

苦悶的象徵

日本厨川白村著
豐子愷譯

文學研究會叢書

上海商務印書館發行

徵象的悶苦

著村白川厨本日

譯愷子豐

書叢會究研學文

1925

The colours of his mind seemed yet unworn ;
For the wild language of his grief was high,
Such as in measure were called poetry.

And I remember one remark which then
Maddalo made.

He said : " Most wretched men are cradled
into poetry by wrong ;

They learn in suffering what they teach in
song."

—SHELLEY. *Julian and Maddalo.*

目次

第一 創作論

- 一 兩種的力……………一
- 二 創造生活的慾求……………二
- 三 強制抑壓的力……………四
- 四 精神分析學……………一一
- 五 人間苦與文藝……………一八
- 六 苦悶的象徵……………二四

第二 鑑賞論

一 生命的共感·····	四一
二 自己發見的歡喜·····	四八
三 悲劇底淨化作用·····	五五
四 有限中的無限·····	五八
五 文藝鑑賞的四階段·····	六二
六 共鳴的創作·····	六九

第三 關於文藝根本問題的考察

一 預言者的詩人·····	七五
二 理想主義與現實主義·····	八二
三 短篇項圈·····	八三
四 白日的夢·····	八九

五 文藝與道德……………九五

六 酒女與歌……………九七

第四 文學底起源

一 祈禱與勞働……………一〇一

二 原始人底夢……………一〇三

卷末附言

第一 創作論

一 兩種的力

鐵和石相擊，迸出火花來，奔流和岩石相衝，飛出泡沫，生出紅霓來。同樣，兩種的力相衝突，展出華麗的人生的萬華鏡，即生活底種種色相來。“No struggle, no drama” 是勃柳痕典哀 (Brunetier) 解釋戲曲的話。然而這何嘗限於戲曲：假使沒有異方向的兩種力量相觸相打的葛籐 (struggle)，我們底生活，我們底存在，早已根本失其意義了。因為有生底苦悶，有戰底苦痛，所以人有生的價值。那班服從威權的，被囚襲束縛的，羊一般地順從的醉生夢死之徒，和那班縈心於利害的打算，被物慾所驅使，而全然忘却自己做「人」的全的存在，的俗漢所還沒有感得味到的心境——即人生底深的興趣，要不外乎強大的兩種力量相衝突而生的苦悶懊惱底所產。我要把文藝底基礎置在這一點而解釋。所謂兩種力底衝突是——

二 創造生活的慾求

電光似地，奔流似地，盲目也似地驀地裏突進不已的生命底力(La force de vivre)，是人間生活底根本——這是近代多數的思想家一致的看法。視這變化流動為現實，而唱創造的進化的柏格森(Bergson)底哲學，自不必說；就是叔本華(Schopenhauer)底意志說，尼采底本能論超人說，蕭伯納(Bernard Shaw)底戲曲『人與超人』中所表現的「生底力」(The force)，愛德華德嘉本特(Hilward Carpenter)底認人間生命底永遠不滅的創造性的「宇宙的自我」說，近至羅素底『社會改造原理』中所唱的衝動說等學說裏面也處處可以窺見「生命底力」底意義。

厭凝固停滯，避妥協降服，而不息地求自由和解放的生命底力，意識地，無意識地，都不絕地從內面灼熱我們人間底心胸，烈火似地在心底深處燃燒出來。八重九重地遮蔽這炎炎的火焰底外部而巧妙地運轉全體的一部機械，便是我們底外的生活，便是經濟生活，便是所謂「社會」

的有機體底一員的 mechanism 的生活。用譬喻來說，生命底力猶之機關車裏的蒸汽釜中的，具有猛烈的爆發性，危險性，破壞性，突進性的蒸汽力。這力底外部用機械底各部分來制壓束縛着，而同時因了這力而迴轉着一切的車輪。機關車這樣地用了所需要的速度而在一定的軌道上進行着。蒸汽力底本質，全然斷絕利害的關係，脫離道德和法則底軌道，差不多是一種時時想盲目地突進且跳躍的生命力。換言之，這時候從內部出來的蒸汽力底本質的要求，明明是和機械底別的部分的本質的要求取正反對的方向的。機關車底內部生命底力的蒸汽力，時時要爆發，要突進，有求自由解放的不斷的傾向。反之，機械底外的部分正好利用了這力；爲了制壓拘束這力的緣故，本來因重力而停固着的車輪也都憑了這力而在軌道上運行了。

我們底生命，是天地萬象中普遍的生命。但這生命的力宿於某個人中，通過了這「人」而出現時，就立刻變成個性而活躍了。在內面燃燒着的生命底力變成個性而發揮的時候，即人們迫於要表現自己底個性的內的要求而動的時候，便生出真的創造創作的的生活來。所以自己生命底表現，可說是個性底表現；個性底表現，可說就是創造的生活。在人間底真的意義上，所謂「生」

換言之，所謂「生底歡喜」(Joy of life)，便是行這個性底表現，這創造創作的生時所看出的。倘然個人大家全然否定了各自底個性而放棄時，人間就變成完全同樣地製造出來的一羣土偶，人人都完全同樣，人就沒有生的必要了。從社會全體看時，假使不是個人各自充分地發揮自己底個性的，真的文化生活也就不能成立，這已經是多數人所說過的老話了。

在這意義上的生命力底發動，即個性表現底內的慾求，在我們底靈和肉底雙方面現出各色各樣的生活現象來。即有時變作本能生活，變作遊戲衝動，或變作強烈的信念，變作高遠的理想，變作學徒底知識慾，又復變作英雄的征服欲望。又有時變作哲人底思想活動，變作詩人底情熱，感激，憧憬而表現時，就動人最深且最強。像這樣的生命力底顯現，有超絕利害的觀念，離開善惡邪正底價值判斷，脫却道德底批判和因襲底制縛而欲任意地飛躍突進的傾向的特徵。

三 強制抑壓的力

然人間底生活，這樣的單純的一個調子是不行的。要使自由不羈的生命力充分地飛躍，又

要使個性如意地發揮，我們底社會生活實在太複雜了，人間底本性裏藏着的矛盾也太多了。

我們要做所謂「社會」的大的有機體底一員而生活，當然非服從彼強大的機制（mechanism）不可。我們在從自己內面湧出來的個性底要求即創造創作底慾望上，不絕地甘受種種壓迫強制，無可避免。尤其像近代社會的制度，法律，軍備，警察等一切制壓機關底完備，一方面又有生活難的可怕的威嚇底存在，使我們意識地，無意識地都不能脫却這抑壓。垂頭在滅殺個人的自由的國家至上主義底面前，跪拜在否定創造創作的生活的資本萬能主義底膝下的人，沒有尋常茶飯的知識都不能一日生存。這確是近今社會底實狀。

有內部湧起的個性表現的慾望，對方又有外面迫來的社會生活底束縛強制。這兩種力之間的苦悶的狀態就是人間生活。就今日的勞働——不但是筋肉的勞働，口舌勞働，精神勞働等一切何種勞働底狀態觀察，這話就可明白了。以勞働爲快樂，是遠古以來的話。不受規則或法則底束縛，不困於生活難，不受資本主義機械萬能主義底壓迫而各得營自由表現個性的創造生動的勞働，是只在過去的世界裏可能的事；否則是一部分的社會主義論者所夢想的 Utopia。

的話。雖一個花瓶，一把小刀，要能注出自己的心血，捧出自己生命的力，用供奉神明似的虔敬態度來製造的社會狀態，在今日的實際生活上當然是絕對不可能的事了。

從今日的實際生活上說來，勞働即是苦難。奪去個人底自由的創造創作的慾望，使在壓迫強制之下度拘束的生活，便是勞働。在以生活難的威脅為武器的機械，法則，因襲底強力前面，人間先已放棄了人間的個性生活，多少已成了法則或機械底奴隸；甚至演成非變成機械底化物不能得棲身所的狀態。養八字鬚的自命為教育家的教育機械也有，銀行或公司裏的非常漂亮的計算機械亦復不少。據我們所見，在今日的局面中以勞働為享樂的差不多沒有。然則何由看出「生底歡喜」來呢？

變成單因了外來的壓迫力而動的機械底化物，是人間底最大的苦痛。反之，迫於自己個性底內的要求而勞働，常是快樂的，愉悅的。同是一件搬運庭石，培植樹木的園庭裝飾的勞工，在迫於傭主底命令或生活難底威脅，為工資而勞働的園丁看來是苦痛的；但這件同樣的工作倘是隱居的資本家為了自己內心的要求而去做時，就明明是愉快的，是娛樂的。所以勞働與快樂之

間，並非工事有本質的差異。換言之，勞働本身並非有苦難的，給與苦痛的，畢竟是從外部來的要求，便是那強制抑壓。

現代人底生活，是和街頭挽貨物車而走的馬同樣的。從外面看來，確是馬挽車。在馬方面，或者也以爲是自己挽車。但實際上卻不然：這不是馬挽車，實在是車押着馬行走。因爲倘然沒有車和軛底制壓，馬就沒有那樣地流汗且喘息而望前走的必要了。現今的世中，一天到晚坐了車子奔走着的所謂活動家，所謂捷足者，實在他們所營的生活和那匹可憐的挽車的馬相去不過一間，而自己還沒有悟到，還以爲得意呢。

席勒 (Schiller) 在他底有名的美的教育論裏說着：所謂遊戲，是勞作者底意向 (Zweck) 和義務 (Pflicht) 恰好一致調和時的活動。「人間只在遊戲的時候是完全的人間。」(拙著出象牙塔第一七四頁，遊戲論參照) 這意義便是說遊戲是人間因自己底內心的要求而動的，不受外的強制的，自由的創造生活。世俗以勞働爲貴而以遊戲爲賤，是甘心忍受不斷的強制的奴隸生活而癱瘓了的人們底謬見；否則是專制主義者或資本家爲了防護自己而設的騙人話罷。

了。試想想看，人間還有比自己表現的創造生活更貴的生活麼？

沒有創造，就沒有進化。常常因了外的要求而動，再三反覆妥協降服的生活，而忘卻個性表現底可貴的東西，這是到千萬年後的今日依然反覆着和昔日同樣的生活的禽獸。不想發揮自己底生命力，但拘於因襲，囚於傳統，模仿先人所爲而安然無事的奴隸根性的人間，在這意義上是畜生底同列。雖集了幾千萬這樣的人，文化生活也無由成立。

以上的話，只是就吾人與外界的關係上說的。但兩種的力底衝突，不但是在自己底生命力和外部來的強制抑壓之間生起的。在人間自己裏面，已經備着兩個矛盾的要求。例如我們有要極端地個人生活的慾望；同時因爲要做社會的存在物（social being），所以又有要和家族，社會，國家等調和進行的慾望。一方面有要自由地滿足自己底本能的慾求；同時因爲是道德的存在物（moral being），所以他方又有要抑壓這本能的慾求。雖不被束縛於外部的法則或因襲，而自己底道德常要抑制且規律自己底要求，這樣便是人間。我們人間，具有獸性，惡魔性，同時又具有神性；具有利己主義的慾求，同時又具有愛他主義的慾求。如果說一方是生命力，那麼他方

當然也是生命力。這樣，精神和物質，靈和肉，理想和現實，中間不絕地發生不調和，不絕地發生衝突和葛藤。所以生命力越旺盛，這衝突和葛藤當然越激烈。一方要積極地進行，他方要消極地阻止。這裏所應注意的，便是求進的力和阻壓的力實是相同的一點。當抑壓力強時，爆發性和突進性也相比例地加強。兩者差不多是成正比例的。稍極端地說；倘然沒有抑壓，生命力底飛躍也就沒有。

這樣的兩個力底衝突葛藤，在內的生活上，在外的生活上，都是往古來今的一切人間所經驗到的苦痛。雖然因了時代底大勢，社會底組織，和個人底性情，境遇底不同，這苦痛原有大小強弱之差，但從原始時代到今日，不被這苦痛所惱的人間差不多沒有。古人對於這苦痛嘆爲『人生不如意』。又稱不得遂願爲『浮世』。在今人說來，這是『人間苦』。是『社會苦』。是『勞動苦』。德國厭生詩人勒瑙（Lenau）名這苦悶爲『世界苦惱』（Welt Schmerz）。名稱雖然各異，語意底內容同是指說飛躍突進的生命力被反對方向的力抑壓了所生的苦悶和煩惱的。除了不堪於這苦悶或絕望之極，因而否定了生而赴自殺的人以外，一切人間都是企圖脫

却這苦境，拔去這障礙而突進的。所以我們底生命力，全然是奔流撞了岩石而成淵成瀨似地取迂曲的路逕的。有的竟不得不嘗到立馬當陣，殺伐幾千百的敵人而勇往猛進的戰士的辛酸。人生的興味也隨了這求生的努力而來了。故要創造較良，較高，較自由的生活的人，常繼續不斷地進行着這努力。

因這理由，所謂「生」的一事在某種意義上是創造，是創作。在工場裏勞動的，在事務所裏計算的，在田野裏耕種的，在市街裏買賣的，倘然同樣是發見自己底生命力的，就當然是某種程度的創造生活。然而若說是純粹的創造生活，所受的抑壓制御畢竟太多了。因為這種生活都是為利害關係所煩，為法則所左右，竟差不多有身不能自主的慘狀的。但人間底種種的生活活動中，還有一個唯一的，絕對無條件地營純粹的創造生活的世界，這就是文藝的創作。

文藝是純粹的生命表現。文藝是完全脫離外界的抑壓強制，得立於絕對自由的心境而表現個性的唯一的世界。忘却名利，脫去奴隸根性，從一切羈絆制縛上解放，始成立為文藝上的創作。和留心於報紙上對於你底作品的評論，或計算原稿底稿費等心境完全不同時，方才是真的。

文藝作品。因為只有爲自己心胸中燃着的感激和情熱所動，而能和天地創造的神明所爲同樣程度地自己表現的世界，方才是文藝。我們在政治生活，勞働生活，社會生活等裏面所不能見得的生命力底無條件的發現，畢竟只在這裏面完全存在着。換言之，這是人間捨棄一切的虛僞和欺詐，而能純正地真率地做人的，唯一的生活。文藝所以能占人間底文化生活底最高位，也是爲此。與這比較起來，別的一切人間活動都可說是滅殺，破壞，且蹂躪我們底個性表現的舉動的。

這樣，我在前面所述的從抑壓來的苦悶懊惱和這絕對創造的文藝，究竟立於何等關係的地位？又不但是創作家，在鑒賞這作品的讀者方面看來，人間苦和文藝的關係該是如何？在述我對於這問題的管見以前，先要在這裏引用最近思想界中最得力的一個心理說作爲準備。

四 精神分析學

覺悟了單靠試驗管或顯微鏡的研究未必是達到真理的唯一的路徑，而漸漸從實驗科學萬能的夢中醒覺起來的近時的學界中，那種帶着神祕的，思索的 (speculative) 又非常浪漫

