


現代世界文學



MODERN





現代文學講座

現代世界文學

趙景深著

現代書局印行

一三九二

現代文學講座

現代世界文學

實價七角

編著者

趙景深

發行者

洪雪帆

印刷者

現代印刷公司

出版者

現代書局

總發行所

上海四馬路

現代書局

分店

漢口 南京 北平 廣州
福州 廈門 開封 鄭州 汕頭 成都 汕頭

版權所有
不准翻印

1932, 10, 10, 初版

2000 冊

目次

第一講	現代英國小說	一
第二講	現代美國小說	五三
第三講	現代俄國小說	六九
第四講	現代德國戲劇	八七
第五講	現代坎拿大文學	一一五
第六講	現代澳大利亞文學	一二一
第七講	現代保加利亞文學	一三一

- 第八講 現代斯羅伐克文學……………一三九
- 第九講 現代荷蘭文學……………一四九
- 第十講 現代捷克文學……………一七三
- 第十一講 現代南斯拉夫文學……………一八五
- 第十二講 現代西部美洲文學……………一九一
- 第十三講 現代南非洲文學……………一九七
- 第十四講 現代新西蘭文學……………二〇五
- 第十五講 現代土耳其文學……………二一一
- 第十六講 現代英美小說……………二一七

第一講 現代英國小說

英國本來是以詩著稱的，但近二十年來（一九〇〇——一九二九）小說却特別的發達。我現在想就這二十年來的新作家介紹一番。不過像哈代雖是去年新死，而小說家的哈代却早已結束於一八九七年的可愛的人（The Well-Beloved），當然沒有他的份；與他同稱為三大寫實小說家的梅列笛斯剛剛在一九〇九年去世，史梯文生於一八九四年去世——這三個維多利亞朝的文人，我們是可以撇開不論的。至於現存的過老的作家，一半爲了他們現在已經沒有壯年時那樣蓬蓬勃勃的創作力，一半也爲了

我國對於他們已經有一些認識，不是十分的生面孔了。如帝國主義者吉百齡近來已經不大做小說，再沒有仔細描繪印度蠻荒的心情。喬治摩爾今年雖寫了一本小說，但他年事已高，此後恐怕不會再有什麼創作。此外像康拉特，威爾斯，高爾斯華綏都是熟人，也就不再介紹，至於賓那脫，誰都知道是隻三腳貓，無一不來，但却無一不是通俗，通俗，通俗，第三個還是通俗，除了老太太們的故事，就沒有別的可以一讀的作品；所以即使我們對他是生疎的，也只得割愛。我想介紹的還是約在四十歲以下或者更年輕一些的作家。老的快要過去了，就讓他們過去罷，我們對於他們不能也不必有什麼期望，所期待着的倒還是 Younger Generation 的成就。

英國近二十年來的小說，受了三種顯著的影響：第一便是俄法小說的影響。福斯脫 (Forster) 在小說的觀察 (Aspects of the Novel) 上

說：「沒有一個英國小說家能夠顯露靈魂像杜斯退益夫斯基那樣的深刻，沒有一個任何國的小說家能夠分析現代的潛意識像柏洛司特那樣的成功。」他們對於朱士的影響很大。此外受柴霍甫影響的，則有曼殊斐兒和吳爾芙夫人兩個女作家。第二便是精神分析學的影響。弗洛特的性的錯綜給了羅蘭斯和魏絲特很大的幫助。第三便是世界大戰的影響。經濟和社會都非常的_不安定，寫這一方面的小說的，則有孟特勾等。

現在應該敘述了。但是，怎樣敘述呢？自然是應該有一點系統。不過，英國不像德法俄那樣，有許多文學上的主義，除了浪漫主義和唯美主義（以黃面誌為中心）以外，很難找到一羣戰士有聚在一個旗幟以下的。即使是按照小說的題材分類也是各有異辭，並非定論。本來分類是一件牽強的事。例如，郭爾德（Gerald Gould）的今日之英國小說（The English Novel of To-day）說朱士是心理小說家，此外又列有自傳小

說一門。但我們知道朱士的著作很少，像優力柄斯和青年藝術家的肖像都是自傳。豈不是朱士又可以算作自傳小說家麼？至於馬伯爾 (Marble) 在現代小說研究 (A Study of the Modern Novel) 上却又把朱士算作神祕作家了。心理呢？自傳呢？還是神祕呢？自然他們的話都是對的，因為一個小說家不一定是朝着一個方向走的，作品愈多，歸為某種小說家也愈難。分類不過是為研究上方便而已。現在姑且採取馬伯爾的分類法為：(一)兩性小說家 (二)社會小說家 (三)神祕小說家 (四)心理小說家 (五)鄉村小說家 (六)大戰小說家六項分別敘述。歷史小說因沒有卓越的人物，故從略。

一 兩性小說家

羅蘭斯 (D. H. Lawrence, 1887—)

羅蘭斯生於諾定昂 (Nottinghamshire) 的伊斯特吳德 (Eastwood)。他的父親是個礦工；如果不是他的母親阻止，他也要與他父親遭遇同樣的命運。她替他在諾定昂師範學校和師範大學辦到了免費生的優待。後來他到倫敦和克羅頓 (Croyden) 教書，爲期甚短。他開始寫詩，思想和形式都不拘滯，大半以風景的描繪與初戀的心情爲題材。小說家的羅蘭斯是從白孔雀 (The White Peacock, 1911) 開始的，結構很壞，不過描寫頗有詩意。對話極不漂亮，簡直不曉得一個受過教育的人應該怎樣說話。書中曾提到柴霍甫和莫泊桑的著作。著者在那時的確讀了許多書，不過都是不會消化，就立刻生吞下去的。他的第二部小說是犯罪者 (The Trespasser, 1912)，是用平易的文體寫成的，事實也極平常，不過是寫一件不規則的戀愛，以自殺結局。直到第三部小說兒子與愛人 (Sons and Lovers, 1913) 出版，羅蘭斯方纔引起世人的注目。此書的對話又流利，

又漂亮，與以前迥然不同。題材是兒時的回憶。可惜此書出版，他那慈愛的母親已經去世，未能一見，羅蘭斯想起他母親鼓勵他讀書，現在稍有成就，母親竟不能得到安慰，使他非常傷心。保羅就是作者自己，他生於礦工的家庭，與無產階級的生活常相接觸。他的父親酗酒而且橫暴。母親非常愛他。他的兩樁戀愛事件寫得很光明，很大膽。宗教的梅麗美和淫蕩的葛拉娜都不能使他滿足。無益的希望和幻滅養成了作者忿恨和破壞的天性。他攻擊倫理和宗教，使他的心情更爲悲苦。書中敘梅麗美是農家女，但却能讀波特來耳和魏爾崙的詩，還能討論米西盎則羅，未免不合情理。但寫諾定昂的風景和方言，頗見本地風光，寫兒童也極活潑。

虹 (The Rainbow, 1915) 也以諾定昂爲背景，詩意葱鬱。因爲性的關係，爲當局所毀。這一個打擊，使得羅蘭斯五年不曾寫小說，直到一九二〇年方有失去的女郎 (The Lost Girl) 出版，背景又是諾定昂開礦

的鄉村。前半寫愛薇娜的父親開店虧本，竟費去一百面，使人不耐卒讀；入後敘愛薇娜看不起普通平凡的求婚者，卒與意大利的藝術家結婚，雖也有百面，但却使人愈看愈高興。後來大戰風雲條起，藝術家投筆從戎，愛薇娜懷着身孕獨留曠野，也寫得極為動人。

戀愛着的女人 (Women in Love, 1921) 其中幾個人物是取自虹的，趣味的中心是作者對於兩性的哲學觀察。作者借主人公的話說：『戀愛只是和其他一樣的情緒之一種……不過是人類相互關係的一部分，如此而已。』但是這種哲學却並不密織在小說裏，所以使這本書幾難卒讀。然而從語言來表現書中人物的性心理和衝動，在藝術上却是極高的。

阿郎的威權 (Aaron's Rod, 1922) 還是以礦區為背景。開始數章仍與失去的女郎一樣，很是沉悶。後來男主人公從家中逃出，跑到倫敦和佛羅梭薩，却漸漸使讀者發生了趣味。羅蘭斯是向不摹仿前人的，是一個自

由的藝術家，有他自己的文體和態度。他的題材依舊是兩性。作者當時研究精神分析學，阿郎及其妻就做了他的實驗。阿郎撇下了他的妻子，不是因為他愛了別的女人，也不是因為他不愛他的妻子，只是因為他一住在家裏，靈魂就不能自由。『戀愛是個戰爭，大家都想征服對手方，』不肯放棄。這也就是作者的戀愛哲學。他有一段寫阿郎想要出奔時的心理道：『他生來是不肯崇拜女人的；不能，萬萬不能。不能，一定不能。他沒有這種賤骨。』全書所寫，都是男子要爭男權，阿郎以為拜倒在女人腳下，是非常可怕的。甯願從鐘樓或是山頂跳下來粉身碎骨，也不願放棄做丈夫的威權，這本書描寫性慾的地方極少，是羅蘭斯作品的例外。

他的小說寫少男少女的戀愛，都像牧歌一樣的美麗。他的批評文章也很好，惜非本篇範圍以內，不便多說。喬治（W. I. George）在文學的篇章（Literary Chapters）裏說羅蘭斯的氣質是『北方粗野的驕傲與

南方深沈的哀思混合起來的，』喬治又說他『燃燒着他的人物，使其動作。』缺點在於情緒過於熱烈，不能平衡。

喬治 (Walter Lionel George, 1882-1926)

喬治生於巴黎。他是在法國和德國受教育的；大戰期間，他在法國軍隊裏服務。他做過幾種職業——藥劑師，律師，工程師和新聞記者。葛利邦 (Caliban, 1920) 裏有些是他當新聞記者的經驗。他的作品受了法國作家很多的影響；他曾經寫過一本法郎士 (Anatole France, 1915)，分析這個作家的天才和氣質。他對於戀愛，結婚，離婚等問題，特別感到興趣，曾著婦女與將來 (Woman and Tomorrow, 1913) 和婦女的智慧 (The Intelligence of Women, 1917) 等書。他的小說從一畦薔薇花 (A Red of Roses, 1911) 到瞎眼的阿來 (Blind Alley, 1919) 都是討論兩性問題的。他善於諷刺，不過有時流於粗野。他曾在美國講演。他對於現代

小說家研究極廣，青年作家受他的影響不少。

赫克忒黎 (Aldous Huxley, 1894——)

赫克忒黎秉有他祖父湯謨士赫克忒黎的科學態度，覺得人生是無用而且悲哀的。無論生死善惡，他都不發生興趣。他的短篇小說比長篇小說好，散文和詩亦佳。他生於一八九四，受教育於牛津，曾在「The Athenaeum」雜誌任編輯員。後來他替威斯明斯特報 (Westminster Gazette) 寫劇評。他與喬治一樣，也受了法國的影響，文體極為優美。他的小說亦多性的描寫，但他却不相信性的吸引會在小說中有永久的勢力。他的詩集青年的失敗 (The Defeat of Youth, 1918) 和枯葉 (Those Barren Leaves, 1925) 是他的哲學思想的精華。他善於諷刺，曾經藉卡丹之口嘲笑淺薄的人們道：「你如果想要說話，千萬不要讓人家聽不懂。一般人是只懂得老生常談的，你要是說得太新，那就失去你說話的作用了。」以小說

而論，枯葉和奇怪的乾草（*Amie Hay*, 1923）是他的代表作。他把各種人聚集在倫敦的會客室裏，讓他們說話動作，反抗舊的制度。他的人物都不大有個性，只是顯出作者對於偽善的反抗。奇怪的乾草手法是印象的，寫女主人公魏薇茜對於人生的厭倦。短篇小說集有地獄（*Limbo*, 1920）和死線（*Mortal Coils*, 1822）。給人印象最深刻的是後者的一篇琪瓊康陶的微笑（*The Gioconda Smile*），有人擬之於莫泊桑。嘆點心的尼姑們（*Nuns at Luncheon*）是諷刺的。

魏絲特（*Rebecca West*, 1892--）

魏絲特僅做了兩本小說，兵士的歸家（*The Return of the Soldier*, 1918）和審判（*The Judge*, 1922）。量雖不多，吸引力却很大，因此使這位女小說家在文壇上佔有很重要的地位。這兩本小說寫的是戰後的心理和性的悲劇。她生於克萊村（*Kerry*），在愛丁堡華特生女子學院讀過書。她

的本名是Cecily Fairfield，有人問她假名的由來，她便寫信答道：『我選用魏絲特這個筆名，是因為我十八歲時，在一個報上投稿，這個報的主張很激烈，所以我的母親不讓我看，設法阻撓。我用這筆名，是因為我在更年輕的時候，扮演易卜生羅氏馬莊（Rosmersholme）裏的這個角色之故。我並非有意襲用下去，但却想不出別的筆名，便只得沿用下去了。』她第一部著作是對於亨利詹姆士（Henry James）的研究，頗稱讚其心理分析。審判寫的是愛倫與麗佳的戀愛，麗佳的母親反對他們的結合，因此成了他們的敵人。一般讀者對於她和赫克肯黎的性慾描寫頗加非議，但倪可師（Beverley Nichols）却替他們竭力辯護。

白利斯福（John Davys Beresford, 1873-）

白利斯福兒時的環境和他的哲學以及深入的分析，可以擬於哈代和肉體之道（The Way of All Flesh）的作者布特婁（Samuel Butler）。這

兩位寫實主義的大師影響於他的小說史泰爾的歷史（*The History of Jacob Stail*, 1911）、爲真理的候補者（*A Candidate for Truth*, 1912）、不可見的事情（*The Invisible Event*, 1915）以及錦繡帷幕（*The Tadestry*, 1927）。他的父親是佩德波羅（*Peterborough*）附近卡斯忒（*Castor*）的修道院長，又是佩德波羅大坐堂的聖徒。他幼時因爲乳媪不留心他，不體貼他，以致傷害了他，使得他終身成爲跛子，還養成了反叛的性情。在校中他反抗古典讀物，在家裏他反抗父親的宗教信仰。他是在盎道（*Onnle*）和佩德波羅受的教育，但在十八歲時，他就輟學，到倫敦在有名的建築師李幾（*L. W. Ridge*）門下學建築。白利斯福與哈代一樣，以建築爲職業，後來又把建築的原理用在小說上。他開始寫報紙上的文章，投稿於滑稽報（*Punch*）和威斯明斯特報。

從最早的小說史泰爾的歷史到最近的小說錦繡帷幕，讀者可以看出他

對於約束的反抗，以及灰色的人生觀。同時他又是一個詩人，能夠在人所忽略的景色裏看出美來，象徵的手法亦所擅長。史泰爾的歷史和錦繡帷幕尤有戲劇的效力。此外他還會作批評，曾爲威爾斯寫過傳記。

史泰爾的歷史，爲眞理的候補者以及不可見的事情是三部曲，寫的是英國中產階級父與子的爭鬪。他曾藉史泰爾之口評他自己道：「他的幻想力太差，所以不能成爲天才。」

二 社會小說家

史溫勒騰 (Frank Swinnerton, 1884-)

史溫勒騰曾替史梯文生和吉辛 (George Gissing) 做過評傳，自認爲是寫實主義熱誠而且勇敢的信徒，猛烈的反抗浪漫主義和感傷主義。他對於吉辛，尤爲讚美，不過他却沒有接受吉辛對於「人生的失意」。和吉辛

一樣，他描寫人物直刺入內心深處；把病徵毫不顧忌的顯露出來；與吉辛不同的是，他還用最普通的題材來寫散文詩。他寫的是中等階級的心理分析。他所寫的女子，都是反抗傳統。努力掙扎，想達到愛之實現。他與威爾斯不同，並不幻滅或是破壞，只是批評人生，這在戀愛故事柯奇蒂（*Coquette*, 1921）羅克通（*Nocturne*, 1917）以及三個戀人（*The Three Lovers*, 1922）裏都可以看到。

史溫勒騰生於烏格林（*Wood Green*）。早年為貧困所迫，疾病侵尋。這種不幸的遭遇會反映在年輕人的觀念（*The Young Idea*, 1910）快樂家庭（*The Happy Family*, 1912）和貞潔的妻子（*The Chaste Wife*, 1916）裏面。他的身體從來不曾健康過。自從愉快的心（*The Merry Heart*）在一九〇九年出版以後，差不多每年總有一本小說集或是評傳出版。他在 Chatto and Windus 書店當過好多年編輯，現在他已專

特賣文爲活了。他與威爾斯雖是相差約有二十歲的光景，但他們倆却成了很要好的朋友。威爾斯曾替他的羅克通寫過序文。賓那脫也很稱讚他。

麥珂萊 (Rose Macaulay)

麥珂萊的父親是劍橋大學英國文學的講師，她自己可以說是小說家兼而爲詩人和散文家的。她早年在大學教育下的作品是詩和諷刺文。她比赫克肯黎和魏絲特還要易於感動。她反抗各種的偽善，這在她的小說中，從嬉戲主義 (*Potterism*, 1920) 到 *Crewe Train* (1926) 是可以看出來的。她用憤慨的嘲諷攻擊一切虛偽和政治上的官樣文章，以及社會上傳統的習慣。她自己說：『我在三歲的時候似乎已經想做小說。我寫小說的時候比寫詩早，但却並早不了許多。』有人問她白癡的話 (*Told by an Idiot*, 1923) 裏面的老人是否就是她的父親，她不承認，只說是母親和祖母常告訴她的故事，是一個老輩。

莫幹 (W. Somerset Maugham, 1874——)

莫幹生於巴黎，十歲方到英國。他的父親曾在法國當了幾年律師。與他的小說人的束縛 (Of Human Bondage, 1915) 所寫的一樣，曾入坎特布里的王家學校，又在聖湯姆士醫院裏服務，得到醫學士的學位，後來常與著名的畫家來往。他在醫院裏即已寫作，但他却沒有書中人物費力普那樣的貧窮。

莫幹的堅毅是很可佩服的。他曾經寫了二十年的小說和戲劇，用鐵錘重重的敲着批評家的門，都沒有理睬他。直到月亮與六辨士 (The Moon and Sixpence, 1919)，他纔算『把鈴鐺搖響了』，人們再也不能否認他在小說界應有卓越的地位了。其實他初期的作品也不算壞，不過當時命運不齊而已。

他的月亮與六辨士是以塔希提 (Tahiti) 為背景的，彩幕 (The

Painted Veil, 1925) 是以香港為背景的，充滿了異國的情調。彩幕比起他以前六七百面的小說來，只能算是中篇，對於寄生的妻子，頗多嘲諷，月亮與六辨士寫的是一個人找尋職業，却沒有找到，但這並不是悲劇；悲劇是說大人物的墮落的，而這個尋求職業的人却是向上的。

甘南 (Gilbert Cannan, 1884——)

甘南是在曼支斯得 (Manchester) 大學和劍橋王家醫院學習法律的，還替倫敦的明星 (一九〇九——一〇) 寫劇評。他還譯了羅曼羅蘭四大冊若望克利司 (一九一〇——一三)，又評論過布特勒 (一九一五)，他的作品也很受了些羅曼羅蘭和布特勒的影響。

他在論布特勒時曾發表他對於英國小說的主張道：『諷刺是真實小說主要的成分，與浪漫小說的分別亦即在此，從魔俠傳起已經在引用諷刺了。小說是割去翹翼的史詩，也就是說，動作和人物都應該用諷刺的眼光

去觀察。正當說來，現代小說用感傷的手法來寫動作和人物，是簡直不能算作小說的。……至於小說中的人物和動作，如果只是爲了表現政治上和社會上的見解，也是奇怪而且不適宜的，彷彿可怕的野禽一樣，既沒有翅膀，又沒有羽毛。」從這寥寥數語看來，可知作者是提倡寫實小說，反對浪漫小說的；又可知作者對於思想和藝術是並重而無偏頗的。

論到形式方面，他又說：『像裴爾丁那樣愉快閒暇的技巧已經不合於現代小說的需要了。法國的太硬直，俄國的又太偉大，不合於我們島國褊狹的性情。……我們自己的作家不是情感太過，便是理知太過。他們從來不會安排得恰如其分。』從這幾句話益足證明他是想調和主觀和客觀的。

他曾經學着布特勒的態度寫小兄弟 (Little Brother, 1912) 老田鼠 (Old Mole, 1914) 和老田鼠的小說 (Old Mole's Novel, 1914)，但都沒有大成功。因爲他沒有布特勒的幽默來得自然，只有轉角 (Round

the Corner, 1913) 還有一點像肉體之道。

他的孟代爾 (Mendel, 1916) 更爲成功，顯然是受了若望克利司朵夫的影響，他在書中提到他這部譯文不只是一次。主人公孟代爾是猶太人。一向是英國人所看不起的，但作者却把這位青年畫家寫得特別可愛，可見作者對於被壓迫民族的同情。

聖巴爾 (Sembal, 1922) 以北方的慘酷工場爲背景，工人聖巴爾是同伴們最喜歡的同志。

馬根基 (Compton Mackenzie, 1883——)

馬根基的父母都是名優，曾受人熱烈的歡迎；父親舞台上的名字是愛德門，母親是薇金妮。馬根基自幼即有天才，曾在麥格德蘭書院編輯牛津的觀察，一直編到離校的一九〇四年，數年後編了一個喜劇，又印了一卷詩。他結婚後便住在康瓦爾，在這個卑陋的地方，寫了他的一部小說熱情

的私奔(The Passionate Elopement, 1911)。他將此稿遊歷了好幾家書店，都碰了釘子回來。好容易有書店替他出版，他這纔出了名。所寫爲一倫敦舞女的幼時和青春時，大約他這種經驗是得之於他父母的劇院的。他以航海遇險結束了舞女的一生，論者都以爲過於突兀。像他那樣細膩的筆法，應該還可以描寫下去，突然的死終不是正當的解決方法。這故事顯然分爲兩節，前半進行很慢，後半大約作者沒有耐性，便很快的收束了。

邪惡之街(Sinister Street 1913-4)凡兩冊，取材較廣。主要事件爲米契爾與芬麗兄妹的戀愛，他們倆是英國的上等階級，結合是不規則的。書中寫兩人幼時所受環境的影響，以及米契爾心中的靈肉衝突，極爲動人。苟與寶林(Guy and Pauline, 1915)與邪惡之街並不連貫，但人物依舊是米契爾，所寫是他在牛津的生活，這時他已經有了許多豐富的經驗。其間作者曾受了兩次障礙，一次是得了重病，一次是從戎遠征。直到

三年以後，繼續寫賽兒非（*Sylvia Scarlett*, 1918），這一次完全換了新
人，添了主要的女性賽兒非，但到結末，米契爾又突然出現，與賽兒非快
達到戀愛的危機，接着便來到賽兒非與米契爾（*Sylvia and Michael*,
1918），直到虛榮的女子（*The Vanity Girl*, 1920）方纔完成了這一大
套連續的小說。

他的窮親戚（*Poor Relations*, 1919）和富親戚（*Rich Relations*,
1920）都不大成功，可說是枉廢了勞力。

他的小說多寫兩性，所以有人說他是受莫泊桑的影響。

三 神祕小說家

朱士（*James Joyce*, 1882——）

朱士是愛爾蘭的作家，與同國的瑪麗瑪麗的作者史蒂芬士是同年生於

都伯林的。曾肄業於克倫高斯武德學院（Clongowes Wood College）和伯維對亞學院（Belvedere College），後來在都伯林的皇家學院畢業。他不願當牧師，便離開了愛爾蘭去當教員。住過的里雅斯德（Trieste）沮利克（Zurich）羅馬等處。近幾年來則住在巴黎。他對於音樂很感興趣；所以自題第一詩集爲室內音樂（Chamber Music）。在這詩集出版前兩年，他曾以諷刺的短篇小說集都伯林人（Dubliners, 1914）震驚文壇。他那種刺人的機智以及毫無憐憫的描寫，在這十五個短篇裏顯示了出來。一九一六年他又以青年藝術家的肖像（Portrait of the Artist as a Young Man）向讀者挑戰。這本書對於青年作家的影響更甚於六年後的優力西斯（Ulysses, 1922）。朱士稱他的家鄉都伯林爲心靈腐爛了的地方，但都伯林人却把他當作神明一般的看待。他的手法很特別，既非寫實，亦非浪漫，腦筋裏想些什麼，便把這些不連貫的聯想，統統寫了下來。所以

有人說他是將表現主義，未來主義，新寫實主義以及一切的技巧鎔為一爐的。作者又曾研究過精神分析學，他的作品看起來雖然沒有頭緒，其實他是想把心的表現與過程如實的翻刻在紙上的。一般人都被他的新奇所攝住，只有通俗的賓那脫說他的作品『大部分是沈悶的，倨傲的，荒謬的，紊亂的，又是未經指導的』。但威爾斯對於朱士卻頗有好感。

近來優力栖斯的討論已成為一種時髦，沒有讀過優力栖斯的，也像煞有介事的裝出一副已經讀過的神情。此書印法國版時，巴黎人士極為讚賞。有一個批評家預言，百年以後，優力栖斯將列為偉大著作之一。A. 則更希望朱士努力再多做一些。

優力栖斯有七百三十二面，書中人物的時間不過十八小時，也就是從晨八時到夜半二時。一切的醜惡和污穢都暴露了出來，但他卻是在醜惡中尋美的。然而英國政府卻將此書當作淫書禁止了。

現代英國的小說界，再沒有像朱士這樣引起人們的普遍注意的了。

四 心理小說家

華波爾 (Hugh Walpole, 1884——)

華波爾的父親一九一〇年在愛丁堡當主教，以前曾教過神學，還在新西蘭的大坐堂裏做過事情。華波爾自己就生在新西蘭，五歲時隨從父親到美國教書，十二歲時纔回到英國來，先在坎特布里的王家學校讀書，後來又進劍橋。他的親屬大半都在國外居住，假期他便到處訪親，並且遊覽山水。

據傳記家說，華波爾是個近視眼，性情多感，不大喜歡讀書，常跟同學們談起很長的故事，『一大羣象，一串一串的珍珠，象牙之塔，孔雀，還有許多古怪的菜和點心，番紅花的小甜饅頭，烤雞，薑餅。他在校中整

天的說故事，因此被任爲寢室中說故事的專員，受同學們崇敬。」

他受教育既不在劍橋，也不在王家學校，是在摩法特（Moffatt）當教員的時候，自己學來的。他在皮林先生和采爾先生（Mr. Perrin and Mr. Traill, 1911）裏寫他當教書時所受該地人褊狹的苦痛道：『全城有好幾千這樣的教員——工價很低，不受尊敬，聚在一處，彼此懷恨，好像結果彼此恨不得把對方的頸子掐斷似的。你不能跟校長做朋友，這樣我們就要以爲你是校長的走狗。你又不能與我們做朋友，這樣校長就要以爲你是想聯絡同事來攻擊他。你又不能與學生做朋友，這樣我們就要以爲你是討好學生，而學生也就要看不起你。於是你只有孤獨……校中共有十五位同事，都是彼此懷恨的，連別人喫喝走路，教書做事，也都要嫌厭。我們的臥室相連，終日相處，直到深夜——都是彼此懷恨的。』

他寫大學生活的小說是冒險前奏曲（The Prelude to Adventure,

1912) 這本小說他自稱爲一套連續小說的序曲，但我們卻不懂他的意思。此書寫的是同學謀殺同學的事件——謀殺犯忽而下獄，忽而失蹤，忽而認罪，忽而遇赦，情節非常離奇。可見其興味中心不在學校；讀者想在此書內看大學生活，一定是要失望的。

毅力 (Fortitude, 1913) 據華波爾說，是冒險前奏曲的續篇，但我們也看不出連貫的地方來。毅力的主人公彼得的少年與中年都寫在這本書裏，他堅毅不拔的反抗舊勢力。

里克斯的公爵夫人 (The Duchess of Wrexe, 1914) 對於貴族頗多諷刺。其中有一節說：『你應該有你的地位，你應該卑視那些沒有地位的人。並且，更有進者，一切都應該保守，要講禮節，要搭架子，要闊氣，要厲害。總之，不是最尊貴，最愚蠢，最狹隘的人不能與你爲伴。』一九一四到一六年華波爾到俄國去，在紅十字會裏服務。他用浪漫的

筆法，寫他在俄國前敵的經驗，著了一本黑暗的森林（*The Dark Forest*, 1916）。接着綠鏡（*The Green Mirror*, 1918）出版，仍舊寫的是倫敦生活，主旨是寫貴族階級或上層階級的崩潰，與里克斯的公爵夫人用意相同。除主要人物外，次要的人物都寫得不大活潑。後來的祕密城（*The Secret City*, 1919）又轉而寫俄國生活。季禮美（*Jeremy*, 1919）和季禮美與哈孟雷特（*Jeremy and Hamlet*, 1923）都寫的是兒童生活。俘虜（*The Captives*, 1920）寫的是宗教生活。十三個旅客（*The Thirteen Travelers*, 1921）是一本有連續性的十三個短篇，寫大戰後人心受戰爭影響而起的變化。

大教堂（*The Cathedral*, 1922）是較大而且較為成功的作品。這本書就是與特洛拉普（*Anthony Trollope*）並肩，亦無愧色。作者已不像以前的作品那樣，只是『地方的研究』（*Study of Place*）；除了環境的

描繪以外，對於心理的分析是很細微的。亨利，詹姆士看了此書一定要大的高興。

華波爾的名譽現在已達到頂點。英國孟卻斯德導報叫讀者用投票法選出六個作家，他們的作品在一百年後可以跟現在一樣的受人歡迎。結果華波爾竟當選為六大作家之一，得二二三票，與高爾斯華綏，威爾斯，賓那脫，吉百齡，巴雷等大文豪並稱，蕭伯納和喬治摩爾竟都落選，票數還沒有華波爾多呢。

但是，華波爾也有缺點，帕利斯特來（J. B. Priestley）說：『他最壞的毛病就是結構鬆懈。（顯得結構很壞，並且寫得太隨便）大約他有敘述故事的各種天才，所以他就亂跑野馬了。』不過，這究竟是不很緊要的，他的小說在敘述方面卻有特別動人的力量，他依舊可以得到許多歡迎他的人們。據孔禮夫（Cunliffe）說，則這種鬆懈的結構是青年作家普通的特

徵，不能算是缺點。俄國小說就是這樣鬆懈的，華波爾和其他作家都受了些俄國的影響。華波爾自己也說：『一八八五到一八九五，法國小說給英國寫實主義的影響很大。俄國小說對於英國的影響，還是近些年來的事。浪漫的寫實主義因以發生。我們如果想確切的知道浪漫的寫實主義的意義，像卡拉瑪淑夫兄弟這樣的小說，櫻桃園這樣的戲劇，便是好例。我們可以說，在英國一九一五年的卡拉瑪淑夫兄弟已經代替了一八九〇年波華荔夫人傳的位置。』所以華波爾只是感染了俄國的筆法，並不是真的不曉得結構。

赫欽生 (A. S. M. Hutchinson, 1879——)

赫欽生是以冬來了時 (If Winter Comes, 1921) 出名的。他生於印度一個軍官的家庭裏。他因為是近視眼，所以不能繼承父志。後來他研究醫學，但他的志願卻是想當一個小說家。因了皮爾生 (Sir Authur P ear-

ISON) 的介紹，他便開始投稿，在雜誌上發表短篇小說。此後他便專一從事於文學生涯了。

從技術上看來，赫欽生是情感的分子多於理知的；也就是說，他用的是浪漫的手法。麥意斯(S.P.B. Mais)說：『赫欽生作品最明顯的特點就是非常真誠。他時常是從心裏寫出來的，不是從腦子裏寫出來的。他所寫的一切主要人物，都受盡了艱難困苦，沒有一個讀者能夠像作者那樣分享他所寫的人物的痛苦的。』

他與自然主義不同的地方，就在於他先哭，然後引起讀者哭，並不是完全不動情感的。所以他在這個自由(This Freedom, 1922)裏，寫羅薩麗唯一的女兒羅黛死時，便以旁觀者的資格插入說道：『如果你有眼淚要灑，現在你就灑罷。如果你沒有眼淚，只有兩行清鼻涕，還是不要拿出來的好。你想，坐在牀旁，坐在死孩旁，坐在悲傷的羅薩麗旁，你那鼻涕

織真難受呢。」自然，像這樣的插入作者的話，是有些滑稽的。我並不是在提倡浪漫的手法，不過是解釋作者的技巧確是如此罷了。此外，喜歡用重複的句子也是赫欽生的特點。

赫欽生第一個長篇是有一次在三桅小船上 (*Once Aboard the Lingerer*, 1908)。開篇就寫女主人公梅麗倒在男主人公喬治的懷裏：「『可憐我罷！』她哭着，像亂撒玫瑰似的，一陣風似的旋在喬治的臂上。』一切赫欽生的女主人公都好像亂撒玫瑰似的。她們是芬芳的，純潔的，美麗的，天真的，浪漫的，然而卻要忍受許多痛苦，正如同落英一樣。梅麗的父親在打獵時爲人殺害；她的房產都賣掉了；後來她住在倫敦，借酒澆愁。赫欽生的小說裏是離不掉酒的。而男主人公的結局又往往是流血。總之，他的小說裏佈滿了愁雲慘霧。

這一本處女作中幽默的地方也很多。例如，他寫馬拉皮叫富利却在地

下伏着找失去的貓，富利却說：『哎喲，我再像這樣爬着嗅着，可就要送終啦。小命兒就要不保啦。不容易——真不容易。我是一個園丁；可不是印度的毒蛇呀。……不容易——真不容易。我是一個園丁；可不是獵犬呀。』又如，他寫著名的小說家何華德道：『這個人曉得他自己所處的地位。他是可以把大名載在英國文學史上的。……他走到公共的場所，有人問起他是否某作家，他就直認不諱。不只一次，卻有許多次，他看見不相識的人在讀他的小說，便連忙跑過去，介紹自己，還替人家的書（即他自己的小說）上簽名。』

