

書叢小科百

的與古與的漫浪

著秋實梁

編主五雲王

行發館書印務商

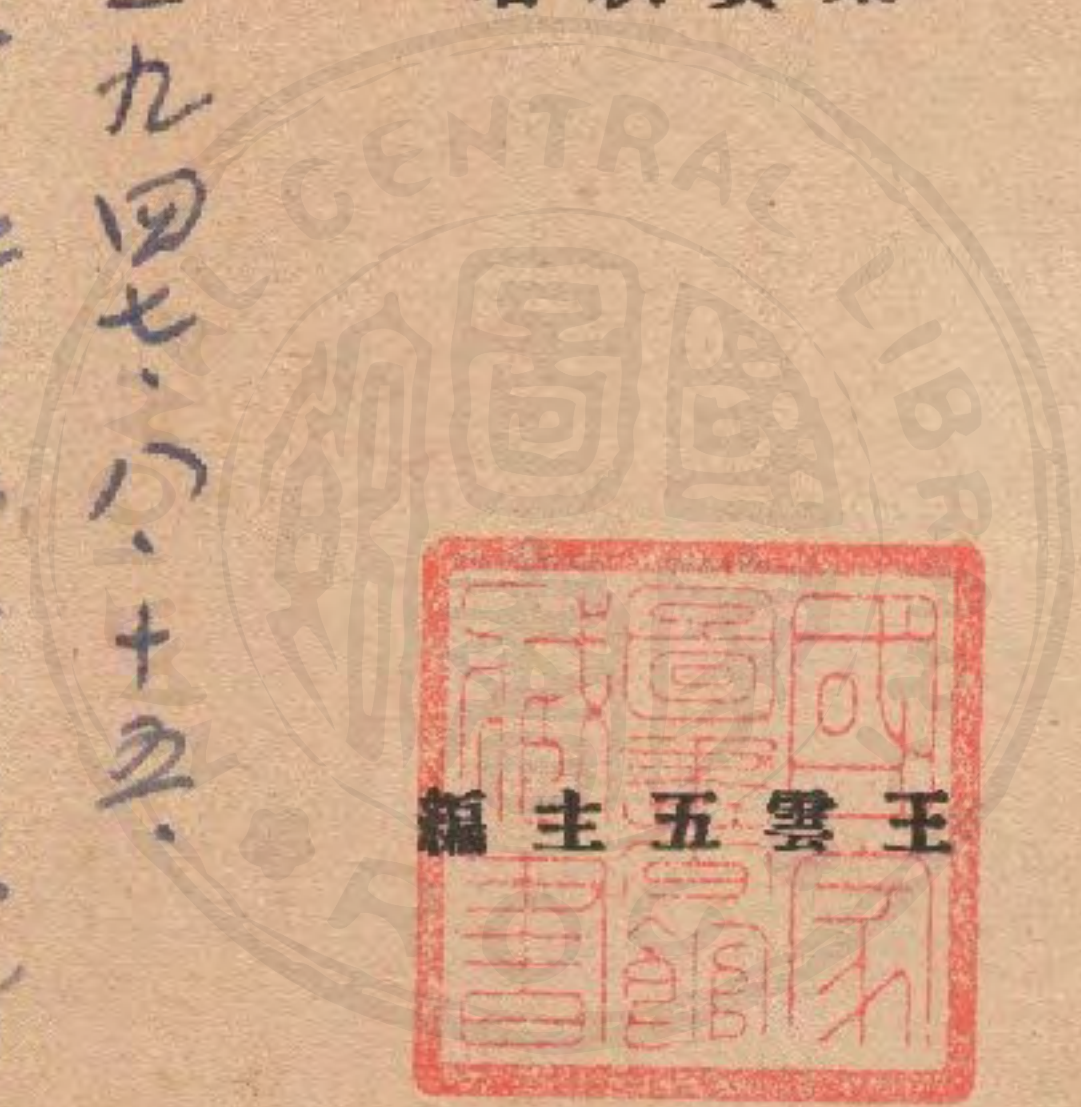
書叢小科百

的典古與的漫浪

著秋實梁

吳
解
編
於
廣
州

一
九
四
七
·
八
·
十
五



行發館書印務商



86291
25

序言

這是我三年來關於文學批評方面作的文章的選集。我沒有用心作的文字，都不曾選在這裏。這集裏的九篇文章，除了亞里士多德的詩學外，都曾經發表過。現代中國文學之浪漫的趨勢，詩與圖畫，與自然同化，喀賴爾的文學批評觀，文學批評辯，都在北京晨報副鐫發表過；戲劇藝術辯正載在留美學生季刊，後經晨報副鐫劇刊轉載；亞里士多德以後之希臘文學批評與西塞羅之文學批評都在國立東南大學之東南論衡上發表過，後一篇又經晨報副鐫轉載。我這幾篇文章，並沒有什麼相互的系統，就題材方面論，卻不會超出『浪漫的與古典的』範圍以外，在主張上我也曾努力求其能一貫。

我藉這個機會要特別表示敬意與謝忱的，是哈佛大學法國文學教授白璧德先生(Prof. Irving Babbitt)，我若不從他研究西洋文學批評，恐怕永遠不會寫出這樣的幾篇文章。我的朋友



瞿菊農先生和我同在哈佛讀書時，給我許多有益的鼓勵與批評，我也是很感念的。龔業雅女士，我的妹妹繡玉，繡琴，和我的妻季淑，她們替我抄錄一遍，我很感謝她們。最後，新月書店的余上沅先生替我把這本書印行，聞一多先生又給我畫這樣一張好看的封面，我對他們也有無限的謝意。

十六年六月十七日上海

目錄

現代中國文學之浪漫的趨勢·····	一
戲劇藝術辨正·····	三〇
詩與圖畫·····	五〇
與自然同化·····	五五
喀賴爾的文學批評觀·····	六二
亞里士多德的詩學·····	六八
亞里士多德以後之希臘文學批評·····	九九
西塞羅的文學批評·····	一一八
文學批評辯·····	一二三



浪漫的與古典的

現代中國文學之浪漫的趨勢

『現代中國文學』係指我們通常所謂的『新文學』而言。『浪漫的』係指西洋文學的『浪漫主義』而言。我這篇文章的主旨即在說明『新文學運動』的幾個特點，以證明這全運動之趨向於『浪漫主義』。

這個工作有兩層困難：（一）新文學現在還在很幼稚的時代，一切的文學藝術還正在試驗之中，恐怕還談不到什麼確定的主義。（二）文學裏究竟有沒有主義可談，在現今中國還有人懷疑。有人以為文學裏的『呷死木死』是批評家憑空捏造出來硬派給文學作家的一種標幟，所以與文學的本質漠不相關，所以只要你一談文學裏的主義，立刻就有人說你是庸人自擾。但我們若

悉心的研究西洋文學批評的原理，再審慎的觀察中國『新文學運動』的內容，就覺得這兩種困難不是不可超越的。我現在不講中國文學的浪漫主義，因為現在還在醞釀時期，在這運動裏面的人自己還在莫名其妙。冷靜的批評者或可考察這全運動的來踪去跡。所以我只講現代中國文學之浪漫的『趨勢』。至於文學裏究竟有沒有主義可談，這個問題是很幼稚，但這個問題的解答卻很複雜。對於此點本文暫不詳論，但我須說明我的地位。我的批評方法是認定文學裏有兩個主要的類別，一是古典的，一是浪漫的。當然這種分類法不是我的獨創，我只是隨着西洋文學批評的正統。（這個方法可否施之於現代中國文學，留待下文細說。）據我自己研究的結果，我覺得浪漫主義的定義不但是不可能的，而且是無益的。我們心裏明白什麼是浪漫主義，並且在本文裏我就要說明現代中國文學所含有的浪漫成分。這篇文章終了的時候，浪漫主義是什麼的問題，可以不解而解了。

一 外國的影響

我曾說，文學並無新舊可分，只有中外可辨。舊文學即是本國特有的文學，新文學即是受外國影響後的文學。我先要說明，凡是極端的承受外國影響，即是浪漫主義的一個特徵。

浪漫主義者所最企求者即『新穎』，『奇異』。但一國之文學，或全部之文化，苟歷年過久，必定漸趨於陳腐。一國鼎盛的時候，人才輩出，創作發達，但盛極必衰，往往傳統的精神就陷於矯揉造作，藝術的精神淪為習慣的模倣。這在希臘的亞里山大時代，羅馬的黃金時代以後，以及英法十八世紀之前半，莫不如是。而浪漫主義者實難堪此。他們要求自由，活動，和新奇。國內的文學因傳統的關係，層層桎梏，浪漫主義者的解脫之道，即在打破現狀。打破現狀的方法不外兩種，一是返古，一是引入外國勢力。而後一個方法在實際上比較的尤其容易。外國文學的根本精神總是新穎的，否則便不成為外國的文學。外國影響一經傳入，即如推殘拉朽，勢莫能禦，不管是好的影響壞的影響必將一視同仁的兼收並納，結果是弄得漫無秩序，一團糟，但在這一團糟裏面卻是有生氣勃勃的一股精神。這一團糟的精神不會持久的，日久氣衰，仍回復於穩固的基礎之上。但浪漫主義者在那一團糟的時期裏面，享樂最多。他們最喜歡的就是那蓬蓬勃勃的氣象，不守紀律的自由活動。所以浪

漫主義者就無限制的歡迎外國影響。

福祿特爾說：『文學即如爐中的火一樣，我們從鄰居借火把自己的點燃，然後再轉借給別人，以致爲大家所共有』。這是妙譬。實際的情形並沒有這樣的和諧。斯達耳夫人說：『一個人生成的法國的頭腦，而是德國的心腸，必致演成悲劇』。這樣的悲劇，在在皆是，我們不必舉別人，只看斯達耳夫人自己的祖師盧梭便是榜樣。我並不一概的反對外國影響。實在講，外國影響之來是不可抵禦的，因爲外國影響未入之先，必其本國文學有令人可乘之機。況且，外國影響的本身也未必盡屬不善。不過，承受外國影響，須要有選擇的。然後纔能得到外國影響的好處。這一點是一般浪漫主義者所不暇計的。我們且進而考察現代中國文學的外國影響。

凡是文學上的重大的變動，起初必定是文字問題。例如但丁之用意大利文，巢塞之用英語，笛伯雷之擁護法文，華資涅斯之攻擊詩藻，這些人在文學史上都是劃分時代的大家，他們着手處卻均在文字。我們中國的新文學運動，也是如此，其初步即爲白話文運動。白話行文，並不是自近年始，最淺顯的例如水滸西遊記等書早已採用白話；而白話文運動，絕非僅是因襲水滸西遊記之前例，

實乃表示一種有意識的反抗古文。這種文字上的反抗，其主因固由於古文過趨於繁難，過於人爲的，但其反抗醞釀已久，何以到最近纔行爆發？這爆發的導火線究竟是什麼？我以為白話文運動的導火線即是外國的影響。近年倡導白話文的幾個人差不多全是在外國留學的幾個學生，他們與外國語言文字的接觸比較的多些，深覺外國的語言與文字中間的差別不若中國言語文字那樣的懸殊。同時外國也正在一個文學革新的時代，例如在美國英國有一部分詩家聯合起來，號爲『影像主義者』，羅威爾女士佛萊琪兒等屬之，這一派唯一的特點，即在不用陳腐文字，不表現陳腐思想。我想，這一派十年前在美國聲勢最勝的時候，我們中國留美的學生一定不免要受其影響。試細按影像主義者的宣言，列有六條戒條，主要的如不用典，不用陳腐的套語，幾乎條條都與我們中國倡導白話文的主旨吻合。所以我想，白話文運動是由外國影響而起。隨着白話文運動以俱來的便是新式標點，新式標點完全是模倣外國，也可爲旁證。

白話文運動的根本原理，並無可非議。文字是文學的工具，這外國影響足使中國文學改換一個新工具，就大體看來對於中國文學是有益無害的。不過白話既經倡導之後，似乎發生一種流行

的誤解，以為凡是俗言俚語，皆可入文。其實外國的文學所用的文字，也並非如此。在外國從沒聽說過『言文一致』的話，外國言文相差不及中國之甚罷了。但浪漫主義者的特性即是任性，他們把外國以日常語言作文的思想傳到中國，只從反面的效用着眼，用以攻擊古文文體，而不從正面努力，以建設文學的文字的標準。他們並且變本加厲，真真要做到『言文一致』的地步，以文學遷就語言，不以文字適應文學，這是浪漫主義者倡導白話文的結果。

講到『語體文之歐化』則更足表明外國影響之劇烈。以白話為文，不過是在方法上借鏡於外國，歐化文體則是更進一步，欲以歐式的白話代替中國式的白話。這個新穎的主張無異於聲明不但中國文體不適於今日，即中國的語體亦不適於中國。至於以羅馬字母代漢字的主張，則是更趨極端，意欲取消中國文字而後快，我只能看做是浪漫主義者的一齣『噩夢』。

新詩的發生，在文字方面講，是白話文運動的一部分。但新詩之所謂新者，不僅在文字方面，即形體上藝術上亦與舊詩有不同處。我又要說，詩並無新舊之分，只有中外可辨。我們所謂新詩就是外國式的詩。試取近年來的新詩以觀，在體裁方面一反『絕句』、『律詩』、『排韻』等舊詩體裁，

所謂新的體裁者亦不是『古詩』、『樂府』，而是『十四行體』、『排句體』、『頌讚體』、『集塞體』、『斯賓塞體』、『三行連鎖體』，大多數採用的『自由詩體』。寫法則分段分行，有一行一讀，亦有兩行一讀。這是在新詩的體裁方面很明顯的露出外國的影響。在藝術上講則近來也日趨於洋化。某人是模倣哈爾地，某人是得力於吉柏齡，某人是私淑太戈爾，只須按圖索驥，可以百不一爽。有些新詩還嵌滿了一些委娜斯阿波羅，則其爲舶來品更無疑義。

西洋小說流入中國是在很早的時候，但在中國文學上發生影響則是比較的近年的事。『短篇小說』的體裁在新文學運動裏要算是很出色的一幕。單就體裁而論，短篇小說我們中國古已有之，有人遠引莊子裏的故事，有人近舉聊齋，以爲前例。殊不知新文學裏的短篇小說，絕不是我們中國文學的正統，絕不是聊齋的文學習慣之繼續。試就近年來報章雜誌裏的短篇小說而觀，我們可以約略的看出那一篇是模倣莫白桑，那一篇是模倣柴霍甫。至於模倣施耐庵曹雪芹則是鳳毛麟角絕無僅有的了。若是有人模倣蒲留仙，必將遭時人的痛罵，斥爲濫調，詆爲『某生體』。蓋據浪漫主義者的眼光看來，凡是模倣本國的古典則爲模倣，爲陳腐；凡是模倣外國作品，則爲新穎，爲創

造。例如中國章回體長篇小說，在藝術上講本無可非議，即在外國小說也有類似的體裁，而所謂新文學運動者必擯斥不遺餘力，以爲『話說』、『且聽下回分解』、『正是』是絕對的可笑。處處都表示出浪漫主義者之一方面全部推翻中國文學的正統，一方面全部的承受外國的影響。

中國戲劇本是我們中國所特有的一種藝術。西洋的『奧普拉』，據辜湯生的定義，就是『連唱帶做』。那麼中國戲劇似與『奧普拉』相近。新文學運動以還，許多外國劇本都被介紹給中國來。這些劇本在中國文學上發生影響的不是莎士比亞，不是毛里哀，更不是莎孚克里斯，而是蕭伯納，是易卜生，是阿尼爾。現今的時代是一個浪漫的時代，中國文學正在浪漫，外國文學也正在浪漫。浪漫主義者有一種『現代的嗜好』，無論什麼東西凡是『現代的』就是好的。這種『現代狂』是由於『進步的觀念』而生，說來話長。中國戲所受外國影響，若確切些說，只是受外國近代文學的影響。所以新文學運動給我們中國文學陡然添了一個型類，叫做『散文劇』，舉凡一切藝術技術完全模倣外國。散文劇的勃興是受外國影響的結果，這是無可諱言的。但也不是可恥的。中國文學添設這一個型類，於中國文學無損。不過近來有許多浪漫主義者似乎以爲『新戲』可以代替

「舊戲」，同時他們自己還不曉得所謂「新戲」就是外國戲，這就欠妥了。戲劇無新舊可分，只有中外可辨。中國的「國劇」現在連根基還沒有重修起來，這是有待於將來的努力。

外國文學影響侵入中國之最顯著的象徵，無過於外國文學的翻譯。翻譯一事在新文學運動裏可以算得一個主要的柱石。翻譯的文學無時不呈一種浪漫的狀態，翻譯者對於所翻譯的外國作品並不取理性的研究的態度，其選擇亦不是有紀律的，有目的的，而是任性縱情，凡投其所好者則儘量翻譯，結果是往往把外國第三四流的作品運到中國，視爲至寶，爭相模擬。我們不要忘了，新文學運動裏還有一個名詞，叫做「文學介紹」。這在外國文學裏，我沒有聽說過；在我們中國文學裏，我也沒有聽說過。考所謂「文學介紹」者，即將某某作者的傳略抄錄一遍，再將其作品板本開列詳單，再將主要作品的內容展轉的註釋，如是而已。並且所謂文學介紹家者，大概都是很浪漫，他抓到一個外國作家，不管三七二十一，便把他推崇到無可再高的地位，我記得有人把愛爾蘭的夏芝和莎士比亞相提並論，更有人把史文朋認爲英國至上的詩人。真可謂失掉了全體的「配和」。若說把外國的文學在國內宣傳，使國人注意，原是很好的事，例如在十八世紀中德國文學在法國

英國可以說是沒有聲響，後來斯達耳夫人把德國的思想藝術在法國鼓吹，又後來喀賴爾在英國也盡力的鼓吹，德國影響之伸入美國，又靠了愛墨孫的力量。但是這些人都不是以『文學介紹』而成家，他們不是漫不經意的抓到一個外國人來捧場。我曾研究中國新文學介紹家的心理，其出發點仍不外乎浪漫性。除以介紹為職業者不論外，文學介紹者多半是熱心文藝的人，他們研究外國文學是採取欣賞的態度，他們沒有目標，沒有計劃，沒有師承，他們像海上的漂泊者一樣，隨着風浪的飄送，一旦漂到了什麼名山大川，或是無名的嶼島，他們便像探險者的喜悅一般，樂不自禁，除了自己欣賞之外，還要記載下來，公諸同好。這樣的文學介紹家的確是浪漫的，但是不可靠的。這種人我叫他做『遊藝者』，或逕譯英文音，叫做『滴來蕩特』。遊藝主義者在中國做了文學介紹家，所以所謂『文學介紹』者乃成爲『浪漫的混亂』。

以上所說，只是就外國影響之表面的證據而論。全部影響之最緊要處乃在外國文學觀念之輸入中國。換言之，我們自經和外國文學發生接觸之後，我們對於文學的見解完全變了。我們本來

的文學觀念可以用『文以載道』四個字來包括無遺；現在的文學觀念則是把文學當作藝術。再

確切點說，我們從前承認四書是文學，現在把紅樓夢也當作文學；從前把楚詞當文學，現在把孟家女唱本也當文學。這一變可是非同小可。因為不但從今以後，中國文學根本的改了模樣，即是已往的四千年來的文學，在中國文學史上的地位和價值，都要大大的更動。現代所謂『以科學方法整理國故』，（其實就是張南皮所謂『中學爲體，西學爲用』的道理。）就是這個道理。但是方法究竟還是小事，最要緊的是標準。沒有標準便沒有方法去衡量一切，也便沒有方法去支配一切的地位與價值。外國影響侵入中國文學之最大的結果，在現今這個時代，便是給中國文學添加了一個標準。我們現在有兩個標準，一個是中國的，一個是外國的。浪漫主義者的步驟，第一步是打倒中國的固有的標準，實在不會打倒；第二步是建設新標準，實在所謂新標準即是外國標準，並且即此標準亦不會建設。浪漫主義者的唯一的標準，即是『無標準』。所以新文學運動，就全部看，是『浪漫的混亂』。混亂狀態亦時勢之所不能免，但究非常態則可斷言。至於誰能把一個常態的標準從混亂中清理出來，我不知道，不過我知道他一定不是一個浪漫主義者。

二 情感的推崇

古典主義者最尊貴人的頭；浪漫主義者最貴重人的心。頭是理性的機關，裏面藏着智慧；心是情感的泉源，裏面包着熱血。古典主義者說：『我思想，所以我是』；浪漫主義者說：『我感覺，所以我是』。古典主義者說：『我憑着最高的理性，可以達到真實的境界』；浪漫主義者說：『我有美妙的靈魂，可以超越一切』。按照人的常態，換句話說，按照古典主義者的理想，理性是應該佔最高的位置。但是浪漫主義者最反對者就是常態，他們在心血沸騰的時候，如醉如夢，憑着感情的力量，想像到九霄雲外，理性完全失了統馭的力量。據浪漫主義者自己講，這便是『詩狂』，『靈感』，或是『忘我的境界』。浪漫主義者覺得無情感便無文學，並且那情感還必須要自由活動。他們還以為如其理性從大門進來，文學就要從窗口飛出去。

