

明倫彙編

家範典

卷之四

四

明倫彙編
家範典
卷之四

文藝批評史

宮島新三郎著
高明譯

上海
開明書店

目錄

原序

第一章 文藝批評之意義

文藝批評是什麼——批評之本能——解釋——鑑賞——判斷——文藝批評家

第二章 古典時代之批評

時代之區別——各時代之特色——文藝批評之起源——亞里斯多德之詩學——亞里斯多德以後——羅馬之文藝批評——羅馬文藝批評之特色

第三章 文藝復興期之批評

中世時代的批評——自由創造批評的端緒——文藝復興期批評之概觀

意大利的批評——法國的文藝批評——文藝復興期的英吉利的批評

第四章 近代及現代之文藝批評……………七七

新古典主義批評之一瞥——近代批評之抬頭——藝術至上主義的批評——

人生主義的批評——創造的批評——社會的乃至社會主義的文藝批評

結 論…………… 1 CIII

原序

既稱文藝批評史，本來是應當敘述世界各國的批評的歷史的。然紙面有限，且一朝一夕之努力，到底不能究盡牠。所以我在這裏祇想髣髴其輪廓。

又我們這文藝批評史，是以歐洲的爲主，先請記好。因爲文藝批評與文藝之興隆發達相呼應，而以完整獨立的形式和實質發達進化的現象，祇能在歐洲之文藝界裏見得。日本之部中國之部雖不免多寡說及，然這亦不過到主要曲的伴奏的程度。

統觀文藝批評之歷史，則有二種形態。便是，一方面有批評家提出作爲判斷之根據或批評時之基礎的原則——換言之，卽與特定之作品沒有直接關係的理論的文藝批評；另一方面則有對於文藝的作品，並不持客觀的明確的標準而取表現形式的實際的文藝批評。普通前者稱爲文藝論或文學論，後者稱爲作品批評。這兩者是交互作用，難於

嚴密地區別；然若要明瞭地顯示文藝批評史，則最好是將此二形態放在解剖臺上明白地分解。然而我們在這裏不能做這樣綽裕的事。祇要不忘去並注意及這事便可以了。

還要重說一遍，望大求多是不行的。祇要世界上的文藝批評的發生、進化及發達之跡被理解了（便是朦朧地也可以），那末便算達了本文的目的。

又關於文藝批評史的研究，日本是不用說，即是歐洲，也還是在初步之段階。從某個意味講來，這分野可說還是草率的荒地。所以關於文藝批評史的研究書也很少，因此統合牠也是非常困難而致費苦心。然倘因此而惜努力，避苦心，則不知要到什麼時候纔會有這方面的開拓者。所以我不願淺學菲才，倉皇未熟，敢向荒地加一鍬之鋤。

第一章 文藝批評之意義

文藝批
評
是什麼

要講文藝批評史，這是第一的先決問題。要解決這問題，本來就要立刻下一個定義便可以了；然而抽象的定義，最是乾燥無味，時且易曲事實。並且這文藝批評，愈是生硬地下抽象的定義，將愈成爲曖昧不明瞭。這可

以說是因爲從前的定義，是抽象的，離了事實，且無正確的科學的根據。喜歡定義的人，將事物想得和突由天降的一般。他們對文藝批評也是如此。然而這決不是突由天降的。是通過了長的歷史，發育成長，而發揮其機能的。牠是一個有生命的機能體；然並不是裸體地舞踊於文藝之園直至今日的。乃是有時著亞里斯多德（Aristotle, 384-322 B.C.）德來登（Dryden, John, 1631-1700）等人給牠做的嚴密的窮袴，有時穿富爾忒·佩

忒（Pater, Walter, 1839-1894）阿那托爾·法朗士（France, Anatole, 1844-1925）

等等的有花條的，裁縫卻很單純的襯褲；又有時則穿托爾斯泰（Tolstói, 1828-1910）羅斯金（Ruskin, John, 1819-1900）的嚴格的不自由的道德紋的外衣，而舞踊於文藝之園的。

然而我們被他們的巧的服飾，弄得難於區別哪一部份是機能體，哪一部份是包著牠的服裝。結果不區別此兩者，而視為一物。於是生起了混亂和錯誤。要脫去此混亂和錯誤，須將衣服一齊剝去，將文藝批評裸體地顯示。而將這有生命的機能體載於解剖臺上，使解剖刀來探訪牠。



第一，將心理的發生這事實先現於刀頭。小兒用細的手指捉甲物乙物，本能的地向口裏送。因為在小兒口乃其感覺的最銳敏的地方，且是判斷的玉座。於是原有原始人之活動性之一型，好奇心。好奇心不久生出批評。因為被好奇心所促的種種實驗的効果，懸存於排棄某結果而探擇他結果。此等之排棄和探擇，即使是極幼稚，結合起來，也構成一個心理的系統。而心意愈是活動的，心意進入

的關係愈複雜，則其心理的系統之數亦隨而增多。在充分發達了的人，其系統，從飲食物的起，至道德性智性的止，各有感覺及認識的關係，故其數爲無限。其系統，都是批評的系統，並且以批評的方法，用意周到地構成著。所以批評可說是發於人的自然的性情。便是盲人，有時候別人說時看時，他也說出不耐煩的話。在人前以懂得酒菜出風頭的人，或以巧的言辭，將處理家政的巧妙講給他人聽的婦人，若有別人發表關於詩歌或繪圖的意見於衆，則他們將鳴出不平，說那些是過分，尊大之言。因此，萬人都可以說是批評家。雖有對於萬事是批評家，對於特殊之事是批評家之差；然萬人皆是批評家則無異。祇是多數人是放散的，而識別評價達於完全表現的人少就是了。

批評，在最廣的意味，及本質的意味，心理的來看來，我們可以明白是判斷作用。因爲是判斷作用，所以又是精神生活的一形態。人識別東西，選擇東西，區別食物及味之好壞，知性格之善惡，悟容貌景色和聲音之爲魅力的或反撥的。這樣的選擇作用，判斷作用，乃是批評。至少這大概可以說是批評之心理的性質。批評之根本的心理之是這個意味的。

東西，祇要尋此言語的語源，也能明白。英語之「批評」(criticism)一語，乃自希臘語之 *kritos* 或 *krivans* 而出，這是戈斯(Gosse, Sir Edmund, 1849-1928)在批評(見一九一〇年版大英百科辭書，第七卷，四六八頁)裏說著的。所以 *krivis* 乃是 a judge 是裁判官，判事，或鑑定家，審查員的意味；又 *krivans* 乃是 to decide, to give an authoritative opinion 是決定，述有權威的意見的意味。也便是說判斷的作用，選擇的作用。這判斷的作用，選擇的作用，求其對照於文藝之時，則自生出文藝批評。也便是批評之作用及於文藝的結果，便是文藝批評。

要更闡明文藝批評的性質，不如進於其心理的分析。換言之，即可將判斷的作用，選擇的作用更心理的地分解一下。這不是忽然從天而降的。解剖之，則有幾段前階梯。批評徐徐地下著階梯，而作了姿勢。其第一階段，這裏稱牠為解釋 (interpretation)。雖光說是解釋，裏面也含有種種問題，有多少瑣屑事，促人注意。第一解釋不得以原本 (text) 為問題。對於現代的文學，原本的問題並不

怎樣重要。因為倘若作者現存著，其作品是否給了我們恰是作者所想給的，知道這個，是彼作者的事。然至改版了不少次的古書和尙無印刷術的時代的寫本，則原本之問題，將成爲非常重要。在沒有正確地捉住作者所書的事情時，則無論如何論其作品之價值和意味，也是無益的。所以正讀原稿中的可疑的言辭，也是一個解釋，一個批評的事情；又正確地整頓不注意地保存下來的長篇作中各部分，也同是一個解釋，一個批評的事情。並且判斷疑有他人改動的部分的真的筆者是誰，這也是一個解釋，批評的事情。

在羅馬，有學者研究那向被當作普羅塔斯 (Plautus, Titus Maccius, 254-184 B. C.) 或梭斯 (Terence, 195-169 B. C.) 所作的戲曲的真的作家，而主張說，由其作風可以判斷不是他們的作品。所以要作嚴格的原本，乃學者之一事業，而需要非常專門的特殊的智識。這雖是極初步的批評的作用，然而還是存含著審美的評價，這是應當注意的。鑒定普羅塔斯的文體，不外是區別他的作品和別人的作品。又同樣，關於正讀不明瞭的章句的問題，一方面是原稿之巧的研究的意味，別一方面是含著關於表現之適切，或

其表現和當時措辭法的一致的推理作用。而此批評法，在聖書研究上，就當作高等批評（higher criticism），一直到最近還被流行著。在文藝方面，普通稱之曰訓詁註釋（textual criticism）。普通包含着措辭、文法及修辭法等諸問題。文學之近代研究（The Modern Study of Literature）的著者莫爾頓（Moulton）更以歷史的解釋傳記的解釋（我們後面要講到的）包含於這個名稱中，而說這個是屬於外的文學研究。

又解釋，在充分理解原本需要某種類的歷史的智識的時候，乃是歷史的慣用語會變化；同一言辭，因言語文學的發達的階段不同，便帶有兩樣的意味。在文學的解釋上，祇賴了今日之言語章句的意味，是不充分的。我們應當知道寫的時候是什麼意思。莎士比亞（Shakespeare, William, 1564-1616）的戲曲中的形容詞，若照今日之慣用法讀，或以爲源氏物語的文法，是和今日之文法規則一致，那真是愚到極點了。

不獨是言語變化。所有人事差不多都常在變化。各時代——否，即是各流派，也帶著各各的偏見，各各的科學，各各的哲學，各各的風尚。爲批評之對照的文藝，在種種程度，無

不是此等之表現。政論、演說和諷刺等等，乃是時代的直接產物；同時，文藝乃其間接的產物。但底（Dante, *Alighieri*, 1265-1321）之神曲（*Divina Commedia*）是中世末了，意大利生出的。對於當時的意大利的社會情形的智識與理解，使神曲成了偉大的世界的作品。至於說神曲自身是永遠不朽的傑作，那全是空論；若借阿那托爾·法朗士的話說來，那是未吟味者的話。這事即求例於英文學史，亦能明顯地被證明。例如德來登（Dryden, John, 1631-1700）披浦（Pope, Alexander, 1688-1744）斯維夫特（Swift, Jonathan, 1667-1745）柏克（Burke, Edmund, 1729-1797）卡萊爾（Carlyle, Thomas, 1795-1881）及羅斯金等的文學的大多數，都是各由其當時的政治的、經濟的或社會的事件喚起的。所以若對其事件沒有智識，他們決不能被充分地理解的。這是表現一代之風尚的文學之例；譬如斯賓塞（Spencer, Edmund, 1852?-1899）的仙女王（*Faerie Queen*）可說是表現了一時代的精神的作品，稱之為傑作傑作的呼聲甚高，然若僅漫然讀之，則將對這冗長空幻的物語感得無聊。然而我們若知道了這作品是什麼

時代寫的，及當時歐洲全土有了怎樣的事，則仙女王將立刻成爲活的魅力體，對我們吹氣。就是知道了詩中所寫的舊信仰和新信仰之爭，向新世界支配的苦悶的努力等等，我們方纔能味得仙女王的最高文學的魅力。

我們若不理解作者和時代的關係，便是作者和當時的道德的風潮，政治的輿論，支配著當時的判斷的標準等的關係，則有時將屢屢誤解作者。例如雪萊 (Shelley, Percy Bysshe, 1792-1822) 他所以不在他的時代被歡迎，可說全是因了誤解。基於無理解之對於原作或原作者之誤解，文藝批評史自身裏面也無不能找得。例如膾炙人口的亞諾爾德 (Arnold, Matthew, 1822-1888) 的批評之定義：「知道且推廣被此世所知所想的，最善之物的沒利害感的努力。」被一般人仰如鑑賞批評的金科玉律；然這決不是漫然從他的頭裏湧出的。這是對於實行，政治，功利的風潮盛勢的時代，敢然投出的手套。是對於想把文學和思想利用於實行，政治，功利的風潮的反抗。同是鑑賞批評，然與一概可看作裁斷批評之對立的種類，是自異其趣的。

傳記 (biography) 也和歷史同樣於解釋的批評是必要的。這不是以作者之個性或天才爲問題的意味，而是因爲文藝之意義，每和作者之生涯中的某事件或經驗關係特深。沙他·利渣他斯 (Sartor Resartus) 即全然沒有關於牠的著者的知識，於聰明的讀者，也許能解其某意義。但如果深知道了卡萊爾之生涯，則對於此書將更感到深遠的意味。又思念 (In Memoriam) 若不知丁尼生在發表牠前的生涯，則將不能充分理解。然過重傳記，有時反誤作品之解釋。又傳記屢惹起偏見。以偏見臨作品之時，不用說不能得到正確的解釋的。在英國的文藝批評史，文藝批評由對於作者的個人的偏見而決定。這種事例決不爲少。例如關於華茲華士，柯爾律治，濟慈等的十九世紀前期的多數的評論，不由有眼識的詩的見解立論，卻是從對於其人之頑迷的政治的或社會的偏見出發。亞諾爾德在批評論集第二卷雪萊論裏面，指摘道登 (Dowden, Edward, 1843-1913) 的雪萊的生涯 (Life of Shelley) 說他過於置重於反是妨礙雪萊的詩的鑑賞和享受的事件的記述了。這個很明顯地是逸出了目的之例，爲要來幫助作品之解釋的傳記研

究反而妨礙了作品之解釋的實例。這樣的研究根本應該停止。然而由最初的目的說來，傳記於文藝的解釋是必要的。

其次，在批評的解釋上，作者的思想或哲學是成問題的。無論是誰，至於想試作一種著作的會思索與研究的人，對於人生，或對現在生存著的世界，或對世界和自己之關係，一定會執有某一種的態度。尤其是在社會生活很複雜的現在，不取這樣的意味的某種態度，思索是不成立的。不論是何人，若斷割其思索之根柢看之，一定存有著自己對社會的關係態度——積極的地或消極的地。在著作者也是同樣的。作者也許不能在所有的場合以意識的努力或方法而取某種態度，並且也許不將關於他的周圍的事象的意見統合而發表之，並且也有時候既不說出他的思想，也不使之有組織。然而不論作者意識的地試行之與否，從解釋者方面說來，爲要充分理解提供在自己前面的作品的意味，是不得不將前面說的作者之思想和哲學組織起來。

在不少低級文藝，作者之思想和哲學也許是不成問題。然至高級的文藝，則一定受

得作者的一般的思索的態度和方法的影響至某個程度僅訴於感覺的純粹歡喜或感情的，也許全然是和思索背景沒有關係，或者全然不依牠。然而在作者再現現實世界或理想世界的時候，則不得不想表現了的那個世界的意味。因此，在解釋的批評，哲學的解釋也成爲很必要。



批評之第一階段，即解釋之性質及種類，略如上面所說明的那樣。其次就不得不將注意轉向第二段，即不得不轉向於形成那判斷評價的

第二階段的作用。這第二階段的作用，便利上我們稱之曰鑑賞 (appreciation)。解釋的作用已明顯地科學的地說明了對象自身的性質，對象與其作者之關係。作者與時代周圍之關係等事實。然這說明解釋，乃是個別的，而非綜合的。是分解作用，而非統一作用。一個作品，不當牠是作品，而分解作個別的品物地研究了。其次生出了綜合統一的作用。個別的品物，重新被組合起來，成爲有機體，起反作用。享樂這個作用的作用，乃是鑑賞。便是將作品當作一個統一體而味之的作用。文體，措辭，文法，修辭，思想等，是體

