

論藝術科學



上海現代書局印行

上海图书馆藏书



A541 212 0017 86478

第一三二一四四號

論科學藝術

沈起予譯



上海現代書局印行

一九三一年四月初版

1——1500册

不准翻印

每册實價大洋七角
上海現代書局印行

藝術科學論



我將此勞作獻給
我的勇敢的朋友
及戰友
勒翁·拉比諾維茨
(Leon rabinowicz)

——伊可維茨——

目 錄

譯者序	1
著者序	1
第一部 到藝術科學之路	1
第一章 觀念論的藝術觀	7
第二章 社會學的藝術觀	19
第三章 胡羅易德的藝術觀	41
一 幼時的性的本能	
二 無意識與禁慾	
三 夢	
四 藝術	
第四章 馬克斯主義的藝術觀	81
第一部之結論	105
第二部 文學上之史的唯物論的應用	

第一章 小說論	109
一 魯濱孫漂流記	123
二 浪漫主義革命與巴爾扎克	180
三 居思達夫·弗洛貝爾	149
四 耶米爾·左拉	172
第二章 演劇論	187
一 莎士比亞	195
二 大革命前之法國劇	201
三 小仲馬	210
四 易卜生	219
第三章 詩論	227
一 社會詩	233
二 蘭波	242
三 全一主義	250
四 未來派	259
第四章 文藝創作的機構	267
結論	284
附錄	
文學的天才與經濟的諸條件	291

譯 者 序

本書係譯自 Marc Ickowicz: *La Littérature a la Lumière du Materialisme historique*. (Paris, Marcel Riviere 版, 1929年。)從原文直譯出來，是“史的唯物論之光下的文學”。

讀者諸君於原作者的序文中，可以知道本書之成立及目的，現在祇將我對於本書的意見簡單地說兩句。

此書於前半部中將觀念論的藝術觀，及泰因 (Taine) 的藝術觀詳盡地批評，於後半部中從

史的唯物論來重新地批評過去的作家與作品，這無疑地是最近在文學的領域內之最有體系最龐博的一部理論書。

其次是作者承認胡羅易德的學說在解釋作家的個人的氣質，欲求等是極有用的。所以作者對於認識文學的方法，是分爲三段，即第一段是個人，第二段是社會，第三段是生產關係，經濟的構造，階級的分裂等。

作者在書中取了胡羅易德的學說，在我以爲有兩種不可看過的作用。我們知道超現實主義 (Surrealisme) 的運動是發祥於法國，而超現實主義的立脚地，即是站在胡羅易德的精神分析學上。作者直接地承認胡羅易德學說之可以爲認識文學之一要素，間接地即排斥了 Andre Breton, Louis Aragon 等之純粹的藉助精神分析學說來解釋藝術的主張（我們雖然知道超現實主義中亦有派別的不同）。其次就是 Freud 的精神分析學說，不特在心理學上有許多的貢獻，而馬克思主義能攝取精神分析學與否，現在亦復成爲國際的

學者間中之一課題。Jurinetz, Deborin, Thälheimer 等都在“馬克思主義之旗下”(Unter dem Banner des Marxismus)雜誌上表示反對的意見，但 Reich 等復在同雜誌上復發表出“辨證法的唯物論與精神分析”的文章以表示出兩者並不衝突。

總之本書的作者，在文藝與社會之間插入作家個人的因子，而且不把社會作為文藝的基礎而僅作為一個重要的因子，都是因為他承認了胡羅易德學說的原故，讀者不得不把此點明白地認清。疑問在此，值得研究的亦在此。不過第二部中，除第四章而外，都是站在史的唯物論來適用文學，並不曾分析作家個人，亦不曾插入胡羅易德的學說。

總之我想讀者諸君定能在此書內攝取不少的知識。

本書中有一兩處係李蘭君為我譯出，而且得她詳細地為我把譯稿校閱一遍，所以在此表示一個謝意。

沈起予序於上海。

著者序文

單只此小小的試論之表題已足以引起許多的疑懼，許多的批難，與許多的批判罷。究是如何呢？文學與史的唯物論豈沒有一些共通之處嗎？人們豈願意將理想之光輝的領域，最高雅的與最崇高的人間之幻夢與靈感等之嚴密地依存於悲哀的殘酷的現實之事曝露出來，以使它們降下隨落呢？

這種意圖與我們相距得很遠。將理想之領域隔離於何等理論之狹窄的框內我們是不願意的；我們也不願意想着要對於理想，否定其在人類之前進上的任役。但是我們所欲證明的，乃是最崇高

的觀念時常是由腦髓中所進出的，物質時常是決定形式的。而且最純潔的百合總是在多泥的土上開花的，同樣地理想時常是出現於現實之深底而且構成了其直接的與即時的發露。如此藝術，其頂端浴於理想之雲中，是建立於現實之確固的基礎上的。人類之精神之最高的表現，它的深根也是在經濟的及社會的生活之中。

極多的有智識者現在尚且——即是在最卓越者之中——不願意承認這種簡單的真理，將那昔日的陳腐之言頑強地返覆着——精神呼吸於其所欲之地，理想不受現實之任何強制，等等……人們豈沒有聽着許多的聲音宣言藝術與社會生活並無何等共通之處，反之它乃是依從它自身之發展法則的嗎？即是在學者們的世界中，此奇怪的誤謬常是如女王般的支配着。如此，我們在亨利·色氏（M. Henri See）的獻給史的唯物論之最近的著作中，讀着以下的話語——“其次，精神呼吸於其所欲之處。我們有負於沙士比亞之天才的並不是由於以麗沙伯時代之經濟的開花，而且也不是

由於“大王”(路易十四世——譯者)之宮底的崇麗而產生出了莫利哀與拉辛這等人。”(註)

像這般的見解，一定能得着一般之同意罷。但是在經濟的及物質的之物在其他的一切之上佔着優位的我們的世紀中，而去相信與人生完全分離的精神與絕對的而且永遠的理念，這是如何奇怪的一種錯誤哦！

認為科學的探究之方法的史的唯物論之決然的同道的我們，在本書中從事於在理想之領域中的它的應用。如此，我們希望以我們的薄弱之力，將獻給意識形態的上部構造之馬克思主義的研究之幾乎完全缺如的這種可嘆的缺陷，能夠至少得到部分的滿足。

自從卡爾·馬克斯將史的唯物論之最初的法則定式化了以來，七十年的歲月已經流逝了，而且從那時以來，此新方法之在社會的，歷史的諸科學之領域中的應用雖然益漸增加了，但是意識形態

(註) H. See: 史的唯物論。巴黎，1927，Giard版，九二頁。

之研究幾乎是完全被閉却了。如此在此學說的反對者之中，有一種覺得藝術之領域成了史的唯物論之 Achille 的踵（只有此處是能被傷之處——譯者）的見解擴張起來了，即是在歷史或政治上承認了其應用的人們，論到它在藝術上的應用却甯可表示狐疑。因此，我們所敢深入的，幾乎是一人跡未到之地，我們所企圖的我們的研究，也是在一不知之土地 *Terra incognita* 上。我們所知道的，由史的唯物論之觀點來研究藝術即或是文學的著作（除了新聞與雜誌上的論文以外）在法文中是沒有。因此願此小小的試論至少對於其後的探究應從之道，能夠指示出來。也願它能夠照亮，即使是一點微弱之光，史的唯物論之陰暗的一隅。



“貪求過多者，一物不得獲”的這一句古諺是說得正對的。因此之故，我們僅將自己單限定於文

學上，對於其他的藝術，祇不過一接觸而已。然而我們在本書的開端，也不能不作一一般的枝葉之話，因為爲要理解史的唯物論之方法在藝術之說明上所能演的任役，就有預先停留於此人們益漸稱爲藝術科學 *La Science de l'art* 之科學上，而說明其目的與方法之必要的原故。這句話的對照，科學與藝術在最初彷彿要使我們不愉快一般；但是這對於努力於要說明藝術之種種的表現的科學，是最正當的名稱。

因此我們將藝術之科學置於新的基礎之上，在那裏提案史的唯物論之方法的應用。但是這真實地是必要的嗎？以前的方法不適宜於對我們說明藝術嗎？我們研究它們，就看出它們不是充分的不完全的。

因此，本書的計劃分解如此——在第一部中，我們要分析觀念論的，社會學的，胡羅易德的，馬克斯的這四種藝術科學之方法。在第二部中，我們要在史的唯物論之光下來研究文學，要看出小說，戲曲，以及詩歌是如何地反映諸民族之經濟的及

社會的生活。在最後我們要檢討文學的創作之機構。

“不好的序文更加長了不好的書籍”，毒舌家 Vauvenargues 如此說過的。因此我們就速急將它終結了罷，祇是在盡感謝的義務上還要稍費幾句話。

本書乃是數年前在日內瓦智識階級的集會中，從我所嘗試的一羣講演中，產生出來的。在我的試論之後所有的那種情熱的豐富的討論對於其後本書之完成是最有興趣而且最有實力的。因此，本書可稱爲是集團的作品。我攬着此機會，以向着現今散在全世界中的我的朋友們，表示我的最親愛的追憶以及我的感謝之念。

我決不會忘掉“世界雜誌”（Monde）的編輯長 Augustin Habaru 氏所給與我的助力。精神銳利深刻的他，在文藝批評中尋求新的道路，並

且又熱烈地支持着在這一方面所有的一切的努力。他對於我從來不曾吝惜過他的貴重的助言與鼓勵，而且我在這困難而精細的任務上對此也是非常之必要的。

最後，我要感謝在本書之組版的技術的許多困難上，給了我不倦的助力的親愛的朋友 Benard Kwal。

一九二八年十月日內瓦·鄉柏爾。

第一部



到藝術科學之路

我們站在一個藝術作品的前面而欲從科學的觀點去研究它時，則我們的前面有兩種不同的路。從一條路去時，如果這個作品是彫刻，則我們能記述這個作品，如果這是詩歌，則能給出它的內容的本質；我們這樣地作出敘述來，而這種純粹外形的記述的總體，遂構成爲藝術的歷史。從另一條路去時，我們能夠研究這個作品的根底，即是說能夠探求什麼是它的社會的或個人的起源，怎樣的思想引導着它的製造者，它的意義，它與社會環境的關聯，它之對於公衆的效果等是什麼；我們像這樣地

是從事於一種說明，從事於藝術的批評。

這兩條路引我們向着同一個目的，它們互相地聯結融合着而達於藝術科學（Science de l'art）。藝術的歷史與藝術的批評，為我們的科學構成兩個重要的部門；前者告知我們而給我們以事實，後者則供給我們的說明；前者僅止於表面，後者則突入於根底；前者純粹是外表的，後者則是內面的。所以藝術科學是有兩方面，即記述的一面與說明的一面。

藝術科學的偉大的價值與其重要性，是在乎它把美學的範圍相當地擴大了。美學被德國的形而上學者建立在“無謬的”法典中，而僅從事於純美學的價值；反之，藝術科學則主張非美學的價值也同樣地具有藝術的力量。愛國的，宗教的或性的感情，常是很密切地混入在藝術的感情內面。試想起奏國歌時的內心陶醉罷；回想崇拜的對象，教會的禱歌，禱堂風琴的音響罷；又想着深遠的愛所給與我們的一切的藝術感情！

美學排斥這些一切感情的分析，然藝術科學

則從根底來檢討它們，顯明出它們的成立，它們的形態及它們的作用來。

在這個研究中，藝術科學應當把舊來的範圍擴大，這是很明瞭的：美學僅依據於哲學，然藝術科學則訴諸種種的科學，尤其特別地是心理學與社會學。當它應當研究藝術作品的個人的起源時，應當分析作者的靈魂的機構，說明作者的生活與藝術的關係的時候，它遂置其基礎於心理學上。為研究藝術作品的社會的原因，為理解產生作品的集團的感情與情緒，它則在社會學的根源去求光明。

同時還有說幾句關於用語法（Terminologie）的話的必要。“藝術科學”這個用語，受着各方面的強烈的抗議；人們形容這個稱呼是“混亂的”及“野蠻的”。但這種抗議，我不覺得是有根據的。我們指明了美學已經不是充分的；同樣地，泰因（Taine）的“藝術哲學”（Philosophie de l'art）這個用語也應當是當成漠然不正的東西來排棄的；最後耶勒干（Hennequin）所提倡的“美心理學”（estho-Psychologie）則又太過於

複雜而不能被一般的公衆理解。“藝術科學”的觀念，是明瞭，簡單而正確的，所以無異議地是最善的了。

這個新的科學，特別地是向着藝術的說明的一方面，而在此是常遇着很大的困難的。因為記述雖是容易而不現出何種的迷謎，說明一方面則充滿了幾不能克服的障礙，充滿了曲折多石的小路——雖經我們的一切的努力，而真理仍是常隱於此。它提起在解決上極困難而極複雜的問題，要達到一個藝術品的產生之真實而深底的原因之究極的說明，必需有長久且忍耐的研究。

這樣地，在這種研究上，是必需有在諸觀念的巨大的迷宮中能自由地活動的方法。我們立腳於美學者，科學者，哲學者（因為美學在很久的時間都是哲學的附錄）的研究上而在藝術科學的歷史中區別出四種的研究方法來：即觀念論的方法，社會學的方法，胡羅易德的方法，馬克斯主義的方法。

這四者都以極判然的色調（Pounce）與變

化而發現過許多卓越的代表，即現在猶發現着。假使要依着年代史的順序來列舉出這些來，那末，困難是很大而將不能超越了，因為我們無時不見出這些傾向的混在；假如直到十九世紀的前半是觀念論的傾向支配着，但我們已經見着都波思僧正（l'abbé Du Bos）那樣的社會學的方法的代表；如果說在十九世紀的後半彷彿是社會學的傾向占了第一位，但我們又見着蕭彭豪（Schopenhauer），古染（Cousin），儒胡羅瓦（Jouffroy）與王爾德（Wilde）等膠纏着觀念論的方法。在今日，社會學的明星，彷彿在胡羅易德的方法與馬克斯主義的方法前面灰白下去，但我們仍然常見着觀念論的及社會學的方法的代表者。

現在為評價在藝術科學的將來的進化上的各個重要性與價值起見，我們綜合地且批評地來檢討這四種方法罷。

此
页
空
白

第一章

觀念論的藝術觀

人們將現實與理想相對立，恰如以為理想是我們所能把握的唯一的現實一樣。在事實上，自然主義者們想把人生向着我們弄成可憎的東西，理想主義者們則努力地想把它美化起來。但他們兩者都是對的！

A·法耶士。

觀念論的藝術觀的祖國是德國。在十八世紀的業末及十九世紀的初頭，歐洲為我們現出一種奇怪的光景：在英國，那從根本地顛覆了王國之經

濟的及政治的生活之產業革命，向着全世界指示出了生產之資本主義制度上的將來的道路；在法國，於狂熱的風暴與民衆的戰慄中宣布了人與市民的權利之大革命，向着其他的國民指出了他們的將來的政治進化；最後在德國，那精神領域的革命，康德，夕林克（Schelling），黑格爾（Hegel）等的革命，根本地改變了人類之觀念及哲學的規準。

有實際性的英國人遂開始變革社會之經濟的基礎；對於妨害自由之物很性燥的法國人，則完成了歷史所曾知道的最根底的政治變革之一；然當時優和而好幻想的德國人則依據於形而上學，狂奔於浪漫的熱情而孜孜地培養着哲學。

康德的唯物論，還不曾有周航世界一周的時間，已經在他的本國有反動——在觀念論的旗幟下，有力而多產的反動——起來反對他了。這個反動的旗手就是夕林克與黑格爾。人們宣布了理念（*idee*）在人生之一切領域上的優位，及其全能與其絕對的而普遍的支配。

在我們的眼前表現出觀念論的見解的，特別是黑格爾。以其體系的無動搖的論理及其學說之確固的哲學的結構，他對於當時以及其後都起了不可測量的影響。要研究他的全理論，在我們是不可能的，因為這隔離我們的目的太遠了。所以我們祇敘述在他的著作中所見出的藝術之觀念論的理論罷了。

在事實上，黑格爾無異議地是藝術之觀念論的見解之最大的代表者。有熱情而普遍的這個精神，在這個領域內也同樣地指導其研究，而且為我們留下了關於美學的兩卷論文——壯大的紀念碑，藝術科學的最初的礎石。這在很久的期間中，是美學者們的聖書，有至高的權威的神聖的書籍。

美學包含得有美及藝術一般之完全的極深的分析，而隨着如文學，音樂，繪畫，彫刻，建築等之特殊藝術之詳細的而有體系的檢討。黑格爾的提示及推理的方法的特徵，是絕對的超脫，完全的抽象。他常是在形而上學的分析及定義之世界中動着。以下就是他怎樣地對於美的定義：

“我們曾說過，美是一個理念（*idee*）。但這不是具現以前或不曾實現之抽象的理念，而乃是與形式——在其中有原理所顯現之原理之具體的或實現了的理念一樣的形式——不分離之具體的或實現了的理念。……理念，這是一切存在之根底，及本質，其可見之對象，不過是外部的實現而已之原型，及現實的活着的本位。……

“所以美被定義為‘理念之感覺的化象’（*das sinnliche Scheinen der Idee*）。”（註）

這就是黑格爾的美的學說的基礎，他的體系的本質的原理。這個理念的概念常來到他的軍下，這是他的美學的“回復導調”（*leit-motiv*）。黑格爾對於藝術的使命及其主要的職能所寫的數頁，在此一點是極特徵的。他寫道：“藝術上之美的必要，因此，是由現實的不完全引導出來的。藝術之使命，是在於可感的形態下，表現出生命，尤其是

（註）Hegel: 美學。巴黎，一八七五年，Benard 譯本第二卷，36—37頁。

精神的發展，一言以蔽之，是在製作與其理念相似之外部。祇有在這時真(Vrai)纔從偶有的及一時的狀況中解放，纔從法律——宣告着迴巡於有限的事物之一系列的法律——中自由出來。”(註一)

永遠，無限而不動的理念這個觀念，在黑格爾的精神中深深地投下了錨，因之他談着詩人的創造時說：“一個時代的特殊性，並不是使我們真實地而永續地感着興趣的東西。”而且他又向着藝術家下了以下的忠告：“人應當要求藝術家是過去的世紀的同時代者，突入於過去世紀的精神；因為如果這些理念的本質是真實的，它在一切的時代都是明瞭的。”(註二)黑格爾的這一切的意見，在特殊的諸藝術之各個描寫與分析中都明瞭地浮雕出來。現在舉一個例，我們來看他怎樣地描寫哥雷克(Gothique)寺院，這個建築的目的，以及形式與抽象的理念之聯結等罷。

(註一) 黑格爾：前揭書，第一卷，57頁。

(註二) 黑格爾：前揭書，第一卷，88及89頁。

“基督教的精神隱埋於意識的內部，同樣地，教堂是信徒集合起來而在內心作靜思之各面都封閉着的圍垣。這是靈魂在自身內面靜思的地方，在物質上也是自關閉於空間中的。……從這時起，建築已經有從適合於目的的性質獨立起來的意義，而取着無限的高揚（*l' elevation vers l' infini*），趨向於由建築學的形態之均衡來表現的特徵。……所以，如果古典的建築的屋宇，一般是水平地擴張，基督教堂的反對的特徵，是從地上高昇而聳入於空際……上帝的家，在其總體及部分上所表現出來之最普通最顯著的特徵，是或由屈折的拱弧或由直線而形成的自由的飛躍，尖端的突出……從此，一方生出了在或寬或窄的基礎上的尖銳的三角形，他方生出了供給哥雷克建築的最顯著的特徵之尖弓形。……直上的傾向，是應當當成主要的特徵來表現，所以圓柱的高度，其超過於其基礎之寬度，是到了目不能測量的那樣的程度。細小的柱頭，成爲纖美，細長，突出，其高昇的程度，是爲眼所不能馬上把握其全高的，眼目移動於

此於彼，它自身亦高昇，達於拱弧之優弱地斜傾的彎曲而終與之結合且停止於此；同時靈魂在其默想上，起初是不安與混亂，漸次則由地而昇於天上，而在上帝中纔發現它的休息。……一切都適合於靈魂——退藏於其親密的性質之深處的——之內的靜思，都適合於向着都特殊而有限的物上之高揚……外部由上昇的特質而獲得與內部相獨立的形態，主要地由向各方面的尖形地上昇之傾向——像重積的金字塔的上昇的樹林一樣——而表現的形態。……塔是很自由的樣子伸其崇高的頭於空中。屋宇的全體，為自由地伸到眼目所不能測量的高度，但亦不致失其靜寂與堅固的性質計，是儼如集中於塔的。”（註）

這就是在藝術上適用觀念論的方法之最顯著的一例。依據黑格爾來，藝術到處都是理念(idee)在可感的形態下的發現。他在他的著書的結論中說：“藝術的目的，是把理念與形態的同一性再現

（註）黑格爾：前書卷一，P.374——386。

給眼與想像；它是在現實的外觀與形態中的永遠，神聖及絕對的真理的顯現。”

◆

提示了觀念論的藝術觀之最卓越的代表者的意見後，現在我們來考察它在今日有什麼價值，它的重要性及意義是什麼，而且最先要問它是否正確的。

讀了黑格爾的理論的原理的人，在他的精神中許久以前就回答了，而且無疑地，這個回答是否定的。縱然人能感覺黑格爾的提示之光耀的特質，人也是不能與他一致的。人們很明白地見着觀念論的見解是絕對不能為我們說明藝術，絕對不能供給我們對於種種藝術的表現之種種的形相所提出的問題之滿足的答案。在一切的場合中，對於一切的問題，觀念論者都祇有同一的回答：在他們說來，這是理念之感覺的表現。理念是他們的說明一切，證明一切的萬應藥膏。

但是觀念論者的抽象的形而上學的公式，是遠不足以說服我們的，因為我們立刻可以發出以下這樣的疑問：這個理念究竟是從那裏來的呢？它是一種獨創的，自為根源的嗎？或者反之，它自身不是一種生產物嗎？在此，回答是很明顯的：理念並不是像寓言中的鬼魂一樣而充滿於全宇宙的，它是常是由生活產生出來，構成一種現實之直接的顯現。由此看來，無論觀念論者怎樣現出學者的樣子，他們的一切的立場，是要像紙城一樣地崩潰的。

觀念論者因為主張從人生的絕對的超脫，遂走得遠到連荒唐無稽的感覺也失去了。所以在藝術上同樣地站在理念（Idee）這一邊的康德，竟用一種抽象的方式來分析“美”，其抽象的程度，竟連自己也在自身的文章中絕對地迷失了道路。在他的有名的著作“判斷力批判”中，其頂大的努力之一，就是在發現出“美”與“崇高”的差異。他說：“美使我們感動，但崇高則使我們魅惑。神聖的森林中的懈樹和樹影是崇高的，但是花和小

的草叢則是美的。…… 褐色的頭髮與黑色的眼睛較近於崇高；青色的眼睛和金色的頭髮則較近於美。”(註)

我們試看觀念論者的抽象的推理到什麼地方去；他們是由哲學而直接地流入隨意去了。

但這還不是全部。康德與黑格爾都不曾把觀念論的學說推到最後的地方；這個工作是蕭本浩（Schopenhauer）的。散在於世界的理念，在藝術上尋出了它的表現，遂將本來的理念確定了。這種理念是絕對地與人性相獨立的，即沒有人性它亦能夠存在，蕭本浩這樣的添着說。這個道理最初即適用在音樂上。這個悲觀論的哲學家寫道：“音樂完全是與現象世界相獨立的，音樂絕對地不知道現象世界，即使宇宙有不存在的時候，它也能用某種形式繼續存在的。”(註一)

這就是觀念論者所達到的地方：宣言着縱然

(註) Kant: Critique du Jugement. 巴黎，一八四

六年，卷一，246——7頁。

宇宙消滅而藝術亦存在，這已經是荒唐無稽的極致了。

王爾德 (Oscar Wilde) 是觀念論者的寵兒。(註二)他聯用着光耀的逆說 (paradoxe) 而想把他們的學說復活起來；因為他的文體是可驚嘆的緣故，觀念論的藝術觀，在決定地拋棄之前，竟得發出了最後的光輝。在他的意見，藝術家並不是當代的生產物，他是與時代相對立而先行於未來的時代的。並不是藝術模仿人生而乃是人生模仿藝術。一個偉大的藝術家，創造出一種模型，人生隨即在民衆的形態之下把它再模印出來。依據這個原則，王爾德遂毫不發笑地宣言巴爾扎克 (Balzac) 以其“人間的喜劇” (Comedie Humaine) 而創造了十九世紀，英國的畫家唐納

(註一) 蕭本浩：當作意志及表象的世界。巴黎，一八八八年，Alcan 版。

(註二) Wilde: "Intention". 巴黎，1914；“歷史的批評之起源”。巴黎，1914，Mercure de France 版。

(Turner) 在英國內面創造了霧。我們在王爾德的文章或講演中可以遭遇着許多這樣的意見。他以其光耀的逆說的形態來感魅我們，但人對於他的意見祇能表示微笑罷了。

總之，觀念論的方法，不能為我們說明什麼，因為它是對於社會的現實，對於藝術開花之第一個原因的集團之混亂的生活閉着眼睛的。主張觀念論的方法的人們，毫不能證明一點什麼，祇有頑強地反復着理想是現實的首位，無限自現於有限中，即沒有人藝術亦能存在。但是我們已經是不相信這一調了。當社會科學還在搖籃內面的時候，觀念論的見解，不僅支配着藝術的領域，而亦支配着歷史的領域。到社會學的見解君臨起來，當過女王的觀念論的見解，遂被拖下了王位，在今日，觀念論的方法，已完全地，確定地屬於過去，祇不過數得出德國的偉大的形而上學者的幾個稀少的殘骸罷了。

第二章

社會學的藝術觀

文學是社會的表現。

—Bonald.

社會學的見解與觀念論的藝術觀平行地發展起來了。如後者特別是在十八世紀的末葉及十九世紀的初頭，得德國之偉大的哲學者及形而上學者之惠而得了很大的影響，社會學的見解則鮮明地支配着十九世紀的後半，而有光輝地，——特別是由泰因（taine），耶勒干（Hennequin），居約（Guyau）等——發展於法國。（註）

因此，我們來分析泰因 (Hippolyte Taine) 罷。他的著作“藝術之哲學”及“英國文學史”是劃時代的東西。

泰因的偉大的功績，是在他完成了社會學的美學之完全的體系，理解了祇有社會學在對於藝術之推源論 (l'etiological) 的探求上纔能與我們

(註) 社會學的藝術觀的先驅者，乃是爲人爲作家都是奇怪的人物的狄爾·博師僧正 (Du Bos)。他的著作“對於詩歌及繪畫的批判的考察”——出現於一七一九年——構成社會學的美學之最初的紀念碑。狄爾·博師僧正在其中研究藝術的生產之諸條件，而欲發現出作用於藝術家的深厚的原因。經過了長久的分析之後，他在空氣與氣候中見着了諸民族之全生活的動因 (Causa Movens)。依據他來， 諸各民間的差異，是由於空氣之差異而生，決定藝術的，也同樣地是空氣。他寫着：“不有藝術繁榮的諸民族，是生存於不適當於藝術的氣候中的民族。”

在今日，由氣候來解釋藝術的這種粗野的見解，人們是會發出好意的笑聲的。但是却不要忘去了狄爾·博師僧正是在兩世紀以前所寫的。

有用，最後，是以鮮明的方式，表現的，光耀的，充滿了生氣的文體，把他的體系用在藝術及文學上。泰因的著作，直到今日，都是為社會學的美學而建築的最壯大的紀念碑。但是這是說泰因的體系是無何等的誤謬，受着一切的批判的保護的麼？我們當然不有這種思想的。反之，我們相信他的許多概念都是錯誤，許多觀念都是誇張，而且常常地是事實隸屬於理論的。但是，在未批評之先，把泰因的體系綜括地提示出來罷。

他寫着：“要理解藝術作品，藝術家，藝術家之集團，就應當明瞭地考慮他們所屬的時代之風習及一般的精神狀態。……哥雷克的建築，是在十一世紀的半文藝復興（demi-renaissance），委諸諾爾曼人（Normands）及盜賊等之社會重興開始安定的時候，與封建制度的決定的成立共同發展的。而且，我們可以看見，到了這種獨立的小貴族的軍事制度，連同由此而生的風習的總體，在十五世紀之末頃，被近代的專制主義之君臨所消滅的時候，哥雷克建築亦消滅了。同樣地，法國的悲劇，

是在路易十四世之下，有秩序的貴族的專制主義，樹立了有禮節的帝國。宮庭的生活，美麗的演劇，優雅的貴族的奴婢的時候出現的，而在貴族社會及客廳（Anti chambre）的風習都被大革命廢絕了的時候滅亡了。”（註）

所以，泰因是以社會環境，是以彼所稱爲精神的溫度（temperature morale）之精神的一般狀態並風習來說明藝術品的。他寫着：“有物理的溫度，由其變化而決定某種或某種植物的種子出現，同樣地也有一種精神的溫度，由其變化而決定某種或某種藝術的種類出現。……人類精神的生產，與活着的自然界的生產一樣，祇有由其環境纔能說得明的。”

關於藝術家的天才，泰因完全正確地將其作用說明出來：“藝術家並不是孤立的人。我們現在所聽得的，祇是他們的穿過了幾世紀的距離的聲

（註）Taine：藝術哲學。巴黎，1924，Hachette，第一卷，

音；但是，在那種不斷地顫震着而達到我們耳內的光輝的聲音下面，我們還鑑別得出一種嗚音及似一種沉重的大哮的東西，鑑別得出叢圍在他們的周圍之齊唱着的民衆之混雜而無限的大聲來。藝術家們祇有由這種和諧（Harmonie）纔能成爲偉大。”

這樣，泰因達到了藝術品的生產之社會學的法則。“藝術作品，是由周圍的風習及精神的一般狀態之總體而定。”但這還不是全部。泰因在他所討論的一切時代中，最初即要視察社會狀態，宗教，風習，貧困或富，自由或奴隸的程度等之一般的狀態。這種一般的狀態，使適應的欲求，明瞭的能力，特殊的感情等發展出來。當這種能力及感情的集團表現於同一個靈魂中時，遂成爲了表率的人物或一種模型人（l'homme-modele）的狀態，其同時代的人們，遂以共感及嘆賞來圍繞着他。這樣，希臘的表率的人物（personage regnant）是裸體的美青年，在中世則是忘我的僧侶與戀愛的騎士，在十七世紀則是宮庭人，在今日則

是浮士德或維特。

在“英國文學史”一書的有名的序文中，泰因達到他的理論之終極的綜合——三個因子的總體。依他的意見，協力於藝術品的生產的，是種族，環境及時機三者。所謂種族（La race）者，他係藉此而指着生來的。及遺傳的心的傾向——這是人生來即有，而且是由氣質，性格，更及肉體與精神之構造等之相異而表現出來的。泰因在此見着很強的力量，即人們通過其餘兩個因子所生的變化，亦常能承認種族的影響。由甘季斯河（Ganga）起至黑布斯萊（Hebrydes）羣島止，所散在其中的亞利安種族（race aryenne），雖然在三十世紀之間，在種種不同的氣候與環境中進化着，但於言語，宗教，藝術中，仍然保持着血與精神的共通性的。

第二個因子是環境（le milieu）。所謂環境者，泰因係藉此而指着政治的諸事情，社會的諸條件，氣候三者。氣候一項，對於諸民族的生活是頗有相當的影響，而且泰因在此跟着狄爾·博師僧正

所追跡的路道，覺得是把環境中的支配的重要性給與氣候一樣。我們且看他怎樣地描寫氣候的影響罷。

“我們對於亞利安民族的歷史，從其共通的祖國起，到它的決定的祖國止，縱然祇能朦朧地追索去，但我們可以確言日爾曼種族與希臘及拉丁種族間所表現的深的相異，大部分是由於此等種族所成立的地方之相異而生。一方是在冷寒而有濕氣的國家，在多湖沼的荒涼的森林的奧地，或在未開的大洋的岸邊，封閉於憂鬱的或強烈的感覺，傾斜於泥醉及粗野的食物，而趨向着好戰的及肉食的生涯，他方則與此相反，而在最美麗的風景中，在光耀發笑的海邊，被航海及商業所誘引，免去了胃腑之粗野的欲求，最初即向着社會的習慣，政治的組織，使話術，遊戲術，科學的發明，文學及藝術等物發展之感情與能力。”（註）

（註）Taine: Histoire de la Littérature Anglaise, 巴黎, 1916, Hachette 版, 序文。

因此，氣候在種族的形成上也有影響一樣。——因為泰因係以地方的相異來說日爾曼民族與希臘民族間的相異。

第三個因子是時機 (le moment)。這是一個極漠然的，極混亂的觀念，這種漠然與混亂致使我們不得不放棄了說明它而甯使著者來談罷。……著者說：“除了內部及外部的諸力而外，同時已經有此等諸力所共同製作的作品存在，而這個作品自身，在產生其次的作品上是有用的；這即是說，除了恆常的衝動及一定的環境之外，還有一種既得的速力 (Vitesse acquise) 存在。國民性及周圍的事情起作用時，這些東西並不是在白紙 (Table rase) 的上面起作用，而是在已經有了記號的紙上起作用的。我們取紙的時間不同，其記號亦當隨異；而且這件事即足以使全部的效果發生差異的。”

泰因的理論，大概如此。

社會學的見解，在藝術科學的道路上，表示了一個相當的進步。它在這裏有莫大的功績，我們最先地加以正確的讚賞，並承認它的意義。觀念論者說，文學是理念（*idée*）的表現，現在人却說，文學是社會的表現。形而上學終被追放，由科學起來代它了。人們棄了那種完全與人生分開了的空虛的形式，把赤裸裸的藝術拿到社會中來了。在說明藝術的表現的時候，人們不用哲學的考察，而用心理學與社會學了。

在泰因的社會學的體系之後，我們見着有用這些新原理來開始檢討藝術之一串美學家起來了。耶勒干（*Hennequin*）在科學的批判中想把心理學作美學的基礎，而稱這種新科學為心理美學（*l'estho-psychologie*）。居約（*Jean-Marie Guyau*）——法國的科學（指社會學——譯者）之最深奧最透徹的學者之一——亦留下兩

部可注目的而浸潤得有社會學氣息的著作：“現代美學的諸問題”，“從社會學的觀點所見之藝術”。這種新的見解繁榮起來，一直支配到二十世紀的初頭。（註）

（註）與社會學的見解相並行着，我們還見着在十九世紀末所起的藝術之社會的或功利的見解。普魯東（Proudhon）是其先驅，莫利思（Williams Morris）與梭勒爾（Georges Sorel）是其贊成者。梭勒爾給一種重大的社會的使命與藝術。他主張說：在今日，勞動已經成爲一種很重要的東西，致使我們的理智不能不常轉向着它。所以，藝術可以說是勞動的裝飾品，它將使勞動變爲高貴，將使頭與手的二元論消滅，將來的勞動，將會拿藝術的感情來做的。並且梭勒爾結論道：“在我想來，藝術是有使手勞動變爲高貴而使之與科學勞動成爲平等的使命的。藝術的教育，並不是應當使怠惰者發生歡喜的東西，在我們說來，這乃是成爲工業生產的基礎的。我們要使人們愛勞動，使人們理解其天職的偉大，及要想保障物質的進步——如無此，則現在一定沒有可以實現的任何之強固的道德的進步，——我們第一要鼓吹的，就是藝術教育。”

但是，我們雖然承認社會學的藝術觀之重要性，同時我們也知道它的缺陷，並且這個缺陷還是很重大的。泰因的理論——為社會學的方法之壯麗的王冠，——在大部分都是錯誤的。他的見解，雖有極強固之科學的外觀，但屢屢是虛偽的，無支持的，不能容認的東西。在光輝的型體（Style）之外衣下面，却隱藏着弱點與根本的空虛。

現在我們來批評他的理論罷。

泰因的理論的中心，是包含於以後的公式：藝術是由種族，環境，時機來決定。現在我們來看它在現實上是否是這樣。

我們先就種族來看罷：泰因以為在各種人種間印着有絕對的差異。而且這件事為他說明大部分的藝術品之生產。但泰因的立場之最不幸的，是人類學（anthropoligie）已經明瞭地證明了無論誰個種族都不是純粹的‘拿現在的法國人說來，

（請參看梭勒爾的“藝術之社會的價值”。形而上學及倫理學雜誌，1901，251頁。）

縱然不把十三世紀時的英國人的侵入，及今日尚繼續着的西班牙人，意大利人，德國人等的緩徐的潛入計算在內，它也是克爾特人（Celts），羅馬人，日爾曼人，巴斯克人（Basques）的生產物。各種族這個東西並不存在，有的，祇不過是在各國的社會環境中，由緩慢的演進而完成的種族的混合物。這些一切的民族，都完全在法國的土壤上開花起來而由其國的社會的圍繞物鑄成定型。這個真實性從極古以來就被承認的。因為有一個古的諺語——諺語常是民族的智能的結晶化——很有理地說：“飼養勝過天然”（Nourriture passe nature）。這即是說生活的方式，生產或衣食的方法等，完全地消滅了生來的或遺傳的特性。就是遺傳——它是種族之本質的諸要素之一——也是受科學之強烈的抗議，而且在此領域中之一權威的李波氏（M. Ribot）亦確然地言說，個人的特性，祇有屢屢地，在某種程度以內是遺傳的。

