

文 學 概 論

本間久雄著

章錫琛譯

乙
810
5072



二六	上海旧書店
	0.40

文 學 概 論

本 間 久 雄 著

章 錫 琛 譯

開 明 書 店 刊

文 學 概 論

民國十九年三月出版

民國三十六年三月出版

每冊定價國幣二元六角

著者	翻譯者	發行者	印刷者
本間久雄	章錫琛	開明書店	開明書店
		代表人 范洗人	

有著作權 * 不准翻印

原 序

研究文學的事情——在本書的緒言上曾述其一端——對於現代的文化人，是最重大的教養之一。爲什麼有這樣重大呢？

這問題自然引出極複雜的問題，即文學是一個的社會底現象，比較別的種種精神底活動，在人生保有怎樣的地位的問題。

著者寫這書的時候，是常常不忘這事的。

本書分爲四編，第一編文學的特質，就文學的本身觀察文學，說明其特徵及其構成要素；第二編爲社會底現象的文學，述文學對於社會的交涉，如文學與時代及國民性的關係，文學的社會性，道德性等問題；第三編文學各論，解說詩，戲曲，小說等文學的諸形式及其特質，第四編文學批評論，述近代批評的諸傾向，以及我們實際上鑑賞文學的時候

該取怎樣的態度，但這不過爲了說明的便宜上而區分，其實四編各有密接的關係的。

在本書中，著者可能地多引證東西權威底著述。因爲覺得這樣一則可以不致陷於自己個人的獨斷底解釋，一則對於初步研究文學的人較爲有益。（下略）

大正十五年十一月 著者識

目次

第一編 文學的本質

緒言	三
----	---

第一章 文學的定義	九
-----------	---

文學的詞——新模範大辭典及其他——中國的所謂文學——頗斯耐脫的觀察——諸家關於文學的定義——華舍斯德——勃魯克——瓦納——亞諾德——頗斯耐脫之說——亨德之說——赫特生之說——文學的條件——台昆雪之說——「力的文學」

第二章 文學的特質	一七
-----------	----

文學的永久性——文却斯德之說——感情的瞬間性與永久性——

第三章 美底情緒及想像……………二元

感情的瞬間性——知識底興味與感情底興味——瑪蕭爾的美快感的永
續說——文學的個性底特質——文學的普遍性——文却斯德之說——
荷馬——拉司金之說——托爾斯泰與居友——波山奎之說

爲文學的要素的情緒——研究的兩個方向——山泰耶奈的快感遊

離說——波山奎的觀照說——美底情緒的特質——永續底相關底共通

底——美底情緒的定義——美底情緒與文學底效果的問題——文却斯

德的同情說——道甸之說——拉司金之說——雪萊之說——想像與空

想——阿迭生的想像論——想像的兩種快樂——拉司金的美論與想像

的力說——亞歷山大之說——文却斯德之想像的分類——創造底想像

聯想底想像解釋底想像——爲文學的要素的思想

第四章 文學與個性……………五一

文學與個性及人格——希來格爾的話——頗斯耐脫的話——勃封

的話——文體是人——亨德「人是文體」的話——「文體明辨」的話——
 「滄浪詩話」的話——「談藝錄」的話——作品與其作家——褒勞的話——
 處理法與態度——同題材異趣味的作品——拉司金的話——小泉八
 雲的個性尊重——哥爾梯的話——美底人格——作家的個性與人類感

第五章 文學與形式……………六三

(一) 律語與散文

爲文學的要素的形式——兩方面的觀察——其第一義底意義——
 美學上的形式論——波山奎之說——內容與形式——考純及孚羅培爾
 的話——形式的第二義底意義——文却斯德之說——律語與散文——
 律語的根本義——Rhythm——Rhythm的哲學底解釋——文學形式
 上的Rhythm——麥更西的「文學的進化」——他的Rhythm論——
 原始藝術與Rhythm——詩跳舞音樂的三位一體——毛詩序——韻
 律——詩與韻律——李亨德亞倫坡瓦芝騰頓等之說——「文體明辨」與
 「詩經集傳」的話——律格的種類——平仄法——四聲論——律語與散

文的比較——斯賓塞與沛得

(二) 文體與語言

狹義的形式——文體——文體的意義——亨德之說——司威孚錄之說——文體與措辭——文體與人——「文體明辨」的話——文體的分類——簡潔體蔓衍體等——文體與語言——文學存在的三要素——作家公衆媒介物——爲媒介物的語言——格里姆菲脫內等——克洛契之說——「語言哲學與藝術哲學同」——克魯泡特金之俄羅斯語觀——都格涅夫的話——語言的曖昧性——亞里斯多德與波亞牢的「適當的詞」說——孚羅培爾誠摩泊桑的話——「一語說」——曖昧說——語言與暗示——默退林克與斯賓塞——戈梯埃的『惡之華』序——麥拉爾梅的話——托爾斯泰的批難——台喀宜文學的鑑賞與語言

第二編 爲社會底現象的文學

第一章 文學的起源……………九二

關於藝術衝動的赫特生說——藝術衝動的研究的兩方面——心理學底方面——遊戲衝動說——山太耶奈的遊戲說——發生學底方面——希倫與格羅舍——藝術發生的目的——麥更西之說——社會進化的四階段——文字與文學——冒爾頓的口頭文學——跳舞音樂詩的原始狀態——其三位一體——麥更西之說

第二章 文學與時代……………一〇七

頗斯耐脫的話——第威的話——莎士比亞與以里沙白期——泰納的主張——拉司金之說——藝術與時代的必然底關係——都格涅夫的『路定』——從作家的立場的觀察——亞諾德的話——易卜生與時代——文學與時代的系統底研究——泰納之說

第三章 文學與國民性……………一二七

海爾巴脫的『國民性與其諸問題』——吉定司的見解——文學與國民性的關係——泰納之說——勒滂之說——種族魂與民族性——洛里

埃及的「比較文學史」——法國國民性——德國國民性——美國國民性——英國文學的道德底調子——淮爾特與達德查的比較——勃蘭兌斯的俄國國民性觀

第四章 文學與道德……………一三三

藝術與道德的交涉問題——藝術活動與道德底活動——美底價值與道德底交涉——山泰耶奈之說——快樂與苦痛遊戲與業務——把藝術與道德混同之弊——作品的題材與道德問題——淮爾特的「杜蓮格雷的畫像」——哥爾梯的批評——藝術的道德性與社會性——藝術以外的目的與藝術本身的目的——諾爾陶與勃廉諦爾——人生派與藝術派——哥爾梯的「藝術的意義價值任務」——藝術派的主張——藝術是道德的序曲——其理由

第三編 文學各論

第一章 詩……………一五五

一 主觀詩

主觀詩與客觀詩——主觀詩與抒情詩——抒情詩與敘事詩的起源
問理——貢末爾之說——亞里斯多德的意見——格羅舍之說——麥根
西之說——海格爾的抒情詩對敘事詩觀——抒情詩的分類——宗教底
抒情詩——愛國底抒情詩——戀愛抒情詩——自然的抒情詩——哀悼
抒情詩——反省抒情詩——祭奠抒情詩

二 客觀詩

客觀詩的分類——敘景詩的特色——故事詩的意義——敘事詩的
特色——敘事詩的兩種——赫特生之說——「成長的敘事詩」——荷馬
故事與褒胡爾夫故事——「藝術的敘事詩」——「失掉的樂園」——貢末
爾論敘事詩的一般特質

第二章 戲曲……………一六七

戲曲的要素——亞里斯多德的戲曲論——貢末爾「詩學提要」的所

說——「行爲」與「性格」——「三一律」——戲曲的構成——「原因」
「展開」「頂點」「大團圓」——「事件」與「環境」——露俄對於「三一律」
的反駁

一 悲 劇

悲劇的語義——起源——悲劇原因的兩種——「過失」與「犯
罪」——古代悲劇與近代悲劇——亞里斯多德的悲劇論——其六要
素——「情節」的兩種——「急轉」與「認知」——「情節」構成上的問
題——其性格論

二 喜 劇 附 悲 喜 劇

喜劇的語義——亞里斯多德的喜劇觀——愛墨孫之說——可笑的
意義——梅里迭斯之說——柏格遜之說——喜劇的社會底意義——喜
劇的兩種——「笑劇」——悲喜劇的意義

第三章 小 說 …………… 一八五

小說與近代社會——華斯福特之說——沛得與梅里迭斯之說——

第四編 文學批評論

第一章 批評汎論……………一九九

比珊特的解釋——小說的起原問題——麥更西之說——小說的意義及其兩種類——里輔與費爾定的話——寫實小說的特色——沛里的『小說研究』之說——「性格」「遺傳」「境遇」——寫實小說的代表曹拉的態度——傳奇小說——傳奇小說與羅曼主義——沛得之說——理想底勸懲底要素——寫實小說與傳奇小說的比較——克勞福特的話

批評的意義——蓋雷及斯各脫之說——五個用途——文學批評方法上的分類——裁斷底批評與歸納底批評——歸納底批評的兩種——主觀底批評與客觀底批評——冒爾頓之說——文學批評的目的——亨德之說——蓋雷及斯各脫之說

第二章 客觀底批評與主觀底批評……………二〇九

客觀底批評的意義——冒爾頓之說——形式批評——亞里斯多

德的「詩學」——冒爾頓的因襲底批評觀——批評史上的形式底批評——阿迭生的「失掉的樂園」評——福祿特爾的莎士比亞評——納爾遜之說——近代底傾向與主觀底批評——主觀底批評的特質——「印象」與「人格」——健姆士的話——道甸的批評家觀——拉司金的話——批評史上的事實——莎士比亞與哥德——華士華斯的「抒情詩歌集」序文——褒勞的主觀底批評論

第三章 科學底批評與新裁斷批評……………三三

科學底批評的意義——泰納之說——藝術與科學——「美學者植物理學也」——科學底批評是非——散芝褒理之說——道甸之說——新裁斷批評——勃廉諦爾與其理想主義——「科學的破產」——人間力的高調——諾爾陶與托爾斯泰

第四章 鑑賞批評與快樂批評……………三七

鑑賞批評的意義——亞諾德的批評論——「現代批評的職能」——

批評的態度與「沒利害感」——創作底活動與批評底活動——拉司金的超越哲學底鑑賞批評——沛得的快樂批評——「文藝復興」的序文——感受性的尊重——快樂批評的價值

校畢後記……………二五

第一編 文學的本質

原书空白页

緒

言

在這講到文學的一般特質的時候，有必須一說的，就是我們爲什麼要制作並研究文學和藝術。這問題是我們首先應該解決的，否則研究便沒有目的了。

普通的人，往往有以爲玩味文學，研究藝術，像是閒人的閒事業的。然而文學藝術，倘使是閒人的閒事業，我們便沒有真面目地去研究的必要了。文學藝術，決不是閒人的閒事業，是對於人生最重大的必要品的第一種。所以該有十分努力去研究的必要。

研究文學藝術的目的，關於他的細點，是因各人而不同；但其對於人人都屬必要的第一個理由，是在於能夠把我們的生活深化，把我們的生活意志格外強固，使我們味到生的有益的幸福感。著者曾在所著生活的藝術化中，引用英國文學者淮爾特（Oscar Wilde, 1856—1900）有名的話，『所謂生活（Live），是在這世上稀有的事。一般的人是生存着的；然而祇是生存便了。』並且加以引伸如次：——

一般的人是活着的，餓死的事情究竟少有。然而祇是這樣的活着，和鳥獸的活法沒有什麼不同。沒有自覺到所謂活這事情的意義而享樂所謂活這事情的喜悅，不能說是正當的生活。那便是淮爾特的所謂生存而不是生活。

然而不幸從一切的方面，却證明在這世上的事實，不過是一種生存多於生活的活法。不用說這是可悲的。

這可悲的事實，除了不信人類的進展，不希望人類的向上的人們以外，是不肯單認為可悲的事實而聽其自然的。但是從單純的唯物史觀說，生存與生活的區別，也許可以用物質底某種條件撤廢他的。然而所謂活這事情的自覺和所謂活這事情的喜悅，決不是祇用單純的物質底條件所能解決。某種的物質底條件，固屬必要。然而於這種物質底條件以外，爲了享樂生活，使生活感明確，是根本底某種條件第一必要的。

爲了明確生活意識，贏得生活的幸福感，有種種的途徑。近代的思想家中，曾經想出

許多的方術。而鑑賞並研究文學藝術，結局不外乎我們要贏得這生活享樂的幸福感的緣故。這實在是是最重要的方術之一。關於這事，英國現存文學者亞諾德般納脫（Arnold Bennett, 1867—）在他的文學趣味構成法（How to Form Literary Taste）中大體像下面的說着，那是可味的話——

文學研究的目的，並不是消遣閒暇的時間的。那是爲了使人對於快樂，同情，認識的職能活潑和深化的。那是能夠把人對於世界的關係完全變化。所謂文學的有理解的鑑賞，意思就是這世界的有理解的鑑賞。人生的各部，並不是各各相離的；把人生的全體合而爲一，在綜合底地圖之中互相發生關係的，便是文學。文學的精神是統一底。我們不是單從文學闡明了美便算滿足，並且依了把一切東西置在他的焦點裏面，到處究明其原因與結果，而獎勵一種道德底叡智。所以文學給與兩重的慰藉：其一是由於明確的愛的啓示，其一是由於證明所謂我們的運命便是普通一般的運命。

般納脫更竭力地說：『文學是人生的最初也是最後的財源。我們必須知道要形成並計畫文學趣味這事情，便是學習並計畫怎樣可以最好地運用人生的財源。』就是，怎樣好好地生活，怎樣豐富地生活，怎樣深切地生活，換句話，怎樣生的有益般地生活——爲了解決這問題，文學便對於萬人都是必要。從這意義說，文學決不是單爲了創作及批評的特殊的人，實在可說是對於萬人的生活上的必須的重大的東西。同時，我們不能不研究文學的第一理由也就在此。

關於文學怎樣是人生的重大的東西，依了以下的諸章所講，可以愈加明瞭，但現在先要請諸位讀者第一注意到這一點。

原书空白页

第一章

文學的定義

文學的詞——新模範大辭典及其他——中國的所謂文學——賴斯

耐脫的觀察——諸家關於文學的定義——華舍斯德——勃魯克——瓦

納——亞諾德——頗斯耐脫之說——亨德之說——赫特生之說——文

學的條件——台昆雪之說——「力的文學」

以下在研究文學之先，應該明白的，是文學的定義——即把什麼稱為文學。文學這詞，好像極容易懂，其實却是非常曖昧的。譬如，取新模範大辭典查「文學」(literature)這個字來看，共有七種不同的意味。其一是關於音樂的樂器的意義，可以省略。其他六種：(A)是寫一切人間的心的東西；特別是依了向上，勇氣，正義，適宜，純潔，優雅的文體，藝術底權威等而賦以特色的東西。(B)是關於某特殊的時代，國土，問題或學問的記述。(C)是被限定的意義，除出科學底文章的文學底產物，即美文學(belles-lettres)。(D)是文學者的行為，職業，及文學的著作。(E)是接觸文學或書本的事情，即學問。(F)是用於廣告底或政治底的印刷物。這可以知道所謂文學這文字的怎樣被用於多方面了。就中國說，文學是一個官名，漢時郡國皆置文學，魏晉以下都有。唐時太子諸王置文學，侍奉文章；州牧，府尹及各都督府各州，也置文學，專掌以五經教授諸生。論語載文學為孔門四科之

『子游子夏在文學科，疏謂文章博學；意義當然與現在所稱的不同。從這些看來，可見文學這字的範圍包含很廣，所以用的時候便很曖昧了。

然而文學這字所含的概念，不但在辭書上及中國的古書上可以看出他怎樣的曖昧和茫漠，就是在歐美近世的文學者及文學史家之間，意見也非常紛歧。例如美國著名辭書學者華舍斯德（Worcester, 1784—1865）說文學是『學問，知識及想像的結果，被保留在文字上的。』英國的文學史家勃魯克（S. Brooke, 1832—1916）說文學是『聰明的男女的思想，感情的記錄，用了一種要給與快感於讀者的方法按排着的。』法國批評家瓦納（Vinet, 1797—1847）說『文學包括人向他人綜合地表現他自己的一切著作。』又，近代英國批評家亞諾德（Mathew Arnold, 1822—1888）說『文學是一個廣大的詞，那是可解爲用文字書寫或印刷在書籍上的一切東西。』從這些解釋，更可以知道道了。

然而我們要研究文學的時候，是不能把文學這東西的概念，任其藏在曖昧之中的。

倘使對於還沒有明確的概念，要進去研究便非常的不便。關於這點，現在從諸學者的學說舉出確切的定義來一看——

文學是包括散文或詩的一切著述，其目的與其在反省 (reflection) 寧在想像的結果 (the handicraft of imagination)；與其在教訓與實際底效果寧在給與快樂於最大多數的國民，並且是排斥特殊底知識而訴於一般底知識的。

這是依了比較文學 (Comparative Literature) 一書被目為文學研究之一權威的英國頗斯耐脫 (Posnett) 的話。不用說這比前舉的許多話對於文學的概念更為明確。就是在這頗斯耐脫的定義之中，明記着文學是「想像」的產物，與其是實際底道德底效果寧以給與快樂為目的，以及排斥特殊底知識而訴於一般底知識等點，使文學的概念十分明瞭。

文學是通過了想像，感情 (feelings) 及趣味 (taste) 的思想的文字底

表現，而在於使一般人們對之容易理解並且惹起興味的那樣非專門底形式 (untechnical form) 中的。

這是美國潑林斯頓大學英文學教授亨德 (Theodore W. Hunt, 1844—) 在所著文學，其原理及問題 (Literature, its Principles and Problems) 中所說的話，比頗斯耐脫的更精確。他比頗斯耐脫的單說「想像」更附加了「感情」及「趣味」的話。

文學是從這些書本或祇是這些書本成立的：即第一在題材及題材的處理法牽引一般人的興趣；第二形式的要素及形式所給與的快樂爲中心。文學的作品，與天文學，政治經濟學，哲學，及歷史等的特殊的論述不同。這一則因爲文學不僅訴於特殊的讀書階級而訴於一般的男女；一則因爲論述的目的，祇在傳達知識，而文學作品的一個理想底目的，不拘傳達知識與否，是依了處理那材料和他的處理而齎與美底滿足 (aesthetic satisfaction)。

這是英國赫特生 (W. H. Hudson, 1862—1918) 文學研究入門 (An Introduction

to the Study of Literature) 中的話，比前者更為切實。就是從那用文學的特別尊重「形式」及「美底滿足」的話來說明文學所給與的銘感這一點看來，文學的概念可以更比前者明確。

依了以上所舉文學的定義，我們可以知道文學是怎樣的東西了。便是，文學是通過作者的「想像」「感情」而訴於讀者的想像感情，所以把所謂激動讀者為第一的條件，把非專門的形式，使一般的人容易了解為第二的條件，把給與讀者以所謂美底滿足的快樂為第三的條件。不用說，用了文字寫出來的表現更是根本的條件。無論怎樣高尚的感情，詩底想像，不用文字寫出來的，即藏在人的心中的，決不能稱為文學。那祇算做可為文學的素材。沒有文字的媒介，決不會生出文學來的。

文學決不是以傳達作者的知識於讀者為主的——然而也並不是沒有以這為主的時候，不過那個時候，是像赫特生所說，依了那處理的方法，使知識成為不是僅僅的知識而被以情緒的衣，包在給與讀者——美底滿足的形式裏面——極端地要喚起讀者和

作者所經驗的感情想像相同的感情想像。這是作者與讀者的感情的交換，想像的交換。雖然也有思想的交換的時候，但這時「思想」不僅成爲思想，却被着感情想像的衣。這實在是必要的。

要之，通過想像及感情而訴於讀者的想像及感情，乃是文學的第一特色。所以文學作品所給與讀者的，是喚起讀者的想像，刺戟讀者的感情而激動讀者。單是傳達知識，讀者雖因而受教，却沒有感情底地被動的事情。關於這點，十九世紀初英國著名文學者台昆雪（De Quincey, 1785—1859）說，『先有知識（knowledge）的文學，其次有力（power）的文學。前者的職能是教（teach），後者的職能是動（move）。』這實在是真理。他所謂知識的文學，是科學上，哲學上及其他以知識的傳達爲主的學問，力的文學，便是我們這里所說的文學。而文學的動人，不外乎上面所說訴於讀者的想像和感情。怎樣的「想像」「感情」從作家的方面看來，從讀者的方面看來，成爲重要文學的要素？怎樣可以使文學有特色？關於這事，在次章再說。

第二章

文學的特質

文學的永久性——文却斯德之說——感情的瞬間性與永久性——

感情的瞬間性——知識底興味與感情底興味——瑪蕭爾的美快感的永

續說——文學的個性底特質——文學的普遍性——文却斯德之說——

荷馬——拉司金之說——托爾斯泰與屠友——波山奎之說

照以上所述，文學的第一的條件，是在於所謂爲感情想像的所產。從這第一的條件，在文學當然生出他的本質底特色。爲什麼呢？換一句話，感情想像所產的文學，與那知識所產的科學，異點在什麼地方呢？照前面所引，台昆雪說「知識的文學」（科學）是教人，「力的文學」（這裏所說的文學）是動人；那麼，文學爲什麼動人呢？用怎樣的方法動人呢？又，在那動人上，文學有什麼的特色呢？再換一句話，文學作品所要傳達的感情這東西的性質，與別的感情，異點在什麼地方呢？

這些問題是美學上的重大的問題，近世心理派的美學，如英國美學家瑪蕭爾（H. R. Marshall）的美學等，常注力於這一點。英國的文却斯德（C. T. Winchester）在文學批評的原理（Some Principles of Literary Criticism）中曾論到這問題。

文却斯德以爲文學的特質，第一在於不但那作品含有永久底興味（Permanent

interest) 而且那作品這東西具有永久底價值。文學是不能不具有某程度的「永久」(permanence) 的東西的。然而文學以外含有永久底價值的真理的很多。例如曆書，國家慈善事業的報告，堆滿法律家書齋的書籍等，大概都含有永久底的興味和價值的。如曆書所記，是在太陽沒有冷卻，星球沒有老耄以前，對於我們必不可缺的真理。然而我們誰也不把他稱爲文學的。在曆書所寫的真理，可以用種種的方法適用於別處，並且可以用不同的形式來表現，即使最初記載這事實的書全然消滅，但那書上所寫的真理，仍爲真理而遺留着。今日我們爲了研究引力的根本原理，沒有定要讀奈端的原書的必要。因爲這已被承認爲物理學的知識了。文學却與此不同，不妨重讀幾次。從題材上說，類似的題材，所在多有。甲的文學書與乙的文學書同是記述一種事情的，不算奇怪。在讀的時候，仍然可以看出各有各的好處。因爲文學是作物這東西具有可以必然不朽的性質，而並不是爲了傳達真理的暫時的容器。所以文却斯德以爲文學並不一定是含有真理的書物，乃是他的本身具有不滅底興味和永久底真理的書物。

那麼，文學爲什麼具有不滅底興味呢？那是因爲文學具有訴於人的感情，情緒之力的緣故。至於具有「訴於感情之力」(the power to appeal to the emotions)爲什麼使文學有不滅性和永續性，文却斯德使用了下面那樣極有興味的論式爲有趣的說明：

知識與情緒的中心差異之一，即在於知識是永續的而情緒是迅速消失的。我們熟知了某事實，祇要常常把持着，知識便即增加。所以一次熟讀了訴於知識的某篇論文，完全明瞭之後，就不想再讀了。這爲了那書中所含的真理，已經成爲我們知識的一部分，那書自然也被放棄。然而情緒是與這根本底不同的。那是性質上瞬間底東西。知識是一種永久底習得，而情緒是不斷地變化的經驗的連續。讀詩所感得的情緒，兩小時後便即消滅也說不定。因爲那是不能持續的。然再讀或想起的時候，即使不像以前的強烈，感興一定再會湧起的。這樣我們不論在事實或在記憶，那詩集於刺戟感情上便成爲必要。我們要幾

次地讀他，就是爲此。倘使是有文學底價值的，我們一定希望再讀；偉大的文學，便是反覆讀幾次也決不會厭倦的。這樣的書，是對於那人永久不滅的書。

文却斯德爲了要說明一種書能夠從這世紀傳到那世紀，從這時代傳到那時代永久底不滅，舉出這感情的瞬間性來，實在是有趣而且妥當的說明。

這樣，所謂「永久性」是文學的特質之一；而第二的特質可舉的，便是所謂「個性底」這一端。依了文學所表出的情緒，是作家這人的個底情緒；受入這個的，也是讀者這人的個底情緒。就是甲作家與乙作家，雖然同是歌詠「戀愛」的感情，但因了甲乙的人格不同，那戀愛的感情也便不同。例如對於所謂直線是二點間的最短距離的客觀底事實的記述，甲記述這事與乙記述這事是沒有什麼變動的。在讀者方面，也祇是對於這樣客觀底記述這點感到興味，決不是對於寫這事的甲與乙感到興味。這在文學的情形上便完全不同。怎樣的事情被寫出來，同時怎樣的人去寫他，便成爲重大的問題。換一句話，那文學從怎樣的人格生出來，怎樣的人格去寫他，那是重大的問題。文學以所謂個性底

這項爲特質之一，便是爲此。

現在還有一件可舉爲文學的特質的，便是所謂普遍底這一項。

感情與情緒，如前所述是瞬間底而且是個性底，但同時却又是普遍底。譬如就父母愛子的情緒來說，這愛的情緒，雖因各個人的氣質，各個人的境遇而有程度之差，但不問地的東西，時的古今，那性質總是不變的。不止是愛的情緒；就是喜悅，悲哀，慰安，忿怒，驚駭，恐怖等一切的情緒，都是一樣，不問地的東西，時的古今，那性質總是相同的。所以即使是今日的我們，讀太古原始民族的歌謠，依了在那里所寓的情緒的如何，仍可以覺到與讀今人作品同樣的感興。向來所謂「藝術是永遠的」就是如此。從這意味說，文學是超越時與地的。文却斯德曾說，荷馬時代的學問雖然已廢，但荷馬却不廢；因爲荷馬是訴於人間不滅的情緒的緣故。又說：「各個的情緒，雖然是瞬間的，但人間情緒的一般底性質，却不是有非常的變化的東西。」連續的各感情的波浪，雖然在一寸之間倏起倏滅，但波浪的大洋，却歷幾世幾代不絕地波動着。」這實在是極有趣的比喻。實際上確如文却斯德

所說，以愛情爲基的種種的情緒，種種的感受性，以及感情的全分野，雖然隨着時代而進展，但人類的基本底情緒（fundamental emotions）那性質上幾乎沒有什麼變化。所變化者不是情緒而是思想。又如文却斯德所說，荷馬時代的思想學術，雖然成爲與今日完全不同的東西，但阿幾列斯（Achilles）的怒，海克透（Hector）和安德洛瑪杞（Andromache）的戀愛，巴列斯（Paris）和海倫（Helen）的熱情，到今日還能夠充分地使人感動。這是到處都可以尋到適例的。

像文却斯德所說，各個的感情，情緒是瞬間底，個性底，而人類一般的感情，情緒却是永久底，共通底，不變底的，所以把這作爲題材的文學，是超越時地，無論何人都能共感的。這所謂普遍底，確是文學的重大的特質之一。事實上沒有這情緒的不變（Stability）決不會生出優美的文學來的。

然而我們不能說任何的文學都是普遍底。不能捉住人間情緒的這不變性的作家的作品不是普遍底，是不必說了。關於這點，英國拉司金（John Ruskin, 1819—1900）在

他的著名的近代畫家論 (The Modern Painters) 中曾經像下面的說着：——

莎士比亞的戲曲的所以完全，是因為他用了一切的人的認識描寫一切時代的人間生活 (Human life)；是因為他不想給與普遍的真理，祇是忠實地完全地描寫他的周圍的人們；是因為他描寫不變的人間性。——十五世紀的惡漢，在他的心，與十九世紀的惡漢，十二世紀的惡漢沒有兩樣。同樣，正直的，狹義的，也與其他一切時代的人相同。所以偉大的理想主義者的作品，常常是普遍的。那並不是爲了不作單獨的個底描寫，是因為完全地描寫一切時代同一的人間的心情。卑小的理想主義者的作品，並不是普遍底。那不是爲了個底描寫，是因為他不過是半分的描寫——即不是心情的描寫，祇是外面底習慣，衣裳等的描寫。

即他以爲共通於一切時代，或描寫一切時代不變的人間的心情的作品，是有普遍性的。
對於所謂文學——廣義便是藝術——的普遍性最熱心唱道的近代人中，要算是

居友(Guyau, 1854—1888)及托爾斯泰。然托爾斯泰的主張含有普遍性的鮮明的藝術，是從他的宗教觀——即原始基督教的宗旨而來；作為純粹的藝術論，是很有缺點和非難的餘地的。至於居友，却並不像托爾斯泰的囚於生硬的宗教觀，而主張從純粹社會學底立場來解釋藝術，所以更加值得傾聽了。