成作品的各部分，然僅此是不成完全的意味的。這些組織起來，成了一個統一體的時候，方纔表現完全的意味，確定理解。應於這個意味的作用，乃是鑑賞。此鑑賞之力，自有高低的程度。至於高尚的鑑賞力，則透察對象之核心，使對象之力與美之本質遊離於對象自身，更進一步，區別對象特有的永遠的性質和一時的性質。或將對象全體的意味分析，公式化。或闡明對象中沉默著的。也有時說明各部分的關係和一部分與全體的關係。也有時蒐集離散的要素，究其源流，明其特色。這樣，把對象的內容、精神、技巧、闡明，就成有統一的一味。這個作用獨立了的時候，於是生出了所謂鑑賞批評，或唯美批評。（參照佩忒之文藝復興，*The Renaissance* by Walter Pater 中之序文。）

又這鑑賞力也有強弱之別，少被統一體之效果所動，這乃不能評價文藝之明瞭的證據。所以若不爲文藝之被一般人所公認的傑作，或帶著種種文學形式的古典所動，其人也許可說是全然沒有做批評家的資格。這一種人所說的是偏奇性，適足以表示他自己的鑑賞力的缺乏。無論對於誰，都不會發生重要的意味。鑑賞的不足，缺乏，有時是因

爲修養的不足，也有人是先天的地不能。所以在某種程度上，我們可以說這是有關於知識的根柢的。



鑑賞之作用，有時到了自身便停止了，有時更招出次述的階段的判斷 (Judgement) 作用。而後者乃批評過程之最後階段。在鑑賞的過程，假定從一個對象得了深的感動的印象。這時候，我們判斷這對象是有優越的價值的作品。反之，從一個對象得了無意味勞損之銘感的時候，則判斷這對象是無聊沒有價值的作品。這判斷的心理的作用，可以總括爲意識的和無意識的兩種。依了外的尺度標準，乃是所謂意識的；依了內的普通所謂趣味，乃是所謂無意識的。當然趣味客觀化了也成爲外的尺度標準，所以根本的地區別兩者，是不穩當的；然這裏因說明的便利起見，把牠們分開了。一個是置判斷的標準於外，一個是求之於評者自身之內。現在都稍微說明一下。一個是，先有周圍的人們的「善」「惡」「美」「不美」的輿論，自己對之表示同感，而將這輿論爲尺度標準去下判斷的。另一個是，不管輿論，只用自己的趣味來判斷其

所鑑賞到的性質的。前者的判斷後來便成爲裁斷批評 (judicial criticism) 或客觀批評 (objective criticism)，後者成爲印象批評 (impressionistic criticism) 或主觀批評 (subjective criticism)。

無論在那個場合判斷的心理作用都不常是信著外的輿論或內的趣味外的輿論不是絕對的，而常是相對的；內的趣味往往基於個人的偏見，所以這也不是絕對的，而是進化的。正因如此，所以這輿論和趣味時時爭鬪。輿論那方面，相信自己正是正確的古今獨步的東西；而趣味那方面，則認正確地測計一切對象的絕對的尺度標準爲不能有，輿論所定的判斷原則即使適於某特別物，決不能通用於其他的東西。然從輿論那方面看來，則趣味正是以偏見爲基礎，而不可信；即對同一對象，因其時的心理狀態，有時感美味快樂，有時反而受不快之印象而感醜；所以輿論的判斷那方面，較之趣味爲確實。

這個鬪爭結果成了輿論的判斷的性質的追究，同時也成了趣味之問題追究。「使對象——詳細說來即文學藝術的各各的樣式，具備有價值的特質是什麼？」發見了這

共通的特質，能否組織成爲文學藝術的原理？這些問題，可看作是屬於前者的。至於後者所屬的問題，便是「在文學藝術的評價上，趣味的標準能不能規定？」「若不能規定，則文藝的評價可以全是個人的嗎？」「又若能規定，則在哪一點上，能找出共通性？」等等。古來所謂批評上之問題，結局祇不過是這些種類的東西。這些問題，今日還是依然未能解決。沒有依共通的趣味的原則這個說法一時很是流行。阿那托爾·法朗士的文學節：的生活 (La Vie Littéraire) 的序文中寫著的意見，便可說是其代表的。裏面有這樣一

「美學沒有確實的基礎。這是空中的樓閣。有人想使牠置基礎於倫理之上。然而所謂倫理是沒有的。社會學也沒有……要建立批評，人們常稱說傳統和普通所承認的事。然而這些東西是沒有的。一般的輿論承認某種作品，這是事實。然這是先入爲主的，決不是出於自由的心境，也不是自發的愛好的結果。各人稱讚的作品，是誰所也不會吟味的作品。」

然而又一方面，隨着科學的知識的顯著的進步，也有人企圖將基於共通的趣味的原則科學的地顯示。莫爾頓教授等等，殆爲其代表者。又美學的原則 (*The Principles of Aesthetics*, 1920) 的著者派克助教授 (Dewitt H. Parker, Assistant Professor of Philosophy in the University of Michigan) 等等，也是其一人。再追溯起來，泰納不用說也會是其一人。

且不講論爭的結果如何？從各自的立場的考究的結果如何？苟欲樹立判斷的正確的標準原則，則不可無健全的精神，圓熟的經驗，豐富的知識，有價值的正當的標準，唯通過了經驗，人的努力，和博識方能得到。小孩子說這是有趣的書，愉快的書；這也是一個評價；在某種意味，且不得不認這爲高尚的批評。然而以他的經驗做出的評價，是不能便作爲標準的。

以上，我們心理的地說明了構成批評其物的基本的事實。便是將從解釋起，由鑑賞而最後止於判斷的過程的大要，毫不加以別的附加物地，純粹地說明了。解釋鑑賞及判

斷，乃是我們對於文學藝術可達到的某種態度的經驗的基本。然此等三段心理的活動，決不是單純地或各自發生，並且也不必循着順序而活動的。人的經驗，要算最複雜的了，批評的機能，也不外此例。文藝的解釋，鑑賞及判斷有時一同作用，或互生反作用。判斷導解釋，而使牠明瞭；一方面遂受解釋之完全的支配。又鑑賞專根據意味，有時強烈的情緒會導入與理性之路顯相反對的評價。然而於解釋，鑑賞及判斷之為異種類的批評的心理的基本事實，則無變動。

祇要明白這一點基本的事實，則古來以文藝批評為中心而生的種種問題，自將如朝日前之霜般地消滅。例如批評常被解作「找錯處」的意思，以為批評文藝作品之時，祇要罵罵人就可以了。結果批評家成了罵人家，反而被第斯來利 (Disraeli, Benjamin) 罵道「批評家是文學美術失敗了的人」。然批評之非即「找錯處」，由批評之基本的事實，也是很明白的。「找錯處」也許是批評之一部機能，然決不是批評的全部。批評有時是和「找錯處」正相反，也被解作「作品稱讚」；這也是批評的一部，然而決非批評

之全部。

又若知道了批評的基本的事實，則文藝批評之種類等等也自能明白。便是，應着前述的三階段，而生出解釋批評、鑑賞批評（印象批評準此；亦稱主觀批評）及裁斷批評（亦稱客觀批評）。

在文藝批評史上，關於批評之職能及目的，也有千差萬別種種的意見；這一點，也可歸納之於以上的基本的事實，而被充分明瞭。



由上面說的批評的根本性質看來，文藝批評，祇要是文學的讀者，應該誰都是能夠的。事實上在初步之形，小孩子也是文藝批評家，原始人也是批評家。凡是文藝存在的地方，在某種形式上，定存有以牠為對象的文藝批評。人在鑑賞文藝之際，是在沉默之內，然其享樂，不少時候是要語之他人，因此而更增大其享樂，這是自然的。在原始人之間，若有人比別人更明瞭地，或且更藝術的地發表其鑑賞之結果，那末他一定是被周圍之人表示了特別的敬意。例如關於音的官能若較

他人爲優，則被選爲發音的領袖，立於舞蹈圈之外或中間，羣衆受其監督。這發音的領袖，正是近代的指揮者（conductor）的原始型，同時且是音樂批評家之原始型。在這時候，他一定會從別的同伴收得謝意，或用了乾杯的形式，或用了物質的形式。於是需要供給的關係已經成立，他便成了和別的同伴完全不同的一個職業人，供給其技術於需要者。

又若有人能述故事之感想較他人爲巧，則沒有讀故事的能力或機會，或讀了也不能統合其感想的人們，將表着敬意而聽其人之感想。這時也成立了需要供給的關係，讀故事的人一定以讀爲自己的主要的事情。自文學被採用了以後，此等感想也和別的文學一樣，以文學表之，而廣被讀閱。社會的人讀了牠，都悟得那是值得謝禮的東西。於是也成立了需要供給的關係，不久便生出了名叫「批評家」的商人，換言之，卽專家。本來職業批評家，乃比較的近代社會的產物。雖早已有需要和要求，然滿足牠的便利——即技術的機關——還沒有發達，所以批評家沒有能以批評爲職業。這便利發達了的，乃在

近代的社會

要之，組織的批評，不能由這需要和便利二要因而獨立。而這二要因，借泰納的話說來，因人種時代及環境而異。其形態文藝批評史上，所以有種種文藝批評的種類，全是因為這個。

第二章 古典時代之批評



在前一章，我們已經大略說明了文藝批評是什麼；從本章起，我們將轉而爲其歷史之概說。若仔細觀察起來，則每個人的批評中，都有牠的特色；所以若限了某個時代的範圍，而總括的地處理屬於這個的批評，本來是很危險的。然而若能捉握大體近似的傾向，而總括一時代，那末不用說這於處理上卻很便利。所以這裏將根據這個便利主義，假設地將西洋的文藝批評分作三時期而說明下去。

第一是古典時代，乃希臘羅馬的文藝批評史。第二是文藝復興期的，第三是近代及現代的批評史的著者森次巴立和前面屢屢引用了的文學之近代研究的著者莫爾頓等等，在古典時代和文藝復興之間，加入了以但底爲中心的中世時代；然本書因便宜上，

把牠加進了文藝復興期。

各時代
之特色

在入各時代的細論以前，我們將先捉握住屬於牠的文藝批評的觀念；我想這是便利的。所以在這裏我們將參照莫爾頓在前記的書中所說的，而把牠略說一下。

古典時代的文藝批評的特色，不用說是可以亞里斯多德的詩學（*Poetics*）來代表牠。這詩學，乃第一流的哲學者寫的文學理論；在今日還是和在二千年前一樣做着批評的權威之一。他築成的理論，乃由當時他所蒐集的希臘的敘事詩，悲劇，喜劇等等歸納而成的，所以當然不能說是圓熟的批評論和完全的文學理論。然其影響卻實未可計限。後來的稱爲客觀批評，科學批評和裁斷批評的，都可說是以這個爲基礎而形成的。

所謂名篇傑作一時出現了，牠們自身做了批評的概念，成了「模特兒」（model），而使這概念通行；這也是這時代的文藝批評的一特色。尤其是敘事詩及悲劇的急激的發達，使讀此等作品的讀者的心上釀生出批評上之保守的態度，以阻害文學之進步者

很甚。例如接觸了愛斯基拉斯 (Aeschylus, 525-456 B. C.) 和索福克利斯 (Sophocles 496?-406 B. C.) 等而構成了自己的趣味的人，將不願耐於幼里披底斯的作品。又從形式上說來，由悲劇的神祕譚轉而想作小說的企圖，也沒有得到什麼承認。並且名篇大作，持有使文學的形式固定的奇怪的力量。例如荷馬的詩是敘事詩，於是容易因此而導出「敘事詩是荷馬」「非荷馬的即非敘事詩」等觀念。如此，敘事詩，抒情詩，戲曲等等本來雖有可使混和的要素，然而被一般人想做了文學的形態或種類，此種批評上之保守主義，遂至生出了名叫「古典」(classics)的批評的標準。

古典文學之流到了中世時代，和希伯來文學與 romance 這兩個別的文藝之流合流了。聖書中之寓話，romance 之怪奇譚：在被古典形式所裝的時候，新的中世文學發生了。後來更加了東洋的物語傳說等等，於是文學乃更濃厚地現出浪漫的精神。這個促成了形式的自由，內容的擴大，更進而促成了新的文學理論的樹立。但底在這個意味，乃是新文藝批評的創始者。我們在但底，已能看到容許創造之自由的文藝批評的原始

型。並且這創造之自由乃一貫了文藝復興期及近代的文藝批評的大原則。所以在這個意味，但底雖是中世之人，然在事實上大概可說是先驅於文藝復興期的人。

文藝復興期，聯結了希臘精神和中世主義，在文藝批評的原則上，使古典與 *Humanism*（換言之，即詩之求心力與遠心力）成了對立現象的時期。古典主義之爲求心的者，乃因其傾於既成的形式；浪漫主義之爲遠心的者，乃因其形式和內容都含有自由放縱。這並且是求驚異和變化的理想。在文藝復興時代，這兩個理想，即形式理論和自由創造之爭，在文藝批評上是能屢次地看到；結局勝利歸了形式理論，即古典主義那一方面。在文學藝術等的別的分野，卻是自由創造即浪漫的精神示了勝利。這時期的形式主義，漸漸凝結，遂成了自十七世紀後半至十八世紀的新古典主義的結晶。

然而自由創造之泉也並非枯涸了。默默地流於地底，而益益增加其時至則將湧出之力。被形式主義所壓倒，常識和理性之文學極其流行，生氣潑刺的藝術本來的精神極度沉默了的十八世紀末，正是創造自由的精神湧出飛躍的時期。蘇格蘭的民謠，與細安

的詩，格來的悲歌 (elegy) 等若可譬作自由創造的精神，浪漫主義的繁榮的帶濁的泉，那末華茲華士的詩歌及批評，實可說是滾滾的，清冽可掬的浪漫主義的靈泉。近代及現代的新文藝批評，實發源於此。自由創造的勝利：這是對於文學的新態度。因為這個，而批評和創作的從來的關係根本一變了，並不是因外來的理論而律詩以趣味的原則，這原則乃是自內鼓吹了的。鼓吹鑑賞上的趣味的，常是創作。理論不是引導文學的，反而非跟從文學不可。文學並非固定的，而是進步的。所以進步的文學，同時需要進步的解釋。因此希臘以來的傳統的古典主義，全然絕跡了。以浪漫主義為基調的新文藝批評，遂至風靡於近代及現代。近代及現代的重要的文藝批評，例如主觀批評，印象批評，鑑賞批評，都無不以浪漫主義的精神為基調。

在歐洲，普通是認亞里斯多德為文藝批評之父和開祖。然而在他以前，也不能說是沒有實際的及理論的文藝批評那樣的東西。據美學史的著者波桑開 (Bosanquet, Bernard, 1848.) 說，關於亞克里斯的盾的



