

中國人文科學社叢刊

文學批評的新動向

陳銓編著



正中書局印行

中國人文科學社叢刊總序

宇宙間的現象，可大別爲自然現象與人文現象。近代自然科學崛起，因其研究對象之單純具體而可實驗，發展一日千里。人文現象則錯綜複雜時在變遷而不易控制，故人文科學之發展，不免落後，循至人類已漸漸征服自然，而人類本身問題反以趨複雜尙未能得合理解決。因此人文現象之科學的研究，已漸被重視，有的學者且謂二十世紀應爲人文科學的世紀。

本學社爲專攻人文科學多年之同道所組織的純粹學術性質的團體，以共同研究並積極提倡人文科學爲宗旨。因鑑於社會的需要，決定編輯叢書與叢刊，凡長篇的學術專著，均爲叢書，短篇的通俗著作，則以叢刊名義出版。

叢刊內容以切合時代需要爲原則，根據學術立場，運用通俗體裁，討論中外政治、經濟、社會、法律、教育、文學、地理、歷史等問題，並介紹現代人文學術的思潮。本叢刊的作者，大都是大學的教授或研究機關研究指導者。這些小冊，雖不敢自詡爲某項問題的權威，不過至少是積累多年研究的心得，分別就各該問題作一科學的分析綜藝。

中國人文科學社叢刊總序

湖北省圖書館
藏書資料

誌，極盡非偶，趨直趨和，當識時勢，率露披瀝。本社同人，敢以拋磚引玉，隨權隨變，務盡其極。刊陸續貢獻於學術界和一般讀者之前，尚祈不吝教正，幸甚！

中國人文科學社叢刊編輯委員會

吳文暉(常務委員)

李卓敏

錢清廉(常務委員)

韋從序

徐宗士(常務委員)

黃正銘

劉鴻萬

韓德章

戴世光

于望德

傅築夫

目次

第一章 理論的建設

——新的基礎——

第一節 文學批評的新動向

第二節 民族運動與文學運動

第三節 盛世文學與末世文學

第四節 文學與時代

第二章 過去的評價

——中國文學對於世界的貢獻——

第一節 批評的標準

第二節 固定中國民族對人生態度的三大思想家

第三節 合理主義文學對人生的啓示

第四節 返本主義文學對人生的啓示

第五節 消極主義文學對人生的啓示

文學批評的新動向 目次

—

一六
一七
一八
一九
二〇
二一
二二
二三
二四
二五
二六
二七
二八
二九
三〇
三一
三二
三三
三四
三五
三六
三七
三八
三九
四〇
四一
四二
四三
四四
四五
四六
四七
四八
四九
五〇
五一
五二
五三
五四
五五
五六
五七
五八
五九
六〇
六一
六二
六三
六四
六五
六六
六七
六八
六九
七〇
七一
七二
七三
七四
七五
七六
七七
七八
七九
八〇
八一
八二
八三

第六節 回顧 八六

第三章 異邦的借鏡

德國狂騷運動

第一節 狂飆時代的德國文學 八八

第二節 浮士德的精神 九九

第三節 狂飆時代的席勒 一〇九

第四章 偉大的將來

意志哲學

第一節 叔本華的哲學 一二二

第二節 尼采思想的演變 一三三

第三節 寂寥沙易卜生 一四八

第四節 赫伯爾的泛悲觀主義 一六〇

第五節 叔本華與紅樓夢 一六六

第六節 尼采與紅樓夢 一七三

第一章 理論的建設

——新的基礎——

第一節 文學批評的新動向

(一)

文學批評，在什麼時候發生的呢？這個問題在歷史事實上，很不容易解答，然而在常識推理方面，卻非常容易解答，因為在世界文學史裏邊，愈到上古，事實愈模糊，材料愈缺少，無論考據家怎樣費工夫也不能斷定誰是文學批評的鼻祖。假如我們用笛卡兒思想的方法，先從極簡單極明白，在常識方面誰也不能否認的事實推論，那麼我們就可以立刻建設第一個不可動搖的公理，就是：

先有文學，後有批評。

這一條本身就清楚可靠的定律，看起來多麼簡單，對於討論文學批評又有什麼用處

呢？就像幾何學一樣，最初的幾個公理，往往就是後來建樹一切複雜定律的根基，這一點根基沒有牢牢把握，以後的發達推進，就會全盤錯誤。

歐洲的文學批評，從希臘一直到十八世紀，在某一方面，甚至於一直到現在，中間經過無量數的文人學者的研究闡明，然而他們中間有一個共同的最大錯誤，就是忘記了這一極極簡單明白的事實。

假如我們承認，先有文學，後有批評，那麼相關而來，不可逃避的第二個公理，就應當是：

文學有變化，批評就有變化。

但是在這個地方，我們很驚異，歷史上許多偉大批評家，就是現在許多在文學批評方面努力的思想家，都不肯承認。莎士比亞的戲劇出來了，古典主義者偏要說他不合「三一律」。莫利哀的戲劇成功了，博瓦魯偏要說：「假如莫利哀不像他那個樣子，他是最好的喜劇家。」歌德的鐵手葛慈風行一時了，連黑爾德都慨嘆：「莎士比亞把你弄壞了！」葛德要把德國戲台的滑稽角色，根本排斥；易卜生在第三階段，用象徵的方法，描寫偉大的超人，批評家說他年老昏聩，力量崩潰。

這一些批評攻擊，反映出批評者本身有一種相信，就是：

文學是沒有變化的，批評的標準也是沒有變化的。

二千多年以來，歐洲的文學批評家，都殫精竭慮，去尋求文學批評的標準。他們都相信，假如這一標準找着，文學上一切的問題，就迎刃而解了。

然而最大的障礙，就是文學是常常變化的，一個時代有一個時代的文學，一個民族有一個民族的文學，一個天才有一個天才的文學。批評家不願意承認這些變化，他們苦苦想用一些從過去文學形成的標準，認為是天經地義，來牢籠衡量現在和將來所有的文學，他們的困難隨着時間日益增加。每一次新時代新文化新天才出來，他們往往就窮於應付了。

(二)

文學批評家對標準的相信，是從那兒來的呢？

這一個相信，起源於二千多年以前希臘的時代，希臘的哲人大部分都相信，世界上萬事萬物，有一定的規律，人類有找尋事物規律的能力，人類同世界是分開的，對立的，世界事物的規律，就在事物的本身，只要人類把這些規律找尋出來，人類就能夠了解世界，得着世界的真理了。

我們可以說，希臘的哲學科學的發展，都建築在這一個天真的相信。希臘的哲學家，柏拉圖，有詩憑他的天才，衝破這範圍以外；其餘的思想家大部分都接受這個人類認知的局面，找尋規律，是他們唯一的企圖，在文學方面，希臘人最成功的悲劇。

希臘的悲劇家也和其他希臘哲人一樣，相信自然中有一定的規律，根據這一種相信，
歐洲第一位最偉大的文學批評家亞里斯多德，更進一步分析研究希臘悲劇中的規律。他的
努力是這樣地成功，他的「詩學」支配了歐洲二千多年的文學批評史！

羅馬的文學批評家，差不多述而不作，中世紀因為宗教的關係，根本排斥文學，當然
沒有多少文學批評。文藝復興時代，主要是恢復古代的文藝，對於亞里斯多德和羅馬的文
學批評家，除了把他們的理論推到極端而外，根本精神原則，沒有任何改變。到十七世
紀，再經過法國新古典主義者謹嚴地表現，古代文學批評的規律，成了一般批評家萬世不
磨的真理，牠們是衡量一切的標準，一種新文學的成功或失敗，完全看牠對於這一個標準的
適合或衝突。

希臘人相信標準，建立法則的精神，在十八世紀還有龐大的勢力，就是十九世紀和現
在，中間還有千萬的文人學者，拚死命在擁護牠，承繼牠。

希臘人不但相信文學批評有一定的法則，而且相信文學創造也有一定的法則。其實文
學批評，實際上也就是審定過去的文學，教育現代的作家，要根據什麼標準法則來創造新
文學。所以一個受了古典主義精神陶冶的作家，往往在動筆之先，費無限的精力，尋求規

律，探討文學創造的祕訣，他們相信得了這些祕訣，纔可以產生偉大的作品。至於文學批評家更不用說，自以爲他們已經得了這些祕訣，所以苦口婆心，勸創造的作家依照他們的方案，完成不朽的事業。

我們只消看坊間「作詩入門」「小說法程」「小品文作法」「戲劇技術」一類的書，汗牛充棟，再看美國大學許多關於文學寫作的課程，再看中國大學無數修改作文的先生，我們就可以明白，二千多年前希臘人的相信，一直到現在，還在施展深刻偉大的影響。

(三)

但是文藝復興，對於歐洲文化的意義是兩方面的：一方面是恢復希臘的文藝，一方面卻是提高人類的尊嚴。經過長時期中世紀對人類的壓迫，到了這個時候，他們忽然起了一種不可壓制的反抗。人類的命運，不再讓上帝來支配，他們要自己處理自己的事情，自己決定自己的命運。

笛卡兒根本推翻一切外界的規律，從自我的存在，重新建設一切知識的基礎。莎士比亞的悲劇，不由於自然的命定，乃由於悲劇英雄自身個性的弱點，悲劇不是外來的，乃是內心的。

從上帝轉到人類，從外界轉到內心，文藝復興的思潮不但推翻了中世紀的上帝，而且

無形中推翻了希臘人相信身外的世界。

世界同人類，不是分離獨立的，他們中間有一種奇怪的聯繫，這一個聯繫到底是怎樣一種狀況呢？這是文藝復興時代以後，歐洲哲學家忙碌尋求的對象。

人類一旦感覺這一層問題，他們立刻就想像希臘人那樣天真了！

康德是歐洲第一位哲學家，把人類和世界的聯繫的問題，正式鮮明地作一個有力的解答。

康德分世界上的事物成爲兩方面，一方面是「物的現象」，一方面是「物的本身」。人類所能夠知道的，不過是物的現象，至於物的本身，是人類智力所不能知道的。希臘人相信世界上的事物都有一定的條理，這一些條理，包藏在物的本身。康德認爲世界上的事物，本來無所謂條理，人類觀察事物的現象，在心靈中組織成一種條理，勉強加在事物的身上。因爲事物的本身，我們沒有法子知道，事物的現象不過是事物在人類的心靈上，呈現出來的狀態，從這種狀態上組織成功的條理，根本不是事物本身的條理，乃是人類心靈上的條理。所以希臘人認爲自然的法則，實際上是人類心靈上的法則。

經康德這一番解說，人類所能夠知道的世界，和人類是分不開的，因爲離開人類就沒有任何的意義了。

這是人類思想史上一次偉大的轉變，康德在哲學上的地位，和哥倫布在科學界的地位

是一樣的。從前天文學家，相信地球是宇宙的中心，哥白尼證明地球是繞日而行。從前的哲學家相信世界是一切問題的中心，康德卻把這一個中心，從世界轉移到人類。從文藝復興以來，人類的尊嚴，無形中逐漸提高，現在康德第一次給他一個有方的解說。

假如人類是一切事物的中心，世界上一切規律都不來自事物的本身，乃是人類心靈的創造，那麼在文學方面，從希臘以來一脈相傳的文學批評家所認為天經地義的規律，就時刻刻有動搖的危險，因為規律是人類心靈的創造，人類心靈有變化，文學批評的規律自然也就有變化。

在康德「美學」裏邊，他最重視天才，他根本不承認藝術上有任何「放諸四海而準諸百世而不惑」的規律。天才最大的特點，就是發明。仿效不是天才，天才一定有與衆不同的貢獻。規律不能束縛天才，天才隨時可以創造規律。一位天才藝術家的作品，我們只能夠就牠本身的規律來說明牠，不能夠用旁人預定的規律來指摘牠。

天才並不是廣博的智識，天才必須要能夠產生嶄新的東西，他不能模仿前人，他一定要能夠作後人的模範。天才須要有想像，一種富於創造能力的想像，雖然每一種藝術都有一些基本的訓練，沒有受過這些基本的訓練，想像也許會泛濫瘋狂，但是經過基本訓練的規律，對於天才想像是有善無益的。

天才最重要的就是精神，精神代表生命的原素。一次演說，一篇文章，一位社交上的

女人，可以很美麗，但是可以沒有精神；一種天才的藝術品，不能夠「有形無神」。這一種神，代表天才特殊的生命。

天才因為民族性的不同，他們有各種特殊的風格。德國人是根，意大利人是頂，法國人是花，英國人是果。

在哲學上康德提高人類的尊嚴，在美學上康德承認天才可以創造規律，根據這兩層的原理，康德無形中替文學批評的新動向奠下了深厚的基礎。

(四)

從康德到黑格爾的理想主義，對於近代文學批評有不可思議的偉大影響，根據這一種看法，二千多年以來古典主義所精心釐定的規律，通通動搖了。我們再也不用希臘悲劇的三一律來衡量莎士比亞的戲劇，我們只能就莎士比亞戲劇本身的規律，來說明莎士比亞的戲劇、歌德可以放手寫他的浮士德，再沒有頑固的批評家根據任何的原理來譏評他，就算譏評，並不能掩沒歌德浮士德的偉大。莫利哀就是莫利哀，中世紀的傳奇詩，不是希臘羅馬的敘事詩。時代，民族，天才，都有牠自身的特點，與前人別人是否相合，毫無關係，惟其與前人別人不相合，所以纔有新文學，牠們的作家總是偉大的作家。

舊的規律完全打破了。批評家再也不尋求新的規律，因為他們根本不相信任何規律可

以作為一切文學的衡量器，文學家再也不尋求創造偉大文學的祕訣，因為他們根本不相信有任何的祕訣可以令傻子變聰明，使平庸的作家變成超羣絕類的人物。

然而照普通情理來說，批評必須要有一種標準，沒有標準，我們用什麼方法來批評呢？我們憑什麼說某一種文學美，某一種文學不美呢？某一位作家是天才，某一位作家不是天才呢？某一種文學有價值，某一種文學沒有價值呢？

而且在邏輯上，反對文學批評標準的人，無形中不可逃避地，他們自己就建設了一些新的標準，根據這一些新的標準，他們纔有資格去反對從前建設標準的人，他們豈不是陷入不可救藥的矛盾嗎？

關於這一個矛盾的問題，精研黑格爾邏輯的學者，自然有詳盡的解答，我們在這兒所要說明的，就是康德本人，並沒有根本反對藝術上一切批評的標準。他所反對的只是古典主義者和頑固學究們所遵守信奉的標準，其實在他的美學中間，他教我們對於藝術採取一種新的態度，這一種新的態度，自然包含許多新的標準，不過這一些新的標準，再不束縛天才，使天才有充分發展的機會，同時作藝術批評的人，更能欣賞他們作品真正的美麗，真正的價值，不至於再受傳統觀念的障礙，盲目地攻擊，鄙視，壓迫偉大的藝術。

康德所要告訴我們的就是人類是宇宙的中心，一切的規律都是人為的，都是人類心靈對於事物現象活動組織的結果。現象不同，規律就應當改變。在文學方面，一個時代有一

個時代的文學，一個民族有一個民族的文學，一個天才有一個天才的文學，文學的性質特殊，批評的標準，也就要特殊，拿希臘悲劇的標準來批評莎士比亞，拿西洋戲劇的標準來批評中國的戲劇，拿拜倫雪萊的詩來批評李白杜甫的詩，這是康德所不允許的。

康德告訴我們，什麼叫做天才，同時他還詳盡地告訴我們，什麼是美。康德的美學，是近代美學開山的著作，一直到現在，大體上還沒有有人跳出他的範圍。

所以近代文學批評的新動向，我們可以大膽地說，是從康德開始，現在雖然發揚光大，修正演變，也不過是康德思想的影響和繼續。

(五)

縱觀康德以後一直到現代的歐洲文學批評史，雖然千頭萬緒，派別紛歧，然而除開抱殘守缺的古典主義文學批評家以外，能夠發明新的理論，指示新方向的，大概可以分爲三派：

第一派擺脫傳統的觀念，不拿外來的標準，衡量文學，他們只從文學的本身，找出牠的條理和演進，來說明牠，解釋牠。在這一派文學批評家手裏，文學批評，變成了一「文學解釋」。

主張文學解釋的文學批評家，最重要的工具，就是「精神歷史研究法」。康德在他的

美學裏，曾經提出「精神」的名詞，後來這一個名詞，成了黑格爾全部哲學系統的基礎。精神歷史研究法，主要是根據黑格爾的歷史哲學。人類的精神，是不斷向前發展的，一個時代有一個時代的精神，世界歷史就是世界精神進展的痕跡。

因為每個時代的精神不同，所以每個時代的文化形態也不一樣；文學是文化形態的一部分，他是隨着時代精神走的。文學批評家的責任，並不像從前古典主義者一樣，建設一些標準來批評文學，他的責任乃是找出時代精神和當時整個的形態，說明爲什麼這一個時代，產生這一類文學，這一類文學，採取這一種方式。

應用這一種方法，文學不是一種獨立研究的對象，他是文化全體中的一部，一位文學批評家，一定要能夠抓住整個文化的精神，然後纔有資格解釋文學。

時間在精神歷史研究法，自然非常重要，空間在這一種新方法，也同樣地不可忽視。一個民族，因為遺傳環境的不同。他們的文化形態就不一樣，因此文學形態也不一樣。文學批評家一定要了解一個民族特別的精神，然後纔能了解他們特別的文學，根據古代文學的現象，來闡明近代文學，固然不對，拿外國文學的現象，來解釋中國的文學，也常常要陷入穿鑿附會武斷的弊病。

天才和時代和民族的代表，他們著作的形式和內容，往往就是時代精神和民族精神的反映，但是一個天才，也有他自己特別的精神，他的精神在時代和環境中間，怎樣成長變

化，這是極饒興趣的研究。

在精神歷史研究法的文學批評家眼光裏邊，一位文學家的生活和他的作品，是分不開的。從前的文學批評家，可以把文學家當成機器，著作當成貨品，他們可以不管機器，專用鑒別的標準，批評貨色的高下，現在的文學批評家可不是這樣簡單了。他們把文人的作品，看作天才的表現，從表現去研究天才的本身。文學家的傳記和生活，特別是他少年時代的傳記和生活，成了精神歷史研究法裏邊最重要的材料。

(六)

第二派不作解釋的工作，也不尋求客觀批評的標準，他們只根據美的原則，來「欣賞」文學。一種文學的美麗和價值，也就看他對於欣賞的文學批評家，能夠發生多大和那一種的影響。

「文學欣賞」看起來似乎是主觀，然而積許多主觀，也就成了一种客觀的標準。一種文學美或者不美，並不是個人的意見和客觀，乃是人類共同審美能力判斷的結果。

照康德的看法，美分兩種：一種是「壯美」，一種是「幽美」。兩種美都能夠引起我們的快感，但是情況完全不同。一座穿雲險峻的山峯，彌爾敦可怕地獄的描寫，使我們快感中攙雜着驚恐的情緒；但是在另外一方面，草草曲澗，鮮花點綴其間，或者荷默形容美

麗女神的衣帶，我們只微笑欣賞，並沒有驚恐的感情。因為前者是壯美，後者是幽美。無論在欣賞幽美和壯美的時候，我們一定要沒有欲望。如果有欲望，就不是審美了，同時我們也沒有概念，因為美感是一種主觀感覺的情狀，並沒有客觀事物的思想，因此也沒有任何肯定的概念。

因為美的欣賞，能夠使我們無欲無忌，達到光明空闊的境界，所以後來許多文學批評家認為文學最大的功用，就是幫助我們解脫人生。文學美術雖然不能使我們永遠解脫人生，但是牠可以使我們片刻解脫人生。一種文學是否優美高尚，就看牠對讀者能否發生這一種偉大的作用。

(七)

第三派的文學批評家，認為文學是一種創造的活動，文學批評也應當是一種創造的活動。真正的文學批評家，必須要設身處地，走進作者的靈魂，想像他當時此地內心的情致，他努力要表達的事物和心境，然後纔能夠真正了解，欣賞他的著作了。

文學批評在這一批人手裏，變成「文學創造」。

這一種方法的遺失，當然有極大的困難。文學創造，需要天才，文學批評假如也是創造，那麼牠也同樣地需要天才。批評家自己必須要具備豐富的想像，崇高的嗜好，甚至於

他自己的入格精神中間，也必須要有原作者那樣的偉大成分。

批評家的地位，提到這個高度，並不是苛求，乃是證明文學批評本身，是一件極繁重艱巨的工作，能夠擔當這一種工作的人，是極少數的極少數，失敗的機會多，成功的機會少，他們的失敗是意料中的事情，他們的成功卻真值得我們驚異佩服。

(八)

希臘的「世界哲學」，支配了歐洲哲學二千多年，希臘的文學批評也發生同樣偉大的影響；文藝復興以後，人類漸漸認識自己，一直到十八世紀，康德纔根據這一種新精神，建設他「自我哲學」完密的系統。「自我哲學」和「世界哲學」的出發點根本不同，後者是外物決定內心，前者是內心決定外物，人類的尊嚴，因為這一個轉變而正式提高，後來在十九世紀後半葉，尼采的「超人哲學」完成，這一股思想潮流，纔算登峯造極。

「世界哲學」相信事物本身中有法則，所以在文學方面，要尋求批評的標準，「自我哲學」發現法則不過是人類心靈的活動，不在「物的本身」，所以打破古典主義一切的舊標準，另外從人類心靈方面——審美的能力和天才的發展——去建設自由廣博的新標準。

有了新哲學的根基，有了新標準的建設，歐洲的文學批評，纔產生牠新的動向。所謂「文學解釋」，「文學欣賞」，「文學創造」，都是站在「自我哲學」的人生觀宇宙觀的

立，反對傳統的規律，展開文學批評的新局面。假使沒有康無在哲學上的革命，「開文學批評的局面，恐怕仍然要因襲十七世紀以來的新古典主義，間接就是因襲希臘「世界哲學」的人生觀宇宙觀。

文化是整個的，文學是文化形態的一部分，牠不但和哲學分不開，牠和文化中其他一切的形態都分不開。一個時代文化的內容形式，一有變動，文學的內容形式，也要發生變動。假如我們承認「先有文學後有批評」的基本公理；那麼，「文學有變化批評也就有變化」，當然是不可逃避的定律。

近代文學批評的新動向，雖然中間也包含許多新標準，但是這一些標準，和古典主義的標準根本兩樣。牠們以人類為中心，人類的天才發達，「物的現象」在他心靈上呈現的範圍也擴大，天才可以隨時創造規律，規律絕對不能束縛他們。

我們可以說，近代文學批評的新動向，就是對於天才，加一種解放，對於古代的標準，加以動搖，人類對於世界和自己，都有一種新的看法。

許多不明瞭這一個大轉變的批評家，還在那裏窮年孜孜，分析詩歌的音節，句法的構造，那一種事物需要那一類形容詞，他們滿以為得着了這些文章秘訣，就可以創造偉大的文學，根據這一些文章秘訣，就可以判斷別人。結果他們磨壞頭皮，寫不出一首好詩，嚼斷牙根，打不倒天才的創作；因為他們根本沒有內心生活，所以他們不能從內心去創造精

神，他們只能勉強在文字中去尋求規律。他們迂腐學究的態度，搖頭擺腦，自以爲「了一文章三昧」，其實也不過令人發三日嘔而已！

人類的自我已經發現了，世界已經轉變了；天才，意志，力量，是一切問題的中心，創造發展，是全世界人類共同努力的方向。我們再不要任何「外在」的規律，來束縛我們自己，我們要根據「內在」的活動，去打開宇宙人生的新局面。

天才和天才，正如巨人一樣，從這一個山峯，踏到那一個山峯，侏儒們只能沿有山邊水涯，慢慢前進。

中華民族的天才！今後批評與創造，儘可不必顧忌學究先生和政治小丑的譏評，因爲他們譏評中隱含的規律，沒有可靠的基礎。你們何妨放開脚步，踏到另外一個山峯；讓侏儒們在下邊埋怨非笑呢？

第二節 民族運動與文學運動

(一)

要明瞭文學運動與民族運動的關係，必須先要明瞭文學的特點。

文學藝術和哲學科學不同。哲學科學的目的，是要尋求人類世界普遍的真理，文學藝

術的目的，是要描寫人類世界特殊的狀態。哲學科學家研究的結果，必須要能夠「放諸四海而準」，「諸百世而不惑」，要不然他的結果本身就站不住，旁的哲學科學家，就得要修正牠，推翻牠。柏拉圖、亞里斯多德、湯姆西亞鏗匹斯、笛卡兒、斯賓洛莎、休謨、康德、黑格爾、孔子、老子、程、朱、陸、王的哲學；科泊尼、開理利、牛頓、愛因斯坦的科學，都不斷經過後來的哲學科學家反對改善，因為他們說的並不一定完全是真理，在真理還沒有肯定發現以前，牠不能夠應用到全世界全人類，哲學科學本身擔負的使命，就沒有完成。

至於文學藝術，性質根本兩樣。牠並不要尋求普遍的真理，牠只找出當時此地的某一種特殊現象，把牠用藝術的形式描寫出來。只要現象真正特殊，文學藝術家能夠把特殊的狀態鮮明表現，他的結果就是成功的，完整的，用不着任何人修正，更用不着任何人推翻。荷默的史詩，但丁的神曲，莎士比亞的戲劇，歌德的浮士德，亞斐爾的圖畫，安格羅的彫刻，伯施齋的音樂，李太白杜甫的詩，後人只能欣賞崇拜，後來的文學藝術家只能創造新的作品，同他們比美，不能取而代之。

哲學科學相同，文學藝術立異，求同而不得同，別人可以攻擊，立異而真正得異，別人無法推翻。哲學科學家的精神人格，儘管令人肅然起敬，他們的學說，卻不能令人盲目崇拜。信從。文學藝術家偉大的表現，卻是「不廢江河萬古流」的，因為他們的時代已經過去。



了，他們描寫的對象已經不同，他們自身的心境也不能重現了，後人有什麼方法再去和他們競爭呢？

哲學科學家要建設抽象的觀念，文學藝術家要表現具體的事物，抽象的觀念是超時空的，具體的事物，一定要有時空的限制，纔能夠呈現牠們本身的特點。譬如一個人，是張三還是李四，他的聲音笑貌，一切特殊的狀態，在哲學科學家眼光中間，並不重要；他們要研究的，是這一個人和其他的人共同的關係，再應用這一些共同的關係到全人類，道德修養，思考形式，身體構造，心理種類，都不是這一位特別人物的事情，文學藝術家對於這一些問題，有時也發生興趣，甚至於利用這一些問題，在作品裏表現出來，但是他們表現的形式決不是抽象的觀念。這一個人，一定是往古至今，上天下地，惟一無二的人；他必須要有血有肉有靈魂，他要呼吸，他要生存！我們能夠想像他，感覺他；他特殊的性格，特殊的心境，特殊的形狀，特殊的時代環境，特殊的問題，都活靈活現。哈孟雷特也許是哲學家和心理學家研究的對象，但是哈孟雷特之所以成爲哈孟雷特，還是因爲他有一切特殊的狀態。

總括起來說：哲學科學求同，文學藝術求異；哲學科學是抽象的，文學藝術是具體的；哲學科學要超時空，文學藝術要表時空；哲學科學家的目的，在尋求人類世界普遍的真理，文學藝術家的目的，在描寫人類世界特殊的狀態。所以哲學科學愈普遍愈近真理，

文學藝術愈特殊愈有價值。

文學必須要特殊，構成它的特殊，有許多相關的條件。文學家是一個特殊時代的人，離開時代，就要損壞他文學的價值。他不能夠奴隸式地仿效古人，因為古人有古人特殊的時代。仿效希臘悲劇，一定不是希臘悲劇，仿效李白杜甫，一定不是李白杜甫。文學家是一個特殊地方的人，離開他經驗豐富的地方；他的文學也會減少精采。美國人描寫不熟悉的歐洲，中國人描寫沒有看見過的黑奴，一定要鬧可憐的笑話。就算有時有一些想像的材料，也不過是借題發揮，間接表現當時此地的特殊狀況。哈孟雷特本來是文藝復興的產兒，浮士德也並沒有失掉德國在魏時代的特點，莎士比亞和歌德的心境，依然活躍紙上。

時代環境，固然是構成文學特殊的重要條件，文學家本人的個性，也是文學特殊的重要根基。天下古今，沒有兩個人的個性，是完全相同的。一位文學家，最可怕的是拋棄自己，追隨別人。仿效古人不可，仿效今人也不可，仿效外國人不可，仿效本國人也不可。仿效的文學家，不是第一流的文學家。亞里斯多德主張文學仿效，乃是仿效自然，不是仿效其他作者。文藝復興時代的文學批評家，曲解亞里斯多德，說自然已經被希臘羅馬人仿效得盡美盡善，後人只消仿效希臘羅馬的作者，因此陷入最大的錯誤，使歐洲文學入於迷途數百年，後來雷興、康德，纔把他們的學說，徹底推翻。

文學家不但要保持自己的個性，還要保持民族的個性，他身上有民族的血，他沒有方

法使他自已變成一個外國人。他自己必須要親切感覺，他和任何地方的外國人同樣，他的文學創造纔有希望。文學必須要特殊，假如一位文學家成天夢想作外國人，豈不是放棄自己有利的地位，執拗地走上失敗的途徑？

而且，站在世界文學的立場來說，一個民族對於世界文學要有貢獻，必定要有一些作家，把他們的民族文化充分表現出來。一位作者，在世界文學史上要佔一頁篇幅，一定要有一些作品，代表他民族特殊的性格。英國文學史裏面，不需要一個中國人，勉強加進去也沒有多大的意義，王質甫曹雪芹的戲劇小說，在世界文學上，自然有他們很高的地位，然而他們決不是莫利哀和託爾斯泰。他們都是中國人，西席記紅樓夢真正的價值，就在牠們表現中華民族特殊的文化。

民族和文學，是分不開的。一個民族能否創造一種新文學，能否對於世界文學增加一批新成績，先要看這一個民族自己有沒有民族意識，就是說牠自己覺不覺得牠是一羣和世界上任何民族不一樣的人。假如這一種感覺還沒有發達，這一個民族的文學家，一定會成天仿效外國，不能有獨立的貢獻，牠的文學，也不值得世界上的人尊重欣賞。

所謂民族意識，固然是擺脫外來的束縛，同時還要離開前人的枷鎖。一個時代有一個時代的精神，因此一個時代有一個時代的民族意識。一個還沒有偉大成績的民族，自然沒有這一種弊端，一個已經有了高尚文化的民族，往往只圖保守前人的基業，動輒拿祖先驕

微賤人，後僭以爲學會。禮先那一套老把戲，就冀盡了德僭對世界文學的責任。他僭不知道世界文化是要進步的，人類的遺產是要增加的，前人有前人的責任，後人有後人的責任；前人盡了他們的責任，後人並不能因此偷安。前人有前人的時代，後人有後人的時代，前人利用他們的時代，創造了偉大的文學，後人不利用自己的時代，只想鈔襲前人，當然不能有新的貢獻。

世界上最不中用人，就是誇耀他祖先專業的人，世界上最不進步的民族，就是夢想前聖光榮的民族。祖先固然有志氣有作爲，但是你自己呢？

民族運動，是獨立自由的運動，一個民族，政治軍事上受了外力的壓迫，牠必須要努力奮鬥，打倒暴力，爭取獨立自由。牠需要獨立自由，爲的是要發展牠自己特殊的個性。在文學方面，也是一樣。不能獨立自由，文學就沒有新貢獻。

民族運動的精神和文學運動的精神是一致的。在各國文學發達廣袤，我們常常發現這兩個運動，手攜着手，互爲因果，向自由獨立的路前進。

不過所謂獨立自由，並不是同祖先和外國人完全斷絕關係。這是不應該的，同時也是不必須的。民族運動，並不是說絕對不學外國人，文學運動，也並不是說關上別人的書不讀。別人的長處，我們必須欣賞學習，欣賞學習是吸收不是生吞，吸收需要溶化，溶化產生新的東西，生吞不但沒有補益，而且有傷身體。

一個民族的文化，不但要特殊，同時還要豐富。特殊是新穎，豐富是偉大；特殊要有獨立創造的精神，豐富要有兼取並蓄的雅量。狹隘的民族主義者，不但不能創造偉大的文學，更不能創造偉大的國家。排外和復古，不是民族運動，也不是文學運動。

(二)

文學運動和民族運動，有相互的關係，翻開世界各國的文學史，我們就一目了然。

一個民族有一個民族的語言文字，語言文字是表現一個民族特殊最直切了當的工具。假如一個民族的文人，還在用外國語言文字，或者用古代已經死了的語言文字創造文字，那麼他們的文學，一定不能夠超越外國人和古代人，因為他們的特殊無法表現。所以語言文字的運動，往往就是民族運動的先聲，同時也是文學運動的先聲。

歐洲中世紀的時候，政治和宗教發生密切的關係，全歐的人類，都直接間接受羅馬教皇的支配，他們的民族意識極為薄弱。在語言文字方面，因為僧侶用拉丁文，全歐洲都用拉丁文。僧侶是唯一的知識階級，文學的寫作，自然是他們的事業。民間流行的故事，遊方唱師的詩歌，凡是本國文字寫的，都不能佔文學崇高的地位。不能用拉丁文表情達意的人，就是沒有精神生活的人。

至於時代精神方面，我們都知道，中世紀一切問題的中心是「神」。上帝比人類重

要，天國比世界重要，靈魂比肉體重要，死後比生前重要。人類世界的存在，根本是一種罪惡，只有憑上帝的仁慈，救主的恩惠，僧侶的轉達，纔能夠得救。因為文學能夠給人快樂；人類是不應當快樂的，欣賞文學創造文學，都是嚴重的罪過。只有關揚聖經的文章，宣傳教義戲劇，證明上帝存在的辯論，讚美神聖的詩歌，得着教堂的寬容。奧古斯丁再三追悔，他少年的時候曾經喜歡文學，虔求上帝饒恕他。

