



現代文學叢刊

現代文學評論

錢歌川編

中華書局印行

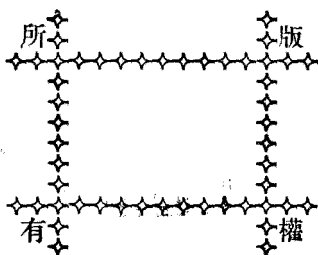
民國二十四年二月印刷
民國二十四年二月發行

現代文學叢刊
現代文學評論（全一冊）



定價銀六角

（外埠另加郵匯費）



編者 錢歌川

發行者 中華書局有限公司
代表人 陸費逵

印刷者 上海靜安寺路
中華書局印刷所

總發行所 上海棋盤街 中華書局

分發行所 各埠 中華書局

寫在本書之前

未來是空虛的，過去是充實的。

未來實不可捉摸，過去却夠人懷念。

在我們的懷念的過去中，如果有一點什麼鴻爪可尋，那一定是我們生命寄托之所在。

這也可以說就是我們過去的生命，過去的心血。

我們有了這些東西，過去便賴以不死。

它依舊和我們現在一樣，有它的生命存在人間。

生命是動着的，無論它如何渺小。

去罷，你這渺小的生命！人海浮沉，推波送浪，一任你去活動好了。

二十二年十二月 編者序

現代文學評論

目次

寫在本書之前	一
純粹的宣傳與不純的藝術	一
近代文學的特徵	一五
文學科學論	三五
美國戲劇的演進	五五
最近的愛爾蘭文壇	六七
九一八與日本文學	一〇三
英國文壇四畫像	一二三
劉易士在美國文壇的地位	一四五

奧尼爾的生涯及其藝術	一五
辛克萊和他的作品	一八三
俄國貴族階級最後的作家布寧	一九七
後記	二〇三

純粹的宣傳與不純的藝術

一

藝術是什麼？這個問題從古以來不知有多少人解答過，但至今還沒有一個答案，可以使各時代各方面的人都滿足的。因為各人的立場不同，對於藝術的看法自然不能一致。自從普羅藝術擡頭以後，藝術便有了新的評價，前此的定義，完全被推翻了。在這種新的評價之下，美國的辛克萊竟大膽地說，一切的藝術都是宣傳。這話自然是對的。我們並不反對宣傳，但我們却不可不注意它所宣傳的是什麼。有的為個人而宣傳，有的為主義而宣傳。善於宣傳的人，便能不露痕跡，使觀衆或讀者於不知不覺之中，受到作者的宣傳。

俄國的作品，起初一般人都以為是純粹的宣傳，無一讀之價值；及到發見它們原是很好的藝術品時，又不禁為之驚倒。其實藝術既不患於宣傳，宣傳亦無傷於藝術。二者不僅不相矛盾，而且可以和衷共濟。譬如說特來查和夫 (Tret'yakhoff) 的怒吼罷中國 (Roar China) 那部作品，雖說是共產主義的宣傳，同時却是一篇極好的劇本。所以有許多人明知它是在做着宣傳，却仍然要去看它。我們之被那些標語所感動，果真是因為我們的不健全或失了常態所使然嗎？

舊俄羅斯的文人之看不起新俄羅斯的作家，毋寧是當然的事。他們罵那些新作家寫的東西，沒有一點藝術氣，只是宣傳品罷了。殊不知他們自身也在做着宣傳的勾當。現在且就那些亡命客 (émigrés) 所發表的幾部小說來加以檢討罷。

施麥洛夫 (Ivan Shmelov) 在其不盡之杯 (Inexhaustible Cup) 之序文

裏，曾這樣說：『這首詩——我想把這部書喚作一首詩——是我在一九一八年之夏，我生涯的受難期間所寫的，在那年我離開了莫斯科，那已經不是我從前的莫斯科，而是一個已被那惡的勢力所囚圍的莫斯科呀！』作者輕描淡寫地用「那惡的勢力」一語，便把整個的蘇俄政體罵倒了。

至於納西永 (Ivan Nashivin) 的狗 (The Dogs) 便更說得顯明了。這篇故事敘述着俄國從舊制度移到新制度期中的一個普通的狗的傳說。關於狗的故事，那算是描寫得沒有話說，但其中所附帶說到的人的故事，却不免過於形容。他說那與列寧握手的工兵協會的指導者，原是出身於掠奪死人的東西的兇惡之徒。作者不僅罵倒了新俄的工兵委員長，更乘此機會進而將新俄政府的創造者列寧寫成一個「用新鮮而煽動的言辭，將民衆驅向狂亂的暴動」上去的人物了。

在白系俄國人所作的小說中，據說是完全不帶宣傳性的，此外還有

一部奧梭錦 (Michale Ossorgin) 的寂靜的街 (Quiet Street) 大雜誌都不約而同地稱贊這部小說，寫得極其公平，實在是一九一七年大革命的一部信史。但當我們以最公平的眼光來讀的時候，也許不免要懷疑作者的誠意。作者在那本書上說，現在勝利落到那些既不慣於思索，又不慣於考量，更不慣於評價的，沒有什麼可以失掉的人們的手中來了。這句話自然是針對着「全世界的勞動者喲，團結起來。你們除了你們的鎖練以外，沒有什麼東西可以失掉的。」那句名言而發的。再看他寫到莫斯科地下室的老鼠，說是在生殖和生存權的名義之下，每夜侵入，搖動羅家 (Sivtzev Vrazhsk) 的基礎，便更顯明地在詆譏着新興的階級。這就好像是在說你們那些要求着生存的權利，搖動舊俄羅斯的基礎的普羅老鼠喲，你們除了破壞之外，又有什麼能力呢？若說這種諷刺還不可靠的話，那末，「十月的彈丸並未注意它們的去向而到處亂飛。」他沒有權力，却非奪得權

利不可，所以他便進行去奪取它。」便夠明白地罵出來了。

最近中國已經有了譯本的辛克萊 (Upton Sinclair) 的羅馬的假日 (Roman Holiday) 與查渺丁 (Eugene Zamiatin) 的我們 (We) 兩部小說，在描寫上完全成爲一個對照，而世間對它們的批評，却大相逕庭。辛克萊罵的是資本主義的組織，查渺丁罵的是共產主義的組織，在構想上實在巧妙，在對比上也就很適切了。查氏的著作說是不那麼高調於宣傳的目的，很得到了世人的贊許，而辛氏的小說也由於同樣的理由而很受了一般的非難。但在查氏的小說上宣傳的形跡却夠顯明了。他描寫着一個人完全屬於國家的機械化了的社會：市民都是穿着同樣的衣服，互相認識都不知姓名，只知番號，住的是玻璃房子，以便時常得受警衛隊 (The OGPU) 的監視，他們家裏的幃帳只有在一個時候，可以被許可放下來，那便是一組男女市民得到了「桃色照會」 (Pink Ticket) 蘇俄結婚許可

證——譯者）而被指定的同棲之日。又借一個人物的口說「我們的革命便是最後的革命，這以後再不會發生其他什麼革命了吧。」這無非是在愚弄着馬克思主義的教義，說普羅革命以後，早已再沒有更下層階級存在了。明知這種下層階級，因為做着苦工和營業不良的結果，弄得皮黃骨瘦，面無人色，而偏要描寫爲「他們的面頰現着健康之色，他們明鏡一般的前額，却沒有受着思想的瘋狂而模糊。」這話雖然說得巧妙，但仍不免於宣傳。

二

對於赤系俄國小說的批評，大半又是些什麼呢？試看魯迅已經譯成了漢文的法捷耶夫（A. Fadeyev）的毀滅（The Nineteen）吧。那實在是一部描寫有力而富於獨創的小說。而倫敦的 The Nation and Athenaeum

週刊雜誌却評爲「極其粗雜，在技術方面，實遠不及今日英國之小說。」
倫敦時報文藝附錄則極力推賞，說「法捷耶夫看來似乎是一個蘇維埃
的同情者，但他的小說裏面却沒有一點偏見或諷刺的痕跡。」紐約時報
社出的 Book Review 上，便說「法捷耶夫是一個有能力的作家。」The
Nation and Athenaeum 雖非難了法捷耶夫的毀滅，然對於彭非洛夫 (P.
Panferoff) 的布龍斯基 (Brusski) 却譽爲「一個藝術作品。」但同時也有
人加以非難，說：作爲巧妙的宣傳，這部小說在蘇俄是很成功的，若從文學
的見地來看，則很有批評的餘地。不問赤白，對於一切英譯的俄國小說，都
有批評的納查洛夫 (A. Nazaroff)，也說布龍斯基的文學價值毋寧是很
低的。他對於其他兩部蘇俄的小說：馬利安霍夫 (Marienhof) 的冷嘲家
(Cynics) 及古米萊夫斯基 (Goomievsky) 的狗齧術 (Dog Lane)，便說是
充滿着性的污穢的作品。一般批評家對於布爾雪維夫的宣傳故作烟幕，

任意亂說，而不能把眼睛朝着藝術作品上面去看。不問是真實是空談，說到共產主義的宣傳，他們便不免要神經過敏，而對於反共產主義的宣傳，則無論怎樣真實，都無感覺。所以雖有少數的批評家，能說公平話，但多數是不免懷着偏見的。他們把蘇俄小說中的自己批判的現實主義看做告白，把那不可避免的理想主義的主題看做宣傳，反之，對於那些白俄小說中的宣傳，却把它看做忠實的描寫了。

三

從理論上說，一個小說家即不帶一點成見，也可以存在；但是沒有一點成見的人，果否能寫小說，這却是一個問題。像伍伯利教授（Professor George E. Woodberry）那樣保守的人尙且在文學的鑑賞（The Appreciation of Literature）一書中說：『小說是爲普及一切知識和傳播思想的

一種有力的手段……小說——對於想像的宣傳最自由的著作形式的小說，應爲近代優先的文學形式，固屬當然。』哥爾德 (Michael Gold) 也主張小說是表現社會諸階級觀點的東西，自然也不能算是什麼異端邪說。爲避免在此重行討論許多文人已經不知多少次耕掘過的田地，——即贊成與反對那「爲藝術的藝術」論起見，我們且簡單地敘述幾條有關係的提案罷。那些提案至少有闡明一種觀點的價值，或進而可以附帶地爲那些想更詳細地將宣傳一辭檢討一下的人們之推理的思考，作一綱領亦未可知。

(一) 宣傳在直接地使用的時候，便是一種教授的技術；卽作爲講義表解等之用，那與小說無關，在小說的項目之下想到宣傳便是錯了。

(二) 認爲純粹藝術之小說，在一定的時候，也許是有宣傳價值的，(卽影響於思想的性質) 也許是沒有。

(三) 不問小說有無宣傳價值，對於它的藝術價值是沒有關係的，雖然宣傳價值在社會方面是很重要。

(四) 小說上的宣傳在作者方面，有的是有意識的，有的是無意識的。即是一個宣傳家也可以產生非常好的藝術來。

(五) 某一部小說作品的宣傳價值，是隨着社會的變化而變化的，而事實上也非變化不可。被給與的若干思想，若同時都承受下來，那末，那部小說的宣傳價值（即倡導那些思想的效果）便等於零。縱令認為人生之一解釋的那部小說，還是和從前一樣地有意義。（言語上的變化也非想到不可。）

(六) 描寫社會問題的小說，其宣傳價值及宣傳效果，在一定的時候，常常是與當時支配的社會階級的利益一致的。與其下層被榨取階級的利益一致的時候也有，不過不常有罷了。

(七) 在文藝批評上，由社會學的，或歷史的，或技術的，或其他的觀點來批判是十分正當的，只要不將這些觀點混同，或將其結論弄錯，或使其中無論那個觀點的正當性，為其自身的目的所否定。

(八) 小說的藝術作品不可不考察其真價，——即其構成和熱情以及真實，——宣傳價值之有無，在藝術上並無關係。若是其構成和熱情以及真實，為要將宣傳拿掉而成為歪曲的話，那末那部小說便不是因為宣傳而是因為歪曲而不完全了。

四

與白系俄羅斯的小說比起來，赤系俄羅斯的小說的藝術價值，到底如何？現代批評已經逼着要來討論這個問題了。

若單只是因為共產主義似乎要打破資本主義的社會組織取而代

之的那種理由，縱令相信共產主義將得勝利，便說共產主義作家的小說要比其他具有不同之社會信條的作家所作的小說爲優，這實在沒有討論的必要。共產主義作家的小說，即令能隨着它的主義而發展，現在就來判斷這兩系作品的比較的價值，實在未免太早。現代俄國的小說家，不僅是與亡命的俄國文人同等地具有高級文學的傳統，而且還具有更廣博的知識及更強大的熱情呢。他們知道小說不僅是可以作宣傳之用，同時還得有熟練與對人生的誠實。蘇俄的作家們早已不怕再受檢閱，因爲現代蘇俄的制度各方面都在要求着極尖銳的自己批判呢。蘇俄的作家很知道以宣傳爲第一是要受人攻擊的，所以他們對於這一點特別注意，務必不犯這個毛病。反共產主義的作家，無論怎樣寫都沒有人批評他們是在宣傳，所以他們却沒有避免這層的必要，但是，最值得我們注意的，便是蘇俄的作家有着更強大的情緒的力量。他們對人類的悲慘及人類的可

能性抱着熱情，即從這種熱情的意識而來創作。他們有的是熟練的技術。有的是新鮮的感情。

要之，同屬宣傳的小說，其出自個人的強烈信念，或甚至帶有犧牲精神的，似乎比出自腐敗的愛國心，或追隨流行的偏見的要有力得多了。沽尼茲 (Joshua Kunitz) 說：文學必得成爲社會的工具，不可逃避現實。現在蘇俄的作家們對於這個是很理解的。文學常是爲幸福，爲發展，以及爲權力的一種社會的工具呢。

蘇俄之有這種現象。主要是由於一種小而重要的社會變化所使然。在俄國代那些職業的作家而興起的，却是些從工場裏出來的勞動者作家。這些勞動者作家，原是長日留在工場裏或其他地方作工，僅在工餘之暇，來創作的。所以他們既可以常常接近活思想的泉源，又可避免過多的濫寫 (over-writing) 及賣文的創作 (Hack-writing)。在他們的作品上，我們

可以看見一種健全的經驗主義，一種可稱讚的誠實，以及在現代生活中他們對於歷史的和藝術的使命之一種極賢明的文明的自覺。

附記。本文取材於美國 Oakley Johnson 在 *The Left* 雜誌創刊號上所發表的論文，未敢掠美，特此聲明。

近代文學的特徵

世界文學到了二十世紀，已經不知道經過多少變遷，產生過多少流派，若依時代或派別來加以檢討，真是五花八門，內容複雜，決非五六千字所能敘述一個大概來的。現在爲使讀者得到一個簡單的輪廓起見，姑且把它分爲古代文學與近代文學二大部分，以便作一比較研究，而察出古今的異點，再來看近代文學所表現的到底是些什麼，其特徵何在？

一般地說，古代文學是大事業的，客觀的，有點不容易接近的，而近代文學則相反，是自意識的，主觀的，馬上就可以親近的。將古今世界的文學有系統地研究一下，我們便可以得到上面這樣一個感覺。

原來，無論什麼時代的文學，古代的也好，近代的也好，只要是文學，便

不能完全離開日常的生活或個人的經驗，而有所表現的。然而在古代的文學作品如敘事詩，如戲曲等等之中，描寫日常的生活或個人的經驗的，畢竟是以偶然或附庸的場合爲多。

古代文學上一個共通的特點，就是由種種的方式表現着非常偉大的感情和信仰，民衆全體的生命，以及一種宏大普遍之感。埃及的金字塔就是這樣作出來的，一個人種的大紀念碑。可是在金字塔建立之中所蘊藏着的個人的信仰和犧牲，却一點也沒有在那上面表現出來。

近代文學上最大的特質就是個人的要素，雖無民衆全體的生命存乎其間，而對於人情的偉大，確有更深透的闡明，無論寫出的對象，完全是個人的，而都能成爲人格的典型。

文學到了最近，在動機上，在格調上，在題材上，在場面上都日益複雜起來，無論一點什麼小事，都不爲它所放過。古代文人所不屑一顧的，近代

却成爲很重要的材料。隱惡揚善，也是古代文學的一種見解，而近代文學却不惜將各種犯罪的情形寫出來，甚至忠實地告白自己的罪過，以示懺悔。

他如對於我們內面生活的祕密，近代文學也就毫無隱諱地表白出來了。這是在近代以前的文學中所看不到的，所謂自己暴露，正是近代文學的最大特徵之一。

再從側面來觀察，近代文學的讀者，常是對於那作品的時代及人物，具有真實而充分的知識，有時讀了一部作品，就像是爲自己寫照一般，即是說，書中主人公所遭遇的，正和我們個人的經歷相同。如果我們對於那作品中的時代或人物，沒有充分的知識，我們就去讀它也不會感到如何親密，對於它所描寫的感情與思想，自然不能理解了。所以讀古人的書不及讀近人的書來得實在和親密，就是因爲生活上的隔絕與不理解的緣

故。

近代所尙的就是實在。無論對於什麼事，不問是道德的或不道德的都一視同仁地加以追求、研究。所以近代文學的視野，特別的廣大了，不像古代的選擇主義，專求廣大普遍的信仰和感情，而任這種精神支配着當時整個的文學。支配着近代文學的，就是探求人生一切真相的熱情。所以近代文學是複雜的，變化多端的；而古代文學則是常套的，目標一致的。在近代文學上所表現的一切決定的思想後面，一定有一種人生的真實經驗存在着。在那文學中活躍的一切強而有力的生活衝動後面，也一定潛在得有人們的企圖與欲望的情熱。我們若無這種確信，則對於近代文學上那些傾向和衝動，自然一切都不能了解了。

古代文學已如上面所述，有一種共同的觀念，把文學固定在一個絕對不移的範圍之中。服從這種觀念的文學，便是形而上的，至純至高的藝

術，普通日常的生活及其附屬的些小事象是絕對不能與那種偉大的觀念相提並論的。所以立在古代文學的觀點上，來看近代文學，是完全不成東西，反轉來我們如果不把古代文學中的那種觀念掃除盡淨，我們是莫想接近近代文學而了解它的意義和傾向的。

無論對於什麼事象，都不能不追究它的真理的那種情熱，與夫對於所追究到的真理，不能不加以表現的那種情熱，是近代文學中所共通地具有的要素。把人生的真理儘自己所知道的說出來，就是近代文學的內容。古代文學只敘述與當時一般所承認的某種藝術上的法則一致的真理而已。希臘詩人兼戲曲家愛斯鳩拉斯（Aeschylus, 525—456 B. C.）曾將希臘的英雄阿軋門隴（Agamemnon）作為他劇本的材料，寫出了一篇不朽的劇詩。阿軋門隴會和他兒子有過別離之苦，如果是近代的作家，寫到這個場面，一定會使阿軋門隴現身舞臺，藉以充分地描寫為父的一種

痛苦罷。可是古代希臘的藝術家却在這主人公的無可倫比的苦痛上適當地給以蒙蔽了。因為在古代希臘藝術上的法則是重穩靜的，藝術家深恐混亂這種法則所以有些地方，不敢把人性如實地表現出來。

在這個英雄的生涯的最後，又有被他的不義之妻克留台梅斯特拉（Clytaemnestra）暗殺的場面，和為避免使他親眼看見種種災禍，竟剝去他的兩眼的淒慘的場面。但這些場面仍然是為求適於藝術上穩靜的法則，都沒有在觀衆之前實際地表演出來，僅在舞臺上對觀衆報告了幾句而已。如果是近代的戲劇，決不會這樣，無論什麼悲慘的場面，都會詳細地把那全體的經過，演出給觀衆看呢。

這種演進，也許有些人要表示不滿的。

如果近代文學是照上述的一樣，把古代文學所墨守的上品的領域完全破壞，而將無論什麼都實地表現出來，那不是在某種意味上反把藝

術精神降低了嗎？藝術本能的真實是在隱秘一種過於顯明的現實，而用神祕的微妙的襯托使人在想像之中去體會。近代文學的上述的傾向，不是把那種藝術本能消滅了嗎？

照這種說法看來，自然也並不是強辭奪理。不過我們還得明白下面這種事實。即是近代文學上那種傾向，換句話說，就是近代文學上的藝術表現的領域，非常的新而又廣，且這種變遷並非作家使然，而是一種自然的趨勢，不可抗的潮流。所以那結果非常普遍，決非一部分作家所造成的。我們不能不承認是人性一部分的衝動與本能的結果。惟有這種變遷才是最正確而必然的。

一切文學上的偉大的變遷（也可以說是運動）都不是部分的或意識的。自然不能強制地加以指導，有意要來造成一種某樣的風氣，在文學上是誰也辦不到的。這必得先有一種自然的環境，不然由先覺者給以

發揚，即是把那極其一般的，而又新鮮的信仰的情熱，以藝術的技巧把它表現出來罷了。或更進一步將某一民族或某一時代的，極新的偉大的希望或情感，極自然地表現出來罷了。

一切文學上的變遷，發達或運動，都是在那主要的道程上所不可避免的，事實，而且一定是一個進步的厚惠的事實。不然，即是說文學上一般的變遷，其根源不在人生一般的變遷之中，僅是由於一部分作家強制的意識而來的話，那末，文學的進步一切都不外是一種過失而已。人生早已不是流動的東西，而是一種沉澱了。

世間的一切都是盛衰相間的，盛極必衰，衰過以後又有新的隆盛。這是宇宙的定律。可是在文學上的新的發展，新的勢力，却不能不假定它是進步的。因為文學是生活的反映，只要不是沉寂，總有它的獨到的地方。盛世固然有盛世的文學，到了時難年荒，文學的表現也許更要深刻了。

世界上爲什麼有文學的存在呢？

人類爲要將那從人類的起源直到終結爲止的一切事情，用種種的形式敘述出來，於是乎我們便有所謂文學這樣東西，固然，人類就像一個飄泊的船一樣，從什麼地方來，向什麼地方去，連自己都一點也不知道。同樣，人類對於自己的運命，所知道的也極少，可是却想用文學來說出自己的運命。雖然他所描寫的，只是太倉一粟，但是他却是很認真地，盡其所知地要詳詳細細來試說明這個不可捉摸的無形的支配者。

這樣一來，文學的領域，就擴充到人生原野上每個隅角裏了。什麼都是值得描寫的，早已無選擇的必要。同時，竭力想多多的知道自己的運命，而盡自己所知道的表現出來。這已經是必然的問題，用不着多說的了。

常常接近近代文學的人，一定可以注意到在一個充滿着偉大活動力的，充實的時代之中，一定有一種一般很有生氣的思想運動，和在日常

生活之中激烈地轉動着的那時代的深遠的力，以及與這些東西同時而起的文學運動。

如果不是豐饒的土壤，一定不能得到豐饒的收穫。這個一般的真理就在時代與文學的關係上也可以適用。無論在什麼時代，文學之能有大的發展的，就是因為那種文學衝動為那時代所感應的結果。這當是一個不變的真實。

世界上被人類所遺留下來文學作品，實在多得無數，但世界的傑作却極少。這種極少的天才的文學，便是不說話的沉靜偉大的世界之聲。

現在試將我們的耳朵傾聽一下這沉靜偉大的世界罷。最初我們所聽到的，仍然是極少數人的聲音。這種極少數人的聲音，也就是時代之聲。因為除了這些人的聲音以外，什麼思想也沒有呢。

其實這些極少數的人，也和我們一樣生老病死，本質上毫無異狀。他

們周圍那些無聲無氣與草木同朽的無數的人們，與他們離開並不很遠。我們只要再傾聽一下，我們便可以聽出那幾個極少數的人的強而有力的聲音（文學）却是從無數的耳語中間發出來的。因此我們可以知道他們決不是孤獨的，而是在無數的同時代人的當中生存着的。他們所發出的聲音，也就是大眾的心中欲說而未能說出的心聲。

在一切偉大的作品的背後，只要我們能揭開它那表皮，我們一定能發見有比那作品本身更偉大，更痛心，非筆墨所能寫出的歷史存乎其間。那便是細聲耳語，不爲一般人所聽見的大眾的聲音。