居友是法國的美學家，他的美學係社會學底美學，在近代美學上占最重要的地位。他在所著從社會學觀的藝術 (*L'Art au Point de vue Sociologique*) 中說，「藝術底感情，在他的本質原是社會底。成為結果而表現的，是依了使個人底生命與更大的普遍底的生命結合而擴大之。藝術的最高目的，即在使發生具有社會底特質的審美底感情。」這裡居友的所謂「社會底特質」用別句話說，即所謂結合性 (solidarity) 及社會性 (sociality)，居友從社會心理學的立場論之如次：——

個人的意識，他自己已經是社會底；而反響於我們的全有機體，全意識內的，必取社會底的形態。古代希臘的哲學者，已經置美於調和之中，並稍稍把調

和視為美的最重要的性質了。不過古代的學者，把這調和的東西看得太抽象底，太數學底，而近世心理學，則把他還元於有機底結合性，活細胞的結合，以及各個人胸中社會底集合底意識之一種。我們說「我」(Moi)，也可以用同樣的意味說「我們」(Nous)。一切愉快的東西，是應了他在我們存在的各部分及我們意識的各要素間含有結合性及社會性的程度——換一句話，是應了他在「我」中所存被歸於「我們」的程度而成為美的。

即居友以為「個底」都可成為「全底」，文學藝術的優劣，全視乎「個底」得為「全底」即「普遍底」(universal)與否。英國美學家波山奎(Bosanquet, 1848—1923)，在他的名著美學史(The History of Aesthetic)中下美的定義，說美是同着感覺及想像的特色底個性底的表現而為其一般底抽象底的表現，也是同樣的說個底與全底的關係，和居友一樣，美學底地闡明上面文却斯德的解釋的。

把以上說過的約說一句：便是，文學是通過感情，情緒而訴於感情，情緒的東西；而其

感情及情緒是瞬間底的東西，所以是具有永久性的。又感情，情緒雖依各個的人，各個的情形而不同，但在其根本底的境地是普遍底的東西，所以是有普遍性的。因此，在本質上，傳達這樣的特色——永久底，個性底，而目的是普遍底的感情，情緒的文學，同時以永久底，個性底，普遍底為其特色。

上面祇講到文學的第一條件傳達感情，情緒的一點，其他留在後面再說。但這裏須得一說的，是第一章中所說文學的第三條件，即文學給與快樂的一事。也許有人以為讀文學並不能得到快樂而受到苦痛的。實際上，讀到充滿哀愁的故事，善人見苦於惡人的悲劇，不能不流淚的確是很多。然這種情形中的淚和悲哀的感情，決不是實際上的淚和悲哀。我們在實生活上決不願意自己流淚，但在讀小說看戲劇上却喜歡流淚。不但是悲哀和苦痛，便是忿怒，恐怖，喜悅，凡從文學及藝術的作品所受的一切的情緒，都不是我們直接經驗的情緒，而為進入於觀照的世界的美底情緒。美底情緒，像下面所述乃是快感的一種，所以文學當然以給與快樂為一個的特色的。關於這事，到次章來說明。

第三章

美底情緒及想像

爲文學的要素的情緒——研究的兩個方向——山泰耶奈的快感遊
離說——波山奎的觀照說——美底情緒的特質——永續底相關底共通
底——美底情緒的定義——美底情緒與文學底效果的問題——文却斯
德的同情說——道甸之說——拉司金之說——雪萊之說——想像與空
想——阿迭生的想像論——想像的兩種快樂——拉司金的美論與想像
的力說——亞歷山大之說——文却斯德的想像的分類——創造底想像
聯想底想像解釋底想像——爲文學的要素的思想

以上論過文學的特質，但具有這樣的特質的文學，是從怎樣的要素而成立呢？

這問題從一方面看起來，是社會學底美學所管的問題。法國泰納 (Taine, 1828—1893) 曾舉構成的要素爲一種族 (race) 二時代 (epoch) 三環境 (surroundings) 的三種。但這是到那文學的構成動因上的要素，這裏所說的，却是被構成的文學這東西的要素。關於這一點，文却斯德曾舉出文學的要素有四：就是一情緒 (emotion) 二想像 (imagination) 三思想 (thought) 四形式 (form)。

前面說過，文學是感情，情緒的表現，所以在文學之中情緒成爲重大的要素，當然不必說了。

「情緒」及「感情」既然是文學的第一要素，那麼，第一發生的問題便是，是否無論怎樣的情緒，怎樣的感情，都可以隨便成爲文學？第二的問題便是，我們描寫在那文學

的作品，要怎樣的情緒及感情纔能得到最多的共鳴？這是不能顯然區分的，但勉強分開來，前者是重在文學創作上的問題，後者是重在文學鑑賞上的問題。

先從第一說，這是極明白的問題。在原理上，如托爾斯泰在他的藝術論（*What is Art?*）中所說，無論怎樣的情緒及感情，沒有不可以成爲文學的道理。——即無論怎樣的情緒，怎樣的感情，沒有不可以成爲文學的要素的道理。然而，無論怎樣的情緒，怎樣的感情，他的生坯是決不可以作爲文學底情緒，即文學的要素的。譬如，我們遭遇了什麼可喜的事情而喜或遭遇了什麼可悲的事情而悲，這時的悲和喜，是實生活上的悲喜，是對於自己的直接經驗。這些在文學上，不過是生坯的材料。那材料被精鍊而成爲文學作品，必須取心理上某種特殊的徑路。不取這特殊的心底經驗，是無論怎樣的情感，無論怎樣的情緒，都不能成爲文學的要素的。

那麼，所謂特殊的心底經驗是什麼呢？

這問題是最近美學上的重要問題之一。其中前面舉過的瑪蕭爾的快感永續說和

山泰耶奈 (George Santayana, 1863—) 的快感遊離說，列普斯 (Theodor Lipps, 1851—1921) 的感情移入說，波山奎的觀照說等，都是我們考察這問題上的重要的資料。山泰耶奈之說，以為快感在固着於自己的心內的時候，不能算是美感；必須在離開了自己，附着於對象的物象之後，即快感被客觀化了，纔得成為美感。而這時的所謂離開 (to project) 自己與被客觀化 (to be objectified) 是有重大的意味的。

然而對於這問題發表了最妥當的見解的，恐怕要算波山奎了。波山奎的美論，固然可以從前舉美學史中看到，但最詳盡的，却是他晚年的美學三講 (Three Lectures on Aesthetic)。波山奎在這書中，大略說美底情緒的性質如次。

波山奎先述美底情緒是快感的一種，換一句話，是加以制限的一種快感。那制限的即可為美底情緒的快感的特質分為三種：即一、永續底 (stable)；二、相關底 (relevant)；三、共通底 (common)。第一的所謂永續底，即並非像飲食的快感那樣在滿足的時候便即消滅的一類的快感，乃是無論怎樣充足也不能充分的一類的快感。第二的所謂相關

底，是與美底對象這東西成爲關係底的快感。第三的所謂共通底，是並非從祇是爲自己所有的心而起的自私 (selfish) 的快感，乃是可以分給於別人的快感。就是這三種，永續 (permanence) 相關 (relevance) 共受 (community)，是美底情緒的根本底特質。所以總括地說，所謂美底情緒，是『具現於以後可以觀玩及誰都可以觀玩的一個對象裏面的一種情緒。』

波山奎既然像上面那樣認識美底情緒，他又用別的說明從兩方面來考察。就是，經驗美底情緒的時候，我們的心的態度，須爲觀照底 (contemplative) 的；這時候的感情，須爲被「組織化」 (organize) 的，「成形底」 (plastic) 的，乃至被「具體化」 (embody) 或被「化身化」 (incarnate) 的：從這兩方面精細地考察美的經驗。

所謂觀照底，是在對於美底現象的時候照樣地看那現象的態度，當作美的態度是極重要的事情。又，所謂感情的被「組織化」和成爲「成形底」「化身底」，也是作爲美底感情上極重要的事情。因爲感情的成爲「化身底」或「成形底」，使那感情不致成

爲單純的「肉體及精神」(body and mind)的一時的反動的緣故。譬如，假定我們對於其事而悲或喜，在我們單純的日常生活，那悲喜祇是單純的悲喜，而悲喜的對象，祇作爲被連想到那悲喜的一個現象而殘留着。對於依那與對象連關的事而被喚起的經驗，是沒有何等的利得，沒有何等的進步，也沒有附加何等的新穎和深刻的處所的。然而倘使我們對於那對象，即那種種悲喜的經驗的材料，具有給與想像底的形態的力量，那麼，從那里被喚起的感情，便完全不同了。這時候那感情是順從對象的法則的。就是，那感情並不是單純的自己沒却(self absorption)，而具有永久性，秩序，調和，意味，一句話是具有價值的東西。換一句話，這樣的感情，在某種的意味上是一個新創造。

波山奎像這樣的高唱美底感情的具體化，主張那成爲具體化的態度而觀照的必_要。換一句話，美底情緒可以說是「委心於被具體化在可以觀照的某對象裏面的一種快感的狀態。」所謂「觀照」的心底經驗在美底情緒的條件上怎樣的重大，也因此可以明白了。再換一句話，便是，不是經過所謂觀照的心底經驗而被具體化於對象之中的

快感，是不能成爲作文學的要素的情緒的。

第二的問題，是我們描寫在那文學的作品要怎樣的情緒及感情纔能得到最多的共鳴？這問題也便是怎樣的情緒及感情，文學底效果最多的問題。這樣的問題，也許一看像是不妥當的問題。因爲一切的情緒及感情，依上舉的波山奎所說，因了經過觀照的心境而被具體化於對象之中，都可成爲文學底情緒的緣故。然而所謂文學底情緒與所謂情緒的文學底效果的多寡，自然不同。這第二的問題，便是文學底情緒的效果多寡的問題。

這問題自然與文學的特質問題連關的，換一句話，凡是合於爲文學的特質的普遍性及永久性的感情及情緒或個性的強烈的情緒及感情，文學底效果較多，否則效果較少，這乃是當然的結果。文却斯德以這有文學底效果的情緒，情感爲一種潑刺的同情心 (sympathy)，大體說明如次：所謂人生，是我們的力活動時的力的總體。這力在不受什麼障害而活動時，我們便感到人生的愉快。那力愈活動，那活動愈容易，我們愈能確實玩味

人生，並且因玩味人生而愈增快感。而牽引玩味人生的快感的機緣，是一種同情心。所以這同情心活潑，便喚起自覺人生的新鮮銳敏的感覺，即『喜悅的本源的感情』（vital feeling of delight）所喚起的愈多，我們對於人生的玩味愈深。這樣玩味生的喜悅，尤其像那正義，尊敬，宗教底敬虔等高尙深遠的道德底情緒，又如漠然地要探索那高尙純粹，優雅的事物的渴望，銳敏地感到我們的人生怎樣真實，嚴肅的熱情等，都是優尙的藝術底情緒。這話可說是很妥當的。英國的道甸（Edward Dowden, 1843—1913）在他的文學研究（*Studies in Literature*）中所說：『判定事實，傳達事實的，是科學的目的。刺戟我們的生活，通過感情而至於較高的意識的，是藝術的職能，』意義也正相同。換一句話，便是使我們自覺到較高的意識的情緒，乃是效果最多的文學底情緒。

關於這問題，還可以再舉上面說起過的拉司金的見解；在他的近代畫家論中，下詩的定義說，詩是『用想像的力暗示「起高尙的情緒的高尙的根據」（noble grounds）』這高尙的情緒，分爲「愛」（love）「敬」（veneration）「歎美」（admiration）「歡

喜」(joy)的四種神聖的情緒和他的反對的四種情緒即「憎惡」(hate)「憤慨」(indignation)「恐怖」(horror)「悲哀」(grief)——共八種的情緒。其中前四種情緒當然是高尚的情緒；而關於那反對的四種情緒說是高尚的情緒的，恐怕有不少懷疑的人。拉司金關於這一點說明如次：例如憤慨的情緒，如果發生在被人拿去了少數的金錢的時候，當然不能說是高尚的情緒。又如讚歎的情緒，如在看到烟火或商品陳列所的時候，也不能說是高尚的情緒。因為那動機是卑俗的。然而同是憤慨，例如在原因於異常的傷害的時候，便是高尚的情緒。又如讚歎，如在看到將開的蓓蕾的時候，也是高尚的情緒。這便是被特別重視為「高尚的根據」的原因。

拉司金上面的考察，在觀察所謂為文學的要素的情緒上，是最有興味的暗示。

文却斯德還論到文學的情緒底效果的不朽價值該怎樣評隲這事情上，他舉下面的五項做標準：——

一，情緒的純正或適節(the justice or propriety of the emotion)。

- 二，情緒的活躍或力 (the vividness or power of the emotion)。
- 三，情緒的繼續或確實 (the continuity or steadiness of the emotion)。
- 四，情緒的範圍或變化 (the range or variety of the emotion)。
- 五，情緒的階級或性質 (the rank or quality of the emotion)。

第一，是以對於那作品所給與的情緒適當與否的原因爲中心而檢校其情緒時的標準。第二，如字面所示，是以那作品怎樣使讀者感動，及使人的心受到刺戟，興奮，擴大與否爲中心而觀察時的標準。第三，是檢查那作品所給與的情緒是否常在同一基調上時的標準。第四，是觀察那作品所給與的情緒的範圍的大小及其互於怎樣的範圍時的標準。第五，是觀察那作品所給與的情緒是屬於怎樣的階級的情緒——例如劣等或高等，道德底或宗教底等——時的標準。文却斯德是照這樣的討論這五種標準。他這種區分法雖嫌稍繁，却是可以稱許的。上面對於爲文學的要素的情緒已經大略說明，以下就想一述那爲第二的要素的「想像」了。

爲文學的要素的想像，也是和前面的情緒相同的重大的要素。拉司金在詩的定義中也說沒有「想像之力」的暗示，不能發生詩。又如前面所引，波山奎在美學三講中，以美的情緒爲「委心於被具體化在可以觀照的某對象裏面的一種快感的狀態」，他更進而力說這可以觀照的事是依了「想像」的作用而始得成就。他以為想像是「依了經驗的接合而追求被暗示的種種可能性或要想闡明這些的心的活動的狀態。」據他的主張，想像並不像從來的人所想是僅僅創造幻像的特殊的功能，也不像他們所想是助長美的空想底方面的機能。想像當然以經驗爲出發點的。他的目的是在感情的滿足，不必爲了事實的系統底組織。又，他的活動的方向，也不是必須論理底。然而在心裏倘使有「大的保留物」(great reservations)的時候，想像却成爲解放他而使心自由的活動。波山奎這樣說，但這也正如上面說過想像是一種用以創造新的東西的心底經驗。

世人往往把想像與空想(fancy)混而爲一，其實完全不同的。想像如上面所引波山奎的說明，是以過去的種種經驗爲基，從其中抽出了一部分及一種性質，把他選擇結

合之後再構成了新者的一種創造作用。至於空想，却是不經過這樣正確的順序的創造作用。古來稱想像為形成底 (formative) 的心底作用便是由於這意味。為文學的要素而應該重視的，不必說，乃是想像而不是空想。詩人雪萊 (Shelley, 1792—1822) 在他的詩的辨護 (A Defense of Poetry) 的冒頭，說理性 (reason) 與想像的區別，以前者為一個思想對於別的思想考察在怎樣的關係的心底作用，後者並不祇是思想與思想的關係，是一個思想向別的思想積極底活動，而構成別的思想，正像從一個原質造成別的原質那樣。這也像上面的說明想像之所以為形成底。

文學上很能詳細地說明想像的意義的，是英國文學者阿迭生 (Addison, 1672—1719) 他的想像論 (Essay on the Pleasure of the Imagination) 一文，占英國藝術史論上重要的位置。他的想像論，主要點是從所謂藝術品係訴於讀者的心底作用的想像來考察的。他說，由詩人安排着的事件，為什麼會比實際上的同樣的事件或類似的事件更強有力的動人呢？再進一步說，在自己不快的行為或物象，為什麼經過詩人的描寫，

會使我們愉快地感動呢？這不外乎這些藝術品是訴於想像的緣故。

就是阿迭生以爲自然的實際事物的訴於心的狀態與藝術品的訴於心的狀態的不同，是繪畫，彫刻，詩歌等的藝術品迫於心而來的，雖然也與實際的自然物的情形同樣通過了感覺，但藝術品却不僅是感覺，更通過了感覺以上的某物。那是因爲藝術品原是想像的產物，比原始的東西更能刺戟人的想像的緣故。那麼想像是什麼呢？阿迭生說，詩人和畫家，是以自己耳目感到的感覺的結合以上的某物作爲自己的作物，這感覺結合以上的某物，是人心特殊的經驗。而這特殊的經驗，便是稱爲想像的機能。阿迭生是這樣特別把想像取出作爲心的一種機能。然而阿迭生並不以爲影像是萬能的。在我們的心靈，有幾種的力和機能。但心靈這東西，沒有特別可以分爲各樣的力和機能的理的。記憶，理解，意志，都是心靈的全體的作用。我們的分出記憶，理解，意志，想像那樣的機能，無非是爲了研究哲學上的抽象底問題的便宜而已。阿迭生是這樣想着。然而他特別取出所謂想像的快樂，在當時的確可以說是卓見。阿迭生以爲想像的快樂並不像感覺的快樂

的那樣粗鄙(gross)，也不像理解的快樂的那樣受過陶冶，而是作為更新(recreation)的方法的最有用的快樂。所謂更新的意思，本是對於心給與以力與慰藉，使生活意志加新，而想像却是有益於增進這更新力的。換一句話，想像是擔任着創造加新的東西的。

阿迭生又分想像的快樂為二：一是「想像的第一快樂」(primary pleasures)這是從我們眼前的對象直接被牽引的想像的快樂。這第一快樂稱為藝術的上乘的是建築。構成建築的美，是依了建築物的凸出部(bulk)與調和的怎樣而直接訴於眼的。一是「想像的第二快樂」(secondary pleasures)。這並不是見了這樣自然的物體而被直接牽引的，有的是依了從「可見的物體」(visible object)的種種觀念，即在心中想起了這些物體而單獨引起的，有的是從彫刻繪畫等自己以外的東西而被牽引的，但無論在那一種情形，這第二快樂，總之是依了實際的對象物的表現而被牽引的。這表現有兩種：一是那表現可以用視覺來認知的物質底實在(material reality)，如繪畫，彫刻等。一是並非這樣的物質底實在，因而是不能目覩的，如音樂，詩歌等。在這兩種的情形，這想像的

第二快樂，是「從比較那起自原始的物象的諸觀念與起自表現他的繪畫、彫刻、文學、音樂等的諸觀念時的心的活動而被牽引的。」就是，依阿迭生，文學上的想像的快樂，是第二的快樂。

在近代力說想像的價值的人，不要忘记拉司金。像上面所說，拉司金是從用想像之力暗示起高尙的情緒的高尙的根據來認詩的價值，以為詩的存在是依想像之力的。他想像情緒這東西無論怎樣的高尙，但喚起這高尙的情緒，不能不待「想像的幫助。」然而想像的必要，不但在喚起詩的情緒，凡是美的認識也非靠想像的幫助不可的。

拉司金根據了所謂美是宇宙的創造底靈性的表現那樣極超越哲學底見解，以為美的組織或構成有兩種要素：一是神底（divine）東西的各種類型的各種形體的諸性質，一是有生命底（vital）東西的職能的適當的充足。由前者表現的美為類型底美（typical beauty），由後者表現的美為有生命底美（Vital beauty）。他以為這自然界的紛紜雜糅的美是有生命底美的象徵，即類型底的東西；更細分之為無限（infinity）的