四年以後，又有第二種長篇快樂的武士（*The Happy Warrior*, 1912）出版。這本小說賣得很快，差不多一年一版。他的感傷，是迭更司式的。他強迫人家哭泣，感動人家靈魂的深處。其中有一處描寫打拳，完全用聲音來表現，繪聲繪色，竭盡能事，足足寫了一大段。

第三種長篇純潔的心(The Clean Heart, 1914)不算是成功的作品。讀者也不大歡迎，所以銷數遠不及前二種。

赫欽生在大戰以後沈默了七年，忽有一鳴驚人的第四種長篇冬來了時出版。這書寫的是理想家馬克歡喜思索，偏偏娶了一個不了解他的妻子，得到一個不了解他的同伴。

第五種這個自由比較平庸。翌年又出第八奇蹟(The Eighth Wonder, 1923)。第七種是一個增進的目的(One Increasing Purpose, 1925)，比前二種有力，但終不及冬來了時。我們可以忘記他一切的作品，惟冬來了時將常留於吾人記憶之中。

斑笏(Stella Benson)

這位女作家的原名是安道蓀(Mrs. J. C. O'Gorman Anderson)，所作小說，環境富於異國情調，人物則有大膽的描寫，故有人擬之於羅爾斯

和赫克肖黎，但她卻是情感分子比他們豐富一些的。她的小說只是她文藝活動的一個時期，因為她是以寫遊記和批評為事業的。差不多美國各大埠她都住過，在加利福尼亞住了兩年，她的丈夫在我國稅關服務，她也隨着他到我國來過。

她的處女作是我問（I Pose, 1915），頗為幽默。接着結局如此（This Is the End, 1917）和孤獨的生活着（Living Alone, 1919）出版，其間作過二十首詩（Twenty Poems, 1918），但都沒有引起人們的注意。沈默了三年以後，忽然有震世駭俗的可憐人（The Poor Man, 1922）出版，替我們創造了一個可憐的東西愛德華，好像都德創造了小物件一樣。她寫愛德華耳朵是聾的，滿面的疹子，一點也不動人，遲疑膽怯，喜歡喝酒，在他看來，世界是太難了，簡直美麗得難受。在別人手裏，一定要把愛德華寫得非常可恨；但是斑筍的筆下寫來，使我們一方面

雖在嘲笑愛德華，一方面卻在可憐他。他是魔俠傳裏的吉訶德，他是柴霍甫活財產裏的格羅和士基呵！

有一個女郎，名叫哀迷麗，她有一雙迷人的眼睛，愛德華被她攝去靈魂，飄飄然的不能自主。爲了她的眼睛，愛德華寧願走遍天涯來跟隨她。不幸哀迷麗卻愛上了別個女子的丈夫。更不幸的是，「哀迷麗是最注重男女的皮膚和外貌的。她看見愛德華前額和頸上都是疹子，先就受不了。」

愛德華是這樣一個可憐的醜小鴨，有一次他對洛黛說起傷心的話來：「你以爲我究竟是怎樣的人呢？我可不傻呀。我雖是鴿子。做事情可並不遲鈍。上帝跟我作對，你們也跟我作對。我只要能夠踏進這個房間裏來，能夠引起你們的注意，喊一聲，「你們看，愛德華來了呢，」我就可以立刻變成兩樣的人了。然而我卻從來沒有聽見過這樣的話。這樣許多人跟我作對，我簡直不敢生活下去。我自己的聲音，自己聽聽都有些害怕，因爲沒

有人要聽我的話。洛黛呵，我只要能夠信任我自己，哪怕是一分鐘也好，我也就可以活得下去了。」他的心裏，是多麼的切盼着，自己有一點引人注意的地方，可以讓哀迷麗垂青呵！

有一次他開茶話會，正在朗誦他自己的得意傑作，誰知卻被過路的火車聲所打斷。他總是這樣的不幸。

最使他受打擊的是，他所單戀着的哀迷麗竟隨着她所愛的梅克特及其妻兒到中國去了。他在舊金山，想追逐哀迷麗，當然沒有這樣多的旅費，便編印了米爾頓學生讀本（*Milton For Our Boys*）出賣。但是父兄們都說小孩們是不宜讀詩的，把他奚落了一頓，卻沒有人來買他的詩選。輾轉之間，好容易他纔到了香港，他醒來看見滿山燈火。『愛德華還能聽見天空中燈火的吼叫聲……霧像蛇一般的捲住了小島。』他忽然記起不會知道哀迷麗姓什麼，在旅館裏的牌上又都只有姓，沒有名字，使他無從找

起。他便決定到北京去。因為沒有旅費，便開了一個學校，招了五十名學生。誰知學生也跟他作對，時常戲弄他。

他得到一點錢，便拿來喝酒。他到天津是坐運皖青的船去的。許多袋的皖青在芝罘卸貨的。其中有一節形容黃海與白河的水雷得好像沙漠一樣，真要使人疑心有駱駝出沒海上呢。

愛德華到北京後，最感興趣的就是屋頂上的龍和怪魚以及波浪形的建築物。他居然找到了旅館名牌上有他愛人哀迷麗的各字，但她早已到別處去了。

後來愛德華又轉而到宜昌，從宜昌又到重慶；在中國有萬里尋親和萬里尋夫的故事，而愛德華卻是萬里尋他所單戀着的人。在重慶他遇見梅克特夫婦。梅克特看着他嘆息道：「你這可憐的東西，你這可憐的——東西！」

從梅克特那兒他知道哀迷麗是住在上海，於是他又到上海去找。果

然，他心愛的哀迷麗被他找着了。哀迷麗告訴他，自梅克特走後，她非常想念，非常寂寞淒清：『我不耐獨居。真是可怕得很。』他便要求她立刻嫁他，她則把他錯看作梅克特，癡心的說：『你要是離開我，我可要哭了。我們不能夠到一個更快樂的地方去麼？』在這時，愛德華總算得到一分鐘的狂歡。後來哀迷麗醒了轉來，方知愛德華並不是梅克特，連忙把他一推，跑到裏面的房間，把房門關了起來。他請求她出來。她出來了。她罵道：『走開些！你不能讓我一個人獨自在這兒麼？我討厭你。我不願遇見你。你這可憐的病鬼。』於是她打了他幾個耳光，又哭了起來。她嗚咽着說：『你現在可以相信了，你到底是一個——可憐的——東西。』

她終於離開了他。

斑笥有各方面的天才。她在每章鬪端作有小詩，確是稀世之珍。描寫景色亦極活躍。人物也很幽默。尤其是寫無用的愛德華，追逐美的幻影，

寫得非常沈痛。

最近的吹笛人與舞女 (Piper and a Dancer, 1924) 寫易卜西的性格，也還動人，但終不及愛德華的創造。

梅辛克萊 (May Sinclair, 1879-)

費爾普司 (William Lyon Phelps) 曾經批評這位女作家道：『她那熱情和高度緊張的態度，並非真的不健康的；她是止不住壓抑的熱情，纔衝了出來的。』又有人將她比作從前的白倫特 (Brontë) 姊妹夏洛蒂 (Charlotte) 和哀迷麗 (Emily)。她自己也替白倫特做過傳記，『三個白倫特』 (Three Brontës, 1912)，可見她也有此心。她的聖火 (The Divine Fire 1904) 和妻子 (The Helpmate 1907) 是常被人拿來比作白倫特的 Jane Eyre 和 Wuthering Heights 的。她的小說有各種不同的題材：有的是破壞和反抗的故事，有的是她所自題的短篇小說集所謂

『不愉快的故事』(『Mummy Stories, 1923』)有的是描寫人物的故事，如那一頭 (Far Ind, 1926) 和華林的歷史 (The History of Anthony Waring, 1927) 雖然只寫出人物的側影，但給人的印象卻極深刻。

梅辛克萊生於拆細耳 (Cheshire) 的駱克菲里 (Rock Ferry)；她在徹爾坦亨 (Cheltenham) 的女子學院受過教育。起初她作了一些詩和哲學論文。一八九五年她的第一短篇小說集出版，接着第二年出版一個長篇，就引起人們溫和的注意。等到一九〇六年她的聖火同時在英美出版，就引起人們熱烈的歡迎，而批評家也就大談梅辛克萊了。這時她已經寫了許多詩歌，論文，遊記，長篇小說和短篇小說。一九一六年她被選為皇家文學會的會員，這是婦人所罕有的榮譽。她從許多不同的角度上去觀察人生，參以自己的幽默和人生哲學。她的小說的主題以不愉快的婚姻為多。她比高爾斯華綏和賓那脫在分析心理方面要熱情一些。但她卻不及史溫勒

騰和莫幹那樣的善於諷刺。她是介於忘我和感傷之間的。她在倫敦的家裏，喜歡會說俏皮話的朋友們。

吳爾芙 (Virginia Woolf)

吳爾芙夫人是常與麗佳笙和朱士並論的，他們是有名的心理小說家，能夠仔細寫出人們內心的流動。曼殊斐兒在短篇小說祝福 (Bliss) 和跳舞場中 (At the Ball) 也用的是這種方法。俄國柴霍甫和法國柏洛司特影響他們最大。他們把人性和神性，意識和潛意識都混合了起來。用這種方法來顯示人生，好像一滴水照在顯微鏡下，讀者是在緊張情緒和敏銳觀察裏的。

吳爾芙是傳記兼批評家史提反 (Sir Leslie Stephen) 的幼女，雷

那德·吳爾芙 (Leonard Woolf) 的妻子，曾任民族 (The Nation) 的編輯，寫過許多論文。她和她的丈夫在里士滿 (Richmond) 開了一個

何加斯書店 (Hogarth Press)。

我們在未看她的小說以前，最好先看一看她的賓那脫先生與白朗夫人，此文先載民族，後來轉載於一九二四年二月二日的活時代上。此文大意謂寫小說須心理與周圍並重。寫一個人的個性也可以從別人或環境裏暗示出來。賓那脫是只知道創造人物的本身，而白朗夫人，小說的象徵人物，卻注意到人物的周圍。所以她說：『總有一天白郎夫人要被我們捉住的。捉住了白朗夫人在文學史上便可以新劃一章；讓我們再預言罷——這一章是最重要的，最光輝的，可以劃一時代的。』

吳爾芙就是能夠捉住白朗夫人的女作家。她所寫的人物並不限於個人，還注意到周圍。比方，她寫傑科白的房間 (Jacob's Room, 1922)，不單寫傑科白，還從對話裏，博物院裏，以及他所遇見的人裏，襯託出傑科白來。又如，她寫到燈塔去 (To the Lighthouse, 1927)，不單寫

萊姆夫人，還兼寫與她性格相反的她的丈夫和孩子們。此外還有出外旅行（*The Voyage Out*, 1915）朝朝暮暮（*Night and Day*, 1919）戴蘿薇夫人（*Mrs. Dalloway*, 1925）以及最近的阿蘭塔（*Orlando*, 1929）等長篇小說。論文集則有普通讀者（*The Common Reader*, 1925）。

麗佳笙（*Dorothy Richardson*, 1882-）

麗佳笙自己雖不承認是心理小說家，但普通都是把她當作心理小說家的。她的小說以一個女主人公米麗姆（*Miriam Henderson*）貫串一切作品，已經寫了九部，米麗姆的故事卻還沒有寫完：一，教徒的過去與現在（*The Quakers, Past and Present*, 1914），二，尖屋頂（*Pointed Roofs*, 1915），三，逆流（*Backwater*, 1916），四，蜂房（*Honeycomb*, 1917），五，地道，時間（*The Tunnel, Interim*, 1919），六，阻滯（*Deadlock*, 1921），七，迴轉之光（*Revolving Lights*, 1923），八，

陷阱(The Trap, 1925), 九, 奧柏蘭(Berland, 1928), 米麗姆潛意識的經過成爲興味的中心。她的智慧是男性的, 但幻想以及美和自由的要求卻是女性的。這九部小說的描寫大都是印象的, 朦朧的。文體是若斷若續的。能夠有明瞭描寫的, 只有逆流中的跳舞場描寫以及蜂房中米麗姆對於喪母的哀傷。安徒生辯護他自己的童話道:『世界上雖沒有人像我這樣作童話, 但一般人卻都是像我這樣說話的。』同樣, 我們也來替朱士, 吳爾芙以及麗佳笙辯護道:『世界上雖沒有人像他們這樣做小說, 但一般人都是像他們這樣想心思的。』他們不過是把腦中的思想, 亂雜的毫不選擇的(即使選擇, 也是極自然的, 合於心理過程的,) 移到紙上罷了。

五 鄉村小說家

開依史蜜絲 (Sheila Kaye-Smith)

開依史蜜絲在小說中創造了她的家鄉塞塞克斯 (Sussex)，猶之哈代創造威塞克斯 (Wessex)，將永遠留存於人們記憶之中。開依史蜜絲是富雷 (Rev. Penrose Fry) 的妻子。她回憶到兒時的家鄉塞塞克斯，和牠的山石田園，便寫了下列七部小說：一，垂柳鎮 (Tamarisk Town, 1919)，二，綠蘋果的收成 (Green Apple Harvest, 1921)，三，約娜高丹 (Joanna Godden, 1921)，四，阿拉德房屋的結末 (The End of the House of Allard, 1923)，五，喬治與王冠 (The George and the Crown, 1925)，六，約娜高丹的出嫁 (Joanna Godden Married, 1926)，七，鐵與煙 (Iron and Smoke, 1923)。

開依史蜜絲的小說，能夠寫出人物的個性，對於結構亦頗有技巧。她的名譽是升降不定的，但人家都相信她並沒有把才能完全顯露出來。她對於人生的觀察是聖潔的。約娜高丹是一個代表的農家女，作者以象徵的方

法形容她道：『好像犁過了的沼澤泥土，又舒軟，又肥潤，又活潑。』最近的鐵與煙是以塞塞克斯的鐵工廠和礦場為背景的。所寫為兩個性格絕對不同的女子：一個名叫金蘭，情感熱烈，並且是歐士底里亞的；一個名叫伊莎白，善於保守，並且做事很是能幹，可以做家主婆的。她們都是馬拉德的愛人，但馬拉德終於因為更愛土地，把她們倆都拋棄了。

撒客薇兒假絲特 (Victoria Sackville-West, 1892-)

撒客薇兒假絲特所寫的是多賽得 (Dorset) 的鄉村。如承繼產業 (Heritage, 1919) 灰色的羊 (Grey Wethers, 1923) 挑鬪 (Challenge, 1923) 等，都是這一類的作品。大半都是她在幼時聽祖父和客人所談的故事，加以她自己的技巧。她在承繼產業中說起，很愛多賽得鄉間的農民，他們『好像泥土裏的橡樹一樣，是土產，有耐性，有強壯和根深蒂固的美麗，不想遷動』。她的文體是自然瀉露的，這由於她會音樂，並且還寫過

兩卷詩，果園與葡萄園（*Orchard and Vineyard*, 1921）以及西方和東方的詩（*Poems of West and East*, 1917）。她是倪可生（*Harold G. Nicholson*）的妻子。

淺水之龍（*The Dragon in Shallow Waters*, 1921）的技巧和結構都很好。繼承者（*The Heir*, 1922）是個中篇，與開依史蜜絲的鐵與煙一樣，也寫的是一個人愛產業（房屋）勝過一初。

六 大戰小說家

孟特勾（*Charles E. Montague*, 1867-1923）

戰爭破壞了內外的信仰和希望。所以在戰後四五年，讀者都不大喜歡讀大戰的小說，恐怕引起昔日的創傷，將益增悲痛。但時日既久，一切秩序又都安定，從前的苦痛早已忘卻。即使看見大戰小說，也彷彿看壁上圖

畫似的，無關休戚。於是讀者重又歡迎起大戰小說來。這一類戰後的大戰小說，已經不是新聞記事，而是有藝術性的故事了。孟特勾便是其中最著名的一個。他曾在牛津受過教育。他在孟德斯德導報任編輯並且協助，共有四十年之久。一九一四年歐洲大戰爆發時，他已經是四十八歲的老人了。於是他將白髮染黑，當了參謀，在比德法的前線服務。他對於大戰頗多諷刺，作有粗暴的裁判 (Rough Justice, 1926) 向地圖右邊 (Right off the Map, 1927) 等。他常以戰前家庭的幸福和戰後家庭的悲苦，作為鮮明的對照。有人擬向地圖右邊於史維夫特，把政治領袖和帝國主義者在大戰期間貪財的事情，形容得淋漓盡致，如威廉將軍和克來爾將軍便是書中的代表人物。

福德 (Ford Madox Ford, 1873-)

福德是羅賽諦的表弟，又是羅賽諦的文友。他在倫敦大學和國外受過

教育，旅行時觀察敏銳，印象深刻，二十年後還能夠記得清清楚楚，用作他小說的背景。他在英國評論當過主筆。

一九〇〇年他與康拉特合作承繼者（*The Inheritors*）與羅曼司（*Romance*）。在奧伯萊兩大冊康拉特傳裏面，曾敘到他和康拉特的友誼。他自己也替康拉特和羅賽誼寫過評傳。此外他還寫了許多詩歌，散文與筆記，戰前寫過六本小說，長篇短篇都有。因了工作疲勞，他的身體極不健康，所以他不大在國內居住。

他在一九二四年開始寫大戰小說，每年一本，一共寫了四本：一，有人不這樣（*Some Do Not*, 1924），二，沒有軍隊了（*No More Parades*, 1925），三，一個不能起立的人（*A Man Could Not Stand Up*, 1926）四，失去的位置（*The Lost Post*, 1927）。他的調子是諷刺的，與孟特勾一樣；文體有時朦朧，有時則夾以兵士粗魯的方言。據作者說，失去

的位置確有其事，是寫他一個老朋友的。

以上草草的把六大類二十一個作家都說過了。此外如我們所較為熟知的瑪麗瑪麗的作者司蒂芬士，俄國的研究者巴林，神祕的唐珊南，柴霍甫的摹仿者曼殊斐兒，便都節去不說。Sorrell and Son (1925) 的作者狄平 (Warwick Deeping) 和 Captain Blood (1922) 的作者薩 蒂尼 (Rafael Sabatini) 以及 John Ervine, Stephen Mckenna 也不及敘述。聲名較次的作家如 E. H. Young, Francis Brett Young, Robert Hichens, William J. Locke, Jeffery Farnol, Eden Phillpotts, Susan Ertz, A. Hamilton Gibbs, Leonard Merriek, R. H. Mottram, 自然只好割愛。更次的作家簡直連名字也不錄在這兒了。

參考：

Carruthers: The Future of the English Novel (1928)

Cazamian : A History of English Literature, 1660-1914
(1927)

Cunliffe: English Literature During the Last Half Century
(1927)

Mais: Some Modern Authors (1923)

Marble: A Study of the Modern Novel (1928)

Priestley: The English Novel (1927)

Rose and Isaacs: Contemporary Movements in European
Literature (1928)

第二講 現代美國小說

美國小說雖以幽默著名，但除了老作家馬克吐溫以外，近來幾乎沒有像樣的幽默作家，大都是通俗的，給一般人娛樂的；所以我在這篇短文裏，首先就把這一類的作家撇開，只分爲羅曼小說家，神祕小說家，心理小說家，社會小說家四項來說。前二者可以說是浪漫的，後二者可以說是寫實的。美國小說家稍冇聲譽的總在百人以上，此地只是就我以爲較著名的十二個人來說說罷了。

在羅曼小說家裏，首先要說的就是最近在中國知名的傑克倫敦（Jack

London, 1876-1916)。我們知道他是一個普羅文學家，却不知道他的文學作品在遊歷和冒險方面是更多於鐵踵（The Iron Heel, 1909）之類的作品。自然，十部險冒的小說也敵不上一本描寫人性的故事；但在量上我們却不能把辛克萊來與他相比，只好歸他爲維曼小說家裏了。他在美國，只不過是個三等作家，但在瑞典，却極著名，俄國甚至把他當作先知看待。他的小說取材極廣，從來沒有一個作家能夠像他那樣把世界上的一切奇麗景色顯示給我們看的。他展開北極冰天雪地，荒林野獸給我們看，又將南海的綺麗風光用妙筆寫了下來。從北極一直到南極，都可以在他的小說裏找到。並且無論是飢餓病苦，野獸寒風，或是夏海裏白浪滔天，書中的主人翁總是勇往直前，與自然奮鬪。他用字也很有力，時常將動詞用作名詞，將名詞用作動詞。現在請再說一說傑克倫敦的生平。傑克倫敦在一八七六年一月十二日生於舊金山。他是十個孩子中最小的一個。他的父親

最愛遊歷，所以他受了感染，足跡幾遍天下。自幼即已愛讀烏衣達（Orta）的西格拉（Sigra）。他自己說：『我是在八歲的時候讀這本書的。故事是這樣的開始：「這只是一個小孩。」這小孩是意大利山中的鄉民。他成了藝術家，一切意大利都俯伏在他的脚下。我讀此書的時候，也只是加利福尼亞的鄉民。我的胸懷立刻開擴起來，只要我敢向前，全世界都歡迎着我。我是敢於向前的。』此外他還讀了許多遊記。在十歲以前，他就想做作家。他的母親要他投呼聲一千字稿的懸賞。他第一天晚上寫了兩千字，第二天剪裁爲一千字，投去果然得獎。他的家庭是很窮苦的，所以他從八歲到十四歲就賣報，在罐頭食品裝置廠，芋麻場等處做童工。同時他還在文法學校內讀書。在十五歲時即已喜歡看社會學的書，有小社會學家之名。十九歲時進中學，同時又是社會主義者工會裏的活動分子，努力宣傳。一八九六年入加利福尼亞大學，沒有畢業。他曾經娶妻兩次，第一次

的妻子是梅德菱 (Bessie Madlern)，第二次的妻子是吉垂姬 (Charman Kittredge)。他遊歷的地方很多，曾到過坎拿大的克倫帶克 (Klondike)，育空河 (Yukon) 等處。一九〇四年日俄之戰，他又到日本去當過通信員。一九〇五年他在勞斯安極立司 (Los Angeles) 的一個社會主義的團體裏演說。後來資本家造謠迫害他，他都毫不畏懼。一九〇七年倫敦和他的妻子遊歷南海。在南海他得了一種怪病，手有兩倍大，身上脫了七次皮。足趾的甲厚與長相等，刮去以後，二十四小時以內又復了原。後來進了醫院，方纔痊愈。倫敦很愛海，猶之英國的康拉特。一九一五年，他又到南海遊歷一次。一九一六年十一月二十二日就死在這個月之谷裏。馬丁愛丹 (Martin Eden, 1909) 是他的自傳。他在文學上的聲譽是因野犬呼聲 (The Call of the Wild, 1903) 而得名的。當時禮拜六晚報給他七百元的發表費，麥美倫公司又給他兩千元的版權費。一生的

著作約在四十種以上，短篇尤多。

其次的羅曼小說家便是加南（Hamilin Garland, 1863-），他以善寫草原著名，或寫草原的風景，或寫該地人們的困苦。他與傑克倫敦一樣，生活非常貧寒。母親在一個小木屋裏勤苦的工作，而這個木屋又是經不起風雪侵陵的。後來加南成名，便替他母親在家鄉買了一所房子，自己也娶了妻，因而有邊境中段的女兒（A Daughter of the Middle Border, 1921）之作。他寫草原的作品有草原上的兒童生活（Boy Life on the Prairie, 1907）等書。

最後要說的羅曼小說家是愛索藤（Gertrude Atherton, 1857-）。這位女作家也很喜歡遊歷，與各種的人接觸，她的家鄉是加利福尼亞，這地方成了她許多小說的背景。她嫁給博文，自以爲是『學校生活中一件緊要緊的事。她的丈夫於一八八七年死在智利，從此她便到處遨遊，努力

寫作。無龜是在紐約，是在加利福尼亞，還是在華盛頓總是寫，寫，寫。她已將近七十歲，前年還集中精力，出了一本永久的婚姻 (The Immortal Marriage, 1927)，去年還出了一本忌妒的神們 (The Jealous Gods, 1928)，足以證明其可驚的創作力。上述的傑克倫敦，加南和愛索藤都是長於異國情調的描繪的，而本人也都是喜歡遊歷的。異國情調實是羅曼主義特色之一，或者稱他們三人為環境小說家，也許更為適當罷。

在神秘小說家裏，我只想舉出開倍爾，赫格西默兩個人來說說，開倍爾 (James Branch Cabell, 1879-) 是維基尼阿人，生於里士滿 (Richmond)。他在威廉馬利亞學院教過一年希臘文和法文。後來他就從事報紙文學，替里士滿時報，里士滿新聞，紐約通報投稿。近年來始從事小說，間亦作有散文，批評等等。他的說是常將神話，歷史以及地理混而為一的。法國米却德 (Michaud) 在美國小說之今日裏，說他的小說有

兩種特色，其一是反抗寫實主義，其二是反抗清教徒。他的小說的小題目，常稱爲喜劇，這與梅列笛斯的小說，自稱爲『發笑的精神』是差不多的。法朗士也和他們有同樣的愉快。

赫格西默 (Joseph Hergesheimer, 1880-) 常與開倍爾並稱，他們都想從日常生活中逃避出來，躲入理想的世界。在赫格西默看來，與開倍爾一樣，『世界是灰色而且單調的走廊，加上彩色的房間。』他又說：『如果我能夠把紅花的蘋果樹寫在紙上，一定要有人討論蘋果的價錢的。』這就是說，他是求美更甚於適用的。說他好，他是美國最講究藝術的小說家；說他壞，他不過是個美術裝飾匠罷了。菲列得爾菲亞是他的生地。他很愛音樂，常憶起他父親巧妙的奏弄瓊玲的情景，在文學上則喜愛康拉特屠格涅甫和喬治摩爾的著作。這三位作家的影響在他的小說中是可以看得出來的。他在年輕時曾夢想着戀愛，最好能夠把他自己的又胖又笨的身

體變得又高又瘦，他就可以得到女人的歡心了。他這樣的切盼着。他得了一點遺產，便在威尼市住了一些時；後來住在維基尼阿的山中寫小說。他寫了十四年，纔有作品出版；一方面他自己延擱，一方面印刷局也延擱。一九一四年第一本創作出版，即引起人們的注意。他永遠尋求着美，躲避沈悶。他的生活在從一老屋（*From an Old House*, 1925）中可以看到一些。他沒有開倍爾那樣固定的哲學，但他對於景物的描繪，人型的形容，却遠勝於開倍爾。他的小說如光亮的肩巾（*The Bright Shawl*, 1922）西賽拉（*Cythrea*, 1922）等都有戲劇的效力。

在心理小說家裏，我也只想舉出達金頓和花爾藤兩個人來說說。達金頓（*Booth Tarkington*, 1869-）曾在普渡大學讀書。後來傾向政治。又曾作畫，投稿三十二幅，只被生命錄用一幅。他氣憤已極，便改寫小說。但他寫了五年，只得到二十二元五角的酬報，他的父親和姊姊都鼓勵他，

勸他不要灰心。結果，他竟有一篇櫻桃（*Therry*, 1902）在 *Harper* 雜誌刊載出來。從印第安納來的紳士（*The Gentleman from Indiana*, 1899）是寫他在大學時代的幻滅。到了一九一三年，他就從地方色彩的描寫，轉而為心理分析的描寫，出了一本獻媚（*The Flirt*, 1913），翌年又出了一本潘羅德（*Penrod*, 1914）他自己說，這時他對於青年問題最感興趣的就是兩性問題。

花爾藤（*Edith Wharton*, 1862-）懂得法德意俄等國的語言，所以能夠看原文的文學書。她最初愛讀哥德，後來則愛讀薩考萊，巴爾紮克，梅列笛斯，弗羅貝爾等家。她家庭的境遇與所受的教育，都與心理小說家亨利詹姆士極其相似。他們倆又都是學習外國語極多，又都是文體家，作品雖不暢銷，但地位却都極高，有眼力的讀者都極其推崇他們。她的快樂家庭（*The House of Mirth*, 1905），天真時代（*The Age of Innocence*,

1920)，鄉間風俗（The Custom of the Country, 1913）以及中篇老紐約（Old New York, 1924）都是以紐約為背景的，猶之詹姆士早年的小說一樣。華爾藤在大戰前離開美國，住在法國，冬天住在布羅溫斯（Provence），夏天則住在巴黎。一九一四年她開了一個婦人工廠，又開了一個飲食店，以收留法比失業的婦人，還養了六百個孤女，教她們做花邊與縫紉。她對於戰事的印象，曾作有戰鬥的法蘭西（Fighting France），一個在前線的兒子（A Son at the Front）等。

最後在社會小說家裏，我想舉出得利賽，安得生，辛克萊，劉易士以及開莎爾五個人來講。此外如革命的女兒的作者，早死的約翰李特，一億二千萬的作者，新羣衆的主筆哥爾德等，因已有人介紹，這裏便從略了。得利賽（Theodore Dreiser, 1871-）的第一本創作開麗妹妹（Sister Carrie, 1900），因了諾里士（Frank Norris）的忠告，刊而問世，誰知讀者却不

大歡迎，舊式的批評家又都只注意到此書的性的描寫，認爲放縱情慾，却忘了這作品的文藝本身價值。十一年後，第二本創作方纔出版。此後幾乎是每年一本。其中理財家（*The Financier*, 1912）是罵獸性的商人的，巨人（*The Titan*, 1914）是描寫芝加哥的羣衆生活的。天才（*Genius*, 1915）是諷刺的，極富於個性。短篇小說如自由及其他（*Free and other Stories*, 1918）尤爲有識見的批評家所讚賞。一九二五年有大無畏的美國悲劇（*An American Tragedy*）出版。得利賽的家境也是很窮苦的，他在印第安納大學讀書的時期很短。因爲他的境遇不佳，所以他說不出愉快的話來，讀者一看到他的作品，就要感到氣窒。門肯說他缺少幽默，『他把寫小說當作嚴肅的事業，好像德國的理髮師替客人梳理鬍子似的。他自己也說：『我的印象雜亂而且沒有安排，好像我所看見和所經驗的人生一樣。』在他看來，人生的一切都是混亂的。他在一本關於我自己的書（*A Book*

about Myself, 1922)裏，說起他的作品受巴爾紮克的影響最深。又有人將他比作美國的哈代。

安得生 (Sherwood Anderson, 1876-) 在他的自傳塔爾 (Tarr, 1926)裏所說的幼年時代，牛，人和穀統統長在一起，幾乎是野蠻的愉快。他的 Winesburg, Ohio 是紀念他的母親的。他在十六歲時，到芝加哥當過路上的工人和店內的夥計。所以前進的人 (Marching Men, 1917) 和可憐的白人 (Poor White, 1920) 頗多階級鬥爭的表現。一九二一年他的蛋之勝利 (The Triumph of the Egg) 得到日規雜誌的獎金，此項獎金是給予這一年最好的小說的作者的。他雖是年過半百，至今還是努力寫作，嘲笑一切。A. Drew 姑娘將他比作美國的羅蘭斯。

辛克萊 (Upton Sinclair, 1871-) 是國人所最熟知的，他的拜金藝術 (Mammonart, 1925) 石炭王 (King Coal, 1917) 居住二樓的人 (

The Second Story Man, 1911) 都已有漢譯，聽說屠場（即林莽 The Jungle, 1906）煤油（Oil, 1926）等也都有人在從事翻譯了。他生於馬里蘭（Maryland）的巴爾的摩爾（Baltimore）。少年時想做詩人。他在紐約的學院和哥倫比亞大學受過教育的。他曾幫政府的忙，去調查屠場；結果便寫了林莽這部小說。全部充滿了重壓的影子和淒慘的陽光。後來寫石炭王和錢魔（The Money-Changers, 1908）時，普羅意識更加明顯；前者寫科羅拉多（Colorado）礦夫大罷工的事件，後者寫對於資本家陰謀的反抗。到了煤油和波士頓（Boston, 1928）就更加激烈了，完全出之以大無畏的精神。替辛克萊作傳的戴爾（Floyd Dell）相信『全世界要把他當作美國最特出的文學家。』我也相信，在最近的將來，他重要的著作將都有漢譯。

劉易士（Sinclair Lewis, 1885——）生於明尼蘇達（Minnesota）

他的父親是個醫生，他在大街（Main Street, 1920）和愛羅史密司（Arrisowenith, 1925）裏曾用諷刺的態度敘述這種職業。他是在雅禮大學畢業的。我們的雷恩先生（Our Mr. Wrenn, 1914）和職業（The Job, 1917）頗多自傳的成分。美國的情形他很熟悉，二十六州他都住過，每處至少住一天，多則半年。所以他的小說中，極多方言和風俗的描寫。世人對於他的批評頗不一致，有的尊他為先知，為天才，有的罵他為騙子；有的說他是被社會遺棄的人，有的又說他是欺騙自己的偽善者。但劉易士却自有其價值，決非一言褒貶所能肯定的。

開莎爾（Willia Cather, 1876—）幼時隨從父母到內布拉斯加草原居住。在該地殖民的大都是波希米亞人和斯干底那維亞人。開莎爾這個小姑娘對於他們的傳說和日常生活感到很濃厚的趣味。她又時常騎着小馬在高原上馳驅十二里取信。十九歲時，她在內布拉斯加大學畢業。她對於音樂

和藝術很感興趣，這在她的短篇未來的愛神，雕刻家的葬儀以及長篇百靈曲（*The Song of the Lark*, 1915）裏可以看得出來。她曾擔任許多刊物的主筆。

參攷：

Maiss: *Some Authors.*

Marble: *A Study of the Modern Novel.*

Van Doren: *Contemporary American Novelists.*

Williams: *Our Short Story Writers.*

第二講 現代俄國小說

我們平日看慣了托爾斯泰屠格涅甫柴霍甫等一些熟人的作品和評傳，想來一定很願意知道最近俄國小說界的情形的。最近的斯拉夫評論我看過好幾期，說來說去，還是托爾斯泰阿史特洛夫斯基之類，沒有新的材料可取。因此這篇短文只能『燒直』梅爾斯基（Mirsky）的近代俄國文學（*Contemporary Russian Literature*）了。此書從一八八一年講起，可惜只講到一九二五年爲止。出版處是Routledge公司，作者與Barings是英國研究俄國文學的有數人物，猶之日本的昇曙夢一般，所以這本文學史