伊利亞特的章句，便是「地被黎所遮而微暗，看來和已培的地相仿；然而這本來是黃金的，是可驚的加工的逸品。」乃是實際的文藝批評的嚆矢。又亞里斯托發內斯（Aristophanes, 444?-380? B.C.）的喜劇「蛙」，乃專為嘲弄幼里披底斯（Euripides, 480-406 P.O.）的戲曲而寫的。所以可說是裁斷評批的嚆矢。他說幼里披底斯在戲曲中處理因戀愛的事而苦惱的婦人，這是使悲劇墮落的。本來按希臘的理想，悲劇的主人公應當是一個有地位，性格善良高尚的男子；這個，前有亞里斯托發內斯的，後有亞里斯多德的有名的悲劇論可以代表牠。理論的文藝批評，我們可以舉出柏拉圖（Plato, 427-347 B.C.）和伊索格拉底（Isocrates, 436-338 P.O.）的。這兩個人的批評，是以修辭的規則為主而吟味的。柏拉圖因在共和國中放逐了詩人，所以常易被視為對藝術沒有理解，然而在實際上卻決不如此。他在共和國及非多拉斯中，關於詩的天才，詩的魅力，詩的本性等，都下了很正確的說明。尤其是他之為模倣說的最初之說明者這一點，是應當充分地留於記憶裏的。柏拉圖的缺點，祇是在於過於沒頭於政治的，倫理的考慮，所以其結果，便將

「詩人之職能，詩人之特權，詩人之生存理由，是提供非現實的事物給我們。」這一點看漏了。

伊索格拉底是修辭學的應用家，其修辭法很是裁斷的。一般人都相信他曾寫過一本什麼「修辭法」，然而這本書即是發見了，多數之純文藝批評能在那裏面找出否，也是疑問。他自己的文體，正確地說來，即不能說是優美，也可說是誇張的、技巧的。並且他的批評衝動，也不能說是怎樣積極的；祇要看，他雖活了將近百歲，然終未曾存這樣一個幸福的時去寫關於詩的東西；我們由這一點也能明白。他關於實際的文藝的理論，都是倫理的；他非難了將海西奧德（Hesiod），蕭格尼斯（Theognis），浮西利底斯（Phocylides）（尊敬作人生之忠言者的人們。而他自已則公言荷馬及其他大悲劇作者乃人類之支配者，是值得崇拜。他又學了柏拉圖的調子，說詩人乃冒瀆神的人。他也不能脫倫理觀及政治觀而獨立。完全離開了這些倫理觀和政治觀，確立了純粹的文藝批評的，實乃亞里斯多德。

亞里斯多德之詩論

亞里斯多德之詩學 (Poetics) 及修辭學 (Rhetoric) 乃屬古代傳給我們的東西裏面的最有價值的研究。他關於那個時代的文學，以異樣的權威，發表了自己的意見。然而森次巴在他的批評史中像次述的那樣

說著，我以為是甚得其當。他說，亞里斯多德關於詩的批評，由小說家未曾存在這個事實受了不少的影響；同樣，他關於散文的批評，是由雄辯家之全能這個事實蒙了很多的影響。——這些問題我們現在不管，總之我們能在這現存著的兩部有名的研究中，見到做後日的歐洲的批評的基礎的尊貴的基石。

在敘述修辭學和詩學以前，我們將先看一看，根本在亞里斯多德的時代，是存在著怎樣的文學。牠的大部分，乃是晉律詩 (Paeon)。這些大半今日已經失傳，僅有可說是所有的種類的樣本的東西還殘存著。例如最大的敘事詩人荷馬，最大的教育的詩人海西奧德等等。又在約不足一世紀之內，有了不少悲劇。然而今日還殘存著的，僅有最初的三篇，和偉大的古喜劇作者亞里斯托芬。敘事詩雖如此流行，然而抒情詩卻殆未存在，

這是很奇怪的。

其次在散文方面，則柏拉圖、枯賽諾紅、海羅多他斯、沙西弟代斯等雄辯家之優秀的散文很多。然而散文小說終未能發達。被編成在抒情詩未發達散文詩沒有的時代的亞里斯多德的文學理論，不用說牠的範圍是被拘束了的。便是，他將提供在自己面前的文學的種類為材料而建立了文學理論。

我們可以先說明他的文學理論的一方——詩學的大要。亞里斯多德最先述此書之計劃曰，本書將處理詩之本質、種類、和主要節（plot）之構成、節之數及性質、及其他詩的作法。其次他說，敘事詩、悲劇、喜劇、希臘的讚美歌，都是模倣，然而這些東西在模倣之媒介、對象及形式的點上，是各各不同。其次他對音樂舞蹈等非文學的模倣藝術加了一瞥；後來又轉向專依言語而模倣的藝術。在這裏，他遇到了一個困難。他找不到共通於索夫龍和其那兒加斯的喜劇，與蘇格拉底式對話和短長格，與哀歌調之詩的名字。他是反對音律造詩人這個觀念的。結果他作了例如說恩培多克爾斯非詩人那樣不少的斷

定。他關於媒介，略加了一點解釋後，即更進而轉於對象之問題。模倣之對象應是活動著的人物。我們應當將他們「當作比人生好的東西」（即英雄的或理想的表現），照實地（寫實的）或較現實人生為壞地（漫畫或諷刺）描寫。

後來他移向了詩之哲學。他說，詩有兩個原因，便是模倣的本能和欲求調和的本能。後來他再進於歷史的記述，對荷馬，愛斯基拉索福克利斯加了一瞥論了在此各作者之下的詩的進步。他對於喜劇，說得很簡單；卻尊重敘事詩及悲劇，特加以處理。其論述先從有名的悲劇論開始。他定義悲劇說：

「悲劇是一種模倣，是真摯的完全的具有一定的威嚴的行爲的稱應於演戲之各部分，依著各各的種類的美術的裝飾著的言辭和不是故事的動作的樣式，將悲愁和恐怖適度淨化而使用的模倣。」（布嘉亞里斯多德的詩學二三頁）

其次舉出了爲悲劇所必要的要素。這便是（一）場面，（二）歌，即音樂，（三）措辭，（四）性格，（五）思想，及（六）脚色；其中最重要的，便是事件之構成，即脚色，因爲悲劇

乃是動作及人生的模倣，並非人物的模倣，並且人生是存於動作，其目的是動作的樣相，而不是性質。再說腳色如何，能使動作活躍。所以動作比性格重要得多了。這一點和近代劇的內容是完全相反。在近代劇，性格是第一，動作是第二。這是近代劇之所以為近代劇的重要的特色。然而希臘的悲劇，卻全然異其趣，動作和性格是在反對的位置。因為是將這樣的悲劇的材料而組織成的悲劇論，所以亞里斯多德之將腳色視為第一重要，可說是當然。

腳色不可無起承轉結之妙。這便是亞里斯多德的腳色統一論。這並不是主人公統一的意味。乃是動作場合之統一。又關於腳色之種類，他區別之為二。一個是事件之因果關係必然的地發展下去。這便是所謂單純腳色。還有一個是事件急劇地變化（變轉）或者注定了的運命，因發見了新的事件，而向反對方向進行（再認）含著這兩者或其一的，叫做複合腳色，並且他說悲劇裏似用複合腳色較好。

他的性格論，可歸於（一）性格應是善良；（二）性格應有妥當性，例如男子勇敢雖

然很好，女子勇敢卻很不好看；（三）性格應忠實於人生；（四）性格要是始終一貫的。

在詩學裏面，他還進而述悲劇的其他的四要素，更論敘事詩，他說文學的樣式，結局是以敘事詩和悲劇爲優，而二者之中，則要推悲劇爲第一，他說了他的理由，而結束了這一篇文學論。由今日看來，當然明明是不完全的文學理論；並且教示給我們的地方也不多。不過牠實做了歐洲近代美學的基礎，並且垂範於後世的文藝批評；由這一點看來，牠的價值卻是決不能減去的。

我們若將詩學看做文學理論，文藝批評的典型，那末修辭學可看做是文章學的最初的典型。又我們若以前者是關於音律文的，那末後者可以解作主要是關於散文的。這一個書當然是依亞里斯多德的天才來完成的；不過別一方面，也不是不能看做是時勢之產物。雄辯術恰同今日大學的職業文憑，是跨進社會的證券一樣，在當時，是上流階級的人們的出世的必備的武器。所以在希臘，（後來到了羅馬是更甚了）大雄辯家簇出了，累積了雄辯的豐富的實例。這些繁多的材料和時勢的要求，不就是使亞里斯多德完

成了那空前絕後的大名著的原因嗎？

這修辭學也和詩學一樣，由今日看來，也不很適切，並且範圍也似乎過於廣汎了；然而牠的科學的組織，不但是給此後的修辭研究一個準則，並且使後來的各國各時代的修辭學結局無有位於其上者。由這一點看來，本書的價值也應當說是偉大了。

修辭學由三卷而成，第一卷主要是關於論旨證明之說，並且含著修辭之本領，效力，定義及分類等等的說明。第二卷也是關於論旨證明之說，在這裏主要是論著感情，論式，二段論法，舉例論法等。第三卷是關於話術，文體，及材料整理等問題的。其中和文藝批評有關係的，乃是第三卷，尤其是文體及材料整理之二項目，雖說是「文體」，然而他處理著的，和今日的文章不同，都是爲辯舌用的；所以這和文章家之術不同，而是俳優之術。在「材料整理」的地方，他論述應該如何聯結文章；他說斷敍文以斷正文句爲最妙，引了利西亞斯的演說的結尾「我說了——諸君聽了——事情已經全在諸君的手中——諸君自斷之」的斷敍的名句，代替了修辭學的結語。（五十嵐博士著新文章講話參照）



亞里斯多德有不少弟子，然而都似乎對他的對於文學的態度充分理解。並且後來的哲學者們，也似乎對這一方面並沒有提供了多大興味。事實僅在說話術即修辭學方面，有聯結於實際生活；一方面促成了實用的修辭學的發達，一方面有從哲學的立場將牠做成理論修辭學的風潮。

再將解剖刀輪向文學的本質問題，便是美的分析的，乃是新柏拉圖學徒柏羅提挪斯 (Plotinus, 204-269 A.D.) 行了斷片的試論，而柏羅克魯斯 (Proclus, 410-485 A.D.) 則在柏拉圖的發斯特·阿爾西比亞代斯的註解中，處理了關於美的問題。然而比他們更其是文學的，乃是坡菲立 (Porphyry, 233-304 A.D.) 的試論。當紀元三世紀前後，在亞立山大利亞存在了批評家兼文法學者的一派，這是無可疑的事實。並且在這方面，傑諾多得斯 (Jenodotus, c. 208 B. C.) 克拉底斯 (Crates of Mallos, c. 2nd Cent.) 等等的名字我們都知道；然而確實的文獻是沒有殘存下來。繼續他們的，便是所謂希臘拉丁的古典註解家；再到後來，則有海爾摩蓋內斯 (Hermogenes of Tarsus, c. 2nd

Gent) 阿夫索尼亞斯 (Aphthonius, 315 A. D.) 等最後之希臘學派的一派他們單是個修辭學者。

紀元二世時，克利索斯托姆 (Chrysostom, Dion, 50-117) 亞里斯泰提斯 (Aristides of Smyrna, 129-189) 馬克西馬斯 (Maximus of Tyre, 170 A. D.) 等等，乃是文藝批評的主要的代表者。其中克利索斯托姆，跟著利巴尼亞斯的修辭學，後來轉而研究神學了；他是一個風靡當代的古典文學的解說者。耶穌紀元後的希臘批評家中，最進步者，乃第歐尼西亞斯 (Dionysius of Helicarnassus, 68-7 B. C.) 他為盧西安 (Lucian, 120-180 A. D.) 和龍其那斯 (Longinus, Dionysius Cassius, 213?-273) 等等開了新的道路。第歐尼西亞斯到羅馬去教授修辭學而過了他的生涯。他的著書，以修辭之術 (The Art of Rhetoric) 及詞之整理 (The Arrangement of Words) 等等為最著。這時代的批評雖都是如此，尤其是在他的批評，未能認文學為文學，而認為道德和教育的手段。普路他克 (Plutarch, 48-122 A. D.) 是這個傾向中的最徹底者；他將文

學看作了教育的，倫理的一勢力；以爲那是事實和模範的便利的貯藏庫。盧西安著了死人之對話神之對話等，原是一個出名的諷刺家；在關於希臘文學全盛時代的散文回憶錄中，卻顯示了卓越的批評家的素質。其那斯是在亞里斯多德和近代人的中間，他試做過最聰明的裁斷的文藝批評的人；他的著述則有文體之力。又據說關於壯美也是他做的。

以上所述是霍爾的不遜，我們也已略述了希臘之文藝批評。今若舉其重要特色，則第一倫理批評和藝術批評的一致，是很觸目。這是希臘人的想法，便是視善和美爲一的人生觀的當然的歸結；這一點即以亞里斯多德那樣的大批評家，也是無可如何。第二是勸說法，即修辭學之發達。這也是應希臘國民生活之必要而生的當然的結果。第三是科學的推理的之點；我們可以在這裏見到文學的歸納的研究，科學的研究的端緒。盡力蒐集多數材料，而謀設一共通的法則，這樣的態度和努力，使人與動輒將文學藝術抽象地處理的後代的文藝批評對立而考之；這時候乃更帶有重要性。

羅馬之
文藝批評

在羅馬文學，文藝批評決沒有能夠占了卓越的位置。文藝本身便既已全數繼自希臘，仰之爲唯一模範，當然文藝批評是不能獨進於獨創之途的。羅馬人是實行的國民，而不是創造的國民；不是生出規則的國民，而是守規則的國民。——普通人家都是如此說的；在文學方面，也不創造什麼新的樣式，並且當批評的時候，普通都是毫無改變地遵奉了希臘人設立的原則。羅馬的悲劇，是取範於希臘的；羅馬的喜劇，是跟從了阿瑟卡人之後之樣式。敘事詩更是成立於奴隸的模倣上；便是被仰爲羅馬最大詩人的委給爾（Virgil, 70-19 B.C.），雖是步法穩健，並且鞋子也穿得漂亮，然而也不過是追隨著荷馬和亞坡羅尼亞斯（Apolonius, 295-215 B.C.）的足跡。抒情詩人也不發見什麼新鮮的計畫，歷史家亦然，文藝批評也未能免於這個運命。

既無獨立的文章，所以行文藝批評的機會也少；即使有了，批評的性質也很薄弱。這是不用說的。雄辯勸說於羅馬人也是必要的，其程度和希臘相等，並且在其上；所以教授修辭學的人便漸漸多了。由形式上看來，修辭學似乎比希臘還要盛；然而至其實質，則幾

乎一點進步也沒有。這是因為在希臘立在社會的上位的必須是真的雄辯家然而在羅馬地位和身分可用金錢購得，所以因此也沒有特別怎樣熱心學習雄辯術的必要了。所以努力想建設修辭法的新規則的文學的努力，也漸漸滅跡了。並且這也是文藝批評可振的一個理由。雖是如此，然文藝批評尚在雄辯術上保了餘脈。這真是意想不到的事實。上，文學上的批評或談話，在羅馬主要是向著雄辯術之一局部。西賽羅（Cicero Marcus Tullius, 106-43 B. C.）普利尼（Pliny, 23-79 A.D.）昆梯梁（Quintilian, 35-97 A.D.）等等，都將文學看做為雄辯家而設的練習舞臺。雜誌並且以為牠是雄辯家在重要的事情的間斷中的娛樂的一個手段。或以修辭學者的規則去律委給爾那樣的詩人，或依修辭上的法則，去正其用語語法的善惡。樣樣發癡的事，在當時是以為當然的。