偉大的文學並非由於一個作家的理智，而是由於人類一般的經驗所產生。也可以說是人類一切偉大可怕的事實和人類的智能與感情相尅而後發生的。

文學的偉大的觀照，也不單是發源於一個作家的智能之中，而是萌

芽於那個時代的全人類所共通的希望、愛情、恐怖、憧憬與苦悶那種土壤之內。譬如名作哈孟雷特並不是莎士比亞一人的創作，而是他在他那時代所演出了的那篇悲劇的人類史中，取了這一段材料，將它用文學的方式表現出來了。浮士德也不是歌德一人創作，而是作者在中世紀的黑暗時代之中將浮士德喚出來了。

法國的繆塞 (Alfred de Musset, 1810—57) 說，無論要創造什麼些小的藝術，都得有廣大的人生之必要。

我們研究近代的偉大文學作品，越深入越覺得不單是技巧的熟練而已。它們中間却包含着一切的人生以及對它的說明。這種變化多端的人生，不消說是帶有時代性的。同爲人類，每個時代它都有一副不同的面孔。所以無論什麼時代，都有它獨特的文學作品呢。

近代文學的獨特的地方，就是自意識一般的發達，這個給了我們近

代人的生活一種特殊的性格。這種性格是古代文學中所未有的。

近代人的心中實蘊藏着有比古代人更偉大，更博識的人生觀念。因此他們寫出來的東西，自然比古代人的作品，要來得更加複雜，細膩而有變化了。同時形式也就隨着內容的變遷而發展起來，譬如小說就是近代文學中可誇的一種形式呢。

以前無理地受着壓迫，連觀察都得迴避的一些事實，到了近代都已闡明，這以前所未記錄的人類經驗的種種方面，現在已在藝術的光榮之中，把它的本來面目毫無忌憚地表白出來了。

近代生活的擴大和複雜化，以及表現慾之長成，實使從來的文學觀念爲之一變，其形式也就有各種各樣，即是古代藝術上所有的那種對人正面威迫的典型或是與其他一切東西離開而孤立，徒然表示巨大的特徵，到了近代早成爲個性化了的各種多樣的形式了。

近代文學早已不僅是專表現思想行爲所限制的頂點，而是普通地表現着人生的各方面。人生的陸地與海洋，不毛的曠野，百花爛漫的平原，荒涼的狹谷，陽光照射的高峯等等，無一不表現出來。

古代文學爲要表現宏大普遍的要素，徒然把人性尊嚴化，近代文學却不然，常腳踏實地，描寫實在的人性，在人生最接近的事象之中，去找出重要的意義來，而加以描寫。且拋棄了奧妙的詩形，而採用我們親密的形式。

藝術家相信在世上一切的創造物中都有無限的美散在着，所以一切的事象都能啓示我們的藝術觀念。即路旁的野草閒花，注意看時也有它的美點。以前的人徒然只追求着宏大深遠的理想，而忽視了現實界人們的思想、情操、經驗等等中間所存在的重大的意義。

近代文學與人們的內面生活 (Inner life) 發生了很密切的關係，也

就是因爲近代的人注意到現實環境和個人生活的結果。他們執筆時去選擇性格和場面，一定要抱着無限的同情與寬大，才能從一切不經意的東西上面，發見它們的意義。先做好一個模型，然後去取材來嵌進去，這是古代文學的辦法，近代文學則完全相反，我們所能從近代文學中看出來的，乃是對於今日全世界最有力的原動力似的，新鮮而深刻的人生觀念的表現。

譬如我們讀了福祿伯爾 (G. Flaubert) 的波娃利夫人 (Madame Bovary)，和托爾斯太 (Leo Tolstoy) 的安娜哀史 (Anna Karenina)，就可以在那兩部書中知道關於人性的更祕密的種種思想。彷彿這些作品就專是爲更正確地告訴我們人性中深藏的思想和性質而寫出來的一樣。這種思想和性質才是近代文學的骨幹。

近代這種偉大的作家，對於人類心理的理解，真是深刻微妙到無以

復加，所以他們能把我們眼睛所不能看見的人心，也和人體一般地顯示出來給我們看。我們普通人只能看見一面，他們却將表裏完全看到，即一些極其微妙的人生的動作，他們都能看出它的藝術價值來。其實，世界上無論那一種人類的舉動沒有不是重要的。農夫樸實的姿態，王侯奢侈的行爲，同樣地有濃厚的異味，深刻的意義。並不是只有達官貴人的行爲，才值得注意，反之，農民工人的生活更能激起人類的同情，他們的舉止行爲，更能表現人類的本性呢。

近代人對於人生的觀察，既已一天深似一天，自然對於我們生活的表面上所有的一切舊傳統和舊習慣，已經不能再事容認。近代小說之發展到各方面，各視野中去，自屬當然的結果。即如對男女間性的問題，也就極赤裸裸地在研究着了。

上面已經說過一切的天才，尤其是近代的天才，決不是超越一切而

孤獨地存在的。天才常是與他同時代的無數的人同一鼻孔出氣，同過着一樣的生活。天才只可以說是一切人生經驗完全的說明者，同情的最高形式而已。他對於這世間的一切都能給與同情。因爲有了這樣的同情所以他能知道至今人類誰也不知道的，一切細微瑣事，他能踏破至今人類誰也沒有踏破的新路，而找出新的意義和本質來。人生無論什麼地方，在精神上都要受一種縛束（即是舊日的傳統與規矩），在這種縛束中，不知埋沒了多少人性，近代文學就每每愛對於這種無形的枷鎖加以抨擊，以便使人類達到完全的解放與自由。

我們既然要求自由與解放，當然要尊重人們的個性。這種個性的存在，是神聖不可侵犯的。它表現着人類思想上種種活躍的變化，與人類歷史上所發生的變化一樣，含有非常重大的意義。所以近代文學，對於個性的發揮，也是一種很大的任務。

近代文學上常貫徹着一種同情的洞察的精神，無論什麼平凡的生活都能有此感觸，有此觀照。無論什麼卑賤的人及其生活中間，都一定可以發見無限的意義。古代文學只寫歷史上的大現象，近代文學却注重家常瑣事，而在平凡中找出不平凡的東西來。同時以極公平的同情去描寫人生，解釋人生。

近代文學所共同追求的東西，並不單是人生的理論，（因為那些理論對於近代文學的目的是不完全的）而主要是人生的事實。

我們對於人生的觀念早已變了，同樣，對於宇宙的觀念也變了。這可以說是最大而尊貴的人類思想的黎明，我們因為有了這種思想上的變化，所以才能由不完全，不自由的知識中解放出來。這種解放不外是對於最平凡最謙讓的人類的心身發生了一種新的尊敬之念而已。

從前是所謂為藝術的藝術 (Art for art's sake)，現在的藝術却成爲

人生表現的手段，所以是爲人生的藝術 (Art for life's sake)。換言之，從前藝術的最高的目的，就是藝術本身，現在的藝術却是比藝術本身還要更偉大的人生的記錄。古代文學是特殊階級的文學，近代文學是人類全體的文學。文學到了近代無論在形式上也好，在內容上也好，都有了長足的進步，而從那單純的，狹小的象牙塔中走出到大衆的，複雜的十字街頭來了。我們不再謳歌與大衆不相干的英雄美女的羅曼史，我們只要寫出大多數人的日常生活，和我們所生活着的現實的世界。所以郎恩 (A. Laan) 說，近代文學是自意識的，對我們很容易親近的一種文學呢。

文學科學論

我在入本題之先，似乎有將這個標題解釋一下的必要。因為在中國的學術界，好像還沒有人介紹過它。這裏所說的「文學科學」並不是「文學」與「科學」兩件事，而是德國的“Literaturwissenschaft”這個名詞的譯文。Literaturwissenschaft一詞，有人主張譯作「文藝學」，在字面上看來，似乎很妥，不過從內容上，以及從「自然科學」、「精神科學」、「社會科學」等等名詞的先例上看來，就不及譯為「文學科學」的顯明而恰當了。文學科學原是德國的一種新興的科學，包含一切關於文學的研究，大別起來，可分為下列二項，即批評上所應用的文學原理，和記載文學之變遷發展的文學史料。直到二十世紀的初期為止，文學科學都是在文獻學（Philologie）的名下，被人研究了。不過文獻學，在純文學之外，還包含着

言語學及一般文化的研究；新興的文學科學就單只以純文學爲研究的對象，而從一切的方面以考究其本質。

在近代的德國，依據一定的研究法，用真摯而科學的態度，來討論文學的第一個學者，恐怕要算雪雷（Wilhelm Scherer，1841—86）吧。他受着十九世紀末葉自然科學的以及實證主義的世界觀之影響，繼承了將文化與文藝全視爲自然科學的孔德（A. Comte），厄克爾（H. Th. Buckle）尤其是戴恩（H. Taine）的環境說，將其主力集中於單獨的事實即傳記的研究上，依據有名「體驗，修養，遺傳」的方式，儘量綿密而正確地研究詩人的傳記，以解釋其作品。他對於作品研究的辦法，是先依文獻學的方法，作成該作品的定本，然後加以解釋，闡明其成立的經過，追究其作家與作品的關係，以及那作家與以前之作家的關係及影響，由是而定作家及作品在文學史上的地位。他這種研究法主要是分析的，雖能成功事實與

材料的蒐集，訓詁考證，以及傳記編纂等事，但偏於分析，忽視綜合，而對於歷史的，尤其是精神史的意義上，解釋及評價都覺不大充分。春秋責備賢者，話雖這樣說，不過我們不得不承認在今日德國文學中，能有許多的詳細而正確的詩人傳記和標準的定本全集，實在是受着雪雷及其學派之賜。就是現代的新興學派，也未嘗不是建築在雪雷學派即文獻學派所蒐集整理的材料之上的，若是沒有這種材料的話，所謂新興學派的學問，恐怕也就無所根據了。

德國的思想界，在十九世紀末葉至二十世紀初期之間，發生了一種成爲十九世紀的唯物論及實證主義之反動的，所謂新浪漫主義的新思潮。這種思潮一反十九世紀的側重自然，尊崇物質的態度，而高唱着精神文化與形而上學。文學科學也就乘機而起，一面由側重事實之文獻學的分析的研究，而轉向於哲學的，文化史的，精神史的研究；一面做效哲學上

的認識論，而開始檢討文學的研究方法論起來。換句話說，即是將文獻學派所蒐集而蓄積了的材料來試加以整理，組織，形成，總括。但是適用於這個的綜合原理，各學派，甚至各學者皆有不同，終至使所謂新興學風弄得一個千形萬狀，光怪陸離，二十年來在德國的文學科學界，捲起了一大漩渦，使得一般人都莫名其妙。因此在最近十年來，所謂新即物主義代替表現主義而起，學術界由內省的結果，又復認出實證主義和文獻學派的價值，而有崇尚着實穩健的傾向了。關於這層，且待最後再說，現在先將在這精神科學的，精神史的研究以外，所有的研究法，擇要舉出如下：

第一，是將文學作為人種，民族，國民，民衆的精神現象，與夫精神的表現，而對於這種文學的研究。這種研究之盛行，也就是受着那反抗十九世紀的個人主義而起的團體主義的影響。以前把文學視為偉大的個人，即所謂天才的創作，現在却說文學是民族或國民精神的產物，個人不過是

民族或國民的一細胞，外觀上雖覺得是個人的創作，實際上仍係民族或國民的創作。在這種潮流之下，最值得我們注目的，便是那以種族（從同一祖宗無間斷地傳下來的人物或民族）為精神的單位，而著有大規模的德國各民族及各地方的文學史（*Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 1912—23）的納德勒（*Joseph Nadler*）的思想，雖然他仍有不少的缺陷與矛盾。依納德勒的說法，種族已經是不能再分析的肉體及心靈的單位，它的本性與特質常與其代表者的富於創造力的個人同樣地現將出來。而這種種族的特質，却是受着它那原始的素質之住處的影響，而產生的，即是種族與土地，換言之，也就是「血與土」所作成的精神，所作成的文學。納德勒對於德國各種族的這種個性之價值的承認，很迎合了德國小邦分立的傾向，所以他這本書得到意外的成功，竟至形成了一大學派。納德勒的世界觀，却囚囿在時代過去的戴恩式的實證

主義及環境說之中，實有一種根本的缺陷，那就是將個人僅解釋為外部的作用及外部的影響之產物。不過他那部偉著文學史的功績，却不可因此抹煞，因為我們要知道以前的文學史，主要甚至專是記錄着為教養階級的文學，納德勒的却不然，它是詳述着基於「血與土」的民衆文學，而且闡明了一般的文藝及藝術家的地方色彩。其中最顯著的例，便是說明了古典主義是南方舊種族的文學，浪漫主義是殖民於東方而與該處的民族混血而成的新種族的文學。這個自然包含着相當的真理，也就是一種頗有價值的創見，所以竟成了學術界激烈論爭的種子。

第二，是社會學的文學科學及馬克斯主義的文學科學，這也不外是一種團體主義的文學研究。在社會學的文學科學方面，優秀的理論家，要算梅爾開爾（Paul Merker），他的主張是不把個人認為歷史的發展之最後法庭，在歷史的發展上，另有一種存於宗教，哲學，政治，經濟等的團體的

現象，和生活感情與樣式感情（趣味）的，超個人的能力中心，即所謂時代精神（Zeitgeist）。至於馬克斯主義的文學科學，代表的人物，便是梅林（Mehring）與克萊因伯爾希（Kleinberg），他們因為對於唯物史觀及文藝本身認識不足，加之言語間還有一種政論的態度，所以在文學科學界並沒有多大的勢力。

第三，是心理學的，病理學的及精神分析學的研究。在文學的研究上，溫德（Wundt）式的感覺心理學完全失勢，狄爾泰（Wilhelm Dilthey）及其弟子施普蘭格爾（Eduard Spranger）等的構造心理學（Strukturpsychologie）及典型學（Typologie）却得起勢來了。這種心理學把人類個人的精神，解為「種種的價值方向是相關作用的有意義的（即評價的）關聯」，而分析出這種價值的方向，以闡明精神的構造之分析的目的論的研究，再將由此而得到的種種根本典型，應用於文藝中所現出的人的精

神上，而來解釋文藝。狄爾泰樹立了由自然主義，客觀的唯心論，主觀的唯心論而組成的「三典型說」，施普蘭格爾却將個性之理想的根本典型分爲理論人，經濟人，美的人，社會人，權力人，宗教人六類。其他的學者也就自炫新奇各立一說，如此雖於文藝的理解上很有幫助，但缺乏絕對的價值標準，僅成爲一種相對主義，也自然不免有弊害了。

在病理學的研究上，頗與說天才就是瘋狂的龍布洛左 (Lombroso) 之說相近，由這種研究的結果，那所謂天才雖非瘋狂不過十中八九是神經病者之說，與夫天才是一般人類之體驗及其表現能力之高度化，所以縱不是反常，也就是超常的等等學說，都被認明了。

佛洛伊特 (Sigmund Freud) 的精神分析學，是闡明了人類精神活動上的潛在意識的作用及其影響的，一種破天荒的學說。其學術上的價值，自然是不可動搖的，不過應用到文藝現象上來，就往往只有一面的真理，

而不免失之誇張，或流爲牽強附會，不能使人誠服的爲多。譬如他把文學、神話及一般的歷史上所現出的父子爭鬥，都歸於「愛狄坡斯的 (Edipus 希臘神話中的人物) 複合體」的純粹性的關係，却未免太缺乏批判，而曲解歷史的事實了。但佛洛伊特派的文學研究，因爲涉及性的問題，所以在非專門家之間，很是盛行，創作家爲其所迷，由先入之見而混濁其真正的體驗的人，實在不少。如有名的表現派的詩人威爾飛耳 (Wieland)，便是其中的一個，他把「愛狄坡斯的複合體」那種科學上的假定，視爲金科玉律，而想用此使自己的創作黃金化，這種醜態，徒使慧眼的批評家爲之冷笑而已。

第四，便是形式美學的研究，換句話說，也就是樣式的研究，在這方面最富於文學科學上劃時代的現象，以及真摯的根本的研究。這種文學上的樣式的研究，也就以基於文學以外其他方面的影響或指唆的爲多。其

重要的有上述狄爾泰的詩學上的作品之分析的研究，與伍林格爾（W. Worringer）及維爾夫林（H. Wölfflin）的造形美術上的研究等。伍林格爾闡明了古典主義與高西克（Gothic）紀元一千二百年至一千四百七八十年間，歐洲流行的一種建築樣式）式的相反性；維爾夫林闡明了文藝復興式與巴洛克（Barock）代文藝復興式而起的一種傾於浮誇異怪的藝術樣式）式的兩極性，在美術史上這完全反對的兩種典型相互出現，兩者的特徵其一（文藝復興式）為線的，平面的，閉的，多的，對象物絕對的明瞭，而其他（巴洛克式）則為色的，深的，開的，單的，對象物比較的明瞭，可以分析這五種根本不同的性質出來。這個在美術史上雖然已經成了至當不移的定說，可是被應用於文學科學上來而使學術界為之驚倒的，便是那位既已自成一派的施特利希（Eriedrich Strich）。他在其所著的德國古典主義與浪漫主義（Deutsche Klassik und Romantik）一書中，

將維爾夫林在美術史上所用的兩極性理論，應用到德國的文學史上來，其唯一顯著的例子，便是古典主義與浪漫主義兩樣式的比較論。其論中的特色，便是把樣式的根源放在人的本質上的施特利希自身的形而上學。即所謂人是與其他生物不同的，不僅單是知道生活（Leben），而且知道體驗（erleben）生活，所以想脫離無常得到永遠。永遠的表現即是姿態，形式，也就是可以將樣式分爲兩個極端相反的東西，一爲完成的永遠，一爲無限的永遠完成了的不會再起變化，所以就是永遠。無限是沒有終極的，所以也就是永遠。完成便是維爾夫林所謂文藝復興式的本質的古典主義，無限却在伍林格爾的高西克式及維爾夫林的巴洛克式的範圍中現將出來。而德國浪漫主義的目標即在無限。施特利希爲要說明這種主張，便把古典派的人們及浪漫派的人們的性格，詩材，詩形，詩語，精細綿密地比較研究過來，他那各部分的研究，雖然可以給我們以很大的啓發，但

全體上却仍有不能首肯的地方。

現代的老大家瓦爾哲爾 (Oskar Walzel) 却沒有像施特利希那般大膽，將美術史上局部的理論，照樣轉用到文學全體乃至一般的精神史上來。瓦爾哲爾在其關於文學論的大著詩的作品上之內容與形式 (Gehalt und Gestalt in dichterischen Werk) 上，其主要為內容美學的自己的詩學，詳細地說，狄爾泰的精神科學的範疇，便是由維爾夫林及伍林格爾的藝術史的根本概念，即形式美學而補充出來的。他說精神的內容之表現，便全靠着文字 (Wort)。所以詩的研究不可不從文字的研究開始。瓦爾哲爾在他的一本論文集的標題上，把詩喚作「文字的藝術品」也就是這個緣故。

與文字的研究並行的言語哲學的研究，也就隨之興隆起來，意大利的美學者克洛且 (B. Croce) 將言語作為文學的本體，基於內容、形式（表

現)直覺的三位一體說,而作成了唯心論的近代語文獻學派。其領袖霍斯勒(K. Vossler)曾發表好幾冊獨創的言語哲學的著述。

以上已將關於精神史的文學科學以外的現象,說了一個大概,現在再把狹義的文學科學簡明地介紹一下,以便結束本文。

精神史的文學研究,如上所說,發源於黑格爾(Hegel)系統的狄爾泰的研究及其研究法,最近十餘年間,由客觀的思想史變為主觀主義,而成爲大膽的辯證法的史論,最後又成爲神話的,空想的思想詩,於是乎告一段落。這派也與其他一切的哲學的派別一樣,研究的基本概念,異說紛紛,莫衷一是。不過在蔑視文獻學的研究,將歷史的及傳記的事實與材料,放在記述以外,與夫歷史的研究不是因果的說明而是理解,這三點上,意見似乎是一致了。現分條順序說明如下:

(一)客觀主義 這一派的泰斗是溫格爾(Rudolf Unger),關於精

神史的文學研究法他曾發表過許多有價值的論文，其主著哈曼及啓蒙主義 (Hamann und Aufklärung) 却是一部從十八世紀的中葉至浪漫派爲止的德國的精神史兼文學史，他主張非合理主義 (Irrationalismus) 的思想的泉源，應求之於思想家的哈曼，而斷定浪漫主義便是非合理主義，非合理的人們的文學。

溫格爾無非是發展着狄爾泰的根本思想。依他的想法，文學是人生的解釋，詩人的體驗是人生的意義的直觀。即是依據詩人的體驗個別的東西，可以成爲整個的東西之姿態，表現，象徵。那整個的東西，便是人生的意義。若將這個抽象化，即作爲一般妥當的東西的時候，便要成爲概念，成爲思想，成爲哲學，在這一點上文學與哲學一致起來。因此，文學史也就可以作爲思想史，精神史，以及問題史而加以考察的。這便是這派的根本思想。

(二) 辯證法 專只一味探索狄爾泰、溫格爾派的文學史上的概念、思想和理念，感着不滿，進而試行依據理念的歷史的構成以及歷史的理念化，用明快透徹的文章和邏輯，著有歌德時代的精神 (*Der Geist der Goethezeit*)，在最近德國文學科學界燦然放了光輝的是可爾夫 (*Hermann Korf*)。他的根本思想是「歷史的知識不要外延化，而要內包化」，即是說，甯缺毋濫，與其知道過多，不如將僅少的東西集合來看個明白，換句話說，便是在精神史的關聯上要有理解，明示歷史的輪廓，把握發展的意義與要領。這種思想也並不那末新，而且當「僅少的東西」的選擇時，也就不免有主觀的作用。可爾夫的選擇全係依據黑格爾的辯證法的。他把文藝復興以來的精神史，名之曰人文主義的歷史，而將文藝復興、啓蒙主義、狂飈時代 (*Sturm und Drang*)，古典主義，浪漫主義等各潮流的交替，用正、反、合的三段辯證法，很明快地說明了，但那從歷史中選擇這些思潮以

及從這些思潮中選擇主要素便只有在可爾夫的方寸中，即其主觀中，才是可能的，完全客觀的證明，却辦不到。

(三) 主觀主義 所謂客觀主義也好，辯證法也好，其根柢上仍免不了主觀的，但對於這個，意識地高唱着主觀主義的學者，便是愛爾馬丁格爾(Emil Ermatinger)，他的系統的文學科學便是詩的藝術品 (Das Dichterische Kunstwerk)。

愛爾馬丁格爾以為從無前提的自然科學的立場，分析着歷史與文化化的局面，而想有所理解的狄爾泰派的研究法，原不是闡明歷史與文化之意義的東西，一切不是從世界觀的土地上發生的研究，都是沒有效果的，在歷史的形態上規定一定的意義的東西，是樹立在文學科學，換句話說，就是現代的文學科學者自身的理念，自身的世界觀那種斷然的主觀主義之上。

與這種側重現代又有所不同，即是與將文學科學，尤其是文學史視爲已成歷史上過去的東西，或完了的東西的那種思想相反，而把現代也加入文學科學中來的這種傾向，也就盛行起來。以現代的學者而發表關於現代的著作的人，實已不在少數。這原是文學科學與批評，理論與實踐的接近，不能不說是一種可喜的現象。

(四)直觀主義 若說自然之人格化，象徵化是神話的話，那末，歷史之主觀化也就是神話，是詩，是思想的詩了。從尼采以後，在文學科學的名義上，做神話和思想詩的作家中，一個最大的代表者，便是前年去世的衰道夫 (Gundolf) 這是筆名，他的真姓氏爲 Friedrich Gundelfinger, 1880—1931。他是詩聖格奧爾格 (Stefan George) 社中的一詩人，同時也是一個該博的文獻學者。其出世作爲莎士比亞與德國精神 (Shakespeare und der deutsche Geist) 至歌德一書出來，便名震世界。他的文學研究法的要點是：

1. 材料的研究不過是科學的預備。

2. 文學史的研究是象徵的。(一切的記錄與人物都不是研究者的最後目的,而只是他們的手段。)

3. 但是整個的東西都是單個地現出來的,所以歷史上的人物並不是第二義的東西。因此,文學科學非得將那些由傳記直觀過來的詩人永遠的面影,用精神的肖像畫出來不可。

衰道夫所著的歌德,並不是歌德的傳記,而是「歌德的全體的形貌,德國精神的具體化,最大的統一體的描寫。」也就是完成的德國人的概念,實體的表現。這裏的歌德的形貌,是被體驗者,直觀者的詩人衰道夫所完全詩化了的歌德的形貌。這個歌德便是一首思想詩。這本書雖嫌作者過於主觀,全出於非科學的態度,但具有這般深遠的藝術味的歌德傳,却還沒有。