那末，除此以外，在藝術作品上，種族還有什

麼作用呢？種族也不能決定藝術品的形式，也不能決定它的根底。郭乃衣（Corneille）與弗洛貝爾（Flaubert）同是諾爾曼第（Normandie）的人，但在他們中間有一點關係麼？沙多布利昂（Chateaubriand）與爾浪（Renan）是布爾打尼（Bretagne）人，卡乃爾（Carlyle）與巴恩斯（Burns）是蘇格蘭人；人能從此推論出種族在藝術上有影響來麼？沙士比亞與雪萊（Shelley）生於英國的天空下面，博須（Bossuet）與謬塞（Musset）則生於法國；人們又能在此見出種族的部分來麼？

依據泰因來，還有一種種族的精神存在，如所謂拉丁精神及日爾曼精神等。但在這兩者間的差異是什麼呢？泰因的說法如次：“拉丁精神把所有的事物都從繼續的，結合的諸部分上面去觀察與表現，日爾曼精神則一瞥其事物的全體而用一種凝縮的，單一的表現去表現出來。”

這就是泰因的本質的公式，但這個公式是否能夠經得起事實的證明呢？我們現在要看的就是

在這一點。我們舉出日爾曼種族的兩個典型 (Tyre) 如莎士比亞與迭更司 (Dikens)，他方面更舉出拉丁種族的兩個代表如拉辛 (Racine) 與巴爾扎克來看罷。依泰因的意思說來，他們的比較，即可以抽得出種族的表現之本質的特性來。所以，莎士比亞在他的戲曲中，是應當以飛躍來行他的凝縮的 (Condensee) 表現，反之，拉辛則應當以漸進，以繼起的諸部分來表現了。同樣地，迭更司在他的小說內面，也因當用一括的方法來創造他的人物，巴爾扎克則應當用互相聯結的諸部份。但在事實上却不是這樣的。文學的創作方法，在一切民族的作家間都幾乎是一樣。無論是莎士比亞或迭更司，都不如泰因所希望的那樣，將他們的人物用一括的方法來思考，而反與拉辛或巴爾扎克用同一的方法：他們最初都祇把他們的人物從多面地表示出來；其次則將他們的分析深化，最後則從根底地來認識他們的人物。這樣來，拉丁精神與日爾曼精神的理論，雖然有它的科學的外觀，我們却見着它瓦解了。

關於種族的問題，人們已傾過浩瀚的墨水，但漸漸地，光明從科學中出來，現在最有名的學者們也決然地表示出反對種族說了。一個具有這方面的權威的學者，讓·裴諾（Jean Finot）在他的那本極可注目的書“種族的偏見”（Le Prejuge des Races）中，得到了如下的給論：“一言以蔽之，種族這個用語，不過是在一切現實的外部上，我們的精神的活動，我們的知能的作用的生產物罷了。種族是我們的頭腦上的一種虛構；它是存在於我們的內部而絕不是存在於我們的外部的。”（註一）

又，魯克呂（Elisee Reclus）亦寫道：“種族不是原因而乃是結果。它是‘大地的女兒’。製造種族，轉化種族，不斷地變更種族的，乃是環境。”（註二）

（註一）Jean Finot：種族的偏見。巴黎，1921年，Alcan版，P.501。

（註二）E. Reclus：Metchnikov 的著書‘文明與大河’

所以問題是解決了。——縱然有一些種族的特殊性存在，它的影響也不過是第二次的，而決不能當它是藝術的生產之決定的因子。

種族的因子既被指斥了，現在我們來考察環境的因子罷。這個環境，在泰因說來，是很異質的，它包含氣候，政治的及社會的諸條件。那末，我們來分析氣候的影響罷。（註）

在今日，氣候及於文學或藝術上的影響是全無的。在原始時代，當人類還是受着自然的力量所支配之時，氣候確是起過作用的：如冬期之到來，在未開化的人，就是飢寒及缺乏一切的辛苦時期的警報。但，幸得我們已經不是在半裸體的步行，已經不在洞窟內居住了。冬天已經不給我們以何等的恐怖，因為我們已經有強固地建築起來的住家。人類的進步，就在人類能夠漸次地增大其對於自然的支配及物理的和宇宙的統制。氣候對於我們，已經是沒有何等的強制了。但是，人或者會說，

在希臘，氣候不是曾演過第一位的作用的麼？泰因在他的“藝術的哲學”中很熱烈地說到希臘的天空之柔和，清新的空氣，美麗的岸邊，青藍的海面。……很好；但是大希臘（Grande Grece）的意大利阿特（Italiotes，中部意大利的原始民族之名——譯者），也是享樂過柔和的氣候，海面，及相似的海邊，他們為什麼不會生產出亞典人的藝術或文學，以及與此相似的東西呢？依據氣候的理論，是應當要生產出來的。所以，這就是氣候在藝術上算不得什麼的一個最好的證據。

最後我們來看時機這個因子。如果以上的兩個觀念，至少是已經明瞭的話，要知道泰因用這樣一個奇怪的名稱來在事實上主張的東西，那是很困難的事。他向我們說這是“既得的速度”（Vitesse acquise），但誰看得出這是什麼東西呢。泰因更爲我們說，國民性與周圍的事情，並不是在白紙上起作用而乃是在已染有記號的紙上起；文學或藝術，常是表現出人類的同一個典型。

但這仍然毫不明瞭：這個概念是全體系中的最微弱，最漠然，最混亂的了。拉公布（Lacombe）以爲這個時機是模仿的意思，“文學中的時機，祇有由模仿纔能存在。”（註）

現沒有其他的說明，無論怎樣（Nolens, volens），祇有採取這個說明了。但在這個場合中，泰因主張藝術的模仿是藝術品生產之第三的泉源的意見是不是對的呢？我們毫不相信這是對的。既已經有了藝術品存在，它在其後的創造上，同時地影響於公衆及藝術家的事，是的確的。但除了這是剽竊而外，這個模仿是極微力的，祇不過常常地形成一種有意識的追憶而作一種文體上或人物上的輕微的類似罷了。人們到處都常遇着這種“模仿”。要能了解這個事情，應當再讀謬塞（A. Musset）給責難他模倣了拜倫（Byron）的人們的美麗的回答。

（註）Lacombe：文學史家泰因的著作中的個人及社會之心理學，巴黎，1905年，Alcan 版，P. 179.

你們說拜倫充當了我的模特兒。
那末你們獨不知他學了Pulci?(註)
讀點意文罷，即可知他究否是剽竊。
什麼也不屬誰，一切都屬於一切。
要誇耀，說一句世人所不能說的話，
那祇有，像學校教員般的無知。
連栽一窠白菜也是模做了誰人的。

在藝術作品的生產上，模倣至多也不過是第二次的因子，對於總體上，祇不過是貢獻極細微而常是不足道的一部分。我們絕對不能把它作為藝術創造的本原的原因的。

現在，我們又來討論泰因的一個密切的觀念——代表人物 (personnage regnant) 這個觀念罷。根據他來，在每一個國家之每一個時代，都

(註) Pulci (1432 — vers 1484) 是意大利的詩人，生於 Florence，是 Morgante Maggiore 的作者。——譯者。

有一個一般的情勢存在。這個情勢，在許多的人中發生出與此相適應的欲求，特出的才能，特殊的感情。然這種欲求，才能，感情之羣，結合於一個靈魂中，遂形成了代表人物——同時代的人們以共感而集合於其周圍的模特兒。因此，藝術家所常提示於公衆的，就是這個代表人物；總之全藝術都是依賴於他的。這就是泰因的觀念。但這是正確的麼？我們可以證明這是絕對錯誤的，因為要這個代表人物是全社會的忠實的影像，那是不可能的，爲什麼呢？因為社會是分爲階級的。泰因說，路易十四世的時代，在那宮庭之最大的光耀的時候，其代表人物就是“完全的宮庭人”。他是有禮儀的，優雅的，關於名譽則是一點也不能受屈的。他用優雅的貴族的言語來談話作文。總之拉辛，郭乃衣的悲劇所描寫的就是他。這種思想完全是錯誤的，因為這種想法是忘却了與拉辛同時存在的還有一個莫利哀（Moliere）。如果拉辛是把貴族藝術化了，則莫利哀是使布爾喬亞登台了。與 Phedre, Bazarazet, Mithridate, Britannicus（以上都是

拉辛的悲劇的人物。——譯者)相並的，却有 Monsieur Jourdain, Chrysale, Orgon, Tartuffe (以上都是莫利哀的喜劇的人物。——譯者)出現了。與貴族的優雅，高貴相並的，第三身分 (Tiers-Etat) 的人，則有自身的布爾喬亞的德澤，自身的道德，自身的民衆的直率的用話。所以貴族的“代表人物”，是應當同布爾喬亞氾——在力量與財富上成長，獲得了階級意識，不久即將行法國大革命的布爾喬亞氾——的“代表人物”共分霸權的。

泰因無視了社會之階級之分裂——這是人類進化之動力之一——竟把他的理論建築在一堆砂上。

最後，我們達到了泰因的有名的法則：“藝術作品，是由周圍的風習及精神之一般的狀態的總體而決定。”所以生產藝術作品的是社會的環境。對於這一點我們也贊成。但是風習與精神的這個一般的狀態是從何處來的呢？這是從天降下來的麼？關此，泰因在什麼地方也不會說明過。但對於

我們，這却是明瞭的：這個社會的環境，是由經濟的諸條件——這是間接地決定藝術者——的創出的。泰因已經站在唯物史觀的門口，却不敢越過“呂碧濱”（Rubicon，這是將意大利從高爾（Gaule）分開的河流，用作墮藩者——譯者），反恐怖地後退而投到觀念論的懷中去了。泰因關閉在自身的體系的狹小的範圍內，到了一定的時機，却發現了自身是兩面受擊了。他的體系的理論必然地將他推到唯物論的方向，但是他說了“a”過後，却不敢說“b”。泰因的例，是很有意義的：在他以後，如果想真正地對於藝術科學有所貢獻，那末剩得的路，祇有把握唯物史觀一法。不然……祇有回到德國的形而上學者們那面去以很稚氣的頑固來返復地說，“藝術就是理念（*idee*）的顯現”。泰因的理論，在我們是藝術之社會學的方法與唯物史觀之間的過渡點。

第三章

胡羅易德的藝術觀

僧侶嘆息着地附加說道，啊！在這一切都表示出愛的標本，自然中的一切，由禽獸以至草木都向我們表示而教唆着肉的擁抱的這個世界中，誰能夠誇耀着自己是貞節的呢？……異端者在他們的傳說中所想像的一切的奇怪的運行也不及最單純的野花，而且如果你們知道了百合與薔薇的姦淫時，你們會把這個不純的花瓣，這個醜行的花瓶從祭壇上掀下去罷……

A. France.

維也納的偉大的教授胡羅易德 (Sigmund Freud) 之精神分析的理論，在今日覺得是獲得了一個很特別的重要性。最初是在醫癩歇斯特里 (Hysterie) 和神經病，至多不過是貢獻一點光明與普通心理學及病理心理學的東西，其後這個學說常以很大的成功來適用於宗教，歷史，藝術，教育等之個人的及社會的生活之種種的表現，這樣地便愈漸地傾向成爲一般的哲學了。

因此，完全從客觀上來研究它，而討檢其價值與重要性，是必要的事。

精神分析學的概念的形成雖是在二十世紀的初頭，但在今日，已經不止是一個團體 (Bloc) 一個學說。我們可以不誇張地說胡羅易德主義並不存在，所存在的乃是胡羅易德學者。

胡羅易得的主要著作之一“關於性的本能之三個試論”之出現，是在一九〇五年。維也納的偉大的科學者，在這個著作內面提示出性的因子的重要性而寫下了瀉泌多 (libido) 的理論。我們有生殖本能，我們感覺得餓，同樣地我們也有創造

性的飢餓，在科學的用語上稱爲滴泌多的性的本能存在。胡羅易德在這個滴泌多的上面承認有對於人的生活之根源的力量，他不特以此來說明神經病，他並且欲以此來說明人的全生活。胡羅易德的弟子們最初尙很規矩地隨從着先生，但漸次地即離開了先生，而在理論中途導進了多少重大的變更。所以在大戰以前，胡羅易德即與他的最顯著的同志亞德拉(Alfred Adler)分離了。亞德拉完全斥去了性的本能之重要性，而反與權力意志(Volonte de puissance)的觀念——已經由尼彩(Nietzesche)所指明過的觀念——相聯合了。

亞德拉想以膨脹的本能，支配的本能來代替胡羅易德的性的本能。根據他的意見，一切的生物所最欲望的，就是自身的強盛，最煩惱生物的，就是劣弱的感情。但還不止於此。胡羅易德以性之本能的昇華來說明許多的感情，亞德拉則主張連性的本能，也不過是權利意志的昇華。對於神經病的現象，他則以絕望於勝利，恐懼對手之性的更強

的個人逃避於病裏——恰似僧侶由現世逃到僧院裏去一樣——的事實來說明它。(註一)所以神經病者強制着周圍的人去看護他，去維持他，他遂滿足了他的權利意志了。

胡羅易德與亞德拉分離過後，復與池里夕 (Zurich) 的精神分析學派的首長榮格 (C. J. Jung) 分離了。榮格想在胡羅易德與亞德拉之間，同時在瀉泌多的概念之擴大的意思上創出一種綜合 (Synthese) 來。他寫道：“性的理論，到某一點時是絕對地正確的。但這祇不過見着了問題的一面。所以，排斥它與在一切的時地都承認它是有價值的東西的這兩種辦法都是同樣地錯誤的。(註二)

依據胡羅易德來，瀉泌多形成性的慾望，性的

(註一) Adler: 神經病的性格論 (Über den nervösen Charakter) Wiesbaden 版, 1919.

(註二) 榮格: 無意識 (L' Inconscient). 巴黎, 1928, Payot, P. 51.

飢餓；但是榮格的意見，則以為這祇是起源的時候是這樣，因為在其後，便有滴泌多的一部分失去了性的作用，而轉化為一種能力（energie）——這種能力，現在是與性的殘存物相對立的。所以榮格的滴泌多是與柏格松（Bergson）的生命的躍進（l'elan vital）相似的一種精神能力。這是有向內部及向外部的兩種傾向。在第一個時地，個人是一種內化物（Introverti），即是一種思惟的存在，在二個時地，個人則是一種外化物（extraverti），即是一種行動的存在。在第一個時地，是亞德拉的權力意志的原理所適用，在第二個時地，則可以適用胡羅易德之性的本能的原理。（按書雖是這樣，在事實上兩者恰成相反，在日譯本上，亦有這樣的指摘。——譯者）我們對於榮格的綜合所能下的批評，就是它反使事物變為混亂與複雜，對於科學，是毫無一點新的貢獻的。

胡羅易德學派的第三次的宗派分裂，是斯特克爾（Wilhelm Stekel）。胡羅易德之所以與他分裂是由於個人的動機，於此也加上得有理論

上之些微的相異。斯特克爾是夢之天才的解釋者，在夢上發現了死的象徵主義也是他，對此，胡羅易德亦是完全接受的。斯特克爾說：“幾乎每個夢都是帶着‘死在何處?’的這個問題的謎。”但到後來，斯特克爾對於夢遂開始夢的他種解釋，——已經由胡羅易德註解了的——但這毫不曾加增了精神分析學的光輝。

在今日，祇有若干的學者追從着維也納的先生的路，大多數都多少地與他離開了。

例如波都安 (L. Charles Baudouin) 氏，宣言自身是精神分析與暗示 (Suggestion) 之中間理論的主張者。他說：“經驗所引導我的方法，正是基於自己暗示與精神分析的不斷的協力上。我知道這在許多人的眼上是認為邪教的。但不管它是邪教與否，我相信從這個協力可以得着大的有利的結果。”(註)

(註)L. Charles Baudouin: 精神分析的研究. Neuchâtel

Testle 版, P. 19.

我們相信再舉出祇接受胡羅易德主義之一部分的其他的學者，也是無益的事。不管怎樣，維也納學派的觀念是愈漸擴充，愈漸包含着廣大的範圍的。

奧大力的首府，常是放射新學說的中心地。但除此而外，還有一個成爲精神分析學的貴重的實驗室之瑞士（Suisse）在。胡羅易德見着了他的最初贊成者及最熱心的弟子，就在此處。在今日，於池里夕則有榮格與非斯特（Pfister），於日內瓦則有梭雖爾（Saussure），阿第耶（Odier）及波都安等，在爲着精神分析學的光榮努力。

在英國表示了充分的歡迎，但在德國與法國，則反對了很久。胡羅易德對於德國的科學之代表者們的攻擊，表示出很傷悼地嘆息。但他也理解人們之所以非難他。他寫道：“但對於這種攻擊的過度的厚顏，並無何種邏輯的輕蔑，粗野及惡趣等，我沒有辯解的話可說。”（註）

（註）Freud: 我的生濟與精神分析學。N. R. F. 版，

德國漸漸地接受了維也納學派的主要的前提了。但在法國，胡羅易德的觀念，則撞着了猛烈的反對和公然的敵意，而這種反對與敵意之根源，常是出於排外主義（Chauvinisme），及對於用日爾曼語諸國之一切東西的幾世紀的猜疑。許多深奧地研究了這個問題的人，到了不得不承認維也納學派的許多的原理，而乃說胡羅易德不過是採用了沙爾果（Charcot）（註），柏格松，里波（Ribot）等的陳古的觀念，及主張胡羅易德總不過是依據了法國的示唆以圖自慰。科學到了今日，乃仍然受着排外主義的感情，及由不好的國家主義所命令的考察等的影響，這真是難看的事。這並不是無根據的主張，因為即在法國，也有人

P. 77.

（註）胡羅易德自身曾用過沙爾果的話：沙爾果談過他的一次實驗過後，即高聲地說：“像這樣的場合中，無論何時都是生殖的東西，無論何時……無論何時……無論何時……”（參看 Freud：精神分析學試論。巴黎，1927，Payot 版，p. 272.）

承認：“心理學在便宜的時候，是很奇怪地取一種國家主義的姿態的科學。”(註)

但是胡羅易德的理論，雖有不關心和敵意之一切的障害，却愈漸擴充上去，現在却到了把握着大衆了。

近數年來，胡羅易德的方法的適用，特別在宗教，歷史，最後在藝術中最發達。這個方法的適用，覺得是在這些領域中貢獻出一種新的光明，而使它們的內容豐富起來了。因此我們覺得研究胡羅易德的方法能夠供給藝術科學以如何的貢獻，及精神分析學在藝術的諸現象之研究上的重要性是怎樣的，這是很必要的。但是胡羅易德學者們。是用藝術家的欲望，其幼年時代的回憶，特別是用不會滿足而在想像與空想中去求滿足的性慾等來說明藝術的現象，所以我們豫先不得不研究更較為一般的問題，即藝術與性的本能之關係的問題。

(註) Thibaudet: *Psychanalyse et Critique* (精神分析學與批評) N. R. F. 雜誌, 1921年四月一日號。

愛 (l' amour) 是一切藝術的本質的主要題目，這是周知的事實。不管是悲劇或喜劇，去取一個戲劇作品來看罷，去讀許多的小說，詩，歌，去細覽彫刻繪畫的傑作，更去聽音樂的聲律罷，到處都有愛之永遠的歌唱昇騰，你常常可以見得着耶羅斯 (Eros) 的讚歌。性的本能，覺得是藝術的最強的動力之一。尼彩的以後的主張，恐怕是正確的罷：“爲得藝術存在，有一個生理的前提條件是不可缺的，這個條件即是陶醉 (l' ivresse)。一切種類的陶醉，都有藝術的力量：而以最古的最原始的陶醉形態之性的興奮爲尤甚。”愛是我們的全生活的強力的原動力，我們的美的情緒是常與它相混同的。愛某一個人，就是讚美某一個人，覺得他是美的，在他的內面見出了美的理想的實現。最美的對象即是異性，這豈不是真確的麼？福爾特爾 (Voltaire) 已經很正確的說過：“你去問一個

蝦蟆，什麼是美，是大美，它一定會回答你，就是那從小頭中突出一對大的圓眼，一個大而扁平的口與有黃色肚腹，褐色背脊的雌蝦蟆。”所以戀愛常常將女子與至高的美看成一樣，而這種美的觀察完全是由來於性的本能。

但是藝術與生殖本能的關係的問題，在裸體的彫刻與繪畫上，完全帶得有特殊的重要性。當我們站在一個裸體婦人像——用畫筆的力量畫出其色彩與輪廓的全美的——的面前時，是怎樣的情緒來感動我們，怎樣的能力來推動我們去讚美它呢？這是美的本能呢，還是性的本能呢？對於這個難問題，曾經有過兩個回答：第一個回答主張是性的本能來命令我們去讚賞，感覺是唯一地引導我們者；第二個回答則把感覺抽象出來，而以爲不管它是赤裸或穿有衣服，美總常是美的，它總是以這個樣子來使我們喜歡。我們雖是承認這兩種見解的極端是有礙於明見的，但我們相信第一個回答是較近於真理的。人總常是一個人，他是沒有德國的形而上學者們所自誇的抽象力。“絕對的無關

心，是一種妄想（une chimere）。”萊布尼池（Leibniz）這樣地說過。

畫筆所畫的裸婦的美，是以色彩或構圖來使我們喜歡，這個事實縱然是無異議，但感覺也同樣地占着一部份的事也是真實的。迭德羅（Diderot）在他的沙龍（Salons）中，曾將哥萊日（Correge）的瑪得乃（Madeleine）與凡·羅（Van Loo）的瑪得乃的差異，如次地為我們說明：“觀賞者即有想捲起前者的衣服的意思，但對與凡·羅的瑪得乃是決不抱這種意思的。”這的確是一種可疑的直率的話，但我們站在許多繪畫前面的氣分，却被他善為指示出來了。

同樣地，希臘的彫刻，把女性的肉體的完全的美為我們表現出來，但這不單是喚醒了我們的美的感覺。布林雷爾曾（Brunetiere）引用老卜林（Pline l' Ancien，是羅馬的自然科學者——譯者）之對於那有名的克尼德的美神（Venus de Cnide）的話：“人們傳說有一個男子被溺於戀愛，晚上即睡於神殿中，緊緊地抱着 ejusque cu-

pidatis esse indicem maculam 的像。”(註)

就是在宗教畫上，那純粹美的讚賞與聖男聖女們的崇拜中，亦屢混合得有性的本能。法沙里(Vasari)向我們說，巴爾託諾墨阿(Fra Bartolomeo)在僧院中畫了聖瑟巴斯丁(saint Sebastien)的全裸體像；一切的人都讚美了色彩與表現的美，但他又加上說，“僧侶們知道這個過於誘惑的自然的模倣，在他們的懺悔所中，成為女性

(註)在此我們引用法郎士(A. France)的一段文章罷(在白石上)：Lollius 大聲說：“我向着 Hercule (希臘神話中最有名的英雄，Jupiter 與 Alceme 的兒子。——譯者註)發誓！我不知道這個 Faune 與這個 Venus 中誰是最可讚嘆的。女神還有被水濡溼着的新爽。她真是神人的逸樂品，對，Gallion，你不怕有一個無禮者，在晚上藏在你的庭園中，像那傳說上的年輕的背教者加於克尼德人的 Venus 的暴行一樣來加於她麼？寺院的尼僧們，在某一天早上見出了女神上的凌辱的痕跡，行旅者們，傳說着女神從此以後保存着一種不可消滅的污點。這是惡得讚美這個人的大胆與不朽的女神的忍耐。”

者們所讚美的特別的對像，遂把這個畫從所掛着的教會中取出來了。”

所以我們見着性的本能，在藝術品的鑑賞中，也與在創作中相同，而占有一部分的。有若干的抽象的學者想把愛從藝術的領域中追出去的企圖，是絕對滑稽的事。因為沒有愛的藝術，將會失其最強烈的泉源之一，最深奧的靈感之一了。

性的本能，連人毫不曾想着的地方也滑了進去，所以上面那種企圖是愈漸滑稽了。我們誰能想着我們所說的言語也藏得有性的本能之有力的痕跡呢？每個名詞都有性別：男性或女性；形容詞，代名詞，冠詞，更有時連動詞都是同樣的。還有更甚者：婦人常有一種特別的言語，係用另一種動詞和名詞來與男子的語言極相異的。我們研究文法時，那Eros所及於語尾和變化的極端的影響，會使我們矇目自失的。（註）

“性的本能，侵略着全文法，”格拉斯里（Raoul de la Grasserie）很正確地這樣寫着。

因此我們的結論是這樣：性的本能，在藝術

作品上是演有重要的角色，無論在創作上在鑑賞上都同樣地突入的。愛（l'amour）幾乎是藏於一切的美的情緒之根底上；它構成一切藝術的強力而多產的原動力。



這個一般的問題已經解決，現在我們轉到胡羅易德的理論上而將他的許多本質的原理，大體地追跡來看罷——但關於其醫學的適用一面，自然是除外的。

一 幼時的性的本能

在胡羅易德以前，一般人以為性的生活，祇是在人的青春期，及性的早熟性患者是變態的時候

（註）Grasserie: 言語上的性的觀念。哲學雜誌，一九〇四，

纔能發達。但胡羅易德的本質的原理之一，則以為幼兒自其出生以來，即有性的欲求。不過其目的尚不是生殖作用，而乃是身體之某部分——胡羅易德稱為性帶(Zones erogenes)——的滿足感。最初即是唇，舌，其次即是生殖器，腹，兩頰等。幼兒的第一個行動就是吸乳，這個已經完全帶得有性的性質。小兒吸食母親的乳汁，縱然明明地是滿足他的營養的本能，但同時也是滿足他的漓泌多(libido)——他的性的食慾，性的欲望。幼兒被母親的胸的熱度溫暖時，他即感覺一種淫樂，他吸食乳頭時，他的兩唇即受着一種快樂的感覺。所以小兒既把饑餓醫好了過後，亦常求乳頭或他種吸吮物如哺乳器之類。把兩唇接觸於柔軟物體時的這種快感，在本質上就有色情(erotique)的性質。梭許爾(R. de Saussure)說：“生殖的趣味被純粹的色情趣味代替了。”(註)吸乳行為在人的生

(註) R. de Saussure 博士：精神分析學的方法。Payot 版，一九二二，Lausanne, P. 40.

活上 重要，致使胡羅易德派說明戀人的接吻亦不過是吸乳行為的代用物——且祇此纔足以說明。

小兒不久即依慕他的母親——給這樣多的快感與他的母親，但他覺得父親就是他的愛的障礙物，因為父親也是同樣地親熱母親的。小兒在父親或另外的小兒身上見出自身的危險的競爭者了。這種不倫的愛，在同性的女兒時則更爲複雜，但不久女兒的心便被父親牽引，所以胡羅易德把男兒偏愛母親，女兒偏愛父親的原故很巧妙地說明出來。對於兩親之一方的愛與對於他方的厭惡的綜合，遂創造出耶底波斯之錯綜來（Complexe d'Oedipe）。（這是從‘耶底波斯解了 Sphinx 的謎過後，竟不知道是自己的母親而娶了 Jocaste’的這個希臘神話而得的暗示之稱呼。）（註）以肉體的

（註）耶底波斯之錯綜，我們在迭德羅的拉摩之姪（le Neveu de Rameau）中已經見着。‘如果一個野蠻人的兒子，任憑他自己，他知道自己的一切的魯愚，而且聚合得有搖籃中的小

戀愛來愛母親，來厭惡父親的幼兒，所以不是純潔無邪的，胡羅易德稱之為多形的惡人(un pervers polymorphe)。米夕勒(Michelet)在婦人(la Femme)中說：“我見着在搖籃內面就戀的嬰兒。”(註)

對於幼年的這個時，我們祇有一種漠然的回憶，但胡羅易德對此則認為極大的重要性，在其光明下；他說明人的許多將來的行動。

二 無意識與禁慾

幼兒不能夠抑制他的邪惡的本能。但是達到

兒的僅少的智理和三十歲的男子的情熱的狂暴時，他將會撕碎他的父親的頸項而與他的母親同寢了。”

(註) 胡羅易德行了一個在四歲時即想與他的女朋友同睡的男兒的精神分析。繆塞(A. de Musset)於四歲時也同樣地與他的表妹發生熱烈的戀愛。卡諾瓦(Canova, 意大利的彫刻家——譯者)在五歲，拜倫在八歲，但丁在九歲時即有戀愛了。

了一定的年齡(六,七歲),他就開始分析自己的欲望與觀念。在他的教育者所教示他的道德訓與教育的影響之下,他知道怎樣的欲望是好的,怎樣的欲望是不能不抑制的。如果他爲一有罪的欲望所苦惱,他就要將此欲望抑制着,將它逐入無意識的領域中去。在他的靈魂中,胡羅易德看見一個恰如特別的濾過裝置一般的祇容許正直的情慾而抑制其他的情慾之檢閱。他如次地說明此現象——“我們將無意識之組織譬如一個大的外房(antichambre),在其中,心的諸傾向正如生物一般擁擠着。與此外房相連結的,又有一間比較其他的房間稍狹的客室,在其中同樣地也有意識滯在着。但是由外房到客室的入口是有守衛監視着的,此守衛監督一切心的傾向,使它們受檢閱,以妨止他所不歡喜的心的傾向進入客室中去了。……諸傾向最初皆是無意識的。因爲它們來到了入口之前以後被守衛追轉去的時候,不能夠成爲意識的。我們說那時它們是被抑制。”

柏格松(Bergson)曾進在三十年前已經呼爲

精神之地下 le sous-sol de l'esprit 的無意識之領域，乃是由於被抑壓的感情以及觀念，特別是胡羅易德還元爲二——保存之本能與性的本能——的深本能所構成的。無意識之此等的諸要素試試要實現自己，而且我們也時常感覺着有性的佔有之粗暴的欲望，奇怪的復讎，兇惡的犯罪，最殘虐的暴行等……但是，可幸的是有監閱監視着的。社會環境已在我們的精神之中，下了若干行動的準則，以及社會的或家族的生活之必要的準則之錨，而且在其影響之下，檢閱是無慈悲地抑壓着我們的肉慾的……(註)

三 夢

如此被逐至我們的存在之深處（存在於意識

(註)爲不致過於離開了我們的題目起見，我們在無意識之機構的完全的說明上也不作停滯了。胡羅易德將無意識更分爲前意識與無意識。榮格則區別爲個人的無意識與集團的無意識。

以及無意識之間的前意識中)的這些欲望,就依藉白日之幻想或者黑夜之夢來實現自己。“夢——胡羅易德如此說——乃是被抑壓了的願望之變裝的實現。”缺乏食物的極地的探險家們時常在夢中看見自己坐於陳列有大筵宴的食桌之前。小女孩子常夢見她在鋪店中所看見過的玩偶,少年們常夢見他所想望的腳踏車。但是在成年者的夢中所現出來的,則特別是被抑壓着的性的本能,不能夠實現的肉的佔有之欲望等。如果夢時常是不相聯絡的,那乃是因為新的欲望混雜着舊的欲望,有時連極幼小時代的欲望也混雜着的,而且性慾很時常都是由象徵而表現出來的原故。

胡羅易德努力地解明幾個象徵的意義——正如跳舞以及起立的這種行動,乃是表示性關係的;鉛筆,棒,短刀等乃是表示男性生殖器的;空虛之物,瓶,鎖等乃是表示女性生殖器的,等等。總而言之,夢乃是我們的欲望之昇華。

四 藝術

得不着物質的滿足的我們的淋漓多乃藉種種相異的方法來實現自己：隨着個人的精神的構造而昇華為神經病，夢，神祕主義，或藝術。在有些人之中，被抑壓着的性的本能轉化而為神經病。在其他的人中，這種被抑壓着的性的本能在夢中尋見自己的滿足。在具有強的想像力及表示出淋漓多之過度的發展的人中，這種性的本能乃由豐富地裝飾了的幻想，以及在想像世界中的旅行而得着滿足。總而言之。這就達到了神祕主義。最後，在具有偉大的昇華力的個人中，這就轉化而為藝術。

我們好好地來注意依據胡羅易德的藝術的創造之機制（mecanisme）罷。藝術家是因欲望而受煩惱，因為這種欲望在生活上是不能夠實現的，是要被檢閱所抑制的。因此他就要找尋其他的實現之路，並且在藝術中得着它的代替。一面繪畫或一面寫詩的藝術家，發見了直接地更性的本能滿

足時那樣的感情的狀態。因此，他的淋泌多就在覆上了潛伏的假面的形態之下外化了。此淋泌多在病理學的存在中成爲神經病，同樣地在藝術家中成爲藝術。總而言之，性的本能的這兩種昇華表現是大相類似的，而且斯特克爾（Stekel）更如次地主張說——“在神經病者與詩人之間並無何等的本質的相異。一切的神經病者皆不是詩人，但是一切的詩人皆是神經病者。”

這種理論將藝術的創造之說明供給胡羅易德派。如此，斯特克爾在精神分析學之光下研究Gieuze的破水甕（La Cruche cassee）。（依據法文“打破水甕”乃是“不是處女了”的意義——譯者註）依據斯特克爾的意思，乃是此藝術家因長久地被想犯少女的欲望所苦惱着，此不斷地被抑壓着的本能，在繪畫中尋得了實現，而且從此事，我們也得着了一個無邪氣的優美的，在那使我們迷惑的天真的顧盼中，人仍能感覺得出已有了感能之混亂的少女的這張繪畫。

幼年時代之追憶對於胡羅易德演了很重要的

一役。因此，維格勒（Wagner）幾乎時常將他的女公主置於兩個男子的愛情之間——例如在音樂師中之愛法，維爾克利中之茜格麟德，或者是幻舟中之正塔——這些事實，胡羅易德皆以維格勒之幼年時代的追憶來作說明。因為維格勒的母親是嫁過第二次的，在一個時期內，他是他的第二個父親養育起來的。

胡羅易德派更將偉大的天才是如何地將他們曾經在現實上沒有觀察的機會的人類精神之全深度，以及特別是人類之病理學的心理在他們的作品中表現出來的事，非常巧妙地向我們說明出來。這是因為天才們具有在他們的無意識中掘發的力量，以及其他的人所拒絕的那種能力的原故，並且他們也能夠將他們的無意識之心的幻覺表現出來的原故。莎士比亞所以能將犯罪者及狂人的心理那般妙地表現出來的，乃是因為他能夠探入他的意識之地下，並能使我們看見他的無意識之心的形成的原故。

這件事已經在某種程度上，將常時圍繞着天

才的神祕向我們曝露出來了。依照着精神分析學的方法之所教，人們即能夠探入他的靈魂中，將其無意識之形成置於顯微鏡下檢討，其次也能說明其行動與作品。而且胡羅易德派在任何障礙之前也毫不躊躇地，真正地以顯著的大膽將就是看着是最微細的事物也放在他們的概念之光下解釋。我們雖然一面看着他們是由臆測的觀念所導引着，是時常期望過多地證明出來，但我們一面仍不能不驚奇他們的意圖之勇敢，不能不承認他們的分析之有一真實的侵徹力。

我們試舉一例——即題為三個小箱之選擇的胡羅易德的一研究來看。此乃威尼斯之商人（*Marchand de Venise*）中的一場面。波西亞由他的父親強制着要與求婚者之中選擇了所拿出來的三口箱（金，銀，及鉛的）中之一口好箱的人結婚。最初的兩個求婚者選擇了金的與銀的箱子。然而白善尼則選了鉛的箱子。而且因為這乃是好箱的原故，所以他娶成了波西亞。莎士比亞的其他的一戲曲里爾王（*Le roi Lear*）之中，也有與此相

似的一場面。年老的王決定將他的王國依着女兒們對於父親的愛情之多少的比例來分給他的三個女兒。最初的兩個女兒在說了一些空虛的雄辯之後，就得着了她們各自的一部份，第三個女兒，可底利亞（Cordelia）因爲一言未發的原故，她的父親就大怒起來，將她逐出王國，一點什麼也不曾給她。在這三個女子中之選擇的同一動機——其中最小的一個是最好的——在神話與詩之中是時常遭遇着的。我們記得巴利斯（Paris）從三個女神之中，選擇了第三個女神；王子在其他的兩個姊姊之上，甯願選擇山得麗榮（Cendrillon），卜茜愛（Psyche）同樣地也是三個姊妹中之最小的。在此主題上，胡羅易德造出了他的分析。他指示出第三個妹的特性時常是沈默。可底利亞是沈默的。山得麗榮什麼也沒講就隱而不見了。在與三個女子象徵地照應着的三口小箱中，鉛乃是“無言的”，但金與銀是“騷擾的”。巴利斯將蘋果給與守沈默的女神。現在對於此沈默之說明就成爲問題了。但胡羅易得毫不覺困難地，立刻聲明，在夢