也就很有價值了。本文的譯名大半根據畫室所譯的新俄文學的曙光期，附帶着在此聲明一句。

新俄的小說家大半都是些『保普蒂克』(Poputeliks)。所謂『保普蒂克』，就是『達到某種限度的同伴』的意思。也就是說，他們對於新俄的政策與革命，都很同情，但實際上是只會用筆頭宣傳，不像無產階級的詩人那樣，還能夠做一些實際的工作。不過真正的無產階級詩人，大都沒有受過教育，所以做出來的詩只有思想可看，文字是誤謬百出，不堪卒讀。這真是一件沒法的事，一些小說家竭力要想左傾，結果依舊有些右傾，知識階級的根性總是剷除不掉的。

這裏所說，以一九二一年至二五年爲限。

首先要說的，自然是曾經來華過的皮涅克(Bohr's Pinyak)文學週報第三一三期傅東華會譯過他的短篇小說皮短褐(並有葉靈鳳譯文)第三三

二期上也有過一篇蔣光赤的介紹來華遊歷之蘇俄文學家皮涅克，小說月報第十八卷第一二兩號上還有向培良從他的荒原故事裏選譯了雪風和臨谷。此外文學與革命新俄文學的曙光期俄羅斯文學等更有極詳細的介紹。他生於一八九四年，是俄德兩國的混合種。開始著作的時候是二次革命（一九一五）以前，但他早期的作品是不成熟的，還顯出琴仿蒲雷的痕跡來。一九二二年的赤裸裸的年頭（The Bare Year）出版，纔顯出他的才能。這部小說的體裁很新穎，沒有對話，只像是散文，簡直不像是小說。也可以說，這部小說是俄國的透視畫，表現出革命時期的苦痛。他受皮萊（Andrey Bely）的彼得堡的影響很大，也是歷史哲學，全書的主要人物就是俄國，俄國是原動力，是歷史的實體。此後，接着便出版伊凡德梅麗（一九二二）和第三都城（一九二三），還有許多短篇小說。不過皮涅克不會受過多大教育，所以文章的結構是不大講求的，時常在小說中突然轉換方

向，另講一個故事，甚至還愛抄錄別人的東西：第三都城中便把蒲甯舊金山來的紳士（有沈雁冰譯文，見雪人，開明書店出版）抄錄了一大段。如果皮涅克沒有新鮮活潑的精神，佈滿在小說裏，他的小說早就沒有人看了。伊凡德梅麗寫一個性慾顛倒的女子瑟妮亞，極爲可怖。她說：『革命在我看來，就是透澈的性慾。』皮涅克也到過英國，回國後寫了一部英國的故事（一九二四），大約頗多譏諷污蔑英國之處，所以梅爾斯基說：『這部書我們最好是不提——因爲內中所說，大都是不可信的蠢話。』

受皮涅克影響最深的是吳禮甫（N. Ognev），他作有優那西共和國的肉汁等，但結構造句，都比皮涅克緊嚴一些。受皮萊的影響而較爲溫和的是理定（Vladimir Tidin, 1924—）。

劉樂夫（Leonid Maksimovich Leonov, 1899—）是個青年作家。

他的小說最初出現於一九二二，大都摹仿萊美沙夫。他有一首散文詩，寫

成吉思汗的一個軍佐，同時還寫俄國人的敗績，和蒙古人的勝利，詩中充滿了兇暴和野蠻的情緒。批評家都說他是反革命的危險人物，甚至不承認他是『保普蒂克』。

小說界的中心是在『舍拉披翁兄弟』(Serapion Brothers)，這個名字是由霍夫曼的浪漫小說中來的。這一羣人中有詩人，有批評家，有戲曲家，但最多的要算是小說家。最著名的有尼克艇(Nicholas Nikitin, 1896—) 曹西欽珂(Michael Zoshchenko, 1895—) 飛定(Fedin, 1892—) 伊凡諾夫(Vsevolod Ivanov, 1895—)這四個作家。餘若加維林(Kaverin) 思洛尼姆斯基(Slonimsky)等亦頗有名。

尼克艇的小說冷靜而沒有同情，似乎還沒有跳出自然主義的圈子。最好的短篇是石頭，寫克來尼亞的戰爭。大意說白俄的軍隊來了，要鄉下人選舉縣長；赤軍來了，又叫鄉下人把縣長交出來，拿來槍斃，重行組織蘇

維埃政府。但無論白俄或是赤俄來臨，在鄉下人看來都是一樣的，他們的收成並沒有受到一點影響，也沒有得到一點好處。

曹西欽珂的小說只是戰爭的簡單故事或是蘇維埃的生活，當代第一編上譯過他的一篇病人。

飛定於一九二二年試作庭園，已很成熟，頗似蒲寧的作品。

最著名的舍拉披翁兄弟是伊凡諾夫。他是西伯利亞的人，生活浪漫而且危險，做過變戲法的人，也做過排字工人。一九一八至一九二〇這三年間在西伯利亞經過許多變遷，幾次從死裏逃生。他的第一部著作是自己排印的。一九二一年到彼得堡，受高爾基的歡迎，同時還加入舍拉披翁兄弟這一羣。他把耳聞目擊的西伯利亞內亂為題，寫了許多恐怖的故事。寫得很有力量，使人看得一步比一步緊張。一九二四年他的佛陀的歸來出版。最偉大的代表作是短篇小說嬰兒，結構緊嚴，極可稱讚，已譯成法文和英

文。葉靈鳳的新俄短篇小說集譯過他一篇軌道上，戴萬葉在我們月刊第二號上譯過他一篇美國人。

西伯利亞的作者還有謝西珂夫(Vyacheslav Shishkov)文學週報第三一四期起博東華曾譯過他的村戲。他也以內亂為題，寫了小說結隊(一九二四)。他也不能脫去自然主義的枷鎖，所以不敢觸到感情，只是循規蹈矩，如實的描寫罷了。

西伯利亞還有一位女作家賽甫琳娜(Tyilia Seyfullina)，一八八九年生於西伯利亞邊界的烏拉爾山下。她的小說是舊式的，不像伊凡諾夫與皮涅克那樣的大胆。革命在她看來，不是一陣狂風，不過是電光的一閃罷了。

維西來(Artem Yessly)的小說極有力量。顫動得非常緊張，幾乎與詩不能分別界限。

最後的成功者是白倍爾 (Balzac)，他的小說最初見於高爾基所辦的雜誌上(一九一六)，後來七年在文壇中忽然不見了。直到一九二三年纔有短篇小說集出版，竟一躍而爲頭等作家，真所謂「不鳴則已，一鳴驚人」了。最好的是騎兵隊，寫他自己在軍隊中的生活。每篇不過寥寥數百字，但却沒有一句鬆懈的話，全力集中於一點，所以能夠寫得非常出色。他不受傳統的束縛，另有新的製作法。他的短篇小說寫的是血和死，冷血的罪惡，英武和殘暴。單人格鬪是他所用的題材。內中略含一點諷諷，不但破壞全局，反而增加英雄的情調。白倍爾是不知什麼禁忌的，所以小說中充滿了粗話，把一個顛倒的世界活畫出來。殘暴與勇敢在騎兵看來是沒有什麼分別的。

現代俄國八個小說家

一 白倍爾 (Babel 1894--)

白倍爾生於敖得薩，父母是猶太的中產階級。一直到十六歲，都學習的是希伯來文和希伯來的法典。他最初幾篇小說是用法文寫的，但他用法文習作兩年以後，便改習俄文了。一九一五年他到彼得格勒，因為他是猶太人，所以只好偷偷的住着，猶太人在俄國是沒有居住的權利的，在彼得格勒他販賣文稿，不過沒有成功，各種雜誌報章的編者都覺得他還是販賣

雜貨好一點。一九一六年他遇見高爾基，這一次據白倍爾所說，是他文學生涯的開始。高爾基鼓勵他，勸他寫作。

白倍爾在羅馬尼亞先鋒隊裏服務，後來又到奇加（Cheka），又做軍需處的祕書，又曾長途步行，又在北方的軍隊裏打過御旦利齊人，又替彼得格勒的諦富理斯報當通過信員，又在印刷所裏當過工人，等等。一九二三年他能夠『清晰的達出他的意思，不致含糊了。』他的短篇小說在一九二四年正式發表。信是他最早而也最足以代表的一篇。不幸白倍爾特別成語太多，所以很不容易移譯。

他描寫布日雷（Budeniy）紅騎兵隊和放得薩猶太人地下生活，都是經濟而且集中的短篇小說。一句話也不多講，一點也不浪費。他的描寫，外面是冷冰冰的客觀的寫實主義，而內面却是有力而且洶湧的浪漫主義。他的作品很少超過三四面的，性質則近於敘事詩。形容詞用得很少。他的

話裏充滿了悲哀和幽默。白倍爾覺得多說話是沒有用的，可說是『把熱情撕成了破布』。他承認他所寫的是戰爭，飢餓和革命的時代，個個讀者都看見過這種不能忘記的景象，都聽過這種說不出口的話。白倍爾只是敘述，而換一個俄國人來寫，就要詳敘，分析並且加進哲理了。這種限制，創造出一種緊張的情形，傳達給最冷淡的讀者。

二 捏維洛夫 (Alexander Neverov 1886-1923)

捏維洛夫的父母是種田人。他自己的學問只比小學高一點，在各鄉的小學校，當了十一年的教師。一九一五年他被抽籤入了軍隊。後來他背着來福槍去打科恰克 (Kolchak) 人。一九二〇年和一九二一年他和他的家恰好住在飢餓區域。這一部分的經驗，他寫成一部最細膩的革命後的長篇小說麵包城泰西干特 (Tashkent—the City of Bread)。

捏維洛夫的短篇在一九〇六年就已略露光明，真正的完成却在革命以後。他的眼睛時常看到鄉村，尤其是鄉下的苦人。捏維洛夫略帶一點同情和幽默把各種鄉村的類型介紹給讀者——新婦人，鄉間的孩子，紅軍的兵，等等。他的小說時常表示他對於光明而且快樂的生活有熱烈的信仰，可以顯出他所歸屬的 *Demistry* 派的特色。他在一九二三年害心臟病死了。

三 羅曼諾夫 (Panteleimon Romanov 1884—)

羅曼諾夫是在中下階級中養大的，所以他不能盡脫這早年的影響。總之，無論在教育上或是在外觀上，羅曼諾夫都顯出革命前資產智識階級的痕跡。他在戰前久已寫作品了，依舊受十九世紀中葉的傳統，是一個舊式的寫實主義者。他最大的失敗就是他的唯智論，處置問題的態度，總以教訓來解決；描寫兩性的小說尤其是含有多量的教訓的。羅曼諾夫的作品雖

然很多，俄國的批評家却很小談到他，戰後少說的選集裏也不大選他的作品，讀者也不大談起他。但是，他有幾篇小說却把蘇維埃的生活寫得很有趣。

四 賽甫琳娜 (Lydia Seifullina 1839—)

賽甫琳娜很懂得鄉人的心理和語言，這一半因為她母親是個鄉下人，一半因為她在鄉間當了許多年教師。她了解鄉村，又感到革命——這兩點是她小說中所不可少的；也是凡想了解謎樣晦暗而又有力的俄國現狀的人所急於要知道的。俄國舊文學中寫鄉民的很多，賽甫琳娜却完全用新方法來描寫，用新的發動力來表現。在她的作品中，我們看不見屠格涅甫的理想主義，也看不見蒲寧片面的自然主義。鄉民的懶惰野蠻，他那對於智識階級的疑惑，他那初民的，本能的對於田土的熱情，一切這些可貴的題材

都重新創造，重新賦以生命。在她的作品中，我們看見許多野蠻的鄉民爲不可抗的時局所衝激，捲入內亂，革命的漩渦。鄉村是粗暴的，野蠻的，多疑的，頑固的。賽甫琳娜以此爲背景，寫出維林里（Virinea）和蘇佛倫（Sofron）光榮的鄉村，寫出人間有力的鄉下男女，宣傳新的福音，新的信仰，勇敢的反抗舊勢力，做新潮的先鋒。

五 謝景琳

（Marietta Shaginian 1838—）

謝景琳是中上階級的亞美尼亞人。她的父親是莫斯科大學的教授。她於一九一二年在大學畢業，便到德國住了二年。一九一四年回到俄國大肆其教育活動，一會兒在唐地開紡織學校，一會兒公開講演藝術史和美學問題。

她於一九一五年正式發表作品。一九一二年她那著名的東方出版，一

本詩集充滿了東方的色彩，不過感傷的調子太重。她的三架織布機也有這個毛病。

謝景琳是一個同路人。她對於革命取仁慈而且同情的態度，杜洛斯基說是『來源是最不革命的，亞洲的，被動的，基督徒的，無抵抗的觀點。』她與皮涅克一樣，她那複雜的心理和不能保守的地位，是俄國革命轉變期的特點。

六 謝西珂夫 (Viacheslav Shishkov)

謝西珂夫是西伯利亞的同路人，讀者社會在一九一七年就知道了他。他用舊式的好散文，敘述鄉村和農民的新趨向，寫成小說。他時常將破壞傳統一切新思想的可笑情形，用嘲諷的筆調寫了出來——例如村中愛美劇的表現，電影的開映，蘇維埃學校的創立，等等。他的鶴却是歡快的分子

較少，而抒情的分子較多的。

七 弗爾可夫 (Mikhail Volkov 1886—)

弗爾可夫是一個較好的普羅階級作家，由農民出身。十三歲時他到莫斯科去做工。他做過小書記，還做過教堂裏唱詩班的歌唱者。世界大戰時，他在軍隊裏服務。一九一八年他『忽然與莫斯科的普羅文人相結合』，並且『文學魔城的城門打開了』，在他面前。他是Smil'sy 派裏面的發起人，也是全俄普羅作家協會的執行委員。一九一八年正式有作品發表。

八 曹西欽珂 (Mikhail Zoshchenko 1895—)

曹西欽珂是中落的貴族，也是同路人之一。在彼得格勒大學肄業。一九一五年離校，在軍隊裏當義勇兵。受傷後升為隊長。於是到了一九一

七年的第二次革命。曹西欽珂在他那幽默的自傳裏，談到革命後不久，他在敖得薩的生活，『做木工，在羅伐柴姆伯拉 (Nova Zembla) 獵野獸，自願做鞋店的學徒，做過拿賊的偵探，賭過錢，當過電話生，當過兵，當過鐵路人員，學過演戲，結果是投效到軍隊裏當義勇兵。』一九一九年他因心臟病離開了軍隊。文學生涯始於一九二一年在彼得堡曆書裏第一次發表作品。

曹西欽珂雖然極有名，依文學的眼光看來，他那作品算不得最好的。他的短篇，有趣的故事，是用有趣的話寫成的，並且是用普通人的眼光來觀察的。大都嘲笑蘇維埃生活的反對者。曹西欽珂的幽默不大深刻，但却很開心。他那對話的有趣，無論如何是難於摹仿的。

第四講 現代德國戲劇

十九世紀末年自然主義的作家對於社會問題發生興趣，尤其是對於貧苦的勞動階級，加以注意，但却年限很短，倏即消滅。九十年代以後，文學忽與勞工遠離，喬治（Stefan George）及其一羣非常崇拜『爲藝術的藝術』，雖說是沒有多大的發展，然而文學與實際人生的生活遠離，却是已昭然的事實，雖然人數很少，總算是一種運動。以前自然主義在短時期內所感到興趣的社會問題和政治問題，現在已經不復注意了，又退而觀察人生的醜惡面。劇場自由運動始於一八八九，也就是霍普特曼的自然主義

戲劇日出之前上演的時候，現在依舊結着果實；德國劇壇在歐洲的地位是永久不衰的。

一 表現主義

失望的感覺起於戰爭的第二期，加以最後破滅期的悲苦和希望，在文學運動上就打出一條出路來，這條路與戰爭一般，也是暴烈而且緊張的。德國的表現主義在戰前已經略有發展；但直到革命和舊政崩潰的那兩年，纔達到最高潮。德國文學從一九一六年起，急切的願望從新的基礎來建設社會，一直鬧了八年；就是最近的文學作品，也顯然可以看出這種趨向來的，不過其勢稍殺罷了。表現主義運動對於政治問題和社會問題又有了新的趣味，時常注意到思想家的個人和普通人民的關係。悲苦和希望是兩大目標——悲苦的是大戰期間的舊世界，希望的是四年苦鬥以後的新世

界。但是希望終於受了悲苦的重壓，他們逐漸明白在新世界的底面，依舊是和舊世界所差無幾，於是詩人所想建設的新基礎，也就沒有希望了。

這就是一般青年作家的時代，（他們在大戰期間還很年輕，可以辨別善惡）他們全心全意的要想搗壞舊日的制度，重建新的基礎。這新的基礎究竟是什麼，那是不大明瞭的。德國人的理想雖然很高，但却非常朦朧。我們要估量青年作家未曾與困難事件接觸，必須先要知道大戰失敗以後，又有一次革命，一定不會像普通人所想像的那樣冷血，德國人在最短期間扯起戰勝之旗，結果是受了教訓；戰爭却延長到四年之久，終於來了一個大大的毀滅。大戰終止以後，接着便是封鎖海口和內亂，又接着夢魘一般的驕矜的插曲，於是在大戰期不曾餓死的人們，在這時都已經餓死了。要是不明白當時的社會背景，對於現在所要談的德國戲劇，也就不能有明瞭的觀察。表現主義的戲曲在形式上用唯美的眼光去看，倒是不大重要的，

最要緊的是當時青年作家想要重估傳統的倫理，建設新世界的制度。

表現主義文學主要的現象是神經的，甚至是神祕的。一方是破壞的，一方又是建設的。他們對於世界的希望，從文字上也可以扼要的表現出來。文字破壞了，加以新的創造。其效果是集中的。文法上字尾和字頭的變化已經用不着了。指示詞，連接詞和前置詞也都可以省略。每一個作家都想用新的辭句來表現他所要說的話，如果現有的字不能表現那一個深奧的意義，他就毫不遲疑的另外創造出新字來。自然，這並不是說，創造新字和改造文法可以使那已經晦暗了的藝術形式，為我們所易於了解；這種思想要把主要的表現回復到最原始，最簡單的形式，結果大半是朦朧的，思想情感距光明很遠。

自然主義者想要再現可見的世界，與照相一樣的真實，但印象主義者却只再現飄忽而又不完全的人生觀察，至於表現主義者却想闡明最後的真

質，這真實是藏在背後，只可以用心靈去感知的。他們不以再現外的現象為滿足。愛施米特（Kasimir Edschimid）說：『藝術一定要能夠透過我們眼前的世界，尋出內部的真實，從新加以創造。』自然主義者把麻木社會想要掩藏的黑幕揭了開來，不過沒有談到最後的真實，所寫的都是外的觀察，都是可見的世界。表現主義者反之，急於要想解決人類與無限的關係這個問題。

他們了解無限，不用心理，却用個人的直覺，在他們看來，直覺觀察是深於心理觀察的。這種表現內部真實的嘗試，從舞台上人物表演的實情可以看得出來；在普通一般人，看了這戲，以為離真實很遠；其實演者都是天才的男女，我們要剝掉一切，表現內的真實，並不僅只是表現一部分的真實。倒是觀衆自己，把那真實掩藏起來，所以便把最真實的當作不真實的了。表現主義的劇作家之一郭菲特（Kornfeld）說：

「誰若是在每一個劇中人物裏認不出他自己的弟兄來，這個人可以說是神經錯亂的。因為他不知道他自己真的性情，他實在是沒有靈魂的。他像腐爛的果子一般，從人性的樹上落了下來，因為他與世界及其焦點已無關係，他的存在也是可有可無，只算是還在陸地上罷了。」

郭菲特繼續說，藝術家一定要有人性的自覺，優伶在舞台上扮演他劇中的人物，必須除去外的真實，代表一種概念，一種情緒，或者是代表一種命運。摹仿是優伶最不重要的事。如果他扮演他死在舞台上，他不必到醫院裏去學習將死時痛苦的情狀；如果他扮演他喝醉了酒，他也無須跑到酒店裏去找模特兒。他雖不多經驗，演起來是毫不羞慚的，因為能夠表演怎樣死去，不過是善於觀察，給人鑒賞鑒賞罷了，至於表演死有什麼意義，那纔是人的感覺，須要有創造力纔行的。

二 表現主義者的戲劇

因此，表現主義者的藝術大半是直覺的，因為藝術家一定要從他的自我裏演繹出萬有來。雖然他表現他自己的靈魂，但結果却不當作個人的經驗，而是當作人類的本性經驗的。表現主義作家只對於一般人感到興趣。並不對於各個人感到興趣。所以他們的戲劇是諷喻的，他們的人物只是類型，都沒有特稱的人名，只有類型的分別，例如稱爲父親，兒子，母親，賣淫婦，戴高帽的紳士，無名的人類等等；又有些是一羣人的，例如飛行家們，兵們，那些定了死罪的人等等。

表現主義的作品，大都以深沈的情緒，表達非戰的思想，和對於新世界的希望，同情於踏破國界的人。男人和女人戀愛的動機在戲劇裏大都棄去不講，兩性關係不再能激動情緒，只是引起思索。女人與男人是同樣的

看待，有同樣的要求。

完全破壞過去是表現主義者的一種目標，差不多每一種重要的表現主義戲劇裏，都寫得有父與子的爭鬥。兒子毫不遲疑的願意父親速死，甚至想要殺死父親。這種主旨在最初表現主義的一切戲劇裏都表現得有，例如石爾基 (Johannes Sorge) 的乞丐 (Der Bettler)，出版於一九一二年，曾得新設立的克來司忒獎金 (Kleist Prize)，一九一七年由來因赫特 (Max Reinhardt) 導演，就是表現父與子之爭鬥的；又如漢生克洛甫 (Walter Hasenclever) 的兒子 (Der Sohn)，也是戰前發表而有這種主旨的。此外如盧克勒爾 (Rolf Tanckner) 的在立陶宛傳教 (Predigt in Litauen)，威甫爾 (Franz Werfel) 的鏡人 (Spiegelmannchen)，溫魯 (Von Thruh) 的一族 (Ein Völkchen)，白朗南 (Arnold Bronnen) 的殺父者 (Vatermord)，郭爾茲 (Johann von der Goltz)

的父與子 (Valer und Solm 係說腓特烈大帝與他父親的關係)，愷石 (Georg Kaiser) 的珊瑚 (Die Koralle) 以及托勒 (Ernst Toller) 的轉變 (Die Wandlung)，都是表現父與子之爭鬥的。

表現主義的戲劇幕數雖少，場子却極多。例如托勒把轉變和羣衆人就分爲真場和夢場。語言很緊湊，一個字一個字的逼了出來，緊張得難以呼吸。這種所謂『電報體』的大家是休典哈謨 (Karl Sternheim) 和愷石。姿勢和動作是比言語要看重的；這一點與電影頗爲接近。效力不是細心計畫的發展，而是不相連貫的動作。表現主義劇作家中最不講究結構的是斯特浪 (August Stramm)，他的力 (Kräfte) 作於一九一五，於一九二一年在萊因赫特劇場上演。他的對話，只要翻開一看，全都是單音的驚嘆號。

三 愷石的三部曲

表現主義時期主要戲劇家是愷石，威甫爾，溫魯和托勒；表現主義戲劇最足以做代表的就是愷石的珊瑚和兩部煤氣（*Die*），併稱為三部曲（*Trilogy*），雖然，珊瑚與其餘兩部煤氣關連是極鬆懈的。在最早的從晨至夜半（*Von Morgens bis Mitternachts*）取材是資本主義的悲劇。至於三部曲却含有一切表現主義戲劇的要素——人物是類型的，兒子是猛烈的反抗父親，左袒普羅階級，語言極其緊湊。

珊瑚裏的主要人物是一個大財主，他有巨大的工廠，以前他的父親曾經在這工廠裏當過工人。他不能忘去他兒時可怕的經驗，他的父親精疲力竭，被工廠裏趕了出來，他的母親又自殺了。他想，機器耗盡了他父親的力量，現在又臨到他的頭上，他如果再不征服機器，機器就要把他毀滅。

了。所以他就努力工作，以圖掌握大權。不過他雖然登峯造極，總忘不了兒時的景象，但他又竭力要與昔日同階級的人遠離。他間接的請書記替他向工人接洽一切事情，這書記與他面貌相似，兩人很難分別，只是書記的錶鏈上多繫了一粒紅珊瑚石。他想使他的兒子也不與勞工接近，便以為他們兒子一定要乘華美的大輪船回來，誰知他的兒子同情於普羅階級，竟是在煤船上當火夫回來的。於是父子便爭鬥起來；兒子承認，有一次爲了工廠裏的一件事，他曾經稱他的父親爲謀殺犯，現在便想用手槍打死他的父親。大財主知道他的希望已經完全破碎。不久，他與他的兒女不睦，他的女兒傾向於他兒子的一邊。後來他害死了書記，取了書記的珊瑚石，因爲他忌妒書記快樂的兒時。事情湊巧，於是人家便說他謀害了他自己。他在監獄中，對於人生的觀察很光明，他慢慢的走向斷頭台去。

三部曲的其餘兩部便是煤氣第一部與煤氣第二部。偉大的煤氣廠現已

屬於大財主的兒子，他採取合作制度，一切工人可以分享利益。工廠拿煤氣來供給全世界的實業，工作是一刻也不能停止的。但是有一天忽然有了可怕的爆發，全部工程都拋棄了。缺點看不出是在什麼地方。煤氣的製法是很對的，但工人却要求將技師辭退，否則決不回來工作。大財主的兒子告訴他們，製法是很對的，將來難免沒有第二次的爆發出現；但工人都₍₁₎不聽他的話，他只好把技師辭退。他有一種新方法可以拯救工人，把工廠化爲牧場。他宣傳返於自然，但當他解釋這題目給工人羣衆聽的時候，技師又₍₂₎聳恿他們，要求恢復工廠。工人們爲羣衆意識所驅使，便嚷着要技師做他們的新領袖。以前他們要把技師趕出去，現在却又要把技師迎接回來了。大財主的兒子還在想妨止恢復工廠；但政府因軍事需用煤氣，便恐嚇他，如果他想停止煤氣的供給，政府就要沒收他的全部財產。大財主的兒子覺得妨止工人反抗他們自己，是他應盡的責任；但他却終於被迫出廠

了，於是工人們將從新在未可知的爆發裏工作，不禁歡聲雷動。

我們看，在此劇中，財主的兒子是人道的宣傳者，要想使理想實現。但羣衆却甯願把他們自己的頸子套在轆上，預備犧牲他們未來的救主。他們甯願依舊做機器的奴隸。在此劇之末，財主兒子的女兒說，她要做新人，她要做未來的新領袖。

在煤氣的第二部裏，寫煤氣供給歐洲大戰之用。供給已竭，軍隊幾將大敗。大家都希望和平；工人罷工，口號是：『不再供給煤氣』。軍隊自然是和平的，要自己來管理煤氣廠，同時還要工人依舊工作。工人們開會討論。財主之子現在也在這工廠裏工作，勸他們罷工；但技師却要繼續攻打敵人。他拿出一種新軍器給大家看，是他新近發明的小紅球，是一種新的煤毒。工人們都想藉着這新煤氣攻打敵人，但財主之子却將這小紅球搶去，遍繞工人之身。同時敵人的炸毀開始。甚至財主之子，要想償還

祖父之願，都無力拯救他們，他所看見的只有滅亡。

四 托勒·溫魯與威甫爾

在資本主義的鐵蹄下對於工人們的憐憫，這從托勒的羣衆械破壞者(Die Maschinenstürmer)中也可以看到；這兩種劇中人們的領袖(前者是一婦人)都爲羣衆犧牲了，他們的命運是與愷石煤氣的理想相同的，托勒熱烈的主張四海同胞的主義，但他却不能使政治家輔助戲劇家。他許多作品都成於被捕下獄之際，藉以洩憤，因此見解頗爲狹隘。

溫魯曾投身爲普魯士的軍官。他早期的作品寫的是軍人責任與個人願望的衝突，但他後來却由戰事的經驗，改而趨向於和平主義。他的主要戲劇是大戰期間所寫的一族和一九二〇年所完成的礮聲(Platz)。這也是三部曲，最後一部到現在還沒有寫出來。一族的人物是類型的，主要的人

物是一個母親，三個兒子和三個女兒；事情發生於墓地，戰爭就在山上。噉聲的人物雖然有名字，但這些名字大都是象徵的。溫魯在這兩個劇本中表現他對於戰爭的詛咒；又表現舊制度的崩潰，偽善和隱惡都揭開了面具。對於匹夫的责任改而為對於大眾的责任。第一劇中的第三幼子，男主人公德垂齊 (Dietrich) 希望人類的革新，男人和女人將有新的關係。女人在將來發展中的新地位，在德國文學中還是一個創見；但這種思想是朦朧的；溫魯誠懇而且熱烈的想要新世界制度的實現；表現大戰期間所受的苦痛，這是實在的；而他還沒有這種透澈的思想，不能有力的用戲劇形式表現他的意思，這也是實在的。他的人物都是沒有生命的東西。雖然一族在熱情激動的時候寫出來的，等到寫噉聲時，就被時代所冷卻了，他創作的失敗是很顯然的。如果他續作第三部曲，不知昔日的名譽，能藉此最後一舉來挽回否，這倒是很有趣的問題。至於托勒，則因熱情太高，便不能

駕馭創作力，不得不出原來的藝術形式了。

威甫爾最重要的著作，除了詩以外，也是一個三部曲；雖然受哥德的浮士德和易卜生的皮爾根特（Peer Gynt）的影響很明顯，却比愷石托勒溫魯等的作品要深刻。鏡人表現他的思想很清楚。男主人公為達馬（Thamair）他與美非斯都式（Mephistophelian）的魔鬼為伍，這魔鬼是從鏡子裏跳出來的，與他的面貌相似，意指他的大我與他的小我合作。這個三部曲也是非常抽象，非常鬆懈，但在舞台上表演起來卻很有力量。威甫爾的天才，與溫魯一樣，與其說是戲劇的，不如說是抒情的，詩意的。他們都有憐憫心；但威甫爾卻有較大的幻想力，溫魯一任其熱情奔放，而威甫爾卻是有理駕馭住的。

五 韋特金的影響

表現主義者雖說是要與過去斷絕關係，其實他們的藝術却受了不少前人的影響。他們所最受影響的兩個老劇作家便是韋特金和史特林堡。這兩個戰士都會經反對過舊道德，所不同者，韋特金是肉體的讚頌者，而史特林堡則以為好色的天性是他苦惱的根源。從文體上看來，韋特金有幾種劇中的不真實，夢一般的性質，對於表現主義的影響是很顯然的。韋特金表現他對於人類和社會的理想，是將這些理想變為舞台上的人物；但表現主義却是更加抽象的；因為韋特金和史特林堡一樣，究竟還有性格和心理的描寫，而表現主義的青年作家却把這些東西都拋掉不要了。韋特金的春醞（*Frühlingser wachen*）最有力量，且亦最有影響，雖是只有三幕，連續下去却分為許多景；這種方法為表現主義者所襲用。至於使人物機械的說話，語句緊湊簡單，情節不相關連，也都為表現主義者所襲用。春醒劇中的赫爾（*Herr*）是漢生克洛甫，斐特甘茲（*Wildgans*）愷石，溫魯等所

描寫同樣的諷諭人物的祖宗。

還有一個影響表現主義作家的劇作家便是布西勒(Georg Büchner)。他從一八一三到一八三七，努力戲劇，成了一條鏈子，將韋特金和十八世紀狂風暴雨時代的作家以及表現主義作家連接起來，表現主義者在他湮沒了許多年以後，從新發現了他。他除了喜劇李洪斯與麗娜(*Leonce und Lena*)以外，主要的作品是兩大悲劇，但丁之死(*Dantons tod*)和“W. ozeck”。每場很短很快，語言有力而且紊亂，反抗資產階級的社會，同情於普羅階級，後來都影響到表現主義。

第一個從韋特金戲曲裏知道輕視富翁和俗物的是休典哈謨。他與愷石一樣，大戰終止時已有四十歲，因此不能算作青年作家。愷石發展休典哈謨的電報體，還學了休典哈謨對於資產階級的嘲諷；但他描寫的範圍是很廣闊的，工作也是很可驚的，因為他在十二年內用各種題材，寫了將近三

十種的戲劇。在休典哈謨和愷石的戲劇裏，除了理知的嘲諷以外，沒有熱情，不像溫魯和托勒是有情感的。但他們都對於劇院有較好的認識。

愷石不像別的表现主義作家那樣，因破壞偶像的熱情而得名，他的天才不是從打旗子得來的。他在現代德國戲劇家中是最有創作力的人。除了從晨至夜半和煤氣以外，他還創作一個劇本，談到繆塞和喬治桑的關係，又有一個劇本談到貞德與李禮士(Gilles de Rais)的關係。他的二十並行(Nebeneinander)三幕中除了起點相似以外，每幕都是不相連續的。一個當舖商人清理一件當給他們的衣服，在口袋裏找到一封寫給小姑娘的信；從這封信裏，他知道衣服的主人拋棄了她，她預備自殺。他決定要去救她；這三幕顯示當舖商人，小姑娘和那男子三種不同的命運。當舖商人因了憐憫他們，愈想愈傷心，遂憤而自殺。但另外兩個人各走各的路，却都得到了各人的幸福，這是一個很有趣的經驗。愷石把他對於那受命運

機會所壓迫的人的憐憫，以及他對於社會判斷不公的憤慨，都寫了出來，給人一個極深刻的印象。他最近戲劇之一“*Uras*”上演於一九二五，大意是說有一個時期藥物來源斷絕，一位英雄居然在一座原始樹林中發現了一種可以使婦人不孕的藥。但他的發明却不使人歡迎，他只得將他的藥拿給一個素來崇拜他的女人試服，但那女人陽奉陰違，竟騙他到官裏去，因為不孕的藥是官廳所禁止的。他也就成了表現主義作品常寫的為人謀福利而自己反遭了犧牲的許多英雄中之一。此後愷石的戲劇不過是輕鬆的消遣品而已。