美，統一 (unity) 的美，休息 (repose) 的美，勻整 (symmetry) 的美，純雅 (purity) 的美，中庸 (moderation) 的美等。而有生命底美是比類型底美更完全的美，人類活動的有生命底東西，都內潛於宇宙的一切。他以為。而認識這有生命底美的是想像的功能。他的怎樣重視想像，於此可見。關於想像之為物，拉司金說是「完全神祕底，不可說明的，祇是從那結果可以認知而已。」然在他方，又把這想像的心理作用分為三種形式——聯想的想像 (Associative Imagination)，洞察的想像 (Penetrative Imagination)，觀照的想像 (Contemplative Imagination) 的三種形式，詳細地論着。

~~~~~  
詩與個性 (Poetry and the Individual) 的著者亞歷山大 (Alexander) 也高唱想像的價值。他說：——

心或靈魂的力 (energy) ——那是一切心理底活動的結合——是世界獲得的動因，我們生長的生命生殖者。我們把那稱為「想像。」在那從感覺的命令比較底自由一點，與「統覺」不同。在那具有要獲得什麼的力的一

點，又與記憶不同；——記憶是祇有保持的力的。在那與其說是一個的動機不如說是一個的原動力一點，又與「情緒」不同。在那不但秤量置在他前面的東西而且要與之同化一點，又是「理解」不同。而且他又與「意志」不同。因為意志不過是種種的拘束的管理者的緣故。所謂「想像」實在與上面的一切不同，然而他却包含上面的一切。因為他能使全心活動的緣故；而在這全體底活動，其最高的目的——擴大我們所住的世界的最高的目的，能驅使一切的心底職能的緣故。這世界是經過了美而成長，但創造這美的是想像的任務。想像是具有靈魂最深奧處的種種的情趣（*mood*），結合現實，使之人間化，人格化，給與光明，而以靈底理解鼓舞現實。

他怎樣力說「想像」的心理作用，於此可見。說到想像作用這東西的由來，經路等，是心理學的範圍，這里祇得從略。但想像為文學的要素如何重大，不難從上面諸家的見解而窺得了。

還有，文却斯德分文學的要素的想像爲三來說明。第一創造底的想像（Creative Imagination），他的定義是，『從經驗所得的種種要素自發底地選擇他，總括這些而造成新的東西的作用。倘這結合成爲無規律或不合理的東西時，那作用便稱空想。』第二，聯想底想像（Associative Imagination）是『用一種事物，觀念或情緒與情緒上類似於此的心像相聯結的東西。倘使這種聯想不基於情緒底類似的，那便稱爲空想。』第三，解釋底想像（Interpretative Imagination）是『覺知精神底價值或意義，並以表現這精神底價值所存的部分或性質說明事物者。』他的解釋，并述想像與空想不同的地方，是值得傾聽的。

其次是思想。思想的爲文學底要素而應該重視，可以不必再說。思想，一句話，便是作者的人生觀。無論人生觀的露骨的或隱約的，那人生觀一定能夠顯現在他的作品。因爲人生觀，換一句話，不外乎作者其人的性格或個性的緣故。所以論到爲文學的要素的思想，便是在論到文學與作者的人格的關係，是次章的事情。這里祇能概括底地從作者

的立足點或鑑賞家的立足點來看，說到在考察文學與思想的關係上應該注意的一件事情。就是，不要被思想所束縛。換一句話，便是不要爲了想把某一種思想具體化或爲了想宣傳某一種思想而創作，或者以某一種思想爲標準而鑑賞當面的作品。

被束縛於某一種思想而創作，決不能獲得好的結果，舊理想派及觀念派等的作品，最能顯示出這情形。在最近的適例，便是晚年的托爾斯泰。托爾斯泰的晚年，與其說是藝術家，不如說是宗教家更爲適當，因爲他已經凝固在他所宗的原始基督教了。如他的一八九八年的著作藝術論，也不該看做純粹的藝術論，極端的說，可看做專爲宣傳他的原始基督教教義的方便的藝術論。又如他一九〇〇年所刊的大作復活 (Resurrection)，也不是從純粹的藝術底動機而產生，乃是爲了要把他的教義具體化的作品。這藝術論與復活，如果作爲藝術論和藝術的作品，都不免爲太偏狹，太概念底，決不能算做優的著述，總之無非是托爾斯泰被一種原始基督教底思想所束縛的結果。俄羅斯文學史的著者勃列克耐爾 (Bruchner) 批評他說，「這作品中所含的一切真理，都作了主義與觀念

的犧牲，」並不是無理的。所謂傾向小說(Tendency Novel)，所謂教訓物，作者的思想極顯明的表出，或極力要把他的人生觀具體化，都不免是被思想所束縛的。前章講文學的特質時曾經說過的，學術和思想隨時代而變更，所以有永久性的文學，在事實上並不是描寫成型的思想，而是以描寫人間的情緒為主力的。即使在描寫思想的時候，也須把思想溶入在感情的坩堝裏面來描寫。

這話是以作文學和藝術的方面為主；就是在鑑賞的方面看來，也是一樣的。用了被束縛於某思想的眼光來看，如果不與他的思想類似或共鳴的，對於那作品給與低的評價，乃是自然的事情。例如被束縛於上述那樣的思想的托爾斯泰，極端批難法國摩泊桑(Maupassant, 1850—1893)的某種作物，說是無價值；被束縛於一種功利主義底社會觀的思想的諾爾陶(Max Nordau, 1849—1924)在他的變質論(Degeneration)中，痛罵近代文學的多數，是自我狂者，誇大妄想狂者的文學，都是無理。

然如上面所說，並不是以為思想是用不着的。思想當然是必要。沒有思想，便沒有其

人的人格；沒有人格，便沒有文學。這不過指專被思想所束縛而言。思想乃是人格的一種素材，應該完全溶入於人格這東西的裏面，從那人格滴出來纔好。這樣的思想，早已不是思想而成爲一種人格了。所謂爲文學的要素的思想，結局不外乎這個意思。此外可與次章的文學與個性及後章的文學與道德等參照。

關於爲文學的要素的形式，換一章再說。

## 第四章

## 文學與個性

文學與個性及人格——希來格爾的話——頗斯耐脫的話——勃封的話

——文體是人——亨德「人是文體」的話——「文體明辨」的話——「滄浪詩

話」的話——「談藝錄」的話——作品與其作家——褒勞的話——處理法

與態度——同題材異趣味的作品——拉司金的話——小島的個性尊重——

哥爾梯的話——美底人格——作家的個性與人類感

所謂文學之爲個性的，乃是使文學的活動與別的活動——例如科學上的諸活動——不同的重大的條件。關於這一點，在文學的特質條下已經說過了。但所以使文學成爲這樣的個性的，是由於那作者的個性或人格（Personality）的如何。再換一句話，是由於作者其「人」的如何。

德國的哲學者希來格爾（Schlegel, 1768—1845）曾經說過，『人如除外了他自己，是什麼東西也不能給與同胞的。』這在文學藝術上尤其如此。頗斯耐脫說「人格」爲「文學發達的原理」（the principle of literary growth），人格在文學上的應該怎樣重視，也可以知道了。法國勃封（Buffon, 1707—1788）的有名的警句說「文體是人」（Le Style c'est l'homme）。這句話的意思，就是照字面上所說，無論怎樣的文體，結局都是作者其人的人格的表明。文學與作家的個性及人格的關係怎樣密切，都在這簡單

的話裏表明了，這實在是千古的至言。前面屢次提起過他的名字的亨德，曾說可以把那「文體是人」的警句倒轉來說「人是文體」(The Man is the Style)。就是說，在「人」與「文體」之間有不可分離的關係。倘使照這樣子，把這裏所謂「文體」推廣開去，作為一個作品來觀察，而新造一所謂「作品是人」「人是作品」的命題，含在那裏面的真理也是同一的。

文體依了作者的如何而異，從前也曾有這樣說的。如李時勉在文體明辨中說：

『夫文章之見美於世，以其人也。苟非其人，雖美而傳，反以為病矣。』

即是一例。這就是說，倘使人格不高，無論怎樣地弄技巧，那文章也不會見重於世的。宋嚴羽的滄浪詩話也說——

『夫學詩者，以識為主；入門須正，立志須高。』

『若自退屈，即有下劣詩魔入其肺腑之間，由立志之不高也。』

這是說學詩先須有見識和人格的必要。又，徐禎卿的談藝錄，論詩詞的因人而異道：

宗工鉅匠，辭淳氣平。豪賢碩俠，辭雄氣武。遷臣孽子，辭厲氣促。逸民遺老，辭玄氣沈。賢良文學，辭雅氣俊。輔臣弼士，辭尊氣嚴。閹童壺女，辭弱氣柔。媚夫倖士，辭靡氣蕩。荒才嬌麗，辭淫氣傷。

這都是說，作品的文體，是依了人格的如何，人品的高下而生差異的。

關於人格與文學的關係，美國的褒勞（John Burroughs, 1837—）曾經像下面的說過，是很好玩的。

在純正的文學，我們的興味，常在於作者其人——其人的性質，人格，見解——這是真理。我們有時以為我們的興味在他的材料也說不定。然而真正的文學者所以能夠把任何材料成為對於我們有興味的東西，是靠了他的處理法，即注入於那處理法裏面的他的人格底要素。我們祇沒頭在那材料——即其中的事實，議論，報告——裏面是決不能味得嚴格的意味的文學的。文學的所以為文學，並不在於作者所以告訴我們的東西，乃在於作者怎樣告訴我們

的告訴法。換一句話，是在於作者注入在那作品裏面的他的獨自的性質或魔力到若干的程度；這個他的獨自的性質或魔力是他自己的靈魂的賜物，不能從作品離開的一種東西，是像鳥羽的光澤，花瓣的紋理一般的根本底的一種東西。蜜蜂從花裏所得來的，並不是蜜，祇是一種甜汁；蜜蜂必須把他自己的少量的分泌物即所謂蟻酸者注入在這甜汁裏。就是，把這單是甜的汁改造為蜜的，是蜜蜂的特殊的人格底寄與，在文學者作物裏面的日常生活的事實和經驗，也是被用了與這同樣的方法改變而且高尚化的。

這雖是通俗的比喻，但實在是至言。這里所謂處理法 (treatment)，決不祇是技巧問題的處理法，那實在可說是作者的人生觀照的態度 (attitude)，材料摺撫的態度。這人生觀照的態度，材料摺撫的態度，最能表現作者其人的「個性」，即作者其人的「人間」，雖用同樣的材料，也會因作者的異而成完全異味的作物，全是為此。

拉荊金在近代畫家論中，也論到藝術的價值不在題材而在作者的人的如何。無論

怎樣卑近粗雜的事情，由優美的詩人來歌詠，優美的畫家來描寫的時候，也能成爲帶有高尚優雅的風味的藝術品。——拉司金在本書中講到這個道理。

小泉八雲 (Lafcadio Hearn, 1856—1904) 在他的文學的解釋 (Interpretations of Literature) 裏面，也力說人格在文學上的如何重大。小泉八雲先論到何謂個性，說個性是個人以上的東西：——

什麼叫做個性，便是各人所具的性格的特性。爲了有這個，這世界上的所有的男女纔各各不同。個人性 (individuality) 不過是各人的分離的意思。然個性或人格 (personality) 却更在個人性以上。——乃是屬於個人在情底，智底的人間性的一切差別的意思。

個性與個人性的區別，是微妙的問題，小泉八雲這樣的解釋，是很確當的。小泉八雲又論到人間愈高尚個性愈加鮮明的道理說：——

最下等的人間裏面，所有的人，在他的習慣，思想，感情等，各各非常相似的。

但在那里，實際上也不是沒有個人的差異，不過並沒有較強的差異。所以我們不妨稱這樣的人是沒有過分的個性發達的人。人間逐漸高等，各人的差異也逐漸顯著。人間之中，成為智識底的階級，各自的個性便也顯著的發達，對於事物的意見的一致等，到底很難。在這裡，各人都用了與其他大部分人間不同的樣子來考察事物。然而人間還可以比這更進步（做職業的哲學，職業的科學的人們不在此例），於是各人個性的差別非常之大。我們決不能看到兩位教授對於一個問題會抱同樣的意見的。在他們之間，所謂意見的一致，無論關於那一種問題，都是極端困難的。

因此便達到了這樣的結論：便是說，所謂個性，祇是特別屬於那具有高的智底教養（intellectual）與高的感受性的人間。所謂個性這東西在文學上具有怎樣重要的意味，當然不必再說了。

再聽法國現代美學者哥爾梯（Paul Gaultier）在其名著藝術的意義（Meaning

of Art) 中所說，更可明白藝術裏面個性的問題有怎樣的重大了。哥爾梯原是汲鮑脫 魯 (Boutroux, 1845—1921) 柏格森 (Bergson, 1859—) 等生命哲學之流的人。

藝術的作品，依了那樣式來教示我們的，第一是作者其人的人格。

我們被感動於藝術作品時，我們是用一種自由的意味，應我們的感情的深淺，而與被那作品所鼓舞的情緒同化。我們同着比多文 (Beethoven) 苦痛，同着安日里柯 (Angerico) 崇神，同着連布蘭特 (Rembrandt) 冥想。這時的苦痛，敬神，冥想，並不是一般的苦痛，敬神，冥想，實在是考察比多文，安日里柯，連布蘭特等的作品時所感得的苦痛，敬神，冥想。就是我們所經驗的情緒，與他們所經驗的情緒同化了。那是單獨底，個性底；具有他自己的色調 (coloring) 和陰影 (shade) ——即經驗了那個，把那個具體化到藝術的作品時的人格，的色調和陰影。

藝術作品的獨自性，單獨的印象，獨創力等，是從那作家所注入於其作品中的東西——把他的夢，他的悲哀，他的野心，他的希望等，一切生於他的心，和觸於他的心絃的東西注入於其作品而生。祇要是真的藝術品，在他的線和調子，沒有不是表明作家其人的心的世界的。畫家，音樂家，無非在他們的製作品中歌他們自己，畫他們自己罷了。

這是對於一切藝術的根本的說明，現在可以不必再說；但我們在考察文學與個性的關係上，對於這一點尤其有留意的必要。哥爾梯再一轉說：——

我們依了那作品而與藝術家的感情同化時，我們便把握着上述藝術家的內底世界，而感得從他的世界裏再生的情緒。這樣，我們依了我們感情的強弱，把藝術家其人的個性在我們的裏面復活了。而且，藝術家的作品在被享受，被愛好時，更依了藝術家其人的性格的種種表現，把我們的人格擴大開來。

他再論到從上面個性的交感而立即味到全體的人間性這東西說：——

我們這樣的生在藝術家的各個人的美底人格 (aesthetic personality) 裏，借他的幫助而生在那藝術家其所包容，所支持的人間底人格 (human personality) 裏，我們因此而直接與人類交通了。

爲哥爾梯的研究對象的藝術，雖以造形美術爲主，然而上面的藝術對個性的關係論，在文學方面也是十分適合的。就事實上看來，偉大的作品，優秀的作品，深刻的作品，其作者總常常是偉大，優秀，深刻的。其反面也是如此。決沒有偉大，優秀，深刻的作品而作者的「人」却是委瑣，卑俗，淺薄的。

文學的作品與作者的「人」在這意味上是有完全不可或離的關係的。

原书空白页

## 第五章

## 文學與形式

## (一) 律語與散文

爲文學的要素的形式——兩方面的觀察——其第一義底意義——美學上的形式論——波山奎之說——內容與形式——考純及孚羅培爾的話——形式的第二義底意義——文却斯德之說——律語與散文——律語的根本義——Rhythm——Rhythm的哲學底解釋——文學形式上的Rhythm——麥更西的「文學的進化」——他的Rhythm論——原始藝術與Rhythm——詩跳舞音樂的三位一體——毛詩序——韻律——詩與韻律——李亨德亞倫坡瓦芝騰頓等之說——「文體明辨」與「詩經集傳」的話——律格的種類——平仄法——四聲論——律語與散文的比較——斯賓塞與沛得

## (二) 文體與語言

狹義的形式——文體——文體的意義——亨德之說——司威孚德之說——文體與措辭——文體與人——「文體明辨」的話——文體的分類——簡潔體憂衍體等——文體與語言——文學存在的三要素——作家公衆媒介物——爲媒介物的語言——格里姆非脫內等——克洛契之說——「語言哲學與藝術哲學同」——克魯泡特金之俄羅斯語觀——都格涅夫的話——語言的曖昧性——亞里斯多德與波亞牢的「適當的詞」說——孚羅培爾誠摩泊桑的話——「一語說」——曖昧說——語言與暗示——默退林克與斯賓塞——戈梯埃的「惡之華」序——麥拉爾梅的話——托爾斯泰的批難——台喀夏文學的鑑賞與語言

## (一) 律語與散文

在考察爲文學要素的形式上，第一的問題，是形式的意義。

所謂形式，普通有兩方面的解釋。一方面可說是哲學的解釋，把形式和內容看做不能分離的；還有一方面，把形式看做內容表白的手段方法。這是常識的解釋。如果把前者當作第一義底解釋，那後者便可說是第二義底解釋。

形式的哲學底解釋，是近代美學上的所謂形式說者所常採取的。例如把表現(*expression*)與直觀(*intuition*)同視的意大利美學者克洛契(*Benedetto Croce, 1866-*)的學說，又如主唱所謂「有意義的形式」(*Significant Form*)在英國最近美學界釀成一種旋渦的培耳(*Clive Bell*)的學說，都很可以看到形式的第一義底解釋。然而關於這個可以看做最有條理的學說的代表，要算是波山奎；現在依據他的美學三講來一

述那形式論的一端。

如前所述，波山奎認為美底情緒，是被具體化於可觀照的某對象裏面因而委心於由那對象的諸法則而來的一種快感的狀態，所以沒有這可觀照的對象，便不會起美底情緒。換一句話，美底情緒，是我們可以統覺的東西，可以想像的東西。用波山奎自己的話來說，便是靠了「一個經過統覺和想像現於我們之前的現象，」纔可起美的情緒。然而這「現像」不外乎形式。所以在波山奎的美論上，形式便成為重大的條件。

據波山奎，所謂形式，可以先從兩方面來考察。就是其一，某物象的「形式，」其物質（matter）和內容（substance）是沒有的；還有一方面，某物象的「形式，」是與其物質和內容同為一物的。然而，這兩者的差別，要之是我們對於那對象物的態度上的差別，我們對於那對象物的洞察力的多寡的差別。換一句話，是我們把那對象物祇當做「材料的整塊」來鑒賞或當做「一具有生命和特質的「有生靈的東西的結合」來鑒賞的差別。

波山奎用這樣的觀察，曾述從兩種態度而生的「形式」的兩種意義如次。就是：——

(A)在前者的情形的形式，其意義為形體及文章上論證上等的一般法則和作詩上的韻律之類。在某種意義上，這些都是皮相底，一般底，圖表底的東西。常常用「空洞的形式」「單純的形式」或「形式底禮儀」一類的話來稱呼，都與對象物的心，精神，以及所謂精髓底，材料底等等反對的。

(B)然而我們倘使再進一步，把我們的洞察向那形成物象的各部分的秩序及連結時，便不像上面這樣祇是皮相的外廓和形體的東西，却顯然是「材料的本身」了。換一句話，就是，看做單純的形式的東西，顯然成為使那物象之所以成為物象本身的東西（即那物象的生命精神或使之運動）的階段和變化了。不但這樣，我們所謂與物質對立的一切形式，在那背後，更有具有物質本身的一種形式的東西。所以我們不拘用怎樣的材料，或用泥土，或用青銅，或用油畫具，或用水彩畫具，或用絃線，或用我們的聲帶；都可以作出藝術的作品。換一句話，依了此等素材的各部分的秩序和連結，對於那素材這東西，

成爲一種賦與更技巧底的形體的「形式」。

波山奎依這樣的觀察，說那在(A)的情形我們漫然用「形式」「形式底」等名詞的錯誤。要之，所謂「形式」這名詞，是依了我們鑒賞美經驗的對象時我們洞察力的多寡和那對面的物象實際上所有的生命與構成力的多寡而異其意義。他說：『在原理上，所謂形式與內容，正如一個是精神，一個是肉體。』波山奎的這見解，在哲學底第一義底地解釋形式這點上，是可以注目的。

爲文學要素的形式——或者狹義地說文體(style)——依第一義底說，當然不能離了內容來考察的。法國批評家考純(Cousin, 1792—1867)說：『形式並不是單純的形式。那是在裏面存着的某種東西的形式，開示那裏面的某種東西；』法國自然主義的先驅孚羅培爾(Gustave Flaubert, 1820—1880)說：『沒有美的形式，便沒有美的思想，而且，連他的反對也是沒有的。正如不能從一個的肉體把那組織肉體的種種性質——色彩和大小——歸之於空洞的抽象；便是非先破壞了這些，不能把他抽出來，所以

要把形式從內容分離出來，是不可能的。因為內容是靠了形式存在的緣故。『這明明白白的說着形式與內容不可分離，而且形式應該第一義底地尊重的了。』

然而，在一方面，第二義底地看所謂形式的文却斯德却說：『作家把自己所有的思想及情緒移於讀者時一切的方法手段，稱為文學底形式。』這第二義底地看來的形式，便是這樣傳達思想感情的手段方法的形式了。

這種為手段方法的形式，大別為二，即散文（Prose）及律語（或律文）（Verse）是。文却斯德對於這兩者的定義是：專以把思想移於讀者為根本的目的，而附帶着的情緒，祇是爲了使讀者心中善於理解或了解思想而用的附屬底的东西，那作物稱為散文；以情緒為主眼而思想為副的，則稱為律語。這在說明散文與律語的成立的心底經過，確是很可玩味的定義，但作為文學的形態上的區別，還有略加別樣的區別的必要。

從形式上來區別律語和散文，前者是語言文字的排列有一定的規律，後者是沒有的。前者以詩為代表，後者以小說，故事等為代表。

然而，世間往往把詩（歌）與散文看做對立的，那也並不十分對。就事實上說，詩（歌）從形式上看來，乃是律語；但也往往有用做被表現的感情的性質的名詞的。譬如，詩底感情，詩底想像，詩底文章等等，為我們所常用。所謂詩底感情，那意思或者是情熱底的感情，或者是想像豐富的感情，或者是感傷底的感情。又如所謂詩底文章，意思是指散文之中特別富於詩意的文章。所以專從形式上把詩與散文對立是不對的。但是所謂詩者，採取律語或律文的形式，自然是無疑的事。律語在形式上須依一定的規律，詩在形式上當然也不得不依一定的規律了。

律語或律文既須依一定的規律，那麼，這規律究竟用什麼做標準來定？用什麼做基礎來立呢？要說明這個，我們便有考察所謂“Rhythm”的必要。

Rhythm 是律語或律文的基礎。然而這 Rhythm 不但用在詩或語言學上，並且用在更廣的範圍——哲學上，生理學上等等。譬如，在哲學上，希臘的安那克希曼特（Anaximander, 610—547 B. C.）說生物的生長，朽腐，盛衰，興亡，結合，分離，都是 Rhythm 的

作用。——換一句話，在這宇宙裏，顯然有一個依規則底的時間底間隔而循環的法則，這法則決定了宇宙間一切的現象。這是一例。照這說法，人體的脈膊，海洋的潮汐，星球的循環，蟋蟀的鳴聲，無一不靠着這遍在宇宙間的Rhythm的作用。

然而文學上的Rhythm——文學形式上的Rhythm却不是這樣茫漠的意味。關於這，上面說起過的麥更西在他的名著文學的進化（The Evolution of Literature）中所說，是值得注目的。他以為抽象底地說，所謂Rhythm，是有一定的間隔的時間之流。普通的定義，便是把語調的抑揚為正規的迴環。我們同時鳴動一個諧音的各音，在聽的時候，是把各音分別來聽的，從這分別來聽的瞬間，各音已經失却了他的同時性，成為一連的音裏面的一音。在審美學上，所謂Rhythm，便是定期底的強勢法（periodical emphasis）。無論是裝飾的模樣上所使用，跳舞上所使用，或音樂和詩裏面所含有的，這定期底的強勢法，在全部審美學上，都稱Rhythm。

麥更西從客觀及主觀兩方面來觀察Rhythm說：客觀底地看來，所謂Rhythm，是

帶有正規的抑揚和拍子時的運動。主觀底地看來，則是時間底的知覺。照這意思說，所謂 Rhythm，是依了帶有一定強度的變化的規定底間隔而起的感覺的連續。又，Rhythm 可說是由一定的規則所調整的情緒，感覺的連續。這樣的觀察法有三個要旨：第一，在某時間的範圍內把調子的同音連續着，這稱為 Rhythmic。舉起例來，如時鐘的的答的答的音，交互地抑揚着便是。第二，所謂 Rhythm 的效果，不但變換那規則底地反復着的刺戟的客觀底的強度，也依了變換那刺戟的長短，間隔，性質而生。換一句話，刺戟的強度無論怎樣，而刺戟的長短，間隔，性質這三者之一可是沒有豫備的。附加了其中之一，那觀察的人，便依這而感到強波動的幻覺，因而 Rhythmical 地感到同強度的刺戟。第三，在人間，有隨着 Rhythm 的某音的連續而常常運動頭，足，手的強的傾向。一個感覺，決不是單獨地存在着的，常常與那具有外底或內底起源的別種感覺結着。本來種種的感覺，都是有機底地結着的。所以經過了視覺而生的 Rhythm，漸次成為不僅是視覺的東西，別的感覺，即觸覺，聽覺，筋肉運動等，也起同樣的 Rhythm。我們聽到跳舞的音樂時，便感到

好像細聲唱着那音樂的音符的樣子；如果是有歌詞的，並且感到好像唱着歌詞的樣子。在一方，通過了空想，又會外底地用手拍着腳踏着去合那跳舞和拍子。即使在沒有聽到跳舞的音樂的時候，但看了他人的跳舞也會爲了那跳舞而起心底模倣或肉體底模倣：麥更西這樣說着。

麥氏更說到 Rhythm 與藝術的關係道：人的動作與叫聲，原來不是藝術底的，但都可以變爲藝術底的東西。跳舞和唱歌的具有美底價值，是因爲跳舞和唱歌用某種規則調整過的緣故。那就是有一定的時間的反復進行。因了這個，便有藝術底價值。在最原始底藝術，曲調和思想也有並不十分完具的，但決沒有不含一定的時間的反復進行的事情。所以，Rhythm 是基本底的最古代的艺术樣式。

他更論到音樂，跳舞，詩這三者都以 Rhythm 爲基本而生，而且這三者在原始狀態是互相補足而不可分離的。他說：——

一般人間的感情，在其性質上是旋律底的東西。在某狀態下的種種的感

情，爲了助長快感和減縮苦感，便用了種種衝動底的肉體底運動和種種叫聲作爲表白他們自己的東西。這種種衝動底的運動和叫聲，成爲喚起身體及聲音的自發底的種種動作的準備。這種種動作用了 Rhythm 來支配的時候，跳舞和音樂的基礎便因之成立。無論那里，原始底的跳舞常常是合唱底的，原始底的詩，常常取音樂底的形式。詩是有限定用跳舞音樂來表白的種種情緒的傾向的東西。詩因了增進情緒的潑刺和變化而提高跳舞的快樂，所以成爲有使生活更佳的價值的東西。

關於這音樂，跳舞，詩三者密接地連關着的一點上，在毛詩序上所說的話，『詩者，志之所之也；在心爲志，發言爲詩。情動於中而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。』也可以察知的。

話再回上去說，語言文字的排列有一定的規則的，稱爲律語或律文；而使這語言文字的排列有一定的規則的根本，不外乎在語言之中自然潛在着的 Rhythm 的作用。換

一句話，便是聲的 Rhythm。這個稱爲聲調或音韻。以這聲調或音韻爲基調而規定着一定的規則，稱爲律格或韻律 (Meter)。就是，所謂律語或律文，是依照這律格或韻律的文學形式。

詩的特徵，至少形式上的特徵，是要依照這律格的。詩人及詩論家的李亨德 (Leigh Hunt, 1784—1859) 說：『詩是依了想像和空想，把那觀念來具體化和說明，並且依了在統一之中的變化的原理，調整詞句以吐露對於真理，美及力的一種情趣的東西。』這所謂在統一之中的變化的原理，便是依照律格的意思。又，詩人亞倫坡 (Edgar Allan Poe, 1809—1849) 說詩是「美的韻律底創造」，考瑣潑教授 (Prof. Courthope) 說詩是「依了用律格底語言正確地表現想像底思想及感情而生出快樂的方術」，詩人瓦芝騰頓 (Theodore Watts-Dunton, 1832—1914) 說詩是「用情緒底及韻律底的詞句把人間的心來具體底地藝術底地表現的東西」，都以爲依照律格是詩的重要條件。但在一方面，也有像科爾律支 (Coleridge, 1788—1834) 那樣的人，以爲「最高尙的詩是

沒有律格也可以存在的。」然而李亨德所說的話，「也有許多人，以爲詩不必定要用律語來寫的，就用散文，也可以寫詩；不用律語不能寫詩的意見，是把文字和精神，形式和內容混同了。但這是極平凡的誤謬。詩底題材與散文底題材的一切的區別，是依了適於歌詠與否和適於韻律底高調與否而定。律語在詩的形式上所以必要，是因爲在詩底精神的完全上要求律語的緣故。」比較的中肯一點。文體明辨說：「因情以發氣；因氣以成聲；因聲以繪詞；因詞而定韻：此詩之源也。」又詩經集傳的序文說：「人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，則言之所不能盡而發於咨詠嗟嘆之餘者，必有自然之音響節簇而不能已焉：此詩之所以作也。」都以爲韻律是詩的必須條件。可見韻律是無論東西都尊重的。

律格，依了語言的差別，各國不必同一。英語的修辭學書普通分爲三種，就是音性律，音位律，音數律。音性律等於我國的平仄法；音位律等於押韻法；音數律等於造句法；此外還有所謂沒韻法 (Blank Verse) 的。

律語與散文對比的時候，律語究有怎樣的語言學底效果呢？

