

2  
810-1  
1944

# 文藝史學與文藝科學

WERNER MAHRHOLZ 原著

李 長 之 譯

商務印書館印行



# 文藝史學與文藝科學

WERNER MAHRHOLZ 原著

李 長 之 譯

商務印書館印行

中華民國三十六年七月重慶初版  
上海初版

(80453 滬報紙)

# 文藝史學與文藝科學一冊

Literargeschichte und  
Literarwissenschaft

定價 國幣 陸元

印刷地點外另加運費

Werner Maahrholz

原作者 李長之

譯述者 李長之

發行人 朱經農

印刷所 商務印書館

發行所 商務印書館

\*\*\*\*\*  
版 權 所 有  
翻 印 必 究  
\*\*\*\*\*

風

友：這些時日，你忙什末了？

我：我正忙一部譯稿。

友：是誰作的？原名是什末？

我：作者是瑪爾霍茲（Werner Mahholz）。書名是文藝史學與文藝科學（Literargeschichte und literar. wissens chaft）。

友：是德文的麼？你偏喜歡德國人寫的那樣沉悶而冗長的著作（他笑了）。

我：你只知道德國人著作的壞處，你沒看到德國人著作的好處。

友：好處在那裏？你快說給我聽！

我：要說那好處，一句話還說不完。簡單說至少是周密和精確，又非常深入，對一問題，往往直搗核心，有形而上學意味。幽默，輕鬆，明快，本不是德人所長，我們也不求之於德人著作呢。

友：你倒會給德人迴護；可是不懂：同樣內容，假若寫得很通俗，很有興味，讓人很容易接受，難道不比寫得佶屈聱牙，讀了讓人頭痛，拒人於千里之外好些麼？

我：這個當然，只是問題就在內容不同。

友：可是我又不懂了，爲什末講文學也要什末周密而精確，也要什末形而上學意味呢？

我：這很簡單。文學的創作是一件事，欣賞又是一件事，研究別是一件事。創作靠天才，只要那有創作的才能，隨你怎末寫。就是那死板板的老頭兒康德，他對於創作的天才也沒有辦法，他不是只好說天才是立法的，是給出律則來的，但卻並不是律則的奴隸麼？欣賞也有你的自由，任何人沒有欣賞自己所不喜歡的作品的

義務。研究卻不同，研究就要周密，精確，和深入。中國人一向不知道研究文學也是一種「學」，也是一種專門之學，也是一種科學。關於數學的論文，一般人看了不懂，不以爲奇怪；爲什末看了關於文學的論文，不懂，就奇怪呢？

友：你像是給我讀書一樣了。最低限度，我很欣賞你這樣像煞有介事的態度。那末，你就是希望把文學論文變得和數學論文一樣了？

我：當然！所以叫文藝科學麼。厄爾瑪廷格 (Ermaringer) 曾經輯了一部文學科學之哲學 (Philosophie der Literatur Wissenschaft)，這書是由專家分別執筆的，厄爾瑪廷格自己也有文在內，他稱爲文學科學中之律則，他還有好幾個公式呢！

友：那末讀者一定很少。

我：這沒有關係。科學上的真理並不一定依聽衆多少爲高下，科學家也從不顧及這方面。一篇氣象報告，普通讀者雖不看，研究氣象的人總要看。文藝科學的論文，也是寫給研究文藝科學的人看的呢。

友：那末，豈不是和大衆脫節了嗎！

我：話不能這麼說。你所謂和大衆接近的一部分也仍然有的，那是「文藝教育」。但是文藝教育須以文藝批評爲基礎，而文藝批評卻根於「文藝美學」。文藝美學的應用是文藝批評，文藝批評的應用才是文藝教育。像物理一樣，有理論物理，有應用物理。假若就理論一端講，那自然是和大衆絕緣的；可是就應用一端講，和大衆又何嘗不相關？二者原是一事，不過爲培養學者的獨立而深入的研究精神計，讓他研究理論時不必顧及應用，這樣，他便可以不必安於小成；但等到一旦應用時，卻一定應用得更便利，更普遍了。

友：你的話也很有道理，不過我不愛看理論太艱深的書；尤其關於文藝理論的。——我覺得不值得！

我：這自然不必勉強。只是我覺胃口儘管軟下去，也不好。酥糖之外，吃點綠豆，讓牙齒也用點力，豈不也很有趣麼？俗話說：「船多不礙江」，學術上原不必定於一。我覺得中國人現在最需要的胸襟，就是要能

狗虛心容納不同於自己的立場，並虛心欣取不同於自己的趣味。「既生瑜，何生亮」的態度，要不得。通俗書之外，也可以讓許多專門書存在；專門書之中，也可以讓種種不同的書存在。歌德說得好：「對於能夠鑽研的，要竭力鑽研；對於不能夠鑽研的，要懷了敬畏。」世界這末大，爲什末限制自己呢？

友：好，我現在就不限制你這部翻譯的專門書的存在了。

我：謝謝你這好意（我笑了）。可是我還要糾正你，我這部翻譯書，只能說中國一般讀者對它的內容不太熟悉罷了，它本身卻非一部專門書，它只是講專門的書的而已。

友：那末，請你把它性質，告訴得我再詳細些。

我：關於它的性質，在著者的序裏，以及舒爾茲教授（Prof. Franz Schultz）的跋文裏，都說得很清楚。它是講近代德國文藝科學的潮流的，不過它不是散漫地去講，卻是就方法的原理和知識論的基礎上而探討其內在的趨勢的。著者的主旨，第一是把這些種種不同的傾向加以敘述；第二是把那些在方法上的混淆與雜亂無章加以澄清；第三是就「文化政治」的立場上，對於學者的任務，加以說明。著者在講那種種的方法時，他沒有忘掉就方法的可能性上，尋出一個體系來；他講到每一學者的著作時，他也一定指出那哲學的出發點。他這部書原是爲外行人想知道這門科學的內容和演變，或別一門的專家因爲改行，而想得一點基本智識而寫的。這兩重目的，可說都作到了。

友：不看原書，對於你這話，恐怕也仍然不容易瞭然。可是也許和看電影一樣，假若先看說明，看起片子來就容易貫串了。你剛才告訴我的書的性質，現在我請你再把內容告訴我個大概。

我：沒想到你有這樣大的興致。但作一個讓人明白的電影的說明可真不容易，我看電影，就從來不看說明。我不知請你看試片吧。

友：也好；那末，讓我隨便翻翻你的譯稿吧。（他拿過我的譯稿去。）原來一共是七章，有序，有跋，有年表，有附錄。（一邊看，一邊漫不經心地問我）一共好多字數？

我：一共二十萬字，算上註文。

友：你很了些功夫（他試着入神地看了三兩段，我沒有打擾他。可是他搖搖頭。）不行，不行。看不出什末所以然來。句子太長，不知道的人名和術語太多！

我：困難是在意中的，你聽我慢慢告訴你這困難如何解決。句子長，我知道，但是沒有法子。我初譯時，未嘗不採意譯，也未嘗不採破長句爲短句的法子，可是當我最後的校閱時，我發覺了，那樣譯，錯誤最多，原文的光彩，也最易損失。有許多概念的統系和邏輯的結構，是非用長句不能表達的。假若論學也和應酬「今天天氣哈哈」一樣輕易，當然可以用短句。說實話，意譯比直譯容易得多，無奈那樣捕風捉影式的翻譯，在我自己的眼睛下，就先通不過了。同時，假若譯語太習見了，我們將無從獲得新概念、宏保耳特（Wilhelm von Humboldt）說，「一種新語法的獲得，是一種新世界觀的獲得，」假若語法如故，又何從獲得新世界觀呢？語言就是一種世界觀的化身，就是一種精神的結構，假若想豐富我們民族的精神內容，假若想改善我們民族的思想方式，翻譯在這方面有很大的助力。在某限度內的直譯是需要的。看理論書當然不同於看軟性小說，不費點腦筋是不行的，不字字注意而想跳過或滑過，是不行的。我又說到德國書的長處了，那長處就是讓人的精神一刻也不能鬆懈，緊張到底，貫徹到底，這是因爲否則就不能把握。這是一個最好的訓練啦。所以，我常勸人看德國書，至少也要常看德國書的譯文。

友：你有點巧辯。但我看你並沒解決了我的困難。

我：我的話還沒有完。其次，一般人看這部譯稿的困難還是在內容，就是所謂不熟悉的人名和術語太多。關於這方面，我特地加了六萬多字的註釋，一共二百多條，其中二百多條是關於人名，其中一百多條是關於術語。假若你每達到註文時就翻翻，一定可以幫助你許多。而且，我的書後有中西文索引，每一人名或術語附着註釋的次第，所以，即使你一次看過註文不記得，在後文再遇到那人名和術語時，還可以借索引再翻一遍呢。

友：那末，你不肯附上一部文學小詞典了！

我：那正是我的主意。所以註文有長到數千字的，重要人物如歌德，席勒，萊辛，海爾德，重要術語如啓蒙運動，狂飆運動，古典，浪漫，巴洛克，高特精神，史詩，抒情詩，體驗等，都不厭求詳。每一條，我都盡可能地列上重要參考書，並提及國內已有的介紹。我不只希望人讀本文時翻看，而且讀其他文學書時也可參考，即使無事時翻着玩，也可以有所得。我相信其中關於史詩，劇詩，抒情詩，古典，浪漫，詩學，批評，文學史，體驗諸條，就目前国内出版物說，還沒有可以代替的。

友：我知道你這翻譯是用過心的。

我：用心不用心，我自己也不敢說，但是在消極方面，至少我作得不苟。剛才所說關於讀本書時的困難，註文固可以幫助解決一點，讀法也很重要。你不是看到全書一共七章嗎？頭三章可說自成一個單位，這是講歷史的發展的。這三章之中，每一章之末，都有一節回顧，對所敘事實，都很能提綱振領地重說一遍。所以，每到你覺得頭緒不很分明時，便可以重讀這三節呢。三國志演義上說，天下大勢，合久必分，分久必合。我說文藝科學的進展也是如此，她的方法正是由綜合而分析，又由分析而綜合的。在第一「綜合」期，是惟心論哲學期，代表人物可以舉歌德，他是近代文藝科學的創始者，雖然影響並不太好。在第二「分析」期，是實證主義期，代表人物是舍洛 (Wilhelm Solerer)，他的勢力很大，這一派多半走人窄而深的研究。在第三重歸「綜合」期，便是新黑格耳主義期，也就是新浪漫主義運動期，代表人物可推迷爾泰 (Wilhelm Dilthey)，到現在也還是這一派的分派支流。這便是文藝科學上的三個大波瀾，也就是相當於本書第一章，第二章，第三章的。第四章卻是一種體系的說明，是專就方法論上的可能性立論的，完全為第五章，第六章作一個地步。第五章及第六章就是在實際上看那前一章所說的方法論的可能性之如何實現。第五章的末一節，又是一個很好的綜合說明，對於了解近代整個的趨勢上，大有幫助。第七章卻是講近代文藝科學的徵兆及任務的。所謂徵兆，指古典人物之解體，這就是說，由於集團主義的抬頭，那個人主義的英雄偶像是消融了，但那些有價值的精神活動，



卻將普化爲一般人的財富。所謂任務，指德國處在戰後那樣艱鉅困乏的時代，肯定自我與意識自我爲刻不容緩之圖，文學史家便應該擔負起這種偉大的責任。

友：這樣說來，你這部翻譯，倒另有一種意義了。中國不也是處在艱鉅困乏的時代麼？中國不也是需要肯定自我與意識自我麼？這部書對中國文學史家也一定有所感發呢。

我：對呀。這也是我譯書的動機之一。

友：還有呢？

我：還有，我覺得中國的學者太懶，中國的詩人太不幸運。假若李太白生在國外，註釋家何至於少到三五人！評傳何至於鳳毛麟角？他的世界觀，人生理想，和美感，何至於還沒澈底發掘？我們看了人家談莎士比亞，談歌德，談薛德林，我們真慚愧得無地自容，我們讓死掉的詩人太寂寞，太冷清。人家的文學史，於經過一種思想上的主潮的洗禮以後，方法便大有變化，或走得更廣，或走得更深。何等豐富！何等燦爛！我們的學術史太單調，太空虛了。對於大的思想系統，在鑽研上太畏縮，往往給一悶棍，比方說：「黑格耳太惟心了」，一悶棍便把黑格耳打死了；又或者貼一個封條，例如：「柏拉圖有什麼價值，統治階級的代言人！」於是誰也不許談柏拉圖，把柏拉圖的書束之高閣了。這樣將永遠不能深入，不能廣闊，不能豐富！

友：你又發雜感了。

我：既然發起來，索性發下去。不能諱言，我們的學者是太懶的。其次是缺少方法，原因就在於不接受大思想系統。我們不需要點點滴滴的金屑，我們需要呂洞賓那個點金術的手指頭。我曾紹瑪爾霍茲的書，即意在使人知道借呂洞賓的手指用用，所以即使對那細節目不很了了，也無礙。照西洋的方法，開中國的寶藏，這是這一代的中國人的義務。我再說中國學者第三個缺點吧，便是胃太弱，心太慈。因爲胃弱，所以不能消化硬東西，因爲心慈，所以不能斬鋼截鐵。治學要狠，要如老吏斷獄，鐵面無私；要如阿叱太子，析骨還父，析肉還母；要分析得鮮血淋漓；萬不能婆婆媽媽，螻螻蛄蛄。所以我常說，應該提倡「理智的硬性」，我不贊成腦筋

永遠像豆腐渣一樣，一碰就碎。

友：你這部翻譯，一定是「理智的硬性」的代表了。

我：一點不錯，這是我愛這部書的惟一理由。你看他評論歌德，說了他的短處，再說他的長處；你看他評論舍格，說了他在學術史上代表進步處，再說他代表退步處；你看他論R. M. 邁萊爾(R. M. Meyer)，說了他某點可議，某點可議，某點可議，但最後仍指出他在某點是貢獻，在某點是貢獻。他敘述一個人的著作，往往分析其在方法論上如何，在美學上如何，在文學史的進展上又如何。真正所謂條分理析，一絲不苟。不但瑪爾霍茲的本文如此，就是弗朗茲·舒爾茲教授的跋文也是如此。舒爾茲那跋文，更是一篇好文章了，我常不禁有超越瑪爾霍茲本書之上的感覺。只有像這樣瑕瑜並見，長短互論，條分理析，一絲不苟，才配談批評，才配稱科學。

友：但是我爲什麼只聽見你說瑪爾霍茲的好處呢？

我：這是因爲他的壞處，已有舒爾茲的批評在先，我很同意，所以我不必加什麼話了。

友：舒爾茲怎麼說的？

我：說他重複，不調和，輕重之間，事先沒有佈置；而且嫌他太容易接受，幾乎除了語言學這一派以外，他竟都許其存在了。據舒爾茲說，這正是獨學者應有之失，正如他在別方面空無依傍，論列都新鮮而活潑，也正是獨學者應有之得呢。

友：瑪爾霍茲沒人過大學嗎？

我：不是，是說他因爲參加教育改革運動，而不會專心致志罷了。

友：你可否把他的生平多告訴我一些？

我：這裏正有北平中德學會的弗朗克博士(Dr. Wolfgang Franke)給我寄來的一份傳記，是採自瑪爾霍茲的另一名著德國現代文學(Deutsche Literaturgeschichte)的附錄中的。你看，這上面註着見原書五一八頁

——五二二頁，現在他是打了一全份給我的。照這上面說，瑪爾霍茲是一個多產的天才。他生於一八八九年十二月一號，他的名字是屋爾諾（Werner），他生的地方是柏林。他是他父親的第四個兒子，二歲父親就死了。他曾在明興大學和柏林大學學習哲學，文學史，歷史，英法文學。瑞士和倫敦，他頗住過些時日，並且曾在牛津大學作過研究。他於一九一二年大學畢業，他的論文是關於「少年德國」派的一個作家茅遜（Julius Moser）的，這或者是他第一部文學史的著作吧，這時他二十三歲。一直到他三十歲為止，他在明興過一個自由職業者的作家生活。這中間他到過意大利和法國，曾參加魏瑪板的歌德集的編訂。他在大學畢業後，又吸收了許多新知識，這就是經濟學史，國家經濟學，社會學，神學和教育等。這一期他著有自傳史（Geschichtlicher Selbstbiographie 1919），德國虔敬主義（Der deutsche Pietismus 1920），學生與高等學校（Der Student und die Hochschule）等，後者是討論教育改革的，為一般人所稱賞。大戰以後，他參加了許多有名的報館，一九一七年並創刊「高等學校」一雜誌。後來他實際作改革教育的活動去了，並在一九一八年加入了德國民主黨。因為政治的興趣的緣故，他那雜誌「高等學校」遂在一九二三年起，改為「政治與歷史專刊」，這時他三十四歲了。他的文學興趣卻仍在發榮滋長，文藝史學與文藝科學即作於此際。此外，他又著了一本宋斯道益夫斯基評傳，都得到好評。後者雖然內容深些，但很受歡迎，不久已經再版，在一九二三年後，他因為和幾個經濟機關發生關係，他豐富了他那經濟學和財政學方面的智識，這時著有「經濟與基督教」。他又以其與當代文藝和詩人二十年來接觸的所得，著「德國現代文學」。一九二五年，他三十六歲，自此至死，完全擔任着文化政治的工作，他除作報紙主筆外，並在萊辛高等學校（Lessing-Hochschule）舉行演講，講題有現代人生哲學之基礎等。他又和廣播電臺合作，他播講的系統講演，有：現代精神生活的轉變，德國世界觀的派別，二百年來的青年運動，大都市的人，國家與社會的文化政治學，歐洲的精神機構等。他死的日子是一九三〇年四月二十號，這正是他創造力最旺盛的時候，不過四十歲。他的病，是腦病。照這傳記上說，他的影響不僅及於德國國家，民族，與文化，且更廣被於全歐。

友：這個勤快而活躍的學者之早夭，的確是可惜的。無怪乎你說中國學者懶，至少比起這位學者來，我們是懶得多了。你爲什麼不找他一張像片也附在書上呢？

我：照我的記憶，他那現代德國文學一書裏，前面有一張像，是瘦長臉，眼睛鋒利得有些怕人的，可惜這書不在手頭了。不過也許我記錯了，是在這文藝史學與文藝科學的另一個版本上。我現在根據的是克倫諾袖珍本 (Kronens Taschen susgabe) 卷八十八，是一九三三年經過舒爾茲教授的擴充版，我卻還見過另一種。假若在北平，我到北平圖書館一查就可查得了，因爲我都是在北平見到的。就是那傳記，也還是虧得我記得在某書，所以才由弗朗克博士打來的呢。你知道，瑪爾霍茲死得太早了，因此，一般的人名錄上還查不到他。

友：我忽然想到一些瑣屑的問題。你譯的這部書，有沒有英譯本？

我：據我所知，還沒有。

友：國內有沒有人談到過它？

我：那倒有；楊丙辰先生曾有文介紹，名爲文藝——文學——文藝科學——天才和創作，發表在一九三四年我們辦的文學評論第一期，第二期上。楊先生的文章是刊完了，刊物卻因囊中羞澀而夭折。我之讀這本書，也是受了楊先 的啓發。當時文學評論的創刊，即以提倡文藝科學爲事，那發刊詞是我起草的，即全然以瑪爾霍茲的書爲依據。宗白華先生也很稱賞這部書，我之能完成這部譯稿，又是受了他的鼓勵呢。關於文藝科學，好像不是錢歌川，就是張夢麟了，他們有文章提到過。

友：你說得我又有些記憶了，你好像從前就譯過一點，並且發表過，不過期刊的名字一時模糊了。

我：一點也不錯，頭三章都譯過。第一章譯於北平，時間在一九三四年三月，發表在文學季刊第二期；第二章和第三章譯於濟南，時間在一九三六年一月，分別發表在上海的文學時代和南京的文藝月刊。發表是發表了，我卻不相信有人看。以下沒有發表，但我可以把翻譯的時地告訴你，第四章和第五章，都是在 一九三七年

春季，譯於人心已經惶惶然的北平。這年抗戰開始了，我攜着這不急之物到了昆明。在昆明，我未嘗續譯，不過我會對文學院的學生作過一次講演，也寫的是希望有人對這方面有點認識而已。次年轉筑，赴蓉，來渝，這不急之物未嘗離手，可是沒去收拾它。後來同宗白華先生談起了，他鼓勵我譯完。今年春天，把第六章，第七章，以及跋文，附錄，統通譯就了，又通體一氣改了一遍，並加上附註，中間因為病，因為空襲，直到七月才算完全告竣了。

友：我看見你每回提到防空洞的，恐怕就是它了！

我：可不是？這也算隨我奔波，共我患難的老友了。因此我不肯辜負它，本文我至少看了五遍以上，譯稿我至少改了三次以上了。

（這時已近正午，抬頭一看，那對山上已經掛出預行警報的紅球來了，因為天氣正好，萬里無雲，恰是暴敵施展屠殺民衆，摧毀文化的好時候。）

友：我要告辭了，我回家還要收拾東西，我的太太也要我給她買麵包呢。

我：那末，我就敢留你了。

友：（在我送他出門的時候，他忽然又回頭來問我）：你說中國過去就沒有文藝科學麼？

我：也可以說有，像馮浩那樣費三十年的功夫專門研究李商隱的，也就夠文藝科學的精神了。德國舍洛這一派語言學家的工作，也很像中國清季乾嘉的樸學。假若有機會，作一個比較，或者也找一找那內在的趨勢，一定是一個好題目。

友：今天的談話很有意思。文學也是「學」，是專門之學，是一種科學……理智的硬性；……我們民族需要肯定自我與意識自我。……都還在我腦子裏迴盪着。一會到防空洞裏再談！防空洞見！

我：防空洞見！

一九四〇年八月六日，長之記於渝郊

## 附 宗白華先生跋

德國學者治學的精神有它的特點；一方面他們都富於哲學的精神，治任何一門學問都鑽研到最後的形而上學的問題，眼光闊大而深遠，不怕墮於晦澀艱奧。另一方面卻極端精細周密，不放鬆細微末節，他們缺乏英國人的丰度瀟灑，也不及法國人的一清如水。李長之先生譯的這本極有價值的學術著作，也具有這特色。李先生自己的文章向來是簡勁明晰的，所以譯了這本德國書以後，生怕人家說他晦澀，寫了這篇明白曉暢而流利的長序（對話體），替這心愛的譯本辯護，中國所譯歐美專門學術的著作本來就不多。譯了出來也不容易出版。（愈專門愈有價值愈不容易出版。李君此譯幸喜有識的商務印書館已接受了。）李先生譯了這本有價值的中國還很缺少的文藝科學的名著，還要替自己及原書寫辯護詞，我是有點感動的了。

## 譯者序二

現在付印的，是一個重鈔本。第一次鈔本，已因香港的失陷而沒有下落。感謝聶靜涵小姐，她分擔了我這乏味的工作——鈔寫——的一半，她是那樣熱心，常工作到深夜，甚而到天亮；也謝謝王雲五先生，雖然在這樣物力艱窘的局面下，但他竟毅然第二次重又答應付排，並且願意提早印出，更爲俯就我的意見，改排了大本。這書如果真能順利問世，我不能忘掉這些好意和機緣！

在我重校這部譯稿時，又發現了原著的一些優長：第一是，富有生命力，有些地方簡直很潑辣，驟悍；第二是，句子的組織真令人羨慕，我深感自己的譯文便叨了原著的光不少，試看自己離開原著而寫的序文就那樣平滑而細弱了；第三是，作者有可驚的綜合力，每每在一章或一節之首尾表現着。

通常一部著作在二次整理時，往往不免有些欠缺或不得不苟簡之處，這回卻很幸運，和上次鈔稿並沒有什麼不同，雖然稿紙的資料是粗糙得多了！

這次的鈔稿，幸還沒遇見警報，但是氣溫每在百度以上，令人夜間不能就寢，白晝就想昏睡，於是也費了不少掙扎。——因此便更覺得靜涵的毅力是可感並可佩了！這是讓人一想到大小事之成，在靠機緣之餘，卻又免不了有一些艱辛處。

最後，上次序文中所說的介紹文藝科學的一文，已經查出，作者是錢歌川，題目是文學科學論，現在收在現代西文學評論（中華版）中。據作者的跋，這是一篇譯文之類，只是沒有註明出處，不知爲什麼。

一九四二年，七月十七日，長之再記於滬郊

## 原著者序

這一本關於最近的德國文學史之方法的書，將首先給教者和學者以現代正在作用着的精神力量之一種概念，並給他們展開關於方向的論爭之一瞥。但這卻不是用一種撮要式的無所不包的方式所能作到，反之，乃是只有由對於目前的研究工作中之最重要、最有意義、最有決定力量的部分，加以意識地選擇並限制於此而後可。因此這就不能不用極緊湊的篇幅去歷史地敘述老一代的志願與貢獻，以便把新一代的知識與成績能夠提出來，好與之相對照了。

這本書更有一種企圖，就是想對現代文藝史的方法論上之混淆與紛亂狀態予以澄清，並想藉此對我們這一門科學之樹立根本的課題上有所貢獻。因此，這本書是按照一種方法論的可能性之體系的次序並根於一種哲學的觀點之指示而排列着的，這一點希望讀者必須明瞭，以便對各種方法可就其彼此關係及其交互限制之處而觀察之，且可就此方法論的見地而衡量之。

這本書最終則殿之以我們精神現狀上之當如何明朗與如何確定的討論，這是就文藝史——它在現代直然是民族生存以深刻的震撼的——之不只有一種學術的任務，而且有一種精神政治性(geistigpolitisch)的任務言而然的，我們希望自這文化政治(Kulturpolitisch)的目的出發而新生命與新課題予以獲得。

不待言，本書的主旨並不在對這一門科學的文獻給出一個目錄學式的或別種鉅細不遺的鳥瞰來。那無數的有價值的而且必要的專門研究，只要它與方法上的建立無關，我們是不觸及的。本書亦不以致力於文藝科學之科學性的歷史或文藝科學之專著的特別研究為職志。本書所注意者，只在將我們這一門科學之內在的趨勢(Die Innere Tendenz)於光天化日之下(al fresco)描繪出來而已，只在將此種科學於西方的學術危機，特別是西方的精神科學的危機之際，舉之於意識之上，由是而希望或可有所釐清，有所影響而已。



人們在這裏應該承認學術上有這樣的事實吧！就是所有學術上之主要的成分假若不論方法而只論對象時，是在僅次於精神的或物質的實在 (Wirklichkeit) 之統治力量之下，而對於個人有着一種極大作用的，這些個人正爲他們所欲理解和所欲充實的 (工作上的) 愛情 (Eros) 而努力着，他們並視此種愛情若爲生命上及觀念上最神聖之物然；假若在這門研究中對學術性的探求與自覺的愛情能夠喚起，且能傳達之於讀者，那末作者的努力便算是不單沒有落空，而且已經獲有無上的酬勞了。

一九二二年十月，外爾諾·瑪爾霍茲 (Werner Mahrholtz) 序於柏林施泰格里茲 (Berlin-Steglitz)

## 第二版校訂者序

由於書局裏的主人之請，我擔任起校訂瑪爾霍茲的書的工作來，爲的是使這在一般讀者間和學者間已經流行的書更有些生氣而已。關於我在這校訂工作中所根據的基礎和必要性，我是說明在跋文裏了。

一九三二年七月，弗朗茲·舒爾茲(Franz Schultz)記於佛朗克府(Frankfurt)

# 目次

譯者序一	
譯者序二	
原著者序	
第二版校訂者序（舒爾慈作）	
第一章 科學的文藝史之建立	一
一 批評與文藝史	一
二 考白石坦與日爾溫奴斯	三
三 海特諾	六
四 舍洛	八
五 回顧	一〇
第二章 舍洛學派之貢獻	一一
一 概觀	一一
二 傳記學	二三
三 浪漫主義之插曲	二四
四 語言學	二六
五 窄而深的工作	二八
六 回顧	三〇

第三章

- 新浪漫主義的文藝史……………三八
- 一 新浪漫主義與精神科學……………三八
- 二 古典主義之批評……………四一
- 三 新浪漫主義的文藝史……………四三
- 四 新浪漫主義的詩學……………四八
- 五 總結與回顧……………四九

第四章

- 文學、純文藝、及其史……………五八
- 一 文藝科學與文藝史學……………五八
- 二 文藝史之可能的方法……………六一
- 三 風格史的課題性……………六五
- 四 文學與純文藝……………六七
- 五 古典概念之根本檢討……………七三

第五章

- 現代文藝史學之主要方向及其主要代表……………八四
- 一 文學上之社會學……………八四
- 二 精神史與心靈史……………八七
- 三 新傳記學……………一〇三
- 四 作品史……………一一三
- 五 種族史……………一一八
- 六 風格史……………一二九
- 七 類屬史……………一三四



# 文藝史學與文藝科學

## 第一章 科學的文藝史之建立

一 批評與文藝史 文藝史出現以前之狀況——詩與本事——文藝歷史家的歌德——歌德文藝史的方法

批評家（註一）是文藝史家（註二）的先驅。因而凡是真正的文藝史家——不是提要家，以及目錄學家，骨董家，說故事者之流，而是文學上的演進之闡發者——出現之前，便總有一整世紀的成羣的批評家先來開路，這也絲毫不是偶然的了。就來看萊辛（Lessing）（註三）、魏蘭（Wieland）（註四）、里希頓勃哥（Lichtenberg）（註五）、海爾德（Herder）（註六）、——這只是只揀大些的人名說罷了，連帶的還有無數的小一點的散文家和詩人，自高特施德（Gottshed）（註七）、包特默爾（Bodmer）（註八）和布萊廷哥爾（Breitinger）（註九）以至尼考萊（Nicolaus）（註一〇）、漢斯（Hanse）（註一一）、米越塞（Möser）（註一二）、克勞底烏斯（Cladius）（註一三）和其他啓蒙運動（註一四）與狂飆運動（註一五）中的健者，統統在內——不錯，在他們的批評工作中，偶爾的或者有意的有着文學史的意味的微勞了，然而其中決沒有一人想擔任起德意志文學史的嘗試來。海爾德吧，是致力於太廣泛的一般史的方面的；萊辛呢，又是純粹純粹的批評家，因而他注重筆戰了，很少埋頭於史的敘述；魏蘭則趣味是在詩歌的，不過只注意自己的作品，里希頓勃哥更是徹頭徹尾的只有零星的文字，說不上成熟。在一切情形之中，『時代』是她自己尚未傾向於史的進展，卻把那創造的使命降之於元氣淋漓的文藝製作上，所以那作為正在成長中的文藝之產婆的批評雖是如火如荼的作用着了，而史的覺醒卻永遠有待於那創造的時代之結尾；她現在只能見到藝術家們的才能和成績正在成長的混亂狀態中而已，卻還沒有權利見到藝術作品之多方面的已成的

材料。因而，在那一時代中創造才能最爲怒發的歌德（Goethe）（註一六），也是在對於他自己的一生有了自覺以後，才在他的自傳中把他那一世紀的文學進展寫出來，也就毫無足怪了。

歌德的自傳詩與本事（*Dichtung und Wahrheit*）（註一七）第七卷，倘若人們作文藝史的考察之先驅的企圖看時，卽如那書中在各處所蘊藏着的，不妨認爲是將我們十七、十八世紀的文學演進所作的一個科學的敘述的嘗試之第一次呢。倘若把歌德當作一個文藝史家去研究，並對那作用於歌德這有名的研究之評價的與鼓舞的才能去加以分析時，也許是嚴正的與引人入勝的治學所必需吧。但在這個學術史的概略中，我們只求能指示出萊辛的與狂飆運動中的反法、反「巴洛克」（*Barock*）（註一八）、傾英的論調，曾如何連接了一個天才的創作家之內在的需求和愛憎，以便獲得那「巴洛克」的、啓蒙的、狂飆期的德意志文學的一幅畫圖，那是直到今日依然決定着此後科學的文藝史之判斷方法，以及研究傾向上的標準的，卻便已經夠了。

歌德寫他的幼年，全然是以他中年的古典精神（註一九）爲立腳點的，於自我表現之中，插入了書的第七卷，以便指出少年歌德對於當時文學界之內容、形式、與大的趨勢，對自己創作活動之背景，也就繪就了。換一句話，他是把那文壇上的進展，派作自己的出現、創造、和形成了影響的序幕了。無疑地，這是自傳者應有之權，但人不可不知道這只是自我表現者的主觀之權，倘若以爲這由創作的人的眼裏把演進歸結到自己身上的對史實之忽略，便認爲是文學發展之客觀的、或者絕對的說明，那就顯然錯了，這是應該避免的。歌德往往用充分彈壓的口氣，在一種現象的後顧前瞻上，任意評衡着，有時竟可以悍然地不顧一切。有名的例如他論茵特（*Ginther*）（註二〇）時的態度：「他一點也不知道馴服自己，以致喪其生，而詩隨之。」好久以來，這是被奉爲圭臬的了，而且決定了對於茵特的研究也好久了，然而認真地去說，這評衡卻無甯應當認爲只是由歌德中年的古典精神的觀點出發，而對其少年期過重熱情的內在的危害，施了一點主觀的抗拒而已。我們從這個意味深長的例證裏可以看得出，他的自傳是應當如何用批評的態度去在文藝科學（註二一）的考察上加以研究，同時並見出歌德的判斷之宜奉爲圭臬者是如何之少了。

歌德在其史的敘述裏的趣旨，就是將「巴洛克」的、法蘭西的成分，屏除於文學進展之外。也就是將藝術製作出古典精神的完成，予以積極的估價。總之，他把那史的描述，當作一個從事創作的人所施與過去的或者同時的作品批評手段了。所以，我再說一遍吧，詩與本事的第七卷，曾久奉為文學史的方法上光輝的模範的，實在是批評與史的敘述的混合物，對文藝史學之方法上的課題缺少一種根本的釐清。（這種缺點就一部自傳的目的言，當然還不算十分重要。）同時，這又不啻是關於文學的、精神文化的、政治的史論集，也可以說是許多知名的詩人作家的肖像冊。所有這一切：批評、史的敘述、論文、作家的素描，無非是在同一種目的觀點下要人看出：精神文化的、史的鉅浪是如何作用於歌德；書籍與人物對於他有何種教育成分的意義；在接近與拒絕裏為他的先驅與同時代者所鼓舞或阻止之際他又如何看自己而已。

倘若人們一旦採取一種保留的態度，把歌德自傳裏的特殊性質清清楚楚地在心目中抓住時，那是不難得到詩與本事第七卷在文藝史的敘述的進展上之正確評價的。這部書之重要不但是因為首先在文學史的寫作的歷史上有無窮的影響，而且因為在方法上有其點燃性。事實上，這是文藝史的現象之近於科學的敘述的第一次嘗試。這一種規模，其價值之大，首先是因為對於半世紀的批評工作中之美學（註三）的成績有一個總的把握，其次是由於歌德的個性之強，遂使它罩上權威的外衣，許久以來，也可以說直到如今，並無一人敢贊一詞，幾幾乎留為絕對的準衡。但是方法上的混淆與龐雜，史的敘述與評價的交採，論文、寫真、與褒貶的不分，以歌德寫自傳的初意不必為而為之者，卻無端而作了直到如今的文藝史的製作上不可磨滅的里程碑了，而且於文藝科學中也阻止了清晰而正當的方法之出現了。也許，我們得以保持下在歌德與其同時代人人共鳴的史觀中之人生態度（*Ethos*）（註四），這倒是歌德的精神遺產中頂有價值的一部分呢。天才的鼓舞與唾棄在不斷地影響着後來的探索者。

## 二 考白石坦與日爾溫奴斯

浪漫派與歷史科學——考白石坦與日爾溫奴斯——對於文學上的黃金時代之敘述——古典人物之概念——歌德的方法之遺留



頭一次純粹致力於德意志文藝進展的科學家，是考白石坦 (Kohersstein) (註二四) 與日爾溫奴斯 (Gerwinis) (註二五)。他們所別於歌德的，並學術史地看起來，所顯示了他們工作之進步的，乃是在次於其顯而易見的個性的差異之旁而具有了浪漫派 (註二六) 對於歷史的世界之實在性的鉅大體驗。以歷史為生活的一部，以歷史為精神的力量和實在，這的確是浪漫主義者首先發見的，也許這就是他們頂大的和頂有影響的創造。現代人除了強烈地呼求世界的技術化外，便是歷史的世界意識之迫切要求了。歷史在現代歐洲人的生活裏，已經取得了古代神話的地位。在精神範圍裏問從那裏來？往那裏去？這是歷史哲學 (註二七) 的問題。現代這些問題已絕不是僅在於學者與美學家的頭腦中之一種陰影似的存在物了，卻直然對民族的政治生活上也有着決定的作用，以德國人自己的痛苦經驗更其瞭然是如此了。這種歷史的看法一般的潮流，在十九世紀之初，也對德意志的文學史包圍着和鼓動着，在文學史的方法上，開始是有了兩種顯著的分野：一是日爾溫奴斯從政治史上出發，對於文藝進展看做是一個民族之精神、社會、文化的一般演進的一部分狀況，一是考白石坦則完全從文藝形式的考察上看它的進展。精神史與形式史，加上那關於左右文壇的領袖之廣泛的傳記，這便成就了早期文藝史的定型。這時像黑格耳 (Hegel) (註二八) 和謝林 (Schelling) (註二九) 那也會應用於文學作品上的歷史哲學的機構，在文藝史一方面的影響卻依然只是開端而已，主要的卻還是重在用於政治的以及哲學的史實上。另外宏保耳特 (Wilhelm von Humboldt) (註三〇) 在論席勒 (Schiller) 及論歌德的海爾曼與道洛特亞 (Hermann und Dorothea) 的文章中所有的努力，以及浪漫主義者的世界史的並文藝的偉大建設，那是在一切歷史的直覺之餘，無甯道出了古典的與浪漫的批評的評價趨勢來的，它對一種正確的科學性的文藝史卻無寧只看作一種應有的任務而已，還沒有真正開始當作工作去實行。現在各種趨向與端緒是有有了，但還沒到去分析和表現。浪漫主義對於德國文學史所有的意義可說無寧是在擴大那關於浪漫的與東方的文學和海爾德歌德的傾向之合流的視野，又在確定那關於中世紀的文化、藝術、文學與其政治和通史，以及古代的與現今的、德意志與羅馬的、「高特」的 (註三一) 與希臘的精神之新評價而已。從這時起，已有一般批評家們建立了評價的工作了，未來的寫史的指向是已明白了，尺

度也貢獻就了，只是真正的史的表現還沒成長起來。在政治的與精神的歷史方面，蘭克 (Ranke) (註三二)、德勞孫 (Droysen) (註三三)、尼布爾 (Niebuhr) (註三四)、與歷史學派，是取得這古典精神與浪漫精神的潮流之繼承人的資格了。而在德國文學之真正史的寫作方面，則自日爾溫奴斯與考白石坦始才算有決定的意味，那是連合了浪漫的傾向，自由主義的原理，以及其他歷史的與美學的範疇，以展開文藝進展的一巨幅畫圖來的。

日爾溫奴斯與考白石坦之主要的成績，首先是關於德國文學的幾個黃金時代的整理，此即見諸十一、十二世紀，繼之以宗教改革 (註三五) 的世紀，以及一八〇〇年左右的古典時代中者。但是那創作的衰歇期，作為文壇的序幕和尾聲的，固較之古典的完成期在歷史的意義上更為重要和更多借鏡的，他們雖未遺漏，卻竟輕描淡寫地帶過了。鉅影和名著作了他們敘述上的劃分：自尼勃隆根歌 (das Nibelungenlied) (註三六)、烏耳夫拉穆·封·愛聖巴哈 (Wolfram von Eschenbach) (註三七)、瓦爾特·封·得爾·佛格耳外德 (Walther von der Vogelweide) (註三八)、高特敷里德·封·施特拉斯布爾哥 (Gottfried von Strassburg) (註三九)、稍後是路德 (Luther) (註四〇)、薩克斯 (Hans Sachs) (註四一)，——這要謝謝歌德——最後是歌德與席勒 (註四二)。在這裏，雖以初期的真正的文學史家見稱的手筆，但仍然幾乎將批評與演進的敘述，傳略與史的哲學，弄得混而不清。真正正正的清晰的方法只是在潛伏裏進展着，最早的恐怕也還是考白石坦，自他，才作出一種嘗試，至少是指出，以形式 (史詩 (註四三)、戲劇 (註四四)、抒情詩 (註四五)) 的進化當作了出發點；然而實則這種範疇也不過只是應用着一點膚淺的表面的系統之輪廓而已。

和注意於德意志黃金時代的文學的傾向相應，這兩位史家的描述又致力於古典時代之神聖化上，不用說，那古典時代是永遠和歌德席勒的名字結了不解緣的。凡古典與浪漫時代的文學批評家所從事的評衡與論點，在日爾溫奴斯與考白石坦這裏都有着他們的歷史烙印。這一點卻並不可以理解作：這兩位文藝史家對所敘述的偉人似乎是毫無意見的：即如對於歌德的批評便可以說從沒有像日爾溫奴斯那樣依了自由主義的見地的銳利的。雖然有這樣入微的批評罷了，但這兩位史家是首先而且主要地從創造成串的古典人物的偶像出發。只是

在這裏，那些可紀念者——首先是歌德了——的經歷及著作，固然於其前因後果無不有所稱述；而日爾溫奴斯本人著作的時代之好尚何在，卻也非常注重。日爾溫奴斯在政治的解放關爭上所有的市民性，是將他的意志所以在精神上的英雄及導師那裏而獲致許可了，這是可以自歌德席勒，以及他們其他周圍的人之努力裏照得出的。當時文藝史的寫作中都有着一串的英雄崇拜（Heronkult），直到今日還有餘響，可是說真的，卻使那些稱贊多而研談少的古蹟者的面目會在一個歷史的衰歇期中僵化和失真了。

這兩位在我們文學上的史家之決定性的貢獻，在所有的批評之餘，可以清楚地這樣說，是在運用了種種科學研究的工具，以求繪出我們文學的進展來的，人只消看看白石坦給的證明便可瞭然。為時勢所限，為成見所困，當然是不可避免的，但是卻建立了許多年來那具有學識的細微的研究之基礎了，也未嘗不算是很夠中肯和很夠有統一性的呢。自從日爾溫奴斯與考白石坦，文藝史才第一次經過了科學的嚴肅的陶鑄，只是因歌德自傳的影響，他們還保持了文藝史的方法的基礎上之混淆性。也正如歌德，他們同樣是雜揉着那些史的烏噉，評衡的意見，接連不斷的列傳式的素描，以及集團的和精神時尚的特點特色了。至於對那美學的與歷史的範疇之應用，給以清晰的方法上的分別的事，卻還從沒有注意過。對那出自古典的與浪漫的對於一時代、一人格、一集團之估價，既缺少懷疑，對那強烈的個人的自由主義下的綜合了解，也不幸未能將內在的保留性貫徹。和歌德的企圖相反的科學研究之進展，應是首重在廣博的有用的材料，再伴了作者表現上那有源頭的基礎，終之以文學演進中之自始至末的一個整個鵠的之概念，只有如此而後可。

### 三 海特諾

十九世紀裏作了德國文學的第三個建立者的是以一八五五年至一八六四年出版十八世紀文學史（*Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*）的著作者海特諾（Hermann Hehner）（註四六）。在他的著作裏不但有許多黑格耳派美學的沖積物，那是在他一八四五年的名著，反玄想的美學（*Gegen die Spekulative Aesthetik*）中標

舉着的，而且在他的書裏激頭激尾有黑格耳學派的史觀照耀着。海特諾把自己的任務看作是，在於寫出「觀念 (Idee) 的歷史及其科學的與藝術的形式」。倘若海特諾不是早已立於黑格耳式的精神現象的定律之下時，他那著作中有這種觀念的一貫線索，相反相對的處理方式，以及這樣富於思想的間架，便是不可想像的了。但是海特諾寫啓蒙運動——這真是他的成績——在整個上卻不再以黑格耳的系統爲依歸了，而且，其餘許多大潮流也無不滲入海特諾的著述之複雜的意識形態之中，這是很可以明白的。所以，於是十九世紀的唯物主義與批評主義，於是人文觀念與古典精神的餘波，於是所謂黃金時代的向往，理想與和諧之平易可及的最高標準，如在衰落期之前或其後所出現的德國古典精神所具有者，都同樣顯示着了。海特諾已經寫出了觀念史 (Ideengeschichte)，並且指出觀念不僅是沈澱淤積在純文藝裏，而且也及於其他的藝術。他和日爾溫奴斯之實事求是的實用主義 (註四七) 之相遠，一如他和後來由舍洛 (Sehler) (註四八) 援用於文學科學中的十九世紀的實證主義 (註四九) 之相遠然。舍諾對海特諾著作的態度，是由他自己的話裏可以見出：「倘若一個文藝史家，他的書的史觀之一般立場乃完全在日爾溫奴斯之後而又倒退起來，我們是不能原諒的。歷史的根本範疇是因果律。到現在還迄無對事實已那樣忠實而正確地追求過，對材料的駁雜已那樣分門別類地有意義有線索地整理過，而使歷史家可以不必對碰到的事情有探尋根由的義務呢。海特諾的大錯是在那動機已謬上。」最近海特諾的地位卻大有復活之勢了，這不只是因爲他那形式的優越，把著作作成了很完美很引人入勝的講演，乃是更因爲它沒建諸歷史主義和實證主義的平面之上。精神史 (Geistesgeschichte) 的觀念，原是最近的文學史的發展之基礎，這卻已經在他的著述裏有了雛形了。只是他這一部精神史，還沒到不要人名的文學史的地步就是了。反之，在他的書裏，我們時常見到他那以個性爲觀念史的代表之意。不過無論如何，精神史的見地，是在產自彼時的藝術教育與社會教育的一定目的下處理着了：舉凡啓蒙運動一直到德意志古典時代的擴大和發揮，藝術與民間文藝 (註五〇) 的對立，民族性之再度流露，以及置浪漫於古典下的排列規定——這一切都是那書中之美學的與歷史的最重要的指向，而爲人所必須知道的，以便從他那裏得到些另外的然而卻常是科學的與人間的豐富的滋養。

## 四 舍洛 高戴克——舍洛之個人主義兼唯物主義之方法——實證主義與文藝史學

隨後的一個期間，有無數的文藝史家起草了不少或好或壞的文藝史，有的獨出心裁，有的只求通俗，都為的是應大眾的知識欲求。在這裏，我們只消提到施密特 (Julian Schmidt) (註五一)，維爾瑪 (Karl Vilmar) (註五二)，封·萊克斯諾 (Otto von Leisner) 等人的名字——另有門策耳 (Menzel) (註五三)，雖頗代表在反歌德色彩下不滿那對於歷史之忽略的風尚，但他應當被放在批評史裏，比放在文藝史的演進裏更合適些——已足見出著名的典型來了。和這相伴着的則是科學的文獻之搜集，就中可以高戴克 (Goedcke) (註五四) 為最好的代表，在他的德意志文藝史之來源的基礎 (Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen) 一書裏，無量數文獻的及傳記的材料是聚集着，選擇着了，而且當作原料預備着，甚而實在也可說把那些未經完成的觀念保留着了。現在新版的高戴克的基礎，是表現着文藝史之科學成績的總匯的，只要認真致力於文藝史的人，決不能夠輕易置之；因為再沒有一個地方是找得着同樣豐富和確切的資料像在這裏的了。像大家都曉得的，高戴克不但把詩人創作本身的文獻給的很全備，而且把關於詩人的著作之文獻也常常能在一種系統的分類中很完備的呈獻給讀者。把高戴克及其仿效者的著作當作科學的有機組織的成績看，自然還不夠。高戴克自己卻確實是為我們文學演進之真正綜合的敘述而努力着，只因爲他太善於那些目錄式的排列了，所以這方面反而好像沒有作到。

自日爾溫奴斯與考白石坦之後，第一個想把德國文學史的長卷給以科學的陳述的是舍洛 (Wilhelm Scherer)，這個名字是永遠和那把文藝史引入了已被承認的和在德國大學所特有的精神科學之範圍中的事相關連着的。和實證主義的環境學說 (Milieutheorie)，不相遠的舍洛，對於文藝科學的進展是看做只爲自然科學的思想侵入於精神科學之一部門 (文藝史) 而已。他那有名的用以分析各個詩人和詩人創作的已成公式是：生活 (Erleben)，教養 (Erleiten)，與遺傳 (Erbten)，這充分表現了他的世界觀之個人主義並唯物主義的基礎。

在同樣傾向中他論述到德國文藝以三大全盛時代爲間隔的各個六百年的經過（自六〇〇年至一、二〇〇，又至一八〇〇），其中好像有律則性可尋似的，可是舍洛自己也沒說十分真切。我們很清楚地可以看出日爾溫奴斯與舍洛立場之不同來：在日爾溫奴斯，是一部出自古典的浪漫的教養氣息中而又確爲自由主義所沖淡了的文化史和精神史（甚而在對文藝的大衆以及對負荷文學使命的階級之更迭的考察中，頗有着強烈的社會學的成分呢）；在舍洛則不然，乃是就細微處看固然建立於非常堅實而仔細的研究上，然而就歷史哲學看卻只是根於極其起伏不一的觀點而對於材料下了許多膚淺分割與膚淺排列而已。舍洛比日爾溫奴斯受着歌德的詩與本事第七卷之無系統的影響更大：對於許多人物之夾着批評的回憶是和對於單個作品的分析，並對於歷史的綜合說明相交迭着。把歷史的、美學的、倫理的範疇應用於一時代的文學，應用於單個詩人的個性，應用於單個的文學作品，既無規則，又無經過熟思的系統，結果倘若人們不是限於科學的專題研究或文學的人物素描、而要求有認識一個整個的演進時，守着他的書便不是得到鼓舞乃是添了苦惱了。德國民族精神自立國以來的不精確性與不諧和性，是清楚地象徵在舍洛之身了：他應用的標準是常讓人得一個起伏不定的印象的，一會兒叫人相信是論述個性，一會兒又是史的表现，一會兒卻是批評了，再一會兒便又或者是科學的專門的探討了。我們知道，凡在精神上所有的，在風格上也要顯露出來，因此劣等的下賤的報紙文體（註五五）是伴了歌德化的、古典主義的、和使用頗爲廣大的語調了，那出色的陶鑄也伴了最壞的報紙德文了。大概就整個兒看起來，舍洛的文學史較之日爾溫奴斯，在總括的敘述上是退步的，特在語言學（註五六）和傳記學之部分的研究方面，以科學性之深刻，卻確不失爲進步。舍洛依然保持着對於古典時代的作品和人格之特別致力的傾向，這是我們在考白石坦與日爾溫奴斯那裏已經看出是曾作了研究的根本動機的，但在高戴克那裏，讓我們說說高戴克學術的聲譽所在吧！則是無不由文獻學的目的出發而致力於廣大的一視同仁的態度而對一個個的人物處理着。至於舍洛在學術上的意義，主要的是在：於長期的詳細研究，以及一般的文學史的演進以後，他將文藝史帶入當時自然主義，個人主義的時代之新潮流裏去了，他把研究細微處的興趣猛烈地提起了，但同時他把以自然科學的根據施之於文藝史的那

種膚淺的應用也造成了。因而他完成了一個使命，在一般的精神的範圍，他實在助長了一種低級趣味的報紙文學和淺薄的玩票主義（註五七），但在科學的研究方面，卻對廣博與富有價值的研究工作給了好的刺戟。文藝史家對於他們工作之所以有科學性的自覺者，就是舍洛所鼓舞，甚而一部份是由他所造出的呢。

##### 五 回顧 黃金時代與衰歇時代

現在我們試對於這個委實是十分簡略的演化作一個概觀，則得如是確定的結果：自歌德給了科學的文藝史的刺戟之後，在十九世紀的頭七十年中，是以敘述「黃金時代」為德國文學演進之科學的史的寫作的建立而知足着，因而隨後的「衰歇時代」便自然不得受到一個冷淡的待遇了。十八世紀作家和批評家對於德國文學演進及對於人物與作品意義的評價，被當作法典，這原故是，人們已經把那著述家本身當作古典，換言之，即是已經理解作標準的和象徵的了。那時的文學史是為古典主義的偏見所統馭着，凡是浪漫主義色彩的評價便只是很膽怯地作為附庸而已。文藝史之寫作的大趨勢是：把幾個偉大的個人看作古典者，把可尊敬的天才放在無條件的絕對的放諸四海而皆準的妥當性裏，把他們的觀念和思想看作是千古不滅的指針，把他們在我們精神史上某一有一定的轉換點的時期之共同出現便認為是黃金時代而紀念之，終之，則在黃金時代的間隔中倘若是頂壞的際會便認為是純粹的衰歇時代而處理之，倘若在很好的際會便又派作是古典的最高頂點之準備時代而描述之。方法原理之清晰的確定是不會致力的：批評與英雄崇拜，參合了傳記、語言學、以及倫理的、美學的、史的特徵之論述，又加上豐富的現象之史的程序，統統混雜為一。欒克那句神祕的話：「各個歷史時代有她自己對上帝的態度，」頗道出歷史科學的一個原理，但以德國文學史寫作的初期，就科學的工作的表現言，卻應用不上。對古典的時代、人物、和作品所費的工作，成績是有了，而限度卻也是有的。

（註一）「批評」照希臘的字源講，就是判斷（*Kritikón*）。批評有主觀客觀之分，主觀批評由批評者之個人的立場出發，客觀批評則力避這種個人的立場之存在。只有客觀的批評是科學的。批評又有消極積極之分，消極批評只論對象之如何不完全，積極批評則闡明對象之價值。

的所在。批評家的特點在高度的設身處地的能力 (Erfahrungstüchtigkeit)，在將其直觀納之於一種公式的能力，在當其批評時即有產生某種一定的效能之目的。後一點便是和史家的不同處。德國批評發達於十八世紀。自海特諾 (Hettner) 之後，批評多入於文學科學 (Literaturwissenschaft)。

(註二) 科學的文藝史，奠基於十九世紀。最主要的人物是考白石坦 (Koberstein)，日爾溫奴斯 (Gervinus)，海特諾，舍洛 (Sehner)。二十世之初，迷爾泰 (Dilthey) 的名著生活體驗與文藝創作 (Das Erlebnis und die Dichtung) 出，陣容一新。近代文藝史有重在精神史者如竊道爾夫 (Gundolf)，有重在藝術史者如施特里希 (Strich)，有重在課題史者如翁格爾 (Unger)，有重在種族史者如納德勒 (Nadler)，有重在風格史者如瓦耳策耳 (Walzel)。文藝史的擴充，也入於文學科學。

(註三) 萊辛生於一七二九年一月二十三日，卒於一七八一年二月十五日。氏為一牧師之子，十七歲時入來比錫大學習神學，旋對古典語言學發生濃厚興趣。十九歲時著有劇本曰青年學者 (Der Junge Gelehrte)。自此迄三十一歲，多旅居柏林。在柏林時，乃與當時一般「通俗哲學家」如門德耳遜 (Mendelssohn)，尼考萊 (Nicolai) 相往還。三十歲起，發表關於近代文學通訊 (Briefe die neueste Literatur betreffend) 以攻擊高特施德 (Gottsched) 為主。三十七歲時，其批評名著拉奧孔 (Laokoon) 印行。三十八歲時，著有劇本軍人之福 (Minn von Barnhelm)，中國有楊丙辰先生譯文。同時其漢堡舞臺論集 (Hamburgische Dramaturgie) 出版，主旨在反對當時德國劇壇之法國作風。四十七歲時，與艾娃·庫恩尼希 (Eva König) 結婚，但不久即遠別。晚年與路德正教派之漢堡主教居策 (Melchior Goeze) 筆戰甚久，且因而創作一劇本聰明入納丹 (Nathan der Weise)，這時他五十歲了。人類之教育 (Die Erziehung des Menschgeschlechts) 為其逝世前一年之所作，這是他的絕筆。他死時，年只五十二歲。他是啓蒙運動的完成者。其解力之清晰，科學頭腦之銳敏，以及為真理而奮鬥之可敬的精神，並藝術家之簡潔高貴的手腕，都表現出他是一個大批評家，兼大詩人。他不只創作了德國第一次不朽的劇本，而且樹立了德國散文之生動與嚴整的風格。集子有孟柯爾 (Müncker) 的校勘本，傳有艾里希·施密特 (Erich Schmidt) 的萊辛之生平及著作 (Leasing Geschichte seines Lebens und seines Schriten)。

(註四) 魏爾生於一七三三，卒於一八一三。是德國的名小說家，並是莎士比亞的二十二種劇本的譯者。他的譯文是用散文，在德國傳佈甚廣，影響極大。他和萊辛相友善，萊辛竟定了德國的劇本，克勞普施陶克 (Klopsstock) 奠定了德國的抒情詩，魏爾奠定了德國史詩性的文藝。他的全集由普魯士科學院編印；好的傳記卻迄今還缺着。中國有魏爾之介紹 (商務出版) 一書，可參看。

(註五) 里希頓勒母生於一七四二，卒於一七九九。是一位數學家，並自然科學家，但同時卻是一位尖刻的諷刺作家。

(註六) 海爾德生於一七四四，卒於一八〇三。起初研究醫學，以後研究神學。二十六歲時與歌德相遇。他和萊辛亦相友善。他是狂飆運動中批評方面的領袖。他是一個詩人，但缺少造型的能力 (Gestaltungskraft)。他是一個批評家，但缺少像萊辛那樣科學性的嚴整和清晰。

## 第一章 科學的文藝史之建立



在批評上，他是和萊辛相反對的，萊辛著有文學通訊，他就著有德國近代文學片斷(Fragmente über die Neuere Deutsche Literatur)。萊辛著有拉奧孔，他就著有批評叢稿(Kritische Waizler)，這都是針鋒相對的。他著前者時，年只二十二歲，著後者時亦只二十五歲。他是有煽動性的人物，影響於少年歌德者尤其深。他不知道藝術作品的獨立性。因受盧騷影響，他極傾向代表民族性的文藝。在他二十九歲時，著有論莖相及古代民族之詩歌(Über Oasian und die Lieder Aher Völker)，論莎士比亞三文，和歌德的論德國建築(Von Deutscher Baukunst)，並刊於德國藝術論集(Von deutscher Art und Kunst)中。他的批評工作，結束於他的民歌集詩歌中民族的呼聲(Stimmen der Völker in Liedern)，這時他三十四歲。此後他就轉入歷史哲學的問題了，他四十歲時，著有人類歷史的哲學之概念(Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit)。這時他像萊辛一樣，希望那入本主義的時代之到來。這意思卻又見之於他的推進人道之通信(Briefe zur Beförderung der Humanität)中，這時他五十歲左右了，距他死只有八九年。他的晚年，是生澁在極不安定裏，並為病所苦惱着。他的集子有蘇帆(B. Suphan)的校勘本，傳記可參看海姆(H. Hayn)的海爾德之生平及其著作(Herder Nach seinem Leben und seinen Werken)。

(註七)高特施德生於一七〇〇，卒於一七六六。他以改革德國文壇自命，曾著有一種批評的文藝之嘗試(Versuch einer Kritischen Dichtkunst)一文，這時他年三十。很可惜的是他陷於理性主義和形式主義中，又把誤解了的三一律去束縛了當時的戲劇。但他對於德國舞臺的改革終不能說無功，最主要的便是讓演員感到注意詩意的用字之必要。他自四十歲起，翻譯了不少法國劇本，並依之為模範，以模仿為一事，那時頗有影響。只因爲他那乏味的散文性格和強人必從的氣燄，很爲包特默爾，布萊廷哥爾所攻擊，而萊辛之反對他尤爲激烈。現在柏林設有高特施德學會，卻是想對他作一種公平的認識的。

(註八)包特默爾生於一六九八，卒於一七八三。他和布萊廷哥爾合作，貢獻於十八世紀的文學見地者至多。他和高特施德相反，不主張模仿法國作風，而覺得最好的文藝乃是在英國，尤推崇米爾頓，莎士比亞。他主要著作有文藝中令人驚賞的成分之批評的研究(Kritische Abhandlung über das Wunderbare in der Poesie)，關於詩人之詩意的畫圖(über die Poetischen Gemälde der Dichter)等。

(註九)布萊廷哥爾和包特默爾同爲瑞士取利克(Zurich)大學教授，也是有名的批評家，生於一七〇一，卒於一七七六。他的著作和見解，幾乎與包特默爾的不分，只是不參加包特默爾對於狂飆運動的攻擊而已。

(註一〇)尼考萊是萊辛的友人，一個理性主義的作家，生於一七三三，卒於一八一。他反對當時的狂飆運動。他和高特施德一樣，在當時同爲被大家譏笑人物。

(註一一)漢斯是受魏蘭影響很大的小說家，生於一七四六，卒於一八〇三。他的小說有許多缺點，一是沒有緊湊的布局，二是故意渲染，故意加重感官的不道德的描述，結果乃把藝術的價值降低了。

(註二)米越塞是有名的通俗作家，生於一七二〇，卒於一七九四。著有愛國情緒的幻想(Patriotische Phantastien)等書。

(註三)克勞斯烏斯生於一七四〇，卒於一八一五。他曾用阿斯姆斯(Asmus)一假名作了許多流傳很廣的民歌。

(註四)啓蒙運動(Aufklärung)是一種在一切人生問題及思想問題上要求明白清楚的精神運動。凡是不對的概念和看法，都要求用對的取而代之。在這種意識之下，勢必第一步是消極的，對一切傳統的權威，感官欺騙，未證明的設想，都擬一舉而清之，以便第二步積極地建設起一種新體系來。在方法上堪為代表的，就是笛卡兒的沈思集(Meditations)，這書出版於一六四一。因為是純粹理智主義之故，所以這種啓蒙的體系往往太看重理智的意義與目的的實效，於是實用的價值是有，而學術的價值卻失了。十八世紀可稱為一個啓蒙運動的世紀，啓蒙思潮侵入於社會，法律，宗教各方面。德國啓蒙運動中主要的人物是來布尼茲(Leibniz)，烏爾夫(Volta)，尼考萊，門得耳遜等。在藝術方面，啓蒙運動並沒有什麼成功，這是因為它太理智了，太散文化了的緣故。理論上，高特施德可以算是代表；創作上，萊辛的聰明人納丹便是最高的成就了。

(註五)狂飆運動(Sturm und Drang)一譯名採自郭沫若等；楊丙辰先生則曾譯為「狂飆與迫切」。按原意為狂風暴雨和衝動之意，本為克令格(Klinger)創作的劇本之名，現在指當時的一種文學運動了。這運動發生於十八世紀七十年代，參加的人物多半在二十歲至三十歲之間，所以充分表現了青年人的熱情和勇敢。他們是因反對理智色彩的啓蒙運動而起的，主張文藝中當有衝決的感情的力量。其來源：一是盧騷的返歸自然思想，二是克勞普施陶克的熱狂情感，三是哈曼(Hannan)的神祕的「反理性主義」。狂飆運動像一切青年運動一樣，輕視權威，相信自己，當時並有惟自「滿懷情感」(Fülle des Herzens)出發的口號。他們完全靠他們自己天才的獨創力。可是他們對民歌，對莎士比亞卻仍然熱愛。他們的認識莎士比亞，是憑魏爾的散文譯本的，所以他們也以寫散文的劇本為事。取材多半是很激動很情感的，例如父子兄弟的慘殺之類，風格則極端地打破規律，蔑視形式，採取強烈的表現法。這一運動中雖則成熟的作品較少，但是依然是富有價值和趣味的，即使除掉海爾德，歌德，席勒的少年作品，也並不減色。並且那同一種趨勢在後來的浪漫運動，寫實主義，甚而十九世紀的自然主義中又都會再度湧現出來。關於當時詳情，可參看歌德的自傳，尤其是卷七，卷十，卷十三，卷十四。邁道爾夫的莎士比亞與德意志精神(Shakespeare und Deutsche Geist)，也當一讀。

(註六)歌德在中國是一個熟悉的名字了，我們已有郭沫若譯他的浮士德，少年維特之煩惱，陳西滢譯的少年歌德，張月超編的歌德評傳，宗白華輯的歌德之認識，以及馮至，梁宗岱，張博普等人的譯詩。很有許多青年喜愛着他，雖然太明顯的影響似乎還沒有。歌德生於一七四九年八月二十八日，卒於一八三二年三月二十二日。他的幼年，受影響於大都市的藝術與戲劇，七年戰爭，以及聰明博學父親和幻想熱情的母親。十九歲時，在來比錫習法律，和凱岑·苛考普夫(Kätschen Schorkopf)發生戀愛，著有情人的幻想(Die Laune des Verliebten)等歌。因病返家，他的家在佛朗克府(Frankfurt)。二十一歲時去施特拉堡(Strasbourg)，得到對於德國整個的印象。他

這時醉心於自然，醉心於「高特式」的藝術，又由於海爾德而醉心於民間文藝，莪相，聖經，莎士比亞。作了他這時生活上的象徵的，就是他的女友腓烈德里克·布里昂 (Friederike Brion)。他著有我的心跳了 (Es schling mein Herz) 等詩。二十二歲時，在佛朗克府執律師業，因覺乏味，次年遂去魏次拉 (Wetzlar) 任法官，但因與友人之未婚妻綠蒂·布夫 (Lotta Buff) 戀愛，結果極爲痛苦，這就是他作少年維特之煩惱的張本。這乃是他個人的「狂風」時代。他一度去瑞士，作了不少詩，計劃了不少劇本。二十五歲時，他又與佛朗克府一牧師之女兒麗麗·荷諾曼 (Lili Schönemann) 戀愛，次年遂又作瑞士之遊，和麗麗分手了。他這時作有新的愛情 (Neue Liebe) 等詩。一七五五年的十一月，他到魏瑪 (Weimar)，和卡爾·奧古斯特 (Karl August) 公爵相識，先爲友人，後爲僚屬。這時他二十六歲。但他又因爲與夏綠蒂·封·石坦 (Charlotte von Stein) 夫人戀愛，再陷於苦痛之中。不過幾經掙扎之後，卻漸漸歸於平靜和堅定，他那流浪者的夜歌，在一切峯之巔，贈月 (Athen Mond) 等詩，均在此後作。在魏瑪的十年官場生活，使他的創作幾乎陷在停頓裏。中間會有哈次 (Hatz) 之遊，瑞士之遊。直到一七八六，他三十七歲了，遊意大利，他又重新是一個詩人。獻辭 (Zueignung) 一詩，可看作是轉變的樞紐。他在意大利飽覽了南國的風光，結識了許多友人（如畫家提石板 (Tischbein) 等），鑒賞了許多藝術品。他這時作了不少劇本，而浮士德的斷稿也出現了。三十九歲時，又返魏瑪。在魏瑪，他感到生活的無聊，於四十七歲與克里斯田·烏耳皮烏斯 (Christiane Vulpius) 結婚。這時法國革命爆發，他很憎惡，他把那悲劇的結果遂寫入海爾曼與道洛特亞 (Hermann und Dorothea)，自然的女兒 (Natürliche Tochter) 中。在這兩種作品裏，已可看出他那自然科學的研究與觀點對於他的文藝之影響。個性歸於次要，而典型歸於首要了。他在四十五歲時與席勒相識，二人合作了不少東西。到他五十六歲時，席勒逝世，他的生活遂入於末期。他的眼光注意到往昔去，六十二歲時著成他的自傳，五十九歲時完成他的浮士德第一部。晚年受東方文學，他譯的東西詩集 (Westöstliche Divan) 成於一八一九，這時他七十歲了。他之愛瑪瑞安·封·魏勒默 (Marianne von Willemer)，是他最後一次愛情。他的少年友輩漸漸先他死去，只賸下他的忠實助手愛克曼 (Eckermann)。他於一八三一年七月完成他的浮士德第二部，次年便長逝了，享了八十三歲的高齡。在他死後半世紀，歌德學會成立，印行歌德學會年報。在魏瑪設有國立歌德博物館。他全集的版本至多，以魏瑪版爲最全，共一百四十三卷，但以猶比勞尼姆版 (Julianmannsche) 的註釋及導言爲最精，共四十一卷。傳記作者極多，以 R. M. 邁萊耳 (R. M. Meyer)，畢耳紹夫斯基 (Bielschowsky)，裏道耳夫者爲尤善。

(註一七) 詩與本事，是歌德自傳的書名。有人譯作詩與真。直譯的話，應當是文藝與實際。這原是歌德因爲當時批評家對他的詩有所誤解，所以特地将創作的背景寫出的，所以我譯爲詩與本事。

(註一八) 「巴洛克」是 Barock 的音譯，因爲實在沒有相當的中文。原字來自葡萄牙文 Barroco，是指形式不勻的珠子。現在指生活與藝術中之誇張的，瑣碎的，目的與手段之不一致的，形式與材料之不相稱的，種種不和諧狀態。就藝術史上講，十七、十八世紀由文藝復興而渡入羅珂河 (Rokoko) 精神的風格，就稱爲「巴洛克」。文藝上的「巴洛克」較造型藝術上的「巴洛克」爲早，同樣指那形式與材料之不

稱，以及過分的表現的風格。抒情詩方面的代表人物有奧波慈 (Opitz)，戲劇方面的代表人物有格瑞非烏斯 (Gruphins) 和勞很石坦 (Lohenstein)，敘事文藝方面的代表人物有格貝爾霍塞遜 (Grimmelshausen)。可參看恩薩爾察 (Gysarz) 的德國巴洛克文藝 (Deutsche Barockdichtung 1924)。

(註一九) 古典精神 (Klassik) 由意大利文 *Classicus* 而來，原指古代羅馬屬於收稅階級者而言。以後有在現實上優越，及在理想上可為標準的雙重意義。在近代卻又有年代の意味，所謂「古典」幾乎就等於所謂古代了。事實上，這年代的和價值的意義是同時並存的。因而凡號稱古典精神者，就是一方面無可超越，一方面又追縱古人之意。各國有各國的古典作家，法國以他們十七世紀的劇作家為古典作家，德國以克勞普施陶克，萊辛，魏爾德，海爾德，歌德，席勒為古典作家。在最嚴格的意義上，卻只有像歌德自意大利之遊至席勒逝世之間的作品中所有的藝術觀和世界觀才可稱為古典精神的。這些作品的特點是圓滿與節制，和諧與倫理性，以及自典型的與象徵的價值而來的人格敬養。到現在為止，古典精神的意義可說已經確定，與浪漫精神劃分甚清了，不過古典人物的範圍卻擴大起來，這是因為藝術濫用名詞的緣故。又有「古典主義」(Klassizismus) 一語，卻與古典精神有別，雖然它的成立是不能離開後者的。二者最大的區別就在古典精神是創造的，古典主義卻是接受的。古典主義乃是專指德國文學上高特施德與萊辛所建立的古代藝術觀，以及造型藝術上溫克耳曼 (Winckelmann) 所建立者而言。

(註二〇) 蘭特生於一六九五，卒於一七二三，是啓蒙運動時代中惟一的抒情詩人，為克勞普施陶克和歌德這一方面的先驅，只是他在生活上毫無節制，在文藝上毫無形式，因而為人所輕。

(註二一) 文學科學 (Literaturwissenschaft) 似乎是在一八四二年為穆恩特 (Theodor Mundt) 所開始用的，指對於文學的各種考察而言，因而包括着文學史。文學科學可以從詩人的人格或者作品出發，而二者又都可以或者出之以後生的解釋，或者出之以系統的述說，更或者出之以歷史的描敘。所以一共有六種方法，但實用起來卻不限於只用其中的一種的。後生的解釋法如艾里希·施密特 (Erich Schmidt) 的萊辛傳 (詩人人格)，如霍厄斯勒 (Hörsler) 的尼勃隆根傳說與尼勃隆根歌 (作品)。系統的述說法如龔道耳夫的歌德傳 (詩人人格)，如瓦耳策耳的詩人的藝術品之內容與形式 (作品)。歷史的描敘法如勃特拉克穆 (Betham) 的尼采傳 (詩人人格)，如考爾夫 (Korff) 的歌德時代之精神 (作品)。現代多半用文藝科學 (Literaturwissenschaft) 以代之，不過也不十分嚴格，大體上「文藝科學」較「文學科學」範圍廣些而已。本書譯文則悉視原著者用字而別。文藝史 (Literargeschichte) 與文學史 (Literaturgeschichte) 二者亦然。

