

文 學 概 論

王 秋 螢 編



王秋螢編

文學概論

實業印書館版

小言

近來關於文學概論一類的書籍，在我們的出版界上已竟很容易找到多種的數量。但是如果一翻開內容，則多半是一種高深的理論，對於一個初學文學的青年，是頗不適用的。

爲了這種原因，所以本書編輯的方針，是偏於啓蒙的敘述，避免那些深奧的探討。除了敘述創作的的方法外，更爲讀者得到入門的知識，與對文學初步的認識計，又畧述文學上的各種主義與派別。至於文藝批評也可以說是最重要的問題，所以也在這裡加以詳盡的敘述。

相信，這一本小書，對於親炙文學的青年，多少會有一點補益的，那怕是一點微末的貢獻呢，也算沒有白費編者的一番苦心了。

|| 目 次 ||

小 言.....一

第一篇 創作方法論

- 一、文學的創作與社會的實踐.....一
- 二、文學的創作與文學遺產的攝取.....三
- 三、文學的本質.....六
- 四、題材、主題和方法.....一二
- 五、創作方法上的二種基本方向.....一八
- 六、現階段的創作方法.....二九
- 七、事實記錄的方法.....三五
- 八、具體的分析.....四一
- 九、內容與形式.....四五

228047

一〇、風格的問題……………五六
一一、典型和類型……………六〇

第二篇 批評論

一、批評的任務與態度……………六五
二、批評是說明或是裁判……………六七
三、批評和鑑賞的區別……………七一
四、觀念論的批評……………七五
五、演繹的批評和歸納的批評……………八四
六、印象的批評……………九〇
七、鑑賞的批評……………九四
八、審美批評……………九九

第三篇 文學上的主義

一、古典主義·····	一一五
二、浪漫主義·····	一二〇
三、自然主義·····	一三二
四、寫實主義·····	一九〇
五、世紀末的文學思潮·····	一九四
六、新浪漫主義·····	一九七
七、象徵主義·····	二〇二
八、表現主義·····	二一二
九、未來主義·····	二一六
〇、超現實主義·····	二一九

第一篇 創作方法論

一、文學的創作與社會的實踐

文學不是一種浮泛在社會活動圈外的泡沫，也不是「不出門的秀才」所創造得出的珍奇，牠完全是在社會生活的實踐中形成和發展。新時代的新文學必然是在新羣衆的社會實踐中——實際的社會生活中產生。牠既不能從天而降，也不是幾個自稱專門家的人腦中所想得出來的。

沒落的舊文學者，爲着要逃避客觀的現實，當然要「藝術至高無上，超乎一切」的藝術至上主義的鬼話，來麻醉愛好文學青年大衆，把他們引到隔離現實社會的「象牙塔」裏面去。用這樣手段來服務他們崩潰中的主人，延長垂死的舊社會的壽命。

不過除此之外，在新興的文學運動的陣營中，有時也會文學運動和社會的實踐離開，而形



成「文學獨特化」的錯誤傾向。這就是把文學運動當做專門家的工作，把文學團體當做專門家的組織，因此把構成子的藝術水準提得很高，必須每一個人都有專門的文學技術的素養。這樣一來，就無形中把構成子的範圍縮小到極度，只有富有文學上的專門技術的智識份子才能參加。所以無條件的提高了文學運動參加者的藝術水準，實在無異在「文學運動」的週圍築起了一座高牆，而把文學運動作為智識分子所獨有的「世外桃源」。也就是使文學的創造完全脫離社會的實踐，變成一種獨特的文字遊戲。

從歷史上的各例看來，我們更可以明確的認識，文學的創造必須從社會的實踐中出發。脫離了大眾的生活與實踐，而由幾個文學專家在特設的機關裡，從腦子中製造文學，那實是空虛的夢想。

二、文學的創作與文學遺產的攝取

上面已經說明，新的文學必須從新羣衆的實踐生活中產生。不過根據這個結論，有許多人

一定會發生一種錯誤的見解，就是，新的文學既是一種具實踐任務的文學，那麼當然和以往的文學都完全不同，牠祇有強烈的「政治性」而沒有藝術上的「創造性」，因之對於過去的文學遺產也不去一顧。所以僅々排列了許多政治口號，構成一篇富有宣傳作用的文章，他們就可以認為是貨真價實的新文學。

其實是完全不然的。他們沒有了解，正因為文學是從社會的實踐中產生，負有社會的實踐任務，所以文學必須發展牠獨自的機能，發揮牠本身的創造性。文學若離開了這基本的特殊任務，那就根本談不到負擔社會的實踐的任務了。

武器有各種的機能，有各樣的用法，軍艦有軍艦的用場，戰車有戰車的效果，若是把軍艦放在陸上，把戰車沉在水裡，那麼兩者都變成無用的東西，完全失去了機能。

文學也是同樣的。若是以為文學既負有實踐的任務，就可以不顧牠原有的特殊機能，而使牠負擔與宣傳文或政治文同樣的任務，那結果必定成爲既非文學亦非政論的非驢非馬的東西，以致任何目的也不能達到，任何義務也不能完成。

文學必須與實踐的生活聯在一起，但這意思決不是抹殺文學固有的創造性，反之，是更進一步的加強其創造性。

同時，所謂加強文學的創造性，這意思也決不是說，新文學的一切方面，都必須重新開始，過去一切時代的文學遺產都不值一顧。

因為人類所創造的無論那種文學，都不是與過去一切文學無關係的產生的，後一時代的文學常常是前一時代文學的合法的發展。若是新文學與過去一切文學毫無關係，只是從零的狀態中出發，那麼文學就不會有歷史的發展。因此人類也會永遠停止在一個初步的文學階段上。我們祇要稍稍知道一點文學發展的歷史，就會明白這是不對的。

所謂文學的歷史，決不是一部失敗的記錄，也不是無機的堆積，乃是客觀的現實反映在文學上的過程。當然因時代與立場的不同，而有種々差別。

若是現時代的新文學只是機械的否定過去的一切文學，而不攝取牠裡面有價值的成分，以使牠發展起來，那麼當然不能發展為較舊有的文學更高度起來，更談不到建築將來的全人

類文學基礎。所以，不攝取舊文學的遺產，就不能產生新文學。——這決不是過分的誇張。

不過，所謂攝取舊文學的遺產，決不是無批判的拿過去的文學遺產來囫圇吞棗。相反的，必須以正確的批判態度，選擇過去文學遺產中的精華，而把牠們攝取過來。在攝取過去的文學遺產時，若是失去了批判的態度，而盲目的抄襲，那麼不單不能建設新文學，反而會屈服于舊文學而成爲牠的俘虜。

但是，我們應當選擇那一類遺產來做攝取的資料呢？有些人常說，新時代的新作家只要研究過去的「寫實主義」就够了，浪漫主義等沒有研究的必要。這雖然有一部分的理由，但却不是絕對的定論。因爲站在正確的立場上看來，文學不必如以往一般，分做各種主義，只要根據作家對於現實社會的基本態度（唯心與唯物）來區分就够了。

因此，新文學應當攝取的文學遺產，並不是限于某一種文學——某一時代或某階級的文學，乃是人類所創的文學之全部。不過無論對那種舊文學，都不是照原來的樣子搬過來就算，必須要以非常精密的批判的態度，毫無遺漏的選擇過去文學的遺產，而把牠們吸收過來，以鞏固

三、文學的本質

什麼叫做文學，這是一個最常聽到而又最沒有定論的問題。很久以前，已經引起各國人的討論，但總是各人有各人的主張，一時有一時的論調，始終沒有得到一個終結的結論，現在，我們當然不能把自古以來許多理論家所下的文學定義重述出來，因為定義太多了，單以較有名的比講，也在百個以上。

有人說藝術是表現人類感情與思想的。這句話雖然有一部份正確性，但是所謂人類思想與感情，若是認為可以離開客觀的現實，而在人的頭腦中獨立起來，那就無可諱言的是犯了觀念論的錯誤了。

客觀的現實——物質借着人類感覺器官的幫助，在人類腦子裡反映出近似的印象來。譬如山河花草這一些物質的現象，是離開我們的主觀（常識）而客觀的存在，不過我們通過了

視覺、聽覺或其他的感覺器官，把客觀的現實反映出來，這樣就在我們頭腦裡產生山河花草等的映象。雖然，我們所認識的東西與客觀的存在並不能完全一致，但是無論如何，前者總是後者的反映，決不是與客觀的存在無關的另一種東西。

所以，文學、藝術所表現的思想與感情，只是離我們的意識而獨立存在的客觀現實的反映。這反映與現實的近似度雖然各有不同，但文學、藝術，總是以某種方法反映現實的。這是正確的理解文學藝術的一個基本關鍵。我們若是沒有這樣理解，那麼對於文學藝術的見解，必然會陷入觀念論的泥沼中。

我們和舊的文學者的理論對立而討論文學的時候，常是着重觀念形態的階級性，力說新階級的觀念形態的優越性，而對這觀念形態怎樣反映現實，却不太關心。就是祇看見文學的觀念形態的性質，而忽視文學是現實的反映的關鍵。這樣，以觀念形態為基本的前提，結果會陷入觀念形態產生文學藝術的錯誤觀念中去。譬如有些理論者認為文學是觀念形態的形象化，這就完全是觀念論的因果倒置論式這類理論結果，必然會促成新文學的硬化、停滯和絕路。

所以文學是實的反映。這是一個最基本的規定，一切的理論都必須從這裡出發。不過現實的反映並不是文學獨有的特徵，哲學，科學的認識也都是如此，所以決定文學特質的關鍵還不在現實的反映這一點，而是在用怎樣的方法來反映現實。哲學科學的認識，是用抽象的概念來說明的，而文學藝術的認識則用具體的形象來表現。因此，用活的具體的形象來表現那現實的反映，這是文學藝術的最重要的特質。

不過，所謂科學是抽象的，藝術是具體的，却不是一種機械的對立的關係，若是把這兩種者的差別認做絕對的對立關係——就是文學藝術只需要具體的形象而用不着抽象的概念——那也是完全錯誤的。無論科學或文學，認識的出發點都是通過映象或直觀而看到的直接的具體物。

我們正確的把握和認識事物的規律性，必須由現象進到本質，由淺的本質進到深的本質，從現象的諸方面中區別出必然和偶然，內的和外的，這樣闡明一切的矛盾，一切的聯絡和一切的關係。這樣的感性的經驗的論理的處置，就叫做抽象。

這樣，根據較精密的規定加以分析，慢慢的成爲單純的概念。由映象的具体物進到抽象物，再進到最單純的規律。完全的映象被蒸之後，留下的就是抽象的諸規律，這是由具体到抽象的向下的方法。

其次，再由抽象的規律還之到原來的具体物，不過這次的具体物已經不是現實世界的混沌現象，乃是由許多規律與關係而成的一個豐富的全体性。這是由抽象到具体的向上的方法，就是由抽象的諸規律出發，而達到思維的過程上的具体物之再生產的道路。這樣得到的具体才是真實的具体。

文學藝術要適當的反映客觀的現實，若是祇停留在事物的表面（直接的現象）上，而不
去究明事物的本質，那是絕對不可能的。

當然文學家的創作過程是從直接的活現象上出發，這是毫無疑義的。文學家的工作基礎，就建築在這類直接現象的有意識或無意識的堆積上。若是忽視了這一點，當然是文學的觀念論的錯誤之第一步。但是文學家的注意却不能只限定在現實的直接上的現象，因爲若是這樣，

那麼文學家一定只能表現出事物的混沌的表面，而觸不到現象的本質。眼前有怎樣的事實，就怎樣紀錄下來，這完全和照像一樣。如果文學可以如此，那麼已經不需要文學，只要照像就好了。文學作品絕不是單純的照片。

這一個幾個前進的舊作家也很明瞭，例如世界著名的短篇小說家莫柏桑在論小說一篇論文裡就表明了這意思。近代的大小說家巴爾扎克也曾借着作品裡的人物的話說：

「藝術的使命並不是模仿自然，是表現自然！你不是卑賤的文奴，而是詩人……我們一定要抓住事物的精神，靈魂和特徵。感覺！感覺！這些不過是生命的附帶品，不是生命的本身……」

總之，根據正確的認識，抽象與具體是不能對立的。若是以科學是純粹的抽象，文學是簡單的具體，那完全是不得當的。「抽象的真理是不存的，真理常是具體的。」這是許多正確的科學家所堅持的名言。在這一點上，科學和文學沒有什麼差異。我們從直接的現象推到現象的本質的規律性（決定對象的特殊性與發展的）之論理的認識，抽象的方法是必不少的。這一點，

科學和文學完全一樣。

那麼，科學和文學之間就沒有一點不同了嗎？當然不是這樣的，差異是確實存在的。不過科學和文學（藝術）的差異點並不於牠所表現的真理的抽象性或具體性——就是不在於真理的內容不同，而是在於表現的形式不同。所謂「科學的真理是具體的」這意思並不是說牠的姿態完全存在現實的世界中，不過是說牠適合於現實的本質罷了。僅僅適合於現實的本質，雖然是科學的真理，但不能算藝術的真理。藝術的真理必須把本質存在現實中的直接的姿態拿再現出來。這是科學的真理與藝術的真理差異點，也是科學與藝術（文學）的基本的不同。

總括一句，文學藝術是由直接存在的形象指示和表現，來闡明事物的規律性和必然性。由各別的現象來說明普遍的現象，由部分的東西，來解釋整個的東西，這就是文學藝術的任務和特質。

文學藝術若不以存在的直接形態來再現現實，那麼無論牠包含多少科學的真理，牠自身也還是沒有藝術性的，不能算是文學或藝術的作品。反之，文學藝術若沒有從本質上解明現實，

沒有正確的再現現實，那麼無論牠有怎樣多的藝術的具象性，也是很有少價值的文學或藝術。而真正能夠正確的認識現實，正確的再現現實，那祇有站在歷史上最前進階級的立場上，以他們的世界觀來分析現實的世界。

四、題材、主題和方法

前節已經說明，「文學是現實的反映。」不過文學的反映現實，當然不是鏡子映出物像一般的機械作用。而是一種人類的心的作用。心的作用無論如何，也不能如機械一般，不帶一點主觀的反映事物，牠必定選擇一定的事物，抓住一定的瞬間，把握一定的角度。這才是文學上的反映。

所以創作一篇作品的時候，「選擇什麼？」「怎樣看法？」「怎樣描寫？」這是必不可少的幾個重要問題。也就是文學藝術創作上不可分離的「題材」、「主題」和「方法」的幾個問題。

什麼叫做「題材」呢？所謂「題材」就是文學的材料。宇宙間一切的事件——客觀的現實，都可以做文學的材料，這些材料就叫做「題材」。所以題材一語就是指客觀的現實而說的。這些客觀的現實，完全沒有作者的觀點或看法在發生作用，換句話說，就是題材是完全離開作者的主觀而獨立存在的。譬如拿一件戀愛悲劇的事實來做例，有許多作者拿這當做了做品的題材，但這悲劇事實的發生，却是一個獨立的存在，作家知不知道牠，或者拿不拿牠寫進作品裡去，與事件本身完全沒有關係。

但是，倘若作家把牠取來寫進作品里面去，那就不是單純的題材了。因為作家選擇取某一件事，而進行到描寫的步驟，那就有作家的觀點和看法在發生作用。每一個作家都有他主觀的觀點和思想地發生作用。要是完全沒有主觀的成分來描寫，那是不可能的。

這樣，客觀的現實（題材）反映到作家的腦子裡面，由他的一定的觀點來採擇、整理和統一，而決定為描寫的中心問題，這就叫做「主題」。

客觀的現實——題材，實際上是各種各樣的，譬如一個貴族小姐的失戀，是一種題材，一個

人爲國捐軀光榮戰死，也是一種題材，失戀對於某一個作家可以當做很好的主題來描寫。同樣一個勇士的捐軀也可以當做很有愛國性的主題來描寫。假如叫描寫失戀的作家來寫勇士的捐軀，雖然也不是絕對不可能，但是要他把失戀寫得捐軀一樣有熱烈的愛國性，這恐怕是不可能的。所有的題材由某種觀點去看，可以成爲某種性質的主題，某種題材，雖然由同樣的觀點去看，却不可以成爲同樣性質的「主題」。這就證明了「題材」與「主題」之間有密切的關係。那麼，到底有怎樣的必然的關係呢？這可以是「未認識事物」和「已認識事物」間的關係。譬如海水裡原來是有鹽份的，但在人類沒有發明燒鹽或晒鹽的方法以前，却不知道能從海水裡提出鹽來。所以海水裡的鹽雖然一向存在，但原來却是未認識的事物，等到發明了製鹽法之後，鹽才是已認識的事物。由海水到鹽，可以說是由未被認識的事物轉化到已認識的事物。但是假使海水裡原來就沒有鹽份，那麼即使人類用盡一切的方法，也還是不能從海水裡提出鹽來。

題材與主題的關係也正如此。題材是原來存而未經作認識的東西，若是題材給作認識了，

而由某種觀點加以整理，那就成爲某種性質的主題了。不過假使題材裡面原來就沒有某種性質，那麼作者就用某種觀點去整理，也不能成某種性質的主題。

再拿前面的例來看，勇士捐軀的題材裡面，原是有愛國性的，所以作家從愛國的觀點去整理，可以轉化爲富有愛國性的主題，貴族小姐的失戀題材，原來就沒有一絲一毫的愛國性，所以作家從愛國的觀點去整理，即使用盡力量，也不能轉化爲富有愛國性的主題。

所以題材和主題雖然不是完全同一的東西，同時也不是根本不同的東西，而是兩者之間有着不可分離的必然的關係。

有些人說，無論怎樣的題材，作家都可以採取，只要他的方法正確就好了。這樣，把題材和主題機械的分離，當然是完全錯誤的，根據上面的說明已可明瞭。不過，同樣的題材，因爲作家的方法不同，也會發生不同的結果來。譬如前面所舉的勇士捐軀的題材，因爲作家的看法不同，就可產出各種各樣的性質不同的作品來。總之，寫什麼的問題（題材）是不能和怎樣寫（方法）的問題離開的，必須兩者結合起來，提出一個統一的主題問題。

文學作家當然可以描寫他歡喜寫而且能夠寫的一切題材，題材的範圍是需要廣汎一些。不過負社會任務的新作家，當然不能毫無目標的抓住題材就寫，他必須從複雜繁多的現實中，選擇最富時代意義的題材，提出最富時代意義的主題，以發揮主題的極積性。

總括起來說，主題的問題是與方法的問題密切的聯繫的，方法的問題也不能離開主題而討論。祇有把方法的問題和主題的問題嚴密聯繫，把主題的問題和方法的問題同時並提，這樣才能正確的解決新文學的任務問題。

然則，文學上的創作法，到底是指什麼說的呢？有的人說，所謂創作方法就是小說作法，詩歌作法，戲曲作法等的總稱。也有人說，創作方法就是指小說或詩歌的描寫和表現法而說的，其實這兩意見都是不正確的，當然並不是小說作法，詩歌作法，乃至描寫法，表現法等，都不屬於創作方法的範圍，不過創作方法裡面，除了這些之外，還包含着更基本更嚴重的問題，就是文學作家對事物，對社會現象（可以做文學作品的題材的一切材料）的觀察法，換句話說，就是作家的世界觀。

事實上，文學上的描寫法與表現法，作家對於事物的看法原不是完全相同的，所謂描寫法和表現法，就是作家把自己所看到所感到的事象寫出來，傳達給別人，使別人知道的方法。但是作家對於一般的社會現象怎樣去看，怎樣去感呢？這是學文上的描寫法或表現法所以有種種不同，分爲種種派別的關鍵。同一個社會事象，由兩個作家去描寫和表現，因爲他們對這事象的看法和感法不同，在他們的描寫和表現上也一定會採取完全異樣的路徑，因此，我們所傳達出來的意義也就完全不同。但是作家的看法和感法是怎樣決定的呢？這就是完全根據他的世界觀——他對社會的基本態度，對社會現象的觀察法來決定。當然，這對於社會的基本態度和觀察法，又是依據他的生活環境，他所屬的社會層——換句話說，就是他的階級關係——來決定，不過關於此點，在這裡不能作較詳細的說明。

所以作家對社會的態度和觀察法，與他的描寫法和表現法雖不是完全相同，但却有着密切的關係。作家的世界觀是一個基本的前題，描寫法和表現法都是以世界觀爲條件。作家對於事物沒有一定的看法，一定的態度，就不能描寫或表現那事物，作家對於事物的看法和態度不

正確，那麼他的描寫法和表現法也一定不會正確。

反之，若是作家的世界觀是正確的，是有堅定的立場的，但是爲着某種關係，要用另一種的表現方法，那樣，無論他主觀上怎樣努力去鞏固他的世界觀，穩定他的立場，實際上也會無意識中被與表現法相連結那種世界觀所牽累，而使作者的立場朦朧起來。

總之，作家的主觀的世界觀與表現的主觀性是不能對立的，是不能對立的，是同一系統的事情。文學上的創作方法就是總括作家的世界觀與表現法而說。

五、創作方法上的二種基本方向

作家的世界觀既是創作方法上的基本要素，那麼我們要區別創作方法的種類，當然必須根據作家的世界之基本方向。一個作家，他的世界觀——對事務的基本態度和看法，如果是純粹主觀的，並不根據客觀的現實，而純然以他腦子裡的空洞的原則爲基礎，這樣去解釋事物，說明事物，就是主觀的觀念的態度。從這樣的世界觀出發的創作方法，叫做唯心主義的創作方法。

反之，作家的世界觀如果是純粹客觀的，完全從具體的現實中去認識事物，並不憑主觀的推斷，而純然以實際的事象為根據。這樣去解釋事物，說明事物，就是客觀的唯物的態度。從這樣的世界觀出發的創造方法，叫做寫實主義的創造方法。

在文學史上，我們發見許許多多主義，如同古典主義，浪漫主義，自然主義，象徵主義，乃至最近的表現主義，未來主義，構成主義，超現實主義，新心理主義等々。真是五光十色，使初學文學的人摸不着頭腦。但是假使從創作方法——從作家的世界觀——來觀察這一切「主義」，那就不能歸納在兩種方向中，這就是觀念論的唯心主義，與唯物論的寫實主義。

無論那一種主義，都必定屬於兩者之一。這是文學的創作方法上的兩種基本方向。

文學上的唯心主義，與寫實主義，在歷史上以各種不同的形態表現出來，近代就呈現了浪漫主義與自然主義對立的形態，浪漫主義與自然主義的對立，可說是文學上的唯心主義與寫實主義的對立發展到了最高峯，也就是明確的表現形態。

浪漫主義文學是發生在十八世紀末至十九世紀初的歐洲，這時代的特色，是一方面，舊的

封建社會崩潰下來，另一方面，新興資產階級的勢力蓬勃發展，新的資本主義社會秩序漸漸形成。勃興起來的市民羣衆（資產階級）與沒落下去的貴族地主正活躍的在鬭爭，在這樣的情勢下，整個的社會都在大動搖中。浪漫主義的文學就產生在這樣的混亂與矛盾中。

浪漫主義的文學，純粹是主觀的，常常以個人爲中心，從空想的夢幻中，理想的憧憬，超現實的神秘怪誕中，表現憂鬱，悲哀，欣悅，憤激等感情。

現在舉一二個例子在下面：

「啊！我倦了！我厭了！這漫々の長晝，從早起來，便把這濶俗的世界開示給我，他們隨處都叫我是瘋子，瘋子。他們要我把這美麗的蓮佩扯去，要把我這高崖的危冠折毀，要投些糞土來攻擊我。所以我從早起來，我的腦子便成了一個灶頭，我的眼耳口鼻就好像一些烟筒的出口，都在冒起烟霧，飛起火星來，我的耳孔裡烘烘的只聽着火在叫，灶下掛着一個土瓶——我的心臟——裡面的血水沸騰着好像乾了一般，只進得我的土瓶不住的跳々々。哦！太陽往那裡去了？我好容易才盼到，我才望見他出山，我便盼不得他早々落土，盼不得我慈悲的黑夜早來把這濁世

遮開，把這外來的光明和外來的口舌通通掩去。哦！來了，悲哀的黑夜漸漸走來了。我看見她，她的頭髮就好像一天的烏雲，她有時還帶着一頭的珠玉，那却有些多事了。她的衣裳是黑絹做成的，和我的一樣，她帶着一身不知名的無形的香衣，把我的魂魄都香透了。她一來便緊緊的擁抱着我，我便到了一個極好的境地。哦，好廖廓的境地呀！」（郭沫若著：累湘）

「……………」

她說是，我到了西湖，

她真覺着

幸福，

她願我能在西湖長住。

×

×

假使是我能長住，

伴你讀書，

我願意死在西湖。

……」(郭著長詩版)

「前幾年有位姑娘，

興來時到靈峯去過，

靈峯上開滿了梅花，

她摘了花兒五朵。

x

x

她把花穿在針上，

寄給了一位詩人，

那詩人真是癡心，

吞了花便丟了性命。

x

x

自從那詩人死後，
經過了幾度春秋，
他屍骸葬在靈峯，
又迸成一座梅藪。

×

×

那姑娘到了春來，
來到他墓前弔掃，
梅上已綴着花苞，
墓上還未生春草。

×

×

那姑娘在墓前，
把提琴彈了幾聲，

剛好彈了幾聲，

梅花兒都已破綻。

x
x

清香在樹上飄揚，

琴弦在樹上鏗鏘，

忽然間一陣狂風，

不見了彈琴的姑娘。

x
x

風過後一片殘紅，

把孤坟化成了荒塚，

不見了彈琴的姑娘，

「琴却在塚中彈弄。」
(空前)

這兩個例裡，都明確的表現着，不羈的個性，夢想的憧憬，強烈的感傷，熱狂的戀情等等。根據這幾段，已可看出浪漫派作家的宇宙觀和人生觀，及浪漫主義作品內容和形式之一班了。

浪漫主義的文學有兩種不同的傾向，一種是代表沒落的頹廢化的，貴族地主階級意識的東西。這些作家不敢從正面去看現實的新社會生活，常常是絕望的感傷，極力逃避眼前的現實，或者就在空虛的夢想中去求安慰。這樣的浪漫主義文學已經完沒有進取的向上性，純然是沒落性的東西。

另一種是代表勃興的市民階級意識的作品，這叫做革命的浪漫主義，這些作家已意識到現實社會的矛盾存在，而且熱望改革，不過不能從現實上着手，只是用一種性急的社會理想來代替。如法國的雨果，德國的海涅等都屬此類。

以上所述，是浪漫主義文學的大概，其次，再看自然主義的文學。

自然主義的文學，起源於十九世紀中葉，十九世紀末至二十世紀初是牠的全盛期，二十世紀以來，牠的全盛期已漸漸過去，而進入衰頹時期了。

自然主義的全盛期正是資產階級政權確立的時代。那時，因為大規模的資本主義經濟的發展，自然科學飛躍的發達起來，文學自然也受到許多影響。最著名的自然主義作家兼批評家

左拉解釋自然主義文學說：

「自然主義是恢復歸於自然，發起這運動的是科學者……文學上的自然主義也同樣是自然與人類的復歸。就是直接的觀察，正確的解剖，實有物的承認和描寫。無論作家，無論學者，當做的工作是同樣的。諸作品裡面，抽象的人物，虛妄的事情和絕對的事物完全絕跡，而以實在的人物和關於各人的真實的日常生活的話來代替……作家們要盡量多收集以往理論的順序所啓示的人類記錄，而根本重造其建築。這就是自然主義。」

所以自然主義是科學精神的論理的歸結，牠的根本特色就在科學的態度，正像生物學者在顯微鏡下檢查微菌一樣，完全以客觀的態度來記載事物的真象，沒有一點增減或變更。其實，自然主義文學的最大特色也就在於這無批判的客觀主義。

自然主義排斥悲喜，好惡，美醜等一切主觀色彩。他們認為我這樣想，或我這樣覺得，對於作

家完全沒有意義，因為個人的思感各不相同，沒有一點客觀性。作家應當不帶一點抒情，詠嘆或其他的的心情，努力如實的描寫現實。浪漫主義者是自己先哭先笑，以引誘讀者的眼淚或笑臉，自然主義卻不是這樣，哭或笑完全由讀者隨便，作者不管，作者祇要把現實呈露在讀者面前就行了。換句話說，就是在自然主義的作品裡，作者本人是不出現的，與左拉齊名的自然主義作家福錄貝爾這樣說：

「自然與歷史是我們眼前的模型。我們某一天的意見，並不是改變這模型之過去，現在與未來的形態的。所以我們必須運用一切的藝術手段，努力寫出牠的真實形態。自然的模仿應當是藝術的目的。而服從這模型，就是藝術上的手段。藝術家的個性在他所創造的真實之中消滅，這可說是藝術的勝利。」

很明白的，這裡所約求的藝術純粹的客觀性。作品的客觀性，非個性，無感動性等，就是福錄貝爾的藝術論的根本思想，同時也是自然主義作家的基本特色。

其次，排斥一切的價值判斷，把事物看做無價值，也是自然主義的特色。事物的高下，輕重，善

惡，正邪，美醜等對於自然主義是不注意的。只要是描寫真實就是了。所以無論是殺人犯，慈善家，姦淫者或道德家，對於自然主義作家都是一樣看待的。無論怎樣醜惡的場面，他們也平靜的描寫。無論怎樣平凡的事件，他們也與國家大事同樣描寫。

此外不講結構而描寫精密，也是自然主義作品特色之一，以前的小說或戲曲，都有一個指定的主人公，和故事的一貫系統，首尾呼應，人物事件都有一個結束。自然主義作品與此相反，差不多沒有結構和組織，也常常沒有固定的主人公。如莫泊桑，福祿貝爾，左拉等作家，他們作品都是結構非常簡單的。因為自然主義作家很嫌惡造作，只把人生的一斷面暴露在讀者面前而已。描寫的精密和繁雜，也是自然主義作家所共有的。他們的描寫都非常的精細，一般人注意不到的細密點，他們都寫了下來。且把左拉的「磨坊之役」一段描寫舉出來做一個例：

「梅列歐伯々の磨坊是一個非常可愛的地方，磨坊正在黑克魯斯村的中心，大路就在這裡轉彎。村裡只有一條街道，沿街的兩旁排列着白色矮小的茅屋，但在大路轉彎處却伸開廣大的草場和高大的樹木。這些樹木沿着馬雷爾河流域，蓋了一層極可愛的濃蔭。通勞蘭省沒有比

這更柔美的美景了。左右兩旁都是幾百年的密茂森林，從山坡上起直到地平纔成一片蒼翠之海。向南又展開一片極豐茂的草原。許多天然的籬笆把牠劃做無數小方。但是使黑克魯斯村最負光榮的乃是七八月最熱的時候，這蒼翠的僻村，涼爽的天氣。馬雷爾河從剛奈大森林流來，一路叢葉下收集了各種清鮮之氣，帶下潺潺的流聲和涼爽莊嚴的樓蔭。小溪流都在小樹叢中歌應着。行人到處可以遇着噴急的泉水，猶如地下就是一個大湖，湖水努力從極小的樹根或石縫裡迸出清澈的榮光來。溪水的流聲，猶如跑進了一個樂園，小瀑布在四面流響一樣。」

從這一個例裡，已可看出自然主義作家在描寫上的精密繁雜情形的一班了。

總括起來說，浪漫主義是文學上的主觀主義，自然主義是文學上的客觀主義，這是過去創作方法的兩種基本方向。

六、現階段的創作法

上面已經說明，已往創作方法上的兩種基本方向，但是現階段的文學，應當採取那一種創

作方法呢？現階段的創作方法，不是浪漫主義般的單純的主觀主義，而是能够克服這兩者，勝過這兩者的方法。

前面已經說過，浪漫主義的創作方法，是忽視客觀現實反映到主觀上這一點，而在自己的腦袋裡面設一些任意的理想，要以空想來改造現實，極端主觀主義的方法。這在一切的浪漫主義都是共通的。運用這樣的方法，只能歪曲和粉飾現實，遮蔽着現實的本質，決不能表達出文學的真實來。這決不是到達文學上的真實的道路，反之，倒是轉化到文學上的虛偽的道路。

