

葉維廉主編

10(7)1/196

中國現代文學批評選集

中國現代文學批評選集

葉維廉主編

中國現代文學批評選集

65.8.0138

中華民國六十五年八月初版

定價新臺幣一百元

中華民國六十六年三月第二次印行

保有版權，翻印必究

主編者	葉	維	廉
發行人	王	必	成

出版者 聯經出版事業公司
臺北市忠孝東路四段555號
電話：7683708・7678738
郵政劃撥帳戶第 100559 號

行政院新聞局出版事業登記證局版臺業字第0130號



中國現代文學批評選集

序

或許是由於中國傳統的美感視境一開始就是超脫分析性、演繹性的緣故（見拙文「從比較的方法論中國詩的視境」）；或許是因為中國是一個抒情詩（Lyric）傳統的而非史詩或敘事詩的傳統的緣故，我們最早的美學提供者主張「知者不言，言者不知」（老子），主張未封前的境界（莊子），而要求「不著一字，盡得風流」（司空圖），認為詩「不涉理路」（嚴羽），而不同於亞理士多德以還的西洋文學批評那樣認為文學有一個有跡可循的邏輯的結構，而開出了非常之詭辯的以因果律為據，以「陳述——證明」為幹的批評；在一般的西方批評中，不管它採取那一個角度，都起碼有下列的要求：

- 一、由閱讀至認定作者的用意或要旨。
- 二、抽出例證加以組織然後闡明。
- 三、延伸及加深所得結論。

他們依循頗爲嚴謹的修辭的法則，*exordium*, *narratio* *argumentatio* 或 *probatio*, *refutatio*, *peroratio* 或 *epilogue* (始、敘、證、辯、結) 不管用的是歸納還是演繹——而兩者都是分析的，都是要把具體的經驗解釋爲抽象的意念的程序。

這種程序與方法在中國傳統的批評文字中極爲少見，就是偶有這樣的例子，也是片斷的，而非洋洋萬言娓娓分析證明的巨幅；如果我們以西方的批評爲準則，則我們的傳統批評泰半未成格，但反過來看，我們的批評家才真正了解一首詩的「機心」，不要以好勝的人爲來破壞詩給我們的美感經驗，他們怕「封（分辨、分析）始則道亡」，所以中國的傳統批評中幾乎沒有娓娓萬言的實用批評，我們的批評（或只應說理論）只提供一些小學上（或由創作上反映出來的美學）的態度與觀點，而在文學鑑賞時，只求「點到即止」。前者可以司空圖的論詩的藝術的「二十四品」爲例，現舉一品：

俯拾即是

不取諸鄰

俱道適往

著手成春

、如逢花開

如瞻歲新

真與不奪

強得易貧

幽人空山

過雨采蘋

薄言情悟

悠悠天鈞

首先，這篇論詩的藝術（*Ars Poetica*）的文字，如陸機論創作的哲學的「文賦」是用詩寫的，但西方霍萊斯（Horace 65B.C.-8 B.C.）所寫的「詩的藝術」（也稱為用詩寫的！）相比之下，雖然兩者都提到一些詩的理想，譬如自然這觀念，但在司空氏的文字裏沒有多少演繹性的說明，相反的霍氏的却是名副其實的押了韻的散文，而且是分析性（而非抒情性）的散文；在司空氏的文字裏，一如陸機的「文賦」，我們有詩的活動，包括用意象及律動來迹近王維、孟浩然那類超乎名義的境界；我說去「迹」近，去「逗」王、孟那類詩的意旨，而非「說明」其機心；去「迹」近，去「逗」何嘗不是一種方法，何嘗不可以使讀者躍入詩中，其異於亞理士多德者，其一要求「聆聽雅教」，其一邀請「參與創造」。

「點到即止」的批評常見於「詩話」，「詩話」中的批評是片斷式的，在組織上就是非亞理士多德型的，其中既無「始、敍、證、辯、結」，更無累積詳舉的方法，它只求「畫龍點睛」的（一如詩中的求「眼」）批評，且舉一例：

鄭谷詠落葉未嘗及彫零飄墜之意，人一見之自然知爲落葉。詩曰：返蟻難尋穴，歸禽易見窠，滿廊僧不厭，一個俗嫌多。

這是「批評」的全部，只點出詩中一特色，使人感着，至於作者利用了什麼的安排使這種特色「有效地」使我們感到，文字造詣如何，靜態動態的問題（氣氛及律動的快慢），對比的問題，一概未論及；它只如火光一閃，使你瞥見「境界」之門，你還需跨過門檻去領會。