袁道夫一時被視爲預言者，影響所及，無不信仰，偉人論及傳記小說，也因之大爲流行。唯查爾茲 (H. Cysarz) 很想對於這種主觀派，直觀派之空想的，詩的產物上，給以科學的根據，曾著有精神科學的文學史 (Litierturgeschichte als Geisteswissenschaft)，應用他的理論的著作有從席勒到尼采 (Von Schiller Zu Nietzsche) 等。唯查爾茲的理論是雪林，黑格爾，叔本華，尼采等人之思想的混合，同時又是狄爾泰之唯心論的有機體說與施本格勒之生物學的有機體說的折衷。他處理歷史的方法，與席勒在其史劇上所行的方法一樣，即是詩的真實，也就是詩的自由的行使。他說，對於自然固應用科學的方法來檢討，但對於歷史却不可不作詩。即是把文學的歷史顛倒過來，而成爲歷史的文學了。在這裏，現代的文學科學，早已不是科學了，而已走到了盡頭了。要打通這條死路，只有回到着實穩健的文獻學的，實證主義的研究上去。最近的文學科學上的事業，多已具有這種

徵候，不過一時還不容易改變過來呢。

美國戲劇的演進

一 英國殖民時代

英國的清教徒(Puritans)乘着五月之花(May Flower)赴美，由北方的海岸勃利馬斯(Plymouth)登陸，於是遂奠定了美國文化之基。他們所信奉的清教主義(Puritanism)實為美國文化的一大原動力，但因其教義傾於禁慾，所以演劇的一切娛樂，皆在禁止之列。美國文化初期，對於演劇的發生，陷於極其不利的狀態，其原因也就在此。

幸而在美國南方那塊紀念處女女皇的維其尼亞(Virginia)地方——當時有一部分英國人是從南方登陸而到美國去的，他們是卓爾一世(Charles I)時的王黨(Cavaliers)，與由北方勃利馬斯上岸，目的在建立

一個清教主義的理想國，而求信仰得到自由的清教徒有所不同，他們之赴美，初意只在冒險與牟利。——並沒有頒布演劇的禁令，所以當一六六五年，在維其尼亞的東海岸亞可馬克郡（Acomac County），竟上演了熊與仔熊（Ye Bare and Ye Cubb）一劇，這是一篇諷刺着祖國與殖民地的作品。

到一六九〇年哈佛大學的學生可爾曼（Benjamin Colman）作了一部叫作“Gustavus Colman”的劇本，一七一四年紐約市項特爾知事（Governor Hunter）又作了一部“Androboros, a Biographical Farce in Three Acts”，即“The Senate, The Consistory and The Apotheosis”。

又大學裏在開學，耶穌聖誕等紀念日，也常常有種遊藝的表演，最初是用着一種演說的形式，後來竟用了純然戲劇的形式來寫作了，耶魯大學的比德威爾（Barnabas Bidwell）所作的一部美國最初的家庭悲劇，即其一例。

清教徒的反對演劇。重點不在脚本，而在表演，因為他們覺得劇場浪費金錢，墮落道德，至於大學中的演劇，則反加以獎勵。他們以為學校劇是一種文學的表現，而非舞臺的藝術。

當時清教主義雖有禁令，一般大眾的演劇熱，却反而非常的盛，為要滿足這種要求，戲劇都在「道德講話」(Moral Lecture)的名義之下被演着。即在清教主義的中心地波斯頓等處，都極其流行。因此，頗為當道所注目，而加以干涉，於是觀衆益為激昂，羣起反抗，終至使州立法院把演劇的禁令解除了。

在上述的環境中所產生出來的一篇最重要的純粹的美國劇，就是羅其亞茲 (Robert Rogers) 作的旁蒂支 (Ponteach) 又名野蠻人 (The Savagers)。這是一七六六年刊行的，其作者及其內容，都是純粹美國的，所以說是最初的美國劇。內容是寫美國的土人與侵入邊界的白人間所發生

的問題，對於歷史的過程表現得很明白，所以又可以視為美國史劇的始祖。

這以前只有一種以寫劇作為副業的業餘劇作家，從此以後，隨着劇場的設立，便有專門劇作家產生出來了。

福萊斯特 (Thomas Forrest) 在旁蒂支問世的翌年即一七六七年，給美國協社 (American Company) 那個新劇團，作了失望 (The Disappointment, or The Farce of Credulity) 一劇，在其前年於非拉德爾非亞 (Philadelphia) 設立的有名的搜斯瓦克大戲院 (Southwark Theatre) 上演，這是美國人所作的最初的喜歌劇 (Comic opera)，內容是嘲弄當傳說的海賊黑鬍 (Blackbeard) 把自己所掠奪的不義之財藏在德拉威亞河 (The Delaware) 畔的那回事。

但我們追溯美國戲劇的起源，却不可忘却高德夫利 (Thomas God-

frey, 1736—63)了。上述的福萊斯特作品，一般雖被認為美國最初 comic opera，但在失望演出的二年前，已經出版，可是在它以後才被專門劇團美國協社上演的巴夏王 (The Prince of Parthia)，實為美國正式戲劇的先驅。

二 獨立革命時代

由脫離英國的束縛，以求自由獨立的天地，而冒險到美國來的那些 Pilgrim Fathers 的建國精神與夫開拓豐富的自然，而大規模地發展其經濟生活的種種事實看來，皆足以知道美國人當時的革命精神。這種時代與社會的背景，自然要反映到它的戲劇上去。如華倫夫人 (Mrs. Mercy Warren, 1726—1814)所作的二幕而成的笑劇羣 (The Group, 1775) 呆人 (The Blockheads, 1776) 和勃拉肯利奇 (Hugh Henry Brackenridge, 1748—

1876)所作的彭克坡之戰 (The Battle of Bunkers Hill, 1776) 凱伯市襲擊 中蒙將軍之死 (The Death of General Montgomery in Storming the City of Quebec, 1776) 以及李柯克 (John Leacock) 所作的英國暴虐之崩潰 (The Fall of British Tyranny, 1777) 等劇，皆足以表現當時的時代情形與社會背景。

以上所舉是表現美國人當時的獨立自由精神的作品，反之，謳歌英國之統治的王黨派的戲劇也未嘗沒有。即是在英軍巴果因將軍治下的波斯頓 (1775) 英國屯駐了七年間的紐約，以及美國軍退却後一年間的非拉德爾非亞 (1777) 等處所上演的戲劇，大都充滿着的反獨立的氣分，譬如巴果因故意作來嘲弄美國人的波斯頓的封鎖 (The Blokade of Boston) 和不知誰做來罵倒美國軍隊攻擊華盛頓 (Washington) 布脫納姆 (Putnam) 和沙利萬 (Sullivan) 的勃洛克林之戰 (The Battle of Brooklyn)

等皆是。

此外還有一種不屬於任何派別的中立物，如曼福特 (Robert Munford) 作的愛國者 (The Patriots)，派克 (John Barke) 作的家庭劇維其尼亞 (Virginia) 等都是與革命沒有關係的。

在這種狀態中，尤其是在革命時代，代表美國戲劇界的王者，要算台勒 (Royal Tyler, 1757—1826)，他在一七八七年所作的對照 (Contrast) 一劇，是當時最成功的劇本之一，表現着美國文化的獨立的氣概。這原是十七、八世紀在英國流行的社會戲劇 (Comedy of Manners) 的一種，說少年美國是比古老英國，古老歐洲為優。題名對照，意即在此。

三 南北戰爭時代

美國的戲劇從一八〇〇年代至南北戰爭時代，是浪漫主義的時代。

當時劇本所取之題材，以英國及其他外國的爲多，而少純粹美國的。且多係模倣之作，有獨創性的很少。

當時的戲劇有所謂美國型 (Yankee type) 社會型 (Social type) 和紐約，非拉德爾非亞，波斯頓等處流行的地方都市型 (Local city type) 等。

美國型是指那些表示機敏，婉曲，而富於急智的美國人氣性的劇本，例如比支 (L. Beach) 的“Jonathan Postfree: or The Honest Yankee” (1807) 波子佛夫人 (Mrs. Margaret Bolsford) 的“The Reign of Reform; or Yankee Doodle Court” (1830) 杜利瓦奇 (O. F. Durivage) 的“The Stage-Struck Yankee” (1845) 林茲黎 (A. B. Lindsley) 的“Love and Friendship; or, Yankee Notions.” (1807—8) 伍德華斯 (Samuel Woodworth) 的“The Forest Rose; or American Farmers, A Pastoral Opera with Music by John Davis” (1825) 等等。

社會型則爲諷刺批判當時的社會，或對社會現象加以推賞宣傳的劇本。如莫瓦特夫人 (Mrs. Anna Cora Mowatt) 的“Fashion”便是當時最好的社會劇，其諷刺社會可與上述美國的社會劇作家台勒的“Contrast”媲美。作者不僅是一個當時少有的女流作家，同時還是一個可以現身說法的女優。她的第二作“Armand; or, The Child of the People”便是熱烈地表現 Americanism 的作品，頗博得當世的好評。在她以外，還有一位西德尼夫人 (Mrs. Sidney) 也是社會劇的作家，其名作爲“Self”，當時還流行着一種以偉人華盛頓等社會的首領及憲法爲主題的歷史劇，也得附帶在此說明一下。

至於所謂地方都市型，即是將各地方各都市所特有的生活編成劇本的如布西可爾特 (Boucicault) 的“The Poor of New York”即是，他如消防隊，垃圾夫，女裁縫，商店老闆，印刷工人等，都是都會生活中喜劇的典

型人物，而常被用爲戲劇的材料。

除上三種典型而外，還有模倣外國劇，取外國的題材而作劇的。在那些劇作家中，我們是找不出美國文化的特色來的。

總之，美國的戲劇，雖逐漸發達，但在一八七〇年以前，是以演員及舞臺爲本位的，劇作家是被置於附屬的地位的，所以給劇作家的刺激力薄弱，腳本的產出也因之不利。

當時在美國演劇最盛的地方，要算紐約和非拉德爾非亞，尤其是在非拉德爾非亞，作家輩出，被稱爲當時美國戲劇的首府。這兩個地方是清教主義的本源地，在新英格蘭以外，不免受着清教主義的禁慾的支配，因爲非拉德爾非亞自始就是富於清教主義精神及文藝精神的南方文化的中心。產生在紐約的劇作家的團體叫作“Knickerbocker School”，在非拉德爾非亞的叫作“Philadelphia School”，屬於前者的作家爲莫瓦特夫人，

伍德華斯，佩因，威利斯等人。屬於後者的爲史托恩（John Augustus Stone, 1801—1834），康拉德（Robert T. Conrad 1810—1858），史密斯（Richard Penn Smith, 1799—1888），白德（Robert Montgomery Bird, 1806—1834），樸克（George Henry Boker, 1823—1890）等人。就中以最後的兩個人最爲優秀，不僅是這派的翹楚，而且是南北戰爭前美國劇壇的最有名的作家。

四 新劇懷胎時代

美國的南北戰爭，實爲美國國家的發展上一大轉機。因爲在這以前差不多半世紀間，美國國民所苦惱的政治上及道德上的各種問題，卽是以奴隸制度爲中心的南北的抗爭問題，都由這次的南北戰爭而完全解決了。同時美國的國民，便得逐漸地在經濟和產業方面，尤其是對於西部邊境的開拓，竟日新月異，長驅邁進地發展起來。隨着科學文明，物質文明

的進步，交通機關，運輸機關的發達，西部的荒野全變了繁華的城市，世界各國紛紛移民，於是大自然的寶庫，都由他們開發出來，產業上得了未曾有的發展，以迄今日，竟造成了一個這樣大的金元王國。在這種各民族的大移動，大混亂的時代中，自然不會有具體的文化，同時也不能有具體的戲劇產生。從來為作者及演員所支配的劇場，到這時代却落到商人之手，全成為商品了。所以在戰後那種詩劇已從舞臺絕跡，日常的話劇便代之而興，劇的表現的形式一部分雖很近代化了，但並不是由於藝術的見地而改良的，其實不過是迎合世俗的嗜好而已。因此，戲劇的內容，比以前低落下來，美國同時代的那種營利主義的通俗興味劇，竟風靡了美國的戲劇界。當時所演的劇本大概都是模倣英、法、德一帶的外國劇，或竟至是從外國翻譯出來的東西。

但是這個時代，內部有科學的發展，產業的勃興，因之發生了物質的，

現實的傾向；外部有挪威的易卜生、法國的左拉等捲起了寫實主義的大波浪，餘波及於美國，使其詩壇和小說界也現出寫實主義的新傾向來，因之戲劇界，也不能夠不受波及，它雖也具有同樣的傾向，但受着營利主義的毒很深，不免有流爲卑俗之嫌，不過這時却產生了幾個作家，頗爲未來的新時代，做了一番預備的工作。茲將這些作家的傾向及其事業，列舉出來，藉以略窺當時劇壇的大勢。

馬凱 (Steel Mackaye, 1842—94) 是當時一個很有聲名的作家，占有獨特的地位。他不僅有作腳本的才幹，而且能兼做演員和舞臺監督，對於將美國劇用藝術的方法表現出來，比其後在歐洲的戲劇界所發生的審美劇運動還要更先地努力於那種思想的實現，很有不少的貢獻。

赫爾恩 (James A. Herne, 1799—1901) 是一八九〇年代美國劇壇上一個最有名的劇作家。那正是美國最初的寫實主義小說家霍威爾斯 (

Howells) 出世的時候，美國直到這位作家出來，才開了一個端倪，把讀者從那浪漫主義的固定形式之中救出，他相信日常生活之中都有真實存在，實夠得我們來描寫，用不着去從不自然的生活環境中取材料。赫爾恩很爲這種見解所感動，便努力照此實行，於讀了許多易卜生、托爾斯泰等近代作家的作品以後，遂拋棄了他以前所愛好的興味劇，而從事於寫實主義的戲劇的著作。他作的“Margaret Fleming”及“Griffith Davenport”二劇，就是受了易卜生他們的影響而作出來的。他的作品全部看起來有兩種傾向，一是帶着興味劇式的傾向，而如實地表現田園生活的東西，一是表現寫實主義的傾向的作品。前者的代表作爲“Short Acres”及“Sag Harbor”後者卽上舉之二篇“Margaret Fleming”及“The Rev. Griffith Davenport”他也和馬凱一樣是一個劇作家，同時又是一個演員而兼舞臺監督，他在一千八百九十年代的美國劇壇上所給予的影響，其舞臺監督的地位，比

其劇作家的地位還要來得高，評判還要好。

至於說到美國的新劇，也就從此放出了一綫曙光。當時值得我們注意的人物，有霍瓦德（Brondson Howard, 1842—1902）、吉來特（William Glette, 1855—）、非支（Clyde Fitch, 1865—1909）、霍衣特（Charles H. Hoyt, 1860—1890）、白拉斯可（David Belasco, 1883—1931）、托馬斯（Augustus Thomas, 1859—）諸人，現分別介紹如下：

霍瓦德是被稱爲美國戲劇長（Dean of American Drama）的，他是來敲這新時代戲劇之門的最初的一人，常將美國劇作家的利益置諸念頭，而不絕地爲他們奮鬥，一八七九年企圖謀得戲劇的正當保護，一八九一年爲同人組織劇作家俱樂部（Dramatic Club），從此便確立了美國戲劇的地位，而造成了今日之局面。當時有如哈特（Bret Harte 1839—1902）一流的作家輩出，描寫土人的生活，而生出了地方色彩的文學來。畢竟不外是

根據事實，排斥假想的寫實主義的精神。這種精神在舞臺上也表現出來，而成爲這個時代的特徵了。其先驅者就是霍瓦德，雖然他並不是一個真正的寫實主義者。他最有名的作品是“Shenandoah”，他在那篇劇本的序文上的聲明，實足以表明他的創作的態度，描寫的手法，因之也可以看出他在美國戲劇史上的地位來。譬如他說：『從來的劇作家多以美國的代表的偉大人物爲題材。今日美國的劇作家則不用偉大而卓越的人物，比從前的劇作家更精細地想表現出美國的社會來。』由此看來，可知他的態度和手法都是極其近代的，而他的作品也真個捉住了新劇運動的精神呢。上說的這篇東西，取材於南北戰爭，而寫出愛國心與戀愛的葛藤，可以視爲新歷史劇，又可以視爲新社會劇。此外不僅是開拓了新的手法，而且最初用了新的美國平民的題材的作品，則有“Old Love Letters”和“The Henrietta”等劇。

吉來特的“Secret Service”，是繼霍瓦德的“Shenandoah”而出現的優秀的作品。這也是取材於南北戰爭，比霍瓦德之作更要來得寫實多了。吉來特原來是個伶人，所以他的作品是很有舞臺效果的，他在九十年代之終以至二十世紀的初頭，實爲美國劇壇的寵兒。

非支是一個多產的作家，在他比較短的生活中，成功了五十六篇繙譯劇，二十一篇創作劇。他對於風俗人情，語言服飾，都有極銳利的觀察力，特別洞察人的心理，尤其是女人的心理，作劇注意舞臺效果，所以自他一出，在美國劇作家中所流行的那種英法古典劇的乾燥無味之風遂絕。他原缺乏真摯與深刻，而未能完全脫離興味劇式的傳統，後以隨着時代的進展，受了匹納諾（A. W. Pinero）蕭伯納等英國戲劇革新運動的刺激，也就很傾向於寫實主義了。他在美國劇壇的功績，是貢獻了許多的健全的娛樂，同時顯示舞臺技巧的一個優秀的模範。

霍衣特專取日常瑣事爲題材，而創出了一種美國式的喜劇來。不過他對於人生的觀察不很深刻，其幽默也不免淺薄，而流爲皮相之見。但他的作風却是將舞臺的與戲劇的兩方面融合爲一了。

白拉斯可繼承着前人對於使美國劇充分美國化之努力，而加以完成了。他的作品多取材於中國日本一帶，甚至連道具都用外國的，但支配着作品全體的，還是美國式的理想與同情。他對於背景，道具及衣裳等等，表現極真，很帶有寫實主義的傾向，但內容仍多浪漫主義的，興味劇式的東西，正與英國的名伶愛文（Henry Irving, 1838—1905），特利（Elen Terry, 1848—1928）一樣，用着極寫實的背景與演出法，而所演的脚本則係莎士比亞等所作的浪漫劇。

他的代表作爲蝴蝶夫人（Madame Butterfly），這是以其友人郎氏（John Luther Long）的故事爲樣本，以及從法國作家綠蒂（Pierre Loti）的

菊子夫人一書得到暗示而作成的劇本。意大利卜其尼(Giuseppe Puccini)的名作歌劇蝴蝶夫人，就是由白拉斯可的劇本而歌劇化的。

托馬斯是與白拉斯可並稱的使美國劇美國化的作家。兩人的作風也很相同，不過他們對於劇中人物所表的同情白氏偏於情操，而托氏偏於理知而已。

在這個時代之中，美國的戲劇雖伴着時代前進，很受了些寫實主義的影響，但這個只現出在舞臺表現之上，至於戲劇的內容，仍是浪漫的及興味劇式的東西。即是當時的戲劇不過是娛樂本位及興味本位，尙談不到深的意義呢。在這個時代，關於美國戲劇發展的過程上，不可忘記的事，就是脫離了外國的羈絆，而成爲美國獨特的東西，由空想的世界而走到了實際的社會中來，及至白拉斯可和托馬斯等作家，雖不免幼稚一點，却能科學地，心理地來表現性格了。其次我們所不能忘記的事，就是當時的

劇作家多半是演員兼舞臺監督又兼劇場經理，真所謂一個完全的劇場人，因此，戲劇亦不單是文學的讀物，而早又達到成爲訴諸眼睛的舞臺藝術的本來面目了。只是當時的戲劇還多是以娛樂爲本位，以興味爲本位，不免有商品之嫌，未能達到真正發展之域，殊爲遺憾。

這種美國劇壇的形勢，直可與十九世紀末英國劇壇的情形相比擬，白拉斯可與托馬斯諸作家也很可與英國的匹納諾、蔣芝(A. Jones)等相抗衡，雖然美國的新劇運動的勃興比英國要遲得一二十年。

五 新劇勃興時代

美國的新劇運動，其起因有二，一爲時代的要求，一爲易卜生等所惹起的歐洲新劇運動的波及，因此，它那劇本的形式，終不能脫離易卜生式的思想劇(drama of idea)的典型。當時長足發展的科學。對於物理的現象

上所用的解剖刀也曾用於社會的現象上，而加以分析與批判。結果對於現實的種種社會現象，生出了革命的思想來，那成爲時代之反映的新劇，也就用了這種思想爲題材，而對於以性與遺傳，勞動與資本主義等等思想爲中心的現實的社會現象，有了精確的觀察和嚴格的批判。這種思想劇，自然不會寫外部的鬭爭，而要寫內部的鬭爭，與其說是動的，不如說是靜的。

向着這樣內部的觀察而進，那些表面上看不見的社會力 (social force) 或生活力 (life force) 自然成爲主要的題材，爲要表現這樣的題材，一種象徵主義也就產生了。以上便是美國新劇的由來，同時也就是它的特質。現在我們再看它發展的過程吧。

說到美國的新劇運動，我們所最不可忽視的，就是助長新劇之發展的小劇場運動，這種運動肇始於一八八七年法國巴黎安特瓦納 (André

Antoine)所經營的自由劇場(Théâtre Libre)。這個小劇場後來竟成爲全歐新劇的實驗室和養育場了。換言之，即是反抗營利主義，娛樂本位的舊劇而成爲非營利的，認真的劇本之活動的舞臺了。因爲有了這種用武之地，於是許多新時代的劇作家才應運而生。小劇場對於新劇的貢獻於此可以想見。這種小劇場運動，在形式上以及在實質上之成爲美國新劇的養育院，是從一九一一年至一二年間開始的。不過在這以前，一八八七年法國產生小劇場的時候，在美國便開始了建立藝術劇場(an art theatre)的計畫，即是當時表演家拔馬(A. M. Palmer)所發起的，一八九一年馬克朵威爾(MacDowell)又繼其志而想設立文藝劇場(a theatre of arts and letters)，直至一八九七年才建設了那個克利特里昂獨立劇場(Criterion Independent Theatre)，二年後又重新企圖了獨立劇場(Independent Theatre)。以上種種藝術劇場的計畫，畢竟都不外是受了一八八七年巴

黎自由劇場的精神上的影響。一九〇三年至四年之間在美國紐約，支加哥一帶，便有藝術劇社的組織，而所謂新支加哥劇場及新紐約劇場也就不到四五年隨之而成立了。一九一一年又在支加哥創設了毛里斯布郎小劇場（The Little Theatre of Maurice Brown），在波斯頓創設了迺蒙夫人的玩物劇場（Mrs. Lymon's Toy Theatre），在紐約創設了永斯洛甫安姆的小劇場（Winthrop Ame's Little Theatre）。這都是與新劇發生直接交涉而新產生的小劇場。從此以後，美國的小劇場便如雨後春筍似的產生了。在歐洲這種只起於大都會的知識階級之間，在美國則不然，不僅都會上的繁華區域有小劇場的建設，即其都會的貧民窟中，市外、鄉村、海岸等等偏僻的地方也都有了。尤其是為農民而設立的小劇場，實為美國西部的特點。此外對於美國的新劇與有力的，便是大學附屬的實驗劇場。這是其他外國所沒有的一種小劇場，直到最近德國的大學裏才有這種嘗試。美

國這種大學附屬的獨特的劇場，原是一九〇五年哈佛大學白衣卡教授所興起的，其最初的劇場名叫四十七號實驗劇場（Forty Seven Workshop Theatre），是天下聞名的。從這個小劇場裏產生了許多的劇作家、劇評家、表演家出來，對於新劇的貢獻極大。今日世界聞名的美國大劇作家奧尼爾、萊斯諸人，皆曾就學於此。後來這個劇場竟成了許多學校實驗劇場的模範，從大學以至小學，都把演劇認為教化上最重要的東西而採用了。市政府也設有演劇科以從事於社會教育，其影響之大，於此可見。

在前頭說的這種新興戲劇上演的機運之中，最初以思想劇的作家而出現的，就是馬凱（Percy Mackaye, 1875—），他起先是以詩劇（poetic drama）的形式，而寫思想劇的。他把戲劇看作社會教化的重要工具，同時劇場決不是娛樂場，而是集會所，是學園，是殿堂。他後來之提倡民衆劇，成爲戶外劇的先驅者，也就是由於這同樣的動機。他不僅寫劇本，還作了許