關於這點，哲學者斯賓塞（Herbert Spencer, 1820—1903）在他的有名的文體論（The Philosophy of Style）中，以為律語的價值遠出於散文之上。他說，律語在用那修辭學上的特置法，漸層法，暗喻法，擬人法，省略法等來活動地描寫着所要描寫的東西這一點上，以及其韻律底構造——這韻律底構造（rhythmical structure）是「強烈的情緒之自然的語言的理想化」（an idealization of the natural language of strong emotion）；祇要不是那情緒太強烈，其語言多少總是韻律底的東西——律語或律文，能夠緊張讀者對於他的注意力以節約其精力。在散文方面，為了沒有這樣的韻律，文章容易冗漫，以致讀者對於他的注意力散漫，精神浪費。這便是律語的價值遠勝於散文的地方。

然而這是效果底價值的問題。講到近世文學上的事實，散文却比律語遠占優勢的地位。關於這點，沛得（Walter Pater, 1839—1894）在他的文體論（Style）中，指出兩

種原因：其一，爲了近世社會所給與的興味，渾沌而且複雜，所以用了拘束於像韻文那樣的形式，要表現近世所當然發生的複雜的思想，感情，到底做不到；就是，這近世底複雜的思想和感情，祇有依了自由而無拘束的散文的形式纔可十分表現出來。其二，要照實在的狀態去觀察那支配近代社會中一切現象的自然主義底傾向，使藝術家把自己的態度成爲很謙遜的，其結果便棄了韻文那樣高貴的形式而選取平凡的散文的形式了。沛得的見解，在事實上是可以首肯的。

律語在題材上可分爲主觀詩（抒情詩）與客觀詩兩類，再從客觀詩可分爲寫景詩，故事詩，敘事詩三類。主觀詩即抒情詩也可以依其題材分爲數類。關於這些，都等到第三編文學各論裏再講罷。

散文以小說爲主體。前面引過的文學，其原理及問題的著者亨德，曾從散文的發達史上分爲下面的五類，故事底（Narrative），記述底（Descriptive），討論底（Forensic），批評底及哲學底（Critical and Philosophical）。就是說，故事底散文在發生上最古，

而批評底及哲學底散文是最新。亨德又從那被盛在這裏面的內容上把散文分爲諷刺(Satire)和虛構(Prose Fiction)兩類。諷刺，據亨德所述，在其起原，性質，方法及目的上，是一種特殊的散文的形式，不是故事底，也不是記述底；不是討論底，也不是批評底；乃是從此等的全部祇取了合於他的目的的一部分，成爲統一的形式，在散文之中是最「個人底形式」(Personal Form)。虛構，是結合了故事底，記述底，哲學底三者，完全不類於其他的單獨底形式(Unique Form)。亨德這個關於散文的分類的見解，也是極穩當的見解。

## (二) 文體與語言

以上是把文學的形式作爲傳達思想上的方便手段而加以極廣義的解釋，但除了這以外，「形式」也有用於狹義的時候的。這便是用於所謂文體(Style)的意味的時候。文體這名詞，也正與文學這名詞是同樣的曖昧的名詞，亨德對於這個解釋爲兩種

的意義。其一是遣詞用句卽「措辭」(Diction)其一組織語句以表示有條理的思想卽所謂「文章」(Sentence)的意義。英國文學者司威孚德(Swift, 1667—1745)對於文體的定義，是「適當的詞置於適當的處所」(the right word in the right place)照這意義說起來，所謂文體，便是文的體製。而文的體製，是以措辭爲基礎的，所以文體論同時便是措辭論了。又詞句的遣使法，文章的組織法，是依了作家的人格如何而異（參照第四章文學與個性）所以便是前章所說的「文體是人。」文體明辨說「文章須自出機杼，成一家風骨，」也可解爲與這「文體是人」同樣的意義。

文體，向來是看做很重大的。文體明辨說——

文章以體製爲先，精工次之。失其體製，雖浮聲切響，抽黃對白，極其精工，不可謂之文矣。

又說：——

文莫先於辨體，體正，而後意以經之，氣以貫之，辭以飾之。體者，文之幹也；意

者，文之帥也；氣者，文之翼也；詞者，文之華也。體弗慎，則文龐；意弗立，則文舛；氣弗昌，則文萎；詞弗修，則文蕪。四者，文之病也；是故四病去而文體工矣。

文體也有種種分別。依普通西洋的修辭學，以內容與文體的均衡為中心的，分為簡潔體 (Concise Style)，蔓衍體 (Diffused Style)，依文體的強弱，分為剛健體 (Nervous Style)，優柔體 (Feeble Style)，依文章修飾的多寡，分為乾燥體 (Dry Style)，平明體 (Plain Style)，清楚體 (Neat Style)，高雅體 (Elegant Style)，華麗體 (Florid or Flowery Style) 等。關於此等的詳細的說明，是修詞學所管理的問題，所以這裡省去了。因了說文體的重大該連帶着說的，便是語言。語言，如前面所說，是文體的要素。沒有文體，便沒有文學；沒有語言，文體便不能成立。

文學與語言的關係，在文學創作上和文學鑑賞上，都有極重大的意義。如上面述文學的定義時所引的亨德之說，文學要之是「文字底表現」(written expression)，不用文字寫出來，即使怎樣有價值的感情，想像，情調，思想，也決不能成為文學的。關於文學成

立的要素，前章已經說過，然具備了上面各種要素的文學，社會底地存立的要素，還有三種。第一是作家，第二是作家所要訴的社會及公衆，第三是作家所用以訴於社會及公衆的媒介物（medium）即語言（Language）。所以文學與語言的關係，從語言是文學成立的一個手段而不是目的，沒有這手段斷不能達到那目的這一點看起來，這兩者的關係，不得不說是極密接的根本底的東西。所以近代的語言學者，論語言與文學有密接關係的很多。如德國的慕拉（Max Muller, 1823—1900）格里姆（Jacob Grimm, 1785—1863）美國的非脫內（William Dwight Whitney, 1827—1894）等，都可說是這派的代表。在美學方面，如意國的克洛契等，尤其是着重「語言」的人，被目為「表現的科學及一般語言學的美學」（As Science of Expression and General Linguistic）的他的美學（Aesthetic），總之不外乎論述「語言哲學與藝術哲學是同物」（Philosophy of language and philosophy of art are the same thing）這一句話。就是美學在他乃是一種語言學。然而文學語言關係論的學理底說明，應該讓於語言學的一方面，這里所述

的，僅以在制作文學及鑑賞文學上應該怎樣尊重語言爲限，尤其是在鑑賞近代文學上應該怎樣尊重語言這一端。

克魯泡特金(Kropotkin, 1842-1921)的俄羅斯文學的理想與現實(Ideals and Realities in Russian Literature)這部書，在評論底地著作俄國文學史者，恐怕要算是第一等的名著了。他在這書的冒頭，設『俄羅斯的語言』一章，關於俄國語言怎樣的優的論述，費了不少的頁數。在這裏面，他述及俄國的語言比較西歐各國的語言，「在表出人間的感情——憂，愛，悲，喜等——的種種陰影上特別豐富。」又，在此書開卷的第一頁，徵引俄國文豪都格涅夫(Turgenev, 1818-1883)從臨終的牀上對同時代俄國作家們所說「把我國的國語——俄國的國語嚴格地，純粹地傳於後世」的話。作家的都格涅夫，這樣愛本國的語言。俄國的語言是否果如克魯泡特金所說，優於西歐諸國的語言，是另一問題，然克魯泡特金當論述俄羅斯文學時，從俄國的語言起頭，實在是很可注意的。

在研究文學與語言的關係上，第二應該注意的，就是語言這東西本是曖昧的東西。有一個聰明的法國人說，「言語是給我們隱蔽思想的」(Words were given to us to conceal thought)。在這奇僻的文句裏面，實在含有真理。哲學上，美學上以及文藝批評上的種種爭論，往往多從當事者所用文字的概念不同而來，這是明白的事實。在哲學上，美學上的情形，其作為討論的事，與感情及思想的事不同，專管知識底所產的概念較多，比較底問題容易解決；可是感情，想像，情緒等所產的文學，與知識底所產的科學，哲學等不同，在內容上既屬曖昧，表出內容的語言自然也多流於曖昧，看起來曖昧的事便因之而多。所以古來稱為文學者，文章家的人，對於語言這東西都是非常敏感的。怎樣毫無遺漏地，精確地，適當地用語言表現那所要表現的思想及感情直到他的細緻的陰影，怕不是我們的想像所能及。希臘的亞里斯多德以「適當的語言」(adequate language)為優美的文體的條件之一，可見怎樣留意於措辭，從古成為問題。法國波亞牢 (Boileau, 1636-1711)說「適當的詞」(mot propre)的必要，也與前舉司威孚德所說「適當的詞

置於適當的處所」的話從同一的精神而來。孚羅培爾教他的後繼者摩泊桑說：——

我們所要表出的什麼，這里祇有唯一的字可以表出他；說明他的動作的，祇有唯一的動詞，限制他的性質的，祇有唯一的形容詞。我們不能不搜求這唯一的名詞，動詞及形容詞，直到發見了為止。祇是發見近於這字的字，也是不能滿足的。這事不能以為困難，模模胡胡地了事。

這是有名的逸話，同時可以知道孚羅培爾的怎樣尊重語言這東西了。浩瀚的大著批評史（*History of Criticism*）的著者散芝褒理（*Saintsbury*, 1845—）稱這孚羅培爾的語言尊重說為「一語說」（*Single-Word Theory*）。這和前章所述他的文體尊重說並看，我們可以窺見他對於文學與語言的關係看得怎樣重大的一斑。

然在近代文學的傾向中，更有一種見解好像和這「一語說」反對的，那便是台喀（*頽廢派*）的文學者所唱的「曖昧說」（*Théorie de l'Obscurité*）。此說的出發點，以為語言本是不完全的曖昧的東西，到底不能表出自己深邃的思想和複雜的感情的。如

默退林克 (Maeterlinck, 1862—) 以爲最明瞭的觀念卽知識作用的觀念，雖可以毫無困難地用語言來表現，但非常豐富而深遠偉大的觀念，祇能用語言來暗示，因此極力主張語言的暗示力。這主張顯然可以看做這「曖昧說」的前驅。然心理學底地說明這言語的暗示力的，還有前面舉過名字的斯賓塞的有名的文體論等。但「曖昧說」的主張者戈梯埃 (Theophile Gautier, 1811—1872) 麥拉爾梅 (Stephen Mallarmé, 1841—1908) 等，却更比默退林克極端。戈梯埃在波特萊耳 (Baudelaire, 1821—1867) 有名的詩集惡之華 (Les Fleurs du Mal) 的序文說：——

台喀璽的文體，是富於才智的，複雜的，雖是極瑣屑的意味也毫不遺漏的文體；  
文體是能使語彙極端的豐富，要表現思想上向來難以說明的東西，表現形式上向來最曖昧最易消滅的輪廓的文體。總之是超越了向來的語言的範圍的文體。換一句話，台喀璽的文體，是語言的最後的努力，進步到語言這東西所能達到的最高的地方。

又麥拉爾梅說，「指實對象，便奪去了詩的享樂的四分之三。因為詩的享樂，是成立於僅得略略推測的事的幸福中的。暗示便是夢。」這些都可看作「曖昧說」是什麼的說明。

這樣看來，這「曖昧說」一看似乎與前述孚羅培爾的「一語說」相反，其實却是比他更進一步的連續，不能不說是「進步到語言這東西所能達到的最高的地方。」實行這「曖昧說」的文學，即其中台喀實一派詩人的文學，從種種地方受世人的非難，而尤其在這表現的曖昧一點，受劇烈的非難。托爾斯泰在藝術論中對台喀實的攻擊，便以這表現的曖昧一點為主。

然而這是應該十分注意的。如上所述，近代文學，尤其是台喀實文學的詩人，文學者，都是對於語言這東西非常敏感的。所以不是用普通的表現所能滿足，於是創出這「曖昧說」來；爲了他們文學的表現不可解，一概加以非難，決不是所以鑑賞並理解他們的文學的。我們在責他們表現的曖昧之前，不可不同情於他們爲什麼不能不用這樣曖昧的表現的心事。同時，沒有這同情，是決不能認知並玩味文學與語言間的微細的關係的。

原书空白页

第二編 爲社會底現象的文學

原书空白页

# 第一章 文學的起源

關於藝術衝動的赫特生說——藝術衝動的研究的兩方面——心理

學底方面——遊戲衝動說——山太耶奈的遊戲說——發生學底方面

——希倫與格羅舍——藝術發生的目的——麥更西之說——社會進化

的四階段——文字與文學——冒爾頓的口頭文學——跳舞音樂詩的原

始狀態——其三位一體——麥更西之說

文學是具有種種特色的東西，像上面所述那樣。以下所要說的，是文學與社會的關係怎樣？換一句話，爲社會底活動的文學在人生的意義怎樣？現在先來說文學從怎樣的動機發生於人生，就是文學的起源怎樣？

前面舉過的赫特生，在他的文學研究入門一書裏，曾舉人間作出文學的動機有四：（一）自己表現欲，（二）我們對於一般民衆及他們的行爲的興味，（三）我們對於我們所生活着的現實世界及蠱惑我們的想像世界的興味，（四）把形式作爲形式來愛好。然用這些來說明作出文學的動機，不免過於空泛。現在略爲學問底考究，文學的起源問題，可以從兩方面來說明。就是從心理學底方面和從藝術發生學底方面的說明。前者即所謂藝術衝動（art-impulse）的研究，後者則爲留在今日的原始人之間的文學形式的歸納底研究。現在先從前者講起。

心理學底地說明藝術衝動——生出藝術的衝動的學說有數種。其中最有名的是（一）遊戲衝動（Play-Impulse）說，（二）模倣衝動（Imitative-Impulse）說，（三）吸引本能（Instinct to Attract Others by Pleasing）說，（四）自己表現本能（Self-Exhibiting Impulse）說等。其中所謂模倣衝動說，是說人類本來有模倣的本能，這本能便是生出藝術的動力。希臘的亞里斯多德首唱此說，直到遊戲衝動說發生之前，一向見重於歐洲的美學界。吸引本能說，是說想依了給與快感而吸引別種快感的衝動，為人類產生藝術的動機。達爾文（Darwin, 1809—1881）等進化論系統的人多主張之。自己表現本能，照字面所寫，便是人類要把自己表現出來的本能，為藝術的動機，為一部份的心理學者所常唱說的。然這四說中，最可注目的，要算遊戲衝動說。

從德國大儒康德（Kant, 1724—1804），希勒（Schiller, 1759—1805）等起，到英國近代的碩學斯賓塞等，都主張遊戲衝動說。他們的意見在細點上雖略有差異，然大體却是相同的。據他們說，人類本來有所謂遊戲本能這東西。這是所以使人類站在高過

別種動物的位置的。在別的動物，是把全副的精力(energy)用在種族保存與生命保存上，在人類則還有所謂「精力的過賸」(surplus of energy)，這便是遊戲本能的始源，而藝術不外乎這遊戲本能的表現。爲了生命保存與種族保存的精力，使一切的生物趨於實際活動；祇有人類，因爲有遊戲衝動，能夠創造藝術的天地。這一點便是所以比別的動物屬於更高尙的階級。所以這遊戲衝動說的當然的結果，說藝術對於實際生活是沒有什麼關係的。美學上康德的著名的「沒利害感說」，結局也便從這意味出發的。

然而這遊戲衝動說的不妥當，在近代美學上也已成爲早經解決的問題，現在更沒有詳細論述的餘暇。駁倒此說的有很好的兩點：其一是上面舉過名字的美學者山太耶奈和法國美學者居友，英國美學者瑪蕭爾等所主張的遊戲必要論，以爲遊戲決非祇是對於實生活不必要的所謂「精力的過賸」，却是最必要的精力。人類爲了這遊戲衝動，纔能創造「再新力」(recreation)，其結果可以贏得營生活的力和勇氣。還有一點，便是德國的格羅舍(Grosse, 1862-)和芬蘭大學美學教授希倫(I. Hirn, 1870-)等

從藝術發生學上的主張。從這一點說起來，藝術實在是遊戲以上的生活必須品。這是近代美學上最可注目的一說，現在且述其大略。

希倫在他的藝術的起源(The Origins of Art)裏面這樣說：——

藝術是遊戲以上的一種東西。遊戲的目的，在活力的過賸費完了時，或其遊戲底本能終結了一時的遂行時，即被達到。然藝術的機能，却不是僅以其製作的動作爲限。正當意味的藝術，不論怎樣的表現及形式，在一種東西已經造成及一種東西已經失却其形式之後，也都殘存着。在事實上，有一種形式，如跳舞，演技等的效果，是同時被創出，同時被破壞的。然其效果，却永遠殘存在那跳舞者努力的旋律之中及那跳舞的觀客的記憶之中。在所謂遊戲衝動這東西的本質，好像殘存着衝動所惹起的心底狀態及感情的狀態之類而可以記載的，却幾乎沒有。所以把那爲藝術品的特色的美，旋律等的藝術底性質解釋爲遊戲衝動的結果，是很不妥的。

這話大概很對。此外吸引本能說，模倣本能說，以及自己表現本能說，雖然都把握着真理的一面，但用以說明藝術製作及藝術鑑賞的心理底事實，決不能說是完全的。

總之，藝術衝動的說明，單用了心理學底說明，到底不能給與滿足的解決的。這心理學底說明，必與藝術的發生學底研究相輔纔能解決。

所謂藝術的發生學底研究，如前面所說，是從原始民族的實際研究那藝術如何發生，這是與最近人類學，人種誌的研究相輔而行的最新的研究方法。依此說，所謂藝術衝動這東西，決非像上述所謂遊戲衝動那樣的生活的賸餘力的別名，所以決不是以那遊戲衝動說爲根柢的康德一派非功利底產物，而且恰在他的反面，是從對於生活上必要及密接於生活的衝動而生的東西。這事可以從原始民族的裝飾上來證明。希倫說：

仔細研究那原始時代某種族的裝飾品，可以明白雖然在今日的我們單看做像裝飾的東西，其實對於當時的那個種族，也都具有極實際底非審美底的意味。例如武器，家具等的雕刻，文身，編物的模樣等，世人都以爲大概總是純

粹非審美底的藝術衝動的產物，現在却被說明爲像含有所謂爲着宗教底象徵，爲着所有主的符號等的實際底意義的東西了。使這說明有效的例證，隨着原始底的裝飾系統的研究的進步而益加增多。

他再轉過來說：——

不單是裝飾品，即在原始底的文學，戲曲等的研究，關於此點，也達到同樣的結論。我們視爲最原始底，單是藝術底目的以外不具有別種目的的戲曲的野蠻人的跳舞，如北美印第安人及黑奴等的跳舞等，實在也並非單純的藝術底所產；他們是依了這作爲射擊日常狩獵的鳥獸的練習，那跳舞的動作，便是他們所狩獵的鳥獸的動作。所以他們的跳舞，實在含有最實際底的意味的。總之，行於原始人間的所謂藝術，沒有一種不是從非審美底的目的而成立的。

依了希倫這話，可以知道藝術與人生是有怎樣密接的關係了。和希倫從同樣的立場來研究藝術的德國的格羅舍，也說：『原始民族的藝術底作品的大多數，不是從純粹

無雜的美底動機而生，却是抱有實際底目的的。而且這實際底目的常常作爲第一的要素，美底要求，祇是第二底。例如原始底裝飾，是以實際底意義的標號及象徵爲主，並不爲作裝飾而發明的。『藝術與實人生實生活的有着密接不可分離的關係，依上面所說，便沒有可疑的餘地了。』

希倫與格羅舍的考察，不用說是關於藝術全部的，但在文學上也是一樣。文學也和裝飾，雕刻，繪畫等同是從實人生上最必要的動機而生。麥更西的文學的進化，關於原始時代的文學材料，把這一點說的很好。

麥更西這書，從社會進化上觀察文學，認爲在文學的本質上是一種社會底現象。在原始民族中的歌謠及其他文學形式的研究，他是欽佩希倫和格羅舍的著作的。他先着手於原始民族的研究，把社會進化的經過分爲原始時代 (Primitiveness)，未開時代 (Barbarism)，專制政治 (Autocracy)，民主主義 (Democracy) 四階段，而論述這四階段的特質及相應於其特質的文學形式。關於其中的民主主義，沒有說明的必要，其他三

階段，在考察文學的起源上，是應該一述的。他對於這三階段的考察大略如次：——

在最初的「原始時代」，祇有極小而且力量極弱的社會組織。這組織有時以母系的血屬關係為基礎而結合。這種社會裏的人，與下等動物一樣，以野獵和野生的植物為食物，滿足他們的飢餓。

在第二「未開時代」的社會組織，比較的大而複雜，力量也比較的強。普通以父系的親族關係為基礎而結合。這種社會，是屬於高出蠻族社會的社會。在這種社會裏的人，種植幾種的植物，馴養獸類。因此，他們無須靠偶然的機會來取自己的食物。文化與農業的關係比大多數人所想像的密接。在原始時代，語言和文學所使用的記號，都靠着口頭和模仿；到了未開時代的文學，比原始時代多含詩底感情。這是一種進步。

第三是「專制政治」。這大概是表示部落政治變遷到國家政治的情形。這專制政治的社會組織，力量很強。專制政治社會的最大特色，是在奴隸階級和世襲階級制的存在這一點。這時期文學所使用的記號是繪畫底。

從麥更西的這說明看來。文學究竟發生於上面三階段的那一時期？這是疑問。一般底地說，人類從有語言時便可以有詩。然而像上面文學的定義裏說過，沒有文字便不成爲文學，文字却是在人智相當進步的社會纔創造的人間的約束。西方文字的創始，據德林夸透（Drinkwater）的文學大綱（The Outline of Literature）說是在紀元數千年前，便有加爾迭亞人發明的楔形文字。這種文字，最初記在泥的薄板上；到紀元前五六百年的時候，纔有記在樹葉和用帕潑拉司樹葉所造的紙上的文字。在中國，據淮南子有「倉頡作字」之說，許慎說文序也說「黃帝之史倉頡，見鳥獸蹏迹之迹，知分理之可別異也，初造書契。」此說是否可信，姑置不論，但文字的出現，也決在紀元數千年以前，當初大概是用刀刻在竹上或用漆寫在帛上的。

從文學的定義說起來，在文字創始以前，無所謂文學，這是事實。但在上古時候有口口相傳的文學，却是東西同一的。冒爾頓（Moulton, 1849—）在他的文學的近代研究（The Modern Study of Literature）裏，稱這種文學爲口頭文學（Oral Literature）。

我們要知道文學從怎樣的動機而起於人生，不可不以這口頭文學為研究的對象。

在考察這問題以前，應該一說的，是文學與跳舞和音樂的關係。這三者<sub>在原始底狀態是不可分離的。</sub>不用說，在語言的出現之前，人類已經有叫聲了。和叫聲同時，有模倣和姿勢。這叫聲帶有 Rhythm，便是音樂的發生，模倣和姿勢帶有 Rhythm，便是跳舞的發生。麥更西以為人類的筋肉運動比聲樂底運動早，所以音樂的發生要比跳舞遲。但要把這兩者來分遲早，恐怕很不容易的。

麥更西又以為在語言未曾發生以前已經有詩。他說：——

從某種意味說，詩的發生要早於明晰的言語。我們可以想像到有一個時代人類或者沒有言語而生活着；但是不用肉體底及聲音底種種姿勢和呼聲以互相傳達感情的時代，却不是我們所能想像的。言語在思索及創意都含有進步了。恐怕最初的聲音，大抵不是明晰而且合理底。略略遲一點，人的聲音纔成為合理底；不久，更成為合理底而且明晰的狀態。於是所謂真的言語纔離了

肉體底的諸動作及姿勢而獨立。

然而這樣的詩，不用說祇有所謂詩底感情的意味，並不是具有韻律底特徵的文學形式的東西。

麥更西又以爲跳舞，音樂，詩是原始藝術的三位一體。這見解是從他的 Rhythm 論出發，是值得傾聽的。他以爲人類走進了團體底情熱的渦中，決不會靜默安坐，自然而然發生了熱鬧的跳舞。這種跳舞，大概是模倣。隨後唱一種沒有詞句的歌來合這跳舞。這種歌是混沌的人類叫聲的有調和的聲音。然而這時候的跳舞的歌，雖然可以說是調和，也許還沒有所謂節奏，歌裏的詞句，也許是沒有什麼意味的。可是這種歌却有他自己的意義——便是 Rhythm 的力。音樂，跳舞和詩，是象徵狩獵蠻族行祭禮時的喜悅的三位一體。然而他們的所謂音樂，也不過是羣衆所放的無調子的噪聲和兩條棒互相叩擊的音；所謂跳舞，在我們文明人看來，是粗暴的亂跳；所謂詩，等於沒有什麼意義的辭句。但是這也沒有什麼關係，這種敲棒的聲音，亂跳，和抑揚的辭句，調子一致起來，發生的效果，比這

三物合計起來的效果更大。

文化的程度增高，音樂，跳舞和詩，纔可以判然區別。然在原始底的文化之中，幫助跳舞和詩這兩種東西的是音樂。又對於祭禮時的集合賦與重大的意義的，也是音樂。在音樂，是沒有判然的詞句的。雖然沒有判然的詞句，却能表現悲哀，喜悅，憧憬等別人眼中看不見的人間精神。在這一點，所謂 *Rhythms* 這東西，實在有着不可測度的重要任務。

跳舞，音樂和詩，在原始底有怎樣不可離的關係，依了上面的說明已經可以明白。麥更西更以爲這三者的關係不僅在原始底狀態如此。他說：——

文化的程度增進，在表現社會底的感情滿足這一點，實在生出多種多樣的興味和形式。即使文明達於極致，那狩獵蠻族中還盛行的舊時代的儀式和 *Rhythms*，也往往會復醒的。這音樂，跳舞，詩相合的三位一體的 *Rhythms*，爲滿足人間性的潛在意識底衝動和要求的方法，是最古的樣式。在一方，這 *Rhythms* 所具的統一性，血族底地或種族底地結合各個的人間，從那一看是渾沌而無

統一的人間生活產生出秩序來。

麥更西既然說明文化發展的四階段，原始時代及未開時代的詩歌，跳舞，音樂的關係，以及爲其根柢的 *Rhythm*，更進而研究那時代的詩歌，含有怎樣的題材。他從各個原始民族的詩裏，證明他們的題材，大都以狩獵，戰爭，戀愛，諷刺，勞動，哀哭等爲主。就是，文學在原始底狀態，決不是從消閒的動機或康德一派所謂遊戲本能而生的東西。實在是從實生活上的必要而生的。這種觀察的正當，從中國最古的詩經上去看，也可以得到很好的證明。

原书空白页

## 第二章

## 文學與時代

頗斯耐脫的話——第威的話——莎士比亞與以里沙白期——泰納

的主張——拉司金之說——藝術與時代的必然底關係——都格涅夫的

路定——從作家的立場的觀察——亞諾德的話——易卜生與時代——

文學與時代的系統底研究——泰納之說

像上面所述，文學的起源，都是從實生活上必要的要求而生；然文學也和人類一切的活動一樣，依了時代的變異而異其表現的姿態。所以要真的理解文學，必須先理解這與時代的關係。

文學與其時代的關係，實際上有最密接不可離的關係。上面舉過名字的比較文學的著者頗斯耐脫，說「文學是準據於當時代的生活及思想的。」這是不可否定的真實，離開了時代，文學決不會出現的。第威（Dewey）曾在他的近代的英國詩人（*Modern English Poets*）裏發問道：『倘使莎士比亞（W. Shakespeare, 1564—1616）生在十四世紀，他的才能會發展到這樣麼？』莎士比亞因為生在十六世紀英國以里沙白期（*Elizabethan Age*）各方面創作力旺盛的文藝復興時代，纔能發揮他這獨有的文學底天稟。所以文學完全不能離開了時代而存立的。

學理底地說明這事的人是美學者泰納。他又是創出所謂「科學底批評」的一種批評法的人，在近代批評上最被注目。——他的學說的內容到後面批評論裏再講。——他以爲文學的構成有三個要素，就是人種（race），環境（surroundings）及時代（epoch）。三者缺其一，便不能構成文學。三者相加的時候，便生優秀卓越的文學；三者相減的時候，便生貧弱的文學。即如前所言像莎士比亞那樣天才豐富的人，爲了生在以里沙白期富於創造性的時代，更能發揮其天才。又如裴倫（Byron, 1788—1824），雪萊（Schelley, 1792—1822），吉茲（Keats, 1795—1821）等詩人，必須以十八世紀末到十九世紀初澎湃而起的羅曼主義時代爲背景，纔能理解和鑑賞他們作品的意義。

拉司金對於藝術與時代的關係，曾有像下面的話，可說是至言。

不論詩人或歷史家，凡是偉大的人，全住在他們自己的時代，並且從他們自己的時代收集他們作品的最大收穫。這是一種不變的法則。但丁（Dante）描寫十三世紀的意大利，巧叟（Chaucer）描寫十四世紀的英吉利，馬薩璫

(Masaccio)描寫十五世紀的法蘭西，汀多萊(Tintoret)描寫十六世紀的俾尼斯——他們都不免時代錯誤和所有種種的小錯誤，然而常常從他們活着的時代獲得活的真理。

就事實上看起來，文學與時代的關係，非常密接。要知道時代這東西，不可不研究那時代的文學；同樣，要正當地理解文學，也不可不知道生那文學的時代。文學的有特色者，尤其如此。求諸近代，如俄國都格涅夫的文學，便是最好的代表。

都格涅夫這人，是像勃蘭兌斯(Georg Brandes, 1842—)所說常常是描寫「歷史製造型」(history-making type)的作家，有名的路定(Rudin)，貴族之家(Noble's Nest)，前夜(On the Eve)，父與子(Father and children)，煙(Smoke)，處女地(Virgin Soil)六大作，都是與他的時代有密接的關係的。如果從文明史底的立場，把那最先出的路定(1855)到最後出的處女地(1876)為仔細的研究，那十九世紀後半期的俄國思想史，文明史的推移的痕跡，自然可以明白的。

