

新批評

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

青華
芳明先生大鑒：元月卅一日

惠教拜悉，承賜元月份 貴刊，亦收到，並已拜讀，你們要轉載舊譯「新批評」，我當然可以同意，只要註明從何處轉載過來的就行，該文在批評史上有相當的重要性，我手邊沒有存書，不能重新校閱，甚望兩位能和原文對照一下，如發現錯誤乞改正，譯該文像是在二十年以前。匆匆趕成的，錯誤或不免，恕我孤陋寡聞，不知道國內有「書評書目」這樣一份刊物，因此讀後甚為高興，所謂「喜出望外」也，對你們所說的辦這份刊物的宗旨我十分讚賞，國內實在需要有人做一點樹立水準的工作，承你們邀我為貴刊撰稿至感，我生性懶散而且也寫不出什麼東西來，欠臺灣辦刊物的朋友們的「文債」甚多，真不知道何時才能報命也。匆覆並候

撰安

弟 吳魯芹 拜復

甲寅正月十八日

福樓拜在一封信中寫道：「這些大學教授一談到文藝就顯得多麼可笑，」這句話道盡了世人對於學院派批評的看法。因為一般人都贊同意大利詩人的見解，認為「僧侶和教授都是不配為詩人作傳的人，」一般人要聽的祇是作家本人對於文學的意見。但詩人對學院派的批評並無特殊惡感，因為他們對於其他派別的批評也本無好感。大致說來，他們反對一切批評，因為每一位詩人所要的，不是批評，而是不加批評的讚美。年輕的歌德曾大聲疾呼，「批評家都該死，」十九世紀的威廉·毛利士①也表示看不起那些依靠品評他人作品為生的作家。幸好文藝批評之能存在，並非靠詩人的恩惠，它對於詩人，可以說並無多大用處；而是靠其他人的恩惠，那些人既無詩人的天才亦無批評家的見識。今晚②，我希望能使諸位相信，詩人對於批評這一行的觀念是錯誤的，這一行之能存在是靠一種詩人和批評家所共有的力量。這種力量的奧秘不是一蹴即得的。不過人們因為有了它而獲得的知識已經使他們對批評的觀念改變。這個奧秘是什麼，以及它將引導文藝批評進入那些新的道路，就是我今晚演講的題目。

法國在十九世紀末葉，曾再度成為論壇的中心，主要聽眾是承繼歐洲文化的人。當她高談闊論的時候，全世界都在聆聽，有些最精彩的言論已成為今日批評權威的爭點。在這兒，我不打算談各位已經知道的事：那些代表「今古評論」③的批評家曾以如何嚴謹而生動的學識，利用現代的科學利器去左祖古代諸神的道義。且不說別的批評家，勃美脫爾④和法朗士⑤就曾以令人信服的技巧和優雅通達的思想，來維護鑑賞心的自由發展。有些從論壇上爆出的火花，已成為批評界永恆的星光、公認的金科玉律。例如法朗士在給批評家下定義時，並不把他寫成一個審判官對作品遽作定論；而是一個感觸靈敏的有識之士，將他「在名著中探索的經驗」娓娓道來。

對一件文藝作品發生感情，再把情感表達出來，這就是印象派批評家所要寫的批評。他可能這樣表明他的立場：「隨便拿一首美麗的詩篇，好比說雪萊的『普羅米修斯獲釋篇』⑥。讀這詩對於我是經驗到一種愉快的刺激。它給我快樂，這快樂本身就是一種評

價，我還有什麼更好的評價可給呢？我所能做的，只是說出它如何感動我，和給我什麼樣的情感。至於別人會被它激發別的情感，並以不同的方式表達出來；他們同樣具有表達他們情感的權利。假若我們感觸靈敏，而善於表達自己的話，我們每一位都會作出一件新的文藝品來代表那激發我們情感的原作。這就是批評的藝術，而且批評也就應該止於此矣。」

我們不必對此一優美的心靈所感到的歡愉和崇拜之情，表示不滿。即使我們要指出他的論點已從作品本身轉移到批評家自己的印象上去了。我們假定你這樣對他說：「我們並不是對你批評家感覺興趣。把你的健康情形講給我們聽，並不能幫助我們了解或欣賞這首詩。你的批評總是喜歡離開作品，把注意力集中在你的本身和情感上。」

