

卫姆塞特 著

布鲁克斯

著

颜元叔译

西洋文学批评史

中国人民大学出版社

西洋文學批評的幾個重鎮

顏元叔

——代譯序

文學批評的對象有四，即作家，作品，讀者，與時空。文學批評處理這四個對象的各別本身，也處理其間互相的關係。我們可以把作家、作品、讀者排列在同一水平上，時空則包容了全體。於是，文學批評討論作家與作品的關係，作品與讀者的關係，讀者與作家的關係，時空與作家或作品的關係，時空與讀者的關係；這些都是外在關係。假使文學批評專事研討文學作品本身，這便是企圖處理文學的內在關係。文學批評的活動，大抵周轉於這些區域之內。

西洋第一個文學批評家是柏拉圖 (Plato)。柏拉圖着重的是作品與讀者的關係。他認為文學作品編織美麗的謊言，欺騙讀者，不給讀者真知識；此外，又認為文學徒事灌漑人的情感，而為人之道則應壓制情感發揚理智，於是文學又犯了一個大罪。柏拉圖從知識觀點及理智觀點上，否定了文學的價值——對讀者的價值；所以，他要求把文學趕出他的「理想國」。

西洋文學批評史上的第二人，便是亞里斯多德 (Aristotle)。亞里斯多德是柏拉圖的學生，可是他反對柏拉圖的文學觀。據說，亞里斯多德寫「詩學」，就是為了這個目的。亞里斯多德的戰略是從文學本身的分析着手。他普遍審閱了當時的希臘文學，特別是悲劇與史詩，用歸納的方式，獲得悲劇與史詩的精髓或本質，然後作成概論與理論。這種起於各別文學事實，終於成套通則的建立，確是一位批評大師的風範。所以，亞里斯多德至今

還是西洋文學批評史上第一大家，他的「詩學」至今還是含義最豐富的文學批評典籍。亞里斯多德究竟如何反駁了他的老師呢？就知識觀點而言，亞里斯多德指出文學是模倣藝術，而模倣即為求知與學習的第一步；於是，文學經由模倣提供真知識，並且協助讀者求得真知識。至於灌溉情感一節，亞里斯多德認為悲劇能够引起情感清滌作用，清除壞情感，使人變得更豁達，更高超。不過，「詩學」一文不僅在於答辯（雖然從頭至尾，他未提出柏拉圖之名或他的觀點），亞里斯多德的雄心，是在於建立一套獨立完整的悲劇與史詩理論。他的方法是肯定悲劇與史詩的內在價值，內在價值既經肯定，外在價值隨之而獲肯定。悲劇與史詩既是文學的最高類型，談論了悲劇史詩，可算談論了一切文學的基礎。不過，從今天的觀點看去，亞里斯多德的許多觀點，大有商榷的餘地。譬如，他一再強調：「故事情節是悲劇的靈魂。」擺在現代文學的局面裏，這是很病的一句陳述。一方面，它不能適應一些現代悲劇，如荒唐劇派的悲劇；另一方面，若把這一句按語稍加誇張，便變成偵探小說或零零七之類的電影的寫照了。不過，我們可以這麼說，文學批評中的重要問題與課題，泰半被亞里斯多德揭示出來。後世的人經常跳不出他劃定的圈子，或者同意他，或者反對他，却不能漠視他。

羅馬的文學批評家霍雷斯(Horace)與朗介納斯(Loukins)，規模與氣度便小得多。霍雷斯孜孜於繼承亞里斯多德的傳統，把亞里斯多德的歸納性的結論，製成文學的成規，要求文人一概遵從，古典主義便這樣出現了。不過，霍雷斯的文學觀念，深受了時空的影響。霍雷斯的時代是羅馬帝國的全盛期，而霍雷斯又是當時上流社會的一份子。因此，他的文學理論沾染了頗深的社交習性。譬如，他認為文學修養是上流人士文飾自身的好工具，同時強調文學批評應以上流人士的文學趣味為準則。此外，他更講究一些寫文章的技巧——這倒很健康。總括說來，霍雷斯的文學理論是社交性的，技巧性的，同時他制訂了文學規則，啓開了古典主義之風尚。霍雷斯也許很難了解，以文學探討生命真諦的現代觀點。