現階段的新文學當然不能採取這樣的主觀主義，但是實際上，新的文學也常常染上各種形態的主觀的傾向，那是逃避正確反映現實的困難，而踏上空想化、理想化、公式化的坦途。新的文學爲着前途發展，是必須徹底肅清這類主觀主義、觀念主義的傾向。

不過，新的文學果然不能採用單純的主觀主義，同時也不能採用單純的客觀主義。

寫實主義的方法是文學上的客觀主義。雖然寫實主義這名稱不是單指定某一時代的某一種藝術傾向而說的，古代、近代和現在都有寫實主義存在。而且一個時代有一個時代的特殊

形態，但是牠的本質——客觀主義，却是各時代的寫實主義所共通的。而這種特色——客觀主義——表現得最明瞭的，尤其是近代的寫實主義——即自然主義。

自然主義最大限度的發揮了寫實主義的特色，同時也最明顯的表現了牠的缺陷。客觀主義方法最重要的缺陷，就是只在客體或觀照的形態之下處理對象，換句話說，就是對於現實只取受動的觀照態度，只指示某種過程的必然性，不可避免性就完了。社會中所展開的各種悲劇，在自然主義者看來，只要與自然現象相同，記述牠怎樣發生就夠了。認定牠是必然的，不可避免的。

這樣的見解，自然會生出對於社會現狀，對於社會諸矛盾的肯定的態度，在這日漸沒落的社會裡，已經表現出來了。

雖然自然主義的偉大作家，如福祿貝爾，左拉等，把資本主義社會內一切罪惡，一切醜陋，一切虛偽，一切悲慘，一切不合理，都毫不容情的暴露無遺。但是他們只做到暴露罷了，這些矛盾要「誰來解決」，「怎樣解決」等問題，都毫無指示。

根據以上的說明，我們可以得出一個結論，就是純粹的客觀主義，是必致於陷入妥協的，不徹底的，宿命論的泥沼中去的。單純的客觀主義與單純的主觀主義同樣，都是片面的。根本克服主觀主義和客觀主義的唯一道路，就是站在能够体现歷史傾向的進步階級的立場上。能够貫徹真正的客觀主義的只有進步的階級的觀點，因為只有他們的觀點才有說明現實的歷史傾向的可能。也只有站在這樣的立場上，才能確立藝術的最高形態。

文學上的真實問題，並不在於作家的才能，手腕，力量或技術等，根本的是在作家自己的立場。舊文學的沒落前途和深刻的危機，舊文家自己也是明白的，不過這危機發生的原因和的遮的方法，他們却茫然不知。他們只能徘徊於手法，形式，技術等表面問題之間，這樣有意無意克服掩深刻的危機本質。其實舊文學的危機，並不在於某幾個作家或某幾點缺陷，而是舊文學全體的整個的問題。就是他們的社會的立場——觀點限定了他們，使他們不能正確的反映客觀的現實，負擔這艱難的任務。這才是舊文學沒落的根本原因。

新的文學創作方法，不是被動的旁觀的處置對象——現實，而是自動的處理對象，把他賞

做感性的人類活動——實踐來看，這是和過去一切寫實主義根本對立的。這是新的創作方法最大的特質。也就是較過去一切寫實主義更徹底，更深刻，而且更完全的貫徹自己的客觀主義的理由。

認識主体的人，不是單々生物學的人，而是社會的人。他不是脫離社會關係而孤立的個體，而是在一定的社會關係中活動的社會層的一員。人（認識的主体）的本質不是單純的物質的實體或肉體，而是社會的總和。

所以，認識的主体決不是一成不變的東西，而是在歷史中變化發展的。反映現實的認識是具有歷史性的。現實變化發展，於是人的認識也變化發展起來。這樣，現實和認識，客觀和主体，是在社會實踐歷史的發展中統一的人類社會的實踐是認識過程中最重要的本質的關鍵。

許多機械論的唯物論者，往々不能理解認識中的實踐意義。他們把主觀客觀的統一放在實踐的過程之外去解決。在他們看來，認識主体與認識客體都是固定的不發展的東西，人的認識不過是固定的自然固定的反映罷了。社會實踐中主体和客體的統一，他們從沒有想到。主客

觀的統一，在他們便視為只是與社會的實踐活動無關係的帶有觀照性的東西。

只有認識的主體與客體在社會的實踐中統一，人的認識才有牠自身的主動的性質。實際上，人類的認識並且能够在社會生產和社會行動中發生主動的作用的。若是認識不够發生這樣的作用，那就不是真正的正確的認識，只是跟隨在現象之後的尾巴而已。若是人類的認識正確地反映了現實的過程，那就一定能够指示推進現實的道路，人類的認識必須是這樣的。

所以，現階段的創作方法不僅是解釋世界，同時要推動世界的發展，不僅是指示一定的發展過程，同時要決定這過程的發展法則，不僅反映已存對象中的東西，同時要反映牠將來的根本的輪廓和方向。牠既不是照像般被動地反映現實，也不是錯覺地歪曲的反映現實，而是站在客觀過程的最正確的反映的基礎上，指示變革現實的具体的道路，引導出實踐的批評方針。

單純的客觀主義或者客觀主義與主觀主義的折衷的混和，只能夠被動的，旁觀的處理對象，不能夠主動的把對象當做感性的人類活動（實踐）來看。因此，有時失去認識的主動的性質，形成單純的觀照的客觀主義，有時陷入抽象的觀念論，不能如實的認識現實的感性的活動，

形成客觀主義和主觀主義的「道德正義觀」之機械的接合。兩者都是不能抓住實踐的批判活動的意義的。

新的文學必須能指示變革現實的具体道路，所以無論客觀主義或主觀都不濟於事，必須運用新的方法。

現階段的創作方法，要克服單純的唯心主義的方法，同時也根本克服單純的寫實主義的方法。牠不脫離客觀的現實，不脫離社會的實踐，同時又不拘泥於現實，而能夠主動的推進現實世界的發展，這是現階段的創作方法的基本特徵。

七、事實記錄的方法

新的文學最重要的特点就是現實的，舊文學充滿了觀念性，空想性，虛構性，和歪曲性，而新文學則與此相反，注重在現實性，正確性，簡易性和明快性。

事實的記錄文學——記錄文學或報告文學是最容易表現出上述的特性的，所以在文學

佔着很重要的地位，國際間成了一種很有勢力的傾向。無論是德國，日本，或美國與蘇聯，都產生了許多「事實的記錄」的文學，在各國的新文學運動上，成了重要的主流之一。

事實記錄的文學成爲新文學運動上的最重要主流的原因，最主要的是下列兩項：

第一，事實的記錄的文學完全以事實爲記錄的對象，不參雜一點空想或虛構，這樣能夠使文學的主題多面化，廣汎化，而避去公式的危機，同時能夠防止舊文學的觀念論傾向的抬頭，以及侵入新文學領域而切實鞏固新文學的現實性。

第二，許多參加在產業部門裡的大衆，都要求一種自己的文學，而且願意自己參加文學的工作，記錄的文學就是最能吸引勞働大衆興趣的東西，同時也是從大衆裡面提拔新的文學人才的最實際的方法。

因爲上述的兩種原因，所以事實的記錄的文學很迅速而發展起來，而形成了新文學運動上的主流之一，實在是當然，也是必然的。

一般舊文學都失去了社會的進步作用，完全脫離了現實，而陷入頹廢化，欺騙化的泥沼，舊

的作家完全放棄了初期的進步的批判任務，而表明對於社會現實的忽視態度，另一方面是開始維護舊的勢力。社會的主題完全形消影絕，拿個人的運命、感情、心理以及無聊的身邊瑣事之披露，代替了時代的廣汎的客觀的把握。處理的方法，完全是施弄一切的誇張、欺騙、歪曲和捏造，而沒有一點實際的考察。接近現實社會的新作家，對於舊文學的頹廢化的傾向完全採取反對的態度，而要盡可能的根據正確事實，如實的記錄出來。這就是事實的記錄的文學緣起和方法。不過新文學運動的參加者當然不能停止在記錄文學和報告文學的階段上，這是不充分和不澈底的，因為從新文學的全体任務上看來，事實的記錄的文學還有很重要的方法上的缺陷。

事實的記錄文學，方法上的缺陷到底在什麼地方呢？我們首先須明白，就是報告文學（或記錄文學）裡的事實是個別的部分的事實，就是經驗的現實的再現。這裡所最注意的就是個別的人物或個別的事件正確的切實的記錄，但是這樣的具體物不能說是現實的真的正確的反映，因為只是把現象當做一個現象寫出來，而沒有寫出現象的本質。這樣，至多能加強我們的

印象（現象的印象）而已。實際上，一分也不矯改事實，忠實的詳細的把他寫下來，這不能說是最現實的。要充分的寫出個別的事件的現實性，並不在於一分也不矯改現實，乃在於正確的，明瞭的，典型的在個別事件中描寫出全體的過程。

藝術家僅々一毫不變的寫出現象的實態是不够的。他還必須從現象裡除去特殊的偶然部分，而表明牠的普遍性和必然性，就是從個別的之中提示出牠的本質。這是由實際的事實到藝術的真實過程，藝術的真正的現實性要從這裡才能發現。這就是從事實的記錄到藝術的概括的意義。

藝術的概括必要，已經明瞭，這裡特別要說的，就是所謂藝術的概括，決不是千篇一律的套，決不是拿事實去湊作家腦子裡鑄定的模型。

藝術的創造，決不是如許多舊作家所說，純粹是頭腦的創造，一切都從個性的力出發。對於新的作家決不能由個性的力製造現實所無的東西，只能正確的再現出來。

若是把藝術的概括掉做理論的概括，拿定型的理論去湊現實上的各種階級的人類，那樣

會完全失去藝術的概括的原意，只有使作品裡的人物完全失去生命，變成穿了作家製定的衣服の木偶。當然，理論的分析和概括是一切認識的基礎，作家要正確的明瞭現實，必須依據理論，否則決不能以此代彼。理論的概括結果，留下的不是活的形象，而是穿上形象衣裳の木偶罷了，這在文學上是絕不容許的。這是類似藝術的概括，而不是真正的藝術概括。

文學的任務是把握現實上的人物或事件的直接形態，在不失去直接性的限度內概括，這樣才是藝術的概括而不是理論的概括。

這當然不是容易的工作，必須深刻的了解各種各樣的現實。而要真正的明瞭現實，單靠採取旁觀的態度是不夠的，必須實踐的活動，從實踐中體驗真正的現實。這樣，才能真正的運用藝術的手腕。

但是，文學可以概括的是什麼呢？那雖是各種各樣，不能例舉，不過最基本的却可以說是人物與事件的歷史或階級概括。歷史的概括與階級的概括兩者是不能分離的。譬如資產階級者，在封建社會中出世，漸夕的抬起頭來，推翻了封建的統制之後，就成了資本主義社會裡重要人

物。這樣看來，牠在資本主義社會成立以前已經存在，所以可以說是歷史的人物。同時也是階級的人物。概括這樣的人物，必然是歷史的同時是階級的概括。歷史的概括與階級的概括，表面上看好像是個別的不相關聯的，其實兩者在本質是共同的。

文學的藝術的概括，也並不是一切的地方都是可以應用的。人物事件中，有宜於概括的，有可以概括的，也有不能概括的和不可概括的，作家應當分析許多事件的特質，捉住其間的本質異點與本質的共通點，以此為基礎，作成一定的藝術的類型，事實的概括是如此，人物的概括也是如此。

人物的社會關係是非常複雜的，個人的性質，行動，思想，感情等也是各不相同的，但是這并不是說明人物不能概括。大體上在同一個階級裡生長，在同一個環境裡工作的人物，是能夠概括的，不過在概括的時候，要注意到各種具體的差別罷了。

概括人物的時候，作家最須注意的就是個人的地位基礎。人物除了表面的差異之外，在同一社會關係，同一種地位裡關係的人物，總有許多基本的共通點。

不過，新的作家對於社會上存在的一切人類，不應當費同等力量，當從社會的歷史發展觀點上，區別重要的與次要的或不重要的。作家應當運用全力去把握重要的人物典型，次要的可作陪襯的背景，而最不重要的簡直可以丟開不管。

新的作家，果然不能如舊作家一般，專講究人物的技節性格（所謂個性），同時也不能忽視個人的特性，而把活的人物從作品中驅逐開去。這兩種都是錯誤的偏向。新的作家不應忽視集團，也不應忽視個人，應當描寫隸屬於集團或某種地位的個人，描寫典型環境中的典型人物。

八、具體的分析

藝術的概括絕對不能使作品成爲固定的老套或刻板的公式。這在前面已經說過了。但是作品的公式化，類型化，往往是新文學上最易發現的病徵。要克服這樣的病徵，應當注意那些地方呢？

最須注意的一點就是分析。沒有分析的概括，一定會變成固定的老套或刻板的公式。沒有

分析的概括，因為沒有經過精密的分析，就隨手便的概括，結果一定不能認識和把握住現實的多樣性與複雜性，而成為呆滯的定型。要有正確的概，一定先要有精密的分析。

這裡所說的分析，當然不是機械的分析，而應當是歷史的階級的分析，這是一切分析的基礎。實際上，沒有正確的分析，就決不能正確的認識社會的現實。

階級的分析當然不能是抽象的，而必須是具體的分析。文學上的分析，若是運用了形式論理學的抽象分析，那就一定會使活躍的生命變成靜止的觀念——枯燥單調而無內容的普遍性，消滅了一切的自然，個別的，特殊的特質，失去了現實的複雜豐富的多樣性。

前面說過，新作家不能毫無差別的搜集個別的人物或事件，毫不整理的記錄附帶的偶然非本質的東西，應當站在正確的觀點上區別必要的與不必要的，除去偶然的成份，提出本質的特點，這樣的創造人物或事件的藝術典型。這是對的，否則作家會成為無思想的攝影師。但是，同時必須注意的，就是現實之中，單純的本質或單純的必然性是不存在的，我們認識現實的過程中，本質的，與非本質的，必然的與偶然的，都是互相結合而出現在現象的表面上。所以我們認識

現實的時候，若是忽視現象，而僅僅提出單純的本質，那麼這時本質一定轉化為死的硬化的抽象公式。我們要矯正這樣弊病，就必須運用具體的分析，判明本質與現象間差異與關聯，認清本質與現象，普遍與特殊，必然與偶然等々正確的關係。這對於新文學作家是特別重要的，因為文學上的真理，僅僅適應於現實的本質不夠的，文學的真理一定要以本質存在於現實上的直接的形態，把他再現出來。

譬如必然性與偶然的問題，新的作家在一切的過程中，都必須找出事務的必然性，把他描寫出來，若是僅僅根據偶然來做作品，那是非常不正確的態度。因為那是沒有普遍性的非本質的。

偶然性的機械的否定，結果不外是絕對的必然性的承認。實際上偶然性必須從必然性來說明，不能相反的，把必然性降下為偶然性的產物。偶然性無論如何不是高於必然性的，不能把必然性降落在偶然性的水準之下。

作家描寫一個人物的變動，應當把他的出身，年齡，工作，家庭狀況，教育程度，歷史時期，及周

圍的人或團體給他的影響，和他自己所感受的程度等々，作具體的分析，然後描寫出來。在偶然的事件中，表明必然的路線，這是非常必要的。

以托爾斯泰的復活來做例，這篇作品是表現舊俄時代審判制度和當時的典型人物，從必然性和偶然性來講，一個貴族誘惑了一個使女，使她墮落到賣淫的境地，而且犯了殺人罪，而審判她的時候，那貴族恰巧是陪審員，這原是很偶然的事。但是托爾斯泰却不使這偶然滅殺其效果，而在全體的構成中，使偶然性連結在必然性的過程中。

托氏一面描寫設定的典型人物的命運，同時展開當時的一些決定的社會問題。他描寫了這些話的人物間具體的互相關係和他們所生活着的社會。

這樣，具體的解明偶然與必然性的關聯及其難於解決的矛盾，這時偶然性已經不是偶然的了，已在牠裡面表現出必然性來。同時必然性也已經不是必然的，而是由偶然性而獲得的動因了。

偶然性與必然性的關係是這樣的，普遍性與特殊性，本質與非本質關係也是同樣。總之，新

的作家必須運用具體的分析，正確的抓住現實中的一切關係。

九、內容與形式

1. 什麼叫做「內容」？什麼叫做「形式」？

要研究一篇作品，我們得問兩個問題：

- 一 寫了些什麼？
- 二 怎麼寫的？

這第一問就是屬於所謂「內容」的問題。

作者在一篇作品裏面，總想告訴我們一點兒東西的，他有他對於世界的看法，有他的見解，他就根據這些，借他所寫的東西，來說明他的意見，叫我們相信他的。我們讀他的作品受了感動，不知不覺就跟轉着他轉念頭，（他幹這一手，有時候連他自己也不知不覺的。）他要告訴我們

的這些意見，我們趕着牠叫一主題。

他既然要動手寫作品，當然要抽出一些他所要寫的東西來——譬如土財主，叭兒狗，摩登小姐，祇要他高興，抽什麼都行。這就是所謂素材。然後他再把這些編排起來，整理起來。我們拿小說來做例罷，那就是說，他編成了一個故事。這是所謂「題材」。

好了，於是內容齊全了。

其次，他就得好好打算一下，這篇東西要怎樣着手。文藝作品不比論文，祇要板起面孔來說理就行，也不比新聞——把事情交代清楚就完事。文藝作品是要叫我們感動的，因此，寫起來就得有種特別的方法，特別的手段，一種與衆不同的式樣。這我們普通叫做「形式」，也就是「怎麼寫」的問題。

他就想：這個故事怎樣寫呢？（我們還是拿小說來做例的。）那些地方應當着力寫呢？該寫得「幽默」呢，還是要寫很嚴峻些呢？用些什麼語句呢？

方法可沒有一定，不像數學公式那樣。祇要填進數目字去就是。這個有這個的寫法，那個有

那個的寫法：他是照着他所寫的東西而不同的；而作品的式樣，也因作者的不同而不同的。

他這位作者對世界既然有他的看法，當然也就有他的態度，當然也就有他的式樣。譬如據他看來，現在那些道學先生是可笑的，祇是帶個假面具哄人的。那麼這位作者寫他們的時候，他的態度就不會怎麼恭敬。他老實不客氣剝開他們的面具，挖苦他們，譏笑他們：他這麼一寫，這篇作品的式樣就就成了諷刺的。（如彷徨的肥皂等篇）反之，假如一個作者看不出那些道學先生的把戲，祇當那些鬼臉子是真的——他們真是爲了他們的所謂世道人心，或者即使明知道那些是假的，也認爲（這是他的意見）這是應當這樣，那麼他就會用衛道的態度來寫，裝個假面孔來說教，寫出來的東西也就成了酸溜溜的（而且要用古文筆墨來寫，這樣更合式些）——這種的式樣（例可以不必舉了，並且手頭找不出這樣的文章。存文會諸公將來總會有好文寫出來的，等着瞧罷。）

可是這裏我們不要漏掉了一件事，就是：這位作者的作品是寫給誰看的。不過這件事自然。而然有牠的一條路，就作者自己也常常莫名其妙。因爲他有他對一切的看法，他有他的態度，當

然就會有些人合上這胃口。有些人却合不上。合得上的人成了他的讀者。而他的作品的式樣，當然也合上了這些人的胃口。有時候作者不知不覺地要迎合他的讀者，就不知不覺地把他的式樣越變得適合些。這件事做起來一點困難都沒有，因為他跟他的讀者原是同流的人物。

這就是由作者的態度，再加上他迎合他讀者的胃口的這回事，就變成了形式。

譬如說罷，中國從前的那些絕詩律詩，許多人都看不懂。這種詩並不打算叫一般人都看得懂。這種詩原來祇是寫給皇帝老子跟他的士大夫們看的，寫這種詩的也就是這流人。他們是在「八字腳文化」裏孕育生長的；他們的胃口歡喜那些整齊的對稱的東西，正好像皇帝老子坐在中央的金交椅上，兩旁齊站着文武百官一樣。宮殿用這式樣造起來，士大夫們的屋子也用這式樣造起來。大廳上的陳列是對稱的。甚至於京城裡的街道也都是對稱的（如北平）。因此詩也給切得整整齊齊，活像一塊豆腐干。律詩比絕詩大一倍，中間四句還要對仗。西洋也有過這麼嶄齊的東西，如我們常聽到的十四行，戲劇裏的所謂三一律之款，都是的。

2. 「內容」決定「形式」還是「形式」決定「內容」

現在我們可攪清楚一件事了：原來「怎麼寫」的這回事，是由「寫什麼」的這回事而發生的。要用術語來說，就是：形式是由內容決定的。

內容譬如是人。形式呢是衣裳：長短大小，都要合上這個人的身材。一切文藝作品都這樣。你作曲罷，要表顯奮發的勁兒，就得用長音階，要發抒悲哀憂鬱之類，就用短音階。宮殿跟廟宇一定造得莊嚴偉大，叫我們又敬又怕，不然表示不了帝王和神道的威嚴。水滸跟金瓶梅完全是兩種式樣，因為一個是寫的是江湖上的好漢，一個是寫員外的家庭生活。

弄明白內容跟形式的關係，我們可就要掘進一步問問了。一個作者對世界的看法決定他的內容，那麼他的這種看法又從哪裡來的呢？

那是由他的生活，由他的那個時代的文化，孕育化出來的。譬如，有這麼一件事：一個女人受不了丈夫的凌辱，另外去愛了一個男子。在「八字腳文化」裏的作者要認為大逆不道，但在我們如今看來却認為沒什麼不應當。這樣的看法不同，在內容裏要說明的一點東西當然也就不同了。

這麼說來，那麼一切的作品都是祇憑自己的意思寫出來的麼？

不錯，正是這樣。這就是所謂作者的主觀。真正絕對客觀的作品是沒有的。要寫的東西，在客觀上當然是存在着，可是得經作者的主觀（他的看法）洗淨一下，製造一下。（他這種看法的對不對，在客觀上當然還有評斷的：這就是批評家的事。）記得郁達夫先生說過一句話：左拉要是真正絕對的客觀，他作品上就不會署他自己的名字。是的，他署了自己的名字，就是他對他那些作品負了他的責任，因為這是照他的意見，照他的那種看法寫出來的，他那看法就是所謂遺傳和環境的說頭。不過他以為這是極其科學的，因此他寫起來就用了那種科學式的客觀態度，那種式樣了。

可是這些事，作者自己也帶是莫名其妙的。一串東西自然而然一個個生出來。他由他的生活跟他那個文化的教養，他才有對世界的看法，有他的態度，再由這個發生了他的式樣。

「內容決定形式」的經過，是這麼簡單的一回事。

然而有些人偏要跟你整扭一下。偏要倒過來說：「形式決定內容。」我們常聽到有叫做

「形式主義」的，就是這個。

要照這種說法，那就得倒過來做事。他並不是見到可悲的事才來寫悲劇，而是看中了悲劇這種式樣，他自言自語地說：「唔，我要用這種形式來寫篇作品。」於是他含着兩泡眼淚，哭哭啼啼地去臨時找悲劇裏的人物。瞧瞧，這方法多高明。

可是用形式主義者所說的這種方法來寫的人並不是沒有。可是那些作品是空空洞洞的，假的，不過外表裝點得很好看罷了。

什麼筆記裏有過這麼一個故事：

有一位詩人做了一首感懷的五言律詩，中有警句云：

「舍弟江南死，

家兄塞北亡。」

他的朋友看見他遭了這樣的不幸，都大吃一驚，一個個跑去安慰他。他呢？滿不在乎地微笑一下，說道：「其實家兄舍弟一個也沒有死，他們現在正在隔壁又麻將哩。我所以要這麼寫，祇不

過要對仗工穩罷了。」

諸位！這兩句對仗是工穩極了的。平仄也沒一個字不調，形式再完整沒有。而這——這就是由形式決定內容的作品。

3. 「內容」跟「形式」永遠一致的麼

那麼形式跟內容永遠是調和的，永遠是一致的麼？

那倒不然，事情沒這簡單，因為我們這個世界根本就不是個簡單的世界。

原來我們這世界老是在不斷地變化。舊的倒了，新的起來。漸漸的這新的又要變舊了，於是又有一種新的在這裏發芽。

上面說過：作者是由他的生活，由他那個時代的文化孕育着，才一步步生出他的內容。可是一等到他那個時代的文化到了日暮途窮的地步，就糟了糕。他跟他同時代的人雖然很怕那新東西會起而代之，可是沒辦法。他們的文化褪了色，打了皺，衰老了。他們的生活也長了霉，漸漸腐

爛變成了空空洞洞的，他們對世界的看法顛倒起來，糊塗起來，甚至於不敢正面去看一眼這世界。這麼着他們的作品當然沒有了內容，因為製造內容的機關已經生了鏽，爛了。

然而形式——不成問題。他們那時代的文化已經成立了這麼久，形式經了這麼久的發展，早就長得非常漂亮好看，非常完整，他們經了這麼久的訓練，當然運用得十分圓熟。

於是他們的作品，就祇有完美的形式，而內容等於零。這內容是空々洞々的，假的，像上面所說那位詩人對仗工穩的句子一樣。

到後來，他們乾脆把形式抽出來，當做偶像來崇拜，倒過來說形式決定內容。把內容一看輕，他們才可以遮住自己的醜，掩住了自己生活的腐爛。所謂形式主義這東西，是這麼一個來歷。我們祇須看看「八字脚文化」到了末路的時候，那些士大夫們寫下了些什麼作品罷：內容是空傢伙，可是什麼格調呀，神韻呀，聲調呀，却鬧得煙霧冲天。

另外一方面呢，我們就得說到新起的東西。新時代的作者對世界有他新的看法，有他的新見解。一面舊勢力可處々想阻止他前進，他生活還得向上，得使出點力氣來。因此內容是非常飽

滿的，而且是嶄新的。

一有了新內容，當然就會有新形式了？——可惜一下子還辦不到。新形式不會生得這麼快。他雖然有了這麼多要寫的東西，可是不知道要怎麼寫。於是他祇好去學舊時代那些人的方法。借用一下舊形式。譬如前清末葉的時候，舊的動搖了起來，許多人講求富國強兵，要學洋鬼子的方法來救中國了。他們在那裏奮鬥，長成，那時候作品也有了新內容，黃遵憲，譚嗣同他們的所謂詩界革命，就是要把新的東西裝進去。可是他們做的還是舊詩，他們祇是要把「新理想」「鑄鑄」到「舊風格」裏面：他們依然寫豆腐干似的韻文，拿西洋東洋搬來的術語嵌到對仗句子裏。

好了，到了五四時期，新體詩發生了。可是比到現在，那又是多幼稚的東西。這難怪的，新形式原要這麼慢慢地發展下來。再譬如從前的小說，寫來還是用了舊小說的那種方法。然後才漸漸滲進了西洋語句，成了「五四式的白話文」。到後來又往前發展了些，文章沒那麼扭扭捏捏的樣子，運用也自如得多，語彙也慢慢豐富起來了。

還有一個問題：那是看不懂新形式作品的許多人，他們還在看舊東西，（當然內容也是舊的。）爲了要顧到這些人，就不能不借舊形式來傳達新內容，如利用民謠、小調、鼓詞之類。可是這些，也該抽選一下的：要是這種表現方法跟這種內容太不相稱的時候，也就祇好丟掉，再換一種別的試試看。譬如戰爭這樣可歌可泣的史實，要是用毛毛雨的調門兒一唱，「哎喲喲，」成何雅相。不但表現不了民族戰爭的偉大意義，還得叫人長雞皮疙瘩。然而假如寫成平調鼓詞，可就合式得多。

這當然不是永遠幹這一手就勾了的，不用說，牠還是向新形式漸漸走去的，一直要走到「跟新內容一致。」新形式一下子生不出，總得耐心等牠慢慢生成，慢慢蛻變。

新生的文學作品，形式總是不高明，而內容可是很豐的。

4. 總 括

這麼看我們就可以這麼總括一下：

- 一 由作者的生活，由他所屬的文化給他的教養，產生出他的主觀。
- 二 他的主觀決定他的內容。
- 三 他的內容決定他的形式。但是
- 四 他所屬的那種文學，如果到了衰亡時期，他的內容就空虛起來；而形式因為有了素養，依然極為完整。
- 五 他所屬的文學，如果在新生的時期，因為有了新內容而新形式尚未長成，則內容重於他的形式。

二〇、風格的問題

現在流行於批評文學裏的「風格」二字，在我們自己的批評史上，這二字連用成名，始見於文心雕龍議對篇。但這名詞在劉勰的文學理論體系中，並不代表重要的概念。類似我們現在用「風格」二字代表的概念，在文心雕龍裏却有另外幾個名稱表出它——「體性」和「風

骨。」至於其他詩文評類書中，「風格」二字連用成名的並不多見，雖然兩字獨用的例子觸目皆是。

撇開我們自己批評史上的沿革不說，單問現在流行的「風格」這名稱究竟代表着怎樣一個概念，我們就又遇到一重似乎打不破的困難，便是幾千年來在批評家和哲學家當中聚訟不決的一個題目。要將自從希臘以來直到現在的關於這個題目聚訟的案卷僅々「摘由」也當然已不是這裏的篇幅所能容納。我們現在只能在最合實用的根據上提出兩個不算浪費的問題：

(一)「風格」二字所代表的概念是否確有一種客觀的實在和它相應，或祇是一種主觀的空虛觀念。

(二)倘使確有一種客觀的實在，那末這個客觀的實在是否還值得我們現代人加以研究，而我們研究它的態度又怎樣才算是正當。

對於第一問題，我們證之以日常生活的經驗（我們對於外界事物由官感所接觸的一切

既都要伴以各等程度的或美或惡的意識，就可說那外界事物的本身有各不相同的風格，（之以數千年來世界文學批評的歷史（無論任何民族任何流派的批評，都未有將「風格」這東西的存在絕對否定的），就都在勢不能給以一個否定的答案。

但是同一客觀的實在而被不同的主觀與以不同的認識，這樣的事特別在文學和藝術的領域是常有的。風格這一個實在，向來是最受人與以歧異的認識和歧異的解釋，原因就在於它最容易被認識。所以我們要決定這個實在是否還值得我們現代人加以研究，就得看我們怎樣認識它及怎樣研究它的態度而定。

倘使將風格這字解作巴黎仕女在服裝上講究的那種「樣式」，它的遭現代有些前進批評家的唾棄或甚至詬病，是難怪的。但若將它認作任何文藝作品中由作者方面之遺傳，教育，環境功力等元素以及作品本身的媒材（如語言，色彩等）等元素融合起來的一種表現，那末在任何比較高級的批評過程裏，都還不能將這名詞或這名詞所代表的概念完全撇開不用。這當中的主要原因，在於不同風格所基的人類生活在目前的社會組織裏還不能夠劃一，而且即使

在人類生活沒有差別的理想社會裏，文藝的風格也未必能歸於機械地齊勻，因而它的概念也仍舊要繼續存在於對於文藝作品認識較深的人們的意識裏。

就目前而論，人類生活的各等差別既將主觀方面的「趣味」至少劃成了「高級」和「低級」，那末和這主觀的「趣味」相應的，也就存在着「風格」的「高級」和「低級」。而這「風格」的差別的最後基礎既然在於人類生活的差別，那末倘使承認文藝批評的最後標準應該深深植在生活的本身，就不得不也承認風格的標準至少構成批評標準的一部分，或竟最重要的一部分。

至於要用一兩句話來回答什麼是風格這個問題，那是不但不免要再蹈前人失敗的覆轍，並且也不可能的。因為各人因生活的限制而所見的風格的高下標準既不能同，那末對於風格的整個概念也就不能大家一致。文藝的作者和批評家一面要從生活實踐上養成高級的趣味，這才漸漸能夠認識和產生高級的風格；同時從理論上將前人的見解加以一種歷史的考察，遂一去辯明各人所見的是那幾個方面，這才可使自己對於風格的概念漸漸豐富而明確。也同其

他一切概念的名詞一樣，一個簡單的定義是非徒無益而且有害的。

六〇

二、「典型」和「類型」

文學描寫工作中心是人，即所謂「文學的典型」這已經成了常識。

偉大的現實主義作家們，都成功的寫出了特徵的人物。隨便舉出一些我們熟悉的例子，莎士比亞的哈孟萊特，賽萬提斯的吉訶德先生傳，福祿貝爾的波瓦利夫人，屠格涅夫的羅亭，巴扎洛夫，施耐庵的李逵，曹雪芹的賈寶玉，林黛玉，魯迅的阿Q，孔乙己……

