

新批評

下

J. E. Spingarn 著
吳魯芹 譯

—from *The New Criticism* by J. E. Spingarn, published by Harcourt,
Barce & Co., used by permission of the publishers

我們已取消了討論戲劇和劇場之間的糾葛。這個糾葛瀰漫在戲劇批評中有半世紀以上的歷史。據說戲劇不是文藝創作，只是適應劇場實際需要的產品，這個理論起源可推溯至十六世紀。當時有一位意大利學者首先主張：戲劇是要合乎劇場實際情況的限制下搬上舞臺，演給龐雜的觀眾看的；戲劇的演出曾根據這些條件而發展。因此，它的優劣，完全看它給支持的龐雜的觀眾多少樂趣而定。這個意見曾被一些德國的浪漫派批評家所擁護，他們的目的，是要給莎士比亞的戲劇辯解，因為莎翁戲劇顯然有違背古典「規律」之處。他們辯稱：莎士比亞的作品是不能用希臘戲劇的規律來品評的，因為戲劇是適應劇場情況的必然產品；伊麗莎白時代英國的劇場情況，和伯里斯時代雅典的劇場情況，是不同的；因此根據索福克里斯的劇作，來評判莎士比亞的劇作，是不合理的。這個意見掃除了被成見所壟持的當時的錯誤，使新時代的許多人易於了解莎士比亞，確有其實用的目的，就像一種冠冕堂皇的議論能勸人爲高尚事業捐獻，也像一個瘋狂的熱血份

子能爲世界驅除暴君。它的用處也就止於此矣，但這種意見的生命並未終止。它已發展成一套理論，變爲戲劇批評家的金科玉律；在我們這個時代，它就相當於十七世紀那些迂腐的「規律」。事實上，批評劇作家，就像批評其他創作家一樣，都必須根據這唯一的標準：他要表現的什麼，他如何把它表現出來？的確，劇場不僅是一種藝術，它也是一種商業，一個劇本的所謂「成功」對於劇場老板而言，其主要興趣僅限於它的贏利價值。古代有位法國批評家曾說：「這種成功可以證明劇作家的無誤，但要證明劇本的成功，也許就沒有這樣容易了。」判斷「成功」的標準乃基於經濟上的觀點，它所關心的不是文藝或文藝批評，而是經濟學。研究歷代劇場情形之改變和觀衆興趣之轉換的學者，已對經濟史和社會史作了若干有價值的貢獻；然而這些對於批評和戲劇藝術實在無關宏旨，就如出版家之營業情況以及對詩人個人之財富所生的影響，對於詩史的關係，實在微末不足道。

我們已取消了偏重寫作技巧之弊。上面我們已經指出文體和文藝本身是不能分開的；我們決不能因爲「技巧」一詞似乎帶有虛假的科學意味，而漠視了它

和文藝本身也是不能分開的。王爾德說：「技巧實際上就是作家的個性；因此技巧非作家所能傳授，非學生所能學習，然而爲審美的批評家所了解。」這是王爾德在論「批評家亦藝術家」中的一段對話，這種說法雖然相當武斷而怪僻，却閃耀着真知灼見的光芒。詩的技巧和詩的本質是不能分開的。除非是粗疏的研究，或是爲了方便，作詩法不能作爲獨立的研究對象；每一首詩有每一首詩的作法，這是附屬於詩的一種本質。從沒有兩個詩人寫出同樣的詩句來：

「虹神的布織成我天空的長袍」

這是密爾頓的詩句，稱爲「揚抑五步格」（即每行五音步，每音步二音節，重音在第二音節之詩行形式）；但假若你認爲，它和任何採用「抑揚五步格」形式的詩行，在作法上有什麼相同之處，那就錯了；就這一點看來，它並不算是「抑揚五步格」，它就是這麼一句：