稍後的郎介納斯，生平全不可考，只留下一篇「論雄偉文體」的文獻。「論雄偉文體」的觀點很多，但是我們可以把它們歸納為兩類。一類的觀點，在於探討文學的內在關係，即如何通過文字的操縱，使文體達到雄偉的境界。另一類觀點，集中於作家與作品的關係上。郎介納斯留下一句千古名言，即「偉大的文體是偉大靈魂之迴響」。從今日的新批評觀點看去，作家與作品，靈魂與文體之關係，是否如此密切，還是值得商榷。不過，這和我國的「文如其人」的說法，正相照合。

西洋文學批評界的一個常見的怪現象是，先有人提出反對文學的見解，然後衛護文學的人寫成論文答辯，於是變成了批評史上的里程碑。亞里斯多德如此，十六世紀的西德尼（Sidney）亦復如此，而較後還有更多的類似情況。十六世紀中葉的英國，正處於文藝復興時代，倫敦的文壇與戲劇界都十分活躍。於是有喚名高森（Gosson）者寫了一本冊子，大肆攻擊戲劇，旁及文學之一般，認為都是誨淫誨盜的毒物。高森所着眼的，是作品與讀者或戲劇與觀眾的關係。他把這本小冊子挑戰性地獻給西德尼。於是西德尼乃寫了一篇答辯的文章。「為詩申辯」，總括了文藝復興以前之西洋文學理論，並且再度強調文學對人生的價值。西德尼肯定文學是道德藝術；如果文學不道德，那只是「人類糟塌了文學，而不是文學糟塌了人類」。他又說，文學是人性的知識，人性的知識自然會產生道德的行為。他對文學最高的讚美莫過於：「世界原是銅鑄的，詩人却鑄造了一個黃金的世界。」

十七世紀後期及十八世紀是新古典主義時期。在法國如此，在英國也是如此。起初，法國的新古典主義者，繼承了霍爾斯的傳統，特別講究文章的法則，其中最著名的莫過於「三一律」的訂定。這種風氣傳到英國，首先顯示影響的批評大家是特萊登（Dryden），接着是波普（Pope），最後是約翰生（Johnson），三人各據一代，總共歷一百二、三十年。新古典主義的真精神，最可從波普的「論批評」看出。「論批評」是新古典主義的

理論大全。亞里斯多德嘗說，文學是模倣藝術，不過模倣的對象則是自然或人生。新古典主義也認為文學是模倣藝術，然而其模倣對象則是古人的作品。波普說：「讓荷馬的作品作為研究欣賞的對象，白天讀它晚上沉思它。」波普指出，文學固然要模倣自然人生，但是古人的作品即是業經「條理化」的自然人生，後來的人只要模倣古人便好。這種話聽來似乎有點「不爭氣」，「拾人牙慧」，但是它強調了綿延文學傳統的重要，使產生於別的時空的文學，經過轉化而過渡到一個新的時空，仍舊不喪失其活力，甚至更能配合與反映這個新時空。十九世紀的人士，很瞧不起十八世紀新古典主義的作品，認為特萊登與波普不是詩人，只是韻文作者而已。然而，今天的文學胃口已經確定了新古典主義文學的地位，其文學觀當然也自有身價了。

