

文苑
創作
講座



上海图书馆藏书



A541 212 0008 5788B



文藝創作講座
第四卷

上海光華書局刊

1933



文藝創作講座

第四卷 目次

文學史
講座

新俄文學十五年

七人譯

藝術基
礎講座

藝術問題總論

華蒂

一般藝術學(四)

朱介民

悲劇研究

涅珂

戲劇
講座

戲劇藝術論(三)

馬彥祥

電影
講座

電影概論

般作楨

童話
講座

童話學(四)

趙景深

詩歌
講座

詩歌作法

森堡

文藝理
論講座

創作與生活

糜一勺

文藝之社會的使命

馮潤璋

文藝思
潮講座

文藝思潮(四)

張資平

作家
研究

現代俄國作家自傳

勉之譯

法國作家研究

洪秋雨

文學
研究

蘇維埃文學

士人譯

文藝創作講座

206782

文學史
講座

新俄文學十五年

采林斯基作
方士人譯

因為蝙蝠們受不住，我們就必須要屏棄那輝煌的太陽光麼？讓它們成千成萬地迷瞎了眼睛算了吧，總不能爲了它們的緣故，而把太陽遮了起來呀。

——沙第

俄羅斯文學對於布爾塞維克十月的接受，那樣子是非常地紊亂的。舊俄羅斯的自由人，folk-lovers，批評家——最重要的俄羅斯作家——並不會接受十月革命，反而逃避到外國去了，開始誹謗革命，而且，竟忘記了他們那人道主義的傳統，呼籲『血與鐵』以反對那些揭竿而起的『平民』。

這個，對於普羅列塔利亞特和它的黨，並不是什麼意想不到的事情。不過，在小布爾喬亞知識階級——尤其是在歐洲——中間，起先確被它弄得十分狼狽的了。怎麼能夠不狼狽呢？俄羅斯文學，老早就以最高尚的人道觀念之戰士而著名的呀，當社會主義真實地出現時，却逃避掉了。這個，是一點也不需要加以什麼說明的，一個人必須要從新的普羅列塔利亞的高峯檢閱文學現象。

含有教育倫理意味的，俄羅斯文學『意特奧羅基上的』人物的傳奇，的確是散布得很廣的。幾十年前，紛革洛甫教授就真的寫過一篇名為『俄羅斯文學中的英雄人物』的著作。托爾斯泰和杜斯妥夫斯基，被推為，領導着人類生命和靈魂的，人生教師。

和法蘭西的或英吉利的文學比較起來說，一個人必須承認，在最優秀的俄羅斯作家之中，可以找到一種意特奧羅基和倫理化的巨大混合物——為解放的觀念而努力的一種抗爭。

這種抗爭發端於沙皇俄羅斯中文學的障地。在戈果爾所描繪的那官僚政治的怪相，以及奧思忒羅夫斯基所敘述的那商人的鼻頭中間，在經濟落後，文化缺乏，被沙皇朝廷，被貪婪的官僚政治，被兇惡的警察和警察署檢閱官壓迫着的一個國度裏，文學實際上乃是苦痛和抗議的唯一出路。俄羅斯，和『開明的』西方比較起來，那經濟與文化的落後，繼續不斷地刺戟着知識階級那『啓蒙運動機關雜誌』的活動。

有些貴族作家，甚至也投到被壓迫階級這一邊來了，這樣子正說明了俄羅斯生活的矛盾。所以利奧·托爾斯泰在他的作品中竟表現着農民的觀點，列甯說托爾斯泰乃是『俄羅斯大革命的鏡子』。那些高尚的抗議者，開始像席勒，結果像退耳，就他們的身分講，實際上都是小暴君呀，而在寶座的陰影底下，却表演着大規模的叛逆行爲，像這樣子的事情，更是常常可以碰到的。

不管他們主觀的願望怎麼樣，戈果爾，托爾斯泰，薩爾台科夫·士濟得麟，甚至有時連杜格涅甫，也都常常替那國度盡了革命清道夫的任務。甚至連杜格涅甫，

『最歐化的』，最唯美的俄羅斯作家，也把這個認為是自己的使命，不能夠把自己只局限於獨占的藝術家的趣味之中，而立了一個『漢尼拔的誓』，爲反對農奴制度而鬥爭。這種傳統，乃是俄羅斯文學遺產中最值得重視的部分。所以俄羅斯文學，在這種傳奇的光輪中，差不多是用革命的帽章裝飾着而出現於西歐的，真的穿着一件托爾斯泰的襯衫，拖着杜斯妥夫斯基那囚徒的鐵鍊：一個人應該怎樣生活呢？

不過，俄羅斯文學那自由的命名，只是在於盡力隱蔽那具體表現在文學中的迥然不同的階級利益。俄羅斯文學能夠表現玫瑰色的，而且只能以它的雪，以它那『斯拉夫的靈魂』，以莫斯科街道上粗暴的漢子，以文學中那普濟衆生的淚，去接觸那沒有什麼識別力的讀者，吞嚥着『神祕之東方』的那些西方小布爾喬亞犯。俄羅斯文學實在代表互相敵對的，而且不能和解的階級勢力。

第一個被十月革命擊得粉碎了的，就是俄羅斯文學中那一貫的玫瑰色的傳奇。十月革命建立了一種真理，由普羅列塔利亞特看起來是非常地單純而且非常地明白。

的，就好像是大家經驗過的一種事實。階級鬥爭的堡壘，放在俄羅斯作家們的中間。這個是和文學觀念中那些最初的重要的理論上的勝利相伴而來的。蘇維埃文學的歷史就從這一點開始。它是一種爲普羅列塔利亞社會主義文學而鬥爭的歷史。在這種鬥爭——一種階級的，意特奧羅基的鬥爭——的軍旗底下，所有我們蘇維埃作家的工作都配合起來了。

十月把俄羅斯文學劃時代地分開了，那時她歷史前台的中心，正被一羣受過歐洲教育的，帶着他們自家的哲學，帶着轉變文學而且轉變俄羅斯文化的一種全部計劃的，那些重要的而且嶄新的藝術家們佔領着。這就是那些象徵派。

和勃留梭夫，白菜意，伊凡諾夫，巴利蒙特，布洛克，梭羅古勃這些名字聯繫在一起的象徵主義，是工業資本利潤的一個產物。以他們的銅茶壺和“Niva”星期文學茶會，將那過着野鄙的生活狀況的俄羅斯，有着腐化的莫斯科客廳和商人別墅的俄羅斯，去沉淪於梅德林和波特萊爾的神祕，沉淪於西方工業文化之微妙的精神

修鍊，這便是象徵主義的基本意義。這是和摩洛佐夫的奧累布辛斯基的有閒，以及摹倣比利時的和英吉利的樣式，來努力改進他們工廠和鑛山，對他們的勞動者所加的亞細亞式的剝削，相平行的，一種俄羅斯精神上的『歐化』。和這種布爾喬亞文學對立着，有從論集“Znanye”而來的“Znanyevtsy”。這裏邊有着形形色色的人物。不過他們却總是轉向廣大工人羣衆，爲『啓蒙者』的使命而奮鬥。這裏有庫普林，阿爾志跋綏夫，紮采夫，塞基愛夫·成斯基，萊昂李得·安得列夫。以馬亞可夫斯基爲領袖的俄羅斯未來派，一羣文學叛徒，則完全獨立地站着。

當『曙光號』巡洋艦的大砲，正從尼瓦向那個已經佔領了冬宮的克倫斯基發出去的時候，俄羅斯文學中最歪曲的路線，也被推倒了。當革命掃除了拉斯普廷和尼古拉二世，而毫不躊躇地，向資本家工廠的金庫，以及大地主的土地進軍的時候，文學上自由人鼓吹起來的那矯揉造作的『革命思想』，就像肥皂泡樣破裂掉了。它那像棉花樣的小布爾喬亞的根性，被暴露在它那一切的醜態中。有些，像庫普林和

紮采夫，出洋去了，有些留在國內，想暫時用他們那惡意的箭投擲革命的臉。

這是最初的恐怖時期。國內戰爭的紅雲，充溢了一切。列寧離開斯摩萊，到郊外去參加工人會議。人類的新紀元，在難中誕生了。機器停掉了。衣食缺乏得沒有辦法。但是普羅列塔利亞革命的火焰，工人廉潔的英雄主義的火焰，正在歷史的鎔爐裏燃燒着。這個時候是沒有什麼工夫弄文學的。不過，爲了不要使作家們失掉了憑藉，勝利的普羅列塔利亞特，就在彼得格勒，給他們一所住宅，給他們一口糧食；生活而且工作。

在一九一八到一九二零幾年中，那些不會出洋的，或者本想逃出洋而不會逃得成功的，十月前的老作家中的殘餘分子，依然潛伏着。黑普斯和梅壘什可夫斯基，磨拳擦掌地寫道：

『我們將要默默地把他們縊死……』

在莫斯科，蒲寧把綏拉斐摩維支從作家協會裏開除，因爲綏拉斐摩維支『已經

加入了布爾塞維克。」有些在背後咒罵着，狂吠着，有些逃到頓河哥薩克那兒去，參與陰謀。正統派哲學家，白狄愛夫，神經受了刺戟，變成殘廢了，時時刻刻在饒舌，說要召回什麼俄羅斯知識階級的『宗教的良心』。

過去，是在惡戰苦鬥中過去了的。然而，它已經永遠過去了啦。這一點，對於幾位卓越的藝術家是很明白的。在初期，不但馬亞可夫斯基和葉賢林，而且像勃留梭夫，布洛克，和白萊意，這些詩人，也都投入了普羅列塔利亞的革命。

爲什麼呢？請問讀者。爲什麼這許多布爾喬亞的知識階級和過去完全決裂了呢？爲什麼學習觀念論哲學的學生們，唯美的貴族，不怕離開了他們那知識分子商人的別墅，而跑到大街上去，和那些穿着滿是污泥的鞋子的，荷着來福槍，舉着革命的紅旗的那些革命士兵，並排地站在一塊兒呢？

「禍其降臨於布爾喬

我們將要把全世界燃燒！」

亞力山大·布洛克在他那有名的詩『十二個』裏這樣寫了。

這種現象，起初一看，倒似乎是莫明其妙的，其實，乃是由俄羅斯資本主義發展的特殊性所準備好了的。在歷史進程中落後，在這世紀的開頭，和『繁榮』一同，它就引起了它自身的滅亡和瓦解。而象徵主義，作爲一種文學上的現象，把頹廢和帝國主義侵略，精神修鍊和對西徐亞人的加緊壓迫，二者間矛盾的要素，從內部聯接了起來。那些主觀上接受了十月的，象徵派，是把它作爲一個大的報復，把它作爲『黑茅草蓬的俄羅斯』受了如布洛克一詩所題『新亞美利加』信仰的洗禮，而接受了了的。

這個，自然，並不會和十月革命的真實內容完全一致。布洛克，葉賢林，和馬亞可夫斯基，對於舊世界沒落與崩潰的靈感，最初只能作爲『超革命觀』而出現。虛無主義的外套，隱蔽着小布爾喬亞汜對於那動搖着一切生活基礎的普羅列塔利亞革命的恐怖。在他們的心底裏，這些小布爾喬亞汜正在追尋着夢境，抒情，和溫

室。

作家們圍爐會合，古對摺本和百科全書大字典，放在煙塵之中。作者之家用『書之一角』的標題發行那瘦削的雜誌。那兒是一個幽閉着的世界，差不多只是一個家族的集團，出版着個人的私信，人們在相互地吹毛求疵。

在叫做『藝術之家』的刊物裏，扎瑪金發表他的論文『我怕』。『我怕』，他寫道，『我們將沒有真實的文學了。』

自然，保護其階級利益的那『真實的』布爾喬亞文學，不能再存在於普羅列塔利亞專政的國家裏了。它的歌已唱過啦。從舊文學的廢墟底下，却已爆發出新文學的綠芽來了。

十月後最初的兩三年，是十月前文學的日暮。在那幾年中，未來派將一個短短的時期支持過去了。俄羅斯的未來主義，採取了一種和意大利的未來主義及瑪黎訥諦完全不同的動向。我們的未來派所處理的『對風雅的打擊』實含有一種社會的

動因；它是反對布爾喬亞泥及其小宇宙的一種叛亂。我們的未來派，用驚喜的吶喊歡迎十月革命。他們湧到大街上去，把大街上貼滿了標語和詩歌。這一切都是帶點狂氣的，反常的，依然展開着“*épater le bourgeois*”姿態的痕跡，吵鬧着而且挑戰着。

但是，把十月革命作爲一種全稱的否定和擴大的破壞而接受了，乃是一種小布爾喬亞的接受。所不同的，只是在於這種小布爾喬亞的型，在俄羅斯炫耀着他的『革命思想』，而在西方，却以俄羅斯藝術叛徒的畫恐嚇着他的讀者。盧那卡爾斯基在未來派雜誌『抗閔藝術』中說，未來派對過去所抱的那種破壞的態度，使他驚駭，像煞是一種判然的派別，而裝着一種像煞是個有權威者的聲音的，他們那種傾向，也使他驚駭。

雖然，馬亞可夫斯基及其羽翼，那般少壯的莽撞精神，號召民衆從象徵派的『天堂』和抒情的 *ikon-lamps* 上面下來回到『一個活着的妻子』那兒去，訴諸

全世界的那種羅曼靈感，這一切，在後輩青年當中却獲得了很不小的成功。

那時期作家們的實生活和文學交織着。白色武裝干涉的環，包圍着俄羅斯。每種東西都被送到前綫上去了，送給政治宣傳機關。沒有紙，印刷機都停掉了。書籍差不多都不出版了。每種東西，每一張紙頭，每一包麵粉，通通拿了做防衛去了。這時候，在困苦的莫斯科，人們沿着黑暗的街道爬到的威爾斯加雅地方那些放蕩不羈的詩人出沒之所去。在『飛馬座』裏，你總可以弄到一杯咖啡和糖精的鼈脚茶溫暖溫暖你自己，而且同時，還可以聽聽有名詩人的朗誦。勃留梭夫，馬亞可夫斯基和葉賢林，在那兒朗誦他們的詩篇，和着陶器相擊的叮叮聲，新藝術在那兒風行着，諸神和諸女神在那兒退位，登位。每個人在那兒總愛冒險。大概真是用酒和破酒杯來決勝負的。從葉賢林的一首詩裏，可以記起『飛馬座』的座右銘來：

『呵風喇，請把你滿嘴的落葉吐去，

你，和我同樣，也是一個暴徒。』

在那兒，（由『幻想者』一字轉來的）形象派的詩派，統治過一個短短的時期。一種絕望的流浪，絕望地，無目的地，在那兒攜手同行。俄羅斯文學的咖啡店時代，是非常地出風頭的。

在最初的五年中，也已聽見了普羅列塔利亞文學最初的呼聲。他們老早就已經存在了的，不過，到這時才替他們開拓出廣大無邊的地平綫來。最初的，如他們所自稱的『鍛冶廠』（Kuznecy），就這樣響了起來。以後從這個團體裏就產生出了革拉特可夫，『水門汀』的作者，廖悉珂，『鎔鑛爐』的作者，尼啓孚羅夫，『燈下』，『女人』的作者，巴克梅諦愛夫，『馬丁的罪惡』的作者，白萊左夫斯基，『婦女路綫』的作者，及其他。這些人的出身，大半都是工人××主義者，他們文學上的手法，大半都是寫實的自然主義者，只有革拉特可夫却是例外。他的手法被羅曼主義的強壯劑所潤飾。『鍛冶廠』一派的初期成績，尤其是詩人基里洛夫和蓋拉西摩夫的初期成績，特殊性是在於瀰滿了一種羅曼的暴風雨，表現着革命的巨大

性，充溢着內心準備去擁抱全宇宙而狂歡地和它合而為一的時候的那種強烈的情調。這種世界主義的時期，不久就讓道給那爲着普羅列塔利亞文學中的階級內容的鬥爭了。

必須把一九二一年視爲蘇維埃文學的曙光期。最初的蘇維埃文學定期刊物，『赤色新地』(Krasnays Nov)和『印刷與革命』(Pechat i Revolutsia)就是在這一年裏開始出現的。

青年人開始從前綫回來了；戰時××主義時代已經完結。國家剛進入新經濟政策時期。庫普林的『決鬥』中的主人翁，軍官們，和那些外國武裝干涉者一同，都是從少年共和國的內心裏被拖了出來的人物。商人從他們的店裏被拖了出來，農民懷着期待了好幾世紀的憤激的熱情，開始耕種那些大地主的土地。但是，被矛盾烟迷得窒息住了的這國度，要按照××主義的原則改組，却是非常地費力的。各種不同的經濟組織，——列寧算過，從家長制的到社會主義的，共有五種不同的經濟組

織。——生活的多色性，被國內戰爭攪拌得粉碎不堪了的社會組織，這一切便儘夠在觀念世界裏產生出一種非常錯綜的局面。我們普羅列塔利亞的領袖們的主力 and 注意，都正從事於國家經濟的再建。在文學中，你可以聽見，已經獲得了舊世界的文化輜重，而生活情調却又是和革命聯繫在一起的，那些知識階級後輩青年的呼聲。這就是所謂『同路人』(Poputchiks)——觀念上同情革命，却又不曾和普羅列塔利亞的階級立場完全同化的人們——的雜色團體。

在『赤色新地』裏受歡迎的，主要地就是這一流的作家。在列寧格勒，這些作家組織了一個文學團體，用賀弗曼作品中一個主人翁，隱士舍拉皮昂的名字，而命名叫『舍拉皮昂兄弟』。狄奧多·阿馬笛·賀弗曼，半封建的日耳曼領土裏的一位機巧的幻想家，怎麼好在布爾塞維克列寧格勒那令人驚駭的大街上蘇醒過來呢，這似乎有幾分像一個謎樣了。其實，他的任務，乃是在作家寫字台上充當看守的任務。他謹防革命妨害知識分子的靈魂。當革命頑強地盤問：『你究竟站在那一邊

呀？』的時候，同路人盧與委蛇地回答：『我站在隱士舍拉皮昂這一邊。』

革命並不會被這個團體依照革命實際上所具有的那風姿描寫，一走進了書本，歌曲，藝術形象的世界裏面去了的。實際上，已經帶着病徵了。

舍拉皮昂團體並不會支持好久。它只是被革命教養過了的作家們初期的聯合。從它裏面產生了費定、吉洪諾夫、斯洛寧斯基、曹西先珂、尼啓丁，及其他許許多多的人。在莫斯科，文學運動獲得了一種廣大而生動的特色。一九二二到一九二四年中，新作家的全名錄，在文學中出現了——萊昂諾夫，伊凡諾夫，巴培理。過了兩三年，這些作家變成了蘇維埃文學的，她同路人的左右翼的，中心人物了。在這幾年中，定期刊物的全系列出版了。『鍛冶廠』一派，發行他們的『勞動者雜誌』，未來派用其刊物『烈夫』把他們自己改組成爲『左翼』，作家團體『浦來威爾』成立了。新名字成打地在印刷物中出現。除了這些已經成名了的作家，托爾斯泰，愛倫堡，威壘賽耶夫，休克羅夫斯基，扎瑪金，白萊意，沙吉涅夫，陀羅斯

安夫、亞歷克賽愛夫，勃留梭夫，葉賢林，敖列洵，加沙特金，克魯契珂夫，勃里希文，里定，雅各武萊夫，羅曼諾夫，皮涅克，賽甫琳娜，諾維珂夫，普珂波伊及其他許許多多人以外，普羅列塔利亞文學初期的敵對師團表現爲實際的行動了，刊物『在哨崗』(На Postu)初期意特奧羅基的砲火可以聽見了。

在大量的書籍和新作家的名字當中，一個人的注意力很容易被弄得昏頭昏腦的。我將挑選出兩三本足以代表那時期文學基本傾向間的鬥爭的特殊性的書籍來。這些基本的問題之一，和新普羅列塔利亞藝術的創造同樣重要的，就是轉變那和普羅列塔利亞同情的小布爾喬亞知識階級意識的問題：簡單地說，就是同路人的問題。

過去十五年間，在蘇維埃文學史中已經表演了那麼一個重要的腳色的，這同路人是誰呢？這種概念，和那在組織與觀念的世界裏已經征取了更廣大的陣地了的，社會主義革命的進展，隨時變更。概括地說起來，同路人在普羅列塔利亞革命中擁

護農民和小布爾喬亞階級的利益。在新經濟政策的初年，同路人依然傾向着和布洛克類似的，一種『暴烈的』旋風般的革命觀。十月革命那表面的，渾沌的偶然現象，在這裏，把它那理性的基礎，它那行動的真實泉源，遮蔽起來了。那幾年中一個最特殊的人物，就是『赤裸裸的年頭』的作者，皮涅克。

暴風雪，Stenka Razin，強盜團，又是一陣暴風雪，胃與性的飢餓，（由那時代一團體的起頭幾個字母形成的）“Gviu-gviu”這新蘇維埃語的絕叫聲。這是一方面。另一方面，有那穿着皮短衣的（皮涅克）硬化的唯理論，有那（由愛倫堡所描繪的）非常健全的××主義者。俄羅斯大革命的矛盾律，西徐亞人和二十世紀，農村落後和社會主義間的矛盾律，這個首先震撼着半布爾喬亞同路人的意識。這個世界，照他看起來，已經破裂了。皮涅克把他的一本書題爲『機器與狼』。

有幾個同路人，就皮涅克說起來那是最顯而易見的，直接地受了布爾喬亞意特與羅基的影響，而努力把十月描寫成了一種俄羅斯所特有的現象。真的，在皮涅克

的小說中（有一個時期他的小說在歐洲很流行，那並非全無意義）我們有着全副香烈的俄羅斯花束。這裏有伊凡和馬利·暴風雪和強盜，心底裏滿是爛泥的富農，長着神祕的眼睛的少女，污血，腐爛，革命，傑卡，貴族，農民藝術家畫在他們畫匣上的，俄羅斯展覽會裏的一切使人難堪的異國情調。在『赤裸裸的年頭』，女主人翁，一個以前的公主，變成了傑卡的領袖了。她是一個××黨員，美麗而且聰明，戀愛着一個作家，革命對於她，乃是『性的發洩』。

三四年過去了，靡里士·第科布刺（『睡車裏的聖母瑪利亞』的著名的作者）開始寫這類小說，或對一切文化作公平之鑑賞的，保羅·摩藍得，絕不對自己所喝的酒杯特別愛好，而開始用同樣的態度描寫蘇聯。

這樣的一幅革命畫圖，自然，和原物也絕不相像，而且不能不引起了那些對革命負責的人們的異議。整個問題是，布爾塞維克的特色過去是，而且現在也是，就在於轉變一切『俄羅斯的異國情調』，轉變幾世紀來已經和俄羅斯文化上的與經濟

上的落後聯繫在一起的。那一切事物。問題是，使這些對立物加深的，那革命，同時創造了一種內發的運動，以廢止這些對立，首先是廢止城市與農村間對立的鴻溝。

雖然在皮涅克的書中，所受外國布爾喬亞革命觀的影響，那是最顯而易見的，我們仍然能夠發現，即刻就變成了其他接近革命的作家熱烈討論的對象的，那種歪曲。這一類作家最典型的錯誤，就是在於他們無力了解，新社會主義世界的創造者，布爾塞維克的心理學。關於這一點，有才能的青年作家，馬拉式金敘述在克里米亞的赤色襲擊的故事，『達尼爾的陷落』，是最典型的。集體化的廣大羣衆，散布在彼勒科普。談話，生活，事變的斷片。這一切都充滿了革命的緊張，內心的動情性，却沒有什麼私人的，個別的，具體的描寫。

正確或錯誤——這是十月後，新讀者，那些國內戰爭的參加者，如今正在斯威得羅夫大學，或在許多教育機關之一裏讀着書的，那些青年工人，用以接近文學的問題。由什麼來決定一個擁護蘇維埃社會的作家，對於他所寫的小說和詩歌，負責

的程度呢？布爾喬亞個人無政府主義的創造觀（『我寫我所高興寫的』）已引起了重大的懷疑。革命走進了文學的圈子了。

『鍛冶廠』一派中，勞動青年的新核心，逐漸露面了；詩人培賽勉斯基，散文作家里培進斯基及其他。青年，情感橫溢，布爾塞維克的動力，一方面不能和絕對的世界主義一致，另一方面又不能和『鍛冶廠』一派那褪了色的自然主義一致。這種青年分子就形成了一個新團體，『十月』。這是未來的普羅列塔利亞作家聯盟的胚胎。這里一同又產生了政論家和作家的團體，開始出版評論雜誌『在哨崗』。

十月後十五年來文學生活中最顯著的特色，就是它那意味奧羅基光景的重要和緊張。在任何西方的文學中，直到現在，寫什麼以及怎麼寫的問題，從來不會這麼深入到作家的作品裏面去。『在哨崗』的同伴們，對於這種緊急問題，表現急進的態度。

在『印刷之家』的頂閣裏，在烟草的烟霧裏，查巴耶夫師團的總監，孚爾瑪諾

夫；小說『查巴耶夫』的作者，『普羅文化』(Proletkult)的主席，普列特涅夫，培賽勉斯基，軍外套和勞動服，在熱烈而自由的論戰中，互相投擊。無名的青年，挑戰地而且大膽地，襲擊文學的明星和宿將。

『我們將要和那些保守派鬥爭，』『在哨崗』上這樣寫，『他們，在老布爾喬亞貴族作家的大石柱的前面，不加以批判的研究，却凝成了一種阿諛的態度，而不情願解除這種意特奧羅基上的重載對於勞動者的壓迫。』

『在哨崗』的基本課題是：布爾喬亞文學和普羅列塔利亞文學的對立，對於舊世界和新世界的接觸點之全稱否定。這是所謂『普羅文化』的觀點之極端的發展，『普羅文化』是在革命的初期形成的藝術家的組織，而且曾決定用相當的力量來創造最初的百分之百的純粹的普羅列塔利亞的藝術。

一九二四年五月九日，在××黨中央委員會裏，舉行專門討論布爾塞維克文藝政策的最初的公開討論會。一切反對團體的代表都出席，還有許多××黨中央委員

會裏的委員。

在這次討論會裏，被討論的中心問題是，普羅列塔利亞藝術的性質問題。有許多人，他們的意見後來由托羅茲基所陳述的，堅持着，普羅列塔利亞藝術是不可能有的理論。另外有些人，以布哈林爲領袖，以爲普羅列塔利亞藝術——並不是由『在哨崗』的戰術，却只要在那所有敵對的團體之間完全民主的平等條件之下——自然會打開出一條道路來的。

黨不會完全接受前者的或後者的意見。布爾塞維克文藝政策的實質，後來表現爲一九二五年黨中央委員會的一個特別決議案。搗碎反革命，重新教育同路人，以理想領導農文藝，用各種方法幫助普羅列塔利亞社會主義文藝的生長；這個，簡單地說起來，便是那當作一切蘇維埃文學發展之基本原理的那決議案的本質。

遠在一九二一年，列寧就在一期『真理報』上，看到普列特涅夫，『普羅文』的主席，發表他那普羅列塔利亞藝術發展的理論。列寧仔細地讀那篇論文，在

頁邊上起草自己的批判，用最不妥協的態度批難『普羅文化』的學說。『只有同化一切人類的經驗』，列寧在青年團大會上說，『我們才能夠建築我們自己的文化。』

一九二二到一九二五年間，里培進斯基的『一週間』和『委員』，達拉梭夫·羅條諾夫的『朱格律』，孚爾瑪諾夫的『查巴耶夫』，以及革拉特可夫的『水門汀』，都出現了。『水門汀』乃是描寫，不是在戰時的，却是作爲一個建設者和組織者的，普羅列塔利亞特的第一冊小說。布爾塞維克格雷·楮瑪羅夫及其夫人黛莎，巴丁執行委員會主席，是在建築的塵埃和橡皮帶當中，捲着袖子，以他們直線的運動建築着革命，對全世界顯現的最初的新男女。

我們可以把一九二五年視爲蘇維埃文學發展中的轉變點。這是普羅列塔利亞文學和同路人文學兩方面許多重要書籍出現的一年。萊昂諾夫的『獾豬』，賽甫琳娜的『維里涅亞』，費定，雅各武萊夫，馬亞可夫斯基，亞綏耶夫的重要著作，賽爾

芬斯基的史詩“*Dialaevshchina*”。這是荒廢了的工廠和裝置之改造告了一個結束的時期，國家剛走近第一次五年計劃的門檻，社會主義建設的門檻，的時期。

五年計劃已經給與人民文化事業一個巨大的活動範圍。這時期中出現的普羅列塔利亞文學的初期工作，具體表現為，對羣衆重新加以政治的和文化的教育。普羅列塔利亞作家的特殊性，已經從戰前文學上的知識分子的型，彰明較著地變化過了。新近當過戰爭宣傳員，委員，政治學校的學生的，今日的新作家，被千百條的紐結，和國家之社會的，政治的並經濟的生活，聯繫在一起。我記起了我和里培進斯基第一次的會面。他住在波克羅夫卡大街上普羅列塔利亞作家第一公寓的一間小的房子裏。我們在他的門口相遇。里培進斯基穿着一件已磨損了的紅軍制服。有幾個工人已經來請他去指導他們的文學團體。

『你到那裏去呀？』我問。

『請原諒我，我的主人翁已經來「動員」我了。呵是喲，就是我描寫在我書裏

的那些人們。他們好像真實地存在着，而且已經到莫斯科來開會了。他們決定要用文字來讚揚我呢，而且還要和我清算。」

俄羅斯普羅列塔利亞作家聯盟的機關雜誌，改組爲「在文學的哨崗」(Знаменательное Слово)。和普羅列塔利亞作家的新作品(一九二六年出現，後來獲得了國際榮譽的，法兌耶夫的『潰滅』)一同，新反對派又起來了，在文學自身的內部激起了衆怒。

他們的論點是什麼呢？他們何以會這樣的呢？一個淺薄的嘲笑者，會以爲，鬥爭的緊張很難和他們的文學運動配合，批評家的數目已超過了寫好的著作的數目了，云云。但是，這些並不是什麼騷人墨客在咖啡店裏的實踐呀。蘇維埃普羅列塔利亞文學中意特奧羅基論爭的緊張，是由全國階級鬥爭的緊張所引起的。個人的觀點，是社會集團行動的反映呵。

我將不涉及個人和個別的著作。我只就這次文學論戰中的基本團體概括地說一

說。這個將給與讀者，以理解各種蘇維埃著作的，一個鎖鑰。

『在哨崗』的黨與——『普羅文化』哲學上的錯誤是，他們把一篇藝術著作機械地分爲形式和內容，分爲觀念和藝術家的想像。他們以爲，觀念是意特奧羅基上百分之百地重要的，而其餘的則簡直可以不管。實際上，這乃是一種藝術破產的清算。這一種觀點，具體表現爲，照法蘭西的諺語說起來，是比皇帝自己更加尊王的，一種小布爾喬亞性的膚淺的革命觀。

未來派喧囂的活動，改組爲『左翼』，在同樣的哲學園地裏開花。這個團體，包括馬亞可夫斯基，亞綏耶夫，鉄列捷珂夫，庫虛涅，勃利克，克沙諾夫，楮沙克，亞爾瓦多夫。和他們密接着的有休克羅夫斯基和詩人巴思台爾那克。但是『烈夫』那誇張的革命的語法，是後者本來所沒有的。『烈夫』用最粗暴的形式，對藝術表示破壞的態度。『現在是沒有工夫弄什麼文學的』，勃利克這樣寫。『今日的利奧·托爾斯泰』，鉄列捷珂夫反覆地說，『就是新聞紙』。馬亞可夫斯基用詩要

求詩人停止寫詩。

『烈夫』的反對者，所領教的，乃是這一種儘夠滑稽的成分。但是，不能聽信論爭的誇張，我們在『烈夫』中發現，像先前很顯然表現在『普羅文化』裏面的，那同樣機械化的和小布爾喬亞極端主義的型。這些傾向，後來表現在『拉普』（RAPP）之內所形成的反對派，『文藝前線』（Ifront）團體裏。這樣，實際上，穿過了十五年全時期，我們能夠找到蘇維埃文學中這些『最左』傾的各色各樣的表現。

另一方面，普羅列塔利亞文學不得解除舊世界的武裝，而和它鬥爭，和那使作家離開革命的，新經濟政策樣式的影響鬥爭。輾轉在青年團員間的『自由戀愛』問題中的小說，例如馬拉式金的『Moon from the right』；如布爾卡珂夫的『Fatal Eggs』等反對蘇維埃現實的一種敵對的嘲笑，衰頹的小布爾喬亞的心情，這一切喚起了『在文學的峭崗』的嚴重批評。生活對立的尖銳化，目前世界的把

握，是非常重要的。一九二五年十二月，詩人葉賢林死了。他在世的最後一年被縱飲和內心的煩惱所毒殺。馬亞可夫斯基評葉賢林的死：

『今生死了並不難熬；

最困難的是要把今生重新創造。』

組織生活，自然，是不容易的呀。但是，在五年計劃的開頭，就已經和普羅列塔利亞特聯合參戰的藝術知識階級的羣衆，却已經明確地屬於革命的這一邊了。這是什麼意義呢？同路人羣衆，他們的社會和政治的構成，本來就不是一個整片的。要了解蘇維埃文學的行程，一個人必須要把這一點記在心頭。在他們當中，有像克萊契珂夫，布爾卡珂夫這一類的作家。他們對革命的同情純粹是文學的而且是主觀的。他們的著作表示接近布爾喬亞和富農（Kulaks）的那種革命觀。

另一方面，有着非普羅列塔利亞的作家，他們沒有像『舍拉皮昂』一派的那意特與羅基上的機巧，却毫不藉口地，坦白地接受了革命。吉洪諾夫就是像這樣的一

個人。他的詩集『布刺加』，用苦惱而光榮的全世界再造時期的那羅曼的熱情，歌詠『斬去了不朽的樹葉』的那把『不祥的破刀』，歌詠『比釘子更強』的那些革命人物。在以後的幾年中，吉洪諾夫就在左翼保持着他們的地位。

試來檢閱那，一方面依存着正在沒落中的階級，另一方面又和普羅列塔利亞特接近的，那些中立作家的生活和創造的關係，一定是很有意味的。我們將要把注意集中於他們當中那些最聰穎而且最傑出的人物。

大約就在這個時候，萊昂諾夫博得了廣大的盛名。如果我們試將它作品的核心顯示了出來，那麼，我們便會發現它的主题，乃是一個被人類所擯棄了的人，一個孤獨的，固步自封的人，有時是古怪的，有時是一個小業主，擊着自己的胸膛，追尋那革命的，『太陽底下』的一塊土地。我們可以從『柯夫雅金的筆記』，『一個下流人的結果』開始在他的作品裏將它探尋；在被高爾基稱為藝術家著作中的一篇傑作的，他的小說『盜賊』的深處，可以將它發現。

小說『籟豬』，描寫國內戰爭時代，在由於農村中的革命而突起的背景裏。一個農民家庭中的分化（一個兄弟變成了布爾塞維克，一個變成了農民叛黨的領袖了）。

在另外一個作家，（差不多和萊昂諾夫同時成名的）烏舍伏洛特·伊凡諾夫的作品裏，雖然樣子微有差異，我們却也可以找到，對於『千古人類』，生理學的漠然，潛在意識，完全相同的關係，使一切人類一般化的那關係，用偶然事件，罪惡，和某種意外的滿足，充實着他的生活：請參看故事『蔚藍的沙』，『有色的風』，『鐵甲車』，『祕密的祕密』。

萊昂諾夫爲人類而憂慮，伊凡諾夫接近『人性』的原形，或者更正確地說，接近那隱藏在一切人類中的獸性。這些傾向的社會意義是什麼呢？它們的意義是，它們反映着革命期間千百萬小布爾喬亞個人靈魂中的煩惱，各自將原形露宿在一個新世紀的邊境。這些人沒有集團的階級意志。他們不高興爲了革命的緣故而改變他們

的。生。活。却。要。求。從。革。命。得。到。他。們。問。題。的。解。決。社。會。地。位。的。浮。沉，階。級。鬥。爭。的。進。展，以。及。國。內。階。級。勢。力。相。關。的。形。勢，在。這。些。作。家。的。作。品。中。常。常。找。到。一。種。十。二。分。確。切。的。反。映。一。九。二。四。年。到。一。九。二。五。年。中，富。農。擴。張。自。己。勢。力。的。那。掙。扎，在。費。定。的“Trans-
vái”一。書。中『有。修。養。的』富。農 Svaaker 的。故。事。裏，在。希。希。可。夫。的。故。事“Diko-
Iche”裏，找。到。了。一。個。鮮。明。的。意。特。奧。羅。基。上。的。反。映。

但是，在最近的五年中，由主義的觀點說起來是特別有味的蘇維埃文學，已經起了變化了。把十五年粗枝大葉地分一分看，如果第一個五年，是布爾喬亞十月前文學的崩解期，蘇維埃文學的誕生期，如果第二個五年是，蘇維埃文學的集中力量，加強和分化的時期，那麼，最近五年的特殊性便是，文學中艱苦的階級鬥爭，更劇烈的分化，和這一同，藝術知識階級中最優秀的代表們意識的轉變，普維列塔利亞社會主義文學的勝利和強化。

西方的讀者，對於蘇聯最近五年中發生的事件，早已普遍地熟悉了。『五年計

劃』(Pyatiletka) 一語，流傳在每個人的唇邊。有些人說起它來，怪怨恨地，有些人則懷着好意和希望。在這里，它不但是表示一個挺進的建設的行軍，新的工廠，裝置，巨大的蘇維埃農場，就好像從地底下生長出來似的，千百萬農民所有土地的集體化，在這里，它也表示從半遊牧的茅舍，從偏僻的農民草房，到科學家的實驗室，到一切科學理論的創設，影響着一切領域的，生活中那些複雜的變化。這一切變化的意特奧羅基的內容物可以由——革命的馬克思列寧主義——這單一的習語表示了出來。是的，這是由卡爾·馬克思所提出，由列寧和斯大林為領袖的××

黨的革命實際行動所發展，完成，而且加以實踐了的，那些革命觀念的具體化。

『打倒各處資本主義！』這是普羅列塔利亞特，用以推動經濟並文化一切領域裏的力量口號。克服着階級仇敵的決死的對立，社會主義的突擊發展了。一切古代的“acheronta”變成了事實了。農村變成了集體農場了。由國際形勢而加緊的，這一切，不得不在知識分子的生活中，加以外表精明，內心專一的烙印。在全

戰綫，文學中的階級鬥爭取得了公開性及不能和解性。『無黨派性自身便擁護布爾喬亞汜的一種隱藏着的示威運動，一切文學的黨派性』這列寧的命題，在像美文學和詩歌的那麼『唯美的』領域裏，從來不曾得到過像現在這麼一個絕對的肯定。

這時期顯著的特徵，簡單地說起來，是什麼呢？文學團體和作家個人的階級性，在戰鬥中，表現為正面的流血的肉搏了。一九二六年到一九二八年中，蘇維埃的文學圖，呈現出一幅非常異樣的奇觀。存在着七八個基本的文學組織。照人數講，最大的是拉普（RAPF，俄羅斯普羅列塔利亞作家聯盟），由阿衛巴赫，法兌耶夫，基爾聲，培賽勉斯基，里培進斯基，潘菲洛夫，綏里瓦諾夫斯基，歐密羅夫等人領導；其次是瓦普克普（VOPKP，全俄羅斯農民，新興普羅列塔利亞·集體農場作家聯盟），領導者是扎莫斯基，小說“Red-shoes”的作者，陀羅戈伊先阿，小說“Big Stone”的作者，及其他優秀的青年農民作家的大眾，如西北利亞人相密廷，小說“Trag”和“Claws”的作者，柯欽，小說“Girls”的作者，

休克霍夫，「Bitter Line」和「Hatréd」的作者及其他；其次是由萊昂諾夫，里定，伊凡諾夫，潘夫林珂和雅各武萊夫所領導的全俄羅蘇維埃作家聯盟。這個團體包含着從白萊意到沙吉涅央，從威墨賽耶夫到巴思台爾那克老作家的大羣。它也聯合一切新同路人作家，以至普羅列塔利亞作家的一部分。其次還有『烈夫』。還有『沛來威爾』，包含瓦浪斯基，伊凡·加泰耶夫，扎魯丁，高爾波夫，萊什納夫，古白及其他。再其次便是綏爾芬斯基，采林斯基，威拉·英培爾，巴格列茲基，盧郭夫斯珂意等構成派的文學中堅。

這些團體，都是依照蘇維埃作家總聯盟民主參加的原則組織了起來的。他們全體擁進了（一九二一年政府給與作家的）黑森之家（The Herzen House）。這一切團體，由許多定期刊物和『文學公報』組成了一種風頭十足的文學生活。

總聯盟內，有一羣青年作家，和那些因反社會主義建設的宣言而危及自身的老領袖們衝突起來了。老領袖們被停職，改選。『沛來威爾』，在無慈悲的批評的攻

擊之下，被人告發意特奧羅基的退化，對於布爾喬亞汜立場的偏向，全然被暴露了出來，而被停止文學中的重要職務。『烈夫』和構成派都瓦解了。拉普的領導權大大的增加。但是，這麼一來，却產生了拉普·之·內·的·反·對·派·（班費羅夫和培賽勉斯基的團體），不滿意於法兌耶夫，里培進斯基及拉普·中·其·他·普·羅·列·塔·利·亞·作·家·對·於·社·會·主·義·建·設·落·後·的·路·綫·。總括起來說一句，一九二七年到一九三零年，是文學鬥爭特別劇烈的時期，反映着那正在全國猛烈地進行着的爲社會主義的鬥爭。

關於這個，構成派的消解是很有意味的。這篇論文的作者自己，也就是屬於這個團體，而且甚至可以說是它的一個創立者。現在回顧起那充滿了重大事變的最近幾年，一個人可以很明白地看了出來，在以前，似乎是毫無意義的而且是愚昧的，許多事情的基本意義。遠在一九二五年，當我們的論集「The Gosplan of Literature」出版的時候，作爲文學團體的構成派就出現了。但是，他們只是以一九一七年「Business」的出版，才引起了廣大羣衆的注意。『建設』，犧牲一切，

建設一個以理知爲基礎的計劃——那便是我們的標語。破除『觀念論』，破除俄羅斯文學，被戰爭毀滅了的城，的那延續的夢，從文化崩潰與貧乏的不景氣裏轉換方向。我們需要把這種觀念，作品意義隸屬於一切要素的理論，灌注到文學裏面去，灌注到藝術作品的機構裏面去。構成主義是，由其『文化的』方面把握着革命的，頗有資格的上層知識階級生活樣式的原始反映。

建設什麼呢？這是革命最重要的第一個問題。普羅列塔利亞特的注意的中心，不是構成『一般』，而是那正在被構成着的社會組織。和建設相並而行的階級鬥爭，其重要性並不減於建設。

主觀上，我們真誠地和革命一致。客觀上，我們確常常由於我們純粹知識分子的問題而叛離革命。這個時期，由綏爾芬斯基的詩的小說“Pushkorg”很活躍地反映出來了（有『良善的』忠實的工程師，知識分子 Poluyarov，有『邪惡的』未受教育的管理員，××黨員 Kroll）。它也影響到我的書“Poetry as thought”

(一九二九)。這一切固然還遺留在美學理論的領域裏，却已沒有一種生命將我們暴亂地而且直接地推動去接近艱難困苦的真實了。

我們國內資本主義最後稜堡的被襲擊，對於失去了將來武裝干涉的一種根據地的恐怖，把我們假寐着的仇敵警醒起來戰鬥了。連續的叛逆陰謀，在蘇維埃經濟的各部門中洩露了出來。陰謀分子竟係一羣老知識分子，他們過去和工廠主有關係，現在和那些逃到外國去的白俄，歐洲財政家，軍事參謀，以及祕密警察發生關係。而最重大的陰謀（『產業黨』事件），便是由許多頗有資格的知識階級所領導的。知識階級（自然啦，決不是說他們全體都有關係）這一方面叛逆的醜行，對於許多表面上似乎純粹是抽象的知識分子的論戰，給與了一個可悲的說明。此後，構成派自己還能夠以知識階級『一般』為基礎麼？是很容易明白的，這麼一來，給與了構成派一個很有力的影響，使他們不得明確地改正他們的立場，而拋棄他們幽閉團體的存在。

在爲社會主義的階級鬥爭的課題的背景裏，在大規模集體化的基礎上，農業的改組，富農的被清算，事情可以說變得更加明顯了。至於說到藝術家知識階級，卽，同路人，我們有一個比較健全的環境。這就是爲什麼，知識階級大衆（尤其是在一九三零年後）轉變到普羅列塔利亞特這一邊來的時候，文學早已有所準備了。在這裡，有關係的作家大多數，都發生了『改造』的必要。

這是什麼意義呢？一般說來，這就是從一個階級（布爾喬亞）的立場，到另一階級，普羅列塔利亞特，立場的意特奧羅基的轉變；具體表現在作家的實際工作中的一個轉變。自然啦，這種轉變，在革命的全時期，都有的，但是，此刻，被全國向社會主義猛烈的推進所刺戟，作家們當面更有把自己作品提高到這種運動水準的必要，如果他們不甘落後，被丟棄在舊世界裏，而沒有一個讀者。

這並不是說，大家都已完全轉向到這條路綫上來了。有許多右翼作家，或者已

經完全不見了，或者就和革命完全不發生關係了，就如塞革愛夫·成斯基或克來基珂夫。其餘的人，和從前一樣（皮涅克，潘太列蒙·羅曼諾夫）繼續把革命描寫成在『蘇聯製造』的『藝術出品』，其中作者的致辭，比其作品的內容說得更多；就如小說“Red Mahogany”。

最後不能不受這個影響的是，著重她那有趣的，喜劇的，『俄羅斯』方面的，革命的『外來化』，這乃是許多同路人作品的特色：曹西先珂，瓦萊丁·加泰耶夫，“The Embezzler”，“The Squared Circle”的作者。

但是，作家的大多數，却都已經帶着戰鬥的傾向，爲了普羅列塔利亞特的利益，而轉變過來了。如果我們帶着許多最著名的蘇維埃作家的作品去遊歷過去那幾十年的時代，我們便可以供給一位數學家劃出一條上升的曲線的資料。萊昂諾夫，便是一個例子。他起先陷在渺小的個人心理學的池沼裏，在『富農的奇談』裏描寫富農，其中那些人們的迷惑和他們那可笑亦復可憐的生活交戰。然後他就給我們國