中沈默常時表示死，因此第三個妹乃是死之女神，三位 Parquers 或 Moires 中之一位。（譯者註——Parquers 或 Moires 皆為神話中的運命之神）但是却提起新的問題來了——第三個妹有時如在可底利亞的場合中那樣是表示死，但有時如在巴利斯之選擇的那一種場合中，豈不是表示的是愛之女神嗎？胡羅易得在此處又發見了一個答案：“在無意識之表現的方法中——他說——正如在夢中一樣，相反對之物常是以一唯一的同樣的要素來表現的。”（註）

現在回到里爾王上來，胡羅易德主張第三個女兒可底利亞是表示他的死，王應當對於愛斷念了，與死的觀念相親近的。在此他終結了他的研究；“此老人真實地努力着要把握如他最初從他的母親所受的那樣的女人的愛。但是祇有“運命”之女的第三個，死之沈默的女神將他抱在她的腋

（註）胡羅易得：三個小箱之主題。法國精神雜誌，一九二七年，第三號，五五八頁。

中。”

以上是胡羅易德派的分析之一例的大略。人們抱着好奇心來讀它們，並且讚賞其獨創性。但是讀完以後，人們真實地懷疑道，它們竟究證明了什麼呢？它們是我們的智識豐富了增加了麼，抑或它們祇不過是言語上之魔法者而已？浮在我們唇上的第二個答案，很時常都是正確的。



現在我們移到胡羅易德的汎性慾的理論之批判罷。稱愛為無（註）的梭便霍爾（Schopenhauer）之誇張，在主張愛為一切的胡羅易德之中尋

（註）梭便霍爾將愛完全地廢位了。依他看來“王大求玉妹”的這種事實，祇不過是次一世代之結合而已。戀人乃是為保證再生產而登場的俳優。一切的飛躍，一切的犧牲，一切的情熱，戀之恍惚的崇高的歡喜，或者是不能分割的愛之殘酷的苦悶等，這一切祇不過是掩覆種種利益的一種面紗而已。

着了其反對說。然而，如果在實際上愛是人生之重要的因子，雖然維也納之先生以建立最強力的動力之一役來顯著地誇張其價值，但這祇是不可容許的，唯一的排他的動力之一役。不但如此，並且幼兒之性慾時常構成胡羅易德主義的 Achille 之踵；因為稱吸乳乃是優越地或特別地性的（Sexuel par excellence）這種假說，以及幼兒乃是性慾的煩惱之多形的惡人的這種主張，皆得不着何等的證明。這乃是大膽的假說——不得不將此告白出來——而且將我們對於此题目的舊見解也全部推翻。但是在事物之現在的狀態之中，心理學是還不能夠確認的。

反之，胡羅易德的關於無意識之領域，制慾，心的檢閱，某種困惑，忘却，以及慰安等的研究，其後皆決定地被收入科學中去了。除了性的本能之明白的誇張而外，胡羅易德在使心理學革命，將其置於完全新的基礎之上的這件事，是具有無異議的功績的。由他所成功的顛覆是與達爾文在自然科學中所成功的相似的。在這一條程途上，他確實

地是具有先驅者的，他自身指明 Rreuer 是感動他的人，他時常是隨從 Charcot 或者 Ribot 的。但我們很記得達爾文之前，也是有 Lamarck 與 Geoffroy-Saint-Hilaire 的。

因此，我們對於胡羅易德的方法之總體如次地結論——即是它除了其誇張而外，具有此方法關於意識之地下喚起了注意，以性的本能所演的部份來說明了人生的許多行爲，並且給了很大的賜與與一般的科學等的功績。

其次，我們來說明在胡羅易德主義之批判的研究上完全疏忽了的一點罷。胡羅易德主義直到今日彷彿是被看爲是本質地生理學的方法，是將社會的因子全排除的優越地或特別地個人主義的方法一般的東西。但是這種見解全無何等的根底。如果我們將胡羅易德中之無意識的機構 (mecanisme) 分析起來，我們就能看出兩個心的傾向在衝突，兩股力在戰鬥。即是在一方有我們的欲望，其中最常現的是性的欲望，在其他一方則有檢閱。我們在我們的內面感覺有肉慾。我們在我們的存

在之深處形成充滿了邪惡，殘虐與粗暴的欲望。然而這些心的傾向每次來到了意識的入口之時，立即就被檢閱所抑壓趕出了。但是，在現實上此檢閱是什麼呢？此檢閱乃是我們從外的世界所受的，由我們的親戚們或教育者所教誨的，以及使我們區別合法的情慾與非合法的情慾的諸般見解與觀念之總體。總而言之，此檢閱乃是在我們的周圍，在我們的社會的環境中所支配着的精神以及特別地是習慣之某一種狀態。此檢閱是隨着個人所屬的社會階級而變化的，並且也是隨着習慣以及文明之狀態而變化的。事實上假定奧斯大利亞之羣中的個人：他的性慾並不顯著地與我們相異，但是檢閱却是絕對地不同的。在未開化人的社會環境中，強姦是被看為普通的並且合法的事。因此，此個人的檢閱對於他的強姦以及肉的佔有之一切的欲望是放任的。現在我們來幻想一個看殺人為普通的事實之社會罷（例如在 Corse——地中海內之一海島，譯者——之未開化的地方）。在此處檢閱對於殺人或者關於暗殺的一切情慾是放任的。但是

以我們的社會中之個人來論，檢閱是質地相異的。因為在我們的社會環境中，強姦以及殺人是同樣地認為不容許的，此等的情慾是無慈悲地被追逐於無意識之深處的。所以，檢閱是表示社會的強制；它是監視着不容許人行個人與社會生活不一致的行動的，它乃是集團的生活之產物。

因此之故，胡羅易德的無意識乃是同樣地由個人的要素（性的欲望），正如由社會的要素（檢閱）而構成之異質的產物

現在，胡羅易德主義對於藝術科學之寄與是什麼呢？

我們一氣地說，此寄與是不可忽視的，而且適度地被用的精神分析——悲哉！此事由維也納學派之贊成者很少實行出來——在藝術科學上是有貴重的貢獻的。此精神分析學能將藝術家之內的生活向我們啓示出來，也能將其提出於真光之下，並且此事也能時常構成藝術品之部分的說明。我們要強調此“部分的”一語，為避免所有的曖昧，為說明依據它祇能有個人的，即是以個人為基礎

的部分的說明，而且它也祇能將徽章之一面示給我們的原故。何故呢，因為個人不是一個實在之自體，而且個人並不是在月之上生活，乃是在社會之中生活，此社會在一切的藝術品上刻上不能消沒的痕跡的原故。並且這種事是真實的，即是精神分析學者在研究的作品中，當發見了依據個人的方法，一點也不能說明出來的社會的痕跡之時，他們也屢屢感覺他們的力量在衰微。瑞士之著名的精神分析學者。沙爾·波多安氏（M. L. Charles-Baudouin）試試要將維爾哈倫（Emile Verhaeren）的作品在胡羅易德主義之光下說明出來。（註）我們承認他由於將維爾哈倫之幼年時代的追憶，故鄉之村，塔等在詩中起了如何的反映的事分析出來，是達到了實際的結果的。他巧妙地將維爾哈倫之內的危機，他的斃死的預感，救助等說明出來了。但是寫到了羣衆與都會在維爾哈倫

（註）L. Charles Baudouin: 維爾哈倫著作中之象徵，Geneve, 一九二四，Mont—gent 版。

的詩中所演的任役之時，此精神分析學者感覺得筆由他的手中落掉了。

“有觸角的都會（維爾哈倫之詩集——譯者註）波多安氏寫着——對於他（維爾哈倫），乃是他的新的外化，他的社會的活動，以及在向着未來投射的現在的勞働中，在人類的努方中，他的漸在生長的信念之姿。”此說明雖是不充分的，但誰都能容易地理解，維爾哈倫是在歌唱那具有機械羣，羣衆，與動搖的生活的近代都市，因為近代的都市有強力地伸到他的精神上來了的原故。外化的說明在此處完全無容身之地。同樣地在戲曲黎明之中，其根底本質地是社會的，波多安氏不得不承認其應求的說明並不是在精神分析學上。“維爾哈倫——他寫着——在那裏爭論社會問題，他貪得般地從自身脫却。”

精神分析學為不致於有荒唐無稽以及可笑，它是應當避免誇張的，並且此忠告在最當先就不得不向着先生自身。實在的，對於 Leonard de Vinci 的幼年時代的追憶，雖然胡羅易德無論如

何想將此意大利之偉大的天才的生活與作品，依據精神分析學來說明，但理論是非常危險的。當胡羅易德將 Leonardo 的研究之精神以發見了其代用的他的性的本能之昇華來說明時，我們是同意的。但是當他將其研究基於一幼年時代之追憶——更十分奇妙的——上時，並且直到極點又抽出了冒險的推論之時，我們就難於相信了。Leonard 的追憶如次：“……尚在搖籃中之時，一羽禿鷹飛近我身旁來了，它以它的尻尾開了我的口，並以此尻尾在我的唇間叩了好幾次。”依據胡羅易德，此追憶之意義如次——“因為與我母親的戀慕的 (erotique) 關係，我就變成同性愛了。”(註) 明顯地這是有些誇張的。

胡羅易德又試試要說明 Leonardo 的幾個女像上的，特別是 Monna Lisa 的神祕的如謎一般的微笑。他主張這件事不得不是因為此藝術家

(註)胡羅易德：Leonard de Vince之幼時的追憶，巴黎，一九二七，N. R. F. 版，一三三頁。

的母親具有此微笑的原故。但是如此，我們覺得非常危險的。我們注意在此處 Leonardo 的先生 Verrocchio 是有明顯的影響的。Verrocchio 的繪畫中已經現有一種輕淡的微笑。其次，還有科學恐怕決不會弄明白的什麼也不知道（Je ne Sais Quoi）的這種天才的特質存在。但是胡羅易德的滑稽之處，乃是當他分析 Leonardo 的飛行情慾之時。此普遍的淵博的天才想造一飛行機，而且因為要能高升到空中，要能如鳥一般飛翔的原故，他用盡他的全力來勞動。但是，胡羅易德主張說，飛行的欲望在我們的夢中，除了表示欲具有性的行為之能力而外，再無旁的意義了。如此，依據他在飛行的領域中之研究，Leonardo 是指出他的性的方向罷了。再繼續着多講，是無益的。

在另一研究米克爾·安格之摩斯（Le Moise de Michel-Ange）中，他試試將他的方法適用在彫刻上。此研究使我們非常驚奇的，因為人們不斷地感覺着胡羅易德將他是一精神分析學者的事忘掉了。我們由米克爾·安格的這種題目之選擇中

所期待的，即或不是性的，也至少是生理學的說明。我們盼望能發見此偉大的意大利的巨人之藝術與生活的密接的結合之證明。但是毫無這類的事，絕對地沒有。胡羅易德如次地耽樂於探索摩斯的奇特的舉動之說明中：摩斯爲什麼一方以右手的一隻指頭觸着鬚鬚，而他方又以這同一的手持着聖板呢？在這種分析的二十頁以後——在其中人們對於言語中之魔術的巧妙，或者對於此種娛樂之絕對的無益，已經不能夠嘆賞了——胡羅易德達到了終點。並且他自己發問道，是怎樣的動機使米克爾·安格創造了這樣的摩斯呢。他答覆道：

“人們主張這些動機是要在法王的性格以及藝術家與法王的關係中去找尋的。由利斯二世(Jules II)在努力於實現偉大的有強力的事物，其中尤其是以體質之大的壯大之物的這一點上，是與米克爾·安格相似的。他是行動之人，他的目的是明瞭的。即是他是以前法王權的支配之下的意大利爲目的的，他知道尊敬在米克爾·安格上他

的競爭者中之一人，但是因為他的憤怒與缺乏尊敬的原故，時常使米克爾·安格煩惱的。此藝術家知道他自己也是被賦與了與此相同的野心的強烈的，而且具有與法王相異的一種思索的精神的他，也能夠預感到他們兩人都是命運定了不能成功的。因為如此，他就將他的摩斯獻給了法王之靈廟，然而他對於他的已失去了的保護者不是沒有含有批難的，並且也是對於他自身的一告諭，而且由此批判，他也能夠高高地昇於他本來的性質之上。”（註）

此種說明是十分狡猾，也是十分小孩似的。我們自己告白，我們是不十分懂得在法王的欲統一意大利的慾望中，以及他之對於藝術家的憤怒與缺乏尊敬，與米克爾·安格之摩斯之間有何等的關係。為什麼在此處要將藝術家的“思索的精神”，他的不成功之預感，他的“野心的強烈”參加進來，

（註）胡羅易德：Moise de Michel—Ange。法國精神分析學雜誌，一九二七年，第一號。

如果這一切對於彫刻並無何等的關係？如果什麼也不能夠說明出來——而且說明，我們不得不將其告白出來的，在這種場合中才是極困難的——爲什麼投出一種不能容許而又滑稽的假說：却不去守着沈默呢？

這乃是要說明過多，而一物也不會說明出來，並且祇是危及他們的理論的胡羅易德派的根本的弱點。

我們如次地說以代替結論：是的，依據精神分析學，我們能夠解剖創造者的心靈，在他的無意識之中發掘，也能在其中探搜他的欲望，希求，理想等。依據他的內的聲音，我們能夠發見爲一個動的**存在之“個人”**。但是有一個更強的更有力的**決定**的聲音在內即是**“社會的聲音”**。

此
页
空
白

第四章

馬克斯主義的藝術觀

……決不要基於法律，政治的制度，藝術，宗教，或哲學之觀念來推論，如果不是在其全部的現實中，伴着階級之歷史的劃分，技術的方法之發展，以及生產之天然的條件等來考慮一定的民族之經濟的生活。

Georges Sorel.

我們在認清了以上三種概念的不充分之後，現在我們到了第四種概念之檢討了。我們在最先，已將觀念論的方法完全排斥了。此方法已由黑格

爾編入不動的“宗典”，將絕對的理念看為全哲學的基礎，並且主張藝術乃是在感覺的形態之下的理念（Idee）之表現。我們其次已將社會學的概念與泰因之體系檢討過了，而且我們對於後者之達到了唯物史觀的入口前又退却出來，在自己的矛盾之惡輪中混亂，對於觀念論而讓步的事也看見了。其次引起了我們的注意的，就是胡羅易德的理論。我們已承認了它對於我們的科學上是能給與重大的貢獻的，然而因為這祇是優越地特別地（Par excellence）個人主義的方法的原故，它完全忽略了藝術之社會的方面。在此對於一件藝術作品與社會之間的關係之微妙的複雜的機制上投射有一種強烈而完全之光的，乃是唯物史觀。因此，我們就要來檢討此概念之本質的原則以及在其理想之領域上的應用。

卡爾·馬克斯（Karl Marx）是在一八五九年在給與政治經濟學批判的序文中，設置了史的唯物論的理論的基礎。他那時寫着：“人們在他們的生活之社會的生產中，進到了離開他們的意志

而獨立的，必然的，一定的諸關係中。此等的生產之諸關係，是與由他們的物質生產諸力所給與的發展階段相適應的。此等的生產諸關係之總體，構成社會之經濟的構造，與在其上建立法律的及政治的上部構造，以及一定的社會的意識諸形態與之相適應的現實的基礎。物質的生活之生產方法，為社會的，政治的，及精神的生活過程之一般的條件。構成了經濟的唯物論之基石的這個公式，其後已由馬克斯與恩格斯在他們的以後的著作中發展出來，而且它在經濟，歷史，及政治之領域上的適用，已完全證實了其確正性。在一切的地方，人都已看見了經濟的因子是演的支配的一役，而且它時常在最後的範圍內是一般地決定社會全生活的，即是理想之領域也不能夠逃脫它的收用。如果我們來研究宗教或藝術，我們將會明瞭地看出其影響。

史的唯物論之反對者主張說，這祇是將經濟的因子看成唯一的，排他的，而完全閑却了其他的諸因子之任役。沒有什麼比這種主張更僞謬了。馬

克斯與恩格斯已時常確言經濟的因子祇是支配的，其他的因子也同樣地起一種不斷的作用，並且在經濟的基礎上起反作用。階級鬭爭之政治的諸形態，憲法，法律，宗教，哲學的或者是法律的見解在社會生活上時常及有一種影響，而且在許多場合中也決定它們的形態。馬克斯主義者從來不會否認在中世紀時宗教所演的一役，也不會否認盧梭或 Aencyclopedistes（譯者註——此乃十八世紀時在法國的哲學者之一派。）之哲學的概念在法國革命上所及的影響。但是他們却正確地指示出了這些因子所以能夠引起如此影響的，乃是因為有適當的社會的諸條件存在的原故。同樣地馬克斯主義對於偉大的人物所演的任役也從來不會樹立異議。但是他們却有理由地指明出了Leonard de Vince 不會出現於中國，巴爾扎克也不會出之於奧斯大利亞人之中。最偉大的天才祇不過是他的社會的環境之產物而已，意識形態的上部構造，即使它現着是像在理想之領域中汲出它的根源，但它仍同樣地是在經濟的基礎中有深的

根源的。悲多汶的第九交響樂在奧斯大利亞之遊牧民中是不能夠想像得到的事，巴爾扎克的人間喜劇必然地前提十九世紀前半的法國社會的。

但是誇張的事常時都是不得不避開的。經濟的因子祇是在最後纔是決定的因子，而且它的作用很時常都是間接的，是由其他的諸因子之媒介而表現出來的。但是，如果人們將它作為唯一的因子，人們就是將唯物史觀歪曲了，使它轉形為明白的荒唐無稽了。而且不得不很時常地注意，悲哉！人們之對於唯物論的濫用，以及將一切都要依據經濟的條件來說明的事。馬克斯當讀着他的贊成者中之一人的著作的時候，他斷然地否認那是“馬克斯主義者”。而且史的唯物論之司祭長第二世 (le Pontifex Maximus II) 弗列得利克·恩格斯 (Frederic Engels) 在他晚年他的書信之一封中如次地寫着——“物質的生活之生產及再生產，在最後才是歷史之決定的契機 (le moment determinant de l'histoire)。馬克斯與我從來不曾主張這以上的。如果人們將此命題變性而為：

經濟的契機乃是唯一決定的之時，人們就將此命題轉形成了無意義的，抽象的，荒唐無稽的文句了……如無此事，則此理論之適用在某一歷史的時代中，比較解決一個單純的一次方程式還要容易些罷……”

馬克斯與恩格斯因忙於研究社會之經濟的基礎，以致沒有時間來將這與意識形態的上部構造之間的關係弄明確。但是本來的公式在此處是完全地不充分的，因為雖然主張藝術在最後是由經濟的諸條件而決定的，但在實際上却毫不曾如此說。維格勒的歌劇，左拉的 *Les Rougon-Macquart*，或者是古爾柏 (Courbet) 的畫，那末應當依據經濟的基礎，即是依據生產之資本主義制度來說明，但此乃是荒唐無稽的。因此，此公式是不能不發展出來的，在社會之經濟的構造與藝術之間的精細而複雜的關係是不能不確定的。

意大利之深的哲學者安東尼·納不留拉 (Antonio Labriola) 以及俄國之馬克斯主義者喬治·普列哈諾夫 (Georges Plekhanov) 所從事

的，正是這種任務。前者已將他的見解在唯物史觀論中敘述出來。納不留拉在他的一般的公式中已經顯著地將原來的公式（即指馬克斯之公式——譯者）變更了，因為如依據他的，則縱令生產之形態是第一步而且直接地決定政治的，道德的以及法律的上部構造，但這祇不過是第二步地而且間接地決定想像以及思維之生產物而已。（註）這種區別是完全正確而必要的，因為政治雖是直接地由經濟產生出來的，但在藝術上却不是這種情形。納不留拉將此思想愈加發展了——“我所以在許多部分上而且間接地言說的，是為要指明以下的兩件事：即是在藝術的或者是宗教的生產中，向着生產的條件之媒介是非常複雜的；其次即是人類雖是一面在社會中生活着，但祇是為此他也不會中止他在自然之中生活的事，以及他從自然所受取以滿足他的好奇心與想像力的機會與材料。”這

（註）納不留拉：唯物史觀論，巴黎，一九二八，Giard版，二二頁。

兩個注意點之中，第一點是完全正確而且值得強調的。實際上，如果我們一般地來研究原因與生產物，那末交互關係在許多場合中都是深遠而複雜的，而且通過許多的變化來判別，也是很困難的。如此，中世紀之經濟的諸條件與但丁的神曲之間的關係，在我們一瞥之下，彷彿是弛緩的，幾乎不存在的一樣。這是因為在原因與究極的生產物（*Produit final*）之間，有如宗教，在意大利的環境中的精神狀態，更有語言，在最後還有作者之偉大的人格這般其他的因子參加進來，而且這一切都施有一種積極的影響，明瞭地將究極的效果改變了的原故。研究這種種的因子，對於要理解藝術品之起原是必要的。

納不留拉的關於自然之影響的第二個注意點，是稍漠然與不明確的。著者在其他的地方，已將此用以下的話更廣汎地說明出來了——“人類雖是一方面社會地生活着，但也不能夠中止他在自然中生活的事。當然的，人類不是像動物那般地與自然結合着，因為他們是在人工的地域上生活

着的原故。不但如此，並且人人皆懂得家屋並不是洞窟，農業並不是自然的放牧，藥學也不是神祕。然而自然時常是人工的區別之直接的地下，而且也是包圍我們的環境……我們生而為男或為女，幾乎時常是不依照我們的意志而死亡，以及我們由生殖之本能所支配着，同樣地在我們的氣質之中也是具有特種的諸條件的。這些特種的諸條件，實在地在言語之最廣的意義上，教育或者社會的調節在某種界限內是能夠將它變更的，然而要將它廢絕却是決不能夠的。氣質之此等諸條件通過數世紀，無限地返復着而構成人們所稱為的種族。”（註）

納不留拉在此處明顯地將三種相異的觀念混同起來了。即是自然，個人的氣質，與種族這三種。

關於第一種觀念，它（自然之觀念——譯者，與我們在前所分析過了的都由博師僧正以及秦區所發展的氣候之觀念非常相近的。（我們已經過

（註） 前揭書。二四八——二四九頁。

到氣候在今日在一件藝術作品之生產上並沒有演何等的任役之結論了。)第二種觀念,即個人的氣質之觀念是正確的,而且時常都是演的重大之役。然而納不留拉將此與種族之觀念相混同了,這就錯誤了。第一,純粹的種族是不會存在的。其次,種族在藝術上並沒有何等的影響。藝術家之個人的氣質,一般地與國民之一般的特性沒有何等的關係:例如英吉利民族看見了由自己的內部產出了克萊爾(Carlyle)與雪萊(Shelley),法蘭西民族博須與謬塞(Bossuet et Musset),德意志民族克洛普斯塔克與海涅(Klopstock et Heine)。人們在雪萊,謬塞,或海涅之間能夠發見較之與克萊爾與雪萊之間多十倍的血族關係,雖然克萊爾與雪萊是屬於同一個種屬的。在這三個觀念(自然,氣質,種族)之中,因此,我們要注意的,祇是氣質之觀念而已。

納不留拉再一度地而且正當地使我們警戒對於在理想之領域中史的唯物論之機械的適用。這不像人們一般地所相信的那般簡單那般容易。誇

張的事正是不能不避免的，因為由於機械地盲目地適用唯物論的方法，人們竟達到了“神曲是因為弗羅林斯（Florentien）之狡猾的商人因為他的更高的利而買的羅紗之發票而成了名的這種但丁的新解釋”的原故。

納不留拉如此在經濟的基礎與意識形態的上部構造之間的關係的問題上，引起了相當的解明。這已由喬治·普列哈諾夫在馬克斯主義之根本問題（Les Questions Fondamentales du Marxisme）中完全地而且決定地公式化了。普列哈諾夫也檢證了在意識形態上的經濟的諸條件之影響是間接的而且是媒介的，他並且達到了以下的公式：

- 一 生產諸力之狀態。
- 二 以此等諸力為條件之經濟的諸關係。
- 三 在所給與的經濟的基礎之上被建設之社會的政治的制度。
- 四 一部分直接地由經濟，一部分由在其上

所建設之社會的一政治的制度所決定的
社會的人間之心理。

五 反映這種心理的種種意識形態。

這雖稍為過於複雜，這即是把問題建立在強固的基礎上之廣大的公式。在意識形態的研究上，蒲列哈諾夫（Plekhanov）認為時代心理及階級鬥的作用有一個極大的重要性。我們研究法國的浪漫主義時候，可以見着在雨果（U. Hugo），德拉克羅瓦（Eugene Delacroix），伯里阿斯（Hector Berlioz）諸人的作品中，反映着同一的心理。蒲列哈諾夫寫道：“我們所以說德拉克羅瓦的‘但丁與維爾幾爾’（Dante et Virgile）一畫，表現出使雨果寫‘耶爾納尼’（Hernani）一劇，伯里阿斯寫‘幻想的交響樂’（Symphonie fantastique）一曲的同一的心靈狀態。（註）著

（註）蒲列哈諾夫；馬克斯主義之根本問題，巴黎，一九二七，

者其次將浪漫主義之本質地布爾喬亞的特性強調了，並又將雖是在大革命後達到了權力的階級之表現，但浪漫主義一點也不曾得着一般之共感的事實強調了。他如次地寫道——“在諸般意識形態與它們所表現其傾向與趣味的階級之間的這種不和，並不是歷史上稀有的事。這種不和將在人類之精神的發展中之特殊性，很好地說明出來了。”

普列哈諾夫又將種種階級之意識形態在藝術上所演的任役正確地強調了。在他的論文中之一篇內，他以此題目如次地寫着——“說藝術正與文學一樣，乃是人生之反映，它是表現一種思想，雖然這是正確的，但這種思想尙是非常漠然的。爲要理解藝術是如何地反映人生，那末對於後者（卽人生——譯者）之機制是非理解不可的。但是在文明人中，階級鬭爭乃是此機制之最重要的原動力之一，這件事是確定的。而且我們如要能夠稍滿足地將文明社會之精神史向我們自身說明出來，那祇有是在檢討了此原動力之後，在考察了階級鬭爭之後，在變革之一切雜多的多樣性中對於變革有了

研究之後。思想之進行，乃是反映構成歷史之諸階級，以及此等之階級相互地對着行戰鬪之歷史。”

史的唯物論之方法在今日益發廣汎地漸被適用。而且那並不是祇單由於此學說之公然贊成者而已，也由於那些從來沒有研究過馬克斯主義的學者適用。精神生活上的經濟的因子之作用的分析，現在成了歷史的必要，它的影響今後是文學批評家不能不知道之物。舉一例來說，我們就引用喬治·爾納爾氏(M. Georges Renard)罷。他在他的“文學史之科學的方法”(La Methode scientifique de l'Histoire litteraire)一書中，竟提供了一全章來敘述經濟的諸條件所及於文學的影響，他一面談着唯物史觀，一面如下地表敘說：“這個理論——它對於人類的進化，把第一個位席給與經濟的諸因子，——要拿來解釋文學的進化之全部，是很不充分的；但它能喚起我們注意到文學

所受的影響中之最深刻的原因中之許多事物 ……
…”(註)

學者們的許多著作，把原始藝術的經濟的及社會的基礎全部證明了。在此，我們第一應得舉出的，是 Ernst Grosse 的極可注目的著作“藝術之始源”(Leo Debuts de l'art. 巴黎，1902, Alcan 版)及其論文集“藝術科學之研究”(Kunstwissenschaftliche Studien. Tubigen版，1900年)。並且也要舉出 Yrjo Hirn之“藝術之起源”(The Origins of Art. London, 1900年)，Bucher之“勞働與韻律”(Arbeit und Rythmus. 伯林，1902)，Wallaschek 之“音樂之起源”(Anfange der Tonkunst. Leipzig, 1903)，以及 Hoernes之“在歐羅巴的造形美術之原始史”(Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien, 1898)。

(註) Renard: 文學史之科學的方法。巴黎，一九〇〇，Alcan版，P. 一九〇。

在極最近，Lu Marten 在他的著作“造型藝術之本質與變化”(Wesen und Veränderung der Formen-Kunste)中，已打算了創造馬克斯主義的藝術哲學。著者在其中將美術，音樂，建築，彫刻，繪畫，以及文學，次第次第地論述。雖然如此，但著者之勞作中，仍有許多重大的缺點。第一個缺點如次——納不留拉曾經已正確地寫了“從事於說明或敘述史的唯物論之同道者，是不能夠將它依據要領圖行出來的。”但是這乃正是 Marten 的缺點之處，想將藝術歸約成爲若干數之簡單的規則與屢屢陷入荒唐無稽之要領圖。(註)

(註) 例如 Lu Marten 如次地寫着——Das romantische Element der Poesie und auf anderen Gebieten be—greifen Wir als ein reaktionäres Element (P.249) (詩歌以及在其他的領域中之浪漫主義的要素，我們以之作一反動的要素來理解。)這在其本質上是誤謬的無根據的主張，其荒唐無稽在一切看在藝術之領域中由浪漫主義而成功了革命的人的眼前是明顯的。Marten 之著作中，含有許多這樣的主張。

反之，德意志之美學者維爾罕門·霍聖斯坦因（Wilhelm Hausenstein）的大著“藝術與社會” Die Kunst und die Gesellschaft（München, 1916, Piper版）却充滿了正當的獨創的思想。著者取繪畫與彫刻作為其研究之基礎。將其發展與社會之進化平行着研究。在他的著作“裸體之文化的前提” Die Kulturellen Voraussetzungen des Nackten 等二部中，霍聖斯坦因研究裸體之繪畫及彫刻，並且也指明與各時代之戀愛的心理的它的密接的結合。在他以後的著作“論巴洛克之精神” Vom Geist des Barock（München, 1918, Piper版）與“洛可可，十八世紀之德意志及法蘭西之解明者” Rokoko, Deutsche und französische Illustratoren des achtzehnten Jahrhunderts（München, 1918, Piper版）之中，霍聖斯坦因將社會環境與各時代之型式（Style）很好地指明出來了。將在思想之領域中的貴族主義之黃昏如此很妙地特徵出來的此優婉時代之 Style 的論“洛可可”藝術

之一文，我們覺得是特別地成功的。

我們亦不得不舉出辛克蓄 (Upton Sinclair) 的有興趣的論文拜金藝術，經濟的解釋中之一論文 Mammonart, an Eassy in Economic Interpretation (California, 1925) 來。此美國的大小說家在此處，將從穴居的人類開始，直到現代為終結的一切時代以及一切民族之文學史，在民衆的形式之下，向我們敘述出來了。其本質的原理，乃是藝術時常是奉仕於金錢的，時常是支配階級之表現。他如此地寫道——“From the dawn of human history, the path to honor and success in the art has been through the service and glorification of the ruling class.” (從人類史之黎明起，在藝術中之到名譽與成功之小徑，乃是要通過支配階級之奉仕與讚美而來的。) 他更繼續道——“The bulk of the successful artists of any time are men in harmony with the spirit of that time, and identified with the powers prevail-

ing.”（無何種代時論中之成功的藝術家之大部分，乃是與當時之精神想妥協的人們，以及與支配權力相一致的人們。）這種觀念是淺薄而且不充分的。如說成功了的，與被看重的藝術家們必然地是表現支配階級的人們，這就犯了歷史的誤謬。莫利哀（Moliere）決不是貴族之藝術家，他乃是與貴族相關的布爾喬亞之藝術家。拜倫與雪萊（Byron et Shelley）乃是對於他們的階級之反逆者。然而誰能否定他們的影響呢？弗羅貝爾與左拉在他們的時代上起了莫大的影響。但是他們決不會與支配階級相妥協。即是其成功在美國以及在全世界皆深為人所知道的亞普東·辛克蕾自身，也是與支配階級公然地相關爭，在芝加哥之毒殺者 Les Empoisonneurs de Chicago 或在煤油 Petrole 之中，他對美國的布爾喬亞決是不相恰合的。

辛克蕾更寫道——“All art is Propaganda. It is universally and inescapably Propaganda; sometimes unconsciously, but often

deliberately, propaganda.”（一切的藝術，皆是宣傳。它乃是普遍地而且是不可避免地宣傳；有時是無意識地，但是時常是意圖地宣傳。）這乃是一種誇張。想反對為藝術而藝術之理論，辛克蕾主張一切的藝術皆是宣傳，意識地或無意識地宣傳。這乃是已經接觸了荒唐無稽之單純化。事實上，如果依從這種理論，我們應如何地來考慮文學呢？這裏有一羣的作家，其中有一些是為政府，為支配階級而行宣傳的，其他的是作與此等相反對的宣傳的。在音樂或繪畫之中，一種交響樂或一種畫，是為支配階級而作宣傳的，其他之物是作反對支配階級之宣傳的。我們已看出了這種理論的完全荒唐無稽。如此，沙爾·波多蕾耳（Charles Bandelaire）在他的戀愛詩中，是為誰而作宣傳呢？而且還有海涅（Heine）與亞爾弗利得·德·謬塞（Alfred de Musset）呢？他們是為 Venus 或是為支配階級呢？

辛克蕾的理論總而言之是錯誤的是不能夠支持的。是的，有若干的藝術家是表現權力階級的，

但是並不是一切的藝術家皆是如此！是的，藝術屢屢也是宣傳的，例如問題小說之類，但是並不是時常是如此！

不但如此，在他的理論上亞普東·辛克蕾雖是很明確而很確言的，但在實踐上，他却毫不如此。他以三百八十頁，將全文學之歷史向我們敘述了。但我們要告白出來，他對於各作家之分析是不甚深刻的，而且也是非常皮相的。我們很少能看得出藝術家與權力階級之間的那種有名的結合，也更少能看得出與諸階級一般的結合。在研究居思達夫·弗普貝爾之時（二〇六——二〇八頁），著者對於他（即弗羅貝爾——譯者）的布爾喬亞的出身以及他對於他自身的階級之恐怖，毫不曾向我們提及。他對於布爾喬亞弗洛貝爾何故反對自身的階級而作宣傳的事不能夠理解，豈是因為這個原故麼？我們幾乎要如此相信了。

總而言之，辛克蕾的拜金藝術，因為它的誇張與誤謬的理論的基礎，以及與科學相距得很遠的其文學史之分析，對於藝術之馬克斯主義的解釋

並無何等大的供獻。

而且犯了誇張之過誤的，並不只辛克蕾一人而已。雖然經濟的基礎與藝術之間的關係是極精細而且非常複雜的，但我們已認明了要將 Style 直接地回到民族之經濟的形態上來的企圖。特別地要將費爾巴哈之著作樣式之由於政治的經濟之發生 *Die Entstehung der Stile aus der politischen Oekonomie* (Leipzig, 1902) 舉出來。著者努力地要證明希臘建築之式型 (Style) 是完全由於希臘之經濟的狀態所決定的。如將他所達到的可笑的結果，也附加出來，那就是太多事了。

N. 布哈林 (N. Boukharine) 也同樣地在他的著作史的唯物論之理論 *La Theorie du Matierialisme historique* 中，不曾免掉這種危險。他的對於經濟的基礎之藝術的依存之終結的公式如次——“鄭重的分析，無論在何種狀況中，直接地或間接地，或是由於一系列之媒介的關係，藝術在其雜多的外貌中，是依據經濟的制度與社

會的技术之水準而被决定的。”(註)

在此有兩種反對論起來了。第一，藝術決不是由經濟的基礎直接地被决定的，它常是由於一系列之媒介的諸關係而被决定的。第二，技術之水準，祇不過在音樂與建築之上有影響而已；在繪畫與彫刻之上，它的影響是微弱的；在文學上，技術幾乎毫沒有何等的作用。從十五世紀之印刷術發明以來，人們時常是以同一的方法來發行書籍，但這與以鵝毛筆來著述，或以自來水筆來著述，最後的結果是無多大的改變的。布哈林的藝術也是同樣地依據“社會的技術之水準”而被决定的這種附加，因此是應當全然被排斥的。

再說一次，納不留拉如次所寫的是對的——
“方法已經尋見了，但是特殊的適用是不容易的……”

(註) 布哈林：史的唯物論之論理。巴黎，一九二七，二〇五

此
页
空
白

第一部之結論

我們如此已將觀念論的，社會學的，胡羅易德的，馬克斯的這四種藝術觀之分析告終結了。第一種是在黑格爾的美學中發見了其最深而且最完全的表現，並且它是建基於藝術在一種感覺的形式之下是理念之表現的這種見解上的。抽象，形而上學的觀念，從人生之完全的隔離，這一切乃是決定地宣布此藝術觀之死刑的，此方法之本質的缺陷。社會學的概念，其先驅者在十八世紀初頭乃是都·博師僧正，在泰因的體系中得着了其最廣汎的表現。泰因將種族，環境，以及時機這三個因子的理

論完成了，他並且又加上了他的特殊的觀念“支配的人物”。泰因對於藝術科學的供獻是非常之大的。他的理論正如我們在前面已指出過的，雖然在大部分上皆是誤謬的，但他的著作“藝術哲學”直到今日，成了爲藝術社會學所建立的最壯大的紀念碑。泰因雖然已經達到了史的唯物論的門口，但是他退却了，不得不讓步於觀念論了。他的經驗已經證明出了，如要在藝術科學上作點積極的事業，那就不得不取唯物論的方法作基礎而應用社會學。

我們在其次已檢討了胡羅易德的概念，而且我們已看出了精神分析學對於我們，雖然在將藝術家之內的生活，理想及希求等曝露出來的這一點上是有用的，但是這時常祇不過是藝術品之說明的小部分而已——因爲胡羅易德的方法是個人主義的，對於作品之社會的方面是不知道的原故。因此，總而言之，我們爲對於藝術科學上尋出一種強固的不動搖的基礎而能夠提出的，乃是在馬克斯主義的方法上，我們爲對於我們的科學能給一種真實的而且積極的寄與的教訓，祇有在唯物史

觀之源泉中吸取。經濟的社會的因子 (Le facteur economic-social) 對於我們，將是我們此後的研究之導線。它將確實地導引着我們，經過那廣大而美麗的文學之野。

第二部



文學上之史的唯物論的應用

第一章

小說論

……它是世界的支配者。它染手於一切的題目，記述歷史，處理生理與心理，上昇到最高境的詩，而研究各種的問題及政治，社會經濟，宗教，習慣等。

近代的工具在那裏。

Emile Zola.