這種「言簡而意繁」的方法，一反西洋批評中「言繁而意簡」的傾向，是近似詩的表達形態（當是比較而言），因為它在讀者意識裏激起詩的活動或詩的再造；則就較為有系統有計畫的理論如「文心雕龍」及「滄浪詩話」，在方法上仍是「言簡而意繁」，而且常用「境界重造」的方法（利用有詩的活動的意象使境界再現），如文心裏的「原道」：

心生而言立，言立而文（紋）明，自然之道也。傍及萬品，動植皆文：龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；雲霞雕色，有陰畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇；夫豈外飾，蓋自然耳。至於林籟結響，調如竽瑟；泉石激韻，和若球壘……

這裏的文字比陸機、司空氏的文字有較多的演繹意味，雖則如此，他仍然用了許多感覺的意象來喚起所謂自然之道的境界。而滄浪中的「空中之音、相中之色、水中之月、鏡中之象」亦是感覺意象來印證其「無迹可求」之境界。

但這種批評不是沒有缺點的，第一，我們要問：是不是每一個讀者都有詩的慧根可以一擊而悟？第二，假如批評家本身就很具詩人的才能（我們可以假定他的感受力是很足夠的，否則他不會去批評和鑑賞

詩），他就無法喚起詩的活動，如此他的批評就容易流於隨意（任意的）印象批評，動輒說此詩「氣韻高超」，他既沒有說明（他既用傳統的方法，他自然不說明了）氣韻如何的高超，而又沒有「重造」高超的境界。（要「重造」，一定不能拾人牙慧，抄別人的意象，所以雖然有人設法「重造」，其仍流於任意的印象批評就是沒有獨見的詩的活動的緣故。）這個壞的影響在中國相當的嚴重，不信？看看許多大教授們的所謂「批評」吧！所以，如果我們相信批評家的一部分責任是應該對讀者負責的，如果我們肯很現實的承認不是全部的批評家有「重造詩境」的才具的，我們必須相信，就批評的發展而言，某一個程度的說明是有效的；所以在傳統的中國批評裏還有一種不致於太破壞詩中的機樞的解說性批評，相當於西洋的 *Explication de texte*（本文的闡說）的批評，其收效有時及於前些年來英美甚流行的「形態主義」的批評（*Formalism*，譯為「形態主義」的批評，只求異於一般「形式主義」的含義，現在所提到的相近處，只就其着重美感經驗的機樞的分析而言，而不指其整套看法，中國詩因視境與西洋詩大異，故最終的目的又大大不同，因不屬本文範圍，從略。）現連舉三例，由片斷式的討論到全詩組織的述寫：

古人爲詩，貴於意在言外，使人（即讀者）思而得之……近世詩人惟杜子美最得詩人之體，如國破山河在，城春草木深，感時花濺淚，恨別鳥驚心。山河在，明無餘物矣，草木深，明無人矣，花鳥，平時可娛之物，見之而泣，聞之而悲，則時可知矣，他皆類此，不可備舉。——迂叟

批評者把在讀者的「思而得之」的緣由說明，而使讀者的感受加深；讀者所「思」的，在杜甫這首詩

中，當不只批評者所指出的一面而已，但批評者所指出的却是最顯著的一面，使讀者很實在的取得作者當時的情境的氣氛，而可以展開其他的美感的活動。但這一個例子仍屬「點到即止」的批評，雖然它已開始分句述意。它仍是片斷式的批評，沒有對每句中多重的含義及其多重含義如何互為扶持作了任何詳盡的說明。下面第二個例子，雖然只討論一句詩，比起前例就詭奇得多了：

如玄元皇帝廟（按：杜甫詩）作「碧瓦初寒外」句，逐字論之。言乎外，與內為界也。初寒何物，可以內外界乎？將碧瓦之外，無初寒乎？寒者，天地之氣也，是氣也，盡宇宙之內，無處不充塞，而碧瓦獨居其外，寒氣獨盤踞于碧瓦之內乎？寒而曰初，將嚴寒或不如是乎？初寒無象無形，碧瓦有物有質，合虛實而分內外，吾不知其寫碧瓦乎？寫初寒乎？寫近乎？寫遠乎？使必以理而實諸事以解之，雖稷下談天之辨，恐至此亦窮矣。然設身而處當時之境會，覺此五字之情景，恍如天造地設，呈于象，感於目，會於心。意中之言，而口不能言，口能言之，而意又不可解，劃然示我以默會相象之表，竟若有內有外，有寒有初寒，特借碧瓦一實相發之。有中間，有邊際，虛實相成，有無互立，取之當前而自得，其理昭然，其事的然也。