內戰爭的詩史，『籟豬』，在這本書中，布爾塞維克主義已經不但是作為『奇遇』（*deus ex machina*）而出現，而且更作為生活自身所產生的一種力量，作為生活純動物性的否定而出現。

新經濟政策期間，以及五年計劃頭兩年社會騷動的期間，萊昂諾夫，和極大多數的同路人一同，又陷入了如巴格利茲基所說的『生命中笨重的獸性』的懷疑和淵藪裏面去了；他寫『盜賊』和關於叛亂區域的祕密的戲劇『安提洛夫斯克』。在以後的幾年中，寫關於土耳其門尼斯坦地方布爾塞維克鬥爭的故事『沙蘭褚基』，和小說『索特』（一條河的名字）。在這本小說中，讀者依然會發現萊昂諾夫初期的素養：大草原裏的江河，古代的修道院，殷實的富農，總而言之，舊俄羅斯的一角。但是，和這一切對立着，是新建設者，布爾塞維克，的姿態。和索特河上的造紙廠一同，布爾塞維克主義的生力軍，在這人世間登場了，而萊昂諾夫強迫讀者不但要接受它，而且更要愛護它。

出另外一個天才作家，烏舍伏洛特·伊凡諾夫，的作品中，也真的可以探索到一種，非常動搖的，相同的過程。巴培理，已經從國內戰爭的一幅羅曼的而且非常怪異的圖畫，「Red Cavalry」轉變到集體農場的主題「The White Pot」上面來了。勾羅克霍夫，已經卸下了他的哥薩克主人翁，正在寫一篇以集體化爲題材的長篇小說。在這裏，我們不但有了主題的變換，如勾羅克霍夫由極度緊張和現實主義所展開的一個主題（以許多篇幅提供給富農被清算的實況），而且作家對其作品中主人翁的態度也已有了一個分明的改變，由社會主義的不可抗的勝利，普羅列塔利亞特的領袖們，馬克思，列寧，斯大林，的一切預言的實現，所規定的，對於生活特殊的說明。這不是，產生着藝術家的創造而且又供給藝術家以創造的材料，那生活自身的勝利麼？

在開始了『一個長途的旅程』，從舊文化那裏跑到我們這一邊來的，那些作家們當中，我們可以最明白地理解改造的過程。在這裏，對立更加尖銳，戲劇似的鬥

爭，明確地闖進了作家的生活。例如馬利泰·沙吉涅央。她起先是象徵派。她是他們的『馬大』和妹妹。她起先帶着神秘意味，在觀念論那冰冷的殿堂裏生長。革命把她從那裏投到萬惡的地下來了。沙吉涅央接受生命的真實，接受了它們以後，她比任何象徵派跑得更遠。一九三一年她出版『中央水力發電廠』，獻給社會主義建設的，最好的蘇維埃小說之一。他日，這篇小說將要被講給人們聽，人們怎麼樣發現了到新世紀裏面去的路，沙吉涅央怎麼樣在亞美尼亞地方德左刺葛特河上工人區域裏，和工人住在一塊兒，住了四個年頭，爲了要理解作爲超人的偉大事業的基礎的那人類的動力。在中央水力發電廠的建築中，她自己做着工，就像一個通常的勞動者。

意特奧羅基的返老還童與改造的過程，是我們爲社會主義鬥爭時期的顯著的特色。西方優秀分子都很了解這種浮士德的心情，從衰弱的老年轉變爲青春的那情切的靈感。羅曼·羅蘭寫道，要修正近代的意義，而拋棄他早年賴以把握人類理想

的那些精神上的導師，在他是不容易的。

馬亞可夫斯基，這位生命盈溢的，大聲的革命喇叭手的死（一九三零年四月），是一件非常痛心的損失。在他死前那幾行殘酷的諷刺詩（『戀愛的船在生活觸礁了』），朦朧地反映着這位巍巍的詩人，最近十五年來色彩最鮮明的代表人物，的內心的悲劇。他被他親自那麼熱烈地彈劾過的舊世界的力所克服。但是，馬亞可夫斯基，像一個兵士，在鬥爭中，『向前衝鋒』，而死了。在他的死以前幾個月，他脫離『烈夫』而加入了拉普的隊伍，他又揚起了一次革命的軍旗，在他的死不久以前所寫的一首詩，『用我最高的聲音』，向他的『同志承繼人』辭別：

『爲了壯健而伶俐的你們，

詩人已經舐盡了癆瘵的涎液

用標語的那粗糙的脣舌。』

馬亞可夫斯基的結果，使我們敏銳地感覺到，那乃是對於死的一種鬥爭，也是

文學中的犧牲，在蘇聯，在言論的掩護之下，人心正在鼓動着，大事業正在醞釀着。

過去，從現在提去它的犧牲，但是現在，會從將來得到它的勝利。不但是同路人的大多數，已經把他們的創造和革命連結了起來。就是普羅列塔利亞文學的活動，在過去幾年中，也已經征取了一個巨大的領域了。盧那卡爾斯基小心地培植從國內戰爭回來的青年批評家，英勇地襲擊舊文學的堡壘，那時期，早已過去了。一些普羅列塔利亞文學早已有被稱爲文學的權利了。一九三零年的夏天，戲劇家基爾聲，『穀』和『鉄軌在轟轟作聲』的作者，在布爾塞維克正舉行第十六次大會的那大舞台的演說台上，宣讀普羅列塔利亞作家的作品單（五十以上）。在這里，有培賽勉斯基關於第聶伯羅斯羅依的詩，『悲劇的夜』，有潘菲洛夫獻給集體農場和集體農場勞動者的巨大小說，『布羅斯基』，法兌耶夫的小說『從烏台格來的最後的人』，蕭洛霍夫，伊茲巴夫，依理林珂夫，珂洛梭夫，里培進斯基，邱孟得林，亞

菲洛蓋洛夫，史泰夫斯基，查羅夫，阿退奧辛，綏拉斐摩維支及其他許多人的小說。

如果我們要實際地理解，這幾年中，蘇聯文學運動的主要特色，那麼，我們就必須要在一長串的書籍的環中，穿起了那些埋在書籍中的百千萬棵的人頭。我們必須要想起，下工後擁進了圖書館裏面去了的工人，被農村中小讀書室裏夜間小小的燈火引誘着的，在歷史中第一次起來統治而且創造的，那些人們。我們如果不記起他們的聽衆，我們便不能夠理解那論爭的激烈，我們如果不從工人當軍或做建設的模範的那能力中，去記起我們的學校，我們便不能夠理解那些論爭的意特奧羅基的內容物，如沙吉涅夫在『中央水力發電廠』中所說，那些建設，像全國其餘建設一樣，都是××主義的學校，人類在那裏重新受教育。符拉迪彌爾·史泰夫史基，關於庫邦集體農場的許多著作，『站』和『急走』的作者，起先替一個新聞紙寫稿子，如今已經成爲一位著名的作家了。潘菲洛夫是一個農村蘇維埃的主席，邱孟得

林是一個工人，和社會主義建設，和大衆文化運動的這一種密切的聯繫，是普羅列塔利亞文學運動的特殊性，它的階級行動乃是它的真實基礎。而且已經存在着
一種普羅列塔利亞作品的新典型的理論了，個人地去參加建設社會主義的實際工作
(這些經驗，已經被，一本關於集體農場的小品集『挑戰』的作者，塞基·鉄列捷珂夫，成功地實踐了)再將那些著作，小品集，給別的作家們去加以集體批評。
普羅列塔利亞文學的生長，只有由鬥爭來完成，和那些關於原則問題的嚴肅的
論戰，相伴地發展。它們主要的意義是什麼呢？

自然，普羅列塔利亞文學存在的可能性，被(托羅茲斯及其文學批評的門徒)引起懷疑的那時期，早已過去了很長遠了。書籍，詩篇，都已經被創造了出來，文學已經生長成熟了。但是生活，社會主義掃蕩的領域，已經勝過了文學。文學和革命的要求相懸殊的問題，已常常成了論爭的中心。創造的問題，已經成爲當前的問題了。在這裡，有兩個主要的方向。一個是在，包含着法兌耶夫，里培進斯基，邱

孟得林的，拉普領導之下；另外一個是由幾個各自分離的團體所組成的，第一個由培賽勉斯基，第二個由潘菲洛夫，第三個由青年團作家查羅夫領導着。拉普藝術論的主要命題是，生活的寫實派的處理，不著什麼顏色，顯示着被具體表現在作品中的那些客觀的力量。人們的心理，必須被放在生活寫實派的說明的背景裏去理解。這種理論是依據列甯關於托爾斯泰的評論，『他揭去了現實的面具』。法兌耶夫，最有力量的青年普羅列塔利亞作家，就是把這些教訓最透徹地實踐了起來的一個人。甚至他的手法，所受托爾斯泰的影響，也是很明顯的。他的第一本小說，『潰滅』，就某種意味說，乃是由論爭構成的。由布爾塞維克李芬孫所領導的赤色遊擊隊的一師團，在遠東，在西北利亞，吃了敗仗了。但是，讀者却依然達到了馬克思·恩格斯的××黨宣言的結論：『歷史的鼯鼠正在爲我們掘穴』；生路是在李芬孫的這一方面呵。法兌耶夫的最近小說，『從烏台格來的最後的人』，從容地豎起了意特奧羅基的障礙物。這里一位懂得世界大勢的××黨員，被描寫得和今日的普

羅列塔利亞特離開得很遠很遠的。這篇小說敘述遠東的一個半家長制的部落，土著的布爾喬亞氾，赤色遊擊隊的小農大衆。這種和目前迫切的利益表面上的疎遠，引起了拉普內反對派的攻擊。法兌耶夫的這種心理學上的寫實主義（照形式上說起來）——而里培進斯基的則更甚，他退步的小說『一個英雄的誕生』已引起了猛烈的非難——可以和培賽勉斯基，查羅夫，潘菲洛夫的作品對照。普羅列塔利亞文學，無疑地，已經得到了一個顯著而生動的人物，這便是詩人培賽勉斯基。培賽勉斯基，可以說，已經吸住了後輩青年的一切企圖和政治的敏感。創造的變易性，對一切政治事件的敏捷反應，已經替培賽勉斯基的詩歌，獲得了國家的盛名。某作家團體也把潘菲洛夫的『布羅斯基』，第一本集體農場的小說，提拔爲普羅列塔利亞文學的範本。這第二種方向，簡明地下個定義，便是某種羅曼主義的方向，藝術中政論家元素的偏重。

在這種論爭中，黨的意見是怎麼樣呢？在蘇維埃的機構之內，以革命爲基準，

讓各種主張互相競賽，藝術家的真理便產生了。有效的著作，書籍，便是黨和國家所要求於普羅列塔利亞的作家的。

斯大林常常發表他個人的藝術觀。但是那些意見，並不只是表示他個人對於蘇維埃藝術和文化問題的關心。在那些意見當中，典型地，反映着全國，正在學習文學的，接近文化書籍，舞台，電影的，千百萬人民的，無限的要求。從來不曾有過像近幾年來書籍，乃至詩集，的出版那麼快地被暢銷。一本小說，或者詩，的第一版一萬冊，二萬冊，五萬冊，幾天之內就不見了。新聞紙的銷數，已經大大地增加。造紙工業已經不能滿足需要了。

工廠裏成千成萬的工人突擊隊員，需要描寫他們怎麼樣正在建設着社會主義，他們怎麼樣在工廠的日常生活中正在成就着一種英雄的步調。工人突擊隊的大眾文學，便從這裏產生了（由全聯邦勞動組合中央局出版）。『這些書』，高爾基，著重它們敏銳的社會史的意義，說，『是像火焰樣紅熱』。勞動組合和拉普共同要求

用組織來加強這種運動。這麼一來，便將工人突擊隊的生力軍帶進了文學，新的成員就從工廠被徵募到拉普裏面來了。

所以，將近十五年末期的普羅列塔利亞文學，已經發展成爲頗複雜而且組織又很完美的一個體系了。『下面』是絢爛的嫩芽，大衆文學化生長的蓬蓬勃勃的新芽，『上面』盛裝着如台明·白德內宜，或如，最高的，高爾基，堂皇富麗的藝術名家。在這篇短文——乃至起草這篇短文所用的資料——的大綱裏，要對於這兩位作家的著作加以品評，是不可能的。那是易於深入大衆的作品，每進一步，在千萬的人心裏喚起了一致的響應。台明·白德內宜，在國內戰爭時期，就做了詩歌可以轉變爲鬥爭的武器的一個榜樣，而成爲婦孺皆知的人物了。他被授與紅旗勳章，這位普羅列塔利亞的拉封騰很值得驕傲地享受了這一種優遇，並不是徒然的。高爾基，在這十五年間，寫了一卷故事和『愛高爾·布理綽夫及其他』，而且更寫了兩部小說：『阿泰摩諾夫斯』及『克林·查姆金的一生』。三部作『克林·查姆金』，

作者稱爲一篇故事的，不但是高爾基最有力量的著作，而且也是世界文學中最有力量的著作之一。它是專門對於社會的『哈姆雷特型』加以藝術家的檢討，對於『使世界不健全的』那些人們的特殊性，作了心理的並歷史的分析。人類中的這一羣，律師克林·查姆金便是他們的代表人物，在我們的時代扮演着歷史中一個徹頭徹尾地有毒的脚色。他們是誰呢？他們就是『調和勞動與資本』的知識分子，孟塞維克，費邊派，政治上的騎牆派，人類肉體上發出來的那濃厚的黴菌。這種徵候，列甯遠在三十五年以前就卓越地看出來了，而且在他們全部政治史裏，他嚴正地以機智制勝了他們。高爾基偉大著作的全部，就是專心致意地將這種人類的型加以藝術的表現，將他的社會的，政論家的活動（論文和演說），和在他那書齋的聖堂裏藝術家的精細的勞動，驚奇地，聯繫了起來。

將近五年計劃的末期，蘇維埃文學已經生長得越過了這期間所預定的計劃了。拉普有成爲最重大障礙物的危險，因爲它是被付與最高權力而且給與最大注意的機

關。這個，因拉普的領導者（阿衛巴赫及其同志）接連犯了许多政治錯誤這一事實而更加嚴重。最重要的錯誤——它依然是無視蘇維埃文學整個利益的一個團體。

一九三二年四月二十三日，中央委員會公佈了一個決議，大旨說，拉普將要被清算，而一切願意擁護蘇維埃制度的作家，將要被聯合在一個總聯盟裏。這個，從時間上說起來，便是黨最近關於文學方面的政治決議，和第十七次全聯黨大會的決議精神完全一致。第二五年計劃配景中的，一個無階級的社會的輪廓，朦朧地，從這些決議的字裏行間，最動人地，顯現了出來。在為社會主義的鬥爭中，再造，澄清，而返老還童的國家，正在探求向着全人民的統一去的一條道路，向着人類中，從康拍內拉和多馬·謨耳到列甯，一切最良善的心所夢見的，那歷史新紀元的門檻去的一條道路。

拉普的被清算，可為普羅列塔利亞文學勝利的證據。是的，不必要什麼架子，它已經十分堅固啦，這便是中央委員會決議的意義，現在已不是什麼新經濟政策時

代啦，新經濟政策時代，布爾喬亞從一切罅隙裏傾瀉了出來，希望勒死了蘇維埃嬰孩。當這種架子已經被撤去了的時候，每個人可以看見，以先隱藏在架子中的，在這期間所建築起來的房子，比他們過去所想像的更來得堅牢。真的，爲什麼里培進斯基會被稱爲普羅列塔利亞作家，而吉洪諾夫或巴烏林珂便不呢？因爲他們是作家協會的會員嗎？書已經被放在天平上了，他們已經得勝啦。蘇維埃知識階級，傾向着接受普羅列塔利亞意特奧羅基，的那內心的衝動，早已表現了出來，甚至連那先前由各種方面離開藝術和政治的關聯的皮涅克，他的新書，『一本美國小說』“O. K.”，也已真誠地觸犯了那位，對於政治絕對無知的，大西洋彼岸的巴畢特先生（辛克萊·劉易士），沒落世界中的汎布爾喬亞呢。

這難道就是說，鬥爭已經完結了嗎？我以爲，我如果用鬥爭將要繼續下去這一預言來結束這篇評論，我是不會錯誤的。前面依然有着鬥爭。『俄羅斯浴在血中』

（普羅列塔利亞作家亞爾登·衛蕭萊意所作一篇小說的題目）已經變爲俄羅斯，

不，不是俄羅斯，而且蘇聯，穿着金裝了。但是，作爲一種社會的並經濟的制度，資本主義，既然還不會在全世界被毀滅，那麼，資本主義便還不會從我們，蘇維埃作家，的意識中完全斷了根。

和人民意識中的資本主義的殘餘物鬥爭，一般說來，便是臨頭的五年計劃的蘇維埃文學正向着前進的，那巨大課題的公式。

光華小文庫

文學研究入門(上).....	郁達夫等
文學研究入門(下).....	柳絲等
文藝一般論.....	高明譯
創作指導集.....	何丹仁等
創作經驗談.....	郁達夫等
現代中國作家自傳.....	魯迅等
藝術的研究.....	成文英譯
社會科學研究入門.....	方覺圓等
新聞學入門.....	黃天鵬著
讀書經驗談.....	余楠秋等
我的學生生活.....	穆木天等
政治・小說・旅行.....	沈思譯
九一八與一二八.....	柳亞子等

每種大洋一角五分

上海光華書局發行

藝術基
礎講座

藝術問題總論

華 蒂

(一) 藝術的意義

我們要表明藝術問題底整個的系統，不能不說明『藝術是什麼』的問題。我們若在這規定上有了錯誤，那末在關係藝術的一切問題上也會錯誤。反之，這規定不錯，那末在關於藝術的一切問題上——在具體地解決未來的諸問題上，也會沒有錯誤或近于無錯誤吧！

然則『藝術』是什麼呢？

爲了理解這問題，這里我不從規定着手，而從具體的現象來進行。

我們不是有催眠歌底記憶嗎？孩童時期的我們不是在母親或女傭口裏所唱的催眠歌中感到肉身保護之下的安甯而昏昏入睡嗎？有時我們聽到催眠歌，雖然事實上已不是孩童，但是會感到孩童底感情之蘇醒。

這時這類歌——如『催眠歌』等所具有的機能是什麼呢？那是怎樣地作用于我們的呢？這類歌記錄了孩童在安甯的保護之下的幽情。

這類歌使人們隨着牠底主題之性質而把大家底共同的感情組合起來。人們都『感染』到有組織的一致的情緒。

我們都知道歌曲音樂均有組織人類感情的機能。

我們若看舞蹈，演劇，繪畫及各種文學，就會明白牠也在各種不同的形態上組織人類的感情，這就是牠們的機能，以此我們知道音樂，文學，美術等——一切的藝術都是組織人類底感情的一種社會的手段。所謂『社會的』就是『個人在社會之外，離開社會，所不能思孝』的，因為人類的一切生產物（人類所有的一切手段都

是人類底生產物）完全是社會的。

有些人以為藝術底機能除「感情底組織」之外還要加上「思想底組織」。他們常常拿文學來說明這點。但是即使事實上文學組織人類底思想，那也是文學的機能底副的表現，是在組織情感的機能之過程中，抽象地被人承認的，根本上是溶解在感情底組織中的。所以藝術底規定中置入「思想底組織」是不正確的（註）。

（註）蒲力哈諾夫說：「所謂藝術表現人類底感情也同樣是不正確的。不，藝術表現他們底思想，也表現他們底感情；但是不是抽象地表現，而是把捉活的形象，這是最主要的特質」。（『藝術論』）

盧那卡爾斯基說：「在某種程度上，藝術是社會思想底組織化。藝術是現實認識底特殊的形式」。（藝術與馬克司主義）

其實只有文學與其他藝術不同，常常實行一定的『思想組織』，那是因為文學是由語言形成，語言是表現思想的，而『思維是沒有音響的語言

』（蒲哈林）。文學實行『思想底組織』是藝術中的文學底特性——文學在『感情組織』中必然具有的特定的類型。

我們知道了藝術是『組織感情的一種社會的手段』，但藝術將怎樣實踐這任務呢？藝術會怎樣地組織人類感情呢？牠對一切人類都是一律相同的嗎？

例如現在我們能找出各種音樂。

有的音樂在某種宏大的廳堂之中，輝煌的燈光之下演奏。牠把人心從成長底方向拉回到凋謝底方向，使人心底一切感情由萎縮而平靜，表面上似乎悲哀時，也不是悲劇而是笑劇；總之不過是『形式底展開』，而不是從『生活』中創造的。牠永遠沒有靈活地促醒人心，絲毫沒新的精神的生產。所以那是把人們底感情組織在特定底型中——不需要新創地進行精神生產的型，忘却新創地進行精神生產的型。在這樣的模型中的感情底組織，能夠不斷地影響到的人們，只有做做現成事。拿拿現成東西的精神墮落的『上等人』，就是無事可做，以消閒為務的人們罷了。

其次我們看另一種底音樂。散佈在大都會底街頭的酒店中，冬天在紅的楓葉與淡的燈光之下，一個賤價的留聲機這樣唱着：『我是河邊的枯草……』那不是把人心引向希望，發展，高揚底彼岸，而是把人心驅入絕望，中絕，沉淪底深淵。那是把人們底感情組織在不能澈底地進行新的精神生產的模型中——即連精神生產的要求也感到畏怕的模型中。這是適合于留戀過去甚于注視將來，不能始終主持自己，腦子裏充滿矛盾，不絕分解而至失去一切社會地位的人們的。事實上，在我們可以看到逃避着窮病飢寒底困厄而勉力爭持自己底生命的人們。

現在，我們再看另一種音樂。那不是由特定的樂師演奏，而是把我們自身編入演奏者之羣；不是在音樂家，經理者與買票的聽衆之間介以金錢而商業地表現自己，而是演奏者自身也像聽一般的人們底組織；不通過一切商業的謀介物而擺脫拜金大神，可說是獨立地表現自身的；多少是飽受輕假的感情之發洩，是充滿着的苦悶之爆發；把人們底感情組織在邁進的模型中，——從朦朧的夢境帶到沉痛的覺

醒，從被壓迫的情況到抬頭的狀態，從蹂躪到前進，從停滯到踴躍，從黑暗到光明的型中；一言以蔽之，在這樣的經過中，是把人們移近現實世界的。感情底這類組織最適合於能夠永遠向前猛進。堅決欲求澈底擺脫當前底極惡的狀態中的人們；借雨果 (Hugo) 底話來說是『要從泥中找出星來』的人們——就是這類人是只被給與泥污的。當然我們會發見這類音樂者常常被人給與泥污，受人歧視和侮辱，被『上等』人嫌忌，日為怪物。

這樣，我們明白：音樂除牠自己表現中所特有的物質的機構不同之外，還有牠所進行的『感情組織』中的各種模型，這類『模型』相應于現社會的人們所居的各種環境。

然而所謂『現社會的人們所居的各種環境』是什麼呢？

那是人們所有的『歷史的稱號』，不拘身分，職業的『階級』，是把一切歷史的稱號，從身分，職業等引回到人類底生產所有的社會關係中去考慮的各種社會集

團。

所以我們必須在「感情底社會的——階級的組織」中看出音樂底——當然一般的藝術也同樣——現實的任務。

我們已經知道「藝術是什麼」了。

牠是組織人類感情的一種社會的手段，這組織是被社會階級規定。

藝術有怎樣的表現方法呢？

以我們所知的爲限，不外音樂，美術，文學，演劇，舞蹈，電影等表現法。但是我們不能決定藝術底一切表現法。我們以前曾經看到關於「電影是否藝術」的許多議論；但是現在我們已看不到議論到這類問題的人了。藝術是一種社會的存在，產生牠的是社會，這是很明白的；所以隨着社會底進行有產生出藝術底新種類，而且會繼續產生，這也是很明白的。（關於這點後面還要講）。

藝術是組織人類感情的一種社會手段，并且也與人類精神所產生的宗教，哲

學，科學等爲隣，且互相存在着複雜的影響。

關於藝術在一般的精神文化中佔着地位，藝術對他稱精神文化具有關係，而且藝術是被包含于一般的精神文化中的，是社會「上部構造」底構成要素，以及藝術與「下部構造」底關係等，已經略略講過了，這裏不再詳細論說。因爲那是屬於整個社會的說明範圍內的。

（二）藝術底起源與發展

我們已經講過「藝術是什麼」了。

其次，我們應當看藝術以前會怎樣發達及今後將怎樣發達。由于考察牠怎樣發達過來，就會明白牠將來怎樣發達上去，這是很明白的。

藝術怎樣發達過來的呢？

爲着明白這點起見，我們不可不先知道藝術是怎樣起源的。

藝術是怎樣發生的呢？

關於此點，我要很長地引用蒲力哈諾夫底話：——

『關於人類底起源的他（指達爾文）底著作第一部第二章上，他寫着：

『美底感情——這感情也被宣稱爲人類獨有的特性。然而我們若是想到某類鳥底雄者意識地張開自己底羽毛，在雌者面前誇耀那燦爛的色彩；反之，沒有美麗羽毛的其他鳥，就不這樣地獻媚，那末雌者能發現雄者底美當然是無疑的！還有各國底婦女們都用這樣的羽毛來裝飾，所以不便說，沒有一人否定這裝飾底美麗以很大的趣味拿色彩美麗的東西來裝飾牠的散步場所的「集會鳥」以及同樣地裝飾自己底窠的某種蜂雀，顯然證明牠們有美底概念。……若是鳥類底雌者不能評價雄者底豔麗的色彩，美而愉快的聲音，那末要以這類特質去魅惑牠們的雄鳥底一切努力與計劃是都會失去的吧！然而不能假定這樣的事，是很明白的』。

這樣達爾文所引用的事實證明下等動物與人類相等地經驗美的快樂，以及有時我們底美的趣味也與下等動物一致。然而這類事實不是說明上面說過的趣味底起源的。

『若是生物學對於我們沒有說明我們底美的趣味之起源，那末那尚不能說明牠（美的趣味）——這歷史的發達。……若是美底概念在同一人種底國民之間也不是相同的，那末不能不在生物學中底尋求這各種形相底原因，是顯明的。達爾文自己說我們底探求不可不向別的方面。……不能以為野獸底毛皮，爪及齒，起初在西印度只因那類對象中特有的色與線底配合之故而被牠們愛好。不，反面底假定——即這類對象起初只是作為勇氣，敏捷及力底表象；後來牠們正式作為勇氣，敏捷及力底表象；結果，纔喚起美的感覺而進入了裝飾底範疇，這樣想法倒妥當得多。即美的感覺在野蠻人那里不單是能與複雜的觀念相聯合，有時還正是在這樣的觀念底影響之下發生。……從這樣的例看來（此類地方蒲力哈諾夫詳引達爾文等底話——

作者）我覺得有權利確言：由對象底一定色彩之配合乃至形態以喚起的感覺，在原始民族中也還和最複雜的觀念相聯合，至少這樣的形態乃至配合底大多數，只由這樣的聯合纔能看到牠們底美。那末牠（美底感覺）由什麼喚起呢？又，與由對象底形體在我們內部喚醒的感覺相聯合的那類複雜觀念從何而來呢？能回答這類問題的，顯然，不是生物學者，而只有社會學者。……人類底本性使美的趣味及美的概念底存在成爲可能。環繞人類的諸條件則規定從這可能到現實的推移。（『藝術論』）

這裏，我們知道『美的感情』——以藝術爲組織手段的就是美的感情，這是很明白——底發生可社會地在環繞人類的諸條件中探求。

環繞人類的諸條件是什麼呢？

根本地說來，問題關係于藝術底發生——藝術底芽萌，所以涉及人類底已經過去的舊歷史的階段，那末牠們環繞人類的諸條件不外自然，自然與人類底關係，在

自然之中且生活在與自然底交涉之中的人類社會底基本條件，以及作用于自然的所謂『勞動』——社會的生產力底狀態等。

最顯明地對我們示明此事的是與勞動相關係着的勞動底舞蹈及勞動底歌曲吧！不必等待高名底學者們旁徵博引古代或現代底野蠻民族（諸外國）底實例，我們有着我們周圍底豐富的實例。能在『矮奴族』（註）之間看到的『熊祭』可視為關係狩獵的舞蹈與關係狩獵的歌曲底一個綜合的表現。其他，在日本比較狩獵，畜牧，漁獵等更加發達了的農業勞動中能夠發見許多這類底東西。

（註）『矮奴』是日本北海道底土人之名稱，散居樺太，千島等處；有特種風俗與習慣。古稱『蝦夷』。

藝術底發生可在人類底勞動中求之。

那末，這樣發生的藝術怎樣地發達起來的呢？這是很明白的。

譬如，沒有進到紡紗織布的狀態的人類社會或種族之間，我們能夠想像『紡紗

歌』或『機織曲』底產生嗎？以樹葉之類遮身的人們中不發生關於紡織歌的一切想念是明瞭的吧。這里我雖暫時叫做關於紡織歌的一切想念，但是在勞働歌底場合至少分兩種，就是形成歌底內容的觀念與表現那觀念的音樂上底技術。譬如『轉呀！轉！小紡車！』這一行，這類辭句底意義，連帶這類辭句而來的特定事象底說明，這一行所有音樂上底調子等，實在以這一切作爲一個生產要具，而紡車——爲紡紗而旋轉的紡車，這紡車底旋轉所有的特定『節奏』等，都有着各各不能分離的關係。

還有這時，我們從紡紗歌在轉動紡車的人底口中隨着紡車底旋轉唱，再進一步，想想由特定個樂器而獨立演奏的場合，那末必須預定這樣的樂器之製造，這也是當然的吧！

從這里，我們明白了什麼呢？

人類底勞働過程不能不去在音樂發生底前面。就是現在這音樂已經發生，但爲

着使牠發達的緣故，走在音樂底發生前面的人類底勞動過程不能不先發達。

一個種族從有着樹葉衣裳的生產力底狀態移到有木棉衣裳的生產力底狀態時，方纔能夠使牠底音樂從『採葉歌』發達到『紡紗歌』。

『原始生產者所採用的拍子被什麼規定呢？爲什麼在他底生產動作上正保守這韻律而不保守其他的韻律呢？那是由一定的生產過程底技術的性質，由一定的生產技術來規定。在原始種族底情況中，各種勞動有各動底歌，那調子常常能極精確地適應于那類勞動中特有的生產動作底韻律。

『同樣地視勞動如何實行——由一個生產者還是由全集團，而發生爲一個歌者歌謠或爲全合唱團底歌謠。在那發達底階段上，勞動，音樂及詩歌最密切地互相結合着。然而這三位一體底基礎的要素是勞動，其餘二個要素不過有附屬的意義而已』。（斐優黑亞 Butler——蒲力哈諾夫引用）。

這是現在學者們爲着探究可懷疑的原始民族底生產力狀態而探索殘剩着的原始

民族底藝術的理由。

我們已經看到藝術發達靠着生產力（生產力底發達是跪在藝術發生之前的底發達而進行了）。

然而這時所謂『生產力底發達』，具體的意義是什麼呢？

許多底考證告訴我們：生產力底發達形成人類底社會的分化，形成人類底階級的分化。

這里發現由于階級的階級支配，由于人類的人類底搾取關係。

在社會底發展之中被映射的生產力底發達，現在是被映射在這關係——人類底搾取與被搾取底關係，階級與階級底關係，階級與階級底鬥爭關係（搾收階級與被搾取階級底關係不能超出兩者底鬥爭關係以外）之中了。

生產力底發達帶來了藝術底發達；現在我們不能不說階級與階級鬥爭之發展帶來了藝術底發展。

歷史會證明這件事嗎？

無論誰底眼睛也都會證明這件事。

約有數百年底傳統的「農民歌」(牠底內容的觀念適應于數百年以前乃至一千年以上的農民之封建的隸屬狀態的)。現在也在變化着。這事源于農村的階級關係——現在尚頗盛行的以地主與佃戶底現錢稅爲媒介物的關係——底變動，換言之，即源於農村的階級鬥爭底發展達到打破地主與佃戶底這種關係(以現錢稅爲媒介物的關係的前夜，農業革命底前夜，這是顯明的)。

又，我們已經想到過的勞働者底歌曲，尙不能有音樂自身底獨自性的，不能不仿套向來底歌調的勞働者之歌底變化，也完全源於勞働者階級與資本家階級之間的鬥爭之進展。

若在較長的歷史底區分上看這件事，那末我們可以探究希臘的英雄敘事詩(適應貴族底權力的)向文藝復興期藝術底推移(適應於替代了王候貴族的與宗教教皇

的東西的『個人的』與『人類的』，可以替代封建制度的商業資本主義諸關係底勃興的，文藝復興期的藝術向近代資產階級藝術底推移（適應法蘭西革命後的近代資本主義支配的）以及資產階級藝術底瑣末化的末落與牠由新興階級的藝術代替底萌芽（適應將要代替資產階級支配的新興階級裏底勃興的）。

不待說，我們在藝術底變遷之中必定看到一些複雜的較小的變化。如僧侶爲着留住將從自己手中逃去的權力而使特定底藝術發生即是。但是這場合，這類藝術也源於有權力的僧侶與被他們壓迫的階級鬥爭之進展，及成長的被壓迫階級底向壓迫階級的進逼，這是顯明的。

而且在被侮辱被壓迫的階級起來時，因爲在下面的站立起來而致在面的崩落下來時，藝術會使他自身發生變化，與在其他一切底情況中同樣，藝術也使牠自身發展，突破牠以前的形態及現在底凝固的殼的。

只要這社會底進步的方面與那保守的方面底鬥爭記述人類底歷史，藝術變遷就

是牠經過了的時代底支配，被支配底關係之映寫；正因為如此，特定時代底支配藝術不能被稱於那時代底支配權力之下。

藝術底發達繫於社會底發達上。社會底發達則繫於社會底『前進者』推翻『保守者』，被支配階級消滅支配階級，歷史的齒輪底看不見的運轉——階級露出來，及隱居於歷史底背後的階級現身於歷史底表面等事象上。

這樣的階級，當然就是在現在的歷史中出現的新興階級。對於我們，新藝術底直實底母親顯然是新興階級由於這樣地成長起來而成了新歷史底母親，因而同時也不能不成為新藝術底母親。

以此，我們因為要明白一般地物質底性質在從一個形態到另一形態底推移中之最本質的表現，所以不能不稍詳細地檢討新歷史底構成者新興階級與藝術底推移之關係。

特定底支配關係有特定底支配藝術，這已經看到了。現在問題在於從來支配的

特定階級支配關係進入變動期。一般地藝術底發展不是割除藝術底以前的發展階段。這舊藝術適應於階級支配關係底舊階段（即現在進入了牠底變動期的支配關係尚是安全的階段）。舊的階級支配關係侵入了變動期，這使那上面的某種藝術也入於牠底變動期。這樣，在階級支配關係底向變動期之推移中，支配的要素迅速地保守地凝固，被支配的要素同樣迅速地開始，因而階級支配關係底變動所及於藝術底反映就顯著起來了。這時藝術更加急激地保守鞏固那適應社會底舊支配形態的部分，而同時爲着打破社會底舊支配形態的新的進步要素之故，不能不發揚牠自身。若是不發揚牠自身，那末這時藝術就凝固他了，也就是必然的自殺；所以這裡我們能夠理解在階級支配關係底變動期——社會底過渡期中的藝術所有的大矛盾底性質。列寧在偉大的藝術家托爾斯泰那里看出了「俄國生活在十九世紀底最後三分之一中，經驗了的充滿矛盾的諸條件底反映」，這話，在這限程度上可說是說明了藝術底發展，藝術底階級支配關係之變動期的形態的吧！（註）

(註)托爾斯泰底著作在見解，教理方面的矛盾是可驚的。一方，他是天才的藝術家，不單是俄國生活底傑出的形象，而且貢獻着世界文學底第一流作品；但是另一方，他是地主，是信仰基督教的癡人。一方對社會底虛偽與無恥做着銳利誠實的抗議；他方都是一個托爾斯泰主義者，是稱爲「俄羅斯智識階級的，乏力頹廢的神經病的哭泣蟲。……：一方無忌憚地批判資本主義的榨取，暴露政府底暴行，裁判或行政底喜劇之假面，暴露富及文明底成果之增大與勞働大衆底窮困，獸化，苦痛之增大兩者間底矛盾最深的根源；他方又做「暴力抗罪惡，不爲也」的愚蠢的說教。一方是最覺醒的現實主義而批去某種假面；他方是世界底最卑賤者——宗教底說教者，努力於創造有倫理的確信的法皇以代替宮廳的法皇，換言之，不外最狡猾而最可嫌惡的僧侶主義底培養」，(列寧「俄國革命之鏡」托爾斯泰)。

對於我們在托爾斯泰那里，多少看到些這類的矛盾，這矛盾底唯一的解決者只有真正以這矛盾爲矛盾的新興階級。

這矛盾將怎樣地被新興階級解決呢？那會像勃興於封建的支配關係之下的資產階級對封建藝術所作的一樣嗎？

不，不是這樣的。因新興階級對資產階級支配關係與資產階級對封建貴族階級的關係，兩者之間有着不能超越的歷史差異。

關於這點，列寧這樣說：

「資產階級革命與社會主義革命之間底根本差別之一在於：從封建制度之中成長起來的資產階級革命底新經濟組織，常常漸次地在舊制度底胎內成立，即使僅是通過交易關係底發達而成的，但是封建社會底一切方面却徐徐地變更。資產階級革命所有的唯一任務只是掃蕩，除去，破壞從前社會底一切束縛。完成了這任務，那末一切資產階級革命就完成了牠底一切要求了。因爲這結局，使商品生產發達，而

促資本主義成長。

『社會主義革命與此完全不同。歷史底曲折的行經底結果，一個國家不能不開始社會革命的時候愈遲，則對於這國，從舊資本主義諸關係到社會主義諸關係底推移愈加困難』。（列甯『關於勃來斯特和平問題的報告』）

即『資產階級革命底根本任務在獲得權力，而使牠（權力）調和既存的資產階級經濟；反之，新興階級革命底根本任務則在於由奪取權力而建設一個新的社會組織』。（斯塔林『列甯主義論』）

把問題回上去，那末怎樣呢？

資產階級任封建的支配關係底框中已經使牠自身底經濟成長了。所以牠尚在封建的支配下，一時已經形成自身底文化。權力底獲得對於資產階級是爲牠自己的最後目的。這時革命的資產階級是因爲革命地成長了起來，以至使牠底敵對者無產階級成長，牠在完成牠自身底革命的舜間已經直對看那絕對的敵對階級了。這就是資

產階級是『有條件』的革命階級的理由。

反之，新興階級在資產階級支配下，『在一切底情境中都被壓迫着。因此，牠是無條件的革命階級』。（蒲哈林「革命與文化」）

正因為如此，所以新興階級是以奪取政權起事。前面所述的矛盾底解決，就是由獲得了政權的新興階級在牠獨裁下正當地完成。

——完

一九三三，七，十改抄

文藝創作辭典

郭堅白編 實洋一元

本書共分「總論」，「自然描寫」，「人物描寫」三門，對於創作之各方面的描寫，分別摘引世界文學名著作例，創作時如有疑難，一檢即得，實為文學青年案頭不可不備之書。

藝術基
礎講座

一般藝術學

朱介民

第五章 內容論

——內容論之二——

一 內容的意義

若祇以藝術的題材為藝術的內容，則初級學校裏的學生所畫的一切東西，均可稱為藝術的作品吧。在初級學校裏，教師要學生畫一隻狗，學生們所畫的狗雖不及教師所畫的或圖畫標本上所畫的，然也許能畫得像一隻狗。狗當然可作為藝術的題材的。若以題材便為內容，則他們所畫的狗，自然就具有藝術的內容吧。既具有藝

術的內容的狗，若不能稱爲藝術的作品，則非是矛盾的說話。

這樣說來，藝術的作品之所以能成爲藝術的作品，其成份除物質的材料，感覺的材料，題材三者外，還具有其他主要的成份的。而此主要的成份，便是藝術的動的內容。初級的學生們只曉得聽着教師的命令或自己一時的喜歡來照樣畫一隻狗，故他們所畫成的狗，在其成份上說來，只有物質的材料，感覺的材料，題材三者，而獨於內容，則付諸缺如的。反之，能稱爲畫家所畫的圖畫，或能稱爲文學家所創作的詩歌或小說，在其成份上說來，則就有點兩樣的：——除了有靜的材料外，還具有動的材料，即還具有他們所表現的社會生活的意味。而此社會生活的意味，其實，就是藝術的內容。

這裏所說的内容，就是指藝術的動的内容而言。因而，本章亦不妨題爲『藝術內容論』。

所謂藝術的內容，這個名辭的意義，本來是極容易理解的，但因受着古來以及

近頃許多人的說明，反是變爲曖昧的，故本章的說明，確亦是重要的。

二 藝術的內容說

那末，藝術的內容，到底是什麼？確是要給與說明的問題吧。因這個名辭的意義是曖昧的，不僅是藝術的外行者不容易有明確的懂得，就連藝術家自身亦往往作着錯誤解說的。故我在這裏未說明藝術的內容是什麼之前，將社會上最通行的藝術的內容說先來說明一下。

(一) 感情說 普通一般人對於藝術的內容，多解釋爲感情，或人情。此種解釋的原因，分明是由於普通把藝術的領域只屬於人的感情的領域之故。藝術固然是與人的感情有極密切的關聯的，然所謂感情這個東西，其實，並不是像一般心理學者所說的，是全然由於人的方面出發的，而不是由社會生活出發的。且『所謂藝術，只表現着人們的感情也是同樣不正確的』。故以感情爲藝術的內容的解釋，分明是不能盡藝術美的內容的全體。因爲藝術的內容，是藝術因以成立的根本條件：

藝術所以爲藝術，卽此藝術美的內容。故單是所謂人情，感情，不論他所描寫的是如何的感情，如何的人情，及其所用的形式或風格是如何的，但總不能視爲與藝術價值同等。所謂藝術內容，卽藝術價值所賦與的一種優劣的要件——藝術價值所以成立的根本要件。除了說藝術便是表現着人們的感情的人外，當然誰也不會相信藝術的內容只是人們的感情或人情吧。

(二) 超感性說 希臘哲學家柏拉圖 (Plato) 以爲美便是那超越實在界的理念 (Idea) 表現於感覺界或現象界上的東西。依此解釋，所謂美，就是超感性的某物發現於感性的上面之意。此種思想，一直到以後經柏羅提 (Plotinos)，更爲精深的發達。到了近代康德 (Kant) 與席勒爾 (Schiller) 二人，可說柏拉圖主義的再興者。康德說美的內容是「Idea」——現實以上之超感性的「Idea」、而「Idea」則視爲普遍的超感性的永遠的道德。席勒爾直接受康德的精神，而以美爲超感性的 (Die Uebersinnlichkeit) 之表現於感性 (Die Sinnlichkeit) 上而又互相調和的東

西。且又把此超感性的意義從康德的意旨解釋為道德的自由，約言之，即為「自由」。從此說來，可知康德與席勒二人，均是以超感性的道德而為藝術的內容的。

將藝術的內容解釋為普遍妥當的超感性之表現於感性上的東西的思想，在康德以後，又有與此相近的新的解說。代表此種新解說的，便是黑智爾（Hegel）及其學派對於藝術內容的解說。他們有的以為藝術內容，就是絕對精神之感性的表現的東西，有的以為藝術內容，就是理性表現於感性之裏的東西。各個學者的說法雖各有不同，但其大體，似皆一致的。

這種玄妙的解說藝術的內容，分明反是將牠弄得非常的含着曖昧的性質，當然為我們所不取的。在過去的歷史中，或許還有人相信形而上的實在，但在現在對於這種不可思議的思想，早已成為過去的陳迹了。

（三）人間生活說 現代一般人都認定藝術的內容為人生。這種說法，較諸前

二說，確已接近許多了。不過，這裏所說的人生，是指廣汎的意味的人生，而將那自然的要素都含在裏邊而說的。這樣意味的人生，因為是將人間所有的實在與價值一切都包括在內，所以藝術離開了這些東西，便無內容，而藝術的內容，除了這樣意味的人生，便空無所有。可是持此說的人，以為人生，是極空泛的。而藝術所具的內容，却須明白確實而有制限的東西。若把人生分為實在與價值二類，則藝術的內容，自然不單為實在的人生，而其主要的還在價值生活。他們又以為價值是意味，人生因為有價值，所以有意味，無價值便無意味。價值與意味，實為同一意義。因而，價值生活即為意味的生活，而生活上的主要要素，即為意味。意味與價值生活，同為藝術的內容，惟主要的要素，則為人生的意味。

那末，所謂人生的意味是什麼？人生的價值是什麼？自然亦要給與說明吧。不過，要說明這些問題，當然非簡單的說明所能辦到的。他們以為人生的價值或意味，其實，便是人生具有的特殊普遍的價值或意味。因而，他們以為藝術的

內容，就是於具體的感性界中直觀人生之普遍意味——一種超感性意味的東西。簡單的說，藝術的內容，即是直觀深摯的人生的意味。

這種說法，其結果仍然是與前說一樣，回到形而上的窠窟中，把藝術內容的意味，反是弄得曖昧起來。

(四)個性表現說 代表這種說法的，是日人廚川白村。他在所著的苦悶的象徵上，有這樣的說話：『我們的生命，本是在天地萬象間的普遍的生命。但如這生命的力含在或一個人中，經了其「人」而顯現的時候，這就成爲個性而活躍了。在裏面燒着的生命的力成爲個性而發揮出來的時候，就是人們爲內底要求所催促，想要表現自己的個性的時候，其間就有着真的創造創作的的生活。所以也就可以說，自己生命的表現，也就是個性的表現，個性的表現，便是創造的生活了罷。人類在真的意義上的所謂「活着」的事，換一句話說，即所謂「生的歡喜」(Joy of Life)的事，就在這個性的表現，創造創作的的生活裏可以尋到。假使人都全然否定了各各的個性，

將這放棄了，壓抑了，那就像排列着造成一式的泥人似的，一模一樣的東西，是沒有使他活着這許多的必要的。從社會全體看，也是個人若不各自充分地發揮他自己的個性，真的文化生活便不成立，這已經是許多人們說着了的話了。』

