傳記與批評之關係

Jacques Barzun / 張平男譯

本文原名"Biography and Criticism—a Misalliance Disputed"，載於一九七五年三月號之 *Critical Inquiry*。作者巴順（Jacques Barzun）（一九〇七——）為哥倫比亞大學教授，重要著作有 *Classic, Romantic and Modern, Berlioz and the Romantic Century, The Use and Abuse of Art, Clio and the Doctors: Pseudo-History, Quanto-History, and History.*——譯者按。

年輕時，我經常接受一對子女年紀與我相當的夫婦的款待。這位先生是頗著聲名的科學家，喜與年輕人談論各方面的問題，並有數次引我就他所謂的「藝術這檔子」發表意見。他絕非對顏色、線條和語調感覺遲鈍；他所難以接受的是他發覺正日益得勢的一個觀點：藝術是莊嚴之事，應加信賴的神諭。詩呢——它絕非經過刻意粉飾以阻止嚴密分析的一連串虛假或可疑的命題？我已無法記得自己當時所說的話，抑或曾否對於一位在其他

夏志清先生來函

編輯先生：

上信想已見到。明晨寄上巴順論文一篇。此文我曾在「克萊娥蒙難」文中提到過，有關 Barzun 報導可參考該文。Barzum 為美國學界巨擘，最高文藝科學組織 The American Academy of Arts and Science 的主席。本文文字不太難，但牽涉學問很廣，望能找到高手譯出。文中有關「批評」與「傳記」的看法，去年顏元叔同我爭論過。Barzun 也給了顏元叔最好的答覆。

祝好

夏志清 一九七七，十二月一日

方面頗具容納雅量的人留下任何永久的印象。不過，我却尚記得此種根深蒂固之偏見的一個來源——或至少是個「增強作用」。一八九〇年代，我這位父執輩的朋友在美東一所著名大學就讀時，曾經選了一門英文抒情詩。詩係選自波爾格雷夫（Palgrave）①編輯的「黃金詩選」（*The Golden Treasury*），授課的著名學者的講課則爲對詩人生平的詳細敍述。他不厭其詳地細說詩人就讀的學校，遇到的贊助人和所娶的女人，所做的旅行，讀過和出版的書，並對爭議之點和對立理論費神討論。這樣過了兩三個小時，教授方才回到指定的詩：「各位，對這篇優美絕妙的作品，大家的看法如何？我們只能說——是顆寶石，是顆寶石！」

這些細節到今仍然清晰地留在我的腦中，因爲最後一句話已經變成家人的口頭禪，對任何外人均須加以說明。凡是對任何東西只是泛泛地表示贊同，但非眞正瞭解或衷心喜歡，便稱之爲「是顆寶石是顆寶石」。當被問及對於某位詩人喜歡但不够迷人的青年的看法時，女孩子就不在意地答稱：「喔，是顆寶石」。

既厭煩於詩人的「生平」，又未獲指導讀詩，我們這位朋友及其同學自不可能會有美學的修養。倘若大學必須講授文學課程，則這種所謂的「歷史批評」（historical criticism）實在是毫無用處；它反而變成一種阻碍。大家都知道，對這種批評的反抗是起於一九二〇年代。「新批評家」（New Critics）立下如下教條：歷史和傳記對於批評毫無助益，與藝術毫無關聯。對於批評家而言，唯一存在的東西就是「作品」本身。作者隨時而逝，並不重要，但是作品却是被鑄成一特殊而無可避免之形式的「三重銅」②，因爲創作行爲不是「自我表現」（Self-expression）而是「精通」（mastery）。藝術家的人格和情感正如他的髮色一樣無關作品的成就；作品正如沙漠中一根石柱一樣獨立自主。因此，要掌握一件作品的價值和意義，批評家的心力必須專注於作品的邏輯和結構——內在的而非外在的關係。

無人會否認，此種看法確實優於一八九〇年大學英文抒情詩的教法。新批評有如一陣有益身心的清風，掃過假歷史的學術研究的瘴氣，使其一去不得復返。這項清掃工作甚至更進一步，指稱批評家的氣質亦屬無關緊要。批評家形諸心情和鑑賞力的「傳記」，被視爲僅能提供對於作品的一個印象，頗乏效力。法朗士（

Anatole France）是一學派的代表，確較學院教授感覺敏銳。他雖可辯稱其四册文學批評爲靈魂在傑作中之奇遇，然而此種自我陶醉的招認却僅證明他不是批評家。

簡言之，這種新的、犧牲自我的藝術詮釋方式，就兩個意義而言是客觀的：研析的作品是自主的目的物；批評者剝去自己的人格以便進行分析。兩項原則均暗示「方法」的使用。這項批評改革實際上正達成了我那位科學家朋友的願望——除非詩的命題可予詳細分析，否則他無法相信藝術的嚴肅性。

後來另一「文學理論」修改了這種心態，並且試圖採用一個有限的歷史形式。根據與達爾文進化論的類比，它將連續相接的藝術作品串爲一線，指出助成此線末端已完成之型式的種種形式上變化。這個已完成的型式既爲組織此一作品序列的工具，又爲評斷各個樣品之價值的尺度。在這個理論之下，個別作品的自主自然受到削減，但是整體以觀，自主卽得保持；因爲後來型式之變化的原因，均可見諸先行的型式，而非見諸外來的影響。這種對於內在因素的獨佔性注意，使得我們對作品的個別或總和的描述和分析，變成了一部眞正的「文學」史，而與人生的雜亂無涉。

現代的批評家均少有例外地遵循這些自設的限制，而不論這些限制是爲原來形式或已經修正。應用於各種藝術的「方法」和「手法」種類繁多，但此與它們共遵的「不相容原理」（principle of exclusion）並不相悖。相反地，這證實了下列通則：最著聲望的批評家，雖然對科學表現顯着的冷淡或敵視，仍都採取科學工作的首要規則，亦卽將自我抽離目的物和觀者。批評因此變成講求方法的工作。

批評者心力的此種轉向。甚具吸引力，並且似頗值信賴。詮釋者對形式的重視，似因藝術家亦有類似的專注而有其理由。除非能够找到適切的形式，否則藝術中的任何東西都無法永久，許多藝術家描述自己的作品爲對純正形式的追求，對絕對結構的創造。但是愼思之後，我們却無法相信這些話的表面意思，彷彿藝術形式之創造或發現就像是無條件的。切合什麼東西的形式呢？答案不只一個，而是很多——切合所選取之材料；切合適當之空間或用途；切合預定之道德、社會或情感目的；切合使讀者保持清醒和趣味之目的；切合反抗之需和