路定，日本譯爲浮草。這作品的主人公路定的性格，「浮草」這兩個字最能把他表現出來；因爲他是像浮草一般的漂泊無定，並且對於一切都無執着的。他是一個祇是口裏很有根柢，執着極強，却是並不實行的男子。正如西洋某批評家所說「口的巨人，手的侏儒。」路定便是把這種是口的人而非手的人，是頭的人而非實行家的人的悲慘的一生象徵化了的作品。至於這路定爲什麼與時代有關連，那便可以說是最能代表俄國一八四〇年代的作品。這所謂四十年代，是俄國政治史上最黑暗的時代，尼古拉斯第一的亂暴的專制主義，支配一代，有人敢於出不合於他的言行的，立刻遭遇亡身的運命。所以對於這專制主義具反對的思想，以及對於本國的將來抱着苦悶的人，到底不會有在政治界實行他的抱負的希望，勢必感到孤獨寂寞，而傾於自暴自棄。這傾向尤其支配那夢想着國家的將來的青年男女。他們於是抱着滿腔的不平而絕望於政治界，但胸中鬱結的一物，却仍然沒有消失。屏絕政治，捨棄活動世界的他們，其反動遂趨於遠離現實的空想世界，而集中其精力於哲學，宗教，藝術等的考察，這樣的情形愈甚，他們便愈和實行界

遠離，於是乎成爲祇是口的人，祇是頭的人，成爲口頭雖然說怎樣偉大的事，頭裏雖然想怎樣偉大的事，而手却並不與之相應的半身不遂的人了。其結果，他們在實生活上便像浮草一般，沒有安住的態度，成爲志行薄弱的人間。路定裏所描寫的主人公，便是這時代的代表底人物。必須明白了這時代底背景，然後對於路定的主人公的特殊底的性格及生涯纔有意味。

都格涅夫的別種作品，都是與那個時代保有密接的關係的。第二的長篇貴族之家，是以比路定時代更進一步，倡一種所謂斯拉夫主義（Slavophilism）的國家主義的時代爲背景；第三的長篇前夜，又比這時代更進一步，以希望把斯拉夫主義實行化的積極底傾向爲背景；第四的長篇父與子，則以俄國近代思想史上最有名的虛無主義爲背景；此外煙和處女地，也都是以那時的時代爲背景的作品。其中如父與子，表現時代思潮更屬最多，其主人公伯札洛夫的生活，如果除外了這所謂虛無主義的思想運動，幾乎是無從了解的。

從文學鑑賞的方面看來，文學與時代有怎樣密接的關係，依了上面所說，已經可以明白。現在還可以再從別的方面來考察。

從作家的立場研究文學與時代的關係時，則作家與其時代的接觸到若干程度，換一句話，作家的捉住時代思潮有若干程度，乃是評隲那作家上的一個大的標準。近世的大批評家亞諾德以為引導那創作家，使其容易領受時代思潮，乃是批評家的任務之一，這無非要使作家意識到他的時代思潮的意思。然依了作家的氣質與天稟的不同，有的用意識捉住那時代思潮的中心，有的是於無意識中捉住的。但不論有這樣意識或無意識的區別，而在考察那作家的為藝術家的價值上，總之是以接觸時代思潮的多寡為一個最大的標準的。

而且同是把握時代思潮，也因了先時代一步和後來造成，而作家的價值因之差異。例如易卜生（Ibsen, 1828—1906）所描寫的諸問題，易卜生以外的作家也都描寫的。然而易卜生之所以被尊為「近代文學之父」，正如批評家勃蘭兌斯所說，顯然因為先時

代一步，在那時代還沒有意識到這些問題以前，早已在作品中顧及了。

考察文學與時代的關係的另一看法，是文學對於時代的歷史底及系統底意義的研究。這是泰納主唱的研究法，例如這裡有一個偉大的作家，在這作家的思想感情及其他，他一定有一個先驅者；又如這裡有一個特殊的時代，在這特殊的時代以前，一定有誘出這特殊性的別的時代。這意味就是文學不但橫的方面與其時代有關係，並且縱的方面連結於廣義的「時代」。泰納這樣說——

取文學藝術的兩種時代來考察，如科爾耐尤（Coneille, 1606—1684）

時代及福祿特爾（Voltaire, 1697—1778）時代的法國悲劇，愛司克勒斯

（Aeschylus, 525—456. B. C.）時代及歐立匹台斯（Euripides, 480—406

B. C.）時代的戲劇文祀（Lionardos da Vinci, 1452—1519）時代及奇

沃多（Giotto, 1266—1337）時代的意大利繪畫，雖然在這樣的兩極端，但一

般的觀念總是同一的；其表現及繪畫的題材，常常是人間的形式（type）詩的

格式，戲曲的構造，人體的形象，依然沒有什麼改變，然而有下面那樣的不同。就是一個的藝術家是先驅者，而其他是後進者；前者沒有模範，而後者却有；前者親接事物，而後者須待前者的介紹而見事物；而且，後者往往不會樹立藝術的本幹而許多細的枝葉却很完全，印象的單純性和偉大性減少，而快和美的形式却增加了。一句話，最初的事業是影響於後來的事業的。這在植物也是一樣，在同一氣候下，同一土地上生長的同一植物，也會因了進步及發達的多少而發不同的芽，開不同的花，結不同的果。有這一個必定後於別一個，而生在他的死後的。這在現代這樣短的時間不必說，就是取中世紀和古典主義時代跨幾世紀那樣的大時代來考察，也可以達到同樣的結論。

泰納置力於這種見解，著那有名的英國文學史。這在考察文學與時代的關係上，是不可忽視的要點。

### 第三章

### 文學與國民性

海爾巴脫的『國民性與其諸問題』——吉定司的見解——文學與

國民性的關係——泰納之說——勒滂之說——種族魂與民族性——洛

里埃的『比較文學史』——法國國民性——德國國民性——美國國民性

——英國文學的道德底調子——淮爾特與達儂查的比較——勃蘭兌斯

的俄國國民性觀

在研究和鑑賞文學上，國民性爲不可忽視的重大問題，正與時代的不可忽視一樣。但所謂國民性究竟是什麼呢？據英國薛德尼海爾巴脫（Sydney Herbert）所著國民性與其諸問題（Nationality and Its Problems）一書，有把國民性解釋爲祇是政治底意味的學者。如亞諾德多因比（Arnold Toynbee）卽其一人。然其反對，也有如辛美倫（A. E. Zimmermann）那樣完全當作精神上的問題而解釋的。更有如法國的盧納約耐（René Johannet）解釋爲「社會的精力」或「社會的環境」（un milieu social）的。但海爾巴脫却引社會學者吉定司（F. H. Giddings）教授在社會學原理（Principles of Sociology）中所說作爲自己的國民性論的根柢。吉定司說：『所謂爲同種族這事的意識是要素底的社會底事實。那便是在文字上所表示的意義的同情和同胞感。』又說：『社會的起源底或要素底的事實，是所謂爲同種族這事的意識。』這話的意思，便是

不問生活規模的高低，而認與自己同類的別的人間。這同類意識，在最廣的意義上，是區別生物與無生物，其次便是區別種族及人種。同類意識，在種族或人種之中，也為更明確的人種學底及政治底集團的基礎。如階級差別，同盟的無數形式，交際的諸法則，外交的諸特質等，都以此為根柢。我們的行動，對於感到與我們自己同種族的人們，和對於感到與我們不大相像的人們，是本能底或合理底不同的。海爾巴脫所以取出吉定司教授的所謂同類意識而高唱着，是以為所謂一個國民的社會底集團，乃是這同類意識的呈現，而以這國民之間的連帶觀念（solidarity）為國民性的概念。

海爾巴脫更論到人種主義（Racialism）與國民性為不同的東西，以為在一國之中雖有許多人種的混入，但自然形成一個國民性。這話也很中肯。國民性是與所謂人種或種族者不同，而是更為複雜的東西。然而仍以人種或種族為基礎的條件。就是把這作為第一次底條件，加上地理底，天候的，或政治上社會上的諸點而成所謂為同類的意識——與第二次底諸條件合致而形成所謂一個國家，其間便被釀出海爾巴脫的所謂連

帶觀念。——其國民全體，無論是無意識底或意識底，總之可以感到同一的責任的國民底諸特質，便是國民性。然如泰納對於文學的研究，却最注重於種族性。他的見解，以爲種族性爲文學的根柢的要素。在他的英國文學史的序文上，論到人種對於文學的構成上有怎樣重大的影響道：——

這裏的所謂人種，是說人類生來固有的遺傳底素質性向，對於人的氣質及身體構造上的顯著的差異有關係的東西。這素質依了人種的差異而不同。在人類有像在牛馬那樣的種種天然上的差殊。有大勇者，便有至怯者；有大智者，便有大愚者；有能了解高尙的思想，善於種種的創造者，便有不具最低的觀念，不能爲極小的事情者。而且有的適於特別的工作，有的特殊的本能顯著的發達。恰如犬之中，有的善走，有的善吠，有的適於狩獵，還有其他種種的種類。所以這人種及遺傳底的素質傾向，顯然有極大的勢力。雖然人類因了其他兩種原動力即周圍及時代的影響，而受種種的變化，我們仍然可以明認這勢力。譬

如取古代的阿利安人種爲例，這人種從干地斯河畔遠徙至布里台司，受種種氣候的影響，現種種文明的階段，因三千年的革亂變轉而呈千姿萬態。然試取其語言，文學，哲學來觀察，其間有着不可爭的關係和知能上的脈絡，到今日仍維繫着古阿利安的子孫。這些子孫雖有種種的異點，但仍不失其祖先的面影。文明的懸隔，氣候與土地的相差，運命的善惡等，都無可如何，仍遺留着一種原型的東西。在時間所給與第二次底印象之下，我們仍然可以見到原印的大體的型式。這不失祖先的面影一事，在我們是以爲不足怪的。我們祇要模模胡胡地想察太古的種的起原，從歷史上的事實來推歷史前的事實，都可以說明原型的標識的不可動的固執性。上溯到距現今千五百年二千年的古昔，從阿利安人，埃及人，中國人來看這種標識，恐怕直到幾千萬年之間也是這樣。動物從最初出現於地上，不能不與其周圍相適應。那便是呼吸和食物。所以不得不依了空氣，食料，溫度的差異而受種種的影響。因氣候和事情的差異而異其需要，

依需要的差異而異其活動，並生種種的習慣；這種種的習慣，更爲種種的性向和本能的原因。人類因爲有適合周圍狀況的必要，所以勢必造成合於那狀況的氣質和性格。那氣質和性格，由外部印象的幾次反覆，愈成爲固定的東西，而遺傳到更遠的子孫。所以一民族的性格，可以認爲一切過去的動作和感覺的結晶。當做分量或重量來講，當然不能說是無限的。自然界的事物，無不有限。但這個很難用別的來比較。因爲是幾乎無限的過去的各瞬間，在這方的天秤上增加重量，而他方的盤上，又添上多數的動作和感覺的緣故。所以，人種之爲物，是發生歷史底現象的主要能力的最豐富的源泉。而這源泉的所以有力，不用說不是一條小泉而是一種湖水，是數百年間許多泉流灌注的深的貯水所。

這一段引用稍嫌冗長，但因此可以看出泰納對於種族的如何重視。勒滂博士（Gustave le Bon）又從別一方面來說明此理，也是可以參考的。他說：——

種族是一種超絕時間的永存底生物。這並不是專以生在某一定期間的

個人組織的，是以那爲各個人的祖先的死者長的系統組織的。所以要知道種族的真意義，不可不連着過去和現在來研究。不但死者的數多於生者萬萬，便是死者的力也大於生者萬萬。死者是支配着廣大無邊的無意識界的一國的人民，受死者的指導的，要比受生者的更多，如種族，可以說是專由死者所造的。死者積許多的歲月，造成我們的思想，感情，因而造成我們行動的一切動機。這意義就是我們的功和過都受於死者。

就是說，任何種族或民族，到底不能離開所謂民族魂，種族魂的。

上面所舉的泰納和勒滂的見解，換一句話可以說，任何國的文學，都不能逃出以種族性或種族魂爲基本的國民性的。

海爾巴脫在前面所舉的他的著作中，像下面這樣講到國民性與文學的關係怎樣密接，是很好玩味的話。他說：

一國的文學，就是那國民的過去的紀錄，那國民的希望的表现。在國民發

展的各階段上，顯出國民的魂，即國民的集團底精神。因了文學，那國民底生存的火燄鮮活地保存着；由國民的疾苦，榮耀，憧憬的追懷而造成的炬火，從一時代傳到他時代。一時代的人們，要對於下一時代的人們印上他們的人格的印象，用文學是最好的方法。文學的傳統，在保存國民底傳統的許多勢力中，是最強有力的東西。試取現於英國國民文學的兩種性質來看，就可以知道他一直繼續到現在。就是在一方是現於巧叟的快活的善良的諧謔，即高尙的喜悅和滿足，經各世紀而幾次現於莎士比亞，迭更斯，以及現代的却司透登（Gilbert Chesterton, 1874—）一方是現出蘭格蘭特（William Langland, 1330—1400）的道德底熱情的性質，即隨社會底正義而生活的性質，這又是英國文學最隆盛時在勃萊克（William Blake, 1757—1827），雪萊，拉司金等必然出現的性質。這事是證明國民性的精神在久被忽略之後必然復活，而文學的復活，即所以屢屢爲國民性更生的標識。有活潑的文學，便是有活潑的國民；在文

學已死的時候，國民性的精神是不能獨生的。

這海爾巴脫的見解，當然不限於英國文學和英國國民性，所有的文學和所有的國民性都可以作如是觀的。並且，一方就事實看起來，文學是隨着國民性的不同而各各表現其特殊的。所以不知道一國國民性的特質，不能充分玩味其文學。現在爲讀者的便宜，介紹洛里埃 (Fredelick Loliée) 在比較文學史 (A Short History of Comparative Literature from the Earliest Time to the Present Day) 中所舉法英德俄等國民性的特質。這書是一部大文學史，在時間上是互於有史以前的原始時代以至今日的長，在空間上是網羅西歐的諸文明國乃至東方的中國日本諸國，以文化史底論述爲其特色，對於文學研究家是第一部參攷書。

洛里埃關於法國的國民性像下面這樣說：

法國的國民，具有了解文辭之美的特色。法國國民在修辭及散文上實在占第一流的位置。這當然因爲他們法國人依了理性，理論，與其明快的思考法，

以及在普通的用語也用美的字句，不拘內容怎樣都重詞令的習慣等，都能使他的散文達於有最高的光輝的位置。而且法國國民具有非常豐富的社交底才能。這才能一面擴大本國的文學，給影響於世界，一面又能吸收外來的思想使之法蘭西化而毫不吝嗇。又法國人往往依賴其歷史底藝術底過去，自負從前擅有威權時左右歐洲的事情，即以此過去的事來推現代，容易抱有在現代的國民還是最有力者的意見。法國的思想，缺乏北方文學中所見創意底的能力及繪畫的美觀。又法國的思想，屢屢不得不努力與德國的誇大底傾向及英國的優美底性質競爭而逞幻想，但空想底的思考決不是法國人的特色。

讀過了以上的評語再來看法國文學，我們便可知道，從那波亞牢（Boilau, 1636—1711）的詩學裏的文體尊重主義以至於聖蒲孚（Sainte-Beuve, 1808—1869）孚羅倍爾及耶穌傳的著者路南（Renan, 1828—1892）以下直到現在的文學者，甚至柏格森樸蔭開雷（Poincaré, 1854—1912）等哲學者，科學者，他們的對於文辭言語，都非常

敏感，努力於勻整，調和那樣文體的形式底的方面，以求其完全，這更可以知道是法國的國民性使然的。

洛里埃又論及德國的國民氣質，以為是唯心論底，哲學底。他說：——

德國的學者，在全歐洲中最有學識，最有思考力，是無可疑的。慧眼的哲學，底洞察和賅博的知識，是德國人腦裏獨有的特質。他們在研究人類的心意上，實在立在世界的先頭。

他一一舉出哲學者思想家來論證這事。又，在語言學，比較文法，及其他像這一類的抽象底同時乾燥無味的學問的分野，德國人都比別國人有更多的興味。這樣講到德國國民性的一面，同時又論到英國的國民性說：——

英國人大抵是沒有現實的事實——即說明的幫助便不能思考事物，說明道理的國民。例如把華士華斯（William Wordsworth, 1770—1850）來和那被稱為最與他相近的法國羅曼派詩人拉馬爾諦納（A. M. L. de

Lamartine, 1790—1869) 相比較，便可知道就是英國人無論是怎樣的抒情的，對於自然的愛好無論怎樣的深，到底不能離開所謂常識。又，英國思想缺乏概括底觀念並理論上的氣品高超的見解。一切的學問都是如此，特別是關於政治的學問，涉及於純理即哲學底，法德兩國的研究比英國更盛，然而關於倫理與道德的，尤其是後者，則英國特別發達。英國的思想家，到底不能達到柏拉圖，康德那樣的高，但關於人間的正確知識，義務的觀念，及自由意思的指導等，在英國的思想家裏，却可以看到完善的學說。就是完善的道德學者，可以在英國裏去求得。在這意味上，英國人關於心理，道德，及社會學底的教義，主張等，保持着長期間的勢力。

這是實際的英文學的鑑賞家所容易是認的話。例如代表那十九世紀後半期的英國著名小說家迭更司 (Dickens, 1812—1870) 薩凱來 (W. M. Thackeray, 1811—1863) 等人的作品裏所潛伏着的道德底調子，詩人坦尼遜 (Tennyson, 1809—1892) 作品

裏的道德底調子，與上述洛里埃所述的英國國民性對照看來，便可知道那決不是偶然的事了。像淮爾特那樣的惡魔主義者，官能主義者，在英國產生的文學者中可說已經完全是例外的了，但是倘和那法國的惡魔主義者波特萊爾，意大利的官能派巨匠達儂查（D'Annunzio, 1863—）及其他諸人比較起來，在那里很有極明瞭的國民性的不同；換一句話，淮爾特有別國裏同派的人們所沒有的英國式道德觀念的束縛，這是不可忽視的。一國的國民性及國民底氣質，對於其國的作家及作品的根柢上有顯著的影響，可以從這里知道了。

再舉一個關於國民性與文學的關係上的顯著的例，那便是俄國的國民性與其文學的關係。俄國的近代文學，對於今日的我們是特別的深刻，複雜，這便是因為俄國的國民性深刻，複雜的緣故。勃蘭兌斯在他的俄國印象記（The Impressions of Russia）中論俄國的國民性說：——

俄羅斯人，一面是世界第一的壓制主義者，在另一面却是最疎暴的自由

主義者。又，一面似乎是殺身以殉其宗派的信條的盲目底正教徒，在另一面却是企圖殺人，投擲炸彈的虛無黨員。他們無論是信心或不信心，愛或惡，服從或反抗，不拘何事，都是極端派。

這也是極有趣的觀察。俄國近代文學的先驅者戈柯爾（Gogol, 1809—1852）曾用有興味的比喻說本國的國民性，「譬如大海，在無風無雨之日，比晴朗普照的太陽還要靜，但在狂飆一到，波翻浪倒之日，便見狂瀾轟天動地的怒號了。」這俄國的國民性，正是這樣從極端趨於極端的深刻的性質。像勃蘭兌斯所說，壓制主義和自由主義，信心和不信心，愛和憎，服從和反抗，乃至神和惡魔，靈和肉，個人和全人類那樣相反的兩方面的兩極端，互相爭持，便是俄國國民性的特徵。由這一點來看俄國的文學，便可知道俄國會有像托爾斯泰那樣的極端的原始基督教信仰者，又有像阿志巴綏夫（M. Artybasov 1878—）那樣極端的惡魔主義者。又如前章講文學與時代的關係上所引，都格涅夫的「路定」式，和所謂沃勃羅摩夫主義，即具現於岡却洛夫（Goncharoff, 1821—1891）

的傑作沃勃羅摩夫（Обломок）中那樣中途喪失生活意志的俄國文學特有的人物，在俄國文學中所以善於描寫，也是因為俄國的國民性有前述的兩極端，其結果遂致有不屬於那一端而彷徨於中途的那樣曖昧的一面。所以要是忽視了俄國的國民性，想鑑賞並理解俄國的文學，當然是很難的。

## 第四章

## 文學與道德

藝術與道德的交涉問題——藝術活動與道德底活動——美底價值

與道德底交涉——山泰耶奈之說——快樂與苦痛遊戲與業務——把藝

術與道德混同之弊——作品的題材與道德問題——淮爾特的「杜蓮格

雷的畫像」——哥爾梯的批評——藝術的道德性與社會性——藝術以

外的目的與藝術本身的目的——諾爾陶與勃廉諦爾——人生派與藝術

派——哥爾梯的「藝術的意義價值任務」——藝術派的主張——藝術是

道德的序曲——其理由

文學——廣義的藝術——之所以發生於人生，如上面所述，顯然不是作為閒人的閒事業，而是由於生活上必要而不可缺的動機。那麼文學，藝術之與道德，究竟有怎樣的關係呢？這便是現在所要講到的問題。這問題向來為美學者所重視，是最古而同時也是最新的問題。

在最近代特別潛心於這問題的諸人，有拉司金，托爾斯泰，居友，泰納，山泰耶奈，勃廉諦爾（Brunetiere, 1849—1906）。這些人的藝術論，尤其是他們的藝術批評的根柢，實在依了對於這文藝與道德的交涉問題的解釋如何而異。

在考察文學——廣義是藝術——與道德的交涉時，第一應該注意的，便是藝術與道德的相異。換一句話，藝術活動與道德活動，即美感與道德意識的相異，用艱深一點的話來說，就是美底價值與道德底價值的相異。關於這一點，山泰耶奈在他的名著美感論

(The Sense of Beauty) 中所述的意見，可以說是最妥當的了。他以為美底價值（美感）是積極底，是善的認識；反之，道德底價值，是否定底，消極底，却是惡的認識。又美底價值是自發底的價值，對於他的對象並不含利害打算的觀念的；道德底價值，即使在所謂積極底的善的認識時，也常常帶有一點利害打算的觀念的。人生分爲快樂與苦痛，遊戲與業務的兩個相反的分野：以前者即快樂方面，遊戲方面爲對境的稱爲藝術，以後者即苦痛方面，業務方面爲對境的稱爲道德。

山泰耶奈的這見解，的確出於康德的所謂「沒利害感說」(Disinterestedness) 和希勒壘爾一派的所謂「遊戲本能說」的系統，所以很有因了這一點而非難山泰耶奈的見解的。然而山泰耶奈的所謂快樂與遊戲，並不是單純的快樂和單純的遊戲，却是尊重爲一種的生活，這一點便是他的所以成爲與居友等一樣的生命中心的美學，決不能作爲單純的遊戲本能說而加以非難的。也許還有一種人，從所謂道德底活動也伴有快樂的一點，來反對山泰耶奈的所謂藝術的對境爲快樂，道德的對境爲苦痛的見解的。

然而藝術所給與的快樂，即美快感，是像上面講美底情緒的問題上所說，具有自己的特色，與道德底快樂，性質自異。藝術底活動，是自發底，並不含有利害打算的觀念；至於道德，即使是積極底的善的認識，也是帶有一種功利底觀念的。而且，即使這兩者的活動，在目的觀上，雖有互相共通的地方，但在活動出現的經路，至少是各不相同的東西。

藝術底活動和道德底活動——藝術和道德，從其顯明的經路說，原是像山泰耶奈所講全然相異的活動；在藝術上，却往往有把這兩者混同的。就是該站在藝術的立場來看藝術的作品時，往往會與站在道德的立場來看藝術的作品的態度混同。在這一點常常成爲問題的，是作品的題材。便是因了題材本身之爲道德底與否而即以其作品爲道德底或不道德底。這事在古來的藝術批評史上，決不能算是珍異的現象。譬如從近世英國文學中來舉例，如淮爾特的小說杜蓮格雷的畫像（*The Picture of Dorian Gray*）的批評，便是最顯著的。這作品發表時，因爲那主人公的生活，是惡魔主義底官能追求的生活，遂有非難爲不道德的作品的。作者淮爾特乃自己辨護說：『藝術與道德異。在藝術上』

是無善惡的。『並不像著作的有道德底著作或不道德底著作的。』這是英國近世批評史上的有名的事件。然而藝術與道德，不僅在事實上混同，而且在理論上，像托爾斯泰那樣，往往把藝術評價的一個重要的標準，置於題材問題。便是在托爾斯泰，凡是喚起原始基督教底宗教底感情或情緒的題材，作為藝術的題材，即為有價值的題材，否則是不無價值的題材。但這顯然是錯誤的，其理詳於後述。

藝術之為道德底與否，不係於所表現的事物即其題材的如何，而在於其題材的經過怎樣的感情來表現的感情的性質如何。所以即使從題材本身說是不道德的，是醜惡的，然從其作品所與的效果說，却會與其題材反對，與以極道德底高尚底感情的。同樣，即使捉住了極道德底高尚的題材，而其所齎與的效果却會極不道德底卑俗的。所以作品的道德底價值，與所用的題材是無關係的。舉例來說，如貝爾尼所作題為聖德萊斯的畫，就是畫那聖德萊斯受神之愛的事，題材可說是極神聖了。可是那繪畫所給與的效果却不免卑俗。反之，霍高斯所作題為琴街的畫，是如實地描寫那琴街上的醜穢的狀態，但是

那美底效果，却與其題材相反，是極道德底的。

哥爾梯從這樣的見解，力主藝術作品的爲道德底與否，應該專從那美底情緒的立場來判斷。他說——

這樣看起來，藝術的爲道德底與否，祇能專從情緒的立場來定的。所以沒有所謂作品本來的道德與不道德。作品的道德底性質，祇是在那作品的階段（style）之中所表現的東西；換一句話，是從作者的性格而來的東西；再確當地說，是由於那作品在怎樣的傾向之下被考察及完成而來的。

哥爾梯這話，是很中肯的。

還有一種關於藝術與道德的見解，說藝術的本身原來是不道德的。這是法國批評家包蘭（Paulhan）一派的主張，就是說藝術是欺瞞底。那意思是說藝術是給我們以現實的假象而不是給我們以現實本身的東西。這性質即在所謂以一種的幻影給與我們，使我們爲其所惑而成爲不適於實生活的東西。

從這一點來批難藝術，在某種意義上也許不錯。譬如耽讀文學作品，沈溺於繪畫音樂之類的，往往釀出不顧實際生活的結果。哥爾梯對於這點是這樣說：——

那確是危險的。在這情形，顯然含有對於道德的危險。然而這不是爲藝術原因的危險，祇是機會所帶來的危險。

又說：——

藝術決不像用這點來批難的樣子單是喚起幻影 (illusion) 的；是喚起了幻影而並不忘却現實的。藝術——祇要那目的本來是真實的藝術——原不過是喚起意識底幻影或半欺瞞的狀態的東西。就是在使我們並不忘却現實而踏出現實一步的狀態。決不像難者所說藝術是喚起忘却現實的幻影的。

他又繼續說：——

就事實上看起來，祇要是值得加上藝術之名的東西，依了那喚起的意識底幻影和半欺瞞底狀態，反而使我們愈加肉迫到現實的本身，決不如難者所

想像的會脫離現實，却是更與現實密接的。

哥爾梯的見解，下面還得細說；但此說對於視藝術爲不道德的人，已儘夠可以啓蒙的了。

藝術與道德，如上面所述，本來是各異的人類活動而各有其立場的。然這並不是說藝術與道德是無關係無交涉的，不過說兩者是全異的東西罷了。不但這樣，這藝術與道德的兩方却是有非常密接的交涉的。

藝術與道德的交涉問題，自然引出藝術裏面的道德或社會性的問題。這就是認爲藝術不是道德，而其中含有道德性，因而與道德生出密接的關係的意見。

關於藝術的道德性的問題，在近代的藝術論裏面，有兩個重要的意見。其一，像托爾斯泰，諾爾陶，勃廉諦爾那樣，把藝術的目的置在藝術以外，主張在實現其目的的地方爲藝術的道德性及社會性。例如勃廉諦爾在他的論文藝術與道德（Art and Morality）

中說：

藝術是自有其目的的；而其目的不得不爲藝術以外或藝術以上的東西，而且不得不爲社會底的東西。

又說：

藝術的道德性，乃是能完成這社會底職能的意識。

這里須得一說的，便是所謂社會底的東西，社會底職能——勃廉諦爾所謂藝術的道德性。這不但是勃廉諦爾如此，像諾爾陶，美學者居友，哥爾梯等都有同樣的意見，就是，在他們所謂藝術的道德性與所謂藝術的社會性是同意義的稱謂。但比之於勃廉諦爾及諾爾陶等主張於藝術以外求藝術的社會性，道德性，哥爾梯則主張須求之藝術的本身。這兩種看法，在近代的藝術論上便成爲有興味的兩大分派，即所謂人生派和藝術派。現在不能把這兩派作詳細的比較論，但前者在事實上多墮於功利觀，爲了把藝術的目的置在藝術以外即所謂社會全體的幸福或調和，所以把所謂「爲社會」這事，特別作爲重要的條件。而所謂「社會」，像諾爾陶等所常常陷入的樣子，多爲既成社會。所

以這一派可說是爲了既成社會的幸福而需要藝術，凡是不能備具既成社會的幸福和調和的條件的藝術，便不得不爲劣等藝術。托爾斯泰在他的藝術論中，諾爾陶在他的變質論中，對於近代文學表示異常的偏見，也不外因了他們把藝術認爲該直接貢獻於人生和社會的緣故。近代的所謂「爲人生的藝術」事實上不過是「爲功利的藝術」(Art for Utilities' Sake)而已。

所謂藝術派的主張，比較純粹的意味的人生派更有意義。著者現在介紹哥爾梯之說來做例。因爲覺得哥爾梯的主張，對於文學的道德性，社會性的問題最爲妥當的緣故。哥爾梯從藝術的性質，其創作構成的要素和起源及其效果這三方面來論藝術之爲社會底。

第一，所謂藝術的性質本來是社會底，是怎樣的意思呢？

一切的藝術品，是一種的綜合。不僅在那組織底要素上是一種的綜合，就是在那作者的感受性與實在結合這事，也是一種的綜合。是作者與收入在作品中的事象的一種

心底交涉。

從藝術家方面來說，藝術家是一切感覺解放了的人；是對於人生一切的事象感受底的人；至少對於收入在他藝術作品中的題材是沒入於密接地不可離的關係的人；是爲了要理解他人須經驗過把他人與他自己同一這事的必要的人。簡單地說，是爲了要把他自己置在他人的位置須得忘却他自己的人。在這意味上藝術家是最社會底的。因爲這樣藝術家須得把自己沒入於對象而有美底情緒的緣故。這美底情緒，便是把藝術家和他人與事物之間連結起來的線索。爲了有這個，藝術家可以親自透入一切的事象因而使他自己豐富起來。

所以一切的藝術——祇要真是值得名爲藝術的——是藝術家與其所表現的一切事物的合作（collaboration）。不是這合作的結果，不能算爲藝術的作品。哥爾梯從這樣的見解，更說明藝術的性質的本身原來是社會底如次：——

在某種意味上，沒有一種的社會（society）——靈魂的社會——的藝

術的作品是沒有的。因為沒有一種藝術品不是經過美底情緒的介紹從同感 (sympathy) 和熱情 (tenderness) 而生的緣故。美底情緒，使畫家，彫刻家，音樂家把他們的人格與宇宙合為一體時，便使他們創作出對於人生表示他們的熱愛的作品來。