從這一段話說來，可知依照廚川白村的意思，所謂藝術的內容，便是人類的生命力的顯現，亦即是個性的表現。不錯，藝術固然確亦是能表現創造者的個性的，但人類的個性不僅是並非全然與社會與人類的生活無關的，且實是要受社會環境與人類的生活所制限和決定的。況藝術所表現的，實不祇是人類的個性哩。所以以個性的表現為藝術的內容，分明亦是不能盡藝術美的內容的全體。

所以藝術的內容是什麼？是有待於我們的解說了。本來說及藝術的內容，就已涉及於藝術的本質問題。故我們要問藝術的內容是什麼？為便利起見，還應首先問藝術是什麼？因為我們若懂得了藝術的意義，自然就能懂得藝術的內容了。關於藝術二字的解說，古來學者不知有多少種各異各樣的解說。我在這裏為避免讀者犯着

含渾起見，僅抄錄蒲列哈諾夫的一段話於下：

「所謂藝術只表現着人們的感情也是同樣不正確的。不，牠表現他們的感情也表現着思想，但牠不是抽象地，而是藉着活生生的形象而表現，而且在這裏存着牠的最主要的特質。依托爾斯泰（Толстой）的意見，「藝術是始於人以傳達他所經驗過的感情於他人的目的，再於自己的內部喚起牠而以一定的外的記號表現牠的時候的。」但是我想，藝術是始於人在他自己的內部喚起在圍繞着的現實的影響之下，他所經驗了的感情和思想而賦與牠們以一定的形象的表现他的時候的。這是自明的事情。在最多的場合，人是以傳達他所返覆思索並返復感到的東西於他人而從事這個。藝術是社會現象。」

[蒲氏這一段話，雖不能對藝術二字，有盡透澈的說明，然較諸其他一切近於曖昧的說明，確已很明白得多了。在蒲氏的說話中，最值我們注意的，便是「但牠不是抽象地，而是藉着活生生的形象而表現」，和「藝術是始於人在他自己的內部喚起

在圍繞着他的現實的影響之下，他所經驗了的感情和思想而賦與牠們以一定的形象的表現的時候」的一語，的確不錯，人類離開了現實的生活，即離開了社會生活，決不會有偉大的藝術的創作的。雷馬克若不親身參加過歐洲大戰，則他的名著西線無戰事，或許不會創作出來吧。同樣的，畫家米勒 (Millet) 因其長久居住於鄉村裏，於是纔能創作出名著「拾穗」出來。一切任何的藝術作品，都一定有牠的社會環境為其內容的。在近代固然還可以模倣古代羅馬時代的藝術作品，但在古代就絕對不能產生出近代的藝術作品了。長久居住於都會裏所描寫出來的作品，便會帶有都會化的色彩，長久居住於鄉村裏所描寫出來的作品，便會帶有鄉村的特有的色彩。這些一切，都能證明藝術的內容，其實就是社會生活。所謂偉大的藝術家，就是因他能把握住他所處的社會生活的主要點而為他所創作的藝術作品的內容。社會生活是要伴隨社會的轉變而轉變的。封建社會下的社會生活，當然要與資本主義社會下的社會生活是兩樣的。不僅如此，就在同一種社會下，社會生活亦要伴隨各個社會經

濟情形之各異而有點各異的。現代的英美法諸國，固然因為資本主義社會，然牠們國內的經濟情形或地理環境，有點各異的，於是處在牠們下的社會生活，自然亦有點各異了。因而，在諸國內所創作出來的藝術作品，亦不能全然同一的了。

這樣說來，可知我在這裏所說的社會生活，當然指廣義的社會生活而言。我們平時所說的「時代的精神」與「國民性」這一類的用語，實也能包含於廣義的社會生活這一個名辭的意義中的。因為從社會這一見地說來，所謂國家，只不過是社會的一種；所謂時代，只不過是社會形成過程中的各階段。我們平常都以為藝術的內容，是時代的精神或國民性。這在某種意義上確雖不好說錯，但總不好說有完全的說明。故我們無論在便利上或在含義上，都應說藝術的內容，便是社會生活。

三 內容與題材的關係

上章已說明藝術的內容的表現，是依附於題材之上而表現的。只有這一點的說明，當然還不能說明兩者的關係。所以我在這裏還須較詳細的說明兩者的關係。且

此說明，其實也能補助於藝術內容的說明。

在藝術的題材上，若大別起來，有自然，人生社會和超自然三者。任何種藝術，不管其題材爲自然的，或爲人生社會的，都必須有社會生活爲其內容的。同時，固然任何種藝術的內容，都是依附於題材之上而表現出來的，但在其依附的過程上，即兩者的關係上，就要因題材性質的不同而有點分別了。即藝術當以人生社會爲其題材時，則其內容常時直接的依附於題材之上的；反之，藝術當以自然爲其題材時，則其內容常時間接的依附於題材之上的；至於當其以超自然爲其題材時，則其內容有時直接的與有時間接的依附於題材之上的。例如文學家當以人生的戀愛問題爲文學的題材時，則就可將人生戀愛的真義（社會生活）直接的依附於題材之上而表現出來。反之，畫家當以自然界風景爲作畫的題材時，則就須用間接的手段借助這個題材來表現出隱逸或高超的各種人生的（社會生活的）意義。換言之，便是前者間的關係，往往就以內容作爲題材的，即內容與題材是同一事的二面；後者間的

關係，則是借助題材來顯現出內容的，即內容與題材是二面的同一事。

因題材與內容有這樣分別的關係，難怪普通一般人要把題材與內容混作一談吧。所以我們要明白內容與題材而有分別的，那我們就須懂得牠們二者的關係。

四 內容與形式的關係

在過去有許多學者以為藝術的內容之極致點，便是藝術上的最高的原理或形式。這種說法，分明已把內容與形式混作一談了。內容與形式的關係，固然是刻不分離；但兩者間仍然有其限界的，即內容是內容，形式是形式，萬不可混作一談的。藝術的作品之形成，其主要的要素，雖是內容，然內容之能完全顯現出來，即某種有意義的社會生活之能成爲藝術的內容，那就有待於形式之表現。換言之，便是藝術美是成立在所謂社會生活的意味的內容與表現其內容的形式之上的。社會性的普遍永遠的意味，是其內容；使此內容統一地靈活地直觀那內容之普遍永遠的形式，是其形式。當那形式能完全地與那內容相配合而會更深摯更高遠的顯現出來

時所成的作品，則其間便可成立更大的美的價值，即能成立為偉大的藝術作品；反之便只能形成小的美的價值，即只能形成沒有多大價值的藝術作品。

然內容與形式的關係，不僅是只有這一點。內容之能否完全顯現出來，雖有待於藝術家的表現能力如何，即形式如何，但除了形式的最高原理不常時受內容限制外，餘則都要受內容限制的，即在藝術發展的過程中，我們很能看出在每一時代中的某一定的藝術內容都需要某一定的形式的。古代封建社會下藝術作品，有古代封建社會特殊需要的藝術的形式；近代資本主義社會下的藝術作品，有近代資本主義社會特殊需要的藝術的形式，便是這種道理。至於對藝術的形式，當在下章說明了。

第六章 形式論

一 形式的意義

這裏所說的形式論，亦可題爲『藝術形式論』。所謂藝術的形式 (Form)，有二種意義。第一種意義的形式，便是前章所述的感覺材料的配列方法，即講究怎樣配列纔成爲美，換言之，就是形成美的配列的形式，可稱爲美的形式 (德語 Aesthetischeformen)。此種美的形式，無論對於美，對於藝術，都是很重要的問題。例如五重塔，用塗以赤色，黑的瓦，在五段上交互的配列起來，則就會在那裏生對比 (英語 Contrast) 之美，即是對比的形式。又從第一重至二重三重以及至第五重，因其漸次遞減之故而亦會生出美的。這點稱爲漸層 (英語 Gradation) 的形式。又如各重屋頂的幅與高的比例，塔身與相輪 (九輪) 的比例，則稱爲比例 (英語 Proportion) 的形式。這些對比，漸層，比例，就是各種美的形式，亦可稱爲美的形式的法則。對此種許多的形式法則，又可將其根本原理綜合起來而形成一種形式原理。此形式法則及形式原理，因其是通用於各種藝術的，故得稱爲法則或原理。

第二種的意義，是關於藝術的外形方面。各種藝術，都具有各種的外形。例如

佛塔之形式，有三重塔，五重塔，七重塔，十三重塔，多寶塔等；我國的詩，有五言，七言，短詩，長詩，新詩等。這個意義的形式，是外形問題，雖不若上述第一種的美的形式的重要，然亦因其能制限藝術的內容的，故我們不能輕視之。關於這點，留諸最後敘述之，先敘述美的形式。

二 形式的法則

形式的法則，普通有下列幾項。

(一) 返復 形式法則的第一種，是返復（英語 Repetition）。所謂返復，就是數個同色或數個同形及數個同音返復地繼續着之謂。這是爲在空間藝術上或時間藝術上或綜合藝術上所通用的形式法則。在空間藝術的建築上，返復的例甚多。如窗，柱，垂木，勾欄等，大都是返復的。就是建築上的裝飾，亦很多的用返復的，特別是如橫的細長的部分的模樣，殆全部均用返復的。繪畫及彫刻，其裝飾用返復的，亦是很多。在工藝美術上的比較細模樣的染織物，其形式亦很多是返復

的。普通的反復，不是縱的一方，便是橫的一方。若縱橫雙方都反復的，稱爲散模樣。而散模樣也是反復之一種。陶器，漆器，木工品等的緣的模樣，很多的應用反復的。又連鎖，首飾等，亦是反復的好例。在時間藝術的音樂上，普通是一曲之中含着幾回的返復。詩亦在每節每段上，往往用返復的。綜合藝術的舞蹈，也多應用返復。凡三人或五人並列跳舞，大都是返復的。返復在音，或色，或形上，能用一個爲一單位而返復的；亦能用甲乙二種不同的爲一單位而返復的；又能用甲乙丙三種不同的爲一單位而返復的，以後能用甲乙丙丁……爲一單位而返復的。

(二)漸層 凡任何藝術品，其漸次變化，例如形漸大或漸小，色漸濃或漸淡，音漸高或漸低時，則就稱爲漸層(Graduation)。如上面舉的五重塔，其形是漸次遞減的，便是漸層的好例。用同色其濃淡甚相稱適的，亦是漸層之一種。在染織物和繪畫上，是很通用此種漸層的。在音樂上如彈披雅娜等時，往往逐漸地從高音移到低音，或從低音移到高音。這亦是漸層的好例。詩文亦有時用漸層法。

(三) 對稱 中央設一縱的垂直的軸而左右完全同形之際，稱之爲對稱（英

語Symmetry）。故對稱一定以垂直的軸爲中心，而軸的左右兩方則是均齊的。凡在橫之中設一水平的軸而上下雖是相對的，然仍不能稱爲對稱。拿人來說，若置一縱的軸，則就能成爲對稱的（英語Symmetrical）；反之，若在橫的胸膛上置一軸，則上下便不能同形了。對稱的例，在建築上是最多。左右有翼的建築，大抵都用對稱的。我國舊式的建築物，很多是對稱的。不僅一個建築物，當配置數個建築時，也屢有對稱的。我國的佛教建築，殆全部是對稱的。例如東西轅門東西塔，鐘鼓樓等，均是左右對立，而全體對稱的。不只是佛教，有許多劇場，公會堂等的內部的建築，亦是對稱的建築物。在建築的細部分上，如入口，窗，廊下等，大抵是對稱的。因之，此等建築物所用的裝飾，亦是對稱的。彫刻，神像，佛像，許多製作成對稱形的。紀念像的臺座，亦作成對稱的，那是普通的事情。工藝美術的圖案，很多的由思想上作成對稱的。在時間藝術上，亦可應用對稱的。例如我國從前所通行的

對聯，便是好例。在綜合藝術上，舞蹈的一瞬間，演劇的背景等，也間有應用對稱的，不過是極稀有的罷了。

(四)均衡 中置一縱的水平的軸，若左右不同形，則就要多少打破對稱，可是此時若西方的分量仍相同的，則另可稱之爲均衡(英語Balance)。天平秤當空盤不載一物時，是最適切的對稱形，若用同重量而形各異的兩物分置兩盤上，對稱就被打破，但此時仍然保持均衡，而秤依然不失其平衡。普通建築的構圖(Composition)當不用對稱時，多用這均衡的形式。一方有特別高的塔，或一方的屋特別大，這都無非是保住均衡。彫刻上的構圖亦需要均衡。右手持重物時，其上體必向左彎曲，那是自然的均衡。就在彫刻亦必須表現出此種姿勢，例如我國佛殿裏的四大天王的各種姿勢，便是最好的例子。在繪畫上的構圖，也要應用均衡的法則。在一幅之中或兩幅之間，三幅之間，或一對屏風之間，其形雖須是對稱的，然所描寫的，那就必須均衡。工藝美術的圖案，若不用對稱，便必用均衡。舞蹈亦是需要均衡的。均

衡與對稱相同，是以縱軸為中心的；所以在水平軸的上下兩方，就應用比例的法則，而不能叫做均衡。

(五)調和 當披阿娜與懷娥鈴發出同樣的高(振動數)的音時，兩音因成為共通的倍音，故在我們聽起來像是一個音，稱之為音的調和(英語Harmony)。這在肉聲的 *Soprano* 與 *Tenor*，亦是同樣的。又在同樂器上離開 *1 Octave* 的二音同時發出時，也是同樣的。二音同時發出，振動數全然一致，成為音的調和，調和二字的字義就在於此。披雅娜與懷娥鈴的樂器，同時離開 *1 Octave* 的二音發出時而能生調和的，然懷娥鈴與肉聲，若是一個，不能同時發出二音的(若二個則同上述一樣就能成為調和的)，而只能用前後作一種調和。此種調和，稱為旋律。又在前後時由間隔的關係會生出節奏。

在色上，凡各色輪中隣接的二色，例如藍與青，青與綠，黃與橙，橙與赤等，便能成為調和。又同色的濃淡，例如薄綠與濃綠，薄紫與濃紫等消差的排列起來，

也能成爲調和的。凡緣邊用同色的濃淡時，便是調和的好例。

調和是音的本義，在色亦重要，就是在形也是重要的。如建築的室內裝飾，家具器物之類，若以直線爲目標的排列，則能互相調和的，如以曲線爲目標的排列，亦能互相調和的。且所謂調和二字，在一般的廣用起來，就在日常生活上也有重要意義的。這是從音出發，移過來轉用於色與形方面的。如衣服與襟的調和，房屋與家具的調和，髮與顏面的調和等。

(六)對比 調和是音的本義，而對比(英語 Contrast)則是從色開始的。色輪中將相對的色並列時，我們就會感覺着心理的及生理的對比。卽赤與綠，紫與黃，青與橙，能生對比，白與黑，亦能呈出對比。音的調和是二音完全合致，色的調和是從隣接的色發生的，然對比的發生恰與此等正相反對。卽調和是相引，對比是離反，恰有正反對的性質。

在形亦能呈出對比的，例如圓形與方形，大與小，長與短等。音亦能由前後而

呈出對比的，特別是如管弦樂等，能由幽玄的音移到急烈的壯大的音，這是對比的好例。但對比到底爲色的本義，其他不過爲轉用的而已。所謂對比二字，若一般的廣用起來，那是與調和同樣的。

(七) 比例 對稱與均衡，均是從左右兩方判定的，而比例（英語 Proportion）則是混合左右與上下而決定的。例如在五重塔上，能說有各種高的比例，塔身與相輪的比例，柱間的比例，高與幅的比例等。矩形時，長邊的長與短邊的長之比，是很重要的。這就是前人所稱的有名的黃金律（Golden Law）。即長邊與短邊之比等於長短二邊之和與長邊之比。這是最美的比例，可嵌入於種種東西之中，就在人體上亦可應用的。但在工藝美術上，則由實用的目的而有差異。例如盆與箱，是依據能放置的東西而比例的。又建築物的窗，入口等的高與幅之比，是依據建築物全體的輪廓，大和高與幅之比而定的。其他如名片，書籍等等的長與幅之比，亦有種種不同，而不必一定說黃金律之比爲最適切的。又單層的建築時，全體的高

，即屋頂的高與全體的幅之比例，是很重要；二層以上的建築，各層的高低的比例爲重要。

(八)節奏 此種大小交互的比例，轉用於音樂上，就是節奏(英語Rhythm)。節奏在形則是比例，而在音只是運動的形式。卽同形式，一到空間藝術上，便成爲節奏。用概括的話來說，所謂節奏，便是音保持其間隔(拍子)而連續發出的意義，亦卽適應於音的形式法則。所以當各種強弱的音，說置於某種間隔而返復進行之際，便能在聽者發生出適當的快感。在爲節奏的樂器的大鼓及鼓之一類上，普通就是鑑賞節奏的形式。

節奏是以音爲主，但在運動上亦可應用的。如舞蹈便是節奏的運動(Rhythmical movement)。西洋式的舞蹈，最顯著的含有節奏的運動。

(九)統調 與以上的諸形式全然異趣的一個法則，就是這裏所敘述的統調(英語United tone 德語Gesamnton)。所謂統調，就是指當包含着多數的感覺材

之際，具有一個共通點，換言之，具有主要點，統一着全體的調子的而言。例如描新綠的田野的油畫，雖細部使用種種的色，但以綠色共通全部而爲主要的色，由此就能統一全體的。又描秋的森林的油畫，能由茶褐色統調着，這綠色或茶褐色，又可稱爲主調色或基調色。室內裝飾，服裝等，很多用一種色爲主調色而統一全體的。在音樂上，亦很多在一曲之中有爲主的調子，此調子便是主調，統調全曲。元來所謂主調，基調等名辭，是音樂上用語，而轉用於色上的。在形，可說是統調的，便是如建築的構圖等，當用大的 *Dome* 統御着全體之形時。

(十) 單純 統調中的主調，若極端的強烈時，殆只成爲主調。例如描新綠的田野的油畫，倘只用綠一色來描，則就成爲只有主調的綠，甚爲單純。這種單純可稱爲形式法則之一個。藝術上稱爲單純的，在色是一色，在線是直線，或一定的曲線，在形是正方形或圓形等。如墨畫的一色的繪畫的美，便是單純美的主要理由之一，日本的古寺的堂塔的美，亦是爲一個形的單純的美。形式的單純，在工藝

美術上爲一重要的條件。尤其是舊工藝美術品的價值，很多是應用此單純的法則的。

三 形式的原理

我們對上述的形式的法則，如能詳細的懂得之後，自然就會懂得形式的原理吧。卽上述的形式法則中，除單純以外，其他之所以能成立法則的，都無非是在複雜之中貫有某一種統一的事情。換言之，就在多樣之中，保有統一。凡用對稱在多樣之中保有統一的，便稱爲對稱的法則，用均衡在多樣之中保有統一的，便稱爲均衡的法則。餘則比例，統調，節奏……都是如此。這可知在其間有一原理，卽『多樣的統一』（英語Unity in multiplicity）。在藝術上就以此稱爲形式原理。這個原理，不僅爲美學上的重要的一點，且也是藝術上的一個重要的條件。因爲藝術單是統一而無多樣，則未免失之單調；徒多樣而不統一，那就未免支離錯雜而呈不規則的狀態。我們要避免此兩種弊病，就非把多樣與統一兼而有之不可。此卽『多樣的統一』所以要千古不變的成爲藝術上的形式原理了。

四 各種藝術的形式

關於各種藝術所通用的美的形式，已在上文敘述過了。以下再來敘述形式的第二種意義，即關於藝術之外形的形式。我在這裏不能對各種藝術給與詳細的一一說明，僅就空間藝術，時間藝術，綜合藝術的形式簡單的說明一下。

(一) 空間藝術的形式 在建築，由於目的不同而有種種的形式。只就宗教建築而言，也要因宗教的種類不同而有各異的形式。例如佛教的建築，與基督教的建築是各異的。就在佛教之中，因其支派不同，如天台宗，淨土教，禪宗等的建築，亦是略有不同的。所謂三重塔，五重塔，七重塔等，是塔的形式；四腳門，八腳門等，是門的形式。又神門造，住吉造，春日造，流造，權現造等，是日本神社建築的形式。所謂中國式的建築，西洋式的建築，都無非是建築上的形式之不同。在彫刻中，有所謂圓彫，半肉彫，薄肉彫等，是形式之差，又有所謂肖像的立像，半身像，胸像，佛像，座像等，也是形式之差。在東洋的繪畫有額面，立軸，繪卷，

屏風，扇面等的形式；在屏風有二曲四曲六曲等的種類。至於工藝美術，則因其種類甚多，故其形式更是複雜。只就桌一項來說，就有所謂四方桌，長方桌，圓桌等等之分。

(二) 時間藝術的形式 在時間藝術之中，有詩，散文，小說，戲曲等的形式之差別。在詩中，日本的詩，有十七字的俳句，三十一字的短歌，長詩的區別；再在長詩之中，有五七調的，七五調的，破調的，及散文詩等的各別的稱呼。在我國的詩中，有律詩，五言絕句，七言絕句等的形式的差別。劇曲有一幕的，三幕的，五幕的；此外又有長詩的形式的，有散文的形式的。音樂中，也有長短的差別，和集短曲而作長曲等的形式的差別。

(三) 綜合藝術的形式 綜合藝術中，演劇適應戲曲之故，亦有一幕的，三幕的，五幕的差別。此外又如舞蹈劇等，亦是一種形式。在舞蹈中，日本的舞蹈與西洋的 Dance，完全是各異的形式的。這裏應稍加注意的，便是形式與樣式不能混作

一談。例如拿日本的飛鳥式來說，則日本的法隆寺的五重塔與法輪寺的三重塔，同是飛鳥式，這是建築的樣式，是與他方所謂五重塔，三重塔，那是塔的形式各異的。又題材與形式的關係，這裏亦須附帶的說及。上面已說過物質材料與題材的關係，形式是能制限題材與內容的。在詩文方面，雖題材可以通用的，但這亦是指廣義的而言。若狹義的說起來，我們就不能說小說的題材，可任意的裝入詩中，而絕詩的題材，可任意的引爲小說的。至於在繪畫，彫刻方面，更要視題材如何，構圖如何，而定其適於大畫面或小畫面。

戲劇
講座

悲劇研究

之燕

一 悲劇發展的歷史

悲劇的起源是很早的，牠的發展也是繼續不斷。因為隨着時代變遷，牠的內容和形式，也時時變動，所以要總括地說一句什麼是悲劇，實在難以說明。現在姑暫避過上項困難，而從悲劇發展的大勢說起。

在西洋，悲劇發達最早的國家是希臘，在紀元前六世紀初，亞利翁（Arion 約 600B.C.）等就已開始創作悲劇。接着大悲劇家亞斯奇勒斯（Aeschylus, 525—456 B.C.）起來，把悲劇發揚光大，更確定了希臘悲劇的基礎。亞氏之後，更有索福

克爾斯 (Sophocles, 495—406 B.C.) 是一個更具有希臘的特性的戲劇家。索氏之後，則更有優力辟的斯 (Euripides, 480—406 B.C.) 他把高超的悲劇藝術，更弄得適合於人情社會。希臘悲劇，經三人的努力，真可謂達於至善至美。但不幸其後竟再沒能夠繼承他們的人，而都只能做出一些模倣他們的作品。

在他們之後不久，希臘產生了大哲學家而同時是卓越的文學批評家的亞里士多德，在他所著的詩學中，對於希臘悲劇，做了周詳的研究，他的意見，直到十八世紀還被世人奉為圭臬。

希臘時代過去，就到了羅馬。羅馬雖也產生了恩尼斯 (Ennius, 239—169 B.C.) 拍克維斯 (Pacuvius, 220—130 B.C.) 亞奇厄斯 (Accius, 170—86 B.C.) 等悲劇家，却都沒有甚麼足以重視的地方。惟有塞尼加 (Seneca) 的十大悲劇，略足以和希臘悲劇相提并論而已。

羅馬也有她的批評家賀拉斯 (Horace, 65—8 B.C.)，他所著的詩學裏，對悲劇

也有詳論，但他所討論的項目，幾全只屬於戲劇的形式，如劇本應有幾幕，台上不能同時有兩人發言等瑣碎問題。所以他所定的規律，雖事實上支配以後的劇作家好幾百年，却和羅馬的戲劇一樣，在悲劇方面，並沒有什麼大的供獻。

中世紀的歐洲戲劇，可算在塞尼加的勢力之下。直到一五六二年英國薩克維爾及瑤頓 (Sackville and Norton) 的果波德克出現，才另闢了一個世界，戲劇的題材，雖然還襲用塞尼加的，而舊的束縛，卻已破壞了不少。以後的休許等的著作，更繼承着而幾把三一律等全部破壞。

這時代的足以注意的地方，是關於悲劇精神之概念的相當的進展。中世紀的悲劇的要素，大都是敘述大人物的幸福的傾毀，輸入於不幸與苦難。而到這時期，却以道德的態度加以解釋。於是中世紀的戲劇與希臘戲劇中的長處，經選擇而融合爲一。

不過這個時代，在牠本身，也不能說得如何重要，牠的價值，完全在由此而逐

漸產生馬羅和莎士比亞。

馬羅是最先確定了英國的悲劇的型式的人。他的戲劇可分成兩類：一類是湯白倫，浮士德博士等劇，一類則是愛德華第二等劇。其中以第一類各劇爲居在重要的地位。在這些劇本，先首他應用了人類的 Virtu——也可以喚做意志或雄心。他的劇中人物，并不像從前的劇中的人物的一定出身高貴。譬如以湯白倫爲例，他登台的時候，固然已是個國王，但他的出身是農夫。又如巴拉巴不過是個放債者，浮士德不過是個德國博士。這樣，以前的由高貴降爲窮困的悲劇概念，就被個人的價值來代替了。由此推延出去，悲劇的目的，也隨之改變，他把悲劇的產生，都關聯到人性之偉大與高尚上去。這在湯白倫與浮士德中都可以看出。

還有一點，是馬羅的特點而必須一說的，就是馬羅把悲劇的關鍵，放在內心衝突上去，這實在是近代悲劇與古代悲劇不同的中心所在。

然而馬羅不幸青年早逝，因年齡的關係，他的著作中不啻有多少弱點，所以馬

羅的價值，就僅限於歷史上的價值而止，完成悲劇上的偉大成功的，還不得不推比他略後的莎士比亞。

莎士比亞的悲劇，可以韓默萊特，阿賽羅，李亞王，麥克白斯四大悲劇做例來看他的全部著作。韓默萊特的特色，在他的悲劇的大域內，只有一個人物。阿賽羅的特色在大部分描寫陰謀，李亞王的特色，在一個沒有動作的英雄，用歷史劇的形式表現。麥克白斯的特色，則在把一個惡徒變為英雄。在這些人物身上，他們都各有其內部和外部的衝突。在內部，韓默萊特有他的報復與戀愛的衝突；阿賽羅有愛與妬的衝突；李亞有驕務與同情的衝突；麥克白斯有雄心與良心的衝突。至於外部，則尤其是莎士比亞的特色所在。莎氏劇中所暗示出的高出人類的不可抗力的威力，其原因都在英雄與其環境的關係。凡一切莎氏悲劇中的英雄，都放在不能不和環境爭鬥的地步。如此教他易地以處，恐怕就沒有悲劇可以發生了。

莎氏以後，有幾種特殊名稱的悲劇，也得附帶，這就是：英雄悲劇，恐怖悲劇

，家常悲劇。

英雄悲劇是復辟時代的產物，但這種題裁，也不過是把莎氏劇中所有的特質，加以誇張。他們的內容，仍不過是內部與外部的衝突，而對於環境中的優越且不能表現。在已經過莎氏的完美的戲劇形式後，對這個已無庸多說。

比較重要的是韋勃斯透與福特（Webster and Ford）的恐怖悲劇。這種戲劇，就情節方面講，倒比較近於喜劇，因為他們的吸引觀衆，不依賴人物，而依賴劇情。例如馬爾非公主，維多利亞，科龍彭那，碎心等劇，他的內容就是在每一情節，每一懸機，都伏下了恐怖。所以在這些劇中，也許有內部的爭鬥，也許有不幸的結局，但都是與劇本本身無關的事。注意中心，還是只在結構的如何發展。

家常悲劇是屬於更另外的一種形式，牠的特點是在他的取材與他的情調。這種劇的發展，有二條路，一種是進而爲純粹的悲劇，一種則降而成感傷劇。然而因爲這種劇的取材，大都缺少莊嚴的空氣，能算得悲劇的真是很少。只有少數的十九世

紀的家常悲劇，還算是到了水上罷了。至於這種戲劇，乃至感傷劇，都各有其本身的價格一層，則是這裏所不想論到的。

二 悲劇中的英雄

前面說過，悲劇的特質，在注意人物的描寫，所以每一篇悲劇中，都有一個中心人物，這個人物，就是悲劇中的英雄。

講到英雄，我們就要想起亞里士多德的理論來。亞氏的意見，以為悲劇中的英雄，是一種既非純然正善，也不是有心作惡的人物，他的陷於罪過，完全由於人類所具的弱點。這就是說，悲劇中的英雄，雖不是善的全型，但其人身上，自有一種高貴的性質，但同時這性質中又具有間隙，一遇了他知識所不能了解的事件，或自己所不能知道的熱情，這間隙就自然暴露。這種意見，是歷來都以為很對的。

現在就來觀察從這些間隙中怎樣生出悲劇。

第一先說由無心的過錯而產生的悲劇。這項的代表例樣，是索福克爾斯的狄普斯。但這種題材的產生，與希臘的宗教的背境，有密切的關係，後代的人，採用的極少。其次說自覺的過錯。這在希臘悲劇中可以米底亞一劇爲例，在羅馬的塞尼加的悲劇中，也多屬此類，而最足作爲解釋之助的，是莎士比亞的麥克白斯。麥氏這人，竟可作爲罪惡的英雄的代表。

不過悲劇中的英雄性格中，并不是全有間隙的。亞里士多德在他的理論中，已舉出一些變相的悲劇英雄，列在不足大注意的地步。後來到莎士比亞，在他的悲劇中，每有一種英雄，他的不幸的肇生，全只由於他性格中偶然迸出的一件未加深思的行動。這種形式，簡直是希臘悲劇中所沒有。而亞里士多德也不會想到的。李亞王是產出了過錯的人，但他的過錯，是并非無意也非自覺的。安東尼的失戀，僅由一吻克羅卜屈拉而致毀滅，也同此類。

又如一種悲劇的產生，是由於劇中英雄的面對了超越自己的力量。這固然也是

人類的弱點，但決算不得什麼錯誤。例如韓默萊特這人物，就全與奧狄普斯和米亞完全不同。他的悲劇的產生，是由於他性格上的懷疑和躊躇，而這些弱點，是無論如何，不能加上罪惡的意義的。和這種性格相反，而造成悲劇的情勢則同的，是馬羅的悲劇中的人物。莎氏的人物的悲劇原因，放在英雄性格的軟弱上，而馬羅則放在性格的欲望雄大上。但其同被更強的力量所毀壞，却是相同的。

和韓默萊特的形式相近的，更有一種分支，那是羅米歐與周麗葉。在這劇裏是一點渣敗的原素也沒有的。羅米歐是一永遠善良而忠誠的人物，但他也不免於覆滅。這種悲劇的產生，就全由於四周的環境了。這種形式，因為使觀衆不能得到，有人以為不適宜於作悲劇。而以後用同樣的題材作劇的，也確是很少成功的。

現在再說一種和上面完全不同的形式，這就是在兩種理想下面動搖的英雄。這種英雄的性格上留有間隙，却未嘗不可以和其他的形式相同，不過却具着面對着兩條可以選擇的路徑。這兩條路徑，大概一條是屬於普通的義務與法律的勢力，一條

則屬於自己的熱情與衝動的勢力，而且在兩者之間，並沒有一條是全好或是全壞。從此中產生悲劇其原因固也可歸到性格的弱點上，但其中心問題，却在內心的衝突上。這種形式，在英國復辟時代的英雄悲劇中，最為常用。

最後，來講一種比較後起的形式，這種形式中的英雄的陷於罪惡，固也由於悲劇的間隙，但這種間隙，不在人性中間，而在環境裏面。最正確的例子，是希勒的強盜。其後浪漫的作家，採用這形式的也很多。在十八十九世紀的戲劇中也常見到。

關於悲劇中的英雄形式，大致已全講了，現在轉過去看劇作家在他的劇本中，把英雄怎樣佈置，這就是悲劇中的英雄的地位的問題。在佈置上，大概有兩種，一種是居在主動的地位的。例如亞斯奇勒斯和亞爾菲力的奧雷斯蒂，莎士比亞的麥克白斯都是。在這種佈置下，全劇的情節，差不多全依據英雄的思想與情緒而產生。可說再沒有一個人物能使得全劇的結構，受其影響。在別一方面，則居於被動

的地位。莎士比亞的李亞王就是一例。李亞王在第一幕是王的地位，但那幕無關重要。自此以後，則他的女兒的行動，就比他自己更爲重要了。

還有些戲劇中，不止只有一個英雄而有兩個，悲劇的產生，就在兩個人格的衝突。譬如在阿塞羅劇中，到底誰是英雄呢？前面固顯然是阿塞羅，後面則中心人物倒轉爲雅各了。這種變動，自然也影響到英雄的位置。

包有兩個英雄的悲劇，在近代更有發展。伊利莎白時代過去後，戲劇的傾向，是到缺乏明顯的英雄一方面，悲劇的產生，是由於一羣人物的互相衝突，或是和其環境衝突。自然，這在實質上也是可說有英雄的，但這英雄卻是不可見的。試問，在法網中誰是英雄？是那意志薄弱的書記嗎？然而他在悲劇的一瞬間是不足寬容的。在爭鬥中誰是英雄？既不是工人的領袖，也不是廠主的領袖。這兩劇中，都是沒有中心人物的，英雄的地位，已爲一種不可見威力所替代。所以這種悲劇，不是人的悲劇，而是制度的悲劇。簡單地說，爭鬥中的英雄，就是爭鬥，法網中的英雄，

就是法網。

這種趨勢，在近代悲劇中，到處都可以看到。不僅上述的明顯的沒有英雄悲劇是這樣子，就是本是以一二個中心來描寫的悲劇，也都把個人的個性淡化，而接近於沒有英雄。如林肯一劇，就是把林肯等化成林肯身外的某種事件的象徵的。又如瑪利這個人物，在古代劇中，是個中心人物，德林克瓦透也把她象徵成一個自來和社會勢力及社會理想衝突的一個階級，這樣她不是專代表十六世紀，而是隨便放在古代今日都可以的。

就上面講到蘇后瑪利的便利，附帶地來把悲劇中的女英雄也講一講。悲劇中的英雄，須具有強的力量，所以一般都說悲劇是男性的，以女子作主角，實不合式，實際上所見到的女主角如麥克白斯，伊菲紀那，米地亞等，在性格上都是男性。而柔弱如阿賽羅中的德絲玳摩那，就不能成爲英雄了。再就復辟時代所流行的女性悲劇觀察，那些作品，因爲缺乏堅強與莊嚴，簡直不能稱爲悲劇。如此，我們可以申

說一遍，純女性是不能在悲劇中成爲英雄的。

三 悲劇的精神

悲劇中的人物算是說過了，由這些人物產生出些什麼效果呢？亞里士多德說，悲劇的目的是引起人的恐怖和憐憫。悲劇中所敘述的，大概確是苦痛，精神的與物質的煩惱，以及罪惡。但這兒却不免要發生兩個問題。一是悲劇家作劇的目的，是就是要產生出恐怖和憐憫？第二，悲劇所要敘述的既是苦痛，則我們從悲劇裏又能得到什麼愉快呢？

要回答第二個問題，是該先解決第一個問題的，而要解決第一個問題，則亞里士多德的話又首先得加以考慮。亞氏所說的恐怖和憐憫的意義，我們現在已難確實知道他們的原意，而就現代的意義去解釋，則很有疑問。在恐怖一點說，這自然是一切戲劇中所應具有的特質，而就憐憫說，則似乎在高級的悲劇中，就不應具有得太

多。悲劇的空氣是應該堅強而嚴肅的。悲劇中的人物，無論他在心性上或道德上，總是高出於我們，而具有一種高貴的氣味，而我們對於高出於我們的人，就似乎不能用到憐憫。我們誰夠得上憐憫卜羅美修士，又誰夠得上憐憫奧雷斯蒂斯，就連阿塞羅我們也不夠憐憫吧。

說到這裏，我們該決定地說，悲劇的目的并不在造成憐憫，而是令人生一種莊嚴的感動。在這目的說明之後，我們就可以來觀察怎樣去造成悲劇精神的方法了。而就在這些方法上，我們接觸第二個問題。

在悲劇中，確是要敍寫苦痛的，有時是關於罪惡，更常見的是磨難，還有雖非必要而也常見的是死亡。而這些都引起我們自己來審問，在我們看見這些悲痛與毀滅之後，如何能感到愉快？

然而我們的能感到愉快是無疑的，其原因就在有悲劇的救濟。作家在悲劇中既放下高貴的性格，就令人感到英雄的氣概。例如我們看到韋默萊特的真實與善良的

靈魂，就在他爲環境所壓倒的時候，也能爲之鼓舞，這是因爲覺得他們的不變的精神，對罪惡與死亡，還都是勝利的。我們不需問陷他於死亡這一點是否公正，我們已知道死亡對他不算一會怎麼事情。這種例證，不僅在莎士比亞的戲劇中可以找到，就在希臘及以後的悲劇中，也是屢屢見到。

這裏，另外可有了一個問題。譬如在奧雷斯蒂及麥克白斯劇中，我們固也可說其中人物的高貴，但這些人物都實際上犯過罪惡，在道德上還有問題。對於這層的解释，是道德觀念，本隨時隨地隨人而各有不同，無論怎樣嚴肅的教育家，也承認在人類的性格中，本有致于犯罪的機緣。悲劇中的英雄，一切陷於罪惡的緣因，也是由於環境及性格的無法避免，到我們看見他事後的恐怖與羞愧，我們還是覺得他的高貴。

在氣概與道德之外，還可以察出其他的力量，這在古代，是宗教的神聖，在近代，則是科學的威力——這是凡演化，民族性，遺傳，乃至社會的勢力與習慣都

可包括在內的。羣鬼是一篇關於遺傳的悲劇，楠姑娘的悲劇則是一篇關於社會習慣的悲劇。這樣的悲劇，是把個人放在社會勢力當中，而由其中產出歡樂與哀愁。在個人接觸了社會之後，他對於社會的規律與法則，勢必發生反動，而這就是悲劇的發展。傀儡家庭及譚格瑞續絃夫人等劇，也屬於此類。

上面說的，都是由悲劇的題材而論的，還有在作家的藝術方面，也能有悲劇的救濟，這是作家從悲劇的黯淡方面，把我們吸引到詩句的美妙上去。詩章的迷醉知覺的例，實在舉不勝舉，亞斯奇勒斯和莎士比亞的詩劇的使人忘去苦痛，雖有各種原因，但本質的美麗，却是主要的理由。試看近代的散文戲劇，就是因為缺少這種元素，很難成爲高級的悲劇。有人說，悲劇的最好的形式是詩，而一切偉大的悲劇的著作也就是詩，這是不錯的。

現在附帶來談談對於我們看了悲劇而能愉快的一種全然異樣的解釋。這解釋的根據，是人類的心理。他們以爲人類的原始性格，本樂於看到別人的痛苦。這種奇

突而殘酷的解釋，現在是不通行了，但研究起來，如我們看到阿塞羅的墮入奸計，韓默萊特的錯過機會，心上的可能發生一種喜悅，也是事實。這種喜悅，大概是由於我們覺得，劇中人物無論如何偉大莊嚴，也終有不及我們的地方，遂以自慰。在觀悲劇時，自然不常有這種心理發生，可是若完全沒有，似也忍受不了看完一個悲劇。

總之，上一種觀察，就是再有極深的心理根據，拿來和其他的基本原因相提並論，還是不足重視的。縱然退一步來承認，悲劇可由不以引起我們的對於痛苦的震顛而產生，那也算不得在水平線上的悲劇。像亞斯奇勒斯，莎士比亞的那種最高悲劇，總不得不說是由於具有下列四種特質：一，精神的偉大氣概，二，情緒的完美，三，詩律的豐富，四，高尚的目的與道德觀。

四 悲劇全部空氣的完成

現在可以說到最重要的問題了，這就是悲劇的全部空氣。一切古代的，伊利莎白時代的，以及近代的戲劇作家，用什麼方法去造成這個空氣，是這研究的中心。先從亞里士多德的意見說起。亞氏說，悲劇中的英雄須是一個有隆重的名譽和高貴的地位的人。他所用的兩個名詞，固然不恰好等於君王，但語意却也很為相近，後世的古典悲劇中的盡以君王為英雄，亞氏是該負相當責任的。

悲劇中的英雄的出現，是造成悲劇空氣的起點，牠的意義，不僅在一個角色，而是在他的背景上更有什麼表現。在古代，一個君王的意義，是不和近代相等的，一個專制君主的悲苦和失敗，不僅顯示了他個人，而實顯示了全國的命運。到了近代，君主的觀念是消滅了，國家已變成民治，用君王的命運以顯示空氣的方法，已不能再用。於是自然的結果，就把君主的命運的放棄，而轉注意於人命的民運。十六世紀末及十七世紀初的費危漢的亞登及為仁慈所害的婦人兩劇，可算是破壞陳習的革命運動的開始。而十八世紀李羅的倫敦商人一劇，則是一個正式的革命運動，

那劇的立足點，是僅在十八世紀中葉，英國社會的發展上的。然而費危漢一劇是失敗的。本來既取消了君王在悲劇中的英雄地位，就該另找可以替代他的東西，而該劇則全然沒有。這也可說就是家常悲劇的失敗的整個原因。

在古代劇中，造成空氣的方法，原也不止運用王室的英雄一個。在亞里士多德所未說及的許多其他方法之中，最顯明的一個，是表示出一種超人的勢力。在亞斯奇勒斯的三部曲中，至少都有某一部分敍有超人的力量。登場的浮里斯是人，登場的克里屯乃斯屈拉則是鬼，而在兩者之上，更有難以捉摸的命運作背景。全部的局面都是命定的，苦難，悲慘，罪惡，都是隨牠的一定的步驟而來。鬼靈的力量，在伊利沙白特的戲劇中，也可見到。

可是我們知道，悲劇中鬼靈的勢力，也是靠觀衆的信仰完成的。觀衆的信仰消失，靠他來維持空氣的効力也跟着消失。所以在莎士比亞的劇中，鬼靈的性質就已改變。韓默萊特中的鬼靈，只是依着韓默萊特的性質而存在，麥克白斯中鬼靈的登

台，就只有麥克白斯一個人看見。如此，則鬼靈所代表的，不過是不可捉摸的勢力，無論你信與不信，其效用都依然存在。

不過，無論是真的鬼靈，或是莎士比亞所變質了的，都還只是引入超人勢的初步方法。比這更進步的是採用總括意義上的命運。命運的應用，在希臘劇中，自然也已早有，在奧狄普斯中，命運猶如第四個演員，在任意施行欺騙，奸詐，引誘，而用猙獰的微笑以窺伺陷入悲境的王者的錯誤的行爲。到莎士比亞手中，命運的意義，也同樣地有所修正。而令人極易感到命運的力量劇本，尤以羅米歐與周麗葉爲最顯，也和其他劇本很有分別。

在莎氏的劇中，命運是有兩個意義的，一是機會，一則是定命。機會所給與的暗示，是引起懷疑，而定命則直接支配人的行動。羅米歐與周麗葉一劇中所採用的是後一意義。兩個愛人，在一開始時，就覺到他們的厄運。而在別的諸劇中，則多僅採用機會。把韓默萊特引到強盜船上去的是機會，把屯肯引向麥克白斯的是機會。

。而用直接的命運的，只有另外一個早年的劇本罷了。

採用超人的力量的另一種的方法，是悲劇的揄弄。在希臘悲劇中，這種揄弄，是神的言辭或是劇中的允諾。在莎士比亞的劇中，則起自外部的環境。在凱撒要死的時候，他看見神廟的失火，奴隸的手臂被焚等事。

莎士比亞再有一種顯示超人的力量的方法，那是同一象徵。麥克白斯中的暗淡的堡壘，是象徵厄肯的被人謀殺，李亞王中的急窺狂風，象徵年老的國王和他的昏亂的頭腦。以前的戲劇家，都沒像他這樣普遍的用過。

近代劇和古代不同的地方可很多了。他們方法大概是把人物代表一種理想與信仰或是一個階級。前面說過的費危漢的亞登，可算是開始用這方法的。在他以外，劇中再沒有用來表示他的東西，而他一個人則代表了一種型下的一切人，包含一種理想。他的存在，不僅是個人的存在，所以他的偉大，可與莎士比亞劇中的英雄同等。

易卜生的悲劇，也是用這種代表的方法。國民公敵中的斯托克曼並不僅是一個

普通人物，而是包含了全部的人生理想的。易卜生以後的皮爾生，華斯華綏，沙都，也都用相同的方法。而且要成爲將來戲劇中的一支大源泉。

代表人物的方法以外，再有外部象徵一法。這種方法，也是特著於近代的。易卜生野鴨中的野鴨，羅摩士莊中的馬，都是好例。辛孤的騎馬下海一劇，也具有同樣的空氣。這些物件，都象徵人物身外的一種勢力，而與劇中人物的空氣，互相關聯。這種象徵，也有用人物來表示，楠姑娘的悲劇中的老瘋人，就具有這種性質。但這種用法與古代劇中的鬼靈，又有多少相似了。

但近代科學的文明，已否定了超出人性的力量的存在，以人爲象徵的方法，近代劇家，都竭力避免。希臘劇中的厄運的居宅，已完全不見了，代他而起，却是遺傳。易卜生的羣鬼，是這類的確例。羣鬼中的悲劇精神，並不是一個人的苦痛，而是一切讀者一切觀衆心中所咀咒的過去的現實。這個方法，如果用最單純的方式表現出來，自然也覺單調，但這種方法：實是用種種不同的形式出現的，在近代劇中

