

82473

新韻文評

林語堂譯

完結

上海图书馆藏书

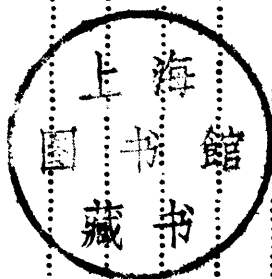


A541 212 0009 5572B

目錄

序言

新的文評 (J. E. Spingarn)	三五
七種藝術與七種謬見 (J. E. Spingarn)	三七
『美學：表現的科學』節譯二十四條 (Benedetto Croce)	四七
1 論藝術標準與材料選擇	四七
2 論藝術在實際上不負責	四八
3 論藝術的獨立之不可能	五〇
4 論藝術的特徵	五〇
5 論表現並無分類	五一
6 論翻譯之不可能	五三



18	論評判不能互相歧異·····	七二
17	論美學上的評判同于美學上的創作·····	七〇
16	論發表的動作與物用及道德的關係·····	六七
15	論藝術關係說·····	六六
14	論藝術的分類·····	六五
13	論各藝術的專門之學·····	六二
12	論美為表現的價值或即是表現自身·····	六一
11	論翻譯的比較可能·····	六〇
10	論表現之相彷彿·····	五九
9	論塾師啓蒙的修辭學·····	五九
8	統類名稱所表示美學上的程序·····	五六
7	對於修辭學統類的批評·····	五四

19	論天才與鑒賞力之相同	七三
20	他種動作與此相符之例	七六
21	對於絕對論與相對論的批評	七七
22	論美術史上及文學史上沒有一貫的進步	七八
23	與這條科例相牴觸的各種謬解	八一
24	『進步』二字在美術史上的又一意義	八三
	『批評家即藝術家』節譯五條 (Oscar Wilde)	八七
	譯者贅言	八七
1	論創作與批評	八八
2	印象主義的批評	九五
3	論靜思與空談	一〇四
4	批評家的要德	一一一

5	批評之功用	一一七
	法國文評 (F. Dowden)	一二七
	批評家與少年美國 (Van Wyck Brooks)	一五七
	譯者贅言	

序言

近十數年間美國文學界有新舊兩派理論上劇烈的爭論，一方面見於對現代文學潮流的批評，如 Stuart P. Sherman 所著 'Contemporary Literature' 一書，一方面集中於關於文評的性質，職務；範圍的討論，如關於批評有無固定標準，批評是否創造，等等爭辯。這些理論上的討論，可以說是以現譯的 Spingarn 『新的批評』一文（一九一〇）為嚆矢。由這種的討論，我們也可以看出最近美國思想的一點生氣，雖然比不上法國文學界的富於創作的理論見解，至少難免有些微的影響於美國思想界，引起一點波瀾，來戳破那其平如鏡的沈靜的美國人的腦海。舊派中如 Paul Elmer More——據說也是一位閒暇階級——Shorman, Irving Babbitt——這些是大學教授——當然也有相當的毅力與見解，尤其是赫赫盛名的 Rabbitt

教授。Babbitt 先生的影響於中國『文壇』，這是大家已經知道的——如梅光迪，吳宓，梁實秋諸先生……有些是我個人的朋友，不過良心信仰，是個人的自由。他的學問，誰都佩服，論鋒的尖利，也頗似法國 Brunetière 先生，理論的根據，也同 Brunetière 一樣，最後還是歸結到古典派的人生觀；總而言之，統而言之，就是藝術標準與人生正鵠的重要——所以 Brunetière 晚年轉入天主教——而 Babbitt 稍爲聰明一點，以爲宗教最高尙當然是最高尙，不過並非常人所能蒞臻之境，所以轉而入於 Humanism，唯人論 (Babbitt 先生此字用法與通常所謂 Humanism，文藝復興時代的新文化運動，不同，他的 Humanism 是一方與宗教相對，一方與自然主義相對，頗似宋朝的性理哲學)。所以 Babbitt 極佩服我們未知生焉知死的老師孔丘，而孔丘門徒也極佩服 Babbitt 先生。我並非專在此地作諛，對於美國老師敢表不敬之意，故意將他與孔子相提並論，因爲至少 Babbitt 先生的人格是我所佩服。他並不會周遊七十二國，碰碰官運（自然這只是爲了要『行

道」，目的非在做官！），遊說於當日吳佩孚段祺瑞之門，以求一逞，也不會幹那種『時其亡也，而往拜之』的玩意（當日的陽貨即一年前奉系中之楊宇霆，『係馨帥』幕中之丁文江，怎樣可以稍事疏忽）。——至於新派中，在理論上自以 Spingarn 爲巨擘，不然這位教授也不至於被哥倫比亞大學辭退。Spingarn 是意大利美學家，思想家 Benedetto Croce 的信徒；十數年前 Croce 到美國演講，當然也加增新派思想以勢力不少。本篇原是 Spingarn 在哥倫比亞大學一九一〇年，三月，九日的演講，一九一一年由哥倫比亞大學出版部刊行，後來收入原著者的『創作的批評』一書，Creative Criticism: Essays on the Unity of Genius and Taste (Henry Holt)，1917。對於這文，Babbitt 曾在一九一八年，二月七日的“Nation”上作一答辯，題爲“Genius and Taste”。

Spingarn 所代表的是表現主義的批評，就文論文，不加以任何外來的標準紀律，也不拿他與性質宗旨作者目的及發生時地皆不同的他種藝術作品作評衡的比

較。這是根本承認各作品有活的個性，只問他對於自身所要表現的目的達否，其餘盡與藝術之了解無關。藝術只是在某時某地某家具某種藝術宗旨的一種心境的表現——不但文章如此，圖畫，雕刻，音樂，甚至於一句談話，一回接吻，一聲『呸』！，一瞬轉眼，一彎鎖眉，都是一種表現。這種隨時隨地隨人不同的，活的，有個性的表現，叫我們如何拿什麼規矩準繩來給他衡量？倘使有美學教授硬要把 Lillian Gish 之美與 Greta Garbo 之美拿幾何學的角度來給他衡量，比較高下，甚至於要將 Great Garbo 之美與我們個人情人之美互相比較，我們只好當一塊頑石視之。這種事唯有研究『拜眉主義』的老學究肯做。——只好在研究室算算『足二五七次』『腰三八九次』『齒二〇五次』『眉——唉！——眉倒有四八三次』的玩意。因為 Greta Garbo, Lillian Gish, 我們個人情人的美，各有不同的個性，各人的美就是這各人個性的表現，不但除就個性自身細求理會以外，絕難作任何比較批評，就是普通的美醜，推乎萬世而不惑，應乎四時而無憾的抽象美

醜，也無從成立，最多不過拿來充做講義內容，騙騙『心志不定』的青年學子。

——文章之美，也不過如此，一經道破，真是一文不值。正鵠云乎哉！標準云乎哉！

以上是我去年八月譯 Spingarn 『新的批評』一文時，拉雜寫上的幾句意見，現因為感覺 Spingarn 此文近於標新立異，競奇取巧——實則 Spingarn 對於西歐文評史的工夫，雖 Irving Babbitt 先生，也無異詞，可見並非專以競奇取巧，危辭聳聽為號召而已——所以想再多下一點工夫，將 Spingarn 少校及 Croce 的表現學說，更充分的介紹出來，使有心研究這問題的讀者，更能窺到這派的原理上的根據，及其影響於文學見解深長的意義。聽說新月書店將出版梁實秋先生所編吳宓諸友人所譯白璧德教授的論文（書名叫做『白璧德與人文主義』），那末，中國讀者，更容易看到雙方派別立論的懸殊，及旨趣之迥別了；雖然所譯的不一定是互

相詰辯的幾篇文字，但是兩位作家總算工力悉敵，旗鼓相當了。可憐一百五十年前已死的浪漫主義的始祖盧梭，既遭白璧德教授由棺材裏拖出來在哈佛講堂上鞭屍示衆，指爲現代文學思想頹喪的罪魁，不久又要來到遠東，受第三次的刑戮了。

白璧德教授曾經說過，Spingarn 與 Croce 等所持「才與識合一」之說（即創造與批評本質相同說，故名爲『創造的批評』Creative Criticism），並不新奇，早有 A. W. Schlegel（於一八〇三年）言之在先。實則兩派的爭執，都是『古已有之』，Spingarn 也說這句話（見新的批評第一段）。因爲主張格律剪裁，典型義法，與主張任情率性，打破桎梏的理論，不限古今中外都有。在中國，自從歸有光以五色圈點史記以下，以至方苞，姚鼐，曾國藩，林紓，都願以文學作家的啓蒙塾師自居，替他們指導文章的義法準繩，或如茅坤所爲，替他們做乖戾不通『不得要領』的古文評選。——這也恰與美國許多『大學作文』課本的編輯，識見相同。在另一方面，中國也有視文學爲非規矩方圓起承轉合所能了事的人，在古

代如王充，劉勰，在近代如袁枚，章學誠諸人——我們可以就叫他們做浪漫派或準浪漫派的文評家。章學誠說的最好，他說：

『詩之有音節，文之有法度，君子以爲可不學而能，如啼笑之有收縱，歌哭之有抑揚，必揭以示人，人反拘而不得歌哭啼笑之至情矣。』（文史通義）

（義，文理篇）

這正如西人所謂蜈蚣百足行路，遇着螳螂問其行路法則，倒底何足爲先，何足爲次，第二天早晨，連蜈蚣自己走路都走不來。

法國出了一個 Malherbe，專替人家作雕章琢句的批評，中國也出了一個 沈休文，搬弄他的平頭上尾，蜂腰鶴膝的玩意，且自信爲入神之作，獨得千載失傳之祕。意大利出了一個 Scaliger 替戲劇家制定狗屁不通的科律，中國也出了一些以時文論古文的桐城派批評家，想做左丘明司馬遷的功臣，替他們闡揚『作文』的義法，也出了替人家算用幾個『而』字幾個『之』字，嚷着這是一起，那是一伏的金聖

嘆。西人有新古典派釐定文學的分類 Genres，中國也有一個姚鼐想要替文學分十三體類，而專在箴銘贊頌奏議序跋鑽營，却忘記最富於個性的書札，及一切想像的文學（小說戲曲等）。西人發現什麼懲善勸惡 Poetic Justice 的學說，中國更不少認詩爲只好宣揚王化諷諫時君的，相信四始六藝的詩評家。

反對這種『井底天文』的文學見解，而稍近表現派或廣義的浪漫派的學說的，在中國也有幾人。『表現』二字之所以能超過一切主觀見解，而成爲純粹美學的理論，就是因爲表現派能攫住文學創造的神祕，認爲一種純屬美學上的程序，且就文論文，就作家論作家，以作者的境地命意及表現的成功爲唯一美惡的標準，除表現本性之成功，無所謂美，除表現之失敗，無所謂惡；且認任何作品，爲單獨的藝術的創造動作，不但與道德功用無關，且與前後古今同體裁的作品無涉。袁子才說得好『詩者，各人之性情耳，與唐宋無與也，若拘拘專持唐宋以相敵，是己之胸中，有已亡之國，而無自得之性情，於詩之本旨失矣』（答施蘭分書）。若是袁

子才再進一步說，任您文人怎樣刻意摹倣，所做出來的作品，仍是你一人獨身的表現，成功也是你一人的妙文，失敗也是你一人的拙藝，與唐宋無與，便是一篇純粹的 Croce 表現派的見解了。

表現派所以能打破一切桎梏，推翻一切典型，因為表現派認為文章（及一切美術作品）不能脫離個性，只是個性自然不可抑制的表現個性既然不能強同，千古不易的抽象典型，也就無從成立。以崑曲標準評秦腔，固然一無是處，拿 Beethoven 的合奏曲與非洲野人的舞樂相提並論，也是低能。我們看章學誠論作者觀感，頗能了悟藝術只是個性在某時某地的返照，與表現派所言美學上的程序說相符。他說：

『比如懷人見月而思月，豈必主遠懷久客？聽雨而悲雨，豈必有愁况？然而月下之懷，雨中之感，豈非天地至文？而欲以此感此懷，藏為祕密，或欲嘉惠後學，以謂凡對明月與聽霖雨，必須用此悲感，方可領略，則適當良友

乍逢新婚宴爾之人，必不信矣。是以學文之事，可授受者，規矩方圓，不可授受者，心營意造……」（文理篇）

所以章學誠論文的標準是『夫傳人者，文如其人，述事者，文如其事，足矣』這是拒絕一切外來的標準，與表現派議論相同。王充也說『飾貌以強類者失形，調辭以務似者失情，百夫之子，不同父母，殊類而生，不必相似，各有所稟，自爲佳好』（自紀篇）。我們能揣摩這『各有所稟，自爲佳好』的話，而悟文章及一切藝術的所由來，並將他擴充來做一切批評的標準，掃除一切批評界上的積穢，就是成了表現主義的信徒。

我們須明白一切的作品，是由個性表現出來的，少了個性千變萬化的衝動，是不會有美術的，這千變萬化的個性的衝動，是無從納入什麼正宗軌範，及無從在美學上（非實際上）分門別類的。我們知道自古文人無行，我們也應知道文人的言行與文人的詞章，只是同一個性的表現。顏之推文章篇曾舉出『自古文人，多陷

鄙薄，屈原露才揚己，顯暴君過，宋玉禮貌容冶，見過俳優，東方曼倩滑稽不雅，司馬長卿竊貨無操，以至於曹植『悖慢犯法』孔融『誕傲致殞』，阮籍『無禮敗俗』，謝靈運『空疏亂紀』……我們却也應理會屈原若不『露才揚己，顯暴君過』，是不會做出那沉鬱跌宕的離騷經，宋玉若不『禮貌容冶，見過俳優』，是不會做出那神態入微的神女賦，東方曼倩若不『滑稽不雅』不足成其為縱橫議論談諧大家，司馬長卿若不『竊貨無操』挑引寡婦，也就少了他神化飄渺一代詞宗的氣魄。曹植『悖慢犯法』所以成爲第一流跌宕的詩才，孔融『誕傲致殞』，所以發爲瀟灑滑稽的詩歌，阮籍『無禮敗俗』逃入昏迷，一醉幾月，所以能入蒼勁遙深的詩境，謝靈運『空疏亂紀』怠曠職務，登臨遊覽，經旬不歸，所以在敘述景物的山水詩能別開蹊徑。變屈原爲當代名相，就離騷亡，變宋玉爲謹愿塾師，就神女賦滅，東方朔起道學先生面孔來，就不成其爲東方朔，司馬相如，不敢有戀愛寡婦做禮教罪人的胆量，大概也不會有做子虛上林賦的才略。

項羽尙能做詩，劉邦只會做皇

帝，都在這性靈的藝術衝動有無而已。

我們要明白文學是沒有一定體裁，有多少作品，就有多少體裁。文評家將文

分爲多少體類，再替各類定下某種體裁，都是自欺欺人的玩意。戲劇固然以動作

爲主，倘是 Bernard Shaw 專以會話爲命脈，又如 Maeterlinck 專以無動作的

心境爲主題，只要表現成功，又何嘗不可呢？像姚錦把古文分爲十三類，昭明太

子把文選分爲三十七類，並不是文章真有十三類或三十七類，有文必類，類外無

文，乃實用上的一種方便而已，與圖畫必有分類索引相同。不得以爲此種分類，

出之天經地義，更不得挾這些體類的章法，以範圍作家。有人批評文選分類不

通，如賦先於詩，辭又別於賦，實則昭明未必有文章正統觀念，要替天下後世定出

全備無遺的文體，只是純採方便標準略略歸納而已。這種以經驗爲主『英國式』的

分類，實較便隨機應變，所以易與事實相符。依這種經驗主義，七發七啓七命同

有一個『七』字而分一七類固然可以，就要將九章九辯九歌合爲一九類也未嘗不

可；難蜀父老文一篇既可獨立一難類，解嘲另立一嘲，答賓戲另立一戲也未嘗不可，何況還有連『難』帶『嘲』的文章，又應立一『難而嘲』類，且『銘』必有『箴』，『誄』必含『哀』，『行狀』常包括於『墓誌』，『墓誌』又何嘗不是『碑文』，——總而言之，統而言之，爲方便起見，盡可分門別類，爲權宜之計，若論藝術作品本性，有幾篇文章，就有幾樣體裁，多少藝術作家，就有多少作風。體裁格律之論，不但實際上毫無用處，理論上也不能成立。我們唯一的理由，就是因爲每樣藝術創作，就是一特別作家特別時境的產物，前無古人，後無來者，雖使本人輪迴復生，也決不能再做同一個性的文章。文人稿集，偶或散佚遺亡，所以銜酷茹恨，痛於喪子，於是因爲這個原因。否則儘可如法泡製，又有何難？

我們要明白修辭不是文學，修辭學不是文評。古文筆法是最無用的勾當，文理法度，只能產出場屋舉業的文章。起承轉合之法，是循文思自然的波瀾湧現而成，其千變萬化，猶如危崖幽谷，深潭淺澗，毫無匠心的經營，而因緣際會，自成

其曲折巖岩之美，不是明堂太廟營造法尺所足以談到的東西。用這種章法的眼光，去讀紅樓水滸，正如瞎子摸象鼻，永遠摸不着頭腦，最多不過像金聖嘆的滿口『妙甚』『妙甚』嘆其神化莫測。記得從前看金聖嘆批水滸，到林冲將遇害一段，明明白白是作者故意造作牽強失實 *Melodramatic* 之處，金聖嘆只記得在那裏稱嘆佈置之奇妙，轉折承伏之得法。試問轉折承伏，一抑二抑，一結二結的手段學好，就能做出一部水滸紅樓嗎？劉勰說過『淳言以比澆辭，文質顯乎千載，率志以方竭情，勞逸差於萬里，古人所以餘裕，後進所以莫遑也』（養氣篇）。既然知道這個道理，今人做文章，若能率志，而不竭情，淳言以代澆辭，豈不是也能同樣收到古人餘裕的效果嗎？章學誠說的更透澈：『夫文章千化，倖於鬼神，斗然而來，戛然而止，何嘗無此景物，何嘗不為奇特，但如山之岩峭，水之波瀾，氣積勢成，發於自然，必欲作而致之，無是理矣。』（古文十弊）

自然中國只有評文美惡的意見，而沒有美學，只有批評，而沒有關於批評的理

論，所以許多美學上的問題，是談不到的（劉勰知音篇稍稍談及，但是仍未能提出批評本身的問題）。所謂中國有些文評家與表現派理論相近，只是相近而已，並不是學人家看見走馬燈，遂詫爲活動電影早爲中國所發明的妙論。主張性靈的袁才子，仍不免好做詩法叢話無聊的勾當。章實齋『戰國之文皆出於六藝』『又多於詩教』的學說，簡直是與表現派理論背道而馳。然而表現學說的是非，正在此種體貼人微的精要處，研究文評理論的人，不可以不辨。

十八，十，四，夜作

新的文評

J. E. Spingarn 著

『大學教授一談到藝術，是何等可笑的东西。』Flaubert 在一封信內這樣說。這話可以代表一班社會對於大學學者的批評的意見。因為一班社會與意大利詩人同意，以為『和尚與大學教授們不配寫詩人的傳略』，他們只要聽有豐富文學經驗的人的文學主張。但是詩人自身所忌惡的，不僅是大學學者的批評而已，沒有一樣批評他們不感覺忌惡。大半的詩人反對一切的批評，因為各位所要的不是批評，只是非批評態度的恭維。『打死那隻狗，他是一位書評家』，少年時代的 Goethe 說：在較近的時代 William Morris 也表示輕蔑那些靠批評他人著作喫飯的人。

虧得『批評』有幸，不須仰賴詩人以自存，因為批評於詩人是無大用處，批評所仰賴的是一班沒有詩人的天才又沒有批評家的識見的人。我希望在本晚可以使諸君相信詩人所認為批評家的職務是根本錯謬，因為批評所倚賴的力量正與詩人相同。這個力量的祕密是逐漸發明的，而由這祕密所得的知識已經使我們改革我們對於批評的觀念。這個祕密何在，及他所示給批評的新門徑，是本晚所要演講的題目。

一

上世紀之末，法國重新站立於歐洲文化的舞台上的中心。再重一次，法國正在談天說地，世界人類正在洗耳恭聽，而法國此回最精警的談話一部分是關於批評的權威。我也不必告訴你們（你們所已知道）*Revue des Deux Mondes* 報上負專責的批評家如何博用他們鴻運精深的學識及科學的工具來擁護舊派的主張，及

Jules Lemaitre, Anatole France 等人如何用動人的文字，靈敏的手腕，活潑雅健的思想，來擁護靈機的自由活動。在這論辯的鐵砧上打出飛躍的火星，有些已經成爲天上的景星，成爲批評界的名言，例如 Anatole France 所說，批評家不是一判決主文的法官，而是一在追述他『在名著中的漫遊』“adventures among master-pieces”的富於情感的靈魂。

在觀察一美術作品有所感覺，而能將這些感覺表現出來，這是印象主義的批評者所謂批評的職務。他的態度大概是這樣說法：『這裏有一篇好詩，比方說 Shelley 的 Prometheus Unbound。讀他使我感覺莫大的愉快。我所感覺的愉快本身就是一種批判，此外我還能有什麼更好的批判？我只能說他如何的感應我，使我受何種的感觸。別人要從他受別種的感觸，而用不同的方法表現出來；他們自有他們的權利與我不同。我們每位，如果能受感觸並善於表現我們的感念，都可以做出一種新的作品。來代替給我們感觸的作品。這就是批評的藝術，而且批

評不能超出這範圍。」

我們並不反對這纖美的靈魂消受他的感觸的快樂，或是他的感覺崇拜；若是我們指出他的旨趣，已由作品而遷移到他自身的印象，他並不覺有何難為情。比方，你對他說：『我們的趣味是在於 Prometheus Unbound，不在於你。你描寫你健康狀況如何，並不能幫助我們了解或賞識這首詩。你的批評有一種傾向，要逐漸離開作品，而移視線於你自身及你的感覺。』

但他不難回答：你說的倒也不錯。我的批評有這離開作品而揭曉我自己的傾向；但是一切的批評，都有離開作品而以他物代之的傾向。印象主義者以他自身來代替作品，但有什麼別種的批評，能較不離 Prometheus Unbound 本題呢？歷史的批評引我們離開作品，而探求其環境，時代，種族，及作家的學派；他叫我們去參攷法國革命史，Godwin 的 Political Justice, Aeschylus 的 Prometheus Bound, 及 Calderón 的 Mágico Prodigioso 心理的批評引我離開詩的本題，叫我去考證詩人

的身世；我本意要來欣賞 Prometheus Unbound，現在變成須要認識 Shelley 的人格。武斷的批評拿了一些紀律標準，來衡量作品，並不見得較能深入體會；這類的批評叫我去參攷希臘的戲劇家，Shakespeare, Aristotle 的 Poetics 也許並讀 Darwin 的 Origin of Species，要來查究 Shelley 在何處有未能遵從戲劇的定律，或未能使這首詩有戲劇的真實；但是這只算是研究他種作品，不是研究 Prometheus Unbound。美學更要高談闊論藝術與美的理論。推而至於各類的批評都是如此。不要自欺。所有的批評都把目的旨趣由作品本身移到他種東西上面。他種的批評家給我們歷史，政治，傳記，學識，玄理。至于我，我重做一場詩人的夢，如果我似乎不十分莊重，這是因為我已覺悟從前把一場空夢當做事實而感覺好笑。我至少想用一種藝術作品，來代替別種藝術作品，藝術只能在藝術之中求得『第二個我』（alter ego）。

此刻不必細述主張別種批評者，如何答復這些問題。他們大概是用文學的學

識與天演的科學來做攻擊這現代的邪說的主要武器，但是這兩種，一種是笨重的，一種是在美學思想範圍中無用的武器。至少在幾方面，印象主義者的地位牢不可破；但是有兩點易受敵人攻擊的。他們可以攻擊以愛憎代替學識，或以學識代替愛憎的觀念，因為兩樣都是于批評甚關緊要的；而且他們可以說愛憎之變易無常絲毫無損于這愛憎的威信。這樣講法，印象主義的批評同是錯誤只較反對他的『裁判』批評（judicial criticism）差勝一籌。這兩種各有各的缺憾與疎略。但是現在所要談的不是這些理由；我所要指出的是，在這十年的爭辯，客觀的及武斷的批評的攻擊印象主義，並不新奇。這種的爭辯，自從有詩評以來，或者自從有詩人的傷感以來，就已經有。現代文學的開始時期，也有同樣的致疑，同樣的爭辯。在十六世紀，那些意大利人正在釐定那風行歐洲二百年的經典派的評律，到現在 Brunetiere 還在用自然科學的門面裝飾那一套。他們定出『戲劇的純一』及那些 Pope 所信爲“Nature still but Nature methodized”（『合乎天理，

但是經過制定的天理』的紀律。但是正在他們的代表 Scalliger 說『Aristotle 是我們的皇帝，是一切美術萬古不易的君王』之時，另一位意大利人，Pietro Arentino 也正在堅決的說，除了天才的天機與會以外別無紀律，除了個人的好惡以外，別無評判的標準。