結果在羅馬終未現出真正偉大的文藝批評。這裏我們只述其比較的主要的三三。文藝批評家。在羅馬之初期，西賽羅及霍來斯（Horace, 65-8 B.C.）是可注目的。西賽羅是雄辯家，是政治家，並且是文學者，所以對希臘文學造詣甚深，最巧妙地將這些文學

利用之於自己的辯舌，又將牠們作基礎而著述了修辭學的幾篇東西；然他只是從雄辯的見地來觀察的，所以由文藝批評的見地看來，是沒有什麼價值。他有一篇著述叫做雄辯術 (De Oratore)。「他以師傳的組織為基礎，更參酌伊索格拉底亞里斯多德等希臘諸名家之所說，並且更以他自身的大雄辯家的經驗為材料，而立了其說。所以他的修辭論中的有趣味的事，是在於其學說和實行的對照。這本書的大部分是巧妙地記述當時二大雄辯家克拉沙斯和安托牛斯，英雄西撒和其他羅馬歷史上的有名的幾位雄辯家在克拉沙斯的別墅所發修辭學說的議論，再加進了自己的主張，以示其弟昆他斯的。所以有看壯大之劇之趣，羅馬的思想人物的精華，似乎都集於此處了。然而他之為雄辯家愈偉大，而為修辭學者卻愈不偉大。他說完全的雄辯家，可說是完全的人。這是遍滿在他修辭說的全體思想。」（根據五十嵐博士之新文章講話）

霍來斯本來是詩人，所以他以很多的書簡及其他形式，發表了關於文藝和人生的意見。其中書簡之一之詩作法 (De Arte Poetica Libris) 乃是說文學批評的原理的；後

世之人，認牠爲這方面的權威書。然而所謂他的理論，要之不出常識之範圍。他的教訓，不過是更能適應於生活的優良的常識之教。

在奧格斯他斯時代，稍占重要位置的批評家賽內加（Seneca, Lucius Annaeus, 54 B.C. - 38 A.D.）普通稱作 Seneca The Elder，他是一個修辭學者，關於修辭，著有論議一書，裏面處理着雄辯術的技巧的方面，是很有名的書。更到了白銀時代，在羅馬諸批評家之中，被稱說最達於完成之域之昆梯梁，斬然露了頭角。他的雄辯術系統（De Instructiōne Oratore）一般人都看做是在拉丁的世界中生出的最充實且最聰明的批評文學的應用。並且全是因爲這個著述，纔使他能和亞里斯多德、龍其那斯置於殆爲同等的地位。雄辯術系統據說是將海爾美果拉斯以來的學者的修辭學最完全地表現了的。他說雄辯是所有的學藝。修養的究極目的，學者的精神上，道德上之一切修養，畢竟爲的是要做雄辯家。第一卷裏面，說從生出到學修辭學的準備教育；在最終之卷，說成了雄辯家後的鍛煉人格的工夫。書中載着從荷馬到賽內加的希臘羅馬的重要作家的評論。

縱橫地批評了牠。由這一點看來，也可知其所說之賅博精微了。然而大體不過聯結了羅馬的修辭學和希臘的修辭學而已，所以出於亞里斯多德的論點是很少的。祇是有這樣一點不同，便是在亞里斯多德較爲形式的底，到了昆梯梁，道德的色彩變得非常濃厚。這個要說是可以這樣說的。

繼昆梯梁而起者，乃爲文法學者的蓋流斯 (Gellius, Aulus, 150 A.D.) 與爲文法學者的馬克羅皮亞斯 (Macrobius, 400 A.D.) 和有名的委給爾的註釋者塞維亞斯 (Servius, Marinus Honoratus, 400 A.D.) 隔了很久，又出了馬爾梯亞奴斯·加培拉 (Martianus Capella, 450 A.D.) 等，然終無出昆梯梁之右者。如此羅馬的文藝批評，祇是向着關於修辭法和文法論的學究的研究走。這傾向通過了暗黑時代還繼續着，到了十三世紀，終至使愛貝拉德 (Eberhard, 1206?) 的拉皮林他斯 (Labyrinthus) 炯·曼郎德 (John of Garlandia, 12th cent.) 的韻律法 (Arte Rhythmica) 等關於韻律的研究流行了。

修辭學被重視的理由，我們在前面也講過了；修辭學者，在當時很受社會的尊敬，修辭學教師之職，在愛斯巴、香帝時，遂成公職，在馬加斯·奧來流斯帝時，在雅典特設關於此學的學校組織。當時的修辭學校有兩個講座，一個是教純粹技術的修辭學，故稱之曰 sophist 式修辭學，別一個便是應用於法庭的修辭學，稱之曰政治的修辭學。教授前者的人，有對雅典的青年的裁判權，免納租稅，享有種種特權，所以其中也有極其奢華的人。像 sophist 的一人，波來蒙那樣，據說每次旅行，有奴隸，家畜，馬，犬等等的行列跟着走，自己坐在很好的馬車裏面。又亞多梁到學堂去，則騎銀轡之馬；出至講堂的時候，則穿美麗的服裝，戴高價的寶石。祇要引這樣一兩個例，大概已能明白修辭學者是占着如何高的社會的地位了。（根據前記五十嵐博士之說）

羅馬文 藝批評 之特色

貴實行甚於空想，好守規則甚於設立規則，這樣的羅馬的國民性，一方面使文學成爲完全的古典主義，一方面使其批評成了完全的正統批評。合於這批評的標準的，都是古典主義的文學，也就是優秀的文學；不合

於這個標準，含了什麼創意的文學，則被看做異端的文學。這正和後來的英國的正統派的批評家攻擊柯爾律治的新韻律，法國的正統派批評家攻擊維克多·呂俄的新文學是相同的。然而這個批評，乃是得其時所而出現的批評，應當說是因古典文學的條件而生了必要。並且尤其在文法及修辭方面，做了幾近於完全的研究；這個使文學成立的基礎確實了，其功績是不可滅去的。

又羅馬的文學批評的必然的結果，使擬古主義 (Archaism) 及文飾主義 (Ecclesiasticism) 那樣的文學上的新樣式，自中世紀垂及文藝復興期，擴張於歐洲的主要各國；不管各各的價值是怎樣，總不失為可注目的點。並且還有一點引我們的注意，便是這個批評樣式，從文藝復興期垂及十七八世紀，移植進了英國，而有了較其他各國更好的成效。前面也已說過，法國當然也移入了這樣的傾向，然而這個毋寧可說是希臘式的性質；和在英國所見到的大不相同。由這一點看來，可說是英國適於吸收羅馬式的東西，而法國乃適於培植希臘式的東西的土壤。英國國民性和羅馬古典主義，法國國民性和希臘

古典主義，不是有着不可分離的關係嗎？

第三章 文藝復興期之批評

中世時
代的
批評

文藝復興期是幾時開始，中世時代是幾時終了，這個我們原不能因了甚麼時鐘的聲音明白知道。然而歷史家普通都是以第十五世紀的中葉，即一四五三年東羅馬帝國滅亡那時候，當作中世紀之終，文藝復興期之始。而所謂中世紀，乃指從那一年遡上去，到第五世紀之中頃，約一千年間而言；別稱黑暗時代。說起「文藝復興期」，我們便想像一個新鮮之晨；說到「中世紀」，聯想便馬上行向暗澹的夜。雖無人爲的區別，卻有自然的區別可認。

所以中世黑暗時代，從文明史的立場看來，乃是基督教的大權威遮蔽了一切的時代。希伯來主義思潮勝利的時代。法王比帝王的位置都要高；教會行了絕大的權力，勝過政廳。法王和教會不單是司靈魂的救濟和社會的制裁，他們也干涉學藝，工業，耕作的事。

他們將人民生殺的精神與物質的兩權利，一並收在手中。所以不遵從法王和教會的規定，人們是不能活下去的。無論學問、宗教、道德，一切都未能出教會的規定一步。個人的自由，人間的欲求那樣的證券，是絕對不通用的。只要握着教會所制定了的證典，那末便能算安全了。我們不相信在這樣的時代，能繁榮起以自由創造為基調的文學，能生出文藝的獨創的見解。然而中世時代，從文藝的立場看來，乃是頗重要的時期；從一般文化史上看來，也是重要的。

大體上說來，文藝可說是完全失了信用。聖經乃是文藝，乃是宗教，乃是政治；在這樣的時代，希臘羅馬的古典當然是所謂異教的（*Paganistic*），繙讀研究根本是不許的。這個似乎大略由四點而被反對了。第一是「文學非真實的」的立場。這個見解，柏拉圖已經主張過，到了中世紀，乃復活起來而被利用了。神學者特他梁（*Tertullian, 155-230*）在“*De Specticis*”中說，真理的著述家（神）憎惡一切虛偽，不真的一切都是姦通。如此地排斥了古典文學，而說聖書和聖父傳中有不偽的真正的平明易見的真實。

第二說乃自道德的標準而反對文學的。這也是在柏拉圖的荷馬評中可以見到的文學觀；在中世是很盛行。第三是心理的反對。這也是柏拉圖已經說過的，特他梁繼承其說，而說神命令我們靜心地和精靈交通，而文學——尤其是劇文學，却攪亂我們的精神。因此他們反對了文學。第四是由功利的見地而做的反對。文學在實生活上於我們毫無用處，牠不能驅逐我們使赴於實行，毋寧是使我們怠惰——這樣的思想，在中世時代是很強。

這一種思想很遍及，所以自由創造的文學沒有生出，並且新的文藝批評也沒有出現。然而文學和批評，乃是人們內心的自然的發動，乃是欲抑而不能的活動。所以在中世紀，存有了上述的狹隘的範圍內的文學和文藝批評。便是文學則為基督教文學，批評則為離開了審美批評的全道德批評，苟留其命脈。道德的批評中特別鮮明地顯示了中世的特色的，乃是文學的諷喻的解釋。這個解釋起初是詭辯學者和後來的大儒學派解釋神話用的方法。據大儒學派的哲學者說，則海拉求利斯和賽秀斯那樣的英雄，不是征服

了怪獸和巨人的，單是雄偉的征服者，乃是戰勝了人類的惡德與情火的古代的聖人的 symbol；隨着時候的移進，他們遂成了異教聖者的典型。後來被用於舊約聖書的物語上，聖經的物語被解釋成人的魂的種種道德的爭鬪的表現了，將這解釋法開始組織的地適用於異教的神話的，乃是發爾堅丟斯（Fulgentius, Rabius Claudius Gordianus, 468-533）在他的“Vireliana Continentia”中，「愛尼德」成了照寫地描寫人生的東西，而「愛尼斯」之旅，成了人間的所有的進步的 symbol。

從這時候起諷喻法乃成了一般的文學解釋法培特拉爾加（Petrarch, Francesco, 1304-1374）做照了發爾堅丟斯而解釋了「愛尼德」這個方法一被大家承認，其適用乃更形複雜；顧來果利大僧正對聖書附了文學的諷喻的，及道德的三個意義；到了後來，更加了四個意味；如但底那樣，似乎對他的神曲要求了文學的諷喻的，道德的，及神祕的四個意義。這個解釋法，是由倫理宗教之點是認文學，而不給文學以獨立的神祕的地位。因為一般人都如此想，所以文學成了不過是民衆化了的一種神學那樣的東西。培

特拉爾加和波喀喳 (Boccaccio Giovanni, 1313-1375) 都將諷喻看做了文學的經緯。然而他們用了「神學正是文學的一形式」這個逆說，訂正了中世紀的見地。這兩個人主張說聖書本來是「詩的」底東西，基督自身大部分描了詩的映像而說人。

波喀喳的 'Die Genealogia deorum' 一般人說他是近代世界詩人，爲了他自身的藝術的詩的最初的擁護。然而波喀喳的想像文學的是認，主要還是以一般中世主義做了基礎。詩人之職能，在波喀喳，還是在美的虛構的面紗之下，去隱藏實際的真理。

從中世的末了到文藝復興期初頭出現了的人文主義者的見地，更帶了實際的性質。諷喻的解釋通過了文藝復興期而繼續了，例如曼將 (Mantuan, Battista Spagnuoli, 1448-1516)，他將詩定義得差不多是以爲應較從前更遵從嚴密的韻律法，且隱置根本的真理於寓話的文學的表現下的文學的形式。到了更往後的著作者，他們將這個文學的解釋，想作從道德對於文學的反對裏逃出的唯一的出路。如此，布魯尼 (Bruni, Leonardo, 1369-1444) 在他的著作 'De Studiis et Literis' 中說：「我們讀哀伊尼斯，代多

的物語的時候，即使感佩詩人的天才，然寫的事情，很不給我們以道德的感銘。」他的意思便是說，既知其爲虛構的東西，則必不能得到什麼道德的感銘，所以文學是應由藝術家之成功而判斷之，而不應由道德家的效力立言。這明明是文學的審美的解釋。

嚴密的文學的擁護說，是根據霍來斯在他的詩論中說的那樣的根據而被試了。從奧古斯他斯時代的文藝復興期，這部詩論，無論什麼時代都沒有被忽視過去；或舉出牠的名字或引用牠的言語。在六世紀頃則有西班牙的神學者伊齊多爾（Isidore, 560?-636）在十二世紀頃則有 John of Salisbury (1120-1180)，在十四世紀則有但底。霍來斯我們已經說過，他是主張文學詩歌的教訓和快樂，並且指摘了爲歷史上。的文化要素的文學價值的。他的詩論中，有這樣的話：

爲神官及預言者的歐爾夫由慈，使住在森林中的人們停止了殺人，使他們脫離了慘苦的生活。又據說因此馴伏了虎和猛獅。又據說「泰貝」的創設者安風，以琴之聲動石，以他的有魅力的言詞，連石頭到他要運到的地方。這樣的智慧，是在於

區別公財和私財，分辨神聖和不淨，戒無定的離婚，定夫婦之權，建城市，刻法律於木皮等等。

這個古代的詩人的職能觀念，是很大的；早先在亞里斯托發內斯中現出，後來再生於文藝復興期；即在今日，文學的理想主義的解釋者，也往往取這個見地。人文主義者開始所想的乃是這文學的倫理的文化的職能。行爲是一切的研究的試金石；所以文學也看其把正的行爲導至如何程度，而被決定其價值。如此，布魯尼說詩歌乃是非常尊貴的知識的幫助，是使人向上的快樂的源泉；批各羅米尼（PicoJornini, Alessandro, 1568-1578）在他的著作“De Liberiorum Educatione”中斷言說：「緊急問題，不是『詩應當輕侮嗎？』而是『應當如何利用詩人？』他並且對他自己的質問明白地回答說：『詩人爲了稱讚德義與非難惡德而寫的東西，都應當歡迎。』更進而說明人文主義者們談述了文學的神聖的起原，文學被所有的偉大的人們稱讚了，作者爲帝王或貴族所愛護了等等事實，爲文學盡了不少力。