幾乎到處都可看到。

經過上面的種種觀察，我們可以表示下列的意見：悲劇的基本要素，是具有全部的空氣。無論結構如何巧妙，人物如何優雅，缺乏了牠，就是失敗！

五 悲劇的文體

以上都是就內容講，但在外形這方面：悲劇的文體，也是很重要的。歐洲悲劇的文體，可分三個時代 一是有韻詩時代，二是無韻詩時代，最後是散文。散文本體是近代劇的特質，而在近代劇裏，悲劇的意義，不能和古代完全相同，有人說，文體的不同，也居一個重要原因。

本來悲劇的來源，是出于頌歌。其後發展上有了分支，或則接近了純粹的對白，或則更接近純粹的詩歌。譬如歌劇，依柯萊立基的意見，就以爲是悲劇形式的一種極端發展。而在普通悲劇中，也通常雜有歌曲。

然而韻詩的形式，與日常生活相去太遠。後世的劇作家遂改用無韻詩的形式。無韻在他的本身上，是具有旋律的，所以就是最富於詩意的思想也能表示，同時，在他的結構上，却又和真實的人生頗相接近。因為在人類的各種熱情中，都自有其旋律，故真實的言詞，可以用有律的言詞表出。

再後，無韻詩的地位，已被散文替代了，但這在某種意義上，却可算是失敗。像爭鬥那樣的劇本，固然非用散文，不能做好，然而就悲劇的意義講，則因此就不能成爲最高的悲劇。牠不能像一切悲劇的傑作同樣地使人驚心動魄，因爲其中不能表示更廣義的真實。

總之，近代劇是和古代的劇分開了。文體上的變動，也是根據意義上的變動而來的。用歷來的悲劇的意義來解釋近代悲劇，則不但模糊了悲劇的意義，而且模糊了近代劇的意義。事實上我們也不必勉強在近代劇中，再求對於悲劇的更多了解，而近代劇該讓他自成其爲近代劇的。

(完)

戲 劇
講 座

戲劇藝術論

Edward Gordon Craig 作

馬彥祥譯

第一部對話

——觀客和舞台監督的談話——

觀客 久違，久違！可喜又相見了。你一向在什麼地方？

舞台監督 在外國。

觀客 這些日子你做了些什麼事？

舞台監督 打獵。

觀客 這麼說，你改做運動家了？

舞台監督 是的；打獵可以使人身體康健。可以鍛鍊筋肉。我再工作的時候，我一定可以做得更好些了。

觀客 詳細地告訴我，你在什麼地方打獵，打到了什麼東西。

舞台監督 我什麼也沒有打到，因為我要打的东西并不是像豕兔野兔的可以捉到的，并且他比狐狸還要狡滑得多。再說，打法也并不是用射殺；所須越過的一重困難，是怎樣去捉住野獸，只要你尋着了牠以後，就一點危險也沒有；我獵逐的是寓言中的怪物。

觀客 是那一個呢？是「噴火獸」？(The Chimera譯者按：係希臘神話中一種獅頭羊身龍尾的怪物。)是「九頭怪」？(The Hydra，亦希臘神話中的怪物)還是半馬半鷲的怪物 (The Hippogrif) 呢？

舞台監督 可以說是兼而有之。他們都只是一個荒誕的怪物的組合之一部，這怪物的名字就是「西雅透立克爾」(Theatrical 意即「劇場的」)，我已經找着這怪物的許

多洞穴，而且把他征服了。

觀客 你損害他沒有？

舞台監督 是——我和他做了朋友。

觀客 爲了完成這麼一點襯戲，你就有去外國的必要嗎？

舞台監督 自然，因爲只有到外國去，我才能發覺這可憐的東西的弱點。在英國，

他的叫吼真使我有點害怕，尤其是他的洞穴的傳聞和骸骨的結集，更可怕之至。

但到了外國，我就能小心地獵逐，第一天看到他跳舞，又一天看到他模倣我，第

三天他就請我到他的洞穴裏去。

自然我是接受了他的邀請而發生了關係。現在只要我願意，我就可以帶他來。

——不過這可憐的傢伙決不會原宥我，而我也不能原宥我自己。

觀客 我不懂你說的什麼，但我想你的話總該是對的。若是你不假裝打獵在歐洲漫游，而留在國內排演幾齣戲劇，一定使我更爲高興些。

舞台監督 可是幾年前你爲什麼不這樣說呢？若是你會少微表示你願意我留在國內的願望，我是再也不會夢想到外國去的。『一個人總得生活』。像你在泰晤士報寫的劇評裏對檢查委員會說的一樣，人是不能僅僅生存於別人的戰禍中間的；因此我就去游獵，而自此以後，從不曾有一天幻滅過。

觀客 可是我以前却從不曾這樣幻滅過。

舞台監督 爲什麼？你是怎麼的一回事？

觀客 我恨劇場。

舞台監督 啊，你太過分了；你一向是歡喜劇場的。我記得你會問過我種種關於戲劇藝術的問題，我們老沒有把話談完。

觀客 現在我可恨牠了——現在我從不到劇場裏去，那報告，說明，預告，和評論，都使我覺得好笑。

舞台監督 爲什麼？

觀客 我正想知道爲什麼。

舞台監督 哦，你要我做你的醫生。你在餓想劇場，而你又不能把這樣的劇場吞下去；於是你希望救治一下。呵，我不能救治你，因爲我不能在一天裏或在你生存的期間內把劇場變更，不過若是你想知道你的舊日的愛人劇場有一天會變成什麼樣子，我却可以告訴你。

觀客 好久以前你告訴過我了，可是這只能使我更加地不滿意。

舞台監督 但願如此；不過只要你有耐心，我相信我能再做一些別的事情。

觀客 可是不要對我說什麼藝術，或是什麼藝術之宮，再或是說動作，佈景，聲響。這三個錯綜的部分是如何地組織，這一切對於我是比你的「噴火獸」「半馬半鷲的怪物」之對於你還要難堪的；這一切是這樣的麻煩，太麻煩，簡直辦不到。到我六千歲的時候，牠也不會成功，我一定得改變我的信仰和習慣；——所以切勿再對我說那些，我求你。

戲台監督 就是。那些討厭的事情，我一個字也不說——除非你允許我說的時
候。

觀客 現在我覺得好些了。我不知是什麼緣故，但是我一見到你，就有一種恐怖侵襲我；我的牙齒打戰，我的眼睛發脹，我的希望消失。『他又要講起嗎？』我想：『他又要對我說將來的劇場的藝術嗎？』

你知道，這并不是我完全不相信你說的話；使我喪氣的是看着你這樣安靜地說。我是極願幫助你實現你的夢想的，但是我不知道如何着手，你似乎很相信，你一把你的理想告訴我，好像牠就已經實現了——你不給別人做點什麼事情。

舞臺監督 這并不是我的本意。

觀客 也許不是，可是這却是你留給我的印象。

舞臺監督 那我只有向你道歉，現在我已經答應不觸到戲劇藝術問題了，我想用戲院裏的事情來引起你的興趣。今晚你去買兩張音樂喜劇的池座票來。

觀客 我已經兩年不進劇場了，就是因為上次和你的談話，現在你却又要我到歡樂戲院去了。

舞台監督 是的，就是那裏。歡樂戲院，兩個池座，第三排，靠排頭兒的地方。

現在我說——不要插嘴，讓我說完。

前兩年我對你說了些大人物的工作；我們談了劇場，我的提議把你搖動。我對你說的太多了。此後我說得更多。這一切使你不開心。現在我要說，簡直少到不可再少。你當不會再抱怨我了。上次我對你說時，我是作爲一個藝術家，而藝術家是和航空家有一樣的手段的——他們都會飛。現在呢，我已經腳踏實地，我用普通的舞台監督的身分向你說，他是屬於藝術家方面者少，而屬於經理人方面者多；總之，那怕有使一個好朋友惱怒的危險，我還是要對你實際地講的。

你愛劇場。從你的兩年不到裏面去，證明出來。你有了一個理想，可是在劇裏找不出他的實現。這理想的實現，是需要藝術家的，在劇場裏卻一個也沒有。

你仍然是愛劇場的，你應該轉一個理由充足的念頭，使你再到那裏去，現在我就是來給你一個理由。劇場是需要你的。

觀客 也許：但是我對這個已經沒有興趣了。我說不出什麼理由，從前那些能使我愉快的，現在我都不能不討厭。

舞台監督 舉得出例嗎？

觀客 好，若是我說蘭心戲院的演員太做作，他就覺得被得罪了；若是我說愛黎心戲院的表演平庸，我就得罪了排演人，他是我在私人方面相熟的。并且，無論我是怎樣抗議，演員和排演總不改變他們的方針。我既不能像以前一樣地僅僅喝采，又不能像對你一樣地抗議，因為如此 就如方才所說，完全沒有興趣了。

舞台監督 只要你的不滿意的原因可以消除，你的興趣是可以復活的吧？

觀客 自然。

舞台監督 那麼告訴我，你對什麼不滿意？我既不是演員，又不是排演人。

觀客 不能；若是我要把一切完全表示出來，我覺得好像把我以前所愛的一切都賣了似的。

舞台監督 啊！那麼是你改變了而并不是舞台。

觀客 也許，也許。

舞台監督 你已經把你對於美的意念展開了。於是我看出一個理想的觀客在我面前——你已經成爲一個好多年來，倫敦就想養成的觀衆，可是不是？

觀客 不，不是這樣；并不能這樣理想；不過你許是對的，我已有了開展。戲劇和演員是不能在兩年內有多大的變動的，而一個人的觀念則可以完全轉變。

舞台監督 所以現在舞台上的一切事情的對於你，正如世界的人之對於哈孟雷特（Hamlet），都見得疲憊，陳腐，平板，無用一樣。但是，該實際一點，我求你。對一切事件感受一點。你承認舞台並沒有變，只是你自己經歷了一場改變。好！你不妨再經歷一次。我并不是說要你改變回去，不過是改變向前。

觀客 把你的意思說給我聽聽。

舞台監督 你以前是從兩個立足點去觀察劇場的：現在升到第三個更好的一個立足點，看你看出了些什麼。

觀客 這可以引起我的興趣。

舞台監督 那麼，聽我說。現在你對於劇場的興趣是屬於一個小範圍的，有點像每一個英國人對於他的政府的興趣。你的地位，正像一個不歡喜他的現政府的人罷了。一個劇場，正如一個議院，是由許多各黨各派的人所集成的。這組織裏同樣地有保守黨，自由黨，進步黨，急進黨，社會黨，工黨，以及女子參政黨的存在。

這些黨派，都自己看得很重，但這並沒有關係。在一切黨派之上，有帝國派——我們，多少，可以用這名詞叫他，理想派。一個帝國派者，就是一個理想者。你從前是屬於劇場的某一黨的。假定說，是保守黨，你對於保守黨的政見也

沒有怎樣想過，只是你自認爲保守黨罷了，不久你卻對你的領袖的政見厭倦了。自然你又不願意改換旗幟，於是你就淪陷于沮喪之中，不知道怎樣辦好。

觀客 唔，我總不能投入反對黨裏面去吧，是不是？

舞台監督 自然不能。你不會很名譽地成爲別黨的黨員。你也不能再找第二次的幻滅。不過你若變成一個帝國派卻是毫無關係的。記着，我用這個字是當作最高的理想的，雖然我還不會想到什麼很好的名詞用在你身上；你可願意接受（因爲希望較好的緣故）我這應用在由許多能夠容忍各別的相對的意見的人所組成的世界黨，兄弟派上所能用的最好的名稱嗎？

觀客 好，我就是一個帝國派。我該怎樣辦呢？

舞台監督 好朋友，你又恢復你的康健了。你變得積極地有興趣了。我們還是立刻去看一看歡樂戲院的坐位吧。

觀客 不，等等，談下去。告訴我怎樣做一個帝國派。

舞台監督 噢，你該買一張御覽戲院的第十二夜 (Twelfth Night) 的池座票，一張伊利莎白劇團的競技者沙生 (Samson Agonistes) 的廊座票，一張哲姆士戲院的坪那羅的近作的樓座票，并且到宮庭戲院弄一個樂座看一看。約翰保爾的另一島 (John Bulls Other Island)。今晚到歡樂，明晚到聖保羅去聽巴赫勃情 (Passion) 的樂劇，再次一晚到帝國去，那天下午還可在奧克福街看一看電影。你既不能不到附廓去看一看我們的最偉大的女優鮑茜雅 (Portia)，也不能不去看大英國莎士比亞協會的表演。這一切，你可以十個晚間做完全，而在白天，如果你有時間的話，可以去聽一次瓊斯 (Henry Arther Jones) 先生的戲劇演講，去參加一次若是邀請你的演員會議，及看一次拙利街的戲劇表演。總之，看遍從最壞的到最好的一切；把這工作的各方面都看一看，我担保你會又喜歡起劇場來。

觀客 再會吧。我知道你不能幫助我了。我知道你一定是告訴我這一切。嗨，夥計，兩年前我已經這樣幹過了。

舞台監督 你的情況真壞。

觀客 是的，但是你不明白是什麼緣故嗎？幾年前，你把一個戲院怎樣將成藝術之宮等等的幻景告訴了我；這一方面如何，另一方面的近代劇場又如何，這一切在我都覺得是深海與魔窟。現在我一邊也不歡喜，所以兩面都避却了。

舞台監督 到外國去。我可以指示你一個俄國北部的劇場，那劇場會使你迷戀的。
觀客 你爲什麼這樣想？

舞台監督 因爲他既不是一個宮，也沒有我那單目上的足以使你恐怖的一切，牠是全歐的佈置得最好的劇場。這是劇場中所能達的系統的改革的最好的模範。

劇本，演員，女演員，經理，布景，腳光，炭精燈，歌劇鏡，寫實主義，那裏的這一切，也正如一切別的戲劇場裏的一樣，但有一樣不同——就是在各項的應用上超過了其他一切戲院。

就可能的說，劇場有兩種——自然的與人工的。歐洲的劇場是人工的，北方的

這劇場也是人工的，因為他也和巴黎的歌劇院，倫敦的御覽劇場一樣地應用那些人工的材料。不同只有用法上，此外，他們的管理也是和歐洲的其他劇場不同的。管理者自然也是和英國的一樣的人，可果結果却不相同，因為那些人記得一些我們的管理人從來沒有知道過的事情。

觀眾 不要老對我說這劇場的空泛概念，告訴我一點牠的方法上的詳情吧。

舞台監督 好的。這劇場在舞台工作及管理方法上都比其他舞台好些。

觀眾 舞台工作有什麼不同呢？你不是說他們并不是用的和其他劇場不同的材料嗎。

舞台監督 不，沒有不同。他們也用塗了油彩的演員，也用釘在木框上的畫在畫布上的布景，也用脚光和別種人工的光，也用無韻詩，留聲機以及其餘的一切；不過他們把這一切應用得很有味。

觀眾 就沒有別的歐洲劇場能弄到這樣的嗎？

舞台監督 歐洲的別個劇場只會把這些奇異的人工材料，作成偶然的研究，因之他們不能表示出什麼特點，畫布和彩繪，僅僅只能以畫布與彩繪的形式出現，而這些東西本身，本是沒有趣味的。

觀客 那麼竟沒有別的劇場能把這些材料應用得有味的嗎？

舞台監督 沒有。

觀客 我想俄國劇場裏的人員的所以能把材料應用得更加有味，是因為他們有較高的技術知識吧？

舞台監督 是的，雖然我奇怪你爲什麼問這樣一個明顯的問題。你究竟是什麼意思？若是他不僅作偶然的研究而更作系統和透澈的研究，他們的技術，是無疑地會更加完美的。

觀客 但是以倫敦的主要劇場的表演作例來說吧。他們在應用這些材料上竟顯示不出一點技術嗎？

舞台監督 就這方面說，我可以說沒有。可是我要舉一實例以證明我的話。譬如，設景的機械性。

在舞台上示出一個月亮的方法至少有九種或是十種。我們知道卜昆班 (The Company of actors of Messrs. Bottom and Quince) 怎樣佈置出一個月亮；我們也知道英國的豪華的復興時代的人怎樣佈置；我們知道歌劇中如何佈置；我們也知海柯謀 (Herkmort) 教授如何弄法的。這一切中一種和一種，顯出這一個發明者的另一個發明的對於月亮之舞台上的地位更爲忽視。

可是，在這十種不同的方法，被孔斯屯 (Constan) 劇場的工作人仔細研究之後，他們就又找出另外六種佈置法來，而且打消了五種，決定採用第六種，就是頂好的一種了。這第六種比在歐洲所見其他各種都好了不知多少。自然，我是就技術說，在舞台上佈置出一個月亮的事情，與藝術無關，而我們這裏也不談藝術。可是此外無論那一方面，這個月亮，比起歐洲幾百年來所曾見過的總更爲近於真實。

觀客 你怎麼可以這樣說呢？你的年紀還沒有半百呢。

舞台監督 可是在劇場裏如果有了一個好的辦法，尤其在再現自然上的好辦法，這是永遠不會忘記的。因為這才有那樣大的庫藏。記着，我並不是替孔斯屯劇場鼓吹，而只是說他們在演戲方面，肯努力產生寫實的效果，而且我是第一次說那寫實的效果確是獲得了，上面沒有一點不整飭的地方，而且不避艱難去再現『以前所現』的東西。

觀客 你祇不過證明了他們比較地獨立，比較地有打破傳統手法的自由而已；你還沒有能證明他們的更爲有味給我看。

舞台監督 是的，我剛纔不過告訴你這個比較地更像自然。可是你說還是像自然比較有味些呢？還是說像劇場比較有味些呢？

觀客 當然是像『自然』有味些。

舞台監督 很好，那麼你的問題是回答出了。

觀客 可是這劇場中的工作怎樣能達到這種技術上的成功，使把他們材料應用到這樣有味呢？

舞台監督 你在別方面是怎樣取得技術知識的？

觀客 自然是研究來的。可是難道在歐洲一切的劇場工作人員中，只有這些人是在研究的嗎？

舞台監督 我想我們是在講技術上的成功吧？那末你不是問我是不是他們在技巧有什麼特殊祕訣。在研究的人固然多，但是他們都研究得不好。孔斯屯的人則是更當心地在研究，實驗。

觀客 也許他們有更好的才能吧？

舞台監督 也許。但是你知道才能只是由研究發展出來的東西。

觀客 孔斯屯裏有學校一類的東西作研究麼？

舞台監督 有的，舞台就是學校。他們是成年地從朝到晚都在劇場裏的，除了夏天

幾星期的暑假。在英國，你試一年到戲院中去幾次，在那裏你是除看見幾個木匠一個舞台監督及幾個職員以外，什麼人也見不到。在孔斯屯裏，那地方是成天到晚集滿了人的，上演的時候，學生都在下看着；並不癡笑呆望，而是注意著每個動作，每一詞句。

觀客 你說的學生指什麼人呀？

舞台監督 每一個人。他們都是學生。從兩個導演起（第三個導演是管着事的）；這兩個導演和別人一樣地是學生：他們什麼時候都在研究。此外是男主角和女主角們，他們的數目差不多有十二個，每一個都和歐洲的明星一樣地好。再下是數約二十四個的男女演員，是所謂「二路角色」，但是各個也都是好到可以歸入第一流的，不過他們的實習的時期還短罷了。

觀客 怎麼？若是一個演員表現了特殊才能，還不能立刻升到第一級去麼？

舞台監督 不，自然不。無論他的才能怎樣，不到他和別人有一樣的經驗的時候，

是不能的。再下，在我所已說過之外，還有很年青的學生，大約有二十個，他們多數是從大學裏出來的男女；女角也不是依她們的面貌的美麗而選定的，而是和男角一樣，就能力選擇。

觀客 在別國不是一樣嗎？

舞台監督 大多數一定不是的。英國舞台上的女角，有一半是因為貌美而被選的。觀客 可是女演員的面貌的確也是重要的。

舞台監督 是的，非常的重要，這也是他的研究的一部份。在英國從不會有女演員把這視為她們的工作的，而使她們見得漂亮這一部份工作，却是需要很大的才能與努力的。在英國，你知道的一部份最有能力的演員，完全不是所謂美麗的女子。那就是說，她們的面貌離完美很遠，她們的情態也并不如湖上的愛爾蘭女郎，但是她們可以由她們的才能，使她們的樣子如此這般或是別的樣子。正如一個演員的能夠把他的面孔成爲各式的奇怪的假面，是屬於他的才能與研究的一部，一

個女演員在願意的時候就可以使她的面貌顯得美麗，也正是她的才能與研究的一部。如果這一點是完全認實了，一個青年婦女就不用以面貌當爲求得聘約的理由，而舞台上也可以減少過度的擁擠，而得更完美的充實。

但是現在讓我們回到孔斯屯的工作人數上去。我們已經說到學生了。此外下面還有那些受試驗者。

觀客 他們是什麼人呢？

舞臺監督 他們是請求投入劇場作學生的青年人。他們被指定要工作一規定的時期——我想是一年或兩年吧——以便作學校的候補生。那時即由導演，舞台管理及演員考試一次，其中就有一些人被選入學校。

觀客 他們所受的是什麼試驗呢？

舞台監督 每一個候補生預備一篇詩，成是一篇寓言去朗誦。候補生在劇場中的考試，其最後決定是戲院的導演而不是俄國人，這一點很可注意的；因爲這些候補

生的戲劇的表演才能，是和別的舞臺志願者無大分別的。他們的不同之處，只在他們比別的志願者受過更高的教育，其中有很多人對於文學，外國語言，藝術與科學，具有可驚的知識。

通過了考試，他們就進了學校，在裏面以一年為一期地成天工作，在晚間，他們也許需要分配到所謂『跑龍套』之類的工作。這樣，他們在學校的時候，幾乎每晚都在表演之中，幾年之末，就可以，幾乎是一定的，他們可以在他們服務過的劇場裏提議訂立合同。這樣，你可以看出這兒有近一百人的一個常備劇團。

觀客 你說的常備劇團什麼意思？

舞台監督 和常備軍的意思一樣。

觀客 那末演員不會離去接受更好的聘約嗎？

舞台監督 不，因為再不能有更好的聘約了。作孔斯屯藝術劇場的一個演員，是俄國的每個演員的雄心。

觀眾 那末別個劇場的有才能的某個演員，會要求加入這個劇團嗎？

舞台監督 許有；但是他要浸入這劇團所創造出的那種特殊空氣，要很費一點時間，要做到這一步，他許要從小角色做起。

觀眾 那末他們的工作完全和別的戲院不同，進裏面去的人會感到正如浮在大海裏一樣吧？

舞台監督 的確。

觀眾 一切的學生都訓練成演員嗎？

舞台監督 是的。

觀眾 那末他們並不訓練舞台監督啦？

舞台監督 在你能成爲一個舞台監督之前，第一步你得先做一個演員。他們的舞台監督是最後才產生的。在他們表演了幾年之後，其中就有一個或別個可以顯出他作舞台管理的才能。這種才能得以乘機自行表現自行發展是照着下列的方式的

在每季之末，這學校表演從十個或十二個劇本裏選出的幾場戲。一九〇九年學生所選的劇本裏有：霍普德曼的愛爾加（Elga）及韓訥爾（Hannele），蘇德曼的一個劇本，易卜生的我們死人再生時（When We Dead Awaken）郭耳多尼（Goldoni）的La Locandiera，丹農雪烏的Citta Morta，莫利哀的L'Avare以及三四個俄國作家的劇本。

這些散場，每一項是由一羣的學員分別地表演，每一羣裏選出一個舞台管理。表演在下午開始，學生的親友請到來，劇場的監督以及團員，也都出席。這種表演，就給學生們的潛伏的舞台管理及表演的才能以一個表現的機會。據我的意見，一九〇九年所表現的才能，毫無不足贊美之處。每一個舞台監督都能任意處置劇場所供給他的一切，雖然他們不能另置佈景；並且從他們的應用在手頭的東西上，顯出他們的才能。

觀客 好久以前你會對我說過一個理想的舞台監督是一個能結合各種才能的人，他要會是一個演員，設景人，服裝的圖案人；他了解劇中的燈光，舞蹈的機構，律動的意義；他要能展露演員的所長；總之，他能夠運用他的頭腦，把詩人的著作，因一切舞台目的的緣故而未完成的部份，一律補足。你在孔斯屯裏找到這樣一個人沒有？

舞台監督 我找着了近於這樣的一個人了。那兒的管理就很少不能做的事。

觀客 還有許多人要說這劇場並沒有什麼與別的劇場有特別的不同，除了牠的更爲澈底以外。

舞台監督 那末我來告訴你主要的不同之點究竟在那裏。我已曾盡力說明了關於制度的一些事情了。我也盡力告訴你俄國方法的如何優於其他的方法，但是我還不能希望你完全懂得我的意思，而且我相信，除非你會碰到從那劇場裏訓練出的人，以及最重要的那個訓練這些人的導演，以後，要說明這劇場的超越的主要理

由，完全是不可能的。那裏藏着祕密，而且要隨他埋沒下去，你若見了他時，你會明白我所告訴你的話，但是你還是不能宣露出他的祕密以得什麼實際的利益。

觀客 你這見過他的人，了解他的祕密嗎？

舞台監督 我懂，但是我不能教旁人懂，因為這是一件簡單的事情，不能創造出許多花言，也不能消滅許多異論，也不能加上許多說明。

觀客 這是什麼呢？

舞台監督 對劇場的熱烈的愛；我敢不怕對你不敬地說：『沒有人會比那獻身於他的工作的人具有更偉大的愛了。』

觀客 可是別的劇場的人不也這樣地愛舞台嗎？

舞台監督 不，他們不——他們不。有許多別種事情，使他們在要獻身給工作之前就獻了身，爲了求社會方面的成功，經濟方面的成功。他們只圖把生活專注于上述兩件事中的一件。而在孔斯屯裏，他們只有一個願望——就是做最好的工作。

你覺得我對於別個戲院太苛刻了嗎？

我并不。我預備告訴任何劇場以什麼爲工作的目的，指出牠和孔斯屯不同之點。我把歐洲的最好的劇場放在心上，我很明白這正是他們所需要的。自然也很可能有許多劇場我并不很知道，而我這裏，卻似乎把其中的人也包括在譴責之中，很有點不公平；不過我是就我所知的劇場而言。牠們都是被推爲歐洲的第一流的劇場的。而在我的意見上，則牠們是很落後的。不過，要這些別的劇場，也和孔斯屯藝術劇場一樣地好，也很可能，這是說，第一步，只要能具有『對劇場的熱烈的愛』。

現在我再告訴你一點關於管理的事。

觀客 這正是我所要聽的。

舞台監督 先說，管理的權柄是在理事會的手裏的。會裏有一個主席，五個會員，一個祕書，這七個人中五個是藝術家。資本是由孔斯屯城的商人用股份公司的組

織徵集的，和別的公司一樣，現金和事務，都由理事會管理。

觀客 那末這也和別的戲院沒有什麼大的不同啦？

舞台監督 沒有嗎？藝術家在理事會中佔多數的專常見嗎？我想你是忽略了這一點了。現在你來告訴我一點，我是對於營業完全不了解的。假設有這麼一些人，對於我有充分的信用，給我五萬鎊錢，在英國設立藝術劇場，在年末對股東讀報告書的時候，示出一辦士的股利也沒有，那時的感想是怎樣。

觀客 股東就要檢查帳簿，到發現支出超過了收入的時候，他們許要改變經營方法，勸告多演流行作品，使票櫃可以多一些收入。

舞台監督 他們爲什麼要這樣呢？

觀客 因爲他們投資在劇場裏，就是希望把錢變得更多些呀。

舞台監督 假定你是一個股東，而我告訴了你，這樣的事情在第一年第二年，甚至於第三年是沒有利益的，你知道第一年是沒有利益是怎樣說。

觀客 我要把情形仔細考量過。

舞台監督 你還不致於完全退約嗎？

觀客 最先我要把事情仔細考察一下。

舞台監督 那末我可以說，你的作爲股東，並不是僅爲求得利益，而是對於這工作也有興趣。

觀客 是；但是就作爲一個商人說，我的最先的目的是在營利。

舞台監督 若是這劇場在最初三四年或是五年無股利可得，你覺得支持這樣的劇場，是一件會實現的事情嗎？

觀客 不，我不會。

舞台監督 那末你對我解釋，那些孔斯屯城裏的商人，很滿足地等十年才得到利益，從作商人一方面說，是什麼緣故呢？

觀客 這不是我所能夠解釋的。但是我想，也許他們拿營利看作次於發展藝術的事

情。實在地，若是我是一個真十分寬裕的人，我許把這當作一種豪華或是風雅的舉動，而覺得我的贊助是一種驕傲。

舞台監督 好，你告訴過我你對戲劇失去了興趣，而你是一個富裕的人。這兒有一件事情能恢復你的興趣。你贊助這樣的戲院。你該記得我不久以前曾告訴過你，劇場需要你。現在我更看清楚你正是劇場所須要的那個人。但是最先讓我們看看你怎樣走上這迷惑的步驟，你也許在種種方面不免損失你的資財的。讓我們回到孔斯屯來，看他那裏的事怎樣。

觀客 好，但是告訴我一件事。第一次股息是幾時分的？

舞台監督 第十年的年末。

觀客 可是這在別個戲院裏也會有的；聽去這固然是個不好的生意，但在特殊的投資中還不算特殊的。

舞台監督 是的；但事實上在十年之尾，名簿上的股東，並沒有換，不但沒有改換

，而且有增加，這是有點不尋常的，是不是？自然這是最可增加勇氣的。你想想不是？

觀客 是的，又增加勇氣又受感動。我真覺得你所告訴我的真是妙事。可是在別處也能這樣幹嗎？

舞台監督 你據什麼理由覺得不能這樣幹呢？

觀客 在英國曾經有與這相似的提議失敗過的。

舞台監督 曾做過試驗沒有？

觀客 大概沒有，因為我不能相信英國能有像組織孔斯屯股份公司的人那樣的人。

舞台監督 那末英國人沒有眼睛嗎，英國人沒有手，官能，容量，感覺，熱情，和

愛好嗎？你的話一定說錯了吧？

觀客 我想沒有錯；因為在英國美國，戲劇已經成爲另一種的商業手段了。

舞台監督 在俄國也到處都是——全歐洲到處都是。但是你若在俄國既能找出三四

十個這樣的人，你也就能在英國找出三四十個這樣的人。而且，你想，紐約的新劇場，不就是這樣的劇場嗎？你以為那個創辦人希望在頭兩年得到利益嗎？

觀客 他們也許預備等二三年再得到股息，但是他們總不能等上十年；雖然我并不想着他們是以營利為第一目的的。

舞台監督 那末你以為那些百萬財豪為什麼把他們的錢投入劇場的呢？

觀客 我想是他們認識美國戲劇上有什麼該做的事，而這些在社會上有地位的人就覺得他們被盼望着做這樣的事。

舞台監督 讓我們假定，在五年之末，大眾是承認這劇場的工作是完美了，而理事們卻知道仍然是無利益可得，他們還是繼續援助呢？還是認這劇場的無利益可得，就是工作的未到完美呢？

觀客 若是他們認真觀衆是滿意了，他們要繼續的。但是告訴我，所謂大眾都滿意，是不是指劇場每晚滿座？

舞台監督 不一定是，雖然也許實在每晚座都很滿。但是你不要忘記支持這樣一個劇場的費用是很大的。舉例說，孔斯屯劇場十年來幾乎全都滿座，但他們的開支超過收入。

觀客 你說這是不佳的營業嗎？

舞台監督 對於營業我不能發表什麼意見。但讓我再說清楚一點，然後你再決定。這個俄國劇場能夠滿座了，他表演的戲劇，大家認為完全了；他成爲這國土裏的第一個劇場了；他完成了他們所當做的了。你以爲這是一種好的事業嗎？

觀客 是的，我以爲。

舞台監督 牠能在歐洲建立無足與比的聲譽時，你以爲這是好的事業嗎？——牠能支配廣大的大衆，及熱心的股東的熱誠的時候？

觀客 是的，我想我會以爲是這樣的。

有八年歷史的

光華書局郵購部爲

全國讀書家服務

「光華書局郵購部」係專爲內地各文化團體之忠實服務者，對於全國讀書家尤願竭盡棉力。因讀書家宜揚文化之偉大使命者也。已有八年光榮歷史之「光華書局郵購部」，歷來均蒙各界信賴紛函採購，至爲感幸，茲將敝部特點略述如下：

- (一) 除專售本局書籍外，尙代辦全國各書局出版之任何書籍。
 - (二) 接得購書函後，于三小時內即將各書完全辦妥、原班寄奉，迅速爲各家所不及。
 - (三) 發單清楚，隨書籍同時寄奉，包扎堅固異常，毫無疏失之虞。
 - (四) 如蒙附詢他事均代爲詳查，竭誠作覆。
 - (五) 隨時將文壇消息出版消息等奉告。
- 全國讀書家採辦各書，請委託「光華書局郵購部」辦理，既可便利手續，又可節省寄費。

上海四馬路中市

光華書局郵購部

電 影
講 座

電 影 概 論

殷作楨

第一章 電影的本質

一 電影之藝術的價值

要確定電影之藝術的價值，只須把從來否認電影之藝術價值的人們的見解反駁一下就行了。那末他們主持着何種否認的見解呢？大約有兩種——

第一：他們以爲電影要借攝影機做媒介物，所以不是藝術。因爲攝影機是一個機械，不能像繪畫一樣，畫家可以自由驅使他的畫具，電影作家受了機械的牽制，不能流動自在的作生命的表現。這是他們對於電影所施行的主力軍的攻擊。其次，

他們又說：電影的表現，煩瑣冗漫，徒事說明，只在末稍的地方精細，決不能像畫般可捉住中心的生命，可附與靈魂。所以電影不能算是一種藝術。

電影製作中參有編劇，攝影，洗片，佈景，演員，導演等等多數人，不能像文學美術般單用作家個人的腦經，可依自己的計劃進行，所以不能期有一般藝術所共有的統一性，因此不能成爲一種藝術。這是他們否認電影進藝術價值的第二種見解。

上述兩種見解有成立的可能嗎？不能！都沒有充足的理由。試問那一種藝術不要借媒介物來表現？文學借文字，音樂借樂器，繪畫借畫具，彫刻借木、石、青銅，跳舞借人體……等。作家能否自由地驅使所借的媒介物，這只是程度上的問題，不是性質上的問題。攝影術的進步，已能把鏡頭的制約，任作者的要求自由地驅使了。鏡頭之光學的制約並未變更，但是攝影家已能自由地利用這光學的制約了。所表現的是末稍抑是中心，這也全在創作者的才能如何，並非電影的本身問題。新的

藝術觀也不能排斥機械，工場都會戰爭都可作藝術的內容，都可作藝術的表現形式。

參與電影製作的人數多，只能說比較難於得到藝術的統一性，並非絕對不可能。演劇何嘗不是多數人參加表現的藝術？管絃樂又何嘗不是多數人參加表現的藝術？電影與演劇有一個統一參與製作的許多藝術家的藝術家——導演管絃樂有指揮，只要參加的許多藝術家能夠秉着藝術的良心，絕對聽從導演或指揮，誰說不能得到藝術的統一性呢？嚴格地說起來，文學繪畫彫刻等雖由一個作家製作，但感情本非久持的東西，況且一個人不是老不變化的，那末長時間製作的藝術，理論上也難於有統一性。這豈非仍是程度上的問題嗎？

總之，這些理論上的攻擊既沒有充足的理由，實際上種種傑出的影片也已使千百萬的觀衆傾心。電影已經堂堂皇皇地成爲一種藝術了。

二 電影之社會的意義

只要略為涉及藝術的人們，都會理解：戲劇，比起藝術的其他分野來是最能接近大眾和適應社會需要的。一個劇本，如果只宜於書齋裏的閱讀而不配於舞台上的實演，那不是好的劇本；同時，如果缺少戲劇之主要的元素——觀衆，那怕你有什么樣裝置完備的舞台與優秀的劇本和演員，也不能上演，既然上演了，可由演員用對談與動作把劇中的意旨表現出來，便依宣傳與教化的力量迅速地引起觀衆的熱烈感情，而使其有所認識，以致發生一種有效的終極作用。

更近代的電影，比戲劇是更進一步了。戲劇，雖然有了觀衆，但是沒有裝置完備的舞台也不能實演的：電影就沒有此種空間上的限制了，只要有一塊白布——所設銀幕，無論屋內或是露天，隨處都可自由地映演，招致大眾的觀客。

除了這些第二義的外形上的社會意義以外，還有屬於第一義的內容方面的社會

意義，這是本節裏所要闡明的。

上海幾十家的電影院，不是天天在映演着好萊塢的片子嗎？不是每場都賣客滿嗎？怎樣的？接吻，擁抱，裸體跳舞，赤身沐浴，克來拉寶，珍妮蓋諾，麥克唐納等輩的腿和屁股……不外是這些過分肉感的內容引誘住大量的觀眾，甚至於出了場還是昏沈沈的不知所措。

好萊塢的每張片子，牠的內容逃不出金錢醇酒與婦人的範圍，這不是偶然的，自有其社會的根據——美國資本主義發達到極底，在資本主義末期之帝國主義的現階段，牠的沒落與崩潰是無可也無法避免的，資產階級除了感到沒落的悲哀以外，唯一的逃避方法只有：驅使其大量的金錢，盡量的享樂，於是醇酒美人，美人醇酒，用以終其奄奄待斃的餘生。這些反映到藝術作品上來，就成爲今日美國電影的內容：美國那些資產階級的電影製作家，除了抓住此種頹廢的內容來表現以外，別無他法——絕對沒有，因爲社會的原因限制着他們。

此種影片，除了形式技術有長足的發展外，牠的內容是代資產階級宣揚着資本主義萬歲的，同時深深地麻醉大量的觀眾。美國除了宗教侵略以外，第二就要算電影了。這便是美國電影盡了資本主義的社會意義了。

他方面，蘇俄的電影，恰與美國的電影相反，具有另一種的社會意義。「亞細亞的暴風雨」或名「成吉思汗的後裔」一片（曾在上海百星影戲院演過，改名「國魂」），牠的中心思想是表現蒙古的民族革命運動，結果指明了一條出路——民族革命的必然成功，帝國主義的必然失敗。

再看看我們中國的電影，明星公司出品的武俠神怪片——「火燒紅蓮寺」，內容完全是封建的殘餘。竟使幾個十幾歲的小孩子看了從家裏出走，到山中求神學武藝去（此事上海報紙曾有記載）。試看電影的力量多大？但是此種力量不是屬於好的方面的，完全是壞的影響。話雖這樣說，「火燒紅蓮寺」可已經盡了封建的社會意義了。

電影之社會的意義既然如此深刻，我們應該把電影這一絕妙的表現工具取過來，揚棄了舊的內容，替以新的內容，來適應現社會的需要。

電影確是宣傳與教化的最好工具。

三 電影劇與舞台劇

電影劇與舞台劇大同小異，因為劇本和俳優是演劇的二十大要素，在電影劇裏面，對於這兩種也非常必要，此外，在電影劇與舞台劇之間，還有不少的共通之點。

然而有人反對上述的主張，說：電影劇與舞台劇之間，有顯然的異點——舞台劇重視對話，牠的原則是由言語以表現劇情；電影劇則與此相反，牠的原則是由動作以表現劇情，完全沒有言語，電影劇的字幕尤其是其對話字幕，雖可視為和舞台劇的對話相當，然而實則似是而非，對話字幕不過是單純的文字，和由俳優的聲調所發微妙傳神的言語，對於觀衆所給與的效果，到底沒有比較的價值。

此種反對電影劇與舞台劇相同的理由，在有聲電影壓倒無聲電影的現代，是沒有成立的可能了。即在無聲電影方面說，也不能成其為主要的理由，因為演劇上必不可缺的要素是動作（action）——演劇的靈魂，所謂動作是含有外形的與內心的兩種意義的，此種外形與內心的動作可以發展戲劇的情節，成為觀眾趣味的中心。無論如何，只要有動作，不管有無言語，都可以稱為劇。近來還有一種啞劇，便是一個證例。所以無聲電影雖然沒有言語，但是有動作，其與舞台劇無異者無疑。

其餘如需要佈景，燈光……以及許多藝術家參加製作而成為綜合的藝術等等，都是電影劇與舞台劇的共通之劇。所不同者只是一點——電影劇是平面的表現，舞台劇是立體的表演，可是現在也有人在從事於電影劇之立體的表現了。此外，只是在劇本的編製與演出方面，有所不同：

電影劇本如僅有本事，無論怎樣偉大的導演，怎樣傑作的演員，怎樣技巧的攝影師，都不能製成電影。電影劇本是要將本件事體的編組起來，電影劇本不必需要

名文，能夠將事實與動作寫得明白便可，這便是分幕(Scenario)。電影劇本所用的縮語很多，不懂術語，不能作完全的劇本。術語在第二章詳述。

電影劇的演出，因為種種的便利起見而次序有所先後的：例如某一畫面的佈景用到很多，就先把這種佈景先搭好，把用到這種佈景的畫面都先行拍製；如果遇到天氣好，就出去先拍外景。這些都沒有照劇情的發展程序一貫下來的。舞臺劇則反之，牠必須依劇本的情節，從頭到尾地照順演來。所以電影演員表情的難處，就在這兒。

電影劇與舞臺劇的性質沒有怎樣多大的差異，牠們各是獨立的藝術，也各有好處，決不會因一方藝術的消長，則他方的藝術必受其影響而或盛或衰。

第二章 電影的編製

一 編劇(Photopea)

電影不單是動的照相，牠當然具有某種意義。電影之所以能激動觀衆的心情，就是因爲牠有意義。劇本的情節(Plot)便是賦與電影使具有意義的東西。

打個比喻說，情節是電影的指南針。電影的方向，先由情節決定；對於這方向應該怎樣地進行，也是由情節而定。要描寫什末東西？這個電影的目的便是電影的方向。這東西應該如何描寫？這便是進行的方法。譬如說——高唱正義，或讚美戀愛，或描寫犯罪者的心理等都是電影的方向；以滑稽劇的形式來表現，或以悲劇的形式來表現，或以諷刺劇的形式來表現，這些便是電影進行的方法。

情節是電影的指南針，所以其他的電影構成要素，都不得不向這指南針所指的方向進行。如果蔑視了這指南針，各種要素各隨自己的意思進行，那末這電影當然要成爲支離破碎的東西了。電影要描寫的東西，也當然不能傳遞於觀衆了。

11 分幕(Scenario)

情節固是電影的指南針，但是我們要航海的時候，單有指南針還是不成功的；我們決定了方向要具體地去航行，非有航海的船不可。這船的樣式材料就相當於電影的分幕。

那末，分幕是什末呢？分幕是把情節具體地結構了，而運行電影的場面。牠的作法和小說戲劇詩歌等一樣，並無一定不易的方法。如何能創作卓傑的分幕，是要憑各人的才能。沒有傳授的方法的。不過電影的分幕裏有幾多關於技術上的應用法，如果不懂得這方法，決不能創作完美的分幕。所以，在未述分幕作法之前，必須把幾種重要的術語加以解釋。

(一) 字幕(Title)——在畫面出現之前，必先有題目，製片公司，或導演演員攝影師等名字，這些稱為字幕：通常分為三種：

- 1, 主字幕(Main title) 如『第一卷』, 『第二完卷』, 及最後的『終』等等。
- 2, 對話字幕(Spoken title) 夾在畫面與畫面之間, 代表劇中人的說話。

3, 副字幕(Subtitle) 或稱連結字幕(Section-title), 說明畫面的情節, 如『悲哀一夜這般地過去了。』『過了一個多月』, 『第二天』等等。

(II) 特攝(Close-up)——在畫面上只放大着一個演員的頭, 一隻手, 或其他部分及其他的物件。特攝是顯露電影的特質最徹底的东西: 牠可誇張必要的事物, 使觀衆所得的印象更深, 於劇情的進展上得有極大的效果。特攝是美國的名導演(D. M. Griffith)所發明的攝影法, 自從特攝發明後, 電影就得了長足的進步。我們只要指導特攝在電影的力寫(Emphasis)上如何的重要, 我們便可明白Griffith於電影界的功勞如何的大了。譬如一本電影的情節, 是描寫一個青年因失戀終至用他平常放在桌上的小刀自殺, 那末可在他未想到用小刀自殺之前; 或他向牠作最後的哀訴書時, 正要裁紙, 他便拿了桌上的小刀來裁紙; 這時就可用特攝來預先將這把小刀給觀衆一個強烈的印象。到了青年得到她最後的絕交書, 或等到她應給他回信的一天依然沒有她的信, 他知道已完全絕望, 決心自殺的時候, 記起了有這件自殺

的利器，於是再把青年注視桌上小刀的面容攝一個特攝，接着把小刀也攝一個特攝，那末這時小刀對於觀衆刺激的強烈程度，恐怕竟有過於青年已拿上刀來自殺的時候呢。特攝的手段，在電影情節的頂點（*Elimax*）也常常用着牠，牠和劇情的頂點互相助長，觀衆所得的印象更其強烈了。不過這手段不可濫用，用多了反使觀衆疲倦而減少特攝的效果。

（三）半身（*Bust*）——將演員的半身攝出。半身近於特攝，齊演員的胸際而攝。近時的電影，有主用半身的方法來構成畫面的傾向，從前用全景構成的畫面，現在往往用半身，因為這樣可把畫面中不必要的物件略去，使觀衆的注意力集中在必要的對象上。這方法在電影界裏又體稱美國式景（*America Stage*）。

（四）近攝（*Medium Close-up*）——將演員的全身攝出。近攝的畫面較全景精選一點，可使觀衆的注意力集中於適宜的對象。在這兒，我們可以略除不必要的較遠的背景和兩旁的景物，光是將想給觀衆看的部分映給觀衆看。

(五) 全景 (Fulbscezne 或 Full set 或 Fullset) —— 將室內的全體人與景物或野外的全景攝入畫面。在電影的初期，一九〇二年之頃，差不多一本電影的畫面全部都用全景的方法攝取的——這是因為在電影發明的初期，完全依照演劇的樣式製片的原故。然而用全景的方法發展劇情的進行，從電影的實質上說，本來不是適宜的手段。在電影發明的初期，還沒有察知電影的實質——牠的藝術的特長，因此種無知的關係，所以只是濫用全景的方法來製片。現在我們既然知道了電影的實質，便不該習用這種幼稚的方法了。

(六) 遠攝 (Longspot) —— 由遠處攝收畫面，便是全景的遠攝。在沙漠的地平線上經過的一隊商人，或載了情人的火車已離開了車站上的送行者，在曠野的軌道上水流似的遠去，都可用遠攝的方法。

(七) 對照攝 (Sutback) —— 最初映了 A 畫面，次映 B 畫面，再回映 A 畫面，又映 B 畫面，這個方法，可使觀眾得知在不同的地點同時並起的事件。例如：

1, 特攝 榮貴的臉色露着『你敢怎樣』的威容。

2, 全景 長生突擊榮貴，二人相鬥。妙珍在旁邊緊張地看着。長生以手拔腰間的鑷刀，妙珍驚惶地往田塍上急急奔去。

3, 特攝 妙珍大聲呼救。

4, 對照攝 (回至2, 全景) 榮貴與長生你上我下，我上你下的格鬥。長生終於拔了鑷刀。

又如：

1, 她的臥房，她正在化粧，對着鏡子嫣然地一笑，鏡中浮出她愛人的面容。

2, 街上，很熱鬧，他帽也不戴，衣也未整，急急的跑去。

3, 回到，她在穿外出的衣服。

4, 他喘喘的跑到她家前。

5, 她已穿好了衣服。

6. 他叩她的房門。

7. 她的臥房，他倒也似的跌進去，她慌忙地趕到他的身旁。

這些都是對照攝。

對照攝與特攝同樣，也是 Griffith 所發明的攝影方法。電影因為有了這兩種特有的表現手段，才得開拓了獨創的藝術世界。對照攝可以造成一種特異的空氣，可以增加劇情的進行速度。我們看了牠的應用方法如何，便可決定分幕家 (Scenarist writer) 與導演 (Director) 的才能。

(八) 瞬間攝 (Flashdock) —— 從軟片 (Film) 的呎數上說約在五呎或七呎長，從銀幕上所映的時間說約在半秒鐘以下的畫面用以裝示劇中人所看到或想到的場面——人或物，間接通知觀衆，所以只要給觀衆看一瞬間便夠了。這或可當作速度極快的對照攝看，不過對照攝是第三者的觀衆所看到的場面的轉換，瞬間攝則是劇中人所看到或想到的場面。

(九)層明 (Iristin)——全暗的畫面，從中央一層起逐漸的放明，到全畫面明顯地出現而止。

(十)層暗 (Iritsout)——畫面先從周圍一層層逐漸的暗到中央，至全畫面消失而止。

層明層暗，普通指圓形而言，但是不謹限於圓形，也有向四方明暗的，也有向上下明暗的。層明往往用在畫面之始，層暗往往用於畫面之終。層暗可表示一事的終結，至其次的畫面已有時間的經過。層明則表示一事的開始。層明與層暗也可以作力寫用：例如將要力寫的物體放在層明最光明的地點，以後全畫面以此為中心而層明起來；或是將要力寫的物體放在層暗最後暗的地點，全畫面以此為中心而層暗起來。這兩種方法，都可使觀衆加強對於這物體的印像。

(十一)暈明 (Fadenn)——或稱溶明 (Dissoloi)，畫面由全暗而漸糊而漸至光明。

(十一) 暈暗 (Fadeout)——或稱溶暗 (Disso. out)，和暈明相反，畫面由光明而逐漸模糊終至消失。

暈明暈暗，在畫面的開頭與末尾，和層明層暗一般用法。還有幻想的時候，也往往用到。暈明暈暗沒有破壞畫面結構 (Sensé Icompoitionis) 的危險，這是勝過層明層暗的地方。凡是說明劇中一個波動的氛圍氣的特別畫面，必定用這暈明暈暗，例如有兩個青年的戀愛伴侶在海濱丘上惜別的時候，兩人的頰上不絕地流着熱淚，日色漸暗，海濤漸高，他倆只知相擁着悲泣。這種畫面便是一個波動，一個悲哀靜寐的波動。如用分幕的形式表示起來，是：

1, 砂丘之上 (Fadéian) (Fadeout)

兩個青年男女在砂丘上流淚，女子的臉泣聲漂浮於空曠的沙丘的靜寐之中。

2, 波濤相擊的海上 (Fedeain) (Fadeout)

太陽沈向水平線下，寂寞。

3. 砂丘之上 (Fateain) (Fateanof)

相擁悲泣的青年，並思起立。

(十三) 重露 (Double Drp. sure) —— 畫面未失而次畫面漸現，終則前一畫面盡消，只餘後一畫面。這是同一節軟片作兩次攝影的方。法幻影的出現，都用這方法。暈明與暈暗同時並用，亦可成重露。

(十四) 移動攝 (Fellow Scene) —— 把攝影機隨着移動的對象移動着攝影。移動攝時的攝影機相當於觀衆的眼睛。所以用這個技巧撮了的畫面，觀衆好像自己在銀幕上跟了畫面中人一同走的心情。

(十五) 俯瞰攝 (Birthsieyview) —— 從高的地方向下面的物體攝影。譬如從飛機裏攝地上的影，便是俯瞰攝。這技巧應用在描寫從高下視的心理，或在羣衆裏格鬥時描寫格鬥的情形及羣衆的騷擾等。

(十六) 柔攝 (Aoft foenus) —— 故意把對象放在攝影機的鏡頭的焦點之外，使

畫面略呈模糊而又可分辨。這往往在如夢境般的浪漫的畫面。

(十七) 迴旋攝與俯仰攝 (又名 Lateral rotation and Vertical) —— 迴旋攝 (又名 Pansramic View) 是把攝影機自左至右或自右至左迴轉着撮取周圍的景緻，攝影廣大的地域可用這方法。俯仰攝是把攝影機自上至下或自下至上攝影的法子，在攝高山或高大的建築物時可用此法。

(十八) 場內攝影 (Set) —— 在攝影場 (Studio) 內用工人的佈景攝影。

(十九) 野外攝影 (Location) —— 在野外用天然的景緻作佈景攝影。

以上所述的術語，作分幕・全用縮寫，舉之如下：

1, Scene (畫面) = Se.

