



歐洲文學史簡編

著來畢張

行印社應供化文

張畢來著

歐洲文學史簡編

文化供應社印行

# 歐州文學史簡編

有著作權★不准翻印

民國三十七年十月初版

基本定價三元五角

(外埠酌加郵運費)

著者人 張 畢 來

發行人 陳 立 德

發行者

文化供應社

上海 武昌路四七六號  
香港 皇后大道中三七號  
廣州 西湖路一〇二號  
桂林 中正西路三〇號

## 序

本書寫作的目的，在於替讀者把歐洲文學史作一個扼要的敘述；如果他曾經零亂地讀過一些歐洲的文學作品，想知道這些作品在文學史上的地位，或者，雖然沒有讀過但想知道歐洲文學的一個大概，那麼，這本書對於他，我想是有些幫助的。

這誠然只是一個扼要的敘述，但，卻不是什麼人的「歐洲文學史」的縮寫；如果是那樣的東西，便絲毫沒有印出來的必要。本書自有牠的特點，那便是把歐洲文學史當作現實主義的發展史來看。就鄙見所及，目下似乎還沒有用這種觀點去整理歐洲文學史的著作出版。本書因為過於簡陋，當然決不能妄稱是這類著作，但是，卻也不妨說是一個嘗試。

這是本年二月到六月間課餘所寫，時寫時輟，又限於能力，掛一漏萬是不必說的了，錯誤的地方，怕也難免，那就要向讀者領教了。

畢來

一九四七，六，二十八日  
於國立桂林師範學院

# 目次

第一章	緒論	1
	歐洲文學思潮概述	
第二章	希臘羅馬文學	三
	現實主義原始期的文學	
第三章	中世紀文學	五
	現實主義發軔期的文學	
第四章	近代文學	七
	現實主義發展期的文學	
第五章	現代文學	100
	現實主義完成期的文學	

# 第一章 緒論

## ——歐洲文學思潮概述

### 一 對歐洲文學史的新看法

凡是稍微讀過「歐洲文學史」或「歐洲文學思潮史」之類的讀者，都一定發覺許多書籍對於歐洲文學思潮的流變，早有了一套定見。這一套定見，便是以為歐洲文學，自「文藝復興」時代一度復興古代希臘羅馬的文學以後，便是古典主義，浪漫主義，自然主義和現實主義的輪流出現。這種文學思潮史觀，有着一個基本的錯誤，那就是沒有把歐洲文學思潮看成一個不斷地發展着的進步着的東西，而把各種不同的主義輪流地出現，認作文學史的發展過程，把現實主義認為是自然主義以後這才出現的一種文學思潮。這是一種錯誤的看法。我們現在講歐洲文學思潮，必須拋棄這種錯誤的看法，提出一個正

確的看法來。

所謂正確的看法，就是要把歐洲文學史認作現實主義由低級到高級的發展史，認作現實主義與其他歪曲的主義的鬭爭史。

文學本是以思想爲基礎的，所謂思想，乃是主觀對客觀事物的認識。一切認識既以客觀事物爲對象，則成爲文學的對象的，不管可以如何不現實，卻非爲具體的形象不可。既然是具體的形象，則無論如何也不能完全脫離現實。而且，作者本身也無從與現實脫離。所以，充其量是歪曲了現實，而無法脫離現實。完全脫離現實，文學的創作即不可能。因此，現實實無往而不在，現實主義亦無往而不是。自然主義之後，當然有現實主義的產生，即自然主義，古典主義，浪漫主義以至古代希臘羅馬的文學中，亦莫不存有一部分的現實主義於其中。不過，現實主義的完成，即作者對牠的高度的把握，其本身是一個長長的過程。現實主義有初級形態有高級形態。在牠的成長過程中，牠曾和各種歪曲的主義鬭爭着，也攝取各種主義的優點以完成自己。在這鬭爭中，有特別的主義氣燄高漲，也不過是把現實主義暫時掩蔽着而已。浪漫主義，自然主義等等之所以各各都成爲一時的風尚，我們應該這樣去理解。

因此，現實主義不但不是自然主義之後這才產生的東西，其來源我們且可一直追溯到文學的原始時代去。我以為，在希臘羅馬時代，即古代奴隸社會時代，現實主義便已存在，不過尚在原始階段，我們可以稱之為「現實主義的原始期」；其後歐洲社會進入封建社會，即所謂中世紀的黑暗時代，現實主義在基於神學玄學的理想主義的壓迫之下，暫時給掩蔽了，這時期，我們可以稱之為「現實主義的蟄伏期」；此後在十二世紀前後，歐洲的封建社會給商業資本侵食，資本主義的開路工作開始了。社會各部門都想掙脫傳統的束縛，在文化上形成所謂「文藝復興」的大波濤。這時，現實主義也在重壓之下抬起頭來，這時期，我們可以稱之為「現實主義的復興期」；文藝復興以後，歐洲社會很快就走上資本主義的道路，在資本主義發展的各階段裏，文學界各產生了一種文學思潮，此即古典主義，浪漫主義，自然主義與世紀末主義，然而，這些主義，實際上都是現實主義的歪曲的表現。都是對現實主義的要素中的某一部分過度強調所產生的結果，所以，牠們的輪流出現，實即現實主義的逐步發展，因此，這時期我們可以稱之為「現實主義的發展期」；二十世紀開始，第一次世界大戰來了，牠帶來了新的理想與新的現實，社會變動了，整個文化部門也變動了，文化水準更向前進了一步，人們這才開始比



較正確地把握現實主義，因而使現實主義達到其成熟的境界，這個時期，我們可以稱之為「現實主義的完成期」。

由此觀之，可知現實主義實在是從古希臘時代便已存在的了。我們要如此去把握現實主義的發展，這才能夠找出歐洲文學史的發展道路來。

## 二 現實主義發展過程的各階段

以下，我們再把這幾個時期的特點敘述一下。

歐洲文學，可以論述的，最早應該是希臘羅馬的文學。希臘和羅馬，都是很典型的奴隸社會。以強制性的奴隸勞動作為基礎，當時的希臘羅馬社會會有着十分發達的文化，其中的文學，也是一朵燦爛的花。尤其是希臘，相傳為荷馬所著的兩部大史詩「依里亞特」和「奧德賽」，在幾千年後的今日，仍膾炙人口。

作為希臘羅馬文學的根底的思想，可以說是一種唯物的思想，表現為文字，便是一種現實主義的文學。時間越古，反而越是現實主義的，這不是希奇的事，因為人類的精神活動，最初本以客觀現實為對象，形而上的思維，乃是後來的事。但因為在古代，人

類的文化到底還是處於低級的階段，還不能把握正確的方法論，所以，在哲學成爲樸素的唯物論，在文學思潮，成爲樸素的或原始的現實主義。

當年的希臘文化，可以說有如次的特點：

第一，以科學的方法，追求知識。蘇格拉底的辯證法，便是一個很好的說明。蘇氏一生對知識的重要性的強調以及他爲知識，爲真理之死，都足以顯示出當時這種精神來。

第二，他們追求着人本主義的肉的現世生活。空洞的觀念，來生的幸福等，對他們都無甚意思。他們要求人的權利，過人的生活。奴隸社會裏，人們因對自然的克服力量還不夠，往往訴之於神，但希臘的神，也都帶着人性，即一切的宗教信仰，均以人爲依歸。這決非中世紀的宗教所可比擬。

第三，他們以其體的現實爲對象，作一切之活動。例如哲學上的宇宙觀，希臘有人創所謂「四大說」，以爲宇宙爲地、風、水、火所成。與後世之觀念論者，上帝論者比起來，接近事實多了。

這種思潮，影響到文學上來，自然會成一種現實主義了。我們由希臘的神話中，由

荷馬的史詩，由希西阿的敘事詩，由厄斯啓拉等的悲劇，阿里斯托法涅斯的喜劇，都可以發現現實隱藏在幻想的外衣之下，發見現實主義的精神存在在作品的每一頁裏。但當年的作家因為沒有能夠全般地把握現實主義，所以，就認識過程而論，還未能正確地認識現實，因而雖以現實爲出發點，卻往往求救於神。就表現過程論，對於形象的把握不夠，結果顯得有些雜亂，欠組織，不能創造完美的典型。然而，這正是初級形態的現實主義的特徵，我們不能因此就看漏了現實主義的精神，忽略了現實主義的存在。

這種希臘的文學思潮，後來爲羅馬所繼承；但自希臘羅馬的奴隸社會爲中世紀的封建社會所代替之後，牠也就給宗教的觀念論的勢力壓抑着。

宗教統治着中世紀，所以，中世紀的思潮，多和希臘的思潮處於相反對的地位。

首先，希臘人以科學的方法追求知識，而中世紀的人，卻以宗教的，形而上的方法追求信仰。他們不是從客觀事物的分析去獲取知識從而靠此種知識以指導生活，他們卻靠祈禱，靠空虛的幻想去獲致一種信仰，而生活在這種盲目的信仰中。

其次，他們追求神本主義的來世的生活，實行一種滿足靈魂的禁慾主義。他們的一

切行動不以人的本身的利益爲依歸，卻以神的意志爲轉移。他們爲了死後能上天堂，寧可犧牲生時的一切，因爲一切都替死後上天堂的靈魂打算，所以鄙視與靈魂作對的肉慾，排斥肉慾。這也和希臘的重視現世的享樂主義不同。

最後，他們以觀念爲對象，作一切之活動。他們置現實於不顧，專從觀念着眼，至於把一切客觀事物都認爲觀念的化身那樣的極端。哲學上唯心論的猖狂，便是最具體的表現，是最好的說明。

這種思潮反映在文學領域裏，便成爲中世紀的騎士文學。這種騎士文學，千篇一律，都把讀者由現實引到空虛，由地上引到天堂。就認識而論，因爲以觀念論爲基礎，從沒有向讀者正確地指出實際上人生的道路。十九世紀末波蘭作家顯克微支有一本小說叫「你往何處去」，說聖彼得在羅馬備受羅馬皇帝尼諾的壓迫，只好逃出羅馬，但中途碰到耶穌的靈。彼得問他哪裏去，耶穌說，因爲彼得逃出了羅馬，他正要到羅馬去代替彼得受罪。結果彼得大悟，終於回到羅馬殉難，得到靈魂的勝利。這，足以說明中世紀的文學主題，足以說明中世紀的人們對客觀存在的認識。就表現而論，騎士文學也竭力和現實主義的手法離開。他們不肯由實際的人生去找典型，不肯實繪人生。往往使

用向壁虛構的方法，充分地表現出一種象徵的，寓意的傾向。作品中裝滿了夢境，裝滿了奇蹟。

這種文學思潮之壓抑現實主義，正和哲學領域的唯心論之壓抑唯物論一樣。但現實主義只是因此蟄伏而已，並不就此死亡，牠也仍在壓力薄弱的地方時時露出頭來。人不能老做夢，現實主義也就不會老蟄伏着。時機一到，當牠能夠伸出頭來的時候，牠又伸出頭來了。

現實主義，就其重要部分言，乃是人們對現實的正確的認識。爲什麼在希臘羅馬時代，人們反而能夠更正確地認識現實呢？難道人類的文化不是逐漸進步的麼？這是因爲中世紀的精神文化領域，幾乎全爲僧侶及地主階級所佔領，他們爲了維持他們的權利，不願意正視也不肯說出現實裏的殘酷來，並不是人類的智力反較古代爲退後，以致看不見現實。

十二世紀以後，情形便不同了，歐洲那七八百年的封建社會，漸漸給商業資本蠶食，到處露出漏洞了。商業資本慢慢成長起來，商業資本家也壯大起來了。他們要求市

場來做生意，要求一個統一的國家來保護他們的貿易。但是，基督教的組織及其思想通過各種地主來阻擋他們，因此，他們不能不視既存的社會爲敵，不能不掃除封建地主。這是一種革命。作爲革命者的他們，所以敢於面對現實，敢於接觸真理。他們在哲學上要解放理智，在宗教上要解放良心，在藝術上要解放感情，所以要突破封建社會的束縛。這種要求，後來就形成十五六世紀的「文藝復興」。

「文藝復興」表現在文學方面的，便是現實主義的復甦。所以，當年的人們仰慕希臘，模倣希臘，其故在此。作家們從義大利的但丁起，至薄伽邱，英國的綽塞，莎士比亞，法國的拉培萊，西班牙的塞萬提司等，莫不從中世紀的思潮中逃出來。他們的眼睛離開天堂看到人間，離開神看到人，離開未來而看現在。所以，文藝復興時代的文學思潮，其特點可以說是：

一、人本位的，個人主義的，享樂的，團體的，現世的。

二、科學的，批判的，懷疑的。

三、復古的。（因爲希臘文化，比中世紀的更切合文藝復興時代的需要。）

爲了要適應這種內容，當年的文學作品在表現方面也突破中世紀的老套，例如地方

語言之使用，打倒拉丁文的獨霸，便是很好的例子。因為，要使用地方語言，這才能滿足當年沒有教養的新興階級的要求，這可以說是適應當年的現實。

所以，文藝復興時代的文學，無論就認識方面或表現方面看，都是比較地近於現實主義的。因此，我們可以說文藝之復興是現實主義復興的時候，是現實主義發展期的開始。

新興的階級爲了要打倒舊社會的敵人，必須把握真理，這，在文學方面就是要把握現實主義。所以，現實主義經此次的復興後，便跟着新興的資本家的發展而發展。

商業資本家，不過是工業資本家的先驅罷了，要澈底掃除封建社會而建立資本主義社會，還有賴於工業資本家的努力。歐洲的資本主義之建立，經過一個長長的時期。一直要到十八世紀，牠這才能夠慶祝封建社會的全部勝利。資本主義在其發展期間，有着相當的革命性。所以牠不怕表現現實，反之，牠正要表現現實以打擊舊的勢力。但是，資本主義到底是資本主義，牠本身也還是不合理的東西，牠的存在也還是要依靠對他人的剩餘勞動的壓榨。因此，一當牠戰勝了舊社會的敵人，建立了自己的社會的時候，發

覺這新的社會中還有人要推翻他，便馬上懸崖勒馬和真理告別。所以，現實主義的發展要在資本主義社會的文學家們的手裏完成，乃是不可能的事。他們被他們的階級所限制，無法正確地把握現實主義。他們或者只執其一端，或者只取其一小部分，結果成爲對現實主義的歪曲。十七、十八、十九世紀歐洲文學界所出現的古典主義，浪漫主義，自然主義等，都是現實主義歪曲了的形式。

古典主義，是商業資本大大發達了的時候所形成的一種文學思潮。這時，商業資本對外要求保護貿易，但要達到此目的，同時必須對內要求有統一的中央政權。這目的，在法國完滿地達到。這種經濟的及政治的要求，反映在文學方面，便成了古典主義。所以，法國的古典主義也特別來得標準。這種文學思潮的特點如次：

一、尊重理性。牠反對個人及個人的感覺，主張超越個性的一般人性。這種特點，尤其充分地表現在孔耐爾，拉辛，莫里哀等作家的人物描繪上。

二、尊重自然。牠以爲自然乃是真實的源泉，一切的美，都存在在自然之中，所以，自然便是美，便是善，便是真理。文學理論家的皮阿羅對這，主張尤烈。這實在是資本家的世界觀的反映。



三、崇拜古典的國民性。例如對於羅馬的國民性，便崇拜之至。因為這正是當年社會所迫切需要的。

四、重形式。非常考究形式方面的美，喜歡整齊，喜歡深奧。

由這些特點看來，可知其中多是現實主義的基本要素。但是，因為當時正從中世紀解放開來，對於古代希臘的崇拜，過於熱烈。結果太注重希臘文學的形式的模倣，成為這種尊重形式的古典主義。

現實主義，如果就內容與形式而論，是二者不偏廢而強調內容的決定性。古典主義不能把握這一點，強調了現實主義的一部分（形式），所以，我們說牠是現實主義的被歪曲了的形式。現實主義便依附着這種文學傾向而發展，在牠自身的成長過程中，牠攝取古典主義的在形式方面的優點而充實自己。

浪漫主義是繼古典主義而起的文學思潮。時間是十八世紀末十九世紀初正當資本主義飛黃騰達的時候。十八世紀的歐洲，暗地裏流着澎湃的血河，那是資本家對勞苦大眾的壓榨的成績。但資本主義社會卻粉飾太平，門面裝點得很好，這種表面太平的局面，便是古典主義的文學的內容。十九世紀初，工業資本家階級成熟，要建造自己階級的文

學，他必然打破既存的局面，要把商業資本家無力根除的舊勢力掃清；所以槍口是向着古典主義的。因此：

一、古典主義強調人性一般，忽視個性，浪漫主義便起來主張發揮個性，主張人物的特殊性。

二、古典主義迷信古代希臘，浪漫主義卻偏去中世紀中找材料，去再現中世紀的生活。如施各特的歷史小說便是。

三、古典主義很考究形式，重雕琢，浪漫主義便來打破一切形式，重內容。

四、古典主義替既存的秩序粉飾，浪漫主義則以革命的精神，反對一切傳統，反對貴族的特權。

這不過是舉其要者而已。但也可以看出浪漫主義似乎是古典主義的一種反動。浪漫主義的作家如盧梭，歌德，華茲華斯，拜倫，雪萊，虎特，迭更斯等，莫不反對古典主義。但我們須注意，這種替興，不過是適應着同一的資本主義社會的不同階段而已，並無本質上的區別。而且，浪漫主義也和古典主義一樣，只是現實主義的一種被歪曲了的形式。

何以呢？因為浪漫主義的最大特點，乃是主觀的強調。注重主觀，本也是現實主義的特點。因為在現實主義者看來，客觀與主觀，在文學上也是不可偏廢的，拋棄主觀，結果要成為機械，拋棄客觀，結果要成為幻想，真正的文學作品，要二者並重。因為客觀固然是文學的對象，但客觀是通過主觀這才表現出來的，而且，主觀往往給予很大的反作用於客觀，這是不可否認的。但是，浪漫主義不能把握這一點，過度地強調了主觀，即是強調了現實主義的要素之一，所以成為浪漫主義。因此，我們說浪漫主義也是現實主義的被歪曲了的形式。現實主義也依附着牠而發展，在其成長過程中，牠也攝取浪漫主義在強調主觀方面所表現出來的優點而充實牠自己。

自然主義又是繼浪漫主義而起的一種文學思潮。其時間約在十九世紀後半段。當時，資本主義已爛熟，地位已很穩固了。浪漫主義那種澎湃的勢力，摧毀一切，好像是替自然主義做開路工作似的。在幾十年的發展中，跟着資產階級支配地位的穩固而發達的，是科學、是實驗主義的熟學，是社會主義的思想。這種種，使當時的人們不能只靠浪漫主義似的一腔熱血來應付了，他們必須坐下來仔細考量一下，仔細多看這個世界兩眼，用科學的方法把牠分析一下。所以，

首先，他們由迷戀中世紀回到正視現社會來了，他們開始仔細考察自己生存其中的社會。因為用的是科學的方法，分析的結果，甚至這個社會的缺點如罷工飢餓之類的景象也浮現出來了。

其次，他們由浪漫主義式的熱愛人生走向冷靜地觀察人生了。於是，他們發覺不能單憑好惡，須討論是非了。

再次，他們不像浪漫主義那樣竭力求神祕，求出奇，他們的眼光向平凡人看，向平凡事看，他們看出這個世界，不完全是那些美麗而神奇的東西所組成，竟也有些醜而平凡的東西。佛羅貝爾的波華荔夫人，便是在用一把科學的刀去解剖一位平凡的人物。

再次，他們不能再一味主觀了，要想到客觀，想到科學，想到自然了，於是，就像左拉那樣，把精密的科學知識嚴格地應用到文學創作上來。

最後，他們不像浪漫主義那樣只注重內容，不考究形式。現在他們也要考究形式了，不過他們卻也反對古典主義似的人工的形式，他們主張合乎自然的形式美。大概說來，自然主義便有着這些特點，這些特點其實也是現實主義的要素。所以，

自然主義也還是現實主義的一種被歪曲了的形式。

自然主義把握了現實主義的要素之一，即注重客觀，所以牠本身可說是現實主義，但牠過於強調客觀至於忽略了主觀的一步，所以牠是歪曲了的現實主義。現實主義的認識論，主張客觀通過主觀而成爲文學，但主觀並非機械地反應客觀而已，他本身還有着能動的作用，牠也給客觀以影響，忽略了二者之任何一方，都不是現實主義。但現實主義也依附着自然主義而發展，在其成長過程中，牠也吸收了自然主義在注重客觀方面所有的優點以充實牠自己。

從古典主義到浪漫主義到自然主義，可以說是資本主義社會的作家對寫實主義的高度的把握，他們能夠達到這種程度，也是由於在這個階段裏，資本主義還有着相對的進步性。一到資本主義社會本身成爲革命的對象的時候，情形便不同了。十九世紀末，資本主義的缺點已經觸目都是，社會主義思想及社會主義革命的行動，已開始威脅牠的存在了。這時，資本主義回過頭來，不敢正視現實了。資產階級喪失了它在歷史上的相對進步的任務，在文學方面，他便不能把握現實主義，這，結果便造成了所謂「世紀末的文學思潮」。

所謂「世紀末」，指的是十九世紀末，這名詞的來源我們這裏不要去談牠，總之，牠是用來指示當年的一種特殊的思潮。因為十九世紀後半葉經過科學的方法把現社會仔細解剖了以後，本來隱藏着的醜惡顯現出來了，大家看出自己所住的這個世界原來如此，便生出惆恍迷忽，徘徊不定的心情來。因為資產階級早已遠落在歷史的後面，他們的統治已和文學的發展成了不兩立之勢。這時，他們既然不能把握現實主義，就只好停止繼續對牠追求，甚至走上更歪曲的道路，這就是當年之所以有「藝術」文學在內）至上主義」出現的原故。所謂「藝術至上主義」，是主張藝術與人生脫離，不應為人生所拘束。主張神祕，拋棄明明白白的自然。主張藝術本身便是目的，除表現自己而外，不表現別的什麼，主張人生應以藝術為鏡子，並非藝術反映人生，美存在在藝術中，不存存在實際的人生裏。這種文學觀，實在是反科學的，反現實主義的，是資產階級的文學家們對社會的幻想的反映而已。

屬於這種文學思潮範圍內的作家，如法國的波多萊爾，英國的王爾德等，都是極重技巧，極重神祕。無論內容形式，都往往使讀者覺得虛無飄杳，只給人們以一種憂鬱感罷了。

綜上所述，可知在資本主義社會的文學界，輪流地出現了許多主義，這些主義的出現，我們都可以了解為對現實主義的歪曲，或說，不能正確地把握現實主義。但是，現實主義本身是一個不斷地向前發展着的東西，這些主義之輪迴出現，同時可了解為牠的發展，因為牠附着牠們發展，由牠們攝取優點而最後完成自己。所以，我們叫這一段時期為「現實主義的發展期」。

前面我們說過，資產階級的統治已經和藝術的發展成了不能兩立的局面，這就是說，現實主義還在步步向上地發展，而資本主義社會卻走到絕境了。也就是說，現實主義的完成，資本主義社會已無能為力，有待於另一個社會了，那便是社會主義社會。

二十世紀一開始，社會主義的理想，首先在蘇聯實現。由於這種社會是站在時代的前面，牠不怕真理，不怕現實，所以，牠不逃避牠們，而去迎接牠們。而現實主義便在社會主義的作家的手裏達到完滿的完成。

所謂現實主義，是以正確的形象來表現科學的認識。就創作過程而論，認識的過程是最重要的，表現的過程是次要的，但，並非說後者是可以忽略的。現實主義是把認識

過程與表現過程都認為是不可偏廢的。由於這，就內容與形式講，牠以內容為主，以形式爲次，但並重雙方；就主觀與客觀而論，牠以客觀爲主，以主觀爲次，但二者兼顧；就個性與羣性論，牠以羣性爲主，以個性爲次，但不偏廢一方；就政治性與藝術性而論，牠以政治性爲主，以藝術性爲次，但統一兩者於一物之中。

然而，要達到這樣的認識，能這樣正確地把握，決非隱藏着不敢見人的醜惡的社會所能夠，也不是一朝一夕所可辦到。現實主義之所以在剝削關係不在了的社會裏，在二十世紀的今日，這才完成，決不是偶然。牠在長遠的歷史中，攝取了各方的優點，學習了各種的長處，這才成功。

在牠的發展過程中，牠一方面攝取過往的各種現實主義的因素，一方面和各種理想主義鬥爭。譬如說，對於希臘，牠接受希臘的現實的觀點，拋棄希臘的宗教命運；對於古典主義，牠取其重理智，去其形式上的過於雕琢；對於浪漫主義，牠知道浪漫主義立脚於理想主義，過於主觀，這是不對的，不應學習，但在另一方面說，由於強調主觀，也往往增加文學作品的藝術性。在不致於漠視客觀的條件下，牠在這裏也向浪漫主義學習；又如對於自然主義，牠知道自然主義過於重視客觀，結果至於漠視主觀的地



步，一漠視主觀，便成爲機械的反映，往往只看到客觀事物的外形，無法把握其本質，這是不宜學習的，但是，就另外一方面說，因爲重視客觀，使認識不至於落空，不至於走上形而上的玄學道路，這卻又是可以學習的；又如對於世紀末的文學，其反科學的因素雖然不可取，其寫作技巧卻也多有可採之處。——由於這種長時期的攝取優點，摒棄劣點，最後這才達到圓滿的完成，所以說不是一朝一夕之功。

這種現實主義的文學，在高爾基的作品裏，有着充分的例子。近年來全世界各地的作者，有許多都遵循着這種道路從事著作，在這種新的完善的文學理論的指導之下，我們將可看見了燦爛的花朵開出來。我們也可以更一進步地明白文學對於社會，對於人生是起着多麼大的作用。

因爲現實主義到這時才完成，所以我們可以叫這時爲「現實主義的完成期」。

### 三 本書各章內容

就目下而論，用這種觀點（歐洲文學思潮史乃是現實主義的發展史）去整理歐洲文學史的書籍，似乎還沒有。我們希望有此種著作出版。本書即用這種觀點去扼要敘述歐

洲文學史。第二章的希臘羅馬，是現實主義的原始期；第三章的中世紀，是現實主義的  
墊伏期；第四章包括文藝復興，古典主義，浪漫主義，自然主義以及世紀末主義的近  
代，是現實主義的發展期，而第五章的現代，是現實主義的完成期。以下我們便分期敘  
述。

## 第二章 希臘羅馬文學

——現實主義原始期的文學

一 殘酷的奴隸社會，爲什麼會有很發達的文學？

文學起源於遠古，這在世界各地，都是一樣的。但是，如果就用文字寫下來的文學而論，那麼，我們現在講歐洲文學史，應該從古代希臘羅馬說起。——古代希臘與羅馬，有着很發達的文學。

希臘的信史，始於紀元前七七六年，如果我們斷至西羅馬帝國滅亡的紀元後四七六年爲止，則希臘與羅馬共一千一百年之久。希臘羅馬，當着有歷史記載的時候，便已經是奴隸社會了。這就是說，歐洲的文學史，最初的一頁，乃是建立在殘酷的奴隸榨取之上的一種藝術。

希臘羅馬的奴隸社會，本身是一個發展的過程，即是說，牠經過發生、發展和死亡的三個階段。在這個社會產生之前，是一個共產主義的氏族社會。當人們在氏族社會早期的時候，因為社會生產力不大，社會的成員，祇有依靠共同勞動，才能維持生活。在勞動過程中，調節勞動的口頭文學，自然已經產生了，但流傳下來的作品，就不易多得。後來，因為勞動工具漸漸改良，生產力漸漸增大，一個人的身體勞動，除了維持自己的生活而外，還有剩餘，於是，有一部分人便強迫另一部分人替他們當奴隸，他們自己什麼苦工都不做，一切讓奴隸替他們做。他們在飽食暖衣之餘，這才來從事文學，希臘文學之所以很發達，便是這個道理。當年如果沒有這些奴隸，希臘的文學不會如此發達的。

一到奴隸社會後期，有的自由人，甚至懶得連文化工作也不做，也都請奴隸代勞了，——羅馬的情形，便是這樣——那時，奴隸們竟親手寫起文學作品來，這樣，似乎可稱之為奴隸文學了。不過，這個名詞是很不通的，如果說「奴隸的文學」，不就等於說牠是「主子底文學麼」？如果說「奴隸底文學」，則一個有主子有奴隸等等階級的社會裏，那裏會有代表奴隸利益的文學出來呢？

奴隸的生活，不是很慘的麼？奴隸主對奴隸的剝削，不是很殘酷的麼，而文學是一個「文明的象徵」，爲什麼在奴隸社會裏，倒有着很發達的文學呢？

其實，我們說奴隸社會野蠻，乃是站在現代人的立腳點來說，如果除掉現代的感情，純理智地從歷史的觀點去了解，那麼，當年的奴隸社會因爲是由一個更大的壓迫力（自然的力）之下解放出來的社會，還是一個進步的社會呢。有本叫「反杜林論」的書，對這問題曾有說明，現在節錄重要的幾句在下面：

「只有奴隸制度方能在農業和工業之間形成更大規模的分工，而使古代希臘的文明有昌盛的可能。如沒有奴隸制度，也許就沒有希臘的國家、藝術和科學；沒有奴隸制度，或許就沒有羅馬帝國。……我們也可以說，沒有古代的奴隸制度，或許也就沒有近代的社會主義。……奴隸制度的採用，在當時社會條件下，是一種極大的進步。……當人類勞動力還很低微，幾乎不能供給必需生活資料以外的剩餘時，生產力的增進，交易的擴大，國家及法律的發展，藝術及科學的建設，只有從分工發展，方有可能；這分工的發展，必須以簡單的手工勞動的大衆，與管理勞動指導、商業、國家事務、藝術、科學的少數特權之間的一個大分工爲基礎。這種分工

最簡單最原始的形式；正是奴隸制度。在古代，特別在希臘的歷史條件下，以階級對立為基礎的一個社會進步，是只有在奴隸制度的形式下完成的。即使就奴隸本身說，這也是一種進步，因為戰時俘虜——為多數奴隸的來源——現在至少可以保全生命，不至像以前那樣被殺被燒了。——

這段話告訴我們：就文化的發展歷程講，奴隸社會這個階段是必需的；就古代當時的情形講，採用奴隸社會，是進步的。從野蠻狀態脫出來的進步的社會，其中產生高度的文化；這是不足驚奇的啊。那麼，歐洲文學史第一頁之所以琳瑯滿目，也是不足驚奇的。

## 二 希臘羅馬文學的性質與特點

奴隸社會既然以奴隸主和奴隸這兩大階級為基礎，而前者又統治着後者，那麼，這個社會裏的一切享受，必然都是前者所獨有，文學也一定以表現他們的生活為目的，否則，便難於流傳，也不會保存到今天，奴隸主自己寫的，當然不必說，就是奴隸寫的，也無多大例外，所以，我們現在所述的希臘羅馬文學，乃奴隸主階級的文學，這是我們

首先要弄清楚的。

政治上的統治階級，便是經濟上的剝削階級，他們的生活，是靠壓榨他人的血汗。這種不名譽的行爲，他們又不肯公開承認，不承認，便得說假話，說假話的人，便不能面對現實。既然不能面對現實，便不能把握現實主義，這是一定的，因爲現實主義是能夠面對現實爲前提。那麼，希臘羅馬的文學，就其性質而論，既是奴隸主階級的文學。這個奴隸主階級是不是能夠把握現實主義呢？這問題不是簡單的能與不能所能完滿答覆的，我們須從兩方面說明。

第一，就一個階級而論，牠本身是發展着的。例如奴隸主階級，最初，他們只有少數的奴隸，後來奴隸越來越多，只要他們完全能控制奴隸，在這種情形下，他們的地位是越來越穩的。但是，一到後來，奴隸漸漸在他們的生活上佔了很重要的地位，而又漸漸不甘於受壓迫剝削，常常暴動，同時，奴隸主本身又越來越腐敗，越無能，在這種情形下，他們的地位便越來越不穩。當他們的地位穩固的時候，他們也可以說一些真話，不管出於有意或出於無意；但他地位不穩的時候，便不說真話了。所以，統治階級並不是無論什麼時候都逃避現實的。

第二，就對於現實主義的把握而論，現實主義並不是一個鐵球，搶到手的，全部搶到；搶不到手的，便全部失掉。牠是具備着統一着各種特點的一個東西，有的人可以全部把握牠，有的人也可以把握其一部分。譬如對於客觀的認識，認識者本身是否有意去歪曲牠，當然是一個問題，而他所處的歷史階段的文化水準，夠不夠完全了解牠，也是問題。所以，認識便有深淺之分了。因此，無論誰，只要不故意去逃避牠，總會把握到牠的，只不能否完全正確地把握罷了。

一方面，統治階級有時也不怕現實；另一方面，現實主義的某些部分，也可以在或種程度內被他們所把握，所以，希臘羅馬當年的奴隸主文學之所以有其現實主義的內容，是不必為奇的。

但，並不是說，希臘羅馬的文學，自始至終都是朝着現實主義這條路走的。不！因為人類的精神活動，最初即以客觀現實為對象，所以，希臘的哲學是唯物論的，而其文學是現實主義的。但是，由於當年的科學水準，還夠不到了解大自然，克服大自然，人們對於大自然的恐懼與崇拜心理，也難於驅散，所以，就哲學而論，雖然是唯物的，但很幼稚；就文學而論，雖然是現實主義的，但也很幼稚。前者，一般稱之為樸素的唯物



論，後者，我們這裏叫牠「原始的現實主義」。這種現實主義，表現在文學作品的創作上，是很明顯的。在認識過程說，作者因為敢於面對現實，所以他描繪現實，反映現實，同時，因為他不能洞悉現實的本質，不了解圍繞着他的客觀事物，結果不得不訴之於宗教信仰。最後，他們是從現實出發而走向神祇。這個特點，具體地表現在他們的人物上，例如希臘神話，荷馬史詩以及厄斯啓拉等的悲劇中，所有的神，無不具有人性，和中世紀以後的完全屬於神祇而絕無人性者，大異其趣，這種神性與人性雜揉的人物，實在是體現了當年現實主義的低級的認識。在表現過程說，他們所表現的形象，不是屬於本質的，而是屬於現象的。不是一般的典型，而是特殊的事與人。在希臘時代，現實主義的氣味來得較為濃厚，一到羅馬時代，便比較稀薄，漸漸為唯心論所浸透，最後，越來越和現實主義離得遠，這一來，也就到了歷史上所謂「拉丁衰頹期」，而古代奴隸社會也就接近死亡，中世紀的封建社會便起而代之。

### 三 作品和作家

## 甲、荷馬和他的二大史詩。

「伊里亞特」和「奧德賽」，是到今天還流傳着的兩部希臘史詩。相傳是荷馬寫的。作品現在還擺在我們面前，要知道一點關於牠們的情形，到也不十分困難；只有荷馬這人，現在實在弄不清楚，究竟真有過這個人沒有。

古時的讀者，都深信確有其人，而且相信這兩部史詩的確是他做的。從紀元前五世紀的希臘歷史家希洛多德起，直到十八世紀，都這樣相信着，雖然也曾有人提出疑問過，但是，很少人重視這種疑問。十八世紀末年，有個德國人叫伍爾福的，出版了一本用拉丁文寫的书，很科學地提出論據，懷疑荷馬曾做這兩部史詩。其後有德人歌德、席勒、尼采、樂曼，英人格洛特、高達士等人，都對這問題各抒己見，有的肯定，有的否定。例如尼采，他以爲荷馬之前，希臘已有文字，又流傳着許多歌曲，荷馬出，這才採這些歌曲的內容當材料，寫成這兩部大史詩；樂曼則根本否認荷馬其人的存在，他說，「依里亞特」本是流傳着的十八篇歌詞，每篇都各有作者，合組成書，便假託荷馬一名以行於世。這個問題（所謂「荷馬問題」），在專門研究希臘文學史的人，也許很重要，在我們，卻是不關緊要的。不管有其人也好，無其人也好，兩大史詩是他一人做的也好，是許多人做的而由他集成的也好，甚至和他根本無關係也好，總之，作品既在，我們應

該去讀作品去。我們讀文學作品的時候，應該先研究作家生活，這才能夠完全了解；但是，這一原則對於古代的一些作品，無法應用，也只好不用。譬如讀我國的「三百篇」中的許多篇章，我們也同有此感。

如果我們要肯定荷馬，那也只好相信希洛多德的話。他說，荷馬生於紀元前八五〇年。此外的事蹟，便不很可考，但相傳他是一個瞎子。至於生於何地，死於何地，那就無法追問了。希臘有七個城市，都爭說是荷馬的出生地，而且，都一一舉出墳墓為證，言之鑿鑿；以此為無上光榮。近代有一個詩人因此寫了兩句輕描淡寫的俏皮詩，他說：

“Seven wealthy towns contend for Homer dead,

Though which the living Honor begged his bread.”