在這裏，我們應當一提十八世紀的一位德國批評家雷辛（Lessing）。一方面，他是德國第一位有份量的文學理論家，另一方面，他也是西洋文學史上第一位着力於識別文學不同於其他藝術的人。西洋文學批評中有一個「怪」現象，即是喜歡強調各種藝術間之相同性，把各種藝術混為一談，詩如畫，畫如詩，音樂是有聲的詩，詩是無聲的音樂，甚至如較後的克羅齊，認為一切藝術皆是直覺表達而已，其間沒有任何差異。這種「一鍋煮」的文學觀或藝術觀，實在弊多於利；抹殺了各個藝術的特質，摧殘了各個藝術的獨立性；結果，一個藝術家既是詩家，也是畫家，也是音樂家，也是彫刻家（「彫刻是凍結的音樂」），結果他便什麼也不是，什麼也不能。雷辛了解識別各個藝術特性的重要，首先揭示了彫刻是空間藝術，文學是時間藝術。今天，企圖識別或分析各種藝術的人很多，他們從各個角度，如媒介，題材，目的等等，去把握每種藝術的特性，揭露了每種藝術的內在本質或真義所在。這種分析的工作比那種綜合的活動，是要有益處得多了；而雷辛是分析工作的創始人。

十九世紀是浪漫主義時期。在英國的一位最重要的文學批評家是考裏芮基（Coleridge）。考裏芮基的重要性，可分為三方面。第一，他繼承了德國狂飈時期的文學及美學思潮，將它介紹到英語世界，使得德國的文學美

學思潮，普遍影響了整個世界。第二，他爲浪漫主義建立了一套最富哲學深度的文學理論。第三，他是二十世紀文學理論及批評的最主要源頭。十八世紀後期的德國狂飈運動，本質上是一種浪漫主義的運動，反對法國十七、十八世紀新古典主義，強調大自然的陶冶，直覺，情感等等，作爲文學的起始與歸依（當然，其中還帶有德國的強烈民族主義的色彩。）狂飈運動在美學上的主要源頭是康德（Kant），康德在範疇分類裏，建立了文學的獨立身份，並且認爲一切藝術的效果應是「慾惡兩無」——即一種靜態的美學情操，不會引起讀者或觀家的慾求或憎惡。狂飈運動中的主要批評家有席勒，歌德及舒勒戈爾兄弟等。致斐芮基曾至德國遊學，深受這一輩德國人的影響，回國後發表許多文章及演說，其中的觀點，甚至措辭，據威勒克（René Wellek）說，泰半襲取上述德國各家。所以，我們談致斐芮基，也等於談德國狂飈時代的諸家。

致斐芮基處理文學的外在關係，也處理文學的內在關係。就內在關係而言，他的最著名的理論即「有機結構說」。他說：每一篇成功的文學作品的「外表，皆是其內涵本質的體現」。就文學的外在關係而言，他處理了創作過程的問題：即識別想像力與幻想力，同時認爲想像力才是真正的創造官能。想像力能够化不和諧爲和諧，化混亂爲統一。和諧統一則爲美的本質，即所謂「衆多統一」。一件美的作品，其各個部份固然已經統一而臻於和諧，然各部份仍舊保持其多性。就文學與讀者的關係而言，致斐芮基認爲「詩的立即效果」是「快感」。這樣，他避免落入文學作爲教育工具之功利主義。

整體而言，致斐芮基是一位美學主義的文學理論家。但是，在文學的功利或實用主義的陣營裏，十九世紀也出現了二員大將，即雪萊（Shelley）、阿諾德（Arnold）與俄國的托爾斯泰（Tolstoy）。前面說過，文學批評的文獻常因爭論而形成。雪萊與阿諾德的論文多是如此。雪萊有一位寫小說的朋友庇卡克（Peacock），寫了一篇名爲「詩的四個時代」的文章，痛責詩歌爲過了時的東西。雪萊的答辯「詩之辯護」，便採取了實用、功利