(註二二) 美學 (Aesthetik) 由希臘字 (Aisthánomai) 來，原是感覺之意，現在指關於美底基礎及原則的研究，是哲學的一部門。在文藝科學中不止批評家從事於美學，許多詩人也在這上面努力着，尤其是在一七五〇年出現了保姆戈登 (A. G. Baumgarten) 的美學 (Aesthetika) 以後為然。德國特別有影響的美學著作是康德的判斷力批判 (Kritik der Urteilskraft)，席勒的哲學著述，讓·泡耳 (Jean Paul) 的美學淺

說 (Vorschule der Aesthetik)，維舍爾 (Vischer) 的美學等。

(註二三) Ethos 是難譯的字之一。希臘人對一人個性中不變的成分叫 Ethos，對一人一時的心靈狀態叫 Pathos。有倫理性，或倫理的情感之意。此間所譯「人生態度」，係由宗白華先生提示。

(註二四) 考白石坦生於一七九一，卒於一八七〇，是一位文學史家。他著的國家文學史之基礎 (Grundriss der Geschichte der Nationalliteratur)，出版於一八二七，是現代第一部文學史。

(註二五) 日爾溫奴斯生於一八〇五，卒於一八七一，著有德國之詩的國家文學史 (Geschichte der Poetischen Nationalliteratur der Deutschen) 五卷，自一八三五年起，至一八四二年出全。他是第一個把文學史和文化史、政治史合而為一的人。他的莎士比亞一書 (共四卷，出版於一八四九至五二)，亦有名。

(註二六) 浪漫派 (Romantik) 是在十八世紀末到十九世紀之精神上、藝術上、特別是文學上的一種傾向。它的得名，猶如古典派之得自傾向古代然，它是以中世紀的文學與藝術，亦即以拉丁文化的特質為依歸者。浪漫派和古典派也有相反相成處，古典派重理想，浪漫派任幻想 (Phantasie)，但都是以睡棄現實為事的。「浪漫」一概念，殊不單純，它是從多方面以形成德國人的精神生活的。菲希特 (Fichte) 的個人主義的哲學，也很有幫助。浪漫派也代表一種科學的活動，這就是要以翻譯世界文學——但丁，莎士比亞，西萬提斯——而改造德國精神，並欲借中世紀的德國文藝而喚起新生命之覺醒。浪漫派大都重民間文藝，在浪漫派流行時，民歌和童話也便都有復興之勢。浪漫派有前期後期之別，近世又有新浪漫派之稱。講浪漫派最好的書，有海姆 (Hym)，胡哈 (Richard Huch)，瓦耳策耳 (Walzel)，納德勒 (Nadler)，施特里希 (Strich)，塔忒爾遜 (Tietzen)，龔道耳夫 (Gundolf) 諸人著作，均可參看。

(註二七) 歷史哲學 (Geschichts Philosophie) 可說是歷史的形上學，即尋求歷史的意義者。歷史哲學總是目的論的 (Teleologisch)，把歷史看作是一種內在的目的之實現。例如萊辛以歷史為「人類之教育」，黑格耳以歷史為「人類自由之勝利」皆是。

(註二八) 黑格耳生於一七七〇，卒於一八三一。他是一個體大思精的哲學家，曾在各地講學，最後在柏林繼續菲希特為教授。主要著作有精神現象學 (Phänomenologie des Geistes)，邏輯科學 (Wissenschaft der Logik)，及美國講義，歷史哲學講義等書。

(註二九) 謝林生於一七七五，卒於一八五四。他曾在耶納 (Jena) 等地為教授。耶納是那時浪漫運動的中心，他和菲希特，黑格耳都相遇於此。謝林是早熟的天才，但其思想前後頗不一致。

(註三〇) 宏保耳特是一個語言學家，歷史學家，美學家，也是教育家。他是歌德與席勒的友人，是柏林大學的建立者。他生於一七六七，卒於一八三五。在他逝世百年紀念時 (一九三五年四月八日)，本書譯者曾草宏保耳特逝世百年紀念一文，發表於當時天津益世報文學副刊，及德華日報紀念特刊中文版中，對其生平及著作有頗詳之介紹。他的主要美學論文是論席勒及其精神進展之過程和論歌德的海爾曼與

道洛特亞，前者譯者亦曾譯出，載北平的文哲月刊第一卷第九期及第十期中。

(註三一)「高特」的(Gotisch)是自高特民族(Gote)詞而來。高特民族是古代東部的野蠻日爾曼民族。普通所謂「高特的」，多指高特精神(Gotik)，這種精神特別表現於建築中，以尖拱式(Spitzbogen)與渦捲(schörkelhaft)裝飾為特點。

(註三二)萊克(Leopold von Ranke)是近代著名的歷史家，生於一七九五，卒於一八八六，享有九十一歲的高齡。他早年受的教育是古典的與宗教的，意大利之遊更增加了他不少知識。他的處女作，發表於二十九歲。在德國流行最廣的書是宗教改革期的德國史(Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation)，這書出版時他五十歲左右了。他負國際聲譽的，卻是英法兩國的斷代史。到他八十一歲時，他完成了久想致力的世界史(Weltgeschichte)，一共九卷。他在教育上的功績很大，親炙的人都有所成就。他曾說：「我的目的只在找出事情確實如何發生而已」，又說：「我先要求自己是一個歷史家，其次始要求是一個基督徒」。這是他求真的科學精神！他的歷史重在政治方面，文筆生動而簡潔。

(註三三)德芬孫(Johann Gustav Droysen)，生於一八〇八，卒於一八八四。他受黑格耳的影響甚深，他要在歷史中尋出動力所在。他有顯著的個性。著作以希臘主義史(Geschichte des Hellenismus)與普魯士政治史(Geschichte der Preussischen Politik)為最著名。

(註三四)尼布爾(Barthold Georg Niebuhr)，是歷史家兼政治家。他的歷史著作置重在制度，潮流，與社會情況，而不重在個人。他很有科學精神，只是缺點在太敏感而已。他的名著羅馬史(Römische Geschichte)。

(註三五)由路德所領導的宗教改革，在文學上也有其影響。一是路德的聖經譯文，因而確定了近代德國的書寫文字，二是宗教詩歌的建立，三是學校的改革。宗教改革期的文學是論戰式的，小冊子的，對話的，亦有很多作家，薩克斯(Hans Sachs)的少年作品即屬之。詳情可參看施塔姆勒(Stammler)的從神祕主義至巴洛克(Von der Mystik zum Barock 1927)一書。

(註三六)尼勃隆根歌是德國最著名的英雄史詩，故事的來源發生在六世紀的法國。中間經過許多演變拼湊，到十八世紀時，首先為包特默爾所注意，經過浪漫派的宣傳，才為一般人所激賞。一八〇七年，有哈根(Hagen)的譯本；一八一〇年，發現原文的全部。一八二七年，息姆勞克(Simrock)的翻譯，乃是迄今最佳之本。一八二六年，有拉賀曼(Lachmann)者，也有一種譯本，只是他把全文拆開了，變成許多獨立的詩歌，他說本來並沒有統一性的。因此，現在關於尼勃隆根歌便有兩種學說，一持有統一性，一持無統一性。關於尼勃隆根歌的生成史，以霍厄斯勒(Heuser)的尼勃隆根傳說與尼勃隆根歌(Nibelungenage und Nibelungenlied)為最詳，此書在一九二九年有第三版。

(註三七)烏耳夫拉穆·封·愛聖巴哈是約在一一七〇至一二二〇間的著名的中世紀詩人。他的名者是帕爾濟瓦耳(Parsifal)長篇史

詩，這是使德國文學離卻模擬法人的束縛而得到解放之作。他那個性之強，世界觀之清晰，結構之佳，描寫之有力，都使他的創作超出齊輩萬萬。

(註三八)瓦爾特·封·得爾·佛格耳外德生於一六〇，卒於一二三〇左右。他的生地不詳，或者是奧國。其精神上及藝術上受有決定的影響者則是在維也納的宮廷中的一段生活。此後他曾漫遊各地，作一個吟遊詩人(Fahrende)。晚年始定居。因此他的詩也分爲三期，第一期中是抒情的，其中有強烈的民族性，有人稱爲歌德以前的第一流抒情詩。第二期中是格言式的，帶政治味的，見地極勇敢，內容優於形式。第三期則是智慧豐富而寧靜的。烏爾德(Uhland)作的傳(一八二二)，布爾達哈(Burdach)作的傳(一九〇〇)，都可參看。

(註三九)高特歇里德·封·施特拉斯布爾哥，是一個市民階層的宮廷詩人，受有廣博的教養。在十三世紀之初，他那史詩特里斯坦與伊索耳得(Tristan und Isolde)便出現了，但這不過是一未完之作，又由後人續上的而已。在他的作品中，充分表現了宮廷的世界觀，至於其感覺之銳，運用文學之巧，並造型的寫生的筆力，更是中世紀所罕見的。

(註四〇)路德生於一四八三，卒於一五四六。因爲他的聖經譯文，於是在德國文學史上遂有着不可忽視的意義。他譯新約於一五二二，這時他三十九歲；過了十二年，他又把舊約譯出來了。由於聖經的廣佈，德國的文學才有了定形。加上路德其他的散文，於是德國散文的基礎也打下了。他的宗教詩，又是教堂歌曲中之最雄健，最有光輝者。

(註四一)薩克斯生於一四九四，卒於一五七五。他是一個鞋匠，但作有六千多首詩。就中尤以爲宗教改革先聲的威丁堡之夜鶯(Wittenbergisch Nachtigall)爲最有名，此詩作於一五二三。他也作有許多寓言，其中有可愛的幽默；他並作有許多戲劇，其中有當時所流行的題材之全部。他的作品，在外形上是不巧的，但深刻的內在體驗和對藝術之熱烈的努力，卻仍是不會埋沒的。

(註四二)席勒和歌德一樣，在中國也是一個熟悉的人物了。首先，他那在二十二歲時寫的劇本強盜(Die Räuber)，我們是久已有着楊丙辰先生的譯本了。席勒以一七五九年十月十一日生，比歌德小十歲；死於一八〇五年九月五日，先歌德二十七歲而卒，僅享有幾乎歌德一半的年齡，四十六歲而已。他是一個低級的官員之子，生在小市民的黯淡的家庭裏。初習法律，繼習醫學。他爲盧賸，克勞普施陶克，莎士比亞所鼓舞，渴好自由；結果就是那處女作的劇本強盜。二十四歲時，著有陰謀與愛情(Kabale und Liebe)劇本，此書有張富歲的漢譯。因爲病，他的戲劇活動中斷了。二十八歲，始又著堂·喀洛斯(Don Carlos)劇本。同年，爲謀生至魏瑪。在封·梭格菲耳德夫人(Erbin von Jengefeld)家中識歌德，歌德這時新由意大利歸來。由於歌德之薦，他到耶納大學任了歷史學教授。他的生活，以此爲轉變，入於歷史，哲學的研究期。他在大學裏的第一個講演，就是何謂一般的歷史以及吾人抱何目的而研究之(Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?)。三十歲時，著藝術家(Künstler)一詩，代表了他那以思想爲內容的抒情詩的本色。三十一歲時，與封·梭格菲耳德夫人的女兒夏綠蒂(Charlotte)結婚。因爲病，他在耶納的婚後幸福生活又不能維持。由於意外地得了友人之助，於是返回

欲海瑪爾巴空 (Marbach)。以後的幾年，連續著有三十年戰爭史 (Geschichte des Dreissigjährigen Krieges)、論鐵鏟與莊嚴 (Über Anmut und Würde)、關於人類審美教育 (Über die ästhetische Erziehung des Menschen)、藝術的與倫理的文藝 (Über nativo und sentimentalische Dichtung) 等文。這時他三十六歲了。同時作了不少哲學性的抒情詩，如理想 (Die Ideale)、理想與生命 (Das Ideal und das Leben)、大鐘之歌 (Das Lied von der Glocke) 等是。宏保耳特之與之結識，也在此時。歌德之與之合辦雜誌並合著諷刺詩，也在此時。到他四十歲時，他卻又回到戲劇來了，這是他的生活第三期，卻也是末期。他完成了瓦倫斯坦 (Wallenstein)，他完成了維廉退爾 (Wilhelm Tell)，這都到了他的戲劇活動的頂點。完成維廉退爾的次年，又為重病所侵擾，遂與世人長別了，時年四十六歲。歌德作有席勒大鐘之尾聲 (Epilog zu Schiller Glocke) 以誌之。他的全集，以艾德渥得·封·得爾·海倫 (Eduard von der Hellen) 所註釋者為最善，共十四冊。傳記以明諾 (Minor) 著作者最佳。

(註四三) 史詩 (Epos) 是「敘事文藝」(Epik) 的一種。史詩和小說不同，因為有韻，也和民歌不同，因為有鋪張的場面。史詩有民間史詩 (Volkspos) 與藝術史詩 (Kunstepos) 之分，前者多以英雄傳說為內容，描寫趨於典型化，作者的名字和特性是在顯然不彰之中；後者不然，材料既無限制，作者個性亦極顯明。

(註四四) 戲劇 (Drama) 由希臘字 dran 來，是動作的意思。這是把詩人之內在追切的體驗，以客觀的方式而賦以藝術的表現的文藝。詩人把那激動着的思想 and 情感用人物代表之，這些人物似乎離作者而獨立然。劇中的動作 (Handlung) 之進展，須是不停止地，不改變地帶有必然性地表現出來。劇中人物雖為內在的或外在的成分所侵擾，但須保持動作的統一性；至於「時」與「地」之需要統一，尚是次要而已。凡是戲劇，都有一個轉換點 (die Peripetie)，通此以往，情形就或好或壞下去。戲劇常有一種或和外界或和自身性格的鬭爭 (Konflikt)，視此鬭爭及其解決的意義和效應之不同，於是悲劇，喜劇之分。悲劇，喜劇之間，則有一混合類屬，稱為悲喜劇 (Schauspiel)，往往以一嚴重鬭爭而得「幸運收場。戲劇之來源，多係娛神，先由合唱 (chor)，而後進化至神與合唱隊長之對話，又由此而有戲劇。最早之戲劇，係紀元前五三四年雅典泰斯皮斯 (Thespis) 所創者。其後始逐漸有戲院之興建。德國戲劇發達甚晚，十七世紀時阻於政治不軌道，直至十八世紀後葉，始有高特施德與萊辛之批評工作，繼而萊辛，歌德，席勒之創作出，德國戲劇遂達於高潮。十九世紀，德國劇本向寫實主義發展。至十九世紀末，因易卜生影響，轉到自然主義，霍普特曼就是一個好代表。最後卻又為表現主義取而代之。

(註四五) 抒情詩 (Lyrik) 由希臘文 lyra 而來，是七弦琴的意思。敘事文藝以自身而敘述別人的事情，戲劇以別人而敘述自身的觀感；抒情詩卻是即以自身之口，抒寫自身之心的。它是把詩人之內在追切的體驗，以主觀的方式而賦以藝術的表現者。抒情詩最近音樂。抒情詩描寫心靈過程最便，感人也最深。抒情詩當然也不只一類，但是那表現方式，一定是主觀的。抒情詩初時與敘事文藝不分，其獨立，惟有一個人族的心靈生活有了覺醒以後。德國的抒情詩，是以克勞普施陶克以後，歌德，薛德林，及浪漫派諸人既出，為頂點的時期。近代自蘇



泰帆·喬爾歌(Stefan George)起，又有了新波瀾。詳見外爾諾(R. M. Werner)的抒情詩與抒情詩人(Lyrik und Lyriker)，厄爾瑪廷格(Ernstinger)的德國抒情詩自海爾德至近代之史的發展(Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtliche Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart)。

(註四六)海特諾生於一八二一，卒於一八八二，是一個文學史家。在其十八世紀文學史中，尤以寫文學關係上的啓蒙運動者稱。這部文學史共六卷，卷一是英國，卷二是法國，卷三到卷六是德國。現在關於德國的一部分，有單行本，稱十八世紀德國文學史，合訂一卷。

(註四七)實用主義(Pragmatismus)有二義，一是指對一事之前因後果的考察，二是指由維廉·詹姆士(William James)所倡導的惟有實際效用者始爲真理的哲學。本文係指前者。

(註四八)舍洛(Wilhelm Scherer)生於一八四一，卒於一八八六，是著名的日爾曼語言學家和文學史家。因爲他的科學方法，和敘述技巧，在現代的文藝史學上成爲一派。他的主要著作是詩學(Poetik)，德國文學史(Geschichte der deutschen Literatur 1883)。

(註四九)實證主義(Positivismus)是只承認測定，真實之物，而與只憑理性的結論相反對者。

(註五〇)民間文藝(Volksdichtung)是產自民間，而不知道作者的一種文藝。它的內容是以感動多數人爲主，它的形式是無藝術，無技巧，無統一的。在表現上毫無個人色彩，傾向於典型的人物，典型的現象，典型的事件。好處是直接而有力。民間文藝和爲民衆而作或自民間取材的著作卻不同。民間文藝包括民間詩歌(Volkslied)，民間史詩(Volksepos)，民間童話(Volkensärchen)，民間傳說(Volkssage)等。

(註五一)猶廉·施密特生於一八一八，卒於一八八六，是前線使者(Die Grenzkoten)週刊的編輯，文學史家。他是「少年德國」派的反對者。著有十九世紀的德國國家文學史(Geschichte der deutschen Nationalliteratur im 19. Jahrhundert)，共三卷，出版於一八五三，時年三十五。後來擴充爲從來布尼茲迄至現代的德國文學史(Geschichte der deutschen Literatur von Leibniz bis auf unsere Zeit)，共五卷，於其死後陸續出版。

(註五二)維爾瑪生於一八〇〇，卒於一八六八。曾任馬堡(Marburg)大學的神學教授，是一個文學史家。他那曾經傳誦一時的文學史，就是一八四五年出版的德國國家文學史(Geschichte der deutschen Nationalliteratur)。

(註五三)門策耳(Wolfgang Menzel)，生於一七九八，卒於一八七三，是一個新聞記者和政治家。他之爲批評家，是因爲他在一八二七年出版的他那德國文學(Deutsche Literatur)及以後的著作中對於歌德，對於「少年德國」派所施的攻擊。他在歷史著作中所當鼓吹的，則是德國的統一。

(註五四)高戴克是一個文學史家，一個目錄學家，尤以出版家著稱。他生於一八一四，卒於一八八七。他編有德國十六世紀詩人叢書

(Bibliothek deutscher Dichter des 16. Jahrhunderts)，共十八冊；德國十七世紀詩人叢書，共十五冊；席勒集，共十五冊。他那德意志文藝史之來源的基礎，在一九一〇以來所再版的，是一共十冊。

(註五五)報紙文體(Journalismus)，中國有人譯音爲「集納主義」。這是指在定期刊物中適合一般趣味而又不失作者個性的一種批評性文體。它與毫無藝術形式的消息報告不同，與純粹給人享樂的小說也不同。只是此種文字常受讀者羣，出版家，新聞檢查員的限制。在德國，此種文字開始於啓蒙運動期中。高特施特，尼考萊，魏爾，都是其中的健將。因爲受政治限制之故，報紙文體趨於隱約，曲折，這就是小品雜感(Feuilleton)所由來。擅長寫小品雜感的是海涅。

(註五六)語言學(Philologie)原指對科學活動之一般的愛好，文藝復興以來專指古代精神生活的研究，現在則指對一個文化民族的生活及其表現於文學中的沈澱物之研究的科學了，所以它不只包括語言文學及其所屬的部門，而且包括民俗，法律，倫理，藝術等研究。讀者更須特別注意此字在德文中較在英文中的意義尤爲廣泛。關於德國語言學，可參看海爾曼·泡耳(Hermann Paul)的日爾曼語言學之基礎(Grundriss der germanische Philologie)。

(註五七)玩票主義(Dilettantismus)本是愛好藝術之意，現在指對藝術只知享受，而一無鑑別，追逐於時尚之人。與之相反者，是藝術家或藝術學家。

## 第二章 舍洛學派之貢獻

### 一 概觀 傳記學、語言學、心理學

在舍洛 (Bohner) 那裏，已顯示了向細微處研究的特別傾向，現在在他這一學派中乃更見到那在這一方面的特別發揮了。舍洛已使文藝史開始被認為大學裏精神科學上的一個特殊部門。舍洛學派的人便更提高這種要求，並深刻化之，這是由於他們把舍洛的方法論上的原理，勤勉地用於文學演進上之種種不同的領域，又由於他們在傳記學、語言學、美學的實事求是之中，而有一種綜合理解的活動，更由於他們對於古典主義者人格之富有情感的崇敬致之。人們必須認識這一批的文藝史家的意義是在：他們第一次大規模地由古典主義的觀點出發，把文藝進展的過程置之於井井有條的秩序之中；他們第一次把古典主義的以及一部分浪漫主義的評價，引為歷史構成之動力，並作為一種古典崇拜中的信條而運用之。他們之能作出新的精神科學的訓練上之首要基礎者在是，他們之能在別的方面亦有所貢獻者亦在是。他們創造了古典主義者與浪漫主義者的傳記學，他們創造了校勘古典文獻的語言學，他們創造了名著構成史的專門研究以及環境與體驗之心理學的專門研究。下面將按了舍洛學派的三大方向，即傳記學、語言學、與心理學而敘述之；——自然，又是很簡括的。

在德意志文藝史上任何時也不能否認了的，就是她是成長在與種種科學以及種種精神力量的搏鬥中：啓蒙派、古典派、浪漫派之批評；浪漫主義者之一的歷史的設想；精神領域上之英雄崇拜的衝動；古典的語言學；哲學史；美學的和歷史哲學的思索；藝術與藝術家之心理學；政治的歷史；社會科學與社會哲學——所有這一切，都參加於德國文學之史的或心理的新科學的構成之中；而在文藝科學的考察或在文藝史的敘述內，舉凡方法論的興起及事實的評價標準，亦無不通過於此。大勢是先為一種在神話的並美學的外衣下之哲學的、

歷史的態度所統馭着，後來那實在主義的語言學並心理學的方向便逐漸增強起來：傳記學與語言學乃自綜合的研究中分化而出，而總括的文學史遂陷於一種不科學的綜合化裏了。分析與部分研究於是佔據着那文學史壇。

## 二 傳記學 施密特、孟柯爾、明瑞

現在我們就開始對傳記學說幾句話：在舍洛學派中的代表作有三：一是艾瑞希·施密特 (Erich Schmidt) (註一) 的萊辛，二是弗郎茲·孟柯爾 (Franz Muncher) (註二) 的克勞普施陶克 (Klopstock) (註三)，三是畢耳紹夫斯基 (Bielshowsky) 的歌德，另外，可以加上明瑞 (Minor) (註四) 未完成的席勒。要是畢耳紹夫斯基的歌德傳是屬於有教養的家庭間的讀物，將科學的要求壓抑了的話，則施密特、孟柯爾、明瑞的三傳記，可稱為澈頭澈尾是科學的、以語言學為基礎的、對於三個古典者的專文。站在不同世紀的立場，欲對舍洛學派（這個名詞不能看得太嚴格了，例如孟柯爾就曾是密協耳·勃爾耐斯 (Michael Bernays) (註五) 的一派的，但是因生在同一世紀之故，和舍洛派的觀點卻並不相遠）下公平的論斷，是不大容易的。不過大體上，我們知道這一派的傳記學走的方向是三個：起頭是嚴格的語言學的立場，之後是拘緊地應用遺傳，教養生活三公式的方法，最後則有一種傾向，這就是一面致力於對古典者直然是不加批評的贊揚，一面則忽視詩人的生活而只置重遺傳和教養的作用。整個舍洛學派所缺少的是，對於創作的人之魔性 (Dämonie) (註六) 一方面的注意，對於人類靈魂之後的與隱藏的一方面的透視，以及對於獨創力 (Originalität) (註七) 之真正的高貴處之感到等。太注意於環境和傳記的微細處、文藝的及人物的影響之探求了；一種市民性的和諧幸運之感是阻止了創作生活上之驚懼的、痛苦的、悲哀的成分之考察了；一種在其自身及其時代中的人格之成長的動力 (das Dynamische) 是忽視了，因而把人物遂只造成了一種雕像似的姿態而已了——對於古典者的態度，則根本以古典者為半神的，好像他們生來是古典者，而不是後人為崇拜而加上去的，因此他們對於古典者之私生活發生極大的興趣，這未免與

這種傳記之英雄化的根本趨勢作了一個奇異而可笑的對照了罷。同時，在這整個傳記學裏，那種太文學意味的觀察法是過重的。這種傳記之敘述的出發點的選擇決不是側重在時代背景及其與精神的、社會的、經濟的、政治的傾向之錯綜上，反之，卻只是憑著作家和書本把那些英雄們的出現之純文學意味的序幕托出而已。那並不是傳記中的英雄在生活之廣闊處所表現的痕迹，卻只是古人的圖書館而已。自然，在這裏我們不必爭辯，施密特·孟柯爾，明瑞，畢耳紹夫斯基，也未嘗不注意那種社會的、政治的、精神的前境和環境，但是他們首先注重的還是書本。人們試從這個觀點一比較俞斯提(Justin)的溫克耳曼(Winkelmann)，(註八)和這些萊辛，克勞普施陶克傳記，就可以立刻瞭然這話不錯了。在後者，對遺傳，和對由書本上所得的教養，是遠較對於這些英雄之體驗和他們生命力之作用為重的。由舍洛學派所產生的傳記學之真正建樹，真正影響，以及推動科學的知識處，是在精確而真正嚴格的語言學的基礎，是在對於傳記中之不確切，不公平的成分之屏除，是在對於著作時日之出色的考訂，是在依進展的段落而對於生活材料所作的初步的劃分；而尤在因為研究那些早期的人物而放射到、致力到那些小些的才智之士，例如由萊辛而及於高特施德(Gotsched)，尼考萊(Nicolai)，門德耳遜(Mendelsohn)(註九)，由克勞普斯陶克而及於其先驅，而及於包特默爾(Bodmer)，布來廷哥爾(Breitinger)，並及於其學派等；最後，則在英，法，意，和德國間的文學之史的連繫之明瞭，在法國，英國市民性的悲劇、喜劇的探討，在「巴洛克」(Barock)的英國史詩之影響於德國的知識，在德國的與西方他國的詩學(註一〇)之關係的闡明等。

### 三 浪漫主義之插曲 海姆與茲爾泰——浪漫派——生活體驗與文藝創造——茲爾泰的第一種影響

在舍洛學派的傳記學之旁，我們還有兩個大學者的貢獻應當紀念，他們對於後來的文藝史的演進有着極大的意義，惟以他們主要成績的生成時代看，則已經屬於此期：一是作諸人合傳的浪漫派(Romantische Schule)的海姆(Haym)(註一一)，一是後來極有名，寫著論到了萊辛，歌德，瑙瓦里斯(Novallis)(註一二)，薛德林

(Hölderlin) (註一三)的論文的邁爾泰(Dilthey) (註一四)。

對於浪漫精神的研究上，海姆的著作承襲了先驅海特諾(Hettner)，是一部斬草萊、闢荆棘的書，雖然他微蹟徹尾是站在理性主義的、反浪漫精神的立場而動筆的。他的長處是，好像被浪漫派所征服了似的，把文學史當作是精神史、觀念史而寫着，即以這種方法論上的概念，自然，也還完全是個人主義的傳記式的作法，而施之於浪漫派了。在他認為，決不能像一般人在一八四八年三月革命以前或者以後的印象之下所想，以浪漫精神與政治爲一事。他卻是太信理性的、自由的時代精神之無往不克的力量了，因而覺得對早期浪漫派應當有一個純粹的史的敘述。在根本上他是個人主義的、理性的、自由的，這可由書的排列及作法上看得出。他的書只是傳記的一個支流而已。他以浪漫運動的根本動機之本質的現象的敘述自限，但殊不知那種浪漫的動機之較爲外在的關係卻也與之相關。爲證明起見，只消看一看那方法論的意味的序文：「在這種最顯著的精神活動裏頭，在幻想力與思考力的生活彼此交流裏頭，倘若仍要用一個公式可以一下子去代表的話，這就構成浪漫精神的本質。而且在這裏，還有一種可能，就是那心靈生活之微妙的流露，虔誠信心之激動，都可與之翕合無間呢。」人可以完全看出這裏是個人主義，是啓蒙的自由主義；對於浪漫精神是並未能浪漫地去看的。

然而海姆在他的工作上，在材料方面是一種決定的勝利的，因而對於科學的方法上的進步有準備之功：海姆看出，通常的文藝史的方法是不足以應付一個過於複雜的現象如浪漫派的，所以必須應用一個新的方法，這就是精神科學的方法，那是把整個精神生活、如哲學、文藝、宗教、人生狀況等統統包括了而觀察之的。但浪漫的政治學與社會學，浪漫的神話學與自然科學（不是自然哲學！）卻還沒入了海姆的視野，這是因爲他在整個上把浪漫精神仍看作只是文人與文學運動，而不是文化的與生活的運動之故呢。

另一方面影響文藝史的研究極大的，是邁爾泰，這位著稱的學者乃是源於內在的本質以及個人的血統，由浪漫精神之平靜安祥地作用着的傳統而出。對他，浪漫精神便不只是學術研究上的一種材料而已了，卻是個人的一種心愛之物。他那哲學的思辨精神和他那傾向於富有智慧的自覺之衝動，都是太強了，以致那種和浪漫潮流

相關之物幾乎不能在他心上激起一個生動的回響似的。然而在一切之先，他之認識體驗之力是一切創作之決定的原理一事，是把他在這裏所有微顛徹尾的浪漫思想和浪漫感覺給指明了。

邁爾泰的散文，在一八六〇和一八七〇年間就分別出現了，當時未被人注意，但以後卻有極大的影響。邁爾泰之靜靜的作用，表明人類生活之心靈的、精神的、魔性的力量，是與舍洛派的並海姆一部分的表面摸索之勞相對立着。就是這種對立性，在後來更強，更清晰，而且在新浪漫主義（註一五）運動中得了勝利了。關於這，以及邁爾泰還有的第二種、第三種的影響，我們以後將再談到。

#### 四 語言學 關係私人的文獻之收集

在這一時代的傳記學之外，還有作為傳記學的重要預備工作的語言學，這是舍洛派所特有的大貢獻。這一世紀的學者的課題之一，即將『校勘的版本』一概念(Begriff der "Kritischen Ausgabe")應用於德意志文學史的大堆材料之中，並推動許多校勘的版本以滿足此概念。在原理方面，德意志語言學是要靠她的姊妹科學古典語言學的，特在應用方面，則以前者之版本的演變與傳記的細微處更多之故，遂不能不把這些原理加上許多變化。其任務不只是求得一個完全的，將印刷錯誤和後來妄加的成分消除淨盡即足了，卻更要求將成書的正確的年月時日加以考訂，並獲得原文之審美的最佳的了解等。凡是知道對現代詩人的考訂不只是在原稿上得之，並且須一個版本一個版本地比較的，凡是知道原著者的整個或一部分不定的手稿對於整個或者一部分的了解都是給出了如何的困難的，凡是知道由於印刷者、再版者、編輯者、全集收訂者之如何造成有意的、或無意的誤謬的，一定可以估計對於這整世紀的學者是留着多麼大量的版本和材料而需要克服了。用那種對於一個著者之演進上的標點、拼字、及其變化的精神研究，這些學者的埋頭工作，使德國文藝進展過程之科學的敘述上有了一個校勘語言學的基礎。這時像萊辛全集的拉賀曼孟柯爾本(Lachmann-Muncherschen)（註一六），海爾德全集的蘇帆本(Suphanschen)（註一七），席勒全集的高戴克未完本(Godakeschen)，歌德全集之由多人編訂、最後完成

於艾瑞希施密特的魏瑪本 (Weimare Ausgabe)，到現在都是成爲標準的本子了；由他們的熱心與忠實，對於史的探求上，便預備下了好工具和好基礎，這是我們所不能不感激的。由掃伊弗爾特 (Seuffert) (註一八) 編輯的魏蘭全集 (Wieland Ausgabe) 已在完成之中；而格黑耳帕策 (Grillpazer) (註一九) 的集子，克萊斯特 (Kleist) (註二〇) 的集子，由艾瑞希斯密特與藥霍耳特·施泰格 (Reinhold Steig) (註二一) 編輯，布倫檀諾 (Brentano) (註二二) 的集子，由彼得爾考普甫 (Schinddekopf) (註二三) 編輯，薛德林的集子，由海令格拉特 (Hellingrath) 與普柯爾納格爾 (Zinkernagel) (註二四) 編輯，璣瓦里斯的集子，由明璣編輯，也都開始成爲在建設的歷史考察之下的澄清過的材料了，這是他們在那時常是太任意的初版本子 (例如克萊斯特之將提克 (註二五) 浪漫化)，以及散失的、未印的、或難得的著作 (如薛德林語言學家所爲者)，加以搜集、抉擇、和編訂以後所成功的。這種語言學的工作，或者可說是研究的預備工作，對所謂古典人物的方面，重要的都已致力，或者完成了。關於浪漫時期也已開始，只有德國文藝復興期與「巴洛克」的文藝，以及十八世紀前葉的文藝，卻才起頭。在這裏，也很可以看出，趨勢是首重古典文學者，稍後始及於浪漫文學者，後者乃是在不同的時代氣息的勢力下而推許到代表的古典性質而被讚賞着的。

在大家忙於對古典文學者，浪漫文學者的集子之語言學的工作之際，對於十八世紀、十九世紀的回憶錄及書信文學 (註二六) 一類的編印，也極熱心。從文藝復興後，對於創作家之後世狀況及並世狀況的興味，漸漸不限於作家「身外之物」的作品了，而更及於創作家的人格本身。所以就無怪與全集並行，又出版那些通信集、自傳 (註二七)、對話錄 (註二八)、祖譜，以及其他私人的文獻了，自然，爲作傳記之用是第一義，但也是一般的精神史、或社會史上頗有價值的資料呢。這種開發新材料的努力，於十九世紀中有驚人的廣博處與深刻處。許多人把那些通信作爲校勘的全集的一部分，例如魏璣版的歌德集，孟柯爾的萊辛集，以及校勘的路德集等都是。如果不能收全，至少也要選一部分書信，與全集並行。而特別有關精神史、文化史的有價值的通信集，例如由歌德手訂的歌德席勒通信集，及宏保耳特喀魯林通信集 (Humboldt-Carolinechen) 等，則常單印。對於通信



與對話錄，人們亦常用語言學的校勘的努力而整理之。

爲補充這些語言學的整個工作起見，又有種廣泛的雜俎的編輯；對我們學術上有意義的是常在歌德年報，歌德學會年刊，以及奧伊佛瑞昂雜誌 (Euphonia) (註二九) 中見到的。這裏有種種的材料，也許是單信，也許是來往函，那都是在全集中所沒有地位放置的，之外，則是日記的摘頁，原稿的片斷，同時代之人的批評及語言學上的提示，祖譜的點滴，以及偶爾發現的詩篇或斷句等。只要是和所謂古典的人物有關的，事無鉅細，一概不遺。

## 五 窄而深的工作

趨於古典——以歌德爲研究中心

傳記學與版本校勘的語言學，固然是舍洛學派的兩大貢獻了。此外，卻還有第三種科學工作的貢獻，這便是以專題研究作出發的，其性質或者是『母題歷史學』的 (Motivgeschichtlich) 或者是心理學的，或者是美學的，或者是傳記的；他們所涉及的並不是古典文學者或者一羣的文人的事業及影響等之整體，卻是執有一個中心問題，以論文的形式出之。在他人之先，首被研究到的便是歌德與席勒，於是即就他們進展的某一重要方面而作研究：例如當作抒情詩人、劇作者、史詩作者而研究，當作科學家、哲學家、政治家而研究，當作舞臺改革者、文化批評家、藝術理論家而研究，當作戀愛者、交際者、人生形態構成者 (Lebensgestalter) 而研究。只是致力於歌德、席勒的著作就已汗牛充棟。自然，此外關於海德爾，萊辛，魏蘭，克勞普施陶克的，也數不在少，對於二流的人物的許多著作且根本不論。差不多在一七七〇——一八三二年間的每一個有價值或有成就的文人的傳記都全備了。因而關於他們的無數專題研究，無論成篇或者成書的，也就都有人從事着。這是一個一般的原則：那趨於或多或少或少的古典成分的研究是統治着科學的踏實工作範圍，於是一種再奇特也沒有了的文藝復興遂發生了，例如像賴希耳 (Reichel) 之研究高特施德那樣 (註三〇)，正不是罕見的。這時主要的興趣，我再說一遍吧，好像確定爲科學史上上面所說的那一段落之象徵似的，是在對那些烜赫的古典者並其範圍或大或小

的同時人，前人，以及直接的追隨者的研究。我們很可以看出，對於文藝史之嚴格的科學的研究，是欲截止於歌德之死，截止於浪漫派之終息的。即如此期之大師及領袖舍洛，於其綜合敘述德國的文學史之際，亦以分析歌德的浮士德第二部，亦即以歌德晚年風格之研究終。

因此，倘若我們看一看他們對於真正古典時代的研究，就知道這些學者的特點，首先是以浪漫派為古典者的繼承，而以狂飆運動只認為是古典時代中一個波瀾而已。外遜弗耳斯 (Weissenfels) (註三一) 關於狂飆運動的研究，可以歸到這裏，例如他認為狂飆運動的導火線是魏蘭的革命性的影響。在這個機會，海姆的浪漫派一書不妨再提一遍，它們同是一類。對十八世紀早期就不同了，對德意志文學中巴洛克風，以及歌德之後的凱勒 (Keller) (註三二)，赫貝耳 (Hebbel) (註三三)，魯德維希 (Ludwig) (註三四)，默葉爾 (C. F. Meyer) (註三五) 等，是只認為可居於背境的地位而已，我們只須看看這時的瓦耳德勃歌 (Waldberg) (註三六) 那頗有與會的感傷主義之形成的研究 (Versuch über die Entstehung der Sentimentalität)，保勃爾塔格 (Bohertag) 的論文，以及其他長篇小說 (註三七) 史，短篇小說 (註三八) 史就可以明白。只有對於格里默耳霍遜 (Grimmelshausen) (註三九) 的真面目研究，和幾個宗教詩人，諷刺家，劇作者，如日爾哈特 (Gerhardt) (註四〇)，勞高 (Logau) (註四一)，格瑞菲烏斯 (Gryphius) (註四二) 諸人的研究，在這時是有人從事着而已。

為防止誤會和反對起見，這裏不得不再行聲明，在我們這導論似的篇章裏，只能對於舍洛時代及其世紀的學術上之所有意思的現象之細微研究，是在這時出現了，由高戴克的文獻目錄中一覽便知。現在應當確定的，只是：那種研究的大趨勢是以古典文學時代的起訖之探討與描述為事，亦即自歌德之生以至歌德之死，並其直接的先驅者、共同生活者及共同努力者之生活的影響，為研究目標就是了。在歌德那種一切過人的才能上，是學術所自始，因而所有在他以前並以後的一切乃以他為中心而考察，而評價，而敘述了。

## 六 回顧 舍洛學派——方法論和形上學——唯物主義之影響

現在我們且作一個很簡單的概觀：只求對於那差不多一整世紀所費在欲將我們文學演進的過程加以確定的努力能有所認識，藉以對了解此後更廣大的研究工作上有些助益，卻也就夠了。

先是，從評價零星的或成組的文藝現象的批評家開始；繼之而有長時期地為構成古典的文學家的人格而作的奮鬥；終之則有那在許多方面都在造成神話的浪漫主義者所展開了的精神戰鬥的一個時代，他們於天才的批評之中，又加之以有意地對於英雄崇拜之傾倒，於是古典者之偶像，便於以形成了。浪漫主義者這種規模，平衡和理想是不斷作用着，雖然這種規模中的新內容是時常有所期待的；那種成了一世紀的連鎖的古典者，亦即在德人的的生活形式之準繩上的代表的創造者，是出現於那慢慢地僵化了的，而傾向於「拜贊庭式」的（註四三）亞歷山大精神（註四四）的小市民性的世界之前了。古典的先驅和開始者：克勞普施陶克，魏蘭，萊辛，海爾德及其一羣；古典的完成者：歌德，席勒，及其助手；加上直接後繼的與之作了对照或同流的一世紀：這便是浪漫派。文藝史上這七件大事：克勞普施陶克，魏蘭，萊辛，海爾德，歌德，席勒，與浪漫派，便規定了後來研究的範圍，動向，與批評之目標。於此有與此七事可說絕緣，但卻大可以比較者則為漢斯薩克斯（Hans Sachs）與格里梅爾霍遜出現的事，所以研究者也常及之。人們是從批評到了史的著述。歌德在其有演進的，史的意思的自傳中開了頭，日爾溫奴斯（Gervinus）與考白石坦（Kobenstein）採取了歌德的路子，擴而大之，取而應用於整個的文藝演進的過程之中；於是這種演進之總雜的敘述與根本的觀念遂第一次脫穎而出；人類的、精神的、文藝的性質之連繫，是被採取了，而在只是材料的混雜狀態中，我們乃第一次見出頭緒來了。在這種初期的科學工作萌芽之後，是繼之以許多通俗化的著作，自然，這也是由一些生動、鼓舞的批評家執筆的，例如猶廉施密特（Julian Schmidt）輩，對於新材料及片斷的研究上也便頗有貢獻了。

此後，在這種古典主義的氛圍之中，舍洛開了一種實在主義的，以心理學與語言學為依歸的風氣；以真正

科學的、分工的、注意部分現象之詳細的分析入手；鼓動新資料，探求新分類，於舊有及新發現的文獻中，置入個人主義並實證主義的時代之新觀點。一種有力的，但卻在許多方面是甯廣而不深的演進是展開了；古典前期及古典時代的單個人物之傳記或專門論文，語言學以及校勘本的創設，更從而對古典者及其前期、後期的人物之生活、著作、關係的微細的探討，這便是這一世紀人們精力的所在。

到此為止的這整個科學的進展之缺點，是在於：沒有一種真正的方法論上的基礎，沒有一種在研究結果上的形而上學的根柢，而對於啓蒙派、古典派、浪漫派之批評，則直然接受，啞若寒蟬，而一無抉擇。由一種渾樸可愛的粗疏出發，從日爾溫奴斯及考白石坦就已看得出來了，他們在文學史的序言上，對於方法論即持一個遊移的態度，說真的，是太不仔細了，而舍洛及其學派也完全忽略了方法論上的探討的，對於形而上學的意義的追求，亦始終茫然，在到最後的論斷時，更毫無批評意味的自覺，總之，在這一時代裏，這些還沒當作課題而開始呢。即使有點方法論的思索——舍洛和艾瑞希施密特是有時要尋方法論的基礎的——但也不是出自作者一種哲學的透澈的見地而然。在同時代中有一位新康德學派而以馮德（註四）為依歸的建立方法論的人，這就是愛恩斯特·艾耳斯泰（Ernst Eister）（註四），但是也沒何成功，而且他自己也不敢獨排衆議，以便對這個繁難而複雜的問題貢獻一種定見。人們可以看得出，這是一種只喜歡材料的唯物主義，像充滿在人生其他精神方面，經濟生活方面一樣者，現在又侵入文藝史學的整個世紀了。對於這些材料之新整理，對於精神方面之仔細的研討，是留給年輕的世紀的課題，但這卻是舍洛及其直接弟子，並同時代者所應當早為解決的。然而語言學，部分研究，材料之新估，以及在那一時代中之傳記的準備工作等，卻仍是舊的世紀之最大的貢獻。

（註一）艾瑞希·施密特是舍洛的著名弟子，生於一八五三，卒於一九一三。他是一個日爾曼語言學家，並文學史家。著有萊辛傳二卷，出版於一八八四。會編輯克萊斯特（Kleist）的全集，歌德的原始浮士德（Urfaust）。

（註二）孟柯爾生於一八五五，卒於一九二六，明興（München）大學的教授，文學史家，出版家。他曾參加校勘本的萊辛全集，編輯近

代文藝史學之研究 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 1896 ff.)，著有克勞普施陶克之生平及其著作 (Klopstock Geschichte seines Lebens und seiner Schriften 1838)。

(註三)克勞普施陶克是使德國文學因理智的啓蒙派而損失了的情感又恢復了的，生於一七二四，卒於一八〇三。二十一歲時入萊比錫及耶納大學，習神學。二十四歲時，作有彌撒神曲 (Messias) 三首，是他的處女作。這時他對他的表妹索菲·施密特 (Sophie Schmidt) 有不可遏止的情感，在他的抒情詩中曾留有深刻的影子。二十六歲時，爲包特默爾所召，到了取利克；次年又爲丹麥王所約，到了歌本哈根，差不多住了二十年。晚年則居漢堡。他的短詩很成功，劇本卻失敗了。他的集子和傳，都要歸功孟柯爾。

(註四)明瑞是維也納大學的教授，文學史家，生於一八五五，卒於一九一二。除了未完的席勒傳外，著有論歌德的浮士德第一部 (Goethes Faust I) 並編輯邁瑙瓦里斯 (Novalis) 全集。

(註五)勃爾爾斯是明興大學的教授，文學史家，特別專門歌德的研究，生於一八三四，卒於一八九七。著有少年歌德 (Der junge Goethe) 三卷，出版於一八七五。

(註六)魔性 (Dämonie) 一詞由魔鬼 (Dämon) 來。魔鬼在古代不一定是壞意思，只是指人神之間的一種精靈而已，至基督教時代始專指惡魔。在德文中，魔性也不是壞意思，乃是相當有精力的，爲一種不明的大力所激動的狀態體了。

(註七)獨創性指一種原始的，自發的，特有的力量。和抄襲，模仿，人云亦云的「奴性」正相對。照康德講，天才的惟一特徵，就在獨創性。

(註八)溫克耳曼生於一七一七，卒於一七六八，是近代藝術科學的建立者。由於他那完美的古典主義的藝術觀，對於人文主義時代的精神，藝術，與文藝，有着不可計量的影響。他的名著是古代藝術史 (Geschichte der Kunst des Altertums 1764)。俞斯提作的傳，出版於一八九八，共三卷。譯者也著有德意志藝術科學的建立者溫克耳曼之生平及其著作一文，載中山文化教育館季刊三卷四期，可參看。

(註九)門德耳遜生於一七二九，卒於一八七三，是通俗的哲學家之一，爲萊辛的友人。

(註一〇)詩學 (Poetik) 是研究文藝之本質，種類，與形式的學問。古代亞里士多德的著作裏，已有詩學之名。德國第一個寫詩學的，是人文派的奧皮慈 (Opitz)。理性派的詩學，可以萊辛爲代表。自海爾德出，詩學才不只是文藝創作的參考，而且已經創作了的文藝之價值與意義的認識。單單注意這一方面的，就是風格的研究。古典的詩學，有歌德，席勒，宏保耳特，維舍爾 (Vischer)，浪漫的詩學，有施勒格耳兄弟，讓·泡耳；寫實主義的詩學，有赫貝耳，魯德維希 (Ludwig)；自然主義的詩學，有畢耳舍 (Börsche)。此外，還有新古典主義的詩學，表現主義的詩學等。在科學的基礎之下，詩學也有許多方向，例如歷史的，心理的，分析的，等是。初學者可參看勒曼 (Lohmann) 的詩學，其第二版出現於一九一九年。

(註一)海姆(Rudolf Haym)，生於一八二二，卒於一九〇一。他是普魯士年報(Preußische Jahrbücher)的建立者(一八五八)，著名的文學史家。除浪漫派(一八七〇)一書外，尚有海爾德傳(一八七七)，共二卷。

(註二)瑞瓦里斯是初期浪漫派中最有天才的詩人，生於一七七二，卒於一八〇一。他有神秘思想和宗教熱情。抒情詩，著有夜的讚歌(Hymnen an die Nacht)；小說，著有漢瑞希·封·奧夫特爾頂根(Hainrich von Ofterdingen)。集子有明瑞校勘本，評傳可以參看邁爾泰文。

(註三)薛德林(Friedrich Hölderlin)是感情最豐富，形式最完美的抒情詩人。他生於一七七〇，卒於一八四三。因為在銀行家剛塔得(Gontard)家裏作教師，和主婦蘇散諾(Susanne)戀愛，得了極大的痛苦，後來發狂。自一八〇二年(他三十二歲)以後，他就過一種毫無日目的瘋人生活。在詩上，他是很近於席勒的，特又因為他熱愛古代，遂被推為浪漫派的先驅。他著有小說希坡里雅(Hyperion)，時僅年二十七。集子有海令格拉特(Hellingsrad)的編輯本，評傳可參看邁爾泰文。

(註四)邁爾泰生於一八三三，卒於一九一一，是柏林大學的哲學教授。他在文學史上影響最大的書即生活體驗與文藝創作(Das Erlebnis und die Dichtung)。這是一本散文集，原是分別發表的，本書此地所說到歌德，萊辛，瑞瓦里斯，薛德林的論文，即指此。

(註五)新浪漫主義運動(Neuroromantik)是在十九世紀末，二十世紀初許多文學上的努力的總名。它是在產生反對自然主義的新古典主義之外，宣揚個人主義，要求優美的內容與形式，並主張藝術的創作家應該立刻解放的。

(註六)拉賀曼(Karl Lachmann)生於一七九三，卒於一八五一，是柏林著名的古代語言學家及日爾曼語言學家。他是語言學的版本校勘工作的建立者。他編的萊辛全集(自一八三八年起，陸續出版)，是用語言學的基礎而編訂的第一部專集。

(註七)蘇帆(Bernhard Suphan)生於一八四五，卒於一九一一，是文學史家兼出版家。其所編海爾德集，自一八七七年起印行，共三十二卷。魏瑪版的歌德集的編訂，他也曾參與。

(註八)掃伊弗爾特(Bernhard Seuffert)生於一八五三，是格拉次(Graz)大學的教授，文學史家。

(註九)格里耳帕策是一個多產而不幸的作家，生於一七九一，卒於一八七二，終身幾乎全然消磨在雜也納。只因為那時的政治家梅特涅的壓制太兇了，他的創作力受了阻遏，甚而萎縮，終於沈默而已了。後來雖有人賞識他，但並沒有能夠補償他那寂寞而乏趣的遭遇。就抒情詩論，不太出色；就敘事文藝論，他只成就了些短篇小說。他的戲劇，卻是把古典主義，浪漫主義，寫實主義，很優異地合而為一了的。晚年因為他的作品遭受冷淡，遂歸於擱筆。他身後的影響卻達到國外去，特別是法蘭西。關於他，可參看佛耳克耳特(Volkelt)著的悲劇詩人的格里耳帕策(Griihayser als Dichter des Tragischen 1888)。格里耳帕策學會成立於一八九〇，在格里耳帕策年報刊行了以

後。

(註二〇)克萊斯特生於一七七七，卒於一八一，是一個富有生命力與藝術天才的作家。原來習哲學與數學，因為信從康德的說，覺得客觀的普遍真理之不可能，遂陷於苦惱，這時有巴黎與瑞士之遊。同時因與許多詩人如歌德、魏爾蘭交往之故，他那詩人的天才被喚醒，「處女作」的劇本出現於一八〇三，他已二十六歲。但是他要求更高更新更大的力量，於是感到不安和不滿。他重遊巴黎，將舊作焚毀。他因為在創作上感到失望，曾投入拿破崙英部隊，預備犧牲。但是他並沒有被犧牲掉，反而被調在安全地帶了。於是他又改往哥尼斯堡(Königsberg)，任一小官。這時完成了他的喜劇碎了的杯子(Der zerbrochene Krug)。一八〇七時，他離哥尼斯堡，因公赴柏林，為法軍俘獲，帶往法境。他那反對拿破崙的國家情感來了，於是作有海爾曼之役(Die Hermannschlacht)一劇本。這時他與提克相識。一八〇九時，他要加入奧國的自由戰爭，但是去遲了。普魯士的改革運動，給了他新的信心。在他出版柏林晚報(Berliner Abendblätter)以後，又欲投軍，但是因為他與拿破崙的關係而政治地位上陷於不利，兼之家庭離散，又感到創作上不能解放，遂於一八一一年十一月二十一日以手槍自殺；他那風格的藝術形式使他與浪漫派有別，他那作品的音樂性使他也不同於古典派。在某種意義上說，他可以算是寫實主義的先驅，尤以表現在碎了的杯子一劇中者為然。其評傳佳者當推龔道耳夫在一九二二年著的那一部。

(註二一)龔霍耳特，施泰格生於一八五七，卒於一九一八，是一個中學教師，並文學史家。著有阿爾尼姆與布倫德諾(A. V. Arnim und G. Brentano)，克萊斯特之柏林的奮鬥(Kleists Berliner Kämpfe)等。

(註二二)布倫德諾(Glemens Brentano)生於一七七八，卒於一八四二。他是歌德少年時的愛人子，在經過了熱狂的幼年和不寧的壯歲之後，晚年陷於宗教的愛好中，對於他那豐富的浪漫性的著作，竟厭棄了。至於他的幻想力之馳騁，他那特別表現在童話與諷刺文中的創造力之不息地傾瀉，以至於他的作品為任何形式所不能束縛着，卻真是徹頭徹尾的一個浪漫派作家。他的詩，最近民歌，他並和阿爾尼姆合輯過一本民歌集，稱為孩子們的魔號(Des Knaben Wunderhorn)。

(註二三)彼得考普甫生於一八六一，卒於一九一七，是魏瑪歌德博物館文物保管會(Goethe-Schiller-Archiv)的圖書館長，文學史家，出版家。他編有海涅的集子，里希頓勃勒的通信集，布倫德諾的集子等。布倫德諾的集子是與人合作的，但這是選集，而不是全集。

(註二四)普柯爾納格耳生於一八七八，是瑞士巴塞爾(Basel)大學教授，文學史家。著有赫耳耳悲劇之基礎(Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie 1804)，薛德林希坡里雅之演化(Die Entwicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion 1907)，編有薛德林全集及通訊集等。

(註二五)提克(Ludwig Tieck)，生於一七七三，卒於一八五三，柏林人。初習神學，繼習語言學與文學。他是浪漫派的重鎮之一，他翻譯過許多外國名著，就中有西萬提斯的唐·吉珂德先生傳(一七九九)。施勒格耳的莎士比亞翻譯，他也曾參與。他編輯的克萊斯特集，

出現於一八二一。

(註二六)德文的書信(Brief)一詞，由拉丁文(Breve)來，是簡短的意思，頗如中國古語所謂短札。書信是精神交換的形式之一種。書信的起源很早，在舊約中就已經發現了。羅馬的詩人賀拉茲(Horaz)的書信，則用神語，這原是雕飾的書信的一種，正像中國以四六文寫信一樣，也有頗長的時間。古代書信傳下者卻很少，或者西塞羅(Cicero)的算是最早的了。基督教和神祕主義者也慣拿書信來作爲交換思想或者教訓的工具。人文派出，則不只用書信交換思想了，而且用以諷嘲。在形式上，十七世紀以前，德國的書信多半用意大利文；十七世紀時，兼用法文。矯揉造作，毫無生氣。使書信文學面目一新的，是普法耳次(Platz)的伊里薩白特·夏綠特(Elisabeth Charlotte)，自此以後始有以自然之體，敘家常之事者。書信文學的最高點，是十八世紀後葉，就中自以歌德的通信爲最高的成就，而其價值之大，尤在依時排列，可窺見歌德一生之精神進展的一點。書信文學極盛時，並有所謂書信體的小說。但後來卻就衰歇了，書信也只講業務而無藝術了，俾斯麥的書信可說是一適例。可參看施坦雲遜(Georg Steinhausen)的德國書信史(Geschichte des deutschen Briefen)，此書自一八八九年出版，共二卷。

(註二七)自傳在德文上或稱Selbstbiographie，或稱Autobiographie，就是作者爲自己一生的生活的文章。大概有三種形式，一是只寫外在的體驗，一是兼寫心靈的感觸，一是把一己之人格的養成推之於生活的環境。米施(Georg Misch)作有自傳史(Geschichte der Autobiographie)，一九〇七年出版，可參看。

(註二八)對話(Gespräch)是將一思想的過程的成立，用直接的手法，生動而具體地再現出來的。古代柏拉圖最擅長，其佳者與最好的戲劇不分。這是對話的第一種意義。其次則是指名人的談話，如歌德的對話集，克萊斯特的對話集，都屬之。本書自是指後者。實即中國所謂「語錄」。

(註二九)Euphorion 是歌德浮士德中海倫(Helena)與阿基里(Achilles)所生之子之名，原意是健全。現在是一個雜誌之名，在一八九四年爲掃艾爾(August Sauer)所創辦，後來會由納德勒(Josef Nader)等出版，編輯。

(註三〇)賴希耳編有高特施德集，自一九〇一年起出版；又著有高特施德傳二卷，自一九〇八年起出版。

(註三一)外遜弗耳斯生於一八五七，是許廷根(Göttingen)的大學教授，文學史家。著有狂風突起中之歌德(Goethe im Sturm und Drang)，少年歌德(Der Junge Goethe)，德國戰歎及故鄉文藝(Deutsche Kriesslieder und vaterländische Dichtung)等。

(註三二)凱勒(Gottfried Keller)生於一八一九，卒於一八九〇。他的故鄉是瑞士取利克，早年爲學校所驅逐，於是成爲一個獨學的人。他一度要作畫家，會跑到明興，這時他二十一歲。但是因爲窮困，並發覺自己沒有作畫家的天才，乃於次年返取利克。二十九歲時，得到一點旅費，到海德堡(Heidelberg)習哲學與文學史，在此與海特諾相識。但他又幻想作舞臺監督，於是於三十一歲時赴柏林，習戲劇。可



是又發現自己的才能不相近來了，因於失望之餘，再回取利克，這時三十六歲了。不過卻已經寫了些詩和小說。後來一度作官，但辭官之後，便又重拾文學生涯，至死不衰。他的抒情詩，是有純粹的自然力量的，他的小說，也有豐富的創造力，可驚的造型力，清新的用語，智慧幽默。他像一般瑞士作家一樣，作品中每有教訓，風格上是寫實的。近代論到他的書，有厄爾瑪廷格 (Ermatinger) 的凱勒的生治，通信，與日記 (Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher)，共三卷，還有胡哈 (Ricarda Huch) 的凱勒傳，一卷。

(註三三) 赫貝耳 (Friedrich Hebel)，生於一八一三，卒於一八六三，是一個泥瓦匠之子，受的教育很不規則。他是寫實主義的戲劇之完成者。他的抒情詩，內容優於形式；他的小說，卻沒有什末成功。瓦耳策耳 (Walzel)，外爾諾 (R. M. Werner) 作的傳，都可看。其全集即由外爾諾編訂，共二十四卷。

(註三四) 魯德維希 (Otto Ludwig) 生於一八一三，卒於一八六五。因為身體不好，不能擔任什末工作，只好靠作品的些許收入維持生活。他是一個寫實主義者，在這點上，他的敘事文藝或者較他的戲劇更成功些。他的全集，有艾瑞希·施密特的編印本。

(註三五) C. F. 默萊爾 (Conrad Ferdinand Meyer) 是一個大器晚成的詩人，生於一八二五，卒於一八九八。他是瑞士取利克牧師之子，因為遺傳之故，他有一種獻身於歷史與美學的愛好。他曾徘徊於德法文化之間，多時不能自決，這也是他不能在早期有所表現的一個原因。他是近代敘事詩人中最煩赫的一個，風格極清晰，描寫極入微，美與真，合而為一。他喜歡自文藝復興中取材，即他的抒情詩亦然。抒情詩中，尤以咏自然之作見長。

(註三六) 瓦耳德勃歌生於一八五八，是海德堡大學教授，文學史家。著有宮體詩 (Die galante Lyrik 1885)，德國文藝復興期之抒情詩 (Die deutsche Renaissance lyrik 1888)，法國之感傷小說 (Der empfindsame Roman in Frankreich) 等。

(註三七) 長篇小說 (Roman)，是敘事文藝的一種，其得名是因為在中世紀中，此類文藝所用者是羅馬民族的土語 (lingua romana)，以別於其他用上等語言的著作之故。它和史詩不同，因為是散文；它和短篇小說不同，因為所敘的不是片斷。長篇小說是因史詩崩潰而產生的，隨着形式的變化，內容也有變動，這就是個性的漸著。德國長篇小說的萌芽是在十六世紀、十七世紀之交，由格里默耳霍遜諾人的小說始。但真正的現代長篇小說，卻是要自魏蘭的阿哈通 (Agathon) 算起。其後有浪漫主義的長篇小說，寫實主義的長篇小說等。在理論方面，可看施皮耳哈根 (Spießhagen) 的長篇小說之理論與技巧 (Beiträge zur Theorie und Technik des Romans)，在歷史方面，可參看包爾謝爾特 (Borchardt) 的德國長篇小說與短篇小說史 (Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland)。

(註三八) 短篇小說 (Novelle) 原字由意大利文 Novis 而來，是新奇的意思。這也是敘事文藝的一種，其特點是在敘片斷的事件，卻多半有點新奇的意味，無論在材料上，或者在技巧上。即用舊材料，觀點也須是新鮮的。開創短篇小說的人是保喀修 (Boccaccio)。短篇小說因形式嚴格，表現適真，有和戲劇相接近處。所以有許多戲劇家自短篇小說中找材料，也有許多短篇小說家，同時是戲劇家。歷史方面，可

看包爾謝爾特的書；理論方面，可看泡耳，厄恩斯特(Paul Ernst)的刊形式之路(Der Weg zur Form 1905)。

(註三九)格里默爾霍遜是十七世紀的著名敘事詩人，約生存於一六二一到一六七六年間。他的名著是淳樸(Simplissimus)，大部分是三十年戰爭的影子。厄爾瑪廷格(Ernstinger)著有格里默爾霍遜的淳樸一小說中的世界意義(Weltbedeutung in Grimmsahensens Simplissimus)一書，可參看。

(註四〇)日爾哈特生於一六〇七，卒於一六七六，是著名的德國宗教詩人，他作的許多歌，現在教堂中還常誦唱呢。

(註四一)勞高生於一六〇四，卒於一六五五，是十七世紀的著名諷刺家，文字尖刻而優美。

(註四二)格瑞菲烏斯(Gryphius)是萊辛之前的德國大戲劇家，生於一六一六，卒於一六六四。十八世紀中，曾有人譽之為德國的莎士比亞，其實是不對的。他覺得人生應當忍受痛苦，因此劇中主人多半是殉道者。他的悲劇是失敗了，雖然也給了德國戲劇不少刺戟。他成功的是喜劇。十四行詩也很有名，其中有深刻的悲感在。龔道耳夫著有格瑞菲烏斯傳，可參看。

(註四三)拜贊庭式(Byzantinisch)由拜贊庭來，拜贊庭即東羅馬帝國君士坦丁堡。指為耳目之欲作奴役的，為情慾作奴役的，以及奉別人為神明的，諸意。

(註四四)亞歷山大精神(Alexanderierium)指學術走入歧途，只務繁瑣而不關民生日用之意，如十七世紀所流行之亞歷山大精神，即為一例。

(註四五)馮德(Welhelm Wundt)生於一八三二，卒於一九二〇，是近代大心理學家，大哲學家。著有邏輯(Logik)，民族心理學(Volkpsychologie)等。

(註四六)愛恩斯特·艾耳斯泰生於一八六〇，是馬堡大學的教授，文學史家。著有文學科學之原理(Prinzipien der Literaturwissenschaft 1897—1911)，共二卷，又編訂海涅集，自一九二四年起。

### 第三章 新浪漫主義的文學史

一 新浪漫主義與精神科學 轉變中的德國——精神科學上的方法之爭辯——新浪漫主義——新評價

當實證主義的、自然主義的色彩在十九世紀晚季被上了精神科學之後，於十九世紀與二十世紀之交，卻到了精神科學上的一個轉換點。許多方面的動機是促其實現了，我們現在只揀最重要、最有意義的說一說。

自十九世紀中葉唯物主義的分子說及相對性的緩和的世界觀在精神的、政治的、經濟的生活中發揮各方面的作用以來，那在古典與浪漫中所顯示的力量便好像被貶到地下對立的地位去了。唯心論哲學中之黑格耳謝林體系的獨斷主義是到了盡頭了，然而那思想力的作用卻更擴大着；浪漫派之歷史的機構的傾向是敘述了，甚而可說消滅了，但是其評價與結論卻決定着學術史的進展；精神科學的系統是打斷了，而那積極方面的真理 (Ethos)，卻在技術的並經濟的強有力的革命的烙印之下建造着，要求統制到各方面，而迴響於自然的系統之中。在這種新建造的自然的系統的各方面，卻常常有一種精神上的富有生命力的反抗性，表現在大學裏，並表現在自由的精神生活裏；這裏可提及者即叔本華 (註一) 與尼采 (註二)，以及拉格爾德 (Lagarde) (註三)，普朗克 (Planck) (註四)，並亟欲成就其體系的新康德派 (註五) 等。在這世紀之轉換點，那種決定意味的變革到來了，整個的唯物主義是有了問題了，特別是精神世界方面的應用尤有動搖之勢。一種反動起來了，那主要的特色便是：要求一種新評價的情緒是覺醒了；那為唯物主義所處死的形而上學是當作一種生命力量 (Lebensmacht) 而復活了；那為近年所堆集的尚未經體系的組織的材料，是感到寧為科學研究的累贅而不是鼓勵了；而與各別的專門的埋頭的研究工作相對，人們是願意有所綜合了；最後，則當作新的學術自覺的表現的方法論，是要基於一種新的哲學的並形而上學的觀點之下而重新建造了。換言之，即批評歸於形而上學，賦物質以靈魂 專門

研究的結果之綜合化，講求方法論，是這一世紀的新學術目標，以新世紀的開始而開始。這也是可以想到的，就是各個研究者並不能把這些所有的努力的方面合而為一，所謂「文化批評」只結了一點果，而且即歸到形而上學的要求也只是才羞怯地開始，不過令人嗅到有些氣息而已。一般地說，是傾向綜合，傾向對總雜的材料有一個新面目，以及傾向方法論的覺醒就是了。

因為這裏不是把近三十年的學術史給以敘述的地方，這種只能夠說一說最一般的趨勢的表現，以及影響於文藝科學的事件而已，所以我們不必在詳細處追蹤學術史的進展之各方面的樞紐了，我們卻只需認識其下面的意義即足。純學術地看起來，那種在哲學裏當作智識論(Phänie der Erkenntnis)的研究，從而及於各種精神科學的所謂方法論的論爭——舉精神科學中之重要者如歷史、社會學、藝術史、國家經濟學等——許多年來就從事着了，這是學術的進展上一件最重大的事。這動機是源於自然科學與精神科學之根本的劃分的討論而起的，倡始者便是德意志西南學派(註六)溫德耳班德(Wendeland)與里克爾特(Rieker)的文化哲學，這種討論的意義就是在自然科學與精神科學的方法論上有了新界限的規定，倘若用論戰的意味講，即是精神科學為反抗實證主義並自然科學的方法的壓迫而從事的一種解放戰爭。與這純哲學的論戰並行，還有各部門的學術的抗辯：例如為蘭坡瑞希特(Lamprecht)(註七)之爭，為維耳芬(Woelflin)(註八)之根本概念的分析之爭，為國家經濟學當作一種科學的方法論的討論之爭，由西埋耳(Simmel)(註九)，馬克思魏伯(Max Weber)(註一〇)，掃姆巴特(Sombart)(註一一)，屯尼斯(Tonnies)(註一二)，特呂耳茲(Troeltsch)(註一三)所欲建立的社學學之爭。這種方法論的論爭到現在也許還沒有完，不過以歷史學、社會學、國家經濟學的各種偉大貢獻之故而曾有時中斷了，只是那進步到了某一個時期卻又會影響方法論的論爭之再起，正如每一次綜合工作總又刺激一種新覺醒然。

在這種學術範圍內的運動之旁，生活的整體也有了一種精神上的新的轉機，於是這又自然而然地在各方面再影響到學術上去。這就是「新浪漫主義」(Neuromantik)一名詞下所泛指的文化運動。他們最重要的口

號是要求新評價，與新的形上學，同時他們意識地要歸到浪漫派之精神的、哲學的、美學的、美學的，後來並及於政治的傳統與評價上去。新浪漫主義的思想和感情是圍繞着『文化』(Kultur)的概念和本質的，正如在新浪漫主義以前的一個時代是以『自然』(Natur)的概念和本質爲中心然。現在人們要尋求到新目的的文化之路了，但一如人們所很清楚地感到的，這種尋求乃是只限於純粹的文明力量的進展上。因而在這種創造的文化建設的尋求裏，我們可以看出那是與晚近歐洲並德國的文化收穫以及浪漫派相關，並受其助益來；一個一半被大家忘掉、一半爲大家聞所未聞的世界，乃重新活躍在教育家、藝術家、並科學家的眼前了。於是一種新古典是成立了，但是這卻是浪漫主義與浪漫主義者的古典。由是而我們白銀時代(註一四)的文學家如赫貝耳與魯德維希，凱勒與默葉耳，施托謨(Storm)(註一五)與米瑞克(Mörke)(註一六)，便在評價的論戰聲中，而成爲偶像，而成爲新的古典着了，他們乃參加了古典派與浪漫派的集體舞蹈而合法地步入德國國家文學的殿堂了。這種對於浪漫派之批評的新估價，以及第一次把我們白銀時代的作家之價值的確定，都是新浪漫主義的批評之創造的貢獻處，同時也是給下一代的文藝科學之貴重的賜予處。由這種新評價，於是對浪漫時代及歌德死後的文學時代之研究遂開了一個新紀元，歌德之死年便不復是德國文學的結束期了，而舍洛的概念也隨着有一種富有意義的修正和擴大了。

我們現在可以有第一次的歸結：時代的潮流是由自然科學的精神之過分看重，轉到論文化價值的形而上學上來了，作了這種潮流之古典的產兒的，是尼采；同時，由構成形式(Gestaltung)而只重材料的氛圍乃得到解放了，分析是要由綜合以底於完成了，並且以精神科學上方法的試探及基礎的樹立而作爲抵抗自然科學之暴力的越界侵略的重要反攻了。這一時代中的趨勢是要恢復那在一八〇〇年頃所發生的唯心主義文化，同時又有一種迫切的浪漫主義的衝動之再強化的要求，於是重新發現浪漫派是一種生命力，而浪漫主義者乃恰恰是其負荷者了。到了這種趨勢的成熟，遂把十九世紀自身的精神史上的過程及現象也作了一個批評的新嘗試，於是人發現了反對唯物主義並實證主義之唯心主義者，首先是赫貝爾與尼采，並發現小市民生活的古典代表人物從施提

夫特 (Stifter) (註一七) 與凱勒，一直到施托謨與方壇 (Fontane) (註一八) 了。

## 二 古典主義的批評 自然主義的批評

批評家是文藝史家的先驅，所以我們在開始闡明兩世紀之交的文藝史的變更之先，須對新浪漫主義時代的批評作一個短短的一瞥。自然主義(註一九)的批評家如勃蘭兌斯(註二〇)，布拉謨 (Bahrn) (註二一)，施稜泰爾 (Schlenker) (註二二) 所代表着的，他們主要的任務便是推廣那建諸實證主義之上的自然主義的藝術論，以及那自然主義的世界感與人生感之概念的公式；同時卻見出他們有一種對於形式美學的觀察方式之強烈的厭棄來了；那種自然主義的狂飆運動也是寧尋求一種新的生活材料，而不是高貴、安靜、純粹的形式下的一種結構 (Gestaltung) 的。和這派卻一切美學的限界的相反，在新浪漫主義的一羣中是有一種顯明的對照的。首先是那些所謂「新古典主義者」(Neoklassizisten) (註二三)，如泡耳·厄恩斯特 (Paul Ernst) (註二四)，維耳海耳姆·封·紹耳茲 (Wilhelm von Scholz) (註二五)，奧圖·施陶賽耳 (Otto Stoss) (註二六)，薩謨耳·路布林斯基 (Samuel Lubinski) (註二七) 等，事實上他們在許多方面不過是那種巨大的新浪漫主義運動的支流，但那古典時代的趨向卻也重又採取於其中了，所以在有些地方，他們便也與新浪漫派對立起來，例如他們主張形式之美學的確定，主張唾棄純藝術的態度，主張生活的形式與藝術的形式之一致是。在這些詩人與作家的論文裏，充滿了文藝美學的、文藝社會學的、藝術哲學的、文藝史學的重要啓發與指示，但這只有在頗後的文藝科學裏才開始取用着，而加以整理着；至於那應當感謝這種啓發的關於許多德國的及他國的文學上聞所未聞或立即忘卻的傑作之創獲，是不用說的了。現在我只要記起古代意大利小說學的再起，因而有藝術理論，因而有小說美學 (Ästhetik der Novelle) 的一件事吧，這是要感謝泡耳·厄恩斯特的，次之，我也要記起關於戲曲、悲劇、劇院之社會學哲學的、藝術哲學的研究，這是歸功於路布林斯基、紹耳茲、厄恩斯特之超特的富有思想的精力的，這時不特赫貝耳及德國古典劇置於新的光亮之下了，即法國考爾耐耳 (Cornelie) (註二八)，拉辛 (Racine)