意思是說：「七個富足的城市爭那死了的荷馬，而那活着的荷馬，卻在這些城市裏討飯過活。」由此可以想見，對這問題追究下去，不會有什麼了不起的意義了。

「依里亞特」共分二十四卷，凡一萬五千六百九十三句。不過，這種分法，相傳是亞歷山大時代的文學家阿里斯托法涅斯按詩中情節所分的，荷馬的原文，並未分段。

詩的材料，採取希臘的神話傳說，寫的是希臘各邦聯軍攻打特洛伊城的戰爭。戰爭的種子，播於白尼亞士結婚的那一天。他宴請諸神，獨獨把仇恨之神忘了，她於是大怒，把一個金蘋果擲在宴席上，蘋果上寫着「給那最美麗的人」幾個字。這時，天帝的妻海娜，戰爭之神雅典娜，愛神維納司三人，互爭此果。天帝宙士無法，叫她們去找特洛伊國王的王子伯黎，請他判決。伯黎中意了愛神給他的賄賂，把蘋果判給她，其餘的二位女神因此大怒，誓與特洛伊為敵。後來愛神果然協助伯黎把斯巴達王后絕代美人海倫誘走，斯巴達王便聯合各邦軍隊，渡海攻打特洛伊城。天上的神也分了兩個陣線，有的協助希臘軍，有的協助特洛伊軍，天帝和亞波羅等神守中立。這戰爭一直打了九年了，特洛伊城還沒有攻下。

「依里亞特」便從戰爭最後的一年開始寫起。開始第一章便寫希臘軍統帥哀格馬南和其英勇的大將亞克里士，因為爭一個女俘虜而鬧架。亞克里士憤而怠戰，於是，希臘軍打不過特洛伊軍中的勇將黑克透，大敗而逃。哀格馬南再四請亞克里士出戰，他都不肯，最後，亞克里士的好友伯多克拉士借他的甲冑，披上戰場，驢披虎皮，用以嚇敵，可是，終於給黑克透殺了。這時，亞克里士為友誼所動，這才出戰。他和黑克透大戰，

繞特洛衣城三匝，終於刺死黑克透。雙方停戰二十日，以便安葬黑克透，全詩便以這位英勇的葬禮結束。

「奧德賽」與「依里亞特」，實為姊妹篇。前者係繼後者而寫。共分六部，每部四卷，共二十四卷。寫的是希臘軍中足智多謀的勇將優里色斯在特洛衣城破後回家的情形。優里色斯本是依色佳的國王，當斯巴達王召集各邦聯軍攻打特洛衣的時候，他正是新婚之後，生子未久，不肯離家遠征，故意裝瘋，但是，給求兵使者識破，他沒有辦法，只好出馬。在希臘聯軍中，是一位傑出的智多星。

原來，亞克里士殺死黑克透後，特洛衣城仍未下，當他們停戰的時候，亞克里士看上了特洛衣城的一位少女，便主張和議，與特洛衣國王結為婚姻。不料舉行聘禮時，特洛衣王子伯黎用毒箭把亞克里士射死了。兩軍復戰，而城仍不下。最後，還是用了優里色斯想出來的木馬計，這才破城。優里色斯設計了一個大木馬，把許多希臘兵藏在馬體中，希臘軍將大木馬遺於特洛衣城外，全部撤退了。特洛衣人出城，看見大木馬，便用許多人把木馬搬進城中去。夜半，木馬中的士兵都出來了，特洛衣人一時張惶失措，城

便破了。城破後，希臘兵大肆劫掠，戰爭的原因美人海倫，又給斯巴達王搶回，夫妻和好如初。希臘統帥哀格馬南勝利回家，卻在抵家之日給自己的妻子謀殺了。其餘各邦的將領，也都紛紛回家。只有優里色斯不知下落。本詩便由此處寫起。

第一部四卷，寫優里色斯出外多年不歸，了無消息，他的妻子在家中被各邦王子所包圍，他們都向她求婚。他們在她的家中，儼然主人，任意吃喝，不會把她母子放在眼裏。她在家中用各種方法騙那些求婚者，企圖拖延時日，靜待丈夫回來。她的兒子德利麥克士立志出外尋父，結果走了幾個地方，只得了一些不甚可靠的消息。第二部四卷，述優里色斯自特洛衣城破後與同伴航海回家，因海神和他作對，隨時遇風遇浪，飄留各地近十年，最後到達一個飛渡國，國王和他的公主，對他都很好，設盛宴招待，席間有歌唱者唱攻打特洛衣城的往事，使座上英雄聞之淚下。第三部述優里色斯向國王自述戰爭經過及其回家途中所遇各種意外，其中光怪陸離，可歌可泣的事甚多。大抵是描寫英雄的堅忍力和智慧。第四部述飛渡國王同情他，派舟送他回家，雖然仍有海神多方為難，優里色斯終於到本鄉了，自己喬裝乞丐，打聽家中情形，這才知道妻子被迫，兒子外出等情，因為諸王子勢力大，他一時不敢聲張。這時，他的兒子也山外回來，父子二

人，在他們的養豬奴家中相晤，共謀除害之計。第五部四章，述優里色斯到自己家中和妻子相會，因外表已變，她把他當爲一個真的乞丐，向他打聽丈夫的消息。優里色斯告訴她，說他在外曾遇見她的丈夫，並且，他快要回家來了。她叫老乳母替他洗脚，老乳母由他脚上的痣，認出他就是優里色斯，但，他不讓她說出。又述他的妻子把丈夫的大弓掛在庭中，答應請求婚者，誰能開此大弓，便嫁給誰等情。最後一部四章，寫各人都不能開弓，而優里色斯上前開弓，將諸客人一一射死，露出本相，和妻子團圓。結束二十年的流浪生活。但是，諸豪客死後，羽黨又結衆報仇，最後也爲優里色斯所懾服。優里色斯仍爲依色往國王。——全詩敘述到此地爲止。

荷馬的作品，除這兩部史詩而外，也還有一些，但不甚重要，我們在此不必贅述了。

兩部史詩，表現了希臘人所崇拜的兩種典型人物：亞克里士體現了崇高品行，優里色斯體現了智慧。兩個主題雖然都含有濃厚的宿命論（例如「依里亞特」中的戰爭，或停或起，都是神所指揮，「奧德賽」中優里色斯的生活，也都是神所決定），神話滿篇，

但其基本動力，還是實生活中的要求，例如特洛伊戰爭之起，不過爲了仇恨之神沒有吃到一頓晚餐，不過爲了維納司等爭奪一隻蘋果，不過爲了伯黎搶了一位美人，這和後來十字軍東征時明明是經濟的動機而偏偏解釋爲宗教的使命者，大不相同。這是因爲希臘文學還在人間而中世紀的文學卻飛到天上去了的原故。就表現方法而論，也達到了高度的技巧。譬如取材與布局，哲學家亞里士多德便曾稱讚荷馬過：特洛伊之戰，一共打了十年，但是史詩所詠，卻只最後的四天，牠並不從頭囉里囉嗦地作冗長的描述。此外如譬喻的切合，形容的逼肖，都是例子。——這些，要詳細說，可以寫成一部大書，我們這裏不必說牠了。

### 乙、三大悲劇家

荷馬之後，在紀元前六世紀五世紀的時候，希臘先後出了三個偉大的悲劇家，他們是：厄斯啓拉，生於公元前五二五年，死於四七七年；索福客儷，生於公元前四九五年；死於四〇六年；幼理披底，生於公元前四八〇年，死於四〇七年。悲劇在他們三人的手裏，達到了完滿的成功，使悲劇在希臘文學史上，佔了最光榮的一頁。



厄斯啓拉出身於一個名門。他年青的時候，曾參加過希臘對波斯的戰爭，英勇作戰，立下功勞。他的文學生涯，也開始得很早，在二十六歲的時候，便寫了悲劇。以後據說一連寫了七十篇之多，成爲當時的偉大作家。晚年避居西西里，死於七十歲的高年。

七十篇作品之中，現在只留下七篇，其餘的都散失了。這七篇第一篇是一個三部曲，其餘的四篇，第一篇是「波斯」，第二篇是「七個反對泰柏斯者」，第三篇是「枷鎖着的普洛米修士」，第四篇是「哀求者」。據一些人的考證，七篇的著作年月，篇篇可考。七篇之中，以「枷鎖着的普洛米修士」和那個三部曲爲最有價值。

「枷鎖着的普洛米修士」，寫普洛米修士向天上偷火給人類的故事。取材於希臘的神話。據說，普洛米修士把人類獻給天帝宙士的犧牲偷吃了，只留下骨頭給宙士，宙士勃然大怒，便把火扣下，不給予人類。於是，普洛米修士便把火偷給人類，宙士知道了，便把他鎖在一個大岩上，天天派一隻大鷲鳥去啄食他的心肝，使他痛苦。白天啄食完了，夜裏卻又重新長好，以便明天啄食。普洛米修士便長年地受着這種痛苦。這個傳

說，在厄斯啓拉的手裏，寫得有聲有色。他把普洛米修士寫成爲人間大衆的幸福而奮鬥的勇士，偷犧牲的事，沒有寫上。這篇本也是一個三部曲的第二部，第一部是「帶火來的普洛米修士」，第三部「普洛米修士的獲釋」（後來大力士海勾里士射死了神鷲，他便得救了）。可惜一三兩部已經遺失。

他的作品最可貴的，莫過那個現在還完整的三部曲了。這個三部曲的第一部，寫的是哀格馬南回家被妻謀殺的故事，第二部寫哀格馬南的兒子殺母報父仇的故事，第三部寫復仇女神不斷地追逐這位殺母親的兒子，一直到神們判決他無罪的時候爲止的情形。

在前面講「依里亞特」的時候，我曾提到，當時希臘聯軍的統帥，是哀格馬南。在向特洛伊進軍的途中，他爲了要得到一陣順風，結果親自犧牲了他的女兒的生命。他殺了自己的女兒，而特洛伊城破後他回家時，卻給他自己的妻子謀殺了。而這妻子又被自己的兒子所殺。厄斯啓拉要表現的，就是這種輪環報復。

第一部曲開始的時候，是屋頂的守望者守望十年之後，終於得到特洛伊城破的消息了。他把這消息告訴宮中，接着，由劇中的合唱隊唱出哀格馬南犧牲女兒依飛格尼里的往事。不久，哀格馬南那不貞的妻子克麗特勒斯娜出來了，向來報歸信的人說，她十

年來如何等候丈夫的情形。其後哀格馬南到來時，她花言巧語地訴她的相思之情；接着叫人用紫色大氈鋪地，請她的丈夫踏氈入室。她也跟着走進去。哀格馬南本和一位俘虜來的女子同來，她是一位預言者，已經知道即將發生的事。克麗特勒斯特娜進去不久又出來，約她一同進去，她不肯，克麗特勒斯特娜罵了她，自己進宮去了。這位預言者此時唱出了哀格馬南一家的過去未來之後，也毅然入宮，這時，留下了一個空的舞台。忽然之間，臨死的叫聲由幕後傳出，門一開，克麗特勒斯特娜拿着一柄大斧，站在兩具屍首的前面，公開宣稱她是爲她的女兒復仇。戲幕就在這時下降。

第二部寫哀格馬南的兒子奧呂斯特士奉亞波羅神的命令，爲父報仇。他回到家裏，殺死了和他母親共同謀殺父親而奪取王位的依奇斯塞斯後，和母親碰面了。於是，出現了一幕動人的情景。他的母親最後袒露出胸部，向他說道：「啊，住手，我的兒。從前你用還沒有長牙齒的小嘴吸媽媽的奶的時候，昏昏欲睡，這個胸膛就常常充當你的枕頭的呀！」奧呂斯特士想起了母愛，也想起叫他復仇的神的命令。但是，最後還是刺死了母親，完成了神所給的使命。但是，剛剛殺死她，復仇女神便來追逐他，不讓他有一刻的安靜。

第三部寫他被復仇女神追逐的情形。她們是良心的化身，是口中吐着炎火，頭上頭髮都是毒蛇的可怕的神。她們的任務，她們的內心的滿足，就是追逐犯罪的人。奧呂斯特士逃入亞波羅神的廟裏，也逃避不了。最後，他訴之於最高法院。亞波羅爲他辯護，十二個裁判者，六人判他有罪，六人判他無罪，最後由首席裁判者雅典娜神投決定票，宣判他無罪。於是，奧呂斯特士這才安靜下來，免於復仇女神的追逐。

索福客儂是一位富家子，曾經受過很好的教育，二十八歲時，便開始寫劇本，一生之中，據說寫了一百多個悲劇，但現在也只剩下七篇。他一生過着平靜的生活，脾氣也好，又樂觀，大概也就因此才一直活了九十歲那樣的年紀罷。

他現存的七篇悲劇是一，「特拉齊的婦女」，二，「阿亞克斯」，三，「愛列特拉」，四，「國王奧狄布斯」，五，「奧狄布斯在哥洛奴斯」，六，「安狄哥尼」，七，「費洛克迭特」。其中「安狄哥尼」和「國王奧狄布斯」，是非常好的作品。尤其是「國王奧狄布斯」，從亞里斯多德起直到今日，劇評家都盛讚不已。此劇布局之妙，情節之緊湊，都是令人佩服的。

奧狄布斯是泰布斯國王來奧斯的兒子，母親叫茄卡絲苔。生時，預言家說這孩子將

來要殺夫妻母。來奧斯懼怕這個預言實現，便派用人攜出殺死。這位用人不忍殺，結果，孩子給帶到哥林司去，當地國王無子，便把奧狄布斯養大。奧狄布斯長大後，聽到這個預言。自以為哥林司國王及后便是他的父母，便竭力規避，一人出外漫遊，不和父母接近，以為如此可以避免預言的實現。他漫遊到近泰布斯的一個三岔路口，遇着他真的父親乘車而來，因為讓路問題發生糾紛，他竟把父親殺了。他父親的從僕，除了一個逃了外，也都一律給殺死了。原來他的父親來奧斯因為自己的國家裏來了一個獅身人面的怪物叫司芬克司的，攔途叫人猜謎，猜不中便將他吃掉。來奧斯此時正出外求神指示驅魔辦法。不料中途給兒子殺了，彼此還不知道是誰。奧狄布斯繼續前進，走入泰布斯的國境，聽到司芬克司的故事，便毅然前去猜謎。這怪物的謎是「上午用四足，中午用二足，下午用三足走路的，是什麼動物。」奧狄布斯猜中是「人」，司芬克司便墜岩死了。泰布斯人民大喜，又見自己的國王已被路人所殺，便擁戴奧狄布斯為王，這一來，原來的王后成了他的妻子，也就是他的母親成了他的妻子了。

索福客儷的劇本開始時，已是奧狄布斯治國許多年以後的事，國中大疫，奧狄布斯派克里恩求神問辦法。神的指示說，須把殺死來奧斯的凶手驅逐，大疫才能停止。於

是，奧狄布斯下決心來找出這位凶手。又派克里恩找預言者來問，誰是凶手。預言者不肯說，他因此疑心預言者，罵他恐於暗殺有關，預言者終於直說奧狄布斯本人便是凶手。他哪裏肯信，反以爲是克里恩欲奪王位，故勾通預言者來胡說，大怒之下，判克里恩死刑，投於獄中。

茄卡絲苔爲了證明國王不是他殺的，便告訴他說，國王的從僕有一個曾跑回來說，是在三岔路口給一個青年殺了的。但，這反使奧狄布斯擔心起來了，因爲他做過類似的事。

這時，哥林司來了一個使者，向他報父親之喪。於是，奧狄布斯多年來的擔心不在，因爲「殺妻母」的預言，有一半已經不靈了。但「妻母」一點，還難於斷言。於是，這位使者爲了使他安心，便告訴他說，哥林司王后本不是他的母親。

奧狄布斯爲了徹底弄清國王的兇手，派人把當年逃了回來的那個從僕叫來，原來他正是從前負責處死嬰兒的那個用人。哥林司的使者看見這人，又說他就是由這個用人的手裏接了初生下來的奧狄布斯並且交給哥林司國王的。劇情發展到這裏，茄卡絲苔內心已明白這是怎麼一回事，很快離開了舞台，奧狄布斯內心亦已動搖，但他一定堅持追個

水落石出。事情最後弄明白了。當他知道自己的母親又是自己的妻子的茄卡絲苔自絞而死的時候，他掙出自己的雙目，準備盲行乞食。克里恩把他引出王宮，劇本便結束了。

這個劇本佈局緊湊，情節一步一步地發展，一個能夠猜司芬克司的謎的聰明人，卻猜不出自己的謎；他堅持要找出凶手，卻越來越找到自己的頭上來。茄卡絲苔和那位使者，本要使奧狄布斯安心而說出一些偏偏令他不得安心的話，本要使我相信並未殺父妻母而找出一些偏偏足以證明他殺父妻母的證據來。在索福客儷筆下的宿命論，多麼令人恐懼呀。

幼里披底，自小便喜歡藝術，十七歲時學繪畫，二十五歲時，發表第一篇劇本，他一生中寫了七十五種劇本，但留下的也只有十七種而已。

在這十七種之中，「特洛衣婦女」是最出色的。在這個劇本裏，作者不去歌頌戰爭的光榮，而來描述被征服者受辱的情形。寫的是特洛衣城破後那些高貴的婦女們的命運。在劇場的前面，有一間茅屋，她們便住在那裏，靜候征服者的支配——她們這時都是希臘人的奴隸了。身裁修長的特洛衣王后赫古巴也一同躺在光地上。一個由希臘軍的船上來

的信差，把她們的命運的消息帶來了；卡桑特拉（赫古巴的女兒之一）將歸哀格馬南所有一（她就是前面所說哀格馬南一劇中的那位女預言者）波麗克沈娜（國王的女兒）已被殺在亞克里士的墓前，安特洛麥琪（海克透的妻子）將送給亞克里士的兒子，在自己的丈夫的兇手家中服務，赫古巴則將派給優里色斯當奴隸。消息傳來，她們忍辱地準備去接受這種支配了。傷心之餘，卡桑特拉瘋了，她拿着一把火炬，跳入婦女羣中，說她要  
和某國王結婚了，叫大家去參加婚禮。赫古巴目視這種情景，暈倒在地上了，醒來時，  
撫今追昔，不禁長嘆。這時，安特洛麥琪和兒子阿斯蒂那克斯坐在一架木車中，就要送  
給希臘人去了。赫古巴抑壓着自己的悲哀，安慰媳婦，說她幸而還有這個兒子，望她忍  
辱地把他撫養大來，也許孩子會和他父親一樣地英勇。但是，這一線的希望，也只是在黑  
暗中一閃而已，消息傳來了，希臘的勝利將軍們會議時，優里色斯主張必須把海克透的  
這個兒子殺掉，這是為希臘將來的安全打算。於是，安特洛麥琪和這幼子作斷腸的分  
手，分手時，她說：

“Thy father was too valiant ; that is why

They slay thee !”



意思是：「你的爸爸太英勇了；所以

他們要殺掉你！」

這倒的確是當年希臘人的信念，具有超凡的特長的人，神是要賜予最大的不幸的。說時，她傷心到暈倒了。使者便由她的懷抱中，把這小孩子拿去。赫古巴這時仰首叩問蒼天，究竟還有何種殘酷的事要到來啊？

至於那位戰爭禍因的海侖呢？她的前夫斯巴達國王本來要殺掉她，可是，由於她的巧言令色，卻和原夫言歸於好，當別的無辜的婦女們受着苦難的時候，她獨幸福地登船回斯巴達去了。此劇閉幕時，是特洛衣的破城樓倒下的時候。這一批可憐的女奴隸登上希臘的船，駛入大海之中。

這個劇本，在頻年戰爭的近代，還有着時代的意義。在第一次歐戰時，德國有一位作家寫了一篇長篇小說叫「赫古巴的女兒們」，就是描寫近代戰爭下的婦女們的慘景。在美國還有人演出「特洛衣婦女」，作為反戰的宣傳哩。

幼里披底此外的作品，如「米狄亞」，「衣飛格尼亞」，「愛列特拉」等，都是很好的悲劇，我們這裏可惜不能詳談。

由厄斯啓拉經過索福客儷到幼里披底，可以說是一個發展，就主題中的對神的態度說，越到後來，神的控制力越弱，這是隨着社會的發展而發展的。在厄斯啓拉的作品中，神是正直的，在索福客儷的作品中，便已提出「神是正直的麼？」的疑問來了，一到幼里披底的作品中，他便斷言神不是正直的了。我們今日讀幼里披底，深覺他富有着近代的意味，他的題材最接近人的實生活。

所以，就對於現實主義的把握說，我們可以由三人的作品中看出一種發展。厄斯啓拉與索福客儷，還多少給籠罩在神的煙幕中，在貴族圈裏兜圈子；一到幼里披底，他懷疑神，他從實生活的描寫入手，所以，特別來得現實，也因此特別來得動人。

這，我們頂好拿同一的題材在三人的筆下各寫成如何的作品一事來說明。厄斯啓拉的三部曲的第二部，索福客儷和幼里披底的「愛列特拉」，都是寫哀格馬南被妻子謀殺之後，他的兒子奧呂斯特士及女兒愛列特拉爲父報仇的故事。奧呂斯特士是奉了亞波羅神的命令，來執行一種神聖的任務，盡一種責任。這些人物在前二位作家的手中，是帶着超人的英雄描寫着，離現實生活很遠。在後一位作家的筆下，卻不同了。他引入一

位農夫，走入這些貴人們的生活圈裏。開幕時，首先登場的便是這個農夫，他說，哀格馬南之妻的奸夫，爲了免得愛列特拉嫁了一個貴族，成爲將來爲父報仇的禍根，便把她嫁了他，但他仍尊重她的身分，不以妻子視之。接着上場的是愛列特拉，她正在從事汲水的工作。這一來，作者把人物由宮庭中引到民間來了。當她的哥哥奧呂斯士和他的同伴到農夫的那間房屋裏來的時候，她如何責備他，叫他到隣家去備點食物來待客。這是多麼毫無「英雄氣味」，多麼接近實生活的描寫呀！

### 丙、喜劇及其他

當年希臘的文學，各方面都很發達。我們雖然不能一一詳述，却也不能不稍微一提。

戲劇方面，除了悲劇而外，還有喜劇，不過，喜劇一向是被認爲不足登大雅之堂的東西，不爲人所重視。現在還留下的，似乎只有阿里斯托法涅斯的劇本了。阿氏與幼里披底同時，大約生於紀元前四四八年，二十一歲的時候便已經很有名了。據說他曾經寫了五十四部喜劇，諷刺當年希臘的政治生活，文化生活各方面，但是，現在剩下的，只

有「雲」，「和平」，「蛙」等十一個劇本。他是一個保守主義者，對於幼里披底的逸出了傳統範圍的主題與形式，他大加反對。往往在喜劇中嘲笑他。

就散文而論，多半集中在歷史及哲學著作方面。希臘的歷史家希洛多德，修昔地底斯，哲學家赫拉克利圖斯，恩柏多克利，柏拉圖，亞里士多德等，都寫過很好的散文，而且都傳留下來。

除史詩而外的其他小詩，也很發達，可惜傳下來的很少。有許多詩人，我們只在別人的作品裏看見他們的詩被引用，或者，有的人模倣他們的詩體，這才知道他們的存在。譬如女詩人莎福的一些片斷的抒情詩，便是用這些方式保留下來的。後來的詩家模倣她的很多，形成了一種「莎福體」，我們由後人的作品，可以看出她的作風來。和她同負盛名的，還有阿爾柄阿斯，也因後人（尤其是拉丁詩人賀拉西）的模倣而為後世所知。

#### 丁、味吉爾與賀拉西

紀元前四世紀以後，以雅典為中心的希臘政治，在連年對外對內的戰爭中，漸漸崩

潰了。極盛一時的希臘文學，也跟着衰頹。繼之而起的，便是羅馬的文學。

羅馬人在別方面，雖有許多獨創的事業，但在文學方面，卻完全是希臘文學的餘波而已。羅馬的文化發達較晚，當文學還在幼稚的階段，便與希臘那種光輝萬丈的文學接觸，此後便一直模倣着希臘，很少有獨創的地方。

羅馬人首先是由希臘的奴隸的手裏，把希臘的文學遺產接過去的。首先在羅馬設立學校以教育子弟的，也是一些被解放了的希臘奴隸。羅馬人也常請希臘的奴隸當家庭教師。首先把荷馬的作品譯成拉丁文介紹給羅馬人的，也是一位名叫安得洛尼克的希臘奴隸。

羅馬文學最盛的時候，是奧古斯都時代，這是羅馬文學的「黃金時代」。但是，這個黃金時代之到來，也曾經過許多人幾百年的奠基工作。譬如詩人奈威吳司，安紐司，劇作家伯勞德和特命斯，散文作家的嘉多，西西羅，凱撒等。一方面把希臘文學接過來，一方面把拉丁文形成一種成熟的文字。在這樣的基礎之上，羅馬文學的黃金時代建立起來了。不過，這個黃金時代其實是現實主義的倒楣時代。大抵希臘文學自三大悲劇家之後，便日趨於觀念化，到羅馬的黃金時代，牠已經在強權的君主專制政體之下，替少數的統治貴族歌功頌德了。這種以歌功頌德為內容的文學，必然與現實主義的手法相

矛盾的。

但，在這個時期中，卻也產生了兩個有名的人物，那便是味吉爾和賀拉西。

味吉爾生於紀元前七〇年，死於紀元前一九年。父親據說是一個傭工，因為主人所中意，當了主人的女傭。他很留心兒子味吉爾的教育，設法使他不斷地有機會求學。味吉爾曾研究過哲學，但最後終於愛上了詩歌。他因為出生於農家，出生於鄉村，所以早年寫了好些牧歌和田功詩。這些詩——尤其是田功詩，在形式方面（如詩式韻律等），雖然極雕鑿之能事，而內容實在不足取，除了對義大利的景物描寫可使我們感到滿足外，他所嘮嘮叨叨教訓着的一些農業智識，道德觀念，宗教信仰等，實在使人厭倦。他的最偉大的作品，乃是史詩「阿尼特」。這不僅是味吉爾的最好的作品，也是羅馬文學中最好的作品。

這部史詩，寫的是英雄伊尼思的建國故事。據詩中所寫，則伊尼思本是特洛衣城中的諸王之一。城破後，他背父母，離妻子，隻身在混亂之中逃出，在外飄流七年之久，集合了許多從人，向義大利走去。途中碰到大風雨，船隻大半沉淪，只剩了少數，在非

洲北岸的迦泰基登陸。迦泰基的女王荻多愛上了他。他把木馬破特洛衣城的故事，向她陳述。她傾慕他的英勇不止。伊尼思對於她的愛，本欲以愛報答，但是，神向他顯示，不可在迦泰基逗留，這位英雄這才毅然出走。女王苦留不得，結果自殺。於是，伊尼思向西西里航去，得和女巫西比爾會面。女巫把他引入地獄，在地獄中看見許多奇事，還得見特洛衣戰亡的諸英雄和荻多等的靈魂。後來女巫又引他走到極樂世界，碰見他的父親，他父親告訴他將來拉丁族的光榮前途，叫他努力，並且把他的後嗣是誰都指給他看，他們便是後來的羅馬諸帝王。他離開了西西里在底白爾河口的拉林丁國登陸，國王拉底納士很優待他，並把公主嫁給他。他們的子孫便是後來的羅馬人。他和公主結婚，也是經過一次偉大的鬥爭的。她名拉維尼亞，羅多里國王多爾納斯也愛上了她，而且還得她的母親的歡心和贊助。這一來，特洛衣人便和羅多里人打起來了。大小凡數十戰，伊尼思終於不止一次得神的援助，戰勝了多爾納斯。結果，伊尼思以特洛衣的貴胄的身分，奉天承運，合併了拉林丁王室。建立了羅馬國。

味吉爾的這部史詩，顯然是受荷馬史詩的影響。雖說是羅馬文學中的精粹，但比起希臘的作品來，差得多了。希臘的作品，現實主義的氣味濃，他們雖則被歷代神話所影

響，仍在在着眼於現實。味吉爾時代的羅馬文學，例如「阿尼特」，不是從現實出發而從觀念出發了，不由現實裏取材而靠空虛的捏造了。羅馬人強盛以後，常常自詡其光榮，但又無可靠而有系統可追的歷史。爲了滿足懷古的幽情，適應高傲的自詡，味吉爾便從希臘神話神中獲得暗示，由荷馬的史詩獲致材料，再加上一些義大利的傳說，寫成這種歌頌羅馬歌頌奧古斯都的東西。在內容上脫離了現實主義，便在形式上力求發展，結果，形式等於空腔，所以成爲古代希臘羅馬文學的尾聲。

除味吉爾外，當年還有許多詩人，這裏我們只提出賀拉西來說說。

賀拉西生於紀元前六五年，是一個被解放了的奴隸的兒子，曾在羅馬和雅典等地受過完滿的教育。他曾參加過對凱撒的鬥爭，也曾上過戰場。後由味吉爾的介紹，走上文壇，一生寫了許多詩，有一些直留到現在。死於紀元前八年。

他曾經寫了許多諷刺詩，抒情詩和頌歌。他的頌歌不外二類，一類歌頌戀愛友誼之類，一類歌頌當代的大人物及國家大事。如奧古斯都便是常常被他歌頌的。他的詩也和當時別的人的作品一樣，多是模倣希臘的。他還是一位文藝理論家，曾在寫給友人的信



中，詳論詩的藝術，有許多卓越的意見。他的文藝理論，後來經過義大利詩人維達，法國詩人及文藝評論家鮑哇洛以及英國詩人頗普的介紹，曾統治詩壇數千年之久。他在當時很負盛名，後世的人也很有一些人喜歡他的作品。因為他在詩式、辭藻方面特別有成就，以致於十八世紀的一些英國政治家如葛拉斯吞等都很讚揚他，常引用他的詩句以潤飾自己的政治講演。

但他在主題方面，我們仍須指出他是一個落伍者，——這其實是羅馬文學的一般特徵——他從前曾參加對凱撒的鬥爭，是主張共和的，後來竟掉過頭來歌頌奧古斯都的帝國事業了。所以，我們不妨說，希臘文學的精神，到味吉爾賀拉西的時候，便消滅殆盡了。

味吉爾和賀拉西以外，羅馬的文學家當然還很多，但在我們這樣的篇幅裏，是不能詳述了。

#### 四 希臘羅馬文學給後世的影響

希臘羅馬的文學，並非始終如一的；這是上面說過的了。大概說來，希臘文學與奴隸社會的上昇期相適應，牠雖然擺脫不了大自然對人們的威脅所產生的那種神的觀念的拘束，但是，他們因為不甚規避現實，總還是以現實為基礎的文學，而且，越到後來越動搖了神的觀念，越接近人的生活。羅馬文學則與帝國政治相適應，這種政治乃是加強對奴隸的防範的反映，可以意味為奴隸社會走向崩潰之路的過程，因此，羅馬文學，便不得不成為少數特權階級的生活的裝飾品，也因此不能不和現實主義離得遠一點了。

中世紀的文學，可說是承繼着希臘羅馬文學末期的唯心傾向而更進一步予以發展。至於希臘羅馬文學初期中期的現實主義的精神，則經過中世紀的反動思潮長久壓抑之後，表現為十五、六世紀的「文藝復興」。所以，歐洲近代文學，其根源可追溯到古代的希臘、羅馬，足以證實「反杜林論」所說沒有奴隸制度便沒有近代文明的話之正確了。

就整個希臘羅馬文學而論，其影響於後世的地方，誠如上述。就如個別作家而論，給後世影響最大者，莫過於荷馬和三大悲劇家了。他們所用的形容詞、他們所用的譬喻，往往為後世的文學家所襲用，至於成了典故。單由這一點，也可以想見其影響之大。

作為文學作品，希臘羅馬的文學不但影響後世的文學，而且，因為它具有現實主義的特點，反映着當年的現實生活，甚至影響後代的史學。美國的史學家莫爾甘著「古代社會」時，便曾引「依利亞特」去說明古代社會裏人們的生活。恩格斯在其大著「家族，私有財產及國家之起源」一書裏，也曾說到巴霍芬的母權論如何引厄斯啓拉的悲劇說明「母權制」的情形。我現在把重要的幾句抄在下面，作為本章的結尾：

「巴霍芬把厄斯啓拉的「奧呂斯蒂亞」（即前述的三部曲之名）當成漸瀕滅落的母權與在英雄時代出現而獲得勝利的父權鬥爭的戲劇描寫，克麗特勒斯特娜為着她的愛人依奇斯塞斯把從特洛伊戰爭歸來的她的丈夫哀格馬南殺死，但從哀格馬南生的她的兒子奧呂斯特士，卻殺了母親以報父仇。為此，保護母權的神厄林尼們（即復仇女神們）告發他，按照母權，殺母是罪大莫赦的。但嗾使奧呂斯特士的亞波羅和作裁判官的雅典娜——在此，二神代表新的父權制——卻保護奧呂斯特士。……奧呂斯特士說：克麗特勒斯特娜殺了她的丈夫，又殺了他的（奧呂斯特士的）父親，犯了兩重的罪，但厄林尼們為什麼告發他而不告發犯罪更重的她呢？她答辯說：「她對她所殺的那個男子，並沒有血緣的關係，」殺死一個沒有血緣的人，即