多文章攻擊營利主義，娛樂本位的舊劇，所以對於新劇運動貢獻很大。

一九一〇年應莎翁紀念劇場開幕時賞懸徵求，在一千五百篇中以第一名當選的吹笛者 (The Piper) 的作者匹巴第女士 (Josephine Proston Peabody, 1874—1922) 也是以詩形寫思想劇的一人。

以外穆第 (William Vaughn Moody, 1869—1910) 是代表其出生地西部地方的精神，而反抗東部地方的傳統及清教主義的新時代詩人的先驅者。他把這種精神和思想通表現在詩和劇上了。他想寫的三部作審判的假面劇 (The Masque of Judgment)，拿火來的人們 (The Fire Bringers) 和夏娃之死 (The Death of Eve) 第一部發表於一九〇〇年，第三部竟未作成便死了。這是表現着神與人的關係，與夫神與人根本同一的信仰，即人亡神亦必亡的反清教主義的思想。他在這些詩劇之外，又作大分界點 (Great Divide, 1906) 及信仰治療者 (The Faith Healer, 1909) 兩篇散文劇。

大分界點描寫着清教主義的理想與新文化，新自由精神的衝突。信仰治療者是賤民宗教心理的研究。這兩篇東西是代表當時美國的戲劇而遺傳於後世的名作。

其他在這新劇運動勃興的初期以思想劇作者見稱於時的，還有雪爾登 (Edward Brewster Sheldon, 1886—)，克洛則斯 (Rechel Crothers, 1878—)，和凱宜容 (Charles Kenyon) 諸人。

六 新劇隆盛時代

從美國新劇運動中產生出來的一個最大的作家，便是奧尼爾 (Eugene O'Neill, 1888—)。他是稟着創造的富於劇的想像之愛爾蘭人的血而生的，父親是一個戲子，母親是一個鋼琴家，他的藝術的天稟，得自父母之遺傳，生後七年即隨着父親的劇團出外旅行，爾後便入學讀書，十八歲入

大學，但在學僅一年即退學；而遠出旅行，不數月因病還鄉。後在他父親的劇團中做了不久的事，因惑於康拉德 (Joseph Conrad, 1856—1924) 的海洋小說，遂乘桴浮於海。在海上生活中得接近人生的現實，而感到海的偉大及其背後所蘊藏的神祕。後來他把從海上生活所得到的大教訓攜到陸上來，去從事戲劇的表演或新聞的通信。隨後因患病而中輟。過了半年醫院生活，待病痊可之後，才開始試寫劇本。時在一九一三年，他才二十五歲，翌年入哈佛大學在白衣卡教授指導之下，進四十七號實驗劇場從事演劇的研究。一九一六年加入普洛永斯湯小劇場運動的團體中，致力於戲劇的創作及表演有年，奧尼爾之有今日的成功，即奠基於此。

他初期所寫的多是些獨幕劇，如卡利浦之月 (The Moon of the Caribbees, 1918) 描寫作白人下等性慾之犧牲的黑人心理，頗能表現入微，堪與愛爾蘭大戲曲家辛恩的騎馬下海的人 (Riders to the Sea) 匹敵。這些作

品都是從他實生活的體驗出來的，所以極富於真實性，再加以他天才的表現力，結果都得到很大的成功，而成爲近代獨幕劇藝術的典型。

直到一九二〇年他感到獨幕劇不足以發展他的懷抱，才開始寫長篇的多幕劇，最初成功的是天外 (Beyond the Horizon)，這是一篇寫人性的悲劇，曾得到勃利茲獎金 (Pulitzer Drama Prize)。

奧尼爾在這以前做的劇本都是寫實主義的作品，直到一九二〇年寫的蔣芝皇帝 (The Emperor Jones) 和毛猿 (The Hairy Ape) 等作才顯著地帶着思想的，象徵的，表現主義的傾向起來。他把他的哲學寫進劇中去了。這是美國最初的帶着表現主義的色彩的戲劇，所以很爲人所注目。

一九二八年他做的奇異的插曲 (Strange Interlude) 一劇，實爲近代劇壇最成功的作品之一，全劇有九幕之多，表演一次要費五個鐘頭。奧尼爾在這劇中隨着他思想所至，創造着一個假想的世界，寫一羣人由青年至

老年的生活。

一九三〇年寫的象徵主義的作品發電機 (Dynamo) 是暗示着機械文明與宗教之結合的作品。至於奧尼爾的最新作即一九三一年發表的喪服適於依萊克特拉 (Mourning Becomes Electra)，這不僅是在他的作品，就是在近代劇中都是最長的東西，前後三部，可以連演三晚。在這個劇本中，他初試着精神分析學，所以大為世間所注意。

在奧尼爾之外馳名世界的美國劇作家就是萊斯 (Elmer Rice 1892 1.) 他所作的計算器 (The Adding Machine) 這是受着德國表現主義的作品，奧尼爾的毛猿和匈牙利劇作家莫爾耐 (Molnar) 的莉莉翁 (Lilione) 等的影響而作的批評美國人為機械文明失了人性，不僅不是進化而且是在退化，實係一種諷刺的表現主義的劇本。劇中主人公為零 (Zero) 其他的登場人物則為一先生 (Mr. One) 二先生 (Mr. Two) 三先生 (Mr. Th-

Lee)等，沒有人格的數字，完全是機械的東西。主人公零在某公司裏做了二十五年的會計，因改用計算器而遭辭退。因此懷恨殺了經理，事發被判處死刑，昇天以後，其愛人亦自殺追蹤而至，他因為天國沒有牧師不便舉行婚禮，而拒絕了他的愛人。後來他即在天國當會計，不久又被逐到地上來。全劇的大意就是這樣，主人公完全沒有一點人性，不外是一個機械化的零一般的計算器而已。

萊斯後又作了一篇寫實主義的街景 (Street Scene)，不僅是一九二九年英、美劇壇傑作之一，而且被評為一切美國近代劇中最大的傑作。

此外表現主義的劇作家還有羅松 (John Howard Lawson, 1895—) 他曾在歐洲研究了好幾年的戲劇，直到一九二三年才攜着布洛麥爾 (Roger Bloomer) 的草稿歸國，上演之後，即一躍成名。一九二五年發表的進行曲 (The Processional) 一劇，是用他獨特的手法寫出來的表現主義的作品。內

容極其簡單，而對於那混亂的筋茲(Jazz)式的美國生活却完全表現出來了。

格拉斯帕爾 (Susan Glaspell, 1882—) 是美國現代一流的女作家，她的小說可與柴霍夫媲美，名聲還在她的劇作以上，不過亞利孫之家 (Allison's House, 1930) 一劇，獲得勃利茲獎金，被評為一九三〇年中英美劇壇最大傑作之一，而她的劇作家的地位，也由此固定了。她的作品側重心理的表現，在這一點上，獨步於現代美國劇壇，沒有誰能及她。

格林 (Paul Green, 1894—)，赫瓦德 (Du Bose Heyward, 1885—)，可勒利 (Marc Connelly, 1891—) 三人都是以黑人劇而名震天下的。其他在美國劇壇上活動的，尚有悲劇作家霍瓦德 (Sidney Howard, 1891—)，安得生 (Maxwell Anderson, 1888—)，亞金斯 (Zoë Akins, 1886—)，及格爾 (Zona Gale, 1874—) 等。喜劇作家有凱利 (George Kelly, 1887—)，巴利 (Philip Barry, 1896

一等。左傾作家有以無錢的猶太人 (*Jews without Money*) 著名世界的哥爾德 (*Michael Gold, 1896—*) 及巴所斯 (*John Dos Passos, 1896—*) 等。此處限於篇幅，未及一一詳細介紹，僅將這些作家的姓名提出，以供研究的綫索而已。

(完)

附註：此文所述全依據高只一的著書，特此聲明。

最近的愛爾蘭文壇

自從「愛爾蘭政治家」(the Irish Statesman)廢刊以後，愛爾蘭文壇的新趨向，對於我們這些外道人，已經不容易一目瞭然了。單根據幾本出版了的單行本，是不容易得知愛爾蘭劇壇之近況的，戲劇不比詩歌小說，它的使命彷彿與音樂相似，直到演出為止，要經過三方面，才算大功告成。說到它的詩壇，早有夏芝(W. B. Yeats)以狹淡素勁的詠懷，領率直前以魔術集(Enchantment and Other Poems)抒情縝密的A. E. 今又加上了十餘篇，而成幽谷集(Vale and Other Poems)問世；以屹然的語調，表現清奇之詩感的史蒂芬(James Stephen)近來也有新作發表；以故國的生活與土香為基調的詩人兼劇作家可臘姆(Pahraic Colum)又出了一卷詩集古牧場(Old-Pastures)，而傳出了愛爾蘭的古詩俗謠的面影；昨春去世

的鐵南 (Kathrine Tynan) 出版了一本鐵南詩集 (The Collected Poems) 詩極纖美，辭句琳琅，讀之使人深惜其不壽；奧蘇利文 (Seumas O'Sullivan) 在掌燈集 (The Lamplighter and Other Poems) 上，用微妙的象徵詩風，表現了極豐富的想像；承繼了古代塞爾特 (Ceet) 詩歌之傳統的二新進詩人 希琴斯 (F. R. Higgins) 與克拉克 (Austin Clarke) 語法上與內容上都有塞爾特風之本質。

再說到小說界，便有在轉變 (Transition) 上連載兩年半的進展中的工作 (Work in Progress) 的部分作；立於創驗文學的將帥地位的朱士 (James Joyce) 及以森嚴的情熱占有顯著勢力的，在寫實主義 (Realism) 上毅然開拓了嶮岨之道路的奧胡拉哈蒂 (Liam O'Flaherty) 諸人。倫敦時報文藝附錄 (The Literary Supplement, Oct. 16, 1930) 評為「現代愛爾蘭小說家中，在描寫單純無知的人民的深而朦朧的感想與情緒上，沒

有誰能和他並肩的。(No Irish novelist of to-day excels Mr. MacNamara in the power of rendering the deep, yet inarticulate, feelings and words of simple folk。)馬克拉馬拉 (Brinsley MacNamara) 卽在其近來回到藹達蒂浮 (Return to Ebonthever) 上，也曾以嚴厲的諷刺，將愛爾蘭農民的生活，逼真地寫出來了。曾在英國文壇上成爲寫實主義的小說之先驅者莫爾 (George Moore) 作了烏立克與莎拉夏 (Ulick and Soracha)，在烏立斯的女神 (Aphrodite in Aulis) 等，行文密緻，言語典雅的美麗的文學，而顯示了豐富的浪漫史式的結構與情調。

至於愛爾蘭的戲曲界，從夏芝以下，格萊高里 (Gregory) 鄧色尼 (Dunany) 等均有新作，新人又有萊諾克思羅賓生 (Lennox Robinson) 奧開西 (Sean O'Casey) 馬克拉馬拉，希爾司 (George Shiels) 克拉克等都很活動。這些人的作品，讀來都極有興味與意義。不幸我們相離太遠，看不到這些

作品在舞臺上表演的情形，及其他劇壇一般的狀況。現在只好就個人窄狹的窺測，將其演劇界的消息，略略介紹於此。

近來的愛爾蘭，對於夏芝，格萊高里，辛恩 (Syngé) 等在文學運動極盛時所作的農民劇，已經不爲一般人所嗜好，以農民爲題材的戲曲，縱是新作，也很少人注目，現在聽說甚至連奧開西的都柏林 (Dublin) 的貧民劇，都漸漸不受歡迎了。事久生厭，一般識者與觀衆，要求着新鮮的東西，這毋寧也當然的趨勢。

在去年 (一九三〇) 的愛爾蘭的劇壇上，除了夏芝的東西以外，既成作家的新作品，沒有一個是在亞佩劇場 (Abbey Theatre) 上初次表演的。這事實，一面說來，固是表示亞佩劇場的劇作家都疲倦了，但從另一面說，也可看作一般觀衆的愛新厭舊呢。羅賓生，奧開西，格萊高里，馬克拉馬拉諸人的新作，去年都沒有上演，但這也並不是因爲可與既成作家比肩

的新進作家輩出的緣故。羅賓生在亞佩劇場的節目單 (Programme) 上曾說，在這劇場所提出的作品不少，但在那些作品的實質上，比近來上演的貧弱的作品，程度更要低下。去年初在亞佩劇場上演的作家有蒂維女士 (Miss T. Deevy) 和古柏 (Major Bryan Cooper) 二人。前者以收穫者 (The Reapers) 後者以毀譽由之 (Let the Credit Go) 的劇本都被作為新進作家介紹了。其他的新作在這劇場上演的有布洛斯南 (Gerald Brosnan) 的黑島 (Dark Isle) 羅德福特·梅南 (Rutherford Mayne) 的彼得 (Peter) 希爾司的新青年 (The New Gossoon) 夏芝 (Yeats) 的窗玻璃上的文字 (The Words Upon the Window Pane) 等四篇。

收穫者是蒂維女士成功之作，一見而知其是大有可為的。這劇對於各人的性格都能描寫得栩栩如生，對話也很闊達而自然，僅嫌各性格在舞臺上，略欠整理的手腕而已。不過這是她的處女作，做到這樣完美，已經

是不容易了。她在劇作上的天才，是誰也承認的。天真爛漫的現代式的姑娘萊娜·陶罕堆 (Lena Doherty) 在此作中，很能表現一種性格。其他如自信堅強，年少狂熱的國家軍隊 (National Army) 的新入兵戴涅舒·奧地 (Denis O' Dea) 和戴特·陶罕培 (Ted O' Doherty) 各人物的性格，都被她用戲劇的才能描寫出來了。此劇在去年羅賓生的 老是兩個 (Ever the Twain) 上演說，與夏芝的 卡斯林在何里漢 (Cathleen in Houlihan) 一同表演出來，頗博到一般觀衆的好評。

古柏很早就聽說要爲亞佩劇場作偵探劇。他所作的毀譽由之不幸他自己並沒有看到上演，便逝世了。此劇雖不能說是偵探劇的傑作，但在愛爾蘭人看來總算是很新的東西，此劇的特色，即在不到全劇演完閉幕時，其劇中的秘密，完全不得而知，而且對於愛爾蘭自由邦的公民制度的批判，又加了一點意見，即就本劇的全體上說，亦並不發生那樣的障礙。這

實在是將埃特加·華萊士 (Edgar Wallace) 的手法，拿到舞臺上來了。雖不能說是履行正道的戲曲，但爲經營劇場的困難設想，因此可以多得點觀衆，也很有間或表演的必要。

這兩個新進作家的出世，便如上述，至於布洛斯南這名字我們幾乎後來沒有聽見說過。布洛斯南的黑島是接着半夜之前 (Before Midnight) 而發表的第二作。這是在去年（一九三〇）一月與格萊高里的貧民區 (The Workhouse Ward) 及柯尼兒·奧里但 (Conal O' Riordan) 的佳作一段幻想的對話 (An Imaginary Conversation) 一同上演的。半夜之前是含着一種殺伐動作的簡潔的獨幕劇，也是描寫愛爾蘭的革命鬥爭的。比起他的處女作來，散漫得多，不免使一部份批評家大爲失望。場面是革命時代愛爾蘭的鄉村，有許多卑劣而愚鈍的人在那裏蠕動着。四個 I. R. A. 即愛爾蘭自由邦國軍 (Irish Republican Army) 來到這村裏，爲幾個誤解他

們的愚鈍的村人所見而陷於窮地。商店的強慾，農民的偽善，流氓的亂暴，婦女的虛言，大大地阻礙了義勇軍的行動。在戰禍之下，在愛爾蘭半開土地之上，暴露了野蠻而卑劣的人心的，便是這劇。劇中人性性格分明，使用方言的恰當，這不僅是這個作家爲然，差不多是一般的劇作家的通有性。依愛爾蘭政治家的批評，就只有登場人物的行動未能恰到好處。卽是各人物的性格雖然表現出來了，但他們的對照尙未能盡善盡美。

羅德福特·梅南以一九一一年上演的紅草皮 (Red Turf) 及其他諸作知名，他的新作彼得 (Peter) 是去年二月在亞佩劇場上演的。爾後又會演了幾次，去秋亞佩劇場演員到美國去的時候，也似乎演過。總之，這是近來亞佩劇場所演的諸新作中，最成功的一劇。工科學生彼得在校中受着試驗。問題解答不出來。竟被失敗的惡夢所襲，展開着幸福與失望的兩種夢境。他受着別人的慫恿從事建築一個海港，那是一個巨大的港，他望

着四處的起重機臺，早被失敗的惡魔所捉，爲之喪氣，一時斷念此事，而投到撒姆·巴德里芝 (Sam Partridge) 的部下，去從事大巴比倫旅社 (Grand Babylon Hotel) 的新築。就在這時起他便墮落了，婦人醇酒，無所不爲，每夜沉溺於歡樂之中，而忘其所以然，不意轉瞬老來，他便氣喘吁吁地與老年奮鬥着。及惡夢醒來，目前只是一塊試驗場的黑板。他於是急忙地解答着試驗的問題。前奏曲 (prologue) 與尾曲 (epilogue) 的試驗的場景，亦殊多趣，尤其是在前奏曲上，伏在試驗桌子上的彼得遇着青春之敵，蹣跚地站起來而跳進牀上去，這倒很是奇拔的。劇中那種大規模的跳舞，也十分熱鬧可觀。

愛爾蘭劇作家中，輕描淡寫地作着喜劇的人，大約要以喬治·希爾爲代表罷。羅賓生，馬克拉馬拉雖然也做喜劇，但諷刺極強。格萊高里的東西，與其說是喜劇，不如說是笑劇。希爾司的新作新青年使都市中的青

年，與北愛爾蘭鄉村的遺民，成一對照，而收着喜劇的效果。脚踏車，汽車驅將出來，而成爲鄉村中新時代的象徵。初演時已大受歡迎，希爾司其他受歡迎之作尚有鐵姆教授 (Professor Tim)，卡德南與該孚南 (Cartney and Keveney) 等，但這些作品都未能將作者的個性及特色表現出來（參照一九三一年四月十九日的新政治家與國民 (The New Statesman and Nation) 希爾司的作品，有一種傾向，卽是隨着事件與動作的展開，對話便益加繁雜起來。劇中並無使人思索的道德問題 (Moral)。很有催人發笑的普遍性，所以亞佩劇場每年表演的目錄上，他是一個不可缺少的人。新青年一劇，今年（一九三一）四月在倫敦愛普盧劇場 (Apollo Theatre) 上演時也，很爲一般觀衆所喝采。

愛爾蘭的劇評家梅龍 (A. E. Malone) 說，夏芝的新作窗玻璃上的文字一出，重新又表露了他的戲劇技巧的優越。他又說，此劇是亞佩劇場去

年上演的各新作中最重要。夏芝此作，是以文豪司維夫德 (Swift) 屢屢出入的都柏林市房屋的窗玻璃上所刻着的文字爲題材，將都柏林沉鬱的僧正司維夫德之靈，再喚回地上。這種手法在夏芝的作品中，是極新的。劇中討論着司維夫德爲何獨身的問題，頗具興味，技巧上亦入化境，而得三昧。夏芝在此劇中，也採用了對於 Occultism (接神術) 的自己的知識，而創案了新機軸，所以夏芝由此一劇側身於新時代的劇作家之間，又得了一個新的地位，而博得一個新的名聲。去年 (一九三〇) 亞佩劇場所上演的新作，大致如此。

都柏林有名的圓頂大廈 (Rotunda Building) 中新建了一個大門劇場 (Gate Theatre)，這都是最近愛爾蘭劇壇所應特筆記載的事情。這個房子從古以來就與愛爾蘭的音樂界很有淵源，在亞佩劇場拒絕上演的許多作品，多在這新劇場上演。如穆雷 (T. C. Murray) 和奧司汀·克拉克

(Austin Clarke) 的作品，便是這樣。大門劇場去年共演了十六個劇本，其最重要的，爲蕭 (Shaw) 的回到麥塔塞拉 (Back to Methuselah)，這劇是在愛爾蘭最初上演，其演出法也很可佩。此劇一般的批判說是讀起來比在戲臺下看還要好。其次所演的名劇，便有猶琴·奧尼爾 (Eugene O'Neill) 的安娜克立司蒂 (Anna Christie)，却利·該南墜 (Charles Kennedy) 的新作可怕的柔順 (The Terrible Meek) 以及西班牙作家馬蒂南士·司拉 (Marri-nez Sierra) 英譯劇名人之妻 (Wife to a Famous Man) 與奧尼爾的作品及辛恩 (Synge) 的作品，頗有一脈相通之處。在分幕上也似乎很成功。

又快樂劇場 (Gaiety Theatre) 是由英吉利的演員們主演，麥唐娜 (MacDona) 劇團之表演蕭的劇本法蘭克令·但爾 (Frankin Dyall) 指揮之劇團所演之劇，等等，均值得我們的注目。就中蕭的政治劇，蘋果車 (The Apple Cart) 在都柏林最初的上演，也是不應忽視的。快樂劇場主要都

是演輕描淡寫的配有音樂的喜劇。

鄧樂斐阿 (Dun Laoghaire) 的新關地 (Borough) 開了一個公民劇場 (Civic Theatre)，對於鄉間演劇的發達上，貢獻不少，使人對於它抱有很大的期待，不幸因財政困難，失了經濟的後援，卒至歸於失敗。其實這地方人口衆多，相當好的劇團，大有發達的可能呢。

私營的劇場，在都柏林及其他各地，也爲數不少，演員雖非專門家，但有的技巧也很熟練，所以也有相當的成績。知名的波爾劇團 (Poel Company) 中的梅·卡雷夫人 (Mrs. May Carey) 與倫敦皇家戲劇學院 (Royal Academy of Dramatic Art) 的瑞拉·羅司頓女士 (Miss Norah Lumsden) 爲主的劇團，所上演的巴蕾 (Barrie) 的婦人們都知道的事 (What Every Woman Knows)，成績極佳，無論什麼伶人也演不得這樣好。新演員劇團 (New Players) 所演的繙譯劇，即馬帝南士·司拉 (Martinez Sierra) 的

媽媽 (Mama) 是這位西班牙的作家介紹到愛爾蘭來的第一聲。亞高撒劇團 (Argosy Players) 的米爾恩 (A. A. Milne) 作第四梁牆 (The Fourth Wall) 波希米劇團 (Bohemia Players) 的德林克華特 (Drinkwater) 的英吉利田園喜劇手裏的鳥 (Bird in Hand) 都柏林猶太劇團 (Dublin Jewish Dramatic Society) 的羅本司太英 (Rubenstein) 作的較難的劇本彼得與保羅 (Peter and Paul) 等也都得到了成功。此外還有大學的演劇團，去年共上演了七篇劇，聽說其中以都柏林大學劇團 (Dublin University Dramatic Society) 所演的最好。就中又以新進作家勞白德·百利能 (Robert Brennan) 的處女作旁觀者 (Bystander) 演得最好，其中英國看守 的脚色，特別入神。

現在我們且談談他們的演技吧。亞佩與大門 兩劇場的俳優，大體上可以說是走的正道，但仍不免在配角上有很多錯誤，也有演得很壞的。令人不忘的名伶有梅·克蕾格女士 (Miss May Craig)，她現在是亞佩劇場

不可缺少的主角了。其次莎拉·亞爾哥特 (Sara Allgood) 和麥爾·奧尼爾 (Maire O'Neill) 等女伶，也很少有匹敵。

因為亞撒·辛克萊 (Arthur Sinclair) 及其妻麥爾·奧尼爾 (Maire O'Neill) 表演的優秀，竟使奧開西的劇聲聞遐邇，誰說今日愛爾蘭的劇壇已失了人望的焦點呢？它不是作出了更切實更潑刺的東西來，而正立在過渡期中嗎？愛爾蘭的劇評家中，竟有說此國觀衆的賞鑑眼低下了。他們歡迎着輕柔的歌劇和光明的喜劇，也許可以說是觀衆墮落的一證吧。不過事久生厭，疲勞的人想求一點變化也是不免的。

亞佩劇場之所以聲名噴噴，得到今日之成功，也決不是偶然，第一它不僅得着愛爾蘭自由邦的補助金，而且受着多數熱心的觀客所支持。在說着英語的國內，得着國家援助的劇場，事實上就只有這一個，可見愛爾蘭運動的將帥 W. B. Yeats 昔日所理想的，如今已經實現了。