(註二九)的悲劇之傳統的價值也開始大白了，甚而意大利阿耳菲里(Affari)(註三〇)的古典主義的劇學也開始重新訂正，而希臘悲劇與希臘舞臺原理之本質，以尼采之論文為基礎者，也開始有一個完全新的了解了。在這種悲劇的古代之新發現之旁，在這種將萊辛對法國悲劇的偏見之修改之旁，在這種將赫貝耳的價值首次估定之旁，在這種於民間文學及德國文學的範圍中有許多新發現之旁，在這裏，我只消舉由紹耳茲，瑪遜(Masson)(註三一)等所尋出的畢德爾麥葉爾(註三二)的小說學(Biedermeier-Novellistik)，由維耳海耳姆·色弗爾(Wilhelm Schäfer)(註三三)對赫拜耳(Hebel)的重賦生命，以及艾欣道爾夫(Eichendorff)(註三四)，施提夫特，霍夫曼 F. v. A. Hoffmann)(註三五)的「文藝復興」，就已經夠了，不用說關於薛德林，布倫檀諾的研究)，於是這種新批評的方向，在一切之先，遂極便於產有一種生活形式與藝術形式之符合的體系的理論了，這也便是在邁爾泰那聰明的寶藏中所呈獻着的。這種最有收獲的美學理論，是見之於泡耳·厄恩斯特的到形式之路(Weg zur Form)，一九〇六年出版，及其論文集一個信仰者(Ein Credo)，一九一二年出版。此外，則為奧圖·施陶賽爾之生活形式與文藝形式(Lebensform und Dichtungsform)，一九一七年出版，而維耳海耳姆·封·紹耳茲也在短文中散見這種研究，不過好像除了保姆戈爾頓(F. F. Baumgarten)(註三六)之研究C. F. 默葉耳外，大都一直到現在還沒見出這種文藝的並美學的理論給予文藝史的研究上有什麼重要的影響來。

在這裏，我們不是把文藝理論及文藝批評在細微處去敍其進展的，現在卻只需要在推動與潛存的勢力處，指出這作為新浪漫主義的一特支的新古典主義如何在新時代之衆多概念中設下形式的教養，設下方法的覺醒，與設下文藝的新估價而已，因為這些來自新浪漫主義的、由是而交互作用着的、綜合着的、擴大着的思想界，便是新的文藝科學的雛形，但這卻將在下面隔一章中再指出並批評之。在我們討論詳處以前，我們有對於新浪漫主義這一世紀的文藝史的貢獻作一考察的必要，其代表人物則為里察答·胡哈(Ricarda Huch)(註三七)與奧斯喀·瓦耳策耳(Oskar Walzel)(註三八)。

### 三 新浪漫主義的文學史

里喀答·胡哈——文化形式的類型論——奧斯喀·瓦耳策耳——邁爾泰的第二種影響——瓦耳策耳的論文——舍洛學派內之轉變——R. m. 默萊耳——新古典者——十九世紀文學

以材料與方法論，完成了真正代表新浪漫精神在文學史的範圍以內的貢獻的，是里喀答·胡哈的兩本名著：浪漫主義之興盛期 (Blütezeit der Romantik) 與浪漫主義之擴張與衰亡 (Ausbreitung und Verfall der Romantik)，前者出版於一八九九，後者出版於一九〇二。在這兩部學術著作裏，人可以清清楚楚地看出新浪漫主義運動之主要的萌芽來，那種傾向於文化綜合 (Kultur-synthese)、文化整體 (Kultur-ganzen)、以及企圖文化形而上學 (Kultur-metaphysik) 的趨勢，是在這兩部典範的著作裏而被例證出來了。里喀答·胡哈是由文化之整體出發，而又於亞波羅精神 (Apollonischen) 與地奧尼斯精神 (Dionysischen) (註三七) 之正、反、合的範疇中，尋求其意義的。與這個觀點相應，她不是狹狹地把她的目光集中在浪漫主義的文藝作品，如詩、小說、散文等上的，她卻是在一切之先，更及於浪漫主義的生活方式，及於浪漫主義的根本情感之放射於生活的各方面；科學，醫學，地質學，政治，藝術，愛情，友誼，婦女問題，等等。她對於浪漫主義的根本概念是以爲是一種一般的文化運動與生活運動，這遠出於文學的範圍之外，認爲其沈澱於文學中者只是那生活之新評價的、精神上之發酵作用的許多徵兆之一而已。照里喀答·胡哈看來，這種生活的運動之目的與意義，就是要求亞波羅精神與地奧尼斯精神之綜合，亦即希臘特質與德意志特質之綜合。在歷史的敘述的外衣下，里喀答·胡哈道出了新浪漫主義的根本傾向了；同時她在這種真切的體會之中，她得到了對古代浪漫精神之本質的深入的見地了，這正是海姆所可以作到的；但可惜海姆卻由理性主義的觀點而對浪漫主義的現象加以考察。在對於浪漫派的研究的進展上，胡哈的書是意義無窮的！她把對於浪漫主義之歷史的總雜的現象的看法，使擴大了，而且，她把對於在古典精神的與浪漫精神的人物之對立中——這在那第一個文化哲學家席勒便叫作淳樸與感傷的——所展開的形而上的性質的典型的看法，也使擴大了。特別是後者，即對人類文化的表現方式之類型論 (Typologie) 所給的動力，是把此後學術進展上一個方法論的推進的因子埋下了，這到後來邁爾泰，西埋



耳，以至於齊格勒 (Ziegler) (註四〇)，潘維慈 (Pannwitz) (註四一)，施賈格勒 (Spengler) (註四二) 諸人科學的並精神的討論的著作裏，就可以見出那顯著的影響來了。文化形態學 (Kulturmorphologie)，文化對立說 (Kulturantithetik)，風格分析論 (Stilanalyse)，是直接從新浪漫主義這種傾向，如表現於尼采少年的著作，以及表現於其女弟子里喀答·胡哈的著作中者而滋長着的。胡哈這兩本關於浪漫主義的書，是在另一位學者之旁，把新浪漫精神應用於文藝史的資料的第一次。

那另一位在文藝史的研究上表現了新浪漫精神的傾向的便是奧斯喀·瓦耳策耳。說真的，他是有很濃的學院派的保守性，以進行其學術工作，特別是浪漫主義的研究課題的。在一九〇八年他出版了一本很透關的著作德意志的浪漫主義 (Deutsche Romantik)，在這以前，他頗作了些浪漫主義的前提的研究以及浪漫現象的零星研究。不過，並不是這一本書和那些零星研究作為他那決定的價值之所在，主要地倒無寧是在這位學者曾於早年把全部精神致力於浪漫主義的課題之主要事實上之一點。他作學生的時候，就直接或間接地，在版本、論文、啓發上，作着浪漫派的課題範圍的探索了。他先是舍洛學派的，但是他後來可以說是成了與之全然相反的人物。他在文藝史的工作裏，曾允許有更大的篇幅，預備給哲學的推理 (Raisonnement)，因而對於後來學術進展上頗有助益。他自己覺得是邁爾泰的材料整理者 (Sachverwalter)，他在論浪漫主義的那本書的序上，便很高興地承認是受着邁爾泰的啓發。這位專門學者在以後的著作裏，是更清清楚楚地有邁爾泰後來的影子了；甚而文化的哲學與文化形式的形態學就是他的根本課題。我們不能不在這個機會提到邁爾泰那美妙的散文生活體驗與文藝創作 (Das Erlebnis und die Dichtung)，在一八六〇年與七〇年頃，就部分地在雜誌上分別出現了，在一九〇五年始單行問世，於是開始在廣大的範圍裏，散布其影響，這一點也不是偶然的呢。

文化哲學的觀點導引了邁爾泰；倘若人們一旦看看他那精神科學的巨著精神科學導論 (Einleitung in die Geistes Wissenschaften)，十六世紀與十七世紀中之人類的分析 (Analyse des Menschen in 16. und 17. Jahrhundert)，就可以明白那是對於後來文學史的進展上有着如何的作用；只是他乃是在德國精神史上，找尋

例證的象徵的人物以說明那趨勢的，於是找到了萊辛，歌德，瑞瓦里斯，薛德林，還有施萊爾馬海爾（Schleiermacher）（註四二）。生活體驗與文藝創作就是這樣觀點的一部有次序的論文集。邁爾泰屏棄那種起居注式的傳記，而由一人人格之根本體驗與體驗形式（註四四）以推究其著述與創作。再不是由遺傳、教育、和生活而武斷一家之字句，從而死板板地（Akrivistisch）尋影響，尋模範了，那為舍洛學派所取之方法，至是業已式微，而邁爾泰之方法上的目標，乃在更進一步，乃是將「時代」在天才的生活裏所造成所覺醒的造型力量之表現於書籍、思想、人物中的基本的體驗形式，與生活過程中的顯明的運用，清晰地表而出之。在邁爾泰那裏，是把人類的本質，給了一個周詳的概觀與哲學的透視，這與舍洛派的學生，特別是研究歌德的人，專注意生活時日，或詩人作品中之實指的男性女性者如研究米菲斯特之與邁爾克（Meerk）（註四五），甘淚卿之與布里昂大不同了，這些人是忽略了作家人格上之創作的根本範疇的。邁爾泰的論文，人無妨稱之為「形上學的心理學」，他由形上學出發，和舍洛學派之由實證主義的、經驗的心理學而來者正殊途。

就是邁爾泰這種潛力，首先影響了瓦耳策耳。文化哲學的範疇是立刻被意識到了，體驗形式也隨之而建立了。在他論述浪漫主義的書裏，人可以清楚地尋出這種影響來。他以一種有機的思想（Organismusgedanken）作為浪漫主義的人生哲學與藝術哲學的根本動機而出發，這種有機的思想，正是他承受自海爾德與浪漫精神的「狂飆運動」處；之後則以浮士德式與幻術師式，以對於世界和生活之諷嘲與詩化，作為浪漫主義之情感、思想、意欲的基本範疇；當在這種概念的間架既立之後，遂進而以浪漫運動中之單個的創作家，認為是此種範疇之具體化了。自然，這種敘述是一個素描而已，不是完成了的。一大整幅畫，但是其中有一種文藝史的方法之進步在，卻是顯然的。里喀答·胡哈的貢獻，是多在價值與意義方面，而瓦耳策耳的貢獻則多在於一種頗不可遍觀的、紛亂的、片斷的材料之中，而有一種秩序與範疇方面。在瓦耳策耳所有這種歷史哲學的處理中，卻還有歸功於舍洛學派的思想動機者在，這在他的散文集新舊時代之精神生活（Vom Geistesleben alter und neuer Zeit）中尤為明顯。那傳記的、批評的、美學的論文內容，是與精神史的態度交雜着，所以人可以在這論文集

中由瓦耳策耳之個人進展上而看出文學科學的方法論的歷史來，就這一點論，瓦耳策耳乃是他這一時代的絕好代表人物呢。

邁爾泰的作用，完全是在決定一個新方向，換言之，即在喚起一種科學的文化哲學，並胡哈與瓦耳策耳對於浪漫主義之研究與敘述的貢獻，是在這世紀之交對於文藝史的方法的與敘述的進展上的兩件大事。與這些相隣，舍洛學派的方法自然還在作用着。在舍洛，艾瑞希·施密特，明瑙，孟柯爾諸人的意義下，傳記的語言學的研究，依然還有它的路子，無數專門的工作是出現了；甚而可說是由舍洛學派自己開路，但又被了新浪漫主義的文化運動的影響，而又有了一種長足的進步了的。在一切之先，材料的範圍是擴大了，浪漫主義的作家有了語言學上無可訾議的版本了（如瑙瓦里斯，克萊斯特，霍夫曼，布倫檀諾等）；即古典主義後期，浪漫主義後期，也有了詳細的研究，那些小古典作家（假若允許我們這樣說法），也有了科學的傳略：烏蘭德（Ulland）（註四六），衣默爾曼（Immermann）（註四七），海涅（註四八），普拉頓（Platen）（註四九），米瑞克（Mörke）等的傳記即屬之；而無數由舍洛學派所完成的古典者的文集，也都附了可供參考的傳記性的導言，與史實方面的註釋，在教科、編輯、舞臺、導演時都可用的，這時也出版了；甚而十九世紀的代表詩人如赫貝耳，奧圖·魯德維希，畢希諾（Bismarck）（註五〇），格里耳帕策，施提夫特，還有施托謨也都有歷史並考訂的版本，傳記性的綜合敘述，以及學術方面的專門研究而被欣賞着了。

一半是屬於舍洛學派，一半是由於一種不安定的理智，卻又得歸功於新浪漫主義並哲學的指向，在許多方面盡了批評的活動，終至於誤用，但又不能謂其全無是處的是柏林的文藝史家呂夏爾德·M·默葉耳（Richard M. Meyer）（註五一）。科學界要感謝他那對十九世紀的文藝史而作的第一次的研究（他的書初版於一八九九，再版於一九〇〇）。他這次研究的意義是：以方法論，他在文藝史的研究之思想界中加入了分期的原理；以美學論，他建立了新的古典人物（例如O·F·默葉耳，凱勒，施托謨，方壇）；以歷史論，他第一次對於歌德死後的德國文學擔任起科學的研究與敘述。此外，他把高戴克（Gaulke）文獻學的觀點應用於近代文學，應用

於近代人之主要作品以及相關的各種書和論文中，所以在他那文學史出版以後就又編了一部晚近德意志文學史之基礎(Grundriss der neuern Deutschen Literatur-geschichte)，這書於一九〇二年問世，對於研究一八五〇年以後的文學的人是極有裨益的。方法論地看起來，像已經提示過的，他的價值是在他把材料按着時期的分法，他首先是有點機械地但在十年以內誕生的詩人和藝術家歸併在一起而整理之，次之，則又將這太僵化的秩序原理沖淡一下，而憑感覺變動之。他對於這材料的次序的觀點——其中卻也有很正確處——就是照經驗，每在十年之內，時代的「精神」(Geist)是有一種變動，也可說有一種階梯，因此凡在十年以內所生長的人物使都在教養上有一種重要的共同點(例如早期浪漫派之有其古典的初期，後期浪漫派之有其浪漫的初期)，因此反應亦相似。這種劃期的設想在史學家奧圖略·勞倫次(Ottokar Lorenz)(註五二)於精神史中已經要求過了，其擴充與應用本是很容易的，不過像自考白石坦與日爾溫奴斯以至瓦耳策耳與默葉耳老派的文藝史的研究所整個兒表現的，人們處處都是以個人人格為文學進展的負荷者，由這些個人的生活、精神教養、與精神進展作出發，而將作品認為是個人人格的流露，並認為正好作為一種秩序的、包括的、統一的原理。也就是因此，默葉耳的十年說，是像舍洛在文藝演進上的六百年說似的，有一種方法上的革新的重大意義。

但此方法上的原理更重要的，是默葉耳的文藝史把到這時還沒有定論的，在史的進展中還沒有範疇化的詩人如C·F·默葉耳，凱勒，施托謨，方壇，赫貝耳，魯德維希等都企圖予以確定的地位。從文藝史的意味看起來，再沒有比在文藝史中見一個作家依次由許多人所攻擊而慢慢價值確定，又多半慢慢在死後成了英雄的了。這種程序，於歌德死後的著名詩人中是太多見了，這不能不說是默葉耳的文藝史的功勞，而且不是小功勞呢。

但默葉耳最重要的貢獻卻在他對於十九世紀作了一個整個的學術的處理。瓦耳策耳，對於十九世紀也動過手，但是那不過是舍洛的文藝史的繼續，既無歸結，又無一貫之理，完全是舍洛那種批評、解釋、與史的敘述交雜的毫無形式的老套，又加擴大罷了。對於十九世紀的文藝，真正作一種學術工作，把那富有種種趨勢和演

進的歷史講清楚了，自是次一期學者們的繁雜的課題。只是默葉耳與瓦耳策耳卻確乎開了路，使那拘於以歌德死後爲止的文學史解放了，而這歌德死後的文學史也正是值得敘述的呢。

#### 四 新浪漫主義的詩學

到現在爲止，我們都是講的文藝史的進展，只是有時側面地談到了批評而已。在文藝科學的範圍內，方法論上是遇到了異常的紛亂了，所以方法的廓清是需要的，這種傾向便首先由詩學 (Poetik) 發動着。

作爲應用美學的一部分的詩學，是產生自文藝復興與「巴洛克」；在十八世紀歐洲的美學討論中，詩學特別由德國的批評家萊辛，海德爾，魏爾而擴大，而豐富；更在歌德，席勒，宏保耳特的古典主義的藝術論，以及施勒格耳 (Schlegel) 兄弟 (註五三)，讓·泡耳 (Jean Paul) (註五四)，瑙瓦里斯的浪漫主義的詩學中而得到初步的結果。此後，那些在古典的唯心主義中大體系的哲學家康德 (註五五)，謝林，黑格耳曾把詩學驅入形上學的範圍裏去，在這裏頭，那優美與壯美之研究，文藝之形式研究，以及此種形式與精神的並心靈的狀況之關係的研究，便都得到一種宗教的並形上學的意義了。在那種粗糙的體系之崩潰，在那種唯物主義對於唯心派的反攻中，這形上學的詩學也隨着陷於破滅，維舍爾 (Vischer) (註五六) 的美學，已是最後的迴聲之序曲了。一半是心理學的，一半是生理學的，純粹由歸納方法以研究美學的現象的新趨勢是有了，而舍洛之實證主義的詩學，可說是頗早的標本。舍洛的貢獻，像他的一生著作裏所表現着的，是把他那時代的實證主義的傾向促成了瓦解，他的史觀和他那系統的預備工作使那種實在主義 (只是爲古典的並浪漫的時代情緒沖淡了)，歸納傾向，以及形上學、體系、演繹而脫離的色彩更加明晰。詩學在舍洛那裏不復是價值之學 (Wertelehre)，而成了成分的描述，所以，這裏是需要新浪漫主義及其在形上學中、評價中、體系中的運用，以便在黑格耳學說之復興聲裏，產生一種新詩學了。

在這第三章裏，我們把文學史的研究與方法之演進過程的鳥瞰完結了。我們現在還要再略加以眉目，以便在第四章裏好談到學術範圍之體系的劃分與界限，以及對文藝史上當前的課題與成績好作一考察，這也是讀者所許的罷。

這一門科學的雛形，是成於十八世紀我們那些大批評家的時代。歌德則對於敘述十八世紀的文藝史作了第一次頗有影響的嘗試。此後考白石坦與日爾溫奴斯乃以此門新科學之課題爲於精神史之一斷面，他們由浪漫主義之羣而出，同時建立了古典者的典範的面目。高戴克搜集着文獻材料，猶廉·施密特(Julian Schmidt)，維爾瑪(Vilma)諸人則更使這一些收穫普及化。由舍洛完成了走向微細的研究，走向實證主義的史觀，以及走向傳記的重視等趨勢，其實考白石坦與高戴克便已經有着這種萌芽了。

舍洛學派在實證主義的意義下更擴大了起來：傳記學，語言學，和瑣碎的研究，是他們的貢獻。新的評價，在這時是沒有的，至多不過是把古典主義的概念擴充於歌德死後的文學現象中而已。他們的觀點仍是重在歌德、席勒的時代，在創造古典人物；他們是寧走向廣處，而不走向深處，寧注意一人之傳略方面，而不問一人之形上學方面的。但因此材料方面開拓了不少，對於以後的綜合研究工作也立下一個好基礎了。

還在有着完全直接的生動的影響的新浪漫主義的文藝史，則把傾向領導到精神史的敘述上去，領導到文學現象之形上學的意義上去，領導到部分的支離的研究之綜合的總把握上去。在研究十八世紀與古典派，浪漫派的時代之餘，十九世紀的文學史也成了課題；古典之後的著作與人物，也成了研究的目標；終之則於浪漫派，更進而古典派，也有了新估價了。歌德、席勒的語言學的研究是退後了，古典者的真面目卻有了新發掘，不過那鑄造古典者的趨勢並未終止，只是把他們向新面目上更擴充下去而已。

到這裏爲止，我們看出是三部曲：先是由創作家的批評，精神史的範疇製造，與因果律的連繫，對於古典

的著作與人物有一種綜合的探討；次之則是半世紀來致力於專門的小節目，多方面的材料的收集與整理；最後乃是傾向於在文藝史的連繫上之新綜合、新評價、新形成作用，其實這正像第一期綜合時代之決定底根本傾向又復活着，並推廣着。

(註一)叔本華(Arthur Schopenhauer)，生於一七八八，卒於一八六〇，是悲觀主義的大哲。他的名著意志與觀念之世界(Die Welt als Wille und Vorstellung 1819)影響於德國文藝，尤其是尼采和瓦格納者甚大。西埋耳(Simmel)著有叔本華與尼采，出版於一九〇七。

(註二)尼采(Friedrich Nietzsche)生於一八四四，卒於一九〇〇。他初習古典語言學，二十五歲時即已任此學教授。三十五歲時，因眼病和腦病去職，漫遊意大利。四十六歲時，發狂；又十年，長逝。他第一部名著是悲劇自音樂精神產生論(Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 1870)，時年二十六歲。他不是和瓦格納要好的，後來作不合時宜的考察(Ungewöhnliche Betrachtungen 1873)，與之絕交。在他的許多著作中，以查拉圖斯特拉如是說(Also Sprach Zarathustra 1883)為思想上的代表作，他主張愛好此世的超人(Übermensch)，這是一種新世界觀，也是一種新文化。他反對奴性的柔弱的基督教，見之於他那善與惡之彼岸(Jenseits von Gut und Böse 1883)一書中。在文藝上，他是一個抒情詩人，並風格家，與十九世紀末葉的自然主義運動相抗衡着，影響極大。他的傳，有他妹妹(Elisabeth Förster-Nietzsche)作的二卷，頗詳盡。

(註三)拉格爾德(Paul Anton de Lagarde)生於一八二七，卒於一八九一，是哥廷根大學教授，宗教家，政治家，文化批評家。他有德文著述(Deutsche Schriften)二卷，頗有影響。

(註四)普朗克(Max Planck)，現代德國物理學家，生於一八五八。他發揮量子論(Quantum theory)，曾於一九一八得諾貝爾獎金。

(註五)「新康德派」(Neukantianer)是哲學上恪遵康德批評方法，只研究各種科學之先驗的範疇的一派。馬堡學派(Marburger Schule)與西南學派(Südwestschule)皆屬之。

(註六)西南學派或稱「巴登學派」(Badener Schule)，是以德國西南部幾個大學為中心而成立的。溫德耳班德即這一派領袖。溫氏生於一八四八，卒於一九一五。他主張價值之標準為規範(Norm)。規範是普遍的，失驗的，絕對不變的；此為認識，道德，藝術所由立。自然科學與精神科學的不同，即在前者不論價值。繼溫德耳班德者即里克爾特，里克爾特尤致力於將「實然」歸於「應然」，力主以文化史為哲學最後目標之說。

(註七)蘭坡瑞希特爲十二世紀前半的詩人，是法國亞歷山大歌(Alexanderliede)的譯者，宮廷小說的先驅。

(註八)維耳芬是一個古典語言學家，他最大的貢獻是在拉丁語言變爲羅馬語言的歷史研究。他生於一八三一。卒年因手頭書少，一時未查得，暫缺。

(註九)西埋耳(Georg Simmel)，生於一八五八，卒於一九一八。他是一個哲學家，兼社會學家，曾任柏林大學教授。他是第一個受有學院派的訓練而把哲學應用於歷史及社會學的人。他的中心思想是精神生活，精神生活自有其律則，而表現於歷史學與社會學中。他的著作富有光芒和個性，常將人生與形上學的一般原則之連繫處表而出之。其重要著作有康德，歷史哲學之課題(Die Probleme der Geschichtsphilosophie)，叔本華與尼采，哲學文化(Philosophische Kultur)，變布蘭特(Rembrandt)，社會學之根本問題(Grundfragen der Sozialologie)等。

(註一〇)魏伯生於一八六四，卒於一九二〇，是德國的經濟學家，以精於羅馬與日爾曼古代田制著稱。在歐戰的混亂狀態中，氏仍不失爲一深入而富有活力之批評家，其意見皆以博聞強記之學識佐之。其名著有古代文化的沒落之社會的基礎(Die sozialen Gründe des Untergangs der antiken Kultur 1885)等。

(註一一)掃姆巴特(Werner Sombart)，現代德國經濟學家，生於一八六三，曾任柏林大學教授。其關於經濟的，社會的，歷史的著作極多。尤以現代資本主義(Der moderne Kapitalismus 1902)一書，膾炙人口。他的書中，新觀念頗多，但與人相衝突的也便不少，因此惹起不少辨爭。

(註一二)屯尼斯(Tonnes)生於一八五五，經濟學家和社會學家，凱耳(Kiel)大學教授。自一九〇二年起，任德國社會學會主席。著有尼采文化(Der Nietzsche Kultus 1897)，時代人物與政治家的席勒(Schiller als Zeitbürger und Politiker 1905)，英國國家與德國國家(Der englische Staat und der deutsche Staat 1917)，馬克思之生平與學說(Marx's Leben und Lehre 1921)等。

(註一三)特呂耳慈生於一八六五，卒於一九二三。他是一個哲學家，並神學家，曾任海德堡，柏林等大學教授。著有世界政治中之自然權利與人道(Naturrecht und Humanität in der Weltpolitik 1923)等書。

(註一四)白銀時代(Silberne Zeitalter)爲希臘人所分四時代中之第二時代。第一是黃金時代，第三是黃銅時代，第四是黑鐵時代。現在拿黃金時代喻文化盛期，次之則爲白銀時代。這種分法有時代前後的意義，但也有價值高下的意義。價值高下的意義即「今不如古」——原來和中國人之理想化古代是一概無二的！

(註一五)施托讓在中國也是一個熟悉的名字了，因爲他的意門湖(Immensee)。他生於一八一七，卒於一八八八，初習法律。他的作品分兩期，第一期的特點是抒情詩的，就是短篇小說中也富有這種色彩，意門湖可爲一例。詩歌則有民歌的影子在。第二期的特點乃是史詩



的，所作小說形式極嚴格，內容多是心理的課題。他作的短篇小說在五十篇以上，但長篇小說和戲劇卻一本也沒有。集子有屈斯特 (Koster) 編訂者，傳有其子 (Gertrud Storm) 所著之吾父 (Mein Vater 1920)。

(註一六) 米瑞克生於一八〇四，卒於一八七五。早年受宗教的陶冶，曾爲牧師。詩富有民歌色彩，有些酷似歌德。小說中，他也有模仿歌德的，但卻失敗了，成功的則有其札爾特到普拉格的遊歷 (Margart auf der Reise nach Prag) 等。

(註一七) 施提夫特生於一八〇五，卒於一八六八。他長年作人家的家庭教師，最後生命的歸結是由於自戕。他的作品以寫自然見長，一邱一壑，皆具特點。

(註一八) 方賈 (Theodor Fontane) 生於一八一九，卒於一八九八。因係一化學藥師，並新聞記者，得入軍隊服務。六十歲時始出其處女作暴風雨之前 (Vor dem Sturm)。他的詩有民歌色彩；他的小說只寫善良而不寫邪惡。他著有自傳。

(註一九) 自然主義 (Naturalismus) 是在十九世紀八〇年代所發生的一種文藝思潮，在創作上主張對人生與自然都要用自然科學的態度去觀察和描寫，代表人物是左拉；在理論上主張從氣候、遺傳、風土去分析一個作家，代表人物是泰恩 (Taine)。自然主義與古典主義並浪漫主義的藝術理想立於相反的地位，因爲它所注重的只是現實而已；但它與寫實主義也不盡同，因爲寫實主義對於現實還要經過藝術家的眼睛而加以選擇。關於德國的自然主義，可參看薛爾格耳 (Gergel) 的當代文藝與當代詩人 (Dichtung und Dichter der Zeit)，此書在一九二八年已十九版。

(註二〇) 勃蘭克斯 (Georg Morris Cohen Brandes) 是丹麥人，但是他的批評的聲譽早已是國際的了，生於一八四二，卒於一九二七。初習法律，但後來發覺興趣是在哲學和美術。一八六二年以論古代人的報應理想 (Nemesis Ideal among the ancients) 一文獲獎，這時他才二十歲，還只是大學二年級的學生。他的影響所自，在批評上是得自海勃爾格 (Heiberg)，在哲學上是得自基爾克哈爾德 (Goren Kierkegaard)。自他二十三歲到二十九歲，是他漫遊全歐的時代。二十六歲時，著有美學研究 (Aesthetic Studies)。二十八歲時，著有現代法國之美術 (The French Aesthetics of Our Days)，其中推崇泰恩。他的最大名著卻是十九世紀的文藝思潮 (Main Streams in the Literature of the Nineteenth Century)，全書共六卷，其前四卷完成於其三十歲至三十五歲之際，中國有韓侍哲譯本，不久可以出全。他曾參加德文本的易卜生集的編輯，晚年尤以研究莎士比亞著稱。

(註二一) 布拉漢 (Otto Brahm) 生於一八五六，卒於一九一二，是著名的文學史家，著有凱勒傳，克萊斯特傳，席勒傳等。他以自然主義的戰士著稱，爲自由舞臺 (Freie Bühne) 團體的創立人之一，這團體是以提倡自然主義的戲劇爲事的，機關雜誌就是有名的新評論 (Die Neue Rundschau)。他曾經任過舞臺監督，霍普特曼與易卜生的劇本之上演，由於他的助力者頗多。

(註二二) 施稜泰爾 (Paul Schlenker) 生於一八五四，卒於一九一六，也是自由舞臺的創立人之一，並自然主義的戰士。後來爲維也納

市民劇場的舞臺監督。他著有霍普特曼傳，他是易卜生，方壇，布拉讓諸人著作的出版人。

(註二三)新古典主義(Neuklassik)是二十世紀之初對於自然主義的一種反動，代表人物即書中提到的厄恩斯特，封·紹耳慈，路布林斯等。他們的批評和創作，都與古典的藝術原理相關，尤其是赫貝耳的。新古典主義，實與新浪漫很接近。

(註二四)厄恩斯特生於一八六六，在批評上著有到形式之路，是打倒自然主義的；在創作上著有普魯士精神(Preussengeist)是建立了新古典主義的戲劇之基礎的。

(註二五)紹耳慈生於一八七四，是新古典主義者的建立者之一。在論文方面著有戲劇論集(Gedanken zum Drama 1904)，在戲劇方面著有和影子的競走(Der Wettlauf mit dem Schatten 1921)，在小說方面著有懺悔(Die Beichte 1919)等。

(註二六)施陶森耳生平不詳，著有生活形式與文藝形式一書(一九一七)。

(註二七)路布林斯基生於一八六八，卒於一九一一，是新古典主義的戲劇作者。其反對自然主義的著作，有現代之平衡(Die Bilanz der Moderne 1904)，現代不出路(Die Ausgang der Moderne 1909)。另著有十九世紀中之文學與社會(Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert 1899)，是文藝科學上的一部名著。

(註二八)考爾耐耳是法國古典主義的劇作者，他的魯道龔諾(Rodogune)一劇曾為萊辛很嚴刻地批評過。他的劇本，在德國人看，是太理智，太死，太規律了。他生於一六〇六，卒於一六八四。

(註二九)拉辛生於一六三九，卒於一六九九，是追蹤於考爾耐耳者。但他在規律之外，卻還有一點情感的光芒。席勒譯過他的劇本菲德拉(Phädra)。

(註三〇)阿耳菲里(Cornat Vittorio Alfieri)生於一七四九，卒於一八〇三。他在十四歲時，已能自立。但他過着一種不規律的生活，未受任何正式的教育，曾一度投軍，各地漫遊着。二十六歲時，始有劇本問世，開始發現自己有文學上的天才。後來著有喜劇六篇，悲劇二十一篇，自傳一篇。其作風以風格見稱。

(註三一)瑪遜(K. G. V. Massen)生平未詳，只知其著有聖芳濟教團之書(Bücherei der Serapionsbrüder 1918)，外箴耳，海曼，與烏耳律克(J. G. Wezel Hermann und Urike 1919)等，並編訂校勘的霍夫曼集。

(註三二)畢德爾麥萊爾是魯德維希·艾希勞特(Ludwig Eichrodt 1827—1892)在一八五〇年所造的一個人名，代表庸俗，特別指一八一五年到一八四八年間的庸俗主義者；一八四八是德國三月革命的一年。他們是在政治圈外的，在文藝上，他們和「三月之前的文藝」(Vormärzding)帶政治性者不同。「三月之前的文藝」專指一八四八年革命前十年左右的文藝。

(註三三)維耳海耳姆·色弗爾生於一八六八，以寫精美的風格的故事見長。他的小說，都是傳記性和歷史性的。他所研究的赫拜耳

(Hebel)，並非赫貝耳(Hebbel)。赫拜耳生於一七六〇，卒於一八二六，是民間故事的敘述者。他在先，赫貝耳在後。

(註三四)艾欣道爾夫生於一七八八，卒於一八五七，是著名的浪漫派的抒情詩人。他的詩，得力於民歌者至多，他有許多流傳頗廣的詩，簡直和民間的作品不分了。他那簡單樸樸的風趣，也表現在他的小說一個廢物的生活(Aus dem Tabernacles Taugenichts 1826)等裏。

(註三五)霍夫曼(Krnat Theodor Arnaldus Hoffmann)生於一七七六，卒於一八二二，是浪漫派中多才多藝的天才。他是畫家，是音樂家，也是詩人。他的作品，富有幻想，又常有意识地趨於漫畫式的作風，但卻形式謹嚴。他本人作過法官，行政長官，最後以高等法院的顧問終。他的影響及於法國，並美國，愛倫·坡(E. A. Poe)即受其影響極大者。他的全集由瑪遜編訂。

(註三六)保姆戈爾頓(F. F. Baungarten)以研究C. F. 默葉耳著稱，他的書名C. F. 默葉耳，又名文藝復興期之感覺與風格藝術(O. F. Meyer Renaissance-empfinden und Stilkunst)，出版於一九一七年。生平未詳。他和美學的建立者保姆戈爾頓(A. G. Baungarten)同姓，但非一人，時間的相距幾乎有二百年。

(註三七)里喀答·胡哈是當代著名的女詩人，抒情詩受影響於C. F. 默葉耳，敘事文藝受影響於凱勒，但也並非不具面目者。她的歷史小說，甚多佳構。在文藝科學上，也是極出色的學者，尤其是關於文學的，宗教的，歷史的範圍。她著有浪漫派，路德之信仰(Janthers Glaube)等。她的生年是一八六四。

(註三八)瓦耳策耳生於一八六四，是包恩(Bonn)大學教授，文學史家，出版家。著作極多，除編訂海涅集外，有文藝科學手冊(Handbuch der Literaturwissenschaft)，德國浪漫派(Deutsche Romantik)，易卜生傳，赫貝耳及其戲劇(Hebbel und seine Dramen)，歌德死後之德國文藝(Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod)，十九世紀的精神潮流(Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts)，詩人的藝術品之內容與形式(Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters)，文字藝術品論(Das Wortkunstwerk)等。

(註三九)亞波羅(Apollo)是希臘的日神，代表美麗，代表調和，代表形式。地奧尼斯(Dionysus)是希臘的酒神，代表爆發的生命力。拿這兩種典型去論文化的，始於尼采。胡哈的說法，即從尼采出。

(註四〇)齊格勒(Ziegler)生於一八八一，受教育於耶納(Jena)大學，現代哲學家。著有神的面目之改變(Gestaltwandel der Götter 1922)，歐洲精神(Der Europäische Geist 1929)，傳統(Überlieferung 1936)等。

(註四一)潘維慈(Rudolf Pannwitz)生於一八一，是在尼采精神下的文化批評家，兼詩人。著有歐洲文化之危機(Die Krisis der europäischen Kultur 1917)，地奧尼斯的悲劇(Dionysische Tragödien)，女拯救者們(Die Erlöserrinnen 1922)等。

(註四二)施萊格勒生於一七八〇，受教育於哈耳(Halle)，明興，柏林等大學，現代哲學家。他的著作中，震動全世的是西方之沒落(Untergang des Abendlandes)，卷一出版於一九一八，卷二出版於一九二二。

(註四三)施萊貝爾馬海爾生於一七六八，卒於一八三四，是柏林的牧師和教授。他和早期浪漫派的人物，無論個人關係上，或文藝關係上，都很密切。他著有關於宗教講演(Beden über die Religion 1799)等。邁爾泰專著有施萊貝爾馬海爾傳，出版於一八七〇。

(註四四)體驗一字，譯自 Erlebnis，這字在文藝科學上是一個專門名詞。意指可以構成文藝創作的一切強烈的情境，感覺，和事件。體驗之存在，自然需要藝術家的才能；但卻並不限於實有的「經驗」，即對於一種從未發生的情境之向往，也可以稱為體驗。所以所謂一個詩人的體驗，不止指其外在的生活過程而已。

(註四五)米菲斯特是歌德浮士德中的魔鬼之名。邁爾克則是實有其人，說者謂係歌德取材所自。按邁爾克生於一七四一，卒於一七九一，少年時曾組織一達姆城文學團體(Darmstädter Kreise)，即少年歌德亦參加其中，但是不久就為歌德所諷刺，以為他們所追求的是不健康的情感。邁爾克很好讚許，所以有米菲斯特的影子的可能。甘淚卿(Gretchen)是浮士德第一部的女主角，此譯名從郭沫若氏。布里昂則為歌德真正少年時的女友，本書第十六註中已及之。說者亦謂布里昂即甘淚卿所取材。這和中國研究紅樓夢的人說某一影射某人差不多，雖未必全然不可信，但卻也不能看得那末死，以為一絲一毫也不差。

(註四六)烏蘭德(Ludwig Uhland)生於一七一八，卒於一八六二。當過律師，當過德國文學史教授，當過有民主與自由的黨派的議員。他的政治生涯與學術工作，使他的文學創作不能專注。他的詩，屬於後期浪漫派，其中有最成功的民歌的情調。他的戲劇是失敗了。在文學史上的著述，則有瓦爾特·封·得爾·佛格耳外德(Walter von der Vogelweide 1822)，文藝與傳說史叢稿(Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage)，後者死後始出版。施耐德(Hermann Schneider)著有烏蘭德之生平，創作，與研究工作(Ludwig Uhland Leben, Dichtung, Forschung 1920)，可參看。

(註四七)衣默爾曼(Karl Lebrecht Immermann)生於一七九六，卒於一八四〇。作過法官，有時導演劇場。在文學創作上，他受歌德和浪漫派的影响極大。缺點是缺少藝術上的緊湊。

(註四八)海涅(Heinrich Heine)生於一七九七，卒於一八五六，是中國所熟悉的德國詩人之一。他的詩，已有郭沫若等的選譯。他原是在各大學裏習法律的，三十四歲時，自動移居巴黎，後來即病死於此。他的散文，富機智，善諷刺，為後來報紙文體的模範，其中以旅行印象記(Reisebilder)，及浪漫派(Romantische Schule)為尤著。就他的散文論，人們是把他算入『少年德國派』的。他的抒情詩，以其少作歌集(Buch der Lieder)為最可稱道，因為和民歌接近，有的且變為真正的民歌了。只是常因為他過於求感動人的力量了，所以有時反而損害了他的藝術。就他的抒情詩論，人們是又把他歸之於浪漫派的。

(註四九)普拉頓(August Graf von Platen)生於一七九六，卒於一八三五。先從政，後習哲學。他的大部生活，多半消磨於意大利，明興，敘拉古(Syrakus)。他是運用德國文字達於最圓滿境界的抒情詩人；在其追求優美上，完全充有古典的真精神。以他之熟悉古代與東方的文藝形式論，他是一個出色的翻譯者。他作有諷刺劇，完全是希臘亞里斯陶芬諾斯(Aristophanes)的作風呢！在一九三五年時，中國曾舉行普拉頓百年逝世紀念，天津德華日報有特刊，並有中文版論文，譯詩多篇。

(註五〇)畢希諾(Büchner)生於一八一三，卒於一八三七，是一個革命的新聞記者，並寫實主義派開路的戲劇作者。

(註五一)呂夏爾德·M·默葉耳生於一八六〇，卒於一九一四，柏林大學教授，日爾曼語言學者並文學史家。著有歌德傳，尼采傳，十九世紀德國文學史，德國風格論(Deutsche Stilistik 1906)，十九世紀中之世界文學(Die Weltliteratur im 19 Jahrhundert 1913)等。

(註五二)勞倫次是十九世紀的歷史家，生於一八三二，維也納的教授。他著有德國十三世紀及十四世紀史(Deutsche Geschichte im 13. und 14. Jahrhundert)等。其短篇論文，則有政治與歷史三書(Drei Bücher Politik und Geschichte)。

(註五三)施勒格耳兄弟，有二人，在文壇上俱有名。兄名奧古斯特·維耳海耳姆(August Wilhelm)，生於一七六七，卒於一八四五，是古典語言學家，並耶納大學教授。在耶納，識席勒。就文藝創作論，沒有得到什麼成功。但因有語言的天才和藝術家的深入的了解，曾譯了十七本莎士比亞的戲劇，卻非常受人讚賞。他的評論也是很出色的，他有關於美文與藝術的柏林演講(Berliner Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst)，關於戲劇藝術和文學的維也納演講(Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur)等。其弟名弗里德里希(Friedrich)，比他小五歲，但他早死十六年，生於一七七一，卒於一八二九。習哲學與語言學，並致力於印度文化化的探研，著有印度人言語與智慧(Uber die Sprache und Weisheit der Indier)。他們兄弟二人同是前期浪漫派的健將，並其理論的樹立者。屈爾諾(Josef Korner)著有施勒格耳兄弟(一九二六)。

(註五四)讓·泡耳生於一七六三，卒於一八二五，當過一度家庭教師以後，賣文爲生，終老。他的作品有一種無形式的，譏諷的，幻想的，誇大的成分，全然是浪漫派的特色。他的小說，曾流行一時，尤爲婦女們所傾倒，但現在只流行於小範圍中了。除創作外，他的教育書和美學初步(Vorschule der Aesthetik)亦有名。

(註五五)康德(Immanuel Kant)在中國也是一個熟悉的名字了，但很少人知道他真正偉大的所在。他在思想界的地位，正如歌德在文藝上然。他生於一七二四，卒於一八〇四。他的著作，自以三批判爲最有名，而其中判斷力批判(Kritik der Urteilskraft)一書，對於文藝上的影響尤著。席勒的美學思想，幾乎全然是發揮康德的。

(註五六)維合爾(Friedrich Theodor)生於一八〇七，卒於一八八七，是哲學，美學，並德國文學教授。他受黑格耳，和浪漫派的

影響甚深，這見之於他的批評中，也見之於他的幽默的創作中。他的不朽之作，自是那三大本美學 (*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*)。

## 第四章 文學，純文藝，及其史

### 一 文藝科學與文藝史學 文學之概念——文藝體系學與文藝史學

關於一種學術之本質及其課題的方法論的探討，必須從那種學術的對象爲出發點。一種學術的對象之確定，乃是其所有方法論上的工作之前提。只要『什麼』（Was）是規定了，工作之『怎樣』（Wie）便可以找到了，或者更好的說法是：材料的『什麼』是可以決定整理工作的『怎樣』。因爲這是一切方法論的最根本的原則：即一種學術之對象與處理方式互爲條件是；語言學與物理學有不同的對象，便有不同的方法，而歷史學家之與美學或倫理學家的進行之所以不同者亦然。

文藝科學的對象是一民族的文學，廣義說，是人類的文學。下面所說卻單就一民族的文學爲限。所謂一民族的文學者，就是所有在書本，印刷物中所定形了的作品，或以口傳的作品，其內容是表現了一個民族在整個的深廣處與有力處之生動精神與充實心靈的。但這些無數書寫與印刷的著作是不是便完全屬於文藝科學的對象呢？也不是的，這樣其範圍就將與語言運用所及的範圍一般太小了。倘若就語言科學的立場，也許細工木匠的專門雜誌（職業語言研究），或技術的教科書（爲辭書的編纂或語言改良之用的），是重要的，但是對於文藝科學卻並不然的。因此，作了科學的對象的『文學』（Literatur），是較剛才所得的定義爲狹的。但是我們要把它縮小到什麼地步呢？隨着求這個問題的解答，我們就達到了文藝科學的方法論上的第一個重要的課題。

一民族的文學之最廣義的說法，是包括出自種種動機極不相同的著作：在純粹實用的著作（技術的教科書等）之外，有出自倫理的意志的著作（如宗教佈道書等）；在努力於真理的著作（學術性的著作）之外，有供

形形色色的日常生活之需的著作（例如報章雜誌就是）。總之，目的與實用的領域，意志與知識的領域，一民族的文學之大部是屬於其中的。但是在這一切之餘，卻有一種自由地表現生活的，毫無其次的目的作為最初出發的基礎的著作。所有這樣的著作，在形成上，式樣上，以及材料上或有種種的不同，但卻有一個共同點：即不為任何目的所束縛而表現着。因此，便既不是由於急需，也不是由於追求概念知識或倫理效應，卻只是純粹由於對在那各種形色中的生活材料之直觀的鑄造作用，有一種原始的自發的樂趣而已。自然，在這裏也未嘗不能以邏輯的智識，倫理的意欲，以及有一定的實用性等用作材料，用作生活上的與件，但是卻只為材料罷了，而且這只是要加以新的鑄造的材料，以便進入藝術的王國的罷了。因此，文學的著作一詞在狹義上所有的，亦即舊說法在所謂『優美的文學』（Schönen Literatur）一欄下所含的取捨原理所定規的，只是由價值的觀點而對一般生活材料的鑄造之物而已，既不屬於目的，也不屬於意志價值或知識價值，卻是屬於第四個領域，這領域便是純粹的表現或純粹的直觀的領域。所有這樣的一切著作的內容，即和出自意志，知識，目的者對然為兩，本乎直觀的鑄造作用之原則的，乃是文藝科學所有事。

處理這種科學上的材料時，是有兩個觀點。文藝科學在根本上也就劃分為兩種方法，此即看對材料的處理是體系的並哲學的，抑是歷史的並實用主義的。由此，我們在文藝科學上可有兩大支，一是文藝體系學（Literatursystematik），一是文藝史學，或者換言之，便是分作理論的文藝研究，與文學史二者了。文藝體系學的任務，是創造一種文學之美學（Ästhetik der Literatur），也就是詩學與詩的成分論，這為的是為文學批評作地步的，再把這種知識普遍化了，便是文藝教育（Literaturpädagogik）。在這裏，是有許多方面的探討奔湊而來的，此即關於文藝之可能的種類的探討，關於作家與其作品的關係的探討，關於造成一作家的諸種特質的探討，關於文藝的創作過程的探討等，統統屬之。再一步，就是關於文藝批評之標準的探討，以及關於其應用的可能性的探討等屬之，這都是關係批評本身的，最後則及於一種文藝教育之各方面的可能性的探討等。所有這些探討和文藝史學的工作有絕然不同處，這就是雖在用同樣的材料，而文藝體系學乃是從事於文藝作品之可歸



諸律則性及可歸諸典型上去的諸種關係的研究，乃是以得整個材料之一種體系的秩序與其終極目的的。『文藝美學』，和應用了文藝美學的『文藝批評』，以及應用了文藝批評的『文藝教育』，——這樣我們便可以對文藝科學的範圍作一個鳥瞰了，雖然這劃分是很粗略的。相反的，我們卻可以有同一材料之文藝史學的處理。在這裏運用着史學上的一般範疇，例如起因與結果，形成與衰亡，演進之有效性與繼續性等，而其最終目的則為把零粹的個體之事，納入於總體的演進的秩序之中，而以可發現一次之現象視之。這是很明顯的，在實踐上，那體系的方法與史的方法互相補充的；文藝體系學上的結果，可以供獻給文藝史學的研究以新的前提，反之，文藝史學也可以給體系的探索創出一些例證，而評價的課題，也可以有所發明了。其相反相成處雖如此，但為學術上的清晰計，在根本上文藝體系學與文藝史學卻還得截然劃分。在二種觀察的含混中，在方法論上的界限浪漫中，是使文藝史的著作在實踐上與理論上很久以來生出許多不清晰處與不確定處的根由。因為人們是應用出自當代的觀點的藝術評價之美學概念以代替歷史上的範疇『有效性』了，所以使往往有造成一種完全錯誤的歷史上的虛構的事。

在美學的關係中的一作品之古典性，和從歷史的觀點中所看到的這作品之實際影響是截然兩回事的。這證明很容易；奧皮茲(Martin Opitz)(註一)的論德意志詩(Vanner dautachen Poeterei)可說是德國文學中極有影響的著作之一，但倘若說這是一部古典的詩學，卻無人願意這樣承認。薛德林吧，是在德國語言中最深刻，最高貴的抒情詩人之一，但要特別說在他當時，或者在他死後的一長時期內，他便已經是很偉大了，這也是無論什麼人多未願意這樣說，也有所不能的。所有這樣歷史的虛構：以為我們的古典人物在生時就被人這樣感到了，又被這樣尊崇了，這完全是由於評價的觀點之混淆，而且也就因此，所以是錯了。提治(Thedige)(註二)與席勒，歌德的小說與拉坊覃(Lafontaine)(註三)的小說，在當時的人是認為一鼻孔出氣的。但歌德他自己關於他站在一起的人的事卻是多末不理會，這是由維克陶·海恩(Viktor Hehn)(註四)在他那歌德與民衆(Geithe und das Publikum)一本很出色的論文裏，就已經雖然確乎是很悲觀的，但仍不失為很鋒利地瞧透

了，而且指示出來了。

在二種方法的運用上，體系的與歷史的觀點之相混淆的事，必須根本放棄：在文藝史學的考察上是要用文藝體系學之外的尺度的！這種意義是表示各種學術的選擇原則處處完全不同：在文藝體系學中是要歸諸絕對的價值，在文藝史學中卻是要歸諸在一種影響關係裏之歷史上的大事之作用的。在我們一旦先把文藝體系學分清之後，至於文藝史學上的方法論的課題都是什麼，下面便要加以專論了。

## 二 文藝史之可能的方法

人、作品、文化——材料史、內容史、形式史——相應說——文學史的三分法——當作科學課題的類型論

在文藝史的方法上，可有三個出發點：或者從人出發，或者從作品出發，或者從文化的整體出發。所以我們可以寫藝術家史，也可以寫作品史，又可以寫文化史。

一、第一個出發點，也就是在事實上最常用的出發點，便是由作品之創造者藝術家出發。這樣打算的文藝史家，就是把成串的人物與世紀當作文學史而寫出來的：這一人之在愛與憎、合作與奮戰、彼此之影響中的諸種關係，以及其依舊與創新，並其他人的方面與藝術的方面之羣或派的從屬等等，這都是抓住藝術家史的作者之注意的。用舍洛的說法吧，遺傳，教養，生活，是作了向作品的創造者所集中的思索之中心問題了。這樣，文學史便成了從事於文藝的『人』的演進史了。這是很清楚的，一人的或多數人的傳記，是這種文藝史的研究之最早的，也是最純粹的典型。孟柯爾的克勞普施陶克與艾瑞希·施密特的萊辛二傳記，以及海姆的浪漫派之成羣的人的傳記，都可算是適例。

二、人們也可以從作品出發，人們可以做作品之材料、內容(Inhalt)形式、與其影響的研究，而且研究了這種材料、內容、形式、與其影響之後，隨着又可與別個材料、內容、形式、與其影響，置之一種歷史的關涉之中。換言之，人們可以寫材料史，觀念並情感史，形式史，以及影響史。我們現在也都可舉例以明之，材料史的研究中，我們可以舉布呂哥曼(Brüggenmann) (註五)的費爾遜布哥島的譜系書(Sammbaum der Insel

Felsenburg)；觀念並情感史，我們可以舉魯道耳夫·翁格爾(Rudolf Unger) (註六)的關於哈曼(Hamann) (註七)的著作，影響史，我們可以舉龔道耳夫(Grundolf) (註八)的莎士比亞與德意志精神(Shakespeare und der deutsche Geist)；形式史是對於一種形式的類屬作一個歷史的演進的考察的，或對於小說，或對於悲劇，或對於短歌(Gize) (註九)，後者例如魏特(Victor) (註一〇)所研究的就是了。在這些歷史的寫法之中最沒有課題性的是影響史——因為影響者是純粹粹粹的普通歷史的範疇了——這種歷史是出奇地最不爲人所喜的。但這一方面也還有大批的文藝史的課題待人整理，倘若人們一旦想到了要認真地從事於作品與作家的作用，名望之何以造成，以及他們作品之命運等研究。像龔道耳夫在他那論莎士比亞的書中所鼓舞地，開拓地作着的。在方法論上，爲這樣整個的考察作了基礎的，卻是猶留斯·希爾施(Julius Hirsch) (註一一)的名譽之生成(Die Genesis des Kuhnens)的一部書，這書出版於一九一四年。

三、從文化的整體出發，於是我們到了文藝史的第三種可能，這就是當作文化史去寫。說真的，一民族的文學，就是他們整個文化之最主要的成分，因此文藝史乃是一般的文化史之一領域，這原是可能的。在這種情形之下，文學乃是以文化的表現而成爲考察的對象了，這樣所有從前討論中所指出的關於文學本身獨有的價值是有許多可以乘而不談了，而且文學也者乃一變而爲好像是一般的文化史的原料了。現在並非藝術品裏所找到的對民族的生活之加以鑄造的作用對於文學史家是重要了，重要的卻是在作品裏所有的生活的事實本身。在這樣的觀點之下，對藝術品不是看它的形式而價值了，乃是就其與文化情況或文化變動攸關時，而看它的表現的價值了。在這裏，那從民俗學(Volkstunde) (註一二)到文學史的線索和這類相關，因爲在研究民俗學的觀點上，對文藝作品也是寧重在其爲材料而不重在其爲形式的，與上面所定規了的意義正相合。也要舉例的話，則施坦霍遜(Steinhusen)的書信史(Geschichte des Briefes)，畢塞(Biase)的自然感覺之歷史的研究(Untersuchungen zur Geschichte des Naturgefuhle)都屬之。還有關於作家生活的演進，關於佈道傳教的歷史，關於文學中階級運動的反映，關於作家地位之造成等等，只要對這些事作歷史研究的，也屬之。純粹從研究手續上之可能

的種類之分法看，就可以看出按照每一種對於文學史的對象即優美的文學之不同的立場，而不得不應用不同的方法。把優美的文學當作材料，當作一般文化的部份表現時，所以就有文化史的方法的建立了；倘若把文學當作人的流露物與創造物，所以就有傳記的和藝術家史的進行步驟頗為合適了；如果人們純粹從作品本身當作只出現了一次的事實出發，那末每種作品之三方面的定規，就是按材料，觀念，形式而分，這便有材料史，內容史，和形式史了。直到我們現在所定規的為止，是很清楚了：文化史與傳記的研究對於文藝史雖然頗有用，也極重要，然而文藝上之側重的趣味還是必須集中材料史，內容史，和形式史，或者把這三者都統一於一種更高明的概念的話，這便是所謂風格史(Stilgeschicht)。

因此，倘若人們把優美的文學一旦當作文化的表現以及當作人格的流露時，那末，真正剩給文學史的課題，就首先是材料史，內容史(或者觀念並情感史)，以及形式史了，而影響史則又遞入文化史的連繫之中。像單個作品中之材料、內容、及形式那樣彼此有內在的關係一樣，在史的考察上，形式、觀念、與材料的關係，彼此也非常密切。材料、內容、與形式，互為限制；舉幾個例子，就可以說明這句話的意義。在讚美歌(Hymne)(註一三)的形式下，材料就幾乎全是出自宗教範圍的觀念與情感；在另一方面，以短篇小說為形式時，也便只能用某一種一定的材料，而且必須有一種一定的世界觀作為觀念的背境，此即『反理性主義是』；至於偉大風格的戲劇，便以重大的觀念作為基礎，而以重大的動作作為材料；最後說到聖迹故事(Legende)(註一四)，也便需要別於其他三者的另一種材料世界，另一種觀念世界，此即神聖的世界，以開展其自身；這些都不是偶然的，而有一種內在的必然性在。簡單說，材料世界，觀念世界，形式世界，是彼此相應的，一世界中的變動，就牽動所有其他世界中的變動，指出這種變動的特色，認識這種變動的關連，並表現這種變動中有所影響的分派支流，——這是文藝史的真正課題。不待言這是一種材料史，但乃是在材料的選擇中，表明一種一定的觀念的指向，有一種一定的形式的要求的了。這是一種觀念史，而這觀念乃是在永遠的更迭中，常常把它的新材料印入於新的形式的了。這是一種形式史，而這形式乃是在與一種材料世界所合作着的一種觀念世界

之必要的表現的了。每一個學者如何開頭，這關係於機會、傾向、和才能，不過無論如何，他的研究方法是在這個方法論的基礎上的，這便是當作科學的文藝史之一種統一性與確切性的要求。這是已經說過的了，這三方面其實是有統一的步驟的，我們應以風格史稱之，所以就文藝史的分工上，便是與藝術家史、文化史二者鼎足而三了。在風格史之中我們又依方法上的不同，把形式史別於觀念史，或材料史。因此，文學史就可能當作文化的歷史，當作文人的歷史，並當作風格的歷史三者了。

文化史的課題性在這裏是用不着討論的；藝術家史的課題性卻可以簡短地提一提；它是和心理學上的課題性密切相關，以研究內在的人性爲事的，自席勒論淳樸與傷感的文藝 (*über naive und sentimentalische Dichtung*) (註一五)一文發表以後，有許多方面的影響。類型論，以及人類之必然的演進的研究是呈獻着了，於是在當作人類演進史看的文藝史上也便屢有所得。因此那種可能性便發現了，就是從浪漫的古典的世紀之交迭上，從幼年到老年之演進的必然性上，從前許多不清楚的事，現在歸於清楚了。在類型論中，那些只有粗枝大葉的貢獻的，我們在這導論式的場合裏不必忙着去說。我們只舉席勒，施勒格耳，布爾克哈爾特 (Burckhardt) (註一六)，尼采，維耳芬，里耳 (Kierl) (註一七)，馮爾泰，施賈格勒，瑞耳 (Zoll) (註一八)，喀西勒爾 (Gussier) (註一九)，施特里希 (Strich) (註二〇)，這些名字好夠了，從中就可見出十九世紀以至二十世紀中類型論的研究的動向何在來。在那些淳樸與傷感，浪漫與古典，地與尼斯式與亞波羅式，文藝復興與巴洛克，高特式與希臘式，自由與規律，完滿與無限，諸種對照中，人們在極粗略的情況之下，求定規人類的類型；但一直到今日，那惟一無二的席勒是由人性兩極說之定論出發，而且從事於在感傷的性格之下的更進一步的分類，就如哀歌 (Elegie) (註二一)，冷嘲 (Ironie) (註二二)等，加以定規，加以描述了。也許我們又像以前在薄伽梵歌 (Bhagavat-Gita) (註二三)中所找到的印度心理學一樣，對於歐洲人研究內在的人性上再有一度影響呢。但是我們卻要正如把文化史的課題性放在一邊一樣，把藝術家史的課題性也放在一邊，現在卻要看看把文藝史當作風格史時所貢獻的課題性都是什麼。

### 三 風格史的課題性 形式類型——形式類型之更迭

關於風格史的課題，考恩 (Tomas Colin) 在他一篇很出色的論文 (見比較文學史雜誌 *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*，新七號，自頁四四八起) 裏曾經這樣歸納着說：『藝術史的可能，是在把藝術品當作進化中的一部分看的時候。但美學的價值卻是使單個作品孤立的，而藝術品在進化過程中則又只是以一種常常為歷史所限制的情感狀況之表現而呈獻着。所以表現的作用和美學的價值，其關係雖然是十分內在的，但二者合一的時候卻非常稀少，而在這種永遠不能度越的深淵中，那為藝術史的概念所包括的進退維谷之境便維持下去了。』

換一句話就是：那單個的文藝作品是超出於歷史的一種現象；它是和溶解於歷史的關係中的一事相抗拒的，這是因為它的價值是內在的，可不論及其在歷史關係中的溶解性；它的價值是超越表現作用，而別有精神上，心靈上之不可磨滅者在的。在單個作品之間，要說有一種演進的連續性，是沒有這回事的，就是屬於同類、同一屬者亦然。倘若人們純從作品之藝術品的性質者，那末好了，那就只看這一種作品是否以及在何種程度上滿足某一類屬的概念好了，只是這乃是文藝『體系學』的任務，而不是文藝『史學』的了。保喀修 (Boeracchio) (註二四) 的短篇小說和克萊斯特的短篇小說，只有一個共同點，這就是都是『短篇小說』而已。倘若人們不走向接的路，不尋出所以構成二種短篇小說的共同條件，在二者之間要建造一種歷史的連繫是不可能的。因此，人們可以看得出一件可注意的事來了，就是，決不會有當作不斷地演進的真正形式史的，人們卻只能從這一種形式類型到那一種形式類型，去看那在一般的文學演進中之特殊的躍進而已，我們試找一個抽象的例子和一個具體的例子，就可以更清楚了。

什麼時候都有敘事文藝，但是形式卻是不斷更迭，在史詩時代之後，就有短篇小說時代，在長篇小說時代之後，就有故事時代，如此等等不一，為找一個歷史的例子，試看德國的英雄詩歌是德國文藝中最早的，雖然

不一定是純粹的史詩（古得魯恩 Gudrun（註二五），尼勃龍根歌）；次之，敘述中的騎士藝術創造了長篇小說（帕爾濟瓦耳 Parzival（註二六），特里斯坦 Tristan）（註二七），最後，市民性的敘事品中，則有短篇小說，笑劇，故事，寓言等。在十七世紀，長篇小說由於格里默爾霍遜（Grimmelshausen），和約翰·貝爾（Johann Beer）之手而大放異彩；在十八世紀，遂由魏蘭與歌德的作品把這演進的潮流繼續下去。跟着十九世紀，以魏蘭與歌德打頭，以後是阿爾尼姆（Arnim）（註二八），克萊斯特，米瑞克，格里耳帕策，施提夫特，以及其他奧籍作家，凱勒，C. F. 默葉耳，施托謨等，都慢慢有轉向短篇小說的趨勢了。而同時長篇小說的進展，就有發展小說（Entwicklungsroman）（註二九），歷史小說，藝人小說等；到十九世紀之末，乃更高漲，而成爲真正長篇小說的潮流。二十世紀的開頭，又起始有一種敘事文的嚴格形式之探求；對於短篇小說的新努力，也有了，這是在維耳海耳姆·色弗爾，泡耳·厄恩斯特，卡耳·菲德恩（Karl Federn），厄米耳·施特勞斯（Emil Strauss）（註三〇）諸人的作品裏就可見出的。很久長眠了的史詩，是在十八世紀經過克勞普施陶克與魏蘭，在十九世紀經過歌德，漢默爾凌（Hammerling）（註三一）與饒爾丹（Jordan）（註三二），在二十世紀經過施皮特勒（Spitteler）（註三三）而復活了。一種連續的中斷和再始，一種由此形式類屬到彼形式類屬之奇異的交迭，這就是呈獻給觀察敘事文藝的演進的人的畫圖。因此，要說可以有把多少世紀或包括了的單單一種形式類屬的歷史，這無論如何是不可能的；在單個作品之間，是決沒有任何連繫的，——且不管這些，風格是否應該當作某種形式類型的興衰的歷史以及當作形式交迭的風格記述呢？

爲綜合說明起見，這就是風格史的課題性了；所謂風格者只有在完整的作品才可以看到，但單個作品的完整性卻已經把風格剔出於一般潮流之外。以爲實論，單個作品是屬於評價的範圍，根本是超歷史的，要在其間找一種演進的連鎖，怎麼可能呢？然而我們之所以拒絕文學家史，以及文化史，卻是因爲它們走得迂曲，太間接，在前者作爲觀察的對象的不是作品而是創作家，在後者則把作品當作文化的表現，而作品之重要的性質，就是形式性質，卻棄置了。

#### 四 文學與純文藝

當時即有作用例——後世始有作用例——表現與象徵——文學例——純文藝例——風格之審閱——文學之三功用——風格描述——歷史的律則

雖然如此，一種科學性的文學史卻仍然是可能的，這就是不把『純文藝』(Dichtung)當作觀察的對象，所取的乃是『文學』(Literatur)就行了。純文藝與文學因而是對立的，這詳細處，須略加說明。

在每個對於古代文學情形留意觀察的人，就每每遇到一件很可注意的現象：在當時很轟動很被重視的文藝作品後來會忽然沒落了，相反的有些當時很不惹人注意或者完全沒有理會的作品在後世卻不朽起來。正面的例，反面的例，我們都可以舉，以說明上說：勞很石坦(Lohenstein)(註三四)的小說和詩，在他同時代的人讀起來，會是非常興奮的，但是在我們看，就審美講，是沒有價值和不堪寓目的，就人性講，是空洞和冰冷的。米勒(Miller)(註三五)的濟哥瓦爾特(Sigwart)會喚起了當時人很大的激動，對我們，他那種感傷味卻是不可忍耐的，我們再也不會理解何以人們把那作者的名字次於維特的創造者之旁。浮克(Hougus)(註三六)的小說，同時人評價也不知有多高！提克的小說亦然，但我們看卻只有很少的意義，或者沒有意義，認為不過是無足輕重的廢紙罷了。同樣的有奧皮慈的詩，萊辛的少年時的喜劇，克瑞斯憲·外塞(Christians Weise)(註三七)的小說，拉瓦特(Lavater)(註三八)的宗教觀，古慈考夫(Gutzke's)的說部，以及霍耳茲(Holz)(註三九)與施拉夫(Schlarf)(註四〇)的自然主義宣言，這都是在當時給人以滿意，而在其中創造了它們的意義的，對後代人卻不是那樣栩栩欲生了，這只有供史家作回顧之用，當作演化的檔案則可，已不是有生命的作品了。

我們再看反面的例子，薛德林在他那時候以及十九世紀，可說一個知音也沒有，直到施泰帆·喬爾歌(Stefan George)(註四一)及其一派起來，卻在廣大的知識份子心目中非常活躍了。克萊斯特，赫貝耳，魯德維希，高特海耳夫(Gottlieb)(註四二)，施提夫特的情形，也似之。即在被精確的探研的十八世紀及浪漫中也就有不少詩人，這都是完全或者近乎完全被忘卻了的，而現在認為他們卻成功了很有意義的和很有趣味的藝術製作了：我只舉海耳佛里希·彼得·施土爾茲，學家米勒(Maler)(註四三)，蘭特，施納貝耳(Schnabel)



(註四四)等，就夠了；關於十七世紀的文學研究，到現在（一九三二）里夏德·阿萊文之發掘約翰·貝爾是成功了，關於浪漫的文藝，則有弗朗茲·舒爾茲（Franz Schurly）（註四五）在一九〇九年之發現外策耳（W. o.）（註四六）即署名朋納溫吐拉（Bonaventura）的所作的名著夜守（Nachtunghen）的作者。總之，人們可以看出，有些評價很高，影響很廣，作用很大的作品是可以忽然陳舊了，同時卻有久不注意，久未認識的藝術製作者在後世盛行起來。這種現象是需要解釋的，而此解釋只有在人們把文學與純文藝的概念弄清楚之後，才可以得到。

文學者是一時期的生活之各種方面的反映，純文藝者卻是一劃時代的最深處的本質之象徵化。文學與純文藝的關係，就如現象之與本質，前者表現偶然的，限制的，過眼煙雲的，後者所表現的卻是一時代中之停留下的，必需的，沒有被限制了的。簡而言之，文學是時代的表現，純文藝是時代的象徵。所以文學的作品，以表現為事，好也表現，壞也表現，一時代的表面也表現，一時代之內在的意義也表現，但不能超乎表現。——在純文藝中則不然，那同一時代之永久的成分，是歸到直接地形象化了，那一時代之努力與欲求是歸到最後最單純的形式上去了，並且由此而得到一個更永恆的面目了，所以然者，因為純文藝乃是把在各時代裏作用着的『永久的人性』之一面，很純粹地又給出了的緣故。

從這種根本的劃分出發，我們可以有以下一套推論，在純文藝中所具體化的永久性，既是超時代，那麼，變動的與易於成為過去的反映是沒有了；在文學中表現的時代性，既是居於變動的潮流中的，那麼，當然與其他有時代性之物有一種因果消長的關連。純文藝所有事，是人類對本身，對環境，對上帝並終極之物，對自然與文化等之最終的關係；文學所涉及的，卻是只要在時代的潮流中所呈現而出的，因此它是把永久性的題目削弱於時代傾向之下的。這樣，文學總喜歡採取社會的材料，討論道德的材料，政治的材料，不錯，這其中也未嘗沒有永久性的運動之醉人之處，也未嘗不可見負有重荷的人間生活，只是那像遠遠的一點迴響而已！卻不是天體和諧的音樂（Die Musik der Sphäre）本身。我們很有權利可以肯定，這種文學是建造或者包含那到社會的與經濟事件去的意識形態的，然而這句話卻決不能應用於純文藝，因為純文藝的內容與形式是已經很決定地

與這不伴的了。

從這裏，人們還可以再看出，文學是把一時代的精神的與心靈的生活，將其極精緻極輕微的影子與顏色反映了的。它追逐於時髦時尚的更迭變化之中；它把那稍前或者更遠古的時代裏之有名的人所想的事加以普及化，加以繁瑣化；其作品是沒有獨自的生命，它所具有的，乃是本時代裏的意識的沈澱物而已，它乃是一時代中人與潮流的相互關係下的製造品而已。時代傾向裏的流動狀，稍縱即逝狀、交迭狀，在文學裏都可以見其反映、證明、與解說。它願意與社會方面的進化結不解緣，這是因為這個可以供給它材料並作用的可能性，而社會上的層層疊疊的事是大衆所感到、所意識到，又所認為重要的緣故。耐德哈特(Ne thart) (註四七)的村俗文藝(Dörprieisje) (註四八)，歌德的維特，古慈考夫的烏里耳·阿考斯塔(Uriel Acosta)，易卜生(Ibsen) (註四九)的娜拉，施特林勃哥(Strindberg) (註五〇)的大部分劇本，它們的成功多半是可以從其所具之社會情況一方面去解釋的，所有這些，多多少少都可以歸諸文學一類。

相反的，純文藝乃是徹頭徹尾樹立永久性，樹立永遠價值的。它是把那時代傾向又還原於生存之不變的基礎上去的，它是在這為時代所限制的生活材料之中而創造出不合成為過去的作品，此際它是把偶然性的東西克服過了，而且把這些偶然性的東西歸之於永存的人類的與自然的根本關涉上去了。用巜克之驚人的句子吧，歷史上的每個時代，都是直接歸諸上帝的，我們也可以說，一個時代之歸諸終極之物的直接的情形，卻再沒有比在他的純文藝中所表現的現象，更純粹，更清楚的了。在烏耳夫拉穆的帕爾濟瓦耳裏，就有一種精神的與現世的本質之獨特的化合物，這是在騎士時代所當作理想而呈現着的，是作為一種象徵的形相而出現，在浮士德裏，所有的便是市民精神的高貴性，其在整個世界所瀰漫之廣，其事事追求的衝動，其在終極之物之前的英雄的退休，都是結晶，而且是一種令人震撼的鉅製了，更如一首歌德的，或一首薛德林的讚美詩，卻便是整個新入本主義之獨立的、廣大的、自由的虔誠態度之化身了。

