

新文藝批評談話

奇無題

# 新文藝批評談話

平裝定價五角

版權所有  
必究

民國二十二年十一月一日初版

原著者

黎君亮

出版者

北平宣內大街中間路東  
人文書店  
電話南局一三九六

發行處

北平東安市場北門西邊  
人文書店營業部  
路南金魚胡同二十五號

分發行所

上海英租界三馬路佩文齋  
宣內大街  
北平青雲閣佩文齋  
東安市場

代銷處

天津法租界二十四號路佩文齋  
各埠各大書店

目 錄

第一部

(一) 文學上的修養·····	一
(二) 文學上的道德與效用·····	一九
(三) 個人主義的文學·····	二八
(四) 欣賞與估價·····	三五
(五) 想象的本質·····	三八
(六) 中國文藝批評何以不發達·····	四二
(七) 意譯與直譯·····	四六
(八) 精神分析學與文藝批評·····	五二
(九) 五四運動與文藝復興·····	五八

## 第二部

- (十) 學問與忌諱·····六四
- (一) 亞里士多德的三原則討論·····六六
- (二) 關于波加息的斷片·····七五
- (三) 歌德及其兩部傑作·····七八
- (四) 斯各德評傳·····九四
- (五) 易卜生之特質·····一一五
- (六) 克羅采的易卜生論·····一二三
- (七) 居友的藝術觀·····一三八
- (八) 談談達夫的三種小說·····一四二

## 文學上的修養

### 一 廣大方面的見解

文學並不和其他學科一樣；若照較古的解釋，它就是『學問』(Learning)，又可解釋作“literary production”。所以對於這廣大的知識學問，是不能有固定研究法則的。

文學既是一種廣大的知識學問；所以研究者所走的路絕對不會相同的；有的憑天才發展，有的憑多讀，有時所得的結果都是高深的。這好比一所天然的花園，你由東面走，西面走均可，而且誰都可以走進來。這不會和英國人的別墅一般，門禁是那般森嚴的。不過文學既較為自然的，所以天賦高的人是要得到較優越的寵幸。但文學也決非單靠天賦便可成功的；十七世紀法國有位批評家鮑依魯(Bollean)說得好：『有天才而無知識，是同樣的廢物』

』。世上有許多不努力不求學的天才，時常是湮沒無聞的；如英國十八世紀浪漫派的海茨立特 (Hazlitt) 便是一例；他所著的書無一種不可以發現其知識上的錯誤和缺乏：如『英詩人講座』 (Lectures on English Poets)，『莎士比亞人物研究』 (Characters of Shakspear) 等就是例子。所以後代批評家稱之爲『土著批評家』 (Cockney Critics)。反之，有了知識而不去發展天才，或過份的信實了知識時，也是不能得着較大的成功的。英詩人高貝 (Cowper) 即其一例。

我們可以說，文學的熱情是構成大作品的原素的。熱情與想像結合，便成爲那胚胎一切藝術的『烟士披里純』。但我們過於信實了自己的熱情，任其在創作上奔放，而毫不加以理智的判斷與約束，到後來我們總有一天會發現自己失敗的原因就在這裏。自然，文學者也不能專以求固定的知識爲滿足：我們不能說要先研究了文法與修辭學才能創作；凡一切創作都要照文法修

辭學的模本套合。文法修辭學是為研究而設的，不是為創作而設的。

固然，研究文學沒有一定什麼方法；但自然也有較簡捷的路可走（一）要一切普通學科的知識有了基礎；如歷史，是可以使學者認識『發生文學』那文化的狀態與展變的；如人類學，生物學，心理學，是使學者知道生物及人的精神上構成及其因環境年代所影響而成的那周圍的狀態的；外國語，是認識其他國文化的媒介的等等。（二）要求得文學上較專門的學識以為基本，如文學史，是使學者認識文學在歷史上的展變的；傳記，是能認識大作家的生活及其性格，可以藉助學者作修養或改良的鑑照的；批評論文集，如託爾斯泰的『什麼是藝術』，聖皮韋的『星期一談話』（*Causeries du Lundi*），布蘭諦斯（*G. Brandes*）的『十九世紀歐洲文學主潮』（*The Main Currents of Literature in 19th Century*），小泉八雲的『文學的解釋』（*Interpretation of Literature*）等都是文學專門學科的入門書籍，不可不讀的。（三）要直接去