繼承意大利人的遺緒的有十七世紀的法人，而從那時到現在，這兩派的鬥爭，常引起法國文評史上的波浪。Boileau 反對 Saint-Evremond 經典派反對浪漫派，武斷派反對印象派——這衝突是深入于法人的根性，實深入于批評自身的性質。你聽：「我所以如此自由談論 Virgil 並不是爲着要品評這詩人的高低，或是有意要傷他的名譽。世上的人要依舊鑑賞他的佳句；至于我，全不評判，我只說我所感覺，及這些東西各給我心靈上情感上的影響』。這種話當然是 Lemaitre 所說的略！『我不評判，我只說我所感覺。』但是，不，這些却是魯意第十四時代的談諧家 Chevalier de Méré 所說，而是他在寫給法國威權的大本營『法國學

會』(The French Academy)的祕書函中的話。在於一種人，就在 Boileau 時代，批評也只是在『名著中的漫遊』。

不，這不是新的鬥爭；這是批評中的永遠的衝突。在每時代，印象主義（就是賞樂）及武斷主義（就是評判）都正在尖鋒相對，互相抗衡。他們是批評的兩性別；說每時期都有他們等於說每時代都有男性的與女性的批評；男性的批評時或拿自己的標準去附會於文學上面，但是必不為所研究的作品所支配而自失主裁；女性的批評能陶情任性的去迎合藝術的妖迷。在 Boileau 時代，男性的批評成爲一代批評的風氣；在我們此代，除了大學以外，一定是女性的風行。但是兩者都並行不背，除非經過一種玄妙的媾合，永遠不能達到精力彌滿的最高點——一方是評判，將他的意見造成武斷的標準與風氣，一方是賞樂，忘形於物欲的不果決的迷途。

但是倘使我們考察現代各種的批評，我想也不至於全無共通之點；我們要發見

他們至少都有一樣爲以前各代的批評所無的。希臘人不視文學爲創造力自然迸發不可抑制的表現，而以爲是使用理智『模仿』或重構人生的題材；由Aristotle看來，詩文是人類『模仿』本能的成績；他與歷史科學不同，在於不講確有的事實，而講可能的或是近情的事實。羅馬人視文學爲一種高尚藝術，用意在於感發人的高尚理想，（雖然表面上給人賞樂）。十六十七世紀的經典主義家，大致承認這種主張；由他們看來，文學是一種練習，——一種由念熟經書得來的技術，其解釋自然，以希臘羅馬藝術傳統爲繩墨。在這些人看來，文學與歷史科學一樣的理智的產物。十八世紀的初用新的不很確切的標準，如『幻想』『情感』『好尚』，使批評進化的程序略爲複雜；但是也只能一部分脫離古代的傳統。

但是自浪漫主義興起，發見一新的觀念，由這觀念使十九世紀的一切批評得一聯絡線索。在十九世紀之初，Mme de Staël及他人卽已發表文學爲『社會之表現』之論——這句話，只有一半道理，如果所謂『社會』是指詩人的左右的小團結，而

非指與人類精神一樣廣大的社會。 Victor Cousin 首先唱言『表現是藝術最高的定律的基本原則』('the fundamental rule, that expression is the Supreme law of art,') 後來這『表現』的意義，逐漸謬解而縮小範圍， Cousin 遂於不覺中成爲法國『爲藝術而藝術』派的機械式的學說的始祖。 後來， Sainte-Beuve 發揮他自己的學說，認文學爲個性之表現——這也是一句有一半道理的話，如果所謂個性，非指在作品中所發展出來的藝術的個性，而指在日常生活上所看出來的藝術家的外表的特徵。 更後來， Taine 受了自然科學的影響，依據由 Hegel 得來的一種暗示，發揮其說，謂文學是種族，時代，環境的表現。 極端的印象主義者，以爲藝術是人生美妙幻滅的感觸或印象的表現。 但是無論那一派，都視文學爲一種某項的表現，也許是經驗，情感，外界的，或性靈的表現；但是總必是一種表現的藝術。 今日的客觀的，武斷的，印象派的批評家，也許各有不同的目的，但是他們的著作中，都含有表現的觀念。

法國批評在一百多年以來常傾向於表現觀念；但是除了附和德國思想的幾聲模糊的回響以外，沒有人在法國探討這表現觀念的在哲學上的意義。首先把這表現學說成爲準確的哲學概念，而用這學說建造一批批評方法的，是由 Herder 和 Hegel 代表的德國人。所有的哲學的思想都專注於這中心概念，而批評家由此寶庫得了許多收穫。你們大概都記得 Carlyle 敘述那一代德國批評的成就的一段有名的文章。Carlyle 說：『批評在德國變一新的形式。他使用不同的原則，抱更高尚的宗旨。現在的主要問題，不是關於文字的優劣，譬喻的賅洽，情思的適當，作品的合情近理；如五十年前大半的批評家所要探討的；也不是主要關於心理的問題，要來追溯及描寫由詩文看出的詩人的個別的靈性，如現代大半我國最好的批評家之所爲；但是，雖不放棄這兩種問題，却於兩種問題之外，認爲，歸根結蒂，純正是關於詩文自身爲何物及其殊別的生滅的問題……現代的問題不是要斷定 Addison 造句或設譬的方法，而是要考出 Shakespeare 依憑什麼更玄微難測的方法，構成他

的戲劇，而使他的 Ariel 及他的 Hamlet 賦有生命與個性。這生動靈活所寄托者何在，這個性與模樣是怎樣得來的？他們熠熠煌煌光芒萬丈，照耀我們魂靈深處的異彩，是從那裏來的？他這些戲劇豈不是不但『逼真現實』（Verisimilar）而已，而是『真實』（True）；不但如此，比實際還要真實，因為在這裏邊，現實的精粹能靠着更達意的文藻呈現出來？這一切快美的合一是什麼；我們能否窮求其底蘊，察覺其所以自然存在不可割裂，是因為每個作品是發源於普通的思想的成份，由此光大發展而成的？不但要問詩人是誰及其作詩方法如何，並且要問這詩是什麼，這詩如何，何以可以稱為詩而不僅是押韻文，是創作而不僅是有章法的騷興？這些是批評家的問題。批評似乎站在受神感者與未受神感者之間；做介紹先知給聽見先知的話的聲響，而未能體會其神意的羣衆的媒介。』

恐怕沒有德國批評家能完全達到這目的；但是德人的功勞，至少能首唱這種學說，雖然不能在應用上充分的表現出來。唯有他們首先明白，凡藝術已經把自身

表現出來就算盡了他的職務；唯有他們首先把批評看做表現的研究。『有一種推翻的，及一種創作的或建設的批評』 Goethe 說；前一種拿規矩尺度來衡量文學，後一種要答復這些根本問題：『作家命意是如何？他對於這原來計劃有幾成的成就？』 Carlyle 在他的 Goethe 論，差不多用 Goethe 自己的話說，批評家的第一任務在自己看清『什麼是這位詩人的真正宗旨，他對所要做的工作有何種見解，及依照他所有的材料，有做成幾分的成功。』

這是一切現代批評的中心問題的照命星。從 Coleridge 至 Pater，從 Sainte-Beuve 至 Lemaitre，這是批評家所努力的，雖然他們未必成功；是的，雖然他們有時自己以為他們是正在努力於別種目的。這個理想不是 Aristotle 時代的理想，他們，一如許多後代的批評家，常貶抑一種作品，因為他是『不合理，不可能，有傷風化，自相矛盾，或是違背藝術的門法』。這不是 Boileau 的標準，Boileau 責備 Tasso 不應在英雄史詩用耶教的而不用希臘羅馬的神話；也不是 Addison 的標

準，Addison 拿 Le Bozon 的規則來稱量 *Paradise Lost*，也不是 Dr. Johnson 的標準，Johnson 惋惜 King Lear 沒有勸善懲惡 (Poetic Justice) 的結構，或者武斷的說詩人不應「指出鬱金香花班紋的數目」。詩人的存意是要如何，他如何去實現這主張？他想要表現什麼，及怎樣表現法子？這作品是由何種的精神氣力所激動，他留何種的主要印象於讀者心中，及我如何能用最好方法來表現我的印象？詩人的作品能否依其本身特質忠誠的發揮，而不僅依照他人所規定出來的律例？這些是現代的批評者對於詩人作品所要發的疑問。只有一點，為答復這些疑問時所應注意；我們批評詩人的宗旨，須依其創作時的宗旨為斷，就是依這詩文本身的藝術，而非依其著作之前後所自己假定的宗旨。因為要創作一藝術品，是每位藝術家的宗旨；一切關於他的成績的問題，歸結起來只是這一問題：他有沒有創造出來一種藝術作品？

這表現的學說，這以文學爲一種表現的藝術的概念，是自年來批評家所共同承認之點。但是這觀念會受過多少的荒謬思想，多少的繁複制度，多少的龐雜淆混所覆蔽！單純的承認這個原則，就是等於掃滅這些種種癥結積弊。沒有人看到這點能比一位現代意大利的思想家及批評家 Benedetto Croce 較爲真切，或者像他的透澈爽利闡釋其中的因果關係。自從 Balfour 先生在他的 *Romance* 演講（按：講座名）替 Croce 作一種正式的介紹以後，在通行英語的國中，他的聲名日益顯著。但我個人却不用等 Balfour 的介紹：我早已投入 Croce 的麾下，在本晚所說，也從新自列於他的隊伍。他領導美學的思想，使由『藝術是表現』的概念歸到『一切表現都是藝術』的結論。我們沒有時間，也可以不必，詳細覆述這雙方爭執的理論。如果我們直截了當承認這表現學說（一切的現代批評家都曾經一半的或不

清楚的承認他），就是把批評界內所堆積的野草枯木一齊掃淨。我現在不過擬向諸位指出這些枯木與野草的所在。換言之，就是指出百年來批評的理論與實行所天然歸到的結論，及舊式文評及舊式文史中所逐漸消滅的部分。

第一樣，我們已廢除一切的舊規律。『規律』這個觀念是上古神術時代的回響，使現代人想到神仙故事中的英雄無理由的禁忌語；規律就是野人 *fabro* 的遺跡。我們在 *Aristotle* 書中看不到許多規律，他只由自己的文學經驗推出幾條結論；但是這種規律見於後來的希臘的修辭學家；羅馬人就根據經驗的結論化成定則（按：這種的演化略如詩說的『六義』）。*Horace* 對於將寫戲劇的人設這樣一條定律：『無論何時不可有三人以上在戲臺上扮演；你切不可使你的戲劇超過五幕。』現在我們可不必追溯這些規律的歷史，陳述這些規律的數目如何增加，如何被十六十七世紀的古典主義家編成系統，及他們如何的籠絡箝制當日創作的藝術。沒有一時，不有反對規律的人。我們已經看見 *Arethino* 如何的反對 *Car-*

liger, Saint-Evremond, 如何反對 Bujleau (按: Scaliger 專講紀律, Boileau 也是古典主義的辯護者); 在每一時代有觸犯規律而仍不失文章之美的詩人使批評家驚愕失措; 但是一直到十八世紀的浪漫文學家才把這些規律逐出批評界外。現代人的炫學品性從歷史撫拾一些『慣例』, 由科學借來一些『專門技術』來代替古代的廢例; 這些慣例與技術只是古代規律的變相; 在批評明白承認每個藝術作品是一種精神的創造, 只受自身的紀律束縛之時, 這些慣例技術也要隨着古代紀律而一同消滅。

我們已經廢除文學的分類 (the genres)。這些分類的發生歷史與古典主義的規律糾纏不開。我們看見有些著作有相類之點, 所以(爲着方便起見)將他們歸成一類, 如抒情詩, 喜戲, 悲戲, 史詩, 田野詩歌, 等等; 古典派却將這些分類變成固定不易的榜模, 受神聖不可侵犯的紀律所節制。所以分這些 genres, 就是因古典派有這樣紀律: 悲戲不應與喜戲混合, 史詩也不應與抒情詩混合。但是

這條紀律剛剛制定之後，即刻有作家因為不知或是不耐煩紀律的拘束，把他冲破，而那些批評家又須替這種例外作種種解釋，不然便須逐漸改變他們的紀律以適應例外。但是如果我們承認藝術是表現，而我們對於每個作品只要問：『他所要表現的是什麼，表現的完備沒有？』當然用不着去詰問他有否依照批評家所制定的某種方便的分類，或是依照這分類中演出的紀律。抒情詩，田野詩，史詩都是藝術界中沒有具體實在的抽象名詞。沒有詩人真正寫史詩，田野詩，抒情詩，無論他們如何受這些抽象名詞所愚弄；他們不過表現他們自身，而這個表現是他們著作唯一的體裁。所以文學不但有三類，或是十類，或是百類；文學的類數與作者的數目相等，各師成心，異如其面。這種的錯誤在文學史上最為明顯。Shakespeare 寫 'King Lear'、'Venus and Adonis'，及一些十四行詩。常編詩史者把這三樣著作分開時（一悲戲，二敘事詩，三抒情詩），使他們與作者創造的魂靈失了接觸而歸入與他們沒有多大關係的他種同類著作，這時不知已把創作的藝術家 Shakespeare

poire 置於何地？把英國文學史論生分別歸入分類，上面標着喜戲，悲戲，抒情詩種種名目，就是犯了完全錯誤批評的意義的大過；文學史實被這樣分開，放在這種的廂房，不復得其本來生機命脈的關連之時，文學史已變成一種不通的笑話。

這些名詞中只有一個有一深長的意義用法，就是用『抒情的』（Lyric）一字來代表藝術的自由表現能力。所有的藝術都是抒情的——“the Divine Comedy”（哲學長詩）“King Lear”（悲戲），Rodin 的『思想者』（雕刻），Corot 的風景畫，Bach 的 fugue（禮堂所用一種音樂），或是 Isadora Duncan 的跳舞，與 Heine 或是 Shelley 的詩歌，一樣可以說是屬於抒情。

我們已經廢除『滑稽』，『悲慘』，『高尚』及一大堆同類的籠統抽象的名詞。這些名詞是從 Alexandrine（Alexandria 城學派的）批評家的理論演化出來的，在十八世紀時重新風行一時。Gray 同他的朋友 West 在通信中討論『高尚』（the sublime）的題目；後來 Schiller 分別『清新』（the naive）與『傷感』

(the sentimental, 指文化萎靡時代的文學) 文學; Jean Paul 下『幽默』(humor) 的界說, Hegel 下『悲戲的』(the tragic) 的定義。如果這些名詞是指藝術作品的內容, 他們盡可歸入與快樂, 憂愁, 熱誠同類的通用辭語; 我們應該可以通用這『滑稽』名詞, 一如我們說某詩表現快樂。但是如果這些名詞是代表文學的抽象的分類, 便是牴觸藝術的真性。每個詩人依他自己的方法表述這個宇宙, 而每篇詩是一種新的獨立的表現。從批評的眼光看來, 並沒有『悲戲的』文學, 只有 Aeschylus 與 Calderón、Shakespeare 與 Racine 一些個人。如果我們用這字『悲戲的』(tragic) 做一種同類詩歌方便的標目, 也並沒有什麼不可, 但是要訂出這悲戲的紀律, 而且要依這種紀律去衡量創作的藝術家, 就是等於在已廢的戲劇紀律觀念, 造出一種更抽象的體裁形式。

我們已經廢除討論風格的學說(the theory of style 按: 略如桐城派之講『文章義法』) 及『引伸』(metaphor) 『取譬』(simile) (按metaphor 與 simile

所差甚微，前者指間接的取譬，多包括字的引伸用法，後者指直接譬況比類之詞）等等希臘羅馬修辭學的傢伙。這些傢伙的存在是根據一種假定，以為格調作風是與表現分開的，假定作風是一種隨意可以附加於藝術作品，或是由作品中除出，是一種振翰搗藻，刻章琢句的潤色或是筆法，而不是詩人自身觀察實在的幻像，不是他整個體性表示出來的音樂。但是我們知道藝術確是表現，是獨立完全的，一經修改他便是新創另一個表現，也就是創造另一藝術作品。如果一位詩人，歌吟春景時說“*'Tis now the blood runs cold*”他並不是用這句話來替代別句，比如“*the blood tingles in our veins*”；他已經完全的表示他心裏的意思，世上也沒有正與此表示完全相同的句。

『各得其所，各安其位，

賅洽切當，出乎至情。』

Each perfect in its place; and each content

With that perfection which its being meant.

這種的語句在現在的教科書中還是叫做『引伸』（以言人之詞指事論物）；但是引伸取譬及一切古代修辭學的舊式名詞，只是等於星宮，符咒，星相歌訣等等古董，於古董家以外是毫無意義。在於 Montaigne 這些名詞使他想到『僕媿閒談』，在於我却可聯想到女教員的啾唔吟詠。我們現在還常聽見關於『典雅壯麗的 grand style』的討論；常看見人家還在做討論 style（作風）的文章，如兩百年前的舊式『詩學入門』（arts of poetry）的風行。但是修辭學說已非現代思想所宜有；我們已經知道作風筆法不能與藝術作品分開研究，猶如滑稽的研究，也不能脫離滑稽家的作品而獨立。

（按：中國的什麼『書評』『眉批』『題贊』都是這一類的玩意，尤其是金聖嘆最喜歡幹這種塾師啓蒙的玩意。什麼文章百法，起承轉合，首尾照應，先事後波，此是伏筆，此是反襯，這是橫雲斷嶺，橫橋鎖溪，那是奇峯對插，錦屏對峙，

這是近山濃抹，遠，輕描，那是浪後紋，雨後靈霖。試問是否這些章法筆法讀好，便能著一部三國水滸？）

我們已經廢除一切以藝術論藝術時的道德批評。Horace說詩文的目的或是職務在於愉快與實益，以後幾百年批評家只在『愉快』與『實益』二字上面爭執辯難。有人證詩的用處在於教訓啓迪，有人說只在使人愉快；有人說，兩樣都有。浪漫派的批評首先立一原則，說藝術於表現以外別無宗旨；表現完全時，宗旨也就達到；『美就是他自身存在的理由。』詩文沒有提倡任何道德主義或是社會主張的天職，猶如造橋並不是爲着要提倡世界語。歷史家，哲學家，法制家可以把藝術作品不當藝術作品看，而當作社會的表記看，正如琢石者可以把一座石像當作幾磅的大理石，但是如此看法之時，他們是將這作品的主要用途及其魔力所寄托置之度外。因爲如果我們認爲詩人的成功在於隨意選擇一種材料作完美的表現，當然的道德問題與我們的批評這藝術的優劣無關。以文論文，而說它有道德與不道德，

其無意義猶如說三面等邊的三角形是道德，而二面等邊的三角形是不道德，或者如說某種合音或是 Gothic 式圓弧的不道德。這種的道德批評我們只能設想在一種作下列的席上談話式的世界可以發見：『這個椰菜如果能照國際公法燒煮必定甘美，』或是『你知道我的廚子所做點心何以這樣好喫嗎？因為他不曾說謊，也不會勾引女人。』在討論工程師的造橋或是科學家的攷證時，我們並不牽及道德問題；其實我們還進一步說，科學家在尋求真理時應該撇開一切的倫理討論，才是盡了科學道德。美的世界與兩種標準都很遠隔，她的宗旨既不在乎道德又不在于真理。藝術所創作幻想的人物，既名為幻想，就不是要僞托實在，不能律之以實在的高下標準。詩人的本身唯一的本分就是忠於藝術，竭力表現他所看見的實在的幻影。如果詩人所表現的理想不是我們所最贊嘆佩服，我們不能怪詩人，只怪我們自身：在有道德是非的世界，我們未能供給詩人以建造構築的正常材料。這種的缺乏本是人類所同有，並不受何時何地的特別情形的影響；雖然藝術是願望與實

在的永遠奮鬥，終結還是人類不完全的象徵。除去美國以外，各地的批評家已經停止對於美術作道德是非的評論，已經承認美術是人性的一方面的表示，除了美術以外無從實現發展。

我們已經廢除戲劇（the drama）與演戲藝術（the theatre）的混淆，這個混淆可見於五十年來的戲劇批評。這種的學說，以為戲劇不是一種創作的藝術，只是跟從戲臺上的需要演化出來的產品，在十六世紀早已出現。那時代有一位意大利學者首創此說，說戲劇是預備在臺上表演，在於某種規定的情勢之下，給一階級不齊好惡各異的大眾觀看；戲劇的表演是在這種情勢之下進步演化，所以戲劇的好壞，須以他所能給與這階級不齊的觀眾的娛樂為斷。後來德國的浪漫派有人引用這個觀念，來做 Shakespeare 表面上觸犯古典派『紀律』的辯護。這些批評家說，我們不能拿希臘戲劇的紀律來評論 Shakespeare，因為戲劇是戲院間情形所演出當然的效果；這些情形在 Elizabeth 時代的英國與在 Pericles 時代的雅不

同；所以據 Sophocles 的成績來評論 Shakespeare 的成績是荒謬絕倫的辦法。至少在此地，這個觀念可以却去許多人的成見，幫助他們去痛快欣賞 Shakespeare 的文章；在當時可以說有一種用處，一如似是而非的理論有時可以促人爲善，或是一位狂生可以替世界除了一個暴主。但是用處消滅時候，這種觀念却不隨而消滅。他反演成一種系統，變成劇評家的定律；現在已變成十七世紀『紀律』的現替代物。事實上，我們平衡寫戲劇者也應與評衡他種的創作家同一標準，就是：他要表出的是何物，及他表現的工夫如何？固然，戲劇不但是一種藝術，也是一種生意；所謂戲劇的『成功』（得觀衆歡迎）跟戲院的生意很有關係。一位古代法國批評家說：『成功也許可以證明劇本作家的合理，但是要證明成功的合理，却不容易。』『成功』的標準是一種經濟的標準，屬於政治經濟，與藝術或是藝術的批評無關。有許多學者研究各代戲院情形的變遷及觀衆好惡的不同，於社會經濟史上作寶貴的貢獻，但是這些事實之於批評或是戲劇藝術的關係，也猶如書局生意史

或是詩人家況史之於詩史的關係而已。

我們已經廢除藝術以外的專門技術 (technique) 。上面已經指出風格的不能脫離藝術自身而獨立；我們不要讓『專門技術』這名詞的假科學意味迷住，不明白這所含的也是同樣的錯誤。Oscar Wilde 在一本夾雜危言詭論與卓識遠見的書中，『藝術的批評家』(The Critic as Artist) 說：『專門技術實只是體性氣魄；所以非藝術家所能傳授，非學生所能學會，而却是唯美的批評家所能了解領悟。』詩的技術不能同詩的自身分離。詩的格律不能作單獨研究，除非是一種粗率的，為方便起見的研究；凡是格律都是某一首詩的內涵的特質。從來沒有兩位詩家所用的格律相同。Milton 的名句：

“These my sky-ropes spun out of Iris’ weof.”

(我的雲裳是由 Iris 的織機紡成的。)

人家說是 iambic pentameter (一輕一重的十言律)；但是從這句的藝術立

論，不能說他與別的一輕一重的十言句有共通之點；他只是一樣東西，就是這句自己。

“These my sky-robcs spun out of Iris' woof.”

我們已經廢除詩題的歷史與批評。我們可以空泛的說 Prometheus 的題目在 Aeschylus 或是 Shelley 是如何的寫法，或是 Francesca de Rimini 的故事在 Dante, Stephen Phillips, 或是 D'Annunzio 的手中是如何寫法；或是 Arthur 王的故事經 Malory 及 Tennyson 的如何寫作；但是嚴格的講，這些人並不是取同樣的題目。每位作家是正在表現一種材料，只把他標榜一個史上的人名，Shelley 的使役 Prometheus 是當他做一種標榜；他所表現的是他的藝術化的人生觀，不是這位希臘 Titan（族名）的歷史。他著作之所以成爲著作是因爲作者所放入的氣魄神彩，而批評所應注意的也是這一點氣魄神彩，而不在於標榜的名目。有些批評家一定要用現代的材料做詩，並且恭維那些歌咏當代事物的詩家。我們對於這種

批評家也只好做同樣的答語（所要不在詩題而在詩人自身）。但是就使批評家有力量能預先斷定詩或詩人所用的題目，詩人何嘗能用當代以外的材料？自人類有哀怨歌泣以來，看透世情的人就說『藝術中沒有新創的東西；世上沒有不會用過的題目。』但是事實却正相反。世上沒有舊的題目；無論什麼題目，一經詩人的幻想改造之後，就是新的。

我們已經廢除討論詩人著作的種族，時代及環境問題。研究藝術作品的這些方面，就是把作品當做一種歷史的或是社會的表冊記錄；研究的結果只是文化史上的一種貢獻，而把藝術史只算一種偶然的旨趣。我們在此地非要討論這種研究做一種預備或是並行研究的價值，我們單要討論這種研究與藝術評判本身的關係。

『如果有了時代，環境，種族關係及作者的心情，請問這位作者如何應用他的材料，他如何把事實鍛煉成爲詩文。』能將各樣作品拿來對於這意大利人 *Lo Scrittore* 所問的話作一回答，就是批評家主要的職務；這就是真實確當的解釋『表現』

的意義，就是使唯美派的批評脫離 Taine 派所橫加的 Kulturgeschichte (『文化史』) 的羈縛。

我們已經廢除文學的『演化』的研究。這進步的概念於十七世紀首先應用到文學上面，但是在開始時期 Pascal 已經說在此地須分別科學與藝術的不同，說科學是由知識的積漸傳授而演進，但是藝術時代的變遷不能歸入什麼進步的系統。

事實上，要講藝術的進步必先分詩人的優劣等級，然而這樣的分詩人的等級高下（如鍾嶸『詩品』一書）的玩意，在今日已不通行，除非是在前十年的『最好百書表』及數年前的『五尺書架』（即『哈佛叢書』 Harvard Classics）集中。十九世紀的末葉借用科學的『演化』名詞使這陳舊的學說復得黑白混淆；但是這名詞也是含着不明白藝術的自由獨立變動的根本錯謬。同樣的錯謬也可見於藝術的『起源』的研究；因為除了人生以外，藝術無所謂起源。

「在太陽系外的異鄉僻地，

在蓬鬆的形影遨遊的冰山巔末，

藝術之神初放黎明的晨光】；

In climes beyond the solar road,

Where shaggy forms o'er ice-built mountains roam,

The Muse has broke the twilight-gloom."