他的答覆也並不難找：「你說的實在不錯。我的批評喜歡和作品愈離愈遠，只願說明我自己；但一切批評都喜歡離開作品，而以別的東西來替代它的位置。印象派批評家用他本人來替代，但其他流派的批評又有那一種可以更直接的觸及『普羅米修斯獲釋篇』的本身呢？歷史派批評叫我們丟開而去研究作者的背

景，時代，家世，和詩的源流派別；它要我們去唸法國大革命的歷史，葛德文⑦的『政治的公道』，加爾德倫⑧的『神奇的魔術師』，和伊斯奇勒斯的『普羅米修斯受縛篇』。心理學派的批評叫我丟開詩，而去研究作者的生平；我希望欣賞『普羅米修斯獲釋篇』這首詩，結果却要我認識雪萊這個人。教條派的批評是根據規律和標準加以衡量，但也未見得比其他批評更接近作品本身；它打發我去看希臘的戲劇家、莎士比亞、亞里斯多德的『詩學』甚至達爾文的『種源論』，爲的是要我見到雪萊如何未能給作品賦予戲劇的真實性，如何未能遵照他所寫的那種詩劇的規律；但這樣一來，研究的對象就不是『普羅米修斯獲釋篇』，而是別的作品了。美學家更要我丟開作品，而在藝術和美學的領域內潛心推考。任何一派批評都是像這樣的。你們不要搞糊塗了。一切批評都喜歡把興趣從作品本身轉移到旁的地方去。別的批評家給我們講歷史、政治、傳記、學識、形而上學。至於我呢，我重溫詩人的夢，假若我講得好像輕描淡寫，那是因爲我已經醒了，而且帶着微笑想到自己竟把夢境當作真實。至少我曾竭力以藝術品來代表藝術品，而藝術也

唯有在藝術之中才能找到代表。」

假若我把其他批評派系的擁護者對於這些問題所支持的論據一一列述，那是很浪費時間的。文藝的學識和進化的科學本是對抗這標新立異之論的兩件主要武器，但在實美觀念的領域之內旁徵博引的智識太笨，進化科學也一無用處。印象派批評家的立場，至少有幾方面是無懈可擊的；但有兩個弱點會被對方所乘。他們可以用這個理由來反對：學問固然不能代替欣賞，欣賞也不能代替學問，因為學問和欣賞兩者都是文藝批評中所必需的；他們可以主張：批評自有其權威，而欣賞可以觀各人的趣味而定。就這兩點而言，印象派批評比反對它的「裁判式」評論所犯的錯誤只是少嚴重些。兩者的論法都欠充實，欠完備。

但這些問題並不是我目前所關心的；我希望指出的一點是，在那辯風盛行的十年中，客觀派和教條派的批評對印象派的批評所作的論戰，並非是一個新的論戰。其歷史雖不及人們最初對詩人之敏感性的論爭那樣悠久，然足可與他們最初對詩之題材的論爭相埒。近代文學也以同樣的疑問和同樣的爭論開始。意大利人在十六世紀制定之古典文學的規則，歐洲受其束

縛有兩個世紀之久，甚至連我們這一代還受其影響，布侖退耳^⑨所做只不過是用自然科學來加以掩飾罷了。他們搬出戲劇的三一律^⑩和別種規則，這些規則據蒲柏^⑪認為仍舊是「自然，然而不是規律化的自然」。這一派的發言人斯卡力澤^⑫說：「亞里斯多德是我們的君王，是一切藝術的永恆主宰。」可是另一位意大利人阿來鐵諾^⑬却堅持：除了天才的靈感之外，沒有規律，除了個人的鑑賞力之外，沒有評判的標準。

