

書叢小科百

潮思藝文代近洲歐

著符伯張

編主五雲王

行發館書印務商

書叢小科百

潮思藝文代近洲歐

著符伯張
校濬良萬

編主五雲王

行發館書印務商

目錄

第一章 歐洲近代思潮的源流

- 一 近代文藝思潮的特色……………一
- 二 近代文藝思潮的泉源……………四
- 三 希臘思潮和希伯來思潮……………七
- 四 文藝復興的根本意義……………一六

第二章 浪漫主義的消長

- 一 對古典主義的反動……………二四
- 二 浪漫主義與其時代……………二八

三 浪漫主義的意義.....	三二一
四 浪漫主義文藝之諸相.....	三七

第三章 寫實主義和自然主義的運動

一 寫實主義的勃興.....	四七
二 寫實主義的歷史.....	五四
三 寫實主義的意義.....	六一
四 寫實主義的主張.....	六六
五 積極的寫實主義之主張.....	七五

第四章 新浪漫主義的面面觀

一 世紀末的思想.....	八五
---------------	----

二	托思加	八七
三	德加坦的傾向	九〇
四	唯美主義	九九
五	新浪漫主義的效果	一〇六

第五章 改造期的文藝思潮

一	社會意識的發見	一〇八
二	文藝上的人道主義	一一三
三	歐洲大戰與法國文學	一一八
四	德國的表現主義	一二五
五	英國文學的社會的傾向	一三二
六	新理想主義的思潮	一三九

歐洲近代文藝思潮

四

七 結論

一四二

歐洲近代文藝思潮

第一章 歐洲近代思潮的源流

一 近代文藝思潮的特色

此處所講的歐洲近代文藝思潮，不消說便是指的是從十九世紀到二十世紀間歐洲的文藝思潮而言。在這個時代的歐洲文藝園裏，真是五光十色，各極其妙；也有豔麗奪目，美如妖姬的；也有莊正謹嚴，端如女尼的；也有像立在教壇上的教師，與人以教訓的；也有像和人生奮鬥的勇士，示人以勇敢的；其複雜錯綜，可謂極一時之盛。文藝的品類，既如此其繁，自然橫流在這種種文藝下的思潮，也就不免雜多。將這種種橫貫在莊嚴燦爛的文藝下面的許多思潮，一一清理出來，這便是本書的目的了。

能給人以有永遠的價值，強烈刺戟的藝術，在平穩無事，角度不銳，只想維持現狀的心境裏，決不會發生出來。只有流動的心，和對於更要完滿的生活而起的景仰，渴望和要求，這才是富於強烈的刺戟性，有永遠價值的藝術的搖籃。這種流動的心，和對於完美生活的景仰，渴望，和要求，便即是近代主義（modernism）的中心生命。

近代文藝思潮的產物，差不多可以說完全是這種近代精神的發現。我們若以文藝復興與係人類的覺醒，認為是人的發見，那麼，代表十九世紀前半的文藝思潮的浪漫主義，便不能不認為是個人的發見；而代表十九世紀後半的文藝思潮的寫實主義（realism），便不能不說是現實社會的發見；現在的思潮，便不能不說是集合生活的發見了。這個發見便是心的流動頂好的證據。在一種新發見裏面，無論什麼時候，都要相伴而起舊物的破壞和傳統的反抗。這也是進步的必然，不能不如此。現在我們且來就最近的文藝思潮，正當地去看看其中的事實。法蘭西的批評家伯利柔（Georges Pellissier）關於此點，曾說得有幾句話。茲將大意摘錄如下：

對於傳統的反抗，在近代的藝術裏和文學裏一樣地現了出來。這個反抗的精神，浪漫主義和

寫實主義的運動，是共通的。兩者都是反對尊重法則，秩序的藝術。換一句話說，是反對古典主義的藝術。所謂古典主義，便是代表一切正統派及和這一類相應的藝術而言。浪漫主義和古典主義反對的地方，便是注重在藝術家應該信賴自家的情緒，主張藝術非純真，誠心誠意不可。不以現存的趣味標準為標準，去享樂鑑賞一切，應該從藝術家自己本身的想像，隨心之所好，去創造一切，這便是浪漫主義的主張了。從這一點看去，浪漫主義乃是一種革命的，偶像破壞的文學。寫實主義的主張，也是這樣。不消說寫實主義活動的方面，和浪漫主義的自然，是決不相同。而其根本的精神，兩者并無大異。浪漫主義的藝術家，只想勉力地忠實於自己。寫實主義家便是想竭力地忠實於他所觀察的世界中的事實。傳統反抗的精神，除開上述的兩種而外，在近代藝術裏，還成了種種動機而表現出來。印象主義，後期印象主義，立體主義，未來派等，都不外傳統反抗的化身而已。

讀者諸君，若是看見了一種非常極端的近代繪畫，對於牠那種奇妙不可解，無意味的描畫法，疑惑着怎麼這種繪畫會有價值，而難於了解時，頂好先將諸君這種起疑惑的事實吟味一下。諸君不是在以諸君所奉行的法則啦，秩序啦，等等為基礎，無意識地去解釋牠嗎？那麼，若是在繪畫裏面，

諸君看起來，多少認為有點意味的時候，這種意味，不過是一種和諸君很親密的舊觀念的表白而已。即是和諸君的標準相合而已。繪畫上的奇妙不可解無意味的地方，便正是由創造者的眼看來，繪畫上最有價值去處。這種創造者的人們，與其說他們是在造新觀念，無寧說他們是在竭力地想擺脫舊束縛。他們就和政治上的無政府主義者(anarchist)一樣。

由以上所說的看起來，反抗，破壞，就好像僅僅限於在藝術的範圍裏。其實這種精神，不僅只在藝術裏活動；在個人的生活，個人對社會的生活中，也在活動。在這等等的周圍裏，藝術的特色，便明白地現了出來。可是這種特色，到底是從什麼地方發生出來的呢？以下便是就這個問題來研究。

二 近代文藝思潮的泉源

一四八五年四月十八日，正是花飛鳥語的暮春天氣；意大利的道路工人，此時正開鑿着羅馬的道路，開到某處地方，忽然間在土裏掘出一座純白大理石的古臺。他們將臺上的種種遮蔽取了，揭開看時，裏面橫着一些神靈，安眠也似的臥着。其中被工人們發現一個女神，顏色鮮豔，就如生的

一樣。於是他們就用了很香的藥劑，施了魔術，女神長眠的兩目，忽遂豁然開，就好像從長睡中醒來了。兩頰添了薔薇也似的紅色，口邊還浮着微笑。

這件奇蹟，果然哄動了當時的人心，來看的人，都燃着愛情和熱心，歡喜非常。女神就仍然放在大理石的古棺裏，恭恭敬敬地擡到市政廳來。聽着風聲趕來看的市民，看看她這種閉靜的絕世美人，都不覺神爲之移。可是同時基督教就抱了絕大的愛懼，恐怕人們對着這個女神，或者要發生新教以外的禮拜也未可知。法皇疑懼之餘，夜中遂密命人竊去，仍然葬之土中。然而人們自從見了這個美人之後，心裏就起了大變化了。古時的某詩人曾說得好：「少女保持得有古代的美，世界僅僅是凝視着這個少女，才復再開了古代之花。」

以上說的這段故事，本來不過一篇寓言。然而要想說盡文藝復興的精神和意義，這篇故事，便就實勝過千言萬語了。

所謂古代之美，即是生來自然的姿態；活着的人們的姿態。可是這種自然之美，人們已經有許久沒有看見了。因爲煩瑣學派與夫基督教的禁慾主義之故，致使人們不能看見這種美，並且享樂

牠。然而時機一至，再現的運命，終於開了。世人所謂文藝復興，便是這個時期之謂。近代歐洲的文明和文明的歷史，要算以此時爲第一頁。近代文藝思潮史自然也不會在例外。向來近代文藝第一幕，普通都從自十八世紀後半至十九世紀前半的浪漫主義算起，但是更追本溯源，浪漫主義的文藝上，滾滾的泉流，實係起自文藝復興時代。文藝復興時期，就縱令算不得近代文藝的第一幕，至少也不失爲近代文藝的序幕。

其實不僅浪漫主義的要素爲然，所有近代一切文藝思潮的源流——古典主義，寫實主義，乃至自然主義，思想主義——莫不在文藝復興時代裏交錯混合而會湊。現在我們眼前所遭遇，理解，玩味的近代文藝的思潮，也是從文藝復興時代發源而來。從過去追溯起來，看成是百川的起點，文藝復興就好像一大湖水；從現在逆溯上去，看成是百川的會歸之處，文藝復興就好像一大海洋。因此之故，充分地知道研究文藝復興的意義和精神，現代文藝的思潮，也不難迎刃而解。不過這種研究，自然須充分的努力。並且這種努力的結果，便和本書想簡單明快地將歐洲文藝思潮的路徑傳出來的目的也不相應。因此在本書裏仍然不外順次地將思想變遷之跡，逐一敘述出來。而文藝復

與，在本書裏遂成了不過一長距離火車旅行中的一個車站而已。只能從車窗子裏面，隨便看看本地的風光。要想下車來慢慢地充分地觀覽名勝，便就做不到了。

三 希臘思潮和希伯來思潮

人們看見保持得有古代之美的少女後，世界便因此新開了花，這個花便是文藝復興，上文已略說過了。可是古代之美到底是什麼一件事呢？便是希臘精神乃至希臘思潮（Hellenism）。又還有看見羣衆歡喜欲狂而起了疑懼的基督教，是什麼呢？便是希伯來精神乃至希伯來思潮（Hebraism）。這樣一來，所謂文藝復興，普通一般便都看成是希臘思潮對希伯來思潮的勝利。要知道這個解釋的當否，我們最先非就希臘思潮和希伯來思潮得一點簡單的知識不可。

希臘思潮和希伯來思潮，一般都認為是從古以來橫在歐洲思想根底上的二大潮流。現代思想的潮流，自然是複雜混沌極了；以這個複雜而混沌的思潮為基礎的近代文明乃至文化，其千變萬化，自然也很難於捉摸真相；然而從這種複雜的思想漸次還元起來，將這變換不測的文明分析

起來，最終剩下的一定是上面所說的兩大潮流——即是希臘思潮和希伯來思潮，或者對立，或者相錯，或者消長起伏的化身。除此之外，便沒有什麼了。這樣說來，歐洲思想的歷史——或者歐洲文明的歷史，可以說即是此二大潮流的交流乃至消長起伏的歷史。

“Hellenism”這幾個字的起源，非常曖昧而模糊，一般都說係由希臘文的 *ελληνισμ* 而來。在今日普通都拿來當作古代希臘文化，和表示近代文明的要素其源出自希臘精神者的時候，用將這個字拿來和希伯來思潮對照着，明確地限定定義的人，實自英國的文藝批評家兼詩人阿諾爾（Matthew Arnold, 1822—1888）始。在他的文化與無政府（Culture and Anarchy, 1869）係政治及社會批評等論文中，有希伯來思潮與希臘思潮（Hebrewism and Hellenism）一文。

總之，希臘主義頂好看成是總括希臘民族文明思想的名詞，大概不會錯。希臘人的生活，文化裏，無處不明白地發現出希臘主義的特色來。其中最無忌憚地表現出來的，便要算在哲學及藝術裏面了。如像荷馬（Homer, 405 B. C.）的敘事詩，厄斯啓拉（Eschylus, 525-456 B. C.）索

福客儷 (Sophocles, 496-406 B. C.)、幼里披底 (Euripides, 480-406 B. C.)、亞里斯多芬 (Aristophanes, 448-380 B. C.?) 等的悲喜劇、菲狄亞斯 (Phidias, 500-432 B. C.?)、普刺克息威利 (Praxiteles, fl. 340 B. C.) 等的雕刻、柏拉圖 (Plato, 427-347 B. C.)、亞里斯多德 (Aristotle, 384-322 B. C.)、蘇格拉底 (Socrates, 469-399 B. C.) 等的哲學，都是最鮮明地發揮希臘精神的特色。對於希臘思潮的特色，在此要想一一摘出來說，自然是做不到，但如阿諾爾所說，對於現實保持其本來面目，不施一毫修飾，即是現實尊重的精神，的確是希臘思潮中最緊要的一個特色，因為有了這種現實尊重的精神的原故，人們在實生活裏得享一切出於自然之本來面目的現實。換句話說，明媚的南國風光，自然之美，任着心懷去享受。人們的性情，各方面一齊的圓滿地發達。尤其是非常珍重肉體之美。一般說希臘思潮的特色，是現世主義，人本位，自然生活本位，肉，便是爲此。又希臘哲學之祖退利斯 (Thales, 640-546 B. C.) 所說的一句有名的格言「自知」(Know thyself)，其意便是促進自己覺醒，個人生活的呼聲。換句話說，那是個人主義，自由主義的呼聲。也可以看成是自律生活的呼聲。再進一步而解釋，也可以說得是向着知識的慾望。

的發言。希臘主義的特色中，所謂個人主義的，自由主義的，自律的，知識的，便是指此而言。希臘人們的生活，雖是本能滿足的生活，但不至於流入放縱淫逸者，便是因為有這種知識的光輝，照耀着的原故。他們並不壓抑本能，然而卻受知識的指揮，使本能向着純潔高尚，有意義的方面進行。這種生活，不能不說是很高尚，理想的生活。希臘這種智識的傾向，和後世的科學精神很有共通的去處。

更進一步，希臘思潮這種現實尊重的精神，表現在藝術上來，已經替自然主義乃至現實主義開了門徑，將他們的方向和性質啓示出來了。客觀地，正當地，一絲一線都不放鬆，想將事物的本來面目表現出來的慾望，在希臘所有一切藝術中，都歷歷尋得出痕跡出來。由這一點說來，希臘思想儘可說是代表近代藝術意識的思潮。

以上略略將希臘思潮的特色舉出來了。便是現實的，人本位的，自然生活的，個人主義的，自由主義的，自律的，知的，藝術的自然主義乃至現實主義的。

而一方面的希伯來思潮的傾向思想，可就和希臘思潮恰好立在反對的線上。希伯來思潮，也即是總括希伯來民族思想的代名詞。其代表的產物，厥惟基督教的新舊約全書。希伯來思潮和希

希臘思潮不同的地方，即是希伯來思想是以否定現世爲他根本的基礎，排斥現世主義而唱來世主義。卻去人本位，而以神爲本位。捨肉的傾向，偏於靈的傾向。棄自然生活而營理想生活。去本能生活而重禁慾生活。其他和希臘名言「自知」相對而有「畏懼神祇是智慧的根本，知道聖人是聰明」的梭羅門（Solomon）箴言。與希臘的自由主義相對而有教權主義，與自律相對而有他律。與自主相對而有服從。與自己本位相對而有利他思想。無一不是和希臘思潮是正反對的。此外希臘思想是代表藝術意識，而希伯來思想則代表道德意識，希臘思想以科學精神爲基礎，而希伯來思想則以宗教思想爲根本。那一面注重在知識，這一而專誠心於信仰。前者將自己沒入於客觀中，後者卻想在主觀裏攝取客觀。兩者思潮之不同，最後還有一樣很可注目的，便是希伯來思想，是主張四海同胞主義，而希臘思想則主張帝國主義。這自然因爲國狀環境等而生出來的結果，一點也不能勉強的。以上所說，雖未免籠統，而兩大潮流的特色，大略能够知道罷。便宜上再將兩者的特質列一對照表如下：

希臘思潮

現世本位	未來本位
人本位	神本位
肉的傾向	靈的傾向
本能滿足	禁慾主義
自然生活	理想主義
自由主義	教權主義
自律	他律
自主	服從
藝術意識	道德意識
科學精神	宗教思想
智識本位	信仰本位
理智的	空想的
客觀的	主觀的
帝國主義	四海同胞主義

希伯來思潮

現在希伯來思想一般都認爲卽是基督教思想，希臘思想認爲異教思想，爲什麼認希臘思想爲異教思想呢？這便因爲大家都以基督教思想解釋爲正統的思想而來的。總之，這兩大潮流，由兩方面的特色看起來，果是完全處在正反對的地位。在我們的生活中明白地有這兩種思想，或強或弱地互相擊搏着，也是事實。那麼，這兩大潮流，他們的目的，他們的理想，果也是互相立於正反對的地位嗎？否決不是這樣。他們的目的和理想，乃是完全相同的。換句話說，都是指導人們生活的大思潮。阿諾爾在他的論文中曾說：『希伯來思想和希臘思想兩者終極的目的，也和其他一切最大的精神上的訓誡的目的，都是相同的。——卽是都是以人們的完成和救濟爲目的。希伯來思想和希臘思想，不過是想完成這個共通的目的，所取的方法，手段，經過互相差異而已。』因爲這個原故，在這個時代的人們，便想以希臘思想來達人生究極的目的。在他一個時代的人們，又想以希伯來思想來收人生的完成和救濟的效果。有時二大潮流，又互相交合，有時又互相平行，歐洲文明乃至歷史，因此便成了這兩大潮流的消長起伏的歷史了。可是這兩大潮流，果是永遠地像這樣相爭着進行嗎？從現代的文明看來，分明在告訴我們說不是這樣。這兩大潮流將來總有一天，相會來組

織一個大海，在此處現出盡美盡善調和的一境來。近代文明已經暗示我們了。在這調和的境地，人們始得着真正的完成和救濟。文化始開了完全無缺的花。

現在我們又來極簡單地調查到文藝復興爲止，這兩大潮流的起伏盛衰。在風光明媚的希臘半島，開了花的希臘文明，不久就移植到羅馬，和拉丁民族特有的極端放縱性相接合。希臘思想中原來有的現世的享樂的傾向，因此而失掉了指揮這個傾向的理智的光輝，帶上極端頹廢的傾向。結果所謂『拉丁頹廢期』(Decadence Latin)便就出現在歷史上了。在這個時候，乘勢崛起，和這個享樂的，肉慾的，頹廢的傾向挑戰的，便即是希伯來思想和基督教思想了。當時的人們，正都徬徨於肉慾之巷，沉醉於歡樂之酒，醉生夢死的時候，基督教就好像晨鐘暮鼓一般，打着靈魂覺醒的調子，將人門從墮落的夢裏，喚醒了來。人們都傾心於基督教，想借希伯來的精神來救濟一切。漸漸地信仰的人多了起來，基督教遂得了勢力。可是久則生弊，基督教的思想終局還是把人們又送在中世紀所謂的黑暗時代去了。兩大思潮像這樣地交替起伏，其間自然免不了許多激烈爭鬪。這類爭鬪，因都是極有興味的事實，以此爲題材，作成小說戲曲的近代作家也不知多少。波蘭的顯克微

支(Henry Sienkiewicz, 1846-1916)所作你往何處去 (Quo Vadis?, 1896) 俄羅斯的美列茲加夫斯基 (Merezhkovski, 1866-) 所作三部曲中的神們的死 (The Death of Gods, 1896) 腦威的易卜生 (Henrik Ibsen, 1828-1906) 所作皇帝和加利利人 (The Emperor and the Galileans, 1873) 等都是以這種暗闢爲背景，作出來的傑作。就中你往何處去，尤爲膾炙人口。使徒彼得 (Peter) 被羅馬皇帝尼羅 (Nero) 的迫害，不堪其苦，從羅馬 逃了出來，打算棄之而去。可行至中途，就遇着基督 的幻影。彼得 就問道：『主啊！我往何處去？』基督 答道：『因爲你棄了羅馬 而去，所以我特意到羅馬 來替代你，再去受一次十字架的死刑。』彼得 聽了，即抽身又轉回羅馬 來，終以身殉教，爲羅馬 皇所殺。可是終局羅馬 皇也自殺了。精神上的勝利，還是歸了彼得。換句話說，即是希伯來 思想佔了最終的勝利。

神們的死 羅馬皇帝傑利安 (Julian) 徬徨于於希臘 思想與希伯來 思想之間，描寫其躊躇迷因，進退維谷的狀態，異教思想已經成了遺物，支配現時的，僅有基督教 思想，可是傑利安 皇帝，尙建着神也似美的世界，或許復活希望。通篇便是以此爲結構，又還有易卜生 的皇帝和加利利

人殺皇帝傑利安在克服基督教徒的加利利人時，偶然負傷，在陣中和預言者問答。篇中便是以這一段問答爲頂點（Climax），皇帝問加利利人和自己到底誰先滅亡，預言者答都要滅亡，但又都不滅亡。換句話說，即是靈吞了肉；肉也吞了靈。將來還要出現靈肉合致的世界，所謂第三帝國。易卜生的理想，便在於此。

四 文藝復興的根本意義

在靈與肉，人與神的爭鬪裏，靈和神得了勝利，結果歐洲的文明史便一時塗上了希伯來思想的色彩了。然而積弊所至，束縛人們的思想，其害也和希臘思想弊害相等。所謂中世紀的黑暗時代，即是指第五世紀末以羅馬爲中心的西羅馬之瓦解，及東羅馬建國以後十一世紀爲止的時代而言。在這個時代，思想界完全被希伯來思想占了勝利；歐洲的全文明只束手聽命於基督教之下。中世紀的歷史，簡直可說是基督教全盛的歷史。文藝道德，政治與其他一切無不爲基督教的色彩所蔽。因之，抑壓知識的發達，養成了盲信的感情。文學藝術，處在這個時候，自然更沒有用武的餘地。

了。

教堂具有絕大的權力，帝王之尊，猶不及教皇之偉大，實即這個時代，教堂與教皇，不僅只司掌社會的道德和靈的救濟而已；學藝、農業、工業無不伸長手來干涉。換句話說，教會不僅鞏固着精神上的基礎，物質上的權力，也被他握住了。

因為這個原故，當時的人們，凡是教堂和傳說所規定的，就是不合於理，也不能不服從。科學的思索，學問的研究等，人們自由的理智的活動，是絕對不許的；培根 (Francis Bacon) 等因為抱了自由研究的精神，而被迫害，一般已經週知了。教會和僧侶，創有一定的經典，人們只要唯唯聽着這經典的命而行，就可以安全地得着生活。換句話說，這個時代，即是經典研究的時代。像這樣地竭力壓制個人的自由，和人類的慾望，便是中世紀的情形。

可是人們感覺着生活的無味，還有比這個壓抑着思想感情不得傾吐，束縛着自由，不得發展厲害嗎？在這種生不如死的境遇裏，人們對於生活的不平不滿，怎麼不爆發起來呢？文藝復興，便即是這個爆發的別名了。

在此還有一樣應該注意的，便是在黑暗時代，從文藝方面看來，本沒有什麼意義，可是後來浪漫主義的文學出現時，很供給不少的材料。從紀元五世紀到十二世紀之間，在全歐活動的條頓民族的生活，和希伯來思想混融起來，就生了法蘭西頌德歌（*Chanson de Geste*）和冰洲韻文集（*Edda*），冰洲傳說（*Saga*），日耳曼史詩（*Nibelunglied*）等地方的神話；在英國生了亞沙故事曲（*Arthurian Legends*），而封建制度和騎士道便替女性崇拜，處女讚美等戀愛文學立下基礎；修道院中的宗教生活，便為產生神秘主義（*mysticism*）的根源。中世紀與文藝的關係，不過如斯而已。