這些人物實際上是不存在的，但也並不是憑空的由作者創造出來，實際上存在的人物是，雖然和他們相似，然而却沒有他們那麼完整，性格也沒有他們那麼明顯或凸出。作者爲了寫一個特別的人物，得先從那人物所屬的社會的羣體里面取各樣人物的個別的特點——習慣，趣味，體態，信仰，行動，言語等，把這些特點抽象出來，再具體化在一個人物裏面，這就成爲一個典型了。

這創造典型的過程，我們叫做綜合或藝術的概括。一個典型，是一個具體的活生生的人物，然而却又是本質上具有某一羣體底特徵，代表了那個羣體的。有一位批評家會說過偉大的作家所描寫的人物是比現實更現實的，那意義就應該在這裏面得到證明。

所以，說到「典型」，主要地是包含了下面幾種意義：

第一，它含有普遍的和特殊的這兩個看起來好像是互相矛盾的觀念。然而，所謂普遍的，是對於那人物所屬的社會羣裏的各個個體而說的；所謂特殊的，是對於別的社會羣或別的社會羣裏的各個個體而說的。就辛亥前後以及現在的少數落後地方的農民說，阿Q這個人物底性格是普遍的，對於商人羣地主羣工人羣或各個商人各個地主各個工人以及現在的各不相同的社會關係裏的農民而說，那他底性格就是特殊的了。

第二說，是從一個特定社會羣裏的各個個體裡面抽出共同的特徵來，那意思是說，得從象裡面剔去偶然的東西，把社會性的必然的特徵溶鑄在他人物裡面。阿Q底特徵並不在於他底癩瘡疤，人們對於他底癩瘡疤所加的那種特殊的態度和他自己對於人們底態度所發生的那

種特殊的反應，才構成了他這個形象底一部份。然而有的作家却用身體上的一個特點（如高個兒，鈎鼻子等）或一個特別的習慣（如口吃，抓頭，獨特的用語法等）當作他底人物底主要的甚至特一的特徵來描寫了。

第三，所謂綜合或藝術的概括，却是有一定的條件即歷史的限界的。譬如說，我們不能從幾個經濟發展不同的地方取出特徵來概括成一個環境，因為它們在本質上（不是在偶然的現象上）是各不相同的。同樣，我們不能把一些商人，醫生，農民底特徵概括成一個人物，也不能把偏僻市鎮的雜貨商和大都會的錢商概括成一個商人。作家能夠做的是從在大同小異的社會環境下面的三四十以至一百兩百個同一社會羣的個人里面抽出本質的特點來概括成一個特定的典型。

第四，所以一個文學上的典型同時一定是這個人物所由來的社會的相互關係之反映。「人是社會關係底總和」這一真理，是屹立在藝術創造的工作里面的。年來似乎有人討論到「典型的」和「現實的」這中間到底有沒有關聯的問題，但由我看來，如果「典型的」而不

是「現實的」那所謂「典型」到底能够取得怎樣的內容就很不容易想像了。

第五，然而，社會生活是發展的，人也是發展的，新的性格不斷地產生，舊的性格不斷地滅亡。普式庚底奧涅金出版的當時，批評家們都說奧涅金這樣的人物在現實的俄羅斯里並不存在，幾年以後的俄羅斯貴族社會里面，却隨處可以碰見和奧涅金相似的人物了。父與子出版以後，作者屠格涅夫也受到了許多的非難，說巴扎洛夫是作者底主觀的偽造，想用來誹謗那些「有教養的人們」，但數年以後俄羅斯青年里面，巴扎洛夫式的虛無主義者普遍地出現了。

由這我們可以知道，藝術家在創造「典型」的工作里面，既需要想像和直觀來溶鑄他從人生里面取來的一切印象，還需要認識人生分析人生的能力，使他從人生里面取來的是本質的真實的東西。這樣創造出來的「典型」才能使我們底認識「擴大」「深化」。

然而，對於一個凡庸的或「小有聰明」的作家，這工作並不是能够容易達到的。在他底故事里出現的人物，只有表面的「記號」，並不能向我們顯示出靈魂深處的特點。在一些舊式小說里面，一定有一個窮途潦倒的才子，「才高八斗」，但幸而給一位小姐愛上了。然而「好事多

磨。又有一個壞人從中搗亂，於是分散。終於才子中了狀元，「有情人都成屬眷」。我們可以把這一本小說里的才子或佳人隨便掉到別一本裏面，沒有什麼關係。在現在的戀愛小說商底多角戀愛小說里面，我們可以把這一篇里面的女主人隨便送進別一篇里面也不會有什麼矛盾。甚至在進步的作家里面，也有寫老太婆就只記得她信神，愛勝叨，寫知識份子就用了大部份的氣力使他臉色蒼白，頭髮長長的，寫改革者就一定使他滿口熱烈，英氣凌人。

不用說，這樣的人物是沒有個性的，雖然作者在他們身上安上了一些，我們熟悉的記號。這叫做「刻版的」人物，即所謂「類型」了。那徵候之一是反復同一的運動，叫做「常同姿態」。我想，害這種病的作家是並不在少數的。

第二篇 批評論

一、批評的任務與態度

「一人一心，」「各有各說，」我們常可以聽到這一類的俗諺。正如這類俗諺所說，對於一種事物的評價，每每是因入而異的。

例如吃酒，有人喜歡猛烈的高梁，有人喜歡濃醇的葡萄酒，也有人既不愛高梁的猛烈，又不喜葡萄酒的濃醇，而喜歡清淡的紹興酒。又對於婦女美醜的評品，有人說，那種圓盤臉的女人真沒有看相，鵝蛋臉的就美得多了，可是另外的一個人卻說，鵝蛋臉完全是舊式的，現代的美人，就應該是圓面孔的。

同樣情的形，也表現在藝術批判上。

比方在這裡有一幅達文契的聖處女像，一個人說，這神秘的微笑真有無限的價值，我從來

沒有看見過這樣的好畫！同時別的一個却也許會這樣說，這幅畫一點也沒有好處，這幅笑不像笑的臉孔，表現得多麼傲然，明明是有些階級的心理反映，我真不喜歡這樣的畫。

現在再舉一個演劇的例，有人喜歡聽舊劇，又有人喜歡看新劇，喜歡舊劇的人說，說白對話毫無韻味，而喜歡新劇的人，便會指摘西皮二簧的濫調，與脫離現實。

在文藝作品的鑑賞上，也絕不是例外，有人愛讀魯迅，有人喜歡張資平，又有人熱中郭沫若的作品。同時對於同一作家的作品，也有不同的愛好，有人以為張恨水的啼笑姻緣，是近年來稀見的傑作，但又有却以為這是鴛鴦胡蝶，才子佳人的惡俗作品，甚至不屑一顧。

對於一件事物的評價，大體都是這樣的情形，千差萬別，而不能一致。

但是中有一件東西却是共同的，這便是，人們把來當做問題的，這一事物的價值。怎樣來估定這一價值呢？於是就產生了種種色色的批評。所以批評的差異，就在價值的估量如何。

這樣，我們祇少可以斷定如下的定義，文藝批評的中心任務，是在於估量及作品的價值。於是對於文藝作品的價值的觀念之不同，這就是在作品中所固有的，還是非固有的？是客

觀的還是主觀的？如果是客觀的，則是絕對的，還是相對的？——從這些問題的不同回答，便產生了種々樣々の批評原理，與批評的態度。

因為文藝批評畢竟是常々和作品行動互相提攜着，依戀着，所以文藝批評的原理或態度的不同，也常々和作品行動上的主義流派相互呼應着。古典主義的文學，有古典主義的批評，浪漫主義的文學，就有浪漫主義的批評。

現在把批評的派列，分章敘述在下面。

一、批評是說明或是裁斷

從來的文藝批評者，他們對於處理作品的態度可以有好幾種，然而大要不外是或作概括的說明，或者下着價值的判斷。關於前者，我們可以舉出泰納來做代表，後者則通常是以「愛丁巴拉批評」的創始者堅法黎等，為最好的這派代表。

實証主義者泰納，他在論藝術作品的時候，是把作者的個性，看得異常不重要，從他的手裡，

才奠定了科學的批評基礎。他將產作品的人種，時代，環境，這三者看成做爲規範一切作品構成的魔法之指環，而將其普遍的應用起來。至於作者的個性，對於他，卻變成多餘的，非常不重的東西。他的藝術理論的特色，是在於對一件作品的構成，單祇做外的事體的詮索，概括的記錄和說明，而不輕易的下價資的裁斷。在其著名的藝術哲學中，他曾說：

「我們的美學，是近代的，在他不是傳統的獨斷的這一點上，也即是它不是強制教訓，而是檢證法則這一點上，是與古昔完全不同的。古昔的美學，首先第一是下定義，例如說：美者道德理想之表現也；或是說美者，不可見之物之表現也；又如說，美者，人類熱情之表現也；接着便把這當作法律條文似的，從這定義出發，加以嘉許，貶罰，儆戒，指導。我不替這種偉大的任務工作，是很大的幸福。」

他一再的聲明：所謂近代的美學，不是禁止嘉許的東西，而是檢討說明的。當然，這種號稱科學的批評，是隨着文學上的自然主義底發達而來的產物。但他却不隨自然主義的衰落，而不向前發展着這樣能客觀主義的批評精神，是從泰納，一直到蒲列哈諾夫，佛里契……等人的手裏，

都添加上了新的意義，而更其將牠發展深化起來。

蒲列哈諾夫和佛里契，以泰納的科學底美學的藝術理論，作為基本概念，而共同尋求一定的社會形態與一定的藝術之型之間的法則。在俄國批評界的運命裡，蒲列哈諾夫更發揮着泰納氏的論旨道：

「科學的美學，不對藝術頒發什麼命令，它沒對藝術說：你應該依照這樣或那樣的規律與手法，它祇是觀察，在各個歷史時代上成爲權威的各種規律與手法，是怎樣發生的？它沒有宣言藝術的永遠的法則，它祇是研究了從那些作用制約了藝術之歷史發達的那些永遠的法則……總之，它是跟物理學一樣客觀的。」

這種純客觀主義的見地，佛里契也把他完全承襲過來，他的主著藝術社會學，就是想建立那樣「一定的社會形態與一定的藝術型之間的法則上的關聯」的檢證說明的工作。

但是這樣的對於藝術作品，取着純觀照的見地，只作記錄和概括的說明，而不輕易下價值判斷，從好的方面說，可以避免主觀的獨斷的傾向，自然是可取的。但他們的缺點，卻在於把人類

的事象，簡單地還元於自然的事象。泰納是從外的事情的詮索，作為作品構成的本質，而忘記了這真實的人間社會。他把作品當做植物學來同視，而不知藝術製作不是草和樹木，而是活生生的人。所謂「人種」也是歷史的人種，含着具體的客觀底意義，而不是如他那樣所說的帶着抽象地形而上學的意味。至於「時代」更是特定的歷史階段，而不是如水蒸氣和空氣似的單是一種氛圍氣，「環境」也不單是歷史學上的一個概念。蒲列哈諾夫，則用生物學和地理唯物論來說明藝術的形成，却忽視了藝術這東西之特殊底性質。佛里契應用其師之一貫的理論，主張設立一定的社會形態與一定的藝術型之間的法則上的關係，而忽略了具體的歷史和條件。沒有所謂社會一般，從而藝術的公律這東西，也就不會有的。

他們鑒於從來文藝批評的標準，人各一義，不相統一。因而以為要想建立客觀的藝術價值論，幾不可能。就想從狹小的個性分析的領域裡逃出來，而開拓了文藝批評的廣大的社會底分野。不作主觀的獨斷判斷，單取着純粹觀照的態度，做記錄和說明的工作。他們不知道文藝從社會的實踐中產生，因而牠負有社會的實踐的任務；對於一個批評家他的職責，不但要對於藝術

作品的構成，指示這作者的祖先怎樣？環境怎樣？信仰和其友人怎樣？人種的關係，和與其他流派的關係怎樣？或者是設立一定的社會形態與一定的藝術型之關係和法則？而是在於指示和分析這作者從怎樣的態度來接觸社會現實？他的作品，在某一點上，對於現實的把握，是歪曲或者正確？他的社會的關係怎樣？這作品之藝術的和社會底價值怎樣？作者的世界觀與其創作方法二者之關係怎樣？所有這些，都不是能客觀主義者所能完成其任務的。其次：人類對於藝術價值之認識，並非是相對的，不能達於客觀的境地。作為藝術作品價值的標準，是在於牠的內容反映客觀社會的真實成分多少以為斷，所以牠並不能如泰納那樣：將人種，氛圍，時代，這三者互相助成，互相滅殺，而分出作品的卓越和卑劣，倒是在於這作品通過怎樣的藝術形象而反映着客觀的社會真實這一點，來作為價值判斷高下的標準。

這樣的藝術作品的裁斷，自然也不是如本文前面所說的，「愛丁巴拉批評」的創始者堅法黎等那樣的獨斷批評家，他們有着裁判官的威嚴，以高傲的身分，君臨於創作家的頭上，用着或大或小的不同模式，倫理的或歷史的標準，同一的套於各個的作品的上面。這裏，乃是解明作

者的意識，對於社會和人生的態度，從而給與這作品以社會的和藝術的評價；而這評價的高下却不能不依存於作品之反映客觀社會底真實程度如何這一點上。

所以我的意見，以為正確的文藝批評，應該不是偏於說明或者裁斷的任何那一面，而乃是兩者之綜合的具體底統一。牠不能無說明，但止於外的事物的詮索，還不彀，要能進一步對於作品具體的分析。所以就使說明吧；也應該是含有分析性質的說明，而不可是直率的鋪陳；至於裁斷，更為文藝批評的構成要素。說到批評，就不能沒有判斷，而一有判斷，就是對於作品的價值。但我們現在所要的，却不是批評的獨斷或武斷，而是依據藝術作品的反映客觀社會的真實成分如何對之作具體的分析和說明，由這而得的價值判斷；換言之；牠們兩者，應該是綜合的具體的統一。

三、批評和鑑賞的區別

我以為，批評和鑑賞的區別是這樣的：

第一，從態度上說，鑑賞，是主觀的，是沒有利害感的。一個鑑賞者，對於一件藝術品，常常只注意那作品本身的所謂美，只求那鑑賞的對象跟自己個人的生活相感應；以外事物的實際考察，在他是不需要的。比如，現在有許多文人逸士，喜歡遊山，玩古董，倘我們要問：「你們爲什麼要這樣呀？」那他們一定罵你是俗人，是傻子，因爲在他們的字典內，就根本沒有「爲什麼」這個詞。他們的遊呀，玩呀，只不過在他們的生活條件下，他們感到山水古董有一種什麼美的東西存在着，足以引起他們的感興罷了。我們有時要去看京戲；從京戲內，在那西皮二簧的調子，台步臉譜等扮演上，我們有時也要感到趣味，這種趣味的獲得，就是鑑賞的結果，因爲我們的看，只限於京戲的本身，只着重於它的感受性，我們並不會從以外的社會各方面來考察，來給予一種評價。批評就不同，批評，是客觀的，是有目的性的。一個批評者，當他考察某一種藝術作品時，他不是以個人的感受出發，而是以社會的見地出發的；不限於作品的本身，而要注意與那作品有關聯的社會的各方面。拿玩古董來說，如果是批評，就不應該抱着那種「我喜歡這樣，所以我要這樣」的自由的态度，一定要發出許多疑問：「爲什麼要玩古董呢？」「古董的真實價值在那裏呢？」

「現在我們是不是應該玩古董呢？」要等這些問題有了回答，批評的任務才算盡了。所以，我們也可以說，鑑賞是一種以個人趣味為中心的自由的想法，批評是一種根據事物的實際狀況來考察的客觀的看法。

第二，從程度上說，鑑賞是批評的第一階級，鑑賞在認識過程上比較批評的程度淺，我們考察一種藝術品時，必然是由鑑賞才精入批評的。比如，我們看一幅山水畫，首先，是我們對那作品的感受，也即是那作品給予我們的印象，從這印象出發，於是我們才能開始作進一步的批評，反過來，如果那作品所表現的跟我們觀感完全格格不入，一點印象也沒有，那我們怎樣去批評呢？在美學上，也在審美的過程分做印象和判斷兩個階段，有了印象才有判斷，這是和我們這裏所說的道理相同的。有些人，往往把鑑賞和批評誤解做兩個相對的名詞，其實並不是怎樣。鑑賞可以不含有的批評的意味，但批評却必然是經歷過鑑賞這個階段。一個藝術愛好者，絕不應該止於鑑賞，應該作進一步的批評，因為只有批評，才能認識藝術的真面目，才能對於藝術有正確的評價。

在批評史上，有所謂鑑賞批評論，就是抱着以個人趣味爲中心，做批評基準的。這顯然是不夠的，這樣的批評，只能說是玩弄批評。到了科學批評的建立，才使個人趣味融合在社會趣味之中，使批評走上正確的道路了。這些，因有另題，不多說。

四、觀念論的批評

1 怎叫做觀念論

觀念論原是哲學上的一種學說。這一派創自希臘哲學家柏拉圖。據他說世界上的事物真正存在的祇有觀念，一切物體都是至高的原型的觀念之影象。他舉例說：譬如我們外圍世界中有一張桌子，桌子有許多種類，而且可以毀掉與消滅的。然而桌子的觀念却永遠存在而且不變的；無論桌子的形式，材料怎樣不同，都沒有關係。桌子雖可毀滅，而桌子這名詞却不會毀滅。所以他說觀念是永存的事物，不過是種觀念的物質的表現而已。柏拉圖之後，在希臘哲學中間產生

了以主觀爲尺度的詭辯派，中世紀學者則以爲這觀念就是神所創造的具象物原型的思想。

到了近代有英國學者巴克萊進一步發展了這主觀的觀念論，他說一切物體都是表象，祇有精神才是真正存在。德國的唯心論者菲希特也以爲所謂被認識乃是基於認識的精神，精神爲主，物質不過是精神的反映而已。謝林主張神祕永遠性的物的本質就是觀念。黑格爾以爲宇宙的根和本質是我們自己頭腦中的思想過程，因之創造了唯心論的辯證法。他一方面依據康德的思想以爲客觀物體雖然存在，却另有心靈世界或觀念世界的存在。物質世界原有自己的公律，其中一切現象都有一定的聯繫因果，我們可以研究的；然而這不是真正的世界，不過幻影而已。唯一值得研究的真正世界，只是觀念世界，由於這種完密的哲學方法論，在現代中，造成了種種哲學體系。

這種學說得由原人時代的簡陋思想演化而來，原人不僅相信客觀物質的存在，也相信夢魔或錯覺一類東西的存在，原故不外是在可知的的生活現象之外劃出一個不可知的世界。十九世紀初這種學說爲什麼光大起來，亦不外是由於偉大的社會經濟的變動。當時這一流學者都

是反對既存的舊社會，而走着向新的路子。然而因為科學工具缺乏，不能使他們馬上理解到社會變動的結癥，所以他們只好憧憬着，不僅用想像的方法推測世界，而且要在想像中造出不可知的世界觀。但是這乃思想上必經的過程，在社會轉形期間，這種浪漫思想的確佔着重要地位，自是不可諱言的事實。這種理想主義的精神不僅反映在當時的哲學上，在社會觀念形態各部門都濃厚地染着這種彩色。反映最爲明顯的，更要算是當代的文學理論與批評，而且這種理論直到現在（雖然有些變化）還是持續着的。

2 「觀念論」的文學批評

文學批評上的觀念論的規範，乃是說詩的觀念不是社會環境所授與，却是由個人精神深奧處發露出來。黑格爾美學中所云美的定義是「觀念的感覺的表顯」也是這個意思。雖然辛克萊會將一些觀念論的見解一一加以鞭打而說是他們的護符，却是手移上的枝節問題。實在這種批評的本身也是應合時代環境的產物（雖然他們自己是不承認的）。「浪漫」之反「古

典，「唯美」之反「自然」甚至現代的表現派與感覺派對於現實主義的反攻，都具有着大致相同的氣味。這一系列的批評標準歸納起來也不外下面幾點：

一、藝術是超越時代和環境的。說藝術原是感覺的飛躍，靈魂的冒險，解脫社會關係的羈束，發自個人的心靈，所以是超越一切的。黑格爾說，「一個時代的特殊性並不是那真正而且永續地使我們發生興趣的東西。」叔本華也以爲音樂和客觀世界毫無關係，就是客觀世界不存在了它也會存在的，王爾德的架空藝術之說正是觀念論的表現。他說「現實的事故都足爲藝術之累。」甚至他還要說藝術不僅是超越時代，時代還要跟着藝術走。於是，巴爾扎克的人間喜劇創造了十九世紀，莎氏比亞創造了叙本華的懷疑時代，屠格涅夫發起了虛無主義，英國的畫家創造了倫敦霧。這都是說藝術與時代無關，且從現實生活游離的，正與「絕對觀念」說相吻合了。

二、藝術的目的祇有技術。這是爲藝術而藝術說法，藝術所表現的只是藝術的自身，除此之外無所表現。所以藝術的目的祇有藝術，美的目的祇有美。拉斐爾前派作家洛塞蒂主張爲純

粹藝術和美而服務，屏絕一切功利的要求和社會服務，已經有了這種影子。到了唯美派則完全主張藝術的絕對獨立了。這種說頭的由來，仍不外出於遁世的觀念，文學家厭棄現實生活的惡濁，不敢與之對面，祇有迴避現實，在神祕冥想中尋求安慰，造成種種與現實生活隔絕的烏托邦。浪漫派中對於自然界與中世城墟的追懷，唯美派對於美化生活的探求，都有着這樣的意味。

三、藝術與道德利害無關。藝術既是超出時代而獨立，足見其與社會道德毫無關係，藝術既是形而上的，既是游離於生活之外，則生活中的行為的標準，自難作衡量藝術的尺度。所謂「靈魂的冒險」或狂放誕妄之說，都足以把藝術給劃入另一世界去。且聽現代德國批評家斯賓噶恩講些什麼：「……美的目標不在道德，也不在真理。美的想像的創造，由定義而言，並不冒充實體，也不能用實體的標準來批判。若是他們所表現的的理想並不是我們所最讚歎的理想，那末我們必不能怨詩人，而須怨自己；蓋在論道德的世界裡面，我們已不能給他們以一種相當的材料，可使他們建起更高尚的建築。將藝術和道德分離，並不算毀損道德的價值，却是增加道德的價值——即使道德在它的有支配的權利的境界裏面得着增下的威權和一種新的自

由。」——「七藝與七誓（傅東華譯文）對於道德無關，自然對於自由正義也無關了，任你社會如何變化，藝術是不與之同利害的，所以藝術絕對沒有宣傳性。

準此，則藝術既脫離人生而游離，當然是神祕的；與現實生活無關，不合俗流，又是至上的；藝術的目的祇在藝術，所以是享樂的。這並不僅是唯美派自己的理論；到現在與現實主義相對的文學批評中也深厚地雜入這種概念的。

3 「觀念論」的批評之發展

觀念論雖然在亞里斯多德的美學裡被發展為「形相」之說；但是其在美學史佔有主要地位却要在康德以後的十九世紀的德國。康德的美學大體上固然是形式論，其實也是跳不開理想主義的圈子去的。然而此後隨着資產階級浪漫諦克的革命，觀念論却在德國佔了極端的優勢，當時觀念論的旂手是謝林和黑格爾。他們宣說觀念是萬能的，是絕對支配的，是在人生中佔着最高的地位。

如前所云，黑格爾將美定義為觀念的感覺的表現，而寫成他那作為後來美學者聖經的美

學，他實在是觀念論理論的最大代表者。他對於特殊藝術，如文學，音樂，繪畫，雕刻……等部門作了詳細而有體系的考驗。他由形而上學的基礎出發，主張對象的只是外表的現實，美的真諦却是觀念美的表現，便是求外部之與觀念相似。所以他主張藝術是超時代的，他勸告藝術家說，應該要做過去的世紀的同時代人，要深具他們的精神，假如這些觀念的本質是真實的，則它在一切時代都是明瞭的，總之是無論在什麼地方，什麼時代，藝術是在感覺的形式之下的觀念的表現。

叔本華將黑格爾的觀念論加以闡發和確定，並且認定觀念可以脫離人類而存在。縱使宇宙毀滅，藝術也可永存，種支這離的見解，除了觀念論者是沒有別的能夠說得出來的。

十九世紀初，浪漫派正式將這觀念論納入批評的信條，例如「文學的主體是喜悅，其精神是想像，其肉體是文體。」這是否認了現實；「好的詩人或散文作家，不必要是好人……文學即依從風俗習慣的法則，也不依從道德的法則。」這是否認道德而且有超利害的意味。

當時這種信條，不過是依着主觀和印象。批評家第一不可無印象享受的能力，第二便是表

現和分配的能力，這種批評當然是個人的，因這一個批評體系便有些無政府的樣子。所謂印象批評，只好以後來法朗士爲代表了。

十九世紀中葉的批評理論，雖然經過一番「社會學的理论」的自然派批評的刷洗，可是觀念論的批評依然存在着。稱爲鑑賞批評一派的代表是安諾德，他說詩是人生的批評，所以不能以客觀標準臨之。「無利害」正是鑑賞批評的特色。

比得以爲文學終極的要素，是感覺的，不是知識的，這感覺的要素，訴於感覺方成立文學的價值。換言之，便是文學的價值，要以滿足感覺的程度而決定。他在文藝復興序言中說出這樣的話：

藝術和詩的研究者，只下了美的抽象的定義，然而單是這個，是不能絲毫說明了美。學的研究者的目的是以具體的言詞（不是抽象的）去給美下定義，發現最妥當地顯示各個（不是普遍）美的表現的公式。

作爲十九世紀末觀念論的寵兒，是王爾德。他將比得的「快樂」推廣而成了美，而以此爲

批評的標準。這種標準顯然更是非科學的，抽象的。都市生活的厭倦，激動了人們官能，審美的嗜好，所以發生這種批評理論。一面觀念論已漸漸走入它的末運，所以反映出這種精神已越加強，越加深，越加荒謬。

他是觀念論殘墟上的擁護者，也是觀念論的夕陽。他以唯藝術而藝術的理論，完全唯美派批評之教條。他主張藝術不是時代的產物，而是與時代相對，或是未來時代的啓示。藝術並不是生活的模仿。生活才是藝術的模仿。所以藝術在他的眼光看來確乎是游離的了。

至於廿世紀以來的創造的批評和表現的批評，雖然花樣是翻新了，仍不過是觀念論的老套。自從現實主義批評抬頭以後，人們漸漸覺得由觀念論上不能取得什麼了。強烈刺激人類生活的社會的現實以及集團的混亂生活，都不是觀念論者所留意的，所以結果它評距離生活更遠了。無論怎樣說理想優於現實，無限表現於有限，或縱然沒有人藝術也能存在……這種「盲人瞎馬」的說法，將逐漸在評壇上退落下去了。

五演繹的批評和歸納的批評

這裡，我得先說一說我對於文藝批評的意見。

我以為，既然稱之為文藝批評，那末，文藝批評的意義，便是（一）這篇文藝批評的作品本身也應該是一篇文藝作品，而（二）這篇號為文藝批評的文藝作品，它的批評的對象，也便就是文藝。換一句話說，所謂文藝批評，便是以文藝作品為他的批評的對象，而他的本身又是一篇文藝的東西。

再對於文藝批評的任務，我也有我的意見。

我以為，一篇文藝批評，最低限度，應該有兩個任務即：

- 一、幫助讀者以更多量的了解作品的內容，形式，及其時代的與社會的意義，藝術的價值；
- 二、指示作者以正確的寫作的途徑，把握時代的社會的樞基，及其所應避免的錯誤與所應努力的目標。

這樣，把上面所說的文藝批評的性質，及文藝批評的任務連合起見，便算是我對於文藝批評的整個的意見。

現在，我們且來解答什麼是演繹的批評和歸納的批評吧！

演繹和歸納，原來是兩種方法，也是形式邏輯上面的兩個相對的名辭；所以演繹所創造的批評和歸納的批評也可以說應用演繹法的批評和應用歸納法的批評。不過，究竟什麼是演繹法和歸納法呢，這里須得預先說明一下。

演繹法是歸納法之對，是由一般的智識或普遍的原理推論到部分的或特殊的原理或事實的一種法則；而歸納法呢，也便是演繹法之對，是由特殊與個別導於普遍的推理，即是由諸特殊事例以求普遍的原理原則之一種方法。

因此，我們便可以曉得，文藝上的所謂演繹的批評，只是根據着批評者所認為某種文藝上的原理原則，或所謂最高的法典，而施之於某種文藝作品的一種批評，而所謂歸納的批評，也只是由對於各個文藝作品的研究而得出一種普通的結論的批評。

同時，我們也可以曉得，所謂演繹的批評，批評者在沒有施行批評以前，心中先有一個主觀的標的，所以，演繹的批評，又可以說是主觀的批評。又演繹的批評，在批評的時候，常是依據着某一種文藝上的法則而與以判斷的。——這正如裁判官依據着某種法典來判斷人們的行爲一樣，所以，演繹批評，又可以說是裁判的批評。歸納的批評，在批評以前，批評者是並沒有什麼主觀的成見的，所以歸納的批評，又可以說是客觀的批評。又歸納的批評，在批評的時候，批評者目的，並不想判斷作品的價值的優劣，而是着重於事實的探討，及有關於作品的週圍的狀況的羅列，以解釋作品的內容的；所以，歸納的批評，又可以說是一種解釋的批評。

如果我們再把這個意義推演出去，那末，以古典的經典爲批評標準的古典的批評，以道德爲批評標準的道德的批評，以美學的原則爲標準來說明文藝的價值的審美的批評，都可以說是演繹的批評，而應用科學的方法，將關於作品的事實紀載說明，而不加以判斷的科學的批評，應用歷史研究的方法，將作品在歷史上的地位，與時代與作家作品的關係，不加以絕對價值的肯定的歷史的批評，都可說是歸納的批評。

舉例說吧，演繹的批評的批評家，他們在沒有着手批評之前，心中早就有了一個準則，這正如裁縫師父的手里，早就有了尺度一樣，他只要用這支竹尺一量，長短的問題就可解決，譬如古典的批評的批評家，承認「戲劇須合於三一律，而每戲之長，也不得過五幕」的，因此，他們對於莎士比亞的戲劇，便有「粗笨的野蠻的作品」「從醉漢蠻人的想像所產出來的作品」的批評。道德的批評的批評家，承「認文藝作品須帶道德的教條的」，因此，頹廢作家王爾德，寫實主義作家左拉的作品，便受到不道德的人格墮落的等等的批評。此外，如「文學是普遍的永恆的人性的表現」如「愛理性吧，只有理性，才能使諸君的作品發生光榮和價值」如「文學是美的表現，沒有美，便沒有文學」等等，都是這一套批評的最高的法寶。

可是，歸納的批評，批評者便沒有露出這種裁判官的討厭的意味了；他們比起演繹批評的批評家來，自然是虛心得多了，客觀得多了。我們且舉科學的批評做例吧！聖皮甫說：「對於我所寫的有充分的研究的人，必以我為十分適當的賞評者，而且是沒有奉承任何法典的批評者。」因此，他的批評某一種作品，事先必定研究作品的全部的著作，而且研究他的為人；接着，便研究

到他的家庭，他的父母和他的兄弟姊妹的才能；接着，更研究到他的朋友和他的仇敵……總之。他的批評，是要注意到作品的環境，毫不疏忽的與以精確的研究之後，才說出了這作品與作者的特質。我們在這一種批評的程序里，也可以了解到一些歸納的批評的意義吧！但是，聖皮甫，只是科學的批評的創始的人，而科學的批評的建設者泰因的方法，又是比聖皮甫還要精密一些的。

泰因的批評，是從構成藝術的三個要素入手的。他以為這三個要素是種族，環境與時代。他承認每一種藝術作品，都不是孤立的，它必得受有他的種族與遺傳的影響，也必得受有他的社會環境的影響，與時代精神的影響。因此，他的文藝批評，每每是以種族，環境，時代三方面，去說出這作品的特性的。