、或說教主義的戰略。他說：文學培養想像力，想像力培養同情心，同情心使小我進入大我，因而產生同胞物與的情懷。阿諾德的對手是那位科學主義狂熱的生物學家赫胥黎（Huxley）。赫胥黎認為人文學科可有可無，教育的重鎮只在自然科學。阿諾德寫了許多文章反復申駁這種狹隘的看法。以科學主義作為必須平衡的一個極端，阿諾德強調人文主義之重要。人文主義之基礎在文化，文化之特質為甜美與光明，而偉大的文學則為甜美與光明之本源：這是文學對人類的正面貢獻。就反面而言，文學是生命之批評。文學培養的批評情操與智力，能够使人唾棄狹膚淺的物質主義，能够使人認清各種價值之層次，能够使人嚮往最高層次之精神價值。俄國的托爾斯泰在「何謂藝術」中，一方面痛責他所認為的貴族文學，一方面要求一切文學平民化，而能為平民大眾欣賞的文學，才是好文學，如聖經。文學有無限的感染力；文學感染力的終極目的，是創造一個基督教的兄弟世界或大同世界。以上這三家，都着重於文學對讀者的效果問題，也可說處理着文學與社會或時空的關係。不過，這種關係是從文學到社會或時空，而不是從社會或時空到文學。

從社會或時空走向文學，也是文學外在關係重要的一環，這便是處理文學源起的問題。文學源起於作家的心靈，源起於作家所處的時空。作家的心靈非常渺茫，難為文學批評處理——但是現代心理分析提供的方法，也有些成功的研究。作家的時空則比較容易追索；文學的歷史研究都可歸納在這個項下。正式為文學的歷史研究訂定法則的，要數十九世紀法國的批評家鄧恩（H. A. Taine）。鄧恩在所著的「英國文學史」序言中說，形成文學的因素有三：種族，時代，與環境。不同的種族創造不同的文學，不同的時代創造不同的文學，不同的環境形成不同的文學。大抵而言，他把握了部份的要津，可是若過份誇張而至忽略作家個人心靈，則還是有流弊的。鄧恩的理論到了二十世紀，變成了社會學式的文學批評。社會學式文學批評有其健全的基礎與目的。但這一派中的馬克斯主義文學批評，視文學為宣傳，視文學為工具，反而摧殘了文學的真精神——良知之自由發抒。

二十世紀是一個文學批評鼎盛的時代。各家各派林立，各自有一套理論，一套法則。但是，影響最廣，勢力最大的還數「新批評」。「新批評」的源頭人物，包括二十世紀初葉最重要的幾位文學家兼批評家，歐立德（Eliot），李查士（Richards），龐德（Pound），與休謨（T. E. Hulme）等。「新批評」的中堅份子則主要為美國人，藍孫（J. C. Ransom），推地（Allen Tate），布魯克斯（Cleanth Brooks），彭華命（R. P. Warren），溫特士（T. Winters）等。膺服「新批評」的文學觀而使用其方法者，則不知其數。近三十年来美國各大學文學系的教授與學生們，大都深受其薰陶。時至今日，論者或謂「新批評」已死，實則其理論與方法已為大眾接受，已視為理所當然，以致不似一九四〇至五〇年代初起時之引人注目而已。

「新批評」可說是一種專注於文學內在研究之學派；它把文學作品視為一種完整獨立的藝術品，孜孜於其內在結構與成份之探討。「新批評」視文學作品為超越時空的永恒結構，因此不着重歷史或傳記的研究。所以，「新批評」的美學傾向特重——這一特點或可溯源至致裏芮基。「新批評」既然專心研究文學作品本身，於是字實之研究，意象之研究，多義之研究，結構之研究，乃成為最常見之興趣焦點。這種態勢的最大好處，乃是把文學當文學來研究，而不當做歷史文獻或傳記資料來研究。但是，它的可能的短處，則是忽視了文學的文化外圍或社會外圍，可能走向脫離人生的高渺的純美學境界。