使他是兇手的丈夫，還是可以赦免的，這和厄林尼她們沒有關係。她們的職守，是專門告發有血緣者之間的殺害事件。故按照母權，殺母是不可赦的。……投票的結果，主張有罪及無罪的票數相同，於是雅典娜以裁判長的資格投了有利於奧呂斯特士方面的票。宣告他無罪。父權對母權獲得了勝利。……這種新穎而絕對正確的「奧呂斯蒂亞」的解釋，是巴霍芬全書中最美最善的部分。」

從這段引文看來，恩格斯是把荷馬的敘事詩，作為古代社會的歷史材料而考察，這種古代社會的生活樣式，一般是在奴隸社會未出現之前；而希臘正是奴隸社會的典範。那麼，荷馬的敘事詩也許是古代社會留傳下來民間的歌謠而由希臘——奴隸社會成立後——一位詩人寫下來的吧；也因為口頭文學，經過時代的邇變而流傳下來，便有時代的影子反映進去；一到希臘時期給予寫定，彼時的現實風貌，也自然有被寫些進去的。

## 第三章 中世紀文學

——現實主義藝藝伏期的文學

### 一 中世紀的社會和中世紀的文學

中世紀，通常指的是五世紀西哥德人攻陷羅馬時起到十五世紀土耳其人攻陷君士坦丁堡時為止的一千年間。許多歷史家稱之為黑暗時期，雖然其後半段並不見得黑暗。

他們為什麼稱牠為「黑暗」時期呢？據說，希臘羅馬留下來的文化，給侵入的日耳曼野蠻民族毀滅了，既無文化遺產存留，而日耳曼民族又還處於野蠻階段中，無文化可資貢獻。由他們來統治歐洲，所以把歐洲弄成黑暗一片了。

這種說法，其實是膚淺的，文化這個有機的東西，那裏是野蠻人的刀槍所能摧毀？中世紀的黑暗，我們應該從這個時代的社會性質去求出其原因。

中世紀的歐洲，是處於封建社會之下。這種社會，其生產是以自給自足為原則，一切生產手段——主要是土地，都歸封建領主所有，而農奴使花勞動力來替領主們生產，生產品為領主們佔有。這些領主們，因為在生產上佔了主人的地位，所以在政治上也當主人，並利用政治的權力來鞏固自己的經濟方面的地位。替他們工作的農奴，在經濟上屬於他們，所以在政治上也隸屬於他們。在這個社會裏，全部人口主要分成兩個集團，一方面是由自由人的封建主，另一方面是不很自由的農奴。農奴只有一種而封建主則有兩種，一種是出家的基督教會中人；如大主教主教之類；一種是俗界的人，如國王諸侯之類。前者用宗教來騙農奴，後在用刀槍來壓農奴，其目的都在於榨取他們。這兩種封建主，其實是相依為命的，前者需要後者的刀槍，後者需要前者的宗教，這才能完滿地達到榨取的目的。但是，有時分贓不平，不免也鬥爭起來，雖彼此時有勝負，而教會往往得最後的勝利，往往逼得國王去教皇面前跪拜為止。所以，中世紀歐洲的這種封建社會，就是基督教統治的社會，國家是基督教國家，政治是神權政治。人民服從國王，國王服從教會。

說到文化，當然也是基督教的文化，因為，基督教既然成了最強大的社會組織者，

成了政治上的支配者，便一定會壟斷輿論，控制精神活動了。這，看一看當年的哲學的情形，便知道了。哲學乃精神文化的代表部門。中世紀的哲學，是所謂經院哲學。基督教成了唯一的真理的代表，所有一切都要服從牠。宗教的信條和教義，壓抑着哲學，結果使哲學成爲「神學的婢女」。哲學如此，科學之被壓抑，是更不必說了，因爲科學必然會顛覆神學的基礎的。

因此，中世紀的文學也成爲神學的婢女了。神學把客觀現實降爲次要，推崇精神，所以和現實主義絕對相反。結果，正像哲學上「唯心論」之跋扈一樣，文學上跋扈着的，是唯神主義，是空想主義。

在自然經濟的封建社會中，知識被認爲不必要，在神的君臨之下，現實主義的思想，成爲不可能。再加以連年戰亂，民不聊生。便使中世紀成爲黑暗時代，而中世紀文學成爲極度的貧弱。

但，並不是整個中世紀都是如此。在十二世紀以後，情形便略略不同。那時，封建社會的基礎開始動搖，文化部門也漸漸變像，慢慢釀成十五、六世紀的「文藝復興」。我們把希臘羅馬的文學，看成一個發展着的東西，看出牠的現實主義的成分，越到後來

越減少，現在，我們也應該把中世紀的文學看成一個不斷發展着的東西，牠的現實主義的成分，越到後來越多。這是因為封建社會的基礎動搖以後，人們慢慢由基督教的麻醉下醒過來了的原故。

自給自足的自然經濟，只是封建社會最初幾百年內的情形，一到十世紀以後，商品交易發達，貨幣經濟發達，情形便不同了。這時，城市經濟漸漸代替了莊園經濟，商業成了相當重要的東西。十二世紀左右，貨幣交換經濟之發達，也已經給封建社會的全部系統以致命的打擊了。商業資本不斷發展，一方面刺激航路的發現，一方面漸漸使手工業，形成作坊的形式，這樣便替後來的工業資本主義開闢道路。

商業資本爲了能夠獲得發展的機會，不得不和封建主鬥爭，這反映在思想上的，便是十二世紀的「唯名論」對「唯實論」的鬥爭。所謂「唯實論」實是唯心論。唯名論者主張概念只是真實存在的事物之抽象的表現，是實體的抽象化，不是真實，是「名」。所以，唯名論是含有唯物論的成分的。所以，經院哲學便碰到了勁敵。在文學方面，也因此由唯神主義的空想主義的範圍跑出來了，開始看到人，看到現實，對於希臘羅馬的文學，他們看得很重要，要復興牠，便是這個道理。所以，中世紀晚期的歐洲文學領



域，便慢慢地露出光明，文學作品慢慢地多起來了。

所以，五世紀到十世紀之間，歐洲社會雖然黑暗，十世紀以後，當封建社會解體的過程中，光明便露出來了。在前一段時間裏，文學上的現實主義誠然不得不墊伏着，在後一段時間裏，牠卻漸漸抬起頭了。

## 二 俠義文學和牠的發展

封建主在封建社會裏既然佔着支配的地位，則文學亦必以服務於他們為職志。無數的大小封建主們，打仗之後，飽食之餘，也需要精神上的刺激和安慰。所以，當年的文學，無論在內容和形式雙方，都以投合封建主的趣味為主，結果便形成了一種千篇一律的類似的主题，類似的作風。這種文學，頗和我們中國的七俠五義之類相似，也可以稱之為俠義文學，是封建主的文學。

在性質上，牠是封建主階級的文學。依據封建主的生活而具備各種特點。當年的封建主們，成年以打仗為樂，所以文學作品中常寫英雄的事跡，又因為封建主們都信教，都常拿教會的理論來向農奴教訓，所以，文學作品常常寫上帝的恩惠，上帝的奇蹟，封

建主階級中的婦女，成年閒蕩無事，文學作品也要顧到她們，所以常常寫些男女離合之事，又因為他們生活太平靜，心理上的要求是刺激，所以文學作品的內容也特別來得驚心動魄。這種以驚心動魄的筆去描繪英雄上帝與美人，就是中世紀文學的特點。

雖說這是一般的特點，但也並非永遠如此。牠本身也是發展着的。大抵在十世紀以前，這些小說都以冒險任俠為主，所描寫的環境，也多半是神祕的，或是大森林，或是迷宮，或是妖洞，英雄們多半是超人的半神，鬥爭對象也多是猛虎怪龍之類。雖夾雜着女人，也多和斬妖殺魔有關，並無深閨幽怨，而所屬入的宗教故事，也多異教的東西，不過往往因為經過教士們編刪，有意使牠純化（化為完全的基督教性質）罷了。十世紀以後，十字軍東征的結果，把東方的色彩帶給西洋文學，所以這些作品又隨時轉移，英雄們的裝束，性格，和英武行爲也都有了變動。從前，他們大都武夫糾糾，而現在卻溫文有禮；從前是在慘殺中夾一些婦女，而現在是專以英雄們的戀愛爲主，專寫英雄們如何爲某一女人而奮鬥了。再到後來，當中世紀快近結束的時候，這些武士早成了普通人，不會冒險了，雖有幾套槍法，也只用於彬彬有禮的比武，甚至比武的槍刀也用假的了，從前護教的精神，保衛婦女的精神，漸漸用之於物質的奪取了，例如晚期的作品

中，寫到英雄們的比武，勝的一方，結果要沒收對方的值錢的盔甲等，如果不需實物，還可以折合現金償付呢。

這種文學內容之逐漸墮落，逐漸由神聖的精神而墮落為卑賤的物質，就封建主的文學而論雖然是走下坡路，就社會的發展而論，就現實主義而論，卻是走的上坡路，空想的成分漸漸減少，現實的成分漸漸加多了。——現實主義不過墊伏着，牠現在又抬起頭來。

### 三 作品和作家

我們雖然不能說希臘羅馬文學的遺產，在中世紀全給野蠻民族毀滅而中世紀毫無文學產生，但是，這些遺產像冰藏在冰窖裏一樣，只是少數人保存着，並未為人們普遍地欣賞，而五世紀以後六七百年之間歐洲無重要作品出現，卻也是事實。

羅馬亡後，當年的一位聖徒叫聖·奧古斯丁的，曾因此寫了一本「神之城」，或者可以說是替古代社會送終的鐘聲。他還寫了一本「懺悔錄」，直率坦白，到是一件可貴的文學作品。和他同時代的聖·耶洛蒙，曾把「新舊約」譯為拉丁文，也算是當年的一

位文學園丁。他們之後，還有聖·本多，聖·科倫巴等，他們設法保留古典，苦心抄錄古代手稿，希臘羅馬文學靠他們留下一些，然而，這些文學教士最多也只是保存而已，中世紀最初幾百年，終於沒有什麼大作品產生。說牠黑暗，倒的確是黑暗哩。

但在這黑暗時期裏，各地民間流行着的故事，漸漸形成各國的史詩，而於中世紀後半段的時間裏，先後成書以傳至今日，卻是值得大書的。

在英國，當五世紀日耳曼民族侵入以後，便流傳着一些關於貝涅爾夫的冒險故事，大致在七世紀的時候，便已爲一些基督教徒編組成書，現在大不列顛博物館還藏有一種最古的版本，據說是十世紀時的東西。詩雖是用英文寫的，其背景人物等卻是北歐日耳曼式的。說的是關於貝涅爾夫的事，他是瑞典南部格茲族王的外甥，當時丹麥王的宮殿被一個叫格林德的妖物所祟，許多貴族都在夜裏給牠吞食了。貝涅爾夫和少數的從人，到宮殿裏去等候牠，結果，牠給貝涅爾夫拉斷了一隻手臂，逃進水底的洞穴中死了。後來，格林德的母親出來報仇，貝涅爾夫和她在海底互鬥，結果殺了她。這樣替丹麥國除了大害後，他這才回到瑞典。很久以後，格茲王和他的兒子都死了，王位傳給貝涅爾

夫。他公正地統治了五十年，國泰民安，最後因為國中出了一隻火龍，他又和這火龍互鬥，結果雖然殺死了火龍，自己也因傷重而死了。

「貝涅爾夫」這部史詩一直傳到現在，原文是用古代盎格魯撒克遜文寫的，即使是英國人，現在如果沒有花工夫把這種古英文研究好，也是看不懂的，不過：現在早有許多用近代英文翻譯的本子了。

在英國，除「貝涅爾夫」而外，當年也還有一些作家一些作品，例如八世紀左右便有一位叫卡德夢的，曾把「創世紀」和「出埃及記」寫成詩，還有一位琴涅武爾夫，留下一些關於基督的詩。但是，除非我們要詳細地研究英國文學史，不然是用不着說他們了。

德國在十二世紀的時候，出現了「尼拔龍之歌」，寫的是栖格夫里一生的冒險，也是民間故事的總集。栖格夫里是尼什蘭國的公子，他曾經殺死一條龍，在龍血裏沐浴過，所以身體非刀槍所能入，但沐浴時，有一片菩提樹葉落在他的兩肩之間，龍血沒有洗到，獨留下這個地方仍可被刀槍刺入。他一生還具備着許多寶貝，使他成了半人半神的東西。他到荷姆去向保根台國王龔特的妹妹克麗希爾求婚。這時，龔特正要去向白露

希爾求婚：她是一位有神性的女傑，凡要娶她的，都須先用武藝降服她才行，龔特便約柄格夫里協助他，如果因他的協助而達目的，他的妹妹便可與柄格夫里結婚。結果果然因柄格夫里之助成功了。兩對男女便在荷姆結婚。結婚之夜，白露希爾用衣帶把龔特四肢緊捆，把他掛在牆壁上，又是由柄格夫里來解圍。白露希爾結婚後，便失掉了從前的神力成爲普通的女子。柄格夫里取了她的指環和衣帶，並把這些東西轉贈給自己的妻克麗希爾。後來這兩位女人因小事衝突，克麗希爾把指環和衣帶拿出，並說出白露希爾的往事以羞辱她。因此二人之間種下了深深的仇恨。白露希爾立志報仇，託一位凶猛的武士黑岑執行。黑岑打探出柄格夫里兩肩之間的致命缺點後，在一次出獵時把他暗害了。克麗希爾含恨地度了十三年的寡婦生涯，當匈牙利王伊徹爾想娶她的時候，她便決心嫁他，藉此找報仇的機會。幾年過去了，她有一天請白露希爾夫婦到她們的宮裏來，實行她的報仇計劃，詩史便以這一場血戰結束。

這部史詩，前半寫柄格夫里求婚等情，共十八章，後半寫克麗希爾復仇等情，共二十章，雖不及「依里亞特」那樣可貴，倒也是德國中世紀的巨著。當時除了這「尼拔龍之歌」外，也還有許多戀愛詩人如發爾忒、烏弗蘭、哥特夫里等，也留下一些短小篇章，但

都不過是中世紀德國文壇上的小擺設，德國文學史要有大事可記，須待宗教改革以後。

法國當年，也流行着許多詩歌，都是一些民間遊行詩人口頭歌唱着的東西。正和歐洲其他各地一樣，也談的英雄事業。這種歌頌功績的詩歌，多得汗牛充棟，而往往卻千篇一律，所取材料不外三個來源，一些是法國本地的歷史，如查理曼大帝的事情傳說，一些是希臘羅馬的偉人故事，如亞力山大等，一些是北部及英國等地流行的關於亞塔爾王的故事。現在留下的不下百篇。不但對於我們無用處，就在一冊詳細的文學史上也沒有多大地位。但是，其中也不無一二較好的作品，譬如「羅蘭之歌」便是其中之一，牠給予後代以很大的影響。

「羅蘭之歌」是十一世紀時的作品，作者是誰，我們無法知道，這是中世紀多數作品的一般情形。羅蘭是一個真正的歷史中人，是查理曼大帝部下的一位勇將，當查理曼的軍隊由西班牙敗北，經過庇里尼斯山向法國退卻的時候，查理曼本人帶着主力，越過山嶺回法國去了，留下羅蘭守住山頂的隘口，作退卻的掩護。羅蘭被對方的薩拉森人偷襲，弄到萬分危急的險局之中，但他生性傲岸，直到全軍覆沒之時，還不肯向查理曼乞

援，結果在戰爭之中，和他的從兄弟奧利弗一起戰死了。詩中除敘述羅蘭英勇的行爲外，還有他向神挑戰的一段，寫得哀婉嚴肅，實是難得的描寫。

寫亞塔爾王的故事的，以十二世紀的克累提盎爲最多最有名。後來英國人馬洛里集大成而寫成的「亞塔爾之死」，多半是根據他的作品。他的「獅騎士」，「伊立克和伊尼德」，「馬車騎士」，「特利斯坦」等都是法國初期故事詩的精華。

亞塔爾是英國國王，他的地位是因他的勇武而獲得。曾有過這麼一天：英國禮拜堂的空地忽然出現了一塊大石和一柄插在一塊鐵砧中的刀，石上寫着：誰能拔出這柄刀，便是天生的英國國王。只有亞塔爾能夠拔出，所以他當王了。他的皇后是美麗的姬尼弗。他們的手下聚集着許多武士。這些武士因爲武藝都差不多，不分上下，所以都圍圓桌而坐，故名「圓桌武士」，他們成天分散各處去做冒險之事，去保護婦女，打殺惡霸。他們一方面英勇地打仗，一方面纏綿地戀愛，所以故事總離不了女人。甚至亞塔爾王的美麗的妻也愛上了武士之一，使亞塔爾懊喪以死。這些武士之中，出名的有高文，龍西洛特，高海里士等。他們本是保護婦女，但往往反靠婦女來保護他們。譬如高文和高海里士曾經敗於四個武士，幾乎性命不保，結果是由於四個貴婦的懇求而得活命的。



除了這些歌頌戰功的故事而外，還有許多寓言性的故事，迄今膾炙人口之「列那狐的故事」便是其中之一。其中雖然說的都是禽獸，然而無一不是現實裏的社會相，我以為這倒是中世紀文學的珍寶。書中寫主人翁列那，是一個狡猾的狐，牠以牠那絕世的聰明對付獅王及熊、狼、猴、兔等，弄得牠們啼笑皆非，我們現在讀起來都還覺萬分有趣。

此外還有一些比較屬於道德教訓的故事，其中最著名的便是「玫瑰的故事」，是一部寫戀愛的寓言詩。共分二部分。第一部分共四千行，作者為威廉·代洛里士，著作年代大約是十三世紀初，第二部分近二萬行，著作者為錦代麥恩，年代大約是十三世紀中葉。其中把抽象的德性如「愛」，「憎」，「嫉妬」等，都一一人格化。嚴肅莊重，是既幽默而又忠實於當年社會現象的描寫，實在是中世紀少有的佳作。寫的是「愛」在夢中遊一座花園，這花園給一座牆圍着，牆上畫着「憎恨」，「貪婪」，「罪惡」等人的肖像，他在園中碰見邱比德，「美麗」，「財富」，「禮貌」等人。他看上了給荆棘圍着的一枝盛開的玫瑰花，「歡迎」允許他去吻玫瑰，卻為「惡口」所搗亂，結果「嫉妬」把花囚禁起來了，用「危險」，「恐懼」，和「羞辱」等來護守着。「愛」只得和玫瑰離別，失望之至。這是前部的內容。後半部繼續寫「愛」後來得邱比德，維納司（都

是愛神)，「自然」與「天才」等的協助，終於攻下「嫉妬」的塔而與玫瑰謀面。

除了這些故事詩而外，也還有一些短小的抒情詩，一直傳到現在，當時的王公大臣們如理查第一，詹姆士第一等都是詩人，當時詩風之盛，是很可以由此想見的。

西班牙，十二世紀時也流行一部史詩，叫「西特」。西特是一位民族英雄，是一個標準的武士。歷史上的確有過這人，不過，在文學裏的西特，未必和歷史上的完全符合罷了。他是卡士特力人，曾為自己的民族與摩爾人戰爭多年，後來因事給本國國王放逐，他便帶了一些卡士特力的軍隊出走，最後攻得范侖西亞，自立為王，後因戰爭死亡，他的妻繼續守范侖西亞三年後，終於把范侖西亞讓了摩爾人，帶了她丈夫的屍首回卡士特力埋葬。史詩開卷便寫他被放逐和妻子分手的情景。在詩裏，他是一位英雄，也是一位多情的丈夫。以後敘述他沿途戰爭的情形，所携貴物，他都擇要送回國，孝敬放逐他的國王，所以他還是一位雖被放逐而不怨主的好臣子。他在國外威名四震，使得國內也仰慕起來。有兩個親王請國王准他們和西特的兩位女兒結婚，這事得到西特的允許，兩親王便到范侖西亞結婚。第三部便描述這兩位親王如何懦弱無能，為當地人民所不齒，他

們生活得太沒趣，便各攜妻子回家，卻又在中途虐待她們，引起西特的憤怒，向卡士特力王控訴，結果勝利，兩位女郎又和另外的兩國的太子結婚完事，全詩也終止於此。

西班牙當年的文學，除此而外，沒有什麼更偉大的東西。只有十四世紀出現的一部的叫「高爾的阿瑪迭司」，內容雖然還是同樣的冒險事業，但是，其中的主人翁，早已不是從前的那樣崇高，頗有些惡棍意味，這可以說明中世紀的這種俠義文學，到中世紀末葉，已經漸漸滑稽化，勢非消滅不可了。

在北歐，古代冰島卻留下了兩部「伊達」，牠們給予後世歐洲（尤其是北歐）文學以很大的影響，後世的作家，有許多都由其中獲致材料以組織他們的作品。一部是很早的時候就編成了的，據說是十二世紀末十三世紀初的作家史諾里編的，後人稱爲「新伊達」，一部是古代神話的詩歌的集子，但是，被人發現的時候，已經是十七世紀了，人們稱之爲「古伊達」。「新伊達」分五部，一爲序言，敘述自亞當夏娃以來的世界歷史，二爲「格爾法幾寧」，敘格爾夫王的事跡，三爲「白拉琪的語錄」，主要敘述詩神白拉琪的故事，四爲「史卡爾克巴麥」，或稱「詩的藝術」，其中有白拉琪所說的古詩的法則

與原理，而且還有很多古代的詩，五爲「赫太爾」是討論史諾里所寫的三首詩的技術。「古伊達」中的詩篇，大約是十世紀及十一世紀的產物，寫的也都是神話傳說。有的是預言者唱世界的原始，神的創造，動物的始終等，有的是天帝亞丁的教訓，有的述助爾神的趣事，有的敘述一個已死的父親的鬼靈對他在世的兒子訓以人生格言的情形。

古代的北歐，有文學可述者，怕只有冰島。其餘如丹麥、挪威等，雖說後來居上，出了許多偉大的作家如安徒生，易卜生等，但在中世紀卻沒有什麼可述的，須等到十五、十六世紀以後去了。

最後是義大利。我把義大利留到最後來說，本意其實是要把但丁留到最後來說，因爲，這位偉大的人物，實在是一位二重性的過渡人物，就舊的社會論，他是一位殿後的大將，就新的社會而論，他是一位開路的先鋒。這就是說，他結束了中世紀，同時也開始傳出「文藝復興」的信號。

但丁生於一二六五年，死於一三二一年，家在義大利的弗洛稜斯。曾在巴黎等地的大學裏研究過，二十五歲時，曾經從軍，上過戰場。二十八歲結婚，生了兩個兒子，他

們後來都替父親的作品做過注釋，他曾參加過政治活動，曾參加當年的歸而夫黨，歸而夫黨勝利，他曾經做過弗洛稜斯共和國的六行政官之一。其後歸而夫黨本身分裂為白黨與黑黨，但丁在這種鬥爭中倒了楣，蒙上私用公款和反背教皇之罪，財產被沒收後，被逐出國，後來雖經准予回國，但除了要交罰金外，還須在神前立誓，他不願如此回國，終於流浪以死。死後，本國人這才了解他的價值，這才來尊敬他，讀他的作品。

他一生的著作，和一位叫比特麗斯的女郎，大有關係，「新生」一書完全寫她，連「神曲」之作，也是因了她的關係。

據「新生」所寫，他和比特麗斯之間，有着一段很美麗的戀愛故事。他九歲上便對她一見傾心，但只見過一面，直到九年之後，這才在途中得見第二面，這時，她向他謙恭地敬禮，他從此便神魂顛倒。有一天在禮拜堂中看見她，他目不轉睛地向她坐的角落呆看，以致引起另一女郎的誤會，以為他愛上了她。其後這位女郎到別的地方去了，但丁爲了掩飾自己的真愛，也到這地方去，利用她作掩護。這是中世紀式的戀愛。但卻因爲他常找這種掩護，使得謠言四起，比特麗斯遇見他，連禮也不敬了，這使他傷心萬分。此後便寫了許多詩，訴自己的愛情，不久，比特麗斯死了，但丁抱此長恨以終

其一生，後來雖然也愛上了他人，但是，他的真愛（精神的愛），早已過去，現在追逐的，不過是世俗的愛（肉體的愛）罷了。這些情形，他都一一地寫在「新生」裏。

「神曲」是使他永垂不朽的力作。內容說他在一三〇〇年的一個星期五的早晨，在一個森林中迷了路，忽然來了獅子、豹子、等擋着他的路，幸好碰到了詩人味吉爾的靈，這才脫身，而且由味吉爾引導；他遊了地獄，淨土與天堂三界。

他們首先走入地獄，地獄是一個倒立着的圓錐體，共分九層，越下去越窄越小。其中住滿了各種各樣的罪人。他歷遍了九層地獄，洞悉其中苦況，最後由陰風慘慘的第九層地獄的一道長而陡的通路，走到淨土界去。

淨土是一座山，在燦爛的星光之下，分七級，每一級有一種罪人在贖着罪，例如第一級的罪人是些驕傲之徒，背上正壓着很重的東西；如第四級是些懶惰之人，現在正被迫得不斷地奔跑。在每級之首，都有着一個與某種罪惡相反的例子，作為懺悔者心中的模範，每級之末，站着一個天使，象徵某種善。最後一級之上，烈火熊熊。他跨過這個難關，便上了天堂。

天堂是九個天體所組成。味吉爾上不了天堂，這時回地獄去了。幸好比特麗斯來

了，她帶引他遍歷諸天，把許多道理講給他聽，甚至替他解釋宇宙本體的理論。但丁到此，一生的疑惑這才冰釋。他在諸天看到歷代的聖徒賢者後，他這夢的旅行也就結束了。除了「新生」和「神曲」而外，但丁也還有一些作品留傳下來，但因不甚重要，我們不在此地多說了。

#### 四 新舊時代的過渡

十四、十五世紀，正是歐洲封建社會衰頹的時候，各種學術在封建勢力的壓迫下伸出頭來，舊的未去，新的方起，是一個新舊時代的過渡期。這種過渡期的特點，體現在但丁的作品中，這裏，我們專以但丁來說明這一過渡期。

中世紀的人，鄙視現世生活，憧憬來世生活，這反映在文學上，首先便是奇蹟與幻想的要素，佔了優越的地位，其次，夢幻支配着一切，許多重要的事件，都從夢的觀點去處理，再次，象徵和寓意的傾向，極其濃厚。此外，牠多與基督教的思想連繫着，認之為正統的思想。至於形式方面的零亂欠組織，文學之絕對地限於拉丁文等，都是很顯著的特點。

我們仔細研究但丁的作品，便覺得他有許多中世紀的氣味，也有許多非中世紀的氣味。例如「神曲」，便是建立在奇蹟之上的作品，也是一個夢的境界，表現作者是位來世主義者。「神曲」與「新生」中的比特麗斯，是一個抽象的美的化身，但丁對她的愛，也是一種精神的，非肉慾的，這些特點，都充分地表現但丁的中世紀的特質，但在另外一面，他的作品在形式方面的合理主義，表现在字句章段押韻等組織上，都是很科學的，很近代的；他往往超出了中世紀思想的範圍，露出一種復古主義的傾向，他仰慕希臘羅馬的心情，在在表現出來。而且，他一反當年的通例，不用拉丁文而用義大利方言，這種土語文學，分明是適應商業資本家階級勃興後的新要求，他作品中雖然到處浮現出基督教聖徒的影子，但也常常描繪腐敗的僧侶的生活，把他們寫成罪人，剝開教會的假面，這些特點，我們又可意味為「文藝復興」的信號，的開端。所以，但丁實在是代表新舊過渡的人物。

這種過渡期的人物，一方面，舊的觀念死死地拉着他不放鬆，另一方面，新的觀念澎湃而至，無法逃避。這，首先表現在他的生活中，表現在他的政治活動中，有着騎士血統的他，愛慕着舊的秩序，然而，革命使他不能不加入同業公會，成為布爾喬亞之一



員，但是，個人失敗之後，又將自己階級的願望，寄託在不可靠的亨利第七的身上，終於成了貴族的詩人，愈加離開了現實，以終其一生。表現在他生活中的這一切，反映在他的作品中來了。他的詩篇，若從社會關係上看，實是沒落中的貴族的意識之藝術的表現，在主觀上，他確是一個宗教文化的歌者，可是，因為生活在一個正成長着的布爾喬亞的社會中，所以染上了新社會的諸特徵，終於成爲二重性的人物。這種新社會的特徵，在於敢將自己的個性作爲人生的中心，他的作品便實踐着這種企圖，到處有現實主義的手法之出現，在「神曲」中那種超人間的境地裏，包含着詩人的實生活——他的戀愛，他的政爭，表現出一種現世主義的精神。

這就是但丁，這就是中世紀末期的文學。

## 第四章 近代文學

——現實主義發展期的文學

### 第一節 文藝復興

一 文藝復興及其文學的本質與特點

文藝復興，是資本主義文化最初的信號；因此，文藝復興時代的文學，也就是資產階級文學的先驅。

中世紀一千年間，文學是封建地主的侍兒，她爲他們而生存，說他們心中的話，表現他們的生活，也替他們欺騙農民。但是，在十二世紀以後，在封建地主們獨霸着的這個可愛的世界裏，漸漸出現了一些令他們頭痛的人物了，那便是商人。

商人！算得什麼東西，那裏有地主們那樣高貴呢？不過，不知怎麼一來，他們在地主們的世界裏，漸漸成爲重要人物了。在封建社會初期，封主們各有天下，互不求人，商人沒有事好做。雖有時由甲地運些特產到乙地去，又由乙地運些特產到甲地來，但到底不常見，因爲須甲地方有乙地方所需的特產，而且是剩下用不了的才行。但是，後來農村生產力增大，農民們雖然仍是一貧如洗，而領主們可越來越肥了，他們飽食煖衣之餘，奢侈之風便越來越盛，不但想吃得更好穿得更好，連東方的珠寶也成爲他們旦暮求之的東西了。這一來，商人便用得着了。他們東奔西走，移有近無，漸漸活躍起來。最初還只是奔走於生產者和消費者之間，生產者生產什麼，他買什麼；消費者需要什麼，他賣什麼。一買一賣之間，漸漸賺錢了。後來進一步他利用金錢去補助生產者，定購他們的生產品，便開始影響生產品的性質和數量了，譬如他把皮革供給皮匠，便說皮鞋得這般做那般做，什麼時候要出產多少之類便是。這時，商人地位高起來，從事手工業的人們要服從他的命令了。再進一步，他索性把手工業者集中在一塊，由他建築場所，供給原料，叫他們替他做這樣，做那樣；這樣做，那樣做；這一來，他們簡直直接指揮生產，成爲生產的主人，和從前當客人賣買東西的大不相同了。——不過，這時他們已搖

身一變漸漸成了工業資本家，我們再不能把他們當作單純的商人看了。這是後話。

商人們不但使城市的手藝人投降他，不但使農村中的農民漸漸奔到城裏來，也投降他，他甚至進一步要使封建地主們來投降了，那辦法很簡單，主要的方式便是高利貸，因為封主們常常從事大規模的戰爭，需要金錢，商人把金錢借給他們，以高利貸剝削他們，逼他們屈服。不過，他擊敗手藝人，擊敗家庭手工業者，都較為容易，要把舊社會的主人的封建地主打倒，可不容易。因為他們有千年的歷史，不但根深蒂固，而且枝葉繁密。商人們只能損傷他們的地位的局部，要連根帶葉地剷除，非等工業資本家到來不可，這也是後話。然而，商人們的削葉斲幹的工夫，卻也很重要。

文藝復興，便是這種削葉斲幹的工夫。

因為商人們越來越多，又越來越在社會上佔地位，漸漸成爲主人了，於是，這批人便不甘寂寞起來，舊的天下既然不是他們的，便只好建立一個屬於自己的新的天下，然而，要打出一個新天下來，談何容易，第一個碰到的阻礙，便是舊天下裏的勢力，即所謂封建勢力——經濟的，政治的，文化的勢力。

這批新人，所以，要由舊社會中衝出來了。舊社會便是近千年的封建社會，這個社

會，在下層，是封建主佔有土地並利用土地以剝削農民；在中層，是封建主掌握政治權，並利用此種政治權以維持其剝削；在上層，是封建主把持知識。並捏造所謂真理（基督教的「天國理論」），用此種「真理」麻醉農民，使其在政治上願意服從其統治，在經濟上甘心受其剝削。新的這一批商人，如要建立自己的天下，首先須搖動這個舊的世界。須改變土地的所有關係，須爭取到政治權力，須剷除欺人愚人的思想。這種全面性的鬥爭，從十一、二世紀起，便漸漸開始了，最初是一點一滴，後來慢慢增加數量，到十五世紀後半和十六世紀而突變為澎湃的洪流。在各國容有形式上的不同（因所強調的方面不同，或因某方面的條件特別成熟），但在基本上卻是一個性質。所以，在義大利表現為藝術的復古主義，在德意志表現為宗教的改革運動，在別的國度裏，又以別的形式出現，然而骨子裏卻只是一個東西。我們稱牠為“Renaissance”，當然可以，稱牠為“Reformation”，也沒有什麼不行，甚至稱為“Cinquecento”，也沒有什麼乖謬之處。沒有一個名詞能夠表盡牠所具有的全部內容。也就因此，我們用任何一個字來代表牠都行。

——我們這裏叫牠「文藝復興」。

這時的文學運動，不過是這個大運動中的一環而已。全體的精神，必定會在部分裏表現出來的，所以，當年的文學也具備着文藝復興這一運動的本質與特點。

文藝復興，就其本質而論，是新興的城市工商業者向封建貴族的反抗，因此，文藝復興時代的文學，也就是作為封建文學——以狹義文學為代表——的對立物而出現的。就是說，牠是新興的工商階級的意識的藝術表現，是反封建地主的文學。

唯心論是封建意識的集中的表現，以唯心論為基礎而生出的宗教上的唯神主義，體現在人類生活中的禁慾主義，來世主義等，反映在文學領域裏，便成了反現實主義的空想主義。這，我們在前一章講中世紀的文學的時候，已經大致講過了。

資產階級當然也是一種剝削階級，也就因此，正和封建地主階級一樣，不能徹底地把握現實主義。不過，正當他們剛由封建主的壓迫之下伸出頭來的時候，他們必須和舊的落後社會鬥爭，所以，他們也有着歷史意義的有限的進步性。他們要反對封建主的空想文學，便非抬出現實的文學出來不可，決不能以空虛擊空虛，以欺騙打欺騙，這是很明白的事。這就是藝術上的革命之所以由義大和開始，並表現為復古主義的原故。

他們的復古主義，並非開倒車，車子正是向前面開去的。因為他們復的古，是希

臘。而希臘正是樸素的現實主義發生的時代。站在中世紀的世界裏，憧憬着千多年前的希臘，正是站在空虛之中憧憬現實。這種心理不是退步的，是前進的。「自然辯證法」一書有如次的一段，論及這一點：

「在拜占庭滅亡時所救出的文書中，在羅馬廢墟所發掘的古代雕像中；在驚愕的西歐人之前，出現了一個新的世界——古代的希臘。中世紀的幽靈，在古代希臘古典的雕塑的明媚的姿影前消失了。在義大利出現了意外的藝術的繁榮時代，恰如古典的古代之再現。而且這種繁榮；以後也沒有再來。在義大利，法蘭西，德意志，發生了新的文學，最初的近代文學。其次，英吉利和西班牙，也經歷了牠們的古典文學期。舊世界領域的界限被打破了；地球現在是第一次發現了本來的面目；……這是從來人類所不曾經過的最進步的變革。」