推陳出新；以及——更廣泛地——切合自己特具才華之發揮。

這些及其他共有的動機構成了作者意圖的很大部分；不論意圖多麼不可捉摸和不見重複，但仍賦予作品以形式。「動機」和「意圖」（intention）本身都隱示兩者的實現與否均可測定。批評的基本功夫便是確立作者意圖是否實現以評斷藝術成就，而意圖僅能經由作品本身亦即意圖之實現而加確定。但在此一憑藉己力的工作中，由共有動機組成的那一部分意圖，至少可以接受藝術實用性的考驗。貝多芬想寫未曾有人嚐試過的合唱交響樂。首先他必須找出所需的形式。在創作和聆聽的過程中，如何證實這個形式可用？正如建築一樣，成品必須能用（可演，可讀，可聽，可解）。在任何地方，形式均須切合該處的目的或障碍，這些需要的證據通常僅能見諸作品之外的地方。沒有任何侷限於「內在」因素的「方法」，能够發現一切藝術所誕生於其中的偶然情況：這不但是「眞理」，也是「自明之理」。Ⓐ

從這則公理出發，拒斥「方法」和「自主」之說者，或可根據理論進行辯論。依據邏輯和心理學，我們不禁懷疑是否可能會有這樣多的「嚴格」和「超然」，此點稍後將另作說明。不過我喜歡從批評工作通常所處的情況着手，並以歷史和傳記批評的範例指出「方法」和「自主」之說的空洞無物。這些例子可以引導心力專注於「作品」本身，並提供無法以其他方式獲得的對作品的瞭解。

首先且就「瞭解」稍作說明。也許沒有人能够界定「瞭解」的準繩爲何，甚至對自己都做不到；但是當我們面對一件作品或是一個觀念而感到困惑不解，抑或見到他人因之而困苦掙扎時，却可較爲輕易覺察出什麼是「誤解」。這些便是批評得以存在情境，而後者尤爲公開任何批評的理由或藉口：用以消解通常均屬謬誤的傳統意見。無法瞭解乃屬常事，因爲藝術本是艱難不易的，至少在擁有許多學派和傳統的先進文明中是如此。由此卽產生正當和不正當之曖昧，排他之時尚，對於平易事物之長時誤示。在這種情況之下，作品本身愈來愈是易變和難解。無疑就是爲了回應這種令人不安的感覺，對於「方法」和「客觀性」的要求才會如此强烈。然而對於「方法」的依賴並未導致意見的一致。我手邊就有一位年輕有爲的學者寫的一篇論文，指稱布雷克（

Blake）的「老虎」（"Tyger"）一詩的既有十四種解釋都是錯誤的，同時提出第十五種解釋。在「方法」至上之下，並非參與的人愈多愈好，因爲這種放任的觀點將會阻止任何批評發現的終極性。如果布雷克的這首詩是個問題，就必定有個答案，而且只有一個，這並可像定理一樣證明。

很早以前，我就已表示無法同意對於「方法」的普遍信任[B]；此處就將從平易可知的地方出發，並僅只提出常識性的假定——不論一件作品的全部或部分均易遭誤解；其內容和價值也是任憑「先入之見」（pre-conceptions）的擺佈，而「先入之見」又產生「先入知覺」（pre-perceptions）；再者，批評的主要任務卽在清除前景中的障碍物——如此而已。批評者的最終希望是：指出觀者的樂趣的類別，並將樂趣與站得住脚的意義、情感和經驗聯想起來，以增進觀者的樂趣。「聯想」（association）是記憶之中一切事物所賴以生存者，因此作品的有關「資料」，下至事實的細節，上迄超然存在的意像，均可能有其重要性。知覺和聯想融合而成的一團卽是完整的「作品」。它在我們心中的實際形狀和力量，決定於個人的感覺中樞。不論古今未來的有關論文怎麼說，感覺中樞並非批評家所能「控制」的。他手中並未握有科學的棍棒，無法恫嚇。他只能以一束燈光各處照射，指指點點並說明理由。

前面所述通往目標之路，是通過包括傳記在內的歷史材料，因各傳記——卽作者之生平——卽是「作品」起源於歷史時所用的模式。所謂此一模式可如無用菓皮一樣剝去的假設實爲幻覺。沒有那位批評家眞地將它棄置不用。細心的讀者和所有分析作品的人都會利用屬於歷史一部門的語源學。語意學和涵意就如字詞所示的事物和觀念一樣，也只是歷史的片斷；作品的廣受注目的邏輯和結構亦然，因爲其大部分或全部均是源自傳統。至於表層之下的意義、象徵和廻響，我們知道唯有「受過教育的」讀者才能發掘出來，而他所受的教育也只是經過濃縮的更多歷史而已。最後，他雖奮力使用「方法」，但他仍是有個性的人，仍有其氣質，仍是個無可避免的「印象主義者」。只有他的姿態是講求方法的。

依據同樣的這些假定，我們且試着在作者身上——在他的行動和性格之中——找出必須面對之問題的可能

答案。他的肉體和精神狀態，他所知道的和所意圖的均可使探究之心改變方向，並使其深入作品之中。

現在我們該來看看例子了。當初我之所以想寫白遼士（Berlioz）③，亦卽在一九五〇年書成之前約二十年，原因是我發現，自己有關這位作家及其音樂的知識（或是自以爲知道的）當別人所寫和所感者之間頗有距離。我是以一套不同的知覺器官看他這個人，聆聽他的作品——否則便是有同名同時的兩位作曲家。

如果我的看法沒錯，我的工作便是以較爲接近自己感官證據的其他觀念來取代既有的觀念，並因之修改一般聽者及其所信任之批評家的「先入知覺」。套用一個心理學用語，我所需要的便是包括信念、判斷和預期等的一個新的「統覺體」（apperceptive mass）。舊有統覺體的成份之一是，白遼士是個「不用作品說明」的「文學」作曲家。他的音樂是「畫景」，缺乏音樂形式，而且除了管絃樂隊色彩的閃現之外，基本上可說是枯燥無味的。要證明白遼士作品中的獨立音樂形式，就須駁斥所謂他執着於外來文學形式的例證。「如能直接了當地判斷其形式，而無探究『外在無關的』東西，則此一形式之性質早便已爲人察覺和接受了」。

換言之，對於白遼士創造「形式」之能力的懷疑，乃是源於對他的傳記的誤解，這必須從此根除。這就是批評情況之一型。我們必須引據歷史才能指出，利用作品說明以吸引聽衆興趣的習慣，始於白遼士開始作曲之前。事實上雖由他結束了這種習慣，不過在此之前，他也曾一度屈服，以發表第一首交響樂，卽一八三〇年的「幻想交響樂」（*Fantastique*）。但是它的作品說明是與樂章之間隔有關，而與樂章本身無涉。這是千眞萬確的，所以這個「故事」共有五個版本之多，可是音樂本身並無改變。