然而，「新批評」的各家時時以此自惕。他們認為文學的結構類似人生的結構。人生的結構應是自混亂而臻於統一，文學的結構亦然。文學的結構——繼承致裏芮基的說法——應是「家多統一」。他們更進一步探討「家多」成份之間的相互關係。李查士認為這種關係是一種張力的關係，即各部份互相牽制而趨平衡；稍後諸家則分別以「反諷」，「矛盾」，「邏輯結構與局部字質」，「純粹詩與不純粹詩」等等來描繪這種關係。他們不要求文學「純粹」，反而要求文學「包容」，要求文學如生命一樣「包容」萬象，更進一步要求「統一」或「平衡」。

或「和諧」——一種經驗了「不和諧」的「和諧」。文學如此，人生亦當如此。是則，「新批評」的文學觀經常影射着一種人生觀。

歐立德要求文學無我。這是「新批評」的一個基本觀念，却也類似較近發展的神話與原始類型的文學觀。這種文學觀根源於卡爾容(Carl Jung)。卡爾容認為有所謂「原始類型」的觀念，在人類的腦細胞裏代代相傳，自古至今；藝術如能捕捉呈現這些原始類型，則人心受其影響，會如禾麥之因風而仆。如此說來，則藝術家或文學家要表現的是人類的靈魂，民族的靈魂，而非個人區區小我的靈魂。於是，文學取汲於人類之全體，表現人類之全體，則文學之內在與外在或可貫通而融為一體。

文學是一種現象，文學批評是對這個現象的探索與研究。各代的人，各地的人，因其不同的習性、需求、與條件，作了不同的研究探討，獲得不同的結論。這正顯示各代各地的人，對文學的積極關懷，積極要求文學對他們的生命有所助益，文學批評便是文學與人生相接觸，閃耀而出的火花。

目錄

西洋文學批評的幾個重鎮——代譯序	一
第一章 蘇格拉底與吟詩家	一九
第二章 亞里斯多德的答辯——詩之結構說	三三
第三章 亞里斯多德：悲劇與喜劇	五三
第四章 文字媒介：柏拉圖與亞里斯多德	六八
第五章 羅馬古典主義：霍雷斯	八五
第六章 羅馬古典主義：郎介納斯	九八
第七章 新柏拉圖主義的結論：普洛泰納斯與若干中古課題	一二一
第八章 更多的中古論題	一三七
第九章 十六世紀	一五五
第十章 英國新古典主義：蔣森與特萊登	一七五
第十一章 特萊登與十七世紀後期的若干課題	一九九
第十二章 修辭學與新古典主義的機智	二三一
第十三章 愛迪森與雷辛：詩歌圖畫說	二五八
第十四章 天才，感情，與聯想	二八四
第十五章 新古典主義的通性：山姆姜生	二八四

第十六章	詩的字彙：渥茲華茨與攷裏內基	三二〇
第十七章	德國的文學理論	三三五
第十八章	想像力：渥茲華茨與攷裏內基	三五四
第十九章	庇卡克與雪萊之對峙：狂熱的說教主義	三七八
第二十章	阿諾德的預言	三九六
第二十一章	真實的與社會的：藝術作為宣傳	四一六
第二十二章	為藝術而藝術	四三七
第二十三章	表達主義：克羅齊	四六〇
第二十四章	歷史方法：一個回顧	四八二
第二十五章	悲劇與喜劇：內在的焦點	五〇八
第二十六章	象徵主義	五三六
第二十七章	李查士：張力的詩學	五六一
第二十八章	語義學的原理	五八五
第二十九章	歐立德與龐德：無我的藝術	六〇五
第三十章	小說與戲劇：肥碩的結構	六二六
第三十一章	神話與原始類型	六四二
第三十二章	卷後語	六六六