但是雖然她那時只穿粗服，她還是一樣的是藝術之神。藝術有時簡單，有時複雜，但是沒有一時不是藝術。古代的純樸藝術可以作有益的研究；但是人類學攷證的成績於批評是沒有主要意義；除非人類學家用研究最高深藝術的精神，來研究純樸的藝術，就是說，除非人類學家自己就是唯美的批評家。

最後一層，我們已經廢除古來天才與識見的分別（按：『天才』 *genius* 代表詩人所必需的特才，『識見』，鑑別的能力， *taste*，代表批評家的特才，略如中文所謂『知音』；二者的分別，就是指常人以『創作』與『批評』相對。）在批評

家初次聲明要以探悉詩人所要表現的目標與方法爲主要職務時，批評便走進他唯一可能的路上。批評家如何能探悉這個深奧，除非他（至少在豁然貫通的一刹那）與作者互相了解一致？這就是說，鑑別的能力要理會及批評一藝術作品時，必先在我心中重新構造那作品的幻想，在那一頃之間，愛美的評判自身變成創造的藝術。天才與識見的根本相同是近代美術思想最後的貢獻；這就是說，在最有意義之時，創造的本性與批評的本性根本相同。從Goethe到Carlyle，從Carlyle到Arnold，從Arnold到Symonds，我們常常聽見談到批評的『創造的職務』。在這幾位心中，所謂創造的職務，所指各有不同；在於Arnold，這是指批評能創造一時代的精神環境——也許是一種極重要的社會職務，但是與審美的意義無關。但是這些人所趨向最後的真理，還比此激烈，足以消滅從前一切關於批評空言無補的俗話。現在批評果然可以昂首無愧不自毀蔑，因爲現在批評知道審美的評判與藝術的創作，是得力於同一根源。這個相同並不是以包括批評的一切複雜煩難的任務；但

是這一點創作與批評相同，正是古來所最忽視，而今日所急應提倡，因為沒有這一點就無所謂批評。 Schelling 說：『天才之於美術，猶如「自我」ego 之於哲學，他是唯一的最高的絕對的實在』；我們雖然不必將心靈作這種超然主義的解釋，却不能不承認理想思維之所不能了解，正是詩文神力之所寄托；不能不承認心知的好奇心雖然不免好作盤問以自娛，但是真理的玄奧却不是思想（藝術的空影）所能探悉；如果神明保佑，這個玄奧由另一種的藝術，即批評的藝術，可以窺見；這個批評的藝術成爲一種藝術與文學的寶鑑，因爲只借這寶鑑的洞照能力，我們才能看到天才與識見的融合一致。

七種藝術與七種謬見

J. E. Spingarn 著

藝術不僅七種，其種類有如天星之多，有多少藝術作家，就有多少種藝術。

我們把他們分門別類是爲我們自己的方便，不是於他們自身有何用處；七種比幾萬萬種總較容易處置。關於他們的謬見也不僅七種；實在的數目還多得很多；但是我們可以爲方便起見，分爲七類，——『七』數由幾代的迷信保存下來有一種玄學傳統的古色古香。所以我先把他們念一遍：詩人是爲錢而做詩；詩人受環境的影響；詩人依詩律做詩；詩人寫悲劇與喜劇；詩人有道德，或不道德；詩人是平民的或貴族的；詩人使用譬況。

頭一樣的謬見，『詩人爲錢而做詩』這只是一種對於藝術的謬見的一種說法，這謬見還可有種種不同的說法。今日最常見的一種是：『戲劇是爲着要誦讀，非

爲要扮演而寫作的。』我們現不討論這事實（如果是事實）但是要討論其在批評上之意義。

詩人也許感覺捷步的遊行能引起他寫作的興會，或者抽過一枝香烟，寫起來較不費力。這散步或遣枝香烟，並不能產生詩文，不過是做那作者的刺激物而已。不過是開水龍頭，並非能生出或變動所流出的水。別種的詩人，感覺要一種想像的報酬——金錢，大衆的稱贊，戲台上扮演的華麗——才能容易著作，但同有一樣的目的的人，寫出來的是不同的詩或戲劇，這不同之處，就是藝術之真祕所在。因爲，無論爲什麼所激動，在詩人的魂靈中，只有一種真正的衝動，就是要把心中所有，表現出來。到開了水龍頭之後，不去喝水，而去檢驗水管，似乎不是愛好藝術的批評家之所爲。所以若是說詩人爲錢而做詩，戲劇作家爲戲院而編劇，畫家爲展覽而作畫，便是認不清刺激與創造的衝動的分別。

第二樣的謬見說『詩人是環境的產物』是由以上第一條的改變原義的系論。

倘是這一句話只是一種空言泛論，我們倒也不必與爭是非，除非他含着一種意義，說研究環境能幫助我們明白其所著述。我們所求於一詩中的，不在其出於何種環境，而在於詩人如何利用這環境。這獨特的個性的祕密（倘使我們可以這樣說，因為個性意義本來就是獨特）是讀者所欣賞，而批評家所探討的。社會學家儘管可以去考究某藝術家，或某一派藝術家，表面上相同之點；唯美的批評家只能顧到那些不可強同的異點。要探得作者的魄力於其著述之外，不在其著述之內，假定作者與其環境的關係，跟藝術批評家或愛好者有絲毫關係，便是誤把社會學與批評混為一談。

但是關於藝術最深蒂固的迷信是關於體裁。所以第三樣的謬見，說『詩人依詩律做詩』，是一切謬見中的最年代久遠的，美學家自古與這觀念作戰；自古代 Aristotle 說詩與歷史所以不同不僅在詩律之有無，就使 Herodotus 的歷史依詩律寫起來也還是歷史，以至現代 Benedetto Croce 把這陳久的謬見，駁得體無完膚

(Croce 是唯一一足與 Aristotle 並稱的現代人)。事實上散文與詩沒有實在的區別。從語言音節上千萬種的變化，可以爲方便起見，把比較規則的音節與比較不規則的，分別起來，而稱此爲詩，彼爲散文；但是要指出這詩與散文的界線何在，是不可能的。但是要從這些在實用上爲方便起見所定的分類，造出一種統系，便是謬把表面上的髣髴，認爲創作藝術的真諦。因爲到底未有兩位詩人，用同一樣的音節。我也許自謂我是在寫『抑揚體的五步律』(Iambic pentameter)，或是寫一行輕重拍節相間的音，但實際上我是在創造一新行句。如果那句寫得好，那便是因爲那句本身的好處，而不是因爲那句與那種句子，有多少想像的，或純粹外表的彷彿。詩人不用舊律，每位詩人創造他自己的音律。

這些關於音律的話也可以適用於語言。我們說『學習語言』便是犯上同樣的毛病；我們不學習語言，我們學習如何創造語言。(按：依 Spingarn-Croce 語言就是表現之一種，所以就是藝術)。所以 Max Eastman 說 "to sail into a

man' (惡罵，痛擊) 正與臘丁字的 'to inveigh against the man' 相同，所以是很好的成語。這話便不對。也許 "Invigh" 的古義正是 "sail into"；但是如果語言是活的東西——一種藝術，不能與上下文分開，斷章取義——用這臘丁語來解釋這英文語，等於拿十三世紀的英國鄉下老挖起來的骨頭，來解說 Max Eastman 的個性。我們知道字之好壞，全在上下文的用法關連時，真想不到一位現代的思想家，能用抽象的標準，來斷定文字的好壞。世上有本身在美術上算壞的字嗎？譬如 "ain't" 字（按：am not, is not, are not 之俚俗縮短語）在小說或戲劇中由一位粗夫口中說出來豈不是很好的話嗎？把抽象的分類代替事物之本身——把音律代替詩詞，文法代替語言，畫術代替畫圖——便是犯上以糟粕外表的體裁當做具體的表現的體裁的毛病。

第四種謬見可以一句形容出來：『詩人寫悲劇或喜劇』。固然詩人存意要寫悲劇或喜劇，雖然這些名詞的意義在於他們極其模糊；而且他們的著作實在可以因

爲未明這些體裁的真性，而受阻礙。悲劇，喜劇，抒情詩英雄史詩，及同類的其他名詞，只是作品分類的方便名詞，正如書籍爲在圖書館排列便利，可以分爲大，小，布面，羊皮面，或爲在軍隊中排列的方便，可分人的高低。這種名詞，無論用之於圖書館，於軍隊，或於美術，都常是有用的。其錯謬在於每每認爲這分類，不僅是爲實際上的方便而設，而是一種藝術的定律，依此可以評判詩文。比方，一位批評家研究一些有某項相同而稱爲悲劇的詩；從這些研究，他定出一條『悲劇的定律』，再進而將這條定律，硬要加之於隨便那一位寫一本略爲同類的詩的人。『先生』，我們聽他自古至今的說，『你觸犯了一切好的悲劇的定律，所以你的詩不好。』詩人應該簡單的回答：『世上沒有好的悲劇的定律；世上只有好詩與壞詩』。未有批評家或學者所定出來的規例，學說，『定律』能管得住正在創作的詩人；創作完畢，詩已寫成之時，批評家只能叫他的悲劇理論去遷就這新詩人的詩，不能叫詩去遷就詩說。只有這樣講法，這些名詞才有宏深的意義；『抒

情』這一字，用來代表一切美術的自由暢發，就是這樣講法：Divine Comedy Lear, Michaelangelo 的 David, Corot 的風景畫，或Bach的聖樂（Fugue），是跟 Heine或 Shelley的任何作品一樣的真正『抒情的』。

第五種謬見說『詩人有道德或不道德』也是古已有之。我們不應因為藝術家藝術的淫邪，將他們驅出理想的共和國，如 Plato所為，但是他們大半的人，還是將美術與道德，混為一談。說詩是道德的，或不道德的，與說三等邊的三角形是道德的，而二等邊的三角形是不道德的，一樣的無意義。我們當然明白拿無關的標準，或非其所有的用意，來評衡事物，是何等的荒謬。你想想看，聽人家在席上這樣的對談：『這椰菜若是依照國際公法燒煮，一定好吃。』『你知道我的廚夫的點心何以這樣好吃？他未曾撒謊，也未曾姦誘女人。』這種顯然的例也不必舉了。我們評論工程師的橋梁或科學家的考證時，並不拉上道德問題；事實上我們反進一步說，科學家的本分，應該在求真理時，一點不管倫理問題。以人論，科學

家應受倫理的評衡，但是他研究成績的是非，只能用科學的標準來評衡。美的世界與這兩種的標準，都相去未遠；她的宗旨也不在倫理，也不在真理。她的幻想的人物，依其界說，本不以真實自許，不能以真實的標準去衡量。藝術是一種表現；詩人之成功與失敗即在其能否完善的純美的表現自己。倘使所表現的理想，非我們所敢贊同，我們只能怪自己，不能怪詩人；在與倫理有關係的世界，我們未能供給材料，使他們有更莊嚴的建樹。把倫理與藝術分開，不是推翻，乃是加增倫理的價值——使倫理在其所屬範圍內，有增加的力量與新的自由。

在現代美國，如果像我們趨驚物欲，而能不陷入第六種謬見——『詩人是平民的或貴族的』——倒足稱奇；這謬見似乎以為藝術與詩人之政見，一如其與倫理標準，真有什麼關係。譏評 Shakespeare 與 Dante 為『反動派』很容易，但是要看出這與他們詩的優劣有什麼關係，却不容易，除非我們假定，只有政治或經濟意見與我們相同的人，才能成好詩家。要一篇好詩講平民政治，與講貴族政治一樣的

爲難；如我依詩人的經驗而評斷，似乎還要更難。因爲古代不能完全與現代相同，便認爲古代不是，差不多可以算爲膚淺愚妄者的最易辨認方法；因爲一首詩不是好的政治學社會學，遂認爲好詩的毛病，也是低能的批評家的症象。詩並沒有職務去促進民主張，或任何趨務實際的『主張』，猶如造橋學，並沒有職務去促進世界語。倘使一詩人矢志專心，宣傳民治思想，他的著作，還是得依藝術的標準，非依政治的標準來衡量。批評的重要問題是：『他的詩好不好？』，全然不管到『他是民主黨，保守黨，社會主義黨，或是精神分析家？』

與以上略爲相同的，就是批評家要不但要限定詩人的政見，而且要限定詩文的題材。這是一種很老的謬見：比如在十七世紀，Boileau就要對敢於採用耶教神話不用希臘神話的詩人爲難。今日的批評家正在極力提倡採用現代的題材：正在稱贊能用當代的題材著述的詩人。但是就使詩人的題目真可以強行派定，無論如何詩人豈有不用當代的材料之理？一位二十世紀的詩人，就使他自以爲是講到古

代希臘或埃及的生活，怎能不講他自己時代的生活？達觀的批評家自古說過：「藝術上沒有新的東西；詩人無所謂新的題目。」實際上正與此相反。世上沒有舊的題目；每個題目，一經詩人想像的溶裁鍛鍊，就是新的。

最末一層，還有一種謬見，可用以下一語作代表：『詩人用譬況語』。詩人所寫的東西極多，多到難於歷舉；有時他們連胡說也寫；但是我們可以斷定，他們有一樣不寫的，就是不寫不可能的東西。所謂取譬 (metaphors) 是文法學家造出的神話，在詩人的或別種的世界，沒有實在。所謂『譬況』『比興』一語中的謬見，在於認文章格調是可與藝術作品分離，而非出於作品本身的東西。這些譬況，只算爲文字的一種裝飾，隨時可以增減，而非自身就是一種表現。倘使 'lion-hearted' 意義與 'brave' (勇敢) 正相同，又何必用這 lion-hearted 名詞呢？倘使字義各有差別，只是所差纖微，爲什麼要說這字是代那字用？這些 figures 的名詞，是從希臘的修辭學家沿用下來；在承認文章風格只是具體的表現的學說中，無

所用於這些名詞。每一成語是自己成爲一件東西，獨特新奇，不可解說，無論在何處，只能在初次應用的上下文中代表自身，不能代表任何他物。就使第二次用於同一句中已不能完全意義相同；有人說這字『愛』字在 Dante 的名句中：

“Amor, che a nullo amato amar perdona”

不是只把一字三次重疊說出（按指 Amor, amato, amar），但是從美術上面須視爲三個分開不同的名詞。

以上各種謬見所含的誤錯是相同的——就是誤認解剖學爲形體，誤認糟粕爲魂靈，誤認死的爲活的，誤認抽象的爲真實，誤認非美術爲美術。

美學：表現的科學

Benedetto Croce 著

一 論藝術標準與材料選擇

因此之故一切探討藝術的目標或是作用都是無意義的，倘是將藝術當藝術論：因為立一目標，就含有選擇意義，這又是陷了與那種主張藝術的內容，須經選擇的學說相同的錯誤，而略變形式而已。凡言對於印象 *Eindrücke* 及感想施行選擇，就已假定這些印象與感想，已成了表現 *Ausdrücke*：因為在流動的未成現實的之中，無從施行選擇。選擇就是指意志作用；要這個，不要那個；而要供去取之時『這個』與『那個』須先在我們目前表現出來。實際的（選擇）之來在於理論的（心中所已表現）之後，非在理論的之前：表現是自由的神感。

事實上藝術家於一天自覺有某種題材胚胎胸中，知其然而不知其所以然：他只感覺產期將至，却也不能作主。縱使藝術家要與天然之衝動相背而馳，縱使他要自由審擇材料，縱使他天生是一個香豔詩人（Anakreon 即咏酒色的詩人），却決意要去吟咏 Atriden 與 Herades（即歌頌武功），將見曲調全非，扞格不入，自覺其誤：因為他將發覺所吟唱者仍是 Venus 與 Amor（即戀愛），雖極力與此衝動制抗，終也無補於事。

二 論藝術在實際上的不負責

所以題材或是內容不得從實際的或是倫理的觀點有所褒貶。在藝術批評家說某種題材『選得不好』時，若非此語全無意義，便實際上並非訾議『题目的選錯』（這便成一句荒謬話）乃是訾議他處置排比這题目的方法，是訾議那不成功的表现，因為含有扞格不順之處。倘使同此批評家對於一些藝術上認為無疵的作品，

還要表示不滿於其題目或其內容，斥爲不合藝術；那末，如果其表現委實無疵，只好勸告那些批評家，別來干涉藝術家，因爲藝術家所能受的神感，也只能憑着所得印象爲限，只好請批評家去改造那環圍藝術家的自然或社會，使他們不至於再得這種印象。一切醜惡能從世上消滅時，一個天下有道福樂的國度能建立時，藝術家也就無壞的與絕望的情感，可以表現，而自身安心樂業於昇平世界，做太平天下的善民了。但是醜惡，悲愁，恥辱之事一天在環繞逼迫藝術家，這類的表現也就一天不能停止，一旦發爲文章，評論那事實是非都已無補於事了。我們此地所講，是純由美學上的觀點，尤其是從純粹的美學上的批評觀點而言。

我們此地姑且不講專重题目的選擇的批評家，給與藝術的害處，這害處一半由於在藝術家心目中引起的偏見，一半由於所引起創作的衝動與批評的要求中的衝突。自然，却也有時主張選擇的批評家，似乎也有益處，幫助藝術家有自知之明，能認清真正自己的印象，及自己的神感，覺悟時代與自己天性所指定的工作。

但是就使在這種有益之時，主張選擇的批評家，也不過是贊助已經隱伏的表現，使能形成而已。他自以為是母親，其實不過是產婆而已。

三 論藝術的獨立之不可能

內容選擇，使『藝術獨立』論可以成立，也是『為藝術而藝術』那句格言的唯一合理的意義。藝術是獨立的，不但對於科學，並且對於物用與道德都是如此。大家不必因此掛慮，怕浮豔或是沉晦的藝術，從此得了護符，因為真正浮豔與沉晦的，都是未嘗得到滿意充分的表現所致：浮豔與沉晦都是體裁（美的表現）的結果；是由於材料的操縱未能自如，非由於材料的物質上的美惡不同。

（以上節譯原書第六章）

四 論藝術的特徵

常人每好臚舉藝術的特徵。從我們已經討論的結果，關於此點，我們已經承認藝術的功用是精神的活動，又是理論的活動，又是特殊的理論的活動（即觀感的或是直覺的活動）。我們可以再進一步承認，所有那些種種繁複褒貶美術的名詞，唯一的意義，也無過是把美學上的功用的類統的，特殊的，及個別的，徵象重述一遍。屬於第一種的（即類統的）徵象，（或是更好說那些同義字）上文已經說到，如『純一』『一貫』以及『簡單』『卓異』等等是；屬於第二類的，如『得真』『清晰』等是；屬於第三類的，如『生氣』『活潑』『靈動』『具體』『個別』『特性』是。我們還可以舉出許多同樣的名詞，但是這些在學術上都未能發明新義。對於表現自身的分析，已於上文被我們搜盡無遺了。

五 論表現並無分類

但是從另一方面講，我們還應該討論表現有無不同的種類或程度的問題。因為我們在普通精神的活動，已經分爲二層，每層中又各分爲二，所以沒有什麼邏輯上的理由，何以不可於美學上的活動中，即於表現中，也分出二類。

沒有什麼邏輯上的理由——所以這發問是應該的。但是問題的答案是：並沒有這種分類。這是一種自省及自覺的問題。我們無論如何窮究屬於美學上的進行程序，也永遠未能發見這些進行程序中有何理論上的不同，更不能將這美學上的程序分出第一第二兩層。

這個便就是說，表現的分類是不可能的。有多少表現現象就是多少個別物，除了都是表現以外，沒有一樣相同。且借用一句學堂裏的話，我們可以說，表現是一種不能同時成爲統類（Genus）的一種分系（Species）。

表現或是其內容是變換不同的；每個內容，都是與其餘一切的不同，因為生活中沒有兩見的事；由於這內容的繼續不停的轉變，美學上的表現也隨而迥別，所謂表現也不過是印象的美學上的結合而已。

六 論翻譯之不可能

由此還可得一種結論，就是翻譯之不可能，如果所謂翻譯，竟然是指可以把一種表現（即辭句）翻成他種表現（辭句），猶如將一瓶中的流質倒注於他瓶。

我們可以將已經賦有美學上的體裁，再作論理上的闡揚發揮；但是我們不能將已有美學上的體裁的，化爲另一同樣美學上的體裁。所以凡翻譯，不是遜弱，就是失真；表現只有一個，就是原文的，那另一個總有多少遺憾，就是不是真正的表現；不然便是另造一個新的表現，把原有的表現與譯者自己的辭句溶爲一爐；如此就的確有兩個表現，但是這兩個的內容却不相同。『求雅而失信，求信而失雅』正是

譯者所處的難境。凡非美的翻譯，如字字對譯，句句對譯，及辭費冗長的譯文，只能算做原文的註疏。

七 對於修辭學統類的批評

那個要將表現體裁分類的學說，在文學上，稱之為『修辭學或修辭學統類論』（*Theorie des Schmucks oder der rhetorischen Kategorien*）但是不僅文章而已，在別種的藝術上，也曾立了這種的分類；就如於圖畫及雕刻，也有所謂『寫實的』及『象徵的』體裁。

所有這些區別，如『寫實的』與『象徵的』，『典雅的』與『粗陋的』，『客觀的』與『主觀的』，『古典的』與『浪漫的』，『質直的』與『華麗的』，『如字解的』與『譬況的』，以及譬況之十四分類及一切的『文章筆法』，以至於『贅詞』（*Pleonasmus*），『減字』（*Ellipse*），『倒置』（*Inversion*），『重疊』

(Wideroinung)、【同義字】(Synonymen) 【同音字】(Homonymen)等等名稱，在美學上及美學的批評上的學術價值是等於零，是絕對消極的。這些名詞中，這些區別中，沒有一種可以找到一個相當的美學上的界說。所有人家想替他定下的界說，不是顯見得不通，就是空洞無物。可以代表這種界說的，如最普通的『譬況』(Metapher)的界說，叫做『用來代替此本來應用的一個字』。好，既有了那別的本來應用的別字，爲什麼人家偏要拿那不對的字來用呢？既然有更短更好的路可走，爲什麼人家偏要走那條更長更蹣跚的路呢？也許此地本來應用的字，實在並非應用，而那『譬況之詞』，才是正經應用的，與那別字原有分別。其餘一切的統類名稱，都是如此，例如那普通名詞叫做『修辭的潤飾』。我們可以質問，這個潤飾與那表現(新潤飾之語)有什麼關係呢？或者是外表的關係，那末就實不相蒙，與那表現是永遠分離的。內涵的罷？那末，或者其作用不在表現，而只傷損了表現；不然就是成爲表現之一部分，既是表現之部分，就

是表現自身之一要素，不得與其他分子區別，而又非僅僅爲文字上的『潤飾』而已。

以上所講的名詞，除了在我們初聽見這些名詞的學堂課室外，普通一定沒人使用——或者只是牽強附會，不得要領將他用在美學的精細討論，或者只是當開玩笑，或含諷意——不然就是1.用做表示美學概念的同義字或通用詞語，2.用來表示反美學的，3.用來表示純粹邏輯上的意義，全非指其最重要的美學上的或文學上的意義。

八 統類名稱所表示美學上的程序

表現的體裁並無分類；但是我們可以分出成功的表現，與半成功或失敗的表現，分出完成的與未完成的，說著雅健的與未臻絕境的。以上所提起的及同類的字，常有人用來表示成功的，及各種不成功的表現體裁。但是這種用法全屬武斷

而又參差不齊，因為常看見同一個字，有時用來稱贊成功的表現，有時又用來表示做不成功的作品。

請舉一個例。有時一人立在兩張畫圖之前，一張全然看不出什麼得意得神之筆，只是呆板的白描自然景物，另一張圖，果然氣韻生動，但是所畫並非世上所有事物：有時這位先生要稱第一張圖為『寫實的』第二張圖為『象徵的』。反而言之，一人可以稱一張極有神氣日常生活的圖畫為『寫實的』，而稱另一張表示毫無生氣的寓言畫為『象徵的』。這字『象徵的』在第一個例是指『藝術的』，在第二個例，是指『不藝術的』，這是顯而易見的。『寫實的』在第一個例，也是指『不藝術的』，在第二個例，是指『不藝術的』。所奇者，果有一種人『像煞有個事』的要同人強辯，說真的藝術的體裁是象徵派，而寫實派是不藝術的，一面又有一些人，同樣的熱烈主張，唯有寫實派是藝術的，象徵派才是不藝術的。我們不得不依各方所指的意義，認為兩方都是有理。