哥爾梯再從創作的起源及動機上論藝術之為社會底。他以為無論怎樣特殊的，獨創的，孤獨的藝術，祇要是藝術，沒有不是用各種各樣的方法反映其社會，時代和國家的。因為藝術的性質的本身是情緒底，所以反映出作者的感受性及其藝術所屬的社會為特色的感情諸陰影。這諸陰影是使藝術家的作品有特色的。他說——

那時代的欲望，時代的愛，時代的理想，都形成了藝術家所呼吸的雰圍氣。這雰圍氣，不論怎樣的藝術家，都充滿着他們的作品。在那作品上，銘刻着一種的模樣，使我們可以看到他所以構成的要素。

所以一切藝術，在其起源，是決不能從社會分離的。藝術的式樣 (style)，調子 (tone)

是固有的，至於那內容，却是從藝術所生的社會借來的。哥爾梯更用下面的比喻述藝術家對社會的不可離的關係——

一株大樹的枝柯向四面擴布，那根必須深入地底。藝術家的欲望增高，他必須從他的周圍借來構成他的作品無數要素。

藝術之所以為社會底，就是為此。

哥爾梯再論藝術的效果之為社會底。他以為藝術的效果的對象可分為二，一是個人，一是社會。他先論藝術及於個人的影響如次：——

藝術能把我們全體社會化。因為藝術能使我們自覺到道德性的緣故。凡是能使道德性向上的東西，不問怎樣，總是有最高尚的意味的社會底的東西。藝術的第一效果，可以滅絕嫉妬，羨望等非社會底的種種感情，提高我們的性質，使超出於有害我們性質的低級本能和可憎的淫慾之上。

不但這樣，藝術是使我們學習容忍的優良的學校。因為藝術底感情，是容許各種各樣的

理想並存而自由發達的。因為藝術底感情，能夠使我們放棄一切排他底觀念，一切偏狹的獨斷的。

這是人們互相理解他人的唯一方法。所以藝術不僅使我們尊敬他人及其思想，並且竟可使我們尊敬那些與我們並不相親的。但這樣做去，也並不使我們失掉我們自己的人格的一切。因為藝術是刺戟並喚起崇拜者的人格的緣故。

哥爾梯更繼續着說：——

藝術的作品所以能把個人社會化，是因為能使各個人因了那作家和他所處理的題材，同情於作家的環境，感謝作家的緣故。事實上，藝術底觀照，能使我們立於與作家同樣的立場。藝術底情緒，使我們與那作家結合，正和使那作家與他當時所描寫，所歌詠，所彫刻的事物結合一樣。實際上，藝術能夠使我們於瞬息之間以藝術家的生活為生活，使我們的人格融合於他的人格，所以使

我們的人格加一層擴大。

他又說：——

同時，藝術的作品，必然底地使那崇拜者置身於那作品所描出的社會，使我們將過去的時代與我們的時代交通，他國與己國交通。現代的作品，在使我們意識到我們的時代之間，教我們知道古代的作品已死，成為與我們不相親的文明。藝術在時間上和空間上能夠擴大我們的同情，使我們人間化。他用了一種方法使我們成為人間底，同時，在他方使我們成為宇宙的市民。

哥爾梯再論到藝術給與社會的影響說：——

藝術的作品在大眾的心上所喚起的感情的一致，自然於大眾之間建設起一種本當的社會，一種更確實更實證底的社會。這是築在感情的上面而不是築在思想的上面的。

不能從感情的一致建設一種社會的，不能算做藝術的作品。實際上祇要

值得名為藝術的作品，沒有不是超越時所，理想底地現實底地建設一種的社會的。

就是在哥爾梯看來，藝術的效果，在個人底一方面，是能使之成為超越時所的宇宙的市民，在社會底一方面，是能於大衆的感情之中創設一個超越時所的更確實的社會。

他更敷衍此意說：——

藝術是依了那美底情緒的魔術底力而成為道德的底序曲（prelude）。

因為美底情緒能夠從我們的心中喚起了要求並創造道德底生活的諸傾向諸性質，以及類似的諸傾向諸性質。此諸傾向諸性質，並不是直接引導我們於道德，是依一種內具底（internal）集中作用，使我們自己能於其中感到道德的豫兆，自然地把我們引導向道德方面去。

就是，在哥爾梯的意思，藝術是作為道德的序曲而與道德交涉的。他並不是直接底，正經地來說道德，乃是間接底作為道德的先河。他爲了要說明這一點，更論到藝術與道德的

類似點。他以爲一切的藝術品，從那構成之的諸要素被安排被組織化的度合有着一種 Rhythmic 的秩序。就是，那構成要素的不論是線，是音，是色彩，在既被構成而成爲一個藝術樣式時，便有一種調和底活動。這是不單就外底形式而說的。在那從作者的靈魂之際迸出的諸觀念受調整的時候，也是同樣。不問其爲外底或內底，都是因了這 Rhythm 的作用而生藝術。換一句話，一切諸要素，都是由這 Rhythm 的作用而調和及統一的。經過這調和底活動，藝術家與鑑賞家纔能情緒底地互相交通。

這樣，美底情緒的活動，顯然是一種調和的活動，在這一點，美底活動是很和道德底活動相像的。因爲「道德底活動，是在所謂使我們的諸欲望諸性質及我們的全生活服從於一個目的的意味上，成爲爲一個組織化底活動。」

哥爾梯這樣提出了「調和底」一語來認藝術活動與道德活動的類似，更進一步教我們以這調和底活動所生產的藝術是「比我們的實際世界更調和更好的世界，雖然不是道德的世界，却是比我們現在所住的世界更近於道德的世界。」換一句話，藝術

是「芟除今世的荊棘而開墾萌生道德底生活的土地的。」

以上都是哥爾梯所著藝術的意義價值任務上所說，其論藝術與道德的問題，可謂切中肯綮。山泰耶奈所說藝術活動與道德活動的不同，與哥爾梯所說藝術活動與道德活動的類似，都是對的。就是，藝術並不是道德。藝術與道德，在其活動的經路上，是如山泰耶奈所說有截然的區別的。然在其目的觀上，却如哥爾梯所說，兩者有類似的共通。而這一點便是藝術可作為道德的序曲的。

所以在考察藝術——文學——與道德的時候，特別應該留意的，是像上面所解說過的那樣，從藝術裏面求道德的態度，是不對的。文學及藝術，祇要真能名副其實的，對於有鑑賞準備的人，自然暗示着道德的世界。那是自然而不待力求的。倘使力求，便成為如前所述那樣「為功利的藝術」了。居友在他的從社會學看的藝術上說：——

藝術是以社會性的現象為主，——因為全是本於共感作用及感情傳達的法則的緣故，——所以自然有社會底價值，是很明顯的。在實際上，藝術常常

把那被觀念底地表現的較善的社會或惡的社會，經過想像作用而使與現實的社會共感，所以藝術活動能夠生出了使那實在的社會進步或退步的結果。對於社會學者，藝術的道德性，就在這裡成立。但這道德性完全是自然地內在的東西，並不是從頭打算的結果，倒是超越了一切打算及目的的追究而自然產生的。這藝術底美自然成爲教化勸戒之具，同時又爲真的社會性的表出。

這也是說藝術的作爲教化勸戒之具，是自然的事，並不是該從起頭把這當做一個目的。

# 第三編

## 文學各論

原书空白页

# 第一章 詩

## 一 主觀詩

主觀詩與客觀詩——主觀詩與抒情詩——抒情詩與敘事詩的起源  
問題——貢末爾之說——亞里斯多德的意見——格羅舍之說——麥根  
西之說——海格爾的抒情詩對敘事詩觀——抒情詩的分類——宗教底  
抒情詩——愛國底抒情詩——戀愛抒情詩——自然的抒情詩——哀悼  
抒情詩——反省抒情詩——祭奠抒情詩

## 二 客觀詩

客觀詩的分類——敘景詩的特色——故事詩的意義——敘事詩的  
特色——敘事詩的兩種——赫特生之說——「成長的敘事詩」——荷馬  
故事與褒胡爾夫故事——「藝術的敘事詩」——「失掉的樂園」——貢末  
爾論敘事詩的一般特質

## (一) 主觀詩

關於文學的在形式上分爲律語和散文以及爲律語的代表底者是詩，在文學與形式的一章上已經說過，現在從省。以下所要論述的，是律語的種種相，現在先從爲律語的代表詩起頭。

據西洋一般的詩學，詩分主觀底詩 (Subjective Poetry) 與客觀底詩 (Objective Poetry) 的兩大部分。主觀底詩又稱個人底詩 (Personal Poetry) 或抒情詩 (Lyrical Poetry)。客觀底詩又分爲敘景詩 (Scenographic Poetry)，故事詩 (Ballad)，敘事詩 (Epic Poetry) 三類。客觀底詩之中，最代表底的是敘事詩，所以普通總分詩爲抒情詩和敘事詩的兩大類。

抒情詩和敘事詩究竟那一種發生的早，這本來成爲古來學者間的問題。如詩學提

要 (Handbook of Poetics) 的著者貢末爾 (Gummere) 以敘事詩爲先，抒情詩爲後。因爲敘事詩是屬於外界的世界，其職能在故事。那是歌詠阿且里斯 (Achilles) 的忿怒，優萊賽斯 (Ulysses) 的漂浪，潘娜洛甫 (Penelope) 的貞節的，祇是報告一種事件。抒情詩却完全不同；是主觀的，從個人而分出的，不是處理事件而是處理感情，所以比敘事詩屬於文化更進步的階級。保羅亞爾褒脫 (Paul Albert) 說——

抒情詩人，是新的社會的解說者。被展開在他們的分野，正如人間的需要，欲望，精力那樣，是無限的。小兒和古代社會，僅僅以他們周圍的事件或自然的事件爲滿足；但人類到了自覺到他們心中的世界即欲望，希求，恐怖等的時候，便要想表現出來。抒情詩的職能便在於此。

西洋詩學家的敘事詩先於抒情詩的見解，恐怕胚胎於亞里斯多德。在他的詩學裏，是祇認敘事詩而不認抒情詩的。他把抒情詩附屬於戲劇而不以爲可以自己獨立的東西。他祇認爲抒情詩是出聲而歌的歌謠，至於抒情詩中也有不出聲而歌和沒有音樂的

伴奏的，他却沒有想到。

然而認敘事詩先於抒情詩的見解，乃是忽視事實的。格羅舍在藝術的起源所說，歐洲文明民族的文學，雖始於荷馬的敘事詩，但那詩中所描寫的英雄的青銅的兜和劍，決不是原始時代的武器。所以荷馬的敘事詩，決不是原始時代的詩。麥更西在文學的進化中，也以爲因了荷馬的詩在希臘文學中壓倒一世，所以人們總以爲敘事詩在文學形式中爲最古。其實從人類學來仔細研究那伊利亞特（*Iliad*）和奧特賽（*Odyssey*），很可以找出敘事詩並不在抒情詩以前的證據。他再從心理學的立場來說明，那大意說：

在那爲原始底藝術的中心樣式的跳舞合唱歌，是戲劇底的要素，抒情底  
的要素，故事的要素都有的。然心理學底地看起來，故事的要素——即抒情詩，  
發生最遲。在那最單純的意味的戲劇，的確不過指那含某種意味的身體運動。  
而抒情詩也不過是從跳舞的 *rhyme* 而生的不明瞭的律語。至於敘事詩，無  
論怎樣單純幼稚，却是含有故事的。換一句話，戲劇和抒情詩的要素，不過表現

單純的感情，至成爲敘事詩，必須以其中加入某程度的反省作用的感情爲先導。講故事這件事，雖然祇是表現單純的感情，但大概都需要程度較高的精神力。所以敘事詩的要素，不妨說是從那原始時代的文學的本幹出來的枝柯中最新的枝柯。

關於抒情詩的主觀性與敘事詩的客觀性，美學者海格爾（Hegel, 1770—1831）之說頗爲得要。他說，敘事詩的興味，不是作者，而是那所歌的事件。例如希臘偉大的敘事詩人荷馬，大家覺得他所歌詠的個人是怎樣好的人物，好像會疑心到那些個人真是實際的人物似的。這因爲我們祇寄興味於荷馬所歌詠的英雄們的緣故。對於與荷馬比肩的希臘偉大的抒情詩人品達（Pindar, 522—443 B.C.）的作品，却不知那詩人所歌詠的英雄怎樣，而祇寄興味於歌詠者的詩人本身。抒情詩之所以爲主觀底，就是爲此。

所以抒情詩的題材完全是感情的；把作者的感情完全傳於讀者，於讀者的心中喚起與作者同樣的感情。貢末爾對於抒情詩所下的定義是「真的感情的適當的，調和的

想像底表現，」可說中肯。因此抒情詩又依了那喚起的感情的性質而分爲數種。貢末爾分爲（a）單純的抒情詩（Simple Lyrical Poetry）——率直地表出感情的，（b）熱狂底抒情詩（Enthusiastic Lyrical Poetry）——所謂熱狂底俗歌（Dithyramb）或熱狂底短歌（Ode），（c）反省底抒情詩（Reflective Lyrical Poetry）——在純粹情熱底的東西上加上知底要素的——三種。又依了做那感情的根柢的題材如何，貢末爾分爲（a）宗教底抒情詩，（b）愛國底抒情詩，（c）戀愛抒情詩，（d）自然的抒情詩，（e）哀悼抒情詩，（f）反省抒情詩，（g）祭奠抒情詩等。

## （二）客觀詩

客觀詩，如前所述，分爲敘景詩，故事詩，敘事詩的三者。其中之一的敘景詩，是把自然的風光照着自然的風光而詠出，不加什麼主觀的。故事詩即英語的 Ballad，是以歌詠

一種事件或故事爲主，而不加主觀的；倘使以這些故事爲主而加入了作者的強烈的主觀，便稱爲抒情的故事詩（*Lyrical Ballad*）。然在性質或形式上，這故事詩當然屬於客觀底詩。如斯各脫（*Walter Scott, 1772-1832*）著名的湖上美人（*The Lady of the Lake*）便是最好的例。至於敘事詩，則是客觀底地歌詠那有結構的故事的詩，英國詩人頗潑（*Pope, 1638-1744*）說這是「自然整理」（*nature methodized*），就是把自然的事情整理了來歌詠的意思。所以敘事詩大概多是稱頌英雄偉人的事業，把時代的圖畫手卷展開來。在西洋最著名的，如荷馬的伊利亞特，奧特賽，彌爾頓的失掉的樂園（*The Paradise Lost*）等都是。

赫特生在文學研究入門，把敘事詩分爲「成長的敘事詩」（*Epic of Growth*）和「藝術的敘事詩」（*Epic of Art*）的兩者。所謂「成長的敘事詩」是集合了古代傳說及民謠自然發達而成爲敘事詩的形式，多不能指明作者是什麼人，祇能說是自然地在那民族之間創造出來的。例如英國的褒胡爾夫故事（*Beowulf*），德國的尼俾隆干里特

(Nibelungenlied) 以及荷馬的伊利亞特和奧特賽都屬於此。伊利亞特和奧特賽，普通雖然都認為荷馬所作，但究竟有無荷馬其人，實在還是疑問。然照最新的說明，伊利亞特和奧特賽實在出於兩人的手筆。

藝術的敘事詩，依赫特生的解釋，是「一個天才立於那時代的最高標準而集古來敘事詩的形式的大成的。」如彌爾頓的失掉的樂園便是。赫特生對於「成長的敘事詩」與「藝術的敘事詩」的區別，大略說明如次：就是以古來的傳說和神話為題材而自由歌詠那超自然底人物和事件，這是兩者相同的。但兩者不可混的區別，前者即題材是本來的傳說和神話，後者則由作者加以學問底考證和自己的詩底興味。換一句話，前者是歌詠原來的題材，後者則經過作者自由的改造，當作自己的東西來歌詠。所以前者常常是清新的，活潑的，素朴的，單純的，後者常常是學問底，好古底，學者底，模倣底。

又，上面說過的詩學提要的著者貢末爾，曾把敘事詩與戲劇比較，論敘事詩的一般

特質如次：

一，敘事詩須是祇適於「想像」和「追懷」的。比較那抒情詩的用於現在，牠是用於過去的。作家少有爲自己個人而作敘事詩。在敘事詩上，詠詩的人是其所詠的東西的一部分；而在抒情詩，則詩的本身便是那詩人的一部分。近代的詩，有成爲一種製造品的樣子，至少有被造的樣子；而敘事詩則爲一種的成長（growth）；那是置基礎於曾經有過的事情（歷史）或人們以爲曾經有過的事情（傳說或神話）之上的。敘事詩大概都從講要詠歌的事情起頭；阿且里斯的忿怒，優萊賽斯的漂浪都是這樣。

二，敘事詩的構造是單純的。因爲要引聽衆傾向一定的目的，所以不得作輕車走坂之勢。

三，敘事詩並不是岸然道貌地主張着道德的。牠祇講着故事，而道德自然含在那故事的解決裏面。如亞里斯多德所說，敘事詩祇是表現單純，完全的行爲，至於那行爲，並不需要怎樣的註解。

四，敘事詩是把那行爲集中於短時間之中。在伊利亞特，重要的事，祇起於數日間。雖然做那題材的特洛伊戰爭，繼續到十年，但在奧特賽重要的大事祇是六星期裏面的事情。

五，敘事詩的特質——雖然是比上面不重要的特質——之一，可以舉那愛用插話(Episodes)。插話對於那詩的中心的情節，一看好像是不必要的；但實際上却必然底地和那主要事情的部分結合。如愛尼特(Aeneid)裏面特洛伊破壞的故事，便是好例。

六，作歌者對於沒有事件記載時的事情，記憶尤強。而且他常常卽席創作章句。因爲他希望唱下去，而迫於時時休息的必要，所以把同一的章句時時反復着。在奧特賽等，更多着這種反復。因此特殊的形容詞和語句，後來成爲敘事詩的特殊的形式。

七，敘事詩喜用對話(Dialogues)。對話本來是戲曲的要素，但因了用對

話可以使故事更加生動。

八，最後，我們應該記得的，敘事詩以講全體的行爲爲主，不以講各個特殊的性格爲主。戲曲恰與之相反；戲曲裏的行爲，是依了戲曲中的人物而決定，所以最重要的是裏面的人物和性格；敘事詩却與這不同。

這是貢末爾敘事詩論的大略。

## 第二章

戲

曲

戲曲的要素——亞里斯多德的戲曲論——貢末爾「詩學提要」的所說——「行爲」與「性格」——「三一律」——戲曲的構成——「原因」「展開」「頂點」「大團圓」——「事件」與「環境」——魯俄對於「三一律」的反駁

## 一 悲 劇

悲劇的語義——起源——悲劇原因的兩種——「過失」與「犯罪」——古代悲劇與近代悲劇——亞里斯多德的悲劇論——其六要素——「情節」的兩種——「急轉」與「認知」——「情節」構成上的問題——其性格論

## 二 喜 劇 附 悲 喜 劇

喜劇的語義——亞里斯多德的喜劇觀——愛墨孫之說——可笑的意思——梅里迭斯之說——柏格遜之說——喜劇的社會底意義——喜劇的兩種——「笑劇」——悲喜劇的意義

戲曲，在英語爲“Drama”又稱“Dramatic Poetry”，是照字面上所示，合敘事詩與抒情詩爲一的東西。前面說過，敘事詩是用於過去，抒情詩是用於現在的；而戲曲則把過去作爲現在而展開於我們的眼前。戲曲的事件，是立於敘事詩底基礎上的；在這里，有戲曲的客觀性。但因爲戲曲裏面所描寫的種種人物（characters），都吐露着自己的主觀的，所以在這里又有戲曲的主觀性。於是戲曲便成爲主觀兼客觀的詩，而且成爲從全體抒情詩底部分造成的一種敘事詩。

亞里斯多德曾在他的詩學中表示關於戲曲的意見。他以為詩本來生自基於人類的性情的兩個原因。其一是人類的模倣本能；這是從小孩時候就有的本能。人類因爲有這本能，所以與別的動物不同。還有一個，是人類有一種喜歡模倣的東西的本能。照經驗的證明，對象的本身雖在我們的眼裏是覺得苦痛的，但那模倣的繪畫，譬如人類的屍體，

却使我們感到喜悅。所以詩人是模倣者；戲曲是用行爲的模倣（Imitation by Action）；敘事詩是用律語的模倣（Imitation by Verse）。所謂行爲的模倣，便是詩人用了作中的人物而模倣那人物所行的事情。同時便是戲曲所以與敘事詩的以故事爲本位者不同。這樣，「行爲」便成爲戲曲裏面的重大的要素。爲這要素的原始底狀態的姿勢，模倣，像前面講詩的起源時所說，是最古的藝術形式。這最古的藝術形式的姿勢，模倣，漸次複雜而取某事件底行爲的形式，便在人文進化之後行於種種宗教底祭祀。如希臘的演劇是行於狄奧尼沙士（酒神，果神）神的祭祀，便是明證。

據貢末爾的詩學提要，戲曲的兩大要素是「行爲」和「人物」及「性格」。好的戲曲，常常能把這兩者巧妙地調和。行爲本來不能不依着行那行爲的人物而表現的。但希臘劇與現代劇，對於這行爲的着力點却不相同。前者以行爲爲重；做那行爲的原因的，是一種的宿命，作中人物，無論怎樣不能從這宿命裏面逃出。在近代劇，則以各個人物爲中心，「行爲」祇是人物的「性格」所生的結果。最能夠調和這希臘劇和近代劇的長

處的，莎士比亞要算是第一人了。

貢末爾又論到戲曲構成的法則，他以為在構成戲曲上最要緊的，第一是行為的一律（Unity of Action），就是把情節或事件統一於一個目的之下。這並不是說事件必須祇有一樁，主要人物必須祇有一人。事件怎樣多，主要人物有幾個，都是不妨，不過不可不統括在一個目的的裏面。

第二是「時的一律」（Unity of Time）第三是「地的一律」（Unity of Place）。這三個一律稱為「三一律」（The Three Unities）。但第二和第三，沒有像第一的重要。所謂時的一律，是說事件必須發生於二十四點鐘之內；地的一律，是說事件必須發生於同一場所。莎士比亞的戲曲，對於第一的「行為的一律」是遵守的，而對於第二和第三則自由的破壞。因此奉「三一律」為金科玉律的古典派的批評家，常常訕罵莎士比亞（參看第四編文學批評論第二章客觀底批評）。但嚴格地主張必須墨守「三一律」的固屬太愚；至於「這「三一律」的精神却有注意的必要。所有的劇作家，都不得不依

了這「三一律」的精神而調整的。其中「行爲」的精神尤須重視，而「時」與「地」在某程度以內也應該重視的。」

此外，貢末爾以爲在戲曲的構成上還有幾條法則，便是，第一行爲或事件不可不自爲起訖。因此，戲曲全體不可不做一個有機底的結構。所以須有「原因」(Cause)有「展開」(Development)有「頂點」(Climax)，結末須有「大團圓」(Denouement)。這大團圓，在悲劇常常是「死」(death)，在喜劇常常是「結婚」(wedding)。在悲劇，其結末的預兆常常漲於全篇，而在喜劇，其結末常常是唐突的驚駭。但應該知道的，是「頂點」和「大團圓」不同。在莎士比亞的悲劇奧塞洛(Othello)，「大團圓」是主人公奧塞洛的死，其「頂點」是奧塞洛疑其妻的不貞而劇怒。

貢末爾又說，行爲或事件，不可不爲應有的。即使有不應有的事情，也應該與行爲或事件善於調和。譬如劇中出現的鬼神，以能與情節及事件調和爲限。又須與事件的環境一致。但這環境也不必要記年式的忠實，不過須有與全體的事件善於調和的必要。

貢末爾的話大概都是很對，但是把些法則認為萬能，當然是不可以的。法國大文豪聶俄（Victor Hugo, 1802—1885）在他的長篇歷史劇克倫威爾（Cromwell）的序文中，曾反對當時「三一律」說的萬能。他說——

時的一律和地的一律都是無意義的。無理地限定在二十四點鐘裏面的行爲和無理地限定在一間房子裏面的行爲，是同樣的矛盾。一切的行爲，都必須要特殊的場所，適當的時間。把時間的同一使用分量加在所有的事件上面，把同一的制限加在一切的東西上面，這是同那說一樣的鞋無論什麼腳都穿着得的那般可笑。

聶俄這話確是真理，但貢末爾所說的法則的精神也是應該留意的。

## （一）悲 劇

戲曲大概有悲劇，喜劇，悲喜劇三種。

悲劇，在英語爲 “Tragedy”，本來從希臘文的 “tragōn” (= goat) 而出，是「羊之

歌」(goat-song) 的意思。從前希臘狄奧尼沙士節的時候，唱歌者的團員，都着了羊皮唱歌，後來從這合唱團發達而爲演劇。而悲劇却是希臘初期演劇的中心，所以便成爲戲曲的名詞。事實上，希臘的初期，悲劇比喜劇重要。亞里斯多德曾說：『詩人是模倣者，依了詩人自己的性格可以模倣更高尙的行爲和更高尙的人以及其反對者。前者是悲劇作家，後者是喜劇作家。至於爲喜劇的中心的笑，可笑者便是醜者的一種。』亞里斯多德的這個關於悲劇和喜劇的見解，固然不對，但因此可以知道希臘時代的如何重視悲劇了。

所謂悲劇，就是以人的意志與運命搏戰而遭失敗的事情爲題材的。這里大概有一個做中心的人物的。（但也有並不是一個人物而是一羣人物的。）這一個人物與運命搏戰的動機，是起自主人公的過失或犯罪；或者兩種都有。前者如莎士比亞四大悲劇之一的奧塞洛，後者其四大悲劇之一的麥克伯 (Macbeth)，是其最好的代表。然其結末都

是以不幸終的。（莎士比亞的四大悲劇，上述之外，還有李爾王（King Lear）哈孟雷特（Hamlet）兩部。）

悲劇及於觀者的效果，如亞里斯多德所說，在喚起所謂「憐憫和恐懼」（Pity and fear）的感情。換一句話，就是在觀者的心中喚起對於做犧牲的主人公的同情和那怕自己也陷於同樣的運命的恐懼這兩種感情。這兩種感情，能夠提高我們的精神，廓清卑劣的無價值的思想。就是悲劇有這一種精神上的淨化作用。

古代的希臘悲劇和近代的悲劇有少許的異趣。近代悲劇比古代悲劇複雜得多。如劇的結末雖同是終於不幸，終於悲慘，但往往還有一縷的希望，從絕望的黑夜，透出一點微光來。像詩學提要的著者貢末爾所指出，在哈孟雷特悲劇的結末，暗示着福丁勃拉斯平定亂國而致太平；麥克伯暗示着馬爾可謨的正義的奏凱；羅米奧和朱麗葉（*Romeo and Juliet*）暗示着因了羅米奧和朱麗葉之死而使多年相仇的兩家歸於和睦，都是好例。又羅威爾（*Lowell*, 1819—1891）論古代悲劇與近代悲劇的區別，說「古代悲劇的

動機大抵在其外，而近代悲劇的動機則在其中，」也是有趣味的觀察。

這裏要歸一點進去的，是亞里斯多德的悲劇要素論。這不但占他的詩學的重要部分，而且也是做後面所述客觀底批評的標準的東西，所以須在這里介紹其一部分。

亞里斯多德以爲悲劇有六個要素：第一情節 (Plot)，第二性格 (Character)，第三措辭 (Diction)，第四感情 (Sentiment)，第五場面 (Stage representation)，第六音樂 (Music)。情節就是事件的結合；性格就是人物所以顯出特色的；措辭就是人物的思想感情的表現；場面就是背景、衣裳及舞臺面的一切；音樂便是和着合唱而奏的音樂。其中亞里斯多德所最重視的是最先的兩者，而尤以第一的「情節」爲最重。他以爲這是悲劇的「終局的目的，」「靈魂，」「中心的原理，」和畫家的「意匠」一樣。

「情節」有「單純的情節」(Single Plot)和「複雜的情節」(Double Plot)兩種。前者是事件的因果關係平直地繼續底地發展的情節；後者則是帶着急轉 (Revolutions) 和認知 (Recognition) 的情節。所謂「急轉，」是指那事件的急激地向那反對

的方向的，如一向幸福，驟然下到不幸福的方面，然而却是依着當然的因果關係，換一句話，是帶着一種的蓋然性(Probability)的。如梭孚克里斯(Sophocles, 495—406 B. C.)的愛迭潑斯王(Oedipus)就是最好的例。所謂「認知」是命運中註定了幸福或不幸福的人物，知道了從前所不知道的人間關係，尤其是骨肉關係之後，變成反對的運命，那急轉是常常跟着認知而來的。好的悲劇，大概都有這種「複雜的情節」的。

亞里斯多德再論到構成情節時所應該注意和避忌的各點，以為悲劇既然是喚起「憐憫和恐懼」的感情的東西，所以應該避忌的有三點——

一，不可使人見到善人由幸福而陷於不幸之處。因為這樣不但不能喚起憐憫和恐懼的感情，反而喚起嫌忌的感情。

二，不可使惡人由不幸而轉為幸福。因為惡人由不幸而轉為幸福，不但離悲劇本來的性質太遠，而且不能使我們起怎樣的同情。

三，不可使人見到徹底的惡人從幸福而陷於不幸。因為憐憫的感情，本來

須在那作中的主人公陷於不該受的不幸 (Undeserved misfortune) 的時候纔會發生；恐懼的感情，須在那主人公與我們是同樣的人的時候纔會發生。倘使那主人公是一個與我們相異的徹底的惡人時，便不會發生這種感情的。

亞里斯多德更論到性格的上面，以爲悲劇須要模倣比較好的人，悲劇作家不可不學那優良的肖像畫家的手法。優良的肖像畫家，雖寫着客觀的特徵，同時却描寫得比實物更美。同樣，悲劇作家也應該把作中的人物寫成比實際上性格上有弱點的人更善良的人。關於這事，有四個必要的條件：第一，人物的性格須相對底善良。女子須比男子劣等，奴隸更劣等，但做作中人物的須要善良。第一須要適合 (to appropriate) 性格。例如描寫勇敢的性格的人物，不可是女子；發好的議論的人，女子也不適當。第三，須要類型底的。第四，須要不矛盾的。

他在性格問題上這樣蔑視女子，是由於當時希臘的蔑視女子的緣故，在今日看起來，當然是不對的。但除這一點以外，他在當時論悲劇的條件，不能不說是卓見。後來他把

這些條件作爲演劇評論的標準，也是當然的事。

## (二) 喜劇 附悲喜劇

喜劇是對於悲劇說，英語爲“Comedy”，起初原是稱那狄奧尼沙士節的合唱團裏所唱的歌以及合唱團裏面的人的值得嘲笑的。有時也被曖昧地用着。如但丁的有名的神聖喜劇 (Divine Comedy) 的喜劇，不過是非悲劇的意思，即其結末終於不幸的意思。然與悲劇對照着用的時候，是說個人打勝了生活的紛雜，錯綜，而其結末終於幸福的。

喜劇，像前面說過，在亞里斯多德的詩學裏是視爲低價值的。他的詩學許多年來作爲西洋的藝術論的根柢，所以喜劇一向被認爲低於悲劇。主張喜劇價值的偉大的，乃是近代的事情。喜劇所處理的情緒，不用說是「笑味」。關於這笑味爲喜劇的中心情緒一點，愛墨孫 (Emerson, 1803—1882) 的喜劇論上曾經說過。他以爲凡屬應該實行真實

正善的事情而不得致受良心的責備時，在對於此事有實際利害的人是悲劇底的，但對於唯知底的人卻是滑稽的。雖然我們的同情心有時也會妨害這樣唯知底地感知滑稽的事實，但在我們的道德底同情心所不關知的時候——從相當的距離來觀察那愚蠢和惡德的時候，卻是可笑的。喜劇便是唯知底的人對於這可笑的事情——即矛盾——的認知。然而認知了人生的矛盾和衝突——即可笑的事情為什麼有價值呢？就是喜劇為什麼有價值呢？講到這一點，英國梅里迭斯（George Meredith, 1828—1909）的喜劇論（*Essay on the Idea of Comedy*）和法國柏格森的笑等是應該注意的。梅里迭斯把喜劇的精神認為對於一切非社會底（anti-social）的東西的武器。同時把喜劇解釋為用笑來保護自己的社會本身的東西。極言「喜劇所不當有的，文明也不當有。」