欣賞大藝術。所謂大藝術，自然不一定是深奧難懂，文辭乖僻的；我們不能說陸機的駢文較李杜的詩好；左思的賦便較元稹的傳奇爲高。大凡愈偉大的藝術愈有普遍民衆的力量，因其語言文字是取『非專門形式』的；而一方面，其藝術本身的巧妙，也都是永垂不朽的。我們要瞭解這種藝術，非認真誦讀不可。這不但使讀者認識一般的人類心理及社會生活是什麼，而且可以知道實際所謂藝術是什麼。

誦讀大藝術，也必依年齡與知慧的增長而定。不懂教育原則的人，每每叫七八齡的兒童去唸古詩，十二三歲的兒童去誦駢體，結果是反而抹煞兒童對於實際的認識力的。我們既有了各種初步學術的根底，當走進實際社會時，種種未寫進文學中的材料便展入我們的心靈經驗或記憶裡了；這種經驗與日俱增之後，對於藝術才會有推進的認識力。一方面，我們在讀書漸多的結果，便知道各種文章之表現方法的難易了。這都是助長我們學習文藝在較自



然的環境的現象。如若我們若必使之成爲一種「學習的步驟」，也是可能的。  
 如：——

第一期——斯各德，狄更斯，普希金，斯託謨 (Storm) 的小說；擺命，郎費羅 (Longfellow)，華茨華士的詩。史特林堡 (Strindberg)，米爾波 (Mibelau)，王爾德，柴霍甫的劇曲。這些作家多屬於浪漫主義時代的；體裁亦多屬抒情式。如史特林堡，米爾波之劇曲，所含問題亦不甚玄奧，沒有何種享樂與頹廢思想，是含有教育性質的。

第二期——巴爾札克，沙克萊 (Thackeray)，哈代，福羅貝爾，左拉，屠格涅甫，郭戈爾等的小說；丁尼生 (Tennyson)，布朗寧 (Browning)，拉馬丁，繆塞的詩歌；阿史特樂夫斯基 (Ostrovsky) 席勞 (Schiller)，哈卜特曼，蘇特曼，高爾士華綏的劇曲等。這都是偏重于寫實主義的作家，態度較正大，可作文學者瞭解現代社會生活與思潮之藉鑑。

第三期——是我們瞭解思想較為超越，觀察更為深入的文藝時期。小說則以讀託爾斯泰，陀斯妥以夫斯基，法朗士，羅曼羅蘭，高爾基，巴比塞爾等為主；其他如新俄的皮涅克，依凡諾夫，雅各武萊夫等之作。劇曲則可精讀易卜生與梅特林克及蕭伯訥之作。詩歌則如開茨，軻爾律沼，斯文朋 (Sv. inburne)，波特萊爾，凡爾哈倫 (Verhaeren) 等。

第四期——已充份的瞭解了近代及現代文學，再回溯古代的文學；庶不致因為「時髦思想」而有化視或輕蔑古文學之傾向。這時期必注重歷史與文化知識的增長，方能取鑑賞態度。如荷馬的史詩，希臘三大悲劇家及喜劇家亞里士多凡士的作品（有各種英譯本）；其他如但丁，波加息 (Boccaccio)，塞文狄斯，喬叟，莎士比亞，米爾頓以迄近代的莫利哀，歌德等的大作品均可涉獵。我們先從文學史的敘述中知其作品之梗概，再而讀習，可從而深悉大作品之價值之所在。