「虹神的布織成我天空的長袍」

我們也取消詩題的歷史和批評的糾纏。我們可以籠統地談論伊斯奇勒斯和雪萊處理普羅米修斯那樣題材，但丁、菲力普斯和鄧南遮處理弗蘭西絲

加·達·李密尼^⑨的故事；馬洛累^⑩和丁尼生處理阿瑟王的故事；但嚴格講來，他們決非採用相同的題材。每個作家各自表現各自的內容而標以一個歷史性的題目。對於雪萊而言，普羅米修斯只是一個標題；他表現的是他的藝術人生觀，不是希臘一個巨神（Titan）的歷史。他以生命的熱情注入作品，完成作品，因此對於人的作品，批評家所要關心的，應該是這種生命的熱情，而不是標題。有些批評家力主以當代的材料做詩，並且稱讚那些從我們現時生活中擷取題材的詩人，他們也必須注意上述的一點。但即使批評家能預先決定詩的主旨，甚至給詩人安排題目，試問：除了同時代的材料之外，詩人還有什麼可寫的？一個二十世紀的詩人，即使他想像自己置身於古希臘或古埃及的生活中，試問：除了極膚淺的描述，他還有什麼可寫的？自從人類以詩文流露心靈之初，大儒學者就聲稱，「文藝之中沒有新的東西；沒有新的題材。」但反過來說也是真理：文藝之中沒有舊的題材，任何題材一經詩人的想像，就都變成新的了。

我們也不以詩人創作的環境，時代，及其家世，作批評的因素。從這幾方面來研究文藝史，是把它當

作歷史性或社會性的文件看待，結果，這種研究的主要貢獻將歸於文化史或文明史，藝術史只能分得附帶的利潤。在這兒，我們不管這類研究之作爲讀詩的準備或讀詩的副產品的價值，我們只問它們和批評藝術之主要的本質的關係。「知道了詩的時代，環境，家世和情感，我們還要問：他怎樣處理他的材料，他如何把現實轉變爲詩？」要回答聖克西斯^⑪針對每一件文藝品所提出的問題，就是要克盡批評家真正的重大任務；就是要解釋「表現」的正確意義，使批評掙脫泰因派所加諸的桎梏，不再做文化史的附庸。

我們也不理睬「進化」的一套說法。十七世紀的人首先把進步的觀念引用到文學上，但一開始，巴斯卡耳^⑫就指出：科學和文藝應該有所區別；科學是靠知識的累積而進步，而文藝的推陳出新，決不能歸諸進步的理論。事實上，這種理論還包含給詩人品分等級的意思，其標準只是根據一些武斷的評價；但除了前十年間出版的「一百部最佳書目」，和昔日的「五呎書庫」，如今已沒有人再給作家的地位品評高低了。十九世紀末葉的人們，假借科學上的「進化」一詞，給陳舊的理論賦予類似的新氣質；但這也包含着一

個基本的錯誤觀念，誤解了自由和原始的文藝活動。有些人專事研究文藝的「起源」，他們也有相似的錯誤觀念，因為除了人類的生活之外，文藝沒有「起源」。

「在那遠離赤道的地方，

原始野人在冰山上遊蕩，

繆司曾射下啓蒙的光芒。」

其時，繆司^⑤雖穿着野蠻的衣服，她仍不失爲繆司。文藝有時簡單，有時複雜，但文藝總是文藝。研究歷史初期簡單的文藝也許是有好處的；但除非人類學者把形式最簡單的文藝也當作最高超的文藝來研究；那就是說，除非人類學者是一位審美的批評家，研究人類學對於批評並無重大的意義。

最後我們也取消了天才和鑑賞力之間的對立。當批評界首次提出其真正任務是我們一再重覆的問題：「詩人嘗試表現的是什麼，他如何把它表現出來？」其時，批評界就給自己規定了唯一可能的品評法。可是，當批評家要回答這問題時，他如何能不變得和創作家合而爲一呢？（就算只有左極強烈片刻他才是這樣的。）那就是說：爲了瞭解和評判文藝作品，鑑賞