人們現在似乎可以說了，因為文學是過眼雲煙的和沒有永久性的性質之故，所以只是無用的多餘之物，是

不值得加以深入地觀察的了。但是誰要這樣想的時，卻便大錯了。即是過眼雲煙之類，也有過眼煙雲的權利和必要，就是大自然，在她那種創造不盡的和好事的脾氣來了的時候，也創造了不少的各式各樣的生物，在她完成一種傑作之前，也是嘗試了幾千百種的預備工作，以尋求形式的。這一種寬大的看法，爲對於文學之正當的認識所期待，文學者正是人類要努力着爲藝術形式而作的奮鬥而已。

對於文學遂有一個完全新的看法是展開了，文學不只是時代傾向的表現，而且是一時代中之風格的奮鬥成績。這兩種作用是彼此密切相關的，因爲要把時代傾向變作審美之物，這也是時代風格的爭取。這樣，文學的作品，就無異於是向着某一種目的之鑄造，這目的卻是只有在純文藝中才算到達的。但是這種鑄造，也不是憑空而來的，它是有出發點的，這出發點乃是爲前一代所最後到達的風格所限制着。因此，很清楚地，文學又有第三個作用，就是文學乃是傳統的保姆。所以，在一時代的文學裏，就有三件事了：時代的傾向是被表現出了，與時代傾向相合的風格之建立是被尋求着了，而過去的材料、觀念、形式乃當作遺傳下來的資源而擴充着，而保存着，以備應用着了。這三者互爲影響；必須在三層課題之下，即把文學認爲是傳統的負荷者，是時代風尚的負荷者，並風格奮鬥的負荷者時，歷史的探討才可以達到，這都是不待言的了。

倘若文學史是這樣謙退，只追蹤於文學的演進，而對純文藝則聽其在可傲的、超歷史的孤寂與屹然不動之中而加以驚賞，那麼，文學史就有發現演進之因果的連繫的可能了，這自然不是直然以純文藝爲目的，卻是獲得純文藝之能夠產生於其中的氛圍。從文學到純文藝的過程，也不是懸崖峭壁的，卻是也頗有出入，原來自文學的傳統與時代傾向的結合而出，就有一種企求有增無已，以圖在一定的形式之下而將某些材料與某些觀念具體化。時常是這種企求失敗了，又時常是這種企求重新出現了，而忽然間，在很幸運的時候，天才卻便成功了；純文藝是產生自文學的傳統與同樣的憧憬中的，只是在這時，創造能力的福音乃特別降在傳統上與一時代之憧憬上而已。

爲說明其意義起見，頗可舉一些例子。在整個的十八世紀中，德國人都在努力尋求戲劇的高大恢廓的風

格。這種向往，在高特施德及其學生們，在克朗耐克（Cronack）與厄里亞斯·施勒果耳（Tilias Schlegel）（註五），就已經有了，萊辛一出，在市民性的悲劇中，與其說是純文藝，不如說是文學的類屬裏便更有領導的結果了；經過狂飆運動而更達於高潮，卻是更由於席勒的天才，乃由文學而出，變到純文的追求，而完成了。另一個例子，我們可以舉歌德的小說之由於魏蘭，里夏爾德遜（Richardson）（註五二），盧騷（Rousseau）（註五四），以及自傳的文學作着預備；第三例，可舉歌德，席勒，薛德林的抒情詩，乃是先由克勞普施陶克，茵特給開路，他們的重要性及價值也便是寧在與其說純文藝意味不如說是文學意味的創作上。

這是自然的，照了文學是時代傾向的反映，是純文藝的價值的承繼，是純文藝的出現的預備等這些概念定了，文學就可以是有因果連繫的不斷的一個整體而表現着了，而歷史考察，也就於以成立了。文學史的真正課題即在它是探求風格觀念的預備、傳擴、承受、及其與時代傾向的關連性，這是不言而喻的了。

我們可以回到開始時把文學史當作風格史的話了。我們曾經說，風格史是材料史、觀察史、和形式史而已；現在我們看出，在何種意義之下，這種形式的限定是由內容來滿足它了。風格史是關係於為風格而奮鬥的事項，就是在文學的作品中而指明風格之變化，成長，與衰歇的，文學者正是當作風格構成的企圖和餘波去看而去評價的東西。描述風格的著作，卻是只問真正的純文藝的，因此，人們可以說關於風格的描述乃是風格史的頂點，因為這裏是由變動不居的潮流中而出現了的純粹的存在物了，這裏就像一個聖島被許多犯人的眼光所瞧着的一般。歷史研究上的兩種課題：已成之物的描敘，與其形成的軌道上的密切觀察，在這裏是充分作到了，『曾經怎麼樣』和『怎麼樣變到』的兩大問題，是在這裏找到解答了。以純文藝為對象和材料的風格描述是自然有終極的，因為它所描寫的一串風格是沒有彼此的關連的；而以文學為對象的風格史，則在其陳列此起彼伏的風格之連續性上有它的課題，即如它之指明那為形式而作的常新的奮鬥，並分析其成分，它之描述那些流行的觀念與感覺，在這些觀念與感覺的強迫之下而將成分分類，最後，則期對此風格之更迭予以最後的解釋之原理等都屬之。

爲滿足後一個要求，我們缺乏一個必需的前提：就是我們還沒有一種生活方式的體系，所以對於這方面的研究上，我們所有的只不過是一種意向而已。現在可數算的，只有魏伯關於經濟倫理學的研究，邁爾泰及其學派的工作，也就是施普爾樂格(Spranger)(註五五)，璣耳，亞斯坡斯(Jaspers)(註五六)，萊塞剛格(Leiseegang)(註五七)等諸人的著作而已。對於像反理性主義，機械主義，理性主義，虛無主義這些生活方式(我是只側重現代的幾種)之進展中的運物原理和規律性，我們所知道的幾乎等於零，所以那風格史的進化情形，我們分外不能確切地認識其必然性，甚而可以說，風格史的寫作都陷於非常困難之境了，這是因爲每種風格最後都是出自一種生活方式故，說得更好一點，就是，風格與生活方式是相當相應的，在那邊是倫理的，宗教的，學術的，社會的價值者，在這邊就是審美的等量物(Aquivalent)了。也許，現在我們是從歷史的圈子裏超脫而出，達到形而上學的思辨範圍中了。生活方式與風格方式之更迭與變化，總之，卻還是研究上的一個神祕，預感上的一個對象而已。人可以常常注意到：每一種一定的生活秩序在其崩潰之前，總是對於那偉大意義的風格建設有利的。例如在十三世紀，十八世紀，是德國歷史上最煥赫的時代，同時，德國的文學風格，也便到了最高層；但在十五世紀與十六世紀的醞釀過渡時代，以及十八世紀早期，十九世紀後期，我們便見到語言的表現，觀念與感覺(這是風格的因子)固有長足的進步了，但在真正風格建設上卻落後起來。這種現象的最後解釋何在，自然都是猜想，但各種答案卻都還是被研究者的形而上學的根本態度所定規着；有的人在這更迭中認出是精神的賜惠，有的人認出是國家民族的一致意欲。事實上是，只有在對審美的教養上有一致的意志，最低限度在國內優越的階級中是如此時，高大的風格的純文藝才能產生；騎士時代是一個例，市民階級抬頭時代又是一個例。在德國文化史的別一時代，國家的意志便另有目的物了：中世紀之末是求自覺、倫理、與體魄之更新的，在十九世紀則是求政治的與經濟的力量之獲得的，至於意志與實現之間是有什麼連繫，精神的賜惠之關係於意志與實現之和諧者是重大到什麼地步，我們現在什麼也不敢說，只是這種喚醒歷史過程的，以及可爲所有歷史研究之喚起超國家的意義的形而上學的驚訝，在這關於文學史的方法的考察之結尾卻找到她最合適的表現

了。

## 五 古典概念之根本探討 古典與浪漫的古典人物——古典主義古典之轉變

在這體系的連繫裏，正是我們對於下面一種概念要有更仔細地研究的時候了，這對於文藝史學的學術上和對於概觀的研究之根本命題上，都有根本清源的作用，這種概念，就是一個作品、一個人格、一羣人、或一時代之古典性的概念。這個概念是有極其多方面的意義的，但是卻有一個一般的意義之源，這就是：所謂古典的者，人們總是指着那種因其無休止地或者近於無休止地充足圓滿了一種精神律則之故，而具有象徵的價值的現象，同時又是一種生活形式或者藝術形式的模範的，並且是把創造的能力完全集中了的現象。從這基本的意義出發，我們可以了解這字的其他意義。我們試先從普通的說起：

德國的古典人物，首先是在十八世紀十九世紀之交所生活着並影響着的大詩人，大著作家，大哲學家，與大教育家，所以是：歌德，席勒，康德，柏斯塔勞齊 (Pestalozzi) (註五八)，還有他們的先驅者：萊辛，魏蘭，海爾德，克勞普施陶克，以及他們直接同夥的戰士等。當後來人們開始對浪漫派一一有了時間上的距離而加以注意的時候，於是便把其中幾個人物也看作是浪漫派的生活感覺之象徵的形象了，這就是：瑙瓦里斯，艾欣道爾夫，布倫檀諾，克萊斯特，薛德林。在這所謂浪漫的古典人物或者古典的浪漫主義者出現之時，第二批古典人物便形成了。對於屬於這種形式的古典性，人們可以援用一個聰明的法國人的話，古典性一譽詞實是一成串的誤解，只是造成時代潮流中的煊赫之士而已。這種古典人物的概念，根本上乃是批評的估價之規範化與獨斷化，這是一時代中一種生動的精神上的戰鬪入於衰歇時代中的僵化而已。

次於這種古典性之外的概念之旁，卻又有別一種意義：在德國的精神史上古典與浪漫之爭，像歌德那時代和浪漫那時代在精神的分野上所進行的，便曾遠出於純粹的藝術理論之爭的意義了，這對後世頗有決定的作用。席勒曾經首先下文藝原理與生活原理中的兩種對立是淳樸與傷感，這是擴充於所有文化中而把那像是

兩極端的可能性，亦即文化意欲與文藝意欲中的典型態度。席勒這種公式，影響了後來整個的文化哲學，不特菲希特(Fichte)（註五九），施勒格耳，瑞瓦里斯，薛德林；甚至謝林，黑格耳，尼采，與新浪漫主義者，也都破了他的流風餘韻，迄數世而不衰。自這種辨證法的過程而出，我們對於古典性有了新的概念形式：古典的者，是健康的，淳樸的，有所形成的；浪漫的者，是不健康的，不淳樸的，無所形成的。古典性是積極的批評標準，浪漫性是消極的批評標準，因此在古典的一方面，我們有所謂『完成了的不健康』，『古典地浪漫的』種種。可注意的是，這個古典性的概念之沖淡而至於只為古典的了，而至於幾乎古典性本身不相干涉之一事，對於文藝史學上頗是有着非常重大的意義的：因為像浪漫之研究之被輕視，歌德席勒語言學之特別為人熱心，都是主要地基於對古典性這種價值觀念的。

和古典性這二種概念緊緊相隣，我們有第三種概念的產生，關於這一項，我們是已經暗示過了，就是把古典性當作古典主義解。當作精神史上的一般現象看（就如同文藝復興，浪漫派等）的古典主義只是在混亂情形的時代中對於人類原始關係的重又覺醒而已，同時卻伴有一種傾向，這就是把這原始關係之新創造總是向單純的一方面宣講着，不過它是在文化與文學的範圍以外而已，在日常的生活動作中卻並沒有實現的力量了。古典主義常是貧血的，但是非常有形式的；它寧是學者的事，而不是大眾的事，它是一種最高的秩序之沒落下去的價值的覺醒，但是並沒有革命的精神動力。歌德與席勒，這是被認為德國古典主義之文學方面的巨擘的，但是也只有一小部分著作是合乎這個方向的：只有歌德的海爾曼與道洛特亞，阿奇萊斯(Achilleis)，自然的女兒(Natürlichen Tochter)與浮士德卷二中的某些部分，以及席勒的一部分散文著作與邁辛納之未婚妻(Braut von Messina)等可以算而已。他們大部分作品都不是古典主義的，其所蒙的巴黎倒無寧是浪漫的。就是在歌德與席勒之轉向古典主義的文化政策的意見，對於啓蒙運動、狂飆運動、以及初期浪漫運動的抗議，在他們整個精神進展中也不過是一個小插曲而已，只是雖然是插曲罷咧，但對於他們藝術理論的與形式感覺的進展上都有着決定的意義。由於每一種古典主義都有這種限制性之故，人們可以明白古典主義在廣處遠處的作用都是有什麼

危險，並且在一方面是如何將像是置入於生活與藝術練習之中的一種淺薄秩序加以推廣；另一方面則又如何以其和在精神生活社會生活中之混亂而動盪的開展相對照的單純無邪的惟一意義，把它自己弄到被判作事實上無力量、無影響；而且迅速地把自己埋沒於後繼無人的，誇張的姿態之下了。文藝史學，特別是在舍洛及其學派的時代，對於這種古典主義也直然永久斷送了，而且由美學中之乾燥的形式主義，文化中之空洞的獨斷主義，把那一個時代所真正需要的，但只是決然不是為古典主義所定規着的課題，也棄置了。與歌德席勒的文化政策的意見，因為正是政策之故，所以只可當作專為一七九〇年前後的特殊情勢而發，而加以估價，但是許久以來，人們卻已經以為是獨斷的指針了，於是把魏瑪的武士之古典主義的作法便認為是天經地義了。但是那在歌德整個文藝活動中不過是構成一個插曲，以諷刺短詩的奮戰而作為極峯而已。

古典性的第四個概念，就近三十年的文化哲學的與文化政策的討論過程中所結晶出的而論，卻主要地是披有在我們這考察之始所給的原來的意義的色彩：即古典性者須是滿足一種精神上的律則的一現象，一作品，一人格，一羣，一時代，而這種律則之形式又一定要表現在作品或其他貢獻中的。古典性者一定是要負荷有一種象徵的性質的現象，生命的流是用符號在其中包括着，而且這種現象乃是被認為模範的，興奮鼓舞的，指南針式的。至於這種古典性究竟是浪漫的，還是古典的，淳樸的還是感傷的，文化的還是文明的 (Kultur oder Zivilisation) (註六〇)，亞波羅式的還是地奧尼斯式的，這倒都成了次要的問題；而一種人格或一個時代取決何種古典性，這是屬於一個最後的形上學的評價的問題了：這就是人究竟願意生活實現並形成那壯美呢，還是優美，戰爭呢，還是和平，英雄呢，還是神聖，悲劇呢，還是史詩，混沌呢，還是秩序，創造性的不寧呢，還是和諧等等了。

這第四個古典性的概念，是現代許多人想建設人類的及生活方式的形上學的心理學之根本，這種心理學乃是靠例證的現象以為說明的。從這個古典性的概念出發，在藝術史與文藝史的範圍內，將許多材料之入於秩序的企圖的一件事是有人擔承了，但倘缺少這種不加評價的古典性的概念，則對這種企圖沒法理解，而且根本這種



企圖也不會存在了。

在討論古典性的概念之餘，著者還要附註一筆，想為讀者所許，這附註的一筆，是在說明敘述文藝史學的研究之演進的整個本書之意義的。人們可以把文藝史的進展過程當作創造古典性的步驟看，而上述古典性的第一種，第二種概念（即『大人物的名字』與『為古典與浪漫而起的文人論戰』）便是文學史的著作之根本目標，在舍洛學派中是以古典主義的古典性思想為重的，但自新浪漫主義派的反動以來卻把類型論的古典概念作為文藝史的研究之基本動力了。用精神史的眼光來研究文藝史的歷史時——這話在我覺得表現得有點複雜化了，便可以理解作是古典性的概念之進展罷了。上面這古典性的四個概念並不關連，也實在不成體系，而且彼此也好像有點混淆；只是每一個概念的殘迹卻總會常在後來一時代的研究裏出沒的，不過只有煊赫的殘迹能夠此起彼伏地構成那古典作品及古典人格之古典性的四個概念而已。

（註一）奧皮慈（Martin Opitz）生於一五九七，卒於一六三九，是當時所過譽的詩人。著有戰爭的不快中之獻歌（*Tröstgedichten in Widerwärtigkeit*, 1621），這是他的詩集，在形式上可稱為「巴洛克」的抒情詩，雖然在內在的體驗上並非與之相近。批評方面，即著有書中所提及的論德意志詩，這書雖然給文學開了一條新路，但是卻領導人離開了民族性，而走入誤解的古代之模仿上去。他那決非獨創的概念，使他成為十七世紀形式化的教訓文藝之建立者。他比較重要的貢獻，恐怕還是在他是意大利歌劇的第一個翻譯者吧。

（註二）提治生於一七五二，卒於一八四一，在哈爾（Halle）習法律。喜作教訓性的文藝，亦擅長自然生活與心靈生活之傷感的描寫。

（註三）拉坊覃（August Heinrich Julius Lafontaine），生於一七五八，卒於一八三一，習過神學，作過家庭教師，寫了一百五十種小說。他的小說多半是家庭小說一類，其幻想力雖不豐富，但還活潑，佈局常帶有理智色彩。晚年的作品，因為人物和情景的雷同，大為批評家，尤其是浪漫派所譏。但無論如何，他的小說在當時是頗流行的。名著有畸零人（*Der Sonderling*）等。法國亦有一拉坊覃（Jean de Lafontaine），生於一六二一，卒於一六九五，是一個寓言小說家，他喜歡用舊材料，發抒新觀感。二人相去有一世紀之久，文中所指，自係前者。

（註四）海恩生於一八一三，卒於一八七三，是愛沙尼亞多爾巴特（Dorpat）人，文化史家。遊德國和意大利甚久，著有培養植物與家畜之自亞細亞遷入希臘意大利的過程，並其在歐洲其餘各地之狀況（*Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergange aus Asien nach Griechenland und Italien, sowie in das nördrige Europa* 1873）等。

(註五)布呂哥曼(Fritz Brüggemann)生於一八七六，高等專科學校教授，文學史家。著有冷嘲之演化史(Die Ironie als entwickelungsgeschichtliche Moment 1909)，烏托邦與魯賓遜式的生活(Utopie und Robinsonade 1914)，德國十八世紀文學中關於市民階級的人生觀與世界觀之戰鬥(Der Kampf um die bürgerliche Welt und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts 1925)。

(註六)翁格爾生於一八七六，哥廷根大學教授，文學史家。著有哈曼與啓蒙運動(Hamann und die Aufklärung 1911)，海爾德，瓦里斯，克萊斯特，關於死的問題之演進的研究(Herder, Novalis, Kleist, Studien über die Entwicklung des Todesproblems 1922)，文藝史爲課題史論(Literargeschichte als Problemgeschichte 1924)，關於文藝史之原則的研究論文集(Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte 1929)。

(註七)哈曼(Johann Georg Hamann)生於一七三〇，卒於一七八八，是狂飆運動之批評方面的先驅，啓蒙精神的攻擊者。他影響於海爾德者頗大。他是一個典型的煽動者，不安定，無系統，思想與風格都是片斷式的。著有蘇格拉底之可記念處(Sokratische Denkwürdigkeiten 1759)，語言學家的十字架(Kreuzzüge des Philologen 1762)等。

(註八)龔道耳夫(Friedrich Gundolf)生於一八八〇，海德堡的大學教授，文學史家。他是私淑於施泰帆·喬爾歌(Stefan George)的人。他在一九〇八年以後，新翻譯了許多莎士比亞的作品。著有莎士比亞與德意志精神(一九一一)，歌德傳(一九一六)，施泰帆，喬爾歌傳(一九二〇)，克萊斯特傳(一九二二)，莎士比亞傳(一九二八)，浪漫派人物(Romantiker 1930)等。

(註九)短歌(Ode)在希臘文即「歌」(Tied)之意。是抒情詩的一種，內容多半是思想的，形式多半是莊嚴，狂熱的。古代以品答(Pindar)，薩福(Sappho)，賀拉慈(Horaz)爲最擅長。十七世紀中，德意亦各流行此體裁。其特色之一，爲能唱。後來慢慢流入即興詩，及道德的並哲學的教訓詩的樣子，一直到克勞普施陶克出，才又賦以緊張的形式，以及深刻的，宗教性的內容。薛德林，普拉頓等，都曾順了這個方向發展着。

(註十)魏特(Karl Viktor)，生於一八九二，爲吉生(Giessen)大學教授。除德國短歌史(Geschichte der deutschen Ode 1923)外，尚著有薛德林的抒情詩(Die Lyrik Holderlins 1921)，少年歌德(Der junge Goethe 1930)等。

(註十一)希爾施生於一八八二，是現代經濟學家。

(註十二)民俗學(Volkskunde)，從前多半即用英文上的Folklore，是指研究一地方之民間的傳統，如童話，傳說，諺語，風俗，衣飾等的學問。這是從格利姆(Jakob Grimm)所建立以來，仍然頗爲幼稚的一門科學。在德國，自一八九一年起，發刊民俗學會雜誌(Zeitschrift des Vereins für Volkskunde)。坎德耳(Kaindl)著有民俗學之意義，目的，與方法(Die Volkskunde, ihre Bedeutung,

ihre Ziele und ihre Methode 1903), 瑞曼(Naumann)著有德國民俗學之特質(Grundzüge der deutschen Volkskunde 1922)。

(註一三)讚美歌(Hymne), 在希臘文(hymnos)是季節的會歌之意, 是合唱的; 到現在也還常以希臘文作結。 督教成立以來, 讚美歌始有專指教堂中的歌詞之勢。 近代卻只要是氣象莊嚴而音節舒緩的抒情詩, 也便以讚美歌稱之。 例如瑞瓦里斯的夜的讚美歌(Hymnen an die Nacht)便是。 那種激昂的讚美歌, 像狂飆時期中所有的, 則我們稱之爲頌歌(Ditirampos)。 讚美歌與短歌(Ode)又有時是不易分的。 詳見魏特的德國短歌史。

(註一四)聖迹故事(Legende), 由意大利文(Legenda)來, 是供誦讀之意。 原指當命名之日(Namensstag)所誦讀的同名的聖徒的一段事迹; 後來便指一般聖徒的生活之有教化意味的敘述了; 最後, 意義更擴大, 不爲教訓而爲娛樂的神異傳說, 和世俗故事相遠者都屬之, 並不限於基督教的意義而已了。 它的形式是多種的, 但以敘事文藝爲主。 中世紀中, 聖迹故事最夥。 宗教改革期受了一點限制, 路德直斥之爲偽迹故事(Irgenden)。 但在出自民間的娛樂文學中, 還是流行的。 啓蒙運動出, 又爲一厄, 他們或則冷嘲, 或則作滑稽的模仿, 特卻沒有好大成功。 狂飆運動卻對於聖迹故事很有理解, 海爾德, 歌德, 浪漫派也都很有興趣。 新浪漫主義和表現主義的作家更以世界觀的感覺而在體驗中使它復興了。

(註一五)席勒論淳樸與傷感的文藝(Über naive und sentimentale Dichtung)一文, 作於一七九五, 是對於文藝, 也可以說對文化, 或者人性之一種根本的看法。(naiv)由意大利文(nativus)來, 是生來之意, sentimental 由意大利文 sentire 來, 是感覺之意。 淳樸代表自然, 不拘束狀態, 以與人工的, 傳統的, 訓練的相對照。 席勒所用, 則以本身卽是自然者爲淳樸, 而以本身已非自然, 而追求自然者爲傷感。 照他看, 古代文藝, 以及莎士比亞, 歌德諸人作品屬於淳樸一類, 而席勒自己的作品與近代作品則屬於傷感。 這的確是文化, 精神上的一種分野, 經這天才席勒揭穿了以後, 現代人恐怕更有空虛的悵惘了吧。

(註一六)布爾克哈爾特(Jakob Burckhardt)生於一八一八, 卒於一八九七, 是瑞士的文化史和藝術史家。 他的學問都是得自名師, 加自得·維特(De Wette)習神學, 自瓦克爾納格耳(Wackernagel), 維舍爾(Vischer)習德國文學, 自弗朗茲·庫格勒(Franz Kugler)習藝術史, 所以卓然成爲大家。 他當過巴塞耳大學的教授, 文字以鋒利的批評, 生動的描寫, 廣博的知識見稱。 著有意大利的文藝復興期之文化(Die Kultur der Renaissance in Italien 1860), 意大利文藝復興史(Geschichte der Renaissance in Italien 1878)等。

(註一七)里耳(Wilhelm Heinrich Riel)生於一八二三, 卒於一八九七, 先是新聞記者, 後來是明興大學的教授, 並國家博物館董事。 著有三世紀的文化研究(Kulturstudien aus 3 Jahrhunderten 1859)等。

(註一八)瑞耳(Hermann Nohl)生於一八七九, 是當代哲學家, 教育學家, 哥廷根的大學教授。 著有蘇格拉底與倫理學(Socrates und Ethik 1905), 風格與世界觀(Stil und Weltanschauung 1920), 青年福利(Jugend wohlfaht 1927), 教育手冊(Handbuch

der Pädagogik 1929—32)、德國教育運動及其理論(Die Pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie 1935)等。

(註一九)隆西勒爾(Ernst Cassirer)生於一八七四，當代哲學家，漢堡大學教授，是新康德派的健將。著有來布尼茲體系(Das Leibnizische System 1902)、自由與形式、對於德國精神史的研究(Freiheit und Form, Studien zur deutschen Geistesgeschichte 1916)、康德的生平與學說(Kants Leben und Lehre 1918)、象徵形式的哲學(Philosophie der symbolischen Formen 1923—29)、語言與神話(Sprach und Mythos 1924)、英國的柏拉圖復興與劍橋學派(Die Platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge 1932)等。

(註二〇)施特里克(Fritz Strich)生於一八八二，是瑞士柏恩(Bern)大學的教授，文學史家。著有格里耳帕策之美學(Griiharpzers Asthetik 1905)、德國文學中之神話學(Die Mythologie in der deutschen Literatur 1910)、席勒(Schiller 1912)、德國古典與浪漫(Deutsche Klassik und Romantik 1928, 3. Aufl.)、文藝與文明(Dichtung und Zivilisation 1928)等。

(註二一)哀歌(Elegie)在古代只指雙韻詩(Distichen)，而不管內容；後來則專指有哀悼悲痛的詩。在德語中，此字亦兼有二義，或不管內容或管內容而不管形式。席勒在論浮樸與傷感的文藝一文中，則以哀歌與諷刺對照，以爲此乃向往於一種理想者。十九世紀以來，雖有此名，而作者，大都形式與內容都不顧了。

(註二二)冷嘲(Ironie)由希臘文(ironia)來，是藐視之意。現在指文學中對莊嚴之物或自以爲莊嚴之物由藐視而加以否定的一種喜劇成分。冷嘲有主觀的與客觀的之別，前者爲浪漫派所常用，即由事實與理解之對照中，而使人得到喜劇效應的，後者或稱爲悲劇的冷嘲，即一悲劇結果明明因命運須走入破滅者，而反走入相反或不可破滅，觀衆對於事實與虛幻的對照卻原是已知的。

(註二三)薄伽梵歌(Bhagavad-Gita)是唱詠爲神性所啓示之意，乃印度著名史詩摩訶婆羅達(Mahabharata)第六卷中所插入的宗教哲學的教訓詩之名。施勒格耳曾譯爲德文，安保耳特並著有在薄伽梵歌一名之下所認識的摩訶婆羅達的插曲(Uber die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabharata)，以批評其哲學的內容。薄伽梵歌與摩訶婆羅達二譯名從許地山氏，見其印度文學一書(商務版)。薄伽舊日意譯，卽世尊。

(註二四)保略修(Giovanni di Boccaccio)是意大利的人文主義者，使荷馬的文藝重光的人，同時是但丁的第一個傳記者，生於一三二三，卒於一三七五。他著有十日談(Decamerò)，是一百個故事的結集。這些故事有的頗動人，有的也很平凡，但對於後世卻是取之不盡的許多材料並無限的鼓舞。十日談有中譯本，開明出版。

(註二五)古得魯恩是十三世紀之初以北日爾曼傳說爲根據的一首英雄史詩，比尼勒隆根短，內容上卻較爲統一，但沒有後者那樣有力和恣肆。

(註二六) 帕爾濟瓦耳是十三世紀中烏爾夫拉穆的作品。參看註三十七。

(註二七) 特里斯坦是十三世紀中高特敷里德的作品。參看註三十九。

(註二八) 阿爾尼姆(Achim von Arnim)生於一七八一，卒於一八三一，在長期旅行並參加自由戰爭之後，與其妻拜庭娜·封·阿爾尼姆(Bettina von Arnim)同居於微波斯村(Wiepersdorf)。他是真正的浪漫主義作家，作品一無形式，頗損其藝術價值。他那奇異而美麗的作風，尤表現於其歷史小說王冠的守護(Die Kronenwächter 1817)中。他不朽的事業之一，卻要算他和他的內兒布倫檀諾之刊行民歌集孩子們的魔號一書了。其妻亦有名。

(註二九) 發展小說(Entwicklungsroman)即教育小說(Bildungsroman)，多半是寫一個人精神上自幼至長的發展，此發展必有一目標，此目標或失敗或成功，但作者多寫後者。此發展又有內外之別，重在寫外在影響者，或稱為教養小說(Erzählungsroman)，而稱純重內在性格上之由隱至顯者始為發展小說，然二者頗難分別。此種小說一方面有作者所提出之課題，一方面有作者主觀的體驗，所以不特是時代的反映，並代表一種高度的文化。

(註三〇) 施特勞斯是當代小說家，生於一八六六。著有平凡的人(Der nackte Mann 1912)、鏡(Der Spiegel 1919)、暮(Der Schleier 1930)等。

(註三一) 漢默爾凌(Hamerling)生於一八三〇，卒於一八八九，是在精神上接近明興詩人團體的敘事詩作家，並歷史小說家。

(註三二) 饒爾丹(Wilhelm Jordan)生於一八一九，卒於一九〇五，是重作尼勃隆根而加入現代世界觀於其中的人。他的史詩通訊(Epischen Briefe)，很受重視。

(註三三) 施皮特勒(Karl Spitteler)生於一八四五，卒於一九二四，是思想極深刻的瑞士敘事文藝作家。他著有奧林坡之春(Olympische Frühling 1910)，是一首有韻的史詩，其中有古典精神和喜劇成分，極有名。

(註三四) 勞很石坦(Daniel Kasper von Lohenstein)生於一六三六，卒於一六八三，是十七世紀中「巴洛克」文藝的代表。

(註三五) 迷勒(Johann Martin Miller)生於一七五〇，卒於一八一四，是一個傷感而有民間味的抒情詩人；所著濟哥瓦爾特受歌德少年維特的影響，但有一半也是自傳性質。

(註三六) 浮克(Friedrich de la Motte-Fouquet)生於一七七七，卒於一八四三，最後期浪漫派，其所作小說只取浪漫材料，而缺少浪漫情調。著有北方英雄(Der Held des Nordens)、魔環(Der Zauberherring)等。

(註三七) 外塞生於一六四一，卒於一七〇八，是一個淳樸而天才不甚高的小說家和劇作家。

(註三八) 拉瓦特(Johann Kaspar Lavater)生於一七四一，卒於一八〇一，是克勞普施陶克風格的宗教詩人。他曾輯過相術資料

(Physiognomische Fragmente)四卷，少年歌德也曾幫過他的忙。他認為心靈的特徵都可由身體的特徵推知。

(註三九)古慈考夫(Karl Gutzkow)生於一八一，卒於一八七八，是一個動人的而多方面的通俗作家，詩人，少年德國派的領袖。就他的劇本論，當時頗成功，現在已不為人注意。他的敘事文藝，轟動人的是他那為人所以為不道德的小說女懷疑者媼麗(Wally, die Zweiflerin)。他後來想建立時代小說和社會小說，但是包括太多，苦無限制。他的生活回憶錄倒是頗有趣的。

(註四〇)霍耳慈(Arno Holz)是自然主義派的一個富有煽動性的領袖，他和施拉夫共同著有哈姆萊脫父親(Papa Hamlet)一敘事文藝，頗影響少年的霍普特曼。在批評上，他著有論藝術及其本質與律則(Die Kunst, ihre Wesen und ihre Gesetze 1891，抒情詩之革命(Revolution der Lyrik 1899)。晚年以自然主義的風格著有劇本日暗(Sonnensternis 1908)，永不為人知曉(Ignorabimus 1913)等。他生於一八六三，卒於一九二九。

(註四一)施拉夫(Johannes Schlaf)生於一八六二，也是一個自然主義的煽動家。除與霍耳慈合作及寫自然主義的劇本外，並著有印象主義的素描春(Frühling 1895)等。

(註四二)喬爾歌是德國近代最大的詩人，他生於一八六八，死於一九三三年十二月三日。他是一抒情詩派的領袖，因與自然主義派相抗，特提出歌德與浪漫派的抒情詩人如薛德林，聯瓦里斯，以為號召。他們不欲以寫具體的生活現象為事，卻只求由微妙的語言，而再現某種情調。喬爾歌亦以這種態度譯別人之詩，如他譯的一部分但丁神曲，及莎士比亞十四行詩等是。他的詩集極多，一九二八年時已有十八卷，就中靈魂之年(Das Jahr der Seele 1897)，第七環(Der siebente Ring 1907)，新王國(Das neue Reich 1928)諸卷尤有名。他的世界觀，有一種宗教性的鼓舞，所以他不只是一個詩派的領袖了，而且是德國精神界的一個領袖，對德國的精神科學頗有影響。魏道耳夫就是他弟弟；魏道耳夫著有喬爾歌傳(一九二〇)。

(註四三)高特海耳夫(Johannes Gottlieb)生於一七九七，卒於一八五四，是瑞士的牧師，並寫實主義的農村文藝的詩人。他是真正的民間作家，喜用口語，人物皆淳樸自然，但同時卻又寫有教訓，如他的小說僕人烏里如何獲得幸福(wie Uli der Knecht glücklich wird 1841)，便是一例。他的小說中，也頗有幽默。

(註四四)霍家米勒名弗里德里希(Friedrich)，生於一七四九，卒於一八二五，是狂飆時代的畫家兼詩人。他大部生活在羅馬，其最有趣之劇本為浮士德的生平(Rausis Leben 1778)等。

(註四五)施納貝耳(Johann Gottfried Schnabel)生於一六九二，卒於一七五〇，是德國最著名的魯濱遜式的小說費爾遜布哥島(Jensei Felsenbue)的著者。

(註四六)舒爾慈是當代的文學史家，弗朗克府大學教授，生於一八七七。本書的校訂者就是他。他著有德國文學史之命運(Das

Schekel der deutschen Literatur—Geschichte 1929), 署名朋納溫吐拉所作的夜守之作者考 (Der Verfasser der Nachrichten von Bonaventura 1909) 等。

(註四七) 外策耳 (Karl Weizel) 即夜守的著者，生於一七七九，卒於一八一九。他當時署名朋納溫吐拉，直到舒爾茲才被發現他的本名。

(註四八) 耐德哈特 (Neidhart von Renental) 約生於一一八〇，約卒於一二五〇，是一個抒情詩人。畢耳紹夫斯基著有耐德哈特之生平及詩篇 (Leben und Dichten Neidharts von Renental 1891)。

(註四九) 村俗文藝 (Dörferposie) 是德國中古時代的一種文藝，取材於鄉人，以寫愚蠢，笨拙，污穢的動作為主，和宮庭文藝的內容絕然相反，但形式上則與宮庭詩歌一無分別。耐德哈特最擅長。

(註五〇) 易卜生 (Henrik Ibsen) 是中國熟悉的一個挪威劇作家，生於一八二八，卒於一九〇六。他是歐洲寫實主義的戲劇之完成者。因為舞臺和對白的技巧，並對於社會之反抗性，他的戲劇風靡一時，影響於德國自然主義運動者尤大。他初期的作品，無甚意義，其後寫世界觀的劇本，漸有聲譽，但大部為人所知者如社會柱石 (Die Stützen der Gesellschaft 1877)，傀儡家庭或娜拉 (Ein Puppenheim oder Nora 1879)，羣鬼 (Gespenster 1881)，國民公敵 (Ein Volksfeind 1882)，野鴨 (Die Wiedente 1884)，海上夫人 (Die Frau vom Meer 1888)，當我們死者再醒的時候 (Wenn Wir Toten erwachen 1889) 等，都是社會劇。易卜生的劇本自始至終，有一貫的作風，為其他作家所罕見。中國潘家洵氏譯他的劇本極多，頗流利可讀。

(註五一) 施特林勃哥 (August Strindberg) 生於一八四九，卒於一九一二，是瑞典的劇作家，先是自然主義者，著有父親 (Der Vater 1867) 等，頗影響德國的自然主義。但此道影響更大的，卻是他以後的懺悔文藝，其特色為病弱的，神秘的，突破形式的，劇本如帶王冠的未婚妻 (Die Kronbrant 1901)，一夢之戲 (Ein Traumspiel 1902) 等屬之，在德國受其賜的是表現主義。

(註五二) 厄里亞斯·施勒格耳 (Erich Schlegel) 生於一七一九，卒於一七四九，是有名的施勒格耳兄弟的伯父，他的劇本不很有名，有名的的是他的美學及舞臺理論的論文。他在德國是首先介紹莎士比亞的人，為萊辛先驅。

(註五三) 里夏爾德遜 (Samuel Richardson) 生於一六八九，卒於一七六一，是英國的小說作家。他的小說多半是產自小市民社會的，很強烈地反映時代情感。其道德性的內容與書信體的體裁，頗影響十八世紀的德國作家。艾瑞希·施密特著 里夏爾德遜，盧騷，與歌德 (一八七五)。

(註五四) 盧騷 (Jean Jacques Rousseau) 生於一七一二，卒於一七七八，是法國最重要的散文作家之一，他的著作幾乎在各方面都是開路的，如新愛戀綺思 (La Nouvelle Héloïse 1761) 小說之於反對啓蒙精神的文藝運動，社約論 (Contract social 1762) 之於十八世紀的政治

運動，愛彌爾（Emile 1762）之於人道主義的教育思潮，都是。但更重要的，要算他的懺悔錄（Confessions 1770）了。他的書，在中國多有譯本，只是真正認識他的天才的不很多。往往是隨聲附和，罵他一兩句算事，但這只能代表中國智識界的浮淺罷了。

（註五）施普樂格爾（Eduard Spranger），當代教育家，哲學家，生於一八八二，柏林大學教授。著有宏保耳特與人本主義觀念（Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsleere 1919），宏保耳特與教育本質之改革（Wilhelm von Humboldt und die Reform des Bildungswesens 1910），人生之型式，人格之精神科學的心理學與倫理學（Lebensformen, geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit 1921），文化與教育（Kultur und Erziehung 1928），民族，國家，教育（Volk, Staat, Erziehung 1932），歌德的世界觀（Goethes Weltanschauung 1933）等。

（註五六）亞斯波斯（Karl Jaspers）是當代心理學家與哲學家，生於一八八三，海德堡大學教授，著有世界觀的心理學（Psychologie der Weltanschauungen 1919），施特林勃哥與各詞（Strindberg und van Gogh 1922），大學之觀念（Idee der Universität 1923），當代精神現勢（Die geistige Situation der Zeit 1931），尼采（Nietzsche 1936）等。

（註五七）萊塞剛格（Hans Leisegang），當代哲學家，生於一八九〇，耶納大學教授。著有神聖的精神（Der heilige Geist 1919），思想形式（Denkformen 1925），萊辛的世界觀（Lessings Weltanschauung 1931），歌德思想（Goethes Denken 1932），路德，德國的基督（Luther, der deutsche Christ 1934）等。

（註五八）柏斯塔勞齊（Johann Heinrich Pestalozzi）生於一七四六，卒於一八二七，是被盧騷所影響的瑞士大教育家。他並著有小說林哈特與日爾特魯德（Lienhard und Gertrud 1781），及生命的命運（Lebensschicksalen 1826）等，後者尤以坦白，平實見稱。納爾爾普（Natorp）著有柏斯塔勞齊傳，色弗爾（Schäfer）著有一位人類之友的生辰（Lebentag eines Menschenfreundes 1915），可並參看。

（註五九）菲希特（Johann Gottlieb Fichte）生於一七六五，卒於一八一四，是繼康德後德國的大哲之一。其主要著作有科學智識之基礎，宗教學說，皆德國國民演講等。後一書，對德國民族復興上，極有助力。他的哲學，富有戰鬥的革命色彩。皆德國國民演講一書，有優繁節本，曾為張君勳譯為中文。

（註六〇）文化（Kultur）與文明（Zivilization）意義本不相同，前者偏精神，後者偏物質。但自施實格勒一被人出來以後，卻更強調這種不同，以為凡是一種民族的精神活動，在其原始的，宗教的，熱情的，鄉村的狀態都是「文化」，後來發展到末期，墮落而入於純理智的，都市的，物質的擴張之中，則是「文明」。本文當然亦是指施實格勒此意。



## 第五章 現代文藝史學之主要方向及其主要代表

### 一 文學上之社會學

薩謨耳路布林斯基——馬克斯主義的文學觀——文學的意識形態——文學的羣衆現象——集體主義的文藝史學——以個體爲徵象——邁爾泰的第三種影響——倭鏗與柏格森——啓蒙運動之分析——翁格爾之方法——魔性之發現——喬爾歌的熱情——英雄崇拜——詩人與歷史家——韋道耳夫之目的——以生活體驗爲方法——影響史——語言分析——人物與象徵——青年學者——施耐德——施密特·道洛提克——薩勞猛

像舍洛學派在新浪漫主義的文藝史學中所表現的反動，是作了舊的文藝史學到新的文藝史學的橋樑了，他們採用了其他方法建立了新的課題，因此這一門有點僵化了的學術工作，遂又重得到新的勇氣和新的生機。但是在我們觀察這研究的新趨勢以前，我們不得不注意一個方向，這就是那爲馬克思派的唯物思想所影響、但又傾向精神方面的，要給文藝史創造出一種社會學的考察之基礎的事。人們可以說，在這一批的文藝史家中，沒有一個人是可以自學院派的講座中尋得到的，因此他們的整個觀察便也一直很少影響到學院派的世界中了，其意義卻只是表明在思想界中之歷史的實在主義(historische Realismus)有一種後繼的進步而已，即其影響也只是起始。和這一派友誼上很接近的馬克思·魏伯(Max Weber)，曾於一九二一年出版了一本音樂之社會學(Sozologie der Musik)，頗惹起學術界的注意，大家才轉向『藝術，藝術家，和社會』這一串課題上來，因此在許久以前的關於藝術與集團關係之社會學的研究才重又復興了，而那作爲先驅的人們的著作乃又獲得了大家的敬意了。在這方面，我首先想到的是薩謨耳·路布林斯基(Somnal Lublinski)的主要著作十九世紀中之文學與社會(Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert)，出版於一八九九到一九〇〇，還有現代之平衡(Bilanz der Moderne)，出版於一九〇四，以及現代之出路(Ausgang der Moderne)，出版於一九〇九；之外，我便想到新古典主義的藝術理論家們的許多論文，例如泡耳·厄恩思特(Paul Ernst)、維耳海耳

姆·封·紹耳慈 (Wilhelm von Scholz)，奧圖·施陶賽耳 (Otto Stoessl)，喬治·封·魯喀斯 (Georg von Lukacs) (註一) 等是，在這些論文中每每很深入地論到社會形式與藝術形式之聯繫的課題，只是零碎的例證多，確定的體系少，但卻很清楚的是用了社會學的觀點了，另外，屬於這一羣，可惜這裏不能詳述的，乃是猶留斯·希爾斯 (Julius Hirsch) 那本出常出色的名譽之生成 (Die Genesis des Ruhmes 1914)，還有，有某種距離，而站在圈外的，便是歐根·杜凌格 (Eugen Jühring) (註二) 的萊辛故事 (Lessing Legende)，這書尖酸刻薄是夠尖酸刻薄的，但頗扼要，對於流行的正統的文藝史則激起一種銳利的批評，使一般人的眼光也更仔細了，影響不為不大。

不過我們還得首先在路布林斯基及文藝社會學的課題這裏再說幾句話：路布林斯基的主要著作的命題是，在優美的文學藝術性的文學中，有一種大衆意識之變動在，而社會性質的移動和代謝尤為明顯；其次是，在一時代的藝術形式與一時代的民衆之間，頗有一種極堪注意的交互作用；最後是，每一種文學，都為某一種社會的前提所決定地限制着。這命題中的第一部分是平凡的，倘若人們只限於純粹文學的觀點，還自然可以說是一個新發現，否則人們不只從文學出發而企求認識『時代精神』(Geist der Zeit)，而且也從文學之政治的、經濟的、社會的存在出發而欲認識此種存在之階級的背景及變動時，則一定會忽然認識到文學中有一種一模一樣的努力，這也是時代之反映與時代之欲求的寫照了。至於第二部分，卻自然已經為別些觀察銳利的學者，像海特諾 (Hofner) 與日爾溫奴斯 (Gerwinus) (他們不是沒有社會學的觀點)，也瞧出了，只是路布林斯基乃是第一個進展到把這當作了文藝史的方法論上的考察之基礎的人而已。就路布林斯基歷史理論的這一部分看，其徹頭徹尾以馬克思派的實在主義與新浪漫主義的形上學為動機，至為顯然。關於他那不把文學史當作一個人一個人的進展，而當作一羣人，一社會層的人，一社會地位的人，一階級的人之共同合作，認為這些集團的人在文藝創作家的性格上透露他們理想的呼聲與欲求，而且道出他們最後的目的與企望：這便是他的歷史學說中一帶了馬克思主義的色彩的部分。可是久而久之，在路布林斯基的後繼者和合作者，像泡耳·厄恩斯特諾人，卻

就把一種形而上學的考察引入社會學的範疇中了，這時遂倡言生活中的、社會中的、政治中的、經濟中的形式和藝術中的形式有種必然性的關連了，更不惜歷舉證明以實之。這樣，這種社會學的考察，是在形上學與實在主義的人生觀感的界限上移動着的，卻也就像所有的真正的社會學一樣，給予文藝史的述作以極有效的刺戟，這是人們可以特別注意的，只要人們能夠充分認識路布林斯基學說的最後一部分，即文學都有社會的前提，如讀者之精神狀況，一本著作對於其時代之影響，名譽之造成，書業、戲院、批評之有所倚靠於民衆，以及反過來出版家、導演家、批評家對於羣衆之作用，書業、劇院、批評之歷史，作為作者與大眾間之連繫的報章雜誌的歷史等等，並還有一大堆同樣的文藝史並社會學的問題呢。一種整個文學類屬的消滅（如『巴洛克風』之社會文藝），一種已經逝去的文藝類屬之再起（如浪漫派之十四行體）（註三），從文學中的題目一直到形式、材料、甚而內容、命意之風尚的更迭，所有這一切，倘若對『文學』這一個鉅大的意識形態之集團經濟的下層機構沒有社會學的闡明，是不會理解的。只因爲路布林斯基是早死了，文藝史之真正社會學的研究還沒有多麼進展，所以這裏便給新的德國文藝史頗留下一些任重而道遠的課題了。

從社會學而到美學的倫理的類型論 (Typologie)，這只是一轉手間的事，所以那些和路布林斯基在同一方向努力的人泡耳·厄恩斯特，奧圖·施陶賽耳，維耳海耳姆·封·紹耳慈等，我們以前關於新古典主義的批評一節中所會當作新浪漫派一支而加以敘述的，他們對戲曲、短篇小說、長篇小說的理理，其思想一方面是建諸社會學的，一方面是建諸美學的、形上學的、思辨的，這便絲毫不是偶然的事了。泡耳·厄恩斯特這方面的成績，多半見之於他論戲劇家像索弗克勒斯 (Sophokles) (註四)、易卜生、赫貝耳的批評整理文學中，以及對於世界文學之關於戲劇與短篇小說的零星貢獻中；施陶賽耳的則是在對著名的敘事詩人如凱勒·C·F·默葉耳 (C. F. Meyer) 之批評兼歷史的贊賞中；紹耳慈較爲體系一些，是見之於他那戲劇論集 (Gedanke zum Drama 905-93) 一書。在這裏所致力的是，一種美學的，倫理的，社會學範疇之合而爲一 (Identifizierung)，其目的、方面在對於歷史的現象有一種更好的、更豐富的多方面的了解，另一方面則在爲實踐的文化

批評與文學批評求得一種規範的價值標準。在這一部分富有思想的特別的貢獻中，對於文學是有一個完全新的眼光了，這就是把文學認為是羣衆現象 (Massenerhebung)，認為是羣衆的提示，認為是用羣衆心理所可解釋的意志與欲求的結體之產物了。不過這在以後的文藝觀中卻並沒把所有的可能性都完全發揮出來。而且這些觀點多半在隨筆或者不正式的形式中表現而出，還未曾借用學識的工具，雖然有一部分關於德國文學的以及世界文學的現象與關係，也有很深的知識，——特別是如博學的泡耳·厄恩斯特——而且對於文藝作品，也有一種根本的深入之見，在各方面表現着。不過，無論如何，在這從文藝的實踐出發想從事於新的文藝史學與文藝科學的一整羣學者們看，那種反個人主義的思想的樹立，那種把一民族的文學理解作集一體意欲 (Kollektivwillen) 的產物，也就是理解作國家的、大衆的、階級的、同一地位的、同一社會層的產物的事，是決定了的，這一點之可靠正如文學乃是表現了重要的個人的成就之可靠然。在這種概念之下，便有一種和新浪漫主義者如胡哈 (Huch)，瓦耳策耳 (Walze)，R. M. 默葉耳 (R. M. Meyer) 諸人所樹立的相反的學術上的進步了，新浪漫主義者這一派是在根本上不能放棄個人主義的觀察的，雖然他們之觀察個人是已經結合了那在個人之外和超乎個人的力量了的。

在這一章之首，把這種對於德國文學史之社會學的努力之特徵加以敘述，不是沒有用意的，因為這一章是要講德國文藝的研究上之新方法與新趨向的，而這新研究，無論其如何與舊世紀相連或如何從舊世紀而出，但其所有和十九世紀的文藝史學根本不同的所在，便是個人主義的史觀之屏除，這種史觀在所有的文藝史以及片斷的研究之計劃與完成中已很少見到，甚而幾乎一無例外了。一民族的文學，在十九世紀的了解，只是創作的人物之連鎖而已；現在這一個世紀以來的了解則不然了，乃是在創作家的性格之外，再加上和國家、階級、羣、同一地位、同一社會層相密切結合的精神與心靈之未成定形的 (ungestaltete) 的大力的聯合作用了，在創作家作品之中，乃是找到了這集體的人們的憧憬之滿足，他們的意欲之解釋，和他們的智識之面目，總之，這裏是找到了他們本質上的形式了。

## 二 精神史與心靈史 文字與實際——艾耳庫斯之綱領——瑪爾霍茲

一九一一年，因出版了兩部極有影響的鉅書而在文藝史學的研究之進展上有絕大意義：一是翁格爾（Unger）的哈曼與啓蒙運動（Hamann und die Aufklärung），一是裴道耳夫的莎士比亞與德意志精神，這在讀者間都是初次出現的。這件事情之最有決定的意義，即精神史的方法論（Die Methodik der Geistesgeschichte）是作用於兩個很有象徵的意義的偉大人物而成功，而應用在德國文藝史的課題上了。從這兩部書的標題上，已可看得出它們之轉向精神史來：哈曼與啓蒙運動：十八世紀浪漫精神之史前研究（Hamann und die Aufklärung, Studien zur Vorgeschichte der romantischen Geistes im 18. Jahrhundert），莎士比亞與德意志精神。不管這兩部書的作者出發點多末相遠，方法上在細微處多末有出入，甚而他們精神上的傳統，他們學術的並教育的目的，以及他們學術的信念與他們的人生態度（Ethos）都多末不一致，但是這兩部書在兩個論點上實在是璧合的：一則凡是新浪漫主義的文藝史學或者舍洛學派，無論其貢獻之好的方面壞的方面，統統在他們那對德國文藝史之精神史的考察之下認為既無眼光，亦無方法了，二則他們認為真正歷史的核心，乃是有由一種完全是內在的，卻也不止是形而上學的，而是直然可說是宗教的生活情緒出發，才可以把握。有一種獨特的宗教的熱情（Pathos），這在裴道耳夫較比明顯，在翁格爾較比潛藏，是根本上作了兩部書之最後的心靈的基礎；其觀點，其方法，其形式，都為這所定規。在這兩個學者所感到興味的，不是古典的，圓滿的，已成不變的了，乃是成長的，自我建樹的，迫切地要有所形成的了。這不是外在生活的傳記了，而是內裏的進展的記錄。這不是把單個人當作如此這般的單個人就完了，而是當作精神的並心靈的力量之決鬪劇場，而是當作在一定的文化關係之下的人類本質的象徵現象，這定規了他們的方法。這不是過去的文學史那種率直的，偶發的，隨筆式的形式了，乃是先有一種體系的排列，再把一種人格的或一種運動的成長，一步步的，一層層的，漸漸地自遠處，自深處，剝到事情的核心之自我發展，這才是他們的結構手段了。在著述的意義上說，那執着

於生活中之偶然的事件的新浪漫主義的歷史著作，在他們看，便顯得毫無形式了，只有邁爾泰的散文卻有着同樣嚴整的結構：在這新世紀的貢獻裏，是種下極其精密的種子了。

人們不要把上面這句似乎只指着美學的批評的意義的話給誤解了：這不是多多少少只說作家風度表現在選字上的華麗、光暢、與可愛的，乃是同樣着重那建諸精神上的機構的、建諸學術上的方法的、以及建諸綜合的觀點的樹立上的。在學術的信念和主張（Wissenschaftliche Ethos）中的一種變動。

在不同的機會，我們已經有兩次提到邁爾泰。於邁爾泰之長期的而且有着成績的學者生活中，他那內在的使命便是把浪漫精神的價值、方法、貢獻之活潑潑的傳統，加以宣揚。所以他在起頭，就是站在和實證主義的時代對立着的思想界少數人之中。之後，他在新浪漫主義的文化運動之下，第一次有着頗大的貢獻，其最大的收穫尤推生活體驗與文藝創作這本散文集，這是由許多論文湊合起來的，出現於一九〇五，其中一部分著作的時日卻早在十年之前。最後，當新浪漫主義的史觀自己向精神史上移動的時候，他卻又有第二次貢獻，非常深刻，非常廣大，這不只是由於他的散文（這散文之方法和形式上的力量自然也在不可抵禦地廣播着），乃是由於他關於十六世紀、十七世紀、十八世紀的歐洲精神史所下的很大的功夫。他那分析之精細，他那把一種思想之來源歸到它最根本的出發之能力，他那把許多不同的思潮之糾纏割解到牠成分中個人的烙印之氣魄，他那能夠順着時代與個體把一種思想的線索之放射與反射加以追隨的天稟，對於青年的文藝史家，是有着鑄造之功的，對於舊學派的陳套，是喚起了訂正的，而新的方向之標準大法，更因此於以成立。邁爾泰對於歷史上精神力的效應之精詳的研究，以精神形式之一種榮榮大法的類型論作為解決，對於後世歷史家影響無窮；人們甚而可以這樣說，邁爾泰的一生成業，建立了精神世界的自足性，獨立性，而將此種精神世界之變動不居的狀態，復予以歷史的範疇化等，其中尤其重要的，便是與政治史並列，而使伸展於各方面甚而有些越界的精神史當作訓練的事成爲可能了。

次於邁爾泰的，就是倭鏗（註五）的影響了。受了他的哲學洗禮的學生例如翁格爾；倭鏗的這種影響，在這

一世紀最年輕的學者可說幾乎不能理解；在他們所知道的，只是倭鏗為精神世界的獨立性、律則及其歷史而奮鬥罷了，之外，又知道倭鏗之所以如此，是為形上學的衝動所督促着，以與實證主義的唯物主義的時代與哲學相抗衡而已。這種堅強的學院派的唯心論的情感（Pathos），在當時簡直就像沙漠裏佈道者的呼聲似的，只有到後來特殊的時代情勢之下，才找到了共鳴和反響。

柏格森（註六）又是次於邁爾泰與倭鏗而為這整個時代的推動人物，他從巴黎而影響到了德意志的思想界，至少在某一種一定的階級上是如此。他所給新的世紀以印象的，是他那生命之統一性的概念，他認為這生命之統一性是顯示於一種千變萬化的複雜性之內，但卻又證明於所有滴滴點點的現象之中。謝林那龐大的思想畫圖，是經過柏格森之手，而在歐洲得到復興和響應了，其中顯而易見的收穫便是把生物學和文化史，在所謂文化化的生物學觀之下，當作是帶了傾向和拮抗、力量和衝動、意志工具與理解工具的活東西（Lebewesen）了。柏格森的『生命力』（Eion vital）一詞，這是在所有生命中統一的貫串着的，說到史觀上，便是文化生物學的（Kulturbiologisch）的觀點了，同時卻也便是歷史生活之有機性的象徵，以及在其所有複雜體中之統一性的象徵。以歷史為一種『精神生活』的科學，現在是在柏格森的生機主義中找到一種哲學的鼓勵和一種哲學的保證了。邁爾泰之對於精神生活與生活方式的分析法和類型論，倭鏗之對於精神世界的獨立性的說明，加上柏格森之對於一切生命流露之有聲有色的衝動的統一化，這是在種種方面給文藝史以更廣闊的開展的發酵劑。人們可以看得清清楚楚的，舍洛學派的實證主義和新浪漫派的文化形而上學（Kulturmetaphysik），是屈服於那分析綜合兼取的把文藝史當作精神史的秩序下的獨立的訓練之努力中了。把這三個思想家所作用於文藝史的進展者好好地弄清楚，這自是一種很需要的專門性的鑽研工作，倘若這本書就能惹起人們學術史的興味，那是十分欣慰的了。有一點是十分確實的，就是從這三位思想家，得到一種新觀點和綜合方法的動力，而在文藝史的新運動中的領袖們也都意識到這精神的總體，這是他們在序文中以及隨時的說明中所清清楚楚地提到的。

現在我們先看對於新文藝史奠基的翁格爾的著作：哈曼與啓蒙運動，書凡二卷，問世於一九一一。這部書

是用了學富五車的派頭而展開着，這特別是見之於第二卷的註解中；於敘述的部分，是一瀉千里而出；它所致力的，殆在對德意志的啓蒙時代作一個精神史的分析，此種分析又先以極有次序的設計作爲基礎。人們倘若除去海特諾（Hetterer）以外，海特諾是極喜歡詳盡的，那麼，恐怕再沒有比這部書講德意志的啓蒙運動更好的了。這部書的分析上的精彩處是它用了可驚異的鑽研能力，不特觸及在十八世紀最它前途的頭十年中之一個德意志人的意識內容，這是一直到現在，在歌德自傳的影響下，只是潦草地當作古典派的準備的，加以敘述，而且將德國啓蒙運動的總流之不同的方面，不同的支派，分別極清，這樣，所以便自那流動的生命之僵化了的一般『啓蒙運動』的概念而出，一個活潑潑的精神力之結體，是在這種那種傾倒之中造成了。所有啓蒙運動之一的根本趨勢，法國理性主義的與英國感覺主義的成分，以及到了德國後所特別蒙上的神學色彩，還有在不同的步趨中的虔敬主義（Pietismus）（註7），統統像所已指明的了，是用一種好學深思的博讀態度敘述出來，又條理清晰地給分析着，這樣便給於把一七五〇年頃の德人精神生活的畫圖繪就了，這是正滿足了夔克對於歷史的要求：歷史是表現已往，『須恰如其然（Wie sie eigentlich gewesen）』的。

書的第二卷，是本着這種研究的路線，更擴充到一般的精神生活上去，把已得的結果應用於一七五〇年之前的美學的並文藝的產物之中。十七世紀精神的遺產是給了輪廓了，優美的文學中的理性主義是描述了，爲虔敬主義的生活實踐與富於情感的文藝創作二者所成的結合狀況也闡說了，最後，復將哲學的感覺主義之化身於寫實主義的文藝一事提示無遺。次則以此爲根據復將哈曼在人格上以及在其創作的貢獻上所據以開展的背景一一指出。於是哈曼的精神進展，便可以當作是由一種原始的，倡自歷史的並有機的（Geschichtlich-organisch）性質，而與帶了理性主義的概念性的啓蒙運動所作的戰鬪了。經過這次微細的分析之後，人們就可以恍然哈曼實在是德國精神史上一個極偉大極富有創作性的人物，而且從他起才有了新的評價，新的觀念，新的思想系統——雖然在不整齊的形式及巴洛克風的繁瑣性中而有所遮掩——，這些評價，觀念，思想系統卻都是在狂瀾運動中，在海德爾，歌德，浪漫派中，應有一種聞所未聞的既廣且深的作用的。人們在翁格爾的敘述中，可



以清楚的看出三事：哈曼是一個大規模的有象徵意義的人物，他的運命與精神轉變在德國，之後在歐洲，都開一個新紀元，此其一；哈曼實在當得起『北方的術士』(Magus aus dem Norden)之稱而無愧，因為他實在是浪漫派與狂瀾運動之祖，此其二；最後，撇開歷史的意義看，哈曼也純粹是對於生活上有很深的眼光創造人物，這種眼光是只有自一種宗教性的人格之幽暗的基礎上，而能預感到一種偉績的，此其三。

在翁格爾完成了哈曼之前的精神史的分析以後，他對於一七五〇年頃的精神情勢畫圖，乃是完全體系地繪就了的。哈曼人格之陰暗的基礎，是在盡歷史的與心理的分析能事而解釋着了，那一種生存上的無理性狀態之基本生活體驗的發揮，是在哈曼的思想信念和各種生活範圍——幻想力、感覺界、感官生活、意志界、倫理觀——內，統統進入了。以一個天才之形上心理學(Metapsychologie)的這種研究作為歸結，於是這裏是一個作家的進展的敘述，是一個作家他那思想世界之慢慢地達於完成的研究了。

上面所說，便是翁格爾的研究之方法上，收獲上的簡述了。現在我們還需要對於全書的末章說幾句話，末章的標題是瞻望(Ausblick)。從學術的立場看起來，這一章是不多不少，給那當作精神生活的典型現象之反理性主義以歷史的說明；依然由學術的立場看，這乃是一個深思遠慮的學者之說教，他所要人加以注意並以學術的眼光認為是一種主要力量而要以樹立的便是個人的或者集體的生活中之生存上的惡魔意味的背境(Die dämonischen Hintergründe des Daseins)；最後，我們不從學術的立場，而從人的立場，或者更說得恰當，從宗教的立場看，這乃是一個為宗教問題所纏繞的人之自由，但這人在這方面卻仍然不失為一個重要的學者的。在這裏，自一個很深的生活體驗的力量放射而出，一種新的學術性的態度(Ethos)和熱情(Pathos)是燃燒着了，這種態度和熱情未嘗不允許學術中的理性主義的權利，不過超越於此，而把眼光逼視到惡魔性與神聖性之富有神祕的範圍上，於是使那位真正的史家，便充滿了宗教性的敬畏心理了。也許，就在文藝科學之學術性的熱情的新創造上，是翁格爾貢獻中之最重要處，卻只因爲這種熱情正是一個焦燥的文人之各種舉止上所缺少，所以那種熱情的出現也便不多，但卻確實出現在緊要的關頭了——出現在研究之始或結論，這卻已經夠

了；之外，乃是翁格爾在謹嚴的方法論上，在有力的證據上，在材料的精勤整理上，都有一種無可非議的優越性。總而言之，翁格爾以他那哈曼的專門論文給文藝史的範圍內留下一個精神史的分析與綜合的好模範；他不僅只推動人研究十八世紀的現象，浪漫派之史前的事件，反理性的人物之類型，而且他還提出在一種歷史的理性主義幕後之惡魔性的背境的課題，並迫使人用學理與證據，觀察心靈範圍內的事，和精神的進展之領域內的事——人在這裏要憶及虔敬主義的新評價了，那些心靈或精神的事，一般人雖呼求着，卻並不是擔負起宗教上對於問題的樹立來的，卻只是從一種純粹的理性主義的或者頂好也不過是一種文化形而上學的課題的見地，把問題置之於學術要求的世紀之中而逃避了而已。由於翁格爾的方法，人們的眼光卻廣闊而銳利了，學術界的觀察趨勢之價值重心是依了他那博學性以及他那人格與研究的課題之密切性而轉移了，文藝史的推動力也經過他的熱情而再新了，於這種種之中，有他的意義和重要在。

現在我們要說到新的文藝史學之第二部鉅著龔道耳夫的莎士比亞與德意志精神了，不過在事前卻還需要一點簡短的註腳。倘若說翁格爾是哲學地由馮爾泰與倭鏗出發的話，則影響龔道耳夫的是柏格森。次於柏格森——不，或者說前乎柏格森，而影響龔道耳夫，正如影響整個新的文藝史學的方向的，乃是一位從事文藝創作的人，然而這人的重大意義與其說在他文藝的貢獻卻無寧說在他文化的意志上：這人就是施泰帆·喬爾歌(Stefan George)。凡新浪漫主義與新古典主義的批評對於新的文藝史的方向所加以推動和估價的，便是由喬爾歌指示而出的在新的文藝史學與傳記學中要求一個人物之象徵意義的運動。

施泰帆·喬爾歌，在起始是歐洲新浪漫派中極有天賦的一員，他那有決定性的生活體驗(Erlebnissen)以得自法國的象徵派者較得自德國的浪漫派者為尤多；他是在一種苦修行的藝術家生活中，慢慢地形成一種權威的；他的抒情詩卻多半是重在表現(Ausdruck)，而不是重在那唯一的本質(Allseitiges Wesen)；而他那真正的影響，則是系於他那詩人的創作者與系於他之為文化上的模範人物者各半的。施泰帆·喬爾歌實是一羣人的

領導者，他是表現基督教的苦行思想與古代的入世思想之綜合，這種綜合是要求英雄態度，以反對小資產階級的自足性，又與西方末路的相對主義相反，而建立一種犧牲的、奉獻的、傾力以赴之的絕對理想；所有不成形式的東西都認為是壞的，文藝者乃是不止一種遊戲而已的。乃是形式、生活範疇 (Lebensgestaltung)、文化內容、甚而是文化之證明。從文藝作品和作家之這種英雄主義的、形式的、陶冶的、創作力的、象徵性的情感方面 (Pathos) 出發，人們可以瞭然那種對於浪漫的並古典的傳統之頗有作用的革命性的復興潛勢是怎末一回事了，這種潛勢是在名作家的作品（這包括後期歌德的以及早期浪漫派的抒情詩的趨勢）中，以及學者的工作（這包括浪漫派的文化哲學與文化心理學）中，尋繹而出，現在他們對於新的精神史以及對於新的文藝創作的價值，便都顯然可見了。

由整個人格之徹頭徹尾的完成與嚴格訓練而到達一種人格上的流露；由模範人物、語言、過去文化上的整理而來的教養；以及由專業上、精神上之有偉大的生活創造與偉大的生活影響的人物而來的陶冶，這種人物如凱撒（註八），拿破崙（註九），但丁（註一〇），莎士比亞（註一一），歌德等；——所有這些，雖然在微細處有衝突，但是終於可以調和起來，而成爲一種文化運動的節目了，這在文藝、歷史、生活態度等上，是都有着作用力的。誰要是還記得起喬爾歌那第一次藝術之頁 (Blätter für die Kunst) 雜誌，以及後來那三本精神運動年報 (Jahrbücher für die geistige Bewegung) 的，一定會感到一種革命性的精神事業之活潑潑的印象了。依着尼采所闢的途徑，對希臘便得到一種新認識，這時，不特希臘文化之奧林皮亞神聖的形式方面（註一二），即其魔性的方面也漸漸明瞭了，希臘文化遂開始有着生動活潑的作用，像魏拉穆維茲 (Wilamowitz)（註一三）之手裏所研究的希臘主義 (Hellenismus) 卻只成了市民性的一種諷刺畫和一些感傷的支離破碎的勞什子了；凱撒，拿破崙，歌德，莎士比亞也都有了新理解，特別是但丁及中世紀之偉大的天主教世界，人們也忽然感到其中永遠有一種繼續不斷的生命力在；那激動性的人物如薛德林慢慢地而且永久地復活；布倫檀諾，尤其讓·泡耳 (Jean Paul)，重爲人所愛讀，重爲人所賞識，而且推之於對語言文字有一種新感覺的人之中；總之，這時詩人在人

心目中重恢復到預言者的崇高的榮譽了，而且，人們重又歸到一種英雄崇拜了，在機械化的時代中之無目的的人們是又需要那在作人上和事業上的偉大模範人物以爲準則了，好像很迫切地必需要決定採取或者拒絕某種生活上的作風，好像由於一種對於新形成的生活觀感上之純潔、恢廓、有力性之堅強的意志，是勢必有所取或有所捨，迎或拒的了。此外，在這運動中卻有許多藝術家性(Aristentum)及富有想像的文人風(Literatenum)，又助長了許多假的神祕主義和那感傷的文化浪漫派(Kulturromantik)；不過那一種集中全力的大衝動力，在一個破滅的、紛歧的世界中而出現，那和時代精神相違的價值活躍着，那幻想『美』，幻想『人的尊嚴』的夢，把年青人的天空鍍上了金色，這都是決定了的。

這種衝動力會如何而且在哪種程度上影響到精神史，特別是文藝史，乃是不言而喻的。一個詩人教育了整個世紀的歷史家，哲學家，語言學家。就古代和近代的文學之研究論，就中世紀的文藝之復興論，可以說都是喬爾歌的推動力所作用着的，至於影響到政治史，則是間接的、次一時代的事。這裏最要緊的是，在一種很緊湊集中的形式裏，喚醒一種評價的興致了，喚醒一種將重要的現象與不重要的現象加以區別的興致了，大體上可說這還是新浪漫派的的特徵呢，不過喬爾歌及其派別既起，則又加上一種意志之宗教狂(Fanatismus des Willens)，二者合而爲一，所以作用之強卻加倍了。

喬爾歌派之第一部學術性的著作便是龔道耳夫關於莎士比亞的書(一九一一)。

在龔道耳夫的導言裏，可以見出一種研究文藝的步驟來，那話非常簡單，然而意味深長：『這本書是應該要寫出那些定規了莎士比亞之輸入的以及定規了那一直到浪漫派的德國文壇中之景色的力量，這種力量是因爲莎士比亞之輸入而有了覺醒，又有了成績的。涉及莎士比亞的事業(批評，翻譯，校訂，借用，仿作等)的歷史，吾人就事實上的程序所知，所有的只是些預備工作而已。莎士比亞對於能夠代表和左右德國文化精神的人們的影響，是在多方面被研究過了，此即在他們的作品中，而以莎士比亞之某種思想、某種主題、某種概念作

爲印證是。之後，人們便把這些小節就認爲是終極的事實了，卻毫不追問在牠們那裏是有一種什麼特別的力量在作用着，並藉它們表現而出。這一種象徵的意義，我們卻正要加以考察。所有單個的證件和內容，以及人物，都只是生活運動中的負荷者與結果而已，所有的材料史，觀念史，人物史，只是一種力量史 (*Kräftegeschichte*) 的沈澱物而已，這對研究的人，都是手段，而不是目的。這並不是說，人物在歷史中已變爲次要了，否，反，無寧說人物正是一切：換言之只有在個體的象徵上，那一般的狀況才可以畢露無遺，也只有在那五光十色的反映上，我們才能得到生命本身。莎士比亞在德國的歷史，對於那創作的力量過渡於理性主義。繼之以抗衡、終之以使德國文藝重有所獲的過程上，乃是一個非常重要，又大可深長思之的象徵。莎士比亞者，就是生命本身的人類成長的創造性，此外無人足以當之。以莎士比亞爲例，把方才我說的那種過程，當作一種有統一性的變動（並不是一串連續不斷的事件）而表現之，此即我們在方法上在觀點上的新課題：這是一種生動活潑的作用並反作用的歷史，這不是一種文學大事年表，也不是一種作家心理學。說真的，人們越把事實和作家的綜合知識當作前提，便越不能把它們當作孤立的絕緣的東西看。只有誰是能「博」的，才可以有權利談到「約」，在約之後，才能「述」。所謂述，並不光是知識的問題，和新材料同樣重要的，是對舊的也要加以組織，並在精神上貫串之。以象徵的有決定性的事件超越一切，凡所把握，都要那最主要、最根本的。比方有十件事情可以證明一種方向吧，我們便只取那最有意義的、最能夠代表的一件。……歷史所有事，即那些生動的事件。因此，凡是令人感到生動的，那就有牠特殊的歷史意義，就可以定規牠特殊的歷史方法了。更推論下去，凡是有意取捨了的，就是已經先對於他所感的生動的有一種判斷在那兒了。……方法就是體驗 (*Methodische Erfahrung*)，沒有一種有價值的歷史不是體驗的：在這種主義之下，我這本書也就不是論的過去之物，而是論的現在了：那就是直接關係到我們真正生活上來了。這是以分別（是由敘述，不是由檢查）死與活，甚而是整個傳統中之將死與正活的。這才是歷史的權利與義務，無論就描繪形象的意志說，或選擇材料的知識說，都是應當的。」