中世紀壓迫人性反對文學的時代精神，到文藝復興，漸漸不能存在。時代轉變了，人類回到自己的本身，上帝就在他自己的心裏，世界是值得欣賞的，人生是有意義的，肉體是可以享樂的，人類自己要處理自己的事情，一切問題的中心，已經從上帝轉移到人類自己。

有新時代的精神，必須有新時代的文學，語言文字是文學創造的工具，是精神自身實現的形體，新時代的精神文學，需要新時代的語言文字，當然是不可逃避的事情。歐洲第一個認識這一個轉變的人，要算意大利的但丁。在但丁的神曲裏邊，雖然題目是稱頌基督教的上帝，人類的喜怒哀樂，一切的精神生活，都佔極端重要的位置。

但丁非常明白，新時代，新文學，新語言，有密切連帶的關係。在創造文學以前，他先研究歐洲各國的文字和意大利的方言。已死的拉丁，不能作表達的工具，外國的文字，不能描寫意大利人的情感。但丁要尋求一種意大利人口裏講的，耳裏聽的，能夠直接發抒

新時代新意大利人心靈感覺的語言，來創造新文學。結果他發現一種意大利的方言，最適合他的目的。

但丁的試驗成功了。他沒有摹仿前人，他沒有奴隸式地抄襲外國，他的神曲是嶄新的產物，「前不見古人，後不見來者。」從今以後，意大利人有了新文學的語言，無量數的作家，可以盡情抒寫他們特殊的情感。裴阿克的詩歌，波卡卻的小說，共同奠定了意大利民族文學的基礎。意大利人自己明白感覺，他們是新時代的意大利人，他們不是外國人，也不是羅馬人，甚至於不是中世紀的意大利人。

但丁建設語言創造文學的功績，是多方面的。他表現新時代的精神，他找出表現新時代的新工具，他傳達意大利人特殊的性格，他培養意大利人獨立自由的思想。沒有但丁的高見和努力，意大利人不會有這樣強烈的民族意識。但丁是意大利語言文學運動的先鋒，同時也是意大利民族運動的先鋒。

但丁的功績，還不只此。自從他成功以後，歐洲各國，都繼續有民族文學的運動，法國、英國、德國的作家，都拋棄拉丁，用本國的語言文字，創造新文學。我們研究歐洲各國文學發達的歷史，我們很驚異每一個文學運動，都要先經過語言運動，民族意識又往往是推動語言文學運動的原動力。甚至於現代的中國，二十多年以前的新文學運動，也先有一種白話文運動，提倡的人，自己也承認受了但丁的影響。中國人的民族意識，隨着新文

學運動，逐漸增高，到現在，民族運動成了四萬萬五千萬人的共同信念。

(三)

法國在中世紀的時候，民間流傳許多韻文故事，並不受人的重視，因為那時還沒有強烈的民族意識。文藝復興以後，法國人受了意大利的影響，動手研究希臘羅馬的文學，想不用拉丁，用法國的語言，創造法國的文學。然而法國的語言，既沒有意大利語言那樣完成，又沒有拉丁那樣的天才加以鑄鍊，不能作文學創造的工具。到十六世紀，有一羣法國的文人出來，明白主張應用法國的語言，不過法國的語言，需要經過有意識地提倡改善。

圖伯勒第一次發出這一個呼聲。他的論文法國語言的辯護和闡明，同但丁的論俗語後先輝映。圖伯勒的一方面替法國語言辯護，相信牠有資格創造新文學，而且法國人寫文學，非用法國語言不可。在另外一方面，他認為法國的語言，必須經過一番改造。用什麼方法改造呢？要用古代的希臘拉丁近代的意大利西班牙的文字，補充法文裏邊所不能表達的意思。「語言是文學的源泉」，特別是詩。他不相信翻譯或者仿效古代文學，能夠建設新文學。法國人應當仿效古人的「過程」，不應當仿效古人的「結果」。拉丁文字所以偉大，因為牠能夠吸收希臘文字的精華，法國文字，也應當吸收希臘拉丁意大利西班牙各國文字的精華，使牠變成法國文字的血和養料。

響應圖伯勒呼聲的，有伯勒蒂。他是一位語言改造家，教授，和詩人。他先從事詩歌的創作，利四十歲他纔寫他詩的藝術。他不是一位純粹理論家，他有許多實際的經驗。他希望法國有兩種文字，一種絕對法國化，沒有外國文字的形式，一種就是拉丁文，加上法文的語尾。前一種寫散文，後一種寫詩。詩是崇高的藝術，單靠法國文字，還不能夠擔任這項艱巨的工作。

圖伯勒不是詩人，伯勒蒂不是成功的詩人，隆薩卻是一位有成就的作者。對於法國文字的改造，他下了許多工夫。文學不是可以傳授和學習的藝術。牠蘊藏在人類的心靈，不容易對旁人說明解釋。但是隆薩對於古代文學和國內外語言的研究，非常看重。希臘拉丁法文，自然要精心揣摩，近代外國的語言，也要審慎採納。字類要多，不過要嚴加選擇。法國古代的韻文故事，不必排斥，裏面適用的字，必須收容。在必要的時候，方言也可以入文。比喻要經過極端勤勉的尋求，發明是想像的工作。文章第一要有條理有秩序，條理秩序的獲得，全靠天才和勤勉。

經過這一羣人的努力，法國的語言運動成功了。他們雖然沒有但丁創造的天才，他們替後來作家製造了良好的工具。接着，莫利哀、科勒、亞森的戲劇，布亞羅、馬勒布的批評，無數的詩人小說家，充分發揮法國民族的特性。法國文學在世界上佔了光榮的位置，影響普及全歐。法國人能夠驕傲他們是二一有優美文化的民族。這些收穫，都發源於法國

人的民族自覺心。固然，法國語言運動的領袖，充分吸收採借外國文字，法國大部分作家，深受古典主義的影響，然而法國文字，依然是法國文字，法國的新古典主義，決不是希臘羅馬的舊古典主義。法國人採取別人所長，融會貫通，自己的語言文學，因此更偉大豐富。

法國的文學運動，實際上等於法國的民族運動，這是歷史上有目共見的事實。法國民族性格的表現，在他們重視本國的語言。英國批評家安諾德，盛稱「法國學會」對於法國文字嚴肅監督的工作。每一顆新字，不經過學會的同意，不能登大雅之堂。第一流的法國作家，文字到了精美的程度，學會就選他們作會員，他們也認為莫大的榮譽。一個法國人被強迫着不能說寫他本國的語言，精神上感受無限的痛苦。都德的短篇小說最後一課，深刻描寫法國人愛好本國文字的熱烈情緒。

(四)

我們再考察英國文學發達的歷史，差不多也經過同樣的階段。在十一世紀的時候，英國曾經被羅爾曼人征服，法國文字，在英國發生很大的影響。本來，英國文學就比較意大利法國落後，意法的文學發達，英國首先仿效，一般受過教育的英國人，都喜歡說外國話用外國字，誇耀他們的智識。

一個國家民族的智識階級，到了這種地步，自然是不可救藥，因為他們已經自己不感

覺自己是一個特殊的民族，他們沒有獨立自尊的精神。

英國人還有不心死的人，這樣狀況，不能長久。劍橋大學三位學者，韋爾森，竭克，亞顯蒙，挺身而出作英國的語言運動。

韋爾森反對英國人說外國式的英國話。他說他們：「就像外國化了的紳士們，回家以後，喜歡穿外國的衣服，所以，他們對海外的語言，裝飾他們的談話——不是法國式的英語，就是英語意大利化。」竭克贊成古典文學作模範，造成良好的英文風格，但是英國文字必須保持純潔，無論古代的文字，近代異族的語言，都不能侵入破壞。英國作家的弊病，就是妄想超出他們自己的能力，勉強求工，結果在本國文字裏，夾雜一些不自然的外國話，牛頭不對馬嘴。他說：「依我看，我們的語言必須要寫得純潔乾淨，不因爲借用外國語言，攙雜損壞。假如我們不注意，永遠借款，老不償還，早遲一定會倒閉的。」亞顯蒙主張取英國材料，用英國文字，寫文章給英國人看。

除開英國語言運動，另外又有一羣英國人，開始作英國文學運動。加師葛尼，斯賓塞爾，哈魏，作種種試驗，改進英國的詩。到底英國詩應不應當用韻脚和節奏，應當用那一種韻脚和節奏，這是他們忙着研究的問題。斯賓塞爾的「牧人口記」，是一件成功的作品。在形式方面，他用種種不同的節奏和韻脚，一切都極自然，他完全證明英國文字在詩裏變遷。

這些巡遊戲院以後，英國文壇就熱鬧起來了。在伊利莎白皇后薨逝之下，英國對外樹立空前的事業。英國人個個奮發有爲，盛世的精神，鮮明反映在當時的文學。文學史家承認伊利莎白時代是英國文學的黃金時代。特別是莎士比亞和馬羅的戲劇，顯出永遠不磨的光輝。他們描寫的人物，無論古代和當代，都有偉大的精神，豐富的內心生活，生命力量，橫絕古今，英國民族特殊的個性，從沒有得着更強烈的表現。

伊利莎白時代的作家所以偉大，不但是他們能夠美妙運用英國的語言，在技術方面，他們的新精神幫助他們擺脫外國文學的桎梏。意大利法國文學不用說，歐洲奉爲神聖的古典主義，對他們也不發生多大的影響。拿戲劇來說，當時的戲劇家，整編不理「三一律」，人物儘管多，場面儘管換，主要結構之外再添上一個次要結構，感情肆意奔放，文字不要單純，他們有強健的神經，不怕活人死在臺上，一切新古典主義者認爲最可怕的事情，最不應當違犯的規律，他們完全置之不理。

這樣驚天動地的精神氣魄，證明英國人已認識他們自己。英國人並不比別國人低劣，他們不願意仿效別人，他們要充分表現自己。無論批評家和創作家，在這一點都是一致的。他們甚至於比法國人強，法國人還保持不少古典主義的形骸，英國人把古典主義全部推翻。這又可以證明文學愈特殊愈有價值，民族意識愈發達，文學愈有精采。

(五)

德國文學發達，遠在意法英之後。前幾個國家已經有了莊嚴燦爛的寶藏，德國的文壇還是荒涼貧弱。大部分的文人學者，都用拉丁文寫文章。在十七世紀的初年，阿匹慈第一次用德文寫了一本文學批評的小書。內容方面並沒有什麼新奇，阿匹慈完全因襲意大利文學批評家傳來的古典主義，特別對於法國，尤其是對於隆薩，阿匹慈非常崇拜。阿匹慈看見法國語言文學運動成功，自己想在德國作同樣的工作。也就是因為這一點民族意識，他這一本小書在德國文學史上有特別的價值。

同法國語言運動的領袖一樣，阿匹慈反對外國文字的侵入，主張洗刷鏽蝕本國的文字。經過這個階段，德國文字就可以作文學的工。阿匹慈對於文學的見解是很膚淺的，不過他對於德國語言運動，的確是開荆劈棘的工作，他太崇拜法國，文學理論方面，他想把法國的規律完全搬運過來，語言改造的成績，也要和法國人一模一樣。在前一點他是奴隸仿效，在後一點他卻充滿了德國人的民族精神。

假如阿匹慈能夠繼續推廣他的運動，德國的語言文學，早可以同英法並駕齊驅。不幸三十年之戰發生，德國民生憔悴，政治宗教的爭鬥，摧殘發黃的文化事業。阿匹慈領導的語言運動，忽然中止了。

等到戰事完結，國內一切情形上了軌道，又有一批文人學者，重新從事語言文學，已經是十八世紀轉初的事了。葛歇德是當時最負盛名的文學批評家。他批評藝術的嘗試一書，膾炙人口。主張方面，和阿匹慈沒有什麼分別。葛歇德迷信法國，法國文學是衡量一切文學的標準，法國批評家手定的規律，是天經地義。葛歇德和阿匹慈一樣，想改造德國的語言，改造的方法，完全依法國人的嗜好。

德國文字經過葛歇德的洗刷，的確是乾淨純潔，然而乾淨純潔，是法國人的作風，不是德國人的作風。也許德國文字，當時需要葛歇德這一番工作，文學史家至今還不能決定葛歇德的功過。至於文學理論方面，葛歇德完全摹仿法國，是一個嚴重錯誤。最先攻擊他的人，是瑞士的波德麥爾和伯萊廷額爾。葛歇德主張文學規律，波德麥爾和伯萊廷額爾要主張文學欣賞，葛歇德要仿效法國，波德麥爾和伯萊廷額爾要仿效英國。這一筆墨官司，葛歇德一輸了，德國產生了一位最有見識的文學批評家。

雷奧對於德國文學的貢獻是很偉大的。他有精密分析的頭腦，淵博的學問，遠大的眼光，堅強不拔的人格。德國文學問題的糾紛，德國文學將來的出路，他完全解決指明。從他以後，德國文學才走上了康莊大道。

雷奧認為德國的民族性和法國的民族性根本不同。法國人要清楚明白，德國人要複雜磅礴，法國人約束權威，德國人發揮權威，法國人注重規律，德國人出規律，法國文學

的作風，不是德國人理想的作風，法國人使用的技術，不能表達德國人的內心生活，假如德國人要借鏡旁的國家，與其找法國，不如找英國。莎士比亞、彌爾敦離德國人近，科勒、亞森離德國人遠。德國文學如果要發皇光大，德國人必須先認識自己的民族性，擺脫法國文學的勢力。

這並不是輕而易舉的事情。當時法國文學，風行全歐。在德國方面，德國人很少相信德國能夠產生高尚的文學。佛宮堡大帝的宮庭，大部分說法國話，讀法國書，他宮庭的詩人，是法國的福祿特爾。只有雷與那樣的批評家，纔有這樣大的勇氣，見識，轉回風氣。雷與進一步證明，法國的新古典主義，並不是古代文學的真面目。法國人誤解亞里斯多德，製造了許多文學的規律不適合他們自己，其實與亞里斯多德不相干。真正能夠吻合亞里斯多德精神的，不是科勒和亞森，乃是莎士比亞。新古典主義的基礎動搖了。

接着黑爾德領導的狂飆運動，打破文學上一切的規律。天才，力量，民族精神，是德國文學的指南針。歌德席勒的作品，造成德國文學的黃金時代。德國的民族意識發達了，德國民族的文學也成立了。

阿匹慈葛歇爾的語言改造，雷與黑爾德的文學批評，歌德席勒的文學創造，都是德國民族逐步發揮自己特殊性格的演進。德國文學運動所以成功，就是因為德國民族運動成功。這和意大利、西班牙文學的發展，根本上沒有區別。

二十多年以來，中國也經過一番新文學運動，新文學運動最初發端的時候，也經過一番新語言運動。

中國是一個有長久歷史文化的國家，歐洲人的祖先還在樹林裏野蠻生活的時候，中華民族已經有光榮燦爛的文學。西洋文字象聲，中國文字象形，形是固定的，聲是變化的，西洋文字容易變化，中國文字不容易變化。不但文字本身不容易變化，中國人尊重古人，習慣保守，也不願意變化。數千年以來，中國人使用一種文言，差不多等於歐洲的拉丁，中間也有一些小小的改動，但是大體上並沒有什麼變遷。二十多年以前孔、孟、老、莊的書，二千多年以後的中國人，一樣地誦讀。

文字沒有變化，反映中國文化沒有變化。固有的民族精神，一代一代地傳下去，凡是反對的人，就是大逆不道的人。然而中國文化不變，自有情勢的關係。中國文化素來就比旁的國家高，環列都是小蠻夷，遠不及中國，中國人自以爲是世界的中心，天下的主宰，中國的皇帝自命爲「天子」，任何的國家，都應當受他的支配。在這種情形之下，當然談不上什麼民族意識，因爲民族意識是相形的比較的競爭的產物。中國人沒有民族意識的需要，因爲沒有旁的國家文化，可以同牠抗衡。

文化是這樣，文學也是這樣。中國古代的文學，無論精神技術，都是世界第一流的文學。中國人崇拜古人，他們並不想創造新文學，他們只想仿效古文學。賦詩學李杜，論文學秦漢，能夠得李杜秦漢一點氣味風格，就是中國文學最高的境界。沒有一種文體，沒有一批超羣絕類的古人，可以作後人的模範。文學不能擺脫古人，實際上是時代精神沒有演進。中國數千年來沒有新語言運動，沒有新文學運動，因為沒有新文化運動。

民族運動，文化運動，語言運動，文學運動，是一套連貫的現象，牠們交互影響，交互推動，缺少一樣，其他一樣就不能單獨進行。這一些運動，為什麼數千年以來從不發生，為什麼在近代的中國忽然風起雲湧，這可以說明人類歷史的進展，時代精神的轉變，有一定的規律線索，旁的國家是這樣，中國也是這樣。

「鴉片戰爭」以後，中華民族忽然遭逢一個最嚴重的局面。這一羣歐西的國家，有進步的物質文明，進步的精神文化，中華民族，從來沒有遇着這樣的敵手。從軍事失敗，覺悟政治失敗，到後來不得不承認文化失敗。中華民族要求生存，舊的一套文化有改絃更張的必要。但數千年的積習和驕傲，不容許重大改革順利進行，各方面阻撓遷延，民族的危機日愈迫切。最後實在不能忍受了。辛亥革命，是鴉片之戰以來中國民族意識發達的自熱結果。革命雖然只限於政治，牠的精神卻不只限於政治。

時代精神轉變了，隨着民族運動，新文化運動，新語言運動，新文學運動，是不可逃

避的趨勢。五四運動以後，中國的先知先覺，把這一些口號明顯地呼喊出來。時代已經成熟了，他們的勢力，愈來愈大，舊社會任何的力羈，任何的人物，都不能阻擋他們。傳統的文化推翻了，新文化要建設了。

新文化運動的含義是雙方面的，一方面擺脫過去，一方面開拓將來。爲什麼要擺脫過去呢？因爲過去不適宜於民族生存。爲什麼要開拓將來呢？因爲將來必須要促進民族的發展。

新文化必須要有新文學來表現，舊文學只能表現舊時代，不能表現新精神，新文學運動是「勢所必至理有固然」的。新文學必須要有新工具，舊文字不能夠造新文學，白話文運動，也是自然而然的現象。這和意大利法國英國德國文學的發展完全相同。沒有人能夠反抗，因爲在白話文運動的後面，有中國四萬萬五千萬人的民族意識。

(七)

白話文運動，經過二十多年的努力試驗，現在總算成功了，新文學運動卻沒有驚人的成績。這也很自然，因爲一種新語言，成功文學家自由使用的工具，需要時間的訓練。除非有但丁、莎士比亞、莫利哀、歌德那樣的天才，不容易產生偉大的作品。天才是不常出現的，非有天才，新語言的基礎，又不能奠定。二十年以來，中國新文學運動比較最有成績

的算小說，這是因為施耐庵曹雪芹早已給白話文奠定了基礎。話劇完全是一種新的文學，中國舊戲是歌舞劇，是舊詩詞的連續體，同話劇毫無關係。至於白話詩最可憐，起初極端解放，後來極端刻意，詩人都在工具上用工夫，他們沒有抓住時代精神，他們心裏無話可說。他們不但沒有精神，他們更沒有才氣。他們的努力，頂多是在語言文字方面作一點洗刷的工作，真正偉大的事業，還要靠未來的天才。

中國雖然有過新文化運動，新文化運動的意義，始終是含混的。有人說是科學精神，有人說是階級鬥爭，這是一談工藝建設，那一新戲全盤西化，五花八門，無奇不有。到底什麼是新文化呢？連領袖們都沒有清楚的概念。其實新文化運動本來的動機，是要創造一種新文化，使中華民族獨立自由，發展他特殊的性格。新文化運動，實際上是一個民族運動。

要發展民族特殊的性格，外來的文化當然不能拒絕，然而奴隸式地仿效外人，不利用外人來豐富自己，只想拋棄自己，東施效顰，這和本來的目的，不是背道而馳嗎？

二十年來，中國的舊文化漸漸站不住了，盲目崇拜外國的風氣，卻不可抑制。有人甚至於主張中國全盤西化，採西世界語，羅馬拼音，這簡直是發狂。古人不要了，外國人神氣了，打倒舊偶像，崇拜新偶像，名義上是中國新文化運動，實際上是外國舊文化運動。

文化和文明不同，文明可以全部搬過來，文化不能夠全部搬過來，努力是白努力，頂

多不過摧毀自我的發展。在文學方面，一部分的技術可以仿效，全部分的精神不能仿效。中國二十年來的新文學家，沒有多大成績，固然有其牠的原因，然而他們崇拜外國偶像，徹底仿效外國人，不顧時代精神，拋棄民族特性，就算自己有天才，這種態度，已經足夠毀滅自己，何況他們根本不是？

民族運動和文學運動是分不開的。民族意識的發達，是新文學創造的根基。文學藝術和哲學科學不同，哲學科學要求同，文學藝術要求異。只有民族特殊性格充分表現，纔能夠發達文學有新貢獻，只有打破前人和外國人的偶像，纔能夠創造新的作品，沒有新貢獻新作品，還有什麼新文學？

獨立自由是民族運動的目標，也是文學運動的目標。民族運動並不拒絕採取古人和外人的長處，文學運動也並不要閉關自守。到底什麼是批評的採取，什麼是奴隸的仿效，這是民族發展的嚴重問題，同時也是文學創造的嚴重問題。

第三節 盛世文學與末世文學

(一)

一個時代的盛衰，一種文化的升降，往往可以從當時此地民族精神生活表現的形態；

探討出來。文學是民族精神生活表現最鮮明的形態，所以研究文學的現象，對於這一個民族前途的轉變，至少可以說出一個大概。季札觀樂，知道春秋各國的盛衰，我們假如根據同樣的原理，來觀察文學，其間蛛絲馬跡，一定可以呈現於吾人之前。

要明瞭目前文學的現象，必須要先分析世界各國文學的歷史。自然，過去的歷史，和現在將來的事實，不一定完全吻合，然而在歷史演進的進程中，有變的成分，也有不變的成分，變的成分，往往翻出無限的新鮮花樣，不變的成分，卻常常發生奇異的重演。

時代環境是有變化的，人性是沒有變化的。孟子說：「先立乎其大者，則其小者不能奪也。」假如一位歷史家，能夠「先立乎其大者」，就是說他先抓住「人性」，那麼他就可以得着根本的根本，其他一切支離複雜的現象，就不能動搖他肯定的真理。他就可以根據這一種真理，來衡量過去，說明現在，推測將來。歷史家研究過去，主要的使命，就是要同現在和將來發生密切的關係，要不然歷史家不過是「古董商」和「書呆子」，無論他考據怎樣精詳；他們的工作，沒有理由引起我們的重視。

歷史家不但需要一雙手，還需要一雙眼睛，這一雙眼睛，不是幫助手鈔筆記，弄古董的眼睛，乃是觀察人性，發現原理的「哲學眼睛」。歷史家沒有哲學眼睛，他一定會被書本和古董壓得氣喘不過氣，他所看見的只是藝的，他永遠看不見不變的，他自以為讀歷史，其實歷史同他根本沒有發生任何的關係。

盛世文學和末世文學，第一個分別，就是前一種文學的作者，對人生是肯定的，後一種文學的作者，對人生是否定的。人生的意義，本來不可捉摸，然而有一個不可逃避的事實，就是人類不能不有生，不管生命如何短促，不能不度過數十寒暑，這數十寒暑如何度過，每一個人不能不逼着採取一定的態度。在一個民族，發皇光大，精力瀟灑的時候，每一個分子，都充滿了生命，充滿了野心，他整個的身心，都投放在不斷的活動。他沒有工夫來思想人生，他只在活動過程中去飽嘗人生。

在這一種時代，大家不感覺生活的無聊，他們的內心也許會有苦悶，有悲哀，有哈孟雷特的疑惑，浮士德的痛苦，但是悲觀，疑惑，痛苦，只能深刻化他們對人生嘗受的意義，他們的活動，反而因此更趨積極，他們的人格，反而因此更見偉大，他們對人生的態度，始終是肯定的，不是否定的。

一到末世，就不同了。整個的民族，已經沒有朝氣，他們不積極工作，他們只消極思想，生活在他們是沉悶的，無聊的，怎麼樣看透一切，享受一切，玩弄一切，是他們努力的方向。他們要聰明，圖消遣，他們內心充滿了悲哀，世界的空氣是壓迫的，人生的擔子是沉重的，惜花飲酒，吟風弄月，也不過想遊戲遊戲，消磨此「大無可如何之日也」。

世文學家的天才。並不一定比盛世文學家低，他們文字的技巧，對人帶世故的了解了，也許還在前者之上，但是他們對人生的態度，大不相同。他們失掉了生活的勇氣，嚴肅的意義，悲觀，頹廢，沉湎，消遣，他們自己感覺一切無聊，所以別人讀他們的作品，也感覺一切無聊；他們自己沒有力量接受人生，他們還要非笑鄙視別人接受人生，人類行為中一切光明磊落的行動，都是他們幽默諷刺的資料；他們不崇拜英雄，因為他們自身充滿了驕傲；他們要打破道德的觀念，因為他們要擺脫一切的束縛；醇酒，女人，自然，藝術，成了解除他們生活痛苦的工具；他們計算一個人生活的時刻，只要每一個時刻，能夠充分利用，不讓任何事物，干擾他們的心志，他們也就充分滿意了。

(三)

區別盛世文學和末世文學，還有一個標準，就是前一種往往表現人類偉大的精神，後一種從事纖巧的技術，要表現人類偉大的精神，第一步先要承認人生偉大。盛世的文學家，發現人類活動過程中，充滿了生命的意義，偉大的使命。他們歡欣，贊美，抱無窮的希望。宇宙是神祕的，人類不虛生的。美麗的自然，壯烈的犧牲，崇高的道德，純潔的愛情，是他們描寫的題材。他們也未嘗不悲愁感嘆，但是他們時時刻刻緬懷祖先的陳迹，冥想未來的光榮。他們文章的技巧，也許粗疏，但是他們的氣魄，卻是雄渾，奔放。他們的

著作是偉大精神的表現，他們已經超出文字的範圍。

在另外一方面，末世文學家，根本不承認人生有什麼偉大，他們覺得一切都沒有意義，沒有希望，人類是可憐蟲，他的努力，盲目，可笑，白費工夫。人生既然這樣，末世文學家還有什麼可以描寫的呢？他們找不出精采的題材，他們只好在文學本身上，賣弄他們的技巧。那怕極纖小的題目，他們可以表現驚人的聰明，音節，用字，章法，情致，是他們刻意的地方。「吟成五個字，擲斷數行纒」，這並不是對藝術嚴肅的態度，乃是拋棄精神，注重形式自然的結果。

在末世文學家，文章本來是一種遊戲，要藉遊戲來忘懷世界，就不能不在遊戲方法上精益求精，但是方法愈精，精神愈少，生活愈無聊。在外表看來，他們似乎已經藉文學的幫助，擺脫生活之欲，然而在心靈深處，他們還常常有不可抑制的悲哀，流降於行間字裏。

生命是一種力量，力量必須要求發展，沒有任何消極的哲學，宗教，藝術，道德，能夠壓迫牠，解脫牠。世界上第一流的文學，就是能夠提高鼓舞生命力量的文學。文學不是好玩的東西，文學家應當有「崇高的嚴肅」。末世文學家，根本想逃避人生，牠們著作的流行，只能摧毀民族生命的力量，硬一時時代有用的天才，悲憤頹廢，政治軍事社會道德，腐化崩潰，終陷於不可收拾之境。六朝的文章，晚明的小品，何嘗不是精心凝鍊之作，然而顯

家民族，也正是暮途窮之時。如果我們不相信天心，那麼人力就大有糾正的必要了。

(四)

盛世文學與末世文學相關而殊第三編分別，雖然不是康德本來的意思，我們不妨借用康德美學的名詞來劃分，盛世文學多半是「壯美的」，末世文學多半是「幽美的」。

幽美導人入無欲的境界，壯美引起人驚駭的情操，柳暗花明，心怡神靜，走靈奔電，駭目動心，幽美和壯美同是藝術上難到的境界，牠們對人類發生的效果是不同的。

盛世的文人，氣魄雄厚，力量充足，他們喜歡尋求壯美的對象。荷默的史詩，但丁的辭曲，莎士比亞的悲劇，歌德的浮士德，都是文學上壯美的結晶。末世的文人，意志消失，力竭精疲，他們只想在漫漫長夜的生命途中，尋求一種暫時休息之所，他們喜歡描寫的，自然是幽美的目標。鳥啼花落，水綠山青，逸致閑情，敲金戛玉，到了物我皆忘的境界，就是生命源泉枯竭的象徵，末世文人的內心暫時得着安靜了，然而人生的意義也停止了！

(五)

我們不願意討論盛世文學與末世文學的是非問題，我們只願意指出盛世文學與末世文

學對於生命力量的影響。假如一個國家民族，腐化崩潰，在文人心目中，認為不足輕重，自然他會尋求他自己安身立命的地方。在另一方面來說，假如他的心還沒有全死，假如他感覺自己生命還有不可壓制的力量，假如他還認為國家民族應當光榮發達，那麼他就沒有理由，再談什麼「爲藝術而藝術」，咬文嚼字，傾全力在技術上用工夫，正如歷史家不能專門弄過去的古董和書籍，不願現在和將來一樣。

瓦格勒的歌舞劇舉世崇拜的時候，尼采忽然發現牠是摧毀生命力量的藝術，末世的弦歌；其實瓦格勒的天才氣魄，已經超越常人，比之「吃苦茶」「憶故鄉」引線裝書的小品文作家，談音節究字眼的詩人，不知道高明多少倍？

中華民族現在正經驗一個偉大的時代，希望這一個偉大的時代，能夠產生一個偉大的盛世的新文學運動。

第四節 文學與時代

(一)

歷史家對於人類文化的演變，通常有兩種看法。第一種看法，認為人類社會的生存發展，必須依照宇宙間的基本原則；這一些基本原則，是亙古不變的，順應牠們，人類社會

就有幸福，違反牠們，人類社會就有禍殃。先知先覺的責任，就是替人類社會找出這一些基本原則，使大家回復到正當的途徑。

中國的儒家，最喜歡講治國平天下的「道」。其實所謂道，就是人類社會生存發達的基本原則。儒家深信這一些基本原則是超時空的，時代有變遷，民族有異同，基本原則，卻沒有變遷異同。堯舜禹湯文武成康能夠遵守牠們，所以天下太平，桀紂幽厲違反牠們，所以天下大亂。

這一種歷史觀，我們可以叫做「靜的歷史觀」，因為牠把歷史看作靜的，一成不變的。在這一批歷史家眼光裏，沒有什麼「新時代」「舊時代」，只有「有道的時代」和「無道的時代」。

在另外一方面，有些歷史家，卻有完全不同的看法，他們認為人類的文化，是不斷向前進展的。一個時代有一個時代的文化；一個民族有一個民族的文化。所謂文化，就是人類在某一個時期某一環境裏，多數人對於宇宙人生共同的崇高理想，依照這一種崇高理想，人類共同努力，在文化的各方面去發展建設，來實現牠；然而人類的智識能力是有限的，所以他們心目中的崇高理想，也是常常改變的。時間空間不同，他們的崇高理想也不同，理想一旦改變，人類的行動，社會的組織，也要隨着改變。

這一種歷史觀，我們可以叫做「動的歷史觀」，因為牠把歷史看作動的，時時刻刻變

化前進的。這一批歷史家，不承認有什麼永久不磨的真理，他們不願意墨守成法，因為他們要自己想辦法去實現他們自己的理想。

其實這兩種看法，各有各的短長。歷史的形態是有變化的，但是人性是沒有變化的。人類在生存意志和權力意志方面，無論中外古今，都是一樣的，他們仇恨，嫉妒，愛戀，爭鬥，只要人類存在一天，牠們就要繼續表現一天。方式儘管不同，根本卻是一樣。

(二)

文學是人類文化形態的一部分，牠和其他歷史的現象相似。從一方面說，文學是不變的，因為人類的本性是不變的。也就是因為這一個原故，許多古代的文學，文化完全不同的民族的文學，我們能夠了解欣賞。在另外一方面說，文學是變的，因為時代環境是變的。

我們觀察歐洲文學的發展，可以發現四個顯明的時代，每一個時代，都顯明地產生了一個新的時代精神。

在希臘時代，希臘的哲人，相信世界事物，有一定的條理，人類有知道世界條理的本事。人類的思想是否正確，就看牠同世界事物的條理是否吻合。人同世界的關係，是分離的，獨立的。世界既然能夠脫離人類獨立存在，所以世界上的自然法則造成一種不可逃避

的命運，人類生下來，立刻就要受命運的支配。命運的概念，是希臘文學的中心，也就是因為希臘時代精神活動的對象，是一個肯定存在的世界。

希臘悲劇的中心題目，就是人類在命運的絕對支配之下，怎樣處理自己。如像莎弗克利斯最有名的悲劇，講一個國王阿荻蒲斯初生時，他父王派人去問神人，神人預言，這個孩子將來長大要殺死父親，和他母親結婚。後來居然不可逃避，一一實現。

在這樣可怕的命運支配之下，人生還有什麼意義，人類還有什麼偉大呢？然而希臘在牠方面，仍然有一種發現，就是命運雖然壓迫，人生雖然悲慘，但是人類奮鬥的精神，和光明磊落的人格，不但命運不能壓迫，反而因為命運的壓迫而更顯出他的偉大。阿荻蒲斯明明知道，這件事情問出來，對他是很不利的，但是他仍然要問個明白，決不願意在虛偽中求生活。他這一種求真的精神，就是希臘「世界哲學」表現的時代精神，希臘的悲劇就是這一類時代精神具體的表現。