以上所列四時期的文學讀品，是由現代回返至古代的；現代文學的意識情感較切合于青年心理，故易為誦悉；而古代，却非靠一種客觀的欣賞力不為功。

我們要瞭解全部文學固難，但當他們的實際生活是轉變的，非固定的時期，我們對於地方時代的觀念與知識必增高，則瞭解程度亦必增高。而這種效率亦宜視年齡而定，——如道德意識，欣賞能力，批評能力的標準，決非短期所能成就的。此外，「時常寫作」「模仿」，亦是不可缺的；文學者無表現能力是沒有大效果的。

對於文藝本身既有了認識欣賞能力，而覺得缺乏一種概括的統系的研究時，我們便可從事這方面的工作。在上數段，我已提過了；研究的第一步必須讀文學史與各近代名家的論文。等到這兩種基本工作穩固了；我們再涉及哲學，批評史及批評原理，美學，社會科學等。

哲學上的宇宙觀，道德觀，在文學上就是人生觀。文學上的哲學觀念與哲學的體系（Philosophical succession）本來就是相關聯的。凡一種哲學起始時，必影響於文學；這一期的文學也必影響於後代的哲學。如希臘黃金時代的雅典文學的煽動，以致產生了柏拉圖的哲學。現代孔德（Comte）的實證哲學的影響，產生了泰奴的文學論，因而產生了曹拉與福羅貝爾等的寫實主義的文學。這種『哲學』與『文學』互相爲因果的現象，是世界文化史上決不可忽略的一頁。

我們懂得了哲學的系統，再而去各朝代文學本身思想的變遷，也是非常有趣味的。哲學史裏有兩個名詞叫『絕對論』（dogmatism）與『懷疑論』（Scepticism），意思就是指某一種絕對的真理或思想風行一朝代或朝代後，必然發生一種反抗的思想去打破這傳統思想，起而代之。如從紀元後傳統千餘年的基督教思想，可以說是一種『絕對論』，到文藝復興的勢力興起，把

它的威勢撲滅下來；這便是對於基督教思想所發生的懷疑的結果。在文學史上，古典主義是一種絕對論；因為這班學者只認識古典的法則方合于文學創作；浪漫派對於這法則發生懷疑，便起而驅滅之，可以說是同樣的現象。又如自然主義之反浪漫主義；新理想主義（Neo-idealism）之反自然主義，以至無產階級文學之反現代文學，都是具有同樣的理由的。

批評史與批評原理，也是我們所不能不涉獵的。我們要知道亞里士多德的『詩學』（Poetics）到文藝復興時以至十七八世紀歐洲的批評文學主潮，便不能不從批評史上去探索；如果我們要知道『詩學』這部書為什麼有這樣雄厚的力量，便不能不涉及批評原理——藉明瞭『詩學』的真價值。又如近代批評上的『科學派』（Scientific Criticism），印象派（Impressionism），審美派（Aestheticism）的交替形態，也非一讀批評史不可；而必要洞悉各派的異同及其主旨與價值，則非熟悉批評原理不為功。美學雖然是純哲學的學術

了，初學者固難瞭解，但也是研究文藝必知道的。「美」是情感最高的表現，是一切偉大藝術的精華。什麼是純美，什麼是醜 (Ugliness) 什麼是悲劇的 (pathetic) 與喜劇的 (Comic) 美，這都是研究抽象的文學一宗有趣味的問題。雖然美學近來已成爲一種『表現藝術的科學』 (Science of Art expression) 了，但事實上已成爲更有系統，易于瞭解的學科了。如學批評史者必讀宋茨巴利 (Prof. Siantsbury) 之書，學批評原理者先必賭文却斯特之書；而現代美學，則以克羅采 (B. Croce) 爲嚆矢。科學美學是將些文學原素上的問題如「想像」，「情感」，「知慧」，「幻想」，「再現」等加以解說，使學者知道「文藝」究竟是怎樣從作者心腦裏產生出來的。