六 反動

表現主義的熱度，在一九二二年以後，漸漸的減低下來；兩年以後，顯然又回到所謂新寫實主義（*Neue Wirklichkeit*）或新的客觀（*Neue*

Sanftlichkeit)。如果這只是大戰後神經興奮的反動，如果在這種新運動裏沒有建設的目的，那麼這也就不值一談了。這是有程序的。（本來德國人都歡喜這樣）型式，諷諭以及象徵都不用了，改用日常的生活經驗。戲劇裏主要的題旨不再是推翻社會舊制度，以及促進解放普羅階級，雖然所出版的戲劇，在思想和藝術上，並不比一九一九年的進步。宇宙的觀念不大吸收，重返於簡單和約束，可說是喜劇的復活。有血有肉的人物又重上舞台，不再是抽象的人物，結構也比較緊湊。許多戲劇以歷史為題材，並且想把過去的事實從新估價。溫魯寫了一種戲劇名為蒲那派特（Bonaparte）拿破崙，威甫爾在胡阿勒司與馬克西米連（Juarez und Maximilian）裏寫墨西哥不幸的皇帝；還有幾個戲劇家同樣的對於腓特烈大帝發生興味，其中就有佛蘭克（Bruno Frank）；此外郁司脫（Hanno Johnst）在湯姆士佩因（Thomas Paine）裏寫美國獨立戰爭與法國革命；惡魔

(Der Teufel) 的作者劉曼 (Alfred Neumann) 則在愛國者 (Der Patriot) 裏寫俄國的保羅第一和拍倫伯爵，並已攝成電影。大戰後最好的歷史劇是哥茲 (Wolfgang Goetz) 的“Neidhardt von Gneisenau”

男人和女人戀愛的題材從新發現，當作情節的豐富來源，甚至有幾個戲劇家，如白魯斯特 (Alfred Bruns) 的狼 (Die Wolfe) 等，爲了用最原始最獸性的形式來寫性慾，竟爲讀者所攻擊。白禮齊特 (Berolt Br echt) 的夜間鼓聲 (Trommeln in der Nacht) 所寫爲一兵士，人家當他已死，忽於革命的前夜回家，他所愛的女子曾經等待過他四年，現在正與一個軍官訂婚。第一二幕頗有劇情和性格描寫，此劇在一九二二年發表時，白禮齊特 的聲名大振。其餘的幾幕與表現主義者是一樣的結構鬆散，只是在結末彷彿是真實的。此劇的結果是暴民攻打柏林的一家報館，兵士仍與那女子團圓。表現主義者不能把悲苦化爲悲劇，熱情不能控制，又重見

於此劇的第三幕以後。白禮齊特有詩的天才和創造力，他的將來是很有希望的。

白朗南 (Bronnen) 和白魯斯特 (Brust) 常與白禮齊特 (Brecht) 並稱；其實他們三人除了首二字母 Br——兩字相同以外，沒有一處是相同的。白朗南第一個劇本是殺父者。他後來的劇本都不大近於表現主義，但他却仍舊有猛烈的戲劇力量，他的萊因的叛亂 (Rheinische Rebellen) 寫的是數年前萊因的事情。他的作品中性的描寫很多，大都表現野蠻人一般的獸性。一切都想還原到初民，在這一點上是依舊與表現主義的主張相同的。從題材和技巧上看來，他的戲劇最有趣的是“Ostpolzug”白魯斯特亦多獸性描寫，可於“Tolkening”中見之，這是三連獨幕劇之一，上述的狼是其第一篇，他連合寫實與神祕，化而爲一。他最成功的戲劇之一是歌唱的魚 (Der Singende Fisch)，佈景是立陶宛的海岸。傳說救主在

釘十字架以後，靈魂進入魚腹，馬冬娜請求她繼續投胎爲女人，直到世界末日爲止。只有爲她靈魂所暫住的人可以聽見魚的歌唱，那時她纔知道聖女住在她身上，因爲她以前是不知道的。白魯斯特利用這個傳說，在他的劇本中寫一個姑娘對於將近結婚的恐怖。他寫立陶宛漁人的生活與“*Toll-kening*”一樣的有力，寫實與神祕是更加能夠調和的。

七 最近的戲劇

漢生克洛甫，溫魯，威甫爾和托勒都還繼續寫戲劇，直到現在，使我們感到他們的幻想力和感人力都有了增加；不過，保持着昔日聲名不衰的，却只有威甫爾一個。他最近的兩種戲劇，胡阿勒司與馬克西米連和猶太人治下的保羅 (*Paulans unter den Juden*) 都採取的是歷史題材，前者可稱爲『戲劇般的歷史』，凡分三幕十三場，後者可稱爲『戲劇般的神

話」凡分爲六場。在胡阿勒司與馬克西米連裏，威甫爾所取的題材是較近的過去，寫墨西哥的領袖胡阿勒司反抗皇室，但這位胡阿勒司却始終不上舞台。在保羅裏他想寫基督教脫離舊教的決斷。後來他解釋道，歷史和宗教是死對頭，因爲任何新創的宗教都有神奇的事情開始，而歷史却把這些怪事都理性化了。保羅是一個歷史悲劇，想要做成新的史實。寫的是猶太內心的苦悶，極爲深刻，主人翁就是以以色列城。第一次以表現主義戲劇上演的漢生克洛甫（兒子出版於一九一四，上演於一九一六）也是第一個由偉大和憤怒轉而爲輕鬆。他改作諷刺的喜劇，不過他最近的戲劇很少文學上的價值。

溫魯以前是任情所之，傾瀉不穩妥的激動情感的話，現在他已不復像以前那樣的熱烈，不過動人力却一點也沒有增加。溫魯在一九二五年四旬齋的第五週，爲萊因千年紀念，作了一種劇本亨利，倒還有點戲劇的力

量，還能顯出溫魯的人道主義。一九二七年所作的蒲那派特却完全改變了作風，捨抽象而寫個性，捨簡單語言而爲普通語言，竭力來描寫拿破崙。直到現在，溫魯還不曾決定他應該用什麼形式來寫作。

托勒描寫的範圍，沒有溫魯那樣的廣大，他寫戲劇，在現代史中，有三個失望的時期。轉變作於一九一七和一九一八顯示他那枯萎的情緒。一九二一和一九二二爲了米亨叛亂，被囚於一個堡內，作了亨克曼（Hinkema nm），這是他唯一放棄類型，創造個性而成了功的戲劇。被釋放後，復寫何拍拉（Hoppell），上演於一九二七，他傾瀉了他對於革命後的悲苦的失望。無論亨克曼或何拍拉中的英雄，都是失望的。甚至羣衆——人也是失望的表現。他的作品在結構上，思想上，最近都不能算是有什麼成功。托勒的新英雄，除了觀念的結合外，依舊沒有別的成分。大戰後過了一些年，他依舊憤恨社會上的舊制度和舊倫理。他把戲劇舞台和政治舞台混而

爲一，從來不曾分清楚過。他是把戲劇當作宣傳品，詩意自然很少，在德國演起來，全靠新派的佈景，纔能使他的戲劇出色的。

以上所說是表現主義作家最近作風的改變，至於近幾年來新出的文學家，則因聲名尙未確立，還是省略了罷。

（譯自一九二九年四月的倫敦時報文學副刊）

第五講 現代坎拿大文學

坎拿大位在北美合衆國以北，雪地冰天，猶之斯干底那維亞，所以珍禽奇獸特多，因而動物的描寫，成爲坎拿大文學的特色。至少像我們這樣不會到過坎拿大的人，是很喜歡這種特殊的環境的。我們對於南洋的椰子林，檳榔，榴蓮，棕櫚，不也是一樣的憧憬着麼？最善於寫動物生活的是松蹈絲（Marshall Saunders）姑娘的小說，她在一八九四年有美麗的朱意：狗的自傳（Beautiful Joe: the Autobiography of a Dog）出版，這本書曾譯成好幾國文字，賣了一百萬本，是坎拿大一切作品所從來未

有的盛況。松踏絲並不是一個多產的作家。數年前描寫金絲雀的金狄開 (Golden Dickey) 和描寫小馬的美麗王子費特洛 (Bonnie Prince Fellar) 出版，最近又有描寫猴子生活的傑美哥爾柯斯特 (Jimmy Goldecast) 出版。不過，狗呀，金絲雀呀，小馬呀，猴子呀，都可以說是家畜，畜，因之松踏絲在異國情調上是不大有貢獻的。能將戶外野獸生活仔細刻畫的須首推羅伯茲 (Charles (C. D.) Roberts)，他在一八九六年出版了一本地之謎 (Earth's Enigmas)，被推為『動物小說之父』。他這本地之謎可說是用小說的方法來寫動物心理學的。在這一類描寫上，他有一個著名的弟子，名為石騰 (Ernest Thompson Seton)，他的第一部書我所知道的野獸 (Wild Animals I have Known) 於一八九八年出版。此外如佛萊沙 (W. A. Fraser) 麥基希尼 (Archie McKishnie) 和狄基 (François Dickey) 都是有名的動物生活的描繪者。還有森林的戲劇 (Dramata

of the Forests) 的作者希明 (Arthur Heminie) 和北極的獵人 (Hunters of the Great North) 可愛的北極 (The Friendly Arctic) 的作者史梯反生 (Vilhjammur Stefansson) 都曾對於野獸生活寫過有名的著作。

現在再將坎拿大現代文壇分類略述一番，在說過她那特色，『動物生
活的描繪』以後：

一，詩歌 前面說過的羅伯茲，不但是動物小說之父，並且是詩人之父。在詩人中他的年齡最大，從事文學生涯頗久，作品極多。第一本詩集獵戶星 (Orion and other Poems) 於一八八〇年出版，那時他只有二十歲，在他的本鄉新不倫瑞克當教員。他的詩才，說來可驚，四十八年間都不曾枯竭，直到一九二七年秋天還有作品出版，在主要雜誌上依舊保持其地位。他的作品已出版者，大大小小，約有百種。與羅伯茲同樣出名的

便是他的表弟卡爾曼 (Bliss Carman)。他與羅伯茲同生於大學區弗雷德利敦。同係貴族出身。羅伯茲鼓勵他創作，他的第一本詩集便於一八九三年出版。卡爾曼曾作詩三十五年，他的幻想力與羅伯茲一樣豐富，至今仍在創作。他在兩年前還出版了一本遙遠的天邊 (Far Horizons)，大半寫的是坎拿大西部的印象。不過這一本詩集裏的詩，有許多不及平時寫得好。但他最好的抒情詩，卻可以稱得起全坎拿大詩人中之最音樂的。還有一位史考特 (Campbell Scott)，一九二七年方有結集出版。羅伯茲，卡爾曼和史考特是坎拿大現存的三大老詩人。在年輕的詩人羣中，拍萊特 (Edward J. Pratt) 和麥克道耐爾 (Wilson Macdonald) 是最有天才的。已漸漸的獲得國際上的聲譽。不久大約他們就可以達到帕拿司山頭了罷？還有一位年輕的教授克爾克康耐爾 (Watson Kirkconnell) 最近出版了一本歐洲的輓歌 (European Elegies)，從五十個不同的語言裏

譯了一百首詩，英國大文豪高爾斯華綏和白禮齊士都寫信來祝賀他的成功。冰島有一種著名的評論報，說這本書是自丁尼生輓歌以後的傑作；又是死人墳墓上最可愛的花園。

二，小說 坎拿大小說之父是派克爾（Gilbert Parker），他是牧師的兒子，一八六二年生於安剔釐阿。他最初試作的長篇彼得和他的人（*Pierre and His People*）於一八九〇年出版，他雖是英國衆議院的議員，依舊努力從事文學。去年秋天還出版了一本長篇。上面說過的老詩人史考特也會寫短篇小說，大半寫的是機械捕鳥獸者的生活。還有一位康勞（*Ralph Connor*）善寫草原。第一篇小說黑石出版時，康勞年已三十。他那宗教的羅曼司會譯成各國文字，在現代小說家中是讀者最廣闊的。批評家不大滿意他，但他的小說却深深的打入人們的心裏。康勞至今還未倦怠，每年必有新作問世。今年他改作歷史小說，真是老當益壯呵。還有一位

史春格 (Stinner)，起初是做詩的，後來他覺得做詩要餓死，所以他便不在繆斯面前祈禱，而在阿波羅面前祈禱了。史春格曾在各雜誌上投稿兩年，以電報生一篇得名。他的短篇三部曲草原的妻子，草原的母親和草原的孩子先在刊物上連續發表，後來刊印單行本，使他的聲譽益高。現在他的生活已經很豐裕，所以又可以作詩，完成昔日的夢想了。不久即將有詩集出版。婦女小說作家除在篇首所說的松蹈絲以外，還有蒙特歌美萊 (Lucy M. Montgomery) 和麥克蘭 (Mrs Nellie McClung)。年輕的女作家則有姻絲淡梭 (Martha Ostenso) 姑娘和羅綺 (Mazo de la Roche) 姑娘。姻絲淡梭四年前曾在馬尼多巴教書，著天鵝 (Wild Geese) 寫鄉間生活，此稿曾得美國某雜誌獎一萬三千五百元美金。去年姻絲淡梭還出版了一本描寫性格的小說。羅綺的小說嘉爾娜 (Jalna) 曾在大西洋月刊連續發表，得獎一萬元。此篇印成單行本後銷行極廣。滑稽小說家則

有李考克 (D. Leacock)。

三，戲劇 坎拿大的戲劇不大發達，在幾個大城裏曾經有過幾年小劇場運動。鄂大瓦有戲劇協社，史考特也是發起人之一，演過許多戲劇。哈特好斯劇院 (The Hart House Theatre) 與多倫多大學有關，所演戲劇曾得到很大的成功。這個劇院的劇本曾於一九二六與一九二七兩年在麥美倫圖書公司刊印了兩本。女小說家羅綺兼擅獨幕劇的創作，愛金斯 (Carrill Atkins) 作劇亦有頗名。

四，散文與文學批評 作家尤少。散文家有葛羅夫 (F. P. Grove) 等，文學批評家則有麥美前 (Archibald Macmehan) 等。

最近的坎拿大還沒有產生像吉百齡，高爾斯華綏，巴雷那樣偉大的作家，但將來總是很有希望的。

第六講 現代澳大利亞文學

「她的美麗，她的神祕，

她那芳香的樹林，她那無盡的平原，

她那蔚藍天色，她那層巒疊嶂，

她那勝利的海唱着勝利之曲，

我們將怎樣報答她的惠賜呢？」——雷特 (D. M. Wright)

我們也曾想像過麼，在我們的南邊，南洋羣島的南邊，有一個植滿杉棕櫚，奔跑着袋鼠的澳大利亞島，也就是從前所謂五大洲之一呀！倘若

我們知道這美麗的南國的文學，該是如何的欣喜！不過，我們如果仔細考察一下，便知道這殖民六百萬的地方還趕不上南非。南非還有須萊納爾，澳大利亞呢？

爲什麼澳大利亞的文學不發達，這裏面也有好幾個原因：第一是沒有好刊物，全澳洲只有兩種文學刊物，一種名爲公報 (Bulletin)，一種名爲三音和絃 (Tried)。公報在九十年代很出了一點風頭，介紹了勞生 (H. Lawson) 柯林士 (T. Collins) 等輩給我們，現在却也無聲無臭了。三音和絃看的人較多，但大多數是爲了想看馬戲，下棋，運動等類的事，並不想看其中有價值的小說詩歌。第二是本國人輕視自己，寧可看英美第三流的作品，也不願看本國第一流的作品。他們以爲日常見面的人，那裏做得出什麼好東西來。他們存了一個「外來和尚會念經」的觀念，所以歡迎美國的通俗雜誌禮拜六晚報，明哲之士要想看一兩種較有價值的外國雜

誌，就非得去直接訂閱不可。第三是印刷困難，運到外國去，幾次徵稅，出版家和作家使所得無幾了。第四是沒有團結。研究文學的人好像一盤散沙一樣，更沒有好的批評刊物來鼓勵作家。有些人愚不可及，甚至有意的指摘，阻礙文學的發展。總之，澳大利亞的士人現在已經消滅殆盡，大半都是英國人在那兒殖民的，這般冒險的人，眼睛只看得見那兒的木料礦山，忙着振興實業，根本不重視文學是一個重大的致命傷。雖然澳大利亞的文學處在這樣的環境，有些文學者却依舊向前奮鬥，記住了雷特的話，想要做些小說和詩歌出來，報答美麗南國的厚賜。

這個熱帶地方，各國文人到此講演的，可說是很少；偶而有幾個文人到來，也是少住即去。最早和澳大利亞發生關係的，自然是史惠夫特，他所做的名作格里佛遊記便假設小人國是在澳大利亞的西南。其次就是親身遊歷澳大利亞的費爾德（J. B. Field），他在當地做了一卷詩，闡姆

(Charles Lamb)曾加以懇切的批評。再其次便是魏因來(Wainwright)。他是皇家學院的畫家，王爾德在筆和鉛筆以及毒藥的論文中詳論過他，因之他也就不朽了。還有達爾文的孫子，水孩兒著者金斯萊的弟弟，也都到過澳洲，康拉特航海時，也在那兒停泊了好幾次。著性心理的藹里斯曾在澳洲的新西威爾士當過幾年教師，高爾斯華綏也去玩過。最近到澳洲觀察得最仔細的便是羅蘭斯(D. H. Lawrence)，新近他將觀察所得，寫了一本袋鼠，一本蘆葦中。美國則只有賈克倫敦將西德尼(Sydney)與末爾波(Melbourne)之間的海景描繪過一番。

英美許多文人即使到得如何多，也不能增加澳洲本身的光榮，我們還是把筆移向他們自己的文學去罷。澳洲的詩集出得極多，最近自一九〇〇年起，已出有兩千種了。其中最有榮譽的老詩人是戈登(Adam Lindsay Gordon)，他是唯一被收入牛津著名詩人叢書的詩家。他最擅長歌謠體。

除戈登以外，大半是庸庸碌碌，不足稱道。

最近的澳大利亞文學，有兩個人最足引起我們注意：一個是女小說家白麗恰德 (K. Prichard)，一個是詩人麥克來 (H. McCrum)。

白麗恰德起初在末爾波當新聞記者，大戰前不久，她勇敢的跑到英國，做那只有百分之一希望的懸賞徵文生活。居然她竟得了第一名的獎，得獎金一千磅，這就是她在一九一五年創作的第一部小說先驅 (Pioneers) 了。這部小說寫的是四世紀以前維多利亞時代產木料的一個鄉間，充滿了精細的觀察力，博大的同情心。第二部枯草莖 (Windlestraws) 於次年 (一九一六) 出版，寫得很輕鬆活潑。所寫為一對將要自殺的男女，各不相識，在泰晤士河畔相遇，因此兩個人很快的戀愛起來，便都不投河了。此後又於一九二一年出了一部黑寶石 (Black Opal)，寫的新南威爾士的生活。米佳爾戀愛孤女蘇菲班是這部小說的主要事實。最近的工作的牛

(Working Bullocks) 頗爲羅蘭斯所激賞。

詩人麥克來雖然是生長在澳大利亞，却極其神往於希臘神話。以前也寫過短篇小說，諷刺文以及文學批評。他本無意寫詩，實迫於不得不寫。他的幻想能夠看到『般恩大神騎在文豹上，斜騎着身子，百鳥翔集他的頭上。』他與山神，泉水女神等做了很好的朋友。他的第一詩集半人半羊神與陽光 (*Satyrs and Sunlight*) 出版於一九〇九。不過論者雖稱讚他的藝術，却不大恭維他的思想；如果僅僅是憧憬於希臘的諸神，對於世間便好像不發生關係似的。大家都希望他能夠意識地發揚澳大利亞的新精神。

除了這兩大著作家以外，現代還有倪爾生 (*S. Nielson*)，白爾穆 (*V. Palmer*)，藹生 (*L. Esson*)，顧痕 (*Mrs. Aeneas Gunn*) 等等，亦俱有名。

至於批評家，可說是絕無僅有。聽說史爾勒 (*Henry Serle*) 要著一

本澳大利亞詩歌史，但至今尙未出版，只出了本澳大利亞詩選。

澳大利亞的人民都在忙着經濟的出路，文學的普遍興趣正還沒有織進社會的布紋內呢。

第七講 現代保加利亞文學

在英美德等國，作家即使不成富翁，也可以足夠溫飽，所以他們不妨終身從事文學。但在保加利亞却不行。保加利亞的文人一生都是窮困的，除非政府資助他們，纔可以過一點比較寬裕的生活。一本小說的價錢通常只賣二角五分；雜誌上的投稿是很少有報酬的。卽有也極微，短篇小說一篇僅酬洋五元而已。教育部爲獎勵青年作家起見，特行選優拔萃，派送出洋留學，或委以職務，或給以獎金。這樣一來，一般已成名的作家都可以不致餓死，可就苦了無名作家了。因此保加利亞的批評家說：「一根草繩

不夠六十頭牛來分。」

保加利亞的人民約有五百萬，其中有四百萬是農民，他們的文學也就成爲農民文學。作家們雖是住在首都索斐亞，所作的作品却都還是以農村爲背景，雖然有少數作家如李米洛夫 (Dobri Zemizoff) 等輩，蔑視寫牛車，野店，轆轤，穀麥的文學作品，歐洲聞名的大作家跋佐夫 (Ivan Vazov) 要想寫城市生活；終於跋佐夫還是不能不寫輓下，而提倡都市文學的李米洛夫也不見得有什麼成功。

現代保加利亞文學是應該從波特夫 (Christo Boteff) 說起的，他在今日幾乎成了聖人，自一八七六年被一個塞加西亞人 (Circasian) 用槍彈打穿了腦袋以後，每年總有好幾千青年學生去拜謁這位革命詩人的墳墓。波特夫並不注重形式，他的詩在音節和韻律上的缺點很多；他所最注重的就是內容。因爲他是情緒熱烈的人，所以他的詩自有他的音節和韻律。

詩在他看來，不僅是表現，而是判斷。他把反抗的熱情都寫在詩裏，雖只有二十首，但他那火一般燃燒着的生命，卻是光燄萬丈，永垂後世。波特夫除了自己的意志，不知其他，他不屈服於強權，憤激的反抗土耳其的強壓。他的詩大都是熱情的喊叫，要想把人們從政治上和精神上的農奴地位解放出來。一蓬熱烈的火燄在他的詩裏燃燒着，踏破了國家主義的界限，高喊着全世界被壓迫的民族結合起來。他被殺的時候只有二十八歲，但他的聲名和勢力却日漸增加。青年們現在摹仿他生活態度的還很多，把他崇拜得好像神明一樣。他最有名的詩是我的禱告（My Prayer）和“Иджи Dimitar”前者他假設奴隸的保護神勸告被壓迫者要忍耐，要禱告。後者則是爲自由而戰的詩。波特夫將永遠存在，天地將爲他哀悼，大自然將爲他歌唱。這是文學上最美麗的抒情詩。

繼波特夫之後，把不完善的保加利亞語運用得非常純熟，而做了許多

作品的，就是有聲譽於世界文壇的跋佐夫。波特夫是抒情詩人，讓他自己熱烈的心任意彈出好聽的調子，而跋佐夫卻是細琢細磨，用過結構工夫的。他的名著有軛下（*Under the Yoke*）叛亂（*Insurre*），還有許多詩，散文以及印象記。

此外保加利亞的大詩人便是史萊維可夫（*Pentcho Slaveikoff*）和耶佛洛夫（*Pentcho Yavoroff*）。這兩個人在詩體和形式上都比跋佐夫進步。史萊維可夫的血歌（*Song of Blood*）未完成時，即已逝世。有人爲他將血歌譯成瑞典文，希望他能得諾貝爾獎金，不幸他卻死了。耶佛洛夫也和波特夫一樣的熱烈，不過他是一個悲觀主義者，不像波特夫那樣的有前途精神。他亦於最近十年內逝世。現存的詩人著名的有特拉仁諾夫（*Todor Trajanoff*）李萊夫（*Nicholai Lilieff*）白格里阿那（*E. Bagriana*）等，似乎均不及波特夫。

還有一個諷刺詩人，名叫康士坦丁諾夫（*Nelko Constantino*）他留下兩種傑作：葛禮吾叔叔（*Bai Gaudio*）和到支加哥去了回來（*To Chicago and Back*）。他的幽默和諷刺，世界上很少有幾個人能夠敵得過他的。前者寫十足的保加利亞鄉下人遊歷歐洲，事事驚奇不置，把那人的愚蠢和純樸都用幽默的筆法刻畫了出來。這並不像我國鄉愚遊瀛趣史這樣的惡劣卑下而無意義，他是深刻的看透了保加利亞人的國民性，藉諷刺而痛下針砭的。後者是作者遊覽美國市場的印象，時為一八九三年。他把輕鬆的筆調來寫美國人，在保加利亞文壇已經成爲（*Classic*）了。

在這黑海旁的小國作家，無論生活或是作品，最使人感到興趣的，便是白來般諾夫（*Alexander Balabanoff*）。他曾經譯過荷馬的伊利亞特和奧德賽以及一切希臘的戲劇。他很像美國的門肯（*Mencken*），喜歡德國的文學，音樂和哲學，不過他與門肯亦有不同之點，就是他不以文字

爲限。他的生活就是文字。他的作品不能印行，只能用留聲機去收音。全國都可以看見白來般諾夫，他搖着手，做着手勢，喊着，叫着，前進，搔着頭，熱烈的演說；他是一個詩人，不幸現在卻索居在國立大學裏，研究語言學。他曾經寫過許多論文，批評，雜感，還在許多刊物上當過主筆。

白來般諾夫的朋友伊林·潘林也寫了許多作品，不過前者是什麼都幹，而後者只是專攻文學。伊林·潘林的作品常以家鄉爲背景，曾寫過兩個中篇，一個是季拉克的家族（*The Geraks*），一個是土地（*The Earth*）季拉克的家族寫鄉間繁盛家族的衰落。孩子們長大結婚；他們的妻子吵起嘴來，父親所屬望的，所最喜愛的幼子，從軍中歸來，得了花柳病，因此害了他妻子的健康，使得老父失望。這小說寫的是因了貪婪，忌妒和淫蕩，使大家庭沒落，不可復振。其實保加利亞也可以作如是觀的。土地寫一個貪得土地的守財奴易禮阿（*Enio*），看見一個殘缺不全的富家女，便寧肯將

美麗的姑娘不要，把這醜婆娘娶了過來，他看見他的弟弟一小塊田侵入他的界內，他就非常不高興，彷彿一個木片刺到他的心裏去了似的。伊林·潘林把土地化爲活的女主人公，一個強有力的女人，男主人公易禮阿瘋一般的愛着她；他寫得藝術極爲高妙，能了解農民心理，敘易禮阿在田間殺死他的弟弟一節，尤爲生色。伊林·潘林已經有好幾年不寫作品了，這本土地顯出他的作品更加成熟，更加進步，敏銳的深入農民心理，含有積極的哲學思想，並且對於人生含有同情的熱誠。伊林·潘林(Elin Pelin)是筆名，真名爲伊凡諾夫(Dimitar Ivanoff)他是在鄉間生長的，早年教農民的子弟讀書，現在依舊從事於農民教育運動。

比伊林·潘林較近的便是岳夫可夫(Jordan Yoffoff)和年輕的克拉利契夫(Mikhail Kamitichoff)。岳夫可夫最近著了一本巴爾幹山的傳說，敘述昔時土耳其人對於保加利亞的壓迫，他那說故事的本領，恐怕全

保加利亞沒有一個人能夠趕得上。有結構，有動作，比伊林·潘林的作品要熱鬧，不過却不像伊林·潘林那樣的有哲學意味，岳夫可夫僅只是說故事而已。克拉利契夫也喜歡引用傳說神話之類，不過他却是有思想的。年齡雖不到三十，在小小的國度裏已經有了短篇小說家的地位。他的作風極富詩意。

保加利亞曾有一千年的歷史，傳說應該是很豐富的。以前曾經稱雄於巴爾幹半島，攻打過康士坦丁堡，拜占庭的皇帝向他們納貢，方纔息兵而去。受了土耳其人壓迫五百年以後，又逐漸抬起頭來。就是近五十年，也打了四次惡仗。照理說來，材料這樣豐富，總該有好的長篇小說出來。但他們除了跋佐夫的斬下而外，竟沒有一本是值得翻譯的。倒是詩和短篇小說，很有些特出的篇章，這大約由於保加利亞人是無休止的，不安定的，於是文學作品便沒有耐心來弄長篇，不得不求速了。

第八講 現代斯羅伐克文學

斯羅伐克(Slovak)是一個很有趣味的小民族，在捷克斯羅伐克共和國裏的人民約有二百萬，在美洲的約六十萬，在現在的匈牙利的約十八萬，在羅馬尼亞和南斯拉夫的約二十萬，大部分是農民，風俗習慣直到現在都還沒有什麼改變。從前斯羅伐克人一向受匈牙利壓迫，自一九一八年獨立以來，智識階級只有五六百人。這是因為匈牙利實行愚民政策的結果。匈牙利人設立的學校不許學生讀斯羅伐克文的書，有敢違背的，即行開除。甚至像秦始皇一般，把斯羅伐克文的書，大批的焚毀。斯羅伐克文的書報

傳佈售賣極爲困難，有些小縣分除了禱告文和日曆以外，簡直是一概不許販賣。因此莫說文學進步的來源斷絕，就連神來的感興也只好關住了。

到了一九一八年斯羅伐克變得改換新的生活。水閘移開，新的泉水湧了進來，浸潤了焦乾的土地。斯羅伐克的文學成爲全斯羅伐克民族的資產。雜誌報章都有了突飛的進步。在一九〇九年，受壓於匈牙利勢力下只有四十一種定期刊，一九一八年降至十種，一九二三年突增至一百二十種，一九二五年又增至一百五十二種。日報在一九一四年以前只有一種，現在已增至九種。一八八一年所設立的最老而又最好的文學評論報 *Slovenske Politicky* 在革命前只有四百個定戶，現在已經超過三千定戶。以前一本新書出版，最多只能賣到七八百本；現在平均銷數竟達到兩千五百本至一萬本。斯羅伐克加特力文學會已有會員六萬，會刊可銷至八萬本。表演愛美劇的時候，以前四百個觀衆，現在竟激增至四千。

政治上既得到自由，許多被放逐的文學家都回來了。斯羅伐克最偉大的預言詩人奧斯柴支 (Pavol Országh) 眼看着本國人民得救，很愉快的在一九二一年瞑目死去。短篇小說家苦苦辛 (Dr. Benegu-Kukucin) 在達爾馬提亞和南美放逐三十年，終於平安的回到家鄉。醫生吉季 (Jan Jaks) 自從一八九〇年馳譽文壇以來，沉默了許久，現在年近六十，忽然發展着一種驚人的新的力量。還有許多不願在匈牙利勢力下寫文章的，也寫起文章來。如高級中學的一位教師，六十歲的老翁柯伐里克 (Jan Kovarik) 新近就出了兩卷詩集，一九一八年以前在文壇裏簡直就不知道有這樣一個人。自然還有許多新興的文學家，差不多每年都有得產生。以今窺昔，真是蓬蓬勃勃，大有一日千里之勢。

不過有一樣很奇怪的事，文學雖是這樣發達，要想找一首能夠代表全民族說話的詩，似乎還不曾有。奧斯柴支呀，拉蘇斯 (Razus) 呀，左辣

(Zora) 呀，都想從這方面努力，好像都沒有成功。勉強說起來，能稱得起新的國歌的恐怕要算畢萊 (Jan Levoslav Bella) 的傑羅西克的婚姻 (The Marriage of Janosik) 了。這是他將波託 (Jan Botto) 在一八六二年所作的詩譜成曲子的。他譜這曲子的意思是慶祝波託八十歲的誕辰。

最成功的是用藝術的方法表現歐洲大戰的痛苦。如奧斯柴支的血寫的短歌 (Sonnets of Blood)，拉蘇斯的兩卷詩，都是此中的傑作。拉蘇斯以力量和新的感覺，在陰森的荒野中，唱出戰爭時人們的悲苦和希望。

傑山斯基 (Jensensky) 在捷克的軍隊裏當騎兵走過俄羅斯和西伯利亞無盡的草原，在詩裏唱出戰士的憂傷和希望。篇什雖是不多，但卻極有力量。

還有阿羅夫 (Grebac-Orlov)，一個加特力教徒，也作了一首戰爭詩狂飈 (In Storm) 寫戰事的小說也有幾部，作者為提姆拉發 (Timrava)

烏爾班 (Urban) 等。

斯羅伐克的文學受外國的影響雖然不多，但譯書卻也不少。一百年前曾介紹過德國的古詩和哲學，稍遲就介紹莎士比亞和拜倫，其他如俄國與波蘭文學雖也介紹得很多，似乎於本國不發生什麼變化。最近則介紹仇人之子孫莫爾納(Molnar)的作品甚為盡力。

新的青年作家却勇於接受世界潮流，管他是頹廢派也好，大大主義也好，表現主義也好，一概容納。他們不描寫鄉村，只描寫城市，嘲笑着鄉村生活，專愛寫咖啡店，工廠之類。他們反抗着昔日的傳統思想，打倒大斯拉夫主義，有世界主義的傾向。作起文章來，不像從前那樣的嚴整，自由奔放，不受師承。連中等學校的小孩子，都想來辦文藝學校，其大膽可知。這因為向來拘束慣了，一旦解放，世界的新潮洶湧而來，便不暇選擇，以為一切都是可能的了。

在這個狂風大雨的時代，雖然大半的作家很輕浮，也有幾個是前進

的，成熟的。他們起初也閉着眼睛亂走，後來也漸漸的把潮流溶化到斯羅伐克的生活裏來。如史姆里克 (Smrck) 本來是信仰法國的頹廢派的，現在竟樂觀起來。路加克 (Emil Boleslav Lukac) 雖然天性是悲觀的，現在作品竟變得非常神祕的了。