到了中世紀，歐洲的時代精神轉變了。希臘一切問題的中心是「世界」，中世紀一切問題的中心是「上帝」。人類要知道真理，不能靠對於世界的觀察，必須靠對於上帝的信仰。上帝是萬能的，人類是無知的，世界是過渡的，虛幻的，甚至於罪惡的。只有靠上帝的仁慈。人類纔可以得到真理，內心得到永久的安慰。所以中世紀的人類，對人生崇高的理想，就是怎樣信仰上帝，了解上帝，接近上帝，得到上帝的幫助。

因爲這一個時代精神發生，在中世紀的文學裏面，大家認爲最有價值的，就是關於宗教的文學。聖經的解釋，贊美的詩歌，懺悔的紀錄，證明上帝存在的邏輯，少數表演神跡的戲劇，纔受人尊敬。

有許多歷史家，都說中世紀反對文學，其實並不是反對文學，乃是反對違背中世紀時代精神的文學。除非時代精神有了改變，中世紀文學的內容形式，也不會有任何的改變。到了文藝復興，情形就大不相同了。人類除開世界除開上帝以外，發現了自己。他們從外在的世界，回復到內在的心靈，從上帝回復到自己。他們要自己處理自己的事情，他們要從自己的心靈，去明白世界。笛卡兒把世界一切事物的真實推翻，只從「我思」，證明「我在」，再從「我在」去建設上帝和世界。人類是一切的中心，人類的思想感情，因此也就成了文藝復興以後文學最重要的題材。

莎士比亞的戲劇，是文藝復興時代精神最高的代表。他的悲劇英雄，不像希臘悲劇英雄那樣嚴密受命運的支配；他們自己的情感，自己的個性，就是他們悲劇的成因。羅蜜歐和朱麗葉的熱情，馬克伯斯特的野心，哈孟雷特的懷疑，李爾王的天真，阿色羅的嫉妒，都與命運無關。悲劇從人的內心出發，正表示人類地位的尊嚴。

這一股潮流，繼續增高，到十八世紀，康德深透精密的哲學系統，不但推翻中世紀以來的一切上帝證明，而且對於希臘的「世界哲學」，作一個鮮明的革命。無論真美善，都

要根據人類的內心。人類是宇宙的主宰，他們有審美的本能，他們自己對他們自己的行為，負完全的責任。

自從十八世紀以來，歐洲的工業文明逐漸發達，到十九世紀，社會上一切的組織都改變了。人同人國同國的關係，越來越密切，無論任何社會經濟政治行動，個人到處都要依賴團體，團體對於個人無形中取得了偉大支配的力量。人類的尊嚴漸漸失掉了，個人的意義也漸漸湮沒了，代替希臘的「世界」中世紀的「上帝」威者「人類」的，乃是新起的「社會」。『社會』是近代人致一切問題的中心，也就是時代精神的焦點。

我們研究近代的文學，無論從那一方面來看，都是在表現個人和社會的衝突，或社會和社會的競爭。離開這個時代精神的文學，只能孤芳自賞，不能打進一般人的心靈。代表時代的偉大作家，如像易卜生托爾斯泰，都萃畢生的心力，描寫這一個新世界，新題材。

(三)

我們從歐洲文化演進的四個階段：世界，上帝，人類，社會，來觀察歐洲文學的演變，我們很顯明地發現，文學同時代是分不開的，時代有變化，文學也有變化；一個文學家不能夠把握時代，他的文學同時代，一定不能發生密切的關係。

不過所謂把握時代，到並不一定盲目地追隨時代。一位第一流文學家，應當同時

是先知先覺，他不但要表現時代，同時還要指導時代。時代必須要進展，在不進展的時候，文學家必須要設法使他進展，在已經進展的時候，他必須要明白地領導大家去建設新的文化。

因為文學對於時代有這樣偉大的意義，所以一位理想的文學家，應當要站在文化的最高峯。他對於一個時代大多數人類共同的努力，共同的理想，共同的智識，都深有深刻的了解。假如這些努力，理想，智識，是正確的，進步的，他應當鼓勵他們；假如是錯誤的，他應當改變他們。

爲什麼要擔負這一個嚴重的使命，一位文學家在思想學問方面，必須要有充分的修養；世界上沒有不學無術的偉大文學家，也沒有孤陋寡聞的偉大文學家。文學家不但要有才華，而且要有見識。他能夠站在時代的前面，就是因爲他的見識超過同時代的人。在羣山環繞萬象紛羅之中，他永遠站在最高的山頂。

文學家不但要把握時代，還要了解人性，時代是動的，人性是靜的，時代是變的，人性是不變的。文學家從靜中去觀動，從不變中去觀變。所以一方面他能夠順應時代，開創時代；一方面他又能夠了解人類社會的根本，因勢利導，使人類了解宇宙人生真正的意義。所以在當前的時代，他的思想著作發生龐大的影響；在未來的時代，環境儘管不同，形態儘管兩樣，天下後世的人，對他的思想著作，依然要發生濃厚的興趣。

他並不要替人類定下什麼大經大法，我們知道時代是變動的，人類的理想是要進步超越的。一個時代有一個時代的大經大法，天下古今除了人性以外，沒有一成不變的基本原理。他不願意仿效古人，他也不願意後人仿效他。奴隸式的仿效，不是天才；文學的領域裏，沒有平凡人的足跡。創造是文學的光明，仿古是文學的末路，不但是文學的末路，也是人類文化的末路。

第二章 過去的評價

——中國文學對於世界的貢獻——

第一節 批評的標準

我們要研究中國文學對於世界的貢獻，第一步要先研究批評文學的標準。有了標準，我們纔能夠斷定那一種文學是美，那一種文學是惡，那一種文學算偉大，那一種文學算平常；那一種文學對於世界有貢獻，那一種文學對於世界沒有貢獻。固然一切的標準，同科學定律一樣，都是經過過去發現的事實，歸納得來。標準的來源，既然是過去的事實，我們對於將來要發生的事實，總不能不抱虛心的態度。所以真正的文學批評家，一方面儘管極力客觀怕去建設標準，而同時對於已經建設成功的標準，又只能承認牠相對的價值。

如果我們把世界最偉大的文學批評家分析研究，我們可以發現，他們批評的標準，大概可以分作四種：

第一種批評的標準可以說是修辭式的。一種文學作品到手，批評家立刻就努力去分析研究這一種作品，在修辭方面有多大的成功。卽如鍊字造句描寫結構風格，都包括在修辭的範圍。在希臘羅馬的時候，因為要訓練演說的本事，所以對於修辭學特別地講究，如像

亞里斯多德的修辭學，鄭忌那斯的論宏壯，昆蒂利安的演說原理，自然是分析演說藝術最詳密入微的名著，然而同時他們對文學批評方面，也因此建設了不少鑑別美惡的標準。頂明顯的就是他們對希臘文學作者，如荷默，三大悲劇家，牙當詩人，歷史家的分析。修辭學在希臘羅馬既然如此地重要，甚至於專門講文學批評的作品，如像亞里斯多德的詩學，何銳斯的詩的藝術，也沒有逃出修辭學的範圍。他們處處研究，一種偉大作品，是用什麼方法寫成功的。他們的意思，好像說，一個作家寫出了這樣偉大的作品，就是因為他用了適當的方法，如果另外一個人要用對了同樣的方法，也可以寫出同樣偉大的作品。這一種分析方法最成功的，當然要算亞里斯多德詩學裏講悲劇的結構。他把悲劇結構成功的方法，分析得那樣地精密，以後歐洲二千多年，不知道多少戲劇家用他的標準，寫戲劇，更不知道多少的文學批評家用他的標準來判斷戲劇的好壞。

至於中國方面，用修辭式的標準來研究批評文學的，更不知道多少。最著名的批評家金聖嘆，就是以修辭的標準來逐字逐句逐段評點三國志演義，水滸傳，西廂記。他最得意的批評，如像指出三國志演義中某處伏筆為後文某處的張本，水滸傳武松在景陽崗打虎，手裏提的哨棒，西廂記錄詞造句，「妙妙」的地方，都是拿修辭學來作標準的。至於中國文人講摹仿，講派別，講氣息，講神韻，講史漢的異同，講李杜的高下，講六朝文的美麗，講韓文公為什麼文退八代之衰。至於作詩講推敲，講凝鍊，講蜂腰鶴膝，講雙聲疊

韻，也是一樣。最近中國受了西洋文學的影響，講全書的結構，講人物的刻畫，講文章的風格，講歐化的句子，講音韻，講表示的情感，講幽默，講描寫，根本方法，也沒有什麼不同。至於因為要達到上面修辭這些標準，因此發現文言不是適當的工具，所以要改用白話，相信只有白話，纔能夠產生偉大的作品，甚至於相信中國文學史上一切偉大的作品，都一定是白話作的，凡不是白話作的，都是沒有價值的文學。修辭式的標準，應用到這種地步，可以算是登峯造極了。

不過，單拿修辭式的標準來衡量文學，一定有許多困難的地方。這一種標準的弱點，就是相信作文章有一定的方法，只要方法對，就可以產生偉大的作品，他們進一步相信，要能夠應用這種方法，一定要有適當的工具，如果工具對，偉大作品的產生，也可以不成問題。然而事實告訴我們，亞里斯多德的悲劇定律，研究過的，不知道有恆河沙量的人，然而能夠寫到三大悲劇家那樣的戲劇的，還是沒有，而到是打破他的定律的莎士比亞，到產生了偉大的戲劇。金聖嘆儘管指出提燈棒的章法，然而寫武松打虎精采動人的，還是只有施耐庵一個。中國的舊詩人，講盡了蜂腰鶴膝，還是哼不出好詩，中國的新詩人，敲破了雙聲疊韻，作出來的東西，還是味同嚼蠟。現在用白話文去作小說的人，已經是車載斗量了，他們不但個個不是曹雪芹施耐庵，就把他們全體湊上，還望不着曹雪芹施耐庵的肩背。

專拿修辭的標準來衡量文學，是不妥當的。即如我們說紅樓夢水滸傳，其所以作得那樣好，完全是因為作者用白話。我們只消想到我們自己也用白話在寫小說，馬上就要臉紅。如果我們再進一步說紅樓夢水滸傳其所以作得好，完全是因為作者用某種方法來描寫人物，用某種方法來穿插變換，用某種方法來起伏照應，這中間自然也許已經有了一些真理。但是這一些方法，頂多也只有說明某種現象的價值，如果以為這一定是千古不易的標準，換了批評的對象，我們還要拿去應用，一定要鬧出許多固執不通的議論，對於真正偉大作品的認識，還是不能達到。

第二種批評的標準，可以說是內容式的。拿修辭來作標準，除了上述的危險以外，還有一個最大的弊病，就是忽略了牠的內容。有許多作品，形式方面，處處都合了修辭的規律，但是沒有內容，也不能成為文學的上品。如像中國的駢文、律詩、八股文，就是犯了這種弊病，作者心裏本來沒有東西，不過勉強在那裏無病呻吟，雖然他的文章到了家，也沒有什麼價值。許多人因此就偏重內容，不顧形式。這一種標準，在文學批評上應用的時候也很多。如像歐洲浪漫主義高漲的時候，有許多極端的人文人，想完全拋棄文學上一切的形式，只求赤裸裸地表現他們的情感，批評的人也祇只着他們表現出來的情感成分，來判斷他們作品的高下。至於許多宗教家批評文學作品，完全看作者能否提倡宗教，道德家看作者能否維持風化，社會學家看作者是否在討論社會問題，政治家看作者是否在作政治運

動。中國學者，素以主觀文以載道，只要載得有道，文章就是好的，沒有道就是壞的。中國最近所謂普羅文學，民族主義文學，國家主義文學，革命文學，也是如此。一篇作品，無論寫得怎麼樣，只要主觀是對的，都有價值。如果主張不同，無論你寫得怎樣好，寫上就可以罵你是反革命，有封建思想，同時你的作品，自然也就毫無價值。

這一種批評標準的缺點同危險性，我們很容易看出的，因為如果有了主觀就能寫偉大作品，那麼要當文學家是最容易不過的事情，因為只消去信仰一種主義，就算了事，然而很可惜的，就是信了主義，還不一定是文學家。

第三種批評的標準，可以說是天才式的，修辭式注重在文章，內容式注重在主張，天才式卻注重在作者。前兩種的標準，都有規律可尋，後一種卻除了作者本人而外，不承認其他一切的規律。前兩種都把作者同他的作品分開，把他的作品當成工廠機器出品一樣地拿來分析研究，後一種卻把作者當成活動整個的人，他的作品，不過是他天才的表現。前兩種是用的研究自然科學的方法，後一種是用的研究精神科學的方法，前兩種注意外界的事物，後一種注重內心的影響。我們認為文學只有天才纔能創造，沒有天才，一切規律工具內容，都沒有用處。天才問題，是文學批評最後的謎團，是永遠解不破的謎團，文學創造所以不能成為自然科學，就是因為這個謎團不能解破。文學批評，不能用自然科學的方法，也就是因為天才不像自然科學物那樣馴服地就範圍。天才式的批評，不用修辭的規

律，也不用主觀的是否來評判一個作家的作品，只認他的作品，是這天才的表現，只是就他這種表現去解釋說明他。天才也是一種力量的表現，他們的作品，我們不願意拿文學上的幾條簡單的規律來批評，但是他們力量的大小，我們可以拿旁的作家來比較。天才又是藝術規律的創造者，我們不能用文學來批評，但是我們可以就他作品中表現出來的規律來解釋。在這一點來講，修辭式的標準中間有許多鑑別方法可以用的，但是我們要注意，這一種鑑別的方法，不從外來，乃是就天才作品的本身去探討。最後天才是人生的啓示者，天才不能夠算天才，他的作品不能夠算偉大，就看他對人生有沒有深刻的啓示。在這裏內容式的標準，也有相當的用處，但是人生是全部的問題，超出時間空間，只要人類存在一天就不能不有的問題，所以天才對人生的啓示，是永遠對人類有價值的。也就是這個原因，我們纔能夠談到一個文學家對於世界有沒有貢獻。

第四種批評的標準，可以說是文化式的。一個文學家有一個文學家對人生的啓示，一個文化有一個文化對人生的啓示。一個文化是一個民族許多年代許多人物生活思想習慣的結晶，經了種種方法地鑄造陶冶，結果成了一個民族共同對人生的態度。牠們有牠們特異的世界與人生觀，同旁的民族迥不相同。在這一種特異的世界觀人生觀的空氣中，有天才的文學家，會去創造他的文學，不知不覺也受了影響，結果他的文學作品，一方面發表他個人的思想感情，一方面他也是一個文化的代表。如像歌德的浮士德，固然是歌德對人

生的啓示，而同時也就是全中國文化對人生的啓示，因為浮士德不但代表歌德本人，同時也代表德國全民族。拿文化式的標準來衡量文學，就是去研究某一種文學裏面表現出來某種文化對人生的啓示。因為我們的標準是從文化上取服，所以凡是愈能夠代表某種文化的作品，我們愈認牠為偉大。天才的作品，固然最能夠代表文化的特性，然而有許多民間的文學，雖然從藝術方面的成就不算很大，但是牠代表文化的性質卻很重要，因此我們也不能不承認牠對於世界有貢獻。最明白的就是中國的戲劇，全藝術批評的眼光看來，大部分劇本，都俗陋膚淺，但是牠代表中國文化的力量卻非常之大，所以我們也不能不詳細研究，看牠對於世界有何貢獻。就是說看牠對於人生有什麼同旁的文化不同的啓示。

我這一篇文章批評的標準，就是文化式的。其牠三種標準，天才式、修辭式、內容式，討論的時候，也問或用來說明中國文學的價值，但是最主要的判斷，仍然根據文化的標準。我處處要問的，就是某一個作家是否能夠代表中國文化？中國文化對於人生，同旁的文化有什麼不同的態度？這一種對人生的態度，對於世界啓示了什麼真理？這種真理，對於世界算不算一種偉大的貢獻？

第二節 固定中國民族對人生態度的三大思想家

大凡一個民族，到了文化相當的程度，大多數的漸漸就有一種或兩種共同對人生的

態度。這一種態度的形成，就是他們民族特性成熟的表示。後來他們民族裏邊有了偉大的思想家出來，把這種態度，給了一種哲學的根據，垂爲道德的教訓，然後這一種共同對人生的態度，便一天一天堅固不拔，成了全民族共同生活的標準。一切的政治宗教道德風俗哲學藝術，都直接間接受這個標準的影響。

中國民族究竟什麼時候就有了文化，我們現在還不能確切指出，但是我們很有理由可以相信，中國的文化有很長久的歷史的。在老子孔子以前，中國文化早已經發達到了很高的程度，因此中國民族在當時早已經有了共同對人生的態度，而且已經有了好些思想家，極力在那裏把哲學的理論來說明固定牠。老子孔子固然是固定中國民族對人生的態度最重要的人，但是他們也不是忽然從天上掉下來的。老子代表中國當時南方的思想，孔子代表中國當時北方的思想，南方的思想，是神秘的，豐富的，深沉的，想像的，形而上學的。北方的思想是明白的，簡單的，淺顯的，切實的，只顧現世生活的。南方的思想，如曉霧陰霾，北方的思想，如青天白日。南方的思想，包含豐富的浪漫性，北方的思想，充滿了嚴格的合理主義。

這兩派思想，相反相成，成了中國民族對人生的兩種態度。一直到漢武帝以前，兩派思想差不多有平衡的勢力。太史公論百家，黜儒進道，漢文帝尙黃老，就是老子思想佔勢力的證明。自從漢武帝罷黜百家獨尊孔子以後，老子的勢力，漸漸不如孔子。孔子成了全

國上下共同的導師，他的教訓，成了一切生活的標準。他的書籍，從叢歲進學堂，就要熟讀誦讀。全國的文武官吏，沒有一個不是孔子的信徒，全國的人民，沒有一個敢說半句反對批評懷疑孔子哲學的話。孔子的勢力，長到這樣大，已經令人驚異，尤其令人驚異的就是他的勢力，一直保持了二千多年。這二千多年中間，中國思想雖然也有好些變遷，但是好像孫猴子翻筋斗，總翻不過釋迦佛的手掌心，中國的思想家，也從來跳不出孔子的範圍。所以中國民族對人生態度的來源，孔子是最重要不過的。

但是孔子的思想，雖然橫據了中國二千多年，同時老子的思想，雖然受了壓迫，卻從來沒有斷絕。不但沒有斷絕，牠潛勢力的偉大，往往令我們驚異。老子的哲學，在智識階級方面，山林裏養成了恬靜引退的高人隱士，朝廷裏養成了清靜無爲的聖主賢臣，文學裏養成了齊生死樂自然的騷人墨客。在平民方面，講陰陽五行醫卜星相的術士，講修仙煉道點石成金的仙人，無不一出於道家。老子莊子漸漸成了上界的神仙，老莊的哲學，漸漸變成了一般平民的宗教。孔子的合理主義，本來根本同宗教就立於反抗的地位。他的勢力雖然偉大，但仍然不能滿足一般平民宗教的要求。老子的學說，既然變成宗教，所以能夠深入一般平民的心靈，形成固定中國民族共同對人生的態度。所以要研究中國文化對於人生的啓示，造成中國文化的偉大思想家，老子與孔子有同等的重要。

除了老子孔子而外，形成固定中國民族共同對人生態度的第三個偉大思想家，自然要

算釋迦牟尼。孔子的實踐哲學，不談鬼神，不談生死，不談形而上學，只管現實的人生，不能滿足一般人民宗教生活的需要。第一回補救這種需要的是老子，第二回補救這種需要的就是釋迦牟尼。固然，佛教進中國的時侯，中國文化早已經進步到了很高程度，牠已經有了鮮明的個性，外來的思想，無論如何高深，無論如何切合中國的需要，也不能改變牠根本的精神。所以佛教到中國，無形中受了中國文化的同化，大大地改變了牠本來的面目。所以嚴格地說，佛教只「補充」了中國文化的內容，並沒有「改變」中國文化的根本。在中國只有「中國的」佛教，並沒有「印度的」佛教。「中國的」佛教，並不是完全從外國運來，乃是中國文化根本上已經有了這一種基礎，所以把外來的形式，修改變化，來適合自己的需要。釋迦牟尼既然成了「中國的」釋迦牟尼，所以他也是形成固定中國民族共同對人生態度的第三個偉大思想家。

孔子、老子、釋迦牟尼三人，到底固定了中國民族共同對人生的什麼態度呢？這一種態度，啓示了我們人生什麼真理呢？這一種真理，同世界旁的文化所啓示的有什麼不同的地方呢？這一種啓示，對於世界有什麼貢獻呢？現在東西接觸，將與世界文化是不是要完全採納西洋文化？中國文化對世界文化將來的形成，是否還可以有相當的影響？這一些問題，就是我們現在要解答的。要解答了這一些問題，中國文學對於世界的貢獻，纔可以決定，因為一國貢獻的真義，不單是在過去的成績，而最重要的乃是在將來的影響。用文化

作標準的文學批評家的立足點；同旁的用修辭內容天才作標準的批評家的立足點不同的地方，就是他不注重在一本作品上。詩人藝術上的成功，而注重在代表整個文化的文學表示出來全民族對人生的態度，再看他這種態度啓示出來的真理。

孔子老子釋迦牟尼三人代表中國民族共同對人生態度的三方面。孔子代表的是合理主義，老子代表的是返本主義，釋迦牟尼代表的是消極主義。中國的文學，可以就這三種對人生的態度，來分類研究，看牠們對人生有什麼啓示。

第三節 合理主義文學對人生的啓示

孔子的人生觀是一種光明清楚的人生觀。人生在孔子沒有什麼神祕性，因為一切都有道理可尋，一切都可以理智去解決。天下的事物，如果我們還有不能明白的地方，就是因為我們理智的應用還沒有到窮盡的地步。所謂：「人心之靈，莫不有知，而天下之物，莫不有理，惟其理有未窮，故其知有未盡也。」這是儒家對於人生一切事物態度最確切的解釋。人生既然是可以了解的，人類又有了了解一切的本能，所以天下一切事物，在儒家都是清清楚楚，沒有絲毫的神祕性，這一種哲學，我叫牠做合理主義，這一種人生觀，我叫牠做合理主義的人生觀。

合理主義的人生觀，最大的長處，就是相信對的人，生活是安定的。因為一切既然都

明白清楚，所以對付一切的態度，就沒有什麼徬徨歧路的困難。當了臣自然應該忠，當了子自然應該孝，當了兄自然應該友，當了弟自然應該悌，當了妻子自然應該順，當了朋友自然應該忠信。至於什麼是君子，什麼是小人，怎麼樣去修身齊家，怎麼樣去治國，天下，沒有一樣不是明明白白經聖人規定出來的。聖人是理智最高的人，他們無所不知，無所不曉，所以他們規定出來的一切道德信條，人生規律，都是最有道理的，可以一放諸四海而準，「諸百世而不惑」，無論超過時間空間，基本原則都不會改變的。人生一切行動既然有了一定的標準，而且大家既然都相信一定的標準是絕對沒有錯誤的，自然生活就安定穩固。如像浮士德一生尋求真理的痛苦，哈雷特對人生猶豫不決的煩惱，在儒家是絕對不會發生的。不要說「當生活養尊處優的時候，就是大難當前見危授命的時候，真正的合理主義者，也可以從容處義，視死如歸。所以合理主義者眼中的人生，是最簡單不過的，惟其把人生看得簡單，所以他能夠有內心的安定。

站在這一種人生的立场上，創造文學，我們當然很容易知道，合理主義的文學家，不會有偉大內心的衝突，激烈感情的震盪，不會有豐富的想像，神祕的思想。他們處處都要極力去說明宇宙萬物之道理，人與人間的關係。因為散文最適宜於解釋一切，所以他們在文學方面成績最好貢獻最大的，莫過於散文。中國散文，在魯經、易經、禮記、春秋、論語、孟子、中庸、大學裏邊，可以說已經到了最高的程度。用字的確切，造句的穩當，

說理的清楚，風格的優美，在世界文學裏邊，很難找得出可以同牠比肩的。世界文學中，如像法國的文學，最適宜於散文，他們也曾經出了許多偉大的散文家，但是要拿來比與中國的經書，我們只覺得法國散文家還沒有到成熟的時期，中國經書的散文，已經早到了爐火純青的時候。最顯明的證據，就是無論那一個法國散文家全集裏，總還有許多不重要的文章；無論那一篇文章裏，都可以找得出許多不重要的字句，一到中國的經書，中間沒有一篇閑文，沒有一個可以取消的字句。我們只消隨便取一段，如像大學開頭的一章，在簡簡單單幾百字裏，把儒家全部造學作人的方法，絲毫不漏地表現出來。牠清楚得像一塊透明的玻璃，牠明白得像一片沒有雲霧的青天，牠穩當得像一塊千萬筋重量的磐石，牠確切得像不差毫釐的規矩準繩。牠好像一位理想的美人，增之一分則太長，減之一分則太短。而同時作者的態度是嚴重的，安靜的，透澈的，他蘊藏着偉大的靈魂，他沒有絲毫的弱點。

像這樣的散文，雖然其中也未嘗沒有技術方法可尋，但是單靠技術方法，也沒有希望可以寫出。牠是合理主義人生觀的結晶，牠是合理主義者天才最高的表現。沒有合理主義的人生觀，對於一切事物決不能看出這樣清楚準確的輪廓，沒有偉大的天才，也不能得心應手找出適當的詞句來表出他們的思想。合理主義裏面最偉大大自然的莫過於孔子，而文學天才最高的，也莫過於孔子。經書經孔子的刪定，裏面也就沒有浮泛膚淺的文章，春秋經孔子的修正，更成了中國散文明白清楚確切最高的標準。我們只消想，孔子修春秋的困難。他

對於一件發生的事情，只想用簡單的一兩個字，來表示他褒貶的意思。這一兩個字自然一定要明白清楚，一切到十二萬分，如果稍爲差了一點，立時就會失掉他原來的目的，不能發生他想維持的影響。法國最偉大的小說家福祿伯爾，相信一件事物，只有一個最好的字來表示，因此他寫小說的時候，常因爲一個字的關係，搜索苦尋，鬧了許多時候纔發現他認爲滿意的字。孔子修春秋，其困難遠在福祿伯爾寫小說之上。因爲寫小說一兩字不準確，讀者還看不出來，至少沒有什麼大不了的關係，春秋裏面如果有一兩個字用不準確，那麼關係就可真大了。不但孔子自己的主張不能實現，而且還要引一千百年後無量數人對歷史人物許多的誤解。但是孔子的人格天才，同福祿伯爾有霄壤之分，福祿伯爾要那樣費盡力氣去找尋當的字，孔子却可以信手拈來。他的工作居然能夠作得那樣好，一般的亂臣賊子都懼怕他，因爲他「一字之褒，榮於華袞，一字之貶，嚴於斧鉞。」

除開經書而外，儒家還不知道有多少偉大的散文家。如像中國的史書，大部分都受孔子思想的支配。世界上沒有一個民族有這樣多年這樣詳備的歷史，而尤其特別的，就是這些史家除了極少數如魏收這種人而外，都能夠根本孔子修春秋的精神，對於一切事體，秉筆直書，用極嚴緊的文體，來描寫歷史上的事實。如像司馬光的資治通鑑、宋熹的通鑑綱目，都有一種的儒家精神，而同時文章的本事，也到了很高的地步。所以中國的史書，無論從史料方面或者從文章方面，對於世界都有很大的貢獻。至於其他如唐宋八家的散文，

宋儒經書的註釋，明儒理學的討論，清儒考據的工作，都能夠處處代表孔子合理主義的人生觀，而文章的技巧，也不是其他民族所容易企及的。我們只消想，英法散文的歷史，也不過三四百年，德國不過二百年，再想中國二千多年以前的散文，已經到了這樣的地步，也就很可以自豪了。

孔子的人生，既然像青天白日，人生世界，在孔子既然沒有什麼神奇，所以激烈的感情，同豐富的想像，在合理主義的空氣裏邊，沒有法子發榮滋長。合理主義的人生，最適宜於散文，我們已經說過了。但是合理主義也未嘗不可以產生偉大的詩人。這一種詩人，不是沒有感情，但是他們能夠極力壓制，使他們的感情，沒有激烈的表現；他們也並不是沒有想像，但是他們的想像，處處不能逃脫實際的人生。儒家談詩最要緊的標準，就是「樂而不淫，哀而不傷」，凡是極端的表現，就算「發乎情」，儒家以為沒有「止乎義」，都認為不對的。至於最能引起人類想像力的，莫過於鬼神，莫過於生死，但是孔子關於這一類的問題，不願意詳細討論。

合理主義是中國古代北方的思想，所以代表合理主義人生的詩歌，也就是孔子所刪定的詩經。詩經裏面的詩歌，大都都明白淺顯，沒有艱深的文字，沒有豐富的想像，沒有激烈的感情，沒有奇詭的思想。不管他是「兔置」的野人，弁髦的武士，江漢的遊女，阿瓊的王姬，他們的情緒都很簡單，他們的態度都很蘊藉。就是到了變風變雅，詩中的主

人，遭了暴虐的君主，生在亂離的世界，受了不平的待遇，看見未黍的故宮，甚至於室人交謫，飢寒交迫，讒言孔張，谷風陰雨，最厲害的莫過於至親骨肉之間，發生了最不幸的事情，要是浪漫詩人處着這樣的境界，一定要讓他激烈的感情，盡情吐露。但是合理主義的哲學家，以為這是不合理的感情的發洩，應該有一種相當的止境，所以詩經裏面受了深沉痛苦的詩人，頂多也不過叫幾聲天，怨怨父母爲什麼生他在世界就算了。有了七個兒子的母親，還不要臉在外頭找男人，她的兒子只能怪自己不能安慰母心，而不敢當面去責備她。皇帝無道，把天下臣民，弄得朝不保夕，如臨深淵，如履薄冰，在下的，還不敢怨恨，還故意說，別人都很幸福，只可惜我一人命運不好。像這樣感情極端的壓制，很可以代表合理主義的根本精神，所以孔子把詩經刪定起來，作爲他教訓「溫柔敦厚」的標準。

孔子對人生的態度，代表的詩歌，最好最自然是他自己親手刪定的詩經，但是，合理主義產生出來最偉大的詩人，却要算杜甫。中國歷代都推尊杜甫爲詩「聖」，李白爲詩「仙」，「仙」字帶了極濃厚的道家色彩，「聖」字却充滿了儒家的意味。杜甫是一個最顯膺孔子哲學的人，他平生困苦顛連，但是處處沒有忘記了忠君愛國，也有機會就要去描寫民生疾苦。他完全是一位入世的偉人，他救世的心腸，至死都沒有變更。他是一個最富於感情的人，但是他的感情，却經過了儒家的修養，所以到極沉痛處，都能夠不失常他含蓄的工夫。就算他「慢詩卷書喜欲狂」，「杜陵野老吞聲哭」，我們還是覺得他很自然，還是

「樂而不淫哀而不傷」，並不像屈原「指九天以爲誓」那樣感情的激烈。杜甫偉大的地方，就在他有激烈的感情，而自己卻能處處用力壓制他的感情，使他們就合理主義的範圍，不至奔迸橫溢。他的感情理智，時時是平衡的，他的生活，時時是有把握的，所以無論他處什麼困難的境界，他對人生始終沒有失掉他的信心。如果遇着李太白，就早已經逃出世界，藉酒杯來忘記一切，如果遇着屈靈均，就早已經不能忍受，跳在汨羅去尋自盡了。

孔子自己不是詩人，但他對於詩卻有極大的興趣，詩經的刪定，不用說了。我們感覺最有趣味的，就是孔子雖然是一個救世心熱的人，像杜甫一樣地時時刻刻忘不了民生疾苦，連簞子都沒有工夫坐熱，那樣東奔西跑想取得政治勢力，來治國平天下，然而他自己最理想的生活，還是在欣賞自然的時候。有一次他同幾位門弟子談各人的志願，曾皙說：「暮春者，春服既成，冠者五六人，童子七八人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」孔子卻喟然嘆曰：「吾與點也！」孔子對於自然界，感覺是敏銳的。他在自然界中，處處發現天人一貫的道理，因此他能夠在欣賞自然裏得着安立身命的地方。如像他仰望蒼天，就感覺到：「天何言哉？四時行焉，百物生焉，天何言哉？」俯望着水，就感覺到：「逝者如斯夫，不舍晝夜。」不過我們在這裏有一點要弄清楚的，儒家欣賞自然，道家也欣賞自然，但是儒家是拿人去欣賞自然，人同自然是分離的，道家的態度是拿人來回到自然，人同自然是

混合的。所以儒家是客觀的，道家是主觀的，儒家是實際的，道家是形而上的。儒家是光明的，道家是冥朦的；儒家是平常的，道家是神祕的。拿西洋文學史上的話來形容，可說儒家是古典的，道家是浪漫的。

儒家欣賞自然的態度，在詩經裏已經有許多優美的表現，但是到了唐人絕句，纔算到了最高點。唐人的抒情詩，是中國的黃金時代，唐人詠自然的絕句，也是中國詩空前絕後的寶藏。唐人絕句最高妙的地方，就是作者客觀的態度。一件自然風物到手，作者自己不夾絲毫主觀的感情，只是就觀察所得，具體地描寫出來。作者的靈魂是安定的，他心靈上的狀況，同會哲穿起新衣服，同着十幾位好朋友，「浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」是一樣的，如像：「千山鳥飛絕，萬徑人踪滅，孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。」完全是客觀的描寫，絲毫不夾雜作者自己的感情。又如：「空山不見人，但聞人語響，返影入深林，復照青苔上。」也是完全用極鎮靜的態度，來觀察自然界。這一類的詩，如果我們詳細地一一舉例，恐怕舉一天也舉不完，好在我這裏只是想說明唐人絕句，同儒家合理主義的相互關係，並不是想藉此機會作一本唐人七絕的選本，那我也不着採取現在中國最時髦文學史家的辦法，只隨手徵引幾詩文，後面加一句「這是多麼美呀！」或者「何等精采的議論！」