六十歲的英國喜劇名優愛德華·西蒙·希克司 (Edward Seymour Hicks) 在他的回憶錄我們之間 (Between Ourselves) 中，曾極力地讚賞愛爾蘭的俳優，對於他自己一連看了三次珍諾與孔雀 (Juno and the Paycock) 的緣因，說是「我每次必看到最後一幕才離席，奧開西的劇演得這樣好，真使人不敢逼視。」實在是讚美到極點了。近年英美表演奧開西，萊諾克司，羅賓生，穆雷，希爾司等的劇本，舞臺上既博了好評，讀書界也備極歡迎了。原來他們的作品，也和夏芝，格萊高里等的作品一樣，由亞佩劇場劇團的演員亞撒·辛克萊，麥爾·奧尼爾，莎拉·亞爾哥德 (Sera Allgood) 高密克 (F. J. McCormick) 密凱爾·陶賴 (Michael Dolan) 司蒂芬生 (J. Stephenson) 等表演出來，得到極大的成功，無論比世界上那個劇團的表演，也只有過之而無不及者。他們以本地人演本地戲，言語風習，都極自然，其成功自是當然的事。我們除了驚嘆之外，還有什麼好說呢？

九一八與日本文學

(一九三二年的日本文壇概況)

時事新報的星期學燈決定新年要出特大號的時候，很早就有信來，並指定題目：一年來的日本文學，要我在十日之內做出繳卷。我因為一則自己事忙，二來爲時太迫，加之我對於日本文學又素少接近，本想敬謝不敏，藉藏鳩拙，後來以盛情難却，畢竟答應了下來。現在提起筆，抽着煙，在一個這樣大的指定題目之下，真是無從下筆。想起日本這個昭和盛世，軍事雖節節勝利，文壇却墮落不堪。昭和五六年之間完全爲那種低級趣味的戀愛小說，怪誕小說，無意識作品的洪水所淹沒，實在沒有產生幾本有永遠價值的東西。最近一年來，仍然是在混亂狀態之中，轉變而又轉變，將來要變成一個什麼樣子，也就沒有人曉得，所曉得的，只是將繼續地轉變下

去而已。

在這轉變的表面上，一般人所能看得明白的現象，就是極通俗的，投合大眾趣味的作品，仍然最爲需要，其產出也就很旺，純文藝的作品倒反日見衰落，其銷路也就更加狹窄了。那怕日本的讀書階級那般發達，稿費那般豐裕，在最近日本也居然有一部分文士，在鬧着生活的恐慌了。

我這裏所謂純文藝作品，並不是專指資產階級的文學而言，無產階級的作品，也一同包括在內的。總之日本現代的文學家，若不同流合污，改變方向，來寫他平日所不屑於寫的無聊的作品，便幾乎要沒有飯吃。尤其是像無產階級的作家，以過去二三年間的努力，好容易在日本文壇上得了一個地盤，與資產階級的文學驅逐，大有取而代之之勢。無奈坐未暖席，軍事上的「九一八」及「一二八」事變相繼而起，日本全國的上下人士，一時都轉入愛國的熱潮之中，所謂普羅的思想，便受着各方面的排斥

與攻擊，而官廳方面亦振振有辭，而橫加壓迫了。法西斯蒂因軍事得手，不免得到一般盲目的愛國者的同情，尤其是日刊的報紙，利用其廣大的宣傳機關，全動員地在活動着，其結果使全國到處認明了報紙所有的勢力，到了今年，竟獲得日本各方面之指導者的地位了。一時所謂日本新興文化之父的雜誌界，也就不能不學學時髦，而追隨新聞紙的論調，刊出許多荒謬絕倫的文章來，以自辯護其軍國主義的暴舉。

這種趨勢的結果，雜誌上的文藝欄，也就失了意義，從前那種盛況，已不再見。評論上已無進步的思想，創作上亦無純文藝作品了。將各種雜誌一本本地翻下去，都是一些誇大狂的謔語，早無布爾與普羅之分，根本已沒有什麼純文藝作品了。

此外再加以世界經濟恐慌的進展，資本主義的一般的危機，一天深似一天，勞動者的窮困，貧農及中產階級的生活愈加緊張，在小小的三島

上，失業者號稱有二百五十萬人之多，因此影響到文藝書及雜誌的銷路，爲之激減，各出版家都要顧全自己的利益，早已不藉口什麼文化了。他們已不希望發見或培植什麼好的作家，也不援助什麼黨派，他們除求自己生存以外，對於其他一切都無考慮的餘地了。試舉一端爲例，如中央公論或改造，實爲日本第一流的雜誌，現在都採取了婦女雜誌一般的販賣政策，也添上三四百頁單行本式的附刊，其恐慌的狀態，已現出到表面上來。

現在且就小說界，戲曲界及批評界分別考察一下，當可更爲明白一九三二年中日本文壇的情況。

說到小說界是很可憐的，因爲除了一點投機的作品之外，幾乎沒有什麼值得注目的東西。

文藝界全體的形勢既如上述，小說作家的生活，自大不及從前，在這種不安的狀態之中，想他產生優秀的作品出來，自然是不可能的事。一般

讀者的趣味，既然日趨低落，加之戶外娛樂場特別發達，享樂的代價特別低廉，同時電影和無線電的設備，又極輕而易舉，吸引力既大，一般人的熱度也隨之而高。所以對於關在房裏來耽讀小說的人，便日見減少，沒有要求，自然無需供給，因此有些極端悲觀的人，甚至擔憂最近的將來小說有全般成爲廢物之危險。

有些作家本可以對於他的主義或主張，創作忠實而優良的小說的，不過第一沒有經濟的餘裕，加之社會的情勢極端動搖，思想也就潛移默化，出版家的要求，只是根據其商業主義的立場，與其說真正的藝術品，不如要時尚的通俗物，所以我們把最近日本一年間的創作檢查一下，不僅沒有新的進展，連舊有的地位都跟不上。所有的東西，都不是作者特出的心裁，而只是商人的定貨，作家創作的態度，完全是投機的，許多的小說作家，都另外找了謀生的職業，而把小說的創作，當做一種副業了。

在這種生活的威脅之下，許多所謂中堅作家，差不多都萎縮到無生氣的狹境中去，送過了這無發展的一年。茲就記憶所及，略舉老作家的二三小說，和新興的文學流派，以當介紹。

谷崎潤一郎有盲目的故事在中央公論按期發表，島崎藤村的夜明之前前篇已有單行本出來。

新主張的方面從昭和和六年的年末起，由新興藝術派的作家龍膽寺雄，久野豐彥，淺原六郎諸人，發起所謂新社會派文學，曾有三四回的主張發表，但實例的作品却一個也沒有給我們看，便如曇花一現地過去了。原來所謂新興藝術派也極其無聊，其作品的重要部分，全是無意識的瑣事和戀愛的遊戲，所以不到兩年間他那表現形式，和取材便告山窮水盡，同時讀者也就生着厭倦了。在此時若不想出新的花樣來，便只好宣告壽終正寢。但他們畢竟都是些年輕的人，那甘這樣下臺，於是乎便鬧出什麼新

社會派文學來了。

新社會派文學尙未開始便告結束，這值「一九一八」——「一二八」事變發生，一般投機的作家如直木三十五，大佛次郎，白井喬二，村松梢風等，與軍事當道商量之後，驟然高唱其時髦文學，直木從一九三二年二月裏起，便在文藝春秋雜誌上，大做其太平洋戰爭的小說，但是他的愛國文學或戰爭文學的作品，却至今還沒有看見一部成器的。

至於那些左翼的作家，自從今年春間政府一網打盡之後，第一流作家多正在營着鐵窗風味，更談不到什麼新作了。

說到一九三二年度日本戲曲界的情形，便是退讓二字。其實這也不僅是這年爲然，前二三年來就沒有看見何等蓬勃的現象，其不振的原因，第一是爲着政府對於赤化思想的重壓，一般戲曲作家都極端地受着拘束。除了一種 Review 式的，或 Erotic 的作品以外，簡直做不出什麼東西來，有

的索性守着沉默，保持清高，不問新舊雅俗，什麼也不寫。

戲曲原是與小說不同，在讀者之外，還有觀衆的，戲曲若失了舞臺的效力，便等於失了泰半的生命。年來稍許有意義的東西都不許上演，作家們亦鼓不起興致來，脚本失了來源，劇場也就無法開幕，日本現在新劇運動的舞臺，只留得一個老資格的築地小劇場，算是還沒有停業。

還有一個原因，就是電影的發達，這實在是新劇運動的勁敵。在有聲有色，價廉物美上看來，其能奪取演劇的觀衆自是當然之理。舞臺上的演員不及銀幕上的演員之能吸引觀衆，也就成爲一般的現象了。電影的規模，較劇場爲大，自然佈景一切都要來的完備，給觀衆的印象，也自然不同，所以現在看新劇的人，沒有不願意看電影的。老輩子不看電影，也不看新劇，他們所要看的，却是日本的舊劇以及歌舞伎劇，那位以譯莎翁全集著名的坪內逍遙老博士本年所發表的長篇戲曲阿難之累，便是一篇歌舞

伎劇。曾在帝國劇場，由歌右衛門和菊五郎等演出，頗博得觀衆的贊許。可憐這也就是一九三二年度日本戲曲界最大的收穫了。此後日本若沒有名劇出現，戲曲界只有日趨衰落的。

至於說到日本評論界的批評，也就沒有什麼可記載的。一般都不敢堂堂地現身說法，而只躲在假名之下，仰着 Journalism 的鼻息，作斷片的批評，而保持其權威而已。評論是隨着小說戲曲等的發達而增長的，年來文壇已如此無物，評論家也就失了對象；加之九一八事變發生以後，大家都只一個目標，更無需文人來搖筆桿辯論是非了。在這種時期，確是只有在匿名之下，寫點威權的短評，爲最方便。現在一般人都在瞎叫着非戰不可，爲什麼非戰不可呢？因爲他們異口同聲的說滿洲是日本的生命線，而他們這樣說時，連一點深思熟慮的樣子都看不見，只是盲目地在瞎叫，這便是時髦。對於這種時髦，是不許妄加批評的。

加之如上所述的那位投機的作家直木三十五，他一直就是否認理論的，他是主張不管三七二十一，只要蠻幹就是。帝國主義的軍人的勢力，一天不沒落，正直的批評，一天莫想擡頭；要得思想進步，學術發達，第一就要言論自由，不受壓迫。

一九三二年十二月十九日燈下

英國文壇四畫像

吉卜林 (Rudyard Kipling)

在三十年以前，若是必要選出一個將英國當時的文學，由他廣播於大陸的英國人來，那末，吉卜林先生 (Mr. Kipling) 將很容易地得到這個榮譽。和他那種赫赫的名聲比較起來，麥萊狄斯 (Meredith) 和哈代 (Hardy) 却成爲鄉村偏狹的名字了，史永明 (Swinburne) 也就是一個被忘却的大家，蕭伯納 (Shaw) 和威爾斯 (Wells) 還沒有十分被世間知道。吉卜林先生一躍而得到傳遍全歐的盛名，他的鑼鼓琴琴的詩歌萬人爭誦；他的劍聲鏘鏘的故事也就好像給文壇劃了一個新紀元。

現在沒有一個人不說吉卜林先生曾是，而且現在還是一個偉大的

講故事的人。他有一個照相的頭腦，所以他所看見的那些光景，差不多都能極其正確地移到那印刷的書面上來。他有一種不可思議的洞察力，穿透僑印的英人 (Anglo-Indian) 的心懷。在他那些得意的故事中，他把這種洞察力顯示給世人了。他由那天才的洞察力，洞悉普通兵士的感情；兵營小唄 (Rarrack-Room Ballads) (註) 在軍隊的歷史中劃了一個時期。它們在英國陸軍部中育成了一種新人道主義。

他在印度的年代給了他一種關於印度問題的雖狹而深的知識。爾來我們所看見的那些問題，至少一部分經他的眼睛極活現地看了。他有明朗的智力，強烈的幻想，一種使人很難不受他氣分之影響的熱烈的信念。他對於自己感到的事物都帶着一種現代殆無過之的深情去感覺了。

(註) 1892年出版的詩集，用兵士的 dialect 歌着兵士生活的詩集中以“Mandalay” 1

詩爲代表的傑作。

可是，當我們回顧他的勝利，現在却很難與之共鳴。他是一個實利主義的詩人。他愛英國，但是他所愛的英國，却是一個對於不識自己的權力的世界，大聲疾呼地來挑戰的，騷鬧而貪婪的不列顛尼亞（Britannia）對於英國的擬人的名稱——釋者註。他對於追求正義和公平的英國，却絲毫也未介意。他所謳歌的只是帝國主義的英國，如南澳的波亞人（Boers）一樣，對於她的優越權無理地來挑戰的：無法無天地把那些劣等種族踐踏在他們的鐵蹄之下的上帝選定之民族的英國。

戰爭及其光榮，為權力的權力，機械的精巧複雜，為勝利的征服，自命無匹的矜誇——對於吉卜林先生，這些都是無上的美德。使吉卜林先生感激的，便是軍隊的偉大，戰艦的鈍鋼，太陽永遠照在帝國之上的感情。對於他，那種物質的偉大，常常是唯一的實在。

正義，安謐，謙虛的悔罪的心，和平的光榮，內心的幻想——這些東西

對於他毫無意義。對於他，成功的福音便是唯一的正統派的信仰。他對於親坡亞派（Pro-Boer），親印度派（pro-Indian），勞動組合所任命的地方觀察員（“walking delegate”）沒有一點同情的分子。他們是些生存競爭劣敗者的感傷的保護者，『街上生長的小國民』（註）的有害的熱愛者，不適於指導一個負有帝國主義者的運命的國民。

在當時，對於他，英國的使命便是席捲世界。正義的國民便是成功的國民。上帝什麼都可以原恕，但不能原恕柔弱。一切不努力自強的人，吉卜林先生都帶怒地把他看作自己家裏的叛徒而擯斥了。工商會的會員，愛爾蘭人，坡亞人，幫助殖民地的土人者，和平論者：這一切他都輕蔑地拋向地獄的奈河橋中去了。……

（註）指工人

歡迎吉卜林先生的那種世人的熱心並不難於了解。他的英國原是

慶祝塞西爾·羅芝 (Cecil Rhodes 1853—1902 開拓英國南亞的政治家) 和爵塞夫·張伯倫 (Joseph Chamberlain 1836—1914 以其帝國主義的政策得名) 之救助的英國，以及宣說能率之福音的英國。他是那謳歌戰爭之美德的詩人，宣說巴爾 (Baal) 昔時菲尼基亞人所尊信的神，以色列人視爲邪神而大加排斥了) 的光輝的預言者。他的尖銳的聲音，把一切疑惑的咕嚕全消滅了。他的狂烈的熱心，把同意以外的事情都弄得似乎不調和了。

三十年過去了；吉卜林先生彷彿仍是住在從前那種夢魘的恍惚境中。實際，吉卜林先生曾沒有過一種真正的成人的心。他像一個弄着兵隊打仗的遊戲，不要化錢而大得勝利的小孩子一般地觀察世界。他誘惑我們去贏得整個的世界；他對於考慮勝利的費用都還沒有十分成熟。

他覺得能力是光輝的，行動和光輝的力量之顯示都是如此。他從來

沒有想研究一下此中的原故，因為他就把那些東西，看為目的本身了，他的想頭就同一個給予養老金而令其退職到柴爾特拉姆（Cheltenham）溫泉場隱居的忿怒的陸軍上校，對於青年的柔弱為之憤慨一般。

所以吉卜林先生真是沒有哲學，因為哲學是包含一種合理的原則的體系的。他所有的就是一種熱烈的信仰，將物質的偉大與精神的偉大當作同一物，一個國家可以由鎗炮和拿破崙式的人物來判斷。他應該是很討厭蘇格臘底（Socrates）和聖佛蘭西斯（Saint Francis of Assisi）的聖人——譯者）的，而皮查羅（Pizarro）西班牙十六世紀的軍人，佩魯的征服者——譯者）斯特拉福特（Stratford）十七世紀英國有名的陰謀政治家——譯者）他一定很讚美，尤其是特別喜歡依麗查伯時代的海賊。人生對於他就是一個練兵場；只要我們整着旗鼓萬事總是好的。

可是，吉卜林先生在文學生活中，並不僅是英國一代（三十年——

譯者）之間，所依靠的下等價值的預言者，這是運命註定的。我們還可以找到“如此如此”和“林莽集”（Just so Stories and the Jungle Books 兩書都是吉卜林所作的少年讀物——譯者）的吉卜林來，他和加洛爾（Lewis Carroll 原名 Charles Dulwidge Lodgson 1832—1898 卽 Alice's Adventures in the Wonderland 的著者——譯者）把半個世界的兒童的心都捉住了。對於這一方面的吉卜林，是無論如何讚美，也不會過度的。他自己的心情，便是一個小孩子，當孩子們要聽他講童話的時候，他便可以講得出來。

在這個境地以外的詩和小說的吉卜林就只能生存於歷史家的筆記本中，他在英國所做的事正和白龍哈代（註）與夫特賴支凱（註）在德國所做的一樣。他將要視同一種心情的徵候——那是英國要當作惡熱病一般拋棄的——而被談及吧。他將表象着那憎惡的，有惡意的誇大及侵略的野心的文學吧。但是歷史家將要很誇耀地說，一般人終至用背向

着他所膜拜的祭壇了。

因爲吉卜林先生對於我們現今的時代，已經沒有什麼可宣言的使命了。他的偶然的小說，作爲一種既往生活的表現，而惹起我們的奇妙之感。在我們的心地上，合着他的音樂的進行，就像對於一個巨大的軍樂隊合着我們的步調一樣。對於那追尋和平的殿堂作爲歸宿的世界，在文學上並不需要有蘇查（註）那樣的人。因爲我們已經知道他的暴力的福音僅只引導一種憎惡，而那種憎惡更又產生暴力出來。追求權力而他犧牲自由，愛好活動而他破壞思想。

他的才能雖是偉大——銳敏而整潔的文體，活生生的形象，敏捷有力的詞句，——我們却從他那才能所用的目的離開了。我們希望正義，寬容，世界人的眼界，以及關於民族精神的衷心的謙遜。我們並不把人類視爲一個驕傲地支配着女神的小孩子，而是把人類視爲一個大合作社的

會員，那合作社的完成就在充滿着愛的親切的和平。

(註) Friedrich A. J. von Bernhardy (1849—) 德國的將軍，極端的帝國主義者。

(註) Heinrich von Treitschke (1834—93) 歷史家兼大學教授。主張德國人員有傳播其文

明於全世界的使命，德國有由戰爭而擴大其領土的必要。

(註) Sousa (1500—1564) 葡萄牙的船長，最初在 Brazil 建立葡萄牙殖民地的，人又曾做

過 East Indies 的總督。

威爾斯 (H. G. WELLS)

在六十歲的時候，威爾斯先生還是具有三十年前同樣的對於人生不斷的熱情。他至今還是熱望着新的經驗，對於宇宙的神秘，還是抱着無限的好奇心。在一個時候，當許多人對於他們的哲學體系，都自己覺得滿足的時候，威爾斯先生還是能夠完全地再造其宇宙的基礎（即他的宇宙觀——譯者）。

我不明白在英國最近的四十年間還有什麼別的作家有威爾斯那般普及的勢力沒有。他有些小說，除了蕭伯納的戲曲之外，比什麼還要有力地，將我們心中維多利亞中期的哲學上的偽善完全掃去了。另外還有幾部作品，不僅是恢復了狄肯思式（Dickensian）精神的光榮，而且使我們理解了吉卜斯和坡利（Kipps and Mr. Polly）二者都是 Wells 小說中的人物——譯者——那樣單純心靈的人物，爲什麼要排斥別的可選的社會，而認定民主的社會之正當的緣故。

他曾使一般人都能理解了所謂科學的先見（指 Wells 的科學小說而言——譯者），他把歷史提高到小說的水平線上來，而得了世人的鑑賞（指 Wells 的 Outline of History 而言——譯者），他終身爲計畫和系統而奮鬥了，在人的事業上他沒有浪費一點。不顧他一切的矛盾，也許就是因爲他的矛盾，他曾鼓勵了許多人來認真地思索，這個，他比英國現

存的無論哪個散文作家都要厲害。這是一種可誇的記錄。

威爾斯先生真的有一種科學的心情。他要求知道事物的所以然。若是有一樁事情發生作用，不問是一架機械或是一個政治組織，他便知道這個作用的原因。他極熱心於發明。他在關心一切對於人類有意義的事情的美麗而古典的意味上，是一個純粹的人文主義者。

他心身的精力差不多令人不能相信。讀一天他的著作，他那思想行為的轉變，便要使你疲倦得暈眩。你便不得不要來議論他所提出的各種論點。他所幹的一切把戲，你也得參加來幹。其餘他的一切文句，也將連續地刺激你的思想，不得不跑步追着它去。那細而高的聲音，一字一句都要使你停着來考慮，帶着懷疑，確認，咒詛，鼓舞；直到你爬進寢牀，你才覺得這一天等於一年。

威爾斯先生不僅有精力和好奇心；他的眼光確有獨到之處。如同羅

索先生 (Mr. Russell) 是一個生來的無政府主義者一般，威爾斯先生却是一個生成的獨創家呢。他對於一切的事物一定要親眼來看。你若不能說服他，便決不能改變他的信念。沒有被他證明的事情，他是不會尊敬的。這便是他之所以能夠常常說出新的東西來的緣故。因為無論哪個用他自己的眼睛純正地觀察世界的人，都要向世界挑戰的。威爾斯先生却兩星期一次地與之挑戰了。

創造了吉卜斯和坡利的人（指 Wells —— 譯者）與創造了桑孟·維勒和尼克爾皮夫人 (Sam Weller and Mrs. Nickleby —— 同為 Dickens 小說中的人物 —— 譯者) 的偉人（指 Dickens —— 譯者）同樣地愛着他的同胞，這是誰都明白的。他們的不幸使威爾斯先生感動得太深了。他不喜歡那伴着為爭權力而來的怨恨，醜惡，消費，和殘酷。他大半生就在努力糾彈那些惡行，用最寬容的先見來找尋一種方法去代替他們。在這個意味

上，他是一個理想鄉的偉大的建造者。那些理想鄉時時變更；但是無論哪個在計畫中的時候，他總是堂堂地爲之奮鬥的。

他的敵人有時是蕭伯納先生；有是時伯洛克先生（Belloc 1870—現代英國的文士）；但最永久的，我想恐怕還是西德尼·維甫先生（Sidney Webb 1859—英國的經濟學者）罷。如其他的說教者一般，他並不十分快活，除非是他在爲他的福音奮鬥。而且如那些排斥隱居於西昂（Zion 參閱舊約聖經 Amos, VI.1）山安樂地過活的人們一樣，他有一種才能可以將那些敵人集合到一塊來。

威爾斯先生是一個本質的實用主義者；所以他的眼光沒有不是在流動狀態之中的。我們所能夠說的，便是無論在某種時候，他思索的規模，總將世界全體取入，而用宗教的強烈來固守那種原理。那情形是當你的意見和他一致了的時候，他便要把興味移向完全不同的另外一件事情。

上去；而你就會要覺得奇怪，爲什麼他對於一件他已經過去了的事情，便不能和你同樣地熱心了。

但是，不顧他智的組織是流動着，威爾斯先生的心中，却有一種恆久性，他對於那種恆久性仍然是熱心供奉的。他熱烈地留意世界的組織，科學的發明，以及最適切的教育上必得伴有的人類將來的展望。他帶着同樣的熱烈，恨惡着偏狹的地方的一切事物，或是在禦防的地位上的既得權階級，或是努力防止研究的確信。他厭惡僧侶的策略，公立學校的典型，聚集古典教育的原理的曖昧荒唐的神話。他是只爲獨創，實驗以及永遠坦白的心情而生的。

威爾斯先生是一個純正的預言者。在他心中那活現的想像力和強烈的好奇心的結合，使他得更深切地考察未來。回顧他二十五年前的論文，便曉得他對於我們現在所取的方向，早有先見之明，這實在是一件很