把莎士比亞之影響於德國的文化生活和德國的文學者當作一種精神力量的作用，這是龔道耳夫的工作的主旨。關於德國之接受莎士比亞，他分了三大時期：在十七世紀及十八世紀初期，接受自莎士比亞的只是材料而已；經萊辛，魏爾德等之批評翻譯工作，莎士比亞被接受的只是形式；最後，由於海爾德，歌德，席勒，狂飈運動，古典派，浪漫派之努力，慢慢地才接受了莎士比亞的內在價值 (Gehalt)。在莎士比亞的印象之變動中，龔道耳夫把十七世紀、十八世紀的德國文藝史便當作一種趨勢和鉅流的演進而加以敘述了，這樣遂構成了一部逼真的歷史畫圖，其中有喬爾歌底歷史哲學的觀察在。人們也許可以由實用主義的史觀的立場來反對這有關的事實之不完全性與歷史過程中之缺少整個性的吧，而且這樣的反對也確實有過了，只是人們不可否認的是，在一種固定的精神世界像莎士比亞，和一個自我完成的文化與文學像德國自一六〇〇到一八〇〇的精神界所作出的之間，一種整理的描述的方法卻是成功了，而且開闢了一種新透視術 (Perspektive)，而更重要的是便利於將一個很大的歷史過程之栩栩欲生的集合壓力置之於一種統一的觀念之下，簡直或者可以說乃是第一次使這成爲可能了。

龔道耳夫那關於莎士比亞的書，是想對於十七世紀十八世紀的德國作一個構造的精神史 (Konstruktive Geistesgeschichte) 的，不過是要在爲發現莎士比亞的奮鬥中而找到這精神史之文學上的表現就是了。這是一部精神的影響史，帶有由一個創作的人物之作用以求得歷史過程之象徵的趨勢。邁爾泰那種方法，即追隨着一個思想線索的來源去脈，而把進化線上的結集物都化分到一個人格上去，因而是分析的手續和演繹的出發點，現在是由於龔道耳夫之出而入於象徵的並綜合的了：一種文化面目 (Gestalt) 與一種文化面目相對，無論莎士比亞，無論德意志精神界，在其有代表的意義上，爲主動的力量處則一，彼此如決鬪然，在決鬪中互相更迭，而文化的新面目遂於以形成。只是邁爾泰之不加價值判斷的方法，是正和龔道耳夫在他序文中所力說以評價的目的當作歷史家的權利和義務的大大相反的。

從另一方面看，龔道耳夫卻是超乎舊派的研究目的的；倘若人們不管在里喀答·胡哈 (Richard Huch) 與

翁格爾那裏所作的準備的話，他乃是第一個創造對一時代的、一作品的語言風格之分析方法的人，關於這，他那分析萊辛在納丹 (Nathan) 的韻文世界裏的用語的成績可以說已成爲不朽的了。他在那裏把萊辛的用語和理性主義之內在的關係性，是當作一種總括的生活方式與藝術方式而指出了，這可以說是風格的批評方法上的一種範例，後來人很少有可以比擬的，完全空前是更不用說了。同樣可說的，是他之對於歌德、席勒、浪漫派的語言體驗 (Spracherlebnis) 與語言形式，這是時時以莎士比亞的例證，以及莎士比亞如何吸收到德國文學裏去，或者莎士比亞之一般影響如何爲說明的。以語言的生命化，以及精神，心靈的肉體化，當作一種整個的語言哲學及語言歷史之哲學，是建設在這裏，而又應用於德國文學的歷史進展上了。

我們可以總起來看：龔道耳夫主要的而且有決定性的是把舍洛派注重影響的方法論打破了，而把歷史乃看作為作用着的力量之一個體系；在喬爾歌的象徵說途徑之下，他企圖將歷史的表現由分析而入於綜合，他的作法是用一種帶了形而上學——文化形而上學——的背境的歷史哲學的力量 (die Macht einer Geschichtsphilosophie)，把象徵的人物、象徵的形勢、象徵的關係，聯合到許多勢力之一種形態的變化更迭 (Gestaltwandel von Kräften) 上去的。所以一種大規模的德國精神進展圖——這包括劇場史、批評史、觀衆史、文學史、純文藝史、語言史、翻譯藝術史等等——便繪就了，這時一個變動中的精神世界之排列錯綜便用一個不斷被人有新看法、不斷被人有新解釋、不斷被人有新結合的人物——莎士比亞——而指示出了。將精神力量之各得其所 (Auseinandersetzen v. von geistigen Kräften) 的方法論是成立了，純粹由方法的見地看起來，是有它的價值的，即使它所建築於其上的價值以及包括了那整個研究的文化形而上學，一旦被證明是文離與不完全了，也無礙。一種方法上的設計——正如翁格爾，然而不是不同於翁格爾的——是在這裏成功了，這乃是在新的文藝史學上開了一個紀元的。

在翁格爾與龔道耳夫二位把文藝史當作精神史的計劃之旁，有無數的青年學者的工作，他們是由有心要趨

於綜合，是由把精神史上的法則應用於文藝史之中，是由邁爾泰或者其他這樣形式那樣形式的新浪漫派主義——喬爾歌、新古典主義的批評、社會學等——之精神源流而屬於一羣的，雖然他們單個人對於這共同的隸屬和共同的來源也許沒清楚地意識到。

現在須借這個機會，再插入一個註脚，以免誤解：這本小書是不能夠，也不打算要求成爲一種全然無缺的著述的。這裏所企求的，是把文藝史學——可並不是文藝科學！——的演進中之大事整理出來而已。因此它是依着某一種完全性和某一種廣度，而致力於這門學術上開路的人物的工作，反之，任何一派和他們的助手等，卻是有意從簡的。天才是集大成的——所以倘若不屬於開風氣之先的人們之內，或者沒數算上，是並不足以爲恥，也談不到侮辱。本來，我們就是用了最大的意思去看全看盡，但那很重要的現象也許還是漏落了。偶然性與表面性，永遠成了不可逃的網，這是每一個想對一種學術之直到今日爲止的演進情形加以追隨並觀察的人，或想對現代一時的一種學術的形勢加以描寫的人所瞭然的。那末，在下面的鳥瞰裏，對於一些重要的，有價值的書將忽視着，是一定的，而不是偶然的了；同時，這裏對某一本書不提名，不徵引，也決不可根據這樣事實而以爲是存了批評家的惡意，下了判詞，或者認爲不足道了。我們的知識是零碎的（Unser Wissen ist Stückerwerk），恐怕沒有人感到這句聖經的真理之深切像寫着這幾行的作者的了。

把文藝史上的課題，加以精神史的處理的趨勢，在這世紀之交是頗爲普遍了；邁爾泰，翁格爾，龔道耳夫三人的作用，可說在同一方向上。同時文化史的動機和鼓舞也打入了文藝史之中，這可以令人想到施坦霍遜（Steinhäusen）的德國書信史（一八八九——一八九一）以及邁爾泰的學生米施（Georg Meisch）（註一四）所作的自傳史（一九〇七）；更如，蘭坡瑞希特的德意志史，其文化階段學說（Kultur-stufen-lehre），和對於整個文化狀況之史的分析，都是很有影響的。在真正的文藝史中，最重要的，我們卻要提出斐迭南·約瑟·施耐德（Ferdinand Joseph Schneider）（註一五），施密特——道洛提克（Samth Dorotic），艾耳庫斯（Elkuss），以及最近的薩勞猛（Salomon）諸人的著作，他們無論在方法上，在材料上，都是喚起向這方面更深入的趣味的。至



於寫着這幾行的著者的本人的工作，此即關於德國自傳及其史，關於虔敬主義的現象的研究，則將在結尾時對其方法論的 (Methodische) 方面說幾句話。

施耐德之絕有價值的書是共濟會員 (註一六) 及其在十八世紀末葉的德國精神文化界之影響 (Die Freimaurerei und ihr Einfluss auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts)，此書出現於一九〇九，那在方法上的價值是，由純粹文藝觀點的範圍而出，把眼光轉向生活上之一種大可注目的現象，但這現象卻是對於文學，特別對於古典文學之『作用』是有非常重要性的；同時他又把柏拉圖主義 (註一七) 和普勞汀主義 (Plotinismus) (註一八) 對於古典派和浪漫派之精神史的意義，給以印證。不過也還須指出的，就是這對於浪漫派史前的初步工作，雖然在材料和方法上都領導人頗進一步，但注意這書的人卻並不多。

把浪漫派的史前狀態和其影響作了對象的，還有施密特——道洛提克，他是由政治學和法律學而論列的，他指出了一本極佳的關於政治的浪漫派之研究的書 (在一九一九)，他尋求的是觀念發揮在國家的並列強決鬪的實際世界中之可注意的現象。在相似的方向之下，還有政治史家的研究，例如滿諾克 (Meincke) (註一九) 的世界市民性與國家政府 (Weltbürgertum und Nationalstaat) 很可欣賞，這是政治的文藝史之雛型。更有以國家經濟史為出發而以研究浪漫派的經濟學說為事的，在這方面可以舉默耳修·帕耳衣 (Melchior Palys) (註二〇) 之研究亞丹·米勒 (Adam Müller) (註二一) 的『浪漫派的貨幣論』 (Romanische Geldtheorie) 作為徵兆，這是一九一七年的事。

關於浪漫派的研究的著作，有兩種是特別惹人注目的，其一，是因為形式雖然有點亂，但含有初期的結論之意，其二則因為包括了一種研究上的綱領故。由薩勞猛所作的綜合的研究，其書名在浪漫派中以中世紀為理想境說 (Das Mittelalter als Ideal in der Romantik)，出版於一九二二，這是龔道耳夫所作的莎士比亞那樣意義的影響史。對浪漫派，或者說對德意志精神，與中世紀，以及高特式的世界而加的整理，這便是本書的主

旨，所以這本書又不妨叫作在浪漫派中高特式之文藝復興（Renaissance der Gotik in der Romantik）的。薩勞猛是從把『文藝復興』當作一種典型的精神史的過程的課題出發，以便在一種很缺乏形式但卻十分緊湊，簡直有點太尖銳了的章節之中，在注意於關於浪漫派的重要的文獻之下，而把浪漫精神之開展的幾個段落敘述着的。起頭如何由宗教的生活體驗說起，而在中世紀中首先選到了的哈曼又會如何自野蠻人的偏見中解放而出；以後又如何到了在海爾德那裏，把青年歌德及其周圍喚起了重視德國的高特式之優美與偉大，並第二次點燃起創作的火燄；更以後則如何由於真正浪漫派之興起，在魏瑪（Weimar）那裏的古典主義插曲完了之後，這高特式的運動卻得了新的營養，由文藝而如何擴散於繪畫、建築、以後又及於科學、歷史、博物、醫藥，更後則並及於政治、法律、國家、經濟；所有這一切，都擠在一百二十頁中簡賅而生動地說完了。在那非常簡短的小書裏頭，人們可以得到那一直到今日為止的由研究浪漫派所收獲的結果，人們可以知道現在研究的情勢及其文獻，以及其在精神史上之作用與影響等。薩勞猛結論時，是用不形式的態度去把握許多知識的，而且把富有象徵意義的小圖畫（這又是薩道耳夫所努力的了）給展覽出來了。

這裏要說的第二部書，卻是只有起頭的，因為作者的早亡是沒法見到這部書的完成了。這部小書是被艾耳庫斯叫作浪漫派新估及浪漫派的研究上之批評（Zur Beurteilung des Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung）的，作者死後，由弗郎茲·舒爾茲（Franz Schulz），於一九一五年出版。

艾耳庫斯所寫的實在不是一本『書』，乃是一種研究綱領而已；人正可以用上那句話：『從字而至事』（Vom Worte zur Sache），作為這書的標語。歷史上的實在主義（Historischer Realismus），是有下面這種意義的，就是人們不要看重文學家所說的話和所要作的節目，卻應當注意其已有的成績，這也就是艾耳庫斯的綱領之內容，他正是將這歷史上的實在主義的要求而特別應用浪漫派的研究上的呢。

關於他這研究過程的預先解說，是見之於全書的第一章：從邁爾泰到瓦耳策耳的研究之歷史（Zur Geschichte der Forschung von Dilthey bis Walzel）。這一章同時也是文藝科學的演進史的貢獻，並且還是把

對浪漫派之研究的結果作了一次實事求是的清算的。他很銳利地談到了那浪漫主義化了的文藝史家之玩票主義 (Dilettantismus)，但他更銳利地也談到了瓦耳策耳對浪漫派的課題之加以抹殺或轉移。很清楚地，他是要求把浪漫派當作一種大眾的現象而加以仔細的研究的，因此他覺得也許在那些小一點的人物裏或者更有所得；但也很清楚地，他又要求在一切之先，研究浪漫派之貢獻於生活的各方面者，而對於初期浪漫派之過分估價則力主唾棄。艾耳庫斯很明白，浪漫派的成績，在事實上很顯然地有一部分和初期浪漫派所定的目標並不符合。在這裏，是可以見出實際和文字的關係是怎末樣來了。觀念和生活中的事實有鬭爭，彼此也有交互影響，關於這，艾耳庫斯是都會尋出來了，這樣便慢慢把浪漫派當作一種生命力和精神態度，而引入正確而近於實際的敘述和批評上去。不過這整個研究的綱領，是只有對精神史的方法的意義有一種新覺醒以後才能夠完成的，在這方面，邁爾泰便不愧是第一個先知了。在艾耳庫斯這裏，實在是對文藝科學的一種哲學的處理，已不止是一種粗糙的實證主義之美學化了的或者爲形而上學所混淆了的裝飾作用，像舍洛從前所取的那樣而已了。一言以蔽之，艾耳庫斯是要求精神科學的研究之宣告獨立。隨着的兩章是康德的宗教哲學之動機 (Die motive der Kantischen Religionsphilosophie) 與晚近之趨勢 (Die Tendenzen der Spätzeit)，艾耳庫斯在這裏，乃用了一種隨筆式的形式，把一種真正的精神科學的方法之嘗試給出了，而以他自己那綱領之完成爲例證，工作下去。關於康德的一章，是指示人們如何經過文字而分析到實際的暗示和意義，另一章，是表明在什末方向之下，撇開浪漫派早期預定的事項，以研究浪漫派之真正實際上的成績。在那很少的篇幅之中，可驚異的是包括那末些課題，在那豐富的、像論文似的註解裏，也爲這些課題所充滿，——在這誰都要當博士的時代確可以在這裏找到在真正的字義上的學術研究之鼓舞呢。對於每一個文藝史家，這本書是在鼓舞着、攝引着，又把課題樹立着了，——似乎人們也只有順着這條路走，因爲艾耳庫斯一度在他的綱領中說過的，所有真正的學術都自我們現在生存的體驗中而生，同時，只有當人們和他的時代生活在一起而且親切感受於其中時，他才可以推動真正的學術。過去的精神鬭爭只有從現代的精神鬭爭上才可以理解，所以這也就是艾耳庫斯的話了，一種在變

化成長中的德國精神科學，乃是一種真正學術，而且和我們這時代的哲學鬭爭正生動活潑地聯合着。

寫着這幾行的本書作者的工作，則是和文藝社會學的了解、新古典主義之把生活方式與藝術方式並為一談的藝術理論的探討，以及邁爾泰翁格爾式的精神史的方法相結合着的，不過也還有一點出入，就是他要把一種心靈史 (Seelengeschichte) 的概念實現了，以補充精神史的不足。關於自傳形式之歷史演進的課題（一九一九年著者出版有德國之懺悔錄 Deutsche Selbsterkenntnisse），從方法上看來，是首先說明了生活方式與表現方式的連繫的，次之，便是把心靈內容之歷史的演進給指示清楚了，最後，則特別注意於小市民的文學，在社會學的外衣之下，陳列出一種文學類型論 (Literaturtypologie) 來。和這種研究相關的，便是為翁格爾所以為有統一性，而其實在實際上並不盡然的虔敬主義之情緒複合體與觀念複合體 (Gefühls- und Ideenkomplex)，現在也置之於更詳細的分析，和類型論的整理之下了（一九二〇年著者的德國虔敬主義 Der deutsche Pietismus 屬之）。以上便是翁格爾所立下的十七世紀與十八世紀中浪漫派早期的課題為人所研究的情形了，但同時代的別一部分人的研究精力，卻也有用之於浪漫派後期的。

我們這樣很簡短地對於以翁格爾與裴道耳夫所創的為解決文藝史之課題用的精神科學方法為根據的文藝史的研究，是作了一個概觀了，現在在這第五章的這一節裏告一結束。下面迫使我們所要加以觀察的，是新方法、新種子：這就是新傳記學、作品史、種族史、和風格史。

### 三 新傳記

傳記學之轉變——喬爾歌印象下的雕像——裴道耳夫的歌德傳——裴道耳夫的傳記方法——概念的程序——原始體驗與教育體驗——裴耳道夫的喬爾歌傳——裴耳道夫的克萊斯特傳——表現主義的評價之影響——勃特拉穆的尼采傳——以尼采為保守的革命者——保姆戈爾頓的O.F. 默萊爾傳——文藝復興精神

表現一種根本上的世界觀的設想之變動，表現一種根本上的學術方法之變動的，恐怕再沒有比在近十年的傳記學中更明顯的了。去寫一個英雄的生活，這永遠是傳記家的任務，只是什末是屬於那英雄生活的？這問題

便是新舊精神的分野。在舊的傳記——一直到了卡耳·俞斯堤(Carl Justi)(註三二)，易爾曼·格利姆(Herman Grimm)(註三三)，迷爾泰——把傳記的意義總認為是研求最高的個人命運與一般的精神潮流的。在他們看，好像把那在環境限制中的個人及其在時代中的事業說明了，那末傳記家的使命和目的就算達到了。當精神科學中的實證主義解體以來，那統治着五六十年間最佳的傳記之自然環境，個人命運，時代精神三者並重的信條，是讓位於那純粹的活潑的生命概念之流行了。一個人很瑣屑，很偶然的事情，為大家之感到興趣，視以一個體為自然、命運，精神三位一體者尤過之，因此那個體生活過程中之偶發的事件便與那關係於貢獻、作品、事業等之決定性的轉機、遭逢、困難，一視同仁了。密切地注意一個人一天一天的事，一點鐘一點鐘的事，務求其詳，不厭其盡，大小輕重，一絲不漏，這曾在有一個時期中便作了傳記研究的目標與憧憬；根本和枝葉的分別是丟掉了。歷史的課題也一變而為只是事實的登錄，一點也不感到是一種識見和判斷了。

按我們已經說過的話，新浪漫主義運動也在傳記學中有過革命性的作用，這是很明白的事。但特別對於新傳記學的成立有着決定的意義的，則不能不推喬爾歌那一輩的英雄崇拜論(Heroenkult)。因此，在新方法、新花樣之下的典型的傳記便多半是出自接近於喬爾歌這一派的作家，這一點也不是偶然的了。例如西埋耳(Grimmel)有歌德傳，龔道耳夫有歌德傳，喬爾歌傳，克萊斯特傳，勃特拉穆(Bertram)(註三四)有尼采傳，都是。這些新傳記所努力的：並不以敘說一個作家之外的生活和他內心的開展之結合狀況為滿足，像易爾曼·格利姆的歌德傳那樣典型的代表了；也不是把首要的趣味放在那和一個人的作品有一種表面的關係之外的生存上了；那作為尋求的目標的卻是一個從事創作的人之純粹的精神的寫照。這倒很像表現主義(註二五)的肖像畫，人們可以想到畫家考施略(Kokoschka)(註二六)，或者瑪克(Macke)(註二七)，他們是把一個人的最後最本質的一點抓住而出來的，新傳記家也正是如此。他們所見的，是用直觀去看一個人格的根本素質(Grunthwesen)，或者說去看一個人之超驗的 SELF (Transzendentales Ich)——倘若人們允許這個用語的話——之後，則是看這超驗的自我在那著作與事業中的開展；自然，這也只有在那著作與事業中才表現得最清楚。

的。在嚴格的了解上，這些新傳記裏所涉及的並不是生活紀錄，也不是敘事文章，卻是在從事一種『生活之體系化』(Lebenssystematisierung)，或者一種生活之意義的。這不是從前人所謂的生活傳記，乃是可以另起一種名目，可以叫作心理描述(Psychographie)的了。文學的部分，卻成了造型藝術的立像與表現主義的心靈畫面(Seelengemälde)之裝飾品了。

經過整個的喬爾歌派以後，傳記趨於紀念碑式的，換言之，即趨於單純化、典型化；甚而是暴力化，與綱要化的了。其目的則在一種英雄的並悲劇的人生哲學，在神化的人物之崇拜，在新模範、新榜樣之建立。這種想要趨於紀念碑式的大勢，在論莎士比亞的書中已經有迹可尋，在新傳記學中，其意味自然更為加強了。對於這種新傳記學，最好可以稱為『紀念像的藝術』(Kunst des Standbilds)，至於其程序如何恐怕再沒有比龔道耳夫在歌德傳的序言中所說的更為清楚的了：『下面這本書就叫歌德傳，附加的形容詞一概沒有。這裏所採取的，都是認為關係根本的，因此，這裏採取的是歌德之整個面目，是歌德那作為德意志精神化身的最偉大的統一體。這本平白無奇的傳記的所有事，只是一種運動，只是一種過程，並不像一般傳記家，注意在許多零碎的事件之排比上；自來作歌德傳的人，每每置重他的進展，而不置重他的形式(Form)，只置重如何進展，而不置重什末在進展。但是作品不過是作家之獨特的形式與獨特的律則之分泌物而已，作品並非可有敘述的進展。普通人們所謂一種作品的構成史(Entstehungsgeschichte)，是和進展顯然有別的。我們在作品上所能夠把握而加以歷史的敘述的，是一種造成作用，是一種出現的現象，並不是一種已成爲定形的東西之變化成長(als Werden)：我們在研究作品時所當保持的卻須以存在(das Sein)爲限。只有人類本身，只有單個人物，乃可以了解作同時是變化成長與存在，同時是被鑄造了的形式與活動着的進展：這是因為那有智慧的，特別是創作者的人，倘若不是由他手繪的畫圖，不是由他自己的形相所固定了的，他便不會作，也不會感到關切，不會有動於中，也不會有進展可言；而且倘若其中沒有他的生命激動(Lebensebeben)所感到。所作用的話，他也決不會從自己那裏留下什末結構。什末作品、什末圖樣來的。在傳記家看，那些作品是一種生活經歷的證明，是他

得知識的工具；在美學家看，生活是作品的構成原料；在注意一個作家的整個面目（Gesamt）的觀察者看，則生活與作品卻是同一實質（Substanz）之不同的屬性（Attribute）而已，卻只是一種精神並肉體的統一體之不同的屬性而已，這種實質，或者統一體同時可以表現為活動，同時可以表現為形式。在這種觀察之下，於是無所謂體驗與作品一先一後的問題了。因此這裏就沒有那種二重性的問題：某某創作的人是先體驗了什麼，又從而創作了什麼了？人們能夠毫無疑問地採取了這二重性的看法，甚而不得不採取這樣的看法，只要人們把藝術看作是個人的，任意的事業，看作是人類活動之一種對象的話。否則誰要是覺得藝術並非人類生存的對象，結果、或目的，卻是人性之一種自發的情形時，那末，他也一定不會把一個大藝術家的作品認為是他的生活之解脫之插圖之闡說了，卻認為是發自那生活本身的一種流露、一種形態（Gestalt）、一種樣式（Form），換言之，就是並非追隨於生活之後之物，卻是在生活之中，與生活並肩而在，又超乎生活之上，甚而可以說就是那生活本身了。因此，作品者不是指明一種生活的符號而已，卻是盛有這種生活的軀殼。藝術家之存在，是只有在其藝術作品中所這樣表現者！』

龔道耳夫這番話之惟一無二的意思，就是他所要作的並不是傳記，卻是一種先驗成分的展開（Entfaltung eines Apriori）。並不是那個人，那詩人，那藝術家；那歌德的形相（Gesalt）惹起他動筆的興趣。他直然是把所有歷史性、時代限制性、以及每個歷史上的人物之為精神的並心靈的假定所籠罩的約束性，統統擱置一旁了；卻只是把這一種現象之存在（das Sein）底永久性、妥當性、絕對性開發出來。龔道耳夫並不是在寫歌德的傳，傳便永遠和時代性與限制性有關係了；他也並不想把歌德復活；他卻只是在注意那奔趨於超時間性與無限制的妥當性之意志指向（Willensrichtung）之下，而選擇到了惟一無二的歌德這個創造形相的人物，歌德這個詩人而已。所以在這一座紀念碑上，由歌德這人之無窮盡地生動的統一性出發，一種在提昇與形成中的模式（Formel），一種自己在發展中的先驗成分乃完成了。

和這種根本的傾向相應的是方法：在其導言中曾略述及那先驗的歌德（das Apriori Goethe）：『從一個偉

大的性格中而變為優美的文化教育，這是歌德的本能，此後歌德之意識着的努力在是，歌德的貢獻亦在是。……在歌德，幾乎沒有一行，不是近或遠，直接或間接，積極或消極，表現那自我之形成 (Selbstgestaltung)，不是表現那已經有所形成，或者努力於有所形成的。對於歌德，我是由他只是一位要有所形成的德國人這個概念出發，這個惟一的觀念乃是我要把他那總的創作置於其下的，這個惟一的觀念也是在我看來可應用於歌德活動之各方面的，以此為根據，我把他那生存上的流露一組組地加以整理，同時我又一組組地尋求其意義，這些意義是可以當作歌德生活上的印證，並可以藉為歌德那形成了的面目 (Gesalt) 之表現的手段的。』正如上面所引的導言中的文字之包括『紀念像的藝術』之節目一樣，在這一段援引中可以見出他的方法論的大概。這種方法就是構成組別，換言之，即從帶有象徵的性質之生活體驗與成績上，加以綜合的把握。這部書一共分三大部分：本質與成長（對於歌德之先驗成分與其教養有一度描述；教育（包括先驗成分之完成與古典精神之貢獻）；唾棄與完成（包括智慧與先見的時代，魔術與象徵的時代）。全書是建諸原始體驗 (Urerlebnis) 與教育體驗 (Bildungserlebnis) 之方法的對比上：在起初，原始體驗已經可見了，不過實在是萌芽，而且微弱；之後則教育上的力量：羅珂珂風 (註二八) 的來比錫 (Rokoko-Leipzig)，德意志味的施特拉斯布哥 (das deutsche Strassburg)，海爾德的天才論，莎士比亞，這些都是原始體驗經過教育體驗而實現於活動中的；最後是作品：抒情詩，浮士德，諷刺文，維特，厄格蒙特 (Ermont)，這些都是時而為原始體驗，時而為教育體驗所洗滌而出的結果。一些新的教育體驗的連鎖：麗麗 (Lili)，社交與友誼，身體狀況，魏瑪城 (Weimar)，社會，風景等等，這便引導了全書第一部分的結束。

我們無需乎把這紀念碑的各方面都談及的，現在只是看這本書的根本點和方法。很清楚的：統系襲道耳夫氏的描述的並不是年代先後，不是時代上的此起彼伏，卻只是一種創作上的先驗成分之時而停滯的，時而飛躍的漸漸開展而已，這種先驗成分好像是在那創作力的統一性（便是叫做歌德的）之諸範疇或諸個別領域中完成了的。傳記而變成了紀念碑式的，而變成了形象之開展 (Gesellschaftl. m. g.) 的，這完全是傳記上的一種新的典



型，以一種英雄主義的人生哲學為根據，以一種要求價值的、要求絕對的、要求永久可靠性的意志為根據，以一種創造範疇的方法論為手段，這也便是像龔道耳夫以及其他喬爾歌的人的著作裏所常見的典型了，而且把他們在精神史的演進中的姿態定規了。

帶着同樣的世界觀的力量和同樣的方法論的基礎的，龔道耳夫又有兩部紀念碑式的著作：即喬爾歌傳，與漢里希·封·克萊斯特傳（Herinrich von Kleist）是，前者出版於一九二〇，後者出版於一九二二。頭一本書是研究一個現在還活着的詩人之一種神話作用（Mythisierung）和意義的，後一本書則是我們文藝史上一個最幽黯的人物之素描。喬爾歌，無論從那一方面說起，都是不止於是一個詩人而已的，他實在是生存世界上的一個預言者，一切東西的標準尺。他的生活的旨趣，是很早便已採取一種聖徒故事式的色彩，之後則經過一種為現代人所少有的退休、埋名、甚而是神祕的潛藏狀況裏。從龔道耳夫這裏，我們得以知道喬爾歌的外在生活處微乎其微，而且即此微乎其微的一點也只是將其意義處說明而已，但是相反的，那精神方面的並心靈方面的姿態，卻頗精詳，原來龔道耳夫有一種一定的而且也是意識着的傾向，就是要強調喬爾歌之不受人事的、文藝的、甚而生活體驗的影響的獨立性，以證明喬爾歌乃是一個一空倚傍而為自發的人物。這一部紀念碑式的傳記分為三部分：時代與使命，說明那底盤；自發性，繪就那輪廓；作品中所表現之面目（die Gestalt im Werk），刻畫那細微。喬爾歌的真相，在這裏是從他的根源，從他的時代，從他的使命，種種方面都很扼要地，銳利而清晰的給確定了。很出色的，是他寫喬爾歌的時代，能寫出最正確、最有價值、最完美的成分，正如海涅然；尤其妙的，則是說喬爾歌的天主教精神，乃是喬爾歌本質上的事件，並非只是教條裝飾品，這是定規了喬爾歌的作用中之判斷與取捨的。簡短地說，像龔道耳夫在歌德傳的序言裏所定下的一本傳記的任務，在這裏是充分發揮在一個現代詩人上了，從而看出是和時代中的對象相近的，那傳記裏便越是常趨於有着解說的、指示的、作為證明的批評，相反的，對於那時代稍遠的古典者便還沒有應用過呢。

凡是對於喬爾歌傳這本書在原則上所講的話，也都可用於克萊斯特傳。方法論地說起來，也是像歌德傳與喬爾歌傳似的，先把一個人物的先驗成分確定了，以後又觀察其如何實現於作品之中。也許就這三本書論，克萊斯特傳這本是在貢獻上最有力量的，這對於克萊斯特展開了一種新的看法，把這樣迄無定論的人物之評價和意義，給了一個確然不移的輪廓，這將永遠作為克萊斯特的真面目看了。他之寫歌德與喬爾歌則有些不同處，因為歌德是在整個世紀裏經過了傳記的研究，批評的分析和形而上學的推求的，就是到了西理耳 (Simmel)，迷爾泰，也還有他們從人生哲學的見地出發的論文，實則是前人論得很仔細了，所以龔道耳夫著作的一部分，已經有所取材，就是龔道耳夫自己也明白的；至於喬爾歌，則有精神運動年報與藝術之頁裏的歷史哲學，龔道耳夫也是有現成的材料可用的，所以也不過加以編排就是了。他的歌德傳，喬爾歌傳，都可說是古典精神研究的演進中之一結束。克萊斯特傳則不然，卻是遠不止於此的，乃是先有批評的基礎，之後始又有傳記的紀念碑性的。

關於這種認識之內在的進展基礎是這樣的：這表現主義的世紀曾在克萊斯特那裏找到其模範與先驅。不過龔道耳夫對於當前的世紀是頗有些誤解的，因此對於那可以作為這世紀的模範的人物便也不免有一種帶了懷疑的態度之考察了。只是他同時由於表現主義的世紀之體驗之故，於是對於克萊斯特的看法，也便獲得了一種新眼光。這種兩相對立的根本體驗，貫串了龔道耳夫關於克萊斯特的那本整書：一方面不贊成克萊斯特的人格，以為不足以為表率 and 領袖，一方面卻又用了極其細緻的、極其深刻的讚賞，認為再沒有一種典型，再沒有一種生活方式，除了克萊斯特所表現的那一種孤寂的情景之外，能夠代表德國語言文字中之惟一原始的悲劇家的了，倘若人們用悲劇家這個字是用的那最內在的意義，而不是用在和劇院或文字表面的關係上。正是因為克萊斯特的內在的悲劇的生活形式、體驗形式，是非常孤寂之故，所以他那同時候的德國的進展沒有連繫，遂使他沒有領袖羣倫的教育之功了。然而他卻正是造成在十九世紀的思想界中所流行着的孤寂的新生活方式的助手。克萊斯特很尖銳地是和那十八世紀的社會之最後的代表人物歌德相對立着：在這裏卻同時對於歌德之反對克萊

斯特的態度，也可以得到新解；歌德在克萊斯特那裏所見到的是一个毫無傳統，純任主觀的時代之到來，因此他用了他所有的本能，為形式與傳統而戰，以抵抗克萊斯特這個先驅了。在這裏便見出一個牧歌註二九的並史詩的 (idyllisch-episch) 人物之反對悲劇的人物來了，尤其是反對那忘歡忘我的並偏重視覺的作風的 (ekstatisch-visionär) 悲劇家來了。克萊斯特之整個厭棄性與根本上必需的孤寂性，為其內在的開展所自出，亦為其悲劇創作的宣洩之所由，這都可以說是為龔道耳夫所第一次很體系地清清楚楚地看出來的。在這種觀點上，龔道耳夫的書，實在是一部富有創造性的批評，不過採了傳記的形式而已：一世紀的生活檔案，都按着歷史的距離，在這裏整理得頗有成績，也很動人了，雖然是只有一半解決，只有一半有眉目。龔道耳夫關於克萊斯特的專著，並不是一座紀念碑的收場，而是一種新觀察的開始，以此為據，一種整個新的研究才能夠建立，而且不得不建立於其上的。

勃特拉穆的尼采傳，在方法上，是接近於龔道耳夫的歌德傳的，甚而可以說一模一樣。在一種很明顯的陣線之下反對所謂『十九世紀的一種淳樸的歷史的實在主義』，在導言裏，會有這樣的說明：『歷史的終極目的是在一種心靈科學 (Peelen wissenschaft) 與心靈知識 (Peelenkenntnis) 中，絕不能認為與把任何過去的事物重建起來相等，也不能只以為接近一件過去的事情之真相就滿足。』相反的，『凡所謂歷史地考察者，我們並不是實現一種過去的生活，我們卻是面對那種生活的。我們並不是想把那種生活由我們這時代裏拯救而出，我們的目的乃是在使其失卻時間性 (Zeitlos)。當我們把那種生活弄明瞭之際，對那種生活就算已經指明了。至於那留下像為我們所常常要揭發，要研究，甚而要想追隨模仿的，並不是那生活，卻常常是那生活的故事。所有從種種發生的事件留下來而成為歷史的，結果總是所謂故事 (Legende) 而已，我用這個字的時候，卻一點也沒有教會的浪漫的或富有傳奇的意味。』表白得很夠的是勃特拉穆這本書的副標題一個神話學之研究 (Versuch einer Mythologie)，這就是說這裏一定是一個故事，而不是一個傳記。書的最後，卻附了一個

年表，這才是包括最重要的純粹傳記上的記錄的，什麼誕生與求學，在巴塞爾（Basel）的職業，與瓦格納（Wagner）（註三〇）之來往，大病與教授職務之辭退，意大利之行與著作完成，尼采著作之初次影響與逝世等，都列在很緊湊的篇幅裏，像一份歷履一樣，以爲他那書中的觀察之補充了。在這裏，自然也仍然有他分明的選擇原則，這就是只選擇那和生活的變動密切相關的，否則便不言而喻一律屏除於這傳記性的年表之外了。

在表現的方法上，勃特拉穆全採喬爾歌派的辦法：先確定那創作的先驅成分，次對於那教育範疇，原始體驗範疇，加以整個把握，最後則尋求那超驗的自我在這一一切中的開展，及其在作品與事業中之流露。關於尼采之創作的先驗成分，勃特拉穆這樣確定了：『所有革命性的東西，都是合乎下面一條律則的，就是革命性的東西乃是幫助那被攻擊的存在物，使其最佳的本質，更存在下去。革命者……是繼續存在之物的幼年洗禮。……常常是，那算最新奇，最聞所未聞的事物的叛徒，卻就是那許久以來爲大家所最習聞的事物之保護者與復興者。一個時代之真正革命的，真正最新鮮的，真正最有生命的，卻往往同時是在古代最深遠處已經根深蒂固了的。……』把尼采這先驗成分確定了之後，就是追隨這先驗成分在那範疇化的整個了解之下的開展了，其次便是把那原始體驗與教育力量指示出來，再指明這些經驗與力量由先驗成分決定而有如何作用了。那描述曾插入一個譜系表（Ahnen-Tafel）。在那名爲一個艾勞逸西斯（Euseia）地方（註三一）的狂歡的一章中，是有魔術的並預言的聲音在迴蕩的。尼采的周遭是被寫出了：革命者與傳統人物，——這便是那部『故事』的收獲。

新傳記學上的另一種企圖，是由弗郎茲·費迭南·保姆戈爾根（Franz Ferdinand Baumgarten）所創的，這不是要達到喬爾歌式的立像的了，卻是要在一種人物（Gesalt）上找出一種生活方式，並由一種生活方式而認識出一種人物來。當作迭爾泰並翁格爾的方法論的繼承，又帶了新古典主義的藝術理論及形式批評的，是他那最精彩的著作關於康·德·費迭南·默葉耳之作品（Das Werk Conrad Ferdinand Meyers）的研究，其副標題則爲文藝復興之情感與風格藝術（Renaissance-Empfinden und Stilkunst）。這本默葉耳傳，是完全依

喬爾歌派的傳記似的，側重在把握一個藝術家的生活形式與作品形式之最根本的部分上，就其不注重外在生活的描述而致力於創作上的先驗成分之開展論，這本傳記尤其屬於新的傳記學。不過在保姆戈爾頓這本書裏，除了這企求要成爲一種心靈的傳記以外，卻仍有頗可稱道的批評。用了一種揭破神祕的正確的眼光，把默葉耳的面具摘下，而加以一種人性的透視，同時又美學地形式地對他在作品中的表現加以追隨了。非常清楚地，他把那原始體驗分而爲兩：一是孤寂的憧憬，一是這根本的衝動之在文藝復興的力量之姿態下之發揮或埋藏。不特是世界觀地、心理學地、把那屬於傳記的成分掘發出來了，而且在作品之純粹形式上把那在構成中扭曲了的形式也指明了。這種批評的並美學的分析，用在對於默葉耳的人格上有一個整個的新發現的，便是保姆戈爾頓引入文藝史學中的新方法。這並不是由作家生活而解釋作品，而指明作品意義，而觀察作品了，卻是由作品的形式而使作家生活獲得一種新意義、一種新研究、與一種新發現。

文藝復興精神 (Renaissance) 就是默葉耳生活方式，這一種生活方式是沒有力量的，但卻憧憬於酣暢、偉大、和強有力者。凡從這種軟弱的與孤寂的根本體驗出發的就是真的：抒情詩，以及許多帶着一種柔嫩而搖搖欲墮的人物皆屬之。文藝復興時的壁畫以裝飾爲對照，這就是繪出那軟弱的心靈史的背境的。凡是在作品中所擴張着的形式與形象 (Gestalt)，正是人們在他的內在生活形式中所對自己擴張着的。

這本『一個心靈的傳記』(Biographie einer Seele)，同時是一本取消神祕的書，一本解放的書。一個幾乎要成爲古典的作者，是一度遭到整個批評的考察了。在一個相信關於這同一作家之其他記載而不知所從的讀者，現在擺在他眼前的可以忽然成爲一個新人物和新詩人了！不錯，默葉耳經過這本『由作品出發的傳記』(Biographie Vom Werke her) 以後，他有許多像神像頭上的圓光之類的虛榮是失掉了，不過他那本質上的成長，有極其可貴的真實性、有極其完整的形式的，卻可以永垂不朽。同時由這本對於一個古典者的批評也解放了一條偏見，這偏見就是以爲偉人是不會犯錯的，但是人們可以直接瞧得出，在C. F. 默葉耳的大部分著作裏，是難以和批評抗拒的，只是留下了的卻是在他的作品有一個偉大的人格之英雄意味的奮戰的印象，以

及超時獨性的古典精神的，也就是永久價值的呼聲而已。關於近代文藝史之根本的要求處，在以後的篇幅裏還要仔細加以推究的，這裏是滿足了那要求的一部分了。誠然所論的不是第一流詩人，不是最煥赫的代表者，不過對於一個古典者之建在人類與詩人的價值上的完全淳樸原始的判斷，以及用充分的敬意所定規的那真正貢獻的輪廓，也還是需要一個偉大的性格之破釜沉舟的努力才能作到呢。

#### 四 作品史

魏甘德的方法——進行的體系——文藝科學的植物學——實踐主義的復興——實踐主義的史觀之限度——魏甘德的貢獻之價值

讀者大概可以記得，在第四章中，我們曾有一節，講到文藝史的可能作法。在出發點上，我們可以由藝術家出發，可以由藝術作品出發，可以由文化出發，因此我們便有當作藝術家史的文藝史，當作作品史的文藝史，和當作文化史的文藝史了。精神史的努力和新傳記學，可以說相當於上面第一和第三個範疇，關於第二項作品史，到現在我們卻還沒有講到它的代表作。

作品史本身又可以從材料、內容、形式、和影響出發，因此便又可以有材料史、觀念與感覺史、形式史和影響史。不過被精神史與文化史的觀點所侵入的文藝史在這裏是可能的，而且事實上已經很多，至於把方才所說的這四點合起來成爲一個體系去看文藝的進展的企圖，卻一直到現在還沒有，在古代那種較爲一般性的文藝史家（Universale Literaturhistoriker），例如日爾溫奴斯（Gervinus）或者海特諾（Hettner），他們倒是喜歡在不同的許多觀點之下，又博又雜地把文藝進展描述出來的。考白石坦（Kohersstein）的企圖則是從形式出發，但他對於形式的看法是很表面的，缺乏那體系的或者類型論的深入性。因此，到此爲止，還沒有將一種思想過很好的體系應用在文藝史上的企圖，所以到底也沒有很流行很出色的一般的作品史了。

話說了這許多，都爲的是預備一件新的現象之產生，在這新的現象裏，那從作品（材料、內容、形式、影響）出發的歷史敘述要求是得到初步的而且是第一步的滿足了。一九二二年猶里斯·魏甘德（Julius Weigand）出版了一部德國詩史（Geschichte der deutschen Dichtung），副標題便是在嚴格的體系下，依思想、材

料、形式而作的不斷的縱而觀與橫而觀 (In stronger Systematik nach Gadamer's Stoffen, Formen in fortgesetzten Langs- und Querschnitten)。著者在他那方法論底序文裏說：「秩序性與統一性，一定要在現象的複雜性中得出來。求成爲形式 (Formel)，這是學術的鵠的。……大規模的體系是必需的。現在寫着的自然科學書，比方植物學，正可以作我們的好模範。我們的問題是：我們先人對於這一個時代那一個時代所享受的文藝作品之主要特徵是什麼呢？」

這樣人們便可以看出來：在這裏是自然科學的實證主義之正在醞釀中的復興，它是想要打入文藝史的陣地來的。人們不由地會想到施賓格勒 (Spengler) 對於世界史的過程之自然科學的、數學的、並生物學的概念的罷。魏甘德所要作而且事實上已經作到(不過我們言之過早)的，便是對於德國文藝進展的單個方面之一種按很嚴格的體系的觀點，很緊湊、很清晰的特徵記錄 (Charakteristika)，這的確不是從藝術家及其傳記出發，也不從文化及其結構變動 (Strukturwandlung) 出發，而是只從詩人和作家之如是作品出發了。

我們再引用魏甘德自己的話一次，以見其目的所在吧：「那末，德國詩史是應該弄些什麼的呢？這首先是次於文化史、精神史之連繫的思想基礎，和哲學、科學、宗教的關係性，和政治的、經濟的、社會的觀點與事件的關係性，和音樂與造型藝術的平行狀況，主要的材料和主要的動機之指明；尤其注意的，則是根本情調 (Grundstimmungen) 若喜劇性(註三二)、悲劇性(註三三)、諷刺(註三四)、幽默(註三五)等之此起彼伏，以及模仿和風格化了的藝術之對於現實的或離或合；凡此種種，我們都是用以接近藝術的獨特性質的。之外，便是對於外國的關係，文藝在德國國內的影響，對於其同時代、後世以及國外如何；某一種族和地域的參加情形(例如猶太人佔什末成分，但這並不是基於反對猶太人而如此作的)；在一時代中，當一傾向還沒普遍推行時當如何劃分；傳統是何種，換言之，亦即作家與讀者所要達到者又何在。形式的觀點則是這些：語言(註三六)、韻律(註三七)，語言風格，每一文藝類屬之技巧，史詩、抒情詩、戲劇的技巧，以及分得更細時的那些類屬的技巧；劇院的演進，關於個性描寫，心靈研究，人類知識之進步等。最後對於總的成績更有一個綜合的判斷，以結束

#### 各節。』(頁三——四)

人們可以說，在這個綱領裏，其特別處或者是在充滿了的許多觀點而已，就細微處看起來，卻並沒有一點新東西。這話自然是對的，只是那方法論的進步處卻在把這秩序原則很體系地作出來了，而且把那根本思想不尙空言地完成下來了。魏甘德所持的態度，是如他在導言裏所許下的這幾句話：『這些觀點，現在是要很體系地作出來的。它是時時指示着時代和潮流的；那凡是對於一個時代的特點有關重要的作品，便當作這種指示的證明而分類着，而敘述着；因而對於一種作品，也都依這種情形之需要不同，也許三言兩語，也許連篇累牘。時代是藉那統治着她的主潮而指示着，潮流更藉那主要的思想、主要的目標、及其材料而指示着。在每一點上，例如一個潮流中的宗教觀吧，倘若要作出的話，就是在許多作品裏找出那共同點，先立下一個根本思想，其餘的枝節，便由此尋繹而出。並不是在生活史的線索上，把單個作品一一討論的，例如並不是對於每一個作品的韻律都談到，卻是把整個時代中的韻律，加以總括的處理。以這樣地得到的時代之剖面爲據，可以和那偉大的人物之個人的貢獻相對照，在那大人物之出現時，新奇之事亦仍以新奇之事指示出來。人們可以讀這常反復提及的幾章（韻律，語言風格，戲劇等，）都是在時代的次序裏安排着的，便不啻是同時得到那特別觸及的範圍之總括的歷史了。……各種類屬，各種思想派別，各種趨勢，現在在這裏都像一種有機物一樣，構成着，膨脹着，消亡着。這種方法，我使叫着是不斷的縱面觀與橫面觀。……』

魏甘德這種方法，實在是林納氏（註三八）植物學的遺風。但是這種方法是在事實的基礎上創出一種秩序來的，雖然那有機的演進上的統一性也許在這上面有點敗北了。當作是反對普通文藝史的寫作的一個抗議——而且真正是一個有創造性的抗議——看時，這本書是可令人驚異的，因爲在那複雜現象的秩序之旁，對文藝史的事實是立下一種不加修飾，不帶玄學味、不尋求意義、然而是很確實的描寫方法了。在那描寫中，是一點也不哲學化，也不尙詞藻，卻只是用一種像自然科學的書之有點枯燥的實事求是精神，把文藝現象置之於一種很僵化的體系之中而已了。很惹人注目的是那描述中之毫無修飾，事實與事實之間生硬，毫無趣味橫生的穿插諸



點，而且他把早期的文藝史之對於進展中之最高點，古典時期，黃金時代諸方法論的根本看法，也統統根本打破了。魏甘德的方法中之看出真正自然科學的精神來的是這一部分：他不從對於一個時代所早定下的估價出發，他無所沾滯於光與暗之間，他只是盡力之所能，去平等地發現那總的連繫，去指明那作品和貢獻的特色，去證實那舊傳統與新創造之相互作用而已。任何一個時代，在他看是和別一個時代同樣神聖的。

這便是魏甘德的方法之根本面目，這是在那序文中已經把那細微處和廣大處都展開了的。這是用自然科學的態度來思索，而建之於實證主義之上的。這種考察之認識論上的 (erkenntnistheoretisch) 根據，又可見之於美國的與德國的實用主義者和實證主義者的論文中，例如漢斯·考爾耐里亞斯 (Hans Cornelius) (註三九) 這般人的。在他們看，學術者就是節省時間之物，就是無數經驗之整理與統一，就是由概念而對認識過程所加的縮短。從這種認識論的根據出發，所企求的當然就是在動物學或者植物學的意義之下的現象記錄了，要平鋪直敘，要緊湊，要清楚，要像由一個自然科學家平靜的眼睛所看到者然，這樣當然是只有事實與事實相續，而作為連繫的線索便放任不顧了。這是一種缺少趨勢、缺少主張、缺少神祕性的歷史著作；它沒有目的論的意志，沒有歷史哲學，沒有那些事件、趨勢、成績上的意義的追求；倘若人們願意再說得露骨的話，這並不算是一種歷史表現，卻只是許多事實或事實的許多關係之範疇化了的規定而已。這最大的貢獻，原來含有最大的缺點。現在我們卻先說那最大的貢獻吧。

魏甘德的貢獻是在其敘述文藝現象處，不誇張，不形容，而純粹實事求是，不當作人格的流露，而當作作品成績 (這是自然科學家之長)；其次則在根據秩序的原理而建立一種一定的體系，以此為綱領，使歷史上的生活流注於其中 (這是實證主義的知識論者之長)；最後便是用了極其有組織的無遠弗屆的眼力把作品史的所有可能性——觀念史、形式史、情感史、精神史、影響史，以及文藝傳統之工具史與文藝表現之工具史 (劇院，印刷術，書業)，並種於對於一般的文藝進展之參加狀況等，統統加以整個的把握，而且很體系地加以連繫了 (這是科學組織者之長)。

和這很大的長處相應，便是那很大的缺點：世間並沒有一種真正的實證主義的歷史哲學，而且也決不能夠有，這是因為實證主義的本身便是和歷史絕緣，甚而可以說是和歷史爲敵的。這實證主義的根本色彩——主要是在方法論的貢獻上——是阻止了觀察一種真正進展、一種變化成長了。其最後的靠山是現象，所以寫得很正確而沒有歧義就完了，彼此一點連繫也沒有。人們一點也看不出那有機物『德意志文學』的演進和開展來，人們只是見到一串可靠的畫圖罷了。因此魏甘德的文藝史，在情勢的述說上是闡明了，是解釋清楚了，但是在變化成長的開展上卻頗有遺漏。結果是他並沒有一種歷史哲學，而且更沒有一種歷史的形而上學。這種對於形而上學的根本態度的缺乏，乃是這本書的長處所在，同時卻亦即其短處所在。這使魏甘德那不動感情的情勢描述與現象觀察成功，但這使魏甘德對於材料的每一種意義和生動性都裹足不前。曾經是怎麼樣，這是魏甘德說了的；要變到怎麼樣，他卻沒弄出眉目。

雖然有這根本的缺點，但是魏甘德的文藝史，從歷史的眼光——用那較高的意義——看起來，依然是非常銳利的，這種和每一個形而上學並唯心論的衝動相遠的實證主義的企圖——與那也是重事實而不曾意識到是實證主義者的舍洛學派不同——是可以很清晰、很明朗地有所影響，而且就將有所影響了。與一種急於將文藝史加以形而上學化者相對立，魏甘德的研究將自然科學所對於歷史科學有效的一種動機也引入於文藝史的考察之中：此即對於現象之忠實觀察與忠實描寫是。此外，一種源於概念的許多層次的體系，是第一次應用於文藝史的材料而有了結果，這可以說在方法論的釐清上開了一條新路，就是歷史的形而上學研究者也要有所借鏡呢。最後，由於魏甘德的書，那離開任何個人主義的文藝史是完成了，那趨於純粹地着重作品、觀念、形式、技巧、材料等之客觀的關係的傾向是被採取了。在这一切之上，可以當作這本書之倫理上的收穫而極其重要的卻是那忠於知識中的事實、就事論事、不尚詞藻的態度，這正滿足了艾耳庫斯(Elkus)的要求：『要事，不是要字！』

## 五 種族史

奧古斯特·掃艾爾——納德勒——材料的擴大——政治的文藝史——基本命題——方法論的序文——納德勒之黑格耳主義——舊種族與新種族——納德勒的重要認識——古典精神與浪漫精神——種族史與國家史——柏林浪漫派——文藝復興論——東方之憧憬——古典的西方——納德勒的不可廢滅

在一九〇八這一年，普拉格 (Prag) 地方的日爾曼語言學者奧古斯特·掃艾爾 (August Sauer) (註四) 把他那校長演說詞印爲單冊行世了，那含有一種程序的標題便是文學史與民俗學 (Literaturgeschichte und Volkskunde)。在那天天體驗到民族間活躍地對抗和鬭爭的德國邊沿或者界限上，出現了這本帶了那樣步驟和目的的書，是毫不偶然的。文學與民族性的結合狀況，或者應用在德國精神史上就可以這樣狹義地定規：種族及種族之表現（即文藝內容與形式）的結合狀況，是首先被掃艾爾發現其學術的課題領域，而且將其脈絡尋出了。人們大可以把這種由於在古代奧國東境所發生的民族推移與國民性鬭爭而來的文藝史的把握，用『政治的』(Politisch) 呼之，倘若人們將這個字之各種實際的特殊之點除掉，而只用原始的意義的話。文學者就是政治 (Polis) (註四) 的精神的表現，就是民族的、國家的、社會的、種族結合了的政治的表現，這是現在這種方法之對象。在這種方法裏，那和地域與種族相結合了的精神勢力、心靈勢力、以及其合作並反對情形，是成爲精神史之整理的、解釋的、並指示的原則了。

約瑟·納德勒 (Joseph Nadler) (註四二)，他總是常很感激地承認着他是掃艾耳的學生的，依其師說，根據於那根本思想和那預備工作，他曾大膽地計劃出一部德國種族的和地域的文學史 (Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften) 來，其第一卷出現於一九一二。納德勒至少像他的傳記裏所說，乃是一個不十分令人喜歡接近的人物，但他的貢獻卻正是爲他本質上的根本特性所前定着。他的貢獻是表現了那最概括的，而且倘以根本思想處與細微述說處論，又是最革命的新文藝史的企圖的。我們不要忘了的是，他是一個奧國人，他是一個天主教徒，他是一個浪漫派的歷史哲學家。他是奧國人，這就是表示他是帶了文化政策 (Kulturpolitik) 的意味而有所建立的，而且常常指引到民族性、種族派系、國家的與地方的特徵之種種了解

上去；他是天主教徒，這就是表示他所看重的寧是集體的、而特別是倫理的、宗教的表象（Vorstellung），而不是個體的現象；他是浪漫派的歷史哲學家，這就是表示他根本上對精神上的本質之實體（Realität geistiger Wesenheiten），例如民族，種族，地域等，他不看作是自然現象，而認為是精神的，動力學地作用着的統一體；在他看，歷史者甚而乃是精神力與心靈力量的單位間之動力學，而不是個人間的活動。

因為納德勒有這種精神上的適合性，所以使他的歷史著作，便很便於構成一種歷史設計（Geschichtsenwurf），這種歷史設計，乃是以所有文字產物——文藝、科學、格言、哲學——統統作為『材料』，以地域與種族當作動力學之原則而作為『方法』，以根於德國種族在地域的限制性上，在移徙及殖民活動上之一種總合的效應而見出的德國本質在文藝與概念的語言文字形式中之逐漸形成作為『內容』的。一種普遍的成分（註四三），一種政治地理（Geopolitisch）並地理學的成分，和一種文化哲學的成分，決定了他的史觀：對象是當作傳統的語言紀念碑的（Sprachdenkmale）的總體的文學，方法是地域的分佈和劃分，目的是文化動力學的知識。這樣，在納德勒看，『德意志文學』這一個整個的概念便溶解於那帶了原始性和傳統精神的一定特徵的、並帶了交互影響、交互參和作用的種族文學之一種起伏與推移中了，同時他把德國精神生活上的一種文藝地理學與一種文藝動力學計劃出了，至於所有在古典的或者浪漫的風格烙印下的偉大個人，卻都不過是看作一種地理上的分化進展及其上下左右的生長作用之在一種總的德國文學建設中的符號與代表而已。

現在我們首先從材料說起：幾乎所有各種的文藝著作都在內，拉丁文藝，德文文藝，各種形式類屬，哲學文，學術文，傳教書，專門書，甚至無名者的文學如諺語，以及如在上阿默爾高地方宗教劇（Oherammergauner Passionsspiele）（註四四），和德意志下部的滑稽戲（Schwänke）（註四五）那樣的民間戲曲等，納德勒統統用他那方法來範圍了。當一般的文藝史（少數論及民族的文藝史在外）到那時候為止，都是注意到作品之際，它的作用乃是伸展於全德國，迨納德勒既出，始依了他那方法論的原則，更注意到了許多帶有地方性的傳說，

以及許多第三流，第四流的作家、詩人、和作品；這些作家、詩人、和作品的重要乃是與其說在絕對的、美學的並形式的、或者宗教的並內容的價值，無甯說在歷史的價值的；但他們至少是對於一種創造的精神留下過一個一度造成的價值世界，而且生動地保持過，又移交給變革和新創造活動過了，那末，在這種意味上說，他們就仍不失爲是教師，是傳述人，是負荷傳統的前進者了。納粹從材料看，納德勒的書見出是從來所沒聽說過地豐富法的：無數不知名的作家與作品進入研究的視野，都得到了新的意義，而且由此還可有更重要的發現：那整個沒落了的種族文化是可以重新脫穎而出，只要人們順了這些單個城市的和地域的地方傳統之研究步驟而會加以利用的話。例如納德勒對於古代巴威略文學教養 (alt-bayer'sche Literaturkultur) (註四〇) 的概念吧，就是這種方法的收穫之一，人們很可以仔細地去證實，並且好像不得不認爲是正確呢。

在這個機會，我們又不得不一勞永逸地來一個點明的註腳。從納德勒之以政治地理學爲基礎的史觀出發，他的學術工作之政治的標準是立下了；從他那以天主教的並傳統的態度爲基礎的方法出發，他的文化政策的標準也立下了。倘若我們只以其爲學術性的貢獻而加以欣賞而在綜合的概觀中所得者又如此時，則不能不認爲：以一個自由的並個人主義的歷史哲學家而面對着歷史意義之終極問題，是不同於一個保守的並傳統主義的歷史哲學家的；以一個純粹精神科學的興趣的學者而估價着文化地理學的與政治地理學的觀點，是不同於一個政治地理學家的。不過，假若把一個有分量的學者牽入當時的政論之爭，派他一個特殊神寵論者 (Partikularist) (註四七) 或者天主教的宣傳者，而下列的事竟不明瞭，卻是不可恕的：此即把在從前所以爲當然，而到了現在卻被民族和知識分子之日益加甚的距離所破壞了的『民族性與文學之內在的關連性』，引入學術的觀點一事，這是一件大事；再者，以一種不是宣傳性質而是學術性質的、建築於天主教之上的史觀，去對抗那偏重新教的與自由的文藝史一事，也是一件大事。換言之，我們純粹由學術出發，二者都有其頗大的意義：那個雖有規模而流於空洞的『德意志文學』的概念，是得到一種完全新的豐富意義了；我們在早期所不曾集中過的文化之

整個而真正的國土是在這可驚異的眼光之下而展開了；精神的衝動之有力性是直然由於作用於其上的種族個性 (Stammes-Individuitäten) 之複雜性而指示得更清楚 更明顯了。再者，就是這位天主教的文藝史家不特把高特式的與巴洛克式的文藝教養之餘燼的智識帶給我們了，而且更帶給了對那樣餘燼的情感，這是對於人本主義的、新教(註四八)的並自由主義的觀察者所感覺異樣的呢。那在現在只剩了片斷的民族文學的新評價，那將要消逝的帶有民族性的形式與風格的新評價，在他，特別是對信奉天主教的南部和東南部地方，是比在北部德意志之具有新教的或者唯心論的傳統的研究者，更生動有趣些。學術是徹頭徹尾並他懸在蔚藍的空氣中之物，一無成見，一無背境的，所以即使研究者自以為沒有成見，且以此努力，但他的最後的生活基礎也仍然會貫串在他的作品和貢獻裏；這一個註脚是可以應用於自然科學並精神科學的。

材料的擴充，這對於學術的進步上當然是價值很大的，但這不是納德勒貢獻中之真正重要的；真正重要的卻是其方法，那作為基本的命題的便是：

一、種族者是無論在生理上、精神上、心靈上不能再加分析的一個單位，它那決定着的特徵表現在創作的個人上，可視為種族之特性的代表，這是常在幾世紀之後，還在同一種族裏出現的。

二、種族的特性，是成自一種原始天性 (Uranlogie)，此原始天性復為一種地域所影響。(有平原種族，海濱種族，草原種族；山居種族，河流種族，混合地域之種族；高山種族，大河種族等。)

三 在德國則有舊種族與新種族之分；舊種族居於萊茵河與易北河之間；新種族則由於舊種族之遷移，與東方斯拉夫民族之增加，居於斯拉夫殖民地。新種族之形成與歷史時代俱始，而又有繼續(九〇〇——一三〇〇)；舊種族之形成則完成於紀元後七百年間，而開始於史前時代。

四 種族的創造成績，彼此間有典型的區別，有許多天生是文藝的，更有許多是宗教的，還有許多是神祕的，又有許多是科學的。

五、文藝史的使命即在去追隨這種的以及小部分種族間的變動，在去尋出那在各個種族的文藝成績中之種族成分，又在去看那在舊種族與新種族之逐漸形成中並彼此影響中之新的文藝進展之因子。

爲用納德勒的原句，這裏便把他那第一部中的序文抄出一段：『在有所謂歷史中，人們尋的是典型與律則。因爲這個真理，單個事件是不能貢獻付未經經驗的，單個事件只是出現一次的而已，只是一點而已，從一點是得不了曲線的。至於一個整個的民族，倘若其中只是單個的種族而無中間份子可想的話，那末，仍然沒有把所得的結果加以比較、加以印證、加以改正的可能性。這是因爲鄰近的民族既是彼此絕不相同的，那末，把不同的基本事實放在一起，那應當的估計中之錯誤的來源便不容易尋找了。我們因此用一種中間份子，這是在單個的與最後的單位之間的，也就是一種中間單位，它是在單個的單位之前先具有了演進的連綿性，而在最後的整體（國家）之前，又先具有着這樣演進的多樣性與複雜性的。這就還是歸到種族，氏族，和地域上去了。問題是在：我們要從文字中所結晶下的原因與效應裏，認識出一筆總賬來。屬於這個效應的原因在哪兒？這一定是可以試驗才行，亦即我們試隨便把一個原因取出，就該見有哪一種效應生出來才行。只是這個試驗，我們是不能作的，然而大自然卻已經替我們作過了，這時她便是把同一來源——一個種族——的人放在不同情形的地域裏，卻把各種不同的來源的成分混合起來，卻又讓不同的種族的各部分侵入於同一構造的地域之中。在效應中是可尋出原因的，律則與典型是得到了，人間所認爲的前提是複雜化了，經驗能力也擴充了。……時間與空間！缺一不可！地域者並不是個體偶然投擲的遊戲廣場，卻是一個全然一定的人類種族之營養所、之軀殼、之保姆；從血統與土地而出，那最精神的、最鼓舞的東西，昇騰在金碧輝煌的空氣之中。在精神科學裏也未嘗設有一種分光術（Spektal-analyse）呢。』

在這裏，見出自然科學味十足來：土地和血統；種族，氏族，家庭之遺傳；地域之影響；文藝史以構成典型與構成律則爲目標；精神上的分光術等。不過，倘若再仔細觀察的話，卻見顯然只是浪漫派的歷史形上學之科學論的與知識論的公式化而已。這自然科學的外衣就是達爾文主義的、實證主義的哲學學說，與科學學說

之貧乏的遺產；而其真正的意義卻是：歷史是在集團的個體上的，並且在集團的個體中的過程；這就是氏族，種族，與國家。舊黑格耳派的思想，個人在歷史中只是符號，並無自身價值之說，現在是在自然主義的外套下又得慶更生。我們賦予納德勒的知識論並方法論的序文以這種意義，可說是公平的，試看第二段引文便更明瞭，這引文卻不是出諸綱領了，而是出諸其綱領的實行。那第一卷的第一章有這樣的話：『在紀元前第一世紀，日爾曼人還無家可言 (heimatlos)；這是因為這時的種族，在一清早不安的睡夢中，就要被迫着，可是也常有結果地，去不住地尋找住處了；他們也夠寂寞的，因為像雪花一樣，民族和氏族彼此互相侵入，常常自大眾裏失了聯絡，白天還是意識着一個共同敬奉的祖先的，到了夜裏也許因為一方小地便視如死仇。在五百年以後，德國土地的面目才整個變動了；對於每個人都可以有一個家，那各有特性並對於一個整個的一定的典型種族特別創造下的地域，現在是得到她底人了；這些人是幾百年以來在他們的靈魂裏就應該定居在這兒的。在無數的個體之中變而為一體；在不同的命運遭逢之中治而為一爐；在相近相似中而生長，起頭也許是二個，三個種族的吧，但在深林裏就自相吞併，而擁戴着同一個王冠；卻也有在聰明的結合以後而分出去走了的，這是因為這些人雖相系屬而如此不同，於是好像永不能再在一個整體裏合而為一了；這就是薩克遜，佛蘭克 (Franken)；阿拉曼 (Alamannen) 和伯爾 (Bairn) 人。』

此書接着便是對於這四個古代種族，各賦予一種特性的敘述，這惟一的意義即在企求一種類型論的並形上學的種族心理學 (typologisch-metaphysische Stammespsychologie)。以種族為結合原理，以地域為分化或複雜化原理，這是在書的綱領中所規定的，現在就依照了而擴大地應用出來了。在書的第一卷第二章、第三章，把這分法指示得尤其清楚。那在卡耳大帝 (Karl der Grosse) (註四九) 統治之下的所謂『德意志文藝復興』 (deutsche Renaissance) 的政治基礎、經濟基礎、精神基礎，是很扼要地敘述了，第三章便開始描寫這四個古老的民族對於這件偉大運動參加的情形。這種進展都是在德國古代民族所分佔的地域中表現着的，此即在奧國地方，在斯瓦本 (Schwaben)，佛蘭克，舊伯爾 (Altbairn) 地方，在艾耳薩斯 (Elsass) 地方所進展着



的。這樣，那帶着那根源與過渡 (Wurzel und Übergang) 的题目的第一卷書，便告了結束。

第二卷的題目是集合生活與單個種族 (Gesamtleben und Einzelstämme)，這一部分所敘的是德國國家開始形成的一段歷史：乃是一一〇〇到一五〇〇年間大抒情詩、大史詩、大神祕派文學作品出現的時代。第三卷的題目是佛蘭克與阿拉曼種族血統 (Frankische und Alermanische Stammeshute)，大部是包括在德國所發生的所謂文藝復興運動，但是這在德國卻是特別以神學意味而出現的，此即所謂『宗教改革』是。從這種已經可以很清楚，由納德勒而如何將歷史演進之動力學輕易地指示而出，並如何不是如已往的文藝史之死板，卻是用一種正確的力學的世紀劃分，這態度一直維持到底。第二部則包括新種族的文藝史 (自一三〇〇起)，和舊民族的繼續活動 (自一六〇〇到一七八〇)。在這裏仍然是從標題上可以很清楚地看出其方法論的傾向來的。第二部以第四卷為始，題目是種族之前進 (Aufmarsch der Stämme)，這幾個字平易而簡單，所包括的內容主要的是在斯拉夫東部之德國殖民工作的文藝歷史；第五卷標題為敵手與勝利者 (Kämpfer und Sieger)，所包括的便是巴洛克的偉大文學運動一直到古典並浪漫時代之開始。現在且採用納德勒書第四卷第一章的一段吧，以再度明其方法所在：

『一個民族在她內在的進展上所要經過的路，是不能迂曲或者踰越的。在易北 (Elbe) 河與尼們 (Nemen) 河之間，那種族已經漸漸變成德意志人，在先他們對於他們那本質的變動也會經堅韌而持久地抗拒過，不過無效，然而這是一點也不可忽略的民族，因為他們把國家的精神財富會給加倍地增大起來了。……他們是慢慢地消逝了的，先是語言、信仰、風俗、法律，外面的典型先行改變；次是通婚，再便混合了。當這一種族開始採取了德國話去著作的時候，在外人看已以為是一個有學問的種族，即在移入的人們看也以為那語言是從總系裏分化出來了的，所以當人們再把這書寫的語言歸類的時候，就以爲原來如此，並不是別種血肉摻合的了。而且也不以為他們在變為德意志人之前是外族，好像他們本來就是德意志人的了。斯拉夫人居於易北河之右，自施普勒 (Spree) 河下至包伯爾 (Bober) 河，自奧德爾 (Oder) 河上行，止於外克塞耳 (Weichsel)，帕薩爾格

(Passarge)，普勒格耳 (Pegel)，都是些不同的種族，就如薩克遜與阿拉曼，伯爾與佛蘭克然。什末泡拉畢爾 (Polabier) 族，汶德 (Wendan) 族，波蘭 (Polen) 族，立陶宛 (Litauer) 族，普魯士族，這時完全是不分的！這些不同的民族也都德國化了，於是也就有了自己的世界了。易北河的那一邊，沿了河岸，便是薩克遜人和下部佛蘭克人 (Niederfranken) 的所在。從曼恩 (Main) 和薩爾 (Saale) 的河源地方，便是提令格 (Thüringer) 人和東佛蘭克 (Ostfranken) 人的所在。在施普勒河以左以右，又有四個基本的份子，從中新種族再被混合。……隔了不久，書的第三部又述說這偉大的根本命題了，這是納德勒的新著作，我們以後還要講到的，其中便又有這樣的話：『在宗教改革和文藝復興的時候，佛蘭克人和阿拉曼人的革命事業曾把新舊兩個時代劈而為兩，那整世紀的演進是在很調和的節拍裏進行着，而卒底於完成的，但是現在在德國的世界裏卻碰到了毫無節奏可言 (Unrhythmische) 了。那隊伍不再在那節拍裏前進了。結果西部的人對於過去是空虛的，東部的人只因爲還沒有享受過之故，卻仍不失爲一個保留的夢幻；因此我們可以說西部是古典的，東部是浪漫的了。』

關於材料和方法，對於這部新的文藝史已經說得很夠了。現在所留下的，即關於納德勒這部文藝史之內容的方面。我們試再作一個簡短的觀察。對於德國聯邦之一地方的政治史，時時就有一種傾向，此即欲寫出不同的地域之特殊進展是；這不特指普魯士歷史，同樣指着巴威略 (Bayrisch)、薩克遜·和巴登 (badisch) 等的歷史。從這些國家之漸漸地共同生長，進而造成一個集合體的德意志王國，這便使德國的政治史構成了。納德勒就正是重又恢復了這久已被忽略了的歷史著作的責任，而應用於文藝史上的。他所指示的，正是德人在精神上如何從種族與地域所給的條件裏而逐漸形成其面目的。這是在大德意志的見地之下而作的一部地方傳統史；參加於一般的文藝史上的種族的成分是在規定着；那有整個性的『德意志文學』一概念是從來沒這樣有聲有色，複雜而生動過呢。人們可以把納德勒的最後意見了解作這樣：像德國有一個政治史似的，這是在俾斯麥之時代，由於俾斯麥之手而把德意志的種族鎔而爲一個新德意志國家的，德國也有其成爲文化民族的一個文化史，