自從太古以來，各個時代，各個社會環境，都有它的藝術表現的特殊樣式。在原始社會中，踏舞（La danse）是極重要的藝術，各民族都以它來

表現他們的心靈的狀態。到了古代的埃及，則建築與彫刻，保持了藝術上的支配權 (l'hegemonie)；卽到今日，那巨大的金字塔 (Pyramide)，人面獅身的彫像 (Sphinx)，聖廟，皇王 (Pharon) 的巨像等，較之十卷的歷史書，還更能善於爲我們說明埃及的靈魂的狀態。希臘人有一切藝術的修養，彫刻與建築，都同達到了完成之域，但他們的心靈與對於世界的幻想，則反在演劇中完全表現出來。

最後，我們如果推移到近代來，我們可以見得出“偉大之世紀”（按此指 Louis XIV 時代——譯者）的表現，是在郭乃耶 (Corneille) 與拉辛 (Racine) 的悲劇中，十九世紀的表現則在小說內面。到今日，小說是一種反映整個社會的文學的表現樣式。巴拉尼雍 (Baragnon) 說：“自從巴爾扎克 (Balzac) 以來，小說的真名，卽是百科全書。每一個世紀，都以其風尚要約自身。”我們的社會的一切大問題，我們的世紀的諸問題，都在小說內面討論過；家族的進化，婦女的位置，兒童教育，

宗教，政治，無產階級的條件，財產制度，此等一切問題以及其他的數十問題，都由小說家們着手過的。小說反映了我們的時代的全生活。而且有一個特徵的事，就是小說的燦爛的開花，是始於十九世紀的初頭，而在經濟及社會的基礎，完全被大革命變革之後。現在已經得着權力的資產階級，在小說內面覺得發現了它的意識形態的 (Ideologique) 反響，哲學家黑格爾 (Hegel) 已經以他的偉赫的直觀 (Intuition) 而稱小說為資產階級的敘事詩 (epopee bourgeoise)。因為如果我們把文學的進化追索到偉大革命時代止，我們可以見得小說在文學上實不過佔一微小的位置。在希臘，小說是絕對無人知道，就是米勒人 (Milesiens — Milet 是小亞細亞的古代的都市，古代希臘哲學家 Thales 等的生地。——譯者註) 的傳說 (Conte) 或神話的短篇，亦往往屬於口碑文學 (Litterature Orale)。能稱為小說的最初的作品，算是 Petrone (拉丁的作家，曾在羅馬勒寵 Neron 的宮庭中過着奢華的生活。——譯者註)

的 Satyricon (這是一篇諷刺的作品,體裁是詩與散文並用的。內容係插寫一世紀時代的羅馬人的風俗。中有 Festin de Trimalcion 一篇,係以極滑稽的文筆來記載一個宴會,用以形容當時墮落了的羅馬人的浪費。——譯者註)。即是歷史告訴我們,它對於同時代的人是完全不曾被知道的。却是 Tacite(拉丁的歷史家——譯者註)一方在談 Petrone,亦毫不曾言及 Satyricon。(註)

我們小說樣式之真正的起源,我們應當依據敘述果爾的亞馬底司(Smadis de Gaule——這是十五世紀的一部半用西班牙語半用法蘭西語作的有名的小說。作者不止一人。描寫主人公

(註) 請參看以後各書; A. Thibaudet: 小說的讀者(Le Liseur de Romans) 第二頁。一九二五年,巴黎, Ceres 版。
Levrault: 小說(樣式的進化)——Le roman(Evolution du genre)。巴黎, Delaplane 版。Massis: 小說藝術的追憶(Reflexions Sur l'art du Roman)巴黎,一九二七,Plon 版。

Amadis 是一種浮浪的騎士，但仍是不變而恭敬的戀愛者。——譯者註），騎士不拉蒂（Chevalier Platir）耶斯不蘭底央（Esplandian）等……的事跡的無數的書卷而在中世紀的騎士小說中去探求。這種荒唐的文學，在塞爾汪特斯（Cervantes）的璫·契阿特（Don Guichotte）中美善地擺弄着，在事實上，這纔是小說的第一個傑作。在法國說來，於十六世紀時，我們有 Gargantua 與 Pantagruel（兩部都是 Rabelais 傾心的傑作——譯者註），但是讀這兩部小說，彷彿是很被當時的人所輕視的事情。一般人都認它是一種淫書，拉·陸（La Noue）竟用以下的話來宣布它的罪狀——“讀這樣的充滿了狂態的書，無論對於青年或老人，是否都是危險的，這事我讓給稍有一點潔白的人去判斷罷。”但是在十七世紀的初頭，我們已經見着有當時代的很奇怪的表現的一種小說了。現在我們就阿諾列·狄雨爾緋（Honoré d'Urfé）的 Astree 來談論而簡單地追跡其社會的根源罷。經過血塗了十六世紀的的宗教戰爭之後，

法蘭西都熱望着和平與安靜，所以亨利四世（Henri IV）的標語，是對外求和平，對內求繁榮；又因為當時代的人，都以為土地是唯一的富源，所以把一切的努力，都趨向到農業的改良上去。大臣許里（Sully）曾說：“耕作與牧畜，是法蘭西的兩個乳房。”開闢道路，保護農民，一切的眼目，都轉向到田園去了。

但是文學馬上就反示出這種精神狀態來。阿里維野·德·塞勒（Olivier de Serres）發表農業的舞臺與田園的整理（*Le Theatre de l'Agriculture et Mesnage des champs*）以勸法國人栽培土地，幾乎同在此時，阿諾列·狄雨爾緋的 *Astree* 亦開始出來，其中的人物則係女牧羊者與牧人，事跡的經過，都在田園裏。男女的主人公，都在此牧放着山羊與羊羣，在森林中經過他們的生活而營戀愛的美史。狄雨爾緋為我們敘述女牧羊者的亞斯特列（*Astree*）的戀人牧夫拉塞東（*Celadon*）的很長的故事，但我們在內面所見的，不過是一些果爾（*Gaule*）的巫女，牧

人，田園的舞蹈，以及色白而柔馴的羊羣罷了。不錯，這些男女的牧羊者，都有紗籠（Salon）的用法，都互相用十四行詩（Sonnet），和諧的韻詞，優柔而典雅的語句來交談；但奇異的，我們在此竟可以見出經濟條件的影響出來了。因為在農業為國民生產的基礎，一切的努力都使用在改善農業的時候，小說亦反映出這種傾向，而把它的事跡放在田園的深處，取了牧人與女牧羊者們來作主人公了。這種牧歌生活的尊崇，成為了當時的流行，因為拉亢（Racan）的羊檻（les Bergeries）以及其他祝頌田園的和平，贊美牧人的詩，……都幾乎平行的出現了。

岩石森林晝夜聽

唯有牧人嘆戀聲。

（譯者註：“牧人”的原文為“可憐的牧人”。）

Astree 一印出來，即收了反響的成功，在十七年間，一般人都以不盡的趣味，來讀他這亘有五

千頁以上的牧人的傳說。這最足以證明這個小說是善適合於時代的精神，以及它不過是經濟偏重的意識上的反映等了。

在十七世紀的後半，我們可以見得着施卡龍（Scarron）的喜劇小說（Roman Comique），與緋雨兒雷耶（Furetiere）的布爾喬亞小說（Roman Bourgeois）。這個題名自身，是很有意思的。緋雨兒雷耶嘲笑一般宮庭的人，而使布爾喬亞——據他所說，這是“善良人，身分低賤，很規矩地以行彼等之大路的人們”——登場了。十七世紀的小說以拉·法耶特（Mme de La Fayette）夫人的“La Princesse de Cleves 及肥勒龍（Fenelon）的“Tenemaque”告終了。十八世紀前半的法國社會的完全的繪姿，把“Gil Blas”送給與我們。屬於各個階級，各種職業之社會型態的肖像，這個小說都為我們追跡出來；我們在那裏可以見得出領主，侯爵，博士，以至於平民，投機者與惡漢。這個時代的傑出的小說家，算是僧正普列屋阿（Prevost），他所作的小說，不下六十篇；但

後代不過僅得着其中的一篇心理小說之典型的馬龍·列斯果(Manon Lescaut)。即“漫郎攝實戈”。

十八世紀的後半，出現了哲學小說，——由孟特斯鳩(Lettres persanes)，福爾特爾(Zadig, Candide)與盧梭(Nouvelle Heloise)等代表——與Bernardin de Saint Pierre的exotique的小說。但總之，雖有這多燦耀的代表者，雖有確有藝術價值的作品，小說仍像得着公衆與文學者的偏愛的悲劇與喜劇一樣，常是在另一種樣式的陰影中發展上去的。它被看做是劣下的，可輕蔑的，不過是做成一種淫猥的娛樂而且對於青年有害的一種樣式。福爾特爾在他的“關於敘事詩的論文”(Essai sur la poesie epique)中，用以後的語辭來撞了小說的喪鐘。——“如果再有幾種新小說出來，而且如果一時地作了輕浮的青年的娛樂時，真正的文學者是輕蔑它的。”

但是大革命暴發了，社會之社會的與政治的

構造，亦因此而起了變革了。意識形態（*ideologie*）亦馬上地浸染進去，不久我們即當面着浪漫主義的革命了。耶爾那尼（*Hernani*）上演之夜，即是文學上的一七八九年。（按 *Hernani* 是 *V. Hugo* 的五幕劇，內容係寫西班牙王 *Carlos* 與 *Ruy Gomez de Silva* 老侯爵及一叛徒 *Heanani* 共同愛一女子名 *Dona Sol* 的糾葛。此劇於一八三〇年二月廿五日上演時，竟惹起了古典派與浪漫派的大鬥爭，即普通稱爲 *Gautier* 赤襯衣事件。——譯者註）現在新的社會開始探求新的表現方法，不久小說即占着第一位了。斯達耶爾夫人（*Mme de Stael*）與沙陀不里昂（*Chateaubriand*）開始了小說家的一長串系列，其中經過 *Hugo*, *George Sand*, *Eugene Sue*, *Stendhal*, *Balzac*, *Flaubert*, *Zola*, *Alphonse Daudet*, *Anatole France*, *Loti*, *Marcel Proust* 等而達到由羅曼羅蘭（*R. Rolland*）以至 *Duhamel*, *Barbusse* 等那樣多的卓越的才能所充分的代表着的現在的小說。總之，小說成

了法國社會之藝術的表現的主要樣式了。左拉已經宣言過小說的全能，而且他很正當地筆書出以後的文章來——“現在，時代的文學的王于即是小說家。如果十七世紀是演劇的世紀，十九世紀則可以說是小說的世紀了。”（註）

小說對於社會的影響，是沒有異議的。因為小說如果談論時事的一切問題，以及如政治，宗教的問題，感情，哲學的問題時，很明顯的，它可以到處引起人的好奇心，人們讀它時，多少要得它一些明顯的影響的。喬安勒（Johannet）說——“小說浸透到各處去時，人們是不能抵抗它的魅力的。對於形而上學，神學，或經濟學的論文閉門而不納的地方，小說都可以偷腳進出，而且也沒有人注意：這是一本小說！人們把它翻開讀，人們又把它關上，把它紛失去，又把它尋出來。人們在那裏更善於而更理解地發現自己，人們在那裏敘談他的憎惡與

（註）Zola: *Le Roman experimental* (實驗小說),

Paris, 1923, Fasquelle 版, 145—146頁

夢想。人們熱狂了，人們被粘囚着。”

小說到現在已經現出了無數的種類，除了心理小說，社會小說而外，我們還有宗教小說，歷史小說，哲學小說，諧情小說，冒險小說，幻想小說，……這個系列，是絕不會完的，因為近年來，它祇有被電影小說（le roman Cinematographique）逐漸豐富起去的。在這種小說中，我們可以舉例如 Ramuz 之 *L'amour du Monde*, Rene Clair 之 *Adams*; Henry Poulaille 之 *Le Train Fou*, 及 John dos Passos 之 *Manhattan* 等。

現在，小說是完全逃出了一切的規限，全自然（nature entiere）都是它的領域了。如果要規限它，我們除了接受英國一個裁判官在出版者間的訴訟時所下的這一類無意義的定義而外，是別無辦法了。——“小說是應當含有十五萬字而且應當談戀愛的著作。”

小說家在現時，有占第一個重要性的社會的作用。小說家以其強力的工具來操縱公衆，以影響

及公衆的情感與觀念。而在另一面，他又反映出公衆的希望及傾向來。狄亞墨爾（G. Duhamel）說：“小說家的至高的目的，是在使我們感覺人類的靈魂，無論在它的偉大，微賤，或它的勝利，失敗時，都使我們知道它而愛它。”（註）這個人類的靈魂，小說家不斷地指給與我們，而且通過小說家的作品，我們像在顯微鏡的擴大下面一樣，可以見得着這個靈魂在社會環境的恆常的而且決定的影響之下進化，變化，變更的。



爲指出經濟的條件對於小說所發生的影響，我們第一要研究荒誕文學中的最有名的作品之一的魯濱孫漂流記（Robinson Crusoe），其次我們要討檢十九世紀的法國小說的三巨人 Balzac，

（註）George Duhamel: Essai Sur le Roman (小說論), Paris, 1925, Lesage 版, 61 頁

Flaubert, Zola 等之文學的生產。我們特別選擇了旦尼爾·德·佛阿 (Daniel de Foe) 的書，是想指明即在探險小說中，亦不應當在作者的空想中去求其起源，社會組織的原因，是同樣地作用，而且決定書物的根底及材料者，其實往往 (與 Robinson 的時候一樣) 就是這個社會組織的原因。

一 魯濱孫漂流記

因其我們絕對地需要書，所以應着我的意思而有一部供給自然教育的極美滿的論著書存在。這個書將是耶米兒 (Emile) 所最初讀的一部。祇有這部書將長久地構成他的全書庫，而他亦將給此書以特別的位置。……那末，這部書是什麼呢？這即是魯濱孫漂流記 (Robinson Crusoi)。

盧梭——耶米兒。

我們有誰不回憶自身在極小時讀了魯濱孫過

後，曾抱過美壯的幻夢，曾藉空想而飛到遼遠的島上或熱帶的國土的麼？讀這樣有情熱的，這樣富於想像及冒險的書時，有誰不感覺其無上的快樂的麼？魯濱孫漂流記這部書，覺得是保存於不死的，因為如青年的幻夢及弱冠的想像之躍進不中絕時，它將是同此並存的。但這並不是為小孩所作；這部書的出現時（一七一九年），是供給一般大人公衆，而且在我們現在覺得希奇的，就是這些公衆都醉心於這樣的傳說，味賞這些遠方的冒險，他們的讚美魯濱孫與汪德地（Vendredi），並不下於今日的小孩。這個原因在何處呢？我們研究魯濱孫漂流記的來由，即容易知道的。但我們不會從事個人的分析，我們也不會去解剖 Daniel de Foe 的性格；因為這部書的真正的起原，祇有分析當時的經濟及社會的生活過後，纔能明顯地現露出來。（註）

（註）在此我們依據以後各書：

Gibbins: The Industrial History of England.

我們置身於十七世紀末及十八世紀初的英國。克羅門威爾 (Cromwell) 的戰爭，決定地絕滅了西班牙的經濟的優勢，以後英國的商業，即入於開花與無限的膨脹的時代了。英國的商人，現在即輸流他們的生產物到地中海的各個港口，他們的商船去訪問西班牙，葡萄牙，法國，漢堡 (Hambourg) 及巴爾梯克海岸 (Cotes baltiques)。但這毫不能滿足他們，他們有需更廣大的販路之必要。漸趨繁盛的商業，逼促他們到愈廣的殖民，及去占領遠方的市場。東印度公司 (East India

(London, 1926)

Rogers: The Industrial and Commercial History
of England.

(London, 1920, Fisher Unwin, Cha. VI)

Dottin: Robinson Crusoe Eramin'd and Criticis'd.

(London et Paris, 1923, Dent.)

—Daniel de Foteet ses Romans.

(Paris, 1924, Presses Universitaires.)

Company) 因與遠東通商，及因在印度擴張英國之支配的原故（一六九八年之 Fort William 及其後之 Calcutta 之建設），而百倍其交易的數字，一七一一年設立了太平洋公司（South Sea Company），這不久也遂成了光耀的飛躍。此公司獨占着亞美利加的東西兩岸的貿易，它的幸運的營業，使黃金氾流於國內。所謂太平洋熱（fièvre du Pacifique）的真正的投機熱，現在猖獗於英吉利，人們建設了一切種類的凡百的公司與企業。在一個短時期內，即設置了十一個大公司來植民美洲地方而與之交通貿易，人們都購買交易所的股票，耽着心地隨着行市，而作大資本的事業。這種投機的狂熱竟傳染到了大眾，他們都大舉起來購買股票。倫敦的大小布爾喬亞氾都熱中於遠方的貿易經營，其中尤熱心於印度與美洲。現在布爾喬亞氾注意地跟隨着到未知國的一切輸送，他們鼓舞着經巡熱帶海洋與拜訪荒島之船舶的船長們。在新發現的各個地方，人們都以為可以發現黃金，貴重金屬及未知的珍寶的豐富的鑛脈，

那熱中於與野蠻人格鬥的勇敢的航海者之傳說；人們都讚美在人跡不到的地方尋財寶的冒險家。因此，在這樣一般的霧圍氣中，怪不得最高的關心是趨向到遼遠的彼岸，未知的地方，及在非洲與美洲的天下的冒險，也怪不得人們熱中於描寫航海者及探險家之故事的書物，也怪不得人們貪讀異國的小說。不久即有應答這種新的要求及趣味，而敘述圍繞世界的航海，描寫太平洋的各地及其奇怪的居民，野蠻的習風，白人與喰人種的鬥爭之作家的開花出現了。異國的小說，大受了歡迎。

因此，伯西兒·林克羅斯 (Basil Ringrose) 的漫德斯羅之約翰·亞爾伯爾特的海陸旅行 (Voyages par terre et par mer de John Albert de Mandelslo) (1662)，亞美利加海賊傳 (L' Histoire des Flibustiers d' Amerique) (1685)，及印了五版的但皮耶的旅行 (Les Voyages de Dampier)，胡乃耶橫斷東印度及波斯之旅行 (Les Voyages de Fryer a trauers les Indes Orientales et la perse) (1896)，

大使之莫斯科維，韃靼，波斯，印度之旅行（Les Voyages des Ambassadeurs en Moscovie, en Tartarie, en Perse et dans l'Inde）（1700），以及其他等書出現了。但以其成功而破了舊來一切記錄的著書，則爲 Woodes Rogers 大尉所作之世界周巡（Croisiere autour du Monde）（1718）。這部書在除了其他的傳說之外，還包含了“亞力山大·塞爾卡克獨在一孤島上生活了四年四月之情形記”一篇。水手塞爾卡克——他是實在的人物——的這篇傳說，狂熱了一般大家的程度，竟使不久即有取材於彼の數種著作出來。其中最有名的，算是 Edward Cooke 所作的“人能見着亞力山大·塞爾卡克在袁·肥爾浪德池的無人島上逗留四年四月時，是如何生活及如何馴服野獸的傳奇之南洋及世界一週航海記”。以後最過數年，終於出了標名如下的——部書——“單獨_在在亞美利加海岸之荒島上生活了二十八年之水手——約克之魯濱孫·克魯梭——的生涯及奇而可驚的冒險”……這部書的作者，就是 Daniel de

Foe 了。

我們很可以知道魯濱孫漂流記是當時代的結果，而適應於當時的冒險小說的趣味。這遠非 de Foe 的想像力的考案，而不過是真正在荒島上住居數年，在其周圍產生了完整的文學之水手——亞力山大·塞爾卡克——的傳奇的輕微的改作。de Foe 不過隨從一般的啓示 (l' inspiration)，而繼續了讀者讀過瓦塞爾卡克的冒險後所生的想像之工作罷了。魯濱孫在當時說來，是生存於空中；而在美人的想像中的；我們的作者，不過是把他穩定在紙上罷了。

二 浪漫主義革命與巴爾扎克

告訴我一八三〇年，

——這閃耀的時代，

並及它的鬥爭，與它的熱情……

邦維爾。

路易十四世的時代，已經是貴族主義最後的光輝了。從此以後，貴族便開始漸次地滑到歷史的昏闇中去，經濟上占有強力而充滿了革命的血氣及情熱的階級——布爾喬亞便舉拳而占領了品先的地位。

八十九年（即一七八九年法國大革命——譯者註）便是第三身分（Tiers-Etat^(S)）的凱唱，亦即是貴族社會的弔鐘。其後拿破崙的軍隊之轉戰於全世界，即依名於這個新階級的理想，將決定地裁可拿破崙法典者，亦是布爾喬亞的法律秩序。所以十九世紀，在歷史上可以說是布爾喬亞的世紀（le siècle de la bourgeoisie）。

如此，法國的社會，已經被建在新的磐石上，舊的經濟及政治的基礎，已完全從根底推翻了。但在藝術的領域內，舊來的王者——單調的，夢現的，無聊的王者還支配着；這個在昏睡狀態的藝術，就是浪漫主義所欲覺醒的。所以浪漫主義就是文學領域內的法國大革命，這個廣大而強烈的革命，也有它的八九（一七八九）與它的九三（一七九三）。在十九世紀的最初的四分之一約完時，即有一批可驚讚的藝術家如 Victor Hugo, Theophile Gautier, Gerard de Nerval, George Sand, Petrus Borel, Sainte-Beuve 等出現，他們都抱着熱情趨往防寨去了。最初的火線，約

展開於一八三〇年：一八二九年阿貝爾(Auber)以他的波爾蒂西的啞女(La Muette de Portici)向着歌劇革命，一八三〇年耶爾拿尼(Hernani——V. Hugo 的劇本，詳註見前，譯者註)上演於法蘭西劇場(Theatre Francais)，一八三一年 Delacroix 發表了他的防寨上的自由(La Liberte sur les Barricades)。

浪漫主義者所宣言的，是藝術上的一個新的秩序，以後，人祇有贊成他們或反對他們的一方。正如果蒂耶(Th. Gautier)所說，這裏祇有閃閃的詩人，不然就是祇有灰色。浪漫主義者深深地輕蔑這些“灰色”(Grisatres)，也同樣的輕蔑那偏狹而不了解他們的布爾喬亞們。於是浪漫主義的革命狂放了。人們向着古典悲劇進擊，人們爲着“自由”與“真理”而戰。作這個運動的大司祭的雨果(V. Hugo)，在克羅門維爾(Cromwell)的序文上說：“近代的詩神(Le Muse)，將要更高遠更廣大地來瞥看一切。她將感覺創造中的一切，並非全是人間的美；她將感覺醜在美的側畔，

畸形接近麗研，怪奇裏於崇高，醜惡伴着美善，黑暗伴着光明，要之，她將感着真理。”雨果要求舊來的框緣之擴大，與束縛藝術的舊型之破壞，他對於古典悲劇的窮窄與夢眠，主張着節奏（rythme），生命，與運動。所以他高叫着，——“自然中所存在着的一切，在藝術中亦存在。”當時浪漫主義者的作品，橫透着民衆的粗大的鼻息；與古典派相反而描寫狂野的，奔放的，深奧的情感；打翻了場面的舊有秩序，打翻了舊來的調和。

一八三〇年 Henani 一劇的上演，即是巴斯鐵爾（Bastille）的進擊。這個劇本繼續地排演了一百回之中，都被古典派打着口哨地非難而浴着青年浪漫派的喝采與熱叫。真正的鬥爭起了，但青年浪漫派們善於防守而終成爲戰場的勝利者了。一切的浪漫主義者，都以他們的奇異的服裝，來表示向着舊態反抗。以後就是雨果的妻子，描寫他們的情態：——“他們以其長鬚長髮，而表出一種獍猛的樣子；他們穿戴着各種的奇怪服裝，天鵝絨的鎧衣，西班牙的斗蓬，及羅伯斯比爾（Ro-

bespierre) 式的襯衣與昂利三世(Henri III) 式的大黑帽。”第一回上演的時候，Th. Gautier 穿着米蘭(Milan) 的鎧形，而背上縫扣的赤色襯衣來場；他以凱薩一般的冷靜來風送過了公衆的嘲笑。這些一切的青年，對於 Hernani 以後的台詞，都盡力地喝采。

……王喲，向下看罷！

啊！民衆！海洋！常運動的洪濤！

在那裏投下一物，無不一切動搖！

破碎玉座，振盪墳墓的浪波呀！

古典派不久即覺得敗北了，他們即以詈言來復仇。“浪漫主義者是瘋狂的”，一八三五年時，de Hauranne 這樣說。“浪漫主義者可說是野蠻的意思，” Delscluze 這樣地添一句。“^三一切的浪漫主義者都是些惡漢，” Baour Lormian 來這樣地結尾。但這已毫沒有什麼效用，古典主義已經是屬於過去的了。

浪漫派在言語的領域內，作了一個更深刻的革命。在此，雨果很正當地誇耀着他完成了一個

“文法的九三年”(quatre-vingt-treize grammatical)。從前，話語是禁錮在族籍(Caste)內，“一個字是一個公爵與庭臣，不然則是一個濫文士；”凡是屬於民衆的表現的範疇^致，都被排棄到俗語(l' argot)內面。於此，這位詩人說：

我使吹括一道革命的暴風。

我把舊來的辭典戴上紅帽。

已無元老院的語！已無小庶民的話！

我將，在無垠的陰影中，

把思想的白羣，混合在語話的黔首上。

浪漫派引用平民的要素——這是為貴族文學所恐怖而追放了的——而完全將法蘭西語變為豐富了。現在雨果說：

繫縛着民衆的語句的鐵梏，

我已將它打破了，

我從地獄的中心，

引出了受難的熟語，死的羣……

這位詩人完全地理解了這個語言的深刻的顛覆，理解了精神的領域中的革命，所以他高聲地宣

言說：

神聖的進步喲，革命沾了你的光，
現在響亮在大空，在民聲也在書中，
在跳動着的語句內，讀者感覺它是活着。
它叫囂，它歌唱，它訓誡，它歡笑。
它的言語被解放了，與它的精神一樣！

浪漫主義的革命是完成了……



但是，這些詩人雖是布爾喬亞的出身，他們與他們的階級之間，却有一個深邃的不和，布爾喬亞不會理解他們而以爲他們的飛躍，他們的直情，他們的抒情詩的語句等是純粹的愚狂；一方浪漫派愈漸地背遠着社會，厭惡地逃避出社會的環境，憎恨着產生他們的階級。布爾喬亞階級與其意德沃羅機（ideologie）間的這種不調和，可以說是近代藝術的最有特徵的一個現象；我們回想着貴族與其藝術——古典悲劇——間的完全的調和，

及完全的妥協就知道了。浪漫派逃出他們的時代而避難到過去的時代（特別是中世紀）及理想的圈內或抽象的人生中去了。喬治·桑德⁽¹⁾（George Sand）說，“藝術不是研究實證的現實，而是探求理想的真理的。”雨果及巴爾扎克的親友 Theophile Gautier 不久即創出了為藝術的藝術（l'art pour l'art）之理論；他以為藝術中有一個持續的唯一的東西，他把藝術當成一個實在自體（entite en soi）而以為是人生及社會的一個完全的抽象。他在他的善於彫琢的詩“七寶與珠玉”（Emaux et Camees）中將此理論表現着：

一切都遷移。——健壯的藝術

纔有永遠性；

胸像

殘生於都市。

神靈也有死滅，

但至高的詩句

比青銅還強地

生存。

Gautier 主張從社會完全脫離，勸詩人不要混入羣衆，不要追求人心，而反對地宜籠居於自身的內部。

羣衆如水而避出高峯；

峯上無水準而水亦不能達。

不爲迎合羣衆而徒勞，

勿在汝熱烈的思想上搭階梯。

即在詩歌上，Gautier 亦不見有感情或情緒的表現，而只有藝術的探求，他希望一個詩句像善施彫琢的小寶石，或像一個七寶（email）或珠玉一樣。（請看他的詩集的標名：“七寶與珠玉”）他有一天向着盾因（Taine）說：“盾因，你彷彿也是像俗人一樣地在推理，在詩歌上要求情緒！……晶燦的字句，有韻律與音樂的字句，這就是詩了！”

但是，當一切浪漫主義者，背棄了他們的階級

而逃避到理想的尖顛時，竟有一個人頑強地粘結着現實，而爲一個不忘恩於其環境及其階級的赤子，以決定在小說中來描寫他們的。這人就是巴爾扎克（Balzac）。（註）巴爾扎克以他的可驚的才

（註）我們關於巴爾扎克的研究，根據了以後的各種著作：

Bourget: 社會學與文學(三:巴爾扎克之政治學)

(Sociologie et Litterature)(III: La
Politique de Balzac)

Brandes: 法國的浪漫派 第十二章一十八章:巴爾扎克)

(Paris, 1902, Michalon 版。)

Calippe: 巴爾扎克,彼之社會觀念。

(Paris, 1906, Lecoffre 版。)

Faguet: 巴爾扎克 (Paris, 1913, Hachette 版。)

Paul Louis: 巴爾扎克與左拉中的社會型 (Les

Types Sociaux Chez Balzac et Zola,
Paris, 1925, Monde Moderne。)

Surville: 巴爾扎克,彼之生活與作品(Balzac, sa Vie
et ses Oeuvres, Paris, 1858, Librairie

能，以他的非常的勞作的力量，以他的強烈豐富的想像等，在他的作品中，企圖了表現出浪漫派所那樣輕蔑着的全社會與全時代。他向着浪漫主義者們說：“我的布爾喬亞小說，比起你們的悲劇來還要悲劇一些。”他是正確的。

構成“人間喜劇”(La Comedie Humaine)的九十篇小說中，我們可以見出“王政復古”及“七月專制”(la Monarchie de Juillet)的法國全社會活擺在我們的前面。巴爾扎克特別地喜於描寫那在生長着的資本主義社會框內的布爾喬亞氾：他為我們指示出金錢人，放高利者，投機業者，大銀行的代理人，外交官，大臣，商人，農人，僧侶，官吏，犯罪者，警察官等。這些世界，都生存着，活躍着，脈動着的，巴爾扎克在巴黎的香水商人的小

Nouvelle.)

Zola: 自然主義小說家(Les Romanciers Naturalistes)

Zweig: 巴爾扎克——狄更斯(Balzac Dickens)

說中見出古代的偉大，他把其破產比諸於特洛伊（Troie）的沒落。他寫道：“特洛伊與拿破崙等不過是一種詩。願這個小說，能成爲布爾喬亞盛衰的詩歌——這種盛衰是無人想過，而亦這樣地被看爲缺少偉大！”

巴爾扎克把他的事跡着力地編排，用強烈的色彩來描寫他的人物所生存着的社會的基礎。我們在“人間喜劇”的內面，明白地看得出社會之經濟的形態：即當時鐵道網還很薄弱，中小工業與大工場並存，小銀行及舖店亦與大銀行大商店同立。總之“人間喜劇”是巴爾扎克指給我們的生長着的資本主義社會，他描繪出全社會所依存的深基之鮮明的肖像。所以人們可以以雨果來言他：

他從樹根看來描繪樹木，

殺人的植物之殺人的戰鬥。

巴爾扎克強烈地膠附着他的階級，與其他的浪漫主義者相反而描寫其階級的敘事詩，歌唱其德行與惡爲，頌祝其勝利而深入於家族及財產的觀念。在“村莊的司祭”（Le Cure de Village）

中，他嘆恨着“民法承繼篇”(Le Titre des Successions du Code Civil)，他以為上面所命令的財產的平均分配，即是細分土地，減少土地的財富而同時地亦使它變為不安定。巴爾扎克尊敬而且讚頌土地的貴族，他在一八三〇年寫信與家羅夫人(Mme Caraud)說：“法國應當有一個代表財產的極有力之貴族院。”在他的農村小說鄉醫生(Medecin de Campagne)，農人(Pay-sans)，村莊的司祭等中，他為我們描寫出地主與土地的關係，財產所響及於人的隱然而不可思議的心理的影響。這正是當時的特徵，因為我們在詩上亦可以逢着這種對於財產的神聖的崇拜。沙爾·波墨羅爾斯(Charles Pomairols)在他的一冊書上題為“財產的詩”，而且在上面傲然地宣言說：

有田有地，極大的名譽。

巴爾扎克不但浸入了財產的觀念，而且亦是僧侶，君主專制，舊制度等的同朋；這正是引起福羅伯爾(Flaubert)的言辭的所在：“並且他是加特力克，是合法主義者，亦是地主！……一個無

量的好人物，但都是第二流的。”

但這位“好人物”(bonhomme)却有煥發的觀察的感覺，他把這種被金錢的黴菌所侵蝕了的社會的新霧圍氣給我們完善地表現出來了。自從貴族的特權廢止以後，金錢便成為不可抗的至高的支配者，以致一切的人們都降服到了它的腳下。它侵入到各處；政治，風俗，即最高貴的感情中亦被它侵進了。現在人們以它的名義來戰鬥，人們為它在交易所內作決死的鬥爭。人們無時無處不追求金錢，人們被它的力量所囚纏着而不得已地被吸引到它的圈內。把這種金錢引到小說中的就是巴爾扎克。最初在“Eugenie Grandet”內，他為我們描寫一個祇有金錢情慾。祇為金錢而生的男子：這人即與 Harpagon 一樣（這是 Moliere 的喜劇“l'Avare”中的主要人物，其後用來代替一毛不拔的人——譯者註），除去他的喜劇的一面外，一切的情感，一切的思想，一切的傾向都是祇受金錢的慾望，所支配着的。其次在“呂善讓家”(La Maison Nucingen)內，我們可以見得出那

有複雜的奸計的銀行，及作極大的投機，以金錢的力量而獲得相當勢力的近代的金融業者。它在人能賺錢的地方無不去賺錢，而且無限的去擴充它的活動範圍。巴爾扎克寫道，“這樣看來的銀行，簡直是一個政策家。這些人的大部分都非常地接觸着這位政策家，終於溶於其內而潰失其財產。”在“Gobseck”內面，我們又可以見得出一個放高利者，在這個人，金錢是代表人間的一切，於人生上他祇有這種情慾，祇有為金錢而生。在其餘的小說上，我們亦可以感得在近代社會內，被尊為上帝的貨幣之無形而痛烈的影響。“金錢是一切，金錢支配着法律，政治，風習。”這卽是可以首居於“人間喜劇”的 Eugenie Grandet 的話。

其次巴爾扎克復為我們指示出商業布爾喬亞犯——也開始被染於投機熱的——的一面，在“媚貓之家”（La Maison du Chat qui pelote）內，我們可以見得出正直交易的羅紗商人 Guillaume。但是在“瑟扎·碧羅多的興廢”（Grandeur et Decadence de Cesar Birotteau）的內面，已

經是商人驅身於事業，投機而致破產了。在這個巴黎的香水商的敘事詩的內面，我們可以看得出這個時代的法國的大商業的幸與不幸，即巴爾扎克以稀有的明瞭與透徹來給我們表現出來的。總之，往來我們前面的，幾乎是社會的一切的階級。在巴爾扎克的內面，我們可以看得出大布爾喬亞派，貴族，知識階級，農人，中小布爾喬亞派，僧侶，官吏等的完善的代言人來。

但是，他有寫以下的誇辭的權利麼？——“這樣地，由上而下的社會的一切局面，以及立法，宗教，歷史，現在等都由我分析由我觀察了！”我們却不相信是這樣；因為他縱寫了由上至中的社會，他却逸去了下面的一層。因此，巴爾扎克所描寫的社會型的畫廊內面，缺少着一型（untype），這即是在龐大的“人間喜劇”內面，不過僅占數行的勞動者。這件事，第一是由社會的各條件而來，因為縱然普羅列塔利亞在“七月專制”的時候已經存在，它還未組織起來，而且也還不會如在“第二帝政”下面時那樣地表明它的要求。因此爾巴扎克以

爲是能夠把它看過的。但這也是由於反對德謨克拉西的巴爾扎克的見解而來。左拉(Zola)說，“人間喜劇的基礎，是加托利克教，宗教團體的教育及專制的原理等。”

縱使巴爾扎克的作品，把十九世紀的初頭及中葉的法國全社會談與我們，我們亦不是單負於其想像，而尤其有負於他爲我們描寫的願望及其勞作的組織的計劃(Plan)。他說，他把社會是當作他裝在“人間喜劇”內的三四千主要人物的戲劇。巴爾扎克的一切的描寫，都是深刻的寫實，當時其餘的浪漫主義者都把他們的作品的事件安置在遠方，意大利，西班牙等，而巴爾扎克的大部分小說的事實，却都起於他所很知道而爲他的故鄉的 Loire 地方以及他知道一切祕密的巴黎。對於真實的憂念，巴爾扎克是無可議論的。當他的觀察與旅行不充足的時候，他即要求他的知人報告他。在他給與家羅夫人(Mime Caraud)的信中，他要求以後的事件的確實：“我想知道你到 Murier 地方時所通過的街道的名稱……其次，就是向

着大廟宇的那個門。”我們由此即可以知道他以如何的正確及如何的寫實的情熱來描寫他的社會了。

他所作的工作是莫大的。他以五十歲即完結一生，但却有了爲我們留下巨大的文學的聯續之時間。這因爲他以熱心及不盡的情熱來勞作，每天竟寫了十二點鐘，十四點鐘，十六點鐘。他爲支持他的精力起見，像從前福爾特爾 (Voltaire) 一樣，喝了極大量的珈琲。而這種毒液，與他的早死不無關係，人們有理說：“他以五萬杯的珈琲生而以五萬杯的珈琲死。”巴爾扎克的一生幾乎完全生存於他所擬造的世界中，而完於將此混同於真實的世界。人們對於他有無數的逸話。某一天有一位朋友到他的家來，巴爾扎克即跑到他的面前而極痛苦的叫道：“喂，那個可憐的女子自殺了啊。”朋友驚惶了問這是誰，即知道是“Eugenie Grandet”的時候纔安心了。又有一次，他的朋友向他說及自身的姊妹患了重病的時候，巴爾扎克馬上搶着朋友的話說：“那是很好的，好朋友，但是現在還是回轉

現實來談 Eugenie Grandet 罷。”



巴爾扎克在文學中是小說的競技者，是十九世紀前半的法國之社會環境的忠實而有力的畫家。他亦是布爾喬亞派的，Birottean, Nucingen, Grandet, Rastignac, Robourdin 等階級的無比的歌手。雨果在他的墓上很正確的說：“他的一切的書，不過是形成一部，一部生存的，有光輝的，深邃的書。在這部書內，我們以不可知的混同於現實的恐懼，而見着現代文明的去來，進行及移動；這是詩人題為喜劇而亦可以題為歷史的一部妙書……”

三 居思達夫·弗洛貝爾

描寫近代的資產家，使我感着異樣的惡臭。

弗洛貝爾。

他是屬於那對於自己的社會環境，對於周圍的俗惡，卑劣，凡庸等起叛逆的有光輝的藝術家之一羣的。如果說巴爾扎克讚美了資產階級，而愛其

關於弗洛貝爾的研究，我們依據了以後各種的著作：

Baudelaire: L'art Romantique (Madame Bovary).