西洋文學批評史

第一章 蘇格拉底與吟詩家

自始以來的詩人，多喜歡談論自己的作品，把文學見解寫入自己的詩篇。所以，人類自有了詩歌，雌型的文學理論便相繼出現。荷馬在他的史詩卷首，向繆司女神呼求靈感。這種行為便暗示一種詩的創作理論——即是詩篇的形成乃是神賜靈感的結果。這種看法對於後世詩歌理論史，有其重大的影響。自荷馬至第一位正式的西洋文學理論家柏拉圖（Plato）。其間經歷數世紀，其中的希臘人如黑希和（Hesiod），梭倫（Solon），西蒙尼德斯（Simonides），品達（Pindar），以及第五世紀的修辭家，戲劇家，都有或多或少的文學見解——如詩歌可令人迷戀，可教訓人，是天才的自然流露，是勤謹學習的成果，類似繪畫的文字產品，是文字的巧妙安排等等。在以後的討論中，將隨時追溯到這些理論。

第五世紀末期，百里克利斯的偉大時代（Periclean Age）已盛極而衰。雅典的喜劇家在劇本中嘲諷着人生，更以類似的態度，批評了文學。其中以阿里斯托芬尼士（Aristophanes）的批評最為尖酸刻薄；他特別喜歡攻擊現代派悲劇家優利庇底斯（Euripides）。紀元前四〇五年，阿里斯托芬尼士寫成「羣蛙」（The Frogs），其中一段辯論，是今日尚存的最早略具規模的西洋文學批評。在這部戲劇中，劇場的主保神戴奧尼沙斯（Dionysus）曾赴地獄一行，企圖把剛死不久的優利庇底斯，帶返人間，使他能重埋舊業，再展才華；可是，後來戴奧尼沙斯却改變初衷，把最高的榮譽賞給了老派劇作家愛斯克拉士（Aeschylus）。戴奧尼沙斯原來宣稱，他的評

判標準有二：一是編劇的技巧，一是有關國計民生的諍諫。後者似較前者重要。可是當他實際品定詩人等級時，卻忘記了原定的標準。他獨對老派劇作家愛斯克拉士有所偏愛，把最高的榮譽給了他。戴奧尼莎斯則幽默地指出作者的某些特色，如愛斯克拉士的文章如曠野旋風，呼嘯不絕，優利庇底斯每以跛腳的乞丐，爲劇中主角。最令研究文學批評的人難以忘懷的是：他有直捷明快的批評手法；他搬出一座天秤，把兩個劇作家的詩，彼此一行對一行地稱量起來。

戴奧尼莎斯：好吧！唸一行詩來。

優利庇底斯：我希冀阿哥鼓舞編織的羽翼。

愛斯克拉士：啊！斯倍克阿斯流水的清淺，放牧的草原。

戴奧尼莎斯：稱吧！看！天秤的這一端比那一端重多了。

這雖是一場充滿詼諧的批評遊戲，却也象徵了早期文學批評的手法。這種手法予人極大的清新感，表面上直捷天真，內在却隱含敏銳的觀察。這是後來人們徒事擬訂繁雜晦澀的批評條例，最顯缺乏的長處。能够把距今已三千年的史詩不作古典文學看，而只把它認作當時民間傳誦的英雄詩；能够把距今僅半世紀的悲劇與喜劇，看做社會性與宗教性的藝術；這些是我們立刻要討論的柏拉圖——一位對人生作過普遍自由的沉思的人——所佔有極大的優勢，而這些優勢不是後人可以分享的。

二

柏拉圖的主要文學論著之一是「愛昂」(Ion)。這篇對話錄完成於紀元前四世紀的最初十年間，距他的老師蘇格拉底之死（紀元前三九九年）不遠；其中雜論類似阿里斯托芬尼士的「羣蛙」。「愛昂」也採取了戲劇性的