力必須就作品本身加以再創造；在那個時候，審美的評判等於變成了文藝創作。求天才和鑑賞力的合一，是現代思想界對於文藝問題的終極目的，這意思是說：創作的本能和批評的本能在緊要關頭是合而爲一的。從歌德到卡萊爾安諾德^⑥，從安諾德到賽門斯^⑦，已有很多人談文藝批評的「創造性」。這個名詞對於上述四人各有不同的意義；對於安諾德而言，它的意思是：批評可創造時代的知識環境——這也許具有高度重要性的社會意義，却絕無審美的意義。但這些人所傾向的基本真理，却要激烈得多，他們反對認爲鑑賞力缺乏創造性的那種陳腐論調。批評終於使自己解脫了歷史悠久的自卑感，現在它能覺得審美的評判和文藝創作都是由同樣的活力所激發的。這個關係並不能總括複雜而艱難的批評藝術的整個生命，也不暗示批評和創作沒有深奧的差別；但這個關係是被忽視，而如今最需要注意的，因為如果沒有這個關係，批評的確是不可能的。謝林^⑧說：「天才之於批評就如自我之於哲學，是唯一崇高而絕對的實質。」即使不用這種「超越哲學」的理論使人信服，這一點真理總是存在：凡是單憑思考所永遠不能解釋的東西，就是

詩的力量來源；求知欲可能向沉默的文人才子提出一些小問題，聊以自娛；但是思想只是藝術的灰色的影子，文人才子是不會給它任何答覆的。幸好主管文藝諸神是仁慈的，因為他們用另一種藝術來顯示她們的秘密，那就是批評這行藝術；批評是用來反映文學藝術的一面鏡子，唯有在它透澈的反映中，創作天才和鑑賞力才合而為一。