Paris, Calmann—Levy 187

惡德，弗洛貝爾則以兇暴無慈悲的憎惡，以人對於自己的階級所能抱的最高的憎惡來獻給資產階級了。他以他的全存在，全確信及全信念來奮恨資產階級，這種憎恨，在他是成了支配他的感情及思想的一種宗教。他說：“卑劣地思惟着的一切生物，我稱它為資產者。”他因為中間階級的凡庸，無限的愚劣及其崇拜功利主義與口腹的原故，而遂特別

Bourget: *Essais de Psychologie Contemporaine* (Gustave Flaubert), tome premier. Paris, 1927, Plon 版。

Faguet: *Flaubert*. Paris, 1899, Hachette 版。

Ferrere: *L'Esthétique de Gustave Flaubert*. Paris, 1913 Conard 版。

Hennequin: *Quelques Ecrivains Français* (Flaubert), Paris, 1890, Perrin 版。

Thibaudet: *Gustave Flaubert*. Paris, 1922, Plon 版。

Jola: *Les Romanciers Naturalistes* (Flaubert). Paris, 1914, Fasquelle 版。

的輕蔑他。他避開了那祇知着想一己之樂，在限定的地平線的對方，什麼也不能見的利己的人羣。魯公特·德·李爾（Leconte de Lisle）給與羣衆的傲慢的話，他一定會欣然同意的：

我不會將生命曝露在你們的叫聲裏，

我不會伴着你們的賣技人與娼婦

在你們的平俗的露天劇場中跳舞。

但是逃避到何處去呢？這樣熱烈地斥責了資產階級過後，弗洛貝爾投身到社會主義去了麼？也不會。他反對社會主義的物質性，缺少理想，在地上裏探求幸福等而拋棄了社會主義。決定地使他反對社會主義的，因為他在社會主義中將見着一切階級的廢止，他所確信的精銳之絕滅，及有名的下層的平等。那末，對於他還存留得有什麼呢？“象牙塔。”於是弗洛貝爾寫着說：“在一切的共通關係被破壞，社會不外是多少有點組織的‘大強盜團’時代，當着肉體與精神的利益，似豺狼般地互相分裂而分開嗥吼的時候，應當像世間一樣地營着自私主義（不過僅較為優美一些）以生活於自己的

洞穴中。”弗洛貝爾對於政治生活完全失掉了興趣而欲將自己內面的一切社會思想驅逐出外。他寫着說：“除了你自己的事而外，什麼也不要管。讓着‘帝政’進行，關起我們的門戶，攀登到我們的象牙塔的最高處，最接近天邊的最後一層去罷。那裏有時也是冷寒的，是不是？但有什麼要緊呢？人們將見着星斗晶耀，人們不會再聽蠢人之聲了。”

但這是說弗洛貝爾安樂於他的孤獨而滿足於他的脫離社會生活的麼？決不是的。他是時時地悲嘆着藝術家與社會間的這個洪溝，精神之共通性的完全的欠缺，以及作家與羣衆的這種隔絕的。他曾數次地感着欲降到羣家中去，欲與羣衆的生活起混合的強烈的慾望，但資產階級的暗影，時時都把他捉住了。他依靠着他那有名的年俸而獨居於自己的隱家，但他深被這種社會隔絕所痛苦而絕望地寫着：“象牙塔，象牙塔！仰望星空！這是我很容易說的，可不是嗎？因此對於這個問題，祇要我一講到，別人就能回答說：‘啊！你，你有你的小小的收入，我的好人物，所以你是誰也

需不着的。’我知道這件事，而且我尊敬悲惱着，被踐踏着的與我同樣有價值或價值在我以上的人們。有時我念及攻擊善人的一切惡觀念時而使我憤激。”

這就是居思達夫·弗洛貝爾的悲劇。



人是完全反映在他的作品內。所以我們檢討他的三篇小說波伐荔夫人 (Madame Bovary) 感情教育 (L' Education Sentimentale) 及布伐爾與貝居夕 (Bouvard et Pecuchet) 來看整個弗羅貝爾罷。波伐荔夫人不特是弗洛貝爾的傑作而且亦是世界文學的傑作。這是小說的典型，正與安德羅瑪格 (Andromaque) 是悲劇的典型一樣。這也是散文的交響樂，弗洛貝爾即其最大的大師之一。人之所以稱他為法國散文的波多汶 (Beethsven) 者正不為無由。他的語句是有水晶的純粹與微妙而難言的調和。他熱心地勤勞以求

他的思想的最善的表現，他長時間地探求文章的節奏，即同一個小節亦曾修改數次。正如莫泊桑與我們所說：“他把稿紙拿起，將它舉到與眼目同高，依身於肘上而咬齒高聲地朗誦着。他聽他的文章的節奏，停下來追捉逃去的音響，結合音調，避去類音，像長途的休息一樣，以良心來添用句逗。”但最後的結果，是與這樣的操作有等價的：弗洛貝爾的散文，是一種奇異。

波伐荔夫人是地方資產階級生活的一張大壁畫。在灰色而單調的底壁上，浮現出愛瑪·波伐荔 (Emma Bovary)，沙爾·波伐荔 (Charles Bovary) 及藥劑師阿默 (Homais) 的三個不朽的人物。愛瑪受過比她的身份還高的教育，在波兒與薇兒機尼 (Paul et virginie) 的影響下而開始夢想了。她以強烈的，感能的，情熟的天性及空想的精神而嫁一個做人，做丈夫，做醫生都是可憐的愚劣的資產家沙爾·波伐荔。她的周圍是些平庸以下的人們，而又生活於無聊賴的，單調的，憂鬱下淚的鄉下。從那時起，她遂起了一個迷茫的希望

和不久即增大了而侵佔了她的全生存的未滿足的欲求。凡俗而愚劣的丈夫使她感覺不快，祇有使她引起厭惡與輕蔑。他低聲地咬着嘴唇說：“好可憐的人！天哪！好可憐的人喇！”於是，這正是一個姦通的完全的餌物了：她最初陰心地克制着自身的戀愛書記萊喻（Leon），但萊喻不久離去而無聊倍增了。這時她又在開始誘惑她的俄多爾夫（Rodolphe）身上發現出戀人來了。她還無力地抵抗，但不久他們一塊乘馬去散步的時候，她便屈伏了。“她垂着那雪白而被嘆氣所鼓脹着的頸項，無力的，咽着嗓子，很長的顫動，藏着面孔，她竟把身體獻出去了……周圍都是靜寂；從樹林中彷彿有一種溫柔的事物出來。她感着了重新鼓動的心臟，而血液在她的皮膚下面流着，彷彿是一道乳河一樣。在這時她聽着在遠方，在樹林的彼岸，在對面的丘陵上的漠然而長的叫嘯，一種綿延不絕的聲音。她靜默地聽着，仿佛這是混合到她受了感動的神經之最後的顫動中來的音樂一樣。”

愛瑪終於報復了她那直到其時的單調生活的

仇，她的浪漫的精神萌芽了：她夢想着偕着戀人私奔，她把他視為拜倫式的主人公，但不久即感着了一種殘酷的欺騙。俄多爾夫是實際的現實的人，待他滿足了自己的慾望時，他便把她單獨的拋在那亂狂中及空想世界的旅途上了。於是她在宗教中去求她的慰安，而無聊又開始發作，直到她在路庵（Rouen）見着了書記萊喻。關係又發生了；愛瑪成了肉感的，不飽足的，她抽煙，她喝酒，她變形為娼妓了。但破滅來了：她因為她的亂雜的生活而借債，到錢不能到手時就服毒。與其回到現實的生活，回到鄉下的憂寂的生活，她甯選擇了死。

這就是波伐荔夫人的不死的姿態。這好像是用大理石來刻成而毅然地主於其悲劇的單純中。一個脫離了階級，高出其環境，不能呼吸於卑俗凡庸的周圍的女子的姿態，竟被弗洛貝爾永遠的彫刻出來了。

其次是沙爾·波伐荔上台。在這個人物中，弗洛貝爾把他在資產者中所見着的一切的醜惡都具現化出來了。這是一個聖化了的無能，神化了的愚

行。他不思考，也不夢想，他無意志，也無欲求。這是一個作人之所作，而滿足一切的受動的生物。弗洛貝爾自身在他的備忘錄中，以美麗的型體及異常的浮彫來描寫了這個資產家的影像，在內面人們可以見得他對於這種人一切的厭惡及一切的輕蔑來：

關於沙爾的備忘錄

內心的俗惡，以至他謹慎地摺疊食巾及喫湯羹時的樣子。肉體的機能之動物性。到冬天則穿毛編的背心及滾白邊的灰色毛的半裝襪。用小刀的尖端來括牙垢及切斷瓶塞而將它弄入瓶內的惡習。崇拜妻子，而確是與她同睡的三人中之最愛她者。

沙爾是一個無定見的人物，隨着妻子的願望而愛着她，當她隔絕他的時候，他也靜默地熱愛着，妻子的話，他什麼也聽。他在半睡眼中裏生活着，他反芻着他的幸福，什麼也不思想，什麼也不願望。妻子死了的時候，他絕望地哭泣，及其後他知道了妻子與萊喻及與俄多爾夫的戀愛而且……他仍然時時地哭着她。再過一晌他碰着了俄多爾夫，他和他同到一家酒店去；一想起自己的妻和他

共通欺騙自己過，雖是臉上發紅，但一瞬又回到老舊的倦怠中去了。

“我並不恨你，”他說。

俄多爾夫不作聲的坐着。沙爾雙手抱着頭又用消沉的聲音及無限的苦惱的絕望的語調說了：

“不，我並不恨你！”

這個男子的一切的卑憐都在這裏……

阿默先生補足了這個不朽的系列。弗洛貝爾用一種卓越的不可思議的風格，將這人浮彫出法國小資產者的一切愚行及一切的虛榮。他曾經寫信向他的一位朋友說“你有時會想過愚者的安穩麼？愚行是一種不可動搖的什物。無一物打着它而不自碎的。它是有花崗岩的性質，堅硬而有抵抗力的。”這種愚行，正是藥劑師阿默的特權。他穿着綠色皮的拖鞋，戴着有金流蘇的天鵝絨帽。他的臉相常是滿足的。他對於婦人則禮儀周正，親切而柔和。他走在路上時“唇上氾着微笑，脚步伸直，左右地施行着極多敬禮，以風吹曳後的黑衣的大裾來填着許多的空間”。他自以為高出於周圍，而自念

爲一個偉大的學者。因爲他不特知道他的藥品的拉丁名詞，而且還寫了：蘋果酒，其製法及其效果並附關於此問題的若干的新考察的著作。阿默先生也是一個“知識家”，而且他具有藝術的趣味。他爲路庵的“燈台”雜誌做文章而自信爲傑作，復爲他的兩個孩子取了拿破崙與亞達里 (Athalis) 的華貴的名字。因爲阿默君曾讀過亞達里而深爲感佩的。他滔滔地談論宗教，而與僧侶論爭。這並不因爲他無信仰；他的上帝却是“蘇克拉特 (Socrate) 的，佛蘭克林 (Franklin) 的，伏爾戴爾 (Voltaire) 的，以及沙伏牙爾叻祭的懺悔錄 (Confession du Vicaire Savoyard) 的上帝。”但他的最高的理想則是“Legion d' Honneur” (法國的勳章名——譯者)，阿默君爲獲得它而不擇手段的。“於是阿默拜伏於權力下面了。在選舉的時候，他祕密地爲知事大人盡了很大的力。他最後終於賣節而作淫賣了。他甚至於向着君主請願而切望爲他主持正義；他稱他爲‘我曹聖主’而比之爲亨利四世。”他終於得了勝利：這部就用“他受了十字

動章”一句來作結束了。

阿默君已經入於我們的語言中了，而且他是留給我們作一種擺“知識家 intellectuel”架子的慕虛榮而愚蠢的小資產階級的典型了。

在愛瑪，沙爾，及阿默之外，這書中還有許多如畫一般的人物：愚笨，偏狹，鈍重，將僧侶之愚劣表現於一身之教士 Bournisien，商人Heureux及 Rouault 老爹等。

小城市的全體，在我們的眼前騷動着。我們見着它的卑俗單調的生活，它的喜悅，它的節慶。農事講究會的畫，成了一幅古典的作品。

總之，波伐荔夫人是一部有力而大胆的純粹傑作，在寫實的描寫中它却是有悲劇性的。但是它也受了法律的追究——這不過是它的最大的光榮——實際上，檢查局就憂着那幾節‘猥淫的’描寫，我們的作家遂被告為擾亂公共良俗之罪了。這是與告訴其他的作家如波德萊爾（Baudelaire），惠特曼（Walt Whitman），馬里納諦（Marnetti）等而為同樣的滑稽的控告，而且常時藉着

不道德的豫防一個名義。弗洛貝爾被釋放了，但裁判官却欲嚴格地禁止寫實主義。“凡在繪畫，性格或地方色彩之名目下描寫作家所謂描寫使命之人物的事實，言語及動作等，皆在不許之列。又照得將此方法適用於精神的作品及美術的製作者，則達到否定美與善之寫實主義，而產出損害人心與耳目之作品，不斷地擾亂公衆道德及善良的風俗……”這就是對於寫實主義的無慈悲的宣告。但幸得正如左拉所說，裁判所的判決，不能阻止思想的進行。

現在我們轉說感情教育罷。如果愛瑪·波伐荔是在諾爾曼地（Normandie）的一角上展開的，這裏的範圍却擴大了：弗洛貝爾爲我們描寫的，是路易·腓力卜治世的末期及第二共和時代（1840——1852）的法國全社會的生活。在平俗單調的生活底面，活動着那些多少無意義的，毫無目的，失去了一切精力與意志，對於一切的企圖都失敗了的人物。這部書的主人公 Frederic Moreau（弗萊德易克·莫俄）是一個外省的小資產階級，懦

弱，乾燥無味而不很有趣的人物。他由巴黎的生活而學得了一點優雅，依賴着遺產而得安逸的過活。他正與沙爾，波代蒞不相上下，而僅以較高的智識及浪漫的想像來勝於後者。他的感情教育，是四個女子所授的：第一是一個已婚的婦人亞爾努夫人（Arnoux），弗洛貝爾以驚異的純粹和明瞭為我們描寫出來。其次即是娼婦俄扎耐特，金融界的貴婦人唐伯拉時夫人，最後是一外省的小女子俄格姑娘。弗萊德易克的戀愛，是在首都的喧騷的生活中，尤其是在四八年（法國大革命之一八四八年——譯者）之革命的炮火聲中展開的。弗洛貝爾極巧妙地把街頭的運動，民衆與國民軍的戰鬥，共和派的團體中的生活，當時青年的心境表現出來。現在我們置身於青年團體中去，那裏有弗萊德易克的友人伐羅易愛獻杯致祝說：“我為現存秩序，即所為‘特權’‘獨占’‘指揮’‘階級’‘權威’‘國家’等之完全的毀滅而乾杯！並且更高聲的說，我願把它像這樣地破壞，而將美麗的高脚酒杯投於掉上而粉碎了。”

現在我們又看資產階級的世界罷。在那裏，弗洛貝爾又重新地把階級的卑怯與下劣指示給我們。中心人物是大資產階級議員唐伯拉時先生，他是政治家，銀行家，投機者，承受一切的策略，謳歌一切的制度而僅專心於金錢。當他死的時候，弗洛貝爾用一種驚心的縮圖來把這種生活寫給我們：“這種充滿了激動的生活告終了。跑事務所，整理數字，做投機事，訂立契約，他是如何的儘量地做了這些事啊！是如何多的暴語，諂笑，如何多的平身折腰啊！因為他曾經歡讚過拿破崙，可沙克們（Les Cosaques），路易十八世，勞動者，一切制度，他曾以一種求賣身之愛來愛着權力。”

無論在那一頁上，都有對於資產階級之大度的憎惡及辛辣到極的嘲笑存在。對於大地主的會合時，我們見着他說：“在那裏的大部分的人，至少要侍奉四個政府。他們為保證自己的財產，除去不安與困難，更或單由於卑陋，或由於本能地崇拜權力而出賣了法國和人類。”此等一切的資產者們，聽着炮火的聲音即起戰慄，為着自己的將來而準

備兇暴的彈壓。但在街頭上是時有戰鬥的：弗洛貝爾將巴黎市街的塔壘上的戰鬥的霧圍氣，竟敢然地表現出來。是十二月二日的事情。弗萊德易克向着勞動者的一羣尋向其是否去打仗的。一個穿工作服的人回答他說：“送給資產家們殺頭，我們並不傻到那樣很，讓那些狗仔安排罷！”於是一個紳士橫起眼睛看着這住城邊的人自言自語地說：“社會主義者那些豬羶，這回總可以殺盡！”

在 這個戰鬥的根底上我們可以見得出幾個社會主義者的典型如塞耐加爾，杜沙爾笛等，但因弗洛貝爾不十分知道他們的周圍的原故而他們竟是稍為曖昧的。反之，弗洛貝爾對於社會主義者的輕蔑，尤其是在塞耐加爾的姿影中所現出來的輕蔑，我們却能夠明顯地看取：“他知道馬勃里（Mably），毛萊里（Morelly），傅易衣（Fourier），聖西門（Saint-Simon），卡伯（Cabet），路易·不浪（Louis Blanc）等一大車的社會主義者作家。這些作家爲着人類要求兵營的水準（le Niveau des Casernes），使它在 lu-

panar (娼家意——譯者) 中去快樂, 或欲把它摺到賬櫃上去, 而且從這一切的混合中, 造出一個道德的民主主義的理想出來。這是有分租地與製絲場的二重的外貌而是一種美國式的Lacedemone (古代斯巴達 Sparte 的別名——譯者) 在此地的個人, 不過是爲比偉大的喇嘛及 Nabuchodonosors (古代 Chaldree 的王, 曾破壞猶太, 征服亞刺伯等——譯者) 們還更全能的, 絕對的, 無謬的而神聖的社會生存罷了。”這就是弗洛貝爾對於社會主義的見解——依據他來, 社會主義是引導至‘兵營的水準’。在此處的個人不過是僅爲社會而生存的。

感情教育的壁畫的總體, 有第一流的歷史的價值, 而把十九世紀中葉的法國全社會爲我們指示出來。弗洛貝爾爲着使時代在其全現實性中再現計, 他曾在那裏勞作了許久, 訪問了許多地方, 讀了許多書, 請教了許多人。他在這部作品上認爲極大的重要性, 有一次 (於一八七一年) 他指着 Tuileries 的廢墟而放肆地說: “如果人們曾理解

了感情教育的話，這一切的事都不會起的。”這個高慢的話，是有些曖昧的。但是總之弗洛貝爾是想着他的書在歷史的事件上能有影響而誇耀着的。

布伐爾與貝居夕在弗洛貝爾的一切小說中算是最奇妙而引起了最多的辯論和批評的。一般人都疑問着這兩個愚蠢的好人是何意思，作者藉以欲言的是什麼？但這個作品的根源，在我們是明瞭的：最初就是他對於資產者的憎惡，其次就是人間的愚行所及於他的腦殺。作者所揭示我們的，是兩個約五十歲的小資產階級而在商鋪內面作抄寫者。其中有一個承繼了相當的遺產，於是他們開始作全利的生活者了。弗洛貝爾辛辣地嘲笑這種靠利為生的寄生的階級，而狠命地鞭笞着小資產階級的心理。布伐爾與貝居夕所夢想的就是：“於是他們可以喫自己的廚房院子內的鷄，自己園子內面的菜，而且穿起自己的木履來喫飯。我們可以做我們所樂於做的事了！我們讓我們的鬚鬚長着罷。”

到了鄉下的一個小洞內的隱居所時，這兩位朋友不知作什麼纔好。他們作了少許的農業，其次開始研究學問。他們研究化學，解剖學，歷史，文學，磁器學，宗教與教育等等。他們那狹小有限的頭腦，自然不能消化這一切，但因為他們是靠利喫飯者而無別事可作，所以他們繼續着他們的“研究”。他們終於被誘到了自殺的問題而決意去吊頸，但人們去做彌撒的光景，竟使他們改變了這種悲慘的主意，於是他們遂深深地成了奉教者了。待他們知道人間的一切知識過後，他們要回到舊業，作兩張寫字棹來安置在鄉下的屋內而開始抄寫落到他們手上來的一切的東西。

三 這就是祇知夢想隱居，祇能適合抄寫作機械的事，愚蠢而偏狹的小資產階級之辛辣的諷刺畫。而且在這兩個好人物中，弗洛貝爾復把愚劣性及人間的永遠的愚行擬人化了。他寫道：“啊，法蘭西！這自然是我們的國家，但却是一個無意義的國家，我們且承認出來罷！我覺得被蔽着它的愚行的洪波，及藏着它的愚劣的巨浪所湮沉了。”

弗洛貝爾被周圍的愚行所侵襲了。這種愚行是腦殺了他而幾至牽引了他。左拉告訴我們說，如果他發現了一個大愚行時，就當着是他的大節慶一樣而要把它談論幾個禮拜的。他搜集了許多孩子氣的愚笨的畫與奇妙的書藉以及僅是醫生所作的詩，而且以搜集人間的愚行的這些資料。在布伐爾與貝居夕內面，他把那化身於兩個小資產家兼放利爲生者之無限的愚行指示與我們了。這是辛辣而苛刻的諷刺，祇有對於此階級的憎惡纔能使他感興的描寫出來。

我們已經達到對於弗洛貝爾的研究的終極了（註）。我們很明顯地見着“食資產家的人”這個形容詞是很正確的。沙爾·波伐勃，阿默，弗萊德易克，唐伯拉時，布伐爾與貝居夕這一切的人物，構成了對於資產階級與其愚行，眼界的狹小，崇拜口

（註）我們除開 *Salambo* 及 *La Fentation de Saint Antoine* 兩部作品罷。因爲在前者弗洛貝爾是逃避於古代資產者世界的醜惡中，後者則又逃避於夢內故也。

腹，卑怯懦弱的一個極大的公訴狀。這件事因為弗洛貝爾自身亦是資產家而更為特徵了。對於這樣的主張，他確是曾抗議而曾聲抗過，但却是徒然的。他所從出之階級，在他的全人格上記上了不可消滅的刻印了。引左拉的證言來看罷：“是的，重要的話要說：弗洛貝爾是一個資產者，而且人們可以見得出是最相稱的最細心的最謹直的資產者。他自身一方驕傲着他所享樂的考察及獻給於勞作的全生，一方也常常是這樣地說。但是這件事毫不妨礙他絞殺資產者，及一有機會便以抒情詩的憤激來粉碎資產者。”弗洛貝爾愛好古代，他對於新的風俗與新的藝術，對於新聞與德莫克拉西都“怒罵”過。他不喜歡鐵道而甯愛舊式的交通。他以蒲魯東（Proudhon）孔德（Comte）等為愚昧，在他的通信上他寫着：“我在耶魯撒冷讀了一部孔德所著的社會主義的書——實證哲學論（Essai de philosophie positive）。這真是愚不可奈。在其中有大喜劇的臉相，有奇怪的加里福尼……¹這顯然地是過份了一點。

弗洛貝爾拒絕出席於法國學士院，但於一八六六年他受了 Legion d' Honneur 的勳章。過了十年，有無足輕重的人得着了時，他則不佩這個勳章了。他說糊混也佩起來了時，他已經不願再佩了。別人注意他，說他最初就不當接受，於是他發怒了，因為他感覺了自己的地位的低弱。最後 Thibaudet 君巧善地觀察說：“追索波伐荔夫人，這位食資產家者像逃入城裏一樣地，逃到弗洛貝爾等的資產者的安全中去了。”在這件事中的他的態度，毫不是英雄的。他寫信與他的兄弟說：“我們應當使內務部知道我們在路庵算是所謂‘大族’，即是我們在這地方上是根深蒂固的，尤其是以不道德的罪名來攻擊我，則將傷害了許多別人。”



在我們看來，弗洛貝爾算是他的社會環境與他的階級的兒子。但他却是一個忘恩子；像 Zeus 一樣，把父親 Cronos 的頭斬了。弗洛貝爾叛逆他

自身的環境，憎惡自身的階級而以他的偉大的藝術才能來創作了資產階級之最無恥而最厚顏的惡德之巨大真實而深切的寫實的畫圖。

巴爾札克讚揚了資產階級；弗洛貝爾則宣告了它的死刑。

四 耶米爾·左拉

爲研究經濟學計，我們不得不時常地回頭過來讀左拉。關於經濟學方面，我們與左拉比較起來，實不過是一個好事的門外漢罷了。

仲巴爾特教授。

左拉也能與巴爾扎克同樣地說：“我計畫作全社會的歷史。”左拉以他的結合於創造的多產及對

關於左拉的研究，我們依據了以後的各種著作。

Bouvier: 左拉的作品。日內瓦，1903年 Eggimann 版。

現實的情熱之驚人的才能，把‘第二帝政’時代之整個的法國社會給我們再現出來了。他預先寫了一個大綱，然後熱烈地精力不竭地勞作，以漸次地用筆推敲出一個像自己之社會的社會。從一八六一年至一九〇二年間，他公開了四十七冊作品而廣

Brun: 法國的社會小說 (自然主義小說) 巴黎, 1910 年, Giard et Briere 版。

Chenneviere: 耶米爾, 左拉。雜誌‘歐洲’1927年, 12月15日號及1928年1月15日號。

Paul Louis: 巴爾扎克及左拉書中的社會之型, 巴黎, 1925年, Monde Moderne 版。

Massis: 左拉怎樣地作了他的小說。巴黎, 1906 Fasquelle 版。

Renard: 現代法國研究 (自然主義)。巴黎, 1888 年, Savine 版。

Rod: 現代的道德觀念 (耶米爾·左拉)。巴黎, 1911 年, Perrin 版。

Seilliere: 耶米爾·左拉。巴黎, 1923年, Grasset 版。

播於法國及國外，其數不下數百萬部。

斯坦達爾（Stendhal）說：“一冊書猶如在大道上散步的一面鏡。有時它給你反映出青空，有時它給你反映出街路的泥土。”

對的，反映十九世紀後半之法國社會的青空與泥的鏡子，就是左拉的魯公·馬加爾家（Rougon Macquart）了。我們在那裏可以見着寫得異常明瞭的經濟的基礎：以其一切的複雜的機構，愈漸擴大的鐵道網，具有大規模的機械的使用，不斷地發達着的商業，與產業之發達相平行的勞動大眾之貧窮等而立於我們前面的，就是發達到極盛的資本主義社會了。如果人要研究資本主義社會的經濟，他不得不讀左拉的小說。

在這個背景上面，有左拉以異常的精力來描寫的種種的階級的典型及大羣的人物活動着。各個人物，都是處在自己的環境中，在那裏他展開着他的狂熱的活動而將周圍一切的人的思想與傾向都像徵化出來。我們能夠區別出金融界，工業界，勞動者，農民，僧侶，藝術家，小資產階級等的環

境。到處都有左拉當時的法國社會的正確忠實的姿影，——作品中的當時代的直接的反映。

第二帝政，是金融的醜聞及放縱的腐敗以及極端的投機的時代。在作品金錢（*l'Argent*）中，我們在那稱爲 Saccard 的 Aristide Rougon 身上，看得出近代投機業者與金融業者之整個的典型來。在小說中引入了金錢，最初描寫投機業者，銀行家，放高利者的姿態的榮譽，當然是歸於巴爾扎克，但在巴爾扎克的時代，資本主義在法國纔初生，所以至多祇能描寫 Nucingen, Gobseck, Grandet 這樣的人物。其後時間經過了：左拉的時代是交易所活動的時代，巴拿馬（Panama）的醜聞及投機汎於全世界的時代。在這樣的背景上站立着 Saccard 的巨人般的人物。他的有利的環境是證券交易所，他的生活，在奇怪的金錢的好策，股票的投機，大規模的詐欺中展開。這個有力的金錢操縱者，很知道貨幣的力量。Saccard 喊着說：“看你圖繪的 Carmel 谷罷。那裏不過是些亂石與浮香樹，但是！自從掘

出銀鑛過後，先就生出一個村子，繼續就生出一座城來……於是被砂填塞着的這個港口，我們把它清掃出來，用堅固的堤防守護起來。現在小船都不能繫纜的地方，那時將停泊着汽船……那末，在這些荒無人跡的野原，這些荒地上將要貫通我們的鐵道，我們將見着整個的更新……對的！開墾出田園，建築出道路與運河，新的都市從土中出來，總之生命回復過來，正像在貧血的脈管上流着了新的血液時的病人的身體一樣。……當然，金錢是做這種奇蹟的。”

Saccard 把報紙與宗教拿來自身使用；他是巴黎的不可動搖的支配人。但是破產等待着他的：他被他的敵人 Gunderman 的貯金打擊，經過劇烈的鬥爭而敗滅了。在這場鬥爭中流去了幾百萬的金額，繼此引起了其他的金融的倒閉。並且在這個金錢的沉重的爭鬥中，我們見着為馬克斯門人之一的 Sigismond Busch 夢想着將來的社會，夢想着世界之集產主義的組織。

在‘婦人之幸福’(Au Bonheur des Dames)

中的 Octave Mouret，把第二帝政時代的商業界給我們指示出來。我們如果想起與此相似的巴爾札克的人物 Cesar Birotteau 時，我們即能知道巴黎的商業所經過的如何的過程。現在無情地消滅着小商業而占領了一切的顧客者即是大百貨公司。如‘婦人之幸福’那樣的大百貨公司成爲極微妙複雜的巨大的機構，——一個真正的“近代商業的大伽藍”。那高妙的商業組織者的典型，大胆而投機的 Octave Mouret，作極危險的交易與投機，然亦成功而百倍其財產。他的公司有三十九部，以六十輛汽車通行於巴黎，作八千萬的交易，用三千人的店員。這就是第二帝政時代的這種企業的最高峯。

工業界則在‘芽月’(Germinal)及‘勞動’中描寫出來。自從‘人間喜劇’(Comedie Humaine)的時代以來，工業經過了深刻的進化，在第二帝政的治下，已經有有力的股份公司開始組織了。‘芽月’是描寫孤立的資本家與股份公司的鬥爭——其結果後者勝——而把這種進化表示給我們。

Gregoire 與 Demeulin 在此處表現出工業家的典型。他們要求強力的政府，而認勞動者之不儉約為不良。在‘勞動’中，Boisgelin 表現出大資本家，他在交易所中失敗了。但僅以剩餘的財產亦充分地能開辦大冶金工業。總之第二帝政時代的金融業者，商人及工業家的社會的典型，都由左拉確定地描寫出來。

我們由‘家常’（Pot-Bouille）而深入於資產階級的內生活。我們回憶起弗洛貝爾對於資產家的攻擊，對於這個階級之永遠的反抗及描寫資產家的不知恥的惡德。左拉是隨着這個一道的麼？他在他的‘文學的資料’中說：“五十年以來，人們對於資產家叫罵夠了麼？這種混蛋，人們已經罵倒夠了，粉碎夠了麼？資產家是醜劣的，愚蠢的，它沒有家名，也沒有榮譽，因此人們不能承認它能引起研究它描寫它的興味而遂絞殺它或在言語中取消它了。”

但是這種資產階級的擁護完全是純理想的。因為小說‘家常’便是對於支配階級的無慈悲的告

狀。左拉在那裏指示着資產階級的家庭生活的崩壞，盤據於資產階級中的腐敗，姦通公然代替了結婚，漸次消失於偽善之波濤下面的道德等。在‘獸人’（*La Bete Humaine*）中，是攻擊着賄賂的司法。我們看到那可厭的人物老裁判長 Grandmougin 凌辱自身所保護的幼女；其次豫審判事 Denizel 消滅了對於資產階級及政府的一切不利的案件；最後，其他的官吏 Camy-Lamotte 毀去了自身所保管的文件等。在 *Eugene Rougon* 大人中，則顯示出政界的腐敗，有權力者們的黑暗的交易，榮達之卑怯的手段，金錢之全能的力量。

現在我們且下降一層而在‘巴黎之腹’（*Ventre de Paris*）中去看小資產階級的心理罷。這是由美麗的女豬肉商 Lisa Quenu 夫人所表現出來。她向着依從兄弟 Florent 的法國革命計劃的丈夫說：“把我的政策告訴你好嗎？那是一種正直人的政策呢。我祇要我的生意好，能夠平穩地喫羹湯，不被鐵砲的聲響驚醒而得安眠時，我就感謝政

府了。一八四八年是無謂的，是不是。Gradelle 叔父是一個好人，把當時的賬簿給我看，他損失六千佛郎。現在我們有了帝政，一切都通順，什麼也賣得。……誰個政府，在最初的時候都是一樣。人們都支持它。有必要的時候，又支持另一個政府。要點是年老了的時候，以一種賺錢的確信而安穩地坐食其利息。”這是小資產階級的心境一個好例。

勞動的世界，也在左拉的作品中見出自身的表現麼？是的，因為我們在‘芽月’‘地下室酒店’（l' Assommoir），‘勞動’中所見的，全是單獨的工業勞動者及鑛工與鐵工。我們與彼等的貧苦，苦難，日常的苛酷的勞役相共，我們見着住於巴黎的茅屋與鑛山地方的廢宇的工人之羣，見着已經獲得了階級意識而開始結合於國際（internationale）之下的無產階級。Ernest Seilliere 氏講着‘芽月’的時候說：“這部書是帶着半公平的反動之××主義煽動的第一部著作。”這是一個好的稱揚！左拉有描寫無產階級之生活的勇敢，於是