有趣的事。他是一個創造的預言者。若是我們想實行的意志，有他的夢想的意志那般強的話，那我們對於想改良目下這世界的事，一定早已更好地將這世界改良了罷。

近來我聽說在布倫茲白利的那些優越者之間 (Elect of Bloomsbury 意爲文士，Bloomsbury 爲現今英國文士居住的 Literary quarter) 頗好貶評威爾斯先生。說他對於美學的問題沒有趣味。他不關心爲藝術的藝術。他是一個赤裸裸的不知羞恥的宣傳者，他只一味深深地關心於自己的思想，所以像中世紀的福音宣傳者被魔鬼捉住了一般，他便被那個捉住了。和對於生活的過程同樣地他關心着生活的結果。

這種非難，若把它看作一種非難的話，是顯明地實在的。在大體上我所能說的只是與其和布倫茲白利的批評家們同登正道，我寧肯與威爾斯先生步入歧途。與其和那些爲其解說而要求一種巨大特殊的文學，願

色蒼白如蠟幽靈似的人們同進，我寧與創造了那些自知其根本上為貞潔、素朴，而有生氣的人的霍卜德萊佛（Hoopdriver 為 Wells 1896 年出版的“*The Wheels of Chance*”的中心人物，）吉卜斯和坡利氏的人共步進行。

那重大的事實就是威爾斯先生因為太關心於人生所以他不得不大大地留意人生上所發生的事故。他的同情心來得極快而熱心，每一件事要發生的事都要對於他示唆一種哲學。他停着來使它有所組織為止的事真是極少。他從那造成形象的模型中，熱烘烘地還沒有十分成樣的時候就拿來投給你了。他對於你的疑惑頗為憤怒，對於你的敵意毫不寬容，你停下來批評的時候，他却有點暴躁呢。他常有將自己的憤怒對人具體化的傾向，而另有一種天才能夠對於他自己所使氣的人給以不舒服。

我想以上種種都是我們所應該寬恕而忘却的：那原是給我們以鮮

艷之光的真太陽的污點。若是沒有威爾斯先生，那末，我們對於我們自身要知道得更少吧。他要給與的那種自知之明，實在是對於社會智的端緒。沒有他我們的文學在那現為英民族之誇的獨創的種類上將更貧弱吧。

他沒有亨利·詹姆斯 (Henry James 1843—1916) 美國小說家後歸化於英國，那樣的內省工夫，沒有梅萊狄斯 (G. Meredith 1828—1909) 英國詩人兼小說家，那樣的異國情調，沒有維其尼亞·禾爾夫 (Virginia Woolf 現代英國有名的女作家，Sir Leslie Stephen 的女公子，批評家 Leonard Woolf 之妻) 那樣注意文體，這些我們都可以同意吧。一般的人不見得就因此而輕視他，恐怕反而會說威爾斯先生把哈茲利特 (W. Hazlitt 1778—1830) 英國論文家兼批評家，的說明笑與淚的性質是說明人生的狀態的那句金言的真理實際地表現了。他把由其天才所發見的這個世界，弄成更一層心境光明了。而我們所要做的，與其去求其才能的缺

點，不如去感謝他那種才能的美質。

蕭伯納 (Bernard Shaw)

蕭先生最像劇烈的東風。若是你能夠與東風之力對抗的話，那末，世間最痛快的事，就是逆着東風去長長地散步。他是現代的最大的教師。四十年來懷疑着我們一切從來的傳統，嘲笑着我們一切的因襲，鄙夷着我們一切的習慣。在典型的英國式的辦法之中，三十年間斷然拒絕了他的教訓之後，而現在却把他提高到一個大預言者的地位了。

蕭先生是一個偉人，這是無疑的。聖潘克拉斯 (St. Pancras) 的社會主義的教區委員，成爲倫敦繁華場中崇拜之的，正是表示他的地位是確定的。他的一生全在暴露着文明因襲的虛僞全是欺瞞，他使我們不得不把我們的大部分都看作欺瞞者。從我們眼睛上把面紗取去，他使我們看

出帝國便是暴力的別名；父母竭力在葬送他們的兒女；富人們沒有幾個可重視的心情，窮人們更沒有幾個可自尊的資產；阿諛主義既非上品的態度，也非奢侈的技術。

而且，他還告訴了我們公認的教會與宗教並無何等接觸；英國人顯然地不是上帝選定的人民；英國的法廷雖司着法律，然其法律決非正義；醫學的泰斗沒有幾個是科學的。他帶着這種無比的豪興，機智和諷刺的天才痛罵了，所以使我們對於他這種辦法完全樂從。

蕭先生四十年前，就實感到人們應該常常傾聽一個偉大的說教者；他悟到了那奇怪的事實，即人們成爲集團的時候，毋寧是高興聽人家堂堂地說他們是在一種罪的狀態中。實際，他就是一個用蕭式的教義來代替日內瓦的教義的新加爾永，（即說法國的宗教改革家 Jean Calvin 1509—1564——譯者。）他像加爾永一樣，有一種性質上絕對的確實性。（即

絕對不爲外物所動的性質——譯者。——他也像加爾永一樣，主張撲滅他的反對者。又像加爾永一樣，對於自由放任決不容赦，因爲他有一種救濟的專賣的特效藥。

羅曼諦克的幻想或者感情的容忍，他如日內瓦的宗教改革者一樣，一點也沒有。他朝着目標裁路而進，對於途中的犧牲者的運命却毫不介意。他是對於這時代的一大強壯劑，因爲他使這時代不得不直視它的偽善和欺瞞。做個偉大的諷刺家，他曾用一枝吮着硫酸的筆，正確地告訴了他同時代的人他對於他們的意見。他把偶像破壞作爲一種科學了。資產結婚，家族，民主主義，宗教——這一切都帶着一個不取去掩蓋迷信的帷幕，便不能滿足的人的氣力而攻擊了。

那結果是很特殊的。他的諷刺愈加力強，他的攻擊也就愈加熱烈，而他所得的讚辭也就愈大了。我們頗慣於他那種熱烈的漫罵了，雖然那種

漫罵使我們在他的讚辭之前都覺得有點不高興。我們自然而然地期望他即在我們的神聖事物之前也來嘲笑，若是他降低身分出於尊敬的態度我們到反而迷惑了。

他給我們做了無限的教益，因為他防止了英國人的對於現狀的自滿。他疑惑過我們自尊的權利，他這般使我們疑惑到事實上我們果然有不有主張自尊的資格。我們在法廷上自然覺得矜誇，而他却告訴了我們法廷常常離叛正義。我們自讚對於社會正義的努力，而他却明示了我們窮人由窮苦而發生的許多悲慘。

你在蕭先生的前面，不能做個僞善者。他的感覺太直截了，他有不滿必直說出來，所以僞善的口吻到底不能夠在他的批判的前面說出來呢。對於他所有的因襲都是一種挑戰，他除非毫無容赦地把因襲的信用狀檢查過了，他是不輕易放過的。

固然在這個太陽上也有大的黑點。蕭先生理解人類，但不理解個人。使威爾斯先生理解吉卜斯或是使倍勒特先生（Bennett 1867—1931 英國文豪，Hilda Lessways 爲其 1911 年發表之傑作之一。本文所舉出的 Hilda Lessways 爲該書及 Clayhanger 與 These Twain 三書所描寫的 heroine）及以描寫希爾達·萊斯匯茲的那種有同情的想像力，在他一點也沒有。他將那對於智力的情緒及對於三段論法的直觀犧牲了。他拒絕尊敬制度常使尊敬人格陷於不可能之中。

他極喜歡戰鬥，所以他不常注意你的爲停戰而戰。爲婦人的權利而奮勇與世爭鬥的他，好像只有一次描寫過值得尊敬的婦人，只有兩次描寫過堪與言愛的婦人。

他是極冷酷地邏輯的，所以他不能夠忍受別人的那種出於自然的
其他可取之道。

他是最有系統的，所以他對於那些在事前便來預測評價他的系統 (System) 的得失，是不能容忍的。他的心境中沒有黃昏時候。一切都是很明顯，殘忍，而組織化的，他沒有神祕之感或懷疑之感，或不可傳說之情緒之美的感覺。

這不是說他不是一個大的人道主義者。蒙受無用的痛苦，有他那般敏感的人，恐誰也不失為一個偉大的人道主義者罷。他的人道主義是所謂集團的而非個人的。他嫌惡一般的浪費，一般的貧乏，一般的無用。這個便是表示他對 Lenin 的熱心，對 Mussolini 的辯護，獨裁者一般的他，不能重視柔弱和躊躇。即他常常確信批評家勢將同歸到他的見解的那種信念，也是表示他那偉大的自信。

因為蕭先生是生來的獨裁者，他只有在發命令的時候才覺快樂。在他所有的劇中，甚至在 Saint Joan 中，他都是自作主人公，而他常常得到讚

論的勝利。因為我們多半缺乏他那種辨證的才華，所以他決定在議論上我們的敗北不僅是表示我們的錯誤，而且是說若是敗北尚不服從他的命令時，我們未免太背理了。他對於自己所達到的結論非常有趣，所以不能認定有別的見解的可能。

他真是很堅固的。他在舞臺上所說的話，也就是他在客廳裏和講壇上所說的。在那兒他也嘲笑你，給你以侮辱，向你挑戰，堅持着他的主張不變，他四十年前便和維甫夫婦（Webb）構成了他的大要的系统。（指1884年Shaw與Sidney Webb等所組織的標榜漸進社會主義的Fabian Society而言。）在主義上，在方法上，他都沒有改變他的根本理論。

他的生存對於我們是很有裨益的。不管心靈和性情的過錯，他確是一劑大補藥（強壯劑）。即是說他可以冷卻我們的感情，他却毫不介意我們內心的信念；他蔑視我們的思想，却毫不尊重我們的人格；雖然如此，

他却帶了一股清淨而健全的氣，到我們的論議中來，這股氣是從來沒有誰帶來過的，他的反感鑄成了我們的信念，他的彈劾便成了我們改造之母。

他在什麼地方曾說過他的生命是屬於全社會的，他覺得為社會的利益而服務是一種特權。他是大大的服務，他確有受人這般讚許的權利。因為有他生在地上，我們的生活，才更加一層豐富了。他一己的勝利就是我們社會健全的尺度，即觀其勝利之程度，便可知社會進化之程度。

高爾斯華綏 (John Galsworthy)

高爾斯華綏先生為他自己在現代文學上建立了一個特殊的地位。他不是像蕭先生或威爾斯先生那般一個以思想為人生真髓的思想家。他不能像倍勒特先生 (Bennett) 那樣帶着一種微妙的人才，來觀察所有

接觸他的人的心理的解剖。

高爾斯華綏先生的盛名，是建築在他對於英國上層中流階級——即那些對於他們財產的取得和維持，作為人生最高職務的男女們——的感情的觀察上。所以福賽特家傳 (Forsyte Saga) 便是這個重要的記錄。高爾斯華綏先生的得意的東西全部都在那裏。給人以財產吧，這樣他能夠使人不忘地把他的形態描寫出來。那人對於安全的追求，關於奇怪事物的疑惑，對於藝術家的輕蔑，對於智者的懷疑——這一切從來沒有人描寫過，而高先生竟能描寫出來了。

在這個範圍之內，高先生同時代的人沒有誰能及他。但在這個階級之外，高先生却完全缺乏確實的筆致。除了幾個偶然的時侯，他所描寫的工人，很少有血肉的人。他們都是感情的權化，太傷感地感情的權化了。他只看着他們的表面。你覺得他從來沒有停着和他們說過話，僅僅只在報

紙上面讀過他們一下罷了。他描寫貴族的場合也是一樣。他所描寫的貴族，與其說是人，不如說是高先生覺得對於貴族很適當的感情的具體化。這一切都是帶着偉大的卓越和美麗的感情而做成的。而我覺得他們那些特質都是出自高先生的本質。當你看見他的時候的最初的印象，就是感覺得他是一個卓越的人。在他那清晰的容貌上有一種敏感，有一種沉着，有一種威嚴，就像一個稍稍從人生的熱鬧和壓迫中脫退出來的人所有的一樣。

誠然，要了解高先生，你一定不可不知道他不是一個思想的人，而是一個感情的人。他嫌惡殘酷，不正，忿怒和痛苦；而痛感憐，愛，親切和溫柔。他的感情不會發展而成主義。他對於過富的醫治，便是寬宏的態度；他對於窮困的治療，便是自尊和增加工資。他只看見社會中私人感情的衝突，他沒有看見無人格的制度的衝突。我們覺得他一定很高興來分析

KATI

Marx，但是我不能勸他來研究馬克西芝姆。

他是自由主義的布爾喬哇齊所開的美花。他將協助改良刑事制度。他將痛詆狩獵的殘酷。他將被愛爾蘭中的黑帽褐衣隊所震恐（the Black and Tans in Ireland 卽 1919——21年愛爾蘭騷動時英國所在愛爾蘭退伍軍人所組織的警備隊——譯者。）他絕對不會對罪人投石，因為他知道罪的悲劇不劣於罪所做出來的惡。他可以使人和他同感這些事情。但是他不能使人想及關於它們的因果，因為他自己就沒有那般觀察它們。他的生活許多場合是用藝術家精妙的敏感性，捉住的瞬間的幻想的連續。他心中有偉大的詩，但不是哲學詩而是抒情詩；不是表現一種信仰而是描寫一種心情。我覺得那個在他的戲曲中很強烈地表現出來。那戲曲大半是以一個人與某種社會的因習之衝突為中心的。你可以看出那衝突的痛苦和殘酷來。你痛感這不應該如是。

他覺得美德是對於別人感情的一種個人的熟慮。他好像是說，多給我們以那種熟慮，世界便可得救。對於別人感情的斟酌，果然是世間很要緊的嗎？這教訓果然是無論怎樣高聲唱道也不為過嗎？這真誰也不知道。但是我們將不會作出如毛利斯（William Morris 十九世紀後期的英國社會主義者詩人，News From Nowhere 是他的名著——譯者）所夢想的單為着上品的態度習慣和貴族的高尚行爲（Fine Manners and Noblesse oblige）而產生的那種世界來罷。

讓我們用別的說法來說說看罷。高先生像很少的幾個生存作家一樣，能夠覺得戰爭的恐怖；但我覺得他並沒有確實看出戰爭的愚蠢來。他很忿怒地覺得資本主義下人生的殘酷；但他沒有達到去探求資本制度的必要與否。他對於過程的結果，却有一種精妙的敏感性；但缺乏去追求其原因的能力。

人格的高潔，感情的銳敏，氣質的優雅——這一切他却多得令人羨慕。他對人寬大。有許多都是令人敬服的某種類的事。是必和他的名字連在一起的。田園的保存，狩獵的人道化，文人間國際好感的發達，刑罰組織的改良，尤其是鞭撻的廢止——對於這些和像這一類的事情，你可以知道高爾斯華綏是要馬上左袒的。這些事情對於他有重大的意義。

但是當他不得不處理那建在智的基礎之上的運動時，他却很少感着愉快而得到成功。試看「近代喜劇」中對於總罷工的他的描寫吧。他所能捉到的就是把那些登場人物送到海德公園的酒肆中去工作的那種感情而已。總罷工對於他們一部分覺得是社會的事情，一部分覺得是漠然地威脅着他們經濟的安全的一種事情。高爾斯華綏先生自身所具的見解也不見得會比那個要更大些。但是把那關係作為個人的來看吧，他的感覺何等正當，他的筆致何等確定，他的觀察何等直截，實在是令人

驚嘆。

在其書籍上所表現的高爾斯華綏先生也就和實生活上所有的他一樣。他對人接物沉着，多情而又親切。他總覺得你是一個寬大的人，熱心幫助他所視為正義的事；極其細心雖僅或將惹起一瞬間痛苦的事亦不欲爲；時常深思熟慮，或許帶着威嚴。

人生並沒有激勵他，如激勵威爾斯先生一樣。他也不像蕭先生一樣，有一種根本改造人生的熱情。他對於實生活中的波利(Pollys)和劉易響(Lewisans—Wells “Love and Mr. Lewisham”中的主人公)拉利·道爾(Larry Doybs—Shaw 的“John Bull’s Other Island”中的人物)和安德紐·安達霞夫特(Andrew Udershafts—Shaw 的 Major Barbara”中的人物)那樣的人物決不親知，或毋寧是他就遇見了他們也就給他們超過他自身優雅的氣質而再傳送出來的。

他從一個很高的地方俯視着我們的世界。他不像威爾斯先生那樣，突進世間而混雜其中，也不像蕭先生那樣，站在市場中央的一個桶子上面去向着大眾高聲叫喊。

莊嚴沈靜而稍憂鬱，有一種堅忍主義者的心情（Stoic 即 Stoa 學派的人——譯者，）而且與這種堅忍主義者的心情同樣又具有堅忍主義的短處。因為威爾斯先生與蕭先生知道了他們所要達到的目標，（那原是很少有人知道的，）但是高先生却把那人心的改善，作為向那目標的唯一道路而在等待着了。

附註

這篇論文原載倫敦勞動黨報紙 The Daily Herald 後又轉載 The Living Age

（November, 1930）作者 Harold Laski 係一 political philosopher 政治學者，執鞭於

London School of Economics 他與實際的政治雖無關係，然係 Labour Party 有力的一人代表作有 The Problem of Sovereignty: Authenticity in the Modern State;

Political Thought from Locke to Bentham; Foundations of Sovereignty; Grammar of Politics; The Danger of Obedience 等

劉易士在美國文壇的地位

一九三〇年度的諾貝爾文學獎金，畢竟贈給劉易士 (Sinclair Lewis) 了。他之所以遇到這種幸運，到底有什麼意義呢？由觀察者的不同，所以解釋也就各異，不過其中有個最重要的意義，我們首先就可以覺到的，那便是雄辯地說着現代美國文學登上世界舞臺的一個確證。

美國文學如卡爾維頓 (V. E. Calverton) 幾個月前在 *The Current History* 雜誌上所登的新興美國文學之起釁一文中所說的一般，自入二十世紀以來，嚴密地說，便是自歐戰以後，才面目一新，成了本來的美國文學。以前的美國文學，不過是英國文學的同伴者罷了。美國的作家若是想得到最高的名譽，首先就非得到英國的認可不可。所以作家們並不為美國人來描寫美國的事情，反而有為海那邊的英國人做東西的傾向。說

到這個，看美國的先驅者詩人惠特曼 (Walt Whitman) 拋棄了英國及其大陸的社會的傳統，從美國的見地來寫成的詩集草葉集 (Leaves of Grass, 1856) 出版之時，無人加以一顧，直到二十世紀，才忽然被人尊重；馬克·吐溫 (Mark Twain) 輕視歐洲大陸作家們技巧上的因襲與傳統，由其獨特的立場所描寫的小說“Innocents Abroad”(1869) 也是在發表之時，無人過問，到二十世紀以後才成爲問題的等例，便可明白了。

在十九世紀的時候，也是一樣，美國的什麼都不行，英國的或歐洲的就什麼都好。所以文學家也不願發揮美國的特色，苦心慘淡來追隨英國及歐洲列強的驥尾，直到二十世紀這種風氣才爲之一變，美國文學也明確地表現着一種美國的角度了。這種變化到底是何所使然呢？這不消說是由於經濟的發展上所產生的必然的變化。

一八九八年西美戰爭的結果，使以前萬事屈於英國支配下的美國，

忽然加入世界強國之列，獲到海外的殖民地，在現代的世界確立了新經濟的，政治的地位。這樣，由二等國進而為世界的一等國，以前的風習，民情，自然發生了許多變化，美國的作家們，相信他們的文學，也和經濟的方面一樣，可以自成一派而獨立起來；於是乎自覺的運動從此便展開了。歐洲大戰的結果，使這種自信更加一層確實起來；若是美國沒有因此一戰而代替英國握到世界的牛耳，成為第一個強國的話，那它全體的變化，尤其是文學上的變化，也許不能夠收到這樣顯著的效果罷。總之，美國文學，是從那時候起，才完全脫離了英國的窠臼，產生新興的意氣，信賴自己的才能，帶着堅決的態度，去開拓新的領土了。

在開拓文學上新領土的第一步，已經被那些所謂文學上的過激派，即佛洛司特 (Robert Frost) 羅偉爾 女史 (Amy Lowell) 山德巴格 (Carl Sandburg) 及馬司塔茲 (Edgar Lee Masters) 等詩人所踏破了。馬司塔茲 的

匙河詩選 (The Spoon River Anthology) 便是這種意味上的一個可尊重的紀念碑。可是新興美國文學的開花期，大約要算劉易士帶着他那大街 (Main Street) 堂皇地登場的一九二〇年罷。

我們試觀一九二〇年的美國文壇，正是大有百花撩亂之美觀。就中發放異彩的，尤其要算它的小說壇。茲試將其主要作品舉出來看看，便有辛克萊 (Upton Sinclair) 的百分之百，花爾藤女史 (Edith Wharton) 的天真時代 (The Age of Innocence)，開莎爾 (Willa Cather) 的青春集 (Youth and the Bright Medusa) 等，再加上其他作家的小說，便有前年發表短篇集“Wineburg, Ohio”而名噪一時的安得生 (Sherwood Anderson) 的可憐的白奴隸 (Poor White)，戴爾 (Floyd Dell) 的傻子 (Moon Calf)，格爾女史 (Zola Gale) 的伯特姑娘 (Miss Lula Bett)，佛蘭克 (Waldo Frank) 的幽暗的母親 (The Dark Mother)，費吉樂爾德 (Scott Fitzgerald) 的樂園的這邊 (This Side of

Paradise) 以及劉易士的大街等，都是些新進銳氣之作，如雨後春筍一般現將出來。至於戲劇方面，奧尼爾 (Eugene O'Neill) 用他的天外 (Beyond the Horizon) 飾耀着的也都在這一年。

我們再看看那前後幾年的情形罷。一九一九年有藝術派的作家赫格斯海默 (Joseph Hergesheimer) 的爪哇·赫德 (Java Head) 和開倍爾 (Branch Cabell) 的爵楨 (Jurgen)，辛克萊的工人傑麥 (Jimmie Higgins)，得利賽 (Theodore Dreiser) 的十二人 (Twelve Men) 上面已經說過的安得生的窩海窩州溫芝堡 (Winesburg, Ohio) 等出現；一九二一年出版了赫克特 (Ben Hecht) 的愛利克登 (Erik Dorn)，巴梭斯 (John Dos Passos) 的三兵卒 (Three Soldiers) 等可注目的作品。所以在這一九二〇年的前後，舊的作家差不多都加以清算，美國文壇似乎被新進作家所左右而支配着了。這個新舊的交替，可說是前代所未有，其最顯著的特色，是文學尤

其是小說戲曲，正式批評着新興的美國社會起來。換句話說，新興美國文學的特色，即在批評地或現實地處理着美國新興社會的概論及其習慣態度，以至日常生活上所有的各種現象的一點上。最明顯地發揮了這個特色的便是我們這位劉易士。

豐富的資源以及開發它的機械的利用，使美國的暴發戶得到他們爲求着這些資源，由大西洋沿岸的舊文化之地，漸漸移向米西西比河流域的大草原了。這裏便可以看見產業中心地轉移，成了所謂中西部地方文化之發達，於是，新興文學的舞臺，也就自然地移到這一方面來了。劉易士的靈筆從“Main Street”以來，以至“Babbit”(1922)“Arrowsmith”(1925)“Elmer Gantry”(1927)等所展開的舞臺，完全是這新興布爾喬哇階級所作出的“Prairie”，即大草原地方的文化和生活。

得到了這種安易生活的人們，必然地陷於一種自己滿足之中，浸潤

在地方的偏狹之見 (Provincialism) 裏，信奉一切生活價值還元於物質的唯物主義，滿足於狹隘的思想，因此竟產生了所謂 Americanism。奪了個人精神的自由的機械主義，和劃一主義占了優勝。個人的權威常常要服從社會的標準。物質上雖有安易的生活，然事實上個人的生活窮極起來而難於滿足，這也是必然的趨勢，於是乎便產生了美國的 Bourgeois Pessimism。可以稱爲新興美國文學的文學，大同小異地都是交混着這個滿足主義和悲觀主義而表現着。劉易士的諸作上，尤其可以看出這種傾向，差不多作爲一種特色地描寫着。所以我們可以把他的作品看爲代表的國民文學。這樣看來，劉易士之得到諾貝爾文學獎金，毋寧是當然的事了。

得利賽、赫格斯海默和花爾藤女史，他們都帶着批評的靈筆指出了新興的美國。但他所處理的時代，比較很早，沒有達到豐滿的狀態，開莎爾女史所取的道路差不多與美國國民的悲觀方面，完全沒有關係；安得生