更具顯着效果的是我有關「海盜」（"Corsair"）序曲的一項小發現。一般都認爲這首作品是「描繪」詩人拜倫同名之一首詩中的情節。拜倫是浪漫主義詩人；白遼士也是浪漫主義者，讀過拜倫的詩作；所以這首序曲一定是「關於」康拉德（Conrad）和米多拉（Medora）之間的愛與恨④。序曲的實際歷史應爲：白遼士於失戀的痛苦之中離開羅馬後，轉往尼斯靜養，於精神煥發之下寫了這首序曲，時爲一八三一年。他並在此寫成「李耳王」（"King Lear"）及最初稱爲「尼斯之塔」（"The Tower of Nice"）的另一序曲。這個標

題純爲聯想得來的，指白遼士曾經居住其間的一座圓砲塔——塔內沒有作品說明。這首作品是寫海之作，類似以迄杜布西（Debussy）之「海」（*La mer*）的其他許多作品。

但是白遼士對於這件作品並不滿意，遂棄置一旁。二十年後，他在倫敦擔任指揮時，加以改寫，名之爲「紅海盜」（"The Red Corsair"）序曲。稍後「紅字去掉，這個序曲就是我們今天見到的樣子。引燃我探究之火的是：爲什麼要加一個「紅」字。結果我發現，在此之前不久，白遼士重讀了所喜愛的庫柏（James Fenimore Cooper）④的一些長篇小說，其中包括「紅海賦」（*The Red Rover*）。這個事實澄清了一切：白遼士的「海盜」序曲與任何故事均毫無關聯；它較它的兩個有「海盜」的標題早二十年誕生。只是由於作品本身普遍的海洋氣氛和作曲有一生中的幾個偶然事件，序曲的名字才會一下這個，一下那個。

對於有如前述的瑣細情況的知識，減少了一個錯誤，同時也就作者生涯中藝術與生平之間的一個常見關係建立了一個眞理：創作之行爲並非發生於眞空之中。我們在確定白遼士改變作品標題的習慣之後，即可剔除一個純屬美學性質的錯誤概念，而一旦掃除障碍物之後，便可將這首序曲當作音樂來聆賞了。它特出的旋律統一，組織對立部分的悅人切分法，精緻的和聲，導入高潮的雄偉變調，均彷彿起自文字可以刮去重寫的筆及紙⑤。說什麼「仔細的批評家」應能隨時清楚看出形式和意圖，或甚至如果他用的方法正確定能將形式和意圖發掘出來等等，實在毫無用處。批評史的經驗事實，駁斥了這兩種論調。

有時需要透過傳記加以說明的，不僅是一件「作品」的性質，而且也是這件作品的能否稱爲藝術的問題。當我就自己對林肯這位作者的直覺認識要寫篇簡短的論文時，却發現所有批評家如果不是說嚴格而論林肯毫無文體可言，就是說他到晚年才於內戰的煎熬之下發展出自己的文體。在此之前，他的散文遭到譏笑，認爲作者只不過是美國中西部一位未受教育的律師，略具說故事的平凡才能而已。我的看法不同，但是僅從他的散文引用說明，絲毫不能打倒傳統的看法。林肯的散文純樸不文，點綴着閃光般的句法，顯得缺乏經驗，不像藝術；同時——形式主義者的怪論——他的散文大多是以政治或內政爲題材，資格不合。

最後我終於取得證據，顯示林肯從小就注意用字遣詞；同時我也從他的生活紀錄中，找出心神困擾、憂鬱、無情、優越感等徵象。於是從有關林肯這個人的其他一切或眞或假的意像中，浮現出來林肯這個作家。我們看到了一位無法否認的藝術家，他的「蓋茨堡演說」固屬最出名，但絕非其傑出演說中之最佳者。因之，他的諸種文體，可以視爲對一變動之目的的適應，而他對文字的熟練駕馭，亦可感覺出來並予解釋了⑪。

批評家絕對無法僅憑感性或甚至藉助於方法，而能預言一位未留意措辭的教授所謂的「一位作者組織嚴密的才智」。這不是教條，而是事實。不論此種「才智」是被視爲完全存在於作品的結構中或是存在於作品整個無法界定的意義中，即使僅爲了消除以前的讀者誤從作品所處之情境而引入自己的判斷中的錯誤，作品所處的情境也應加以檢視。不論對與不對，判斷並非由全然天眞無邪的心智所做成的；純潔或講求方法的批評者也不可能冀望恢復這樣的心智。如果他具有細心讀者的長處，他即可在仔細「閱讀」人生之際從其自信和敏銳顯露出來；他必須先熟悉人生的主題和象徵。因爲即使是最廣博的經驗也有其極限，所以能幹的批評家總是藉助於眼前作品之外的其他作品和歷史，以擴展經驗。

如果沒有直接和間接的經驗，我們如何能够察覺藝術或批評中的虛假？對華滋渥斯（Wordsworth）⑥並無好感的巴特勒（Samuel Butler）⑦，曾經寫了一篇文章指出，他在對第二首有關露西（Lucy）的詩詳加研讀之後，發現她之所以「不再存在」，是因爲被華滋渥斯所謀害。詩句契合他的這個理論；巴特勒又說華滋渥斯的敍述「絕對正確」。現在我們假定，這首詩和這項評論是古代某位作家留下的單獨的一段文字。這樣子我們就無法知道這首詩是否爲自白：遺憾與悔恨實乃近親。巴特勒之後，批評家即萬分認眞地强調類似的幻想。

如果所知道的不逾作品本身所透露的，又何能判定一部小說的重要性等級？僅以形式、連貫性、統一性、比例、對不同語調之掌握等作爲評判之依據，則「朱雷卡・竇布遜」（*Zuleika Dobson*）⑧的地位必高於史湯達爾（Stendhal）⑨和杜斯妥也夫斯基（Dostoevsky）⑩的小說。「卡拉瑪佐夫兄弟」（*The Brothers*

Karamazov）甚至是未完成的作品。它的結構是否顯得傾斜不正？史湯達爾的兩部傑作重新印行時，一位聞名的小說家曾刪去其中冗長沈悶的部份：檢視這兩部作品的形式即能告訴你刪去的部分原在何處嗎？密爾頓（Milton）的史詩由十卷改爲十二卷：此種結構上的變動是否破壞了此詩的完整性？