意大利人把智識之光傳給了十七世紀的法國人，自那時至今日，這兩派之間的爭鬭一直刺激着法國評論界的進展。波阿洛^⑭和聖愛佛爾蒙^⑮對抗，古典主義者和浪漫主義者對抗，教條主義者與印象主義者對抗，法國人好像具有深刻的對立性。其實是批評本身就具有這種深刻的對立性。請聽下面這段話：「我隨意談論這位高貴的詩人（浮其爾），並不是爲了褒揚他的功德，也不是爲了毀壞他的聲譽。世人將繼續判斷他那些美麗詩篇的價值；在我這方面，我不作任何判斷，我只談我的感想，以及這一切在我心靈上所產生的各種影響」。這些話一定出自勒美脫爾之口！「我不作任何判斷，我只談我的感想。」但不，這些話是

得·梅累爵士^①說的，他是路易十四時代的一位才子，他把這些話寫給法國學院的秘書，該院爲當時的權威學府。足見甚至在波阿洛那種古典主義的時代，對於有些人說來，批評不過是「在名著中從事探索」。

這決不是新的論戰；而是批評界永無止息的衝突。在任何一個時代，印象派（或欣賞派）和教條派（或裁判派）都是衝突的。它們就是批評的陰陽兩性；如果它們盛行於每個時代，那就是說每個時代都有其陽性的批評，也有其陰性的批評。陽性的批評，或能或不能強迫文學接受它所定的標準，但它無論如何決不受制於它所研究的對象；陰性的評論，是以一種被動的感奮去呼應文藝作品所施的誘惑。在波阿洛的時代，批評的主調是屬於陽性的；到了我們這個時代，在大學之外，批評的主調已無疑是陰性的了^②。但它們繼續相對分立，除非它倆能神秘地結合起來，將永遠發揮不出它們最大的力量——陽性批評濫施裁判，任意制定標準和規律，陰性批評的欣賞則迷失於只有感觸，毫無決斷的五里霧中。

然而假若我們仔細分析現代這兩種對立的批評理論，我覺得，我們會發現它們並非絕對沒有相合的共

同理由，事實上，它們至少被一個相同的先入之見聯繫在一起，這個先入之見爲早先各派批評家所沒有的。在希臘人的想像中，文學並不是創造力的必然「表現」，而是一種合情合理，對人生內容所作的「摹倣」品或再製品；亞里斯多德認爲詩是人類摹倣本能的產品，它的有別於歷史和科學，是在它所談的大都是似乎可能的事，不是真實的事。羅馬人把文學看作一種高尚的藝術，文學的目的，表面上雖爲娛樂，實際上是要以崇高的人生理想去啓迪人類。十六和十七世紀的古典主義者大多接受這個意見；對於他們而言，文學是一種課業，一種藝術，這種技藝傳自對古典作品的研究，並受希臘羅馬文藝傳統對自然之解釋的指導。對於這些人而言，文藝就像科學或歷史一樣是理智的產品，十八世紀的人使文藝批評一道變得複雜了，因爲他們增添了一些新奇而抽象的評判標準，例如「想像」，「感情」和「趣味」，然而也祇部份地解脫古老傳統的束縛。

但隨着浪漫主義運動的滋長，出現了一個新的「表現」的觀念，它使十九世紀所有的文藝批評的派系取得了協和。在十九世紀剛開始的時候，斯塔厄爾夫

人^⑧等就制定這個觀念：文學是「社會的表現」——假若「社會」一詞不是指相當於人類精神的社會，而是指個別詩人所生活的小圈子，那麼這個觀念所含的真理，還不完全。顧山^⑨說明如下的「原則」，認為「表現是文藝至尊的法律」，由於「表現」一詞的意義逐漸偏狹而引起誤解，這個原則不知不覺地孕育了法國「為藝術而藝術」學派的那些機械理論。後來，聖博夫^⑩發明了如下的理論，認為文學是一種個性的表現——假若「個性」一詞，不是指文藝作品本身所顯露的藝術性，而是指文藝作家在他現實生活中所顯露的複雜的表徵，那麼這又是一個令人誤解的片面真理。再後，泰因^⑪自自然科學的影響之下，採取黑格爾的一點暗示，推演出如下的理論，認為文學是民族、時代、和環境的表現。極端的印象主義者愛把文藝看作對人生之印象的表現，或對人生微妙而變化多端之感觸的表現。但所有這些批評家和理論家，都認為文學是某些東西的表現，經驗或感情的表現，外表的或內心的表現，人本身或人以外某些事物的表現；無論如何文學總是被設想為一種表現的藝術。今日的客觀派、教條派、和印象派批評家雖然各自為政，其間