在歐洲文學史那邊，只有希臘羅馬的詩人，纔能保持客觀描寫的態度。從中世紀到現在，歐洲的詩人，不承認這種主義者，就是拿古典主義作招牌的詩人，都寫不成了主觀

抒發的成分。羅斯金鑄了一個新名詞來形容這個主體的色采，叫牠作「同情的環境」，就是說作者描寫的環境不是真正的環境，乃是已經受了他自己同情渲染過的環境。席勒分詩人爲兩種；一種是自然的，一種是感性的，自然的詩人，本身就是自然，感性的詩人，極力去恢復自然。希臘羅馬的詩人是自然的，歐洲近代的詩人是感性的。希臘羅馬最偉大的最自然的詩人，當然莫過於荷默。我們讀他的詩，好像他用手在指點告訴我們「某件東西是這樣的，某件東西是那樣的，某件東西是紅的，某件東西是白的」，他自己却一點也不告訴我們，他「覺得」這個東西怎麼樣。荷默客觀描寫自然的態度，就是唐人絕句作者的態度。

合理主義的人生觀，一切都清楚明白，作者的心靈恬靜安泰，所以最適宜於說理的散文，其次客觀描寫自然風物詩，但是最不宜於戲劇。因爲戲劇興趣的主要成分離不了衝突，或者外界的衝突，如個人與社會，國家與國家，個人與個人；或者內心的衝突，如責任與愛情，友誼與國家，父子與夫婦。西洋偉大的戲劇，往往兩種衝突同時應出到一個戲劇裏邊，衝突最激烈的時候，戲劇也到最精采的地步。所以西洋的戲劇，無處不是一種對峙的形勢，無處不是激烈的鬥爭，無處不表現宇宙人生永遠不可綜合的一元論。合理主義的人生觀，承認宇宙人生爲一元，一切雜和諧有序，根本上就沒有衝突的可能性，因爲這一種人生觀根本的長處，就在能夠處處調和衝突，使人類的心靈到安穩的境界。既然人生

一切都沒有問題，所以戲劇也就不容易寫。

但是我們說合理主義不容易寫戲劇，實在也就是說合理主義不容易寫像西洋那樣的戲劇。如果嚴格地拿西洋戲劇的觀念，在中國文學裏去找戲劇，可以說簡直一本也找不出來。在這裏我們不能拿西洋文化產生戲劇的規律，來批評中國文化產生的戲劇。用文化式的標準的批評家，同旁的批評家不同的地方，就是他不用外來的規律來批評某種藝術，只用某種藝術自身表現出來的規律來解釋說明牠自己。

在合理主義的人生觀下邊，中國也產生過不少的戲劇，但是這一種戲劇，內容完全是抒情的。寫戲劇的人，並不在描寫外界或內心的衝突，乃是在描寫他自己對自然對人生的情懷。所以嚴格說起來，他並不是在「寫戲」，乃是在「作詩」。欣賞批評他的人，也只注意他作詩的天才，而不注意其他的事項。所以中國的戲劇，完全沒有統一的結構，像亞里斯多德所說悲劇的結構，中國戲劇家，從來就沒有過這樣的觀念。一本戲可以隨利隨結，在戲台裏面表演的時候，可以隨便抽出一齣，不管其他的情節。其次講到人物，在中國戲劇也不十分重要。中國戲劇裏面的人物，都是某種附體某種道德觀念的代表，而不是在特異性情的個人。在中國戲台上，我們所看見的只是一些忠臣孝子義夫節婦英雄豪傑奸臣賊子，而且這一班人都戴了不同的粉墨，穿了不同的衣服，說唱用不同的聲音，假我們大家好一點不錯地去認識他們。在這一種情形之下，要辨我們在中國戲劇裏邊去發現個性

深刻的人物，如像阿帝蒲士，哈孟雷特，淨士德，這是事實上不可能的事情。

但是中國的戲劇，並不因為沒有這些成分就失掉了牠的價值，妙處就在因為沒有這些成分，纔表現出了中國的特點。剛纔已經說過，中國的戲劇是抒情的，作戲劇的人，不是在寫戲，是在作詩。所以批評中國戲劇第一個標準，就是看作者抒情的本事，其次再看牠能否代表中國人共同對人生的態度。在合理主義人生觀產生出來最偉大的戲劇，自然要數琵琶記。琵琶記抒情的本事，在中國自然是有目共賞。琵琶記的作者，完全是一位澈頭澈底的合理主義者。他作戲的意思，是要表示中國綱常的大道理。趙五娘對公婆的孝順，蔡伯喈對舊妻的忠實，牛氏對趙五娘的寬厚，當然是中國社會上的美談。蔡伯喈被強迫討新婦，心裏又念念不忘前妻，牛氏有了得意的丈夫，偏偏又添了一位第三者，趙五娘爲丈夫受盡了千辛萬苦，結果都發現了自己丈夫已經另娶別人。這本來是戲劇的好題目，如果到一位西洋戲劇家手裏，不愁不會成猶銳皮蒂士的麥地亞，歌德的史特拉。但是如果我們中國戲劇家，把問題這樣解決，他也就不成其爲中國戲劇家了。在西洋，三人都要同歸於盡，在中國，合理主義者却問「何必如此」？「三人爲什麼不好好團圓」？一切緊張的情緒，一切痛苦的戰爭，經合理主義者一開口，立刻就化爲烏有。在西洋解不開的連環，中國戲劇家却輕輕一鎚擊斷。

合理主義的人生觀產生出來的戲劇，沒有激烈的衝突，沒有嚴密的結構，沒有深刻個

性的描寫。但是因為戲劇是白詩寫成的，所以作者還可以從抒情方面創造出偉大作品來。至於小說，不能詩作。合理主義者，因為沒有豐富的想像，沒有激烈的感情，沒有嚴緊的結構，所以在小說方面，除掉少數描寫中產階級生活的小說之外，差不多沒有多大的成績。合理主義者代表作，如像兒女英雄傳，好逑傳，蕩寇志，玉嬌梨，野叟曝言，都只能算中國第二流第三流的小說。不過在中國第一流小說裏邊，也處處不能完全逃掉合理主義的影響，只是這種影響，不能算是主要成分就是了。

從以上擇要的分析研究，我們對於代表中國合理主義的文學重要的現象，已經明瞭了。現在我們問，這種文學啓示了人生什麼真理呢？牠對世界有什麼貢獻呢？

合理主義的文學，表示給我們，人生一切可以用理智去解決，因此牠給我們生活的勇氣。無論什麼事情，牠勸我們守中庸之道，所以我們事事不走極端；無論什麼事情，牠給我們一定的標準，所以我們也沒有躊躇的煩悶。在光明寧靜安穩穩定的情緒中，領牠我們到自然界裏，去客觀地觀察欣賞，使我們的靈魂，得很大的安慰。如果世界裏生靈存在一天，那麼中國合理主義文學對人生啓示出的真理，不愁不相信會得着千萬萬的信徒，同時不愁這千千萬萬的信徒，不會在這種文學中，去尋求暫時或永遠安身立命的地方。在十八世紀的時候，孔子的哲學在歐洲很受人崇拜。光明運動哲學的領袖萊布立慈福祿特爾，都曾經悉心研究過孔子的哲學，讀過一些經書，亟力要想把孔子介紹到歐洲去。萊布

立憲說：「歐洲人不應該派傳教士到中國來，中國人應該派傳教士到歐洲去。」福祿特爾把「趙氏孤兒」改編成他的法文劇中劇的孤兒，想藉此宣傳孔子之教訓。最有趣味的是萊布立茲的大弟子渥爾夫在那天，演講孔子實踐哲學，結果被他的師長教授攻擊，政府下令令他趕出境去。

這一些事實告成，合理主義文學人生的啓示，對於世界是有貢獻的。而且這種貢獻，只要在相當的時代，相當的環境，時時刻刻，都可以發生效果的。

第四節 返本主義文學對人生的啓

孔子的哲學只注重實際的人生，凡是形而上的問題，他都拒絕討論。因此一切的事情都變得簡單明瞭，有一定的標準。但是這一種態度有一種最大的弱點，就是不徹底。合理主義者深信理智可以解決一切，但是如果有人進一步去問理智是否真有解決一切的本事，合理主義者就沒有法子可辦了。鬼神生死的問題，合理主義者儘可以不答，但是却不能令別人心裏不寧。一切道德的標準，合理主義者儘可以去建設，但是如果有人根本上去懷疑建設的可能，那麼這一切道德系統就像紙牌堆的房子，只消小指頭一動，立刻完全倒塌下來。

中國二千多年以來，並沒有人懷疑過孔子的哲學，但是自從漢武帝罷黜百家獨尊孔子以後，如果有人敢公開反對，政府立刻就加以非聖無法罪名，把你捉將官裏去，因此

大家都不敢講話。但是話雖然不講，暗地裏却有不少人另外去保持實踐他種對人生的態度。其中最重要的一種，就是老莊一派的返本主義。

返本主義者對於合理主義者那樣膚淺模糊的態度，非常不滿意。他們對於宇宙人生的一切事物，都想從根本上去研究。他們要研究什麼是天地之始，什麼是萬物之母，什麼是生死，什麼是萬物，什麼是仁義禮智信，及其他一切的標準。他們研究最根本的形而上學的問題，他們發現宇宙萬物的基本原理，他們叫這一種基本原理叫做「道」，這一種道不是儒家所說的治國平天下之道，我們不能叫任何名字來叫牠，我們不能用任何話來講牠，因為凡是能夠叫能夠講的東西，已經就是一種特別的事物，而不是宇宙萬物最初的基本原理了。世界上一切萬事萬物，都從這一種基本原理發生出來，經過多少時候，自行消滅，回復到基本原理去。真正聰明的人，就應當認為一切的變化都是一種自然的現象，所以生死就沒有什麼可悲喜的地方；一切的差別，都是一切道德的規律，一切社會的標準，都是不會以富貴貧賤大小輕重來擾他的心志；至於一切道德的規律，一切社會的標準，都是人為的東西，越有牠們，世界上越多糾紛，人類越是不能認識基本原理。所以道家對人生的態度，就是要根本認識一切的基本原理，聽其自然。在基本原理認識的時候，也就是理得心安的時候。這一種哲學思想，我叫牠做返本主義；這一種人生觀，我叫牠做返本主義的人生觀。

返本主義者，處處要想法去探討宇宙萬物最初的基本原理，而這一種基本原理，又是不可形容不可捉摸，只可意會不可言傳的東西，所以他們對人生的態度，充滿了神祕性。他們要把自己沉浸到自然界去，同自然界的事物一樣地生活，所以他們對自然界的事物，有極濃厚的欣賞力。他們既然不承認一切的標準，打破一切的束縛，所以他們精神也有無限的自由。他們態度既然神祕，他們對自然既然能夠欣賞，他們的精神，既然有絕對的自由，所以他們也有極豐富的想像。返本主義的人生觀，既然有這些特點，所以牠也最適宜於詩，而不適宜於散文。因為散文最適宜於清楚說理，然而返本主義的道理，就只能以心領神會，而不能夠清楚說出來，因為一清楚說出來，已經就失掉原來的意義，就是老子所說「道可道，非常道，名可名，非常名」了。所以返本主義者對人生的態度，不能論說，頂多只能暗示，講到暗示，散文當然遠不如詩。所以代表返本主義的文學，多半是詩，就是散文，也充滿了詩意。

返本主義最偉大的文學，當然莫過於老子的道德經。道德經真是一部奇書，可以算全世界哲學詩裏最偉大的著作。其長也不過五千字，但是這五千字所表示出極深的哲理，別人五百萬字也表不出那樣豐富。至於用字遣詞，因為作者力量太偉大了，簡直不用絲毫氣力，自然精到萬分；我們看不出有一點人工的痕迹，只覺得一切都是天衣無縫。最令人驚羨的，就是作者精神上絕對的自由，無論上天下地，沒有任何的事物能夠羈絆他，束縛

他。至於他想像力的豐富，更超越尋常，最虛幻的哲理，他能有最有形的詞藻來形容牠。他不像五經四書那樣明白清楚，因為他的哲理根本就不是五經四書所代表的哲學；他的哲學是精深的，根本的，不是浮泛的，膚淺的，只有浮泛膚淺的哲理，人人纔能夠了解；真正精深根本的道理，多少都有幾分晦澀的，所以五經四書可以一見了然，道經讀了千萬遍，還不一定摸尋着頭緒。

除了老子道經以外，自然要算莊子。莊子的散文同合理主義者的散文根本不同，因為頗充滿了詩意。嚴說起來，莊子也同老子一樣，只能作詩人，不能作散文家。散文家告訴我們一切事物的道理，詩人却能告訴我們一切道理的形狀；散文家是抽象的，詩人是具體的；散文家處處在說明，詩人處處在描寫；散文家是拘謹的，惟恐一句話不合論理，詩人是自由的，不願受一切的束縛；散文家惟恐一切不清楚，詩人惟恐一切不清楚，因為太清楚，不但味同嚼蠟，而且失了真理本來的面目；散文家只注意實際生活，他的宇宙是很小的，詩人眼光超出現實生活，他的宇宙是很大的。所以莊子的文章，簡直是詩，莊子是返本主義。真二位偉大的詩人。

莊子的文章，最長於比喻。他的比喻，簡直都是非奇地離奇，同時又非奇地貼切，他最著名的比喻，莫過於他夢見自己化為蝴蝶的故事了。他夢醒了，不知道他夢見了蝴蝶，還是蝴蝶夢見了他。哲學上真實的問題，經過一番比喻以後，再不能非親切有味，所以現在

的西洋哲學家，一談到哲學上真實問題，雖然他們不知道許多中國哲學，然而莊周蝴蝶夢的比喻，他們是知道的，他們立刻就徵引的。莊周蝴蝶夢的比喻，同柏拉圖石穴的比喻，可以算哲學史上的雙絕。只有他們兩人那樣精深哲學的頭腦，再加上他們兩人那樣偉大詩人的想像力，纔能夠有這樣的成就。柏拉圖對話，是哲學也是詩。莊子的文章，是詩也是哲學。

不過老莊雖然有詩人的天才，但是他們主要的目的，還是在談哲理，不是在作詩。站在返本主義的人生觀立場上，最偉大的抒情詩人，要推李白。李白同杜甫根本不同。杜甫是入世的詩人，李白是出世的詩人；杜甫所描寫多半是民生疾苦，李白所歌唱的多半是自然風物；杜甫立身行事，處處都有一定的標準，李白高歌飲酒，不願受任何標準的束縛；杜甫的意志，時時是平衡的，李白的思想，常常是不安定的；杜甫對人生已經有了一定的把握，李白還沒有到有把握的境界，所以杜甫是一時完全實行合理主義的詩人，李白只站在返本主義的立場上，還沒有達到老莊修養的程度。沒有達到的證明，就是常常感覺人生的短促，生活的悲哀，到極無聊時，忍不住藉酒消愁，然而酒的力量，有時可以達到，有時却不能達到，到這裏李白却不能不說「抽刀斷水水更流，舉杯消愁愁更愁」了。

李太白是中國最偉大的抒情詩人。在中國從前合理主義高張的時代，大家都排斥他，因為他詩裏沒有民生疾苦，忠君愛國；因為他的生活，浪漫不羈，不受任何道德規律的拘

東，所以常常把杜甫請出來壓倒他。其實拿詩才來說，拿藝術上成就來說，杜甫遠在李白之下，因為杜甫的詩還有斧鑿的痕迹，李白却是一片天然；杜甫的詩還要相當的學力，李白的詩，完全是天才的表現；所以學杜不成，還可以有相當的收穫，學李不成，往往「畫虎不成反類狗」。如果我們承認文學是天才的表現，那麼李杜的高下，就沒有多少辯論的餘地了。

李太白深受了返本主義的影響，但是還沒有完全達到返本主義者對入生理想的境界。真正作到了這種地步的人，却要推陶淵明。陶淵明是中國歌詠自然最偉大的詩人。他也不想忠君愛國，更不想「爲五斗米」的原故而執腰，他把官辭了，回鄉去過他最平淡的生活。他自己喜歡吃酒，但是沒有錢買，他也不一定要，親戚朋友請他吃，他也不推辭，吃醉了，他也不一定要感謝。房子壞了不要緊，鍋裏沒有米不要緊，讀書不了解也不要緊。有時他高興到東籬去種種菊，有時他到孤松旁邊去撫弄盤桓，有時他遠望白雲，有時他仰視飛鳥。他在自然中間生活，他同自然一樣地生活。人世上一切功名富貴得失榮辱，都不能夠繫擾他，因為他澈底了解人生，因為他已經得到了宇宙的基本原理。

這是陶淵明對人生的態度，同時他的天才，又能夠把這一種態度充分具體地表現出來。中國素來論陶詩，都說他的好處在「淡」，但是要以「淡」見長，却是作詩最不容易的事情。因為「淡」不用華麗的詞藻，不能用激烈的感情，不能有豐富的形象，不能有奇

陶淵明

異的思想，只能就極平常的風物，用極自然的筆墨來表達牠。陶淵明詩的風格，很像英國浪漫詩人華茨渥斯。華茨渥斯也最長於詠自然，他的詩也不講任何的雕飾。但是華茨渥斯有時作出極好的詩，有時却作出極壞的詩，不能夠常常都好。陶淵明的天才却比華茨渥斯高，他雖然處處以平淡見長，他却能處處保持他藝術的高度。我們讀陶淵明的詩，很難得找出一首毫無意義，或者本事不到家的詩來。每一首詩，都有牠特別的意境。他常常用極簡單幾個字，描寫出無窮的意味，令人留連不置，如像「採菊東籬下，悠然見南山」，就是最好的例。不過像這樣的詩，還多得很，我們可以說，陶淵明是世界上最成功最大的自然詩人。

不過恬靜平淡，也只能代表返本主義的一方面，在牠一方面，返本主義，因為能夠擺脫一切，精神自由，所以往往有極豐富的想像，在老子的道德經同莊子的散文，我們已經知道了。這一種長處，對於小說戲劇的創造，當然也有極大的幫助。代表道家的小說，如像封神演義，作者能夠把零碎的民間傳說，加上自己的意思，組織成功了一個神話的世界。書裏面神仙鬼怪，無奇不有，有時上天，有時入地，但是他們同希臘神話裏的神，一樣地有人性，他的行動思想，一切的喜怒哀樂，完全同我們一樣，所以我們讀此書的時候，並不覺得他們不自然，並不追究他們不可能處處地方，反而覺得他們的故事，對我們異常地親切有味。因為作者還保持不少民間傳說的習慣，故吐屬有時太天真，像荷默史詩

藝術完美的地步，封神演義作者，還差得很遠，但是作者組織力創造力想像力的偉大，是大家不能不佩服的。除了封神演義而外，道家的小說，多不可勝計。最著名的，如像神仙傳，白蛇記，綠野仙蹤，聊齋誌異，以及其他講劍仙俠客妖魔鬼怪的小說，還有許多著名小說，雖然不完全是道家，然而包含不少道家的成分，不能一一列舉了。

除了小說而外，返本主義在戲劇方面，成績也是很大的。代表返本主義，尋求基本原理，澈底了解人生的戲劇，莫過於蝴蝶夢。在戲劇開場的時候：莊周對人世間一切榮華富貴，已經毫無留戀，但是對於他的妻子，還不能完全擺脫。頓首菩薩要想點破他最後一關，所以先變一個竹篋託夢於他，同他談生死，後來又變一團扇技的孝婦，引起他試妻的動機。果然回家去，用巧妙的方法，把他妻子的虛偽考察出來。從此以後，他繞一切無牽掛。代表返本主義想像豐富，描寫最出色的戲劇，要算雷峯塔。劇裏的女主人翁，是一條已經快要得道飛昇的白蛇，只因爲塵心一動，對許仙發生了愛情，所以變就了美貌的少女來誘惑他，她的目的達到了，但是上天卻不准她。她雖然種種奮鬥，種種哀求，結果還是被無情的神人，把她壓在雷峯塔下邊，讓她活活受罪。這一本戲，描寫神仙對人世的渴望，靈肉的衝突，深刻萬分。至於在美麗的湖山，創造出這樣一個淒涼的故事，只令人覺得極極美極，中國戲劇，像蝴蝶夢雷峯塔這樣帶濃厚的浪漫色彩的戲劇，很不多見，如果再經大手筆的改編，不愁不成爲世界上偉大的悲劇。

返本主義的文學，啓示給我們人生是夢幻的，一切是相對的，真正精神自由的時
候，就是消除了我的界限，擺脫了有無的成見，破除了生死的觀念，回復到最初的一元
的基本原理的時候。這一種從根本上去了解人生的態度，在十九世紀膚淺的物質主義工業
文明發達以後，歐洲的人一天天感覺到生活的單調，沉悶，無聊。起初大家都迷信科學萬
能，如愛潞格涅甫父與子中間所描寫的青年，讀了幾條科學定律，就自己深信他所見到的
是對絕的真理，對家庭社會愛人，無不表示反抗的態度，像這種膚淺的理論，已經不能令
人像當時那樣發狂地信從了。十九世紀的末葉，反動的呼聲，已經漸漸消滅了。第一個有胆
有識激烈反抗的人，就是尼采。他看見世界的危機，他恨極了膚淺的生活，他想要重新去
維持人類的尊嚴，他想創造一種新的神話，新的宗教，新的文化。二十世紀的初葉，在哲
學界，黑格爾復興運動，生存學派，漸漸普遍。從新康德派的「理性哲學」，變成了近代
哲學的「精神哲學」。在文學方面，自然主義漸漸消滅，最時髦的，却是新浪漫主義，表
現主義。西洋文化的趨勢，是從外形到內心，從物質到精神，從枝葉到根本，從分離到統
一，是有目共見的事實。老子的哲學，因此在歐洲也發生了相當的影響。就好像十八世紀
歐洲光明運動者，崇拜孔子的合理主義，現代歐洲不滿意現代文化的思想家，也回頭研
究老子的返本主義。不但老子的道德經在歐洲文學經過了幾十種的翻譯，就連代表返本主
義的作家李太白，陶淵明，也受了許多人的贊嘆欣賞。

第五節 消極主義文學對人生的啓示

孔子只注重實際的人生，老子要從根本上去了解人生，孔子固然是積極，老子也不是消極，因為老子並不要逃出世界，不但不逃出世界，他還發表了許多政治思想，人生智慧。真正想逃脫人生的，只有釋迦牟尼。他不僅在內心上看破一切，他還想在生活上拋棄一切，去求最高的智慧。所以佛教根本上是一種消極主義，釋迦牟尼的人生觀，是一種消極的人生。

消極主義認為生活離不了欲望，欲望離不了痛苦，所以人生的痛苦，是沒有法子解除的，一個人對人生要求解脫，只有根本上消除一切欲望，使心如槁木死灰，所以當一個佛家子弟，一定要拋去家庭，免除酒色財氣，最好到名山古剎一塵不染的地方，去過最簡單的生活。每日只是參禪打坐，拜佛唸經，以求達到無牽無掛，無憂無慮，絕對自由的地步。這樣人生的痛苦，自然免除了，但是生活也因此拋棄了。這一種根本拋棄生活，免除痛苦的辦法，當然是消極的辦法，同儒家道家根本不同。

消極主義在中國文學上的成績，可以分四方面來講：第一是經典的翻譯，第二是神話的創造，第三是思想的解放，第四是小說戲劇抒情詩的貢獻。

佛家經典的翻譯文學，在中國文學史上要佔特殊的位置。佛經代表一種特別的文化，

六傳一種高深的思想，所以要拿中國文學來表達一切，也就不能不創造一種新文體。佛經的文體，不但同合理主義返本主義文學的文體根本不同，就是同中國文字的习惯用法，也不一樣。中國從事翻譯事業的和僧們卻有這一種天才，能夠創造成功一種新文體，不但能夠充分表達原文的意思，而且替中國文學創造一種特別美麗的新風格。我們只消展開一卷佛經，就好像立刻進了另外一個新天地。裏面都是奇花異卉，仙露明珠；有時又望見高山峻嶺，怒浪驚濤；有時又走來鬼怪仙人，隱約飄忽；有時又立着瓊樓玉宇，燦爛莊嚴；有時又看見色相繽紛，大千世界；時時刻刻，變化無端，萬緒千頭，絲絲入扣，佛經的文學，真算得神妙了。

因為消極主義者能夠洞觀人生，所以他們精神上享受極大的自由，他們因此也能夠創造有極富豐想像的神話。返本主義神話的總匯是「封神演義」，消極主義神話的總匯却是「西遊記」。孫猴子的故事，我們都知道是有印度神話的來源，其實不但孫猴子的故事，就是「西遊記」裏邊其他許多妖怪神聖，都多少自佛經或民間傳說。「西遊記」的作者同「封神演義」作者一樣，有點石成金的本事，許多零碎的民間傳說，到他手裏，經他組織改編重述，立刻就成功很有價值的藝術品。但是西遊記的作者比封神演義的作者還要高明，因為他刻畫人物比較深刻。孫悟空自然是作者最得意的人物，豬八戒寫來也十分有精神。他們都是世界人類的放大，作者往往藉他們的思想行動，來諷刺人類的愚蠢，同他們

生活的醜惡。

佛學對於中國文人思想的解放，功勞是很偉大的，袁子才詩話裏說，有人告訴他，不學佛學詩作不好，他說：詩經楚辭的時候，中國沒有佛學，何以又作得那樣好呢？袁子才的答語雖然可以一時難着對他講話的人，但是並沒有根本推倒這一個人講話的真理。詩經楚辭都是在合理主義勢力鼎盛以前的文學，當時一般文人的思想比較自由，所以詩經裏還有那樣淫奔之詩，楚辭裏面還有許多神魔鬼怪。自從合理主義獨霸一尊以後，中國文人的思想處處都受束縛，無論寫文章作事體，都忘不了現實的生活，都懼怕道德的標準。在這種情形之下，要產生一種想像富意趣縱橫的作品，實在是很難很難的事情，所以中國文人的思想，一定要另外有別種高深的哲理來解放牠。第一種作解放工作的思想是返本主義，第二種解放工作的思想是消極主義，有了返本主義的解放，才產生了李太白陶淵明，有了消極主義的解放，纔產生了曹雪芹高鶻。

消極主義除開經典翻譯文學而外，在中國抒情詩戲劇小說三方面，都有顯着的成績，但是在小說方面，成功最大。西遊記算消極主義裏最成功的神話小說，前面已經說過了。但是用消極主義的根本思想來寫實際生活，而同時又能夠在中國小說界，創造一部空前的偉大小說，莫過於曹雪芹高鶻兩人合著的紅樓夢。紅樓夢全書的主旨，即對人生求解脫。賈寶玉的父親就是一個嚴格的合理主義者，賈寶玉的家庭，完全是一個合理主義的家庭，

但是寶玉從小對於合理主義對人生的態度就根本反對。書是不喜歡讀的，功名是不喜歡幹，他罵一般讀書上進講經濟學問的人叫「祿蠹」，甚至於忠臣孝子義夫節婦，在合理主義人生觀裏最值得崇拜佩服的人，都受他奚落褒貶。他只想消滅他自己一切的知覺，願他死了以後，化成灰燼，愛他的人，哭成淚河，把他四散飄流到無邊無際的大海。但是還要愛他的人的眼淚，就是他對愛情一關還沒有斬破。他雖然屢次說他要作和尚，但也不過是同姐姐妹妹吵了架的時候，到後來姻緣錯誤，他最親愛的人香消玉殞，在夢境中看見他平日親愛的人，都一個個視他如路人，他纔覺悟真幻的道理，知道「假作真時真亦假，無為有處有還無」，最後塵緣拋卻，決心出家，王靜庵先生評紅樓夢，謂書中只有三人得解脫，而解脫的途徑不同。惜春是自己覺悟的，紫鵲是旁觀覺悟的，寶玉是閱歷覺悟的。我們如果留心細讀，寶玉身心的成長變化，線索是非常清楚的。書中以一僧一道起，一僧一道終，僧道是返本主義同消極主義的象徵，寶玉紫鵲惜春三人，是作者對合理主義反抗的表示。但是紅樓夢作者，雖然也用了道家的思想，然而比較起來，佛學的成分還是佔得最重，所以我們還是可以拿紅樓夢來作消極主義的參考文學。

◎消極主義在中國戲劇方面，創造了許多神怪的戲劇。如像西遊記的故事，在中國戲劇特別在燈影方面，成了一般平民最賞識的題目。此外的戲劇，差不多十本有七本，都同佛家的神話，同對人生的態度，多少總要發生一點關係。至於抒情詩方面，袁子才詩話所

說，已經就是消極主義勢力最明顯的證據，還有許多和尙們作的詩，更不勝列舉。所以消極主義的人生觀，在中國勢力是很大的，而同時代表消極主義的文學，無論體量的方面，或者質的方面，都有偉大的成績。

消極主義的人生觀，有他特別的立場。大家儘管批評他是退後的，不進步的，甚至於說牠根本不可能的，但是所謂退後，不進步，不可能，都是站在歐洲文化或者中國合理主義的立場來說話，如果你換一個觀點，拋去你一切的成見，平心靜氣，觀察人生，或者你生活上經過了許多的驚濤駭浪，然後對人生有一番新的領會，那麼你對消極主義，決不會那樣簡單地任情反對。現在世界人類正在深信進步文明，他們用全力去創造發明，來滿足七情的活動。提倡消極主義，當然是不合時宜。但是如果歐洲的浪漫主義者，受不了近代生活的乾燥無味，想得靈魂的安慰，硬難免有回復到中世紀的運動。那麼將來世界，經過許多狂風暴雨以後，也許會有人重新賞識消極主義的一天。消極主義的文學，對人生始終算有一個偉大的啓示，與合理主義返本主義文學所表現出來的，在過去現在將來，都有同等的重。

第六節 回顧

在上面的分析研究，我們第一步建設批評的標準，我們認爲四種批評的標準，修辭

式、內容式、天才式、文化式，中間各有各的長短，但是我們這一番研究是用文化式的標準為主，其他三種為輔，來衡量中國的文學，對世界有什麼貢獻。我們認為一國民族，到了某種文化的程度，他們就有一種共同對人生的態度，以後漸漸有大思想家出來固定牠，再有文學家出來描寫歌詠牠。所以要判斷一個文化對於世界有沒有貢獻，我們第一層先問這一種文學，能不能夠代表某一種文化對人生的態度，再看這一種共同對人生的態度，對世界過去、現在、特別在將來，還有沒有什麼意義。這一層理論說明了，我們第二步去研究中國民族共同對人生的態度是什麼，固定他們共同對人生態度的思想家是那一個，結果我們發現孔子代表合理主義，老子代表返本主義，釋迦牟尼代表消極主義。第三步我們再就這三種對人生不同的態度，去找代表牠們的文學，結果我們找出許多偉大的作品。這一些作品，我們用修辭式、內容式、天才式的標準來衡量，認為牠們在世界文學上，已僅要佔重要的位置。至於他們對人生的啓示，我們更認為對世界文化的發展，有很大的意義。如果中國文學對過去有這樣好的成績，對將來有這樣大的使命，那麼牠對世界沒有貢獻，牠的貢獻，算不算偉大，也就可以不必多說了。

第三章 異邦的借鏡

——德國狂飆運動——

第一節 狂飆時代的德國文學

(一)

德國文學在十八世紀的後半，發生了一種偉大的革命運動。文學史家都叫這一個運動爲狂飆運動，這一個時代爲狂飆時代。

狂飆運動，不但對於德國文學產生了解放改造龐大的力量，牠對德國的思想政治社會宗教各方面，都有深刻的影響。沒有這一個運動，德國的文學，恐怕還在法國新古典主義勢力之下，所謂民族文學，根本不能想像。沒有這一個運動，德國的思想界，雖然有康德這樣偉大哲學家出來，十七世紀以來的「光明運動」，「理智主義」，恐怕還要支配若干年。沒有這一種運動，德國民族的意識，還不能發展，分裂的局面，因此不能改善，封建統治者的殘暴，不能改良，至於社會的不平，階級的鬥爭，宗教的束縛，也亦會有加無減。

參加這一運動的人物，大半都是當時德國青年的作家，如像哈芒，黑爾德，歌德，席勒，倫慈，克林恩，瓦格勒，還有其他無數的文人學者。時代的轉變，是極奇妙的，剛剛湊巧在這一時候，大家不謀而合的，心心相覓，對於舊的一切恩德制度，要根本推翻，幻想建設一種更有意義更有精采的局面。

在說明狂飆運動的意義以前，我們得先觀察狂飆時代以前各方面的情形。

就文學方面來說，在狂飆時代以前，德國的文學完全在法國文學勢力支配之下。一般德國的文人，對於法國文學都認爲至高無上，他們的工作，只是翻譯仿效。法國文學的理論規律，他們信奉遵守，作爲衡量一切的標準。弗雷德大帝的宮庭裏面，大家都講流利的法文，圖書館全是法國書，他宮庭的詩人，是法國的福祿特爾。他認爲德國文學野蠻，他根本不承認德國有什麼文學。

雷奧是德國第一個最有見識的批評家，出來反對法國文學。他指出德國的民族性，有豐富的想像，奔放的情感，夢幻的感覺，比較上同英國相近，和法國相遠。法國的語言，清楚明亮，不適合於表現德國人的心靈。法國新古典主義者嚴格的規條，對於德國天才，更是極端的束縛。德國文學家應當學莎士比亞，彌爾敦，不應當學納森，科勒尼。

除雷奧之外，還有一位從事實際文學創作的詩人，就是克羅卜希托克。他擺脫法國傳統一切的枷鎖，用嶄新的形式，豐富的語言，表示德國民族複雜熱烈的情感。他的彌賽亞

長詩，在德國文學史上，翻開光榮的一頁，當時千千萬萬的德國青年，都熱心誦讀。歌德自傳中，講他同他妹妹小的時候，偷着讀克羅卜希托克，讀高與忍不住大聲，引起父親的責備。在少年維特的煩惱裏邊，維特和綠蒂在暴風雨之後，綠蒂滿懷傷感，口裏說：「克羅卜希托克！」這都可以表示這位詩人在當時的影響，同時也表示狂飆運動的來臨。