現在且來研究文藝復興。文藝復興到底是什麼意味呢？文藝復興的專門研究家辛蒙茲（*A. Symonds*）曾說：「文藝復興（*Renaissance*）是指示不定時代和歐洲的發達過程中的或物的名詞。一方面指示從我們所謂的「中世」到我們所謂的「近世」的推移；他一面也包含着使這個「推移」發現特色的西歐諸國知識上道德上態度之變化。」他更進一步而說明文藝復興的語原，即是「再生」之意。但是再生的什麼，便很有研究的必要。由現在看起來，所謂「再生」不消

說便是異教世界，希臘思潮的再生了。

可是文藝復興單只看爲異教世界的再生，希臘思潮的復活，仍然還是沒有將他的全體意義包括得盡。人們在永久之間因爲教權的蹂躪，肉體上，精神上的自由都完全受了束縛，自然是苦心孤詣想尋一條生路，想恢復自由，日日像這樣地在黑暗時代裏煩悶着時，偶然趁着古學復興，和科學精神的萌芽的機會，人們較之在中世時，更得了比較充實的意識和比較自由的能力，到頭遂建立起新活動的舞台來了，這個全運動，全風潮，總括起來的名稱，即是文藝復興。文藝復興既是這麼一個來由，所以表面上看去，好像是反對的運動之宗教的改革，也不妨加在文藝復興裏去。

由這個意味推起去，我們將這個原語，譯作「文藝復興」實在沒有把全意義表現出來。無寧是「人類復興」「人的再生」還要適切一點。人們的精神，恢復了本來所有的意識和能力，科學上使理性自由；宗教上使良心自由；藝術上解放感情；這便是這個原語的本義了，所以辛蒙茲在他的意大利文藝復興史裏會說：「文藝復興的歷史，不是藝術、科學、文學的歷史；也不是國民的歷史。乃是在歐洲民族裏表現出來的人類的精神達到自覺的自由去的歷史。」又普理達理著文藝復

與也說：『在這本記述裏面，文藝復興可以看成是自我解放；恢復理性及感覺當然的權利；征服人類的住居地——現世；構成和中世紀不相同的國家和支配個人的理論等歐洲人知力和意力的包括運動。』還有柏德（Walter Pater, 1839-1894）在他的文藝復興裏說：『所謂文藝復興實在並不是僅僅十五世紀所起古學復興的意味（最初文藝復興雖是這麼解釋）照今日一般的解釋，古學復興不過僅是一複雜的全運動中的一要素，或徵候而已；而文藝復興實即為想表示這個全運動而設的名詞。』他這種說法，和前面所舉的，很足以互相印證，此外如德意志的倭伊鏗（R. Ducken 1846-1926）也有文藝復興是人生十分的意思；最廣泛地考查人生的思潮之說明，但他這種說法，係從廣義方面立論。

文藝復興的說明，大略已如上述。現在我們又來研究這個風潮之起，是基於什麼的原因，走的是什麼路徑呢？第一最應注意的，便是十三世紀以降種種科學的發明，磁石，望遠鏡，火藥，紙，印刷術等發明，已作了近代文明的基礎了。文明的流，也因此而回轉了。其次便是自由都市的發達，米蘭（Milan），威尼斯（Venice），佛洛倫斯（Florence）等都市發達的後面，很藏了不少有為的人才，經

濟上的發達，至於有力支給在十字軍時代困窮了的王公諸侯等的軍費。都市的勢力，逐漸強大，富裕之家，握着權勢，漸次地保護藝術學問；其中如佛洛倫斯的墨德傑家，要算最有名的了。都市像這樣地擴張着權勢，不消說遂造成了現世肯定，贊美享樂生活的心理。促進反中世的，近代的傾向，這便是最大的原因。

等三應該注意的，是古學復興乃至古學研究。本來關於希臘的研究，很早地已經有少數學者從事了，可是一四五三年，希臘古學的中心地——東羅馬帝國的首都君士坦丁堡（Constantinople），不幸爲土耳其人所占領。及東羅馬隨卽滅亡，地方中的學者，挾着古書向各國四散逃了去。古學研究，俄然遂盛，這種古學復興的現象，對於人類精神的覺醒，與有大力，自不消說。當時學者出亡的地方，大概都在意大利，文藝復興所以以意大利爲中心而向各地散布者，便是爲此了。此後陸地的新發現，更擴大了，人智的水平線，培養自由的精神，也不能不說是醞釀文藝復興的風潮的一要素。

文藝復興的路徑，大略不外上述諸因。文藝復興的特色，到底是些什麼？我們也不可不知道。現

在卽就此點來說，文藝復興第一個特色便是個人主義。中世紀既是經典尊重，世界統一的時代，受了文藝復興的洗禮，什麼經典，傳說，以及習慣，當然不能滿足；結果所至，便期向想忠實於個人的理性和感情方面去了。這個傾向，不久便和世界統一的思想起了衝突，而發生國家主義。第二個特色，便是批評精神的旺盛。影響所至，科學上遂有地動說的出現；宗教上引起宗教的改革。還有文藝復興第三個特色，便是耽美的傾向。這個傾向使社會一般美的判斷進步，促成了藝術上許多優秀的作品出現。其第四個特色，便是享樂的傾向。中世紀的思想，原是否認現世的滿足，而文藝復興的思想便反對地而以追求現世的快樂和生的歡喜爲務了。

單就特色上說，文藝復興也可以說只是希臘思潮的復活。就是現在也並不是沒有以文藝復興爲希臘思想對基督教思想的勝利的歷史家。可是這種說法終未將文藝復興的精神意義解釋得盡。文藝復興是個人的解放，人們的覺醒，前面已經說過了。更進一步說：卽是個人在靈和肉裏面的解放；靈和肉裏面的人們的覺醒。不錯，中世紀果是全被基督教思想所掩蔽了。可是基督教思想並沒有將人們的靈魂完全覺醒，完全救濟。換句話說，虛偽的基督教，不過是使人們靈魂長眠罷。

了。人們永久爲教會之宗教，僧侶之教會所欺，真正的基督教是什麼，到底沒有知道。捨去肉的方面，而來全靈這種思想，實際非常錯誤。因爲這種做法，結果不過靈肉兩面，都被活埋而已。可是人們終於發現了這是虛偽的宗教，而發憤去研究聖經，促成徹底地研究基督教思想的根本的傾向。結果便發生了宗教改革。想使靈魂正當地生活起來的傾向，遂和想使肉正當地生活的起來傾向相平行了。

因爲有這樣的原故，文藝復興決不單是希臘思潮對基督教思潮的勝利。乃是被虐的靈與肉，以人們生活的慾求爲基礎，互相統一，互相發展起來的人們的運動。有了這樣的解釋，然文藝復興何以是近世文明的源流，便可充分地了解了。本書所以不照一般的解釋者，便是爲此。靈和肉裏個人的解放，靈和肉裏人們的覺醒，這便是文藝復興的真意義，近代思潮的中心。

在意大利播的文藝復興的種子，不久就由法，而德，而英，而西班牙，最後到荷蘭去開了最美麗的花。因爲各國的狀況，環境不同，花的姿態形狀也因而各異，然而根本精神，一點也沒有變更。

文藝復興最好的代表產物，自然是首推藝術。意大利詩文中有但底（Dante，1265-1321），有

佩脫拉克 (Petrarch, 1304-1374) 有薄伽邱 (Boccaccio, 1313-1375) 在文藝復興圓熟期時繪畫雕刻中有拉非爾 (Raphael, 1483-1520) 文西 (Leonard da Vinci, 1452-1519) 法國則有刺柏雷 (Rabelais, 1490?-1553) 龍沙 (Ronsard, 1524-1585) 西班牙則有吉歌德先生 的作者西凡迭斯 (Cervantes, 1547-1616) 英國則有馬羅 (Marlowe, 1564-1593) 的劇詩喬叟 (Chaucer, 1304?-1400) 的詩斯本奧 (Spenser) 的仙女王莎士比亞 (Shakespeare, 1564-1616) 的戲曲。

第二章 浪漫主義的消長

一 對古典主義的反動

十四五世紀之間，在意大利捲起來的文藝復興的風潮，自法而德而英而西班牙，最後十七世

紀時纔在荷蘭開了最後的花，上文已略述了一下了。那麼，像這樣五光十色，千變萬化的文藝復興的文化，到底結了些什麼果子呢？本來文藝復興的意味即人類的解放，個人的覺醒，那麼，一方面展開物質的知識的文化，擴大豐富追求慾望的世界。一方面使人們的精神生活，感情上理智上一步一步深刻地進行。換句話說，文藝復興原有結人類的果子的性質。當時人們所想出來的人文主義（humanism）的思想，便即是文藝復興的結果了。

可是人們的歷史，決不會萬事竟如人意，時代既進，加以環境的影響，文藝復興中的一特色——批評的精神乃至古學研究的精神，遂獨自攝取了充分的滋養分而發達起來。結局便將文藝復興原來含有的其他特色，傾向一齊壓倒。在當時的人們，無論個人上，國民上，都既得了比較的安定的生活，漸漸地就講求起外觀來：重秩序，尊形式，開始規律的，調和的生活。因此之故，生活上，思想上，一種和文藝復興的本意完全不同的變化，遂在歐洲全土，就中尤其是在拉丁諸國民間裏發生起來了。所謂古典主義的時代，從十七世紀到十八世紀之間，歐洲便完全在這種空氣之下。

人們的生活，既是如此的重秩序，尊形式，喜歡規律和諧調，自然而然在表現的文學藝術上，也

就帶了同樣的色彩。所謂古典主義的文學，便即是這個時代的產物了。

古典主義 (classicism) 的文藝大略言之，即是理智的文藝。既沒有熱烈的情感表現，也沒有奔放的想像的活躍。不過是諄諄於常套舊規冷冰冰的文藝罷了。比譬來說，就好像沒有樹液的樹子，無色無香。只是一味尊重羅馬希臘古文學的格調，體裁，美詞麗句，連綴成篇，而記述平淡無奇的事實。只在理智的範圍內，竭力討好爲能事。因此在其間就生了機智小巧等功夫，作者就是在這等地方弄才逞巧，以博文名。風氣所至，一以奇想爲樂。在意大利便成了詩狂 (conceitism)，在英吉利便成了英國十八世紀文學誇飾 (enphuism) 的先驅，在法蘭西便成了以文會友 (coteries) 的矯飾去了。

古典主義的文學，要在法蘭西發達最爲顯著，最爲完成。當時的人們，生活上既沒有什麼不安與動搖，處在這麼太平無事的世界裏，自然文人作家對於現世，都很滿足，於是或者享樂着現在所有的秩序，或者稱頌着他的光榮，或者更承認他的合法。就中如在路易十四時代，指導法蘭西文學的 Bailieu (1636-1711)，更可算得是古典主義文學的代表解釋者。他做着羅馬古詩人荷拉

西（Horace）的例，在一六七四年做了一部詩論（*L'Art Poétique*），極力稱贊詩的技巧和形式，教人尊重詩所有的整齊之美，明晰之美。由他這一部論文看來，當時文學的方向是如何，便不難明白地知道了。古典文學經他這樣提倡之後，到了拉辛（Racine, 1639-1699），高乃依（Corneille, 1606-1684），莫利哀（Molière, 1622-1673），愈加達到極盛點。此時的文學，不消說已到了明晰之美，均整之美，形式之美的極致了。然而文學這樣東西，像這樣地立起一定的法則標準，兢兢業業地守着，一步也不敢亂動，結果便不至成爲文藝上的教權主義，常套主義不止。古典主義的文藝，果然不久也就走上這個末路了。

古典主義的文藝，在英國很可拿十七世紀的德來登（John Dryden, 1631-1700），十八世紀的頗普（Alexander Pope, 1682-1892）來代表。在教訓，諷刺，談理等中，很發揮了不少古典主義的特色。

就以上所說，將古典主義的特色，總括來看，不外是均整，統一，規律，明晰。從這種種特色判斷起來，古典主義的文學，可以說得是智巧的。又由他尊重外形較內容爲甚這一點看來，可以說得是形

式的。從他的內容，多半是取材於社交，日常生活，談話等這一點看來，又可以說得是世俗的。古典主義最初乃是在尊重希臘羅馬的古典，努力去發現其中的精神。可是到了十八世紀就一轉而僅僅去模倣他的外形，就中尤其專去模倣羅馬古詩文的外形。文學上在古典主義而外，還有所爲擬古主義(Pseudo-classicism)者，便是指這個變遷的文藝而言了。文學的本質，自然不能長此停滯在這廢局部的一面裏，反動自是必然之數。而對於這古典主義，擬古主義的文學而起的反動，便是浪漫主義的運動了。

二 浪漫主義與其時代

浪漫主義 (romanticism) 起於十八世紀的後半，終於十九世紀的前半。不惟是文藝上的一大運動，直是一般思想界上的一大革命。梵格漢 (Vaughan) 在他的浪漫主義的反抗 (The Romantic Revolt) 裏說：『在十八世紀中葉，西歐的思想界和文藝界裏起了一大變化——從批評精神轉而爲創作的精神。從機智轉到悲哀憂愁。從諷刺詩，教訓詩轉爲熱情詩和含有情緒的

反省詩的變化。就中尤其是從人們理性的窄狹的概念，轉到廣闊和人力更要相應的概念的變化。——這個變化便宜上用一個簡單的言辭來包括，便是浪漫主義的復活。或者注重在他的否定的方面時，也可以謂爲是浪漫主義的反抗。這個名辭，吾人認爲可以總括上面所說的運動。」他這一段話，關於浪漫主義的解釋，很是簡而得當。

實際說來，浪漫主義乃是對着十八世紀的文明，換句話說，對於古典主義文明的餘弊而起的反抗精神，在十八世紀中葉與十九世紀前半間，膨脹了出來，文藝界、思想界自不消說，至於社會生活上都響應而起的一大運動。十八世紀的時代，前面已會說過，乃是一點兒反抗也沒有，原封不動，就將古典主義受了進來的時代。以泰平無事的法蘭西爲中心，追求希臘羅馬古代的美，視規則習慣爲神聖不可侵犯，所謂形式主義的時代。當時不僅在文藝上爲然，社會上一切方面，都非常尊重形式證典。道德、政治、思想、文藝，都低頭於因襲之下，因爲社會上形式的，秩序的原故，不恤束縛個人的活動。中正穩當的常識，征服了思想感情。人們若是自由地去思想，自由地去感覺，並且自由地表白出來時，那就是紊亂社會秩序的惡人；因此人們除了隨從於舊來的因襲習慣之下，儉生苟活而

外，直是沒有法子。可是這樣的時代，自然也不能久存，浪漫主義便是對這種社會而起的反動，便是在這種生活之下培植出來的氣運之結晶。這個主義，偶然出現在文藝界的舞臺上，便成了舊來古典主義形式格調的破壞。對着冰冷的理智而起的感情的反抗，對着世俗凡庸而起的神祕不可思議的慾求。

浪漫主義的運動，由社會方面說來，既是以反抗既成習慣，因襲的精神為根本，當然的結果，便就不能不有生活改造，社會革命的發生了。

宮庭之光榮，文物之隆盛，看着這種現象的歷史家，便尊之曰泰平無事之世，便要鋪序起來，作為他歷史的篇幅中，最尊嚴美麗的修飾品，可是這種泰平無事的世，果是太平嗎？果是無事嗎？諸媚的歷史家，倒不知道是如何。若是在真是想傳述事件真像的歷史家，在這種光輝燦然的文化裏，決不會忘了注意着背後堆積着無數悲慘的犧牲。在威權與信用的濫施，官吏的放縱卑劣的行爲，上流社會財政上家庭上的腐敗行爲等之下，背後裏常時都有被極端的窮餓和虛僞所苦，日以血淚洗面的無數階級存在着。對於這種無數的犧牲者的同情，漸漸便變為社會革命的思想，反抗的精

神。一旦這個思想和精神發現了出來，美洲殖民地就舉了反旗，法蘭西就起了大革命，德意志就發生二月革命的政治運動，俄羅斯就出了農奴解放令的布告，英吉利就起了工業革命，農業改革等種種反動。在這種不安和苦惱之間，浪漫主義很受了強大的戟刺。

凡是社會的變革發生之際，在未發之前，人們的思想感情便敏感地預先感覺。即以法蘭西而論，自盧梭攻擊與巧智虛飾相終始的社會生活，主張人們復返於自然以來，他的思想乃次第侵入人們的感情裏去。而波馬舍 (Beaumarchais, 1732-1799) 的費加洛的結婚 (Marriage de Figaro) 一出，遂將這感情觸發了。聚集在沙龍 (Saloon) 的貴婦人們的想像力已為空想所動。大家都相信縛精神和心意的鎖，唯有革命可以除掉，於是歡迎革命的心，比歡迎情人的心還切。政治上學說的議論，已不像從前專是在研究室裏埋頭研究，政治學者都跑到沙龍裏，任意的談說。像這樣地漸漸地對於王政的嫌忌，日復一日地強烈起來，人們都巴不能明天便可實現共和主義。躍躍欲動的心，已達到最高潮了。

在這樣時代裏所產生的文藝裏，合得有革命精神，反抗意識，無寧說是極當然的結果。而這種

革命的精神，反抗的意識，亦即是浪漫主義最有力的要素，浪漫主義的特色。

三 浪漫主義的意義

浪漫主義代表的先驅者，便是法蘭西的盧梭 (Jean Jacques Rousseau, 1712-1778)。他反對十七八世紀的形式主義，因襲主義，首唱的那一聲『復歸於自然』 (Return to Nature) 的確算得是浪漫主義的曉鐘。他一生的生涯說是完全用在擬古主義的論難攻擊上，決不爲過。

在他的意思，自然生來的東西，一切都是善，人爲的東西，一切都是惡，所以喚人們『復歸於自然』即是令人們復歸於人類自然的本性去，脫去了一切舊套的束縛，發揮赤裸裸的自我。盧梭這一聲決不僅是盧梭一人之聲，乃是當時潛在人們心底的要求，偶然由盧梭說了出來而已。他這傾向，在以後的自然主義運動裏，更成了不可動搖的勢力。在當時一經盧梭說過『復歸於自然』的聲音，忽然間瀰漫了歐洲全土。文藝上便在英吉利開了最初的花，接着便是德意志，然後復轉到法國來。關於各國浪漫主義的文藝，以後還要一一述其概略，可是在敘述之先，且將浪漫主義的意義

和特色說明一下。

浪漫主義的意義，要想以一句話來說明，實是很困難的事。浪漫這兩個字乃是譯音，本身並無意味可言。向來一般批評家，文學者都是照各人自己的立場，加以種種的解釋，因此也沒有一定的標準。有的將他解釋為『近代藝術乃至近代文學裏的中世紀的生活及思想之再現』與所謂中古主義 (medievalism) 的意味落同。這種解釋，如司各德 (Walter Scott, 1786-1866) 的歷史小說等便很恰當。此外又有以威治威斯 (William Wordsworth, 1770-1850) 的自然崇拜，田園讚美等的詩，為浪漫主義文學的代表。更有以雪萊 (P. B. Shelley, 1792-1892) 的詩來解釋者。

依斯丹道爾 (1783-1842) 解釋：『所謂浪漫主義，乃在人們習慣及信仰的實際狀態裏，能够給人以最大快樂的文學作品的手段。古典主義反對地是將最大快樂給與人們祖先的文學作品，把與現在的人們看的手段。』又黑基說：『浪漫主義的真髓是神祕。』又舉了『古木叢林的幽谷，丰草綠澗的深峽，曲折蜿蜒不知通到何處去的小徑，這些浪漫的大道便不是的。』『連波潺潺若

穩若現的小川……較之大河便很浪漫，『月光比日光浪漫』等例。此外波森教授說：『浪漫主義實際上，一方面是想把過去呼轉來，可以說得是退步的；而他一方面又是想破壞事物傳來的秩序，可以說得是進步的。』更有費爾勃斯在他的英國浪漫的運動之起源裏，以主觀性、繪畫的事物之愛好，反動的精神三者爲浪漫主義根本的要素。

前面所舉的梵格漢，他對於浪漫主義的解釋，便是：『狹義說來，對着有活潑潑地的色彩，非常鮮明的對象之愛好。對着珍奇的，稀世的，超自然的事物之景仰。廣義說來，便是對於人們的性質，僅就純粹理智一方面的觀察的反抗。情緒，本能，熱情等權利的承認，人和他周圍的世界的緊密。』一句話說，便是神祕。他這一番解釋，大概是由柏德的『浪漫的精神之本質的要素，是好奇心和美的愛好』而來的。

以上所舉的諸說，雖是都說到了浪漫主義的一端，但是不能不說是還得不了全豹。在這關於浪漫主義的解釋中，其最得要領者，莫如十八世紀英國浪漫主義史及十九世紀英國浪漫主義史的著者比士和盧梭與浪漫主義的著者巴威德。比士將浪漫主義分解成五個要素：一，中古主義；二，

復歸於自然三，反動的精神；四，追求神祕奇怪；五，感傷的，主觀的，個人的。巴威德又以自發性，奇異的，獨自性，強烈性等，算成浪漫主義的特色。

我們將浪漫主義的這幾種特色，拿去和上面所說的古典主義的特色相比較，浪漫主義的本質，更可以瞭然，和古典主義的「知巧的」相對。浪漫主義在對於智識則有情緒的反動，對於技巧則有自然的反動。所謂「自然的」，「情緒的」便是指此。比士所舉的「傷感的」，「主觀的」便包括在「情緒的」的裏面。復歸於自然的主張，和在自然裏面追求美，也可以總括在「自然的」一項之下。

其次，古典主義有「形式的」的特色，而浪漫主義便和他對照而有「內容的」的特色。這個特色，更分而為二：在客觀的對境裏去求時，便是「理想的」；在主觀的我裏面去求時，便成了「自我的」。要之，二者都是去掉外形空虛，一意求觸着中心的生命。最後，對於古典主義的特色「世俗的」而起的反動，則為「空想的」乃至「超現實的」。浪漫主義的世界，乃是飽嘗了單調無味，或者不合理不正的世俗生活，又或者抱得有對於這種生活的反感，想在空想，超現實的夢裏去生活。

或者在這裏面，想另立起合理的社會生活來。必然的結果，時、地兩者因此便都超越過現實去了。既超越過現實的時代，那麼，喚起人們想像力的中世的暗澹時代，和含有一切潛在力的未來，便成了這些人們的恰好的時代了。又既已超越過了現實的地——現實世界，神祕的世界，理想的社會，便成了最適當的舞臺了。浪漫主義中的『中世的』、『神祕的』、『革命的』三樣特色，便就是這樣地發生了出來。

就以上所說，浪漫主義的要素及特質是個什麼，大略可以了解了。但是在此處，還有一個應注意的地方，便是從來一般批評家乃至文學者，很愛將浪漫主義直看成是歸復於中世神祕不可思議的故事寓言，就和古典主義乃是復歸於希臘羅馬的古文學去一樣，來解釋浪漫主義。要知道這一種解釋，乃是僅就消極方面而言阿。

若是從言語學方面來解釋，浪漫就照上面的這種解釋也未嘗不可。我們試一查浪漫主義的語原，便是出於形容詞的 *romantic*；又歷史地考查他的來源，便可歸到古法蘭西語 *romant* 來；更追溯其最古之形，還有 *romans*, *romant* 等，這種種都是從中世拉丁語的副詞 *romance* 來的。

所謂 Roman，乃是用中古特有的拉丁語，詛的羅馬語，寫出來中古特有的故事小說及故事體的歌謠之總稱。故事中大半描寫神祕的世界，以暗示來喚起人們的情緒，好奇心。那麼，以這一點作為浪漫主義的中正意義來解釋，也未嘗無理。不過未免太詞費，並且太過於爲中古所束縛罷了。