這便是在十二世紀和十八世紀的古典時代之偉大創作和意識階層中而完成的。政治史是問：德國的政治是如何形成的？同樣納德勒的種族史便問：如何形成德國的精神？這部新的文藝史的目的，不復是要說明那古典精神之形式的概念了，卻是完全生動的概念：即德意志民族性之統一。因此，在納德勒這裏所完成的是由文藝——我們不說文字——而至民間，而至民族精神之生命，他把這民族精神之生命認為是德國人性中所有心靈的、精神的、概念的、文藝的、語言的諸成分之一種形成和實際變動(einer Ausformung und Dinghatwendung)。凡在政治史上指明為德意志的朝代和單個邦國的意義者，在納德勒的歷史分解中便指明為德國種族的錯綜更迭。種族的更迭的指向，正如朝代與邦國間更迭的指向然；其彼此傾向、反對、與合作，便構成了德國精神史的內容；這種戰鬥的成績，卻是常有一個一定的時期的，這也就是在十二世紀、十五世紀、十八世紀、十九世紀中的德國的狀態。

納德勒在他這文藝史的大計劃裏，所第一次寧是啓發而不是完成地擔承了敘述的，在那對於德國精神史的一特殊部分，即關於浪漫派的單行的小書（一九二一）裏卻多少有所完成了。在一種很能代表個性的『對於我的零星裁斷之訟費』(Vorschuss an Meine Scherbenrichter)裏，他自己設下許多期待中的反對聲，有時是暴怒的，有時是幽默的，有時又是略略尖刻的。人們可以反對那形式——不過我承認，那形式在我看卻是很獨特，因此倒很喜歡——，但說到事實，人們就不能不說納德勒對了，當納德勒反對那太耽於空想的專家，反對那空有許多主義(Ismus)的學究，反對那政治上的刺探者時。我們且不管這論戰的序文吧，我們乃轉到事實本身上去。

納德勒的研究，是以研究一種典型的歷史過程開始的，這種歷史過程的特別情形就是『意大利的文藝復興』，實則卻是在各個時代、各種文化、或者說在一種文化之過程上都所常見的情形。文藝復興者就是歷史的變動之一種特殊的形式；這種形式即一種遷移的民族與一種久居的民族之彼此調整，為的是達到本來屬於不同

的文化範圍的一種文化內容上的鎔化作用而已。每當一種民族性躡入別一種民族性而有文化價值上的鎔化作用的時候，就顯示一種文藝復興的過程，這是因為在這時每一個民族使都有他們本來的價值的自覺，復以此本來的價值作爲戰爭上精神的武器之故。納德勒即站在這種論據上而論到了布爾達哈(Burdach)(註五〇)與本茲(Benz)(註五一)的辨爭，這在以後的本書中還要提到的；他又用這種論據而把許多歷史上的成就之變動過程標作文藝復興，換言之，即作爲一種民族性的本來價值之再生了。這樣的『文藝復興』，在歐洲的歷史上是無數的；最後的一個便是德國的古典主義。

這樣的文藝復興過程每每是一個一個相對立的：當一個文化沒落的民族性採取了一種較高的文化，然而這時她不能夠、也不願意放棄她本來的面目的時候，便構成一種浪漫運動了。這種『浪漫運動』乃是常常重復的一種過程，就中之『德國浪漫運動』不過是最後又特別明顯的一種而已。按納德勒的見解，德國浪漫運動就是易北河之東與薩爾河流域的新種族想要採取萊茵河和多腦(Donau)河流域的舊種族之觀念世界、感覺世界，以與東德意志殖民地地方之斯拉夫人的外表相溶化的一種運動而已，這是在納德勒那本柏林浪漫派(Berliner Romantik)中最重要的一節裏說得尤爲明顯的，其所敘乃一八〇〇至一八一四年間事。一種多末勇敢而新鮮的思想，把許多細微的事實置之於一個整個的獨特的見解之下！浪漫派的史前的情形，在論到翁格爾關於哈曼一書時已經講到一些了，在這裏卻便又有一種完全新鮮的述說；在這裏指出來的，是那大部分因哈曼與海德爾的觀念而有了結果的狂飄運動，會如何構成東部種族侵入了西部而生長下去的奇異重要的事項，以及此後之浪漫派又如何把這半斯拉夫的東部地方之德意志化的過程，告一初步結束等。同時，納德勒又觸及從來的精神史或文藝史的研究工作所不知有價值、甚而見不到的事實：例如在德意志東部的殖民工作乃是慢慢完成的，而且一直到十八世紀那斯拉夫的成分還在頑強地瀰漫着，因此乃是到了一七八〇以後，事實上的殖民工作才算真正開始功成圓滿。人們必須把現在所提到的納德勒這幾頁書自己去讀一讀，才可以整個把握，對於過去許久所似乎信任的事實，在這裏是如何有一個完全新鮮的觀點，對於一個被靜力學的看法所僵化了的『德國民族性』的概

念，在這裏是如何消融於許多事實的動力學之中。

關於柏林浪漫派的特點，我在這裏不想多說甚麼了，因為我們在這講方法論的短文裏，太詞費了是不相宜的。現在只指示到方法上去好了。在所有納德勒的著作裏，因此也帶上這本小書，在他認為創作的人只是對於集合的民族的事件之象徵的形相而已；由他們之象徵性，可以解釋他們對於同時代及後世的作用；他們所形成的，乃是在許多人的心靈裏不曾有所形成地生活着、激動着。又急於向形式尋求着的。現在試以幾個象徵的事件作證：在浪漫派之反對席勒之爭裏，便極其銳利地表現出舊種族與新種族之對立來；在浪漫派之反對啓蒙運動之爭裏，就見出是舊種族之羅馬精神的文化遺產和新種族中斯拉夫人之神祕的文化產物之搏鬪來。人們從這一點暗示裏，可以看出來，一個完全來自浪漫派的傳統的一定的歷史哲學，是如何毫無疑問地對於要加以考核的事實或許多事實的連繫加以解釋了，而且（人們還得加上），如何不靠依傍地、但卻又失之偏袒地，有所發明了。在我覺得很困難的，就是『歌德與浪漫派』的課題，在納德勒的解說裏雖然可以自動的添上歌德之明顯的拒絕克萊斯特一事，但浪漫派和歌德的其他關係卻仍沒法按排。每個鉅大的綜合之有其弱點，之往往把生活的意義變成生活的破壞，並有陷於獨斷之勢，這並不系於研究上的細節；而那首要的思想之是否有結果，之是否有秩序，之是否統一，之是否有興味，之是否值得深究，這些才是有決定的力量。因此人們可以說：與要想表現浪漫派或指明浪漫派之意義及其史前狀況的一般企圖相反，納德勒是以眼光之廣大，以根本概念之統一，以那對於歷史之連續性的感覺，最後，一言以蔽之，是以那綜合的概念之構成成分，以及複雜的過程之意義，把那現象擴大地加以思考了的。納德勒所一般地抱有的直觀觀察上的優點，在這本關於柏林浪漫派的小書裏也都有着。一個成爲化石的概念，由他之手可以忽然得到很豐盛的生命；在一種很固定的存在之中，可以變成一種流動的成長，含有了顏色，含有了生氣，含有了定形，並含有了如實性。在這本書裏決沒有概念的學究氣，決沒有沾帶於毫髮間的分析，卻有一種獨特的，解放的生動性；那自歷史的設計而出，令人可以把握的生活事件，乃是人所永不能遺忘，而且感到對，感到真，感到只能這樣而不能別樣地生活過的了。太尖銳和太

衝動的地方，當然無可否認，不過所有精神界的創造力正是需要最大的強度的，總而言之，讓每個人以他的長處之故而忍受他的短處吧，吹毛求疵不是我們的事，倒是應當把一種新方法的生動狀態和最有成績的地方更加工作下去呢。

## 六 風格

文化哲學的對立論——施特里希之課題——風格意欲之兩端性——維耳芬——施特里希的古典主義——風格特徵論——文藝的風格史

在近十年中，在所有的純粹精神科學之內，那方法論上之最豐富的開展，無疑的是藝術史的方面的。一種長期的有結果的方法論之爭，一種關於斯學的最後價值之改，是發生了，新的材料範圍是發掘了，因此，這種學術努力的結果也影響於其鄰近的學術『文藝史學』，難道還有奇怪的地方嗎？在這藝術科學長期的精神鬭爭之中，那最重要的收穫乃是：風格的意欲 (Stilwille) 有兩種典型的可能性，正如人類本質之有兩極端然；因此凡是以這一種風格要把另一種風格取而代之，或者以這種藝術意欲的作品要去量另一種藝術意欲的作品，乃完全是不可可能的。說真的，這實在是德國藝術科學中很早的課題性的重提，因為關於德國文化或藝術的看法，席勒那關於淳樸與感傷的文藝的有名論文就已經定規過了。慢慢地越覺得德國民族之中和，慢慢地越覺得為人類本質上這兩極端所結合，所惠賜，因此對這種情勢便越有尖銳的劃分，這也一點不是偶然的了。以席勒之淳樸與感傷的對立為始，那文化哲學的進展，經過浪漫時代就有『古典精神與浪漫精神』(Klassik und Romantik) 的分野，到了尼采就變為亞波羅與奧尼斯的相殊，還有其他種種類似的對立的範疇。新浪漫派自尼采承襲了這課題而又有新公式，這就是：自然主義與理想主義，理性主義與神祕主義，希臘精神與高特精神 (Gotik)，抽象與移情 (Abstraktion und Einfühlung)，自由與形式等。同樣在藝術科學裏 (太專門的撇去不談) 也便有相似的課題性出來，此即文藝復興與『巴洛克』風，規步矩行的風格與五光十色的風格 (Linear und Malerischer Stil) 等是，最後施賈格勒出，以亞波羅式浮士德式的人性之兩大對立作為綜合的把握，這樣，自席勒以至尼采的整個的演進便因而得到初步的結論了。

現在在藝術科學裏，漢瑞希·維耳芬(Heinrich Wölfflin)及其著作文藝復興與巴洛克(Renaissance und Barock)，藝術科學之基本概念(Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe)已成爲標準了，施特里希(Fritz Strich)便從中又抽繹出一種文學風格之分析與綜合的可能性來，並應用在古典與浪漫的課題上。爲席勒，尼采，施賈格勒所定規的文化哲學，在這裏是轉到美學的公式上去了，正像維耳芬和渥令格(Worringer)以前對於藝術史所致力者然。也正像把藝術意欲加以分析的維耳芬和渥令格似的，施特里希乃是文藝的風格意欲的分析者，在他，是把歷史的演進中之風格的更迭，解釋作、指明作有勢力的人類典型之更迭的。現在我們試摘取施特里希書中的一段，以爲說明，這是見之於那導言章，標作基本概念(Grundbegriffe)的。

首先定規的是精神史之本質與課題：『人類精神之歷史者，即永久成爲一種典型的人之無已的變化而已。……因此歷史科學乃有二而一，一而二的課題：此即去把握精神之常住及更迭(Die Dauer und der Wechsel)，去把握其在更迭中之常住與在常住中之更迭是。……人們把時代中之永久的根本形式之統一的且惟一無二的表現，把出現於一時代中之最具特色的形成之物(Gestalt)，即名之爲這一時代之風格。因此風格者即超乎時代的人性之在時代中出現的現象而已。精神的常住與更迭乃於此中各得其表現之道。由是精神史便必須是風格史了。』這引文只是檢最根本的摘出來罷了，邏輯的連繫是去掉了，但卻已經很清楚地看出施特里希對於精神史的根本看法：永恆的中斷變而爲時代性，這就構成了歷史；歷史者即『永恆』由於時代性之故而有的形式轉換而已。

現在再看施特里希對於風格的兩端性之更進一步的根本命題。爲清楚及證明起見，也還是引用原文：『只有從這知識的深處(即生與死的兩端)出發，那使精神之真正成其爲精神者始可見，這就是到達永恆的意欲(Der Wille zur Ewigkeit)。……這也便是精神之最終目的。精神會自己救助自己的，會在易逝性(Vergänglichkeit)之中變而爲永恆的。只是(這很少有人開始說過)與所有生命中之二重的本質相應，却也有二重的永恆：此即圓滿性的永恆，與無限性的永恆是。因爲，凡是永恆的，就是它自身是這樣圓滿，它

自身的概念是這樣實現和滿足，因而它自身必須毫無遺憾，又不被擾於變化更迭，而存續下去的。圓滿性正是不可變的，所以是永恆的。它經暢時代，但是不受時代限制而存在下去。可是無限的東西卻也同是永恆的。凡是不能終止的，正因為它從來沒圓滿過：無休止的變化、運動、演進之常住，無休止的節奏之常住，永遠在高漲着的川流之常住，永遠富有創造性的時代之常住，這些都是永遠沒有結束，也沒有完成的。永恆性之根本概念遂分而為兩：即圓滿性與無限性是，這卻又是所有藝術的根本概念了。至於精神之最後的推動力是要達到哪一種永恆，以及它要在哪一種永恆裏得其救助自身之道，這便決定了一種風格之特徵……。」

從這種根本概念的說明出發，我們不難了解施特里希對他那書所下的副標題：德國之古典與浪漫，或圓滿性與無限性的一個比較觀 (Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, ein Vergleich)。但由此，這風格研究之界限的與定規的課題也就更加清楚了：「下面的研究，就是要將這永恆的兩極性在歷史的某一點上去加以表現的，這永恆的兩極性也許是第一次出現，不過無論如何它是以一種從來沒達到過的清晰地步而出現在人類覺醒的意識中的。這也就是在十八，十九世紀之交所發生的事。」至於這研究的殘缺不完處，則在：這只是德國文學之一種風格史的所謂序曲而已。在原則上，倘若施特里希的命題是不錯的話，那種形成的範圍應當擴充到全德國的材料，甚而整個民族的文學，由此而伸展到世界文學上去。或者施特里希在以後的著作裏是要如此的，但現在這部書裏卻還沒作到。這裏插入一句批評的話吧，把在歷史的演進中之一定的情形下所證明為對的，甚而只是從這特殊的場合而生，又建諸這特殊的場合之上的概念，便遽以為是一種學術上普通的範疇，是頗有點危險性的。在這地方施特里希也是追蹤於其師維耳芬了，他所謂的古典與浪漫者，正是維耳芬所謂的文藝復興與巴洛克。我於此不能不有一點輕輕的疑難，這恐怕只有由一種較長的，比方一世紀，而不是十年、二十年的期間的風格史才能令我解惑呢。

不過，疑惑與批評，也就姑止於此。我們且看那為施特里希在書的開首一章所觸及的根本概念的應用吧。在一共有七章之中，他發揮他的命題。由古典的與浪漫的人物之類型論的分別出發，於是說明古典的與浪漫的



生活方式之不同，不過他是限制在文藝意味的氛圍之中。（我指哲學、倫理、宗教、形上學、精神、科學等而言，卻沒有關涉到那種真正的，我或者可以說是沒有形式的、或形式破碎的、難以把握的實際上去（我指生活、政治、經濟、逸事、特性等而言。）因此，這種研究是把文藝的對象，把文藝推助力求尋求的材料，把資源以及資源選擇，都跳過了。在這裏加以特徵的分別的又有：日與夜，高特與希臘，山林與田園。次之，則觸及言語。他所分析到正面的例，反面的例都很成功。倘若人們把龔道耳夫所偶而作到的純粹的語言分析丟開不論的話，則在施特里希這裏便是第一次進展到在浪漫的與古典的詩人之間的語言體驗與語言形式中之類型的分別的了；也許在這一部分裏便是施特里希的研究之有永久價值的所在呢。這對於關於語言一章所談到的，在論節奏與韵律（Rhythmus und Reim）一部分裏也可同樣應用。就像注意一個擺動樣的精細法，他把浪漫的節奏與古典的節奏，直觀地將其特色表現而出。至於在我覺得有問題的，因為那幾乎是舉棋不定的，便是關於內在的形式（Innere Form）的一章，——『內在的形式』這個概念是只有德國的美學家才懂得，又曾發揮了的——以及關及悲劇性與喜劇性（Tragik und Komik）的一章。在這裏，那研究已經到了五光十色的美麗的地步了，那種美麗的浪漫色彩的混淆卻也就幾乎已經乘機而入，因此那分析的力量便有退避三舍之勢了。更其有問題的，則是結束的一章，便是帶了那末嚴重的標題，叫作綜合（Die Synthese）的：所謂在別個民族的古典精神所到達的，在我們那古典的並浪漫的時代卻並沒成功等語，也許這是很正確的反省：從施特里希的結語中可說的似乎是，德意志之人類本質上無休止的完成，在古典的以及浪漫的方面是英雄地擔承了，或者一種悲劇的情調（納德勒即敢於以反對此情調為立場者），是比沾滯於古典精神之一種過時的本質更容易在學術上有結果。

但是在這裏所說過的，加以評價者多，指明其特色者少，因此我們還該說幾句話。他這部書實任是第一次對於風格特徵（Stilcharakteristik）之完全的純粹的研究，——這可以說並非風格史，因為在他的書裏並不是論到一種風格的演進，卻是兩種風格的對照和比較——，這是為較近的德國文藝史學所承認的。由這部書之出，

頗惹起學術上的以及人類本性的探討上的許多重要的啓發，這對於青年學者將是很有指示的（但這希望卻是在很輕微的程度裏實現了一部分——校訂者）。像藝術史的方法論之確切似的，這部書也道出了純粹的形式——生活形式與藝術形式——之內在的生命，所有涉及偶然性的創作家人格的事件，一概屏除。這實在是純粹文化（Reinkultur）下的風格的研究，一點雜質也不要，由施特里希第一次實行出來了。就在這種方法論上的仔細與純粹處，我認爲是這部書主要的價值的所在，殊不必基於其收獲而論斷之。倘若人們願意對施特里希的方法論更仔細地注意其特色的話，那末最好就是借助這個公式：『所有形式成分之精細比較的方法』（Methode des Minutiösen Vergleiches aller Formelemente）。他的敘述有時好像廣泛時重複，然而卻是確切而不移的。出發點是生活方式，終極點是藝術方式；中間便是分析那在生活方式的影響之下造成藝術方式的幾個成分：對象、語言、節奏、和韵律。正證與反證，可以站得住的比較，對於浪漫的與古典的事例之詳細的分析，這便是施特里希的方法論之手段。如此構成的印象，其實卻是這樣的：古典性與浪漫性者，乃是自滿自足，彼此明顯地對立着而絕不互相侵犯的兩個世界，這是在生活和在文藝中自己鑄造，又自相隔絕的。那分析既是預備依着本質地純粹地論到不同與界限上去的，所以人們看到綜合的一章，就不免有驚訝之感了，由這一章，人們乃是忽然覺得，在古典精神中一定有多少浪漫精神潛存着的，在浪漫精神中卻不敢確說有多少古典之物存在着。總而言之：當作一種方法論的開首看，施特里希的書是有很大的價值的，當作一種收獲和結果看，則頗有許多地方，似乎可疑，而且值得疑的。這是在藝術史上許久以來認爲的純粹的風格現象學（Stil-Phänomenologie）之第一次作用於文學範圍內，於是惹起問題便是：造型藝術中的方法論的處理，其能應用於文藝中者究竟有多少。現在在這本只作概觀的與指明特色的小書裏，並不要涉及這關涉方面很多的課題，我們只是認定一句話就夠了，就是這些事現在還並沒有定論，對於讀者要說什末，一切都還太早。現在這樣歸結也就夠了。施特里希的企圖不特在方法上是新鮮的，而且在感覺及分析之詳盡處，他作了先驅，在他那課題性上，又引起新的課題，令人喚起不安之感，倘若用蘇格拉底的意義講，這就是有學術性的了。一種開始是作出

了：德國文學的風格史是當作課題與任務了，在文學中的浪漫與古典的風格之現象學是建立了，把這精美的範疇應用於歷史的運動中是期待着後人從事了。

## 七 類屬史 德國短詩史

類屬史 (Gattungsgeschichte)，我們也不能在這裏放過。他們的努力，是表現在由魏特 (Viator) 所創，加上漢斯·瑙曼 (Hans Naumann) (註五二) 和弗朗茲·舒爾茲 (Franz Schultz) 的幫忙而成的依照類屬的德國文學史 (Geschichte der deutschen Literatue nach Gattungen) 上。起頭先出版了第一卷，即由卡耳·魏特作了出版人，書名是：德國短詩史 (Geschichte der deutschen Ode, 1923)。關於這部新文藝史之基本重要著作——爲的是說說他們這根本上新穎之點何在——我們簡短地說幾句。

魏特的德國短詩史，在原則上講起來，實在不是別的，不過是一種形式史，或者說得更好些，是某一種一定的文藝形式之歷史，在這裏，這某一種一定的文藝形式就是短詩。魏特很清楚地把美學上的類屬之獨特的生命給道出了，把那內在的傾向到展開給指明了；他又很清楚地把形式、內容、和材料的連繫也闡說了；最後則更清楚地把一種文藝類屬在其構成、生長、興盛、與衰歇中之典型的演進狀況，給找出輪廓來了：先是，這種文藝類屬被發現，被人登錄或重被發現，次之，經大作家之手而開展爲黃金時代，最後成爲時尚，不久則變爲文藝習套，終歸黯淡地消滅等等。就這種觀察的整個看起來，不特是在純粹歷史方面是有所成功了，即在美學的方面也是的；這是因爲每一種類屬的歷史都先有一種本質上的特點的確定，以便從文藝上的材料中立刻把所隸屬於這一類屬的部分好加以區別的緣故。

因此魏特就以短詩之形式上的決定性的研究而開始了，爲的是由此可以很快地把短詩在中世紀 在文藝復興期的進展，加以鳥瞰，更由此可以把巴洛克風的短詩之主要的兩大形式，即社會詩 (註五三) 與品茗式詩 (Pindarische Ode) (註五四)，加以研究。以後說到了十八世紀，短詩在這時開始有無遠弗屆、無深不入的進

展，短詩已成爲德國抒情詩中爲人所最心賞的形式，至少就背境上說，它是有着鑄造助成之功的。魏特把各式各樣的短詩都分別得很清楚：此即十八世紀早期之英雄的、賀拉慈式的（Horatische）（註五五），道德的短詩；次之，克勞普施陶克及其友人們的狂熱的短詩，薛耳提（Holy）（註五六）與瑪特希遜（Mathisson）（註五七）的哀歌的短詩（elegische Ode），這整個進展終結於薛德林而登峯造極，由薛德林而德國短詩的形式完成，即整個疆土也呈現而出了。在墮落（Die Epigonen）的一章裏，是把薛德林以後的時期裏普拉頓（Platen），外布林德爾（Wahlinger）（註五八），米瑞克（Mönke），列瑙（註五九）等的短詩形式的繼續——已成爲一種文學上的傳統和習慣了——指示着，最後則以新時代中的外爾佛耳（Werfel）（註六〇），施呂德爾（Schöder）（註六一）諸人之短詩形式的復興作結。

在這中間卻有一篇頗值一讀的講啓蒙期的短詩理論的論文；末了附有的則是回顧，把開頭時很簡括的美學的決定見地，都很銳利地，很鉅細不遺地，應用在討論着的歷史的材料之廣大的基礎上了。人們可以看出來，在這裏，歷史的興趣是如何侵入於體系的、美學的興趣之中，而從一種形式之歷史出發，其類屬的形式決定性又如何尋釋而出。那自中世紀以來，經過人文主義而到達新人文主義的短詩形式的自身進展，是由各種不同的詩人的作品裏，以豐富的例證而弄得非常清楚了；所以，凡是人們在理論上對於一種文藝的形式歷史所能夠希望的，在這裏是在實際上永遠不易簡單的著作形式裏給簡短地找出來了。像魏特以及其他將來參加這些論文集的作家所努力的這種看法之根本上的新奇之點乃在：在造型美術中所久已獲得的一般研究結果，從某一種形式或技巧之歷史的演進而加以尋求，例如雕板史、高特式祭壇史者，現在是第一次非常圓通地應用在文藝的形式上了。人們可以瞧出是在方法上達到了成績最高的努力了，但是同時人們也可以覺得在這種方法上自有其限制處與其致誤之由。他缺少一種清晰的與公認的美學體系和美術術語，這卻是在無名氏的詩學中就早發端了的，我們在第三章已經說過了。它直然對於文藝形式史的構成上構成大危險，這就是一切都化分爲星雲狀態（人們試想想一部戲劇史看）！因爲那美學上的範疇，假若爲的是從文學之無盡的多方面的材料中而欲分出真正的、

亦即接着本質的形式上的隸屬來的話，便是太鬆弛，太不確定了。這裏就是魏特所費心竭力想避免的危險，但是並沒有完全避得，此即把一些先驗之物，亦即美學的形式，而求之於歸納的，亦即後驗的（Aposteriorisch）途徑上是。不過對於文藝史的研究進展上所決定了的乃是，在新時代的研究者間有一種以形上學為基礎的文藝形式的歷史之最後傾向是覺醒了，而且將表現於形式的並歷史的研究中。

## 八 回顧

泰恩和馬克思——創造性的羣體——直觀的傳記學——綜合的歷史研究——時代象徵的文藝史

在較近的以及最近的文藝史的著作中，所貢獻出的方法論上的研究，是呈現為豐富而多方面的奇觀了：自各種不同的精神的、心靈的、哲學的、方法的前提出發，這整個世紀的研究者致力於過多的材料之綜合工作。所有這一切研究者的共同點便是到達形式的願望，也就是，能夠駕馭材料的願望。並不只是如是材料（Solche als solchen），也不只是材料之發現、整理、與準備是興趣與好尚之所在，像上一世紀裏以這篇課題的情形了，現在卻是對那精神的、心靈的、形式的過程之總的情況之釐清，成了研究者和學者們的努力處。各個著作者的哲學的根本態度常常是注定了敘述的方法和形式的，因此，對那些出發點再來一種簡括的鳥瞰是有用的，以便對在今日文藝史的運動之概況上有所把握，和有所瞭然。

文學之社會學是歸到泰恩（Taine）（註六二）與馬克思（註六三）上去的，不錯，文學之社會學家對泰恩和馬克思都有很嚴格的批評，但那作為點燃的和有了結果的成分而大有影響者，卻是這兩個思想家把文藝產物和社會運動、改革、意識形態等之有密切關係的事實給指明了。由社會的觀點看起來，文學是從它的自足性和出世性解脫了，而被認為是社會情況、社會願望與失望、社會激動與崩潰等之作用了。文學是被認為社會事件之反映及其間路人了，於是研究文學者亦將於一般的社會變動的命運中而求之。現在的文藝史不復是文學上羣與派之追隨，不復是興味的傳記之堆集與排列，不復是有意無意間將作品與人物置之於計劃的範疇中之安插，卻是當作在其文藝的形成、描述、批評的關係下之社會形式底最生動的一種演進了。社會、羣衆、以及各種精神的、心

靈的許多潛勢，都在詩人與作家之中而得其代言人、預言者、與批評者了；也於作品中得其最深處的願望、欲求、與理想之滿足或否定了。文學者，有社會的生活功能，至少就精神、心靈、幻想力之參加於其成立、變化、演進而論是如此了。

另一種前提則是把文藝史當作精神史與心靈史出發，他們的代表者以其哲學上的傾向論，是為唯心派的哲學家像倭鏗、迷爾泰、柏格森的學說所定規着。精神與心靈，人類的、民族的精神生活和心靈生活，都被認為是絕對的存在統一體 (Seinsseinheit)，並認為這是立乎不變的創造性的演進與開展中的了。精神的與心靈的一種完全確定的確立性、自由性、自足性、從人類的和人性的最後、最根本的基礎而得者，這就是那種史觀之形而上學的立足點。倘若人們把這些文藝史家的思想過程往根本處一想，知道這種史觀是把創造性的個體與創造性的羣體由絕對性的領域而劃分出來的話，一定見出是很獨特的了吧。這所表明的不在別的，即在那為社會的觀點所嚴格地遵守的因果律的範疇，現在是由一種形上學的運命概念而揚棄了。歷史者是創造作用由絕對性之領域，忽然地、兇猛地、不可思議地、亦絕不能用理智的分析地，又謙卑地懷有敬意地爆發出來，而與傳統的價值領域相戰鬪，這傳統的價值領域和創造作用是在早期同建諸一種很富有神祕意味的情形中的。在翁格爾關於哈曼的精細的分析著作中，可以清清楚楚地見出這種史觀來。那是從一種精神的和心靈的事項之極其精微的與廣的大分析入手，而引到對富有神祕意味的天才之唯一無二的謙卑的敬意上去，那天才便是被認為突然而在，又對震驚着的同時代者指出一個新世界來的。歷史者即在一方面是習尚與傳統，另一方面是創造力與天才的奮戰；歷史者是某種情勢經過一天才之力而起的變動；是由於新感情、新評價、新觀點之光焰與燃燒而使一種凝固狀態又得到流動的。

在傾向與形式上，新傳記學也自不同：在其中道出了一種要達到新的古典性的願望。方法論地看起來，是表明了應用着歌德那極有深意的一句話，即人對於能夠追究的須加以鑽研，人對於不能夠追究的須懷了敬畏。說這種方法論之精神上的祖先乃是一個生騰活潑的預言者——尼采，和一個生騰活潑的詩人——喬爾歌，並不

是沒有理由，他們正是結合在要歸到英雄主義，要歸到天才的崇拜上去的一種最終願望中的。在這種傳記學裏所要宣示的即在要立下模範的人物，以爲一種新的文化生活的力量之願望。依然有一種常常是很細很深入的分析在這裏，不過以到對於最後的創造力量、創造氣象、創造狀況之不可探討的無可鑽研性，因敬畏而止而已。每種分析的結論則歸到天才之如是單純的全體性上去。任何地方決沒有是去「解釋」一切的，換言之，即決不分析地化歸種種關係的；卻是在其研究的自始至終之中，依作者所見，對一個天才所作的一種總觀察，一種直觀，一種描述。在這中間固有關於細微處之特別周詳的分析篇幅，但這卻是常常由對於偉大人物與偉大創作家的根本本質之關係與意義連繫起來，那整個的研究和敘述是與這相應了的。

納德勒的種族史和施特里希的風格史，最後也是走到綜合上去，而且也是以世紀初的新浪漫主義的哲學爲基礎，此中施特里希，以時間論是新出，以精神論則仍屬於舊的，多少他是和維耳芬的風格分析有密切關係的，他這方面完全是站在新浪漫主義的文化哲學的路上，至於納德勒，卻是屬於較新的一代，特亦是由爲浪漫色彩所限制着的集團的哲學——不是社會哲學或文化哲學——而出發的。那把風格當作文化之最後形式的哲學，是施特里希的努力之真正意義；羣的——種族的或民族的——情感 (Pathos)，是納德勒的著作的根本色彩。他們的貢獻，關係於精神狀況的許多方面，例如什末是文化，什末是社會，並且從中可以看得出，文化者是上層階級的事，社會者乃由一民族之結合而成的心靈的並精神的統一體。只有在社會與文化彼此吸收之處，才有民族文化可言，因此倘若把施特里希，納德勒這裏的兩種精神的並心靈的現象之對立性、限制性、與隸屬性弄清楚了，未始不是引人入勝的事。

從魏甘德的作品史之哲學的出發點看起來，它貢獻了最可驚異的畫圖。自自然科學之實證主義而出，一部完全綜合地述說的、冷靜地直觀的德國文學史是構成了，它之最大的可引動人處，乃是在少數的主要思想之一種體系的完成中，又在一種精美的概念結構上。那種對變動所生之情感——這是一切歷史的動人處——在這部書裏卻沒有，這部書乃是徹頭徹尾化分在描寫生動的圖畫之分門別類中，然而對概念之釐清和解說上卻有着影

響。

社會，精神與心靈，英雄與天才，文化與集團，概念與作品；精神界的實體有這些，一種綜合的歷史敘述之可能的出發點也有這些。它們對於新的文藝史錯綜離合地展開了它們那有效果的力量，於是那個體的特殊之點——就是所謂人格、派系、作品等——遂由之而退歸一種無名狀態（Anonymität），並變為一種社會的、精神的、心靈的、英雄的、天才的、文化的、集團性的、概念的、實際的存在之象徵了。這一整世紀的轉變是可驚的；這從個人的、分析的，而到集團的、綜合的轉變之多樣性、也是可驚的。我們這個時代的分化是揭開了，而那種在今日彼此鬪爭中的偉大價值也擺在眼前了，彼此絕不相容着，彼此相死力反對着，有所決定是被要求着；出自西方的是：社會、概念、作品、文化、英雄，出自東方的則是：集團與天才。文藝史的命運便是德國民族之運命上的轉移與變動的象徵呢。

（註一）喬治·封·魯騰斯生於一八八五，是當代匈牙利哲學家，政治家，馬克思主義者。曾任匈牙利蘇維埃人民委員會委員，革命失敗後，居維也納，以批評及論著爲生。著有歷史與階級意識（Geschichte und Klassenbewusstsein, 1921），列寧（Lenin, 1924），莫塞斯·赫斯與觀念論的辨證法之課題（Moses Hees und die Problem der Idealistischen Dialektik, 1926）等。

（註二）歐根·杜凌格（Eugen Karl Dühring）生於一八三三，卒於一九〇一。以一八六四年在柏林大學任教，因意見不合，於一八七四年被迫去職。他是一個革命家與實在主義者，反對任何形式的超驗哲學，而主張自然主義的實在論。其名著有機械論的一般原理之批評的歷史（Kritische Geschichte der allgemeinen Prinzipien der Mechanik, 1872），國家經濟學與社會經濟學教程（Kursus der National und Sozialökonomie, 1873）等。恩格斯著有他的傳記。杜凌格或譯作杜林。

（註三）十四行體（Sonett），中國或譯作商韻體，字源是意大利文，有音調之意。這原是在意大利中古時所流行之詩體。共十四行，前八行之韻脚爲 abba abba，後六行之韻脚爲 ede ede 或 ede ded 或 eee dde，多用柳楊格（Iambisch）。至德國浪漫派起，又行此體，歌德間亦爲之，而普拉頓犬擅長，其維尼斯十四行詩（Sonett aus Venedig）最有名。近代則喬爾歌亦寫此體。魏特德國短歌史可參看。

（註四）索弗克勒斯（Sophokles）生於紀元前四九六，卒於四〇六，是希臘最重要的劇作者。其分析的技巧（analytische Technik）頗影響德國作家，席勒的邁辛納之未婚妻（Die Braut von Messina）即爲一例。索弗克勒斯的劇本，存於今者只七種。



(註五)倭鐸(Rudolf Christoph)生於一八四八，卒於一九二六，原在哥庭根大學習古典文學，但趣味慢慢傾向於哲學與神學。他曾任巴塞耳(Basel)大學，耶納大學教授。他思想上受影響最大者是柏拉圖，菲希特，他反對各式各樣的自然主義，如經驗主義，實證主義，功利主義等。他著有現代之根本觀念(Die Grundbegriffe der Gegenwart 1278)。大思想家之人生觀(Die Lebensanschauungen der grossen Denker 1899)，精神生活的哲學導論(Einführung in die Philosophie der Geistesleben 1908)，人生之意義與價值(Der Sinn und Wert des Lebens 1908)等。

(註六)柏格森(Henri Bergson)生於一八五九，是當代法國大哲學家，曾任法國高等學校(College de France)教授。他思想上受影響最大者是赫拉克里塔斯(Heracitus)。他反對定形而主張延綿，反對永久而主張變化，以生命之發展乃一永不停之躍進，實在係先驗的而非經驗的，認知實在須任直覺而屏經驗。說者稱其思想為生機主義。他的名著是物質與記憶(Matière et Memoire 1896)，創化論(Levolution creative 1907)等。這三本都有中文譯本。

(註七)虔敬主義(Pietismus)是路德教會中的一派，發生於十七世紀之末，繼續於十八世紀的前半。其領袖人物有施賓諾(Philipp Jacob Spener)，弗蘭克(Hermann Francke)等，活動的中心地點是哈耳(Halle)。他們原是因為路德教會的腐化而起的，反對信條而主張宗教熱情，但不久卻也落入形式化之中，特其個人主義色彩，卻作了繼起的啓蒙運動的先鋒。

(註八)凱撒(Julius Caesar)生於紀元前一〇二年，卒於紀元前四四年，是一個多方面的天才，長於文學，歷史，法律，政治，演說，並軍事。他的性格率直，誠坦而忠實，即對敵人，亦極豁然大度。可惜著作存者不多，有許多地方，只可令人在想像中致其欣賞了。

(註九)拿破崙(Bonaparte Napoleon)生於一七六九，卒於一八二一，是一個富有精力，運思周密和決斷的人物，天才也是多方面的。不惟法國在那樣非常時期賴他拯人民於水火，即近代歐洲各國之政治改革與民族思想，亦無不間接受他之賜。

(註一〇)但丁(Alighieri Dante)是意大利最大的詩人，神曲名著的作者，生於一二六五，卒於一三二一。德人之了解此深刻的創作，是浪漫派之功。但初譯者多用散文，十九世紀始有用韵文譯出者。施泰帆·喬爾歌也譯了一部分。

(註一一)莎士比亞(William Shakespeare)是英國也是世界的最大戲劇作家，生於一五六四，卒於一六一六。他的劇不可分為三類，一是喜劇，如中更夜之夢(Der Sommer nachstrum)，如願(was ihr wollt)，威尼斯商人(Der Kaufmann von Venedig)等，二是歷史劇，如亨利第四(Heinrich IV)等，三是悲劇，如鑄情(Romeo und Julia)，凱撒(Julius Caesar)，哈姆萊脫(Hamlet)，買克白(Macbeth)，李爾王(König Lear)等。這些劇本都已經作為德國民族自己的所有物了，此種情形，除莎士比亞外，殆無第二人。十八世紀時，為德人貝莎士比亞原著之始；魏蘭之散文譯不出，德人始見莎士比亞全集譯本。在狂瀾運動中，莎士比亞被奉為神明。此後經施勒格

耳，提克等之修正，譯本已臻完善，後來譯本雖多，終不能取而代之了。龔道耳夫除著有莎士比亞與德意志精神外，並著有莎士比亞之本質與作品 (Shakespeares Wesen und Werke 1928)，在德國語言中之莎士比亞 (Shakespeare in deutscher Sprache 1928)，俱應參看。莎士比亞的劇本在中國也有少數譯本，其中以梁實秋譯者最多，已出版者有七種，次則田漢曾譯哈姆萊脫，郭以賢曾用詞體譯鑄情，關於劇本本事，則有林紓所譯自蘭姆 (Charles Lamb) 之莎士比亞故事，而改稱爲吟邊燕語。

(註一) 奧林皮亞山奧林普斯 (Olympus) 來，奧林普斯是希臘山名，傳爲希臘諸神住所，正如中國之崑崙一類體。

(註二) 魏拉穆維慈 (Ulrich von Wilamowitz Molendortf) 生於一八四八，卒於一九三一，是柏林大學的希臘哲學講師，許多希臘名著的譯者，著有希臘人之信仰 (Der Glaube der Hellenen) 等書。

(註三) 米施生於一八七八，是現代的哲學家，受教育於柏林大學，任教授於馬堡，哥廷根。著有自傳史 (Geschichte der Autobiographie)，哲學中之路 (Der Weg in die Philosophie)，生命哲學與現象學 (Lebensphilosophie und phänomenologie) 等。

(註四) 施耐德生於一八七九，是哈耳的大學教授，文學史家。著有讓·泡耳的晚年創作 (Jean Pauls Altersdichtung 1901)，自己洛克之衰至古典主義之起的德國文藝 (Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus 1921)，現代表現派的人物及德國抒情詩 (Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik des Gegenwart 1923)，萊辛與元論 (元論世界觀 (Lessing und die monistische Weltanschauung 1929) 等。

(註五) 共濟會員 (Freimaurerei, 英文 Freemason)，本是中世紀的一種泥水匠的職業團體，現代發展成一種類乎宗教之結合。其中分子以祕密符號相通，實行一種手足之愛 (Brüderliebe)，以上帝爲世界的建築師，信靈魂之不朽，向往一倫理性之世界秩序。他們沒有國界。

(註六) 柏拉圖主義是柏拉圖的思想。柏拉圖是希臘大哲，爲哲學史上數一數二的人物，生於公元前四二七年，卒於三四七年，和中國孟子並世。他的中心思想是理念論，理念者是不變的形式，是變動不居的萬物之永恆的典型，是本相 (nomos) 而不是現象 (phenomena)。萬物只是理念的抄本而已。

(註七) 普勞汀主義是普勞汀納斯 (Plinius) 的思想。普勞汀納斯號稱新柏拉圖派，他是埃及人，生於二〇五年，卒於二七〇年，是中國魏晉之際。他主張一種流出論的泛神主義 (emanatistische pantheismus)，主萬物自神性流出，又復歸於神。

(註八) 滿諾克 (Friedrich Meineke) 生於一八六二，是現代歷史家，柏林大學教授，曾主編歷史雜誌 Historischen Zeitschrift，著有十九世紀及二十世紀之普魯士與德意志 (Preussen und Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, 1918)，國家與人格 (Staat

und Persönlichkeit 1932), 歷史主義之造成 (Entstehung des Historismus 1935) 等。

(註二〇) 帕耳衣生於一八九二，是當代經濟學家，哥廷根大學講師，紐約華僑銀行顧問。著有國家貨幣論論戰 (Der Streit um die staatliche Theorie des Geldes 1922)、貨幣理論中未解決的問題 (Ungelöste Fragen der Geldtheorie 1925)、亞丹·斯密對於大陸之影響 (Adam Smith on the Continent 1927) 等。

(註二一) 亞丹·米勒生於一七七九，卒於一八二七，初習神學，繼習法律，曾與克萊斯特相友善。其經濟學說以反對亞丹·斯密為主，著有一種新貨幣學說的嘗試 (Versuch einer neuen Theorie des Geldes 1816)、關於德國科學與文學講演 (Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur 1806) 等。

(註二二) 卡耳·俞斯提生於一八三二，卒年不詳，是馬堡人，即在馬堡入大學研究神學與哲學，以後並在馬堡大學任教授。在一八六〇年時，著柏拉圖主義中之審美的成分 (Die ästhetische Elemente in der Platonismus)，為其取得任教資格之論文。其所著溫克耳曼傳，出版於一八六六，至一八七二，其後部乃係在羅馬遊歷二年中的收獲。

(註二三) 昆爾曼·格利姆生於一八二五，卒於一九〇一，為著名的民俗學家維耳海耳姆·格利姆 (Wilhelm Grimm) 之子，乃一文學家，藝術史家。著有歌德傳，米開朗契羅之心生 (Leben Michelangelos)，並散文集等。

(註二四) 勃特拉穆 (Ernst Bertam) 生於一八八四，是當代的詩人兼文學史家。他的詩是屬於喬爾歌一派的，他的文學史的著作有尼采傳 (一九一八)。他並曾任庫耳風 (Köln) 大學教授。

(註二五) 表現主義 (Expressionismus) 指造型藝術並文學中的一種風格，發生於大戰之前後。表現主義的字源是意大利文 *esprimere*，主張把內心所見表現出來，這和側重感官印象的印象主義 (Impressionismus) 正相對照。表現主義是由內至外，印象主義是由外至內。表現主義不以描寫自然為事，並否認自然與藝術的任何關係。因為表現主義不取感官印象之故，所以很不容易叫人理解。表現主義在精神上，還有一種宗教性的背景，並傾向於大眾的運命。派中的人物，原以「暴風雨派」(Der Sturm) 為中心，但也有這團體以外的人參加。在戲劇中，他們重視為自然主義所反對的獨白體，因為他們覺得以獨白表現心靈為最直捷。詳見薛爾格耳的當代文藝與當代詩人新編 (A. Stöckel Dichtung und Dichter der zeit Neue Folge 1925)。

(註二六) 考考施喀 (Oskar Kokoschka) 生於一八八六，現代畫家與作家。他是奧國人，但常居巴黎。他的名畫有歧途的騎士 (Der irrende Ritter)，他的文藝創作有四劇本 (Vier Dramen 1919)，作着夢的孩子們 (Die träumenden Knaben 1928) 等。

(註二七) 瑪克生於一八八七，卒於一九一四，是大戰的犧牲者。他受有印象派，立體派的影響，法國之優美，與德國之宇宙感覺，兼具於一身。

(註二八)羅珂珂(Rokoko)是從法文 rocaille 來，是綉般的裝飾之意，指流行於路易十五時代的一種風格，並後來復採取此種風格者，含義有純藝術的，瑣屑的，強調的「巴洛克」風格諸意。有時亦與「巴洛克」含義無殊。

(註二九)牧歌(Jody)由希臘文 eidyllion 來，是小畫圖之意，原為希臘時代由泰奧克里特(Theokrit)所建立的牧人文學之史詩性的一種類型，形式多半是半戲劇體的對話體，材料多半是牧人生活。由於魏琪耳(Vegetil)而輸入意大利，乃蒙上一種抒情詩的色彩。此後其內容多係理想化了的生活。在近代文學中，其意義更為廣泛，只要是寫單純而樸素自然的關係或無詐偽之心的人物的史詩性的文藝都屬之。在其未發展的狀態，殆如同中國的「山歌」。

(註三〇)瓦格納(Richard Wagner)生於一八一三，卒於一八八三，是近代著名的音樂家與詩人，但他不止於是一個詩人。正如他也不止於是一個音樂家。他生長在萊比錫，遊於倫敦，巴黎，死在威尼斯。他的目的是在建立一種以劇院為中心的綜合藝術，他的貢獻以音樂劇(Musik—drama)為多。在批評和劇論方面，並著有藝術與革命(Die Kunst und die Revolution 1849)，未來的藝術作品(Das Kunstwerk der Zukunft 1850)，歌劇與戲劇(Oper und Drama 1851)，自傳(Mein Leben 1924)為 V. Altmann 出版)等。論他的書很多，英法德三種文字均有。

(註三一)艾勞逸西斯(Elausis)是希臘地名，舉行穀神得米忒(Demeter)母女祭典的地方。當此季節來臨時，並有遊戲及神祕儀式。

(註三二)喜劇性(Komik)由希臘文(komos)來，原意是快樂的宴會。現在指所有引起發笑的人物，對象，字句，事件等。這種發笑乃是由喜劇性的事物所引起的不安狀態的一種補償，這是因為喜劇性的對象每每以其莊嚴的外表與低下的本質之一種錯誤關係而驚擾吾人故。這是所謂客觀的喜劇性；主觀的喜劇性便是機智(Witz)。讓·泡耳美學導論(Vorschule der Aesthetik)，里普斯(Th. Lipps)的喜劇性與幽默(Komik und Humor 1868)均詳參看。

(註三三)悲劇性(Tragik)指一種人物的苦痛或事情的過程，可喚起吾人嚴肅之感，同時使我們卻又不得不有一種超乎人類的普通同情的欣賞，一種對於神性的力量之屈服，一種更高的正義之認識，並某種上升的壯美的感覺的。至於我們所以如此，卻只有或則那種使人苦痛的力量太過尋常，或則抵抗那種痛苦的人格異常偉大，因而雖經痛苦或在痛苦之中而得肯定致之。一種遭遇之不可避免性，亦有造成悲劇性之可能，但須建諸較高之律則，而非建諸偶然之命運者。但無論如何，在喚起悲劇情感之外，須表現某種內在的價值，而此價值雖可使人物毀滅而彼仍安然無恙。悲劇性亦有主觀客觀之別，前者係痛苦之由來在性格，後者則痛苦之由來在外而不在內。但二者有時亦不易分別。里普斯著有關於悲劇的論戰(Der Streit über die Tragödie)，福耳耳曼特(Volkelt)著有悲劇的美學(Aesthetik des Tragischen 1917)，可並參看。

(註三四)諷刺(Satire)由意大利文 *Satura* 來，原意是果皮，因而有各式各樣的混合之意，中國所謂雜感，雜文，似之。這是對風俗，對一般人的觀感，對事件，對人物等加以輕蔑的一種文學形式，或出之以戲劇，或出之以史詩，或出之以抒情詩，均無不可，只是多半都披了一種教訓的色彩而已。古代文學和羅馬文學裏已經有這種成分了，賀拉次(Horaz)的詩，可爲一例。德國文學中，諷刺文學始於中世紀，至人文主義而大盛，尤見之於宗教改革期之論辯中。啓蒙運動時，諷刺文學一脫尖刻外衣，而入於教訓詩。真正文學的諷刺，始於魏爾。少年歌德亦喜爲之。後來則寫此種文字者以海涅爲最擅長，近則除魏得肯特(Wedelkind)，漢里希·曼(Heinrich Mann)外，無甚出色者。

(註三五)幽默(Humor)的字源是意大利文，意思是潮濕。照古代的醫學說，一個人的性情是被身體中乾燥和潮濕二種成分的配合所決定着。潮濕的這一部分就是幽默了。幽默的本質是由於主觀上或客觀上的一種喜劇成分而發笑，而引起一種健康的，自然的，有理解的人生觀來的。其形式或純粹幽默，或諷刺，或冷嘲。壯美的幽默，帶有悲劇性。因爲幽默中須有某種世界觀的前提之故，所以有許多詩人，有許多民族，甚而許多時代，是缺乏幽默的。十八世紀的德國幽默，多半受英人之賜。德國的古典者，多半不擅長幽默，磨勒就是幽默最貧乏的人。德國著名的幽默者是讓·泡耳，凱勒諸人。近代的新浪漫主義，表現主義，又是毫無幽默的了。可參看讓·泡耳的美學導論(Vorschule der Aesthetik)，維舍爾的美學(Aesthetik 1847)等。

(註三六)語言(Sprache)是人類所獨有的傳達思想的工具。語言科學(Sprachwissenschaft)成立於十九世紀，這是因爲在十八世紀之末，梵文的研究發現了，於是有了所必需的材料了。現代語言學的方向，大致可以分而爲四，一是語言歷史，二是語言比較，三是語言哲學，四是語言生理(語音學)。入門的參考書有得弗耳得(Saunders)的語言科學(Sprachwissenschaft)，布魯姆菲耳德(Bloomfield)的語言研究入門(Introduction to the study of Language)等。

(註三七)韻律(Metrik)的字源是希臘文 *Metron*，意思是尺度。韻律包括三部分，一是音節(Rhythmus)，二是韻脚(Reim)，三是聲調(Sprechmelodie)。研究韻律，已成爲專門之學，奧皮茲(Opitz)的論德國詩學(Buch von der deutschen Poesiey 1624)，可爲斯學嚆矢。現在大致方向有三，一是文學史並語言學的方向，二是音樂的方向，三是分析與統計的方向。入門書有布呂默耳(Blunel)的德國韻律學簡編(Kleine deutsche Verslehre 1918)。

(註三八)林納(Karl von Linné)是近代第一個大植物學家，他是瑞典人，生於一七〇八，卒於一七八八。他的植物分類是人工的，因而頗招人譏評，但是那系統的偉大，可說前無古人，現在生物學上的二名法，就是他創始的，這乃是永遠光榮的一個紀念。他的名字亦有時寫作 *Carolus Linnæus*。

(註三九)漢斯·考爾耐里亞斯(Hans Cornelius)是當代德國的哲學家，教育家，並藝術家，擅長繪畫與雕刻。他是富耶克府的大學教

持，歐戰時曾任明興美術學校監督。著有經驗科學的心理學 (Psychologie als Erfahrungswissenschaft 1897)、造型藝術之基本法則 (Elementargesetze der bildenden Kunst 1908)、藝術教育 (Kunstpädagogik 1920)、人生價值 (Vom Wert des Lebens 1923)、康德純粹理性批判詳註 (Kommentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft 1926)、教育之任務 (Die Aufgabe der Erziehung 1928) 等。他生於一八六三。

(註四〇) 奧古斯特·赫艾爾 (August Sauer) 是普拉格 (Prag) 大學的教授，文學史家，尤熟悉於奧國文學，與伊佛瑞昂 (Baurion) 雜誌的創辦者，格黑耳爾策全集，施提夫特全集的編訂者。氏生於一八五五，卒於一九二六。

(註四一) Pöls 在希臘文是城市，或城市國家 Der städtische Staat 之意，為現在政治學 (Politik) 一字所自出。

(註四二) 納德勒 (Josef Nadler) 生於一八八四，是格尼斯堡 (Königsberg) 大學教授，文學史家，除著有德國種族的和地域的文學史，及柏林浪漫派外，尚有德國化的瑞士之精神構造 (Der geistige Aufbau der deutschen Schweiz 1924)，蘇特區的德人之著述 (Das Schrifttum der Sudendutschen 1924) 等。

(註四三) 所謂普通的成分 (ein universalistisches Element) 指天主教。因為天主教 (Katholik) 的字源是一般的信仰之意，亦即普遍的妥當之意。

(註四四) 宗教劇 (Passionspiel) 是中世紀所流行的一種劇本，原是復活節時寺院中祈禱文的儀式之擴大，之後，因為舉行於都市市場之故，而加入了世俗的，笑劇的成分。宗教改革期，此種戲劇絕迹，並且不止新教的地域為然。上阿默爾高 (Oberammergau) 地方自一六三三年起，每十年舉行一次，但是劇詞已趨多半現代化，和中世紀的迥然不同了。

(註四五) Schwank 有二義，一等於 Pöse，即滑稽戲，或笑劇之類，多有地方色彩；二是短篇的敘事文藝之一種，其形式或韻文，或散文，其內容多粗俗，猥褻。本文當指前者。

(註四六) Bayern 地名，中譯拜恩，或作 Bavaria，中譯巴威略，指德國西南部的一個邦國，以明興為首府。

(註四七) 特殊神龍論者 (Partikularist) 在宗教上有二義，一是依猶太人之說，謂上帝就所有民族中惟視猶太人為親，而且惟許猶太人有永久幸福；二是持上帝之殊異只及於少數死者及少數生者之說者。

(註四八) 新教 (Protestant) 指不屬於羅馬教會之一切西方教派。

(註四九) 卡耳大帝 (Karl der Große) 即所謂查理曼大帝 (Charlemagne)，是法蘭克王國之帝，生於七四二，卒於八一四。

(註五〇) 布爾達哈 (Konard Burdach) 生於一八五九，是柏林當代的日爾曼語學者，其研究中世紀及文藝復興的文學尤為著稱。著有自中世紀至宗教改革 (Vom Mittelalter zur Reformation 1912 ff)、序曲 (Vorspiel 1925)、老賴穆恩德與瓦爾特·封·佛格耳外德

(Reimar der Aler und Walther von der Vogelweide)等。

(註五)本森(Richard Benz, 生於一八八四, 是文學史家, 尤致力於民間文藝與童話之研究。著有浪漫派之童話文藝(Märchenliedung der Romantiker)、古代德國傳說(Alte deutsche Legenden 1910)、德國民間書(Die deutschen Volksbücher 1913)等。

(註五二)漢斯·瑙曼生於一八八六, 是當代富朗克府的大學教授, 日爾曼語學家, 文學史家, 民俗學家。著有德國民俗學之基本認識(Grundzüge der deutschen Volkskunde 1922)、現代德國文藝(Deutsche Dichtung der Gegenwart 1930)、德國文學用語詩史(Geschichte der deutschen Literatursprache 1928)等。

(註五三)社會詩(Gesellschaftslied; gesellschaftlicheode)是爲一種一定的社會層面而作, 又在其中而吟唱, 並取材於其中者。主要地是與民間詩歌相對, 標明在一高尚的社會中所流行。其最盛時即十七世紀與十八世紀之交, 所謂巴洛克與羅珂珂的時代。

(註五四)品答(Pindar)生於紀元前五三二, 卒於四四八, 是希臘的著名抒情詩人。他最擅長作合唱的歌詞, 尤其是勝利紀念時爲勝利者而唱的勝利歌頌。他那高亢的用語和自由的韻律, 頗影響少年歌德的狂飆時期的抒情詩。

(註五五)賀拉慈(Horace)是拉丁著名詩人, 生於紀元前六五年, 卒於紀元前八年。他的詩以諷刺著稱, 頗富理智色彩。

(註五六)薩耳提(Ludwig Heinrich Christoph)生於一七四八, 卒於一七七六, 是一個柔和而常帶民間色彩的抒情詩人。

(註五七)瑪特希遜(Friedrich Mathisson)生於一七六一, 卒於一八三一, 是一個感傷的抒情詩人, 爲席勒所激賞, 席勒並著有論瑪特希遜詩(Uber Mathissons Gedichte 1794)一文。

(註五八)外布林格爾(Wilhelm Waiblinger)生於一八〇四, 卒於一八三〇, 是在意大利天亡的一位富有天才的青年詩人。著有意大利之什(Gedichte aus Italien)。

(註五九)列瑞的詩, 有郭沫若等譯過少許。列瑞(Nikolaus Lenau)生於一八〇二, 卒於一八五〇。他生長在匈牙利, 血統上是頗雜的。他的詩都表現出他心靈上的鉛重之感, 不寧貼, 和崩潰狀態。他終生過一種流浪的生活, 曾至美國, 但大失所望而返。他在四十二歲發狂。他的詩, 和浪漫派關係很深, 以抒情詩爲第一。

(註六〇)外爾佛耳(Franz Werfel)生於一八九〇, 是當代表現派的抒情詩人, 劇作家。他也從事敘事文藝, 著有兇手並不犯罪, 被殺者才是犯罪(Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig)等。

(註六一)施呂德爾同姓者有數人, 此當是 Eckward Schröder, 生於一八五八, 是哥廷根大學教授, 日爾曼語學者, 並德國古代與德國文學一雜誌(Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur)的出版人。

(註六二)泰恩(Hippolyte Adolphe Taine)生於一八二八, 卒於一八九三, 是法國著名的歷史家與批評家。主張用環境, 氣候, 種族

等來解釋文學，他的名著英國文學史就是實證這種主義的。

(註六三)馬克思(Engels)，生於一八一八，卒於一八八三，他的名著資本論(Capital)出版於一八六七，其震驚世人，正如達爾文的物種原始。



## 第六章 新材料與新評價

一 新材料 巴洛克文學——散文之形式——新發現與新評價——新古典人物——十九世紀文學史——封·得爾·萊因——其古

典主義

在我們以前的各章裏所論到的材料都多半是有過定評了的，因而學術性的處理都輕而易舉，所以那成爲定論的學術成績之概觀也便不難構成；但下面所要述說的卻是轉而及於一般最晚出的文學史的研究之仍在有點混亂而尚未澄清的狀態。對於正在發生着的當代趨勢而欲作一屏除一切主觀的色彩之鳥瞰，這種課題常常是很艱鉅的，而且由於要求得一定論和要求完全，加之原定的篇幅和原抱的戒心，於是便更難上加難了。

假如人們想把在最初期中的一種研究狀況加以最概括的說明時，就可以得到似乎這樣的一個公式；最初期的研究往往在尋求新材料，並往往在把舊材料徹底改觀。例如，我們已見到，原先是以偉大人物和文學史上的盛期爲研究對象的，可是到新浪漫主義派一起，就首先造成一種傾向，對極盛時代之前的一時期的歷史也同樣毅然決然而且深入地從事着，實際上且是永永側重在這方面了。和時代氣息的轉變相應，新的形式世界和新的資料世界便又呈現在人們的心目中，舊形式和舊資料也便建之於完全新鮮的眼光之下了。以材料論，是「巴洛克(Barock)時代」，「高特(Gotik)時代」；以形式論，是散文的種種花樣——如敘述、自傳、短篇小說、長篇小說、佈道文、遊記文等——；這些都吸引着現代從文學研究的新青年。

因此，在一切之先，大家的目光轉移到「巴洛克時代」上。現代人對「巴洛克」有種種說法，從被認爲是一個墮落時期(eine Verfallszeit)到被證明是一個富有活力時期，而現在的文學史也就首先從事於這個名聲不佳的從前所謂下降的時期了；而且他們這種從事乃是鄭重的，並非如以前之偶然及之而已。巴洛克的文學史於是在這一般青年心目中乃成爲了一種新呼求。各式各樣的研究都有了，或者是材料的搜輯，或者是專題的研

究，更或者是綜合的探討。至於在一種綜合的研究之中，能對於已往的古典主義的評價一無成見，又能對巴洛克文學很公允地處理着的，到現在為止，卻只有那唯一無二的文藝史家納德勒（Nadler）而已。人們可以讀他關於施勒細文學進展（die schlesische Literaturentwicklung）的一章，便可知他對於施勒細文學傳統中的極端巴洛克式的人物如屈耳曼（Quirinus Kuhlmann），晉村道爾夫（Jinzendorf）（註一）都想從歷史方面和材料方面加以研究，同時將十六世紀晚葉及十七世紀間無可否認的墮落期內之主宰着的力量，亦欲自黯然不彰之中發掘而出呢。

關於高特時代的研究，我們將放在新評價一節裏去述說，因為其中所注意的無寧在新發育出的評估以及舊日已經認識和已經收輯的材料之新的方法論上的整理，而不在新資料的發現上。

反之，關於散文形式史的趣味，如對長篇小說，短篇小說，自傳，遊記，佈道文，隨筆，隨感錄等，則係新材料的收輯和新方法論上的整理二者並重的。在這裏我們可以提出瑪遜（Karl Georg von Maasson）的發現，自從他把那被遺忘了一百年的外策耳（Wetzel）的小說海爾曼和烏耳里克（Hermann und Ulrike）重新刊佈以來（一九一九），十八世紀的德國文學史中遂加了一種新而有意義的精神收穫。倘若純粹從文學的觀點看，這部小說無疑是剋蘭的阿哈修（Asathon）和歌德的維廉師傅中間遺失了一個連環；外策耳的小說是教育小說與社會小說合而為一了的，也是德國一般小說藝術中之最上乘的，所以這次可說把百年來的不平待遇給弄公平了，乃是給德國民族送來了一份厚禮了。沒有這樣有價值，但卻是很有趣的，是瑪遜對於畢德爾麥葉爾（Biedermeier）時代的發現，例如關於康台薩（Contessa），外斯弗勞格（Weisfogel），浮克（Fouquet）等人，他都收集在他那一九一六年的聖芳濟教團之書（Bücherei der Serapionsorden）裏。這些人都是古典時代以後的代表小作家，對於我們卻依然頗有着意義的。有點宣傳意味的收輯，當推維耳海耳姆·封·紹耳慈（Wilhelm von Scholz）一九一六年出版的德國散文作家（Der deutsche Erzähler），這其中包括一些是古典時期和古典時期以後的好的小說，其作者一半為我們熟悉，一半在現在為吾人所忘卻而很少人閱讀了。

和這相伴的又有一種現象，就是文學史中許多有名的人物也得到一種復興，而且在我們這評價的和革命的時代中遂展開了極有作用的生命力，即如由於喬爾歌（George）和一般表現派的提倡，克勞普施陶克（Klopstock）便在他那壯美的讚美聖歌中又成爲一個活躍的詩人了。讓·泡耳（Jean Paul），由於柏倫得（Eduard Berend）的學術性的研究，由於赫塞（Hermann Hesse）（註二）的宣傳，由於喬爾歌及其一派人的語言學上的探討，也在他那深奧的抒情詩中重又構成純粹的德意志精神和富有幻想的風趣了，讀者和研究者都爲這而忙着。施提夫特（Stifter）那高貴的觀察力和市民階級的優越性，不僅獲得一羣新的讀者，而且使學術性的工作對象也爲之一新。同樣可說的，是高特海耳夫（Thomas Gotthelf）那帶有荷馬式的寫實性的著作，在宏齊柯（Hunziker）所領導印行的古典叢書裏也成爲十分可讀的了，這是一九一一年以來的事。此外，德國後於巴洛克的古典主義書也出現了，在這裏頭就是爲我們只見到像萊辛或歌德式的漫畫像而已的。感謝萊協耳（Reichel）的熱心激賞和宣揚的研究工作，高特施德（Gottsched）在今天也得了個公允的評價。

這些偉大的名字之復興，真如同原在陰暗無光中者卻奮闢到光天化日下來爭生存的一般；和這相伴，便又有一些作家重新被估價，他們有很高的文學素質，但同時在美學的價值上和人格的價值上卻不免有些缺限的，這時也出現了，我們只要舉這些名字如菌特（Gantner），凌茲（Lenz）（註三），畢希諾（Buchner），格辣伯（Grabha）（註四），我的命意，大家就可瞭然了。由於對於魏得肯特（Wedekind）（註五）式的創作的體會，於是對於這一種人物的了解便也有了新眼光，而且可用「崩潰的德意志」之古典精神的光輝一詞以贈之，正如米萊（Möller van den Bruck）對於德意志精神史中對這一典型所稱的呢。

在這些不同的作家如克勞普施陶克，讓·泡耳，施提夫特，高特海耳夫，菌特，凌茲，格辣伯，畢希諾諸人的復興以外，陸續又有些新發現。那些新被發現的人物，就是構成所謂新古典人物的。這些人物在舍洛學派（Scherschule）時代還是爲批評家所爭論着的現存的作家，因此並未構成「歷史上的成熟」（geschichtsrreif），亦且不能構成「歷史上的成熟」的。這些作家中，首先數到的便是赫貝耳（Heibel）。赫貝耳的著作有外爾諾

(R. M. Werner) (註六)的校勘和包恩施坦(Bornstein)的研究。赫貝耳之次，是衣默爾曼(Immermann)和魯德維希(Ludwig)。更次便是一些大敘事詩人，如凱勒(Keller)，C. F. 默葉耳(C. F. Meyer)，辣勃(Raabe) (註七)，施托謨(Storm)，方壇(Fontane)。到現在，他們的古典地位和古典價值是成熟了。在四十五十年前，我們有歌德語言學之稱，但現在我們卻也可以說有赫貝耳研究，默葉耳研究，方壇研究了，不久當也可以同樣說辣勃和施托謨了。施托謨的著作在一九一九年畢已有了屈斯特(Koster) (註八)十分完美的校勘本。在這裏，新材料的探討自是日新月異，正如其他各種學術一樣，我們越往二十世紀裏生活下去，那十九世紀中作爲我們歷史研究和歷史描述的對象的就越多。由此可知，十九世紀的文學史之學術性的處理，到今日爲止不過是片斷地呈現着的，乃是新的文學史中之最鮮豔，最艱鉅，最重要的課題了。

關於新材料的這一節，如果不把對於十九世紀的學術研究之最重要的成績作一個最低限度的十分扼要的敘述，是不應結束的。呂夏爾德·M·默葉耳(Richard M. Meyer)的十九世紀文學史(Lite a. Urgeschichte des 19. Jahrhunderts)，我們在別的機會早提到過了。因爲在他之後，似乎二十年來這方面的研究太不充分了。所以人們仍然可以說，默葉耳至少是爲學術精神而活動着的，並且他是第一個領導研究近代及現代的開山人物的。不錯，他的綜合之中頗有主觀的成分，他的歷史敘述也時常轉化爲對於人物的批評和宣揚，而且他的許多估價因爲時代太近而不免判斷錯誤(不論論人論書皆然)，這些都是可議的。但是雖然如此，全書的優點卻也仍然不可動搖：這就是，綜合敘述的傾向；精神史的分組的企圖；對於十九世紀的文獻資料之供給；以及可由此見出的他那表現在此後獨立的另一著作晚近德國文學史基礎(Grundriss der neueren deutschen Literaturgeschichte 1902)中的文學觀念的進展。在默葉耳之次，就要推薛爾格耳(Saergel)的最新近的德國文學史是最可重視了，雖然其目的本不是主要地在於學術而在於普通的國民教育。又因爲他是由立論欲得其平出發的，所以他是把欲正經從事於史的工作的前提給建築起來了。他和巴特耳斯(Adolf Bartels)有點不同。巴

特耳斯是只執一偏之見的，因此在巴特耳斯那裏決不會呈獻什末嚴格的科學成績。又有考荷 (Max Koch) (註九)者，和巴特耳斯也不同，這見之於他的近代文學史的著作中（他和屋特 Vogt (註一〇)曾著過三大本很有名而流傳頗廣的文學史）。考荷是一個可敬的日爾曼語言學者和文學史家，又是一個德國大學的教授，所以人們自可希望自他那裏得到一種科學態度於體系的著作之中，即使那是爲着更廣大的讀者而執筆的。但是人們仍可看出，關於這十九世紀的文學史的敘述，尤其是關於正在成長中的二十世紀的文學史的敘述，仍不免令人大失所望。我在別一機會已經說過，考荷在整個結構上，在研究進行上，在裁斷上，都缺乏科學方法中之最基本的原理之追隨；他只是爲政治性的動機所導引着，他的估評幾乎只是施之於作品與作者人格之意義上，卻幾乎全然沒會施之於作品成績及歷史上的代表價值 (Repräsentanz-Wert) 上。因此，他這部書乃是應當劃歸我們所說的科學成績或科學企圖以外的。

在另一方面是瓦耳策耳 (Walzel) 與封·得爾·萊茵 (von der Leyen) (註一一) 的型範，以寫近五十年的文學史爲目的者。瓦耳策耳的十九世紀文學史乃意識地爲補足舍洛的文學史而着筆的，舍洛的文學史原以歌德之死及浮士德第二部的分析而止，這已人所共知。這一類「構成史」(Entstehungsgeschichte) 卻頗限制了瓦耳策耳的貢獻；他爲了與舍洛合拍起見，對舍洛是不太加以修正的，因此他這續書便受了一種某一定程度上的拘束了。但除此之外，卻不能不說瓦耳策耳是用了極嚴肅的態度，對新文學中之史的連繫從事於客觀的把握，對於新文學中之人物、成績、傾向、從事於屏除偏見的讚賞的。不過所有這些著作卻都談不到真正方法論上的新貢獻；不論瓦耳策耳，考荷，默葉耳，薛爾格耳，或巴特耳斯，也都沒有開闢新途徑。處處都是爲舊的文學史的方法所籠罩着，他們都仍是重在將某一時代中之最有意義的人物以散文的形式而形容之，將領導的主潮而整理之，將在此主潮中之多數天才而常常以有次序卻又過分的作風排列之。因此，那時而是散文的、時而是文藝批評的、時而是個人的特性論述的、又時而是一般的潮流之歷史的趨勢表現的、遂都更見迭出了；同時，自然又有無數爲該作者所熟悉的著作之內容提要等也隨之而雜然並陳，總之，在方法論上乃是將統一性的要求遺棄無餘

了，甚而人們可以說，那像翁格爾 (Unger)、龔道耳夫 (Gandolf)、施特里希 (Strich) 等人的著作中所有的文學史上的方法論上的收穫，在這關於十九世紀晚期的研究中也幾乎蕩然無存，假若人們撇開納德勒和魏甘德的文藝史後部不論，這二人卻是光榮的例外人物，對新近的文學史乃是仍想用盡他們的手腕以求方法論上的把握與表現的。這種觀察的結論最後卻又應用在一部書上，這部書在許多觀察上是由嚴肅態度與時代精神而出自同樣的企圖的，並同樣以一八八〇年到現在為時代劃分：這就是封·得爾·萊茵的新時代之德意志文藝 (Deutsche Dichtung in neuer zeit 1922)。

這本近代和當代的文藝史之超過於其他同類著作者有兩點：一是它並不是完全客觀的歷史，而明顯地強調着主觀的與批評的成分的，這是在現代每本研究十年的文學之著作裏雖名為史而不能不沾染了的，況且本書標題新時代之德意志文藝即已透露此種消息；二是在另一方面本書實已在屏除當時的估評之見之下，並於最普遍的「歷史的與美學的價值範疇」(historische und aesthetische wert-kategorien) 的運用之中，而到達演進的與審美的欣賞了。凡此對於演進的與審美的客觀性之二重努力，即構成這本書之動人處與支離處；從中可以看出一個保守主義的人對於一八八〇年以來的文藝與文學所下的整理，那很出色的見地固有，而很壞的與半公平的觀察也不少，這是在可原諒的開筆中，圓通的議論中，與世界文學之綜合的把握中所常常呈現着的。這本書之敘述上的根本方法是：將代表的人物以及代表的羣體(只要是產自時代意識中的)作一個整個的了解，並將他們置諸歐洲的與德國的精神進展之一般趨勢中。那選擇是根據這一時代之一般意見(communis opinio)，但安排那些已被選擇之物便是封·得爾·萊茵自己的工作了。他之取捨這些一般意見——這是他的批評上的主要貢獻——並不是漫然無別的，卻是常常以極大精力與鞏固立場去抵抗着，他把那些傲慢的時髦偉人都讓退歸應有的位置了，他又把那些被人輕視的作家置諸公平的真相之中，這些都是正如在他那導論吾人之課題(Unsere Aufgabe)裏所許下的。他之一般的立場，是一種精細的、銳感的、注意於永久價值的、活潑潑的古典主義；只是由於自然主義的教養而沖淡了，所以有一種新的面目而已。但他之與粗糙的自然主義立於相反的地位，正