——葉燮

葉燮說「呈于象，感於目，會於心」這種美感經驗過程是直覺的，非演繹的；他又說：「意中之言，而口不能言，口能言之，而意又不可解」，顯示他正是「知者不言、言者不知」的信徒，不相信詩有「邏輯的結構」（這是他——和其他中國批評家一樣——所不同於美國新批評家所構成的「形態主義」的地方）

）；但畢竟他說話了，他用疑問句的方式分析了這句詩在我們直覺裏所發射出來的多義性的層次，而使我們（讀者）的直覺得來的渾然的靈感經驗有了眉目更清的印證；但我們並未由具體的經驗逃出而落入抽象思維囚牢中，我們還是握着「當時之境會」。疑問句的分析方法，與兇巴巴而來的權威性的肯定句的分析是不同的；疑問句有待讀者的點頭，葉燮把心感活動非常之技巧的還給讀者；在後者的情況下，一切要聽批評家的。但我們不得不承認，葉燮給了我們非常有效的說明性的批評而無礙於美感經驗呈示之完整，這正是由於他了解到詩的「機心」，「使必以理而實諸事以解之，雖稷下談天之辨，恐至此亦窮矣。」而缺乏了這種基本的顧慮的批評家，必將詩分割到無可辨認而後已。

我的第三個例子是吳淇「六朝選詩定論」卷十一中論到陶潛飲酒詩第五首的文字，這篇文字裏可以說具有葉燮之長，而尤有進者，分析及於單字的多義性，且貫及全詩前後的呼應，實在是「形態批評」最上乘之作，由於本篇太長，且錄一詩見其經緯：

……廬之結此，原因南山之佳，太遠則喧，若竟在南山深處，又與人境絕。結廬之妙，正在不遠不近，可望而見之間，所謂「在人境」也。若不從南山說起，何異闌闌？然直從南山說起，又少含蘊，故不曰「望」，而曰「見」。「望」有意，「見」無意。山且無意而見，菊豈有意而采……乃自得之謂也。

批評（在此尤指鑑賞方面的批評）往往是一種回顧的行爲，是在詩的美感活動在我們意識裏發生了作

用以後，對當時的直覺經驗的分析。吳淇的批評正是對這種美感經驗的分析，在上錄的片斷中，他仔細地推敲構成其閱讀時直覺到的「自然」、「自得」、「天趣」的手段；他的考慮仍是美學上的考慮——同時我們注意到，其間還是含有判值性的因素，下意識裏，他是被傳統認「自然」爲詩的最高理想這一說法（皎然、司空圖、蘇東坡、嚴羽）所支配着。

至此，我們不妨對以上的理論（或批評）的一些特色加以扼要的複述：

一、中國的傳統理論，除了泛言文學的道德性及文學的社會功能等外在論外，以美學上的考慮爲中心。
二、中國傳統的批評是屬於「點、悟」式的批評，以不破壞詩的「機心」爲理想，在結構上，用「言簡而意繁」及「點到而止」去激起讀者意識中詩的活動，使詩的意境重現，是一種近乎詩的結構。

三、即就利用了分析、解說的批評來看，它們仍是只提供與詩「本身」的「藝術」，與其「內在機樞」有所了悟的文字，是屬於美學的批評，直接與創作的經營及其達成後的趣味有關，不是浪費筆墨在「東家一筆大膽假設、西家一筆小心求證」的累積詳舉，那種雖由作品出發而結果離作品本身的藝術性相去十萬八千里的辯證批評，它不依循（至少不硬性依循）「始、敘、證、辯、結」那種辯證修辭的程序——我們都知道，西洋批評中這些程序，完全是一種人爲的需要，大部份可以割去而未損其最終的所悟；中國的利用了分析、解說的批評，多半是屬於切去了外加的修辭的枝極的批評（或應說：未強加修辭的枝極的批評。）他們用分析、解說仍盡可能點到而止，而不喧賓奪主——不如近代西洋批評那樣欲取代作品而稱霸那種咄咄迫人的作風。

在我們回顧傳統批評的特色時，我們雖然覺得中國批評的方式（當指其成功者）比西洋的辯證的批評著實得多，但我不能忽略其缺點，即是我上面所提到的：「點、悟」式的批評有賴於「機遇」一如禪宗裏的公案的禪機：