此外，如歷史的批評，考證的批評，也不過是用歷史的方法或考證的方法，來給與作品以一種說明就是；他們之同樣的應用着歸納的方法，同樣的可以稱之為歸納的批評，却是沒有疑義的。

不過，不管是演繹的批評或是歸納的批評，從我們所認為正確的批評的意義及批評的任務看起來，都是不大適宜的。換言之，這兩種批評，都不是很好的，不很適合於現代的批評。

譬如對於紅樓夢的批評吧！以道德的觀點出發的演繹的批評，斷定紅樓夢是一部誨淫的小說，這能說正當的批評嗎？這種批評，對於讀者，對於作者，又盡了一些什麼任務呢？蔡元培的石頭記索隱，雖然也用許多考證的方法，尋出書中許多人名來與清代的文人相對比，但是，他所用的方法，却也是屬於演繹法的，何以故呢？這是因為他心中先有一個民族革命的思想為中心，而再從這個中心一步一步的推演出去的緣故。試問這一種批評，對於文學作品的本身的價值，對於作者與讀者的任務，又算盡到了多少呢？

胡適之的紅樓夢考證，便與石頭記索隱不同了。紅樓夢考證，是一種科學的批評，也是一種歷史的批評；同時，自然就是歸納法的批評了。不過，紅樓夢考證，考證的結果，只是使讀者曉得紅樓夢是作者的自敘傳。紅樓夢的作者是曹雪芹，而紅樓夢的作者曹雪芹的家世，是從前豪華以後衰落等等。舉凡這些經過胡適之所考證出的結論，固然給予紅樓夢的研究，發現了一個新的

境地。但是，這種結論，他對於我上面所說的批評的任務，也只能說是盡了幫助讀者以多量的了解作品的內容這一點，至於說到指示作者以正確的寫作的途徑，却是無論如何，不能在這個方面找到了。

因此，我們在理解了什麼是演繹的批評，什麼是歸納的批評之後，我們便應該同時曉得，不管是演繹的批評，不管是歸納的批評，在現代的批評的見地上，不過是方法罷了。

六、印象批評

法蘭西近代文學批評所注重的是解釋作品，而非妄加判斷。聖仲佛的批評方法和尼沙的確定標準，及戴納的實證主義，絕不相同。他說：「人間充滿了種種差別的徵象，才能的形形色色，可有無數的變幻。批評家爲什麼祇有一個宗師？」他自己就是一位詩人，批評文藝作品的時候，確能體貼入微在爲作者設想；而他的文筆又極流暢柔和，因此他的批評偏重意趣的欣賞，而缺乏理論的系統。印象主義如其不是突然產生的批評，尋根究底，聖仲佛的幾部評論集如文學家

畫像錄，星期一譚話集之類，可謂之爲它的發源地。

佛朗司曾經創作過幾部小說，勒買脫爾編著了數種劇本，同時他們倆也都寫了不少關於文學的評論。雖然被認爲印象批評的首創者，但是他們始終不承認自己是狹義的文學批評家。佛朗司的學問較之勒買脫爾更爲淵博，文筆清逸雋永，言多婉諷，而含蓄無盡。勒買脫爾並不借助於懷疑哲學作他的護符，祇是留下他從劇本及他種文藝作品中所取得的印象，寫出他所不能不表示的感嘆，態度既頗康爽，語調亦至風雅。他們倆意氣相投，互相唱和，佛朗司的文學生活，勒買脫爾的現代作家與戲劇印象錄幾部評論集，竟改變了法蘭西文學批評素所難免的枯燥語調，與拙滯作風，反而使評論作品或介紹作家的文字，亦成爲另一種文藝。王爾德最先感受他們的影響，而將印象批評介紹到了英國。

法朗司與勒買脫爾都反對百呂悌也爾的武斷批評，又不贊同發蓋的分析方法，他們所有的乃是富有同情的心靈，與雋妙的文筆。美好的作品常常觸動他們的敏感，使他們魂消腸斷，使他們歡喜欲狂，使他們不安於沉默，非將所得的美好印象，運用美好的文筆重新表現出來不可。

任何文藝原則，任何哲學理論，都不值得他們顧慮。凡是能够觸動讀者心靈，引起想像的作品，皆被認為美好的文藝，值得他們帶着歌詠贊嘆的情調，而敘述之，而描寫之。

懷疑哲學與直覺主義乃是印象批評一切言論的最後根據。在佛朗司看來，絕對的客觀簡直是不可能。人類之識辨宇宙間種種現象，完全是靠他們的聽、視、嗅、觸、味諸覺。除掉覺官以外，世間萬千色相皆無由印證。每個人的身體便是他自己牢不可破的監獄，與永難解除的桎梏。擺脫自我的拘束既辦不到，因此所有的印象都是相對的，或不免為主觀的。玄學等的言論較之小說家的幻象尤為荒謬不可捉摸；道德觀念因時因地而有差別，當然無所謂永久不變，絕對真實的至善標準；而科學進步之遲鈍又遠不及我們對於科學所抱的熱誠與信仰，世人自謂希望無窮，但數千萬年以後，太陽的光與熱逐漸衰弱下去，人生結果，最後總不免為一場幻夢罷了。萬象皆空，一切皆時在變遷中，不可把持，文學批評的原則又何所依據呢？

印象批評者以直覺主義排斥推理的哲學系統。一切推理的言論與方法祇能使我們愈加疑惑，徬徨不知所措；唯有我們的感覺比較真確，因為我們自己的情緒決不會欺騙我們，戲弄我

們。各人所有的印象皆由各人自身的覺官所攝取，所感得，確是不可捏造的。世間色相萬千不同。而人類覺官之靈鈍亦大有差別，仁者見仁，智者見智，識辨迥異，實所難免。而一般文學批評家擅作威福，妄立標準，以裁判他人的作品，祇是自暴露其淺陋。作品如被誤解，無論毀譽，皆不足輕重，一律可認為侮辱。

他們的評論因此竟成了他們誠實的懺悔錄，親密的日記，懇切的自傳。佛朗司說得好：「良好的批評家祇不過敘述他靈魂的艷遇罷了。」印象批評家無一不憑藉他們的感覺，在那兒重新表現他們所讀過的作品。每一偉大作品既有許多讀者，當然也就有萬千不同的意趣。每一作品的價值與意義初不一律，乃由無數讀者所估定，所推詳的。愈是美好的文藝作品必愈能觸動讀者的感覺——給予更繁複的暗示，引起更豐富的想像作用。

佛朗司與勒買脫爾的批評無非借用他人的作品，以訴說其自我罷了。由此看來，印象批評並非對於某一作家或其作品的研究論文，而是一種含有解釋作品意趣的敘述文，與表現讀者同情的描寫文，既無規律與否則，更無所謂標準，一切見解皆由感覺得來，所有言論當然是主觀

的，所以不得不運用幽默的口吻，靈活的手腕，委婉曲折以表現其印象。總而言之，印象批評乃是讀者帶着欣賞的意趣，訴說他對於某種作品所感受的見解之紀錄，其本身仍不失為一種創作文藝品，決非枯燥拙劣的研究論文。

七、鑑賞的批評

什麼叫鑑賞的批評呢？最簡單的回答便是，對於某一作品的以鑑賞爲主的批評方法。

鑑賞的批評是與裁判的批評相對立的，批評家像裁判官一般地高高在上，專門吹毛求疵地找尋作品的缺點出來而加以批評的，就叫做裁判的批評；反之，批評家很謙遜地自居於批評之下，只一味去找尋作品的優點出來而加以批評的，就叫做鑑賞的批評。

阿諾德是與德國的萊辛法國的聖布佛齊名的近代三大批評家之一，所以他所提倡的批評方法，實在文藝批評史佔着很重要的地位。要研究鑑賞的批評，頂好是去讀阿諾德所著的批評論集的現代批評的職能一文。他的批評的標準，是在文藝本身之中去求得的。他對於批評所

下的定義，便是：「去認知及傳布世間所知道的和所想念的最好的東西之一種公平無私的勞力。」所謂「公平無私」便和佩特所說的「爲其自身而愛」同一意義，不是那些非難反對自己的人，或一味護短地支持自己的所說一類的批評，而是把自己拋開，只爲藝術，爲真理而着想的一種超人的態度。所謂「認知及傳布最好的東西」便可以看出他那鑑賞批評的意義來了。

阿諾德的批評方法是鑑賞的，如果單看這個批評的定義還嫌不足的話，我們不妨再看他那篇名文中論批評的態度一節，便更可以明白了。

「我們把那批評的法則概括起來，一言以蔽之——公平無私。批評要怎樣才能表示公平無私呢？那就是遠離實際的作用，即是就除了作品本身以外，不可有一點其他的副作用。對於心靈所觸到的一切的對象，絕對不予防礙，隨心所欲，任其奔放，以便達到一種心的自由活動。絕對不可專心於任何一種外界的，政治的，實際的考察，許多人都愛這樣，其實這是與批評毫無關係的。批評的職能只是去認知世間所知道的和所想念的最好的東西，再去介紹給世人知道，以便由此而創造出一種真實而新鮮的思潮來。」

我們看了上面這一節，便知阿諾德的批評是與那些自己本位，理想本位的批評完全不同的。他竭力將那被給與的對象作爲本位而去加以批評。而且是帶着的一種公平無私的態度，在批評的時候。所選的對象也是世人所公認爲頂好的作品。批評家只是去闡明其實價，頌揚其美點而已。這種批評的方法，即所謂鑑賞的批評。

一般人對於藝術作品很少有真正了解，大都是人云亦云地盲從附和，他說某部作品好，但好在什麼地方，他又說不出來。批評家便應該負起這種指導的責任，多多地爲衆生指點迷津，使一般人對於偉大的作品都能接近而去欣賞。這兒鑑賞的批評便得以充分地履行它的任務。

我國現在正用得着這種鑑賞的批評。因爲一般提着批評之筆的人，都缺乏那種虛心的態度，而只一味吹毛求疵任意漫罵。在作者失了鼓勵，自難深造；即讀者也就受着迷惑，只看見作品的壞處，而看不到作品的好處。批評同派者的文章時，就瞎捧一陣；至於遇到外人的作品，便一開頭就罵，而且罵得極不近人情，譬如說某人的文沒有「意識形態」或是「連普通常識都不够」之類。這種批評似乎又在裁判的批評以外去了。

裁判的批評走到極端，便成了一種是非的爭論，譬如張繼的詩：「姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。」在文學價值上看起來，幾乎無瑕可擊，而歐陽修却說夜半並無鐘聲，有人又爲之打抱不平說夜半確有鐘聲。皮光業的詩：「行人折柳和輕絮，飛燕含泥帶落花。」裴光約批評說：「柳當有絮，燕或無泥。」諸如此類，都離開文藝批評很遠，更談不上鑑賞了。不過這種吹毛求疵，我覺得比現代的批評似乎還要好點，因爲談論這些是非的人自己並不擺出批評家的面孔，也不任意漫罵，他們的態度還是很公平無私的，只是方法不對就是了。

說到現在我國文藝界的那種黨同伐異的批評，我便想再從上面提到的阿諾德的現代批評的職能一文中引用幾句話。

「什麼是我國目下批評的癥結呢？那就是只顧他們自己的利害，而抹殺了真正的批評。所有的批評機關，都是個人或團體的機關，說話各有各的背景，各有各的目的。他們的批評，第一就要其達到他們實際的目的，至於心的活動還是其次。當然，他們也並不是完全沒有心的活動，不過只限於達到他們的實際目的的範圍以內。譬如愛丁堡評論便是自由黨

(Whigs)的機關報，其言論中所包含的心的活動，只是以適合其黨見爲限。至於四季評論則係保守黨(Tories)的機關報，不列顛四季評論則爲在野政黨的機關報，泰晤士報則爲平凡，自滿的，富裕的英國人的言論機關，它們言論所包含的心的活動，也都只是以適合其各自的主張爲止境。在社會的各部分不論政治的，宗教的，或其他的，都各有其批評的機關，至於無偏無袒而綜合一切的言論主張的刊物，却反而不是一般人所歡迎的。」

這與中國現在的情形，又有什麼分別呢？中國沒有英國那樣許多黨，但我們卻有的是派。有語絲派，有論語派，有現代派，有太白派，有……派，而每派又至少有一個言論機關，各自發表它的高論。在不觸犯某主張之範圍以內，從事於各種心的活動，只是這種心的活動，既受了限制，當然不能盡量發展，而在批評時，自不免要失了公平無私的態度。

阿諾德有慨於他當時的英國情形，而倡說「鑑賞的批評」，中國的文壇，也是一個和英國當時差不多的極紊亂的局面，我在這裏把文藝批評之正宗的「鑑賞的批評」介紹過來，也許不爲無意義吧，如果這篇小文，能給今後的文壇，一點些小的影響，那就是我望外之幸了。

八、審美批評

說到審美的批評，就容易使人聯想到唯美主義者的王爾德和他的思想來。其實，審美的批評也和唯美主義一樣，並不始自王爾德。首先用「審美批評」這幾個字的人是英人華爾遜。王爾德乃是私淑沛德的，而且剛好私淑了沛德被人最誤解的一面，所謂快樂主義。王爾德爲答覆許多攻擊他的言論，屢屢引用沛德的文句以自解，但是王爾德究竟不能算是繼承沛德的思想的人，自然，在一當爲一個創作者的批評家，「這篇文章裏，有許多的地方和沛德的主張相似，但是，只是相似而已，王爾德本人並不像沛德那樣是個批評家，並沒有應用過他的主張。所以講到審美的文藝觀，審美的文藝批評來，應該從沛德說起。沛德而外，意大利近世的哲人克洛奇對於這方面更闡明不少。以下，便以這兩人的思想爲中心，略述文學藝術上所謂的審美的批

評。

近代文藝批評的興起，其原因之一，是爲反對舊來那種以過去的法則學說信條爲基礎，獨斷地批評善惡的裁判批評。同樣，近代文藝批評間的諸說紛紜，也就是互相不滿，互相反對而生的結果。那末，要知道審美批評是什麼一個東西，就得知審美批評由何而起，即是說，審美批評者對於其他的各種批評有如何的不滿，才倡這種學說，去改正或者去彌補它呢？

近代文藝批評，在打倒了過去那種專斷的批評，另自建立起新的批評來時，不外有兩條路可走。一條路即是純主觀的批評。舊來那種以前人的學說，信條爲標準的客觀，可是獨斷的批評，既是靠不住，結局，只有以個人的主觀趣味爲中心。個人與個人之間，因爲各自習慣，素養，氣質的不同，互相都是圍在一重厚重的牆壁裏，沒有一個可通的溝渠。十人百人雖一致地說這樣很美，那樣是善，結局大家所同意的，只是固定的言語，決不是各有伸縮的內容。個人只能從他自己的那牆壁的小孔中去看世界，決不能看出事物的真相——這是無可如何的事。認承了這個無可奈何的事實之後，文藝批評家所能做到的，便是不要去尋客觀的標準，只要極力去求柔軟的

思想，深厚的同情。批評家在他人的作品之前，有微妙地感動的心，有能把這印象如實地傳出來的筆，這就行了。於是，批評者稟着銳敏的感受性，去涉珍獵奇，去求美避醜，去作靈魂的冒險，去織出動人的夢幻。一時，以法國為中心，以聖伯甫為首，風起雲擁地為文藝批評開一生面的，便是這種主觀的批評，即所謂印象主義的批評了。印象批評即是一種醇化了的知的享樂的記錄，或者享樂後日的追想。這種批評老實說並不注重對於他人作品的忠實的理解，無甯是藉他人作品為媒介而把自己的感想藝術地表現出來。這種批評雖可以微妙地敘說出自己的印象，可是只是一種被動的雜亂的沒有秩序的東西，譬如一個名優今夜可以演借東風的諸葛亮，明天可以演風波亭的岳武穆，後天又可以演其他的忠臣孝子，只是每夜每夜地流轉着，其間並沒有秩序的統一，只是一種受動的戟刺，沒有內部必然的連絡，只是表面偶然的移動，這樣的批評，在審美批評者看來，還有許多應該補充的地方。

不滿意於舊來的專斷批評，又不能首肯於主觀的印象主義的人還有一條路可走。即是把藝術作品看成和自然現象一樣，把自然科學的研究方法，適用在文藝上來，去比較各種藝術上

的主義，去分類異同，從環境上去說明藝術的發生，即是所謂科學的批評。科學批評的目的，乃在詮索一篇作品的出所，系統，主義，境遇，環境。這等等東西只是構成作品的資料，而不是作品的本身。作家把這種々資料綜合統一起來而成作品，批評家卻把它分析還元起來，想求出藝術的真諦，這就如生命是種々元素集合而成，科學家把生命還元成元素而想在其中去求生命一樣，他不知道在他那解剖刀一揮之下，生命已經離開軀殼而去，結局他所解剖的只是一個物體。從物體裏面尋不出生命來，同樣批評家再怎樣分析，別類，採集，觀察，結局只是外面的詮索，一點也不能達到作品內面的價值。而且藝術作品是種々資料的具體的綜合，而科學批評所做到的，只是分析成爲抽象的概念。藝術中如韻律等所喚起微妙的幻影，美麗的象徵，在這抽象的概念之前，還有多少能存在呢？試想把梅特靈的戲曲，用概念說明起來，例如古城是象徵人生，洞穴是羅的感想，暗室之女王是死等，這於理解梅氏的戲曲，能有多少幫助？在這種說明之中，你得到的只是合理的知識，而美就從此完全消逝了。

印象的批評得到的只是主觀的感情，科學的批評得到的只是分析的理知。對於這二者都

有所不滿而新起的批評，第一個問題，便是要超越過這感情與理性的對立，印象主義和科學態度的對立，而尋出批評的機樞來。華爾透·沛德即是生於這兩種批評的傳統之中的人，他所唱導的審美批評，即是在解決這個問題。在他的鑑賞集裏他曾說，「最大的問題，是把我們的知識和經驗，科學和歷史，吾人的希望和現實等所造成的雜亂無章的堆積，誘導成爲有秩序的東西。」這是他自己修養的基礎，也就是他文藝批評的態度。他也和近世英國的幾個大批評家如卡乃爾，安諾德等一樣，文藝批評，同時即是人生的批評。

二

把雜亂無章的東西，誘導成爲有秩序，把支離破碎的東西，綜合起來，把猥雜渾沌的東西，化成純一，把深刻的矛盾，變爲統一的世界，這些是沛德修養的基礎，也就是他審美批評的根底。可是，這同一的努力，也就是希臘藝術的精神，而在審美批評者看來，即是一切藝術的本質。所以欲知道什麼是審美批評，第二步便得知道審美批評的藝術哲學。在真善美之中，藝術所表現的是

美，這個不待審美批評而後知之，審美批評不過更強調了這一點，可是它的重要處，還是在說明什麼？是美？藝術怎樣地去表現出美來？即是藝術怎樣成爲藝術？藝術批評者們應該怎樣去批評這種藝術。

對於把具體的藝術，化成乾燥無味的概念說明，深致不滿的審美批評者，當然不會對於他們所謂的「美」，下一個形而上學者那樣的抽象的定義，因此，要知道審美批評所謂的美，決不能概念的說明，只能從他們的主張中得到一點暗示。在審美批評者看來，文藝批評便只是文藝的再創造，即是批評和創作，差不多是一樣的東西；那麼，藝術是怎樣創作出來的呢？

一切藝術，是在描寫事物的真像而批評也是看出事物的真像這話，安諾德在主張他的鑑賞批評時也曾說過的。問題乃在所謂事物的真像，到底是什麼，這就講到審美批評的藝術觀來了。

一切藝術，最初呈現在我們的觀感上來的是什麼？在這裏，我們暫且把形式與內容的關係放在一邊，我們和藝術品最初相接觸的即是藝術的形象。彫刻繪畫固不消說，就是文學作品，也

是最初看見的外形。那麼，藝術的形象是什麼？藝術的形象與普通事物的形象有什麼區別？知道了這個區別，便知道了藝術的真髓了。

原來生命是流動的，事物刻刻都在變化，柏格森說：「生命是進化的，我們把進化的一時期，集中起來靜觀的時候，便成爲形。事物的變化，變到十分顯著，足以打破我們那幸福的惰性的時候，我們才覺到物體的形變了，然而物體時時刻刻都在變它的形，嚴密說來，並沒有形。形是不動的，而實在又是活動的，所謂實際所看見的乃是形的連續的變化。所謂『形』乃是移動的物體，所攝的電影膠片上的像……」

像這樣地，普通事物的形象，只是電影上的一個膠片，單看着這個膠片，絕對不會看出事物流動的姿態出來。要想到達能看見事物的真像，要想發現事物的美，這種事物的普通形象，反而是一個障礙物。要想知道看見事物這種流動的真像，我們得破除我們遲鈍的感性，捨去只凝固於表面外形的習慣，不以固定的概念，形象無秩序的堆積爲滿足，還要養成富於流動性，變通性的思想上的習性，養成能透澈事物的感受性，然後才能從無限複雜的連續活動裏，聽得出和諧的音

樂，看得見玲瓏的美。到了這一步，我們便已有了「藝術家」的精神了。

但是，普通事物的形象，雖是我們沒入流動世界的妨礙物，可是我們如果完全不要形象而欲鑽入躍動的生命裏去，也是不可能的，這樣捨去任何形象而去求事物的真髓得來的只是渾沌，並不是流動。試想一個人迷失在深山叢林裏，夜黑風高，一切的凝固着形象，便都解體，樹子看去像一條大蛇，風聲也覺得是狼嗥虎叫，這時，便只有無限的恐怖，因為在他的心裏，眼前一切已化成渾沌的世界，於是跟着而來的便只是意識上十分狼狽，並無所謂流動，更無所謂美了。因此，藝術家不惟要超越固定的，斷片的普通形象，而且要藉更根本的形象來把這種渾沌的世界，變為有秩序的統一，要化除這種恐怖的心情，而達到晴朗的歡喜。這樣得出來的東西，即是所謂藝術的形象。

從這個解釋看來，我們就很可以知道何以繪畫彫刻較之攝影照像更為使人發生美感。更可以了解中國畫，詩的趣味。中國畫那種粗枝大葉，輕描淡寫，中國詩那種簡短飄逸，都是表現的是事物的內面的形象。就在西洋，忠實照着事物形像描畫的藝術益和實物相像，益是在藝術品

中爲下乘，因爲在這種完成品之前，那外面的形象時時都在心頭，便使觀者永和流動世界相分開，把無限變成有限，把活動變成靜止去了。

三

那麼，這種內的形象，這種藝術的形象，藝術家是怎樣得來的？審美批評者的解釋，就說這是從直觀得來的。別人看去只是凝固的觀念，藝術家看去便是一個活着的形象，所以在審美批評者看來，「美即是觀念的感性的表現。」一切的感情，一切的思想都不把它們拿來抽象地思考，時時不斷地都把它們看成形象的東西，因此得到明晰的認識，從而能夠有適切的表現。要達到這一步，當然，不是拿普通的肉眼去看，而是拿心眼去看。所謂心眼，便是精神的統一的活動，統一的實現。精神達到純一的境地時，便超越了一切構成事物的材料，資質，而把這種統一起來，看出它後面的一般普遍的東西來。在曙光裏輝耀着的雪峯，肉眼看見的，只是構成這雪峯的冰，雪，岩石等物，要在精神統一起來，以心眼直視的瞬間，這些感覺的資料，便統一成爲真正清淨秀麗的

東西去了，同樣，讀偉大作品如浮士德等書的時候，只是看見什麼時代，環境，技巧等構成資料的時候，決看不出這書有什麼味來，要在越超了這些資料之後，一剎那間，才覺到這是把深刻的人生意義，以個性的姿態表現了出來。藝術家創作的時候，便是把他所受的社會時代，環境，教養，素質等渾然地統一起來，努力超越這些東西，而達到精神的統一，即以他直觀所得，作為他藝術的表現，批評家即是把藝術家所創成的這種內的形象，又在他的精神，喚起一個再構成的體驗。這決不是印象主義的受動的感受，而是實際參加藝術活動的再創造，這即是沛德所主張的審美批評了。

可是，如果只照沛德這樣的說法，我們很容易就看得出來審美批評結局只做到理解藝術那一步，還沒有達到真正批評。過後在克洛奇的主張裏，又才補足了這一方面，克洛奇也主張藝術是直觀的表現，却是精神統一的活動，因而藝術是創造的。而藝術批評乃在確定藝術作品到底表現了純真的直觀到什麼程度。「真正的批評，既不是分門別類，也不是闡揚其中的教訓，也不是求快樂，也不是求理知，更不是心理的，乃是審美的，因為批評即是一種藝術的哲學，又是歷

史的，因為它終於成爲藝術的歷史。」

四

什麼是審美批評，從上文大約可以得一點暗示。此外，和審美批評相關連的，還有幾個問題，在此順便說說，藉此更可了解這種批評是什麼一個東西。

審美批評的藝術觀，是一種爲藝術的藝術，即所謂藝術至上主義。藝術至上主義在中國都認爲是種逃避現實的東西而加以輕蔑。其實這完全是一個誤解，從上文看來，審美批評者所看出來的藝術，其基礎乃是征服渾沌世界，把它化成統一的秩序而達到純一之境。所謂渾沌的世界不單指自然界的現象而言，同時我們的社會生活，我們自己的苦痛，願望，煩惱等的人生葛藤，也都是一種雜亂的渾沌的世界，而我們畢生的精力，也就是在把這矛盾，衝突，化爲統一。這種努力，完全隨我們對生活對現實的態度而定。於是，我們要達到這種純一之境，普通就有積極的和消極的兩條路。積極的路，便是征服的，戰鬥的態度，達到了目的時，便得到的是一種晴朗的心境，

失敗了時，也現出戰士的悲壯。消極的路，便只是對於現實醜惡苦惱，取逃避的，隱退的態度。這條路所達到的只是閑淡，只是幽雅。普通以為這種淡白閑雅的境地，這種逃避隱退的精神，便是爲藝術的藝術的主張。其實，這種態度，比藝術上的主張還要更深進一層，乃是對人生現實的態度，發現在藝術上來。爲藝術的藝術所包含的，並不只此，這不過其中的一部分吧了。

藝術家不單只要達到純一之境，而且還要把它用藝術的形象表現出來。我們抽象地所謂的精神，純一，綜合等物，在他都不是抽象的東西，而是具體的形象，即是他直觀所看出來的形象。直觀是什麼呢？便是不由藝術家自身的好惡，選擇，而是事物自律的展開，突然呈現在藝術家的心理上，這才是事物的真像，這才是看出事物的真像，所謂爲藝術的藝術，便是主張藝術的自律的活動，不受作者的道德，環境，以及其他固定的概念所支配。這些東西，如作者的人生觀，道德觀，境遇，教養等，只能作爲是養成作者直觀的資料，不能當成是作者特殊的目的。爲藝術的藝術，最爲人所反對的，便是它不承認作品中應含有道德的教訓，但是現在我們知道它是主張的藝術自律的活動，那末，這種否認有道德教訓，不能不說是對的。不過，藝術至上主義的真意雖是如此，

可是後來卻被一些作家所歪曲，他們所作的作品，不是藝術的自律，反而是藝術的放肆，不是求全人格本質的實現，反而是追逐隨心任性的空想，結局，把為藝術的藝術，變成為享樂的藝術，為遊戲的藝術，當然要遭識者的非難了。

最後，藝術家既是以全人格去直觀一切，在別人只是些抽象的概念，在他一一都是形象，那末，在這種藝術家看來，內容和形式是一致的，在他，內容即是形式，形式即是內容。對於一切想念，印象，你能够具體地看得出多少，這多少便成爲外形而表現出來，同時也即是你所看出來的內容。普通人說，看見傑作的繪畫彫刻，自以爲也會想到，只是表現不出來，把內容和形式完全分開，這是錯誤的說法，你自以爲有這種思想，而在表現的時候思想便消失而去，或者變成蕪雜，原因便因爲最初你所有的就是蕪雜而混亂的思想。印象達到了綜合統一的時候，便是你表現成爲外形的時候了。

在爲藝術的藝術論者看來，形式和內容是分不開的。而概念是人人共通的，所有藝術的形象才是個性的產物，於是他們在個人的修養上極力主張全人格的個性的磨煉，而在藝術創作

上，力說形象的重要，這自然是應得的結論，可是不幸而一般人又把他們注重形象意思弄錯，以為只要形式好，內容怎麼也可以，成了內容空虛的形式尊重論，因而這一點，也成為藝術至上主義被人攻擊的口實了。

五

審美的批評，如照沛德所說，便是把藝術品的內容，形式資料等所暗示的情趣印象，照着它所暗示的方向，有効地統一綜合起來，即是一種照着某一藝術品所暗示的方向，再構成的體驗。審美批評者所求的美，便是以這件藝術品為媒介物，以它為出發點，而構成的超感覺的東西，審美批評的對象，即是這種美的對象。

這種藝術的理解，如果是可能的話，那末，得的結果又怎麼樣？這便是我們對於審美批評最後的問題。聖伯里教授在他的批評史裏，便直截了當地說沛德這種批評是尋取快樂。因此，沛德自身雖叫他的這種批評為審美的，可是一般卻另外起了個名字叫快樂的批評。

沛德的審美批評，其目的果係是在求快樂麼？如果是的，那麼，散亂地隨便抓起一個作家的作品，照着所暗示的方向去，再創造，再構成，再體驗，結果還不是毫無秩序和印象主義一樣地雜亂嗎？單看沛德所著的文藝復興的序文，很容易得到這種誤解。要把沛德全著作的精神，體會了之後，才知道並不是這樣的。

關於自己的修養，沛德曾說人心有求心的和遠心的兩種傾向，遠心的傾向，便是離開中心，任意地追求各色各樣的學識思想以及人生社會的種種相。把自我無限的擴大，無限的展開。求心的傾向，便是以自己的精神為中心，竭力求精神的確立，個性的健全，不絕地的自省，不絕在的統一。不努力擴大自己的人，便容易安於淺陋的知識，容易陷於頑固和獨斷。可是只是一味的擴大，而不想建立自己，結果就成了追逐流行的永遠漂浪者。每見一個新東西，新思想，便以為是最進步的東西，每讀一本新書，便以為最良的書，這樣做去，只是做了他人的共鳴者，寄生蟲，絲毫沒有一點創造，永遠達不到精神的自主。沛德的批評，便是一面吸收各家各代的藝術精神，同時把它們統一綜合起來，把散亂無章的精神堆積，化為有秩序的純一。外界的傑作，沒有盡時，所以

他的精神創造也永遠地精進起去，這一點也可以說明他對於美爲什麼不下絕對的定義，而只認定美是相對的東西。這便是他自己修養的基礎。結局，批評在他卽是確立精神的努力，不單只藝術作品之玩味而已。這樣地把文藝批評擴大到人生批評去，我們才能知道審美批評的精髓。

第三篇 文學上的主義

一、古典主義

粗略地說，「古典」是「古典時代」（即希臘羅馬時代）的傑作。「古典主義」有兩種意義：第一，它是古典文學所表現的特殊風格；第二，它是要把這種特殊風格定為文學標準和模範的主張。古典文學所表現的特殊風格究竟是什麼呢？這個問題最難回答。文學和其他藝術一樣，有可求之於形跡的一方面，也有不可求之於形跡的一方面。大概我們對於某種文學可以用幾句簡單的話解釋得很清楚的都是有形跡可求的一方面，這就是它的最粗淺的一方面。十七、十八兩世紀的學者們想用幾句簡單的話把古典文學的風格解釋得很清楚，他們祇抓住形骸，把精神完全失去，所以釀成所謂「假古典主義」。

在普通說話中，古典主義是和浪漫主義相對峙的。說粗淺一點，古典主義注重形式的和諧

完整，浪漫主義注重情感的深刻豐富；古典主義注重紀律，浪漫主義注重自由；古典主義求靜穆嚴肅，浪漫主義求感發興起。拿一個比喻來說，古典主義是低眉的菩薩，浪漫主義是怒目的金剛。論流弊，古典主義易流於因襲，一失之冷，二失之陳腐；浪漫主義易流於恣肆，一失之粗疏，二失之燕雜。