現代中國文學，到處瀰漫着抒情主義。

近年來情詩的創作在量上簡直不可計算。沒有一種報紙或雜誌不有情詩。情詩的產生本是

不期然而然的，到了後來成爲習慣，成爲不可少的點綴品。情詩成爲時髦，這是事實，但爲什麼會有這種事實呢？我們中國人的生活，最重禮法。從前聖賢以禮樂治天下，幾千年來，『樂』失傳了，餘剩的只是鄭衛之音，『禮』也失掉了原來的意義，變爲形式的儀節。所以中國人的生活，在情感方面似乎有偏枯的趨勢。到了最近，因着外來的影響而發生所謂新文學運動，處處要求擴張，要求解放，要求自己。到這時候，情感就如同鐵籠裏猛虎一般，不但把禮教的桎梏重重的打破，把監視情感的理性也撲倒了。這不羈的情感在人人的心裏燃燒着，一兩個人忍不住寫一兩首情詩，像星火燎原一般，頃刻間人人都在寫情詩。青年人最容易啓發的情感就是性的戀愛。所以新詩裏面大概總不離戀愛的題旨。有人調查一部詩集，統計的結果，約每四首詩要『接吻』一次。若令心理分析的學者來解釋，全部新詩幾乎都是性慾的表現了。

『抒情主義』的自身並無什麼壞處，我們要考察情感的質是否純正，及其量是否有度。從質量兩方面觀察，就覺得我們新文學運動對於情感是推崇過分。情感的質地不加理性的選擇，結果是：

(一)流於頹廢主義，(二)假理想主義。

頹廢主義的文學即耽於聲色肉慾的文學，把文學拘鎖到色相的區域以內，以激發自己和別人的衝動爲能事。他們自己也許承認是傷感的，但有時實是不道德的（我的意思是說，不倫理的）。他們自己也許承認是自然的，但有時實是卑下的。凡不流於頹廢的，往往又趨於別一極端，陷於假理想主義。假理想主義者，即是在濃烈的情感緊張之下，精神錯亂，一方面顧不得現世的事實，一方面又體會不到超物質的實在界，發爲文學乃如瘋人的狂語，乃如夢囈，如空中樓閣。真理想主義與假理想主義的分別，就是柏拉圖與盧梭的分別。現代中國文學的總趨勢是推崇情感，在質一方面

的弊病是趨於頹廢。間有一二作家，是趨於假理想主義。

新文學家大半都是多情的人。其實情不在多，而在有無節制。許多近人的作品，無論是散文，或是韻文，無論其爲記述，或是描寫，到處情感橫溢。情感不但是做了文學原料，簡直的就是文學。在抒情詩裏，當然是作者自訴衷腸，其表情的方法則多疏放不羈，寫的時候，既是叫囂不堪，讀的時候亦必爲之氣喘交迫。見着雨，喊他是淚；見着雲，喊他是船；見着蝴蝶，喊他做姊姊；見着花，喊他做情人。這

就如同羅斯金所謂的『悲傷的虛幻』，而其虛幻還不只是『悲傷的』，且是『號啕的』。主情的文學作者，是無處不用情，在他的眼光看來，文學的效用就是抒情，所以文學型類是不必要的分類，詩裏抒情，小說裏也未嘗不可抒情。在現今中國文學裏，抒情的小說比較講故事的小說要多多了。（我們要注意：『型類的混雜』亦是浪漫主義者的一大特點，例如散文寫詩，小說抒情，這是文學內部型類的混雜，詩與圖畫同為表現情感，音樂裏奏出顏色，圖畫裏繪出聲音，這是全部藝術型類的混雜）。抒情的小說通常都是以自己為主人公，專事抒發自己的情緒，至於布局與人物描繪則均為次要。所以近來小說之用第一位代名詞——我——的，幾成慣例。浪漫主義者對於自己的生活往往要不必要的傷感，愈把自己的過去的生活說得悲慘，自己心裏愈覺得痛快舒暢。離家不到百里，便可描寫自己如何如何的流浪；割破一塊手指，便可敘述自己如何如何的自殺未遂；晚飯遲到半小時，便可記錄自己如何如何的絕粒。青年男女，誰沒有一兩段往事可寫？再加上感情的渲染，無事不可寫成小說。至於小說的體裁是宜於敘事，抑是宜於抒情，浪漫主義者是不過問的。心裏覺得抑鬱，便把情感發洩出來，若沒有真摯的情感，臨時自己暗示，製造情感亦非難事，至於寫出來的是

什麼東西，當他未寫之前，自己也未會料到。浪漫主義就是不守紀律的情感主義。

情感在量上不加節制，在作者的人生觀上必定附帶着產出『人道主義』的色采。人道主義的出發點是『同情心』，更確切些應是『普遍的同情心』。這無限制的同情在一切的浪漫作品都常表現出來，在我們的新文學裏亦極爲顯著。近年來新詩中產出了一個『人力車夫派』。這一派是專門爲人力車夫抱不平，以爲神聖的人力車夫被經濟制度壓迫過甚，同時又以爲勞動是神聖的，覺得人力車夫值得讚美。其實人力車夫憑他的血汗賺錢糊口，也可以算得是誠實的生活，既沒有什麼可憐恤的，更沒有什麼可讚美的。但是悲天憫人的浪漫主義者覺得人力車夫的生活可憐可敬可歌可泣，於是寫起詩來張口人力車夫，閉口人力車夫。普遍的同情心由人力車夫復推施及於農夫，石匠，打鐵的，擡轎的，以至於倚門賣笑的妓娼。浪漫主義者對於妓娼往往表示無限的同情，以爲她們『同是天涯淪落人』，以爲她們職業雖是卑下，心地卻仍光明。近年小說中常有把妓娼理想化的。普遍的同情心並不因此而止，由社會而推及於全世界，於是有所謂『弱小民族的文學』，『被損害民族的文學』，『非戰文學』，應運而來。報章雜誌上時常有許多翻譯和論文，不但

那外國作者的姓名我們不大熟識，卽其國籍我們也不常聽說。吾人試細按普遍的同情，其起源固由於『自愛』，『自憐』之擴大，但其根本思想乃是建築於一個極端的假設，這個假設就是『人是平等的』。平等觀念的由來，不是理性的，是情感的。重情感的浪漫主義者，因情感的驅使，乃不能不流爲人道主義者。吾人反對人道主義的唯一理由，卽是因爲人道主義不是經過理性的選擇。同情是要的，但普遍的同情是要不得的。平等的觀念，在事實上是不可可能的，在理論上也是不應該的。

三 印象主義

阿諾德論莎孚克里斯的偉大，他說莎孚克里斯能『沈靜的觀察人生，觀察人生的全體』。這一句話道破了古往今來的古典主義者對於人生的態度。惟其能沈靜的觀察，所以能免去主觀的偏見；惟其能觀察全體，所以能有正確的透視。故古典文學裏面表現出來的人性是常態的，是普遍的。其表現的態度是冷靜的，清晰的，有紀律的。

當法朗士被選入法國學院的時候，格雷阿立刻提出抗議，認爲這是鼓勵『病狂的夢幻與放

蕩的遊藝』。法朗士自己講：『我完全不是批評家。有些聰明的人們把文學像打穀一般放在機上，把穀粒和穀壳打開，我沒有那種本領』。法朗士的本領乃是『在文學傑作中作靈魂的冒險』，這『靈魂的冒險』，便是印象主義最適當的註腳。印象主義便是浪漫主義的末流，其人生觀乃是建築於『流動的哲學』，像柏格孫所說，全宇宙無時無處不在變動，文學家所能觀察到的自然與人生，亦不過是一些片段的稍縱即逝的影子。印象主義者就在這影子裏生活着，隨着他的性情心境的轉移改換他對自然人生的態度。他喜歡的時候，看着花也在笑，葉也在舞；他悲哀的時候，看着太陽也是灰色的，雲彩也是暗澹的。他絕不睜開了雙眼沈靜的觀察人生，他要半閉着眼睛觀察人生，覺得模糊的影子反倒幽美動人。文學不是客觀的模倣，而是主觀的印象了。

現在中國文學就是被這印象主義所支配。

年來『小詩』在中國風行一時，其主要原因固由於太戈爾及日本俳句的影響，但新文學作者之所以樂於承受這種影響，正足以表示出國人趨於印象主義的心理。小詩唯一的效用就是可以由你把一些零星片段的思想印象記載下來，這些零星的思想 and 印象，有的比較深刻一點，有的

比較膚淺一點，但其爲零亂浮泛則初無二致。偉大的文學作品都是有『建築性的』，最注重的是幹部的堅固，骨骼的均衡。而印象主義者則篤信天才，以爲天才之來如殞星的一閃，如電光的一鑠，來不可究，去不可測，天才啓發的時候，眼裏可見平常人看不見的東西，耳朵裏可聽平常人聽不到的聲音，只要把這時候所聞所見的東西記載下來，就是文學。『小詩』的體裁盛行一時，就是這個原故。我曾親見一個小詩作者，一手執着鉛筆，一手執着紙簿，坐在風景優美的地方，恭候印象的光臨，隨看，隨聽，隨想，隨寫，隨發表。這真極印象主義者的能事了。

在小說裏我們也可以看出印象主義的趨勢。小說本來的任務是敘述一個故事，但自浪漫主義得勢以來，韻文和散文實際上等於結了婚，詩和小說很難分開，文學的型類完全混亂，很少人能維持小說的本務。現今中國小說，什九就沒有故事可說，裏面沒有佈局，也沒有人物描寫，只是一些零碎的感想和印象。散文往往是很美麗的，但你很難說他是小說。這一類的印象小說最常用的體裁，便是『書翰體』和『日記體』。書翰和日記本是隨時隨事的段落的記述，既可隨意抒發心裏的感慨，復可不必緊湊的結構，所以浪漫主義者把這體裁當做幾乎唯一的工具，短篇小說，當然

是無首無尾的片段的記載，即是現今的幾部長篇小說，實際上也只是許多許多的印象串湊而成。肯在章法上用功的很少很少。『歷史小說』是極少見，因為有歷史的故事做骨子，作者要受相當的束縛，不能完全自由的東撫西拾。現今小說作者最常用的題旨是：母親的愛，祖母的愛，三角的愛，學校生活，青春的悲哀，情場失意，瘋人筆記，狂人手札，絕命書等等。因為這些題旨是在一般作者的經驗之內，這經驗也許是實際的，也許是想像的，但比較容易使作者發生一點感慨或印象。在印象主義自己看來，或者以為如此創作方可表現自我。殊不知他並不能表現自我，只是表現自我的表面。真實的自我，不在感覺的境界裏面，而在理性的生活裏。所以要表現自我，必要經過理性活動的步驟，不能專靠感覺境界內的一些印象。其實偉大的文學亦不在表現自我，而在表現一個普遍的人性。

我們還可以附帶着講，近來『遊記』的發達，也是印象主義的一個徵候。遊記是最不負責任的文學，你到了羅馬，你就記述羅馬，並且你不必記述羅馬的本身，你只消記述你對羅馬的印象。遊記可以描寫風景，亦可抒發感慨，總之你可以信筆寫下去，印象不竭，遊記也便不完。所以遊記是

「走馬看花」的文章，也是印象主義赤裸裸的表現的所在。

印象主義最有效的實用是在文學批評方面。考西洋文學批評的方法，最根本的只有兩個：一是判斷的批評，一是賞鑑的批評。凡主張判斷批評者必先承認文學有一客觀的固定的普遍的標準，然後根據這個標準而衡量一切。凡主張賞鑑批評者必於自己性情嗜好之外不承認有任何固定的標準，故其批評文學只根據其一己之好惡。概括言之，前者是古典的，後者是浪漫的，前者是理性的，後者是情感的。印象批評乃是後者之一極端的例子。這一派的批評家，如英國的裴特，如法國的法朗士，他們不但沒有客觀的標準，除一己之性格外並無主觀標準之可言。例如裴特之評達文齊的「微笑」，他不評這幅圖畫的好壞及其所以好壞的緣故，他只是放情的發揮這幅圖畫在他心裏勾引起來的情感共鳴。結果他寫出了一篇絕妙好辭，若叫達文齊自己讀到，恐怕都要連叫慚愧。裴特評「微笑」可推為印象批評的傑作。這種批評的根本錯誤，在於以批評為創作，以品味為天才。

中國近來文學批評並不多見，但在很少的文學批評裏，大半即是「靈魂的冒險」。只要你自

己以爲有一個靈魂（其實不是靈魂，只是一副敏銳的神經和感官罷了），就可以到處去冒險。很少人把文學批評當做一種學問去潛心的研究。一般從事批評的人喜歡走抵抗最小的路，不在偉大的作品裏尋出一個客觀的標準，以爲衡論一切的根據，反而急促的結論，斷定文學沒有標準，美醜沒有標準，善惡亦沒有標準。所以現今中國的批評，一方面是在諛頌，一方面是在謾罵，但其諛頌與謾罵俱根據於讀者的印象，而無公允的標準。現今流行的批評方式叫做『讀後感』，譬如某甲死了母親。作一篇小說來哭母親，某乙讀了勾動往事，於是也寫一篇文字來哭他的哥哥。這篇某乙哭哥哥的文字便成了某甲哭母親的小說的批評。印象批評做到了這個地步，便不成爲批評。印象批評是浪漫的趨勢的一部分，其主要原理即在推翻理性的判斷力，否認標準的存在，其影響則甚大，可以轉移全部的創作文學的趨向。在現今情感橫溢的時代，印象主義也是很自然的結果。大凡文學標準的確定，端賴文學的傳統。可是居今之世，以文學的傳統精神相倡導，至少在印象主義者看來可謂不識時務已達極點。但在印象的世界裏，事事是相對的，生活像走馬燈似的川流不息的活動，生活沒有穩健的基礎，藝術文學於是也沒有固定的標準，這在重理性的古典主義者看來，必

感異常的不安。我們可以不必訴諸傳統精神，但是我們可以訴諸理性。我們可以要求有理性的文學作者，像阿諾德所說，『沈靜的觀察人生，並觀察人生全體』。印象主義者的慣技，乃匆促的模糊的觀察人生，並只觀察人生的外表與局部。

四 自然與獨創

在歐洲十八世紀的人爲的社會裏，盧梭登高一呼，『皈依自然』！這一個呼聲震遍了全歐。聲浪不斷的鼓動了一百多年，一直到現代中國的文學裏還展轉的發生了個迴響。什麼叫做『自然』？盧梭所最反對的蒲波，也喊過『皈依自然』，比盧梭還早好幾十年。蒲波說荷馬就是自然，皈依自然就是皈依典籍，他又說常識就是自然，皈依常識就是皈依自然。盧梭所謂『自然』，纔是浪漫的自然。盧梭的論調彷彿是這樣：人爲的文明都是人生的束縛桎梏，你若把這些束縛桎梏一層一層剝去，所剩下來的便是『自然』。自然的人就是野人，自然的生活就是原始的生活。人在自然裏是天真爛漫，無憂無慮。『皈依自然』的哲學的根本出發點乃是要自由，這種精神表現在文學方

面便是反對模倣，反對模倣的唯一的利器便是獨創的推崇。浪漫主義者一方面要求文學的自然，一方面要求文學的獨創。其實凡是自然的便不是獨創的，這似乎是浪漫主義者的矛盾。但矛盾衝突正是浪漫主義的一大特色。浪漫的即是沒有紀律的。

中國新文學運動的初步即是攻擊舊文學，主張『皈依自然』，攻擊因襲主義，主張『獨創』。現今全部的新文學作品都可以說是這兩種主張的收穫。這種浪漫的精神在西洋文學裏最極端的代表就是盧梭。他因為要求文學的自然，甚至把文學及全體的藝術都根本推翻，盧梭是反對戲院的，因為戲劇根本的是人為產物而非自然，他在懺悔錄裏開端自述：『我也許不比別人好，但我和別人是不同的』。獨創便是『和別人不同』。其實人性常態究竟是相同的，浪漫主義者專要尋出個人不同處，勢必將自己的怪僻的變態極力擴展，以為光榮，實則脫離了人性的中心。『獨創』做到這種地步，實在是極不『自然』的。那麼，盧梭一方面要求自然，一方面要求獨創，豈非矛盾？這誠是矛盾，不過其出發點仍是一個，那便是——『自由活動』。所謂自由活動者就是把一切的天然的和人為的紀律法則，都認為是阻遏天才的障礙，都一齊的打破。現代中國文學就是被這種精神

所支配，推崇情感認爲是人生的嚮導，推翻傳統而醉心於新穎，上文已經論過。我現在可以舉出幾個具體的實例，以說明現代中國文學的浪漫趨勢最有趣的幾個特徵。

新文學運動裏有所謂『兒童文學』者。安徒生的童話，王爾德的童話，都很受讀者的歡迎，而這些讀者大概什分之九分半是成年的人，並非是兒童。故我所謂兒童文學並非是爲兒童而作的文學，實是以兒童爲中心的文學。從這種文學裏我們可以體察出浪漫主義者對於兒童的態度。浪漫主義者就是兒童，至少在心理上是如此。他們所最尊貴的便是『赤子之心』。兒童是成年的兒子，但是華次渥斯要翻轉來說：『兒童是成年的父親』。何以浪漫主義者要這樣的尊重兒童？因爲兒童生活是不受理性的約束，可以任情縱情，自由活動。在浪漫主義者看來，『天才』與兒童是可以相提並論的。浪漫的天才卽是兒童的天真爛漫，同爲不負責任的自然發生。浪漫主義者成年之後，與社會相接觸，親受種種的傳統的禮教的約束，固然極端的不滿，但是既然生了，也便無法可想。同時他心裏尚有一個不能完全泯滅的理性，這種理性要不時的低聲的敲着他的腦袋，告訴他說：『朋友！人生不只是愛，還有義務哩！』浪漫主義者最怕聽的就是『義務』二字。所以理性的忠告，

浪漫主義者聽了完全不能入耳，聽得厭煩的時候就只有逃避之一途，——由現實生活逃避到幻想生活，由成年時代逃避到兒童時代，由文明社會逃避到原始社會。簡單說，浪漫主義者把文學當做生活的遁逃藪。兒童文學便是人生的世外桃源，便是遁逃藪裏面的一塊仙境。但是這個『仙境』是建築在情感上面，是一座空中樓閣，禁不起風吹雨打，日久便要坍塌無餘。

兒童是人在幼稚時的一個階級。在兒童時代的確有一種可愛的地方，但兒童是個不完全的人，所以他的可愛也是一種不完全的可愛。人若在正當教育之下長到成年，全身心各部都平均的相當的發展，那纔是自然的歷程，並非是天真的損失。人的一生，最值得讚美的時代，便是老年時代。西塞羅「論老年」是一切古典主義者對老年的態度。他說老年是人生思想最成熟的時代，亦是人生最幸福的時候。孔子說他自己年至七十纔能『從心所欲，不逾矩』。古典主義者所須要的文學是『從心所欲』而『不逾矩』的文學，這種文學是不負責任的。現今中國的兒童文學是屬於後者。

兒童文學是根據於『逃避人生』的文學觀而來，但人生是不能逃避的，逃避的文學是欺騙

的文學，以自己的情感欺騙自己。可是人生又不必一定要被現實的生活所拘束，理想主義是可能的，但真理想的境界是在理性生活裏面存在，不在情感的幻夢裏。古典的文學是憑理性的力量，經過現實的生活以達於理想；浪漫的文學是由情感的橫溢，撇開現實的生活，返於兒童的夢境。這個分別又是柏拉圖與盧梭的分別。

與兒童文學同一論據之下而生的結果，便是『歌謠的採集』。現今中國從事於採集歌謠者不知凡幾，無論他們的動機是爲研究或是爲賞鑑，其心理是浪漫的。歌謠是最早的詩歌，在沒有文人的時候，就有了歌謠。其特色在『自然流露』。歌謠因有一種特殊的風格，所以在文學裏可以自成一體，若必謂歌謠勝於作詩，則是把文學完全當作自然流露的產物，否認藝術的價值了。我們若把文學當做藝術，歌謠在文學裏並不佔最高的位置。中國現今有人極熱心的收集歌謠，這是對中國歷來因襲的文學一個反抗，也是我前面所說『皈返自然』的精神的表現。在西洋近代浪漫主義運動，歌謠的採集佔很重要的地位。例如英國十八世紀中葉波西編纂的詩歌拾零，可算英國近代浪漫運動的前驅。在最重詞藻規律的時候，歌謠愈顯得樸素活潑，可與當時作家一個新鮮的激