2, main title (主字幕) = T,

3, Spken title (對話字幕) = S, P, T,

4, Subtitle Section title (副字幕) = S, T,

5. Close-up (特撮) = C.U.
6. Bust (半身) = B.S.
7. Medium-close-up (近撮) = m.I.
8. Fullset, Full Scene, Full Stage (全景) = F.S.
9. Long-Shot (遠撮) = L.S.
10. Out-abock (對照攝) = O.B.
11. Iris-in (層明) = IR.I.
12. Iris-out (層暗) = IR.O.
13. Fade-in (暈明) = F.I. (Dissolve-in 溶明 = D.I.)
14. Fade-out (暈暗) = F.O. (Dissolve-out 溶暗 = D.O.)
15. Double-exposure (重露) = O.E.X.P.
16. Follow-scene (移動撮) = F.I.S.

17. Birds-eye-view (俯瞰撮) = B. E. V.

18. Soft-focus (柔撮) = S. F.

19. Panoramic View (迴旋撮) = P. V. (Lateral rotation = L. R.)

三 劇例

不歸的船

人物：

燈塔的看守 趙厚仁

他的女兒 趙明珠

他的妻

他的岳父

他的岳母

青年船員

老僕

第一卷

S.T. 1 照着黑夜中航路的唯一光亮——這是在環霧的北海中航行的船的生命。

SO. 1 暗夜的海(L.S.)

(F. I.) 在漆黑的海上，一艘汽船賴着燈的光在前進(F. O.)

S.T. 2 這光亮是從被狂暴的浪濤包圍着的一個寂寞的孤島上射出來的。

SO. 2 島(L.S.)

(F. I.) 建着一個燈塔的小島的遠景。

SO. 3 燈塔(F.S.)

D.E.X.P.

全體) 建在島上的燈塔(F. O.)

SO. 2

S.T.3 燈塔的看守趙厚仁，十數年中已習慣了這孤島上的寂寞無聊的生活了。

ST.4 燈塔內部的趙厚仁(B.S.)

(I.R.I.) 趙厚仁從燈塔上正向着罩了一層暗夜的黑幕的海上看。

S.T.4 他於職務以外不大說話……

他還是向着海上看(F.O.)

SC.5 海(L.S.)

(F.I.) 太陽從雲端上昇。

SC.6 燈塔(m.C.)

燈塔的玻璃上反射着太陽光閃閃地放發光輝。

SC.7 燈塔的内部(m.C.)

天已明了，趙厚仁滅了燈塔的燈站起來。

SO.8 燈塔內部(F.S.)

站了起來的趙厚仁，向門口走去。

SC.9 燈塔的門口 (F.S.)

職務完畢後寬了懷的趙厚仁，走下燈塔來。

S.T.5 他的寂寞無聊的胸懷，只有他的女兒明珠在安慰

SC.10 趙厚仁家內的明珠 (B.S.)

(P.R.I.) 明珠預備早飯等候父親回來。

SC.11 趙厚仁的家內 (廚房) (m.C.)

明珠已經燒好了菜在收拾食桌。

SC.12 趙家附近的路上 (m.G.)

(以趙家作遠景) 趙厚仁在歸家的路上。

SC.13 趙家的內部 (m.C.)

(廚房與膳室) 明珠把碗菜等搬到膳室裏來，一種等父親回家的神氣，

看鐘。

SC.14 鐘 (G.N.)

鐘的時針正指着七點十分。

SO.15 趙家的內部 (F.S.)

明珠覺得已是父親回家的時刻，站將起來。

SC.16 趙家的門口 (m.G.)

明珠走出門口，遠遠地看見了父親，喊着：『爸爸！』

SO.17 路上的趙厚仁 (m.G.)

趙厚仁聽見了明珠的喚聲，抬起頭來，頷首微笑。

SC.18 趙家附近的路上 (F.S.)

趙厚仁增大了步子，走近明珠。……

分幕的形式本無一定，隨各人與各公司的習慣而有種種不同，但大體照這樣寫

便可了。

四 字幕 (Title)

在這兒，對於字幕所要論及的，大概是指對話字幕與副字幕兩種，因爲主字幕和電影沒有什麼內面的關係，可不去論牠。

在現在的有聲電影裏，字幕的價值更不重要，這是不必說的。便是在無聲電影裏，字幕的價值也是有限的。電影裏的字幕，在極短時間內就要消失的。我們看和讀字的努力大有差異，看容易，讀較難，所以即是與畫面同長的字幕，也是畫面比幕容易理解。而且字幕的文字與我們眼睛的距離，也是有妨礙我們理解字幕的意義的原因。我們通常讀書的時候，把書放在與眼睛相距適當的距離看的，然而字幕的文字，便是坐在最前面的距離看，也總覺得牠的距離和我們的眼睛隔得太遠。看了要理解牠的意義，非特別費點努力不可。字幕的文字雖然格外寫得大些，能補救距離太遠的缺點，然而文字愈大，所佔的範圍也愈大，我們眼睛看的範圍也愈大，

解的程度也就愈困難了。常看電影的人，總已經驗到：若是一本電影裏的字幕，如信件，電報，報紙，書的一頁等——太多，他便要不耐煩了。所以，從理論上說起來，電影最好不用字幕，如果要，愈少愈妙。此種無字幕的電影，歐美早已有，人提倡過實行過了。例如，最近Care Meyer的傑作 *The Letzte Mann*（最後的男子），即是無字幕的電影。

不過，事實上字幕也有方便的地方。譬如，一本電影要表現一事件發生的當日及其次日的時候，那末先把當日的情形表現了，接着用『翌日』二字的字幕就可開始表現第二天的情節了。如果不用字幕，那末非將當日晚上到第二天早晨的情形一一表現出來，觀衆便不能明白是當日抑是第二日了。我們只要用『翌日』二字，可省去劇中人就寢啦，月亮漸漸地西移啦，鶴鳴啦，天亮啦等等表明由晚上到天亮的經過。所以我們不是主張絕對不用字幕，我們只希望能夠少用——而且用得越簡潔越好，尤其是不要破壞畫面與畫面的調和。

全文未完，五六二卷續完。

童	話
講	座

童話學

(四)

麥苟勞克 (Macculloch) 著
趙景深 譯

第二章 季子系 (續)

現在我們要問，季子或季女克服長子或長女的陰謀或讒害，他或她都有絕頂聰明或好運道，這樣的故事究竟是怎樣發生的呢？顯然，這些故事是要以那被蔑視的季子來引起我們的同情。也許是起於這樣的觀念，在實際上季子是被蔑視而且貧窮的，為補償起見，應該使他的生活比別人成功。因為是季子，所以便激起同情。我們不要忽略了安特路·闌的假設，那就是說：『倘若冒險須有重複的趣味，那末總該有人失敗纔好；長子先去試試，當然季子便成為成功的英雄了。』（註一）不錯，不

過這並不能施用於一切的故事。倘若對於季子的同情一旦變而為承繼的實現，因了社會情況的變更以及新的承繼制度的提出，他又由這地位逐漸被人家拋棄，那又將怎樣來解釋呢？這時對於季子的同情便要用感傷的眼光來看；他的權利要被剝奪，在公理上說來他雖不應承繼遺產，但在衆人眼裏看來，尤其是在做母親的人看來，在情分上他是應該承繼的。我就以這愛爾吞 (Elton) 和安特路·蘭 早期民俗學的論議作為我們討論的起點。(註二)

(註一) 柯客詩 灰娘序文第八面

(註二) 愛爾吞 英國史探原 (Origin of English History) 面一八四。安特路·蘭 的貝洛爾 面九八。

在有幾式裏，我們看到長兄不是剝奪季子的財產，而是剝奪應該屬他的債權。他終於還是搶了回來，獲得最高的榮譽。不過我們在另外幾個故事裏可以看到，他們並不劫奪他的財產。可以挪威 的故事為例。十二弟兄的小弟弟出去碰運氣，回家時方知父親已經去世。他的十一個哥哥正在那兒均分遺產，他們只給他十二匹雌馬。

其中一匹使他得到幸運，求得了公主的愛。第三式挪威異式的開端敘到兩個哥哥取了全部財產，而最小的靴子只得到一個搓麵槽，誰知這搓麵槽竟有魔力，完成了哥哥慈惠國王要他做的困難工作。最奇怪的是塞內岡比亞（Senegambia）也有這樣的觀念。最可愛的季子被剝奪了財產。長子們見他熟睡，便說他既選了熟睡，就讓他以熟睡為財產吧。有一天，季子看見長兄熟睡，以為長兄把他的睡偷了去，便把他殺了，按律應處死罪。次子立刻逃走，季子便得了遺產。在孟加拉的故事裏，三個哥哥把母親和母親所最喜愛的小弟弟趕走，奪了遺產。接着，他就大富，並得美妻。（註三）

（註三）叔爾普（Thorpe）耶穌聖誕節故事（Yule-Tide Stories）面二五三。白林格爾·菲魯（Berengier Ferroul）故事集面一一七。戴（Day）的孟加拉民間故事面二二四。參看馬拉加（Malagasy）的故事，長子最大得最多，次子次之，季子所得最少，『因為他是最小的兒子。』他便哀懇上帝，因上帝的指示，他變成鉅富。他的哥哥們也求上帝，因為不照所指示的去做，便變了

孤猿。——民俗學雜誌卷二面七五。參看蝦夷島故事，說到一個父親在季子不在家時死去，遺囑長子應將財產均分。季子歸時，長子什麼也不給他。他就到陰間去看他的父親，方知他的哥哥們欺負他。回家後，他就將所見告訴哥哥們，哥哥們求和，纔把他所應得的財產給了他。

白起婁(Bachelor)面二二八。

這樣的故事，起初一看，好像不過是薄待兄弟的感覺。但是，爲什麼總是季子激起我們的同情，這還是不曾有一個解釋。我們找到一個答案是，在某一時代，他是家庭中最重要的一員。我們稔習於長子權(Primogeniture)，很難想像到有這樣一個時代，長子不應該先承繼，而季子却是主要的承繼人。不過，在長子權還是盛行的土地常有季子權僵石的復活，並且在實際的風俗上，也證明這樣一種承繼法是與我們所熟習的一樣的尋常而且自然。

這種風俗殘存於英國的稱爲Borough-English，在法國的稱爲Maineté和Jugnerie，在德國的稱爲Jüngsten-recht。Borough-English的貴族權因本地法律

而多少有些不同；最確當的例就是索美塞得縣（Somersetshire）的但涅（Taunton-Dene）邸，該處，如居住者死後無寡妻，兒子又不只一個，『常是最小的承繼他父親的產業；女兒也是一樣，如果他死後沒有遺留下兒子來，最小的女兒應該照樣的承繼她父親的產業。』（註四）有時，在肯德（Kent），季子的權利不大顯著，却很重要，因為諸侯法分派他或季女『家宅的爐邊及其四十尺周圍。』（註五）愛爾吞說，這種管業法雖有不同；我們總可以看出一切都是『很奇怪的，偏袒於季子或季女，勝過別の後嗣。』所以威爾士（Welsh）古代的法律將家宅給季子，還有八畝地，以及最好的器具——斧，鍋，犁——在設得蘭羣島（Shetland）他可以得到住屋；在愛爾蘭他可以得到琴和棋盤。（註六）

（註四）柯林生（Collinson）索美塞得史卷三，面二三三；愛爾吞面一九四。

（註五）愛爾吞面一八九。

（註六）華拉士（Wallace）的奧克尼（Orkney）面九一。奧寇萊（O'Curry）的古愛爾蘭人的行爲

(Manners of Ancient Irish) 卷一，錢言面一七九。

在法國我們可以見到，在不拉奔(Brabant)的格里姆白爾紀(Grimberghé)，父親的全部遺產都給了季子；有時，只給他分所應得的幾樣重要器具。德國也有相似的例；如在威斯特發里亞(Westphalia) 西利西亞(Silesia) 符騰堡(Wurtemberg)等處，承繼權也是交與季子的；有時他可以毫無問題的得到田舍。同樣的僵石復活還可以在俄羅斯和匈牙利看到(註七)。德蘭斯斐尼亞(Transylvania)的撒克遜人通常的風俗是季子可以得到房屋和院落。(註八)

(註七)愛爾吞，面一九五至一九八。赫恩(Hearn)的阿利安的家庭(Aryan household) 面八二

。羅伯特生(Robertson) 蘇格蘭古帝王(Early Kings of Scotland) 卷二，面二六。

(註八)紀拉德(E. Gerard) 卷一，面二〇七。

初民的實生活也有幾個例。希羅多德(Herodotus) 說是曾執行於西徐亞(Scythians)；一部分蒙古族亦行此制；北楚(Northern Tchuds) 酋長死後，房

屋亦歸季子。回響就有阿爾比里克 (Alberic) 的話，他說白里斯托·約翰 (Brester John) 所得的也比他多。游牧的韃靼人風俗，幼子常可得到父親的財產，羊羣以及動產，長子早已將財產分去，並且另自成家立業。阿喇坎 (Arakan) 阿喇瓦克 (Arawak) 的姆羅斯 (Mrs) 也是寧立季子爲子嗣的。新嘉坡人雖長子承繼土地，季子却得到一切做人的家財，仲子則一無所得。(註九)

(註九) 希羅多德 卷四，面五，面一〇〇。巴斯新 (Bastian) 的親屬權 (Recht's Verhaltnesse) 面一八五。阿爾比里克，卷二，面五〇八。李託紐 (Letourneau) 的財產之進化 (Evolution of Property) 面三二五。

這些限定歐洲面積的僵石復活，以及各地現存的風俗，證明我們不僅面對着遺傳的偏袒；從前這一定會成爲一般的律令的。從各種理由看來，可以證明這律令的存在。白賴克司東 (Blackstone) 和羅百特生 (Robertson) 說了幾個理由，傾向於這樣的意見：長子已成爲公民，不再是家庭裏面的人了。他得到公田，季子却與父

親一同管理家務。立脫頓 (Litleton) 解釋這原因道，季子的雙親死後，他簡直很難養活他自己，因此必須靠遺產來幫助他。哥姆 (Gonne) 和別的人以為這是由於這樣的原故：長子（例如遊牧的韃靼人）出去尋找新的家庭，父親的家庭便留給季子。（註一〇）也許約瑟和以掃的故事就是反映這個的。以掃是長兄，出去尋找新家庭；約瑟是季子，住在家裏，做了後嗣。不過時代較後，長子權已經盛行，所以必需把以掃不能承繼的原因略說幾句。愛爾吞以為祖先崇拜和竈發生關係，以及長子無甚特長，都由此可以得到解釋。

（註一〇）赫恩的阿利安的家庭，面八三。羅伯特生古帝王卷二，面二六九。古物學 Archaeologia 卷一，一八五七年版。在愛沙尼亞的 Kalevipoeg 裏，敘長子出門時，父親說，尙未生產的孩子將爲後嗣，後來父親與長子爲承繼權而打起架來。——喀爾拜 (Kirby) 卷一，面一八。

這種意見大約是最好的解釋。據說父死後季子須行一種宗教儀式，這種儀式多

少與竈有關，把竈當作家庭中的集合處，自然竈和家都屬了他的權利。我們看過家庭給與季子的故事，有時且明白的題到竈。民間故事顯出季子與竈的關係是不會使我們忘記的；灰娘，灰兒，挪威靴子，一切都是在爐竈旁邊的。現在這地位很卑下；從前却處於尊貴的地位。還有一點不要忘記，被蔑視的男主角或女主角可以藉此得到地位和權力。至於喪葬的儀式和祖先崇拜的儀式，在灰娘故事中也以看到，那就是贈品直接從父母的墳墓裏取出來。但在第十一式的故事裏，僵石復活是無疑的。有的故事說，衆子輪流看守墳墓，季子是最警醒的；死了的父親給他幾樣東西，使他得到成功。只有他最警醒，好像這權利是應該屬於他似的。

這可以看出季子權的實行，常指定幾樣季子所應得的東西。我們有幾個故事，例如挪威的魔搓麵槽，就是這風俗的反映。愛爾吞以為這樣的東西一定有一種宗教的意義，例如，帶來幸運的曼陀羅花在中世紀德國家庭中是當作季子的財產的，不過他須在父親的墳墓前行古禮。

長子怎麼就會一定沒有卓越的才能呢？起初，傳承是以母性爲主的，所以一個人的兒子們不是他的後嗣，而是他姊妹的後嗣。在血統上，姊妹的兒子與他是有關係的，他妻子的兒子們可就較少關係了。這種不確定的古風是從雜種開始的。這是一種尋常的解釋；但不能說這是毫無問題的，例如澳洲中部的阿倫他（Arunta），簡直不知道有這種觀念。這且不去管他，家長權（Patriarchate）興起後，因了繼子的觀念，遺產問題也就立刻發生了。誰來承繼父親呢？總是季子，因爲他常與父親接近，尤其在長子出外的時候。甚至現在一夫多妻的國家，最寵愛的妻子的兒子常是後嗣，或者，在卡斐人（Kafirs）中，曾長的遺產常給最小的姨太太的兒子。等到長子權興起，長子便比季子易於得到承繼權了。不過這不是猝然間可以發生的；還應該有這樣一個階段，長子和季子立於相等的地位，例如新嘉坡人。但因長子自然的慾望，想要逐出季子，這逐漸的改變亦因而加速。失去的勢力和不能承繼的王子常可引起同情，在許多人看來，實際的承繼者仍當作法律上的承繼者。如果他是曾

長的兒子，他必須開一個會，用武力來獲取他所應得的東西。無論如何，大家是很同情於他的，因此變成固定。於是到了這個時代，長子權替代了季子權，季子權當時還不會被人忘記，因此就有了季子故事的早期型式。他被寫成一個傻瓜，被人蔑視，受人虐待，做了惡計的犧牲。他的長兄天生是他的仇敵；甚至他的父親也不一定會待他好。但是結果總證明他是最聰明的，他以勇敢獲得勝利；美麗的女子向他微笑；他克服了他那忌妒而又惡毒的哥哥們；他到了他的王國，他們受了相當的責罰。我們甚至可以說，這種故事是創造來抵抗新權律的潮流的；這些故事普遍的傳了開去，在爭奪繼承的時期以後許久，被蔑棄而聰明的季子便被吸收到新的故事上去，幾乎成了許多民間故事中必不可少的一段事實。有時公式有些改變，說的是季女和她的姊妹們。這並不是僅僅爲了變化情節，我們知道Borough-English有時也是很尊重季女權的。

我們的理論可以用卡斐的風俗和民間故事來說明。酋長的承繼者是他最年輕的

妻子的兒子。其他妻子當中，有一個名爲「右手妻」她的兒子也封了土地，而嗣子却管理全部。他常感到不滿足，想騙得嗣子的職位。從這實在情形發生了許多故事，說到長子的不忠和季子的最後勝利。這在南非洲所發生的事情，任何處都是可以發生的，藉此可以探得我們故事的核心。(註一一)

(註一一) 民俗雜誌第三卷面三三八麥克唐耐爾(Rev. J. Macdonald)的文字。

關於這一點，柏爾修(Persens)和安德洛麥達(Andromeda)系的故事，情節是：(一)一母生三子，(二)長子從妖怪那兒救出公主，娶了她，(三)他和他的兩個弟弟被巫化爲石頭，(四)爲季子所救，這故事研究起來是很有興趣的。後面兩件事情常獨立成爲一個民間故事，以季子爲主人公。救公主也有獨立的。說是兩個哥哥都失敗了以後，再由弟弟得到成功。他們把他撇開，冒爲己功，後來事情大白。這兩個故事混在一起，長子權便堅固的確立，他是公主的救護者。但季子權也還不曾忘記。因此季子又成了他的哥哥的救護者；在別的故事裏就說哥哥們因

忌妒而虐待他。這事件就是哥哥們殺了救護他們的人。他被誤認爲真的丈夫，硬被人家揪在結婚車中，因爲他與弟弟的面貌很相像。後來他把真潔劍放在他自己和弟弟的妻子之間，他的生活像六世紀的僧侶一樣的純潔，正如貝葉爾 (Bayle) 和吉朋 (Gibbon) 所歌頌的一樣，長兄立刻使季子的生命復原，於是周圍的一切便皆大歡喜了。

小弟弟救兩個哥哥是民間故事中最普遍的一個公式，生命之水系也有這樣的故事。照例長兄總不是有惡意的。(除了上面所說的以外) 這個故事大約是有意從季子權的故事中取來的。一個屬於此類的北美印第安故事，可以如此解釋，或者可以簡單的說是『重疊趣味』原理的例子。一切死了的熊，精靈都飛向大山，在這大山上住着熊王。他的僕人被兩兄弟殺了不少。他極爲憤恨。熊王用了一個妙計，把兩兄弟騙到山中來，後來就把來探望他們的父母弄死。他想把兩兄弟變成熊，但是他的姊姊代爲請求，所以只把他們的手腳變成熊的，用苔草來搓牠們。現在他們的

小弟弟帶着小狗出來尋找。他用魔箭來射這山，立刻山就崩了一部分，壓死熊王和他的熊僕；熊王的妹妹因仁慈被赦。弟弟見了哥哥們，無法使他們復原，後來熊王的妹妹告訴他，叫他們嗅青苔。他把青苔放在他們的鼻子旁邊，他們四肢的熊皮立刻便落下來了。（註一二）這個故事顯然不是從外來源流借來的，這是說神話中半神的行蹟的。

（註一二）人種學報第十四年年報（一八九六）第一部分面一七五。另一神話說少年獵人用活黏捉住了太陽。

季子權過去後許久，說民間故事的人有時又把季子說成惡漢。洛林（Lorraine）的一個龍的故事，季子是一個欺騙者，說他救了公主；另一多斯加納島（Tuscan）的故事，他把哥哥用魔術鎮住，自己冒充哥哥，與親哥哥的妻子結婚。還有一個匈牙利的故事敘哥哥和弟弟一樣的英武，選了一匹難得的馬，使他得到他所貪求的新婦，他的弟弟們的馬都不及他的。不過這樣的故事究竟為數甚少，由此可以證明牠

們是拿季子成功的故事改造的。

(第二章完。全書未完)

學校教科書及參考書

上海光華書局刊

中國文學小史	趙景深著	七角	現代社會學理論大綱	李聖悅著	七角半
中國文學史講話	胡行之著	一元三角	中國外交史及外交問題	夏天編著	二元三角
模範小說讀本	謝六逸編	二元二角	小說論	郁達夫著	二角半
模範小品文讀本	林蔭南編	二元二角	小說的研究	宋桂煌譯	三角半
模範書信文讀本	林英編	一元二角	文學研究法	宋桂煌譯	四角
模範日記文讀本	謝美雲編	二元二角	文學新論	王森然著	六角
模範議論文讀本	陳梅編	一元二角	新聞文學概論	黃天鵬著	八角半
文章及其作法	高語罕編	九角	戲劇概論	馬彥祥著	四角半
英文文章作法	余慕陶編	八角	進化與退化	周建人譯	七角半
英文文法綱要	余慕陶編	八角	何謂藝術	林文鏗著	八角
英文文學讀本	方厚生編	二元三角	水彩畫概論	倪貽德著	四角
學生作文指導	讀書會編	一元二角	算術方法詳解	載桂森編	五角半
學生書信指導	李白英編	七角	新教學法大綱	陳雲濤著	七角
學生讀書指導	讀書會編	一元	文藝創作講座	一二三卷	各一元
學生體育指導	蔣槐青編	二元三角	新文藝辭典	顧鳳城編	一元半
經濟侵略下之中國	漆樹芬著	一元	新主義辭典	孫志曾編	七角

詩 歌
作 法

詩 歌 作 法

森 堡

一 關於詩的定義

什麼叫做詩？詩是什麼東西？——乾脆一句話，就是：詩的定義是怎樣的？

關於這一個問題的解答，在我們的面前，顯然擺着兩條相反的路：一條是抽象的把握，一條是具體的理解。

抽象的把握，即是對於詩的抽象概念的追索。這，至少在新興詩人，是再也不會弄那些玩意兒了吧。理由是：沒有什麼用處。儘管布爾喬亞的詩人學者可以用洋洋數千萬言去談論詩的「奧妙的」定義，寫成一本厚厚的書；但，從我們看來，却

是一件沒趣的勾當。

然而，具體的理解呢？那却不同，那却是必要的。有許多不曉得詩的定義，但却可以寫出好詩來的人們，就是因為他們能夠做到這一步工夫——能夠活生生地，具體地去了解「詩是什麼」的緣故。

但是，我們如果想要真正地，具體地去瞭解詩，我們就有把詩的歷史，詩的發達的源流，加以觀察的必要。——正如自然，社會之一切物象簡直沒有靜止過一刻一般，詩也是跟着時代的進展而變化着，發展着在的。並且，我們如果用科學的眼光看來，也可以曉得：詩也跟人類的一切文化產物同樣地，是個在根本上給生產力的發達所規定了的，一定的社會，階級關係的產物。詩是怎樣地表現了每一個時代的社會，階級的必要的呢？尤其是在勃興期的布爾喬亞派的代表詩人，是怎樣地唱過他們的戰歌的呢？……我們如果想要具體地去瞭解這些的話，第一，我們就應該明白：詩并不是超越社會鬥爭的東西；也并不是如一般住在象牙之塔的人們所說

的什麼表現人類的永遠的情感的东西，或是什麼天才的產物。并且，我們還應該更進一步去瞭解：我們的詩，只有爲着解決被壓迫大眾的基本問題而奮鬥，才有成長起來的可能。第二，我們要用最新的，最前進的觀點，去把過去的詩所有的價值吸取過來；這可以使我們的詩，無論是在內容或形式上，都要比過去或現在的任何階級的詩更來得有力，更來得優秀。只有不能夠站在社會鬥爭前頭的詩人，才會無條件地崇拜過去的詩，才會把一個時代的詩，認爲『詩的本質』的永遠的標本。而且，他們簡直會使得人類好容易才積蓄下來的詩歌之遺產失掉它的光輝。現在的許多布爾喬亞詩人，對於過去的詩，正是抱持着那種態度，將自己變成了歷史上的老頑固，開倒車者。但是 我們呢 却要從批判的見地，盡可能地去接觸許多有價值的作品。

在這兒，我們還有一點應該明瞭的，就是：詩是文學的一種樣式；文學就是要

在活的形象當中去表現人類的思想和情感，而使之社會化。它的表現材料是語言，

這也就是跟別的藝術（美術和音樂等）不同之點。但，同屬文學的詩和小說，或者是詩和戲曲又有什麼分別呢？我想，這也非把它先行弄清楚不可。因為頗有不少寫詩的朋友，想要在詩跟小說之間設立一條不可逾越的鴻溝，所以，以後且談談詩和小說之關係吧。

二 詩和小說

想要在詩和小說之間建立起絕對的區別來，是不可能的。我們應該從那在被壓迫大眾爭取自身解放的進程中，詩可以有着怎樣的特殊機能的觀點上去加以觀察。爲什麼呢？因爲詩的特殊機能也是跟着時代而變化着的；而且，新興詩歌對於小說的特殊性，也是被壓迫大眾的階級必要所賦與的。

例如，在自由詩發生之前（除開原始社會的詩），詩是給貴族的，手工業的外形——一定的韻律所規定着的。因此，詩是用韻文寫的，小說是用散文寫的：這種

區別，是可以通用的。但，自從惠特曼（Walt Whitman）創造了他的偉大的自由詩（「散文詩」）以來，那定義，已經變成了「歷史博物院」中的東西。

可是，在布爾喬亞自由詩運動發生之後，有一部分小布爾喬亞詩人（例如日本的春山行夫，川路柳虹等），却把詩的形態的發展，觀念論的地，形而上學的地加以解釋。在他們看來，詩和小說，在根本上，是各各「以全然不同的精神活動爲必要」的東西。

不用說，這種見解是錯誤的。

那末，從正確的觀點上看來，詩和小說的區別，究竟應該怎樣去解釋呢？

其實，對於被壓迫階級，問題是頗爲簡單的。

「在文學上生成着的普羅列塔利亞的樣式，正表示出怎樣的輪廓呢？從細小的，捧獻于時事問題的，比較簡單的革命的形式，直到處理普羅列塔利亞世界觀的根本問題的，即是普羅列塔利亞的政治課題的長篇小說：在這廣泛的戰線上，文學

都作為社會主義鬥爭上的××，實現着對於普羅列塔利亞特可以××的自己的任務。』（國際革命作家同盟第二回國際會議『關於國際普羅列塔利亞文學和革命文學的政治及創造諸問題的決議案』。○即是，跟這些『在巨大的形式構成當中，提出普羅列塔利亞革命的最主要的問題來做目標』的長篇小說，及『專門朝着時事問題』的短文（例如『牆頭小說』就是普羅列塔利亞特所獨創出來的樣式）等等文學樣式之必要同樣地，那被稱為『詩』的樣式也是必要的。——因為它可以使用那壓縮在我們的階級經驗的片斷中的力量去示明主題；因為它可以把我們的生活上的情緒比較直接地傳達出來；因為它對於政治的，時事的問題最能敏感地發生反應；而且，因為由於那些特殊性，它還可以揭載在新聞和雜誌的特殊的篇幅上，或給人們朗誦，歌唱，而獲得種種效果。

所以，我們不能夠在詩和小說之間建立絕對的界限。雙方對於現實都要站在辯證法的唯物論的觀點上去把握；因而題材的選擇和處理，也要朝着同樣的方向跑。

雙方都可以『敘情』，也可以『敘事』，還同樣地可以把『思想』在活的形象當中明示出來。

不過，最後，我們還應該知道，就是：因為詩是個比較來得小的文學樣式，所以，在它裏邊描寫各種的階級性格的能力和必要，和小說比較起來，是可以少得多的。其次，則詩之表現人類的情感也要比小說來得直接，來得快捷。還有，因為詩的形式比較短小的關係，也要比小說更適合於朗誦；又，若把作曲的條件加以考慮，還可以很便當地變成歌詞。——這些都是和小說相比較時，詩這一文學樣式所具有的特殊性。自然，我們也不能夠把它們輕輕地忽略過去。

以上所說，雖然也和詩歌的創作方法很有關係；但，總還是些原則的，初步的問題。且讓我們進行到更實際的研究上去吧。

三 什麼是值得歌詠的『感情』？

我們生活在這社會裏頭，對於所見的東西，所聞的東西——換句話說，就是：對於一切的事物，都可以發生種種的感覺。跟一切事物之在流動着一般地，感情也是在流動着的。於是，詩人就時常說起這樣的『詩話』來——

『如實地表現你們的感情的震盪吧。詩就會從那兒產生出來。』

並且，他們還可以把這句話加以註釋，引伸，講出些不但富有『詩意』，而且還含有『哲理』的話語。譬如說——感情的奔流，有時緩慢，有時泛起愉快的小波紋，有時如激浪一般地高漲，有時又闐然地洄流着。宇宙的森羅萬象也正是這個樣子；它正在彈奏着流轉之歌。試傾耳聽聽那沈靜的山林吧，春天就有萌芽的草兒和出巢的鳥兒的歌調，秋天就有落葉的，而且是被隱秘了的許多的妙音，你們也順着感情之流，如萬物之在歌唱一般，自然地歌唱起來吧。在你們的胸中有着深林，在你們的胸中，有着自然會彈唱的絃琴……等等。

而且，這樣的抽象而陳腐的教訓，正穿上新裝，在布爾喬亞詩論中伸張着根

兒。在這裏，我們有兩件事情要加以注意的。第一，就是上面的思想，完全把詩人的工作從社會分離開來。這不但是個錯誤的觀念，而且根本就不合道理。第二，不錯，我們在現實生活裏「感受」種種的事情，是做詩的一個基礎；但是，我們要知道：感情不一定都具有可以在詩歌裏表現出來的價值，而且，將詩歌裏面表現出來的東西單單稱爲「感情」，也是錯誤的。

關於感情不一定都具有可以在詩歌裏表現出來的價值這事情，蒲列哈諾夫會引用拉斯金（John Ruskin），這樣地說着——

『……拉斯金說得好——少女可以歌詠失去了的愛情；但，守財奴不能夠歌詠失去了的金錢。並且，他還很正確地說着：藝術作品的價值，也要根據它所表現的情趣之高低而決定之。』你要問問你自己——拉斯金說——那緊抓住你的情感，由詩人歌唱起來，在積極地真實的意味上，是否可以使他受到感動。若是覺得可以，那末，這種感情就是好的。若覺得它不能夠歌詠，或是只有可笑的方面能夠使

人家受到感動的話，那末，這種感情就是低下的。」此外，就不能夠有着別的東西。藝術是人與人之間的精神結合的手段之一。并且，所與的藝術作品所表現的情感越來得高尚，則恰好跟其他的各種條件一同，這作品也就越發可以作為精神結合的手段而完成自己的任務。為什麼守財奴不能夠歌詠那失去了的金錢呢？理由很簡單——縱然他歌詠了他的損失，他的歌調也不能夠使得任何人受到感動。換句話說，就是：因為不能夠用來做他跟別人之間的結合手段。」

但是，對於我們，最重要的，還是：決定這感情的高低的究竟是什麼東西。感情的高低，決不光是為感情的燃燒的程度所決定，也不光是為使詩人發生情感的事物所決定。不錯，『少女可以歌詠失去了的愛情。』并且，在愛好布爾喬亞詩歌的人們當中，也的確有許多是在少女的失戀之歌裏頭找出高尚的價值來的。可是，由于社會情勢的變動，它的高尚的價值，也就不免給同樣的愛好者所降低。譬如說，在平時，大家是喜歡失戀之歌這一類的東西的；但，在戰爭時代，却都不免要

唱起關於戰事的歌曲來了（這自然也基因于統治階級的有意的提倡）。同樣，那般搖頭擺尾的所謂『鑑賞家』之流，也將帶上別一副有色眼鏡。至於小兔子般的藝術至上主義者，詩人，自然也就不免『方向轉換』，大量地製造那些『國民歌』，軍歌，進行曲之類的東西。因為，對於他，那實在是個值得歌詠的『高尚的情感』。然而，現在的醒覺了的勤勞大眾，則幾乎跟在少女失戀之歌等等當中找不到什麼價值一般地，他們也不能夠在什麼『國民歌』，軍歌裏頭找到什麼價值。因為他們覺得：在那兒並沒有值得歌詠的感情。

於是，許多布爾喬亞的詩人，就一方面，只是在詩人的情熱的燃燒的程度，詩的表現藝術，題材，和形式當中去找尋詩的價值；他方面，就以爲已經沒有那決定詩的價值的客觀標準。因此，不管拉斯金要怎麼樣說，守財奴就可以歌詠那失去了的金錢。實際上，守財奴只愛金錢，這原是一件很悲慘的事情；現在，作爲他的唯一的希望的金錢也完全失掉了，這時候，他的心境自然也就更加來得悲慘。這很可

以歌詠爲人間苦之一種。在事實上，我們也曉得：布爾喬亞作家曾以小說的形式，歌詠過守財奴的悲慘的心理。而且，在某一時代，有許多人們都能夠在那種作品中找到價值。所以，跟蒲列哈諾夫和拉斯金一般地，不含階級的規定，而以感情的高低爲問題，那就一定會達到無論怎樣的感情都值得歌詠的結論上去。——現在，我們可以決然地說出下面的話。第一，（跟所有的藝術，科學等同樣地）表現在詩歌裏頭的有價值的東西，時常是一定的階級所『必要』的。一切的詩人（不拘他有沒有意識到）都只能將那必要通過詩人的世界觀和感情的熔爐而表現在詩裏頭。第二，因此，詩人的感情的熔爐，越發能夠爲着特定的社會階級的進步的任務之實現而騰沸，也就越發可以提高他的感情在詩中所表現的價值。這是關於新興詩人一點也不容動搖的信念。

（本節完，全部未完）

文藝理

論講座

創作與生活

糜 一 勺

一 創作與生活關係之確立

「好的創作，常常是作者的自敘傳，」這一句話，差不多已一般公認為創作上的一個定律了。這爲什麼呢？這就是因爲創作脫離不掉生活，創作與生活有着緊密的聯繫；不，我們竟可以說創作的基礎是建築在生活上面的。

我們試問藝術是什麼？

「藝術是結合人和人的手段的一種。」托爾斯泰這樣回答我們。

「藝術是把感情和思想社會化的手段。」藏原惟人又這樣告訴我們。

然則用怎樣的手段使感情思想社會化，使人和人結合起來呢？

『並非抽象底地，却借了靈活的形象而表現。藝術最主要的特質，就在這裏。』蒲力汗諾夫更這樣清楚地指示給我們，那靈活的形象便是藝術的特質。換言之，靈活的形象便是藝術的結合人與人的手段。而這靈活的形象又是什麼呢？我們可以說：靈活的形象，無非以生活的描寫為主題。因為一切的聲，色，形……種種自然現象，都是死的，要通過人類的感覺，融合在人類的的生活之中，才能成為活的形象。所謂藝術，無疑地成為生活的反映，藝術是社會構成上層建築中的一部門。牠代表着上層的精神生活，而又無異地立脚于下層基礎的物質生活上。所以說：『藝術是生活的神髓』。藏原惟人也曾說：『使人所以製作藝術的是人們的生活的必要，而且做那藝術的內容的是人們的生活那東西。』這裏，他更明白的告訴我們創作與生活的關係。就是說：生活的要求使我們創作，而創作的內容就是生活，所以我們知道創作與生活，是有着莫大的關係的啊！

然而，問題呈露在我們眼前了：

在寫實主義「爲人生的藝術」時期的創作，誰都知道，是必然地重視生活描寫的，但在藝術至上主義的「爲藝術的藝術」時期的創作，我們也可以說牠與生活有着密切的關係嗎？我們的回答是：「是的。」藝術至上主義者之羣，他們是躲在象牙塔中了，他們是自己吐絲製成藝術之宮以爲安息，但是我們且試試分析看，他們爲什麼要這樣做呢？在他們的創作中間爲什麼看不見生活的面形呢？這無非是他們對於生活所抱的態度不同所以使然罷了！有許多藝術家抱着體驗生活觀察生活的態度，他們所得的結果是讚美生活或者主張改善生活。然而也有許多藝術家，他們對生活的態度是躲避是厭棄，因此他們唱出「藝術至上主義」的調門，他們把自己封固在幻美的藝術之宮裏，看吧！俄國的普希金做過這樣的詩句。

『也不是爲了生活底騷擾，

也不是爲了利慾與鬥爭，

我們是爲了靈感，

爲了甘美的辭句與祈禱而生活着啣！」

我們看這聊聊幾句，他却給藝術至上主義下了一個確切的註解了。這註解就是說：藝術至上主義者，迴避着「生活底騷擾與鬥爭」而致力於「幻美」之追求的。原來藝術至上主義者，只是代表着某一時代的某一階級層的人們，和圍繞着他的那社會的環境之間存着不調和的傾向的產物而已。藝術至上主義者的創作，果然和生不發生什麼關係嗎？不，他們要超脫生活，迴避生活，他是正從生活中出來，他們從社會生活中將自己提出而進入于個人的超社會的生活中去，他們的作品，也就是他們自己生活的描寫罷了！自命爲在象牙舟上翹首的人們，你們必須牢記：藝術的創作終極是建築在生活的基礎上的。

二 個人生活與社會生活

上面提起了『好的創作常常是作者的自敘傳』這句話，所以，關於創作上的個人生活與社會生活這問題又有提出來來討論的必要了。因為這句話隱示我們創作與個人生活有着極大的關係，就是說你要創作好的作品，必需寫你個人的生活；你要創作好的作品必需有豐富的個人生活。這是的確的，歌德的少年維特之煩惱是描寫他自己的一件戀愛事件，盧騷的懺悔錄更是一部有名的自敘傳。有多少的作家，寫出他個人的可歌可泣的生活而因以成名了。但是我們注意的是歌德和盧騷都是浪漫主義的作家，而其他一切寫自身生活的也不能例外。在浪漫主義的作品中，往往採取自身個人的生活作為題材，但在寫實主義的作品中，則常常採取社會的生活作為題材。像左拉的四福音，莫泊桑的她的一生，杜斯退以夫斯基的罪與罰，屠格涅夫的獵人日記，以及易卜生的傀儡家庭，蕭伯納的華倫夫人之職業等，均係社會生活之描寫。所謂浪漫主義者，往往就拿自己的生活 and 情緒作為出發點主觀底來創作小說，而社會生活的描寫只是他作品的點綴；反之，寫實主義者，確常常將社會