不過這種分別究竟非常粗淺。古典文學中如荷馬的奧特賽有很濃厚的浪漫派色彩，浪漫文學中如哥德，濟慈諸人的詩有時也很有古典文學的神韻。凡是開風氣的偉大作品在當時都是新奇的，破格的，浪漫的；過了些年代，它成立了一種風氣，被人家看作標準模範就變為古典的了。Stephais說，「給我們高曾祖以最大量快感的叫做古典的，給我們現代人以最大量快感叫做浪漫的。」其實我們應該說，「在我們高曾祖視為浪漫的，在我們視為古典的。」據意大利美學家克羅齊的意見，祇有第二流作品纔可以說是浪漫的或古典的，第一流作品不能祇是浪漫的，或是祇是古典的，它必定同時具有浪漫的和古典的優點，這就是說，它一方面要有真純的情感（浪漫主義所偏重的），一方面又要有幽美的意象（這是古典主義所偏重的）。

古典本來無主義，古典之有主義，從羅馬作家浩越司起。他寫過一封「與庇梭書」討論詩的原理和法則，被後人誤稱爲「詩學」。在這封信裏他站在導師的地位教人以作詩的方法，處處勸人求「整秩」、「聯貫」、「嚴守類型」、「別信任奇思幻想」、「在荷馬史詩中尋材料」、「每部戲祇應有五幕」和其他類似的話。這封信的影響最大，從紀元後一世紀起一直到第十四世紀止，凡是討論文學的書大半都直接或間接地受它的影響。它可以說是「假古典主義」的聖經。假古典主義何以側重浩越司和他所代表的拉丁文學呢？這個問題最值得注意。第一，假古典主義注重模倣古典，而拉丁文學自身就是模倣古典的產品。羅馬人在政治方面雖推倒希臘，而在文藝方面却處處步希臘的後塵。第二，假古典主義是文藝復興的流產，文藝復興起源於意大利，拉丁文學是意大利人的祖傳。就廣義說，文藝復興就是古典文學的復興，但在啓蒙時期，它祇是拉丁古典文學的復興。這種古典主義通常叫做「拉丁古典主義」。

希臘古典作品的原稿在中世紀大半都散失去，沒人過問。到十三世紀以後它們纔逐漸出現，意大利學者們於是提倡希臘文學的研究。一四五三年土耳其攻陷君士但丁堡，希臘學者們

抱着古書逃到意大利去，這是古典主義史中最重要的一頁。已在萌芽的文藝復興運動得到這一批生力軍，於是它的氣焰就一天高似一天了。

文藝復興在文學方面最初的結果實在令人失望，因為它祇流產為假古典主義。假古典主義有三部「法典」：一部是十六世紀意大利人維達的「詩學」，一部是十七世紀法人布瓦羅的「詩學」，一部是十八世紀英人蒲普的「批評論」。它們的性質都和浩越司的「詩學」類似，不過作者們口裏卻說是祖述亞里斯多德，其實他們的精神和亞里斯多德的完全相反。亞里斯多德在他的詩學裏的態度是科學的，方法是歸納的，他彷彿說：「我看希臘文學在實際上是如此如此。維達和布瓦羅一班人却換過口吻來說：「我們以為一切文學在原則上都應該如此如此。」這所謂「如此如此」便成為古典主義（在他們自己看）或假古典主義（在歷史家看）了，他們的信條很簡單：「勿走極端！」「跟着理性走！」「模倣古人！」「嚴守類型！」「勿忘紀律！」幾點是最重要的。

假古典主義的理論非常膚淺陳腐，所以常被鄙視。有人因為討厭假古典主義而討厭古

典主義，尤其是沒有脫去浪漫派的偏見的人們。不過離開理論而言事實，我們應該記得歐洲近代文學大部分是從古典脫胎而來的，無論假古典主義如何膚淺，它所引起的爭論把古典文學的興趣維持到幾世紀之久，功勞實在不可磨滅。在中世紀無政府狀況的文學界之後，假古典主義提出秩序來救紊亂，也應該值得一字之褒。我們也許可以說，如果沒有假古典主義所提倡的紀律和理性，十七世紀的法國戲劇和十八世紀的英國散文能否有那樣成就或許是問題。

一般人以為浪漫主義是反古典主義的。這是一個大誤解。浪漫主義是多方面的，其中很重要的一方面就是超過假古典派的「拉丁古典主義」而跳回到希臘。真正研究古典的工作不在文藝復興時期，更不在假古典主義時期，而在浪漫主義時期。首開風氣的人是德國學者文克爾曼，從他起，希臘古典主義「纔逐漸盛行。浪漫派以後的詩人大半都受希臘古典的影響，歌德是顯著的例。丕德說浪漫運動是「浮斯德和海倫的結婚」。浮斯德是中世紀幻想和熱情的結晶，海倫是希臘美的代表，可見古典主義也是浪漫主義中一個重要的成分了。

二、浪漫主義

浪漫主義的原語爲浪漫諦克，它本來的涵義，據李特列在他的字典里所作的解釋，則爲「浪漫來斯克」的同義字，特別用來形容一些在想像中喚起詩及小說所描寫的地方或風景的李氏並引盧梭在他的孤獨散步者冥想里述記他在聖彼得島旅居（一七七七年）的文句爲例：「碧葉嫩湖」的兩岸比起日來弗湖的兩岸來算得是最荒野和最「浪漫諦克」了。」只怕就是這個語詞在文學作品上最著和最早的應用罷？

浪漫諦克一語自十七世紀就從英國傳入法國，把來適用在人格和文學作風上固然是很久的事了，可是用來和古典主義對立的怕要算法國的斯達埃爾夫人爲最早了。她在她的一八一〇年出版的德國研究裏會說：

「……大家有時把『古典主義』的 *classique* 作爲『完美』的同義字。我現在卻把它用作一種別的意義，當我把古典主義的詩認爲是上古人的詩，而浪漫諦克的詩認爲是帶有

些騎士的傳統風度的詩時。這種區分又同等地和世界上的兩種時代有關係，即先於基督教成立的時代和這以後的時代。」

斯達埃爾夫人的確找着了這個語詞的真正語源和它的原始意義。因為就浪漫來斯克——小說的或傳奇的——的意義說來自另一名詞（意爲用羅馬語的寫作）到真正指的是中世紀的文學，亦就是基督教的文學，在文藝復興期以前，不受上古人的影響的。斯達埃爾夫人用浪漫諦克一語來指定種種新的作品，以之與文藝復興期的古典主義的趣味相對立，而且就因這些作品，浪漫諦克諸文人都自以爲是直追中世紀了。

這浪漫諦克一語和許多別的指示種種新思想的字相同，都是先有一種消極的主義，所以浪漫主義就是古典主義的否定。這現象是很多而且自然的。費希特曾說：「欲知我在知非我。」「未來」須有「過去」與之相對才更明白，所以浪漫主義要使自身的意義明白就要和前代有所區別，正如法國大革命期中的立憲黨人要使他們的主義更明白，就得盡量暴露舊制度的罪惡來與以烘托一樣。一言以蔽之，你要發見新的形式就在能破壞舊的形式。

雖然，斯達埃爾夫人當時恐怕並沒有意識到什麼文學的維新或革命，她只是一個極力要使法國接受外國文學的一人；那知就從這點她幫助並促進了法國的文學革命。到一八三二年，斯當達爾發表了他的拉西納與莎士比亞小冊子，後浪漫主義的革命意識才益更顯明，新舊的對立才更趨極端，他曾提出「什麼是浪漫主義」的問題，他的答案是：

「浪漫主義乃是一種依着民衆的習慣和信仰的現在狀態呈獻給他們以文藝作品的藝術足以給他們以最大的快樂。」

「古典主義卻相反，是以曾經給予最大快樂於他們的祖先的文學呈獻給他們的。」他既把這兩種主義看得是這樣對立的，所以他就要潑辣一點地說：

「再沒有比我們更不像那些穿着繡花衣服，戴着價值千金的大黃色假髮的侯爵們的了，這是他們，在一六七〇年，評判拉西納和莫利耶的戲劇。」

「這些偉大人物要去迎合這些侯爵們的趣味，並爲他們而寫作。（在斯當達爾這裏把莫利耶也相提並論，恐怕不是完全合適的。）

「我希望從此以後要作悲劇給我們這些好推理，嚴正並還帶有稍稍的嫉恨的，美妙的
一八二三年的青年人們了……」

他因而說明浪漫主義的喜劇的特徵道：

「浪漫主義的喜劇第一就不把它的人物用繡花衣裳顯現給我們；也不是永遠總有些
戀愛者，而戲劇的終場總是一個結婚；人物並不正正地在第五幕就變更他們的性格；我們可
以窺見有時一種愛情也不一定能夠以結婚終局的；結婚，它不用『處女膜』一語作代去押
韻。在大庭廣衆來說『處女膜』誰不惹起人笑呢？」

他推崇但丁，莎士比亞，說他們也都是浪漫諦克，可是他說：「浪漫主義者並不教人去直接
模倣莎士比亞的戲劇。」是以他對席勒頗致不滿，他說：「席勒抄襲莎士比亞，並及他的修
詞法；席氏沒有才氣給他的同國人以他們的風俗所要求的悲劇。」他以為法國人若在思想上
能享有一點太平去從事文學的話：「他們不久就會有新的法國悲劇出演，這是他敢預言的。」
他又說：「一切使他們相信我們是在詩作上的同樣的革命（十八世紀大衛領導的藝術革命）」

的前夜了。一直到成功之日，我們這些浪漫諦克體的辯護者，將要被人罵死了……作一個浪漫主義者是需要勇氣的，因為他是須得冒險的。謹慎的漫典主義者卻不然，他每進一步都不能不賴已往作家的唾餘的扶持。」所以他才有這樣一個比譬：「我覺得作家需要的勇氣幾乎不減於戰士；他們應該一個不要想到新聞家，一個不要想到救傷醫院。」他自己是個告奮勇的，他堅信這偉大的日子將要到來，法國的青年——高貴的青年——將要覺醒。

果然，在法國，浪漫主義的文學革命，也正和一七八九年的政治革命一樣，早已在盧梭時代就下種發苗，經各國的浪漫諦克文學為之雨露，日光，培養到一八二〇才放了它的第一朵鮮花：拉馬爾丁的詩集，默想自此文學革命的思潮就涵湧地向革命的爆發逼近，斯當達爾的小冊子正是這裏面的一個潮頭，無怪他有這樣的預感了。

凡是一種社會事實都沒有單獨發生的，文學思潮也是一種社會事實，所以它也不能突如其來。因而我們可以執着法國的浪漫主義旁通到英、德、意大利、西班牙諸國的浪漫主義。法國自十八世紀後半期浪漫主義就已經實際地存在了，已有它的文藝上的要求和熱烈的精神狀態。

一七七三年出版的墨爾西耶的戲劇藝術論就包有克林威爾序文中的斷言，帶着濃重浪漫諦克色彩而力攻古典主義的模倣；並贊成研究莎士比亞，接近自然，力爭藝術自由諸程序了。十九世紀初年他的戲劇的出演，也可以算得一番愛爾納尼戰，並且還實演了一場流血的慘劇。

可是這等法國的文學上的感受性不妨說是英國的浪漫主義創造出來的。新愛綠綺思裏的善感及狂熱之情，在盧梭之前就已存在了，因為這些翻譯在當時都曾得到了很大的成功。列都爾累爾於一七六九年翻譯了楊的詩集，夜一七七六翻譯了莎士比亞的戲劇，都曾暢行一時，於是把這時代的感情與思想都給完全推翻了。還有，後來被布來爾比作荷馬的沃西揚的詩自一七六〇年起已經流行於法國，「浪漫諦克」一語已經在「廢墟的繫戀」，「抒情的熱感」，「憂鬱或熱情的感激動」等意義下通行了，這些情調不久就一齊從新愛綠綺思裏表露了出來。

到十九世紀英國浪漫主義仍繼續以它的詩人若濟慈，拜倫，雪萊，等人的詩和斯各特（W. Scott）的歷史小說等給法國作家以巨大的影響。莎士比亞戲劇於一八二六年頃在巴黎連演

了兩年，一時致莎氏戲劇成了浪漫主義戲劇的理想，大仲馬口裏終日不離莎氏，雨果且天真地以法國的莎士比亞自命。至拜倫對於繆塞的影響尤爲著明。由此可見英國十八世紀的浪漫主義就是法國文學革命最早的來源。

此外又有德國的浪漫主義與法國的文學思想也有不少交涉。最早的若赫爾德爾及蓋斯來爾的作品，較近的，較重要的，怕要算石耐格爾席勒爾及歌德了。石耐格爾以他的戲劇文學講義成了法國的反古典主義批評的來源，在一八一四年就已被公認了的。至於歌德呢，他是讀過盧梭的作品的。並且他的文學的養成一部分也是有賴於法國作家的。在他的少年維特之煩惱裏面可以發見很多的新愛綠綺思的影響，歌德可以說是被盧梭的思想浸透了的。可是歌德的傑作對於法國浪漫主義又發生了很大的作用。他的維特在一七七七年譯成法文後，在二十年間，竟重印了二十次。不料德國的影響突被革命打斷，傳到十九世紀，經斯達埃爾夫人的提倡，這部小說又復大受歡迎，所有的浪漫主義者都會讀一過。它對於拉馬爾丁的影響並不弱於沙篤布利揚的作品。石耐格爾的劇本馬利·士徒阿爾於一八二一年由巴朗特譯成法文，浮士德

也在一八二八年由賴爾瓦列法譯，就是何甫曼的短篇小說也經譯出，於是全然把法國作家的想像力都刺激起來了。因此本來由盧梭產生的德國的浪漫主義反而轉來深々地造成了法國的浪漫主義，不過，這都全虧了歌德和席勒的力量。

至於意大利的浪漫主義，最初只是宗教的，在一八一八年才表現出來，也是由於沃西揚，楊歌德及其他德人的作品翻譯的影響造成的。一時著名的人物則有孟邸且薩洛氏以及芒作尼等。他們起而反對古典主義的時地，行動的「三一律」比法國的作者還早，芒作尼的長篇小說未婚夫婦在法國幾乎可與斯各特爭榮。他在一八二〇發表的關於戲劇藝術自由的信函對於法國浪漫主義也發生了不小的影響。

西班牙的浪漫主義也同樣是受了英德的影響，它的流行一時的一種歌詠中世紀的短詩集可以助人想見中世紀情境。

從上面所述益見浪漫主義並不是一種偶然發生的，不可說明的，或純然某一國的，而是十八世紀到十九世紀之間一種歐洲的精神狀態，此種精神狀態的成因自然還有社會經濟政治

種種複雜的背景，可是文學思想的相互浸潤和相互影響尤其切近而重要，並且還不止此，就連瑞威及丹麥都波及了，這種運動之所以能這樣包舉全歐，只怕不能不說是一種順乎事理的自然的，普遍的，不可抗拒的，深切地合於人道的事情。

可是浪漫主義畢竟是什麼呢？它有何等要求呢？這是各國的浪漫主義都沒有深切地說明的，就是法國的浪漫主義者也是言人人殊，除了斯達埃爾夫人和斯當達爾外真可以說「頗不
乏人」。

奇渥覺得「這種文學是靈感的而不是回憶的。其內心的及個人的特性，在古典主義文學中不會見有一點踪跡。」

一八二四年四月六日，一個聰明的婦人，杜拉士公爵夫人曾寫道：「浪漫諦克的界說應為不可界定的，這是一種自由體的，它執着它所看見的美，它只相信它自己：這是文學上的新教，可是仍有許多小宗派。」

雨果在他的一八二四年二月出版的書中的序文裏幾乎要拋棄這個語詞不用了，到一八

二六年他又依然採用。他把古典主義比作整齊華麗的威爾賽的王家花園，而浪漫主義則比作一所荒林。一八三〇年在替墮瓦列的詩集作的序裏和在愛爾納尼的序裏，他下了一個定義道：浪漫主義即「文學上的自由主義」一八六九年一月十五日他又寫道：「浪漫主義就是文學上的法國革命」的確，「爲什麼會不是呢？」銳洛說，「浪漫主義不就是靈感的自由，『藝術上的博愛』，文體的混合不就是平等嗎？」

從最後這個定義看來，浪漫主義，不是字面的問題，所以我們譯爲「浪漫」「羅曼」都無關係，因爲根本這個名字就是被敵派強安上的，雨果在一八六九年曾說：「這名詞是毫無意義的，我們的敵人強加給我們，而我們也就帶着輕蔑心受下。」由是可知「浪漫」兩個字是不可繆執的。我們須重視雨果最後這個定義，這是一個文學的革命運動，他們要推翻的對象就是當時妨礙文學發展，依附政治勢力，以專制手段獨霸文壇的「偽古典主義」。法國革命有它的人權宣言，浪漫主義運動就有它的克林威爾序；法國革命有它的攻下巴士底獄的七月十四日，浪漫主義運動也有它的愛爾納尼戰的一八三〇年二月二十五日。雨果在他的詩集默憶——

八五六年出版）裏作了一首答非難者，就是盡量地表出了他的革命的精神：

對啊！我就是當東羅伯斯庇耶爾，我也是！

是用長劍迫襲那貴族字，

我激反了他的奴僕，下等語，

已死了，當若我還把李世烈誅斃，（當李皆十七世紀文法家）

不錯，真的，這就是我的幾項大罪。

我奪下了並破毀了押韻規則的巴士底。

我更進一步，打壞了鐐銬鍊子，

只因這些束縛住了平民字，

從地獄裡提出了些被幽囚的舊字，埋沒之羣；

就「狀物冗語」（Periphrase）我打破了它的螺旋形，

錯雜，混合，齊平了廿六字母，這個

沉黯的產生在巴別城的高塔。直衝天上；

我不是不知道憤怒的手

它解放了字，解放了思想。

.....

所有的一切字現在都盤旋自如在光明之中。

作家們把語言恢復了自由。

就虧了這些強盜，虧了這些暴徒窮兇，

真賊，才趕散了蜂羣似的教育家他們使人發愁，

想像，千聲百態地喧嚷，

搗碎了布爾喬亞精神上的玻窗。

.....

幸賴着你，神聖的進步，革命

才得於現今在空氣聲音書籍中振動。

讀此我們可以想見一種摧陷廓清的神情。可是這一場革命的效果呢？我們可以答道：「三一律」的破壞；悲劇與喜劇的結婚和近代戲劇的產出；「高尚典雅」與「醜惡滑稽」的同在，一切藝術的自由皆是。浪漫主義者要求解放，要求真理，要求自由，他們曾得到部分的，暫時的滿足，可是從他們止步的地方，又有別的同類運動負着人類前進了！

三、自然主義

在文學方面所謂派別或主義，往往缺乏嚴密的組織與明確的系統，即以同屬於一派的作家而論，其藝術概念往往不甚一致，而表現方法亦絕不相類。我們知道每一文學作品的特質皆各以藝術家的個性為基本元素，而自由又為文人創作的權利與其成功的公開祕密。

十七世紀的古典派作家何嘗以主義相標榜而集社？雖有人提出許多創作的規律與標準，但誰又能完全遵守無違？他們大概是一方竭力抑制自我表示的衝動，然而一方仍舊不免洩漏

個人情感的優點。

浪漫主義是十九世紀初葉一種反抗偽古典主義的文學運動。那些作家最初的團結祇爲攻擊舊文藝制度，以求取得作家的自由，所以在成功之後，大家便失却了原有的熱狂，彼此分道而馳，各不相顧。這是一種被抒情主義所統治所支配的文學運動，易言之，浪漫主義乃是一種個人主義的擴大文學運動。

十九世紀中葉寫實主義的作家因爲反對並且矯正浪漫派誇張自我的惡習，所以主張將科學與藝術聯合一起，提出了客觀的與非個人的藝術新原則，然而也還有「藝術爲藝術」與「藝術爲人生」之爭辯，初不一致，且各人成就大異，不可同日而語。

自然主義是由寫實主義孕育而誕生的，繼承寫實主義的文藝原則，而復加以確切的解釋。這是左拉在一八八〇年前所提出的一種推陳出新的主義，企圖別有建樹，另成一派；然而那般號稱爲自然主義的作家也未嘗聯合一致，始終融洽，嚴密遵守種種修正的規律。

爲研究文學便利起見，我們不妨假定幾種共同標準，作爲分類的根據，強名之曰某某派，或

某某主義，實則每一作家皆各有其優越特性。我們先得了解這一點，並預爲保留，然後再行解釋自然主義，似乎可免於不忠實，不正確，附會，或籠統種々易犯的流弊。

究竟什麼是自然主義？決非捕風捉影妄下定義所能解答。我們應從十九世紀中葉以至於二十世紀初葉，那般法國文學家的文藝論與作品中去直接研究，方有線索可尋。自然主義派的領袖左拉在他那部實驗小說論裡面所提出的解釋，頗欠明確，已難使我們滿意。至於其他同派或異派的作家，對於自然主義所表示的意見，更爲紛歧，莫衷一是。茲就其淵源、影響、變遷、反動及潛勢力以解釋自然主義，不得不做這篇冗長的研究，爲比較有系統的說明。

在沒有說到自然主義以前，最好將佛羅貝的文藝論與作品略述一二；他是寫實主義的創始者，而同時又是自然主義的啓示者，探本窮源，不難得其濫觴所自。他以爲藝術家所應保持的態度，始終是冷靜的，超然的，非個人的，他曾經這樣說過：

「藝術家不當有宗教、國家、與世俗的信仰……偏袒任何黨派，或加入任何團體，甚至戴上任何一種虛銜，那便是自取其辱，也就是自減身價……你儘可以描寫酒、愛情、婦女與榮譽，除

非你自己不爲醉漢，不爲情人，不爲丈夫，也並非熱心功名的小步兵，與人世混合，祇是益見其醜感受苦痛，或享樂過甚。據我看來，藝術家乃是一種超越世俗，不近人情的怪物。」

崇拜藝術是他畢生最高尚的信條。世間一切事物無非爲藝術的表現而有存在的價值。創作文學是他唯一的癖嗜，犧牲一生的光陰，幸福與娛樂，以求爲藝術是有永久性的，崇拜藝術如同教士之敬仰上帝一般。他不像糜賽以作詩爲遺愁訴怨的方法，也不像巴爾札克以著小說爲維持生活，清理債務的手段。爲他，創作藝術並非生活的方法，而是生活的旨趣。

但是佛羅貝的熱心於藝術，並不雜以絲毫的私意，完全出於藝術爲藝術的原則，決不在作品中鼓吹任何理論，因此他能專心致志於修辭的工夫，以求文字形式的完整優美。每字的音節意義，每句的韻律格調，與他所要表現的印象及意義，皆有密切的關係。他的名著馬丹波娃利會經過無數次的修改，每字每句，均經作者加以細密的推敲，潤飾。他創作的方法不是低頭默寫，而是高聲朗誦，有時竟按着鋼琴，重讀文稿，以求音節的和諧。據說，他曾費了七八年的時間，才做成這部小說。

當時有人攻擊他的作品過於自私，乾燥而不道德，這並不足使他憂慮。他別無顧忌，唯恐作品之不真實。真實的最先唯一條件，乃是適如其分的表現事物，排除一切隱含的思想，與擾亂觀察的成見。爲尊重藝術及科學精神計，作者不應顧慮世俗的誹議，而妨礙他創造藝術的自由，並且他以爲既視小說爲純文藝之一種，便不應馳騁幻想，以消遣娛樂爲自由，而當成爲表現人生之忠實真切的描寫。作家除求藝術完美以外，不當再負任何其他使命。

也同巴爾扎克一樣，佛羅貝對於唯物世界的一切現象非常注意，着重生理，而蔑視心理。最使他感覺興趣的事，乃是觀察與描繪。他小說裡的人物都是一一在物質的環境中發展，作者根據他們的本能與嗜慾，解釋他們一切行爲的動機。佛羅貝的父兄都是醫生，他自己也醉心於實驗科學，竟將小說做成一種生理剖解書，以氣質解釋個性，以遺傳說明生活。血統的關係，環境的影響，是任何人所不能逃避的。人的生長也與植物無異，小說家應該採取植物學者態度，觀察並說明人的發展程序，所有人物的精神生活也祇限於由環境的限制與刺激所引起的情慾與感覺，別無所謂良心意識，或理知作用。

因此，他作品中的人物都成了各種表示真實性的模型，愚蠢，自私與其無聊的生存，乃是作者給予我們的忠實報告。一切使人厭惡的鄙陋、卑污，都由他完美的藝術表現出來。在馬丹波娃利中我們找不出一個可以引起我們同情的人物，在情感教育中也無非寫些人類獸性的行爲。他所有的人物幾乎都是些庸俗、單調、乾燥、忘恩的行尸走肉。他在叙寫這種無謂的人生中能够保持冷靜的態度，不雜私意與成見，而同時使讀者感覺興趣。這就是佛羅貝的天才表現，與藝術成功的祕密。

佛羅貝驟得大名，一部傑作便使他身價十倍，被奉爲一代宗師。貢古爾兄弟雖曾多年努力於文學創作，然而他們能文的名聲最初卻未傳佈於他們自己所組織的小小集社以外，身爲文人而不受知於當世，這是一般作家認爲最不幸的。但是他們兄弟倆卻別具卓見，以爲藝術品之優美乃是專爲藝術家的。這種不求人知，勇邁前進的精神，畢竟實現了他們所提倡的藝術家自由作法。他們錯綜珍奇的才知，醉心於精密的熱誠，最初不能使這兩位作家見重於當世，經過許多解釋，方才漸漸引起注意；最後他們反對一切傳習，蔑視所有文藝原則，尊重真實，留意考證的

傑作，如修道女菲羅買勒與諧米尼那舍豆所加於當時小說界的影響，也不減於佛羅貝。

他們最初對於歷史的興趣頗爲濃厚，研究考證不遺餘力。尤其是十八世紀的法國社會更吸引他們的注意，將當時的習慣風俗描繪盡緻，甚至旁及於印鑄、彫刻、傢俱、與織物等瑣碎工樂，以充分表現時代的特徵，他們對於史實求真的憂慮不久即轉用到研究現代人生方面。他們創作小說乃是要專心致志，將眼見的人物事實加以精密的分析與正確的圖繪。「親眼觀察」是他們的不二法門，祇有「目見的一切可以寫得好」竟成爲他們唯一信條。

愛德蒙曾揚言對人類直接的觀察可使小說家新奇出衆，他爲自己及其弟許爾所提出的辯護，乃是說明他們搜集材料方法與誠意。他們不惜費了十年的光陰，精細觀察一個指定的活人生活。他們所認爲的真實不僅是含有空間性的，地方色彩，也還富有時間性的演進，從一天一天繼續注意的觀察中，擒獲一天一天逐漸變遷的生活狀態，一天一天的紀錄下來。每剎那間的情景都足以勞動他們深切的注意。文學不祇是攝取空間的現象，還要爲時間的演進寫真，因此他們表現當時社會的作品，莫不極盡精細密緻之能事。

他們無論是叙寫平民身世，或貴族生活，都是親眼觀察他們的爲人，並且親身查訪他們的環境。根據他們一八六二年七八兩月間的日記，於兩年後，開始創著諾米尼那舍豆。書中的女主角乃是作者親戚家裡的女傭。她的身世曾經他們長久的繼續加以研究，考證與調查。愛人兒，一部叙述巴黎貴族婦女生活，更是根據許多親眼觀察的經驗，與逐日記錄材料而創作的。他們所着力表現的乃是特殊性，而非普遍性，他們不惜借用瑣碎的調查，細密的考證，以求深刻的表現當時當地人物的特殊性。

小說已經成了純文藝之一種，但是小說這個名辭，在他們看來，不甚洽當。愛德蒙曾經費了許多心思，想要爲這種文學作品另創一個名辭，結果竟徒勞無功。按照他們兄弟倆的意思看來，小說簡直是一種別具結構的歷史。在一八六四年間，他們早已說過：「如今小說開始具有嚴肅的、情感的活潑的體裁，文學的練習與社會的調查。從分析及心理研究方面看來，已成爲近代精神史。」馬丹諾凡賽是一部叙寫婦女信仰宗教的心理學，在勒耐毛百蘭中，作者竭力減少他們的想像作用，從遺傳性及貴族教育種種方面描繪近代少年女子生活。女郎愛里沙是一部解釋

公娼生活的專書。藏剛諾兄弟是作者厭倦醜惡的現實時候，運用他們詩情的空想，描寫兄弟友愛的一部嚴肅作品。那孚士丹是一部記述生長在都市中早熟少年女子生理與心理的研究。愛兒也是一部少年女子的生活史，不過這個少年女子是從繁華富貴的環境中，經作者加以精細的觀察而用作歷史的考證方法寫成的。

貢古爾兄弟將科學的責任都加在小說作家的肩上，他們所認為生理學的心理學的、社會學的、或病理學小說，簡直是與科學的作品無異，因為重在解釋人物的個性，或描寫當地的風俗，所以他們大部分的作品缺少事實，而情節又極其簡單。愛德蒙雖曾將諧米尼那舍、豆改編為劇本，但是他已表示過對於自然主義的戲劇非常懷疑的論調。戲劇與小說無論在結構或性質，任何方面看來，都絕不相似。戲劇是直接表演給觀衆欣賞的文學作品，不得受種々限制，而小說則專以引起讀者個人的興趣為要旨，作家可得充分的自由，以完成其企圖。貢古爾兄弟的作品既是偏重分析，敘述體與描寫體，或解釋體的文字當然佔了主要的地位。劇本中的對話當然不够使用，這也無怪他們不滿於戲劇。

正確的藝術趣味與精密的科學方法互相聯合，將這兩位作家感覺靈敏的特性充分的表現出來。佛羅貝用盡力量要在作品中將自己的面目掩飾起來，貢古爾兄弟的作品乃是用他們自己的血汗寫出來的，他們承認自己是神經質的作家，他們的作品是由作者用他們的神經和痛苦寫成的。在那般近代小說作家中，他們自有顯著的特性。他們運用靈敏的感覺接受種々印象，復用精細密緻的藝術將這種々印象不失原形重顯出來，引起讀者的感覺。他們自比爲「傳聲的海螺」，五官靈活，感覺敏銳，雖是極細微的現象也不致被他們遺漏；但是他們靈敏過度的神經多少有些病態。然而爲精密地表現人類心靈的溫柔與憂鬱計，作者病態的神經也許可以有所幫助。他們自己也覺得「疾病」在他們的小說作品中佔據極重要的地位。病人的心理感覺含有無限的柔情，病人生理狀態也顯出非常的苦悶，極易引起作者的注意，取爲小說資料，自易予讀者以濃厚的印象。

世間一切自然界景象，人類生活狀況，以及其他，無非爲供給作者觀察與作品的資料而存在的意義。他們無論在街頭、家裡、會場中、宴席上都留意偵察各人聲音、笑貌、言語、姿態，一一搜

集做小說的材料。他們的身心，甚至於靈魂，都是爲文學而操勞不倦。對於他們自己，也注意探索，搜求之苦，及於夢境，故意設法，以嘗辨深夜失眠發熱的滋味。許爾覺得大病將作，恐將不起，反而帶着熱狂，努力撰稿，日夜不息，他不願在自己聰明才知將要絕滅以前的幾小時內，失掉一分鐘的光陰。一直等到神經衰弱，不能執筆，方才睡倒。在病床上，他的哥哥愛德蒙雖在極傷痛的時候，看護餘閒，還不斷的觀察病狀，將病人悲慘愁苦的種々狀態，全都錄入筆記。他勉抑哀痛，將病人的呻吟，呼喊，以及使他心碎的言語，記載無餘。他啓示了疾病的痛苦與祕密，才知的逐漸消滅，精神的逐漸痿頓，以及人類離生就死，最後時間逐漸的生理變化，都被他描繪盡緻。這兩個道同志合，始終相愛的兄弟作家犧牲了畢生的精力，爲求藝術的完成。

他們所主張藝術爲藝術的旨趣，雖與佛羅貝無異，然而他們達到這種目的的方法卻不相同。佛羅貝之求藝術的完美乃是按照固定的文法與文字，尊重作文造句的規律，寫成優美整潔的散文；貢古爾兄弟不惜違犯文規，創造新字，以遷就他們感覺靈敏的天才。爲創作的便利，要求作家的自由——用字的自由乃至於作文的自由。他們所持的理論，乃是天下事物，爲象萬端，作