然而雷興和克羅卜希托克，始終不過是狂飆運動的先驅，並不是狂飆運動的代表。真正的代表人物，第一則是哈芒，集大成的是黑爾德。加強這運動，用文藝作品表示這一種新精神的，是歌德、席勒、倫慈、克林思、瓦格勒一大批青年的文人。自從這一個運動成功以後，法國文學的勢力消滅了，德國民族的文學成立了。一直到今天，德國民族敢於說他們自己有文學，不能不導源於這一個運動。

(二)

文學同人生是分不開的。人生的理想有變化，人類整個的文化都有變化。所以一種新文學運動，往往不是一種單純的運動，牠牽涉到各方面，各方面也影響到牠。而一切變化的根本原因，還是由於人類對人生發生了一種新的理想。

狂飆時代以前，德國一般人對人生的理想，是根據十七世紀以來，歐洲各國最普遍的一種思想潮流，歷史家通常稱牠做「光明運動」。這一種理想的人生，認為支配人生一切

行動的最好的力量，應當是人類的「理智」。人類之所以爲人類，就是因爲他有理智的本能，世界上萬事萬物，都有一定的條理。人類憑他的理智，明瞭宇宙的現象，採取應當保持處理的態度，就是合理的生活，也就是人生至高無上的理想。

這一種思想，風行一時，德國最有力量的代表是萊布尼慈，和他的弟子渥爾夫。他們不願意有熱烈的感情，他們受不了神祕的思想。他們的人生是青天白日，沒有一片浮雲，沒有朦朧的景色。代表這一種人生的文學，當然莫過於法國的新古典主義。法國的文學，本身就明白清楚，河上天才作家嚴格的洗刷，發齊的規律，成了歐洲其他各國文學最高的典型。

但是人類不單是有理智，而且還有情感，人類的行爲，動機不是單純，無時無事，都隱藏着無數複雜的力量。世界歷史上偉大的人物，創造偉大的事業，往往不是憑乾煨單純的理智，而是憑熱烈複雜的情感。法國的盧梭，是歐洲第一位思想家，把歐洲近代的人類從理智桎梏中解放出來，重新過有聲有色的情感生活。

因爲要使人類的情感自由，所以凡是阻礙情感的枷鎖，都要摧毀。政治不良，暴君壓迫，就應當改革政治。法律不良，壓迫人性，就應當改良法律。社會不良，階級懸絕，就應當改良社會。宗教不良，尊重儀式，就應該改良宗教。情感是自然的，文化是人爲的，就應當擺脫文化的束縛，「回到自然」。

至於文學方面，自然的表現，是情感真摯的流露，天才自由的發展。古典主義的規律，壓制情感，拘束天才，都應該通通取銷，纔能夠產生真正偉大的文學。人類各人有各人的特性，各民族有各民族的特點，不應當抄襲，仿效，應當把自己的特點特性，充分表達出來。這樣，天才主義和民族文學，也就成狂瀾時代鮮明的口號。

盧梭的主張是德國狂瀾運動的源泉，這是文學史家公認的事實，當一翻閱狂瀾時代德國文人的作品，到處都可以得到直接間接的證明。不過盧梭的思想要沒有哈芒黑爾德深刻地引申推論，沒有歌德席勒和其他青年作家的具體表現，沒有德國過去文化腐化腐淺的背景，也不會發生這樣偉大的影響。

(三)

情感是狂瀾時代新的人生理想的中心，和十七世紀光明運動的理智主義，針鋒相對，歌德浮士德口裏「情感就是一切」一句話，已經鮮明地表現了。我們再看看當時德國政治社會法律經濟的狀況，我們更可以明瞭，狂瀾運動，還有嚴重的意義。

德國當時分裂做千百的國家，每一個國家的君主，對於他的人民有絕對管理支配的權利。他們征收極重的租稅，他們可以隨時強迫人民去修造浩大工程的宮室花園，他們可以把人民編成軍隊，送他們去幫忙另一國君主打仗，因此得著巨額金錢的報酬。他們高興的

時候，可以在田中打獵，任意蹂躪。有些國家，在人民結婚的時候，甚至於還有所謂「第一夜的權利」。一位貴族，可以隨帶同民間女子發生關係，厭倦了的時候，可以把她隨便贈送一位有功的軍官，這位軍官不能不接受，而且還認為最大的恩惠。

至於法律的規定，也有許多殘酷的條文。一位青年女子，隨時可以受人欺騙，男子拋棄她以後，嬰孩無法處理，留着羞辱家庭，殺掉就處以死罪。歌德浮士德裏邊的格銳琴就是這種嚴酷法律的犧牲者，瓦格勒的殺嬰者中的女主角，也遭遇了同樣的命運。

固然當時也有一些賢明的君主，如係弗雷德大帝，約瑟夫第二，都作了許多改善的工作，晝日夜晚，想替人民謀幸福，然而這樣的君主，在當時都是少數，大部分的君主貴族，都橫征暴斂，為所欲為。當時的君主貴族又多，有人開玩笑，甚至說：「王子比民多！」這樣重重壓迫之下，德國一般人民悲慘的境遇，和三十年之戰，把德國人口消滅了三分之二，並沒有多大的分別，因為前一種是「快死」，後一種是「慢死」，慢死也不過是多受一點活罪。

所以狂飆運動，在當時德國，不但在文學思想方面，充滿了改善的熱誠，在政治社會方面，也浸透了革命的情緒。但是後來政治革命，爆發在巴黎，在德國並沒有興起，這當然有其他許多的原因，然而主要的原因，還是因為德國當時太分裂，統治階級太多，分裂入民勢力太小，統治階級太多，人民不容易集中目標團結反抗。又因為狂飆運動以後，總

人忍俊不禁了！

(四)

關於歌德席勒，與狂飆運動的關係，以後當爲文詳論，這兒要介紹的是一些次要的文人，和他們作品中重要的特點，來證明上文所論到的事實。

狂飆運動這一個名詞，起源於當時一位作家克林恩的一本戲劇的題目狂飆。劇中的主角，內心充滿了活力，無處發洩，一刻不能忍受，終於跑到美國去參加革命。他自己說：「我不能不跑開，逃出這個可怕的不安定和不肯定。我什麼都幹過了。我作過勞工，我在亞爾布斯山上生活，我替人牧羊，整天整夜躺在無邊無際的天空之下，讓山風吹涼我，內心的火，依舊燃燒。沒有地方休息，沒有地方安寧。你看，我充滿了衝動和力量，不能夠把牠發洩出來。我要自動去加入這一個戰爭，那兒我可以展開我的靈魂，假如他們肯幫忙槍殺我——那就更好了。」

這一種激烈的感情，不安定的狀況，是狂飆時代一般德國青年共同的感覺。在雙生子裏，克林恩寫一個人仇恨他的弟弟，把他殺了，那一種報仇的情緒，也是同樣激烈。

克林恩浮士德中間，描寫當時農民被壓迫的狀況。有一天，浮士德和魔鬼騎馬沿着河走，在一株橡樹下邊：他們看見一個農婦帶着幾個小孩，悲傷不已。浮士德問她，她望了

浮士德許久，然後告訴他大概的故事：

「過去三年，我的丈夫不能夠付清主教老爺的租稅。第一年沒有收穫，第二年主教的野豬把什麼都毀壞了，第三年主教行獵，又經過我們的田土。因為管事老爺驅逐威脅我的丈夫，他今天要把一隻肥胖的小牛和他最後一對大牛趕到佛蘭克弗城去賣來付租稅。他正趕出場子，主教吩咐子走來，要求小牛來供給主教的飲食。我的丈夫告訴他他的慘狀，請他考慮。這多麼殘暴，一個錢不給，把小牛牽去，他在佛蘭克弗，本來可以賣一筆很好的價錢。廚子問我的丈夫不知道，一個農民不許搬運任何屬於廚子的東西到邊境。他們正在談話的時候，管事和警察來了。他們不惟不幫我丈夫的忙，反而連兩隻大牛也解開。廚子牽了小牛，警察把我同小孩子趕出門去。我的丈夫失望極了，在倉中抹斃自己的喉管。那兒！你看！他在那裏被單下面！」

浮士德驚訝道：「人類！人類！難道上帝讓這個不幸的人降生，使他宗教的僕人，好逼他自殺嗎？」

浮士德到主教的宮庭，主教請他吃飯，浮士德把路上看見的故事講出來，席上誰也不理會他。接着僕人端進牛頭，主教問明就是自殺農夫的牛頭，他說很好，他要親自分割。浮士德氣不過，叫魔鬼把牛頭變成農夫的頭，睜着眼睛看着主教，主教昏倒了，全席的客人，都驚駭失色。

最有趣味的是海因察的小說亞丁黑羅，主張不拘束的自己的行動是自然最高的定律。人生是本能自身表現。感情、淫慾、罪惡、生存必需的形式。或者可以說，在根本意義之下，無所謂罪惡。真正的罪惡，就是「懦弱」，真正的道德，就是「力」，最高的「善」，就是「美」，就是「力的表現」。亞丁黑羅一生，都是謀殺引誘，永遠不追悔，永遠不丟掉自己，充滿了生命，充滿了快樂。他生平最佩服的就是漢黎堡大將，他勇猛、聰明、殘酷，他所行爲，一百人所有的生命湊攏來，都沒有他一個鐘頭那樣精采。最後亞丁黑羅建設了一個共產國家，裏邊的特點是自由戀愛，女子選舉，崇拜元素。他書中有一個比喻，闡明全書的主題。一個蠟做的家神，站在燒陶器的火旁邊，陶器燒硬了，家神熔化了。家神對火埋怨道：「你看，你對我多麼殘暴，那些陶器你使他們耐久，我，你卻毀壞。」火答應道：「你最好埋怨你自己的本質。至於我自己，無論什麼地方我都是火。」

這一些主張，如像「力」就是「善」，罪惡是生存必須的條件，真正的罪惡就是懦弱，和尼采的思想，頗有相同之處。至於家神，不埋怨自身當不火，反而埋怨火把牠毀壞，也和尼采鷹與羊的比喻相同。現在世界弱小民族，口口聲聲呼喊正義人道，終究不能拯救他們滅亡的命運！

瓦格勒殺嬰者的題材，歌德在自傳中說他偷竊浮士德的故事，但是這正可以證明，當時這個問題引起一般人濃厚的興趣。劇中描寫一位軍官，住在一間屠戶家裏。趁丈夫不在

的時候，軍官把他的太太和女兒帶去參加假面跳舞會。散會以後，帶她們到一間不正經的人家，把迷藥給母親吃，讓她睡覺，他乘機和女兒發生關係。他假裝答應女的結婚，後來也就不管了。女的逃出家裏，把嬰孩殺了，自己因此也就被殺，然而這位軍官卻逍遙法外。

中世紀的浮士德，不滿意自己的學問，要窮探宇宙的究竟，和魔鬼訂約，消滅自己的靈魂，也不後悔。他求真的精神，同狂飆的精神，處處起了共鳴。不但少年歌德想寫浮士德，就是克林恩和密勒也都寫過浮士德。密勒在他的浮士德前面，寫了一篇序文，中間他說：「浮士德是我幼年喜歡的英雄中的一個，因為我早就認識他是一位大人物，一位感覺自己力量的人物，他感覺命運加在他身上的鞍轡，亟力要擺脫牠；他有勇氣把一切阻礙的東西扔掉。——難道這不是在人類本性中間，亟力提高自己，充分地發展他感覺的可能嗎？至於他對命運和世界的埋怨，因為牠們壓迫我們，強迫我們高貴的自己，獨立的意志，走進傳統習慣的枷鎖，這也是人類本性中間。那兒會有這種下等永遠忍受的生物，他決不願意升高，自己甘心退讓，喜歡他自己墮落呢？對於這種生物，我不能感覺，我應當認為他是一種怪物，早期走出自然的懷裏，自然在他中間沒有成分。誰不知道，人生有些時候，心跳出來了，世界上最好最高貴的人，不管正義和法律，忍不住忘記了他自己呢？」

浮士德無限追求的度態，熱烈的感情，使他成了狂飆時代的象徵。實際上我們要狂飆時代的精神，必須要徹底先了解浮士德。

因爲浮士德的精神，就是狂飆時代的精神。

第一節 浮士德的精神

歌德的詩劇浮士德，是西洋文學中最偉大著作之一。只有荷默的史詩，莎士比亞的戲劇，但丁的神曲，纔可以同牠相提並論。

浮士德的創作，佔據了歌德的一生。第一部的完成，經過了三十年工夫，全部完成，經過了六十二年。從來世界上第一部文學作品，沒有經過這樣長的時間，從來一個文人，對於一個藝術創造，沒有賣過這樣大的氣力。

歌德少年的時候，天才智識，已經就超越常人，手鐵慈葛和少年維特的煩惱，早已取得了國際的名譽。中年在魏瑪宮庭，作了許多政治上的建設，晚年對於科學也有重要的貢獻。他是詩人，政治家，科學家，他的人格，教育，經驗，使他成爲十九世紀西洋文化的最高峯，同時他的詩劇浮士德，也就是十九世紀日爾曼民族精神最高尙的表現。

現在我們要問浮士德的精神是什麼？浮士德的精神對於目前的中國有沒有什麼可以借鏡的地方呢？

浮士德大概生在十五世紀的末葉，他同時的人，已經有好些關於他的記載，以後繼續又有許多傳說。到一五八七年希匹士把這一些記載傳說收集起來，寫成一本書，在佛蘭克

弗城出版。書出版後風行一時，第二年已經再版，三年後就有英文的翻譯。英國的戲劇家馬羅，根據這一本書，於一五九三年編成一本戲劇，在倫敦上演。後來英國的戲子到德國演戲，把馬羅的劇本腐淺改變，大受德國民衆的歡迎。一五九九年，意德曼根據希匹士的原書，又增加一些故事，另外寫一本更完備的書，在漢堡出版。一六七四年斐澤爾改編意德曼的原書，重新問世，引起大家對浮士德的興趣。浮士德的傀儡戲也出來了。一七二八年還有一本簡短的書，重述這一個故事，這一本小書，意德曼的傳說和傀儡戲，歌德都曾經過目。

這一些傳說故事，小地方也有出入，但是大體上講，浮士德是當時一位很聰明的學者，憑他的醫藥魔術，很受一般人民的歡迎。人世間的智識，他都應有盡有，但是他仍然感覺失望。他想要澈底了解人生，他要探尋宇宙的奧妙，他的學問並不能幫助他，後來他受不了內心的壓迫，用魔術找了一個魔鬼，同他訂了二十四年的契約。在這二十四年中間，魔鬼用一切的力量，供他的驅遣，限期滿後，魔鬼有一切權利來處置他。根據這一個契約，他經歷了許多奇奇怪怪的事情。他到過羅馬，康士但丁，埃及，摩洛哥，亞拉伯，波斯，他享盡了人間的繁華。到二十三年，他對古代希臘的美人海倫發生愛情，和聰明屈，生了一個孩子。期滿了的前夜，他中心失悔，把學生叫攔，告訴他們，他不愁身體犧牲，只希望他的靈魂能夠得上帝的饒恕。到中夜的時候，忽然下風暴雨。第二天早

上，他的學生進屋，只看見牆壁地板，到處都是浮士德的血肉。魔鬼已經把浮士德撕片，身體沒有一部分完整。海倫和她的孩子，早已無影無蹤。

這一個中世紀的浮士德故事，自然是代表當時基督教的人生觀。人類應該信仰上帝，安分守己，不要受魔鬼的誘惑，浮士德的慘死是活該的，是大家應當引以為戒的。但是話雖如此，浮士德這一個人到底是一個非常人物。他明知知道結果可怕，仍然要同魔鬼訂約。明明知道只有二十四年，但是他肯嘗試二十四年豐富的人生，不願過長時間庸庸碌碌的生活。這一種個人主義的伸張，無形中已經表示中世紀人類對於基督教壓迫人性教條的激烈反抗。

這一種反抗的精神，代表文藝復興的戲劇家馬羅已經深深感覺到了。馬羅悲劇中的浮士德，已經不是中世紀的浮士德。中世紀的浮士德，是一個不可救藥的壞人，馬羅的浮士德，已經是一個偉大的人物。但是馬羅對於基督教義還沒有擺脫開，所以結果浮士德還是遭了魔鬼的毒手。

歌德的浮士德，和前人的認識全不相同。

一七六五年，歌德到萊布慈進大學。當時他抱着滿心的希望，以為大學教育可以幫助他了解人生，但是很短的時間，他就失望了。法律不近人情，邏輯是無意識的把戲，其他的科學，乾枯無味，遠不能滿足他心靈的要求。他雖然年青，已經像他學深思的浮士德。

他求真的衝動，內心的悲哀，使他對於這一位中世紀陰沈書齋中的老學究，發生無限的同情。一七六九年大病回家，生病期間，自己讀了一些魔術的書籍，並且還佈置了一個試驗室，來研究中世紀的化學。那個時候他已經下定決心要寫浮士德詩劇了。

一七七零年病好了，重新來希雀斯大學，那兒他會見黑爾德，精神思想上受了這一位好朋友很大的影響。傳統的法國文學勢力，他擺脫了，狂飆運動的主張、感情、天才、力量等等新觀念，他接受了。當他提筆寫浮士德的時候，浮士德已經是狂飆時代的英雄。歌德從浮士德口中，說出他自己靈魂的狀況，描寫這一個新時代的精神。以後幾年中間，一直到一七七五，歌德第一次寫成的「浮士德原本」，實在是歌德全部「浮士德」精神的胚胎。

拿狂飆時代的浮士德，來作歌德全部浮士德精神的根據，關於這一點，專門研究德國文學史的人，一定有很多的辯論。四年前作者在清華學報上發表一篇四萬字的長文，研究歌德浮士德上部的表演問題，已經從各方面有詳細的討論。事實上，歌德一七七五年到魏瑪宮庭，因為政務紛忙，沒有時間來繼續寫浮士德。以後十幾年，他和斯坦茵夫人的友誼，斯賓洛莎的哲學，以及意大利的旅行，使歌德漸漸拋棄狂飆時代的主張，學會感情理智的平衡。等到意大利歸來，重新提筆寫浮士德的時候，歌德已經變成古典主義的歌德。古典主義和狂飆時代精神上的不調和，使歌德幾乎不能完成他的浮士德。他沒有辦法了，

勉強在一七九零年，把浮士德告一結束，出版「浮士德殘本」。再後十幾年，因為朋友們的鼓勵，自己新的認識，纔完成一九零五年「浮士德上部」，然而裏面矛盾衝突的地方，到處都是。一般寫文學史的人，千方百計，想替歌德辯護，其實在歌德是極自然的事情。歌德的主張，和他文學的形式，雖然有變遷，歌德的人格個性，始終是一致。不但在「浮士德上部」中間是如此，就是在一八三二年完成的「浮士德下部」中間，也是如此。所以浮士德的統一性，不應當在形式字句間去找尋，應當在歌德人格個性上去探討。狂瀾時代，是歌德精神藉浮士德最初的表现，當然是後來浮士德精神一切表现的根據。

歌德浮士德的精神，到底是什麼呢？

第一：歌德的浮士德，是一個對於世界人生永遠不滿意的人。世界的進步是無窮的，人生的意義是要永遠找尋的。天地間最沒有希望的人，就是對人生世界認為滿意的人。因為人類只要滿意，他立刻就就要停止活動，活動還有什麼意義呢？世界上先知先覺的職務，就是他們能夠常常發現世界人生的缺點，時時刻刻都要努力去改良牠。他的努力也許一時不能喚醒一般的人，但是他決不灰心喪氣。甚至於大家不愛聽他的話，討厭他，痛恨他，殘害他，他也置之不理。他要的是進步，是真理，不是糊裏糊塗鬼混的生活，假如他犧牲，他覺得犧牲是光榮的，正如黑格爾所說：「犧牲是偉大人物的光榮。」因為要沒有這一羣常常不滿意的人，歷史就會停滯，人類永遠也看不見光明。浮士德和魔鬼訂約的時候，浮

士德提出的條件是：

假如我安靜地懶臥床上，

你立刻讓我生命喪亡！

假如你能夠諂媚阿諛，

使我看見自己滿心歡喜，

假如你能夠享樂欺騙，

那一天是我最後一天！

浮士德是永遠不能滿足的人，魔鬼雖然用盡方法，醇酒，美人，金錢，勢力，走遍天下，嘗盡人生，浮士德始終沒有被他欺騙，安靜地懶臥床上，魔鬼始終也沒有成功。

第二：歌德的浮士德，是一個不斷奮鬥的人。生活的意義，不在努力奮鬥的結果，而在努力奮鬥的過程。人生的意義是不可知的，世界上沒有任何人能夠明白了解。但是人類的內心，都有明白了解的要求。根據這一種要求，不斷地努力奮鬥，人類的的生活，就有意義。人生最怕不活動，不工作，只要活動，工作，生活立刻就覺得不覺得無聊。世界上悲劇厭世的人，都是有閑階級的人，吃完飯不作事，纔會感覺生活沒有意義。真正提起精神，孜孜不倦，尋求真理，努力奮鬥的人，他們的行動，充滿了生命，興趣，希望，決不會有遺憾的現象。他們的奮鬥努力，也許走錯了方向！但是他們本來是人類，他們自然免

不了錯誤。錯誤是沒有關係的。世界上最可怕的，就是灰心氣安坐不動的人。英國的卡萊爾受了歌德的影響，在他的文章中，屢次宣傳工作的意義，可以說，帶着了浮士德精神的三昧。

第三：歌德的浮士德是一個不顧一切的人。一個人要作事，就得不作事。自己先要有決心，那怕天崩地裂，我也要勇往前進。孟子說：「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈。」這纔是男子漢大丈夫的態度。畏首畏尾，瞻前顧後，這一種人，一生也作不出任何精采的事業。浮士德再探討宇宙人生的真理，他的野心是很大的，他的工作很困難，同時他冒的危險也是不可想像。因為旁人的冒險，頂多損壞他自己的身體，浮士德的冒險，甚至於要毀滅他的靈魂。他想與其糊裏糊塗地生，不如清清楚楚地死。歌德寫浮士德最初內心煩悶的時候，決心要飲鴆自殺，後來教堂的歌聲，引起他兒時的回憶，才打斷了自殺的念頭。可見他一心一意，要求真理，死生禍福，早已置之度外。他同魔鬼訂約的時候，沒有絲毫的遲疑恐懼。魔鬼還怕他追悔爽約，要他用血來寫名，浮士德答覆他的話，正可以表示他堅強的意志：

神靈不給我答覆，

自然關閉了大門。

思想的線索已斷，

裏那的借鏡

想，歌德浮士德的態度，就是浪漫主義的態度，他有無窮的渴想，內心的悲哀，永遠的追求，熱烈的情感，不顧一切的勇氣。

中國數千年以來，貴人畜士，都教我們樂天安命，知足不辱，遲後一步自然寬，對於世界人生不滿意，認為是自尋煩惱，這一種不積極的精神，在從前閉關自守的農業社會，外無強鄰，還有相當的價值，處在現在生存競爭的時代，不改變這種態度，前途就很黯淡了。至於奮鬥努力，不顧一切，也不是中國的理想，然而卻是目前最需要的精神。感情方面，中國人素來就在重重壓迫之下，不能發達。浪漫主義者無限的追求，更同我們靜閉的哲學根本衝突。然而沒有感情的衝動，沒有無限的追求，中華民族怎樣還可以在這一個戰國的時代演出偉大光榮的一幕！

總起來說，浮士德的精神是動的，中國人的精神是靜的，浮士德的精神是前進的，中國人的精神是保守的，假如中國人不採取這一個新的人生觀，不改變從前滿足、懶惰、虛偽、安靜的習慣，就把全盤的西洋物質建設、政治組織、軍事訓練搬過來，也是沒有多大前途的。

在歌德浮士德的結尾，浮士德被救了，天使們把浮士德的靈魂救運到天上去了。中國人還想不想得救呢？會不會受天使歡迎呢？這就要看我們以後的態度了。

第三節 狂瀾時代的席勒

(一)

十八世紀後葉的狂瀾運動是德國民族歷史上的一件極重要的事情。雖然最初發起的，是一批文人，牠的影響，在整個民族文化各方面，都建立劃時代的陳迹。德國民族之所以爲德國民族，狂瀾運動替牠奠下了深厚的根基。一直到現在，德國人的思想性格，都還處處表示狂瀾時代的特色。

在本書第三章第一節「狂瀾時代的德國文學」，我已經把這一個運動的特點，和當時一些代表作家和代表作品，簡略介紹了。然而在這明運動中間，還有兩個最偉大的作家，也就是德國文學史上最偉大的兩個人物，還沒有仔細談到。

大凡歷史上偉大的人物，對於時代的進展。往往有雙重的作用。他們一方面反映時代，一方面創造時代。這就是說，時代到了緊要關頭，一般人都感覺需要一種新的人生觀，新的世界觀，新的文化。偉大的人物，眼光見識比別人深遠，感覺比別人敏銳，表現的力量，比別人偉大，時代一變動，新的時代精神立刻就從他們的生活作品中鮮明地表現出來。在另外一方面，有許多問題，一般的人還沒有明白認識，他們的心靈上已經首

先感覺，把問題的嚴重性指示給世界，替世界開闢一條新的路徑。中國話說：「時勢造英雄，英雄造時勢。」充分地說明這一種變重的作用。

歌德和席勒都是歐洲文學史上不世出的天才。在狂飆運動中間，他們的著作，風行一時，他們的人格，成了當時德國千萬青年的偶像。他們對於狂飆時代，有什麼反映，有什麼創造呢？狂飆運動，在他們生活上面，發生了什麼影響，對於這一個大時代的轉變，他們取一種什麼態度呢？

歌德和席勒，都是德國文學史上第一流作家，然而兩人的性格，卻根本不同。比較來說，歌德是「世界詩人」，他的眼光常常都注意全人類的發展，他問題的對象是整個世界人生。所以歌德很早就享受了國際的名譽，一直到現在，其他各國的人，也比較容易了解他，崇拜他。在另一方面，席勒是「民族詩人」，他的作品，比較多含地方性，他充分發揮德國民族的精神，他有德國民族性格一切偉大的特點。所以在本國一般人，非常賞識他；他同歌德的地位，很難分出高下。就在歌德還沒有死的時候，德國人已經在討論歌德和席勒兩人誰更偉大的問題，現在德國還有不少的人，對於席勒有更深的愛敬，然而在本國，他的名譽地位，卻遠不如歌德。

歌德和席勒性格的分別，頗有點像中國的李白和杜甫。李白的詩，近三十年來，風行全球，單是德文的翻譯，已經有十幾種，其他零碎散見的，更不可勝計，著名的詩人如像

克拉朋、柏特格，都以翻譯李白著名，但是杜甫的詩雖然也有幾種翻譯，能夠欣賞的人就很少了。衛禮賢說：「在唐代詩人裏邊，歐洲大家最知道的是李太白，至於在中國，他的位置，同杜甫卻常常發生問題。」衛禮賢的話是對的，中國的確有許多老師宿儒，都特別推崇杜甫，然而他們兩人的位置，在外國爲什麼恰相反呢？這就是因爲李太白是「世界詩人」，他的作品，大部分以整個世界人生爲對象，杜甫是「民族詩人」，不徹底了解中國文化的背景，不容易欣賞他藝術的成功。

假如我們承認席勒是民族詩人，他的作品，道地表現德國民族特殊的性格和文化的背景，那麼狂飆運動，對於席勒生活和作品的影響，就值得我們研究了。

(二)

在狂飆運動高漲的時代，席勒正在學校中受他最嚴格的訓練。這一個學校是韋騰和公爵親手建設的。在一七七零年公爵卡爾柯以根集合了一羣軍官的小孩子，在他的一個堡壘中間，開辦學校。一切的费用，都由他擔負，但是入學以後，父母就得把全部責任交給學校。學生的生活，完全取軍事的形式。吃飯睡覺上課遊戲有一定的時間，服裝有一定的樣式，課內外閱讀有一定的書籍。家庭的人，絕對不許來校拜訪。校內管理的職員，都是一些軍官。學生的舉止行動，完全是軍人的風度。

這樣嚴厲束縛的教育制度，對於一位天才橫溢熱情奔放愛好自由的青年，當然是不能忍受。進學校以後，席勒處處感覺壓迫。他常常生病，功課也弄不好，特別是數學和法津，他絲毫不感興趣，他的舉動，顯得呆笨，在一七七五剛進學校第一年，席勒差不多是班上最壞的學生。

到了第二年，席勒轉入醫學系，比較還有點興趣，但是他仍然不過是一個平常的學生。在這個時候，狂熱運動，經過哈芒、黑爾德、歌德和其他許多人的提倡，已經風行一時。歌德的作品，如像鐵手葛慈和少年維特的煩惱，不但大受德國青年的歡迎，而且博得國際間的名譽。這一類新出的書籍雜誌，在席勒的學校自然是在禁止之例，但是席勒和幾位要好的朋友，偷偷地組織了一個文學會，設法取得這些書籍，熱情地講讀討論。因為常常講讀文學作品，自己也忍不住仿效。席勒起初作了一些抒情詩，後來他決心嘗試戲劇。

席勒從小就是一個極富於感情和想像的人。在學校的時候，他對朋友，就是過度的熱心。感情一來，就像火山爆裂一樣。有一次他同一位頂好的朋友夏汾希台因發生誤會，席勒寫了一封十幾頁的長信來解釋。裏面說：「什麼是我們友誼的關係呢？是自私自利嗎？是輕浮遊戲嗎？是一種人世的，粗俗的，或者還是一種高尚的，永久的，天國的關係呢？你說！你說！呵，一種像我們建設的友誼，也許可以不朽地存在，……就算你，或者我，死了十次，死亡也不應當偷竊我們一點鐘！怎樣一種有光明前途的友誼呀！但是現在！現

在！牠已經變成什麼了？……聽着，夏汾帶着圈！上帝在那兒！上帝聽見我和你，惟願上帝判斷！」

信裏差不多全是這樣激烈的話，而且寫得那樣長，這可以證明席勒是怎樣富於情感。有時他感覺環境和內心的壓迫，不免悲觀，甚至於願意死亡。一七八零年六月，他寫信給何汾，何汾的兒子，剛死不久。席勒說：「有一千次，我嫉妒你的兒子，他正在同死神搏戰，我願意鎮靜地拋棄我的生命，就像我到床上去睡覺一樣。我的年紀還不到二十歲，但是我可以坦白告訴你，我對於世界沒有更深的迷戀。想着世界，我沒有快樂，離開學校的那一天，幾年以前應當是我非常快活的一天，現在也不能再勉強我發生一次微笑了。每走一步，我變老一點，我內心的滿足，也越失掉得多；離成年越近，我越願意我在孩提的時候就死了。」

這當然是一位青年人對於環境一時不滿意的激烈表現，然而這個時間並不是長久的，席勒對於人生，始終並沒有失掉他的信仰和熱情。

戲劇家最需要想像力，席勒的想像力是很豐富的。在學校的時候，席勒極善於仿效別人。有一天公爵聽說，便叫席勒來仿效公爵自己。席勒起初不肯，後來勉強答應，把公爵的手杖借來，開始仿效他。在仿效的時候，席勒完全忘記了自己，他簡直想着自己就是公爵了。他把公爵盤問一頓，公爵有幾句話答得不好，席勒寧公爵的口吻道：「啊，你真是

一個驢子！」拉着公爵夫人的手臂就走開了。大家看着這種情形，未免啼笑皆非。公爵也沒有辦法，只好說：「好了，把我的太太還我罷！」

在他寫強盜的時候，想像到劇中人物，在緊張場面的時候，席勒忍不住大聲叫喊，有時偷偷地讀幾段給朋友們聽，席勒也盡情表現，不顧一切。

一七八零年的年底，席勒畢業了。他起初以為畢業後可以得着一種獨立自由的位置，結果公爵却只派他在軍隊服務。報酬很少，事務又忙，每天去看病人，每天到上峯報告。穿一套軍官不像軍官醫生不像醫生的制服，席勒恨透了。但是任何要求，公爵都不允許。

同時席勒的劇本強盜在畢業前早已完成，現在他亟力找一個出版的機會。碰了好些釘子以後，他借了些債，自費印行。因為劇本裏革命的情緒太激烈，他不敢用真名字。出版以後，立刻傳誦一時，有人攻擊他，有人稱贊他，但是他的力量誰也感覺到了。有一個雜誌，甚至於稱他作「未來的莎士比亞」。接着曼海蒙戲院，又把這本戲搬上劇台。居然獲得空前的成功。有一位在場的人說：「整個的戲園，就像一座瘋人院——觀衆哭着眼睛，打着拳頭，跌腳狂叫。不相識的人，哭泣着互相擁抱。婦女們顛顛倒倒地出大門，差不多快要暈倒。」

這一偉大的藝術成功，當然給席勒不少的鼓勵，同時却使他處境並沒有忍耐心。他起初還想作博士論文，預備將來作生理學的教授，現在他沒有興趣作下去了。他寫了許多

的抒情詩，同時又完成了他第二部戲劇斐士葛。

在強盜的第二幕中間，席勒暗射了一部分瑞士的情形。有一位瑞士人看了不高興，要求作者答覆，席勒置之不理。這件事體，輾轉到了公爵面前，公爵把席勒叫來大罵一頓，命令他以後不許再寫「喜劇」。席勒寫了一封恭敬哀求的信，公爵大怒，說如果席勒再寫這樣的信，就要逮捕他。席勒逼得沒有辦法，在一七八二年九月二十二日，同一位朋友，就偷偷的逃出邊境了。

他好容易逃到曼海蒙，朋友們都大驚失色，勸他寫信給公爵，求他饒恕，但是席勒無論如何不肯答應。他滿想第二本劇本斐士葛可以得到強盜同樣地成功，然而戲園經理却不愿意出演。身邊的錢快要用完，眼看生活就沒有辦法。但是席勒是有決心的人，在任何困苦狀況之下，他也不和公爵妥協。湊巧這個時候，有一喜歡席勒的老太太，不顧一切危險，歡迎席勒到她家裏去住，席勒沒有辦法，只好去了。