與這些詩人並列的，還有更加年青的小說家，所作大都側重心理描寫。至於蓋士帕爾 (T. J. Gaspar) 和路索夫斯基 (Lirsovsky) 則善寫兩性問題。

總之，作家們終不能改善斯羅伐克人的生活，高大的山嶺有強大的保守性，斯羅伐克直到現在都還是農業國。知識階級也都是從農家產出來的。

老作家如吉季和苦苦辛則提倡歷史小說。吉季於一九二四年出版了一本“Adam Sanguela”曾受國人讚美，並得到政府的獎金。苦苦辛所寫的

兩大小說山麓之屋 (The House on the Mountain Side, 1903) 和母親 的呼聲 (The Call of the Mother 最近出版，凡五大卷)，都寫的是達爾馬提亞的農民生活，而不是他們本國的農民生活。他還寫了許多寫實而又幽默的短篇，又出版了兩本南美的遊記。已於一九二八年五月二十一日逝世。

舊的和新的調和起來，現在的斯羅伐克文學已經有了平均的發展。

在這兒要特提的是女作家蘇爾迭舒發 (Ilelen Soltesova)，她的我的孩子們 (Moje Deti) 用日記體寫母親的心理，極為細膩，已譯成南斯拉夫文和意大利文。

斯羅伐克的戲劇不及小說和詩歌遠甚，因為他們自己有劇場，還是近數年的事。所演大都是捷克劇和翻譯的歐美名劇，本國劇則以烏爾班尼克 (Jurko Urbanek) 所編者為最多，餘若塔爾夫斯基 (G. Tajovský)

拉蘇斯，胡爾班(Turban)等，亦俱有名。胡爾班並曾發表過兩篇論表現主義的文章。近數年來史託多那(Stolola)博士編了幾種社會喜劇。去年還產生了兩個新的劇作家，一個是作超人的柴伏德尼(Zavodny)博士，一個是作火焰的路士珂(Rusko)。

文學批評方面維爾西克(Jaroslav Vleck)教授著了一部斯羅伐克文學史，布勒克(Bujnak)博士著了數大卷的論文。談到詩人奧斯柴支，古士曼納(Kuzmany)以及匈牙利詩對於斯羅伐克的影響。

民間文學方面則在白拉梯士拉發(Bratislava)有博物院的設立。此中收有馬迭加(Matica)的民歌三萬首。馬撒內克(Masaryk)總統和他的女兒愛麗思(Alice)博士於此都極有興味，供給了不少的材料。墨德維基(Medvecký)出版了一部斯羅伐克民謠集，波里夫加(Polivka)博士出版了一部斯羅伐克民間故事集。

斯羅伐克的文學，與捷克比較起來，自然遠為遜色，但彼此卻極能了解，大戰時也是攜手而行的。捷克所以優於斯羅伐克的緣故，是因為受奧大利的壓迫不及斯羅伐克受匈牙利壓迫來得利害。在五十年前，捷克已經有大學和國家劇場，斯羅伐克連一個僅有的高級中學，亦已於一八七五年被匈牙利人封掉。現在捷克人很幫斯羅伐克的忙，將來的斯羅伐克文學，也許在世界文學裏，可以佔一個重要位置罷。

【本文根據斯夫評論一九二八年六月的第七卷第十九號 *Slovan Arimery* 的文章作成。】

一九二九，二，五。

第九講 現代荷蘭文學

我的工作不大容易。我所要說的是許多英國人所不大熟悉的。荷蘭的繪畫常爲英國人所了解，十七世紀和一八七〇年馬里斯（Moris）所屬的哈古派（Hague school）都是英國人所知道的。現代荷蘭建築在英國也很出名。只有荷蘭文學——古代的和現代的——地位不同。這是什麼緣故呢？原因很容易找出來。就因爲荷蘭語言的關係使外國人不能給牠一個恰當的估價。

但是我的工作還有困難的地方。因爲我不但是寫一般的現代荷蘭文學，還要注意於大戰給荷蘭文學的影響——那就是說，所講的是我的讀者所不大知道的事情。如果我們想一想荷蘭在地理上的位置，就很容易明白我的困難所在了。荷蘭處於歐洲三大國家之間，容納牠們的影響。再說，

每一個小學以上的男孩或女孩，只要受過較好的教育，都懂得三國文字，（法，英與德）能夠看書，並且能夠聽得懂這三國的話。大半的文學刊物，外國書的評論差不多與我們同時。沒有翻譯，只有外國書的本身！那麼，怎能決定在文學上直接受大戰的影響，改變了什麼部分呢？又怎能決定與鄰國文學的接觸呢？

約在一八八〇年，荷蘭的詩與散文，都有文藝復興的氣象。詩受了英國浪漫詩人的幫助，尤以濟慈與雪萊為最；他們倆在一八六〇年後比在十九世紀前半更能得到本國人的了解。他們找到感興的源泉大半是在想像。

散文却與法國寫實主義的關係很密切，他們以為文學只是真實的恰當描寫。想像和寫實，兩個原則是彼此相反的，但如有一個強韌的結把牠們結合起來，也可以合成一種文學運動。這個結就是有力的新的美之觀念，或者是，美的崇拜。兩派都用濟慈的話：『美即是真，真即是美。』但注

重點各在半句，詩注重美即是真，散文注重真即是美。二者對於美都有熱情——有一個詩人帕爾克 (Jacobus Perk) 甚至摹仿主禱文以崇拜美：

『美呵，你的名爲聖

你成就了，你的國來臨。』

但我們如果透察到表面之裏，就可以看出這個有力的運動分爲兩個陣線——一個是浪漫的，還有一個是寫實的。

先說浪漫的；大部分是詩，但不是全部皆詩。最感覺到這個新運動的人是詩人兼批評家克羅斯 (Willem Kloos)，同時是新的詩之意識的大宣傳者。最好的代表者是哥爾脫 (Herman Gorter) 他的玄話詩五月 (May) 顯示了這個運動的要求及其弱點。因此，首先應該對這首詩說幾句話。

五月是十二姊妹中的一個，與姊妹們手攜手的站在月球上，降到人間，在荷蘭的海岸旁遊蕩。她遇見瞎眼神巴爾得爾（Baldern），他直發現，都孤寂的在人間走着。五月遇見了他，她唯一的願望就是要求與他重行結合。終於她找到了他，在他面前承認了她的愛，但巴爾得爾拒絕了她，

『我不能聽別人的話語，

我的孩子，我巴爾得爾是個瞎子，

除了我自己以外不能看見一切，也不能看見你。』

於是五月憂傷而死。

五月是象徵人間最光榮的美，這種美是我們任何人眼睛可以看見的，

任何人的耳朵可以聽見的——總之，可以用他自己的感官來觀察。但這不是真的美——這只是美所顯示的形式。抽象的美，美的觀念，脫離一切暫時的顯示，哥爾脫以為只有在他的心裏可以找到。巴爾得爾就是這種美的預言者。巴爾得爾瞎了；他除了他自己的靈魂以外看不見別的；他拒絕與在他周圍的世界發生關係。

這就是一八八〇年的詩人，一個純粹的個人主義者。他不願與周圍的世界發生關係，因此他限於他自己靈魂的觀察，呈獻他自己的感情，目的只是爲了美。

不過終於在這些詩人中，有一個華爾微(Albert Verwey)知道美不是人生的一切。他懂得做一個詩人意思並不是要與文化生活和社會生活隔絕，但文學上較高的態度是可能的，只是不能建於詩人組織上，只能建於詩的個性。大半的青年作家都圍繞着他和他的刊物運動(Do Beweging)。

這些年輕詩人並不是只昏迷於美的動物，而是個性爲主，有深沈輝煌的學問，在另一方面，又學會了前人用美的形式表現內心的方法。對於一切這些詩人我不能詳說。至少要講好多點鐘纔能把這些詩人講一個大概。因爲這些詩人並不會組織一個強有力的文學團體；他們彼此是各有意見的，所能夠結合在一起者只是爲了美的復興，他們都是這復興期中的重要人物。我可以提到幾個作家的名字：鮑覃斯 (P. C. Boutens)，何爾斯特 (Henriette Roland Holst)，廖波德 (J. H. Leopold)，白羅姆 (J. C. Bloem)，倪賀夫 (M. Nijhoff)，彭寧 (J. W. F. Weumens Buning)，愛克 (P. N. Van Eyck)，吉爾覃 (Geerten)，戈莎爾特 (Gossaert)，A. 何爾斯特 (A. Roland Holst)。大半這些詩人在大戰發生的一九一四年都極有勢力。

詩已談得不少。現在且談散文。我已經說過在散文裏所給的規律：是真實的恰當描寫。在荷蘭宣傳這種主張的人是戴塞爾（Todewijk Van Deyssel）。最好的作家就是擅於描寫的魯埃（Jac. Van Looy）。

起初這些作家只注意於細膩的描寫。一株老樹的樹幹，僅僅的一朵花，可以成爲美的對象，與『人物』一樣的看重，不惜細琢細磨的去描寫。他們像這樣做確實是很對的。一個作家之所以能夠描寫美並不賴於他所描寫的是什麼東西，而在於作者自己對於美的意識。在一八八〇年以後的這幾年，我們已經看到這種美的感覺是如何的強烈了。

但是後來作者不再完全被初見的事物所佔據，而能注意於人的方面。（不僅僅是外表的方面，並且注意到人的內心和動作）我們因此就有了心理小說。這種小說仍舊是寫實的；作者目的與以前一樣，仍舊繼續那寫實的觀察。但却加上了一個新的質素——心理分析——由於這種新的質素，

人物動作的描寫就更加重要；小說就同繪畫一樣了。最好的兩個作家就是米斯脫（J. De Meester）和羅勃支（Herman Robbers）。

再過了一些年，在心理小說之外，又另有一種小說。在這些小說裏作家們不再描寫周圍，或他們所生活的真實；而描寫他們自己，寫他們自己的見解，他們自己的思想，他們自己的信仰，以及他們自己的個性。他們不再自由的描寫他們所願意描寫的人物和事件，他們只能描寫他們所親切有關的以及親自感覺到的人物和事件。這一類文學作品的例就是貝克爾（Ina Bourdier-Bakker）的貧窮（Armoede），寫的是一個家庭，個性雖各有不同，但迫於貧窮之感則一，這也就是這位女作家自己的感想。

我們從這種寫實小說且移到浪漫小說去看看，也就是從客觀的移到主觀的。

以上所說的作家都是一九一四年大戰發生後最有勢力的。似乎應該首

先討論大戰對於青年作家的影響，他們的思想大半形成於大戰時期或大戰以後不久。

家庭故事 (De roman van een gezin) 的作者羅勃支對於這一點寫了

一篇短文，他告訴我們，戰爭這樣東西是奸詐和殘忍的結合，現在還能存在於文明的世界，實在使人萬分驚訝。他又告訴我們，每個人都以為只不過是一場惡夢，不久就要過去的，誰知大戰却經年累月，久久不休，人們都討厭戰爭，討厭閱報，討厭聽那新的殘忍，最後只得設法避免，不再與外面這醜惡的世界接觸，退避到幾小時愉快家庭的生活，或是其他無害於血腥，貧窮，寒冷，飢餓的世界的事情。他們對於他們的工作幻滅，甚至連小說也不願意寫。

此點可舉柯不羅斯 (Couperin) 為例，他在大戰期間寫羅馬諸皇時代的歷史小說。不過也許柯不羅斯不是一個好的適例。因為這是表明柯不羅斯

個人深刻的個性的。他對於人生的態度是：避免過於真實，在他的幻象中拯救他自己，在他的幻象中求得快樂。自然還有別的滴例。第一就是羅勃支自己。還有魯埃，他在大戰初起時寫了一本最好的書嘉普吉 (Tearful)，回憶他自己的少年時代，他是一個孤單的少年，在哈楞的孤兒院裏養育成人。這是一本奇書，一本十全十美的書，並且也十足地含着荷蘭風味。但我現在不想討論牠：我們還是談我們的題目罷——大戰對於青年作家的影響。因為，我很愉快的說，確實有很深的影響。羅勃支像這樣表明出來：我們變得更加誠懇，也思索得更加深切，我輩中有許多人都變得更加簡單，人類在受過痛苦以後，更看清了生活的要素。正因為這樣再說一次——現在是說得很清楚——現在我們已很明白，我們都是一些可憐蟲；正因為這樣，我們彼此也就更加同情。彷彿現在是嫉恨得勢的時代。但同時，同胞之愛也在浮游着，悲憫還在哭泣。

這也就是安丁克兄弟 O. and M. Selhar en Antink 最近的小說康帕那的青年時代 (De Jeugd van Francesco (Janpana)) 的主要思想，在很短的時期內即已普及。康帕那是意大利一個老農夫的孫子，這老農夫教導康帕那說，愛是世界的原則。上帝就是愛。但康帕那年齡漸長，竟逐漸的疑惑起來。他所看見的恰恰是反面。上帝所創造的蟲豸有一種完全的器官來殺別的蟲豸。人也不見得好；他們寧願殺害他們的同伴，却不願意愛他們。世界上不是充滿了愛，而是充滿了仇恨和自私。

但後來他老了，他就在可見的世界以外，在不可見的世界以內，找到了他的信仰的解釋。仇恨和自私是可見世界的權力所在，但他們只是外形。實際的世界就是不可見的世界，在這地方，愛纔是唯一的原則！

大戰發生後，仇恨充滿了各個人的心。沒有一個人有意志退出大戰的漩渦。

康帕那當了兵。他熱烈的找求愛，却成爲仇恨的僕人！終於他去了。因爲即使在兵（仇恨的僕人）之中也有愛。通過了他們的血腥和殘忍，有一種新的，意想不到的愛顯示出來。康帕那後來淹死在海底。

這本書用有力的方法描寫我方纔所說過的大戰的影響。如果康帕那鞏固的保持他那二元論的學說，他就不應該從軍，而應該爲愛犧牲。但是突如其來的大戰把一切都帶走了，連康帕那也帶走了。康帕那很驚奇，怎麼在這樣文明的世界還有這樣的仇恨發生，但他却没有力量抵抗，他那愛的哲學竟被恨的發生所帶走。

我並不是反對這本書的本身。因爲這本書對於戰爭描寫得極其深刻動人。我所反對的只是康帕那自己的行爲。同時這是康帕那所屬的時代的反映。

在最近五年中，用荷爾文所寫的書，這是一本最普遍的。我知道所以

能普遍者，其中有幾種原因，最大的原因是：書中的思想正是一般讀者的思想，這樣一本書把一切人的思想都發洩了出來。

在我說到大戰對於青年作家——那就是說，大戰期間與戰後的作家的影響以前，必須聲明兩點：第一，不能只說大戰的影響而拋棄其他的影響。我們所能做到的唯一的事情就是說到他們一般思想的發展，而這種發展一部分是由於大戰的影響。

第二，我只限於荷蘭的作家，撇開法蘭德斯（Flanders）作家如摩恩斯（Wes Moens）等不說，雖然他們所用的文字是與荷蘭文極其相近的，並且也是荷蘭文字的一支。大戰對於這兩個國家影響完全不同。在荷蘭我們可以找到法國的影響。法蘭德斯人則年年代代的都保守着他們的語言文字，反對窩倫人（Walcons）住在比利時的南部和東南部的民族），法國自然是仇敵，因此法國文明對於法蘭德斯發生影響幾乎是不可能的。反之，在大

戰期間，法蘭德斯爲德國所佔領，法蘭德斯的智識階級却與德國的文化生活相接觸。因此德國的大影響是可以預期的。

不過法蘭德斯與荷蘭有很大的分別還有一個重大的原因。法蘭德斯在大戰期間曾經實際參戰；荷蘭則始終中立。

我們有時有這樣的觀念。以爲大戰對於參戰國的影響比中立國要大。這種觀念實是大錯。影響的方法不同，如此而已。參戰國需要動作；他們只顧動作，就無暇想到大戰問題。至於我們，大部分的最有用的人，從十八歲到三十歲；都上了前線，預備作戰——等待着。他們看見了兩方面的動作，能夠有暇豫的時間來思索。

下面的一首小詩是一個年老的詩人須爾特瑪 (Adema Van Scheltema) 寫的，所表現的是這樣的態度：

「我們也昏迷的站着，

在審判的時間諦聽着，

我們也受了傷，

在火光裏顯示了出來。

我們也不曾打仗，

在大戰時還失了一樣東西。

我們遺失了我們的過去，

好像一個枯凋的無用之物。

歲月躺在我們後面，

很遠，無用且悠長。

「將來」所要帶來的，

似乎是很苦而且可怕。』

我們倘要講到青年作家的發展，最好是以一個階級爲例，觀察這個階級的分子思想的改變。我且舉學生階級爲例，這是熟慮以後纔這樣舉出的，因爲學生階級是有大變化的一羣。每五年有一種新的學生。爲此，學生階級的傳統勢力並不像外界那樣的堅強。再說，學生的世界是青年人的世界，站在人生的門檻上，他們感到一切都有深義，因爲他們很年輕。

我以爲我應該這樣做，因爲在現今荷蘭學生與作家有極密切的關係。我們的作家大部分都會受過大學教育，都會度過學生生活。作家特別爲學生所了解，學生時常討論到他們。

不過並不是完全如此。小約翰 (De Kleine Johannes) 的作者望·藹覃

(Van Eeden) 在一八八六年 (即小約翰出版的那一年) 說凡他所求得的「

切永久的眞學問都不是在學校裏學來的。但他稱學生爲『充滿了半野蠻和退化的行爲。』學生們對於那時世界的大運動並無興趣。

但不久學生生活就起了革命。他們發展社會意識，時常政治和社會的分歧也透入學生的生活。他們就分爲許多部分。

在一九一四年以後，學生們對於政治社會的原理就弄不清楚了。原理已成爲問題。因此生出了大的不安定。安定即是不安定。這就是『我們遺失了我們的過去，好像一個枯凋的無用之物。』舊的世界已經崩潰，我們的工作就是在舊的廢墟上造一個新的。

這是一種困難的工作，幾乎是不可能的。因爲我們沒有熱烈的願望來造新的世界。只是長久而且苦悶的埋怨這種不安定，甚至絕望。有時似乎有力的傳統已經支持不住，然而青年作家還太軟弱，不能用他們自己的脚步走路。

『歲月輪在我們後面，

很遠，無用且悠長，

「將來」所要帶來的，

似乎是很苦而且可怕。』

一個學生集會的書記用下面的話表現這種感覺：『除非我們在思索和嘗試以後，更進一步，纔能獲得生活的新方式。青年學生的生活智識獲得太多，因此就重壓得不能自由了。』

我們要想在文學中發現這種同樣的發展，可以在一本美麗的現代詩選裏看到。這就是柯斯特爾 (Dirk Coster) 的新聲 (Nieuw Geluiden)。因爲新文學生活不是限於一個周圍或階級的，處處都在生長。顯示這種新生活的詩都刊在各種冷僻的小刊物上。柯斯特爾仿效德國詩選人文的黎明期

Menschel's Dämmerung) 的格式把最好的詩都收入他的書裏，前面附了一篇很好的序。

他特別提到現代的詩律，以爲白羅姆，愛克和戈莎爾特都是用韻和音節的成功者。有時我們甚至在他們最早的詩裏找到詩的構造令人可驚的地方。戈莎爾特描寫他騎馬經過沙丘走向海邊。在一首只有三短節的詩塔萊沙 (Thalassa) 裏寫的是夜的休息、馬的慢步，突然的不安定，意想不到的馬的緩步，疲倦的沙丘，在沙丘頂的突然擡高，前面大海的廣大感覺等等。

但是在大戰期間，這種顯著的詩律低落了，詩的構造也崩潰了。韻和音節已成爲贅瘤。我們用自由詩立刻直接的傾瀉出詩人的感覺。一首詩成爲詩人心中傾瀉出的感情的重載。

自然，這些自由詩不會有很長的生命。他們將成爲只有修辭，沒有熱

情作爲原動力的詩人，危險極大。所以十年以後，這種突然情感的猛潮不平了下去。強有力的詩的構造已經取而代之。

同時還有一個改變。這個熱情之流衝破了幾個堤，把感覺和文字，情緒和表現，連接起來，這在以前似乎是不可能的，現在却算是創造了新的詩之可能性。

這是一個很大的改變，是我們所從來不曾見過的革命。我們幾百年來久已佔有的詩之媒介，以爲非此不可，誰知道竟一旦拋棄。同時有幾個大重要的詩人（如味爾賀芬 Verhoeven）經過三個時期用三種態度寫詩。

柯斯特爾對於這次的大改變給了以下的解釋。在戰前我們全都是浪漫的——那就是說，我們有出世的傾向。到了大戰期間，舊的世界崩潰了，一種新的正相反對的原則又已發生。我們不再出世；我們被世界所屈服。這種屈服於生活就重現於自由詩，後來又重現於新的詩體。

自然，這種解釋是深刻而且切當的。這使得我們對於現代文學了解一件很重要的事情，即散文新的表徵較少於詩之故。

因爲，如果我只討論散文的新作風，即有不知從何說起之感。也許一兩個名字，如霍溫克（R. Houwink）是值得提起的，但他也只有散文稍露頭角，而非小說。

至於詩，我們就有許多代表，其中主要的詩人是馬爾斯曼（H. Marsman），史勞維爾荷夫（J. Stauwerhoff），以及愛爾羅（H. Van Elro）。

這是爲什麼呢？如果我們想到柯斯特爾的解釋，就很容易了解。屈服於生活只是短的行動，一刻工夫的行爲！我以爲這是許多現代詩的主要特點。我常感到，詩人沉浸在他周圍的世界之流裏，要想用短而深刻的情緒抓住人生的要素，要想用一行詩，幾個字或一首短詩表示出來。這種態度是不適宜於寫長篇小說的。

這個例子表明了柯斯特爾解釋的重要。但也有可以指摘的地方。第一，柯斯特爾不大注意於外國的影響。外國詩的確很重要的影響於荷蘭詩壇。例如，我們不能在談自由詩時不提惠特曼的名字，他的草葉集譯成荷蘭文，原本讀者尤多。但此處又遇到我方纔所說過的困難：不能分別文學中那一部分是受了外國的影響，那一部分是直接的發展。

第二，舊的世界崩潰不僅僅由於大戰的影響。特別不是文學。文學從沒有平勻的運動，即將來也不會有；而是搖動着進行的。文學不是少數人的，而是時代的。

我們又有一個新時代，來創造牠自己的新文學。

顯然以前的時代不大能使他們感到興趣。他們差不多全都活着，正在工作，但更年輕的人却只注意於已成功者，却不大注意於他們。（雖然他們愈寫愈多，愈寫愈好。）

年輕的作家也只是有一部分對於稍前的作家感到興趣。他們特別是彼此發生興趣。他們彼此批評，彼此交換作品的序言，他們彼此互相讚美。

有人說他們彼此談得太多，寫得太多了。他們被他們的學理壓了去，但他們的作品直到現在都是貧弱的。

對於一般的青年時代也有這樣的反對。文學也是一樣。現在我們在文壇所缺少的是偉大的人格，英雄一般的人，能夠把新學理放在新而有力的作品的肩上。

這些偉大人物還不會出現。但我們能夠明白其中之故。荷蘭是介於三大國之間的小國。牠有牠的最高點，甚至是文學，其中之一就是一八八〇年代。

但應該退步却是自然的定律，像荷蘭這樣小的以世界為家的民族是不能常有最高點的。

現在的確不是文學的最高點。但以前曾經有過；我希望荷蘭文學將來再能夠達到最高點。（荷蘭韓鐵斯 Hantjes 在英國倫敦大學講演）

第十講 現代捷克文學

我的題目是最近的捷克文學，所以講這題的緣故，是要我們明瞭捷克文藝思潮的實際，這是文藝思潮的一部分；德，法，英，俄的文藝思潮都已有詳細的研究，捷克的仍是付諸缺如；普通講文藝思潮都不過粗枝大葉地依着古典主義，浪漫主義，自然主義，新浪漫主義的次第講下去，但是一國有一國的文藝思潮，決不能囫圇吞棗，混爲一談；自然主義在中國不過十餘年的歷史，而法國却在十九世紀發生。

在講捷克文學以前，不能不先曉得它的背景。捷克在歐洲的南部，民族爲斯拉夫人種，從前是波希米亞（Bohemia），歐戰後才建立新國家，因與斯羅伐克聯合，故稱捷克斯羅伐克（Czechoslovakia）。國中百分之五十爲農業，工業和礦山也佔相當的地位，所以會產生出無產文學；又因受

奧國的蹂躪，所以又會產生民族文學。捷克只有古代和近代的文學，十七世紀無文學之可言。那時受奧國的高壓，甚至他們說的語言，寫的文字，都受掣肘。在十九世紀的初年，藉着平民的能力，她的語言和文字才復興，寫成她自己的文字。他們一面受奧國的壓迫，一面受專制的荼毒，兼之人民生活困難，雖則工業在十八世紀已漸次發達——一七五四年開博覽會及興製糖業，一七七八年興紡織業，一八三二年即有了火車，算是世界上很早出現的火車——但是他們不因工業發達而擺脫人生的苦惱。一六三一年曾與奧國宣戰，敗於白山；一九一四年的歐洲大戰，他們背着良心助奧國打仗；直到奧國失敗了，才掙扎得獨立的權利，到一九一八年才正式得到別國的承認。

現在要講的就是捷克獨立運動時和獨立運動後的文學，即是一九〇〇

年到一九三〇年的文學。

一九〇〇年到一九一八年的捷克文學，有三種主義：

- (一) 民族主義——發揚本國精神，反對帝國主義的。
- (二) 無產主義——爲工人謀利益的。
- (三) 人道主義——國際性的，非國家的。

涵義最廣的是人道主義，當然，牠的基礎大不堅固；民族主義稍狹，無產主義的範圍最小。人道主義的對象是「人」，民族主義的對象是「捷克人」，無產主義的對象是「捷克工人」。

民族主義的作家有 Brezina, Šovr 和 Machar，他們是民族主義的三大詩人。

Brezina (1868—1929) 是象徵主義作家，他只有六部著作。『Secret Distance』是他一八九五年寫的第一部作品，受法國的頹廢派作家 Baudelaire

laine 和比國象徵派作家 Maeter Inck 的影響，他們都是死的讚美者；當一個人以死爲美的時候，他對人生所感到的痛苦和悲哀可想而知了；所以這部書也含着悲觀，頹廢，死和象徵的色彩的。『Down in the West』是一八九六年的作品，受新浪漫主義作家美國的 Whitman 和比國的 Verhaeren 兩詩人影響，他們都是煩悶的哲人，所以這部書有的是煩悶和忍痛尋神祕的氣氛，他這時期的思想，雖不悲觀，亦不見得樂觀，只是徬徨着沒有出路。『Winds From the pole』是他一八九七年的著作。這時期他已信了天主教，他的人生觀已漸趨安靜。『Builders of the Temp'e』是他一九〇〇年的作品，這時他完全被天主教克服，樂觀極了。『Heads』是一九〇一年的作品，所表現的完全是樂觀的思想。從一九〇三年起，他就沒有作品出世，雖則去年才死，我們可以看作他早已於一九〇三年逝世了。

Sova (1864—1928) 是印象主義作家，他是多愁，沈鬱和夢想的抒情

詩人，他和 Br. zina 一樣，起始對人生很悲觀，後來漸次地樂觀起來了。他的詩『Harvest』，表現着人生奮鬥與痛苦呻吟中的希望。他曾實際參加農民運動，反抗壓迫的隊伍。

Maohar (1864—) 是寫實主義作家，他受 Heine 和 Byron 的影響。Heine 是猶太人，所以是德國的反抗者；Byron 是英國的反抗者，曾因不容於英國而到希臘投軍。『Golgotha』是反抗奧國的循環詩；『Rom』是他的小說，被奧國政府禁止發行。他因為攻擊奧政府，被奧政府下獄，他在監獄裏又作了一部『Jail』。他不特反對奧國，而且反對狹義的愛國主義，所以他和國人也無甚好感的。奧國認他是國家主義者，本國又認他為國際主義者。

他們三人中，Maohar 的思想勇氣最好，Zova 次之；但在文藝的收成方面，則恰恰相反，Brezina 的著作最豐富，最優美，有人說他超過

Vrehlicky。

無產主義的作家多趨於消極生活的描寫，他們受俄國作家的影響 Blok 的十二個和 Mayakovsky 的一萬五千萬兩本無產詩影響他們最大。無產作家的代表是 Borzuc，他的著作最重要的是『Silesian Songs。』

人道主義的作家受俄國托爾斯泰 (Tolstoy) 的影響最大；人道主義是偽善者，他自己臨到高台上俯瞰平民，作虛偽的同情，現代歐洲藝術的作家 Matsa 以為人道主義是資本主義的。代表這派的為 Karel Capek 和其弟 Josef Capek。J. Capek 並不重要。

K. Capek (1890—) 的著作很多，在一九二一年已有兩大著作受歐洲各國的歡迎，有十六國的譯本。這兩本書是『R. U. R.』和『The Life of Insects』。

他的重要著作有：

『The Robber』 1911--1920)

『R.U.R.』(1921)

『The Life of Insects』(1921)

『Makropoulos Secret』(1922)

『The Absolute at Large』(1922)

『Krkakatit』(1924)

『The Robber』是他的處女作，雖然作了十年，但是不見得很好。

『R.U.R.』原名是『Rossum's Universal Robots』描寫機器人代有靈肉的人工作，因為牠們沒有慾望，不要吃飯，不要工資，於是有靈肉的人的工作地位，完全給機器人奪過去了，有靈肉的人漸次減少和衰微，機器人因此把人類克服殲滅，但是機器人也漸漸地老了；幸有一男一女，他們忽然發現了人類的祕密，知道笑和愁，因此有了靈感，發生了關係，做

了亞當和夏娃第二才繼續人類的生命。這部作品的根本觀念是「愛情爲人類的生命」。受G. C. Wells的影響不小。

『The Life of Insects』是一本四幕的劇本。第一幕寫個科學家雇的一個採集蝴蝶標本的流浪人，見到一切蝴蝶都是一對對地翱翔，不禁悲感身世的孤零。以後飛來一蝴蝶姑娘同情地向他勸慰，待要捉時，忽又飛掉。第二幕寫一羣甲虫在搶蛹。蛹說：我要出世了，這是世界上最偉大的事情，但蛹終於不會出世。第三幕寫螞蟻戰爭，黃螞蟻戰勝，爲流浪人所踏斃。第四幕寫蛹終於寂然無聞而死，流浪人亦死。二蝸牛過，頗欲表示憐惜之情，但因有小兒新生，便不顧惜死者，而屬望於生者了。

『Makropoulos Secret』是寫一個女人長生不老的事情，與蕭伯納的思想相似。

『The Absolute at Large』寫Adam 使機器發動，後來引起了大紛

亂。

『Kryakait』寫一個科學家發明一種很厲害的炸藥，一發可以把全世界人類盡行毀滅，但是不曉得爲什麼炸藥的 formula 忽然失掉，終歸沒有達到目的。

人道主義的作品都普遍地要求人類精神的解放，都是資產階級達到了頂點的產物。

到了一九一八年，正是捷克和奧國肉搏的時候，他們不能不另有組織，人道主義者覺得他們自己太空虛，無產主義者也覺得他們最重要的任務應該是對外。所以從一九〇〇年起的三種主義到這時才告一結束。

一九二〇年到一九二一年，捷克的公敵已倒，他們又分裂起來，執這時代文壇牛耳的爲「六月派」(Charven)，他們想提倡革命劇場，出演德

國表現主義(expressionism)的戲劇。他們出了一種無產者文化半月刊。這派的代表爲Hovejsi和Volker，他們主張無韻詩，反對韻律，反對十四行詩，反對咬文嚼字，而提倡內面的節奏。

對「六月派」反響而起的，是「純情景詩派」；它的時期是從一九二二年到一九二三年，這派即是唯美派；他們完全找尋個人的享樂，他們以爲稿紙所代表的不是麵包而是醇酒婦人，他們在紐約酒和巴黎點心店裏度他們的永日。這派的代表作家爲Nezval，他受Apollinaire和Poe的影響。這派不得他人的同情，批評家以爲他們忘了自己國家的瘡痍滿目，在苦難中不應該有耽樂的行爲。

後來捷克的局面漸次安定，貧富也越顯得懸殊，這時期的文壇又轉換了一個局勢，保守主義的長篇小說佔了整個文壇。它的時期是從一九二五年到一九三〇年。代表它的作家爲Kopta和Durych。他們很受英國保守派

作家的影響。

與保守派同時的還有超印象派，這派是勞働階級達到頂點的產物。代表這派的作家爲 *Selzer*。

至於一九三〇年的捷克文學，已在一九三〇年的世界文學三〇七至三一頁中登載，這裏從略。

總之，最近的捷克文學，一九〇〇年到一九一八年有三種主義：民族主義，無產主義和入道主義；一九二〇年到一九二三年爲「純情景詩派」時代；一九二五年到一九三〇年爲保守主義和超印象主義的時代。

（在復旦大學講演，陳鼎利全巨蓀筆記）

第十一講 現代南斯拉夫文學

塞爾維人 (Serbes) 想與哥羅西亞人 Croatsians 聯合的希望在世界大戰的結局是很明顯的。外部的統一早就成立了。但是不久就看出這兩個兄弟在文化上是彼此不同的，因為他們走的是不同的路。哥羅西亞人非常保守，雖然是孤立於塞爾維生活之外，依舊密接着牠的傳統，他們在奧大利的統治之下的時候，受德意志和意大利的影響最深。但塞爾維却永久服從於土耳其。因之從開始就有兩個政治中心和文化中心：紮格刺布 (Zagreb) 哥羅西亞首都) 和柏爾格雷德 (Belgrade 塞爾維首都)。這兩種完全不同的發展所創造出來的對照，要許久纔能夠融合。不過比較起來，還是只有一個中心：南斯拉夫的建國是以吸收德意文化為其國民性的。

我們可以將現代南斯拉夫文學分為三個時期：一九〇〇年以前的文學

是浪漫主義的，受德國的影響最深。最著的代表就是哥羅西亞的小說家什挪亞 (Zenoa)。後來唯美主義和形式主義在法蘭西和意大利的庇蔭之下發展。復印微支 (Voinvitz) 和比戈微支 (Begoitz) 都是丹農雪烏的隨從者。在一九一四年以後，一切歐洲的文學趨勢都在南斯拉夫出現：表現主義、大大主義、未來主義以及超寫實主義。哥羅西亞受德國的影響，塞爾維則受法國的影響。但社會作家却還不會有。只有紫格刺布的工人報紙 Bozha 膽怯的朝着這方面走了幾步。