刺。所以歌謠的採集，其自身的文學價值甚小，其影響及於文藝思潮者則甚大。當波西正在刊行他的詩歌拾零的時候，他的朋友批評家珊斯通寫信勸告他說：『我乾脆的告訴你，假使你搜集過多毫無詩意的俗歌，那便足以破壞全部的計劃。所以我勸你留神不要忙，須知在收集的量數上少一點不能算是缺憾』。波西聽了他的忠告。可見歌謠採集若能得到偉大的效果，像波西所得到的那樣大的效果，必其歌謠本身有相當的文學價值。我們知道，有文學價值的歌謠是像沙裏黃金一般的難得。現今中國從事搜集歌謠的人似乎也正需要珊斯通那樣的勸告。波西在英國浪漫運動上留下何等大的影響，但是他選的歌謠，現今有幾個人讀？

兒童文學的勃興，與歌謠的搜集，都是我們現今中國文學趨於浪漫的憑據。我們可以贊成『皈依自然』，但我們是說以人性為中心的自然，不是浪漫主義者所謂的自然。浪漫主義者所謂的自然是與藝術立於相反的地位。我們也可以贊成獨創，但我們是說在理性指導之下去獨創，不是浪漫主義者所謂叛離人性中心的個性活動。

我的文章現在可以收束了。我說現今文學是趨向於浪漫主義，因為——

(一)新文學運動根本的是受外國影響；

(二)新文學運動是推崇情感輕視理性；

(三)新文學運動所採取的對人生的態度是印象的；

(四)新文學運動主張皈依自然並側重獨創。

我所舉的這四點是現代中國文學最顯著的現象，同時也是藝術上浪漫主義最主要的成分。最後，我要說明：中國文學本不該用西洋文學上的主義來衡量，但是對現今中國文學則可，因為現今中國的新文學就是外國式的文學。以外國文學批評的方法衡量外國式的中國文學，在理論上似乎也是可通的。

十五年二月十五日，紐約。

戲劇藝術辨正

一 戲劇的定義

西洋戲劇已有很長的歷史，自哀斯克勒斯以至易卜生，戲劇的學說和形式都有許多的變化。我們現在要問：戲劇是什麼？我們很難得一個圓滿的答案，因為一方面我們不能找出一個定義，其寬廣可以把古今的戲劇無所不包，一方面古今的戲劇又有不同的衝突的地方，不容放在一個定義之下。欲免除這個難點，只有一個法子，即是從理論方面給戲劇下個定義。至於現代的戲劇是否合於這個理論，我們姑且不問。這個定義是理想的，不是由目前事實歸納成的一個原理。

哈米爾敦在他的「戲院學說」裏曾為戲劇下一定義，其言曰：“A play is a representation,

by actors, on a stage, before an audience, of a struggle between individual human

wills, motivated by emotion rather than by intellect, and expressed in terms of objective action.”『戲劇者，乃所以表演人與人間之意志力的奮鬥，由演員扮演，在臺上舉行，有觀衆注視，其表演的力量是情感而非理智，其表演的方法乃以客觀的動作出之』。哈米爾敦作這本書是在一九一〇年。這個定義並沒有什麼新奇，例如他所謂『戲劇者乃所以表演人與人間之意志力的奮鬥』，這個學說 Ferdinand Brunetiere 在他的 “Etudes Critiques” 已經說過，我們再往上溯，可以推到亞里士多德。不過這個定義有一點值得我們的特別注意。按哈米爾敦的意思，戲劇必須『由演員扮演，在臺上舉行，有觀衆注視』，這三個條件，缺一便不成爲戲劇。這個見解是比較的近代的，而其影響極大，把戲劇的藝術與舞臺的技術混爲一談。在現代美國一般研究戲劇的人裏，持此說最力者大概就是前哥倫比亞教授馬修士 (Brander Matthews)。其關於戲劇與舞臺方面之著述垂二十種，無往不是鼓吹這個學說。現代人的性格，研究學問時喜歡實際的具體的試驗的，所以馬修士的學說正投時人之所好，風靡一時。一九二三年他出版了一本「戲劇家論編劇」(Playwrights on Playmaking) 在敘言裏他寫出他對戲劇的信條，第三條是：

「戲劇作家，無論其爲真正詩人，或逢場作戲，其寫戲時蓋無不望其排演，由演員扮演，在劇場中舉行，有觀衆注視；是故其所寫之戲劇，亦總是自覺的或不自覺的被彼時彼地之演員劇場與觀衆所影響，所支配」。

“The dramatist, whether he is truly a poet or only an adroit play-wright, has always composed his plays with the hope and expectation or seeing them performed by actors, in a theatre, and before an audience; and therefore what he has composed has always been conditioned, consciously or unconsciously, by the players, by the playhouse, by the playgoers, of his own race and of his own time, 演員，劇場，觀衆對於戲劇本身有極密切之關係，無人可以否認。但若以爲無演員劇場觀衆，則戲劇不能單獨存在，是不啻賓主倒置。至若以爲演員劇場觀衆乃戲劇本身不可少之成分，是真誤解藝術至於極點。此點後文當再詳論，現在討論戲劇定義時我們先要提出一個根本原則：

戲劇是藝術的一種，是文學的一種，是詩的一種。

我們要先承認，藝術是『模倣』，其模倣之工具對象與體裁又不盡同，所以藝術纔有不同的型類。戲劇在藝術裏究竟佔的是什麼位置，各家學說不同，答案很難一致。譬如我說：『戲劇是藝術的一種，』有人立刻就要抗議：『非也！』戲劇乃所有各種藝術的總合。』他的理由是：劇本是文學的產物，佈景化裝則有賴於繪圖，舞臺的佈置非有建築學的知識不辦，演員之言辭動作則屬雄辯學的範圍……這個見解是顯然謬誤，因為：假如戲劇是各種藝術的總合，那麼，他種藝術必定是戲劇的一部分了。換言之，我們若把戲劇分拆開來，則裏面的成分必定能夠獨立成爲各種藝術。然而事實上不是如此，理論上亦不應如此。一塊佈景，掛在美術院裏，誰也不能承認那是美術作品。一位演員，立在演說臺上，誰也不能承認他是雄辯家。所以我們不能承認戲劇是各種藝術的總合，只可承認戲劇是藝術的一種。佈景化裝等可爲戲劇的裝點，非是不可少的成分。

戲劇在藝術裏的位置，又是很難解決的一個問題。根據亞里士多德的學說，（詩學第一章）藝術的分類法有三個原則，一是對象，二是工具，三是體裁。戲劇的對象是人生，其工具是文字，其體裁是動作的。在對象與工具兩點上，戲劇已合文學的資格，毫無疑義。至於體裁，則文學本有若干不

同的體裁，故戲劇正可爲文學裏的一種體裁。所以亞里士多德便承認戲劇是詩的一種。他給悲劇下的定義是：

「悲劇者乃動作之模倣也，而其動作必爲嚴重的，必有起有訖，必有一定之長度。其文字則於全劇之各部分中經數種藝術的點綴的裝飾。其體乃動作而非敘述。其用在激發人之哀憐恐怖之心，使此種情感得正當之排泄滌淨。」

悲劇在亞里士多德的眼光裏是最上乘的戲劇，所以右面的定義，亦可解釋做亞里士多德的戲劇的定義。亞里士多德已明白的指示我們，戲劇的工具是文字。他在詩學第六章裏又說：

「化裝飾景等奪目之景象，雖有其自身之情感的吸力，但就戲劇各部而觀，乃爲最不藝術的，與詩的藝術的關係最淺。因爲悲劇的力量縱無演員與排演，亦可達於吾人。況且奪目之景象，其賴乎舞臺工匠之術者，固遠過於詩人之藝術也。」

在第二十六章裏又說：

「悲劇與史詩固可同樣的不藉演作而產生其效果；悲劇亦可由誦讀而表現其力量

也。」

亞里士多德的意見很清楚，他認為戲劇是詩的一種，其對象是人的動作，其工具是文字，其體裁為動作的。其表現力量之方法可藉誦讀，亦可藉排演，但皆與戲劇藝術無涉。為清晰起見，我們根據亞里士多德的精神，可作一簡單之定義曰：

「戲劇者，乃人的動作之模倣也。其模倣的工具為文字，其模倣的體裁乃非敘述的而是動作的。其任務乃情感之滌淨與人生之批評。」

我們所謂模倣，當然是亞里士多德所謂的 *Mimesis* 而非人生實際的寫照。戲劇家即詩人之一種，必須深邃的理解人生，純熟的使用詩的藝術。當他得到靈感，領悟人生的真理，并經藝術的佈置，此時戲劇已經在他心裏存在了。等到戲劇用文字寫出來，那便是得到戲劇的形體罷了。至若戲劇在舞臺上排演的時候，那只是實現戲劇之社會的功効而已，與一幅圖畫懸掛在美術院裏固無差異。我們評判一個戲劇的好壞，只要看戲劇中劇情是否人生的模倣，其文字是否動人，其效果是否純正，其結構是否完整。至於此劇排演時之動作光線化裝佈景則皆不屬於真正戲劇的範圍之

內，猶之我們評判一幅圖畫，固無須過問其鏡框之優劣，其懸掛之高低，其陳列室光線之充足與否。一個戲劇的好壞，只有戲劇作者能負其全責，因為戲劇中的人物，布局，取材，遣詞，皆是戲劇作者一個人的刻意經營的結果。這個工作非詩人莫辦。自古至今，沒有最大的戲劇家不是詩人。因為戲劇就是詩的一種，也可說最高的一種。現今最流行的誤解，以為戲劇是各種藝術的總合，以為舞臺指導員佈景人化妝者均與戲劇作者佔同樣之重要，同為戲劇上不可少之成分。殊不知戲劇之為物，固可演可不演，可離舞臺而存在。

C. H. Cochin 在他的「戲劇的鑑賞」裏說：「戲劇 (Drama) 這個字，其起源乃一動詞，意謂 to do 而戲劇者即此種動作之實蹟——動作之表現。戲劇與詩或敘事文不同，即因其可以目觀之物表現動作。在最原始的時代，——例如澳斯大利亞之野人，演員只扮作野獸再有幾個演員扮作獵夫——戲劇純粹是表現動作。但是文化演進以後，雖最古樸的戲劇，亦已有聲音的輔助。再後則動作中乃有語言與對話之點綴。」我引這一段話的理由，即因現代有許多人主張戲劇非排演不可，其所持之理由，往往不出下列兩種：(一) Drama 這個字的起源即是「動作」之意，然

則戲如何可以不演而仍成爲戲？(二)戲劇的起源是祭神，再早爲跳舞，皆實在之動作，然則戲如何可以不演而仍成爲戲？這兩種見解，似是而非，請申言之。原始時代的跳舞或祭神，無論根據那一派的戲劇學說，都不能成爲完備的戲劇。我們把戲劇當作藝術，這是人類已有相當的文化以後的事。如其我們以爲應該做效原始人類的精神，我們最邏輯的結果便是與盧梭同歸，起而反對近代劇場。考究 Drama 一字之起源，本是極合理的事，但不可誤解。古希臘戲劇學說，亞里士多德是集其大成，他分別悲劇與史詩之主要點，卽其體裁之不同，換言之，一是敘述，一是動作。而此種不同之體裁固均屬於同一之工具——文字。是以 Drama 爲動作之意，誠屬不誣，但動作係指體裁言，非謂物質的舞臺上的動作。我們若明白亞里士多德的對於藝術的分類法，我們對於 Drama 字源自然不會誤解。誤解亞里士多德的第一個人，就是喀斯台耳維特羅，他說：

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

他以文字與動作相提并論，實大錯而特錯。他的誤解的結果，便是『三一律』的一大部分的

產生。以動作代表動作，勢必至以一小時之動作，代表一小時之動作。此種求真之方法完全不合藝術的原則，違反了藝術的最高的條規 *Verissimilitude*。總之，我們若探求戲劇一字之字源，即不能不採納希臘時代之全部的戲劇學說，換言之，即不能不採納亞里士多德的藝術分類法。

二 戲劇與舞臺

假如戲劇可以由誦讀而表現其力量，那又何必排演呢？我們須知，有些戲劇在排演時往往反不能充分表現其力量。實在講，最上流的戲劇無不如此。例如莎士比亞的戲劇，近來在美國常有排演 *Jane Cowl Warfield Hampden* 等之排演的藝術不可謂不精，成績亦頗不惡，但吾人觀其排演，所得之快感亦并不見過於第一第二流的作家的戲劇。我們并不覺得有莎士比亞的成分在內。此其故何也？蘭姆 (*Charles Lamb*) 在他的『論莎士比亞悲劇是否合於舞臺排演』 (*Hinger edition of miscellaneous essays Vol. I. p. 302*) 裏說：

「莎士比亞的戲劇，比起任何別的作家，實是最不該在舞臺上排演。……裏面有一大

部分并不屬於演作的範圍以內，與吾人之眼，聲，姿勢，漫不相關。

蘭姆所謂之與排演無關的一大部分，即其認為莎士比亞過人的地方。哈姆雷脫馬克白茲是莎士比亞的創作，其人格異常複雜，在臺上排演，適足以使其人格『物質化』，並且沒有人可以充分的代表哈姆雷脫馬克白茲。故此蘭姆給的結論即是：莎士比亞的劇本不合於排演，較合於誦讀。蘭姆是個浪漫的批評家，然而我們對於他的這個結論不能不表同情，雖然我們的理由並不一定與他相同。我們根據讀莎士比亞與看莎士比亞劇的經驗，研究莎士比亞戲劇之排演所以不及誦讀的緣故，可得數種解說。（一）在劇場裏，觀衆甚多，吾人勢必陷於『羣衆心理』之內，此時只可受情感之衝動，甚難單獨的清醒的了解戲劇之真義，更難領略其藝術的成分。（二）在舞臺上，有演員的動作，有化裝佈景的裝點，在在均足引誘我們的注意，使我們不能盡全副的精力去體會戲劇作家的使命。（三）舞臺有物質的限制，甚難充分的表現戲劇作家原有之意象。吾人讀劇則有想像的充分的自由，而舞臺上具體的表現，直接的可以限制我們的想像，間接的即妨礙對作品的了解。有此三項理由便可證明有些戲劇宜誦讀不宜排演，並非無因。

但是我們並不反對劇場，劇場自有其相當的價值。劇場之用在供吾人以娛樂，這種娛樂可以說是藝術的，但不是最高等的。最高的藝術其創造必有極大之嚴重性，鑑賞最高之藝術亦須具有極大之嚴重性。嚴重性者即阿諾德論集塞時所謂“High seriousness” (Essays in criticism, Vol. II. p. 34)。此種嚴重性乃理性活動的產物，在劇場裏吾人較易受情感之支配，理性活動甚至於不可能。

吾人欲鑑賞最高藝術，更須具有極深之想像力。想像力之應用不在於當時之耳目聲色的刺激。最高藝術與感官的關係最小。而最好的劇場所能供給者不過於耳目的享樂，例如舞臺上之光線佈景的燦爛奪目，演員之聲調姿勢之誠摯動人，吾人可以耳聞目覩，無所用其想像。這正是劇場的效用。劇場的效用即在給吾人以若干之藝術的享樂，而不須要觀衆方面若何之嚴重性與想像力。但是，我們同時要承認，劇場的效用也就止於此。最高的藝術則不能由劇場傳達於羣衆。實在講最高藝術用任何方法亦不能傳達於羣衆。最高的藝術只有少數人能了解，而此少數人亦須具有嚴重性，並須有想像的力量。藝術自身有許多的等級，所以藝術的鑑賞亦有許多的等級，不能一概

而論。最高藝術與次高藝術的分別的標準，即在其嚴重性之有無，與其想像力之質地。最高的藝術的理解與次高藝術的享樂之分別的標準，即在其鑑賞之方法。J. Watson 在「享樂主義的學說」(Hedonistic theories pp. 50—60)裏論伊比鳩曰：

『對於伊比鳩，口腹之樂，音樂之美，與由智慧得來的快樂，固無大異；但他看出一個不同的地方，感官之快樂乃由外界刺激於一時的感覺，心靈的快樂則由於一種縹渺的快樂的印象而來……雖無外界之刺激亦可感得』。

此說可爲佐證。

劇場是爲民衆而設的，是爲民衆的娛樂而設的。所以劇場若不能傳達最高的藝術於民衆，亦理所當然，非其弱點。那麼劇場本身是否藝術呢？劇場——包括舞臺在內——是藝術，但非純粹之藝術。舞臺藝術 (Theatrical art) 所以不是純粹的藝術的緣故，即因其包涵一很大部分的技術 (Craftsmanship)。『技術』者即非創造性的一點技巧，可由學習而成者也。我們承認，較上的藝術往往亦有技術的成分，並且有時技術與藝術很難劃分出一個清楚的界限。但就劇場論，舞臺之

構造，有一定的物質的限制，光線的配合亦可由經驗與訓練而收良好之效果，其包涵技術之成分甚大，毫無疑義。這個問題似與本題無關，但我們要注意，劇場藝術與戲劇藝術是兩件不同的東西。劇場的成功，固然是演員佈景者等俱有貢獻，不可埋沒，但根本上負責者應是戲劇的作者。（最好的戲劇往往不是「劇場的成功」。）劇場的失敗，負責最大者是演員佈景者等等。因為一個劇本，排演起來不會比劇本產生更好的結果，而往往可以將好的劇本排演得一團糟。劇場的觀眾亦不注意劇本的好壞，而專重排演之是否活潑動人。這種態度是不錯的，因為戲劇的好壞，原不必待其在劇場排演而後知。近年來舞臺藝術日新月異，日趨於繁難，亦可謂日趨於進步，吾人對之有相當之敬意，但我們絕不容把舞臺藝術與戲劇藝術混為一談，戲之好壞與排演之好壞乃風馬牛不相及也。

有人把戲劇分為兩種，一種為可演的，一種為可讀的。此種解說，殊屬無謂。戲劇的內質與價值均不因其是否可演或可讀而生歧異。又有人主張戲劇作者須考慮演員，舞臺，與觀眾，例如上文引到的馬修士教授。在「戲劇作家論編劇」裏他引羅培德維加 (Lope de Vega) 珂南意 (Cor-

neille)莫里哀 (Moliere) 的話以爲證明，但是，歷來大作家是否曾受演員舞臺與觀衆的影響，此爲一事；受此等影響是否即可助成其作品之偉大，此則又爲一事。前者是事實問題，後者是批評的問題。演員，舞臺，觀衆，是隨時隨地而改變的，而最高的藝術的價值則是普遍的固定的。我們現在鑑賞莫里哀，羅培德維加，科南意，只是讚嘆彼等天才之偉大藝術之精到，與當時之演員，舞臺，觀衆，無涉也。有許多戲劇作家，例如莫里哀他自己，確是自己富有演戲或排戲的經驗，此種經驗對於編戲自有相當之鼓勵與助益，但戲劇之優劣既不待排演而後定，則此種經驗自難認爲是戲劇作家所不可少之條件。

排演術於戲劇的重要，現代的一般從事於舞臺藝術者鼓吹最力，其實此說發源甚早，喀斯臺耳維特羅 (Lodovico Castelvetro) 在他的「亞里士多德詩學評釋」 (Poetica d' Aristotele Vulgarizzata Espesta, 1570) 裏就說道：『悲劇只靠誦讀，不加排演，則不能產生其相當的功效。』此種見解根本的不合於亞里士多德的學說。喀斯臺耳維特羅不但主張戲劇非排演不可，他還主張戲劇須使得一般的 *La multitudine rozza* 俱爲滿足愉快。此種見解在文藝復興期已經流

行，但是詩人在戲劇裏仍佔重要之位置。到了現代，不但詩人在戲劇的位置日趨於低降，而且戲劇與舞臺併爲一談，以至舞臺藝術幾乎就成爲戲劇藝術了。由最高藝術變爲混合藝術，由混合藝術將有淪爲技術的趨向。

上文已經說過，我們並不反對劇場。戲劇經過排演以後，於其自身之價值並無損益。戲劇與舞臺的關係，可以說是兩種藝術中間的關係。舞臺是爲戲劇建設的，戲劇不是爲舞臺而創造。舞臺藝術是把戲劇藝術物質化，使一般民衆能得若干之了解，如是而已。佈景，化裝，表情，發音，排演，電光等等，總而言之，卽爲舞臺藝術；戲劇的藝術則包括戲劇的題材之選擇，結構之布置，人物之描寫，最後，人生動作之模倣。前者是多屬於技術（Technique）方面，後者則較爲哲學的（Philosophical）。