原來中世紀的人們，在空虛中長久生活之後，忽然得見古希臘時代，比較目下的時代，更能容納他們的新的世界觀。在義大利漸漸形成新的生活內容，用古代的藝術創作方法來表現牠，是更爲適合，所以，便起了一種對古典的崇拜。這種崇拜古典的復古主義，因而是文藝復興時代的文學的最大特點。

復古既然是文學的最大特點，則古代希臘文學所具的特點，也都成爲文藝復興時代文學的特點了，例如由禁慾主義一反而爲希臘式的肉慾主義，由來世主義一反而爲希臘式的現世主義等，都一一地表現在文學作品之內。這，我們只消看一看由但丁到文藝復興時代的先驅作家之一的薄伽邱的過程，便可以了然。例如人物在但丁的「神曲」裏，寫的多是帝王、聖者、法王、騎士、之類，而薄伽邱的「十日譚」中則新添了許多商人、工匠、農夫、走卒之類。又如但丁對貴族們，還作肯定的描寫，薄伽邱對貴族們使大不恭敬了，他要扯破貴族們的假面具；又如風格，但丁的「神曲」，出以一種嚴肅而沉重的調子，薄伽邱的「十日譚」便充滿了輕鬆的氣氛，表現着新興而得勢的人們的快樂感。但丁的「神曲」，鼓吹着一種精神的愛，薄伽邱卻嘲笑這種理想，把人們實際生活中的肉的要求，正大光明地提出來。

但是，復古主義雖是文藝復興時代之文學的主要特點，卻不是唯一的特點，如果我們把文藝復興的文學，理解爲單純的復古，便是極大的錯誤。文藝復興之所以成爲比較進步的運動，是因爲牠不但復古而且拓新——開闢他的新道路。牠由中世紀的束縛中掙脫出來，卻並非完全復原爲古代的希臘羅馬。例如文學語言方面，便曾來了一次大革



命。在中世紀，是拉丁文統治一切。學問的一切部門，都非以拉丁文來寫不可。現在新興的工商業者起來了，他們出身「低微」，多半沒有機會由拉丁文去欣賞文學，他們只知道地方語文。爲了適應這種要求，所以文藝復興時代的文學，便創造國語的形式，但丁便是如此。這種新的文學語言之嘗試，創造了各近代國家的國語。新的語文爲了適應新的內容而發生，牠反過來又給予新的內容以刺激，使其能更無拘束地發展。

在形式上看，文藝復興時代的文學不是單純的復古，就內容上看，就創作方法上看，也不是單純的復古。因爲十二世紀以後，科學知識大進步，地動地圓之說，早已深入人心，新的世界觀當然影響到對客觀現實的看法和對材料的處理。古希臘文學中的創作方法，表現形式，並未完全引用，文藝復興時代的文學家，往往獨創文體，發明詩格，於古代有名的悲劇律（如三一律等），也常不遵守，例如莎士比亞的作品，便毫不顧及這種規律。所以，決不能說他們是單純的復古運動而已。

由上述各情看來，我們可以作這樣一句總結：文藝復興時代的文學，是新興的工商業集團的文學，是資本家的文學的先驅。牠的特點：首先是復古的，更因爲是復古的，所以古代希臘文學的許多特點，都給牠承襲了下來。其次：另一方面的特點，在於牠因

爲是由中世紀的束縛中解放出來，爲了適應日下的新環境，又受到新的知識的薰陶，所以也獨創了許多新的形式，形成新的作風。

文藝復興時代的文學，因爲當年人們是在一個窒息的環境裏跑出來，凡是見到可食可用的東西，便任意攝取，不究來源，所以，顯現得雜亂。好的壞的，適合的不適合的，都一起拿了來，因此，就作者而論，是一種多樣性的人格，就作品而論，也往往表現出雜亂的情形來。究竟其中有多少是有益於新興集團的東西，須待這個集團的初期革命運動過去了加以挑擇之後，這才看得出來。事實上的結果，是他們都沒有把運動引入正軌，完成現實主義的全般的把握，他們只強調其一部分而爲古典主義，或強調另一部分而爲浪漫主義等，這，我們在下節繼續說明。「自然辯證法」一書，對於當年作家的人格的多樣性一點，曾舉有數例，現在抄在這裏，作爲結束：

「這是一個需要巨人——思索力、熱情與性格上的巨人——需要多方面的學識與多才多藝的巨人們的時代。……在當時生存的重要人物中，幾無一不是曾作過廣泛的遊歷，識四五國的言語，在幾種專門上（而且不單在理論上也在實踐上有特殊

的優越，這時代的學者，幾乎全部都是實踐者，（放出特異色彩的人。萊西奈特·達·文西，不單是偉大的畫家，又是偉大的數學者、機械學者與技師；物理學部門許多重要的發見，也是有賴於他的。亞普萊希特·杜拉，是畫家，銅版雕刻家，雕像家，建築家，而此外又創立了築城學的一個體系。這個築城學，一直到了後世爲孟達蘭拜爾及較新的德國的要塞所採用的考案，那時也已經包含着的了。馬奇威里，是政治家，歷史家兼詩人，同時也是在近代有最重要價值的軍事紀述家。路德不但清掃了教會的積弊之廡，也清掃了德國的語文之積弊，創造近代的德國散文，製作了期於必勝的讚美歌——成爲十六世紀的「馬賽曲」的歌詞和曲譜。當時的人們，還沒有成就像在他們的承繼者中，限制其發展，使之成爲殘缺者的分工的奴隸。但他們的特點，是他們差不多都生活於自己時代的全部利害之中，都參加實際的鬥爭，成爲戰友，屬於非此卽彼的黨派，有的用着口和筆，有的用着劍，也有人兩者並用而參加鬥爭的。從這裏，才有使他們成爲巨人的他們的性格的充實與有力。但書齋的學者是例外，這大都是第二流第三流的人物，或是（像邁拉思摩士）連指頭也不願被火燙傷的有點小聰明的俗物。」

## 甲、三個先驅人物

文藝復興時代文學方面的代表作家，實在要數法國的拉培萊，西班牙的塞萬提斯和英國的莎士比亞。但是，文化上的成功的人物，往往不是開山祖而是後繼者。文藝復興時代的文學的美麗之花，雖然在這三人的身上盛開，而栽種施肥的，卻大有人在。這個文學運動，是先有了許多人的些小的努力，然後才形成澎湃之勢的。這些人當中，我們在這裏提出三個有名的來，那便是佩脫拉克，薄伽邱和喬叟。——值得敘述的，當然不止他們三個人，只是限於篇幅，我們不能詳述其餘了。

首先說佩脫拉克，他生於一三〇四年，死於一三七四年。他的父親本是義大利弗洛稜斯的一個望族，因政治關係逃亡。所以，他自小便在法國受教育，後來曾在寺院裏長期抄寫過古代的稿本，所以對希臘羅馬的文化，有深刻的認識。他一生希望做詩人，結果終於達到目的，羅馬人尊之為桂冠詩人，名駕但丁之上。他是一個人文主義者。（人

文主義便是文藝復興的基本精神，所以實在是文藝復興文學的先驅。他用優美的義大利文字，獨創一種詩體，後人稱之爲「佩脫拉克式的商籟體」（即十四行詩體之一種），給予後代的詩壇以很大的影響。

他竭力提倡復古，有一首史詩叫「亞非利加」的，便是歌頌一個羅馬的指揮官攻打亞非利加的事，詩中稱頌古羅馬的偉大，他之所以得到羅馬的元老院之推薦爲桂冠詩人，也就是由於這首詩的關係。但是，在我們看來更其重要的，還是他的短歌集。其中是許多寫戀情，寫自然的小詩，充分地顯示出人生之美來。他二十三歲的時候，在法國的一個騎士的家庭裏，看到騎士的妻子娜拉，她美麗而大方，一見之後，彼此傾心，但因係有夫之婦，格於傳統的習俗，使他無法稱心，不但不便常到她家裏去，即在禮拜堂偶見，也只好眉目傳情，後來她染疫病死去，留給這位詩人以終身之痛。他的三百首十四行，便是爲她而寫。從小時的生活寫起，一直寫到老年。詩集分二部分，第一部分寫人間愛情，表現靈與肉的衝突情形，以娜拉之死結束，第二部分則寫他在她死後對她的回憶；成爲後世的模倣標的。

佩脫拉克在文學史上的功勞，除了他的人文主義的思想外，便是他完成了十四行的

輕快的調子。和詩的完備的形式。他使用優美的義大利文學，配合着柔和的動人的音調，獨創一格，成爲抒情詩人中最美妙的人物。

與佩脫拉克同時而且是朋友的薄伽邱，生於一三一三年，死於一三七五年。小時曾跟着父親經商，後來研究法律，但終於改習希臘文學，成爲文藝復興時代的文學先驅。他可以說是商業資本家們的代表作家，作品多半投合他們的口味，深得他們擁戴。少年時也曾經歷過一些浪漫的生活，甚至一度打算出家，據說還是由於佩脫拉克的勸告而中止。後來便久住弗洛稜斯，從事文學創作，平生對於古典深感興趣，自己多方搜集，並努力宣傳，對於當年的運動，大有功勞。他很能欣賞但丁，還寫了一部「但丁傳」。

他以「十日譚」一書爲我們後世所知。這書是一百篇短篇故事所組成。這些故事內容所觸及的事態，其範圍之廣，實足驚人，真是上天入地，無所不談。自俳優的笑諷至崇高的情懷，無一不具。其中有許多故事，在道貌岸然的君子們看來，不免邪淫，但全部故事都很活潑，沒有生澀沈悶的毛病。此書寫成，使全歐嘆服，認爲是當代傑作。其體裁之美，行文之妙，堪與但丁的神曲媲美，所以有人抄襲「神曲」之名，名之爲「人

曲」，十七世紀時，曾有一本英譯本，加上了一個副標題道：「歡樂機智雄辯的談話模範」，由此可以想見此書內容之一般了。全書保持一個特點，即留心於地方色彩，結果，可以說成了當年義大利社會的寫照。

這本書說，在一三四八年的時候，弗洛稜斯遭瘟疫，有十個富家青年（其中三人爲女子），跑到鄉中避疫，他們爲了消遣，便集體地讀書、遊戲、談故事。講故事的時侯，互推一人爲王或后，每天定一主題（例如第一天是機智救了不幸）由王或后的命令，每人說一故事。十日之後，他們都回弗洛稜斯去了。他們所說的故事，每天十個，十天共一百篇，便是這本「十日譚」的內容。各篇在結構上雖各各獨立，但彼此間也有着暗示的聯絡，因此，全書仍有其一貫性，並非彼此絕對不同的單篇的集合。這些內容，都是工商集團所喜歡聽的，包括人生的各方面，談諧，淫穢，高超，凡俗，諷刺，幽默，應有盡有，有許多地方，對於當年的僧侶貴族，特別不敬，赤裸裸地暴露了他們的無恥而又虛偽的生活，我們在這裏舉其中的一個故事爲例，以窺其一般，這故事說：

倫巴第這地方，有一個尼姑庵，其中有許多潔身自好的尼姑，在庵長的領導之下，度着一種禁慾主義的苦修生活。其中有一個年青美貌的，不知怎麼一來，有些邪念了。

有一天，接見親人的時候，看見和親人同來一位男子，兩下都一見相愛起來，不久，他便秘密地到庵中和她同牀了。時間一久，不免露出蛛絲馬跡，秘密在同伴中成爲半公開的了。她們便計劃來揭露這種犯戒的行爲。一天夜裏，她們發覺這位青年又到她的房裏來了，便分作二隊，一隊把守着房門，一隊去喚醒庵長，讓她親來捉姦。那知庵長也正和一位男人共枕熟睡。叩門聲急，倉卒中覓頭巾不得，誤拿了男人的褲子當頭巾戴着出來，大家都在慌慌張張之中誰也沒有注意到。庵長率領她們衝進那女郎的房中，把她由情郎的懷抱中拉出來，在禮堂上詳加審問，庵長聲色俱厲，長篇大論地痛斥這女郎的違背教條的生活，要嚴厲地懲罰她。可憐這位沈湎於人欲的女郎，含羞地求饒再四，毫無挽救餘地。但是，當她勇敢地仰起頭來望望庵長，準備作最後一次求饒的時候，看見庵長頭上的男人褲子，兩隻褲腳像巾帶一般地分垂兩旁。她心裏明白這是一回什麼事。便高聲說道：「請你先整好你的頭巾，再來討論如何處罰我能！」這一聲，使大家都看到了那件象徵庵長的私生活的東西了。原來庵長也過着和她同樣的生活的呀。這時，那聲色俱厲的庵長換過語調，和顏悅色地宣佈這位女郎無罪，而且敦勸大家，切莫度違反人性的生活，應該各自尋找快樂去。



這樣的主題，是公開地向僧侶進攻了。擊破封建道德，正是工商資本家的要求，無怪薄伽邱之爲當時市民所愛好，也無怪「十日譚」一書之不脛而走。他死了之後，教會看此書流傳過廣，便搜來加以刪改，弄了一部「欽訂版」，但也無補於事。

人們稱薄伽邱爲義大利的散文之父，就是因爲他把義大利的語言，寫成了很好的散文之故。也有人以爲他直到現在也還是一位難以匹敵的小說家，這雖嫌過譽，而他於文藝復興時代的文學運動的功勞，卻是不可否認的。

喬叟生時不甚可考，死於一四〇〇年，是英國近代文學的始祖。父親是倫敦的一個酒商，母親是一個世家女。少年時，曾在駐法的英國軍隊中服務，後來在宮廷中得了一個小官兒，一三七〇至一三八〇之間，曾數次以外交的差使到外國去。這段時期中，他曾兩次到過義大利。據說他在義大利會過佩脫拉克和薄伽邱，這話即使不確，他受到他們的影響，卻是不可否認的事。他的晚年似乎相當窘，晚年的小詩中，有一篇叫「給空囊」可以爲證，不過他在貧困當中也都泰然過活罷了。一四〇〇年，還沒有寫完他的偉大作品「剛忒保萊的故事」便死了。關於他的家庭生活，不甚了了。他似乎還有一個

兒子，但大家對這類的事，比對他的作品更弄不清楚。

他最初很受法國文學的影響，是一位法國小詩的模倣者，法國流行的故事，如「玫瑰的故事」，給他的影響頗深，他曾把這篇寓言詩譯成英文。中年以後，很明顯地受了義大利文學的影響，這使他成爲英國的文藝復興的先驅作家。他的小說「屈羅勒斯與克麗西德」和「剛忒保萊的故事」中的「騎士的故事」，都取材於「十日譚」，他之受薄伽邱等人的影響，是很明顯的。「剛忒保萊的故事」是他最後的作品，也可以說是最好的作品，直到現在還吸引着許多讀者。

這本「剛忒保萊的故事」，開頭便是一篇出色的「小引」。說，有二十九個香客，一個春天，都要到剛忒保萊的聖·湯麥士廟去朝拜，他們都在南瓦克地方的一個旅舍中會着了。旅舍主人也要去，參加了他們，並提出一個途中消遣的計劃，主張每人在往返的途中，各說四個故事，誰說得最好，便做一頓筵席的上賓，而且，旅舍主人還自告奮勇要充當故事的裁判人。他們都同意這計劃，次日一同起程，便遵照這個計劃行事。

他們於四月十三的早晨動身，用抽籤的方法決定講故事的先後次序，第一個便是武士抽中，其餘的陸續地講，但當他們看到了禮拜堂的屋頂的時候，這部作品不能不中

斷，因為喬叟忽地死了。他們約定要說的故事的三十位香客，結果只有二十二個人履約，並且，除了喬叟自己說兩個外，其餘的人都只說一個，所以，全書一共只有二十四個故事。然而，這些故事已經把社會上的許多方面都包括進去了。

他那篇「小引」，開首平平常常地描寫景物，其後便以動人的文辭把諸位香客向我們介紹，他對於這些人物的描繪十分成功，結果使這篇「小引」成爲全書最出色的文字。這些人物包括了十四世紀的各階層的人，在內，高等社會裏的，有武士和他的一個當候補騎士的兒子，有教士，有修道院的女修道士。也加入了新興的工商界人士，有一位喜誇口自高的商人，一位文雅而書生氣的牛津學生，一位狡滑奸巧的律師，一位鄉紳，一位貪鄙的醫生，一個庸俗而多嘴的中年主婦。至於社會下層的人物，也描寫了許多，其中有幾個商業公會的會員；有一位賣雜貨的，一位木匠，一位布商，一位染匠，還有廚房，有磨粉匠等。他對每個人的特點，都加意描繪，例如那狡滑的身體長瘦的財產管理員，那位窮牧師和他那忠實而敬畏上帝的農夫——他的兄弟，那剛由羅馬回來專門從事以贖罪券騙錢的僧人，那豪逸的小旅店主人，都刻劃得入微盡緻。

喬叟的優點，在「剛忒保萊的故事」裏，很充分地表現出來，他那靈巧的幽默，開拓

的心懷，深刻的觀察，寫實的手法，都是在在可見的。有許多道學夫子責備他的淫穢，責備他的把古典的和聖經的故事混爲一談，然而，這正是喬叟之所以爲喬叟，之所以爲文藝復興文學的先驅的地方，正是腐儒所以無法了解的地方啊。

### 乙、三個代表作家

文藝復興的文學運動，最早於義大利發生。但因這種運動實是歐洲各地的一般要求，所以星星之火頓成燎原之勢。不久即傳到法國及歐洲大陸其他國家，更渡海而西，傳至英國。一時作者輩出，又因印刷出版便當，作品流傳也快而普遍。所以各國的文學都有長足的進展，到處有傑作出版。前述三人不過開其端而已，充分地表現這一運動的革命精神的，是十六世紀的人們。

在法國的，我們這裏可以舉出法蘭科司·拉培萊爲代表。

拉培萊生於一四九〇年，父親是一位製藥師，有的說是一個旅館主人，可見屬於新興的工商階級。拉培萊幼時在一個聖·佛蘭西斯派的寺院裏學習希臘、拉丁、希伯來、阿拉伯各種文字，又精研天文學、植物學、數學等。這本是文藝復興時代的人物的一般

情形。一五二一年，他獲得牧師的職位，此後一直到一五二四年，他都是聖·佛蘭西斯派的僧徒。後來又成了一個本多派徒。但是，到一五三〇年的時候，他終於把僧徒生涯結束了，專門研究醫學去，一五三七年得到博士學位，此後便開醫院，編醫書。平生愛好旅行，曾幾次到過義大利。一五五三年死於巴黎。他自小與古代希臘的文化接觸，長久地過教徒生活，再加上他的廣博學識和多年的旅行，使他在文學創作上有深厚的基礎，他之成爲當年法國文壇上數一數二的人物，這決不是偶然的事。

他在文學史上的崇高地位，由於他的兩部小說得來。一部寫巨人加幹都阿的一生，寫他的家庭的歷史，他的成長與教育，他的戰爭以及他的理想的寺院特勒蒙寺的建築等。一部寫潘達格魯爾的一生，首寫他所受的教育和他所從事的戰爭，最後寫他在外面遊歷所見所聞的各種險事。這兩部書，在結構上說，都是很鬆懈的；作者只是一章一章地寫下，缺少近代小說的佈局，內容多由民間傳說得來；不過作者再加上自己的一些創造罷了。兩部書的主旨，都是要表達一種所謂「潘達格魯爾主義」，他以爲這個污濁的假正經的社會；只有滑稽、笑謔才能使牠乾淨，作者以一種誠實的態度，滑稽的口吻把現實裏的矛盾現象告訴我們，他有着多年的人生經驗，他把人生的悽慘悻情的一面誠實地指

出來，使讀者看出矛盾，破涕爲笑。他這兩部書，乃是針對着流行於貴族層裏的騎士小說的一種談諧的反寫，他的表現方法，基本上是一種諷刺手法，是一種莊重而誇張的寫法。就中以「加幹都阿」的內容爲更好，這小說的開始，說格蘭地王最初以中世紀式的教育來教育他的兒子加幹都阿，可是，這個加幹都阿卻越學越笨。格蘭地王眼見這種教育不成，改請一位人文主義者來充當教師。這位新的教師用新的方法來教他。他於肉體與精神雙方的發展，都加以注意，他取消從前的記誦學習法，代之以實際的具體的認識，把空虛的文學研究變成對實物的實際考察。這一來，加幹都阿果然能幹起來，聰明起來了。這位受過新教育的王子，很能理解社會的中心勢力何在，加意提倡工商業。對於戰爭，除非是爲了抵禦強暴的侵略者，他決不發動。後來他碰到了一位叫約翰的僧徒，這約翰是一個通達的人，又和一般放蕩卑怯的僧徒不同，還有很大的戰功。所以加幹都阿把一部分土地賜給他。這約翰卻把所有的資財，拿來建設一座修道院，叫特來蒙寺。使一般知識分子能夠在寺中安靜地從事於對自然和古典的研究。在這個寺院裏的生活，和傳統的寺院生活不同，是遵行一種「行所欲爲」的自動性的原則。其中不強迫誰去實行禁慾主義，也不強迫誰去從事什麼積極的工作。只讓他們在自動學習中去認識事物，去

體念人生。因為，這樣這才能培養出健全的人，才能培養出做善事的好人來。

在拉培萊的這兩部作品裏，充分地表現了文藝復興的時代精神，樂觀而勇敢。尤其是對窄狹而又無知的僧院式的生活的反抗，在這兩部作品裏表現得尤為具體。作者數十年的僧徒生涯，使他能透悉其中虛假腐朽之處；所以能夠中肯地描述。他所用的文字與所取的題材，也完全擺脫了中世紀的傳統束縛，希臘文也好，拉丁文也好，土語也好，科學術語也好，只要有用了，他都儘量使用，毫不顧忌。題材則上天入地，無所不容。他有一種新的人生觀表現於作品之中，他以為人生最高的善，乃是對現世的享樂，反對中世紀那憂鬱地靜候末日到來的悲觀的人生觀，在兩部作品中，他盡情地描繪人生的飲食男女之樂，他愛生命，他愛精神的解放，但他決不愛生命的抽象概念，而愛身體的感覺所能感到的生命，所以在作品中，他於最低的本能和最高的情操都一樣地看重。他之所以主張「行所欲為」主義，就是基於他對人生的一種基本認識，因為他尊重個人的自由發展，所以主張必須予個人以自由發展中所必需的肉體與精神雙方的充足食糧才行。法國之走上工商業資本主義之路，其開始較義大利為晚，因此新的組織的文學，也發展較晚，在十六世紀當時，封建文學的殘餘尚與文藝復興運動並存於法國，當年的人文主義

者的最大職責，便是要向這種殘餘勢力鬥爭，要把他們自己的理論變為新社會的指導理論；這和當年的文化人在政治上要求變為新政治體系中的智囊團同樣。這種努力，充分地表現在拉培萊的作品之中。

我們之所以在十六世紀的許多法國作家之中特別提出他來，就是因為他的生活，他的作品是最充分地表現了文藝復興時代的精神的原故。

西班牙的塞萬提斯，是我們要提出來說的第二個人，「吉訶德先生」這部作品十分出名，所以作者塞萬提斯的名字，在中國也不生疏。

他於一五四七年生於離西京馬德里不遠的一個地方。父親是一個赤貧的外科醫生，也就因此，塞萬提斯未能受到高深的學校教育，不過，高深的學校教育那裏是偉大人物非受不可的東西呢？他在二十二歲時，便以詩和世人相見。一五六九年，他到羅馬，在這個文藝復興發源地的生活，對他的思想當然有很大的影響。一五七〇年，他在西土戰爭中受傷，左手殘廢，他因此說：「右手因此更有偉大的光榮了」，這是的確的。他由義大利回國時，在途中給海盜劫去，因家貧無法提供贖金，被囚禁五年之久，一直到一



五八〇年這才由親友贖出，回到西班牙。回國後沒有找到什麼好的工作，只在政府裏充一小職員，仍度着貧苦的生涯。也就在這窮苦之際，他開始替一些劇場寫劇本，在回國後七年間，據他自己說，他曾寫了二三十種劇本，然而，他在這方面的努力是失敗的，當年的劇場並不很歡迎他的劇本。他的一生注定了是艱苦困難的，一五八七年雖在政府裏謀到一個較好的位置，但對於他的經濟情況並無大助，反因此被控帳目不清入獄。出獄之後，益爲潦倒。一五九八年終於完全脫離了公務。名著「吉訶德先生」大概就在這時開始寫的，其第一部分於一六〇五年出版，一年之內便發行了六版之多，足見其流佈之速了。就在吉訶德先生第一部出版的那年夏季，他因了有謀殺某貴族的嫌疑，被逮入獄，不過不上幾天也就釋放了。一六一〇年，他結識了那不勒斯的某權貴，晚年的生活，一半靠版稅，一半就靠這位友人的協助。死於一六一六年，與我們下面就要說到的莎士比亞之死，不但同年，而且同月同日——四月二十三日。

他的作品很多，有劇本，有詩歌，有短篇小說，不過，這些都在「吉訶德先生」的光輝之下降爲不重要的東西了，我們這裏也只能就「吉訶德先生」一書來說一說。

唐·吉訶德是一位鄉紳，平時喜歡讀中世紀的那些騎士小說。這些荒謬怪誕的俠義

故事，竟深深地影響了我們這位瘦削，衰老而又古怪，偏執的吉訶德先生，他從此下了決心，要做古代騎士的行爲，周遊天下，以雪人間不白之冤。於是，他全副裝束打扮得和古代騎士一樣，騎着那匹可憐而又不大聽話的馬出發，因馬管束得不好，竟使這位英雄跌下馬來，幾乎跌死，不得不暫回家中。復原之後，和他那位隨從山差邦扎一起再度出遊。出發時，他便許下山差邦扎，如果攻得城邑，便裂土封侯。於是主僕倆便開始遼遠的行程，進行偉大的鬥爭。吉訶德先生曾把風磨認作巨人，和牠們鬥爭，結果給風磨葉把他拋到數丈之外去，然而，他不因此餒氣，還是繼續地走去。他也曾把一批平常的旅客認作一些妖術家，挺槍直刺，弄得大家莫名其妙。也曾把海賊認爲遭了虐待的騎士，把僻靜的酒店認爲貴族的城堡。他也像古代騎士之禮敬女人一般，也有他要衛護的女郎，如那村女，那旅店中的侍兒。諸如此類的行爲很多。可惜當年已非中世紀，騎士呀，比武呀早已成爲紙上的空話，吉訶德先生碰到的都是另一種現實，雖然那位現實主義者，那位口直心快的山差邦扎不斷地向他指出現實。而吉訶德先生總不肯信，最後，他闖入牛羣之中，和羣牛鬥爭，結果重傷墮馬，回到家中，待得神志略微清醒時，這位英雄也就快快活活地死了。

這部書分上下二卷。上卷裏可笑之事較多，讀者也較多。其實下卷可笑之事雖少，有見解的觀察卻多，應該認作全書中較重要的一部分啊。

如果說拉培萊使俠義小說滑稽化，那麼，完成這個工作，替中世紀文學送喪的，卻是塞萬提斯。拉培萊筆下的英雄，還是荒唐無稽的一些人物，而塞萬提斯筆下的，乃是一些實生活中的真人。在「吉訶德先生」一書中，作者的主旨，原是在諷刺造成騎士風的原因，他對於吉訶德先生主僕二人，卻出以同情的描述，結果，使我們覺得吉訶德先生行為是否定的，而人格則是肯定的。我們之所以也同情吉訶德先生，正因作者本是以同情的態度描繪那位做夢的老實人。這位老實人的一往無前的精神，決不動搖的信仰，都使他在讀者的心中成爲可愛的人兒。作者在這部小說裏，通過吉訶德先生主僕二人的眼睛，把當年西班牙的社會全景介紹給我們。人情山水，風俗習慣，無不寫到，實在是一幅西班牙的社會圖，這是值得我們讚許的。

作者在下卷的跋語裏說，中國皇帝特派大臣到西班牙去，要求把這部作品送來中國，因爲中國人要學習西班牙語文，打算把這書用作教本。這，不過是作者以笑話來表達自己的不朽的希望而已。可是，現在倒給事實證明了，中國的確到今天還需要這部作

品；因為現在中國還有許多吉訶德先生迷戀着舊時代的殘骨哩。

莎士比亞不但是英國最偉大的文學家，就世界範圍而論，直到現在，恐怕也還立於少數第一流作家之列。生於一五六四年，死於一六一六年。父親約翰，是一位小地主，同時又經營製手套的工藝，還兼營農業。所以本是一個小康家庭，但後來因為幾次營業上受到損失，家道中落。詩人一生沒有進過高等的教育機關，也爲了這個原故。但他父親在中落之前也曾把他送到一個免費的拉丁文法學校中去。他究竟是在學校中還是在學校外得和拉丁希臘的古典接觸，這很難說，總之他事實上讀了許多，他還學好了一些外國語，能直接閱讀用法文和義大利文寫的東西。

他的婚姻似乎不十分令他滿意，二十二歲的時候，他把妻子留在家鄉斯特拉得福，自己到倫敦去。到倫敦後，便加入一個劇團當小演員，同時替劇院修改並重編古劇。再後，自己便來創作劇本供劇團表演。從這個時候起，終其一生，從沒有和劇台斷絕關係，畢生精力也都花在戲劇上。他的成功是很大的；三十歲時便以詩人及劇作家聞名於世。後來自己還充當劇場的主要股東。大約四十五歲左右，曾回到斯特拉得福，重置產

業，使父親得以安終天年，他還替父親弄到一個紳士的身分。

詩人一生只顧寫作，從不談到自己的生世，自己的思想之類。因此，我們對他的生活，知道得很少。所有少許的知識，都根據一些傳統的記載，而這些記載或由傳說而來，或由詩人的字裏行間探尋而來，其可靠性如何，可以想見了。他的作品偉大和他生世的無據，引起後世人對他的歷史上的存在也表示懷疑。有的甚至說「莎士比亞」不過是一個筆名而已，這些偉大作品其實是大思想家培根寫的，只有他這才寫得出來。這種說法，雖也有人贊成，但反對的人很多。就我們而論，頂好不去理會這類問題，應該深入作品之中去。

莎士比亞的作品，當然以劇本為最主要。他一生寫了許多劇本，但他生時都沒有發表，他死了以後，別人這才慢慢編印出來，最初一種對開本是一六二三年出版，因為只是根據戲台上的抄本翻印，非常疏略，一直到十八、九世紀經後代學者加以詳細考證之後，這才可讀。根據第一版對開本所收集的，共有喜劇十四篇，歷史劇十篇，悲劇十一篇。喜劇中如「仲夏夜之夢」，歷史劇如「凱撒」，「亨利第六」，悲劇如「哈夢雷台」，「羅密歐與朱麗葉」等，都是很有名的東西。好些國家都有翻譯本，近代劇場也常有上演的

（例如最近蘇聯便在大規模地排演莎士比亞的作品），所以近代人欣賞的機會很多。

爲了篇幅的關係，我們不可能詳談各篇內容，好在莎士比亞的原文雖不易讀懂，要了解牠們的大概情形，卻不困難。因爲十九世紀英國有位蘭姆，曾寫了一本「莎士樂府本事」，把莎士劇本內容，以散文形式，用近代英文重述一遍，淺近有趣，稍有一點英文常識的人，都可讀得通。——與蘭姆同時代的克勒克也曾寫了一本「喬叟剛城故事」，把喬叟的「剛忒保萊的故事」用淺近散文重述，這實在是保留古籍的好辦法，我們很可以用之於中國的古籍哩。

在莎士比亞的作品中的人物，極爲衆多而複雜，無論是常人或超人，他都寫得栩栩欲生。他能把各種社會層的實生活，從根底翻開來給讀者看。從前的悲劇家，都認爲要嚴守一種寫作規則，不讓喜劇的成分屢入悲劇，但莎士却把悲喜劇雜揉，用喜劇的成分去襯托悲哀的沉痛，這一來不但增加了悲劇的力量，也更能把人生寫得透徹。他取材極廣泛，不被傳統所拘束，方面極多，有的取諸英國的村野故事，有的來自義大利的小說傳奇，然而他把舊東西爲骨幹，加以煊染之後，成爲一種新的東西，句句打入人心，吸引着千百年的讀者的愛好。他的悲劇之所以偉大，之所以爲人們所愛好，由於他抓住了

人們的現實生活中的矛盾，用藝術的形式表現出來。有的寫人生與定命的衝突，有的寫自由意志與傳統的不調。一一都從現實生活出發。他在人物的創造方面，特別成功，他對各種階層的人都了解得很透徹，所以也描繪得盡緻。他多年實際參加演劇工作，使他在出演技巧方面，懂得很多，又善於利用音樂，所以人物的喜怒哀樂，他都能很適當地表現出來。就這一點而論，對於盲目服從古典，他是一個成功的反抗者。從前的劇作家，都不敢寫「混合性格」，如寫勇士不能混雜卑怯，但是，莎士比亞不顧這些悖情理的迷信，他在好人身上看出缺點，在壞人身上找出可愛之處，所以他的人物反而更切合實際。

莎士比亞的龐雜的作品，使後代許多研究他的學者，認為他是一個謎。因為在他的作品中，往往肯定着彼此衝突的東西。所以，他究竟是一位天主教徒呢，或是一位新教徒？是一位對女人愛好者，或是憎惡者？是一位自由主義者，或是一位保守主義者？是一位犬儒主義者，或者一位人本主義者？是一位資產階級的人，一位貴族，或者一位知識分子？站在不同的觀點上，可作出許多不同的結論來。如果我們能把對於莎士比亞的討論文章集在一塊，很可以成立一個相當規模的圖書館呢。

然而，在客觀上，他無論如何還是一位工商階級的新文化的代表者。英國的商業資本發達後，表現在文化上的：有個人主義，要求發展天性，表現個性；有國民主義，要求以國家民族的基礎的團體之愛，因為民族國家便是相應着商業資本的需要而實現的；有王政主義，要求以君主之專制為基礎的權力政治，用以限制貴族的跋扈，以保障貿易；有殖民主義，要求在國外開闢市場，發展國外貿易以保障國內的工商業。這四種心理，都一一地體現在莎氏的作品之中了。譬如他特別強調人物的個性的描寫，有意誇張本國歷史的光榮，蔑視別國，強調開明的君主政治，加意描繪對海外野蠻人的感化與統治。這一切，可以說都是表現工商業資本家的階級意識。所以，不管莎氏在許多個別的場合顯出矛盾的現象（這本是一個一生從事創作的人難免的情形），但是，就大處而論，就基本點而論，他總該算是文藝復興時代文學的代表者。

### 三 轉形期中作家的階級立場與作品

對於一個作家，我們加以考察的時候，也須把他當着一種發展着的對象看。作家，尤其是終身寫作的作家，很少見自始至終是一個定型的人物。我們的任務，如就單個的



作家而論，就是在於追究出他們轉變的來蹤去跡來。尤其在一個轉形期中，作家本身的階級立場和他全部作品之間的未必調協，實在不是不可理解的事，因為雖然生活於同一時代之中，卻每人有自己的階級的傳統觀念作祟；雖然同生於一個階級層裏，每人卻可能有着不同的經驗，對世界有着深淺不同的認識。