生活作爲主題，而很少寫他私人的生活的。然而我們究竟是寫那裏一種生活爲最好呢？我的回答是無所謂最好。正像我們批評李白杜甫兩人的詩歌一樣，因爲他們的作品，根本不同，我們不能下斷語說是誰優誰劣的。當然于浪漫主義的作品中，以描寫個人生活爲最宜，而於寫實主義的作品中，則以描寫社會生活爲最宜。在不同的場合中，互易其位，怎能分出軒輊呢？但是話又要說過來，個人畢竟是社會中的一份子，個人不能離社會而生存，人類的生活，畢竟要拿社會生活作爲大前題。個人的生活不能在社會中獨特的存在的。你個人的生活，只是你所處的社會對你同樣生活的一階級層的人們圍環而成。社會生活會支配你個人生活。你的個人生活，將隨着社會生活而變化，所以我們可以說文藝創作畢竟以描寫社會生活爲原則，而事實上，你描寫你個人生活，也就是描寫社會生活的一小份而已。

上面我們已經將個人生活與社會生活的問題，作一概念的解答。決定以描寫社會生活爲原則。但我們就創作上的歷史而談，描寫社會生活，因爲近代文藝的重心

之所在，自身生活之描寫，却也會佔據過文藝上的重要地位。這爲什麼呢？這也就是當時代各階級的人物對於社會生活所取的態度不同。大凡一個階級，得着歷史上的客觀條件，在正常生長的時候，就正確地抱着唯物論的態度去觀察社會，去描寫生活。而形成寫實主義的作風。反之，該階級在歷史上沒有客觀條件的依賴，在動搖，在沒落，或是不穩定的時期，就只剩了主觀的意識存在。而以自身生活的一切主觀，替代了客觀的社會生活。於是自身生活的描寫興盛起來，而同時形成浪漫主義的作風。因此，而文藝史上，會有描寫個人自身生活與描寫社會生活的歧異，同時會有浪漫主義與寫實主義的區分。

然而我們的問題還要進入一層，我們先就社會生活的描寫，來細加考察，我們還可以區別出兩個不同的型。那就是各個生活描寫與羣衆生活描寫的區分，在十九世紀資本主義社會確定的時代，正是資產階級興盛的時期，代表他們的文藝，便是寫實的自然主義。自然主義作品所描寫的社會生活，常以個人的行動爲主題，以呈

現出各個人的不同的生活姿態來作爲創作的極點。——這就是所謂個性描寫，而在現在新興階級抬頭的時期，代表他們的文藝，便是新興的寫實主義，他們所描寫的社會生活，常以羣衆的行動作主題，他們描寫的各個人，也常常與當時社會情形，發生的緊密的聯系，要之常常是以社會，以大衆爲大前題的。一樣的在客觀的寫實的條件底下的生活描寫。爲什麼又還有這樣的不同呢？這就是因爲資產階級所持的只是自然科學，是觀念的唯物論，以個人的自由競存爲社會生活的標幟。而新興階級所持的是社會科學，是辯證法的唯物論，以集團的鬥爭爲社會生活的標幟。

三 怎樣描寫生活？

前面已經把『創作和生活的關係』及『生活描寫的類別』講過了，現在我們要講『描寫生活的方法』這問題了。

從來描寫生活的方法，可以大別爲兩種：一種是選取自己經驗過的生活把它描

寫出來，另一種是用客觀的眼光去觀察生活，經過分析，判斷再加以有剪裁的描寫出來。創作中的自傳，日記，遊記等當然是最純粹的自己經驗，描寫。但普通的小說散文等，往往純粹是描寫着自己的生活經過，像巴比塞的火線下，雷馬克的西線無戰事，完全是描寫第一次世界大戰時他們自己參戰的情形，法兌也夫的毀滅完全取材於他自己在西伯利亞的戰役的經過。杜思退也夫司基，經過了西伯利亞的放逐，遂有他的死人之家的回憶等作品，高爾基初年過着棲流無所適的貧民生活，遂有他的有名的描寫浮浪漢的小說。像我們中國郭沫若的飄流三部曲，郁達夫的沉淪蕩羅行等，這也是大家都知道的是他們自身生活的描寫，根據着自己經驗過的生活來描寫小說，當然格外親切而生動，所以大家會公認『好的創作，常常是作者的自敘傳』這句話。而也有人因為要描寫牢獄生活來自己去坐監，以及左拉的易其服裝出入於下等社會，藤森成吉的進工廠做工的事，近年來大家更高呼着『文藝家要有實際生活』的口號。所以體認生活，是創作上的最關重要的一件事，你對你所要描

寫的生活如果沒有充分的經驗，閉門造車式的單憑着自己的想像去描寫，是很少能夠成功的。

但是文藝史上有摒棄了自己的生活經驗而純粹用冷眼去觀察生活的一派存在着。這一派他們以為描寫自己的生活經驗，未免要把自己的主觀成分攪雜進去。所以要用純粹的客觀的眼光來觀察來分析社會生活，然後如實地記錄出來，成爲一種純客觀的作品。抱着這種態度來描繪作品的就是自然主義一派。其中尤以莫泊桑爲代表。莫泊桑的描寫事物，他無理想，無觀念，也無道德的判斷，更無私情私念，祇忠實地描寫人生的真相。但是他這種觀照式的只用肉眼的直感去觀察人生，并非就可算是完美的方法。結果客觀的所得與他生活的主觀不能調和一致使他發生苦悶。

最妥善的方法，應當利用科學的方法來調查搜集以考察你所要寫的生活，來補充肉眼觀察的不周。而作者尤應將自身來體認生活。

利用調查搜集來創作的，我可以說以左拉爲始。他描寫一樁事件，必先親自去調查考察，根據他科學的見地，極力研究因果之所在。等到他的調查的記錄完成時，加以整理剪裁，他的作品，便也完成了。辛克萊的創作小說，也是採用着這種方法的。他的小說屠場的寫成，就是基於他作爲調查員去調查屠場的所得，波士頓的寫成，也是先着手於搜集調查的工作的。近來更由左拉的『報告的自然主義』的濫觴，產生了『報告文學』。

近來給『實際生活』的口號的震撼，許多作家，往往以爲生活的描寫，非完全靠自己肉眼去直感不可，而對於新寫實主義者的創作，也應該着重科學方法的調查考察的事，很少有人注意。其實在新寫實主義的完整的作品，也需要經過這一套手屬的，（但現在新寫實主義者的與左拉等之不同，就在根本的左拉站在「小說和生物學試驗生物一樣注重於實驗解剖」的方法上，而新寫實主義者不僅如此，他不將個人當生物一樣去解剖，他注意着個人之類羣，個人與個人之關係，注意着社會，

注意着階級，他從社會的組成社會的流變中之注意個人，注意事件，這是根本的不同。我們把蘇聯的毀滅和鐵流來作一例證吧：我們知道毀滅的作者法兌也夫，他是親身經過西伯利亞戰役的，但是我們在這部毀滅的小說裏，覺得他直感的氣分太深，他沒有能客觀底地描寫，在他小說的結構裏，雖然表示着他們的活氣，但我們總覺他作品裏的陰沉的氣圍困得我們太深了，這點活氣似乎終究抵敵不住這一股陰沉之氣。反之，綏拉菲摩維支的那描寫散漫無紀的農民等所組成的達曼軍由古班退却到南方去的鐵流的事件的慘酷，遠過於毀滅，鐵流却能客觀地嚴整的描寫，而給我們以適當的感覺。這爲什麼呢？這是因爲鐵流的寫出，正合我上面提出的最妥善的方法也。綏拉菲摩維支有着我怎麼寫鐵流的？一文，今節錄如下：

『我所以取這材料的還因爲我覺得如果你要寫什麼東西，那麼你應該徹底的知道牠。可是對於我，那地帶是非常詳細的。我自己是南方人，是頓的哥薩克人，不斷的，而且成好久的在高加索、古班，在黑海住過，因此那一帶的居民，那一帶的

風土，總之那一帶的一切我都是很熟悉的。當我正寫東西的時候，爲着在記憶裏回復起來那一帶的情勢，我又到那裏去了一次。

「其次要取這運動的材料，我就是到了率領這羣衆的領袖，……他極詳盡的把事情的經過告訴了我。」

「但是，同志們，當你取材的時候，時時刻刻的要記着那述說自己生活的人，不可免的本着自己的特殊的觀點。我又找了那些同他一塊行軍過的同志們，我彷彿法官對詰似的去反問了一番。聽一個人說了以後，就去反問第二個，第三個以至於第十個。後來我又得到了一本日記，——是一個工人當這次行軍時候所記的日記，——於是，這麼一來，參考了親身參加過這行軍者的陳述，我創造了一幅這次運動的真實的景片。」

我們再看他的自傳知道他的童年時代生長在他父親的駐紮在頓州那邊的團部裏，一九一五年又到軍艦上做通訊員。所以我們可以知道他對於高加索那裏的軍隊

生活以及俄國的海兵生活都很熟悉的。

你看綏拉非摩維支創作鐵流的經過，不是正完全適合着我提出的條件嗎？而他的『要記着那述說自己生活的人，不可免的本着自己的特殊的觀點，』這一句話，不正是指出了毀滅的缺點嗎？所以我們知道調查搜集對於新寫實主義的作家，無疑地當視爲一件重要的工作。

四 階級性和黨派性

蒲力汗諾夫會專著藝術與社會生活一書，詳密地闡明藝術與社會生活的關係。但是他沒有更進一步注意到社會生活並不是一個混統的東西。社會生活更是建築在社會經濟基礎上面的，社會中間有階級對立着，各階級層有各階級層的不同生活，有不同的意識形態，因而也有不同的藝術。A. E. Listratova 在論蒲氏文藝理論的錯誤的要點是：『他估計意識形態底活動的社會任務不當作是階級鬥爭形式之

一，並忽視意識形態的上層建築有反應社會經濟基礎底可能性。『所以我們在提了社會生活以後，不應就停留在那裏，更應當注意到藝術的階級性上面去。』

前面我已談及資產階級的自然主義作家的對於社會生活的認識，不同於無產階級的新寫實主義作家的認識，而這種不同的認識也顯著地反映在他們的作品之中。例如辛克萊石炭王中所反映的礦工，和左拉萌芽中所反映的不同，而瑪希維查的埃森襲擊中的礦工，又和石炭王中的不同。綏拉非摩維支的小說中所反映的俄國農民的也與屠格涅夫的不同。這裏面雖然不能說純粹是作者所代表的階級不同的緣故，當然還有附帶着歷史先後的關係，但是同是反映俄國革命時代的遊擊隊的作品，法免也夫的毀滅和伊凡諾夫的鉄甲車却也截然不同，這完全是由於作者所站的階級不同之故了。所以我們知道在創作中所描寫的各國階級層，固然會呈現出不同的生活形態來，同時站在不同的各階級上所寫的作品，也反映着不同的認識的。

我們在認識了文學的階級性以後，最後，我們更應當認識文學之黨派性。伊理

支說：『文學不可不爲黨底文學。』『社會的普羅列塔利亞特不可不提倡黨的文學。』『不屬於黨的文學者走開吧！文學者的超人走開吧！文學底工作必須成爲全體普羅列塔利亞特任務底一部分，成爲勞動階級意識的前衛所發動的，單一而偉大的社會民主主義這機器底「一個輪子或一個螺旋」。文學的工作非成爲組織的，計畫的，統一的社會民主黨活動底一個構成部分不可。』

他更指出文學者的必須加入黨的組織，受黨的監督。他說：『新聞雜誌不可不爲黨底各種組織的機關，文學者必須加入黨底組織。出版所，書店，讀書室，圖書館，以及其他關於書籍的各種事業，全應該成爲黨底東西。』『有組織的普羅列塔利亞特，應該監督這些事業。』『文學的工作應和黨的工作的別的分野密接相聯。』

但是這樣不是所謂言論自由 批評自由，文藝創作的自由等都弄墮落，麻痺，弄成官僚化，他接着解釋道：『不用說，在這工作上，對於個人的方案，個人的傾

向，對於思想及幻想，形式及內容，是絕對地必須保證有大大的自由的。我是指黨底文學及其對於黨底檢閱的服從說的，各人都毫無限制地說他所欲言說，寫他所欲寫的自由的。』

明瞭了文學的階級性和黨派性，更使我們知道一個文學者的「實際生活」的重要。要加入組織，受實際生活的鍛鍊，正能獲得正確的認識。

最近新書三種

文藝創作辭典

郭堅白編
實價一元

文學青年的成功的關鍵首在於創作。所以要進文藝之國的人，必需練習寫作的。本書的編者，對於文藝的描寫和創作是有研究的。他收集了關於文藝上創作的要點，都加以很詳細的羅列，所以本書是很有助於一個前進的青年，當寫作時候，最好的參考，因為在這裏可以看出許多成功者不同的用筆。

古代幽默文選

胡行之編
實價六角

中國列代有許多可讀的文章，尤其是富有刺激性的幽默文字。但是實在是散攤在各種的書籍上，不容易收集，編者在歷代的名家的文集中，集其幽默雋者，彙編成之，實為不可多得之讀物。

血愛

成紹宗譯
實價九角

這是一部法國名家的長篇，在這裏充滿着熱烈的情緒，牠能夠振撼那每個青年的衷心。是目前少有的緊張的作品。譯者對於法文，又是深有造詣的。所以譯筆的周到流暢，更是難得有的。

文藝理

論講座

文藝之社會的使命

馮潤璋

一九三三年的中國，誰能否定她不是到厄運的尖端，全國普遍的農村經濟破產及城市工人失業急劇的增加，連年以來，那北方的兇旱，南方的水災，風霜冰雹，以及蝗蟲，瘟疫……連續不絕的戰爭，遍地的土匪，各個帝國主義者除了加緊經濟侵略之外，更採取直接的殘殺。東北四省的失陷，平津的被蹂躪，各重要城市接連不斷的增兵，示威，暴動，在這樣極殘酷的鐵蹄的踐踏之下，首先犧牲的便是我們這羣廣汎的貧苦的弱小民衆。目前，帝國主義者正在華北各地擴大他殘殺的區域，在內地各處都包圍着極恐怖的未來，在這樣危急的情勢之下，來談『文藝問題』，似乎是喪心病狂，不過，藝術也有社會的任務，藝術家也負有他自己特殊的使命。

要確切的明瞭牠自己的社會的使命，我們首先要明白文藝是什麼東西。現在我們很簡單的提出幾個關於藝術的解說：

第一，托爾斯泰 (Tolstoj) 在他的藝術論裏說：『藝術是人類的感情之傳播的一種方法，……藝術品能給鑑賞者以語言文字所不能傳達的情感。』

第二，法國的塞比里 (Cheibulez) 他說『藝術是一種行爲……是給人們情感與理性同時以快樂的行爲。』

第三，布哈林 (Buharin) 他說：『藝術是感情系統化而施之於印象者，藝術之直接作用，就是情感之社會化的一種手段。』

根據以上這幾個人的意見，他們都是共同認定藝術是人類的感情相互傳播的一種方法。但是普力汗諾夫 (Plekhanov) 他還認為這樣對於藝術的解釋是不夠的，因為人除了他的情感的衝動以外還有他的意志思想。人類的情感的變化是非常的複雜，非常的微妙，他有時感覺到快樂，痛苦，悲憤，慾望，失望，愛，惡……同時

他還有極複雜極錯綜的思想的機能，所以他說：『所謂藝術只是來表現人類的情感是不正確的，牠表現着人類的情感，同時也表現着人類的思想，但牠不是抽象的，而是具體的藉着活生生的形象而表現。』

我們看，無論什麼藝術品，都有牠的主張，也就是都有牠的思想，一個藝術品，牠的價值愈偉大，就是因為牠的主張很鮮明，牠的魄力很高強，牠的思想很正確。誰也不能否認人是感情的動物，同時也是思維的動物。人們的情感是一刻也不會停止的，我們對於某種事物，常常感着是快樂，是痛苦，是悲哀，是懊悔，是好，是惡……以及其他不能用抽象的語言文字所能表示出的情感，我們的日常生活，在實際上幾乎可以說，完全就是這類感情的不休止，連續與無窮的錯綜。假若我們只是在日常應事接物上感到了有苦，樂，悲，喜，那只能說感情在活動着，我們有着這樣的精神生活罷了，仍然是沒有藝術的存在的。

怎樣才有藝術的存在呢？那我們必須把這些活生生的無數錯綜着的情感，加

上以一定的組織，把那片斷的思想整頓成一個系統，並且用一定的技術形態，把牠客觀的表現出來。例如用語言的技術把牠表現爲詩歌，用文字的技術把牠表現成小說，用色彩表現成繪畫，用動作表現成跳舞，用音律表現成音樂……以及其他的材料手段表現爲雕刻，爲建築，用技術形態來表現的方式雖然是非常的不同，但是其組織情感，表現思想，在以技術形態給牠以一定的客觀的表現這一點上，却是在各種藝術之間，並無絲毫的差別。

總括以上的話，我們可以說：『藝術是情感與思想的社會化的手段』，這樣關於藝術是什麼的這個問題，可以說是完備的解決了。雖然我們現在知道藝術是什麼東西了，但是，這種東西有什麼特性呢？有什麼功能呢？關於這個我們再拿出事實做證例吧！當年楚霸王兵敗被逼在垓下的時候，而張良拿了一枝竹簾在月明風靜的深夜裏吹出了那離鄉背井的極哀怨極悽慘的歌來，楚霸王的兵士聽了，立刻引起他們思鄉歸家的念頭，感動得流下淚來，結果都是乘甲曳兵的逃散了；由此可知音樂

的效能是多麼的偉大啊！漢王將勇兵多，而最後的成功却是一枝竹籥。其次法國革命的成功，受賜於『馬賽曲』的地方也很多。又其次我們再來看最普遍的事實吧！我們常聽見人家說：『看三國拍桌子替古人擔憂。』『一人向隅，滿座爲之不歡，』我們坐在舞台前面看到演員表演悲慘事跡的時候，自己便落下淚來，我們聽見軍歌的時候，自己的情感就立刻激昂緊張起來，這些究竟是什麼原因呢？我們可以說：藝術有感染性，牠有給一羣衆情感使趨向於同一目標的功能。

祇是以前的藝術研究家，藝術學者，差不多都認爲藝術是反映了他們個人主觀的要求。或許也有這樣的東西，但是我們認爲那種東西是特殊階級的玩物，絕不是人類偉大的藝術，我們所謂『情感與思想的社會化』，就是把極廣汎的大衆的情感與思想社會化的方法，因爲情感與思想的當事者，卽就是藝術家，假若真的把自己思想與情感始終當作個人的東西的時候，那就不必加以組織，也不必與以客觀的表現。譬如現代中國這羣廣汎的貧苦羣衆，正在被帝國主義殘殺，剝奪的時候，他

們爲着求自己的解放，繼續着流血的鬥爭，被飢餓與死亡所威脅着。而所謂特殊階級的藝術家却做出歌頌太平的藝術品，雖則在形式上他是組織化了他的情感與他的思想，但是這種東西，絲毫不曾潛存着社會化的要求！也就是沒有感染別人的機能，若果在這個時候，藝術家也就是這羣廣汎貧苦羣衆的一份子，或者在最低的限度他也要能澈底的了解羣衆的苦樂，了解羣衆的生活意志即是要有羣衆的意識，然後，他把他的情感思想組織起來。表現在藝術的形態裏，這種藝術，才是有生命的藝術，才是人類最偉大的藝術。

總之，凡是一個偉大的藝術家，他組織了他的思想情感，用那藝術家所特有的技術的形態，而客觀的表現出來，那末，藝術家以外的人們，來賞鑑牠，讀牠，聽牠，看牠，把那藝術品裏所組織着的思想，情感，攝入自己的腦中，再化爲具體的思想情感，那才算是感染了他。到了這個時候，方才叫完成了藝術的全般的意義。

現在我們很簡明的知道藝術是什麼東西，藝術之社會的使命是怎樣的偉大了。但是我們再來研究現代的藝術是怎樣的東西，藝術是社會的產物，與其他法律，宗教，哲學……等因為經濟基礎上的精神現象，是一樣的在這個基礎上面建築着，也是隨着這個基礎的變化而變化着。誰也不能否認現在是資本主義社會正在崩潰沒落的時候，在這個時候一切都商品化了，因而藝術也逃不脫這種命運的支配。藝術的頹廢，無聊，遂引起一般人對於牠的輕視與攻擊，現在我們看托爾斯泰對於這個問題是怎樣的說法，他說：『現在社會中有三種要素，促成這偽造藝術品的長成與發達。第一，藝術家所造成的藝術品有巨大的報酬，遂成爲一定的職業。』這就是資本主義社會的統制者，用這種手段，使一切的藝術商品化，『第二，藝術批評，是主張爲宗教的藝術，』這也是脫不了統治者唯心論的護符，『第三，現在的藝術學校，幾乎完全是學院派，一般研究藝術的青年，不幸而墮入這種學校裏，消費下七八年的光陰，結果却使他們沒有享受藝術的能力，反而使偽造藝術得以蕃殖，以破

壞了大衆所要求的藝術，這般藝術家專門引借，倣效，學成了這種偽造藝術的方法以後，便終身可以靠着製造偽藝術品爲職業了。」他們在這種藝術製作上，都依着有一定的規模，只要死守着這種規模，便可以無盡的製造出無生命無情感的作品來，我們看了托氏這一段說話，就可知道現在藝術的一斑了。

一切違背了勞苦羣衆意識的藝術，不管牠是供給剝削者的享樂，不管牠是發抒作者自己的閑情逸致，謳歌自然，這些逃避了時代的疾苦的東西，牠的前途是必然的沒落的。

在現在中國一切都貧乏到極點的時候，民衆因着被支配階級的掠奪，榨取，在物質生活上，覺得是萬分的痛苦，當然對於藝術是無暇顧及的。同時在他的精神生活上，是萬分的不安與憤激，這種情緒時時刻刻要求着社會化，這樣真正的民衆藝術會產生出來了。

爲民衆先鋒的青年藝術家們！在目前這種危急存亡的時候，當怎樣的利用這藝

術的利器來推翻支配階級的榨取剝奪，解除自己本身的痛苦，實現自己理想中的社會，怎樣的和欺騙麻醉民衆的溫良政策奮鬥，怎樣的澈底的剷除一切迎合社會心理的粗鄙醜陋的低是時大民而藝術建，級的衆鬥爭的藝術。

立現爲民衆先鋒的青年藝術家們！候在術偉了，不要放棄了這種偉大的使命！

下城武昌正

郭沫若近著

▲一九三三年文壇的巨著

郭沫若先生最近幾年來所發表的作品，大都是自傳式的，雖然如「反正前後」一書，但究竟缺乏時代的意義，偏于呆板而無文藝趣味的事蹟，若先生却作成一部偉大的新著；是用嶄新的題材，流麗的筆法，寫成的一本名武昌城下；是文壇空前的偉構。以前沫若先生所著的小說，以抒情的一多，然而這本革命軍裏的記載，却顯現了國民革命的事實，描寫革命時代的北伐軍的種種情形，凡十餘萬言。凡以前讀過沫若先生的小說的，本書不能不讀，定價平裝每冊實價九角。

▲原稿因修改遲延

現正在印刷中



文藝思

潮講座

文藝思潮

(四)

張資平

羅馬的文學思想

在軍事上和政治上，羅馬人是能表現他們的偉大。但是羅馬的文學則完全是在希臘文學的感化之下作成的。故一般文學史家，對於『羅馬文學本身是否有獨立的價值』之問題，尙多懷疑。其實可以這樣說，羅馬文學之價值正是在希臘文學之熱心的研究，——理解，鑑賞，及模倣。這是一般學者所承認的。羅馬文學之能在西洋文學史上佔有一個地位，亦是由於對希臘文學之熱心的研究。故有人謂羅馬文學只是希臘文學與後代文學之間的一道橋梁而已。然而這道橋梁在文學史上實有重要

的意義。我們仍有加以研究之必要。因為經過了羅馬人的時代，拉丁文學在相當的期間中，僅保持着一線的命脈，而其大部分是屬於黑暗的中世時代。從這個漫漫長夜的迷夢驚覺起來之後，遂有燦爛的文藝復興及古學復活之運動發生。最先從事這種運動的是拉丁民族，而其重要部分亦以拉丁民族為中心。故他們之愛好羅馬文學實遠勝於希臘文學。他們有時雖論及希臘文學，但大體只是間接地從羅馬文學所獲得的智識而已。

今先略述羅馬人在文學上之模倣希臘。

羅馬人與希臘人不同。他們原是粗野的農夫，全無藝術的才能。他們甯可說是有輕蔑藝術及學問之傾向。他們是實事求是的民族，功利主義的民族，長於戰爭，喜問政治，善判決事項，及熱心土木事業。至對於作劇或演劇，則全無興趣，以為非士君子所應從事。但到後來征服了強隣，成立了統一的國家，國勢日張之後，他們也就偃武修文，講究起學藝來了。因為他們本身無何等的文藝的才能，故一切均

仰給於他們所征服了的希臘。即不問文學，美術，哲學，宗教，以及其他一切學問，皆以希臘人爲師，極意去模倣希臘的文物。故在學藝的範圍內具有羅馬的特色者甚少。特別是羅馬劇，完全是希臘劇的模倣，翻案，或翻譯。然則，對於希臘劇之研究即可適用於羅馬劇，而無再事特別研究之必要了麼？其實不然。我們之所以必須研究羅馬文學，正是因爲有助於希臘文學之研究，及可以從是認知羅馬人的生活。例如研究希臘劇本，可直接考究希臘文的原本。但是希臘劇原本多已散失。大劇作家之作品雖多數遺失，但尚有存留者可以爲吾人研究之對象。不過，其中有些作家的作品全部遺失，完全不能着手研究者。在這個困難的時候，唯有，或藉斷片，或藉別種文獻以爲研究。其困難及不便可想而知。例如 Menandros 爲後期之喜劇作家，實與 Aristophanes 相對峙的大作家。不幸的是他的作品除斷片之外，完全遺失了。欲藉僅少的斷片以研究 Menandros，至爲困難。故我們實無從證明 Menandros 爲足與 Aristophanes 相對峙的大家了。

因爲羅馬劇多是希臘劇之模倣，翻案，或翻譯。故研究羅馬劇，同時可以知今日既遺失之希臘劇，Menandros 的喜劇，大部分有羅馬喜劇作家之翻譯，留存至今。此即研究羅馬劇之一原因。

其次研究羅馬劇可以知羅馬人的日常生活。羅馬劇之題材，人物，以及構想，盡是希臘劇的模倣。以悲劇爲尤甚。但這些劇作中，於不知不覺間，仍流露出羅馬人本身的生活。悲劇雖多取材於神話，傳說。至喜劇則大部分以日常生活爲題材。此爲研究羅馬劇之第二原因。

除上述之外，羅馬文學果無其他的特色了麼？這是值得考察的一問題。我們之注意羅馬劇是因爲它對於中世劇及近世劇的影響。即如上所述，羅馬文學實爲希臘文學與後世文學間的一道橋梁，它在十六十七世紀，對於意大利，西班牙，法國等之劇作，發生甚大的影響。又近代之最大喜劇作家莫里歐完全是在羅馬喜劇影響之下成名的。這是人所熟知的事實。即羅馬文學對於後世文學之力量，實大於希臘文

學。

從紀元前第二世紀時代起，至紀元第一世紀止，約三百年間。羅馬文物至爲隆盛。在劇文學之中喜劇作家，以 Maecius Plautus (註一) 及 Publius Terentius (註二) 兩人爲最有名。至於悲劇(註三)則推 Pacuvius (註四) 與 Accius (註五) 兩人爲代表。在敘事詩方面有 Virgilius (註六)，而抒情詩方面則有 Ovidius (註七) 等詩人，皆世界知名的大作家。羅馬的文學作家既如此之多，爲篇幅所限，實難爲之一一介紹。今只能按傳統的意義，選取其代表者二三人略加論述，俾讀者知羅馬文學之大體的傾向足矣。

今試舉 L. Annaeus Seneca 爲悲劇作家之代表吧。在許多作家中我之所以選定這位悲劇詩人，是因爲他對於後世文學有絕大的勢力。各國劇文學均蒙其影響。今日世界各國皆有 Seneca 的悲劇的譯本。並且他的作品之見翻譯，實較其他作家之文學作品爲早。據現代的研究，他的作品之最古的翻譯爲 1338 年之 Cata-

lonia (註八) 語譯本。其次爲十五世紀之西班牙語譯本。到後來，凡是西洋之文明國家都有 Seneca 作品之譯本了。據某學者的統計，他的悲劇 “Thyestes” 之譯本共有二十七種之多。

Seneca 之悲劇共十篇。其中有一篇是斷片的作品。尙有一篇 “Octavia”，是描寫涅羅 (Nero) 皇帝的事件的。據可靠的文學史家。則謂此篇非 Seneca 之眞作，“Octavia” 之外，九篇盡是希臘悲劇之翻案。即 Seneca 所採用材料皆出於希臘三大悲劇詩人的作品中。在 Seneca 的著作中，可以看出 Seneca 受 Euripides 的影響最大。不過我們仍然可以從他的悲劇發見他的特性。即當他翻案希臘之既存作品時，因爲受着他本身個性，環境，及生活狀態等之支配，故在他的著作中亦有不少與希臘原本完全相異的某一種傾向及變化。對於這個顯著的特徵似有加以說明的必要。他所崇仰爲模範的希臘詩人們，在一般的創造的希臘人裏面，亦算是富於最創造的天稟的人物。至 Seneca 則爲純粹的羅馬人。羅馬人的特

性是實際的，功利的，與其說是創造的，毋寧說是富於容納性的想像力。又，他雖然是詩人，但同時是哲學家，是倫理道學先生。希臘詩人是專心於創作藝術品。至羅馬的思想家則僅以悲劇為一手段，——對自己之思想傾向給與表明的機會之一手段。這是 Seneca 自己所聲明的。他不是為藝術而藝術之作家。他之尊重對象意識過於尊重藝術。他以為文學本身之工作並非第一義之目的。文學只是依據教訓與實例以改善人類之一手段而已。他之作悲劇和寫修身，倫理的散文，完全出於同一的動機。Seneca 是一個偉大的政治教育家，是一個禁慾主義 (Stoicism) 哲學之信仰者。他只是欲藉悲劇（他主張悲劇不是為上演的，而是為誦讀的，）對讀者之羅馬市民灌輸以節慾，博愛，犧牲等精神。試翻讀他的任何作品，無一篇不是說教式的訓戒的文章。從一方面觀察，他像是在極意地描寫專制君主的暴狀，但在另一方面，可以看出他的威武不能屈，富貴不能淫的偉大的性格與精神。他的描寫能促進一般讀者對於淫慾，暴怒，復讎等卑鄙的感情作用之厭惡及戰慄，使他們作倫理的

反省。因為要收這種效果，他專選擇誇張的有效的場面而使之互相聯貫。至於情節之統一，則不甚注意，而只求能實現他的理想。至所謂美感之湧出，或感情之淨化等，則均非所顧。希臘人因為尊重美的印象，故不欲在舞台上，觀眾面前，表演殺人及其他殘忍的行爲，而只委其經過於舞台後面。至 Seneca 則不然。他專選擇在舞台上明顯地表演此等兇殘的行爲之描寫。這種描寫或許是受了涅羅皇帝時代的羅馬人的趣味的影響；但 Seneca 本人自投向此種趣味，亦無疑義。故他的悲劇已經不是亞里斯多德所要求的高級純粹的悲劇了。

如上所述，Seneca 的悲劇與古文學之復活同樣，對於拉丁民族發生了甚大的，——在最初並且是獨占的，——影響及感化。其理由安在呢？據某批評家說，這是由於希臘劇之深刻的藝術的作用，——縱令給『惡質化及退化』的悲劇形式與內容之 Seneca 作品所歪曲了的深刻的藝術作用，——但仍具有極強的力量。這亦確是一理由吧。不過此外尚有確切的理由。即拉丁系民族在往昔亦與今日一樣，一

般有尊重形式及文體之美的傾向，而忽視作品之深奧的內容。Seneca 所使用的文字，詞章，及文體本身已經適合於拉丁民衆之鑑賞及歎讚了。若以之與他們所疏遠的希臘文學相比較，當然更易於引起他們之愛誦。Seneca 之詞章華麗，文體亦甚奇拔。流暢的口才，巧妙的辯證，正是以一身兼政治家，法律家，文學家的 Seneca 所最擅長的。他的文章同時亦爲意法兩國系統的詩人們所最欣賞。這些詩人到後來雖獲得了可以直接讀希臘原本的能力。但仍未能捨去 Seneca 的作品而加以模倣。Seneca 的文章之力亦可謂大矣。

Seneca (A. B. C. -65) 爲修詞學者 Seneca 之第 1 子，生於西班牙之 Corintha 地方，但在羅馬生長。其間曾小住埃及，後又回至羅馬，任律師，亦爲官吏。Caligula 帝欲處之於死刑，看見他患重病，以爲不久將死，故得免於難。其後在 Claudius 時代，又因 Messalina 而蒙冤流於 Corsica 島上，時年四十一歲。當四十九歲時，Agrippina 太后召之回羅馬，使任涅羅皇帝之太傅。涅羅皇帝卽位

後，始過幸福的生活。但後來又參加 *Piso* 的叛亂，被宣告死刑，因自切血管而死。

- Seneca* 之悲劇十篇、爲 (1) *Oedipus*, (2) *Phoenissae*, (3) *Medea*, (4) *Hercules Furens*, (5) *Phaedra* or *Hippolytus*, (6) *Hercules Oetaeus*, (7) *Thyestes*, (8) *Troades*, (9) *Agamemnon*, (10) *Octavia*。

Agamemnon 以 *Aeschylus* 的作品爲藍本。*Oedipus* 及 *Hercules Oetaeus* 則模倣 *Sophocles* 的作品。*Medea*, *Hercules Furens*, *Hippolytus* 及 *Troades* 是翻案 *Euripides* 的悲劇。至 *Octavia* 有現代劇 (*Prætexta*) 之稱。即不是根據傳說或口碑寫成的，而是以當時的羅馬生活爲題材的悲劇。

(註一) 關於 *Plautus* 之名有二說。有人以爲 *Maccius Accius Plautus* 是他的本名。但在今日則以 *Titus Maccius Plautus* 爲正確。*Titus* 其名、*Maccius* 其姓，當他初至羅馬時充當丑脚俳優 (*Maccus*)，故以 *Maccius* 爲

姓。至 Plautus 之原意爲『大脚』，因他的故鄉 Umbria 之人，多數爲大脚，故有此綽名。他生於 245 B.C.，死於 184 B.C.，家世不明，唯知其是屬於最下層階級之市民，家計極貧困而已。他初來羅馬，原想賺錢。後志望作家兼俳優，曾充一座之主演，上演自己的作品，頗得市民之歡迎，故獲得相當的報酬。他在十七歲那年，即自演他的快意的喜劇『Menecmi 兄弟』。他因受着虛榮心的驅使，欲增加自己的作品之聲望，在衣裳和背景方面，耗費了多量的金錢，故事業終失敗了。第二次成功後，又因投資商業，再歸失敗。最後淪爲麵包店之磨粉人。但其才氣仍未衰落。他之描寫奴隸，最爲傳神，實係此種生活之所賜。晚年，他再從事舞台生活，恢復了昔日的名譽。他的作品在 Aulus Gellius（第二世紀之言語學者）時代有一百三十種之多。但大部分皆爲僞作。唯欲區別真僞，非常困難。故當時俳優並不加以區別，即以之上演。其後，有多數文人專從事於考證他的作品之真僞。

M. T. Varro 區分 Plautus 之作品爲三種。經考據之後，認爲是 Plautus 的真實作品者共計二十一種，皆出版於紀元前第一世紀。在此二十一篇之中，除“Vidularia”爲不完全之斷片外，其他二十篇雖稍有殘缺，但大體保持着完全的形式。卽 (1) Amphitruo, (2) Asinaria, (3) 『小壺』 (Aulularia), (4) 『捕虜』 (Captivi), (5) Curculio, (6) Casina, (7) 『小箱』 (Cistellaria), (8) Epidicus, (9) Bacchides, (10) 『幽靈』 (Mostellaria), (11) Menaechni, (12) 『吹法螺的兵士』 (Miles gloriosus), (13) 『商人』 (Mercator), (14) Pseudolus, (15) Poenulus, (16) 『波斯人』 (Persa), (17) 『帆網』 (Rudens), (18) Stichus, (19) 『三文錢』 (Trinummus), (20) 『偏執的人』 (Truculentus)。在 Plautus 的喜劇中所表現的人物盡是一類型的人物。例如無論在任何場面，凡出演的奴隸，一方面是聰明的狡詐的不忠實的人物。雖似忠

於主人之公子，但教唆他犯種種的罪惡，而使之墮落，在另一方面則爲愚笨的，無行的，常爲一般所嘲笑的人物。同樣，一家之主人公亦限於兩種類型。在希臘爲社會之贅疣的寄食者，在羅馬正復相同。在劇中所表現的這種類型，大概是藉滑稽的獻技而獲得一日的糧食之悲慘的人物。在這一點和 Terentius 的喜劇中所表現的伶俐的寄食者完全不同。又他所描寫的女性，則或爲受丈夫虐待的可厭的婦人，或爲利慾薰心的，全無眼淚的娼妓，或爲行檢不端的姑娘。Plautus 對於這些人物都能表示他的最有趣的描寫。

(註二) Publius Perentius 又有 Afer 的綽名。Plautus, Terentius 及 Caecilius (Statius) 三人，號稱拉丁文學史上之三大喜劇作家。Terentius 與 Caecilius 原非羅馬人，皆來自他邦。Caecilius 是被俘虜至羅馬的。至 Terentius 則作奴隸被運至羅馬。其後受了充分的教育，才獲得解放。他與 Laelius, (紀元前 140 年前後之雄辯家兼哲學家，) Skipu。相友

善。他的作品與其說是以劇場之觀衆爲目的，毋甯說是爲這些友人而寫的。故有人謠傳謂他的作品實係 Laelius 等所代筆，簽他的名發表而已。但此並非事實。紀元前 159 年死於由希臘旅行回來之歸途中。他的作品共有六篇，(1) *Andria*，初演於 166 B.C.。(2)『義母』(*Heqyra*) 則於次年，即 165 B.C. 上演。(3) *Heautontimorumenos*，(4) *Eunuchus*，(5) *Phormio*，(6) *Adelphi*，此爲 Terentius 之最大傑作。Terentius 在他的序詞 (*Prologues*) 中，並不像 Plautus 對於自己的作品有所說明。但對於批評則必作辯解。在當時，修詞學極流行。他是受了這個影響而用詩寫成的。Terentius 的作品的特色不是在情節，而是在性格描寫及感情之表現。尤其是描寫感情之微妙的顫動，至爲巧妙，文章亦頗流麗。Caesar 與 Cicero 皆稱許其文章。Terentius 行文雖用會話式，但非用下等的會話，而是用有品格有教養之社會的會話。他的取材亦坦白示人。在這一點，他的作

品是更接近於希臘之原本。但他並非完全模倣這些原本，而只是由各種原本取材，融化之爲自己的作品。他在生前，不受一般之歡迎。及死後，聲名漸高。他的劇本獲得了一般之重演，亦得多數文人之愛讀及研究。Cicero 卽常引用其文章。後世學者亦多加以註釋。就中以 Varro 之註釋爲最有名。第四世紀之有名的文法學家 Donatus 之註解，在今日，仍爲貴重的文獻。由文藝復興時代至十七八世紀之間，一般重視 Terentius 之作品。進十九世紀後，則轉歡迎 Plautus 的作品了。

(註三)羅馬的悲劇不及喜劇之發達。最初輸入悲劇至羅馬者爲 Livius Andronicus。其後亦有多數詩人從事寫作悲劇。但大部分已經遺失。雖存留若干斷片，到底不能與喜劇相提並論。羅馬人本極愛悲劇。但他們的悲劇盡是發源於國家主義，愛國主義。足稱爲藝術的作品者甚少。又羅馬之悲劇完全模倣希臘，幾無以羅馬本身爲題材者。一般稱這種悲劇爲 Fabulae Praetextae。

tae. 卽穿羅馬衣裳的劇之意。

(註四)作悲劇的詩人，除 Andronicus, Cnaeus Naevius, Quintus Ennius 三人之外，有 Pacuvius 及 Accius 兩人，爲羅馬悲劇之代表的作家。Pacuvius 爲 Ennius 之外甥，亦受業於 Ennius 之門，於 220 年生於 Brindisi 地方，及長，隨 Ennius 來羅馬，初爲畫家，後志望文藝。他的全生涯大部分住於羅馬，末年則轉居 Tarentum。他的名作計有十三種。其中十二種爲希臘劇的模倣。

(註五) Accius 爲既解放的奴隸之子，生於 170 年。其故鄉似爲 Umbria 之 Pisaulum。當 Pacuvius 退隱後，他卽開始發表悲劇的作品。年輕時曾在 Tarentum 會見 Pacuvius，朗誦自己的悲劇 "Atleus"，深得 Pacuvius 之嘉許。但 Pacuvius 謂他的作品尙有幼稚的部分，令人讀之發酸。Accius 回答說：「這是事實吧。但我決不因此而灰心。因爲本能也和菓子一樣，最

初有酸味，到後來遂成爲可口的甜菓。若最初卽爲鮮甜的菓子，決難望其成熟，因容易腐化。』他和 Pacuvius 之間有這樣一段的逸話。當他長住羅馬時，頗得偉人們的重愛，尤見愛於 Plautus。Accius 身材矮小，但頗自負。人或揶揄之，必不能忍耐；至 Cicero 生時，他尙未死，曾加入詩人會 (Collegium Poetarum)。他的作品模倣希臘悲劇者有十四種以上。所寫羅馬劇雖不少，但今唯存留一些斷片而已。他是有力量，有思想的人物，而爲文則略似修詞學家。

(註六)羅馬之詩界可分爲三期。第一期 (240—80 B.C.) 以 Andronicus 爲代表。第二期 (80—42 B.C.) 以 Ennius 爲代表。至第三期適當 Augustus 盛世，(42 B.C.—17) 羅馬人盡醉心於國家之強盛與光榮，而自信本身的力量。羅馬精神也脫離了新舊希臘的影響，而圖自身的發展。故在詩歌的世界亦發放最燦爛的光輝。這時期的代表詩人爲世界古今聞名之 Virgilius，

他確是羅馬詩人的冠冕，有偉大的天才，豐富的教養，及完全的藝術的技巧。他的處女作『牧歌』(Bucolica) 尙帶有希臘田園詩人 Theokritus 的韻律及情調。但是第二的名作『農耕詠』(Georgica) 在思想之獨創與技巧之圓熟兩點，有驚人的進展。其後發表有名的敘事詩 Aeneid，遂由謳歌意大利的素朴的田園生活之理想的詩人一變而為歌頌羅馬人之國民的生活及其光榮的理想之詩人了。因 Virgilius 過於有名，不再介紹。

(註七) 與 Virgilius 同期的詩人，其後尙有 Horatius, Tibullus, Propertius 等。最後爲 Ovidius 他有 (1) Heroides, (2) Metamorphoses, (3) Amores, (4) Fasti, (5) Tristia, (6) Ex Ponto 等作品。他是戀愛詩人而兼有敘事詩的詩風，同時爲亞力山大主義 (Alexandrinism) 之信奉者。

(註八) 往昔西班牙之一州，今有 Lancashire of Spain 之稱。

代表羅馬文學思想的作品有 Quintus Horatius Flaccus 之『詩論』。Horatius (65—8B.C.) 爲小官吏之子，在青年時代，備嘗辛苦。故他的詩，與其說是歌詠戀愛，甯可說是傾向諷刺。“Sermones” 卽是 Horatius 之諷刺詩集。他所作諸詩，大別之有三種。(1) epodius, 爲一種之抒情詩。(2) Satira, 爲一種之諷刺短歌。(3) odus, 則爲具有莊嚴的調子之頌歌。但他無大規模的文學創作。本人亦自知無這種才能。他說，『自己並不能作詩，故唯有盡力於教人當如何作詩而已。』(詩論三〇五行以下參照)他寫有多篇之書翰詩，(epistola)專討論關於詩文及其他種種問題。書翰詩是取詩之形式的書翰。其中一篇是他寫給當時之名望家 Lucius Piso 父子的，特稱之爲 epistola ad Pisones, 一般卽以此篇爲 Horatius 的『詩論』(Ars poetica), 同時爲他的最有系統的文學論。但仍不能算是一部完全的詩論，因分量甚少，全部僅有四百七十六行。不過這部詩論實有歷史的價值，此可以從次述三點爲之說明。第一，他對於一般羅馬文學前前後後加以批判。

例如對於詩之本質，詩人之技巧，及其他詩文等之諸般事項，皆加以批判。似這種批判，決不能在其他著作中發見的。（註九）第二H. Horatius 寫這種書翰詩之動機，除上述之私人的自覺外，他對於當時的文壇狀態，表示不滿。因在那時代的文藝，正在世紀末期的爛熟的狀態中，並無半點真摯的成分。羅馬文學多是希臘文學的模倣，既如前述，而這些模倣，亦缺誠懇的態度，即多是隨意取捨，而作敷衍的模倣。Horatius 對此，深致憤慨。因力主張一般文人應當更加努力，『不分晝夜，翻讀希臘原本而熟習之。』（詩論二六八行參照）在這個意義上，他的這篇書翰詩，實是對於當時羅馬文學之反證的文獻。第三，他的詩論對於後世之影響甚大，與 Seneca 的悲劇有同樣的意義。因時代不同，他的詩論之勢力有凌駕亞里斯多德之概。在十六十七兩世紀間，歐洲各國所產詩論，有如雨後春筍，然盡都是受了 Horatius 的影響。例如意大利之 Vida，（註十）西班牙之 Lope de Vega，（註十一）法國之 Boileau，（註十二）英國之 Pope，（註十三）德國之 Opitz（註十四）等，都是根