對於中古世界的景仰，神祕的思慕，無寧是浪漫主義精神最消極的表現。人們想無限地生活的慾求，對於更要完善，更要完美的無限之景仰，沒有止境的精神上飛躍之對象，不過偶然向着過去之世界去追求而已。人們要向着將來的世界去追求時，那種欲要，景仰，飛躍，然後纔能從熱烈的革命精神，反抗意識中表現得出來。舊套破壞的現象，新生活創造的事業，然後纔出現。浪漫主義最有意義，最尊貴的要素，仍然不能不說是在這積極的一方面。

四 浪漫主義文藝之諸相

浪漫主義最初的首唱者，是法蘭西的盧梭，可是浪漫主義文藝的出現，卻不是在法國而是在英國，其次是德國，然後轉而入於法。以下便是就這幾國的浪漫主義文藝略說一下。

英國浪漫主義的運動，便是詩壇的革命。這一點是和德法劇壇小說等的革命，略略不同的。英國詩壇的革命，在十八世紀前半已由顧伯（William Cowper, 1731-1800），勃來克（William Blake, 1757-1827），朋斯（Robert Burns, 1759-1796）等作一度破除舊有乾燥無味的詩風，別生一種清新情緒的抒情詩的運動。可是完成這個革命的運動，發揮所謂浪漫主義的精神於英詩壇上者，厥惟威治威斯。威治威斯生來就是一個革命兒，從在劍橋的聖約翰大學時，便已高唱自由解放，反對保守主義。過後因為想看看法國革命的實況，親自跑到法蘭西去。可是見着的革命實情，完全和他平日對於革命的空想，景仰相反。因此回國後，便從革命的熱夢裏醒了轉來，漸漸地和自然相親，耽於哲學的冥想。結果所得的思想，感情，便就在詩詞上發表出來。一七八九年，他和哥爾里治（S. T. Coleridge, 1772-1834）共著的抒情歌謠（Lyrical Ballads）便第一次和世人相見。

在這本詩集裏面，最特色的地方，便是一掃從來枯燥無味的形式，用真情直露的調子寫了出來。題材多半是天真自然的風致，極力的民衆化。但是世人的批評，很不以為然。冷嘲熱罵，很受了些

奚落。於是威治威斯在第二版裏，遂加上一篇辯護兼說詩的新思想的宣言。在這篇宣言裏，他主張詩是人們感情的自然流露，因之詩的表現，應該竭力地求自由。雖是詩語，應當要用漸近於實際用語的話語纔對。由現在看起來，自然是很平常的一個主張，可是在當時古典主義跋扈跳梁的時代，就在這小小的主張裏面，也含得有非常的深意。

抒情歌謠中，還有一處不可不注意的地方，便是由普通生活中去選擇情勢和事件，盡力量用人們實際的用語表現出來。然而人們的根本的感情，其單純的狀態，只有在田園生活裏纔存在着。因此之故，大半的題材，便就以田園的習慣風俗充當了。而題材上，言語上也就不非常地民衆化了。十八世紀擬古主義的文學，大體上說來，只是貴族的文學，都會的文學而已。不是解機智，弄小巧的都會人，便對於這種文學毫無趣味。可是經威治威斯這樣一做之後，用平常的話語，平常的生活，描自然之美，於是詩歌便成了民衆的所有了。由這個意味上說，以藝術的民衆化，歸功於浪漫主義，決不是無謀的妄言。

和威治威斯一塊，同是英國浪漫主義運動的元勳，還有一個哥爾里治，威治威斯，哥爾里治之

外，還有一位騷狄（Robert Southey, 1774-1843）三個人，便是後世所謂的湖畔詩人了。威治威的詩風，看做是哲學的、真想的；哥爾里治的詩風，便是神祕的、幻夢的。哥爾里治的代表作，有一首長詩名古舟子詠（The Rime of the Ancient Mariner）。總之，英國的浪漫主義的運動，因這兩個人遂愈更鮮明起來。繼他們之後，又出了熱烈的反抗者拜倫（Byron, 1788-1824），反抗的樂天者雪萊，抒情詩人箕次（Keats, 1795-1821），白郎寧（Browning, 1812-1889），但尼遜（Tennyson, 1802-1892）等名詩人。英國的詩壇，在這個時候，真是空前的盛況。同時小說上也劃了一新時期，因為浪漫主義的運動已侵入在這裏面來了。最有名的便是司各德的歷史小說，以中世的騎士作題材，又加以流麗的文筆，一時也非常受歡迎。有人解浪漫主義為中古主義，其原因便由於此。

此外還有浪漫主義的旁系，用今日的話來說，便是所謂無產階級的文藝運動，在當時也略露萌芽。在前節說浪漫主義的要素為特質時，曾說過有革命的精神一項。無產階級的文藝，便是為這個革命精神的文學藝術生色的。在浪漫主義許多要素中，反抗的、革命的精神，特別地露出頭角，自成一派，和美的女神握手，這便是無產階級的艺术了。換句話說，即是將浪漫主義的根本要素自我

解放，擴張到階級解放去的藝術。以那些低頭在資本主義制度下，被虐的無產階級作寫照，將他們的思想、感情、生活等一一描寫出來，想藉此改造錯誤的社會制度，社會組織，這個便是無產階級的藝術了。

英國在十八世紀後半至十九世紀前半，誰都知道經濟上，政治上起了很大的變動，便是所謂實業革命，農業改革。其結果資本和勞動，貧與富，無產階級和有產階級，遂判然而分。可是因此遂頻頻發生社會問題，勞動問題。時代的潮流，自然要惹起藝術上，思想上的現象，這個現象便即是今日所謂無產階級的藝術運動了。最初便是評論家的卡萊爾 (Thomas Carlyle, 1795-1881)，羅斯金 (John Ruskin, 1819-1900) 出來高唱社會改造，文學革新。其次詩人小說家呼得 (Thomas Hood, 1793-1845)，庫柏 (Thomas Cooper, 1808-1892)，女流作家加斯克爾夫人 (Mrs. Gaskell, 1810-1865)，迭更司 (Charles Dickens, 1812-1870)，金斯萊 (Charles Kingsley, 1819-1875) 相繼而出，或則以沈痛之筆，寫貧人的苦景；或則以深刻的描寫，暗諷社會的缺陷。其中如加斯克爾夫人作的 Mary Barton，以曼徹斯特 (Manchester) 市的工場為背景，真可使當日

的資本家，工場主，巴結政府的政治家等舌撻不下。英國的浪漫主義文學，至此已達盛極了。

一般人提起浪漫主義的文學，大都以為是藏在象牙之塔中，風花雪月，名士美人的任意做夢。其實這實是很大的謬誤。浪漫主義的文學裏，也含有社會改造的精神，這一點不要忽略看過了。

現在又就德國的浪漫主義說。德國的浪漫主義，在最初就應該注意的，便是在德國的浪漫主義，和其他各國的色彩微有不同。詳而言之，德國直到七年戰爭前後，並沒有國民性這一種獨立的精神。國內文明的式樣，言語，習慣，大都遠則模仿拉丁，近則效法法蘭西。完完全全出自德意志國自身的，真是什麼也沒有。因此之故，識者間唯一的急務，便是想先確立德國的國民性。但是在確立之先，便不能不先打破外國來的輸入品，尤其是法國傳來的習慣，思想，制度。因此，在德意志此時，正所謂狂飈勃起的時代（*storm and stress*），便發生出來了。

除去外國來的形式，擺脫外國思想的束縛，仍然還轉從德國心坎上流出來的文學來，發揮德國固有的精神，這便是當日文學家共通的目的了。因此，德國的浪漫主義運動，和她的國民主義，便生了非常密切的關係。換句話說，即是不僅對於舊來的習慣而反抗，外國來的舊習慣，都在反抗之

列。不僅是只求個人的自由，國民的自由，也在努力去求。這便是當時德人的努力和奮鬥。

在當時由文藝方面，將德意志的精神，發揮無遺的文學家，厥惟哥德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）和席勒（Friedrich von Schiller, 1759-1805）。在這兩人之前，德國的文學史上，應該大書而特書的人物如萊森、溫克滿、赫德爾、克洛司德等，並不是沒有；不過由現在看來，這些人們，不過是爲出哥德、席勒而生的預備人物而已。德國的文藝，乃是因爲有了這兩個人之後，然後纔成了世界的重寶。在這兩人之後，還有迭克（Ludwig Tieck, 1773-1853）、諾瓦里斯（Friedrich Novalis, 1772-1801）等人，普通稱爲後期的浪漫主義者。

哥德在德國文藝裏，實可算爲泰山北斗。他的作品，小說，戲曲，劇詩等，不計其數。其最爲世界所稱賞者，舉之如下：“Gafr von Berlichingen,” (1773) “少年維特之煩惱”（Leiden des Jungen Werhers, 1774）“威廉賈斯特爾的學習時代”（Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1796）“Hermann und Dorothea,” (1796) “伊菲格尼”，(1797) “親和力”（Naturliche Tochter, 1803）“浮士德”（Faust, 1832）又席勒的著作也有許多爲人稱頌的。其最著者，如盜賊（Die Rauber, 1777）

這是他第一回作的戲曲。此外尚有“Fiesko”、巧與戀（Kahale und Liebe）、“Don Carlos”（1784-1787）“Wallenstein”（1796）、“Maria Stuart”（1800）“Wilhelm Tell”（1804）等。以上這些作品，無論取那一種來看，都可以明白浪漫主義的特色。就中尤以哥德的少年維特之煩惱和席勒的盜賊為浪漫主義文學最好的標本。要知道浪漫主義文學的精華，最好是取這兩種書來看。

最後我們又來看看法蘭西的文藝。實際說來，十八世紀末在法蘭西本不是文藝的時代，一國全體正是藉革命而大翻身的時候。本來長年間的因襲和教權主義，弄得人民都在病的文明裏面過日子，要想除了這個障礙，法國除了起那次大革命，恐怕也沒有其他再好的方法了。

革命前的文學，大概都是供革命宣傳的犧牲作品，實際發現浪漫主義的文藝，也不得不如此。因此之故，文學自身上，並沒有好好地開過燦爛之花。革命後拿破侖政府，極端地講自由精神的高壓手段，文學也因此受了悲慘的待遇。本來浪漫主義文藝的運動，決不是專以破壞為目的。大革命的成功，不過是浪漫主義第一段的工作而已。第一段的功課既畢，浪漫主義又進而為第二段的工

作，可是這一次卻遭了政府的禁止了。浪漫主義既是不得其道，懷抱浪漫主義精神的人，自不得不暫時守着苦痛的沈默。可是浪漫主義的前途終不這麼就完了，果然不幾時，王政復古的時期一至，同時豔麗無比之浪漫主義的花，便也開遍了法國全土了。

革命前的法國作品如盧梭所作的新赫洛史 (*La Nouvelle Héloïse*) 很發揮了一些浪漫主義的精神在文藝上。盧梭之外，尚有察杜白里安 (*François René de Chateaubriand, 1768-1848*)、史達埃爾夫人 (*Madame de Staël, 1766-1817*)、拉馬卜 (*Alphonse de Lamartine, 1790-1859*) 等人。但是浪漫主義的全盛期，終是要算革命以後。自囂俄 (*Victor Hugo, 1802-1885*) 的戲曲 *"Hernani"* (1829)，在特多佛郎西士戲園裏面演，長年雄據在法蘭西文壇的古典主義文學，便遂告了最終的幸命，勝利終於落在浪漫主義的頭上來了。

一八三〇年二月十五日之夜，囂俄的 *"Hernani"* 準備了戰鬪計畫，便在特多佛郎西士戲園開演。浪漫主義的應援者占據樓上，作為本營，反對派的古典主義者，都聚在下面。大家正在叫囂呼號時，忽然間舞臺上的幕開了。女主人公走了出來，開口便破卻向來的慣例，唱起歌來，接着又做

了種種和向例上所無的舉動。於是在下面的古典主義者便大聲嘲罵起來，樓上的浪漫主義應援者也報以惡聲。可是劇漸漸地演起去，不知何時，場內靜悄悄地好像水打過一般，反動派，應援派都看得忘形了。“Hernani”的魅力，同時也便是浪漫主義的凱歌。從此法蘭西的文壇，便為浪漫主義所席捲了。

露俄的作品，詩歌，劇曲，小說都非常之多。其中最有名的，要算哀史（*Les Misérables*, 1862）這一篇長篇小說了。此外他的戲劇，已完全將亞里士多德傳來三一一致說，即是，時，場所，人物三者保持一致的古典法則，一掃而空，也是很可注意的事實。

法國當時的文壇，除露俄以外的浪漫主義作家，尚還有不少巴爾沙克（*Honoré de Balzac*, 1799-1850），大仲馬（*Alexandre Dumas*, 1802-1870），喬治桑（*George Sand*, 1804-1875），高恬（*Théophile Gautier*, 1811-1872），梅里曼（*Prosper Mérimé*, 1803-1870）等便是當時的代表作家。批評方面，還出了一個有名的批評家聖皮韋（*Sainte Beuve*, 1804-1869），將向來的批評法完全破棄，注重文學與社會的關係交涉。以作品為人生的批評等，開了批評上的新生面。

浪漫主義的運動，除了上述的英、德、法三國而外，歐洲全土都受他的影響。在上面所述三國的作家而外，意大利則有雷奧帕第（Giacomo Leopardi, 1798-1837）、曼莎尼（Alessandro Manzoni, 1785-1873）等作家。俄國則有普希金（A. Pushkin, 1799-1837）、萊芒托夫（Lermontov, 1814-1841）等。就俄國的文學，可以說得是以浪漫主義始。嚴格說來，俄國在此以前，並沒有文學。浪漫主義之於俄文學，是如何的重要，在此也就可窺知了。

第三章 寫實主義和自然主義的運動

一 寫實主義的勃興

浪漫主義的運動，一時如野火燎原，席捲了歐洲全土。他那自由、熱烈的感情的表白，舊套破壞的大聲急呼，自我解放的高唱，在當時看起來，直是不知道要擴張到什麼田地去。

自然，人們要想生活着的慾求，只要是無限，對於更美更善的人生的思慕景仰，只要是無限的，那麼這種運動也非是無限的不可。柏德（Walter Pater）說得好：優秀的文學裏，一定含有浪漫主義的要素。他說這番話的意思，不待說便是指此而言了。

然而人們的慾求，景仰，雖是無限地進行，可是有時也有疲勞弛緩的時候。人們向着更美更善的生活去求，可是用盡氣力去尋了許久，而理想還是不能實現，更美更善的生活，好像只不過是鏡花水月。人們像這樣地空想化煙，熱情沈水，到最後剩剩下的，自然是只有疲勞的無路之感了。人們再是如何的描畫空中樓閣，再是如何的夢遊海市蜃樓，結局終久不能實現，於此所謂絕望這件事，便發生了出來。文學史上所稱的『世紀末』（Fin de siècle）便是指此時而言。德意志對於此時人們的心境，也有所謂『世界苦』（Weischnmerz）之說。總之，在十九世紀末的作家，就中尤其是承浪漫主義的系統的作家，多少都帶了一點這樣的傾向。關於此點，在下文還要詳說。

然而這種絕望的思想，即是所謂厭世的傾向，只不過是浪漫主義消極一面；浪漫主義的思想，更還有向積極方面展開的另一面；即是人們所希望的天國，已不拿在空漠的想像，感情的世界裏

去設立了。要在現實的世界裏即是在地上建設起這個天國來。那麼，既是在現實世界建設起人們想要的天國，自不能不尊重現實，地上的研究。所謂現實尊重的思想，便於此發生了。實言之，這便是十九世紀後半，風靡了文藝思想兩界的寫實主義的思潮了。因此之故，寫實主義，可以看成是浪漫主義積極的展開。一般批評家，大半都拿寫實主義是浪漫主義的反動來解釋。可是由上面所述的經過看來，無寧認他爲浪漫主義的連續，比較妥當。

不待說寫實主義，自然是浪漫主義自然的展開。然而此外還有從旁面加以刺戟，促進了他的開展的各種應援軍，也是不可爭的事實。現在且將這種種旁敲側擊的應援軍的種類，加以說明。在最先應該舉出來的，便是科學的進步。十九世紀的文明，若是將科學的進步漠視了，便完全不能理解他的文明的真像。

科學的研究，其源是出於文藝復興時知識的解放。其後雖是着着進步，仍然還是受了古典主義的影響，徒成了一種形式的，抽象的東西，專以概括結論爲重，分類的研究爲務。可是一到了十九世紀的後半，概括結論、分類等的研究，已爲尊重過程尊重經驗的事實取而代之了。十九世紀以前

所演繹的研究來對付科學，可是十九世紀後半以來便換而爲歸納的方法，科學思想上至此遂起了一大革命了。使科學上起了這樣大變動的代表科學家，不是別人，便是達爾文（Charles Darwin, 1809-1882）。

一八五八年他著一本物種原始（Origin of Species）公之於世。歐洲的科學界——無寧說是歐洲的思想界的舞臺遂煥然一變。他在這本書裏，竭力地去求豐富的材料，積精巧微妙的實驗，來證明生物進化的理法。結果所得便是一般所喧傳的自然淘汰的理法，和生存競爭的原則了。生物的種屬，要想保持他的生存，雖具有無限的蕃殖力，可是營養量卻是有限得很，又加之以處於境遇的障礙最多之世界，自然就要生出競爭來。就要非具備了打勝的能力，順適外界的境遇等能力不可。於是生存競爭，優勝劣敗，自然淘汰，適者生存等便發生了。

自然這個理法，被達爾文發見之後，由來科學宗教所建立的人生觀、世界觀——就是宇宙萬有的現象，都由具有不可思議的神，一手創造的，萬物的興廢，一以神的意志爲準等觀念，便一一破壞得體無完膚。他這個思想，不久便成了人類能力的，是認人類權力的肯定。即是對神而起人們的

和蒸氣機關，煤氣，電氣等發明相併合，而促進機械工業的發達。致將幾千年來的家庭產業，破壞無遺。因此之故，保有機械的人們，便愈加富上加富，機關的運使者，便不能不常常作他們的犧牲。所謂資本和勞動的對立，貧與富的區別，於是遂判然區別起來了。

人們既同是一樣的人類，爲什麼會有這種虐奪的富者愈富，被虐奪的貧者愈貧的不合理的社會組織來呢？想將這個不合理的社會改造，別建立新社會，奮然而起的，便是社會主義的運動了。英國恰好在十八世紀後半至十九世紀前半之間，發生農業改革，實業革命，貧富的懸隔，極端激烈時候，便起了金斯萊迭更司的博愛的社會主義。德國在一八四八年二月革命的前後，也產生了馬克思的科學的社會主義。

空想的乃至博愛的社會主義和科學的社會主義，其中自然有區別。但是排斥個人的獨占，主張共同的公有，破壞資本主義，樹立共產主義，兩者卻是相同的。這個相共通的目的，漸漸地還原起來，結果便落到浪漫主義的自我解放上來。不過其中的區別，浪漫主義的精神是超現實的，而這個乃是現實的。浪漫主義是在空想中求自我的解放，而這個卻是在現實的社會裏求自我的解放而

格爾(Ernst Haackel, 1832-1919)等主唱的唯物的人生觀。更進而在法國，出了孔德(Auguste Comte, 1798-1857)在哲學上很發揮了科學的精神，是爲實證哲學之祖，這個哲學，排斥舊存的抽象的，演繹的傾向，尊重各人經驗的事實，偏於主張以科學所教爲滿足。論旨大概是說宇宙人生究極的解釋，到底不是人類力量所做到的，就是做得到，做了也沒有什麼大用處，結局人們生活的目的，只是在這個現實的世界裏頭，盡力地尋快樂和幸福而已。

看見了這種哲學的傾向，文藝也就不能安然久坐在空想理想的世界裏了。這便是促進現實主義文學的第二援軍。至於第三的應援者，還有社會主義的精神，也不可不說。

社會主義在今日的世界裏，算是很有力地組織化的社會上及政治上的一勢力。現在我們追溯他的起原，大概是始於十九世紀前半至後半之間。也可以看成他是社會組織的變動，直接地出來的生產物。詳言之，自文藝復興時代，新大陸之發現，新航路之開通以來，都市逐漸發達，地方的產業，一變而爲世界的產業，因此商業的勢力，逐漸次擴充於歐洲的社會了。商業的勢力之膨脹，不久便將中世紀的封建制度，基爾特社會打破，而新生出資本主義制度的社會出來。資本主義不久又

和蒸氣機關，煤氣，電氣等發明相併合，而促進機械工業的發達。致將幾千年來的家庭產業，破壞無遺。因此之故，保有機械的人們，便愈加富上加富，機關的運使者，便不能不常常作他們的犧牲。所謂資本和勞動的對立，貧與富的區別，於是遂判然區別起來了。

人們既同是一樣的人類，爲什麼會有這種虐奪的富者愈富，被虐奪的貧者愈貧的不合理的社會組織來呢？想將這個不合理的社會改造，別建立新社會，奮然而起的，便是社會主義的運動了。英國恰好在十八世紀後半至十九世紀前半之間，發生農業改革，實業革命，貧富的懸隔，極端激烈時候，便起了金斯萊迭更司的博愛的社會主義。德國在一八四八年二月革命的前後，也產生了馬克思的科學的社會主義。

空想的乃至博愛的社會主義和科學的社會主義，其中自然有區別。但是排斥個人的獨占，主張共同的公有，破壞資本主義，樹立共產主義，兩者卻是相同的。這個相共通的目的，漸漸地還原起來，結果便落到浪漫主義的自我解放上來。不過其中的區別，浪漫主義的精神是超現實的，而這個乃是現實的。浪漫主義是在空想中求自我的解放，而這個卻是在現實的社會裏求自我的解放而

已。

像這樣地充分觀察現實社會，並加以充分的批評之後，應該改造的便着着加以改造，應該破壞的便加以破壞的，這種積極的，現實的傾向，便成了很有勢力的一大思潮。因此之故，文藝也就不能長久徘徊於空想，感情的世界裏，當然應有的結果，也就帶了現實的傾向來了。於此所謂自然主義，現實主義的文藝上的大潮流，便出現於歐洲的文壇上。

十九世紀的文明，總括來說，可以看成是現實的，科學的，實驗的。文藝自身也帶了這樣的傾向色彩，愈加向着現實的生活肉薄起來。從前文藝簡直和現實生活沒有交涉的舊式觀念已一掃而空了。

二 寫實主義的歷史

文藝上的寫實主義不必待說，便是描寫事物的本來面目的主義。由這個意味說來，寫實主義並不是十九世紀後半的產物。原始人類以來已經有這種描寫了。即是人們自然的本能，原有描寫

外界事物所現出來的原形的慾求。法蘭西、西班牙的洞窟中壁上所雕刻的形態，已將這個事實教給我們了。在這等等壁上所現的雕物，如小馬，野牛的姿態，其率直逼真，有爲文明的藝術所不能及的。可是在這些雕物裏面，繪者決不單是模寫原形而已，也將其中所含的活潑潑的精神，單純化了，並且表現出來。更轉到荷馬的時代來看，可以知道和原始人類的觀察，不相同處，並不是種類之不同，乃是程度之不同。在這個時代的世界，乃是輪廓最明確的世界，眼裏看得見的世界，乃是綿延在時間空間二者之上的人生的敘事詩。在這裏面，連神都已成了具體化的東西。對於一切，非將他用形表出來不可的本能，慾求，歷歷可以看得出來。在當時沒有理論，沒有方法，只會用實際的本能來思想，觀察的寫實主義，他的出發點並不是現實，乃是人們拿來當作住家的堅牢的建物。