關於『古典派』與『浪漫派』的大辯論，也常是只在這雙關字義上盤纏。有時人家用『古典派』來表示藝術上完成的，用『浪漫派』來表示配合不當而不完成的作品；有時又用『古典派』來表示無生氣及矯飾的作品，而以『浪漫派』來表示自然生動靈活精力彌滿的作品。

『作風』(Stil)一字也是這樣雜用。有時人家說，每個作家應有自己的作風：照這樣講，所謂『作風』實等於表現的形式。有時人家又說律例書或數學教科書的體裁『質直無文』(Stillos)：這便又陷入一種錯誤，把表現分爲二種，潤飾的與不潤飾的。倘使『作風』只等於形式(Form)，那末，就使律例書及數學教科書也有他的『作風』。有時甚至聽見批評家訾議某人，說他過於矯飾作態(Stilisieren)，說他過於修飾(“in Stil machen”)。這所謂“Stil”顯然不是指普通的體式，又不是指一種特殊的體式，而只是指華而不實的堆砌字句，只是指不藝術的一特種形式。……

九 論塾師啓蒙的修辭學

有些人承認這些修辭學名詞的不妥，但是還要保留一樣，就是這些名詞在塾師啓蒙教授文學時的用處。我們自認不能明白，何以誤解與錯亂能幫助頭腦清晰思路通達，或是何以這樣把學科的原則，顛倒錯亂，有何用處。話雖如此，這個問題，無妨留給教育家去解決。可是在學堂裏，還有另一理由，不得不提到這些修辭學名稱，就是可以叫學生把他們拋棄。倘使我們不時刻向這些過去的錯誤挑戰，我們不會容易避去這些錯誤，也就不能保存真理，使常新鮮靈動。倘是我們不談到這些名詞，並附以相當的批評，就這些名詞，未能絕跡，就如現在已被一些文字學家認爲新的『心理學的』發明。

一〇 論表現之相彷彿

依上文說來，我們彷彿有意抹殺一些表現（藝術作品）的類似處。自然藝術作品有相類似之處，正猶如個人與個人也有類似之點，不過這些類似之點，萬萬不能用抽象的界說包括起來。這種近似之點，並與意象上的同異區別無干。這些不過是常人所謂同家人相貌的相似，所以互相彷彿，是起因於那些作品形成時同處有相似的歷史背景，或者起因於這些作品的作者靈性上的相近。

一一 論翻譯的比較可能

因為有這些類似之點，所以翻譯是相對的可能的。這並不是說能把原文複製出來（Reproduktion）（因為這是永遠辦不到的），但是算爲創製（Produktion）一種新的，與原文多少相似的，表現。好的翻譯，只能算爲庶幾的嘗試，自有他

藝術作品獨立的價值，而可以獨立存在。

(以上節譯原書第九章)

一一 論『美』爲表現的價值或卽是表現自身

關於美學上，及知識上倫理上經濟上，的價值高下，常人談話中，每用種種名詞，如『美麗』『得真』『佳好』『有益』『適當』『公正』『準確』及相反的字如『醜惡』『失實』『無益』『有害』『不妥』『不確』『不精』等。在平常說話用來，這些名詞的用法，漫無界限，或指此類，或指彼類的程序。比方『美』字不但用來表示一種成功的表現，並且用來表示學術上的真理，以及倫理上的行爲，甚至於指有益的行爲，或者直指凡使身心暢快的事物：所以我們也用『精神的美』『倫理的美』『肉感的美』（*gestig schön, sittlich schön, sinnlich schön*）。有多少哲學家，尤其是有多少美學家，想要窮求這些至複雜用法的究

竟，只弄得目眩頭昏，因為他們自然陷入於這荆棘蔽徑，無路可通的『詞林』裏的迷途。我們在上文中，極力避免用這『美』字來表示成功的表現。現在已經經過詳細的聲明，沒有誤會的危險，而且在另一方面明明白白的叫我們認識，在普通用法及哲學用法，都是傾於將這『美』字的用法，限於『美學上的價值』，所以我們可以下一界說，說美就是成功的表現，或簡單說，就是表現，因為未成功的表現，本來算不得為表現。

(以上節譯原書第十章)

一三 論各藝的專門之學

藝術家表現時所使用的專門知識，可以分出多少門類，這些門類叫做各藝的專科。(Kunstlehre 藝術的專門學識)。因此有建築學，講明機器的原則，各種建築材料的重量及抵抗力，石灰與石膏的調和法等；有雕刻學，講明雕斲各種石

質所應用的工具，如何鑄銅，如何使用鑿刀雕鑿銅質，如何依石膏模型複製，如何保存模型原料的濕氣等；有圖畫學，講明各種水畫，油畫，調色煊染的技術，人身之尺度配合，配景法的原則等；有演講學，指導人家如何發聲，如何練習聲音，及關於摹擬手勢的門法等；餘如教音樂唱歌的各種門法，不勝枚舉。這種的說明，在各國書籍都是汗牛充棟。並且因為，準確的說，何者為有益，何者為無用，甚難決擇，所以這種書籍每流為百科全書，包羅萬有。Viruv在他的『建築學』(de Architectura)一書，要求建築師應該知道文學，圖畫，幾何，算術，光學，歷史，自然哲學，及倫理，法律，醫學，天文，音樂等。所有的知識都是好的，有用的！學你的藝術，然後把他們丟開腦後。

自然這種的經驗的類書，不能成爲科學。這種的知識，是從最不同的科學及專門學術摭拾得來，他們的科學的及哲學的原理，也是藏在這些科學及專門學術裏頭。要構成那一藝術的專門學，就是將本來至噴至繁的事物條理，貫通聯合起

來：這就是把所湊合的各部分開起來，再做一個新組合。倘使我們要把建築，圖畫，音樂的指南，寫得有科學的體裁形式，就除了剩下一些機器學，光學，聲學的一般原理以外，別無他物；再不然，如單從各科學中有關於美術的部分摘錄出來，再集成爲一新科學，那末就是放棄各藝的範圍，而走上美學的範圍，這美學，却只有普通的美學一種。凡是有科學眼光兼有哲學旨趣的人，編過教科書及專科指南的人，都要感覺如此。

但是有人還要夢想着，以爲可有各分藝的美學，這就是把物質方面，與美學方面，誤混的極點：這些人想要解決這些問題：如什麼是各藝術的界限？我們使用彩色與使用聲音所能做到的是怎樣？單色的白描與彩畫各有何止境？圖畫與音樂，圖畫與雕塑，詩文與音樂之間，界限何在？

用科學的話講起來，這就等於要問：美學的表現與聲音學有什麼關連？美學的表現與光學有什麼關連？云云——但是美學的程序，既然與物質的程序沒有關

連，沒有比接，那末，美學的程序，又何能與某特種的物質程序（如光學，聲學的現象）有什麼關連與比接呢？

一四 論藝術的分類

所謂各種『藝術』，沒有美學上的界限，因為要有界限，須先有美學上的存在，而我們却已證明，這些藝術的分類，純是出乎經驗的根據而已。這一層道理，也告訴我們，凡要作美學上的分類，都是一種荒謬的舉動。既然沒有界限，就各藝術的範圍，不易斷定，所以分類也就無從下手。多少卷帙浩繁的藝術分類藝術統系論著，儘可以付之一炬，未見有何損失。

藝術分類是如何的不可能，也可以由分類者所不得不用奇異方法，而得證明。第一種，最常聽見的分類，就是分爲『目治』『耳治』及『幻想』的藝術，彷彿耳，目，及幻想都是並列的東西，在論理上是可以平等互換的！又有人分爲

『時間』的與『空間』的藝術，『靜』的與『動』的藝術，一如『時間』『空間』『靜』『動』等字便能斷定美學上的種式，而能與藝術自身有什麼關係。另外有人開着玩笑，將藝術分爲『古典的』與『浪漫的』或分爲『東方的』『古典的』與『浪漫的』，殊不知這不過是將指歷史上事實的簡單名詞，加上學術觀念的價值而已，不然就是又來作徒勞無補的美學上體裁的分類，對於這點，上文已經交代清楚了。或者有人這樣的分法：『從一面看得見的藝術』如圖畫，及『從各方面看得見的藝術』如雕塑——癡人說夢的種種天地間絕無僅有的異說。這些不過是遊戲而已，雖然有時也是有名的哲學家的遊戲。……………

一五 論藝術關係說

還有藝術關係說與藝術分限說也處於相同位置。人家定了各分藝之後，接着就問：那一種藝術是最『偉大』（*die maechtigste*，最雄偉的）？而且，在

多種藝術連合並用之時，豈不是應有更加雄偉的效力？關於這一點我們毫不知道。我們只由歷來經驗知道，某種美術上的意象，須用某種物質的方法表現出來，別種的美術上的意象，又須用別種的方法。有一種戲劇，只供書本上閱讀，可以發生效力，又有他種，却須經過朗誦，或是借助於佈景的設備。有某種藝術的意念，要得到充分的表現，須借助於文字，歌唱，樂器，顏色，建築，及演員；同時也有別種，只須數筆的輪廓或是幾行鉛筆畫線已能完事。但是如果說朗誦，或是佈景，或是其餘上文所說的各種湊合起來，會比鉛筆或是鋼筆的幾行畫線更爲『雄壯』，這便不對；每個程序，或是每一類的程序，都有他特別的目標，而在目標各各不同之時，我們不能拿各種工具的力量來互相較量。

一六 論發表的動作與物用及道德的關係

唯有把真正的美學上的動作與實用的發表動作嚴格分開清楚，我們才有希望解

決那些關於藝術與用處及藝術與道德的煩難問題。

我們已經指明藝術自身對於用處及道德（就是對於各式的實際行動）純然獨立，不爲所制。若是沒有這個獨立性，藝術內部的價值就談不到，而且我們絕對不能形容，缺了這美學的活動爲必要的前提時，還能有什麼美學。

但是這獨立性，是藝術家匠心或天機與會的獨立，或是心靈上表現的獨立，若由此並主張發表或傳佈的實際動作（爲美學上程序所可有可無的結果）也是同樣的獨立，那便錯了。若將藝術二字，指藝術之發表（*Ver aeusserlichung*，譯者按此指物質界實際動作與美學界之『表現』*der aesthetische Ausdruck*嚴別），用處與道德立刻就有干涉之權利，與家主對於家中物具的權利相同。

實際上，我們並不虛想，把我們心中無數的表現與意念發表出來，結晶出來；我們並不將我們的想念，或是幻想，逐一說出寫出，或是印行，或繪畫出來，公之於衆。在我們心中形成着或是至少醞釀着的無數意念中，我們選擇一下。而我們

這選擇的標準，却是受了我們生活中的經濟方面倫理方面所限制。

而且就使我們已把我們的感念結晶出來，我們還可以作一度的商量，是否應把他發表，並在何時何地，用何方法，及向何人發表。這些問題都屬於功用及倫理的標準範圍。

在這些標準中，所謂『審擇』『趣味』『道德風化』『教育』『通俗』都有點存在理由；這些標準，加於藝術自身，却一點沒有存在理由，所以在純粹美學上我們已經擯棄不談。每種錯誤，必有任何一種理由。主張乖錯的美學信條的人，都是注目於那些在經濟倫理生活上與美學上程序有關的一些實際程序。

至於關於發表刊行美學的作品，有人還是主張最大的自由，也是對的：我們自己也是這樣主張。但是主張自由與釐定界限（即使是極渺遠的界限）倒底還是倫理的問題。倘是有人援引那最高原則，那美學的基礎（*Fundamentum aesthetices*）即藝術之獨立，來掩護不道德的投機者的滑頭漁利的計畫，發表悠悠怪誕的言論，

一味投好於讀者的不健全的嗜好，或是借爲口實，主張對於在公衆場所賣春畫者應發給照會，這才是幼稚可笑之至。後者應屬於警察的治權，前者也應憑道德人心去判決。對於藝術作品的美學上評判與對於藝術家人格的倫理上的評判，毫無關係；並且也無關於那些防止利用藝術做不正用途的章程法律，此種用途與藝術本身無關，因爲藝術本身，只是純粹理論上的觀感而已。

(以上節譯原書第十五章)

一七 論美學上的評判同於美學上的創作

比方現在，美學上的心理程序及其發表，已經全部完成，眼前就有一個美的表現，是用某種物質保存着：那末，來評判這樣的一個表現是什麼意義呢？『在我們心中印證出來創造者之神景』（‘Ihn in uns reproduzieren’）藝術批評家幾乎異口同聲的回答，而這答案也是極佳。我們試詳細體會這麼一個程序，依這目標將他

有系統的說明一下。

某甲正求一種印象的表現 (Ausdruck des Eindrucks)，這種印象他正在感覺，或是從前曾經感覺，但是還未將他表現出來。他明知有這種的表現，(詞句等)但是遍求種種字句，總不能達其目的。他試用某M的結構，覺得不妥，不能恰到好處，未臻絕境，以為醜惡，遂不要他；再試用某N的結構，也得同樣效果。他或者看未清楚，或者全未看到(要處)。那佳句總是來不到手。再經過多少次嘗試，有時將近目的，有時又差得很遠，一天忽然尋到，這確當的表現(而且彷彿這表現是不費思力水到渠成的)而豁達光明了 (Lux facta est 光明誕生)。他此刻一時享受美的快感。醜惡的及其不愉快的感覺是不成功而未能超越困難的美學上的動作；美的是那勝利的表現的動作。

我們取這文字上的例，因為這最容易去複驗，因為就使我們不能人人繪畫，至少人人總會說話。但是現在有某乙要來『評判』這個表現，斷定他是美是惡，他

唯一的辦法，就是自己置身於某甲之地，而借用某甲所表現出來的物質上的表記，重新領略這同一個程序。倘是甲看得清楚，那末乙處於甲的地位，也會看得清楚，而遂感覺那表現的美。倘是甲看不清楚，乙也看不清楚，而要同甲一樣感覺那表現是多少醜惡。

一八 論評判不能互相歧異

我們知道，還有兩種的情形，尙未討論：就是甲看清楚而乙懵懂，或是甲懵懂而乙看得清楚。從哲學的上面講，這兩種的設想都是不可能的。表現感興的動作，既然是一種動作，不是一種逢場作戲而已（*Spiel der Laune*），乃是一種精神上的需要。一個美學上的問題，只有一個答案，就是好的答案（按即謂恰到好處之表現）。自然事實似乎與我們的理論相反。作家所認為『美麗』的，別的批評家却認為『醜陋』；作家所認為不滿意不完善的作品，却被批評家認為『美

麗』與『完善』。但是這不過等於說，兩方面間之，有一個不是，或是作家，或是批評家，或者一次作家不是，一次批評家不是。事實上，作家對於他心中的經過，並不每次十分清楚的盤查一下。我們的草率，倉皇，惰性，及理論上的成見常叫我們自己稱道，並且自己相信，我們的作品是美的，倘是一經沉靜思慮之下，就要認爲不美，而與事實相符；正如可憐的 Don Quixote 將他的紙糊頭盔，修補好了，再用力將劍一戳，要試他一試，才頓然醒悟。有時由於同樣的，或相反但是同類的原因，使作家意見錯亂，使他賤視他的好作品，或是將他神機臨到一氣呵成的好作品，反要斲傷改竄。同樣的，批評家有時也受倉皇，草率，惰性，理論上的成見，私人之愛憎及同類的動機所支配，以美者爲惡，惡者爲美；若能一旦摒除這些成見，也就能認出其美惡，而不必留給更細謹，更憑良心，更不感情用事的後代，去主持他所不肯主持的公道。

一九 論天才與鑒賞力之相同

從以上的討論，那個認識美的評判的動作與創作美的動作是相同的。其不同處，不是在其動作本身，而是在其環境情況之不同：一個是美的創作（Produktion），一個是美的印證（Reproduktion 即重新表現）。評判的動作名為鑒賞力（Geschmack 指「識」英文作“taste”），創作的動作名為天才（Genie 指「才」英文作“Genius”）：所以天才（才）與鑒賞力（識）是相同的。

常聽人家說一種話，使我們略為窺到這天才與鑒賞力之相同，如有人說：批評家也應當多少是個藝術家，而藝術家也應當多少是個批評家，或是說有一種主動的鑒賞力（能創作的），有一種被動的鑒賞力（能印證的）。自然也常聽人家說起相反的話。比方有人說到無天才之鑒賞力（Geschmack ohne Genie 「有識無才」）或是無鑒賞力之天才（Genie ohne Geschmack 「有才無識」，譯者按：

Genie 指才，即才略，關於文章之氣骨，Geschmack 指識，即識見，關於文章的用字遣辭，排比配合，以才勝者，鋒發韻流，以文勝者，工整秀麗，如『文情並茂』，『工力悉敵』等語，『文』『工』是指 Geschmack，『力』『情』是指 Genie。這種的話，實只是指程度深淺之差別而已，否則毫無意義。所謂『無鑑賞力之天才』實指那些攪得精要而略於皮毛的作品；所謂『無天才之鑑賞力』也是指那些專事修飾，却沒有才力足以斡旋使成規模偉大的作品。這類的話，自然還有不少。但是這種把天才與鑑賞力，藝術的創作與印證，認為根本不同的假定，將使此（藝術的）傳達與評判陷於不可解。一人對於未曾身歷其境的東西，怎樣會下評判呢？由某種動作發生出來的東西，怎樣能由他種動作去批評呢？也許批評家只是一個小天才，而藝術家是大天才，前者只有十人的膂力，後者有百夫的膂力，前者須借助後者之力才能達到某種高度；但是力有高下而原性則非相同不可。要批評 Dante，我們須達到他的詩境；據日常經驗自然我們不是

Dante，而 Dante 也不是我們；但是在玩摩與評判之一刹那，我們的精神完全與他合一，而在這一刹那間 Dante 是與我們合一。有這相同的可能，所以我們渺小的靈魂才能成爲偉大的魂靈的回響，而同他們在靈性的普通中共成偉大。

二〇 他種動作與此相符之例

我們可以附帶說明，我們所說關於美學上的評判的話，也可以適用於他種動作及各種的批評。凡學術上的，經濟上的，及倫理上的批評，也是經過同樣的程序。比方講倫理的批評：只有爲那作某項決策的人設身處地，才能斷定那決策是否合於倫理。不然就那項行爲既爲我們所未了解，又何從去下批評。犯兇殺罪的人，也許是個梟獍，但是也許是個英雄：就使爲維持治安起見，所正法者是梟獍或是英雄，都無關係，但是要從倫理方面評判事端的人，却不能不分別是非；要下這倫理上的評判，就不能不設身處地，想像那行兇者心理上的經過，才能明白當時

案上的倫理方面，不僅是法律方面，的真相。有時我們也講到『是非之心』，講到『倫理上的聰明善斷』（Der sittliche Takt），這個聰明善斷，就是指所謂『倫理的感覺』（das sittliche Bewusstsein），就是良心之動作。

二一 對於絕對論與相對論的批評

以上關於美學上的評判或印證的解釋，對於絕對論（Absolutismus）與相對論（Relativismus），都能得一公平的了解。絕對論主張有絕對的美惡的鑑別，相對論却否認這種的鑑別。

絕對論者美惡可以判別的主張是對的，但是他們所持的理由根據是錯的。他們以為美是一種寄托於藝術動作之外，是一種的意象，一種藝術家所要表現的典型，批評家據這典型去下評判，合則美，不合則惡。但是藝術中却沒有意象與典型（Begriffe und Modelle）：我們聲明每個作品有他自己的典型，只能依其自

身評判，這就是聲明世上沒有客觀的美的典型，無論這些典型是知識上的觀念，或是什麼玄學上所虛擬的『象』（Ideen）。

照這個道理，主張相反的相對論者是完全對的，可算是一種進步。但是反對論者又持之過激，或者所持的理由乖謬。他們所謂『見仁見智，不可相強』（原文，『關於美惡的鑑別，無從辯起』）是說同一表現，或認為美暢流麗，或認為令人作嘔，都隨各人情性，無從致辯。但是我們知道這愉快與不愉快是機體上的感覺；所以相對論者誤把印象（Eindruck）認為表現（Ausdruck），而昧於美學上程序的真相。

正當的解決，應該一面擯棄相對論，或是心理論（Psychologismus）及絕對論，而一面承認美惡的標準，雖是絕對，但是這個絕對性，非寄托於理想界的理智的絕對性乃是幻想力的本能的絕對性。我們承認每項真正完美的表現動作爲美，而承認每項錯綜牴牾疏略不備的表現動作爲醜惡。

二二 論美術史上及文學史上沒有一貫的進步

所以在文學史上與藝術史上，如在他種的史上，『進步』的標準是所不能缺少的。我們要洞澈某種藝術作品的真相，只能認清作家所求解決的藝術問題（即其命意）而去查明他的解決是否成功，成功到若何程度，不成功到若何程度。但是在文學史上及藝術史上，進步的標準，却與科學史上的進步，形式大不相同，正如藝術程序與科學程序性質之大不相同。

在科學的歷史，我們可以劃出一條進步或退步的直線。科學是屬於普通觀念，科學的問題可以用一個偉大的統系，或舉一個問題，來包括其餘，在這統系之間，再分等級及彼此關連。這個真理或是知識的性質，曾耗了一切思想家的精神魄力：印度與希臘哲學家，回教與耶教的哲學家，剪短髮的與包頭巾的頭腦，戴假

髮的與戴黑便帽的頭腦（如 Heimo 所說）；並且還要耗了天下後世的多少精神魄力。但是藝術却是直覺，而直覺是個性，個性却天地間一種只有一個。所以要把人類的藝術創作，歸入一個進步及退步的直線上，是謬妄的做法。

藝術作品的歷史，形成一個進步的圈線，但是在這圈線上，每個有他自己的問題，而且只對於這個問題有所謂進步可言。倘使有許多人在同一材料用功夫，但是未能獨臻絕境，只能略近目標，我們說，這有進步了；再來了一個人能巧得天然，成爲絕藝，我們就說，這是已臻絕境了（『圈線已成了』）；而那進步也就截止。像文藝復興時代，用騎士義俠的材料來做詩的進步，從 Pulci 起到 Ariost 爲止境。Ariost 之後，再有人要來玩弄這些詩裁，最多不過是摹倣效顰，或遠不逮前，或走極端，無論如何總是遜色於前，而成爲衰退現象，如 Ariost 之繼起者。到了再另起一圈線（派別），才又有進步：例如 Cervantes 比先前更加顯然自覺的出以諷刺格調（按：諷刺中世紀的騎士義俠材料）。所以你看十六世紀之

末，意大利文學的衰退，還有什麼原因？就是沒有東西可說了，只能在已經用過千遍萬回的材料上盤纏，或是趨於波詭誕異而已。倘使那時代的意大利作家，能自覺其衰退，而把那衰退頹喪表現出來，他們就不流為頹喪，而能在那時潛伏的新文學運動提前出來。若是材料不同時，也就沒有進步的圈線：Shakespeare 不能算爲比 Dante 進步，或是 Goethe 比 Shakespeare 進步；最多不過是說，Dante 比起中世紀的寫夢境者進步，Shakespeare 比以利沙伯時代的戲劇家進步，寫 Werther 及 Faust 前半部的 Goethe 比『狂飈』時代的作家進步罷了。甚至於野蠻民族的藝術，以藝術論，並不亞於文明人的藝術，只要他們能將野人的印象充分的表現出來。

二三 與這條科例相牴觸的各種謬說

對於這條文學史上及美學史上的特殊的進步標準，常有人牴觸，而且現在還有

不少這樣的人；有一種人說意大利藝術胚胎於 Giotto，而昌明於 Raffaël 與 Tizian，實則 Giotto 自有他的獨到處，在經營他心中的情感材料，已盡人事之可能，完美無憾。自然他不能像 Raffaël 的描畫身體，也不會像 Tizian 的渲染配色，但 Raffaël 及 Tizian 便能畫『聖佛蘭西與貧窮的結婚』（誓身貧乏）『聖佛蘭西之死』嗎？（按 Giotto 名畫為在 Assisi 卅十八幅關於聖佛蘭西生平事蹟的壁畫）。一方面固然未能注意於文藝復興時代（即 Raffaël 時代）所崇拜及研究的皓體豐肌之美，而另一方面對於十三世紀的人（即 Giotto 時人）所感覺的一種纖研秀麗纏綿淒楚之致，也覺意味蕭然。兩者既然缺乏共通之點，又何從去較量高下呢？

同一樣的錯誤，如美術史上有名的分類，分美術史為三期，第一叫做東方時期，為體裁與意境不合，而偏重體裁的時期，第二叫做古典時期，為體裁與意境融和並重時期，第三叫做浪漫時期，為體裁與意境的融和重新破壞而偏重意境時期。