問：如何是佛法大意？

答：春來草自青。

這是詩的傳達，確乎比演繹、辯證的傳達豐富的多。但批評家要有禪師這種非凡的機鋒始可如此做，就是有了禪師的機鋒，我們仍要依賴小和尚（讀者）的悟性；「春來草自青」之對「如何是佛法大意」，在禪宗的看法，是「直指」，是「單刀直入」，但不見得所有的小和尚都完全了悟其間的機遇，這是「點、悟」批評所暗藏的危機；但最大的問題是，有「獨具隻眼」的「禪機」的批評家到底不多，於是我們就有了很多「半桶水」的「點、悟」式批評家：

問：如何是詩法大意？

答：妙不可言。

於是我們所得到的不是「喚起詩的活動」的「意境重造」的批評，而是任意的，不負責任的印象批評。由是我們可以了解為什麼胡先生在「德」先生及「賽」先生的旗幟下可以這麼的兇，不把這些「順口開河」的批評一掃而清誓不為胡適之。於是前推後擁，泰西批評中的「始、敘、證、辯、結」全線登陸，這因為是「矯枉」，所以大得人心，而把是否「過正」的問題完全拋諸九霄雲外，這，在當時確是很需要的；唯有實證實悟才能發揮批評的功能。

「新文化新文學運動從最開始的時候便強調批評的精神，雖然當時的作者，因處於新舊的交替，還沒有提供『妥善』的方法和客觀的態度。五四運動原是一種文化覺醒的運動，百多年來外侮之辱，至此無以復加，當時的中國正面臨滅亡的恐懼。所謂文化覺醒，便是要雪恥辱，重建民族的信心，要除恐懼，推動新的科技文化以充實國勢。要救國，必須要傳播新的思想，所以必須要推動口語，作為傳播的媒介，使新文化的意識與意義得以普及大眾。要他們覺醒到國家的危機，必需對舊文化的弊病作全面的攻擊，在當時，新思想者不假思索的揭傳統文化的瘡疤，呈露着一種戰鬥意識的批評精神，當時的凶猛程度，我們現在看來，是相當的情緒化的，對於傳統文化中一些對新文化新社會乃具啟發意識的美學內容及形式甚至生活、倫理的觀念，對於它們的正面作用完全一筆抹煞者，大有人在。在當時的激流中，要停下來不分新舊只辨好壞完全客觀而深思熟慮地去處理文學者實在不多，而且亦非當時的主流。五四時期強烈的戰鬥的批評精神亦反映於當時的創作裏，譬如批判的寫實主義（Critical realism），反傳統社會的戲劇與小說，為當時最具代表性而貢獻也最特出的文學創作，即就詩歌來說，當時所繼承的便是西方浪漫主義中革命性的一面，由語言的形態（棄傳統不涉理路的語態而襲用說理演繹的語法，強調「我」的重要性，由「我」向「你們」申說當前要義到題旨，無不具有批評的精神，甚至有時會沉入過度傷感主義的新月詩人，都可以說是在一種對過去制度批判下的精神進行，如徐志摩認為愛情至高至大可以克服萬難改變世界等等，固然可以視作缺乏理智平衡的一種宣洩，但這種推崇愛情的態度，後面仍是對傳統儒家愛慾的批評。

五四的精神之一，便是實證實悟的科學精神和理性主義，但在開始的階段的作品，常呈現過度情緒化的發揮，這是一種矛盾的現象，但這種矛盾的現象，是任何遽變中常見的歷史現象，對五四時期的思想形

態的回顧，以李長之的「迎中國文藝復興」（一九四二年）所提出的幾點最值得我們參考，茲列舉數則於后：

一、五四運動並非「文藝復興」……所謂文藝復興的意義是：一個古代文化的再生，尤其是古代的思想方式、人生方式、藝術方式的再生……可是中國的五四呢？試問復興了什麼？不但對中國自己的古典文化沒有了解，對於西洋的古典文化也沒有認識。

二、五四乃是一種啓蒙運動，啓蒙運動乃是在一切人生問題和思想問題上要求明白清楚的一種精神運動，凡是不對的概念和看法，都要用對的概念和看法取而代之。在這種意義下，勢必第一步是消極的，對一切的權威、感官的欺騙，未證實的設想，都擬一拋而廓清之……所以這種啓蒙的體系太重理智的意義與目的的實效，於是實用價值是有了，而學術的價值却失了……和理智不解緣的，是唯物思想及功利主義。