將一件作品視爲遵循其自身法則的一個世界，固屬高妙之論，但如我們不瞭解自己的世界及其作品和法則而又不能在藝術造成的世界中重見這些的話，那我們就永遠不會對作品的世界感到興趣——更不用說瞭解了。我們之能够瞭解太陽系，是因爲它的要素及其行爲會重複，同樣地例如普魯斯特（Proust）⑪和巴爾札克（Balzac）⑫的世界也是如此。他們兩人的世界和實際的世界，都包含下列要素：婚姻和通姦，貪名和好利，中產階級和貴族階級，音樂和哲學，政治和嫉妒，以及——並非最不重要的——特定城市的特徵和街名。這些都是想像力的糧食，與荷馬（Homer）⑬詩中的島名和船艦名錄同其重要。

因爲「資料」（information）在批評中的使用常屬粗率地依據表面意思，我們或可寬恕對「自主」的過份强調。學者和宣傳人員在日記和信函中尋找線索後，均易造成粗野或不當的錯誤。這時自會招致形式主義者兼內在主義者的責難，他的苛評理應獲得重視，以裨益歷史批評。因之，史威夫特（Swift）⑭的「格列佛遊記」（*Gulliver*）和馬基雅弗利（Machiavelli）⑮的「君權論」（*The Prince*）的寫作均被歸因於受挫的野心。史威夫特被拒以主教之職——於是書中遂有人形獸（Yahoos）之出現；馬基雅弗利被一共和國逐出——於是遂有殘酷害人的君主。因之而受害的不只是藝術家的人格；作品本身亦同樣蒙受害處，遭到侮蔑的詮釋：「格列佛遊記」被視爲厭惡人類，而「君權論」則被解爲不道德。

類此的「判決」是裹於學術性文字之中，但是讀者拆下包紙，即會記起內容乃屬陳腐之見。但這却轉而激起依據隱藏意義即反諷（irony）而作的更爲成熟的詮釋：史威夫特和馬基雅弗利既是喜劇人才也是偉大藝術家，而藝術的涵義絕對不是可從表面看出來的。所以，「格列佛遊記」和「君權論」一定是苦心經營的反諷作品，前者（尤其是述人心馬「Houyhnhnms」的第四章）所諷刺的不是人類而是烏托邦；後者不是討論治國

之術的論文，而是對這類論文的嘲弄。正如喊叫「救火」之聲一樣，「反諷」之喊叫永遠都能獲得信任，以爲自身的安全着想：誰都不願陷身其中。稍後我們將可看到，除反諷之外，當有其他技巧可用以玩弄被歸諸藝術家所作的隱藏意圖，但爲「反諷」這個觀念和這個詞被自書中刪除並忘記的話，實難想像現代批評會有怎樣的遭遇。

於是，在有關藝術作品的粗糙與精緻概念之間，對於外在來源的合理使用遂含混不明而其冒險的技巧則遭忽視。這種技巧之所以冒險是因爲沒有規則可循，唯有如下的警告：生活中的言行是視情況而定：屬於某一特定情境和時刻。我們知道，不論是自動自發抑或受到驅迫，藝術家均會就自己的作品發表生動的陳述。而當變成口號後，這些陳述也就變得曖昧不明，無可救藥了。密爾頓說詩比散文「更爲單純、美感和熱情」，意思何在？「失樂園」（*Paradise Lost*）之詩單純嗎？倘使如此，則布雷克的「天眞之歌」（*Songs of Innocence*）應如何形容？因爲就另一意義而言，此詩絕不單純。貝多芬辯護自己的音樂爲「感覺之表達，而非繪畫」時，他心裏想着什麼？既然現代批評聲稱感覺和表達不是美學的範疇，我們能說貝多芬㈠不是藝術家或㈡言辭不清？

沒有什麼捷徑可以得到答案。惟有就作者的整個生平和時代加以研究的深思，才能求得批評箴言的眞義；生平和時代如同一首詩的文句一樣均須精讀。它們是否記下某種心境或根深蒂固的信念？如果是信念的話，它是否爲經驗之果實，或爲反對敵手、羣衆、或批評家之另一信念的結果？最重要的，一生中所說的話與作品引起的問題有何關聯？在此如有任何失誤，均會造成嚴重的後果；所說的話可能正合所需，而藝術家可能受騙。爲了例證的方便，我僅僅引用了片語，但我的看法適用於整封信，刋物記載，談話紀錄，序言，論文。沒有任何文件能够踰越時間的限制，也無法逃避下列判斷——人的動機永遠都是混雜的而人的知覺永遠受到强調：最廣義的「興趣」就是注意力的引導者，而注意力自然地表示重視。這些情況卽是心智本身的情況。歷史必然反映相同的型式並因之向搜索者暗示存在於廣大混亂之中的秩序。

我們如能注意到此種混雜和偶然情況，卽能同意史威夫特和馬基雅弗利的力量部分是源自他們所遭受和所厭恨的不公不義。但是「狂暴的憤慨」（*saeva indignatio*）已經不僅是個人受害之感而已。只要能够更爲深入傳記之中並採納一切相關的「秩序暗示」，批評家最後在「格列佛遊記」中卽可看到與報復思想並列的受傷之愛心，而在「君權論」中亦可發現受挫的對於和平與正義的熱愛。追問不捨的人可能要問：只將注意力集中於「作品」本身就不能獲得類似的結論嗎？顯然不可能，因爲許多世紀之後，仍然必須與一般和具有批判力的讀者爭辯這些結論。指責偉大作品的「艱深難解」並沒有錯，而且也是輕而易舉，但是我們最好也記住純粹美學意義的虛僞騙人以及「先入知覺」方向偏差的危險。

所謂得自傳記和歷史的批評證據應於使用之前詳加檢視之說，可能令「方法」的支持者感到一絲安慰——「它雖然是較爲鬆散的一種方法，但至少也是費勁之事」。不過這種安慰必須推翻掉。它根本「不是」方法；現代的知性系統甚易誤解「努力」和「用心」，因爲這兩者只不過是爲保證安全無誤和平衡才能的手法而已。花點時間，數一數，表現一點智巧等在基本上只能算是懶散的活動而已。將這些工作都交給電腦，結果還是徒勞無功。

