

卫姆塞特

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

卫姆塞特  
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

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。

## 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。至於灌漑情感一節，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，這是很語病的一句陳述。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(Longinus)，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，正相吻合。

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，認為都是誹淫誹盜的毒物。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，繼承了霍雷斯的傳統，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），最後是山姆姜生（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使好。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，也是雕刻家（「雕刻是凍結的音樂」），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，首先揭示了雕刻是空間藝術，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致斐芮基（Coleridge）。致斐芮基的重要性，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，他為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，作為文學的起始與歸依（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，並且認為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，同時認為想像力才是真正的創造官能。想像力能够化不和諧為和諧，化混亂為統一。和諧統一則為美的本質，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衆多性。就文學與讀者的關係而言，致斐芮基認為「詩的立即效果」是「快感」。這樣，他避免落入文學作為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，十九世紀也出現了三員大將，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），寫了一篇名為「詩的四個時代」的文章，痛責詩歌為過了時的東西。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，能够使人唾棄狹隘膚淺的物質主義，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（Ivor Winters）等。膾炙「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家接受，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內基。「新批評」既然專心研究文學作品本身，於是字質之研究，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——繼承致裏內基的說法——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」。

# 目錄

|      |                        |     |
|------|------------------------|-----|
| 第一章  | 西洋文學批評的幾個重鎮——代譯序       | 一   |
| 第二章  | 蘇格拉底與吟詩家               | 一九  |
| 第三章  | 亞里斯多德的答辯——詩之結構說        | 三三  |
| 第四章  | 亞里斯多德：悲劇與喜劇            | 三三  |
| 第五章  | 文字媒介：柏拉圖與亞里斯多德         | 五三  |
| 第六章  | 羅馬古典主義：霍雷斯             | 六八  |
| 第七章  | 羅馬古典主義：郎介納斯            | 八五  |
| 第八章  | 新柏拉圖主義的結論：普洛泰納斯與若干中古課題 | 九八  |
| 第九章  | 更多的中古論題                | 一二一 |
| 第十章  | 十六世紀                   | 一三七 |
| 第十一章 | 英國新古典主義：蔣森與特萊登         | 一三五 |
| 第十二章 | 特萊登與十七世紀後期的若干課題        | 一七五 |
| 第十三章 | 修辭學與新古典主義的機智           | 一九九 |
| 第十四章 | 愛迪森與雷辛：詩歌圖畫說           | 二三一 |
| 第十五章 | 天才，感情，與聯想              | 二五八 |
| 第十六章 | 新古典主義的通性：山姆姜生          | 二八四 |

|       |                   |     |
|-------|-------------------|-----|
| 第十六章  | 詩的字彙：渥茲華茨與攷婁芮基    | 三一〇 |
| 第十七章  | 德國的文學理論           | 三三五 |
| 第十八章  | 想像力：渥茲華茨與攷婁芮基     | 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         | 五六二 |
| 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，雛型的文學理論便相偕出現。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），西蒙乃底斯（Simonides），皮達（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。戴奧尼莎斯還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，優利庇底斯每以跛脚的乞丐，為劇中主角。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。

愛克斯拉士：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；能够把距當時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；其中蘇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。吟詩家的聽眾一定相當多（即使我們把對話所記的兩萬聽眾視為一個誇大的數字）；有時候，吟詩家深深感動聽眾，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看法，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东西。用現代語解釋，倘使「詩」有任何精闡明確的界說，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，你一定也能談論其他詩人。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眾。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。

因為詩人是一種輕快、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。

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，蘇格拉底一再重複詩人瘋狂之說，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為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，因為你只是一位吟詩者，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梯，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。

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。難道你忘記了你自已剛說過的話？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？