據 Horatius 之詩論以組織他們之詩學及演劇論。

總而言之，Horatius 對於文學之見解是現實的 (Realistic)，實用的。在他的詩論中，完全找不着與亞里斯多德之淨化說相似之深刻的觀念的解釋。本來羅馬人的生活只是所謂文明之實利的平凡的反影。例如他說明詩人之目的，也只是在同時獲利和享樂而已。(詩論三三二行參照) 詩與藝術對於人心能引起如何的反響，能促成怎樣的波動，Horatius 對於此點，似全無感覺。故他之論詩人的素質不在發見 Dionysos 的陶醉，亦不在發見 Apollo 的睿智，而只以平凡的妥當的才能與技巧爲必要條件。(詩論四〇八行以下) 故在他的詩論中列舉有種種纖細的技巧上的規則。但這些規則並無一一加以考究之價值，亦非新奇的創作。在他的時代或許收了相當的效果。至在今日，則是至平凡的規則。不過其中亦有小部分值得吾人考究的。

凡詩，其首尾必互相關照，在全體上亦須統一。『從首開始者，必須保持至最

後。並且作品本身要成爲有結束的作品。』（一一九行以下參照）『若畫家畫了一幅人頭，馬頸，奇怪動物的手足，全身長着烏羽的圖畫，說這是一種美術，則你的意見將如何？你恐怕會發笑吧。這本是可笑的圖畫。』（第一行以下參照）又他很快地教訓作家要怎樣去處理文學的材料。他說，『無論任何作家都在想寫。但用可寫的材料寫成好的作品則甚難。故當你們欲把 *Ilias* 敘事詩化爲戲劇的時候，比你們處理，在你們以前誰都未採用過的材料，誰都未知道的材料的時候，要更加用心，更加仔細！——當你自已創作的時候，則可以無需像逐次翻譯原書的翻譯家那樣的忠實。』（第一二八行以下參照）作家『要注意於情節之中部和前部。不要互相矛盾，而後部和中部，也不要互相矛盾。一方面注意這一點，一方面要使真；和虛擬相混合。』（第一五一以下參照）詩不是現實而是創作。但欲完全地排除現實性及真實，是不可能的。例如在劇詩上即不能完全排除現實性。劇詩在一方面要描寫空想的世界，虛擬的世界。一面又要使觀衆感着現實的 *illusion*。否則不成

其爲劇詩。故他說，『劇詩人要領導着觀衆進入有趣的境地中。但同時要能使觀衆抱有一種感覺——曾經熟悉這個境地的感覺。』（一四九行參照）混合真實與虛擬，使一般人覺得似曾經知道的現實之遊藝，卽是演劇。更廣汎地說，卽是文學。

Horatius 在那時代卽能認識這個幻想作用，這是值得我們尊敬的。同時他又知道文學之高級的趣味而要求這種幻想的渾一性。故他說，『你們不應當把必須在舞台後處理的事項在舞台前面表演。同是動作，但其中有許多不能給觀衆看見的。這些事項雖不能在舞台前面演出，但可以用高尚的料白加以說明，使觀衆知道事情的經過。例如 Medea（註十五）在觀衆之前絞殺自己的兒子，是如何地不堪寓目啊！』（一八〇行以下參照）他之這種主張對於 Seneca 悲劇，實在是一個重大的打擊。

但按希臘的傳統，則 Horatius 的主張是正確的。不過他在一八九行以下則說，『每篇戲曲之長，要不能大於五幕，亦不能小於五幕』。此則與 Seneca 悲劇之分爲五幕不謀而合，而與希臘傳統則相矛盾。希臘劇並無幕之分割。在此五幕說之

外，尚有許多會引起後世之誤解的議論。茲不再贅。在後篇，論及與此點相關聯之事實時，再為補述之可也。

(註九) Cicero Varro Lucilius 等學者雖有文學論一類的文字發表，但皆非綜合的記述。至修詞學家 Quintilianus (35—92) 之著述，雖略有系統，但僅為一部文學史，而非完全的文學理論的著述。

(註十) Marco Girolamo Vida, (1480?—1566) 拉丁詩人，生于 Cremona, 死於 Alfa。早年即以兩篇之教訓詩聞名全歐。此兩篇教訓詩，一名『棋局』(The Game of Chess) 一名『春蠶』。(The Silkworm) 此外尚有『詩之藝術』(On the Art of Poetry) (1527) 及敘事詩 The Christiad (1535) 等著作。

(註十一) Lope Felix de Vega Carpio. 1562—1636) 為有名之作劇家，寫有喜劇一千五百餘種。保留至今日者只五百餘種，而有名者僅三百四十種，以

『國王與農民』(King and Peasant) 爲最有名，常見上演。此外有敘事詩二篇。“Angelica”及“Jerusalem Conquered”，神話詩五篇，“Circe”、“Andromeda”、“Philomela”、“Orpheus”及“Proserpine”，史詩三篇，“San Isidro”、“The Dragon”及“Maid of Almudena”。詩之外，尙作小說多種。

(註十二) Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711) 的 *l'art Poétique*，即是承受 Horatius 的詩論的影響而寫的。他的力作爲 “The Farewell of a poet to the city of Paris”，最有名。

(註十三) Pope 之 *An essay, on criticism* 卽表示對於 Horatius 之追從。
(註十四) Martin Opitz (1624—1629) 的 *von der deutschen Poeterey*，卽是表示他的思想是受着 Horatius 的影響。他在德國有詩的元祖之稱。(The father of German Poetry) 其著作影響於德國文學者甚大。

(註十五)希臘傳說，Colchis 國王 Aetes 之公主，爲有名之魔術師。

作家
自傳

現代俄國作家自傳

孫志曾譯

一 阿力克惜衣·尼古拉亦維奇·托爾斯泰

(Aleksy Nikolaiovich Tolstoy)

我生於一八八二年十二月廿九日於尼古拉亦夫斯克城（薩馬拉省）。母親亞力山大拉·里昂紀亦婦娜是杜爾格涅夫（Turgeniev）底同族（她生於十二月黨人恩·依·杜格涅夫 N. I. Turgeniev 家中）。父親叫尼古拉·亞力山大洛維奇托爾斯泰。我在彼得堡工業學院中得高等教育。在一九〇七年開始作詩。登載發表開始於一九〇八年。第一部書『喜鵲的故事』於一九一〇年出版。然後就出版一部詩集『在青

色河流底那一邊』。散文著作於一九一〇年開始發表。第一部劇本——笑劇『暴力者』——於一九一三年排演於『莫斯科小舞臺』。

在下列所開的著作目錄中（因書目甚多，而其中大多均未譯成漢文故未譯出）譯者：一有文集第二，三，六卷正在重版，故未列入，其他各卷均經重新修改後出版，故均列入該書目中。此外有『青年作者』及『作戰之日』二劇本，故事約數十篇，及我的作品中底法，德，瑞典，丹麥，荷蘭，英吉利，捷克，日本等文字之譯文本亦未列入。

阿力克惜衣·托爾斯泰

一九二四於列寧格勒

二 阿力山大爾·尼加諾洛維奇·乍亦夫·

(Aleksandar Nikolajivich Zooiev)

在曙光濛濛的時候，當着灰白的『保護色』已經引起大眾的厭惡，空氣死沉沉地凝結着使人已經預覺到暴風大雨之必然到來的時候，我剛走進了人生。

回想到當時的我，使自己亦不覺得好笑，並且簡直是有些可歎。在那時候我是一個極深的唯心論者。我很快活的回想到：當時在沙里青地方底練兵場上，一個軍官踏着鮮潔的雪，堅決奮激地趕着我們一批裹着綁腿布的，紅臉頰的學生們。

——學生兵開……步……走！

他忿怒地趕到前面去了，指着我們各人的臉大罵着媽……。

——一……二……三……四！

我記得在起先時很難長久地一只腳單獨立着。

這個鼻孔中滿生着硬毛的軍官似乎亦就是我底真生活底第一個教師。

往後就是：軍事學校、掌旗官底新肩章，第一次革命，伏爾加河上某城市中底預備軍，西線戰事，克林斯基的進攻，連，團，師的委員會（在師委員會中我任主

席之職），第二次革命，以及站在車箱的緩衝器上（在火車各車箱之兩端置有伸縮之鐵柱，以防車箱之猛撞）跑歸後方。

再往後下去就是：在故鄉阿爾漢格爾斯克底布爾什維克報紙服務 各國武裝干涉，因英軍偵緝局之逮捕狀而被捕 監獄，流放在極遠的木九爵島上當苦役（在那裏我們經過了一百六十個同伴底葬禮），殘酷的西班牙女子，重入監獄，以後被編入英國的紀律團（是一種專為犯罪之軍人而設的監獄，以特別嚴厲的紀律別於普通監獄），以後重新又是被捕，英國的軍事戰地法庭（以『叛徒』被控）及驅逐回後方，處於被監視之地位等等。

以後是回到了飢寒貧困的莫斯科——當時的與現在的莫斯科真有天壤之別了。這就是我的（極簡單的）經歷。這全是許多極複雜的人生的見識呀。我認為我已經見過了人類的極度的殘酷性，經歷過了八類最卑賤的生活。

我現在已經卅歲了。醫生們估計我已經四十歲了，朋友們『勉強的』說我只像

二十五歲。而我却願意，並且極願意再年輕一些。因為『學業』比我自己所設想的更延長了許多，因為我覺得我還沒有做到我自己所想做到的十分之一的事業。

我非常愛我們的文學。我認為牠在我們這個年輕的國家內應當達到過去所未有的興盛程度，並且真正的去掀動全世界。

我自己只在晚上，在疲乏的日工之後，零零碎碎地寫一些。所寫的為數極微，並且從良心上說來我對於我自己所寫的東西極少有滿意的地方。

阿力山大爾·乍亦夫

三 瑪利愛塔·雪耳克亦夫娜·舍琪娘 (Marieta Sergievna)

Shaginyan)

生於一八八八年三月二十一日於莫斯科。父親和母親都是阿爾明族(Armen)人。父親是莫斯科大學底助教。我曾肄業於：1 耳熱夫司卡耶中學，2 莫斯科高等

婦女科（卒業於哲學系），3 舍虐夫大學武里夫教授處（礦學與結晶學），4 阿那潑城紡織學校（學習熟練紡紗婦）。於一九一二年卒業大學，曾赴德國考博士學位，大戰開始底一年重新回俄國。在革命時期我是塘州底紡織教育科底主任，在那裏設立了第一個紡織學校，做過幾次關於牧羊及毛絨業的講演。在塘州底音樂研究院中當過二年教員（我教的是藝術史及審美學入門）。在彼得堡底歷史及藝術研究院中當過一年教員（在樂譜學的研究組內）。

一九〇五年在莫斯科的『職工底呼聲』雜誌上開始登載我的著作，在那裏發表了革命的『工人之歌』。在『職工底呼聲』關閉以後，我就轉到『勞動之話』報紙。這一個報底編輯者現今在發行『婦女雜誌』。當時他底出版物給了年輕的青年們所作的革命的散文及詩詞不少托身之所。當我在他的報紙上發表作品的時候，我還是第八年級的中學生，在第一次革命時，我是被選入學生委員會的女代表。

得到成功的第一部書是『Orientalia』，她現在已經是第七版了。

我認爲最好的作品是『轉變』。

舍琪娘一九二四年三月于列寧城

四 雪耳克依·拂獨洛維奇·蒲唐秋夫 (Sergey Fedorovich

Podantsev)

生於一八九六年於略撐省 開拉衣縣 底辯立白谷伏底莊上。

一九〇七年在略撐城入實業小學第一年級，後來轉入絕略脫洛夫私立中學校肄業，於一九一五年畢業該校。

在莫斯科大學底語言史料讀過一年，然後於一九一六年九月赴萊斯，在那裏一直住到一九一八年底七月。

在一九一八年至一九二〇年這時期中，我住在巴庫，阿司脫拉漢，莫斯科，司莫令司克及屋姆司克等地方。

在一九一三年時，開始在小城市中發表我的作品。曾寫過文學批評的文章及詩，在『略撐生活』上亦曾作過幾篇小品論文；有時在散文中亦曾探試過自己的身。在革命時期中，服務於『巴庫蘇維埃新聞報』，且在阿斯脫拉漢編輯『赤潮』報，做了許多社論的文章。

詩僅在一九二一年三月以前寫過一些。

一九二二年秋長篇小說『變亂』脫稿，發表於『圓圈』集底第二部。

普耳克衣·蒲唐秋夫於一九二四年

一月四日於莫斯科。

五 卜里史·巴司吉爾納克 (Boris Pasternak)

我在一八九〇年舊曆正月二十九日生於莫斯科城。我雖不是一切都全仗我底父

親（大學院學員）及母親（她善奏鋼琴），但是他倆的確賜给了我許多東西。我會肄業於第五古典中學及莫斯科大學底語言史系，於一九一三年畢業於該大學底哲學系。文學之門我進得很遲，我底整個學生時代完全費在音樂上，我會研究完了整個曲譜學。

我底幾篇散文著作曾於最近數年內分別發表於國內各雜誌上。

卜里史·巴司吉爾納克

一九二四年於莫斯科

六 米哈依耳·羅里堪列維奇·洛桑諾夫（恩·屋羅涅夫）

(Mihail Grigorovich Rozanov) (N. Ognief)

我的一生中曾經用過了好多姓名，我以為根據我底這許多姓名就可以判斷我底生活底過程。

在兒童時期我叫安紀黑里斯脫 (Antikhriste)，簡稱爲安東 (Anlone)；因爲我戴眼鏡，所以街路上的小孩子把我叫做四隻眼。

在一九一七年我從監獄中逃出來的時候，我的同志把自己的居留證給了我，於是我又變成了亞力山大·夸潑里諾夫 (Aleksandr Koopriyanove)。以後這一個居留證又得要更改了，於是當我在彼得洛柴伏特斯基地方做秘密工作的時候，我以君士坦丁·覺不洛夫 (Konstantin Tjoplove) 的姓名登入戶口冊；工場裏的夥伴們聽到了我的『尼古拉』(Nikolay) 的稱呼更加上了『第二』兩個字（因爲他們中間已經有了一個叫做尼古拉的宣傳員了）；於是我就成了尼古拉第二。我曾在芬蘭邊界上以彼得·拉尼必維奇 (Petr Lanipevich) 的名字被捕。在拘捕之前，在住在伐密里亞而尾地方底彫刻家因諾根記·善哭夫底家裏，他叫我依禱那脫，因爲我當時的居留證上面所寫的姓名是：依禱那脫·狹庫巴衣吉斯 (Ignat Yakobaitis)。

莫斯科幼稚園中底小朋友叫我『依谷里奇』(Igorich)，在各報紙發表著作時，

我亦曾用了不少假名字，此中恩·屋辯涅夫的名字是在一九一二年出世的，除了這名字以外還有康克維思答獨耳 (Konkivistator)，姆·獨洛靠米洛夫 (M. Dorogomirove) 等。

一九一七年在前線的時候，戰地報紙底排字匠用他們所心愛的小品文字底名稱『瘠里哭爾·依凡納奇』(Grigori Ivanich) 來稱呼我，而第五十五師底兵士們就如此樣的叫我：『那一個教師……不是布爾什維克，而是近乎此類。』

在一九一八——一九二一年莫斯科底盛大的兒童紀念節時，小朋友們給了我『米舍伯』的稱呼。在二等小學校中我又成了『米黑瘠里瘠』(Mikhlagris)。在一九二二年時著作家恩·屋瘠涅夫的名字又復活了。

我的真姓名叫：米哈依耳·瘠里堪列維奇·洛掌諾夫。年三十歲。

恩·屋瘠涅夫

七 依凡·阿力克雪亦維奇·諾維穀夫

(Ivan Aleksevich Novikov)

我的故鄉是在屋爾洛夫省底姆襪縣。我的幼年全消磨於鄉村中。新鮮空氣，自然界及口傳的故事——都是我那幾年中所領得的主要贈品。好像是從四歲的那一年，我還沒有進學校的時候起，我就很命的喜歡讀書。到十二歲時我已經讀完了一切古典作家（連杜斯退亦夫斯基 Dostoevsky 底亦在內）底著作。我對於這一點亦並沒有什麼後悔。我自小所心愛的詩人是——萊芒託夫 (Lermontov) 普希金 (Pushkin) 及 覺脫確夫 (Tyutchev)。

我在青年時極醉心於哲學，然而主要的並不是現代哲學而是古希臘的哲學。我這一種嗜好直到現在還存在着：第一個念頭底來源，它底毫不重複的新鮮，使人類與事物底第一基礎面對面的站在一起。

我會受過專門的高等教育。在畢業後，我有一個時期曾服務於化學。但是倘使我再繼續從事於科學底探究時，我將另行研究植物生理學（反之，我非常不喜歡生物學，我極厭惡那生割活宰的勾當，我從未做過這種事情）。想起來，我的沒有研究我所心愛的科學還算是我的幸福，因為可以比較容易一些離開牠而從事於著作，在這一業中，現在已經工作了二十五年了。

關於我自己的這一條路，用不着我來多說，牠在我的書本中，關於牠的批評並不是我的事情。我大概只說三件：（一）我首先看重忠實於自己的作者。（二）在你所做的工作沒有達到所應該達到的百分之百的程度時候，你就不應該讓他隨便過去。（三）當着文學作品底社會性這個問題嚴重地提出的我們這個時代，我想到下面一點：愈是深刻且有個性的作品愈能活潑地表演社會。

我喜歡鄉村與鄉村經濟中的各種工作，我亦能自己動手做一切工作。像以前一樣，生我出來的自然界對於我還是活潑地存在，而沒有了這一種活的世界底感覺而

做藝術家是沒有意義的。

俟凡·諾維毅夫

一九二五年十一月二十六日於莫斯科

p. S. 並且還有一點：認為一切文學中的『派別』是有害的：對於一切自始至終要由自己負責。

八 雪爾鈎衣·阿立克山特洛維奇·謝米諾夫

我生於一八九三年十月，是彼得堡一個五金工人（車匠）底第二個兒子。已死及未死的兄弟姊妹共有十三個。

祖父是高司脫洛姆省底農民，他小時是一個流動的（做工無定處的）手工業者，但是不久他在彼得堡底鐵廠中得到了木匠的固定職業。根據我個人底記憶及親族輩底傳說，我推想他是一個極吝嗇的，極有限的人物，但是他亦有那種為一輩

富裕之家底農民所特有的狡猾手段。

他連教會小學底第一年級都沒有允許我的父親讀完。我的父親在十四歲的時候就被他帶到彼得堡去進了工廠。爲要把這麼年輕的小孩兒『安置』在工廠中，所以就我的父親底居留證上加上了三歲年紀。

我的父親底歷史比我的祖父的更要簡單且直爽。我的父親在一個工廠中差不多做了四十年的工作。在十八歲時他就結了婚。不久，就生了小孩。在家庭生活底初年，在放工後的晚上，他學會了教會小學底學生所應有的學問。以後隨着他個人底發展——這個發展是與當年彼得城五金工人底一般的階級覺悟底發展是有密切聯繫的——我底父親底個人學習底興趣被其他更廣大的興趣所代替了。在一九〇五年時他已經就參加了施特洛夫斯基委員會，且曾被選爲工人代表蘇維埃底候補者。在反動底年代起他就永遠地消沉下去。對於十月革命他已經抱了一種否定的態度。他繼續着在機器旁作工。在一九一六年他就『飢餓』死了，他一直到死的前夜沒有

離開機器。

我回想到我底幼年時代，總是記起一片吵鬧之聲，臥房內的擁擠，母親底打罵聲，黑色的螻蛄及不斷的吵架。我們住在彼得堡的近郊，靠近着許多的工廠及官立的酒店。還記得這些酒店門口底極長的隊伍，及站在這隊伍中底人所有的異常明切一致的手勢與態度，他們都用着這種手勢與態度把酒瓶子向喉嚨中直倒。與這種手勢相連繫的就是許多像老鴉一樣的一羣歡天喜地的老婆子。她們都蹲在地上，靠着一個小籃子，大該是發賣下酒菜的。

關於外界的第一次消息是我的母親告訴我的。她說：「在爸爸的廠內有十一個非常高的煙囪，在一個最高的煙囪上縛着一個汽笛，每到正午十二點鐘時這個汽笛放汽發聲——於是爸爸就回來吃飯了……」

我對於自己開始學會了跑以後的兒童時代記得更清楚。在這時候開始了我底生活中底初次的打架。這是我與自己的兄弟姊妹們在臥房底壁角處，在碗櫃底背後，

在父親底牀底下或在門外走廊中所發生的爭鬥。此後接着就比較更重要的打架——這就與院子內或街路上的小孩子們了，有時我們會集了『慨根宅』底孩子們去侵掠或攻打『老鼠』——是我們對於鄰近一個孤兒院內小孩兒們的稱呼。木棍，石子，小刀，皮帶及鐵板等都是我們打仗底武器。

學校。起先是在『起蒙』學校中，後來就在『四級制』的小學中（我畢業了的）——亦同樣的是打架。有時候這一年級與那一年級打，有時『安特立夫小學』與『白拉穉維與小學』打等等。最後一次大規模的會打是在港口草地上，在這次打架中『每一邊都參加了五百人之多』。經過了十年以後我經過了一次偉大的打架，這次打架就叫做『國內戰爭』。我一共打了三年。我曾受過傷，在克朗施帶特（彼得堡軍港所在地）曾說過冰水浴，等到我脫離軍隊的時候已經失去了一只眼睛了。

我是在一九〇八年加入黨的，大概我的黨員的，紅軍兵士的或軍委委員的自傳一直到現在還要比我的作者的自傳更長且更有趣些。著作我是只在二十八歲時才開

始的。無論如何我的這二種履歷都是我對於革命的義務。

一九一七年底十月對於我個人是跳向暈眩迷目，轟轟烈烈的生活中去的一大步。在這時候——一切都翻轉來了，打開了，顛倒了，掀翻了。在那時候——好像是空間轉動了，在這空間閃爍着城市，人類，事業與怪異的年代。我流過了自己的與人家的血。差不多各地戰線上我都到過了，我曾到過蒙古底邊界上，到過北極圈以外。克郎施帶特之役結束了這一段生活。在洗了冰水澡之後我得了極嚴重的肋膜炎。病愈我會被派到彼得堡省的工人生活改良委員會去工作。但是幾個月之後我就送入『柴契林欲』療養所去療養肺病——在這裏我就開始寫東西。

爲什麼我要寫呢？對於這一個問題我自己亦不能十分明確地來答覆。我自己亦不大清楚我是從什麼時候起才做了作者的。我的第一篇短篇小說『塞扶斯病』是我對於自己的病狀慎重描寫的記載。這一篇記載竟然成了一篇小說，使得伏浪司基把它登載在一九二二年一月號的『赤色新地』雜誌。要知道我在寫完了這一篇『塞

扶斯病』以後，再慎重地用鉛筆重新謄清過以後，我竟至於手足無措地狐疑起來了，並且不知道把這篇東西怎嗎辦好。再後我決定拿着牠，『按照黨的路線』去找黨底第二城區委員會。當時區委之下設立着一個特殊的『文學編輯局』。我去的時候，就有該『文學編輯局』底耶新司基出來接見我，當時他正在同一羣不大識得字的人上課。就在這一個堪作紀念的晚上，耶新司基強迫着我誦讀自己的文稿，在讀完之後他馬上就當着大衆說我是無產階級的托爾斯泰。雖則這種批評是他底失言，但是當我回憶到他的時候我總是極深刻且誠心的感激他。

九 雪爾克衣·依凡諾維奇·馬拉施金

(Sergey Ivanovich Malashikin)

我生在貧窮的農家中。故鄉是吐爾省亦夫立莫夫縣底霍廟谷伏村。當孩童時，我住在美力河，涅潑略特之河，塔河底岸旁。我的第一個教師就是父親，他教我

識了字。我的母親及她底姊妹父母等常以美麗的歌曲唱給我聽。在這個幼年時代，我讀了許多宗教性的書籍：如神仙底生活等（父親不準我看神話及『神道』的書）。在生後第八年我讀了果戈爾（Gogol），普希金（Pushkin）萊芒託夫（Lermontov）底著作。果戈爾底著作給了我一個很深的印象，所以我在幼年時期往往做了許多關於妖魔鬼怪的惡夢。雖則有父親底嚴厲的禁阻，但是我終久讀了許多胡說亂道的神話。我在十二歲以前的幼年時代就是這樣的混了過去。在這年歲的時候，我曾經幹了許多無法無天的事情：沒有一個花園或菜地是沒有被『踐踏』過的。在十三歲時父母把我送到一個富農家裏去當僱工。在他家裏我住了四個月，在那裏我曾做過耕耘，飼養牛馬，割刈，捆扎等工作。以後就把我送給一個店舖的商人（在坦卜夫省立白縣底脫路皮輕諾村）。在這商人那邊我住了有一年多。在這時期雖則生活很困難，但是我讀了很多書，做過許多惡戲，胡鬧過好多事情。在一九〇四年我逃到了莫斯科，進入溪溪金底牛奶坊，結識了革命的小組（在溪溪金底宿

舍中常有革命的火光發現)。在一九〇五年我曾參加了武裝暴動，奪取過『浪潮』酒館（在卡列脫諾——薩獨乏耶街），俘虜過四十個憲兵，在這次作戰中我受到了一些小傷……在一九〇六年我加入了布爾什維克黨，一直到今天我還是本黨底一員。在一九〇九年以後，我曾很久的彷徨於俄羅斯各地：曾經當過小工，辦事員，腳夫，農莊底總管，店員，及鋸木工廠（索爾木伏地方）底工匠等。曾經參加過德意志火線方面底戰事，有一次曾經親身經歷過最激烈的戰爭。在這時期中我讀了很多書，學會了許多東西，並且還搜集了一個稀有的圖書館（有五千卷書籍），這一個圖書館因於我底居住無定，且爲便利起見分藏在三個省份中：土耳其省，下城省及坦卜夫省。執筆寫東西成了偶然的事情，三十二歲的人已經來不及了。我是被 V. M. 推上這一條路來的，他是我們這時代底人材之一。這一個人——我的同志兼朋友——幫助了我很多……在文學界中五年孜孜不倦地工作底結果，我寫了好幾篇東西（此中底小部份已發表）。這些東西不能使我滿意，特別是當我看到了散文名手

如普希金，萊芒託夫，果戈爾，托爾斯泰，杜斯退亦夫斯基及蒲甯等底創作品底驚人的高度時候。當我研究到他們底創作品時，我往往感覺到苦痛，並且有時我自己覺得沒有我的插足之處，因為我覺悟到：我所寫的東西全是無所爲而已……。

何況現在我底眼睛前，那個不能再回來的時代轟轟響地，穩重地，大着脚步向前跑着，而我們這一階級底人，在過去默不做聲了數百年，忍耐過了肩上的一切重負——而現今在建設新的生活，用自己的嘴，高聲地，清楚地叫道：我們是主人。

誰在自己底著作中，能夠廣泛地，深入地，很藝術地去反映這一個主人，誰就是幸福的藝術家。

我現在還有這種幸福。因此就發生了痛苦及懊惱。

一九二八年二月六日于莫斯科

十 阿立克雪依·須留奇·諾維穀夫——潑里卜異

(Aleksy Silwich Novikov—Priboi)

我生於一八七七年三月十二日。出身於坦卜夫省司八師縣馬脫未亦夫村底農家。畢業於教會學校。此後的智識全是由自修得來的。在軍隊服務之前以從事農作為多。我在波羅的海底海軍艦隊中當過兵。在那裏開始了我的社會政治的自覺，因在海軍兵士中散發非法的傳單，所以我就在那裏初次嘗試了監獄的風味。

開始做文章是在日俄戰役中當了日本底俘虜以後，曾以各種雜感供給過當地的俄文雜誌。在一九〇六年及一九〇七年時，曾發行了二小本關於戰役的小冊子：『為替人家受罪』及『瘋人與無為的犧牲』。是以『海員開覺而且』的假名出版的。這兩本書很快的就被沒收掉了。在同時期我還在軍隊的祕密的『擁護人民』報中服務。

自一九〇七年至一九一三年我曾亡命於國外，作政治僑民。曾到過法蘭西，英

吉利，西班牙，意大利及北非洲諸國。曾在英國底『血汗制』之下做過工，曾在商船上當過水手，曾服務於寫字間中。

執筆的時候很少——只在休息時才寫一些。而在帝國主義戰爭時及革命時代底初期竟完全拋棄了文字的工作。

以前曾在：『活的文字』，『大眾底生活』，『現代雜誌』，『現代的世界』及其他定期刊物中發表過作品。

在一九一四年莫斯科底『作者印書局』準備出版我的第一本書——『海上故事』。但是戰爭爆發了，按照戰時規矩這本書被禁止出版。到一九一七年革命之後該書局方才能夠把這本書供之於世。在一九二三年『生活與智識』印書局把這本書出了第二版，同時更增添了二篇小說。

諾維穀夫——濼里卜異

一九二四年于莫斯科

十一 依薩克·愛孟諾衣洛維奇·巴別爾

(Emmanuelovich Babel)

我生於一八九四年，於屋旦司底莫旦萬克地方。是猶太商人底兒子。在父親底堅持之下，我一直到十六歲還研究猶太文字，聖經及猶太的古書等。住在家庭中非常之痛苦，因為自早晨到夜晚要迫着我去研究無數的科學。在學校中我反能得到安息。我的學校叫屋旦司尼古拉第一帝商業學校。這是一個快樂荒唐的，熱鬧的，言語複雜的學校。在那裏上學的有外國商人底子弟，猶太富翁底後裔，波蘭底貴顯，舊禮教底信徒及許多成年的彈子房遊客。爲着掉換口味起見，有時我們就跑到海口的浮堤上去，或則跑到希臘咖啡館去打彈子，或則跑到莫旦萬克街底酒館裏去喝極便宜的比薩拉比的啤酒。這一個學校的所以不能使我忘記，還是由於法文教員 塘先生。他是白列當地方人，他與所有的法蘭西人一樣，具有文學的天才。他教我

研究本國的文字，而我則同他在一起讀熟了法蘭西各文豪底作品，我結識了屋台同地方底法蘭西僑民，所以我在十五歲時就開始用法文作小說。我寫過兩年，以後就拋棄了。

在學校畢業後，我跑到了基亦夫城。在一九一五年我到了彼得堡。我在彼得堡的生活非常惡劣，因為在那裏我是沒有『居留權』的（按照革命前沙皇政府的法律，猶太人是不准在大都會中居住的。——譯者註），我要逃避警察的耳目，所以我居住在普希金街底酒店堂館（他是一個酒鬼底家內。在一九一五年起，我就開始拿着自己的作品到各編輯所去亂跑，但是到處都把我趕跑了，一切編輯先生們（已故的依慈馬衣洛夫，卜昔等等）都勸我去當店員，但是我沒有聽他們的話，於是在一九一六年年底找到了高爾基。於是我以後底一切都幸虧是這一次的見面了，所以我到現在凡是講到阿烈克雪依·馬克西莫維奇（高爾基底名字）的名字時，我還總是抱着十分敬愛及感謝的心。他（高爾基）在一九一六年九月份的『年鑑』上發表了我

的第一次的短篇小說（我爲了這幾篇小說曾被人按照刑律第一千〇一條提出起訴，吃了一場官司），他教會了我很多非常重要的本領，到後來明白了：我年輕時的兩次輕率的嘗試，不過是偶然的成功而已；在文學上我是沒出息的；並且我所寫的作品是異常的糟糕——於是阿烈克雪依·馬克西莫維奇就把我送到羣衆中去。在一九一七年至一九二四年七年之中，我就跑進了羣衆。在這時期中，我曾在羅馬尼亞戰線上當過兵士，以後我曾在非常委員會（契卡），教育人民委員部，及一九一八年的糧食徵集隊中服務過，曾經參加過反對尤特尼奇將軍的北軍，加入過騎兵第一軍及屋旦司底省委，曾經在彼得堡及几夫里司地方當過訪員，曾在屋旦司及其他各地底七個印刷所中當過發行人。一直到一九二三年時我才學會了能夠明白地，並且，不過於嚕嚕嚇嚇地達出自己的思想。於是我又重新着手於著作。所以我把自己的文學事業底開始是從一九二四年算起的，在那時候，在『列夫』（『左翼戰線』）雜誌的第四期中開始出現了我的短篇小說：『食鹽』，『信』，『獨爾孤叔夫之

死』，『王』及其他等。

巴別爾

十二 彼得·阿立克雪亦維奇·希略亦夫

(Peter Aleksievich Shilyaev)

我自出了娘胎以後已經三十年了。有一個時期曾在打薄夫地方當實業學校底教師，後因『不安分』而被逐出學校。從學校驅逐出以後我會帶着獵鎗獵犬在略桑司加耶省底樹林中亂混了一年左右，以後到了莫斯科，在這裏得與革命組織相接近。在一九〇五年時我以乳臭未乾的小孩子的年齡在莫斯科底巴立加台（巷戰時之障礙物）上打過仗，結果被送進了喀鬪兒斯克（莫斯科監獄所在的）。出獄後從事於革命工作，過那不合法的生活。

又是拘捕，監獄，法庭，我因為在被捕時曾以武裝抵抗過，所以被剝奪了一切

公權和優待，且被編入拘留所。接着就是西比利亞的流放，逃走，最後就出國過僑居的生活。

到過法蘭西，意大利，比利時等等。在一九一七年回到俄羅斯，曾到過戰場，在一九二四年開始著作。第一次作品——『渣子』曾發表於一九二五年第三號『新宇宙』雜誌。

這差不多就算完了。

彼得·希略亦夫一九二四年於莫斯科

十三 依凡·米哈以洛維希·開薩脫金

(Ivan Mikhairovich Kasatkin)

我生在一八八〇年，在谷斯脫洛夫省下密蝕夫郡高洛疇里夫縣底罷郎諾維差村。是農家子。在九歲以前我住在鄉下，以後因環境底壓迫使我不斷的流蕩於俄羅斯底各城市及各區域中。我沒有得到過一些學校教育，完全由於自修而得到了一些知識。我在卅歲以前是依靠體力勞動而生存的，我做過學徒，當過銅匠，副機匠，機匠，電機匠等等。曾在小木船上及木筏上航行過，曾在輪船上做過火夫。亦曾在鋸木公司及林園中做過工。

我底第一次著作（詩）是在一九〇〇年，記得有幾篇詩曾經在『故鄉』上發表過。曾經有一個時代，在我的詩文創作中我是受了司拿契夫司基（K. K. Shochevsky）的推動的。在一九〇二年我加入了彼得城的工人小組，然後在同年中就加入了黨，開始了我的秘密工作。散文底著作開始於一九〇三年：我曾在彼得城及伏郎匿殊城地方寫過許多秘密的宣言（差不多全是文學式的特種的宣言）。這些宣言底印刷及散佈都經我親自參加過的。至於記專小說我是在一九〇四年，在下城

坐監獄的時候着手著作（『娘卡』及『在小木船上』），而在一九〇七年伏耳加地方的『航船者』報上開始發表的。此後我就想到把我在報紙上發表的小說寄幾段給居住於卡潑里的高爾基，由這時候起我就同高爾基發生了長期的通信，而我的小說開始就在『知識』集及其他大雜誌上發表了。在一九〇六年至一九一四年這時期中我住在極卑塞的地方，而與活的著作界還是照舊未曾發生絲毫來往。這一個世界底影響只存於高爾基底來信中。

在戰爭與革命底年代中，我差不多把著作事業完全拋棄了。在當時又來了許多包含一切的職務與事業，這些職務與事業不能給我絲毫的可能去以藝術的眼光集中注意於激昂沸騰的生活。直到現在方才到了能夠重新握筆的時代，我底過去的著作只好算是我底作者之路底開端。

徵求基本讀者一萬人

本局爲建立讀者與出版者之合作基礎，俾得共同努力於中國文化，故有此次徵求基本讀者一萬人之舉。本局願以全部力量爲一萬基本讀者服務，務使每個基本讀者，享受各種實際利益。凡愛好讀書的青年都應從速加入爲基本讀者，有百利而無一失。加入之手續極爲簡便，無須會費，只須向本局購本版書一元以上，並填寫登記表，即可享得基本讀者之資格及各項權利如左：

- (一) 贈送讀者月刊全年
- (二) 贈送長年優待券一紙
- (三) 其他各項利益（印有詳細說明，歡迎索閱）

這真是讀書青年一個最好的機會。本局爲避免過大犧牲起見，名額祇限一萬人，過此數後，決不通融，務祈全國青年勿失此機會！

作 家
研 究

法 國 作 家 研 究

洪秋雨

一 莫里哀

莫里哀是法國的偉大的喜劇作家。

他原名 Jean Baptiste Poquelin，而莫里哀（Molière）是他的藝名。他於一六二二年，莎士比亞死後六年，生於巴黎。他的父親是魯易十三世的近侍。莫里哀的生涯，很像傳說上的莎士比亞的生涯。他年輕的時候，就和許多伶人交遊，放浪四方，曾經改編過他人的許多劇本，自己一方面做伶人，同時他方面又做劇團的班頭和劇場的經理，後來更成了一流的戲劇作家，他做的劇本，不僅是為閱

讀的，而且是爲上演的——恰如英國莎士比亞的劇本一樣。

莫里哀在少時曾經受過耶穌會大學的教育，但不久便開始了他的伶人的放浪生活，自一六四三年至一六五八年，一共飄泊了十五年。他在飄泊的生活中，如上段所述，曾經做過伶人，做過作者，做過班頭，做過經理，嘗盡了各色各樣的辛酸，同時，體驗了世間的極複雜的經驗。這種生活，竟養成了他不妥協的求真理的堅強的心，和憎惡偽善的熾烈的憤，於是他才從放浪的飄泊者的境涯中逃脫了出來。他之所以不僅是笑劇作家，而且是莎士比亞以後的最大劇作家，就是爲的這個原故。

莫里哀的最初劇本是在什麼時候上演的？對於這個問題，我們現在不能圓滿地答復。不過據我們所知，一六五六年他上演戀之怨，曾經收到了相當的成功。一六八五年他回到巴黎，在魯易十四世前上演了孔耐爾的尼庫登，大受其稱贊，於是他的生活，無論在作家方面，或經理方面，都漸漸地增高了聲望。

首先提高他的聲名的，是一六五九年曾經上演過的裝腔作勢 (*Les Précieuses*)

Ridicules)。這是一部諷刺當時法國各方面人物的淺薄誇張虛偽生活的劇本，因此，莫里哀在巴黎便遭人物議。隨後，一六六一年又上演董·喀爾夏，暴露人間的嫉妬的醜惡，一六六二年寫了一部女學堂 (L'Écoledes Femmes)，指摘嚴格的女子教育法的弊害，此後，便暫時出入於魯易十四世的宮庭，寫了一些不足輕重的東西。然而他的傑作之一的偽善者 (Tartuffe)，却是在這個時候寫好的。他這部劇本中所描寫的，乃厚顏無恥的偽善者的亂倫不道的生活，一時曾被禁止上演。隨後，一六六五年，上演唐煥 (Don Juan)。這也是一部描寫放蕩者偽善者的生活的，仍被禁止上演。同年又出了一部暴露當時醫生內幕的戀愛醫術。至一六六六年，他的有名的傑作孤獨者 (Re Misanthrope) 成功。以後更做了許多劇本。

莫里哀將成爲喜劇或笑劇之種子的各色各樣的人們的激情都搬上了舞台。卑鄙的貪慾，極端的奢侈，無恥的亂倫，大胆的偽善，以及虛榮心，欺詐，冷酷，嫉妬，傲慢，利己心……等等，凡是人世的弱點，可以說都被他描寫殆盡了。他所描寫

的，祇是人世的典型的姿態，故有人非難他所描寫的過於典型，過於概括。然而，他知道舞台上的性格描寫，非速度很快地確定不可。因而他祇用粗線描寫人物的輪廓，他所描寫的偽善者。不是某特定的偽善者，而是一切的偽善者。用粗線將一切的偽善者顯然地描寫出來了的時候，則舞台上的人物輪廓也才顯然。他描寫的手腕，非常高明，非常澈底，一點也沒有顧忌，因而造成了許多的敵人。被他諷刺過嘲笑過的人們，想盡了方法來報復他，而嫉妬他成功的其他的伶人也加入其中搗亂。有一次他們祕密計劃，鼓動伶人來破壞劇團，結果，伶人都相信兼備『異常的天才，可敬的性格，及誠懇的態度』的班頭莫里哀，而沒有一個答應參加其陰謀的。於是，執拗的迫害便加在莫里哀的頭上來了。他上演的劇場裏的招待員曾經被暴徒打過，他劇團裏的同夥伶人也曾被人刺殺過。而他自己不消說時常遭貴族們的陷害。然而他的諷刺筆調，並不因之少殺，而且較前更甚。因為，他對於自己的職業有確實的信仰。他在偽善者被禁止上演的時候，曾經在魯易十四世的御前提出請願書，

其中有一節這樣寫着：「喜劇的任務，一方面在於使人娛樂，他方面在於使人改過，因此，我以為在我的職業上，除了以滑稽的描寫來攻擊這一時代的不道德的事情外，別無他事可為。而偽善，無疑地是這種流行的不道德的事情之一，最細末而最危險的事情之一，所以，我以為描出偽善，摘發那些所謂「善良」的人們心裏想做的欺詐行爲，以及想用假慈善和假熱心來害人的那些偽信徒們的狡滑計策，而做成喜劇……對於一切公正的人們一定曾有很多的貢獻。」這就是他對於他的職業的確信。

莫里哀的諷刺，對於後來的法國文學，有很深的影響。他的戲劇運動，不僅表示了喜劇的新型，而且對於法國戲壇的發達，也給與了很大的激刺。有名的巴黎法蘭西喜劇院(Comédie Française)，就是他合併其他的劇團而創設的。

他的不朽的功績，在於他的諷刺的體現，和當時的啓蒙思想，一同破壞了社會的迷信。這不一定是他意識着的目的，他不過被自己的眼和心所反映的人世的愚蠢

和醜惡所激刺，而將它做成喜劇罷了。他自己寧可說是啓蒙思想所陶冶下來的一個人。總之，他的工作，成了那種人文運動的波浪之一，他從側面促進人文運動的功績，是不能在法國社會史的研究上抹殺的，而且也不會抹殺的。辛布林說得好，『古代和近代的劇作家之中，恐怕祇有莫里哀一人時常記得舞台是通俗的說教壇，而舞台的目的不僅在於娛樂，而且在於藉娛樂的光景以改革風俗的這種理論吧。』

最後，我們將他的特色的死狀和埋葬說一說。據格鳩云，『一六七三年二月十日晚上喜劇想象的病人 (Le Malade Imaginaire) 演完了的十時左右，莫里哀君便死於尼秀留街的住宅中。他本來就得了感冒和肺病的，然而他還是担任前劇中的角色，因病重咳得非常利害，以致咳斷了一根血管。血管破裂之後，不上三十分鐘或十五分鐘，便死去了。』他死後葬於聖約瑟寺院。一七九二年莫里哀尸體改葬的時候，據說是錯掘了別人的坟墓，所以現在誰也不知道莫里哀的坟墓到底是在那裏。

二 福祿特爾

福祿特爾 (Voltaire) (原名) 佛朗梭瓦·馬里·亞陸埃 (Francois Marie Aronnet), 以一六九四年十一月二十九日生於巴黎, 一七七八年五月三十日死於巴黎, 他是法國十八世紀最大的代表的文學家, 詩人, 學者, 和思想家。

他在法國, 以詩人或文學家著名, 而在他國則以啓蒙思想家著名。即是普通都將他和孟德斯鳩, 盧騷, 及低德羅 (Denis Diderot) 等並稱着。他的著作非常豐富; 關於詩歌的, 有敘事詩亨利亞德 (La Henriade), 及其他許多哲學詩, 書簡詩, 諷刺詩; 關於史的述作, 有瑞典王夏爾十二世, 及路易十四朝等; 關於哲學的述作, 有哲學書簡或英國通信; 關於小說的, 有慧第德, 及迷克諾眉等。以上各種著作, 他方面又可視為是思想的作品。此外, 還有戲劇方面的作品, 其中最著名的, 是奧底普王, 普克萊斯, 札義爾等。其他, 若隨筆若書簡, 種類亦多, 不遑

枚舉。據說，他的著作連大帶小一共約有二百六十種，可以獨成一個圖書館。

像他那樣多量生產的著作家，我們一定會以為他是時常在書齋裏孜孜不倦的，其實不然，他的生活行動，波瀾重疊，變化萬端。他雖生於巴黎，但不是出身於名門。他富有向上的精神，是一位有野心和虛榮的人。他自巴黎頂有名的貴族學生很多的一個耶穌會的學校畢業後，他的父親便命他學法律；但因他傾向於文學，故對於法律毫無興趣。

他的不羈的過激傾向，老早就已經表現了出來，因而他的父親將他送到了荷蘭去做一位貴族的從者。當時的荷蘭是新思想的中心地域，自由地域，脫離了法王路易十四世專制淫威的地域。後來，他從荷蘭回到了巴黎，在社交界中非常活動，公布了若干詩歌，漸漸有了名氣。但因鋒芒太露，終於一七一七年被當局誤認為一篇諷刺路易十四世歿後的攝政政府的詩歌的著作，被投到巴斯提爾（Basille）獄中。出獄後，因他的悲劇奧底普王得到了好評，名氣更大；此後，他便以福祿特爾

的名字，在文學和思想方面，大大地活動起來。接着，爲得罪了一位貴族，他又被趕到英國去了。

在英國住了幾年，在這幾年中竟使他變成了啓蒙哲學家，因而名聲更大於前。加之，他的思想敏捷，筆鋒銳利，除了著述關於哲學及史學的著作外，還可以從事於詩歌和戲劇的創作，這樣越發聳動了一世的耳目。因此，他的進步思想，便惹起了當局의 注意，爲了避免危險計，他又亡命國外，但有時他却偷偷地回到巴黎，竟敢將他的作品上演。

一七五〇年，普魯士王菲特力克二世，想到將這位新思想家，詩人，爲歐美所傾倒的福祿特爾收歸已有不失爲一種收服人心的策略，乃以重禮聘請福祿特爾爲顧問，並以隆重的儀節歡迎。於是，福祿特爾，一變而成了柏林王宮中的貴賓。

但是，他在那裏過於隨便，過於尊大，不久便和菲特力克二世發生爭執，乃稱病而離開了普魯士。離開普魯士後，便到了瑞士住於日內瓦，不久又搬到 Ferne。

地方，在那裏自己造了一幢住宅，廣交天下的名士，使來賓在他自己的住宅裏寫他自己的劇本，似乎歐洲思想和文壇的中心，已從巴黎移到他那瑰邊鄙的地方來了。一年一年的過去，他的名聲也一年一年的更大，而巴黎非常思慕這位偉人，都勸他回到巴黎，於是他決心於一七七八年二月回到了巴黎，巴黎全城給以狂熱的歡迎，而他因過於興奮的結果，五月三十日便死去了。享年八十五歲。