哥羅西亞的小說家巴比文 (Babitv) —— 創作用筆名戴爾斯基 Xavi r

Sandar Dalaki —— 是浪漫主義最後的回響，成爲到唯美主義的橋梁。他是什挪亞神祕的門徒。他的題材取之於哥羅西亞的貴族政治史，取之於Kurji。他的主要作品就是 Na Rodonoi Grudi 和 Diljem Donna。復印微支 生於拉古薩，是一個戲劇家。這個生地的歷史供給他許多作品的題材。

他的戲劇和 *Dobrynoika Trilogia* 曾譯成好幾國文字。這三部曲說的是拉古薩共和國的傾覆。第一部 *Allons, enfants!* 是拿破崙的時代，正是失去自由的時候。第二部 *Orpuscle* 是十九世紀中葉的時代，愛國的志士都成爲頹廢的人。第三部 *Na taranza* 敘的是塞爾維人與哥羅西亞人爭鬪的開始。

比戈微支起初是詩人，後來也成爲戲劇家。他在漢堡住了許久。他第一部抒情詩集 *Zoe Buccadore* 是用筆名馬拉加 (*Xerus de la Maraja*) 刊行的。最近南斯拉夫最注意他，因爲他將什挪亞的小說提奧奇尼斯 (*Diogenes*) 改爲戲劇，正在絮格刺布傳誦一時。

象徵的抒情主義可在哥羅西亞人挪左爾 (*Nazor*) 的作品裏見到。又，斯拉夫的神話可在他的 *Zivai a* 裏見到。

塞爾維人杜西克 (*Liovain Ducic*) 僕蒲微克 (*Bogdan Popvic*) 以及潘杜

羅微克 (Pandurovic) 應該在此地提到他們的名字。潘杜羅微克並且是將沙士比亞譯成南斯拉夫文的。

南斯拉夫文學年輕的性質，受了巴黎的影響，熱烈而且活潑，含有強烈的個性。他們代表一切現代的趨勢。塞爾維的抒情詩人曼諾伊羅微克 (Manoilovic) 將最新和最古的趨勢混合在一起，因而得到成功。他的形式是意大利文化的藝術產物。他譯過皮藍得婁和倪可第摩 (Nicodemo)。米里西克 (Sibe Miliceic) 是一個大量生產的作家，常以達爾馬提亞 (Dalmatia) 人的生活作為他小說和詩歌的題材。他已經出版了五卷詩和幾本小說。最著名的的是 *Livre de la foi*。斯羅文 (Slovene) 人楚潘雪烏 (Zupancic) 寫過一些詩，還將沙士比亞譯成斯拉夫文。塞爾維人德里那支 (Drelnatz) 最近將抒情詩集為一卷 *Le Bandit et le Poete*，頗為雄渾有力。他影響到年輕的塞爾維的女詩人馬克西摩薇克 (Dusanka Maximovic)。結集如 *La*

Plainte des Esclaves 及其他使我們相信烏幾微斯 (Ujević) 是一個最敏感的詩人，他注意到社會問題和政治問題。

在青年作家中，如迭代奈克 (Dedić) 李斯替克 (Ristić) 弗柯 (Vukob) 克爾克里克 (Krljević) 等輩都是值得提起的。西方社會主義的作家影響到西沙里克 (Cesarić) 和克爾里沙 (Krljević)，後者使人聯想起巴比塞來。西沙里克因他的小說 Careva Kraljeva 得名。克爾里沙是革命文學運動的領袖，在紫格刺布 響應德國的表現主義。他在一九二七年辦了一種左傾的刊物。他最近的戲劇 Glembajevi 寫的是奧大利某將軍貴族家庭的歷史，這將軍不能在新時代裏找到他自己。他遊俄的印象寫在最近的書俄國印象記 (Impressions de Russie) 裏。

在紫格刺布 和柏爾格雷德 有幾種文學刊物。在紫格刺布 的有 Savremeni, Hrvatka, Revija, Kritika 以及 Hrvatska Prosa 的附刊 Vijeće

在柏爾格雷德的有 Misao 和 Srpski Knjizevnik Glasnik。潘杜羅微克也是 Misao 編輯之一。Srpski Knjizevnik Glasnik 是南斯拉夫最好的文學刊物。創辦人是塞爾維最精細的文學批評家史克爾里克 (Škerić)。最近李海來 (Paul Rihaly) 創立印刷所 Nolit 於柏爾格雷德。現代歐洲文學預備在那兒印刷。同時李海來還創辦一種名叫 Nova Literatura 的刊物。

第十二講 現代西南部美洲文學

一 得克薩斯 (Texas) 以前是獨立國，富於神話，所以最易顯出地方色彩。得克薩斯的地方主義 (Regionalism) 可以說是起於一九〇九年得克薩斯大學三年生培泥 (L. W. Payne) 和羅美克斯 (John A. Lomax) 的得克薩斯民俗學會的組織。會中刊物初由湯卜生 (Stith Thompson) 主編，後由陀比 (J. Frank Dobie) 主編，出有刊物邊疆時報 (Frontier Times) 和西南評論 (Southwest Review)。西南評論逐漸發展，內容也逐漸豐富起來。其中刊有前民俗學會會長史卡包洛夫 (Dorothy Scarborough) 的小說風 (The Wind) 和腓力普·史蒂芬生 (Philip Stevenson) 的巢邊 (The Edge of the Nest)。陀比的作品自然也很有名。得克薩斯的民間材料好像總也用不完的。

二 新墨西哥 (New Mexico) 大都集中於聖大非 (Santa Fé)。主要的刊物是摩拉答 (Morada)，主編者是阿布奎基 (Albuquerque) 的馬克勞德 (Norman Macleod)，標榜爲『表現地方文學，實現新宇宙論。』還有一種刊物名爲笑馬 (Laughing Horse) 由魏拉德·約翰生 (Willard Johnson) 主編。馬克勞德又主編阿姆斯特丹 (Amsterdam) 的前線 (Front)。聖大非 印書館差不多每月都有一種新書出版。最近出版的是巴克爾 (S. Omar Barker) 的布卡廬謠曲 (Buckaroo Ballads)。史東 (Mary R. Van Stone) 編了一本新墨西哥的西班牙民歌 (Spanish Folk Songs of New Mexico)。韓道生 (Alice Corbin Henderson) 編了一本湖色寶石裙 (The Turquoise Trail, 1928)，這是破天荒第一本新墨西哥的文選。韓道生夫人與大半的地方主義者一樣，也驕傲於本地的光榮。她說：『普通邊疆是不會有詩的雰圍氣的；但是新墨西哥的生活却代表一種雰圍氣，這是與世界各地不同

的另一種世界。換一句話說，新墨西哥自有其與衆不同的詩的特性。『韓道生實是言過其實，雖然其中也有一部分詩如朗（Haniel Long）、李斯曼恩（Maurice Lusemann）、羅蘭斯（D. H. Lawrence）等人的是夠得上說聲詩的特性的。』

三 俄克拉何馬（Klahoma）這個地方的活動集中於諾爾曼（Norman）的邦立大學。較年輕的詩人作品的曾載於一九二六年五月的美國麥考萊，題作俄克拉何馬的詩人。但是最重要的是波特金（B. A. Botkin）的作品，他是民論（Folk Say）的主筆，創始於一九二九，第一卷現已不易購到。波特金在第一卷的開端作了一篇新地方主義，他非常清晰的說出地方主義的哲學來。第二卷的內容有馬克勞德等人的詩，巴克爾和戴維斯（H. L. Davis）的投稿，波特金所採集的先驅們的回想錄。還有許多聲音欄內何爾幹（Paul Horgan）、愛帕兒格特（Frank G. Applegate）、魏德生

(Charles M^{urrow} W^{ilson}) 等人的稿件。還有大河 (民歌的輯錄)。還有民間的背景，投稿者爲奧斯丁 (Mary Au^{tin})、葛拉克 (Barrett H. Clark)、費禮爾 (Thomas Hornsby Ferrill)、史密士 (Henry Smith)、克拉普 (Alexander Haggerty Krapp)、麥卡意 (Perry McKaye)、龐得 (Louise Pound)、聖得保 (Carl Sandburg)、腓力普·史蒂芬生、陀比、百朗 (Sterling A. Brown)、羅尅 (Alain Locke)、勾·比·約翰生 (Guy B. Johnson)、約翰斯登 (Winifred Johnston)、夏綫 (Frank Shay)、微斯台爾 (Stanley Vestal) 等人。波特金的民論不是月刊，而是每年一本，內容也是有意的搜集，有一致的趨向，極爲整齊。俄克拉何馬還有一個詩人兼戲劇家李格士 (Lynn Riggs)，漸漸的重要起來。最近他出版了一本鐵碟 (The Iron Dish)。但他的戲劇更有名，不過這是沾染了美國大城的氣息的。微斯台爾的詩也寫得很多。

四 亞利桑那 (Arizona) 很少發展。布西倍 (Maitland Bushby) 主編湯姆湯姆 (Tom Tom)，並編有西南詩選 (Southwest Verse)，附有各詩人的小傳。最近他說：『西南現在是詩的時代。… 我們相信，美洲任何部分過去十年從來沒有放過這樣的光芒。』勒波替禮爾 (Garnita Gerls Bontlier) 一九一九年春天出版了一本小說光亮的線 (The Bright Thread)，伊絲苔麗·白朗 (Estelle Aubrey Brown) 出版了一本花邊旗 (With Trailing Banners)。魏斯博 (Goldie Weisberg) 寫了許多很好的短篇小說在美國麥考萊上刊登。

一九三〇年出版了一本科羅拉多 (Colorado) 大學的講演集，其中有波恩吞 (Ierey H. Boynton) 的先驅的克服、梅爾爾 (Mable Major) 等的文學中的西南方、堪姆卜貝爾 (Walter S. Campbell) 的文學中的平原印度人等等。

第十三講 現代南非洲文學

南非作家最偉大的就是須萊納爾 (Olve Schreiner)。感謝她丈夫的忠心和勤懇，我們現在有了一部她的全集；現在她的丈夫克龍萊特 (Cron-

Wright Schreiner 又出版了一本非常生動的回想錄，還搜集她生前所寫的信出版。現在她所預言和希望的政治與社會的進步，有的已經成功，有的正在討論辯難中。我們從回想錄中知道了她早年的生活，她的家庭，她常保母的窮苦生活，她的氣喘病，她的結婚，她的英國旅行，她與邁里斯 (Havelock Ellis) 的友誼以及她的孩子之死。她的非洲田家的故事使我們很驚異她的天才。須萊納爾別的著作都有很深的趣味，但卻與此書不同。她在十六歲時所寫的女水神 (Ur-die) 有很高的理想，並且具有年輕的雪萊一般的熱情。她那未完成的作品從人到人 (From Man to Man) 是成熟

的，很有幾章是有力的描寫，例如白苔在倫敦的經歷就寫得很好。夢與喻言 (Dreams and Allegories)，部爾戰爭的半神話故事騎兵彼得哈爾喀特 (Trooper Peter Halkett)，驚人的社會學的研究婦人與工作 (Woman and Labor) 都是她的代表作。須萊納爾寫的是散文，但她的天才却是詩人的。她可以預見社會的改革，所以她所寫的婦女問題和種族問題的論文直到她死後的今日還很適用。她的想像的作品常以南非洲為背景，不過地方色彩很少；因為她所注重的是普遍的思想。

現存的作家中也有好幾個著名的女作家。密琳 (Sarah Gertrude Millin) 是一個寫實被稱為南非現存三大女作家的。密琳是一個寫實主義者。她的作品彷彿是在嚴肅的傳道。早期的作品多描寫家庭瑣事，甚為鬆散。到了瑪麗格林 (Mary Glenn)、上帝來臨 (The Coming of the Lord) 以及奏提琴的人 (The Fiddler) 就能夠駕馭自如，在技術上大有進

步了。她對於人類的行爲有深沈的觀察，還與奧斯坦 (Jane Austen) 一樣，能夠很細膩的描寫日常生活。她的家在約翰堡 (Johannesburg)，但作品的背景大半在脫蘭斯瓦爾 (Transvaal)，不過黑河 (The Dark River) 却敘的是遠處掘金，亞當的休息 (Adam's Rest) 却處景在瓦爾河，奏提琴的人的悲劇却處景在羅朗索馬刻 (Lourenco Marques) 和斯威士蘭 (Swaziland)。她所叙的人物大半是中等階級，每每是沈靜的家庭生活忽然燃燒成爲悲劇。上帝來臨和約但人 (The Jordans) 一半是政治的。她最著名的上帝的繼子 (God's Step Children) 未必是她最好的作品，但却與描寫藝術家氣質的家庭中的一個藝術家 (An Artist in the Family) 和描寫悲傷的鞋匠的瑪麗格琳同樣的客觀，同樣的不動情感。南非洲人 (The South Africans) 是她對於現代南非洲的地理的研究。

密琳是寫實主義者，劉綺思 (Mrs. Ethelred Lewis) 可就不同了。她

的性質是屬於想像和詩意一方面的。她是約克州的婦人，嫁給南非洲的文官，生產了第一個孩子以後，就寫詩歌。在她的小說豎琴（*The Harp*）出版的時候，她已是一個中年婦人，而她的兒子也已經長大成人了。豎琴可說是詩人的小說，結構鬆散，情感熱烈。與上帝的繼子一樣，這本豎琴也是在討論人種問題，不過是詩人的理想主義，而不是密琳那樣的寫實主義。南非的風景用活潑可愛的想像寫了出來，更以北方寒冷的城市，如約克州的邊岸和斯干的那維亞，來與酷熱的南非作為對照。在豎琴以後劉綺思又寫了兩本羅曼司：飄搖的翡翠（*The Flying Emerald*）和螳螂（*Man-
in-
the-
hat*）。她稱那兩本書為餬口作品，的確使豎琴的讚美者很是失望。她在南非報紙寫報紙文學和短篇小說的時候，遇見何恩（*Alfred Aloysius Horn*）和傑克（*Zambesi Jack*）跋涉到約翰堡的小花園裏來，以家用鐵器求售。傑克就談起他所知道的故事，劉綺思就拿筆記簿記了下來，寫成早年的象牙

海岸 (The Ivory Coast in the Earlies) 、非洲的河水 (The Waters of Africa) 等書。這幾本書在大西洋的兩岸都賣得很好。

斯密士 (Pauline Smith) 的作品又與密琳和劉綺思的不同。她的作品柔嫩、秀美而又稀見。她的第一個短篇痛苦 (The Pain) 在 Adolph 月刊上發表的時候，賓那脫 (Arnold Bennett) 稱讚牠為最完全的現代短篇小說。後來此篇收入小小的乾燥高原 (The Little Karoo) ，又出版了一本教區小吏 (The Parson) ，如此而已，可是這兩本書已經很能夠使她佔有文學上榮譽的地位了。斯密士是英國婦人，她的兒時大部分都消磨在卡路角 (Karoo Cape) 裏。她重到那兒去過，寫有日記，觀察當地荷蘭農民的風土人情。她現在完全過的是隱居生活，住在多賽得 (Dorset) 。她的作品純潔而且嚴肅，可說是稀有的珍珠。

此外的作家比較不大著名。繆爾 (Aphne Muir) 女士寫了一本處女作

一個慈愛的婦人 (A Virtuous Woman)，敘那可愛的荷蘭女子的故事。她將來也許可以做出了一部高爾斯華綏式的小說來。倪可師 (G. Heaton Nicholls) 寫了一本政治小說。楊姑娘 (Miss F. E. Mills Young) 寫了一本短篇小說集，環境也設在南非。

上面所說都是用英文來寫的。至於用別國文字來寫的則有菱德 (Marie Linde) 的在自由人中 (Among Privileged People)，人物為歌者、畫家和一個可憐的白人的女兒。

南非的詩歌發達得很遲。一八二〇年從伊利薩白埠跑來的殖民者中有一個人像煞一個詩人，但詩却做得很少。直到一九二六年纔有一羣人建設一個月刊吳斯來格 (Vorstellung)，投稿者與編者之中，有兩個人頗可注意，一個是做燃燒的龜 (The Flaming Terrapin) 的甘貝爾 (Roy Campbell)，一個是著武爾夫 (Turbutt Wolfe) 的卜羅默 (William Plomer)。武爾夫是

一個熱情的年輕天才熱血噴湧的長篇小說。燃燒的龜是一首有力而又美麗的長篇敘事詩。但這兩個人原來都是詩人。燃燒的龜是寫挪亞與方舟的史詩，富於想像、諷刺和抒情的力量。甘貝爾是一個普通醫生的兒子，這位醫生已於一九二六年逝世。甘貝爾自己在牛津大學讀書，中途而輟。後來即當水手，燃燒的龜大半是他自身的經驗。他現已離開南非，將來即使有所寫作，也不會有南非的地方色彩了。卜羅默的武爾夫不大成熟，但却很有趣味。接着便是我說到非洲 (*I Peak of Africa*)，一部分已在吳斯來格發表，題作裸體像 (*Portraits in the Nude*)。他離開南非到日本去了，今年出版的紙屋 (*Paper Houses*) 顯出他對於遠東的好奇。

南非是未開化的地方。所以像野獸、野蠻人種、奴隸販賣者、牧牛者、掘礦者等便成爲白人終日的伴侶。回想這些生活的書有康諾特 (*Theodore Canot*) 的奴隸販賣者的回想錄 (*Memoirs of a Slave-Trader*)。

但恩 (Captain Harry Dear) 的恩巴那 (Umbala) 等。

史牧池 (General Smuts) 著有宗教與進化一書。柯奇 (Edward Heath Couch) 編過兩本南非詩選。史賴脫 (Francis Carey Slater) 最近出版「本南非詩歌百年紀念冊，或可簡稱作南非百年詩選。

第十四講 現代新西蘭文學

真正的說起來，新西蘭 (New Zealand) 的詩不過是七十年前開始的，最早的小說爲時尤近。女作家在新西蘭最多，與十九世紀中葉男作家佔勝的時代恰成一個對比。

先說詩歌。早年基督教作家鮑文 (Bowen) 大約是最好的。他的舊年與新年 (The Old Year and the New) 總脫不了懷鄉病，而自由之戰 (Battle of the Free) 則是發揚他的愛國思想的。後來就是勃羅姆 (Broome)，他抓住了六十年代拉斐爾前派的情緒。他的寺院的祈禱 (A Temple Service) 有他獨特的風格。但他的地位也只是中等而已。

比上述兩人高出若干倍的就是杜密特 (Donnet)，以詩人而兼政治家，並且是白朗寧的朋友。雖然他在未到新西蘭的時候，已經寫了三卷詩，

但因他在新西蘭寫過藍諾爾夫與阿摩希亞 (Ranolf and Amohia)，所以他可以算作新西蘭人。這首牧歌有五百面，可惜不易誦讀，荷馬一般的史詩被離題太遠的哲理所損壞了。他描寫瀑布與林鳥，非常美麗。白朗寧和朗弗落都很稱讚他。

最後的未成熟的詩人就是巴拉鏗 (Bracken)。他應用着各種文體和各種題材。不懂 (Not Understood) 是他的代表作，直到現在，都還有吟誦。他沒有他自己的文體，是他的一大缺點。

此後詩歌沈默了一些時，便到了魏爾蓀 (Anne Glennly Wilson) 等的時代。魏爾蓀是轉變時代的第一個女作家。她的冬天的破曉很有名。

李扶斯 (Pember Reeves) 給了我們緊張的愛國詩新西蘭，又給了我們寫大自然的過森林 (The Passing of the Forest) 和白旋覆花 (The White Convulvulus)。他對於鄉土的摯愛，是以前諸詩人所不及的。

亞當氏 (Arthur H. Adams) 到澳大利亞去過，不幸現已死亡。對於新西蘭水久不變的森林非常摯愛。早年到新西蘭來殖民的英國人看不見落葉或嫩芽，心裏就要感到疲倦，但亞當氏反在我們死人的住家 (The Dwelling of Our Dead) 裏替這沒有春秋的森林辯護。像巴拉鏗和杜密特一樣，他也拿本地的歷史材料製成詩篇；不過他的詩也是與巴拉鏗一樣的不成功。

奧里幹 (O' Regan) 最好的詩就是他的十四行詩人生的徹夜祈禱 (Life's Vigil)，柔和而且神祕，可說是成熟的作品。死時只有二十一歲。

萊特 (David McKee Wright) 詩人兼牧師，作風純樸，只寫他所知道的事情。詩集有城中 (In Town) 阿靈頓 (Arlington) 等。

薇兒 (Mary Colborne-Veel) 的詩可以顯出她的個性。沙邱之歌 (A Song of the Sandhills) 大約是她最好的詩。她的祕密 (Her Secret) 很像德

林瓦脫 (Drinkwater) 的薇蘿夫人 (Mrs. Willow)，不過寫得不大好。寫得最感傷的是禮拜六之夜 (Saturday Night)。

以上所說的第二期的詩人比第一期要好得多，雖然其中也有些不過是中等以上的。起初英國人都忙着殖民事業，無暇顧到文學，但後來生活逐漸安定，詩歌便更加發達，而散文亦因之興起了。

波甘 (Blanche E. Baughan) 參證着早年萊特的作品，描寫殖民者的困苦艱難。老地方 (The Old Place) 就是寫以前十五年的先驅生活的。動人的小抒情詩最大的禮物 (The Greatest Gift) 寫得非常美麗。杜甘 (Eileen Duggan) 與一切的真詩人一樣。寫得很少，以海禱 (Sea Prayers) 為最佳。女詩人則有薇爾柯克絲 (Dora Wilcox) 皮柯克 (Isabel Maud Peacocke) 以及梅開 (Jessie Mackay)。

戲劇沒有詩歌那樣豐富。一共只有四個戲劇家，但是其中有兩個——

那就是亨特爾 (Rex Hunter) 和亞當氏——現已不住在新西蘭了，所以在實際上只能算是有兩個。戈登 (Mona Gordon) 著有梭豐尼斯巴 (Sophonisba)。馬爾幹 (Morgan) 著有新西蘭三劇 (Three Plays of New Zealand) 內中所說的是新西蘭的社會問題。將來他很有希望。

新西蘭的小說家是沒有傳統的習性的，他們的作品與他們自己是一樣的赤手空拳。小說與詩一樣，潮流也是從南到北，有些可以久存，有些則很快的即被遺忘。

早期的第一本小說是綠石門 (The Greenstone Door)，環境是半歷史的。作者是曼黛兒 (Jane Mander)，她寫過新西蘭河的故事 (The Story of New Zealand River) 和兩本別的书。結構不複雜，所以很是緊湊。『一個先知在他本國是沒有光榮的，』此語可以拿來移贈給曼黛兒，她因為在新西蘭不能維持生活，就到美國去了，發誓此後不再寫新西蘭生活。德樊

內(Jean Devanny)的處女作屠夫店(The Butcher's Shop)出版後被禁止發行。她是打破國家界限的社會主義者，不拘泥於文字的修潤，常爲批評家所指摘。最近她也到英國去了。波里托(Folitto)的處女作嚴肅的男孩(Solemn Boy)也爲批評家所不取。他的小說過於做作，但新鮮有力却是他的長處。

最大的小說家自然是曼殊斐兒(Katherine Mansfield)，獲有國際的聲譽，以短篇小說著名。

散文家則有皮柯克和摩爾登(Elsie K. Morton)這兩個女作家的記敘文都很美麗動人。

第十五講 現代土耳其文學

土耳其共和國的魔杖漸漸的點醒了許多久已沈睡的活動，文學當然也不是例外。現在的勢力比較的平常，盡力想摹仿西洋。近東有戲劇一般的歷史背景，遍灑富於色彩神話和民俗，直到現在都很少爲人們所了解。

在談到土耳其文學以後，應該先談文字改革。現在有五百萬土耳其人不能寫讀，每年教育五十萬人民，也要十年纔能使教育普及。字母改爲拉丁字還不到兩年；只印了一千本書，其中有百分之八十是學校用的教科書。自從文字改革以後，作家是增多了，但爲了銷路不好，所以難得有書店承印他們的作品。一共只有四十本小說，三十本兒童故事，十五本詩集。每本小說只印二百本到二千本，能夠賣到五百本是很難得的。土耳其最暢銷的書是諾禮 (Rehşad Nourî) 的鶯鶯 (The Wren)，不會用新字來重

印。這本小說從四年前出版到現在，已經賣到二萬五千冊了。

現在土耳其的讀者集中在城市。百分之三十的書在伊斯坦部爾發賣，百分之二十五在安哥諾，百分之二十在斯麥拿，百分之十在散孫。其餘就是布魯撒、科尼埃以及亞得里雅那堡。

亞刺伯字母所印的書依舊生意很好，供給不曾斷絕。大家都不大有拉丁字母印書的需求。舊時代的人爲了消遣起見寧肯讀古書，只有學生纔愛看用拉丁字母印成的書。最近所印的新土耳其字典頗有幫助，共收三萬字左右。

因爲拉丁字母的書印得少，所以新書業極爲不振。短篇小說是手抄石印的。附有波斯風的插圖，紙很寶貴，所以天地頭留得極少。每本只賣五分到一角。土耳其舊小說如行吟詩人（*The Troubadour*），夏意斯邁爾（*Shah Ismail*），吟唱者幽默爾（*Emmer the Minstrel*）等都有拉丁字母的

本子。現在摹仿歐洲的戀愛小說很受歡迎，先在報紙上登一遍，然後再印成書，傳統的文學作品已經很少人看了。

小說家中沒有十分出色的。拉米 (Hussein Rahmi) 台美爾 (Hassan

Djermal) 和諾禮是比較著名的。只有鴛鴦譯成德文。諾禮之所以成功，是因為他的文體簡潔，不受波斯和亞刺伯的影響。鴛鴦講到梅麗迭與她未婚夫口角，氣而出走，在阿那托力亞教書。動作進行得很慢，細敘她的兒時和她當教師的經驗。書中展開了阿那托力亞鄉間單調生活的描寫。結果是梅麗迭回到伊斯坦部爾，嫁給她的愛人。諾禮是個多產的作家，此外他還有從唇到心 (From Lip to Heart)、污點 (The Blot)、秘密的手 (The Secret Hand) 等等。

現代的羅曼司替代了近東的古代神祕文學。只有學者盡力保存古代的哲學和詩。最受歡迎的譯文是左拉 (Emile Zola) 的『寫實』，從這點也

可以看出土耳其讀者的趣味。

許多西洋的名著，已用拉丁字母譯了出來，許多世紀在家庭火爐旁傳下來的民間故事却很少有刊本，只有石印的小冊子。傳說中最有名的有趣人物凱亞 (Nas-ed din Kijodja) 在台木萊 (Tamerlane) 時代住在阿克齊赫爾 (Ak-Chehir)。只有八十面的小冊子談到他的生活，說到他的兒童時代、求學時代、青年時代、審判官時代和老年。去年意克巴爾圖書館 (Ikbal Library) 用新土耳其字印了一本這位諧趣家的故事，但這只是一小部分而已。我國也有梁得所等從英文轉譯的關於凱亞的故事。

近東民間文學還有一個著名人物名叫凱拉戈斯 (Karagoz)。除了木人戲的劇本以外，還沒有別的記錄。德國有一個學者李特爾 (Ritter) 數年前印過一本美麗的書，內附插圖多幅，內中就譯有這種劇本數篇。凱拉戈斯是一個小丑一般的人物，生於蘇丹阿爾汗 (Rhan) 朝。

白克塔西 (Fektaş) 教的行吟詩人的詩現有努什特 (Sadettin Nâshet) 偉大的新結集。爲了回教正宗的壓迫，這一宗派便被滅絕，但在阿爾巴尼亞 (Albania) 却大盛。白克塔西是比較自由的教宗，他們的短篇小說和詩歌都是嘲笑正宗的，爲了怕受迫害，所以只能祕密的傳佈。設立教宗的人就叫白克塔西，這教宗的象徵是十二角的圓石，好像碧玉一樣，據說是白克塔西行奇蹟時從嘴裏吐出來的。十二個角代表十二個傳這宗派的領袖。每個白克塔西都懸掛這個圓石，猶之基督教徒懸掛十字架一樣。關於他的行蹟有德文譯本。故事和詩都有波斯的芬芳，混有二元教的氣息。

著名的作品就是斯坦部爾大學傅德倍 (Fuat Bey) 所搜集的民俗，直到現在已爲德國譯了不少，格羅斯 (Gr. ss) 譯過白克塔西的故事。紀實 (Gizeh) 和閔實爾 (Mintzel) 合輯的民間故事亦已譯成德文。

今年土耳其新出版的書就是一百十六面的東方阿那托力亞的唱歌和跳

舞，主編者爲拉吉浦 (Mahmoud Ragıp)，出版者爲斯坦部爾音樂保存會。
還有一本新書是土耳其共和國領袖凱末耳的傳記，文字動人，插圖極多。

第十六講 現代英美小說

一

預測任何種藝術，無論有大本領，都有點危險。一不留心，新的作家、畫家和音樂家就出現了，他是那樣討厭的人，批評家不要他這樣做，他却偏要這樣做。幸而，批評家不能夠活一輩子來看牢他。例如，約翰孫的命就不長，沒等到抒情詩集(The Lyric Ballads)出現就死了，這部抒情詩集的出現比約翰孫論蒲伯(Pope)的時候要遲二十年……

『人們可以產生新的情感和新的想像；但如要使作詩法進步，就未免有些危險了。藝術和勤勉現在已經盡了牠們的所能，再加上一點力量，不過是可怕的勞作和不需要的驚奇罷了。』

也許這是對的；因為他很憂慮，不但想屏除新的情感和想像，連辜律勒已所提倡的改革作詩法都不贊同。我們也知道，批評家苦惱過濟慈、弗羅貝爾、賽尙奴、華格納和德白賽 (Debussy)，現在批評家還同朱士 (James Joyce) 葛卜士 (Epstein) 席瓊爾 (Sitwells) 輩嗷嗷的爭吵不休。我們既想預測英國小說的將來，便應該謹慎從事。

自然，也不要太小心了。有一般大學教授和文學家，他們迷戀骸骨的觀念真強，人家一同他們談起將來，他們就要看不起。(倫敦麥考萊就是他們的大本營)他們說，天才是十分不可靠的：滿足於過去和現在罷；不要拿將來的事情來自找苦惱了——等到將來真的來了再說罷。但這不過是恐怕將來預測錯了，獲得最普通的罪名；天才這個字大半是遮蓋我們自己的愚蠢，其實四分之三還要靠我們自己的修養。一種藝術的發展不完全是例外的，偶然的，如果我們仔細留心，便知「將來」已經藏在「現在」

中了。我們爲什麼不應該觀察將來呢？要想推測英國小說在二十世紀的後二十五年大約的歷程，爲什麼不要考察今日的英國小說，從枯萎的花叢尋出希望的芽兒來呢？如果有幾種正在生長的花枯萎了，而那似已枯萎的花倒又復活了，這又有什麼關係呢？

二

首先我們應該免去先入爲主的觀念，不要以爲現在的英國小說都是些枯萎的花。我想，存這種觀念的人一定不少。例如，一個不署名的作家在一九二七年三月五日的新政治家(The New Statesman)上熱情而且細心的批評 Jew Stars 的英譯，最後的結論有這樣的警句：

『我們戰後的文學實在好像一個沙漠，一個出版家給了我們這樣一本書，無論如何，是不應該扳着面孔挑錯的。』

沙漠！匆遽之間難道找不出別的字來麼？叢莽、森林、洪水、沼澤——隨便用什麼字都可以呀。這些字裏隨便取一個，雖然也許不大動人，總不至於完全不恰的。我們戰後的文學，尤其是小說，也許是沒有鍛鍊，有時是過多了。天曉得！這樣多的小說，還說是荒涼得好像沙漠一樣呢。

這位不署名的作家如此的寬宏大量，對於Martin Secker不肯板着面孔挑錯，爲反對這位不署名的作家起見，且引證法國齊佛萊（Mabel Chevria Lev）的話罷，他是對於英國沒有偏心的：

『前面的幾頁準會是白白地寫掉的，假如那留下的印象只是英國的小說在全世界文學中是最生動、最活躍的一種。我絕不掩飾牠的主要弱點：結構和統一的普遍的短處；過多，過火，過量生產。可是這種弱點並非大家所能有的。這是富饒的貧乏，是自由的回贖代價。在這些大部分的著作中（即使是不大好的）有那

麼樣的觀察的寶藏，那麼樣的主題的、模型的、手段的財富，那麼樣的差不多是攝影似的精密；牠們所掩藏着的和現露着的是那麼樣的生命寶藏；在牠的全部中那些別的文學小說生產是那樣狹窄。』

（現代英國小說 P. 215）

過多，過於活動，過於多產——如果這些話一九二一年能用，難道現在就不能用了麼？

自從一九一八年以後，英美每年小說出版的平均數，我相信決不會比一九〇〇年到一九一四年出版的平均數來得少。最重要的便是每年在質上是好的很多，壞的很少；加之，好的小說平均數是一年一年的增高。男女的天才作家做小說的不知有多多少少；隨便舉一些，英國男作家有華爾脫

（Walter de la Mare）道格來司（Norman Douglas）傅士脫（E. M. Forster）

加耐特（David Garnett）赫德生（Stephen Hudson）赫克胥黎（Aldous

Huxley 孟特勾 (C. E. Montague) 馬策姆 (R. H. Mottram) 奧弗拉赫德
(Liam O'Flaherty) 樸士 (T. F. Powys) 英國女作家有班笱 (Stella Benson)
麥柯萊 (Rose Macaulay) 梅辛克萊 (May Sinclair) 魏絲特 (Rebecca West)
吳爾芙 (Virginia Woolf)。美國作家則有安得生 (Sherwood Anderson) 開倍
爾 (James Branch Cabell) 開莎爾 (Willa Cather) 庫明士 (E. Cummings)
帕蘇士 (John dos Passos) 劉易士 (Sinclair Lewis) 花爾藤 (Edith Wharton)。
 聲名還未穩定的青年作家則有白茨 (H. E. Bates) 金耐德 (Margaret
 Kennedy) 史密士 (Pauline Smith) 蘇高 (Ruth Suckow) 吳爾勒 (Silvia
 Townsend Warner) 等 (歐戰前的作家我都沒有寫在內) 從這些作家中，
 可以希望他們的藝術，比二十世紀開始十年的小說作家要好一些。我們的
 希望達到了。大約除去劉易士以外，誰敢像威爾斯和賓那脫這樣的拆爛污
 隨隨便便的寫小說呢？偶爾除去孟特勾和開倍爾以外，誰還敢像高爾斯華