從中世末了，到文藝復興期之初，我們可以知道關於文學詩歌有兩個相反的傾向。一方是表對於古代文化及顯示其文化之一相之詩歌的人文主義的尊敬之念的傾向；一方是表現不僅是中世的傳統，且和初期的基督教結合了的近於禁慾主義的清教主義的傾向。這兩個傾向，一方依了人文主義者坡利齊亞諾（Poliziano, Angelo, 1454-1494），一方依了道德改革者沙浮那羅拉（Savonarola, Girolamo, 1452-1498）以最高的形式，說出了。在第十五世紀之終頃寫的他的“Sylvoe”裏面，坡利齊亞諾和波喀噠在他的但底之生涯試了的一樣，對詩歌之原理考察了；後來做照了霍來斯，而說述了詩歌給人的高尚的影響，及給文明的進步的一般的影響。並且更進而對於詩歌的進步加了一瞥。在這個意味，他也許是寫了近代的文學史的最初人。在第二卷第三卷，他將古代詩人人格化了，尤其推荷馬為古代最大之賢者。然而他簡直一點也沒有從審美的價值的點去看詩歌。大概是因為他是人文主義的代表的詩人的原故吧。

反之，文學的清教的解釋，由沙浮那羅拉在他的著作“De Divisione ac Utilitate

Omnium Sententiarum”中縷縷地敘述了。他將所有的文學從基督教的立場看了，應其重要之程度，有効之程度，而將牠們分成各類，把文學詩歌和文法及論理放在同列了。因這中世的分類，大概便略能明白他的文學觀了。他攻擊了詩之濫用，然決沒有非難詩歌本身。然而在中心沒有寬容想像文學，這是很明白的。他和所有的時代的改革者一樣，暗中害怕着想像作用的自由的發動。所以把詩和論理關聯了的，是因為他想着把想像排除於藝術之外是不可能的事。他的藝術觀的根柢，全然得自托馬斯·阿基那斯 (Thomas Aquinas, 1225?-1274)。然而他說「不可把作詩法和詩的本質混同了。」這時候，倒更是接近於亞里斯多德。這個區別，也就是他對於他所認為詩的最高尚神聖形式的聖書的辯護論。在他，詩和哲學思想是同等的東西。然而不能寬容低級的詩歌之點，則大概是附隨於把詩人放逐於理想國之外的柏拉圖。他特別嫌惡模倣古代的詩人們，否定了他們的優秀性，忽視了他們的功利性。實際革命家的他，乃是對於因人文主義者而起的文化的異教化的宗教的反動家。然而抵抗他的力量太強了，所以他所理想的文化的

基督教化的力量終久衰了。古代異教文化再生的意味的人文主義和科學及藝術的近代精神的發展的意味的合理主義，遂成了支配將來的數世紀間之文學之力。然而沙浮那羅拉及坡利齊亞諾，不過是告訴我們近代的文藝批評還沒有開始罷了。因為對於古代及中世的詩的真價的否定論尚未有合理的解答出現以前，純粹的文學批評無論在什麼意味都是不可能的。而這個解答，獨因文藝復興期亞里斯多德的詩學的復活而出現了。我們在前面時代的概說的地方，說文藝復興期的批評的一特色是古典的，便是這個意味。我們在這裏還應當指摘出一個特色傾向，這便是「浪漫的」。然而這個被前者之勢力所蔽；真能發揮了牠的生命的，是在華茲華士、柯爾律治的時代以後；這也是應當注意的。我們將在這裏簡單地說一說這浪漫的傾向特色已經暗暗裏從中世時代醞釀起來。

自由創
造的批評
的端緒

不能自由地讀希臘羅馬的古典，只有基督教的聖書做着早晚的讀書之友；這種生活，想像起來都太沒趣了。人不能單靠麵包而活；光是修

身教科書，精神慾望是不能滿足的。這個銷路終將於什麼地方找到。中世的人們，雖對希臘羅馬的古典斷了念，然而一方面在各地的民謠裏面，在各地的物語裏面，或者在民衆的抒情詩裏面，尋到了藝術的滿足的對象。而這些藝術的表現，被民族的意識及國民的意識的勃興及發達所促，並且因爲各地方，各國語的獨立，遂能發達成和希臘羅馬的古典的法則簡直沒有關係的，自由的，獨特的藝術。就中因中世封建的社會的機構和其經濟的機構的必然的結果而生的騎士物語等等，有了顯著的發達。例如以亞力山大大帝爲中心的，以該撒爲中心的，以夏理曼大帝爲中心的，或以阿沙王爲中心的等等，各因發達的地域不同，內容形式都構成了獨特的物語。

現在看一看在中世時代默默裏發達了的這些文學的特色，我們若以希臘羅馬的文學爲以都會爲中心而發達了的所謂都會文學，那末這個毋寧因發生在各地方這一點可稱爲地方文學。又若以希臘羅馬的文學大抵是多分持有貴族上流社會的文學的特色，那末中世之文學，可說是多分持有新興階級即武士階級的性質。又前者重形式法

則，而後者則以自由奔放為生命。又前者若可說是在都會言辭上有權威，那末後者可說是在田舍言辭上有他的強味。前者是舊慣墨守，形式拘泥；後者是自由創造，不則不律。

要解釋這樣的新興文學的特色傾向，或使其發展進化完全，以從來的希臘羅馬的古典的法則，到底是不可能的。這個無論如何不得不待諸新的文學論。被這機運所促而出現了的，實乃浪漫的批評的先驅自國語（*De Vugari Eloquio*）。這書到底是誰做的，還沒有正確地被知道。然而普通都以為是成於但底之筆。普通的文學史雖對這書未曾顧及；然而牠是和希臘羅馬的古典主義全然無關，根據新的自由創造的原則的最初的浪漫主義的批評，在文藝批評史上是甚貴重的資料。所以我們可以根據森次巴立的批評裏所說的，把牠的性質特色簡單地說明一下。

但底在他的孔維托（*Convito*）中說：「我將在別的處所，更充分地說一說拉丁語及自國語的問題。」這所謂別的處所，不用說乃是自國語。又波喀啞在他的但底的生涯裏面，說但底在近於死的時候，寫了這本書。這個陳述，並且由歷史家維拉尼（*Villani*，

Giovanni, 1280-1348) 確證了據這些人所記，這本書乃用拉丁語的散文寫的，全書由兩部而成；關於其他則一無所聞。一五二九年，詩人及劇曲家特立西諾 (Trissino) 在維生札出了牠的意大利譯本。一五七七年，耶各坡·高爾皮內利 (Jacopo Corbinelli) 在巴黎發行了拉丁的文本。他所用的，並且被想像做數世紀間唯一無二的原稿，似乎和一八四〇年在格來諾布爾發見，一八九二年發行了的是相同。並且此外初期的原稿還有二種，其一種是屬於特利發爾第的，從陳古的點說來，和格來諾布爾的相同，並不是一四〇〇年以前的東西。還有一種是在發梯康宮殿，這個據說是新了一世紀。

書的第一卷主要是說言語的問題，到了第二卷，則說及文學——至少是中世的初期在文學中占着重要部分的詩歌的問題。但底最初述自己的抱負說：「我們自然地跟乳母學自國語，後來便學羅馬人稱爲文法的別的第二言語；然而自國語是較爲自然，較爲高尚，所以我們應先開始自國語的研究。」在這裏，我們已經能聽到言語之改革者，文學之改造者的抱負了。他從言語說話的起源說起，他說唯人類有說話的識能，所以生

出了爲其媒介物的言語。在這世間最先開口的人，普通都說是夏娃；然而男子似乎比女人先說話。這或者是因爲一般人以爲前者比後者伶俐，所以會如此想。他更進而對歐洲之言語加了一瞥，把牠分類爲三。便是「條頓尼克·斯拉夫尼克」、「土拉娘」或「達達」及「羅曼斯」。其次詳述「羅曼斯」更及於自國的意大利語，究其各地方的特色，舉出總括的特色四點，而說其中適於文學者乃明適的言語（*Illustrious Language*）。據他的意思，這正是最良的言語。所以文學應以明透的自國語表現之。

第二卷前面也已講過，就是他的所謂文學論。適於明透的自國語表現的主題是什麼呢？這是戰爭（*Salus or War*），戀愛（*Venus or Love*），道德美（*Virtus or Moral Beauty*）。從這內容語移向形式論，揭出了「明透的自國語詩的樣式是什麼」這一個問題，舉出了抒情詩（*Canzoni*），民謠（*Balades*），小調（*Sonnets*）等。然而結局他將抒情詩看做了最良的東西。又一般的詩的定義，說是「作音樂的排置的修辭的假作」（*Fictio rhetorica in musica posita = rhetorical fiction set in music*）。這明明是爲欲和散

文區別而設的定義，故取了 *poetry* 的廣義的意味。關於詩的細論，可觀的也不少。然而這裏不能一一加以說明，僅概括全體的特色如下。

第一，是換了文學的標準語。從來以希臘語拉丁語爲文學上的言語，而現在却以自國語爲最適於表現文學，而宣言自國語——便是各國民有的各國語的獨立。第二點是促成了意大利獨特的文學，推而至於各國民獨特的文學的興隆。第三點，因爲材料不僅是古代詩，而是很新的（例如德意志的 Minnesinger，即吟誦詩人等，意大利各地的民謠等）並且大體脫却了古典的詩歌論（雖不是完全），所以真的構成了獨特的文學論。第四，是着了自由創造的批評的先鞭這一點。第五，從前的文學論置重於敘事詩，然而這裏却置重於抒情詩。——這幾點，都帶着近代的批評的意義，在這個意味，簡直可以看作近代批評的萌芽。這個近代的浪漫的批評，到了文藝復興期，照理當要產出華盛的結果；然因爲在別一方面被古典主義的復活所壓倒了，僅在莎士比亞的作品中的斷片語裏，實際有這一種的批評的發現，尤其是在第十七八世紀的新古典時代，簡直全然被拋出於問

題外了。然也只是使藝伏期延長了一點而已，在十九世紀初，的確開了美艷眩目的花朵。『書本身長久不爲人所知，遲至發行以後還未引起人家一點注意，或在大體上被人誤解，或全然不被理解，其一部分當然和牠的非常的早熟的事實有關係。在近代文學的大門口，但底便預想了，並且遵從了那些做着建築工作的或出入於建築中的屋子的各房間的一切人，或大多的人所還沒有明白的方法。』——森次巴立這樣地說，但底生存在中世，然而其心却是近代人，這個不獨是在神曲。在文藝批評裏也是這樣。

文藝復興
期批
評之概觀

文藝復興期的批評的第一問題，是承認文藝的自身。審美意識和批評能力，中世時代並不是沒有，也不是被切斷了，這個我們前面已經講過；然而不必說宗教家和教育家，即是有批評能力的識者，對於文藝也取不信心的態度，這也是事實。文學之被尊重，只是當作哲學的婢僕，神學的使臣而被尊重的。換言之，即批評想像文學的時候，不以文學爲標準，而以其假托物爲標準。詩歌若是被看重，那末這一定是因其有道德的要素，或宗教的效果的原故，這個現象，不限於中世時代。

無論在何時何國俱能見到；只是在中世時代，尤其利害。所以文藝復興期的批評的職能，最要緊的便是重行建設起文學的審美的基礎，其手段，便是重行確認希臘文化的教訓，及在人間生活及藝術的世界中恢復美的要素所應佔的正當的位置。

意大利的
批評

關於參加這運動的初期的意大利的學者，宗教家，詩人等等，我們已經稍爲說了一下。然而他們尙未能闡明文藝的獨立的意義。真能闡明這意義的，乃在亞里斯多德的詩學再發見之後。所可怪者，亞里斯多德的詩

學，在第十五世紀終末以前，殆無人拿牠當做問題。霍來斯及其他的古典，有時還被引出；但是亞里斯多德在長久時期間，全然被埋於「無智之黑暗」中。後來偶然被發見了，便立刻擴張於意大利的詩文之間，成了偉大的勢力。

在亞里斯多德的詩學裏尤被重視的，乃是模倣的根本論。便是在詩裏面被發見的東西，雖是自然人生的模倣，然較平凡的現實帶有高尚的性質。詩不處理個個特殊的東西，而處理普通的東西；詩並不是寫事實上已有了的事，而是以描寫，及已有或將有的事

物爲目的。約而言之，詩的目的不是特殊事件的事實，而是永遠的真理的描寫。——便是這個理論。這是把實際的真理和理想的真理區別了的想法；斷定詩之職能專是在於描寫理想的真實，這個可說是放正了近代批評的建設的基石。意大利的批評家，從他那裏借了範本，努力樹立自家的見解。然而也不是全然沒有用了其他的範本。驚擾了霍來斯和柏柏圖，也是不能忽視的事實。大尼愛羅（Daniello, Bernardo A. c., 1530）的詩論（*Poetica*）裏面，霍來斯的分子，做着詩之擁護之基礎。大尼愛羅做做了霍來斯，說詩人乃生活術之創案者，普通人都以爲哲學者是生活術的創案者，實際詩人更爲適於這個；哲學者是乾燥無味，而詩人則一面使你快樂，一面教示給你，他爲詩大吐氣焰。明他爾諾（Minutano Art, Sebastiano A. c., 1560）也在他的著作詩人（*Poesia*）裏面，受了霍來斯的暗示，做了詩之擁護。便是將詩解作非常功利的，而說含着人間學問的凡百形式。又當時的批評家，爲欲說詩之效用，急於想將柏拉圖追放詩人於他的理想國之外的理由設法打破。如大尼愛羅和他索（Tasso, Bernardo, 1493-1569），他們斷定說，柏拉圖決不是反

對詩，僅是非難其濫用而已。據他索之意，只有不純的稱弱的詩人被追放出理想國；而大尼愛羅則更說只有不道德的悲劇詩人，尤其是猥褻的喜劇作家才遭遇這運命。如明他爾諾和夫拉加斯托羅（Francesco, Jeronimo, 1488-1558）更由哲學的根據答了柏拉圖的反對。此外無論是詩論（Poetica）的著者加斯台羅飛脫羅（Castellvetro, Lodovico, 1505-71）或者斯加利割（Scaliger, Julius Justus, 1540-1609）都是或依阿里斯多德，或依霍來斯，或依柏拉圖，一心地努力於承認詩歌文學的獨立的價值了。所以在文學者和批評家之間，幽默之間弄成了關於文藝批評的規則，誰都遵奉了牠。森次巴立曾將這點要約地說述了，今譯出如左，以作理解意大利文藝復興期的批評的概觀的暗示。

「關於詩的更高尚，更抽象的問題（這決不可等閑視之），亞里斯多德乃是指導者。然而亞里斯多德的意味，直解之，不一定能說是自明之理。所以有時要補足。詩乃自然之模倣。然而這個模倣，只能依照實地描寫自然，或創造不是真的存在，或者實際決沒有存在過，然是依從自然及理性的法則而行動的事物，才能實行。詩人不是公衆之打擾者，

而正是其反對。然而詩人應當一面使人高興，一面教示給人。」

當然的，以下所舉的批評家和詩人，受了但底的刺戟，也行了關於自國語文學的確立的研究和批評。然而他們也許是感得以現代詩人之作品做研究的材料而立詩論這事是一種不怎樣高級的事吧，在這一方面，我們沒有看見有顯著的發達。當然此外也另有理由。我們已經說過，亞里斯多德在第十五世紀的中葉前後被人認知，同時便有了可驚的勢力；在第十六世紀的中頃，亞里斯多德成了文藝上之獨裁者。當時的批評家的權威斯加利割，曾將他作偶像看待。亞里斯多德的影響，後來在特命特會議也成了問題，因此亞里斯多德的主義，簡直有了和舊教的教義同等的權威。他的勢力，不但是在意大利，不久支配了歐洲全土，終至使新古典主義出現了。以承認自國文學的權威為出發點的浪漫主義的批評，在這時代未有充分的發達，乃是當然的。隨文藝復興而擡頭了的合理主義（這是牠的一個特色）漸得勢力，也使浪漫主義的批評的足鈍了，這也是易見的道理。和在繪圖，彫刻，建築或物語開了幾乎可驚異的芳香的想像之花的藝術的世界對