三 觀衆與批評

希臘的戲劇是後代所不及，希臘的觀衆亦後代所不及。希臘觀衆的品味，的確比現代的爲高。我現在所要講的觀衆，係指現代的觀衆，尤其是美國的。

一般到劇場看戲的人，是爲娛樂。他們對於戲劇的表演，所要求的是激刺（Thrill）。激刺的形
式，無論是喜劇的幽默，或悲劇的恐怖與哀憫，最好是缺乏嚴重性，否則足以使人費心思索，有失一
般人的娛樂之道。所以悲劇要哀而不慘，喜劇要諷而不諷，纔能得觀衆的熱烈歡迎。他們不但要看
演員的動作，並且還要佈景。他們不但喜歡看佈景，並且認爲佈景是戲劇不可少的一個成分。他們
不大注意戲劇作者是誰，更不大注意戲劇的意義。只要能在劇場坐了兩點多鐘，*“Have a good
time.”* 沒有睡覺，便覺心滿意足。一般的觀衆的態度是如此。我也是如此。因爲一般人的態度如此，
我的態度亦如此，所以紐約纔據說有八十幾家劇場存在。

凡是靠着自己的感覺而享受一件藝術品，其結果我叫他做「鑑賞」。凡是根據一個固定的
標準而評判一件藝術品的價值，其結果我叫他做「批評」。我們可以由印象而得鑑賞，可以由品
味而得批評。劇場裏的觀衆，在鑑賞者的位置，不是批評者的位置。觀衆並不想問戲劇是否合於藝
術原則，是否合於戲劇學說，是否人生之模倣，是否人生之批評，他們只要娛樂。

戲劇作者可以自由創作。可以不問觀衆的趣味，可以創作出一個觀衆看不懂的戲。可是劇場

的主人一定要投時人所好，不敢太大膽沖撞了觀衆，又不敢太大膽震驚了觀衆。所以紐約八十幾家劇場演好戲的沒有幾家，戲演不好的沒有一家。

歌德存心要對於德國的國劇有所貢獻。於是作了“*Iphigenia*”與“*Tasso*”，排演的結果是大大的失敗，原因是『沒有演員可以充分的扮演劇中的角色，沒有觀衆够得上鑑賞的資格』。（見「愛克曼談話記」一八二四年）歌德又說：莎士比亞的戲劇當時所以流行，因為有合適的觀衆，現今一八二四年的德國沒有那樣好的觀衆。歌德又說：『*Tartuffe*之被政府禁止排演，對於毛里哀是一個重大的打擊。最介意的是導演者之毛里哀，非詩人之毛里哀也』。又說：我不欲得羣衆之歡迎（*Popularity*），蓋當今之世，偉大的作品只得供少數人同情的鑑賞。歌德的見解，總說起來，就是：現今之觀衆無鑑賞最高藝術之能力，吾人苟欲盡全力以從事於創作，不必迎合觀衆之心。假如我們信從歌德的主張，那麼我們是否對觀衆加以鄙夷呢？是又不然。觀衆的品味，我們仍願去盡力提高，但是我們明明知道，提到最高的程度，那是不可能的，我們不必妄想。一般人要看 *vaudeville* 所以 *Vaudeville* 便到處皆是，有人喜歡看莎士比亞，所以莎士比亞的戲每年可以演

三四個，有人喜歡讀莎士比亞，所以莎士比亞的著作有時不在書架上堆灰。要讓看 *Vandeville* 的去看莎士比亞，就不容易，要請他去讀『劇本』夏夏乎其難哉！

世界上只有『舞臺批評家』，無所謂『戲劇批評家』。『戲劇批評家』這個名辭之不通，就如同『詩的批評家』、『小說的批評家』……一樣的不通。藝術的型類繁多，其原理是一貫的。我們可以相對的承認『文學批評家』、『美術批評家』的單獨的存在，所謂『戲劇批評家』則不可思議矣（說見王爾德論文集）。所謂『舞臺批評家』者，其批評之對象不是戲劇，而是戲劇之排演。其人必須精通舞臺上各種之藝術與其技巧，必須坐在劇場裏面，而又不以一般的觀眾的眼光為眼光，所以他的意見不必與一般觀眾相合。他不批評戲劇作者的藝術，他批評的是演者，導演者，佈景者，化裝者。

批評戲劇的是誰呢？曰文學批評家。其人必須有批評的標準，必須有哲學的見識。他不必到劇場而後纔可批評；即使到劇場去，他注重的是戲劇本身，而不是戲劇的演作與其佈景等。他批評戲劇，是批評戲劇的藝術，對於戲劇的技巧（Technique）認為是末節。所以一般的批評的意見，都差

不多公認西洋最大的戲劇家是莎福克里斯，莎士比亞，毛里哀，而易卜生尙不能儕於其列。

戲劇的批評，和別種文學批評一樣，與觀衆無干，與戲劇舞臺無干。批評舞臺藝術或技術，且聯及於觀衆者，是『舞臺批評家』。其批評之作品即散見於報端之評論 (Review) 或刊成專書之『編劇原理』，『戲劇作法』，『劇場管理』，『愛美的戲劇』等等。

結論

馬修士在『戲劇作家論編劇』第五頁說：『在這二十世紀，尙有許多的批評家，他們堅持着把戲劇當作文學看待，故意的忽視其與劇場必要之關係。是真居心謬誤而已』。我們並不忽視戲劇與劇場之關係。假如我們忽視，受損失的是戲場不是戲劇。但我們是不反對劇場的存在，且甚願其日趨於發達。不過戲劇與劇場之關係究竟何似？是否必要的關係？如是必要的關係，對那一方面？是必要？此則本文所亟欲解釋的地方。我們誠信世界萬物，各有其相當之位置，各有其相當之價值，既不容崇彼而抑此，復不應牽扯而混雜。戲劇是戲劇，舞臺是舞臺；沒有戲劇當然就沒有舞臺，沒

有舞臺，則仍可有戲劇。至若把戲劇與舞臺併爲一種藝術，是不但爲型類之混雜，抑且藝術投降於技巧之象徵也。

西德尼 (Sir Phillip Sidney) 曾爲詩辯護，因爲那時候清教影響侵入詩的範圍，雪雷 (Shelley) 曾爲詩辯護，因爲那時候詩受 (Philistine) 的功利觀念之攻擊；我們現在這個時候，戲劇藝術寢假而投降於舞臺技術之下，不應該有人起來作相當的辯護嗎！

上文發表以後，讀美國批評家斯賓岡氏之創造的批評一書，內有『論戲劇批評』一篇，詞意大致相同。但引證之博，見地之精，勝過拙作萬萬，可資參考 (Spingarn: Creative Criticism)。

詩與圖畫

何瑞士的「詩的藝術」第三百六十一行 (Horace: *Arts Poetica*) 有這樣的三個字 *Ut pictura poesis*。意思是說：「畫既如是，詩亦相同。」這三個字後來竟漸漸的成爲西洋文學批評上的術語。何瑞士往往被人認做爲西洋文學批評裏的第一個人把詩與圖畫相提並論，緣因就是爲了這三個拉丁字。我們若提起詩與圖畫的關係，一定免不了要引用 *Ut pictura poesis* 這三個字。

但是何瑞士所謂「畫既如此，詩亦相同」並非是暗示給我們以詩與圖畫的密切關係，原文只是於論詩的時候，泛泛的引了圖畫做個比喻，證明詩之影響讀衆有等級種類之不同。自從何瑞士以還，一般批評家往往引用這個成語，賦與以一種新意義，以爲何瑞士就是主張把詩與圖畫混爲一談的人。現代的文學藝術最顯著之象徵就是「型類的混雜」。現代所謂新的藝術評論就是

不肯分析的籠統的情感用事的鑑賞。詩與圖畫原是截然二事，其模倣之對象，其模倣之工具，其模倣之方法，均各有不同。但試觀現代人的詩，有一種普遍的趨勢，漸漸把詩的模倣之對象與方法與圖畫的模倣之對象與方法合而爲一。這種趨向乃是型類之混雜，乃是把詩與圖畫的分別縮至最小限度，——使詩與圖畫除了模倣之工具不同以外完全沒有分別。我現在要討論的是：圖畫的藝術應否不加限制的應用在詩裏。

我們常說：王摩詰的『畫中有詩詩中有畫』。畫裏充滿一些詩意，便可令人覺得趣味幽遠，詩裏參加一些圖畫的色彩，便可令人覺得意態逼真。這是文學藝術的融會貫通，非大家莫辦之處。實在講，圖畫的質素在詩裏並不能完全免除。尤其是我們中國的文字，很大的一部分，本身就具有圖畫的意味。試讀一首中國詩，在未了解詩意以前，只消看看字形，便覺有無限的趣味。『詩中有畫』，原無不可，這就如同說『詩中有音樂』一樣的無可非議。但是作詩的人若竟專心致志的在詩裏圖畫，或讀詩的人竟精研苦討的在詩裏看畫，這便有討論的餘地了。

詩是人類活動的模倣。詩是以人爲中心的，因爲宇宙即是以人類爲中心的。人性的表現不在

其靜止的狀態裏，而在其活動的狀態裏。人有動作，所以人纔有品格。詩要模倣人性，所以不能不模倣人類的動作。所謂動作者，可以是物質的實體的動作，然亦可以是精神的心靈的動作，詩是不能離開了人，更不能離開了人的動作。人的動作乃是詩的靈魂。那麼，圖畫的質素，又怎樣可以闖進詩的範圍裏來呢。

圖畫的質素在詩裏的地位，應該便是自然在人生裏的地位。自然的本身並不含有什麼美和醜的意味，那都是吾們自己的感官作用發生以後賦與自然的意義；自然本身對於吾人的生活中之喜怒哀樂並沒有什麼同情的共鳴，那都是吾們自己的情感製造出來的幻影。自然是沒有價值的，如其人不把自然看做有價值。圖畫在詩裏，也是如此。詩人在詩裏描寫一幅風景，或是形狀一個物件，此風景物件的描寫之所以能在詩裏佔一位置者，只因其多少與詩中之題旨有關，或足供動作之背影，或足供意象之烘托。如其我們專肆力於風景物件之描寫，不論描寫得如何栩栩欲活，結果不是詩。因為詩若沒有人的動作做基礎，就等於一座房子沒有棟梁，壁畫油飾便無從而附麗。

十年前美國發生的新詩運動，有一派叫做「影像派」(Imagist-School)。新死的女詩人羅

威爾女士便是其中的健將之一。他們的信條裏有一條便是：要極力的創描新奇觸目的圖畫。他們是明目張膽的主張『字的畫』(Word-Painting)，中國現代的新詩似乎受了這派的影響很大。以文字作畫，充其量不過是圖畫，不能成詩。現代人所以喜歡『字的畫』的緣故，最明顯的理由便是好奇。通常畫畫總是用帆布，油，毛筆，現在我用文字圖畫，把型類混雜一下，花樣立刻翻新。除了這個好奇心的理由以外，還有較重要較深刻的理由在。那便是：近代的浪漫的「想像的學說」(Theory of imagination)。

我們研究近代浪漫派對於「想像的學說」的最大貢獻，不能不推阿逖生 (Addison) 在旁觀報裏的那幾篇論想像的文章。阿逖生的想像學說是隨着霍卜司 (Hobbes) 等下來的，但從文學批評方面觀察，阿逖生實是首先討論想像的人。阿逖生論想像，側重於目睹方面，他以為想像便是實際事物在心裏重現的景像，尤其是眼睛所能看得到的景像。這便是現代『字的畫』的禍源。現代的詩人誰不推崇想像？但若把想像解釋做心裏的圖畫，詩也就自然而然的成爲圖畫了。想像不該這樣狹義的解釋。想像不是喚起心裏圖畫的一種功能。想像者，用歌德的話說，乃是

引我們到『較高的真實之幻境』的一種力量。詩所以是文學中最哲學的最高貴的，即因其有這種「昇高」的作用。現代人傾向於感官方面的享樂，固步自封的耽溺於肉感的境略裏面。現代詩側重圖畫的質素便，是耽溺於感官享樂的象徵之一。

「與自然同化」

在紅塵萬丈的紐約，有一天我和朋友談天，談到「與自然同化」的問題。在紐約城裏談「與自然同化」，這的確有一點不倫不類。果然，在我們談話的聲音正在鼎沸的時候，有一位朋友冒冒失失的闖進我們的屋裏來，在他未張口之先，我劈頭先問他：

「你和自然同化過沒有？」

他皺着眉頭，說：「和誰同化？」

我說：「自然」。

他楞頭楞腦的問：「自然在什麼地方？」

我們全笑了；其實我們不該笑。「自然在什麼地方？」這一問真有點不容易回答。最簡單的答案，我想就是：凡是上帝創造出來的山，水，草，木，雲，電，風，雨，禽，獸，魚，蟲，由頂大的如崇山峻嶺，以至頂渺小

的如海岸上的一顆砂粒，由頂素澹的如秋夜的天空，以至頂炫麗的如蝴蝶的翅膀，一切一切，如其未經過人的擺佈，全叫做自然。我們住在熱鬧的市廛，所聽見的所看見的所嗅到的幾乎沒有一件事物不是經過人的擺佈。不錯，城裏面有公園，但是你進去看看：道旁的兩排松樹刺得像纔從理髮館出來似的，沒有一片樹葉沒有經過人手的摩挲。公園裏面什麼都有，就是沒有自然。

如其我們真想見識見識自然，只有一個法子，出城去。不一定要到什麼崇山峻嶺茂林修竹的地方，纔算自然，只要是聽不見汽車的聲就是。現在問題算是解決了，要見識自然，到城外去。但如何纔能『與自然同化』仍然有點玄。

聽說盧梭是『自然的寵兒』。一個人做到『自然的寵兒』的地步，他和自然同化大概不止一次。所以我們不妨請教盧梭。我們知道盧梭幼年從一個彫刻匠學徒的時候，歡喜一個人在黃昏時候踱出野外，領略鄉間風光，時常流連忘返，被關在城外，第二天回到店裏要挨師傅的一頓毒打。這樣的打盧梭不知挨了多少次，最後一次盧梭又被關在城外，想想明天的打真是可怕，於是沒敢回去，逃之夭夭了。

你想，盧梭拚着挨打還要到野外去散步，我們雖然不敢說他就是到野外『與自然同化』這其間多少總有些蹊蹺。

盧梭在他的懺悔錄第四卷裏說：

『一塊平曠的土地，一般人也許以爲很美，但是從我的眼睛看來並不算美。我要的是狂流激湍，松柏叢林，高不可攀，陡不可降的羊腸小徑，左右是懸崖峭壁，看上去要令人心悸。當我到香伯利去的時候，走到離愛舍爾山路不遠的地方，我就曾飽嘗過這種快樂。那是從岩石鑿出來的一條路，從路上下望，就只見有一股小溪從一個可怕的石縫裏奔迸出來，那個石縫大概是經過幾十萬年纔衝成功的。路旁築有欄杆，爲的是防備危險。我凭着欄杆可以看見水峽的深處，覺得有點頭暈目眩，樂不可支。說也奇怪，這種妙趣就在那頭暈目眩裏面，只消我是站在一個穩當的地方，我就最喜歡那種暈眩的感覺。我靠在欄杆上足有好幾小時之久，不時的俯視噴沫的激湍，咆哮的水聲震着我的耳鼓，同時聽見許多烏鴉和兇禽在六百尺之下岩石短樹中間飛來飛去的叫嘯』。

啊，原來這就是『與自然同化』。『頭暈目眩』原來就是與自然同化的徵候。至少這是盧梭式的與自然同化。這種專門喜歡險惡的风景的心理，是變態的，也是病的。其企求激刺的心理就與吸食鴉片嗎啡者一樣，一樣的要求頭暈目眩，一樣的在頭暈目眩中間尋得樂趣。

還有曾與自然同化，且比盧梭更爲神祕者提克 (Tieck) 有一段故事。

『一七九二年七月裏有一天，提克那時候只有十九歲，他住在 Fisleben 一個旅店裏，店前有一個露天舉行的賽會，吵鬧異常，一夜不得安枕。天將破曉，他就離了旅店，走上他的道路。太陽還未全出來，像一個火球似的在天邊探首。驀地裏，朝霧分開，一縷陽光照直的他身上，全部身心都被射穿，光明徹亮。好像是從他靈魂上揭下一層幕罩一般，內心的光明，充滿了全體。天地爲之煥發嶢嶢。他面對着陽光，就好像上帝的自身在凝視着他。他自頭至踵，戰慄惶恐，自己向自己說：『這是上帝顯聖』。他感覺到一種神聖的福祉，不可言說的心情。他的心裏充滿了神聖的愛，無窮極的感想。他再也不能抑制，淚如雨下。這真可以說是幸福的

淚。提克老年時向他的朋友克泊開說：『這種奇異的經驗，非筆墨所能形容。我以前以後的經驗，沒有一次能同這回相比。我認爲這回是我有生以來與上帝會面之最確實的證據。我和上帝合而爲一了；我感覺到他在我的胸口上。那真是上帝啓示的聖地。舊約裏的主教該要在這個地方建起一座牌坊』（Wormser 作的浪漫主義與德國浪漫派第一七六頁）提克比盧梭神祕多了，提克可以把一縷陽光看作上帝的化身，使他渾身戰慄，使他淚如雨下。但是上帝不能時常顯聖，所以像提克那樣的經驗，恐怕除了幸運的人外，不能得到。上面舉的兩個人，究竟都是極端的例。現代人張口閉口都與自然同化，恐怕沒有這樣玄妙。我想現代人所謂的與自然同化，不外乎兩種意義：（一）與自然同化，所以逃避現實生活；（二）與自然同化，所以到忘我的境界。

諾瓦里斯 (Novalis) 說：『凡是在這個世界不快樂不如意的人，該走向自然，住在那較優世界的宮裏。在自然裏，他可以找到一個慈愛的心，一個朋友，故鄉，上帝』（集卷三第五頁）這是明明的講，與自然同化乃所以逃避現實生活。『逃避』根本的是個很醜的意思。不承認輸敗不自甘

暴棄的人決不逃避。說到此地不能不提我們中國文人的一個特點。我們中國的詩人墨客，很多是少年讀書，壯年爲仕，老年退隱。文人生活與隱士生活，在中國幾乎就是一回事，但中國文人之愛好自然，與西洋浪漫派之『與自然同化』，又略有不同，中國人之愛自然，究竟還是以人爲本位。我們講『吟風弄月』，吟弄者固仍是人；『侶魚蝦而友麋鹿』，仍是爲人的侶友。在這一點，我們中國人的精神真有一點像希臘。中國人的愛自然，不是逃避現實生活，而是逃避社會，因爲我們根本承認自然也是現實。我們不把自然看做神祇，我們只把自然當作供我們賞樂的東西。中國人之愛自然，不帶宗教的氣味，所以也很難說與自然『同化』。

王爾德嘗說：『在自然裏吾人將覺得自己異常渺小，因而失掉一己之個性』（見“Decay of Lying”）王爾德最不喜歡自然，他以爲自然與藝術是立於相反的地位。王爾德之厭惡自然，係由於他的『自我誇大狂』（Megalomania），這是病態，吾人殊難贊同。但有些極端主張『與自然同化』的人，其心理亦不過另一種病態。那便是浪漫的縱樂（Romantic Revelry）。所謂浪漫的縱樂者，即自我的消融，面對偉大自然的現像，心裏生出一種驚恐玄妙的感覺，那時候『我』的觀

念像冰消雪釋一般，全身心化爲一道清光流去，完全入了忘我的境界，使自我變成自然的一部分，如夢如癡，是謂之「與自然同化」。其實這沒有什麼奇怪，這只是情感的放縱，主觀的幻想。這是假宗教精神。真的宗教精神是有紀律的，是緊湊而團結的一種力量，不是散漫放蕩的縱樂。你看：真正篤信宗教的人，他禱告的時候是在房裏聚精會神的屏思淨念，決不是遊山逛水的到處遨遊。

拜倫有名的一行詩句 "I love not man the less but nature more"（我不是對於人的愛情少，而是對於自然的愛情多）。拜倫很清楚的把人與自然分開，但是分開之後就有問題：究竟人與自然有什麼樣關係？我將把自然人性化呢，還是把人自然化。把自然人性化 (To humanize nature) 是古典主義者人本主義者的主張；把人自然化 (To naturalize man) 是浪漫主義者自然主義者的主張。由前者則人爲宇宙中心，自然界之森羅萬象供吾人之享用；由後者則人與自然合一，使人與一草一木同列於平等地位。是故「與自然同化」者，浪漫主義者自然主義者不能不有之一種慣技也。

喀賴爾的文學批評觀

我們要研究喀賴爾 (Carlyle) 對於文學批評的見解，先要知道他對於文學的根本觀念。一個詩人，在喀賴爾的眼裏，並不只是一個藝術家，並不只是一個會吟風弄月錦心繡口的人；詩也不只是爲供人享樂描繪聲色的東西。喀賴爾有一種神祕的見解，他以爲詩人乃是一個『具有慧眼的人』，是一個 Seer。詩人能看穿色相，能看到事物之真理。詩人不是耽溺於耳目聲色的美感，而是負有一種極大的精神的使命。詩便是真理的寫照，所以詩與哲學，智慧，宗教，喀賴爾便認作是一個東西。詩人可以說是衆醉獨醒，一般人只知在色相中過活，惟詩人獨具隻眼，洞見真理，所以詩人是英雄，是上帝的使者，是真理的宣揚者。喀賴爾的這種見解，並不希奇，詩人這個名詞，古謂 *Vates*，原意就是如此，喀賴爾不過是推求字源，加以發揮而已。但喀賴爾對詩的見解，一方面與他的全部哲學——超絕哲學——息息相通，完全一貫，一方面又是他的文學批評觀念的根本基礎。