柏格森的喜劇論，同時便是笑的哲學。他像下面的說明笑的社會底意義，因此以笑為根本的要素的喜劇，其社會底任務如何，也便可以明白了。

人生與社會所要求於我們個人的，是那常時緊張着的能辨別現在境地的

輪廓的注意。這注意，又就是使我們適應於人生與社會的精神與肉體的一種彈力性。緊張與彈力，纔是使生活對立着互相補充着的兩種力。肉體上如果缺少了這力，則生種種的災難，殘廢或疾病，精神上如果缺少了這種力，則起一切的心理上的缺陷與精神病。又，性格上這力不足時，則為貧困之源，有時會誘致罪惡的機會，成社會生活上深刻的不調和。有關係於存在的嚴肅的這些弱點一經排去，人們（在生存競爭場中向着了自滅的目標進行着的人們）不但自己生活，還能與他人合營共同生活。但社會於此外尚有要求，社會不但以能生活就滿足，還想營優良的生活。故社會所畏者，就是恐我們各自滿足於關乎生活的核心的注意，而把其餘委之於老習慣的容易的自動性，毫不有所準備。社會又怕社會的各分子不以甲乙丙間互相精密插入的意志的更微妙的平衡的目標，而祇去尊重這平衡的根本條件。人與人間既成的協調，在社會看來，還嫌未足，似常在要求相互適合的努力。故一切性格精神與肉體的凝固，都非社會所喜的事。何以故？因為這

也許是活動停睡着的證據，也許是活動孤立着的證據，也許是從社會全體協動的中心脫逸着的證據，又也許是偏狹的證據。社會這時並未從這些受到物質底損害，故不能用物質底壓迫去加以干涉。社會雖明明感到不安，所感到的只是一種的徵候，不是脅迫，至多也不過是可稱為態度的東西。故社會對此，也只用了態度去對付。笑，就是屬於這種類的東西，是一種的社會底態度。因了笑所鼓吹給與的恐怖，可以鎮止偏狹，有時能把動輒流於孤立沈睡的第二義底的某活動喚醒，使之相互接觸，此外又能使那機械底凝固在社會團體的表面而殘留着的東西如數軟化。所以，笑並非屬於純粹的美學，因為笑追求着（無意識底地，有許多時候，甚至不道德地）使全體完全的實利底目的緣故。說雖如此，笑究有若干屬於美底的分子。何以故？因為所謂滑稽，是要在脫去了社會與人的生存的懸念，把自己當作藝術而處理的時候纔能發生的。一言以蔽之：如果以對於個人生活或社會生活有害，而因了自然的結果須受報罰的行爲或性格，做了中心來劃一圓，

在這情緒與煩悶的範圍以外的人，立在只能推測的中立地，也同樣會有肉體精神與性格的某種凝固的。社會如要使構成社會的各分子充分地獲得彈力性與社會性，故想把這除去。這凝固就是滑稽，而笑就是對於這凝固的罰。

喜劇分爲性格上的喜劇與境遇上的喜劇。但這點在悲劇也是一樣的。境遇上的喜劇，特別稱爲笑劇（Farce）。笑劇是喜劇裏面最低級的東西。

悲劇和喜劇之外，還有所謂悲喜劇（Tragic-Comedy）的。這有時也被統括於喜劇之中。不是悲劇，也不是喜劇，而是結末終於幸福的劇。某批評家稱這爲「調和底戲曲」（Reconciling Drama）。就是喜劇底要素和悲劇底要素兩種調和的意思。

悲劇是以主人死亡毀滅的事情結末的。喜劇則以閉幕的時候，登場的人物融合和幸福爲特色。悲喜劇則主人公是惡人，便受相當的刑罰，善人無論經過多少的苦難，結局終於幸福。悲喜劇又名感傷劇（Sentimental Drama）。如英國莎士比亞的以尺報尺（Measure for Measure）威尼斯商人（The Merchant of Venice）等，是其好例。

原书空白页

# 第三章 小說

小說與近代社會——華斯福特之說——沛得與梅里迭斯之說——

比珊特的解釋——小說的起原問題——麥更西之說——小說的意義及

其兩種類——里輔與費爾定的話——寫實小說的特色——沛里的「小

說研究」之說——「性格」「遺傳」「境遇」——寫實小說的代表曹拉的態

度——傳奇小說——傳奇小說與羅曼主義——沛得之說——理想底勸

懲底要素——寫實小說與傳奇小說的比較——克勞福特的話

小說(Novel)是在近代最被多讀的文學。文却斯德說小說在發揮一般人共通的想像和巧妙的文學底藝術上是最適當的手段，而且是文學上最適合近代民主底社會的中流階級的知識和讀書底習慣的一個形式。他又說在近代小說的隆盛，是十八世紀初期以前所未有的現象，小說在近代社會的位置，正將取演劇而代之。

華斯福特(Basil Worsfold)所著的批評原理論(The Principles of Criticism)裏面，論近代到小說的將代演劇一事，以為演劇因為必須舞臺，所以有以都會為中心的傾向；在近代，因為都會以外中流的讀書者的人數，隨着知識的增進而增加，所以不再受舞臺或舞臺上種種約束的拘束，因而小說有取演劇而代之的勢了。

小說的所以極盛於近代社會，用散文來寫，也是一種原因。在近代，散文能夠比律語隆盛，沛得已經說過。（參看文學與形式章）小說家梅里迭斯也這樣說。依他的見解，不

受韻律拘束的語言，比較受韻律拘束的語言，是更感覺底，更強有力的，而且爲了傳達想像是更一般底的用具。這見解固然也有反對的，但無論怎樣，語言的排列自由的不受什麼束縛，至少可以使小說成爲近代文學的重要的部分。

又比珊特 (Walter Besant) 的小說術 (Art of Fiction) 裏面，講到小說的怎樣影響於近代社會，也頗切於事實。他說——

近代的小說，變形爲發生許多抽象底觀念的模特兒。那是給人們以觀念，增強信仰，教以比實際界所見的道德更高尙的道德；支配憐憫，崇拜，恐怖的情緒；創造同情的感念，給以生命；他是普遍的教師。小說是讀書階級大多數人所讀的書物；是人們知道別的男女也與自己相同的唯一的方法；從倦怠之中救出了人們的生活，把思想，欲望，野心注入他們的心裏去；教他們以講話的事；用了警句和逸話，使他們的談話變成豐富；是使幾萬人喜悅的源泉。從圖書館書架上取出來的書裏面，有五分之四是小說；書店發賣的書裏面，有十分之九是

# 小說。

小說發生於何時？關於這個問題，曾有人以為（Cross）的新萬國百科辭典（*New International Encyclopaedia*）以為小說的起原，和戲曲及敘事詩同樣的古。因為敘事詩的特色是說故事；小說也是一種故事，所以小說裏面的故事底要素，是和敘事詩同樣的古的東西。

從內容的特質和目的上來看小說，可以分做兩種：一是今日的所謂「小說」，一是「傳奇小說」（*Romance*）。

小說的第一特質，是在於生活的寫實。英國女流作家傳奇小說的發展（*Progress of Romance*）的著者里輔（*Clara Reeve, 1725-1803*）所下小說的定義是：『所謂小說，是實際生活及風習的繪畫，也是所寫的時代的繪畫。』這話確能提到一面的真理。又，英國小說家費爾定（*Fielding, 1704-1754*）論寫小說的法則，是（一）作品不可不有興趣，但也不要太深刻。（二）不可不示實際生活。（三）不可不教人以不要做不正直的事

和愚蠢的事。(一)和(三)姑且不說，那(二)便是和里輔的話相同的小說既然是描寫實際生活或描寫時代，在近代民主底社會，為社會時代的中堅的，不是王侯貴族而是民衆，所以近代小說所描寫的，自然常常是民衆生活。麥更西在文學的進化中說：『小說所以能在文學中占重要的地位，就是因為民主底政治的緣故。』便可知這裏面的消息了。

小說研究 (A Study of Prose Fiction) 的著者沛里 (Bliss Perry) 說寫實小說，是和因襲底感情，理想主義，感傷主義等反對的，譬如無論怎樣平凡的事情，無論怎樣隱藏起來的人生的醜惡面，無論怎樣不快苦痛的事情，也都如實描寫出來。雖然藝術的本身是嫌忌平凡的，寫實底小說，總是努力照事實，照生活來描寫，無論怎樣平凡的事情也不肯規避。雖然藝術的目的是在給與快樂的，無論怎樣不愉快的事情也不肯規避。這也可以說是寫實小說的態度。

寫實小說因為是描寫實際的人生，所以最重視人物的「性格。」因為實人生上一切的事象，都是以人間的相互的「性格」的交涉為主而展開的。這「性格」如果是有

特異性的，那麼其所釀出的生活上的事象當然也是特異的。所以寫實小說的「性格」的尊重，又成爲形成那性格的「遺傳」「境遇」等的尊重。從理論和小說來實示這徹底境的是近代寫實小說的泰斗曹拉（Emile Zola, 1840—1902）他述他有名的實驗小說（Romance experimental）的要旨說——

我寫小說的時候，先把第一個着力點，置在顯出那主人公的「性格」這件事情上。爲了寫出性格，特地深考那人物的氣質，所生的家族，所受的感化，所生活的環境，並且從此研究那主人公所接近的人物的性質，習慣，職業，境遇等等。譬如我須得描寫某劇場的光景，某菜館的光景的時候，爲了要熟知此等場所，必須經過十分的實地觀察。我是確信無論怎樣微細的事情，他的發生，都有自然底必然底的經驗的，所以從一個人物的性格及境遇，生出怎樣的結果，是我所要研究表明的。在這點上，我好像一個偵探，從極細的絲口，加以精細的探求，會發見極大的罪惡出來。

這可以看出他的怎樣重視「性格」了。又，他在名為「第二帝政時代某家族的自然底社會底歷史」(Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire)的魯貢麥夸爾叢書(Les Rougon Maquarts)的序文上說：——

在要明白那由個人的集合而成的家族與社會的關係交涉之前，先要假定舊的家族留下新的十幾個子孫而滅絕；而且要假定那十幾個男男女女的子孫，因了各各秉承前家族的遺傳性，薄命的境遇，及其結果，而生出幾多的悲劇。這時候，我們必須先把那遺傳和境遇這兩件為精細的研究，一概來科學底地敘述其所以生。

他的怎樣尊重遺傳和境遇，便可知道了。但曹拉乃是徹底的寫實小說的人，倘使用曹拉那樣的態度，來律一切的寫實小說家，也是不對的。總之，態度的深刻或浮泛，生活觀照及材料摺撫的淺深廣狹，雖有不同，但對於不論自己的生活或自己以外實際世間的生活，能夠把生活的諸相如實描出的便是寫實小說。

傳奇小說與寫實小說異趣。這和前者的寫實底比較起來，如其名所示，是傳奇底，羅曼底，所謂傳奇底，羅曼底，自然應該和文學史上的羅曼主義(Romanticism)連關着解釋的，現在且舉沛得對於羅曼主義的特色的意見。他以(一)在珍奇的事情上求美，(二)在不可思議的事情上求美，(三)熱愛美——這三者為羅曼主義的特色。這可以算是一個權威底的見解；傳奇小說，在事實上是具備此等特色的。傳奇小說，多以中世紀為題材，無非因為中世紀裏的宗教底，軍事底，社會底種種生活，比較現實的生活更珍奇，更不可思議罷了。又，英國羅曼派運動 (The Beginings of the English Romanticism) 的著者弗爾普斯 (Phelps) 及十八世紀英國羅曼主義的歷史 (A History of English Romanticism in the Eighteenth Century) 的著者皮爾斯 (Beers) 等，以為所謂羅曼底者，是現實改造精神及理想主義底精神的強烈的東西。傳奇小說，多寓着作者自己的人生觀，世界觀，理想觀，偶然地證明這事的。

所以傳奇小說顯然有兩方面的意義：一方面是羅曼主義的特色的珍奇和不可思

議的事情的愛好及美的愛好，一方面是理想主義底，寓有作者的理想觀。克勞福特（Marion Crawford）在他的小說論（The Novel; What It Is）說：『寫實主義者對於人間，在表出他們是什麼（what they are），羅曼主義者則在表出他們該是什麼（what they should be）。』但寫實小說的作家，也並不是沒有教訓底目的和理想主義底態度的。如上面所舉的曹拉，實在是理想主義底態度最濃厚的人，他的寫實底的根柢，是「爲了想矯正，所以要暴露的。」不過寫實小說的理想底要素，與傳奇小說的理想底要素，在作家的態度上，顯然不同。前者並不以表白作家的理想爲眼目的。即使也有以此爲眼目的時候，但對於現實的諸事象，仍然竭力作冷靜的觀察。換一句話，即使他們也有表現自己所懷抱的理想的時候，但在表現上，他們竭力從現實世界的材料取歸納底徑路。反之，傳奇小說的作家，則以表白作家的理想及人生觀爲主，所以把現實的世界，都依了這目的安排得很好的來描寫。寫實主義的作家，以現實爲基礎來考察理想世界；傳奇小說的作家，則以理想的世界爲基礎來考察現實的世界。寫實主義的作家，取歸納底態度的；理

想主義的作家，則取演繹底態度的。所以寫實小說重在人物的性格（Character）傳奇故事則不重性格而重情節（Plot）。近代的小說，多爲寫實小說，傳奇小說却很少。在西洋，十八世紀以後的小說，大抵屬於寫實派。傳奇小說，如斯各脫的“Ivanhoe”（中譯撒克遜劫後英雄略），及其他武士故事，摩爾（Thomas More, 1478-1535）的“Utopia”，（烏托邦），莫理斯（William Morris, 1834-1896）的“News from Nowhere”（無何有鄉日記）等，徹底地表現作者理想的理想世界的傳奇故事，在小說界可說是很特別的。

原书空白页

# 第四編 文學批評論

原书空白页

# 第一章

## 批評汎論

批評的意義——蓋雷及斯各脫之說——五個用途——文學批評方法上的

分類——裁斷底批評與歸納底批評——歸納底批評的兩種——主觀底批評與

客觀底批評——冒爾頓之說——文學批評的目的——亨德之說——蓋雷及斯

各脫之說

前三編已經略述文學的特質，及其在人生的位置與別種許多活動的關係，以下想對於文學批評的諸問題——即對於文學的作品應該如何玩味，如何批評，如何鑑賞等論述一點。

在述及文學批評的問題之前，首先成爲問題的，即所謂文學批評是什麼？

批評 (Criticism) 這個詞，古來是被用在怎樣的意義呢？文學批評的方法及材料 (Methods and Materials of Literary Criticism) 的著者蓋雷及斯各脫 (Gayley and Scott) 把「批評」這詞古來的用途分類如次：——

(一) 是「吹毛求疵」 (fault-finding) 的意味，(二) 是 (一) 的反對，稱讚 (to praise) 的意味，(三) 是判斷 (to judge) 的意味，(四) 是比較 (to compare) 及分類 (to classify) 的意味，(五) 是鑑賞 (to appreciate) 的意味，便是被用在這五

種的意味。

這可說不必一一說明也能知道的，總之在「批評」這詞之中是含有這種種的概念。然而這些概念，在「文學批評」上所佔的位置，並不都是同等的重要的。換一句話，不得不成為問題的，是這五者之中適用於文學批評上的該是那種概念最多？在論到這問題以前，我們須考察所謂文學批評究竟是什麼？

此刻介紹的文學批評的方法及材料的著者這樣說。批評從題材上的不同和方法上的不同，分為許多的種類。先從題材上說，處理歷史上的事實的批評是歷史批評，處理科學上的問題及哲學上的問題的批評，是科學批評及哲學批評。文學批評（Literary Criticism）也與此同理，是以文學為題材的批評；換一句話，是以文學的作品及問題為對象的批評。又從方法上說，應用歷史底研究方法的，是歷史底批評，應用科學上的原理及科學上的研究方法的，是科學底批評，應用哲學上的原理及哲學上的研究方法的，是哲學底批評。

蓋雷及斯各脫，是照以上那樣，把那從題材上看，以文學的作品及問題爲對象的批評稱爲「文學批評」，又從方法上分這文學批評爲下面的兩種：——

(一)裁斷底批評(Judicial Criticism) 這是照他的名稱所示，對於作家及作品卽下價值的判斷的批評。就前舉批評的用途說，便是(一)吹毛求疵和(三)判斷等時的批評。所以這種批評的態度，常常是批評家把自己置在高出於作家及作品的地位，正如裁判官下判決那樣的傲慢的態度。埃甸巴拉評論的創始者耶法黎 (Jefferey, 1773-1850) 等，是被稱爲這派最好的代表底批評家。

(二)歸納底批評(Inductive Criticism) 這也照他的名稱所示，是用論理學上的歸納法(induction) 那樣的批評法，卽從最多的材料歸納成一個批判的批評法，與前面的裁斷底批評正相反對。裁斷底批評，常常是先定了或一的標準，照這標準來論當面的作品及作家的價值的；至於歸納底批評，卻並不一定有這樣統一的表面上的標準，反而從種種極多的材料來造成這個標準，(這當兒用批判這詞最爲適當)如泰納批評史的著者

英國散芝褒理教授，及以莎士比亞研究著名的冒爾頓教授等，是屬於這一派的批評家。這歸納底批評，再仔細觀察起來，更可依了歸納的方法分爲下面的兩類：

(A) 是與一切他所要批評的對象的作品相始終的，其目的祇在仔細檢討他的作品，依着順序記述其內容，決不想決定那作品的價值的。如冒爾頓教授的戲曲家的莎士比亞 (Shakespeare as a Dramatic Artist) 等是其最好的代表。

(B) 還有一種，研究那做批評的對象的作物，並不是專沒頭在那個作物裏，更廣泛地用了使作品與他的周圍 (environment) 關連着而研究考察的方法，其目的在於把那作物和當時代的別種作品相比較，研究他該置在如何的地位。泰納和法國近世大批評家聖蒲孚等批評家，大概都取這態度的。

蓋雷及斯各脫照上面那樣的分文學批評。然文學批評的分類，此外還有種種，如所謂主觀底批評 (Subjective Criticism) 和客觀底批評 (Objective Criticism) 的分類法

(納爾遜的英文學研究法是依這分類而說明的) 及人格底批評 (Personal Criticism) 和形式底批評 (Formal Criticism) 的分類法。在冒爾頓的文學的近代底研究，則又分爲推理底批評 (Speculative Criticism)，歸納底批評，裁斷底批評，及主觀底批評四類。此外更依各個的論者而有種種的分類法。

以下所要論述的，是文學批評的目的及效果。不用說，這和定文學批評的定義一樣，有種種的不同。亨德在他的文學，其原理及問題中，舉出文學批評的目的及效果有三，就是文學的鑑賞，文學的普及及改善，公衆趣味的教育這三項。這當然是文學批評的效果中最爲重要的。又，蓋雷及斯各脫列舉古來一般所認爲文學批評的目的如次：——

(A) 獲得知識及傳授知識。(B) 負文學的鑑賞的任務，即明確地解說所要批評的作品及作家。(C) 教示文學上怎樣是優的作品和劣的作品，以節省我們的時間及心的精力。(D) 爲作家教養一般民衆。(E) 示作家應該使自己怎樣適合於一般公衆之間。(F) 調整及教養一般公衆的文學趣味。(G) 排斥

對於文學的一般的偏見。(H)對於不能親味新思想親讀新刊書的人，示以新思想新刊書的。(I)怎樣糾正作家及公衆的誤謬。

依這些例看來，向來所認的文學批評的目的，涉及若何廣泛的範圍，可以十分推測了。但其中如(E)(H)等過於通俗的，不能獨立。而文學批評對社會的目的及效果，雖因其時與情形而異，但大體上不妨入於上舉範圍之一。

應該依次一說的，是批評與創作的關係。關於這事，古來有種種的說及種種的問題。蓋雷及斯各脫把他總括爲五——

(1)第一說，以爲批評本爲知識的產物，並不像創作的爲天才的產物，因此，所謂批評是比創作低級的。

(2)第二說，以爲古來批評家是與作家互不相容的。批評家以注其精力的大部分探求作家的缺點爲主。然在事實上，依批評史所示，批評家到底不及作家。這就是說批評家常常置在比作家更低的位置的。

(3) 第三個問題，便是有許多人常常說批評是破壞創作力的，但其反對，如英國霍惠爾斯 (Howells) 等批評家。卻說在一切的批評中，大都含有創作力，而創作力和獨創力，卻決不會被批評力所限定的。這兩種見解究竟那一種是正當呢？

(4) 第四個問題，是麥考萊 (Macaulay) 等所主張，創作的旺盛時代一定不是批評的旺盛時代的見解。這見解果是正當的麼？在希臘羅馬時代文化的旺盛時代果是這樣的麼？徵諸英國文學，法國文學，德國文學等史底事實，麥考萊上述的見解果為正當否？

(5) 第五個問題，是批評這東西並不是一種創作的一說；此說的代表者為比較文學的著者頗斯耐脫及小說家健姆士 (Henry James, 1843-1916) 等。此說果是正當的麼？

蓋雷及斯各脫，像上面那樣分出向來橫在創作與批評間的見解及問題來。

此等見解及問題，在研究創作與批評的關係上，不用說都是有興味的問題。然而對於今日的我們，如（一）（二）幾乎不成爲問題。創作是否優於批評，正和創作家與批評家孰優孰劣的優劣論，同是極無意味的問題。關於（三），我們可以毫不躊躇地像下面那樣回答說，批評不但並不破壞創作力，並且能使創作力益加旺盛。如果會被批評或批評底能力所破壞的，那決不是真正的創作力，至少不是有價值的創作力。關於（四）的問題，創作旺盛的時代與批評旺盛的時代，有時是一致的，有時是不一致的。然而概括底地說，實在常如亞諾德所說「真的創作底活動的時代是由批評底活動的時代爲先導的。」關於（五），照我看來，批評確是一種的創作。至少不含有創作家底氣息的批評，不能成爲文學批評。關於這事，依後章所述，便可明瞭。

## 第二章

### 客觀底批評與主觀底批評

客觀底批評的意義——冒爾頓之說——形式批評——亞里斯多德的「詩

學」——冒爾頓的因襲底批評觀——批評史上的形式底批評——阿迭生的「失

掉的樂園」評——福祿特爾的莎士比亞評——納爾遜之說——近代底傾向與

主觀底批評——主觀底批評的特質——「印象」與「人格」——健姆士的話——

道甸的批評家觀——拉司金的話——批評史上的事實——莎士比亞與哥德

——華士華斯的『抒情詩歌集』序文——褒勞的主觀底批評論

依上面所述，所謂文學批評的一般底性質及當然隨之而起的種種批評上的問題的一般，已經明白了。但我們實際去玩味及批評文學的作品，該怎樣纔好呢？用怎樣的批評法，較為妥當而且有效呢？關於這些實際問題，在下面略為說一點。

首先成為問題的，當我們執起批評的筆的時候，該用客觀底批評還是主觀底批評呢。如前所述，批評法可以由種種的方面來分類。然比較簡明的分法，是從下批評時的態度上看來的客觀底批評及主觀底批評的分法。客觀底批評，一名形式底批評或標準批評，主觀底批評，一名內容底批評或印象批評。又從批評史上看起來，可以分為因襲底批評 (Traditional Criticism) 和近代底批評 (Modern Criticism) 的兩類。冒爾頓的文學的近代底研究是取這分類法的；所謂因襲底批評，就是相當於上面的客觀底批評的批評法，所謂近代底批評，相當於上面的主觀底批評的批評法。（但科學底批評是例

外)而這近代底批評,更區分爲科學底批評,倫理底批評,印象底批評,鑑賞底批評等。關於這些的微細的部分,等後章再述,現在先在這里略述主觀底批評和客觀底批評的特質。

所謂客觀底批評 (Objective Criticism) 是怎樣的批評呢?這是像他的名稱所示,客觀底地定了某種一定的標準,據此而下批評的批評法。這批評的所以一名標準批評,就是爲此。在西洋的批評史上,設了一定的標準,依此而下批評時,其被作爲標準的,常常是亞里斯多德的詩學。又因有一定的標準,所以這批評法容易批評那當面的作品的善惡。因此,這批評相當於前述的裁斷批評。

現在借了冒爾頓的關於因襲底批評的說明,論述這客觀底批評的怎樣。冒爾頓大略像下面的說——

所謂因襲底批評,是把「批評」看做「判斷的一個樣式」(a mode of judgment)的批評法。

(A)這批評是以亞里斯多德的學說爲根柢的。但亞里斯多德的學說及原理，不用說，祇是從希臘文學抽象了他的學說及原理而成的。

(B)在文藝復興期時代，這亞里斯多德派的批評，也仍被認爲對於一切文學的共通的原理。其結果，批評好像與中世及近代的詩歌的傾向完全離開。

(C)依這樣的亞里斯多德的原理的批評法，遂成下面的三種傾向，即(1)忘卻文學的統一，(2)忘卻自然底的文學的進化，(3)因先被原理所占據，排除文學的歸納底觀察。

冒爾頓對於因襲底批評，加以上面那樣的解釋及批評，這不用說就可以作爲客觀底批評的解釋了。就是，所謂客觀底批評或因襲底批評，是依了亞里斯多德詩學的原理而批評文藝的作品的批評法，其所以稱爲因襲底，也就在此。這可以依了上面冒爾頓的說明而明白的。

亞里斯多德的詩學是從那時代的希臘文學如歐立匹台斯 (Euripides, 480—

406 B. C.) 梭福克雷斯 (Sophocles, 495—406 B. C.) 等人的戲曲抽象而來的法則；這些法則，對於希臘文學，或者不妨作為批評的標準，但對於希臘文學以外的文學，尤其是文藝復興以後的文學，也就想用這標準去鑑賞及批評，便不免要發生許多的破綻。這個現在不必說是自然而且當然的了。

然而從中世紀到文藝復興期，用了亞里斯多德所定的美學原理以批評文藝作品的傾向，總是繼續不止。文藝復興期，不用說是以「個人性的解放」為基礎的「人的發見」的時代，那時一切學問及文運，都割斷了因襲的束縛，鬱然而起，創造力的活動最為強烈。然在這時代，與創造力的旺盛及向上力的熾烈適成反比例而最不振的，是批評法。無論怎樣，總是依了亞里斯多德所定的法則及定規來批評一切的新興文學。其結果，一面把所謂批評引導到與新興文藝諸傾向完全離反的方向去，一面造成批評史上的所謂「混沌時代」(Chaos)。

如上所述，客觀底批評，因襲底批評，形式底批評，事實上是與文藝復興復期以後新

與文藝的傾向相反的；但從十七世紀到十八世紀初期，即在英法，這批評也很占勢力。這種批評中，如英國十七世紀的文學者阿迭生（Addison, 1672—1719）對於英國大詩人彌爾敦著名的失掉的樂園的批評，可以看做最好的典型。

阿迭生的失掉的樂園的批評，載在當時的斯配克塔得（The Spectator）上，全體共十八章。他把其中四章在情節（Plot），人物（Characters），感情（Sentiments），語言（Language）——即前舉亞里斯多德的悲劇構成的四要素——四個項目下來檢討失掉的樂園，兩章是從這四個項目看來所作的非難；此外十二章，每一章指摘十二卷失掉的樂園的各卷，認這作品有「特殊的美點」，並論述這些美點的所在。

阿迭生就「情節」「性格」「感情」「語言」四個項目，說失掉的樂園大體是合於亞里斯多德詩學的要求的，但各項都有特殊的缺點。

第一，失掉的樂園的情節是不完全的。因為是「事件以不幸結局的。」他以爲照詩學，事件以不幸結局的，是悲劇的法則，不是敘事詩的法則。

敘事詩，依最優的批評家（亞里斯多德）的意見，應當以幸福結局。應當使讀者的心經過了疑惑，恐怖，悲哀，不安，而置於恬靜滿足的狀態。失掉的樂園的「情節」，在許多點上都有可推賞的資格，但在這特殊的一點是不完全的。

阿迭生這樣說，再加上一句道，但這樣的結局，也依了彌耳敦的天才而修正到某程度。就是，因為在「大惡魔」的勝利的高調成為最悲慘的事情，在亞當和夏娃被逐出樂園的悲慘的極頂，卻暗示着靈魂的被救。不過照敘事詩的情節講來顯然有上述那樣的缺點。

第二的缺點，是太描寫了敘事詩所不應有的特殊的事項。例如多寫着罪的女神，死神及其他寓言中的人物，作者的用意，固然爲了要使全體有變化，但這些祇適於像斯賁塞（Edmund Spenser, 1552—1599）的仙后（The Faerie Queene）等那樣傳說的羅曼司，而不適於荷馬及瓊琪爾（Virgil, 70—19 B. C.）等的敘事詩。影一般的想像底人物，用在敘事詩的時候，是不能當作明確的行爲者來表現的，該像荷馬和瓊琪爾那樣祇是暗示纔是。總之在「情節」這點上，失掉的樂園枝葉的話（digressions）太多。

阿迭生又在「感情」「語言」上說雙關語，笑話太多，異教底事件太多，太銜學的，古語，廢語，外國語用得太多，這樣細密地指摘了失掉的樂園的缺點之後，他又用同樣的細密闡明其長處。最後說，這詩的缺點，不過太陽裏面的黑點一般，至於他的長處卻是遠超別個作家的作品之上。

阿迭生的批評，決不是爲了批難失掉的樂園而寫的，卻是爲了闡明他的長處而寫的。不過他都是奉亞里斯多德爲金科玉律，一一依了這做標準來下批評。

這種的形式底批評，標準底批評，在十七八世紀的法國文學，尤爲猛烈。如波亞牢和福祿特爾（Voltaire, 1697-1778）諸人對於莎士比亞的批評，都是用這因襲底批評，形式底批評的。他們都用亞里斯多德的戲劇中的三一律爲武器，來批評莎士比亞的戲曲；如福祿特爾的罵莎士比亞的戲曲爲「產生於醉蠻人的想像的作品」（The fruit of the imagination of an intoxicated savage），成爲有名的一句話。對於莎士比亞那樣以感情奔放，想像豐富的以里沙白時代爲背景的作品，卻用了祇從全屬別種傾向的希