古代的哲學者柏拉圖，由一種意味說來，可以說是一切寫實主義之父。因爲他最初對於事物的普遍的樣式，給與實在性。中世紀的寫實主義也是在這個意味上追蹤他的跡。即是中世紀的寫實主義成了實在觀念的變態而表現出來。中世紀的人們決沒有失掉了肉體的實在的觀念。不惟如是，他們的實際生活，因爲和肉體生活的享樂隔離了的原故，觀念上愈加誇張地鋪陳起來，他們

在現實生活上得不到滿足，因此對於抽象體而給與實在性，以補他們實際生活之不足。現實的精神，一面峨特（Gothic）式雕刻，勉強維持着，而一方面就被教堂的聖禮，煩瑣學派的儀禮等驅迫成唯物主義去了。

然而到了文藝復興，最先便由刺柏雷（François Rabelais, 1490-1553）使寫實主義復活。他所懷抱的活潑潑的實在觀念，便是寫實主義的泉源。他的技巧式樣，雖不是寫實主義的，可是後來這一派的藝術家，卻發現可以追隨他之後的領土。而寫實主義的傾向，更在繪畫雕刻方面，顯著地現了出來。舉例來說：同是畫一張聖母馬利亞的像，在中世時代基督教的藝術家，便將一切人類的顏容都取除了去，繪了一個神的臉貌，可是到了文藝復興時代的畫家裏，便加了三個人類的樣子進去。換句話說，此時的藝術家，就是對於神，不加點實在味，都好像不滿足，這種傾向，接着便成了和爾拜因（Hans Holbein, 1497?-1543）的正確的人相觀察。成了西班牙畫家未拉斯揆司（Velázquez de Silva, 1599-1660）的魂之再現，更進而成為世相畫，風景畫。到了荷蘭的繪畫，藝術上纔開始和日常生活的瑣事生了關係。

寫實主義的精神，又和古典主義一塊兒發達起來。就中如英國十七八世紀的常識文學，其取材多得於俱樂部的生活，上流家庭的社交生活，這一點看來，對於寫實主義的醞釀，多少也奏了點功效。這種寫實主義不待說只不過是皮相的，外面的而已。

一般說寫實主義和浪漫主義是互相反對的。其實這種思想，很是大錯誤。浪漫主義的始祖盧梭，同時也是近世寫實主義的先驅者。他所著的懺悔錄，一面非常之浪漫的，同時一面又是非常之寫實的。他所唱道的「歸復於自然」不是近代自然主義乃至寫實主義的先聲是什麼？由這個意味說，盧梭結束了從來的皮相寫實主義，同時打了近代寫實主義的曉鐘。

浪漫主義的潮流，前面也曾說過，不單只是成了藝術上的傾向，人們的生活上，也感受了很大的變化，綿延了差不多半世紀之久。正當英國的文豪司各德啦，哥爾里治啦，拜倫啦等在文藝上收了浪漫主義極大的成功時，法國這面就實行地演了一大 *romance*。法國的大革命，實係政治上絕妙的歌劇 (*melodrama*)，而拿破崙的 *Napoleonism* 可算是達到了戰爭 *romance* 的頂點。法國文藝完全發生浪漫主義的運動，實際是在大革命下火以後，而同時近代的寫實主義也就現

了萌芽的兆候了。促進這個兆候的進步，便是當日青年們所抱的野心，已完全大變其形。原來法國自一八二〇年以後，國內的青年，已不能追蹤他們的祖若父，組織了百戰百勝的健兒，去蹂躪歐洲全土了。於是凡本能的是藝術家的人們，便將他們這種希望、夢想、幻影、形之於詩歌或表現於散文裏，聊以自慰。至於野心勃勃利己的人們，則又委身於權謀數術的政界，或其他種種社會裏，去角逐競爭。社會的狀態至此遂大變了。新社會以黃金心爲中心，完全地商業化，開了近代經濟戰爭之端。當時的文人如巴爾沙克所作，描寫榮達之術，雖是有浪漫的色彩，而構想已是寫實的。斯丹道爾 (Stendhal, 1783-1842) 的小說，也是雖富於浪漫的事件，而性格、動機等的解剖，已非常現實冷靜來了。像這樣地人們懷抱野心的新變化，遂將一切藝術引導至實際生活的再現上來。

社會的形勢，要求捨去了浪漫主義的傾向，一天比一天激烈起來，自然寫實主義遂代之而興。當着這個時候，還有一樣使寫實主義完成的大原因，便是前述的科學所給與的影響。科學的氣質，使人們從個人的自我，向着以外一切，變換其注意的方向。受了這個科學氣質的洗禮，藝術便日復一日偏重在事實方面來了。同時藝術也就在科學中，新學了對於種種材料，應有的敬愛和忍耐。主

觀的，抒情的感激已失掉了威信，客觀的靈感，新成了藝術的權威，於此遂生了觀察事物本來面目的習慣。從前對於風景，社會狀態，道德的信條，關於這等等到底是含的什麼意味，一般都戴上感情的面罩去解釋，或者用了特殊的氣分來表現，可是現在的藝術，已是一變而為精密的研究了。

在這種大氣裏，近代的寫實主義，便是像這樣地萌芽，無自覺的一變而為自覺的。至於文人藝術家，都冠上這個名稱，自相號召。寫實主義，這個名稱最初的使用者，正確說來，乃是在一八五〇年九月二十一日為法國小說家向蒂洛利（Champfigny，1821-1889）第一次當成表現藝術的新樣式的名詞使用，可是拿着這個名詞，斷然奮勇前進的，則為孤拔（Guatave Courbet，1819-1877），Honoré Daumier（1808-1879）等畫家。在這一方面，雖作成了一大勢力，壓倒了浪漫主義，可是積極地不愧稱為寫實主義的運動，什麼也沒有。他們為提倡寫實主義，設了一定期出版物寫實主義（Réalisme），在一八五六年出版，但是也只出了六號就中止了。在這裏面的健將，孤拔的名聲雖尚為一般所記憶，而蒂洛利已完全地湮沒無聞。然而這個潮流，終久得了時機，一八五七年福勞貝爾（Gustave Flaubert，1821-1880）的波華荔夫人（Madame Bovary）出現於世，同時寫

實主義也就高唱勝利之歌了。福勞貝爾的傑作，在穴居時代出沒不常的寫實的藝術式樣之中，算是最有活氣的好標本。在這本小說裏面，隱隱含有科學的真理的觀念，可是又並不為這種觀念所拘囚。

——當時為寫實主義的運動而作的藝術，大都從一定的規則秩序作了出來，因此實際上並不是藝術，只不過是論戰的、宣傳的一種論文而已。這種藝術，全部都吸收在自然主義之中。在這裏頭，最奮鬥努力的代表者，自然是要算左拉 (Emile Zola, 1840-1902) 了。在此我們又逢着一個問題，即是寫實主義和自然主義兩者之間，有什麼差別呢？其中的解釋，因文藝批評家而異；也有說是全然不同的，也有說是同一不過是程度上之差的，並沒有一致的解釋。要而言之，若用種種理論來說，立起區別來解釋，什麼都可以說。大概看成是相同的，不會差錯罷了。自然主義也好，寫實主義也好，結果都不過是對於複雜錯綜的十九世紀後半文藝全體而下的概要名詞。以左拉的作品為自然主義，福勞貝爾，龔古爾兄弟 (the Goncourts) 等的作品為寫實主義，不過是像拿着芋頭來，圓的命名為山芋，長的命名曰甘薯，無聊的爭論而已。

在法國起的寫實主義的精神，和俄國本質上有的寫實主義的氣質相接合，遂成了世界的潮流，影響及於十九世紀後半的文藝全體。遠及於東方，日本，中國的文學也因此而起革命了。

三 寫實主義的意義

寫實主義的背景和歷史，已在前兩節略略說了。現在又就牠的意義，說明一下：

在盧梭作品中，已有很明白的寫實主義含在裏面，只不過沒有標出「主義」這個名詞來，在前面已會說了。自己的心情，無忌憚地告白了出來，不分別什麼是善惡，只是將赤裸裸的生活相現了出來。像這樣的描寫，在他的懺悔錄中，已成了最重要的事項。他這種描寫法，不外即是想澈底地觸着人生的真。而將人生之真描寫出來，再現出來，這不是寫實主義又是什麼呢？

因此由這個意味說來，盧梭乃是寫實主義的先驅者。又從別一方面說，人們最自然的思想感情，多存在於田園生活間，將田園生活用平凡的言語表現出來，認定這就是詩的生命的威治威斯，也明明是寫實主義的主張者。

盧梭和威治威斯都是同樣地咀着人爲的文明，讚美天真自然之美。自然崇拜，這個也不能不說是自然主義，現實主義最顯著的特色。他們兩個人雖然並沒有聲明什麼顯明的主張，但從他們描寫的方法態度上看來，由目的題材上看來，都明白地表示出他們是一個寫實主義者，自然主義者。表現出本來面目的田園生活，記述出一點不作僞的社交生活的表裏，無論從那一面說，其目的題材，都是和寫實主義相接近。此外又如將從來一切的美詞麗句屏去不用，專尚平凡日用的談話，實在地無技巧地描寫一切的態度，也不外即是現實主義的方法態度。

但是如上面所說，也並不是說他們就把寫實主義的完全意義，完全的特質，發揮出來了。更進一步來看，寫實主義更還有別的特色，別の意味存在着。而盧梭他們不過是盡了將這個主義過渡的能事而已。文藝上的寫實主義，乃至自然主義，是在一八五七年福勞貝爾出版波華蒞夫人前後一八七〇年間始成爲大潮流。這個大潮流的舞臺，自然是在法國了。

關於年代上的考證，尙還有種種的異論，比較妥當一點的，大概要算 A. B. do Millé。在他著的十九世紀文學裏主張寫實主義之起，是在一八六〇年前後。浪漫主義的代表者露俄的勢力，

也是在此時現了反動的氣勢。福勞貝爾的波華荔夫人也是在這個時期前後公了出來。又以福勞貝爾爲中心，屠格涅夫 (Ivan Turgenev, 1818-1883)，都德 (Alphonse Daudet, 1840-1897)，左拉，聶古爾兄弟 (the Goncourts, Jules do Goncourt, 1830-1870, Edmond G. 1832-1896) 等自然派作家的會合，也是在這個時期。左拉的大作路其馬加爾叢書 (Rongon-Macquart) 也是在這個時期前後，着手預備的。

寫實主義，大概像這樣地可看成是以一八六〇年爲起點，在法國文藝界裏崛起的傾向。可是和這個時代前後一點，無寧說是在此時稍前，俄羅斯的文藝裏，這個思潮，已成爲主潮了。批評家布南兌斯 (Georg Brandes, 1842-1927) 在所著俄國印象記裏說：

『在精神上給與他國人最深的感的，便是俄國的寫實主義，他們——俄國人——對於寫實，較之普通一般，更感得有較深的興味。這種興味就使他們成爲偉大的國民，使他們在人生的戰鬪裏，多得了勝利。同在俄國裏，大俄羅斯人較勝於其他地方的人者，也完全就因爲有這種天賦的原故。小俄羅斯人，根氣強固，快活優美之點，感情上，性癖上，雖勝似大俄羅斯人，然而缺於健全的常識。

現實趣味，實係大俄羅斯人特有的強點，法國文壇的寫實主義旺盛時，也會輸入於俄國，可是俄國人視之，並不覺得有什麼希奇，無寧當作一個舊相識的東西受領了，其原因也就在於此。在此以前，俄國的小說家已經將這個問題解決。法國還是在浪漫主義盛行時代，俄國的小說家，就已經開始寫實社會的描寫，其他藝術，也隨便追蹤於文學之後了。』

俄國在十九世紀初也和其他各國同樣，同為浪漫主義的潮流所浸潤。但是以為俄國本來的國民性是偏於現實的，因此寫實主義的文學，便早早地就脫穎而出了。在俄國文學裏，最先主張這種文學的先驅者，厥惟郭果爾（Nikolay Gogol, 1809-1852）。郭果爾最初在外套其他諸作裏，很發揮了 humourist 的特色。其後便在死靈（Dead Souls）裏，貢獻了大寫實主義的小說。俄國批評壇的建設者倍林斯基（Byelinski, 1810-1848）也在此時，立於俄國思想界先覺的地位，鼓吹寫實主義。可是屠格涅夫，已早早地在一八四六年發表獵人日記（The Sportsman's Sketches），在主張農奴解放之下，揚了寫實主義的火蓋了。陀斯妥夫斯基（Tyodor Dostoewski, 1821-1881）也就在這一年發表貧民（The Poor Folk）。龔察洛夫（I. A. Goncharov, 1812-1891）也在

一八四七年發表平凡故事 (The Common Stories)

由這點看來，寫實主義最初的發祥地是在法國，同時也是在俄國。在法國會成爲一大問題者，乃是因爲法國對於寫實主義持有反動勢力的原故。並且主張者之間，意見紛歧的原故。當寫實主義初發生時，同時反動的氣勢，也就舉了起來，這一點也是理由之一。可是俄國這一面，寫實主義既是國民性情自身的發露，所以並沒有什麼議論，自然而然地文學上的變遷便成靜的了。因此之故，在俄國關於寫實主義並沒有起什麼大問題，可觀的議論，而寫實主義的舞臺，發祥地遂舉在法國的文壇上去了。

由以上所說看來，在法國發達出來的寫實主義，和俄國培植出來的寫實主義，大處看來，都在同一潮流裏駛行的兩隻不相上下的大船。然而由文藝思潮史上看去，兩者之中，自有不可掩蔽的重要區別。簡單地概括說一句，法國的寫實主義代表消極的寫實主義，俄國的寫實主義代表積極的寫實主義。關於消極的和積極的兩者的解說，在下面自然要詳論，在此不過將寫實主義有消極積極兩方面暗示一下而已。

四 寫實主義的主張

要說明寫實主義的意義，最好從構成的方面入手，比較便利，在所謂描寫人生之真的本來面目這句話裏，合得有內容題材上的人生之真和描寫其本來面目的方法態度兩種意味。即是：

內容題材十描寫的方法態度——藝術投書

現在我們先從內容題材方面去研究一下。

原來在寫實主義裏，只要是描寫人生之真，題材無論什麼，都沒有關係的，以前古典主義的文學裏，便是單以人生的美爲題材。並且文藝的題材，也僅僅是人生之美。可是這樣一來，想要表現人生之真，便不能了。若要想現出人生之真來，就是醜的事物，不正當的行爲，也非描寫不可。在這個地方，人生這樣東西，現實這樣東西，纔會分明地看得出來。因之，這種人生，現實的內容，便不是從來浪漫主義者，寫實主義者等所想像薄霧包着的美和真，乃是赤裸裸的醜，赤裸裸的惡與獸性，與其說是精神的，無寧說是肉感的。與其說是高遠的，無寧說是卑近的。與其說是非凡的，無寧說是平庸的。

與其說是人爲的，無寧說是自然的。

所謂寫實主義，更是像這樣地，從人們生活裏，將一切宗教道德長年累月間作出來的理想的面罩，一掃無遺。把一切人性的底蘊，即是醜惡的部分，肉感的部分，黑暗的部分，一齊赤裸裸地曝露出來。德國的美學者 Johannes Volkelt 曾謂自然主義乃至寫實主義，作品的特色，乃是『世界醜化』(Vorhissichung Welt)。他這種說法，也並非無因。然而應當注意的，便是將世界醜化並不

是寫實主義乃至自然主義的目的，寫實主義決不是主張人們無論犧牲什麼都非變成獸的不可。寫實主義者這種正確的，緻密的觀察，無寧說是由對於人生最深的同情，由要想使人們不要變成獸的慾望，出發出來的。自然在自然派的作家裏，把這種最初的目的忘記了，只是一味去隨着興味，好奇心之所至，描寫露骨的性欲，獸性的曝露等作家，也並非沒有。可是這種作家，最初已違反了自然派的主旨了。於此，想貫徹自然派最初的目的，想改造現實，遂有所謂積極的寫實主義發生。

我們現更進一步而研究積極的寫實主義，是向着什麼題材進行。在這裏面，人生之真，已是打碎而分解爲種種。既成宗教的生活，因襲道德的生活，教育問題，社會問題等都可作爲寫實主義的

內容。此外，支配個人外面行動的心理，生理和影響於此等的周圍環境等都是問題。在這種種題材之上，寫實主義，自然主義便發揮牠最初而且最徹底的目的。

左拉所作的路共馬加爾叢書二十卷，實是一系統的遺傳論。其依照進化論，遺傳論等真理之點，真是非常科學的。書中所描寫的女主人公亞德萊弗路，係一病的神經性的婦人，初嫁路共家，後又嫁於馬加爾家。這部書便是記述她在這兩家生下來的子孫的生活。其中最著名的，舉之如下：第七卷的酒店 (*L'assommoir*, 1877)，第九卷的娜娜 (*Nana*, 1880)，第十三卷的春 (*Germinal*, 1885)，第十九卷的滅落 (*La Débâcle*, 1892)等。這幾卷都以性慾描寫著名，為一般人所愛讀。但是多半都是出於一種淺薄的好奇心，能够了解左拉的作意到什麼程度，還是疑問。左拉在這部叢書裏面，想描寫的目的，便是想記述為酒色貧困等所包圍的男女，如何地墮落，如何地死亡等問題。因之他這部叢書，乃係社會問題的小說。

次於左拉的則有莫泊桑 (*Guy de Maupassant*, 1850-1893)，其描寫人間的獸慾，罪惡，虛偽等更較左拉露骨。作品中如一生 (*Une Vie*, 1883)，漂亮朋友 (*Bel-Ami*, 1885) 都是最有名的。

代表傑作。一生裏面，描寫天真爛漫的少女，供了男子獸慾的犧牲的路徑。漂亮朋友裏描寫男子利用自家的美貌，出世立身的徑路。在一生裏面，結婚之夜寢牀間的情形都詳細地描寫了出來。可是莫泊桑這樣的描寫，並不是單爲興味所驅使。在他這種性慾描寫的背後，藏得有很嚴肅的意義。即是一個天真爛漫的少女，抱了天下事無不如意的空想，以爲結婚便是人生最大幸福的過渡，執意忽然間看見了一種平日間夢都沒有夢見的男子的可怕，惡劣的獸行，纔知道現實原來如此，遂起了前途茫茫之感。這種沒有止境的幻滅之感，人生的深意，便在莫泊桑作的一生後面藏着。讀者與其說是集中興味在於書中牀笈間的描寫，無寧說爲這種幻滅的生活的深意所感動。由這一點看來，自然派作家，寫實派作家，以獸性，人間生活的黑暗面，罪惡爲題材，並不是無意味地描寫，也就可知了。

以上所論，已略將題材問題的大意說明了。寫實主義文學的內容，更進一步而擴張到社會問題，道德問題，宗教問題等上去。自然而然的成了積極的寫實主義文藝的構成論。關於此點，在後面新寫實主義，新理想主義藝術的思潮裏再述。

現在又來研究其次的描寫上方法態度的問題。這個問題，更可分爲二種來看，即是表現的形式和作者的主觀。從表現的形式方面說，寫實主義文學主張排斥技巧。從作者身上說，主張作者的主觀完全地不可現在作品裏。即是所謂無主觀純粹客觀的說法。本來文學既已經是描寫人生的真，事物的本來面目，當然不許再有什麼文字上的裝飾，文字愈往鋪張方面走，人生之真愈加得不到。可是要一點裝飾也沒有，一點虛僞也沒有地將事物赤裸裸描寫出來，最先必要的，便是不可不正確地觀察想描寫的對象。以這個觀察爲基礎，然後纔能達到真的表現。福勞貝爾曾經教弟子莫泊桑學觀察的練習，說：

「不要依傍什麼，凡是你想表現出來的事物，長思熟考之後，非達到在這件事物裏，尋出從來也沒有人看見，也沒有人注意過的 something 來不可。無論什麼事物，總有還未被穿鑿的一面。其原因乃是因爲我們是以前人對於這件事物抱的思想的記憶，作爲唯一之助力，而活動我們的眼力。無論什麼無聊的事象，其中總還有沒有知道的一面。我們就非把這一面看穿出來不可。燃着的火，野原的樹木，當着我們描牠的時候，我們對着這個火或者這些樹木對面站着，一直非到我們

已看出牠和其他的火其他的樹木有相違之點來不可。我們要像這樣做法，纔成得了獨創的。」

他這種論調，不外是說明出觀察的重要，此外他還說：

「其次，世界中無論何處，絕對沒有相同的兩粒砂，兩匹蠅，兩隻手或兩個鼻。知道了這個真理的人，就許能够在二三文章裏正確地表現一個人或一件事，就許能知道用如何的方法，纔可以使同種類的事物彼此區別出來。」

上面所說，便是所謂福勞貝爾的單一語論了。更詳細加以解釋，即是譬如有一個A，表現A的動作的動詞，僅僅只有一個，有個B，則現出B的名詞，也只有一個。他這種論調，不必待說便是和無技巧，排技巧的主張一脈相通的。

現在又來說作者主觀的問題。這個問題，較前稍爲複雜。由理論上說，便是福勞貝爾所說：「藝術家的心不能不要是不可測度的廣泛，而其最深之底，又不能不要是天邊的星層都可照見，如透明的海水一般。」或者「藝術品和作者完全無共通」。批評家泰納 (H. A. Taine, 1828-1893) 也說：「極意於自然的再現，應使作者的個人性一切潛形。」郭果爾說：「表現於作物上時，就是極

些小的事情，而在實世界卻儘有含有重要意味的事件。將這種事件描寫出來，便是我們的藝術了。』三人所論，都是主張沒主觀排理想純重客觀的說法。

最明白主張這個態度的，要算左拉。他曾主張謂藝術家從事製作，應該像科學家從事於實驗時的態度一樣。他原來很受了伯爾拿（Claude Bernard）的『實驗醫學研究緒論』的影響。曾作了實驗小說論（The Roman Experimental, 1880）自然派小說家（Les Romanciers Naturalistes, 1881）兩書，公之於世，其中主張便是上文所說一切。像科學家一樣尊重實驗的態度，不待說即明。是純客觀的態度。可是左拉所謂把人放在一種環境裏而實驗由這種環境生出來的行為的實驗所，結局除了在作者的頭中而外，更不會在別處。因此這種實驗，結局仍可以由作者的頭腦左右。這樣一來，最初的客觀態度，結局因作者知識深淺，便有破壞之虞了。

更進一步來說，作者再是如何地不使自己的主觀活動，終久是做不到的事。只要感情存在着，一定會要活動起來的。因此只要一種客觀表現出來，一定也是作者的表现，即是個性的表現。這種非難，就在純客觀的態度，沒主觀的主張裏，也是在所不免，那麼再是如何主張，沒主觀純客觀的態