的色彩的種種學說竟大大地得勢了。像我現在所要引用的精神分析學 (Psychoanalysis) 比起科學者所說的來是別開新面目的。

奧大利亞維也納大學底精神病學教授琪格門特·富洛伊特 (Sigmund Freud) 和一個醫生於一千八百九十五年共發表了一篇歇私的里亞 (Hysteria) 的研究。後來於一千九百年出版了名著夢底解釋 (Traumdeutung)。這著者和這精神分析的學說就日盛一日地喚起許多學界思想界底注意。這一派學說在新心理學中有人說是和達爾文底進化論在生物學中的地位相等的。(富洛伊特自己曾誇說這學說是哥白尼 (Nicolaus Copernicus) 底地動說以來的一大發見，未免過實。) 實在說來，這精神分析論底思想極警拔和富於暗示，在變態心理，兒童心理，性慾心理等研究中開拓了一個新的境地，是確然的事實。尤其是到了最近數年，這學說不但是精神病學，又影響及於教育學和社會問題的研究者。又因為富洛伊特對於機智，夢，傳說，文藝創作底心理給與一種解釋，所以今日的文藝批評家中應用這學說的人也很多。甚至造出“Freudian Romanticism” (富洛伊特浪漫主義) 的奇拔的新語來。

對於新的學說，自然不能無條件地認受。精神分析學成立的學界底定說，其間自然經過不少的修正，且今後大概也還要費許多的歲月。實際，在像我的門外漢底眼裏看來，也覺得有許多不備和缺陷，有一時難於首肯的地方。因為在適用於解說文藝作品的時候，尤其可以看出極牽強附會的痕跡。

富洛伊特所說，從歇私的里亞患者底治療法上出發。他曾發見，希臘的希保格拉底斯(Hippocrates) 以來直到今日醫家所束手的不可思議的疾患歇私的里亞底病源，在於患者底閱歷中的『心的傷害』(psychische trauma) 中。即強烈的興奮性的慾望的「性慾」——他稱這為「Trauma」——曾經被患者自己底道德性或周圍的事情等所抑壓阻止，因此患者底內的生活上受了厲害的外傷。而患者自己，在過去在現在一些也不會自覺到。這過去的苦悶和傷心，現在早已逸出他底記憶底圈外，他自己對於這苦痛已經毫不自覺了。但在患者底「無意識」或「潛在意識」中，却還有從這抑壓所受到的痛苦的傷害在內面攻着，宛如液體中的沈澱似地殘留着。這沈澱的渣滓激動現在患者底意識狀態，使成爲病；甚或攪亂患者底意識狀態。這樣便是

歇私的里亞底症狀。

所以對於這病的治療法，須得用精神分析法去探索這病源禍根的傷害伏在患者底過去的閱歷底哪部分，然後把這傷害連根斬去。就是使被抑壓的慾望自由地發露出來，表現出來，因此可以掃除殘留在「無意識」界底裏的沈滓。這便是施用催眠術，使患者說出過去的閱歷經驗中的病源禍根的事件，或用巧妙的問答法使盡量地，自由開放地說出他底苦悶底原因來。因為從來抑壓他的是病源，所以要除去這抑壓，而把慾望拿出到現在的意識底世界裏來，倘因此而除去了抑壓，病就同時治癒了：富洛伊特所見如此。

我要在這裏引用富洛伊特教授所發表的一例：

有一個重患歇私的里亞的青年女子。探索這女子底過去的閱歷，有下述等情狀：她自十分愛她的父親死了之後，不久她底阿姊結婚了。不知爲了甚麼緣故，她對於她底姊壻發生了不可思議的交情，就互相親近起來了。但是她當然毫不曾想起這是戀愛。後來她底阿姊患病死了。這時候她正伴了母親旅行去，沒有得知這個消息。等到她旅行回來，初次立在她底亡姊底枕畔時，

她忽然這樣想：阿姊死了，如今我可以和那人結婚了。

在日本，弟和嫂或妹和姊婿結婚是常事，但在西洋是當作不倫的。在富洛伊特教授底國裏如何，我沒有曉得；在英國，近來這事在法律上是被禁止的，戲曲和小說中也常常說及。這對於姊婿有情愛的女子，忽然結婚的觀念在胸中浮起，就跪在社會的因襲底面前，自己抑壓阻止了這慾望。但既起了結婚的觀念，這女子自然懸想着她底姊婿。（這派的學者，以為親子的愛也是性的慾望底變形。所以這女子大概是失了異性的父底愛以後，又移轉這愛向姊婿的。）但她自己也沒有明白地想到這是戀愛。於是經過了許多時候，她就全然忘却了這事。後來成了激烈的歇私的里亞患者而受富洛伊特教授底診察時，她已經不復能想起自己曾經抱過這樣的慾望的事了。受教授底精神分析治療時，這往事重被呼返到顯在意識上，被用了非常的情熱和興奮而發表出，這患者底病就癒了。這派的學說，把「忘却」也歸屬於抑壓作用。

富洛伊特教授底研究發表以後，非但歐洲，在美國尤其惹起最多數的學者底注目。法蘭西波爾獨大學底精神病學教授蘭琪著有精神分析論。瑞士周里希大學底營格教授曾發表無意

識心理，性慾底變形與象徵的研究，對於思想發達史的貢獻。前任加拿大德隆德大學教授的埃納斯德瓊司在他所著的精神分析論中集成關於夢，臨床醫學，教育心理等的研究。又在青年心理研究上為我國所最熟知的美國克拉克大學總長斯丹來，霍爾教授，與富洛伊特同在維也納做醫生的阿特拉等，對於這學說也加了不少的補足修正。

從精神病學或心理學觀察這學說底當否，不是像我的 Layman 所能知的。至於精細的研究，我國已有久保博士底精神分析法，和九州大學底神教授底性慾與精神分析學等好著了，我可以不必多述。不過我立在文藝研究者的地位而讀了最近發表的阿爾培爾德 毛代爾（註一）底新著文學中的色情的動機，和哈凡（註二）從這學說的見地對於曾為美國近代文學的寫實派作家中的卓卓者而今已逝世的霍惠爾士所加的批評，又去年為學生講沙翁劇麥克白時讀了柯禮阿德（註三）底新論，此外又讀了用這同樣的方法研究斯德林 陪爾希，惠爾士（註四）等近代文豪的諸家底論文，我覺得這等議論底多數是偏僻的，或與文藝上的根本問題毫不相干的，實在是一個遺憾。因此我想把我平素所懷抱着的文藝觀——即生命力受抑壓而生

的苦悶懊惱便是文藝底根柢，又文藝底表現法是廣義的象徵主義等意見，借着現在的新學說來明白地發表一下。據我所見，這心理學說與普通的文藝家所論不同，是具有通常科學者一流的組織的體制的。

(註1) *The Erotic Motive in Literature*, by Albert Mordell, New York, Boni and Liveright, 1919.

(註11) *William Dean Howells: A Study of the Achievement of a Literary Artist*, by Alexander Harvey, New York, B. W. Huebsch, 1917.

(註111) *The Hysteria of Lady Macbeth*, by I. H. Coriat, New York, Moffat, Yard and Co., 1912.

(註1111) *August Strindberg, a Psychoanalytic Study*, by Axel Johan Uppvall, *Poet Lore*, Vol. XXXI, No. 1, Spring Number, 1920.

H. G. Wells and His Mental Hinterland, by Wilfrid Lay, *The Bookman*

(New York), for July, 1917.

五 人間苦與文藝

據這學派所說，在從來的心理學者所謂「意識」與「無意識」（即潛在意識）以外，位於兩者中間的還有「前意識」(Preconscious, Vorbewusstsein)。例如雖有那人現在已經忘却而不在意識上的事件，但因為從前曾經是他自己所體驗過的，所以能隨時自發的想起，或者能容易地由聯想法喚出到意識界中的，這便是前意識。意識譬如舞臺，「無意識」譬如後方的奏樂室。無意識中底內容有左右意識作用的權分，宛如奏樂室中的優伶走出到舞臺上來演藝。不過我們對於這點沒注意到。所以沒有注意到的，因為其間有所謂「前意識」的一個區域把兩者截然地區別着的緣故。這監視「無意識」底內容不許走出到「意識」底世界裏來的監察官 (Censor, Zensur)，儼然好像立在境界線上的守衛兵。從道德或因襲或利害生出來的抑壓作用，有了這監察官而始能發生；兩種的力底衝突葛藤所生的苦悶懊惱，就變成了心的傷害而葬入了一無

意識」界底的底奧中。我我們體驗的世界中，生活內容底裏面，隱着極多的心的傷害；但我們却沒有意識的注意到。

不料這無意識心理竟能用可驚的力來激動我們。在個人，幼年時代的心理，到了成人以後也還在有意無意之間作用着；在民族，原始的神話時代底心理，到現在還生影響在這民族中間。（思想或文學方面的傳統主義，可從這心理研究出來。營格教授所謂「集合的無意識」(The collective unconscious)，斯丹來霍爾教授所謂「民族心」(folk soul) 都是這意義。) 據富洛伊特說，性慾決不是到了春機發動期才發現的；嬰兒挨貼母親底乳房，女孩子纏着異性的父親，已經是性慾的作用了；這作用後來受了抑壓，變成了已忘却的心的傷害，到了成人以後又用種種的變形而表現出來。富洛伊特所引用的適例，便是遼那獨底一段話（註一）。據他底考證，藝術界所視為千古的啞謎兒的，他底大作『莫那·理頌』(Mona Lisa) 中的女子底微笑，就是畫家遼那獨五歲時告別的母親底記憶。俄國小說家梅雷琪可斯奇 (Merejkowski) 底小說先驅者 (Forerunner) 中所描寫的這文藝復興期的大天才遼那獨底人格，現在被精神病學者解

剖了的結果歸根於這無意識心理；他底後來的科學研究慾，飛行機製作，同性愛，藝術創作等，都歸根於幼時的性慾的抑壓所生的「無意識」的潛勢作用。

(註1) Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*
Leipzig u. Wien, Deuticke, 1910.

不僅遼那獨，這派的學者也會試用這研究法來解釋莎翁底哈孟雷特 (Hamlet)，華格納 (Wagner) 底樂劇，托爾斯泰，和勒瑙。聽說富洛伊特又曾計劃把哥德 (Goethe) 也施用精神解剖。

想滿足慾望的力和反對方面的抑壓力相葛藤衝突而生的心的傷害，伏在「無意識」界裏；對於這論點至少使我在文藝的見地上沒有對富洛伊特提出異議的餘地。不過我所不能不反對的，是他底要把一切歸根於唯一的「性的渴望」(Libido) 的偏見，就是部分的單從一方面觀察事物的科學者癖。關於這一點，同屬這一派的多數的學者原也有種種的異論。例如主張用『興味』(Interest) 一語來代替「性的渴望」的也有。阿特拉 (Nathan Marcus Adler) 主張以

『自我衝動』(Ichtrieb)來代用。英吉利派的學者又主張用漢密爾頓(Hamilton)曾模仿康德(Kant)而造的『意欲』(conation)的一語來代替。但據我一人的意見，信爲像本書開頭所說似地把這當作最廣的意義的「生命力底突進跳躍」爲妥當。

前面也曾說過，不絕地求自由，求解放的生命力，個性表現的慾望，謀加強人間的創造性的傾向，是最近思想界底大勢。這是對於前世紀以來的唯物觀，決定論的反動。即把人間當作是聽自然底大法底指揮，受機械的法則支配，而身不能自主的生物的見解，是自然科學萬能時代的思想。這思想入了二十世紀就顯然地失勢，同時在一方面反抗因襲和權威而尊重自我和個性的近代的精神愈加旺盛起來，於是就肯定了人間底自由創造的力。

既肯定了這生命力，這創造性，我們就不得把這力和在這力之反對方面活動的機械的法則，因襲道德，法律的拘束，社會的生活難，和其他種種的力中間所生的衝突，看作人間苦底根柢。所以除了十分安樂、幸福的人間或脈膊已弛緩去的老人以外，我們都不得不朝朝晚晚地經驗這兩種力相衝突而生的苦悶懊惱。換言之，所謂生活着實在無非是再三返覆着這苦惱的

意思我們底生活無限制地越進越深，生命力越籠越密，這苦惱就自然越進越烈。潛在胸奧深處的內的生活，即「無意識」心理之底裏蓄積着極痛烈的、深刻的許多傷害。我們歷嘗這苦悶歷逢這悲慘的戰鬥，而向人生的路上進行。有時呻吟呼叫，有時嗟嘆號泣，又有時歌唱戰勝的光榮而沈醉於歡樂和讚美中。這等時候的放聲就是文藝。對於人生發生了負傷流血愁悶悲慘欲休不體，欲罷不能的強烈的愛慕執着的時候，人間所發洩的呪咀憤激讚歎憧憬歡呼之聲，豈非就是文藝？在這意義上，文藝是向着真善美的理想而走向上的一路的生命底進行曲，也是進軍的喇叭。這朗朗地響徹的聲音，所以有貫天地而動百代的偉力，就是爲此。

生便是戰。從到地上來享受生的第一日——不，從那第一瞬，我們早已經驗到戰底苦惱了。嬰兒底肉體生活，豈非明明是對飢餓，黴菌，冷熱的不絕的戰鬥？且不問平穩地在母親胎裏安眠的十個月如何，一離開了母胎，當作一個「個的存在物」(individual being) 而開始生活，這戰鬥的苦痛就難避免。一出母胎就發呱呱的哭聲，豈非就是人間苦的呼號底第一聲？出了安全的母胎的床，初次接觸外界的刺戟的瞬間所發的產聲，是立馬在「生」的陣頭的人底雄武的喊聲。

呢，還是苦悶底第一聲？或者是到地上來享受幸福的生活的人底歡呼聲呢？在上述的意義上，這呱呱聲總可說是和文藝全然同本質的。嬰兒爲了要免饑餓，苦悶地探求母親底乳房，給了他乳以後，就在天使似的眠着的顏貌上顯出美麗的微笑來。這苦悶，這微笑，就是人間的詩歌，就是人間的藝術。越是充溢着「生的力」的強健的嬰兒，呱呱的叫聲也越大。沒有這聲，沒有這藝術的，唯有「死」。

用什麼美的快感呀，趣味呀，一類很消極隨便的見解來解釋文藝，祇在過去的時代可能。倘以爲文藝只是茶餘酒後的閑事，吟風弄月的玩意，或是貴婦人解悶的消遣，那是我不知道；如果認作一種文化生活最高位的人間活動，就覺得除了把牠的根底放在生命力躍進的所在來解釋以外，沒有別的方法了。讀但丁（Dante），密爾頓，拜倫，或翻閱白郎寧（Byron），托爾斯泰，泰易卜生，佐拉，波特萊耳（Pauelaire），杜斯退益夫斯基（Dostoevsky）等底作品時，哪裏還有容人底嬉笑諧謔，隨隨便便的遊戲感情的餘地？我要在文藝上極端地排斥那種以爲不過美或有趣的快樂主義的藝術觀；在生底苦惱劇烈的近代文學上，這感想尤其痛切，情話式的遊蕩

記錄，不良少年底惡戲日記，文士生活底遊戲談，如果只有這類的東西橫行在我們的文壇上，定然是文化生活之禍！文藝決不是俗衆的玩物，因為牠是嚴肅而沈痛的人間苦底象徵。

六 苦悶的象徵

據與柏格森同樣地主張精神生活底創造性的意大利人克羅伊兼底藝術論所說，表現是藝術底一切。即表現不但是我們他動的受得從外界來的感覺和印象，是以收納在內的生活裏的這等印象和經驗爲材料而另行新的創造創作的意義。在這意義上，我要說上述的絕對創造的生活，即藝術，是苦悶的表現。

說到這裏，在便利上我又要引用富洛伊特一派的學說。就是他對於夢的見解。講到夢，在我心頭就浮出勃郎寧咏畫聖安特利亞 (Andrew) 的詩中的一句來：

——Dream? strive to do, and agonize to do, and fall in doing.

——Andrea del Sarto.