對話形式，是一篇哲學對話錄，時間與地點是在比羅奔尼撒戰爭（Peloponnesian War）結束前不久的雅典。雅典的民主政治這時正在經歷短期的低潮。對話者之一是蘇格拉底，另一位是愛昂。愛昂是位吟詩家；對話開始時，他甫自愛庇多拉斯吟詩得勝歸來。據我們推想及參考這篇對話錄的描述，當時的吟詩家大概相當於現代的演員與文學教授的雙重身份的揉合。愛昂經常公開朗誦荷馬的伊里亞德（The Iliad）與奧狄賽（The Odyssey），尤其是其中情感激動的片段。而且，他還可以作批評的與道德性的漫談。吟詩家的聽家一定相當多（即使我們把對話所記的兩萬聽家視為一個誇大的數字）；有時候，吟詩家深深感動聽家，使全場為之熱淚橫流。吟詩家的衣着非常華麗，有時頭戴金冠；吟詩的報酬也相當優厚。他們是希臘早期尚無正規教育系統時的全民教育家，他們的教材全是文學作品。

在這篇命題「愛昂」的對話裏，蘇格拉底代表着城邦政治日趨衰微時高漲的批評精神。在阿里斯托芬尼士的「雲霧」（The Clouds）劇中被描寫為一個詭辯家的蘇格拉底，擺出一付思想製造家的姿態，專事誘騙青年反抗父兄；但在柏拉圖的對話錄中，却變成一位精微的哲學家，是愚昧無知之無情敵人。蘇格拉底在「愛昂」中表面上偽裝着向愛昂討教吟詩家的職業奧秘，實則提出許多令愛昂深感困惑的問題，迫使愛昂作不利於自己的回答。譬如說，愛昂被迫承認，詩人雖然多，但各個詩人的主題大致雷同。他自己作為吟詩家却只能朗誦荷馬，只對荷馬感到興趣。假如有人討論荷馬以外的詩人，他便昏昏欲睡。最後，愛昂不得不接受蘇格拉底的想法，即是，愛昂對於荷馬的愛好，不是基於愛昂自己的藝術造詣與學養，愛昂沒有技巧可言；因為技巧或藝術是一種調和統一的東西。用現代語解釋，倘使「詩」有任何精闢明確的界說，則「詩」為一個單義名詞，而非多義的。於是，倘使你能談論某一詩人，你也一定能談論其他詩人。愛昂却不能，因此他缺乏詩藝的認識。

蘇格拉底的終極目的，是通過吟詩家以攻擊詩人本身。他的攻擊高潮出現於有名的一段對話。其間蘇格拉底

把詩人比做一塊磁鐵，輻射出一種神秘的力量，吸引着一連串的鐵環，那便是吟詩家與他的聽衆。無論詩人與吟詩家的談吐，都源於一種神秘的影響，一種瘋狂。

因爲詩人是一種輕快、有翅、神聖的東西。他無法作詩，除非當他的靈感受到鼓舞，知覺消失，進於瘋狂；假使他沒有達到這種境界，他沒有力量也不能夠說出預言。

——五三四

後世批評家有時居然引用上述這段話，證明柏拉圖是文學的擁護者。譬如，雪萊（Shelley）翻譯「愛昂」，同時他自己的「詩歌的辯護」（Defense of Poetry）一文也反映了上述的一段論調。我們應該注意的是，愛昂本人頗不樂意接受蘇格拉底的想法。

這話不錯，蘇格拉底。但是，我相信你不會有足够的雄辯之才來說服我，令我相信我在吟賞荷馬時，我是瘋了，着迷了。假使你曾經親自聽過我談論荷馬，你當不可能作如是想。

——五三六

事實上，蘇格拉底一再重覆詩人瘋狂之說，詩人無需藝術學養，詩人身不由己。這些話難令人相信是對詩人的讚美詞——而不是笑裏藏刀的反面話。任何眼明的讀者都看得出，詩人瘋狂說是一種十分勉強的論調。蘇格拉底表面上試圖爲詩歌的創作建立一套理性的解釋，然後指出理性的解釋是一條死巷，乃進而攤出令人不能信服的瘋狂說。「愛昂」篇末的一段對話，足以加強這種印象。