從他的生活年代看來，他不但是十八世紀法國文壇思想界的很好的代表者，並且是一位多量生產而且所生產的都是很名貴的作家的代表者。從文學上看來，他又

是十七世紀古典主義的最後的偉大繼承者。

三 盧騷

約翰·雅各·盧騷(Jean Jacques Rousseau)，以一七一二年六月二十八日生於日內瓦一個相當富裕的家庭裏面。他所受的教育，正和他的空想與進取的感情相

合。他老早就懷有他所說的浪漫精神 (esprit romanesque)，因為有這種精神，所以所想的事體，總是超越現在的，而且在其理想的世界中，發見了無上的喜悅。他將他的幼年時代送去後，便到了巴黎；在巴黎，有時做教員，有時做書記，後來，更爲人抄寫樂譜以維持生活。因爲替人家抄寫樂譜，所以自己對於音樂也發生了濃厚的興趣，尤其精於歌劇 (Opera)，對於法蘭西音樂和意大利音樂的優劣也曾加以評論。他曾經受過相當的一般教育，關於哲學的書籍，也讀過不少。一七四九年，他應 Dijon 地方的學院的懸賞徵文，做了一篇科學和藝術的復興對於提高道德是否有貢獻 (Si le retablisement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs) 的論文而得了獎。於是，這位以抄寫樂譜爲生的窮青年，便從事於文筆生活了。他的名字，漸漸被人所知；在他討論那突然飛來的問題的時候，便對於當時的二大論敵——現秩序的攻擊論者和辯護論者——逐漸採取攻擊的態度。後來，更有一篇新懸賞問題，人類間的不平等的起源，使他又得着了一個機會去攻擊

文明而讚美自然。在前一篇懸賞論文中，他說學問和藝術的復興是不對的，而在後一篇懸賞論文中，又說將社會的文明生活換到自然狀態上來也是不對的。然而這兩篇論文祇能表示盧騷的消極方面。他的生涯中的新時期，始於他隱於田園的閑靜生活的時候。他的朋友們，百科辭書編纂諸家，都不能了解他。因而他的心裏非常難過。他的內在的生命非常豐富，時常感到很難用適當的言詞來表示它的活躍。換言之，他在適當的時機中，能夠得到適當言詞的時候很少。因為這個原故，所以他在紳士們集會的地方時常感到不安。他的性格，是單純的，粗笨的，漠然的。他祇對於生命的渾沌未分的狀態，和還沒有造成有顯然輪廓的世界的各種要素，感到興味。單純的，原始的，即偉大而純樸的生活狀態，據他看來是可尊貴的東西，而且是充滿了喜之源泉的東西。他在直接的感情上，（縱然觀念的生活發展各有不同）發見了各人可以都有的東西。他自己的觀念，便是他的感情產生出來的。在懺悔錄（Confessions）中，他表白着是先感而後想的。在其達到了最高調的那一剎那

——在他獨自逍遙着的時候所感到的那一剎那，他的精神非常充實，無限的漠然的感情一時湧現出來，任何觀念，任何比喻，均不足以表出他所感到的事實，這個時候已超脫了一切的限制。他根據這種感情有支配權的狀態，以及感情對於觀念的影響，而認出了感情的獨立性。他對於未來的希望是悲觀的，而對於過去的回想却是樂觀的。希望的內容，被他的精神的性質所規定。這樣，他由於自己的經驗而知道了所謂感情和知識均是精神生活的本原的獨立的方面，而感情對於知識決不僅是受動的受納的那種心理學的真理。至於他的性格的黑暗方面，則表現為感傷癖和猜疑心。他在他晚年的著作 *Rousseau juge de Jean Jacques* 中，便是描寫着他以為是以前的朋友們所加到他身上來的有組織的迫害的。這種以病的感情為基礎而造成的有組織的構造，無論在他那一部著作中都可以發見出來。他的哲學，實際上就是敘述他自己的宗教信仰的東西，換言之，即是敘述他自己的感情的東西 (*exposition du sentiment*)。

他在他的以下三部中，都是說明他自己的人生觀的。如在 *La nouvelle Héloïse* (一七六一年) 中，他描寫高深的愛，結婚和家庭生活的美滿，絕念主義的高潔，宗教信仰的熱情，以及自然的莊麗等。在愛彌爾 (*Emile* 1762) 中，他說明不壓抑自然而且助長自然發展的教育主義，同時，並說明他自己的宗教觀。在民約論 (*Contrat social*) 中，他說明他所主張的一種可以消滅那害人的專制制度的社會組織。

他以爲有了這種著作，他自己的事業便已完成了。然而，事實上却不許他過平和的自然身活。他著的愛彌爾在巴黎被燒，並且當局還下令逮捕作者。於是，他開始了他的不幸生活。他首先逃到瑞士，然在瑞士也不能發見和平生活。後來東奔西逃，到處不能安身。至一七六六年，才接受休謨 (*David Hume*) 的邀請，而避亂於英國。不久，他因精神的病態，對於英國的友人也懷起疑來了，又再遁回法國，輾轉各地，病態日甚，遂於一七七八年七月二日忽然死去。

四 雨果

使法國的浪漫主義明確地成爲文學運動而帶了鮮明色彩的，就是我們現在所要研究的維克多·雨果（Victor Hugo）。他不僅在法國的文學史上，並且在世界的文學史上，也有不朽的功績。

他於一八〇二年生於法國的蒲桑松（Besancon）。他的父親是一個拿破侖一世麾下的軍官，而他的母親却是一個信仰很深的婦人，同時又是一個熱心的保王黨，因此，在他的父母之間時常發生不和，而雨果受了他們不和的餘渡，以致沒有得到規則的教育。除了進過巴黎的理工科學校而外，我們簡直可以說他再沒有受過像樣的教育。不過，那時他却遊歷過意大利和西班牙，這件事在培養生來多感的他的情緒上，有很大的功用。

他老早就有志於文章之道，而在他的作品背後，顯然地映出了當時變亂無常

的世態。那時，法國的政局紊亂異常，在那樣紊亂的漩渦中，要將思想一下子就固定起來，是很難很難的。因此，雨果的思想立場，曾經轉變過幾次，這或者也是不得已的事。他在青年時代，因受了他虔敬的母親及帶着濃厚的宗教的反動主義的色彩的夏多布梁（Chateaubriand）的影響，而成了熱心的保王黨。他在二十歲左右（一八二二年），便出版了短歌與民謠（*Odes et Ballads*），這本詩集裏所收的詩歌是帶着很濃厚的夏多布梁的天主教的中世紀思想的氣味。然這本詩集，使他得到了法國學士院的賞金，一躍而成名。母親死後，他才結婚；結婚的時候，法王魯易十八世，曾賜他一千五百法郎的年金，作為賀禮。此後，母親的以及其他的保守的感化，漸漸在雨果的思想上淡薄了；而他的奔放的幻想和活潑的奇才也就開始縱橫地在他的詩歌中小說中表現出來。一八二七年，他寫了一部帶着很濃厚的革命色彩的劇本克龍威爾（*Cromwell*），一八二八年，第二部詩集東洋詩歌（*Les Orientales*）出版。這部詩集，一部分是他遊歷西班牙時候的回想，還有一部分是出之於

他自己的強大想像力；除了題材的新鮮外，還有一種濃厚的色彩，熱烈的情緒，和巧妙的用韻，像繪畫一般地將『東洋』浮現出來，很受當時的讚美，被推爲法國詩壇的絕品。然這一部詩集，可以說是終止他的第一期的作詩時代而推向他的作劇時代的過渡期的紀念作品。

一八二九年，他寫好了一部也是有名的劇本，叫做馬利阿·德羅爾，一八三一年預備上演，但爲檢閱官所禁止，因他在那部劇本中所描寫的王和僧，是指的魯易十三世和修留大僧正。但在一八三〇年二月二十五日之夜，在巴黎的法蘭西喜劇院，(Comédie Française)，却演過他的一部描寫悲壯而純潔的戀愛的劇本愛爾那尼 (Hernani)，自演過這部劇本後，法國的浪漫主義才在文壇上得着了澈底的勝利，所以這部劇本可以說是浪漫主義的凱歌。據說當上演這部劇本的那天晚上，法蘭西喜劇院裏完全佈滿了古典派作家，和浪漫派作家及同情於他們的青年，彼此大鬧一場。隨後，在這兩派之間，又發生了筆戰，結果，勝利歸於浪漫派。由是，雨果

便成了浪漫派的一位驍將。加之，他在政治思想上，信奉自由主義，而在感情上則憧憬於拿破崙的威勢。如愛爾拿尼中卡羅斯先生的獨白，便顯然帶得有 *Bonaparte* 派的感情。

除上述的詩歌和劇本外，一八三一年，他出版了一部歷史小說巴黎的聖母院（*Notre Dame de Paris*）。隨之，又出版了一部抒情詩集秋葉（*Les Feuilles d'Automne*）。這部詩集裏所收的詩歌都是很優美的。嗣後，陸續出版了許多劇本和詩集，無論在劇本裏或詩歌中，他的一貫的特色，在於以人類愛為目標，顯然地受了哲學的及社會的思想的影響。由是，他漸漸將人道博愛的精神發展起來，以為世界必須說教，而詩人即其說教者，舞台即其講壇。他將這種結論極端推進的結果，他的劇本也就陷於哲學的議論中，而他所描寫的人物，成了表現他的觀念的傀儡，他所描寫的事件，成了運用「力」或「主義」對立的機械，一切都缺乏生氣。於是，他的聲譽就不如前了。一八四三年，他自城主失敗後，就離開了舞台。

其後十年間，他停止了他的文學活動。在這個時候，他被舉為法國學士院的會員，又因其以前做文學家的功勞封為貴族，地位名望，冠絕一世。然以熱中於人類博愛思想的雨果，豈能拱手無為？於是，他做上議院的議員而在政治界大活動。一八四八年所謂『二月革命』以後，他變成了純粹的共和主義者。但後來他因為非難魯易·拿破侖的政治，以致被放逐於國外，在第二帝國存在之間，他總是在英領海峽諸島中的裘爾西和蓋龍西等處地方做亡命客。但在思想上，他這時候的生活，已經達到了絕頂。他置身於海洋中孤島的岩壁上而將自己視為是人類的默示豫言者，加之，孤獨，閉居，冥想，及自然的親和，使他的文學活動，更加豐富，更加旺盛。他在那裏寫好了光彩陸離的評論威廉·莎士比亞，又寫好了縱橫戲弄第二帝國人們的諷刺詩膺懲，極美的詩冥想 (Les Contemplations)，以及可以說是他的天才已經達到絕頂的從天地創造以來的人類取得題材的敘事詩世紀的傳說 (Legende des Sicles)。和他的聲名有表裏關係的悲慘世界 Les Misérables)，也是在這裏

寫好的。悲慘世界，是雨果的一篇所謂『是戲劇同時又是敘事詩，華麗的同時又是詩的，現實的同時又是理想的，真實的同時又是壯大的』體現着浪漫理想的近代社會的散文敘事詩。還有一篇海上勞工 (Les Travailleurs de La Mer)，也是同地的產物。

我們現在不遑詳細說明他的那些作品，總而言之，對他的作品，以前的文學史家曾加以種種非難，其中最甚的，就是說他描寫的人物總是依照對照的理論而活動，成了表現他的觀念的工具，因而，被展開的事件的錯綜也祇是隨時構成的，一點也沒有將基礎放在現實上面，一點也不是因內在的必然性而活動的。一句話說來，他的作品完全是空空洞洞的，不過其中有兩件長處，(一)以當時的烏托邦的思想為土台的社會學說的結論和(二)華麗的詞藻。然而這種批評是從技巧的完成已經達到頹廢的浪漫派的藝術理論中，以及反對技巧的寫實主義和自然主義的澈底了的沒主觀的事象再現的藝術理論中發生出來的。倘若在某種意思上說藝術非以深刻的現

實土台爲根據不可，那末，批評雨果的作品過於空洞，到某種程度，也許是適當的批評。不錯，他的作品要從烏托邦的思想之具體的機械的構成中救了出來，然而救了他的作品出來的，即是他自己的熱誠的自由主義的精神，人道的博愛的情感，以及強大的創造力，而決不是『自然中的一切都是藝術』的那種傲岸的藝術理論，以及他的不自然的制作的手法。雨果的藝術，雖然曾經被那以主感的情緒感染力爲基調的藝術理論評價過一番，但其在主張着階級憎惡和鬥爭的新興藝術理論之前，究竟有無價值，尙不可知。不過，從歷史方面看來，他的悲慘世界，誠如唯美派大詩人斯巴所評，是『曾經創造了的或着想了的小說中的最大的劇的作品』，毅然聳立於煩瑣的技術的冷嘲和酷評之中。

雨果於第二帝國崩潰後，回到了法國。以後，他雖想在政治上文壇上大大發展，然而他的時代，早已過去了。他的聲望，有如行將消滅的彗星的尾巴上的光一樣，薄而無力。他後期在政治上，文學的勞作上，未始沒有一點可記的功績，然而這

種功績，並沒有超過前期的功績，而且也沒有造出新花樣。

在人格上，他也被人加以許多惡聲。有的說，他的政治思想轉變幾次在政權上毫無節操。又有的說，他和二月革命後的臨時政府議長拉馬德奴不和，以及反抗其擁立後的魯易·拿破侖，都是由於他的政權上的貪得無厭的慾望。甚至還有說到他的私人生活上的短處的。然而這樣地來解釋他的晚年的努力，恐怕不十分妥當吧。我們不能抹殺一個人的全體，一個人的功績，而祇議論他的缺點。

他於一八八五年，以八十三歲的高齡死去。由於他的死去，一度衰落了的名聲，又再燦然地發出了光輝。他的遺體，被安置於巴黎的凱旋門內，受一般民衆的禮拜；同年六月，移於聖傑勒威寺，在法蘭西全國哀悼之中安葬了。

五 戴納

伊波利特·戴納 (Hippolyte Taine)，以一八二八年四月生於 Aidenness 地方

。他自年輕的時候起，就很規矩，而且很用功，時常得到朋友和先生們的褒獎。一八四八年，肄業於高等師範學校，據他自己說，十五歲左右便已爲真理和生命的神祕問題所苦。『我的信仰已經消失了。一種疑問，又喚起了另一種新的疑問。』這樣的苦惱時代，一共繼續了三年，以後，他說『我對於神學，對於道德，都極端地懷疑。……對於我，智識的基礎，信仰的基礎，都完全顛倒了。……對於我非常歡喜的學問的威權，我也否定了。……』在這種苦惱的時代將他救了出來的，是哲學。他以詩的見解着手於汎神論的研究，而了解了一切的哲學。尤其醉心於斯賓挪莎 (Spinoza) 的哲學。不過，在廣大的斯賓挪莎的哲學之中，他所研究的，祇限於其特殊的一部分。即是，他根據一般的分析，及大著述家和大藝術家的生活和事實來證明人類精神自動體的運動也和物質界的運動一樣是被某種法則支配着的。由是，他建立了斯賓挪莎式的心理學。

起初，他在感覺論中有系統地處理他的思想，而將這篇論文提出於 SECTION-

こ。作爲博士論文，後來覺得這個問題太大，乃着手於更簡單的豐替奴與其童話。在這篇論文中，他將豐替奴表現爲那一時代的正確反映——十七世紀的產物。

據戴納看來，人類的精神力，國家的狀態，民族，氣候，環境，和習慣等，在科學地解剖人類的時候，是形成那必要的真實的科學方法的東西。

據他所說，『天才是和鐘錶一樣的東西。鐘錶裏面有一組機械，而各部分之間又有撥條。請你們分解這種撥條，而看看一種運動是怎樣地關係於他種運動的，從此更將部分的運動一直追求到底。』這種撥條已將人類的思想和感情是得力於民族的這件事明白地表示出來了。『他和自己稱爲先生的孟德斯鳩相反，確信人類的性質是永續留在民族之中的。而這種永續的性質，是因幽閉人類的環境和關係着的事情之變化而變化的。』

戴納自發表了豐替奴及其童話這篇論文後，繼續又發表了幾篇論文，其中最名貴的是十九世紀法國的古典哲學者。

每次所發表的論文，都是很好的論文。他的作品雖然方面很多，然而其中却流着一貫的思想。他的著作，有皮業旅行記，批評論及歷史論，英國文學史，意大利旅行記，英國的實驗主義，英國的理想主義，以及現代英國著作家等。一八六四年，他被任爲美術學校的講師，講授美術，所用的講義，就是後日出版的四卷藝術哲學（一八八五年），意大利的藝術哲學（一八六六年），藝術理想論（一八六七年），和低下地方的藝術哲學（一八六八年），除了上述的各種著作外，還有兩部著作在這裏也應該提一提，一智力論，二近世法蘭西的由來。

總之，無論是旅行外國，參觀博物館，授課於美術學校，或論英國文學史的時候，戴納所研究的，顯然地是人類的問題。而他對於法國的革命，也具有獨特的史眼。

六 法蘭士

一九二四年，法郎士 (Anatole France) 被國葬於潘德阿。這個時候的法國，正是左翼聯合內閣的時代。此處所謂左翼，是僅指布爾喬亞政黨的左翼而言，因之國葬這件事情不足以表示他的思想背景。

所以，關於國葬問題，在思想的左翼方面，曾發生了很大問題。法郎士這位作家，是一位頭頭是道八面玲瓏的作家，據說他有時和巴比塞一同加盟於 Third International，又有時對於 S. L. 黨的判罪公然向蘇俄抗議。他的一生，完全在矛盾中過活。

在法國思想家最反動化的時候，法郎士同情於自由主義，據說他自都勒菲 (Dreufus) 大尉冤屈事件發生後，十八年間沒有走進法國的學士院，這件事被傳為美談。總之，我們知道法郎士是那樣一個頑固的人。這也許就是無論敵人或同情者都要將他捧上於文藝殿堂的原因吧。

法郎士非常嫌惡軍人，在我友之書中，小彼得中，他將殺人的買賣——軍人視

爲世上最可嫌的東西，在小彼得中，曾有這樣一節：是，有一天早上，主人公小彼得向他的父母問道，

『前幾天，斯爾特元帥死了的時候，報紙上登得有他的消息，爲什麼我們家裏的狗子死了的時候，報紙上却不登載它的消息呢？』

法朗士雖慣用諷諷（Irony）的筆調，然而在諷諷中却没有「刺」，這是他的長處。他的微笑緩和了一切的怒容：不怕你的皮氣怎樣壞，一讀他的作品，就不禁要莞爾一笑。

他的哲學，雖不免傾向於懷疑方面，然而沒有陷入於理想的深淵，在他的哲學中，我們可以發見人世味，可以發見常識，可以發見謙虛。

他的文體，是詩人的文體，散文家的文體。他是今日的作家，同時又是昨日的作家。他有活潑的面影，輕快的節奏，熱烈的情緒，和爽快的調和性。不安，情熱，病的激動……這一切的情感都忠實地被反映着，而激動了我們滿腔的悲憤。然而

他的文體則和他的表面不同，是簡節的，正確的，明白的，和龔枯爾一派講求詞藻的文體不同。

至於他的作品，我們可以用分類法，將它分爲以下數類。（一）青年時期的作品——有文藝生活（*La Vie Littéraire*），伊壁鳩魯的花園（*La Jardin D'Epicure*）；（二）自敘傳的小說及回想小說——有龐那德的犯罪（*Le Crime de Syvestre Bonnard*），戈那爾的意見（*Les Opinions de Jerome Coignard*），我友之書，神渴了；（三），關於時代批評的——有巴黎的波日勒先生（*M. Bergeret à Paris*），（四），關於思想的及政治的論爭的有——白石之上（*Sur La Pierre Blanche*），班格島（*Penguin Island*）等。

他於一八四四年生於法國馬拉克河岸。他的父親是一個書賈，在他還是小孩的時候，就使他受古典的教育。自斯旦尼斯拉學校畢業後，他就在若麥爾書店供職，從事於古典書籍的編輯和出版，並且還鑑定送到書店裏來的原稿的優劣以定去取。

因此，他從幼年時候起，就已傾向於文學事業了。

一八七四年，他担任巴黎元老院圖書館的司書。自一八八六年起，至一八九一年止，他在巴黎時報上陸續發表了許多有名的評論。一八九六年十二月四日，他被選入法蘭西文壇之不朽殿堂的學士院。

一八九八年，因政變乃退出該院。此後，他便成了行動的人。他既是社交的人物，又是政治家，社會運動家，在各方面，他都是佼佼者。不過，他的藝術的天稟，是沒有一天失掉了的。

七 巴比塞

巴比塞 (Henri Barbusse) 和 羅曼羅蘭，同是代表今日法國的最勇進的思想的鬥士。不過，前者為目的不擇手段，而後者，則主張澈底的自由，為自由不惜絕對地排斥暴力。在精神上，前者為樂觀論者，後者為悲觀論者。因而我們可以說巴比

塞是Communism的謳歌者。他率先對於Third International表示敬意。

並且，他不甘爲書齋的思索家，他要成爲行動者，將他的一身獻之於一切的解放運動，反帝國主義運動，被壓迫民族運動，以及擁護蘇俄。他生於一八七四年。年齡雖已五六十歲，然而思想却是很年輕的。他尤其非常關心於印度的被壓迫民族。

巴比塞是詩人，哀訴者及泣人等的作者。他過了很久的雜誌記者的生活，似乎在社交界也有點聲譽。像他這樣的人，怎樣一變就成了那樣徹底的戰鬥思想家？對於他發生這樣疑問的人，似乎也不少。

但是，如果我們讀過他的處女作地獄以及最近的鎖鏈，力和耶穌等，就知道他成爲澈底的思想家並不是意外的事情，如果我們再看看他走到砲火及其不朽的名著光明（Clarte）的過程，更知道那是他當然的結果。

我們從地獄這篇作品中可以看出他的出發點來。地獄這篇作品，是他決定其思

想的試金石。而砲火和光明則爲其思想成熟的結果。所以，這三部作品，便是表現他的思想過程的東西，互相關聯着，而不能分開。

和其他一切有自覺的人們一樣，巴比塞的第一步，是「地獄」的懷疑者。

他的地獄，是某陰鬱的旅館裏的一位青年從壁穴中所見到的人生觀。他率直地將戀愛，姦通，宗教，祖國的觀念，一切醜惡東西的赤裸裸的姿態，在作者的疑念中取來作題材。

「他是俄國人呢還是希臘人？」

「我不知道。我祇注意他們的內在生活，我祇知道他們的內在生活都是一樣的。」地獄的作者，就這樣地在悲愴中收束了。

「從這種的無底深淵中搜求光明，從這種隱匿的真實中搜求隱匿的真實，那樣的努力到處都可以發見，而到處都歸於幻滅。而我，纏綿於人生的我，彷彿看見過

那樣的努力。

『我，不知道是什麼東西的我，既不知道朝哪裏走去也不知道做什麼事情才好的我，要從地獄的深淵中搜求一點光明來。』

作者雖然是很懷疑的，然而，他要搜求一點光明，而且他這樣地叫喊着。

某種偶發的事件——歐洲大戰，使這位作者突然地從其體驗中將他的懷疑的心放在那非決定不可的立場上了。我們在其名著砲火中，可以看出其第一步來。

砲火是以某一分隊爲中心的戰爭的體驗。在這裏，巴比塞的懷疑心，發生了大搖動。

『隨便什麼地方都可以看見無數的死傷者。對於那些剩下來的兵士們，他們是敵人呢還是同伴，是德國人呢還是法國人，祇是一種呻吟，祇是一種祈禱，而這種呻吟，這種祈禱，所能達到的地方，祇有天空。』

『天空是暗澹的。祇有輕輕地通過密雲之中的閃光，亮了一下。』

縱然祇有一下，但作者已被這刹那之間的閃光打動了。我不以為砲火單是戰爭文學。在砲火中，表現了許多的暗示，和作者所意識着的一刹那的光明。

至於光明這篇作品，則是達到了作者所搜求的光明的作品；這種光明，是萬人所希望的光明。因為巴比塞將它表現為當然是萬人的光明，而其存在也是當然的。這篇作品中的主人公，既不是勞動者，也不是智識階級，而是一位青年事務員，一位以為貧富的懸隔是當然的事件的所謂有常識的青年。像這樣的青年，一旦覺悟了的時候，便會成為社會上的所謂危險人物的。其梗概如下：

戰爭勃發了。這位青年和其他人們一樣，離開了愛人，背上了鎗，而走到戰場上去了。他以為為祖國而戰，是男子的本分。但是，在體驗中屢次遇着了幻滅的他，無意識中對於他的信念，懷疑起來了。

後來，他受了傷，從戰地回到了後防，有一天晚上，他靠着窗際在那兒默想，窗外吹來的廣大的冷氣，對於已經覺悟了他的良心，給與了許多的暗示。

夜是黑暗的。人類知道它黑暗的理由。知道誰都希望光明，並且知道光明是什麼人的……他在那兒這樣的想。所謂革命，就是將無秩序的東西，弄得有秩序。

祖國麼？Third International麼？

在這裏，主人公即作者，才從很久的懷疑中求到了光明，浴於光明，而且高叫着光明不是少數人的光明，是多數人的光明。這種光明，是應該不顧一切地去奪回來的光明。

『光明團』的運動，便是這種奪回光明的運動。據它的指導者巴比塞說，藝術家和思想家應該團結起來爲了這種真實的要求而奮鬥。否則，人類一定會永久陷於非在黑暗中彷徨不可的命運中。而這種運動，如果由孤立的個人來活動，是深有力量的。世界上的藝術家和思想家，應該團結起來，爲了思想的國際，而參加其中活動。『光明團』的運動，是有世界意義的一種運動。因而，自一九一九年以來，巴比塞就爲了這種運動東奔西走，扶病糾合全世界的同志。

八 羅曼羅蘭

羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 是二十世紀法國的偉大作家。他和其他許多名流一樣，出身於高等師範，不過，他並不是由文科出身。起初，他對於哲學和文學，雖有很大的興味，然而他所選的却是史地科，這是一八八九年八月三十一日的事情。

一八八六年代的法國，正是託爾斯泰 (L. Tolstoy) 和杜思退益夫斯基 (T. D. ostoevsky) 的怒濤時代。羅曼羅蘭對於他們的那些作品雖沒有統統耽讀過，然而從中也『發見了新的世界』。他感激之餘，乃致書於託爾斯泰，而託爾斯泰對於這位不認識的年輕的法國人——他的兄弟，也寄回了一篇法文的討論藝術的長文。

『真的科學，真的藝術，常常會存在的，而且是存在的』，這是託爾斯泰於一八八七年十月四日對於民衆藝術的宣言。此時，他還沒有發表藝術是什麼這部著作。

而羅曼羅蘭這個時候還祇有二十一歲。他生於一八六六年一月，有人說他生於一八六八年，是弄錯了的。

託爾斯泰是年輕的羅曼羅蘭的前輩和指導者。不過，在他們師弟之間，未始沒有某種疑念。如託爾斯泰以爲貝多芬（Beethoven）和瓦格涅（Wagner）是『不道德而且違反人類的人物』，而年輕的羅曼羅蘭，則以爲『他們的那些藝術，不能祇解釋爲歐洲人們的利己享樂』。

加之，羅曼羅蘭對於音樂有特別的嗜好，我們可以說音樂就是他的生命。他的博士論文，便是他對於音樂之史的研究。一八九五年六月十九日提出於Sorbonne的論文力利攸尼及斯喀刺啓以前的歐洲歌劇史，也便是他留學羅馬時代的收穫，關於音樂之史的研究，在Sorbonne提出論文來的，以羅曼羅蘭爲先例。

羅曼羅蘭於一八八九年由政府派往羅馬留學，他在那裏和異國的空氣與風景接觸，而感到了意外的憧憬。加之，他得了一位女知己，使他在思想上發生了變化。

這位女知己，就是當時已經七十二歲的老婆婆，馬意答 得 眉札布格，出身於普魯士的名門，因思想上的關係，曾亡命於倫敦，後來便永住在羅馬古都。羅曼羅蘭，因先生的介紹，得認識這位老婆婆，兩人的交情非常密切，他後來寫好的傑作喬安克利斯脫甫 (Jean Christophe) 其原動力就是這個時候他和老婆婆的交情。

喬安克利斯脫甫這部作品，從雜誌上發表起至一九一二年完成止，一共經過了八年的歲月，據說有一部分還是一八九三年在羅馬寫的，那末 合算起來，這部小說的完成前後共費了二十年。和他的論文一樣，這部作品也是他對於音樂之史的研究的結果。他在這部作品中，將他所理想的強直而勇敢的劃時代的音樂家如貝多芬和瓦格涅一般的喬安克利斯脫甫爲主人公，而以熱情家兼理想家的阿尼威爲配角，這位配角便是他自己。他的這篇作品的目的，在於描寫 個藝術家——有純潔藝術和豪壯精神的人——的天分，是怎樣地注意真實而漸次達到超人的境域裏去的。

喬安克利斯脫甫，並不是通俗的所謂小說型。羅曼羅蘭寫這篇作品的目的，不在

於僅僅描寫主人公，其生活，及其周圍的人們，而在於窮究那些「Generation」的悲劇發生的理由。換句話說，他並不想藉這篇作品去滿足一般讀者的好奇心和興味，而是想在這篇作品中集注他對於新時代的確固信念。因此，他的這篇作品，可以說是爲了希望達到他的那種信念中的新時代（New Generation）而作的。

等到歐戰時，羅曼羅蘭又開始了他的新生活，而變成了思想家，在現實中表示重要使命的人物。戰爭以上（*Au-dessus de la Mêlée*）及先驅者即其代表的作品。他在這兩篇作品中，高唱着人類的將來要超越國家的利害的。一九一九年六月二十九日巴黎的Humaniste報上所登的一篇非戰論文精神獨立宣言（*Déclaration d'indépendance de L'esprit*），也是出於他的手筆。

羅曼羅蘭說，人類的道路，恰如上山的道路一般，走到了羊腸鳥道，就好像後退的樣子，其實，是朝前進的。他叫我們聽聽歷史的節奏（*Rhythm*），對於未來不要望望。

羅曼羅蘭對於戲劇也有特別的興味，留學羅馬的時候就曾經寫過劇本。他的最著名的劇本有好幾種，如聖魯易，七月十四日，狼，愛與死的角逐等。他對於民衆劇也盡力提倡，主編民衆劇論以作嚮導。

至於他所寫的人物論，有貝多芬傳，米格蘭傳，及託爾斯泰傳等，這幾部傳記也可以說是表現他的根本思想的東西。

一九一五年，他得了諾貝爾文學獎金，當時，因他的思想的態度強硬，爲全歐洲人類說話，主張非戰，不容於法國，乃移住於瑞士，從事於俘虜救濟事業，將他所得的文學獎金全部都花在這件事業上面。因而，我們不能說他是一個戰爭慘禍上的超然理想主義者。

文藝論著

光華書局出版

文藝論集	郭沫若著	一元
花束	魯彥譯	五角
現代文藝雜論	保爾著	三角五分
戲劇短論	徐公美著	五角五分
歐洲三個時代的戲劇	田漢譯補	五角
藝術論集	李朴園著	八角
藝術文集	華林著	五角
唯美派的文學	滕固著	五角
新藝術全集	新藝術社編	一元
古詩十九首研究	賀揚靈著	三角
文藝方法論	陳彝蓀著	五角
曹子建及其詩	洪爲法著	五角
使命	成仿吾著	七角
文藝創作講座		每卷一元

文學
研究

蘇維埃文學

VLIMIR LIDIN 作
方士人 譯

現代蘇維埃作家，是在革命的火焰裏產生出來的。它發展的全階段，我們都參與的；我們親眼看見它全部的事變；命運已把作爲它的歷史家，那使人吃驚的，然而極其光榮的任務，加在我們作家們的身上了。現在，把已經過去了的這十五年回顧一下，我們能夠把這經驗的成果總括起來說一說，以擔當未來的重任。

戰時康敏尼塞姆是一個過渡的時期。這一時期的嚴重性，鍛鍊着全部作家對於生活的適應性，那些作家是不得不當戰鬥的先鋒，而終於認清了他們作爲作家的被預先注定了的使命的。而且，那些年代，已替作家們創造了一個新的時代了。這新生的革命，決不毀傷，被那些已經用使人戰慄的震盪的思想擊碎了觀念論上的幻影

的，俄羅斯知識分子，所永遠棄絕了的，俄羅斯文學上的那光榮的傳統。相反的，革命却保留一切曾經從過去繼承下來的最有價值的事物。革命發表我們的老古典作家，把他們的作品成千百萬卷地發行；同時，它又一致聲援同時代的，蘇維埃作家。這種呼聲已經達到了西方，他們的讀者們已享有充分的機會去接受或拒絕它。這是一個非常顯著的事實，西方的讀者們已經賞識我們蘇維埃作家的作品了。

我們現代的作家是代表什麼的呢？那是由什麼組織成功的呢？有豐富的時間觀照，過着一種慢吞吞的，安安穩穩的生活的，那些過去了的作家們，已由什麼人來代替去了呢？

內戰，農村，工廠，饑饉的荒年，在我們廣大的國土裏到處流浪。這些都是我們大多數近代作家的想像燃燒起來的事情。他們有一個偉大的機會，在緊張的前綫上，去學習生活，也不要靠什麼書本子的；不要靠什麼書本子的呀，他們在已經是而且還要繼續向前進的，那龐大的機構的中間，面向着生活自身。這個時代已經

以巨大的經驗賦與我們的作家。生活自身已經以最富於戲劇的多樣性的題材贈給我們了。我們親眼看見了，過去最進步的作家們所僅能夢想夢想的，那整個帝國的滅亡。就在我們自己的眼前，社會上的全階級，被歷史從地上掃除得乾乾淨淨的了，就好像他們是一間雜亂無章的房屋裏面的那毫無用處的灰塵。

我們已經參與過這世界史中最偉大的革命。我們內心的，抒情的世界，個人的觀照的世界，不得不讓路給一個新社會的世界了。我們的藝術，得到了深深的社會的根；我們的文學是一種社會的文學。就是戰後的歐洲也已經不復是一個傾向內心的，傾向個人抒情的世界了。今日抒情的歐洲的夜鶯的歌聲，只令人憶起了多到不得了的噼噼的槍彈聲。歐洲進步的作家們，我們的朋友們，暫時被一種社會的戀慕圍困住。他們很興奮地讀我們的文學。我們創造我們的作品，創造得好不好，這句話不應該由我們來說；但是，有一件事，我們倒的確確曉得的；我們曉得，我們產生了一種，在它本質上講，決不能被稱爲『尋開心的』或『消遣消遣的』文學。想在

文學中來找尋開心的或消遣消遣的東西的，現代小布爾喬亞的讀者，將要發現我們的書籍就好像不會生火爐的房間那樣地冷冰冰的，不舒服。且讓他去讀戴柯柏拉（Dekobra）聊以自慰自慰吧。

有五年的時期，我們的文學從內戰，從饑饉的荒年，從舊世界的潰滅，汲取題材。以那些做題材的滿架子的書籍，要努力再造那時代的色彩，風趣，和氣味的任何一個歷史家，都會發現那是千金難買的參攷資料的來源。跟着那大時代後面到來的「內普」時期，也已經被反映在我們的文學裏面了，雖然範圍比較來得小。一切談到內戰時期的書籍，都滲透着英雄的動情力。反之，「內普」時期主要地乃是獻給我們的文學以描繪着那過渡時期的否定面的譏刺的文學。

然而，革命又勝利地向前進軍了。退却是屬於過去的事呵。新的題材和新的歌曲，已經在舞台上表現出來了。新的戰線已經形成，工業的戰綫，經濟上襲擊的戰綫。

老朽的，被鉅壓着的沙皇專制主義者的俄羅斯，曾經完全依賴過西方；愚昧的俄羅斯，胚胎期的粗鄙的工業，遠遠地落在歐美的後面；俄羅斯著名於西方的，只是它的銅茶壺，二絃琴，魚子醬，以及凜烈的東方的森林；那個墊伏着的俄羅斯，上層階級說着法蘭西語，下層階級却生活在糞土的堆上——那個俄羅斯，睡覺睡了一千年，畢竟睡醒了。它潛在的力量，已經轉化而表現爲使人吃驚的猛烈而頑強的力量了。彎曲着的螺旋形彈簧，已經解開來了。在那國土的最荒蕪的平原上，大工業經營已經電氣化了。緩慢的，不大能夠航行的俄羅斯河流，已經開始給養電力的設備了。差不多不能夠用原始的農具耕田的，可憐的農民，已不復是一個個別的土地所有着了，已經變而爲集合農場的一份子了。牽引用的自動車，以及其他農業上的機器，對於蘇維埃農民，已經變爲很普通的東西了。我們的時代，贈與我們以無窮盡的歷史上的配景。我們正在建築着社會主義。

蘇維埃作家的眼睛，向全世界睜開。他的耳朵必須要像音樂家的耳朵，捕捉住

俗人通常所聽不出的那些聲音。除非他情願自暴自棄地落後，除非他情願自己不成其爲作家，不然，他就必須要和時代一同向前進軍。我們的時代以一種空前的多樣性的題材贈與我們。它對作家說：『描寫生活的天賦的才能已經給與你啦。銷魂地傾聽着生活呀。反映生活呀。你的筆，要和能夠把一塊粗石頭鑿成一個安琪兒的那雕刻師的鑿子一樣。』

這是擺在我們面前的工作。想想那巨大的機構呵，我們國家全部的力量已經集中起來要趕快完成的那巨大的機構，已引起了全世界的注意的那巨大的機構。一個蘇維埃作家，決不能像一個漫遊者那樣，身邊只帶着一副照相機和一根手杖去觀察那機構。我們必須要在那種生活當中去扮演一個活動的腳色。我們必須要把我們所有一切都放進這新生活裏面去。沒有一個人強迫我們去疊磚頭，或者去配機器。在西方的國家裏，有些人以爲我們的時代課給我們的工作，就包含像這一類強制的苦役。這些人還在那裏胡說，說作家的突擊隊（這種作家的突擊隊，讓我們來說

吧，是去擔任造紙工業中未完的工作，造紙的工業倒是一個作家所最熟習的一種工業）有些像軍隊；他們硬說，這一類的作家們被關在兵營裏，全部的事情都帶着一種強制『動員』的形態。這純粹是胡說霸道呀。作家們是不動員的呀。他們在火車上睡着頂好的睡車，被供給以頂好的生活條件。作家的突擊隊，到工廠裏去，到國有農場和集合農場裏去，到產棉和產稻區域裏去；他們去參觀聶伯斯特愛，烏拉爾·庫茲涅次克流域。他們用他們自己的眼睛，去看那些不親眼看一看便不能夠描寫的東西。我不曉得，世界上有沒有其他的國家，能夠舉出像蘇維埃政府對於作家那樣地體貼入微的，一個相同的例子。世界上，除了蘇聯以外，沒有一個地方，作家有那麼豐富的機會去旅行，去讀書，去和各方面的生活接觸，坐輪船，坐火車，坐飛機，到國內四方八面去。我還可以附帶地說一說，我在歐洲各處遊歷時，我不會聽說有一個國家，像我們自己的國家那樣，替作家建築房屋，俱樂部，大餐館，給他們自己以分配房間的完全的自由，聽他們高興怎麼去組織他們的生活。

我們在這世界上是孤獨的麼？我們真的居住在繼續自相殘殺，死於野蠻，死於觀念論上的流行病的，不知名的人們所居住着的，那『荒島』的上面麼？這一幅蘇維埃文學的現狀圖，乃是我們的仇敵所繪畫的呵。事實並不是這樣的呀，諸位。我們所佔有的地位，乃是還不會被人注意到的地圖上的一個非常優越的地位，而且我們也並不會死於野蠻的疾病呀。有時，我們也親眼看見一個作家的聲名的低落。然而，這種低落，只降臨給不了解，或不願了解，我們生活着的時代的重要性的，那些作家。書本子並不是我們所居住着的『荒島』上面的一個避難所呀；相反的，書本子却暴露着作家。革命並不是，生產小產的，或帶着先天的缺陷的嬰兒的，一種學院。能夠殘存在我們的文學裏的，只有感覺到他們自己乃是一般的有機體當中的主要的一部分的那些作家，爲了那整個的有機體，整個的國家正以使人難於相信的力量在鬥爭着。

代替老人，出現了一種新人。昨天那目不識了的農民，乃是今天這生活的新形

態的傳達者。過去觀念論的知識分子，從來沒有什麼明確的基礎的，已經被一種新型的勞動的知識分子所代替了。工廠裏的工人，不但是個遵守勞動紀律的人；他也是一個有政治思想的人，加入了突擊隊去完成擺在蘇聯面前的那偉大的任務的人。而這個正是我們的文學所必須要正確地描寫的人物。還有，反映新的家庭關係，新的學校，新的青年，也是我們的文學最重要的一種。要求，多到使人吃驚；包含着生活各方面的計劃，大到使人吃驚。我們並不要憑藉什麼幻想去尋找題材，生活本身就提供着題材；生活把作家那孤寂的工作室的窗子打毀掉了。作家離開了他的工作室；他去旅行；他去觀察生活。在過去幾年中！我們的作家，已經把我們國家最偏僻的角落，連以前只有專門的探險隊去觀光過的那些最偏僻的角落，都觀光過了。堪察加，西伯利亞，北冰洋，法蘭士·約瑟·蘭，土耳其斯坦，中亞西亞，烏拉爾，頓河，聶伯斯特愛，瑪革尼士哥斯喀……一個人可以走到蘇聯數也數不清的最遼遠的區域裏去，可以走到大工業已經萌芽的一切地方去。關於這一切

的事情，我們的作家已經寫了好許多的書了。落後的，被殘忍地迫害着人民，他們的生活，以前從來不會引起作家注意過的，現在已經變成創造摩登蘇維埃的書籍的最有興味的題材了。弱小民族。在沙皇專制帝國的三百年中只知道壓迫和死亡的，現在已創造着他們自己民族的文學，他們自己的劇場，他們自己的電影了。

我早已看出蘇聯已完全變過質了。這是一個很艱苦而嚴肅的再生的時期。在走向新生活去的路上，堆着許多古舊的暗礁，大革命以前，覺得所謂『下層階級』在酒館子裏消消憂，解解悶，是有益而且必須的，那些上等人，所愛好的，這一切的東西，容忍，小布爾喬亞的趣味，階級的文化和鄙陋。那些上等人，從來不會夢到過『下層階級』會要求知識和文化。

給這時期以一個完整的，詳細的敘述，不是我們現代作家所能負的責任。並不是每個時代都產生天才的呀。我們的工作是準備，這準備的工作只是社會主義那巨大的機構當中的一部分。而我們並不是孤獨的。我們有許多許多的朋友，他們

很愉快地要來和我們分担我們奮鬥的工作。這些都是年輕的，沒有經驗的，由工人文學團體裏提拔出來的作家。在目前，這些作家當中有許許多多離開成熟的境地還遠得很；他們對於寫作的技術的駕馭，本領還差得很。然而，他們已經從工廠中和集合農場上的勞動，獲得了豐富的經驗；他們曉得怎樣去精密地觀察生活種種的形態；他們正在讀書，正在完成着他們自己寫作的技術。

蘇維埃文學並不是整齊劃一的。它包含着各種各樣的集團，各種各樣的流派。自然啦，每個集團都爲着它自己的生存權而戰鬥着。它怎麼能夠不是這樣的呢？我們都是活生生的人民呀，文學是一種非常非常活生生的東西呀。但是，事情儘管是這樣，我們大家却都已感覺到，而且都已深切地了解，這時代已經放在我們肩頭上的那些巨大的任務；我們相互地負責，要把那任務適當地而且按時地完成起來。

本局最近新書

列甯傳	文章及其作法	英文文章作法	現代名人書信	女子書信	翻譯論	模範小品文讀本	模範小說讀本	新主義辭典	沫若小說戲曲集（精裝）	茅盾論	王獨清論	創造社論	愛國男兒	愛國少年	花間集
托洛茨基著 韓起譯	高語罕著	余慕陶著	高語罕編	吳曙天編	吳曙天編	林蔭南編	謝六逸編	孫志曾編	郭沫若著	黃人影編	區夢覺編	黃人影編	周近新著	李伯俊著	李白英校
實價二元	實價九角	實價八角	一元一角	實價七角	實價八角	一元二角	一元二角	實價八角	三元五角	實價七角	實價四角	實價五角	實價二角	實價二角	實價五角

上海光華書局刊

中華民國二十二年九月付印
中華民國廿二年十一月出版

每卷實價大洋一元
外埠加郵費五分半

1—2000册

文藝創作講座
第四卷



編輯者 光華書局編輯部

印刷者 光華書局

發行者 光華書局

總發行所

上海光華書局

地址：四馬路中市
電話：九二六八九

法西蒂斯小叢書

德國法西斯蒂運動

蕭文哲著

日本法西斯蒂運動

蕭文哲著

墨索里尼與法西斯蒂

夏含華著

法西斯蒂教育

蕭文哲著

希特拉與國社黨

蕭文哲著

÷ 分 五 角 一 洋 大 價 實 種 每 ÷

上海光華書局發行

血 愛

蘇德曼著

成紹宗譯

實洋九角

本書爲德國現代著名作家傑作之一，情節屈折，

描寫精細，允稱佳構。經成先生以優美流麗之白話譯

出，當爲吾國文學愛好者所珍視也。

歐羅巴文藝叢書

沙 甯	潘 訓譯	一元六角五分
我的童年	高爾基著	一元五角
結 婚 集	蓬 子合譯 杜 衡	一元二角
地 獄	成紹宗譯	一 元
哨 兵	杜 衡譯	一 元
白馬的騎者	鍾憲民譯	六角五分
婦人之夢	蓬 子譯	七 角
永別了愛人	周頌棣譯	一 元
漫郎攝實戈	成紹宗譯	九 角
死的勝利	芳 信譯	一元八角

上海光華書局印行

大書 柳園 江賦 異撰

175000

上海图书馆藏书



A541 212 0008 5788B

藏書

No. 1992

41