所謂事實不辯自明或是在進行批評探討時對於作者及其作品的認識愈多愈好之說，並不正確。評斷之易遭過多材料覆沒，正如易爲過少材料歪曲一樣。狄更斯（Dickens）很高興我們對莎士比亞所知甚少；現代的莎士比亞研究使得我們不得不同意狄更斯的話，雖然理由並不一樣。如果搜索的範圍廣泛，證據卽會重複；而當搜索毫無所獲時，迂腐之人卽以分裂之法增加證據。在任何探究工作之中，很多證據只是略爲切題而已；卽使新鮮而中肯者，除非評斷力能够解釋偶然和非常的因素，否則仍屬枉費精力。不過有時批評家可以僅僅依賴這些因素：因爲沒有定則可循。在最近問世研究狄德羅（Diderot）⑯的一本書中Ⓔ，可以發現未經抉擇或分析過程而照收一切可能的事實所造成的後果。亞里斯多德所說狄德羅「可能記起」的一句話，「流行於當時」的一張版畫，狄德羅爲一家劇院布幕所作的諷刺性題字，以及其他類似的碎屑——均被揉合而成有關柏拉圖「

理想國」（*The Republic*）的一般唯理的敍述，以解決「拉莫之經」（*Rameau's Nephew*）一書的難題，彷彿這部作品是以密碼寫成的論文，而非一動人的傑作。可以用來形容此種處理不當的一詞與其說是「不適」。（improper），不如說是「不智」（tactless）。

我們如欲透過外在證據的稜鏡研究一件作品，「直覺」跟「判斷力」同其重要，而「智巧」則應避免，因爲批評工作不在「解決」，而在「觀看」。這個要求可能令某些學者感到坐立不安，不是正該如此嗎？但是僅只不安並不能造就批評家，也不能培養健康的藝術愛好者。對於感到不安者——包括那些必須邀得他人同表讚揚之意才能感到心安理得的人——「方法」正等待他們去使用。「方法」之所以具有吸引力，是因爲它能以耐心和小心取代想像力。「方法」並且切合下列假定之需，亦卽「作品」是一個應以科學方式處理的東西，而「結論」實際上卽是作品自主存在的「法則」。

閱讀學問精深之批評文章的人，均熟悉下列數種方法——意像之分類，表現主題之字詞的尋找，將象徵、神話和心靈型式等抽離似乎僅只關切其他常屬塵世事物的本文。如能像偵探一樣細心地研讀，卽可隨心所欲將許多「外表」（Appearance）變成「現實」（Reality）。作者被追踪趕上，最後被捕獲並定罪。敏捷之心智一旦習於以這些方式細審文學或其他藝術，就會發現很難以普遍的眼光觀察事物。我記得在一項研討會上，崔林（Lionel Trilling）⑰和我兩人枉費一番口舌，試圖促請一羣奉行「方法」的青年接受一個觀念，這便是在十九世紀的小說中，如果提及金錢的話，很可能並無其他隱藏的意思：書中人物貧窮，需要錢用；或是他們貪婪無厭，需要更多的錢，用以支付飯錢和租金，或是爲了炫耀和勾引婦女。然而研討會的聽衆不予置信。有的說，金錢是生之意志的象徵，並且無視於個人才幹而分配不均。有的則是另一套說法，認爲金錢代表「罪惡」：它使人腐化。窮人是善的，富人是壞的或變壞的——有「聖經」爲證。這兩派意見的唯一共同之點是：沒有一位「偉大的藝術家」可以從金錢本身的觀點來「研究」金錢，將它當作滿足所需的一個手段或是絕望的根源。「方法」的忠實信徒已經深深陷入謬見之中，企圖在莎士比亞的作品中發掘隱秘的信息或以當代事件印

證「啓示錄」（Book of Revelation）。

當然，大多數的這類批評家都是滿足於較不震世駭俗或啓示性的發現，不過他們還是假定所有藝術家是以同樣的方式從事創作。正如收破爛的一型詮釋者會收集任何事實並從中發現助成傑作的因素一樣，其他的則想像作家就如松鼠藏栗一樣埋藏他們的眞正意思，以爲後來之發掘並供發現者之用。就歷史而言，藝術的象徵手法並不是個常數。對我們來說，它源自象徵主義運動——眞是再恰當不過。維多利亞時代偶見象徵的使用，但未爲人喜歡⑰。當時的作家依賴情節和人物以將他們的想像結成構造物；他們忽視主題的現代、半音樂性功能——有如雷伊（Gordon Ray）⑱所指出的。數項對於艾麗特（George Eliot）⑲的研究過度注重對主題的探討，以致艾麗特的面目全非，無以辨識，雷伊批評它們時說：「這三篇論文的結論迥然不同。它們的共同之點是對於維多利亞時代小說的深深誤解。」⑳

正如一八九〇年學院教授對於傳記的無謂鑽研一樣，現代對方法的應用也可能與所研究的材料完全隔離，而這又因所謂歷史知識必會帶來不利影響等錯誤觀念而使兩者之間的隔閡更爲增大。爲了確立不同作品或藝術家之間的差異之處，對抗「方法」的屏障就是「傳記」和「常識」。所謂常識是指心智不爲時尚和自滿所困，而又配備着不是得自書本的世界知識。如有常識，即可看出：藝術家雖然認爲一切事物均對他有用，但並非以收集自環境的種種碎片小塊以爲構築作品之材料，以後再由批評家將這些材料指認出來並歸還原主。這些說得出名的來源頂多是發動藝術想像力的原因，以便達到偶能令人驚異之可與現實比擬的成就。㉑

常識也告訴我們，只要瞪眼直視一件作品，觀者即可任意或隨意發現其中的要素。任何人只要在法國公立中學（lycée）接受嚴格的「精讀」（explication de texte）訓練，即可知道在重壓之下幻想如何發芽滋長。最爲狂妄的意圖、糾葛、影響均可令人置信地指示出來，但這不是批評才華的成果，而是學生智巧的產品。以課堂用語來說，這叫「折磨」（本文）。「你把本文折磨好沒有？」對於從事批評的托奎瑪札〔Torquemada 爲十五世紀西班牙宗教裁判所裁判長，以殘酷與嚴厲著稱〕而言，將藝術家視爲無意識或超意識的兩個對立觀

點，均屬方便可用。如果像威伯（Jean-Paul Weber）一樣，將藝術創作視爲童年時期痛苦烙印於藝術家無意識之上的一個主題的無窮變調，則猜測的範圍就沒有止境了①。不論是直接地或是經由適當的「折磨」，每個字或行爲均會有其意義；因爲這種分析假定了一個無可避免的決定論（determinism）。以此種方式開發作品，自然應算是涉獵傳記了：這種「方法」在從事探究之際，已經不是「純粹的」或是「有限的」。而且它是分屬兩個不同層次的傳記，一爲證據公開者，一爲演繹自僅爲少數人所知之分析理論者。我曾於別處說明爲何我認爲此種混合的結果不當且無法服人①。如果對於人及其動機是如此，對於藝術作品之較爲羞怯的意圖和意義更是如此。