喀賴爾的全部哲學，可說都是從德國搬來的，他的文學批評觀，也是德國的出品。他的文學批評論之最具體的表示，就在他的『德國文學狀況』、『論歌德』兩篇裏。我現在引『論歌德』的一段：

『吾人確信，評論一人或一物，最重要有益之舉乃在先闡發其優點，而後暴其劣點。……吾人所謂文學中之劣點，意究何指？所謂劣點者，不過是不合吾人脾胃不合吾人意見之處耳。但吾人究何許人耶？如詩人之目的，只在供吾人之賞識娛樂，則彼誠未能盡職，其劣點亦無庸諱。然詩人之目的，未必如是也。是故詩人之劣點，乃成難解之問題，答或不在詩人，而在吾人，或雙方均無可答。……』

喀賴爾接着說，詩人的成功與失敗，不在是否投吾人之所好，而在其是否已經達到他自己的目的。詩人的目的，前面已經說過，乃是真理的寫照，與讀者的喜好，完全沒有關係。喀賴爾有一個根本信仰：真理不是人人能得隨便窺探的，真理是隱藏的，玄奧的，非具有慧眼者，不能體會。詩人便是有些夙根的人，他能在森羅萬象之中運思游意，他能在一件平凡庸瑣的事裏看出妙諦，詩人所以

是英雄，簡直可說是上帝的化身。詩人的談吐太玄妙了，一般人仍然不能領略，一般人覺得詩人和上帝真理一樣的晦澀。詩人與民衆之間，仍有一不可超越之鴻溝。但是詩人是負着一個重大的使命要帶與人間的，詩人自身的目的雖在探討真理，但是他所探得的真理不能直接的顯示給民衆。一定要有一種人來做詩人與非詩人中間的媒介物。這種人便是喀賴爾心目中的文學批評家。

文學批評的任務，據喀賴爾看來，是「解說的」，解說詩人的妙義，解說給不能懂得詩人的人聽。所以真理與讀者中間至少有兩層階級：真理或上帝——詩人或哲學家或英雄——批評家——平民。一般人不但不能直接體會真理，經過詩人的啓示以後還是不能領悟，必須要經過批評家的一番解說。照這樣看來，一般人真是愚蠢得可憐，而文學批評不過是做文學的註腳而已。一般人的愚蠢，我們可以相信；而文學批評的任務是不是只限於解說方面呢？不過喀賴爾的意見是如此。

文學批評的任務既明，則文學批評的方法亦必隨之而定。我們從喀賴爾對文學批評的意見和他自己的批評文學裏，可以推求出喀賴爾所認定的文學批評方法。喀賴爾認定文學批評有三

個方法：(一)解說的方法(二)傳記的方法(三)歷史的方法。請分論之。

解說的方法是最主要的。批評的主旨既在解說，則其批評之方法必須是建設的，不在尋疵，不在評衡。要實行這種方法，批評家必須要適合一個先決條件，他一定要具有『同情』。批評家有了同情，然後他纔能設身處地，纔能把他自己放在詩人的地位，纔能十分的明瞭詩人所會感覺的真理，然後他的解釋纔能不隔靴搔癢，纔能絲絲入扣。批評家在從事批評的時候，也可以說是詩人了，因為他是在敘說與詩人同樣的思想感情與智慧。批評家與詩人至此可謂合而爲一了。這種方法在當時英國文學批評界可說是一個新方法。當時批評界最大的權威便是愛丁堡雜誌的記者翟佛來 (Jeffroy)，他的批評方法是以品味爲批評的標準，以判斷爲批評的鵠的，和喀賴爾的解說的方法可謂恰恰相反。喀賴爾不喜歡判斷的方法，他以爲那是武斷，那是破壞，他主張解說的方法。喀賴爾很有名的一句話：We must see before we begin to oversee。當然，文學的判斷一定要根據對於文學的了解，不過在喀賴爾看來，批評家若真能了解文學，他的工作已然完成大半，他若把真正的了解寫出來，則是他的職務完全盡了。所以解說的文學批評所須要的是同情，是了解。

傳記的批評方法是緊接着前一個方法來的。我們要了解一個詩人的思想，一定要研究他的平生。在這一點，喀賴爾很有些像聖伯甫。喀賴爾相信一首詩是全人格的表現，是全部心靈的呼聲，我們若不了解詩人的人格，絕不能明瞭一首詩的精神。而欲了解詩人的人格，只有一個法門，研究他的傳記。喀賴爾所謂的傳記，不只是物質方面的發展狀況，詩人之心靈的變化，尤為重要。喀賴爾自己的批評作品，無往不是利用這個方法，他論歌德，論席勒，完全是從傳記方面入手，他確信，一個詩人與其作品中，間含有至上的和諧。什麼樣的人格就會產出什麼樣的詩來，這其間沒有絲毫的勉強。所以批評家若想解說一種作品，最好是先研究作家的生平，這是擒賊擒王的手段。

歷史的方法乃是更進一步的方法。批評家先研究詩人的生平，更須研究詩人生時的環境及時代。喀賴爾嘗說：『歷史就是偉人的傳記』。他的真意乃是說，偉人乃時代的代表者，詩人也是一種偉人，詩人所代表者乃其時代的精神。喀賴爾相信英雄造時勢，他也相信時勢造英雄，他以為這是一個真理的兩方面，他在論迭得羅的文裏便表示過這種意見。喀賴爾自己運用歷史的批評方法，使他確立兩個根本的批評信條：（一）文學有國民性的差別，一國有一國的文學；（二）詩與時代

有極密切的關係，詩不但表現某一時代的精神，而實是表現全部歷史的來踪去跡，換言之，詩乃全人類精神活動的精髓。喀賴爾論但丁，便說他是中古世紀惟一之代表，約翰孫便是英國十八世紀思想的大成，逖得羅，歌德，無一不與其時代有關。所以批評家，爲充分了解詩人起見，不得不採用歷史的方法。

喀賴爾的文學批評觀之最大的特點，便是把文學批評家的地位降低。文學批評本來該是不計功利，無所爲而爲的活動。照喀賴爾所說，文學批評有很大的社會功用。把批評認作解說，則批評之存在完全靠着文學。解說文學的作品，對於社會誠有很大的功用；但若謂非如此便非批評，則是不啻否認人類判斷力的活動。批評家需要的不是普遍的同情，而是公正的判斷。批評的任務不是作文學作品的註解，而是作品價值的估定。解說的方法，傳記的方法，歷史的方法，我們都可以承認是文學批評方法的一部分，但不能認爲是批評的終點，更不能認爲批評方法的正則。純正的批評方法，乃是嚴謹的判斷。

亞里士多德的「詩學」

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

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

拉伯版本，我們知道詩學的大部分已經遺失。不過從殘留的部分裏我們已可尋出亞里士多德的文學批評的根本思想。我們研究詩學，要免除兩層誤解：（一）詩學所論，不限於詩。按照亞里士多德的分類法，戲劇與詩不是平行的分類，戲劇是詩的一部分，而抒情詩大部屬於音樂。詩學裏很少對某一個作者或作品的批評，大部分是原理的討論，並且所討論者多是文學藝術上的基本原理，所以我們把詩學當作亞里士多德的一般的藝術學說看待，最為恰當。（二）詩學所論，不限於希臘的戲劇。亞里士多德的批評的背景，很明白的是哀細克勒斯，莎福克里斯，優里皮地斯的戲劇，及荷馬的史詩；但是詩學的主旨在於申述一個普遍的藝術的原則，不在批評希臘全盛時代的那些作家。所以我們應把詩學當作藝術原理的第一部傑作，不應把詩學僅僅當作某一時代某一地點的產物。明乎此，我們研究詩學纔能辨視其在文學批評史上應佔之重要與應得之權威。

二

在詩學第六章裏，亞里士多德給悲劇下了一個定義，這個定義不但是包括了亞里士多德的

根本的文學批評思想，而實是開了後世幾千百年文學批評上的爭端。亞里士多德的原文是異常的含渾，據許多專門學者所說，則亞里士多德乃故意的於文中緊要處出之以含渾之辭，使當時之學者非經其親授不能得其真傳。可是後世學者就往往因此於一句一字之間大起紛爭。我們根據各家的版本先將悲劇的定義斟酌譯述如下：（一）

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

在這短短的定義裏，有兩個最重要的論點：（一）何謂「模倣」？（二）何謂「排泄滌淨」？前者乃藝術性質的根本問題，後者乃藝術任務的根本問題。請分論之。

「模倣」譯自英文之 *Imitation*，拉丁文之 *Imitatio*，希臘文之 *Mimesis*。亞里士多德所謂的模倣有一種特殊的意義，與文藝復興後的古典主義者的解釋不同，與當時希臘時代最流行的解釋也不同。亞里士多德之論模倣，與柏拉圖針鋒相對，所以欲研究亞里士多德之模倣論，須先

研究他的敵手柏拉圖。

希臘時代的藝術，其純粹藝術與應用藝術的界限雖沒有像現代這樣清楚，然并非是不可分的。純粹的藝術當時稱爲『模做的藝術』，而這一種藝術品即柏拉圖所深惡痛絕的，因爲他根本不能贊成模做的學說。在共和國第十章，柏拉圖開章便說：『無論如何，我們不應收納那種模做的詩』。於是在他的共和國裏，荷馬亦在被驅逐之列。他說，模做即是非真之謂，而模做的藝術與真實之距離則尤爲遼遠。詩人畫家無異於作偽的人，其地位遠不如一個木匠。譬如說，一個木匠要作一個床，當他未作之先，心中必先要有一個床的意象，然後方可動手製造。這個意象乃上帝的創造，乃真正的真，乃實在的實。故當木匠做好一個床後，這個實際的床不過是最初床的意象之模做而已。然而詩人畫家尙不及木匠，因爲木匠所模做的是意象，而詩人歌詠一個床時或畫家描繪一個床時，他們的模做的對象便是意象的模做。所以藝術作品乃是模做的模做。木匠造床已非真實，詩人畫家則去真實更遠了。藝術家之所以不能顧到真理，『因爲他只能把捉到一件事物之全體中的一小部分，而那一小部分又是不着實的。譬如說，一個畫家將畫一個鞋匠木匠，或其他工匠，而他

實在不懂他們的技術之分毫；姑不問他這一方面之愚昧，姑令其為一良好之畫家，如其他畫一木匠，置之遠處，只能欺騙兒童與愚人，令彼等誤以畫中之木匠為真木匠而已。總結起來，柏拉圖以為模做的藝術品一方面距真理乃是『三度之隔離』，（二）一方面則因藝術家知識之有限，絕不能窺見其模做對象之全部。『三度隔離』說，『藝術虛偽』說，便是柏拉圖反對模做論的中心思想。

亞里士多德沿用『模做』這個名辭，但給他一個新的解釋。文學是模做，但所模做的是什麼？亞里士多德以為那便是『真』，亦便是『理想』。我們平常以為真實與理想是判然兩事，但亞里士多德以為唯有理想纔得稱為真實，二者乃一物之異名。文學所模做者是人生，是自然；但是人生與自然的那一方面呢？亞里士多德的意思，人生是變動的，但人生亦有其不變動者在，這一點不變動的便是亞里士多德所謂之『普遍性』，『永久性』，亦即『真』，亦即『理想』。詩人所模做的也就是普遍的永久的真的理想的人生與自然。柏拉圖以為模做的對象本身即是模做，所以藝術乃成為虛偽，而在亞里士多德看來，藝術的模做乃超於現象界的羈絆而直接為最後的真實之寫

照歌德的解釋最爲精當，他說模倣者乃「較高的真實之幻象也」。(三)

文學的模倣之對象既是真實與理想，那麼文學之構成絕不是機械的，而是創造的。詩人非具有強敏之知識與銳利之眼光，絕不能於變幻萬態之現象界中體會到「較高的真實」，更不能把「較高的真實之幻象」予以藝術的形體。所以要作一個文學的模倣者，在亞里士多德的義意中，必須有閑暇的心境，唯有在這種心境裏纔能有心靈之自由，纔能有心靈之活動，纔能有文學之模倣。蓋文學模倣之方法是想像的，而非寫實的。亞里士多德在《詩學》第九章裏說：

「詩較歷史爲更哲學的，更高超的一件東西：因爲詩所欲表現的乃是普遍的，而歷史則特殊的。所謂普遍者，蓋謂某一型式的一人，在一種景況之下，將按照「或能」與「必須」之規律發爲言辭或動作」。

歷史只能記述已發生的一件一件的事實，模倣的藝術則可想像「未發生而能發生」與「未發生而應發生」的事實，故模倣藝術的範圍較歷史爲廣，其目標亦較歷史爲高。可見亞里士多德所謂模倣是想像的，而非寫實的。人生中之普遍的原素，只能於想像中體會之，而其想像又必須有

節度有約束，然後所想像者纔能不悖於『或能律』，然後纔能得普遍性之真精神。

從前傳說有兩個畫家競賽，一個畫了一張葡萄，懸在壁上的時候，竟有飛鳥進來啄食。第二個畫家後來也畫了一幅畫，請第一個畫家去參觀，只見壁上有一塊幔帷，正想揭開幔帷看畫，那裏知道那幔帷卽是一幅畫。一幅畫騙蔽了鳥，一幅畫乃騙蔽了人。這種模做的作品，固是柏拉圖所要攻擊的，然絕不是亞里士多德所贊成的。柏拉圖與亞里士多德所以意見衝突的原故，因爲他們對模做這個名辭的解釋不同。亞里士多德的模做論在後世影響最大，然什九未能得其真傳。我們現在總結亞里士多德的模做論之精義如左：

所謂文學之模做者，其對象乃普遍的永久的自然與人生，乃超於現象之真實；其方法乃創造的，想像的，默會的；一方面不同於寫實主義，因其所模做者乃理想而非現實，乃普遍之真理而非特殊之事蹟；一方面復不同於浪漫主義，因其想像乃重理智的而非情感的，乃有約束的而非擴展的。故模做論者，實古典主義之中心，希臘主義之精髓。

什麼叫做「排泄滌淨」？原文是希臘字 *Katharsis* 英譯本率作 *Purgation*，亞里士多德的意思是說，悲劇的功效在能引起觀衆的悲憫與恐悸之情感，這種情感本是人人有的，但悲劇能與以相當之刺激，使其得排泄之機會，然後情感方能得到純正的安息。換言之，悲劇的效用即在求情感之滌淨。後世學者關於亞里士多德這個學說大概有兩種不同的解釋：（一）倫理的解釋（二）藝術的解釋。前者以爲悲劇之功效乃是倫理的，故所謂「排泄滌淨」乃專指惡戾的情感而言，其目的在求倫理上之妥切。此說在意大利文學批評裏最爲流通，且很容易陷入「教訓主義」。後者以爲悲劇之功效在使人愉樂，故所謂「排泄滌淨」者，乃減輕緊張的情感之謂，換言之，乃求情感之鬆懈，以期心靈之愉快。此說在近代的文學批評裏信者較衆，但易流爲「藝術的享樂主義」。

亞里士多德的真意究竟安在呢？亞里士多德的文學觀念根本的非是「教訓主義」，亦非近代的「藝術主義」，乃是介於二者之間。所以他論悲劇的效用，實在是含有倫理的與藝術的原素。

這不獨亞里士多德是如此，希臘精神便是如此。專從倫理方面解釋亞里士多德的悲劇論，顯然是過於偏狹，並且在定義裏亞里士多德已經明言悲劇所影響者乃情感，而非意志。專從藝術享樂方面解釋亞里士多德，那便錯了，因為『排泄滌淨』乃超於藝術的享樂，而實含有倫理的意義。假如悲劇效用，限於藝術享樂，只求情感之舒暢，（或按今之行爲派心理學家只求內腺之分泌而得心理之愉快。）那麼，悲劇只須激發人之情感，便已盡其職責，更無須顧及情感之相當的滌淨。總而言之，亞里士多德的真義乃謂悲劇之任務在於使人愉快，但其愉快必有倫理的制裁。

我們還有一個方法可以反證亞里士多德的悲劇效用論之真義。那便是從他的對敵柏拉圖下手。柏拉圖是反對悲劇這一類詩的，他根據反對一切模倣藝術的理由，進而反對悲劇對聽衆的影響。他說：悲劇本身便是虛偽的表現，且頗足激動人之情感，例如悲憫與恐怖，凡此情感不但是不值得激動，並且激動起來恰足擾亂人的靈魂，使人神志顛倒，使人理智昏亂。戲劇既不能不求羣衆之歡迎，於是更不能不利用羣衆之弱點，結果是羣衆爲情感所衝動，失其理智的統馭力，因感官之虛幻而被詩人蒙蔽。這種哲學與詩的爭執當然是不自柏拉圖始，普羅塔哥拉斯已先此發過這樣

的議論，不過到了柏拉圖此說纔大佔勢力，共和國第十章便引此說作爲反對悲劇主要理由之一。亞里士多德作悲劇定義的時候大概許是存心要駁斥柏拉圖的學說。亞里士多德的意思是：悲劇足以激發情感，這是事實，但其效用決非僅此而已，其效用乃在於激發情感之後而能得相當之排泄滌淨，換言之，悲劇不但不使人神志顛倒理智昏亂，反足以使人擺脫情感之重擔，神志於以更爲清明，理智於以更爲強健。其實，亞里士多德與柏拉圖之重理智，抑情感，初無二致，不過柏拉圖有『絕智主義』的傾向，對於悲劇則尤抱反感，亞里士多德則凡文學美術，苟納之於正軌，都可爲理智生活上有益之幫助。亞里士多德在政治學第五章裏論音樂的功效，我們亦可引來參考。他說：『正好的音樂，其目的不在產生教訓的或教育的價值，亦不在供人之消遣或享樂，乃在其『排泄滌淨』之功效。在這一點，亞里士多德是把『排泄滌淨』毫無疑義的看做一種醫術的治療。亞里士多德的父親又曾作過醫生，後人有許多益信『排泄滌淨』乃指醫術的意義而言。（四）但是這種功利的解釋與亞里士多德的文學批評主旨不合，想來他只是借醫術上的名詞以爲譬喻罷了。在文藝復興的時候，閔突諾的解釋最爲精當，在他的詩的藝術（五）裏他說：

「醫生往往以毒藥剷除人身上之毒症，悲劇也是一樣，以詩中所表現之情感排滌人心上之擾亂」。

四

亞里士多德的悲劇的定義，除了「模倣」與「排泄滌淨」兩點以外，尚有數點不可不加以研究。

「悲劇者，乃動作之模倣也」。何爲動作？當然是人的動作。但是人身體的動作呢？還是心靈的動作呢？這些疑問都可引我們到不同的答案。亞里士多德曾說：「人生卽是活動」。而他所謂最高的活動亦卽心靈的默想。若說悲劇所模倣者乃心靈的活動，或者較近亞里士多德的原意。但我們要知道，悲劇所模倣乃作者想像中的人生的動作，所以作者的想像必須經理智的制裁，然後其模倣方爲普遍的。亞里士多德論悲劇，重劇情（六）而不重人品，因動作之表現於戲劇者厥爲劇情，至於人品之高下善惡，固完全視其動作而定。所以在悲劇的六個原素裏，劇情佔首要的位置。關於此

點，現代文學批評頗有相反的趨勢，例如高爾斯華綏就說：『注意人物，劇情自然就會好』。亞里士多德所謂人品，在英文雖亦叫做 character 但有其特殊之意義，不可不辨。

『人品者』，亞里士多德在詩學第六章裏說：『乃所以表明心志之趨向；何者乃人之所爲，何者乃人之所不爲，胥於人品規之』。又說：『劇情者，乃首要之原理，亦猶悲劇之靈魂也；人品則爲次要。於繪畫亦如是。縱有極美麗之顏色，若雜亂無章，則反不若黑白二色描繪之畫像。是故悲劇者本爲動作的模倣；爲模倣動作之故而旁及於人物而已』。又說：『悲劇所模倣者非人，乃動作與生活，且是有動作之生活；故悲劇之最終目的亦爲動作的狀態，而非性格。人品者，人之性格之所由定，但人之臧否固須視其動作以爲判也。是故戲劇的動作非所以表演人品，人品只動作之輔助而已』。亞里士多德的意思，簡單說來，就是說：無動作不能成悲劇，無人品固無妨於悲劇之存在也。動作在戲劇裏便是劇情。亞里士多德所謂『人品』(Ethos) 不是我們所謂『人物』或『角色』或『劇中人』，而是轉移心志的原素。