度，既是不能實現，不如退一步來借主觀的幫助，即是使描寫的對像映之於主觀之鏡裏，作者只須將現出來的印象統一起，表白出來就行。這種態度，即是和純客觀的態度相對而生的主觀插入態度。英國的批評家倍林 (Mr. Bearing)，謂前者爲本來自然主義 (naturalism proper)，謂後者爲印象主義 (impressionism)。印象派自然主義的主張，既是在統一再現由客觀得來的印象。那麼，外界的客觀體的虛實，便不成問題了。由忠實於客觀的意欲遂一變而爲忠實於主觀的態度。繪畫上的印象主義，便是最能形容這種特色的標本。小說方面，大概要以莫泊桑諸作爲其代表。他說：

「就是一位寫實主義者，只要他是他是一個藝術家，決不會拿人生平凡的照相給我們看。他一定要努力地供給我們以較之現實還要完全，還要緊張，還要痛切的人生之再現罷。什麼都說了出來，這是問題以外的事情。我們若是想描寫包圍着我們生活無限的，無意味的事件，那麼每日至少也得寫上一卷。因此在這裏我們不能不先加以選擇，——這種說法，由「全真理」看來，可謂第一打趣。

「並且在人生裏面並無所謂前景與遠景的區別。事件有時一瞬眼就過去了，也有時永遠地停滯着。藝術則恰好和這個相反對。已經行過了的事件，率直地將他整理起來，用結構的方法，將本質的事件，置之於強度的光裏，其他一切便和這個事件重要的地方相比例，一一施以輕描，於此，特殊的真理之確實觀念便生了出來。所謂藝術，便是用能够生出這種確實觀念的先見和努力，而得出來的。」

「『真理』在這種作品裏，完全的幻影，隨着事實普遍的論理而生出來時，便存在着。照着事實本來的連續，描寫起來時，決不會存在。」

「因此之故，高級的寫實主義者無寧應該稱自己為幻影主義者。這便是我的結論了。」

「由我們各人自己看來，真理既是在牠自身的心裏，牠自身的機關裏存在着，那麼，相信實在世界這種說法，實係小兒之見。我們的耳目，味覺，嗅覺，差不多要創造和世界人數相等的各別的真
理……」

他這種主張，和左拉完全反對。可是在比較常人約一倍以上官能銳敏的莫泊桑，無寧說是當

然應有的主張。

由以上看來，兩者之間，方法態度上自是各異其途，然而都想把握着人生之真這一點，兩者卻都是一致的。莫泊桑只依賴着自己的官能，忠實於自己的幻影。可是比莫泊桑還要重現印象的龔古爾兄弟卻又主張神經的剝那的表現。又德國詩人霍爾茲（Arno Holz, 1863）極端地重視印象，致墮於朦朧晦澀。但雖是有這種種的不同，而藝術家想描寫出來的東西，卻並不是自己任意的主觀，仍然還是盡力地要求現實。因此之故，本來自然主義和印象派自然主義兩者之差異，決不是偏於客觀偏於主觀的不同，乃是描寫的方法態度，無論在什麼地方都是不同。想描寫的題材，其客觀的現實，人生之真這一點兩者互相一致。只是描寫的方法態度上，一方面是解剖的智識，一方面是能官能表現而已。前者可謂之科學的；後者可謂之藝術的。

五 積極的寫實主義之主張

寫實主義的目的，是在將本來面目的人生自然，一點不修飾，一點不虛偽，一點不偏倚地赤裸

裸如實的描寫了出來。能够這麼實現，便是完全達到寫實主義的目的了。可是我們在此，又不能不再進一步來考查一下：爲什麼一定要將人生自然，不飾不僞，赤裸裸地描寫出來呢？其最大的動機，便是在使讀者和當面的現實人生亦赤裸的正體相觸接，而去批判研究這種不平，不正，束縛最多的人生，加以改造；消極的，便是使人生了對現在生活的反抗，積極的，便是使人起建設創造新生活的所謂有意義的藝術。行之於個人方面，便成了自己改造的藝術；行之於社會方面，便是社會改造的藝術。所謂有意義的藝術，高遠的藝術，到了這一步，便非是可以搖動個人生活的根底，使社會生活的現狀起了波瀾的東西不可了。這種的說法，便是寫實主義積極的主張寫實主義的根本精神。而能够明白地把這個精神，主張表現出來的，要算俄國文學。

俄國的寫實主義文學，一般都認爲是社會的，功利的，道德的。可是俄國文學，雖是附有這種色彩，而藝術上的價值，決不會因此而減。在俄國文學裏雖愛描寫實際問題，如政治上的問題，道德上的問題，社會上的問題等等，但是並沒有帶上一點政治學，倫理學，社會學的色彩，從頭至尾都是極力藝術地描寫。關於俄國寫實主義文學的特色，在奧爾琴（Ogin）的俄國文學指南（Guide to

Russian Literature)裏說得很詳細。以下試簡單述之：

俄國的文學，就中尤其是寫實主義的文學，第一便是由貴族地主所產的。寫實主義的大家如聖察洛夫，阿克莎加夫 (S. J. Aksakov, 1791-1859)，屠格涅夫，托爾斯泰 (Leo Tolstoy, 1828-1910) 等都是生自地主或者貴族之門；呼吸過舊家傳統的空氣，受過貴族學校的教育。他們雖往來過村落，田舍的街道，可是沒有見過大都市；因此之故，農夫野老的事情，倒很熟悉，而市民的問題，卻惹不起興味；在他們的眼光看來，俄羅斯不過是一村落，換言之，俄國國民即是農民而已。

到了一八三〇年有一位無產貴族 Naznotehin，鑽進文學裏來。在此前，貴族以外的人們，到文學領土來的很少很少。當時最有名的文人，不過如詩人中加爾莎夫 (Kolsov, 1808-1842)，尼吉丁 (Nikitin, 1824-1861)，作家中勒謝尼加夫 (Ryeshetnikov, 1841-1871) 而已。可是生活漸漸進步，教育漸次發達，無特權階級的作家便也漸次就出現了。這些新出來的作家，手法上很有一種大膽清新之味，生氣勃勃，為貴族作家所不能見的，然而講到魅力這一點，明晰這一點，巧妙地運用主題這一點，藝術的均整這一點來，便就不能不讓貴族作家出一頭地了。一八六一年政府

下了奴隸解放的命令，俄國人們的生活也就隨之大變，可是在文學上占優勢的，仍然是貴族。

這個時代的俄國文學，不外即是社會的及政治的活動之變形。俄國的智識階級和西歐的世界的思想，實際運動等都是相通的，並且也互相共鳴，然而因為官權的壓制，總不能夠把觀念變成實行。一八七〇至一八八〇年間也出了些沒命地要弄成實行的革命家，他們為此流了熱血和淚，最後還是舊制度打了勝仗，一個個都作了犧牲者了。可是這一種人，也沒有幾個，大多數的人們，無非是想築空中樓閣。換句話說，知識階級的人們，都在他們的著作裏，過了假想的生活。他們因為自己的思想既不能變成實行，只好移到藝術的世界裏去，至少也獲到一點的安慰。在他們看起來，藝術的世界，便是他們唯一的隱退所。只有在這個世界裏，也只有借這個世界，他們纔能夠找着抱同樣思想的人們，互相慰藉。因此之故，俄國文學，決不僅是以娛樂為目的，決不僅是人生之藝術的反射鏡而已。乃是由國民中最優秀的人們的創造力所發見建設的事業的唯一之領土。政黨和文學上的流派相一致者，也是為這個原故。四〇—五〇年代的斯拉夫黨 (Slavophil) 和西歐黨 (Westerners) 政見上完全是反對的。其後 Narodnik 派 和 馬克思主義者 (Marxist) 的對立，便

是一例。使這兩個黨派分離的原因，便是兩者對於俄國經濟的將來，雙方觀察的不同。Narodniki 派認工業主義 (Industrialism) 爲和俄國經濟生活不兩立的外國發生體。主張土地共有制，纔是更要完善的社會秩序的種子。在他們眼光裏的農民，乃是社會主義思想半意識的支持者。因此之故，Narodniki 黨，常是農民生活，農民習慣，農民 ideology 的尊崇者。

可是馬克思主義者卻又反對地，認定俄國的工業主義化，乃是必然的趨勢。因此在他們眼裏看來，村落乃是舊偏見和社會的反動之巢窟。馬克思主義者把將來革命的勢力的重心，放在產業勞動者的身上。可是這種傾向，和當時文學都沒有什麼直接的交涉。而此時的 Narodniki 黨的理想，希望，要求，也只是僅能表現在文學中。一八七〇年之始，曾有幾個熱心家，想藉社會宣傳和農民接近；然而不久即遭了禁錮。因此 Narodniki 除了研究農民的生活，和在文藝裏做理想將來的夢而外，也再沒有其他方法了。

文學乃是俄國國民唯一的避難所，只有在這裏面，纔可以防一切的停滯。因此當時的精神上的指導者，都去拚命從事文學與文學批評，以求實現他們的理想。

我們和在俄國慘酷生活中一種特異的階級很相似。因為我們看了這些人們生活的描寫，能使我們社會的本能得滿足；我們談論着文學中所現的 *Narodniki* 社會主義者，官僚政治者，資本主義者，勞動者，種種不同的型體，也能使我們政治上的希望要求滿足。因此，讀烏斯潘斯基 (*Uspenski*, 1840-1902) 或者 *V. Veresayev* (1867) 最近的短篇記事，科洛連科 (*Korolenko*, 1853-1920) 的小說，*P. Yakubovich* (1860-1911) 的詩，已差不多成了知識階級的人們應有的公民義務了。因為有了這種種原故，所以文學者纔熱心地將人們社會生活中有味的事件描寫出來；也因為這個原故，他們纔常常留意去聽人們發出來的微弱的呼聲。

文學在這個時期，乃是一很重要的職務；差不多是公民應盡的義務。小說作家，決不是因為談小說而作小說。文學的目的，決不是拿來當作娛樂；乃是為要啓發社會，人類，個人一生涯中最緊要的時刻。作家便是人們的朋友，人們的教師，人們的指導者。所謂作家，不待說須要具有天才，因為沒有天才，便不能使讀者得深刻的印象。然而單只有天才，也不成功。一般認定作者於下列三者之中，須能盡其一。卽是：一、描寫社會的不正，和指出更要完善的社會的理想，以增加人們社會的想像力；

這種理想，本來是未見得都是明瞭的，但是也不妨事。——從社會的見地上，描寫家庭生活，性的關係，父子關係等都屬於此項。——二、描寫心理的問題，心的煩悶，哲學上，心理上，宗教上，美術上的問題，使讀者高尚純潔其精神生活。三、描寫爲一般公家所不週知的社會現象，例如西比亞鑛工的生活，航海者的生活，漁夫的生活，僻地半開化人們的生活，和國教離異的異教徒的生活等，使國民熟悉理解自己的祖國情形。這等等的描寫，或者不是理想所能使之活現也不可，然而於俄國知識階級的生活上，不算無益。在當時的作品，若是沒有做到這三者中之一，就沒有一看的價值。本來文學乃是使人們的靈魂和衷心，常常都是注意着生存上最大問題的手段。因此之故，俄國的作家在他的時代裏，處於最尊崇的地位。作家，常人對於文學的態度，都非常嚴肅，差不多已除廢了娛樂的目的。本來文學或許能與人以大痛苦，大快樂也不可，然而僅足與人以快樂，決不是文學真正目的。俄國的寫實主義文學，在這一點上，確係貫徹了文學有意義的目的了。

這個時代的文學，是煩悶良心的聲的反響。俄國的作家都以爲俄國國民之處於不幸境遇，一半是他們的責任，以爲知識階級的獨裁政治，便即是使人民痛苦的一大原因。因此之故，他們這些

和民衆另在一處受教育，處於民衆之上的人，便不能不感受痛苦。並且他們是藉民衆之力來維持生活，因此貴族作家，想到自己負有民衆不能迫還的債時，遂陷於憂鬱裏去了。於是他們就高標了民衆生活的改造。他們也知道自己不走進民衆裏去，絕對期待不到什麼變化，可是走進民衆裏去的路，還是在五里霧中。知識階級和民衆之間，並沒有過渡的橋。

俄國文學，很爲想理解俄國民性的慾望所動。一直到普西金，並沒有一個作家，想描寫俄國人和他們的狀態。可是寫實主義文學勃興以來，——浪漫主義時代也是如此——要想描寫俄國人的特質，表現俄人魂的本質的慾望，遂強烈起來了。本來無論什麼時代，無論什麼國民文學，都是在描寫各國民的特質。但是數代以來，文學都是國民性的反映的國家，忽然間想換過新型來描寫國民性，和以前並沒有文學的傳統，現在纔開始描畫大國民的特質，這兩者之間，自然有很大的區別。俄國的文學，便是與後者相近。俄國有很多的作家，實際發現了不少文學新領土。阿克沙加夫在農奴制度之下，便發見了家長本位的俄國；郭果爾發現了封建制度的矛盾；阿史特洛夫斯基（А. И. Кровский, 1823-1886）介紹了俄國的中流階級；屠格涅夫在農民間發見了人間性；列斯科夫

(N. S. Lysskov, 1831-1895) 最初描寫民衆的信仰；加爾沙夫自爲民衆精神的現顯者；麗察洛夫在阿蒲洛摩夫 (Obolomov) 裏面，描寫了無力國民的特性。他們此外又再現了許多俄國風土之美，庸人的聰明及流貫於俄羅斯魂下面的神祕主義。

他們特別的注意，大都向着農民射來。郭果爾作了維克拉萊人的小說，屠格涅夫寫了種種農民的形態。尼克拉梭夫 (Nekrasov, 1821-1877) 以農民之苦爲唯一的對象。烏斯潘斯基想成了事實的冷靜緻密觀察家。勒謝尼加夫描寫民衆可怕的暴行，使讀者戰慄。以上所述的作家，其才能社會的觀念，雖不一致，然而其對於農民的生活抱了極大的興味這一點，和抱了極力想解除俄國民衆的神祕的強烈慾望這一點，大家都是相同的。農民是俄羅斯的要素，因此一切改造事業，便不能不從農民的根底動手。這便是當時作家的共通觀念了。

此外奧爾琴還舉得有三二特色，但是關於寫實主義文學的主要特徵，上述的也就算充分了。要之，俄羅斯的作家，極力向着人性的黑暗面掘起去，在這個地方，他們認爲有一道光明。他們決不爲單純的唯物主義，運命等所支配。他們暴露了現實的醜惡，同時也發現了在現實的根底，原

來還藏得有美善的生活力。換句話說，他們承認人類具有偉大的能力。托爾斯泰說信仰之力，陀斯妥夫斯基說人間愛，屠格涅夫說人類互相的同情，各人都認定一樣而肯定人生。他們以絕望爲題材而創造希望。他們的文學，並不是絕望的文學，乃是希望的文學，得救的文學，也可以說是理想主義的文學。但是這種說法，和其他一般理想主義的文學容易混合，還得要加上「寫實的」三個字。

對於這種寫實主義的文學，還要特別注意的，便是像這種文學的主張，非文藝的大道而何？個人生活的改造，熱望景仰於更要完美的生活，爲要實現這個要求至於不能不行社會的改造。唯其是根底裏漲滿了革命的精神，藝術才能常常使我們的心流動着，鼓勵着高尚而純化。自然，沒有這種力量的藝術，不待說也有文明爛熟之後，僅僅供人娛樂的藝術，遊戲的藝術，並不是沒有。然而常時都想創造新文明，獲得精神生活的自由，便不能不要求有力量的寫實主義文學了。而現代不就是這種時代嗎？歐戰後鋪滿世界的文藝思潮的主流，大概即可看成是帶着有這種寫實主義很深的傾向。然而思潮變遷至此，其間尚有許多思潮之流，起伏興亡。廣義言之，今日社會改造的文藝思潮，無寧說卽是寫實主義的延長。而在於現在文藝思潮和一般的寫實主義思潮之間，由時代上說，

即是十九世紀終，二十世紀初葉之間，種種起伏的文藝思潮，可以看成是寫實主義的反動。以下再就這些反動思潮一略述之。

第四章 新浪漫主義的面面觀

一 世紀末的思想

寫實主義者的標榜，是在探求人生之真。可是他們探求了一陣，最後到底得了什麼呢？他們最後所得的，不過是人生的黑暗面，醜惡面，不正不義的方面而已。人們的生活，表面上雖是修飾得十分之美，然而剝開一看，直是醜不可言。道德啦，宗教啦，一時地雖將這種醜惡遮掩住了，但是經不得一剝，也就醜態畢露了。人們的目的，再是如何地美善，如何地正當，然而去求實現目的時，終爲大自然，最大的運動所支配，不能如意而行。人的一生活，不得不在黑暗的道路上走。——這樣的說法，自然

主義的文學，寫實主義的文學，已告訴我們了。沒有積極的意義的自然主義，寫實主義最終得到的結論，便是這樣。

這種傾向，和感覺主義的哲學，叔本華的厭世哲學，一塊兒地對於十九世紀末的思想很與以最深的影響。當時的思想界，全為一種幻滅的，厭世的，懷疑的，悲觀的，自暴自棄的色彩所塗抹。歷史上所謂的世紀末（fin de siècle）的思想，即是指此時而言。近世德國著名的社會學家諾道（Max Simon Nordau, 1849-1923）曾將世紀末這幾個字，當作十九世紀之終，加以很多的說明。在他所著的現代之墮落（*Degeneration*）裏面，曾說做最初人種末（fin de race）這幾個字，曾在法國流行，其原因便是構成法國國民的大部分拉丁民族，自十九世紀中葉以降，一年年地減少去，於是法人都大起了恐慌，以為照這樣下去，拉丁民族只有滅亡的一天，十九世紀之終，恐即是拉丁民族之終；而所謂人種末的流行語，便於此時出現了。由這點看來，世紀末的思潮，其源是出自法國。歐洲一般思想史，便借了這個名詞來，以表現十九世紀末的思想。

寫實主義的思想，當然要弄到這一步田地。由描寫的方法態度上說，也當然地要起反動。自然

主義文學的手法，非常無聊而單調，缺於暗示，同科學者一樣，即刻就會興味索然。因此之故，一般想要求還要有一點餘韻，深於情趣，富於暗示的表現文學，自然就抬起頭了。

從這種必然的大勢上，自然主義文學，便發生了反動。文藝史家將這種反動期裏現出來的文藝運動，命名為新浪漫主義文學（neo-romanticism）。我們現在來從他特色上考查，大略可分成兩部類：一種便是俄國厭世懷疑的思想，即是所謂『托思加』的思想；還有一種是以法國為中心的『德加坦』（decadent），即是頹廢的思想。德加坦思想裏面，更可分為神祕主義和唯美主義兩種。現在一一略述如下。

二 托思加

『托思加』原係俄羅斯語，意義大概與『世界苦』相同。世界苦在德國語為 Weltschmerz，英語為 World-sorrow。其意乃是人們在世界上，什麼也不如意，因而神經益益興奮；對於目前的興味，已不成為興味；僅僅只想去解決人生的本意，人生的謎；然而卻又只是一味乾急，不會照着理

論去思考；結論便達到人生事事不如意的思想來；這種心理狀態，便是所謂世界苦了。其實這種思想，在自然主義時代，作家如福勞貝爾，莫泊桑諸人，就已蟠據在心目中；特別承自然派之後的作家，尤其顯著地現了出來。

自然派以後的作家，其最明顯地，強烈地懷着有這種傾向的，如俄國的柴霍甫（Anton Chekhov, 1860-1904），初期時代的高爾基（Maxim Gorki, 1868-），安得列夫（Leonid Andreev, 1871-1919）都是。使他們成爲厭世的，懷疑的，雖然本來是自然主義唯物物的，客觀的人生觀，估重大原因；然而一半也不能不說是由於當時社會的狀態。柴霍甫作小說時候的俄國，正是追逐於前代光明的，理想的好夢之後，社會一般都爲黑暗的，悲慘的現實所苦的時候；正是一八七〇年巴黎的興奮的反動，社會道德及一切方面，都漲滿了沈靜的大氣，達到了疲憊，優柔遲鈍極點的時候。換句話說，當時乃是一前途無望的時代。因此之故，代表民衆呼聲的藝術家，自然就深深地感覺着疲勞和絕望，漸漸地失了社會的興味，失了爭鬪的精神了。

柴霍甫最初作的戲曲裏，有一篇四幕叫作伊凡諾夫（Ivanoff, 1887）。主人公伊凡諾夫是個

很聰明而善良的人，但是他的血管裏，赤顏色的血潮——換言之，即是熱情這樣東西，簡直一點也沒有。是一個前途的理想，已化成雲煙，生活上沒有什麼希望，非常疲勞厭世的知識階級的代表。他對於自己的家庭生活，也覺得厭倦了，和妻子安娜的結婚生活，也覺得惹厭。在這種絕望的境遇中，唯一的慰安，便是他和另外一個少女叫沙霞的戀愛。可是不久妻子死了，和沙霞的戀愛也如意而償；到了行結婚式那天，他忽然覺得沙霞所慕的自己的肉體之美，也已經消磨無遺，自家從以前到現在做的，竟是很愚鈍的喜劇。於是想趁早將這幕喜劇弄完，在結婚式中遂用手鎗自殺了。柴霍甫這篇，明明是在描寫厭世悲觀思想——即所謂 *Camlet* 式的厭世思想的勝利。

又在高爾基的作品裏，也有一篇叫悲哀 (*Heartache*) 的小說，內容敘一個磨房主人，有一天在街上遇着一家出殯的葬事，會葬的僧侶，以及送葬者，都沒有一個現悲愴之色，大家都行所無事地仰望着蒼空；他看了這個情形，陡然心裏發生了悲哀的思想。自此以後，他就每天去想像自己將來靈魂的依歸；遂變成了一個憂鬱的人了。在這篇小說裏，厭世的思想，也現得非常濃厚。

安得列夫初期的作品裏，也常常發現這樣的傾向。在他的作品中，曾有一段敘主人公說『他

旅行了不少的地方，可是無論走到什麼地方，都沒有會着一個自由的人，遇見的盡是奴隸。他曾去看了他們居住的房屋，生死的寢牀來；曾去和他們的愛與憎，罪與德接觸了來；也曾看了他們的快樂；他們的快樂，乃是想將從前舊快樂取轉來的一種悲慘的想像快樂。在他的眼裏看見的，完全都是染了癡愚和瘋狂的色彩。……在美麗的花叢中，他們乃是在那兒建立瘋癲病院。」

然而這種厭世的思想，也沒有長久地支配了文藝界。因為向着厭世思想的階段往下面走去，結局就只有死。可是在厭世思想裏，也有往上昇的階段。既然知道往死的道路走去，未免過於苦痛，過於寂寞；自然人們便會自家去開了往上走的道路。於此便生了藝術宮殿的崇拜，天上美的讚賞。在日常生活中，現實社會中，所要求的東西，至此便想在美的世界，即是藝術的世界裏要求去了。文藝中所謂近代派（modernist）一派，便是這一種主張。關於此點，法國「德加坦」傾向的思想，很有非常的影響，以下便就這一方面來說。

三 德加坦的傾向

同是由厭世思想出發，也有從上面走的；也有從下面走的；兩者之間，自然生了非常的相異。從下面走的思想，若認為即是俄國的「托思加」的思想；從上面走的，即可認為是以法國為中心的「德加坦」的傾向。德加坦的思想，沒有托思加那種的暗淡絕望。在這個傾向裏面，人們雖居在黑暗之底，仍然想求光明的天空，積極地在進行。在現實生活裏，若不能實現人們的這種理想和要求，還可在生的假想，乃至標象裏去求理想，要求的本體。就是不去這樣去努力，最後還有「刹那的滿足」一條生路。前者表現在藝術上，或者成了高蹈派，或者成了象徵主義；後者在藝術上，便成爲惡魔主義，享樂主義，唯美主義，乃至藝術至上主義。藝術到了這一步，便和以前的自然主義，寫實主義絕端反對了。若以寫實主義的文學，思想係以人生爲本位，這種種，都是以藝術爲本位。前者的藝術是生命的 (art for life's sake)，後者的藝術便是藝術的 (art for art's sake)。