依據相反的假定，即心智產品中的任何東西均是有意識的安排，則整個另外一個領域的證據就要受人嘲弄。個人的習慣，語言和傳統的影響、疏忽，及對細微末節的大方忽略——這一切均足以解釋批評時發現出來的種種細節——例如字詞或意像的重複。當然，純粹的偶然亦佔有其地位——這對純理論的決定論者自非如此，因爲他們似乎（一貫地）決心非找出意義不可。這自然也是一種信仰，但是一個人如因爲「唐吉訶德」（*Don Quixote*）和「浮士德」（*Faust*）中的事件違背季節的順序，而就塞凡帝斯（Cervantes）或哥德作品中的「時間」大做文章，或是因爲馬克白夫人（Lady Macbeth）自稱不能生育又哺乳子女，便迫使莎士比亞就子宮作曖昧之暗示，那麼這個人就是不知或然率爲何物：還是讓他執着於「方法」吧。

用以分析意識和無意識型式的方法，不但相互衝突，而且破壞現代批評家的首要原則，此即藝術作品是一自我圍繞的東西。因爲從作品挖掘出來的這些「意義」是什麼呢？所謂藝術是純粹創造之說，不是自一八八〇年代以來即被視爲公理嗎？如果我們必須回答有關它的一個無聊問題的話，其意義便是作品的內在生命，理想而又超越經驗的。「一首詩不應有所指而應有其內在生命。」一幅畫是「一獨立有機體在一平面上的實現」。「每種藝術均易接近音樂的情況，而音樂乃是純粹的形式」。這個一再出現的論調，已經在我們的耳朵中叮嚀了幾乎一個世紀之久；它是大多數藝術家和鑑定家的信條。此種對於「無意義」的一致看法之所以令人困惑，

乃是因爲在這同一段時間內却已經生產了自從亞歷山大港時代以來最大量的評論。每本新雜誌，包括刊載本文的這本〔指 *Critical Inquiry*〕，均足資證明被理論所認爲多餘無用的此種註解性文學是多麼豐富。

這個矛盾現象再度證明：感性多於沉思習慣之輩的傾向於絕對主義思想。任何人均會承認，大體而言，藝術並不是對自然的直接模仿，或自我的表現，或明顯可見之道德和社會教條的媒介，或類似新聞媒體的任何東西。然而藝術的結構却是一再地包括這些要素或適合這些目的，雖然它們是頗爲平庸無奇。歷史和傳記可以指出何時和爲何它會這樣，而且實際上沒有人不願將哥德式大教堂的彫刻或巴哈的清唱劇、「天路歷程」（*Pilgrim's Progress*）⑳或巴爾札克的小說列爲藝術。

所謂偉大藝術並不一定永遠都是孤獨而立，而是可以成功地與現實世界重疊的這個歷史觀點，得到下列心理觀點的支持，亦即任何知覺均需要有個居間的經驗。藝術知識始於感覺，我們如欲從「作品」最基本的物理意義去知覺它，就必須有事先組織好的意識。此處不宜討論這種必要性的神經和心智條件。詹姆士（William James）㉑的「心理學」（*Psychology*）一書可以提供古典的證據及頗爲悅人的閱讀。

我們在觀看複雜或抽象的作品時，即會藉助於對應的知覺，使我們的心智得以具有足够的彈性，以對不同的文體（亦即歷史和傳記的）種類作不同的反應。我們聆賞巴哈與威伯恩（Webern）㉒的方式自然不同：必須換檔。現在我們既可看出，一件藝術作品甚至不能像製餅鐵模强加形狀於蛋餅原料一樣地，强加上其外表面貌——更不用說其有效形式，因此我們亦可看出，試圖分離藝術與人生、洞察力與氣質、想像力與間接經驗等之努力，乃屬自欺。

藝術確是我們的間接經驗中最强有力部分。不論我們喜歡與否，它與直接經驗融合爲一，這可見諸那些自動起自一個劇本或一場音樂會、一首詩或一張畫中埋藏之記憶的思想，而這些思想是與目前所關心之事有關。這個事實不禁令人懷疑，除了作爲討論之用的簡便經驗之外，是否另有一個「美學」經驗的存在。此種介於我們心智的想像部分與客觀部分之間的交流，無疑是最先鼓舞視藝術爲目的物，而且是「重要」目的物的一個理

論的力量——兩個領域同樣生動和有效。但是試圖隔離它們的願望是既不切實際又不應該：雖然在特殊的情況下，我們多麼喜歡個別提及它們，但是唯有兩者互相混合，我們才能充份感覺和瞭解我們生命的流動。

有的人不怕自己的感性會惡作劇而使他相信自己參加了特洛戰爭（The Trojan War）和閱讀了關於越南的一首古老史詩；但即使在上述的特殊情況下，對他而言非常有趣的一件事便是發現自己的一切經驗如何在他心中交織。例如，他沉思魯本斯（Rubens）㉓這位朝臣兼外交官與羅浮宮中爲法后瑪麗（Marie de Medici）結婚而作的巨畫藝術之間無可界定的關聯。無法想像國家爲何物的觀者，會覺得這些作品只不過是巨匠的浮誇之作。相反地，天生的國家主義者就會感動得幾乎落淚。唯有當後來讀到霍布士（Hobbes）㉔所著「大海獸」（*Leviathan*）的某一段時，他才會發現令他激動的同樣悲愴性，沒有任何象徵或「故事」或對聞名史書的這一王一后的興趣。

此種引喻的自由說明了我們面對的兩個事實——藝術的與時而變（此與其目前的曖昧有關）和一個時代制定其藝術和批評之性質的任性。雖然在藝術的狂熱之下，人總喜歡認爲逝去的各個時代，聯合促成了今天的適當而完美的藝術，但是坦誠而言，今天的藝術之所以適當而完美，乃是因爲我們要它如此。我們要爲自己偏愛的人空出地方——推開莎士比亞以引進頓恩（John Donne）㉕；我們需要變化；我們要爲與自己親近但遭忽視的才華和長處辯護。這完全是正當之舉。我們曾要詩變得隱秘難懂，充滿機智，形而上；也要繪畫變得不客觀，充滿機智和形而上。我們已不要包括長篇小說在內的所有藝術「說故事」（建築也應包括在內，目前的建築不喜表明態度或變得謎樣難解），情形如此，因此我們可以自由創造自己的故事、神話、象徵——或隨自己心情的變化而全加否認。我們充滿機智的音樂也避免感覺和戲劇性，而電影可以由一系列模糊不定的形狀組成。這些就是我們的意義和意圖。我們迷惑於「非表面意思」，這便是爲什麼批評家必須加班趕工以塡滿我們「自主世界」的大片沉寂。