『夢？欲爲而努力，欲爲而苦悶，但終於不能爲。』這句話最符合富洛伊特底慾望說。

據富洛伊特說，性的渴望 (Libido) 在人間平常醒覺狀態的時候，因爲常慣受着那監察官底抑壓作用，所以不能自由地現出到意識底表面來。這監察官底監察弛懈的時候，即抑壓作減却的時候，就是睡眠時，性的渴望常常要乘這睡眠狀態的時機而向意識的世界飛出來。又因爲要不被這監察官看出，所以不得不作千態萬狀的變裝。夢底真的內容——即平日隱在無意識底底裏的慾望——用隨時所遭逢的人物事件等當作變裝的工具，裝了首尾矛盾的扮裝而表現出來。這變裝是夢底顯在內容 (Manifeste Trauminhalt) 潛在的無意識心理的慾望，就是夢底潛在內容 (Latente Trauminhalt) 也就是夢底思想 (Traumgedanken) 變裝就是『象徵化』。

聽說南極探險的人們惱於食料品缺乏的時候，其中多數人所夢見的是山珍海味；旅行於亞非利加內地的荒蕪的沙漠中的人們，夜夜夢見的是美麗的故國的山河。沒有滿足的性慾衝動，在夢中滿足了，或變了病的狀態，想來是不待性慾學者底解說普通世人也可以了解的罷。這

等事在富洛伊特說裏最適當地被應用時，夢就變成極單純的一件事了。柏拉圖 (Plato) 底共和國，摩爾 (Moore) 底烏托邦 (Utopia)，以及就近代的社會問題而作的種種的 Utopia 文學之類，都無非是在夢中照樣表現出思想家底慾求來。這就是潛在內容的思想取了極簡單的露骨的顯在內容（即外形）而表現出來時的狀態。

欲爲而努力，欲爲而苦悶，却終於不能爲。這憧憬與這慾求倘是我們底強大的生命力所顯現的精神的慾求的時候，對於使這精神的慾求絕對自由地表現出來的夢，豈不就可看做藝術呢？柏格森也有關於夢的論文。他以為精神的活力 (energy spiritual) 具了感覺的種種形相而表現的，就是夢。在這點上，也有說是與慾望說完全異趣的，但我覺得二者之間有相通之處。

但文藝怎樣會是人間底苦悶底象徵呢？爲了要更明白地說述我對於這問題的見解，還向精神分析學者所說的夢底說明上借用一點意義的必要。

作成夢底根源的思想，即潛在內容，是非常複雜且多方面的。自沒有懂得世情的幼年時代以來的經驗，積成了許多的心的傷害而潛伏在「無意識」的圈內。當其中有幾個成了夢而表現

出來時，在顯在內容方面就被縮小到比這簡單得多的地位。把一場夢的舞臺中，所表現出來的背景和人物和事件分析起來，追求彼等底一一的緒由而向潛在內容方面探求時，就可看出在這裏面有非常複雜的根本。夢中組合着沒有來歷的人物和事件，含着非常 anachronism（時代錯誤）的配合，據說這是因爲有這「壓縮作用」（Verdichtungs Arbeit）的緣故。這恰好比演劇中把上下三四十年的事象用三四小時的演藝來表出。又如洛賽諦（Rosette）底詩『白船』（White Ship）中說着的，人將赴溺死的一剎那間，夢見自己底長遠的過去中的經驗，都是這一個作用。花山院的御製中，有下面幾句是相當於這夢底表現法的：

長き夜のはじめをはりも知らぬ間に

いく世の事を夢に見つらん

（後拾遺集十八）

（大意）在長夜底不知始終之間，

夢見幾世的事。

又夢的世界，好像藝術的境地似地，是尼采所謂價值顛倒的世界。在這裏面有一種「轉移作用」(Versitzungs Art.)。所以雖有在夢底外形的顯在內容底表現上是極瑣屑細微的事件，但彼等底根本仍還托在非常重大的思想上。猶之報紙底新聞欄內鬧着的市井的雜事，或鄰近地方的夫婦底胡鬧倘被莎翁或易卜生底筆描寫了，而在舞臺面演出的時候，就變成暗示着伏在這瑣事細故底根柢裏的人生的一大事實，一大思想的了。夢，與藝術同樣地是超越利害和道德以及一切價值判斷的世界。尋常茶飯的小事件，在夢中也當作天下國家的大事來對付；或者正反對，雖有驚天動地的大事件，在夢中反而當作平平凡凡的細事。

這樣，在夢中又有與戲曲或小說同樣的表現的技巧。展開事件，描現出人物底性格，又或描寫 situation，描寫動作。富洛伊特稱這作用爲『描寫』(Darstellung)。(註1)

(註1)關於以上的作用的詳論，參照 Sigmund Freud, Die Traumdeutung, S.

222-272.

所以夢底思想和外形的關係，富洛伊特自己說是『猶之把同一的內容用兩種不同的國

語來表示。換言之，所謂夢底顯在內容，無非是把夢底思想移轉到別種的表現法上去的意義。這記號和連結，我們一比較原文和譯文就可以曉得。』(Op. cit. S. 222) 這豈不明明是一般文藝底表現法的「象徵主義」(Symbolism)麼？

凡一種抽象的思想或觀念，決不能算是藝術。藝術底最大要件，在於牠底「具象性。」即與某種思想內容通過了具象的所謂人物，事件，風景等生存着的事物而表現的時候，換一句話，與夢底潛在內容變裝了，扮飾了而出來的時候取同一的路徑的，是藝術。賦與這具象性的，即名爲『象徵』(Symbolism)。所謂象徵主義，決不但是前世紀末法蘭西詩壇底一派所標榜的主義，古往今來一切文藝，都是用這意義的象徵主義的表現法的。

象徵，在外形與內容之間常常有價值的差別。即象徵自體與用象徵表現着的內容之間有輕重之差的一件事，與上述的夢底轉移作用完全同一。猶之色彩中的白表示純潔清淨，黑表示死或悲哀，黃金色表示權力和光榮；又如宗教裏最多的象徵，十字架，蓮華，火焰等底內容底意義，都包含着廣大的神祕的潛在內容。就近代文學而說，易卜生底大匠 (Master Builder) 底主

人公所吊在高塔上的旗，便是把「理想」象徵化的；又他底羣鬼（Ghosts）中的太陽，是個人主義底自由和美底表象。這等都是借用簡單的具象的底外形（顯在內容），而在內部表示着複雜的精神，理想，或思想感情等。這思想感情，相當於夢中的潛在內容。

象徵底外形稍稍複雜起來，便成爲諷喻，寓言，比喻等類。這等都是把某種真理或教訓赤裸裸地嵌在動物談或人物事件中而表現的。但須得這外形是更複雜的事象，具有強烈的情緒的效果和刺激的性質，方才成爲上等的文藝作品。但丁底神曲中表示着中世的宗教思想，密爾頓底失樂園以文藝復興期以後的新教思想爲內容，莎翁底哈孟雷特是暗示懷疑底煩悶的表象：像這一類的，方才是真的藝術品。

（註一）參照我底舊著近代文學十講（縮刷）五五〇頁以下。Silberer: Problems of Mysticism and Its Symbolism, New York, Moffat, Yard and Co., 1917.

這書也是從精神分析學的見地上。說明關於象徵和比喻和夢的關係，參照同書

Part I, Sections I, II; Part II, Section I.

富洛伊特教授一派的學者，曾解釋希臘的索福克里士 (Sophocles) 底大作，悲劇伊地帕斯，而創立有名的 Oedipus Complex 說。又從民族心理的方面觀察，達到了古代一切神話傳說都是民族底美麗的夢的一個結論。

內心中發燒似的慾望被抑壓作用的監察官阻止了，其間所生的衝突葛藤，就是造成人間苦的。如果這慾望底力脫去了監察官底抑壓，以絕對的自由而表現的唯一的時候，就是夢。那麼在我們平生一切其他的活動中，——即社會生活、政治生活、經濟生活、家族生活等中，得解脫我們所常常受着的內的和外的強制抑壓，而用絕對的自由來行純粹的創造的唯一的生活，就是藝術了。能使生命底根柢裏發出來的個性的力，宛如間歇泉底噴水似地發揮的，人生中唯有藝術活動。像春來了草發芽鳥唱歌似地，為難抑難止的內的生命 (Inner Life) 底力所迫而行自由的自己表現的，是藝術家底創作。慣用科學的眼光看事物的心理學者以為這是「無意識」其實大而且深的「有意識」的苦悶苦惱，潛在着心靈底奧處的聖殿裏。這苦悶只在自由的絕對創造的生活中被象徵化，然後成為文藝作品。

人生底大苦患大苦惱在文藝作品中把自然人生底種種事象象徵化了表現出來恰與慾望在夢中變裝了出現同樣。倘說這不過是外的事象底忠實的描寫或再現，就成爲誤謬的皮毛的見解。所以極端的寫實主義或平面描寫論的空理空論，在實際的藝術作品上總是無意義的事。雖然像左拉的唱極端的唯物主義的描寫論的人，在他底勞動，木底出芽等作品中表現着的理想主義，豈不是明明地暗合着他自己底議論的麼？他豈不是把他底慾望底歸着點的理想暗示着在他底作品裏的麼？又如近來在德國唱導的所謂表現主義（expressionism），牠底主張，大意謂文藝作品不但是從外界的事象受得的印象底再現，並是歸着於宿在作家底內心的思想感情底向外表現。像這樣的反抗從來的印象主義而歸重於作家主觀底表現的主張，可說是與輓近思想界達到確認生命底創造性的大勢相一致的罷。藝術，極端地是表現，是創造。不是自然底再現，也不是模寫。

所以若不是隱伏於潛在意識的海底極深處的苦悶——即心的傷害底象徵化物，就不是大藝術。淺薄的描寫，技巧上無論何等的巧妙秀麗，總不能像真的生命的藝術似地動人。所謂深

入的描寫，不是單就傷風敗俗的事象一情一節地精寫外面的部分之謂，是作家深而又深地向自己底胸奧裏掘下去，達到了自己底內容底底裏，然後在那裏生出藝術來的意思。應該是自己掘下越深，作品越高，越大，越強。看來是深入被描寫的客觀事象之底裏而作的，其實正是深深地探掘作家自己底心胸。據我的解釋，克羅伊兼所以承認精神活動底創造性，也是出自這個意思的。

但是請勿誤解，所謂作品中表現着的個性，不是作家底小我，也不是小主觀，又不是從最初執筆的時候就意識了就想表現的觀念或概念。倘然真是這樣作出來的，那麼這作品就變成淺薄的構成物，含有不合理點，生出不自然來，就不具有真的生命底普遍性，因之就缺乏攝動讀者底生命的偉力了。彷彿在日常生活上須得區別自私和自由似地，在藝術上也不可不要把小主觀和個性截然地區別。正爲了創作家是出於極度的忠實地謀把客觀底形相照樣地再現出來的態度的，所以從他底無意識心理之底裏出來的自我和個性方可合理地，渾然地照自然的樣子表現出來。換一句話，唯其如此，所以生底苦悶能發洩，能自動地象徵化，把「心」變做了「形」而表

現。在被描寫的客觀界的事象裏，籠罩着作家底真生命。這樣，所以客觀主義底極致和主觀主義相一致，理想主義底極致又和現實主義相合一，然後生出真的生命底表現的創作來。嚴格地區別主觀和客觀，理想和現實的，還沒有徹底達到與神明底創造同樣程度的創造的地步。我以為大自然大生命底真髓，不是可用這樣的態度來把握到的。

無論何等可笑的，空想的，無據的夢，總不外乎是這人底經驗底內容中的事物底各式各樣的組合底再現。這幻想，這夢幻，畢竟是描寫宿在自己胸與中的心象的寫生。既不但是模寫，又不但是模倣。創造創作底根本意義就在於這點上。

在文藝上分別樂天觀，厭生觀，或現實主義，理想主義的，質言之，是還沒有接觸生命藝術底根柢的表面皮毛的議論。我們不是正因為有現實的苦惱而夢到歡樂的夢，又夢到愁苦的夢麼？不是正因為現在有不滿足的不斷的慾求，所以成了夢見天國的具足圓滿的樂境的理想家，又或夢想地獄的大苦患大懊惱的世界麼？那多方面的才人，在政治，科學，文藝上都發揮超凡的才能而在他人眼中以為是極幸福的得意的生涯的哥德底閱歷中，也有不絕的苦悶。他自己說過：

『世人說我是幸福的人間，實在我是度苦惱的一生的。我底生涯，已交付給把永久底礎石一個個堆積起來的事業了。』從有了這苦悶，他底大作浮士德 (Faust)，少年維特之煩悶 (Leiden des jungen Werthers) 威爾罕爾姆，馬伊斯推爾 (Wilhelm Meister) 都變做了夢而表現出了。投身於政爭底混亂中，幾次與妻別離，終於自己惱於盲目的悲運的密爾頓，作出失樂園 (Paradise Lost) 和復樂園 (Paradise Regained)。傷心於與培亞德麗娟 (Beatrice) 姑娘的戀，又身為流竄的但丁在神曲 (Divina Commedia) 中夢見地獄界，淨罪界，天堂界底幻影。惱於戀，被佔勝於妻的白郎寧 (Brownings) 底剛健的樂天詩觀，哪個說這不是苦悶底變形轉換？至如大陸近代的文學上，佐拉，杜斯退益夫斯基底小說，史特林堡易卜生底戲曲，豈不是可以當作被迷於世界苦惱底惡夢的人底呻吟聲而聽的麼？豈不是夢魔呼號的可怕的呢？
聲麼？

法蘭西的拉馬爾丁 (Tamarine) 說明密爾頓底大作，謂失樂園是清教徒 (Puritan) 在聖書上睡眠時所見的夢。這句話不可僅視為形容之詞。失樂園的大敘事詩，以聖書卷頭的天地

創造的傳說爲夢底顯在內容，而在牠底根柢中，以苦悶人密爾頓底清教思想 (Puritanism) 爲潛在內容。大魔王和神的戰爭，以及伊甸的樂園的敘述等，原是不能感動我們底心的；但通過了這等的外形而傳達到讀者底心胸中來的詩人底痛烈的苦悶，是可使我們感動的。

從這點上看來，萬葉集，古今集，蕪村芭蕉底俳句，以及西洋的近代文學，在發生的根本上都沒有本質的差異。在從前的和歌俳句的詩人，像『櫻かざして今日も暮しつ』的大宮人，（譯者註一）無意識心理的苦悶沒有像在現代的痛烈，因之心的傷害也較淺。既然做了人間而生，在大宮人，在北歐的思想界，又在旅行腳的俳人，人間苦都同樣地潛在於「無意識」界裏，於是乎生出文藝的創作來。

（譯者註一）詩句大意是『櫻花翳着，今天又暮了。』

我們底生活力，和侵入在體內的黴菌相戰鬥，這戰鬥表現爲病苦的時候，體溫就異常昇騰而發熱。恰好與這同樣，勃勃動着的生命力受抑壓強制時的狀態，是苦悶；同時也會生「熱」。熱是對於抑壓的反應作用，是對於 action 的 reaction。所以生命力越強，越盛，這熱度也必越高。

古來有許多人對於文藝底根本給與種種的名稱：彼脫 (Walter Pater) 稱這爲『情熱的觀照』 (impassioned contemplation)，梅雷琪可斯奇稱這爲『情想』 (passionate thought)，又有某評家借用雪萊 (Shelley) 底雲雀歌 (Sparrow) 底末節一句裏的話，名這爲『調和的狂亂』 (harmonious madness)。古代羅馬人稱這爲『詩的奮激』 (furor poeticus)。言詞雖異，所含蘊的內容畢竟都不外乎是指這「熱」的。莎翁比這更進一步，歌詠如下。這詩從古以來被視爲最能詩的說明創作心理底過程的說話，是非常膾炙人口的。

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,

Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;

And, as imagination bodies forth

The forms of things unknown, the poet's pen

Furns them to shapes, and gives to airy nothing

A local habitation and a name.