象着這又是如何規則的藝術的幾何的世界呢？

法國的
文藝
批評

法國在中世的仄暗的夜中，都還是沒有示弱。譬如頌德之歌、羅蘭之歌、卡珊和尼各萊特等表現了地方情調的抒情詩，如同芳香潔白的百合花一樣的開了。被文藝復興期的新鮮的晨氣所拂，應當是如何濃豔凄愴惱人呢？這大概誰都會如此想像的。然而不對，嫻於家政的婦人，纔是真正文藝復興期的法國文學。這等文學的批評，當然也是端嚴的。

因了人文主義者們的古學研究，法國的文學和思想上從第十五世紀的終頃已射來了一道光明，這是事實。然而據說隨着第十六世紀初頭的「七星星派」(Pléiade)的誕生，而新興法國文藝也開始了。七人之中，布來 (Bellay, Joachim du, 1524-60) 和 龍沙爾 (Ronsard, Pierre de, 1524-85) 是普通人都曉得的詩人。布來在一五四九年著法國語之擁護和釋明 (Defense et Illustration de la Langue Française) 人稱其在法國文學史上作了 epoch。

在布來出此書以前的批評界，便是七文星派，他們的研究，也始終沒有出形式改造一步。不出用語之構成，新韻律之創造，古典文學之模倣之範圍。然而等到布來的擁護論發表了，法國的文學運動遂進出於新的方向。在布來之外，直接間接地爲這新運動盡了力的批評家有兩個。一個是意大利的斯加利割。依他的詩論而盡了力；還有一個便是浮克林（Vauquelin de la Fresnaye, Jean, 1535-1607）。依他的作詩法而盡了力。擁護論是記法國文學探入古典的理想的最初；而詩論則顯示法國批評採用亞里斯多德的原則；作詩法則爲顯示法國在第十六世紀蒐集并且承認了的批評觀的總算賬；我們可以如此看，布來的擁護論的目的，如其表題所示，是擁護法國語，而告訴我們如何能使牠更近於尊嚴和完全。法國語到達於完全——這個唯有模倣希臘語和拉丁語才能做到；這是布來的信念；他在第一卷裏面述說并且證明了。第二卷回答了，根據希臘語和拉丁語的模倣，如何才能使法國語完全的實際問題。結局擁護論是言語學的論究；爲了法國人，爲了法國語做了這個研究，正和但底在自國語中所做的有同樣的價值。又擁護論是受了

意大利文藝批評的影響，這是不待言的。

亞里斯多德的詩學給影響於法國的批評界，也是從這時候開始的。布來的擁護論中，雖然舉出了牠的名字，然而並沒有根據牠的地方，因為發行及其他關係，詩學進了法國的文藝界而開始給了牠影響的，是在擁護論出了之後。然而這個影響似乎非常急激強大，在一五七二年的某個記錄中，有「詩學中的偉大的亞里斯多德」這樣的話。這詩學中的悲劇論，尤其是斯加利割的詩論中的演劇論，使法國的劇曲古典化了。然而真實的効果，非至第十七世紀不能見到。

以前便起了稿，然到了一六〇五年才發行了的浮克林的作詩法裏面的詩，是以亞里斯多德、霍來斯、維大、明他爾諾等古典和意大利的作着模型，作着源泉。因此龍沙爾的弟子、七文星派之最後之代表者浮克林便成了將意大利批評之概念輸入於法國文藝批評的代表者。

再看一看當時的法國的文藝批評，我們可以知道那是較意大利的批評帶着實際

的特質更多，法國的文藝批評爲了適應大的文藝運動的急需而被創造，在半世紀間不失其與這運動的關係，常用了實際的方法，去幫助這個運動。詩人自身爲了辯護自己的詩作，或者便是認自己的主張，寫了詩的批評。演劇的批評，大部分由劇作者自己爲之。第十六世紀的法國的創作的能力和批評的能力的相互作用，乃是以前沒有見過的顯著的特色。因此批評上沒有理論化，這也是事實。這是到了第十七世紀才有的事。

到了文藝復興期末了，法國的文藝批評裏有了一味浪漫的要素。這是以西班牙演劇之輸入爲原因。第十六世紀的法國的演劇，不過是直學意大利人從賽尼加那裏借來的規則的模型而已。然而到了第十七世紀初頭，法國把 *Model* 從意大利之古典劇變更向西班牙的浪漫劇了。便是受了西班牙劇影響的哈爾第 (*Hardy, Alexandre, 1570-1631*) 的戲曲太亞傑奴與加立克列之戀愛 (*Les Amours de Thaegeue et Cariolee*) 被開演了。并且意大利的田園歌也加進了，第十七世紀的四分一半世紀，浪漫的傾向似乎很重要。

給西班牙的浪漫劇以理論的體系的，乃是“El Esquema Poético”(1666)的著者羅浦代費加(Juan de la Cueva)和“Arte Nuevo de Hacer Comedias”(1609)的著者羅浦代費加(Topé de Vega)。這兩人心內是古典主義者，並且理論也是古典主義者；然而却是叫着樹立國民劇的愛國主義者。疆叫着說：「劇場是應當模倣自然，並且應使人快樂。詩應模倣意大利人，並且應使正統的，又是很嚴正的批評家滿足。」又羅浦代費加的主張說，亞里斯多德的法則是唯一的真實的法則，所以並不是一般地拒絕適用牠；然而民衆要求浪漫劇，滿足這個要求的，應當是劇作家。他並且還說：「我自己進而依從着以博大衆之稱讚為唯一目的的人們想出的技巧，去寫喜劇。既是民衆花了錢，那末爲什麼不給民衆以他們所要求的東西呢？」

法國的劇作家，在實際方面模倣了西班牙劇，在理論方面，做了西班牙的理論家，當了作品之辯護。哈爾弟是這樣，夫郎索亞·歐傑爾(François Ogier H. c., 1680)也是這樣。如此，浪漫劇得了勢力，到某個程度，大有抑止古典劇的進步之觀。然而前面已經講過，文

藝之大道乃是古典主義，所以自由奔放的浪漫劇還是沒有能充分地開花。別一方面，古典之傳統，以下述的三個理由，更加有了健實的發展，終進而成爲新古典主義了。第一理由，便是馬來爾布 (Malherbe, Francois de 1555-1628) 等，對於七文星派的反動。他做了置重於詩之形式格調之說。七文星派採取了古典和意大利語，西班牙語，地方語，以及古「羅曼斯」(Romance)裏面的種種言語，以圖擴大法國文學的詩的表現的範圍；而馬來爾布却反對地要由法國語裏面取消一切擬語，新語，拉丁型之語，複合語和地方語。他的理想正是法國新古典主義的理想。他的計畫，合了本來愛好妥當，明晰，調和的法國人的性格，着着進了成功之途。

第二理由是由第二次的意大利古典主義的流入。在這時期把意大利的批評觀念輸入了法國；而賈浦侖 (Chapelain, Jean, 1595-1674) 和巴爾札克 (Balzac, J. Guizot, 1594-1652) 將這個自然化了。前者將意大利的形式上的法則輸入了法國，而後者把意大利人的批評的精神輸入法國了。又當時反了意大利的影響，技巧的敘事詩在法

國有了異常的發達。還有斯加利割的演劇論，通過了愛安秀斯 (Heinsius, Daniel, 1680-1695) 再度給了法國的古典悲劇不少影響。新古典主義之道，於是更平滑了。

第三理由是由合理主義的影響，這個現象在意大利也能看見。這些勢力相匯相集，遂至使世界文藝史上稀見的新古典主義的時代出現了。浪漫主義那兒也沒有伸長的餘地了。望息乃自然之數。

文藝復興
期的英吉
利的批評

越海而至英吉利，去看一看那兒的文藝批評界，那末我們可以知道文藝復興期的影響，當然是很能認出，然而或許是因為地理的關係和國情的不同，文藝批評是非常發達。英國的批評，也是到了文藝復興期才確

立的。以前我們不能見到像批評的批評。威廉·加克斯頓 (Caxton, William, 1422-1491) 翻譯法國的傳記小說特羅衣歷史物語集，自己印刷，並在刊行之際，附了自己的序文，普通以為這是近於批評似的發言。這也許是實際的英國批評的嚆矢，然比之日本文學的最初的批評紀貫之的古今集的序文等等，則遠是非組織的。在大陸方面文藝批

評早已組織的地發達了，然而英國却是牠的型態都不能被看見；漸次受了大陸的影響，好容易才能見其形：這個必有什麼根本的理由在。無他，只是因為國語之發達及獨立遲了一點。英國在第十四世紀末了以前，使用着三國語，便是盎格羅·薩克遜語，拉丁語及法國語。第十五世紀末了，近而至於十七世紀，在文學方面，都還使用着二國語，便是英語和拉丁語。所以隨着近代國家觀念的發達而亟急的，乃是國語之獨立。

在批評方面，這個意味的批評的萌芽先能在第十六世紀見到。這便是言語的研究，文法的研究，修辭法的研究，進而至於韻律的研究，這些研究，並沒有意大利和法蘭西那樣的豐饒。然而也自不無別箇的特色。在這個英國文藝批評，在第十六世紀及第十七世紀之間，似乎大凡通過了能明瞭地區別的五段階而發達了。第一期乃文學的純修辭的研究，據說是起始於各克斯（Coxe, Leonard）的修辭之術（Arte or Cratike of Rhetoryke, 1524）後來又出了威爾遜（Wilson, Thomas 1-1581）的修辭之術（Arte Rhetoryke, 1553）這比各克斯的還要獨創的，浮囑說牠是「用英語寫的批評

的最初的書，即體系。」然而這時期的最重要的批評家，乃是阿斯康（Ascham, Roger, 1515-68）。說教育制度，說詩的効用的校長（The Schoolmaster），乃自一五六三年至一五六八年寫成的，所負於友人斯特拉斯堡的人文主義者約翰·斯士爾姆及在哈丟亞的大學做講師的恩師炯·氣克者甚多，然而這書裏面的批評的部分，似乎直接蒙了意大利人的修辭學研究的蔭。他雖由意大利的人文主義者受了恩惠，然而他對於意大利的浪漫的精神却是反對的。在研究初期的英文學的時候，應當把「意大利之文藝復興」在伊利沙白朝時代給了兩樣影響。這事常置於念頭。英詩之意大利化，據說是由一五五七年托太爾的雜纂集的發行開始的。在這個時候，意大利的影響明明是浪漫的。然而意大利人文主義者的影響却全然和這浪漫的精神相反。所以阿斯康乃最初的英國的人文主義者。

第一期的英國的批評，全然始終於修辭的研究。英國的作家們開始把形式及文體視為文學的特殊的現狀的，乃屬於這時候。而其結果則成了英吉利散文的文體構成。

第二期乃分類及韻律的研究時代，這個始於加斯各因 (Gascoigne, George, 1525-277) 的 “Notes of Instruction concerning the making of Verse” (1575) 這個 note 乃是英國最初的作詩法。繼之帕台那姆 (Puttenham, George, fl. c. 1580) 的英詩作法 (Arte of English Poetrie, 1589) —— 詩之形式、題材及修辭詞彙的最初的組織的分類——巴羅卡 (Bullock, William, fl. c. 1586) 的英文法小徑 (Brief Grammar, 1586) —— 英國最初的組織的文法書——維布 (Webbe, William fl. c. 1580) 的英詩論稿 (Discourse of English Poetrie, 1586) —— 最初試用古典的韻律於英詩者——等等出現了。由這些我們可以曉得，這個時期以作詩法的實際問題的研究和分類為特色，而直接間接幫了這個的忙的，乃是意大利的韻律學者。

文藝批評史

第三是哲學的，乃至釋明的時期，這時代的代表者，是西德尼 (Sidney, Sir Philip, 1554-86) 的詩歌擁護論 (Defence of Poesy, pub. 1595) 及哈林頓 (Harrington, Sir John, 1561-1612) 的詩歌之辯 (Apologie of Poetrie, 1591) 伊尼爾 (Daniell, Samuel,

1562-1619) 的韻律的擁護 (Defence of Rhyme, 1604) 培根 (Bacon, Sir Francis, 1561-1626) 的詩論 (On Poesy, 1605) —— 在學問之進步中 —— 等，也屬於此期，都是因清教徒對於詩歌，尤其是劇詩的攻擊，及古典主義者對於英詩作法乃至韻律的攻擊而激發出來的擁護論，釋明論。在這些詩論的根底上，我們可以看出非常多的意大利的詩論的影響。可以這個時期是被看做受了意大利批評家的影響的時代。

第四是古典主義的時代；代表這個的，是炯遜 (Johnson, Ben, 1693-1787)。在以前的時期，概括地說來，乃浪漫的傾向；然至炯遜的時代，則生了尊重形式外形之風。這明明是第二期意大利的古典主義的影響。隨着炯遜而詩歌戲曲的研究成了創作的指導原理，乃是可注目的現象。又若要知炯遜的批評論，最便利的是看他的題作小詩人 (The Poetaster) 可比諸蛙的劇詩和對話篇發見 (Discoveries) 等。

第五是意大利的影響去了而受了法國的影響的時代；第十七世紀的後半，大概也可說是和新古典主義同居的時代。夫南特 (Devenant, Sir William, 1606-1668)

和霍布斯 (Hobbes, 1588-1679) 間來往的書簡裏面，已經可以看見這時候的特色；至言其代表者，則可說是德來登 (Dryden, John 1631-1700)。他是如何顯示了新古典主義者的傾向，這個劇詩試論 (An Essay of Dramatic Poesy, 1668) 可以充分告訴了我們。到了這一期，浪漫的傾向全然沒影，世間將被新古典時代的形式主義所滯滯了。

要之文藝復興期的文藝批評上的事業，止是完成了文學之基礎工事，比之文學的實際方面，是很「相形見拙」的。在這一方面，實在開了他國不能與比的浪漫主義的美花，然而在批評方面，則不出一個沙士比亞，也沒有一個斯賓塞。并且批評的傾向，和實際是益進於反對的方向，終至使將沙士比亞的浪漫主義都否定了的新古典主義出現了。然而我們對於文藝復興期的批評家們，確立文學詩歌之意義及價值於社會，而宣言了牠的獨立這件事，是應當充分認其功績的。

第四章 近代及現代之文藝批評

我們在前章的一二節中，已經說着新古典時代將到來於批評之上。這新古典主義達了完成之域的，是第十七世紀的末了，在法蘭西。其代表者不用說當然是波亞羅（Boileau, Nicolas P. Despreaux, 1636-1711）。