者感覺亦是無量，爲適應符合此萬千無量之象與感，不得不打破成規，方能在文字上作精密正確的表現。他們所擁護的作風自由，簡言之，便是作法不落前人窠臼，專以表現個人印象爲主，不必計及固定的文規，與無聊的音節格調。此種論調雖會引起當時批評家的抨擊，然而搜求文字以適應印象的教訓，也曾啓示同時及後輩文人種種新方面，使法蘭西文字意義更加豐富，文學領域也更加擴大了。

佛羅貝與貢古爾兄弟的兩部傑作，馬丹波娃利及諧來尼那舍豆不啻爲近代小說家做了範本，繼承寫實主義而自命爲自然主義領袖的作家左拉，尊奉他們的家師，而定出種種規律。這雖是一種新文學名辭，然並非與寫實主義相反的文學運動。有一次佛羅貝曾經向左拉提出抗議，反對他另樹旗幟，批評這是一種空泛無聊的名辭。左拉竟十分誠實地回答他道：「我也像您一樣，瞧不起自然主義這名辭，然而我卻要到處宣傳，因爲凡事總得有個名義，好使大衆相信這是新奇的。」

他曾在實驗小說論——一部爲自然主義宣傳論文中，曾經爲自然主義定了一個界說：

「自然主義是由科學運用到文學上的一種方式。」這個定義其實並不新奇，似與寫實主義並無多少差別。後來左拉的同志玉斯曼曾爲自然主義作切實地說明，並指出其與寫實主義之區別；他在眉批集中介紹左拉一部名著酒屋發表如下的言論：「寫實主義者所選的資料乃是最醜惡的，最粗鄙的，他的敘寫乃是最淫褻的，最令人作嘔的，總而言之，乃是把社會的瘡疥盡情暴露出來，自然主義者把社會的瘡疥的綑布揭開以後，祇有一個目的，便是教大家測度那可怕的瘡口究有多麼深……」如此說來，我們不妨說自然主義乃是比較誇張的，或更爲透澈的寫實主義。

左拉本來不必提出自然主義這個新名稱，但是他嫌寫實主義缺乏系統，不甚明確，又加以急功競名的私心，至爲強烈，不得不故爲新奇，以自然主義相號召，相標榜。他受了戴納實證主義的影響，且亦未能澈底了解，多少不免誤解其真義；並且當時生理學進步極速，這又引起了他的興趣和注意，因此他發表了好多篇有關於創作小說的言論。他曾經這樣說過：

「小說家在他作品中祇是一個記實者，他既無權評判，也不應妄爲結論；他同科學家一般，

應當對於自然界作審慎細密的研究。他限制情感的衝動，因為小說家之懲惡或勸善，皆損害於其資料之真實性，他將真實與情感互相混合，那是造成我見，並足以引起誤會。小說家應當是位科學家，分析者，解剖者，並且他的作品，應具有正確性，充實性，與科學作品的實際應用……」

他以為「小說家不僅是一位觀察者，並且也是個『實驗的製造者』。觀察者在注意種種事實的時候，就收集資料，確定他的起點，建設他的背景，使他的人物在那上面活動，情節在那上面發展，於是這實驗製造者，開始工作，使他的人物在他規定的計劃中動作，為的是要運用種種連續呈顯的事實，以表明預定的情節，所以他又說小說家是『考察人類與其情慾的審判者』……我們要運用觀察與實驗連續去做生理學家的工作，而他乃是繼續去做物理學家與化學家的工作。我們支配人物，解釋情慾，處理人類，與社會的事實，應當同化學界與生理學家之分析，解釋人體一樣的縝密。」

自然主義的唯一信條，乃是按照事實以描寫真象。姑就左拉搜集材料及創作小說的方法，審察他是否忠於主義的文藝家。據說他在準備某種小說的時候，必定先在那種環境裡去過活

幾個月，或幾十天，爲的是要偵察真象，但是他不免成見，往往將所觀察的事實人物附屬特殊的
意思，遷就他預定的計劃，他徒然勞苦了多年，從事於記錄，而所表現的人物事實都非從直接分
析的觀察中得來。他自己也深知其短，於是不得不求助於書籍的參考，因此這位實驗小說作家
時常要到圖書館裡去做研究考證的工夫。他這樣搜集來的材料往往與他所主張的藝術原則
不相符合。左拉竭力修飾他的作品似乎不肯承認真實的人生中會發生偶然或散亂的事變，好
像是根據他幾何式的計劃，創作小說，絲毫不苟。他作品中的人物都是機械的，一切活動，備受拘
束，其所表現的言語行爲，皆無非爲證實作者所要說明的個性。總而言之，左拉是運用一切人物
事實以適應其愛好秩序及齊整的天性；他是一個邏輯家，他所有抽象的歸納方法是用來聯絡，
並且支配作品中事實的組合，與人物的發展。

左拉的自然主義實在是沒有什麼特殊之處，就是他所引以自豪那部大作品魯貢馬伽，無
論就作法及作品任何方面看來，也不能算是一部成功的小說。他在序文中說明在生理方面看
來，魯貢馬伽一家全都患着一種神經病的慢性遺傳從他們始祖的某種機能受損壞後，這種神

經病便在他們一族中伸張開展。又說這部作品是用以描寫家族與社會間的關係，敘述一個家族子孫十幾個人之中斷或遠徙的經過，但皆稟受其始祖遺傳的性格，復與種種機緣接觸，而發生種種事故。作者主旨在詳考其遺傳與境遇之因果，而用科學方法說明其相互關係。這些話儘管是左拉爲自己作法的解釋，同時也足以證實他是根據主觀的成見，與抽象的歸納法，以創著這部小說。如其自然主義最正確的解釋，祇是對於自然的精細觀察，魯貢馬伽的作者不能謂之爲自然主義的小說家。他的文藝概念既不新奇，而自己又不忠於其主義。他唯一的特長，乃是他的唯物主義，將一切人類活動都歸納於嗜慾之中，他最善於表現簡單粗俗的平凡人物，而不能分析細膩親切的情感；他醜惡的生理描寫，阻礙了一切心理的活動；他所慣於敘述的人物，無非是那些患神經病意志薄弱，無庸表現其心理作用的人物；他祇見人類的本能、嗜慾、感官與一切生理關係，蔑視一切理知與意志的自由。左拉不是表現人性的作者，他祇將人類認爲「人獸」；如其他是一個文學家，左拉不過是個長於描寫人類獸性的小說作者罷了。

左拉的唯物主義也有他的偉大處：他的宿命論中含有一種暗昧而恐怖的詩意，魯貢馬伽

那部小說。使我們感覺到命運之神的壓迫，其中支配事實，統制人物者，乃是強有力的，富於獸性的不幸命運。他能够運用強健、滯重、單調、嚴整的驚人筆力，將命運無可避免的神祕意味，表現盡緻，這是他的特長。他這部作品與其謂之爲戲劇，或小說，不如直接了當的說是一部散文的敘事詩爲較妥。他既是承認人爲被動的，而非主動的生物，不能抗拒環境的影響，生理的誘惑，遺傳性的壓迫，衆生營營擾擾，毫無意志，始終爲命運所制伏。

左拉的作風也同他唯物主義的人生哲學一樣的滯重、整齊、毫無溫柔活潑的意趣，除描寫群衆運動以外，別無擅長，堆砌的字句並沒有表現出複雜的情節，無生動的風味，他的文筆似乎完全是一種講演故事的敘述體裁。貢古爾兄弟的作風雖是非常瑣碎，富於感覺性，然亦極盡細緻，嬌柔之能事；而左拉則不免粗糙，然亦極爲整齊沉重。他竟違犯時尙，主張以古典主義的作風爲模範，他說：「寫得好，便是用適當的字去表現一種意思，或一種感覺，將所要說的先留下一種強烈的印象，然後再將這種強烈的印象用充分的筆力表現出來，這就是完全作文的藝術。」他要保存法蘭西天才的偉大與明澈，所以他揚言要重行取用十七世紀如此方整，如彼純潔的文

字；但是他簡明整潔的作風缺乏古典派作家的智力與音調，而又未嘗含有絲毫韻趣。左拉不能算是一個偉大的作家，因為他不曾運用他的文字爲藝術或人生增進任何意義，而反減低了藝術與人生的價值。左拉也不能算是一個良好的作家，因為他的文筆雖是整齊，而不精確，雖是簡潔，然猶不免單調，他滯重厚實的作風確是一如其人。

同派的作家，亞爾風司，多得恰好與左拉的習性相反，左拉熱心於主義的宣傳，而多得僅有作品的貢獻，一則注重方法，一則任意創著；左拉時常忙着考證、調查，往往在書籍記載中搜求材料，而多得則留意直接觀察活動的人生。他的作品幾乎全是他從現實世界中所取得的印象錄，左拉力求客觀，在作品中將自己個人的感情排除盡淨，不爲他小說中的人物作左右袒，而多得則將自己整個的人格安置在他的作品中。他第一部小說便是一種自傳，自從小傢伙出版以後，作者就沒有中止他自述的情調，同時他對於作品中的主要人物還充分予以同情的愛護。左拉祇看見人生的醜惡；如其自然主義派的文學祇是爲描寫人類獸性的作品，這位作家也許自有其特長之點。多得在敘述人生黑暗的方面，也不遺餘力的深刻地描繪，但是他溫柔懇切的文

筆多少能夠顯露作者對於人生愛護的熱誠，並且始終保持藝術的尊嚴性，並未留下絲毫粗狂醜惡的痕迹。即以作風而論，左拉是以滯重的文筆表現嚴緊、整齊、充實、強硬的特性，而多得則極盡清雋纏綿、敏捷、細緻之能事，文字流動，情節複雜，而又輕快，別饒風趣。近代法蘭西文學界中以同派作家而論，習性之差異有如此者，更足以證明「文似其人」這一句話，確有至理。

多得是常在熱狂中創著他的作品，往往在開始作小說以前，已經將書中情節向人講述，並且將重要人物先行擬就，這是他的習性。多得就利用這種習性，修正他的文稿，所以他的初稿，總是任意寫下的草稿，必定要經過無數次的修正，他所認為最苦的手續以後，方才算是完稿。但是他已經在初稿中，將所有的奇想、熱情，全都任意寫下，在他疾書狂草中，還餘留些空白，以便補填適當的字句，匆匆忙忙，不及加用句讀，為的是要將心頭眼底的紛繁複雜的印象，與腦中如火如荼的思想，一一擒獲，在最快的速度中，抄錄在紙上。他一眼望去，將所要表現的人物事實全行擒獲，等到他將一切都吸收以後，再用藝術的手腕，使他的印象一一畢露於字裡行間。他大部份的小說都是些無數在我們眼底緩緩展開，連接的活動圖畫。他不過於注重形式，而體裁結構，完整

無疵。他是一位尊重印象的小說家，祇是將彈動他心絃的一事物，表現盡致，更無他求。因此他的作品滿含同情的意義，能夠引起並且增進讀者對於人生及藝術的快感。

他的作品並不含有任何抽象的概念，一切材料都是從直接觀察中得來，既無先入爲主的成見，也不在事後附會任何論調，唯一的旨趣便是表現他個人的印象。他自己曾經一再敘述他的作法：他將眼見，耳聞的事實皆用簡短的字句，一一載入筆記，以備創作小說的資料，努力運用他的聽覺、視覺以窺探人生，吸收真實。無論家居或旅行，他不斷的搜集資材，不止的載入筆記，如其某種人物引起他注意的時候，就據爲中心，將一切有關的事實聚齊集合，收入筆記，將來創作小說即用爲主要人物，所有符合的情節也都自然的舒展開來。他小說中的人物都是先作品而存在的，不必幻造，祇消敘述其真正的小史，至於事實環境也一樣和人物同等的真確，非常恰當，無庸假借。他根據真實，表現人物，事實與環境，抄襲自然是他唯一的創作法。設身處地，在同樣的情景中，表現主要人物與其有關的環境與事實，乃是多得認爲創作小說最理想的辦法。

多得的感覺靈敏不弱於貢古爾兄弟，表現印象的筆力也甚精緻，而他還有一點爲任何同

派小說作家所不及的，乃是他豐富的柔情。他有一顆柔嫩的心。他情緒的活潑一如感覺的靈敏，他對於作品中的人物極感興趣。這是因為作者之愛護備至，所以讀者對之也不致厭惡。他自己並不在小說中活動，也不直接從中干涉，但是他的同情心卻始將所有人物活潑顯現，至多也不過偶而洩漏幾個惹動情感的驚嘆字眼。如其他他所描繪的人物事實能夠引起讀者真實的感覺，這不僅是作者的想像作用可以操縱一切，他的心情也還可以支配種々。佛羅貝在馬丹波娃利中對於查爾·波娃利的愚蠢不幸，始終抱冷靜旁觀的態度，從未表示憐惜之意；至於多得任何作品中的人物都各有其短處但是他們的弱點也一樣使讀者感動，可知他是富有迭更司同情於弱者的情調。就是最庸俗不堪的粗人，或忘恩負義的小人，也沒有被作者加以中斥，每每利用某種可笑的滑稽舉動，或他們偶然感發的良好意念，使讀者原諒其錯誤與過失。喬治·桑德雖是一位不願文藝思潮而著作豐富的小說家，讀了多得所寫的俠克之後，神思惘然，整整三天不能寫一點東西。

多得是一位天生的樂觀主義者，就是他的這種樂觀主義使他矯矯不群，超出於近代一般

同輩小說家。在他的作品中，正和佛羅貝、左拉等人的小說相似，一樣也有不少的惡人，但是他表現的方法，能使我們覺得作者是憐憫他們的愚蠢，而又厭惡他們的卑污；至於佛羅貝、左拉那般作家，則以兇殘、惡劣、鄙賤、淫蕩、吝嗇爲人類的本性，無可救藥，不值憐憫，也不必厭惡，所以他們始終不免悲觀主義的色彩。多得則以平凡庸俗的人類尙未喪盡良善美好的德性，在每部小說中他總要設法在尙俠好義的情節中，表現一、二個善人；即或他所取的材料，因爲注重真實性，不免過於滯重，他，不惜在適當的情節中故意創造出幾個可敬可愛的人物，使讀者感覺世間尙有高尚，純潔，溫良，細膩的好人，不致完全失望。

多得真正的特長乃是於小說中將詩與科學互相聯絡而調協化合之，成爲優美的極妙散文。他最初的處女作是一部情人詩集，後來雖是改著小說，自始至終，未嘗喪失詩人的情調。他求真的方法是完全根據科學家直接的觀察，而他作風又極盡清雋，敏捷，溫柔，熱烈之能事。凡此種種都不是巴爾札克、左拉以科學家自命的散文作者所能望其項背，他不僅在描寫體的文字中表現新鮮活潑的詩意，就是在敘述瑣碎的情節與表現庸容的人物中，也帶着親密懇切的情調。

他個人的同情之感，以及心理分析的精緻，觀察人生的細密，與想像作用的敏捷，都在他繪聲繪色的文字中，適如其當的一一表現無餘。

多得的文字雖是流暢生動，非常自如，好像是未加琢磨，然而也經過作者無數次的修改。他自己說：「我的作法，是遲鈍的，除了初稿以外，此後的修改卻是益加艱苦的工作。」他不僅要求字句的適當，還要做到音調的鏗鏘，他極端重文法，而同時又不願取用生僻的字眼，所有巴爾札的瑣碎，貢古爾兄弟的不規則，左拉的滯重種々流弊，多得都一概避免了。他雖不及佛羅貝散文的富麗喬皇，而輕快清雋，溫柔敦厚則有過之。他的作風雖是單純，而不淺薄，雖是細緻，而不瑣碎，雖是和緩，而不鬆散，雖是華美，而不駁雜。他有操縱自如的能力，曉得運用適當的筆力，完成文學的和諧，實現藝術的玄妙。祇有他才當得起自然主義作家的美名。

我們不必提起司當達爾巴爾札那般前輩家所給予左拉的影響如何，僅就本文所述，佛羅貝，貢古爾兄弟與多得他所認為師友數人而論，已可看出自然主義本源之所在了。左拉所揭示的文藝標準，取材方法，與表現手段都不甚新奇，然而這種運動，何以竟能發生極大的波瀾？簡

單地說，左拉認識他的時代——老成作家將近凋謝，而社會病態日益顯露的時代，於是取得這機會，運用他偉大的魄力，舉起自然主義的新旗幟，爲當時文學注射激烈的強心劑，所以這種比較寫實主義更爲誇張，更爲透澈的自然主義竟至風靡一時。

在十九世紀將近終了的五十年中，左拉以實驗爲名，誇張過甚之自然主義的小說，曾備受攻擊。當時少年作家對於該派作品大都掉頭不顧而去，另闢新徑，企露頭角，「自然主義破產」竟喧傳於一時。左拉於一八八八年間已揚言：「一種新哲學必將孕育一種新文學實爲無可疑者，自然主義亦復難免爲過去之陳迹。」三四年後，復言：「未來將屬於凡能擒獲新社會靈魂之作家，彼等將摒斥一切過於苛酷之原則，而承受較爲接近人生之柔情……我崇拜一種較爲寬廣，較爲複雜的真實之圖象。我並且信仰那種了解人類更爲偉大之途徑。如其我有時間，我也情願按照那般少年作家的意志去做。」左拉可說是確有自知之明，他晚年的作品正可以證明他的覺悟。

在戲劇方面，自然主義的傑作並不能排除固有的戲台習俗與成見。戲劇的演進雖感受許

多影響，然而始終爲許多後進作家所申斥，尤以百呂梯也爾、勒買特爾、佛郎士幾位批評家爲最烈。百呂梯也爾最先攻擊左拉，始終否認他是一位良好的小說作家；勒買特爾雖然承認魯貢馬伽的作者富有天才，但也指摘他破壞真實的缺點；至於佛郎士則根本否認自然主義之存在，他以爲自然派作家的藝術並不較唯心派作家的藝術更爲真切，既然是各人的感覺官能互相不同，所得幻象均不相似，自當取其較爲悅人之事物加以敘寫。——在文學方面與其使人展閱厭世之作品，寧可取其使人愛世之藝術爲佳。

在詩歌方面，反抗自然主義的運動亦最有力。巴那司派的詩人雖未同化於自然派小說，然而也沒有摒斥這種冷酷的主義，其間似乎存有一種默契。攻擊巴那司派詩人的象徵主義也直接否認自然主義的文藝原則。這種新詩運動乃是提倡宣洩心靈的苦悶，而不贊同於事物外形的描繪，換句話說，便是反對分析，而注重暗示。

小說爲現代法國文學中最豐盛之一種文學作品。自左拉提倡實驗小說以來，自然主義冷酷的人生哲學與崇美的文學原理，大爲人所稱道，風靡一時，但是左拉的創作方法純尙衝動，

所有材料亦非得於直接觀察，而係取諸圖書室中之考證。因此他的作品竟未能符合其所提倡之原理。自然主義幸賴莫泊桑出而撐持危局，方能炫耀一時。

莫泊桑是佛羅貝的弟子，始終沒有爲自然主義作任何宣傳文字，祇不過爲他長篇小說彼得與約翰做過一篇長叙，題名論小說，盡量發揮他擁護創作自由的主張。茲特撮要選譯數節如下：

「小說家要給予我們一種生活的確切現象，該當留意避免一切例外事實的牽掛。他的旨趣並非爲我們敘述一段故事，使我們開心，或使我們動情，他要勉強我們去思索——了解一些事變中所含有的深意。由他觀察和思索的能力，將世間事物與人都按照着他個人的方式，特別加以安排，並且就用這種方式，將經過思索的觀察一一剪截就緒。小說家的能力乃是將他個人對於世界這種視察轉譯到書本上去，使我們和他一樣的了解這個世界。小說家要使我們動心，如同他對着這生動的境界一般，該當在我們眼前用一種精密的寫照，將他所看見的世界表現出來，因此他創作的時候該當用如此細巧的章法，如此簡單的形式，甚至使讀者不易窺見他的

結構，指出他的計劃，發現他的旨趣……

「但是用寫實主義的眼光來看，我們對於他們的學理也應有所疑慮，有所反駁之處。他們的學理似乎可用下面幾個字來包括：『除真實以外無他物』而所有的又非完全真實。

「他們的主張，既是由平常習見的事實上取出真理，便當在真實的損壞處或模糊處加以糾正，因為真實有時也不盡具有確切的外形。

「造成一個真實，乃是做就一個完全真實的幻象，然而必須按照事實的平常去做，而不能隨便任意湊合。我可以斷定凡有技能的寫實派小說家都該叫作幻夢者。

「相信絕對的真實，那才真是孩子氣！既然每人都各有其五官與思想，各人的真實就互相不同了。我們若干相異的兩眼，兩耳，嗅覺，觸覺，便造出許多不同的真實出來。我們精神每當接受這些印象不同的官能種々報告的時候，更是各有其了解，分析與判斷。其各不相同，正像我們各人都各是另一種族無異。

「各人對於世界都有一種幻象，或富詩意，或屬情感，或有欣喜，或多憂鬱，或以污穢，或為純

潔，皆各依據其個人性情，而思想差別初無定準。著作家之能事，便是誠實的運用他所有及所能的藝術方法，將這個幻象表現出來……」

莫泊桑這種議論不僅揭穿寫實主義的虛偽，甚至間接駁倒左拉的實驗主義。所有自然主義應備的條件莫泊桑都具備了。任何理論，任何系統，都不能擾亂他接受真實各種幻象的自我。他的作品並不含有任何哲學，他以爲思想是無聊的，人類的理智極爲淺狹，如同「瓶中之蠅」，展轉不休，「一切幻象，轉瞬即逝，藝術家之能事，乃是重現已逝之幻象於紙上，初無庸其推理，更不勞其解釋。如其莫泊桑的作品長於描寫人類的獸性，未免留給我們一些悲觀的印象，然而卻不絲毫流露他自己的憂愁。他能運用精密的手腕表現正確的情狀，強迫我們相信人類的獸性乃是本能的，爲理智所不能克制的。他這種無可救藥的悲觀，似較之佛羅貝尤爲牢不可破。

莫泊桑對於社會道德，個人道德，均不留意。他的作品，祇是真實的寫照；從來沒有批評人生，善之於惡，初無差別，社會幸福，民衆利益，皆不勞其憂慮。他始終認道德爲文化頹廢之象徵物，人類已失其自然的地位，屈伏於虛偽的束縛。他作品中的人物都是些倔強而簡單的，一切行動均

受命於嗜慾，他時時流露反對一切違背人類自然性的制度。戀愛在他看來，不過是性的本能，初無絲毫玄妙的深意。他的所寫的戀愛好像是由感覺中體會得來，一切熱烈的衝動，都歸納於性慾的需要。

佛羅貝就是一位擺脫哲學、道德、政治種種拘束，崇尚藝術的作家；但是藝術，也不能引起莫泊桑多少興趣，他對於派別的爭辯，一向置身事外，也從來不曾議論過文學原理，論小說一篇長文是他唯一的論文，祇不過駁斥批評家，為作家擁護創作的自由。他並未提出任何原則，任何理論，為完美的藝術標準，於是可知真正自然主義是並不屬於任何派別的。每種派別都有規定的系統，暗示的標準，對於人生及藝術也各有其特殊的概念，而自然主義所要求的祇是一種創作的自由，甚至於如何方能完成藝術之美，也不會提及。佛羅貝嘗提倡「為藝術的藝術」，莫泊桑則較其宗師更進一步，主張「為自然的藝術」。左拉所提出的自然主義本是空洞無物，未有建白，待莫泊桑的作品問世以後，方才稍有意義。

莫泊桑也同別的自然主義的小說家一般，他祇是描寫他耳聞目見的事實人物。最初第一

個時期是以他的故鄉腦爾曼地爲背景，嗣即以巴黎的社會生活爲中心，最後乃將上流人士的
家庭交際爲材料。他的小說，並無別的材料，祇是將所搜集的人物事實一一用藝術方法轉譯出
來，重現於字裡行間。這也和貢古爾兄弟，多得左拉諸位先進相似，不過他的特點，乃是毫無成見，
更非先入爲主，不肯用材料去遷就，附會他的某種思想或意見，祇是就材料而加以整理，使之安
排就緒，生動自如；儘管在藝術上用了無限苦辛，但始終不令人看出彫琢痕迹，或做作的意義。佛
羅貝是以散文作風見稱於世，一部馬丹波娃利費了七八年工夫方才做成。他的文學雖是流利
華麗，然而終不免顯露了他尚美的主見；莫泊桑在這一點上，似乎較之佛羅貝尤勝一籌——使
人相信他是爲轉譯自然而創作藝術的。他的幾部長篇小說如一生，美友，彼得與約翰，兇惡如死
神與人心中的事實，人物，環境都非捏造，皆有根據，人名環境雖略加變更，然皆無損於真實。莫泊
桑尤與左拉迥異，既無成見，又無計劃，始終毫無偏私，立於中性的地位，將他所耳聞目見的事實
人物，一一用正確的態度，精密的方法，表現出來。

他作品中所敘述的事實，所描寫的人物，與所表現的景象，雖是如此之豐富複雜，差別不同，

然而莫泊桑從來沒有在他文字中，洩漏他個人的嗜慾，私心與性靈裡面的親密情感。他是一位非個人的，比較客觀的作家。貢古爾兄弟固然是神經過敏，往往將自己的好惡摻雜在文字裡面，多得也不免根據自己的同情，解釋批評他所表現的人生；至於左拉更是帶着敘事詩的意味。描寫他的人物，就是佛羅貝雖是以客觀的文藝見長，掩飾他自己的面目，但是字裡行間也還免不了竭力抑制個人情感的痕迹，時時流露他憎愛的私意。莫泊桑則不然，他祇是以表現他經驗中所有的人物，事實為滿足。忠實敘述，正確的描寫，人物之善惡既無所偏袒，事實之悲歡也無所容心，他祇是像一個攝影師，將人生纖微畢露的寫照出來。他這種冷酷的態度固極客觀之能事，但是所留給我們的印象卻深染了悲觀主義的幽暗色彩。

莫泊桑的作風已到了完美的地步，極盡簡易，自然，敏捷，生動之能事。我們讀了佛羅貝的作品不覺油然而起敬佩服他的藝術；但是莫泊桑的小說卻能使我們自己耳聞目見他所表現的人物事實，而忘記了作者之存在。他並沒有修辭學上講究裝飾點綴的工夫，也不在文字之構造方面或音節上彫琢推敲。他的藝術祇是限於轉譯自然，重現人生，既非奇特，又不華麗，舉凡稀少，珍

貴，優美，巧異各點皆非所擅長。他所具備的特質乃是作風的普通條件，緊密，正確與明澈。總而言之，文學之精細亦正如其印象之靈敏。莫泊桑將一切人物，事實直接呈顯在我們面前。他的作品不僅整潔，簡直可以說是光華四射，透明無比。

莫泊桑晚年因病，神經受傷，作風稍變，非復康健時代可比。作者在最後幾部小說中，憂鬱心緒已不可掩，並且溫柔感人，傾向哲理，崇尚道德。同時在分析心理的工夫上亦非常精細。長於內心生活的解釋，正是他晚年作品的特色。他雖被稱為自然主義的作家，然而不直接隸屬於左拉所主持的自然主義一派。

除莫泊桑以外，祇有費爾第朗·發白爾可以算是自然主義的信徒。他始終如一的遵從左拉的文藝原則，從來沒有加入爭辯，表示特殊的意見，也不願採取他新奇的創作方法。他是一個誠實他的觀察者，想要真切的認識人生的實際，所以聖脫伴佛曾稱贊發白爾是巴爾札克的好學生。其實他遠不如巴爾札克之豐富，複雜，偉大，而真切則有過之。他的本能與意趣的傾向都是偏重於表現直接觀察的實際，因此他特別去學醫，參加臨床，實驗治療，並且研究最精確的手術。

以便應用於生理之診斷，描寫情慾變動的狀態。他爲了創作小說，在事前先受科學的訓練。這正符合於自然主義的實驗原則。

發白爾的小說祇是限於他故鄉的範圍，其中人物大都是神甫，與鄉村間的居民。他生長於色凡勒，孩童時代遊嬉，娛樂，登山，涉泉，探幽，覓勝，足跡遍歷本鄉風景。此中人物自幼即相與往還，一切飲食，衣服，起居，習慣，皆素所熟悉。他自己就是一位鄉村教士的姪兒，教會中人的狀態，與鄉間居民的面目，都是非常親切的潛伏在他的回憶中，所以也就很自然的成爲他小說的絕妙資料。他跟隨着叔父，參加彌撒，幫助他準備禮壇，料理祭物；每逢聖節，便跑了出去，和牧童夾雜在一處，追逐野兔，或網捕竹鷄。凡此種種，都是他親身經驗的，十年二十年後，創作小說，便從記憶中將那些寶貴的經驗，一一加以體會的描繪，成爲精妙的圖畫，或確切的敘述。他有意求真，祇是簡單的寫出他所經驗的罷了。

讀者每每因爲他披露了許多教士的醜行，弱點，便認發白爾是反對宗教的作家，其實不然，在他作品中時常可以發現他對於教義所表示的敬意，同時還寫了好幾位鄉村人所敬愛的高

尚純潔的神甫。自從巴爾札克以後，法國近代作家中描寫教會人物狀態，行爲，生活，自當推重發白爾爲第一。他不僅是寫得正確，並且生動可觀。

他用同樣的忠實方法描寫鄉村人士。從前喬治·桑德所作的鄉村小說，其中人物未嘗不生動，但是多少經過了桑德的理想化，將他們的醜惡鄙俗掩飾盡淨，未能免去不真之缺憾。發白爾既是自然主義的信徒，當然不存成見，忠實的表現鄉村生活。他所寫的人物儘管粗俗，但是並不曠野，儘量惡劣，然而並不凶橫。他能使他那些單純樸質的人物一樣也有高尚的靈魂，溫柔的心情。發白爾相信世間決無完美之人物，居然大胆將鄉村少女懷春的動機加以精細的敘寫。

他創作小說的方法也是根據自然主義的原則，發白爾不願將他故事的情節寫得過於單純，迅速而合於邏輯。他所有的小說都是摹擬，濃密而複雜的，並且情節之展開也非常遲緩。他不願冷酷的敘事，祇是注意於直接表現一切情節，所有人物及環境均給作者加以細碎的描寫；然而他決不採取呆滯的繪圖方法，最是長於運用暗示及烘托方法，於刻繪環境的文學中，解釋人物的性情，習慣，復於敘述人物個性的記事，中，分析其生活的背景，使讀者直接認識其人物及環

境。

發白爾繪風景的文章不僅是精確，並且生動非常。他帶着詩人懷戀故鄉的柔情，將色凡勒的山、岡、林、泉，一一加以靈活的表現。他所寫的風景是與他自己的心靈互相感應，互相吸引的。發白爾將他自己的情感都寄託於山水之間，他帶着無限溫柔與熱誠描寫風景的優美、清麗、偉大、粗野或莊嚴。他的風景文學是富有生命的，並且滿含牧歌的韻味與敘事詩的意趣。

戀愛也是他作品中最重要資料。在他描寫鄉村生活的小說中，發白爾多是用戀愛的故事作線索。自然主義的小說家所描寫的鄉村人物大都粗俗、淫猥，戀愛雖極熱烈，每每觸發獸性，流於曠野、兇橫、激成罪惡；但是發白爾則不然，他的鄉村人物大都賦有單純清白的靈魂，懇摯多情，強毅固執，始終如一，生死以之，孤寂之感，離別之苦，皆不能擾亂其心曲，翻而激增其戀愛的熱誠。

發白爾雖是脫化於自然主義的小說家，但是他的作風與莫泊桑大不相同。他忘不了童時的回憶，故鄉的美景；並且他不能做那樣克己忘我的工夫。他是一位多情善感的詩人。他不長於

交際，也不愛奢華，終生藏匿在色凡勒，過着寂靜、孤獨、謙恭、儉樸的生活。他作品的範圍雖不廣大，然而他所表現的教會人物與鄉村生活都是非常真切。就是在那小範圍中，他已搜羅了許多資料。各種環境，各種人物，卻儘够表現他了解人生的熱忱與懷戀故鄉的柔情。喬治·桑德以後，發白爾確可算是現代描寫鄉村生活一個最重要的作家。