人們就馬上加他一個‘××主義的煽動者’的形容詞。

他以可佩服的寫實主義來描寫炭鑛夫的可驚的貧困及逼使他們叛逆的苛酷的榨取。而且我們在法國的小說中見着大罷工的傳說，恐怕這是最初。這些雇主和衰餓的勞動羣衆之間的殺人紛爭的苦惱事件，深深地刻在我們的記憶之中。左拉在那裏達到了他的藝術的最高點。我們回憶起男女都唱着馬賽歌（Marseillaise）橫穿田壩而奔的勞動大衆罷：“在這個世紀末的血腥夜上，不可抗地的一切都拖起去的，是革命的赤色幻影。是的，在一個晚上放出來了的民衆，這樣地在道路上奔馳，而且浴着資產家們的血潮，搖着頭而撒播着打破了的金庫中的金錢的。女子們叫喊着，男子們會有張開來咬噬的獠的嘴。是的，這正是同樣的襖襤衣，同樣的大木履聲，同樣的穢肌臭氣而以野蠻人的橫溢的壓力來掃蕩這個舊世界的。”在芽月內面，我們又可以見着社會主義與無政府主義的煽動者 Etienne 與 Souvarine 兩人來。最後炭鑛

夫們失敗，被革職的 Etienne，離開了 Voreux，但他仍然不失落更好的將來的希望。“人們正在生長起來。在田野中徐徐地萌生着而燃燒着復仇之念的黑軍隊，爲着來世紀之叛逆而成長着。這種萌芽不久將使大地爆發的。”

除了資本家及勞動的世界而外在 Rougon Macquart 內面還有其他的社會的典型與其他的環境給我們表現出來。在‘土地’（La Terre）中是一些 Beauce 的農民，他們被想增加他們的小土地的唯一的慾望完全佔領，而這種慾望像癌一樣地侵蝕着他們。第二帝政時代之法國農村的全生活，充滿了動物的貪慾的及犯罪的本能之勞苦生活（左拉十分地誇張的寫着）的表現，都在農民小說中見出來。僧侶的環境表現於‘Plassans 的征服’，藝術界則表現於‘著作’（l’Olivre），在‘娜娜’（Nana）內面，我們見淫賣婦的生活。

總之，在 Rougon Macquart 內面，十九世紀後半之法國的社會環境，得着了自身的明瞭廣汎而完全的表現。左拉也見着了這回事的。經過

二十五年的不休不息的勞作，於一八九三年在他最後的第十九卷‘巴斯卡爾博士’（Le Docteur Pascal）中寫着：“啊！……這是一個世界，一個社會，一個文明，全生活以及運去了一切之鐵工場的勞動與火之中的好壞的表現都在那裏。……”

但是，縱然全社會在 Rougon Macquart 的紙頁上聳立着，這並不是由於左拉的想像而乃是由於他對於現實之熱烈的探求。他研究他的時代而詳細地觀察人間與事物。他寫道：“我作各個新的小說的時候，我都被我所用的材包圍着，我所能接近的一切精確的人，我都與他接談。我去旅行，我觀察房屋與人們及風俗等。”未寫‘土地’以前，左拉先在 Beauce 去住了一個夏季，未寫‘芽月’以前，在 Anzin 鑛山去住了一月。為他的小說‘Rome’，他長滯留於這個永遠的都會，為他的‘巴黎之腹’，他在市場的各方面奔走，晝夜不分地以視察其活動。他深長地和醫生們談話，訪問濯衣的女子，而且與蓋屋匠及泥水匠們交談。那樣地被非難被嘲

罵的他的‘自然主義’，到此遂得了全線的勝利了：Rougon Macquart 不單是有趣而狂熱的小說，而且亦是歷史——十九世紀後半的深淵的入底的歷史。

左拉也與弗洛貝爾一樣而常被視為‘不道德的’作家。世人責備他的‘淫猥’的場面而非難他為作淫書者。Rene Doumic 在他的‘法國文學’中主張左拉的一切的小說都是‘被不可赦的卑野’污染了的。甚至人們支持這個論題（these）而傳着一個逸話：左拉有一天訪問一個作父親的朋友，在其棹上見着‘娜娜’與‘土地’兩部小說時遂怒言地說：“怎樣！怎樣的！把這樣的書拿到有小姐們的家
中來麼！”

這個逸話，除了說明左拉對於道德有極高的感情，對於少年的教育很抱有道德的觀念以外，是不能作為若何的證據的。對於不道德的反對意見，我們可以以 Theophile Gautier 的正大的話（見莫班小姐‘Mademoiselle de Maupin’的序文）：“時代——無論人們對它怎樣說——是不

道德的……是書藉依據風俗，並非風俗來依據書藉。攝政時代（一七一五——一七二三——譯者）造出了 Grebillon，並非 Grebillon 造出了攝政時代。Boucher 的小牧羊女們之化粧淫服，正因為有好修飾的小女子們的化粧淫服！繪畫是根據模特兒所作，並不是模特兒來依據繪畫……書藉是風習的產物。”這同時就是我們的見解。（註）

這樣地我們對於左拉的作品的研究告完結

（註）關於，波德萊爾（Chales Baudelaire）所寫的如次：

“不斷地談着不道德的，不道德，藝術上的道德性等的資產階級之一切的蠢夫們，使我想起那五個法郎淫竇婦 Louise V Hedieu。有一次她同我一同初到 Louvre 博物館的時候，在那不朽的繪畫與彫像的面前紅顏蔽面，始終牽着我的衣袖問為什麼人們能夠公然地把這些臟東西陳列出來。”（參照 Baudelaire：赤裸裸的我心。（Mon Coeur mis a nu），巴黎，Albin Michel 版，八三——八四頁。

了。我們見過了，如果‘人間喜劇’是十九世紀前半之法國社會的文學的綜合，弗洛貝爾的‘感情教育’是一八四〇——一八五二年間的社會之文學的綜合，則左拉的 Rougon Macquart 是十九世紀後半的廣汎而生動的綜合了。



這三位小說家，由作小說而作了歷史家的作品。藉巴爾扎克，弗洛貝爾及左拉之聲而向着我們說話的，是大革命以後的全法國——經濟的，社會的，政治的及意識形態的法國。

第二章

演 劇 論

戲劇情緒的根蒂，是人對於人的同感。

聖·瑪爾克·紀拉丹。

在一切的文學樣式之內，最直接地影響於人，最深刻地感動其靈魂的，就是演劇。在自身的書室的靜寂中讀小說或詩，其次去看有肉有骨的真正的人在舞台上掙扎，為他們的運命熱狂，分享他們的歡樂，共受他們的悲憂，這其間是有很大的差異的。演劇向着我們呼喚的，並不是一種觀念而乃是從舞台下來侵襲全場的情熱。觀客抱着惱悞的心

情來隨從主人公與其惡運的鬥爭，爲着他的破滅哭泣，在他最後與他的愛人結婚時，而爲他吐着安心的氣息。即在喜劇時的那種微笑或哄笑之中，都時常有對於我們的主人公的共鳴藏着。當幕一開，我們即馬上移身到了想像的世界，以後我們自身便完全在舞台上去了。演劇是現實之最強力的幻想。斯坦達爾在“拉辛與莎士比亞”（Racine et Shakespeare）一書中爲我們傳出着以後的事實：“去年（一八二二年八月）在巴爾迭摩劇場（Theatre de Baltimore）中作步哨的兵士，在此悲劇的第五幕上見着 Othello 去殺 Desdemona 的時候即吼道：‘在我的面前是不能讓一個黑人的惡漢殺一個白人的女子的。’同時這位兵士放了一槍把扮演 Othello 的演員的手臂打斷了。”（註）這就是演劇所給出來的幻想的力量。我們更舉赫爾肯拉池（M. Herckenrath）所傳的另一個事實罷：“在

（註）Stendhal：拉辛與莎士比亞。巴黎，1925年，Champion 版，卷一，15—16頁。

荷蘭的 Brahant 地方的一個小都市，上演了一個流血的戲曲。數回的殺人繼續地犯過了，靜默地看了兩三次過後，善良的公衆市民已經不能夠再忍耐了。於是他們大舉到舞台上，去一面吼着：‘流血已經夠了！’一面即把演戲終止了。這是由目擊者所傳給我的事實。”（註）這兩個奇妙的事實，證明出演劇所能給我們對於現實生活的幻想到了那一點，它是怎樣地影響及我們的。因為它的影響是不可懷疑的。斯達衣爾夫人（Mme de Stael）在她的著作‘於德國’（de l’Allemagne）中為我們說雪萊 Schiller 的戲曲‘羣盜’，上演了過後，有許多青年對於盜賊的可佩的首領起了感激而決心要模仿他：他們反叛社會，為營盜賊的生活而藏身到森林中去了。孟特斯鳩（Montesquieu）說克萊碧雍（Crebillon）的 Semiramis 與 l’Atree 兩劇把他投到“酒神的巫女的陶醉中去了”阿拉斯

（註）Faguet：古代劇近代劇。巴黎，1898，Colin版，12

(Horace)更舉出悲劇使一個觀客發狂的事。

演劇把有野心的，戀愛的，復仇的主人公的生活指給我們看而提醒我們內面的熱情。善良的人，很少成爲戲劇的對象，因爲善德是極少趣味而使人倦怠的。法格君(M. Faquet)巧善地註明這個問題說：“諸君知道‘無話可說’的一句極普通的法文慣用語。這就是說‘萬事亨通’的意思。萬事亨通的時候結果是‘無話可說’。幸福的國民，是沒有歷史的。”(註)幸福的人的生活，在舞台上也是同樣的灰色而單調的；有理性的戀愛與家庭的幸福，是毫無趣味的。這就是戲劇作家之所以好描寫惡德，狂熱，恍惚等：大衆們注意地跟隨起去而與他們所喜的典型人物起共鳴。福爾特(Voltaire)說：“大衆都是反對非主人公的丈夫而站到主人公的戀人方面去的。”總之，舞台是反映人間的熱情的一面鏡子。

現在我們又看經濟與社會的諸條件是如何地

(註一) Faquet: 前揭書, 二一頁。

反映於演劇中能。爲着這個目的，我們且研究戲劇的起源。

在原始民族中，戲劇是直接地從他們的經濟生活上迸出來的。初期的舞台公演，一般都是默劇（pantomime），在此舞蹈是佔第一個作用而表示出民族生活的場面來。因此狩獵民表演狩獵及獸類的生活與習慣；牧畜民則表演家畜的生活，農業民則表演田園的勞動，播種與收穫等。參加這種有盛大的性質而往往展開於月光下面的默劇者，即是種族的全部。在很久的期間，演劇都帶有這種動物默劇的性質，在民族的經濟生活上佔有最大作用的動物，皆喜於把它弄上舞台去。在希臘，山羊是極有用的動物：從此遂來了悲劇（tragedie）的語源（tragos 是牡山羊的意思）。爲得着演劇與種族生活之關聯的一個明瞭的觀念起見，我們引用以狩獵爲生活手段之奧斯大利亞（Au-Stralia）民族之默劇的敘述罷：“指導一切的酋長，以說明的歌謠來伴奏默劇的舞台。表演是在月光之下，有極大的焚火所照耀着的森林的

中央舉行。合奏樂 (Orchestre) 是以百人左右的女子所組成，而約有五百人的土人觀客。最初一景，是表演一羣野獸從森林中出來哺草，所以是黑人演員來扮裝的。模仿是極巧妙的，各個動物的動作態度都忠實得極可笑。有的睡着嚙草，有的直立着用自身的角來搔其後足，或舐牠們的伴侶，或舐牠們的小犢；或有用自己的頭來親熱地摩擦着女伴的頭。這種牧歌的戀愛詩繼續了一時候，第二景即開始了。這時人們可以見着有一些黑人用着土人平常所有的一一切的謹慎小心走近那野獸之羣去了。當他們走到很近了的時候，有兩隻獸被木槍貫穿而倒，即博得了觀衆的歡愉的喝采。(註)

演劇在原始時代是反映諸民族的經濟生活，但漸次隨着文明的進步，這種直接的反映變爲間接的了。在我們現在，舞台是我們的社會生活，我們的關心，我們的感情，我們的思想的明鏡，它忠

(註) Grosse: 藝術之起源。巴黎，1902年，Alcan 版，203
頁上引用 Lang 的敘述。

實地反映出我們的風俗及我們的習慣。戲劇作家，將自己適合於公眾的趣味，不然他的戲曲會失敗或不能被觀眾理解。因此各個民族創造出獨特的演劇，而最適應於他們的趣味，反映出他們的心理。盧梭在關於演劇的信札中說：“剛勇真劍而殘酷的民族，常喜悅有勇氣沉着輝耀着的殺人或危險的演劇（fete）。兇暴而激烈的民族，則喜悅流血，戰爭，及猛烈的熱情。至於享樂的民族則要求戀愛與禮儀，輕剽的民族則要求戲謔與滑稽。Trahit sua quemque voluptas（隨人之所好）要使他們喜悅，則應當有滿足他們之所好的演劇。……從大概說來，舞台是人間的情熱的圖畫，其原本是在萬人的心中裏。”（註）



（註）J. J. Rousseau: 給奧達那貝爾（d' Alembert）的關於演劇的信札。Paris, 1922, Hachette 版, 26—27 頁。

爲證明經濟社會的諸條件所給與演劇的影響起見，我們更研究莎士比亞的戲曲，大革命以前之法國劇，小仲馬的戲劇，以及易卜生的劇罷。那末，我們會到處都可以見得社會環境的忠實地反映，以及對於戲劇生產上的階級心理之極強的影響。

一 莎士比亞

莎士比亞不曾舉眼向着宮庭——他所侍奉的——的狹隘的地平線的對方過……

除了王室與貴族的環境而外，他不能夠着想有達到悲劇的尊嚴的何等的情境。

Ernest Crosby.

我們曾經說過，舞台是反映全集團生活的社會生活之明鏡。在社會中，因為不同的階級的心理——多少直接地由數世紀的鬥爭的結果而來——演了最重要的作用，所以在舞台的產生上，這種不

同的階級的心理，也同樣地留下了不可消失的刻印。因之最大的劇作家，彷彿是高飛乎人間生活之上，完全地投身於理想的雲霧裏，而其實，他們的深根都是在如是的階級心理中，他們的戲曲，都是反映着這個階級的心理的。

莎士比亞的場合也是這樣的。人們或者馬上就以爲這樣偉大的這樣世界的天才，在他的作品中，一定是包含全社會，把一切的階級，一切的職業之社會的典型都指示給我們的。人們更或常以爲莎士比亞從一切的社會階級層中取得了他的戲曲的主題，而把貴族，布爾喬亞或平民的熱情，醜

參考書：

Lee: 莎士比亞與近代舞台。倫敦，1906年。

Swinburne: 莎士比亞的時代。倫敦，1906年。

Taine: 英國文學史。第二卷，163—280頁，1836年，Hachette版。

Tolstoi: 莎士比亞。Bienstock譯，巴黎，Callman-Levy版。

行與失敗等表明了。

沒有再比這樣更錯誤的了。因為在莎士比亞的時代，係貴族支配着國內而獨占着物質的財富，及精神的生活，並且給樣本於詩人與劇作家的，亦是貴族。所以貴族是占着以利沙伯時代(l' époque elizabethaine)的舞台的。在漢木萊特(Hamlet)，李亞王(Le Roi Lear)，凱薩(Jules Cesar)，歐賽羅(Othello)，Romeo et Juliette, Macbeth, Antoine et Cleopatre等中，莎士比亞專門地描寫王室及貴族的宮庭，他的主人公都是王，凱薩，王子，大臣，大使，貴族與騎士等。總之，莎士比亞的戲劇，歷史地是貴族的戲劇。

這並不是說，在他的戲劇中，我們不能遇着其他階級的代表者；他階級的代表者也有，但主人公則常屬於上層階級。祇有在溫德所之快活的內人(The Merry Wife of Windsor)一劇中，莎士比亞充分地表示出布爾喬亞，但他却把它滑稽化了。他所愛好的環境，常是王及貴族的宮庭，祇

有這纔有成爲悲劇的根底的價值。在他的時代，人們不理解怎樣能把布爾喬亞上演，更以爲這是不適合於高段的感情的。並不是莎士比亞纔是貴族的歌手，因爲他的同時代者波孟（Beaumont）與胡列其亞（Fletcher）也完全地與他同一意見。在他們的戲曲中之一的序曲上，他們指示出一個布爾喬亞登上台去宣言說，演劇已經充分地演了貴族，現在已經是“爲都市商人的名譽”而寫戲曲的時候了。他要把貴族的主人公掉換成一個“作可讚嘆的事業的雜糧商人”的主人公來看。不理解這是在取笑自身的倫敦商人們所構成的大部份的觀衆，聽着這些話而喧叫起來了。

這個事實，在貴族如君主般的支配着舞台的時候，是極有意義的。莎士比亞藉着西孟尼德斯王的口說：“因爲王子是天所自像而作的模特兒。”（Pericles）貴族較之平民，是高級的人種，即在變裝之下，亦可以從他的態度與顏面的表情上認識出來。所以從僕們，以高尙的姿面認出了Coriolan，在亨利八世（Henri VIII）中，大僧正Wolsey。

出身極微賤而是一個肉舖的兒子，但他幾乎不說他的出身而彷彿以爲是極可恥的什麼事一樣。在‘亨利四世’中，莎士比亞在描寫若望·達爾克(Jean d' Arc)的肖像，但因為她沒有屬於王室的光榮而不過是一個鄉下姑娘的原故，他非常地侮辱她，而以極粗暴的罵言來浴着她。

至對於民衆，則我們的著者是無慈悲地，在每一個機會，都向我們指摘其愚劣，不安定，憎恨及其復仇的感情來。莎士比亞不單不理解下層階級的苦惱而復把他們看成是“愚蠢的羣集”，“有污氣的賤民”，“壞人之羣”，“賤民的烏合”。因此他藉 Coriolan 的口來談羣衆云：“吠着的獵犬之羣，我憎厭其氣息，如憎厭含有毒氣的沼澤的臭氣一樣。我以爲他的愛是無墓收葬，留而打污我所呼吸的空氣的死骸一樣……”在“Jules Cesar”中護民官 Marullus 吼叫說：“愚蠢的民衆，比無感覺的頑石還更愚蠢些！”這同時也是莎士比亞的意見。

尊揚貴族，抑壓其餘的諸階級，這彷彿是支配他的全戲劇的。評價社會的下層典型人物時，莎士

比亞完全地站在貴族的見地上。我們看他怎樣地描寫下微階級的代表之典型罷：牧羊者 Corin（在 *As you like it* 一劇中）說：“大人，我不過單是一個勞動者罷了。我賺我喫的食品，及我穿的衣服，我不怨恨誰，我也不羨慕誰；別人的幸福我祇有歡喜，自己的不幸我也不計較；我最大的誇耀，就是見着我的羊子嚼草及我的小羊吸乳。”這就是被抑壓者的理想，並不憎恨誰人，歡樂主人的幸福，以不計較來忍受自己的不幸。

所以莎士比亞距世人所常說的民衆劇作家很遠。作一個描寫人間的情熱，嫉妬，復仇，戀愛等的畫家，及作一個創造 *Hamlet*, *Othello* 或 *Macbeth* 等之留於永遠的典型之創造者，莎士比亞是不朽的。但他不過是一個貴族的劇作家，他是喜於描寫為支配階級時的貴族的環境。他深深地輕視資產階級與民衆。他彷彿是祇知道自身的階級，而使其登舞台而讚美之。

二 大革命前之法國劇

十七世紀後半及十八世紀之法國劇，是指記社會的構造上所生的深刻的變革的顯著的指標。

參考書：

Jaures: 社會劇(選集), 巴黎, 1922年, Rieder 版。

Larroumet: 莫利哀 (Moliere) 的喜劇。巴黎, 1910, Hachette 版。

Taine: 藝術哲學。巴黎, 1924年, Hachette 版。

Taine: 近代法國之起源(舊政體)。巴黎, 1885年, Hachette 版。

Truc: 若望·拉辛。巴黎, 1926年, Garnier 版。

當時的社會，係分爲兩個階級，即由不可飛越的牆壁所分隔了的貴族與第三身分（Le Tiers-Etats）。貴族掌握着政權，很嫉妬地保守着他們的特權而美飾了路易十四世的宮庭。但與貴族對立的資產階級，不斷地增大其勢力，把物質的產富集中手中，知識上也漸漸地增高起來了。粗陋的Turcart（Le Sage的喜劇——譯者）的子孫，現在已經洗練而有教育，與學問文學相親了。簡單說來，一個新興階級，開始向着政治的權力上昇了。

在路易十四世的宮庭中的貴族的最後的光輝，很美麗地在郭乃衣（Corneille）與拉辛（Racine）的悲劇中反映出來。泰因（Taine）給我們說：“一般的筆致，都是爲愉樂王侯與庭臣們而考究出來的。”殘虐，暴行，叫喚，呻聲以及一切有傷於習慣了Salon的優雅的觀客者，作家都把它隱開了。以同樣的理由，作家排斥想像與幻像的浮幻，而專於展開出帶有調和的韻律之輝耀的對白來。悲劇的主人公，都是庭臣，王，女王，王子，

親王妃，大使與大臣等。一切的人，都是尊貴的，優婉的，寵於婦人而忠實其聲名與家系。易波利特（Hippolyte）或布里塔尼舉斯（Britannicus），裴德兒（Phedre）或亞塔利（Athalie）等，即在他們的情熱發作，也嚴守着 Salon 的用語，即在臨終的時候，亦發出正確而光耀的演說。

這是非在這種優雅的雰圍氣內不能發生的貴族的文學。它是在路易十四世保護的羽翼下面發達出來的。路易十四世要吐一個極端的罵詈，也祇能尋出：“孩子，你所說的話，完全像平民一樣。”這樣的話。他浸透於精神的程度，竟至於此。

但是這個平民雖是受着王室的輕蔑，却表示出可驚的生氣來了：一羣放異彩的人們，從平民中生出而達到了精神的峯頂了。如貧窮的鐘錶舖的兒子盧梭，棄兒達郎貝爾（d'Alembert），鄉村裁縫的兒子馬孟特爾（Marmontel），公證人的兒子弗爾特（Voltaire），鐘錶舖的兒子博馬舍（Beaumarchais）等即是。第三身分從它的長眠中甦來，意識了自己的力量而主張其要求了。它

在政治及意識形態的領域內，已經開始與貴族鬥爭了。莫利哀（Moliere）與費加洛的結婚（Beaumarchais 的有名的喜劇——譯者註）已經預告了其後到一七八九年時的可怕戰爭，亦可以說是大革命的一個較遠的序曲。

我們想像有一個貴族，稱讚了 Oreste, Biazet 或 Andromaque（Racine 的悲劇——譯者）過後，走來看莫利哀的喜劇罷。在那裏他一定見着 Chrysale, Orgon, Harpagon, M. Jourdain 等有他們獨自的道德，有資產階級的德善，有他們的民衆的率直的話。那末，我們用不着加添說，這個戲劇使他覺得討厭而可怕，他感覺無味而奮然地跑出戲場了。

波瓦洛（Boileau）描寫貴族們對於莫利哀的歡迎云：

‘無知’與‘謬誤’在他的新戲曲一出，

即穿起侯爵的衣，奪起伯爵夫人的服來中傷他新傑作，

在最美的地方而擺着頭。

巴黎一個資產階級的兒子的莫利哀，與郭乃

衣及拉辛等相反而上演了自身階級的典型，美妙地描寫了其階級的環境。他在宮庭中上演他的戲曲‘資產紳士’(Bourgeois gentilhomme)時，貴族們以為這樣久地來看一個下等的東西，一個商人，是有傷體面；但路易十四世是更帶有好的趣味，他賜言於他的喜劇詩人說：“莫利哀，你從不曾這樣地使我愉樂過，你的劇曲是很好的。”

但莫利哀不單是描寫了他的階級：他還敢於強硬地攻擊貴族。在“維爾賽的即興詩”(L'Impromptu de Versailles)內，他以極大的胆量來嘲諷當時的有力者而明白地宣言說：“侯爵是今日的喜劇的小丑；從前一切的喜劇，人們都常見着有一個從僕的丑角以取笑於觀眾，同樣在今日的一切戲曲中，也應當常有一個可笑的侯爵來使客人快樂。”

這樣的宣言是無前例的。成為莫利哀的嘲笑之的的這些可憐的侯爵之發怒，我們不難於察知了。但是得王室的保護而強硬了的他，又以 *Tartuff* (莫利哀的名劇——譯者)來繼續他的戰

門。這一個打擊因為太強的原故，竟使僧侶全體發怒，更至惹起了大僧正拉莫瓦尼雍(Lamoignon)的強烈的抗議。巴黎有一位司祭對於這個“在過去的世紀中從不曾有這樣最不敬虔，最無信心，着肉皮，穿人衣的惡魔”莫利哀的訴訟狀，直接地寫給於王了。路易十四世禁止了五年之後，終於準了這個戲曲的上演。要理解對於向着貴族的這個爆烈之路易的自由主義，我們祇想起拿破崙一世的話：“如果這個戲曲是在我的時代作的，我將不會準它上演的。”

Vauenarques 氏的意見，在當時代是極特徵的：浸着貴族的理想的這位偉大的道德家，很正當地理解了莫利哀的才能。但他仍然不饒恕他把資產階級放在舞台上，而以為這是一個太卑野的主題。他寫着：“莫利哀取了太卑野的主題，我覺得這是應稍為可究的。”他又責斥莫利哀把平民的話語引用到 Salon 的話語的地方，他排斥這種“奇怪而不適當的表現”。

反對貴族的這種有才氣的叛逆，在大革命的

時候，Camille Desmoulins 氏把莫利哀高舉到先驅者的尊嚴而呼之爲完全的加可本黨員時，遂被正當地理解了。

博馬舍 (Beaumarchais) 繼續着莫利哀所開始了的事業；使資產階級的抗議，因他的戲劇而愈漸強烈地愈漸精力地表現出來了。

對於他的戲曲“兩朋友”(Les Deux Amis)，貴族們已經表示不滿，其中有一位吼道：“這位作家，一定是一個舊貨商人的兒子，他不曾見過比農園的僱人或商人更高的東西。他是在商店的深處去尋找表演於法國舞台的貴族的友人。”對此博馬舍勇敢地回答道：“啊，先生，至少應當把他們從不能夠推想他們的地方取來。如果從圓窗 (Oeil de Boeuf, 係維爾賽宮殿的一室——譯者註) 及華麗的馬車中取出兩個真正的朋友來，那末，你們會更要笑作者了。”

費加洛的結婚 (Le Mariage de Figaro)，是更較深入了。因爲他爲我們描寫了封建制度之最可厭的特權，在他的美耀的喜劇形式下，含蓄得

有對於貴族制度的辛辣的諷刺。費加洛嘲笑着支配者而批評其選擇官吏的方法：“爲填滿空職，有一個計算者的必要，而得着這個位置的，是一個跳舞的。”他對於官職的買賣，亦奮然而起：“賣官職是一筆濫用……真的，倒不如空給與人還好些。”他反對生而有特權：“偶然生出了差別，祇有精神纔能變化一切。”他非難那“對大寬容，對小苛刻”的法律，及大臣與領主等。他對於那在宮庭中營寄生生活的貴族放了兩箭：“廷臣，人們說這是很難的職業……領受，貪取，要求，祕訣就是這三句話。”如果我們回顧十八世紀後半的法國社會所準備的深刻的社會擾亂的時代，第三身分的人們，對於這種表白了他們內心的思想的話語而起的狂熱的喝彩，我們是容易推知的。以其妙巧及其好氣分的力量，同樣地鼓舞了比領主還優的從僕。費加洛的笑，從當時起，就含得有一種革命的意義了。

其後，最初的小戰鬥將起於一七八九年的巴黎時，人們見着馬拉（Marat）在散步的公道上讀講盧梭的‘民約論’，而博得了羣集於其周圍的大

羣的聽衆之熱狂的吼叫及瘋狂的喝彩的。這個思想與生活的一致的例，呼吸於物質所引導之地的精神的姿態，沒有比這樣更美麗的東西了；那末，我們再可以見一次陳舊的觀念的革言：精神呼吸於自身所欲之地（*Spiritus flat ubi vult*），不過是一個詭計罷了。

三 小仲馬

演劇在某種方法上去理解時，它因鼓動或討論社會之根本問題而可以成爲現存狀態之一個廣大的救濟……應當沒落的東西，它能促其破壞，還在萌芽的東西，它使其自然地開花。

A. Dumas.

亞歷山大小仲馬的戲劇，是一八五〇年之法國資產階級的道德精神的縮圖。資產階級在那裏完全反映出它的家庭生活，風習，感情問題，以及關於戀愛，姦通，賣淫等的見解。他們在小仲馬內

面，發現了提起他們所苦悶着的一切的問題，及欲解決當時所煩惱着的問題之美善的代辦人。這就是他的戲曲得了未曾有的成功，及成了世界地流行的祕義：因為他的登場人物（*dramatis personae*）是社會的原型，彼等的心理的紛爭，是萬人都能感受的。在仲馬的劇中所說的思想，很巧美地與資產階級的心理及其道德的意見相適應，他們在舞台上所得的解決，隨即採用於生活上了。小說家耶里顧（*Hericourt*）說：“資產階級的世界，為指導家庭的事件而受了小仲馬忠告……你

參考書：

Bourget: 近代心理研究(小仲馬),第二卷。

Brunetiere: 民法與演劇。兩世界雜誌,一八八七年。

Noel: 小仲馬的劇中之社會觀念。巴黎,一九一二年,

Messein版。

¶

Planche: 金錢問題。兩世界雜誌。一八五七年。

Rod: 現時的道德觀念(小仲馬),巴黎,一九一一年,Perin版。

看上演時候的丈夫的注意的臉相罷；他們爲學得他們所將做的事，出奇的以及本年所流行的服裝……幾千的商人回到家去橫起眼睛看着他們的妻子，私想着他們到了某時或要模彷彿那舞台上善爲談論的社交界的人們。”

小仲馬是社會劇作家的典型自身。他以為作家有應盡的極重要的社會的義務，他應當指導大眾的道德的見解，應當使大眾從惡途中回轉來，而把它維持在善道之上。他寫着：“凡不以完善，道德化，理想，有用等爲目的之文學，簡言之，都是發育不良，不健全，死產的文學。”這個箴言，照着他的一切的戲劇的產生。

小仲馬的引起了最大的反響的第一個戲曲，即是有名的“茶花女”(Dame aux Camélias)。這個劇本繼續地演了兩百回，而真是當時所不可信的數目。此劇的內容，是一般都知道的：亞爾曼·都法爾 (Armand Duval) 戀愛一個妓女名瑪加里特·歌蒂耶 (Marguerite Gautier)，而決心與她同居。在戀愛的魔力之下，妓女完全地改變了而

欲將名譽恢復過來，但執拗的道德撞了進來而擾亂了她的幸福。都法爾的父親，藉名於為兒子的將來而要求她滾蛋，瑪加里特為着她的愛人的幸福計，遂作了這個崇高的犧牲。單純而動人的事績，擾亂了感傷的靈魂。小仲馬所表現出來的根本思想，是浮顯得極端明瞭的：娼婦是應當受社會的譴斥，資產階級的道德，要求她不得進到一個“可尊敬的”家族中去。縱使她怎樣地被愛而純潔，縱使她的性格是怎樣的崇高，在世人的眼看來，她總是一個下等的東西。在社會上的幸福，是不容許她得受的了。這就是都法爾的父親，代表着“公衆的道德”在瑪加里特前面所說的意思。他向她說：“這個結婚，也沒有貞操來作基礎，也沒有宗教來支持，更沒有家庭來作結果，這或者在青年間是可以容許的事，但在成年的人間是能得許可的麼？還許他有什麼野心，他還能營怎樣的生涯呢？……世間，尤其是鄉下的世間是嚴酷的。你縱以你所示的感情，來在亞爾曼及我的眼中現出純潔，但從世間的眼看來，你則不是無垢的。世人祇會看你的過

去，對你將無慈悲地閉門不納的。” Dura lex, Sed lex (嚴酷雖嚴酷，但法律是法律)。瑪加里特感覺打擊，破碎，困憊而敗退了。家庭是被救的罷。

第一回上演之時，有兩次口哨歡迎着都法爾的父親的談論：將此事傳與我們的都格斯勒(Duquesnel)，以為這是當晚做了“布爾喬亞”的道德之化身的演員的風彩所致。祇此是應當受抗議的；因為一般人都承認都法爾的父親所說的道德律是對的。

同樣的思想，在‘淪沒的女子’(Le Demi Monde)內面也可以見得出。小仲馬在那裏把一個淪沒的女子想回到社會來的企圖指示給我們看。她的一切的努力都成徒然，她不能尋得一個丈夫。因為有如其中的一個人物所說：“妨碍你的婚姻者並不是我，乃是理性與正義及社會的法則等，要一個謹嚴的男子祇娶一個謹嚴的女子。”

更遠為重要的，還是‘金錢問題’一劇。我們在那裏明白地看取金錢在資產者的家政上所演的怎

樣的作用，及它對於家庭幸福上所給的如何的影響。開始陳列社會的種種典型（type）者，是若望·紀俄（Jean Giraud），他曾是一個貧窮花園匠的兒子，現在却是個富者而有一個旅館在鄉熱裏熱（Champs-Élysees）及一個每月費五千法郎以上的情婦。大規模的金融業者兼投機業者的他，竟諷皮地放言說：“事業，這是很簡單的，這不外是他人的錢罷了。”

其次我們又看都里雨的家庭罷，在那裏金錢演了一個支配的作用。“在家庭內，夫婦之一方給錢與他方時之優越，這是無容爭鬥的。”因此都里雨娶了一個無賠嫁金的妻子，遂把她當成是一種奴隸。我們又看破了產的 Roncourt 一家罷，那裏有一個女子名 Elisa，在“一個女子無賠嫁金時並不是結婚而乃是被買了”的社會中，她是無賠嫁金的。其次我們又看一個社會主義的技師 de Cayolle 君罷，他給了一個解決與金錢問題。這乃是小仲馬從 *Enfantin*——與小仲馬有深的關係——處得來的暗示，而構成一個資產者的思想

與社會主義者的思想之混合。他主張得錢的唯一方法，即是勞動。但不幸得很，許多人都不願意勞動，所以不得不努力來克服他們的怠惰。他說：“你不勞動，也是自由的。但你不得不有一個代替物。所以你每年可以給充分的金錢與我們，以使無財產的人們來替你勞動。那末，我們給一張偷安票與你，以便你拿去能自由地融通。” de Cayolle 豫見着，在利己主義者終於滅跡，在愛的魔力之下，一切的人都勞動而使金錢豐富時，人類將有一個更好的未來。

這個單純而可笑的解決，在當時的有錢的資產者亦認為是危險的。所以當全公衆及批評浴着小仲馬以讚美之聲時，銀行家 Mires 則在 Constitutionnel 上面猛烈地攻擊說：“從你的作品上所生出來的一般的印象，若不是對於資本的集團及對於使其流動的人們的盲目的非難，一句話說來，若不是在指導我們的時代之偉大的金融轉動的人身上，無差別地印上了真的污辱，那還是什麼呀？”

此外，在“私生兒”(Le Fils Naturel) 一劇

中，小仲馬又重新地提論了道德的問題，而藉公證人 Aristide 的口，表現出他的思想而同時也是當時資產階級的思想。他說：“祇要人住在家庭之外，就是錯誤的。人當爲子，當爲夫，當爲父。自然的目的，是願人有許多的孩子，將孩子們善養爲有用，更善愛之以使其幸福。人於年輕而健康的時候結婚，不拘在誰個階級中擇一個貞淑而壯健的好女子，以全心全力來愛她，使成爲確實的妻子及多產的母親以養育其孩子，在死的時候，將自身生涯的模範留給與他們：這就是真理。”“中流的法國人，以喝彩來歡迎着這些話，是不難於想像的了。小仲馬在舞台上所擁護的是他們的家庭，他之排斥娼婦，主張姦通爲重大的犯罪，不倦地爭鬥着以使家庭成爲社會的健全的細胞者，都是在家庭的名下作的。女子欺騙了她的丈夫時，小仲馬在舞台上叫着：“殺！”（男女），因爲家庭的名譽要求這樣。他爲防止家庭的崩潰而犧牲了一切，他的戲曲，一面把它的惡害指給我們，一面卽有匡救它的目的。但是哥迭耶（Gantier）說過：“是書物隨從

風俗，並非風俗來隨從書物。”家庭的離散是時常繼續着的。

四 易卜生

世界上最有力量的，乃是那最孤獨的人。

易卜生。

繼續着小仲馬所開始了的事業者，即挪威的偉大的戲劇作家易卜生。但假如在前者之對於資產者社會的批判是表皮而輕弱的，則後者的批判

參考書。

Brandes: 論文選集(易卜生)。巴黎，一九一四年，Mercure de France版。

Host: 易卜生。巴黎，一九二三年，Stock版。

是勇敢大胆而深刻的。易卜生以其銳利的眼光來檢討社會組織的全部，他見着內面所含的腐敗而喊吶。在他的劇中，他把家庭的崩壞，教會的虛偽，支配階級的偽善與腐敗，婦人的痛苦而不公平的狀態，遺傳的以及由酒精而來的頹廢。易卜生告發了社會的這一切的缺陷；他希望這些缺陷都消滅去，但他同時覺得這個腐敗是極深刻而極普遍，在現在的事物之狀態下面，是毫沒有辦法的。這即通過他的作品而屢屢有一種偉大的革命的氣息，對於許多弊害的反抗，一種精神的無政府主義貫通着的原因。這時道德家的易卜生混合着無政府主義者的易卜生，Rod 氏很巧妙地捉住這種