譬如莎士比亞，如就他的喜劇「威尼斯商人」看來，封建貴族是他所肯定的人物，而商業資本家是他所否定的人物。則莎士比亞的立場是一個貴族階級的立場了。實則在全部作品裏，他卻代表着很多新時代的特點，我們便寧可把他歸入新世界裏面去。又如塞萬提斯，他以最大的偏愛去描繪一位過去的人物，是不是可以因此把他的階級立場了解為封建貴族的，以為他主觀上是在衛護着舊時代的人物，因而把他認為是封建文學家呢？不能，因為在客觀上，他的作品是服務於新興工商階級的，我們仍須把他排入新人物的行列裏。

文藝復興時代，是資本主義社會在建立過程中而封建社會在瓦解過程中的轉形時代。處在這種變動過程中的人物，多半含着一些難以免除的矛盾。或者主觀上依戀着舊的社會，而不由自主地染上了新社會的顏色；或者主觀上是站在新的社會的立場上，而

擺脫不了傳統生活所給予的深固的影響。我們研究文學史的人們，就得以他們的作品爲研究對象，看他的主要作品究竟在客觀現實裏起着如何的作用；視這作用是積極的或消極的而判定作者在歷史上的地位。所以，我們不要迷惑於作家的立場與作品的客觀作用之不盡調協，我們正要研究出不盡調協的原故，從而評價一位作者的歷史的功勞。

## 第二節 十七、十八、十九世紀間諸流派

### 一 資產者集團的文學

文藝復興時代的文學，是近代文學的先驅，所謂「近代文學」，實以最近三百年來的文學爲主，卽十七，十八，十九世紀的文學。這三百年間，正是資本主義消滅封建阻力後大踏步向前邁進，從興起、成熟、壯大而趨向衰亡的全過程。因爲社會是以這樣的規律進展着，所以文學思潮也呈現了同樣的變動。在文藝復興之後，出現了古典主義，次之有浪漫主義，又次之有自然主義，在十九世紀末更有所謂「世紀末」主義。每一種文學思潮均自有其特點，但是，我們如果就其基本性質加以研究，我們便知道，所有體現

這些「主義」的文學作品，都有着同一的立場，那便是爲資產者集團服務，即是說，牠們都是資產者集團的文學。

三百年間，這一個集團本身是發展着的，他們在壓迫之下伸出頭來，和壓迫者的封建貴族鬥爭，鬥爭勝利掌握政權，席捲天下之後成爲社會進步的阻礙物，在進步勢力之迫脅下施行露骨的統治——這是一個不斷地發展的過程，反映在文學領域裏，便是各種大同小異的文學思潮之興替，卽上述各種主義之次第出現。

每種文學思潮各有其特點，這是牠們的「小異」，基本上都是爲同一集團的人服務，這是牠們的「大同」。文藝復興的文學，只是這個資產者集團的文學的清道夫而已。

資產者集團之代替封建主集團，不過是把公然無恥的直接野蠻的剝削，代替了用政治幻術掩蔽的剝削罷了。他們把從來尊敬而榮譽的職業，從根底變更其意義，他們把醫師，法律家，牧師，詩人及學者，變成自己所雇用的工錢勞動者。

可是，爲了要不斷地擴大他們的生產品的銷路，所以他們不得不奔波於地球的各

處，不得不到處定居，到處移民，到處佈置聯絡。由於他們榨取世界市場，使一切國家的生產與消費世界化了。他們從根地奪去產業的民族基礎，原始的民族產業被破壞，並被新的產業所驅逐。這種新的產業，已不用內地的原料，而用從遠地來的原料，那生產品也不單在國內消費，而同時在世界各處消費了。這一來，一種以遠處的產物為滿足的新慾望，代替了以國內產物為滿足的舊慾望；一種各民族相互全面的交通，全面的依存關係，代替了舊時地方的閉關主義；這在精神的生產上，也和和在物質的生產上一樣。民族間精神的產物，也變成爲強大民族掠獲的財產，改造它，消滅它，使落後民族的文化，從屬於強大的自稱文明的民族，許多強大民族的文化；文學，逐漸形成世界文學的主流。

所以，產資者集團雖然也仍是剝削集團，他正和奴隸主之推進文化一樣，也推進文化，在某種程度以內，他們還能把握現實主義，其程度較封建地主大得多了。

## 二 古典主義及其代表作家

文藝復興的精神，表現在文學領域裏的，是對古代希臘的崇拜和現實生活的着重。這兩者實在是現實主義的要素。當年的人們，因爲久久被壓於中世紀的勢力，一旦伸出

頭來，對於古典的愛好，不禁有過度之病。他們過度地強調對古典的模倣，就成了我們這裏所稱的「古典主義」。因為強調模倣，結果是看重形式而忽略內容。不過，古典主義的這種形式主義的流弊，也是末造才形成的，在古典主義的早期，作者的主觀還有相當的機動性，並不如末造的專重形式。實際上當古典主義已經走上徒具形體的時候，浪漫主義已經起來了。

商業資本在歐洲繼續不斷地發展，慢慢君臨一切，使封建的經濟退避三舍了。商業資本家成了社會上有力量的集團，他們的經濟要求成為社會上主要的要求。這種要求就是要政府實行一種重商主義。這種重商主義，就與國外的關係而論，必須由政府執行關稅保護政策，就國內而論，必須剷除交通障礙，使貨物得自由流通。要達到這種經濟的要求，一個統一的國家，集權的中央政府是必需的。因為只有這樣的政府，這才能在工業農業的生產方面給予有利的影響，在對外貿易上予以保護，使商業資本得暢通無阻。所以，在十七、十八世紀，歐洲各國的政治鬥爭，多半是為爭取統一國家與集權政府的鬥爭。

經濟上與政治上的這種統一與集中的現象，久而久之便影響了當年人們的日常生

活，大家都走向規律化，表面化的道路。歐洲的商人對國外殖民地的掠奪，漸漸增高了自己國內的生活水準，人們生活安定，對於外表便看重起來，講究形式，尊重規律。這種生活反映在文學上來，便是古典主義的文學。

集權政府以法國路易十四的時候為最盛，古典主義也以在當時的法國為最盛。當年的法蘭西學院，對每種新的改革都予以強烈的反對，全國文學的作風，由這個學院來領導，由牠確立美的標準，由牠監視文學用語是否純正。這一來，全國文學批評均唯法蘭西學院之馬首是瞻，例如寫悲劇，必須遵守「三一律」（即時間必須在二十四小時之內，地點必須在同一地方，動作必須相互連繫以達到最終目的等），也不許躡入喜劇的成分；一篇作品中，不能把崇高的東西和下流的東西並列，這些都是必須遵守的鐵則。無論在材料，寫法，用字各方，都有着準則遵守，所以不免防害主觀，往往使人物一般化，詞彙因固定之故無法擴大。

這種特點，尤其表現在人物的創造方面，因為古典主義的作家都主張一般的人性，否定特殊的人性，結果他們所寫的人物，成為抽象的概念，不是特殊的具體的實人。例如孔耐爾筆下的人物便是這樣。往往是把一些概念擬人化。或者寫一位標準的基督教

徒，或者寫一位忠誠的人，一位吝嗇的人；都儘可能地把這個人物所應有的特點集中起來，寫成一個理想的基督教徒，理想的忠誠的或吝嗇的人。完全不注意現實裏的基督教徒，也過着非基督教的生活，一位吝嗇的人也有他別方面的可愛之處。

古典主義文學之所以特別講究辭藻，注重形式，這和這種文學的讀者大有關係。因為牠的讀者多半是宮廷的新貴族。這些新的貴族所過的悠閒生活，使他們需要一種講究辭藻的文章，俾得吟味推敲，消磨時光。所以矯飾的文風，一時成了風尚。可以說，主要的古典主義的文學，乃是一種宮廷文學，和我們的「漢賦」頗有幾分相像。

古典主義的文學，誠然有許多缺點，這些缺點都是由於牠只把握了現實主義的一端，而且把這一端過分地強調而來。但我們不可因此以為古典主義的文學是古舊的，或說是保守的，而其後跟着到來的浪漫主義文學則是新的，是進步的。不能。古典主義文學之尊重自然，尊重理性，講究表現方法等，也是優點，我們應該認識牠的這些優點。就現實主義的完成而論，古典主義也盡着牠的歷史任務呢。因為古典主義上承希臘文學，下起十九世紀的自然主義，成為現實主義的源流之一。

形成古典主義的經濟的和政治的原因，為當年歐洲各國所共有，所以古典主義之在

各國出現，是一定的事實。不過法國的古典主義特別來得興盛，以致有的人以為除法國而外，沒有古典主義，紀德便是這樣主張的一個人。英國也有許多人很看不起法國的古典主義。實則古典主義不但在法國產生，也遍及於歐洲各國，雖有程度上的不同，其為古典主義則一，這是我們要認清楚的。

我們這裏所舉的代表作家，因此也不限於法國。

蘇勒普和鮑哇洛兩人，與其說是古典主義的詩人，無寧說是古典主義的文學批評家。兩人都以關於詩的主張出名。古典主義的許多教條，也都是他們二人奠定。尤其是鮑哇洛以詩寫成的那部「詩學」，被詩人奉為一代詩範者一百多年。

法國當年寫詩的，我們這裏可以舉出拉芳騰為代表。拉芳騰生於一六二一年。最初還當過教士，後來覺得與性情不合，改學法律。三十歲之後，這才開始寫些抒情詩。他一生寫了許多詩，然而精華所在卻是他那千古共賞的童話。這些童話是人類生活尤其是法國社會的寫真。在這些童話裏，他描寫着各種性情，地位，環境的人物，都寫得逼真逼肖，栩栩欲生。筆墨所至，遍及封建貴族，新興的資產階級，神父，牧師，學究，農



民；驕的，懦的，好奇的，圖利的，虛榮的，偽善的，都一一給他描寫得淋漓盡致。他寓言裏的禽獸，雖是動物的外貌舉止，而性格卻是人，所以讀起來愈覺親切。他的寓言之所以動人，在於其詩句之美而樸直，而又包含着深邃的哲理。他一方面雖然使動物人格化，把人世最深切的哲理放入動物的言行中，但又能不失動物之真，仍把握着動物的特點。我們在這裏選出一斑，用以窺其全豹。他寫兩條驢的命連如次：

兩條驢的背上都揹着東西：

一條揹的雀麥，一條揹的稅銀。

揹銀的，以為所揹的東西很光榮，

驕傲地向前走去；

由他那叮噹的鈴聲，

可想見他非常歡喜他的背負。

但在一個野樹叢生的山谷裏，

有一羣強盜，

向這兩條驢奔來。

他們看見銀子非常歡喜，

便捉住那條措銀的高傲的驢子的韁頭。

可憐的驢兒，掙扎着，反抗着這些殘暴敵人，

他叫道：「他們給我的，就是這樣的命運麼？」

我那卑謙的伙伴卻未受害，

我卻要滾入自己的血泊中死去！」

他那伙伴答道：「我的朋友，

一個人的地位太高，是不妥的；

如果你和我一般做個磨麥人的奴隸，

你便不會如此死去。」

在另一段叫「死神與樵夫」的，寫着多麼現實的人生，對主人翁採取多麼同情的態度，我們再讀一段罷：

一個可憐的樵夫，攢着一束枯枝；

佝僂呻吟，朝着茅舍炊煙，

慢步，掙扎，前進。

可是末後，痛苦與負荷，

再也不能忍受；於是

摔下束薪，沉吟自己的不幸。

自從呱呱墮地來人間，

任何快樂都沒份，

在這渾圓的機器上，

有誰比我更窮困？

麵包有時吃不着，

休息更沒有我的份。

妻室，女兒，駐軍，賦稅，

還有債主和徭役，完成

一個不幸人的全幅圖景。

他情急地呼喚死神，

死神即刻到來，請問有何命令？

勞駕，他說，幫我把柴放在背上，

這就誤不了你多少時候。

死的願望馬上消除了。

——還是別離開我們原來的崗位罷，

與其死，還不如受苦。

這是人們的箴告。

戲劇方面的莫里哀，不但是法國的偉大劇作家，也是歐洲少有的大作家。一六二二年生於巴黎，小時便受耶穌教會學校的教育，讀過希臘的許多古典作品，一六四一年曾隨路易十三外遊。回巴黎後，獻身於戲劇界，與友人組織劇團。後來又到各省去演戲，十數年間從沒有離開演戲生活。這對於他後來寫劇本，補益極多。他一生留下三十來個劇本，重要的如專描寫性格的，有：「偽君子」，「守財奴」等；描寫行爲的，有：「布爾喬亞紳士」，「女學究」等，都是很好的作品。他的談諧與幽默，就是拉芳騰也趕不上。他的材料，多半受古代文學的影響。他最成功的地方，要推對人物的描繪。他的劇

本的情節，反不甚重要，他主要的目的是寫人格。他的喜劇，譏諷着當代社會裏許多矯情妄爲，如醫生的愚蠢，律師的詭辯，守財奴的貪婪，神父們的虛偽，女學究的癡狂，宮庭貴族，布爾喬亞以及農夫農婦，他都描寫到。

就人物的創造而論，他和莎士比亞頗有不同的地方。我們可以藉此二大作家的不同處，來了解古典主義文學的特點。在莎士比亞作品裏的人物，往往是矛盾的性格（其實是最現實的性格）。例如在「威尼斯商人」那個喜劇裏，莎士比亞的否定人物是猶太人歇洛克，寫他重利盤剝以致家破名裂。但是，這位吝嗇鬼歇洛克，卻也是一位爲篤愛兒女的父親，即是說，在人生的另一個方面，他也是個肯定的人物，也有能爭取人們同情的地方。在現實裏，其實充滿了這種矛盾性格的人物，所以我說這種矛盾的性格同時是最現實的性格。但是，莫里哀的人物卻不同。例如他要寫一個貪財的人，他便把社會上一切貪財的言行都搜集起來，集中在一人的身上。這種人格是統一的，但是，卻也同時是非現實的。莫里哀——或者說古典主義的作家們——在這裏是強調了抽象的一般，忘却了具體的個別。這是對現實主義的把握不夠，正和十七、十八世紀的哲學家之不能完全把握唯物論的哲學一樣。

我們雖不能對莫里哀作一個全面的討論，但就其一斑，也可略知全豹的大概了。

他的「布爾喬亞紳士」，寫一位新興的商人在發祥之後，想加入貴族紳士之列，成爲一位「上流人」。這人老實而又愚蠢，所以結果鬧出了許多笑話，這些笑話，叫我們笑這位主人翁，也叫我們同情他，可憐他。莫里哀到底是位資產階級的作家，他決不會在教育自己階級的時候，忘掉攻打敵人。所以，他在這個劇本裏，同時也描寫着貴族們如何利用這位主人翁的愚昧而騙錢、騙食的醜態。他無論是在幽默地向資產階級的人們指出他們的行爲的可笑，無論是在唾罵貴族們的無恥，他都寫得很深刻。原來這位主人翁爲了要學會文雅的言行以適應高等人的社會，他請了一位音樂教師，一位跳舞教師，一位劍術教師，一位哲學教師，虛心領教。他的女兒要和他同階級的一位少年結婚的時候，他自己以爲是上流人了，便要追究這位少年是否屬於上流階級，他要看門當戶對否。這位少年的答話，嘲笑這位偷竊上流人名義的人，他說：

「先生，大多數人聽了這句問話，不遲疑，輕輕易易就解決了。做上流人用不着心裏不安，今天好像也許人偷用。至於我，我告訴你，關於這件事，我的看法有點兒兩樣。我以爲一切虛僞不是正人君子的作爲，生下來是什麼，就是什麼，用不

着假裝，也用不着拿偷來的頭銜當人前炫耀。明明是這樣子，我們也犯不上另擺一個樣子，那全是怯懦的行爲。我的父母，不用說，做的一直是正經事。我在軍隊也爭到六年的榮譽，我自己也有相當的錢夠我在社會上保持一個相當過得去的地位。但是，話雖如此，我可不願意給我換一個稱呼，別人在我這地位，或許有這種妄想。可是我呀，我對你爽快地說罷，我不是上流人。」

然而，這位主人翁卻仍然說：「先生，不必多說下去了，我的女兒不能嫁給你。」

他這樣寫這位想當貴族的布爾喬亞，多麼可笑，但莫里哀卻往往在嘲笑這件事的時候，又冷言冷語地譏諷另一件事。譬如他本在描寫主人翁的愚笨的高攀，卻同時掛上一兩句嘲笑一些矯揉造作的文藝家，我們這裏再引一段，這是主人翁和他所請來的教師之間的對話：

左定（主人翁的名字）：我愛上一位貴婦人，我希望你替我寫一個短柬，以便丟在她的跟前。

教師：好極了。

左定：要寫得風流瀟灑。

教師：那還用說；你想用詩寫給她嗎？

左定：不，不，不用詩寫。

教師：你想用散文罷？

左定：不，我不要散文，也不要詩。

教師：可是，必須在二者之間擇其一呀！

左定：爲什麼呢？

教師：先生，理由是：我們要表現，便只有用散文或用詩。

左定：只有散文或者詩？

教師：正是，凡不是散文的便是詩；凡不是詩的便是散文。

左定：那麼，人說話，這是什麼？

教師：散文。

左定：當我說：「尼考勒，拿我的拖鞋來。把睡帽遞給我！」這是散文麼？

教師：先生，這是散文。

左定：天呀！我說了四十多年的散文，卻一點兒不知道。承你把這個教給我，



我真是感謝之至。我想把這句話寫成個小柬：「美麗的侯爵夫人，你那美麗的眼睛愛死我了。」不過，我希望這句話說得風流瀟灑一點，句子要造得很文雅。

教師：這樣說好了：「你的眼睛的火，把我的心燒成灰燼，我白天夜晚，爲你感到一種狂烈的……」

左定：不，不，不，我不要這麼說，我只要剛才對你說了的那句：美麗的侯爵夫人，你的美麗的眼睛愛死我了。

讀着這樣的對話，不但想冒充上流的人們心裏有些兒啼笑皆非之感，我們那些矯揉造作地堆砌辭藻的文學家們，心裏如何想呢？

在英國方面，古典主義的風氣雖不若法國之盛，也僅是程度上的區別而已，決不像紀德所說的那樣，除了法國而外，別無古典主義。英國的詩人如特來登和頗普，便是公認的古典主義的作家。特來登生於一六三一年，是當年的位傑出的作家，一生中，寫了許多劇曲，詩歌和寓言。他利用舊約上的故事，一六八一年曾發表一篇「亞伯薩龍與亞去托反爾」，諷刺當年的政治，其詩風之整潔典雅，以致小說家司各特稱之爲最可讚

美的詩篇。他又把古代的傳說安東尼和克利奧佩特拉的戀愛事蹟（說的是埃及女王克利奧佩特拉以她的美麗把羅馬的三位大將變成俘虜，安東尼便是其中的一個），改頭換面，寫了「一切爲了愛」一劇，嚴格地遵守古典作品的「三一律」，在用字上也萬分考究。不過，我覺得英國的古典主義作家，在主觀的表現上，的確較爲自由，例如特來登就有許多感情奔放的小詩，是些不可多得的作品。他不祇是詩人，也是一位散文作者，批評家。他論戲劇的文字，寫得很好，在文學批評史上，有着很重要的地位。有人甚至稱他爲英國散文之祖呢。至於頗普，在英國文學史上，詩句之最爲後人所引用者，除莎士比亞而外，便是他。生於一六八八年，十六歲的時候，便有了詩名。他所譯的荷馬的「依里亞得」，是一部成功的翻譯。雖然有人批評他譯文的不忠實，但譯文本身卻是很好的東西。他的「鬚髮的被竊」，使他成爲當年詩人中的領袖作家。這雖是他的早年作品，其古典主義的詩風，卻表現無遺，文字之美麗整潔，當時無出其右者。這是一篇小史詩，敘述一個美女裴林苔的捲髮被劫的故事。其中寫她的梳粧台，寫她和許多貴族的河中遊船，寫捲髮被劫以及宙士化捲髮爲星以結束爭吵等，無不盡刻劃之妙。除了他們二人而外，英國還有許多古典主義作家，但我們不能一一列舉了。

十七世紀及十八世紀初年，歐洲各國除法、英兩國而外，文學不甚發達，偉大的作家很少，尤其在我們這樣的篇幅中，顯見得不甚重要。最後，我們說一說古典主義的殿軍。福耳特耳，作為本節的結束。

福耳特耳，一六九四年生於巴黎，自小也受的耶穌教會的教育，但是，幼時便不守本分，曾寫有一首詩稱摩西為騙子。後來他又寫了一首諷刺當年政治的詩，因此被投入巴士提獄中一年。出獄後，他的悲劇「奧底普」不久便在法蘭西大劇院演出，當時他還只二十四歲呢。後來他到過英國，在倫敦三年間，英國哲學家如培根、洛克等，都給他以很大的影響，他又在倫敦得與頗普等詩人結識，這對於他的文風也有影響。許多大作品都是在由英回國之後寫的。死於一七七八年。

他的作品很多，大小共二百六十種，其中有史詩、雜詠、悲劇、喜劇、歷史、傳記、科學論文、哲學論文、宗教論文、文學批評、小說等，還留下通信一萬多件。不但是一個多產的作家，也是一個多方面的作家。

他的作品，也多半墨守成規，例如悲劇，他仍遵守着「三一律」及其他類此的戲劇

理論。不過，他的悲劇卻大大地受了莎士比亞的影響，與法國其他古典主義者略異其趣。因為他覺得法國的劇本太注重抽象的觀念，結果索然無味；所以他竭力模倣莎士氏，特別注意具體的動作。題材方面，除了希臘羅馬的材料而外，他還由各方面採取資料，甚至中國與新大陸他都寫到。內容方面也較為廣泛，社會各方面的生活，他都觸及。不過，如就人物而論，不管他如何力求擺脫舊的傳統，終於還是一些比較地非現實的人物。

他的作品，最膾炙人口的便是一部叫「剛地特」的，（或譯為「坦白少年」）是一種旅行日記式的小說，寫這位剛地特一生的奇怪經歷，受過許多苦，遇着許多意外的歡樂，在九死一生中遍遊各地。其中描寫着各種罪惡，各種野蠻行爲。從頭至尾都出以一種談諧的筆調，然而，在這種談諧之中卻隱藏着他的懷疑主義的哲學思想。他認爲宇宙間的一切都是盲目地亂動，既非定命，也無一定的規律，事事都是偶然。

在福耳特耳的作品裏，我們可以看出古典主義已在衰亡之中。法國十八世紀的古典主義，早和路易十四時代的大異其趣了。福耳特耳雖然還在遵守着一些古典主義的規則，他卻已經開始強調內容，強調主觀了，他利用文學以作宣傳手段，他譏諷嘲笑落伍

的思想（他本人實是一位啓蒙運動家。不過，他雖然受到培根、洛克等人的影響，正像當年的唯物論者一樣，終於在上帝面前表示妥協，所以事實上到是一位反唯物論者），就是說，在舊的形式之中，插入新的意識了。尤其是晚年的作品，更具有這種特色。前面說過，他的題材便已由各方面採取，主題也與他以前的作家們的不同。他常常攻擊作為古典主義的基礎的集權政治，攻擊表現君主與腐敗教會妥協的政體。就形式而論，在十八世紀初，法國已有一種新的戲劇形式出現，這是一種「愁嘆喜劇」，表現着兩方面的要素，一方面是新興階級的新文化的要求，一方面是舊的古典主義的悲劇。這是一種混雜着哭與笑的戲劇形式。這是完全破壞古典主義的。福耳特耳早年也曾反對過，但後來他本人也寫了一些了。在這些新型的作品中，古典的英雄的熱情，已為日常生活裏的感傷所代替，漸漸包含着浪漫主義的成分在內了。

### 三 浪漫主義在各國

古典主義的末流，文學作品徒具空洞的形式。這主要是因為由商業資本起家的新貴族集團的生活，日趨於枯燥，日趨於形式化之故。本來是強調形式，結果是徒具形式，

物極必反，便來了浪漫主義的文學思潮。浪漫主義起於十八世紀後半段時間，終於十九世紀前半段時間。這種文學思潮，實在也是與社會上的一個大變革相適應的。即是產業革命幫助了工業資本家取得新社會的統治地位，工業資產者的社會，在歐洲到處建立了，這一批新的主人，需要創造適於新局面的文化，要創造新的藝術——自然主義的藝術。在這種自然主義的藝術到來之先，必須掃清道路。古典主義雖然承繼着古代的現實主義的一部分，但到末了卻造成了新思潮的桎梏。對這種走了歪路的文學創作的手法，必須先予以否定，這才能夠創造出新的文學來。這種專門否定舊形式的運動，便是這裏要說的浪漫主義。所以，就資產者集團的各種文學思潮而論，其中的浪漫主義，是要完成一種否定的任務，一種批判的任務，自然主義這才是富有建設意味的運動。因此，浪漫主義是以反古典主義的姿態出場的。

浪漫主義既然以反古典主義的姿態出場，因為古典主義的流弊是過度地誇大了文學形式的重要性，所以，浪漫主義的最大特點，便是強調文學內容的重要性，而反對形式的雕琢。因此，古典主義所具有的許多特點，也都一一為浪漫主義所反對。如果我們把這兩種文學思潮對照起來研究，對於牠們彼此之間的不同，（不是本質上的不同。）便

會看得更清楚。例如古典主義的作家，要描寫人類共通的心境感情，要描寫一般的人類；浪漫主義作家卻要描寫個人的生活，要描寫個性，事件越特殊越好，人物越奇特越好。又如古典主義的作家，到古代希臘去找材料，找靈感；浪漫主義的作家卻偏偏憧憬中世紀，寫中世紀。又如古典主義的文學，多以城市中的生活為對象，宮廷貴族的氣味極濃厚；而浪漫主義的文學卻往往酷愛自然，正像盧梭所倡導的主張一樣，要歸返自然。古典主義作家尚模倣，浪漫主義作家則尚獨創。古典主義因為重理性，結果表現為理智的，冷的東西；而浪漫主義卻偏重幻想，強調主觀，結果成為感情的，熱烈的。古典主義力求其平凡而有紀律，浪漫主義則力求其神祕，不惜想入非非，以逞一時之快。古典主義因為尊重一般，結果成為超歷史的，越空間的。他們寫着不屬於任何歷史時代，任何地方的人與事；而浪漫主義者則相反，他們努力再現歷史的特異的具體現實，不但要保持地方色彩，也要保持時代性。古典主義創作時有特殊的典範，有所遵從；浪漫主義者卻不顧一切形式，圖以內容取勝。所以，一則文勝於質，一則質勝於文。古典主義因為反映一種規律而呆板的生活，結果平庸，遲鈍；浪漫主義反映一種變革期的生活——生產力大量增加，變動生產關係，使許多人從傳統的習慣中跳出來，經常在不均

衡的易感狀態之下生活着——所以顯見得極度的興奮。感情上的愁苦、諧謔、厭世、樂天等特別來得顯著。——總之，浪漫主義幾乎在各方面都採取對古典主義否定的態度。我們如果這樣地去對比，還可以尋出許多互不相同的地方來。不過，我們得留心，這一切不同，並沒有改變兩種文學的本質——資產者集團的文學。所不同者，只是一些特點。商業資本家一變而為工業資本家，新興的貴族與舊貴族妥協的政治，讓位於資產者集團，任其壟斷，於是，相應着這種變革，正向上昇的資產者集團，爲了要創造自己的文化，對於尚含有對封建勢力妥協的意義的文學，就其一部分予以否定，便成爲古典主義向浪漫主義的過渡，所以，沒有本質上的變革，只有部分的修正。

但浪漫主義因爲要否定古典主義，所以一反前例而強調內容，強調主觀。更不惜走到極端。結果也成爲一種歪曲的路線，仍不能夠把握現實主義的要素的全部。這是我們對於浪漫主義的基本認識。

作爲浪漫主義之基礎的社會變革，由英國開始，不久便風靡全歐。所以，這種浪漫主義的文學思潮也在全歐出現。各國都有大批作家產生，我們在這裏只擇其一二重要者，加以簡短的敘述，以見其一般。



浪漫主義最初在英國出現，這和封建勢力最初在英國徹底崩潰有關。十八世紀末與十九世紀初，雖有着許多可述的作家，但我們只能由極盛時代的作家中，提出幾個重要的說一說。

首先便是華茲華斯。生於一七七〇年，死於一八五〇年。一七九一年曾到法國，大革命給他的影響是很大的。但他在政治活動方面，毫無成績，也就因此這才在文學方面大成功罷。他回國之後幾年，即從事於詩歌的寫作，一七九八年與柯勒立治共著的「抒情詩歌集」出版，充滿了自然的愛好，獨創的精神。因此，頗受當年守舊的人們所攻擊。他在一八〇〇年集子再版時加上一篇序言，痛斥當時文壇的淺薄與守舊，為自己的浪漫主義辯護，這序言可說是英國浪漫主義的宣言，這部詩集可說是劃時代的偉著。

「抒情詩歌集」最大的特點便是題材的日常生活化和形式的通俗化。我們現在翻開他的詩集，一讀「我們是七個」、「雲雀歌」、「孤寂的割麥少女」等小詩，其素樸簡潔，直到令人心喜入醉地步。詩人陶醉於大自然的風味，隨處可見，他在一首題為「卡力斯海岸的黃昏」的十四行詩中，開首便是：

“It is a beautiful evening, calm and free,

The holy time is quiet as a nun,

Breathless with adoration,"

這是多麼美麗，多麼通俗，多麼簡潔的句子啊。雖說譯文總要打些折扣，但聰明的讀者也可以通過譯文了解一點原作者的風格，我們這裏引郁達夫所譯的「孤寂的割麥少女」一詩，用以見其一般。郁氏譯文是：

你看那女孩兒，她只一個人在田裏，

你看在那邊的那個高原的女孩兒，她只一個人，冷清清地。

她一邊刈稻，一邊在那兒唱着不已；

她忽兒停了，忽而又過去了，體態輕盈，風光細膩，

她一個人，刈了，又重把稻兒捆起，

她唱的山歌，頗有些悲涼的情味！

聽呀，聽呀，這幽谷深深，

全充滿了她的歌唱的清音。

有人能說否，她唱的究竟是什麼？

是唱的前代的哀歌，

或者是前朝的戰事，

或者是些坊間的俗曲，

還是目前的家常閒說？

或者是天然的哀怨，必然的喪苦，自然的悲楚，

這是過去的回思，將來想亦必有人指訴。

「抒情詩歌集」的另一個作者，是與華茲華斯齊名的柯勒立治，他那有名的「古舟子詠」一詩，便收在這個集子裏，這首詩寫一個老年的舟子，在某人的婚宴上，對賓客講述自己航行中所遭遇的奇險的故事，我們讀到那：

紅日西沉，星兒上升，

一霎間黑暗來臨；

趁着海面悠遠的風聲，

那魔船疾疾而行。

的詩句，也不得不跟着這位年老的舟子去經歷那些險境呢。兩人的風格未必全同，華茲

華斯酷愛自然而作樸素之詞，柯勒立治崇尚神祕而爲奇險之音，然而異途同歸，都是對古典主義的反動。

二人之後，繼起的有拜倫與雪萊，都可稱浪漫主義的代表作家。二人之中尤其是拜倫（1789——1824）無論在生活上在作品上，都充滿了一種對舊傳統的反抗精神，一種至死不屈的精神。也就因此，曾爲祖國所放逐，流浪國外。卒以參加希臘對土耳其的革命而死。他那篇「哀希臘」，溶悲壯與纏綿之情於一爐，迄今膾炙人口。中譯有幾種，在我看來，其中以胡適之的長短句爲最能盡情。此外，他的名著是「卻爾特哈洛爾特的遊歷」，「曼弗萊特」，「海盜」，「該隱」及「唐裘安」等，大抵都可以表現作者的那種一往無前的反抗精神。他對宗教，對當代習俗，往往都以毫不妥協的態度攻擊。「卻爾特哈洛爾特的遊歷」共四篇，記葡萄牙，西班牙，比利時等地的風光，大氣滂溥，是使他成爲名詩人的作品。「曼弗萊特」一書，描寫主人翁曼弗萊特的不屈不撓的精神。無論精靈死亡以及其他任何一種勢力，都無法使他屈服。寫主人翁的倔強的主觀，達於極點。「該隱」寫的是人類始祖亞當與夏娃二人的兒子該隱，因爲對耶和華不滿，結果殺弟戮兒，願受盡一切罪惡，用以表示對神的不信。這種反對神明的態度，使作者不見

容於國人。但也可以想見其反抗力之頑固了。「唐裘安」是一部未完成的作品，借主人翁唐裘安的一生行事以諷刺英人的偽善，嘲笑英國傳統的交際社會的可笑與無恥。他的許多作品，雖為國外的文壇所推重，在英國卻反不甚了解。一直到他的聲名在國外（尤其是德國，歌德便曾稱「該隱」一詩為空前名作）已成定論的時候，英國人這才慢慢領會欣賞牠。這情形正和他們對莎士比亞一樣。

雪萊是拜命的好友。他的「西風歌」，「雲雀歌」，都是膾炙人口的好詩。連在中國讀者羣中，也是很流行的作品。生於一七九二年，死於一八二二年。一生之淪落頗與拜命有相似之處。他早年在牛津大學讀書的時候，便因大膽地主張無神論而為學校當局所斥革，其後溺死水中時，只三十歲。他的重要作品還有「依斯蘭的反叛」和「解放了的普洛米修士」，寫的其實是人類的反叛和人類的解放。其中頗多抒情的斷片。在熱烈之中有溫柔，確是雪萊令人喜歡的地方。

至於資產階級特有的小說，在當時的英國文壇，已經是羽毛豐盛的東西了。呂查得生的兩部小說，早已替小說奠下很好的基礎。司各特的「魏華爾叢書」，儘量地由歷史上隨便弄來些材料，加上他那富於幻想的主觀，寫得有聲有色，連沉悶的中世紀也給他

寫得萬分可愛起來。

法國則有雨果（1802—1885），在浪漫主義的陣營裏，實是一員大將。最初寫詩歌，後來寫戲曲，最後寫小說。在我們看起來，能夠代表他的，應該是那幾部長篇小說。但是，他的悲劇「愛爾那尼」（寫的是愛爾那尼和他的愛人蘇兒一生的戀情，在千苦萬難之際，也不稍殺。最後終於獲得結合的機會，而結果又在新婚之夕，雙雙死去。），在文學史上有着一個崇高的地位，因為根深蒂固的法國古典主義之終被擊潰，這個劇本大有關係。雨果一向是主張廢棄「三一律」的，這個劇本便實現了他的主張。一八三〇年上演的時候，法國古典主義與浪漫主義的鬥爭，具體化爲二派人士在觀看此劇時的叫囂。但是，無論就情節，組織以及其他各種技術而論，這個劇本都很到家。本是在古典主義派的叫囂聲中開始出演的。但到後來，劇的本身的成功，吸引了觀衆，連反對的人們也給迷住了，劇場漸漸靜得鴉雀無聲。於是，浪漫主義宣告完全的勝利。