惹里斯伽爾·玉斯曼也同發白爾一樣，感受自然主義的影響頗深；但是他的性情卻不能運用左拉所提倡的科學原則與邏輯方法，而傾向於神祕主義與宗教信仰，怨惡一切醜劣卑鄙的現象，然而他又贊成自然主義對於人生的批評與結論，因此種種醜劣鄙的意像，常常使這位悲觀主義的作者煩擾不堪。他對於庸俗的人生極感厭倦，所以在他小說裡面，屢次表示想要逃出這個虛無的世界，找到一種新的宗教，另創一種新的生命；但是他缺乏哲學思想的系統，其結果祇好寄託於神祕主義罷了。

德國文學家哥德曾經說過：「我稱自然主義作家爲健康者，浪漫派作家爲病人。」玉斯曼是終身害胃病的人，當然不能成爲一個自然主義作家。於是不免在他所襲取之自然主義的資

料中，加入了他主觀的厭世主義。他不感覺生存的愉快，因此即加以嘲罵，早年作品頗有頹廢派之目。而晚年的小說又多含神祕主義的色彩。至於他的宗教觀念原極淺薄，但是他並不缺乏豐富的想像，與華麗的修辭，將古教堂及修道院的內容，禮拜及懺悔的儀式，乃至一切神祕奇怪的宗教故事，一一加以精細生動的描寫。他的作風一如他複雜的感覺與衝突的思想，儘管是華美濃密，而光怪陸離，崎嶇不整，粗糙呆滯，未易卒讀。玉斯曼雖是為現代文學別開神祕主義的新局面，可惜他才力不勝，未免自相矛盾不能完全擺脫自然主義的羈束，而獨樹一幟。

愛杜亞·羅德也是一位感受自然主義影響極深的作家。在一八七九年間羅德發表了他一篇贊揚左拉所著小說酒屋的論文，對於自然主義備極稱頌。嗣後五六年中，他自己創作小說差不多完全應用左拉的文藝原則；但是不久天才成熟，就發現了個人自我的特性，便改變了一向崇拜自然主義的態度，而另成一派，直覺主義。據他自己敘述他這種文藝思想的演進，乃是受了德國華格耐的音樂，叔本華的悲觀哲學，俄國近代小說家的人道主義，法國布爾諧的近代心理學論文種種影響，而得脫離冷酷無謂的自然主義。此外尚有人生實際的教訓，亦足以形成他

的新見解。根據他由自知以知人的經驗，於是斷定人生之複雜決非左拉的哲學所能解釋。他曾在所著三心的序文上這樣說過：

「應該說出自然主義不能滿足我們心中所感受的需要。自然主義就其本質而論是自足的，非常限制的，唯物主義的注意風俗尤較個性為多，偏重外物而蔑視心靈，至於我們，乃是並且必將漸漸成爲多憂慮之輩，爲無盡的未來焦灼。唯心主義者並不甚注意於風俗，而在外物方面亦嘗發現人性。」

從這段文字們裡我可以看出他不滿於自然主義的理由。羅德所提倡直覺主義，並非有意造成派別，祇是用來說明他是屬於這一種思想的作家罷了。他曾揚言：「觀察自我，非爲自知，更非爲自愛，而是爲的知人與愛人。」可以用來爲他的直覺主義作解釋，同時也可以說是羅德的作品主要的旨趣與共同的理想。偉大良好的小說或詩歌大概都是作家經心得意，竭盡己長的作品。有許多小說作家，也同音樂家或畫家一樣，是用文字構成種種節奏，或色彩的和諧，羅德決不是那一般的作家，事物外觀的美醜均不足以擾亂他的心意，他所注重的是思想的分析，與心

靈的呼喊。趨於死生之意義與三心是他的三部作，這三種作品可以叫做羅德自述的評傳。與其謂之爲小說，無寧稱之爲散文抒情詩，故事極爲簡單，而心理解剖則極精細，其中尤注重難以解決的玄學問題之討論。羅德在這三部小說裡將現代人的疑慮與苦悶，委婉托出。小說家當然不能解決這些問題，不過將這些問題細加體會，重行提出。他的理知遠不如情感之尖銳，儘管借助理知，來推闡他多愁多憂的感覺，然而始終得不到強有力的結論。羅德這三部作品頗有少年維特之煩惱的意味，可惜他缺少哥德的偉大魄力。

在犧牲者那部小說裡，羅德已經放棄自述的作法，開始描寫別人的故事。米諧爾戴細哀、白岩、最後的避匿所三部小說，在旨趣方面看來，又是他相聯的三部作，都是哀情小說，爲法律所阻礙，沒有美滿的結果。在米諧爾戴細哀那部小說中，兩個愛人違犯社會律而結合，竟致斷送幸福，終身陷於悔恨之中。白岩中的兩位主要人物乃因服從社會律而互相否認其愛情，終至愁悶以死。最後的避匿所則描寫兩愛人不落窠臼，崇高其愛情，超越於人類一切責職之上，甚至自殺，獻身於愛。隨後又著了上邊與羅地哀牧師之家務，前一種偏重於敘寫他故鄉瑞士的風景，及山居

人的故事；後一種是分析牧師心理的變遷，刻繪他意志的種種現象。中途又是一部討論人生問題的作品。他的小說所要表示的，他以為人生規律並不在我們良心裡面，而在普通的成見中，不必標新立異，祇消屈伏於社會律中，隨從大眾過活，乃是處世的方法。這種結論，本極平常，無足為奇。

一般評論家都承認靜默是羅德最好的代表作品。這是一部中篇小說，描寫一種純潔的戀愛，男女兩方面心心相印，而卻沒有表示，別人也都不曉得。免除了種種推測，指謫與譏誚，他們倆將自己的心靈作為愛情的神壇，祕密的享受精神上的苦樂，懇切辨別理想上的意義。作者的直覺主義充分表現在這部小說裡。羅德所擅長的乃是申訴心靈的呼喊，描寫情感的衷曲，而非奇特，悲憤，複雜，緊張的故事，所有親密懇切的思想，與細膩溫柔的感覺，都很纏綿盡緻，體貼入微的細細寫出。現代法國小說界中羅德於心理分析方面卻有獨到的成功。

羅德的作品也有幾種缺點。在支配材料，佈置局格的方面稍為忽略，因此他的小說非失之於過為簡單，就是脫漏情節，不合邏輯；並且他的作風還稍欠嚴整，簡潔。他所要表示的情思既是

何等的深妙，他的文筆自應在形式方面更加緊密，在抒情方面更加精確。鬆懈的文字減少了他的作品應有的價值與意義，可算是一件憾事。

反抗自然主義的現象不久就顯明的表示出來了。許多青年小說作家本來隸屬於自然派旗幟之下，皆脫離左拉，另闢途徑，甚至聯合而反抗其領袖，例如玉斯曼，勞德，露斯尼，保羅，馬格尼脫等皆是中途倒戈反對自然主義之作家。至佛郎司，羅蒂布爾諧在文學界上各顯身手，榮譽增高，勢力亦漸擴大，而當時尚未成名之後進作家已目睹自然主義之衰落，亦皆各有戒心，甯可另覓出路，不願再蹈覆轍。

自左拉所著小說土地問世之後，其門徒於一八八七年間發表五人宣言書攻擊左拉不遺餘力。此五人中如羅斯尼，保羅，馬格尼脫皆不久大享盛名，成爲現代重要作家。土地這部小說是專寫法國鄉村間的穢史，淫污不堪，其中如強奸，野合，無不描寫盡緻。五人宣言書中有謂：

「不僅觀察淺薄，佈局草率，敘述尋常，缺乏特性，並且猥褻的記錄也還過於誇張，其污穢卑劣使人聯想及於臭糞解剖集。這位文學家宗師竟頹喪，墮落到深淵中去了。」

佛郎士也爲土地做了一篇評論文學，他說：

「在他，（左拉）以前，沒有一個人曾經堆積這樣多的穢物。他的成績就是在那兒，這是別人所不能競爭的偉大。從來沒有人像他這樣努力的鄙薄人類，侮辱一切愛與美的幻象，否認一切良與善的意義。從來也沒有人像他這樣蔑視人類的理想。在我們大家心中，無論俗子或偉人，賤夫或英雄，都有一種愛美的本能，一種充滿世間使人生點綴得愈加可愛的願望，麥息左拉却不了解這些。在人心有一種相愛的無盡需要，可使人類成爲神聖化，麥息左拉却不了解這些。願望與羞惡心有時在人類靈魂中混合，成爲無數的細膩色暈，麥息左拉却不了解這些。在地上還有無數偉大的形相，高尚的思想，純潔的靈魂，豪爽的心情，麥息左拉却不了解這些。就是許多弱點，錯誤與過失，也還有感人的美。憂愁是神聖的涕淚，純潔性乃是一切宗教的泉源，災禍也能使人被受尊敬，麥息左拉卻不了解這些。他不知道恩惠是正直的；也不曉得含有哲學意味的譏諷是仁恕而溫柔的；也不明白一切人類的行爲可以使純潔的心靈感發兩種情緒：仰慕與憐憫。麥息左拉祇是值得一種深切的憐憫。」

法郎司這篇文學是連接着五人宣言書發表的，從此左拉的身價一落千丈，自然主義也如深秋寒蟬，搖搖欲墜。一八九一年間玉耐刊行他的文學演進考，其中曾提出「自然主義是否病了？」一個疑問，去徵求法郎司的意見，他的答案是：「在他看來，從各方面證明自然主義是已經死了。」以「自然主義是否終了？」一疑問，詢諸勒美脫爾，僅簡明答曰：「確實完了。」勞德揚言：「自然主義的文學已經過了盛時，與現在的需要不相符合。」巴耐司也說：「所謂自然主義在今日已成爲過去的藝術公式，惟有保羅·亞耐克細否認以上幾位的武斷，他祇承認自然主義已到了退化時期，就是自然主義的作家，如愛德蒙·貢古爾，也說「自然主義將近要消滅。」左拉，那位領袖，也不願掩飾「自然主義之日即於涸竭。」

自然主義失敗之最大原因，蓋爲假託科學之名，創設種種規律，強人就範，其實並未認識人生全體——僅從肉的方面，描寫人類之醜惡，其不真切亦正如唯心派作家，僅從靈的方面，敘述人類之美善無異。其錯誤之點雖不必盡似，而其誇張，虛僞，實爲同科。自然主義之偏重物質尤易引起悲觀主義，於是自然主義作家每每成爲「人獸」之描寫者，流弊所及，甚至世人竟目自然

主義者爲淫書之作家。

正當法國自然主義衰頹的時期中，外國文學如英國喬治·愛杉呵脫，俄國之託爾斯泰與屠格涅夫，陀斯退益夫斯基，挪威之易卜生，比豪生以及波蘭之顯克微支等文學作家的小說，劇本，均已大受歡迎。他們的作品富有精密深刻的自然主義的文筆，而仍能從心靈方面着眼，描繪人類的內心生活。這是法國自然主義的作家所未夢見的。同情是文藝的第一條件。北歐作家最能認識人類的本性，各根據其天才，表現他們所了解的人生，而出之以同情的口吻，既無絲毫誇張的意味，復不受任何拘束。敘述良善，不託之於空泛的理想；描寫醜惡，亦不先含有幽暗色彩，致使讀者感發悲觀。於此可知十九世紀末葉外國文學之輸入，固不僅使法國原有的自然主義作品減色不少，且進而給予青年作家種種刺激與暗示，使他們知所擇別，不致陷入迷途。

自然主義的崩潰與當時所稱爲科學破產的口號實有極密切的關係。自然主義作家提倡以科學精神創作文學，換句話說，便是要使文學科學化。如其古典主義是得了唯理哲學的獎進而滋長的，浪漫主義受了唯心派情感哲學的鼓動而勃發的，我們也可以承認自然主義是接受

了直接觀察，精密分析與事實調查的種種科學方法。科學在自然界方面祇是注意一切動作的現象，而在人事方面也祇看得出一切受命定主義支配之意識的種種現象，摒斥一切玄學論，單獨的注意於一切事物之互相衝突，與各自呈顯的現象。自然主義作家便借取這種原則，應用到創作上去，他們有意要在文學方面，運用生物學的方法，左拉之借重生物學家貝爾那所著實驗醫學之研究作為他的範本，以提倡實驗小說，可認為最好之證明。

浪漫主義偏重情感，輕視事實之謬誤，雖為自然主義所糾正，然因誇張過甚之故，亦流於怪誕淫猥，而一敗不可收拾。十九世紀最後十五年中，唯心派哲學的精神，又復重振，於各種藝術及文學作品中均表露此種傾向，如華格耐之音樂，夏華納之圖畫，均為人所崇拜，得有無上光榮。實驗主義本擬以科學代替哲學，解決一切問題，唯人生複雜，各種問題決非單純的實證科學所能解決；且人類求效之迫切遠過於科學之進展，以功效難期之故，而遽認科學為破產。自然主義之備受責斥，固亦因當時人士不復迷信科學萬能之說，而同時各派批評家亦咸認自然主義作家故意損壞人類性靈之偉大與優美為不可恕。

然則自然主義果真完全破產麼？左拉以後的作家果盡能擺脫自然主義之影響而別求途徑麼？其實，自然主義所提出注重人生實驗之信條，亦固有其意義，未可厚非。一種文學思潮之起落自各有其因果，盛衰之時期，雖極明顯，新陳代謝之痕迹，固不易尋。如謂自然主義業已消亡絕滅，允非確論，蓋其潛伏勢力猶依然存在。且科學方進展無已，希望無窮，昔日之號稱科學破產者，皆未認清科學之意義，而欲強求以功效也。現代法國小說自經自然主義之嚴刻的糾正，雖不免於偏枯冷酷之弊，然而直接觀察，注重調查，種々實驗的方法，已成爲不可磨滅之信條。後起作家儘可應用此種方法去創作，各本其才智，擴大其眼光與胸襟，以考察完全的自然界，審度整個的人生，善惡美醜，兼容並包，靈肉兩方面均加以同等的注意，一改其偏重物質之謬誤。反對左拉署名於五人宣言書中之露司尼，保羅·馬格尼脫，巨斯大幾吸，呂細安·代伽佛，與保羅·包納丹，各皆擺脫拘束，別求出路，此五人中除保羅·包納丹外皆已各樹旗幟，自成一家。

約瑟·亨利·露司尼所著小說最初則與其弟許士丹合作，嗣後作風大變，獨自創作，取材極雜，範圍亦極寬廣。最初與許士丹合作著變方猛獸，富於自然主義的風味，且用筆做效貢古爾

兄弟所提倡之自由藝術。至借用自然之題旨而出之以簡捷的文筆則有馬特巴拉幹及在街中。注重於分析心理之小說則有別的婦人及心之着落。以荒誕奇異見稱者尚有醫生之罪；以解析外國人心理見長者當推奈爾抗與縱樂者。至描寫古代民者則有凡米耐與火戰。

露司尼的作品是現代小說最具有特性的。他所有百科叢書的科學知識全都安排在他作品中，他始終以現代法國文學與科學遠離隔絕爲憂，因此在他小說中不僅常令裝置若干與本事無關的科學講演，並且描繪文中也應用許多不適當的專門名辭，他的科學見解。那種迂僻往往流露於字裏行間，譬如他要解釋春季中婦女動情求愛的祕密，他卻大兜圈子先從草木禽獸之蘇生說起，復聯述及於新血輪之更換，然後方才慢慢拍到本題。

他雖是一位詩人，却認科學與哲學爲完成文藝之必備條件，他的作品往往假託爲科學小說，其實確是借助於科學以鼓吹或暗示他的唯心哲學。他相信藝術的旨趣，並非帶着冷酷精確的態度以描述真如世界，而是表示作者的靈魂，特別是他感覺人生意義的心情，尤可寶貴的，乃是作者研究聯合那些統屬各種概念的宇宙觀。露司尼的唯心主義多少含有象徵主義的色彩，

特殊的個人與特殊的情節都不能引起他的注意。他儘量的減省收縮，或簡括一切人物，事實，境遇，以附會遷就他作品內含的意趣。現代法國的心理小說家時常研究非常的人物，他們特殊的行爲，怪僻的性情，都是心理小說家的絕好資料；露司尼則偏重道德的解剖，而忽視心理的分析。他所提倡的是一種空洞的道德，他所具備的是一種人道主義的精神。

露司尼曾言人道主義所以不得不脫離冷酷的自然主義，不得不反抗那位披露人類醜惡的大宗師左拉。這種作家專一的崇揚人類的偉大，他帶着牧師的熱誠態度，詩人的溫厚情調，盡力的表現法蘭西民族的優越性。他主要的作品都是爲敬愛人類的情感所鼓動而創作的。達尼也爾凡爾格萊佛與凡米耐兩部小說最能充分表現作者人道主義的精神。露司尼在前一部作品力盡簡括嚴密之能事，在後一部小說中則任意發揮他抒情及敘事的詩才。兩部小說都是贊揚人類的作品，凡米耐是人類的祖先，是一切工業進步與藝術的先覺者，是一位勇敢，伶俐，莊嚴，溫柔的野人，他的心坎和頭腦中含有未來文明的種子。至於達尼也爾凡爾格萊佛乃是近代人物，他是位常爲人我義利掙扎奮鬥的英雄，他擴大了自我——由利己而感悟到愛人的迫切。

司尼決不像其他的現代作家那樣的咒詛人生，蔑視道德，否認科學，荒淫墮落，不能自拔，他是希望進步，尊重法律，而又敬愛人生的作家。他的道德論不是空洞無謂的，而是表現於行爲的。他認道德爲發展個人的方法，增加一切智能的主力，鼓勵一切行爲的勇氣。他以爲道德的旨趣乃是非別人工作中補充完成其個人的命運，所以他的道德論提高人生的意義與價值，並且敦促人類的努力，增加人類的勇氣。

但是露司尼的文筆卻是粗糙笨重，美中不足，正是我們所極惋惜的。他的作風多少有些艱澀拙劣的弊病，如其他能在修辭上多用些功夫，多加些思索，多費些時間，必定能够創造純粹完美的小說。他最好的作品，或是作品中最好的幾章，雖有雜亂脫漏之病，然而辭句中，時常閃爍珠寶的光輝。他有豐富偉大的想像力，高尚的心胸，熱誠的情調，尤長於由委婉中表示他意志的勇氣，由簡單中顯現他詩才的雄奇，由錯亂中露出他文筆的光輝，所謂「長江大河挾沙泥以俱下」，正可用來形容露司尼的作風，雖是不免小疵，然亦無傷大雅。露司尼畢竟是一位爲表現人道主義，努力向上的大作家。

保羅·馬格尼脫早就在他的巴司伽爾諧福司一部小說中，揚言「自然主義是一種庸俗卑鄙的文體。」在一八八七年五人宣言書上他也簽名，表示反抗左拉。有人稱贊他早期的作品說是極像貢古爾兄弟，他是一位神經質的作家，他的文筆頗為尖銳而閃耀，這正是他的長處，同時也可以說是缺點。

他早期的作品非常之多，大都出自草率，不甚精緻。最初出版問世的是艱苦的日子，當時保羅·馬格尼脫還是左拉的信徒，沒有擺脫自然主義的作風，然而他所敘述的中產階級的社會生活，家庭狀況及個人行為，既不同於佛羅貝之輕蔑厭惡，又不似左拉之憂暗抑鬱，別具一種同情的語氣。事物之力也是一部近三十年所不常見的好小說，組織嚴密，文筆亦復深刻。我的好兒也是一部細膩而堅實的作品，富有嚴肅的溫柔，與懇切的熱誠。至於暴風雖較遜色，然仍不失為保羅·馬格尼脫之傑作，觀察精密，描寫正確，尤其餘事，最難得者乃是表現人類複雜心情，恰到好處。

不久，保羅·馬格尼脫與其弟維克多合作小說，比較有名之作品為災害，敘述一八七〇之

戰事與政變，頗有逸史之目，可惜夾雜了一段不恰本題的鄉村戀史，將近五百頁的小說，倒費了三百多頁去描寫戰爭，文筆儘管靈活，而事實過於雜亂，往往有顧此失彼的情形，極易引起讀者的倦意；但是後半部的戰事描寫，文字極有聲色，能夠激動愛國心情。

呂細安·代伽佛早年的小說也是脫化於自然主義，厭惡中產階級的社會，揭穿其虛偽，攻擊不遺餘力，但不久即自拔於自然派之悲觀主義與物資主義，作風大變，與董耐合著之劇本即滿含悲天憫人之意。

巨斯大弗·幾吸也是向左拉倒戈之一位作家，他的小說雖不甚出名，但在文學表現的工夫上與旨趣上確已擺脫自然主義的拘束，所著小說以描寫外省風俗著名，有賽萊斯脫、呂多、媽一種。

一種文藝思想的起伏盛衰，自有極複雜的因果，十九世紀末葉自然主義派別的作家雖是星散瓦解，各闢新徑，求露頭角，但是自然主義的原則確已深入人心，影響極大。茲特再介紹幾位與自然主義接近，而比較著名的作家，以示自然主義在現代法國文學界中消長的潛勢力，與演

進中的變遷。

夏爾·魯意·裴里迫是一位不幸早死的少年作家，他憂鬱的靈魂含有兩種衝突的心情：溫柔而又激烈。他飽嘗貧困的滋味。所以他時常爲兩種互相矛盾的感覺所苦惱：縱慾求樂的幻夢與厭生遁世的願望。他的作品便是這兩種感覺互相掙扎的想像。他所選擇的材料大概都是屬於自然主義的，並且將作者自己所生活過的環境都忠實懇切的描寫在作品裏。他做了許多農夫，苦人，窮漢，勞苦一生，終被命運所玩弄，而竟被犧牲的歷史。例如父親拜德里，夏爾百朔夏爾都是這一類的最好作品。至於描寫巴黎市中流落的浪子，娼妓與窘困的窮人，當以蒙巴那士的比比最動人，根據他敏銳的悲觀哲學，運用他自然主義的深刻的文筆，記述那般備受生活壓迫的人們之苦悶，確是暗含着充分的同情。

但是裴里迫同時又爲一位詩人，一位浪漫主義的作家，他有浪漫派文人之憂鬱情緒與宗教信仰，他常常厭惡現世的荒淫虛偽，而傾向於純潔樸質的宗教，虔誠與仁慈，並且同情於流落的苦人。他的作風直爽感人，能將他的經驗感覺，運用簡樸堅強的想像，一一寫出。如其他的文字

是染了自然主義的色彩，他的作品可稱爲抒情主義的寫實小說。例如母與子，媽麗多娜，弟幽，都可視爲斐里迫的代表傑作。

約翰·羅蘭所作小說，也是取材於自然主義的資料，在他偏重神經病理的分析與頹廢心情的作風中，可以看出他所受自然主義與波德萊爾的影響極深。他最好的作品斐利拜爾家庭，奢侈的列車及富人之罪孽等都含有浪漫主義的生氣，熱力，與自然主義的深刻，精確，絕對不是一個平凡的小說家。

魯意·拜爾脫朗的小說是直接隸屬於自然主義文藝原則之下的作品。他所擅長的是表現一般氣質庸俗的，或性情激烈的人物，同時他又善於描寫騷擾的羣衆，及生動的風景；但是他的小說既非科學的作品，更不含悲觀哲學的思想，他祇是止於表現及描寫，使各種人物，風景，事變，在讀者眼前重顯，並不願加以解釋或批評。例如民族之血，那細娜，貝貝特，愛人等都是比較著名的作品。他愛描寫地中海邊的南歐各民族，他們豐盛的生活，奮激的氣質，與熱烈的性情，都憑着他生動的文筆，活躍於紙上。他所著的兩部歷史作品聖何，巨斯丹，路意十四仍舊是帶着做小

說的文筆，爲生動的描寫，並非根據歷史家客觀的態度之忠實的記載。

魯意·德羅拜的小說是注重精密敘寫的作品。一個溫柔的人，重被獲得的婦人，心之分配，病人小說等小說，雖然沒有受到羣衆熱烈的歡迎，然而頗得知識階級人士之贊賞，他所分析的事物，不是抽象的，而是具體的。這位作家賦有自然主義者長於觀察的習性，與表現物質生活的才能，同時他又能夠顧到內心生活，與外物的吸引，誘惑，傾擠或排斥而激動變遷，他的作品大半側重於分析，他人物在奮鬥掙扎中的精神生活，他並不借重任何哲學的思想，又不利用心理學半意識及非意識的各種秘密來描寫人類心靈的衝突與鬭爭。這一類的衝突往往是悲劇的結果，始終受命運支配的人類，總是在誤會中作盲目的行動。

魯意·德羅拜不願自囿於自然主義絕對客觀的條件之下，他偉大的憐憫心充分流露在表現那些生活痛苦的人物之文字中，處處可以看出作者同情於他人物的好意。他對於屈伏在酷冷的命運之下的人生，曾經提出一種忠告，接受美之慰安，和諧的美，婦女的美，道德的美，都是他所認爲人類在乾燥生活中斷不可缺少的慰安。因此他一切藝術都應深信表現這一類的美

之慰安。即以他分析精神的文字，往往是被他的秀麗風景、婦女溫柔、性靈、親切所烘託，所渲染，更加顯得細膩動人。魯意·德羅拜確能服從他的信條，如同是評論人生的散文詩一樣，他的作風整潔華麗，並且極盡勻淨，調協之事。他的小說明顯着是富於情感的作品。

亨利·邁凡爾諾亞是近二十年來被人所推重的一個小說家。從他幾部比較著名的作品，蒙馬特郊外、愛德伽·女傭可以看出自然主義所給他的影響非常深厚。但是他並沒有屈伏於自然主義冷酷嚴峻的文藝條件之下。他的主要材料大概是描寫紳士的庸劣，名人的愚蠢，富翁的淫逸與窮苦人的鄙陋。觀察力極深刻，文筆也頗冷雋，能將他所要表現人類心靈的衝突，委婉纏情的敘述出來，不過多少帶些悲觀主義的暗示罷了。

他決不採取任何主義裝幌子，給他的小說做門面，祇是注重在描寫人生的實際。在他作品裡，我們難以找出多得的抒情詩意，更不會發現法朗士的含諷哲理，但是並不缺少同情。他在暗中曾經為他的人物申訴種種特殊不同的煩悶，與種種不得已的苦情，如其那般庸劣、愚蠢、淫逸或鄙陋的人物不值得讀者注意，但是他們的不幸，在邁凡爾諾亞筆下寫出，多少總能引起些感

慨，因為他長於分析小說中主要人物的內心憂鬱。

他以爲人生是一場掙扎的苦戰，世間正有無數僥倖者與頹喪者，勝利者與失敗者，正真者與陰險者，懦怯者與粗暴者，他也承認弱肉強食之難逃的天演公例，但是他卻慣於運用巧妙的文筆不着痕迹，暗中轉移，使讀者不知不覺同情於弱者，而厭惡那般取得勝利便宜的強者。他的性情富於憐憫而在藝術方面卻又是寫實的妙手，如其亨利·邁凡爾諾亞的長小說，未免失之鬆懈，瑕瑜互見，還够不上稱爲完美的作品，他的中篇及短篇小說確是嚴整精密，可稱爲現代法國文學的傑作。

自然主義經左拉提倡以來，爲時已逾五十餘年，然其藝術論猶爲現代各國一般文學家所重視，其在法國方面已略如本文所述，而風聲所佈，及於國外，影響之大，實較本國尤爲顯著，即以英國而論，自然主義最初並不爲人所歡迎，維磁特來因翻譯土地而被判三月徒刑，梅雷迭斯在他的小說與書牘集中屢次申斥自然主義之惡毒，坦尼森在他的詩歌中亦嘗加痛罵，然而吉新與摩爾的小說卻頗受其影響，至於哈迭作品中的悲觀主義與性的魔力則染有自然主義之色彩。

至爲濃厚，其他如倍納忒麥康係伽南勞倫司喬治那般作家受自然主義之賜，則更非淺鮮。

當左拉在法國備受攻擊的時候，屠格涅夫將他的作品及理論介紹到俄國的報紙上去發表，屠格涅夫本人也曾表示過他對於自然主義抱有極大的熱誠，希望其萌芽長於俄土。我們在德國好爾茲霍普特曼威德金數人的作品中，亦可發現其含有自然主義的意味，至爲濃厚。南歐方面，自然主義，更是不脛而走；例如意大利之伽比拉，凡爾茄，丹儂，棲俄，西班牙之伊拜納茲，巴羅家，亦均受自然主義之習染頗深，其在日本與中國亦復有不少信徒。

以上所述種種，雖似過於煩瑣，然藉此可以闡明自然主義盛衰之痕迹，分化作用之所由起，潛勢力之存在，與影響之擴大。考訂其源流，審察其經過，可列舉其特點如次：

(一)自然主義是一種唯物的文藝論，注重生理的描寫，而忽視心理的分析，雖含有悲觀的色彩，然而卻因此促進了現代小說的創作藝術。

(二)自然主義的主要原則，乃是：(甲)信仰則認藝術超於一切；(乙)創作則唯「真」是務，唯「美」是尚，而「善」則非所顧慮；(丙)表現則提倡客觀的描寫，力求避免成見；(丁)取材則注

重實地調查，直接觀察……。

(三)自然主義在詩詞，戲劇，批評各方面雖無特殊的貢獻，至少已完成小說的藝術，使具有獨立性，並擴大其界域，增進其價值。取材方法，既日趨於精確；而表現手段，亦日臻於縝密。

(四)左拉的作品，雖不及其理論之偉大，而他所揭示的藝術標準與原則，確有可取之處，——小說的真確性與充實性，經他解釋以後，實無庸置疑。

(五)左拉祇能被認為自然主義的理論家。唯有多得與莫泊桑的長短篇小說，大都可視為自然主義良好的代表作品——確已實現求真尚美的文藝標準，完成深刻、充實、真確、明澈、精細、嚴密的各種條件。

(六)在寫實主義將近衰息的期間，端賴自然主義重振旗鼓，提出較有系統的規律與具體的創作方案，以啓示後進，為現代文學增進不少活力。

(七)自然主義雖不能稱之為團結嚴密的派別，完美無疵的思想，然仍不失為一種革新文學強有力的運動——其求真的精神，取材的手段與表現的方法，確使一般後進文學家，認識了

科學方法的重要性，真所謂以科學的洗禮加諸文學。

(八)自然主義不僅採取了寫實主義的精義，並且更加誇張地，透澈地，完成了佛羅貝所揭示的種種文藝原則。在理論方面，祇不過繼承已有的旨趣，而加以種種說明，並無特別新奇的見解；在運動方面，憑藉已成的勢力，企圖另組新派，以求取得文壇的權威。簡言之，自然主義，乃是寫實主義之曇花再現，所以開放不久，便漸漸凋零；然當其盛時，光華燦爛，也曾動人心目，因此也就留下極深刻的印象，故其潛勢力依然存在，一時不易消滅，而影響之大，竟及於國外。

四、寫實主義

寫實主義這名詞，我們很熟悉。一提起寫實主義，我們便會想到英國的狄更斯，法國的巴爾札克，左拉，弗羅貝爾，斯坎底那維亞的易卜生，斯德林褒格，俄國的托爾斯泰……總之，我們知道得最多的，也許就是寫實主義的作家了。

一提到寫實主義，我們又立刻想到這是浪漫主義的對頭；正像浪漫主義處處是古典主義

的「否定」一樣，寫實主義又處處是浪漫主義的「否定」。但是雖然同跟浪漫主義是對頭，寫實主義和古典主義卻又截然不同——他們倆也是對頭。

一提到寫實主義——我們這是第三次了，又會想到十九世紀後半歐洲文壇正全是這新潮流的勢力，我們又想到這所謂「寫實主義」的文學作品是要把人生照真實的原樣寫出來，而且爲的要更注力於科學的精確性（將這一點作爲表現人生的最主要的條件）也有另一新名——自然主義——被提出來，於是我們會想到左拉，並且覺得左拉的二十二卷的羅貢•馬惹爾（Rougon-Macquart）好像實在就是規模着巴爾札克的九十七卷的人間喜劇。

這都是一想就想到，好像沒有什麼糾葛的。

但是倘使我們倒回去，看看浪漫主義運動以前，十八世紀中葉的歐洲文學，那麼我們就會看見當時已有一種反古典主義的新的文學流派風靡了歐洲的主要國家，而且這新的流派是努力想接近現實生活，把對於現實的觀察作爲描寫的基礎的；而且這一派的作家也被稱爲「寫實主義者」。