三、五四是一個移植的文化運動，揚西抑東……移植的文化，像插在瓶裏的花一樣，是折來的，而不是根深蒂固地自本土的豐富的營養的。

四、五四運動在文化上是一個未得自然發育的民族主義運動……因為那時並沒有民族的自信，只覺得西方文明入侵了，於是把自己的東西懷疑吧，毀掉吧。

五、五四運動主張明白清楚，是一種好處，但就另一方面來說，明白清楚就是缺少深度，水至清則無魚，生命的幽深處，自然有煙有霧……五四是一種反「深奧」及「玄學」的態度。

六、五四在表現方法論上，也是清淺的，很少人談到體系和原則，觸及根本概念的範疇……國人對浪漫主義的誤解，以為披髮行吟為浪漫，以酗酒婦人為浪漫，以不貞為浪漫……

七、五四缺乏自覺自信，樣樣通的人太多，窄而深的人太少。

五四給我們的貢獻最大者莫過於懷疑精神，反對人云亦云的批評態度，對傳統的批評方法有極大的修正作用，懷疑精神所引發的必然是尋根的認識，在五四時期，由於對於西洋思想方式及內容過度一廂情願的重視，而不能對傳統文化作尋根的認識到其正面價值的再肯定。譬如當時過度重視功利主義——影響至今——便是一例。為什麼五四以後並沒有引發到對傳統及西洋的尋根的認識呢，我想一方面是傳統惰性的阻力仍大，最重要的還是開放性思想的受挫。五四反對了傳統的定型思想以後，作家們受着當時政治潮流的影響，再落入新的定型思想的枷鎖中，尤其是三、四十年代的左派作家，每每被困在源出西方的馬列主義的模式中，當時的胡風，因為緊握着五四給他的一點開放精神的種子，欲掙脫馬列的枷鎖，而終於被圍剿整肅到無法生存。

但我們並不是說五四到四十年代間沒有冷靜、客觀、深思熟慮、對中西文化作尋根的認識的批評家，有，但不多。朱自清的「新詩雜談」及其對傳統文學（如詩經）的探討，朱光潛中西美學的比較，李廣田的「詩的藝術」，錢鍾書的「談藝錄」及美學論文，劉西渭（李健吾）的論詩與小說的文字……在過度情緒化的批評激流中它們是難得的論著。但當時大多數的批評，如果不落入某種定型思想的枷鎖，便是用了辯證方法而徒具辯證的程序的文字，它們甚少觸及文學作品中藝術結構的核心。

一個完美的批評家（或理論家）必須要對一個作品的藝術性，對詩人由感悟到表達之間所牽涉的許多美學上的問題有明澈的識見和掌握，不管你用的是「點、悟」的方式還是辯證的程序。所謂明澈的識見當不指死學而來的「拋書包」，而是活學而得的對美感視境的諸貌、風格的蛻變之歷史識見。死學而來的「拋書包」雖號稱讀遍四書五經，甚至凡詩皆可順口背出，而結果是大堆頭的未經思考的猛錄前人所言，盡「屢讀詳學、言繁意簡（而瘦而假）」之能事，對一首詩的機心，對一篇小說的結構與風格毫無認識；活學而得的識見的批評家，可能也曾讀遍四書五經以還的重要文獻，但不同的是，學養不露形跡，絕不繁複亂錄，化學問為識見是也，批評家的先決條件也是要有「洞澈之悟」的，對作品中的藝術性（一首詩的機心）有了明澈的識見，也就不在乎他用的是「點、悟」的方式（有禪機的批評家用了這種方法而不見礙），還是用邏輯化的辯證的程序（他自然會避免不必要的修辭的枝極），而都可以做到「言簡而意繁」的有效的批評。

說過去二十年來的批評（指本集所代表者）已臻上述的理想，完全做到冷靜、客觀、深思熟慮的尋根的認識，是無法使人信服的，但說這些批評家已開始注意到傳統理論批評的得失和西方批評程序的弊端而力求改正，同時強調作品的藝術的機心，則未言過其實。我們不敢說他們對美感視境及風格的蛻變都有由活學得來的明澈的識見，但他們都在努力的求取這種意識也是事實。很顯然的，他們正在傳統「點、悟」式批評和西方辯證批評程序之間求取一種均衡，我說「正在」，是表示他們未完全做到，事實上未切去外加的修辭的枝極的批評仍有不少，任意的印象批評的句子仍然偶有所見，但要在傳統的批評中重見其豐

富的傳達方式（不如胡先生推動下的批評家那樣狼狽的將之推開，連面紗都不願掀開一看），要從西洋辯證的程序（現在大家習用的程序）切去不必要的外加的修辭的枝節，這一個趨向不能不說是一個可喜的現象。