——*Midsummer Night's Dream, Act V, Sc. i.*

爲一種微妙的念頭所驅而顛狂似地迴轉着的詩人底眼，向天看忽而向地，向地看忽而向天。且當想像把世所未知的事物底形具體化出的時候，詩人底筆爲牠定形狀，又給居處和名目於空洞的虛無物。

這裏第一行中的 *fine frenzy*，也就是指說我所謂「熱」的。

但熱本身，是伏無意識心理之底奧裏的潛熱。牠化爲藝術品時，須得受象徵化而成一種具象的表現。右揭的，沙翁底詩句底第三行以下，可看作便是指這象徵化的。詳細地說，這熱通過了目可見，耳可聞的感覺的事象，即自然人生，而被放射於客觀界中。這就是「想像」把常人眼中所不能見的人生底一種姿態——即「世所未知的事物底形」——「具體化出」摺住空漠的難捕捉的自然人生底真實而給他「處和名」的，是創作家。於是乎具有極強固的實在性的「夢」就造成了。現今所謂詩人，即 *Poet* 的一詞，語源出自希臘語底 *poiein* || *to make*。這所謂「造」就是創作，就是這象徵化具象化，又不外乎是沙翁在這裏所說的『把世所未知的事物底形具體化

出時爲牠定形狀』的意義。

被具象化的這個心像 (image) 最初宿於作家底胸中。這恰和懷妊底情形同樣，最初是好像胎兒的心像，不過是一個 conceived image 罷了，即西洋美學者所謂『不成形的胎生物』(abortive conception)。既孕了的，必非生出到外面來不可。於是作家底自己表現 (self-expression 或 self-externalization) 底難制的內的要求就迫逼來，當即生出與母親所經驗的完全同樣的「生底苦痛」來。作家底生底苦痛，就是要怎樣才可把蘊蓄在胸中，纏附在自然人生底感覺的事象上而放射於客觀界，又怎樣可使成爲一個理趣情景兼備的新的完全統一的小天地，即人物事象而表現的時候所生的苦痛。這也就是與母親所爲的同樣地分出作家自己底血，削下作家自己底靈肉，用以做成一個新的創造物而產出。

與經過了「生底苦痛」後生產告成了的母親底歡喜同樣，在全成了自己生命底自己的表現的創作家，也有脫離了抑壓作用而得到創造的勝利的歡喜至於原稿費，評判等從實際的外的滿足上得來的，僅不過是一種快感 (pleasure) 罷了；在創造創作，必然伴着一種與這等不

苦悶的象徵

同的，地位更大更高的歡喜 (Joy)。

第二

鑑賞論

一 生命底共感

以上是單從創作家底方面論述文藝的。然從鑑賞者，即讀者客觀的方面看時，對於那潛伏在「無意識」心理底根柢中的苦悶的夢或象徵即文藝，將怎樣說明呢？

爲了解釋這一點，我不得不先說藝術鑑賞者也是一種創作家，以明白創作和鑑賞的關係。文藝底創作，在本質上與上述的夢是同一物。而其中有幾種，比起夢來具備着更多的現實性和合理性，故就不像夢之成爲支離滅裂的散漫東西，而定然是很有統一的事象，或現實底再現。與夢底託根於「無意識」心理底根柢裏的心的傷害上同樣，文藝作品也結根於潛伏在作家底生活內容底深處的人間苦上。所以通過了作品中所描着的感覺的具象的事象而表現出的，是在牠底內面的，作家底個性，生命，心，思想，情調，感情。換言之，這種茫漠而不可捕捉的無形無色

無臭無聲的東西，用了有形有色有氣味有聲的具象的人物事件風景及其他種種的事物爲材料而表現着。這具象的感覺的東西，即名爲「象徵」。

所以象徵就是暗示，就是刺戟。又不外乎是把沈潛在作家底內部生命 (Inner Life) 底根柢中最深處的某物傳達於鑑賞者的媒介物。

生命是遍在於宇宙人生的大生命。生命通過了個人，成爲藝術的個性而被表現着；所以在這個性底他半面，又必有大的普遍性。即既然同是橫目豎鼻的人間，又既然不同時底古今，地底東西，誰都有共通的人性，或生在同時代而同樣地度送着苦悶的現代生活，又既然西洋人，日本人都煩惱於社會政治上的同樣的問題，或做了同國同時代的民族而生活着，——既然這樣了，就在無論哪個底心裏都有共通思想和感情，因之在生命底內容上就有人間的普遍性共通性。換言之，人與人之間，有一種足以呼起「生命的共感」的共通內容存在着。那班心理學者所名爲「無意識」，「前意識」，「意識」等底總量，在我說來，這就是「生命底內容」；因爲在作家與讀者底生命底內容上有共通性共感性，所以牠就託了所謂象徵的有刺戟性暗示性的媒介物而

起共鳴作用。藝術的鑑賞於是乎成立。

生命底內容——再換個說法，便是體驗的世界。這裏所謂『體驗』(erlebnis)，是指這人底透徹全身而感覺，思考，或看見，聽得，行爲等一切事的。在外的在內的都是指說這人所經驗的事底總量的。所以藝術鑑賞一事，是以作家與讀者之間的體驗底共通性共感性爲基礎而成立的。卽在作家與讀者底「無意識」，「前意識」，「意識」中，有兩方得共通同感的一種某物存在着。作家祇要用所謂象徵的媒介物底強烈的刺戟力來給讀者一種暗示，就忽然響應了，共鳴了，在讀者底心胸裏也焚起同樣的生命底火來了。祇要受了這刺戟，讀者就自會焚燒起來。因爲作家底胸奧中所沈潛着的苦悶，是讀者方面的心胸中所也曾具有的經驗。譬喻起來，猶之因爲薪有可燃性，所以祇要一用名叫象徵的火柴，就可在這裏點起火來。對於全然沒有可燃性的石頭，不能移火上去，同樣，對於沒有可與作家共通共感的生命的，俗惡的，沒趣味的，無理解的低級讀者，雖有任憑何等的大作傑作也不能使他發生一點銘感；又雖有任憑何等的大天才大作家，對於這類的俗漢也無所施其技。要之，這類的俗漢，從藝術上說來是無緣的衆生，難超度之輩。在這等情

形之下，鑑賞全然不成立。

這是一直從前的老話：曾經有一位立在文教底要路上的男子。他底頭腦恐已太舊了，筋脈恐已停滯了，他讀了風靡當時文壇新文藝的作品而說的話，實在可笑之極。長章大篇地寫了那樣沒趣的話，全是很乏味的東西。我怪道現今的青年究竟爲了甚麼興味而讀那樣的小說。因爲這樣的老人——雖然年紀是輕的，但世間竟有這樣老人——和青年，雖然生在同一時代同一社會，但體驗底內容完全相異着，所以在其間全然沒有可以共通共感的生活，缺少着鑑賞底所以成立的根本。

體驗的世界，自然因人而異。所以文藝底鑑賞，以讀者和作者底雙方的體驗相近似，又牠底深淺，廣狹，大小，高低上兩方相類似的二事爲惟一最大的要件而成立。換言之，二人底生活內容在質的和在量的者越是近似，作品就越是完全地被吟味；在反對的情形時，鑑賞就完全不成立了。

大藝術家所具有的生活內容，所包含的非常大，又廣汎。辜勒律已（Coleridge）所以評涉

翁爲“one myriad-minded Shakespeare”，就是爲此；雖然在時代是三百餘年前的依利薩伯斯朝的作家，在場所是隔遠的英吉利的異邦人底所作，但在他底作品中，包含着一種超越時地，攝動百代之人，而震響於千里之外的一種某物。例如他所描的女性中，周理愛德（Juliet），渥緋里亞（Ophelia），博希亞（Portia），克雷渥巴德拉（Cleopatra）等女子，也比起雪律丹（Shelton）所描的十八世紀式的女子，或迭更斯（Dickens），薩格來（Thackeray）底小說中所見的女子等來，是新得多的近代的「新女子」。約翰生（Ben Johnson）讚美他說“The was not of a mere few for it is”。實在像莎翁樣的自由的大的創造創作的生活，可說已完全地達到與天地自然底創造者的神明最接近的境域了。同樣的話，在某程度內對於哥德，對於但丁，也都是適用的。

但遇有非常地飛離的特異的天才時，因爲這人底生活內容與同時代的人們完全絕類，故往往有遙遠地向彼方進行着的。十八世紀出的威廉勃萊克（William Blake）底神祕思想，他底詩集出後差不多隔了一世紀，到了前世紀末歐洲的思想界上神祕象徵主義的潮流

出現了的時，方才喚起人心底反響。初期的勃郎寧或史文賁 (Swinburne) 等所以毫不爲世所知，而當時的聲望比羣小詩人還不如的，因爲他們是沒有在生活內容上和當時的同時代人相共通共感的某物，而獨自前進着的。因爲他們是超過了所謂時代意識，獨自上前十年，二十年而進行，——不像勃萊克竟是上前百年而進行着的。因爲當時的人們，還閉在內生活中所還沒有感得着的，生底苦痛中，而還夢着早已過去的遠世的夢的緣故。

祇要有共同的體驗，雖遙遠的挪威國人易卜生所作的作品，因爲同是從近代生活的經驗出產的緣故而強烈地響到我們底胸奧裏。幾千年前的希臘人荷馬 (Homer) 所作的德洛哀之戰 (The Story of the Siege of Troy)，和罕倫阿基利斯的話，因爲其中有共通的人間味，所以二十世紀的日本人讀了也覺得動情。祇有鑑賞製作的時地相去太遠的藝術品時，須得因旅行學問等而調查作者底環境閱歷及那時代底風俗習慣等，以補讀者自己底體驗底不足，或由自己底努力，使至少能生在幾分的當時的霧圍氣中，以爲鑑賞底準備。所以在沒有經過這特殊的努力——例如研究——的人看來，與其對於荷馬，但丁，或即使更較劣的人，也寧是對於近代的

作家覺得有趣；又同是近代，與其外國的作家，寧是日本的作家引人興味，便是因爲有上述的理
由的緣故。又描寫比較的多數的人們之間相共通的，淺近平凡經驗的作家，比起描表高遠複雜
的，冥想的，深的經驗的作家來，被感動的讀者較多，也是根基於同理由的。郎費羅 (Thorsfeltow)
或龐司 (Burns) 底詩歌比較起勃郎寧或勃萊克的來，讀者較多；被評爲俗的白樂天底作品比
較起氣韻高雅的高青邱等的來，所 appeal 的人數更多，原因也在於此。

聽說密爾登是男性所愛讀的，但丁是女性所愛讀的；又青年愛讀拜輪，中年愛讀華資華斯
(Wordsworth)；又童話，武勇譚，冒險小說之類祇爲幼童少年所喜，不能惹起成人底感興；這都是
根基於內生活底體驗的世界底差異的。因了人們底年齡，因了性，都有差異；又因了國土，因了人
種，也有差異。在全然沒有看日本的櫻花的經驗的西洋人，雖讀詠櫻花的，日本詩人底名歌，恐怕
難於得到我們從這歌中所得的詩興底十分之一。在沒有看見過雪的熱帶國的人看來，雪的歌
不過是少感興的枯燥的文字罷了。體驗底內容既然不同，結果所描的雪或櫻花的象徵就完全
沒有足以喚起潛伏在鑑賞者底內生命圈底深處的感情，思想，和情調的刺戟的暗示性，或者變

成非常微弱。莎翁原是大作家，但沒有與莎翁同樣的浪漫的生活內容的，十八世紀以前的英國批評家，毫不曾留意到他底作品。又同在近代，託爾斯泰和蕭伯納因為毫無浪漫的體驗的世界，就攻擊莎翁；反之，像浪漫的梅脫靈（Maeterlinck），雖然時代和國土相差甚遠，反能深深地感動於莎翁底戲曲。

二 自己發見的歡喜

到這裏，我不可不把我自己底用語語稍稍訂正一下。我在上面曾使用着『體驗』、『生活內容』、『經驗』等語。但生命既有了普遍性，廣義的生命，當然是可以直接構成讀者與作家之間的共通共感性的。例如生命底最顯著的特徵之一的律動（Rhythm）在無論甚麼情形之下，總具着會從一人傳向他人的性質。一方彈批雅娜（Cécile），聽者方面只要不是聾子，就也不知不識地聞音而拍手頓足。即使在動作上不表現，在心中也必跳舞着。就是因為批雅娜底鍵上按出的音，攝動聽者底生命底中心，而具着一種喚起新的振動的刺戟的暗示性。這就是生命底共鳴，共感。

這樣，讀者與作家底心境突然地投合而發生生命的共鳴共感的時候藝術的鑑賞就成立。所以讀者，觀客，聽衆所從作家受得的，與對於別的科學者，或歷史家，哲學家等底所說時情形不同，不是得到知識，是因了象徵，即作品中所表現的事象底刺戟力而發見自己底生活內容。所謂藝術鑑賞底三味境，或藝術鑑賞底法悅，實在就是這「自己發見的歡喜」。這就是讀者在自己底胸奧裏也發見了與作者所欲借了象徵的有刺戟性暗示性的媒介物而表現的自己底內生活相共鳴的某物時的歡喜。人們接文藝作品而感到自己生着，恰好比被襲於睡魔時自己底手接觸自己底膝而發見自己生着。詳細地說，就是讀者自己發見自己底「無意識」心理——即精神分析學派的人們所謂的「中味」。就是在詩人或藝術家所揭的鏡中看出自己底靈魂底姿態。因了有這鏡，人們得各色各樣地看見自己底生活內容。同時，又得到使自己底生活內容漸深，漸大，漸豐厚起來的最好的機會。

描着的事象不過是象徵，不過是夢底外形。因爲有這象徵底刺戟，讀者與作家兩方面的「無意識」心理底內容，即夢底潛在內容，方才能共鳴共感，方才有從文藝作品滲出湧出的「實

感味。」夢底潛在內容，豈不就是像上面所說過的，人生底苦悶，世界苦惱麼？

故文藝作品所給與人們的不是知識 (information) 而是喚起作用 (evocation)。就是刺戟讀者而使他自己喚起自己的體驗底內容。讀者受了這刺激而自行燃燒起來，便也成一種創作。作家倘是用象徵表現自己底生命的那麼讀者也是通過了這象徵而在自己胸中創作的。作家倘是『產出的創作』 (productive creation)，那麼讀者是領受了這創作物而自己也行『共鳴的創作』 (responsive creation) 的。有了這二重的創作，文藝的鑑賞於是乎成立。

所以得免卻抑壓而享受絕對自由的創造生活的，不獨是作家。凡做「人」而生着的其他的幾千萬幾億萬的普通人，都得因了作品鑑賞而完全地嘗到與作家同樣的創造生活。從這點說來，作家與讀者的差別，僅在乎是否自己把牠象徵化而表現的一點。換言之，文藝家用表現而創作，讀者用喚起而創作。我們讀者鑑賞大詩篇大戲曲時的心狀，恰和我們看見別人跳舞，聽到別人唱歌時自己雖不舞不歌而另在心中舞着歌着的完全同樣。這時候已經不是別人底舞和歌，而變成自己底舞和歌了。吟味詩歌的時候，我們自己也已成了詩人，是歌人了。這就是與作家同樣