他的小說，最出名的是「悲慘世界」和「巴黎聖母寺」。「悲慘世界」寫一位爲了看不過別人的受飢而爲之偷竊食物的竊賊錦乏爾錦的一生行爲。寫他如何爲一位弱女子芳丁的女兒的運命，奮鬥一生的情形。其中寫芳丁的苦運，寫錦乏爾錦帶着那位小女孩

逃亡，寫她最後結婚而錦乏爾錦無法參加終於又在她結婚之後安然地死去的幾章，凡是讀過牠的，腦子裏莫不留下深刻的印象。無不佩服雨果的有力的筆。當然，如果以現在的水準去衡量「悲慘世界」一書的剪裁佈局等，誰都可以指出一些不容忽視的缺點來。可是，這部偉大的小說，決不因這些小節而有損分毫。托爾斯泰在他的「藝術論」中，說這部小說是人人必讀之書，是人類的偉大產物；這話決不是亂說的。另外的「巴黎聖母寺」，寫的是克什莫多的一生行爲，就以這個十一世紀所建的大教堂爲背景。我們前面說過，浪漫主義在人物方面，越寫得奇特越好，這，我們可以把克什莫多拿來當做例子。他是一個盲了一眼而又駝又聾的寺中掃鐘者。在小說第一卷便出場了。許多人在大殿裏選德教皇，誰把面孔裝得最奇怪，最難看，最可怕的，便中選爲德教皇。最後是克什莫多中選了，我們且看他這副面孔罷：

「……一陣雷鳴般的拍手聲音，接着一陣震天價喊叫……那德教皇已經舉了出來了。」

滿殿裏喊道：「好呀！好呀！好呀！」

那時候，真是一個絕色的鬼臉在那洞子裏輝耀着。大家看過了許多形狀的面

孔，也有五角形的，六角形的，不成形的，總揀不出好的來。要不是這個超等的鬼臉出來把大家的眼睛逼住，那張選舉票真有點難投呢。考浦落耳閣下他尊駕也拍起掌來；柯落潘士路依富也是個候選的，（只有上帝才曉得他的臉兒做得出多少醜狀來）也承認輸了。我們也承認輸了，我們實在是描寫不出他那副形狀來。一根三稜體的鼻子，一張馬蹄鐵的嘴，左邊那隻小眼鑽在掃帚般的紅眉毛的影兒裏，右邊那隻眼全給一個大肥臉遮住；一付七歪八倒的牙齒，這裏少一個，那裏缺一隻，好像城牆的雉堞；一張厚嘴唇，上面還搭着一隻牙齒，一個叉開的下頰，這許多特色併在一處，又像驚又像怒又像愁的神氣混在一塊，你們閉着眼想到底是個什麼樣子。

不用說沒有一個不稱讚的，大家都擁到那庵子來，請出這個有幸福的傻教皇。大家這一吃驚不同小可；原來那鬼臉就是他的本來面目。

不但如此，他全身還是一個鬼形呢。他頭上是豎着一頭的紅頭髮，那兩隻肩膀中間是一個大大的駝背，前面還有一個挺肚；那兩根腳脛同那兩隻大腿不曉得怎樣生錯了方向只可在那腳膝頭那兒相觸，在前面看來好像兩把鐮刀刀口對刀口的擺在一塊兒；一雙大腳，一雙巨靈般的手，他長的雖是這樣不完全，那種神氣裏卻露出



有氣力，有胆量，舉動矯健的樣子，這就同人家向來說氣力與美貌兩樣東西須是五官四肢配置得宜才生出來的這句話大大的不對了。這就是這些傻子選出來的教皇。

人家還說是一個大人國的人跌碎了沒有好好地修補起來的呢。

這時候這個獨眼的怪物就站在那小庵的門限上，不動一動，又短又大，長裏橫裏一般樣；看起一塊四方的東西；穿着半紅半紫的大衣，滿身吊的小銀鈴兒，加上他那副十全的醜狀，大家一看，就認得他，萬口一聲的喊道：『這是那個打鐘的克什莫多！這是老駝丹內駝子克什莫多！獨眼的克什莫多！彎脚的克什莫多！好呀！好呀！』

你們看這位先生有許多綽號給你們揀擇呢。」

此外，他還是一個聾子哩。雨果寫了這個奇怪的人的形狀，還以十倍於此的筆力描寫他的奇怪的一生。這，我們無法再述，讀者自己讀一讀，便會領略出來。

法國除了雨果而外，還有大仲馬、小仲馬、喬治桑等，可惜我們無法一一敘述了。最後說到德國，那最輝煌的名字便是歌德。在歌德之後，雖也有許多浪漫主義的人物出現，然而獲世界令譽的，不能不推這位偉大的文豪了。

歌德生於一七四九年，死於一八三二年。從小在富裕的家庭中長大。本來學的是法律，但結果卻在文學方面成功。他一身兼詩人、小說家與劇作家。重要作品有「蓋志」，「少年維特之煩惱」，「依飛格尼」，「愛格蒙特」，「塔索」，「海爾曼和獨樂底亞」，「威海姆馬思德的修養時代」，「親和力」，「浮士德」等。但是，使這位詩人在二十四歲時便出名的，是「少年維特之煩惱」一書，而他盡畢生之力以從事寫作的，卻是「浮士德」一書。

「少年維特之煩惱」，是一種書信體的小說，寫維特對於阿伯爾的未婚妻綠蒂的單戀。戀而不能達到目的，結果以自殺結束。維特是一個多情善感的青年，爲了戀愛不遂之故，竟至以身殉愛。這種一任熱情奔放的生活，是把一切傳統的考慮除掉，把世界看成苦痛的源泉，不顧一切以求自我得到解放。這種盲目地向前直衝的精神，實在是當時的一種時代精神。全歐各國的讀者，追慕維特的行爲，而實行自殺的，大有人在。這作品翻譯到中國來，也發生相當大的影響。

「浮士德」一書，歌德從年青時寫起，一直到老年這才完成。全書共一萬二千一百十行詩，是一部長得很可觀的詩劇。說的是惡魔梅菲斯特打算要使老學者浮士德墮落，神以爲未必可能，因爲善良的人往往能在黑暗之中，始終維持正道的。梅菲斯特使和神打

賭，決心要征服浮士德。地上的浮士德，多年研究哲學法律等等學問之後，覺得沒有一樣能使他滿足。還想探索宇宙之謎。梅菲斯特便跟他到他的家裏，向他誘惑。浮士德和他打賭，如果自己給陶醉了，感到滿足時便認輸。於是，這惡魔把浮士德引到各種地方去，用各種方法，使他在精神肉體雙方都能盡情發洩慾望。這之中，有浮士德和村女馬格萊蒂的戀愛及其悲慘的結束，有浮士德的沉湎於酒肉之樂。但是，不久，浮士德又掙脫了惡魔的影響，漸漸自由。此後，惡魔又用光榮名譽引誘他，使他加入王宮生活，甚至使浮士德能和古代希臘的美人海侖結婚生子。浮士德終未滿足，他後來走出了個人主義的小圈子，要為衆人的幸福而努力。他在一塊荒僻的地方，建立理想的國家，完成了許多偉大的事業。（但因為惡魔的慫恿，也做了許多有害於人的事。後來發生了許多令他自己不滿的惡果，他漸漸厭惡梅菲斯特，決意和他分離。）這一來，他終於成功了，他滿足了。他認識出來，人生的快樂，不存在於情慾的滿足上，不是在知慧的發展上，也不在對藝術的修養上，而在大公無私地為人類服務上。他體念到這一點，終於發出了滿足的叫聲。梅菲斯特根據前約，立刻命令小鬼們帶走浮士德的靈魂。但天神卻在惡魔的手裏把浮士德的靈魂奪來，帶上天堂。在天堂裏，浮士德得重與馬格萊蒂的靈魂謀

面。她也替他禱告。

與歌德齊名的有席勒，(1750——1805)使他出名的是詩劇「強盜」，(除此劇外，他還有「費士考」，「陰謀與戀愛」，「梅西那的新嫁娘」等作)寫的是一位天性不羈，酷愛自由的人，不見容於家人及社會，憤而為盜，終於成了全國有名的慣匪。他痛恨人世的炎涼，蔑視一切既存道德。但結果終於為親愛妻愛所動，覺得社會原來還是很溫暖，重新體念人生，自肯前愆。這和歌德的「蓋志」一樣是表現對當時德國社會傳統的反抗的憤激之情。其中的主人翁敢於向社會挑戰，作一切因循苟且的人所不能的事。

歌德與席勒，都充分地反映了當年德國的社會。十八世紀末葉的德國，在殘暴的政府統治之下，滿眼是醜惡，是恥辱。全國高漲着普遍的不滿，對於這種不滿，壞政府用的是剝奪一切自由的方法對付。二人的作品，雖然有時也有許多替既存局面有意無意地辯護的；但是，其中大多數，有的充滿了反抗的精神，例如歌德的「依飛格尼」，有些則顯然予社會以殘酷的嘲笑，例如「浮士德」一作，便往往描繪着社會的缺點和無理。就正面說，二人所創造的主人翁，多是一些新社會所需要的正直，英勇而又能不屈不撓地為國家或民族或某種理想而奮鬥的人物。這正是資產階級所憧憬着的典型啊。

作爲浪漫主義作家的歌德，其作品中充滿了熱情奔放的詩句。有許多愛情歌，一直到幾百年後還享有美譽。例如「浮士德」中寫浮士德和馬格萊蒂的戀愛一章，寫她走進自己的房，一面脫衣服，一面唱着的那首愛情歌，迄今膾炙人口。有人替牠作曲，現在我們還可以從一張浮士德的留聲機片，欣賞其風韻。現在我們把這首情歌抄下，作爲這一節的結尾。馬格萊蒂快樂地唱道：

從前有個居萊王，

直至墳中不肯改變他的愛情，

於他的愛人臨終時，

他接收了一隻雕刻的金杯。

即使在最快樂的宴會裏，

此杯總不離他，

只要他望見此杯，

雙眼便包含了珠淚。

後來他年高力衰了，

他把他的城市，金銀，一切都傳給他人。

只有呀，這隻可愛的金杯

還留在他手中。

有一天，在臨海的宮殿裏，

一處古廳的中間，

他召集了他的貴族與大臣們，

賜他們天宴。

於是，年尊的飲者，

朝着金色的古欄走去；

他徐徐而飲，最後，

他舉杯向浪中猛擲。

杯子翻了身，浪花四濺，

新的波濤將牠永匿；

老人的臉色分外青白，……他抖了，

從此他再不沾唇半滴。

#### 四 十九世紀各國的自然主義

十九世紀各國的自然主義，可以說是資本主義社會裏人們對於現實主義的最高程度的把握。前面說過，浪漫主義的任務，主要是「破壞的」，牠是作為古典主義的對立物而出現的。同樣，自然主義也是作為浪漫主義的對立物而出現的。在二者的特點上，我們可以看出許多互不相同的地方來。

十九世紀的時候，是工商業發達而資產階級統治着世界的時候，是自然科學十分發達的時候，是哲學上的實驗主義發達的時候，是社會不安情形常常發生而社會主義運動表面化的時候。由於科學的發達，使對於自然的克服成為可能，由於事實上的要求，使對於自然的了解成為必要。所以，十九世紀的思想，是以科學方法對客觀現實予以反應，雖然方法論上還有許多不夠之處，而其基調卻是現實的，實踐的，科學的。這種思想應用在文學領域裏，便是自然主義——就其注重自然而言，人們叫牠「自然主義」，就其表現以事實為基礎而言，人們叫牠「寫實主義」，其實是一樣的東西，有的人強勉

把牠們分別出來，反覺多事。

浪漫主義的文學與自然主義的文學的交替，受當年科學的影響之大，只要想起許多偉大的學者都在這一個世紀裏完成他們的研究一事，便可了然。例如「生物學」方面的達爾文等，「哲學」方面的孔德等，「物理學」方面的馬依耶等，「社會科學」方面的馬克思等，便是很好的例子。十九世紀的文化，是靠科學之賜這才有如此的光輝的，所以當年的人們，對於一切問題，都要用科學去研究，去解決。一切神祕、幻想、偽裝、迷信、都在科學的照妖鏡之前赤裸裸地露出原形來。在文學方面也是如此。

自然主義的基調，是注重客觀的現實，所以和立腳於唯心論的浪漫主義不同。由埋沒了主觀的古典主義的壓抑下掙脫出來的浪漫主義，和自然主義，在下列的各點上，表現出不同的性質來：浪漫主義熱愛人生，對人生乃有主觀的希望，這表現在人物的創造方面，他們對「壞人」盡量唾罵，對「好人」盡情讚揚；自然主義對人生卻只冷冷地看，用精密的方法解剖牠，如實地寫下。在人吃人的社會裏，所謂「好人」未必有好報，所謂「惡人」亦未必有惡報。事實如此，他們如實地描出，不加主觀的愛惡於其間。浪漫主義爲了逞主觀幻想的一時之快，對作品不惜盡力求其神奇古怪，驚心動魄，而自然



主義卻只在平凡的事與平凡的人方面用功夫。他們只寫一些日常生活中的事，寫我們天天可能碰着的一些常人。所以浪漫主義者往往到中世紀去找英雄，而自然主義者卻以描寫現代為其任務。浪漫主義者往往離開自己生活於其中的都市，到鄉村景物裏去尋覓靈感，把鄉村的美來修飾自己的無聊的實生活，而自然主義者卻就都市予以分析，揭露這個社會的一切秘密，一切醜惡。他們不希望他們的環境如此如彼，他們只把如此這般的實際環境指出來，他們只是再現實罷了。易卜生寫了一些關於婦女的作品，有一次在宴會上婦女們向他致謝，謝他為她們的命運主持正義。易卜生聽了，連忙申辯，他說：他只是寫他自己的劇本罷了，從沒有想到什麼婦女問題，也並未替什麼人主持正義。這故事卻可以道出一個自然主義的作家的態度來呢。浪漫主義既然強調主觀，所以走上觀念的道路，把創作建立在理想之上，一切描述都可憑空由腦子裏幻想出來，不必費神去格物。而自然主義者便不同，他要寫一樁事，一個人，便非先對這樁事，這個人了解不可。所以對事物須加以研究。他如要寫兩樣不同的東西，便實際去考察其互不相同之點，把牠寫出來。他決不表現事物的概念。所以，自然主義的作家們所描寫的，多是認識的，習慣的，一切官感所及的，物理可通的事蹟，而蔑視無根的情感的表現和心靈的

欣慰。他們不惜做到令讀者讀起來感到枯澀的一步。

十九世紀的歐洲文學，可說是文學史上最最光華燦爛的一頁，名作品之多，實在是歷史上所僅見。如果能全部集攏來，非一個大規模的圖書館的度藏室無法安置。我們這裏只好把最著名的幾位作者略為介紹介紹，實在有美不勝收，不能暢所欲言之感。

巴爾扎克生於一七九九，死於一八五〇。是名滿天下的一個法國作家。他曾經經營過印刷業，但是卻虧了本，竟不得不勤苦地寫小說來償債務。他的小說，是立意要把他的環境和他的階級描寫出來。他他那驚人的才能，那豐富的想像，把浪漫主義作家所輕視的社會，的時代，一一表現出來。他打算把所見的社會生活的全部，寫成一部「人間喜劇」，雖然並沒有寫完，已寫下的，也足以使他的名字永垂不朽了。在構成「人間喜劇」的那幾十本小說中，我們看到了「王政復古」和「七月專制」時代的整個法國社會。巴爾扎克把那些資產者，放高利貸者、投機家、大銀行的代表、外交家、大臣、大商人、農民、僧侶、官吏、罪犯以及巡警等，都一一地指給我們看。這些腳色在他的筆下，都生存着，活動着，跳躍着。一方面，他以更有力的筆，描出這些人物生存的社會的基

礎。他是描寫着一個新興起來正向頂點發展的資本主義社會，他譏諷這個社會，苦笑着牠的勝利。例如在「鄉村的教士」，「鄉村的醫生」，「農人」等作品裏面，我們便看出財產觀念是如何地神聖，如何地崇高。然而，因為他以科學的方法去觀察這個社會，所以也不掩飾牠的醜惡。例如金錢在這個社會裏是如何地主宰着人們的靈魂，我們在「猶井·葛郎代」，「高勃賽克」等作品中，也看得清清楚楚。葛郎代這麼說：「金錢便是一切，金錢統治法律，政治，習慣。」資本主義社會的基本祕密，不就是這一句話麼？在巴爾扎克的主人翁的口裏，十分中肯地道破了。

他的現實主義的創作方法，是十分可貴的，因為牠把當年的社會的真實現象告訴了我們。但是，他的現實主義，在另一方面卻也太機械呆板了。他曾在一封信裏向受信人打聽：「你到魯易愛廣場去的那條路的名字……還有那向着大寺院的門的名字」，這樣，他的小說幾乎成爲歷史了。他這一個特點，雨果曾加以讚揚，但我們以「過猶不及」的道理來評判，卻頗覺其過於呆板。而且雖然寫得細微，卻也因此成爲累贅的描述：往往不易吸引人作第二遍的閱讀呢。再，他的確把他的筆尖掉向社會上的各種人了；不過，較下層的勞動者，到底還不是他的重要對象呀。這，不但是巴爾扎克一人的

缺點，怕是十九世紀自然主義作家的一般特點罷。

「波華荔夫人」的作者弗羅貝爾。生於一八二七年，死於一八八〇年。生於里昂。其作品中以「波華荔夫人」爲最有名。寫的是一位不安於平庸生活的已婚女子，夢想着浪漫的生涯，拚命追求，結果是背了丈夫，沈浸於浪漫不羈的戀愛當中。更由於不甘暗淡單調的生活，結果乃益益走入罪惡的深淵，最後以自殺結束夢想，也結束生命。其中三個主要的人物，浪漫的妻子，辛苦工作的丈夫，一位藥師，特別描寫得好。在這個小說中，有着純粹的文學語言；文辭之細膩美好，達於極點。結構又極完整，他竭全力去尋找最適當的表現形式，用長時間來推敲字句，不惜把一章一節寫若干次以求盡美盡善。其冷靜的客觀態度，真切的描述。結果使「波華荔夫人」不但是他的最好的作品，也可以說是當時的最好的作品。

弗羅貝爾誠然是資產階級的一分子，但是，這個階級的思想家和其他的成員之間，有時也有不同，甚至對立的地方。不過，他們的對立只在不發生威脅階級存在的實際衝突的限度以內罷了。「費爾巴哈論」這本書對這點曾有如次的申述：

「……在支配階級中，也以精神勞動與物質勞動的分工的形式而出現。便是這

一階級的一部分人，在其內部作爲它的思想家而出現，同時，這階級的另一部分，便消極的被動的對付這種幻想。因爲在現實上，他們是這階級的積極的成員，缺少必需的時間去構造關於自身的幻想和思想。這一階級的裂痕，甚至會引起以上兩部分的一種對立和敵視，但這種敵視，每到要發生威脅階級存在的實際衝突時，便會自行消滅。」

這種對立，我們在弗羅貝爾和他的階級之間發現，也可以用同一的理由去解釋許多攻擊反叛自己的階級的作家。弗羅貝爾自己說過：「近代資產者的描繪，使我感到惡臭」，所以他反對自己的社會環境，周圍的平淡，下劣與平庸。在這一點上，他和巴爾扎克不同。後者是王政復古的保守思想，來譏諷資產階級的罪惡，而又承認資產階級興起的必然性，而他卻對牠抱着極端的憎惡，已有些隱約的否定資產者社會的表現。他說：「我稱資產階級者爲一切下劣地思想着的動物」。他尤其厭惡中等階級，因爲這階級的成員的那種平庸，愚劣以及功利主義與貪婪。他對資產者的恨惡，可由「波華荔夫人」的丈夫身上看出來。這位主人翁是標準的無能與怯懦。他不思索，無夢想，沒有意志，沒有欲望。是一個被動的生物，做着別人所做的事，對一切都表示滿意。他的妻子和別

的兩個男人睡覺，他一點不懂。生活中的一切都遵着她的尊意，他只默默地愛着她。生活在一種半睡狀態中，咀嚼着自己的「幸福」。當她死後，他知道她的不貞。但他仍哭着她。不久之後，他碰着她的姦夫之一的洛多夫，想起這人和自己的妻一同欺騙自己，不禁臉紅；然而，馬上又陷入卑微的沉思中，連恨恨對方也沒有勇氣。這位在弗羅貝爾的筆下的資產者，是這樣的人物：——

「內心的蠢俗，甚至在他的小心摺食巾和喝湯的姿勢中。他的肉體的機能的動物性。冬天他穿編織的背心和白滾邊的灰羊毛的半節襪，好的靴子。用他的小刀刮他的齒垢，和切斷瓶塞把斷瓶塞弄進瓶裏去的習慣。崇拜他的妻子，而在那和她睡的那三個男子之中，他確是最愛她的一人。」

這之中，充滿了作者對自己階級的人物的痛恨。所以，不管弗羅貝爾有着如何的主觀，在我們看來，他是反叛他的環境，憎惡自己的階級，用他的偉大的藝術才能，畫着資產階級的厚顏無恥的深切而又寫實的圖畫。

他除了「波華荔夫人」而外，還有「感情教育」，「沙龍波」，「聖安東尼的誘惑」，「一個簡單的心」等作品。幾乎可以說無一不是可讀的作品，但我們不能一一述及了。

左拉生於一八四〇年，死於一九〇二年。他對小說材料的純粹的科學的處理，其態度之客觀，到了不能不另眼看待的地步，所以有人稱之爲「左拉主義」，——也就是「自然主義」，我們現在用這名字稱呼這一時代的文學，可以說是由他而起。他家庭貧苦，對於平民生活都親身經歷過，所以寫來特別逼真，他的主要作品是二十卷的「洛貢·馬加爾叢書」，其中「酒店」，「娜娜」，「戀愛之一頁」等，都是膾炙人口的東西。除了這二十部而外，還有一部「三都故事」，寫巴黎等三個都會及一部「四福音書」，歌頌勞動真理等，但後者沒有完成。

「洛貢·馬加爾叢書」，正和巴爾扎克的人間喜劇一樣，把社會上各色各樣的人物都一一描寫到。主要是根據遺傳學追究一種病理的遺傳現象。說的是一個女子，最初嫁給洛貢家，此女本有惡疾，而後來又再嫁馬加爾家。這一來，兩家子孫都接受這種惡劣的遺傳。這種遺傳配合着各代子孫的特殊環境，造成許多罪惡，造成許多悲劇。最後一卷，敘述一位博士，他根據遺傳學的原理，把存在於二家族系統中的病因尋找出來。

左拉這種徹底的自然主義的精神，可用他自己的話來說明，他說：

「我創作小說的時候，第一的着力點，是表示作品中主人翁的性格。爲了要寫

出這種性格，我仔細的考察主人翁的氣質，家庭，教養，環境；研究和主人翁接近的人物的性質，習慣，職業，境遇等項。譬如我要描寫劇場的光景和菜館的狀況時，我爲着要充分地知道這種地方的實況，便親自到實地去考察。不論什麼細小的事情，因爲我絕對地相信事物的發生，一定有自然的必然的路徑，所以我竭力研究因人物的性格環境而產生的結果，關於這一點，我好像從極微細的線索而探出犯罪者的偵探一樣。」

因爲他這種高度的對客觀現實的尊崇，所以，他的小說成爲當年社會的充分而忠實的反映。伊可維支在其「唯物史觀的文學論」一書中說：「假如你要研究資本主義社會的經濟，你應當讀左拉的小說。」由他這種極端強調的推薦，大可想見左拉小說的現實性。我們即使不欲研究資本主義的經濟，也應該讀這些小說了。

在英國，十九世紀真是作家輩出，無論如何的篇幅，都難免掛一漏萬之苦，我們也只能隨便提出幾個來略爲敘述而已。

比較早的，可以迭更斯爲例。迭更斯生於一八一二年，死於一八七〇年。他自幼貧困，親自經歷過下層社會的生活，這是他的作品內容之所以充滿了現實描繪的緣故。他



的人物多是社會中下層的人們，加以作風的樸實有趣，深得一般人的愛好。重要作品，我們都早有文言譯本，所以中國讀書界對他也很熟習。例如「滑稽外史」，「賊史」，「冰雪姻緣」，「塊肉餘生述」，「孝女耐兒傳」，「雙城記」等，都是人人愛讀的東西。

比較起法國的自然主義作家來，英國的自然主義作家要較為主觀些，較為活動些，不如法國作家那樣地極端地尊重現實。這，尤其以早年的作家為然。例如迭更斯，雖然處處着眼於現實，處處忠實於現實，但有時也難免逞一時之愛惡，自為去捨，頗有浪漫主義作家之風。對於他的作品，麥西在其「世界文學故事」一書中，有幾句評語，雖說得空洞，到也表現出迭更斯的偉大出來了。他說：「他動人之深，真是無可言喻，每讀一頁，能使人笑不可仰。再讀一頁，又使人涕泗滂沱。他的描寫非黑即白。他的黑的一方，如寫一個流氓，就是流氓中最壞最壞的流氓，終於得到惡果。他的白的方面，如寫一個可愛的姑娘，或一個勇敢的青年，結果多得善報，享世間榮華。所以，他雖然盡心描寫可怕的謀殺事件，或流氓行動，但是，還有一位偉大的小說家（指沙克萊），論到他的時候，說道：『我十分感激「塊肉餘生述」的作者，他給予我的孩子們以天真的歡笑，以美而無暇的篇章。』」

迭更斯之後：有沙克萊，生於一八一，死於一八六三。主要作品有「虛榮市」，「盤特尼士」，「依士曼」等。他的題材與迭更斯的相反，迭更斯寫的多是中下級社會的人物，沙克萊則多寫上流社會的人物。然而，他的人物沒有一個不真實，不逼真。迭更斯還有着許多浪漫主義的色彩，沙克萊的態度則比較客觀，比較冷靜，更近於自然主義。

十九世紀後半的喬治·依里奧特的作風，卻比他們二人都更爲是「現實主義的」了。依里奧特本是她的筆名，真名叫馬麗·安·依文絲。她懂得許多國的文字，早年從事於譯作。她主要的作品是「亞當·貝德」，「福洛斯的磨坊」，「羅夢拉」，「弗里克·何爾特」，「西拉斯·馬納」等。其中尤以「亞當·貝德」爲最好，是她因以出名的作品，也可以說是她的代表作品。她寫作十分謹慎，十分客觀。「亞當·貝德」中對貝德弟兄二人 and 惡少年鄧尼桑以及那不幸的赫苔的描寫，都是很典型的。「羅夢拉」一書的撰寫，費了她半生精力。是一篇敘述文藝復興時的義大利的一個故事，她爲了要寫這個故事，曾參考義、法、英、德的書籍不下五百多種。這小說中包含着不少文藝復興時代各方面的實況。

除了依里奧特而外，如白朗提三姊妹和格斯蓋爾等，都留下很好的描寫當年社會的作品，顯出英國女作家所特有的精細的觀察力。夏綠蒂，白朗提的「貞·愛爾」，所寫

的女英雄，一反前此的傳統，不但不美麗，而且還是出於貧苦之門，身分低下，是一般平常的婦女。因此，深得一般平常婦女的愛好，因為牠給她們以慰藉。格斯蓋爾留下兩部可貴的小說，一為「瑪麗巴吞」，一為「克蘭福」。「瑪麗巴吞」寫曼徹斯特的工人生活，是一部窮人生活之寫照的書，「克蘭福」寫一種鄉村生活，細膩而有緻。兩篇小說都沒有驚天動地的傳奇，卻深深地吸引着讀者的心。這正是自然主義作家的寫實手法的好處啊。

一位科學的社會主義的理論家，對於英國十九世紀這些小說家的功勞，推崇備至，以為他們的反映現實，其透徹程度有過於許多政治家，政論家的努力。他說：

「現代英國小說家的輝煌的一羣：用了他們的炯眼的雄辯的描寫，寫出比所有政治家、政論家及道學者總和在一起也及不來的政治的及社會的真實的世界；而且，寫出了資產階級的一切層，從「尊敬的」金利生活者，以及對什麼都瞧不起的，常常用以上臨下的態度的公債持有人，到小商人，三百代言人的絕底。迭更斯，沙克萊，白朗提及格斯蓋爾女士，是怎樣描寫了他們！在這充滿着自尊與虛偽，小氣的暴戾與無知的，這個文明世界的他們，對上則奴顏婢膝，對下則極其兇橫，那種描寫，對這一階級用諷刺的烙印，宣告了判決。」

我們一直沒有提到北歐；然而，十九世紀的北歐，有一個傑出的作家，卻是任何一本歐洲文學史所不可遺漏的，那便是挪威的易卜生。連我們中國的讀者界，也很熟知。這位易卜生先生，生於一八二八年，死於一九〇六年。小時便很苦，曾當過一個藥店的學徒，純粹以自學得到他的寫作技巧。他一生佔十九世紀的十分之七。這七十年間，正是文學思潮由浪漫主義到自然主義到世紀末主義的過程。這位多產作家的作品，也幾乎全染上了這些主義的色彩。例如早年出版的「布朗特」，「辟爾金特」，「少年黨」，「皇帝與高里留人」等，或則歌頌對於上帝的義務，或則暢描自己的空想，頗多浪漫主義的色彩。但自八十年代以後所陸續出版的六部作品，卻富有現實主義的精神，以致於有人因此視之為僅次於左拉的自然主義作家。這六部作品，可以說是他一生中最重要的東西，足以稱之為他的代表作。所以我們把他列在自然主義作家之林。其中如「社會棟樑」，寫現社會的名高望重的正人君子，原來是一自私自利的偽善者；如「傀儡家庭」，寫資本主義社會中的女子，在這種表面平等實際不平等的制度中，爭到了多麼空虛的地位，多麼虛假的人格；如「羣鬼」，如實地指出人肉賣買的社會風氣所產生的疾病，如何葬送了無辜的青年。此外如「國民公敵」，「雁」，「海妲傳」等，莫不就現社會中的事實問題，加以科學

的觀察而具體地表現出來。資本主義社會及其統治階層的醜態，畢露於作品之中。而晚年的幾部作品如「海上夫人」，「小愛約夫」，「當我們死人復活的時候」等，無論情節人物，都不免有幾分神祕，有幾分象徵的意味，就是說，又染上些世紀末的味道了。

易卜生不但在主題方面正面地對着現實，因而引起廣大讀者的共鳴，就在表現方面，他的藝術，也達於成熟的頂點。當他要讀者觀衆以全付興奮之情去讀去看他的作品時，我們往往無法不遵從他，因為他寫得那樣生動，那樣緊張，叫我們不能不讀，不能不看。例如在「傀儡家庭」一劇中第三幕的結束處，寫主人翁娜拉已由夢中醒來正要開始去追求自己的路，這時，她要離開她那位「親愛」的丈夫了。那位資產階級的紳士，那位糊塗蟲，她的丈夫赫爾曼問道：「你要去了家庭、丈夫、孩子，不怕世間的批評麼？」於是，我們聽到如次的對話：

娜：這些，一切不管，我只想着自己所要做的都是非做不可。

赫：簡直混帳，你，你難道可以這樣地拋棄你的最神聖的義務的麼？

娜：我的最神聖的義務是什麼？

赫：你還要問我嗎？對於丈夫對於孩子的義務呀！

娜：在我，同樣的義務另外還有。

赫：有這種事麼？什麼呢？

娜：對於我自己的義務。

赫：但無論如何，你是妻子，是母親呀！

娜：我是信不來的，總而言之，我是一個人，恰恰和你一樣地。——最少，也是正要和你一樣。當然，世間的人，大抵會得和你同意罷，書上也會這樣寫罷！但是，從此以後，對於一般人的說話和書籍所寫的話，我是不能滿足的了，不論什麼，非自己去思想考察而將牠闡明不可了。

那位在資本主義社會的道德觀念中生活慣了的紳士，一直到自己的妻走出了房子，房門砰然一聲關上的時候，還不了解這種社會所產生的另一種道德觀念是什麼一回事。

易卜生的確是大膽地揭露當年社會的醜惡了，以至於不惜做到「國民公敵」那樣的孤軍作戰的地步。他寫一個爲了羣衆利益而指出真理的人，成爲社會上愚蠢的紳士們的「公敵」，這位「公敵」仍以不屈不撓的精神，向大家挑戰，爲自己的理想而鬥爭。失敗之後，他退隱到家中去了，去過孤獨的生活去了。同時，他說：「世界上最強的人，

就是最孤獨的人。」這位向社會落伍勢力挑戰的英雄，終於走上個人主義的道路，生活於自我解嘲之中去了，這情形不但表示作爲自然主義作家的易卜生的進步性的頂點，也表示了十九世紀自然主義者對於現實主義之把握的頂點。易卜生在晚年，染上了象徵主義的色彩，正如自然主義走到了極端而爲世紀末的文學思潮所淹沒一樣。

對於俄國，我們也一直還沒有講到。實際上，這個國度的文學之躍登世界文壇的，的確很晚，可是，卻後來居上，領導着近代文學向前發展。俄國也有牠的史詩，也有他的浪漫主義，但是，作爲「歐洲文學」之一環時，他是以自然主義來參加這個歐洲文壇的。所以，我們這裏從幾位有名的自然主義作家說起。

俄國的浪漫主義作家如普希金、來門托夫、朱高夫斯基等，顯然大受西歐作家的影響。但是，自然主義的大作家們，卻大大地給影響於全世界。十九世紀的俄國文學，實在是一朵奇異的花朵。這種文學緊緊地和人民的生活結在一起，成爲人民生活資料中不可缺少的一部，關於這，克魯泡特金曾這樣說過：

「在其他任何國家，文學都沒有像在俄羅斯這樣地佔着那麼有勢力的一個地位，並且在任何地方，文學對於青年的知識的發展，都不能發生這樣深沉而直接的

影響。屠格涅夫的小說以及較少知名的其他作家的小說，在最近五十年間，在俄國青年的發展上，曾成爲真正的基石。」

爲什麼文學對於青年人的成長，竟會發生這樣重要的作用呢？他說：

「在俄羅斯，沒有公開的政治生活，除了農奴廢止的數年間外，俄國人民，對於組織他們的國家的制度，本不被允許佔有一個活動的部分。」

「因此，其結果是：這個國家最好的人們，便選擇了詩歌，小說……，作爲表現他們的靈感，他們的國家生活的觀念，或者他們的理想的媒介。在俄羅斯，一個人要想理解其政治上的，經濟上的，社會上的理想，不能看議會報告書，不能看新聞紙上的論說，而要看牠的藝術作品。」

文學作品能夠產生如此偉大的力量，如果不出以自然主義的寫實方法，那是不可能的。俄國的自然主義作家，的確把俄國的社會反映出來了。除了克魯泡特金已提及的屠格涅夫而外，我們還要提到另外兩位其名與屠氏相伯仲的作家，那是托爾斯泰與杜斯基退益夫斯基。