如他之與表現主義的狂暴性立於相反的地位然，原來任何形式下的過分濃重的表現都對他是苦痛而生不快之感，反之，各種的完美形式則都吸引了他而激起他細微而深入的敏感。

那些無數的材料之劃分是這樣的：首先敘述的是歐洲別國的寫實主義派大師，他們是在德國國境以外將文學革命完成了的。在這裏就是封·得爾·萊因對於自一八八〇年至一九一四年一般的德國精神生活之基本問題了，說到核心處這也是頗正確的！德國在那一時代實在自己沒有產生許多大人物，卻無寧只作了歐洲文藝界的角力場 (Palästra)，在這一角力場中把歐洲文藝榮譽給這成了，使統一性的歐洲文藝產生了，於是所有作品也決定地是世界文學 (Weltliteratur) 的一成分了。與一種模擬的，劇場的，書店的活動之達於極點相伴，那獨特的創造力卻鬆弛下去。霍普特曼 (Griart Hauptmann) (註二) 的作品已露這種趨勢，所以封·得爾·萊因直認爲此即霍普特曼的特色了，但他說得更明顯的乃是在關於八〇年代和九〇年代的文學活動的兩章裏，這就是：偏狹之見 (In philistros) 與社會 (Die Gesellschaft)。至於在文藝範圍內重又構成真正德國貢獻的，封·得爾·萊因則敘之於其次的兩章：本邦與戲劇 (Heimat und Drama) 與解放了的抒情詩 (Die entfesselte Lyrik) 裏。那論述的頂點乃是對於在這一時代中可作爲德意志精神史上與文學史上的三大代表人物的立像：這三人即得默耳 (Dehmel)，尼采，與施泰帆·喬爾歌 (Stefan George)。關於得默耳，論其時代的絕大意義處頗佳，論其絕對的價值性處則認識上尚覺拘束。關於尼采，是還了一個真面目，尼采乃是這一時代的天才，他把德國自這一時代中解放而出，使其又重歸於英雄的與詩人的大殿堂裏去。關於施泰帆·喬爾歌，也放在應放的位置，他是詩人而兼預言家。更後的幾章是重又注意於頗成問題的文藝上的奮戰上去，浪漫派的復興是敘述了，表現主義是展覽了，這其中卻有許多可議處（假若客觀地去看的話）。從這裏又可看出批評家的古典立場是對於一個歷史家並非有利了。新浪漫主義與表現主義對那如火如荼的歐洲的並國際的 (europäisch-internationale) 運動之本邦意味的反動，他是帶了一種情感而描述着的，因此便把那大都市氣息的批評 (Grossstädtische Kritik) 之許多不公平處減弱了並補正了。他把各個德國種族之參與於近代文學運動的情形作

了一個很緊湊的概觀，人們可以看出這是有納德勒的影響在。那皇帝與國家 (Kaiser und Reich) 與回顧一章，是想在一種混亂的名字和事實中雕琢出、並範圍出一幅畫圖來的，這兩章乃是將人生之種種相歸之於幾個一般的基本原則上去的。這且不管：讀封·得爾·萊因的書時自會在我們的心目中有一幅生動的近代文學演化圖在，那怕這幅圖是常常太從古典主義的眼睛中所望到的。人們自可從中得到大戰以前的狀態與趨勢之一個豐富而生動的描述。但是人們之得此畫圖——且讓我們的批評不要太苛與太武斷——與其說是由作者對材料之方法論上的分類能力而得之，卻無寧說是從單個景象與人物之可原諒的如實描寫而得之。不過也或許是：這個正在醞釀中的時代離我們仍是太近了，因此連構成距離的可能也沒有，而這種距離卻是造成一種嚴格死板的科學方法的前提呢。

## 二 新評價

學術之材料與精神——高特文學——典與個人主義——本黎與布爾達哈——新浪漫主義之演進——高級藝術與民間藝術——對於人文主義的教養世界之批評——民衆史與種族史——表現主義的評價——天主教的文藝史學——姆特——赫菲雷、弗拉斯坎普

從「巴洛克」，從十九世紀文學，從充溢的德國散文合流而來的作爲各式各樣的科學收集工作與研究工作的新材料，是也可以由下列事實而理解，而明晰的，此即在這最年輕的研究者中有一種新願望，一種新了解業已激起是。科學上的「材料」，固必先爲精神 (Der Geist) 所認識其爲如是而後成立者，因此，在十九世紀之末「巴洛克」便出現爲研究的對象了，這是因爲我們現代所充滿了的異域情調，不安定成分，以及負荷着的新教養等都與那時代同樣予人以激動之故而已；而十九世紀的現象便也已經作爲歷史的對象了，這是以爲我們二十世紀的人已自矛盾中而出而獲得了一種距離之故而已；至於德國散文則被迫而爲位於抒情詩、戲劇、史詩等優越的形式之旁的學術性的處理了，這是以爲一種新鮮的「語、感覺」(Sprache) 已經散入之內在的形式知道去尋、並知道去領悟之故而已。在上面新材料的一節中，雖已敘述了「文藝史的科學」(literarisch-wissenschaftliche) 之趨勢，現在卻要去尋求其中內在的基礎，原來那三種有力的材料集羣



(Stoffmassen)，也可以開始分解爲一種新精神與新價值的，只是那科學的材料，須先由人作着收集與選擇的預備工作，而妥當性的綜合性的定型之物始可得之。就事實上所昭示，現在還沒有對德國巴洛克文學作過很好的整理，這是因爲有許多新材料和不知道的材料還在爲人忙於細微的研究中，澄清是尙有所待的；而十九世紀的演進與德國散文形式亦如之。

但在別方面卻構成另一個文藝世界，這就是「高特文學」(Die Literatur der Gotik)，亦即所謂中世紀文學是。關於從古代德國到路德爲止的文學，在研究史上很偶然地劃歸日爾曼語言學裏去，而那真正由歷史的見地而考察的卻只有自十七世紀以後的近代這一段落而已。只是這種歷史的偶然原因，卻對文學科學的演進有着命定的結果。對德國文學的初期及第一盛期的研究，語言學遂均取歷史學而代之。所以事實上，自十世紀至十五世紀收集着的純文藝與文學的寶藏，是曾經語言學地多少加以鑽研了，但真正歷史學的把握卻還闕如（近代的風氣卻也多少有點不同——校訂者註）。

在德國所產生的「高特文學」之一種真正的歷史——人們是必須和中世紀內所有的精神現象之歐洲的與普遍的連繫性的課題相提並論的——到現在還沒有；中世紀一般的精神史是有了，中世紀之政治的與教會的歷史也有了，但文學史卻缺着，雖然那紀念碑式的材料已經收集、已經解釋，而預備工作也已經有着了。或者在由於太偏重於語言學的興趣之外，還有一種可以解釋這種對於中世紀發生興趣的情形：這就是「高特文學」多半是沒有名字的文學 (anonyme Literatur)，至少就不注重名字，因而也就缺少與名字相伴的人物個性，於是所有個性乃乃降而入於典型之中而論是如此，而尤其表現在那能夠代表詩人個人人格的「人事的文件」(menschliche Dokumente)——如日記、信札、人物素描等——之缺少上。從「高特文學」之無個性、之無姓名、之重典型等特點，已大足以說明爲那受個人主義所鼓舞並受個人主義價值所拘束的文藝科學所屏棄之故，並使人明白那起初爲歌德和古典時代所開路的年華富有的文藝史的科學何以自行退位，而讓路與語言學之故了。

人們可以說現在是一個具有與「高特時代」相似的藝術意趣與文化意趣 (Kunst- und Kulturgeseinnung) 的

時代之開始，因此以為在這一時代中文藝方面的趨勢是十九世紀與二十世紀初之不可遏止的個人主義之反動，乃是非常對的。那個人主義的評價之無條件的妥當性是動搖了，一批新青年對於集團主義 (Korporativismus)——自然，是各式各樣的集團主義——是意識着了，而且由於這種內在的轉變之故，於是在普遍的方面對於「高特文學」，在特殊的方面對於德國中世紀文學，便都有一個完全耳目一新的態度了。關於這種「高特文學」之重新再起是在本茲 (Richard Banz) 的宣言中，以及由布爾達哈 (Konrad Burdach) 所特別發動的論戰中，可以看到一個節目井然的表現的。

假若人們想明白本茲的攻擊的話 (可以參看他的著作：文藝復興，德國文化之命運 Die Renaissance, das Verlangen der deutschen Kultur 1915, 德國教育之基礎 Grundlagen der deutschen Bildung 1920, 一種文化程序 Ein Kulturprogramm 1920)，則非對於在他出現之前的最一般的精神狀況弄清楚不可。(那時以為) 一般的文化之了解，是完全在人文主義的個人主義的 (humanistisch-individualistisch) 評價之指示中；人類文化的意義與目的亦即在文藝、音樂、藝術、哲學中之偉大天才的貢獻。精神生活的每一部門都有其自己的特殊存在物，而與這每一部門相當者也都有有一種特殊的歷史性的科學。文人之流的存在便不啻為一文學史之物質的底層。一種巨大的教養世界 (Bildungswelt) 似乎是飄浮着的空中樓閣的，卻即是人數所有為文化而努力的終極目標，只有在參與此教養世界之後人類始成其所以為人。人們可以這樣說，此種文化觀之初次可能乃是在有「教養」的 (Gebildeten) 階級自民族之基本大眾中進化而出，並且遊離了的時候。這種歷史的步驟是始之於文藝復興，而完成於「巴洛克」，因此德國古典派的世界乃完全建諸有教養的人與一般的大眾之脫離上，而且也表現為好像是上層階級所需要的一種宗教教養的企圖了。由這種文化上的了解，十九世紀的文學史的面目也就定規了；這些文學史可看作是一種意識着的有教養的生活形式與藝術形式之歷史，特沈澱於文學作品中者而已。「文學」者即有教養的人所寫，而為教養的人所看之物；「文學史」者亦即此種可歸諸有教養

的個體之作品與趨勢的歷史而已。這種文藝復興式的文學史觀在整個十九世紀中極有勢力，只有那短期間在精神科學中爲「浪漫派」所侵入而不會純粹而完全地發生作用的插曲算是例外，他們在文藝中倡了一種初次出現卻又十分晦澀的「民族精神」(Volkgeist)之說，這曾造成了一種反個人主義(nicht individualistisch)，反人文主義(nicht-humanistisch)的立場。

我們已經指出過了——這個整個工作之統一的路線實無他途——這就是，由於「新浪漫主義」及其影響所及，在文學史上，個人主義的評價及方法是被排擠了，於是一種「精神史」(Geistesgeschichte)便成立了，在這種精神史中對那創造的個人是寧以觀念與趨勢的負荷者而不以個人意志的表現視之，並衡量之。那「教養世界」及其歷史，那「精神」及其轉化，這就是新浪漫主義的文藝史和文化史的內容。整個新浪漫主義現在又步入一個新的進化階段了。他們不再研求「精神」，研求「文化」了，他們卻由這種圓滿了的創造事項之諸種已成之物而達到諸創造力量(Schöpferische Kräfte)的本身上去。換言之，他們由觀察已成的作品和已成的貢獻，轉而至於研究那爲創作與貢獻所自出的內在的力量與內在的勢力(die innere Kraft und Macht)上去了。吸引着他們的趣味的不再是客觀化了的已成之物的歷史了，而是民族史，種族史，民族精神及其演變史，在這之中那創造的個人之貢獻卻只是構成一種象徵的意義了的而已。即新浪漫主義的文化觀念也有一種轉變。文化再不是相等於參加於教養世界之中或貢獻於其上的了(再不是偉大的成熟的藝術家之藝術形式與思想形式了)，文化乃是一民族，一種族，一社會之創造力的各種形式印入於宗教，倫理，政治等中者。不只是重要的個人之偉大工作構成文化的內容，而是許多無名的創造者之小小的表現，甚而在一拘束的小社會中之瞬間即逝的遊戲，與日常及賽會中的生活等，也同樣構成文化的內容。歌德的浮士德與民間童話，喬爾歌壯美的抒情詩與巴威略農民的秧歌(das Schnada-hüpfel das bayrischen Bären)(註一三)，蘭因哈特(Bainhardt)(註一四)所演的猶狄特(Tudib)(註一五)與農民所演的鄉下戲或救火隊的集團表演，雖在文化的水準上，內容上，外表上不同，但就其可爲某一程度上之富有價值的對象處則一。由這種觀點看，那種把高級藝術(hohe

Kunst) 與民間藝術 (Volkskunst) 截然劃分的事是不合理的了；從民族性的藝術活動之廣大的基礎上循序而進，文化是以高級藝術的偉大作品為極峯的，但在根本上卻是為同一力量與趨勢所發揮着；正如在那為民族性所拘束着的，尚未達於個性化而只表現典型的藝術的作品，也是為同一力量與趨勢所發揮着然。此間在文藝範圍內所可說的，也同樣可應用於雕刻中。例如從最淳樸的農民裝飾藝術到雕刻上的裝飾藝術到雕刻上的莊嚴傑作，從提羅爾 (Tirol) 山民的玻璃繪畫到桌面裝飾的大師，也是同樣有各式各樣的貢獻之階梯的。

人們可以完全清清楚楚地看出在文化觀念的了解上之兩種決定性的對照來了；十九世紀的文化觀是典型地將「文化」與「有教養的階級的文化」看為一事的，新浪漫主義之最新最進步的文化觀則是典型地對民族精神之各種文化的，亦即形式構成的流露，就其價值而解釋之。我們的討論原是自本慈開始的，本慈便是有着將上面所說的對立達於極頂的優點，這優點無可爭議。他即採取了新的文化觀，以文化為民族精神，集團精神在各種可能與各種程度中的表現，以與舊日妄將民衆與受教育的階級劃分為二的人文主義精神相激烈戰鬪着。他的口號是反對漠視大眾的人文主義者 (Humanisten) 及其文藝教養上之愚昧性，他認為這二者應負「高特精神」的民族文化之崩潰的責任，他更認為放棄此二者乃是一種新的燦爛的集團文化 (Gemeinschaftskultur) 之必需的先提。自個人主義而至集團主義的文化觀之根本轉變，在本慈這裏是完全表現出來了，同時那對文藝的表現方式之新評價遂亦相隨而至，這是在文藝史學的演進上有着極大意義的。

在新評價的這一節裏，我們不能說得太詳細，因此關於布爾達哈對於本慈的爭辨（見其所著德國之文藝復興亦名關於吾人來日教養之考察 *Deutsche Renaissance. Betrachtungen über unsere künftige Bildung* 1918），我雖頗承認其學術上應有的地位，但卻不能說得十分入微了。也許，本慈因為太強調其根本命題了，所以常說得太遠，也常歪曲史實，但是他那著作的價值本不在事實的安排，卻在那批評精神，以及一種反個人主義的文化概念之提出。雖即人文主義的教養世界，也不是他的矢的，他那鬪爭的真正目標乃在將文化的民族力量從那以教養自傲的階級所標舉的塗徑中解放而出而已。他以這種鬪爭把古代浪漫派之最純粹最真實的趨勢

之一發揮光大下去了。

在本慈與布爾達哈間的爭辨之理論的公式化中所顯示的，納德勒已在他的德國種族的和地域的文學史裏以一個歷史家的資格而企圖整理出來了。而且納德勒本人也自文藝的教養世界的圈子中超越而出，把他的歷史敘述歸結到不文的民間文藝之趨勢上去，因而及於歷史事件之煥然一新的連繫性，及於曾為人誤解的詩人與文人之全然一新的評價上去，甚而及於德國文學史中之新形式、新內容、新人格的發現上去了。

所以事情是這樣：由上一章裏所講的那富有創造性的文學史家對文學所持的精神史的觀點出發，民族史的與種族史的了解便產生了。許多陳舊了的，淡忘了的文學遺產是到達一種新眼光的燭照了，以一種新文藝史而支持着的創造性的文化政治 (schöpferische Kulturpolitik) 之可能性也有着了。但是一切也還在流動與鑄造之中，一批新的青年頗可以在這裏找到科學的與教育的許多頗有意義的課題，在這些課題上他們那解釋與表現的能力，生動與鼓舞的力量正大有用武之地呢。

新評價之起，來源不一：並不只德國精神和「高特式」的形式世界並文化世界 (Form- und Kulturwelt) 的新關係會對近代文藝史學有一種反應，即對「狂飆突起」時代的新了解也在文藝史學的課題樹立中有所表現。我們已經說過，茵特，凌慈，柏辣伯，畢希諾等已經得到一種復興了，關於這個最近的根源是在表現主義及其直接的幾個先驅的某些精神潮流中已經看出來了，這一派是在許多所謂「破落的德人」(scheitende Deutschen) 中已經令人有着預感的。從魏得肯特的體驗 (Erfahnis) 起，已為現代人開了一條關於德國文藝史上之這種課題性的道路；因此庫車爾 (Arthur Kutschera) (註一六) 以凌慈，畢希諾，格辣伯為魏得肯特的先鋒，便是很有道理的了。同樣可說的是巴洛克的抒情詩 (格瑞菲烏斯 (Gryphius, 屈耳曼, 舍夫勒 Schaffler, 施培 Spee (註一七))，以及狂歡的茵特的抒情詩；對他們也是因表現派的抒情詩人的體驗而解放出一個正當的道路來呢。由這一世紀之破壞性、之神秘的追求、之打破形式等趨勢，德國精神史的課題性之深刻而切實的了解是

有一種新的進展了。德國精神史上種種不同的醞釀時代之這般狂瀾突起的人物，現在人們不復以寫實主義，尤其是自然主義的先驅目之了，卻認為是忘我狀態的神祕主義之祖，這種神祕主義是在表現主義的世紀裏一瀉而出的，就是像薛德林，讓·泡耳及其他文學演進中之人物，也被這一般青年詩人與青年文學家由於新的體會而以新的眼光接待着：特辣克耳 (Trakl) (註一八) 即對晚年的薛德林完全有新了解，懷特曼 (Whitman) 對讓·泡耳亦然。我們在這裏只能提示一下而已，但那可以有收獲的研究工作之極為廣大的園地也可於此見之。

我們這一時代之天主教的文學運動是值得特別加以注意的，在這裏是像納德勒的例子中所指明的一樣，自一種古老的但是卻又重新加強和重新衝決而出的傳統中，好像有一種新估價慢慢地在那價值與那種樣式的固定的潮流及人格裏給出來了，於是把那不是天主教的圈子裏的研究工作也影響了。在這裏我們不得不說幾句了。

長時期以來並沒有見出天主教的文化世界給文藝成績、或文藝批評、或文藝史的研究，以什末影響來。德國民族中的北方新教徒的成分向來是毫無問題地執着領導的地位的，文化戰爭 (Kulturkampf) 的壁壘早已樹好，正合着那句話了：天主教無所支配 (catholicia non leguntur)。但到了近世紀之交，這情形卻根本改變了。姆特 (Carl Muth) (註一九) 的文學小冊子德國天主教徒之文藝使命 (Die literarischen Aufgaben der Deutschen Katholiken 1899)，是天主教徒之第一次意識着的進攻。那新建立的雜誌高原 (Hoekland) 即為的是將這種觀點普及化，而且創立一種天主教的批評與創作的地盤與聲勢的。那在歐洲各種浪漫派以及新浪漫派中所表現着的對於天主教的精神之贊歎與重視，使這一種新天主教主義的批評與創作在非天主教的圈子裏也有一種反響，於是在文化鬭爭結束以後，(一般的) 天主教乃開始一變而為德國的天主教，而由天主教所決定的與由非天主教之德國精神所決定的兩相起伏的作用遂活躍着了。天主教的精神世界之強烈的集團成分與傳統成分、之與「高特精神」及「巴洛克精神」的合流、之與神祕精神及忘我精神 (Ekstasie) 的匯通，都同樣進入於

非天主教的德國世界之中，且使後者更豐滿，更成熟，於是便得到了一個和平的競賽，尤其由於各種方向的青年運動之故，天主教主義乃配合了其過去及現在對德國文化的正面傾向而將天主教之最爲精華的傳統價值與新創造的價值發揮到文化的各部門裏來了。只就文學史一小範圍內而論，首屈一指者自是納德勒，其次則爲赫菲雷(Hefele)的美學著作與弗拉斯坎普(Flaschn)關於浪漫派的小書(一九一六)，這在各方面都是頗予人以鼓舞的。但同時人們否則也可看出的，因爲在關於布倫檀諾(Brentano)，屋爾諾(Zacharias Werner)(註110)，居洛斯(Görlres)，以及其他浪漫派的人物的評論都有一種慢慢的轉變之際，在天主教的文學家與文學趨勢引入精神史的範圍內之科學研究工作(例如本慈之出版黃金的故事 *Legenda aurea*，赫菲雷之著但丁評傳是)之際，也可見出就天主教之文學的與文化的努力之影響來了，而且人們不得不公平地說，由於這種影響，我們精神史中許多極有價值的寶藏乃重獲生命，並重生作用了。

### 三 新傳記 霍普特曼傳記——魏得肯特傳記——庫車爾的方法——此後之任務

這一章假若不講新傳記，則以前關於新材料與新評價的速寫也還是不完全的，因爲在新傳記中那新材料與新評價乃是同時又浮現出來了。現代傳記學的趨勢，是開始企圖爲未死或剛死去的詩人立傳了。在這一最年輕的文學時代中的人物，爲一般主要興趣所集中者有兩位：即霍普特曼與魏得肯特是。其實這也不是偶然的，因爲這二位作家確乎是他們這一世代的代表人格，同時也是長時間內戲劇文藝中最爲人所議論紛紛的創作家，在他們那裏，那時代精神和時代課題是正反映於其人物與動作中的。因此這就非常顯然了，他們的傳記首先爲學者所動心，況且魏得肯特之前些年的早夭也更加上一點有意義的助力呢！

霍普特曼的傳記——因此也可以說到一切生人的生活描述——還是在未成爲科學的時代(vorwissenschaftliche Stadium)，請霍普特曼的許多著作，尤其是施稜泰爾(Schlenker)的，這本書後來又經過艾呂賽(Eloesser)(註111)的補充(一九二二)，都不是純粹傳記的研究，乃是同時並爲一解釋的批評著作的。最明顯

的是佛希特(Franz Hechtel)所作的挺然而出的著作(一九二二)了，其中即表現了一個年輕的世代對一個尊敬着也是批評着的老作家之立場。這本書是在很扼要很言簡意賅的篇幅之中從事於本質的考察和作品的分析的，可以比美於古代文藝批評論文中之上上乘而無愧色。同時人們卻可以看出，關於一個活着的人之純粹傳記式的記敘幾乎是不可能的，這是由於他的作品之評價還在強烈地變動之中，對於生人及其周圍的顧忌也不免太多，所以毫無忌憚的研究之任務便受了阻遏了。因此，只要霍普特曼尚在人間，無論施稜泰爾和艾呂賽的成績也好，無論佛希特的論文也好，這都只是批評方面的傑作，但要作一個真正的傳記便是不可能的課題了；倒是像痕尼室(Konard Hänsch)的或批評或贊揚的辦法對，這原是對於生存着的詩人在精神上應有的關係呢。

倘若人們在看過上面這三本關於霍普特曼的書以後，又拿到庫車爾的魏得肯特傳記(一九二二)的話，便可以知道上面所了解的事之正確了。魏得肯特的生活是已告一結束的，對於研究者已有非常重要而豐富的材料遺留下，像通信，殘稿，未刊行的少年著作及老年著作等，研究者很可以從這些東西之中把那詩人的內在發展過程建造起來。對於活着的詩人的顧忌，這裏可以不必有了，對於詩人早年的同時代者的顧忌，也無需乎了，——因此在那傳記的第一卷，即自其幼年起至其著作魯魯悲劇(Julu-Tragedie)時而止者，真可稱爲一種真實而公平的科學性的傳記——這是關於近代詩人傳記的第一部。

庫車爾所完全集中精力於其上的是魏得肯特的個人生活與由之而不斷產生的文學作品。再沒有像這樣模範的、能夠概括魏得肯特的書之善於很鞏固地把握詩人的精神狀況，詩人之人事的及社會的環境，以及時代趨勢的了。凡是佛希特對霍普特曼所費過的許多精神：即從時代的趨勢中指出其人格的及作品的意義者，庫車爾完全不採取。他是將他那要研究的人物由異常豐富而有趣的個人的片紙隻字(Dokumente)中而探求其內在的轉變；復由極其詳盡的作品分析法而探索其作品的。有一點，他研究得尤其入微：這就是那詩人的譜系。他對於這個問題寫了整整的一章。他這樣做也很對，因為魏得肯特實產生於一個有趣的家庭，這種影響之大，視其祖



國，種族，或一時代之精神狀況而過之。他的父親是一個很重要的知識分子，因為對一八四八年的革命失望而到了美國，但當他回國時對德國的情形仍不能滿意，遂又到瑞士度了他的晚年。他的母親也是一個有極高的藝術天才的人，早年的命運很艱苦，養成了一種為生活與悲愁所洗鍊了的性格，並有着廣闊的眼光和多方面的趣味。因此魏得肯特乃是生長自一個有知識的家庭裏頭，充滿着父母二人之不安定的血液，他是永遠像在一個美麗的流放之中，沒有過真正的祖國的。他過一種頗為社交的生活，他喜歡作各方面的拜訪，那小小的瑞士城之活躍生騰的情景就給了他第一個感印。很早就表現他那成為作家的天才了，特別是分析型的。此外，則在他那小範圍的友好中，他常頗以有點權威自喜。

用了異常愛好詳盡之筆，庫車爾所寫的少年魏得肯特是吸引着我們的。那裏有不少是一般的青年成長階段的典型，那裏也有不少是一種人格特性之極早的透露：悲觀主義，冷嘲的自我主義 (zynischer Egoismus)，鄙夷世界，卻又熱愛人類，以及愛好分析，愛好誇張 (Grotesken) (註二)，愛好驚險等等。魏得肯特那長時間所從事的問題，即愛情與精神，社會與精神，也已經在他早年的詩歌及早年的著作中有着萌芽了。這裏要想對庫車爾一章章的書作一個詳細的說明，當然是不許可的。現在只能說的，就是在有聲有色，材料充分，又有學術性並傳記性的無可爭議的幾章裏，把魏得肯特之幼年居瑞士，之求學在明興 (München)，之漫遊於巴黎與倫敦，以及帶了他的家庭之奮鬪，並如何開始為一個作家等，統統描寫到了。其次，對魏得肯特那學生時代的作品與其大學時代的詩人企圖，以及他那成年時之第一部貢獻潘都拉之箱 (Die Büchse der Pandora) 等，也都同樣解釋得娓娓動聽。

在我們這網的考察之中，我們的趣味所在並不是在這些細微處；反之，倒是在這一個事實，就是庫車爾乃是以魏得肯特這一部傳記，將關於一個現代詩人之第一部根據於純粹科學性的、用了所有的語言學與文學史的精密方法的傳記繪出來了，並且作下了此後這一方面的通行無阻的路基了。以這為模範而對整個世紀的詩人與作家加以科學的處理是必需的，並且也是可能的。

(註一) 潘科道爾夫 (Ludwig Graf von Zinzendorf) 是一七〇〇至一七六〇年間的人，基督教新教兄弟派 (Herrnhuter Brüdergemeinde) 的創立者，著有宗教詩頗多。

(註二) 赫塞 (Hermann Hesse) 生於一八七七，是當代最富情趣的敘事文藝家與抒情詩人，大戰後參與一種神祕的潮流之中。著有此岸 (Diesseits)，夜之安慰 (Tröst der Nacht) 等。

(註三) 凌慈 (Jakob Michael Reinhold Leuz) 生於一七五一，卒於一七九二，是狂飆運動中極有天才的一個作家，後來死於貧困和瘋狂。他的詩有異常尋常的造型力和體驗力。劇本以社會劇士兵 (Die Soldaten) 為最成功，他和歌德相友善。

(註四) 格辣伯 (Christian Dietrich Grabbe) 生於一八〇一，卒於一八三六，是一個有天才而無救養，無形式的寫實主義的戲劇家。他的劇本，對論理內容是不同的。著有諷諧，諷刺，冷嘲，及深刻的意義 (Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung 1827)。堂·阮與浮士德 (Don Juan und Faust 1829)，拿破崙 (Napoleon 1831) 等。

(註五) 魏得肯特 (Frank Wedekind) 生於一八六四，卒於一九一八，是一個誇張而好諷刺的劇作家，受施特林勃哥影響極大，為表現主義派先驅。他的取材，多半關係性愛。其名著有：春之覺醒 (Frühlings Erwachen 1891)，地之精靈 (Erdgeist)，如此人生 (So ist das Leben 1902) 等。

(註六) 外爾諾 (R. M. Werner) 生於一八五四，卒於一九一三，是蘭勃格 (Lemberg) 大學的教授，文學史家，著有抒情詩與抒情詩人 (Lyrik und Lyriker 1891)，完成與奮鬥，新時代的文藝與詩人 (Vollendete und Ringende, Dichter und Dichtungen der Neuzeit 1901)，赫貝耳傳 (Hebbel, ein Lebensbild 1905)，萊辛傳等。他並且是赫貝耳集的編校人。

(註七) 辣勃 (Wilhelm Raabe) 生於一八三一，卒於一九一〇，先作書商，後服務於柏林大學，最後成爲一個自由職業的著作家。他是十九世紀真正德國的敘事文藝家，就他之結構，技巧，用語，幽默，諷刺，幻想論，他是全然浪漫派的，其影響所自是讓·泡耳；就他之對人生銳利的觀察，對事物忠實的描寫論，他又完全是寫實派的，其影響所自則是迭更司。悲觀主義與理想主義，奇異地交織在他的書中，但可惜那優美的內容卻時時以矯揉的形式出之。其作品之頂點是林中的居民 (Die Leute aus dem Walde 1833) 等。

(註八) 屈斯特 (Albert Koster) 生於一八六二，卒於一九二四，是來比錫的大學教授，文學史家，劇院史家。他以出版施托謨的全集著稱，又著有十八世紀中天才運動之一般趨勢 (Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Th. 1913)，啓蒙期之德國文學 (Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit 1925) 等。

(註九) 考荷 (Max Koch) 生於一八五五，是布萊斯勞 (Breslau) 的大學教授，文學史家。除與屈特著有十九世紀德國文學史外，尚有普拉頓之生平與創作 (Platons Leben und Schaffen 929) 等。

(註一〇) 屈特(Friedrich Vogt)生於一八五一，卒於一九二三，是馬樂的大學教授，日爾曼語學者，文學史家。

(註一一) 封·得爾·萊茵(Friedrich von der Leyen)，生於一八七三，是庫耳恩(Köln)的大學教授，文學史家。著有高特風格導論(Einführung in das Gotische 1907)、日爾曼之神及其傳說(Die Götter und Göttersagen der Germanen 1924)、德國童話(Das deutsche Märchen)、德國現代文學史(Deutsche Dichtung innerer Zeit 1926)等。

(註一二) 霍普特曼(Gerhart Hauptmann)是現代德國最偉大的劇作家。他生於一八六二，初習造型美術，因處女作日出之前(Vor Sonnenaufgang 1889)享名，遂改事文藝，這時他才二十七歲。他原本是有自然主義傾向的，自著沈鐘(Versunknen Glockes 1893)後，又帶浪漫主義並象徵主義色彩。這中間他也曾受易卜生影響，著有寂寞的人(Einsame Menschen 1915)。他也著喜劇，如織工(Weberei)。他的敘事才能也不弱，這見之於他著的長篇小說祖母之島(Die Insel der Grossen Mutter 1925)，並自傳煩惱之書(Buch der Leidenschaft 1930)等。在中國，楊丙辰先生頗譯了他的許多劇本，出版的有類皮(Biberfeldy)等。

(註一三) Schnadaufpiel 自 Schnitterhüfel 來，原是刈獲舞蹈(Erntetanz)意，今專指為巴威略地方阿爾卑斯小民所著之一種即興的，帶古響句的詩體，內容多半是性愛式諷刺，形式多半是以四行為韻，音節單調，或獨唱，或合唱。中國秧歌似之，故竟以秧歌譯之。

(註一四) 蘭因哈特(Max Reinhardt)生於一八七三，當代著名導演家。自一九〇二起，即已出現於舞臺。其導演以神化原作見長。

(註一五) 猶狄特(Judith)是中世紀的一部文藝作品，其文字有二種，一係以萊因河流域的口語而出現於十二世紀頭三十年者，一係以巴威略並奧國口語而出現於一一四〇者。

(註一六) 庫車爾(Arthur Kutschera)生於一八七八，明興大學教授，文學史家並劇院史家。著有戲劇批評家的赫貝耳(Hedibel als Kritiker des Dramas 1907)、魏得肯特傳(Frank Wedekind 1921)、薩爾茲布格之巴洛克劇院(Das Salzburger Barocktheater, 1924)等。

(註一七) 施培(Friedrich von Spee)生於一五九一，卒於一六三五，是基督徒，並深刻的宗教抒情詩人。著有敵意的夜黑(Nurtag nachigall 1649)等。

(註一八) 特辣克耳(Georg Trakl)生於一八八七，卒於一九一四，表現派的抒情詩人。

(註一九) 姆特(Karl Muth)生於一八六七，是明興天主教月刊高原的創辦人和發行人，批評家。除德國天主教徒之文藝使命外，尚著有文藝自宗教體驗中之再生(Die Widerspiegelung der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis 1909)、宗教、藝術、與文藝(Theologie, Kunst, und Literatur)等。

Kunst, und Poesie 1914)等。

(註二〇)查哈瑞阿斯·屈爾諾(Zacharias Werner)生於一七六八，卒於一八二三，先是普魯士的官吏，皈依天主教後，為牧師。他和浪漫派人物如霍夫曼、施勒格耳(A. W. Schlegel)等均友善，著有劇本路德(Martin Luther 1807)，二月二十四日(Der 24. Februar 1816)等。

(註二一)艾臣賽(Arthur Elssner)生於一八七〇，是一個新聞記者，劇評家，文學史家。著有市民戲劇(Das bürgerliche Drama 1898)，克萊斯特傳(1904)，我幼年時的街市(Die Strasse meiner Jugend 1919)，托瑪斯曼傳(1925)，自己洛克至現代的德國文學史(Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart 1930)等。

(註二二)Grotsche 中譯誇張，不諧和之意。字源是意大利文 Brota，意思是墳，原係指羅馬提圖斯宮(Tituspalaste)廢墟，轉而指與其中心藝術品類似之風格。在文學上，則或指兩相不能調和之物強合為一，或指文字與觀念間之無意義的連繫。

## 第七章 古典人物之解體

### 一 精神上的肯定自我與意識自我——國家教育的使命

本書所講的是文藝史學與文藝科學的方法和演進趨勢，因此不能不觸及這一世紀來之學術史上的與方法論上的收獲。假若我們不把文藝史之一般的文化政治(Kulturpolitisch)的與文藝教育(Kulturpädagogisch)的意義及其在這一時代中之使命寫出來，至少是很粗略地寫出來時，那末，我們的工作也使還是缺少一種真正的結論呢。

所有歷史——因而所有文藝史——都是有的一種雙重的面貌的：此即研究與表現(Forschung und Darstellung)是。「研究」完全是一種科學工作，在問題的論定和方法的指向上，受生活，時代，文化等的影響。「表現」則不然，乃是一種構成形式(Gestaltung)的工作，是永遠同時為文化力量的一種結體，為向時代中的一種籲求，為對現階段之一種整個的評價，為對所有貢獻與著作之一種取捨與選擇的。在雙重的關係下，時代與學術的連繫便發生了：從時代之生活體系(Lebenssystem)出發，而建立了產生研究的與決定研究的問題與方法；從時代之特殊精神與特殊情感(Ethos und Pathos)出發，而滋長了歷史的整個過程的表現，又樹立了對時代之呼籲要求。研究與表現乃是一事之兩個步驟：當作估價(Wertung)的表現，便是要求時代要照着這個估價去建造的；當作批評(Kritik)的研究，卻是在智識上已自時代中接受了其最後尺度與指向的。

因此，學術中之主動的一面還是在表現了。表現可以作用於其時代階段之中。上面所說的是一般學術如此，而歷史尤然。歷史者即是過去之表現，即是一民族、一社會、一文化之回憶；即是一集團自身之傳統看守

人並意識傳遞者。文藝史的一般使命何在，也就不言而喻了。

德國於不幸的大戰中成爲一個在分裂中的民族，成爲一個在混亂中的民族。肯定自我(Selbstbehauptung)與意識自我(Selbstbestimmung)之兩重大任乃降在他們肩上。德國不復能生活於國際的聯合之中，卻必須是在國外的，侵略的民族之政治威脅下，非爲一個不可分的整體之最有價值的部分不可了。思念往昔，緬懷早日的傳統，追想一己之光榮並及於事業上精神上之英雄，這都是肯定自我所要求的。在這裏，歷史——尤其是精神史——便有着一種偉大的、而影響廣遠的使命了。關於這，我們已經說得很詳細，所以不必再行重複了。

以這內在的「肯定自我」的工作更艱鉅的乃是「意識自我」的要求，這是所有歷史性的科學都見到應樹立於此的。我們可以把情勢說得更清楚一點：一種新的國家情感(Nationalgefühl)是開始可以意識到了，它與偏狹的德國國粹主義(Deutschhumelei)和田園詩式的家鄉之感情不同，與政治上的國家主義也不同。人們無寧可以說乃是一種民族情感(Volksgefühl)在靜靜地成長着。德國各種族由天才的俾斯麥而成爲一個統一的國家——可惜不是繼續不斷的，例如奧大利——後，雖於內在地鎔化爲一的事還未實現，但其彼此相隸屬爲一的自明的事實卻已足以迫使着到達一種外表的與內在的形式之轉變了。所有這些自民族情感和種族分離狀態而來的轉變，是同時伴有德國國家思想之甚深的危機而俱來的，因而在進化的紊亂中遂要求一種新統一。自種族間之統一的政治組織出發，要在一個新國家之中轉變過來。這是一個什末樣的目標！這是一個什末樣的課題，精神科學，尤其是放射於各方面的歷史學，難道可以自外麼？

在這裏便向歷史學立刻提出了一種國家政治的與國家教育的鉅大要求了。不同的傳統與不同的結合是統統消失了，因爲這不過是習俗所成之物(Konventionen)而已。新的傳統是應當自整個國家之遺產中生長而出，並由之以構成一個新民族的形式者。歷史科學在這裏應當有助產之功，否則它恐怕有一日是毫無存在的必要

了。——這就是向活躍着的科學精神 (Wissenschaftlichkeit) 有所要求的意義。

二 古典人物之新面目——歷史哲學、社會學、深度的心理學

現在我們更要清楚的乃是這精神史的一般要求、課題、與趨勢，到了文藝史的一小範圍中又有如何意義的事。文藝史所研究及表現的對象，不外是一民族之精神與心靈，並同時求之於為這二者所最純粹與最直接地顯現的材料中，這就是文藝與著作而已。在這文藝與著作裏，那領導者之預言，那理想人格之先見，那向一定的人性之鵠的、亦即向德人之鵠的的意志之擴張，便都非常直接，非常純粹，非常簡單，而又非常清晰地活躍着了。舉凡德國發展上之每一歧路，德國民族的機構上之每一變動，德國的與歐洲的精神上之每一危機，都一定在這德國過去的預言、先見、擴張之判斷與表現裏得到印證的。

在文藝史學的研究範圍內，很可以找到一二事來說明。

即如現在就可以看出一個大趨勢來，此即古典人物之一般的解體是。古典人物之成立，我們是已說過了，現在卻入於瓦解的階段。古典人物之肖像是在種族的統一之前，由國家政治的動機出發，於十幾年的長時間和平與安寧中固定為共同承認之物 (Konvention) 的，但現在卻於一個新民族的轉變時代之當前體驗的漩渦裏而消失。古典人物在過去原本是古代風格的德國市民階級的精神整體之象徵畫圖，是自由的教養階級之敬若神明的共同遺產，也是在市民的並自由人的意義下之學校教育的骨髓。但古典人物在現在卻成為國家的共同遺產，不限於任何階級了，終於成為一種美麗而高貴的共同承認之物了，自德國的偉大過去之不朽人物中，一種新的英雄理想因而成立了，這與那整個民族之新的轉變恰恰息息相關着。

從前古典理想中的許多內容，無疑是有許多會隨着消失和崩潰的，這不只是沒有價值的傳統為然，即有價值的傳統也不免。不過在所有這種崩潰與瓦解之間，卻又造成了一種新的古典人物之輪廓；這種新輪廓乃是人間的，魔性的 (dämonisch)，嚴峻的，而且：它不只是某種偉大個性之理想化，卻是當作整個民族社會之人

格的表現而被理解着。這種重新創造古典人物的運動，是以一種鉅大的生命力，不流入於柔弱感傷，而為一種社會情感的努力。完全是精神史上、政治史上、藝術家史上的偉大人格之斬新一頁，有新的光亮和新的陰影在。舉凡大天才之宗教性的體驗，大預言者之社會的政治理想與教育理想，以及每一創作家之深刻的神祕性、強暴性、靈感性，統統是對今日的古典人物之新畫像所可說的。

關於方法論的公式再說一遍吧：把天才之根本性質與觀念當作是一種生活形式的具體化而直觀地（常常是宗教性的）認識之；復以社會學的觀點而考察其文藝現象之條件與作用；最後更應用朱斯道益夫斯基（註一）與尼采式的深度的心理學（Tiefenpsychologie），這都是作為科學的工具而把古典人物的新雕像完成的。脫掉舊傳統，創造新象徵；這就是現在情勢所已然並將然的。

### 三 危機之解除

把古典人物消失了而入於一種高揚的並加深的新的的人性裏去，是科學的文學史之一個大趨勢，時勢所使然的。在這之旁，卻又有其他三種研究方向，在其中有時代的天才顯示着：這就是在古典與浪漫中，高特文學中，巴洛克文學中之一向不為人注意、或只為人所感到而並非認識到的一方面，現在是為人所看到而且從事着，以便表現出來了。那原動力可求之於當代社會的、宗教的、與心理的運動之中。從那社會的、宗教的、魔性（dämonisch）的、為人們所極力研究和表現着的連繫性裏頭，民族集體（Volksgemeinschaft）的命運遂神秘地建造起來。文學（Literatur）與純文藝（Dichtung）在這裏乃是社會動盪和民族運動之象徵，因此不只古典人物的理想面目煥然一新，就是關於高特精神的、巴洛克精神的、古典派與浪漫派的文化上的時代鉅人之傳說故事，也在現代精神的衝決力之下而煥然一新了。在過去時代中許多為人熟悉的情況是被上了新眼光，甚而一整個時代之根本基礎也有的重新被創造了。同時則見出一種神祕的實在主義（Realismus）也在發揮着作用，那是在為所克服的自由主義降而入於古典色彩的理想典型及其世界觀與歷史觀中而發見其淵源所自的。



在這種觀點之下，可以直接指出一種新的研究與表現來，這是像在一般的精神科學中一樣，在文藝史學中也開始演進着。在這裏也可直接看出一種線索來，這就是在這一個時代的生活與我們這一段落的精神科學之間，所生着的相反的結果和清理作用，此時時彼，莫可究詰者，現在是爲那西方精神的鉅大危機而預備出一個解決了，當我們在世界大戰及世界大戰以後就已體會了它那震撼性的暴發來了。只有由新形式、新方法、新表現、新研究，才可以把現在在歐洲及其心臟的德國所有的混亂狀態之不羈的鬼氣驅除出去。因此藝術的科學、宗教的、事功的每一精神上的貢獻，將都是西方混亂中解放之一部，只要她是燭照到形式與內容，傳統所有與傳統創造，肯定自我與意識自我的。

(註一) 萊斯道益夫斯基 (Fedor Dostojewski) 生於一八二一，卒於一八八一，是俄國最著名的小說家之一，與陀爾斯泰，屠格涅夫並稱。他的小說，專在探索人類心靈之最內在處，又多取材於下層社會，影響德國自然主義者極大。其名著譯與韻，窮人等，已有韋叢燕中譯本。

## 跋：對於瑪爾霍茲之批評及補充

(弗朗茲·舒爾茲教授 Professor Dr. Franz Schultz 作)

### 一 編校者的課題——瑪爾霍茲之書

瑪爾霍茲 (Werner Mahholz) 這本絕版的小書之重新編訂，給了編校者一個課題，這課題是在許多方面都要照顧到似的。這課題是，把作者精神上的特質須要盡可能地不加攻擊地予以保持，但卻又須要視力所及，把那殘渣的、不成熟的、及主觀的成分予以純化。這課題是，因為這本書寫得這樣好，所以應當爲它多得一些讀者，而且當讓它更能夠有教育的作用，以保持其高貴地位於不墮，並確定其無遠弗屆的力量。同時，在別方面，這課題又好像是須處理着十九世紀精神科學的英雄時代之一種思想上的紀念碑，或者是那只出現一次的與超時代的人格之一種精神上的偉大成績。這一位死得太早的、其事業太匆匆的、極有前途的作家並學者瑪爾霍茲之異常聰明與異常穎悟的這本小書，原是空前的。這本書乃是出自一種熱情的愛與痛的，這本書乃是自知爲一個轉變的時代之重要文獻，也是一種新的精神活動之重要文獻，這文獻乃是與那作者人格之生命內容相應着，並爲所發揮着。在一九二三年所出版的叢書的第一卷，叫作活躍中之學術，現代之潮流與課題 (Lebendige Wissenschaft Strömungen und Problem der Gegenwart)。這叢書的旨趣是對於那已對某一專門領域有着興趣而要改入另一專門領域的人須有所指示，對於已有教養的外行人想知道現代每一門學術之本質及問題的須有所裨益。這二者都以努力於普遍的了解並觸及於現代一般的精神生活爲前提。這種觀點，卻是瑪爾霍茲的這本小書所處處很勝任愉快地擔承了的，因而在這次的新編訂中也不能不首先注意及之。但是，作者之和這種觀點相反的、得未曾有的、極強的個人色彩或極內在的 (osotatisch) 成分，這也極有指明的必要。

瑪爾霍茲一書之出，解決了學術界一種飢渴，這已是毫無問題的事。這本書之出，正當人人稱精神科學的危機之時代尖端 (Zeitpunkt)，這時人們特別以文藝史學視為精神科學之課題中心與討論中心，這時一般多方追求的學徒正爲何去何從的問題所焦灼，這時文藝科學的工作之許多饒有意義的現象正預示人或似乎預示人以一個新時代和新涯岸之到來。也許在近二十年以內，在精神科學中再沒有比文藝史學更循着新途徑，而要求着新精神的了。但背後卻時時有對其科學性質 (Wissenschaftscharakter) 的追問在壓迫着。因此，這一方面的學者之所謂方法，彼此相鄰之間，或彼此相對之間，就常常陷於頗爲混亂的狀態了。在這方法論的此出彼入之旁，卻又常有一種旁觀者的見解，每每抗拒那一般的文藝史學與文藝批評之蒙上了科學性質的事，而每一對於文藝史學所觸及的對象本質（即文藝創作與著述品）的態度（這裏只能就外表論一種學術處境）也常不能相合無間。所有關於文學的多少帶點科學性的工作都受着那在文學自身範圍裏所流行的勢力的影響，這是於瑪爾霍茲的書所出現的時代尖端上所顯示得特別清楚的。像以前的德國文學史是產自古典並浪漫的文學時代，而且長久以來爲古典並浪漫的時代人物之觀念的教育——這是瑪爾霍茲本人所特別喚人注意的——所決定着的一樣，現在也是產生自十九世紀的寫實主義與自然主義的勢力之中，又當新時代裏的新浪漫主義與表現主義運動活躍之際的。最後，瑪爾霍茲的書又是剛剛歐戰後第一期的產物，戰後這一時代正是爲各部門，也爲精神生活的改造與創造 (Umbau und Neubau) 而努力着的。由於這些情勢，但作者的性格也極有關，他這本小書生動而有趣，並能夠抓住流動着的、以及動力學地開展着的現象，這都有助於本書之成功者確不在少。就他看，凡文藝科學中所湧現的新東西，在任何情形下，都是富有意義並且有權利存在的。因此，我們可明白，他對於文藝史的科學內之新發生的現象的批評之聲何以很少，就是有，也何以在很偶然、很輕淡的場合下回響着了，同時那作者由於對那和舍洛 (Wilhelm Scherer) 及其學派相關的語言學並歷史學的亦即所謂精確的文學科學 (exakte Literaturwissenschaft) 的態度之故，而把對最近學術的發展之無條件地同意的戰線也造成了。說真的，瑪爾霍茲和那毫無理解的熱狂主義和黨同伐異的行徑尙是十分相遠的，那種態度對於實證主義的文學科學之貢獻則

只有一筆抹殺。像在別處一樣，瑪爾霍茲在此處對舍洛學派的成績卻衡量得頗有先見，也很公平。不過這些含有正在建造的並對整個新的進展有所奠基的價值的成績，現在卻還沒到可以一概而論的時候，尤以對於傳記及專門論文這一領域內之年輕的追隨者所成就的爲然；因此在一般上說起來，舍洛式的方法論之綜合的力量，之予以支持與定向的力量，之反映孤芳自賞的人性的力量，其被了解和欣賞的是太少了，最好借用凱勒（Gottfried Keller）對艾瑞希·施密特（Erich Schmidt）所說的言簡意賅、一語破的的話吧：「這般人有一種新鮮的、不偏狹的、善良的責備；他們只說他們的至理名言罷了，卻一點也不去想人們的感激和酬報；最後，他們至少有一個鞏固的立場和一種方法，這比一無所有強得多了。」

在一個觀察精細的人，當他第一眼看到瑪爾霍茲的書時，和那生動與新鮮的感覺相伴，卻也一定不禁感到其中有一些內在的和外表的缺限在的。作者是證實了瑙瓦里斯（Novalis）那一段話了：「一個獨學者（Autodidaktos）有着基於他那種治學方式所不可避免的知識上的漏洞和不完善性，但卻也有一種好處，這就是，他那自己所創有的每一新觀念，一旦闖入他那知識與觀念的集體之際，就立刻會與那整體在最內在處相貫通，因此那有獨創性的結合以及多方面的新發明的機會便不期而至了。」作者雖不是瑙瓦里斯所說的意義下的獨學者，且是（生於一八八九，以一九一二著關於茅遜 Julius Moser（註一）散文之研究而得學位）一個受過學校教育的日爾曼語言學者，但以曾參與於從事當日民衆教育潮流及高等學校改革潮流之中而分心之故，他卻有獨學者所具的優美的不拘束性和不沾滯性，這便造成了他這部書的一個優點，而且使他創造出將文藝史的工作中之本質之物及對於整個學術上重要之物而予以清晰的整理的一派了，這乃是除他之外，可說找不出第二人的。然而因爲那種對於學術現象之太急遽地吸收與太變動地生活於其中之故，於是遂陷於一偏，而不能有計劃的節省精力，也失卻了事先應當想到的步驟。這部小書之欲闖入當時精神潮流的衝動力，亦爲某許多可驚的粗疏處之一因。但是這所謂粗疏並不指那爲人們在瑪爾霍茲書中所以找到而沒找到的東西；因爲這其中也還有一個可能，就是作者或許由於就他自己的目的看好像不重要便故意不去敘述了（人們正可以比較他那充分有着自信

的警句：「所有真正的科學都是根於我們現在生存的體驗出發的。」對於他那對在文藝科學中已於今日克服了的許多現象之過分重視，我們應當以其為瑪爾霍茲之直爽性的附帶流露而原諒之。對於他那處處不免以個人關係之故而強調其贊揚，也似乎可以認為是對於生存的人物有着關係的作家之特權而寬容之。可是相反的，瑪爾霍茲的書在那風格上之無數不清楚的地方，之潦草的地方，之懶惰的地方，以及在許多矛盾，許多重複，甚而直然是粗心與錯誤處所表現的鹵莽與急就狀，卻是不可恕的了。因此對於編訂者在印行此新版時，便生過一種念頭：編訂者與其一依己意將瑪爾霍茲的書從頭起以至出書之時止統統補充及擴大時，還不如完全改觀，重編一部新書。只是那樣的話，便可惜那出自一眼光深刻與生動鼓舞的精神的一種重要文件，以及那在極高的標準上頗有收獲亦且頗有廓清作用的一種著作，會不復存在了。編訂者因而遂有一種責任了，即一方面須保持原著者之精神與色調，一方面還須在新版的書中將原書拯救而出。編訂者可以不必增加新東西或不同的東西，因為這種附加物也許和原著者的意見相左。同樣的，是編訂者也不必在瑪爾霍茲原文中對於自己所不同意的內容與風格像庖丁解牛樣地太去分析，或直然刪削一部分，這是因為那內容與風格也許在原著者是一種特殊的觀點而然的，並且現在也多半有了更好的見解把它修正了。人們可以這樣相信編訂者，編訂者決不會把瑪爾霍茲所作的以及瑪爾霍茲所如何作着的，以自己的見解和信念而遮掩之。但人們卻已可以看出，編訂者所採取的立場是和瑪爾霍茲的立場迥異的，他甚而寧取另外的分類法，另外的着重點，並另外的材料選擇呢。在這一義上作了編訂者的標準的，即顧及作者一是一而決不是二的精神，且兼顧及專門家和外行人的觀衆，這是原書所一直伺候着，而此後也應當規定下去伺候的。所以他只有用極大的小心加以刪改和（以原著者的聲調所許的可能為限）補充，而且只有在沒有事實上的必要限制他時，他才放手如此。不過這種刪改和補充，倘若施在細微處，似乎也不必。至少我們要指出吧，像瑪爾霍茲在第一章裏把文學科學的進展大綱一直鉸到舍洛，但卻忘了說明海時諾（Hermann Heiter）的價值，這是不可思議的。這就是新的編訂者所要加以幫忙的了，現在姑舉一以概餘。同樣不言而喻的，就是在原文裏關於魏特（Victor）的德國短詩史（*Geschichte der deutschen ode*）

之在簡短形式中的註語也必須加以改訂。最後，是編訂者把書後的參考文獻刪除了，但那必需的則已移入正文中。這種附錄，倘若就完全重新改訂的書之必須完善的觀點看，原是不太完全，極需要補充，並極需要修正的。可是倘若它——常常是詳註而不只是獨立的附錄——在必要性上以及在增加瑪爾霍茲的書的好處上都不是有正當理由的話，便也不啻是一種浪費了。其中包括許多可刪的，許多在別處也可找得的，以及許多任意取捨而且取捨錯誤的，因此那舊樣子不得不放棄了。所有讀者大概不會在這修正本裏爲之惋惜的吧。

瑪爾霍茲的書雖然如上所說地加以考察，雖然如此小心翼翼地加以補充與修改，雖然也按着文章風格的規矩和修詞而加以潤色，但是卻有毫無條件地重要的一件事，這就是在這本書上須加以在瑪爾霍茲的書出版後十年間所有的文學科學上重大的和關係本質的現象之一種言簡意該的概觀，並須確定由瑪爾霍茲的書所透露了的時代精神上之轉變及其遠景。

二 考爾夫的精神史——息薩爾茲——翁格爾的課題史

敘述瑪爾霍茲書中所已描寫着暴發和強有力的表現的一種精神史的指向之廣大的擺動，同時也是近十年間德國文學科學之最有意義的現象的，是考爾夫(H. A. Korf) (註二)的歌德時代之精神(Geist der Goethezeit)一書(一九二三年出版第一卷，一九三〇年出版第二卷)。自這本書之後，「歌德時代」這句話和這個概念便已家喻戶曉了。在歌德時代之精神一題目之下，作者所要說明的是什麼呢？這本書之實質的根本概念，依原著者自己的解釋是「把一七七〇年到一八三〇年這時代當作一個偉大的自相連繫的精神史的單位，並當作那精神之自身必然的演化而描述之，」這精神他即喚作「歌德時代之精神」。他是相信自狂瀾突起之時起至浪漫派止是有一個精神史的「單位」(Einheit)在的。這種看法，是舍洛在其德奧精神史講演及讀文(Vortragen und Aufsatz n. z. r. Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Osterreich)中，並在其名爲德國文學革命 Die deutsche Literaturrevolution 1874) 的一文中就有的了。考爾夫又把這被看作是一個單位的時代

分而爲三部分，卽狂飄突起，古典派，浪漫派是，與此三部曲相當者就是他那三卷書，現在有二卷已出版。比那事實的、材料的、甚而年代學的特色更重要更有意義者卻是全書對精神現象之綜合的根本的把握。這書與其他文學史所有不同的地方，則在它不是「在那時代連繫甚爲鬆弛的線索中，用了詳細的描寫與指點，把一個文藝時代之重要人物數算一下，以便從歷史的外在事項上使初學者得一種初步的概念而已。」在考爾夫這裏，最好可以說是「沒有人名字的文學史」(Literaturgeschichte ohne Namen)。這部書所探討的乃是：「把那在某種程度上所已認可的事實置之於一種觀念的線索之上而排列之，又自此排列已好的敘述中把那最主要的現象卽歌德時代之精神理解之，並使普遍化之，更進則以此爲基礎而對德國著作界之一切紀念碑亦理解之，並使普遍化之，這些紀念碑原應當是每個德國人之內在的所有物的，只是現在倘若爲德國文學史的教育計時，卻陷在一種可恥的太少的數量中了。」因此，他這本書卽是以「觀念史」(Ideengeschichte)而作爲一般的「歷史之側影」(Profil der Geschichte)的。這本書所指的信念是「觀念」並「觀念系統」(Ideensysteme)之有機的自身法則性(Eigengesetzlichkeit)。觀念並觀念系統之展開與戰鬥是辨證法性的。當觀念顯示其自身於作品中時，就考爾夫的意義看，並非這文藝作品爲它自己而然的，反之，文藝作品者乃世界觀與人生觀的象徵，乃觀念之成長、存在、與轉化的象徵而已。這本書有一個無可置議的長處，這就是，它具有有一種難以超越的清晰性與深入性，用一種哲學的世界觀把古典的並浪漫的文藝之互相關連繫性給強調着了。這實在是遜爾泰諸人以來，和那觀念之有內在的自身法則性並辨證法，以及客觀的時代精神(objektiven Geistes der Zeit)之存在等信念，同爲絕無僅有的一種新態度。現在尙未確定的，只是考爾夫所受惠於新黑格耳派(Neuhelanismus)者究竟幾何，而在柏格森，西埋耳(Simmöhl)，龔道耳夫(Gandolf)諸人影響下者又幾何。但考爾夫卻曾將柏格森、西埋耳、龔道耳夫他們對所有精神現象的形相(Gestaltformen)之了解而應用於一整個時代的精神之具形性(Gestaltbarkeit)上了，視此整個時代的精神之具形性若一自主的有機體然。假若把考爾夫的陳說之根本的立場更加以推究的話，則見其係在一古典的並浪漫的世界觀中而欲證明一新宗教形式者，而此形式乃與基督教

的宗教性恰恰相反，且欲解脫之。這一個題目乃是深深地涉入表現於近十年間各級層的文學的論爭中了，他們的問題即德國的唯心論是否可與基督教合而爲一，尤其是否可與新教合而爲一。考爾夫著作的第一卷，致力於天才時代 (Geniezeit)，爲「非理性主義」(Irrationalismus) 之上級概念 (Oberbegriff) 所統馭着。特作者只從消極性上予以定義，不無可議；是作者敘及非理性主義之作用、變化、與不同的現象形式時，亦似不無爲作者之太求系統化及其可議的太求結構化 (Konstruktivität) 所迫使處。第二卷論古典精神及其轉變，是以下面一個假定出發，就是以爲它所處理的在根本上只是天才時代的精神之意識轉變與意識構成而已。但是只是這樣在意識構成的意義下之進展，卻並非古典精神。她乃是爲了自己轉變之故，於是自啓蒙運動 (Aufklärung) 一邊又採取了一種新合流。在海爾德 (Herder) 與康德之對立中，並在此對立之重合爲一中，而古典精神於以產生。古典精神成自兩種成分，一是應當歸功於狂飄突起的自然唯心主義 (Naturidealismus)，二是來自啓蒙運動並特別經康德哲學而達於極峯且取得勝利的理性唯心主義 (Vernunftidealismus)。

考爾夫很意識到，他的書並不是德國精神生活之最重要的時代之惟一敘述，卻是在別種敘述之旁而始有着價值的而已。在考爾夫這裏，自天才時代至浪漫派這一段落內的一種精神的提煉物，是出之於一種值得贊揚地清晰、靈巧、與透澈的語言中了，或者說得更好些，是：這一時代之精神上的財富之一次性 (Einmaligkeit) 和複雜性，是由他而浸入於爲他所濾過的客觀精神之分析藥劑中，並成功爲他所欲造成的化合金屬了。但是我們卻也可以看出來的，就是作者的根本態度乃是不能、也不想要求新奇的。即其欲插足於新的啓蒙運動之中，那是和德國唯心論的天才時代的精神相連而造成的，也是早已在瑣耳 (Hermann Nohl) 之《道論》(Logos) 第二卷 (一九一二) 內德國運動與唯心論體系 (Deutsche Bewegung und die idealistische Systeme) 一重要論文中簡短而深入地敘述過的了。考爾夫的書又以具有可親的和歡欣的活力，以及簡易而有光輝的敘述見稱而成就其特色；那敘述是具有那樣的生命衝動 (elan vital)，具有那樣的執着於此岸的生之喜悅，乃令人一見即知爲德國文學科學之幼年呢。人們可以爲其中之一部分所征服，但人們也不禁對其中之別一部分有所保留（假若人們



的意見和他相反)。不過假若人們要得到其真正特有的價值時，那末人們便須要明白，那種好像對歷史生活之不可思議的繁複與五光十色性得自相當性與對立性的簡單面貌與暢快解決，是和那種狂飆突起並古典派與浪漫派之真正「本質」(Wesen)，那種在這「時代中所作用着的力量之流」(Kräfteströme)等，都同樣不是能夠用形式和定義可以盡情獲得的，卻只有由「直觀」(Anschauung)或者「種直觀構成力」(Anschauungsmachen)而後可。至於那和德國文學科學之古老陳腐的術語系統相當的狂飆突起，古典、浪漫三分法，是否可與考爾夫所予之內在的並必然的邏輯底律則性相維持，這卻是留給後人要考慮的。

在瑪爾霍茲的書出現以後，第二個一躍而起，極引人注意的人物是息薩爾茲(Henrich Ossen) (註三)。他的作風首先見之於他那德國巴洛克文藝(Deutsche Barockdichtung 1924)一書中。在絕然以觀念史或精神史的方向為依歸上，他不像考爾夫表現得那樣露骨。但是在他那把文學進展一直敘到不久以前的述說中想對文學史加以形而上學化的企圖，卻是和考爾夫同樣明顯的。只是他這種形而上學化卻並沒有考爾夫書中那樣邏輯的並體系的緻密性，也沒有考爾夫那樣堅定而統一的根本立場和出發點，卻無寧只是在單個的現象的了解上而出之以一高度地鼓舞而深入的抽象能力(Abstraktionsfähigkeit)而已。當息薩爾茲的書與其說是解釋了德國文學史上之「巴洛克」概念無寧說是把它更混淆了的時候(因此必須有許多新的研究工作起來，這裏只是第一次把某些根本觀念與某些根本前提作出來了而已)，他的書卻由於其生動活潑，由於其諷然可親，由於其語言力量並分類整理力，綜合觀察力，而非常普及了。這一點，在他以後的著作如論席勒與尼采(Von Schiller und Nietzsche 1928)，關於世界大戰的精神史(Zur Geistesgeschichte des Weltkrieges 1931)，特別是他那各方面都帶方法論的意味的著作當作精神科學的文學史學(Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft 1926)等，也都仍然可說的。他這後一本書是努力於使文學史自一種「基本科學」(Grundwissenschaft)中推行而出，並使其決不自那為科學所要加以總的敘述的整個宇宙(Kosmos)中游離的。因此，他的書乃是成自一種現代所謂的文化哲學(Kulturphilosophie)之包括各方面的講稿，但他所據以工作的概念之邏輯結構，卻缺少真正體系的

性與充分清晰性。這本書所拉的弓，是包括着所有近代人類之自然科學的與文化科學的意識。然而這樣包羅萬有的結果是瑕瑜並見的，一方面近代德國文學史的細微處都有了幸運而鼓舞的按語了，一方面在整個上對文藝科學的問題之事實關涉性 (Sachbezogenheit) 卻少所注意，而只注意了其為時代歷史的並個性論的 (Charakterologisch) 現象與徵兆。而且此處也正和文學科學之其他處一樣，在書的背後所透明着的作者的人格常常是一種拘束。在這裏是表現一個天氣淋漓的，富有創造的學者，企圖把事實、觀點、及範疇，去與那擴張的意志合而為一，以積極地求其多產的性格的一種律則之滿足。在所有攻擊或批評上，息薩爾茲都首先要掉頭而去。因此，他對於以語言學的方法治文學的一事，也便聽任其存在了。而且因此，他傾向於那「沾滯於形式與口號，天天為眼明手快的作弊者一舉鼻子就牽了走」的訟棍事業 (Raublistik)，他傾向於那運用看了好像內容豐富而且足助證明的土語，以為是造鑄偉詞的功績，他又傾向於那一直傳到現在為人所認為真的相對論調，他並傾向於那雜採自世界史、經濟學、考古學、神學、心理學、和教育學的「泡菜式的方法」(Methodensalat)，總之，他傾向於所有主義 (Ismen) 了。在他那追求文藝科學的特有原理之構成上，可說與瑪爾霍茲所追求的是無殊的。如果像有人說過的，文藝科學有她自己所意識到的特殊語言，而且再沒有比文藝科學享受着高貴的材料，那末，息薩爾茲之以此而憎惡現在一般無力的不可救藥的節目製造 (Pregiamachen) 便也是頗可贊揚的呢。總而言之，這本書是現在因追逐於各方面而破碎了的文學史學之高度危機及其命運的一種徵候，這種「命運」——至少到不久以前為止——乃是在鄰於一種痙攣的忙碌之旁而建築於一種命定的不固定性與支離破碎性上的。不過我們對息薩爾茲的書也須認識的，就是它透漏一種或者與柏格森遙相呼應的生機主義 (Vitalismus)，它把主要的事實都能按照一種自然性質 (Naturhaftigkeit) 而敘述之，正如人們願意向文藝科學所重新要求——卻並不害於一切銳利的智力——者。息薩爾茲的書處處都是以直赴最大和最近的問題與人物，直赴真正有極大價值與十分重要者為目的，而在他尋求此決定的與重大的對象之際，我們並看出他顯示一種精力 (Energetik)，那是在精神科學的新運動中所曾一般的瀰漫着，又曾在瑪爾霍茲的

書中呈獻着的。

新近的文藝科學之精神史的態度，已經轉入許多潛流了。潛流之中之一就是「課題史」(Problemgeschichte)，這一個名字和概念都是首先與翁格爾(Rudolf Ungar)有着關連的。翁格爾為哈曼與啓蒙運動(Hamann und die Aufklärung)一書的著者，曾為瑪爾霍夫茲所譽稱。在他那海爾德、瑞瓦里斯、與克萊斯特(Herder, Novalis und Kleist 1927)一書裏，曾以課題史的方法而應用於死亡問題(Todesproblem)上，而他在一九二四年出版的當作課題史研究的文學史學(Literaturgeschichte als Problemgeschichte)一書，則更將課題史的方法大綱都定出來了。翁格爾自那插入於精神史中的課題史的概念中，得到了一個對理論與實踐的證明，其富有意義，視前人或同時代人之宣稱精神史的課題者均過之。在這種方法的實質上的事，就是在實踐上把一切在個別的意義下的詩人體驗能力與構成能力(Erlebnis und Gestaltungsmöglichkeit)完全屏絕，卻只探求那課題(Probleme)，或者說得更好些，即只探求那超乎個人意義的世界觀的母題(die weltanschaulichen Motive)而已。於此要特別喚起注意的，則是這種方法不過將是在許多其他方法之旁的「一種」正當的方法，卻並非「惟」的。其批評的着眼點是在課題史對於個人的創作產品之關係，其問題是在降於無意識狀態者究為何種作用。這裏新引入「課題的現象學的」(Problemphanomenologischen)一概念了。這個概念是與馮爾泰所提出的詩人世界觀及人生觀之類型論的心理學(typologische psychologie)緊相關連的。這樣一來，像那在文藝創作中所表現了的生命之意義，就非要更加追求不可了。在翁格爾的方法上，首先及於人生的基本課題，例如問自由與必然之關係，精神與自然之關係，倫理性與感官生活之關係等，次則及於像是永遠傳遞着的神之意識及其顯現形式等問題，最後乃及於人類生活之自然形式，並基於宗教的問題，至少就其神話而魔術的概念以及其宇宙的結合性論可稱為宗教的。翁格爾那聚集在海爾德、瑞瓦里斯、克萊斯特一書裏的論文，是把理論投射到一個一定的事情上，這就是死亡的問題上。書中指出，那把人格的和詩人創作的體驗內容低估了的危險，乃是不能完全避免的。課題的進展(Problementwicklung)是應該歸之於幾乎觸動一己生命之一種內在

的辨證法的律則性上去，這也就是考爾夫所謂的「觀念」(Idee)。只是說真的，就以關於克萊斯特的論吧，那由相反、而至統一、而至邏輯的必然的結果的轉變，卻還很難用這樣一個辨證法的格式去範圍。不過，倘若人們已經清楚其某些漏洞與一偏之見以後，便也應當承認那在新精神之下為古代語言學的「母題史」(Motivgeschichte)所順應於其中的課題史一方向，終不失為一種特殊的科學態度了。但在這一方向之下，卻不能不要求必須把這種觀察方式緊緊與藝術品的價值之感情移入相合為一，亦必須緊緊與對創作的過程之深切體驗相合為一，並且必須決定它與哲學史或宗教史聯合到什麼程度，以及是否聯合呢。

### 三 瓦耳策耳——施皮策爾——羅格斯——艾耳斯特

論文——魯德爾曼——阿萊文——默爾柯、施塔姆勒——默拜耳——默次勒——施耐德——畢勃——布賴格、穆士格——關於萊辛的

近十年內，大家注意在文藝之藝術形式的研究上。它的立場在某種程度上雖不能說與觀念史的文學處理法相違，但卻已經對那首先着眼於內容的看法給了一個必要的修正了。如瓦耳策耳(Oskar Walzel)之第二期的工作即屬之。他在這一方向上的貢獻，是特別見之於他那詩人的藝術品之內容與形式(Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters)一書，收在他所出版的文學科學手冊(Handbuch der Literaturwissenschaft)中。其次則見之他以前所寫的一部分論文，後來在一九二六年收集成書，名為論文字藝術品(Das Wortkunstwerk)中。他在序文中說：「文藝作品之觀念史的考察，在今日已是無需說明了。它出現於許多方面。人們為規定其正確途徑而在種種花樣下忙碌着。但在四五十年前並不是這樣的，那時的文學史的研究者，至少有大部分，是覺得所有在作品中所發揮着和所流露着的思想問題並不重要，不如留給哲學家去解決呢。」他說道話是很有道理的，因為他自己早年的著作就正是屬於這觀念史的考察，屬於從世界觀的或哲學的方面而作着的文學史的研究，也就正是屬於他那很不充分也很容易誤會的名詞所謂「綜合方法」(Synthese)的。可是現在他卻致力於「分析方法」(Analyse)的改良以應急需了，他用了這種方法之助，而逼近詩人的藝術品，亦即「文字藝術品」(Wortkunstwerk)之形式與內容的雙關性(Doppelheit)與互相限制性了。瓦耳策耳在這裏，卻也像他對浪

漫派的研究一樣，他的工作是出自第二人之手的。那沁爾泰與維耳芬（Wolfflin）的地位之合一，便是他這本新著作之方法論上的基本前提之所自出。他的書中時而有沾滯於瑣碎小節的地方，又有的在別人看來太通俗了，也有有的在別人認為應當予以標準的分量（而他沒做到的）。但是我們的學術界所應當感謝他的，乃是不只因爲他是具有爲他那時的學術界情勢所需要救濟的氣息的一個學者，而且因爲他是雖不根於深刻的系統要求（Systemzwang）、而在利用許多相隣的科學智識之下、卻散佈了各樣的觀點與激動的一個感覺銳敏的採集人。他之所有事並不在一種立場之更新，也不在獨立的進取的生命力與雄健的氣魄，而是在把常常是分散得很遠的單個洞見，用他那有把握的綜合組織力和綜合觀察力而納之於文藝作品中，又在其能超過純粹「文藝科學」的邊沿，以及一文藝之國家條件的限制性。