地營創造創作的的生活，而彼引入於脫卻抑壓作用的夢幻的幻覺的境地。司這引入的暗示作用的，就是象徵。

鑑賞既然也是一種創作了，其中就當然有個性底作用爲其根柢。即雖然從同一的作品受到的銘感或印象，每因人而異。換言之，通過了一個象徵而受得的思想感情等，因了鑑賞者自己底個性和體驗和生活內容而不得不發生各人間的差異。把批評視爲一種創作，或視爲「創造的解釋」(creative interpretation)的印象批評，便是據這見地的。關於這點，在法蘭西，勃柳痕典哀底客觀的批評說與阿那託爾法郎士(Anatole France)底印象批評說之間所起的有名的論爭，曾在近代藝術批評史上劃一個新時期。勃柳痕典哀原是與泰因(F. Taine)同樣的，立在科學的批評的見地而抱傳統主義的思想的人，故把批評的標準置在客觀的法則上，毫不承認個性的尊威。反之，法郎士則與勒美德爾(Jules Lemaitre)或英吉利的渥泰彼脫(Walter Pater)等同樣地主張批評是通過了作品而發見自己的，而置重於評家底主觀的印象；他們都極端地承認鑑賞者底個性與創造性，甚至說鑑賞是「在傑作底裏面行自己底精神底冒險」的。

至於勒美德爾，更極端地排斥以客觀爲標準的批評，而專置重於鑑賞者底主觀，以自我 (Moi) 爲批評底根柢。彼泰也在他底論集文藝復興 (Renaissance) 底序文中說，批評是從作品受得的印象底解剖。勃柳痕典哀一派的客觀批評說，在今日已是科學萬能思想時代底遺物而陳腐了。從萬事置重個性與創造性的今日的思想傾向說來，至少在文藝鑑賞上我們不得不與法郎士或勒美德爾等底主觀說相一致。王爾德 (Oscar Wilde) 所謂『最高的批評比創作更爲創作的』 (The highest criticism is more creative than creation) 意義大概也在此。(參照王爾德底論集意向 (Intentions) 中「藝術家的批評家」一項)

說話不知不覺地入歧途了。作家所描的事象是象徵所以讀者因了從這象徵受得的銘感而在自己底內的生命裏點火且自己燃燒換言之就是得因此發見自己底體驗底內容而味到與創作家同一的心境。而這體驗底內容定然與作家的同是人間苦，社會苦。這苦悶這心的傷害，同樣地在鑑賞者底無意識心理中也變成沈淖而潛伏着完全的鑑賞即生命底共鳴共感於是乎成立。

說到這裏我想起了我曾讀過的波特萊爾底散文詩中一篇題爲窗的，巧妙地譬喻着我所欲說的話：

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se pass derrière une vitre. Dans ce noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste. avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte

à moi-même en pleurant.

Si e'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous: "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?"

Qu'importe ce peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?

(大意)從外面向開着的窗底內部眺望的人所看見的事物,不及眺望閉着的窗的人所見的多。世間沒有一種事物能比點着蠟燭的窗更深,更神祕,更夢幻的,更陰暗,且更眩惑的了。在皎皎的白日之下看見的事物,比起在窗玻璃後面的事物來,往往興味較少。在那黑而又明的洞穴裏,生命生着,生命夢着,生命惱着。

波狀的屋頂底那邊有一個中年之女子。縐縮了,且貧乏,只管儻着做甚麼生活兒。

也不走出外面去。由她底顏面，由她底衣服，由她底舉止，不再由別的事物，我便可想像這女子底身分和來歷。有時我自己反覆地想想，涕泣了。

倘然這不是少女而是貧乏的老男子，我也容易想像他底來歷的罷。

於是我就寢了，我得意地想起我在自己以外的他人裏面生着，又惱着。

你大概要張惶地說：『你相信這樣的來歷是真實的麼？』只要能感到我自己因

此而生着，存在着，和怎樣的便是我自己時，我以外的現實無論怎樣，於我何有呢？

蠟燭底光照着而閉着的窗，是作品。見了在這裏面的女子底姿態，讀者在自己底胸中生出種種的創作來。實在就是通過了這窗和這女子而發見自己，就是自己在自己以外的他人裏面生着，惱着，且感到着又味到着自己底存在和生活。所謂鑑賞，就是在他人裏面發見我，在我裏面發見他人。

三 悲劇底淨化作用

試舉悲劇的快感來當作最適切的例證而說明上文底意義罷。哭泣原是人間所苦痛的，但有意出了金錢去看悲哀的演劇而流淚的，何以有快感呢？關於這問題古來有許多學說，我以為把亞里士多德（Aristotle）在詩學（Poetics）中所說的有名的「淨化作用」（catharsis）像下文地解釋，是最妥當的。

據亞里士多德底詩學裏說，悲劇是使人起「憐」（pity）和「恐」（fear）的兩種感情的。觀客因了通過演劇的媒介物而哭泣的一事來洗淨（catharsis）自己胸裏鬱結着的悲痛的感情，就是悲劇所給與的快感底基礎。向來緊張（spannen）着的心的狀態因流淚而緩和（lassen）的時候，發生悲劇的快感。使潛伏在自己底內生活底深奧處的心的傷害，即生底苦悶，因了悲劇的媒介物而發露在意識底表面。恰好與前述的，治療歇私的里亞時探出無意識心理底根柢裏沈潛着的心的傷害，使充分地表出說出，使把「無意識」界裏的所有拿出到「意識」界裏來的療法完全同一。精神分析學者名這為「談話治療法」（talking cure），實在，我以為這就是淨化作用，與悲劇的快感底情形全同。就是平○素○受○抑○壓○作○用○而○結○在○胸○中○的○苦○悶○的○感○情○到○了○營○藝○術○鑑○

賞的絕對自由的創造生活的瞬間被解放了，現出到了意識底表面。古來謂文藝給慰安於人生，畢竟不過是俗說，應該是指這從抑壓上釋放的心境的。

例如冷酷無情而剝重利者的父親一類的壞蛋，在劇場裏看了父子別離的情狀，不禁默默地流淚。我們從旁看來，怪道那種冷血漢底腹中哪裏搜得出這樣的淚。然這不外乎是平素計較利息，變成自私自利的人的時候一向受着抑壓作用的感情，因了演劇的象徵底刺戟而從無意識心理底根柢裏喚出的一滴眼淚。剝重利者原也是人；既然是人，原也具備着人間的普遍的生活內容，不過因黃金慾而受着抑壓罷了。他流了淚而得快感的那間的心境，就是得入藝術鑑賞的三昧境，在舞臺裏看出自己，在自己中看出舞臺時的歡喜。

文藝用了象徵底暗示性刺戟性而巧妙地引導讀者到一種催眠的狀態裏，使入幻想幻覺的境域。即誘進了夢的世界裏，純粹創造的絕對境裏，然後使讀者觀客自己意識自己底生活內容。又如果讀者自己底心底根柢裏沒有苦悶時，這夢，這幻境也就不會成立。

既說苦悶，又說苦悶潛伏在「無意識」中，不合理論：像這等的話不過是滑稽話或論理的遊

戲者底口吻罷了。一般所稱爲「無意識」的，實在是絕大的意識，是宇宙人生底大生命。好比我們因爲守着小我，所以有「我」的意識，但忽然進了和宇宙天地渾融冥合的大我的境域時，就入無我之境。我們真果生在宇宙大生命底潮流中時，不覺得自己的生命，恰好與我們在空氣中而不覺得有空氣的同樣。給一種刺戟搖動於空氣，我們方才感到空氣，同樣，受了藝術作品底象徵底刺戟，我們方才深深地意識自己底內生命，因此使自己底生命感加強，生活內容加豐。又不久就接觸無限的大生命，達到自然與人間底真實，而接觸其核心。

四 有限中的無限

上面也曾說過，爲個性底根柢的生命，是普遍於全宇宙的永遠的大生命。所以在個性底他半面，又一定有普遍性，有共通性。譬喻起來，好比一株樹上的花，實，葉，各自充分地具備着個性，保持着存在的意義。各個的葉或花，各自延續獨自的存在，直到完結而凋落。但這是彼等底根本的一株樹底生命化作了個性而出現的，所以每瓣葉，每朵花，每個實，都有共通普遍的生命。

一切藝術的鑑賞，即共鳴共感，以這普遍性共通性永久性為基礎而成立。比利時詩人萊爾培爾格（Charles van Lerberghe）（關於這詩人，參照我底舊著小泉先生そのほか自一七八頁至二〇二頁）底作品中有像下文地歌詠這事的：

Ne Suis-Je Vous.....

Ne suis-je vous, n'êtes-vous moi,

O choses que de mes doigts

Je touche, et de la lumière

De mes yeux éblouis?

Fleurs où je respire, soleil où je luis,

Ame qui penses,

Qui peut me dire où je finis,

Où je commence?

Ah! que mon cœur infiniment

Partout se retrouve! Que votre sève

C'est mon sang!

Comme un beau fleuve,

En toutes choses la même vie coule,

Et nous rêvons le même rêve (La Chanson d'Ève)

(大意)啊，我底指尖所接觸的事物！我底暈眩的眼所接觸的光我豈不就是你們而你們豈不就是我麼？我所嗅着的花，照着我的太陽，思慮着的我底靈魂，誰能爲我說我底所終與所始呢？啊，我底無限的心隨處發見的事物！你底樹液就是我底血的樹木！同樣的生命在萬物中流着，好像一條美麗的河流，我們大家夢到同樣的夢。

個性底半面又有生命底普遍性，故「我們大家夢到同樣的夢」是可能的。聖弗郎西斯對動物說教，佛家謂狗子有佛性，都是因爲認到在彼等中有生命底普遍性的罷。所以不但在讀者與

作品之間起生命的共感，而用這享樂的鑑賞的態度來對待一切的萬衆，就是我們底藝術生活。進了全然脫却日常生活中的理論，法則，利害，道德等抑壓的「夢」的境地，而用自由的純粹創造的生活態度來對待一切萬衆的時候，我們方纔真果能味識自己底生命，同時也能在宇宙底大生命底鼓動裏淨洗自己底耳了。但這不是像在湖面上滑冰似地毫不觸動內部的深處的水而只在表面滑走的俗物生活，直到自我底根柢中的真生命與宇宙的大生命相交感（*commune*）交流了，於是真的藝術鑑賞成立。這又不但是認識事象，而是把一切收入於自己底體驗中而玩味（*taste*）。這時候所得的不是 *knowledge* 而是 *wisdom*，不是 *fact* 而是 *truth*，又是在有限（*finite*）裏看出無限（*infinite*），在「物」裏看出「心」。也就是在對象裏自己生着，在對象裏發見自己。律潑斯（*Lippes*）一派的美學者所認為美感底根柢的「感情移入」（*Einfihrung*）的學說，也不外乎是指說這心境，即讀者與作家所共營的創造生活的境地的。我會把這件事當作人間生活的問題而在別的小著中廣汎地論述着。（參照拙著出象牙塔中「觀賞享樂的生活」）

五 文藝鑑賞底四階段

再把文藝鑑賞者底心理過程稍依秩序而分解看看，就覺得可分爲如下列的四階段：

第一、理知的作用

理解文句底意義，或追尋內容底梗概而發生興味等，是第一階段。這時候主要地活動着的是理智 (Intellect) 的作用。但單是這一點，不能成爲真的藝術的文學。像其他的歷史或一切科學的敘述，一切得用言語表出的敘述，原是先要用理智的力來理解的；但號爲文學作品的，其中專屬或主屬於理智的興味的種類也甚多。通俗的淺薄的，決不能接觸我們底內生命的一種的低級文學，大多數是祇訴於讀者底理智作用的。例如只以隨述梗概的興味爲目的而作的偵探小說，冒險小說，講談，下等的活動影戲，報紙上的通俗小說等類，大多數是只要滿足了理知的好奇心 (Intellectual curiosity) 就算的，就是用了所謂『明晚的興味』，即且聽下回如何的好奇心來鉤引讀者的。還有根基於對於

所描的事象本身的興味的，也屬於這類。德國學者所名爲『材料興味』(Stoffinteresse)的，就是這類的東西。卽如描着讀者所見的所聞的人物或事件的，或者揭破着一種內幕話的，又例如中村吉藏底脚本井伊大老底死，因爲水戶浪士底事件曾在報紙底社會欄內鬧過的緣故，結果多數的人因了關於這人的興味而讀這作品，觀這演劇：這等都是感到與作品中的事象本身有關係的興味的。

然而對於真的藝術品的文學作品，低級的讀者也往往到了第一階段不再上進。讀任憑何種小說，觀任憑何種演劇時，只有事由底梗概惹起興味，或只是沒頭於說話底意義底穿鑿的人，實在很多。井伊大老底死底作者，自然是當作藝術品而作那篇戲曲的，世間一般的俗衆卻只被牠底內容的事件惹起注意。所以雖有任憑何等高貴的作品，因讀者如何而不被發見藝術的價值的極多。

第二、感覺的作用

在五官中，文學上也訴及於音樂色彩等聽覺視覺的特別多；而像稱爲英詩中最官能的

(sensuous) 濟慈 (Keats) 底作品似地刺戟味覺和嗅覺的也有。又神經底感性異常銳敏的近代的頹廢 (decadence) 的詩人，即與波特萊爾等屬於同一系統的諸詩人底作物，竟有單憑視覺聽覺（即音與色）不能滿足而又要訴及於不快的嗅覺的。然而這等寧是異常的情形，古今東西的文學中最重要感覺的要素，當然是訴於耳的音樂的要素。詩歌裏的律腳 (meter)，平仄，押韻等，就是這最重要的要素；在一般詩人底聲調佔着藝術品上非常重大的地位。抒情詩大都是置重這音樂的要素的，例如愛倫坡 (Allen Poe) 底鐘 (Bells)，辜勒律己 (Coleridge) 在夢中作的，傳說他自己都不知道是甚麼時候作的那篇柯勃拉康 (Kubla Khan)，詩句的意義（即上述的訴於理智的分子）等差不多沒有，純粹以言語的音樂當作作品底生命。像法蘭西近代的象徵派詩人，在這點是特別強調的，其中竟有單把美女底名字（註一）列舉了五十行以上，以作成詩的音樂的。

（註一）Catulle Mandès, Récapitulation, 1892.