他用假名字躲藏在小村中。他待着許多書籍，用全力進行他的戲劇工作，他的第三本戲陰謀與愛情，在一七八三年一月就完成了。他有滿腹的牢騷，他發現沒有理由可以愛整個的人類。他說：「我曾經用最溫和的感愴去擁抱一半的世界，最後發現我懷中只有一個冷清清的冰塊。」

但是不久，這位太太的女兒來了。她年紀還不到十七歲，樣子不壞，席勒雖然談不上

愛她，却是很歡喜她。席勒寫給她們母女的信，裏邊流露不少的熱情。如像這樣的話：「自從你們走後，我好像失了魂魄。」又如像：「最親愛的朋友——一個星期過去了，沒有你們。這樣：十四個星期的一個去掉了。我惟願時間會極快地過去，一直到五月，以後就可以慢一點過了。」

不過這一種表現，只能證明少年席勒天生熱烈地情感，根本談不上真正的戀愛。後來席勒離開這位太太的家庭以後，也就漸漸冷淡下去了。

一七八三年七月，席勒重到曼海蒙，因為那時席勒同公爵的關係，沒有以前那樣緊張。曼海蒙戲園和他訂了一年的契約。但是他到曼海蒙以後，一切事體都沒有他所想像的那樣滿意。剛到的時候，曼海蒙的瘧疾盛行，席勒好些時候，都得忍受痛苦和疾病作戰。他第二本戲斐士葛排演，可是他費了天大的力量來修改。到他第三本戲陰謀與愛情，大受一般人的歡迎。然而這本戲的諷刺太尖銳了，當時好些貴族都受不了，設法禁止重演。

經濟方面，席勒也處處感覺困難。不但以前的前舊賬沒有還清，新賺的錢，因為應酬太大，也不夠用。至於女人方面，他也對兩位先後發生感情，但是不久都感覺失望。他本來想創造新的戲劇，但是戲園方面愈逼迫他，他愈沒有心情寫。雇一位戲園作家，不能夠多寫戲快寫戲，在戲園老闆看來，當然是一件虧本生意。同時席勒自己也因此越是感覺不快。

席勒漸漸自己明白，假如他作一位真正的戲劇家，他決不能夠擔任這種不自然的職

務。第一年的契約完後，席勒對戲園經理表示，他願意繼續訂約一年，他的條件是，他可以在這一年中間替戲園創作一個偉大的劇本，同時他還有權利編輯一種戲劇雜誌。戲園經理以為席勒已經江淹才盡了，暗示他最好回到醫藥的職業。那時席勒真是窘迫極了，要走，一身的濫債，沒有法子閉銷，要留，他同戲園的關係，已經弄到不可挽回的地步。爲着戲劇，他曾經拋棄家庭和職業，然而所得的都是這樣的報酬。

在這個時候，席勒忽然想起去年六月，有一位同他還不認識的科勒爾和其他三位朋友，曾經自動地寫信給席勒，表示尊敬和友情。席勒相信他們的態度是誠懇的，假如席勒說一句話，他們一定會熱心幫助他。席勒寫了一封信去，科勒爾立刻從萊布茲寄錢來。席勒把急賬閉銷，摒擋一切，一七八五年四月十七日，席勒就從曼海蒙到萊布茲去了。

從這個時期以後，社會對於席勒的壓迫逐漸減少，他的名譽逐漸增高，他的思想逐漸成熟，同時少年時代的態度也逐漸變更。到一七八七年，席勒完成他第四本偉大戲劇唐卡羅以後，他的狂飆時代的生活，就告結束了。許多德國文學史家，甚至因此拿一七八七年作爲德國狂飆運動的結束。

我們觀察席勒狂飆時代的生活，我們發現席勒是一位有激烈感情，豐富想像神，藝術天才的青年。他的個性是堅強的，他的行爲是純潔的，他的理想是高尚的。這是不對的社會，不惜鮮明反抗，無論遇什麼危難痛苦，他決不失悔，妥協，低頭。這是不對的社會。



時代的精神，也就是少年席勒的精神。

(三)

文學是作者生活的反映，也是時代的反映。從席勒少年時代的作品中間，我們可以發現些什麼作者生活和時代的反映呢？

在這一時期，席勒作品中間，最重要的莫過於強盜和陰謀與愛情。

強盜的題材，是寫一家兩兄弟，弟弟天生劣性，在父親面前說他哥哥許多壞話，哥哥因為環境逼迫，去作了強盜的首領。書中的故事，本是根據叔巴特的一篇小說，意思也是平常。席勒戲劇的特點，到不在乎劇中的情節，而在乎把劇中主要的人物和整個的時代精神，藉雄壯偉麗的文字刻畫表現。

強盜能夠忠義，在中外的小說戲劇史上，已經是一種普遍的觀念。英國的亞賓胡德，中國的水滸傳，都是寫一些殺人不眨眼的英雄，同時都是濟困扶危的好漢。但是席勒的強盜，和前人描寫的強盜根本不同。前人的強盜，不過不滿意社會上一部分的現象，席勒的強盜，却滿心要把整個制度推翻。劇中的主人翁卡爾莫爾，是一個超羣絕類的天才，他有彌滿的精力，堅強的意志，不可抑制的威權，無限發展的野心，對於世界人生，無論政治、社會、經濟、法律、文化各方面，都遠不能達到他的理想，他立定決心，要摧毀一

切，好實現他理想中的世界。

他自己說：「我最討厭這個墨水沾污了的世紀……我得把我的身體壓迫衣襟，把我的意志，束縛在法律中間。……法律從來沒有造成一位偉大的人物，但是自由却產生偉大和極端。呵，惟願里爾芒的精神，還在殘灰中閃爍！把我放在像我自己這樣人的一支軍隊前面，德國就變成一個人共和國，羅馬和斯巴達和牠比較，簡直是尼姑庵了！」

狂飆時代有兩重要的基本觀念，就是「力量」與「天才」。力量是一切的中心，牠破壞一切，殲滅一切。天才是社會上的領袖，他推動一切，創造一切。然而天才的本身，最重要的原素，就是力量。天才的表現，實際上就是力量的表現。天才和力量，都是自然，他不受人為規律的束縛，他也不願意受人為規律的束縛。規律是為平常人設的，不是為天才設的，在天才表現力量的時候，一切規律的桎梏，立刻就打破了。

狂飆時代天才的觀念，成了康德美學的基礎，力量的觀念，成了尼采權力意志的中心。康德在美學方面，除了少數基本訓練以外，根本反對任何束縛天才的規律，而且再四聲明，天才隨時可以創造規律。尼采認為權力意志，是人類生存必須的條件。人生的目的，不在求生命的維持，乃在求權力的伸張，因為權力意志不能發展，人生就無意義。

席勒強盜的主角卡爾莫爾，充分代表狂飆時代的新精神。他喜歡讀普魯塔克的英雄傳，他自己感覺是出類拔萃的天才。他的野心是很大的，他最強烈的權力意志驅迫着他，

恨不得把全世界踏平。這一種自尊的精神和征服的意志，一直到現在，還充滿了德國人的心靈。所以我們可以說，狂飆運動，是造成德國民族之所以為德國民族最偉大的一個運動。

強盜是狂飆運動整個社會革命的宣言，陰謀與愛情是狂飆運動對於貴族階級壓迫的反抗。全劇寫一貴族，愛上了一位平民的女兒，因為階級地位懸絕，一對青年男女，終於作了無辜的犧牲品。

歐洲以前的悲劇，都是拿君王皇后貴族來作主人翁，中下階級的人物，只好作笑劇的對象。在十八世紀的初葉，歐洲戲台上纔有「中產階級的悲劇」出現。一七三二年英國劇作家李羅，寫一位倫敦的學徒，因為迷戀一個妓女，搶了主人，殺了叔父，最後判處死刑。他主人的女兒，真心愛他，為他心碎了。在序詩裏面，作者還特意向觀眾道歉，因為悲劇的主人翁是一位平常的人。

它自從李羅成功以後，歐洲的戲劇界繼續產生了許多中產階級的悲劇。如像雷興的薩亞撒癡生女士和恩迷麗亞加洛蒂都是成功的作品。但是席勒的作品，不但技術完善，刻畫入微，而且充滿了反抗的意識。當時一般德國的貴族，都非常驕傲他們的血統，對於平民女子，隨意引誘，隨意拋棄。在這一劇本中間，席勒代表狂飆運動，對於貴族階級制度，壓迫人性，違反自然，加以激烈的抨擊。

狂飆運動，本來是對十七世紀以下歐洲的光明運動理智主義根本的革命，所以尊重情感，是狂飆時代最鮮明的特點。席勒在強盜中間，已經描寫主人翁奔逆式的激烈情感，在陰謀與愛情中間，更拿情感來作主題，反抗當時階級制度的壓迫。在兩個劇本中間，席勒對於傳統思想、道德、制度、文化，都想根本改革。因為席勒代表新時代的新理想，舊時代的一切，不但在席勒思想上同在生活中，都壓迫得他不能忍受，在生活方面，席勒受盡了學校的束縛，公爵的專制，最後毅然擺脫，奮鬥出一條光明之路。在這一種心情之下，席勒創造的戲劇強盜和陰謀與愛情，自然成了時代不平的呼聲。

天才就是時代的代表，同時也是時代的先鋒。他不但承受，還要領導；不但服從，還要指揮；不但反映，還要創造。那些沒有一點自主的创造力創造的本事革命的精神的人，聽着別人幾句口號，沾沾自喜，直着脖子狂叫，自命爲前進份子，相去真有天淵之別了。所以狂飆時代的席勒，不僅是時勢創造的英雄，同時也是創造時勢的英雄。

第四章 偉大的將來

——意志哲學——

第一節 叔本華的哲學

一八六零年九月二十一日，在德國佛蘭克弗城一間小屋子裏，七十二歲的老哲學家叔本華，躺在沙發上瞋目長逝的時候，也就是他哲學名譽登峯造極的時期。世界各國的人士都來拜訪他；全歐報章雜誌上不斷登載他的名字；他的信徒們三番五次替他畫像，像畫好了，當神聖一般地供在屋中崇拜。他自一八零七年十九歲，拋棄了商業，離開但澤，到科塔求學，他對於哲學，已經下定了最大的決心。以後幾十年的工夫，日夜不間斷地尋求真理，真理求得了，可是世界上的人不了解他；他最仇恨的大學教授們故意不理他；他到柏林大學去演講，沒有學生聽；他寫好著作，再四要求，書店老闆不肯替他出版；他沒有朋友，沒有愛人，沒有家庭。這樣長時期的壓迫，幾乎使他發狂，但是他並不灰心，更不因此減少他的自信力。一直到一八五一年，他已經六十一歲，時代轉變了，世界纔開始認識這位埋沒的天才，然而寒風蒼涼，山傾落石，終於不能久待了。

從叔本華的死，一直到现在，經過了八十年。在這八十年中間，世界上經過了多少人

事的變遷，思想界又產生了無數的人物，叔本華的哲學也隨着時代，到處發生偉大的影響。我們站在現代的立場，重新考慮叔本華哲學對於世界的貢獻，我們心中不由地首先要發問：叔本華的人格文章思想，對於我們現在的世界，是否還有任何的意義。

先從他爲人說起，我們不能不承認叔本華有許多缺點。如像他奇怪的性情，尖酸刻薄的態度，對人類社會的仇恨，對同行的偏見辱罵，都不容易得多數人的同情。但是在另外一方面，他求真的渴望，奮鬥的精神，獨立的氣概，又深深引起我們的驚訝佩服。他自己早就知道，他自己哲學的天才，他自己也就坦白承認他對於人類世界的宿命。憑他早年對人生豐富的觀察經驗，他未嘗不知道，有天才的人如果要想在社會上成功，外表上一定要取一種和鸚鵡證惡的態度，會一些不願意會的人，說一些不願意說的話，作一些不願意作的事；明明知道別人是愚蠢，也勉強說他聰明，明明知道別人是錯誤，也故意說他有價值；這樣敷衍敷衍，隨俗浮沉，自然可以討得大衆喜歡，求名求利都可以達到目的。但是這一種鄉愿的行爲，是叔本華生平所最痛恨。哲學家根本不是政客，求真理不是獵取功名。叔本華雖然好名，但是他所好的是實至名歸的名，不是欺騙逢迎得來的名。雖然他一生受盡了社會的壓迫，他並不因此改變他絲毫的主張，他對人處世的態度，始終如一。這種光明磊落的人格，在功利主義風行一時的世界，實在是太少見了。

叔本華的文章，在德國哲學史上，開了一個新紀元。通常一位德國學者，都不喜歡寫

通俗文字。他們一部書出來，往往除了同行幾位能夠了解外，大部分的人都莫明其妙。他們只求內容的深沉，不管文字的清楚。這一種傳統的風氣，一直到現在還沒有什麼改變。康德黑格爾的難懂，我們就知道了，近代的胡塞爾海德格又何嘗容易？固然複雜的理論，需要艱深的文字，膚淺的學問，也許總要明白的語言。然而一位學者表現的技術，也有重大的關係。叔本華對古典文學早年就有準備，他學近代語言的本事，也特別驚人。他痛恨不清楚的觀念，無條理的文章。人類說話本來是要別人了解的，假如別人不了解，你說話不是無意識嗎？因為叔本華有充分駕馭德文的能力，有清楚的腦經，所以他要別人懂，同時他的哲理並不因此變為膚淺，文章也並不因此降低牠的風格。這種深入淺出的本事，是世界上千萬的學者所沒有的；尤其是現代中國的學術界，不是寫一些晦澀古奧的文章讓人看不懂而自以為深沉，就是用粗野無味的俗語讓別人不能忍受而自以為通俗；叔本華的書籍，對於我們真是對症的良藥。

至於叔本華的思想，對於現代的意義更重大了。叔本華哲學最基本的觀念，就是「意志」。意志是宇宙人生的泉源，是推動一切的力量。康德的哲學是「理性哲學」；黑格爾的哲學是「精神哲學」；叔本華的哲學是「意志哲學」，三種哲學系統，在歐洲近代思想上都有偉大的影響。

叔本華用意志這一個名詞，不僅指外在的意志，也指潛伏的意志，不僅指人類的意

志，連禽獸植物，整個自然界一切的活動，都包括在裏邊。他自己解釋，「意志是一切內心和不知覺的身體機能的原動力，構造的本身除了意志，沒有旁的東西。在每一則禽獸裏邊，真正的原動力是活動的意志。在一切自然力量裏邊，活潑的衝動和意志，完全相同。一切能保證，只要我們那兒發現什麼自然行動或等原始力量，我們必須認為意志是最基本的原素。意志在一株橡樹裏表現自己，和在千萬株裏表現自己是一樣地完全。」

這一種普通的無微不至的意志，照叔本華的看法，並不是什麼上帝的安排，理性的表現，傾向到任何一種最高尚的目標。意志完全是盲目的，沒有目標，沒有理性，我們不知道牠從何處來，也不知道牠從何處去。牠強烈地支配一切，沒有任何的力量，能夠拒絕牠，停止牠，消滅牠。

同意志相關而，叔本華最重要的貢獻，就是理智不能佔人生最重要的位置。許多哲學家都認為人類和禽獸不同的地方就是；禽獸的行動完全靠本能，人類一切的感覺都能夠經過他思想的過程，變成有系統的智識。所以人類是動物之靈，人之所以為人，就因為他是惟一有理智的動物。這一種「理智」提高人類的尊嚴，因此認為理智佔人生最重要的位置的解說，叔本華認為根本不能成立。理智不過是普通意志盲目進行的時候製造的一種工具。人類的理智，和人類之牠的本能甚至和禽獸的本能，根本沒有分別，因為牠們和理智，同是幫助意志活動的工具。禽獸和牠都有攻守的器官，高級的動物也有相當的智力，笨雞

持他們的生命。人類的理智比較發達，也正因為他攻守的警覺，幼年的撫養，生產的速度，起不上其他的動物，所以他不能不多有一點理智，來幫助他意志的活動。

意志應當佔人生最重要的位置，理智不過是意志的工具。意志是形而上的，理智是形而下的；意志是生物的本身，理智是生物的現象；意志是基本的原質，理智是生物的外形。這一個發明，叔本華認為非常重要，是哲學界一個空前的革命，是歐洲思想史上一個新紀元。

進一步解釋叔本華的意思，我們可以這樣說：一切的智識都要包含一個主體，一個物體，然而物體是基本的原素。因為沒有物體，主體就沒有思想的根據。然而物體的來源，就是意志的表現。我們分析自身的經驗，我們發現意志和牠各方面的表現最重要。我們奮鬥、欲望、希望、恐懼、愛好、仇恨、凡是影響我們快樂悲哀生存的原素，無一不是意志的表現，所以意志是最不可少的原因。同樣在其他生物裏邊，感覺的基礎，就是欲望和意志，欲望生命，^{欲望生存}，欲望傳播，看這些能否達到，就產生快樂和憤怒，恐懼和仇恨，戀愛和自私。人類是這樣，變形虫也是這樣。人類和其他生物不同的地方，就看他們智力的高下，人類雖然理智比他生物高，但是理智並不是支配他一切行動的力量。意志是基本，理智是工具。假如我們觀察禽獸各種種類，我們發現他們可以排成一定的次序，愈下降智力愈不完全，然而他們的意志，却是無論在任何種類都是一樣。變形虫的意志和人

類一樣地完全。意志是整個的，是生物的本身，牠的功用，只是欲望或者不欲望。再進一步來說，意志是永遠不疲倦的，理智到相當的時候，就不能不休息。而且理智最容易受年齡的影響，年歲愈高，智力愈弱；甚至於變成呆笨和瘋狂。所以身體是意志功用的一部，理智也是身體功用的一部。理智是奴，意志是主；理智順從，意志命令；意志可以蒙蔽理智，理智不能蒙蔽意志；理智是腦，意志是心；理智有時間性，意志沒有時間性。

理智的力量既然這樣薄弱，意志既然佔人生最主要的位置，叔本華對於哲學第三個貢獻，就是他的悲觀主義。意志憑着牠偉大的力量，支配宇宙人生，然而意志本身的活動是盲目的，無意義的。整個人生宇宙，機械地不斷活動進行，沒有一定的目標。沒有目標，就沒有希望，沒有安慰，這樣已經是世界痛苦的泉源。而且一切意志都是求生存，生存不能不有意志，意志一刻活動，痛苦一刻不能解除，這樣一來，生存意志痛苦，成了打不破的連環。假如我們能夠消滅意志，自然可以消滅痛苦，然而同時我們又免不了消滅生存。所以整個的世界，是一個痛苦的世界，根本不應當存在。哈孟雷特在極煩悶的時候，發出根本存在的問題，叔本華看來不應當存在，同時也沒有辦法。叔本華極端反對自殺，自殺也不能解決問題，因為盲目的意志，已經安排好一幕人生傀儡戲，同樣的力量要強迫他們演完。用自殺，逃脫人生，不是懦夫，但是反常。並且一個自殺的人，他思想逃卸的不是生存意志，只是目前不快樂的狀況。在他死後，生存的意志，仍然要繼續生存，也許還要取

一種更不愉快的形式。

宇宙人生是無意義的，意志是盲目的，生存是痛苦的，自殺是沒有用的，這就是叔本華徹底的悲觀主義。叔本華要我們看清宇宙人生本來的面目，明瞭一切自然現象的道理，然後鼓起勇氣選定適當的態度生活。我們不要騙人的宗教神話，我們不要沒有根據的道德信條，我們要的人生智慧。這當然是大智大勇的生活態度。後，尼采受了叔本華的影響，主張要有清楚觀察人生的勇氣，要有希臘悲劇的精神。所以叔本華的悲觀主義，決不是失望頹廢無聊的悲觀主義，他是一種哲學的悲觀主義，或者可以說是一種智慧的悲觀主義。

根據悲觀主義，叔本華對於哲學第四個貢獻，就是倫理教訓。生存的意志，是人生最大的罪惡，一個人的行爲是否道德，完全看他能否壓制生存的意志。假如一個人只求自己生存，犧牲別人壓迫別人來達到自己生存意志的目的，他就是不道德。在另外一方面，假如一個人能夠明瞭生存的意志是普遍的，別人生存裏，也有自己生存，個人的生存，不過是一幻像，把自己的價值，看得不高，犧牲自己，扶助他人，這一人就是很有道德。世界上最大的凶犯，都是最自尊的人。一切的罪惡，都由於輕視別人的權利，圖謀自己的好處，損傷別人求自己生存意志的發展。在最粗魯的形式，是殺人放火，做就是就在最文明的形勢，只要有同樣根據，其罪惡也不過是程度上的差異。真正道德的行爲，只有明白清楚認

識現象世界的罪惡，決心把牠減少到最低的程度。惟一的方法，就是克己。世界上只有克己的人，才是有道德的人。

卽如談到愛國主義，叔本華認爲一位真正愛國肯犧牲一切的人，他一定把自己生存看輕，從人存在的意志裏解放了自己。他知道，人不過是暫時的現象，國家是永久的真實。他自己和國家，不能分開獨立，應當混合統一。只有這樣的了解，纔能夠消滅自私自利的心腸。假如用愛國的觀念，到一切人類的關係上面，一個人自然可以成爲理想道德的人物。

叔本華說：「一個善人和一個惡人，所有的感覺性情完全兩樣。一個惡人，無論什麼地方，都感覺自己的一切外物中間，有一道嚴峻的鴻溝；世界是一個絕對的『非我』，他同世界的關係，是一種根本敵對的關係；他性情的主要原素，是仇恨、猜疑、嫉妒、惡意。在另外一方面，『善人』生活在他自己生命同類的世界；一切外物在他不是『非我』，乃是『我的重現』；因此他感覺自己的一切，都有連帶的關係，對每人的禍福，發生直接的興趣，他有信心地估計。人對他『會有同樣的同情；他內心有深沉的安寧；他穩靜確信。性情，每每見他的善，去，性樂。』」

人我界限的消滅，是一切道德行爲的基礎。然而道德行爲推到極端，就成爲遁世主義。叔本華說：「當一人停止自己和別人自尊自利的分別，看別人的悲哀就像自身的悲

哀，這樣一個凡自然會在一切生存中認識他自己，把一切生物無盡的憂愁當作他自己的憂愁，這樣他把全世界的悲哀都放在他自己的身上。他明瞭全體，承認一切奮鬥的無計；他的認識，成全了他意志的解脫，意志離開人生，人類達到自動地拒絕、放棄、否定生存的意志。這種對世界對生存意志的厭惡，就是從德操到遁世主義的過程。」

遁世主義是對人生求永遠的解脫，然而這一種境界，事實上非常困難，甚至可以說不能達到。叔本華自己也沒有辦法，他曾經說：「我宣傳神聖的義務，但是我自已並不是神聖。」臨死以前，他對他的朋友格文勃說，他本希望能夠達到涅槃，但是始終不過是一種空想。至於講到暫時的解脫，叔本華對於思想界第五種貢獻，就是他的藝術論。

一位遁世主義者，想完全否定意志得到永遠的解脫。一位天才在藝術創造和靜觀的過程中間，也可以完全否定意志，得到暫時的解脫。藝術的創造和靜觀，需要對於「永久觀念」的明白認識，這一種永久觀念，站在現象世界和理想世界中間，就柏拉圖哲學中所指的「普遍形式」或者「普遍原理」，不是一般所指的印象觀念。在美的靜觀的時候，靜觀的對象，成了他同類的觀念，靜觀的個人，成了純粹智力的機構。靜觀者的人格，在這一瞬間，消滅無形，沈浸在對象中間，與對象合而為一。宇宙的謎團揭開了，靜觀者自身再不受幻象的迷惑了，沒有任何阻礙，但他不能認識其他一切生存中間的自我。

沒有認識宇宙人生本面目的本事，技術再精，學問再博，只能算才能，不能算天

才，因為：「天才就是客觀。世界事物越能夠從靜觀中清楚客觀地展開本來面目，這種根本的最豐富的了解形式，世界事物越能夠暫時真正地和意志對於這些事物發生的利益關係成反比例的對抗。擺脫意志的認識，是必須的條件，是一切審美的原素。爲什麼一位平常畫家，雖然賣盡了氣力，風聲仍然這樣壞呢？因爲他在裏邊沒有看見更多的美。爲什麼他沒有看見更多的美呢？因爲他的智力和他的意志，分離得不夠開。認識和意志越擺脫得開，牠也越純潔，因此也越客觀；越準確，就像最好的果子，沒有生長在那兒的土味。一切拙劣工作的人都是這樣，因爲他們的智力太堅固地受意志的束縛，行爲受意志的支配，完全作意志的奴隸。因此工作拙劣的人，只能達到個人的目的；他們產生惡劣的圖畫，沒有精神的詩歌，膚淺可笑甚至於虛偽的哲學。他們一切的行動都是個人的。因此他們只抓住壳，沒有抓住心，他們幻想他們已經比得上或者超越過他們的模範了。」

「天才能夠藉藝術擺脫意志的束縛，他工作的價值因此也就不能拿實用的標準去判斷。正因爲天才能夠拋開意志的支配，從事智力自由的活動，他的作品不能幫助實用的目標，不管是音樂、哲學、圖畫，或者詩歌，一種天才的工作，決不是一件實用的事情。沒有實用是天才工作的特徵，這是他高貴的標幟。其他人類的工作，是爲生命維持與利用而存在，惟有天才爲他自己本身而存在；他是生命的花。在我們欣賞他的時候，我們的心澎漲了，因爲我們擺脫了需要嚴肅的氣氛。所以我們很少看見美麗和實用聯合。美麗崇高的樹

木，不結果子，結果子的樹木，是醜陋扭曲的小樹。園中鬱鬱的玫瑰，沒有生產，只有纖小無香的野玫瑰，纔有果實。最美麗的房屋，不是最有用的房屋；一座廟宇，不是一個家庭。一位有難得天賦智力的人，勉強去從事一個最平常人能夠勝任的有職業，就像一個寶貴彩畫的花瓶，拿來作烹調的傢俱。拿有用的人，和天才相比，就像拿磚頭來比金剛石。」

天才是不快樂的，因為他是不自然的。他時時刻刻都想擺脫意志的束縛，去取得純粹智力活動的自由；智力越看得清楚，牠越明瞭自身處境的悲哀。但是在拋棄意志支配的時候，他却能夠享受最高的快樂。叔本華說：「我們最快樂的時候，就是在我們在審美的時候，擺脫意志劇烈的衝動，超出地上嚴重的氛圍。」人的生活多麼幸福，假如他的意志永遠克服；不僅只在欣賞美的難得頃刻，簡直完全消散，只有最後一點維持身體微弱的火星，同牠一塊兒滅絕。這樣一個人，在許多沉痛戰爭以後，戰勝了他自己的本性，只留下一個完全智力的生存，一面宇宙光明的鏡子。沒有任何事體有力量擾亂他，激動他，因為他已經解除意志千條的線索，這些線索用欲望、恐懼、嫉妒、憤恨各種形式把我們捆在世界，把我們牽在這兒那兒，忍受不斷的痛苦。他現在可以回頭觀看，鎮靜地微笑這世界的幻術，曾經能夠擾亂他的心志。現在這些幻術不閃痛癢地站在他面前，就像結局了的棋子或者他拋棄了的器具，只在狂歡的時候，曾經嘲笑擾亂我們。人生和人物在他面前

經過，就像一匹疾馳的幽靈，一半醒的朝夢。真實射出微光，繼再也不能夠敷衍；就像這樣一個夢，他們最後也消逝了。L

第二節 尼采思想的演變

近代哲學家，對於世界影響最大的，一是黑格爾，一個是尼采。黑格爾是最偉大的系統哲學家，他把康德以求一統相傳的理想主義，造成最精密的哲學系統，對於一切問題，都給他一個總解決。雖然他的哲學非一般深，除了少數專家而外，一般人不能問津，然而他的勢力，却到處表現。至於尼采的哲學和黑格爾的哲學，全不相同。黑格爾是大學教授，他的著作的讀者，都是大學範圍裏面的人，他作學問的方式，謹嚴，精密，艱深。尼采雖然作過大學教授，但是後來他不願意作了，他宣傳的對象，不是少數的同行，他作學問的方法，大部分憑他的天才和直覺。少數的同行，雖然反對他，挑剔他，然而他看透了世界人生，抓住近代文化中最精要的問題，他的著作，到處發生偉大的影響。

通常我們研究尼采的思想，不能像研究旁的哲學家那樣，提出幾問題，看這位思想家有什麼意見。最大的困難，就是尼采的思想，不斷地成長變化，每一個時期，有他每一時期的思想。假如我們不管他的變化，斷章取義，摘錄尼采幾句話，就說這是尼采的思想，那麼我們就會陷於矛盾，錯誤，紊亂。所以我們研究尼采思想的第一步，就是先劃分

出他幾個最明顯的階段，加以簡略的說明，以後提出任何問題，我們再問，尼采在某一個階段中間，他對於這一個問題，取一種什麼態度。

尼采思想的演變，有三個顯明的時期：第一時期，尼采的哲學以藝術為中心；我們可以叫他做「藝術時期」。第二時期，尼采對於科學，發生極濃厚的興趣，一切問題，都以科學為出發點，我們可以叫他做「科學時期」。第三時期，尼采擺脫科學，提倡超人，我們可以叫他做「超人時期」。

(一) 藝術時期

在第一個時期，影響尼采思想最偉大的兩個人物，就是叔本華和瓦格勒。叔本華的哲學，有兩個鮮明的特點。第一個特點，就是他的推論，都是以意志為中心。意志是宇宙萬有的根源，是推動一切的力量。然而意志是盲目的，機械的，不知牠從何處來，也不知牠從何處去。因為生活不能不有意志，有意志就不能不有痛苦。人生的問題，就是怎樣對意志求解脫。叔本華哲學第二個特點，就是藝術佔人生極重要的位置。對於意志永遠的解脫，叔本華尋求遁世主義，然而實行非常困難，至於暫時的解脫，就是藝術。生活雖然離不了意志，然而藝術的創造和欣賞的過程中間，人類可以暫時擺脫意志。達到內心的安樂。

瓦格勒是德國有名的音樂家，他的歌舞劇，一直到現在，還風行全世界。他是叔本華的信徒，在他誇歌舞劇裏邊，也根據叔本華的哲學，作種種崇高的藝術表現。叔本華非常看重音樂，認為音樂是藝術的最高峯，因為音樂最能夠直接地領導人類到無欲的境界。瓦格勒認為文學和音樂，都來自藝術家精神上同一的源泉。音樂家應當同時就是詩人。藝術的材料，應當從全民族精神生活採取，必須包含國民性。在瓦格勒的歌舞劇裏邊，沒有任何種別的藝術，文學，音樂，圖畫，雕刻，一切不同的藝術，在這兒都得有着一種綜合的表現。

在一八六五年，尼采纔二十一歲，他在萊布慈一家舊書店裏，湊巧買了一本叔本華的主要著作意志和觀念的世界。他讀完以後，立刻成了叔本華的信徒，以後雖同叔本華的主張常有出入，甚至相反，然而叔本華的影響，他永遠也沒有逃掉。尼采曾經說：「我是叔本華讀者的一個，他們確實知道，讀了他一百書，就得從頭到尾讀完，就得專心致志，聽他嘴裏講的每一個字，我對於他的信心，立刻就圓滿的，完全的。」在一八七四年，尼采又說：「叔本華的談話，是只對他自己，或者，假如你願意想像一位聽者，讓他是一個兒子，父親正在教訓他。他是一種粗糙、誠實、愉快的談話。對一聽他愛他的人說的。這樣的作家是很少的。他的力量和清爽，在他第一個聲音的震響，就包圍我們；就好像走進森林的高山，我們在那兒都深深呼吸一切，立刻心胸就舒服了。我們到處都感覺一種爽快的空氣，一種他自己的坦白和自然，這種坦白和自然，只屬於自己和自己像居家那樣融於的

人，他確是一個極富豪的家的主子。」

尼采對於叔本華，非常愉快感激，因為叔本華給他精神生活，開闢了一條新的路徑，叔本華教他怎麼樣觀察世界的本來面目，看清人生真正的痛苦。尼采第一期幾部最重要的著作，如「一八七一年悲劇的降生；一八七二到一八七六年不合時宜的思想，中間包含「大魏司喬士」，「歷史對人生的利益和缺點」，「教育家司叔本華一司」瓦格納任羅維一，都是叔本華影響的結果。

叔本華悲劇主義的根據是意志。世界是意志造成的，世界的萬事萬物，不過是意志的幻象。尼采的看法，和叔本華在這一點完全相同。尼采也和叔本華一樣，認為人生世界一切痛苦的根源，就是永遠不能滿足的意志。然而意志痛苦的解除，就是藝術的創造和欣賞。所以藝術就是尼采的理想，然而這理想，他發現在瓦格納歌劇中有了充分的表現。藝術家憑他的藝術，把自己和人類，從意志痛苦中解放。

但是這一種藝術理想的前提，自然是悲觀主義。在人類生死存亡中間，悲觀主義者看出盲目的永遠不能滿足的意志和幻象，不斷表現各種的形式。藝術提高人類，使他自己解放自己，使他變成高貴聰明神聖。在這一種情形之下，藝術理想，是悲觀主義者決不可少的工具，悲觀主義是藝術理想決不可少的源泉。所以尼采和叔本華都極端反對樂觀主義，因為樂觀主義使我們不能看清楚人生世界的真實。查大魏司喬士一篇文章中間，尼采極力

反對司喬士所代表的樂利主義。

從希臘悲劇深深研究，尼采發現希臘人也是悲觀主義者，至少高貴的希臘人，如像恩伯多克利斯都是這樣。理智主義者梭格拉第是樂利主義者，然而梭格拉第代表希臘文化起首的下降。只有抱悲觀主義的人，纔是人類真正的導師，所以叔本華是最好的教育家。只有悲觀的藝術家，纔能夠產生悲觀的藝術，所以瓦格勒是最好的藝術家。