這種傾向，自然是對寫實主義中唯物的，客觀的，懷疑的，或者現實的，而起的反動。但是一面也是爲當時一般思想的變動所促成的，也不可不注意。

十九世紀的基礎，所謂科學萬能主義，物質主義，到了世紀末葉，便一齊到了山窮水盡了；於是

透露了種種的破綻出來。人們都知道單是靠理智，經驗，觀察的結果，不能夠來解決人生了；自然於此就生了從精神方面，主觀的方面去觀察一切，徵其真髓；借直觀之力去觸事物的核心等傾向出來。就中哲學上便最先現了這種傾向，柏格森（Henri Bergson）的反理智主義的哲學即是直感哲學，便是其中的代表。依他所說，生命是不絕地流動，不斷地變化而且進化。從來的哲學，科學等，都是將這種流動進化之體，當做靜心的東西來解釋，所以觸不到真的生命。生命不絕地在飛躍。因此解釋生命，向來的理智經驗等都不成功。能够解釋牠的，只有用深遠的直感。原來解釋「存在」，「本有」理智和直感兩種樣式。因之，人們裏面，也就出了寫實主義者和 nominalist；理智主義者和神祕主義者；散文家和理想主義者；兩種型體來。而柏格森便是一個 nominalist；神祕主義者，理想主義者。使神祕主義復活，在日常生活裏使詩再生，他很貢獻了不少的力量。但是他也不是否定了從來的理智主義，唯物的經驗，不過是想在觀察，經驗，理智之上，再加以精神力，直覺力，本能之力罷了。

此外唱導實用主義的哲學家詹姆士（William James），也與從來的哲學家不同，主張真

理並非絕對不變的。本來真理這樣東西，既是使我們常常流動的生活不要停滯的器具，自然是因時而變。因此去求知道真理這件事，是非常無意味的行爲。我們應該最先知道的，乃是實行。他這種說法，一方面破棄了從來的獨斷和傳統，而以直接經驗作爲基礎；他一方面又反對從來笨看了已成的道德、宗教等的決定論，而唱信仰；認人生爲光明的，有意義的東西。又德國的倭伊鏗（Rudolf Eucken）也同樣地捨棄了唯物的決定論，抬高精神生活的意義；將活動主義成爲一個宗教。

既是對於科學的基礎所謂理智的作用，觀察，經驗等過程抱了不滿，自然而然後接着就連科學的價值也疑惑起來了。法國批評家普林基甚至高呼『科學的破產。』人們再是如何去用理智，經驗和觀察去研究，仍是得不了事物的真像，結局仍然非借本能，直感之力不可。卽終局還是和形而上學有握手的必要。到了這一步，科學也和宗教一致也和藝術握手了。法國的數理學者潘嘉實（Henri Poincaré）在科學與假設，科學的價值等書中所說；英國心靈研究會的首領洛治爵士（Sir Oliver Lodge）熱心於心靈現像的研究；比利時的梅特林克（Maurice Maeterlinck）說『死後之生存』等等，都足以證明科學已和宗教藝術握手了。

要之，上述的這種變化，無論在哲學方面，在科學方面，都是物質主義已走到山窮水盡，人人對於客觀主義抱了不滿，於是纔想由精神方面，主觀方面見出生的本體的慾望生出來的。而這個變化移到文藝方面來，恰好在十九世紀末與二十世紀初，因此遂成了德加坦的傾向。德加坦的傾向，其複雜繁多，非兩三言所能盡。有人將他一括起來，總稱曰新理想主義（new idealism）；也有人總稱之曰新浪漫主義（neo-romanticism）。名稱上我們且不必管他，應該注意的便是這個新傾向，一切都和前期的寫實主義相反對。即是寫實主義是客觀的，而新傾向是主觀的；前者是理智的，後者就是直感的；前者是現實的，唯物的，後者是神祕的，精神的。由這等等特色看來，這個新傾向，或者命名為新浪漫主義，較為適當。辛蒙茲在他著的文學上的象徵主義之運動裏面說：『人們的思想上起了變化，同時文學上，文學的真髓，和她的外形，也起了變化。世界上因物質的考查與調整，致使世界長久之間，靈的方面打了饑荒，而現在靈的方面已復活來了，於是遂發生了新文學。即是眼所能看見的世界，已不是現實，而眼不能見的世界，已不是夢的新文學，已發生起來了。』由他這個解釋說來，新浪漫主義的名稱，更覺得較妥。那麼德加坦的傾向若呼為新浪漫主義，其中的現象自然

很複雜，現在照前面所說，將他大概分成兩種：一種就是以法國為中心的象徵主義；一種就是以英國王爾德為焦點的唯美主義。

文藝上的象徵主義 (symbolism)，嚴密說來，在自然主義、寫實主義中，就已現了蹤跡。如作了傀儡家庭、國民之敵的易卜生，到了晚年，所作海上夫人、死者醒來時，已現了神祕象徵的風趣。又德國的霍普特曼 (Hauptmann) 在初期時，作的雖是寫實的作品，如日出之前、織工等；但是後年來作品如鞞勒的昇天、沈鐘已是和象徵主義相近。在法國如蕭士曼，最初是極端的寫實主義者，晚年卻又成了極端的象徵主義作家。但是象徵主義在文藝方面得了勢力，仍是在法國詩壇起了象徵主義的運動之後。

象徵主義的運動，直接地係由鮑特萊爾 (Pierre Charles Baudelaire, 1821-1867) 等發起的高蹈派 (Parnassians) 的反動而生的運動。高蹈派主張，最初是為藝術而藝術 (art for art's sake)。他們厭惡十九世紀惡俗的社會，獨自藏在象牙之塔中，高其身價，創造最美的藝術世界。在他們的實生活裏，鄙棄一切宗教道德。無寧說他們對於人生，感到了這種不能不蹈破一切宗教道德

的焦燥和煩悶。其中最好的例，於鮑特萊爾便可概見。

高蹈派的詩人中，除了一二人的天才而外，多數作品，就好像温室之花，或者人造花一樣，全不見一點兒天然的風致。因此想作天然自然的作品的人，便又發生了反動起來。這個反動，便即是象徵主義的運動了。關於這個運動，在此實沒有詳述的餘暇，下面所說，僅道其大概而已。

象徵主義的人們，用一種象徵的技巧，抱有把天地象徵地來看的世界觀。前者是一種技巧！用象徵來作詩的技巧。後者廣義說來，便是看世界的幻象，乃是由一種不能看見實體的形而上議論生出來的世界觀。在這個世界的美麗的幻象後面，尙藏得有別物，因此從來所謂實描實寫，實際簡直不可能。我們只有借幻象的一型體，來彷彿實體，用這種技巧上的識見，新世界觀來作詩。一言以蔽之，象徵主義乃是藉物質現象之力，映出魂之經驗的一種主觀本位，神祕主義的文藝傾向。這個運動的先驅者係麥拉爾梅（Stéph. ne Mallarmé, 1842-1908）。而這個主義的大成功者則爲比利時的梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1862-）和魏海依倫（Frnile Verhaeren, 1855-1916）兩人。

梅特林克是個哲學者而兼詩人，富於理智，最初很是一個厭世的宿命論者。他以「死」爲人生的象徵，在他的象徵劇馬麗尼公主 (*La Princess Maléine, 1890*)、羣盲 (*Les Aveugles, 1890*)、侵入者 (*La Intrude, 1890*)、丁泰琪之死 (*La Morte de Tintagiles, 1894*) 等裏面，都是描寫死不知不覺地襲來的人生的寂寞和無味。但是晚年他又從這個死，即是運命的思想，一轉而認愛爲人生的象徵。到了愛即是運命這一步，他的思想已變成光明的，積極的了。在柏萊士與馬麗莎達 (*Pelléas et Mélisande, 1892*)、阿格拉文與塞立舍 (*Aglavaine et Selysette, 1896*)、莫那凡那 (*Monna Yvonne, 1902*) 等劇中，可以看得出愛打勝了死的光明的描寫。

魏海依倫也是一個和梅特林克的經歷差不多的詩人。最初受了寫實主義的影響，思想上很帶了些懷疑的厭世的調子，但是到晚年便漸漸變成積極的生活讚美者了。他的初期作品一切佛南達人 (*All Flanders*) 描寫比利時的景色，比利時的生活非常活潑，極力發揮寫實主義的特色。到了次期病的時代的作品，就非常現出絕望狀態和厭世觀。然而到了作暴動之力 (*Tumultuous Forces*)、絕妙好詞 (*Sovereign Rhythms*) 等詩時，已在非常地高唱生之充實了。這次歐戰勃發以

後，非常痛心祖國所遭的蹂躪，作了比利時之苦痛 (Belgium's Agony)，雖也現了一點從前的厭世觀，但是接着在所作死灰之中 (Among the Ashes) 裏，便現了對於人類復活與祖國復興的信仰之再生了。從他全體的作品看來，魏海依倫的詩，可以代表一種雖落在絕望之底，仍是不會斷念，極力信着生之力的人們的勇氣。

法國象徵主義的運動，恰好和俄國近代主義者 (modernist) 的運動相當。在這個運動裏面，多少受了些外國文學的影響。例如巴爾芒 (Balmont, 1867-)、卜留莎夫 (Bryusov, 1873-1924) 等，就現有愛德加波 (Edgar Poe) 的面影。又這一派的人們，也受了尼采的影響。梅特林克的名字，也常現在他們的口中，法國詩人如威萊奴、鮑特萊爾、維廉特李爾達等，也爲他們所注意。

他們講了種種手段，想從「托思加」中走出來，想從陰險的政治上的暗雲黑霧中逃了出來。因此他們連從來傳說作家的路，都想跑了出來。首先他們已不去提出或者解決政治的乃至社會的問題了。民衆的貧窮，政治上的混亂，已不在他們的眼中。這一點略與法國的象徵主義作家相同。他們對於日常生活，社會等，已不拿來當作問題，他們的滿足，是在精神方面開拓光明的新領土。

近代主義者的工作，還有想用言語表現出人類心靈最微妙，最不明瞭，最長時間的情緒一事。各自的像想，便是各人的教師；各自的氣分，景仰，幻影，衝動，便是各人唯一應走的路。人們並不是物質世界的奴隸，人能够飛躍到最真實，和物質世界迥然不同的實在世界去。而人們的精神力，便是作飛躍用的唯一的翅膀。近代主義者的詩，非常精神的，非常精巧纖細，便完全是爲此。

他們在藝術上雖是象徵主義者，然而在實際生活上，也和法國的鮑特萊爾，威萊奴等相同，完全是「德加坦」。他們拿着生活的苦痛杯子，不能不吸到底之又底去。然而在他们不能不這麼做的半面，也不知道潛着了幾多對於更要完美，更要純正的生活的景仰和熱望。這一點上，無論是象徵主義者，近代主義者，不能不說都有這種景仰存在的必然。

四 唯美主義

德加坦的傾向，在英國成爲唯美主義（aestheticism）。十九世紀末的英國文學，因此添了sensational的色彩。其中最鮮明地主張，唱導這個主義的，便要算王爾德（Oscar Wilde, 1854

1900)了。

原來英國的文壇，自從浪漫主義的花，二度開了以來，那種魅力和戟刺，無論在什麼時候，都是成爲事後的幻象，深印在藝術家的腦裏。因此之故，大陸方面，新寫實主義和自然主義的運動，雖得了勢力，可是仍然動不了英國的文壇。新運動之自覺的，意識的輸入英文壇，乃在入了二十世紀以後。即是最近逝世的英國文壇宿將摩爾（George Moore, 1828-1933）遊法國時，與莫泊桑，左拉，福勞貝爾等輩文藝家相接，回國後，纔在文壇上樹起這個新運動的旗子。在他以前如哈代（Thomas Hardy, 1840-1928）等帶有自然主義上的懷疑的，厭世的思想的作家，也不是沒有，但是這些人們，終局還是算入浪漫主義的人，因爲他們雖是同樣地懷疑厭世，但總帶有空想的要素和與現實相離的臭味。

英國文壇便是像這樣地受自然主義，現實主義的影響，非常薄弱；文壇上，浪漫主義的藝術觀，差不多一直維持到最近。換句話說，英國的藝術，仍是還吟花弄月，爲藝術乃是與人生以享樂，慰安的一種遊戲等思想所支配。像強烈地刺戟個人的靈魂，使人的生活感受大衝動；或者關心於社會

改革等的藝術，直是沒有。他們和現實世界完全隔離，獨自建造藝術的宮殿而安居其內。這樣的做法，在英國看來，便是藝術家唯一的工作，並且也即是藝術家的滿足。這一種藝術的境地，已登了德加坦傾向的最上層。所謂唯美主義，便就是指這個最上層而言。唯美主義的說明，上說大概已盡了能事；不過單是這點，未免太過於抽象，恐怕得不了明瞭具體的概念，以下再從牠的發生路徑，略說一下。

唯美主義是從柏德 (Walter Pater, 1839-1894) 的快樂主義 (hedonism) 的批評和洛塞 (Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882)、韓德 (Holman Hunt, 1827-1909) 等拉菲爾前派 (Pre-Raphaelitism) 的運動而生的。柏德以給人以快樂的性質之程度，作為批評標準。他的一生，便是與禮拜美的宮殿相終始。在他的人生觀，藝術觀裏，可以說已有了唯美主義的存在。其後將他這種傾向擴張到極端去的，則為王爾德。

拉菲爾前派也和唯美主義有密切的關係。這個運動，最初專是繪畫。上面所述的羅斯金與韓德都是畫家，此外還加得有一個密勒 (John Millais, 1829-1896)，他們三人曾組織一個會叫

拉菲爾前派同盟 (Pre-Raphaelite Brotherhood) 拉菲爾前派的意義大概係謂拉菲爾以後的藝術，缺了自然的真實，沒有活潑潑的生命，深刻的感情，有力的形式，只是一空疏無味的藝術。像這種藝術，因此直沒有模倣的必要，主張應該復歸於拉菲爾以前，以自然為生命。他們就在這個主張之下，一八四九年，開了第一回展覽會。可是結果卻不甚好。但是他們也不以為意，一八五〇年又出了一部雜誌叫芽生。洛塞諦在這裏面，發表了一些這種主張的詩。而他們的這個運動，便從此擴張起來。其後斯文朋 (A. C. Swinburne, 1837-1909)，摩里斯 (William Morris, 1834-1896)，Thomas Woolner (1825-1892)，王爾德等，都受了很大的影響。

拉菲爾前派的意味，解說者都不一其說。例如著洛塞諦的德國作者菲南費樊爾就說：「就我看來，不能不說這個運動是中世感情之復生。」但是依馬克斯洛爾達解釋，拉菲爾前派又是德國浪漫主義之孫，法國浪漫主義之子。這兩種說法，雖是概括言之，但都已說到了拉菲爾前派的特色。拉菲爾前派的終尾，便緊接着唯美主義。因此之故，廣義說，將拉菲爾前派加在唯美主義中也未嘗不可。唯美主義的特色，最明顯地唱導者，則為王爾德。

在他的架空之頹廢 (The Decay of Lying) 裏，很將這種主張明白地說了出來，現在將他主要的部分要約起來，大概有次之三點：

第一，藝術不可不和人生遊離，不可不超脫人生。若爲人生所囚，便不是完全的藝術。他常謂從實感生出來的東西，直可謂爲惡劣的藝術；又說惡藝術大都是由復歸於自然和人生去而生出來的東西，世界乃是爲做夢而造的。

第二，藝術僅僅在藝術自身上表現；藝術有獨立的生命。換句話說，在藝術裏，藝術有藝術自身的目的；即是有美之表現的目的。爲藝術而作藝術 (art for art's sake)，纔是真正優美的藝術。

第三，謂自然和人生，是模倣藝術。這種說法，完全將古來藝術是模倣自然和人生的藝術觀，完全顛倒過。即是有了莎士比亞名劇罕姆來脫，纔出厭世主義，並不是先有了厭世主義，纔生罕姆來脫；有了屠格涅夫纔發生虛無主義，並不是先有了虛無主義，纔生屠格涅夫——一切都是這樣地去解釋。即是他的主張，乃是人生的藝術化。

總之，唯美主義即是認美爲絕對價值的一種藝術主張。技巧的世界，romance 的世界，是牠

歡迎的貴客；反之，如現實生活等便是極端的仇敵。現實這個東西，最少在科學的人生觀已確立的十九世紀末葉時，將 *romance* 之跡，消滅無遺。藝術自是不能不將 *romance* 而埋其跡。然而甚至藝術其物，都墮落到唯物的科學的現實去，也是非常遺憾的事，因此他很熱心地希望 *romance* 的復活。他對於現實主義的近代藝術是如何的不滿，只消看他對於左拉的批評，便可想見。他說：「左拉的作品，由藝術的見地上看來，真是無價值，等於零的著作。他的作中人物，都是頹廢的最醜惡的人們。試問世界上誰注意着這等人呢？我們對於藝術的要求，是要有特異性，有魅力，有想像力，一言以蔽之：要有美。所謂真個存在的人，乃是實際上在實世界裏未嘗存在過的人之謂。因此之故，作家從實世界裏借一個人物來，並不是拿來照着寫生，最少不能不要從其中加以創造。然而左拉的作品，便都是寫生的做法，這便是左拉作品無價值的所以了。」

他很作了許多戲曲、小說和論文。其中戲曲如沙樂美(Salome)、小說如杜連葛雷的肖像(The Picture of Dorian Gray)、論文如架空之頹廢、獄中記(De-Profondes)等都常膾炙人口。他的這個主義，不僅是拿來行之於藝術上，實生活中也留有這種主義的痕迹。他以爲現代式

的衣服有傷他的美觀，於是自家就去造了一種奇妙的衣服；將中世時代的流行服，與十八世紀時所謂洛可可（rococo）式的樣式混爲一起，命名曰『審美的服裝』。又他室中所飾，也是以孔雀毛、百合、青滋器等審美的物品。他這種做法，當時一般嚴謹的人士自是非常地非難。但是他的生活式樣，終久成爲交際社會的話題；又所謂審美主義，和摩理斯、羅斯金等所主張的生活藝術化相繼而起，關於英國的裝飾藝術，很與了不小的影響。可是他這種負一時衆望的名聲，只因對於葵司柏利公爵，行爲不正，受了兩年懲役之故，一時遂雲散烟消，而王爾德也因此在英國站不住足，放浪於大陸各國，一九〇〇年十一月三十日便在巴黎客死了。

在保有健全道德和宗教的英國裏，會出了像他這種極端的享樂者，自是很希奇的事；可是從他一方面看來，也可說唯其是被健全道德和宗教所錮着的國家，纔會出他那種極端的反常者，特別異者來。他於道德上宗教上沒有的東西，便到藝術世界裏去求，使實生活橫添了一段濃豔的色彩。唯美主義除上述人們而外，其餘的作家還有意大利的鄧南遮（Gabrielo D'Annunzio, 1866-）和奧大利的顯尼茲勞（Arthur Schnitzler, 1862-）兩人，也都是首屈一指的唯美主義者。

五 新浪漫主義的效果

以上所述，雖是一個大略，但是現實主義乃至自然主義的反動，所謂新浪漫主義的諸相已算一一說明了。以下再簡單地就新浪漫主義的價值，加以公平的判斷。

第一先從效果的方面看來，手法態度以及題材方面，在消極的現實主義裏面，已走到了山窮水盡，而新浪漫主義於此再與情緒主觀，別開一新生面。這一點的確是不可埋沒的功勞，僅僅是客觀的描寫，無論如何不能滿足，更進一步而走入情緒主觀的世界去，使藝術家的兩翼，得以自由開展，這便是新浪漫主義的文藝。此處便絕對不容所謂無人格性，冷靜的觀察，純客觀的態度。所要求的是極力自由地表現。因此之故，文藝便從寫實主義乃至自然主義的無感動性，單調平庸的描寫裏，救了出來了。

第二的效果是將人間生活的活動，從情緒主觀方面而得深化。浪漫主義裏，這種效果，也並不是沒有，不過浪漫主義所容認的情緒主觀，底面還沒有科學的精神作基礎，沒有高深的理智作背

景。可是新浪漫主義裏，便科學精神的洗禮也受過了，理智之光也通過了。並且科學的精神，理智等動輒就將人們機械地解釋。而新浪漫主義，又能在此兩者以外，加以本能啦，直感啦等情緒主觀，使生命成爲極有意義的物。

新浪漫主義，對於藝術，對於人生所貢獻的功勞，已如上述。但是新浪漫主義雖有這等功勞，而大體看來，仍然不能不說牠是消極主義的文藝，與人生相游離的文藝，即是藝術至上主義的文藝。新浪漫主義之發生，本是反對消極的現實主義乃至自然主義，此想再深一層來解釋人生，探求光明。可是不知是幾時，這些新浪漫主義者，或者就藏在神祕的靈之世界，或者就沉淪於官能的世相，或者就安居於藝術的宮殿去了。單就他們說，或許得了救也不可不知；也許知道了生命的神祕，深刻地嘗盡了生之味。然而在此等處他們所發出來的福音，一般民衆聽之，便宛然異國言語，一點兒也莫明其妙了。因此之故，新浪漫主義，實是極端的個人主義。彼洛爾達稱之爲自我性的藝術，謂爲病的現象；托爾斯泰也斥之爲偽藝術，實非無理。

新浪漫主義捨去了現在的生活事實，社會，遊遊於心靈的世界，官能的帝國，藝術的宮殿裏，未

免太過了。因此從結果看來，他們認為可安住的世界，仍然和浪漫主義是同一境地。新浪漫主義者像這樣地在心靈的世界，官能的帝國，藝術的宮殿裏，彷徨逍遙之間，下界的社會思潮到底又向着什麼方面去流呢？最初和新浪漫主義握手同出的新傾向之哲學，到現在已飽受了牠的味道，不敢領教，現在又和瞬息千里勃發起來的社會思潮之流相合了。而這個社會思潮之流，對於積極的現實主義的活動，非常表示贊成。這樣一來，新浪漫主義者如何默視得過？他們已不能不徐徐由靈界鑽了下來，不能不捨了官能的帝國，不能不出了藝術的宮殿，——文藝思潮至此，便又起了一大迴轉。時期上說，便是從二十世紀的初頭至歐戰前後的最近代；文藝的精神上說，便是以在這個期間勃發的社會思潮為背景所謂世界改造的文藝思潮。

第五章 改造期的文藝思潮

一 社會意識的發見

在神祕的世界裏，求不到生的充實。在官能的世界裏，活躍自己的身體，徒自受創。隱避在藝術的宮殿裏，終久不能忘情現實的人們，唯一得救的方法，至此便僅僅只有一途了。那是仍舊翩然歸到現實的世界裏來，以勇氣、真摯和魄力，去直面嚴肅的真理。沒有踏着現實世界的神祕，官能、藝術等的世界，就好像蒼然的天空一般，捉摸不到，因此並沒有什麼權威。我們再是如何，都非在現實的社會上樹立理想的天國不可。我們要求的世界非在這個範圍之內建立不可。並且我們所理想的天國，要求的世界，不應是一種特別階級的東西。非是萬人之物，世界人類全體所共有的物不可。