註 釋

(一) 威廉·毛利士（一八三八——一八九六）英國詩人藝術家、與社會主義者。

(二) 本文係作者一九一〇年三月在哥倫比亞大學之演講稿。

(三) 「今古評論」為法國著名之文學期刊，創立於一八二九年。

(四) 勒美脫爾（一八五三——一九一四）法國印象派批評家，詩人。

(五) 法朗士（一八四四——一九二四）法國印象批評家，小說家。

(六) 普羅米修斯希臘神話中之神祇，曾盜取天火授其用法於世人，因是獲罪，被諸神之王宙斯縛於高加索山上，

日命一鷹來啄食其肝臟以苦之，後為宙斯之子赫格里斯所釋放。雪萊根據此一傳說，作詩劇「普羅米修斯獲釋篇」，以表示其對於革命之理想。

(七) 葛德文（一七五六一——一八三六）英國作家，歷史家，雪萊受其影響頗深。

(八) 加爾德倫（一六〇〇——一六八二）西班牙詩劇家。

(九) 布侖退耳（一八四九——一九〇六）法國評論家。其評論側重主觀，曾以進化論解釋文學主潮，謂文學主潮之生變死滅，有類生物。

(十) 戲劇的三一律，戲劇中時間，場所，情節之一致。此說本於亞里斯多德，謂一劇之動作必發生於一個地方，必在一日之內，且不可有一個以上之情節。

(十一) 蒲柏（一六八八——一七四四）英國古典派詩人。古典派主張循古人的規則，但是又主張仿自然，蒲柏認為規則和自然並不牴觸。

(十二) 斯卡利澤（一四八四——一五五八）意大利詩人，批評家。

(十三) 阿來鐵諾（一四九二——一五五六）意大利諷刺作家。

(十四) 波阿洛（一六三六——一七一一）法國古典派詩人，批評家。

(十五) 聖·愛佛爾蒙(一六一〇——一七〇三) 法國朝臣，才子與文學家。

(十六) 得·梅累爵士(一六一〇——一六八五) 法國宮廷才子。

(十七) 按此文作於本世紀之初；二十世紀的批評「陽性」氣味甚濃，為本文作者所未及見。

(十八) 斯塔厄爾夫人(一七六六——一八一七) 法國作家。

(十九) 顧山(一七九二——一八六七) 法國哲學家。

(二十) 聖·博夫(一八〇四——一八六九) 法國批評家。

(二十一) 泰因(一八二八——一八九三) 法國歷史家與批評家。

(二十二) 赫德(一七四四——一八〇三) 德國作家

(二十三) 卡萊爾(一七九五——一八八一) 蘇格蘭散文家與歷史家。

(二十四) 阿狄遜(一六七二——一七一九) 英國詩人與散文家。

(二十五) 愛麗兒，仙人名，為莎士比亞所著神話劇「暴风雨」中之角色。

(二十六) 柯勒瑞基(一七七二——一八三二) 英國詩人與批評家。

(二十七) 沛德(一八三九——一八九四) 英國散文家與批評家。

(二十八) 塔索(一五四四——一五九五) 意大利詩人。其著名史詩 *Gerusalemme Liberata* (*Jerusalem Delivered*) 在一五七四年出版。

(二十九) 勒·波蘇(一六三一——一六八〇) 法國批評家。

(三十) 約翰遜博士(一七〇九——一七八四) 英國作家、批評家與辭典編纂者。

(三十一) 克羅齊(一八六六——一九五二) 意大利哲學家與批評家。

(三十二) 巴爾福(一八四八——一九三〇) 英國政治家(曾任首相)與散文家。

(三十三) 羅曼尼斯講座諒係指英國愛丁堡大學羅曼尼斯所主持之講座。

(三十四) 賀拉西(公元前六十五年——公元前八年) 拉丁詩人。

(三十五) 羅丹(一八四〇——一九一七) 法國彫刻家。

(三十六) 「帕西儂」希臘雅典之女神神殿，建於公元前五世紀。

(三十七) 柯樂(一七九六——一八七五) 法國畫家，有詩畫抒情家之稱。

(三八) 鄧肯 (一八七九——一九二七) 美國舞蹈家。
 (三九) 葛萊 (一七二六——一七七二) 英國詩人。
 (四十) 懷斯特 (一七三八——一八二〇) 美國畫家，居於英國。

(四一) 席勒 (一七七五——一八五四) 德國詩人與戲劇家。

(四二) 里希特 (一七六三——一八二五) 德國作家。

(四三) 拉辛 (一六三九——一六九九) 法國戲劇家，以悲劇著稱。

與戲劇家。

(四四) 蒙田 (一五三三——一五九二) 法國散文家。

(四五) 菲力普斯 (一八六八——一九一五) 英國詩人

與戲劇家。

(四六) 鄧南遮 (一八六四——一九三八) 意大利小說家、戲劇家與詩人。

家、戲劇家與詩人。

(四七) 弗蘭西絲加·達·李密尼爲但丁友人Poleta

之長輩，嫁與意大利 Rimini 地方之貴族Gianciotto，而私

戀夫弟 Paolo，被丈夫所殺。

(四八) 馬洛累，英國作家，大約生於一四七〇年。以

著「阿瑟王之死」著稱。

(四九) 聖克鐵斯 (一八一八——一八八三) 意大利作

家。

(五十) 巴斯葛 (一六二二——一六六二) 法國哲學家

與數學家。

(五一) 繆司，希臘神話中司文藝美術之女神。

(五二) 安諾德 (一八二二——一八八八) 英國詩人，

批評家與散文家。

(五三) 賽門斯 (一八六五——一九四五) 英國詩人與

批評家。

(五四) 謝林 (一七七五——一八五四) 德國哲學家與

作家。

① 五十八年短篇小說選

隱地編 定價二十五元

② 五十九年短篇小說選

隱地編 定價二十五元

③ 六十年短篇小說選

鄭明嫻編 定價二十五元

④ 六十一年短篇小說選

思兼編 定價二十五元

大江版年度小說售完不再印行，優待本刊讀者一律八折，四冊合購優待價七十元，劃撥一九二七四號書評書目社。郵票通用