Nordau: 退化，卷二（易卜生主義）。巴黎，一八九四年，Alcan 版。

Schure: 先驅者與叛逆者（易卜生）。巴黎，一九〇八年，Perrin 版。

Suares: 易卜生的肖像。巴黎，一九〇八年，Cahiers de ua Qinsaine(半月刊)。

狀態說：“易卜生是加上了一個 Jules Valles 的 Luther。”

戀愛的喜劇 (La Comedie de l'Amour) 與玩偶之家 (Maison de Poupée) 係反映出在偽善，夫婦相互間的無理解及傳統的虛偽之洪波下的家庭之崩壞。在前一劇中，易卜生想指出資產者社會的戀愛，不過是污行的結合，“在一切的希望中含有死的衰弱之虛偽的石灰所成之窒息的坟墓。”在玩偶之家時，受了當時極流行的女權論的觀念所侵染的易卜生，在婦人的自由的名下，推翻了結婚的制度。諾娜與黑爾墨的結婚，在其根底上是破綻的：因為諾娜是被父親與丈夫所過愛與嬌寵的，帶着情熱而是良妻賢母，有一種漠然的希望而期待一種異常的東西，爲着丈夫的幸福，不惜犯錯以犧牲其身。但黑爾墨則是一個嚴格的官吏，綿密的辯護士，利己主義者，無高度的感情，在快活的樣子下面，却是一個乾燥而無理想的心。這樣兩個生物，互相無理解地生活了長久的時間，而是一個真正的家門結婚。但是諾娜的天啓來了：有一天她

發現了黑爾墨不過是一個可憐的利己主義者，於是她決心要離開家庭與丈夫及孩子。她長時間地向着她的驚惑了的丈夫說明她的女權論的思想；於是她幾乎完全地匿跡，這就是易卜生藉她的口唇來說明他對於社會上婦人所占的地位的思想。

易卜生的哲學，在‘民衆之敵’一劇內面，也清明地流露出來了。Stockmann 博士——這有些是作者自身——向着周圍的虛偽與偽善鬥爭。易卜生一面鍛製出他的人格而這樣地說：“Stockmann 博士與我是極相似的，雖然這個善良的博士有許多地方是與我不同。”博士是直率，真純，憧憬於理想而充滿着善良的意志。但在博士之前，却有些祇自顧其利害，自思其利益的利己而卑怯的人們存在。Stockmann 在真理與正義的名下，要求浴場——城市是享其利益的——的改革，但是他的同國人們，則嘲笑其理想而斷然地拒絕染手於彼等之利益的來源。與彼等爭鬥了過後，Stockmann 終敗北潰退，隱居家中，祇見着自由人的唯一的結果——躲避在孤獨中了。他說：“世界上最奇

力量的人，乃是那最孤獨的人。”

這就是易卜生思想的歸着點：他常是爲着個人的權利，爲着現代社會所追放了的真理之勝利而鬥爭，但一見着虛偽的洪濤，完全地浸透了社會時，他即放棄一切而勸人以孤獨。Brendel 在 ‘Rosmersholm’ 中說：“我愛在孤獨中尋快樂，因爲那時我能多快樂十倍或二十倍。”應當完全地沒視了社會，隱退在自家巢穴內，祇爲着自身，爲着自身的幸福而生存，而且離開那愚蠢無知的羣衆。易卜生於一八七一年寫着說：“羣衆的騷音，使我吃驚。我不願使我的衣服被街頭的濁泥污染了。我願穿着節慶時的清潔的衣服以等待來日。”

從此以後，易卜生選擇了最明白的個人主義，他割斷了將自身聯結於社會的一切的束縛。在‘社會之柱’（Soutiens de la société）中，他已宣告了不能創造一個真正的社會之支配階級及有權力的人們的腐敗。但現在他祇不過爲着個人的改善，爲着個人的向着道德界與精神界的上昇鬥爭了。在‘羣鬼’（Les Revenants）一劇中，他爲我

們描寫了一個無疵的孩子，不得不賠償飲酒放蕩的父親之過錯的遺傳的頹廢之暗影。這部書出現了時候，一般人都稱他爲不道德，一切的新聞，都喊叫着醜事。易卜生受着無例外的一般人的非難；祇有畢約爾生（Bornstjerne Bjornson）一人纔敢於爲他高飛吶喊。這個事件完全使易卜生的心覺急躁而益增加其對於社會的憎惡了。

但是，有一個根本的觀察膠附着：易卜生曾批判了社會的一切基礎，但他決不會染手過私有財產。這是爲着他存留着的一個善良而正確的制度。他不先澄清經濟的霧圍氣而遂欲改變道德的霧圍氣。而且，即在我們的世紀的開初已經就在描寫了，易卜生反轉完全的不知道勞動階級的存在。在這位強力的劇作家，這彷彿是一個可以沒視的量一樣。因此他站了一個不通的路上了。他因爲資產者社會的偽善，組織的缺陷，及腐敗的原故而排斥它，但一方面他不知道勞動階級。因此他自願離開社會而自造出個人主義的哲學。他在完全隔離及孤獨中去求一切的幸福。

因此易卜生成了黃昏的社會——^也完全失去了理想而達到了頹廢哲學之病態的個人主義的——中的作家狀態之一個古典的例。

此
页
空
白

第三章

詩論

詩歌在一切的文學樣式中，算是最高級，最與生活相離而最崇高的東西。詩人把他的歡喜與悲哀，苦痛與快樂，以及他的愛與仇唱給與我們。他直接地把他的靈魂揭示與我們而完全地把他的心靈開放出來。如果在小說上是反映了社會，在戲劇上是階級心理演了重要的任務，詩歌第一是創作者的內心的自我的激發。詩歌彷彿是絕對地脫離了社會的影響而完全是個人的生產物一樣。“詩人像雲霓上的君主一樣，”（波得萊爾）他嘲笑社會，他祇在理想的頂上是自由的。但是這樣的見

解，不過是表面而僅是見着問題的一端罷了。是的，還有些詩人同着郭乃衣的‘默德’（Medee）說：

‘自己’

‘自己’，我說，這就夠了……

他們祇寫他們的感情，他們的理想，他們的希求與他們的思想，他們祇見着他們存在的奧處。但是也有其他的詩人同着維爾哈倫如次的（Verhaeren）（瓦解‘Les Debacles’）說：

像不曾飾上何種花紋的重氈一樣，

時常地蜷伏在那樣陰鬱的自我身上！

這些詩人倦於蜷伏在自我的身上，而表現周圍的人們的感情，歌唱人類的靈魂的偉大與衰亡，發現出普遍的靈感，感激於人類的理想，以雕琢的詩句來戰鬥。他們並不聽他們內部所來的聲音，但反之，對於外界所來的雜多的音響則極敏感。所以他們表現自然的美，宇宙的壯大，人類勞動的偉大，集團的情緒的深邃等。這就是社會詩。

主張詩是完全從社會生活絕離了的人們，就

是在戀愛詩的時候也是犯了重大的誤謬的。由詩神所吹入的詩的根底，我們自然贊成是同一的：人們常是讚美他的愛人的美，但是這種讚美的方式，是隨着社會的變革而變化的。要說服這件事，我們祇拿中世紀及路易十四世時代的戀歌與十九世紀的戀歌相比較就夠了。在漫遊詩人（trouvere），與以神祕的熱情來崇拜愛人的騎士們，優婉而關於名譽則氣小的，向左右投着盡了彫琢的禮儀之‘偉大世紀’的庭臣以及最後的前世紀的戀愛者如謬塞（Alfred de Musset），波得萊爾（Baudelaire），海涅（Henri Heine）等間之關於戀愛的火燄的表現，是一個何等深奧的差異呢！

“人稱爲戀愛的這個感情”，雖是無論在何種時代，都是以相等的力量來表現它，但它却是經過了一個進化而完全地變化其樣式了。在希臘，我們有伯拉圖式的戀愛，在雨爾緋（Urfe）的時代，有牧歌的戀愛，在漫遊詩人（troubadours）的時代，有騎士道的戀愛，在伯塔革（Petrarque）與但丁（Dante）的時代，有神祕的戀愛，在盧

梭，莎沱不里昂（Chateaubriand），歌德的時代，我們則有空想的憂鬱的（Melancolique）戀愛。被耶羅斯（Eros——希臘的愛神——譯者）的箭射過了的心臟的歌，在其根底上常是同樣而留着詩人的心境的痕跡的，但其形態則在周圍的社會環境中扭成，而是由多少隨着社會的一般心理變化的——不管胡羅易德（Freud）——愛慾心理而來的。

詩歌的社會的根底，我們在前史時代去檢討其起源時，則可以很明白地顯明出來。正如卡爾·碧夕爾（Karl Bucher）光耀地在他的勞作‘勞動與韻律（Arbeit und Rhythmus）’（Leipzig, 1902年）中所說，詩的最重要的起源之一，即是勞動。人類集團地而且韻律地勞動着，爲着工作易作計，最初即發出一種叫聲或不明瞭的音，這種聲音漸次成爲節奏而轉變爲歌謠。勞動，音樂及詩歌，最初是構成不可分的三位一體的。希臘的浮彫，表現出四個女子和着笛聲來捏造麵包，左拉在‘小酒店’（L' Assommoir）舉着浣衣女們用有

韻律的歌來伴奏她們的勞動。

兵！兵！瑪爾果在浣衣處

兵！兵！用着粗頑的手，

兵！兵！要浣洗她的

兵！兵！因痛苦而漆黑的心……

在‘新愛羅衣日’（La Nouvelle Heloise）中所寫的 Vaud 地方的搏剝麻皮的人們也是這樣的，在播種或收穫的時候，古代的民族設起祭祀來，或在那裏演勞動的默劇，或模擬勞動者的日常的動作。從這種集團的歌謠，瞬即發生出抒情詩來。碧夕爾主張這即是詩歌的唯一的起原而以爲它的深根是在物質的勞動中的。但是他的論證是無效果而不能說服我們。自然，勞動是詩歌的根原的泉源之一，但我們不要忘去了我們在原始民族中所遭遇的軍歌，戀歌，宗教歌等。

從大體說來，這個抒情的創作，是修飾民族的生活，描寫其生活的樣式，歷史，工作等。Boto cudos 的原始民族，特別是歌唱他那一天所發生的事故。其中有一歌謠，是這樣開始的：“今天所獲

的獵物好，我們殺死了一匹獸！我們不愁無食物了，那肉真是好。”（註）我們又見着野蠻人表現他們的歡喜與悲哀的抒情曲。他們其中有一位出發時，他們都唱道：

孤寂的船往何處？

我將不會重見友。

孤寂的船往何處？

以下是同樣的。在前史時代，詩歌是密接着生起而為羣衆的集團工作之直接的反映的。但是漸次地隨着人類的發展，詩歌完成了自身，有些部分遂從生活離開，成了更微妙的，更非物質的東西了。現在有一部分的詩人讚美理想，宇宙，日月，婦人的美，戀愛，恍惚；他一部分則常是對於社會的吶喊極敏感而在他們的詩中表現出集團的情緒與羣衆的情熱。尤其在十九世紀——社會的深刻的顛覆的世紀——中燦爛着的，即是社會詩。

（註）Grosse 所舉：藝術之起源。179頁。

一 社會詩

我要宣言，啊詩神，現在這裏給你帶來的，
是一切的事業，偉大的或細小的職務，
勞動，使人汗流的壯健的勞動……

Watt Whitman.

象牙塔今後已經是不可能了。即是抒情詩，亦愈漸被社會的強大的氣息所貫穿，月光中的夢想，也要突然地被機關車的汽笛打斷。羣衆，民衆的猛烈的窮困，機械的裝置，都市生活的韻律等，已經代替了戀愛的嘆息及孤獨的靈魂的喊叫。“發獨言

罷，朋友，發獨言罷！”的古來的箴言，已經失去了它的重要性，社會詩已經占了優越的地位了。在社會詩人中，有兩個名字是有特別的光輝的。這即是蕙特曼（Walt Whitman）與維爾哈倫（Emile Verhaeren）。

隨着美國的偉大的詩人蕙特曼，意氣揚揚地走到抒情詩中來的，是大衆，是民衆的氣息，是機械的騷音，是神聖視了的勞動。蕙特曼是個人主義者，但他同時也是我們時代的兒子，抱着集團的情緒，心臟伴着萬人鼓動的真正的近代人。

我歌唱‘自我’，一個單獨的個人，

但仍要用‘民主的’話，‘全體的’話。（註）

詩人在羣集的內面時，覺得被一種異常的戰慄所侵襲，而感覺自己的內面有大衆的雜多的靈魂進去了。他嘗着被同儕們吞捲，與被滅失了的奇

（註）我們所引用的係蕙特曼的“草葉”二卷，L. de Bazalgette 氏的名譯，巴黎，一九二二年，Mercure de France 版。

怪的快感，對於他們，抱着一種親熱與無限的愛情。比較

在男人們與女人們的多數間……起來，在他，是沒有再快樂的了。

蕙特曼是理解勞動之美的鼻祖，而歌之於其以斧鍛鍊的節句中：

為勞役的歌唱！

在大小的機械的苦勞與田園的苦勞中我見出發展

我見出永遠的企圖。

他正當地起來與祇讚唱戰爭與戀愛的舊文學對抗而宣言說：

戰爭的題目夠了；戰爭自身也夠了！

助成產業的野戰來代替它這席位罷。

啊機械呀，用起你那無敵的武器，

啊勞動呀，豎起你那臨風飄盪的軍旗，

吹奏你那爽朗高鳴的喇叭，

夠了，陳舊的童話！

夠了，色情的與外國宮庭的小說！

夠了，風雅的戀愛之詩歌！

蕙特曼立了一個新的崇拜，“勞動”的至高的崇拜來代替了舊的遺物：

我要宣言，啊詩神，現在這裏給你帶來的，
是一切的事業，偉大的或細小的職務，
勞動，使人汗流的壯健的勞動……

這詩人覺得被大小的工場所發散出來的神祕浸透了。他到處都感覺他的靈魂；無論在那漆黑的胸堂的鐵匠所將打到鐵砧上的鐵鎚，在晦亂於原稿紙上的印刷工的眼中，在注視着溶鑪爐的勞動者的緊張的筋肉中。他歌唱着勞動者的腕臂——在他，這是近代的象徵——的強力的努力。

蕙特曼同時又是理解機械美的最初的人。在他的同時代的人們，以為一切的機械是醜惡的化身的時候，他却完美地在他的‘給機關車’（A une locomotive）一詩中歌唱着機械。

近代的典型——運動與力的標章——大陸的脈搏的，
這次來侍俸詩神，與詩相同化器……
有兇暴的聲音的美妙，
以你的粗野的音樂，以你的閃爍的提燈，以你的靈泛的在人

的叫喚般的笑聲，

來橫穿過我的歌唱迴轉罷，像地震般的迴轉喲……

蕙特曼在此作一個未來派的先驅者，作一個機械的詩之可嘆賞的告示者出現了。他的靈魂是時常地向着未來，與過去的思想及偏見相戰鬥，而祝福於人類的前進，在他的向‘開拓者’（pionniers）的呼叫中，有為創造新世界的強力的氣息震動着：

一切的過去，我們讓它在後面。

我們流進更粗野更多樣的新世界去。

壯健而力強地我們把它掌握着，那苦勞而前進的世界，

開拓者喲！啊開拓者！



更與我們相近的，有維爾哈倫更善於表現了近代生活的靈魂，在他的三部作‘幻影之村’（Les Village Illusoires）‘錯覺的田園’（Les Campagnes Hallucinee）‘有觸角的都市’（Les

Ville Tentaculaires) 中，他以美善的節句來描寫了我們的社會生活之一切的表現。

流進去嘞，

我的心，到以他鬪的激怒與勝利的狂熱

來打擊着首都的這些羣衆中去嘞，

看罷，每個喧騷，每個愚狂及每個恐怖的急燥與昂奮嘞！

維爾哈倫歌唱大都會的雜沓，火車站，鐵路地道，漩渦，街路及「其錯雜的羣集」。酒場，茅屋，大市，凡在都市中所生動的一切。

啊！中毒於腐敗的黃金的這些都會嘞！

數石的喧聒，煤烟的飛揚，

在那震動的空間與靜止的勞動間的

傲慢的圓屋蓋與塔及直立的圓柱。

你愛那恐怖與深邃的苦悶麼，

啊你，你通過迴繞世界的火的車驛的

憂鬱而默思的旅行者嘞？

維爾哈倫是一個近代世界的美學的科倫布 (Colomb)，他在筋肉的勞動中，在機械中，在生命顫動的韻律中，在製造宇宙而變化其表面的

羣集中去發現他的美。他謳歌城邊的工場：

花岡岩的長方形，磚瓦的立方體，

它的黑色的牆壁互郊外，

無限地不知繼續着幾多里……

他又謳歌社會之神經的及神祕的中心之交易

所：

啊！金錢！在那裏，像雲中的塔一樣，

像蜃氣樓的梯上塔一樣……

巨大的金錢！……

在那裏，金錢的三角形上又是金錢的立方體，

在那周圍有巨大的財富，

構成在代數學上……

以金錢！——飲以金錢食以金錢！……

維爾哈倫認定了鄉村的荒廢而以無限的悲哀來描寫了錯覺的田園。田園漸次地空虛而死滅去，一方都會則不斷地膨脹而吞食了農村的優秀的勢力。

田園是鬱愁的，茅屋也鬱愁，穀倉也鬱愁，

屋檐被蟲蝕了的農家也鬱愁，

田園鬱愁的疲極了，它已不再作自衛，
田園鬱愁的死滅了，都市即把它吞食……

這卽是有犄角的都市，
是強烈的烏賊與骨堂，
又是崇殿的死骸。
從此一切的道路都無限地

走向了它。

維爾哈倫同時也是一個偉大的勞動詩人。在‘幻影之村’中，他描寫了城市，鄉村及海洋的勞動，川霧中的漁夫的苦勞，在鐵鎧上夢想着未來的社會的粗大而麻木的苦勞，手指疲倦得可憐的蒼白的結網者的苦勞，以及奏樂者，土木匠，掘墓人的苦勞。但如有人以爲維爾哈倫是普羅列塔利亞的詩人，那卽去真理太遠了。因爲他不曾有階級的區別而同樣地讚美着銀行家與勞動者。他歌唱着民衆的叛逆道：

動着的深遠而宿命的力量，

但他又同樣地讚美着銀行家說：

從他的凍古鬱悶的跛腳的安樂椅子中，

(他)決定了海洋與帝國的運命。

勞動者與金錢的支配者，在維爾哈倫，都以為是強力的社會組織——他所歌讚其美的——之同一的齒輪。他常是一個相信民衆的直接之協調的理想主義者，與平和主義者。大戰的腥紅的羽肢，完全地把他所建設的希望與愛的殿堂破壞了。到了一生的最後時，他在他所懷戀的福拉曼的鄉下 (Campagnes flamandes) —— 被大戰的災禍所荒蕪了的——過活着，於一九一六年，死於魯庵 (Ronen) 車站的可懼而愚蠢不值的鐵路的慘事。他那樣強力歌唱的鐵道，火車與機械，這次却把他壓壞了；物質復了仇！……

二 蘭 波

和軟弱與睡眠的感官接談，要用雷轟與火
花的突擊。

尼彩。

蘭波（Arthur Rimbaud）與弗洛貝爾一樣，是屬於反叛自己的社會環境，敢於向着支配階級投着灼躍的輕蔑之高慢的藝術家羣。革命的強大的氣息，橫透着他的青春時代的詩，情熱與戰鬥的宏大的火焰，給了他的詩的靈魂。這毫不是溫軟的律韻，也不是輕甜的節句，而乃是擾亂，是電閃，

是火山的爆發。他的詩的每行中都有情熱輝燦着，都有憎恨，熱愛及輕侮之狂烈，粗暴而不可制御的情熱擁蓋着，爭鬥着，粉碎着。

而且這些詩是一位青年寫的，——一位澄清的兩眼，天使般的面容的十六歲的少年！他生於亞登（Ardennes）地方之似洞窟一般的沙爾維爾（Charleville），他在這個布爾喬亞的環境中，他覺得窒息，他遂獻給它以地獄般的憎恨。還在學校的板凳上，他對於故鄉的生活即寫着嚴酷的諷刺詩：

在陋劣的絨草中劈出來的廣場
——樹木花草一切都端正的廣場上，
那熱氣所網纏着的喘息的資產者們，
在每個木曜的晚上都演着嫉妬的蠢行。

在綠色的凳上，有隱居的乾貨商的俱樂部
用妝飾像珠的手杖來撥着砂土，
一面很正經地談論着論文，
待用金錢來估價過後，再說道：『總而說……』

把肥圓的腰部陳列在凳上，

一個有透明的酒痣與佛拉曼的大壯的皮爾喬亞，

嘗味着他的阿勒昂……

蘭波無限地輕蔑着圍繞着他的這些人們，他愈漸堅強地希望脫離這些卑俗而凡庸的環境。恰遇着普法戰爭開始，詩人遂面着了同國人的愛國的狂熱。這是使他如何地討厭啊！人們可以在一八七〇年八月二十五日他給他的舊師伊扎巴爾（M. Izabard）的信札中看得出這件事來：“你是幸福的，你已經不住在沙爾維爾！我所生的村鎮，在鄉下的小鎮中，算是最愚笨的了。你或者知道，我對於這個鄉鎮，是沒有一點幻想的了。因為它是在墨智爾（Mezieres）——一個已不存在的都市——的旁邊，因為在鎮中有二三百步兵巡遊着，這些幸福的民衆，與墨池（Metz）及斯塔斯堡（Strasbourg）的人完全不同，無意義地像刺客一樣的舉動着！那真可怕，那些穿起軍服的乾貨商人！那真可驚喲，像狗一樣的，胸上帶

着Chas spot 鎗，在墨智爾的城門上作步哨主義（patroillotisme）的公證人們，玻璃商們，收稅吏們，土木匠們以及一切的膨腹們。祖國起來了！……我呢，我甯願看祖國坐着不動；不要動皮鞋罷！這就是我的主義。”（註）詩人曾兩次的逃到巴黎，但完全缺少金錢與在首都全無知人的原故，使他不得不回到沙爾維爾去。到巴黎終於宣布了‘公社’（Commune）的時候，他已經不能再忍耐了。他三次的到巴黎而參加了革命的狙擊兵，（Mitrailleurs de la Revolution）。但不久鐵耶爾的維爾賽派（Versillais de Thiers）占了勝利，詩人不得不與公社的其他漂流者一同逃到鄉下去。待他知道布爾喬亞的秩序完全再建設了的時候，他向着戰勝者投着以後的一個美壯的嘲罵：‘巴黎增了人口’（Paris Se repeuple）！

（註）Paterne Berrichon 的著書‘蘭波’（Jean Arthur Rimbaud）中所引用的信札。巴黎，1912，Mercure de France 版，60 — 61頁。

阿，你污辱的心，你可怖的口喲！

更加緊地工作罷，你臭氣的口喲！

在棹上痛飲一杯來作這可恥的麻醉罷！

你們的壯腑將與羞恥融合，啊，戰勝者喲！

詩人要攝取那罪人的啜泣，

那囚人的憎惡，那彼咀咒者的叫聲，

詩人的愛的光芒將鞭苔着女人：

詩人的詩句跳躍着：看喲！看！強盜呀！

社會喲，一切又建設了：大的饗宴

哭泣着它的舊古的妓家的舊古的喘息，

赤褐色牆上的狂放的瓦斯，

哀愁地向着薄灰色的天空燃燒。

蘭波死後，人們竟曲解了他的思想，而介紹他是一個好市民，好愛國者，甚至是一個好的基督教徒。在此我們應當首先舉出克羅德爾（Paul Claudel）來，他在蘭波的著作的序文中說：“蘭波是在野蠻狀態中的一個神秘家，是從飽和的土

中重流出來的不可見的泉源。”他把蘭波的有些章句與聖女香達爾（Sainte Chantal）所寫的相比較（1）而把他作成一個本質地基督教的及宗教的詩人。這已經是滑稽到極點，奪人眼目的粗大的虛偽了。蘭波是憎恨僧侶，譏諷宗教的反宗教的精神。他常在牆上或公園的凳上寫着：打倒上帝！如果依據德拉訖（Delahaye）同我們說的，他遇着一位穿僧服的，就咬着牙腔大聲地說：“和尚！”在‘最初的聖禮拜受’（Les Premières Communion），‘教會的窮人’（Les Pauvres a' l' Eglise），‘七歲詩人’（Le Poete de Sept ans）等中，輝耀着他的反基督教徒的教義，及對於宗教的不能克勝而懷着敵意之無神的感情。

基督，啊基督，你精力永遠的強盜，
二千年間，苦痛的女人們的前額，
爲着羞恥與頭痛而釘附在土中，
或垂俯着以獻於你的蒼白的神靈啣！

這與其說是基督教的辯護，甯說是一種冒瀆。

但我們再看‘正義人’(L' Homme Juste)一詩中的斷片罷：

太陽沉沒後的草場的青蒼的驚懼中，

鵠立着正義的人：

“那末，你是賣你的泥田的麼，

啊老人？聖的巡禮者！亞莫爾的詩人喇！

阿里維的哭泣者！憐憫所包的手喇！”

正義人！比獵犬還愚蠢還討厭！

我呢，是苦悶者又是叛逆的人！

這是你喇，上帝的眼睛！卑怯者！

有聖足的冰寂的樹木走過我的頸項時，

你是卑怯者喇！

這就是對於宗教，對於布爾喬亞，對於在麻痺中腐敗去的一切都燃燒着憎惡的青年，蘭波的真面目。這就是有他以後的爛灼的節句的理由。

一切的復仇呢！——等於零！……但是，

現在我還想復仇！工業家，貴族，元老：

都殲滅罷！權方，法律，歷史：都打倒！

這是我的義務。血！血！黃金的焰！

三 全一主義(L'Unanimisme)

有一個意識向着全一生活推進。城市與廓外都想知道它的自我……我們並不是我們的書的作者。我們不過是一個全體的事物為表現自己而給與自身的一個多少不完全的機關罷了。

舉爾·羅曼。

詩歌常是經濟及社會的抒情的例解。及於意識形態的上層建築的極高峯的經濟基礎之影響——不可見的，但是經常的——的最顯著的實例之一，構成了全一主義——一九〇五年舉爾·羅曼

(Jules Romain) 所創出的——的潮流。

下面就是這個運動的原因。

十九世紀中的社會之經濟的變革，資本主義之生產制度的開花，以及普通選舉之擴大的結果，集團的生活，大部分都代替了個人的生活。人們已經不籠居於各自的洞穴而營分離的生活，他們爲着勞動，活躍，爲着行使自身的權利或爲着享樂，都互相結合起來而混合到羣衆中去。個人愈漸消解於大衆中。

郊外的工場，充滿着可懼的勞動大衆，他們每罷工一次，便意識着自身的力量，展開着他們的粗暴的及雜色的美，而赤露出他們的靈魂。在事務所中，有幾千的使用人工作，像數字上可驚的軍隊內的步兵一樣，而羣集於廣大的場所。在商業的殿堂中，更有幾百萬的奴隸，混合着氣息而屈伏於漫茂（Mammon 爲西利亞的財神，——譯者註）的苛刻的羈絆下面。在街頭上則動蕩着許多的無名的大衆，把個人之微弱分散集會於一個單一的存在，在劇場，跳舞場及音樂堂中，他們集團地管

着忘却與放侈及自失的感覺。結局，每個選舉會，是人集合起來討論，交換意見與思想，在一個偉大的總體化了的靈魂中去跳躍與戰慄的機會。

人稱我們的世紀為羣集的時代（魯·朋）亦正是這個原因。個人的靈魂，被集團的靈魂代替了。現在羣衆是最大的力量，掌握着政治權力的，即是羣衆的操縱着。我們的時代，即是輿論，選舉會或議會，勞動大衆，街頭或劇場的大衆所支配的時代。

這種社會的事實，在十九世紀末是占了相當的大量，當然不能不早打擊着社會學者及作家的精神。丟爾克海門（Durkheim），魯·朋（Le Bon），達爾德（Tarde），紀格勒（Sighele）等一系列的學者，都埋頭於羣衆的心理。從來不過祇關心於個人的作家，在他們的作品中，已經開始描寫羣衆的偉大的運動，及人類集團的廣汎的氣息了。我們祇舉出左拉的 *Germinal*；波爾·亞丹（Paul Adam）的獅羣（*Les Lions*），羣衆的祕密（*Les Mystere des Fouls*），力（*La Force*）；霍卜提曼的織工（*Tisserands*）；密爾波（Mi-

rbeau) 的惡指導者(Les Mauvais Bergers); 維爾哈倫的有觸角的都會等就夠了。

羣衆的力量，現在狂熱着作家，更或像惡夢一樣來侵襲着作家。這因爲同樣地，有明知羣衆的力量之偉大而竟欲與它離開，而輕蔑它的作家存在。莫巴桑(Guy de Maupassant)說：“我恐懼羣衆，我不能進劇場，我也不能出席公衆的祭祀。在那裏，我馬上感覺一種奇異的不快與恐怖的萎靡，彷彿像在用我的全力來與要侵入於我的羣衆的靈魂作戰一樣。(註)

(註)對於羣衆的這種輕蔑，我們在莫巴桑的幾種短篇中可以見得出。我們再引用魯·阿拉(Le Horla)中所見的一段罷：

“七月十四，——共和國紀念日。我在街上散步。火花與旂旗，像小孩一樣地使我高興。但是由政府規定一個日期來娛樂，這是很愚蠢的事。民衆像一羣家畜一樣，有時很愚蠢地忍耐，有時又狂暴地反抗。叫它玩，它就玩。叫它與鄰人打仗，它就與鄰人打仗，叫它爲皇帝投票，它就爲皇帝投票。現在又叫它爲共和黨投票，而它就爲共和國投票。”

但是大多數的作家，都見着了羣衆的粗野的美，而把它在作品中詩化出來。正如蕙特曼以他的‘冬天的機關車’一詩而作了未來派的先驅一樣，維爾哈倫以他的‘有觸角的都市’，尤其是以他的美善的詩‘羣衆（生活的面目）’“La Foule（Les Visages de la Vie）”來作了全一主義的偉大的先驅：

流進去喇，

我的心，流到打擊着首都的羣衆中去罷……

被血腥的叛逆與暗夜的恐怖
而突然地起了畏懼的這些城中
我感覺我的雜然的心，突然地
在我的體內跳躍，熱狂而盈溢。

一切的計算都歸失敗都歸廢滅，
我的心胸或投向光榮或投向罪過；
但突然地我覺得飛向到身外的
全一的力量之粗野的呼聲去了。

我們在那裏已經見着‘全一（Unanime）’那個字了。但是要找出羣衆的詩的教義來，我們不得不到羅曼（Jules Romain）去。其實，羅曼在‘思想者’（Le Penseur）及‘詩人雜誌’（La Revue des Poetes）的一系列的論文中宣言了新主義——他用全一主義這個好字來稱呼它——的原理，是在一九〇五年。我們借引這個新潮流的創始者的語句罷。羅曼說：“羣衆是一種發作（prodigieuse）。或者假如人願的話，它便是全一的存在。這個全一的存在生命是過於強烈來繼續，在些微的空間與僅少的時間中，發散出意識與運動的驚人的數量。這個異常的力量，自然是最初就被認着的。同樣地，人們開始了研究個人心理的時候，詩人便被某種靈魂——它的熱情與活動，超過了通常的程度——所驚打了。羣衆對於別個集團，猶如英雄對於他人一樣，是以擴大來表示其特殊的性格，以誇大來招引無經驗的觀察者之注目的一種典型（Type）。”

其外，羅曼亦用了幾句話來指出全一主義的

綜合來：“爲愛的魅力的自己拋棄，亦爲社會生活的魅力。將人的新關係與緊密的結合，譯爲心的言語的這些感情，本質上是全一的。更真實的全一，是人類集團之自然生長地，或說起來，在個人的外部所表現的感情。劇場與街路，在其自身，每個都是賦有總體的生存之活着的現實的全一體。……全一的情緒，還不會有一個人歌唱過。但是這是能與其他的東西同一資格地值得作家的情熱的努力。……我相信在藝術中，是爲全一主義設得有位置的。”

感興了這個原理，羅曼寫了一個很奇異的全一主義的短篇“村鎮一新”（*Le Bourge Regenerere*）及抒情詩集“全一生活”（*La Vie Unanime*）。

村鎮一新的主人公，是“匍腹於農業地方”而睡眠的鄉下的小城市。它在公共便所內所寫的文句的影響之下（註），而起了意外的變化。文句被人讀了，又被人加上了註解，遂供給了反省與討論的材料。使人心燃燒起來完全把小鎮上的心理改變

過來，這個小鎮遂從惰眠的寄生的狀態而變為活潑的與生產的了。

村鎮一新以其詩的獨創性而魅惑了我們，同時亦構成了全一主義的教義的嚴密的應用。成問題的已經不是個人而是集團的心理。都市的靈魂與賣笑婦的靈魂是同樣地有趣的。羅曼證明出羣衆的漩渦，是與小說上的永遠的愛人之目矔的光輝相同而使我們高興的。

全一生活構成了近代都市的最崇高的詩的綜合。在抒情詩的一系列中，作者爲我們表現出廣大的集團呼吸的粗暴美，羣衆的戰慄，以及人類大衆的深邃而全一的抖顫。

全都市是羣衆的音樂……

不管一塊肉的跳躍怎樣，

(註) 這個如下：“所有者是依靠着勞動者而生活的；不能生產與自身的消費相等者。都是社會的寄生物。”

我寧愛凝結的羣衆之唯一的戰慄。

我是集團的力量的迸出；

我的聲音是一切囁音的抒情的總合；

假若我伸手到牆壁的紙上，

我將感覺都市一滴一滴地浸出。

我們已能夠引用這書的全部了。除了羅曼而外，沒有一個這樣深刻地感覺都市羣衆的靈魂，而將它表現在這樣美麗的詩中。但我們一面讚美全一生活及其作者的才能，我們決不要忘去產生這個的，乃是經濟的及社會的條件；全一主義的教義，不外是我們的世紀——羣衆的世紀——的最特徵的諸現象之一的抒情派的衣裳。

四 未 來 派

鐵道，汽車，飛行機，工場等，我覺與其他許多多少陳舊了的東西一樣，是正當的亦是感激的跳台。

Theo Varlet.