在二十世紀的哲學裏，柏格森說創造的進化（creative evolution）之理。詹姆士主張實用主義（pragmatism）。倭伊鏗高唱精神生活的奮鬥。無非都是想在生活中去求生的充實，生命飛躍的實現而已。更轉向政治方面來看，高揭德謨克拉克西的精神，世界平和的理想，也無非是想就在民衆的生活自身中，求民衆的生活要求，國民的生活自身中，求國民的生活要求。又如在經濟方面，什麼勞動問題，貧富問題等，進了二十世紀而愈烈，這種現象也不外指示人們對於生活其物的執着，愈更深厚而已。

這種事實，由別方面看來，便成了社會意識的覺醒。十九世紀自不待說，以前各世紀社會自然都是存在着的。然而明明白白地，社會意識這個思想，並沒有在人們心中流動。可是社會意識雖沒有流動，而個人意識，卻收了種種樣子，從種種方面現了出來。其中個人意識最明瞭地從種種方面現出來的，便要算十九世紀的歐洲了。唯其是這麼着，所以有許多批評家，甚至指十九世紀爲個人主義的時代。其中如尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) 的超人主義，奴隸道德的思想，大概要算這種最好的代表了。尼采所說，人非成超人不可，在這裏面，就奴隸其他人也不妨事。如像基督教所講全然主張服從的奴隸道德，在想爲超人的，乃是最忌的禁物。

他的超人主義，要大家都預想成爲超人時，纔從個人主義中救濟出來。然而他這種主義如果實現，實際上便不能不承認有很多奴隸的存在。由人到超人間的過程，拿電影演起來或者做夢來看，未免太過於好狠了。人們都成了超人後，將彼時圍繞着自己的樂園 (Paradise) 和過去的生活所隔的間斷審視起來，或者要吃驚而永遠地苦悶着罷。

要而言之，十九世紀是依隨個人意志而活動的時代，權力肯定的時代。可是到了二十世紀，便

看出了牠的弊病——即是由其中而生的不正，虛偽和殘忍，於是就發生了想從這裏面脫出的意欲來，結果遂發生了社會意識。本來希望生的充實，生命的活躍，誰也是相同的，問題就在要如何纔能夠滿足各個人的要求。而解決這個問題，不從各個人所集合起來有機地組織的社會全體上着想，便不成功。於此使個人的一切，都具有生命的社會的要求和理想，當然不能不貢獻出來，所謂社會意識便湧出來了。這個社會意識，決不是犧牲個人意識的東西。因為社會意識和個人意識，原不是兩種相異的意識。個人意識的合成體，便即是社會的意識了。

二十世紀中，哲學的新傾向，政治思想，經濟問題，社會問題等，完全可以說是有了一個社會意識作強烈的背景，然後纔發生的。這種社會意識，更向文藝，思想方面，漸漸活動起來。我們試一翻進入了二十世紀後的作品來看，凡是講到惹人注目的著作，大都有社會問題，結婚問題，勞動問題等具體的社會意識，在裏面強烈地流動着。這便是一般稱為問題小說，問題劇的所以了。

更舉例來說，英國蕭伯納（Bernard Shaw, 1856-）作的“Getting Married”（1908-）威爾斯（H. G. Wells, 1866-）的“Marriage”（1912-）較之以前易卜生，辟內羅（A. W. Pinero, 1863-1936）

1865) 等所作，歷歷現出從更要寬泛的社會意識上來討論結婚問題之跡。此外又如法國的巴里士 (Maurice Barrès, 1862-1923)、法朗士 (Anatole France, 1844-1924)、蒲石 (Paul Bourget, 1852-1923)、羅曼羅蘭 (Romain Rolland, 1866-) 等，或者從傳統主義，或者從國家主義，世界主義上，其見地立場雖是各別，然而同以社會生活，民衆生活爲基點，或創作，或評論，數人都是共通一致的。自從這次歐洲起了戰事，這個社會的傾向，愈加廣泛，深厚起來，歐洲戰事已將從來藏在藝術這個名稱之下的遊戲的，享樂的，病毒的傾向，一掃而空了。在強固藝術乃係社會中必要的 function 上，很奏了大效。

徒自逃開現實的生活，謳歌於象牙之塔，陶醉於心靈之世界，耽溺於官能的王國的藝術，已完全失掉了藝術的意義和價值。即是藝術上的個人主義的思潮已滅亡了，現時的時代，已是發揮和社會生活有關係的文藝，至少，是發揮與社會相結的個人生活有交涉的文藝時代。

文藝既已和社會生活，一般民衆有了交涉，當然已不是一特別階級的獨占品。文藝的力，文藝的歡喜，文藝的刺戟，都非普及到一般民衆去不可。民衆藝術主張的發生，自是當然應有的結果。羅

曼羅蘭早在一九〇三年著了民衆劇場，公之於世，將托爾斯泰在藝術論中所說的普遍藝術之意，更明瞭地發揮出來。

藝術的歷史，從爲人生而作藝術（*art for life's sake*）的歷史起，到爲藝術而作藝術（*art for art's sake*），暫時做了一會的畫夢，復又歸還到爲人生而作藝術來。可是到了今日，人生藝術這幾個字，已經成了遺物，非講社會的藝術，不能包括今日文藝的傾向了。

更重說一遍，我們要想理解現代藝術——尤其是歐戰以後的歐洲文藝，若是漠視了社會意識，決不會成功的。現在已經不是對個人的愛，而是對民衆的愛，對社會的愛，對人類的愛。在這種愛流動之處，便發生了新理想主義——或者又叫人道主義。以下我們又來看看這人道主義在文藝上是個什麼？

二 文藝上的人道主義

人道主義決不是在二十世紀始發生的。廣義說來，真正的文藝，無有不合着人道主義。就是享

樂主義的藝術，神祕主義的藝術，乃至唯美主義的藝術，只要是近代人們的自覺，或者要求煩悶的東西，只要是對於現在道德，現在社會的組織，現在生活，無限的要求的變形，大概都可看成是人道主義的藝術。不過在這一類場合，不免要加上迴避的，逃避的，乃至破壞的等形容詞。因此，若從這種意味的人道主義藝術去找，不必求之於二十世紀，就在十九世紀已經多的很了。

然而此處所說的人道主義，就不是這種消極的，乃是帶有前進的，積極的，建設的傾向的藝術。可就是這種藝術，也決非二十世紀的創作，在十九世紀的俄國文藝，已有例在先了。所謂積極的現實主義，不就是這種意味的藝術嗎？但是這種特質根深蒂固於歐洲全土的文藝界，則實自二十世紀始。現在我們先向法國的文壇來看看罷。法國十九世紀末葉，一方面「德加坦」傾向的文藝，在比較的上流階級——bourgeois 階級裏，很占着優勢。同時他一方面，在下流社會——proletariat 階級裏，社會思想便往來於頭腦清楚的人們中。當時因為收入漸減，而生活費又漸高之故，所謂平均財產，已消滅無遺，社會一度而為金權政治。處在這種金權政治的支配，和道德力的廢弛之下，社會便愈加弄成虛偽不正了。結果文學者間，也漸漸帶了社會主義的思想，和無政府主義的

精神。其實不單只是文學者爲然，Bourgeois階級中，對於勞動問題有興味的也不乏其人。恰就在此時俄國托爾斯泰、陀斯妥夫斯基等人的作品，翻譯介紹在法國的文壇來。一八八六年維克作俄國的小說公諸於世。在這本書裏，附有一篇序文。大意有自然主義已經破產，自然主義的小說，看了要令人嘔吐，俄國人所創造的社會主義，若是給法國的 Bourgeois 見了，要把他們嚇死等激烈的言詞。此書一出，很惹起非常的議論。法國文壇因此而別開一生面。罪與罰裏面沙利亞對拉司柯立柯夫會說：「我做賣淫的事，並不是在你的面前做，乃是在人類一切的痛苦的面前做。」這幾句話，便將法人爲藝術而作藝術的思想一掃而空。福勞貝爾、左拉等的光榮，對之也不覺感受一種威壓。又由那些歡迎德模克拉西的人們看來，這幾句話便是他們的好標語。

羅曼羅蘭在他著的托爾斯泰的生涯中，將當時所受托爾斯泰的感化一一記出，說道：

「我一生決不會忘記我知道托爾斯泰的當時。其時是一八八六年。俄國藝術燦爛之花，經過了數年間默默的發芽期之後，開滿了法蘭西的土壤。托爾斯泰、陀斯妥夫斯基的翻譯書，由一切書肆，迅速地刊行了出來。自一八八五年至一八八七年間，戰爭與和平，安娜傳，幼年時代及青年

時代，伊樊伊里基之死，高加索的小說類，民話等，潮水也似的出現在巴黎市上。在數月數週之內，反映新民衆，新社會的大作家的作品，已在吾人的眼前展開了。

「這個時候，正是我剛剛鑽進師範學校的時候。同學們的意見，各不相同。在我們在一羣裏，也有像佐治仲馬的哲學者，也有像雪萊 (Shelley) 那種熱愛意大利文藝復興的詩人，也有忠實於古典的傳統的，也有崇拜斯丹道爾的，也有讚美瓦格萊爾的，也有無神論者，也有神祕家。在我們這個小世界裏，真是議論縱橫，辯才無盡。然而在數月之間，都被熱愛托爾斯泰的共通心理，結在一塊了，不待說，各人都是各自在他的作品裏，見出了自己，因此各人對於他的熱愛，各有各的理由。然而各人的這個愛，都是開人生的啓示，大世界的門的鎖鑰。」

當時法國的青年，對於托爾斯泰，以及其他俄國作家的人道的精神，博愛，爲民衆的奮鬥等，受了如何深厚的影響，於此便可概見了。可是其中影響受得最深的，仍然要算羅曼羅蘭。他在一九〇四年作有約翰克利斯妥夫 (John Christopher)，到一九一二年纔告竣。

篇中的主人公約翰克利斯妥夫是個勇敢地追求真理的人，是個正義的讚美者，是個自由的

渴望者，只要是爲真理，正義，自由之故，和社會上一切虛偽，不正不義，束縛等奮鬥，皆所不辭。羅曼羅蘭曾說世界之中，只有一個真勇：便是正視着人生的本來面目，並且熱愛着牠。而約翰克利斯安夫即是這個哲學的實行者。再是如何的不正不義，如何的束縛，如何的虛偽，我們都不可迴避，應當正直地去受運命的鞭撻。要這麼做，其中纔會有自由，正義，真理的發見。先經過黑暗之後，然後纔得光明。篇中意見，便是如此。主人公約翰，高張着人類愛的明燈，一意去追求真理與自由，其一生奮鬥的生涯的表現，便即是這部傑作的中心生命了。

然而主人公約翰，最後得着的是什麼呢？不是奮鬥的生涯的勝利，卻是奮鬥的悲劇。但是在約翰終了之後，又出了新型的人類來。羅曼羅蘭在第十卷的序文裏說：

「我作了一篇悲劇，悲劇中的主人公，乃是一個即刻就要消滅的過渡時代的人。我對於這個人的長處短處等自不消說——就是他那重苦的憂鬱，混沌似的傲慢，英勇的努力，和爲負擔了超人的工作而感受的疲勞，都一點兒虛偽也沒有地描寫了出來。我爲什麼要這麼做呢？便是因爲我們不能不刷新人生的全體，我們的世界觀，我們的美學，倫理學，以及我們的宗教，我們的人道之

故。」

由這段序文看來，就可以知道羅曼羅蘭預想在約翰克利斯妥夫之後，即刻有完全純粹的新時代人生了出來。即是約翰乃是教人勇敢地走過一切人生的障礙——惡，不正，不義，虛僞——的教師。但是並不是想將這種種障礙絕滅的實行者。然而兩者所指望的目的，都是相同的。自由，正義和真理遍照於一切的社會，便是兩者共同的目的。不過一方面想以精神的態度做起去，而一方面則專主實行的手段。因此兩者間便不能不分袂而行了。約翰克利斯妥夫便是屬於前者的人。而在約翰之後的人，當然不能不是後者。羅曼羅蘭也是屬於前者。所以他在歐戰中，和巴布斯（Henri Barbuse, 1875-）的意見相左，關於此點，後節還要細述。

三 歐洲大戰與法國文學

歐洲大戰，其最受影響的，不消說即是法國、德國，及戰爭中發生革命的俄羅斯。在這三國中，不單只是政治組織，經濟生活等起了大變化而已，文藝思潮方面，也起了絕大的動搖。

在近代的戰爭裏，第一使文藝思潮方面受的影響，便是文藝思想家對於戰爭的態度。托爾斯泰在日俄戰爭開始時，便高唱了非戰論。而法國的作家在普法戰爭時所取的態度，大體又是讚美戰爭。同是以戰爭爲題材而作出來的所謂戰爭小說，背後時常潛伏了作家對於戰爭的思想——戰爭否定或者戰爭肯定。只是像古時的戰爭故事一樣，一味將戰爭其物描寫得非常有趣的小說，在近代作家中，已經找不出來了。

那麼，所謂戰爭肯定是什麼意味呢？自然不外是國家主義，愛國心的提倡。而戰爭否定也不外即是國際主義，世界主義，乃至社會主義等思想的表現。

歐洲大戰既起，同時在法國裏面，也發生了這兩種思想的暗鬪。從來重視法國傳統的作家巴里士（Maurice Barrès）便從國家主義的見地上，主張爲祖國拔劍而起。當開戰時，他日日在 Echo de Paris 上所揭載的論文，其鼓吹法國青年的愛國精神，實生了莫大效力。這幾篇論文，隨後又改訂成法國精神與戰爭（L'Âme Française et la Guerre）叢書，公諸於世。第一卷便是神聖同盟（L'union Sacrée），第二卷便是法蘭西的聖者（Les Saints de la France）。其後他於

一九一六年又在倫敦 British Academy 的會員們之前，講演『法國永遠的特質』在這篇講演裏，他將以前爲基督教教會而戰的中世紀的法國武士，和現在以同樣的犧牲精神，爲救濟因愛——並不是由暴力——而得勝利的文明而戰的戰士，比較起說，聽者非常感動。

此外抱有這類傾向的作家，可稱者尚有蕭萊斯 (Andre Suarés)、赫微 (Gustave Hervé) 等人。蕭萊斯所作的威爾登的人們 (Ceux de Verdun, 1916)，痛罵德國人之無人道，同時非常讚美法國戰士的光榮。赫微在戰爭前，本是社會主義、國際主義、反軍國主義的贊成者，可是開戰後，便一變態度而爲國家主義者，痛罵德國社會主義的人。

和這些作家完全立在反對方向者，第一個便是羅曼羅蘭。本來羅曼羅蘭既是愛與真理的追求者，人道主義的信奉者，對於這種特別說出來的國與國的人爲的區劃，故意的戰爭，自是非常的反對。他在立於戰爭之上 (Andessus de la Meuse)裏面，痛論戰爭的罪惡，對於法國的處置，很表示不滿。因此一般國民的大部分，都很非難他，在約翰克利斯妥夫得的名譽，也因此消失一大部分。然而他還是一些兒也不毀棄他的信仰。讀了他一九二〇年出的著作克拉姆波 (Claramboulé)

的人，大概看得出他的信仰反而愈加堅固罷。在這部小說裏，有關於什麼是國家主義？什麼是世界主義？等的解說。主人公克拉哈姆波不惜拋棄了自己的生命，爲人類之故，使光明遍體的人道的靈魂和世界的精神睜開了眼。人們若是爲國境這類的觀念，或者祖國這種概念所囚，便無論到什麼時候，世界也不會望得真正的和平。——這便是他的主張。現在他還在鼓吹他這個理想。

羅曼羅蘭之外，又有一等作家，并不像羅曼羅蘭那樣從理想的世界出發來否定戰爭。無寧是以戰爭其物現實的苦痛爲出發點，而唱戰爭否定及希望以世界主義爲基礎的新文明出現。如杜哈米爾 (Georges Duhamel, 1885-) 便是其中之一。杜哈米爾的名字，在今日本國法蘭西固不消說，英美間都相當爲一般人所知道。但是在戰爭前，卻不十分有名。此次戰爭，他以軍醫的資格，出入於法國的戰線。他這種經驗，更使他對於人們痛苦的同情，愈加深厚。他因爲想表現看護下的傷兵的痛苦，自己提筆著書，同時也就將戰爭惹起的普遍的痛苦，向公衆面前展開了。他最初的兩篇小說：殉教者的生活 (Vie des Martyrs, 1914-1916)，文明 (Civilization, 1914-1917) 都是描寫戰時的真事印象。他呼這兩篇著作爲『證券』他說：『我因爲不想使我所見的經久遺忘之故，

所以著此遺之於子孫。原來世間這個東西，非常容易忘記一切。我好像在法庭上作陳述書似的來作我這兩篇小說。牠們是生的確實之證券。他想將這個戰爭實驗錄遺傳子孫，便是因爲好使他們永遠地記着平和的價值之故。藉了戰爭這種苦痛的經驗，然後纔有和敵人互相披瀝覺悟了的心情，吳越同舟之一日。唯其要期待這樣的結果，所以他纔作了兩篇小說。

和杜哈米爾同樣，嘗了戰爭的慘苦，使萌了芽的平和主義，世界主義愈加鮮明的，則爲巴布斯。他在戰爭前也和杜哈米爾相同，沒有什麼名望。可是從前僅不過一無名詩人的他，今日已成爲世界有名的作家了。這是什麼原故呢？

戰爭前巴布斯曾發表一部著作叫地獄 (*L'Enfer*)，世間都把他認爲左拉復現。因爲他在這篇作品裏，將人間性的悲劇，用很堅硬的寫實主義描寫出來之故。但是在這篇裏，並看不出他的特色。一九一六年發表的炮火 (*Le Feu*) 和一九一八年發表的光明 (*Clarté*) 裏面，作者始將其特色發揮無遺。

炮火乃是在塹壕中一分隊——十五人或者十二人——的記錄。即是忠實地將他們的卑小，

偉大，和忽而襲來，忽而退去的恐怖等記述出來的印象記。從這部作品的第一頁起，我們就和處在慄慄不可思議的水溜裏，呻吟困憊的不可思議的生物相接。其中也有爆裂彈的破裂，即刻遭了慘酷的死的。無論在書中的任何一頁，都充滿了深深地感動着我們的靈魂，我們的良心的戟刺。而這些都是由於社會的不合理，國民的無識，纔發生的不幸與痛苦。爲什麼人們不去救濟這種痛苦和不幸呢？巴布斯在這本小說裏，暗示了在勞動，同胞主義，和平之中，可以得救濟。

他的這個思想，在光明裏面，更具體地，深刻地展開出來。光明乃是一平庸人的心的記錄。書中主人公西門波南有一次偶然到戰場上去，和平生未見的一種光相接，發見了新的真理。於此非常痛感前此的生活和真理相隔得太遠。而傳統的破棄，軍備之普遍的撤廢，普遍的平等，世界聯盟等思想，遂強烈地往來於胸中了。

歐洲文藝界，思想界所感受了這個光明的影響，和現在正在感受的影響，實是非常偉大。今日甚至有即以這部書的名爲名的思想團體。如光明團（The Group Clarte）便是。這個團體，以期世界人類的共同，剷除無產階級的不能言的痛苦，建立人類的生活於真理之上爲目的。會員中大都

係歐洲各國的主腦思想家。如法郎士，杜哈米爾，布南兌司，司蒂芬，威爾斯等皆是會員。巴布斯自不消說，便是統率這個團體的首領中之一人。這個團體的運動，現在已鑽到政治上來了。對於這種思想的宣傳和實行等，自然很惹起種種的反對。如最近巴布斯與羅曼羅蘭間的爭論，便是一例。羅曼羅蘭和巴布斯兩者所抱的目的，原無不合。即是兩人都是望世界主義，國際主義的實現。然而羅曼羅蘭期望這個目的的實現，竭力地總取登高宣傳的手段，想從靜待萬人自覺的理想主義入手。反之，巴布斯則以為這種做法，不過是一場永久之夢，難期實現。與其這麼做法，無寧就用一點兇暴力，也在所不惜，非期目的之貫徹不可。像這樣地，兩人間雖同是向着一個目的，一個真理的方面踏了出去，而由方法手段上，現在便不能不分袂了。關於他們兩人所取的方法手段，我們若要問應該從那邊纔是？那麼這個問題，便着實不小，在此只好擱着不談。

要之，今日法國的文藝界，大略有這兩種思想傾向，對立其間。同是以改造社會爲目的，而一方面便從國家主義，愛國主義的見地去着手。他一方又從世界主義的見地去實行。在現在的形勢之下，到底是那一種有勢力？又將來又是那一種有力量呢？大略看來，無論如何，都非是後面一種不可。

只不過將來或是從社會主義，或是從世界主義，在這兩者之間，尙留有討論的餘地而已。

像這樣地說到此處，法蘭西的文藝，已好像不是文藝，乃是政治道德的宣傳，這種疑問，也許要發生在讀者胸中也不可。但是法國的文藝，無論如何，依然還是法國文藝，從牠明快典雅之點看來，從他決沒有忘記了美之世界的點看來，依然還是絕佳的藝術。只是法國今日的作家，較多有一些社會意識——其實乃是不能不有這種社會的意識。上面所述的兩大傾向，只不過單將作家的社會意識抽了出來，抽象地的說明而已。因此，今日法國的文藝，決不可單當作宣傳等的文字看。然而讀了他們的文藝，使人痛感法國作家的社會意識，愈是深厚，其對於美之世界的拓展，愈是偉大的真理，這卻是真實的。巴布斯會說：「存在於第四次面，和近代生活，並沒有一點關係的文藝——即是人們所叫的「純粹文藝」這一類作品，已經死滅了。但是理想的文藝，卻是常都在活着。」法國的作家，今日便正在從事於所謂理想之文藝的創造。

四 德國的表現主義

一九二二年，正是德國自然主義文學的健將霍普特曼滿了六十週年，他的誕生的祝賀，盛大地舉行於德意志各地。又同是自然主義的完成者蘇特曼，一時德國都已忘了他的名字，但是在那年作了一篇我的青年時代的繪本（Das Bilderbuch Meiner Jugend）自敘傳問世，也重複出現在德國文壇的舞臺來了。由這兩個例看來，好像自然主義，在德國還在繼續牠的生命。在實在德國文藝裏，現在剩下的只不過是自然主義的內的生命，自然主義的形態，早已成了枯骨了。此外，又如遨遊於冥想神祕之境的新浪漫主義，在大戰前也走到了山窮水盡的去處，一點兒也沒有什麼展開。

歐洲此次大戰，便替德國走到山窮水盡的文藝，開了一條生路。所謂表現主義，便即是這條生路的別名了。戰時及戰後，支配德國文藝的，可以說即是這個新潮流。但是表現主義的運動，實際在一九一三年前後，就已有屬於這一派的藝術作品出現，因此表現主義，也不一定就是戰爭生出來的新現象。然而使這個運動完成的，卻明白地是戰爭的力量。德國的人們，痛感此次戰爭的慘苦，尤其是戰敗國的痛苦，是他們切膚之痛。其結果，便不能不痛感着人類的危機和文明終局之將近。然