分歧可能很大，但他們所寫的一切都含著這個表現觀念。

法國的文藝批評有一世紀左右著重在這個表現的觀念上，但除了對德國思想作過一些模糊的響應之外，法國人從未嘗試去了解它所含美學方面的哲理。首先給表現這個理論賦予哲學的精確性，並從而創立批評的方法者，是那些自赫德^⑫至黑格爾那個時代的德國人。當哲學界的所有力量聚集在這個中心觀念上時，批評家靠了這個金庫大為得利。我想你們都記得卡萊爾^⑬如何描述那時代德國批評界的成就，那一段話是很出名的，他說：「在德國，批評已採取一種新的形式。它按照另外的原則向更高的目的進行。如今主要問題，已不是半世紀前大多數批評家所關心的問題：辭藻的性能，譬喻的配合，情操的適應，和文藝作品中一般的邏輯真理，也不是目前我們第一流批評家通常所注意的一個主要屬於心理方面的問題，即如何從詩人的作品中去探索並說明該詩人的特性；如今主要的問題，却是它內在的而非外在的另外兩個問題，歸根結底就是對於詩之本質與特性的問題……如今的問題不是要判斷阿狄遜^⑭以何種手法構造辭句，膨脹

比喻，而是要判斷莎士比亞以何種更為玄妙的手法編織他的戲劇，賦予愛麗兒^⑤和哈姆雷特以生命和個性。那生命存在於何處？他們如何獲得那形態和個性？那種照耀他們整個身心的崇高之情那裏來的？那種透入一切心靈即使有時像星光那麼微弱的光芒是那裏來的？他的這些戲劇是否不僅逼真而且當真；不但當真，而且比真實的本身還更能真切？因為它們用善於表白的明喻給純真的本質賦予了形體。這種快樂的統一性是什麼？我們若予以更為深刻的觀察，是否能看出它是不可分割而必然存在的？因為每件作品可以說都是脫胎於普通的思想成分，再從而靠本身的力量生長成形，而發育壯大。不僅要問某詩人是何等樣人，和他如何寫作，還要問某詩是何等樣的詩，為什麼是一首詩，而不僅是押韻的辭章；是心靈的創作，而不僅是賦予形象的一團熱情。這些是批評家的問題。批評就像一個介於受靈感者與未受靈感者之間的通譯員，一個介於預言者和聽眾之間的通譯員，這些聽眾雖然聽到預言的音調，並且領略到一點實際的意思，但是不能了解其中更深的涵義。」

恐怕沒有一位德國批評家會把這個理想完全實現

；但德國批評家提出了此一理論，這至少是他們的功勞，即使他們是不常在實踐中給以充分發揮。他們首先發覺：文藝的任務在於表現其本身，也是他們首先把批評看作一種研究如何表現的學問。歌德說：「批評可分兩類，一類是破壞性的，一類是創造性的或是建設性的。」前者根據刻板的標準去衡量文學，後者解答這個基本的問題，「作者要使自己作些什麼？他實現自己的計劃有多少成就？」喀萊爾在一篇論歌德的文章內，幾乎用歌德的話來述說批評家的首要任務是弄明白「某詩人的真正目的是什麼？他必須做的工如何呈現在他的眼前？他如何以所得的那些材料去完成他的目的？究竟完成了多少？」

這是引導一切現代批評的中心問題。從柯勒端基^⑥到沛德^⑦，從聖·博夫到勒美脫爾，這一直是批評家努力的方向，雖然有時候他們並未成功，雖然有時候他們使自己誤解這不是他們努力的方向。這不是亞里斯多德時代那些批評家的理想，他們和繼承他們的許多批評家常把一件文藝作品批判為「不合理性，不可能，傷風敗俗，或者自相矛盾……」。這不是波阿洛的批評標準，他曾責備塔索^⑧把基督教義引入史詩