大概爲了日本人對於樂聲的耳的感覺沒有發達，正好像日本底三絃，琴等的音樂底極簡單，所以日本底詩歌中缺着嚴密的意味的押韻（多少原也有幾個除外的例）但是不論韻文散文，既然是藝術品了，沒有不以聲調的美爲要素的。例如

ほととぎす東雲どきの亂聲に

湖水は白き波たつらしも

——與謝野夫人

耳所受的感覺，已經具備着秀美的音樂的調和的聲調底美，便是這詩以敘景詩成功的原因。

第三 感覺的心像 (image)

這不是直接訴於感覺的，而是訴於想像的作用，或喚起感覺的心像 (sensations)

image)的。即經過了第一的理知，第二的感覺等作用後，到這裏就姿態，情景，音響等活躍於心中，鬚鬚於眼前。今爲便宜計，以俳句爲例，即如

鱗散る雜魚場の跡や夏の月

——子規

(大意：鱗片撒散着的魚肆底痕跡，夏夜的月。)

晝間的魚市的熱鬧散了，魚肆全然靜寂了；在往來的人影也寥寥的街路上，處處撒散着銀也似的白鱗，留存着晝間的遺跡。銀鱗閃閃地映着月光的夏天的晚上，和徜徉散步時的情景，浮現在讀者底眼前。單因了這一點，這十七字詩成功爲優秀的藝術。又如

五月雨にかくれぬものや瀬田の橋

——芭蕉

(大意：梅雨裏隱隱的，瀬田的橋)

近江八景之一的瀬田的古式的橋在梅雨時節的煙霧迷蒙中，望去分明是黑的了，宛然暗示着一幅墨繪山水的意趣。特別是因爲用第一第二的兩句的調子來使牠模糊了，然後用第三句的「瀬田の橋」來使牠強且重的全句的聲調，早已巧妙地輔助着這暗示。即第二的感覺作用，在這俳句的鑑賞上有重大的幫助，而心像把聲調完全地調和。常是必要條件之一。

但上述的理知作用，感覺作用，及感覺的心像，是主由作品底技巧之方面受得的。單是

這三種，不過只能在意識的世界底比較的表面部分上活動罷了。換言之，以上三種只屬於象徵底外形，或不過是形造讀者底胸裏所起的幻想夢幻底顯在內容（即夢底外形）的，因為還沒有超越理論，物質，感覺的世界。超越了這等，再深深地突入讀者胸奧底無意識心理，刺戟的暗示力接觸生命的內容的時候，就喚起共鳴共感，方才成爲文藝的鑑賞。這就是觸動讀者底情緒，思想，精神，感情的意義，便是作品鑑賞底最後的過程。

第四、情緒，思想，精神，感情，

到了這階段，作者底無意識心理底內容就傳達到讀者底無意識心理底內容，而在胸奧的琴線上喚起反響。到這裏暗示就達牠底最後的目的。通過作品而表現的作家底人生觀，社會觀，自然觀，又或宗教信念，到了這第四階段就都觸着讀者底體驗的世界。

這第四段底內容，包含人間所認爲有意義的一切的事物，故其複雜與人間生命的內容底複雜相等，且多種多樣。要把牠歷盡無餘地說明，是我們所不可能的。美學者所謂美的感情——即如因了鑑賞者底胸奧底琴線上所喚起的震動底強弱大小之差而別爲

崇高(sublime)，優美(beautiful)，或從質底變化上着眼而別爲悲壯，滑稽(humor)而論述的，便是要分解且說明這第四階段的一個論證。

我相信凡藝術品的文學作品的鑑賞上，必定有如上的四階段。但這四項，因作品底性質而有輕重之差。例如在散文小說，尤其是客觀的描寫的自然派小說或純粹的敘景詩（即如上面引用的和歌俳句）等，第三以上的作品非常重要。又如在抒情詩，尤其是近代象徵派的作品，第一，第三非常輕，由第二的感覺的作用直接喚起第四的情緒主觀的震動(vibration)。又如在易卜生一流的社會劇，問題劇，思想劇等類，第二的作用寧是輕的；像英吉利底蕭伯納法蘭西底白利安(Brieux)底戲曲，因爲不把第三的感覺的心像在讀者觀客底心中充分喚起，只管過於露骨地，直截地傳達第四段的思想，所以在純藝術品中只能算是不完全的，化作一種宣傳物(propaganda)的，亦復不少。又浪漫派的作物，訴於第一的理智作用的最少；反之，像古典派，自然派，則需要讀者底理智的動作最多。

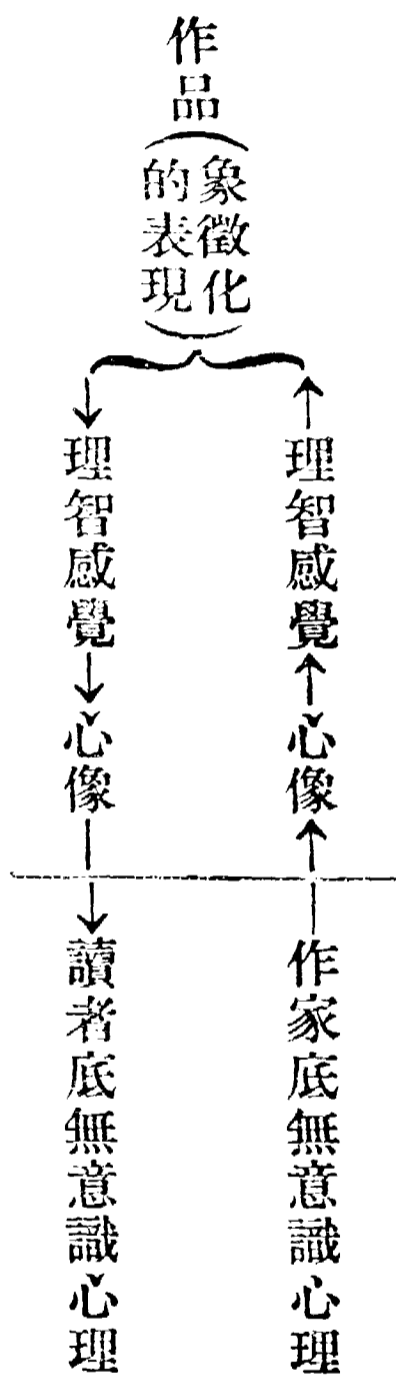
又對於同一作品，也因了各讀者而在四項間生輕重之差。即有的與上述似的低級的讀者

觀客對戲曲小說時同樣地只置重第一的理智作用，只注目於事由底梗概，有的竟只在第二，第三上活動，而不留意於作品背後之思想和人生觀。這班人，都還不能說是完全地嘗到作品底真味的。

六 共鳴的創作

講到這裏，我須得把前述的創作家底心理過程（參照本書創作論第五章後半以下）與鑑賞者底心理過程比較一下。即詩人或作家底產出的表現的創作與讀者方面的共鳴的創作（鑑賞）心理狀態的經過是取正反對的順序的。從作家胸中的無意識心理底底奧裏湧出來的某物，因想像作用而變成了一個心像，再經過了感覺和理知的構成作用，具備了象徵的外形而表現出的，是文學作品。但在鑑賞者方面，最初先因理知和感覺的作用而把作品中的人物事象化作了一個心像而收入於讀者底胸中；這心像底刺戟的暗示性再深深地侵入讀者底無意識心理底根柢裏，然後把在右述的第四的思想情緒感情等無意識心理底根柢裏的生命的火點

着了。故前者從根柢的生命底心核中出發，變成花，結成實；後者從這成花成實的作品上用理知感覺的作用來浮現一個心像在自己底腦裏，再由此達到在根柢裏的無意識心理，即自己底生命底內容。用圖表示如下：



故作家底心的經路是綜合的，又能動的；讀者的是分解的，又受動的。即把前文所述的鑑賞心理的四階段顛倒了，看作由第四起向第一方面進時，就是創作家底心理過程。換言之，從生命底內容突出向意識心理底表面的，是作家底產出的創作從意識心理底表面突進生命底內容的，是共鳴的創作即鑑賞。故作家與讀者兩方只要把這點率然地契合的心的過程返覆時，作品

底完全的鑑賞就成立。

托爾斯泰在他底藝術論裏排斥古來單以美或快感來說明藝術底本質的諸說，所下的斷案如下：

“To evoke in oneself a feeling one has once experienced, and having evoked it in oneself, then, by means of movements, lines, colors, sounds, or forms expressed in words, so to transmit that feeling that others may experience the same feeling—this is the activity of art.”

“Art is a human activity, consisting in this, that one man consciously, by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that other people are infected by these feelings, and also experience them.”

——Tolstoy, *What Is Art?* p. 50.

先把自己所曾經驗過的感情在自己胸中喚起。既喚起了，更由運動，或線，或色彩，或音響，又或用言語表出的形象等來傳達這感情，使他人也得經驗這同樣的感情——這是藝術的活動。

人用一種外的記號來把自己所體驗過的感情意識的傳向別人；別人爲這等感情所動了，也同樣地經驗這感情——這樣的人間活動便是藝術。

——托爾斯泰藝術論第五十頁，

托爾斯泰底這一說，是就藝術一般而立言的；倘把此說單就文學上着想，而更深更細地分析下去時，結論與我在上面所說的略相一致。

到這裏，前述的印象批評底意義也自然會明白了罷。即文藝既然是極度的個性表現，那麼單用客觀的理知的法則來批判文藝，就無意義。批評底根柢，當然與創作時同樣地存在於讀者底無意識心理底內容中。即經過了理智和感覺的作用後，更深遠地達到自己底無意識心理，而能把這無意識界中的某物喚起到意識界上的時候，作品的批評於是乎成立。在作家方面，因爲

本源是從無意識心理上出發的，故對於自己的心的經路沒有明瞭地意識着。反之，在評家方面，因為是剛纔把自己底無意識界裏的某物（例如觀悲劇時的淚）由作品喚起而拿出到意識界上來的，所以能把這意識（即印象）充分地分析解剖。安諾德（Matthew Arnold）曾以文藝爲「人生的批評」（a criticism of life），文藝批評，應該是評家通過了某作品而說述評家自己的「人生的批評」的意義。

第三

關於文藝根本

問題的考察

一 豫言者的詩人

我相信以上面所論的爲基礎，而實際地適用這基礎時，得解決一般文藝上的根本問題。現在想避去一一列舉許多的問題之煩，而就從向來一般文藝研究者所認爲疑問的幾個問題表明我所說的適用的實例。至於別的問題，讓讀者自己去考察批判罷。本章中所說的，可視爲自然地從上述的創作論，鑑賞論全部上抽繹出來的系論 (Corollary) 又注疏。

文藝，是生命力用絕對的自由而表現的唯一的機會。因爲有向着較高較大較深的生活而躍進的創造的慾求，毫不受拘束地表現着，所以在這裏面常常暗示着大的未來。從過去直到現在的生命的流，只有在文藝作品中得作別處所不能有的自由的飛躍，所以比起人間的別的活動——這等活動皆從周圍受着種種的壓抑——來，可向前突出十步或二十步而行所謂「心

的冒險」(spiritual adventure)。超越了常識，物質，法則，因襲，和形式的拘束後，常在那裏發見且創造新的世界；故在政治，經濟，社會的現象上還沒有出現的事情，早已在文藝的作品中暗示又啓示着，全是爲了這個緣故。

加萊爾 (Carlyle) 曾在他底英雄崇拜論及彭士 (Burns) 論中提及：臘丁語 *vates* 一語最初的意義是豫言者，後來轉變了，又用以爲詩人之意。所謂詩人，意義就是觸於靈感而像豫言者似地歌詠的人，又不外乎是傳達神託，感得常人所未感得，以顯示於一代的民衆的人。羅馬人又把這一語轉變，用作教師的意義，興味尤深。詩人——豫言者——教師，這三者同用 *vates* 一語來表示，於此可見文藝家底重大的使命。

文藝上的天才，是飛躍突進的「心的冒險者」。與一個英雄底事業底後面常有許多無名的英雄底努力同樣，大藝術家底背後也不能無「時代」，「社會」和「思潮」。文藝是極度的個性表現，同時在這個性底他半面又伴着普偏性；這樣普遍的生命既然遍在於同一時代或同一社會或同一民族的一切的人們，那麼詩人自己做了先驅者而表現的意見可以指導一代民心底歸

趨而暗示時代精神底所在，是當然的結果。在能暗示更高更大的生活的一點上，文藝家不得不像彼脫 (Pastor) 所說地是「文化的先驅者」。

在一時代一社會中，有這時代底生命，和這社會底生命。保續着不斷的流動變化。這不久就變成思想底潮流，時代精神底變遷。這是爲時運底大勢所促而無端地攢出的力。在起初的時候，既不成一種形象，又不具有體系，只是一種茫漠而難於捕捉的生命力。藝術家所表現的，就是這生命力，決不是固定的，凝結的思想，也不是概念；又當然不是那種組成的主義的性質的東西。任憑怎樣地加抑壓作用也不能禁制，非達到所要達到的地方不休的生命力底具象的表現，便是文藝作品。潛在一代的民衆底胸與裏，隱在他們底「無意識」心理底蔭處，而他們只是惑亂於焦躁不安的念頭而誰也不能捕捉表現的一種東西——藝術家能把這東西用他底特殊的天才的力來表現，且把牠象徵化爲夢的形式。立刻把握牠，表現牠，反映牠的，就是文藝作品。倘然這已組成了一個有體系的思想或觀念，那時就變成哲學，學說；又倘使這思想和學說在實行的世界裏實現了，那時就變成政治運動，社會運動，便已逸出藝術底圈外了。這樣的現象，是過去的文藝

史所屢屢例證的事實：在法蘭西革命以前，有盧騷（Rousseau）等底浪漫主義的文學爲其先驅；再近眼前一點，維多利亞朝的保守的貴族的英國轉化爲今日的民主的社會主義的英國以前，自前世紀末葉就有蕭伯納和威爾士（Wells）底因襲打破的文學發起，又比這更早的還有法蘭西頹廢派（Decadence）的文學輸入這頑固的英國，故近代英國底激變，在他們底詩文上早已有不少出現着了。日本的例也有：賴山陽底純粹的文藝作品的敘事詩日本外史，是明治維新底先驅；日俄戰爭以後所起的自然主義文學的運動，早已是最近的德模克拉西（Democracy）運動和因襲打破，社會改造的運動底先驅，這都是無可疑議的文明史上的事實。又在文藝作品中爲最原始的，簡單的童謠或流行小調等類，是民衆底自然的聲音，頗能穿透時勢而暗示大勢底暗遷默移，這不獨在外國古代有之，卽在日本歷史上，也是屢屢可見的現象。在從前，日本紀中的所謂『わざうた』（童謠）就是純粹的民謠，其中有許多是豫言國民底禍福吉凶的。更下至近代，從德川末年至明治初年的民族生活的動搖時代，其間的流行小調，是何等痛切的時代批評，預言，又警告——這豈不是在我們底記憶上到今日還新鮮的印象麼？

美國某詩人有幾句詩：

First from the people's heart must spring

The passions which he learns to sing;

They are the wind, the harp is he,

To voice their fitful melody.

——B. Taylor, *Amaran's Wooing*.

情熱，先在民衆底胸裏萌動，而表現這情熱的是文藝家。詩人是捉住一代民心底動搖的機微而給牠一種藝術的表現的人，好比是把無由無緒地吹出來的風捉住在弦上而奏出美麗的妙音的 *Folian Lyre*（風奏琴）即天才底銳敏的感性（*sensibility*），能把眼所不能明見的，民衆底無意識心理底內容立刻攔住而表現出。在這的意義上，當十九世紀初期的浪漫的時代的雪萊（*Shelley*）和拜倫（*Byron*）底革命思想，都是近代史底豫言；又其後的加萊爾（*Carlyle*），托爾斯泰，易卜生，梅脫靈，勃郎寧，也都是新時代的豫言者。

所以從因襲道德和法則和常識等立場上看時，恐防一定有以文藝作品爲非常亂暴且不便的危險物的。超越一切這等因襲道德等的，純一無雜的創造生活底出產處，有文藝底本質在，天馬 (Pegasus) 似的天才底飛躍中，可看出偉大的意義。

豫言者往往不容於故國，同樣，詩人也因爲是比他底時代前進太遠的先驅者，故受人迫害，受人冷遇的例很多。像勃萊克 (Blake) 到百年後方爲世人所承認，是最著的例；至如雪萊，史文賓 (Swinburn)，勃郎寧，易卜生等革命的反抗的態度的，詩人的豫言者，大多數是前半生甚或全生涯在輾轉不遇中過去的。這樣的例，不勝枚舉。又如佛羅貝爾 (Flaubert) 生前也全不受人歡迎，樂聖華葛拿 (Wagner) 未得能伐利亞 (Bavaria) 王路得微希 (Tutwiler) 底知遇時，全在流離落魄中過生涯。像這等事實，在今日想起來覺得真有些不可思議。

古人說：『民聲就是神聲』(Vox Populi, vox Dei) 傳達神聲，代神呼叫的，就是豫言者，就是詩人。所謂神，所謂靈感 (Inspiration)，並不存在於人間以外，實在就是民衆底內部生命的慾求，就是潛伏在「無意識」心理底影裏的生的要求。在經濟生活，勞動生活，社會生活，政治生活時，

被物質主義，利害關係，常識主義，道德主義，因襲法則等所抑壓制縛着的內部生命的要求，即無意識心理的慾望就發揮絕對自由的創造性，成爲美麗的夢形的詩或藝術而表現。

因唱無神論而見逐於大學，因矯激的革命論而被難於戀愛，結局溺死於斯班幾亞 (Spain) 海裏的，軻軻了三十年而天死的抒情詩人雪萊 (Shelley) 曾托狂亂的西風而述懷，請看這有名的大作底激調：

Drive my dead thoughts over the universe

Like withered leaves to quicken a new birth!