或者如另一種分類，第一東方美術，爲體裁未備的美術，第二古典的，體裁美備的美術，第三浪漫的或近代的，爲體裁與內涵並備的美術。我們明白，這『古典』與『浪漫』名詞，於許多意義之外，還指歷史上進步及退步的時期，而這進步與退步，却是對於不知什麼『人類的美術標準』而言。

我們可以照以下方式立定科學史與美術及文學分別的界限：科學是全人類在幾百千年中共同經營的一個整個的作品（Kunstwerk）；所以科學有一貫的進境；而其餘的作品却各有各的問題，各有各的境域。我們同時可以想到人類實際動作的歷史上相同或互異的例：在這歷史上，人類的共同理想（那精神的自由解放），使人類共同的文化史得以成立，而一方另有個別的目標，不過是純粹經濟上的活動，總是破碎不全，限於個人的。現且不必去詳細說明。

二四 『進步』二字在美術界上的又一意義

所以照這樣講，人類沒有美學上的進步。所謂美學上的進步，並不是指真正的美學上的進步，乃指我們歷史知識的逐漸增加豐富，幫助我們同情了解古今中外各地各族的藝術成績，而開拓我們的胸懷。比如我們只將十八世紀與現代比較，就覺得相差甚遠，十八世紀的人，總不能脫離自身的見解，去體會其餘，而我們現代人，却同時能欣賞希臘，羅馬，及東羅馬帝國的藝術——而且對於這些比前人更加真正的了解體會——推而至於中世紀的，亞拉伯的，十五世紀文藝復興時期的，藝術，及十八世紀 Barock（藝術派別名，重華麗粧飾）的藝術，同時又深入研究埃及，巴比倫，Thruskisch（羅馬立國以前之意大利族名），甚至於有史以前的藝術。野人與文明人的不同，決不在於賦稟能力，因野人一樣有語言，心知，宗教，風俗，而且也是一個完備的人；所不同者，不過是文明人的思想動作，能貫穿支配地球上的一較大部分。我們不能確說我們比起 Periklos（希臘文化昌明時代之雅典王）時代的人精神上優勝。但是有誰能否認，我們心靈上比他們

豐富？不但多有希臘人自己的圖粹，並且多有許多民族許多時代的寶藏，此外還有現代人自己的收穫。

此外，美學上的進步還有第二種同是不甚適當的意義，就是指文明人同野蠻人或半開化民族比較起來，精神上比較複雜，比較纖細，這可由他們的藝術作品看出來。這個進步，是在於社會普通的複雜情狀，而不在於藝術的動作自身，在於藝術動作自身，用什麼題材，是毫無關係的。

美學上的進步，還有第三種意義，就是指一代的創作，比他代較多豐富的美感，較少疎漏不全頹喪的作品。依這個意義，我們可以講在十三世紀之末及十五世紀之末，有一種美學上的進步，一種藝術上的復興。

以上就是我們在文學及美術史上所應牢記的最要幾點。

（以上節譯原書第十七章）

批評家即藝術家

(From Oscar Wilde: *The Critic As Artist*)

譯者贅言

在一文學幼稚之國講文評，是危險的。因為文學的發展，是不能循規就矩的，如果批評家要拿他的規矩準繩，來校量新文學，幼稚的文學難免要遭殃。如果有例外，文學家不但不遭殃，而且將批評家『打倒』，那便是『天才』之力，惟天才之誕生與否，絕非批評家所能過問。

尤其是在招牌主義特別多的中國，今天我是這個，明天我是那個，於文學總是不吉利。即使主義之多雖與時而俱進，到底還是文學自身之不幸。

然而在這五花八門，色色俱全的招牌文學界，我總還想談談一點文評——

尤其是與以上的『批評家』相反的文評。這就是『以毒攻毒』的辦法。如果讀者看見主義過多，自然也會動搖主義之信仰，而減少其易受欺愚之可能性，所謂『心靈之自由活動』。只要活動是於心靈有益的。這就是我節譯這篇的一點意思。原文見 Wilde: Intentions，因篇幅過長，只節錄其一二精警處。

一 論創作與批評

恩乃斯特：且試一枝。這些還不錯，是朋友由開羅城直接寄來的。使館隨員惟一的用處就是替朋友買好煙。現在月亮躲藏起來，我們且談一會罷。我願意承認剛才所說關於希臘民族的話爲不對。他們真是一個藝術批評家的民族，如你所說。我承認這一點，而且替他們有點惋惜。因爲創作的才能比批評的才能高尚。兩者不可同日而語。

義羅伯：以創作與批評相對相成，完全是任意假造的。沒有批評的才能，絕對沒有值稱爲藝術的創作。你剛纔提到藝術家使我們實現人生片刻完滿的真影時，所運用的審辨鑑別精細雋妙的本能。這個審辨精當去取得宜的工夫，就是批評的才能最個別的一面觀；不具這批評才能的人，絕不能有任何創作。Arnold 的文學界說，謂文學卽人生之批評。說法雖未剴切精當，但是也足見他深刻的覺悟創作中之批評工夫爲何等重要。

恩乃斯特：我的意思是說：大藝術家都是在不知其所以然中創作；他們，如勃朗吟在那裏說過，所寫超乎所知。

義羅伯；其實不然，恩乃斯特，凡構思的佳作都是自覺的，是妥籌熟慮的。

詩人之吟嘯歌咏並非出不得已。至少偉大的詩人不是如此。偉大詩人的吟嘯，都是因爲他想要吟嘯。現代如此，古來也未嘗不如此。我們常想古代詩人比我們單純，自然，而率真，他們所觀察生活的世界似有特別詩意，幾乎不須改造神化，

即可成詩。現在 *Olympus* 山上碧雪深厚，險崖礧礧，但是古時，我們想，朝有藝術女神涉足染露於秋牡丹花上，暮有亞波羅向谷中的牧人歌唱。其實這些都是以我們所願實現於今日者托之古人而已。我們的歷史覺錯謬。凡產生詩詞的時代都是不自然的時代，而我們所謂最單純率真之作品，都是當時最自覺的努力成績。老實說，恩乃斯特；世上無不自覺的好藝術，而自覺與批評的精神一而二，二而一，沒有分別。

恩乃斯特：我明白你的意思，而且所說很有道理。但是你總須承認古代之名歌，那些邃古的，無名氏的，民族的詩歌，是發生於一民族之幻想力，而非由詩家個人所產生。

義羅伯：在他們成『詩』時，在他們風格神化時，却是不然。因為凡藝術都有風格，凡風格都有單一，而單一係出自個人。自然荷馬參用民間相傳的歌謠故事，如莎士比亞取材於當代之紀錄，劇本，小說。但是這些只是他工作的材料，

他取這些材料運用成爲詩歌。材料已成爲他個人所有物，因爲他給他們美麗。他們的實質是音樂，

『因爲並非由綴造而成

所以綴造的永遠堅固。』

我們越研究人生與文學，越感覺凡世上事物之足稱賞者，必有創造之者在，我們越感覺，非時勢造英雄，而是英雄造時勢。老實說，我想凡神話傳說我們所認爲由民族之驚奇，恐怖，幻想產生者，原都是一人所創著。神話之異常稀少，卽是使我們推想到這個結論。但是我們不要談到比較神話學的種種問題。單講批評。我所要說的是：一個時代沒有批評，便是藝術沉悶，呆板，模仿的時代，或是全無藝術的時代。有批評而無創作（通常所謂創作）的時代倒是有，在這種時代，人類把他寶庫中的珍寶重新排設安放，把金銀與鉛器分別排置，重點寶物，重

號珠名。但是創作的時代，沒有不是批評的。因為新體裁之發明是由於批評之才能。創造每趨於因循重複。我們是靠批評的本能才有新派的發現，才有新體裁給藝術家採用。……每個新派似乎都對於批評不滿，但是新派之發生，即在人的批評的才能。單純的創造的本能只是模仿，並不標新。

恩乃斯特：你現在說的是批評為創作中之必要原素，這說我與你完全同意。

但是創作以外之批評如何？我常有看雜誌的惡習，而覺得大半的現代批評都是無價值的。

義羅伯：大半的現代的創作也是如此。庸俗給庸俗稱量，無能替他的同僚拍掌——這是英國藝術界常給我們的景象。但是，我覺得我的批判略不公平。通常批評家——我說的自然是那上等的，就是那些替俗報作稿的——通常的批評家的學問修養，遠在乎其所批評著作家之上。

這本是應當的，因為批評比創作萬倍的需要學問修養。

恩乃斯特：真的嗎？

羅伯：一定。誰都會寫一本三巨冊的長篇小說。所要者只是對人生與文學之十分愚昧。我所覺得批評家之困難在於維持一種標準。在沒有神韻風格之時，求標準是不可能的。這些可憐的書評家只變成文學界的巡捕房法庭，變為藝術界兇犯之紀錄者。有人說他們沒有讀完所批評的著作。他們實在沒有。至少也不應該。如果他們讀完，一定變成憤世嫉俗者，或者可借用一個新語，終身變成嫉女性者。而且也可以不必。要嘗酒之醇醪，只須一口。要在半小時之內斷定書之有無價值，應極容易。十分鐘已夠，如果有鑑賞美醜之本能。誰肯讀完一本味同嚼蠟的厚卷，只須嘗一嘗已算滿足——過於滿足，我推想。我知道有許多誠實的文學家圖書家完全反對批評。他們很對的。他的作品與時代沒有心靈上的關係。這著作沒給我們新的愉快。沒有蘊藏新穎的思想，情感，或美麗。這些應該沒人談起，應該湮沒於世。

恩乃斯特：但是，老兄——對不住我得插嘴——你似乎過於替批評辯護。因為，倒底，連你也得承認做一件事比說批評話難。

義羅伯：做事比說話難？一點不。這是世俗的謬見。說話比做事十分困難。在實際生活方面，這是顯而易見的。誰都能建立史功。惟有偉人能寫歷史。人類沒有一種行為，沒有一種情感，不是與禽獸同有。惟有語言使我們超乎禽獸，及超乎同類之上——語言是思想之祖父，而非僅思想之產物。『行』算最易，而且行為最延長不變的形式，即所謂『勤勞』，已成爲無事可作者的遁所。不，恩乃斯特，不要講行為動作。動作是受外力支配的盲目的東西；動作發源於衝動力，而這衝動力之爲何物牠全然不覺。動作是不完善，因爲限於時地，是不知去向，因常與宗旨矛盾。動作之基礎在於缺乏想像力。他是不會做夢者的不得已的下策。

恩乃斯特；義羅伯，你評人論世，如將一粒晶球，托在手中，任意旋轉，以求

符你的一時之癡想。你專做翻案的史評。

義羅伯：我們對歷史唯一的義務就是翻案。這也就是批評的精神應做的工作之一。等到我們明白支配人生的科學原則之時，我們要發見比作夢者更多荒謬的人就是建立事功的人。他既不知其行爲之原因，又不知其事功的結果。從他自謂種過荆棘之田，我們收穫葡萄，而從他爲我們種植的無花菓樹我們反得荆棘而且更加酸苦，就是因爲人類不知進化之去向所一向的進化下來。

二 印象主義的批評

恩乃斯特：對，我明白你的意思。但是，你把創作的藝術家抬得越高，批評家的位置必越低。

義羅伯：爲什麼呢？

恩乃斯特：因爲批評家充其量不過給我們美的音樂的回響，清楚的輪廓的疎影

而已。也許人生真正只是混沌一團，如你所說；也許人生的犧牲只是鄙俗，俠義只是下流；也許文學的功用正在於拿人生粗糙的材料來建造一美麗可喜的新世界，比俗目所看的世界較真實較雋永，使俗人借此可以達到完善之境。但是，如果這新世界是由大作家一手造成的，一定是美滿無憾，使批評家無所用其技倆。我現在十分明白，而且很願意承認，說話比做事難。但是我感覺這極令人慰安而應加採用爲全世界文學會社的格言的好道理，只能應用於人生與藝術之關係，而不適用於藝術與批評之關係。

義羅伯：但是，你一定承認，批評自身也是一種藝術。而且正像藝術的創作必含批評能力的作用，並且沒有批評能力，簡直無創作可言，所以精確的講，批評實是創作的。批評實是創作的而且獨立的。

恩乃斯特：獨立的，你說？

義羅伯：是，獨立的。批評與詩人及雕匠的作品一樣的不能以模仿或彷彿的

卑下的標準爲衡量，批評家對於他所批評的作品，正如藝術家對於耳聞目見的物質界或情感欲慮的精神界的關係相同。並且他無須憑賴最好的材料才能做出完善的藝術。無論何物都好拿來適用。正像 Flaubert 能由近 Rouen 的齷齪鄉村 Yonville-l'Abbaye 的鄉下醫生之妻的一段戀愛穢史造出一部名著，結成一部風韻粲然的傑作，真的批評家也可由絕庸俗無奇的題目，類如本年皇家學會的圖畫展覽品，或 Lewis Morris 的詩，或 Ohnet 的小說，或 Arthur Jones 的戲劇，隨意專注他深思洞察的精神而造出完善無疵精力彌滿的作品。爲什麼不？庸俗常是惹觸聰明的誘物，而呆笨正是誘智慧出穴的妖精。在於像批評家這樣富於創作力的藝術家，題目有什麼緊要？正與小說家或是圖畫家之視題目相同。像小說作家或畫家，他可以隨時隨地拾得題目。手段高劣專在發揮題目的方法。沒有一件題目不是含有一種暗示或示意。

恩乃斯特：但是批評真正是個創作的藝術嗎？

義羅伯：爲什麼不？批評也是取用材料，而將他形成清新可喜的體裁。詩

歌詞章也不過如此。我實在可稱批評爲創作品中的創作。因爲，正如偉大的作家，從 Homer 與 Aeschylus 一直到 Shakespeare 與 Keats 不直接由人生去找題材，而求之於神話，傳說，及古代的故事，批評家也是應用別人已有而已煉過，已含有藝術剪裁的材料。不但如此，我可以說最高的批評，因爲是最單純的個人印象，是比創作還富於創作力，因爲他與外間最少牽連，而能獨立存在；如希臘人所說，自成爲自己的目的。批評並不會受何種逼肖不逼肖的標準所束縛。批評一點不管到近情不近情的俚俗問題，這種討論只是對於日常無聊生活的一種卑怯的退讓。對於小說，我們可以訴之於事實來做質證。但是對於魂靈，你沒有什麼可以質證。

恩乃斯特：對於魂靈？

義羅伯：是的，對於魂靈。最高的批評就如此，一人的魂靈的紀錄。他

比歷史更加趣味，因為他只管自己方面。他比哲學還令人心悅，因為他的題目是具體的，非抽象的，真確的非模稜的。批評是自敝的唯一的文明的體裁，因為他不是講時事，是講一人的思想；不講行為情景的事物，而講心性中的幻覺的哀樂與心靈感興。我看見現代作家妄自尊大的以為批評家的重要職務只在閒談他們的第二流的作品，每覺好笑。大半現代的創作品最多可以說比實際生活略不鄙俗，所以批評家天然的善於鑒別，寧可在銀鏡繡簾中窺照，而不肯直視實際生活的混亂嘈雜，雖然銀鏡已經昏暗，繡簾已經破裂。他唯一的宗旨在於紀錄他一己的印象。世上所以有書畫雕刻，就是爲着他。

恩乃斯特：我似乎聽見過有別種的批評的解釋。

義羅伯：是，有一位我們所懷憶的人，一位曾以簫樂引動 Sicilian 田野的 P-rose"pina 跳舞於 Cumnor 的櫻草場上的詩人（按指 Mathew Arnold）——有這位詩人說批評的純正宗旨在於認清對象的實相。（to see the object as in itself it

really is)但是這是一種錯誤，而忘却批評的最純備的一種，這一種根本上是純粹主觀的，意在揭曉自己的，非他人的祕密。因為最高的批評不管藝術的表現方面，只純粹顧藝術的印象（感應）方面。

恩乃斯特：真如此嗎？

義羅伯：當然。誰管 Ruskin 的批評 Turner 對不對？這有什麼關係。

Ruskin 的壯麗莊嚴的散文，詞句的奔放絢發，音韻的前後相應，用字的精當絕倫，至少是與那些在美國美術館朽腐的夕陽奇景一樣偉大的作品；有時我想還要偉大，不但因為他的文章的美更有持久性，並且因為他動人之處更有豐富變化的內容；在他文句的音韻節奏中，得着魂靈與魂靈的交談，不但賴音聲色澤傳達而已，雖然音聲色澤之美全能保存不失，並且有思想與情感的發揮，含着超逸的情緒與更超逸的思想，有幻覺的靈感與詩文的旨趣；還要偉大，如，我常常想，文學是更偉大的藝術。再如，誰去管 Pater 的發明 Monna Lisa 的新義超過不超

過 Leonardo (da Vinci) 自己的夢想？那位作家也許只是受一種古代的莞笑之迷，如已經有人說過，但是每回我走入 Louvre 宮的幽涼的廊廡時，立在那一副奇異的情影之前，『放在大理石座中，四圍繞着是奇形怪狀樣的崖石，如在海裏淡黑的微光中』，我不禁低聲沉吟說，『她是比那些崖石更加古遠；像母夜叉，她已經數遊陰府，窺得冥界的祕密；她會投入深淵，遨遊溟海；他曾與東方商人做絲綢的貿易；牠會化身爲 Leda，做 Helen of Troy 的母親，曾投胎爲 St. Anne 生養 Mary；這些一切於她只像弦琴簫管的音聲，而留存於她的眉目傳情之間倦眼纖手之處』。我對我的朋友說：『這由海中出現的孤影恰能表示數千年來人類的願望與追求』；他回答我說，『她的頭是世界萬衆所欽崇，而她的嬌眼已經有點倦容。』

所以這圖畫於我們看來，變爲比他原來真相還爲佳妙，而能啓示我們他自己所絕不知道的祕密；那玄妙的散文的音韻悅耳一如使 La Gioconda 抿嘴醉笑的簫

樂。倘使 Leonardo 聽 Pater) 批評這圖畫說，『一切世上的思念經歷在這圖中

畫出這一張包羅萬象得意得神的絕品，含有希臘的性欲主義，羅馬的淫慾，中世紀的夢想及其心靈的願望與幻想的情愛，含有非耶教思想的復興，及 Borgias 的罪

惡，』你想 Leonardo 要怎樣回答？Leonardo 或者要說他全未想到這些，他只管

排比一些行線與形體及青藍的新奇配合。就是因為如此所以上述的批評是最高的

批評。這種批評把一種作品只做一樣新的創作的出發點。他的旨趣——我們暫

時這樣估料——不在於發明作家的心跡，以為最後不易之論。這一樣是對的，因

藝術作品的意義雖說寄托於作家的心靈中，也是一樣的在乎鑒賞者的心靈中。實

在說，要使一美物發生萬千的意義，全在乎觀覽的人；他能發出這件東西的奇奧，

使牠與我們現代發生關係，成為我們生活之緊要一部，作為我們願望，或既願望而

不敢收受的象徵。恩乃斯特，我越研究，越看出美術之美，猶如音樂之美，只

是印象的，有時因作家寓意過多反為該作品的損害。因為作品完竣時，似乎有獨立

的生命，能揭示與原意不同的道理。有時，我聽 *Tannhauser* 的短曲，我似乎聽見那美麗的勇士躑躅於花間草上，或者聞見 *Venus* 由洞穴之山呼喚他的聲音，但是在別時，這曲對我說關於許許多多別種的東西，或者關於我自身，及我自身的生活。或關於我們所愛而已憎的他人的生活，或關於人類所未有過而正在探求的情緒。今晚，他也許使我們有永久難償的欲願，就是有時自以為高枕無憂的人平地間所患的這種欲願的病魔，如患瘋狂，因為這難填的慾壑而消瘦憔悴憂鬱成疾。明天，也許如 *Aristotle* 及 *Plato* 所說的音樂，希臘人的 *Dorian* 音樂，有怯疾驅病之功，消滅苦痛，治愈魂靈的瘡傷，而使『心性與一切自然和諧』。音樂如此，一切的藝術也是如此。美的意義變化猶如我們的心緒。美無所表示而無所不揭示。美呈現自身時，就是呈現形形色色的全世界。

恩乃斯特：但是你剛才講的這種工作真是批評嗎？

義羅伯：這是最高的批評，因為這不是批評那一件作品，而是批評自身，而創

出一種美的形體，爲藝術家所未曾用過，或未會明白，或不完全明白。

恩乃斯特：那末，最高的批評比創作還富於創作力，而批評家的宗旨在於看出對象所無的：這是你的意見吧？

義羅伯：是，這是我的意見。一種作品在於批評家不過是借題發揮的題目，不一定與所批評的有顯然的互相髣髴。美的模樣的特徵是，我們能隨意詮釋其意義，憑空加以任何解釋；使創作品富有普遍性及美感的這個美，也使批評家自己變爲創作家，而能告訴他許多畫家雕匠玉工所未想到的東西。

三 論靜思與空談

（義羅伯 Gilbert 正在說話）……對的，恩乃斯特 Ernst，靜思的生活，

——主要不在『動作』，而在『品格』，而且不僅在『品格』而在『成就』的一種生活——這是批評的精神所能給我們的。古人的上帝，就是過這種生活：他們或

者，正在沉吟默想他們的成德，如亞里斯多德所言，或者如愛比鳩羅所設想，正在取冷靜旁觀態度，觀看他們所排比世界的悲喜戲。我們也可以過這種生活，用相當的情緒來觀感一切人生與自然給我們的景象。我們可以離開作爲，化爲高超，可以脫離動力，成就美德。我常覺得勃郎甯似有悟到這層。莎士比亞使 Hamlet 在動作中掙扎而完成他的職務。勃郎甯也許要叫 Hamlet 由思維而修成他的功業。在於他，（勃郎甯）情節事端，是空泛而無意義的。他以心靈爲人生悲戲的主角，而視『動作』爲戲中惟一不合戲義的分子。至少於我們，思維的生活，是我們真的理想。從思想最高的塔，我們可以環顧世界。沉靜，泰然，而無求於世，這愛美的批評家可以觀察人生，而且在他的肩甲，沒有纖縫可爲敵箭所穿入。至少他是已安穩。他已經發明生活的方法。

這種的生活是不道德嗎？對：凡是藝術都是不道德，除去那下流的色慾的，或是講道的藝術，他們引起人的動作，或是作惡，或是行善。因爲凡言行爲，都屬

於倫理範圍。但是藝術的目的，却只在引起一種心境。這種的生活是空談而不實在嗎？啊！空談不實在？並非如俗人所想像的那麼容易。如果容易，於英國倒也是幸事。世界上沒有一國這樣的缺少空談的人材。在我們，思想每因實際的關連而墮落。哪一位政客，哪一位社會改良家，哪一位在人生漩渦中活動的人，或是被感情蒙蔽的，愛情窮民的教士，能夠對任何事件下一個高超公正的批評？每一種職業，都帶着一種偏見。飯碗與前途問題迫得人人都有主張。我們在生存在一個勞多學少的時代——一個惶惚忙碌至於無暇思想的時代。而且，雖然這話有點冷酷，我們不能不說，這種的國民的滅亡是活該的。『有用』便是達到『無知』最好的途徑。

恩乃斯特：你說的道理有趣，義羅伯！

義羅伯：這倒不敢說。但是至少這話是對的。世上有一大批的『君子』都是爲『有用』兩字所誤，但這還不算爲此種志願的最壞的結果。所謂君子，是一

個很有趣的心理研究題目，而且雖然於種種的架子之中，道德的架子爲最討厭，但是能有架子，已算不錯。這種架子，就是正式承認有一確定合理人生觀之重要。像『人道主義』之『同情』與自然作戰，使弱者生存，於科學家也要討厭其匹夫之仁。經濟學家也要抗議此種行爲，因爲他使偷懶者與勤勞者同等，而打消商業競爭之動機。但是，從思想家觀察，惻隱同情之最大害處在於妨礙知識，而阻止任何社會問題的解決。我們現在用我的朋友們，費邊社會黨員（The Fabianists）所謂布施捐助的方法，來防止的危機，未來的革命。等到危機或革命臨頭時候，我們要束手相覷，因爲我們愚陋，一無所知。所以恩乃斯特，我們不要自欺。英國在未把烏托邦得來之時，永遠不會成文明國。他真有幾個殖民地，值得拿出來換這個烏托邦。我們所需要的，是空談的人，能夠看過眼前，想到後日。要做民衆領導的人只好是跟從烏合之衆。上帝來臨之先，却須有遁世者做開路先鋒。也許你以爲爲靜觀而靜觀，爲默想而默想，是過於自私。如果你意如此，請

勿說出。惟有今日完全自私的世界，纔崇拜犧牲。惟有今日攘奪競爭的世界，纔要看重那些眼前有益的淺薄感情的美德，而輕視較優美的智能的美德。而且他們終是不能達到他們的目的，那些終日講義務本分的慈善家。因為民族的發達，係乎個人之修養；在不談修養之時，知識的標準必定降低，或者竟然喪失，倘是你在宴會上遇見一位終身求學的朋友——雖不多見，仍偶然有之——你得着一種感覺，宛如一時與較高尙的標準相接觸，使人生有神聖的意義。但是，恩乃斯特，如果你坐近一位終身教訓他人的朋友，這是何種可怕的經驗！你覺得他如何的固陋；這固陋，就是教訓他人的惡習慣定然的結果。他的思想範圍，如何的褊狹！那些纏綿的重復，作嘔的翻覆，如何討厭我們及討厭自己！你感覺他如何的缺乏絲毫長進的能力！他的思想總跑不出那固陋的圈套！