，而不把希臘羅馬的神話引入史詩；這也不是愛迪生的批評標準，他曾根據勒·波蘇^②的規律去判斷「失樂園」；這也不是約翰遜博士^③的批評標準，他曾為「李耳王」一劇中不含勸善懲惡之意而惋惜，他曾武斷地聲稱，詩人不應該「去數鬱金香花的斑紋。」那麼，詩人嘗試要做的是什麼，他如何完成他的目的？他努力要表現的是什麼？他如何把它表現出來？他的作品是被何種偉大的精神力量所鼓舞？它在那承受它的心靈上留下什麼主要的印象，我如何能把這印象最妥當的表現出來？他的作品是否忠實於他自己的法則，而不是忠實於他人所定的法則！現代批評論家所孜孜不倦的，就是在面對詩人的作品時，要回答這些問題。在回答這些問題，有一點必須注意，那就是判斷詩人的目的，應該以其創作時的為準，就是說，要根據詩作的本身，而不是根據詩人在完成創作前後所抱的奢望，雖然詩人在想像中會把那些模糊的奢望當作他真正的目的。因為每一位詩人的目的都是要創造一件藝術品；而有關他成就的一切問題，只是以不同的方式，循不同的途徑，去幫助解答這終極的問題：他是否創造了一件藝術品？

二

把文學視為一種表現的藝術，這理論是一世紀以來或不止一世紀以來，批評家所共有的觀點。但這個基本概念已被纏上了多少謬論，多少混亂，多少繁雜的規則；而批評家掌握它的全部意義又是多麼緩慢！如要接受這真正的原理，就掃除那些繁雜和混亂的糾纏；把這一點看得最清楚，最能以智慧和精力將其必然結果作徹底研究的人，要推當代一位意大利思想家和批評家，名叫克羅齊^④。自從數年前巴爾福在「羅曼尼斯講座」^⑤中給他作過一番正式的介绍之日起，他已在英語世界獲得了地位。但對於我，他的作品是無需介紹的；很久以前我響應他的號召，此刻在我的演講裏我又要再度響應。我曾引導美學思想從「文藝是表現」這個觀念推至必然的結論：「一切表現皆是文藝」。時間不容許我們，理智也不會要求我們去檢討贊成的和反對的雙方的論點。現代批評家雖然意見紛紜，却已部份地接受了這個關於表現的理論，假若它一旦被完全接受，批評就可以從那些陳腐的羈絆和妨害裏得到解脫。我現在只預備指出這些陳腐的羈絆

和妨害。換句話說，我們要知道一個世紀的批評傾向，也要知道古代批評和古代文學史中有那些成份正在從新的文藝批評和文學中銷聲匿跡。

首先我們已取消了一切古老的「規律」。「規律」這個概念使我們復返於一個魔法的時代，它使現代人想起那些神秘的話語，就是神仙故事裏的英雄被無故禁說的話。規律是原始野人對於神聖物或污物有各種禁忌的遺風。我們很少發現亞里斯多德有任意決定的規律，他限定自己在文學寫作的客觀經驗中歸納經驗上的推理。但希臘後期的修辭家和羅馬人就有主義的規律了，他們把經驗上的推理變為刻板的定理。賀拉西^③給後世劇作家定下如此的規律：「你決不可讓舞臺上在同一時間內出現三個以上的角色，你的戲劇決不能多於五幕，也不能少於五幕。」我們無需推溯這些規律的淵源，也無需指出這類規律如何逐漸增多，如何被十六與十七兩世紀的古型主義者組成一套制度，如何使那時期的文藝創作受到壓迫，它們當然也無時不遭受反對的。我們曾見到阿萊鐵諾如何與斯卡力澤為敵，聖·愛佛爾蒙如何與波阿洛為敵；在每個時代，詩人都曾使批評家吃驚，因為他們竟能違背規

律而不傷詩的佳美；但一直要到十八世紀末，浪漫主義者才把這些規律逐出批評的領域。我們這時代的腐儒也曾借歷史的「慣例」和科學的「法則」，來替代業已淘汰的規律；但事實上，他們只是把古代那些刻板的規律換上新的名稱罷了；一旦文藝批評認清了都有一種受其本身原則來支配的創作精神，它們的這一套也照樣的要被淘汰。