但是，在說到這三位偉大的自然主義作家之前，我們還得對於自然主義的開始者哥



果里，略為介紹。

哥果里生於一八〇九年，死於一八五二年。自幼貧困，十九歲時，打算當伶人也沒有成功，後來在一個機關中充當小職員，因為愛好文學，不久就拋掉了這個職務，專心從事寫作。他的短篇小說「狂人日記」和「外套」，已替他獲得了文學家的地位，其後的名作「欽差大臣」和「死魂靈」出版，便替他獲得偉大作家的名譽。「欽差大臣」寫一個小縣分的政治的腐敗情形。作者藉一個假欽差大臣的將計就計的騙詐，描出這小縣分各方面的腐敗。所寫情節，無一不是現實社會中的真正事實，叫讀者讀了，觀眾看了，不禁啼笑皆非。最初一看，覺得是笑話，仔細一想，卻又都是實情。這種笑中藏刺的作品，引起當年反動者的批評與壓迫，乃是很自然的事。然而，牠的確替俄羅斯的文學的發展，開拓了一個新的境地。又因為牠是極端的「俄羅斯的」，結果成爲「世界的」東西了。各國有都譯本，都把牠搬上舞台。至於「死魂靈」，可以說是一部沒有「情節」的小說，因爲作爲骨格的故事，極其簡單。他寫主人翁齊齊可夫購買死魂靈的情形，他由這一個地主的家裏到另一個地主的家裏，就在這些一一出現的人物的身上，的動作裏，的言辭中，作者把整個俄羅斯的社會情形告訴我們了。這部作品中所描繪的人物典型，如感傷的曼

尼羅夫，陰鬱奸巧的索巴凱微齊，大言騙人的諾紫得來夫，頑固的舊派女地主高羅勃遲喀太太，吝嗇的蒲留施金等，都成爲俄羅斯人會談中常時使用的名字了。他的「外套」，寫一個窮苦的小吏，辛苦地做了一件外套，又因這件外套之被劫而死的情形。作品中充滿了辛酸的淚，痛苦的笑，這種氣質，這種作風，影響俄羅斯後代作家不小。

偉大的屠格涅夫，可以說是俄國十九世紀的作家的代表，生於一八一八年，死於一八八三年。因爲出生於一個貴族的家庭，所以得在彼得堡大學及柏林大學中去研究學問。三十歲以前便出版了許多令人驚奇的詩歌和小說。一生之中，許多時間都在巴黎度過，和法國的大作家如福羅貝爾，左拉等，都是朋友。著作等身，而足以代表他的，乃是六大作品，那便是：「羅亭」，「貴族之家」，「前夜」，「父與子」，「煙」和「處女地」。

這六部小說，是要了解作者的人所不能不讀的東西，他本人也是這樣地希望。六部小說把俄國一八四八年至一八七六年間之三十年的青年知識分子的內部生活，描寫得無微不至。其中充分地顯現出作者對於當年有着進步思想的青年人的正確觀察來。第一部「羅亭」，描寫着一種富於新的人生觀的青年。在高談闊論的時候，他極其勇敢，當一走到非實踐不可之一步的時候，他便躊躇起來，終於對現實讓步了。寫的是羅亭這個中年男

子，正像十九世紀四十年代一般的俄國青年一樣，深深地受過黑格爾哲學的教育，有着思想。但在當年的政治環境中，無法發洩，因而形成了一種空談而不力行的作風。背景是一個富有的寡婦家裏。羅亭那英俊伶俐的談吐，那引人的談話內容！不但使這位對什麼都有一些膚淺的興趣的寡婦感到興趣，尤其使她的女兒娜答莎醉心了。羅亭在這位年青女郎的面前，縱談西歐因爭自由而引起的鬥爭，談到高尙的理想。他的話，充滿了火，充滿了熱情，也充滿了詩意。這位天真的女郎竟因此愛上他了。她佩服他的高尙理想和英勇精神。自己便把這種理想和精神實踐起來。她不顧母親的固執，決心跟着這位青年走，生死以之。無論走到哪裏，無論因此將受到如何的痛苦。但是他呢，碰到對方這種堅定的勇敢的行動時，卻顯出一付懦弱之狀了。他要在她的母親的同意之下，這才敢完成這樁戀愛。她呢，不管母親允與不允，以爲是自己應做的事，立意向前走去，所以她問他道：不允許又怎麼辦呢？——「忍從着」，這是羅亭的回答。在這裏，我們的主人公的基本相露出來了。作者把這個場面寫得很生動：

「羅亭先生，」娜答莎開口說，「我因爲是瞞了母親出來的，不能久談；所以，直接地說罷，我們的事，母親全知道了！」

「哦！失策之至，」羅亭說，「那麼，你母親怎麼說來的？」

「她並不生氣，也不罵人；只是說太輕忽了。就這樣給她說了幾句。」

「別的呢？」

「她還說，與其嫁給你，還不如死了好。」

「呀！她這樣說的麼？……那麼，你怎麼說呢？」

「我麼？你不要問我罷。你的主意究竟是怎麼樣呀？」

「真正弄得大家沒趣了！真糟糕！好容易方纔大家親熱起來呢！真是做夢也想

不到……那麼，你母親非常地生氣了罷？」

「不是麼？她連提起你的名字也發氣呢。」

「這是十分殘酷了。她這樣地生氣，那是無論如何沒有希望了。」

「無論如何？」

「這究竟不知道是什麼因果，使我們變成這樣。你不論怎麼說，我的眼已經暈了，什麼都不知道。……除了覺得真正為難之外，我什麼都想不出。……你為什麼還這樣鎮靜呢？真奇怪！」

「你以為我沒有什麼嗎？」

「你母親問了你各種各樣的話麼？」

「是的，問了許多。……她還問我是不是把你所說的話兒當真呢。」

「那……你呢？」

娜答莎遲疑了一下，說：「瞞了她也是沒有法子的，所以我什麼都說了。」

羅亭握着娜答莎的手說：「你真潔白，真勇敢，……但是，你母親真的很決斷地說了不准結婚麼？」

「不是麼，斷然地說了。因為她以為你不致於狂妄到這種地步的。」

「那麼，她以為我是欺騙了你嗎？這真是太無情的猜度了。」羅亭這樣說着，一邊用手拔着自己的頭髮。

「你專說這些不要緊的話。這不過浪費時間罷了。……因為我們恐怕從此不能再見了，所以……我不是來和你訴苦，也不是來向你哭一場完事。……你看，我並不哭，我是來和你商量的。」

「商量？」

「不論你怎麼說，我是沒有不聽從的。我打算誓死遵從你的話呢。所以，你究竟是什麼主意。請你告訴我。」

「我嗎，怎麼辦呢？在你們府上，我是大概再不能住下去了！」

「大概不能罷，……不過，我所要問的，你一句都沒有回答！」

「你要問的是……？」

「此後你打算怎麼辦呀？」

「怎麼辦？不是毫無辦法麼？除了死心而外，還有什麼辦法呢？」

「死心？」娜答莎聽了這話，連嘴唇都青了。羅亭還詳詳細細地說了許多非死

心不可的理論。娜答莎說：

「你口頭不時的說犧牲犧牲，但是，你現在為什麼不肯說一句：『我愛你……』假使你願意，便和我同走！」的話呢？假使你肯這樣說，我是無論什麼地方都願意跟你走，不論什麼事都願意和你一起做的。口頭無論怎麼漂亮，一點也不實行，這對什麼都沒有好處的。」

她這樣說着，便憤然地走了。

事情便如此結束。羅亭也飄然而去了。屠格涅夫把這位青年的精神描出來之後，繼續指出他的前途；那是多年之後，我們看見羅亭還是到處漂流，一事無成。他曾經打算進行過許多事業；但是，都只是說着說着，從不去認真地做。後來終於飄萍一般地流浪到巴黎，死在巴黎。

就青年而論，戀愛是一塊試金石，屠格涅夫把握着這塊試金石，試探出青年們的靈魂的真相來了。他在描繪能言不能行的這種典型之後，又繼續描寫牠的發展。在「貴族之家」之中，主人翁不但是一位能說的人，也是一個能實行的人，不過，還沒有足夠的生命力，以致不能把人生的真意徹底地體味罷了。在「羅亭」裏，羅亭雖然只會空談，娜答莎却頗英勇，她不尚空談，要的是實踐。不過，她沒有獨立的戰鬥精神，終於因對方的懦弱而犧牲了。但是，這個女主人公的性格，在「前夜」裏得到了完全的發展。這部小說中的女主人公海倫，不滿意於疏懶瑣碎的生活，要尋求更廣大的天地，過更有意義的生活。在選中了堅決果斷的薩羅夫之後，她和他一同英勇地向人生的前途邁進。世界不斷進步着，新的生長着，舊的死亡着；在這新舊交替當中，不同方向的力衝突着。這，充分地表現在第四部小說「父與子」之中。在其中，我們看見兩代思想的鬥爭，新

型的人物巴扎諾夫，他不相信舊的一切傳統。他要社會變成一個新的社會。他有信仰，有勇氣，不屈服於任何權威。這是十九世紀六十年代的俄國青年的典型。其後的兩部小說「煙」與「處女地」，雖仍繼續着描繪青年的發展，在「煙」裏卻帶有一些失望的情緒；在「處女地」裏也沒有把握當時社會的趨勢，沒有指示正確的道路。他的描繪是真實的，不過，十九世紀的作家對現實主義的把握，就止於此，他們刻劃了當代社會的肖像，他們卻沒有指示一條科學的道路。

屠格涅夫除了這六部小說而外，還有許多著作。重要的如「獵人日記」，「春潮」，「初戀」以及其他的許多散文詩。但是，我們在這裏不能詳述了。

杜斯退益夫斯基，生於一八二二年，死於一八八一年，是一位飽嘗政治壓迫之苦的作家。他曾經被判過死刑，不過臨刑之時又得特赦，代以放逐。放逐地點為西北利亞。後來雖得回到聖彼得堡，卻是以終身在聖彼得堡當兵為條件回來的。他曾經受過嚴酷的鞭打，以至成了癩痢之一步。他一生所寫的主人公，都是被侮辱與損害的人們，這和他自己的生活，是大有關係的罷。他寫作非常快，因此，由藝術觀點去看，不免有着可攻擊的地方。但因為他的人物之真實，內容之豐富，這些文字上的缺點也給遮掩過去了。他的重要



作品有「被侮辱與被損害的」，「罪與罰」，「窮人」，「加拉馬淑夫兄弟」，「白癡」，「少年」，「死屍的回憶」等。其中以「罪與罰」和「被侮辱與被損害的」兩個長篇，尤爲傑出之作。

「罪與罰」，寫的是一位名叫拉斯珂爾尼珂夫的青年學生。他深深地愛着他的母親和妹妹——他們都是在貧困之中過活的——一方面，他也想完成他的學業，所以常常想得到一點錢。他住家的附近有一個放債收利的老婦人，當拉斯珂爾尼珂夫的一家被貧苦所擾的時候，她成爲這位青年學生的對象了。他的妹妹，這時覺得家庭經濟毫無出路，已準備爲家庭而犧牲，嫁給一位擁有大量金錢而人格卑污的老頭子，拉斯珂爾尼珂夫是竭力反對這門婚姻的。同時，他碰到另一個貧困的家庭，一個小公務員的家庭，生活在那不堪想像的困難當中。對這個家庭，拉斯珂爾尼珂夫發生了興趣。這一切環境的刺激，促使他決定殺掉那個重利盤剝的老婦。而且，他因此還可以獲得一筆金錢，這犯罪是不妨一試的。果然，他殺了她了而且殺了她的妹妹。但是，把她們殺了之後，這暗殺及這位老婦人的血跡使他吃驚了，他茫然久之，什麼財物也沒有拿，跑回來了。此後，便一直爲對這次舉動的悔恨所苦。他覺得羞恥，覺得犯了不可赦的罪，感情給這種悔恨壓抑着，不得解脫。最後，他終於把一切真象告訴了那另一個貧困家庭中的那位女郎，——她爲

貧困而出賣她的肉體。然而卻保留着她的靈魂。她聽了之後，力勸拉斯珂爾尼科夫去自首。他爲了求得精神上的解放，果然去自首了。於是，被判放逐於西北西亞。那位女郎——她的名字叫莎尼亞——也跟着他到西北利亞去。這樣，他終於由罪惡之淵的深處被救了。

在這部小說裏，作者把拉斯珂爾尼科夫殺人的動機，歸因於社會的原因。這種唯物主義的認識以及作者對拉斯珂爾尼科夫的心理變化之描寫，成爲本書的最大特點，成爲本書被許多文學批評家所激賞的原因。不過，像拉斯珂爾尼科夫這樣的人物，是否會實行如此的暗殺，卻頗成問題。所以有人以爲這個主人公，實在是杜斯退益夫斯基的浪漫式的創造。作爲自然主義的作家，這是一個缺點。不過，在我看來，十九世紀的自然主義作家，本就如此。他們有時會走到浪漫主義的道路上去的。如就這部小說而論，像莎尼亞那樣活生生的人物的描寫，實在是不朽的呢。

「被侮辱與被損害的」，是借華爾科夫斯基親王的兒子亞歷沃沙和一個以前是他父親的管家而最後被親王損壞了的誠實老人尼古來塞爾該伊奇的女兒納特莎的戀愛故事，寫出俄國當年社會中，那些貴族階級的荒淫與無恥及生活於彼得堡的陰暗的地下的人們

的苦痛。故事的開始，是司密斯老人之出現及其死亡。最後，是那老人的甥女涅麗的死亡。故事似乎以亞歷沃沙與納特莎的戀愛為主，而重心實在是放在涅麗的母親的命運的描寫上。她被華爾科夫斯基親王誘拐之後，財產被奪盡了，不久也被遺棄了，最後，終於被狡詐的貴族流氓損害而悲慘地結束一生。其中表現着俄國那封建社會中的理想與現實的矛盾。作者的人道主義的精神，洋溢於字裏行間。作者本人就是被損害的，被侮辱的；所以，他特別能體會同命運的人的苦況，也特別看得清楚損害他人的，侮辱他人的人們的無恥。他藉華爾科夫斯基這個人，表現出俄國當年貴族階級的可恨與無恥。作者在描寫他們的罪惡的時候，竟不惜出以第一人稱的口吻來痛罵。同時，他對於被侮辱與損害者的同情，也往往使人看出作者是他所同情的人的命運與自己的命運打成一片了。

全書從頭至尾，充滿一種陰暗憂鬱的氣氛，這種陰暗憂鬱，其實是俄國十九世紀各作家作品的共同特點，不過在「被侮辱與被損害的」一書裏，特別來得濃厚罷了。

杜思退益夫斯基不但在「被侮辱與被損害的」這本小說中，描繪這些被侮辱與損害的人，他的作品，差不多全是這一類人。別人寫英雄，寫貴族，寫將軍，而他寫的卻是乞丐，小偷，犯人，酒徒。他有許多主題，是寫身體被侮辱，被出賣而靈魂卻永不屈

服，永不出賣的人們，在行為上，他們做着犯罪的事，在內心裏，卻保有崇高的精神。但是，他這種主題，實在是受他的社會觀所限制。他雖然已經看到社會的罪惡，由於社會的不平等；但是，他卻不肯去整個推翻這種不平等所產生的道德標準。他勉強把不得已而犯罪的人的靈魂，寫得和他的犯罪行為相反，去強就傳統的道德。俄國文學在今天已經走出這一個圈子了，不過，這卻是一次驚天動地的革命所完成的。

最後我們應該談托爾斯泰了。托氏生於一八二八年，死於一九一〇年。他和屠格涅夫一樣，生於貴族之家。但三歲便沒有了母親，九歲沒有了父親。自小即由伯母養育，十五歲時進大學。離開大學後曾在高加索從軍，後來便拋棄一切從事寫作。作品重要的有「幼年時代」，「少年時代」，「南克留獨夫侯爵的追憶」，「哥薩克」，「塞巴斯托波爾」，「克埒采朔拿大」，「戰爭與和平」，「安娜·卡列尼娜」，「復活」等。其中尤以後面幾部為重要。「戰爭與和平」和「安娜·卡列尼娜」可以說是他的代表作品。

「安娜·卡列尼娜」，寫安娜和一位比她大了二十歲的人結了婚，在婚姻生活上鑄了大錯，以致終生過着苦悶憂鬱的生活。後來愛上了一位青年（渥倫斯奇），但她終於未能勇敢地痛飲這一杯戀愛之酒。感情深陷泥淖而不能自拔時，她使用嗎啡來麻醉自

己。最後，這種難於容忍的苦惱，迫使她投身於火車輪下，毀滅了她自己。就藝術觀點說，這確實是一部成熟的完美的藝術品，雖說作者有時加以一些說教似的描寫（如最後一篇），但到底是小疵。

安娜是位高傲無邪，美麗而富有思想的女人。八年來的不合理的結婚生活，壓碎了她在她內心中的一切東西，以致於全忘了自己也是一個需要生活需要愛的人。丈夫動輒侮辱她，她只忍受着，有時還勉強去愛他。實在不能愛他的時候，她便移愛他之心於兒女。然而，心底其實隱藏着活生生的力，不期而遇那位體魄健壯饒有風趣的公子涅倫斯奇的時候，這種生命力馬上爆發了。當他向她披瀝情懷時，她也被熱戀所炙，醉了。好像今天才驚醒似的，深深地感覺得人生尚有着光，然而，這一點光卻並未引她走上幸福，反引她走向死亡。她崇高的道德壁壘給衝破了，跳躍着的熱戀完全露出來了。從賽馬那一天起，她對於這位年青愛人的關切，即使在丈夫面前也露出來了。這，終於使她和丈夫的關係，走到決裂的一步，她把內心的一切秘密都說出了。然而又無勇氣突破現狀，所以終於以悲劇結束了一生。

戰爭與和平，以拿破崙攻掠俄國及其退出的史實為骨幹，描寫這次俄國對西歐的抗

爭，真可稱之爲一部偉大的史詩。其中人物極多，但每個人物都寫得很生動。從最高級的王公、大臣、將軍之類起，一直到士兵止，無不齊備。以至於斯摩倫斯克的遭難，莫斯科的被焚，在混亂中的工人先鋒如何被捕殺的情形，甚至拿破崙退卻時，其一小部分軍隊經過一小城市的詳情，他都寫到。這樣一個龐大複雜而變化繁多的場景，他都一一地安排在一個系統之中，和一些羅曼司交織着。所寫的人物無一不是活生生的，所描寫的景物，無一不逼肖。尤其對於那位蓋世英雄拿破崙的描寫，使讀者讀起來，不禁生出一種快感。在他的筆下，這位英雄竟那麼渺小，那麼可笑，其面容幾乎成爲滑稽的了。

晚年寫的「復活」，主人公叫尼希道留夫。早年的一個暑假中，寄寓於鄉間的叔父家裏。在那兒愛上了一個女郎。暑假期滿，他匆匆回去。數年之後，他因從軍路過叔父家裏。這時，她已經是一個妙齡女郎了。這位輕薄的青年不計一切污了她的身體，但又「始亂終棄」，一離開她，馬上也就忘了她了。而這位可憐的女郎，竟因此懷孕；一生名譽完全被他破壞，也就由此自暴自棄，最後墮落而爲賣笑的人了。十年之後，她竟以謀殺狎客的罪名被捕。碰巧，尼希道留夫充當法庭的陪審官。他看見當年天真無邪的她，竟墮落到這樣的地步，撫今追昔，不免想起往昔的輕狂，便是使這位女郎墮落至此的原

因。於是，愧悔交作，便決心解救她，藉以補償以往的過失。並且打算在她獲釋出獄之後，和她結婚。他親自到獄中去探望她。但她想起他從前的無情，將他痛罵一頓。後來審判結束，她被判決有罪，發配西北利亞。他想貫徹他和她結婚以贖前愆的決心，便跟着她一同到西北利亞去，到了西北利亞之後，他的確誠心地悔悟了往昔的生活。更由於和囚人們的多次接觸，打破了他把囚人們視爲大惡不赦的貴族觀念，開始了解犯罪的社會性的原因，開始認識這些也是大可同情的人。她呢，最初還痛恨他，時間一久，漸漸了解他的真誠，也就慢慢地對他發生了好感，忘了從前的憤怒，重新發生了體貼的心。不過，她知道他是社會上有名譽有地位的人，不願以自己墮落之身去使他終身埋沒。所以，雖也對他再發生了好感，卻仍堅決地謝絕他結婚的懇求，自己和一個囚人結婚了。尼希道留夫的人格，也是在不斷地發展中，他漸漸變得很能了解一切了。他知道她的真心，不但不恨她，不妬忌她的婚姻，反而誠心地慶祝她的新婚。而自己此後也決心去做有益社會的事業去。——他在生活裏看出社會的病態乃一切罪惡的來源，他知道因爲社會組織不良而罹罪的人很多。要糾正社會，要根除罪惡，決不是枝枝節節的工作所能爲力，必須全般地解決才行。最後，他翻開聖經，由其中尋求解決的道路。

這部作品，對於主人翁與女主人翁的心理成長的描寫，是很好的。如何通過主人翁的眼睛把當年社會的黑暗面詳細地陳列出來，尤為本書的特點。不過，托爾斯泰的說教，往往使現在的讀者覺得無聊。然而，這又正是托爾斯泰之所以為托爾斯泰的地方。看出面前的社會，是一個病態的社會；然而，卻看不出正確的出路來，無可如何之際，不求救於宗教，便訴之於空想，這是自然主義作家對於現實把握的極限。他們所能達到的，就是這一步。就托爾斯泰而論，他是求救於宗教，尤以他晚年的作品為然。照托爾斯泰的看法，藝術（文學是其一部門）者，不過是把作者的經驗，的感情，傳之於他人的工具而已。所以，不論何種經驗，何種感情，無一不可以成為藝術作品的內容。但是，藝術作品的良否，卻以什麼為標準呢？托爾斯泰以為，人類的最善最美的感情，不外是由宗教意識所產生的感情。因此，把這種感情化而為藝術品，這種藝術品便是最高尚最有價值的藝術品。於是，我們看見他在他的作品中散佈着他的這種高尚的感情。宣傳着他的不抵抗主義。在我們雖覺得無聊，但也不必用現在的標準，去衡量過去的歷史人物罷。平心而論，托爾斯泰有着好處，也有着壞處。伊里基全集中有一段「托爾斯泰論」，很公允地批評這位偉大的俄國作家。他說，在托爾斯泰的藝術裏，有着「很好的



批評的要素，這種要素使我們容易得到啓發進步的各社會層的寶貴材料。」他說，在托爾斯泰的作品裏，包含着「對資本家底企業的無情非難，對政府的強制，法律的可笑以及國家統治等的攻擊；並且，徹底暴露了：財富底增多，文明底享受和工人大衆的貧困痛苦之間的矛盾。」不過，他也指出托爾斯泰的世界觀的毒素，他那「勿以暴力抗罪惡」的教義，他那「道德的自我完成」的說教，否定了革命，否定了鬪爭，深深地給讀者以錯誤的指導。

### 第二節 世紀末思想與世紀末文學

所謂「世紀末」，指的是十九世紀末。十九世紀末，正是歐洲各帝國主義的國家都苦悶於經濟的，政治的，社會的各種矛盾的時候。資本主義發生以來幾百年間，社會財富大量增加，全世界給各色各樣的商品裝點得富麗堂皇。表面看去，十分美麗。然而骨子裏，實在有着許多傷心慘目的事，許多驚風險浪。前者例如在這種制度下的工人生活，後者例如不斷襲來的不景氣。這一切，當資本主義向上發展的階段，或者存在着而不十分顯著，或者沒有產生，但在資本主義走下坡路的時候，便全呈現出來了。人們對

於科學，本來是很信仰的。都以為科學萬能，因為整個歐洲的繁華世界，都是科學賜給人們的。不過，現在覺得了，科學帶來機器，機器帶來大量的商品，大量的商品帶來的原來還有不景氣，有失業，有罷工，有社會運動，有革命。整個世界給這些東西弄得破碎不堪。毛病百出。於是，人們對科學發生了很大的反感。以為科學不足以解決人生問題。乃轉而求救於玄學。然而，玄學的極端其實是神學，此路之不通，歷史早已證明。所以當時的人們，實在處於彷徨徘徊無可如何的境地。一般地覺得這個時代是黑暗的，絕望的。便發出悲嘆之聲，表現出悲觀的情感。要刺激，要陶醉，要一生生活於朦朧裏。這種思想，這種感情，我們名之為世紀末的思想，世紀末的感情。這種思想與感情反映在文學中來了，這種文學我們名之為「世紀末的文學」。

然而，十九世紀末，社會上層的資產階級分子及其大大小小的食客們，覺得既得利益受到威脅，自身階級的地位動搖，因而處於苦悶當中的時候，卻另外有一個新的階級生長着。他們在千斤重壓之下抬起頭來，實生活使他們的思想家把握了科學的方法。藉這種科學的方法，他們看出自己的光明的遠景。因而他們需要自己的文學。而他們的文學卻正與世紀末的文學相反，成為當時的一股暗流。結果是二十世紀以來的新文學。

這，我們留待本書最後一章去說。現在仍回到其特點特別突出的世紀末文學來。

自然主義以科學的方法，把醜惡的世界的真面目揭露出來了，也只是揭出來了而已。牠不能再向前走一步，因為那是很危險的兩個大字：「革命」！這時，自然主義要回頭了，這一回頭便向空想主義走去。這種向前走去到了危險地帶就回頭的情形，我們可以拿文藝理論家泰納的文藝理論來說明。

泰納是法國的文學理論大師。死於世紀末（一八九三年）。他的文學理論，可說是一種社會學的文學理論。在資產階級層裏最進步的理論。他的理論一直支配着十九世紀後半的文學界。全部理論都寫在他的「藝術的哲學」和「英國文學史」二部著作裏。社會學的美學的完全體系，可以說是在他的手裏完成的。

在他的「英國文學史」序言中，他指出，一件藝術品的生產，受着三種因素的影響，那便是：種族，環境與時機。他以爲先天的種族是文藝所受的最基本的影響。同一種族的作家的作品，總保留着同一的通共性。其次，他以爲環境也十分重要，這所謂環境，包括着政治上的，社會上的諸現象，最後還有氣候。尤其是氣候的影響是顯而易見的，例如日耳曼諸種族與希臘和拉丁諸種族間的深深的差別，便是受着他們所處的地方氣候

的影響。最後的所謂時機，作者說得十分模糊，意思似乎指天才靈感之類。我們在此也不必去詳細研究牠。

他的這種理論，比較起觀念論者「文學是觀念的表現」的空話來，當然進步得多了，他驅走了形而上學對文藝的支配。不過，他這種理論，雖則有着科學的外貌，實則還是虛空的。爲什麼呢？我們先說種族罷。泰納以爲文學中印着種族的痕跡，其實，人類學老早指明，沒有一個種族是純粹的。例如法國人罷，起碼包含着四個種族的血統，那是賽爾特人，羅馬人，日耳曼人和巴斯克人。其餘的各種族也大抵類此。生活的態度，生產和飲食的方法，把先天的性格老早消滅了。那裏還有什麼通共的種族性格留在文藝作品裏面呢？即使說種族的特殊性的確保留下來，牠的影響也是次要的。其次的環境如氣候這東西，在人類原始的階段，當生產力很低下的時候，也許會給人類生活以很大的影響，現在可不同了，把牠視爲文藝的重要影響力，那是過高地看牠了。至於所謂時機，泰納的意思大概指的是「妙手偶得之」的「妙手」，或者指作家對於別的作品模擬，這些都屬於空虛的，難以捉摸的抽象物，把牠作爲文藝的重要的影響力，那是完全無稽了。

泰納以爲，一件藝術作品的生產，是靠社會環境，這是對的，然而，這社會環境是由那裏來的呢，泰納說不清楚。須知社會環境是由經濟生產的情形裏產生出來，經濟條件就這樣間接地決定了藝術作品。泰納已經走到了唯物史觀的門限邊了，然而，他停步了，甚至回頭了。

回頭走，到什麼地方去呢？不消說，仍然去找觀念論，這便是自然主義文學的絕路處忽然現出世紀末的文學的道理。

藝術的觀念論的祖國，可說是德國。早在十九世紀前半葉便逐步地和科學的藝術論爭天下。這種觀念的藝術論，顯然是受了哲學家謝林和黑格爾的影響。他們都把觀念認爲在人生領域裏佔着極端重要的地位。二人中尤其是黑格爾給與人們的影響很大。在藝術理論方面，他也可以說是觀念論的代表者。他所著的美學一書，曾長久地成爲一些藝術家們的聖經。他這本書，包含着美和一般藝術的完全而深切的分析。他說：「美就是觀念」，所以，「美，可以定義爲觀念的感覺的表顯」，這便是他的美學學說的基礎。因此，他以爲，「藝術的使命，是在可以感覺的形態之下，表現出生活的，尤其是精神的自由發展。一言以蔽之，是使外部和其觀念相似。」

其實，觀念也是從生活中分出來的。黑格爾把牠孤立化，神聖化，便使我們無從捉摸了。觀念論者的抽象的推理，其前途往往只有武斷，實在很難得說服我們。然而，從康德到叔本華，越走越遠。到叔本華手裏，這觀念竟和人生毫無關係了。甚至在人類沒有出世之前便已存在了。關於這，他在「作爲意志和表象的世界」一書中，還舉過許多例子呢。

這種觀念論，本來老早好死亡了；然而，當世紀末出現了一些悲觀頹喪的人們之後，牠竟在死亡之前來一次迴光返照，成爲世紀末文學思潮的主流，充分地表現在王爾德的理論及其作品中。

王爾德說：

第一，藝術應該從人生游離，應該從人生超脫，一爲人生所束縛，即不能得完全的藝術。現實的事故，都足爲藝術之累。一切藝術上的壞處，都從實感產生。自然就是明白，明白的就不是藝術。

第二，藝術除卻他自身之外，什麼都不表現。藝術有獨立的生命。只有在藝術自身的途上，才有藝術的開展。這就是說，藝術的目的就是藝術，美的目的便是美。——藝

術家是爲藝術而藝術。

第三，藝術不是人生的鏡子，人生才是藝術的鏡子。也就是說，人生是藝術的模倣。有了莎士比亞的哈夢雷台中的厭世主義，現世這才有這種厭世的傾向。先有文學家筆下的倫敦的霧，這霧才在人生裏實際存在。

這樣，王爾德把觀念論充分地利用了，結果把藝術弄成至高無上的東西，遠遠地離開了這「醜陋的」實際的人生了。

一方面是頹廢思想，一方面是觀念的藝術論，再加上自然主義作家所遺留下來的文章詞藻，這便是形式世紀末文學的基本要素。至於牠在英國而成爲唯美主義，在歐陸而名爲頹廢主義，或象徵主義之類，只不過是大同小異的東西。我們不必去詳細區分牠們。下面，我們選出幾位比較突出的作家，作一個簡單的介紹。至於詳細的研究，不是我們這本書的任務了。

世紀末文藝的作家很多，在這裏，我想只提出幾個來加以簡略的介紹。我們在前面提到英國的王爾德，這裏便從王爾德說起。

下爾德是愛爾蘭人。生於一八五六年。他的母親是一位作家，對他有着相當大的影響。一八七八年畢業於牛津大學，不數年便有詩集出版。當即被譽為唯美主義的作家。他的作品，充滿了抽象的描寫。他使用許多誇張的隱喻，奇怪的古代文學和古代俚語的音律。他的作品中最有名的，有長篇小說：「杜蓮格萊的畫像」，戲曲「莎樂美」，「巴賓亞公爵夫人」，「溫德米爾夫人的扇子」，「理想的丈夫」等。其中尤其「杜蓮格萊的畫像」，是他的代表作品，也是充分地代表世紀末的文藝的作品。這篇小說的故事如下：

杜蓮格萊，是一位年輕貌美的男子。畫家哈華特為他的美貌所感，要替他畫張肖像，把他的美貌永垂不朽。畫家的友人亨利爵士，在畫室裏認識了杜蓮格萊之後，便搬出自己的一套快樂主義的理論，力勸這位純潔無疵的少年，趁年青之時努力尋樂。肖像畫成，連杜蓮格萊也驚奇於自己的美貌。顧影自憐，擔心青春難久，便深深地信從了亨利的理論，決心付諸實踐。他對神祈禱，希望將實在的自己和畫中的自己掉換。此後的他，便不顧一切，享盡了人生的快樂，極端地滿足了自己的官能的慾望。甚至殺害了畫家哈華特，和毫不介意地做了許多殘忍暴戾的事。如此地過了十八年。他的祈禱果然有效，年光雖去，他的青春紅顏仍不損分毫。快近四



十歲了，卻還和二十歲時一般美麗。但是，他對於官能的享樂也漸漸感到厭惡，回想到一切過去，覺得非常的不安與苦惱。有一晚，因為偶然的動念，他將祕藏着的畫像取出來看。出於他的意料之外，從前美麗的畫像，這時已經完全變了樣了。頭髮已經成了灰色，顏面和兩頰，也早添上了許多皺紋，甚至口唇邊還滲出許多鮮血，成了一幀萬分可怕的畫像。於是，杜蓮格萊才在畫像上看到今日的實在的我。他對於這個污穢醜陋的我，不忍久視，突然用小刀向肖像的胸部一刺。人們聽到了叫喊的聲音，趕來觀看，只見杜蓮格萊已經自殺而死，美麗的他，此時已經變成一位醜穢殘忍的老人。然而，放在他的屍首旁的那張畫像，卻還是十八年前的他，年輕美貌，未減絲毫。

我們只消看這篇小說的故事，便知道完全和十九世紀後半幾十年之間的自然主義的作品，大異其趣。其浪漫性非常濃厚。無論就題材方面或就描寫方面看，都是病態的東西。都是對自然主義的反抗。牠讚美抽象的美，讚美由這種抽象的美所產生的快樂感。這種從現實游離了的美與快樂感，正是王爾德以為是藝術的靈魂的東西。

這篇作品中所表現的快樂主義，正是十九世紀末的病態心理的反應。無論王爾德

如何地高唱超出現實，他還不了解他那高超的藝術還是生長在他當年的社會的土壤之中呢。主人公的享樂，奇特而又神妙。這，尤其是在第十章結尾時杜運格萊聚精會神看下去的那本書中所述的情形爲最典型。這本書在干爾德的小說裏並未說明，原來是優絲曼的「逆行」。

優絲曼也可說是世紀末文學家之代表，這部「逆行」所述主人公讓迭才撒特的享樂，非常奇特。其中之一是他的「口頭音樂」。他將各色酒瓶排成一列，酒瓶下各置小杯。板上安置一個機關，可使各酒瓶同時開關。一按機關，酒便一滴一滴地落入杯中。他在酒瓶上記有「橫笛」，「角笛」等字樣。酒傾出後，他此處飲一口，彼處飲一口。因此感覺到「胸中的交響樂」。這種音樂在他喉嚨感覺着的時候，正像他用耳朵聽着平常的音樂一樣。各種酒味與各種樂器的聲音適應。例如一種居拉蘇酒味，有似豎琴的聲音；處美爾酒，有似木笛；薄荷酒和茴香酒，有似橫笛；櫻子酒同類手喇叭；杜松子酒和威士忌酒，與啣子號筒和一種喇叭叫「特龍朋」的一樣，白蘭地則如大喇叭；希窩酒又似銅鼓鏡鉞。他把酒味的酸、澀、香、辣等比於樂聲的嘹亮低微等，他由這種比較進而發明口中音樂的四部合奏曲。那便是以白蘭地酒代四絃提琴，糖酒代中音部管絃器；健胃酒代