尼采在中學的時候，已經就欣賞瓦格勒的音樂，聽了瓦格勒的「崔士談和伊梭達」以後，他的欣賞變成熱情。一八六八年，尼采得着機會見瓦格勒，兩人差不多一見傾心。在給他的朋友諾德一封信裏邊，尼采描寫他第一次會見瓦格勒的情形：「現在讓我給你一個簡單的敘述，那晚上什麼事體發生：的確，我經驗的快樂，是這樣的難得和令人興奮。就是現在，我也不願再回到我過去單調的生活，我不能想任何更好可以作的事情，我只想到你那兒來，我親愛的朋友，告訴你這些奇妙的消息。瓦格勒在晚飯前後，爲我們奏音樂，他把「唱師」中間比較重要的每一段都奏過了。他仿效各種的聲音，他非常高興；他是一個特別活動特別熱情的人。他說話極快，表示大量的機智，他能夠，那一晚上，一類集合的私人團體十分快活。我想法同他有一段關於叔本華較長的談話。呵，你明白，我是怎樣一種快樂，聽他用不可形容的熱情，談我們的先師——他得着了多多少少好處，怎樣他是唯一認識音樂精華的哲學家！然後他問及大學教授們怎樣對待他；關於斐亞格哲學會笑了

一大陣。……在越晚的終局，他……和善地請我再拜訪他，我們好一塊兒討論一點音樂和哲學。」

從這時候起，一直到一七七六年，尼采和瓦格勒保持最熱情的友誼，他常常去拜訪瓦格勒，虔誠地欣賞他，崇拜他。兩人的主張完全一致，叔本華解脫的理論，在瓦格勒的藝術中間，得着了充分的實現。瓦格勒對於尼采，不但是一位親密的朋友，崇拜的藝術家，簡直是哲學家精神的結晶體。

尼采一八七一年完成的悲劇的降生，他獻給瓦格勒，因為這本書主要的內容，是說明希臘的悲劇和瓦格勒的藝術相互的關係。瓦格勒和他的夫人非常高興，同時也有許多人攻擊尼采，說他曲解希臘的戲劇，不合語言學家的精神。學生們都接受別人的勸告，不再聽他的演講。他修辭學班上，只剩下兩個學生。

社會上的攻擊，並不能動搖尼采的主張。他和瓦格勒的友情，仍然保持白熱的高度。瓦格勒寫信給他說：「除開我妻子而外，你是人生帶給我唯一的快樂。」他又說：「尼采，我對上帝宣誓，你是唯一知道我奮鬥什麼的人。」一八七六年尼采完成他瓦格勒在擺歷，把稿本送給瓦格勒，瓦格勒驚喜回答他：「朋友！你的書真是偉大！你怎麼會知道這種精楚？趕快來，看排演，習慣你新的印象。」尼采到纒纒去了，但是心中經驗了一種說不出來的失望，聽過第一次排演以後，他就離開那個地方，到克林恩伯龍去渡了十日。

十日以後，他再到擺羅；那時瓦格勒的名譽正到了最高峯，德國人在擺羅特別替他建築戲院，發起節目來慶祝他。尼采在擺羅住了幾天，內心得了激烈的爭鬥。最後他明白發現，一直到現在，他認爲的理想，他崇拜的人物，完全是一種錯誤。他一點也不能忍受，節目還沒有完，尼采離開擺羅，永遠也不回去。後來尼采說：「我生活中最大的事件，是一個恢復。瓦格勒不過是我疾病的一種。」

(二) 科學時期

一八七六年，是尼采思想生涯中最大轉變正式的宣佈，但是並不是正式的開場。實際上從一八七四年起，尼采對於叔本華瓦格勒的思想藝術，已經漸漸採取一種批評的態度，語言學家的尼采，已經漸漸轉變成思想家的尼采。叔本華的思想，他雖然大體接受，然而叔本華的遁世主義，他始終沒有同情。他利用叔本華的悲觀主義，來反對十九世紀科學的樂觀主義。對宇宙人生悲觀的批評，似乎是每一位誠實的人應有的責任。但是在另外一方面，依照叔本華的哲學，憐憫是最高的德操，消除意志是人生最後的目的。然而這一種思想的趨勢，有一個極大的危險，假如十九世紀隨科學發明而來的樂觀主義，使人類文化，陷於腐蝕腐化，那麼叔本華消滅意志的悲觀主義，也同樣會使人類失掉人生的興趣，趨於寂滅死亡。這一種重大危險的認識，使尼采不能不採取一種新的態度。叔本華所認爲解脫

生活意志的藝術和形而上學，似乎都不是根本促進人類文化的根本辦法。

至於瓦格勒的音樂，他早已經感覺巴黑和伯拖齋表示更純潔的本性，對於瓦格勒音樂的理論，他有些出入甚至於反對的地方。他發現瓦格勒的天才和個性中間，有些時候缺少節制。然而最要緊，就是瓦格勒的歌舞劇，根本就是叔本華哲學的結晶。消除意志，擺脫人生，是他努力的方向。他音樂迷人的美麗，使我們忘記了人生世界，進入一種陶醉的狀態。然而這一種趨勢，根本是否定人生，是一種生命力減少人類墮落文化滅亡的不良現象。假如十九世紀歐洲的文化，已經在腐化，叔本華的哲學和瓦格勒的藝術，將更摧毀他最後的力量，使他更加腐化，走到滅亡的路徑。

尼采愈放愈這一個問題，他心中愈不安，在擺羅的節日，他澈底覺悟，叔本華瓦格勒一派的思想，是離開人生，他自己的思想，是要接近人生，叔本華瓦格勒的思想是出世的，他自己的思想是入世的。尼采是文化哲學家，依他的觀察，歐洲文化已經陷入腐敗墮落的時期，他滿心想辯叔本華的哲學，來看清人生的痛苦，和一般人的腐淺浮誇，他更想藉瓦格勒的音樂，來拯救世界。然而他現在發現叔本華的哲學，只有消滅生活的力量，瓦格勒的音樂，不過使人類暫時陷入麻醉的狀態，他不能不拋棄一切，另尋新的辦法。

在他徬徨歧路的時候，他遇着銳伊博士，兩人成爲很好的朋友。銳伊同尼采到意大利，在勒亞浦相處六個月，他對於尼采，有很大的影響。銳伊對於英國的思想非常熟悉，

他介紹尼采研究英國的思想。英國的思想家，如像透爾文，斯賓塞爾，彌爾等人的書籍，尼采都用心閱讀。然而影響尼采最有害的，還是銳伊本人的一本書，名為道德感覺的起源。尼采對於這一本書，反對的情緒這樣激烈，這本書反而幫助他養成自己對於這個問題的基本觀念。但是銳伊因為尼采的不滿，不久又寫了一本書，名叫良心的起源。在這本書中間，尼采反對的地方，他取消了，尼采反對的主要意見，銳伊不但採取，而且從各民族各作家採集了許多有價值的引證。

從這個時候起，尼采完全拋棄第一時期的思想，踏入新的階段。尼采現在不談形而上學，不談藝術，他所要求的只是真理，為著真理，他可以犧牲一切。他只憑科學的方法，一步步地研究事物的真理。形而上學，必須要放棄在真正哲學之外。心理跨機所造成的形而上學，不但不是真理，而且是真理的障礙。尼采說：形而上學是一種「處理人類的錯誤好像牠基本真理」的科學。真正的哲學家，必須要避免「人類的」觀念，從事平常踏實的研究。人類的虛榮，人類的價值，人類的觀念，必須要取消，因為他們都是人類的，太人類的。叔本華的問題，關於世界人生的價值，宇宙的悲觀主義或者樂觀主義，屬於不應提出因此不能答覆的問題。哲學必須成為純粹的科學。以前的哲學家，用他們個人對於問題的態度，作為不可磨滅的真理，他們都是科學家的退化。科學的哲學，就是要用科學方法，來處理宗教藝術文化和道德。這些對象，經過科學的洗刷，牠們的面目和從前

就不一樣了。

，即如宗教，在形而上學裏邊，牠是一種超乎宇宙關係的結果，牠自然不能說是客觀的真理。但是科學把這一種非真實的性質，表示得再顯明，牠發現人類宗教觀念心理的來源，因此宗教哲學就變成宗教心理學。在形而上學方面，宗教還有許多逃避的地方，但是在心理學方面，牠沒有機會可以存留。科學把一切事物都探本求源，在遠兒和現在，沒有任何事物能夠逃避科學的判斷。如像遁世主義者所達到內心神聖的境界，並不是基督教上帝的仁慈，也不是叔本華無欲的解脫，乃是人類複雜動機複雜的表現。宗教和形而上學，都把它解了。

一八八零年，尼采完成人類的采太人類的，他自己講他這本書：「我在這兒，從一切不屬我性情的事物，解放了我自己；這是一個危機的紀念碑，這是一個強有力的自己教育自己的記念碑，我忽然停止我一切曾經傳染我的高級欺騙，理想主義，美感，和其牠的女性觀念。」一八八一年完成黎明，一八八二年完成快樂的科學。這三本書，代表尼采第二時期的思想。

從藝術時期到科學時期，尼采已經從悲觀主義到樂觀主義，從否定人生到肯定人生，然而尼采個人的生活，在這一時期，却漸漸走入寂寞痛苦的狀態。一八七五年聖誕節不久，尼采的健康就毀壞了，意大利的旅行，並沒有使他身體恢復。也許因為他身體不好，

他以後不寫文章，只寫一段一段的短語。在他寂寞步行的時候，一有思想，他立刻就寫下來。他說這種短語，就像山峯一樣，最短的路徑，就是從山峯到山峯，寧過需要長大的腿。

尼采的眼，胃，頭，都不比他安靜，他的健康，愈壞愈壞，最後差不多完全摧毀，一八七九年他不作教授了。他旅行意大利，身體稍好一點，他就著作。他現在成了一個寂寞無依不安定的靈魂，一會在意大利，一會在德國，從這兒到那兒，沒有朋友，沒有愛人，只有在寂寞中去尋求真理。他生活節儉，自己常常在酒精燈上作一點自己的飲食。到了晚上，劇烈頭痛，使他不能安眠。他沒有錢買蠟燭，在黑夜裏一人軟攤在沙發上。清晨他長時間寂寞散步。在山邊水灘，常常夢想。手中的筆記本，是他唯一的伴侶。

在這一種生活狀況之下，尼采保持他的樂利主義。真理的尋求，是很難的，然而人生的意義，也就在尋求真理。尼采認為只有生理學和醫學，可以作建築他新的基礎。他實事求是，研究自然，不問牠最後的目的。然而這一種態度，就算可以尋求真理，真理對人生又有什麼好處呢？藝術文化道德宗教，在科學研究之下，都摧毀了，然而科學家過的生話，又有什麼意義呢？一種深沉的悲哀，佔據了尼采全部的心靈。他有擺命同樣的感覺。「智識的樹子，不是人生的樹子！」

尼采要的是人生，然而科學的研究，仍然是離開人生。尼采漸漸感覺，他又走了錯誤

的道路。在一八八二年，寫快樂的科學的時候，尼采已經有一種轉變的預備，薩亞達斯賈的名字，第一次出現，尼采不久就走到最後超人時期。

(三) 超人時期

就算科學能夠尋求真理，這一種真理，已經是離開人生，牠同叔本華的悲觀主義一樣，消除意志，使人生陷於虛無之境。「太陽下去，但是我們生活的天空，太陽光明照耀，我們也看不見了！」

假如真理不能幫助人生，那麼人類就應該肯在幻象中過生活，不應該在真理中生活。在第二時間，尼采的口號是「人生爲真理」，在第三時期，尼采的口號是「真理爲人生」。人生必須要想像創造，科學家卻沒有這樣的本能，他好像一位老處女一樣，到處受人尊敬，然而人類兩種最有價值的本事，他卻沒有。

在一八八二年，尼采感覺非常寂寞，他想結婚，他寫信給麥森布女士，「我誠懇地告訴你，我需要的，是一位好女人。」麥森布女士替他選了薩羅密女士，剛纔二十歲。尼采會見她，愛她，求婚，卻被拒絕了。

從此以後，尼采的生活愈寂寞，思想愈深刻，他唯一的朋友，愛人，安慰，就是他那新創造的薩亞達斯賈。他藉薩亞達斯賈來宣傳他的超人主義。一八八四年，他完成薩亞達斯

實意標誌。這一本書，一般人認為是尼采最精彩的著作，代表他最成熟的思想。

在這一時期，尼采把科學思想，完全拋棄了。然而第二時期的樂極主義，他卻仍然保留，第一時期的意志觀念，他又重新恢復。人類行為的基礎，仍然是叔本華所指出的意志，但是不僅是求生存的意思，乃是求權力的意志。生存並不痛苦，意志更不應該消除。我們應當接受人生，使人生發揚光大進步，我們要使人類達到最高級的發展，這一種最高級的發展，就是超人。在薩亞達斯賈這樣說的開場，薩亞達斯賈說：「我教你超人。人類是要超過的東西。你們爲超人作了什麼呢？一切的生物，一直到現在，都曾經創造超過他們自己的東西，難道你們還想作那種偉大潮流的降落，甯肯回到禽獸，不願意超過人類嗎？……超人就是地球的意思。讓你們意志說：超人必須是地球的意思！我懇求你們，我的同胞，對地球忠實，不要相信那些告訴你們超地球希望的人！」

但是尼采的超人到底是什麼意義呢？

第一、尼采的超人就是理想的人物，就是天才。照尼采的看法，社會的進步，是要靠天才來領袖。沒有天才，人類一切的活動，就墮陷於停滯的狀態。十九世紀科學的研究，和平民政治的提倡，使一般的超勢，只求平等，不求提高，因此對於天才，無形中施以極大的壓迫，使他們不能發展。尼采恨極了平庸，恨極了平等，他不要禽視鳥息的人生，他要精彩壯烈豐富進步的人生。對於人類的幸福，他要求的不是「量」，乃是「質」。千萬的

犀象，不及一位天才，廚房邊活一百年，不及天國中活一日。歷史的演進，最後的目的，就在產生天才，人類的目的，就是在產生少數出類拔萃的人物。世界最大問題，就是怎樣可以產生天才，使天才能夠發展，只要天才能夠產生發展，人生就有意義，就有希望。

第二、尼采的超人，就是人類的領袖。人類是不平等的，智識能力永遠不會相同。領袖是社會上最優秀的分子，他們的智力，既然高於羣衆，羣衆必須受他們的指揮，纔能夠建設偉大的事業。超人和普通人類的差異，就像人類和猴子的差異一樣。猴子在人類眼光中是笑柄，普通人類在超人眼光中也是笑柄。人類不能讓猴子來領導，同樣超人也不能讓普通人類來領導。人類應當前進，不應當後退，假如讓羣衆來處理一切，等於我們回復到禽獸的狀態。

第三、尼采的超人，就是社會上的改革家。超人不能相信社會上已經有的價值，他們自己會創造新的價值。他們要把文化上一切的價值，重新估定。我們都知道，社會上一切的事物價值，一般的羣衆，決沒有智識勇氣，來推倒反抗，只有先知先覺，纔能夠發現他們的缺點，從事改革。假如沒有他們，社會上就要死氣沉沉，毫無進展，我們不能再有「人生」，我們只有「人死」。

第四、尼采的超人，就是勇敢的戰士。狹義來說，尼采是主張戰爭的，因為戰爭是無情的，然而戰爭的好處，就在無情，因為牠淘汰弱者，使強者生存，人類社會，纔可以進

步。超人就是戰場上的壯士，他們要戰勝一切，征服一切，摧毀一切。廣義說，社會上的先知先覺，常常都被愚盲的羣衆誤解反抗。因為他們隨時要創造新價值，羣衆總是不願意接受，所以他們常常都要奮鬥犧牲，但是他們並沒有半點追悔，那怕天崩地裂，他們也不低頭，那怕刀砍斧傷，他們也不屈服，他們要憑他們天生的本事，打出一個新的世界。

關於尼采的超人，世界各國的學者，解釋甚多，有許多人，甚至於以爲尼采受了達爾文的影響，想像超人，是人類進化到某種階段的生物。這一種誤解，尼采的妹妹，曾經再三辯明，說尼采不過是作一種寓言，表示普通人類和特別天才中間的差異，並沒有包含達爾文進化的觀念。然而好些學者，仍然不肯相信，要把超人說得無假神奇。其實尼采著作本身各處，已經明白表現了上文四種的意義。

一八八六年，尼采寫成善惡之外，一八八七年道德的系統，他最後的幾部書是權力意志、偶像的曙光、反基督和看這個人，到一八八九年一月，尼采就瘋狂了。

在這些著作中間，尼采對於舊的傳統，新的偶像，盡量攻擊。丹麥的批評家伯南德士，是歐洲第一位大學教授，講演尼采的哲學。一位德國人羅爾道說，假如丹麥的父母，知道伯南德士教了他們的孩子什麼東西，他們會把他殺死在街上。尼采的思想是很危險的，因爲尼采的理想太高了，舊社會的勢力太大了，尼采一生，到處和社會衝突，一直到今日，還有許多自命第一流的學者，認爲尼采的哲學，是狂人的幻想。

然而尼采的思想，卻逐漸風行。尼采所攻擊的對象，一直到現在，還在那兒反抗。尼采所提倡的主義，卻也得了不少信徒。中國處在生存競爭的時代，尼采的哲學，對於我們是否還有意義，這就要看我們願意作奴隸，還是願意作主人，願意作猴子，還是願意作人類。因為尼采的著作，根本不是替奴隸猴子寫的。

第二節 寂寞的易卜生

在十七世紀和十八世紀的上半葉，歐洲的戲劇以法國為中心，人材輩出，技術日新，重要的國家，都受牠偉大的影響。到了十八世紀的後半葉，德國英國西班牙的戲劇家，都羣起反對法國戲劇的勢力。但是到了十九世紀的中葉，因為工業革命，社會組織改變，戲劇本身不能不經過激烈的改變，來適應新時代的要求。在這個激烈改變的過程中，法國又出了一批作家，抓住時代精神，創造新的形式，把法國在戲劇界已經失掉了的盟主地位，重新爭回。如像通俗戲劇有司克雷布和薩多，鬧劇有小傅馬和奧尼爾，他們的著作，風行全歐，旁的國家，差不多只有翻譯，改編，和仿效。

在在這個重要關頭，我們想像第二個戲劇界的局面，一定需要德國的作家來展開，至少也是其他有光榮戲劇歷史的民族，來創造這一番偉大的事業。然而人類歷史的演化，是很奇怪的，天才的產生，是沒有時代環境可以充分解釋的，歐洲第二個國家，出來打倒法

國的戲劇的，不是曾經產生過莎士比亞的英國，不是曾經產生過歌德席勒的德國，不是曾經產生過羅伯遜達偉加的西班牙，乃是毫無戲劇歷史的小國挪威。

而建設這一門偉大事業的戲劇家，乃是挪威南岸只有八百居民的小城中一位藥舖的學生。

在民族文學上沒有傳統，在社會地位上沒有憑藉，在教育經驗上沒有機會。全靠他堅強的意志，獨立的精神，內心的逼迫，天生的才氣，居然認清時代的需要，用嶄新的形式，發表他崇高的理想，造成歐洲近代戲劇史上光榮的一頁。這一位戲劇天才，就是易卜生。

天才總是站在時代的前面。在時代還沒有變化的時候，他已經先發現時代的轉機。他的思想言論，時代不了解他，甚至於壓迫他，反對他。等到時移勢易，他受人崇拜，謳歌，他的主張，一般人奉為金科玉律。然而天才永遠是向前進步的，對人生世界，永遠是不滿意的，等大家信奉他的時候，他的思想生涯已經又跨入一新階段，社會又不了解他，壓迫他，反對他了。

天才永遠是寂寞的。他的途中充滿了荆棘，他很容易找出一位知心的伴侶，然而他的偉大，也就在寂寞中產生。一個內心不感寂寞的人，也就是沒有希望的人。

我們同易卜生的生涯，不禁發生無限的感慨。從一八五零到一八七五年，他埋頭苦

作，社會上並沒有多少人欣賞他，一八六六年的伯蘭德和一八六七年的皮爾根特，雖然博得國際間的名譽，他的思想仍然不受人重視，到一八七七年社會棟樑，一八七九年傀儡家庭，一八八一年羣鬼，一八八二年國民公敵出版，所謂「易卜生主義」，總風行一時。然而一八八五年野鴨出版，他的信徒們，已經就迷惑，不知易卜生為什麼自己取消自己的主張。以後晚年的作品，如像一八八六年的羅斯默何爾蒙，一八九一年的黑達加具勒，一八九三年的大原^{譯作}印行，大家都莫明其妙，社會改革家易卜生為什麼會寫出這樣的東西。因為大原文明白，所以有許多批評家，就是最服膺易卜生的信徒們，也說易卜生的力量在減少崩潰。然而實際上易卜生的思想，已經踏進了一個新階段的時候，一般人纔開始認清楚他前一個階段的理想。在中國來說，二十年前，社會改革家的易卜生，就介紹到中國，二十年後的今日，易卜生在一般中國人的心目中，仍然僅僅是一位社會改革家的易卜生。

天才永遠是寂寞的。假如易卜生的靈魂不滅，到中國來聽聽一般人對他的議論，「寂寞無人知」，必定仍然是他的感覺。

易卜生全部的生涯著作，可以分作四個時期：從一八五零到一八五八年是試驗時期，從一八五八到一八七五年是預備時期，從一八七五到一八八五年是社會改革時期，從一八八五到一九零零年是個人內心分析時期。這四個時期，代表易卜生精神進展四個顯明的階

段，每一個階段，都有他明顯的特點。

(一) 試驗時期

易卜生的幼年生活是很窮苦的，他的父親是一位破產的商人。一八四三年，十五歲的時候，他到格雷蒙司塔一家藥舖去學生意。這一個小城，只有八百居民，生活沉悶枯寂。但是易卜生奮鬥的熱誠，並不因為環境的壓迫而減少取消。一八五零年，他已經二十二歲，好容易找着一個機會，到挪威首都去進大學。第二年他認識有名的提琴家阿爾布爾，那時阿爾布爾新從美國回來，想在挪威提倡戲劇運動，他請易卜生到柏爾根去作戲園的經理。易卜生那時已經明白他自己的天才和對於世界的使命，立刻拋棄大學的夢想，到柏爾根從事戲劇事業。

從這年起，一直到一八五七這七年中間，是易卜生對於戲劇的試驗時期。

柏爾根也是很小的地方，易卜生雖然間或受戲園的委託，到丹麥和德國去研究劇台技術，然而大部分的時期，仍然消耗在這一個人小城中。他的報酬是很少的，結婚以後，經濟的壓迫，更增加他內心的抑鬱。但是他仍然認定戲劇是表達他思想最適宜的工具，一面研究戲劇，一面從事創作。因為實際人生太狹隘，易卜生戲劇的取材，有時改寫挪威的歷史，有時採取民間的傳說，有時根據文學的作品，有時接受時代潮流的感動。真正易卜生

的心靈，並不能讓他們充分表達出來。不過，這些戲劇的寫作，給易卜生戲劇技術一些有益的訓練。

同時我們發現，柏爾根狹隘的環境，對於易卜生天才的發展是一種沉重的阻礙。沒有材料，沒有靈感，沒有思想活動的餘地。命運對於易卜生第一步的壓迫，是把他生活在窮苦的家庭，第二步的壓迫，又把他葬送在狹隘的環境。但是易卜生獨立的精神，永遠不對命運低頭。生活愈困窮，鬥爭也愈激烈。七年以後，易卜生再也不能忍受。他決心離開柏爾根，轉移到挪威的都城。

(二) 預備時期

一八五八年，易卜生搬家到克雷斯廷納。在很短的時期，易卜生的心靈又陷於寂寞痛苦的狀態。都城的世界雖然比柏爾根大，然而都城的罪惡也比柏爾根多。第一件令他看不慣的，就是挪威的政治。從事政治事業的人，並沒有對國計民生改革的真誠，滿腹只抱着作官發財的思想。社會方面，許多傳統、風俗、組織、法律，都不能根據人類的良心，都是個人發展的阻礙。文學方面，挪威的文人，只知道仿效丹麥的作家，不能擺脫傳統的鎖鍊。

這一切的情形，使易卜生深深感覺世界人生，離開自己的理想太遠，他說的話，不容

易見知於社會。但是他並不因此喪氣灰心，他只用努力奮鬥，來減少他心中的寂寞。

他在挪威的都城，一共寫了三本戲，對於挪威的政治社會，都有激烈的攻擊。一八五八年里果蘭的戰士，是藉歷史的故事，來討論當前的倫理問題。克雷斯提因納戲院和丹麥皇家戲院，都拒絕表演。一八六二年愛憎的笑劇，用諷刺的方法，描寫家庭問題，也不受歡迎。一八六四年虛假的人，也是藉古代的故事，評擊現代的社會。雖然得着機會表演，大家也並沒有十分了解他。

挪威的空氣，對易卜生太壓迫了。他想方設法離開，遠走到意大利。一八六六年出版伯蘭德，主人翁簡單而強壯的個性，充分代表易卜生獨立精神。全部的戲劇中，充滿了抒情的詩意。雖然在戲台上並不適宜於表演，作者偉大的力量，已經令全歐洲感覺。第二年皮爾根特完成，更加强了易卜生在國際上的地位。劇中的主人翁，是近代的唐克荷特。他是冒險家，騙子，他有熱烈的感情，他有豐富的想像，他有堅強的意志，他有勇敢的精神，同時他又近於社會組織之下的一個可憐蟲。這本戲劇宏大的規模，生動的背景，漂亮流利的文字，無論誰看見也要驚羨，從此以後，易卜生在國際上成了知名的作家。

但是社會上不過欣賞易卜生的文章，易卜生對於世界的使命，社會上並沒有明白。易卜生感覺得他需要更新穎的技術，更明白的語言，把他理想中的社會，對普通一般人盡量宣佈。這一種新的要求，使易卜生走進他作者生涯第三個階段。

(三) 社會改革時期

易卜生永遠是向前進的，永遠對於社會對於自己是不滿意的，因此他的內心生活永遠是寂寞的。

像伯爾德和波爾根特給易卜生帶來的名譽，在別人不知道會何地歡欣，然而在易卜生，卻只增加了他精神上的痛苦。社會上所欣賞的和易卜生內心所要求的，完全是兩件事。易卜生要抨擊腐敗的舊世界，創造他理想中的新世界，社會上卻只要求美麗的文字娛樂衆的戲劇家。易卜生因此想打破戲劇界一切的舊形式，用新式的技術，來傳達他新的理想。

他再不用歷史上的故事，間接攻擊現代的社會，他要實際的生活，直接搬上戲臺。他不用詩歌的格式，表示人生普遍的真理，他要用日常生活的語言，痛快描寫社會的真相。

這一個時期，易卜生寫了四本有名的戲劇，對於舊社會顯明地指出牠一切的弱點。然而就是這四本戲劇，也反映易卜生思想逐漸地進步，對於世界人生的認識，逐漸地清楚。

他第一本戲，是一八七七年的社會棟樑。在這一本戲劇中間，易卜生指出社會上許多陳腐的觀念，這些觀念不倒，理想誠實幸福的社會，就不能產生。劇中的主人翁是一位欺騙社會的僞君子，以前的問題劇作家，與尼爾和小仲馬，也處理過同樣的題目，但是他

們兩人，都沒有易卜生觀察得那樣清楚。奧尼爾反對欺騙社會上的人，小仲馬保護被欺騙的人，易卜生更進一步研究，爲什麼會有欺騙的人，他的答案是：因爲社會上有許多觀念已經陳腐，不適合於現代的社會生活，所以這兩種人物，不斷受這些觀念的支配壓迫。

兩年以後，易卜生提筆寫婦女問題，他的名著傀儡家庭，也就在一八七九年出版。劇中的女主角，受盡了種種的痛苦，去拯救她丈夫的性命，結果事變臨頭，她丈夫自私自利的心腸，和盤托出。法律是無情的，男性的社會是自私的，女子在家庭的地位，不過是奴隸和玩具。娜拉是新時代的代表，是婦女解放獨立的先聲。社會棟樑中所謂陳腐的觀念，在這兒從婦女問題中間，又得着具體的表現。

社會棟樑和傀儡家庭出版後，在全歐發生偉大的影響。特別是後一部戲劇，引起許多人的注意。贊成，反對，誤解，無處不有，然而三種人都同樣地沒有徹底了解易卜生。娜拉出走，不過是對於舊式觀念一種鮮明反抗的表示。易卜生主要的目的，是要根本剷除這些障礙物，至於整個的婦女問題，當然不是一走就可以解決。假如我們不注意舊觀念的打倒，新觀念的建設，只想自由解放空洞的名詞，不顧一切地拋棄出走，作爲贊成反對的標，當然要失掉易卜生的本意。

因爲誤解太多，易卜生對於這個問題，再作進一步的研究。一八八一年的羣鬼，題目就明白清楚，表示易卜生攻擊的對象，是社會上不良的觀念。劇中的女主角，是一般社會

的代表。她受了社會上舊觀念的支配，委曲求全，不敢接受事實，不敢擔負責任，不敢服從良心，結果不但犧牲了個人的幸福，甚至於犧牲了後一代人的幸福。劇中忠遺傳梅毒的兒子，是後一代全人類的象徵，梅毒就是舊觀念的影射。

前一代人的觀念，不能擺脫，後一代人的生活，就會得到悽慘的結果。

但是在這個時候，易卜生已經感覺，社會上的現象，不是那麼簡單。羣衆是靠不住的，而且是極愚蠢的。新觀念的創造，舊觀念的反抗，都只有先知先覺，來領導改革。民治主義，不過是一個永遠不能實現的幻想。思想是智力的問題，不是數量的問題。多數人贊同，正表明思想本身的膚淺。鬧了一百多年的民主政治，鬧來鬧去，也不過僅僅達到一個無聊的代議制度。民有民享，還可以作政治上的目標，至於民治，始終不過是少數思想家的迷信誤解。牠是政客們的玩具，牠是愚蠢人的偶像，牠好像一疊美麗蠟紙作成的果子，只能賞玩，不能充飢。

斯賓塞爾說：「大多數常常是錯誤的。」易卜生在一八八五年對一羣工人演說，也明白宣佈：「單是民主政治，不能解決社會問題。一種貴族的原素，需要灌輸進我們的生計。」易卜生所講的貴族原素，當然不是指社會上養尊處優的貴族，乃是指思想界超出羣衆的天才。思想本來是少數人的專權，因此也是貴族的事情。政治的領導和運用，本來是少數人的責任，因此也是貴族的責任，易卜生的貴族，實際上等於眼光遠大人格光明富

有天才的先知先覺。一種社會，不能讓先知先覺取得領導的地位，就是永遠不能進步的社會。

易卜生一八八二年的國民公敵，就表示這種思想。醫生發現病源，要講真理，羣衆偏不讓他講真理。他不服氣，一定要講，羣衆用種種激烈手段，來反抗他，摧殘他。羣衆的昏愚，和先知先覺地位的困難，在這一本戲裏，易卜生描寫盡了。

從社會棟樑到國民公敵，我們看易卜生的目的雖然始終在社會改革，然而他的思想，逐漸進步，逐漸把握住現實。社會改革，應當從舊觀念的消滅新觀念的完成着手，然而，這一種偉大的工作，只能靠先知先覺，不能靠盲目無識的羣衆。國民公敵的完成，不啻易卜生對於羣衆正式宣佈絕望。怎樣培養先知先覺，分析他們偉大的內心生活，這就是易卜生最後一段著作生涯的目標。

許多人都奇怪，爲什麼一位熱情社會改革家的易卜生，一八八五年以後，會整個拋棄社會問題不談，他們不知道，易卜生的思想，已經走入了一個新階段，不是他們所能夠了解的了！

(四)個人內心分析時期

一八八五年，在野鴨裏邊，易卜生說明世界上最好的理想，不能對一個沒有準備沒有

獨立精神的人宣傳，對於他本人，不惟無益而且有害。這一個宣言，不啻易卜生自己取消他以前的主張。從此以後，易卜生再也不談社會改革了。擺設盲目羣衆的理想，只能增加他們的痛苦，建設新時代的理想，更不能期望沒有頭腦沒有心腸的羣衆。易卜生還對他們宣傳什麼呢？

從前易卜生因為要對羣衆宣傳，所以文字技術，力求淺顯明白，現在易卜生對羣衆已經失望了，他宣傳的對象，是他所認為能夠有新社會力量的少數天才，他的文字技術，因此充滿了象徵的意味。

一八八六年，易卜生寫成羅斯默何爾蒙，在這齣戲裏邊，易卜生所處理的問題，仍然是個人與社會的衝突。羅斯默想拋棄以前的宗教習慣傳統，另外起首一種新生活，然而社會上層層的勢力，不容許他。但是在個人與社會衝突的後邊，另外還有羅斯默的女朋友雷柏茄。雷柏茄是一位有堅強意志絕頂聰明的女子，她一生要求的就是支配權。她一心一意，要影響羅斯默，羅斯默的夫人因此自殺，在某種情勢之下，羅斯默居然對她求婚，居然有勇氣拋棄一切，同舊社會搏戰，雷柏茄一切的目的似乎都達到了。然而一位爭取支配權的人，他內心的快樂往往不建築在爭取的結果，而在爭取的過程。結果一旦到手，內心反而感覺徬徨無措。雷柏茄因此決心自殺了。

像雷柏茄這樣的人物，充滿了尼采式爭取力量的意志，無疑地是易卜生最後階段理想

的超人。

易卜生所要求的不是千萬庸碌的羣衆，乃是極少數羣絕類的天才。這一些天才，憑他們的聰明意志，取得社會的支配權。他們要把羣衆帶領去創作偉大的事業。這一種人物的偉大性，不在理性，不在道德，而在他們不可推倒的意志與力量。他們像狂風暴雨急電走靈，他們到處摧毀，到處建設，替世界開一新局面。