我們已取消了文學的各種類別。它們的歷史是那些古典規律的歷史分不開的。某些文學作品有一般性的相似之處，為了便利起見，可以粗疏地歸成一類，如抒情詩、喜劇、悲劇、史詩、田園詩等等；古典主義者給每一類一個固定的標準，受制於不可違背的規律。使文學分門別類的原因是這條古典規律：喜劇與悲劇不可相混，史詩與抒情詩亦不可相混。但規律剛剛制定，就會被不耐或漠視其束縛的作家所破壞，批評家不得不對被破壞的規律加以辯解，或者逐漸把規律修改。但假若文藝是有系統的表現，假若每件文藝品都要受到這樣的詢問：「它表現了什麼，有多少成就？」那麼我們就可不必管它是否合乎批評家為便利而作的分類，和各類的規律。抒情詩、田園詩、史

詩都是抽象的東西，在文藝的領域中沒有具體的真實

性。無論詩人對這些不真實的抽象如何入迷，他們並非真的寫史詩、田園詩，或抒情詩；他們表現的是他們自己，這種表現是他們各自獨具的形式。因此，文學的類別不止三種，十種，或一百種；有多少位詩人就有多少種文學的類別。但這一點常被搞錯，尤其是在文學史上，這種錯誤最爲明顯。莎士比亞寫過「李爾王」「維納斯與愛杜尼斯」和十四行詩的長系。這三部作品常被研究詩的歷史家分開；使它們和那唯一創作者失去了連繫，而和跟它們僅約略相似的其他作品歸成一類；試問創造這三部作品的莎士比亞，這樣還有什麼地位？把英國文學分門別類，名之爲喜劇、悲劇、抒情等是犯了完全誤解批評意義的錯誤；假如文學史的內容不是作有系統的連繫，而是作橫斷的分割，歸入這樣那樣的門類，那麼，文學史在邏輯上就變成荒唐無稽了。在這門類的名稱之中只有一點尚具深刻的意義，那就是用「抒情」一詞來代表自由表達情感的文藝。一切藝術都是抒情的——「神曲」、「李爾王」，羅丹^③的「思想家」影像，「帕西農」^④，柯樂^⑤的風景畫，巴哈的賦格曲，鄧肯^⑥的舞蹈

，海涅或雪萊的詩歌，都是抒情的。

我們已取消了喜劇的，悲劇的，理想的，和一大堆諸如此類的抽象名詞。它們導源於古希臘亞力山大學派的批評家，而在十八世紀得到了新的生命。葛萊^⑦和他的朋友懷斯特^⑧以書信談論關於「崇高」的問題；其後，席勒^⑨對天眞和感情加以區別；里希特^⑩給幽默下定義，黑格爾給悲劇下定義。假若這些名詞代表文藝的內容，我們照樣可以把它們歸成歡樂、怨恨、悲哀、和熱情等類；我們談論喜劇，就該談論一首詩裏面對於歡樂的表現。反過來說，假若這些名詞代表詩的抽象分類，那麼把它們用在批評上就是違背了文藝的本質。每一位詩人都以自己的觀點描寫宇宙，每一首詩都是新穎而獨立的表現。悲劇一詞之存在並不是爲了批評，而是爲了伊斯奇勒斯和加爾德倫，莎士比亞和拉辛^⑪。沒有人反對用悲劇一詞去稱呼那些性質有些相似之詩劇，但若爲悲劇一類制定規律，並且用這些規律去衡量創作者，那就等於是給陳腐的古典戲劇概念，加上了更爲抽象的形式。

我們已取消了文體的理論，隱喻、明喻，和希臘羅馬修辭學的各種名稱。它們的存在都基於下面這個

假定：文體是和表現分開的，它在文藝品中可被隨意增減，它只是一種舞文弄墨，表面的裝飾，並非詩人個別的真實思想，亦非他整個風格的韻調。但我們知道文藝是表現，它本身具有完整性，把它加以改變，就是創造另一個表現，也就是創造另一個文藝品。假若，好比說，一位詩人把春天描寫為「血液暢流的時候」，他不曾用其他的描寫來代替，例如「血液在脈膊中震蕩的時候」；他已把自己的思想作完整的表現，除了他所表現的之外，沒有別的可以相當。