亞里士多德說：悲劇所模倣的動作，『必爲嚴重的』，何謂嚴重？悲劇與喜劇的分別就在這嚴

重性上。可有兩層解釋：（一）就戲劇的性質論，悲劇所模倣者為理想的普遍的真實，而喜劇反是；悲劇中最適宜的人物必為高貴的，其性格必非盡善，亦非盡惡，恰與常人相等；而喜劇則不然，其模倣之人物必屬劣等。（二）就戲劇的效用論，悲劇用在刺激人之悲憫恐怖之情，以求情感之排滌；喜劇則用在表述醜怪，以求滑稽之效果。悲劇乃理想之實現，喜劇乃現在之批評。所以悲劇較喜劇為嚴重，亞里士多德在詩學第五章說：『喜劇沒有歷史，即因其未經嚴重的處置也』。阿諾德論巢塞，謂巢塞之所以不能成為古典，即因其缺乏『嚴重性』（High Seriousness）。

何謂『有起有訖』？即謂戲劇的動作必為完整的單一的。凡是段落的（Episodic）動作皆不能成為戲劇。有完整的動作，然後纔能有齊備的劇情，然後纔能有單一的效果。亞里士多德以為一個戲劇乃是一個有生機的物體，而劇情即其靈魂。所以動作若不有起有訖，劇情便失其一貫的單純的作用，換言之，全劇便失其生機。實在講，亞里士多德所謂『單一性』，即限制之謂。凡百事物，苟加功以限制，必將陷於無定的偶然的境界，希臘文謂之 *Απειρον*。亞里士多德重劇情，故戲劇的單一只能於動作之完整求之。他論荷馬史詩時，便說奧迭綏遠遜依里亞德，他的理由即是：依里亞德

之單一在其動作，而奧迭綏之單一則在其人物也。

講到這裏，我們不能不附帶着論到『戲劇的三一律』。戲劇的三一律，在英文叫做“Theory of Dramatic Unities”，即謂戲劇動作，時間，地點，均須有單一性，換言之，即動作必須有中心，動作之延長不得逾若干小時，動作之舉行必須在同一地點。所以三一律乃一極嚴厲的規律，惹出文藝復興後幾百年的筆墨的爭執。有些篤奉三一律的作家與批評家往往假託亞里士多德的威名以爲護符，（八）所以通常便誤亞里士多德爲三一律的創造者。但是嚴格講來，只有動作的單一可以算是亞里士多德親手製定的規律。時間與地點的單一完全是後人的附會。亞里士多德在詩學第五章說：『史詩之長度不同於悲劇；蓋悲劇必力求不逾太陽一週（九）之期限，即偶逾限亦必極微，而史詩中之動作則無時間之限制』。除了這一句話外，亞里士多德沒有說過關於時間限制的話；即在這句話裏，亞里士多德也只是引證當時的一般的悲劇之長度以與史詩相比較，并未把『太陽一週』作爲期限，更未認爲理想的規律。至於地點的單一，亞里士多德實未嘗提過，後人根據希臘劇場之構造而臆度罷了。三一律後來成了文學批評上著名的辯題，故此我們先要明瞭亞

里士多德與三一律的真正的關係。

何謂「必有一定之長度」？此長度蓋謂劇本之長度。劇本過長則觀衆不能記憶劇之全部，觀至後部必將前半遺忘；若過短則劇情不能充分發展。所以劇之長短必求其適當。

在悲劇裏只有動作最爲重要，他如詞法，化裝等，俱爲次要。亞里士多德在詩學第六章說：「化裝佈景等奪目之景象，雖有其自身之情感的吸力，但就戲劇各部而觀，乃爲最不藝術的與詩的，藝術的關係最淺。因爲悲劇的力量，縱無演員與排演，亦可達於吾人。況且，奪目之景象，其賴乎舞臺工匠之術者，固遠過於詩人之藝術也。」近代戲劇藝術，在此點上，可謂與亞里士多德的精神背道而馳。近代戲劇裏，詩人的位置已漸漸的讓與一般的實際的藝術家了。修詞與詩的藝術亦不可混爲一談。荷馬詩中曾有這樣的一句——「女神乎，歌詠憤怒之情」。普羅塔哥拉斯斥爲錯誤，因此句應爲禱告之辭，不應出命令的口吻。但是亞里士多德在詩學第十九章說，這個問題「不屬於詩的藝術，屬別種的藝術」，意謂修詞學也。亞里士多德雖在悲劇定義裏說，其文字須「經數種藝術的點綴品的裝飾」，但他并不曾重視這些裝飾。即以詩的節奏音韻而論，亞里士多德已明言，凡以散

文著作者亦可成爲詩人，換言之，能爲節奏音韻之文者，未必就是詩人。詩與散文之分，在質而不在形。

那一種人最合宜爲悲劇的英雄呢？亞里士多德以爲，最理想的悲劇英雄必定要（一）其人必非全善，（二）其人亦非全惡。一個全善的人而處極蹇促的境遇，殊有悖於公理，足令觀者感覺不快。一個極惡的人，一朝失勢，墜入困苦之境，此其罪有應得，亦殊難啓人悲憫恐怖之情。所以悲劇的英雄，必須介乎二極端之間，不全善亦不極惡，質言之，即必須像我們一般的一個平平常常的人。由盛至衰，原是產生悲劇效果的最好方法，但考其由盛至衰之由，悲劇英雄亦應有其相當之咎。必其心思行爲確有錯誤，而其所受之困苦又遠過於其應得之罪，至是吾人之悲憫恐怖之情纔能油然而生，悲劇之效用纔能大著。但是我們又不可誤會，以爲悲劇英雄必須是一個庸碌無能的人；方纔所謂「必須像我們一般的一個平平常常的人」，係專指其性之善惡而言。至於他的情感則應豐烈，其意志亦應堅強，必須有偉大之奮鬪力，而結局仍不能脫於悲慘之命運。且其人愈爲顯赫，則其顛

覆時愈爲悲慘。

五

關於喜劇，亞里士多德的意見大半已經遺失。我們就殘留的部分，可以推測一二。悲劇所表現的爲理想化的普遍的人生，但人生之實際方面固不盡合於理想，自有其缺憾與不完善的地方。喜劇便是以表現此種缺憾爲目的。但是人生之缺憾與不完善又有兩種：（一）偶然的，變態的，個人的；（二）永久的，普通的，代表的。前者是人生表面上之象徵，絕對不合藝術的原則，後者纔是喜劇的正當的材料。是故喜劇所表現者亦是常態的永久人生，特人生之醜惡方面耳。至於喜劇之效用，亞里士多德的意見似乎與柏拉圖又大相逕庭。在第五世紀的時候，希臘喜劇率皆個人間諷刺之作品，故當時喜劇之效用，實是利用人之惡劣心理，觀他人之醜陋以自快，故喜劇給人的快樂是非善意的快樂。柏拉圖在他的對話（十）裏說：

「當我們訕笑朋友們的荒誕的時候，快樂與嫉恨是混合了，亦即快樂與痛苦相混合，

因我們已承認嫉恨乃心靈的痛苦而笑則爲快樂；故我們實是同時又嫉恨又快樂。」

何以當別人困苦的時候，我們要笑呢？柏拉圖說，這乃因爲我們愚昧的原故，人苦不自知，故恆以爲自己之財力智力心力皆勝於他人，觀他人之不如己，乃怡然自得，而不能不笑。亞里士多德的喜劇學說較柏拉圖乃更進一步，他在詩學第五章說：

「滑稽含有缺憾與醜惡之成分，但其缺憾與醜惡不含有苦痛或毀傷的性質。滑稽之面具，雖醜陋怪戾，而不令人難受，卽明例也。」

質言之，亞里士多德以爲喜劇之妙處卽在諛而不虐。所謂「不含有苦痛或毀傷的性質」者，一方面指笑者而言，一方面指被笑者而言，蓋滑稽之情乃起於吾人對於缺憾與醜惡之突然的發覺，此種驚異之感覺乃純粹之滑稽。所以滑稽的角色，不應是個人的，而應是代表的，其缺憾與醜惡亦不應是個人的，而應是屬於一種型類的。「個人的諷刺」與喜劇，據亞里士多德看來，乃截然二事，而後者乃較前者爲合於詩的原則。

在詩學第二十六章，亞里士多德做了一個悲劇與史詩的比較。他的結論是悲劇較史詩爲高，

理由可分四層講：（一）通常以爲悲劇乃爲粗俗之觀衆而作，因其演作易流於粗俗。殊不知此乃演劇藝術問題，而非詩的藝術問題。『悲劇與史詩固可同樣的不藉演作而產生其效果；悲劇亦可由誦讀而表現其力量也』。（二）悲劇含有史詩之各種成分，即史詩之節奏亦可採用，且此外復有音樂與布景之助，觀衆可得最活躍之愉快，而史詩不能也。（三）悲劇或讀或演，均可給人以鮮明之印象，史詩既不能演，讀時印象復不能若是之鮮明。（四）史詩之單一性遠不逮悲劇，其內容遠不及悲劇之緊湊，其效果亦自不及悲劇之深刻。是故悲劇優於史詩。

詩的來源，是文學批評裏一個最有趣的問題。亞里士多德在詩學第四章說：

『一般的詩，似由兩種原因而起，此二因者，又皆深蘊於吾人天性之內。第一，凡人自幼即有模倣之本能，且其所以異於他種動物者，即正以其爲生物中最富模倣性者耳。人之學習，最初亦由模倣。且於模倣之事物，吾人亦可感得愉快……其次即爲諧合與節奏之

本能……』

亞里士多德是把詩的來源，歸於人的本能。此說頗合於近代的藝術學說，利浦斯說：（十一）

「我們由別人動作而得的感覺，與我們自身欲為同樣動作之衝動，原有一種精神的關係存於其間，且不容解釋……」

亞里士多德對於生物學動物學均有精湛之研究，所以他對於詩的來源解釋亦能就實際立論，較之柏拉圖的學說迥不相同。柏拉圖在這一點上是神祕的，他說詩是一種『神聖瘋狂』，其來源是詩人的『直覺』，是上天的神社所啓發的『靈感』，是一種不可理解的神奇的步驟。（十二）

他說：

「詩人不是靠藝術做詩，是靠靈感，且在一種神社附身的境界裏。故善詩者當其為詩之時，必失其感官之作用，恰似柯立班蒂司之舞蹈一般。因為詩人是光明，是有翅的，是神聖的生靈；只有在有靈感時感官失去效用時理智失其統馭時纔能作詩。」（十三）

我們不能說亞里士多德的學說一定比柏拉圖為優，因為亞里士多德乃是立於分析的科學家的立腳點而觀察，而柏拉圖則是詩人。并且詩之為物確有其未可理解之處，所以柏拉圖靈感之說也自有其相當的價值。亞里士多德

謂詩起源於本能也是推測而非歷史的研究。

六

詩學中較爲重要的幾點，我們都已略爲討論。我們研究一個批評家，不應只是把他的批評逐字逐句的誦讀，便算完事，我們一定要明瞭他的批評的背景與其基礎，換言之，他的哲學，沒有一個偉大的批評家而無哲學的根據的。班章孫說：（十四）『亞里士多德是第一個正確的批評家與真實的審判者，——亦世界上最偉大之哲學家也』。亞里士多德的文學批評是始終一貫的，因爲他有固定的批評標準；其批評標準之所以能固定，因爲他有哲學的根據。現將其哲學之與藝術批評有關係各點，略爲敘述，以爲本章煞尾。

亞里士多德承認宇宙萬物皆有其目的，而最終的目的只有一個。人生亦然，『人生是不斷的活動』，但其活動係有目的的。人生目的是什麼？就是幸福。（十五）而最高之幸福，非快樂，非名譽，非財富，而是心靈之活動。亞里士多德所謂『戲劇的模倣』，即心靈之活動的一種方式。宇宙萬物既

有其最終之目的，故所謂心靈之活動亦絕不是放縱的無歸宿的想像。是故戲劇的模倣亦是有一定之模倣的對象，其模倣之價值不在模倣之歷程，而在模倣之目的。

何謂善，何謂惡？亞里士多德說，凡公共所企求者，所認為目標者即為善，反是為惡。所以在普遍性這一點上，善與真完全可以合而為一。並且亞里士多德是認定人性是普遍的，是有中心的。吾人欲表現善與真，換言之，吾人欲表現理想，若不於人性之普遍的方面着手，實別無良法。所以亞里士多德說悲劇所模倣者乃普遍的真實，而喜劇中的人物亦應為型類的代表。凡普遍者，即為中庸者。亞里士多德說，人類行為之不能自主者，或由於自身之愚昧，或由於外界之壓迫，然人類行為之有善惡可辨者，只在其能自主之行為視之。是以人類行為之善惡，固可自由選擇，而選擇之標準則應不背於中庸之道。中庸者，即避免極端，以求事物之宜。亞里士多德說，悲劇之用在求情感之排滌，益亦求情感之中庸；悲劇英雄不應全善全惡，蓋亦求性格之中庸。在亞里士多德全部的批評精神，我們可以看出中庸的精神無往而不在。

人類行為之善惡可自由自己選擇，是即承認意志之自由與理智之效用。文學批評應以理智為

至上之工具，即文學創造亦應以理智爲至上之制裁，亞里士多德雖未這樣明瞭的述說，但我們於其文學批評中已可窺見，證之於他的哲學，乃爲益信。詩學全部是一精密的分析的理智的研究，其批評之信條即爲求文學之普遍性，全體之諧和，各部之比例，總而言之，即謂文學之創作當有理智之選擇。

(註一)布契兒教授譯文：

“Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament the several kinds being found in separate points of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.” (S. H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: 3rd. ed. 1902, p. 23)

拜瓦特教授譯文：

“A Tragedy then, is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable accessories, each kind brought in

separately in the parts of the work; in a Dramatic, not in a narrative form; with incident arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions." (I. Bywater: Aristotle on the Art of Poetry, 1909 p. 17)

馬高立歐茲教授譯文

"A Tragedy is the portrayal of an imaginary chapter of heroic life complete and of some length, in language sweated in different parts in all known ways, in dramatic not narrative form indirectly through pity and terror righting mental disorders of this type." (D. S. Magoloth: Poetics of Aristotle, 1911 p. 154)

(註二) The Doctrine of Three Remove.

(註三) 歌德 "the illusion of a higher reality"

(註四) 一八四七年魏耳氏(Weil: Verhandlungen der zehnten Versammlung deutschen philologen in Basel" p. 131-141. 一八五七年瓦爾(Jacob Bernany: "Zwei abhandlungen Uber die aristotelische

Theorie des drama" Gustav Freytag 德國小說家 1616—1895)曾為有趣之解釋:「劇院之觀眾,其眼淚較平常易流,其嘴亦較平常易撇;但這種苦楚總有一種強烈的快感隨着;——幕落後,他縱然已坐了好幾點鐘,必覺得生命的力量為之緊張狂熾,他的眼炯炯發光,他的脚步輕彈易舉,每一動作都覺得穩妥而自由。一種快樂的安穩之感已隨着他的情感的激動而來」(見馬高立歐茲譯本一五四至一五五頁脚註)

歌德有一完全不同的解釋，姑并誌於此。他說：「姑不論亞里士多德之永有的客觀態度——譬如他在此所論只限於悲劇藝術——他果真是顧慮到悲劇對觀衆的影響嗎？絕不是的！他已明確的說：「動作引動人之悲憫與恐怖，悲劇在臺上必須以此種情感之調和平衡爲終局。」」（斯賓岡編歌德論文集一〇五頁）

（註五）“L'Arte Poetica” Venice. 1564, p. 77.

（註六）詩學第六章論悲劇之原素有六最重要者爲 *Mythos* 英譯爲 *Plot* 或作 *Fiction* 或作 *fable*.

（註七）阿諾德文學批評 (*Essays in Criticism*) 第二卷第三十四頁。

（註八）例如弗德利克第一論德國文學，謂莎士比亞劇爲俗野，因其悖反舞臺規律，而「此等規律非任意規定者，乃見於亞里士多德詩學者也，時間地點與趣味之單一皆已定爲使悲劇有趣之唯一途徑矣。」（見布契爾亞里士多德美術學說第二九七頁註）

（註九）『太陽一週』 (*mian periodon elioy*) 頗有不同的解釋：Cornelle 釋爲二十四小時，Dacier 釋爲十二小時……在文藝復興期意大利亦意見紛歧，見司賓岡文藝復興之文學批評（第八十九至一〇一頁）。

（註十）柏拉圖的對話集 *Jowett* 譯本第四卷第六二四頁。

（註十一）利浦斯 (*Lipps*) “Grundlegung der Asthetik” 第一一八頁。

（註十二）柏拉圖的詩的學說前後并不一貫，關於詩的起源，他極力讚美，認爲是神聖靈感，說見其對話 *Ion*, *Symposium* or *Banquet*, *The meno*, *Phaedo*, and *Phaedrus*.

（註十三）見 *Ion* 5330—5346

(註十四)見“Discoveries” ed. Costelain 第一二七頁

(註十五)希臘文 eudaimonia

參考用書

柏拉圖

柏拉圖在文學批評裏的位置沒有亞里士多德重要，不是因為他對後世文學的影響小，而是因為他的影響與其說是批評的，毋寧說是哲學的，所以於論亞里士多德時附及之。但是治文學批評者一定要研究柏拉圖，否則即亞里士多德亦難於充分了解。他的著作與文學批評最有關係的是：

(1) 共和國 (Republic) 英文譯本可用 Jowett 本。

此書第三，第四，第十，三章最爲重要，其他均可不看。就中以第十章爲尤要。

亞里士多德的詩學

(11) 對話 (Dialogues)

Ion, Symposium or Banquet, The meno, phaedo, phaedrus 五對話在 *Everyman's Library* 輯爲一卷名柏拉圖論詩的靈感 (Five Dialogues of Plato on Poetic Inspiration)。

參考書最重要的有：

(1) 柏拉圖對詩的見解 (Plato's View of Poetry) 哈佛教授格林 (Green) 著，*Harvard Studies in classical Philology*, vol XXIX 1918 pp 75.

(2) 柏拉圖的使命 (Message of Plato) 俄維克 (E. J. Urwick) 著，倫敦一九二〇年 Methuen 公司出版。第十一章最重要(一九二頁至二二〇頁)。

(3) 奈特希浦共和國演講錄 (R. L. Nettleship: Lectures on the Republic of Plato

ed. by Charnwood) 一九二二年第七版馬克米倫公司出版於倫敦頁第八四至一二二頁第三四〇至三五四頁)。

(四) 勃朗遜柏拉圖對詩人的研究與批評 (C. D. Brownson: Plato's Studies and Criticism of the Poets. 1920. R. G. Bodger. Boston.)

亞里士多德

關於詩學 (Poetics) 的版本很多自一四九八年瓦拉 (Valla) 的拉丁文譯本出世以後到現在，最重要的譯本至少可選出四十種。文學批評與版本考據是兩件事，所以治文學批評者無須特別注意各家版本的異同，但是在英文譯本方面我們至少同時要參看下列三種：

(1) 布契爾編亞里士多德之詩與美術學說 第三版 (S. H. Butcher: Aniranth's Theory of Poetry and Fine Art, 3rd ed.) 倫敦一九〇二年馬克米倫公司出版。

此書前半是譯文，後半是評論，譯文既清醒，評論復為允當，在英文各本中當以此為第一傑作。

(11) 拜華特編亞里士多德論詩的藝術 (I. Bywater Aristotle on the Art of Poetry.)

Oxford Clarendon Press, 1909)

此書與前本略有出入，宜參看。譯文最準確。

(三) 馬高立奧茲編亞里士多德詩學 (D. S. Margoliouth: The Poetics of Aristotle, Hodder and Stoughton London 1911)

馬高立奧茲係牛津大學亞拉伯文教授，本書分兩部，前部由希臘文譯成英文，後部由亞拉伯文譯成拉丁文。與前兩本均大有出入，是治詩學者不可少之參考。

右三種均很深奧，初學者可讀 Cooper: Aristotle on the Art of Poetry. Giunt Co. 1913。參考書可舉下列數種：

(一) 洛思著亞里士多德 (W. D. Ross: Aristotle, Charles Scribner's Sons, New York, 1924)

此書將亞里士多德所有重要著作均作有簡明之述要，讀此可知亞里士多德全部之大概。

(二) 波里加德亞里士多德論詩的藝術 (A. O. Prickard: Aristotle on the Art of Poetry, Macmillan and Co. London, 1391)

此書係一講演，言簡而賅，讀之可得詩學大概。

(三) 枯泊兒亞里士多德喜論 (Lane Cooper: Aristotle on Comedy, Hareonrtle Brace Co. 1922)

此書引證精博，在此題上為最佳之作。

(四) 馬高立奧茲亞里士多德之荷馬 (D. S. Margolouth: The Homer of Aristotle, Basil Blackwell Oxford 1923.)