綏寫白猿和銀匙那樣的油滑，那樣的沒有生氣呢？

然而對於我們這位不署名的作家有幾句話可以說，橫豎是一樣的。我們戰後的小說家沒有成爲沙漠，所引爲遺憾者，就是他們沒有一個人有一部傑作。每每他們的書離傑作只差咫尺了。試想想朱士的優力栖斯、羅蘭斯的中篇、道格來司的南風 (South Wind) 赫克胥黎的斯賓塞叔父 (Uncle Spencer) 也是一個中篇) 和吳爾芙的戴羅薇夫人 (Mrs. Dalloway) 罷。我們第一次讀這幾本書的任何一本，很容易發生驚奇，甚至會絕叫起來，以爲終於給我們尋着理想的傑作了。但是可惜！偏偏還夠不上傑作的程度。讀過這本書後，放下一兩個月，我們的心中便又失望起來，覺得英國戰後小說的真正傑作還是沒有出世。這些小說是好的，有些很好的，有些像優力栖斯 (Ulysses) 那樣，有惡魔一般的勢力；但却沒有一種是可以與自私者 (Egoist) 重返故鄉 (The Return of the Native) 壘方勳爵 (Lord Jim) 馬

利士葛士特 (Marice Guest) 脫羅本加 (Tonobingay) 齊東野語 (The old

Wives' Tale) 以及前二部分的福西脫傳說 (The Forsythe Saga) 並駕齊驅的。

這是什麼緣故呢？這些新作家在藝術方面雖不能超過康拉特哈代威爾斯等輩，總可以與他們相等，甚至於新作家最壞的作品，都比康拉特哈代威爾斯等輩的壞作品要好得多，怎麼無論如何努力，就沒有一個新作家能夠超過最後維多利亞朝和愛德華朝的文士呢？

有人說：『這都是作家天才的問題。』只是這樣回答理由是不充足的，這樣的話等於沒有說。況且，這樣的話也是不確實的。以天才（真真的天才）而論，朱士不比康拉特差，羅蘭斯不比賓那脫差，吳爾美也不比高爾斯華綏差。

又有人說：『最好的現代作家，無論作詩著文，都比二十世紀開端的前輩要熟思，要有經驗，對於文學的傳統更加懷疑，對於新形式的創造更

加熱心，對於成功的標準更加確定。』雖然這是較好的回答，但還是不足以說明。不過這些話都是實在的。現代文學的成長可以發見：詩人如白禮齊士 (Dr. Robert Bridges 最驚人的桂冠詩人) [H. D.] 格雷夫士 (Robert Graves) 愛略脫 (T. S. Eliot) 愛爾脫頓 (Aldington) 席璽爾等比大衛士 (W. H. Davis) 白倫敦 (Edmund Blunden) 史奎爾 (J. C. Squire) 香克士 (Edward Shanks) 要高明，小說家吳爾芙又比華波爾 (High Walpole) 要高明。現代作家是懷疑的、有經驗的，也就是爲了這個緣故，如今不能給我們滿意的作品，但將來這一般作家一定是有希望的。在文學史上我們屢次可以發見這樣的事：第一，在現代的作家看來，以爲經驗還在其次，首先須要分一點工夫來研究方法問題；第二，已有定評的頭等作家便照着自己所設立的方法來寫作品；第三，平凡的作家也毫無疑問地接受了形式，亦條條的將形式披挂起來；第四，又將這些花樣重複一遍。一切作品，盛

極必衰，伊利薩白朝的戲劇從 *Gorbudus* 改爲米德爾頓 (*Middleton*) 的一切都只爲想安穩過活 (*Anything for a Quite Life*)。王政復古時代的戲劇從 *Hadwell* 改爲 *Gibber*。俄國小說從哥郭里改爲高爾基。現代的英國小說也是這樣。十九世紀固有的形式已成了刻板文章，陳腐不堪，不能再爲人們所喜用；新形式又沒有建設起來，還有許多待討論辯駁實行的問題。我家們的小說（與詩歌一樣）的確也是變動的。

這只好把問題又說回去。這種變動是從哪裏來的呢？又變動到哪裏去呢？我們英美（尤其是英國）的戰後小說家爲什麼人家都不滿意而是嘗試的性質呢？——這些問題的完全回答非一章所能盡。實在的，要想完全了解，只有將現代生活和近五十年歐美的文學史更加仔細的分析一下，決非這樣一篇論文所能辦到的。不過這很明白：除開天才不算，英美的戰後小說所以不爲時人所重的原因是可以找得出來的，一半由於戰後英美精神上

的情形，一半由於奇怪而又混雜的科學與科學的勢力所給予戰後作家的影響。我們且簡單的分節說明。

三

我們說慣了口頭禪，說什麼我們所生活的時代是幻滅的，沒有快樂的，不可思議的，等等的話，（總之是一個非常混亂的時代）我們不是不假思索的接受，就是毫無理由的否認。我們非常討厭混亂和近代主義，性和人類學，愛略脫的詩和柳移士（Wyndham Lewis）的野蠻，我們時常都是這樣的，我們便自爲譬說，以爲大多數人不爲這種喧噪、忙亂和荒謬擾，只有國內的一小部分人，在倫敦也許只有幾百人，喊着經過大西洋所喊給紐約的幾百個人聽，紐約的人們醒悟過來，便多言而且滑稽了。

在白猿裏米契爾對芙勞兒說：

『我們這些解放了的人有一種習慣，以為我們就是世界。其實我們並不是世界；我們不過是個贅瘤，又渺小，又愛吵。我們說起話來，彷彿舊價值和偏見都毀壞了；你要曉得，其實並沒有毀壞，與這些村舍和綠屋一樣的存在着……我真討厭我們羣衆的態度。如果解放是真的，便可以抓住不放了；其實却不然。現在比起三十年前來，沒有百分之十是不同的……我們大多數人所認為檯布的，其實不過是檯布的邊緣罷了。』

我們大多數人時常都容易陷於米契爾的心境。我們以為，時序雖有變遷，人類的天性是不變的；即使有改變，也是極微的，我們無須乎加注意。現在的人類天性與一二萬年前是一樣的，一二萬年前克羅美農（Cro-Magnon）魔術師用野牛和野熊的圖畫遮蓋洞頂的時候，人類天性就與現在的一樣。我們自以為是現代十九世紀的人；與我們的父親和宗教不同，這

是多麼的愚蠢呵！

人類天性是不變的。會變的是人類的教化，並且變得很快；我們所著重要說的，也就是教化。僅僅天性是不會使我們進步的；嚴格的說起來，天性並不比古時有何異同。文學批評家對於天性談了許多無意識的話。例如，他們說，藝術（尤其是詩歌戲劇小說）一定須與『人類天性的本質』有關，而與特別的時代以及文化的偶發事項反倒無關。彷彿藝術真是這樣的！直到現在還沒有人知道人類天性的本質究竟是什麼；究竟有多少；彼此相互的關係是什麼；他們是怎樣長成的、在經驗的壓力下是萎縮還是結合。心理學家仍舊有力的爭辯着，什麼叫做天性、情緒、癖好、G要素、S要素，爲什麼不，等到這爭辯決定以後，誰也用不着費腦力來深深思索了。無論人類天性的本質結果是什麼，直接與藝術家總沒有關係；天性永遠是普遍、渺茫、空虛的，永遠是思想的方便工具；但藝術家總不能

單單藉着天性得到成功。要想成功，我們不要弄錯，須注重教化，也就是說，須注重特別的時代和文化。

有時這對於高爾斯華綏、包爾溫（Stanley Baldwin）、以及柯立芝（Coolidge）總統這些感傷主義者固然是個補救，以為我們的時代並不與從前不同，一切相反的現像都因為我們集中於倫敦維也納巴黎紐約等處一小部分愛說話而又愛疑心的人們。因此昨日社會政治的公式，略加改變，今日仍可以用得，這種補救是犧牲真實買來的。混亂是普遍的情形。幻滅不但是在我們文化的表面上，而是已經深深的透入骨子裏。米契爾所說的多數人不僅僅是邊緣，而且是破爛的；檯布本身已遭蛀蝕，一摸就有裂洞。各種文化的經線是牠的罪人，我們的經線在許多有生氣的地方朽爛得很快。

談到宗教。三十年前，歐美只有少數大思想家懷疑宗教，但並不反

對；然而現在無論反對與否，歐美各國已有三分之二的人民對於宗教的信仰懷疑了。（註一）其餘的三分之一是加特力教和基督教徒，反抗的猛烈可以看出我們時代主要的非宗教主義，這是誰都可以看到的。

（註一）據說去年美國關閉了十萬教堂。我在寫這篇文章時，正接到高級委員寄來的蘇格蘭大教堂的通信報告。在這封信中，說起人家要他注意『可怕的事情』，現在有三分之一以上的人，是不屬於任何教堂的。

講到道德和態度，我們很少（也許沒有）不歡喜羅蘭斯和赫克胥黎小說中所描寫的性的關係的。但是如有人以為性的傳說強烈的縛住今日的大多數人，與一九〇〇年時一樣，那簡直是在欺騙他自己。實際上我們一切都想打破一個或幾個（時常是幾個）十九世紀性的傳統，不過有時爲了膽怯或是想安逸地過活，我們都不願把我們私人的經驗洩露出來。打破性的傳統結果是婦人極端的解放。抓錢的小說家所作的所謂性的小說使人感不到

趣味，這種事彷彿牧師抓錢一樣，有時還中了精神分析學的毒；讀者所要求的是書中應該有多量的性的經驗。（註二）兩性問題是這樣，就是穿衣、吸煙、跳舞、酒精等等也都是這樣：在珀絲村較之在齊爾西或是聖約翰林並沒有一定的標準和傳統。猛烈的反抗便有——禁止，不吸煙同盟，波士頓和紐約壓迫好文學和相同罪狀的團體。

（註二）在一六〇〇——七〇〇年間，也有同樣的要求發生，雖然只是少數人的

影響。參看爾百里 (Bonamy Dobree) 論王政復古時代喜劇的一本可讚美的書

講到政治除了上議院的議員和他們政治上的助手以外，在英國現在誰還相信衆議院呢？法路墩的葛雷 (Grey) 男爵仍舊聲稱他相信德謨克拉西所代表的政府；我們大多數人都尊敬他的忠誠，但却不願與他同樣的相信。至於華盛頓和美國的憲法，已成爲世界上的兩大笑柄了。狹義的政治不再能吸引人，只能吸引第三等的知識階級，差不多個個人都看得出那是時常

愚益，有時墮落的把戲。因此又是猛烈的反抗，有共產主義、法西斯蒂主義、工業活動等等。英美不能有比包爾溫和住在白宮的柯立芝總統等較好的腦筋。我們大多數人不是對於英美現時的政治加以蔑視和冷漠，就是宣傳紅色或黑色的革命，這是不是可驚詫的呢？

我們的時代是一切都不信仰的時代。不僅僅是少數人對於一切幻滅而且不知所從，我們全都對於某件事幻滅而又不知所從的，大半都是懷疑許多事情的。這有什麼奇怪呢？在戰前早就如此了；最近的十九世紀已經顯著的可以貼一個標語『世紀末』(Fin de Siècle)，無論戰爭與和平，都很快的加了速度，如果沒有戰事，我們依舊可以斷言，一個人在街上可以信仰許多事情。但現在我們可以斷言的是，他所信仰的只是袋裏的錢，這是事實如此。本來呀，一個人何必信仰不真實的事情呢。他已經見過好幾百萬生命無辜的死去，他和別的人還能夠發見；他又遇見百萬的船主和官員，

爲戰事宣傳，和打仗的牧師以及好戰的司令官，看見他們大家戴着大英帝國的勳章，或是別的更加奢貴的裝飾；以及一切人的奇怪經驗，他讀過或是聽過喬治 (Lloyd George) 的演說，能夠知道議和與作戰的利害關係。我們盼望他能夠留下什麼不幻滅的事情呢？我們能盼望他對於世界作什麼解釋呢？只有：『全部嚇人的表演是盲目的，不可制止的機器，把人們碾成灰塵。何必多問呢？』

顯然，這樣的事情不能永久的延長下去。如果真的延長下去，我們的文化就要碾成碎塊不見了。實在的，已經有了徵兆，那些願意看他們的人，已經看不見了。大半舊的罪惡都已不可見，他們的地位都慢慢的被新的替代，有些屬於維多利亞時代的人還誤以爲新的是舊的傳統復活呢。

(註三)

(註三)參看第七節。

四

我們現在所要談到的，究竟這些是怎樣的影響到文學，尤其是怎樣的影響到小說呢？——這可以分爲三部分講：內容、形式和精神的性質。

內容的影響是十分明顯的。現代的小說直接反映出宗教道德和政治不鞏固的情形，我們只好勉強的生活着。因此他們就有了偶發事件和說話的自由。差不多現在什麼事情都可以說話——只有印刷所的校對改校樣的時候顯得很麻煩。即使有這樣的事發生，難道生活也有這樣無意識的話麼？如果有，就印牠們罷！這似乎是我們現在所應該遵守的法則。

這是一個顯然的獲得。獲得真誠和坦白是應該重視的。但却不是不融化的獲得，因爲時常有阿蘭(Michael Arlen)和吳宮(Alec Waugh)等無聊的感傷小說出版，又時常有樸士等獸性的感傷小說出版。這兩種小說在文

學史都是可以輕視的，但樸士却不應該就此輕輕放過，我們應該可憐他，他是時代造成的。他的後期著作好像是在嘲笑他的前期著作一般。

各種藝術都與他們本來的世界遠離，這是有經驗的人眼裏都可以看出來的。我們不再要求音樂應該仿效什麼；圖畫和彫刻也很快的從「大自然」的暴君手下解放了出來，詩歌戲劇和電影也有同樣的趨勢，離開具體的，趨於抽象的。戲劇和電影不再乞靈於視覺和具體的藝術，所以只用視覺和節奏來刺激享樂。但小說却不是這樣。小說家如果不觀察人生，他就不稱其職了。小說家所談到的男人和女人的生活，只依照着具體而又混亂的世界為標準，並不依照有趣而又抽象的計畫為標準。無論他喜歡與否，必須具體的表現。如果他以為這世界是陰暗的，可憎的，（有時他是如此的）他只有兩種方法可以代替：或者是變成諷刺家，保持着小說的傳統；或者是完全拋棄了小說不作。他不能夠一隻手抓盡了每日的世界，又用另一隻手

去摸索仙境。至少他不能夠做到成功——像華爾脫、傅士脫、加耐特都是這樣失敗的，便是極好的證明。仙境自然是個可愛的地方，只要你想逃到那裏面去寄居。但你一定要逃，一定要放棄那每日世界，那怕只放棄一瞬間也好。你總不能二者兼而有之。你那天堂的四輪大馬車可以在任何幻想的天空裏去求雇。但你須記牢，千萬不要在現實的世界裏求乘客。現在時代最滑稽的就是，無論我們怎樣憤恨，我們之中却沒有一個能夠放鬆手的。我們一面拉住了現實的世界跟我們一起走，一面又要尋求天國之夢。

文學的內容已談得不少了。形式又怎麼樣呢？我們對於實際情形的幻滅，如詩歌戲劇等都有表現，短篇小說或者也有表現，但長篇小說却一點也沒有關係。詩人、戲劇家和短篇小說作家把藝術方法緊張起來，以努力對付生活的混亂，與畫家、彫刻家、音樂家和一部分建築家所做的一樣。他們全都想改善生活。小說家應該自覺的照樣去做，但很少有幾個（甚至

可以說沒有)是十分勇敢的。我相信，這就是他們作不出偉大的作品的主要原因。(註一)

總之，最要緊的——因為到了結果，一切都絞鏈在這上面——我們時代的幻滅，結果是我們小說顯然的有精神墮落的傾向。老話常說，任何時代最好的作家是走在時代前面的。真的，但我們所說的最好的作家常指最好的詩人、哲學家和科學家而言；並非指最好的小說家。約翰敦 (John Donne) 米爾頓勃萊克寧勒律已濟慈和雪萊；斯賓挪莎 (Spinoza) 白克烈 (Berkeley) 休謨庸德和烏納木諾 (Umanino)；伽利略 (Galileo) 來布尼茲 (Leibnitz) 牛頓帕斯脫 (Pasteur) 和愛因斯坦；這些都是一定走在時代前面的。但是菲爾丁 (Fielding) 和奧斯騰 (Austen) 司各德和薩愷來 (Thackeray)，屠格涅甫與亨利·詹姆士；這些便都不是走在時代前面的了。小說藝術的本質用帶子束縛他們到現在，而別項作家却是自由的。起初他

是觀察者，後來他便是記錄者，他一定要不僅是在世界裏，還要是屬於這世界的。沒有同情和了解，他的一切藝術都是虛空的。他怎樣能夠得到同情和了解呢？如果他的思想超出於同時代以上，如果他的感覺比別人敏銳，如果他的行為打破了大多數人的因襲傳統，他大約就要變為詩人或是哲學家，神祕的或是革命的了；幾乎是一定的，他也就要拋棄小說不作了。托爾斯泰便是一個好例。但是如果，（其實這種事是常有的）他是能夠跟着時代走的一個人，解釋當代思想和氣質，便可以決定他的作品的精神性質了。

（註）關於此點，將於本書末節仔細討論。

因為，如果一個小說家的工作是要有旨趣，不僅僅在於娛樂消遣，他就應該有堅強而且博大的信仰。他的心應該容受，向各方面打開窗子，接受一切當代的飄浮不定的思想，這還不夠；他一定要，和一切別的作家一

般，不想爭一日之榮譽，把這些分離的觀念建設成一個凝固的觀察世界的態度，這種態度要使讀者至少感到他們是放在作品後面的，甚至他或他們都不能用邏輯的名辭來解釋牠。這就是他的人生哲學，一個小說家如果沒有人生哲學就要被讀者忽視了。

他的哲學無須是奉正教的，也就是說，無須與當代人在街上所插標喊叫的標準哲學相合。自然，相合也未嘗不可。菲爾丁和理查孫 (Richardson) 雖然在許多方面看來他們兩個人是不同的，但他們兩個却都是十足的信奉正教者；斯滕 (Sterne)、斯摩勒特 (Smollett)、奧斯騰、司各德、巴爾紮克，和薩愷來都是這樣的。哈代却不是這樣了。我以為哈代是個例外，他是現代一個最驚人的作家，超出所謂小說家不能站在時代前面的成例：因為這個原故，在他的作品未被普遍的認識以前，大家都很遲疑，不敢稱讚，像齊斯陶頓 (Chesteron) 一類陳腐的心理依舊對他忿怒着。但是

有一點很重要，我們要記牢哈代是一個詩人。現在他的詩已經印成單本，我們能夠觀察得更清楚一點，他的哲學態度是十九世紀的科學與單片深摯而又敏銳的詩人心理相衝而成的直接結果。這並不是五十年前街頭哲人（即一般哲人）的態度，雖然與現代的街頭哲人有點相像。但這却是克服五十年前最好科學心理的態度——在機械力所克服之下，悲哀的了解世界非常漠視人類的目的和願望。像這種哲學，人們有反抗和容受的責任，因為只有這樣，他纔能夠決定他自己對於真實和正義、慈善和光榮的觀念。然而機械力比他利害，結果機械力要打倒他，並非出於敵意，或是自覺，而是出於不自覺的，機械的，好像一副機器，只要有一個活人被光滑的滾着的輪子所捲去，自然那個活人的性命就要送終了。固有的願望工作

全都不知不覺

好像一個人，夢幻使牠麻木了。

牠不知不覺的工作着，與以前一樣，

在環境中是永久的美術品，

牠的花樣，是夢中的唯美的波聲所造成，

好像在牠們自己心中有單獨的疲勞的目的，

不是牠們的結果。

人可以與 Egon Heath 相比較：

『一個地方完全與人性相同——既不可怕可恨，也不醜陋；既不普通，無意識，也不馴善；但是，與人一樣：遲鈍而且忍受；在牠的棕黑固定不動中有單純的巨大和神祕。』

我們且拿這樣的人生哲學來與另一作家比較，這位作家比哈代生得遲，死得早，名叫康拉特。這兩位作家有許多地方不同，但他們倆對於世

界的基本態度却非常相似；雖然在康拉特，無疑的，我們可以發見歌舞劇的命運播弄，這是老成持重心境和平的英國人所感不到的，康拉特還有一種趨向，就是以爲命運是有意作惡，與哈代的『夢中的不知不覺的願望』相反，這種趨向是斯拉夫的，不是英國的；是海洋的，不是陸地的。關於這一點我們特別記起康拉特所創作的最美麗的中篇小說黑暗的心（Heart of Darkness）時的氣分，以及許多他在紫色海上的行程。

康拉特與哈代一樣，都不注重於盲目的機械命運怎樣打敗人類最可寶貴的企圖，却注重於忠實而又忍受的人是怎樣被打敗的。總之，這是最要緊的一點。小說家而有這樣憂鬱的信仰是不祥的，我們應該談到我們人類的熱情和願望，我們人類的希望和恐懼。如果我們命中註定，應該破敗，如果人的價值只是人的，敵不過世界；如果管轄世界的力量一點也不能夠知道愛與憎、善與惡、樂與苦，那麼我們爲什麼要記錄我們這些虛弱無力

的動物所做的是呢？兩個作家都說，因為人生的價值是非常值得傳佈的，只是為他們自己而傳佈，不管他們在世界裏最後是成功還是失敗。忠實而又忍耐，人即使被神打敗，但在他的敗績中就有了尊貴，這是瞎眼的機械上帝所不可企及的。

這樣的一種信仰常稱為悲觀的，也許比起豔裝的樂觀來，如『上帝在天，世界上一切都好，』這可以算是悲觀的。但這也是喜悅的。在他們倆的作品中有一種勝利的音調。聲音彷彿圓的四絃琴，使他們倆與後起的作家顯然有了分別。

因為，歲月遷移，哈代的哲學態度，從前是抗拒同時代的一般人，但在現在的一般人看來，哈代不變得很平庸了。這樣一改變，注重點也就動搖，世界的機械性已經承認，但喜悅的調子却漸漸的薄弱了。戰後小說家雖是與這種哲學思想相接觸，却是用另一種輕鬆的精神來做的。他或者顯

得更謙卑一點。他不像康拉特那樣的堅信，以爲人類的事件是值得看重的。他有力的說：『我們是害了熱病，懶惰的動物，我們怎能站得起來，判斷機械反對機械呢？』但這種顯然的謙遜是不大純正的；雖非時髦空虛的詰問，却是冷淡和懶惰的結果。什麼事都不要緊，那末爲什麼又要騷動來向機械的上帝挑戰呢？

五

大西洋兩岸（即指英美）近代維多利亞朝作家與戰後小說家的對比，還可以從別的方面看出來——那就是諷刺闖入小說，堅定的一直生長到現在。哈代和康拉特在旨趣和習慣上都不是諷刺家。蒲脫勒（Samuel Butler）是個諷刺家，他的勢力對於二十世紀的作家很大，加之他的門徒蕭伯納推波助瀾，聲勢益張。他有許多思想，在事實上，完全透入我們的思想裏，

致使我們時常不能看破他們的來源。此外還有三個重要的愛德華朝的小說家，威爾斯、高爾斯華綏和賓那脫，前二位自然是諷刺家，時常用一把新社會的斧子或是別的斧子來磨厲，時常磨厲得時機不對，便減少了他們書中的美質。在這一點上，威爾斯自己是非常直爽的。

威爾斯在序史溫祿頓 (Swinerton) 的夜曲 (Nocturne) 上說：

「我個人是，對於生活一點用處也沒有，不過可以當作原料罷了。觀察事件已使我生厭，除非還有與他們同做一點事的觀念。……在書上我曾寫過，我所寫的時常是改進的生活，或者是人們想要改造生活時所發展的計畫。我從來沒有一次「表現」過生活。我的主觀色彩最明顯的書是對於改造的批評和激勵。」

勞爾芙夫人對於這一段話很不滿，她以為用這種方法來寫小說是含有不完全的意義的。『要想使小說完全，似乎應該做一點事情，結合一個

團體，或者，更厲害一點，先要有一種計劃。』她又說，偉大的小說是一切都包括在書內的。（賓那脫先生與白朗夫人 Mr. Bennett and Mrs. Brown p. 12）

現在發生了一個不重要的問題，就是：諷刺在小說中能維持多久的生命呢？諷刺是冒犯的武器，『經驗的』槍械；在這武器後面的推進力就是威爾斯所說的願望，多少要用特別方法來改造生活。我們一想到原動力，總要想到阿里斯多芬士 (Aristophanes) 寫雲是想減少蘇格拉底和詭辯家的聲譽；德來登 (ryden) 寫押沙龍與阿希多弗 (Absalom and Achitophel) 自己印了出來，想是煽動羣衆反對夏夫遲白雷 (Shaftsbury)，偶爾也有舊日私仇；史維夫特 因他對於英國的奢望失敗，變為乖戾，寫了格里佛遊記的前二卷，來報復英國的政治家和教堂裏的人，因為他們都不願意替他做一點事；蒲脫勒愛盧洪 (Frehon) 是剖分英國維多利亞朝的德行。時常而

又必需的，在諷刺後面總另外有一個目的，也就是說，這種目的不是在書裏面的；沒有一種狹義的文學定義，是把寫押沙龍與阿希多弗、愚人敘事詩（*The Daniad*）格里佛遊記、審判的幻象（*The Vision of Judgement*）和愛盧洪等書除外的，這倒值得討論一下。只有克羅采（*Croce*）派——現在很令人高興，一個二等的學派很快的縮減了——反對文學作品除了唯美以外，還有實用；理由是：在實用的目的達到或是除去，文學作品還可以有藝術上的滿足麼？威爾斯有幾種小說，和蕭伯納有幾種戲劇便足以證明。別的都不然；但無論如何並不僅僅是有無諷刺動機可以決定這個問題的。

現在最可注意的威爾斯的後繼者是劉易士（*Sinclair Lewis*），一個很難歸類的作家，只能稱為諷刺家，如稱作小說家，在現代看來是尊重他，却不是他應該得此稱呼的。他最重要的書白璧德（*Babbitt*）和馬丁。愛羅

史密司 (Martin Arrowsmith) 碰巧於戰後出版，大半寫的是戰後的事情，所以他勉強可以列入戰後作家中；因為實在說來，無論在行爲上或是在精神上，他都是時代的落伍者。

在態度上他是繁多而無辨別，蓄音而無反響。在精神上，他沒有資格完備的懷疑論；他熱情的信仰某種人生價值，單純的人生價值；正因為他信仰這些，他纔辱罵嘲笑美國的制度風俗和習慣；這些想破壞人生價值的東西。他稱作諷刺家，是有效力的；他是過去了，但將來也許可以捲土重來——只要他保持昔日的氣質，在寫 *Elmer Gantry* 時失去了的氣質。他如稱作小說家，地位是不會很高的，他忽略了小說是一種藝術的形式。

差不多現代一切的小說家，多少都帶有一點諷刺。設以劉易士爲一端，道格來司與赫克胥黎爲另一端，對比起來，便顯出一種驚人的差異，前者所代表的是過去了的時代，而前者則是代表我們現在所生活着的時

代。赫克胥黎是其中的代表，我們又可以說赫克胥黎是最時髦的，現代最擅變化的代表者。劉易士是有信仰的，有些很堅定，有些至少也不會不堅定，但赫克胥黎却對於事事懷疑，很難說有一件事是可以使他相信的。他平常的態度可以歸納於一個問題：『無論活的或死的東西，靈魂的或感覺的東西，有沒有一樣不是欺騙者呢？』道格來司在某處也說過：『把你的鄰居仔細想想看，他是多麼懦弱的一個人呵。』這就是赫克胥黎近八年來所做的事。但現在他是很溫雅的，從不撒野，只是溫和、疑問、諷刺，以爲人類應該很愚蠢的學着他們的樣子去做，不要做出友誼和熱心的樣子，對自己只有單純的誠實。沒有一個人能夠非難他的詰問。發現了他的鄰居是一個懦弱的人，這時他已經在預備發現自己也是一個懦弱的人了。他最近的論文集名爲嘲笑補篇 (Testing Pilate)，這個題目是非常恰切的。他對於一切都幻滅。因此他的名氣便爲智識階級所熟知。他在那些枯葉 (Those

Barron Tevyes) 裏有一節寫得最聰明最有趣：

『絲麗帕羅洛 (Thriplo) 姑娘自言自語的說：「上帝是一個靈魂，一個靈魂，一個靈魂。」牠要想像一個大而空虛然却活着的東西。例如，一片平沙，上面蓋着天空的圓屋頂；天空上的一切都戰慄，熱得發光——雖是空虛，却仍活着。一個靈魂，一個浸透一切的靈魂。上帝是一個靈魂。三個駱駝發現在沙漠的平線上，跳躍的走着荒謬而又笨拙的步子，從左走到右。絲麗帕羅洛姑娘仔細睜眼一看，一切都不見了！她高聲喊道，上帝是一個靈魂。但在一切動物中，駱駝差不多真是最奇怪的；你一想到他們非常傲慢的臉，突出的下唇，好像西班牙最後的亥勃士堡 (Hapsburg) 的國王。……不呵，不呵；上帝是一個靈魂，到處浸透一切。萬有都被他合而為一。一層一層的…… Neapolitan 的冰

從黑暗裏飄浮了上來。』

此下還講了有一面半。

上面所引的這一段可以衡量現代我們大多數人的精神態度——因為我們却被絲麗帕羅洛合而為一——與過去時代的哈代有不同之處。哈代不信仰上帝是一個靈魂，絲麗帕羅洛姑娘自然也是這樣的——他是一個戰後小說家。但哈代的不信仰佔領了他。絲麗帕羅洛姑娘不過是許多別的有趣的哲學問題之一，在牀上變變戲法罷了。我以為哈代是被上帝所圍攻，而絲麗帕羅洛姑娘則是被圍攻的恐怖所圍攻。

所以一切赫克胥黎的書給予讀者的最後的力量，讀者總是非常替他不平，以為像他那樣一個很聰明、很溫和、很有風度的人——我們都喜歡這樣麼？——既有很可稱讚的聽話的耳朵，又有很純正的天才，何以除去一個中篇小說以外，便不會寫過別的有永久價值的作品呢？這是很不可解

的。(註一)此中的道理大約是這樣：一個小說家不能完全沒有信仰，他至少總應該信仰人類，在他的一切書中，他只創造了一個站得住脚的人物。除去斯賓塞叔父以外，他的一切書中的人物都好像舞臺上的假面具一般，他藏在後面說着很漂亮的話。Calamy Cardan, Chelifer, Mrs. Aldwinkle, Lypiatt, Mercaptan, Gumbriel Senior, Gumbriel Junior, Mrs. Vivesh 以及其他——去掉作者，他們這些紙糊的東西就要倒了下來。與劉易士一樣，赫克胥黎不喜歡虛偽，但他的心中却沒有一點美國的預言之火。(預言之火已經過時了)他睜大了眼睛來看世界，只看見世界充滿了虛偽，便很溫和的把他所看見的記錄下來，這在 Elmer Gantry 裏是很缺乏的。但他依舊很了解，並且很同情那些騙了自己又來騙別個的人。他自己很誠實的，非常誠實的。他不冒充，不裝假。間或在 Antic Hay 裏對於一般比他不誠實的人假裝生氣。但他却不越出假裝生氣以外，他甚至不

會怨恨得很恰當。他剝下人類美好的衣服，逼迫他們赤裸裸的站着，在讀者面前害羞；他不能，也不想深入皮膚以內，了解他們內心的變化。他感傷的恐懼着，怕自己會要成了感傷者。所以正如繆爾 (Edwin mir) 很公允的話一般，他的藝術只是暴露，並非理解。

(註一) 阿基米德學派的少年 (Youth of Archimedes) 和斯賓賽叔父在題作小藝西
哥人 (Little Mexican) 卷中。

六

現代小說所表現的時代普遍現象，已說了不少，現在我們要說一說文學和科學的勢力對於小說技巧的影響。

最重要的影響就是心理的勢力，這種勢力的來源有好幾種，有從文學來的，也有從科學來的。無疑的，首先是弗羅貝爾 (註一)。起初他對於

英美小說沒有什麼影響，直到亨利·詹姆士(Henry James)的時代纔有影響，這就是梅茜所知道的(What Maisie Knew, 1898)大使(The Ambassadors, 1903)和金碗(Golden Bowl, 1905)的時代，我不知道是否這時代的亨利詹姆士讀者要多些；我實在猜想不出。不過我們可以分辨得出來，這時代的詹姆士與早年作美國人(American, 1877)雛菊的小屋(Daisy Miller, 1878)一婦人的畫像(The Portrait of a Lady, 1881)時代的詹姆士的確不同。他後期的作品對於作家的影響很大——現在還是如此，不過人家完全不覺得罷了。他雖不是第一個，却是小說家中最有思慮的一個，他很大胆的不顧小說的情節，把情節縮小到最小的細微處，將內心仔細的分析。也就是他毫不畏縮地保持這個主見。例如，讀過梅茜所知道的的人只能發見她所知道的，只能夠跟着她慢慢的去兜圈子，纔能夠發現她所知道的。自然，她所知道的並沒有一點點重要的地方，不過這是她的學問，這

對於牠有深沈的激動罷了。不是事實，只是良心對於事實的開始激動和反響——這就是後期的亨利詹·姆士所認為小說家最重要的任務。分析和解釋，——以後又是分析和解釋，這就是公式。