恩乃斯特：義羅伯，你說的這樣動情，起勁。是否，你最近自己有過這種所謂可怕的經驗？

義羅伯：這種經驗很少人沒遇見過。常聽人家說教人的塾師已經出國了。

如果他真出國，倒是我所焚香禱祝。但是這塾師所代表的一種人——他倒不算最重要的代表——到處干涉我們的生活；一如慈善家爲道德界的惹厭物，這教人而不肯治己的人，也是知識界可憎的東西。不，恩乃斯特，個人的素養(Self-culture)是人類真正的理想。格推 Goethe 明白這道理，所以格推所給我們的貢獻，自希臘人以來，比任何人還重要？希臘人也明白這道理，所以他們留給後世一個遺教，就是以靜思生活及批評方法爲達到人生真義的門徑。這個觀念就是文藝復興時代之所以昌大，及人生主義 Humanism 之所由來。這個觀念也是能使現代成爲偉大的惟一途徑，因爲今日英國之真正弱點，不在武備之不完，礮壘之不堅，不在於偏僻街暗巷之窮困，不在於齷齪市井的醉狂，只在於這一端：英國的人生理想是屬於情感的，而非屬於智能的。

我並不否認，智能的理想，是不易達到。我更知道，這種理想現在，也許及

將來，是不投時好的。於一班人，同情於苦難易，而同情於思想難。其實一班人，一點也不知思想之爲何物；所以他們以爲如果說一種思想是危險，便算已斷定他的死罪，而不知正是危險的思想，纔有知識的價值。不危險的意象，簡直不足稱爲意象。

恩乃斯特：義羅伯，你真使我惆恍迷離！你剛告訴我：一切藝術之實質都不道德。你是否告訴我一切思想之實質都是危險？

義羅伯：對的，在實際生活上是如此。社會之穩固，端賴習俗及無知的本能，而社會（像一健全的機體）鞏固之基礎是在於社會份子之完全無知，大半的人民，知道這個道理，所以擁護那個將他們升爲機器的美滿制度，而凡遇見智能干涉到人生時候，都要憤怒的反對。所以我們可以下一個界說：人是一個如受理智指使就發脾氣的動物。但是現且離開這實際生活的題目，且不談那些狡惡的慈善家。讓黃河的杏眼聖人莊子來戲弄他們；莊子已經證明這些好意的惹厭的好管閒事者已

滅盡人類本有單純的道德。 這個題目很討厭，而且我很想回來講批評正當的範圍。

四 批家評的要德

恩乃斯特：好，你已經說明批評家能運用一切的體裁，我很想聽你談論真的批評家應有的品德。

義羅伯：你想應該有何種品德？

思乃斯特：唔，我想批評家最要應該公道吧。

義羅伯：啊！不是公道。 批評家不能公道，依平常的字義講。 只有對於與我們無關的東西，我們才能有真正不偏不倚的意見，因此也可以知道凡不偏不倚的意見都是毫無價值。 能看見雙方理由的人就是雙方理由都看不見。 藝術是一種情欲；關於藝術的東西，思想必定是帶有情感成份，流動而非固定，因時節心境

的不同而變易，所以不能籠入科學公式或是道學經說的圈套。藝術的所引動的是魂靈，而魂靈可受心性與肉身的束縛。自然我們不應有成見；但是如一位偉大的法國人在百年前所說，在這種地方，我們應該有所好惡，有所好惡，便不成其爲公道。只有拍賣商能一視同仁的稱贊各派的美術。不：公道不是真的批評家應有的美德。甚至於不是批評的一種條件。每種藝術，在與我們接觸之時，總是攫住我們的全副精神，而將一切其餘摒之度外。我們必須忘却一切而專注於所討論的作品，如果我們要窺得箇中的神祕。我們應該一時把一切其餘置諸度外，且不能不置諸度外。

恩乃斯特：真的批評家至少無論如何應該講理，不是嗎？

義羅伯：講理？厭惡藝術有兩種方法。一法是厭惡他。又一法是根據理智去好他。因爲藝術，如 Plato 所看出，使聽者觀者生出一種神似的瘋狂。藝術不由神感而來，但是可以使人得着神感。藝術所引動的不是理智。凡是愛藝

術，必定是愛之勝過世上的一切，而對這種的偏愛，理智必定反抗，如果我們聽他的話。美之崇拜無所謂神志清明。這種爽神奪目的崇拜不會神志清明。凡一生崇拜美的人每要被人視為純粹的理想家。

恩乃斯特：那末，至少批評家應該誠實。

義羅伯：有一點誠實是危險，太過了就不可救藥。真的批評家固然要誠心崇拜美的原則，但是他要求之於各時各地，而不為任何固定的成見或死板的觀點所限制。他一定要由各種方法去求美，一定常希望得新的感觸，新的觀察點。由時時刻刻的變動，他才能發見他的真的單純。他不肯降為自己的成見的奴隸。因為心靈除了是智識界的一種活動，還有什麼意義？思想與生活一樣，其要素在於生長。恩乃斯特，你不要為名詞所欺愚。人家所謂不誠，不過只是一種使我們的人格生長發育的方法。

恩乃斯特：恐怕我所舉的幾樣都不巧。

義羅伯：你所舉的三樣之中，有兩樣，誠實與公道，就使不是道德的，至少也近乎道德範圍，而批評家第一條件便須認清美術與道德的範圍是截然不紊。這兩樣混爲一談，便一切無從說起。在美國常是把他們混爲一談，而我們的現代清淨教徒，雖然不能抹殺美物，却能由他們的極端猥褻的心地幾乎一時污染這美。可惜他們大概都是在新聞報紙發表他們的意見。這很可惜，因爲我想現代新聞也未嘗無好處。報紙給我們知道未受教育者的意見，使我們常常明白社會的無知。報紙仔細的紀載現代時事，使我們明白這些時事的瑣細不關緊要。報紙老是討論所不必討論的題目，使我們明白何者與素養有關，何者無關。但是不應叫可憐的Tartuffe（按：虛偽的教徒，見Molière 戲劇）作討論美術的文章。到這田地時，便自己誤了自己，茅塞固陋而已。雖然如此，Tartuffe的論文，及Chadband的註解，至少有一樣好處。這些著作使我們明白倫理，或倫理的議論，之影響範圍是多麼褊狹。科學不受倫理的狹制，因爲科學只管尋求真理。美術不受

倫理的狹制，因為美術只追求美的，不朽的，變易無常的。倫理道德屬於較卑下的較無關心知的一層。但是，讓這些清淨教徒去，不去管他，他們也有好笑的方面。你聽一位庸俗的新聞記者慎重的提議應該限制美術題材的範圍，怎能禁得住不笑？我希望不久新聞報紙及新聞記者也要受一點限制。因為新聞只給我們人生的醜醜穢鄙的事實。他們無愧的高高興興紀錄中流人的罪惡，敬謹其事的詳詳細細登錄庸俗不堪的人物的往來。但是藝術家承認人生的事實，却把他們美化，可以引起我們的贊嘆與哀矜，表現出他們的色澤，他們的奇峭，及他們的真的倫理的意義，而從這些事實，造出一比現實更翔實更高潔，更典雅的世界——誰能限制這美術家？決不是新的新聞界的信徒，這新聞界只是鋪張揚厲的庸俗的變相。也不是新的清淨教徒，這清淨教只是虛偽者的哭啼，言辭與文字一樣的鄙陋。叫他們來限制美術就覺好笑。我們且不管這些壞東西，繼續討論真的批評家應有的資格。

恩乃斯特：這是什麼呢？請你說。

義羅伯：性情是批評家的第一要件——一種有銳敏感覺美及美所給與我們的印象的性情。我們此刻不要討論這種性情在種族，在個人，是憑何條件用何方法產生的。現在只須認明的確有這種的性情，只須承認我們心性中有一種美感，與其他感覺迥別而在其上，與理智迥別而較高尙，與靈魂迥別而有同等的價值——一種美感能感發一種人的創造力，在另一種人，依我想較高尙的人，能感發他們的沉思。但是要使這美感煅煉純全，須有一種的佳妙的環境。沒有這種環境，美感就會消沉，魯鈍，你記得 Plato 那一段妙文，講少年的希臘人應該如何教育，他如何的極力闡揚環境的重要，他說青年應生長於優美的景物與聲音之中，使物質的美給他薰陶，預備可以接受精神的美。在不知不覺中，自己不明其故，這青年應漸養成愛美的感覺，這愛美 Plato 常說是教育的目的。逐漸的，他要養成一種氣質，使他能自然的簡單的擇善去惡，厭棄一切鄙俗的不雅馴的，而憑自然鑑別的能

力選擇一切美的，雅的，可愛的。到最後這審美的觀念是批評的，自覺的，但是在初步時，這只是一種陶養出來的性情；而『凡曾經受過這種潛養的人，將來會清楚分明的察見美術或自然有何缺憾與疵點，而如老吏斷獄的，同時能贊賞好的而受其薰陶成爲良善高潔，又能就在青年時代鑑別而憎惡壞的，雖然尙不自知其故』：到後來，這批評的而自覺的審美觀念發育出來，他『能由長期的教育認識美如逢老友』。我不必說，恩乃斯特，我們在英國去這理想有多遠；我能想像那些市儈（*Philistine*）聽見人家說教育的宗旨在於愛美，聽見人家說起這教育的方法在於培養性情，修煉審美觀念，及養成批評的精神時，他們油滑的臉孔如何的解顏而笑。

五 批評之功用

義羅伯：幾個鐘頭以前，恩乃斯特，你問我批評有何用處。這幾乎等於問我

思想有何用處。如 Arnold 所指出，批評能造出一時代的學風。我希望也不久能指出，批評能使心知成爲一件美妙的工具。在我們的教育制度，我們令人強記一大堆不相連貫的事實，想要以極費力得來的知識費力去教他人。我們教人記問，不教人發展。我們總沒想到用方法來發展心中明察審辨的能力。希臘人倒是做到這層，所以我們一與希臘人接近，我們不能不感覺，雖然我們知識的內容比他們豐富而多量，要詮解估量這些內容的意義却不得不用他們的方法。英國有做成一件事業，就是發明及建造『輿論』，這建造輿論就是一種企圖，將社會的黑暗無知組織起來，使取得含有武力的地位。但是智慧永遠是不露頭面的。做一種思想的工具而論，英人的心知是粗魯而未發育。要救濟這個毛病惟有發展批評的本能。

其次，批評能由提綱挈領刪繁舉要而促進文化。批評將笨重的創作淘汰而得其精粹。凡要保全事事得中的人，誰肯去讀盡世界所刊行的許多書籍，這些書籍

裏頭只是糊塗塗的思想或者無知的空談？ 惟有批評能引導我們經過這一座迷園。

不但如此，有時史籍淪亡，或未會著錄，批評能由語言或美術的極小逸品替我們重新創造過去的世界，正如科學家能由一塊骨片，或由石上足跡，入我們恢復古代步伐震地的飛龍巨獸，能叫 Behemoth 由洞中出來，或令 Leviathan（俱耶經中巨獸名）與波作浪。 有史以前的歷史是在語言學及古物學的批評家之手。 只有他能洞見萬物的原始。 一時代的自覺的記載大半是靠不住。 單賴語言文字的批評，我能明白沒有徵錄的時代，比有史籍可稽的還要透澈。 他能替我們做物理學或形而上學所不能做的。 他能給我們心性演化的準確的科學。 他能替我們做史學所不能做的。 他能告訴我們未有文字以前的人的思想。 你問我批評有什麼影響。

我想我已經回答這問；但是還有這一樣。 批評使我們超脫國家觀念。 Manchester 派（的經濟學家）指出世界和平的商業上利益，想使我們達到人類友愛的目的。 這一派想要將這美妙的世界淪為市儈買賣的商場。 他們要感動人類卑劣的

本能而終歸失敗。戰禍相繼而起，商人的貪欲不能使法德免受塗炭生靈的戰禍。還有一種人，想要感動人類的情感方面的同情，而利用什麼抽象的倫理制度的浮淺的道理。他們有感傷派所寶貝的『和平會』，並有未讀史者所極歡迎的裁撤武備的『國際仲裁』。但是單靠感情的同情是不濟事的。感情太易變化無常，與情欲關係太密切，一仲裁的委員會爲着人類的利益，沒有權利可以執行他的決議，沒有多少用處。只有一樣比不公道更壞，就是沒有武力的公道（裁判）。『公理』不是『強權』時，就等於惡害。

不：單靠情感不能使我們超脫國家觀念，這跟貪謀得利一樣不行的。只有由養成心知的批評能使我們超脫種族的俗見。Goethe——你很清楚——是最愛德國的德人。他愛他的祖國，沒有人比他更愛國。他愛他的國民，而且做他們的領導。但是在拿破崙的鐵蹄蹂躪之下，他緘口無言。『沒有仇恨之心怎能寫出仇恨之歌』，他對 Eckermann 說，『在於視文化與野蠻爲唯一重要問題的我，

怎能仇恨世界上最文明的國，這國於我個人的修養有大部分的貢獻？」這種由 Goethe 首先說出的聲調，將要成爲將來世界主義的起點。批評告訴我們在各種形色之下，人心是相同的，因而將要剷除種族的偏見。如果我們想要與某國作戰，我們就記得我們是在摧殘我們自己的文化的一份子，也許最要的份子。在人類以戰爭爲壞事時，戰爭永遠不失其迷人的魔力。到我們認戰爭爲鄙俗下流時，戰爭自然會失其時髦。這演化是慢慢而來的，而我們不會明白感覺這個變化。人家不說：『我們不肯與法國開戰，因爲法國有絕妙的散文』；但是因爲法國散文極佳妙，我們不會仇恨法國。心智的批評將把歐洲團結起來，比商人或感傷派所能想出的團結勢力還大。他要給我們由互相了解來的和平。

不但如此而已。唯有批評，不承認有不易的定理，不肯爲任何教門派別的膚淺陳腐之談所束縛，能養成那沉靜哲學心境，能爲真理而愛真理，雖明知真理不易達到，也一樣的愛她。我們在英國多少缺乏，多少需要這種的精神！英人的心

境老是憤怒不平。民族的精神都白費在第二流政客或第三流道學家的卑鄙齷齪的吵鬧上面。惟有一位科學家能躬行 Arnold 所極善談論，可惜不大見效的 “Sweet et reasonableness”（『事理通達，心氣和平』）。物類的原始的作者至少有哲學的心境。如果我們細看英國通常禮堂或教室的講座，我們只感覺 Lucian 所感覺的輕鄙，或 Montaigne 所感覺的漠視。我們都受狂熱者的支配，狂熱者的最壞毛病就是他的誠實。在我們社會中，幾乎一點沒有精神的自由活動。人家反對邪行的人，但是足爲吾國羞者不是邪行的而是愚魯的人。除了愚魯以外，無所謂邪惡。

恩乃斯特：啊！你真是個離經背道變古易常的人。

義羅伯：藝術的批評家，一如玄學家，總是變古易常的。要做好人，庸俗所謂好人，是極容易一件事。只要一點卑怯，一點缺少幻想，一點喜歡體面。美學比倫理學更加高尚。美學屬於較有靈性的範圍。我們能達到最高之點就是審

美。在一個人的發展，連色彩的感覺比是非的感覺重要。在自覺的文明範圍，美學之於倫理，猶如在物質世界範圍，性的選擇之於自然選擇。有倫理，比如有自然選擇，才能生存。美學，比如性的選擇使生活美麗奇異；生出多少新樣，使有進步，有變化，有不同。等到我們達到學問修養的宗旨，我們就已臻聖人所夢想的絕境；到這完人的絕境，不能有罪惡，不是因為他們須仿效出家和尚的克欲，而因為他們能從心所欲去做而無損於他們魂靈。他們所欲的不會於魂靈有不利；這魂靈已經是這樣神妙，能將匹夫匹婦所謂庸俗鄙賤的行爲情欲化爲豐富的經驗，銳敏的感覺，新穎的思想。這種話危險嗎？是的，危險——我已告訴你，一切的思想是危險的。但是夜已深了，燈火已經烟燼垂滅。還有一樣，我不能不告訴你。你剛才說批評是沒有成就的。十九世紀能爲歷史上之一轉機就因爲兩位，Darwin與Rohan，一位是自然的批評者，一位是宗教經書的批評者。這一點看不清，就是昧於世界進步最重要時期之唯一的意義。創作者是在時代之後。在時

代之前做領導的是批評。『批評的精神』與『世界的精神』是合一的。

恩乃斯特：負有這種精神的就要靜坐無爲吧？

義羅伯：像 Lador 所告訴我們的 Persephone，像遨遊於日光蘭不凋花叢中的幽嫺可愛的 Persephone，他要安然靜坐於『那世俗所鄙厭，神明所享樂的沉寂無爲的靜謐中』。他要觀察宇宙而知其祕密。因爲與神靈接觸而自己成爲神靈。他的，只有他的，是純美的生活。

恩乃斯特：今晚你告訴我許多奇話，義羅伯，你告訴我說話容易做事難；你告訴我一切的藝術都是不道德，一切的思想都是危險；你說批評比創作還富於創作力，說最高的批評是能揭示作家原意所未想到的意義；你說因爲一人不能做一件事才配批評這事；並且說真的批評家是不公道，不誠實，不講理。朋友啊，你是個幻夢者。

義羅伯：是的，我是個幻夢者；幻夢者是只能在月夜中走路的人，而他的苦處

在於比世界人類先看見黎明。

恩乃斯特：他的苦處？

義羅伯：並且是他的報賞。但是，你瞧，天已亮了。掀開帷幕，打開窗戶。這黎明的曉風多麼清涼！Piccadilly在我們底下，像一灣河水。一團微紫的烟霞罩在公園，白屋的斜影也呈紫色。天色已曉不便就寢了。我們且到Ovent Garden去看玫瑰。來吧！我已經思慮疲乏了。

法國文評

‘Literary Criticism in France’ by E. Dowden

(一八八九年十一月二十日英國牛津大學 Taylorian Lectures

演講之一)

我受 Taylorian Institution 的董事邀我作一篇關於現代文學的演講之時，查算我最近所閱的書籍，發覺這些所看的書大部分，或者太大部分，是關於法國文學史及法國文評。那偉大的批評家 Scherer 日前逝世，使我重新把他的著作總檢閱一下。我感覺 Brunetière 是一位持論謹嚴精警的導師，將古代的遺傳與現代思想鎔爲一爐。閒時也曾翻看 Jules Lemaitre 的現代作家的研究，雖然只如蜻蜓

點水，却也議論暢然，他的討論思想含有錯彩鏤金的精巧與細膩，令我讀之同時得到佳趣與實益。像許多人，我也曾細讀 Paul Bourget 精細閎衍的分析，拿幾位文學界代表作例來研究現代的道德生活。還有兩位注意於文學中的哲理方面的勇敢的少年作家，他們的早殤爲法國文壇所共哀悼。我也曾沾潤他們的貽賜；一位是 Guyau，即數卷討論道德與美學的作者，一位是 Hennequin，自成一家，草創科學的批評的規模。至少有奇拔的優點。所以我想有不少近來所研究的材料，爲凡關心近代文學所樂於討論的，如能將我種種的印象，關於法國文評，尤其是關於法國文評所用的或所提議應用的批評方法，臚列陳述，也許不至於隕越。

約略二十年前，一位牛津的高足弟子 Mathew Arnold 已經告訴我們，現代的大需要——尤其是我國的大需要——是一種更確切更開通的批評。他不但是指文學；他是說我們生活的各方面都需要一陣新清的思潮。但是他也兼指文學，這文學的重要（尤其是詩詞），沒人比他更加明白。爲要開一種更高尙的批評的門

徑，他先毅然打破我們國民怠傲的空氣，成績也實不壞；他使我們曉悟市儈之國（Phlistia）並不與我們遠隔；他自以爲真正愛國的，把我們的國歌 *Rale Brittonia* 改編爲低調。他使我們有自知之明，這個恩賜是很寶貴的，如果用得適宜。這位羈囚異地的國民的先知所唱的哀歌是能激越動人的，含有達到思想自由的高尙理想，並且有毅力，相信這理想至少一部可以達到。雖然，依樣葫蘆，矯枉過直，人之通病，盲從者莫易於自毀本國本鄉的疵點。一人作思想上的漫遊之後，總會引起一種盧騷式（*Jacques-like*）的悲感，使其人不願操作家中的生活。我們英國人的蒙懂魯鈍，繆戾乖刺，思想奇詭，心地褊狹，固陋自封，報章的糊塗躁妄，學者的庸碌下流，我們的不懂治術，至少不能有賢明的治術——這些都是容易發揮的題目：——

『大半的人都會栽花

因爲人人已有花種。』

再用一番審擇的功夫，用國外的光明處與本國的黑暗處比較，留着親切的愛好與熱誠贈給鄰國，遂容易的造成一種新式的高歧的怠傲，鄙薄自己國民的怠傲。

至於文評，Arnold 啓導我們注意法國的功不淺，而我們凡講到一八五六十年間的法國文評，我們第一樣便是指 Sainte-Beuve。在這一點，Arnold 一定是對的：他在『大英百科全書』中（關於 Sainte-Beuve 一條）稱 Sainte-Beuve 爲使我們明瞭法國文學法國天才的最好無匹的嚮導——『於風調，於審擇，於理解，都極精審絕倫賅洽至當之能事』——這種評語，並非過當。我們都是 Sainte-Beuve 的學生。但是我還得於 Arnold 的評語以外，補充一句：雖然這位偉大批評家的審擇手段，旁敲側擊的藝術，表面公正而筆鋒犀利，這種種都是表明法國特性，尤其是他深覺文學與社會生活的關係是特別法國性的，但是他的批評的方法不是法國盛行的方法：這方法不是法國所特有的；這是他自己的方法，而且很可以說是英人的方法。

因爲在相當範圍之內，法人的理性雖然極爲圓滑機變，但是根本上與英人比較，法人的理性是極重系統的；因爲要達到系統，方法，次序，常只限於抽象的普通的觀察，甚至抹殺有妨礙系統的事實。在最好時，這次序系統是理智的表現，在於我們的心上，發生一種自由的感覺，與認得公例者所覺相同。但是倘以掩飾事實而矯造系統，將來一定發覺爲一種專制，而這統系綱維的精神反足激起叛變，爲致亂之源，如 Nisard 所說，反成爲夢幻泡影的精神（Spirit of Chimera）。在一注重集中建立威權的國度，思想的統系綱維（大概是非兼有）要由這威權去保護維持，過了多少時候而變成傳統。這正是法國的經驗。法國的學院（Academy）正是思想上的一種最高威權，自開始時就要以文評的法庭自居。這學院維持一種學說，創設一種傳統。但是就在一些不服傳統的學院式的評判方法的人，也仍然可看出這系統的精神，因爲這是法國人理性的特點。他們攻擊一種觀念，學說，再刪取事實使與觀念相符；他們將某一名詞標榜某一時代，來代表一代的精神，

再把那代的作家加以修飾剪裁來證明他們的學說。

Sainte-Beuve 的方法恰恰與這種抽象武斷的方法相反。他愛許多主張觀念，但是怕受某一種主張觀念的專制。他小心防範系統的精神。他的圖章上有英文字“*Truth*”（真理），這對真理的忠誠，如 *Arnold* 所說就是他一切批評的基礎。

Arnold 應該補充一句，說他達到真理的方法，正是高明的英人的方法，時常與事實接近，並不不停的修正主張以就事實。讀者大概記得，*Sainte-Beuve* 於一八六二年，在他專論 *Chateauriand* 的文裏（後來收入於他的文集“*Nouveaux Lurdis*”第二卷），他特地說明他的批評方法。有人批評他，說他沒有成說。『待我最好的人說過，我是評判不錯的法官，但是是一位不用律例的法官。』他承認的沒有『*Sainte-Beuve* 的律例，』但是說他却有他的方法，由經驗得來的，並解釋他的方法。後來他於批評 *Deschanel* 的一本書時，他承認『自然主義的批評』為他的方法的名詞。他說我們讀一本書時，必定難免連帶的去讀作家的全部著作，

而由全部著作，再連帶去研究作家自身；我們應該當作家爲一家庭團體中之一份子，特別要在作家的母親身上，如果有姊妹，在他的姊妹或姊妹之一的身上，追尋他的特才；我們應當研究在他天才成熟時與他親密往來的時人，所謂 *Le Premier milieu*”（第一層環境）；再應當特別觀察他頹唐，衰退，或是受環境的影響走入歧途之時；因爲，據 *Sainte-Beuve* 說，每人歷史上有這一種時刻；我們應該由作家的敬慕者與敵人來明白他的本身；這樣研究之後，有一時就有足以表白這人的天才的相當名詞自然湧現，不容增減一字；如某人是『修辭學家』，某人是『隨機應變的天才』（*improvisator of genius*）。*Chateaubriand* 自身（該篇所討論）是『伊壁鳩魯主義家而兼有天主教的幻想。』但是，*Sainte-Beuve* 說，我們且不要忙，須等到這相當的名詞自然湧現。