此書乃馬高立奧茲教授補述其在亞里士多德詩學未盡之意，已讀前書者，此書應在必讀。

(五) 珂蒲亞里士多德修辭學概論 (Z. M. Cope: Introduction to Aristotle's Rhetoric, London 1867)

論亞里士多德修辭學者，此書爲唯一佳本。

(六) 枯泊兒：亞里士多德的詩學之意義與影響 (Lane Coopers: The Poetics of Aristotle its Meaning and Influence. Marshall Jones Co. 1923)



亞里士多德以後之希臘文學批評

一 引言

自從亞里士多德死後至耶穌誕生，此三百年間之文學批評，一言以蔽之，墮落而已。不但像亞里士多德這樣偉大的人物不可再得，即亞里士多德的批評精神亦幾不可復辨。其實墮落者固不僅文學批評爲然，希臘之哲學戲劇建築均已顯露其盛極而衰之徵候。希臘自從降伏於馬其頓人勢力之下以後，在政治方面陷於附庸的狀態，在文化方面，則其中心由雅典移至亞力山大城。亞力山大的帝國在表面上雖是異常發達，把希臘的文明遠播於四方，將希臘的古籍作充分之研究，但若考察其文化之質素，則是顯然的衰退，——理性淪爲理智，藝術變爲技巧。不過墮落又非滅絕之意，希臘文化在這個時代發生劇烈之變化，其意義極爲重要，因爲這個變化乃希臘與羅馬之過渡，

研究文學批評史者，自不能不與以相當之注意。

何以說這個時代的文學批評是墮落呢？因為在這個時代的文學批評裏我們可以看出兩個顯然墮落的趨勢：（一）乾燥的版本批評，後稱爲『亞力山大主義』；（二）文法批評與修辭批評。請分論之：

希臘文化的一大特點便是思想的自由，其文學之創造與批評之樹立均由是而起，但自亞典崩解以後，此特點便不復存在。思想的自由一變而爲理智的考據。陶樂美騷特（紀元前三二三年至二八五年）獎勵批評事業可算最力，廣招希臘學者，建藝術院與圖書館，從事希臘典籍之研究，使亞力山大城成爲當時唯一的文學中心。這些亞力山大派的學者對於文化的貢獻極大，因為他們不但把希臘典籍妥爲保存，並且詳加考據，開後學研究古籍的途津。但是我們把他們的成績當作文學批評來觀察，則不禁大大失望。他們的批評分五個步驟：（一）版本之次敘；（二）重音之訂定；（三）字尾之變法；（四）字義之詁解；（五）全部之判斷。這種方法若認作文學批評的方法，其弊在誤文學批評爲科學。而我們又不能不認亞力山大派爲當時最盛之批評學派也。

版本考據與其說是文學批評，毋寧說是文字批評。但亞力山大派批評家於考據中亦間或有一點純正的批評。此派批評家最著者為贊諾德特斯，亞里士多芬尼斯（比贊提姆），克拉提斯，亞里士塔克斯等。他們的作品什九已經遺失。他們遺留的考據之論荷馬的一部分，時有超於文字批評的批評，例如，論奧迭綏：

「婦女不喜歡她們的丈夫的父母，是極自然的事」。

「青年人以乏經驗之故，所以可怕，唯此於青年女子為尤然」。

但像這樣的評語，亦不多見。

修辭批評為這個時代的文學批評之另一趨勢，其在文學批評裏的位置亦較版本考據為高。批評家與修辭家的分別即在前者是以文學的判斷為對象，後者是以文學作法的規律為對象。但真正的修辭家往往又有批評的根據，在這種地方修辭家在文學批評裏纔可佔一個相當的位置。鮑爾文教授說：「在羅馬共和國的末葉與羅馬帝國的初年，最流行的文學批評大半來自修辭家與文法家」(“Ancient Rhetoric and Poetics,” p. 102)蓋修辭學者雖非高等的文學批評，固仍

在文學範圍以內，且其歷史的價值尤不可湮沒。亞里士多德的批評著作於詩學外尚有修辭學，與詩學比較起來，修辭學的效用當然偏於教育的而非批評的，而在其種類之內固仍為最哲學的。他說修辭學的效用有四層（同上第九頁）（一）以普通人類之語言文字表示真理；（二）使一般人得以了解真理；（三）養成縝密明辨之習慣；（四）為自己與自己之主張辯護。總之，修辭學乃『說服人』之一種藝術。我們不能在此詳細研究，只略舉亞里士多德的重要意見以為例：

『詞句之次敘既不宜死守板眼，復不宜漫無節奏。前者跡近做作，不能引人入勝，且足旁誘人的興趣……而漫無節奏者復不可繩量，但吾人必須有衡量，雖其衡量不必即為死定之板眼。蓋無限制之事物，吾人心耳均無從把握也。凡百事物，其衡量均以數目，數目施於詞句則為節奏，板眼者節奏之部分耳。故文必有節奏，而不可有板眼，否則為詩矣。蓋其節奏不可過於整飭也。』『詞句之聯貫或為鬆懈，或於緊湊。鬆懈者蓋謂詞句本身并無終點，一任文意延長。但吾人每欲審視詞句之終點，故此種句法不能悅耳……緊湊者，蓋謂句必有讀，有起有訖，本身成為整個的全體。此種句法，既可悅耳，復易追隨……』

像這樣的批評，其成爲文學批評，毫無疑義。唯自亞里士多德以後，修辭學乃漸變爲字句文法之考究。文學批評之哲學的性質一變而爲技術的性質。例如當時阿弗多尼，阿斯提森，尼楷孚勒斯，尼珂勞斯等等，雖著作浩繁，殊乏研究之價值，但希臘文學批評自亞里士多德後便無一人值得我們的研究嗎？是又不然。從三百年來無數的修辭家考據家文法教師裏，最後產出三個可供研究的批評家，——戴奧尼索斯，普魯塔克，朗占諾斯。

二 戴奧尼索斯

戴奧尼索斯（紀元前六十年與五十五年間生，紀元前八年以後死）的功績即在能於文學品味日趨低降之際，而崇奉古典，使希臘文學的光輝得以不墜。他以荷馬爲詩中最偉大的作家，迭毛斯特尼斯爲散文中最高偉大的作家。詩與文的分別，據戴奧尼索斯看，並無顯著的界限，而文應儘量的採取詩的原質，但又不可成爲詩。他又說，文調能兼高貴性與動人二者而有之，斯爲最美。而吾人之喜聽諧和之音，則又是與生俱來之一種本能。

「……一般人的娛樂場中，集滿了一些混雜淺陋的人，而我似曾看出大家都能自然領略美的節奏與音韻。我曾見過一個精練的琴師，爲聽衆所嗤，只因他弄錯了一個音調，毀了全樂。我又曾見過一個善吹笛者，他也遭此同樣的命運，因爲他吹錯了一個調，或因嘴唇未咬緊而發出一聲『破音』。但是若令批評者提起樂器，奏他所指責的任何樂譜，他必謝不敏。何則，此乃技巧問題，吾人不能皆嫻也。而感覺則吾人普遍的本能也。致於節奏，吾亦有同樣之觀察……」（羅伯次戴氏

論作文第十一章第一二三頁至一二五頁）

音樂與雄辯之分別，據戴奧尼索斯看，是在量而不在質。語言文字之重音韻與節奏，與音樂同，特不若音樂之甚耳。戴奧尼索斯謂作文有兩方面，題材與表現。關於表現方面，字之選擇，與字之佈置均應注意。『雖然字之選擇，在自然的次級裏當爲首要，而字之佈置對於快感，勸說，與雄辯力之貢獻實更爲重大』（全上第二章第七十三頁）例如在奧迭綏第十六章，奧迭索斯爲牧豕者之客，天明將破齋，這一段故事，『本爲日常生活之瑣事，但描寫得何等動人……字字悅耳……而又爲最平常之字，農夫漁父所能道者，或任何不文之人率能道者』（全上第三章第七十七至八十

一頁)是以文字之美,其有賴於字之佈置者蓋過於字之選擇。

戴奧尼索斯的雄辯家(“*De Antiquis Oratoribus*”)最足表示他的批評的能力。傑伯教授說:「戴奧尼索斯之最特出的批評家之特點……他論雄辯家的目的,非爲作傳,亦非述評,乃爲建樹希臘散文的標準……故他對雄辯家個人不甚注意,而最注意各雄辯家所代表之趨勢。」(R. C. Jebb: *The Attic Orators*. Vol. I. Intro p. 65)「雄辯家」在希臘文只是「說話者」(Rhetor)者的意思,而在希臘時代,說話是一種美術,和雕刻音樂詩歌一樣是美術。雄辯的藝術,卽散文的藝術,論雄辯藝術,所以亦卽文學批評所不可少之一類。戴奧尼索斯論伊梭格拉底斯說:「思想常爲節奏所奴隸,真理爲「通暢」而犧牲……但按自然的程序,應思想在前,表現在後……」(第十二章)

他論里細阿斯說:

「無論是誰,讀里細阿斯的敘事部分時,不但不覺其技巧與虛飾,且必可看出真理與真實之隱隱欲現,殊不知自然之模倣纔是藝術最高之成就……所以據我看來,里細阿斯

所追求者乃是現實，伊塞阿斯所追求者纔是藝術。（第十六章）

從這幾句話裏，我們不但可以看出，戴奧尼索斯的品味之純正，且可體察出他的尊崇批評正統的精神。他的全部批評只是一個『亞典主義』與『亞細亞主義』的爭衡。所謂『亞細亞主義』係指自迭毛斯特尼斯至西塞羅那一時間的作風而言。這時期的作家競尙粉飾，黑格斯阿斯可爲代表。戴奧尼索斯是亞典主義者，所以他批評黑格斯阿斯說：

「我真不明白，彼果如是之蠢，而不能辨節奏之優劣，抑彼乃如是之頑，而不願改惡從善也……彼之著作，蓋無一頁可謂成功之作。」（論作文第十八章第一八五至一八七頁）

「成功之作」的明例，戴奧尼索斯便毫無疑慮的舉出荷馬。可見他不但是亞典主義者，而是古典主義者了。他批評當時一般的文學品味之墮落：

「近年來，古昔的哲理的修辭學大遭打擊，江河日下。自馬基頓之亞力山大卒，乃開始墮落，至今可謂瀕於滅絕之境。另一種修辭學思起而代之——此種修辭學既虛偽凌亂，復無哲學的天才與自由之紀律。所善者只是欺蒙愚昧之羣衆而已。誠卑鄙可惡，而其結果必

致使希臘人陷於蕩子之手萬劫不復之境……」（雄辯家第一章）

所以戴奧尼索斯纔起而「挽狂瀾於既倒」。

戴奧尼索斯對後世的影響如何，姑且不論。他對古典主義的了解，確是精深。可於其論荷馬見之。他說：古典作家的優點，在其簡單，但是古典的簡單乃是複雜的審慎的藝術之結果，而非自然流露不加思索之簡單。例如：荷馬之描寫暴風中的海岸（依里亞德第十七節第二六五行）便採用延長的字音，以示其不斷的震盪。再如，描寫岩石的下滾，便採用短促的字音以表示其急驟的奔馳。（奧迭綏第十一節第五九八行）。此種解釋，若趨極端，固嫌板滯，但確有重要之真理在。蓋古典主義之作家，其頭腦必須清晰，其方法必須審慎。其結果雖以簡單為極則，但其簡單必須為理性選擇後之產物。世人誤簡單的美為不加制裁之流露，為不經紀律之自由，實乃大誤。所以戴奧尼索斯的意見益足使我們注意。

戴奧尼索斯的批評態度亦極正當。他說，文學批評應當諍直，而不應咀咒。他又說：「假如我們比圖西迭地斯或其他作者的能力較低，我們并不因此而沒有批評他們的權利」。（論圖西迭地）

斯第四章）他批評柏拉圖便完全秉持這種公正的態度。在一般修辭學者中間，戴奧尼索斯之所
以卓然獨立，正以其有批評的態度，與批評的標準。他的批評標準便是當時他所崇奉的亞典主義，
亦即我們現在所明白的希臘精神。

三 普魯塔克

普魯塔克（生於紀元後五十年左右，卒年不明）的主要的批評著作便是「青年宜如何學
詩」。他的批評的出發點是道德與教育。自表面上看，他似乎是與柏拉圖同調，實在他的批評眼光
遠不及柏拉圖之卓越。普魯塔克一方面既無批評的獨到處，一方面復囿於實際的道德，故對於創
造的文學往往有極瑣碎的偏見。他的詩的學說，可分三層討論：（一）詩與散文的分別，（二）詩與自
然之關係，（三）美術的目的。

普魯塔克以爲詩與散文之分在質而不在形，此點與亞里士多德可謂脗合。古希臘的哲學家
如恩皮道克利斯柏曼尼底斯，科學家如尼堪德爾等，往往借用詩的體裁著作，這在普魯塔克看來，

都是極可批評的。(第五十三至五十四頁)凡帶說理的與教訓的性質之文字，宜用散文體，利其清晰也。詩的性質迥乎不同，除理智的成分外，情感乃必不可少。普魯塔克不信柏拉圖所說詩的起源乃是「狂熱」，所以他說詩是理智與情感的共同的產物。在論音樂裏，他也說判斷力是音樂的原素之一，因為詩與音樂在希臘時代固有極密切之關係。所謂判斷力者，乃是選擇的能力，一首詩的性質若何，何種寫法為宜，內部如何佈置，均有賴於判斷力。所以普魯塔克又確信詩的真優點必須建在哲學上面。

詩才是天賦的能力，但是必經相當的訓練。所以優里披地斯說：「愛情能使從不懂音樂的人成為詩人」，普魯塔克便解釋說：「他的真意并非謂從無詩與音樂嗜好的人，經過愛情後便會產生詩與音樂，必其人先有產生詩與音樂的本領，經過愛情後乃與奮活動耳……」詩人必為情感的，但凡有情感的不必就是詩人，因為表現情感的能力不是人人能有的。希臘民族既富情感，復有表現情感的天才，所以纔能有那樣多的詩遺留下來。

關於詩與自然的關係，普魯塔克的學說可於其解釋「模倣」時得之。古希臘時代對「模倣」

的見解，前文已略爲述說。柏拉圖的主張是「三度隔離說」；亞里士多德有兩層的解釋，普通的模倣與藝術的模倣。普魯塔克的意見則與柏拉圖，亞里士多德均有不同，他說：

「……當我們看見一張蜥蜴或猴子……的圖畫，我們的喜悅與驚異并非起於蜥蜴與猴子自身之美，而是起於這張圖畫之逼肖。醜的是美的，此乃不可能；蓋吾人所讚美者乃是模倣，無論其所模倣者爲醜爲美也。反轉來說，若把醜的事物表現成爲美的，吾人便可否認此等圖畫之真實性。有些藝術家描繪鄙劣的動作，例如提毛特斯雕刻美底阿殺子的像……我們並不讚美此模倣之動作，我們只讚美其藝術，如其模倣確是真切。詩既然也時常描寫卑下的動作與情感，則青年人應一方面勿將藝術的動人處與其對真理的成功相混，一方面復應勿誤認爲美，只可當作一個確切的逼肖的模倣而讚美之……因爲一件東西的優點，與其模倣之優點不同；自然與合宜方爲優點，但對於卑下之事物則卑下斯爲自然合宜矣……」（第五十八至六十頁）

從這段可以看出普魯塔克與柏拉圖亞里士多德之判。普魯塔克認定模倣的價值在其確切，

換言之，一切事物均可爲藝術模倣之對象。這種見解根本上有兩點錯誤：（一）藝術模倣之對象若不加以選擇，藝術便失其普遍性，永久性，與高貴性；（二）模倣之價值若只在其確切，則其模倣根本的即不能成爲藝術。柏拉圖之反對藝術的模倣，以其既爲模倣，便非真實，縱極逼真，亦無價值。亞里士多德之擁護藝術的模倣，以其所模倣者乃是理想，而非現實。普魯塔克的模倣論，乃是柏拉圖所攻擊者與亞里士多德所不屑辯者之混合物而已。普魯塔克之所以與亞里士多德相左，因爲他不能分辨「現實」與「真實」。所以他說詩沒有實際生活那樣真實。普魯塔克之所以與柏拉圖相左，因爲他不能分辨柏拉圖所謂模倣的藝術與誠摯的藝術之異。所以他說詩的價值即在其模倣之確切。

我們不能問普魯塔克以爲詩的目的是什麼，因爲據普魯塔克的主張，詩的本身并無目的。在「青年宜如何學詩」的結論裏，他說：

「……且詩也者，可爲青年人領悟哲學之預備，以免讀哲學時格格不入，以免心中仍存幼時所得之誤解，……故青年讀詩，宜慎加指導，勿令存對哲學之偏見，而應先加以教導。

能如是者，則由讀詩方可近於哲學之研究，且出之以沖和適當之態度也。』

此種道德的觀念，與柏拉圖之教育學說頗為接近。至於詩能給讀者快樂，普魯塔克似已默認，但他不承認詩的目的應該如此。詩與人以快樂，故此纔有人讀詩。讀詩的目的，據普魯塔克的主張，應該是為研究哲學之準備。普魯塔克乃進一步以讀詩之目的為詩的目的。

四 朗占諾斯

朗占諾斯是否「論超美」(Peri Hypsous) 的真作者，「論超美」究竟成於何時，這些問題我們姑且不理。這部殘稿，在希臘批評裏除了亞里士多德的詩學外，可謂最富獨創性的一部批評。自從布窪婁的介紹以後 (Trans. by Boileau, 1674)，益為世人所重。在十八世紀有人 (Gibbon: "Sublime Longinus") 把「超美」與「朗占諾斯」合為一個名詞了。

何謂「超美」在英文譯作 "The Sublime" 頗易發生誤解。朗占諾斯給「超美」下的定義是：「一種文字的高超性與優美性」。由此我們可以看出朗占諾斯所謂的超美絕非英文 Sublimity

之狹義的意義，換言之，絕非指心理變態而言。朗占諾斯的批評信條雖有許多地方未脫離希臘精神的正統，但在其批評的深處我們可以發現一點浪漫的成分。朗占諾斯之浪漫性即在其重視情感。他說，超美的文字，其動人也，以情移而不以理解。文字所以能至高超的境界，則有賴於藝術，而朗占諾斯所謂藝術係指文字的規則與修辭的原理。「有人以為文字之高超性，係天生的，絕不能由學習而得，只可任自然之指導。是故以超美之文字，隸於藝術之下者，實完全錯誤。」朗占諾斯說：「自然」之爲物，固非能由吾人所驅使，但亦非漫無統系……且超美之表現若不經知識之指導，一意孤行，則危險殊甚；蓋發動力固甚重要，而制裁力尤不可少也。」（羅伯次譯本第四十三至四十五頁）。在這幾句話裏我們可以看出朗占諾斯雖有浪漫的趨向，尙未盡脫希臘的精神。因爲他一方面說文字之動人以情移而不以理解，一方面又說「自然」須經知識之指導。在表面上看，所謂指導當然是脫胎於古典精神，但細味之，則又不然，此微妙之分別，不可不辨。亞里士多德說詩是情感與理性之共同產物，理性云者亦是內在的人性之一部分，是故詩之來源純爲內在的。朗占諾斯所謂指導則爲藝術的規則，實已陷於修詞學範圍之內。就全部論，朗占諾斯的批評精神對柏拉

圖與亞里士多德二人相較，則以對柏拉圖爲比較的相近。而柏拉圖又不如朗占諾斯之推崇情感，此又其不同處。

朗占諾斯說，文字之劣點不合於超美者有四。(一)誇張(二)幼稚(三)情感之誤用(四)冷酷。超美之來源有五：

(一)思想之雄偉——此卽構成偉大的觀念之能力。非性格高貴者不能具此能力。模倣偉大之模型，亦可得高越之思想，而富想像力者或善選聯奇事者亦可收同樣之效果也。

(二)豐烈之情感——此點未加詳論。

(三)語法之應用——最佳之語法卽能令人不覺其爲特別之語法。

(四)詞句之高貴——卽選詞擇字之工夫。善選詞者取其恰當而又能動人。他如譬喻等亦屬此類。

(五)排字之優越——字數之多寡，與節奏之過與不及均與文調之超美有關。(羅伯次譯

關於修詞方面的批評，我們可姑不過問。朗占諾斯之最值得注意者，即其對於情感與文調之重視，蓋實乃啓後世浪漫思想之源也。

參考書

戴奧尼索斯

(一) 羅伯次戴奧尼索斯論作文 (W. R. Roberts: *Dionysius of Halicarnassus on Literary Composition* Macmillan, & Co. London, 1910) 此書係希臘原文與英譯文對照本，前有長序，後有註釋，原名： *Peri Synthesens Onomaton* 拉丁文譯作： *De Compositione verborum*.