他繼續受了馬來爾布的信條，主張希臘羅馬的模型的神聖，不久便成了法蘭西文藝界的獨裁主義者。他做霍來斯的詩論，著了詩論（*L'art Poétique*）；顯示了文學的確然的標準。這本書幾被稱爲古典主義的大教科書。不合於這個標準的文學，他都不把牠們當作文學。在這樣的批評施着權威之下，充滿着自由的生命，的文藝是生不出來的。反之，在形式方面是保了均整調和，在內容方面是道德的，地健在的，貴族的，上品的文學出現了。第十七世紀的法國，實乃這樣的古典的文學的寶庫。拉西奴（Racine, Jean, 1639-

1699) 以及各欄內由 (Corneille, Pierre, 1606-1684) 莫里哀爾 (Moliere, 1622-1673) 等, 細部雖各有特色, 然在代表古典主義的特徵的點, 却是相同的。

這新古典主義的傾向, 從文藝復興期已經有了胚芽, 一受了法國的影響, 在英國也同樣地從第十七世紀到第十八世紀, 風靡了文學界全體。德來登雖說尊重古典之風甚強, 然而別一方面, 却還有反抗傳統的霸氣。至於坡浦 (Pope, Alexander, 1688-1744) 則完全被波亞羅的影響所支配了。阿弟遜 (Addison, Joseph, 1672-1719) 炯遜 (Johnson, Samuel, 1709-84) 的批評的傾向, 也都是這樣。尤其是阿弟遜在 "Spectator" 報上揭載的米爾頓的失樂園評等等, 乃其代表者。這個批評是根據亞里斯多德的詩學的原則, 詳細地批評了失樂園的, 適於其法則者可, 不適者不可。便是這樣地批評了。在那裏我們既不能看見評者自身的趣味, 也不能看見他的主觀。例如短歌裏有分二段的規則, 所以若是分三段的歌, 則無論如何有意思, 也說是不合規則, 沒有價值, 所謂是拙歌——便是這樣的筆法。

要知道坡浦是如何熱心的古典主義者，只要由他所寫的東西裏面拾出幾個名字，便可以馬上明白了。譬如說牧童歌（Pastorals）——這是踏襲了委給爾的牧歌（Elogues）的，——伊利亞特（這是荷馬的翻譯，據說坡浦由此發了大財），奧特賽（這也是翻譯），做着霍萊斯（Imitation of Horace）等等。

代坡浦而握了英文壇的獨裁權的炯遜，乃獨立獨步的人，他不喜歡在自己以外受着什麼文學的規則的支配；然因造成他自己的尺度的教養全是古典，所以還是沒有離開古典主義的大道。炯遜在英國施行着這文學的獨裁權的時候，在法國則有浮爾太爾（Voltaire 1694-1778）展着他的稍為褪色的古典主義的錦旗。然而浪漫主義的復活，暗默之間早已在兩國伏了深根。換言之，便是新的浪漫主義的批評，近代批評將要發出呼聲了。即自第十八世紀終至第十九世紀始，我們可和大體與支配以前的歐洲文藝界的所謂古典的批評完全不同的新文藝批評接觸了。當和古典的批評臨別的時候，我們將把牠總評一下，說明其特色，且作理解新文藝批評之一助。

古典批評，有置重於文藝的形式勝於內容的傾向。在這個意味，我們可以稱之為形式批評。因為是設了古典的尺度標準而對文藝定其佳不佳，所以在這個意味，我們也可以稱之為裁斷乃至評價批評。又因為評價的標準是存在於客觀方面，而不存於主觀之中，所以我們也可以稱之為客觀批評。所以我們可以知道古典批評的特色，盡於形式的裁斷的乃至評價的，乃至客觀的性質。這個在社會的人們甘於封建的思想的支配期間，以感情之抑壓為道德之一則期間，我們不知道怎樣，然而於容許了個性之自由，感情的解放的近代人，到底是不能忍耐的。古典批評之被棄，乃社會的必然。近代批評的要求，不外是根據於這個必然。所以牠的特色也得略言之。便是，古典批評是形式的而這是內容的，古典批評是裁斷的乃至評價的而這是說明的乃至鑑賞的，古典批評是客觀的而這是主觀的——我們將這個看作近代批評的主要特色，大體是沒錯的。當然這是指大體的特色傾向，是不能推及全體的。也有換了標準的新裁斷批評，並且因為內容和形式，武便已是問題，所以即一概而稱作內容批評，形式批評，裏面也有微妙的關係，並且主觀客觀。

也是近代文藝裏面的麻煩的問題，所以是不能一概而定的——這些點預先聲明，請不要誤解。

近代批
評
之
肇
頭

若廣闊地從一般文學上面看來，近代浪漫主義之聲，早由德國的萊

森 (Lessing, Gotthold Ephraim, 1729-1781) 和海爾代爾 (Herder,

Gottfried Von, 1744-1803) 放出了。尤其是在萊森的「Laocoon論」中，

我們已可看出非古典的批評的，解釋的近代批評的胚種。德國在十八世紀以前，從未有偉大的文學。萊森以前，亦未曾有批評家。然從十八世紀後半至十九世紀初頭，由所謂「大暴風雨」時代，生出了偉大的浪漫主義文學。然而近代批評的自覺的發聲，毋寧是不存於此，而明瞭地放於隔了海的英國的湖畔地方。這個發聲者，乃華茲華士 (Wordsworth, William, 1770-1850) 柯爾律治 (Coleridge, Samuel Taylor, 1772-1834)。寫在和柯爾律治的抒情小曲集 (Lyrical Ballads) 第二版上的華茲華士的序文。一方面是投在英國詩壇的爆彈，一方面也是根本變革批評的標準的投石。他說：「詩是感

情的自然的流露，自然是應當用我們用着的語言，詩的措辭那樣是無用的。而真的美乃存於自然，所以應當寫牠。」內容外形，兩方面都反對了古典主義。但底在他的自國語裏面的呼聲，於斯復活，而帶了生命。柯爾律治在文學傳 (Biographia Literaria) 裏面也示着同一傾向。哈慈立特 (Hazlitt, William, 1801-1894) 拉姆 (Lamb, Charles, 1775-1834) 杭特 (Hunt, James Henry Leigh, 1784-1869) 等也集來直接間接參加了這個革新運動，故略能驅逐了舊來的古典主義，而設了浪漫主義的批評的確實的基礎。

法國稍爲晚了一點：等到桑特·布夫 (Sainte Beuve, Charles Augustin, 1804-1869) 出，批評界的形勢遂定了。他排斥了波亞羅一派的詩學，棄去一切標準，只管尊重自己的印象和感情。要之，在他批評是印象的記錄。但法國究竟因爲是古典主義的完成國，故在浪漫主義的批評占有穩固的地位以前，曾和古典批評起厲害的抗爭。幸而有雨果 (Hugo, Victor, 1802-1885) 那樣的幫手，所以新批評在十九世紀前半中就確立了牠的地位。

故十九世紀的前半，乃是批評的革命期。因革命而得的新批評，近代批評或浪漫批評的信條，森次巴立曾記在他的批評史裏。今僅舉其主要者如左：

- 一 應研究文學的一切時期。一切都是對於批評家的教訓。
 - 一 不能用文學之一時期規定別的時期。各時期有各有各的法則。倘要設什麼一般的法則於此等之上，則應當包括牠們一切。
 - 一 沒有必要，不可增多規則。得承認的規則，乃採擇自善良的詩人及散文作家的實際，而非課於他們的。
 - 一 文學應「依事件」而評價。無花果之存在，不能證明薊之存在。
 - 一 文學的主體是喜悅，其精神是想像，其肉體是文體。
 - 一 人應好其所好。這喜好正是他的批評的事實。
- 森次巴立并且還舉着這樣的極端的例：
- 一 無所依於主題。一切都係存於主題之處理。

一 好的詩人或散文作家，不必要是好人，不是好人當然是可憾的，并且文學即依從風俗習慣的法則，也不依從道德的法則。

一 批評家之第一要件，便是不可無印象享受的能力。第二要件，乃表現牠，分配牠的能力。

一 奇怪的美是不能有的。美自身要求是認，設立規則。

這些信條在實際上是帶了什麼形態而實現的呢？第十九世紀中葉以後的批評，如實地告訴着我們。

藝術至
上主義
的批評

那末新批評便將這些信條如實地實現了嗎？決不是如此。例如即使說標準不置於客觀，不求之於古典之理法，而一意依從主觀和印象——這裏面已經生了主觀和印象的內容的問題。我們可以分兩頭述之。主觀和印象都是個人的，所以依主觀和印象的文學的鑑賞也是個人的。依這鑑賞的批評全是個人的。所以因人而異，不能一致，原是當然的事。——一方面生出了這樣的批評的案

那其主義。這普通稱爲印象批評。法國的阿那托爾·法郎士 (France, Anatole, 1844-1925) 等，乃其代表者。

若以批評爲作家的代辯而能滿足，那末印象批評的存在理由是成立的。然而便是於這印象批評，暗默裏也有依個人之趣味的評價在活動着。想把這評價意識的表現，乃是自然的傾向。桑特·布夫等等，便是好例。布梁傑爾也說過的，最初寫了像自家印象的記那樣的主觀批評，然而不久便對這個感到了不滿，而感得有研究作者的個性，境遇，遺傳的必要，想置客觀的標準而滿足牠。這個傾向到了泰納乃更顯著了。他揭出了作家之環境，時代及人種的三標準，以評價一切作品。他以爲應當取科學者那樣的態度研究作品，而決定其價值。普通稱之曰科學的批評。英國的新進批評家愛利歐特 (Eliot, Thomas; Stearns) 斯特拉奇 (Strachey, Lytton) 等也屬於這個傾向。

印象批評，有時伴有個人的好惡觀。也有黨派的野心潛入的餘地。並且有時候這些成了暗默的標準。英國從第十九世紀的中葉至後半，很顯著地現出了這個傾向。出來添

積這個弊害。後來開了稱爲鑑賞批評的批評的一派的，乃是阿諾爾德。他有一句話，我爲很能表出他的文學觀批評觀。便是「詩乃人生之批評。」詩是人生的批評，所以不能以客觀的標準臨之。他說批評只要是以公正無私的態度味說的便可以。他敢然地立當時的政治的，功利的，實際的，宗教的標準臨於文學的風潮中。「沒利害」一言，我以爲很能觸着鑑賞批評的真髓。然而因鑑賞批評而得的是什麼呢？結局不是作品的解說，解釋嗎？這樣種類的批評家，如何能成爲他在批評職能論裏面力說了的新思想創造的參加者呢？

他主張應將文學藝術超越出實際的見地，政治宗教功利的實際的見地，所以也可以解作他是唱「爲藝術的藝術」的。所以使藝術生出價值的標準，是在藝術內，而不是在藝術之外。由這個見地，窩爾忒·佩忒（Walter Pater）出來了，王爾德（Oscar Wilde）出來了，西孟斯（Symonds）出現了，森次巴立稱佩忒的批評爲快樂主義。似乎是把他的傾向如實地表現了的。據他的意思，文學究極的要素，是感覺的，而不是知識的。這感覺的

要素，訴於感覺，方成立文學的價值。換言之，便是文學之價值，因滿足感覺的程度而決定。佩忒在這快樂之多寡高下中探求文藝的評批標準。他的主張，可在他的著作文藝復興（*The Renaissance 1573*）的序文中窺見。今簡述其主要點如下。

藝術和詩之研究者，只下了美的抽象的定義，然而單是這個，美是絲毫不能被說明的。美學研究者的目的是以具體的言辭（不是抽象的言辭）去給美下定義。發見最妥當地顯示個個美的表現的公式（而不是發見美的普遍的公式）。

「如實地觀察，阿諾爾德這句話，很正確地顯示了一切真的批評的目的。若移之於審美批評則為知道，識別由審美對象所受的如實的印象。若得了快感的印象，則其種類與程度為如何對於這個的回答，正是藝術批評得關係的根本事實。」

比這佩忒之說更進一步的，乃王爾德（*Wilde, Oscar, 1841-1890*）的唯美批評。「批評家者，乃將善的東西的印象翻譯之於別的樣式或新的材料之謂。」在他這句話裏面，我們可以看出佩忒的影響；將佩忒的快樂換做廣意味之詞「美」這是他的特色。他的

本來的主張，乃是批評應是美的歎稱。由這個主張推想，我們當然也可以知道批評的標準。便是將佩忒所說的快樂更推廣而為美，所以我們可以知道是把這個美做了標準。然而所謂美，乃佩忒所說的那樣的抽象的。所以在這個意味，王爾德可以說是把非科學的抽象的東西做了批評的標準。美是相對的，不絕地變化。然而這唯美批評是給了英國的第十九世紀後半的文藝美術界深的影響。

人生主義
的批評

所謂快樂，所謂美，不過是表示第十九世紀後半的批評一個標準。在別方面，還有參預人生最後的真理的批評：這個我們不應忘却。美和快樂，能使人生豐富，擴大人生；然而使人生積極地活動，使進於較善的狀態的，並不是快樂和美。却是別一個力。有些人呼之曰創造力，有些人呼之曰活力，還有些人呼之曰理想之力。然而這個力決不是一定不變的，因時代，因場所，而異其出現的姿態。文藝應表示此力而迫人。所以文學評價的標準，是依此力之有無強弱而決定。史家稱根據這個標準的近代批評，謂之人生主義的批評。

英國的卡萊爾(Carlyle)早已替此種批評發了第一次的聲音。他在英雄崇拜論中「詩人的英雄」裏面說：「詩人和預言者。在我們的近代的粗漫的概念裏，是很不同。有的古代國語，此等名稱是同義語。Vates的意思，也是預言者，也是詩人。而實際在所有的時代，預言者和詩人，在被充分理解的時候，是有很相似的意味。」所以據他的意思，詩人也應當和預言者一樣，滲入於賈推(Geese)的所謂「公然的深祕」開披牠，預言新人生新文明。他以這樣的思想和文學藝術接觸了。這個明明是把批評之標準求之於人生的理想的要素——換言之，即真理的思想。在Later Day Pamphlets中的新唐寧街(The New Downing Street, 1850)的一節，諷刺英國當時的文藝的一段，很能顯示其特色。

「文學，如此呼着的奇異的實體——這個是現存着的事實。如果文學繼續着被追放了的精神主義(者)的天國，在那裏有如炯遜，賈推那樣的世界的真的大僧正，並且和以前一樣地公開，那末文學也許是希望。譬如文學萎縮而化得和單單

的丑角的諧謔。空曠言，及如同精神的把戲一樣的跳繩舞，(Opear-fance) 拿着帽子討個一錢半文的流氓一樣，(這個事情是能有的) 那末文學沒有什麼希望。」

卡萊爾弟子，並且是一代的美術批評家，社會批評家的有名的羅斯金(John Ruskin)，他對於文學藝術，也依和卡萊爾大略相同的標準。據他的意思，美和真和善，本可爲同一的東西，所以表現了真實的美的東西，同時也是真，也是善。文學藝術，應是這樣的美的表現。而這樣的文學藝術，才能導人生於較善的狀態。這便是他的藝術觀。又以藝術爲向新文明，新人生的招呼，這一點也是和卡萊爾相同。他的永久的喜悅，實乃說了使藝術和社會民衆的接近成爲可能的方法；在那裏，我們可以窺見他是如何想把藝術爲人生而功利化。然而他在別一方面，有些地方似乎也是藝術至上主義者。這是因爲他受古典的教養所惠，在一句希臘語裏也看出了無限的美，而有感激的性質。然而大概正是因爲有此感激性，才把文學藝術作爲美的社會改造的一助的吧？快樂和真理，藝術至上主義和人生主義的融合，在某個意味，也能在他裏面看出；然此處無究此的餘地。只是暗