四絃低音大提琴；苦味酒代大胡弓。他作了種種試驗以後，果然在舌上奏出寂靜的音樂，無聲的葬歌；在口中聽到薄荷酒的獨奏，健胃酒和糖酒的合奏等。

這種享樂，無以名之，只好說牠是世紀末的享樂了。

法國以「頹廢派」出名的作家，除了前面已經提到的優絲曼而外，令人不能不想起波多萊耳。雖然他在七十年代便早死了。作品卻是世紀末性的。這位頹廢詩人生於巴黎，但他那耽溺放蕩，使他不見容於家庭。青年時便逃到印度去。後來回到巴黎，也仍度的是放蕩生活，一直到把父親留下的產業都花光的時候，也還是不肯改變。他曾經有系統地翻譯美國作家亞倫波的作品，很替法國讀者介紹了一點西半球方面的浪漫主義。他的「惡之華」一書，包含着八十來首詩，正像這書名所暗示的那樣，多屬於一些病態的作品。他的感覺和普通道德的感覺離開得太遠，一般社會以為他故意以病態的、不健全的感情來貢獻於社會，所以出版的當時，受到社會非常猛烈的非難，甚至受到紊亂公安的控告。

在「惡之華」這詩集裏，充分地表現了一種現代的悲哀。作者將悲哀當作誇耀，他酷愛着悲哀，常常讚嘆悲哀的詩趣。而且自號為「悲哀的鍊金道士」。比利時詩人范哈

倫說這位頹廢詩人，「他是巴黎叫喊地獄的詩人，他是陳訴胸奧間的悲哀而反叛人世的放浪者。所以他大聲地歌唱。他的心境，像夜間一般地暗淡，雖則污穢醜惡，卻有一種美感，正像濁江底裏的隻眼，放出哀憐悔恨的悽光來一樣。」他的生涯，正和他的詩一樣地是頹廢的。他爲了要一時的遺忘他生活的痛苦，不惜服用鴉片。但他又由鴉片裏創造出一種幻覺，便從現實的生活逃到這種幻覺裏去而自得其樂。鴉片抽得太多；所以在他的晚年，漸漸變成半狂的人。他在詩裏深刻地描出近代文明所釀出的悲哀，正是這種生活的必然結果。

他除「惡之華」外，還有一些零碎的作品。其中的許多散文詩，也一樣地可以稱之爲他的代表作。因爲他的人生觀，他的藝術觀都一一在其中體現着。在這裏，我想把他的散文詩「沉醉罷」翻譯出來，用以窺見其一般作風。

### 沉醉罷。

永遠沉醉着罷。別的什麼都不必管：這是唯一的問題。對於重重地壓在你兩肩上並把你壓倒在地的「時間」的可怕重擔，如果你不甘心忍受，那麼，便不斷地沉

醉罷。

用什麼沉醉嗎？用酒，用詩，或者用女人的貞潔，那一聽尊便。但是，總得沉醉着啊。

萬一什麼時候，在皇宮的樓梯間，或者，在一條溝渠旁邊的草地上，或者，在你自己的房中那怕人的幽靜處，你竟然醒過來了，沉醉竟一半或全然由你身上逃走了，那麼，追問風，或者問浪，或者問星，或者問鳥，或者問鐘，追問一切飛行的，或嘆息的，或搖擺的，或唱歌的，或說話的，問問：這是什麼時候了；這一來，那風，浪，星，鳥，鐘，一定會告訴你：——「這正是務須沉醉的時候！沉醉罷，如果你不甘心替『時間』當殉死的奴隸；不斷地沉醉罷！用酒，用詩，用女人的貞潔，一聽尊便。」

他叫人逃避現實，其結果所屆，是對於生的憎厭和死的憧憬。他有着一種強烈的死的欲望，處處看見死，時時想到死，而且這種死的欲望，不只是一種個人一時情感的流露，實在是精神上一種堅固的觀念。所以沙多萊爾的作品，的確充滿了世紀末的氣味。這種逃生向死的情緒，在俄國也一樣地反映在文學中了，這裏，我們且舉梭洛古勃爲例。梭洛古勃生於一八六三年，死於一九二八年。可以說是一個死的謳歌者。在這位類

廢的作家看來，平凡而醜惡的人生是可憎的，死是唯一的慰藉。他是詩人，是劇作家，是小說家，作品詩的方面有八本詩集，小說有「惡夢」、「小鬼」等，劇本有「死的勝利」、「自己禮拜」等。人生在他的筆下，是可怕的，是悲痛淒慘的，他在一篇作品裏，對於人的生死是這樣理解的：

這個作品的故事說：名叫薩拉寧的一位男子，身材是很矮小的。而他的妻子卻長得很高。他想他的妻和他一樣地高，便叫她服一種魔法的藥，這藥會使身體慢慢地縮短的。可是，當服藥的時候，不料杯子弄錯，他自己倒把有藥的那一杯喝了去。因此，他便一天天地縮短起來。最後，帽子跌下在肩膀上，袴子卻直升到耳朵邊。於是，他的妻子便把他賣給司托理格爾公司的陳列所去。這公司替他穿上一件非常大的大禮服，把他放在陳列所裏。他一面把大禮服的邊飄動着，一面在窗櫺中奔走。引動街中小孩們歡笑。而且，他的身體還不斷縮短下去。他的妻子呢，卻把由公司裏得到的賣價，拿去供給婢夫，買金鋼鑽，馬車，造房屋，極盡奢侈之能事。手指般大小的薩拉寧卻被當作小鳥一般地餵養着。這位奇怪的小人使公司大出名。店裏非常熱鬧，老闆們大量擴充工廠，成爲少有的大富豪。他們對於薩拉寧也就神一般地看待着。這時，在薩拉寧看來，

能夠避開妻子，自己，以及司托理格爾公司的唯一方法，便是更其縮短起來，短小到一定要用顯微鏡這才看得出，然後又化成微塵而飛到他界去。地球上的人都是平凡的俗物，司托理格爾，薩拉寧自己，以及他的妻，都是俗物，唯有死是美麗的，是高尙的，是拯救人生的東西。

這樣，人生在人們的眼裏，是非受咀罵不可的東西了，而死乃是可愛的東西。他在一首詩中如此地歌唱道：「真理大概遲早總會出現的罷，在地面上有着很多的虛僞，在死亡中卻沒有虛僞。」他不但咀罵生，甚至把生的源泉的太陽，也認爲是可怕的東西了。誰也不會把太陽認爲是黑暗的壞東西吧？然而，梭洛古勃這樣歌唱道：

「牠從天空奪去了一切的光線，而單想做一個無上的霸王。」

牠從我們的眼裏把華美的生的歡樂隱蔽着；

牠把自己的臉色在明亮的假面裏，磨着火炎的劍。」

這太陽並非射出光輝，而是盜竊光輝。而且，搶奪着人們的歡樂。一向被人認爲給一切以生命的太陽，在他看來：

「牠是爲要吞食下去而創造出來。」

牠冷然地絲毫不容情，

牠對於高貴的東西和爬蟲，

一樣地愛撫着，一樣地滅亡着。」

這樣，詩人所歌唱的，所描繪的，和實際的人生，離開得多麼遠呀！

這樣的作家，這樣的作品，在十九世紀末還多得很，所以，這才成爲文學史的一個獨特的場面。但我們沒有夠多的篇幅去敘述他們，最後讓我們把梅特林克的「青鳥」介紹一下，作爲這一節的結束罷。

梅特林克是比利時的一個劇作家，他的作品形式與內容雙方，都充分地表現出世紀末文學的特徵來。在形式上，他的特徵便是所謂「靜劇」。不以動作爲主，而以靜穆見長。竭力避免構造上的動作，專於表現沉潛在人心內面的思想與感情。在內容方面，他的特徵便是象徵主義。他對於生與死，都出以象徵的描寫。前期的作品如「羣盲」，「七公主」，「柏來亞司和米里桑特」，「室內」等，多是象徵死亡和黑暗。後期的作品如史劇「茂娜凡娜」，「甲賽兒」，及「青鳥」等，多是象徵着對光明與希望的讚美。「青鳥」，是他獲得諾貝爾獎金的作品。雖然主題似乎是積極的，而手法卻完全是



理想主義的，遠遠地離開現實主義。

這是一篇童話劇，六幕十二場。登場人物除主人翁兄妹二孩子而外，有他們的祖父母、父母、及光、時、夜、火、水、奢華、及幸福等約五十人光景。其情節如次：

第一幕是一個樵夫的家。正是聖誕節前夕，兄妹倆熟睡着。屋子暗了一會，他們從床上爬起，羨慕着對面一家人慶祝聖誕。這時，一個老婆子走進來，對他們說，她要隻青鳥去醫治她女兒的病，問他們有沒有。他們說沒有。老婆子本是位仙人，她給他們一頂小帽子，叫他們帶了這帽子去尋找青鳥。只要一按帽子上上的寶石，什麼精靈都可以看到。哥哥一試，果然看到光明，牛乳，麵包，狗，水，貓等的精靈。牠們陪着這兄妹倆，從窠子爬出去找青鳥。這時，屋子重暗，他們的父母出來照顧他們。見他們還是好好地睡着，便又出去了。第二幕第一場，是在仙女之宮的前面，貓到了這裏，便決心叛變，因為牠以爲「人類找到了青鳥，我們會變成永遠的奴隸」。因此，和狗衝突起來。一方面，仙女帶着兄妹倆和光明同走，最後她不走了，要光明替他倆做嚮導，說：「青鳥或者在回想之國，你倆去找就行了。取了青鳥之後，順便探看你們那死了的祖父母等。」第二場便是回想之國，他倆帶着鳥籠到祖父處。看見一隻黑鳥，妹妹叫道，

「原來在這裏呀！」那鳥兒便漸漸變成青色的了。但祖父說，帶到人間，牠又會變黑的。兄妹倆也管不了許多，捉了就走。出來一看，的確又是黑色的了。第三幕第一場，是夜之宮。貓正在向女神說着人類的壞話。兄妹倆和光明帶了麵包，糖，狗的精靈來了。妹妹用鑰匙打開「幽靈」，「病魔」等祕密。最後在花園裏看見許多青鳥。他們捉了要回去；但是，拿到光明的面前一看，全都死了。第二場是在一個森林中。貓正向樹神說人類的壞話。兄妹倆帶着狗進來了。樹木們都討厭樵夫的孩子，明明有着青鳥兒也不給他們，反把狗捆起來，還要用棍子打他們兄妹二人。後來光明隨後追來了，一按寶石，這才將一切精靈驅走，替他們解了圍。第四幕第一場在幕外，光明帶了他們正要到人類的「歡喜」和「幸福」聚會的宮中去。第二場便是幸福的宮殿。內容華貴，但並非真的幸福，「有錢人的奢侈」，「地主的奢侈」，「虛空的奢侈」等都對他們誘惑。哥哥一按寶石，舞台立刻變為清淨的宮殿。「歡喜」的精靈，成羣地出來。接着是「小孩子的幸福」，「家庭的幸福」，「健康的幸福」，最後是「母性愛」，先後地出來。第五幕第一場也是幕外。「光明」指示到墳場去的路。第二場便是墳場。哥哥一按寶石，墳場變為淨土。孩子們尋找墳墓卻看不見一個死人。第三場是未來之國，光明領着他們進

來。在這裏，他們得到了青鳥。第六幕第一場，是孩子們的家的牆外。他們一看青鳥，又變了色，目的終未達到。但是，出門以來，已經一年了。兄妹倆便在這裏和一切精靈分別。第二場又是樵夫的家裏。這時，卻充滿着快樂的空氣，兩個孩子還是好好地睡着。母親進來了，他們爲母親細述一年的經過。這時，隣家老嫗進來，向他們賀聖誕。她的樣子正和序幕中的那仙女一樣。她還說，她的女兒身體不好。母親這時對哥哥說，「她切望着青鳥，你把那隻青鳥給她去罷」。哥哥一看，原來自己養着的本就是一隻青鳥。便高興地交給隣嫗。她的女兒的病果然因此好了。幸福的空氣，充滿了室內，但鳥兒卻突然飛去。最後，哥哥向觀衆說：「諸位中誰遇見這鳥兒，請拿來還給我們；因爲牠是我們幸福所必需的。」於是幕下。

一讀之下，我們便覺得這個劇本充滿了象徵的意味。而且，究竟象徵着什麼，還很不容易了解。有些人特別加以研究之後，說這隻青鳥是象徵這，象徵那。但都說得惘惘迷離，好像猜謎一樣。近代人寫劇本，須讓研究牠的人東猜西猜還猜不透，像注古書般的注了許多，人們還弄不清。這便是梅特林克的象徵主義，便是世紀末文學家故求奧祕的作風。我真不了解爲什麼諾貝爾文學獎金竟給了他。

這種世紀末文學，可說是資產階級的文學的垂死的姿態。牠象徵着資本主義的垂死階段。這個階段中的文學已經完全失掉了牠的進步性。完全的現實主義的文學，須待另一個階級的文學家們來完成。資產階級的歷史任務便止於此。一入二十世紀，新的文學便陸續產生。那是我們在下一章要討論的。但是，在個別的國家裏，這種世紀末文學還一直保留下來，直到第一次大戰這才把牠驅出文壇。這裏，我們把吉爾波丁「論布爾喬亞藝術的沒落」一文中的開首幾句引在這裏，作為結束：

「布爾喬亞汜老早就喪失了它在歷史上的相對進步性的任務了。布爾喬亞汜的支配，已經和文學藝術的發展，難以兩立了。附庸在權力和財富下的販賣品的布爾喬亞文學，已經喪失了構成其力量的要素（沒有這要素，就沒有真正的藝術），這便是在正確的形象中來體現現實的內容之能力。

當資本主義正在摸索着它那發展的上昇線的時候，布爾喬亞文學——雖然有其意識之階層的限制，雖然常常希求和封建的農奴制的力量妥協——還能在某種程度下說出所描寫的現實之真實，而且不怕說出。」

然而，現在可不行了。

## 第五章 現代文學

——現實主義完成期的文學——

這裏所謂「現代文學」，並不是指現在存在着的一切文學，乃是專指現實主義的文學。是一種承繼着已往的文學遺產而又不同於已往的文學的文學，資本主義社會的文學殘渣，是不計算在內的。

這種現實主義的文學，是人生的正確而真實的反映。這須不懼怕真實的人來寫。在資本主義社會裏被這個社會的領導集團歡迎着的作家，是怕面對現實的；而勇於面對現實的，則往往無法生存，或被放逐，或被屠殺，或被緊緊地壓着動不得筆。所以，現實主義成爲文學的主流，乃從第一次大戰後新興的蘇聯這個國度裏開始。這種現實主義的文學是要表現一個真理，那是：資本主義社會是一個虛偽的，充滿了搾取現象的社會。牠以社會主義建設的積極現象與事實，來暴露搾取集團的真面目，來指示人類的前途。

牠不以死的，凝固的形式來表現人生，而在運動發展中表現人生。牠了解現實，牠以變革爲目的而反映現實。所以，能夠做現實主義的作家的，乃是那些從事於社會主義建設的人們，那些社會意識鬪爭的直接參加者。

蘇聯是世界上第一塊由榨取關係中解放出來的土地。蘇聯的作家們，爲了表現這一個求解放的鬪爭，而且，有着自由完成他們的目的，所以，在蘇聯：現實主義能夠大踏步向前發展，牠掃清了一切舊文學的殘渣，摧毀了一切阻礙。所以作家輩出，如高爾基，綏拉菲莫維支，法捷耶夫，潘菲洛夫，蕭洛霍夫，倍茲明斯基等，都成了世界範圍的作家。在蘇聯以外的國家裏，雖然舊文學的勢力還很大，還在竭力地壓迫着現實主義的發展；但是，由於舊文學早已走上公開表露虛偽面孔的一步，在使用腦的讀者中，已漸漸失去了信仰。現實主義的作品，便在這裏露出頭角來。牠們以不同的民族形式，表現同一的進步內容。牠們在壓迫中漸漸生長起來。雖然還不能成爲各該國文壇的主流，卻也慢慢地越來越壯大了。就整個歐洲而論，這是一股洪流，牠有一天會完全淹沒一切歪曲的文學的。所以，現實主義雖然還在創造過程中，卻是在突飛猛晉中。牠將連同社會之不斷走向民主而底於完成，成爲新社會的精神活動中的領導者。

這裏，由於材料的缺乏，我們暫時以敘述蘇聯的文學爲滿足。

十九世紀的自然主義，即使在優秀的典型作品裏，也不能從現實的表現中，得到革命的結論。即使要描繪革命和社會主義的建設，也只局限於空想的革命與建設。牠最多看到個別的事實，而不能把握全體。牠有時也觸到作爲社會生產的主人翁的下層工農，但卻往往把他們的真像歪曲了。現實主義便由對這些缺點的糾正開始。這充分地表現在蘇聯文學的發展史中。

文學的發達，不可避免地受着社會鬭爭的進行情形的影響，蘇聯的現實主義雖則在十九世紀早已萌芽，卻到十月革命成功以後，這才起領導作用。十九世紀九十年代之十年間，契訶夫便已用他的作品反映了貴族的經濟與文化的沒落，農村的荒廢，知識分子的破產以及小市民的愚劣等真實。已經是小資產階級層的現實主義作家了。但是，現實主義作家之成爲文壇的力量，實自一九〇四年至一九一三年之間以高爾基主持發行的「茲那尼」（智識）叢書爲中心而集中的一羣作家始。這裏有高爾基，綏拉菲莫維支以及一些民主主義知識分子的作家如威萊沙夫·基里可夫，斯基塔萊茲，西梅寥夫等。高爾

基的「母親」和「奧克洛夫鎮」最初也發表在這叢書裏。又如威萊沙夫描寫日俄戰爭痛罵沙皇的「在戰場上」以及西梅寥夫的「由萊斯托郎出來的男子」等，也都在此時發表。十月革命之後，這羣作家之中雖有一部分逃到資產者的陣營裏去；但是，「茲那尼」派到底也把真的現實問題提出來，擺在大家面前，而且叫出反抗的呼聲了。

一九一四年出版了一集勞動作家的作品，高爾基在這集子的序言中說：「這小冊子，會被人常做俄國勞動層創造自己的文學的最初的紀念品而常常記着的吧。」的確，這是現實主義在俄國的第一聲。然而，最初發表的勞動作家所寫的勞動詩，卻早在十九世紀九十年代之初。那便是玻璃廠的工人奈卻愛夫和紡織工人西克萊夫。後者有有名的歌謠集「鍛冶場」，前者寫了許多描繪在惡劣環境中做工的人們之苦，其中有一首的開端是：

「工廠裏窒悶得透不過氣……」

轟聲痛烈地刺破耳膜，

我疲憊得飄搖不定，

汗液閉阻了呼吸……



機管刺痛地燒炙着手掌，  
玻璃軟軟地像水銀一般。

歌唱罷？

胸頭疼痛得發不出聲音！」

這種由工人的實生活裏呼出的聲音，決不是自然主義者所能叫出的聲音。不過，奈卻愛夫也還只是哭泣呻吟而已。拿勞動層的世界觀來反對貴族文學的反動的象徵主義，來反對托爾斯泰的宗教色彩和對革命的否定，來反對契訶夫的絕望和懷疑，而創造積極的勞動者的文學的，必須從高爾基說起。——但我們也只能說到高爾基等二三人而已。

高爾基這名字，在中國的讀者也是十分熟悉的了。伊里奇一九一〇年在「社會政治評論家的備忘錄」一文裏，曾經說道：「高爾基，無條件地是最偉大的勞動層藝術的代表者。他爲勞動層做了許多工作，而且今後還能夠再做許多工作……高爾基是勞動層藝術事業中的權威者，——這沒有議論的餘地……在勞動層藝術事業中，高爾基是一個巨大的正號。」這位現實主義的偉大文學家，做過皮鞋店的小使，繪圖師的徒弟，當過輪

船上的堂官，苦力，搬運夫，麵包師，門房，計秤員。曾經被捕入獄，被放逐亡命於國外。一生經歷了幾乎一切可能的生活，學得了許多東西。沒有受過我們那些靠文憑吃飯的可敬的高等人認為不可缺少的「大學」教育，他把生活和勞動當做他的小學，也當做他的大學。他曾說過：「我從麵包師西繆諾夫那裏學得了比書籍更好更多的馬克思主義。」原來西繆諾夫便是榨取他的勞動力，要他每天作十四至十六小時工作的工頭。結果，他終於在他這「社會大學」中造成一個全世界所敬重的文豪。當然，也成了資產階級的報章的唾罵目標。但是，我們須知道，他的偉大正在於這些報章對他必須唾罵。有他自己所說的：「對於正直的作家和社會主義者，有產層的眷顧是累贅的。」

他的作品，重要的有「馬加爾·周達」，「拆爾卡士」，「胆怯的人」，「夜店」，「意大利的童話」，「沒落」，「在人間」，「我的大學」，「母親」，「鷹之歌」，「海燕之歌」，「福瑪·哥蒂耶夫」，「傲慢之人」，「奧克洛夫鎮」等。在這些作品中，他揭露了有產者層，知識分子及小市民的虛偽，動搖，他歌頌着工農大眾的誠樸，堅定。他正確地描繪了許多典型的人物。在「拆爾卡士」中有大胆，果敢，徹底的流氓無產者拆爾卡士，有胆怯，畏縮的青年農民格甫立羅。在「福瑪·哥蒂耶夫」裏，有代

表着資產者的意識的商人馬亞金。在「傲慢的人」裏有虛偽的知識分子的賽姆金。在其他許多作品中，有不少的勞動層的英雄們。他對於這些人物的描繪，真正地寫出了恩格斯所說的「典型的環境中的典型的性質」。真實地把一般體現在個體裏，這是現實主義作家之所以異於其他的作家，因之也所以優於其他作家的地方。

在主題上，高爾基刻劃了各階層的事與人，在形式上，他也充分地提示了用文學的語言作形象的描繪的例子。他用種種手段，努力加強文章的表現性，例如在「拆爾卡士」裏，他寫探海燈照射的光景時，他這樣告訴我們：

「遠在那船前的地平線上，從這黑色的海水中，升起了一道很大的藍色火劍，它升起來，劈開了這夜的黑暗，刀口從天空中黑雲裏馳過，隨又向下，把海面上造成一道寬大的藍色條紋。」

如果高爾基說：「探海燈照透了夜的黑暗」，那該是多麼呆板的描寫，多麼難於使讀者的腦中起一種具體的形象呢？這把「劈開了海的火劍」，在格甫立羅的和我們的腦裏，印下了多麼明顯的印象呀？

所以，高爾基無論在內容與形式雙方，都提示了現實主義的創作方法的好例。他對

於他的主人公性格的變化，如何由動的觀點去把握，如何把牠的發展聯繫着其環境中別的現象的發展去了解，尤其可以在「母親」一作中明白地看出。

在「母親」裏，高爾基寫一個由工人小市民轉變為工人革命家的伯惠爾的轉變過程，用以概括勞動層社會意識的覺醒過程。伯惠爾參加了團體組織，加入社會民主黨，開始做宣傳工作，散傳單，指導工廠工人的鬪爭，組織五一示威運動。最後因為參加這些示威游行，他被捕了，被送到法院去，但是，他卻英勇地在法庭上攻擊專制的資本主義。作者寫伯惠爾的生活時，卻處處着眼於他的母親尼洛芙娜。他以烘雲托月的方法，托出這位英勇的母親來。她本是一個順柔的女子，是一向盲目地信仰着宗教的弱婦，卻漸漸意識地成為鬪爭着的工人們的援助者，要在革命事業中去尋求人生的真義。作者很留心地寫她的甦生和成長的過程。她從來的生活，使她成了一個百般忍受的人，「人生的一切，對於她，覺得都是難以避免的。她養成了毫不思索地服從的習慣。」但自伯惠爾參與運動之後，她的生活發生了完全的轉變。她接觸了新的人，觀念也因而改變。最初，兒子及其同志們的工作，使她恐怖，她是「在恐怖中生活過來的，——全靈魂都是被恐怖培養起來」的。但是，他們的話一點一點地「喚醒了早已睡眠在她心內的模糊的思

惟，盪起了消失了的不滿底感情和遙遠的青春的感情。」對於壓迫者，她從前只知忍從；現在開始嫌惡了。憲兵去搜查的時候，「她已經不像第一次搜查那樣恐怖，她對這腳上佩着馬刺的灰色的夜客，更強烈地感到了嫌惡。嫌惡戰勝了擔心」。同時，她也搖動了信仰的心，牧師們也都在庇護壓迫者，她從此不能再祈禱了，因為「心是空虛的」。後來，她便漸漸直接做起革命工作來了。她傳遞印刷品，拿着革命的書籍到各地去分佈。由實際工作中，她體驗到革命的意義，直到被捕時為止，她一直在農民中談着，宣傳着。她從前的自卑心理完全不在了，經過實際工作之後，「她不知什麼時候，自己打下了這新生活所必需的沉靜意識的根基。以前，她決不覺得自己對什麼人是必要的，可是，現在，她明白地知道自己對於許多人們是必要的，這是新奇的，愉快的，可誇耀的事。」這便是當年的勞動層的轉變過程，作者把牠真實地反映出來了。

知識分子出身的里白丁斯基，是寫蘇聯內戰的第一部作品「一週間」的作者。生於一八九八年，一九二〇年參加共產黨，當過紅軍的政治指導員。一九二〇年至一九二一年之間，在西北利亞和烏拉魯地方曾熱烈地和勞動層的社會敵人戰鬪過。他將這些鬪爭經驗寫入「一週間」。這本小說，是在蘇聯文學中開了一個新境界的作品。這本小說寫

的是共產黨團爲着在物質的極端困難的條件下組織春季播種的運動。因爲穀物分配制度爲懷滿了敵意的農民所不滿，反革命的餘黨，便利用這種機會，準備叛亂。共產黨員乃以英勇的精神，來克服這個大困難。小說的開始，即描寫黨的本部。一方面描寫着黨的活動，一方面即強調這種黨在精神上的一個特點，即使是家庭似的和諧空氣。作者寫道：「……男性和女性，年輕人比年老人多，有的穿着灰色的外套，有的穿着黑色或青色的大氅。笑容，眼色，動作，走路的姿態，都各不相同——但是，所有的人卻有着一點什麼共通點，很像遠遠的太陽照紅着大家一般。」這時，幾百隻手舉起來，友愛地選舉了主席，便進行鬭爭。作品自始至終，都強調着黨員們的團結精神，犧牲精神。許多人死了，許多人又站起來代替他們，充分地表現出不知疲勞的黨的力量。這樣一種主題，的確是蘇聯文學的大特點，和資本主義社會裏以個人的感傷主義爲主題的文學作品，大異其趣。黨，成了里白丁斯基作品的主人翁了。但是，作者並非盲目地歌頌他所愛好的黨。他除了寫出許多英勇，堅決的人物外，他也寫到黨中的污點。因爲他了解，將黨當作自己隱匿的變節者和官僚分子正多着。他也暴露這些缺點，例如作品中的馬士生科便是這種分子。動搖而又好作空談的知識分子的缺點，他也如實地描繪出來。例如馬爾依托諾

夫，是由資產階級的家庭裏出來的有學問，有教養的黨員。但是，因為沒有經過勞動訓練，堅決性不夠，往往在緊要關頭，暴露出知識分子所特有的脆弱與動搖來。所以，工人出身的斯塔里瑪霍夫這樣批評他道：「伶俐的人，說起來樣樣有道理，都很明白……可是，在實地幹的時候，看看他……完全和所說的相反，我只曉得，那樣的人，那樣的人的話，一文也不值。」總之，在「一週間」中，各式各樣的革命者的典型，都鮮明地描寫着。雖說人物的表現，不免有着一些缺點，即是多少有些兒公式化，理論化，但這作品在文學界展開了一個新的局面，卻是事實。

里白丁斯基除了這裏說的「一週間」而外，還有「英雄的誕生」，「倍却·哥爾鳩欣科」，「克巴塞夫旅團」等，都是描寫勞動層的作品。

綏拉菲莫維支，生於一八六三年。因為父親死得早，自小就在困難中生活着。但也居然有機會進中學，進大學。在大學裏，他學的是數理，然而終於以小說家知名於世。一九三三年一月裏，蘇聯的政、黨、文學界以及一般勞動者，慶祝他的七十壽辰，由政府授以「列寧勳章」，敬重他為革命文豪。使他獲到如此榮譽的，主要是他的小說「鐵流」。他的作品除「鐵流」外，尚有「岔道夫」，「在地下」，「在工廠裏」，「怒

吼」，「外鄉人」，「蘆葦中」，「復讐」，「斷崖」，「送葬進行曲」，「街頭的死者」，「曠野的城市」等，內容大抵是描繪勞動層人士的生活及其鬥爭。但也有專於暴露資產階級的本質而幫助勞動人士發展其世界觀的作品，例如「曠野的城市」便是。

「曠野的城市」，寫資本主義的城市在荒涼的曠野中成長起來的過程。路建築起來了，於是有車站，有工廠，有官廳，有公務員的住宅，有商人的店舖，有警察組織；另一方面，也有住在搬運家畜的貨車裏的工人，也有泥屋，茅棚等。於是，高利貸者，大資本家們活躍地來往着。他們是一些「可尊敬的市民」。他們造成了財產，開始過安逸的生活，更進一步勾結警察，建築教堂，用以保障他們的特權於永遠。而這一切特權完全建築在對工人們的剝奪上，這實情，綏拉非莫維支毫不保留地全部揭露出來。鐵道管理者之一的有教養的資本家，毫不掩飾地這樣說：「必須在一定期間內完成一定數目的貨車和車頭的修理，你給我用大規模的槍來完成這項任務罷。這樣辦是好的！如果你覺得開始交涉時是順利的，那麼，讓讓步也可以。但是，要緊的是最後結果，別的什麼不與我相干。」這樣，不管把一部「資本論」的內容用形象表現出來。

「鐵流」則表現一種不同的主題，寫的是一支紅軍與住民聯絡以擊退白軍的英勇的行



進。是以歷史事實爲基礎的。——這本小說中的主人公郭如鶴，本是影射着紅軍中的一位司令官。故事則是一九一八年八月在古班發生的一次鬥爭。——這小說所描寫的鬥爭的主角，不是都市工人階級而是：「大多數是手工業者，——籬桶匠，小爐匠，錫匠，小木匠，鞋匠，理髮匠，特別多的是漁夫。這些都是生活艱難的『外鄉人』，這些都是勞動者，蘇維埃政府的出現，突然給他們放了一線生活的曙光。突然的覺到，或者牠不像從前的狗一般的了。總之，大多數是農民。」反革命的哥薩克把他們由住處驅逐出來。在被逐的情況下，他們是一羣無組織的烏合之衆。他們「沒有連，營，團——一切都混雜在一起，攪亂到一起了。都自由自便的各走各的路，……沒有一個人想到危險，想到敵人來。」然而，這樣的烏合之衆，在鬥爭進行中，逐漸地進步，終於成了「一連跟得一連，一營跟着一營的，隨機應變地執行着命令」的鐵的隊伍。政治觀念，軍事組織，都由完全不成樣子的情形逐漸臻於完善的一步。作者緊緊地把握着動的哲學，由動的弱點去研究，去描繪一個隊伍的成長，甚至於這個隊伍中的個人的成長過程。例如農婦郭必諾，在小說開始的時候，雖然她已經和一大批進步的人一起生活着，然而她那農婦的短視充分地生活裏表現着。她連自己的火壺也不肯供給他們。但是，等到作品寫到末尾

的時候，她也同這隊伍一樣地進步了。她深深地，在鬥爭裏感到由白軍的壓迫下被救出來的歡喜，火壺也不會再可惜了。作者對於人物的描繪，的確在文學史上開了一條新路。例如主要人物的郭如鶴，便與過去的文學作品中所描繪的人物完全不同。在從前的作品裏，我們看見各個特別的人格在活動着。在「鐵流」裏，我們看見主人公和大衆強固地連結着。大衆的鬥爭，創造了這位主人公，養育了他，決定了他的人格。郭如鶴的英雄性格，離開了羣衆，決不可理解，他的人格的形成，離開了羣衆，決不可能。英雄緊地與羣衆連在一起，血肉相關，這是「鐵流」的特點，也是現實主義的特點，是現實主義之所以優於舊的文學的地方。——說到這裏，讓我們順便說兩句題外話，那是：新的生活供給新的題材，新的題材要求新的表現方法。因此，現實主義的表現方法，一定要生活於社會主義社會中而且參加社會主義的實際鬥爭的人們，這才能充分地把握。資本主義社會中的藝術家們之所以無法走過自然主義的界限，之所以不能完全把握現實主義，而必須讓給一些新的人物，其原因在此。

要把握現實主義，首先最最起碼的條件是不逃避現實，不怕說真話。然而，一個人之逃避現實，怕說真話，大半由於他自己所生長的土地是一塊怕現實，怕真話的地方。

只有風毛麟角的少數革命文豪，這才敢於在這樣的地方面對現實，吐露真話。但是，其能長久地如此，能長久地免於屠戮，乃是罕有的事。因此，蘇聯以外的國土上，雖也不時有文學家敢於冒大不韙而從事於現實主義的創作（從事於現實主義的創作而須出以不怕冒天下之大不韙的精神，這，正如進化論的最初主張者之必須有此精神一樣），但到底為數甚少。只有社會主義的理想已經成為現實的蘇聯這個國度，這才是產生大量的作品的地方。我們此地所提出的二三個，不過是藉以說明一般而已。除了他們而外，還有着許多無論以任何理由都不能不提到的作家，但我們終於因篇幅關係，只能提名而已，而且，也還是掛一漏萬。他們是：寫「爲着土地，爲着自由，爲着工人的利益」和「大街」等的白德內；寫「左翼進行曲」，「沉湎在會議中的人們」等的瑪那可夫斯基；寫「枷桎的故事」，「通風爐」，「第十人的牆壁」等的里亞西科；寫「毀滅」的法捷耶夫；寫「被開墾了的處女地」，「靜靜的頓河」的蕭洛霍夫；寫「布羅斯基」，「農民」，「土地的叛亂」等的潘菲洛夫，寫「逃亡」的斯塔夫斯基；寫「發射」，「生產線上的詩」等的倍茲明斯基；寫「鋼鐵是怎樣鍊成的」的奧斯特洛夫斯基等。

在蘇聯文壇上展開了的這種現實主義，因爲牠是最正確的創作方法，便很容易爲世

界一切認真地從事於文學的人們所接受，雖然牠能夠普遍的發展，還須藉助於社會革命實踐的進展，但牠之很快就要成爲世界規模的文學的主流，是可斷言的。由於他接受了幾千年來的可貴的遺產，所以牠是有史以來的創作方法之最完善者，是百分之百的現實主義，所以我們說現代文學是現實主義完成期的文學。

\$ 3.50