我們已經見過，抒情詩並不如人所常主張的是創作者的內在的自我的排他的生產物，反而是很被強力的社會的氣息所浸貫着的。我們還可以看着社會的技術的變革是怎樣地影響及於詩上，以及怎樣地決定文學潮流的整個的出現。我們要

就一九〇九年所生的未來派來談。未來派是機械主義的生產物，也是二十世紀初葉的歐洲社會之技術的及機械的骨格之可驚的變革的生產物。要了解這個運動的真正的起源，不得不回想二十世紀初頭的社會生活。當時，機械的可驚的發明，完全地變更了舊日的安靜的生活。電車，汽車，電話與無線電等，決定地征服了空間；飛機飛昇高空，地下鐵道在首都的地下交叉，潛水艇橫過海的深處。都會生活，變成了神經的，動搖的，浮熱的了。電氣，摩天樓，電影，無線電話（radio），音樂廳，水雷，薩克孫喇叭（saxophone），出租汽車——這些就是近代都市的新外貌，它的心臟是脈動着神精的，加速度的韻律。

這些一切的機械的革命，同時帶來了新的美的要素，這種新的美的要素，用力地推進到了藝術家的精神。機械主義以其一切的粗暴的美都存在那裏而等待着它的謳歌者。謳歌者不久來了。惠特曼已經詩化了機關車，維爾哈倫更美妙地表現了有觸角的都市的靈魂。其次就是未來派的順序了。

他們善於理解了這個新的美而歌唱了近代生活的韻律，街路的脈動，“錯雜的”羣衆的渦漩，飛機與汽車與汽船的物力（dynamisme）以及近代魂的運動與膨脹。他們歌唱速度的美，而宣言水雷是較“沙墓特拉斯的維克多亞”爲更美的。（La Victoire de Samothrace——按此處所稱的 La Victoire 是希臘的女神，Pallas 與 Styx 的女兒。La Victoire de Samothrace 是一八六三年在希臘的 Samothrace 島上發現的 La Victoire 的彫像，爲這個彫像中之最美者與 La Victoire de Paeonios 彫像並稱，現陳於法國之 Louvre 博物館。——譯者註）

他們於一九〇九年，在費加洛（Le Figaro）誌上所發表的宣言中，曾這樣地寫道：“文學一直到現在，都是褒讚着沉思的不動性，恍惚以及睡眠。所以我們要高揚攻擊的運動，狂熱的不眠，體操的步武，危險的跳躍，耳光與拳頭。我們要說世界的壯觀被一個新的美而增加豐富了——這就是速力的美。帶着車室，裝飾着粗的導管，像氣息爆

發了的蛇一樣的驅馳着的汽車……像在霰彈上跑着一樣的吼着的汽車，比“沙墓特拉斯的維克多亞”的雕像還美些。

“我們要歌唱那以勞動，歡樂或叛逆而昂奮的羣衆；近代首都的革命的多彩多音的返波；強烈之電氣的月下的兵工廠與造船所的晚夜的顫動；吞吐噴煙的長蛇的火車站；用煤煙的繩線以懸掛於雲端的工廠；有投在日光下的大河的惡魔般的利刃上的體育教師的跳躍之橋梁；徘徊於地平線上的冒險的汽船；像轡勒着長管的鋼鐵的大馬一樣，在鐵軌上踏行的有巨胸的機關車，以及用翼肢來作幡旗的飄響，來作狂熱的羣衆的拍手之飛機的滑走。”

未來派同樣地把機械主義與物力主義（*dynamisme*）引導在繪畫內面去了。如果我們把未來派的繪畫與浪漫派的繪畫相比較時，我們可以知道它是怎樣地把十九世紀的初頭與二十世紀的初頭的這兩個時期特徵出來。浪漫派的繪畫，被若安諾（*johannot*）的以下的話綜合地少帶諷刺

地特徵出來了：“月光，湖水，十字架，墳墓，斷柱，夢想着的青年。”現在未來派的畫家登台，他們宣言說一切都動都跑，都急速地迴轉。一個姿形不是在我們面前不動，它是不斷地出現與消失的。凡事物在運動中，像震動馳漾於空間一樣，是互相繼起的。因此跑着的馬已經不僅有四隻腳：它有二十隻，它的運動是三角形的。依據這個原則，未來派的畫家用畫筆來表現對象的韻律，足球競技者的 dynamisme，運動時的肌肉的膨脹，以及同時性與普遍的 dynamisme 等。（註）

特別地來到未來派的筆下的，是機械美的稱揚，機械的崇拜。菲里波·託馬梭·馬里勒蹄（Filippo Tommaso Masinetti）用了美善的好幾頁來貢獻於它。無異議地，馬里勒蹄是未來派運動的最大的主唱者。作成一九〇九年的有名的宣言，以真正的意大利的狂暴與慄悍而將未來派藝術宣

（註）參照 Corrado Pavolini 的“立體派，未來派，表現派”。Bologna，一九二六年。

傳於巴黎，倫敦，莫斯科，至使人稱之為歐洲的珈琲涅 (la Cafeine d'Europe) 者即是他。他在莫斯科發現了豐饒的地盤，而在那裏遺下了一個熱烈的弟子——現在的最大的俄國詩人——賣亞可夫斯基 (Maiakowsky)。馬里勒蹄在每個機會中都讚美機械，而主張機械是一種生物，有靈魂與感受性，而有常常地使我們發生驚駭的急變與奇行。他於一九一〇年寫道：“我們要使在現代生活中所流着的一個偉大的新觀念發達，而且是要宣傳它的。這個新觀念，即是機械美的觀念。因此。我們要稱揚對於機械的愛，用煤炭燒毀了的機械的頰上燃燒着所見的愛。諸君曾見過以愛情來洗着機關車的力強的身體時的機械手麼？那真是愛撫着意中的婦人的戀愛兒的謹細深沉的愛情。”

(註) 這種機械的崇拜，更推到了遠方，於一九二七年，未來派在亞扎里 (F. Azari) 提倡之下，竟

(註) Martinetti: L' Uomo moltiplicato e il regno della macchina, dans Futurismo e Fascismo, Foligno.

於密蘭羅 (Wilan) 創設了一個保護機械的協會。“以保護及尊敬機械，尤其是最有社會性的機械之發動機的生命及韻律 (Rythme) 爲目的之機械保護會。”本着這個目的所寫的長宣言文，以其次的吶喊來作完結：“愛護機械罷，保護機械罷。” (Amiamo le macchine, proteggiamo le macchine”。) (註)

未來派的功績，是表現我們的時代的物力主義 (dynamisme) 歌唱了機械的能力 (energie)，理解了而且高揚了機械的美。電影與無線電話，無線電報以及汽車的時代，見着它的韻律與狂熱的生活以及它的急忙的脈動，光輝地反映於未來派中。

(註) La Fiera Letteraria. 一九二七年，四月二五日號。

此
页
空
白

第四章

文藝創作的機構

(理論的原則)

先去生活，然後來作哲學罷……

我們先說幾句關於藝術之社會的及集團的本質罷。

維尼(Alfred de Vigne)的施代羅(Stello)一劇上面的奇怪不可思議的諾亞博士，為詩人寫了如下的一個處方：“孤獨而自由的，完成自身的使命。順從着自己的存在的環境以脫離聯關——

縱然它是極美的——的影響，因為孤獨是靈感的泉源。……在一切的人中，祇有詩人與藝術家們，纔有於孤獨中完成自己的使命的幸福。”這就是藝術家的“光輝的離絕”(splendid isolation)和熱居於“象牙塔”——這在浪漫派是很寶貴的——的藥方的一個好例。但是藝術真是孤獨的產物，真是從社會外去汲取自己的靈感的藝術家個人的結果麼？關於這一點，浪漫派的時代已經是過去的了：在我們看來，藝術特別地是社會的產物。無論在它的起源或目的，它都是在集團的生活中有它的深邃的根蒂。總之，除了藝術家對於觀衆的美的情緒的傳達，除了天才以之與羣衆溝通的神祕的波之創造而外，藝術的終極的目的還是什麼呢？託爾斯泰很正確地說：“藝術是人類互相交通的手段之一。”(註)

由筆或畫筆所表現的感情，傳播而感染於羣

(註) 託爾斯泰：“何謂藝術？”巴黎，Calmann—Levy 版，Bianstock 譯，P. 219。

衆，羣衆遂感覺與藝術家同樣的印象，及同樣的感情。藝術家代表着同感的，社會性——藝術家與其周圍相交通的——的極強烈的爆發的形態。藝術家的心的鼓動放射出來，遂再生產於他的同類者的心中，他的同感的情緒，是萬人都感受着的。居約（Guyau）很巧善地宣言着：“藝術之最高的目的，總之還是在使人類的心鼓動。”美的情緒，並不是德國的形而上學者的抽象的實體，它深深地是社會的，它使同情與愛的絃絃震顫。藝術家的感受性，使我們分得他的快樂，他的苦痛，他的苦難，以及他的夢想與恍惚。當劇場中聚集了羣衆的時候，在場中上昇的，像是由萬人的感情所組成的靈魂一樣。演員不過是演着戲；但觀客則對於每一句話都發生顫慄，感着他們所好的主人公的不幸，而與主人公共同生活，在與運命鬥爭的時候，他們像在鼓舞着主人公一樣，主人公破滅失敗時，他們則爲他哭泣，主人公若最後戰勝了一切障害而與他所愛的女子結婚時，他們則深深地喜悅。（註）

這就是藝術的目的之所在：在心中而不在腦中。因此英國的大美學家拉斯金(John Ruskin)像以下這樣寫的時候，他就是大錯特錯的了：“眼淚縱然帶着它的光與伴着它的舉動，很巧妙地表現出來，它亦有不作一種痛苦的記號來使我們感動的可能。”但，並不是這樣，如果由筆所描寫出來的眼淚，不能使我們感動時，那是它不能夠使一種同感的情緒在我們內面發醒出來，而它並不是屬於藝術的領域的。因為藝術並不訴諸理性，而乃是訴於感情，祇有生理學者纔能嘆賞眼淚自身，祇有藝術的批評家纔能觀察色彩與構圖，至羣衆首先則被不幸——使流出眼淚的——所感動的；羣衆深深地與流眼淚的人表同情，而覺得是要鼓勵他們，安慰他們一樣……藝術祇有它是人類的的時候

(註) 情熱的鼓，抓着了觀客。

他愛，他恨，他泣，他自己就是演員。

拉辛(L. Racine)致華蘭古爾(M. de Valincourt)的書信。

候，纔能引起我們的關心：波多萊爾向我們傳說出巴爾扎客在一張美麗的風景前面吼着：“這是如何的美麗呀！但是他們在這茅屋中作些什麼呢？他們想些什麼呢？他們的哀痛是什麼呢？收穫還好麼？他們無疑地有債賑要償還嗎？”

藝術作品是藝術家與社會的協力，而不是藝術家的孤獨的創造。“少年維特”(Werther)是浪漫主義時代的全青年的厭世主義(pessimisme)的歌，“田園交響樂”(Symphonie Pastorale)是全田園的歌，在莫勒(Monet)的風景畫中，則有全自然顫動着，在海涅(Heine)或繆塞(Musset)的戀愛詩中，則有無數的戀人再現出他們的情熱，慾望與柔情。但這種藝術的社會性是由藝術的本質自身而來，是由它的深底迸流出來的。因為正如居約(Guyau)所說：“被許多人嗅過的薔薇並不失其香，一個庭園的樹蔭能遮蔽許多的朋友，清新的出氣能沉醉許多的心胸，室內的洪朗善響的奏樂，能魅惑許多的耳官，美顏或美畫能吸引許多眼目而不致失其美。”(註)

指出了藝術之社會的目的及其集團的本質過後，現在我們來研究藝術，或者更說得嚴密一點，文學與社會生活間的關係罷。

在社會的全生活的基礎，在其政治的，宗教的，道德的或藝術的表現之根底上，都有經濟的諸條件及物質生活的生產與再生產存在。在人們的生存的社會生產上，人與人之間所設的關係，左右着他們的精神生活，創立出某種道德律，某種法律的或政治的規範。總之，生產關係，創出了一個適應於它的社會環境。這個社會環境，應當從最廣泛的意思來解釋它，它實是構成社會所稱為複雜（Complexe）的東西。它的本質的諸要素，第一就是階級心理，這是由數世紀的鬥爭及其相互關

（註） Guyau：現代美學的諸問題。巴黎，一九一三年，Alcan 版，P.26—7。

係而生的。其次就是一般的精神狀態，泰因（Taine）所說的精神的溫度（temperature morale），由傳統所傳的人間的風俗習慣，信仰及想像的某種樣式，特殊生活樣式與支配的道德，最後即是對於事物的方式與思惟的方式。整個社會環境，都是直接地由經濟的諸狀態來決定，它隨着經濟諸條件的進化而迅速地多少變化着。但這一次社會環境却又產出許多不同的意識形態，如宗教，哲學與藝術等。那末，現在我們可以了解經濟的構造祇間接地決定意識形態的上部構造了：因為在這兩者之間，有社會環境介在着的。

這個社會環境，創出一種完全反映於文學及藝術上的氛圍氣。如果我們讀但丁的神曲（Divine Comedie）及聖托馬斯·達干（Saint Thomas d' Aquin）的要約（La Somme），如果我們觀賞着歌樂涅的寺院（Cathedrale de Cologne）時，我們可以明顯地看出產生這些的同一心理，及中世紀社會環境的特有的同一氣分來。布魯納替爾（Brunetiere）主張說縱使地球上的

一切的寺院都消滅去了，人們可以依據神曲而再造成哥蒂克（gothique）式的建築來。這個主張雖是大胆的，但它的真實性毫無變更而還確定了藝術與社會的深深的關係。

現在我們且聽詩人茹爾·羅曼（Jules Romain）的告白罷。他寫道：用種種的配色（Nuance），我們詩人們知道社會給與我們的不斷的，漸進的及壓制的影響。我們見着它所征服的我們的存在的一部分，及它強置在我們的自我上面的歪曲。我們戰抖着，因為我們被包圍着我們的人間的環境所吸收了。我們嘗味着這種絕滅所引起我們的奇怪的快感。”

藝術家不過把當時代的生活的不同的表現之散在着的美集中——像透過一個凹凸鏡一樣——起來罷了，他表現萬人所共通的感情，他用鋼筆或畫筆表現出他人所感覺的，見到的或慾望着的；他在美的領域中，算是他們的代言人。除了藝術家先行於他的時代的這種極少的情形而外，他不過是壓縮周圍的人的美的情緒之蓄電機；他把已經存

在於社會環境中的東西安放到紙上或畫布上罷了。戴阿多爾·盧梭 (Theodore Rousseau) 說：“畫家並不是使畫產生於畫布上，他是繼續地撕去了那遮住了畫的幃幕。”

這種個人中的社會的侵進，是非常的深刻，縱然我們完全地認為自由的地方，我們主張有我們個人的概念的地方，它都存在。實際上，所謂藝術上的趣味，偏愛，究竟是什麼呢？這是在我們所生活的環境中，所感覺的第一印象，這是指教於我們的美學的法則，這是社會環境不斷地強制於我們的，依據美的模型而作成的概念。一般的雰圍氣強制地造成了我們的藝術的趣味，這種趣味強制我們讚賞某種或某種的藝術。一般的雰圍氣在另一方面，又強制藝術家創造出與它相符應的作品。

藝術時常地是極與生活接近，極受社會條件的感染，極浸潤着環境的觀念與感情，所以它使我們覺得這不是個人的所作，而是萬人表現出他們的感情之集團的作品。藝術是藝術家與社會間的緊密的協力，在那裏執筆或執畫筆的是社會。所謂

維特(Werther),爾勒(Rene),羅拉(Rolla)等,絕不是歌德,沙陀勃易昂(Chateaubriand)或繆塞等的創造,而乃是實在的人物,是那些煩惱於浪漫的厭世主義,感染了世紀病而藉詩人的聲音以表現其苦悶的青年們。在這裏,藝術家是一個能夠比他的同類看得更遠一點,能感覺到他們所聽不着的聲音的美好的登錄器。聖佩韋(Sainte-Beuve)寫道:“每個文學的時代,在精神的氛圍氣中可說有微妙的溶解了的諸要素存在,新生的世代,便把這些要素和空氣一同吸進去而把它同化,其次又把它發散到各人的青年的最初的產物上去,在這季的最初的萌芽中,要區別出誰是固屬於才能,誰是屬於那培養它的一般的氛圍氣,這是很困難的。(註)

社會環境常為藝術家畫一個界限,在這界限內面,藝術家雖能自由地活動,但絕不能逃開它

(註) Sainte—Beuve: 新月曜日,第十卷,巴黎,一八六八年, Calmann—Levy 版, P.122.

的。縱使他倒戈向着社會，與社會鬥爭，與他自己的環境反抗，他亦不能超過這個界限的。爾浪很正確地說過：“縱然人是對於自己的世紀及種族起反作用的時候，他亦是屬於他的世紀與種族的。”

這樣的反作用，足以證明人是自身的時代之子，受着了時代的見解，觀念，欲求，祇是人們發現它的不充分或不正確而欲將它改造等。在此，尤其是應當提出極常表現於藝術（如蘭波 Rimbaud 的時地）上的對於自身階級的反抗來。因為，正如我們說過，在社會環境中，社會的各階級，以其特殊的心理，是演着極重要的任務，而且這些階級鬥爭的機構之正確的提示，在了解意識形態領域中的許多發現上是必要的。要了解希臘的悲劇，是必須回想起一方有自由民，他力有奴隸的羣衆的都市的。中世紀的詩，如果不有社會之階級的分化，是終不會被理解的：內面有封建的領主，農民及都市的布爾喬亞；同時教會亦是不應當忘去，它所演的角色，亦是極重要的。

最後，我們回想起郭乃衣（Corneille）與拉辛（Racine）所表現的維爾賽（Versaille）及有貴族的宮庭時，我們纔能正確地把握着“偉大世紀”的法國的演劇；待降到資產階級，第三身分中時，也是一樣，他們的歌手是莫利哀（moliere）與博馬舍（Beaumarchais）。

總之，我們時常見着著作家忠實地表現他的社會環境，一件藝術作品，總是一定時期的生活的反映。

但這還不是全部。因為如果祇有社會的影響，則藝術作品將會像水滴一樣。但是在文學上，是如何地各自相異，感情，觀念及題材的如何地有階段，色彩與調色（nuance）是如何地豐富啊！這都是因為社會環境與藝術作品之間，有個人的因子，即是術藝家個人的氣質，他的性格，他的特殊的才能，獨特的觀念，他的希求，他的傾向等介在着的。對的，作家不過是表現他的社會環境，但是他表現的方式（maniere）亦是重要的。而且往往在一個偉大的才能或一個天才的時候，這個方

式是十分的重要。

特別指出‘大人物’在文學中所演的角色，這是無用的。我們注意到，就是藝術家的肉體的特殊性與他的內生活，也是反映到藝術上的。聖佩韋很有理地說：“幾乎難於公布出來的某種事情，彎手，跛脚，曲背及不均齊的肢體，皮膚的皺紋等是怎樣地影響及於道德與怎樣地影響及於本善的性質之最初的決定等，如果我們赤裸地見着時，我們一定是要驚異的。人們因此可以成善成惡，可以成爲神祕主義者或自由思想家。”

要得理解藝術作品，必須分析放蕩，鴉片或瑪琲等在波德萊爾（Baudelaire）的生活上所演的作用，或盧梭的病的心理，怎樣地反映在他的作品上。在這個時候，是應當借助於醫學與胡羅易德的學說，因爲它在個人分析上，是演有重要的作用的。於這一方面，人們可以見得般甲曼·龔斯當（Benjamin Constant）說得很有理：“決定達萊航（Talleyrand）的性質的，是他那一隻脚。”（他是跛子）。那末，在此人們可以見得愛倫坡

(Edgar Allen Poe) 的酒精的濫用，多斯托也夫斯基的癲癇，莫泊桑的瘋狂等都在他們的作品上有相當的影響。

更進一步，作家雖然是表現他的社會環境，爲我們描寫出典型——這模型是生活於作家的周圍的——出來，但是他是用特別的樣式，依據他的特殊的才能來製作的。散在於大氣中的美的光線，恰似透過三稜鏡一樣，一面接受着他的內面的自我的印跡，一面透過他的靈魂。他產出他的主人公正如真實的人物一樣，他友愛地同着它生活，他覺得是與它共同運命一樣。弗洛貝爾在描寫愛瑪·波伐荔的服毒的時候，他竟嘔吐了。亞歷山大·仲馬不得不使他的三槍手之一死的時候，竟啜泣了幾點鐘。巴爾扎克是與他的‘人間喜劇’中的人物共同生活，而且當人在談起真實的人時，他要求人們回轉來談他的作品中的人物，像回轉到“更正經的”事情一樣。哥郭爾 (Gogol) 則很愉快地慶祝着死靈 (Ames Mortes) 的茹里安的誕生日。總之，對於每個藝術家的特性，如不有正確的理解，我們

縱然完全地知道了他的社會的周圍，還是不會懂得一箇藝術作品的。

事實上，在這裏所發生的，是個人的作用的問題。現在我們當面着客觀的（環境的）理論與主觀的（個人的）理論。它們再在文學的領域內衝突一次。我們雖完全承認社會環境是個人之社會的與自然的基礎，而是決定個人的作用與行動，我們覺得環境必然地常是受動的，而個人則是有意識的，能動的因子。沙爾·拿破波爾（Charles Rapoport）說：“無論自然的或社會的環境，是足以與埋藏了幾千世紀於暗黑的地底下面的礦石相比。要得利用它，鑛夫的鶴嘴是必要的。個人的活動，應當使環境活動起來。”（註）

沒有更正確的了：一七九三年以後的法國社會環境，完全是為迎接拿破崙而準備的，但這必要的是拿破崙而不是一個可笑的布蘭吉（Boulan-

（註） Charles Rapoport: 歷史哲學，巴黎，一九二五年，Riviere版，P. 134—135。

ger) 將軍。同樣地，歌德或雨果是他們的時代的兒子，但這些天才的頭腦，却高超過他們的時代。一個大天才的出現，常是歷史的偶然，但這並不妨礙意識形態的進化的平均線與經濟及社會的進化相平行的事實。就是最偉大的藝術家，亦須得與他的時代的潮流同行，應當與他的社會環境調和的，因為不然，他是要被壓迫，被粉碎，被踐踏的。

這件事，使我們現在能將文藝創作的機構，在一個簡素的公式中提示出來：

- (一) “生產力的狀態”。
- (二) “社會環境”是由這個生產力的狀態而決定：它構成由種種的階級心理，一般的精神狀態，政治法律及道德的制度所組成的“複雜”。
- (三) “作家”依據他的個人的氣質與他的才能，用一個特殊的樣式來表現出社會

環境的觀念，希望與感情。

(四) “文藝作品”。

結 論

我們達到了在文學的光耀的領域中之調查與研究的最後了。

從那裏生出了什麼教訓？應當把握怎樣的本質的觀念呢？

但是要有觀念的必要麼？迭亞墨爾（G. Duhamel）的‘阿勒卜之石’（La Pierre d'Horeb）中的一個人物是不相信這樣的。他說：“要有一個觀念，就是不知道何物的一個方法。觀念是死的重荷，它是妨碍旅行者走得快與遠的。真正的人是嘲笑觀念的。在這種人，祇要能反省一切

的事物就夠了。觀念是妨碍反省的。”

但雖有這樣明快而透徹的見解，一般人仍繼續地要有觀念，而且還要有許多。那末，我們也拿出我們的觀念來罷。

在我們的研究中，圖繪幾個作家的側影 (Silhouette)，或給出他們的文學生產的完全的提要，都不曾成爲問題。我們不過想依據隨手找出來的幾個例，以確定而強固我們所擁獲的綱目 (these)，且欲將唯物史觀的概念試用於文學上罷了。要誇張我們的力量與方法，這還是很遠，但我們是可以這樣確定的——直到現在，不正地被看過了這個方法，能夠給我們一個實證的，嚴整的結果，並且能寄與藝術科學一個不可計量的貢獻。如果適用得適當，這個方法能夠將藝術科學建立在一個完全新的基礎上，而供給一個武器——這武器的透徹與力量，爲我們準備着未曾有的發現及新的，人跡未到的道路——與文藝的批評。

居維衣 (Cuvier) 依據一個不曾被知道的獸的一片骨骼而再組成一個全動物，同樣地，唯物

論的方法，能使我們依據文學而知道一個民族的，社會的，政治的及經濟的全生活。

我們舉一個例罷。假是我們前面有一部新出版的小書。寫得有新出版的紅色封條，惹着一般的注目：人們遂買來讀，遂被書中的事件狂熱，很耽心地將主人公的歷史讀上去。但對於我們的問題並不是這個！X先生的事件或Y小姐的情熱於我們有何關係呢？無論這件事在市長閣下前面完結或在餐食車中完結，於我們又有什麼重要呢？我們開始作一個長的研究，這個研究展開為三個階段。第一，我們由書本上昇到作家。我們依據體裁，文學的方法，人物的性質，及其會話，動作與思想等，而構成了作者的思想，氣質，欲求，以及觀念與傾向等。這完全是對於個人的分析，在此胡羅易德學說（Freudisme）常常是正確而幸運的指導者而有益於我們的。

其次，我們便入於第二個階段：我們由作家上昇到社會。我們知道書本常是依據風習，而是構成好歹的一切的表現中之社會生活所反映的鏡子。

我們也有作家的側影——這是常由社會環境所形成的——在我們的前面。那末，再構成社會，或為我們再現出社會的，道德的或宗教的生活等，沒有比這個更容易的了。依據書中的人物，依據他的行為與談話，我們可以想像生活及行動於作家周圍的現實的人物。

但我們的分析，並不終結於此，我們還要進到第三個階段——這或者是最苛刻而最艱難的。我們下降到洞窟中去，我們要知道什麼是建築全體的基礎：我們已經知道了社會之社會的，道德的及政治的生活，但我們要考慮什麼是經濟的基礎，從此生出來的生產關係是什麼，經濟的構造是怎樣，它是分裂為幾多的階級，它們相互間的關係又是如何的。

因此，我們以巴爾扎克的‘人間喜劇’而達到十九世紀前半的法國社會及資本主義的發生；左拉的Rougon-Macquart把我們引導至資本主義已經到前進的階段的一八七〇年代的法國社會。該撒·碧羅多的新廢(Grandeur et Decadence de

Cesar Biotteau) 使我們知道巴黎的商業組織。芽月 (Germinal) 把第二帝政下面的階級鬥爭教給我們，

同樣地，在感情教育，金錢問題，惡之花 (Les Fleurs du Mal) 的背後，在弗洛貝爾，仲馬，波德萊爾等的那樣豐富，那樣多色彩的創作背後，我們見着前世紀後半的法國人是潛伏在暗陰中，而使我們參加其日常生活與其勞動，歡樂與苦惱，及其感情與戀愛等。

莫利斯·巴萊思 (Mauris Barres) 說：“從雅典的大理石中，我期待着它能把曾使此社會有生氣之強力的生活，及神與祖國與自然等之概念教給與我。”如果雅典的大理石能把這些一切的事啓示與我們，那末，我們能期待一本書把人的生產的樣式如何，他們是怎樣地生活，怎樣地思想等告訴與我們。

但是細微的探索已經夠了，術學的定義已經夠了。我們少許離開鬱沉的現在，來看燦爛的未來罷。

在今日的文學的混沌中，在愈厲的個人主義中，在細部及無謂的描寫，異狀及病態的探索中，在見解和文體和最不調和而最異質的思想之錯雜中，人們已經能窺見將來的進化，人們已能察出新藝術的萌芽了。

我們向着集團藝術進行的事，愈漸明瞭地現出來了。

這個藝術將美壯地開花，將歌唱着終於從束縛中解放出來的人類的歡樂與悲惱。它將表現出集團的戰慄及人類羣衆之深處的感情，將高揚勞動之光輝的美。在那時，人類將進入一個新的階段——構成亘數千年的進化的終結點的階段，更將進入到藝術與生活的結合，理想與物質的完全的融合的級段了。

附 錄

文學的天才

與經濟的諸條件

(爲一個天才學的貢獻)

歷史的及文學的探求上，充滿了對於偉大的研究。在這個領域內，覺得人們把一切都說過，完全地論證盡了。研究這個問題的，可以遇着四種理論：即加萊爾（Carlyle）的，施賓沙（Spencer）

（註）這個研究，曾在世界雜誌（Monde）上發表過。因爲相信它直接地關聯於主題，在我們的著作上發展，所以我們把它當成附錄加上。

的，龍布羅作 (Lombroso) 的及達爾德 (Tarde) 的四種。但一當面着問題的困難或複雜時，他便常常地逃避到這幾種理論中之一，或幾種理論的合理的混合中去了。其實，在此祇有選擇的困難。在有些人受了偉人的作用的影響，被拿破崙，列甯一樣的人魅惑，遂蹈了加萊爾——他是主張世界的歷史，不外是偉人的歷史，人類的一切的進步及一切的實現都有負於偉人的——的錯誤。其餘一些人則沾染了社會學的觀念，遂宣言為施賓沙的黨徒而主張偉人是社會環境的整個的，排他的產物，社會環境依着自己的姿影以作偉人的模型而形成偉人。同樣地，也有龍布羅作的病理學的理论（天才論）的倡導者，主張天才是與愚狂有緣而形成變性的特殊形態者。最後還有許多追隨給一件巧妙的社會學的外衣與加萊爾的理论之達爾德（模仿的諸法則）的見解。這位法國的光耀的社會學者以為發明是社會進化的原動力，將一切的人們分為發明者與模仿者兩類；前一類即是完成一切進化的天才，後一類即不過僅作模仿的公民。

以上即是關於偉人問題的四種理論。我們在這些見解的亂雜的堆集前面怎樣辦，我們對於這些見解取什麼態度呀？簡約地說來，我們一切都拒絕。我們承認他們每個理論中所包含的一部分的真理，但我們同樣地見着問題的完全的廣泛與完全的複雜。任何一個片面的理論，無論它怎樣的寬泛及怎樣的深淵，都不能為我們說明天才的出現這個奇現象。為達到偉人出現的理由之稍較滿足的認識，有拋棄一切的推臆的觀念及放開籠布羅作派或施賓沙派的信念之必要，而應當關閉書本，把心眼放開的。祇有在這樣的時候，問題纔能把它的全真實性現出來而我們纔能從事於事物的客觀的檢討。

天才的問題，為得問題之完全的理解，有同程度的必要的兩方面：即集團的方面與個人的方面。我們豫見着在最近的將來，將有一個從事於這兩重分析的新科學出現。這恰如今日的病理學的心理學從事於變態的個人一樣，將有天才的科學（我們敢於提出天才學 *genielogie* 這個名詞嗎？）單

來從事於研究偉人。那末，這種學問將大別爲兩部分：即天才的社會學與天才的個人學。天才的社會學將從事於問題的集團的方面，而分析偉人之所由出的經濟的與社會的諸條件。它將研究社會的狀態，階級的分裂及此各階級的心理，社會的及家族的環境，訓育，教育等。這種探求，最初即要請教於歷史的唯物論者，因爲他纔能給問題——極常放棄於極絕對的黑暗中的——之這一方的強烈的光輝。其次天才的個人學，則將分析偉人的心理的化學。它將研究偉人的性格，氣質，獨創性，偏執與變態性，生活樣式，生活與實行的關係等。天才的個人學，將建築在種種的心理學的探求方法上：它將充分地把胡羅易德的方法放在考慮中，但它也不是不知道籠布羅作的研究及病理學的心理學的賜與。

祇有這樣地，由廣大深刻而完全的研究，人纔能達到天才的理由之躍動而神祕的問題的一定的明解。直到今日，在這個領域內所作的一切的努力，都表現出多少的很大的失敗，因爲人們從不敢

把這個問題在其真正的大量上去考察過。人們無論將某個學說的狹框作為導線時，他即祇能達到一部分的結果：馬克斯學派不過祇見着社會的方面，胡羅易德學派或籠布羅作學派則不過祇見着個人。所以總之為將來的天才科學能供給確實不動的基礎的，是一切學說的完全的結合，一切見解的真實的集成。



直到現在，人們在這個路線上所作的工作，不過是一些斷片，是細部的諸點，完全地缺少了一個綜合。但是這是毫不足訝異的，因為一直到今日，人們毫不曾留心到天才的集團的一方面。人們都滿足於個人的分析而作了一些逸話的或傳說的傳記，而且僅止於此而已。要深掘出對象，開始作經濟的，統計的及社會的分析時，就是最大胆的人們也驚懼地退却了：這個任務是太過於困難，太過於微妙了。

因此，我們不得不同樣地高為評價一個學者的功績。他曾經克服了一切的障礙，而且以能允約一切希望之光耀的方法來在我們的道路上安置了最初的礎石。我們是要想談梭非亞大學（Univerte de Sofia）的教授亞爾夫勒德·阿丹（Alfred Odin），及其著作天才之起原（巴黎，一八九五，兩卷）。這部書是為我們的一個真正的啓示；但同時我們對於以熱心及自己拋棄來獻身於科學的研究，而為其長久的勞苦的結果之著作，竟在圖書館的人所不見的角上蒙着塵埃的那種學者們的運命，是起如何的悲想啊！雖有我們的無數的研究，我們不曾遇着過阿丹君的名字，而且他的書也不曾在何處被引用或被記述過；連我們在日內瓦的公立圖書館尋找出來時，亦不得不出乎偶然。更還有的，就是出了版三十三年後的這部著作，我們竟還有裁它的書頁的可悲的特權！

雖不知道這樣豐富這樣可注目的研究之被深為忘過了的原因，我們要引起它所值得的注意來向着它，我們要提示出阿丹君所達到的若干的結

果。

我們的學者是一個絕然的馬克斯主義者而且是一個統計學者。他以極端的正確來操用數字，他知道其一切的神祕。他的研究的新鮮，是在他最初地把統計的方法適用於文學的分析上，由此而引出其社會關係的結論來。他的研究，是有真正地重要的宏大：他以一三〇〇年以降至十九世紀前半的法國的文學者為其研究的對象。他在“文學者”這個名稱下面，他搜集了詩人，劇作家，小說家，雄辯家，俳優，以及有普遍的重要性的出版者及文藝的擁護者。他這樣地在他的表上搜集了六千個有才文學者，而且為標記以下各項計，他為每個文學者造了一張牌。他所標記的是：遺傳，地理及人種的環境，宗教，出生地，教育，財產，及兩親的職業。在此我們沒有這一切的結果，我們祇引用關於有才能的文學者的教育及經濟的諸條件的數字罷。

人們一般地單是因為他是“天才”，因為他是高出於常人的理由，遂以為天才是毫不有恃於其所受的教育。阿丹君檢察由一三〇〇年至一八

二五年之聯續的時代中的八二七人的文學者的教育，其所得的結果如下：

時代	好教育	不良或無教育
1301—1500……	33	”
1501—1600……	110	2
1601—1700……	192	7
1701—1750……	145	1
1751—1800……	199	4
1801—1825……	132	2
(合計)	811	16

我們可以明瞭地見着教育在偉人的發達上，是演有主要的作用的。在八二七個文學者中有八一一人，即是百分之九八是受了良好的教育的；這就是教育在他們的進化上是必要而不可缺的良證。

現在我們轉到狹義的 (Stricto Sensu) 的

經濟條件上去罷。阿丹君研究文學者經過其青春期的物質的條件而探求了六一九個文學者。人們這樣地可以知道物質的富素所及於天才的影響，可以見着生於貧窮的家庭的天才是否與生於富饒的一樣。

時代	無一切的物質的 憂慮而過其青春者	在貧窮或不安 中過其青春者
100—1500...	24	1
1501—1600 ..	81	4
1601—1700...	157	9
1701—1750...	89	12
1751—1800...	138	20
1801—1825...	73	11
(合計)	562	57

這個表需不着一切的註釋。人們馬上可以想起天才需不着經濟的好條件，無論在富裕或貧窮

中都能開花的這個返覆了千百遍的愚頑。數字爲我們證明了這樣主張的完全的錯誤，因爲有才能的文學者其青春_期在困難的經濟狀態下經過的，祇不過佔十一分之一。但這個表隔真實還遠，因爲人如果把貧民與富者的數目的比例放在考慮上，那末更要達到一個可驚的結果。阿丹君說：“單由他們所成長的經濟條件這個事實，在安樂的家庭的孩子，與屬於貧窮的家庭，或單在不安定的經濟地位的孩子比較起來，在文學上成名的機會至少要多自四十倍到五十倍。”（第一卷，五二九頁。）

最後我們把法國的文學者所屬的階級調查來看罷。阿丹君在此研究了六二三個時地（Cas）而分全人口爲五個大階級：貴族，司法，自由業，布爾喬亞_兀，勞動階級（工人，職人，農人，家僕等）。以下一表，爲我們指出每個階級出了若干的文學家及諸階級的偉人的多產是什麼。

社會階級	有才能的 文學者	有天才的 文學者	文學者對於 各階級的全
------	-------------	-------------	----------------

人口所佔的數目

貴族	125	34	159
司法	157.5	29.5	62
自由業	116.5	27	24
布爾喬亞階級	62	10.5	7
勞動階級	50	11	0.8
(合計)	511	112	

沒有比這個表更暗示的了。我們先來討檢最初的兩行罷。那末，我們可以見着貴族，司法，自由業，總之是社會的特權階級在文學上享着獨占而產生百分之八〇的有才能的文學者，百分之八二天才的文學者。而且我們應當想起這三個階級祇是構成全人口的極少數！在文學上的有名者，對於全人口的比率，正是第三行為我們所指出來的。我們在那裏可以一目見得貴族對於他階級的壓倒的優勢：貴族在那裏產生了一五九個文學者，但司法則不過產生六二，布爾喬亞階級不過產生七，而勞

動階級更不過〇。八！總之貴族所產生的有名的文學家比較普羅列塔利亞起來要多兩百倍。

我們見着天才的問題對於經濟的現實的緊密的聯繫：生在富裕的莊園，受好的教育，無物質的憂慮以過話青年期的事實，在成爲天才上是有莫大的可能性，而生於貧窮的屋角，則祇不過有極微弱的機會。數字在此是一種極說伏的雄辯，而明瞭地證明了天才的問題同時是階級的問題。

由阿丹君的所與的研究而達到了的結論之主要的重要性，我們沒有力說的必要。天才——這是地上的鹽，因其力量而光耀了世紀的魂——並不是像無數的學者所主張的一樣，在人類的進化上是作一件幸運的事件而出現的，他乃是生於一定的階級，而祇有在某種的經濟的條件之中纔能發展。

這個“幸運的事件”（*accident heureux*），發生於社會的最高的階級中，此較發生於普羅列塔利亞時要多至兩百倍。因爲這個階級獨占得有莫大的物質的富饒，它能給其孩子們以最幸福的青春及平和而朗快的研究。

天才的精神，並不出息於此於彼。它很注意地
避開普羅列塔利亞的窮宅，它不喜歡飢餓與貧困；
它是由掉子滿載盛饌，安樂與富裕所展開着的
地方來的。

上海图书馆藏书



A541 212 0017 8647B