臘文學抽象而得的亞里斯多德的法則來下批評，當然會有這樣的結果了。

這種形式底的客觀底批評，在今日幾乎已經廢棄，現在似乎可以不必再指摘這種批評的缺點了。其最大的缺點，就是上面說過移借了亞里斯多德單從歐立匹台斯，梭福克雷斯等希臘時代文學者的作品上抽象而來的原理，去硬嵌一般的文學。再退一步，即使當作一定不變的標準的並不是亞里斯多德的學說，然立了一定的標準，再依了這標準來下藝術作品的批評，總之是錯誤的。如英文學研究法 (How to Study English Literature) 的著者納爾遜 (Knowlson) 所說，倘使在文藝批評上立這樣一定的標準是可能的，那麼，像哥德 (Goethe, 1749-1832) 的非難但丁的地獄篇 (Inferno) 和彌耳敦的失掉的樂園等，亞諾德的非難羅舍諦 (D. G. Rossetti, 1828-1882) 司提芬生 (Robert Louis Stevenson, 1850-1894) 的非難華德夫人 (Mrs. Humphry Ward, 1851-1922) 的傑作羅褒脫埃爾斯梅爾 (Robert Elsmere) 等，在批評上便不會再另有各各不同的意見了。總之，形式底批評，標準批評，客觀底批評，無論從理論上

或從事實上去看，都可以說是不合理的。

近代的批評，多是主觀底批評，即訴於批評家那人的主觀的批評。這是從文學及藝術這東西的本質看來，也當然應該這樣的。在上面論述文學的定義及特質時，也曾說過，文學總之是在於描寫及傳達感情的，所以在享受及鑑賞文學時，也不得不以感情爲中心，這是極自然而且常然的。從十九世紀初羅曼主義的文學勃興以來，竭力主張「感情」在藝術上的力量之後，批評所以都成爲主觀底批評，就是因爲自覺到這原理的緣故。

主觀底批評，仔細觀察起來，如次章所述，有種種的流派。但祇是簡單地述這與客觀底批評對立的主觀底批評的特質時，則這主觀底批評，是與客觀底批評的必須立有一定的標準相反，不立什麼外底的標準，極端置重於批評家本人的「印象」(impression)及「人格」(personality)。所以在這種主觀底批評，其批評的價值，是依那批評家的「印象」的如何敏銳，如何微細，及其「人格」的深淺如何而定的。健姆士所謂「批評

即批評家」(Criticism is the critic)的話，最能說明批評家的怎樣不得不為主觀底了。

批評既然是這樣的主觀底的東西，所以常常如前所說，依了批評家的主觀的廣狹深淺如何而異，每有在一個批評家可以充分玩味的事情而在別一批評家幾乎不能玩味的。因此，偉大的作品，必待偉大的批評家始能闡明其價值，拉司金說：『無論怎樣的作家，除了與他同等以至更優的人以外，是不能鑑賞他的。起初真能鑑賞和批評他的文藝的，是極少數的人。其藝術愈偉大，愈高尙的，能鑑賞的人也愈少。』這確是至言。又文學批評上的實際的歷史，也都曾說明這種情形。如莎士比亞的被認為古今的大詩人，乃在他的死後二百年，便是一例。感到並且認識莎士比亞的偉大而使一般世間知道的，是科爾律支 (Coleridge, 1772-1834) 及哥德的力量，莎士比亞實際是依了這兩人的解說和批評纔得發揮其所以偉大的。就是，像莎士比亞那樣富於創造力的偉大的文學者，必須依了哥德，科爾律支等同樣富於創造力的優的文學者，纔被認知。在這以前，莎士比亞

那般的人，也不過受波亞牢，福祿特爾，拉瑪爾(Rymer, 1641-1713)等批評家凶惡的嘲罵罷了。又如新近英國大詩人勃朗寧(Robert Browning, 1812-1889)等被認知的比較遲緩，也是因為沒有能夠鑑賞，批評他的那種批評家。

像拉司金所說，其藝術家愈偉大，高尚，愈是獨創的，鑑賞，批評他的人愈少，這是古今東西一轍的。華士華斯一七九八年發表他的處女作抒情詩歌集(*Lyrical Ballads*)時，在他的序文上說：『倘使作家真是偉大而且具有獨創底力的，他必須先在一般公衆之間，創造出可以依了他的作品而得享樂的趣味。古來如此，以後也如此。』也很可以證明此點的。

納爾遜在他的英文學研究法中，舉褒勞的批評及批評家(Criticism and the Man)一文，作為主觀底批評的代表底議論。他也未必有所謂新見解，無非約略說明了批評與批評家的怎樣密接，以及所謂批評是該怎樣依了批評家的「人間」即其人的主觀狀態的。

褒勞說：——

所謂偉大的批評家，是指那偉大的心，能夠在他人的作物中，或通過他人的作物而尋出完全的自己表現的。在科學底方面的批評，或為一個純粹的知識底努力的批評——精確的真理的探究，證據的追求，材料的評價比較，真偽的鑑別等，所謂法律家，醫者，科學者，古文書鑑定家等所取的批評——也是一種的批評。然而文學及藝術的批評，是含有趣味，文體，詩底及藝術底價值等問題的批評，完全屬於別方面的批評。前者的態度，以法官底，冷靜及非人格底為主，後者的態度，則含有種種的同情心，有時或含有特殊的偏見。我們解釋富於想像力的作家，多少總須抽出其特殊的性質和刺戟，把那作家用別的詞句來溶化或改寫。依了這事，我們可以格外自由地表現我們自己。我們不能充分解釋我們所不愛好的東西；愛好是具有判斷所不具的眼的。

依了此等議論，可以知道文學批評的怎樣不可不為主觀底的了。

### 第三章

### 科學底批評與新裁斷批評

科學底批評的意義——泰納之說——藝術與科學——「美學者植物學也」

——科學底批評是非——散芝褒理之說——道甸之說——新裁斷批評——勃

廉諦爾與其理想主義——「科學的破產」——人間力的高調——諾爾陶與托爾

斯泰

在前章客觀底批評曾經說過，近代底批評，幾乎是主觀底批評。然這祇是極粗疏的觀察；在近代批評的分野，所謂科學底批評與主觀底批評，是完全屬於別種的領域的批評，這是應該知道的。

所謂科學底批評 (*Scientific Criticism*) 是冠於前面屢次說起過的法國泰納所主唱的批評法的名稱。泰納這人，是曾在當時巴黎的美術學校擔任藝術史及美學的講座的人，美學上的著述，有藝術哲學 (*Philosophie de l'Art*) 而他的英國文學史 (*Histoire de la Littérature Anglaise*) 一書尤為著名。他的科學底批評的提倡，就在這英國文學史的序文，也是所以使這書更加重要的。

要知道泰納的科學底批評是怎樣的東西，不可不先知道他的藝術論。他的藝術論，是受孔德 (*Comte, 1798-1857*) 的實證哲學和達爾文的進化論的影響的，就是他

把藝術的作品，看做不外乎依實驗科學的法則而被創造的東西。所以藝術的研究，在他以爲在於「從那作品指出種種的特徵及其特徵之所由來。」而要說明其特徵之所由來，則在求之於社會底，種族底及風土底三方面，這是完全依據當時的科學底研究的。

泰納說：——

美學，是植物學一樣的東西。我們對於橙，桂，松，都不可不具有同樣的不分甲乙的興味。植物學研究法，不僅限於植物學，在人間的作品，也是可以應用的。依了這話，可以知道他怎樣受到當時的自然科學的影響了。

泰納又述藝術與科學的關係說：——

存在藝術與科學之間的相互關係，是可以互爲光榮的。對於美給與主要屬性的，是科學的光榮；把最高貴的構成築在真理的基礎上面的，是藝術的光榮。

這可以知道他是怎樣以自然科學爲藝術構成的基礎了。

他又述他對於藝術的價值的意見說——

人類達到更高更善的生活有兩條途徑。一條是科學，一條是藝術。科學是認知事象的因果律而用抽象底話表現他的。藝術是使所有的人認知與他同樣的因果律的方法，換一句話，即依了訴於人間的心及感情來表現的。在這意味上，藝術是比科學更優更普遍底的东西。

就是，他以爲藝術在人生的價值與科學同樣；這可以知道他受當時的自然科學的影響怎樣的多，而且其結果是成爲怎樣的唯物論底了。

泰納的所謂科學底批評，結果也便是從上面的立場考察出來的。就是他把藝術的研究，完全當作一個純粹科學，因而想把科學的研究法應用於藝術的研究。他從最主要的三方面來研究藝術，即（一）作品的製作者這人所屬的人種（race），（二）環繞作品及作者的環境（surroundings）及（三）作品所發生及作者所生存的時代（epoch）。這是批評史上很有名的批評法。法國自然主義的健將左拉，實在就是把泰納這種科學

底研究法應用在藝術創作上的人。左拉實在可說是泰納的具體化的。

對於泰納的科學底批評，有許多的毀譽褒貶。批評史的著者散芝褒理教授批難他說：

泰納的批評的第一缺點，在他的囚於那學說（theory）而不曾見到人間這東西。泰納確曾很深的致力於作者的祖先怎樣，周圍怎樣，信仰怎樣，友人怎樣，在社會上成功的徑路怎樣等情況，及人種底關係，作者與其流派的關係等記錄底，外底事情的詮索，但他祇沒頭在此種外面的研究詮索，卻忘了威得和玩味那作品的內底意味，所以他對於作者其人是不能為真實的觀察及批評的。就是如莎士比亞，如福祿特爾，如但丁，如西凡提司（Cervantes, 1547—1616）對於泰納，都不過是所得的處方劑，英國文學史的所以沒有批評文學的價值就是為此。

散芝褒理教授是這樣說的。

上面散芝褒理教授的非難，固然也是一理。然在他方，泰納的科學底批評，也不能不十分承認其有功績的。關於這科學底批評的效果，道甸的見解，要算最穩健而且妥當了。

他說：

我們所受賜於泰納者有二：第一，他使我們相信，各時代的文學與那時代的其他種種精神底產物有密接的關係。第二，他能中和我們常被陷入的感情，那就是置基礎於現在偏狹的美學上而很容易地下偏狹的善惡判斷的。我們實在依了泰納，知道社會上無論怎樣細的事情——例如衣服的裝束——都與那時代的文學有密接的關係的。他教我們知道對於所謂時代的精神，須在比從前更廣的範圍去考察的。這實在不得不說是他的大功。然而他同時也忽視了研究文學上最必要的事情。那不是什麼，就是藝術家的個底天才。他忽視了祇有一個作家所具的獨特的觀照的力，想像的力。此外他還忽視了一件重大的事情，就是不論人種如何，時代如何，各人種，各時代共通的所謂「人性」

(humanity) 的一般底感知。泰納極力注重那關於藝術上地方底，時代底的事情，而關於藝術上永久不變的，及一般底人性底的東西，卻幾乎忽視過去了。總之，做泰納的批評對象的作家及作品，依了他的批評法，不過作為種族的代表者，時代的產物而研究的，至少在所謂其人獨特的個性這方面，即作為人間的一般底，人性底的東西，幾乎沒有研究到，批評到。這是泰納的批評所應有的  
一弊。

道甸這個批評，是最盡情理的批評，指摘泰納的科學底批評的長處和短處，可謂毫無遺憾了。正知道甸所說的那樣，泰納忘卻看人間的個性，並且忘卻看文學藝術上的永久性，總之忘卻看所謂「人性」這東西。這也是他把藝術的研究看做與植物學，動物學的研究是同物的錯誤。再換一句話，是他太感染了風靡當時思想界的唯物論底傾向的錯誤。然在他方，他極力主張所謂人種，周圍，及時代的研究，使人避免陷於文學的研究及鑑賞上的偏見，也不可不說是他的偉大的功績。

上面所述的科學底批評，可稱爲一種新的歸納底批評，對於這，還有可稱爲新意味的演繹批評及新意味的裁斷批評，也占近代批評上重要的部分。這是對於那從「美學與植物學同」的立場出發極端科學底，客觀底，唯物論底的泰納的科學底批評，而從人間底立場蔑視科學的權威，從理想主義底立場而排斥唯物論底見解來對文藝的作品者，也可以稱爲理想主義底批評或人格批評。這批評所以稱爲新意味的裁斷批評，是因爲這一派的對於文藝作品，是以宗教上或道德上等一個確乎不拔的理想爲標準，和往昔的裁斷批評，用了亞里斯多德或其他形式論上的權威爲武器來對文藝作取高壓的態度有點相像；不過用了內容底權威來代替往昔的裁斷批評的形式底權威罷了。

這種批評家的代表者，可舉出從勃廉諦爾起頭到托爾斯泰諾爾陶等幾人來。

勃廉諦爾是法國最近批評家中最重要的人，又是有名的二世界評論的主筆。不但勃廉諦爾，並且也是從事於美學，社會學，倫理學，哲學，神學等各方面的批評的人；在無論那一方面，都顯示他的賅博的知識，銳利的批評眼光。

然而勃廉諦爾是徹頭徹尾屬於古典派的人，又是一個徹頭徹尾的理想主義者。他以爲法國文學，以十七世紀時代——即拉希納（Racine, 1639—1699）科爾耐尤的時代爲最達於完全的時代，以前的時代，祇是達到這完全的準備，以後的時代，便是墮落時代。因此，所謂法國的近代文學或近代主義（Modernism），在他便大都成爲非難的對象。尤其是極力排斥自然主義的文學，更痛罵這主義所標榜爲唯一的旗章的科學，宣言科學的破產（Faillite de la Science）。他的所以這樣攻擊科學，因爲他是一個對於人生抱確定的思想的理想主義者；因爲他是反對科學底機械觀，竭力高唱人間之力的人道主義者（humanist）。他怎樣的排斥所謂單純的「自然底」而高唱所謂「人間底，」看了下面的一節就可知道了：——

強者戰勝弱者，巧於生活者比不巧者能榮於世上，這是自然底，但決不是人間底。在現在，以融合過去，現在，未來——把現在作爲過去的連續，同時又作爲未來的準備——的狀態而生活，這是人間底，而也是更自然底。自然所准許

存在於人類之間的種種不公平，依了正義與憐憫去補整，這是人間底，而也是更自然底。沒有婚姻的束縛，家庭的束縛，社會不會發達，正如沒有細胞，生命便無從組織一樣，使這種束縛更加嚴密，這是人間底，而也是更自然底。不要破壞種種的狀態，惟以中庸為主，在必要時則壓抑破壞，這是人間底，而也是更自然底。最後，排除強力的惡辣底迷信底崇拜，而樹立正義的權威，這是人間底，而也是完全人間底的努力。

依了這一節，可以知道勃廉諦爾顯然把人間的力看做高出於自然的力以上的東西，極端要想使人間成爲人間了。在他看來，近代自然科學的旺盛，無非使人間失卻人間的特色，使人間成爲自然的一部罷了。

在這十九世紀的大誤謬，就是在道德，藝術及科學上都把人間與自然混同。他們不會知道在道德，藝術及科學上所以要使人間成爲人間，是要使人間與自然分離，使人間成爲自然中的一個例外。

勃廉諦爾依了這種見解來極端非難法國的近代文學——其中尤其是左拉——的將藝術成爲把人間與自然同視的東西，一意要使人間成爲人間。換一句話，他是主張對於對象的藝術，當在「必須如此」的狀態去觀察批判，而不當在「任其如此」的狀態去觀察批判。他的批評所以屬於一種的理想主義和這里所說的倫理底批評，就是在此。

比勃廉諦爾更澈底的地示這種批評的好典型的，是諾爾陶及托爾斯泰。諾爾陶有名的變質論和托爾斯泰的藝術論等都是這倫理底批評的好典型。變質論是以諾爾陶自己社會觀上一種功利主義底理想爲標準而批評近代文學的，所以凡是不合於他自己的這個標準的，一切都加以劇烈的非難，乃是當然的事。依諾爾陶的標準，近代文學，多數都是「病底」和「誇大妄想」的文學。易卜生，托爾斯泰，淮爾特，波特萊爾，都不能免他的非難的。至於托爾斯泰，則是以他的宗教觀，即原始基督教的宗旨——同胞主義——爲唯一的理想以對一切的藝術的人，他說：

我們不可不以同胞主義底意識爲基礎來評臨一切的生活現象。藝術也

不能外此。就是我們不可不從一切藝術的世界選取了能夠傳這同胞主義底感情的藝術來稱揚，而竭力排除那反對的藝術。

他在藝術論中的攻擊西洋近世文學，及在莎士比亞論（*On Shakespeare*）中的非難莎士比亞，都是完全以這理想為標準而加攻擊及非難的。正如波亞牢的以亞里斯多德的詩學的原理為標準而非難莎士比亞，其非難的內容雖然不同，而其非難的方法卻是極其相像的。

那麼，我們對於上述的內容底裁斷批評，在文藝批評上該怎樣看待呢？這是批評上的大問題。我想在下面述鑑賞批評後再來論到這個問題。

原书空白页

## 第四章

### 鑑賞批評與快樂批評

鑑賞批評的意義——亞諾德的批評論——「現代批評的職能」——批評的

態度與「沒利害感」——創作底活動與批評底活動——拉司金的超越哲學底鑑

賞批評——沛得的快樂批評——「文藝復興」的序文——感受性的尊重——快

樂批評的價值

鑑賞批評 (Appreciative Criticism) 是對於當面的作品以「鑑賞」(appreciation) 爲主的批評。然這所謂鑑賞，是怎樣的意味呢？試由新模範大字典詮索這字的意味，大約可分爲四種：(一) 對於物的諸性質，功績，價值等的真確而且適當的認識及評價，即物的美點的同情底認識。(二) 對於微細的區別而爲感受底及感覺底的事情。(三) 對於人或事物而下一種的評價。(四) 增高價值，即增大金錢上的價值。這四種意味，如第(四)在這里不成問題；總之，看了這說明，鑑賞這詞的意味，也大約可以明白了。就是所謂以鑑賞爲主的批評，是以竭力認識及玩味當面作品的諸性質，功績，價值等爲中心的批評，是與專以吹毛求疵爲特色的裁斷批評正相反對的批評。

這鑑賞批評，在近代的批評中，是與科學底批評相並占最有意義的分野的批評。從號稱英國近代大批評家的亞諾德起，以至於美術批評家拉司金，及沛得，淮爾特，西蒙士

(Arthur Symonds, 1865—)等，其微細點雖各各不同，都是可稱為這鑑賞批評的最好代表的。以下便述他們的鑑賞批評，及鑑賞批評在近代批評中的果為何物。

先依年代的先後，從亞諾德說起。亞諾德是英國近代的大批評家，與法國的聖蒲孚等相比的。他的「詩是人生的批評」(criticism of life)的話，成為有名的句子，使人因了這話立即想起亞諾德。

最可表現亞諾德的批評論或批評法的，是被收在一八六五年印行的批評論文集 (Essays in Criticism) 中題為現代批評的職能 (Function of Criticism at Present Times) 一文。這篇文如其題所示，是向當時的英國社會說批評的職能，同時論及所謂鑑賞在批評上的任務如何重大。

他的批評所以為鑑賞批評，依了下面論批評的態度的一節，就可以窺見了：——

批評家應取的態度的法則，可以用一句話來包括，就是所謂「沒利害感」(disinterestedness)。批評家要怎樣纔能夠取這種態度呢？這不外乎遠離於

所謂事物的實際底觀察 (practical view of things) 而已。對於心的所觸的一切現象，祇隨着那觸及的心所嚮往的方向前進，而使心成所謂心的自由的遊戲 (free play of mind)，完全離開那關於批評的對象的外底，政治底，實際底的考察。批評的職能，祇在知道這世界上所知曉所思考的至上的東西，而使之為一般所知，藉此以創造真實，清新的種種思潮於這世界上。

亞諾德對於批評的職能的見解如此。用他自己的話來說，所謂批評，就是「一種沒利害感底的努力，去學知及傳播這世界上所知曉所思考的至上的東西。」即亞諾德的所謂批評，與勃廉諦爾等自己本位，理想本位的批評大異，是容易知道的。亞諾德不是自己本位，乃是極端對象本位的。對於那對象的態度，是沒利害感底，無私底，所謂「學知及傳播這世界上所知曉所思考的至上的東西」的那種態度。換一句話，是竭力稱揚對象的種種性質，功績，價值等美點的態度。他的批評所以稱為鑑賞批評，就是為此。

亞諾德的這種態度，從今日我們的立足點看起來，是極所希望的態度。在實際，文藝

批評或文學批評，至少在第一步不可不取這樣無私底、謙遜的態度的。然在他方，他的批評，也含有很不完滿的地方。這便是他好像把批評位在創作之下的一點。即亞諾德從那非常重視創作底活動或創作底天分出發，以為批評底活動的所以有價值，是在有益於創作底活動的這一點。他說，「創作底活動的時代，不可不先由批評的時代作先導。與這作先導的同時，批評的職能便也完了。」像這樣把批評位在創作之下，顯然是亞諾德的批評論的缺點。

拉司金也是一種的鑑賞批評家。他曾經說過，「藝術的真的批評，必以對於人間所具不可數知的本能，及不可計算的人間的努力的銳敏的同情為基礎，依了對於凡上帝所造，所認為美的自然的萬物的不斷的愛來清理及指導時，纔得到正鵠。」依了這話，也可以看出他用怎樣謙虛的態度來對所謂藝術批評了。

但拉司金在某種意義上是一種羅曼的哲學者，像他費了十七年功夫纔完成的大作近世畫家論，也不過照他自己所說，是「闡明上帝的事業的完全與上帝的事業的永」

久的美，而把人間的一切勞作，連關於上帝事業的完全及永久的美而檢查着，」及所謂「偉大的藝術，一切都是讚美」而已。所以照他看來，藝術批評在他的理想底の意味上，總之祇是上帝的事業的讚美，也是當然的事；同時其讚美底鑑賞的爲一種鑑賞批評，也可以不必多說了。

然而最能理論底地實際底地代表鑑賞批評的，要算是沛得。沛得是從亞諾德而出，更創造出批評史上的一種快樂主義（Hedonism）即所謂快樂批評的人；他是近代的第一個文藝批評家，不但在英國，也可以通德法諸國而言。沛得自己不會把自己的批評及批評法稱爲快樂批評，這是上面屢次引到的批評史著者散芝褒理教授所起的名稱。最可窺見沛得的批評論及批評法的，是他一八七三年所發表的著名的論文集文藝復興期的研究（*Studies in the History of Renaissance*）的序文及結論。他的批評所以爲一種快樂主義，也可以依了這序文及結論而十分測知的。

沛得在那序文中這樣說——

所謂「於實際的本體看對象」是一切真正的批評的目的，這是正確的見解。在美底批評，是於實際的本體的姿態看對象的，換一句話，是審知實際的本體的印象，便是明白地識別並感得這印象的。音樂，詩歌，人生的藝術底的諸相，即美底批評的對象，實在是藏有很多的勢力的倉庫。這是具有與自然界產物相等的多數的價值及性質的。親自遭遇或在書籍上所習知的詩歌，繪畫，雕刻的人物，對於自己有怎樣的關係？實際上對於自己發生怎樣的結果？是給與了快感麼？倘使是的，其快感的種類和程度怎樣？因了與之遭遇及受其影響，自己的性質發生怎樣的變化？對於此等疑問的回答，正是可為美底批評的關係的根本事實。

依了這個，可以知道沛得是把批評的根柢置在散芝褒理的所謂“Pleasure-giving quality”（快樂給與性）了。他的批評的所以稱為快樂批評，就是為此。

沛得又論到批評家的任務及其應取的态度如次：——

藝術批評家的任務，在乎把人生及書籍中的繪畫，風景，美人等所給與美或快感的特殊印象的價值識別並分析出來，使與其附加物分離，宣示什麼是那印象的原因，在怎樣的條件下可以經驗到。爲了達到這目的，具有滿足知識的正確的美的定義，並非批評家的必要，而具有一種的氣質（temperament），即遭遇美的對象時深切的感動的能力，乃是必要的。批評家應該常常記着，美是取種種的姿態而存在的。對於他，一切的時期，一切的形式，一切趣味上的流派，在自己都是同等的。無論那一個時代，都留有卓越的藝術家，或卓越的作物的。批評家的疑問，不拘何時都應當這樣：即那時期的運動，天才及情操，可以從何人看出來？何人代表那精華，高雅，趣味？維廉勃萊克說，「時代是一切同樣的，然天才常常超越時代。」

沛得的怎樣注重批評家的「氣質」，怎樣對於當面的對象，主張具有「深切的感動的能力」的必要，及進而主張認知天才的怎樣必要，簡單地說，即主張怎樣善於認知當面

的對象，依了上面所引的例，也可以十分窺見了。

他又總括上說，用簡單的語句說明批評的職能如次：

感知詩人或畫家的價值，而解釋他，表明他，——這是批評家的本務的三階級。

亞諾德把批評位在創作之下，而沛得則不認批評與創作的價值上的優劣。這顯然是批評史上的一個進步。至於沛得的後繼者淮爾特等，則簡直說批評是一種創作了。他的題爲藝術家的批評家 (A Critic as an Artist) 一篇，顯然是這樣主張的。

\*

\*

\*

\*

\*

文學批評的性質及近代批評的種種意義，略如上述；然我們在實際上做文學批評的時候，取怎樣的態度纔好呢？上述種種的批評論中，那一種是我們所應取的態度呢？這便是下面的問題了。

像上面所曾經說過，古時的裁斷批評，在今日完全是錯誤的批評法，所以這個姑且別論；至於其他的批評論，則都有相當可取之點。泰納的科學底批評，勃廉諦爾的倫理底批評，亞諾德的鑒賞底批評，都是不無可取的。然其中最有意義的，要算是沛德的快樂主義底的鑒賞批評了。

上面說過，泰納的科學底批評，有像道甸所認的那種偉大的功績。勃廉諦爾的理想主義底批評，在高唱人間力而定真意義的「爲人生的藝術」(art for life's sake)的基礎這一點，也有不可埋沒的功績。然而用了所謂「美學即植物學」那樣以唯物論底機械觀爲基礎的泰納，忘卻了從當面的作品去求人間性；唱人間力的高調而大呼「科學的破產」的勃廉諦爾，又太被囚於古典主義，而怠於認知那近代文學中所潛伏的人間力，都不是我們所取的。這就是說，他們的批評，從批評史上說起來，可說是功過參半。

◎ 亞諾德比較他們，在文學批評的分野裏，更在有意義的地位，然所謂用「一種沒利害感底的努力去學知並傳播這世界上所知曉所思考的至上的東西」則他的批評，在

根柢上是含一種的教化底努力。在他那比較底晚年的著作教化與無秩序 (Culture and Anarchy) 中，英國一派的道德底調子和教化底調子，早可以在他的批評論文集中看到了。這樣看來，他的鑑賞批評，在那本質上，是加上很多的倫理底批評的氣味了。

真意味的鑑賞批評，真意味的文藝批評的功績，在理論底及實際底，都不得不歸於沛得。他是近代批評家中認得文學，藝術裏面的感覺底要素最多的人。泰納因於唯物論底機械觀，勃廉諦爾因於古典底理想，亞諾德因於道德底觀念，托爾斯泰因於原始基督教，諾爾陶因於病理學，拉司金因於一種超越底神秘哲學，祇有他一人味得文學，藝術的感覺底方面最多。他對於各種藝術，依其感覺的表現而具某種特質的藝術中微細的差別相，能夠認知并味得。如前所引文藝復興期的研究的序文，他知道美是取種種的姿態而存立的。他知道任何時期，任何型式，任何趣味上的流派，在他自身，對於那鑑賞者都有同樣的價值的。他在這書中的『喬爾喬納派』 (The School of Giorgione) 也論及這事。就是他認知各個藝術的個有性的相異，是在於其中所寓的官覺底美與其所表現

的形式的關係，而正確地認知此等的相異，乃是審美批評的職能之一。這確是真理。

但是，要正當地理解沛得的批評論，不可不看到做他的根柢的人生觀。文藝復興期的研究的結論，是最能切實地顯示他的人生觀的。關於這事，現在無暇細論，要之是一種不因於何等固定底思想的印象主義，是一種以所謂「目的」非在經驗的結果而為經驗的本身——那樣刻刻的經驗為目的的印象主義。爲了要使這刻刻的經驗成為最有意義，最有力的經驗，不得不把全個自己委諸刻刻的經驗。所謂「我們沒有閒暇將我們所見所觸的東西造成了主義，我們所應做的，是常常細心地去玩味新意見和喚起新印象，決不是服從孔德、海格爾，或我們自己的輕便的正宗，」便是沛得的對人生的態度。而對藝術的態度，在他也正是如此。

把他那以刻刻的經驗為目的的人生觀上的態度推移到對藝術的態度，便是尊重那從作品所受的刻刻印象，用沛得自己的話來說，便是所謂尊重刻刻的快感。再換一句話來說明此意，便是不因於何等的原理，不因於何等的學說，盡力把持一種「遭遇美的

對象而深切的感動的能力」的氣質，這是藝術鑑賞家的第一要件，再來敷衍此意，便是把持着盡力要對於當面的作品爲最妥當而且善良的鑑賞的意志及態度。

我對於文藝的鑑賞，決不排斥容納一種的思想。換一句話，如托爾斯泰的崇奉原始基督教，拉司金的主張一種超越底哲學，諾爾陶的用一種病理學底原理，勃廉諦爾的抱一種古典底理想主義，泰納的持一種唯物論底機械觀，及其他諸人的抱各種的思想，主義，及學說，我是決不排斥的。然而因於這樣的思想，主義，學說，以一種固定觀念及一種成心來對藝術的作品，是我所排斥的。因爲用這種固定觀念來對藝術作品，像上面說過，是決不能理解並鑑賞藝術的。

愛墨孫所謂「思想是牢獄」的話，在藝術的鑑賞上，尤其是真理。我們對於一切的作品，第一應該脫出這思想的牢獄，用了純真，謙虛的心來玩味欣賞。在這玩味和欣賞之中，文學藝術的真的道德性，社會底意義便因而展開，這樣我們纔可以看到更高的生活意識。

## 校畢後記

本書的着手翻譯，在一九二七年，經過了整三年的歲月，纔得成書。中間爲了經營出版事業，忙於種種雜務，屢次閣筆。後面的半本，大都是去冬深夜人靜裏寫的；倘使沒有許多讀者的催逼，這工作怕永沒有完成的白子了。在這印成的時候，不得不向諸位不相識的朋友致深切的謝意。

原著係新文學概論的改正本，除加入文學各論一章外，增刪的地方頗多。因爲原書是寫給本國人看的，其中關於日本文學的引例占不少的篇幅。譯者以我國人對於日本文學多沒有相當的素養，在學校的講授上亦多不便，所以都刪去了。書中關於的底兩字的用法，仍照舊譯新文學概論的例，附誌於此。

著者前年經過上海的時候，曾面許爲譯本寫一序文，現在因爲急於出書，不及再向

索取了。但著者的好意，却應該感謝的。又翻譯的時候，承夏丏尊先生多所指示，並承王執中先生代爲校正西文，并此誌謝。

一九三〇年三月譯者。