(二) 羅伯次戴奧尼索斯之三文翰 (W. R. Roberts: *Dionysius of Halicarnassus, the three Literary Letters*. Cambridge University Press, 1901) 此書前附論文，佔全書之半，題爲「批評家之戴奧尼索斯」，極詳盡。

亞里士多德以後之希臘文學批評

普魯塔克

(一) 拍德佛德普魯塔克與巴西勒斯論詩 (F. M. Padelford: Essays on the Study and Use of Poetry by Plutarch and Basil the Great, Yale Studies in English XV, Henry Holt and Co. New York, 1902)

此書關於普魯塔克之部分爲：

(一)「普魯塔克之詩的學說」。

(11)“Pos Dei Ton neon Poiematon Akoyein”的英譯。

(三)維斯塔維普魯塔克之教育學說 (K. M. Westaway: The Educational

Theory of Plutarch, University of London Press, London, 1922)

可讀自八十五頁至一一四頁。

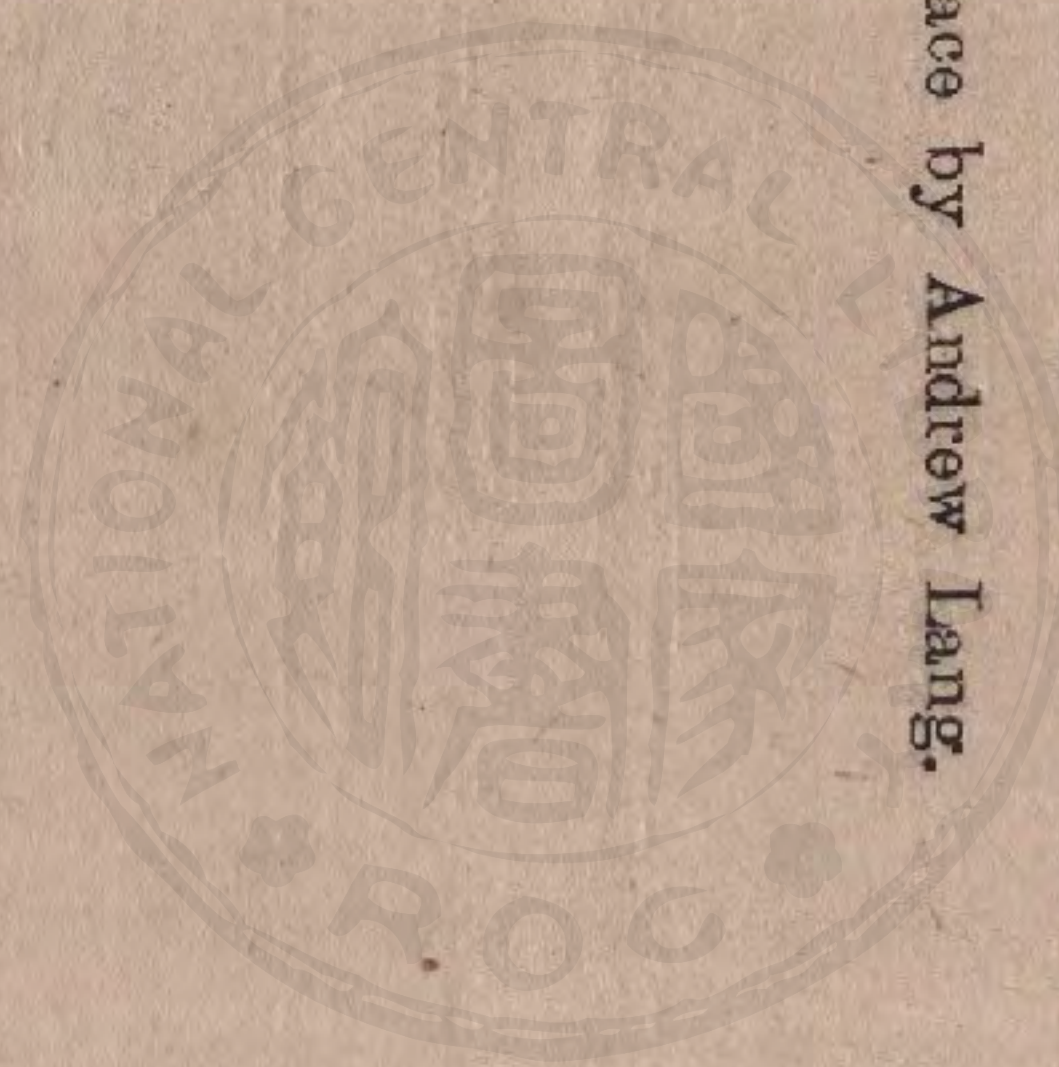
朗占諾斯

朗占諾斯論超美 (Longinus: On the Sublime) 有許多版本，爲合用起見可舉：

(1) W. R. Roberts: *Longinus on the Sublime* 劍橋大學出版部, 一八九九年出版。

(11) W. T. Spurdens: *Longinus on the Sublime*. London and Norwich, 1386.

(111) H. I. Havell: *Longinus on the Sublime*. London Macmillan & Co., 1890. With a Preface by Andrew Lang.



西塞羅的文學批評

西塞羅（生於紀元前一〇六年，死於紀元前四三年）是羅馬最偉大的雄辯家。他的文調，幹練而整飭，成爲拉丁散文的至上的榜樣，羅馬文學批評裏所謂「西塞羅主義」者，就是指西塞羅的文調而言。一時作者，爭相倣效，甚至凡是西塞羅未曾用過的字均不敢用，其權威有若是者。溫德爾教授說：

「羅馬的古典文學，固乏希臘之自然的美，但有一種嚴謹的修飾，絕非後之倣效者所可幾及，此種修飾，稱之爲西塞羅式實最洽之名稱也。」（Barrett Wendell 歐洲文學正統第一九三頁）

西塞羅的著作與文學批評有關者可舉其「論雄辯」與「雄辯家」兩種。我們在考究西塞羅的批評以前，一定要知道，羅馬的雄辯雖然是最爲昌盛，但就藝術方面觀察，較希臘的雄辯已略

遜一籌。因爲希臘雄辯『固不必處處都是邏輯的，至少是處處與題目有關的。而西塞羅則不然，雖其才智辯詰，過於常人，每牽拉過遠，徒事鋪張，且其鋪張又顯露其造作之痕』(Jobb 雅典雄辯家卷一敍論第一〇五頁) 羅馬雄辯不及希臘最主要的原因，便是雄辯在羅馬由純粹藝術降爲實際藝術。羅馬雄辯的效用大半是在法庭與議院裏，所以很易傾向於修辭與表現方面。西塞羅作論雄辯的時候，雖極力想保持一個哲學家的態度，而實未能脫於修辭學的窠臼。

他說：雄辯的藝術不僅是姿勢發音等瑣細的研究，雄辯家對於人生應有深遠的領悟，換言之，雄辯的藝術即是教育之全部。

但他又說：若使哲學能收實效必有賴於修辭。可見修辭與哲學是截然兩事，而西塞羅之論雄辯等著作乃屬於修辭的研究，又毫無疑義。不過他要擺脫當時雄辯的拘束，而欲使之成爲哲學的，此種傾向也自有其相當價值。

西塞羅對於文學批評沒有多少具體的貢獻，其論雄辯文章亦不能認爲文學批評的正宗。但他是古典文學傳統不可少的人物之一。他對於希臘文學有精深的了解，所以他的批評精神大致

不悖於古典文學的信條。他說：

『在任何事物，我們必須考慮我們應當走到多遠，因為雖然事物各有其宜，而過多實較不及為惱人也。故阿白里斯曰：彼畫家者，不知何者為足，故恆陷於錯誤。』（雄辯家第十二節）

這種節制的精神，姑不問西塞羅自己做到多少，其為古典的，實無疑義，且較亞里士多德為更進一步，亞里士多德只求長短之適中，西塞羅則謂過短猶勝於過長。在論雄辯他又說：

『我常聽說（從地毛克里特斯與柏拉圖的著作裏），真正的詩人其心靈必如火熾，又如瘋狂，否則即不成為詩人。』（第二卷第四十六節）

對於雄辯家，西塞羅於是也採取柏拉圖的見解。不過西塞羅不是熱狂的，他知道詩才之來，情感與俱，但欲求其發揮光大，必須受理性之紀律，希臘的雄辯，尤其是迭毛斯特尼斯的，在結尾地方，總是求情感之安靜。西塞羅有時也能遵守這個規律『偶爾的得到雅典式結尾，例如在第二菲力皮克，米龍辯護狀』。

詩的效用是愉快還是教訓？西塞羅是斯多亞派的哲學者。對於奢華的娛樂當然是不贊成的。不過他亦非極端的教訓主義者。他以為「詩若有益，固然最好，否則做爲一種正當娛樂，亦無不可。」西塞羅曾以這種理由在陪審官前爲阿吉阿斯辯護。西塞羅說：文學的研究即是教育之一部，詩則尤足以宣揚「偉人之殊蹟」。羅馬人對於國家有一種奇怪的信仰，他們以為政邦乃神聖不可侵犯之偶像，凡百事物皆須與政邦之利益不悖。國家利害較任何事物利益都爲重要。在這種觀念之下，西塞羅對於詩的效用之見解乃終於不能脫功利主義的色彩。所以他說詩人與雄辯家之存在對於國家是有益的，他們是國家的組成的分子，不是社會的寄生蟲。所以詩與雄辯最大的效用，也就在其有益於國家。這種見解可謂真正羅馬人的眼光之所獨到。西塞羅并非不知詩的愉快的價值，他曾說明詩「可陪我們度夜，可伴我們旅行，可供我們消遣」（爲阿吉阿斯辯護狀第七節）然此特退一步言耳。

西塞羅能看出詩與雄辯的同處，而不能看出詩與雄辯之異點，所以他對於詩與散文的分別亦有不妥切的見解。他說散文較詩爲難，因爲詩的音節有一定的規律，而散文則變幻無窮（見雄

辯家的第五十八節)。羅馬批評之重視形式，原是其古典主義之優點，但若將形式與本質隔離，則其批評亦必陷於偏枯。西塞羅之全部批評精神，其弊正坐於是。

文學批評辯

讀過亞里斯多芬尼斯羣蛙的人，可以記得「文人相輕」的通病在古希臘時代就已流行。但羣蛙也是希臘的最早的批評文字之一。文學批評與「文學攻擊」自古就是同時誕生，馴致今日一般人還常以爲文學批評多少是帶有惡意的，是破壞的，是卑下的，是文藝的蝨賊。是不可以不辯。

「瓦頓嘗說，批評家不過是爲顯貴刷衣服而已，培根且引此語以入真理錄。班章孫謂有如蠢陋之補鐵匠，愈補愈爛。伯特勒謂批評家乃檢查智慧之兇差，冒充審判之屠戶。斯地爾謂批評家乃人類中之最愚者。綏夫特謂批評家乃狗，乃鼠，乃蜂，充其量亦不過是知識階級中之蠢夫。珊斯通說，批評家似驢，一面吃着藩籬的草葉，一面告人以剪修藩籬的利益。格林說，批評家者，販貨估價之市

井耳。勃恩斯，批評家乃榮譽途中之強盜。歐文詆爲文壇上之搶犯。斯考特曰，如詩人與藝術家乃榮譽之棟梁，批評家其蛀蟲也。……」（引自“Gay Science” Vol. I）這些意見都非是無因而起，但都是片面之論。考希臘文「批評」一字，原是「判斷」之意，并不涵有攻擊破壞的意思。判斷有兩層步驟——判與斷。判者乃分辨選擇的工夫，斷者乃等級價值之確定。其判斷的標準乃固定的普遍的，其判斷之動機，乃爲研討真理而不計功利。吹毛求疵固非批評家之正務，但文學作品果屬有疵，批評家亦未嘗不可吹而求之。吾人對於專事攻擊的文字既置不滿，而對於專事讚揚的文字亦不能認爲批評。凡不以固定普遍之標準爲批評的根據者，皆不得謂爲公允之批評。阿諾德文學批評之定義曰：

「文學批評者，乃一種無所爲而爲之努力，藉以學習并傳播世上最優美之智慧思想者也。」

這個定義至少有一點值得注意，便是文學批評的「無所爲而爲」的精神。若無這種超然的精神，便難有客觀的判斷的批評。

文學批評既非藝術，更非科學。文學的創作力與文學的鑑別力是心靈上兩種不同的活動。雖然最上乘的文學創作必涵有理性選擇的成分，但徒有理性亦不能成爲創作；雖然最上乘的文學批評對於作家必有深刻的鑑賞，但徒有鑑賞亦不能成爲批評。以批評與藝術混爲一談者，乃是否認批評家判斷力之重要，把批評家限於鑑賞者的地位。再確切些說，乃是創作天才與批評家品味之混亂。而文學批評的印象主義便完全根據這種混亂而生。近代批評中印象主義最顯明的代表便是培特。他對於“*Mona Lisa*”的批評，乃是一篇絕妙的創作。繼培特而起者，有王爾德，他以文學批評爲創作中之創作，說見其藝術家之批評家“*Criticism as Artist*”。至於佛朗司乃更變本加厲，以文學批評爲「文學傑作中之心靈的遊歷」。專憑主觀印象以從事批評，勢必至完全視批評者一時之心境爲轉移，其最好的成績成爲非正式的文學創作，下焉者只是偏見，無論如何，絕非批評。近代文學趨向是注重文學的創作性與獨創性，所以文學批評也漸漸的成爲創作文學。文學創作的本身已傾向於「情感之自然流露」，所以文學批評亦爲感情用事之印象主義所支配。但是文學批評一定要有標準，其靈魂乃是品味，而非創作，其任務乃是判斷，而非鑑賞，其方法是客觀的，

而非主觀的。如其吾人能劃清這些區別，便當承認文學批評不是創作的藝術。

文學批評也不是科學。以科學方法（假如世界上有所謂『科學方法』者）施於文學批評，有絕大之缺憾。文學批評根本的不是事實的歸納，而是倫理的選擇，不是統計的研究，而是價值的估定。凡是價值問題以內的事務，科學便不能過問。近代科學——或假科學——發達的結果，文學批評亦有變成科學之勢。例如台恩，他的一部英國文學史，只是由無數的搜集來的事實抽出幾條原理，證明文學與社會環境的關係。再如聖伯甫，他的批評方法，以作家之傳記的研究所得，說明作品與作家之關係。這種歸納的考據的工作，自有其本身之價值，但非純正之文學批評。因為文學批評的任務是在確定作品的價值，而不在說明文學作品的內容與其對外界之關係。所以說，文學批評不是科學。至於以『心理分析』為文學批評的方法者，則更是假科學的批評之最下乘了。

文學批評要有標準，這是一般人比較可以承認的原理，但批評標準究竟安在，纔是最要的問題。吾人欲得一固定的普遍的標準，必先將『機械論』完全撇開，必先承認文學乃『人性』之產物，而『人性』又絕不能承受科學的實證主義的支配。我們在另一方面又必先將『感情主義』

撇開，因為『人性』之所以是固定的普遍的，正以其有理性的紀律以為基礎。常態的人性與常態的經驗便是文學批評的最後的標準，純正的人性，絕不如柏格森所謂之『不斷的流動』。人性根本是不變的。

吾人不可希望文學批評的標準能採取條律的形式，因為『人性』既不能以條律相繩範，文學作品自不能以條律為衡量。不過我們確信文學批評有超於規律的標準。凡以『理知主義』趨諸極端者，和『絕智主義』一樣，同是不合於『人性』。而純正之『人性』乃文學批評唯一之標準。

二

文學批評的產生總是在文學創作以後，這是一班人公認的事實，但這是一個籠統的觀察。荷馬是創作家，也有人說他是文學批評的始祖。如其我們把文學批評當作人類心靈判斷的活動，則文學批評與文學創作在時間上實無先後之別，在性質上亦無優劣之異。批評與創作同是心靈活

動的一種方式。文學批評所表示的是人類對於文學的判斷力。文學批評史就是人類的文學品味的歷史，亦即人類的文學的判斷力的歷史。

文學批評和哲學是不能分開的，但文學批評的本身絕對不是哲學。文學批評的出發點是對人生的態度，這是一個哲學的問題。可是文學批評的方法是具體的，是以哲學的態度施之於文學的問題。自亞里士多德以至於今日，文學批評的發展的痕跡與哲學如出一轍，其運動之趨向，與時代之劃分幾乎完全吻合，當然，在最古的時候，批評家就是哲學家。後來雖漸有分工之勢，而其密切之關聯不曾破壞。但是我們要注意，文學批評與哲學只是有關係，二者不能合而為一。即以文學批評對哲學的關聯而論，其對倫理學較對藝術學尤為重要。藝術學是哲學的一部分，其對象是「美」。藝術學史即是「美」的哲學史。文學批評包括「何者為美何者為醜」的問題，但文學批評不再追問「美之所以為美醜之所以為醜」的問題。再例如：一個藝術學家要分析「快樂」的內容，區別「快樂」的種類，但在文學批評家看來最重要的問題乃是「文學應該不應該以快樂為最終目的」。這「應該」兩個字，是藝術學所不過問，而是倫理學的中心問題。假如我們以「生

活的批評』爲文學的定義，那麼文學批評實在是生活的批評的批評，而倫理學亦即人生的哲學。所以說，文學批評與哲學之關係，以對倫理學爲最密切。

物質的狀態是變動的，人生的態度是歧異的；但人性的質素是普遍的，文學的品味是固定的。所以偉大的文學作品能禁得起時代和地域的試驗。依里亞德在今天尙有人讀，莎士比亞的戲劇，到現在還有人演，因爲普遍的人性是一切偉大的作品之基礎，所以文學作品的偉大，無論其屬於什麼時代或什麼國土，完全可以在一個固定的標準之下衡量起來。無論各時各地的風土人情，地理氣候，是如何的不同，總有一點普遍的質素，用柏拉圖的話說，便是『多中之一』。是故文學批評不在說明某一時代某一國土的文學標準，而在於超出時代與地域之限制，建立一個普遍文學的標準，然後再說明某一時代某一國土的文學品味對於這個標準是符合抑是叛異。晚近科學把『進步的觀念』已經推論得過分，以爲宇宙萬物以及人性均可變遷，而變遷卽認爲進步。假如文學全部有一個進步的趨向，其進步必非堆積的，而是比較的。而就實際觀察，文學並沒有進步之趨勢，一切偉大的文學都是傾向一個共同的至善至美的中心，距中心較遠，便是第二第三流的文學，

最下乘的是和中心背道而馳的。文學批評史的本身也是以至善至美的中心為中心，故其任務不在敘述文學批評全部的進步的歷程，而在敘說各時代各國土的文學品味之距離中心的程度。

文學批評是以批評家為單位，而不是以民衆為單位。一般的民衆可以規定文學作品的市價，但是，他們沒有嚴正的鑑別力，不能給文學作品以批評的價值，並且民衆的意見，縱或有時是純正的，亦必無具體的形式。所以只有文學批評家的批評纔是批評的正宗，批評家的意見無論其與民衆的品味是相合或相反，總是那一時代的最精到的意見。因為近來平等思想的發達，德謨克拉西的精神漸漸擴到文學的範圍以內，但是文學批評根本的不是文學鑑賞；民衆對文學的關係是鑑賞的，不是批評的；所以文學批評絕對的不是民衆的文學鑑賞；我們固然不必信仰什麼『偉人主義』，但熱狂的平民主義之漫無紀律，決非事理之宜。所謂『社會的文學批評』實在是由台恩的學說之一部推展而來。其任務在敘說某一時代之環境之如何影響某一時代之文學，這種工作根本就不是批評，而是研究。文學批評絕不能做做這個方法。

有人說，文學批評和科學一樣，可以分為理論的與應用的兩種，理論的文學批評便是文學原

理與學說的研究，應用的文學批評便是文學作品的估量。這個分類法只是就文學批評的外表而言，因為探源立論，文學批評只是人的心靈之判斷力的活動而已。偉大的批評家，必有深刻的觀察，直覺的體會，敏銳的感覺，於森羅萬象的宇宙人生之中搜出一個理想的普遍的標準。這個標準是客觀的，是絕對的。應用的文學批評只是這個絕對的標準之演繹的應用。標準之確定與標準之應用，完全是人的心靈之判斷力的活動，所以理論的文學批評與應用的文學批評在表面上的確不是不可分辨的種類，（例如法國的文學批評家大概是以邏輯謹嚴勝故其批評多趨於理論，英國國民性較近於實際，故其文學批評少理論而富於作品的批評。）但是就根本講，文學批評是一種判斷的活動，初無理論與應用之分。作品批評可為理論的引證，理論乃作品批評的根據，如是而已。

中華民國二十五年二月再版

中華民國十六年
八月新月初版

朱

百科
小叢書
浪漫的與古典的一冊

(83322.4)

每冊定價國幣叁角伍分

外埠酌加運費匯費

著者

梁實秋

主編兼
發行人

王雲五
上海河南路

印刷所

商務印書館
上海河南路

發行所

商務印書館
上海及各埠

版 權 所 有
翻 印 必 究

(本書校對者 蔡仲宣 何德明)

國家圖書館



004050605



萬有書局經售

"LIVRARIA MANUEL"

本局橫街七號

(一經售出 概不退換)

No,