(註一)史丹代爾(Stedman)直接傳到英國是很遲的。因此他只由俄法作家直接傳到英國來。

這就輪到康拉特了。他受了詹姆士的影響很大，還用了一點他的方法。不過凡是他借用詹姆士的方法寫的小說，價值都很小。因為最重要的結果不過是煩瑣的事情，紊亂和不正的方法，在小說中寫小說，又在此中寫小說，康拉特的小說本來是很流暢的，現在這樣一來，便使他的機會(Chance)成爲不可卒讀的作品了。康拉特的小說一用到詳細分析的方法，他的寒冷，他的幻想分析，他的科學尊嚴，沒有一點是可以使人有耐心看下去的；他的詩意的幻想——由於深研屠格涅甫所受到的刺激——他對於

雲圍氣特殊的感覺，他對於『神祕』固有的傾向，都被詹姆士的傳說所切斷，成爲無意識的東西。如果我們讀者不能常懂得詹姆士的性格，我們敢說連康拉特也不懂。康拉特前進的男子是不可超越的——例如林嘉德

(Tom Lingard) 阿美亞 (Almayer) 羅士屈摩 (Nostromo) 須姆博 (Sohomberg) 等。但他神祕的婦人却總是神祕的，我們固然不懂，他自己恐怕也不見得懂。在金箭 (The Arrow of Gold) 的結尾我們知道多娜尼泰 (Dona

Rita) 怎樣了呢？創造她的康拉特知道不知道呢？他用一個陰鬱而且有力的美國人米爾斯 (Mills) 的眼睛來觀察她，自始至終，貫串全書；又用一個信加特力教的美國紳士白倫特 (J. K. Blunt) 的眼睛來觀察她；(白倫特以寶劍與自尊爲生活) 又用尼泰嚴峻的姊姊謝麗絲 (Therese) 的眼睛來觀察她；又用那被戀愛迷住的喬治 (M. George) 的眼睛來觀察她。結果他曾否真的完全了解她呢？一次也沒有。

第二種影響到英國小說的勢力便是杜思退益夫斯基和托爾斯泰。不用說，這兩位都是歐洲文學中最偉大的心理小說家。這一次的影響比前一次大得多。英國對於托爾斯泰知道得很早，他的小說在英國極有力量；後來轉到一九〇〇——一九二〇年的時代，杜思退益夫斯基立刻便重要起來了。雖然很早的在一八八五年罪與罰就已經譯成英文，還有些已譯成法文的爲少數英國人所知，若論到白癡（*The Idiot*）和客拉瑪佐夫兄弟（*The Brothers Karamazov*）（註一）的作者普遍的爲英國人所共曉，還要推一九一二年加耐特（*Garnett*）夫人偉大的翻譯。第一次的結果是橫逆的，很令人驚奇，小說家杜思退益夫斯基的偉大——他對於人生動機驚人的觀察，他對於戲劇的強烈感覺，他那語言的偉大，他那將兩種相反的人物性格調和爲一整個凝練的固體的本領，他那種特別的世界，使我們與感到托爾斯泰所寫的我們所生活的世界並無二致——這些都被人家忽略了。起初

英國人都把杜思退益夫斯基當作偉大的思想家。大家都討論他的思想，彼此爭辯，自認爲杜思退益夫斯基的信徒，替他傳道。後來大家纔注意到他寫小說的技術，於是又激動了文壇，注意起形式和結構來；在事實上他的結構是比托爾斯泰要好的，這兩個作家，托爾斯泰是最會分析心理的，也是最不講究結構的，杜思退益夫斯基是最有緊張的戲劇效力的。但沒有結構的「人生斷片」(Slices of Life)非常時髦，同時又養成一種新的趣味，大半由於杜思退益夫斯基的病理和變態心理的描寫。時而學這個，時而學那個，英國小說有一個時期便弄得六缸水混了。

(註二) 時間會報復！杜思退益夫斯基死於一八八一，倫敦報紙上竟連提都沒有提起。

不久以後，又有精神分析學的洪流滾來，於是英國小說便弄得更加混濁了。英國小說家對於正統心理學的注意很少。只有威廉·詹姆士(William

ames 還偶爾參一參野狐禪，他的小說比他弟弟亨利詹姆士的後期小說要容易讀得多。除了威廉·詹姆士以外，小說家對於英國正統的心理學都很忽略，對於此科的知識實在貧弱得可憐。後來弗洛伊特 (Freud) 永恩 (Jung) 費蘭西 (Ferenzi) 阿德勒 (Adler) 的學說譯成英文，小說家對於科學方法沒有相當訓練的；或對於已建設的心理學原理沒有相當認識的，都貿然用批評的判斷，來接受潛意識的新假設。於是舉國若狂，精神分析學便盛極一時，作家都風靡相從，好像害了流行感冒似的。直到現在，這種狂熱雖已平安的過去，批評家的筆却還是不能十分冷却。有許多好小說被這不需要的精神分析的學問所侵入，受了一部分的同化，或完全受了同化。

(註二)

(註三) 羅蘭斯受了精神分析學的影響，不能自拔，讀者都十分惜憐。梅·辛克

萊魏絲特等女作家也同受影響。

我們對於弗洛伊特給英國小說家的壞影響，是要反對的。如果精神分析學最精到的地方——總之最精到的地方不是很小的一部分——如不能用於今日或明日英國小說家的心理描寫，他就更不行了；沒有這個玩意兒就更糟糕了。

還有一個現代心理學家，他的勢力，直接和間接，對於英美作家都有影響的，便是麥克道格爾 (Dr. William McDougall)，雖不是完全的特創，他把心理系統基於本性和最初的感情這一點通俗化，是成了功的。這種學說顯然是從風行了二十年的詹姆士 Ribot, H. R. Marshall 和 Shand 的學說取來。現在與庫勒 (Kohler) 和柯夫加 (Koffka) 的精神分析學聯合，大約還可以維持二十年的生命。這種系統的詳細學理我們不能在此敘到。只須知道牠相對的簡單，反對智力，完全與現代生物學的理论相合。麥克道格爾以淺顯的話來闡明，立刻便被不懂心理學的作家利用了

去。這種行爲心理學——與「行爲主義」不同。「行爲主義」是美國的異端，不科學的，不重要的——證明又有幫助，又有害處。這種科學使得許多小說家的出產都簡單化，不幸的是把幾部小說弄得太簡單了。事事關聯於精神分析，便緊逼現代作家去想，構造他們的人物，個個人都成了瘋狂的人，完全汨沒了個性。他們用這種方法來創造沒有生命的型式，要想表現出一種最初的情緒，被遏抑的錯綜心情的領域。這種單純與變態心理并行，這種方法便變得很奇怪，在破壞自己了。郭爾德（Gold）在英國小說之今日裏說：『讀者所得到的印象是，這種怪物，不是表明某某是凝結而有個性的某某，只是表明某某是與個個人一樣的奇怪，他的行爲與個個人一樣的奇怪。』

現在還有一些老教授（大約是牛津大學的）說是心理學的學問對於小說家是有害的，實在是很荒謬；但一定要說現在的小說家必須熟讀弗洛伊

特·麥克道格爾，史皮爾曼 (Spearman) 傑來特 (Janet) 皮龍 (Piéron) 吳德華斯 (Woodworth) 庫勒之類，纔能夠做出好小說來，也是同樣的荒謬。他應該吸收心理學，把牠變成自己的藝術，不可拘滯。學理的光輝本來是可以看出個性的。杜思退益夫斯基曾經這樣的做過。他一定也要像杜斯退益夫斯基那樣，要注意個性，不要只顧到學理。科學所以舉例是要使其活潑普遍；藝術如要普遍，就應該簸去用不着的糠粃。

在這些科學的勢力中，一定要加上三個現代最有權威的小說家，最近的柏洛司特 (Marcel Proust) 朱士和麗佳笙 (Miss Dorothy Richardson)。恰巧這三個作家都在戰前同時寫作品；但每人的方法却都與別人的不同。大體上雖不相同，他們三個却都有同樣的目的，用的是同樣的方法：完全坦白的詳細顯出他們自己的內心。讀麗佳笙的作品的人不多，大約將來也不會多，她比另外兩位較為次要，她的作品被他們倆的聲名掩而不彰。朱

士得到「受辱的成功」，因為英國對於他的優力栖斯禁止發行，還受英國道德批評家的攻擊和責罵；當時，在英文小說中，他是三個人裏面最重要的一個，雖然他不會還是這樣出風頭下去。柏洛司特有時間上的成功，雖然他的作品是很沈悶；稱讚柏洛司特成了一種時髦，沒有讀過的人也假裝已經讀過他的作品。

我說，朱士是三人中最重要的一個——在當時。英美每一個現代作家沒有不看過優力栖斯的，大家都想知道作者是怎樣得到成功的；無論好壞，無論是有意還是無意，許多人多少都有一點在摹仿他。這是逃不掉的。因為朱士不但是一個很偉大的作家，還負了英國的完全使命，當作文學的媒介，對於阿里士多芬和Rabelais式的喜劇有莫大的天才。自從沙士比亞以來，沒有一個作家能夠敵得過他；此外，他還做出極端論者不巧妙的迷惑。雖然很少有人能夠寫得像他這樣客觀，只要他願意客觀的去寫

——試想一想優力斯華麗的開端吧——他却不願意客觀，不再相信客觀是一種文學方法。他完全是一個主觀主義者。我們已經知道，在最近五十餘年來的歐洲小說，有一種反對客觀的固執傾向，都想把心理的最細微的地方分析暴露出來；朱士却走得較遠，那就是說他比平安前行的要更為急進。他把自己完全交付給潛意識的潮流，在他的觀察，只有這纔是「真實」的真正源流。理想和幻想都用不着了。不管他們是否與理智者的眼睛有關聯完全沒有關係，因為理智者的眼睛本身就是懷疑的。與以前想出來的計畫相合的選擇都棄去不用，因為選擇也是理性的工作，也是欺騙的工作。因此藝術一定要與真情相符。這故事，也為亨利·詹姆士所棄，已為托爾斯泰所忽略，已為杜思退益夫斯基熟思後所塗抹，又被康拉特改頭換面，不可復識，如果朱士有他自己的方法，就要深深的葬在潛意識的廢土裏。他棄去文法、標點、大寫，以及一切限制神聖的真情流露的東西。

這樣的作品讀起來好像遊戲文章。（如歪詩之類）朱士寫優力栖斯的方法真是再瘋狂也沒有了。（更不用說最近史探蔭 *Certrude Stein* 女士也受了他很深的影響）。這作品是巨大的，但也是巨大的失敗，不能算作時代的傑作。朱士的力量，六個現代作家合在一起都比不上；但他們是並列的力量，不是有機體的力量。他坦白的相信一團糟的東西可以表現出來，但我們須知，如果藝術還有一點點意義的話，恐怕就在於把一團糟的東西弄成有秩序的了。

像這樣簡單的敘述我們戰後小說主要的傾向，如果不說到柴霍甫，和反抗威爾斯高爾斯華綏賓那脫等人的社會學的方法，便算是有了遺漏和缺憾。似乎柴霍甫只影響到短篇小說。自然，他對於短篇小說是有影響的。實在的，誰都知道他在短篇小說界中放一異采。但是有幾個戰後作家也將他的方法或近似的方法用於長篇小說。所以，不是繼續的敘述不相連接的

事情，也不是一串隨便寫下的細叙的心理分析。他們給我們的是一串活潑而且鮮明，似乎不相連接的插話（閒言）——這種插話，波特來耳曾記在心裏，他像這樣寫：

『在某種幾乎是超自然的心境中，全部生命的淵深在那無論怎樣平常的，人們所習見的景象中現露出來。』

也許英文小說中最好的例證是吳爾芙夫人。她的傑科白的房間 (Jacob's Room)，仔細分別起來算是不大成功的；她的戴羅薇夫人，在這一類中算是傑作；到燈塔去使人很失望，無論在那一面看，牠不能比戴羅薇夫人更進步一點。因為我們深切的盼望吳爾芙夫人的作品一天比一天進步。她方法的改變，特別能力的成長，從出帆 (The Voyage Out) 和朝朝暮暮 (Night and Day) 經過星期一和星期二 (Monday and Tuesday) 到最近的三部作品，是很可驚的。好像她經過托爾斯泰和杜思退益夫斯基的心

理方法，顯然不得意於這種結果，於是又想學一學柴霍甫和曼殊斐兒的方法了。所學恰得其反，不是心理的，而是詩意的，她的祕訣不在於對於心理分別的作理知的分析，而在於專選擇有力的最激動情感的地方來描寫。有頭腦的讀者看吳爾芙夫人將平常的生活寫得這樣動人，總想不出其中的緣故；一點事情也沒有，即使有事情也是細小到極點的，一頁一頁的寫下去，居然能夠吸引我們的趣味，大家都有點莫名其妙。戴蘿薇出去買花，以作開宴會時陳設之用，縫她的綠衣，向她的女僕露茜說一聲「謝謝你」，瓦爾西 (Peter Walsh) 到白宮裏去，在攝政王的花園裏逍遙，在他的旅館裏用餐；萊姆姆 (Ramsay) 夫人與不愉快青年的譚士萊 (Tansley) 到鄉間去：這些都似乎是重要的！所重要者不在事實的本身，在於吳爾芙夫人用深深的透入的情感來刺激讀者。她在平凡的事件上做鑲邊的工作，所以使我們喜悅的也就是她所鑲的邊，不是平凡事件的本身。

吳爾芙夫人彰明較著的在反抗愛德華朝文人的社會學方法的小說。在她的賓那脫先生與白朗夫人裏，她首先承認賓那脫的定則，『好小說的基礎是創造人物，別無其他。』後來她便同賓那脫、威爾斯、高爾斯華綏筆戰，因為他們對於最重要的創造人物這一點失敗了。她說：

『白朗夫人是有人性的，白朗夫人只在表面上有些改變。……沒有一個愛德華朝的作家十分注意到她，他們很有力的，搜尋的，同情的看到窗外；看到工廠，看到烏托邦，甚至看到火車車廂裏面的室內裝飾；但却不看她，不看生活，不看人性……他們在事情的結構上放了一個很大的重壓。他們給我們一所房屋，希望我們能從這所房屋去推斷裏面所住的人。但是，如果你以為小說首先應該注重人物的個性，第二步纔應該注重人們所住的房屋，那麼你只看窗外，就是大錯了。』

說得太詳細，像大學校裏的演說詞似的，自然使人生厭。這兒須附帶的聲明一句，吳爾芙夫人自己的工作相反的，注重於白朗夫人的，但她也不曾忽略了事件的結構。她是個多才的小說家，件件皆精。實在的，在戴羅薇夫人中倫敦的夏天便是最重要的背景。不過這背景並不是此書的著重點，猶之紐約的背景不是帕蘇士 (John dos Passos) 的 *Manhattan Transfer* 的著重點；但戴羅薇、魏百里 (Hugh Whitbread)、瓦爾西、史密斯 (Warren Smith) 吉爾曼 (Doris Kilman)、和其他的人的性格，却從背景中出來，又消失於背景中，在事件的結構和人類的天性中，是沒有顯然的界限的。

不滿意於愛德華朝的方法，我們許多人也感到的，吳爾芙夫人不過增加了一點意思，來興奮的討論。這件事證明現代小說的趨向是從客觀的到主觀的，從外面的表象到內面的真實。

七

上面所述，就是形成今日英國小說的主要趨勢，那麼我們對於明日的英國的小說盼望些什麼呢？很多——但是只有一個條件。材料很豐富，花樣各有不同，等着我們去抓，我們只要拿出本領來，只有用不了的。你要說啦，從來英美文學史中，沒有一個時期是材料十分豐富的，也沒有一個時期作家技巧的本領是特別高的。但只缺一樣，只要有這一樣，今日我們一般寫小說的人便都可以不用前進了。如果我們的作品想傳得比較永久一點，一定要有一種新的哲學組合，對於世界一定要有一種新的理想態度。別的都用不着。

還好，我們無須束手等待。新的哲學組合已經替我們描了一個輪廓，我們現在只須聰明的把牠抓牢，然後再把牠變成創造的幻想。我們所最困

難的，就是我們大都對於科學的常識太缺乏。我們依舊沈浸在十九世紀討厭的機械學說中。我們自以為在現象上最進步的，其實是最進化的：朱士最近的哲學算是最不落伍的，也是最能反應的，但他不過是羅馬加特力教的教徒罷了；柯立芝總統的哲學（就算他有一種哲學）與帕蘇士的哲學很少區別。還有一件明顯的事實，機械的唯物論為哈代所用，是因為他熱情的侮慢牠，反抗牠，現代作家們接受着，却不起勁，反而很厭倦，這種機械的唯物論是死了，頑石一般的死了，形而上學、心理學、生物學、數理學等科的主要思想家剛剛靜悄悄的殺了牠，替牠送了終；只有舊式的人還相信牠依然存在，這些舊式的人就是牧師（他落伍到十七世紀，簡直的跟不上）、化學家（他是最沒有受過教育的，也是科學家中最頑固的）、外科醫生（他忙於發財和頭銜，早把科學丟在腦後，）所謂「進步」的詩人為傾向人類的愛略脫以及「進步」的小說家如變化多端的朱士、史探蔭之

類。

要叫今日的小說家有一天能夠明白這個，還要明白一切算術的表現都多少受了 Morgan，懷赫 (Whithead) Haldane，麥克道格爾，庫勒，柯夫加，Fiddington，Ruthford 等的影響——英美小說將要變更形式。目前思想上的第二次文藝復興即將實現；小說家雖是自滿於退化，不能再不睜開眼睛來看看了。與新興的美學比較，一切柏洛司特、朱士、愛略脫、愛鏗 (Conrad Aiken) 安得生以及聖得保 (Carl Sandburg) 的著作都變成古代的了。因為現在提出來的哲學——我們可以冷淡的稱之為「目的」的哲學，或是突然的進化，或是屬於有機的真實，或是最好的稱之為形式——應用的人很多。牠完全改變了我們對於世界的態度；牠在有生氣的事件上用目的來替代機械；十九世紀的科學盡力要毀滅的，牠拿來重定價值；最重要的就是文學，牠使靈魂復原。

形式、方法、有機的目的——這不是今日的小說顯然缺乏的麼？告訴小說家，不要軟弱，躊躇，要獲得形式，要以爲形式是世界上人生最重要的，他爲什麼不去照着做呢？亨利詹姆士、托爾斯泰、杜思退益夫斯基、弗洛伊特、朱士、麗佳笙、以及柏洛司特大家都不注意於固有的形式或結構，不注意故事，集中於比較孤立的人物的內在生活。分析，分析，——這差不多是他們不可變更的公式。精細的心理描寫收穫很大，這樣的收穫應該留到將來運用。我們固然不要走向無師自通的平易的客觀路上去；但極端的主觀，目的誠懇的在於真實，却好幾番走錯了路。這有兩個原因，也是兩種欺惑。以前的人以爲心是許多部分湊合成的，好像汽車機器能夠一塊塊的拆卸下來，也能夠裝在一起；單獨的一個心能夠離開別的連接的心顯現出來，與無機的周圍無關。壓迫有機的概念替代笛斯卡兒哲學派的概念，當作世界最後的情態，這兩種欺惑到現在立刻都顯現出來了。那就

是現在所要做的事。有機的概念直到現在一直伸張下來，在生存的世界裏，甚至比植物還要低等的東西都要論到，也就是說，無機物也拿來當作有機物看待了。蒲脫勒預言道：

『死是完全打敗了。我們剛剛想到我們有一片血誠的防禦物，死就倒在地上了。種、類、科的分別都沒有了；本能和理性的分別也沒有了；動物與植物的分別也沒有了。人類和低等動物的分別也沒有了；所以，在很早以前，有機與無機沒有分別，心與物也沒有分別。』(筆記 Note Pooks P. 78)

在蒲脫勒當時寫這段話，不過是對於文學和科學孩子般的欲望，但現在却真的實現了。實在是革命的變更！按照着牛頓物理機械定律，在空間和時間裏的物質、動作和反應的世界，現在都當作人類智慧抽象的暫時構造，便於某種實際應用，如工程 (engineering) 之類，但如用於別處，如

生物學、宗教、經濟、或原子構造的了解上，就非常不便甚至完全荒謬了。

現在，一個有機體，無論如何低微，是不僅僅只有牠部分的總和的。

(註一)黏著和忍耐的原則就是牠的摹仿。沒有忍耐的摹仿，牠就要做環境的俘虜，因此就不能生存；有了忍耐的仿摹就能夠與環境相合，把牠自己壓在環境上面，就得到牠的相似。第二，沒有一樣有機體是孤立的。牠的結合，牠的黏著，不單是內部的，也是外部的；還與別的有機體混合。摹仿不是祕密的，是靠著牠所摹仿的東西，和同樣或不同樣摹仿的別的東西在時空裏互相作用的。懷赫教授說：

『結合的事情是方法。最初的分析是理解的活動，懷赫的意思是說「不相似的理解」或「不自覺的摹仿」以及明白可解的事件。每一件是各別的事，從下層活動就分別起。但各別並非說是實體

的獨立……我們能夠滿足於暫時的實體論，這個實體論是把大自然看作一個「理解的合一」的混合體。……理解就是合一的方法。因之，大自然就是擴大的發展方法，當然是要從理解經過到理解。成功的因此是過去了，又因牠自己的觀察，表現外面的理解，所以又可復得。』（科學與新世界 *Science and the Modern World* pp. 90, 101, 102）

應用這幾句話，並非很聰明的把牠解作形而上學，而是熱烈的確知，爲幻想所捉住，所孕育，應用到小說藝術上，立刻我們現代小說的平面缺點便顯露出來了。現代小說家並不真心的相信全體，綜合的方法是許多方法混合成的，其中沒有一個能夠爲了別個犧牲，但每一個在別個裏都有牠的真實和成就；他們在小說中不相信這一點，因爲他們先就在生命中不相信這一點。甚至像戴羅薇夫人這樣細膩美妙的作品都經不起這種試驗。繆

爾論吳爾芙夫人，說她在新小說家中是獨特的，能與她的人物在同一個平面上相會，沒有諷刺、怨恨或是憎惡。『她可以走到她的小說裏面去，與他們同話家常。』（繆爾的變動 Transition P. 67）我覺得頗有可疑之處。在出帆和朝朝暮暮裏，她是可以走進去的；但戴蘿薇夫人和到燈塔去就不行了。因為沒有人能夠走進平面的畫布裏去同話家常的。戴蘿薇夫人的美麗是兩度畫幅的美麗，按照繪畫藝術的標準製成；脆弱而且可愛與美麗的畫幅一樣；但卻完全缺乏人類所居住的四度的固體，這種四度固體的小說，哈代曾著了一部，最奇怪的是，托爾斯泰也曾著過一部。只須把克拉麗莎 (Clarissa) 的全面部和她周圍別的人物看一看，你就被仔細的描繪所迷住；但你却不能在四圍轉着看，不能用真實生活不同的角度去看。

（註一）博莫史運 (Simuts) 將軍指出，甚至水除了輕二養 (H₂O) 以外，還有

別的東西。

你怎麼用吳爾芙夫人的方法呢，忠心於現代的傳統，她不會寫過一個短篇。有幾個短篇，不相連屬但却並列着，很巧妙地浸入書的歷程中，用敏銳感性的方法往後看——同樣敏銳而且熟慮的是柏洛司特的過去時間的追求 *Re heroshe du Temps Perdu*。雖然我們可以稱讚這種回憶過去的光榮和細膩，運用散文的音調、和視像，以牠真實細緻的技巧，回想出恰當的情感；雖然我們可以說戰後小說不能再比這部小說細膩；雖然我們可以相信同樣的力量要放在明日的小說裏；但在結果我們要說，用了這種方法，甚至吳爾芙夫人也不能使生命真實而且顯然，連以前的低等小說家都趕不上。在戴蘿薇夫人中沒有幾個短篇是形成固體的，彼此間也尋不出有機的聯絡。在時間上或（應用新哲學的名詞，意義並不如此簡單）在空間上是無秩序的進行。理由似乎很明白。在這部和別部現代好小說中，她在有意無意之間接受了信仰，成爲不完全的和抽象的科學原理的產物，生命

不依平面前進，只是偶然的巧合。像到燈塔去中所表現的一個人物，略帶感傷的說：

『那麼這是什麼呢？這是什麼意思呢？事件能夠舉起手來抓到整個麼？這整個刀鋒能割麼？拳能握緊麼？真有點不大穩麼？不知道把世界的道路記在心裏麼？沒有引導，沒有遮蓋，一切都是不可思議的，從絕高的塔頂跳到天空麼？連大人也在內，這能夠算是生活麼？——驚人呀，意想不到呀，不可知呀。』

信仰生命只是驚人的，意想不到的，不可知的，只是從塔頂望天上跳，實是欺人之談。真實生活的人可以容受這個，書中的人物也可以；但小說家却不可以。計畫、形式、方法，有機組織，隨便你稱作什麼都行——那就是人生最後的事件，小說家必須了解這個，像是好容易纔發現真實的佔有這個，他們的著作纔能夠永垂不朽。我們須有到燈塔去中麗萊百

里絲柯 (Lily Priscoe) 那樣的觀念。

『有一種戀人，他們的本領是選出事件的本質，把牠們放在一起，使其成爲整體，這整體是他們生命中本來所沒有的。再做一點佈景或人們的相遇，加上思想和戀愛，便成了球形的複雜東西。』

這是可能的麼？當然是可能的。這一定是明日小說家的目的。這將要實現，因爲他自己要除去壓迫今日小說家的虛僞信仰，事實的整體『在生命中不是他們自己的，』在藝術上一切要想達到完全，一定要受許多欺騙。他要相信替代那個形成他的創造，變成有機的組織，他是在生命本身的精神裏工作着，他所做的『球形複雜東西』含有同樣的真實，同樣的真實，他能夠在他的周圍，艱苦純粹的事實世界裏找到。牠要知道他只選擇，藉以顯明那是什麼。

這是說在方法上又從主觀的變到客觀的麼？不必。如果真是這樣，又怎樣呢？從前已有用客觀態度作成的精緻作品；的確，現代我們有幾個作家正在這方面努力，最著的在美國有開莎爾女士，你看失蹤的女子（*Lost Lady*）中的一節，牠那極端的客觀是多麼有力，即使有心理分析闖入也不能增加什麼效果：

『是夏天無雲的朝晨，天空燃燒着柔和的粉紅和銀色。沈重彎曲的草濺着他的膝蓋。沼澤上的一切都滴了露水，好像山上的雪，變成銀色的冷紙，一堆乳草平鋪着莓色的果串。在早晨的新鮮空氣中。差不多像宗教一般的純淨，晴和的天，草和花閃着早露的光輝。一切活的東西都澄清而且愉快——好像早晨鳴叫的濕鳥，飛過纖塵不染的太空。在番紅花東邊，有酒一般的薄黃的陽光，在芬芳的牧場上和潤濕的樹上鍍了金……』

『沼澤旁有一座峭壁，峭壁下有一叢野薔薇，含着燃燒的花苞，正要開放。一開放時，牠們的花瓣便都染上燃燒的薔薇色，這種顏色，在正午時就沒有了——陽光，早晨和濕氣染成的，光很強烈，牠甚至忍受不住。……瘋了似的快凋落了。耐爾拿出刀來割那長滿了紅刺的硬梗。

『他想做一束花送給一個可愛的姑娘。……他要把這束花放在她寢室的法國式窗外。當她打開百葉窗，送進陽光來時，便可以看見這束花——也許這束花忽然間會引起她的憎惡，以為像愛倫基爾 (Frank Ellinger) 這樣的人太粗俗。

『他用牧場上的草把花束好以後，便穿過樹林，走到小山上，悄悄的沿着沈靜的房屋走到福麗絲桃 (Forester) 自己房間的北邊，那兒門一般的綠百葉窗還沒有開。他正想把花放在窗台上，便聽

見裏面一個女子的輕笑，不能忍，放肆，困惱，而又急切。還有一個不同的笑聲，是男子的聲音。聲音又大又懶——最後彷彿是在打呵欠。

『耐爾感到自己已在山脚下的一個木橋上，面部發燒，太陽穴打着，眼睛氣得昏花了。他的手裏還拿着那一束有刺的野薔薇。他把花一丟，丟到電網外面的陰溝裏，一頭牛把花束踏了幾脚。』

不用說，明日的小說當然用不着極端客觀到這種地步。反而，我們要應用今日小說中所有的細微的心理，描寫和分析的能力。但分析在全體中是有限制的，應該受最初綜合需要的管轄。

威廉·詹姆士常感到英文的失敗，只有『認識』一詞，不能分別 *voir* 與 *cegnoscere*, *savoir* 與 *connaitre*, *wissen* 與 *kennen* 我們的認識是應該有分量上的差異的，我們一看見蒼蠅就可以認識；我們對於近親是認識的，

但我們昨天只會面一次，只談過三言兩語的人也可以認識。顯然認識是從極大量的了解到僅僅認識，所以認識這個詞是不能包括兩種含義的。於是詹姆士便用他文雅的方法詳細分別他所謂的『偶然的認識』和『廣博的認識』，這樣就把分量分別出來了。人類經驗中有一件古怪的事，便是廣博的認識太多，完全是分析，因此破壞了偶然的認識。這樣的情形，在今日的心理小說中實在太多了，小說家很熱心的要想供給他們所創造的人物的廣博認識，他們好像是把人物從生活中拉出來解剖似的，這樣心理的機械學說是不可能的，因為各部分必須聚在一起，纔能算是生活。並且我們從經驗上知道，大多數人對於實際人物和書中人物的反應全靠偶然的認識，所以無論在什麼有理的心理學上，應該注重偶然認識這一點。一個有機體（我們經驗到，心是有機發展的最高形式）大過各部的總和，任何部分原來都足以代表全體，我們要想認識牠，無須拚命的堆積，我們可以從直覺認

識牠。所以，寫小說也是如此，小說家無須繁瑣的重複敘述，免得堆積的力量反而打斷了讀者的耐心。像巴林 (Maurice Baring) 的描的搖籃 (Cat's Cradle) 或是白乃揚 (Brett Young) 最近的克奈爾的畫像 (Portrait of Clare) 都是吃力不討好的長篇鉅著。每一段都很長，有些地方人物的描寫確可代表全體，但有幾段其實只須給我們相當的偶然認識就夠了的，牠却連篇累牘，不能自休，很有許多地方使我們生厭，不能增加我們廣博的認識，無論如何這是無關緊要的。因此，我們可以猜想將來的小說比最近的過去要短。只有一等的作家可以寫長一點，但就是他們，顯然也不能證明寫八萬字不及三十萬字有力。

比較起來，獲得偶然認識是很快的，廣博認識却建設得較穩定。這件事似乎現代小說家也忽略了。他們畢生只想寫一個同型的人，不想拿兩種人來作尖銳的對比。因此他們的小說便使人讀來生厭。

但是最要緊的，有機的人生觀察用於小說藝術，在故事和結構上，是一種新鮮的主張，不要用舊式任意的結構。黏在紙版人物的平面上；也不用一般讀者和作者所熟知的偵探小說的手法。正當的理解是，結構是人物的相互關係，也就是說，結構在小說中是卓越的形式，人物的相互關係有三個要素：他們自己的本身是怎樣；他們怎樣算作環境的成分，環境加入他們以後，他們又怎樣。他們自己的本身是怎樣已不能單獨的當作小說材料，因為單獨只有人物一樣是不完全的，抽象的甚至是不真實的。吳爾芙夫人也許要辨駁，愛德華朝文人失去白朗夫人的特點，就是只看到她所住的房屋。但是一點也不看房屋，却更容易失去白朗夫人的要點。她的房屋是我們所謂白朗夫人的忍耐摹仿成分；她的丈夫白朗先生，她的兒子覺來白朗，早晨送牛乳來的孩子，替她做遺囑的律師，最後葬她的工人都是忍耐摹仿的成分；她每天所經過的戰爭回憶（幸而沒有看到這一點，）以

及她所讀的星期新聞，以及她那丈夫把她的墳墓弄醜的墓石也都是忍耐摹仿的成分。吳爾芙夫人要想做一個好小說家，就不能忘記這些。她時常注意幾乎不可見的線把人物相互關係的線繫牢，但每一個都是無機的環境。那就是她能成爲最重要的戰後小說家的原因了。但是幾乎不可見的線還不夠。摹仿與生活相合，須賴各個摹仿（即各個人）的相互關係，一定要用創造的選擇使其清清楚楚的讓讀者看見。這很要緊，是小說家的職責。

像亨利·詹姆士和他的徒輩的觀點，只觀察書中的一個人物！——那是應該拋棄的，理由已申述如上。只觀察一點的方法是虛假的；真的方法須結合各種觀察，各種理解，沒有一個是應該爲別個犧牲的。

無論我們走那一條路，結果我們要回到這條路上來就是不可避免的需要有機的方法。我們戰後的文化缺少這個，戰後的小說也缺乏這個，以致我們一切的技巧都用於把一件小事細叙得很長很長。這在明日的英美小說

是很顯然的。我們可以斷言。我們也相信牠需要幫助，要使——說故事者須西拉紗(註)重生。

(註)須西拉紗(Scheherazade)爲最善故事的女子。事見天方夜談。

宰相有兩個女兒：長女名叫須西拉紗，次女名叫杜萊亞紗。長女讀過許多歷史、前朝的帝王紀、以及從前的故事；據說她藏有一千部前朝帝王的史書和詩人的作品……

她的宰相父親便帶她去見國王，國王看見她，非常高興，便說：『你是把我所想要的送來給我麼？』宰相說：『是的。』國王便把他自己介紹給她，她哭了；他就問她：『你爲什麼傷心呢？』她答道：『國王呵，我有一個小妹妹，我想與她告別。』國王允許了她；她就去見她的妹妹，擁抱她，坐在牀邊。妹妹趁機說道：『天在頭上！姊姊呵，講一個故事給我們聽，來消此長

夜罷。』須西拉紗說：『很好，只要國王允許我，我就肯說故事。』國王聽見這話，也高興聽聽故事，以稍舒疲勞；於是，在一千〇一夜的第一夜，須西拉紗開始說故事了。

(John Carruthers原作，原名英國小說之將來。)



No. 0016