「各有各的地位，各有各的完整。」

各自滿足於地位與本身的相稱。」

在教科書裏，這類表現仍被稱為隱喻；但無論隱喻、明喻，和古典修辭學所有的古老名詞，都等於是天文學上的十二宮，魔術的咒語，占星的公式，唯有好古家才會感覺興趣。它們使蒙田聯想到「婢女們的喋喋不休」；使我聯想到許多女教員單調而無味的談吐。我們現在還能聽到有人在談「莊嚴的文體」，還有人在寫像兩世紀前的「詩之藝術」那種文章。但文體的理論在現代的思想界已不再有真正的地位，我們都已知道，撇開作品去研究文體，就像撇開諧角而去研究詼諧，是同樣的不可能。

我們已取消了就文藝而論文藝的一切道德評價。

賀拉西說：詩的功用或目的，是娛樂和有益，批評家為「娛樂」和「有益」兩個名辭爭論了好幾個世紀。有人認為，詩的意義在於教訓；有人認為，詩的意義在於娛樂；有人認為兩者兼而有之。浪漫派的批評首先說明下面這個原理：文藝除了表現之外別無其他目的；表現得完整無缺，就是達到目的；「美是文藝所以存在的理由。」詩並無促進任何有關道德或社會運動的附帶功用，正如它不能作推廣世界語的橋樑。歷史家，哲學家和立法者，可能有正當的理由不把文藝品看作文藝，而把它看作社會的證明文件，就像探石匠可能把一個影像只看作多少磅重的大理石，但他們應該了解，這樣的看法是漠視了作品主要目的，及其力量的基本來源。因為假若詩人的成就是表現他所選擇的任何題材，和表現得完整無缺，使我們認為十全十美，那麼，對於這文藝品之成就價值的評判，顯然與倫理道德無干。批評一首詩為道德或不道德是沒有意義的，就像說等邊三角形為道德，等腰三角形為不道德，或者說一個音樂的和弦或哥特式拱門為不道德，一樣的沒有意義。唯有這種人會有上述的想像，他們能在餐桌上作如下的談吐：「假若這盤菜花是根據

國際法烹調的，那就好了。」「你可知道何以我的廚司做的麵食好吃？因為他從不說謊，從不引誘婦女。」——當我們檢驗工程師造的橋樑和科學的研究時，我們不會關心道德；事實上，我們不但關心，而且認為科學家在追求真理時所負的道德責任，就是要不顧一切道德的理論。美的世界是和善跟真這兩個標準不相干的；她的目的既不在道德，亦不在真理。她的創作全是想像，顧名思義，它並不想假充真實，我們也不能把它當作真實來加以評判。詩人的唯一道義責任是忠實於他的寫作，盡其所能把他真實的幻想表達出來。假若詩人所陳述的理想，並非我們最崇拜的理想，這不應該怪詩人，却要怪我們自己；因為在有關道德的範圍之內，我們未能供給他們適當的材料，使他們建起更為崇高的大廈。雖然文藝象徵理想和實現之間永無止息的衝突，同時它必須永遠象徵無可挽救的缺陷。缺陷是我們一般人性所固有的本質，並不受任何時空環境的特殊情況影響。除了美國，其他各處的批評家都不再以倫理道德的標準來衡量文學，並且都認識文藝之必然表現出人性的一面；而在表現人性的這一面，除了藝術之外別無其他途徑。（下期續完）

幼獅文藝

三月號（三四三期）
二十周年紀念專號

夏志清 □ 文學的前途

侯 健 □ 梁實秋與新月及其思想與主張

葉嘉瑩 □ 對人間詩話「境界」一辭之義界的探討

林以亮 □ 論大觀園

張愛玲 □ 初詳紅樓夢——論全抄本

劉紹銘 □ 唐人小說中的愛情與友情

王鼎鈞 □ 渴

康芸薇 □ 免費醫牙記

朱西甯 □ 大煙筒

邵 憫 □ 門與門

每冊18元，一年（12期）一九五元

劃撥帳戶三三三六號幼獅文藝社

臺北市漢中街13號 幼獅文化公司