蘇格拉底：你所朗誦的荷馬詩篇，誰是好的評判者，是你自己？還是戰車駕駛者？

愛昂：戰車駕駛者。

蘇格拉底：對了，因爲你只是一位吟詩者，不是駕戰車的人。

愛昂：是。

蘇格拉底：那麼，吟詩者的藝術，不同於駕戰車者的藝術，是嗎？

愛 昂：是。

蘇格拉底：假使知識不同，不也就是說知識對象的事物也不同麼？

愛 昂：不錯。

蘇格拉底：你當然知道「伊里亞德」中的一段，描寫芮斯圖的愛妾希堪米娣，給受傷的麥克昂一種藥酒。她說：「普拉米安酒配成的藥酒；她用銅鉈將羊乳酪鉈成細條，又放了一個洋葱在他面前，增加飲酒的滋味。」——（伊里亞德十一，六三九——四）你想，是吟詩家的知識還是醫生的知識，可以比較妥善地的評定這些詩行是否恰當？

愛 昂：醫生的知識。

——五三八

就是這樣的方式，蘇格拉底繼續詰詢下去，迫使愛昂不得不承認，詩人與吟詩家既無這種知識，也無那種知識。最後，蘇格拉底在佔盡一切優勢之餘，仍使出他的殺手鐮：吟詩家沒有自己獨特的知識。

蘇格拉底：愛昂，你對荷馬的了解，比我深厚得多。你能不能爲我指出幾段，特別處理吟詩家與他的藝術的文字。對這幾段的評判，吟詩家應可勝過他人。

愛 昂：蘇格拉底，我要說每一段都是如此。

蘇格拉底：愛昂，不對，不對。難道你忘記了你自己剛說過的話？一個吟詩家當具有較好的記憶力呀。

愛 昂：你說我忘了什麼？

蘇格拉底：難道你忘了，你承認過吟詩家藝術不同於戰車駕駛者的藝術。

愛 昂：我記得。

蘇格拉底：你不是同意，他們的藝術不同，因此他們的知識內容也不同麼？

愛 昂：是。

蘇格拉底：如此說來，你不是證明了，一個吟詩家是不可能知曉一切事物的嗎？

愛 昂：蘇格拉底，有些事物，吟詩家是不知道的。

蘇格拉底：你的意思該是，其他藝術的知識都不是吟詩家所能知曉的。既然，一位吟詩家並不通曉一切的藝術，他究竟知道其中的那一些？

愛 昂：他知道男人與女人該說什麼話，自由人與奴隸該說什麼話，統治者與臣民該說什麼話。

蘇格拉底：難道你以為一位吟詩家比一位舵手，更知道一位海船的駕駛者該說什麼話嗎？

——五三九——四〇

於是，辯來辯去，蘇格拉底又回到辯論的出發點。值得我們注意的是，愛昂在上段對話中企圖把辯論引入「一般人性」的範疇裏，却被蘇格拉底迅速地制住了。蘇格拉底堅持只討論技術性或科學性的問題。對話結束時，愛昂被迫陷入可笑的窘境。假使他堅持自己是一位吟詩家，那麼他也必須承認他是一位大將軍。也許，如柏拉圖在「共和國」(The Republic)十卷中所示，研讀荷馬的史詩，與戰爭藝術有或多或少的傳統關係。

蘇格拉底向愛昂所提的一切問題，都可以歸納於一個核心或基本問題：詩歌能傳授讀者什麼知識？詩人的力量來源在哪裏？另一個隱藏的問題是：詩人力量的來源與他的作品の本質之間，有何種關係？黑希和在其「神譜」(Theogony)一書的開端，強調繆司女神具有予人真知的能力，對於詩歌女神賜予靈感說法，予以利於詩人的肯定。黑希和說繆司女神親自對他說過：

我們知道如何表達許多相似真理的虛構故事；我們心甘情願的時候，也知道如何表達真理。

——神譜，二七