And, by the incantation of the verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth

Ashes and sparks, my words among mankind!

Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy! O Wind,

If winter comes, can spring be far behind?

——Shelley, *Ode to the West Wind*.

革命詩人雪萊呼着『向不醒的世界奏豫言的喇叭』的這首歌出世後約百年的今日，過激主義(Bolshevism)出而威嚇世界，呼改造求自由的聲音，波及於地球上底到處。他是世界最大的抒情詩人，同時又是一個大的豫言者。

二 理想主義與現實主義

有人說：『文藝底社會的使命有二方面，其一是時代與社會底忠實的反映，其他是對於未來的豫言的使命。前者以現實主義(realism)的作物為主，後者則是理想主義(idealism)或浪漫主義(romanticism)。』但我以為從我底創作論底立脚地上說，這等區別差不多不足成爲問題。文藝倘達到了極深刻地描寫這時代和這社會而竟能把握潛在於時代意識，社會意識底根柢裏的無意識心理的地步時，在牠裏面就自然會暗示對於未來的要求和慾望。離開了現

在，未來就不存在。倘描寫現在而深深地透徹牠底心核，而能達到常人凡俗底眼所不及的深處時，同時又定然是對於未來的大的啓示或豫言。從富洛伊特一派的學者所唱的夢的解釋的慾望說和象徵說上說來，像按夢而推知未來的卜夢（夢判斷）未必是愚人底迷妄行爲。與這同樣，通過了過去現在而夢見未來的，就是文藝。倘然真果突進了現在底生命底中心，而生命中既然有永久性普遍性的時候，就定然是通過了過去現在而暗示未來的。譬如名醫診察人體，倘真果看破了病源，發見了病苦底所在，那麼對於這病的治療法和患者底要求，就定然自會明白了。不懂對於患者底「未來」的治療法的，實在是因為他對於患者底「現在」的病狀診斷錯誤着的庸醫的緣故。這一事，在前面論創作時引證佐拉（Zola）底作品的一節中大概也可明瞭的了。祇寫現實，而不能踐行對於未來的預言的，使命的作物，到底在藝術品中是不偉大的證據。這話未必是過實的罷。

三 短篇項圈

莫泊桑底短篇，有傑作之一的定評的數篇中，有一篇名爲項圈（Necklace）。話極簡單：

某小吏底夫人因赴夜會，向友人借了一個金剛石的項圈而出門。這晚上回家時，把這項圈遺失了。於是不得已，夫妻兩人商借了幾千金的借款，買了一個同樣的項圈去賠償了。此後十年間，爲了償還這債款而拚命地儉約且勞作，度的是非常不愉快的悠長的日月。漸漸把所負的債全數償清了的時候，仔細一調查，方纔曉得從前所借的項圈是假貨，所值不過五百圓。

倘但就夢底外形的事象看，這樣的閒話兒實在不過是一篇極乏味的滑稽談罷了。一切詩歌戲曲小說底所以有藝術的創作的價值，並不因於所描的事象如何。事象是捏造的或是事實的，是作家底直接經驗或是間接經驗，是複雜的或是簡單的，是現實的或是夢幻的——這等在文藝底本質上說來，都不成問題。所成問題的，在於以這事象作象徵可有多少的刺戟的暗示力的一點。作者以這事象爲材料，怎樣處理而創造他底夢，在作者底「無意識」心理底根柢究竟有甚麼潛在着，像這等地方，纔是我們所當着眼的。這項圈的話，是莫泊桑從別人那裏聽來的，還是

想像出來的，還是記錄直接經驗的，且當作第二個問題；我們第一當敬服的，是這作家底描寫中有可驚的現實性，巧妙地引讀者入幻境，而能暗示刹那生命現象底真相的技倆。把人生底極諷刺的悲劇的狀態用毫不墮入概念的哲理的態度而暗示於我們，使我們直感地，活現地受入了，而接觸生命現象底真相，而得達到前述的第四階段——對於這等的手法是我們所驚異的。至於這段笑話兒，到底不過是當作暗示的工具用的象徵罷了。莎翁便是在他底三十七篇戲曲中用荒唐的歷史談或傳說或報紙底社會欄的記事似的世間話為材料，而縱橫無盡地肆行他底創造創作的生活的。

假使莫泊桑從最初就想把這個可名為『人生底痛切的譏諷』的抽象的概念意識的地表現而作這篇項圈，那這藝術品就簡單得多，就墮入低級的 *allegory* 式的文字，就沒有那樣強烈的實現性和實感味，因之生命的表現就定然失敗了。要使那可悲的小吏的夫婦倆音容畢肖地活躍在我們眼前，恐怕不可能了。正爲了在莫泊桑底「無意識」心理中的苦悶像夢一般地在這裏象徵化了，所以這篇項圈能成爲優秀的生動的藝術品而傳達生命的振動於讀者底胸臆。

裏，所以能誘導讀者，使也能見到同樣的悲慟的夢。

有種小說家，好像是確認為非自己底直接經驗不得為藝術品底材料的。這真是可笑的謬見。倘然如此，作家要描寫偷兒就非自己做偷兒不可，要描寫殺人就非自己殺人不可了。像莎翁似的，自王侯以至於卑人，自弒逆，戀愛，幽靈，戰爭，剝重利者……以至於無論甚麼都描寫的人，倘要一一從自己底直接經驗出來，那麼人生五十年沒有用，恐怕要活着百年千年方才可能呢。假如有描寫姦通的作家，難道這小說家確是自己在那裏姦通的麼？所描的事象倘能優秀地成為象徵，又豈是間接經驗而能與直接經驗同樣地描寫，雖是虛妄的無稽談而能不當牠虛妄的無稽談而描寫，這作品就有偉大的藝術的價值。因為文藝，與夢同是取象徵的表現法的。

講到直接經驗，想起了一樁事：從前有一個道心堅固地守清行而度極端的禁慾生活的和尚曾作優秀的戀歌，有許多人看見了，疑這和尚有私行。但我以為和尚也是人子，在直接經驗上雖然沒有戀愛，但在他底體驗的世界中恐怕也有美女，也有戀愛。而性慾上加抑壓作用的心的傷害，更是當然有的。他是把這等在稱為歌的一種夢的形式上表現出來的，這決不是無理的看

法。

把和尚作戀歌的事一想，又憶起心理學者所說的二重人格，人格分裂的話。例如史蒂芬孫 (Stevenson) 底傑作的，有名的小說 “Dr. Jekyll and Mr. Hyde”，在同一人格，可看出善人的 Jekyll 和惡人的 Hyde 的兩個精神狀態來。這便是就是把最初所述的兩種力底衝突具象化的。我以為原來人間底性格上有矛盾的一說，也可用這人格分裂，二重人格的意義來解釋。即一方面雖然有罪惡性，平素但被抑壓作用壓進在無意識中而不現出到表面來。一朝入了催眠狀態或進了像詠歌的自由創造的境地時，這罪惡性或性的渴望 (Temptation) 就突然躍出到意識底表面，或發生與這善人或高僧底平素的意識狀態毫不相似的行為，或歌詠同類詩歌。像佛教裏所謂『降魔』或佛羅貝爾 (Flaubert) 底小說聖安德昂底誘惑 (Tentation de St. Antoine)，大概就是心的傷害的苦悶從無意識向意識躍出的精神狀態底具像化罷。又在平素非常陰鬱的厭世的 (misanthropic) 人中，滑稽作家很多。例如夏目漱石似的嚴肅陰鬱的人，是作坊チャン(小娃娃)和吾輩ハ貓デアル(我輩是貓)的滑稽家 (Humorist)；像斯威夫德

(Jonathan Swift) 樣的人，也會作一隻桶的話 (Tale of a Tub)；又據最近的研究，膝栗毛底作者十返舍一九是個極陰鬱的人；像這等，我信爲都是可用這人格分裂說來解釋的。這豈不是因爲平素被壓抑而伏在無意識的圈內的，只在純粹創造的文藝創作的時候向表面躍出而與自己意識相結合，所以這樣的麼？精神分析學派的人們中，有的把嘲諷 (Cynicism) 等也用這理論來解釋。

把藝術創作的情狀用譬喻來說，是與酒醉時同樣的。血氣剛盛的職員在公司銀行底事務室中時，垂頭在總理或店長底面前。這是因爲利害所及，影響於年終的犒賞金，所以自己加着抑壓作用的。然而往往有在酒宴的席上等冒犯總理老人或課長的，便是酩酊之後脫去了利害關係和善惡批評的抑壓作用，而真生命猛然地躍出的狀態。到了明天再進後門去向總理夫人謝罪，或託人說情的時候，便是抑壓作用又把蓋塞住，就成了與昨晚毫不相似的一個別種人間。羅馬人說，『酒中有真』 (in vino veritas)。藝術家在他底創作時候，與酩酊時同樣地表現着最純真不僞的自我，與機關報底主筆作社說時的心理狀態相正反對。

四 白日的夢

詩人或藝術家等底所謂 *Inspiration*，是自古常常說起的話。或譯作『神來的靈興』，這並不是突然從天外下降來的，是從作家自己底無意識心理底根柢中湧出來的生命的跳躍底別名，是真的自我，真的個性。惟其是「無意識」心理底所產，所以可貴。倘然是用顯在意識似的表面的精神作用來造成的，這作品就變成捏造物，變成做作事；要真果傳達強的振動於讀者底中心生命，就不可能了。故所謂制作感興 (*Schaffens-stimmung*) 是從深的無意識心理底根柢裏出發的，我信爲誠然。

作品真果是作家底創造生活底所產時，當作對象而描寫在作品中的事象，總是作家這人底生活內容。描出「我」以外的人物事件，實在就是在那裏描出「我」來。（鑑賞者也因「吟味」這作品而發見鑑賞者自己的「我」。）所以要研究一種作品，須要曉得這作家底閱歷體驗，同時也要能熟悉作品而察知作家的人。富郎克哈理士 (*Franc Harris*) 曾不根據傳記舊說，單藉了

莎翁底戲曲而論斷「人」的莎翁。這是足以驚嚇向來一般墨守考證的學究的大膽的態度。我信爲在這種研究中，還有充分的意義存在。讀哥德底惠爾推爾底苦患同時繙閱可當作他底自敘傳的詩與真實；讀盧騷底新愛洛伊斯（The New Heloise）的戀譚，同時讀他底告白錄（Confession）第九卷時，就可明知在實生活上失意於戀愛的這兩個大天才底胸奧中的苦悶，怎樣地成了「夢」而在這等作品中象徵化着。

看了上文的，我把文藝創作的心境解釋爲一種的夢的話以後，倘讀者再檢查古來許多詩人和作家對於夢的經驗的意見，就可說思過半了。現在想從我最近所讀的與謝野夫人底隨筆集愛，理性及勇氣的一卷中引用下揭的一節，以供參考。

像古人在夢中得好詩的經驗，原是沒有；而在夢中捉得小說或童話底構想等事，屢屢有之。其中空想的也有，這大概是因爲在夢中，意識集於一方面而照輝的緣故罷。不但比醒覺中覺察微妙的心理和複雜的生活狀態時更能寫實地的觀察，且竟有適度地配着明暗，精確地形成一個藝術品而立體地浮出的構圖。在這樣的情形中，我以爲

人夢着的時候並不是睡着，正是營着藝術家的最純粹的活動。

還有，平時所模糊的，或不會解釋的，正在不解而惱着的問題等，在夢中清楚地被判斷了的也有。在這樣的情形中，使人覺得夢與現實之間好像是沒有境界的。我雖然這樣說，但自己毫不曾夢着，不過我覺得小野小町愛夢的感情，在我似乎也能想像。（與謝

野夫人著愛，理及勇氣一四七頁）

不僅如此，當賞惠要進了離開我們底日常的實際生活的「夢」的境地時，方能從所謂無關心（無關心）是文藝的快感底一種要素，也是指這歸說的。即須得離開了實際生活的利害，方能對現實凝視，靜觀，觀照，又批評吟咏。譬如見了動物園裏的獅子底雄姿，想起牠在山野中咆哮的生活時，就覺得倘然沒有這鐵欄的阻攔，我們就要身受猛獸的危險，就到底不能凝視且靜觀獅子底真的姿態。因為有鐵欄攔我和牠隔開，給我置身在無關心的狀態中，所以這藝術的觀照就成立。穿着時髦的服裝男子在石頭上一絆，跌了一交，這雖是一場滑稽，但倘然這男子是我底親兄弟或甚麼，與我有直接的利害關係或實際上的 Interest 的時候，我

們豈不是就不能當牠一場痛快的滑稽而領受的麼？與自己底實際生活之間有些餘裕或距離的時候，方纔能深深地當作現實而感賞這場面。借前述的與謝野夫人底說話來講，即在「夢」中得更加寫實的地觀察，得營藝術家的活動。有人說，五歲之內，爲藝術底根本的只是視覺和聽覺。即這兩種感覺不像別的味覺嗅覺觸覺的直接且實際，而是隔着距離的。即視覺與聽覺是隔了一個距離而接觸的。無論怎樣滑潤的良好天鵝絨，無論怎樣美味的肴饌，決不是完全的詩，也不是完全的藝術品。廚司不能算是藝術家。在觸覺和味覺，沒有這「隔離」，所以是不入文藝的領域的感覺。因爲把牠們當作藝術的感覺，厭牠們太肉感的，太實際的，彷彿獅子檻沒有鐵柵。（以上所謂「夢」是離開着「實際的」(Practical)生活的意義。更適切地說，「覺醒的人底白日的夢」就是詩人所謂 (waking dream)）

這所謂「非實際的」使我們從利己的情慾以及其他種種雜念的麻煩上脫離了，使我們營絕對自由的，不受拘囚的創造生活。解脫一切抑壓的，淨化的藝術生活，批評生活，思想生活，都以這「非實際的」「非實利的」爲一個最大要件而成立。見了美女想娶爲妻，見了黃金想自己致

富的，是我們底實際生活上的心境；倘單是這樣到底，便是動物生活，不是具有靈的精神的一面的，真的人間生活了。我們底生活從「實際」，「實利」上淨化了，醇化了，入了得「離開了眺望」的「夢」的境地，方纔我們底生命可以高起來，深起來，強調起來，擴大起來。這渾沌的，無秩序，無統一的世界，要當牠一個聯貫的，有秩序的，統一的世界而觀照，只在這「夢的生活」中可能。拂拭去從「實際的」生出來的雜念底糊障而入清朗一碧，宛如明鏡止水的心境的時候，方纔達到藝術的觀照生活底極致。（參照出象牙塔九一頁——九八頁說「觀照」底意義一項）