示便算了。

第十九世紀後半，設了以人生主義爲基礎的一個標準，而對付了文藝批評的勇敢的文藝的破壞者，大概便是托爾斯泰（Leo Tolstoy, 1828-1910）。他在藝術論（What is Art）裏面，自己發案了區別善藝術和惡藝術，真藝術和擬藝術的明瞭的標準。他借用了德國的美學者的感情移入說，而替藝術下定義說：「一個人以在同一感情上把別人和自己聯結的目的，用一定的外的表象，表現其感情，這時候，藝術便開始了。」故無論什麼感情，都可以成爲藝術的要素，然因其種類如何，而被區別之爲善藝術和惡藝術，真藝術和擬藝術。感情有兩種，一種是萬人共通的普遍的感情，一種是只具於特殊之人，所以只有特殊之人能理解的感情。托爾斯泰稱這前者的感情爲普遍的藝術或民衆藝術，而將牠解作被萬人所真實理解，所以有好的效果的藝術；稱後者的感情的爲特殊藝術或擬藝術，極力排斥了牠。象徵派的作品也照這個標準被判斷了，由托爾斯泰看來，簡直一錢不值。而將伊利亞特，奧特賽和迪更斯有的作品，斯托夫人的 Uncle Tom's

Cabin 等等看做了真藝術，善藝術。

托爾斯泰並且還設了別一個標準。便是，將最高最善的感情託於表現的藝術，又高尚的，真的，善藝術。那末最高最善的感情是什麼呢？這乃由時代的宗教意識流出的感情。無論在如何的時代，無論在如何的社會，必有相當於這個時代，這個社會的人生觀，做着這個社會的要求，這時代的憧憬的目標。所謂一時代的宗教意識，不用說便是這人生觀這目標。把這個強有力地表現了的藝術，乃善藝術，真藝術；而能在這時代的人生，社會，發揮價值。然據托爾斯泰，「在我們的時代，人們共通的宗教意識，乃人類同胞的意識——人類之幸福，存於與同胞結合。」所以藝術應把這意識移於感情；完了這個職務的藝術，在現代，乃是真而且善的，同時也是有効的藝術。這是托爾斯泰的人道主義精神的藝術。理論化，同胞精神，人道主義精神的有無，在這裏決定着藝術的價值。評價的標準尺度，乃同胞精神，人道主義的感情化。並且在現代，這同胞精神，人道主義精神乃普遍的意識，所以也可以是普遍的感情，其表現也是普遍藝術。

由上說看來，我們可以知道他的藝術的標準之基礎，是宗教和道德。然而這個也不能只是和蕭伯納（Shaw, Bernard, 1856）的批評一樣，解作「老人的藝術趣味的難避免的廢物」（Tolstoy's *What is Art?*, 1898）他定的標準，不一定便能說是陳腐的廢物的尺度。在近代藝術的多半，以及莎士比亞等的批評，或將這個尺度的使用法弄錯了，或者他自己以為是用的這個尺度，然而實際用的是牠的冒充（即舊式的古尺）；因此有了錯誤的批評，也被後人誤解作爲舊式批評家。在廣的意味，是根據宗教和道德的標準；然其內容，和以前的多數古典批評家所用的宗教和道德的標準，性質是非常不同。所以他的藝術論，似乎不應該一概而說是舊式的道德的藝術論。

從來俄國多置標準於人生之真理的批評，雖然和托爾斯泰的意味多寡有不同之處。單爲了美而追求美，這是俄國的批評家和文學者所不能堪的。克魯泡特金（Kropotkin, Prince Peter Aleksevitch, 1842-1921）的俄羅斯文學的實際和理想（*Realities and Ideals of Russian Literature*, 1905）裏面作家論，做着牠的根底的評價意識裏，潛

有着對於理想之人生，社會的作者的情熱。換言之，便是他的批評的標準，乃是人生社會的最後的真理。



以上，雖然是極粗略，我們已經述了第十九世紀後半的大概。由那裏，我們可以知道舊標準雖是打破了，然而批評的最後的階梯，既已如本稿開頭所說，是評價，是判斷，那末近代批評也不可以不拿牠來做根據。便是，細目雖有種種區別，然而大體有兩種標準，一種是使文藝依着文藝自身的標準，一種是欲使文藝依着人生的標準。這是相矛盾而存在於近代批評的兩個標準。近代的批評的論爭，可說都是由這個矛盾而出發，然而若由公平的觀察看來，似乎遼難決定那一個是真，那一個是偽。並不取一個捨別一個，而將兩個合成一個尺度標準，是不可能的嗎？——注意這事的，似乎是二十世紀生出的創造的批評。開初用這句話的，似乎是德國的貴推斯賓甘 (J. E. Spingarn) 在他的創造的批評 (Creative Criticism: Essays on the Unity of Genius and Tastes) 裏面引用着。然而附這個名稱於某一批評的傾向，開初

使牠成爲明瞭的，大概是斯賓甘。

據斯賓甘所說，創造的批評，依據克羅傑之說，由「藝術是表現」這個假定出發。並沒有規定，只是自由的藝術家的表現。若能這樣說，乃是天才的表現。乃是離開了道德，形式，人生一切卑近的東西的自由表現。所以批評家不應以既成的定規而測量之。受了作品的印象，將牠表現出來便可以了。作品既是自由的表現，是創造的，所以牠的批評，也是創造。創造的本能和批評的本能是同一。所以審美的判斷和藝術的創造，也可以說是有同一活力的本能。所以評衡藝術的標準，藝術自身有之——結論便是如此。這并不一定說是到了第二世紀才有的傾向，我們也能在佩忒，阿諾爾德裏面看見；在最近的英國的新近批評家一派，似乎特別是極端的。藝術乃融和了真和美的人生的表現，故用和從實人生得了題材的時候同樣的心境而行再創造——這便是批評家的職能。這種批評所要表明的，不單是情緒和焦燥性。也有時候是特殊的美感，也有時候是宗教，或特殊的道德觀。并非還有時候是求被打碎了的社會的理想的改造的熱烈的表現。例如浮

賽特 (Faustsch, Hugh Lanson, 1895-) 和馬利 (Murry, John Middleton, 1889-) 所告訴我們的那樣。據馬利的意思，藝術乃人間生活的理想的啓示。牠們理想，乃是道德的理想，即善良的生活；所以只要自發的服從「藝術活動自有其支配權」這個原則便可以了。又關於批評，他說：「真的批評，牠自身便是全藝術活動的有機的一部。這是藝術對於藝術自身的權力的行使。所以不是外來者課的……藝術乃生活的意識，同樣，批評乃藝術的意識。真的批評的本質的活動，是有依據藝術的藝術的調和的統御。」（文學之諸相中之一文批評之職能（"Aspects of Literature"）。

又根據賽特的解釋，批評之職能，應當是使人們的情緒成爲莊嚴，和區別藝術中的偶發的感覺和個人的欲望與依着藝術的合理的內容因真實而成爲絕對的東西。真的藝術，表現着人生的深的理解，所以批評家應當同感於牠，並且使牠高調。

這一派的批評裏面，可以看出人生主義和藝術主義，真理和快樂的幼稚的混合；然似尙未至真的這兩者的結合飽和的境地。並且還有些偏重藝術主義，即快樂之標準。若

在這裏可以見出完全的結合飽和的境地，那末大概可說是文藝批評的極致了吧？

社會的乃
至社會
主義的
文藝批評

美之內容有變化，因之，藝術至上主義的文藝批評也取種種形式；同樣，生之真理也按着無限的階段而發展，亦不厭和文化的程度相應而變化，所以將這個採入做評價的標準的時候，文藝批評之有內容的變化，這

是當然的。美和真理的變化，可由種種方面看之，由社會階級的見地看，也是一種看法。若根據這個，則由希臘羅馬到第十七八世紀的古典的批評，大體是依據貴族社會，上流社會的貴族性和貴族趣味，或擬貴族性和擬貴族趣味；並且可以說是代表了牠的。他的長處和短處，都是和這支配階級性，aristocracy 的長處和短處相通。支配了第十八世紀，第十九世紀，並且連現代都支配着的浪漫主義批評，因在同時代抬頭而成了社會的勢力的「布爾喬亞」全權階級的人生觀和趣味而有其特色。而共通於此兩者的大網的特色性，乃個人主義。這個事情也許非要更詳細地說明不能充分理解牠的意味；然而只要想想第十九世紀以前的文化專存於個人主義的發場，那末我想大略可以領會了。

由第十九世紀來了到現世紀，埋在這個人主義下面的社會主義的意識急速地抬了頭。在政治經濟方面漸成爲重要的問題的，便是這個。文藝和文藝的批評，也明顯地現出了牠的影響。并且這個已經通過了幾個發展的階段。最初只是以「爲一般社會」爲「一般文化」，「爲一般民衆」那樣的標語顯示其特色的人道主義的文藝批評論；早則有寫了藝術的社會的使命的諾爾道（Nordan, Max Simon, 1849-9）和托爾斯泰，最近則有民衆藝術論的筆者羅蘭（Roland, Romain, 1866-）顯示了這傾向。後來對「一般社會」「一般民衆」那樣的漠然的人道主義的傾向感到了不滿，而將標語限於普羅來他利亞階級；於是起來了以這階級意識爲基準的文藝論。這個批評，人都曉得，本來是在俄國起源的。所以我們有一瞥俄國的近代及最近的批評的必要。

俄國的文藝批評，前面也曾有一言，乃專依社會的政治的見地而存在的。所以文藝批評同時也是社會的批評。第十九世紀後半的俄國的主要的文藝批評，乃四十年代上貝林斯基（Bielinsky, 1810-48）所領導的社會的批評。在他以後，急進派君臨了自

由及急進兩派的「知識階級」的文學觀。一八七〇年以來，米海羅夫斯基 (Mikhailovskiy, 1842-1904) 成了文藝批評界的獨裁者，而在社會批評的分野上活動了；一直到一九〇四年，他死了才歇。處理創造文學的「社會的」批評家的方法，純然是「社會的」「市民的。」換言之，即「社會的」批評家們，只由社會的政治的見地，來看作品。隨着馬克斯主義的擡頭，馬克斯主義批評家及文學史家的一派於是產生了出來。

這一派在社會的批評的一般傾向之外，將把文學的事實和經濟的進化關聯而解釋之的體系，導入了文藝批評。這個也許不是價值的批判；然而這個批評運動，在文學解釋上開拓了以前完全沒有知道的荒土，其功績是甚多的。馬克斯主義者的批評家的先陣，乃是安德來維支 (Andreevich 1863-1905) 他在他的俄羅文學史觀裏面開初地從這新方法說明了俄國文學的歷史。他以外，夫利氣 (Frische)、克拉尼氣費爾德 (Kra-nichfeld)、各更 (Kogon)、利窩夫·羅加傑夫斯基 (Lvov-Rogachevskiy) 等等，也是聞名之士。

自布爾塞維克勝利以來，馬克斯主義派的文藝批評，有獨占文藝界的氣勢。牠的方
法，是由政治的、社會的及教育的效果的見地，去決定文藝作品的價值，而給每個作家以
「普羅來他利亞作家」或「反動作家」的名稱。這一派的批評家之赫然露着頭角的，乃
克拉斯那亞·諾維 (Krasnaya Nov) 的編輯主幹服龍斯基 (Volonsky)。特羅茲基
(Trotsky, 1877-) 的批評，在論文學的「教育的價值」的一點，也是很有興味。他的著
作文學和革命，乃此種之代表者。

布哈林 (Bukharin Nikolai) 的史的唯物觀上面及其他上面的文藝批評，也是完
全依了新解釋法的，可看作是顯示文學的唯物史觀的代表的東西。列寧 (Lenin, 1870-
1924) 所寫了說了的關於文學的理論，對於文學革命也許是不無功用吧。普來哈諾夫
(Plakhanov, 1857-1918) 的生活和藝術，也是將馬克斯主義的原理通用於文學了的。
文學解釋的革命論 魯那爾斯基 (Lunacharsky, 1866-) 的實證美學的基礎，則在美
的研究上，棄去了一切從前的抽象論，而應用了馬克斯的原理，乃是欲建設新美學的計

圖。

馬克斯主義的批評家，最初只想爲普羅來他利亞階級而利用文學，不過把解釋革新了一下，然而結果却成了文學觀的改造，新文學理論的建設，然而這個事業尙未達於完成之域。內有內部的理論的分裂，外有消極的積極的反對運動。內，則同是將馬克斯奉作寶典，和聖經一樣，也有種種理論的分裂；外，則有象徵主義者一派的批評，構成派的批評，形而上學派的批評等意識的無意識的反馬克斯主義的批評運動。然而教示我們，從前的抽象的非科學的文學研究，及以牠爲基礎的文藝評價是不滿足，甚至於是錯的，并且給了我們對於文學的新解釋，文學的再評價的鑰匙——在這一點，馬克斯主義者一派的効果，無論如何稱譽都不會嫌過分的。解決新文學解釋，新文學批評的完全充實的建設問題，以使其效果不沒，這個重大任務，實係存於今後的世界批評壇！

結 論

以上，很粗泛地概觀了歐洲的文藝批評壇。我本來的計畫，是打算着力於近代批評的，然而因為古代中世漸漸使篇幅狹促了，所以結果還是沒有能夠。并且便是伴奏程度也沒有提及日本中國之批評，這個因為頁數的關係，也不得不斷念。日本古來并非沒有批評；我們若從紀貫之的古今集的序裏面的歌的六義說，空海的文鏡秘府論那時候追尋其至今日的批評變遷之跡，那末將能成爲有趣的研究。爲文章文學之國的中國，當然更不用說了。自梁之劉勰的文心雕龍始，繁榮於唐宋的修辭，詩話，文話，以至於金元以後的金聖嘆等的小說批評，批評的種類和數目，實在多得很，古人且言宋無詩而有談詩，所以若將這些變遷發達的意義，由新的今日的世界視野看來，大概也是興味無窮的研究。

又關於德國的貴推 (Goethe, 1749-1832)、席勒 (Schiller, 1759-1805) 等的藝術批評，我也一點也沒有說到，新興亞美利加的批評壇也全然未能顧及，頗引以為憾。關於後者，我們現在可以說一句，便是自門更 (Mencken, Henry Louis) 始，安德遜 (Anderson Sherwood)、布魯克 (Brooks Van Wyck) 等少壯批評家，乘着二十世紀的潮流，有的在社會主義的方面，有的在創造的方面，各各飛躍着。我們知道，現代的世界批評壇，乃自由創造的風的亂颺，或社會主義的嵐的舞台。風靜嵐止的時候，舞台大概將要靜靜地轉動，文藝批評界的 New Vista 亦將徐徐展開吧！

民國十九年二月初版

改正實價大洋四
（實價不折不扣外埠酌加寄）

版權
所有

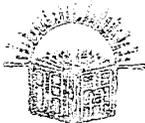
文藝批評史

著者 宮島新三郎
翻譯者 高明
印刷者 美成印刷所
發行者 開明書店

總發行所
上海四馬路
望平街口
開明書店

87
306620

0.17



0.1
197