對於所謂文學藝術品的研究，亦即對由於表現與風格所供給的現象而加以分析的範疇化，並對於將此種範疇化了的現象而復歸之於一作家之精神的並世界觀的或個人心理學的態度與稟賦一事，羅馬語言學者之參加是慢慢較之日爾曼語言學者更活躍了。於此可以舉施皮策爾（Hugo Spitzer）與哈次菲耳特（Helmut Hatzfeld）的工作爲例，他們對於德國文學史的貢獻卻還沒有充分地被估價過（可以參考哈次菲耳特的論文羅馬語系的文字藝術品之研究 Romanistische Wortkunstforschung，此文見之於日爾曼羅馬月刊 German-Roman Monatschrift 1928 中）。依然可以作爲德國文學史的基礎的，是龐格斯（Hermann Pongs）的文藝中之畫圖（Das Bild in der Dichtung），其第一卷爲隱喻形式之形態學的研究（Versuch einer Morphologie der Metaphorischen Formen 1927）。這裏在根本上有一種極深的哲學教養，乃無可否認者。那種哲學教養，尤以從馬堡（Marburg）大學而至海德格（Heidegger）大學哲學傳統的色彩爲最濃。這裏並且是挾了一種極廣博的閱讀能力與材料知識，把那著有文學科學之律則（Prinzipien der Literaturwissenschaft 1897-1911）的馬堡大學的艾耳斯泰（Ernst Eister）之偉大的工作繼續下去了。這裏所致力的是將那文藝負荷了的原質（即隱喻表現法）之實在性與可能性，作了一個體系的研究。這種侵入於觀念研究的訓練，係一般的文藝科學中的新精神之一種具

有徵兆性的面目，到這裏可謂已經獲得最高的勝利。但他與文藝的意義與感覺的研究沒分開，這卻原是文藝史家所應當首先置重的。這本書所指示的和所解釋的，都很詳細而清楚，對於想尋求隱喻表現之整理的觀點的以及想尋求其精神的結構之反省作用的人（縱然也許對他那分析性的癰腫病 *Hypertrophie* 寧是退避而不是心折），這便不啻是一個寶藏和機械庫了。而且以後只要關於隱喻的表現法時，就要想到他在一種文藝作品之關連性及全體性中所貢獻的了。他這編輯和以範疇為依歸的工作，在所有精細的分門別類與所有系統的結構之外，小節上卻也有不少發明，關於這，其真正決定成分，是只有求之於文藝作品之整個的內在形式中了。龐格斯的書，也是屬於產生在德國（最近更趨強烈）的努力着的「一般的文學科學」（*allgemeine Literaturwissenschaft*）一方向內。這種努力是建築於歌德那世界文學的觀念以及舍洛那「詩學」（*Poetik*）一門科學上，它把文藝及文學自民族的或歷史的限制中解放而出，所注意者只是文藝與文學之本質的一面，亦即不被時間所束縛者，換言之，也就是構成文藝之藝術性質，並在此起彼伏的諸種形式下而終至表現一種常住性（*Konstantes*）者。

我們現在既然是站在研究德國文學史的範疇裏，所以我們不能忽略那種對一整個時代之風格從其結構的基礎上去作的初次研究並這方面對於文學科學的貢獻等，那是一如藝術史的研究所曾收獲的呢。在這方面有龔拜耳（*Hermann Gumbel*），他著有德國散文中之德國部分的文藝復興一名十六世紀的德國散文之結構的分析（*Dautsche Sonderrenaissance in deutscher Prosa Strukturanalyse deutscher Prosa im XVI Jahrhundert* 1930）。在這裏所致力的並不是個人風格及其評價了，卻是一時代之總的風格，並由之而對那非常深刻化了的一般的風格論（*Stilistik*）作了一方法論的詳細探討。像這裏對於出自一種在多方面隱藏着並居天底層的奇異的材料在細微處所作的精詳的收集，倘加以以深入的分析工作，加之以對觀念之極強的劃分能力與分類能力，終之，復加之以高度的精神史並進化論的觀點，這是一個頗有前途的開端，亦且是人們一種願望呢。後繼者應當對德國十六世紀以後的精神生活擔任起同樣的探索來。同時在這本書裏也滿足了瑪爾霍茲書所說的一點了，這

就是，最近的文藝科學的面目是將那個人意味的特殊性——指人格、派系、作品——超越而出，統統退歸之於一種泯卻人名的狀態（Anonymität）之中，並以社會代之，因而文藝史的命運遂為我們民族之遭遇的轉向或變動的一種象徵了。

## 四

與瑪爾霍茲所給出的情形相反的，在近十年以內，除了下面要說的之外，可說再沒有什末重要的事項或變動了。近十年所努力的，也許是在於已有的成績之繼續與選擇，以及對某種認可了的科學基礎之重歸，這是在近十年的文藝科學之驚濤駭浪的過程背後所又要返於平靜的。

引起了綜合的敘述的，是自屈斯特（Albert Koster）之不完全的關於啓蒙運動的文學史遺稿中所表現的、以一種散文精神（*Essaysimus*）與頗引人入勝的審美語言學合而為一的古老作風，這正是表示出這個死得太早的而在斯學上又忠實於古代風格的大師處。那在施徒嘉德（Stuttgart）城為默次勒（L. B. Metzler）所出版的名為德國文學之時代（*Epochen der deutschen Literatur*）的叢書中，有施耐德（E. I. Schneider）作成的一部基於精神史的興趣的書是頗有意義的，這書對於自「巴洛克」起至古典主義之終的德國文藝，統統包括了（一九二四）。至於比這更廣，卻實在是屬於同類而頗給人鼓舞的，則是畢勃（Hugo Bieler）所寫關於一八三〇到一八八〇歐洲精神生活中的德國文藝的書，以口號為書名：為傳統戰（*Der Kampf um die Tradition*）。那很開拓人心胸而又很予人鼓舞的則有呂夏德·M·默葉耳（Richard M. Meyer），本書作者會將其列入到現在為止的對於十九世紀德國文學的一部最佳的著作，形式很緊湊，敘述又那末流暢。所有精神史的觀點，以及十九世紀文化的與社會的總的作用之背景，是都在他這書裏鏗鏘着了。

關於傳記的敘述，就其與以前所採的途徑相異者而言，更是有時表現那達於極端的不斷的形而上學化的傾向，例如近來關於克萊斯特（Kleist）的兩本傳記（一九二三），一出自布賴格（Braig）之手，一出自穆士格

(Walter Muschg) 之手者便都是如此的。倘若人們手頭有布賴格在居洛斯學會文藝史學年報 (Das literarhistorische Jahrbuch der Görres-Gesellschaft) 卷一 (一九二八) 上所發表的形而上學與文化科學 (Metaphysik und Literaturwissenschaft) 一文時，就對於布賴格的克萊斯特傳中的意識形態 (Ideologie) 更瞭然了。在布賴格的學術工作裏，表現了一個很值得注意的企圖，這就是想把天主教的信仰與最現代的精神科學中的要求和努力合而為一，甚而想從天主教的信條上予現代這精神科學之來源以印證，也或者無寧說是以個人的體驗而宣稱其如此呢。他這部書是出自一種極端的昇華作用 (Sublimierung) 與極強的精神主義 (Spiritualismus) 的，而在建設性的神祕主義 (Konstruktive Mystik) 上，卻遠超出近代天主教的文學科學之別個代表，如蘭特·米勒 (Günther Müller) (註四) 在近十年內所貢獻的，或者如納德勒 (Nadler) 在他那德國種族的和地域的文學史 (Literaturgeschichte der deutschen Stamme und Landschaften) 中最後以著者之天主教精神 (Katholizität) 所滲入的幾卷所貢獻的。對現代論文式的並傳記式的研究態度與敘述態度，有着徵兆性的意義的，則有布朗士外希 (Braunschweig) 省關於萊辛的論文競賽的三部書，一是萊塞剛格 (Leisegang) 作的萊辛的世界觀 (Lessings Weltanschauung)，二是封·魏塞 (Benno von Wiese) 的書，三是阿耳拜爾特·瑪耳特·瓦格納 (Albert Malte Wagner) 的著作。在這三部書裏都可見出，文學史的進化之傾向於觀念史與精神史，以及古代語言學的束縛之打破二事對他們都是如何有利的；同時這三部書都貢獻了許多實質與許多具體事實，因而倘若自其在文學科學範圍內有一種恢復之功的立場看時，也可說它們是又歸於確係材料的解釋與闡明上去了。至於有助於這種恢復工作的，還有馨德爾曼 (Heinz Kindermann) (註五) 的一部極堪注意的書，名歌德作品中人物形相之構成，一種文藝史的人類學之研究 (Goethes Menschengestaltung Versuch einer literarhistorischen Anthropologie 1932) 的。馨德爾曼重又自邁爾泰出發，他是經過新進展着的形上學的鉅浪而停留在邁爾泰的價值及影響中 (正如他有權利這樣聲言的)。在邁爾泰意義下所謂的文學乃「理解人生之機關」(Organ des Lebensverstandnisses) 一語，是由馨德爾曼重又強調着。即以這種態度為根據，他把由心理學、心理分析法、個性論



Charakterologie)、以及舍勒(Scheler)意義下的人類學等工作上所要求着的對人類之新的研究，應用於文學史學，而且首先以歌德的研究爲例，以證明其無誤了。人們只有在這本書裏，可以希望得到那是把創作家的性格的歌德當作一種「文藝史的人類學」(Literarhistorische Anthropologie)之對象，與以歌德之作品爲這種研究方法之另一種對象者截然分清的。在這點上，這本書是值得歡迎的第一次嘗試。此後在同一方向中而又注意於事實，注意於歷史的並具體的事件，但卻終不失其生動鼓舞的書的，則是阿萊文(Richard Alewyn)所著約翰·貝爾，一名對十七世紀傳奇之研究(Johann Beer, Studien zum Romanes 17. Jahrhunderts's 1932)。在這裏，也是自文字的拜物教(Wortfetischismus)而解放，自那將一種歷史現象之真正的本質罩上烟幕的各種主義而散佈在工作方式的圈子中而解放的，那最嚴格地探求着的要求要見到新結果與新事實的研究，是與那要發現一時代之真正作用着的力量而努力相結合着。因此，在那從久被遺忘中一躍而起的非常豐富而動人的奧國傳奇作者約翰·貝爾之肖像上，在那因「巴洛克」的文字障(Wortlischee)而將其複雜性與不同成分湮沒至今、由養育之之本土出發而在貝爾身上作用着的十七世紀的精神力量之敘述上，新的方面遂獲得了。只有像這裏的這種研究，才可以對德國文學史上的本質的概念，有一個真正的確定，不管是治巴洛克也好，治浪漫派也好。

那種在一個暴風雨的前夕之歷史的主觀主義與自我主義(Solipsismus)時代之後而作着批評意味的取捨以便把這種平靜的狀態維持得更久些的努力，在近來也是有許多徵兆表現出來了。因此，例如由默爾柯(Merkor) (註六)與施塔姆勒(Stammeler) (註七)出版的德國文學史詞典(Real lexikon der deutschen Literaturgeschichte)、或如培忒爾遜(Julius Petersen) (註八)所著的德國浪漫派之本質的決定(Wesensbestimmung der deutschen-Romantik 1926)，便是被那以德國文學史爲核心的各種文藝史學的方法整理着，這包括種族研究的方法(納德勒)，觀念史研究的方法(施忒方斯基 Seifansky)，風格研究的方法(施特里希 Strich)等。當培忒爾遜把那種種不同的研究方法作了一個極其調和與總括的結論的時候，他那書在細微處貢獻了不少新鼓舞和新動

力，這是因為他的書是不只建築在這一門科學之全般的工作上，而且自此超過，對所有包含在鄰近的科學 (Nachbarwissenschaften) 中的一切都作了一個鳥瞰。想從最近的文學科學之多方面的努力中抽出一筆總賬來的願望，是見之於厄爾瑪廷格 (Ermatinger) (註九) 所出版的一部大論文集，稱為文學科學之哲學 (Philosophie der Literaturwissenschaft 1930)。其中值得注意的是培忒爾遜的一篇論文，講「文藝的世代」(Literarische generationen) 的，該文係根據藝術史家品德 (Wilhelm Pinder) 那部震撼而緊張的書而成，依歷史學家與社會學家所久已研究的世代原理 (Generationsprinzip) 而很小心地應用於文學史問題者。其次，除了融格 (G. G. Jung) (註一〇) 的心理學與文藝 (Psychologie und Dichtung) 一文外，就是穆士格在該書內作的文學史中的詩人肖像 (Dichterptraet in der Literaturgeschichte) 一文，可稱為一作者之有特殊敏感貢獻者。穆士格另有一獨立之書，名心理分析與文學科學 (Psychoanalyse und Literaturwissenschaft)，也是追究個體的與人格的現象之最高的了解之可能性的，對此後之研究線索上頗有影響。在這裏不能不感謝瑪爾霍茲了，因為瑪爾霍茲是要求一種在采斯道益夫斯基與尼采意義下的深度心理學 (Tiefenpsychologie)，以便將所謂的古典人物自傳統的印象中解體的。(人們當可憶及自動布魯恩 Walter Schönbrunn 著論高等學校中研究古典人物之正當 Die Existenzrechthigung der Klassikerbehandlung auf der höheren Schule 一書後所引起的論戰，此項論戰終未解決。) 最後，寫此跋語的作者也會在他那包括三篇對話的書德國文學史之命運 (Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte 1929) 裏說過，鑒於現在這一門學問之危機必須有一種新覺醒，我們當以一種辨證法的對象而衡量之，換言之，必須視其為若在正與反中 (im Für und wider) 所進行之對話然。作者從現勢之一種平衡連繫中，基於預兆的與象徵的試探，觀察將來的要求，曾得如次之結果：「人們又在尋求『結論』，但是人們確係基於一種較實證主義時代更高的水準而尋求之。這種更高的水準自當歸功於綜合的並精神史的那樣的研究。但是這種水準也會對那般不易滿意的人指出，其中猶在草創狀態中者究竟何在，以及人們倘欲更進一步時則所應加入者究在何點並應如何加入之等；此外又教他，而且願意他，須以

豐富事實，在自我批評並自我信賴中，對小節能把握，而又須超過之，不要安於小或達於草創狀態即止，卻要縱然自一細微之點或一單純之線出發，而必須把時間與空間在整個上駕馭之，對那在外界事物之分散的畫圖背後之本質意味的「形相」(Gestalten)之法身(Astralleib)正視之」。對於這種要求，想瑪爾霍茲也要表示無條件地同意的吧。

(註一) 麥遜(Julius Moser)生於一八〇三，卒於一八六七，是民歌的作者，著有喀滋河上的號手(Der Trompeter an der Katzbach)等。

(註二) 考爾夫(Hermann August Kraft)生於一八八二，來比錫大學教授，文學史家。除著有歌德時代之精神一書外，尚有人文主義與浪漫派(Humanismus und Romantik 1924)、歌德之人生觀念(Die Lebensidee Goethes 1925)、狂飆運動的文藝(Die Dichtung von Sturm und Drang 1928)等。

(註三) 屈薩爾茲(Herbert Gysarz)生於一八九六，是維也納大學的教授，文學史家。著作已見正文中。

(註四) 米勒(Günther Müller)生於一八九〇，是明斯特(Münster)的大學教授，文學史家，著有德國自巴洛克至現代的詩歌史(Geschichte des deutschen Liedes vom Barock bis zur Gegenwart 1925)、自文藝復興至巴洛克消滅的德國文藝(Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock 1928)等。

(註五) 費德爾曼(Feinz Kindermann)生於一八九四，但澤高等學校的教授，文學史家。著有凌瑟及德國浪漫派(Lenz und die deutsche Romantik 1924)、狂飆運動之進展(Entwicklung der Sturm-und Drang Bewegung 1925)、現代文學面貌(Das literarische Anfitz der Gegenwart 1930)、並為德國文學(Deutsche Literatur)的編輯人。

(註六) 默爾柯(Paul Mecker)生於一八一八，是布萊斯勞(Breslau)的大學教授，文學史家，尤精於宗教改革期的文學。除與施塔姆勒編有德國文學史詞典外，尚著有文學史的新任務(Neue Aufgaben der Literaturgeschichte 1930)等。

(註七) 施塔姆勒(Wolfgang Stammler)生於一八八六，是格萊斯瓦耳德(Greifswald)的大學教授，文學史家，日爾曼語學者。除編有德國文學史詞典外，尚著有自然主義至現代的德國文學(Deutsche Literatur von Naturalismus zur Gegenwart 1924)、德意志世紀的宗教劇(Das religiöse Drama im deutschen Mittelalter 1925)、自神秘主義至巴洛克(Von der Mystik zum Barock 1927)等。

(註八) 培次爾遜(Julius Peterson)生於一八七八，柏林大學教授，文學史家，劇論史家。除德國浪漫派之本質的決定外，尚著有席勒之

人格 (Schillers Persönlichkeit 1906)、科學的文學史 (Literaturgeschichte als Wissenschaft 1914) 等。

(註九) 厄爾瑪廷格 (Emil Ermatinger) 生於一八七三，是取里希 (Zürich) 的大學教授，文學史家。著有凱勒傳 (Gottfried Kellers Leben 1913)、海爾德以來之德國抒情詩 (Die deutsche Lyrik seit Herder 1925)、詩人的藝術 (Das dichterische Kunstwerk 1923)、德國文藝中之巴洛克與羅珂珂 (Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung 1925) 等。

(註一〇) 榮格 (C. G. Jung) 是當代著名的心理分析家之一，和弗洛伊特、阿德勒 (Adler) 並稱。他是瑞士人，在思想上頗有神秘傾向。著有心理類型 (Psychological Types 1921) 等。

## 年表

(年數指，著作初版或開始出版之年)

文藝批評時代(啓蒙運動，古典主義，狂飆突起時代)

高特施德(Gotische)，包特默爾(Bodmer)，布萊廷哥爾(Breitinger)的批評工作

萊辛，魏蘭(Wieland)，里希頓勃哥(Lichtenberg)，海爾德(Herder)的批評工作

一七九四——一八〇五 歌德席勒的通信(一八二八——一八二九發表)

一八一——一八二二 歌德詩與本事(卷七)

### 一 科學的文藝史的寫作之開始

一八二七 考白石坦(Kobenstein)國家文學史之基礎(Grundriss zur Geschichte der Nationalliteratur)

一八三五 日爾溫奴斯(Gervinus)德國之詩的國家文學史(Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen)側面之努力

歷史哲學對於文學史觀之影響(黑格耳，謝林)

宏保耳特(W. V. Humboldt)美學的與傳記的著作

一七九九 論歌德之海曼與道洛特亞(Über Goethes Hermann und Dorothea)

一八三〇 論席勒及其精神進展之過程(Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung)

因浪漫派而文藝史的視野之擴大

浪漫文學，東方文學，德國中古文學之合流(瓦肯魯德 Wackenroder (註1)，提克 Tieck 施勒格耳

Schlegel, 居洛斯 Gorrès, 阿爾尼姆 Arim, 布倫檀諾 Brentano, 格利姆兄弟 (Gebrüder Grimm)

在強烈的國家政治的外衣下之民族性的文藝史之寫作

一八二二 霍恩 (Horn) (註二) 自路德時代迄至現在的德國文藝與口才 (Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luthers zeit bis zur Gegenwart)

一八四五 維爾瑪 (Aug. Fr. Chr. Vilmar) 德國國家文學史

一八五三 猶廉·施密特 (Julian Schmidt) 十九世紀的德國國家文學史 (Geschichte der deutschen Nationalliteratur im 19. Jahrhundert)

一八五五 高特沙耳 (Rudolf Gottschall) 德國國家文學 (Nationalliteratur der Deutschen)

一八五八 門策耳 (Wolfgang Menzel) 自古迄最近的德國文藝 (Deutsche Dichtmag von der ältesten bis auf die neueste Zeit)

## 二 實證主義的文藝史

對於文藝史之科學的材料收集

一八五六 高戴克 (Karl Goedeke) 德意志文藝史之來源的基礎 (Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung aus den Quellen)

一八七五 一般的德國傳記 (Allgemeine deutsche Biographie) 舍洛及其學派 (傳記學, 語言學, 專題研究)

一八六四——七九 舍洛 (Wilhelm Scherer) 文藝史的零星工作

一八八三 舍洛德國文學史 (Geschichte der deutsche Literatur)

一八八八 舍洛詩學 (Poetik)

## 舍洛學派之傳記學

- 一八八四 艾里希·施密特(Erich Schmidt)萊辛傳
- 一八八八 孟柯爾(Franz Muncker)克勞普施陶克傳
- 一八九六 畢耳紹夫斯基(A. Bielschowsky)歌德傳
- 一八九五——九九 勃爾耐斯(Bernays)文學批評與文學史論文集(Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte), 浪漫派之插曲

一八五五 海特諾(Hetner)十八世紀文學史(Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts)

一八七〇 海姆(Rudolf Haym)浪漫派(Die romantische Schule)

一八六〇——一八七〇 迪爾泰(Dilthey)發表關於萊辛，歌德，瑙瓦里斯(Novalin)的許多論文  
舍洛學派之語言學

一八七七 蘇帆(Suphan)編海爾德集

一八八六 拉賀曼(Lachmann), 孟柯爾編歌德集

一八八六起 歌德學會年報刊行

一八八七 拉賀曼, 孟柯爾編克勞普施陶克集

一八八七 魏瑪版的歌德集(Weimare Goethe-Ausgabe)開始

一八九六 宏保耳特喀魯林(Humboldt-Caroline)通信集出版

一九〇四 E·施密特編克萊斯特集(Kleist-Ausgabe)

一九〇七 明瑙(Minor)編瑙瓦里斯集

一九〇九 掃厄弗爾特(Senffert)編魏蘭集

一九一二 彼得考普甫(Schüddakopf)編布倫檀諾集

舍洛學派對於古典，對於某一文學時代，對於某一種文藝類別之傳記的，美學的，心理學的專題研究  
一八七六 保勃爾塔格 (Felix Bojerlag) 長篇小說及其有關的文藝種屬史 (Geschichte des Romans und der ihm anverwandten Dichtungsgattungen)

一八八五 瓦耳德勃歌 (Walther's) 宮體詩 (Die gaulische Lyrik)

一八八八 瓦耳德勃歌德國文藝復興期之抒情詩 (Die deutsche Renaissance Lyrik)

一八九四 外遜弗耳斯 (Weissenfels) 狂飆突起時之歌德 (Goethe im Sturm und Drang)

一九〇一 賴協耳 (Reichel) 高特施德傳 (Gottsched)

一九〇二 舒爾慈 (E. Schulz) 居洛斯與青年浪漫派之連繫 (J. Goeres im Zusammenhang mit der jüngeren Romantik)

一九〇六 瓦耳德勃歌法國之感傷小說 (Der empfindsame Roman in Frankreich)

一九〇九 舒爾慈著名朋納溫吐拉所著之夜守的作者 (Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura)

### 三 新浪漫派與新古典主義者之批評與文藝史

#### 新浪漫派的文藝史

一八九九 R. M. 默葉耳 (R. m. Meyer) 十九世紀文學史 (Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts)

一八九九 胡哈 (Ricarda Huch) 浪漫主義之興盛期 (Blütezeit der Romantik)

一九〇二 胡哈浪漫主義之擴張與衰亡 (Ausbreitung und Verfall der Romantik)

一九〇六 馮爾泰生活體驗與文藝創作，論及萊辛，歌德，瑞瓦里斯，薛德林 (Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Holderlin)



- 一九〇八 瓦耳策耳(Oscar Walzel)德意志的浪漫主義(Deutsche Romantik)
- 一九一一 瓦耳策耳十八世紀及十九世紀的精神生活(Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts) 版本與傳記
- 一八六七——一八九〇 艾耳斯泰(Eister)編海涅集
- 一九〇一 外爾諾(R. M. Werner)編赫貝耳(Heibel)集
- 一九〇四 E·施密特編克萊斯特集
- 一九〇六 曼克(H. Mann) (註三)編衣默爾曼(Immermann)集
- 一九〇七 明瑙編瑙五里斯集
- 一九〇八 瑪遜(Maassen)編霍夫曼(H. F. A. Hoffmann)集
- 一九一〇 瓦耳策耳編海涅集
- 一九一〇 考荷(Max Koch)與培次特(Erich Petzet)編普拉頓(Platen)集
- 一九一二 敘得考普甫編布倫檀諾集
- 一九一二——一三 包恩施坦(Bornstein)編赫貝耳百年紀念版
- 一九一三 海令格拉特(Hellingrath)·賽巴斯(Seebass)編薛德林集
- 古典後期人物之版本與傳記
- 一八九二——九六 貝赫爾耳特(註四)(Jakob Baechold)凱勒之生活書札及其日記(G. Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher)
- 一九〇〇 弗賴(Adolf Frey)·F·默葉耳傳(G. F. Meyer-Biographie)
- 一九〇五——一一 艾特令格爾(Josef Ehtlinger)編方壇(Fontane)集
- 一九一九 葛德瑞(G. nard Wandrey)方壇傳

一九一九 屈斯特(Albert Koster)編施托謨集

新古典主義的批評與文藝史

一八九九 路布林斯基(Samuel Lublinski)十九世紀之文學與社會(Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert)

一九〇五 紹耳慈(Wilhelm von Scholz)戲劇編集(Gedanken zum Drama)

一九〇六 厄恩斯特(Paul Ernst)到形式之路(Der Weg zur Form)

一九一〇 魯喀斯(G. V. Lukacs)心靈與形式(Die Seele und die Formen)

一九一三 潘維慈(Rudolf Pannwitz)地奧尼斯的悲劇(Dionysische Tragödien)

一九一四 施陶賽耳(Otto Stessl)生活形式與文藝形式(Lebensform und Dichtungsform)

一九一五 魯喀斯長篇小說之理論(Theorie des Romans)

一九一六 紹耳慈德國的敘事詩人(Der deutsche Erzähler)

一九一七 潘維慈歐洲文化之危機(Die Krisis der europaischen Kultur)

一九一七 保姆戈爾登(F. F. Baumgarten)C·F·默葉耳，又名文藝復興期之感覺與風格藝術(Conrad Ferd. Meyer, Renaissanceempfinden und Stilkunst)

#### 四 文藝科學之方法論上的掙扎

一八九七——一九一一 艾耳斯特文學科學之原理(Prinzipien der Literaturwissenschaft)，1卷

一九〇八 翁格爾(Rudolf Unger)近代文學史中之哲學問題(Philosophische Probleme in der neuesten Literaturgeschichte)

一九一二 曼克文藝與批評，又名文學科學的一種辨護(Dichtung und Kritik, eine Rechtfertigung

## der Literaturwissenschaft)

- 一九一四 希爾施 (Julius Hirsch) 名譽之生成 (Die Genesis des Ruhms)
- 一九一四 培忒爾遜 (Julius Petersen) 文學史為科學論 (Literaturgeschichte als Wissenschaft)
- 一九二一 默爾柯 (Paul Merker) 德國文學史的新任務 (Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte)

## 五 現代文藝史學之主要方向與主要代表

- 文學社會學，精神史，心靈史，種族史，風格史，作品史，形式史
- 一九〇五 遜爾泰生活體驗與文藝創作
- 一九〇七 米施 (G. Misch) 自傳史 (Geschichte der Autobiographie)
- 一九一一 龔道耳夫 (F. Gundolf) 莎士比亞與德國精神 (Shakespeare und der deutsche Geist)
- 一九一一 翁格爾哈曼與啓蒙運動 (Hamann und die Aufklärung)
- 一九二二——一九二三 納德勒 (J. Nadler) 德國種族的和地域的文學史 (Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften)
- 一九二三 西理耳 (Simmel) 歌德傳
- 一九一六 龔道耳夫歌德傳
- 一九二〇 瑞耳 (H. Nohl) 風格與世界觀 (Stil und Weltanschauung)
- 一九二〇 勃特拉穆 (Bertram) 尼采傳
- 一九二一 納德勒一八〇〇至一八一四年的柏林浪漫派 (Die Berliner Romantiker 1800-1814)
- 一九二二 施特里希 (F. Strich) 德國之古典與浪漫 (Deutsche Klassik und Romantik)

- 一九二二 魏甘德(J. Wiegand)德國文學史(Geschichte der deutschen Literatur)  
 一九三三 魏特(K. Vietor)德國短歌史(Geschichte der deutschen Ode)

## 六 新材料

- 一九〇一 掃艾爾(Sauer)，許勒(Hüller)，納德勒等編施提夫特(Stifter)集  
 一九〇九 柏倫得(Berend)讓·泡耳之人格(Tean Pauls Persönlichkeit)  
 一九一一 包爾謝爾特(Bocherd)安得瑞阿斯·哲爾寧(Andreas Tscherning)  
 一九一一 薛爾格耳(Soergel)當代文藝與當代詩人，一名德國近十年來的文學之描述(Dichtung und Dichter der Zeit Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte)  
 一九一二 默爾柯，瓦耳策耳等編魯德維希(Otto Ludwig)集  
 一九一六 紹耳慈德國的敘事詩人  
 一九一八 楊農次基(Chn Janentaky)拉瓦特之狂飆突起運動與其宗教意識之連繫(Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewusstseins)  
 一九一八 瑪遜聖芳濟教團之書(Bucherei der Serapionsbrüder)  
 一九一九 瑪爾霍茲德國之懺悔錄，一名關於自神祕主義至虔誠主義的自傳之歷史(Zur Geschichte der Selbstopographie von der Mystik bis zum Pietismus)  
 一九一九 瑪遜外策耳，海曼，與烏耳律克(J. C. Wetzel, Hermann und Ulrike)  
 一九二〇 瑪爾霍茲德國虔誠主義(Der deutsche Pietismus)  
 一九二一 巴特耳斯(A. Bartels)新輯現代德國文藝之最近期(Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jungsten)

- 一九二二 烏奴斯(W. Unus 德國巴洛克的抒情詩(Die deutsche Lyrik des Barock))  
 一九二二 封·得爾·萊因(Fr. von der Leyen)新時代中之德意志文藝(Deutsche Dichtung in neuer Zeit)

## 七 新評價

- 一九一五——一六 本慈(Benz), 布爾達哈(Burdach)關於高特精神與人文主義之論爭  
 一九一五 本慈文藝復興, 德國文化之運命(Die Renaissance das Verhängnis der deutschen Kultur)  
 一九一六 布爾達哈德國之文藝復興(Deutsche Renaissance)天主教的文藝史  
 一八九九 姆特(K. Muth)德國天主教徒之文藝使命(Die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken)

一九〇二起 姆特主編之高原(Hoehland)雜誌出版

- 一九〇三 畢特諾(Büttner)出版厄克哈爾特(Meister Eikehardt)集  
 一九一六 弗拉斯坎普(Flaskamp)德國浪漫派(Die deutsche Romantik)  
 一九一七 本慈出版雅各·得·福拉根之黃金的故事(Legenda aurea des Jacopus de Voragine)  
 一九一九 赫菲雷(H. Hefele)形式之律則(Das Gesetz der Form)  
 一九二二 赫菲雷但丁傳

## 新傳記

- 一九二二 施稜泰爾(Schlenker), 艾呂賽(Eloesser)合編霍普特曼傳  
 一九二二 佛希特(P. Fechter)霍普特曼傳  
 一九二二 庫車爾(A. Kutscher)魏得肯特之生平及其著作(Frank Wedekind Sein Leben und

最近

- 一九三二 翁格爾海爾德，璠瓦里斯，與克萊斯特
- 一九三三 考爾夫 (Kort) 歌德時代之精神 (Geist der Goethezeit)
- 一九三三 穆士格 (Muschy) 克萊斯特傳
- 一九三三 布賴格 (Braig) 克萊斯特傳
- 一九三四 息薩爾茲 (Oysarz) 德國巴洛克文藝 (Deutsche Barockdichtung)
- 一九三四 施耐德 (F. J. Schneider) 自己洛格起至古典主義之終的德國文藝 (Deutsche Dichtung vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus)
- 一九二五 瓦耳策耳詩人的藝術品中之內容與形式 (Inhalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters)
- 一九二六 瓦耳策耳論文字藝術品 (Das Wortkunstwerk)
- 一九二六 培忒爾遜德國浪漫派之本質的檢定 (Wesensbestimmung der deutschen Romantik)
- 一九二六 息薩爾茲當作精神科學的文學史學 (Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft)
- 一九二六 派遲 (R. Petsch) (註五) 編紀念版歌德集
- 一九二七 龐格斯 (Pongs) 文藝中之畫圖 (Das Bild in der Dichtung)
- 一九二八 畢勃 (Bieber) 爲傳統戰 (Der Kampf um die Tradition)
- 一九二九 舒爾慈德國文學史之命運 (Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte)
- 一九三〇 厄爾瑪廷格 (Ermatinger) 輯文學科學之哲學 (Philosophie der Literaturwissenschaft)
- 一九三一 龔拜耳 (H. Gumbel) 德國散文中之德國部分的文藝復興 (Deutsche Sonderrenaissance in

deutscher Prosa)

- 一九三一 萊塞剛格(Leisegang)，瓦格納(A. M. Wagner)，封·魏塞(B. V. Wiesse)關於萊辛的論文  
一九三二 阿萊文(Alewyn)約翰·貝爾(Johann Beer)

(註一)瓦肯魯德(Wilhelm Heinrich Wackenroder)生於一七七三，卒於一七九八，爲捷克至友。他影響於捷克者極深。杜勒(Dürer)在藝術上的造詣，亦即他的藝術理想之具體化。

(註二)霍恩(Wilhelm oertel von Horn)，生於一七九八，卒於一八六七，是一個信仰基督教的大眾作家。

(註三)曼克(Harry Mayne)生於一八七四，是馬堡的文藝史家，著有米瑞克之生平與詩(Morike, Leben und Dichten 1927)，衣默爾曼，在時代史與文學史的問題中之人與著作(Jimmermann der Mann und Sein Werk im Rahmen der Zeit und Literaturgeschichte 1920)等。

(註四)貝赫爾耳特(Jakob Böhhold)生於一八四八，卒於一八九七，瑞士文學史家，著有德國文學在瑞士的歷史(Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz 1892)，凱勒傳(一八九二，凡三卷)。

(註五)派泥(Robert Petsch)生於一八七五，是漢堡的大學教授，著有內容與形式(Gehalt und Form 1925)，歌德的浮士德(Faust 1926)等。

## 附錄 研究近代德國文學史之門徑

(弗朗茲·舒爾茲教授 Professor Dr. Franz Schultz 作)

關於德國文學史的研究，在今日有許多困難是克服了。瑪爾霍茲的小書，便是指示人這一部門裏的潮流的。但是在正在研究的人，尤其是初學者，卻很不容易在這裏找出正確的途徑來，並且有誤入歧路的危險，因而時力便虛擲了。瑪爾霍茲的書，是就時代的徵兆一方面而把握現代文學科學之種種立場的，假若我們再另附加上一點提示，也許對正在研究的人有些用處，並有些意義。這種提示並非建在獨斷的要求及哲學的原理上，反之，卻是自經驗及長年的教學實踐中而出。這種提示又是根於今日正在學習的青年在一般的研究上及特別在文學科學上所期待、所願望、以及他們所急需者何在一見地而出發的。

瑪爾霍茲的書以及其他討論現代科學情勢的書，不錯，很有用，對於文學科學之方法論的原理與知識論的基礎都可闡明；只是對初學者，一開頭就是抽象問題（因為那是大部分論現代科學之基本問題與方向等），用處就似乎不多了。很容易發生的事就是只陷在思想的方向之分析中了，而將科學的實質與材料置之，並對知識的寶藏也很少注意及之，但殊不知倘若沒有知識的寶藏，卻是什末科學也不能存在的。因此，為原理的問題之研究計，為精神科學的危機之處理計，與科學之所有辨證法的立場相對，應當也就是今日所善忘的——先樹立一個持之有物的基礎才行，只有自此出發，所有一般的學術批評的討論才能令人瞭然。此對文學史家及語言學家，尤為確切無疑者。

與科學的探索 and 敘述相伴，須緊跟着作源頭的研究。這裏所謂源頭，就是文藝性的檔案 (Dokumente) 和詩人的作品。因此，我奉勸，在德國精神進展與文藝演化的每一世紀中，都要首先檢原著成套地去讀，這是為



將來進入所有更廣大的文藝史的範圍時所必須儲蓄好的永久性的資本。否則對於一般學習文藝史的人、將不免如盲人識色，只好以耳代目了。像最近所出版的許多經過科學整理了的全集，已使從前不易得到的東西，現在也可以去研究了。依時代先後說吧，自然，學者不必一定按着去作（他可以視趣味及偏好而進行），他可以自十五及十六世紀中讀布繼持（Sebastian Brandt）（註一），讀穆爾諾（Thomas Murnor），費沙爾特（Johann Fischart）（註二），薩克斯（Hans Sachs），衛克拉姆（Joerg Wickram）（註三）諸人的作品，以及路德最重要的小冊子，他同樣可以從爲他所預備了的十六及十七世紀的德國文學著作之新版本（由布勞恩 W. Braune（註四）打下基礎，現在由包衣特勒 Ernst Beutler 哈耳 Halle 尼邁葉耳 Niemeier 出版的）中，就戲劇和諷刺文的進展而選讀許多好東西。在人們欲爲文藝上的「巴洛克」一爭議甚多的觀念建造一鞏固立場的時候以前，這話已同樣可以應用於十七世紀了。在這裏，起碼對於奧皮茲（Opitz），弗勒名（Fleming），格瑞非烏斯（Andreas Gryphus），格里默爾霍遜（Grimmelshausen）諸人之一個整個的認識所需要者是有。這裏所說的新版本，是和那久已膾炙人口的施徒嘉德文藝協會叢書（Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart）同樣受歡迎着。關於十八及十九世紀，現在不只對大作家之重要著作有了研究，即對二流或三流的人物也有著貢獻。屈爾施耐（Kunzner）（註五）的德意志國家文學叢書（Deutsche Nationalliteratur），對德國文學作品或則是全集，或則是精選，有導言，有註釋，堪稱十年以來最佳之本。最近有承繼這種地位的書，是德國文學叢書，一名在演化線索上之文藝的藝術家與文藝的文化思想家的總集（Deutsche Literatur Sammlung literarischer Kunst und Kulturdenkmaler in Entwicklungsreihen），由來比錫城小腓力普，瑞克拉姆（Leipzig Philipp Reclam Jun）出版。這些值得感謝而同時規模非常宏大的總集，是由於文學科學之綜合考察與範疇化的新方向而產生的，因而其中一部分已證明是達到最高的豐富結論，並予人以無窮鼓舞了。只是這些書在種種的排列及卷數上是未能同樣整理的，因此就入門的文學研究者的需要看，便不免使他對科學的研究有些眩惑，且容易養成在一定的成見之下而有所取捨，其智識國判斷之獲得也勢必限於既固定而又窄狹之一途，這與事先無固定準

備與未設有目的的材料之所應影響於他就絕然不同了。所以在採取這些大的總集時，也許需要有些批評的見地的。至於其他無數新版的選集和叢書，現在不想去提。它們對於自十六世紀至二十世紀的德國文學之總的進展的了解上也許很有用，這是因為它們卻還並非着眼於學者在何處以及向何處造成其一己之見地與知識的，卻是讓學者只得此材料而已。可是這種叢書和選集太過於拘謹了，把材料也都弄得太破碎，太支離。爲練習及自修計，有用的書或者是掃邁爾菲耳特 (M. Sommerfeld) 和許多人在不久以前出版的文藝史叢書 (Literarhistorische Bibliothek)，由柏林容克與顛霍普特書局 (Junker und Dunnhaupt) 發行。關於巴洛克抒情詩，關於浪漫派抒情詩，以及自一八八〇至一九三〇年最近的抒情詩等卷，都是按詩的題材排列的。這樣一來，每一卷便都可使人明瞭在同一題材下之文藝史上的變化與可能狀態，以及個人的技術如何，並可依此而加以探求了。由此不但文藝「史」的景色可以分明，而且文藝的趣味培養也被推動着了。同時風格史之應存在，也便毫無疑問了。爲研究風格演化與風格批評的話，我卻還可以介紹在來比錫由封·哥瑞厄爾茲 (Otto V. Greyerz) 於一九二九年出版的兩本小書 (卷一已有第二版，書店是猶里烏斯·克令克哈爾特 Julius Klinkhardt)，對受學院教育的人頗有用處。書名是風格格批評之練習，一名爲語言的風格感覺練習用之缺名原著試題 (Stilkritische Übung Namenlose Textproben zur Übung des Sprachlichen Stilsgefühls)。這部書是缺名的，所有答案只可尋之於附錄中，它使人從一作家之一小部分作品中而可檢定 (Bestimmung) 其風格。這部書使文藝史家欲將某種藝術品或某種藝術品之一部分，歸之於某一作者，某一時代，某一派別，或欲確定其性質時，其進行乃如一藝術史家所進行者然。哥瑞厄爾茲這兩卷書，卷一包括無韻之文，卷二包括有韻之文，都可以使學者清清楚楚地知道，在對於一種作品作所謂文字藝術的研究時，是永遠離不掉那文字藝術所包括的精神的內容之評價，以及那詩人的整個面貌之評價的。歌德說得好：「文藝原無皮，又無核；一氣呵成渾然在」 (Dichtung hat weder Kern noch Schale alles ist sie mit einem Male)。其他可供給風格分析的知識的書，也還有許多，但是哥瑞厄爾茲的這部，卻仍不失其優點。

對於初學者，在研究鉅大的綜括的文藝史的著作以前，在聽關於敘述整個時代的，或者在一種系統的說明之下而講文藝之本質和形式的書的講究以前，卻先研究研究那十八世紀及十九世紀的作家的集子上的導言和批評，或者是頗有裨益的吧。假若你手頭有這種所謂校勘本子，這種本子是往往把一種集子的如何編成以及版本經過如何變遷都考證得十分詳細的，那末，即使你對校勘的語言學(Textphilologie)抱有偏見，你也一定不致(那往往是成見使然)忽略去研究這方面的工具了，你又一定可以立刻承認，在這種種版本的變化之中，你可以得到關於原著的形式和內容之諸多洞見，並且否則在隨便一眼之下，出自一種有着成見的與泛泛的態度而猛浪將事時，便不會得到了。

其次，你可以進一步研究學術上的所謂專門論文，亦即文藝科學上關於單個現象或一部分現象的記述，這是傳記性的著作之初步工作，這在瑪爾霍茲是已經提過的了。你看了後，或者樂意被引入相鄰近的道路裏去，同時那手頭的一部分文藝科學的材料也許提示你作某一個專題的嘗試。因此，你便達到科學上窄而深的工作之知識了，這是見之於定期雜誌中，或者見之於許多獨立的論文集刊中的。你在這雜誌或集刊(那多半是由一些代表的專家創辦，為便於其弟子們發表研究計的)中，可找到許多論文，這些論文你越看，你將越被吸引，其動人處尤勝於在廣大的讀衆間所流行的所謂文學史。你可以遇到許多文章，都是你自己的工作之方法論上的模範。關於研究雜誌上的論文，似乎應當首先側重那就現有的材料而往一種「精確的」(exakte)方向努力，又並不失為從事於窄而深的問題的，這就如德國古代與德國文學雜誌(Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur)(註六)，德國語言學雜誌(Zeitschrift für deutsche Philologie)(註七)，尤可推薦的則是文學史雜誌奧伊佛瑞昂(Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte)、歌德學會年報(Jahrbuch der Goethegesellschaft)、日爾曼羅馬月刊(Germanisch-romanische Monatsschrift)(註八)，新語言與新文學之研究報告(Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur)，而文學科學與精神史季刊(Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte)(註九)是為對於基本材料有着成熟

的知識和鞏固的見地的人看的，價值更爲豐富，學者可由此以窺見近年學術界之概況，許多饒有意義的文章正都發表於此。

舉凡學者的見識、體會、分析能力、判斷能力等之擴大，決不是由在大學裏聽取的演講與練習所能爲力的。現在可以鄭重地講，任何獨學，或任何聽講，都不能取那爲人所周知的學院派的訓練之生動的效能而代之。所謂學院的訓練，不只在實踐中所具有的說出的文字或說話的人格之暗示力，以及科學性的整理工作之活性化，卻更在對於材料之態度，對於材料之選擇，對於更進一步的途徑之提示，以及爲學院的訓練之惟一無二的性質所產生的特別對於學習有益並作爲學習基礎的指導方針等。於此不能不指出，無論每一種書或每一種著作往往經過新的研究（決不會有所重複）而得到如何新的補充或新的整理，初學者卻必須立足於科學的研究與見地之最後立場上，岌然不變的。

現在對於目錄學式的工具和參考書等的興趣，頗爲濃厚。甚而現在目錄學式的工具對於學習和研究工作，在初學者是不可或缺的事了。基於一種對事情要盡可能地觀察詳盡並欲從各方面去作整個觀察的迫切要求，初學者在這目錄學式的工具書中所見到的，已不是一堆死的標題與數字了，卻是正在跳動着的精神生命，在這裏只須加上一種凝而爲一的作用，便可重獲其活潑生動之態了。這一類的工具書很多。爲避免混淆起見，現在只舉不可動搖的和狗稱標準的幾種；首先即爲瑪爾霍茲所譽爲堪稱科學的一定的演進步驟上的成績的高戴克（Karl Goedeke）著的德國文藝史之基礎（Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung）一書，以及與之相關的按年出版的系統的德國新文學史年報（*Jahresberichte für neue deutsche Literaturgeschichte*），並繼續此年報的德國新文學年刊（*Jahresberichte für neuere deutsche Literatur*）。爲得一種粗略的指示方向的參考計，報章雜誌中所給的文獻書目也不能不注意，就中特別如德國書業新聞週報（*Wochenlichen Verzeichnis der Nevigkeiten des deutschen Buchhandels*），尤不能忽略。其他特殊的參考書目，現在是不去談了。因爲這裏只是爲初學者供給重要的，必需的，不可或缺，或大端節目而已。至於細微之處，學者順

了這裏所說的做去，自會得之。

現在談到研究真正的文學史了。我要奉勸學者，不要接觸那學校中的教科書，以及德國文學史簡編之類。同樣不要向了問津的，是那些通俗的及爲所謂一般的教養計而編的許多書，那只是餽送的裝飾品而已，又如同那裝訂好的古典全集然，只爲市民階級的舒適家具中之擺設物而已。關於此種無數的附屬或不附屬的書之權威性與有用，並其世界觀的，自敘性的，政治意味的多種立場（我也不必專指），是無可反對的。只是這種書造成了一種典型，在其無獨立性上，在其審美的與歷史的評價之堆垛性上，在其敘述的呆滯性上，作了作家、詩人、並科學上的攻擊目標，是有道理的。這些書把人自求學時起就將文學及文學史的趣味給破壞了，而且負荷了一種罪惡，這就是使我們這一民族中的普通分子對於文學史學與文藝科學爲何物之一事造成一個很不清楚並完全是膚淺的印象。有人說，只有燒掉這許多文學史（實在是成爲一類，而且倘若只就其寫作的能力上說時，卻又無可指責），那真正惟一的文學史才會開始呢。同樣可以奉勸學者的，是不要「首先」接觸那最近出版的科學上的新著，雖然學者在此處未必吃什末大虧。學者最好第一步即接觸關於德國文學史或關於德國某時代的文學史之已成爲古典了的敘述，像十九世紀所產生的：例如日爾溫奴斯（Gervinus），海特諾（Hertner），猶廉·施密特（Julian Schmidt），舍洛等的文學史，以及特賴柴克（Treitschke）的德國史之敘及文學的部  
分等。又有在今日爲人忘卻的兩部文學史，也值得推薦的：這是萊姆克（Karl Lempke）著的近代德國文藝史卷一，自奧皮慈至高特施德（Geschichte der deutsche Dichtung neuer Zeit, Bd. I: Von Opitz bis Gottsche 1871），和希耳布蘭德（Joseph Hillebrand）著的自十八世紀初敘起的德國民族文學史（Die deutsche Nationalliteratur seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts），共三卷，初版在一八四五至四七。關於十九世紀的文學本身的進展，則可先由爲瑪爾霍茲所稱道的 R. M. 默葉耳的書而得一個大概；至於所謂現代文學，則可由封·得爾·萊因，瑞曼（Hans Narmann），以及瑪爾霍茲的敘述而定下方向，或參用薛爾格耳（Albert Soergel）那在材料的收集上極重要也極有用的當代文藝與當代詩人（Dichtung und Dichter der Zeit）

也未嘗不可，這書出版於一九一一。關於更近的文學，則除了璣曼的書之外，似乎默次勒在施徒嘉德所印行的或將印行的德國文學之時代(Epochender deutschen Literatur)，也是每本可參考，而且必須參考的呢。十五至十七世紀的文學，學者可自瓦耳策耳所編的文學科學手冊(Handbuch der Literaturwissenschaft)中看蘭特·米勒(Günther Müller)的敘述。關於浪漫派，則學者不能不以海姆(Rudolf Haym)的浪漫派(Die Romantische Schule)——是書出版於一八七〇——為始，以便從海姆而進窺邁爾泰之書，如他的施萊爾馬海爾傳(Schleiermacher)，及生活體驗與文藝創作(Das Erlebnis und die Dichtung)一論文集，並其他著作等。里喀答·胡哈(Ricarda Huch)那十分引人入勝的溝浪漫主義的書，讀者倘若在讀過海姆與邁爾泰以後，也是頗應一讀的。倘若讀者對浪漫主義已經有一點知識，則在陶厄布諾(Taubner)的叢書自然界與精神界(Natur und Geisteswelt)中由瓦耳策耳所執筆業已再版多次的講浪漫派的一本小書，更為有用。可以作鞏固的基礎的書，則有克魯克豪恩(Paul Kluckhohn)(註一〇)對於浪漫派作了一種綜合的了解的書(一九二四)。最後，自然不要忘掉那對於德國文學之各時代各現象的大事依字母排列而極富有文學上的指示的德國文學史詞典(Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte)一書，這書由默爾柯(Merker)與施塔姆勒(Stammler)編輯，在柏林得·格律特爾書店(Verlag de Gruyter)出版。那永遠作為傳記的寶藏的，每一條又都是不可比擬的精彩，卻是德國一般傳記(Die Allgemeine Deutsche Biographie)。關於這方面的話姑止於此。至於研究此書彼書之源流如何，又研究其如何補充，如何發明，在這裏是用不着說的。只是人們在研究這些敘述的書之際，不要不伴有文學的以及純文藝的著作本身的研究，就夠了。

現在人們應當如何讀文藝史的著作以及詩人的作品呢？在敘述的方面，是讀一部分而精，較諸讀整個而粗為妙的。但在文學與純文藝的作品，卻須以整個了解為最後也是最高的目的。對於文藝史家及語言學家，尼采曾寫過一個很好的讀書指南，這是在每一個日爾曼語學的研究機關中所應當張貼了作為座右銘的。他給語言學叫「可尊敬的藝術」，他說：「這藝術要求那尊敬她的人，最所應當的就是，彼此的路儘管遠開，時間須要置

之，少安勿躁，欲速則不達。……她並教他們要善讀，這就是，須慢，須深入，須思前想後，須有所保留，須如常啓之門，須備有敏捷之手指與慧目。」這樣讀書的藝術也不難獲致，只消人們在讀書時持一支筆。因此隨時把思想線索記下，以便統觀大體並詳究細目，就作到了。至於初習文學的人，寫出和說出的練習也是必要的。朗誦，精讀，與散文或韻文的閱讀能力，則是一半靠個人的了解力，一半視所給的作品之意義如何而定。因此像今日那依據內容與形式之內在關係的文藝藝術品之測驗，便是頗有道理的了。

關於研究工作的進行問題，就初學言，有一事可以相告的，即選題應當在各種觀點之下而選小題，這是像一般的研究工作之起始一樣，要選擇那有範圍而易於把握者作為對象，只是題目小雖小，卻又須可以因小見大者。照作者自己的經驗，在這一行中，再沒有比讓青年的文藝史學家一下就欲躍入所謂潮流中或一下就欲把握那近於本質性實的最後公式之類，更為害於永久滿意的研究成績的了。幸而現在的趨勢——和所謂「新客觀」(Neue Sachlichkeit)的口號卻不相關——是歸於具體、歸於所謂資料、歸於出發自對象與材料之根本的詳細推究的高級結果之建立上。這種趨勢可望招致清晰切實，與表現上的不含混性，也許將語言上的野性可以糾正，那是近十年中所養成而迫使學術性的工作不能不表明一點態度的呢。

(註一)布樂特(Sebastian Brandt)生於一四五七，卒於一五二二，是一個長於諷刺的詩人。其名著愚人舟(Narrenschiff)，在文化史上之價值較在文藝上之價值為尤大。

(註二)費沙爾特(Johann Fischart)約生於一五五〇，卒於一五九〇，是反對宗教改革的一個諷刺家。他的產量頗富，又喜改寫別人作品。

(註三)霍克拉姆(Jörg Wickram)約生於一五二〇，約卒於一五六二之前，以寫笑劇與散文小說著名。

(註四)布勞恩(Wilhelm Braune)生於一八五〇，卒於一九二六，是海德堡格(Heidelberg)的大學教授，日爾曼語學者，出版家。

(註五)屈爾施耐(Joseph Kürschner)生於一八五三，卒於一九〇二。其所出版之德意志國家文學叢書係由專家編校，包括古代作家至十九世紀的作家的名著，凡二百二十二卷。

(註六)德國古代與德國文學雜誌，原名德國古代雜誌(Zeitschrift für deutsches Altertum)，創刊於一八四一，至一八七六始易今名。

(註七)德國語言學雜誌，創刊於一八六九，於一九二六年起，改由默爾柯與斯塔塔姆主編，以研究中世紀的語言與文學爲主旨。

(註八)日爾曼羅馬月刊，於一九〇九年創刊，由施呂盧爾(Schlöter)主編，側重語言學與文學的研究。

●(註九)文學科學與精神史季刊，詳名是德國文學科學與精神史季刊(Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte)，於一九二二年創刊，爲專攻精神科學的期刊。

(註一〇)克魯克豪恩(Paul Kluckhohn)生於一八八六，維也納的大學教授，文學史家，是德國文學科學與精神史季刊的創辦人之一，著有德國浪漫派(Die deutsche Romantik 1924)，又出版瓦里斯全集等。



# 人名索引

(數字標註釋次第)

人名索引

Alferi	阿耳菲里	第3章註	30
Arnim	阿耳尼姆	第4章註	28
Bächtold	貝 <sup>德</sup> 陶耳特	年表註	4
Baumgarten	保姆戈爾頓	第3章註	36
Benz	本慈	第5章註	51
Bergson	柏格森	第5章註	6
Bernays	勃爾耐斯	第2章註	5
Bertram	勃特拉穆	第5章註	24
Boccaccio	保喀修	第4章註	24
Bodmer	包特默爾	第1章註	8
Brahm	布拉穆	第3章註	21
Brandes	勃蘭克斯	第3章註	20
Brant	布樂特	附錄註	1
Braune	布勞恩	附錄註	4
Breitinger	布萊廷哥爾	第1章註	9
Brentano	布倫檀諾	第2章註	22
Bruggemann	布呂哥曼	第4章註	5
Buchner	畢希諾	第3章註	50
Burckhardt	布爾克哈爾特	第4章註	16
Burdach	布爾答哈	第5章註	50
Cæsar	凱撒	第5章註	8
Cassirer	喀西勒爾	第4章註	19
Claudius	克勞底烏斯	第1章註	13
Corneille	考爾耐耳	第3章註	28
Cornelius	考爾耐里亞斯	第5章註	39
Cysarz	息薩爾慈	跋註	3
Dante	但丁	第5章註	10
Dilthey	迪爾泰	第2章註	14
Dostojevskij	朵斯道益夫斯基	第7章註	1
Droysen	德勞孫	第1章註	33
Duhring	杜凌格	第5章註	2
Eichendorff	艾欣道爾夫	第3章註	34
Elster	艾耳斯泰	第2章註	46
Elolsser	艾呂賽	第6章註	21
Ermatinger	厄爾瑪廷格	跋註	9
Ernst	厄恩斯特	第3章註	24
Eucken	優登	第5章註	5
Fichte	菲希特	第4章註	59
Fischart	費沙爾特	附錄註	2

Fontane	方禮	第 3 章註	18
Fouque	浮克	第 4 章註	36
George	喬爾歌	第 4 章註	48
Gerhardt	日爾哈特	第 2 章註	40
Gervinus	日爾溫奴斯	第 1 章註	25
Goedeke	高戴克	第 1 章註	54
Goethe	歌德	第 1 章註	16
Gottfried von Strassburg	高特敷里德 • 封 • 施特拉斯布爾歌	第 1 章註	39
Gotthelf	高特海耳夫	第 4 章註	43
Gottsched	高特施	第 1 章註	7
Grabbe	格辣伯	第 6 章註	4
Grillparzer	格里耳帕策	第 2 章註	19
Grimm, Hermann	格里姆, 易爾曼	第 5 章註	23
Grimmelhausen	格里默耳霍遜	第 2 章註	39
Gryphius	格瑞菲烏斯	第 2 章註	42
Gundolf	龔道耳夫	第 4 章註	8
Gunther	蘭特	第 1 章註	20
Gutzkow	古慈考夫	第 4 章註	39
Hammann	哈曼	第 4 章註	7
Hamerling	漢默爾凌	第 4 章註	31
Hauptmann	霍普特曼	第 3 章註	12
Haym	海姆	第 2 章註	11
Hebel	赫拜耳	第 3 章註	39
Hebel	赫貝耳	第 2 章註	33
Hegel	里格耳	第 1 章註	28
Hehn	海恩	第 4 章註	4
Heine	海涅	第 3 章註	48
Heinse	漢斯	第 1 章註	11
Herder	海爾德	第 1 章註	6
Hesse	赫賽	第 3 章註	2
Hettner	海特諾	第 1 章註	46
Hirsch	希爾施	第 4 章註	11
Hoffmann E. T. A.	霍夫曼	第 3 章註	35
Holderlin	薛德林	第 2 章註	13
Holty	薛耳提	第 5 章註	56
Holz	霍耳慈	第 4 章註	40
Horaz	賀拉慈	第 5 章註	55
Horn	霍恩	年表註	2
Huch	胡哈	第 3 章註	37
Humboldt	宏保耳特	第 1 章註	30

Ibsen	易卜生	第4章註	50
Immermann	衣默爾曼	第3章註	47
Jaspers	西斯坡斯	第4章註	56
Jern Paul	讓·泡耳	第3章註	51
Jordan	饒耐丹	第4章註	32
Jung	融格	跋一註	10
Justi	俞斯提	第5章註	22
Kant	康德	第3章註	55
Karl der Grosse	卡爾大帝 (查理曼大帝)	第5章註	49
Keller	凱勒	第2章註	32
Kindermann	馨德爾曼	跋註	5
Kleist	克萊斯特	第2章註	20
Klapstock	克勞普施陶克	第2章註	3
Kluckhohn	克魯克豪恩	附錄註	10
Koberstein	考白石坦	第1章註	24
Koch	考荷	第6章註	9
Kokoschka	考考施喀	第5章註	26
Korff	考爾夫	跋註	2
Koster	屈斯特	第6章註	8
Kurschner	屈爾施耐	附錄註	5
Kutscher	庫車爾	第6章註	16
Lachmann	拉賀曼	第2章註	16
Lafontaine	拉坊覃	第4章註	3
Lagarde	拉格爾德	第3章註	3
Lauprecht	蘭坡瑞希特	第3章註	7
Lavater	拉瓦特	第4章註	38
Leisegang	萊塞剛格	第4章註	57
Lenau	列瑙	第5章註	59
Lenz	凌慈	第6章註	3
Lessing	萊辛	第1章註	3
von der Leyen	封·得爾·萊因	第6章註	11
Lichtenberg	里希頓勃哥	第1章註	5
Linne	林納	第5章註	38
Logau	勞高	第1章註	41
Lohenstein	勞很石坦	第4章註	34
Lorenz	勞倫次	第3章註	52
Lublinski	路布林斯基	第3章註	27
Ludwig	魯德維希	第2章註	34
Lukacs	魯喀斯	第5章註	1
Luther	路德	第1章註	40
Maassen	馬遜	第3章註	31

Macke	瑪克	第5章註	27
Marx	馬克思	第5章註	63
Matthiisohn	瑪特希遜	第5章註	57
Maync	曼克	年表註	3
Meinecke	滿諾克	第5章註	19
Mendelsohn	門德耳遜	第2章註	9
Menzel	門策耳	第1章註	53
Mercke	邁爾克	第3章註	45
Merker	默爾柯	跋註	6
Meyer, C. F.	默葉爾	第2章註	35
Meyer, R. M.	默葉爾，呂夏爾德	第3章註	51
Müller	迷勒	第4章註	35
Minor	明瑞	者2章註	4
Misch	米施	第5章註	14
Morike	米瑞克	第3章註	16
Mosen	茅遜	跋註	1
Moser	米越塞	第1章註	12
Müller, Adam	米勒，亞丹	第5章註	21
Müller, Guntber	米勒，蘭特	跋註	4
Müller, Maler	米勒，畫家	第4章註	44
Muth	姆特	第6章註	19
Muncker	孟柯爾	第2章註	2
Nadler	納德勒	第5章註	12
Napolean	拿破崙	第5章註	9
Naumann	瑙曼	第5章註	52
Neidhart	耐德哈特	第4章註	43
Nicolai	尼考萊	第1章註	10
Niebuhr	尼布爾	第1章註	34
Nietzsche	尼采	第3章註	2
Nohl	瑙耳	第4章註	18
Novaljs	瑙瓦里斯	第2章註	12
Opitz	奧皮慈	第4章註	1
Palyi	帕耳衣	第5章註	20
Pannwitz	潘維慈	第3章註	41
Pestalozzi	柏斯塔勞齊	第4章註	58
Peterson	培忒爾遜	跋註	8
Petsch	派遲	年表註	5
Pindar	品答	第5章註	54
Planck	普朗克	第3章註	4
Platen	普拉頓	第3章註	40
Raabe	辣伯	第6章註	7

Racine	拉辛	第3章註	29
Ranke	樂克	第1章註	32
Reichel	賴希耳	第2章註	30
Reinhardt	蘭因哈特	第6章註	14
Richardson	里夏爾德遜	第4章註	53
Rickert	里克爾特	第3章註	6
Riehl	里耳	第4章註	17
Rousseau	盧騷	第4章註	54
Sachs	薩克斯	第1章註	41
Sauer	掃艾爾	第5章註	40
Schafer	色弗爾	第3章註	33
Scheling	謝林	第1章註	29
Scherer	舍洛	第1章註	48
Schiller	席勒	第1章註	42
Schlaf	施拉夫	第4章註	41
Schlegel, Elias	施勒格耳, 厄里亞斯	第4章註	52
Söhlegel(Die Bruder)	施勒格耳兄弟	第3章註	53
Schleiermacher	施萊貝爾馬海爾	第3章註	43
Schlenther	施稜泰爾	第3章註	22
Schmidt, Erich	施密特, 艾瑞希	第2章註	1
Schmidt, Julian	施密特, 猶廉	第1章註	51
Schnabel	施納貝耳	第4章註	45
Schneider	施耐德	第5章註	15
v. Scholz	封·紹耳慈	第3章註	25
Schopenhauer	叔本華	第3章註	1
Schroder	施呂德爾	第5章註	61
Schuddekopf	敘得考普甫	第2章註	23
Schultz	舒爾慈	第4章註	46
Seuffert	掃伊弗爾特	第2章註	18
Shakespeare	莎士比亞	第5章註	11
Simmel	西埋耳	第3章註	9
Sombart	掃姆巴特	第3章註	1
Sophokles	索弗克勒斯	第5章註	4
Spae	施培	第6章註	17
Spengler	施費格勒	第3章註	42
Spitteler	施皮特勒	第4章註	33
Spranger	施普樂格爾	第4章註	55
Stammler	施塔姆勒	跋註	7
Steig	施泰格	第2章註	21
Stifter	施提夫特	第3章註	17
Stoessl	施陶賽耳	第3章註	26

Storm  
 Strauss  
 Strich  
 Strindberg  
 Suphan  
 Taine  
 Tiecke  
 Tiedge  
 Tonnies  
 Traki  
 Troltsch  
 Uhland  
 Unger  
 Vieter  
 Vilmar  
 Vischer  
 Vogt  
 Wackenroder  
 Wagner, Richard  
 Waiblinger  
 v. Waldberg  
 Walther von der Vogelweide  
 Walzel  
 Weber, Max  
 Wedekind  
 Weise  
 Weissenfels  
 Werfel  
 Werner, R. M.  
 Werner, Zacharias  
 Wetzel  
 Wickram  
 Wieland  
 Wilamwitz  
 Winckelmann  
 Windelband  
 Wolfram v. Eschenback  
 Wolfflln  
 Wundt  
 Ziegler  
 Zinkernagel  
 Zinzendorf

施托謨  
 施特勞斯  
 施特里希  
 施特林勃哥  
 蘇帆  
 泰恩  
 提克  
 提治  
 屯尼斯  
 特辣克耳  
 特呂耳慈  
 烏蘭德  
 翁格爾  
 魏特  
 維爾瑪  
 維舍爾  
 屋特  
 瓦肯魯德  
 瓦格納，呂夏爾德  
 外布林格爾  
 瓦耳德勃歌  
 瓦爾特·封·佛格爾外德  
 瓦耳策耳  
 魏伯  
 魏德肯特  
 外塞  
 外遜弗耳斯  
 外爾佛耳  
 外爾諾  
 外爾諾，查哈瑞  
 外策耳  
 衛克拉姆  
 魏蘭  
 魏拉穆維茲  
 溫克耳曼  
 溫德耳班德  
 烏爾夫拉穆·封·愛聖巴哈  
 維耳芬  
 馮德  
 齊格勒  
 管柯爾納格耳  
 管村道爾夫

第 3 章註 15  
 第 4 章註 30  
 第 4 章註 20  
 第 4 章註 51  
 第 2 章註 17  
 第 5 章註 62  
 第 2 章註 25  
 第 4 章註 2  
 第 3 章註 12  
 第 6 章註 18  
 第 3 章註 13  
 第 3 章註 46  
 第 4 章註 6  
 第 4 章註 10  
 第 1 章註 52  
 第 3 章註 56  
 第 6 章註 10  
 年 表註 1  
 第 5 章註 30  
 第 5 章註 58  
 第 2 章註 36  
 第 1 章註 38  
 第 3 章註 38  
 第 3 章註 10  
 第 6 章註 5  
 第 4 章註 37  
 第 6 章註 6  
 第 5 章註 60  
 第 6 章註 5  
 第 4 章註 47  
 第 6 章註 5  
 附 錄註 3  
 第 1 章註 4  
 第 5 章註 13  
 第 2 章註 8  
 第 3 章註 6  
 第 1 章註 37  
 第 3 章註 8  
 第 2 章註 45  
 第 3 章註 40  
 第 2 章註 24  
 第 6 章註 1

# 術語索引

(數字指註釋次第)

術語索引	Aesthetik	美學	第 1 章註	22
	Alexandrinertum	亞歷山大精神	第 2 章註	44
	Apollinisch	亞波羅式	第 3 章註	39
	Aufklärung	啓蒙運動	第 1 章註	14
	Autobiographie	自傳	第 2 章註	27
	Barock	巴洛克	第 1 章註	18
	Bayern	拜恩(巴威略)	第 5 章註	46
	Bhagavad-Gita	薄伽梵歌	第 4 章註	23
	Biedermeier	畢德爾麥葉爾	第 3 章註	33
	Brief	書信	第 2 章註	26
	Byzantinisch	拜占庭式	第 2 章註	43
	Damonie	魔性	第 2 章註	6
	Dichtung und Wahrheit	詩與本事	第 1 章註	17
	Dilettantismus	玩票主義	第 1 章註	57
	Dionisch	地奧尼斯	第 3 章註	39
	Dorferpöesie	村俗文藝	第 4 章註	49
	Drama	戲劇	第 1 章註	44
	Elegie	哀歌	第 4 章註	21
	Eleusis	艾勞逸西斯	第 5 章註	31
	Entwicklungsroman	發展小說	第 4 章註	29
	Epos	史詩	第 1 章註	43
	Erlebnis	體驗	第 3 章註	44
	Ethos	人小態度	第 1 章註	23
	Euphorion	奧伊佛瑞昂	第 2 章註	29
	Expressionismus	表現主義	第 5 章註	25
Freimauerei	共濟會員	第 5 章註	16	
Germanisch-Romanische Monatschrift	日爾曼羅馬月刊	附 錄註	8	
Geschichtsphilosophie	歷史哲學	第 1 章註	27	
Gesellschaftliche Ode	社會詩	第 5 章註	63	
Gespräche	對話	第 2 章註	28	
Gotik	高特精神	第 1 章註	31	
Groteske	誇張	第 6 章註	22	
Gundrun	古得魯恩	第 4 章註	25	
Humor	幽默	第 5 章註	35	
Hymne	贊美歌	第 4 章註	13	
Idyll	牧歌	第 5 章註	29	
Ironie	冷嘲	第 4 章註	22	
Journalismus	報紙文體	第 1 章註	55	

Judith	猶狄特	第 6 章註	15
Klassik	古典精神	第 1 章註	19
Komik	喜劇性	第 5 章註	32
Kritik	批評	第 1 章註	1
Kultur	文化	第 4 章註	60
Legend	聖迹故事	第 4 章註	14
Literargeschichte	文藝史	第 1 章註	2
Literarwissenschaft	文藝科學	第 1 章註	21
Lyrik	抒情詩	第 1 章註	45
Metrik	韻律	第 5 章註	37
Naive	淳樸	第 4 章註	15
Naturalismus	自然主義	第 3 章註	19
Neukantianer	新康德派	第 3 章註	5
Neuklassis	新古典派	第 3 章註	23
Neuromantik	新浪漫主義運動	第 2 章註	15
Nieblungenlied	尼勃隆根歌	第 1 章註	33
Novelle	短篇小說	第 2 章註	28
Ode	短歌	第 4 章註	9
Olympisch	奧林皮亞	第 5 章註	12
Originalitat	獨創性	第 2 章註	7
Partikularist.	特殊神權論者	第 5 章註	47
Parzival	帕爾濟瓦耳	第 4 章註	26
Passionspoesie	宗教劇	第 5 章註	44
Philologie	語言學	第 1 章註	56
Pietismus	虔敬主義	第 5 章註	7
Platonismus	柏拉圖主義	第 5 章註	17
Plotinismus	普勞汀主義	第 5 章註	18
Poetik	詩學	第 2 章註	10
Polis	政治	第 5 章註	41
Positivismus	實證主義	第 1 章註	49
Pragmatismus	實用主義	第 1 章註	47
Protestant	新教	第 5 章註	48
Reformation	宗教改革	第 1 章註	35
Rokoko	羅珂珂	第 5 章註	28
Roman	長篇小說	第 2 章註	37
Romantik	浪漫派	第 1 章註	26
Satire	諷刺	第 5 章註	34
Schnadahupfel	秧歌	第 6 章註	13
Schwanke	滑稽戲	第 5 章註	45
Sentimental	傷感	第 4 章註	15
Silberne Zeitalter	白銀時代	第 3 章註	14



Sonett	十四行體	第 5 章註	3
Sprache	語言	第 5 章註	36
Sturm u. Drang	狂飆運動	第 1 章註	15
Suedwestschule	西南學派	第 3 章註	6
Tragik	悲劇性	第 5 章註	33
Tristan	特里斯坦	第 4 章註	27
Universalistische Element, ein	普遍的成分	第 5 章註	48
Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte	文學科學與精神史季刊	附 錄註	9
Voiksdichtung	民間文藝	第 1 章註	50
Volkskunde	民俗學	第 4 章註	12
Zeitschrift jur deutsches Altertum und deutsche Literatur	德國古代與德國文學雜誌	附 錄註	6
Zeitschrift fur deutsche philologie	德國語言學雜誌	附 錄註	7
Zivilization	文明	第 4 章註	60