屬於這類的一個既得利益，亦即負責決定我們所願予反應之符號的一個偏見，是個歷史常數。每一個類此

的偏見都有開頭、中間和結尾。歷史顯示其各個階段的合理性，這可見諸某些作品以及一羣或連續多羣的藝術家。因此偉大的作品就像是某一歷史時刻思想的結晶，此一時刻也必然是一傳記時刻。此一由「時間」加諸肩膀上的烙印，永遠使得別人無法來完成修伯特(Schubert)的「未完成交響樂」(Unfinished Symphony)。但是獨立於「時間」之外的持續感覺，雖爲批評家所誤述，却是相當於一個眞正的知覺。珍珠根本不像牡蠣。而作品自然不是機械產品，對於此一歷史時刻的表現也不是——即使這個「時刻」是一年或十年，傳統的一個高潮，或新見天才的一項成就。所有一對一的相關都會歪曲事實，一切直線或球形的類比都會引入歧途。就如語文上的演變一樣，影響藝術和源自藝術的變因的數目是無窮大的。

那麼批評能做什麼呢？它以什麼爲研究對象呢？它所研究的顯然只是無窮變因的一小部分而已。得自歷史和傳記且有關於作品或藝術家之特性的具體證據，如果處置得宜，即可照亮暗處並除去障眼之物。下列的自明之理值得重複一次：如果「作品」引起問題，就不是自給自足的，而且不能得自作品之中的，必須來自外界。最常見的是，有所增添的不是作品本身，而是批評者的知覺器官和推理系統。一個新見的事實會令他重新排列其心智設備或是排除垃圾。在確立本文（任何藝術的本文）時，歷史和傳記負責主要的工作。作品的編號是一小片歷史，但如像白遼士一樣，作品編號是根據發表日期而非創作日期，而且又不規則，就可能需要傳記來加以修正。

批評家對於本文及其全盤或各部意義的緩慢發展出來的感覺，也是一種歷史的殘留物，儲存於直覺之中。如能知道一件作品在一位作者或一個運動的作品序列中的位置，即可有助於正確的知覺。我曾指出，白遼士和華格納只有依據在世年代才能算是同時代的人，因而（據說）打開了一些批評家的耳朵：前者已經結束了創作之後，後者才開始找到成熟的風格。知道這個事實之後，習慣於華格納作品的聽者才不會因爲「特洛人」（*Les Troyens*）㉖不是第二部「崔斯坦」（*Tristan*）㉗而感到憤憤不平。

當然，爲了在音樂會上或圖書館中接受根本的欣賞，「作品」必須全靠自己。悅人與否，只能全賴自己的

本領。但事實上，一件作品很少是這樣孤立無援的。我們可以看到介紹、作品說明，我們必須知道大音樂家莫札特的這首奏鳴曲是作於十五歲那年。倘使我們對藝術所關心之點能獲徹底和正確的「定位」，或許可以擴大我們個別的感應力和修正我們的欣賞力。我在本篇文章中，避免引用需要長篇大論說明的二十世紀例證，但是我可以順便一提的是，如能將達達主義（Dada）和超現實主義（Surrealism）視爲賈理（Jarry）㉘和瑪里內提（Marinetti）㉙兩人之作品的延續，而非視爲一九一六——一九年間的新出發點，可能會有收獲。且將這種想法擴而大之，則對文藝復興之後遺產的實際體認，可能頗具啓發性。一切陳腐之言將如秋葉掉淚，已爲人接受的定論則將整個翻覆。

許多年前，德加（Degas）㉚曾說「必須向藝術潑冷水」。這句話我無法苟同，不過我却認爲對於某類批評家確實有必要大潑冷水。有些東西是觀者聆聽或審視作品時應該同時瞭解的，但是批評家却就這些東西大做文章。對於觀者在傑作魔力之下的經歷的明確陳述，不應進入觀者的意識之內。藝術之「顯示」所以優於「說出」，乃是因爲在前一情況下瞭解是立即的，而非散漫的。最理想的是，觀者必先吸收——才能被吸收；這意味：除非人家要他說話，否則批評家就應該閉口不言。我們不需要「論哈代〔Thomas Hardy〕作品中之守時」這樣的研究。這雖是我隨手揑造的一個題目，但是誰都可以舉出數十篇類似的假學術和假批評的著作。它們的唯一藉口：作者是在博士學位的重壓之下寫出這些東西的。不能怪他們。

所謂批評家的工作主要是協助性質的，而且爲了達到這個目的，「傳記」和「歷史」是他的首要工具的這個觀點，尚有兩點常見而相關的反對意見，不過我們可以迅速加以駁倒。第一點應稱爲危險而非困難。這就是指批評家將他的工作顚倒過來，利用「作品」作爲解說作者生平、時代、或性格的文件。對於這樣的做法，我們只須說那是個別的錯誤，也是差勁的歷史研究方法。自然可以引用詩篇或繪畫以說明在歷史和傳記研究中發現的事實或態度；但是任何全部或大部分根據藝術作品某些部分的記述都無法令歷史家感到滿意。這類證據的脆弱和曖昧，便是某些考古重建工作多奇妙成份而少可信成份的原因。

第二點反對意見是前述倒置情況的更爲嚴重的形式。巴斯加（Pascal）㉛就患有這個毛病。他說在一本書中，他所要找的是「一個人」，而非「一位作家」。所有現代人的本能却是朝相反的方向走：「人」是「可恨的」——但我們也不太喜歡「作家」。我們所要的只是作品本身而已，我們不讓關於這兩個傢伙的任何知識，可以像浮出池底的死人頭一樣擾亂我們的美學沉思。

對於此種來自傳記的威脅，我認爲可以下列事實來對抗它。這個事實便是我們對於自己喜愛的藝術家均有頗深的認識，因此不能假裝我們在美學上是純潔無瑕的。同時，只要我們不再這樣子假裝，並能轉而培養自己的史識，卽可掌握自己的注意力。固然我們對頓恩這個人和這位作家不免會有明確的觀念，但是我們在重讀「第二周年」（"The Second Anniversary"）一詩時却可將任何沒有關聯的知識抑低至最少程度。聆賞歌劇「唐璜」（*Don Giovanni*）之際，我們甚至會一兩次想到：「這才像莫札特！」但這並未減損我們的樂趣或是他的藝術。它「是」像莫札特。但是注意到「一個大膽的變調」或是「橫笛上一個含意深長的音階」却正如由名字和日期而想到童年和成年時期的作曲家一樣都是「錯的」。