這個 *Sainte-Beuve* 的方法，這種歸納的，自然主義的方法，由細端而漸到原則，極力防備淆人觀聽的時式的名詞，不能使他的國人滿意。他們稱他的批評爲

消極的批評，沒有原則可爲綱紀；他們要求一種成說。但是這方法與我們英人思想習慣很相符的；我們很可注意一事，就是 Arnold 一方正在指摘英國批評的毛病疵點，*Sainte-Beuve* 却指一位英國哲學家爲凡想學得文學正常概念的人的最好模範。他說『在文評上及文學史上，做 Bacon 的信徒，似乎爲今日的急務。』

Bacon 以事實爲他的基礎，他的一意目的就是由這些事實而歸納普通的原理。*Sainte-Beuve* 希望將來，由無數的觀察的結果，我們可以成立一種科學，把人類各種的品格理性分成幾類幾系，使我們一看出一人的特性時，就可以推到他的別種連帶的特點。但是連在這種的預測，*Sainte-Beuve* 也不肯讓系統的精神束縛他。

他說，這種的科學，永不能與植物學，動物學相同；人類有所謂『意志之自由』，有這自由必有種種複雜的變化。就使在這遙遠的時代，人類心性的科學已經成立，這科學還是非常的玄妙莫測。*Sainte-Beuve* 說，『只有天資相合的人，有觀察的天才的人，才會理解；這還是一種藝術，須有精練藝術家，宛如醫學也須行

醫的人的本事手段。』文評中有多少朦朧不明的現象；這些是人生的現象，時刻蛻變；有許多神意形態，依一位曾經摹繪他的人所說，『比水上的波光更難捉摸。』*Sainte-Beuve* 感覺現在做得到的，只是保存一人的生態，錯落點綴要處而已。

Zola 在 'Le Roman Experimental'（實驗的小說）一書，批評他同代的作家，不像官吏，而像老氣橫秋的巡捕，在這書中，*Zola* 硬拉上 *Sainte-Beuve*，給他派定為他的實驗派的批評家；並不是說 *Sainte-Beuve* 能明白當代的人物潮流，因為我們明知 *Sainte-Beuve* 對於當代 *Balzac* 的天才不肯屈服，只覺討厭，而且對於一八三〇年的浪漫運動不能看出只是一種要求脫離傳統紀律達到 *Zola* 的自然主義的喊聲。雖然如此，*Zola* 說，在某種地方 *Sainte-Beuve* 曾經勇毅的定出我們現在所實行的實驗的方法。自然 *Sainte-Beuve* 的批評，細意研究作家的環境，與 *Zola* 所昌言的道理有相同之處。但這兩人的精神有多麼不同！他們應用同一觀念有多大的分別！*Zola* 是最好講系統的一個人，他的著作，誤稱為寫實派，實只

是把一切人類歸成兩類，男畜生與女畜生。Sainte-Beuve 於方法上只想做英國的 Bacon 的門徒，永遠注意，永遠流動，永遠修正意見以符事實，或者摸索尋覓事實以求其通例；如果我們非用這『寫實主義』名詞不可，可以說 Sainte-Beuve 正是用歸納方法研究各種各樣人類的真正寫實主義者。

日前 Scherer 逝世，我在 "Fortnightly Review" 登過一篇關於他的話；在此地我只要說，他至少有一樣與 Sainte-Beuve 相同之點，就是他也怕受系統的專制。在他早年時期，他是一位想得絕對真理的哲學家及道學家；但是他發覺，或者自以為發覺，所謂固定的，時常動搖，變換形貌與地位。他看見，或者自以為看見，腳踏的實地化為流沙；像許多在本世紀倫理問題難解的人，他承認真理信條的演化，至少也有信條的變更。他再不相信絕對的真理，但是他回頭相信相對理論時，並不懊喪灰心，他感覺如此使搜求真理更有希望，更加緊要。他感覺造成空中樓閣，制定禮義綱紀，像兒童的築造玩木，等到時代的潮流來給他沖倒，似乎

有點幼稚可笑。他以為我們的職務只在居今之時行今之道，希望今日這個『道』能成爲明日更完備的道；我們的任務在於貢獻一點實在的精心考慮出來的意見，與一切誠實的人共同向一種目標做去，雖然這個目標如何，我們尙難知道。他自以爲能夠看出人類演化似有一種邏輯，他願意盡一人之力隨處貢獻一點真理，做『時代精神』大倫理家歸納的材料。

有這種見地的批評家決不會相信什麼固定的標準來評衡是非優劣，決不能用某一時代爲別一時代的標準，以不浪漫爲古典派的罪過，或以不古典爲浪漫派的罪過。但是他也並非於文學觀念上或信條上的一位懷疑者；也許他是很堅確的主張，而且他須堅確的表示他己的主張，才能有所貢獻於思想潮流。據 Scherer 說，對於絕對的懷疑，能幫助容忍，甚至能助長任性，但是不必使我們失掉評判的能力，或者使文學的鑒別陷於旁皇莫決的困境。Scherer 自己有時還是偏於謹

嚴，非偏於放恣；作家所代表的是一種觀念，對於這觀念，他非謹嚴不可。同時

他須使他自己的觀念準確，須闡發他自己的議論。他明知他的觀念議論只有相對的價值，並且他的批評最多不過是假定的，Scherer 深信他的真理只是相對的。而同時又是於我們極關緊要，這是他的批評的特點，使他的批評一方屬於假定性質，又一方極端堅決。

但是 Scherer 的父親是瑞士人，而這巴黎的批評家是生長於耶穌教的 Geneva；Sainte-Beuve 的母親是英人，而他少時所讀的多半是英文書。這些事實，於相信 Sainte-Beuve 的攷究方法的人是有意義的。這兩位作家所用的批評方法不是法人的特別的批評方法。他們的著作裏面缺少法人所喜歡的由臘丁傳統繼承下來的綱紀準繩的配合，及以約御繁的本領。我們很欣然親近這些嚮導做我們的表率，因為他們的習慣與我們的習慣相近，只有他們的溫文爾雅為英國所罕見。但是由一種與我們相差較遠的理性，由一種較有沉思的，較能以系統觀念操縱具體事實的理性，可以獲得較大的，較個別的益處。這種法國理性的長處由兩部文學中明白曉

暢的表現出來，兩部的批評方法與原則都極端懸殊——Nisard 的『法國文學史』及 Taine 的更聞名的『英國文學史』。前者是舊派的批評，武斷的，傳統的；後者是新派的，自稱爲科學的。兩部著作都是以觀念爲一種經緯，或者可以說觀念變成一種嚴酷的威權。英國式的頭腦決不會產生出來這兩部中的任何一部。

Féire Nisard 的名使我們想起過去。約略五十年前，Nisard 在『頹喪派的臆丁詩人』一書暗中攻擊當時方興未艾的浪漫派，並宣布他有名的攻擊流麗的文學 (la Littérature facile) 的宣言。一八四〇年他的『法國文學史』初二卷刊行：過了二十年才把這部巨著完成；差不多一年以前他才刊行他的筆記瑣錄 (Souvenirs et Notes biographiques)，本年又發表 "Aegri Somnia" (或者不利於他的盛名)。這種一生純粹的用於文學的人不可多覯，時期之長久，用心之專一都是超異常人。在六十年間，Nisard 擁護法國文學的尊嚴，保持法國文學的雅馴，是一位傳統的思想學問的衛士，關於思想美術的嚴謹的法官。他早年的肆

力抨擊與晚年較穩健的辯護自己主張都是互相貫串一致的。在他初寫『法國的文學史』初卷時，他的主張與方法已經想定，到二十年後完成這部書時，毫不覺其中有間斷痕跡；雖是他的意見與 Voltaire 相同，以為能修改的人才能寫作，但是這部書的前部沒有根本須改的地方。這部書不會盛行一時，因為他的方法與現代的相反，他的文體雄深雅健，詞理精當非現代讀者所歡迎。有一位現代批評家說他與 Renan 有一點相同，雖然在其他方面兩人很不相同，這一點就是兩人都不是平常讀者所能鑒賞；因為『兩人方法不同，却同樣的力求雅馴，沉著，輕描淡抹，以求達到簡練精當，就是 Vauvenargues 所謂 *le vernis des maîtres* 文學大家的典雅工整。』但是雖然不能盛行於世，Nisard 的文學史還兀然存在，歷時不變，益發可見其價值。

Nisard 的方法是怎樣呢？全然與 Sainte-Beuve 不同，全然與我所謂英國方法不同。一篇文學作品——一首詩，一篇小說，一篇戲劇——使 Sainte-Beuve

連帶研究到作家的其他作品，無論是否同類，再研究到作者自身，其家庭朋友，及其社會團體。 Nisard 研究一部著作不與作家相連帶，也不與作家的其他作品相連帶，如果不屬於同類。他是把一本書與同類 *genre* 的書比較，或者更好說與這 *genre* 的理想作比較，這理想是批評家心目中用抽象方法形容出來的；他再把這書與一個文學的特性的理想作比較，如果是法文書，便就律以法國文學特性的理想；再將這書的文字律以本國文字特性的理想；最後，再拿世界最好作品，不拘國度時代，做人類特性的理想的表現，來評衡這本書。依照 Nisard，批評拿出三層的標準來評衡每種作品：國別的標準，文詞的標準，及人類的標準，『凡看見與標準相合，就是好；凡與標準相背，就是不好』（“elle note ce qui s'en rapporte; voilà le bon; ce qui s'en éloigne; voilà le mauvais”）。這種批評的宗旨，依 Nisard 自己所下的界說，是『要節制我們的智識上的愉快，要打破好惡不容分辯的觀念，要建立一種準確的科學，比較是做心靈的引導，不是使心靈愉

快』。

自然這一定是一種高尚的宗旨，打破智識界顛倒黑白的專制。我們都默認知識上的愉快有等級不同；Nisard的用意是要把各人的好惡受理性的判決甄別。

這位文學史家曾在某處比較文藝復興時代及宗教改革時代的兩位超凡的人物——Calvin 與 Montaigne。Montaigne 代表當時通行的求知之心，雖然有懷疑傾向，是愛真理的人；Calvin 代表道學家的思想制度與謹嚴，是操縱抽象的觀念的人。我們可說 Sainte-Beuve 是 Montaigne 的十九世紀的後裔，而兼有近代人的新進的學問及敏銳的感觸。Nisard 把 Calvin 的精神帶到文學界去，我們看他責罪懷疑法國昌明時代的文學的人，一種嚴肅的不容忍，不能不深覺企慕。他要使批評以刪汰不以收容為追進原則，對於嘖嘖稱道的折衷主義，極覺難堪；現代一種傾向想使法文兼有國外文學的一切優點，他認為是現代頹喪的表徵。要向各方表示融洽同情是容易的；要辨別優劣，擁護理性綱紀，美麗是更難，但是更佳。

依 *Nisard* 所說，法國的特性是傾向於紀律，非傾向自由；認為紀律較能產生優良的成績。法國的卓著的作家是「代表衆人的機關，比較不是一種有特權的人，將他個人獨有的思想迫令他人承受。」所以，最好的法國文學，要滌除一切個人的怪誕處，蕩盡一切感覺與幻想的放恣，就是對於理性克服物慾的實現。北歐的文學不是如此的；北歐的文學未得心性的均衡，自由勝過節制，空想異想常替代理性。南歐的文學，也不是如此的；在南歐的文學情慾勝過理性，譬況比興的文詞代替理解的文詞。但是人類的理性在法國到文學昌明的時代，就是產生 *Moliere*, *Racine*, *La Fontaine*, *Bossuet*, *Pascal*, *La Bruyère*, *La Roche Foucauld* 的時代，才發展成熟。到這時候人類的理性才初次在法國文學得到自覺，人類的才能才得完滿的認識，及得到文藝的充分的表現。從這偉大的時期以後，如果我們將損益估計一下，也許我們要發覺損失比增益大。在十八世紀，所謂理性的時期，理性的威權實已衰退，而烏托邦的精神，夢幻的精神由 *Rousseau* 代表，居於

上乘。至於本世紀（十九世紀），Nisard 五十年前在『臘丁詩人的頹喪』所說老吏斷獄的評語，到現在愈覺有精彩意義。他說，我們有剖解倫理關係的極玄妙的分析；有關於個人靈魂心境，常是病態的心境，的精細的研究；但是描寫人類千古不易的性情的偉大藝術在那裏？我們社會問題的複雜，天才之無從展拓，及所產生的精神的不安，宗教的節制的缺乏，懷疑的通病，政治時事的紛擾，欲望，野心，感觸的無限自由，能力與願望的懸殊，心性的精鍊，使我們的物欲增加——這些 Nisard 早已指出為有妨礙於十九世紀產出偉大的文學的原因；雖然在一八三四年『悲觀』一字尚未盛行，當時的醫師早已預先診斷現代人的沈疴。

上文已經引用 Brunetière 在批評 Deschanel 的 Racine 論一文中的數語。

像 Nisard, Brunetière 自己也是一位注重原則的批評家，有他自己的文學主張，也不肯輕易熱烈頌揚這位與那位作家。有人稱他為一位較不可愛，較不典雅細貼的 Nisard；固然他不及 Nisard 的細意熨貼，也沒有他文筆的簡練；但是 Brune-

iere 比 Nisard 較不受謹嚴的系統的虧，也比 Nisard 較能同情於現代思想。他是一位奮鬥的思想家，既有充分的學力作他理論的贊助，又氣骨堅倔，與人論辯無所畏縮。但是 Brunotière 多少仍可算爲一位折中調和者，在現代所謂『自然主義』的潮流中，甄別真偽，求以與所謂『理想主義』的藝術真理融會貫通。他承認環境（所謂 'milieu'）的形成人格影響行爲的權力，但是他也承認（姑借用 Sa-inte-Beuve 未敢十分肯定的辭語）人性之中有所謂意志的自由。這在崇拜十七世紀偉大的藝術，在崇拜 Corneille 及 Racine 的藝術的他，算是合理的。Malthew Arnold 在一十四行詩中說，『人有自然所有，並有自然所無』；在這詩中，Arnold 大概還是想着 Goethe 更好的那首詩，叫做『神的』（Das Goettliche）

『人，只有人，

能行所無事，

他能審辨，

決擇，主宰。』

在批評 Paul Bourget 的極好的小說 *Le Disciple* 一文中，（登在七月一日的 *Revue des Deux Mondes*）Brunetière 爲要擁護健康的批評及健康的道德及社會生活，明白反對他所謂一百年來的大錯誤，就是將人視爲自然的一部的迂說。

Brunetière 要辯明，在美術上，在科學上，在倫理上，人之所以爲人，正以其與自然相去爲比例。他說：

『弱肉強食，以優勝劣，這是自然的；但是這正是非人道的……不求目前一時，而謀慮將來，追思往昔，這是人的，但是最不自然的。以柔濟剛，寬大公

正，以補救人類社會中未滅的不平等——這是人的，但是最不自然的。團結家族，鞏固婚姻，以為社會進化的基礎——這是人的，但是最不自然的。克己制欲，合理中節——這是人的，但是最不自然的。最後一端，在以前迷信的武力崇拜的餘燼之上，要謀建造公理的威權——這是人的，而這也是最不自然的努力。」

我所以引用 Brunetiere 這一段話，因為我們都知道，現在有一派的批評，由一位法國思想家領導，想要將作家的獨立與衝動力排除到最低限度，想要解釋他為一種血系與環境的必然的結果；這一派批評學說的發源就是與產生 Zola 所稱的名辭有點可笑的『實驗的小說』的現代勢力相同。自從約略廿五年前 Taine 的 *History of English Literature* 出現，研究文學的人都受那三層符咒（種族，環境，時機）的迷，而每位批評家都得念熟這一套符訣。以科學之名輕視一切從前武斷定說的新武斷主義又定出他的信條；法國國民性所嗜好的系統精神，又重新表現，含

有極大勢力。Taine 的名著，在初閱的人，都要驚詫贊嘆他的體大思精，他的科學招牌，及徵引的繁博緊湊；我們一時感覺從此文學的研究得一新的典要；到過後，我恐怕，才逐漸發覺其過於概括，不能處處賅洽。其實，如 Scherer 所說，Taine 表面上似乎應用歸納方法，實際上却無時無刻不是正在演繹。『他先給我們一條公式，再依他意見，推演出來這公式的種種結論。』他不拿一部著作依其自身價值研究，而只在這著作上面，尋覓他的論旨的證據。Scherer 很公道的說：『他的豐富的描寫點綴，事實的反復徵引，詞句的重疊層出都是一種論辯的方法。在他文筆的運用中我們就可看出他的論證。我每回讀 Taine，總聯想到那汽機的大鎚，噹噹的重疊的打擊，將一塊鋼片打成形樣出來。他的文中處處使我們感覺氣，力，的遒勁；但是不能不同時感覺這打擊聲音的凜厲；我們感覺這種擲地作金石聲的文筆，有時也有金質的笨重與森嚴』。

我們很感謝地承認 Taine 賜給我們的兩種貢獻；第一樣，他幫助我們認識一

時代的文學與同時的思想文化的密切關係，第二樣，他使我們不敢據現代褊狹的審美觀念評斷前人的是非。我們都從 Taine 學來用一代的風俗，政制，法律，語言，甚至服裝，來與同代的文學作比較。他使我們更容易尋出，至少在大體上，所謂時代的精神。這已經是很大的恩賜了。但是有兩件東西，他未曾闡發：藝術家個人的天才，藝術家個人獨有視察，感覺，想像的能力，及超乎一切時代種族的人類共同的心性；這心性可見於 Parthenon 的石柱，可見於 Gothic 禮拜堂的圓弧，發爲 Sophocles 及 Shakespeare 的詞章，結晶爲 Achilles 震怒的故事及蘇格蘭 Douglas 失敗故事之美。關於藝術作品的時代性地方性，Taine 說得非常起勁。關於永久性的普變性的，他較少發揮。他所研究的作家都視爲時勢所造出的產物，充其量也不過做一民族的代表。這位批評家缺少那洞見作者個性的本事；把一位作家視爲某團體之一分子與他的辭旨較相合。他也沒有那高一等的哲學的能力，可以在各作品中看出人類共同的心性。

我已說過，Taine 也使我們不敢過於自信，以現代的好惡爲標準來衡量作品的優劣。固然，他的出發見點不對——以爲批評只在記錄各文藝美術作品的特點，而推求其原因。他說，批評只是應用於人類的植物學。植物學並不會說玫瑰優於蓮花；批評也不應分美術的等次高低；如果能記出特徵及尋出根源，義務已盡。但是我們也記得，Taine 早已放棄原來的主張。在他的演講『藝術的理想』他跟舊式的美學家一樣的善於褒貶人家。我記得，在批評 Taine 的一本新著時，我曾引用一段話：他清清楚楚的說：『蔑視 Pre-Raphaelite 的藝術，他是節欲的』；『蔑視英國派的畫家，這派的文學的』；『最要稱贊文藝復興時代的藝術；這藝術表現圖畫所表現的，直的肢體，充分發展的肌肉，及健康的皮膚』。

其實，Taine 還是一位評判的批評家 (judicial critic)，不過他評判的原則與舊式的評判的批評家不同。他想要尋求我們可謂客觀的批評文藝美術的標準，這標準應該不受個人的好惡及時俗的成見所蔽固。他說，偉大的作品是一種

能捉住所表現的人物的要點——比如描寫食肉巨獸的食肉慾；第二樣，能擇要去繁，增高那要點的印象，比如善畫野獸者將獅視爲支在四根健腿的一大嘴巴——如一位動物家所說。於描寫人也是一樣，能描寫人類的主要才幹的比單描寫一時一代的風韻的高一等。一本書含有普遍的不朽的氣味，像 the Psalms, the Iliad, Imitation Shakespeare 的戲劇，所以超越一切，因爲能擇要的描寫人性的主要心性。所以 Taine 與 Nisard 一樣的想法造成精神娛樂的層次階級，而且或者他比 Nisard 有這樣的優點，就是他不至於將人類的心性認爲等於法國國民的特性，也不至於將這後者認爲等於 Louis XIV 時代的文學裏所表現。如果他不得這種觀念的益處，他却也不受法國傳統的束縛的影響，這影響於 Nisard 我們是可以覺得的。Taine 不會有那種高貴的自尊或成見，這種成見曾使 Sainte-Beuve 討厭，而一次喊出『老是講法國精神及其捧場！』

Brundtière 在一篇『十九世紀的文學潮流』含有深義的文中（見十月十五日

Revue des Deux Mondes) 說 Taine 是自浪漫運動衰退以後將文學轉入新途的趨勢的有力的代表。浪漫運動的精神根本是抒情的；一切都要屈服於個人的情緒或個人的幻想之下；對於外界的生活一點不管的；浪漫運動就是從頭至尾偉大者與微弱者的散文的及韻文的自敘；浪漫運動所以破滅，因為這種自敘的材料容易搜刮淨盡，而外界及社會生活的材料却是源源不竭。所以今日所謂自然主義，寫實主義的運動得以成立，其錯處或不幸乃在於專重人生的壞的方面。Taine 的批評的傾向減少個人的重要，與當時別種的科學的趨勢，聯合推翻浪漫派的抒情性，主觀性；這種批評，屬於一種精神運動，這運動的表現可見於 Dumas 的戲劇，Leconte de Lisle 的極客觀的詩歌，Flaubert 的小說，及一派與 Michelet 及我們英國 Carlyle 的抒情敘事大不同的史學家。Shakespeare 的一篇戲劇，Victor Hugo 的一集辭賦哀歌，從 Taine 看來並不是一人的作品，而是種族，環境，時機的創作——只是一件民族心性史的史料。我們看見，Brunetière 說得好，他的批評原

則與藝術客觀說的密切的關係，這說的推論究竟可見於新近刊行的 Flaubert 的書札。

雖然如此，科學的批評，據最近的代表所說，將要恢復作者個人失掉的權利。Hennequin，一方面推崇 Taine 爲當代第一有功於文學的人，一方負有雄心，要改造 Taine 的方法，把他補苴罅漏，擴充範圍，釐定研究考查文學的修正的典衡。他不否認遺傳的勢力，（就是 Taine 所極力發揮的），但是從 Hennequin 觀看，拿來做一種品性智力特點的源流，『種族』只是一種玄學的謊語。世上沒有純粹的種族，至少沒有純粹的種族能成一民族 nation，建造一文明國家，產生文學與藝術。而且如 Taine 所說一民族的心智的特性能代代遺傳不變，也是不確的話。遺傳勢力之影響於個人品性極爲渺茫不定；我們可以承認他爲一種假定，但是在文學之歷史的研究，這是不行的假定，只能發生糾紛，引入迷途。至於環境，我們也可以承認他的影響極真極顯而易見，但是這種遊移不定的影響能否做科學研究的

對象？藝術家能隨意脫離環境，自己造出與品性相合的小環境；或者他會頑抗起來，對於社會環境，生出反抗。不然，何以解釋同一時期可以有極不同極相反的作家？Pascal與Saint Simon豈不是在同時同地完全發展他的天才？Aristop-

hanes與Euripides豈不是這樣？Hume與Whitefield——Shelley與Scott——

William Blake與David Wilkie——Herbert Spencer與Cardinal Newman豈不是都這樣？其實，一種藝術或文學愈昌明，環境的影響也愈減退。人已學會適

應環境使與自己相合，而保存他個人的氣力；在一極發達的社會，各種各樣的人都能找到與他需要嗜好相宜的居住所及社會。而且，生活滋長的原則也不盡在適應

環境；生活也是『一種反抗，擺脫，或者說一種自衛的適應，與外來的勢力相抵

抗』；歲月愈久，自衛的機制也愈精巧，複雜而愈成功。Taine所舉各種勢力自

然存在而發生效力，但是他的作用極隱晦而不定。Taine所以有似乎很精確的成

績，是因爲善於運用排比他的事實與理論。

以上大概可以說是那位晚出的思想者批評他的老師的大略。他不承認作家與其種族，環境之間，有何固定不易的關係。反過來說，我們一定可以發見一作家與其門徒或崇拜者之間的固定的關係。他是一種中心勢力吸引與他精神相近的人。所以，一大作家，不但不是環境的產物，反能造出一種空氣環境，一種思想感情的世界，這世界吸引，並且，我們可以說，包圍受他影響的人。文學的歷史常是各種思想感情新陳代謝的由卓越的作家發出流佈，常冒衝當代人的反對，而勝過同一派的劣等的作家。用了許多冠冕堂皇的科學名詞（這名詞有的彷彿是科學的，因為從文學上看來，極不雅馴）Hennequin 使我們重複認識那極明顯的道理，凡有毅力的作家，雖然一方是受時代的影響，能對同代人發生反應，而留存他的影響。