也不一定始終是再現着美國國民的安逸和悲觀主義。只有劉易士一人，完全與美國的自己意識時代共生着，而從那裏發見了藝術的題材。

他的文學的生涯，雖然是我們的雷恩先生（Our Mr. Wren），無罪者（The Innocents），工作（The Job）等開始，不過這些作品，我們說都是爲寫大街（Main Street），巴比特（Babbitt）的準備。大街一現出來，不僅風靡了大戰後美國社會，即英國和歐洲大陸的讀書界都受了很大的波動。那小說中所說的的世界苦或新時代的厭世主義（Weltschmerz），一時竟成了一種普通的流行名詞，到一九二二年巴比特出世，忽然又發生了一種‘Babbittism’，劉易士的小說，如何地膾炙人口由此可以想見。大街一書不僅只是把他的名聲傳遍世界，也是一種傾注他的觀察力和諷刺的力作，以前從未有人試過的，對於凡俗美國最嚴格的暴露史。這本小說是以一個叫作‘Carol’的新女性，從專門學校受了教育之後，作一職業婦人走出到社

會上，不久便和一個人口不到三千的‘Gopher Prairie’小鎮上的醫生結了婚的女人做主人公，而描寫的一部小說。那個女人聰明而浪漫，常常做着美的生活，美的城市的夢，只要有機會，頗想把那廉價的享樂所容易滿足的鄉村的一切改造一下。這位 Carol 正是美國中西部地方的新波華荔夫人 (Madame Bovary)。她抱着波華荔夫人同樣的理想和夢，畢竟沒有能夠將環境改造過來，一生過着不滿的生活。那種生活到了漸漸不堪的時候，波華荔夫人於是自殺了。而夏洛爾却妥協起來，回到最初那種安分守己的生活中去了。這兒正是一個對照，正是一五〇年代的法國和一五二〇年代的美國所不相同的地方。大街在種種的意味上，可以和弗羅貝爾 (Fraubert) 的波華荔夫人來比較。今日的美國小說的著者米蕭說「以藝術家的地位說起來，其實劉易士並沒有達到弗羅貝爾的水準。弗羅貝爾的文體非常 Plastic，可以娛情悅目，同時且可以悅耳。劉易士却始終不外一點敘述，

不過他作中的事件和人物都活現如生，可以呼吸，可以說話——這一點却勝過弗羅貝爾了。這却是一種適評。

從來沒有一種什麼作品，比大街還要更 Vividly 把美國 Petit Bourgeois 階級的姿態描寫出來了的。對於那階級的凡俗與低調，大街的作者，却用一種嘲笑諷刺之筆，輕描淡寫出來，這種傾向在“Babbitt”和“Arrow-smith”上，也可顯明地看出。他最近所作的“Dodsworth”（1929）不待言，更是激烈地批評着現代的美國。

（宮島新三郎作）

奧尼爾的生涯及其藝術

奧尼爾的生涯

奧尼爾 (Eugene Gladstone O'Neill) 以一八八八年十月十六日生於紐約第四十三街百老匯 (Broadway) 的 Barrett House, 看他的姓氏的寫法, 便可知道他是承受着愛爾蘭人的血統, 父親既是從愛爾蘭移來的僑民, 母親也是一個生在美國的愛爾蘭人。奧尼爾的父親, 名叫 James O'Neill, 是當時美國的一個很受歡迎的名伶, 平生以演大仲馬的蒙特·克利斯脫 (Monte Cristo) 著名, 說到蒙特·克利斯脫的詹姆斯奧尼爾, 幾乎沒有誰不曉得的。奧尼爾的母親, 是一個很有信仰的敬虔的婦人, 他的名字叫作 Ella Quinlan, 她是在中西部 (Middle West) 的修道院裏受的教育, 現

代美國有名的劇評家 G. J. Nathan 的母親，便是他當時的同學。Nathan 的母親說，奧尼爾的母親原是一個很漂亮的姑娘，信仰極深，當時在學校裏頗爲一般人所敬愛；所以她後來雖然是嫁給一個伶人爲妻，但她並未習爲女優，反而對於劇場的空氣和那些人們，抱着一種嫌厭之感。

奧尼爾在孩提時代，都是隨着他的父母，在美國這城跑到那城，直到達學齡（七歲）時，纔進了一個 Catholic 的小學校，他便在那裏，過了六年間嚴格的寄宿舍的生活。小學校畢業後，一九〇二年便進了 Stanford 的 Betts Academy，到一九〇六年，即他十八歲的時候，在那學院裏畢業，當年的秋天，便升入 Princeton 大學了。可是第二年的夏天，剛剛到了學年試驗的時候，因爲一點小小的惡作劇，竟使他受了短期的停學處分。雖在那以後不久，他就復了學，然這種打擊，早已使他對於當時的大學生活，失了興味，他沒有終業，便到他父親有關係的一家通信販賣公司當書記去了。那

種店員生活，自然更不適於他的趣味，他正在厭倦之時，恰好那公司倒閉了，他纔好容易舒了一口氣。從這以後，直到他走進作家生活為止，他都是過的毫無秩序的放浪生活。

一九〇九年他在紐約和 Kathleen Jenkins 結了婚，翌年便生了一個兒子。但這次結婚並沒有得到幸福的結果，剛到一九一二年，便在法庭上正式離婚了。

一九〇九年的冬天，他被一個當鑛山技師的友人所勸誘，曾到中美地方去作金鑛的探險，當時他的箱筐中所藏的書籍，便是一些 Jack London、Conrad、Kipling 或 Marx、Kropotkin、Nietzsche 等的著作——那結局自然也是歸於失敗了。在中部那陰沉的天氣和放縱的生活，使他不僅沒有挖到金鑛，反而染了一身惡性的熱病回來。當時他父親正和 Violo Allan 在演着 White Sister，遊行于各大城市之間，他便加入這個演劇團，做個

副團長，由聖路易到波斯頓，繼續巡遊了二三個月，後來這劇團停止出演，他才開始第一次放洋。

他最初的航海，是從波斯頓到白諾斯愛萊斯，海上纔兩個多月。到岸以後，便入維斯挺好斯電氣工廠裏做事，但不久即厭，又改赴拉甫拉塔的一家羊毛店供職，隨即又辭了出來，再赴白諾斯愛萊斯，進了勝家縫衣機器公司當事務員。奧尼爾是這樣更換了許多職業之後，便乘了一個滿載家畜的貨船，經過非洲回到紐約了。

回到紐約以後，奧尼爾便在Jimmy the Priest's的埠頭上，找了一家密買的酒場住下了。想起當時的事情，奧尼爾曾有下面這樣的一段記錄：
In New York, I lived at 'Jimmy the Priest's: a Waterfront dive, with a back room where you could sleep with your head on the table if you bought a schooner of beer……' 那大約是一家，每個埠頭上都有的娼窩。賭徒酒鬼，無賴漢等出

入的魔窟吧。奧尼爾大約在那裏過了一種賭博與酒色交錯的糊塗生活呢。青黃不接時，便到海上去找個水手當當，及到積了幾個錢，又回到這酒坊裏來，這便是奧尼爾當時的生活。這種情景，在他的戲曲“*The Long Voyage Home*,” “*Anna Christie*,” 等作之中，很可以想像出來。大約那些作品，都是取材於當時的實在生活，而做出來的吧。

這種生活繼續了不知幾個月之後——那確定的期間，就是他自己也記不清楚的樣子——他又以船員的資格乘紐約號赴校斬甫頓去了，不久便又乘非拉德非亞號回來。這便是他最後一次的航海，時在一九一二年的春天。

在這次航海回來以後，有天他賭錢大獲勝利。於是他便帶了那些錢，到紐·奧爾縣去了。那時他父親正在那裏演他那得意的拿手好戲蒙特·克利斯脫。這個不肖的兒子，久別之後，好容易才在此地會見了他的雙

親，他便向他們要求赴紐約的旅費。但他的父母，並沒有容納他這種請求，而要他自己加入劇團扮演一個脚色，以謀回家的川資。他當時沒有辦法，只好聽了他父親的話，加入了那劇團，便預備在蒙特·克利斯脫一劇中出演。他所扮的是監獄的看守，他雖嫌厭，但也無法，畢竟是這樣跟了他父親走遍了西部的許多城市。直到大約十五星期之後，演劇季節告終，他才跟了父母回到家來。

入秋以後，他開始去當新聞記者，在普通記事之外，他又常將詩稿發表，在那裏他幹了半年，這半年的記者生活，對於他決不是沒有趣味，也決不是沒有益處。尤其是得以結識了當時的編輯主任 Frederick Latimer，他常給奧尼爾以鼓勵，使他增加勇氣不少，他後來對人說，想起當時情形，實在使他很是愉快。最初發見奧尼爾的文才的，實在就是這位報館的編輯主任，奧尼爾說：“He’s the first one who really thought I had something to

say and believed I could say it。奧尼爾今日之成功，這六個月的環境實在很有影響。

就在那年的十二月，他損失了健康，這自然是因爲他連年的放浪生活，以及過飲的結果，生來既不強健，更那堪風雨的磨折，他受了醫生診驗之後，便知道他已得了肺結核了。因爲醫生的勸告，正在聖誕節前夜，人家喜笑顏開，慶祝不暇，他却進了 Connecticut 州 Wallingford 的 Gaylord Farm 療養院。

住在這療養院裏，奧尼爾生活上極感寂寞，不禁追懷往事，歷歷如在目前，他遂發生一種欲望，想把自己的過去，用文字記錄下來；想將他對於人生的體驗一一寫出；想將他的哲學，他的夢想，用一種美的形式表現。雖然他未及即時決定他終身事業，但他那時却發見了一條新道路，想賣文以求生活。所以我們可以說，他在 Gaylord 五個月的醫院生活，決定了他的

命運，給了他生涯上一大轉機。

他從這療養院出院的時候，正是一九一三年的初夏，出院以後，回到他雙親前稍住，即赴郎·愛蘭的海岸，寄寓於一英人之家。在那裏他住了一年有奇，除讀書，休息，運動以外，未就他職。一面休養，以求恢復他的健康，一面却寫成了十一篇獨幕劇和兩個長篇戲曲，另外還有幾首小詩。他原是想以詩人而終其身的，不過到了這時，以戲曲家問世的決心，早已不可移動了。他在那一年多，似乎讀了很多書的樣子。他自己說：“I read about everything I could lay hand on: the Greeks, the Elizabethans—Practically all the classics—and of course all the Moderns, Ibsen and Strindberg, especially Strindberg。他既讀了這許多戲曲，有時興致來潮，提筆而從事創作，自然是應有的事，創作慾自然不是無緣無故而起來的。他既寫成了這許多東西，自然想要發表。所以他問他父親要了點錢，便從他那盈箱的劇本之中，

選了五個獨幕劇自費出版了。那便是我們現在視爲奧尼爾之處女作的“Thirst and Other One-Act Plays”，出版書店爲波斯頓的Richard G. Badger，時在一九一四年。

他在這樣讀劇作劇之中，不知不覺對於戲曲的趣味日深，很想有組織地將其作法，技巧等去研究一下，恰好當時Harvard大學有一個有名的演劇學者Baker教授，正在講着他那得意的演劇講義。所以奧尼爾從了友人Clayton Hamilton的勸誘，於一九一四年之秋，便進了這大學，隨Baker教授進行學術的研究了。在教室裏那初級的講義，對於奧尼爾並未惹起任何興味，也未得到什麼啓發，但他個人地却從Baker先生那裏，學了不少的知識。教授不絕地對他加以鼓勵，循循善誘，不失良導，並想使他在那裏專攻二年，可是奧尼爾因缺乏學費，剛剛一年，就退了學。在校的一年間，他僅只做了兩篇戲曲。一爲“The Dear Doctor”(One-act farce) 一爲“The Second

Engineer”兩篇都不見得那麼好。

從一九一五年到一九一六年冬天爲止，奧尼爾留在紐約的 Greenwich Village，接近着一些工運的急先鋒，I. W. W. 的黨員和無政府主義者，同時又結交着一些住在這一帶的下層階級的黑人和意大利人等。那以後不久，他便認識了組織 Provincetown 劇團的一羣人，即 George Cram Cook, Susan Glaspell, Frank Shay, Harry Kemp 等等。

奧尼爾的作品最得到成功的，便是“Bound East for Cardiff”，不消說，表演這劇的，就是 Cook 等的 Provincetown 劇團。Cook 的夫人 Susan Glaspell，原是與奧尼爾並稱的名劇作家，當時，即一九一六年的初夏，有天人來對 Glaspell 說，有個人帶了滿滿一箱的戲曲來這城裏了。Glaspell 聽了回答說：“Well, tell him we don't need a trunkful, but ask him to bring one.” 隨即拿來的，便是這“Bound East for Cardiff”，Glaspell 接了一讀，便爲驚

倒，Cook也很被感服了。那正當演劇季節，這劇本便馬上在 Provincetown 的 The Wharf Theatre 上演了。關於這個，Cook 後來對人說：“You don't know Gene (即指奧尼爾) yet. You don't know his plays. But you will. And the world will know Gene's plays some day. This year, or the night he first came to Provincetown and read us *Bound East for Cardiff*, we know we had something to go on with.”就在那個夏天，在同一劇場裏，“*Thirst*”又繼續上演。而且這些戲劇，作者自己也都登臺出演了。

奧尼爾的出現，對於今日 Provincetown 劇團的存在，很有重大的關係。換言之，Provincetown 劇團，因為奧尼爾的加入，才有今日這種光榮的地位。不過我們也可以說，奧尼爾之有今日，也就是由於這個劇團。他在一九一四年從父親那裏要了一點錢，自費發行的“*Thirst and Other One-Act Plays*”，並沒有售得多少，在入哈佛大學以後，也曾兩次拿了她的戲曲向某劇場

交涉過，但兩次都被退回，這樣一個無名的青年作家，竟得 Provincetown 劇團將他從屈辱不遇之中提攜起來，而使他得到今日這樣名震全球的榮譽，知遇之恩，奧尼爾自不能忘。他自己的告白，說“*I owe a tremendous lot to the players—they encouraged me to write, and produced all my early and many of my later plays……*”，他也許是到 Provincetown 以後才發見自己的存在，而努力從事創作的吧。

一九一六年的夏季開演告終，Provincetown 劇團的人們都回到了紐約，由奧尼爾的提議，便在馬克多格爾街，建立了一個劇作家劇場，又依他的意見，專演美國的新劇。

在這個富有意義的一九一六年，奧尼爾却寫成了一篇獨幕劇和一篇三幕劇，但今日尚存在的只有“*Before Breakfast*”，“*He*”，“*In the Zone*”，“*The Long Voyage Home*”，“*The Moon of the Caribbees*”五篇而已，其餘的似

乎全被毀棄了。

一九一七年他似乎一篇戲曲也沒有寫的樣子。但到一九一八年，他又寫了“Till We Meet”，“Shell Shock”，“The Rope”，“The Dreamy Kid”，及“Where the Cross is Made”等五篇獨幕劇，和“The Straw”，“Beyond the Horizon”兩篇三幕劇。尤其是最後一篇，即“Beyond the Horizon”一出，使他一躍而為全美劇壇的明星，又得了普利查的獎金。從這以後，他每作問世，都要惹動全世界劇壇的聽視。

一九一九年以後，他就再沒有寫獨幕劇了，彷彿那種短小的東西，不足以充分地表現他的文思似的，他說：“I am no longer interested in the one-act play. It is an unsatisfactory form—cannot go far enough. The one-act play, however, is a fine vehicle for something poetical, for something spiritual in feeling that cannot be carried through a long play”，他以前的獨幕劇，尤其

是卡利浦之月，大都是富於詩意的，以後的長篇，却更接近於現實方面，描寫人生益更複雜，而那種詩味及青春的憧憬，已不可多見了。總之，一九一九年是他創作上一個轉換期，所以從一九一三年他開始立意獻身劇作以後，直到一九一九年這六年間，有人將它喚作奧尼爾的「習作時代」。

自其出世作“Beyond the Horizon”，博得了全世界的聲名以後，他更沉溺於讀書，而埋頭於劇作了。他雖在從事劇作，但甚至劇場都不願去，他有次回答一個新聞記者說，“I hardly ever go to the theater……although I read all the plays I can get. I don't go to the theater, because I can always do a better production in my mind……Nor do I ever go to see one of my own plays……”他差不多專心致意，閉門杜客，在家從事劇作，如“*The Emperor Jones*”(1920)，“*Anna Christie*”(1920)，“*The Hairy Ape*”(1921)，“*Desire Under the Elms*”(1924)，“*The Great God Brown*”(1925)等等傑作，相繼

產生，及至“Lazarus Laughed”（1927）“Marco Millions”（1927），“Strange Interlude”（1928）等作問世時，其天才更充分地發揮了。

他在一九一八年又與 Agnes Baulton 結了婚，重入了光明而幸福的夢境，生了一男一女。他這位第二次的夫人，確是一個模規的劇作家的妻子，相夫有方，獎勵備至，奧尼爾有今日之成功，亦多賴此賢內助云。

奧尼爾雖半生浮浪，然性格真不像一個放浪者，他非常小心多禮，實在是一個神經質的熱情的人。他除了關於自己的藝術以外，很少與人爭論。他在著作與讀書之暇，也常打網球，划船，泅泳，以注重衛生。不幸自一九二八年初頭發表那大作奇異的插曲以後，因內容的關係，惹起了一部分人的非難，竟至有損他的健康，使他放浪時的舊病復發，醫生勸他轉地療養，他便到了溫和的南歐，幸而在法國住了不久，病就好了，於是他便實行了他多年希望的東洋之遠遊。在一九二八年的年末，他曾到了上海，可惜

他是在病後，他住在旅館裏避不見客，所以許多人都不得，連歡迎會都沒有開得成功。這也許是因為氣候變換太激烈了的原故吧，使他再臥到病牀上，到一九二九年的初頭，一時竟傳有危篤之說。所以等到稍爲好了一點，他便匆匆整裝歸國了。

一九二九年聽說他又和他第二次的夫人離了婚，攜着一個曾演過他的戲曲的女優 *Carlotta Morterey* 的手，同到法國去了。以後他便發表了“*Dynamo*”一劇，聲明是三部曲之一，並說不久即將發表那第二及第三兩部的“*Without Ending of Days*”，及“*It Cannot Be Mad*”，但不幸至今尚未出來。最近我却買到了他另外一部 *Trilogy* 總名叫 *Mourning Becomes Electra* 卽第一部爲 *Homecoming*，第二部爲 *The Hunted*，第三部爲 *The Haunted*，內容三部共十三幕，聽說可以連演三夜呢。

奧尼爾生於一八八八年，現在正當壯年，以他的天才和努力，今後對

於戲曲界和演劇界的貢獻，實正未可限量呢。

奧爾尼的藝術

照以上所說的看來，奧尼爾與戲劇的關係，大半是環境所養成，他一生下地來，同時就被一種強烈的戲劇的空氣所包着，也可以說他從出世以來，便和演劇結了不解緣，而定下了他終身的運命。不過單只這種事實，就能使他產生後來那些偉大的作品，這話也不盡然，他的作品根本原素，還是他後來的放浪生活。從放浪生活而得到的許多珍奇的體驗，才真是他那些強而有力的，直迫人心的作品的內容。即我曾譯出的“*The Moon of the Caribbees*”，也無非是他當時體驗的一端。

他所描寫的大都是一些爲運命所播弄的苦人們。無論怎樣奮鬥，都不能戰勝運命的威壓的，那些永遠沉淪在痛苦中的人——爲自然，文明，

情慾等所戰敗而毀滅的人——便是他所最愛用的題材。他初期的獨幕劇，大部分是在海上失敗了的人們面影，至“Beyond the Horizon”，“Desire Under the Elms”等，便是爲激昂的愛慾所毀滅的人生，更進而至於“*The Hairy Ape*”等作，則爲反逆文明而苦惱的人生。除了最近的幾種作品之外，其他差不多全是描寫農工中的薄倖者。水手，火夫，小農，娼婦，黑奴等都是他作品中的主人公，海洋，石田，貧民窟則是他作品的背景。這些人物，場所，都是他放浪時代所終日接近的。這種悲慘的生活，他自己都親嘗過來，所以不能忘記，提起筆來，也就自然而然而流露於紙上了。一個有心的人，對於自己親眼目擊，本身經歷的人間的顛沛，怎能緘默不言呢！怎能忍住不將它申訴於世呢！他的作品既是這樣產生出來的，所以都是充滿着熱情的力量，我們讀他的作品時，不由得不爲他所捉住，而與他作中的人物同感着痛苦。

單是因爲他那些複雜而深刻的經驗，便能產生他那許多偉大的作品嗎？我們自然也不能肯定的答復。我們決不能忘記他藝術的天才。他的才能，實在是不可多見。Sixteen Authors to One 的著者 David Karsner 說，在天才上 O'Neill 和 Allan Poe 是兄弟，Poe 在詩歌與散文中所夢想的東西，O'Neill 却用了戲曲的形式將它表現出來了。奧尼爾是否與亞倫坡有一脈相通之處，我們不能貿然斷定，總之，在表現他自己的思想上，奧尼爾確是很具有天才的。各種戲曲的形式，他都能自由地驅使，沒有什麼語言，不成爲他表白自己的利器。天分這樣高的戲曲家，實在少有；有時用純客觀的立場來描寫人生，有時又試用他純主觀的表現；有時留連於現實之中，有時又飄忽於神祕之境；有時一人獨白，有時多人對話。其技巧與表現之微妙入神，實屬於奧尼爾獨自的世界。到底非其他羣小作家，所能模倣得到的。我們不妨試將他幾種重要的作品，簡單地來檢討一下。

以年代爲序，試將“Beyond the Horizon”，“The Emperor Jones”，“The Great God Brown”，“Strange Interlude”四種，提出來看看吧。我們若不看作者，同時將這幾種作品披閱一下，大約誰也不會說是同一人之作。在這幾種名作之中，技巧，形式，內容，都莫不有極端的變化，實可代表他作品的四方面。

“Beyond the Horizon” (in 3 Acts)，是一篇寫實的作品，描寫一個有詩人氣質的弟弟，和一個彷彿是生來的肉體勞動者的哥哥，介乎一個在精神上並無充分的教養的女人之間，轉入一種錯誤的運命中，而不能擺脫的人生悲劇。他所用的手法，單刀直入，使讀者或觀客一見不忘。其次的傑作，便是“Desire Under the Elms” (in 3 Parts)，內容寫着一種刺心的愛慾的世界。以上兩劇，都是以悲慘的農民爲題材。這以前的作品，尤其是初期的獨幕劇，差不多全是用同樣的寫實的手法所描寫的海洋悲劇。描寫

可憐的水手父女的人情悲劇“Anna Christie”，就全是寫實的筆致所寫成的名作，在一九二二年也和“Beyond the Horizon”一樣，得到了 Pulitzer Prize。

“The Emperor Jones”就和上述的寫實作品，趣味完全不同。這是描寫在美國的白人文明之中龐大的黑人 Brutus Jones，回到他自己的蕃地，利用他在文明國所學來的奸滑，竟做了黑人的皇帝，但不久遭其人民的反叛而逃到森林之中，陷入他自己所作的策略之中而死，一個這樣內容簡單的悲喜劇。不過，內容雖簡單，而他所用的手法，確是高妙已極，劇中心理的表现，亦極富於魅力。全劇共分八場，只有第一場場面是皇帝蔣芝的宮廷，其餘的場面，都是在森林之中。而且除第一場與第八場之外，都是蔣芝一人的獨白。我們讀此劇時，便不由得要跟着那脫了一切文明的假面的原始人蔣芝，同步入他那恐怖和懊惱的心理過程中。尤其是這劇中所用的單調的咚咚鼓聲，成爲強而有力的要素，給了讀者及觀客一種最有