當然，人可能會有特別的體質，而致觀念的聯想永遠勝過連續的思想。啊呀，一個心智不斷驟然改換方向的聽者，必定是不值得信賴；他不會是個優秀的批評家。但是將他的注意力引離「作品」的乃是他頭腦的構造和興趣的不穩。而不是莫札特是個共濟會會員和破產者，嗜好香檳和豎笛聲音等知識。批評家或鑑定家的職責是融合自己的知識與知覺，並且摒除不合適的。如果他成功了，就會發現自己以此種方式認識的一切都不是「外在而無關聯的」（extraneous）。

原　註

A偶然的動機包括「與藝術無關」但却常與藝術接近的一些，如愛名或好利，强加自己意志或引人注意之欲望。這些强有力的驅力不能視若無睹；它們可能產生的效果必須加以評量。當法國作家紀德（André

Gide）說，直到「製造僞幣者」（*The Counterfeiters*）一書爲止，他一切的作品只有一個目的，卽「說服和感動」他那反應冷淡的妻子瑪德琳（Madeleine）時，我們必須儘力發現這個目的是否修改了紀德的道德和美學目的。簡言之，娛人之慾望（包括藝術家自娛的慾望）乃是作者意圖中不可忽略的一部分，而且跟其他人類的衝動一樣，它的品質從苛求以迄普通和無恥均有。

B見「藝術之活力」（*The Energies of Art*）（紐約，一九五六）一書導論。我對方法表示不信任，但這却被一位年輕學者兼批評家視爲大膽之極，彷如騎象越過阿爾卑斯山——由此可見傳統力量之大。

C遲至一九七三年，由戴維斯（Colin Davis）指揮錄製的此一序曲唱片封套上仍然提及此一說法，不過却認爲音樂不是配合拜倫的詩：白遼士作品中的「作品說明」終於被埋葬了。

D「作家林肯」（"Lincoln the Writer"），寫作，編輯和出版（芝加哥，一九七一）。

E歐戈曼（Daniel O'Gorman），「諷刺家狄德羅」（*Diderot the Satirist*）（多倫多，一九七一）。

F當時對狄更斯之 *Our Mutual Friend* 一書的嫌惡，部分原因是他將象徵與寫實混合；而當他須爲 *Bleak House* 一書辯護時，他不得不提出此層沒落的實際前例。

G「未被竄改的事件」（"The Doctored Incident"）（一九六一年四月二十一日在紐約大學之演說詞），頁十二。

H最好的一個例子是法國詩人布瓦洛（Boileau）的滑稽史詩「讀經臺」（*Le lutrin*），它恰好非常正確地描寫了詩人所未曾聽說過的一座修道院的內閧。

I見其「主題之領域」（*Domaines thématiques*）（巴黎，一九六三）。

J見巴順著 *Clio and the Doctors*（芝加哥，一九七四）。

譯　註：

① Francis Turner Palgrave（一八一四—一八九七），英國詩人和批評家，以所編之 *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language* 一書聞名。

② 「三重銅」（*aes triplex*）對古羅馬人而言是一無法分析的東西，他們認爲三重之銅製成的東西無法加以分開和分析。郝繼隆教授和諸葛五郎先生協助查閱 *aes triplex* 一詞，謹此致謝。另據臺大文學院院長侯健教授解釋：「文學作品是一個三層的架構，稱爲 brass construct，或 artifact 都可以，所謂三層，在此處以意度之，當爲作品（內含內容），形式，與創作行爲。」侯教授撥冗指教，譯者敬此致謝。

③ Louis Hector Berlioz（一八〇三—一八六九），法國作曲家，作品以典型浪漫風格著稱，並多以文學題材爲題。

④ James Fenimore Cooper（一七八九—一八五一），首先聞名國外之美國小說家，以描寫美國風土之傳奇冒險歷史小說揚名。

⑤ Palimpsest 爲先前寫下之字可以刮去重寫的羊皮紙，可以如此使用數次，亦稱 *codex rescriptus*。如以化學藥品等處理，常可使已刮去之文字重現。

⑥ William Wordsworth（一七七〇—一八五〇），英國早期浪漫詩人，詩作表現對自然之崇拜，人道主義，對下層人物言行之興趣等。

⑦ Samuel Butler（一八三五—一九〇二），英國作家，以 *The Way of All Flesh* 和 *Erehwon* 二書著名。

⑧ 英國作家 Max Beerbohm 以牛津大學爲題材的奇想小說（一九一一）。

⑨ 法國小說家 Henri Beyle（一七八三—一八四二）之筆名，法國心理小說先驅之一，作品以 *Le Rouge et le Noir*（紅與黑）最著。

⑩ 俄羅斯小說家（一八二一—一八八一），代表作有 *The Brothers Karamazov*, *Crime and Punishment*, *The House of the Dead* 等。

⑪ 法國小說家（一八七一—一九二二），以長達七卷的小說 *Remembrance of Things Past* 爲其最有名的作品。

⑫ 法國小說家（一七九九—一八五〇），傑作爲費時二十年的 *Comédie Humaine*。

⑬ 相傳爲希臘史詩 *Iliad* 和 *Odyssey* 之作者。

⑭ 英國諷刺作家和詩人（一六六七—一七四五）。

⑮ 佛羅倫斯政治家（一四六九—一五二七）。

⑯ 法國百科全書編纂家和哲學家（一七一三—一七八四），主編二十卷的 *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*，寫有劇本 *Le Fils naturel* 和小說 *Le Neveu de Rameau*（拉莫之侄）。

⑰ 美國批評家和作家（一九〇五——）。

⑱ 美國作者，學者和編輯（一九一五——）。

⑲ 英國小說家 Mary Ann Evans（一八一九—一八八〇）之筆名。主要作品有 *Adam Bede, The Mill on the Floss, Silas Marner, Middlemarch* 等。

⑳ 英國作家 John Bunyan（一六二八—一六八八）最著名的寓言小說，假託爲夢，敍述一基督徒自皈依以迄死亡的經過。

㉑ 美國小說家 Henry James 之兄（一八四二—一九一〇），心理學家兼哲學家。

㉒ 奧地利作曲家（一八八三—一九四五）。

㉓ 法蘭德斯畫家（一五七七—一六四〇）。

㉔ 英國哲學家（一五八八—一六七九）。

㉕ 英國最偉大的形而上詩人（一五七二—一六三一）。

㉖ 白遼士劇作之一。

㉗ 華格納劇作之一。

㉘ 法國詩人和劇作家（一八七三—一九〇七）。

㉙ 義大利詩人（一八七六—一九四四）。

㉚ 法國印象派畫家（一八三四—一九一七）。

㉛ 法國宗教思想家和作家（一六二三—一六六二）。