現在潮流的主要事實還是，如 Brunotière 所極力闡揚，文學已由抒情的，主觀的而轉入於外界及人類的社會生活的熱烈的研究。在文評中，抒情的，個人的

固然有一次等的地位，但是批評的主要工作在於尋求，類別及解釋文學的事實。

我們可以預料，以後的文評，雖較少帶情感，也比以前較明白事實而較少憑賴私見。如果能有知識做根基，持論能以公平為懷，我們所得可以聊補所失。能夠擺脫私見，公正的闡發事實的全部，雖然失去一位英國批評家的熱情，高興，絕望，滔滔不竭的熱誠，或是失去另一位批評家的鋒發韻流新奇可喜的怪誕不經，也可算為相當的賠償。

批評家與少年美國

Van Wyck Brooks 著

譯者贅言

勃盧克斯這篇文章，我以為含有深長卓絕的意義，這自然是我所以譯他的理由，而其意義自然不盡在『隔岸觀火』而已。勃盧克斯對於美國的傳統文學，敲擊得體無完膚，當然會給太平洋對岸的華族相當的暗示，除了景仰『文學紀律』的幾位同胞之外。美國藝術之破產，文學之幼稚，思想之遲滯，文學平民化之結果，『拉拉拜』詩歌之盛行，文明小說之俗不可耐，反抗領袖之稀少，都要使『少年美國』深覺不滿於舊文學，而發生反抗之大潮流。於是乎有崇拜 Whitman, Mercken, Spingarn 等的一班大學學生，與十九世紀文

化宣告決裂，另走他們解放的路。然而事情又非如此簡單：一方有講『紀律』與『尊嚴』，人生之『正鵠』，與創作之『標準』的幾位大學教授們與他們爲難，一方又有身心舒服的，有正經職業的中等及『上等』社會，仍舊發揚物質文明之光輝與實行樂觀主義之信條。由是而（依勃盧克斯語）『宗教與廣告競爭，藝術與商業賽技，商業又以博施濟衆自豪，致使我們給世界各國看起來成了一大羣平凡庸碌，隻隻相似的馴性動物。』這種的敵人，叫些青年學子與之抵抗，恐非有齊天之力，不易爲功。所以結果能否勝利，新的文學能否發揮光大起來，尙在不知之數。但是勝利與否，勃盧克斯已指出美人自新之一條正路，及使美國文學將來放大光明之一線希望。因爲他已經透澈的描穿美國文學所以閉經不產的病源。

文學而淪落至於爲平民之『慰安』，之『消遣品』，『安眠劑』，『拉抅拜』，至於以文字之優美，以文字之旖麗詞華爲高下標準，自然要引起精神健

康者的反抗。所以在中國也有韓愈要『起八代之衰』。雖然說文不必以載『道』，至少要與人生之真義有點接觸。所謂真義，自然也不限於望道與禮教，無論是中國的或西洋的。

文學而墮喪至於爲一班士女的人生觀之反映，至於代表一班教授，先生，博士，實業大王之眼光，自然要惹起未屈服者與不識時務者之辱罵。就使伶俐尖刻之法蘭西，且要被法國的後生熱烈的請『開步走』，何況有遠比法蘭西不如者，如 Howells, 如 Longfellow, 等等的唯美作家。

『在較僥倖的國家，文學是達到由人生閱歷得來的理想與態度的津梁，這種理想與態度是能解放個人創造的動力，而激起個人對於環境的反應』。這似乎是說：文學不能爲傳統思想之功臣，也不能爲趨時主義之走狗。其原素在於能否引起我們與我們時代間之反應，加增我們心靈經驗之豐富。其『革命』與否，要隨『文學家』之趨時附勢的本領而定，有無可以聽便。

所以創造是好的，甚至於試驗的創造也是好的。有人悲歎當代出版界之蕪雜龐亂。這種蕪雜與龐亂，就是人們受環境刺激之天然表現，就是人生煩惱之供認，就是『生氣』。所要者，如勃盧克斯所說，在於作者心靈中充滿着由人生直接得來之經驗。心靈之經驗是第一要義，文學非文學，容後再談。紀律不紀律，也儘可留給大學教授或候補教授做講義材料。如果沒有經驗，憑什麼去紀律他；如果有蓬勃不可抑之經驗，怕他不有經驗所指教的標準？

所以在此時文學幼稚的中國，講文評是危險的，尤其是批評文評的批評，因為這種批評，既不認識文學，更加不認識人生，他所認識的——只是文評。所以那種法庭式的裁判：『你不行！』『你犯某條紀律』，『你比不上荷馬，但丁，莎士比亞……』都是不認識人生者的囁語。用以爲批學生作文之考語，或者可以，但是萬不足以批評文學。至於那招供式的斷語：『我不懂你

說什麼，憤慨什麼？』這些話却是真的。因為文評的紀律中並未念過一條憤慨的紀律。

所以現在中國文學界用得着的，只是解放的文評，是表現主義的批評，是Croce, Spingarn, Brooks 所認識的推翻評律的批評。

勃盧克斯此文見他所著 *The Seven Arts and Letters and Leadership* 曾於 *Criticism in America* 增訂翻印。

十七，四，廿八。譯者誌。

在Thomas Mac Donagh 留給同國詩人『哀耳蘭之文學』一書中，作者指明有老練成熟的批評與幼稚初生的文學同時並在，頗有不利。他說：『哀耳蘭有一派的批評家，這一派不但讀過世界最好的批評作品，並且，更加重要，也知道世界的最好文學。這些批評，如果用於普通的文學，可以增加批評文學的豐富。有時

候，這些批評也鼓勵推許哀耳蘭創著的佳作。但是我以為這種批評與創作的文學同時並進，甚至於先於創作的文學，總是不幸。如果是在討論舊文學之巨著——如英文，法文等等——這個批評對於前後狀況，因果關係，都會明白清楚。但是在應用於一呱呱墮地的文學，這批評却比如一人要轉頭回顧，頸歪眼斜，視線不定，立足不穩，易於顛仆。即使能夠清楚看到對象，也要覺得所見並非他國他方所曾看見的形樣，而表示其失望。」

把這些話來適用於我國的批評與批評家，再確當沒有。因為哀耳蘭與美國，實同繼承一學術的遺傳，這遺傳是殖民性質的，所發源的文化中心，是與初萌自覺的國人思想感念遙遠相隔的。亞諾德在一篇名論說過：『批評能力的職務在於準確的鑒定對象之本形』，因為如此，牠才能幫助造成一種知識界的時勢，使創造的能力得以藉此發揮。』這話所指正合於少年美國所需要；因為有能力而無時勢有何用處？我們的批評家沒有造成這種的『時勢』；這豈不是因為他們沒有真實的鑒

定『對象』？他們沒有觀察到在摸索中美國的創造生活；他們未曾看到窒礙及使此生活萎弱的原因。結果，他們未能激奮集中這動力，而美國文學終究是個『幼稚文學。』

一 拉拉拜文學之剖析

我們很顯然看見的，美國今日所繼承的文化——即我們的批評家所代表的文化——全未能完滿我們生活的急需，未能灌溉生活的根源。我們極可驚異的看見我們祖先的文明所包括的意象，俗見，情緒，回憶，態度，霎時間飛散無遺，只留着今日社會之齷齪現狀，呈露着我們在文明進化途上落後的情景。在今日的混亂的景象中，老前輩幾乎不認識青年子孫的面目，但是未知他們曾否想到今日青年普遍的沉淪溺陷的原因。我癡想，他們曾否疑心到這文化之被一代很好意的青年完全否認，是否自身有根本弱點，何以這個文化已經悠久的風行海內，而仍然留下這

種去野蠻未遠的社會？牠的腐敗的原因何在？而且我們雖然心中歡迎感受許多古代遺存的勢力，何以在常回顧本國的知識史時，宛然頓覺荒冢上的一陣淒涼刺入肺腑。

這個文化是一開闢時代的文化，是進取物質的精神的反映——這是顯然的事實；在進取的衝動衰退時，這文化也隨而瓦解，如古屍見日，登時消散一樣。何以然呢？因為牠向來就不是活的，靈動的文化，能解放人類的創造力。牠的職務倒是把這些創造力引入歧途，把人心上推翻，懷疑，蓬勃好動的力，先事消防，使不至於揭穿『進步』的神話——這神話即上帝所賜給我們祖先的想像力的，否則不易征服這一片荒莽的大陸。

因為人類的創造的衝動，素來正與霸佔的衝動作戰，而我們知道，詩的創作正在憶想追思那些與攘奪佔領野心相反的閱歷。如 Pascal 批評該撒，謂『該撒已經太老，不宜於再去征服天下；他應該老練一點』一語中所含蘊活的文化的精神——

——這種的精神如何可以使他發育滋長，假定他能夠發育滋長，於一以征服爲事的民族，這個處於荒林與莽原中的民族，日夜要保養精神來與自然奮鬥。是的，凡一切阻抑滯滯他們藝能的東西都須排棄否認，一切使他們心上發疑問的，使他們的聰明巧藝變爲不值一文的，使他們物質上滯滯而精神上流動的，一切使他們自覺舊文明與新環境等差不齊的，一切會消滅叫他們勇往直前外來之誘力的，都須在排棄否認之列。

清淨教（Puritanism）給這些開路先鋒做一種完備的人生哲學。牠以人性爲可鄙，人生之美麗爲可羞，因此得以解放了人類霸佔的本能，消除這些本能的羈累，因爲牠叫人們相信精神生活是祕不可宣的生活，而人之想像力不可與遊牧民族之公例相抵觸。這樣把美國民性中所有的齟齬不合的分子，疏濬淨盡，歸入一個不可捉摸的玄空中，遂得堅壁清野叫他們去做實際事業，而美國舊文化之特徵，亦從此斷定。

歐洲的批評家老是不明白，一個過壯健的原始生活的『少年民族』何以在藝術上未有相合的表現；而因為 Whitman 有這種相合的表現，他們尊他為美國的代表詩人。這話也是對，不過 Whitman 被他的同胞認為代表作家之時，已與開關時代遠隔，而在『自由的聲調』久已風行海內之後。在他活時，Whitman 被人的猜忌憤恨，因為他解放，或是將近解放，美國人心中創造的才能，而要求讀者與他共鳴，而從此犯了開關時代的公律。Whitman 叫人醒悟他的環境，把德謨克拉西由於事實變成一種精神主義，所以他的勢力正與時代之要求相反，而一時的文豪都畏其狡黠，不與為伍。老實說，如果 Whitman 依他最初劃定的路程前進，頗足為本國物質發達之邏輯程序的隱憂。但是 Whitman 本性中，就有不少純樸的開關冒險家的性格，使他的對於閱歷見識不過推求，而使他的心靈進步至某點為止。到老年時，他的慾性使他對於物質生活感覺美滿，如貓在爐前嗚嗚的叫。這可以使我們明白晚年時 Whitman 與他同時的文人攜手好合之故。他們看見

Whitman 已經馴服；他們稱他爲一才子，獎譽他較規矩合俗的幾篇詩歌，也就暫時給他拾起做『好的灰鬚詩翁』。

因爲舊文學嬌淫的作者有一層重要的職務，就是叫這些開闢土壤的先導努力前追，而他們也克盡厥職，博得大衆之歡心。Longfellow 及其『拉拉拜』詩歌咿呀促靈魂飢渴的欲望安眠就寢；Lowell 用『纏綿的音調』歌頌『功業』——這種的文學於日暮的『困乏的先導』是何等的寶貴：這『困乏的先導』就是今日『困乏的商人』的祖先，不過稍爲高尚，因爲，像戰壕中的困乏的士兵：他所以阻抑心靈活潑的源泉，就是所以保存民族。是的，那些文人供獻於本國物質上進步之功的確不少，因爲他們把人性中的倔強的部分拿來領管，加上麻醉藥，使他們的時代『精神』可以自由發揮。

但是同時，他們已經把我們的精神生活撇開，歸入超乎動作行爲以上之範圍。在較優俸的國家，文學是達到由人生閱歷得來的理想與態度之津梁，這種理想與態

度是能解放個人創造的動力，而激起個人對於環境的反應。這個職務，我們的文學沒有盡；我們的文學是比較近似一種的消遣，而不近似一種表現。自身既乏生氣，又無激發生氣之能力，這文學不能由周圍環境取得意義，發揮光彩，所以只在美的聲色上面，專用工夫。他把世界事物漆的輝煌燦爛，而且也當做得淋漓盡致的文章，他把我們生活的空洞孤寂粉飾起來，只叫我們自鳴得意，而未嘗有涓滴之功。啓迪我們，或是使我們較明白我們文明的真相。所以你看我們現在『高等』雜誌種種外觀上的講究，這種的外觀上的講究，誰也知道，可以容易學會，而且雖頗美觀，却只是我們心靈完全固封從俗的徽記。牠決不會使人相信我們的遇事聰明，就是我們文明程度的表證。

二 所謂歡迎歐洲文學

這種本國文化的完全缺乏實係斷定我們對外態度之真因。世界的重要的關係，都是互相取與的；我們自己經過某種經驗，才能領受別人同類的經驗。但丁之於天主教徒，尼采之與貴族主義者，Whitman 之於民主主義者其意義重要，決非無相當經驗，無熱烈湧現的同情，只以冷靜頭腦了悟的學者所能感覺。這並非說，這種『經驗』，須人人相同；所謂修養工夫，正在於能明白與己不同的見地。但是主動的修養與被動的修養之不同，也如主動的與被動的情感生活之迥別。惟有創作者乃能覺悟創造者所表現。正因為我們的動作，全被霸佔征服的本能所支配，正因為我們自身缺少民族的精神的經驗，所以我們也不能明白世界的思想與情感。我們素來是以他人種樹，我們摘果為特權，我們素來給創造界的『悲喜戲』只有理智的，非真實的贊同（借用 Newman 的名句），我們是一向以他人的苦藥

包糖吞服，將他們創造界所成就，當作與我們無因果關係的成績，來領受享用。
這是我們在文化聖域內所以十分舒服之原因。

.....

記得小的時候，我們初讀 Carlyle 與 Ruskin，看見他們那種憤慨悱惻，都莫名其妙。『他們憤慨些什麼？』我們這樣的暗奇，而過後便斷定英國必定是很壞的國家。不久，連這個念頭也沒有，我們覺得憤怒悱惻是文學家所固然，並不足奇，（實在也有點如此），而且我們應該十分感謝，因為這種的憤怒悱惻才會生出種種的怪誕的文體。我們自己的生活這樣的規矩方圓，別國的國民大概也不至於兩樣。所以在遲疑之中，我們願意替這些國外的百姓作好意的解釋。但是無論如何，我們對這些先知預言者的慷慨激昂，總是不得要領，宛如我們幼時星期日所念誦聖經中先知的咒語一樣的不關痛癢。

所以歐洲最『深奧』的作家，如 Carlyle Browning, Meredith 每先聞名於美

國，是很容易了解。我們崇拜易卜生，光顧尼采，感覺各種的革命家都有特趣，歡迎最奇異的哲學（真假一視同仁），也很容易明白。因為我們自己沒有經過相近的創造的經驗可受他們的證實申明，他們所投射的箭石，也一點於我無傷。他們未留給我們真實的遺訓，因為我們的經驗中無物足使他們的遺訓成爲有真實的意義。

所以那些通常最能提醒我們的歐洲作家，只增加我們的倨傲自得。我們的實際生活對他們嚴密局閉，他們的影響如果不滴得其反，也只轉入所謂「文學而已」。我們如果尙有所覺，他不是使我們相信自己尙未開化，却是使我們相信別人實甚可惡。藉此我們可以明白何以我們的實際改良家都是些寬於罪己嚴於責人之徒，而我們的文學家，無論學那一派的，總不能脫離遊牧時代的思想，以爲文學者，非消遣品即催眠劑也。

三 文學與平民

我們的文學如何叫他不萎弱？他不得不萎弱，因為他的發源地是沒有內心經驗的『民魂』，而這種的內心的經驗却是文學吸養元氣的本源。

這話的確當，可由隨便那一種理論看出，尤其是對平民所講，即最坦白無諱的。我隨便翻開一本所謂『上等』雜誌，有敘述 William Gillette 傳略中的這樣一段：『忘記！這是何等的佳字！何等的佳藝！何等的佳才！能夠自身忘記，這是何等的幸福！使他人忘記，這是何等才藝。 William Gillette 藝術之成功在於他的魔力能使觀衆忘記一切。』再開另一本書，有一位著名詩家給記者關於詩歌的談話。他說：『近代的生活充塞着種種複雜難解的問題，而白天全副精神對付這些問題的人，晚上再不要用全副精神來對付艱澀奧晦的詩歌。報紙上的詩家不斷的提倡最健康的樂觀主義，給實在需要樂觀主義的人——那些疲乏勞苦養家的

人。平民所要的，正是這一類詩歌，而且他們要這種詩歌，就足以證明他們的良心頭腦尚是不錯。」

以上是兩段美國人思想的代表說明：一關於演戲的藝術，一關於詩的藝術。

兩段一致的表現一種很有條理的信條。這信條就是，藝術的職務，在於把人生問題擯出於情感經驗之外，同時在羣衆的心中引起一種非從經驗發源而係外來的安樂的心境。他的假定是：經驗不是人生的實質，是毫無義意的；不但是毫無意義，並且反妨礙我們世上前進，上進的事業，所以應當盡力的抹殺，遺忘，躲避，抑制。

在通俗文學如此，在正經文學也是如此，雖然有我們最細謹不苟的作家的極力創著，也是無能補救。三十年前，一位美國批評家，評論一本 Howells 小說時，說我們的小說家把我們的南北戰爭只當作分離愛人的一件事，並非足以影響於吾人人生感慨的一件事。而且如果我們不會知道我們文學應打的折扣，雖有許多史

料，我們自己也免不了得這種印象，以爲我們的祖上真正的經過這個南北戰爭，而仍是未得所謂由患難得來靈魂的更新洗滌。Howells 自己給我們戰後人類的滑稽寫照（*Comédie humaine*），而且 Howells 的宗旨純正，是真實的探討那個社會中人生之範圍，絕非當時的文人專以迎合羣衆心理，不顧事實者所可比。那末，Howells 給我們何種的社會的寫照，而他寫照的方法如何？Howells 於談俄國小說時，自己說過，普通美國人沒有經過俄國小說中所記載豐富不同的經驗；他說：『人生愈美滿的方面』『愈是美國式的』；他說在忠實的描寫我們『飽食煖衣的事實』，美國的小說家已經盡他所能盡的義務。要再找到我們藝術的破產更澈底的宣告，恐怕不容易吧！

.....

四 樂觀

因為美國文學沒有蘊藏着人生自身重要的深義（而這深義只有藝術與文學能賜給我們），美國人的心思已被耳所聞目所見的環境完全克服。對於包圍着猛烈的物質勢力，美國人的心性中沒有東西可以制禦抵抗。所以結果，心性失了主裁，而完全與環境同化。

最明顯的證據，就是所謂系統的樂觀主義，這主義就是近二十年美人心性『對人生的統合反應』（姑用心理學家語）。Horace Fletcher 先生（按似係青年會的作道德廣告專家）已對於這樂觀下一種解說，是使我們無疑惑的相信，這樂觀態度就是我們心靈萎弱的一個原因及效果。

『樂觀主義可以當作醫藥開方，服用。牠所包括是新的而且合用的，還是只是繼續着人生哲學，道德，醫學等等不得究竟的循環討論？牠是否一個事忙的人

可以實用，可以帶到公事房去，不妨礙他的公務，而且可以獲益的；最後一層，牠須叫我們犧牲什麼？採用樂觀主義者是否須要改用個人醫師，是否要惹起他教會牧師的不樂，是否會傷了朋友的感情，是否會驚動我們父母崇奉聖教的傳統？他是否滋陰補氣，却防百病的，調劑血脈的；而且她是又容易，又合口，攜帶方便，有利無弊的。由這些真理（譯者按 Truth 之 T 係大寫）的牌記，我們知道這道理是真的。」

雖然這段荒唐可笑，你再也找不到美人通常見解的更準確的說明。美國人的確是如此這般的推想，無論他們相信靈學，進步，太陽光，通俗的實用主義，廣告的福音，或是生意的得利；美容術家的格言『如果你要保存年青的容顏，情感切勿過激』，正是他們共同的信條。換言之，系統的樂觀，把人生的價值重新估定，而且把真理看做物質上的成功，其成功要素在於完全摒棄躲避情感的經驗。這是一種環境所漸成的結果：自然過於豐富，人類之意志過強，因外境之誘力，致使我們

抑制創造的精神（因為我們一向未覺人性遠大的造就與功能），而且依着富饒廣大的地域，定我們貴賤的標準。所以今日各方生活之散漫蕪雜，宗教與廣告競爭，藝術與商業賽技，商業又以博施濟衆自豪，致使我們給世界各國看起來成了一大羣平凡庸碌隻隻相似的馴性動物，都是因為我們已經應時勢之要求，放棄人性的貴賤標準。

五 反抗

我談到實業世界的文化，我並非說這種文化只限於美國。在各處各地，實業的發達都減除人類之生氣。由這實業發達，西方文明的全部也同樣的在十九世紀墮入於謹愿派與唯美派的手中，這兩派都是久未得人類健全的信仰所灌溉的枯幹上的萎花。但是在歐洲，偉大的，保守人類光明的傳統文化，終未被完全掩滅。同一個實業發達的潮流，將我們推翻淹斃，因為我們的元氣早被清淨教所斲傷，但

在歐洲却於開始時已引起人類的猛烈的反抗，有前後不斷的叛徒，對於浸蝕的勢力起劇烈的反應。語言學者像尼采，Renan，搜掘古代希臘及猶太思想的根蒂，藝術家像 Morris, Rodin 重新發見中世紀的純樸藝術，經濟學家像馬克斯，密勒，抗禦他們環境的事實，相繼崛起，保存着一個偉大社會及偉大生活的遺傳，並且能夠把實業世界的副產物，科學與德謨克拉西，拿來供人類之用。他們叫人類時時不忘社會之頹敗與人生之窮困；他們成爲過去少數人之偉大與將來（或有的）多數人的偉大的中間的媒介。這樣可知歐洲的民治文化，比我們具有自知之明，他們有基本於實際生活的理想，做一種不斷的刺激，使他們能自蛻化上進，並且毫不疑問經驗自身之價值，即使經驗終無結果成績。因此，他們雖然進步的慢，却腳踏實地的前進。

在於我們無論個人或是社會，這類的情勢却萬不可能。我想林肯的孤子現在變成 Pullman Comrany 的鐵路總辦，很可以作我們社會的象徵；如 Nation 週刊

所言，在政治上解放奴隸者之子，就是在實業上敲剝奴隸之第一人。我們的不信經驗，我們的時常抑制創造的本能，以及過於發展佔領的本能，都使我們無力來利用我們自己人生中的寶藏。……我們個人的生活不能加增環境的豐富；倒過來，環境也不能指示我們人生的深義。

所以我們年青的人，今日處於危難之境。因為不像那一類歐洲人，我們沒有心靈的經驗作為憑藉，來調劑性中不合的部分；在一自由的世界，我們不能自作主裁。我們不能過我們父親那樣『起勁』生活：現代的精神全部反抗他們所承認無疑的的二重生活。現在佔領的本能已失了開關時代所給與的保鑣。一個新的時代已經開始，一個潛養的時代，而現代所需要的，是創作的的生活。但是我們那裏有相當的預備！我們的文學未曾替我們開路，領袖自己迷途。我們比如探險家，早年離開人類傳統的家庭，到遠方求寶，眼看見手中的寶貴化為灰土；但是來時既未留號，失了歸途，只在野外曠遊，心中如焚的自怨自艾。……

我們的社會本來以「量」著名，現在也生出多數的 Hamlets（冥想家），除在十九世紀之俄國之外，恐怕罕有其匹。這歐洲東西兩大民族此點上的相同極足驚異。自然，俄國小說中的 Bazarovs, Levins, Dmitri Rudins，像 Hamlets，在許多方面，是世界各國所有。但是在組織完全，使天才各有出路的社會中，出一個 Hamlet，有無所用於這種特才的社會中，總有二十個這種冥想家。這後者就是俄國與美國今日的形勢；社會的組織過於簡單，不足以對付新生活環境所生起的複雜壓力。但是複雜的狀況也因社會健全之需要而各有不同。俄國小說中的 Hamlets 普通是社會理想家，在做農林改良及教育改良的夢；他們想要改革鄉村的田產而改進農民的生活；因為社會的組織不能利用他們，遂使他們灰心失望，孤立無援，自覺無所能為。美國的情形却與此相反。美人社會與教育的組織與俄人的精神生活一樣的發達；他們所需要的是精神上的組織，一個活的文化，一個理想目的的聯合計劃，得着社會的扶助，使他們能夠埋沒個人的自由於建造新文化的共

同合作……………

一九二九年十一月付排

新的文評

一九三〇年一月出版

實價六角

版權

譯者

林語堂

所有

發行者 北新書局

不准

翻印

總發行所 上海北新書局

北平琉璃廠

南京花牌樓

重慶天主堂街

廣州永漢北路

開封北書店街

分發行所

北新書局

上海市立图书馆

Shanghai Municipal Library

上海图书馆藏书



A541 212 0009 5572B