而以這種現象乃是運命所生，認為宿命而斷念的事，在常時生於理想之下的德國國民性，到底做不出來。他們無論走到什麼地方，都非想移理想為實行而轉換命運不可。但是若要這麼做，則從來所謂努力 (Streben) 的福音，僅是個人主義的奮鬥生活，都全部無效。人類的和平，世界永遠的平和非藉人道主義不能達到。因此他們便以人道 (der Mensch) 這兩字作為一切的箴言。社會的改造，世界的改變都好像非以這兩個字為基礎不可。而這種人道主義的精神，世界改造約理想，便是表現主義的內容的生命了。由這樣說來，表現主義，可以說是世界改造之藝術的運動。

表現主義由牠的手法態度上看來，已脫掉了尊重外界的印象，忠實於這種印象的再現所謂「自然接近」(Naturhöhe)的範圍了。一般都將他解釋成乃是注重內界的衝動，將這個衝動表現於外所謂「自然隔離」(Naturferne)的繪畫上的運動。即是不外是印象主義的反抗。這個傾向，不單只是出現在繪畫上，文學上自然也漸漸受了牠的影響，脫掉了客觀的束縛，以自由的主觀表現為其根本生命。因此手法態度上，和自然主義，現實主義完全不同。但是表現主義的藝術，走到極端時，便成了神祕主義，象徵主義的形式，有時也難免有朦朧晦澀之譏。關於這一點，便是我們應

該在表現主義藝術上注意的。在其他各國的新興藝術，外形決沒有像內容那樣的變化，但是表現主義，內容和外形，都變化得非常激烈。其原因乃在其他各國的藝術，和現實主義有很深的關係，而表現主義獨與象徵主義結了不解緣之故。表現主義和象徵主義有密切的關係，亦可說表現主義的藝術乃是非常貴族的文學的意味。因此，表現藝術，如要真成爲民衆的藝術，還不得不在手法形式方面，起一大轉換。

以上所述的表現主義，主在戲曲方面發揮其特色。自然，在最近以來，小說——尤其是短篇小說方面，也取了表現主義的傾向。但是到了什麼程度，現在還沒有明白的表示。在此便也只好先從主腦的表現派戲曲的作家，介紹入手。

表現派的戲曲作家，第一個便是凱撒 (Georg Kaiser, 1878-)。著作有加萊的市民 (Die Bürger von Calais)，從早晨到夜半，煤氣幾種。加萊的市民，以求人類的和平，世界的新文明之入道的精神爲主題。雖同是在描寫一樣的犧牲的行爲，但已不是被狂熱的，傳統的愛國心所驅使，而是爲求世界的和平。從早晨到夜半，以從虛偽的現實，發現真理的世界之過程爲主題。煤氣是以勞

動問題爲題材。由勞動的、世襲的、呪咀的生活，而求解放，便是這一篇的中心生命。此外最近還出了一篇“Nali me Tangere”（1922），內容係一幕二場的戲曲。兩場都是在牢獄的監房內，並沒有動作。僅是附有一至十六的號數，而沒有名字的十六個囚人，在那兒談天。由他們的談話裏，漸漸表示出他們的履歷。其中反覆地講他們所需求的——其實是全世界人類所需求的東西，乃是空氣、光和食物。以上這幾篇作品，都是代表德國新興藝術，決無愧色的。

較凱撒更要熱烈，更要澈底的表现主義作家，還有溫魯（Fritz von Unruh, 1887-）。他以一個時代前進，暴風雨等作品著名。在暴風雨中，作者想表现的，便是反抗軍隊教練的崇拜——在帝國主義的普魯士支配者影響之下奪去，而且腐蝕了斯巴達原來有的義務和犧牲等本性的軍隊教練的無意識、機械的崇拜——之思想。換句話說，即是高唱個人義務。他所描寫的主人公和一切根深蒂固的常套奮鬥，反抗反動的勢力。並且拉了一個想防止某種反動勢力的急進的皇子，加進自己的團體來。批評家說，溫魯示人以「流於詩人血管裏的政治家之血潮。」這句批評，不單是溫魯一個人，一切德國的新藝術作家的真價都表示出來了。

溫魯是貴族出身，和他相反而完全出自無產階級的作家，則有坡樓（Ernest Poller, 1899.）在新德意志裏，算他是前途最有望的作者。當戰爭時，曾以志願兵的資格，替祖國出征。可是因為一九一九年參加門興（Munich）革命之故，致受了五年監禁。現在尚在鐵窗中生活。他的最初作品變化和巴布斯的光明，是一個思想所生。劇中主人公係一猶太種的青年，這位青年和他信仰最深的母也處不來，友人的好意也受不住，和一位基督教徒的少女相戀，也嘗不了頂大的快樂，日復一日就是這麼憂鬱地焦燥地過了。但是他祖國的觀念，非常強烈，很想做一點愛國的行事。偶然地殖民地起了戰爭，他遂成了義勇兵出征到戰場上去，然而不久就負傷臥在野戰病院裏。此時纔始覺得戰爭的慘苦和不正，於是否定戰爭，否定祖國的意義，漸次思考到民衆的解放，痛感革命家的使命。其間的過程，恰好與光明中描寫的主人公對照。他隨後也醒了眼於西門波蘭所達到的真理，而成爲新社會建設的鬪士。

他的近作機械破壞者，曾在德國劇場上演，很爲一般人稱賞。其事正是賴登諾（Rathenan，德外交總長）被刺後兩三日，一般民衆非常昂奮。有許多人向政府請願使作者得出席於上演的

劇場但是終沒有被許可。

機械破壞者是敘十九世紀初頭，英國拉戴特暴動時的事情。場面係英國貴族院。拜倫爵士正在開始他的處女演說，主張勞動者的正義。接着通過了凡是破壞機械的，無論是誰都處以死刑的法律案。這篇劇和霍普特曼的織工略同。即是描寫當時勞動者對資本主義的反抗，代替手藝工作的機械的咀咒。這個運動的代表者吉姆柯柏，最後知道和機械相抗到底無益，遂發表宣言道：「暴君似的機械，只要被創造人的精神所征服，也可以成爲諸君的器具，諸君的使者。」但結局終被羣衆所殺，劇也就閉幕了。作者在這篇裏，明明已觸到勞動問題上去，不過沒有走到解決之境而已。

現代德國表現派的劇曲作家，決不僅上述的幾個。此外如安廷宮（Antigonä），兒子（Der Sohn），人等的作者哈森克列夫（Walher Hasenclever, 1890.），市民傑柏爾，一九一三年，登傑安等的作者斯登海曼（Karl Sternheim, 1878.），海戰的作者又是理想的共產主義者喬林（Reinhard Goering）等都是代表的人物。他們這些表現主義作家的目的，理想，便是藝術的革命，社會的革命。現在他們正努力在取還德國已失的本來的理想和熱情，想爲一個現實生活，社會

生活改造的鬥士。他們已不在象牙之塔，或心靈之境，神祕之世界去求理想了。他們已翻然即在現實的生活裏——人類全體的生活裏，建立他們理想的樂園。在這個地方，我們就不可看過了在他們裏面，有強烈的社會意識活動着。

五 英國文學的社會的傾向

英國文學在長久之間，直是一種享樂的機關，乃是不可爭的事實。當法德俄等國自然主義寫實主義等思潮勃興時，始起而謀個人日常生活之再現，進而爲個人生活的改造之時，英國文壇，雖也浸潤在自然主義現實主義之中，外形方面勉強算已革新，而至於內容，仍脫不了陶醉於人情的甘味裏面等種類。文學依然只是社交婦人、上流紳士的流行讀物。講到維多利亞（Victorian）時代（1837-1901），誰也知是英國文學全盛之期。而在全盛時代產出來的文學，大多數都是帶有享樂的傾向，感傷的乃至厭世的傾向之作品，其中真是觸到人間生活的核心，和社會生活有密切關係的作物，不過寥寥如晨星而已。就是到了一九一七年，英國文壇的宿將摩爾（George Moore，

1853-1933) 還對浮特萊雜誌的記者說：

「英國的小說也和牠的初期是一樣，現在仍不過是貴婦人的娛樂品而已。一般的期望，男子所有卓越出羣的思想，都不表現在小說而用論文或詩來發表。俗語說：人是習慣的動物，所以小說在英文學裏仍然是最微末的部分。十八世紀的小說作者，其目的便是供人在客間裏爲樂。可是自是以來，無論什麼偉大的小說作者，其目的還是一點沒有改變。」

糜爾所說的，主在小說方面。其實戲曲、詩歌，都莫不相同。又他所論的這段話雖不免過於誇張，但是其中卻也含有至理。梅勒狄士 (George Meredith, 1828-1909) 的小說，沙克萊 (W. M. Thackeray, 1811-1863) 的小說，只可拿來當作消閒的娛樂品，但是決不能使生活有什麼刺戟。然而英國文學，雖是一向這麼着，可是到了歐洲大戰前後，次第醒覺了來；也知道以社會意識爲文學的根底了。最少在現在多少可以使人注目的小說中，或者社會問題，或者勞動問題，或者婦人問題，作品的內容，總有一點社會意識潛藏着。能够使英文壇起了這個變化的原動力，不外即是與政治的經濟的變化相伴而起的一般民衆的自覺。其中尤其是婦人的精神之飛躍，最是開拓今日新

文藝有力的原因。關於這一點，桑戴克 (Ashley H. Thorncliffe) 在他的變動期的文學 (Literature in a Changing Age, 1920) 中說：

『由來在英國，只要提到文學的讀者，便是婦人。最少，婦人要占讀者的大部分。因此之故，文學便隨婦人的趣味知識的程度而變化。像這樣地，出了古典主義的文學，生了浪漫主義的作品。可是到了近代，婦人已對於現實生活，睜開了眼，有了社會意識，並且已進步到興起婦人運動這一步來了，自然，由來浪漫主義的文藝，便不能使她們滿足，更要進一步而要求深刻的，觸到了生活核心的，從社會意識上來安排生活現象的作品了。於此文藝也就不能不自然而然的起了變化。』

他這一番議論，不能就拿來當作最近英國文學變化的唯一原因，自不待言。但是最少可以說得是一個有力的原因罷。其實不單是桑戴克，威爾斯早就看破了這個事實，說男子的讀者，只想忘掉了日常無聊的生活，並且想做好夢；反之，婦人之讀者，不住地焦慮着探求人生的意味了。他很贊成婦人們這種要求，並且進一步而論現代文藝應走之道，說：

『我對於小說要求的範圍，諸君或者能理解罷。即是小說這件東西應該是社會的媒介者；理

解的傳達者；自省的要具；道德的展覽場；禮儀的交換所；習慣的工場；法律制度的批評；社會的獨斷以及觀念之批評。又應該是家庭的懺悔室；知識的提案者；能够結實的自省的種子。不過在此處須要明白地將我這個思想認清楚。我並不是以爲小說家應是一個教師，使人們相信這個，相信那個，提起筆來當作一種說教者的宣傳。這種意味我一點也沒有。小說並不是一種新的說教壇。人間的本性，若受了說教者，獨斷的勢力等的影響時，便會弄不見了。小說家將來許能成爲藝術家中的最有力者。爲什麼呢？因爲小說家表現行爲，考案最美的行爲，議論之，分析之，暗示之，而且將牠用很明亮的光照起來之故。小說家並不教誨，只是議論，辯駁，說而已。』更進一步他又說：

「我們將要盡我們所知道的範圍裏，就人間生活的全體來描寫。我們將要描寫政治上的問題，宗教上的問題，社會上的問題。我們若是不用我們自由之手持住這些無限制的分野，便不能使民衆再現。」

在他的有數的作品中，以社會小說名的，都是以這種精神去作出來的東西。在現代英國文學裏，他要算強烈地有社會意識的作家中之一人。他非常同情於弱者被虐者的人們。因此勞動問題，

社會問題，婦人問題等同時也成爲他作品中的中心生命。他以爲要想使這等等問題圓滿地得解決的手段，除非是建設世界的國家。因此他也是世界主義的、社會主義的傾向的作家。要知道藝術家，並且社會改造家的他，頂好去讀他的傑作像神們的人 (Men Like Gods)。這本小說，雖是寫的是烏托邦的故事，但是從社會意識之濃厚的方面看來，分明是部寫實的小說。

一九二二年的勞動總選舉，他被勞動黨推爲候補者，但是終於沒有當選。可是他雖落選，實替無產階級文化，吐了萬丈的氣餒。由新社會建設的鬥士方面說，將來還在是一個有爲的作家。同他同時代的文學作者，還有倍納特 (Arnold Bennett, 1867-1931)、高爾斯華綏 (John Galsworthy, 1867-1933)、康拉特 (Joseph Conrad, 1857-1924)、蕭伯納 (Bernard Shaw, 1856-)、摩爾 (George Moore, 1853-1933)、哈代 (Thomas Hardy, 1740-1928) 等人，除蕭伯納獨存外，其餘諸人，皆於最近數年間先後去世。

高爾斯華綏在他的社會劇裏，很可以看出社會意識的簸動。爭鬪 (Strife) 裏所現的勞動問題；家庭之人裏所現的家庭問題；“Bit O' Love” 所現的性之問題；正義 (Justice) 裏所現的社會

問題；無一不是觸着人生的祕奧，社會的眞像之作品。

但是在英國文壇上，真是負着新興文藝的使命的作家，還並不是他們，乃是較他們還年青的作家如肯南 (Gilbert Cannan, 1884)、羅倫斯 (D. H. Lawrence, 1887-1932)、麥金西 (Compton Mackenzie, 1883-) 等。

肯南是個理智的作家，初期的作品，雖時有未圓熟之處，但是講到社會意識之熱烈這一點來，也不讓於威爾斯。他也是建設無產階級文化的重要作者。他的思想，在所著社會之解剖 (The Anatomy of the Society, 1918) 中很明白地顯露出來。近年所作聖巴爾 (Samba) 中，愈加具體化。主人公聖巴爾是有產階級最恐怖之仇敵，無產階級最喜歡的同志。以北方的工場地方爲舞臺，慘酷的工場作背景，其作規模宏大，很豐富於逼真之力。

在最近的英國文壇上，要望無產階級的作家出現，其人就是肯南。他說：

「英國在十八世紀，講到書籍，便是專屬於紳士書齋的物。到了十九世紀，有產階級的人們始留意到書籍上，而他們的慾望，便藉迭更斯的天才達到了。在有產階級的支配，被拉戴諾所謂民衆

的頻繁殖民所破壞的二十世紀，一般向上的民衆之中，現在雖還沒有發生，但是不久即要發生一種對於天才將出的渴望。而這種天才便能將與民衆共鳴的 *rhythm* 捉來，賦與小說的形體罷。無論是如何的天才，一個人總站不住腳，非借純真的藝術家的互助不可。因此在這個過渡時代，無論是如何的藝術家，不能不是實驗的，探求的；不能不向四面去搜集材料，次第與人類的新意識以喜悅，借此而產生出支配的 *rhythm* 出來。民衆自身的 *rhythm*，便與這個相連而動，相依而生。

羅倫斯也是和威爾斯、肯南同樣是最熱烈的無產階級共和國的建設者。他出身自煤礦工之家，和無產階級作家之名，最是相稱。他並不是遊客的藝術，乃是街頭藝術的作者。著作有“*Touch and Go*”一篇戲曲。英國社會主義史的著者比亞曾說：「若以演劇爲照出時代的鏡子，則英國的國民在這十年——一八九八至一九〇八的短期間裏，已有辟內羅的快活之葵恩克爵士走到蕭伯納的巴爾巴拉上校，又進而走至高爾斯華綏的爭鬪來了。但是到現在又已隔了十餘年，國民已進至『觸着而行』的地步。到此爭鬪上的勞銀妥協，已不成功，一般都望在此以上的解決了。」

他又以深刻地描寫性的問題著名。這一方面的著作，以虹（*The Rainbow*, 1916）、戀愛之女（*Women in Love*, 1921）、阿龍的釣竿（*The Aaron's Rod*, 1922）的三部著作爲最有名。就虹剛剛出版，就遭英政府之忌，以紊亂風俗之名，禁止發賣，其極端地描寫性慾，自不待言。其他二篇也是很厲害的描寫。但是他這樣的著作，並不是以喚起讀者的好奇心，有趣等爲目的，乃是想藉性慾的事實，發現解決結婚問題，戀愛問題等之道。他如麥金西在這一方面，也很發揮了些特色。

最近的英國文藝，一般都以露骨地性慾描寫的作品爲多。說他是戰爭的結果使然，也未嘗不可。要之，英國能够這樣地脫了道德的被服，宗教的假面，向着赤裸裸的人間生活醒了眼，在這個現象裏，很有深厚的意味存在着。由這一點看來，可以預定英國文學在將來還要廣泛地展開去的。

六 新理想主義的思潮

在最近文藝思潮裏，還應該注目的，便是受大戰——無寧說是受革命的影響而大起變化的

俄國文壇最近文藝思潮裏，若不加進了俄國以無產階級藝術著名的新進作家，作品以及向來有名的作家，如高爾基 (Maksim Gorky, 1868-)、安得列夫 (Leonid Andreev, 1871-1919)、維沙依夫 (Vereseyev, 1867-)、庫普林 (Kuprin, 1870-)、蒲寧 (Bunin, 1870-)、阿志巴殺夫 (Arzymbashev, 1878-1927)、埃里哲夫 (Evgeny Chirikov, 1864-)、萊米沙夫 (Alexey Remizov, 1877-)、雷克維查 (Semyon Yushkevitch, 1868-)、左依哲夫 (Boris Zaitzev, 1881-)、亞歷克托爾斯泰 (Aleksy Tolstoy, 1817-1875) 等人的活動進去，決不能說是完全。此外北歐的文壇，承易卜生、斯特林堡 (A. Strindberg, 1849-1912)、般生 (B. Bjirson, 1832-1910) 之後，新出現了比他們還要積極地肯定人生的作者，哈姆生 (Hant Hamsun, 1860-)、屈以爾 (Johan Bojer, 1872-)，在理解新與文藝的真義裏面，也是不可不知的人物。更放眼向南歐一望，則有意大利現首相墨索里尼 (Benito Musolini)、匹拉達羅 (Luigi Pirandello) 等反對崇拜鄧南遮 (D'Annunzio, 1863-) 的藝術而起的主知主義之運動，所謂新文藝復興，以及西班牙伊本納茲 (B. asco Ibanez, 1867-1928) 的革命藝術。對於這等沒有理解，世界文藝的現狀，也就茫然。但是現在在

這本書裏，已沒有一一細設項目來說明的餘裕，只好大略地隨便說明而已。

今日的勞農俄國，爲建設無產階級文化而盡力的結果，已不像從前那樣，視舊有作家爲無產階級之仇而迫之國外。——無寧說現在俄國舊作家的作品，也和新進的作品一樣歡迎。可是革命後的藝術，不問是新作家或舊作家，已明白地現出一種特色來了，即是民衆的特色。將一切的個人主義根底，廢棄「我」而用「我等」，即是所謂 *comrade* 的藝術。因之，其藝術的形式，也非常簡略單純。但是充分地發揮這個特色的作品，現在還沒有看見。新興藝術真正的結果，恐怕要在今後哩。

北歐的新進作家哈姆生，包以爾乃是以易卜生最後達到之處，作爲最初的出發點。兩人都是人生的肯定者，都含有信賴自己內部的潛在力，竭力地將來破壞現社會的不合理，不正不義，而建設真理之世界的熱烈的理想。兩者之中，哈姆生多少還有一點隱遁的暗影存在着；至於包以爾則無論何時都是向着光明世界進行。

意大利現在發生的反鄧南遮主義，由一種意味說，也好像是反動運動。其故因首相墨索里尼

親自出馬，又加以是反對鄧南遮的藝術，自然一般便會有這種解釋。其實這個運動，決不是藝術的破壞，乃是對於與現實生活相隔離的美之藝術、陶醉之藝術的反動。不外即是將離開地球而盤旋空中的藝術，仍然取回到現實世界末的運動。想在主觀之上，加以以寫實生活為基本的冷靜的理智。由這點看來，所謂新文藝復興的運動，也不能不說是以世界思潮的根底社會意識為基礎。在最缺於社會傾向的藝術之意大利，能起了這種運動，的確是很可注目的事。今後的結果如何，很值得最大的期望和興味。

西班牙的伊本納茲，是個從正義人道的見地，向已成宗教政治等大加破壞，甚至一般說他要以破壞規則終其一生的作家。他的藝術，一言以批評之，便是社會改造的藝術。作中很有一些直是宣傳的作品，但是終於不是宣傳的論文，而不失為藝術的作品者，便是因為他有浪漫的寫實者的天才之故。他暴露虛偽，悲慘，陰鬱等就和自然派作家一般，但是同時他又抱有斬絕這種種不正，而代以真實，喜悅，光明的理想和熱情。在改造思潮的激流裏，他也是勇敢地奮鬥的一個藝術家。

七 結論

以上所說，雖不過是點大概，但是自文藝復興時代以來的文藝思潮，已略述殆盡，並且最近文藝的諸相，也相當地介紹了一下，這本書的任務，已算告了終局了。然而到了此處，我們還有一件應該考查的事：便是橫流在最近文藝之底的思潮和前代的文藝思潮，乃至文藝復興當時的文藝思潮，更推而上之，與希伯來主義，希臘主義的二元思潮，到底有什麼關係與交涉呢？

從文藝復興以前直到二十世紀的初頭的文藝思潮，已如上文所述，雖是委曲紛繁錯雜至極，一言以蔽之，要不外是希冀個人的完成，自我的充實，個性的實現而已。換句話說，即是希冀個人直遂的發展與充實的思潮。質言之，乃是以自己意識為基本的思潮。所謂希臘主義的實現，所謂希伯來主義的實行，終於不外是以自己充實的意識為根底之物而已。文藝復興期所謂人的發現（The discovery of man），浪漫主義所謂自我之感情的解放，自然主義乃至寫實主義所謂現實的發現，結局都是以要如何纔會使個人完滿地生活起來為目標。譬來說，就好像叢林中的樹木，不管

其他的死活，只一味想自己成長起來而爲參天的巨木一樣。

可是到了最近——尤其是歐洲大戰前後以來的文藝思潮，便和以前略異其趣了。所謂個人直遂的發展充實，無寧說已變而爲注重個人水平的發展充實的思潮了。不待說就在最近的文藝思潮裏，自然也是期望個人的完成，自我的充實，個性的實現；但是現代的這種的期望，一點也不可使集合生活的全體蒙損害。並且應該是爲使集合生活的 *chorus* 更要和諧起見，而期望的自我充實，個人完成，個性實現。不過這種說法，也並不是古來所謂的仁慈，利他的意味，乃是新的社會意識之覺醒。這個社會意識，常時都是和社會改造的理想和情熱相伴而活動。和我們生活有直接交涉的最近藝術，是以這個社會意識爲根柢，上文已經詳述了。那麼，在這個藝術之前，所謂「藝術的藝術」這句話，自然已成了過去的朽骨，就是「人生的藝術」這幾個字也不够用。「新社會的藝術」——這個名詞，便是今日以及明後日的藝術的新旗幟了。

中華民國十三年十二月初版
中華民國二十三年七月國難後第一版

(三六五一)

百科
小叢書
歐洲近代文藝思潮一冊

每冊定價大洋叁角

外埠酌加運費匯費

著作者 張伯符

校訂者 萬良濬

主編者 王雲五

發行兼印刷者 上海河南路商務印書館

發行所 上海及各埠商務印書館

版 翻
權 印
所 必
有 究