效果的印象。與上述的“Beyond the Horizon”比較起來，那裏確有一種很大的差異。那這里所用的是與寫實主義成爲正反對的，將人們的內部生命表現得最顯明的表現主義的手法。這種內容的作品，只有用這種形式，才能發揮其最大的效果。奧尼爾對於一切戲曲形式，都能運用自如，圓熟已極。不僅毫無造作之痕，而且能如材適用，恰到好處。這裏，正是奧尼爾的偉大的地方。與這有同樣的傾向的作品，另外尙有一篇“*The Hairy Ape*”，寫描無智的火夫 Yank，正和一個毛猿一般，爲機械、文明、權力、社會等所蹂躪，其生其死，比動物園中的野獸，還要悲慘，此情此景，活躍紙上，真是對於現在這種矛盾而不合理之社會的一篇極好的諷刺之作。一篇立體的，動的，強而有力的作品，至今仍與“*The Emperor Jones*”同爲世界各國的劇場所常演的名劇，聲譽既隆，稱贊備至。至於那以黑人街爲背景，以白人和黑人的離婚及因此而惹起的悲慘的結果爲主題的“*All God's Children*”

luns Got Wings”一劇也是與前二者傾向略同的名劇之一。

一九二五年發表的“The Great God Brown”，是一篇象徵的作品，以現代的唯物主義者的主人公 Brown 為中心，而將立於肯定人生與否定人生之岐路上而彷徨的智識階級 Dion Anthony，永遠的姑娘 Margaret 暗示着大地的女人 Cybel 等人交錯其間，釀成一種現代生活的悲劇。這個與上述的寫實主義的作品，及表現主義的作品手法完全不同，顯明地帶着許多象徵主義的傾向了。尤其是這劇中所最要注意的事，便是作者在此地使用着假面，想將各人內部生活的陰影，更光明地具象化。他這種企圖是得到成功了，用假面表演在西洋雖是從希臘時代就有了的，可是使它現代化而用時又能收到充分的效果，這確是奧尼爾獨特的偉大天才的表現。繼此作以後，到一九二七年，他又發表了“Marco Million”和“Lazarus Laughed”兩篇。前者是以著有著名的東洋旅行記的馬可李羅為中心，後

者是以被基督使其從坟墓裏蘇生的白塔尼亞的拉查羅爲中心而攪以史事，所寫成的神祕的象徵劇。兩劇的登場人物都非常的多，打破從來的舞臺構成法，變化莫測。尤其是前者充滿着東洋的神祕，以及詩的情緒，而又有諷刺，實在是一篇極有趣味的戲曲。

一九二八年發表的，便是那第三次得到Pulitzer賞金的，內容奇離的“Strange Interlude”。全書差不多三百五十頁（Jonathan Cape全集本）上演時間達五個鐘頭，其量已很可觀，內容將人生的複雜的心理，以新的獨特的技巧表現出來，其質亦不多見，實在算是達到他至今所發表的全作品的高峯了。作者在此劇中描寫着主人公，子孫三代的人物，過去爲現在所毀滅，現在又爲未來所損壞。現而又消，消而又現的，出沒無常的生命，由於愛情的生命創造和創造之後而來的寂滅的人生，在運命之前惟有委身屈伏的人們——如此等等，作者都使其在這劇中登場了。在這裏我們便

可以看出作者自身的哲學和詩來。從放浪時代栽培，漸次進展發達的作者的思想哲學，以戲曲的形式，經寫實主義，表現主義，象徵主義而來的筆致，到此渾然融合爲一，而產生出這一篇空前偉大的作品“Strange Interlude”了。尤堪特筆介紹的，就是他在這戲曲中，毅然使用着巧妙的 *aside*，以作心聲，將說的言語與想的言語區別出來，試用着新的技巧以描寫人類的複雜心理，而且都得到成功了。確是一篇偉大的描寫，同時又是一種優秀的心理小說。對於此作批評家 G. J. Nathan 曾說：“Eugene O'Neill has written the finest, the profoundest drama of his entire career, a drama, I believe that has not been surpassed by any that Europe has given us in recent years and certainly by none that has been produced in America”。

一九二九年奧尼爾所發表的“Dynamo,” 是一種描寫科學與宗教鬥爭的問題劇，雖不能說是無謂的主題，然已不及前作“Strange Interlude”。

的複雜多趣了，不過，他想將近代美學上的所謂機械美，建立於舞臺之上的，這種新技巧，實在值得我們的稱贊呢。

我們讀奧尼爾時，尤其是讀他那些初期的海洋劇及農民劇時，最使我們注意的，就是他能巧妙地使用那些水手農民黑人等的方言俗語。用不同的語言，來表示種種人的性格，這確是他的特長。譬如“The Moon of the Caribbees”，一劇中，登場人物有純粹的美國人 Yank，有愛爾蘭人 Driscoll，有英國人 Cocky 和 Smitty，有荷蘭人 Big Frank，有北歐人的 Olson 等等，他們的國籍各有不同，因之說出話來，辭調各異，但奧尼爾却能巧妙地分別出來，使他們人人都能活在這劇裏。其實，這樣複雜的語言，要用一種文字，表現出來，真不是一件容易的事。我覺得這是不能滿足地翻譯出來的，要真正得到他那行間字裏，音調抑揚的真味，非讀原文不可，所以我譯此劇是用對譯加註，使讀者能由我的譯註而研究原作，奧尼爾在這篇

詩劇中，對於那些言語，不僅是單用來表現地方色彩和階級的差別，而且即本質的精神和現實生活裏面所有的矛盾，都賴此而完全表現出來了。他使用這種複雜的言語而在藝術上得到成功，全是他放浪生活的體驗所給與他的特權。別的作家是不容易做到的。

辛克萊和他的作品

這篇文章根本就可以不做的。我除了私人和辛克萊有幾次函札往還之外，也許目下中國的讀書界比我知道他的地方更多罷。說到繙譯他的著作，我至今也祇譯了他三部小書：即地獄、現代戀愛批判、百分之百；而別人如易坎人等都一手譯過他的幾百萬字。但我現在仍要提起筆來寫這篇似乎是多此一舉的文字，原因不外有三種：現代雜誌要出『美國文學專號』，我是一個喜歡美國文學的人，所以樂得來湊湊熱鬧；加之現代編者一再地慫恿，盛意難却，平素因為每天都是忙着編新中華，沒有工夫替朋友編的雜誌寫文章，這時正好利用這個機會寫點東西，以謝平日的疏懶；還有一點，最近閱報知辛克萊快要做官了，他如果把他近年來的理

想實現了——即是說把他書本上的夢想做成事實，真的當了加州州長的話，他一定有一番新猷，惠於美國一部分的羣衆罷。我在這時候，把國內讀書界對於他的記憶提醒過來，也許不至於全無意義罷。

曷普登·辛克萊 (Upton Sinclair) 以一八七八年九月二十日生於美國馬利蘭州 (Maryland) 巴爾蒂穆縣 (Baltimore)。他家並不是世代書香，而是一個海軍的世家。祖父 Arthur Sinclair 是一個海軍少佐 (Lieutenant Commander)，在一八五二至一八五四年間曾在白利 (Perry) 提督的麾下，指揮着一個兵艦遠征東方的日本。爾後，在美國南北戰爭的時候，戰於英國海岸，艦被擊沉殉難。在那以後，辛氏一家便隨着南軍的敗北而沒落了。亞撒 (Arthur) 的第三個兒子，便是曷普登 (Upton) 的父親，他雖遭家不造，父親戰死，但大少爺脾氣仍不能改，想起從前那貴族一般的生活，尤其不能忘當日的嗜好。喝酒成爲現代唯一的慰藉，他也就祇好從中間

找生活了。他便以販酒爲生。後來和鐵路上一個會計主任的女兒結了婚，經濟雖不大豐裕，夫妻感情卻甚篤，對於他們的愛的結晶品曷普登尤爲鍾愛。

曷普登因爲受着一種傳統觀念，很小的時候就抱着將來投身海軍的志願。幼年因爲身體孱弱，直到十歲時爲止，都在家裏受着母教。他父因爲看着家裏的破落，越是窮苦，越要喝酒，常常要向妻子家裏去求援助。少年曷普登看了這種情形，益發觸動他敏感的神經，自家生活的貧苦，親族生活的豪奢，給了他一個顯明的對比，而感到自然的經濟原則：“To each according to his needs.”他後日的傾向，也許在那時候，就得了一點暗示了。一八八八年，他在十歲的時候，全家遷到紐約，才正式入學校讀書。十二歲畢業小學（Grammar School），這兩年中他讀了許多冒險小說。十三歲的夏天，在他伯父的家裏，又讀了彌爾敦和莎士比亞，又在哈孟雷特上發見了

他空想中燦爛輝煌的面影。因為哈孟雷特正是和自己一樣的反叛的理想主義者呢。

一八九二年他瞞了年紀進了紐約的大學，十八歲畢業，就得了文學士的頭銜。在他自傳小說裏“Loves Pilgrimage”，中會這樣寫着：

『這個窮學生在大學裏，最困苦的事情，就是最初幾個禮拜讀完了教科書，以後除了在教室裏作詩和給教授們畫像以外，沒有別的事做。』

對於南部的似是而非的貴族主義他已是憎惡，就是對於卡萊爾（ Carlyle）他也認為是民主主義的叛逆者，對於拉斯金（Ruskin）他覺得他並不是民主主義者而僅是博愛主義者而已，因此他對於他們都無信仰而終於拋棄了。十四歲時他由母親帶着常到教堂中去，因此他認識了一個牧師，少年辛克萊便向他質問了他對於神學上的疑義，同時又讀了基督

教的經典，於是他便解決了一個謎，而對於宗教也完全否定了。牧師和經典都無力來擁護他們的自己的教義呢。

他最初憧憬着耶穌，後來幻想着哈孟雷特，最後，雪萊完成了他第三的理想人物。他讀了雪萊的雲雀歌極爲心醉，他祇想將來做一個詩人。他之所以抱着這種希望，那最大最高的解釋，就是因爲詩人雪萊說道：「詩人是世所不容的人類的立法者」(The poets are the unacknowledged-legislators of mankind)。

他從十五歲起就操起筆墨生活來，常寫點笑話或短詩向各雜誌報章上去投稿，一個禮拜賺得四五塊錢。從此以後他的生活就是靠着他自己一枝筆來維持的。後來在“Argosy”等冒險雜誌上發表“In the Nest of Visconti”和“In the Days of Decatur”等作，而惹起了某通俗小說的出版家的注意，竟按月給薪僱了他去。從此他便登上了文士生活的舞臺，一個

禮拜拿到七十元，便自己僱用了兩個速記者，而大量地生產了。據他自己說，他在二十歲的時候，一年曾寫過兩百多萬字。

一方面他在科崙比亞大學裏念書，自修着德文、法文和意大利文，由德文讀了尼采，很受了他的影響，但對於他那“Obedience”的教義，認為是『不適於自由人的奴隸道德』而加以輕蔑了。他讀了歌德，又爲之傾倒。這時候他很討厭酒色，尤其是對於女人，他認為是人生可怕的誘惑，而多少帶着一點病態的恐怕心。

在二十一歲時候，他爲着便於看書起見，移居鄉間，不意竟和了一個每天給他送飯到這森林茅舍中來的姑娘，發生了清教徒一般的愛，積極進展，在一九〇〇年的秋天，他們就結了婚。他們的戀愛經過，後來在他著的愛的巡禮一書給我們報告了。

他在創作慾望最高潮的時候，最初寫的東西便是“Spring Time and

Harvest”，後來改爲“King Midas”了。這部書他作爲“*For the Purpose of Increasing Helpful Readers Among the Humble People of Our Land*”叢書的第一冊而自費出版了。

他們在結婚的第二年，就生了一個兒子。翌年出版了“*The Journal of Arthur Stirling*”，書中充滿着作者憂鬱的感情，詩人之不遇，其憤慨溢於言表。寫了這本書以後，他便放棄了詩人的生活，而轉向到實生活上，去，即自覺到藝術領域中的階級意識了。這本書出版不久就爲社會主義者喬治·赫倫所知，因對作者給以青睞，辛克萊便在他的影響之下，急轉直下地改變了方向，那對於科學的關心，對於達爾文進化論的肯定，對於教會與神祕主義的否認，對於歷史的趣味和民主主義之理想的信念，對於階級社會之正義與憎惡的感情，又如對理想鄉的傾向，叛逆革命家的自己認識等等，給他社會主義的新世界觀建築了一個基礎，第二部作品

“Prince Hagen”便很可以看得出這種動向來。

這以後出版的便是以南北戰爭爲背景的三部作“Manassas”。這是作者最初的一部寫真小說。小說家傑克·倫敦評爲『我曾讀過的內戰小說中最好的一部。』就在這年（一九〇四）的歲暮，他在做罐頭的城中（Packing town）做了七個禮拜的工，得了不少的實地經驗，第二年即一九〇五年便寫出了他那部轟動世界的名著“Jungle”（屠場）而在社會主義的報紙“Appeal to Reason”上連續發表了。這部名作後來刊印成書，在國內銷行如飛，外國競相逡譯，一時竟被譯成了十七種外國語。美國政府因爲這部書而設立了羅斯佛調查委員會，同時對於其他一般的產業機關的調查熱，也就高昂起來，不過小說上所具有的社會主義的意義，決非他們那新興小資產階級所願一顧的，所以辛克萊在美國，竟被視爲過激派，而畏之如虎，多替他做了許多反宣傳呢。

名作“Jungle”一出，一時竟捲起了對資本主義疾視的大波浪，它便成爲所謂“Muck-raking”的急先鋒，而暴露資本家罪惡的作品，相繼出現於各雜誌報章，幾成爲文壇的一種風氣。辛氏自己也專致力於這一方面，隨即著了“The Metropolis”，攻擊紐約的社交界，著了“The Money Changers”（錢魔）而暴露了銀行界的黑暗面。

但這兩部書就不及“Jungle”的聲價了，當時資本家所操縱的文學界一般的boycott，當然對此不無影響。

他的著作差不多都是自費出版的，因爲在他無名時，別人不願出他的東西，到他有名時，別人不敢出他的東西。他雖然最初苦一點，後來也就很裕如了。第一，他的著作大都是沒有經過出版家的剝削的。

他在一九〇六年從他那“Jungle”的版稅中提了三萬元組織了一個名叫“Helicon Hone Colony”的協同生活機關，也就是一個社會主義的實

驗室，集合了思想方面的頭腦勞動者四十幾個家族，而成爲一大集團家庭，但經營不到半年就因原因不明的失火，而與各種調查文件同歸於盡。

這種無名火當然給了辛克萊一種打擊，他不久患了很重的胃病，對此絕食治療，實行試驗的生活，我們看到他一部很奇怪的書『The Fasting Cure』，就是這種生活的記錄。在此沉滯養病的期中，他的態度，俄然由廣大的社會而狹到主觀的觀點上來，即是把全力集中在愛的巡禮，西爾維亞，西爾維亞的結婚等家族的性的問題這一點上，一九一一年在愛的巡禮一書上，用新的見地解釋了兩性問題，不意這女主人公然就在這本書出版的當兒，和情夫逃走了。在國內沒有得到離婚的許可，跑到荷蘭才解決了這重公案，一九一三年歸國才續了這根已斷的鸞弦。那是一個銀行家的女兒，不僅是辛氏的賢內助，而名門世家之女固自不同，後來辛氏入獄幾次都是他的夫人給他設法保出的。

一九一五年，辛氏從二十五種國語中，將五千年來各種社會的抗議的著名詩文選集攏來，由傑克·倫敦冠以長序，而成正義的呼聲（*The Cry for Justice*）一巨冊。一九一七年，以新的努力而成石炭王（*King Coal*）把煤坑的爭議如實地寫了出來。待至一九一八年發表了“*Jimmie Higgins*”，我們這位社會民主主義的作家，較之社會黨更進了一步而達到支持蘇俄的結論了。二年後出版百分之百（100%）是一部描寫大戰中密探的名作，又明年出版了人生鑑（*The Book of Life*）為英國文豪威爾斯（*H. G. Wells*）所激讚，內容分心、身、戀愛、社會四大部，即是人生不可缺乏之知識，其中關係戀愛的一部，就是本文我所說過的那本現代戀愛批判。

一九一八年以來他還出版了所謂 *The Dead Hand* 的四部作。一為“*The Profits of Beligion*”，指摘知識階級的教化機關的教會了；一為“*The Brass Check*”，摘發了貞節喪盡的美國報紙；一為“*The Goose Step*”。

暴露了經營學校的資本主義狀態；一爲“The Goslings”，同樣痛毀了美國的教育制度。

一九二五年又發表拜金藝術 (Mammonart)，對世界的文藝用社會經濟學的眼光給了一個新的解釋。二年後出版的“Money Writes”，則爲對美國文學的新的批評。一九二三年發表“Hell”的是用散文詩寫的一部很有趣的戲曲，範圍涉及天上、人間、地獄三部分，用電影以助舞臺表現之不足，登場人物虛實雜陳，甚至連卓別靈、范朋克都粉墨登場了。這部書我在六年前曾譯成漢文，即開明出版的地獄。在一九二四年所出的歌囚 (Singing Jailbirds)，也是一部戲曲，描寫加利福尼亞洲 (California) 在“Criminal Syndicalist” law 下之 I. W. W. 所受的慘毒迫害的情形。也就是他前年爲着海港罷工而入獄時所得體驗的記錄。

一九二七年出版的偉著煤油 (Oil)，是南部加州的一幅文明寫真圖，

作者的視野由此更擴大了。更明年，出了空前巨著波士頓（Boston），是一部現代美國的文明史，也不外是所謂“Muskraking”作品之一。接續又出了“Mountain City”（1930）“Roman Holiday”（1931）“Wet Parade”（1931）“American Outport”（1932）“Upton Sinclair Presents William Fox”（1933）“The Way Out: What Lies Ahead for America”（1933）“I, Governor of California: And How I Ended Poverty: A True Story of the Future”（1933）“EPIC Answers: How End Poverty: California”（1934）雖同為力作又為暴露社會機構，可是到了最近竟確實地把諸戰術都統一化了。鬥爭上也帶有現實性起來，我前些時候接到他本年六月十五日發來的信，知道他正在致力於加州州長的運動，並聽說他所預定的救濟加州窮困的辦法為：
（一）沒收不納稅的土地，給失業者去耕作；（二）使都市上倒閉的工廠復業，以便使失業者從事生產；（三）設立一種制度使工人生產日常

用品，農夫生產食糧，以互相交換。他這種政見倒似乎不壞，但不知他的運命果能使他登臺否。

總之，不管他這次能否握到政權，以他前此的奮鬥情形和成績看來，他無論如何也不失為美國一個最大的作家和社會批評家。

俄國貴族階級最後的作家布寧

諾貝爾的文學獎金所授與的作家，常常要使人出乎意料之外。去年的高爾斯華綏還算是我們接近英美文學的人所熟知的，前年的卡爾弗爾特就幾乎沒有多少人曉得了。除一次到過東方的印度，一次渡美而外，三十多年來差不多沒有離開過歐洲。俄國自普希金以來革命前後作家輩出，竟沒有一人得到這個獎金，這個不免常使我們要爲之不平。直到本年快要決定給誰的時候，我們都以爲這回的得獎者，應該是高爾基了。誰知發表出來，雖然輪到了俄國，可是得獎者竟不是高爾基，而是很少人說起的過去的作家布寧。

關於布寧，中國似乎還沒有人介紹過。我個人亦僅在十多年前看過他一本短篇小說集，內容怎樣現在也就完全忘記了。至少當時決沒有想

到，在俄國作家中，他會夠資格得到諾貝爾獎金的。然而現在，已故的托爾斯泰沒有得到，生存的高爾基沒有得到，布寧居然得到了。說到這位第一個俄國的得到諾貝爾獎金的作家，我們不能因為他不那樣著名就以爲他不應該得此，其實他在俄國的文學史上，自然也有他很重要的地位的。

布寧 (Ivan Bunin, 1870—) 是一個小地主的兒子，中學校畢業以後，從十八歲起，就開始文學創作。一九〇三年便有詩名，而以落葉詩集獲得普希金獎金。一九〇九年與大托爾斯泰同爲十二學士會員之一，柴霍甫將他認爲自己的後繼者，高爾基推爲生存作家中最卓越的壯年作家，而激賞其傑作農村。這是他的成名作，發表於一九一〇年，內容描寫農民生活的野蠻和貴族階級的沒落。布寧的理想，所謂「文化的貴族」得度其美麗舒適的生活，有那溫馴的舊時代的農民，爲他們規規矩矩地種田。然而現在農民已離開貴族的保護，而野獸化了。因此布寧對於農民早已幻滅。

他所描寫的農村，沒有歡樂，沒有將來，只有「黃昏的霧籠罩着無限的田野，這個有飛雲，有樹林，有村落，有市鎮的大曠原的全部——飢餓與死的王國。」總之，他所描寫着的農民是無智的，粗暴的，非文化的野蠻人，與家畜一般無二。

布寧從一九〇五年第一次革命，至一九一七年十月革命之間，過着很平穩的純粹詩人的生活。不僅對於當時的種種社會革命沒有參加，就是在文學的範圍之內，他也不屬於任何流派，他除了躲在象牙塔中自己寫寫詩，做做小說之外什麼也不管，也不為自己的作品，樹立什麼理論，讓他同時代那些象徵詩人去成家立派，他不參加，也不反對。十月革命以後不容於祖國，便到法國去做亡命客，一直沒有回家。

布寧雖被列入十九世紀末及二十世紀初的俄國現代主義作家之羣，但現代主義一語極其廣汎，內部又分有無數的派別，而布寧却不屬於

其中的任何一派。他與當時很有勢力的象徵派不同，描寫社會的世態及其心理，用筆極其細膩，而有現實主義的手腕。他與高爾基一流的社會主義的作家又不同，對於所描寫的現象是極端的個人主義，對於從現實中所取來的各種形象之解釋，則是強烈的唯美主義。由這兩個特點結合起來，便成爲布寧獨有的現實主義，即所謂新現實主義。他的作品頗能傳出屠格涅夫，托爾斯泰，萊蒙脫夫，等古典寫實主義作家的面影，但從農村進而至於乾谷，米茶之戀，騎兵少尉愛蘭金事件，亞塞捏夫的生涯，那種靜的寫實描寫，便漸漸消失，而貴族階級沒落的憂愁，滿佈着他作品之上了。他早已由客觀的寫實，而移向悲劇的抒情了。等到一九一四年至一九一七中所寫的舊金山來的紳士，強格之夢，兄弟等作，那不可避免的沒落的意識，及其關聯的人生的空虛和無意義，便帶著一種虛無的調子，在神祕主義的色彩之中現將出來。總之，他後來完全由小說的世界，而逃避到抒情

詩的世界中去；他的藝術早已不是現實的，而成爲觀念的了。這種傾向表現得最明顯的，就是他後期的長篇自傳小說亞塞捏夫的生涯。

布寧的這種悲劇的藝術的過程，也決非偶然的結果，實是他的環境所造成的。革命以後，目覩着貴族階級的滅亡，身邊刻刻受着危險，一朝勢落反主爲奴，叫他如何不懷念過去，而詛罵現實呢！

布寧自從亡命到巴黎以後，仍然發表了許多作品。日射病和米茶之戀等作都是在巴黎寫的。他的近作大約就是那部從一九二七年至一九二九年三年間纔寫好的一九三〇年在巴黎出版，一九三三年由俄文譯成英文的亞塞捏夫的生涯。這是一部三百五十多頁的長篇，讀來很使人聯想到他那世界馳名的傑作農村。在這書中，他織入了他的少年時代，五十年前俄國的田園生活，如畫一般地全在這上面反映出來。

以貴族階級最後一個作家的資格，布寧得到諾貝爾獎金，也許不爲

沒有理由。何況撇開潮流說話，他的作品確是充滿着藝術氣味，也正合諾貝爾給獎的條件呢。

後記

這集子裏所收的十幾篇文章，都是我五年來先後在上海各雜誌報章上發表過的。內容有很新的，也有比較舊的。前半是關於一般的文學，後半是作家的介紹。題爲現代文學評論，當然不妥，不過一時找不到新的名目，只好誇大地借用了這個。

書成付印之際，臨時抽去譯稿四篇，現勉強補入近作近代文學的特徵和辛克萊和他的作品二篇，前者採自新中華二卷十九期，後者則轉載現代最近刊行的美國文學專號。若想恢復原有的篇幅，在我目下的執筆狀態中，實在是不可能的事。因爲我最近一年來，幾乎沒有做文章，有工夫都是繙譯一點短篇小說和弄一點語學上的東西。本來，這年頭搖筆桿很

難，能夠藏拙還是藏了的好，因為新的東西既無從寫起，寫舊一點的東西，一般所謂新人又要來罵什麼沒有「意識形態」或是「連普通常識都不夠」了。近來我在雜誌上無論做點什麼文章，別人就要做好幾篇東西來罵我，而罵的內容幾乎千篇一律地達到一個結論：思想落伍。其實我大都的文章是翻譯的，落伍不落伍，我當然不能負其責，而且我相信有些文章並不算怎麼舊，好罷，唾罵由人唾罵，文章我自存之。

二十三年十月歌川補記

標商冊註



第 5 〇