在「白日的夢」中，我們底肉眼閉而心眼開。這就是入靜思觀照的三昧境的時候。離去實行，脫去欲念，逃卻了外圍的紛紛擾擾而來的自由的美鄉中，智慧的靈光髣髴在天心的日月似地流照着一切。這幻像，這情景，除了用象徵來表現以外沒有別法。

不限於一切文學，凡藝術創作，都是在那般渾沌的不統一的日常生活的事象中看出統一的頭緒來的。即作家與鑑賞者大家用無意識心理的作用來營自己底選擇的活動。統一的創造，因了他們各人底選擇作用，從各種的立場，用各種的態度，而由這渾沌的事象中築成。用淺

近的例來說，譬如我底書齋中，原稿，紙片，文具，書籍，雜誌，報紙等，紛然地在混亂狀態中，從別人底眼中看來，這確是渾沌的；但在我，別人走進這房間裏來用指觸亂一點都覺得討厭，在我自己的眼中看來，這裏面是很有秩序，而非常統一的。倘然被婢子底手整理一下，或依了出自別人的立場的選擇作用，而把重要的原稿誤作廢紙了，把書物排列的順序弄錯了，把應放在手近的事物放在遠處了的時候，在我就定然感到非常的不便。改變立場和態度而看事物時，自然因各個人而生差異，就是在一個人，也可看出不同的統一來。文藝創作底所以要極端地以個性為基礎，原因也在此。例如對一片風景，A的人所見與B的人所見，各人所從這風景中擷出的大不相同。又從東從西，或從上下左右，因了各自的立場不同而各行不同的選擇作用。猶之同一人對同一對象，從股間倒望的景色與普通直立了望見的景色全然異趣。（推而廣之，不解用藝術的眼光看自然人生的，形式法則萬能主義者，或道學先生，譬喻起來猶之整理我底書齋的婢子。就是甚麼都不懂，祇曉得依照書籍底長短大小或顏色，或但據因襲的方法配定硯箱和煙草盆底位置而破壞了我的「個人的」書齋底真味的人。）

五 文藝與道德

最後我想就文藝與世間普通的道德的關係說一說。『文藝中描寫罪惡，鼓吹不健全的思想，是怪事；不是記錄崇高的道念和健全的思想的文學，可算是大作麼？』這樣的話，是沒有徹底地悟解文藝與人生的關係的人所常說的。就我在上面所歷述的一看，這問題大概可以明白了。即文藝是生命底絕對自由的表現，是我們離開了社會生活經濟生活，勞動生活政治生活中的善惡利害等一切價值判斷而不受一點抑壓作用的純真的生命表現，所以道德的或罪惡的，美的或醜的，利益的或不利益的，都是在文藝的世界裏所不問的。人間具有神性，同時又具有獸性和惡魔性；因此在我們的生活中，與美的一面同時具有醜的一面，也是不能否定的事。在文藝的世界裏，與對醜而特別顯示美，對惡而特別高唱善的作家底可貴同樣，近代文學上所特別多的惡魔主義的詩人——例如波特萊爾（Baudelaire）——似的惡的華底讚美者，以及自然派中的獸慾描寫的作家，也各有充分的存在的意義。不過文學不以「*more*」為必要條件，同樣，也當

然不以 *immoral* 爲必要。因爲這是像上文所也會說過的立在全然離去「實際的」世界中所以通用着的一切的價值判斷的立場上的 *immoral*。（參照拙著出象牙塔白九一至九八頁）。

問者或則要說：『然則從來的文學上以殺人，淫猥，貪慾等爲材料的罪惡的作物特別多，是甚麼緣故呢？』從作家方面說來，這是因爲常常受着最多的抑壓作用的生命危險性，罪惡性，爆發性底一面，常常想在純粹創造的文藝的世界中自由地表現的原故。又從讀者鑑賞者方面說來，因爲祇在接觸文藝作品的時候，人間性裏面的惡魔性和罪惡性脫離了抑壓而與作品起共鳴共感，因此也可以營一種生命表現。在人間生命存在的限度內，在所有的求解放的慾望的限度內，人間對於突破抑壓作用的「罪惡」的興味，是永遠不能絕滅的。在文藝以外，例如活動影戲中或報紙底新聞中的強盜殺人姦通等事件底所以永久惹人興味，豈不也是爲此？法蘭西的 顧爾蒙說：『許多人愛醜聞。因爲別人底醜行底暴露，可給他看見自己底種種的醜。』這無非是我在上文所說的，發生自己發見的歡喜的共鳴共感。

所以文藝底內容包含着人間生命底一切。不但是善和惡，美和醜，與歡喜同時又看出悲哀，與愛慾同時又看出憎惡；與心靈的叫聲同時又可聽到難抑的慾情的叫聲。換言之，這是與人間生命底飛躍相接近的。在那裏有一個不能用道德和法則來規律的流動無礙的新天地存在着。真的自己省察，真的實在觀照，豈非都要進了這個毫不受拘囚的「離開了看望」的境地而方才可能的麼？（在這一點上，科學與文藝都同樣。科學也是要從「實際的」「實用的」上離開了看的。兩點間最短的距離是直線，惡貨驅逐良貨；這是科學的理論所說的。但這是道德還是不道德，是善還是惡，在科學上是不問的。理論，即 Theory 的一語底語源的希臘語 *Theoria*，是靜觀，凝視，觀照等意義。又與劇場的 *Theatron* 出於同一語源。從這點上看了，覺得很有興味。）

六 酒，女，與歌

在上述的意義上，「爲藝術的藝術」(Art pour l'art) 的主張是正當的。即藝術爲藝術自己而存在，即藝術在得營自由的個人的創造的一點上，方纔「爲人生的藝術」的意義也真能

存在。倘要使藝術隸屬於人生底別的某種目的，在這剎那間藝術底絕對自由的創造性——至少一部分——就被否定，被毀損了。因此就不是「爲藝術的藝術」，同時也不成爲「爲人生的藝術」了。

希臘古代的阿那克來翁 (Anacreon) 底抒情詩，波斯古詩人渥馬伊亞姆 (Omar Khayyam) 底四行詩，都是歌詠得到酒和女的剎那間的歡樂的。又中世的歐洲大學的青年學者，曾經把「酒，女，與歌」 (Wein, Weib, und Gesang) 的三種享樂併作一件事而讚美。在這三者中，實在有常常使古往今來的道學先生們齟齬的共通性。即酒與女主在肉感方面，歌（即文學）在精神方面，都能在生命得自由解放昂奮跳躍的時候給與愉悅和歡樂。探求其源，都是從離去日常生活中的抑壓作用，因而意識的地無意識的地都想脫離人間苦的束縛的痛切的慾求上出發的。Bacchus 的陶醉和性慾滿足，與文藝的創作鑑賞同樣，都不外乎是使人因脫離抑壓而嘗到暢然的「生的歡喜」，經驗到「夢」的心狀的。但牠們太偏於生活底肉感的，感覺的方面，又不過是一時的，瞬間的，怯弱淺薄的昂奮，故在這兩點上比起「歌」即文藝來性質全然不同。

(參照我底舊著文藝思潮論六十七頁以下)

第三 關於文藝根本問題的考察

第四 文學底起源

一 祈禱與勞動

凡事發達，總是從單純而複雜而進行的。所以要明白一事底本質，不可不先推溯起源，回顧牠在最純真且簡單而原始時代時的狀態。

「生」便是「求」。人間生活中，必有某種缺陷和不满。設法填充這缺陷和這不满的慾求，同時又可看作生命底創造性。像進僧院而度禁慾生活的那班修道者，驟見好像是斷絕一切慾求和慾望的，其實不然。他們是被煽惑於想脫離現世的肉慾和物慾，以求真的自由和解放而入靈的具足圓滿的超然的新生活境的一個別的大慾望的。一切的極端和極端相似，到了生的慾求極度地強烈的時候，雖做到絕滅其生命的自殺行爲，也定要滿足其慾求的，不是有的麼？

缺陷和不满就是生命的力在內的外的都被抑壓着，被阻止着的狀態，也就是人間的煩惱，

苦悶。個人的生活，是慾望和滿足底無限的連續；一個滿足了，又生出次的新慾望來，這新慾望再以次及次，連續不盡地下去。人類的歷史，也與這同樣地從原始時代到今日——不，直向未來永劫，是只管反覆着這個狀態的。

解脫從抑壓所生的苦悶，暢然地求自由的生命表現，而得到「生的歡喜」，那麼原始時代的人類何所事事呢？我們底生活，與文明底進步相共而在精神上物質上都增加複雜的程度，所以在現在，又在未來，這複雜性必與變化底增加相共而益增加下去。雖然，只要人間生命底本來的要求沒有變化，換言之，只要在根本上不變的人間性儼然不動地存在，雖在現在或未來，原始人類底單純的生活中所見的現象總是永遠地被返覆着的。

述歐洲中世的裴耐提克德派 (Benedict) 僧院的生活的話中，有『祈禱與勞働』(Oratio et laborare) 的一語。這話所指說的，就是與日本的禪寺中托鉢僧對於衣食住的萬事也像坐禪和修行一樣地當作宗教的修行而用敬虔的態度來躬自處理相同的生活。與這相類的，可說就是營人間中極單純的生活的原始人類。原始時代的人，爲了要滿足目前的日常生活中的衣

食住等物慾求而獵於山，耕於野，從事於勞働；同時一方面又跪拜於異教的諸神前，叩首於木雕石造的偶像前。在這時代，最惹他們底目的生命宇宙的發展有二事，換言之，他們以這二事爲對象而描他們底「夢」便是「日月星辰」和性慾的表象的「生殖器」。他們起臥在露天之下而朝朝暮暮地瞻望天體，就在那裏夢見支配宇宙的不變的法則和無始無終的悠久的世界。就認識了人間所萬萬不可能的絕大的無限力。再回顧自己時，又覺得身內像燃燒的烈火似的慾望，以性慾爲中心而正達着白熱點。在人間的生活意志底最強烈的表現的食慾和性慾中，他們對於前者得勉強因勞働而滿足，一方面就曉得後者的慾求更爲力強。因爲他們對於兩性相交而創造一新生命以保存種族的事實，禁不住大大的驚歎。

二 原始人底夢

把這兩種現象置在兩極端了，他們在中間「夢見」森羅萬象，禮讚牠們，禮拜牠們。卽唱讚美歌，讀祝文，獻祈禱，把自己生命的要求慾望向這等客觀界的具象的事物而放射，而作極幼稚的

簡單的表現。到了生的躍動使他們在有限界中仰慕無限且渴望絕大的慾望底充足的時候，就發生原始宗教底最普通形的天然神教和生殖器崇拜教。慾求受抑制時所生的人間苦和原始宗教，夢和象徵，倘然這樣地連絡了一想，聰明的讀者大概已可明白文藝底起源究在何處了。原始時代的宗教祭式和文藝的關係，實在是姊妹，是兄弟。可知『一切藝術生自宗教的祭壇』一句話，意義也便在此。這現象在日本，在中國，又在埃及，希臘，在印度，巴律斯坦，或在至今還是原始狀態的蠻民的國裏，都同樣地是可指摘的事實。

在原始狀態中，人間底慾求極簡單，同時表現也很單純。最初從日常生活中的實利的慾求上出發而成立為簡單的夢。例如苦於旱魃而思雨心切的時候，偶然望見雲霓，他們就祈禱於天。祈禱後降雨了，他們又獻感謝和讚美。水災或風害奪了穀物和家畜，他們就呪咀這等自然現象，同時又或要恐怖畏懼牠們。因為他們抵抗的自然力很弱，所以對於地水火風，對於日月星辰，都只用感謝，讚美，或呪咀恐怖的感情來對付。星辰，天空，風雨，恐怕是就在這時候成為詩化，象徵化的夢而被表現的。尤其是因為在原始人類的幼稚的頭腦中，自己與外界自然物的差別不甚明

際，所以把森羅萬象都看作與自己同樣地生着的，甚至在萬物中看出喜怒哀樂的感情來，把轟轟的雷鳴當作神底怒聲，對鳥鳴花開以爲是春的女神底消息。這樣的感情和這樣的想像算是一座搖籃，在這裏面養育着詩和宗教的雙生兒。

從這原始狀態更進一步，就是智力作用增加，而好奇心也起了，模倣慾也生了。以前的畏敬和恐怖，又一轉而爲無限的信仰和信賴。見了火，見了生殖器，見了猿底紅色的尻，都想起牠們底由來而按以理義，結果就禮讚，渴仰，崇拜牠們。推求其源，都不外乎是從生命底自由的飛躍被阻止抑壓而生的苦悶上，卽心的傷害上生出來的象徵的夢。這就是不滿足的慾求或不能在實行的世界裏肆行的生的要求變換了形態而表現的。詩是個人的夢，神話是民族的夢。

就這最單純的原始狀態一看，在這種祈禱禮拜時的感情裏和文藝的創作鑑賞時的心境裏，分明可以見到一致和共通性。

卷末附言

鎌倉之秋十月，晴爽的一天，厨川夫人和矢野君和我立在先生底別邸底廢墟而正馳遐想的時候，鋤土的小工發掘出一個褐色紙的包裹，拿到我們這裏來。包着的便是這苦悶的象徵底原稿。

苦悶的象徵是先生底不朽的大著底未定稿底一部。把這未定稿發表於世的一事，在我們間也早已頗有議論。對於自己的著書抱着深厚的良心的先生，也曾發過意見，以為恐推敲未足，不願牠就此出世。

但本書底後半，有許多還沒有發表於世。而深遠的造詣和豐足的鑑賞力不可思議地融合着的，先生在講壇上的面影，只在本書中殘留着。故不忍使牠空委篋底的我們的心，就把本書發表了。

題名的『苦悶的象徵』是根據本書前半在改造雜誌上發表時的由緒的。但我以為多少

曉得一點先生底內生活的人，大概可相信這題名冠在先生底無論那一部著作上都是不致十分不調和的。因為先生底生涯，是盡於揭在卷頭的雪萊底詩 “They learn in suffering what they teach in song.”（在苦惱中悟得，在詩歌中教示）的一句中的。

本書校訂時，關於不解的地方曾請教於新村出，阪倉篤太郎兩先生。又承同窗友矢野峯人氏底援助。併致感謝。

本書中的創作論分爲六節，在開始處標出兩種的力，創造生活的慾求等名目。但在別的部分，沒有設定這種的區分。不得已，單據我底意見把牠分節，又設了自信爲確當的標題。此外關於本書底內容外形倘有一點不備，是由於我底無知而生的，願把這責任聲明。

十三年二月二日

山本修二

Chinese Literature Series
The Symbolism
 by Kuriyagawa Makuson
 Translated by T. K. Fong
 The Commercial Press, Limited
 All rights reserved

中華民國十四年三月初版



文學研究會 苦悶的象徵 (一册)

定價大洋叁角伍分
 (外埠酌加運費)

著者 日本 厨川 白村

譯者 曹 湜

出版 商務印書館

發行 商務印書館

總發行 商務印書館

分售處

北京 天津 保定 奉天 吉林 龍江
 濟南 太原 開封 西安 南京 杭州
 蘭谿 安慶 蕪湖 南昌 漢口 長沙

常德 衡州 成都 重慶 廈門 福州
 廣州 潮州 梧州 雲南 貴陽
 張家口 新嘉坡