那麼，素來聽慣了「古典主義到浪漫主義，到寫實主義」這樣一線相承的說法的我們，也許覺得有點奇怪罷？究竟這十八世紀的——浪漫主義以前的所謂「寫實主義」是怎麼一回事呢？究竟該不該算牠是十九世紀寫實主義以前的一種寫實主義？

我們可以算牠不是的。因為十八世紀中葉這一新的流派反對古典主義的合理主義，而主張感情生活，反對古典主義的忽視自然和農村而歌詠自然——這都與十九世紀的寫實主義的特質不符，倒反和浪漫主義有點牽連。但是我們又只好算牠「是」的！因為這個十八世紀中葉的反古典主義的新流派，除了上述二點以外更有牠的主要的特點，就是主張觀察現實人生而忠實地描寫出來；現代的生活，現代的人物，現代的風俗，是他們的題材；而「接近現實生活」是他們的「創作方法」的基本條件。這是正跟十九世紀的寫實主義的精神合拍的。稱他們為十八世紀的寫實主義，沒有什麼不應該。不過因為他們太注重感情生活的描寫，（這一派的作者如盧梭和李却特生都是如此）也不妨給加一個區別字，稱為感傷的寫實主義。

這是當時漸漸興起中的文學。

十九世紀的寫實主義雖然是浪漫主義的「否定」，然而牠和浪漫主義同屬於資本主義社會的產物，所不同者，浪漫主義幹的是破壞工作，而寫實主義幹的是創造建設。

十九世紀的寫實主義自然比十八世紀的寫實主義進步得多了。這進步的根因就在十九世紀的寫實主義對於人生表現的努力是朝着兩個大目標的：更多的確實性和更多的科學性。上面說過，寫實主義（十九世紀的）是處處和浪漫主義反對的，浪漫主義是幻想的，寫實主義排除幻想；浪漫主義寫農村田園，寫實主義則主要是寫都市的大小資產者生活；浪漫主義與觀念論聯結，寫實主義却是把實證哲學作為原動力；浪漫主義把創作建立於想像上面，寫實主義則以觀察和研究達到「社會環境的精確的再現」。

歐洲各國社會經濟的發展，有的早些，有的晚些；英國是最先進的資本主義國家，在十九世紀的三十年代便發生了寫實主義的文學，此時法國方面雖有巴爾札克已在開路，但當時文壇上大多數作家卻是浪漫主義的，直到六十年代，寫實主義方在法國全盛起來，德國又比法國落後，哈爾脫氏兄弟及霍爾茲、哈普德曼及蘇德曼等人的崛起已經是八十年代到九十年代的事。

了。

五、世紀末的文學思潮

世紀末的三箇字，係由於法國某作家兩人合作的一篇喜劇而來的名稱；是以十九世紀末的現狀爲主的。後來這一箇名詞，變成了歐洲各國的流行字，內容愈來愈複雜，含義也愈變愈廣了。那一位猶太醫生諾兒道所著的變質論的開宗明義的第一章，頭上就有一段說：

「世紀末這一個名詞，包括近代諸現象的種種特質與其基本情調（或內在傾向）的兩面。經驗早就告訴我們，凡一個名詞（觀念）總帶有創始造這名詞的民族語言的指義在裏頭……世紀末是法國語，因為世紀末的那一種心的狀態，最初自覺地實現出來的，是在法國。這一個名詞，現在是流行兩界，汎混在文明人的口頭語中了，這就是這名詞有存在的必要的證明。世紀末的心狀，現在是隨時隨地，都可以遇着的了，雖然有些地方也許只是一種外國流行風氣的模仿，而不是有機的進化的過程。總而言之，還是在這一名詞的產地，那

一種真正的現象纔表現得最爲澈底，而巴黎却是一個觀察牠的各色各樣的形狀的最適當的地方。」（意譯）

據這一位痛罵近代人的墮落，攻擊現代文學無微不至，他自己或者也許有點變質的諾兒道醫生說來，世紀末的病症，是帶有傳統道德破壞性的瘋狂病疾，這些世紀末的人的肉體上就有着顯著的不具者的特徵。因而神經衰弱，意志力毫無，易動喜怒，慣作悲哀，好矯奇而立異，耽淫樂而無休。追求強烈的刺激的結果，弄得精神成了異狀，先以自我狂爲起點，結果就變成色情狂，拜物狂，神秘狂；到頭來若非入修道院去趨向於極端的禁慾，便因身心疲頹到了極點而自殺。這一種現象尤其在文明爛熟的都會裡爲最普遍，因而由都會裡產生出來的近代文學，便一例地染上了這一種色彩，這就是世紀末的文學思潮。

諾兒道的這一片沈痛之談，雖也把握着了世紀末的心理的一面；但他因爲自己的人種的關係，與所習的醫學的關係，只知攻擊，不知諒察，也是一個缺點。

總之因產業革命的結果，在文明爛熟，物質進步，人性解放了的現代，個人的自我主張，自然

要與古來的傳統道德相衝突的。所謂法律，所謂國家觀念等束縛人性的枷鎖，若在一擊之下打破了的話，那當然是沒有另外的問題；可是幾千年來的幽靈，要想用一般年青不解事的人的智力來驅逐，卻也是談非容易。這些青年戰得精疲力竭，自然要感到倦頹，自然也要變成悲觀。精神萎頓的時候，要想感到生的快樂，自然只好去尋求官能的享樂；在物質文明進步，感官非常靈敏的現代，自然要促生許多變態和許多人工激刺的發明。這一種世紀末的精神與物質上的現象，是人類進步不停止一天，在這世上也決不會絕跡的。文學是反映時代的鏡子，而文學家又是感覺最靈敏的動物，故而這種傾向的在近代文學上極盛的原因，也就在這裡。

世紀末的文學思潮，在法國已經開了高蹈派與惡魔派的花，到英國就結了唯美派的果；而所力說的象徵主義派的運動也就是這一種思潮的末流。

在德國經過一番提倡，當然也曾經掀起過絕大的波浪，可是駭人的世界大戰一到來，這傾向又改了道了；有的趨避了現實，沒入了神祕的一途，有的發了狂熱，變成了革命的或極端國家主義的信徒。

這一種思潮，原也在俄國（如沙甯的作者阿爾志巴綏夫等）美國等處露過臉，但究因國民性的不同，早就隱沒入沙下變成底流去了。若我的觀察是不錯的話，則現在爲人所視作民族英雄的那一位南歐的怪傑，伽勃立愛兒·丹農雪阿，在前期的作品裡，却也純是這一種心理與現象的代言人。

總之現在雖則已經到了二十世紀的中期之前，說起三十五年前的世紀末來，彷彿是覺得很遠的樣子，但那一種根於人心的傾向，那一種由物質文明所惹起的精神上的潮流，是依然還在，依然還有很大的勢力的。

六、新浪漫主義

新浪漫主義是十九世紀末在歐洲抬頭起來的一種文藝潮流，它的傾向與前一期的自然主義或寫實主義相對立；自然主義等努力於社會的現實及人類之具體的世態等的描寫，新浪漫主義則忌避物質方面的東西，而注重主觀的神祕夢幻的情緒。從這一點說來，新浪漫主義的

範圍實很漠然，——似乎凡是代表世紀末的主觀的、頹廢的、享樂的神祕的精神等的東西都可以放進去。一面將其內容分起走來，也是十人十色：有的特別從事於「心理解剖」，有的特別用「象徵」來謳歌「神祕」，有的則極端地以「熱情」為主，有的則從事於「唯美」的主張。我們祇看弗理契的歐洲文學發達史中竟找不出「新浪漫主義」這個術語，而僅以「印象主義的唯美主義」或「唯美主義的印象主義」的稱呼來概括十九世紀末的文學，我們祇看Bergson竟把新浪漫主義細分為：頹廢的女性的傾向超人的傾向（如尼采的著作），自然科學的自由精神的方向（自然主義的殘物），神祕的原始的方向（如梅特林克等的傾向）等時，便可知新浪漫主義者，也不過是一個對某種傾向的概括的名稱。同時似乎也是一個可有可無的術語。

不過，這些我們可不必管，讓那些在心裡解剖上特別有所建樹的如法之P. Bourget去稱為「心理解剖派」，也可以讓那些在「象徵」方面特別發達的如（P. Verlaine 輩）去稱為「象徵主義」，讓那些特別從事於唯美的享樂主義者（如英之王爾德輩）去稱為「唯美派」……我們若遇着新浪漫主義這個術語時，我們可暫時認定它是包含在上述各種派別的類似

的性質而特別與寫實主義及自然主義相對立的東西。

怎樣對立的呢？

簡單說來這裏有人生觀的對立及藝術手法上的對立。我們知道自然主義者對社會現實，對人生的真象，是用自然科學者的態度來觀察，來分析，因之在藝術的手法上也止於物質方面的客觀的記述和描寫，而且寫完了就作數。但新浪漫主義者則硬要在人生的背後找出一種靈的，虛無縹渺的東西，這種東西是什麼呢？恰好，經過自然主義者們的觀察和分析，這社會是醜惡的，人生是悲慘的，於是他們便以為在這種悲慘的人生，社會後面有一種「運命」或「死」等類的不可抗的力量潛伏着，而且在那里隨意地左右着我們。可是要表現出這種不可捉捕的怪物之隱然的威力，要使讀者在作品中也能感着一股莫可如何的情調，寫一個現實的地點（如上海或巴黎）中日常事件的，當然做不到，於是新浪漫主義者——如梅特林克等，一定要把事件的場面取在一個誰也不知道的那種孤島的國家中。人物也要是沒有生活的社會性的人物，至於事件的經過，當然也須得奇怪一點才合式，而且這事件多不是表現出人物的行動而

祇是表現那些受着不可抗力的威脅的人物的絕望而沉默的氣分。不僅如此，要使讀者能感出人物的哀愁的心理，在描寫的筆調上，亦不得不改爲神祕的象徵的筆調，所以在新浪漫主義的作品中，可以常見着關於兇鳥的叫聲，黑暗的森林中的落葉子的怪響，乾樹枝的碎裂聲音等的神祕的恐怖描寫。

那末，新浪漫主義與從前的浪漫主義有什麼不同呢？

其不同之點，是兩者間的對人生社會的態度。舊浪漫主義者（特別是消極的舊浪漫主義者）見着現實的人生社會之醜惡，遂抱逃避現實，追求夢幻的態度，因之他們的目的物便是神祕的夢幻，因之也可說他們是爲夢幻而追求夢幻。可是新浪漫主義者則不然，他們是想從現實的人生的背後探求出一種自然神教性的神祕東西，所以神祕的色彩，象徵的筆調等，不過是想暗示出這種神祕之物的一種手段而已。

爲什麼有這種新浪漫主義的文藝樣式發生呢？

這話說來很長。但簡單說來，我想不外是由於如下的兩種原因。即第一，世紀末，一般小有產

者（其實也有一部分貴族）愈受着資本主義發達及都市發展的威脅，而在生活上誘起了極端的神經性，這種不安的神經性遂幻想出背後另有一種不可抗衡的力量在支配着他們，而使他們無法擺脫，因之他們在文藝上便表現出與自然主義的（悲觀的厭世的）的色調不同的另一種新浪漫派來。這種文藝樣式既是人的不安的神經性的厭世的文藝樣式——產物，所以待這種神經性漸次減退——漸次與現實環境相適應時，其結果，則爲其表現的文藝樣式也要變質；我們祇看可稱爲新浪漫主義的代表人物的梅特林克之前期的帶悲觀色彩的文藝作品到後來竟變爲樂觀的調子時，便可知。第二，這種文藝樣式當然也受有世紀末的哲學思潮——如柏格森輩的「直感」學說等的影響。即在自然主義時代，一般以科學爲萬能，事事須得依照科學方法去求認識，去求解決，但科學發達的結果，却使人生社會愈陷於悲慘，於是他們遂對科學漸起懷疑，而趨向到主觀的感覺上去求一切的解決。這樣，便也就助成了上述的注重主觀感覺的文藝樣式的發生。

七、象徵主義

象徵主義，是十九世紀末期在歐洲諸國所產生的一種文藝運動。這一個運動最初是起於法蘭西，而漸漸瀰漫到比利時、英、法、俄，以及其他諸國。就年代上說，它是從一八七五年左近起而達到二十世紀的初年的。

象徵主義，是印象主義的潮流的一個支派，換言之，就是在抒情詩領域中的印象主義。那是世紀末的一種瀕死的世界的迴光返照，也就是在抒情的文學上的點金術的最後的復活。雖然在各國裡有多少不同的背境，可是主要地都是資本主義的爛熟作成了這種象徵主義的產生的動力的。既然象徵主義的起源地是法蘭西，而且，法蘭西的象徵主義為象徵主義的最典型的表現之故，我們是可以主要地用法蘭西作中心作一個發生上的簡單的說明。第二帝政的傾覆，巴黎公社的失敗，和普法戰爭的結果，法國的文學，又變轉了他的面相。藝術至上主義的潮流和現實主義的潮流顯然地分開了界限，印象主義的文學和自然主義的文學，是越發地形成出來

那個不同的陣營。在由小仲馬和奧及葉所代表的維持禮教的文學由布爾吉一派的傳統主義文學所繼續下去的七十年代之後，一方面，自然主義承繼着已往的科學的觀查和手法，去描寫市民社會的生活的熱爛頹廢的姿態和當時的勞動者的生活，而在另一方面，流浪的貴族和寄生生活的貴族市民層，對於現實的生活越發地感到空虛，越法地感到了絕望，而更進一層地到唯美主義的世界中去追求心靈的陶醉，而那種潮流，就是印象主義，在抒情詩歌的領域中，就是象徵主義了。這樣，象徵主義，就是現實主義的反動，是高踏派的否定而同時是高踏派的延長了。象徵派的詩人們不是典型的退化的貴族的流浪者。（如維里葉·得·李爾阿）當就是過着貴族的流浪人的生活（如波多萊爾馬拉爾美，魏爾林諾，欒豹等等），自然還有一些人，是一方面在體驗着日趨崩頹的世界，而憧憬着新的國土的爆發性的破壞性的小市民（如魏爾哈倫，欒豹等）然而所有的那些人，——或者有人在某一生活階段中——都是對於醜惡的現實的社會生活感到憎惡，感到一切是幻滅是絕望，而成爲頹廢狂的。象徵主義，同時是惡魔主義，是頹廢主義，是唯美主義，是底於一種美麗的安那其境地的病的印象主義。這種迴避現實的無政

府狀態，這種到處找不着安慰的絕望的狀態，自然要使那些零畸落侶的人們到咖啡店酒場中去求生活，到神秘渺茫的世界中去求歸宿了。

零畸落侶的象徵主義的詩人們，是要自己給自己創造一個神秘的境界，一個生命的彼岸，去到那裡去求靈魂的安息的。他們的努力，就是作神秘的世界之創造。他們的詩歌因之成爲了宗教的創造。宗教的氣氛，是在各各的象徵的詩歌（戲曲，以至於小說）中，都是漫漶着的。如愛爾蘭的丹珊尼俄國的安特列夫等的小說和戲曲，法國的許物浦和李爾阿當的小說，比利時的魯丹巴哈（Roderbach）的小說，死了的布魯支和梅特林的戲曲，就是小說，戲曲中的很好的例子。他們那些象徵主義者的作品的基本的特徵，可以說，就是對於神秘的非現實的東西的信仰，即，宗教的神秘的見解和氣分了。否定以現實爲使命的藝術的那些象徵主義的詩人們，認爲在自身是沒有意義的現實的世界之背後，有一種更重要的，非現實的，理想的世界，而那種世界並不是由於理智的實證可以達到的，那是不能明示的，而是僅僅可以朦朧地暗示出來，感染出來的。在象徵主義者看來，人生的主要的內容，不是用普通的姿態得以傳達出來的，而是必須使用

象徵才可以把人生的意義暗示出來的。在象徵主義者認為，宇宙中是充滿着象徵，詩人是要沈觀凝視大的宇宙，捉住宇宙中的象徵以暗示出人生的基本的意義來。實在說，他們的所謂的人生的基本的意義，也就玄學的宗教的境界了，若用瓦龍斯基的話來說：「象徵主義就是在藝術的描寫上的現象的世界與神的世界的結合」了。再確實地說，所謂象徵的世界，也就是極端的個人的印象的世界了。象徵主義的抒情詩歌，也就不外乎是極端細微的印象了。

逃避現實成爲孤立的個人主義者的那些象徵主義者們，是勢所必然的要回到過去的神秘世界裡的。象徵詩人，是憧憬着過去的宗教的傳說的封建的貴族的世界的。波多萊爾說過：「在失掉貴族的國民裡，對於美的東西的禮拜，是遭了害而日趨消滅了。」波多萊爾所尊敬的人物，是止於僧侶，武人，和詩人。李爾阿當也是同波多萊爾大同小異的。在象徵詩人中，有的回到中世的宗教的境界（如莫利亞斯賈慕）有的回到古代的神話時代（如雷尼葉）有的在現在裡求與中世等價的境地（如魯丹巴哈）有的去回到領主貴婦人與僕從的十八世紀（如沙曼）。這一種回歸的傾向，最後引導着象徵主義者中的某些人更進一層地深入於宗教（如魏

爾林諾）某些人又回歸到古典主義的羈索裡（如雷尼葉）而更有某些人也就勢逼着要拋棄象徵主義而另走一條新的大路了，（如魏爾哈命）象徵主義的時潮，真是如同一場黃昏後的濃霧，使人在裡邊感到朦朧神秘，可是霧一消散，就有的人在禮拜星空，有的人在歡迎黎明了。所以，以法比文學爲例罷，一方面產生了加特利克的潮流，而另一方面欒豹和魏爾哈命的潮流也是大可注意的。欒豹和魏爾哈命等，在舊世界的破壞上是盡了他們的任務的。

這裡，或者有人會提出問題說，一切文學都是象徵的，象徵是從來就有的，象徵主義，是有什麼新鮮的流派之可言呢？不錯的，杜牧之，是在詩裡使用象徵的，李後主，也是在詩裡使用象徵的。拉馬丁，雨果，雪誅，威茲，雷芒托夫，都是在詩裏使用象徵的。然而，象徵派以前的詩人所用的象徵，是與象徵派詩人的象徵不相同的。譬如說，在雷芒托夫的詩帆裡，詩人是藉着海上的白色的帆影，以表示自己的對於平靜的生活的不滿和希望狂飈和動亂的氣分。而反之，在象徵派的作品，象徵是暗示着一種境界的，例如，欒豹的沉醉的船不是對於光怪陸離日趨崩潰的舊社會的暗示麼？梅特林的戲曲檀塔吉爾之死和室內等，不是一種世界之暗示麼？在一般的作家的身上，象

徵只是好些的表現的手法之一，是藉用某種生活的現象去表現其他的生活的現象。可是，在象徵主義詩人們，象徵是對於另一個「永遠的」世界的暗示。那是他們的創作上的主要的方法。象徵主義人的永遠的朦朧的世界，極端的個人主義的細微的心情，是只有極纖妙的印象主義的，*lyrisme* 是可以表現出來的。自然是要極端的拋棄高蹈派詩人的形象藝術的手法，而代之以暗示的手法了。法蘭西象徵主義的巨匠馬拉爾梅說：「指明對象，就是對詩歌所給與我們的滿足減少四分之三。因為那樣一來，一切的美都漸次地成爲鮮明的了。喚起關於對象觀念——是爲詩人的空想。這種祕密之完全的適用，便是「象徵」爲得藉助着對象以描寫一定的氣分，反之，爲得由於選擇某種對象解明該對象，以列出其中所給與的氣分起見，漸次的，喚起我們對於該對象的觀念，是必要的。」馬拉爾梅的詩歌，就是由於互相喚起暗示的諸形象的順次的連結而成爲一聯的東西，在形象和形象之間，存在着類推，即是說，那是由於類推所隔離開的形象的堆積而不是排列。這種類推的暗示的手法，不外是極細微的印象主義手法了。

象徵主義詩學的第一個特徵，就是「交響」的追求。象徵主義的詩人們以爲在自然的諸

樣相和人的心靈的各種形式之間是存在着極複雜的交響的聲，色，薰香，形影，和人的心靈狀態之間，是存在着極微妙的類似的。象徵主義的先驅者波多萊爾在交響歌唱道：

「自然是一座聖殿，那裡邊，活的柱子

時時地洩散出漠然不可捉摸的話語：

人在那裡經過，穿過了象徵的森林，

森林在注視着他，用着熟識的眼睛。

如同漫長的回響在遠處融和着

在一種幽暗的深沉的統一之下，

廣漠的如暗夜又如光明，

各種的薰香，彩色和音響互相呼應，

是有些薰香，如嬰兒的肉肌般新鮮，

如草地般青翠，如木笛般清轉，

——而又有些，是腐朽的，濃郁的，雄壯的，

具有着無限的事物的擴散，

如琥珀，麝香，安息香，和檀香，

在歌唱着心靈和官感的狂醉。

而後，其他的詩人們祖述着這一種主張，青年詩人樂約，在題作母音的十四行小曲中，吟咏出來：

A 黑，E 白，U 紅，O 藍，母音，

有一天我要說出來你們的潛在的誕生。

又其後，勒芮·姬爾，又考案出來音響與彩色特殊的圖式來：姬爾試着規定出來諸母音和諸情緒諸事物之合致。交響的追求，到了這步田地，已成為完全主觀的神祕化了。這種交響和類推的

原則，是象徵主義詩人的主要的詩的邏輯了。

象徵主義詩學的第二個特徵，就是輕蔑律動和追求旋律。象徵詩人的動搖的心情氣分，是只有非常浮動的朦朧的旋律可以表露出來的。只有朦朧的音樂是可以暗示出來詩人的萬有的交響的。魏爾林在他的題作詩學的那首詩裡說出來，「第一是音樂，因之尊重奇數的韻脚，」「最可愛的是朦朧之歌，在那裡『不明確』和『精確』相結合着，」「因為我們還要求情調，不要彩色，只要情調，」等等的主張。這種音樂性，朦朧的音樂性，暗示的最好的工具。象徵主義詩人的這種音樂性之追求，因產生了散文詩和自由律的形式來。波多萊爾和馬拉爾梅的散文，真是極微妙的旋律的音樂。可以說是近於自由律的。（如馬拉爾梅的煙袋。）那是令人感得神祕的朦朧的境界的旋律的音樂了。自由律產生，是象徵主義所必招致的一個結果。因為自由律是便於作旋律式的音樂的。然而，要注意的是，象徵主義者的自由律，同舊日的拉風、歹諾的寓言詩和賊腦的歌劇裡的自由律是大不相同的。古典主義者所稱的自由律，是一些規律的詩句之不規律的連續，而象徵主義詩派中的自由律則迥不相同了。象徵主義的自由律，是為的適應於

音樂性而打破各種規律的。

象徵主義的詩人，是在短的期間完成了他們的神祕的世界彼岸的世界的創造，然而他們的創造，結果，是達到了暗夜般的空虛和幻滅。有的歸到了古典的或宗教的方向來，因越法地離開了現實。但是，有的則經過了破壞，混沌，神祕，而走向了新的秩序。如拿比利時的象徵詩人作例，一方面的代表者，是魯丹巴哈，而另一方面則是魏爾哈倫了。象徵主義，雖然對於舊的社會是一種否定的文藝，然而那種暴發的絕望的表現，如不像魏爾哈倫那樣似地向着新的秩序走去，是引導着那個主義的依隨者達於毀滅的田地的。

這種迴光反照的文學，是退化的人羣的最後的點金術的嘗試。雖然在技巧和手法之點，不是沒有貢獻，——音樂性的完成——可是那種非現實的世界的招引，只是使淪亡者之羣得到一時的幻影的安慰，對於真實的文學的前途，大的幫助可以說沒有的。只有對於真實藝術的建立有確信的人，才可以一邊研究象徵主義，而不致為牠的俘虜的。

八、表現主義

一

當歐戰發生的前後，各國的民衆，尤其是一般小資產者和急進的智識份子，他們感到對於他們自身四週環境的不滿，他們咀咒着，他們反抗着——於是在他們所把持的藝術上，也顯明地反映出許多反對現存一切傳統的藝術的論調來。這些便是當時盛極一時的立體派，未來派和表現主義等等了。

更具體地說，表現主義，未來派等等，實只是當時一部份智識份子和小資產者對於現存社會不滿的一種盲從的吶喊；他們感到了現存社會的不滿，他們感到了現存社會的文化的一切的不滿，他們就對於當時美術運動上的印象主義，以及文學上的寫實主義，自然主義，亦都感到不滿。

這是必然的趨勢，各帝國主義內在矛盾的愈形顯著，大戰前的社會經濟情況的愈形恐慌……新純正哲學（如新康德派等）的抬頭……使德國的多數學者轉換了他們的世界觀。同時這趨勢反映到藝術上，更具體地促成了這以心靈爲一切主宰的表現主義的理論。

眼前的世界，畢竟是「我」的世界，客觀的世界，畢竟是由於自我的主觀來把握着的；自我的個性，可以滲透到這客觀的世界去，（即所謂感情的移入）而可以將「我的自我」和「我的世界」溶合成一個「超主體的個性」，純真的偉大的藝術，便應當從這個「超主體的個性」的範疇中去探求。——表現主義的藝術家們是這般的申言着，同時他們更痛切的批評着現存的藝術。「印象是外界給於我們的印象，也便是自我屈伏於外界，自我是成了外界的奴隸……」「藝術決不單是現實（外界）的模倣，要是藝術只是現實的模倣，那麼照相不是比藝術的價值更高麼。現實的世界是放在眼前，何必再用藝術來重複它的故事呢？——所以征服現實的新藝術的建設，便是表現主義的任務。」「……只有心靈，只有『自我』來創造新世界。」這樣，他們滿足了反抗一切現存藝術的心理，同時他們也可以握到對於現存社會不滿的，無目的

地發洩了。他們儘可以滿足在這心靈的幻的夢的世界裡了。

二

表現主義和其他的文藝上的新運動一樣，造型美術尤其是「繪畫」成了這運動的先驅角色。

表現主義最初的發源地是在德國，當大戰的前數年，它與法國的立體派，意大利的未來派同時產生。

在繪畫運動上的表現派，最初本無一定的團體和組織，若依某人的意見，凡是反「自然之再現」的力求「主觀之表出」的，都可歸在表現派內，換一句話說，便是依了作家主觀的思維，可以將對象的形姿任意變歪，而使作者的意志更能強力地表現出來的；無視對象（外界）專重心靈的創造的，便是繪畫上的表現主義了。我們總有機會，接觸過色彩強烈的，線條粗大的，形姿奇特的畫吧！這便是表現主義的美術家以自我的心靈，（不注重在他們的視覺上）來滲透

外界所創造出來的，具有絕對主觀價值的藝術了。——實際，他們的結果，只是放棄了現實，逃避了現實，而達到了絕對的「以主觀價值為藝術無上價值的」藝術至上主義的泥沼中。例如純粹表現派，便是一個好例。

三

在德國文壇上的表現主義運動，實較遲於美術方面，當一九一二年柏林出版了一種雜誌以後才可以說是風靡了全德。

當一八八〇年自然主義輸入德國文壇以後，如霍甫德曼的織工，弗勞里昂加魯（農民鬪爭劇）等劇，雖不能說是具有確決的社會意識，但至少是以客觀態度來描寫社會情況的，可是大戰以後，德國的政治及社會狀況，竟促進了這崇尚神祕的，奇特的，空想的，幻覺的，表現主義的出現！

表現派文學的特徵，是在幻覺的場面與現實的場面的交錯，以及打破了時間性的，突發的

無次序的描寫。如表現派先驅者的小說，都有這樣技巧的流露。尤其是表現派的戲曲，那種瞬間的場面的轉換，突發的奇特的對話，以及打破戲劇三一律的，大膽的嘗試等等！例如的鏡中人與乞丐都有這樣顯著的作風。——至於人物的類型性，情節的普遍化，一般化，也是和自然主義的作品站在相反對的立場的。

在前面說過，表現主義只是一個極籠統的規定，凡是站在「藝術主觀主義化」的立場上的，都歸在表現主義者羣的緣故，所以各個表現主義作家及其作品，當然也是呈現出錯雜不同的姿態來。

九、未來主義

未來派這新奇的名字，是意大利詩人瑪里奈所創造，在一九〇九年的二月，詩人瑪里奈發表了未來派的宣言，繼着一九一〇未來派的畫家的發表了宣言，繼着一九一一年未來派的音樂家也發宣言，這樣，未來派的藝術運動漸漸擴大了牠的領域，而掀動了世界的藝壇。

倘使說立體派是從近代美術史的見地而發展出來的理論，那末，未來派就是叛逆一切傳統的藝術。未來派要把過去一切的藝術完全毀去，從新創造出嶄新的姿態。譬如在一九一〇年，未來派繪畫運動的宣言中，便狂呼着「對於卑俗的，官學的，凡庸的，對於古代傳統的狂信崇拜，未來派繪畫用深深的嫌棄與憎惡和牠們反叛。」

他們的主張，是反對一切的過去和傳統，排斥過去的藝術和情調，讚美現代的物質文明。像汽車的疾馳，鐵工廠的機械的騷音，火車站的鳴響，飛行機的推進機，鐵橋的輝亮，戰鬥艦的黑烟等，才是他們藝術的題材。換句話說，主張一切是動的表现。依據動的感覺的表现，來在繪畫上解決「容量」的問題，動的感覺同時是「力的感覺」，因此，也就是容量的感覺。那麼如何樣的表現動的感覺呢？是由於運動和光破碎了物象的定形，所以破碎了的物象，可以分解成很多的面與線，如果運動是在連續不斷的話，也就是暗示着面與線的運動是在無限的進行。

未來派唯一的主張，就是不定物象之絕對的靜止狀態。他們所描寫的物象，一切是在運動中的面與線的組織——也就是動的感覺的表现。譬如畫奔騰着的馬蹄，不僅是四個腳，而是無

二〇、超現實主義

超現實主義是一九三四年頃在巴黎以雜誌的刊行而興起的一種文學運動的名稱。它和戰後流行一時過的達達主義有着幾乎不能分離的關係。因為末期的達達主義者可以分作三派，一派繼承着詩人亞坡梨奈的遺緒，可以德爾麥作代表，一派維持着達達的正統，可以查拉作代表；另一派則放棄達達主義而樹起超現實主義的旗號，可以卜萊登作代表。所有重要的超現實主義者差不多都曾隸屬達達主義這面大纛。

超現實主義和達達主義一樣是特殊表現在詩一方面的運動。簡括說來，這是一種純粹的心的作用。據超現實主義派的代言人卜萊登說，他們是要憑着心理的自動，以文字或其他方法表現思考的現實的機能。他們既不受理性的束縛，也沒有任何美學的或道德的顧慮，而祇任意寫下自己的思考。他們的唯一的方法是自動的記述。

此外，他們還拿着佛洛伊德一流的新心理學說作為科學的背景，因而形成了他們的反理

智，反智識，反日常意識等等的立場。

不幸的是他們儘管有着堂皇的宣言，新奇的理論，但超現實主義者們並不會有過使人心折的作品。在他們之中，較有成績的作者如卜萊登，露律亞，哥爾諸人，都可歸入達達主義者裡面。其餘的人的作品，則不是流入晦澁難懂，便是弄到淫猥下流，因為沒有倫理的顧慮，於是手淫，男色，露陰狂等等也成了研究的對象；因為不受理性的束縛，於是水晶球，顏料，玻璃，天鵝絨等等也被加以檢查，羅列着一些專門名詞，美其名曰「事物的無理性的認識」，真是完全鑽入牛角尖裡去了的把戲。

最可笑的是原不過是犬儒學派的滑稽的玩意，但超現實主義者們却藉着反主智主義和反個性主義的主張和某種學說不帶類似之處的這理由，居然自列於革命者之林，到處打着革命的招牌，儼然是一種前進的文藝運動，關於這，另一些革命者如愛倫堡，阿尼西莫夫等曾經給以痛烈的批評和嘲罵。

因為其中的一些優秀份子如阿拉莫等的改途易轍，所謂「超現實主義」，隨着一九二九

年雜誌的休刊，漸漸要成爲過去的名詞了。

(終)

三三三



¥2.00