對於這種人物的行動，我們不能批評他們的是非，我們只能驚駭贊嘆他們力量的偉大。

雷柏茄就是這樣的人。

但是比雷柏茄還要有力量的，是易卜生一八九一年的黑達加貝勒。黑達是加貝勒將軍的女兒，她娶了許多的男人，但是沒有一個他看得起。她嫁了一位丈夫，她把丈夫玩得像小孩子一樣。四圍的人，沒有一個不受她的支配。她可以驅遣他們，欺騙他們，玩弄他們。她沒有感情，沒有同情，沒有道德，她只有堅強的意志，冷靜的理智，她也同雷柏茄一樣，沒有死亡的恐懼，她最大的快樂，就是摧殘，征服，支配，在極無聊的時候，她惟一的消遣，就是兩支手槍。她是世界上的怪物，她是歌德理想中的魔鬼，她是宇宙間神祕的力量。莎士比亞的哈孟雷特的偉大，建築在豐富的心靈，無微不至，無微不至；易卜生的黑達加貝勒的偉大，建築在偉大的力量，摧毀一切，支配一切。不能摧毀，不能支配，人

生就毫無意義，所以黑達加貝勒最後發現她的計畫失敗的時候，她再沒有任何留戀，勇敢地把槍口對準自己，不再過奴隸牛馬的人生。

像這樣震世駭俗的超人主義，就是易卜生最後思想階段的結晶。這一種帶殺氣的人生觀，需要何等的神力量纔能夠形成，許多批評家還說易卜生晚年力量崩潰，真是庸庸之論，不值識者一笑。

人類是不平等的，智慧相隔的程度，不啻天淵；天才站在時代的前面，時代永遠不能了解他，他永遠是寂寞的。

易卜生永遠也是寂寞的。

第四節 赫伯爾的泛悲觀主義

十九世紀德國戲劇家最著名的有三位：第一是赫伯爾，第二是格銳拔茲，第三是路德威。然而這三個人中間，力量最大最耐人尋味的，莫過於赫伯爾。

能夠表現宇宙人生真理的天才，通常可分為兩種：一種是抽象的，他們從世界上個別的现象，去找出普遍的規律，再利用這些普遍的規律，來解釋個別的現象。這一種天才，他們的力量，就在尋求規律。通常的人，往往沉埋在零碎的事實中間，不能夠從這些事實，領悟出宇宙人生的真理。天才和常人不同的地方，就是他有抽象思考的能力。有這一

種能，他纔可以成爲哲學家，科學家，文學批評家。

在相反的一方面，有一種天才才是具體的。他們對於宇宙人生個別的現象，有極靈敏的感覺，而且有這一種本事，把他的感覺，用最具體的形式，傳達給其他的人。他們的出發點，也許是實際的人生，也許是抽象的觀念，但是他們表現的方法，都是有形的，具體的。他們的目的，並不在建設規律，就算他們有時候要表現一種規律，他們也不明白指示出來，他們只憑創造描寫的音樂圖畫，把他們內心的感覺，傳達給其他的人類。這一種具體的天才，就是音樂家，畫家，詩人，小說家和戲劇家。

這兩種人物，都是世界上不可多得的天才，他們的才力，代表兩種不同的性格。

歷史上也有能夠綜合兩種本事的的天才，但是一般來說，他們都是衝突的。柏拉圖的對話，是哲學也是文學，歌德的浮士德，是文學也是哲學，這是千古罕見的事情。就通常情形而論，一位抽象的天才，要從事藝術文學，一位具體的天才，要努力理論思想，他們一定遭遇不可救藥的失敗。

德國文學史上有兩位作家，兩方面的本事都很發達，造詣都很高深，然而始終沒有達到柏拉圖和歌德的境界，就是席勒和赫伯爾。席勒是德國戲劇最出色的天才，但是他一生都服膺康德的哲學，赫伯爾也是席勒以後最有力量的戲劇家，但是他死心要根據黑格爾的哲學，造成功一種文學的理想。他們兩人戲劇中都充滿了哲學，然而他們哲學的思想，都

沒有達到最高峯。

赫伯爾在明與作學生的時候，曾經用過最大的力量去研究黑格爾，然而黑格爾的書，艱深難讀，他氣了，他恨不得把黑格爾的書丟在地下，用腳來逐字地踐踏。雖然這樣，他一生都沒逃脫黑格爾的影響。

照黑格爾的看法，人類歷史演變，就是「世界精神」的進展。一個時代有一個時代的精神。世界精神，永遠是向前進步的，牠一刻也不休息，牠不斷變牠自己，因為牠自身的變化，形成各各時代一切制度文物風俗習慣的特色。

然而世界精神進步演變最後的目的是什麼呢？

牠最後的目的，就是「絕對自由」。在實際人生中間。一切的事物，都是二元，都是相對，人類不能克服，所以就不會有絕對自由。然而絕對自由雖然不能達到，人類卻有對於絕對自由無窮的渴想。也就是因為這一種與生俱來的無窮渴想，人類永遠對於現狀不滿，要求比較更滿意的世界。世界就是這樣演變的，人類就是這樣進步的。

在每一個時代，人類都有他們最理想的人生，一切哲學、宗教、藝術以及文化的一切，都是這「最高理想」自身的實現，或者「世界精神的客觀化」。然而在這種理想剛剛實現的時候，牠的心內已經就包含得有反抗的因素。於是另外一些先知先覺，提出更高的理想，使人類達到更自由的境界。起初宣傳的自然只是少數人，他們必須同舊理想衝突，戰

爭，最後纔把牠克服，自己再實現自己，等到這個新理想實現以後，又有更新理想產生。

根據黑格爾這一套歷史哲學，赫伯爾建設他戲劇的理論和他的「泛悲觀主義」。

在戲劇理論方面，赫伯爾認為藝術最高尚的形式，就是戲劇，藝術好像一座金字塔，戲劇就是塔尖，因為戲劇最能夠表示時代的意義，人生的真理。赫伯爾認為戲劇最好的材料，就是時代轉變的關頭，舊的社會已經動搖，新的社會剛要產生，劇中的人物，應當是新舊社會兩方面理想的代表。這一些代表人物，就是悲劇的英雄，因為他們必須要犧牲，纔能展開時代的新局面。

所以世界精神不斷地前進，千萬數過去現在未來的人物，都要前仆後繼地犧牲。

在赫伯爾和黑格爾這一種歷史觀中間，有一個最嚴重的問題，就是個人問題。個人爲什麼一定要犧牲呢？個人犧牲有什麼意義呢？黑格爾儘可以告訴我們，是因為世界精神，要向他對自由之路前進，個人的犧牲，是要幫助這一個奮鬥的過程，然而這種說法，恐怕不能夠使一般人滿意。我們讀黑格爾的歷史哲學，常常有一種感覺，就是個人的地位太渺小了。但是黑格爾有一句話，提高了代表人物不少的尊嚴，他說：「犧牲是偉大人物的光榮。」

在這一句話中間，黑格爾的哲學，包含了不少希臘悲劇精神的意味。英雄儘管爲時代

犧牲了，然而他並不算白犧牲，因為他們自己至少證明他們是偉大人物，而且作了二種光榮的事情。

在赫伯爾的悲劇理論和戲劇中間，這一種光榮的安慰都沒有了。一切都是必須，一切都是不可逃避，沒有什麼偉大，也沒有什麼光榮。

照赫伯爾形而上學的觀察，宇宙人生，是打不破的二元。宇宙最初是統一的，但是任何的統一，都不能單獨存在，必須要逐漸演變成爲千萬的事物，等到成爲千萬的事物以後，牠們又必須逐漸消滅，回復到太初的統一。拿中國話來說，就是「一生二，二生三，三生萬物」，結果「萬物復歸於一」。

因爲太初的宇宙有統一，他成萬物以後，牠最後的目的，仍然是統一，所以世界上任何個別的事物，都一定要消滅的。事實上個人之成爲個人，本身就是一種「罪惡」；個性愈強，罪惡愈大。從前希臘悲劇決定的元素是命運，莎士比亞悲劇決定的元素是剛性的弱點，赫伯爾悲劇決定的元素，是宇宙形而上的本質。

人是一定要犧牲的，犧牲沒有什麼光榮，除了幫助宇宙完成牠完復演變的過程以外，根本上沒有任何的意義。這就是赫伯爾悲劇的理論，也就是赫伯爾的人生觀。

人生在赫伯爾的哲學中間，太悲慘了。這一種悲慘的現象，不是個人的缺點，不是時代的變遷，因爲個人和時代，都有補救的方法，然而宇宙的實質如此，無法補救，所以真

是悲慘中的悲慘。

近代的批評家，稱赫伯爾的戲劇理論和人生哲學爲「泛悲觀主義」，因爲牠不是個人的悲觀主義，也不是社會的悲觀主義，乃是形而上的悲觀主義。

關於這一種悲觀主義，惟一的出路，就是提高人類尊嚴，尼采的哲學，應當是醫治的良方。歐洲近代哲學家，沒有比尼采把個人的尊嚴提得更高的了，他激勵人生的活力，加強人類的信心，擺脫一切形而上學的疾病，改變極端的悲觀主義，成爲極端的樂觀主義。

一位文學家應當先有精密深刻的觀察，得到一個穩定不移的立場，他對人生有一貫的主張，神聖的使命，然後再憑他具體的天才，纔能夠對於世界有偉大的貢獻。

易卜生平生最服膺赫伯爾，當易卜生的戲劇在德國風行一時的時候，有人告訴他，他說：德國人爲什麼喜歡我的戲劇？他們不是早就有赫伯爾嗎？

易卜生不但對於赫伯爾戲劇這樣的推崇，實際上他曾經受了赫伯爾不少的影響。赫伯爾的瑪麗亞中產階級的悲劇，對於易卜生的影響，技術和思想方面，都很顯明。易卜生戲劇中間，常講到「必須」，也充滿了赫伯爾的意味。

到一八八五年以後，易卜生走到他的「超人主義」，我們很可惜，赫伯爾受了一生的磨折，生活剛剛安定，不到幾年，五十歲左右，就早死了。

他的泛悲觀主義，並沒有經過易卜生那樣的改變。

第五節 叔本華與紅樓夢

二十年前作者還在清華作中學生的時候，有一天得着機會讀王靜庵先生一篇文章紅樓夢評論。在這一篇文章裏，靜庵先生根據叔本華的哲學，對紅樓夢發表許多精透的見解。當時我愛不釋手，叔本華和曹雪芹的悲觀思想，充滿了我的心靈。迄今事過境遷，我的思想，在這二十年中間，和叔本華曹雪芹，已相去甚遠，然而靜庵先生紅樓夢評論，始終是第一篇影響我思想的文章，曹雪芹叔本華至今還供給我少年時期豐富優美的回憶。

不但在個人方面，就拿中國的文藝界來說，二十年以來，還沒有產生曹雪芹那樣偉大的小說家，關於紅樓夢評論，始終沒有跳出索隱和版本批評的範圍。像靜庵先生那樣有見識的文藝批評家，寥寥若晨星，至於叔本華那樣和人生發生密切關係的哲學家，在中國也沒有多見。

叔本華是歐洲思想界一位奇人。他有奇怪的性情，極端的偏見，然而他的性情和偏見，是這樣地有趣味，這樣地富於刺激性，反而令我們喜歡。他一生沒有朋友，沒有愛人，沒有家庭，成年成月，度着可怕的寂寞生活，社會壓迫他，同行嫉妒他，然而他並不因此灰心喪氣，五十年的學者生涯，始終如一，尋求真理，他惟一的安慰，惟一解除痛苦的方法，就是他哲學上的努力。這和紅樓夢的作者，經過人事滄桑之後，抱着淒涼的心

境，埋頭著作，不求聞達，如出一轍。

在思想方面，叔本華同曹雪芹，有一個同一的源泉，就是佛家解脫的思想。紅樓夢以一僧一道起，以一僧一道終。作者寫寶玉陷於情網，幾經奮鬥，纔達到解脫之域，其中屢次談禪，一到不得意時，即云出家作和尚。佛家的思想，對於曹雪芹的影響是很清楚的。至於叔本華在一八一三年的冬天，二十五歲的時候，在魏瑪會見邁爾，邁爾介紹他印度思想，從此以後，印度的哲學家，特別是佛家的思想，對於叔本華就發生偉大的影響。在他的著作裏邊，佛家色彩是極濃厚的，實際上叔本華是西洋第一位哲學家，把佛家的思想，融化在他的系統裏。

叔本華最主要的著作，就是意志和觀念的世界，這一本著作，已經包含他全部的思想，其他的著作，都是陪襯闡明。這一本書的題目，也清楚表明叔本華哲學最重要的兩方面：一方面是觀念，一方面是意志。依叔本華的看法，我們不能夠知道世界的「本身」，我們只能夠知道世界的「現象」。人類觀察世界的現象，心中產生各種觀念，用我們的觀念，把世界的現象組織起來，給牠各種的規律。所謂自然法則，所謂事物條理，都是人類心靈中的觀念所造成。從前希臘的哲學，以宇宙為中心，以為人類的心靈，有知道宇宙的本事，人類所定的規律，就是宇宙的規律。這一種天真的看法，經過康德哲學的革命，已經不能存在了。叔本華繼承康德的哲學，把所謂世界一切的事物，都歸納到人類心靈的觀

念，世界不是真實，乃是幻覺，我們不能知道物的本身，只能知道物的現象。真實與幻覺的界限，在實際人生中很難劃分。

然而在另外一方面，叔本華超過康德的思想，發現人類另外一種極重要的精神活動，這一種精神活動，是推動一切的力量，使世界人生包含另外一種意義，這就是意志。意志是人類與生俱來至死方休的一種龐大的支配力量。每一個意志，就包含人類每一個活動，沒有意志，就沒有活動，也就沒有人生。不但人生如此，世界也是如此，世界上萬事萬物，從無生物到有生物，從最低的生物，到高級的人類，都有同樣激烈的意志。所以世界在一方面，是觀念的世界，在另外一方面，就是意志的世界，叔本華根據觀念和意志，說明世界一切的本源。

在觀念的世界，一切的事物，都是人類心靈的幻覺，這已經打破人類天真的自信，使他感覺抓不着真實的悲哀。在意志的世界，人類的活動，處處受意志的支配束縛，更使他在精神上，感受極大的痛苦。因為意志是盲目的。我們不知道牠的來源，也不知道牠的去路，牠死死地抓住人生，牠永遠也不能滿足。意志就是欲望。人類的欲望是無窮的，欲望達不到，人生即痛苦，然而一種欲望剛達到，另外一種新的欲望立刻發生，永遠不能壓制，永遠不能休息。只有在漫漫長夜之後，經過長途跋涉，受盡千辛萬苦，憐憫的死神纔走來卸下迷途的行路者嚴重的負擔，他的痛苦告終，然而一幕人生的傀儡戲，他也演完了。

在這一種無目的、無趣味、無自由、痛苦萬狀的意志世界，人類還有什麼方法，可以擺脫意志解放自己呢？

照叔本華的看法，有兩種解脫的方式，一種是永遠的解脫，一種是暫時的解脫。永遠的解脫，在於徹底明瞭意志與人生的關係，絕心如槁木死灰，不受意志的束縛，達到光明空洞的境界，這一種境界，就是佛家的涅槃，就是叔本華所贊成的遁世主義。暫時的解脫，在於藝術的欣賞與創造。在實際人生，意志驅迫我們，痛苦我們，我們如春蠶自縛，不能自解。然而在藝術的創造和欣賞的過程中間，我們卻能夠暫時擺脫人生一切的關係，無欲以觀物，使我們的心靈，暫時自由解脫。

對人生求解脫，是叔本華哲學一切問題的中心，也是曹雪芹紅樓夢一切問題的中心。紅樓夢第一個對人生求解脫的指示，就是辨別真實和虛假。世界不是真實，人生不過幻景，一切的喜怒哀樂，都由我們受意志的牽制，不能靜以觀物，受世界現象的迷惑。紅樓夢全書，描寫賈府的事情，同時又描寫甄府來陪襯，「賈者，假也」，作者的命意在一「假作真時真亦假，無爲有處有還無」一聯，已經明白表示。至於甄寶玉的俗氣，賈寶玉的聰明，兩兩相對，更闡明真假的關係。紅樓夢的作者，要讀者徹底明瞭人生的虛幻，知道世界的本來面目，纔可以擺脫意志，得到內心的自由。

解脫第二步的辦法，就是要消除自我。生活上一切的痛苦，都由於人我的界限。人我

的關係，在邏輯上是很難打破的，因為我之所以爲我，身靠有人，沒有人，我的存在，根本不能想像。我的存在，既然依賴別人，那麼我自己心靈上的喜怒哀樂，小部分也許由於我自己，大部分卻靠別人的態度來決定。我內心既沒有自由，外物自然能夠支配我。而且人生的意志，是無窮的，意志的滿足，又處處受外物的支配，外物能夠滿足我們的時候很少，不能夠滿足我們的時候很多，所以我們生活上的痛苦也是無窮的。紅樓夢的作者，要我們消除人我的界限，而消除人我界限的方法，根本要消除自我。假如能夠在別人中間，發現有我，在我中間，發現有人，人我分別既然解除，內心的痛苦自無由發生。賈寶玉賦詩中有「無我原非汝」，即是消除人我的嘗試。釵黛問他，假如喜歡你，你便怎麼樣，不喜歡你，你便怎麼樣，也是對於人我關係明白的註解。

解脫的第三步，要打破儒家傳統的觀念。儒家的思想是入世的，紅樓夢的思想是出世的，儒家對人生是肯定的，紅樓夢對人生是否定的。紅樓夢的作者對於儒家的思想根本反對，所以在書中處處表示反對的意思。紅樓夢書中，道地儒家思想的代表就是賈政，然而賈政迂腐不、人情，誰看見也受不了。賈寶玉罵作官的人是「藤蘿」，罵「救苦澤民」一類的話是混賬話。儒家思想造成功社會的腐敗，腐敗，平庸，在紅樓夢裏，都表示無遺了。紅樓夢的思想，是在求解脫，對於生存的意志，要加以永遠的消除。生存不能不有欲望，欲望不能不有痛苦，所以生存是極大的罪惡，世界是痛苦的源泉。我們的祖先，根本

錯誤，儼然生世界。存在至今，隨人類於不能自覺之境。假如我們當後世子孫的人，能夠知道祖先的錯誤，解除生活的意志，那麼我們對於祖先，就是孝子賢孫。儒家的孝子賢孫，是作官發財，光宗耀祖，紅樓夢的孝子賢孫，是消滅生存意志，補救遺傳罪惡。所以賈寶玉說：「一子出家，七祖昇天。」

叔本華說：「雪芹都主張人生要求解脫，然而解脫在消滅生存意志，而不在此摧殘身體。照叔本華的看法，自殺不能算解脫，因為自殺是基於生活之欲沒有達到，所以憤而摧殘自己，然而身體雖亡，意志猶在。這個未滅的生存意志，也許還要另外取一種更不痛快的形式。造物既然安排下一幕人生的傀儡戲，人類就得演完，自殺不是懦夫，乃是反常。紅樓夢的作者，差不多也有同樣看法。書中寫金釧墜井，司棋觸牆，尤三姐潘又安自刎，和惜春紫鵲寶玉三人的解脫，其人格之高下，成功與失敗，相去不可以道里計。又如妙玉，雖然出家，然而生活之欲，仍然沒有剷除，所以也只有解脫之形，沒有解脫之實。」

至於書中主人翁賈寶玉的解脫，也經過許多的挫折。寶玉從幼即反對儒家思想，對於功名富貴，早已置之度外。唯一不能擺脫的，就是男女之情。在叔本華哲學中間，男女之欲是生存意志最偉大的表現。因為人類求生存，然而生存即不遭挫折，至多不過自爭，然而有男女關係，人類的生存，因此可以無限制地延長下去，所以在實際人生最難壓制，而尋解脫途徑最須壓制的，就是男女之欲。賈寶玉陷於情網，不能自脫，屢次覺悟，屢次又

入迷途，及至黛玉死後，他纔打定主意，然而寶釵五兒，幾乎使他功敗垂成。男女之欲，真是人生解脫最大的障礙。

有人懷疑，假如林黛玉不死，賈寶玉是否還要出家，這種懷疑是沒有根據的。因為紅樓夢全書的目的，是在描寫人生解脫的程序。林黛玉和賈寶玉的關係，不過是賈寶玉解脫程序中的一個節目。林黛玉在藝術必須上面不能不死；假如不死，就要損壞全書藝術上的價值，所以續紅樓後紅樓一類的書，毫無藝術價值。就算黛玉不死，在紅樓夢主題之下，作者亦必設法使寶玉終於戰勝男女之欲，走入解脫之途，不然，全書即毫無意義。事實上黛玉雖死，寶釵猶存，賈母在堂，家庭種種束縛，依然如昔，然而寶玉並不因此就停止他出家的思想。

叔本華與紅樓夢的關係既如上述。紅樓夢雖然前八十回與後四十回不是一人手筆，然而在前八十回中曹雪芹已經造成局勢，標明主題，高鶚在後四十回中，不遵完成曹雪芹未竟之業，對於他的思想，並沒有變更，所以紅樓夢全書，儘可作為一人的思想，一部完整的著作看待。

最末我們要指出的，就是叔本華和曹雪芹的悲觀主義和解脫思想，在事實上有許多的困難。假如生存的意志，力量是這樣偉大，那麼要永遠擺脫，恐怕也是差不多不可能的事。叔本華一直到臨死的時候，還在對他的朋友格文勸說，希望天假以年，他能夠達到道

繁。他曾經嘆息：「我宣傳神聖，但是我不是神聖。」紅樓夢作者，一則曰「大無可如何之日也」，再則曰：「滿紙荒唐言，一把辛酸淚，都云作者癡，誰解其中味？」這也明顯地不是已經達到永遠解脫者的口吻。歌德把少年維特自殺，他自己並沒有自殺，叔本華曹雪芹宣傳解脫，自己並沒有解脫。

到底悲觀主義對人生有什麼價值，解脫的理想對人生是否可能？這一個問題的解決，恐怕只有進一步研究尼采的思想。尼采是最初篤信叔本華哲學的人，後來從叔本華的悲觀主義，一變而為他自己的樂觀主義，從叔本華的生存意志，一變而為他自己的權力意志，從叔本華悲慘的人生，一變而為他自己精采的人生，這一個轉變的過程，是世界思想史上最饒興味的一段歷史。也許紅樓夢最後的評價，不在討論「叔本華與紅樓夢」，而在研究「尼采與紅樓夢」了。

第六節 尼采與紅樓夢

(一)

一七六四年曹雪芹完成他前八十回的紅樓夢，一百二十年以後，一八八四年，尼采完成他的薩亞塗師賈。兩位哲人，都曾經用畢生的心力，對世界人生，作深刻的探討。他們

的著作，逐漸風行，成千成萬的人，都受他們的影響。一個是東方思想的反抗。他們都是不世出的天才，他們對人類社會，建立了不朽的事業。然而他們遭際的命運，正復相同。他們都是很寂寞的，在生的時候，並沒有受多少人的了解和欣賞。

紅樓夢作者思想，和叔本華有許多相似的地方，在前一節「叔本華與紅樓夢」，已經有詳細的討論。假如叔本華的哲學同曹雪芹一樣，在消除生存意志，對人生求解脫，那麼起初受叔本華影響最大，後來反對叔本華最激烈的尼采，他的思想過程，正是批評紅樓夢最好的資料。因為研究叔本華，我們只能解釋紅樓夢，研究尼采，我們就可以進一步批評紅樓夢。根據叔本華來看紅樓夢，我們只覺得曹雪芹的「是」，根據尼采來看紅樓夢，我們就可以覺得曹雪芹的「非」。尼采和曹雪芹，代表對人生態度極端相反的兩個方向，他們的是非，我們當然不能夠憑空決定，然而時代的潮流，自然會顯呈出一個判斷的標準。

(一)

紅樓夢作者對人生的態度，是否定的。佛家出世的思想，表現無遺。書中的主人翁賈寶玉，對於功名富貴，視如浮雲，儒家傳統的入世思想，成了他解脫的障阨。男女之欲，魔障最深，經過種種難關，居然一齊解脫。生活到了無欲的境界，心身如槁木死灰，沒有沾滯，沒有蒙蔽，看清楚宇宙人生本來面目，精神上享受絕對自由，佛家道家最高的理

想，在紅樓夢裏，得了充分的表現。

叔本華臨死的時候，嘆息他沒有工夫達到「涅槃」。賈寶玉看穿一切，拋棄一切，離開家庭，擺脫人生，正是叔本華所沒有達到的境界。叔本華一生夢想解脫，但是爲了一個「名」字，憤世嫉俗，仇視黑格爾，痛罵當代哲學家。最後十年，舉世崇拜，他每天只想讀報章雜誌上稱頌他的文章，費許多時間，接待新聞記者和遠道拜訪他的人。他的胸襟氣魄，遠在賈寶玉之下。叔本華提倡解脫，自己並沒有解脫，賈寶玉尋求解脫，居然得着解脫。叔本華的著作，雖然風行一時，轉瞬也就衰弱，他能夠影響尼采，並不能夠長期抓住尼采。至於紅樓夢，卻永遠流行，東方人生活的態度，隨處都染上紅樓夢濃厚的色彩。

人類不是前進，就是後退，不是積極發展生命的力量，就是消極壓制生命的力量，只在這兩個極端的方向，智力最高的人，纔有安身立命之所。中庸之道，不是天才的作風。世界上儘管有提倡調和妥協的哲學家，但是他們所能夠影響教育的，泰半是中材之士和庸俗的人。帶煞氣的英雄，天資卓越的智士，永遠走極端的途徑。

曹雪芹和尼采，是人生兩個極端，紅樓夢和薩亞塗師賈，始終對天才說法。天才是人類的精華，是推動文化社會進步的原動力，是指揮羣衆的司令官。他們到底採取曹雪芹的態度，還是尼采的態度；願意作賈寶玉，還是願意作薩亞塗師賈；願意過消極解脫的人生，還是願意過極端的人生，就是社會文化上最嚴重最迫切的問題了。

(三)

尼采是一位「文化哲學家」，文化的升降，是他最關心的問題。人類的文化，必須前進，是他一生沒有動搖的信念。就在他思想的第一期，雖然他接受叔本華的悲觀主義，他的出發點已經和叔本華根本不同。尼采恨極了當時歐洲一般人膚淺的樂觀主義，因為這種樂觀主義，會使歐洲文化墮落腐化。尼采要提高人類的理想，所以他先要讓大家知道，像大魏司喬士那一類的樂觀主義，沒有深厚的根據。人生是痛苦的，我們必須要清楚地認識人生，再鼓起勇氣來承受牠。這就是尼采所提倡希臘的悲劇精神，和叔本華悲觀主義的精神已經兩樣。

在思想的第二期，尼采毅然拋棄叔本華。初聽好像令人驚異，細按卻極自然。尼采對人生的態度，自始至終是積極的。叔本華否定的人生觀，經過尼采希臘悲劇精神的融合，早已經成了肯定的人生觀。不過這一種從悲觀主義出發的肯定人生觀，並不有穩固的基礎。尼采很快就發現，叔本華的哲學是不健康的。他稱頌的遁世主義，不過是麻醉劑，使人類暫時走入無欲的境界。就是希臘的悲劇精神，也是「知其不可而爲之」，人生真是不可爲，「爲」的勇氣，也同樣地勉強。

尼采不要麻醉的狀態，不要勉強的勇氣，他要明明白白地了解人生，接受人生。「快

樂的科學」，是第二期尼采的主張。「科學」是清楚的觀察，「快樂」是肯定的情懷。人類文化必須要前進，前進必須要有樂觀主義做根基。不過尼采的樂觀主義，並不是大魏司喬士的樂觀主義，因為後一種膚淺，前一種深刻；後一種建築在文明的發達，前一種建築在科學的真理。

然而科學的真理，很不容易尋求，就算能夠尋求，也不一定能夠幫助人生。而且科學全憑理智，理智並不是生命的源泉。本來研究科學，爲的是要促進人生，現在爲着科學，反而毀滅人生，那麼理智主義也和悲觀主義同樣地不可靠。

尼采對人生的態度，始終是肯定的。他要的是人生，真理可以犧牲，人生不可以犧牲。人類最大的問題，不是什麼是真理，乃是怎樣發展人生，假如真理能夠解決這一個問題，真理就值得我們採用，假如真理不能担任這一個使命，真理就是一個無用的東西，不要根本毫無關係。

生命的源泉，不是理智，乃是意志，理智是奴，意志是主，理智是工具，意志是主宰，這一點在叔本華哲學系統中，已經得着無量數的闡明。人類意志中最主要的，莫過於「生存意志」，人類不但要爲本身謀生存，還要替種族謀生存，生存意志的擺脫，是一件最艱難的工作。

意志是推動人生一切的力量，叔本華這個理論，第三期的尼采完全接受，但是「生存

意志」，照尼采的眼光，不佔人生最重要的位置。叔本華哲學中間最嚴重的問題，就是怎樣擺脫意志，尼采哲學中間最嚴重的問題，就是「權力意志」。尼采發現，人類除了求生存以外，還有一個最偉大的生命力量，就是「權力意志」。人類不但要求生存，他還要求權力。生存沒有權力，生存就沒有精采。權力意志最強烈的時候，人類可以戰勝死亡，求生存意志，再也不能支配他。要解除人生的束縛，不應當勉強地擺脫求生存意志，應當強烈地鼓勵權力意志。

文化必須要進步，人類必須要超過，進步超過，全靠人類權力意志的活動。世界是一個戰場，人生是一場惡鬥，只有在鬥爭中間，生命的力量纔可以充分發展，一切拙劣平庸的份子，都歸天然淘汰，文化進步到最高峯，世界變成超人處理的世界。

尼采痛恨七種東西：悲觀主義、道德、基督教、社會主義、民主主義、理智主義、女性主義。這是人類的七毒，七毒不除，文化一定要平庸、墮落、腐化、崩潰、消滅。尼采看清楚歐洲文化的危機，因為工業化的結果，物質生活的發達，享樂主義的流行，歐洲的類，已經不是發揚踴躍的人類，乃是泄泄沓沓安耽毒的人類。一切都是平庸，一切都是享樂，人類是平等的，世界是和平的，人生是蕭瑟的，奮鬥是癡愚的，這樣無生氣無顏色的世界，不是尼采理想的世界。

他苦心孤詣，要向人類傳佈他的新宗教，新教訓，新理想，就是他的超人主義。他的

超人，要肯定地接受人生；抱樂觀主義；有積極的精神；充分發展他生命的力量；伸張他權力的意志；不受傳統觀念的束縛；他聰明，他知道怎樣支配人類世界，打開嶄新的局面；他喜歡戰爭，時時刻刻他都是一員勇敢的戰士；他沒有死亡的恐懼，因為他能夠戰勝死亡；他是整個人類生命的象徵，他是世界文化進步的標幟。

(四)

尼采絕對樂觀絕對肯定的人生態度，拿來同紅樓夢的理想比較，真像北極和南極的距離。紅樓夢的中心問題和叔本華一樣，就是怎樣擺脫生存意志。書中千頭萬緒，無非要烘托出這一個題目。賈寶玉是全人類的代表，他解脫的過程，也就是曹雪芹暗示全人類解脫的過程。賈寶玉怎樣解脫呢？他根本消滅生存的意志。人生，意志，痛苦，三個解不破的連環，賈寶玉經過千辛萬苦，輕輕一鎚擊破。

連環是解開了，但是連環也擊破了。賈寶玉逃避人生來解除痛苦，人生也隨着滅亡。這固然是釜底抽薪的辦法，同時也是極不自然的辦法。人生是一場戲，既然粉墨登場，要想下場不場，戲園老板和觀眾，都不允許，你爲什麼一定要固執不唱呢？尼采的想法，和曹雪芹不同。曹雪芹是主張不唱的，尼采不但主張唱，而且主張唱得異常熱鬧，異常精采。到底人生的戲，應不應當唱，站在個人的立場，本來沒有什麼是非，站在戲園老闆和

觀衆的立場，恐怕就要贊成尼采，反對曹雪芹了。戲園老闆就是「自然」，觀衆就是「社會」，自然賦予人類生命的力量，曹雪芹要壓制他，社會需要天才領導，曹雪芹要毀滅他，自然和社會，怎樣會高與呢？

在太平盛世，一個國家，多有幾位悲觀遁世的賈寶玉，本來也無足輕重，在民族危急存亡的時候，大多數的賢人哲士，一個個拋棄人生，逃卸責任，奴隸牛馬苟且生活，陣陣就要降臨，假如全民族不即刻消亡，生命沉重的担子，行將如何担負？

中華民族幾千年來，受佛家的影響，摧毀民族生命的力量，遠過尼采攻擊的七毒。紅樓夢是佛家道家精神的結晶，他完整的藝術形式，使悲觀厭世的思想，極端的個人主義，深入人心。處着現在的中國，假如我們的心還沒有空死，假如我們感覺人生的戲劇，不能不唱，假如我們清楚認識，生命不可消亡，那麼紅樓夢作者的人生觀宇宙觀，我們就不能再表示同意。

文化必須要進步，人類必須要超過，這是六十多年以前，尼采對世界人類的呼聲。對於現代的中華民族，這一種呼聲太有意義了。尼采的思想，固然有許多偏激的地方，他積極的精神，卻是我們對症的良藥。

賈寶玉出家了，薩亞塗師賈下山了，他們走着完全相反的道路。我們應當走那一條道路呢？我們仔細想過沒有？







版權所有
翻印必究

中華民國三十二年五月初版

中國人文科學社叢刊
文學批評的新動向

全一册 正印機
送紙本 定價國幣二元三角

(外埠酌加運費匯費)

編著者 陳 銓

發行人 吳 秉 常

印刷所 正 中 書 局

發行所 正 中 書 局

綠梅校對

(1678)