社會科學中的「社會主義問題」，也是文學者必須知道的。由傅利葉 (Fourier)，聖西臣 (St. Simons)，勞伯脫歐文 (Robert Owen)，蒲魯東 (Proudhon) 的理想社會主義至馬克思的科學的社會主義，這都是一劑清涼藥

，使我們研究文學而不至被文學上的傳統思想所蒙蔽的。又如政治學與經濟學，也都可作文學者的必修科。這種學科近代雖有數十種，即社會主義也有五百七十餘種，但一部大綱便可一覽無餘了。總之，社會科學是使我們獲得「實際思想」；文人缺少這個，在現代的文壇地位是不易成功的。

研究文學必有「耐心」，我們不能把它看作一門淺易的學科。等到我們對於它得了一個全部的系統觀念，便會發覺文學，哲學，科學是互相關聯的——一門分居的家族。現代文學的精神，已具有三方面的「綜合性」了：「文學的本質」，「科學的形式」與「哲學的思想」。我們讀讀福羅貝爾與法朗士（Anatole France）的著作，便可發現這三要素是均含有的。……此外，我們要常時使身心健康與求得一個較好的環境，要免去一切惰性的嗜慾，這方才使我們對於文學保有進步的效率與趣味。等到我們已學了六七年或十數年，仍然只能讀兩本淺明的詩詞，唸兩篇時髦的愛情小說，這都是落伍的

現象。

## 二 怎樣瞭解創作藝術

學習文學一方面要注重創作藝術，猶如學習科學注重實驗一樣。創造的文藝也無一定學習方法；完全看作者的興趣，資質，環境，學力而異。要做一個成功的創造家，不一定是書本的力量，也不一定是教育的功能。在現代的偉大作家看來，有時多半是違反現社會或教育制度的，無論在思想方面，生活行爲方面。

一個大作家的腦子，常時和一班有規律的學者相反的；那好像一個『包羅萬象』的攝影器，隨時可以由情感的指示而爆發出來的。我們要修養到這地步，其間的過程是不可想像。即屬一部最好的傳記，還不能把一個偉大作家的生平，性格，行爲，思想，記載出來什之三四。他們的生活有如那蟄伏的昆蟲一樣，有時和遊浪的鷗雀一樣，是毫沒有軌道可尋。他們不過這種生



活——浪漫的，任情的，詩般的生活，一定會使所表現的事物成爲枯燥，沒有生命力，堆乾柴似的東西。所以，若說做一個成功的創作家有一定什麼方法——這恐怕只有作家自己才知道，甚至他也未必能具體的回答得出來。

雖然如此，創作家成功即無途徑可言，但有許多地方是可明顯的看見的。在這裏，姑就三面把它解說了。

我國啓蒙私塾裏常有一句教訓的格言：「多讀多作」。這自然是第一步；我們在習作時要多讀，並不是一方面求知識，都是書中的世界，能引起我們的感想，由感想才引起創作的衝動的。我們在一本傑作中神遊時，無論其間的一字一語，一人一物，都能起我們的「模仿本能」和「聯想」(association)。因爲書中事物的引誘，使讀者聯想到自己周圍的事或過去的經歷，以致提起筆來寫作，這是大多數的作家創作的動機。我們只要看看文學家們的傳記，便可發現他們的「先進者」是誰。易卜生生早年喜讀莫利哀，拉辛

，歌德之作；這些人的書使他構成他早年的「白蘭特」(Brande)和「皮爾根特」(Peer Gynt)一類的詩劇。再早一點的，如那有名的英國盲詩人米爾頓，他的「失去的樂園」(Paradise Lost)，是因為讀了但丁的「神聖的喜劇」，才影響成爲這部名詩。我們可以發現無論那個作家都有他的“Precedents”的；這便是給他們一種成功的「傳統力量」。固然，凡學習創作者，所私淑的前代作家或書籍不只一人一卷，但在他們的作品中，可以看出誰是影響他最有力的。因此，我們當學習藝術，必大量的吸收各種作品；這許多作品中，一定有最能引起我們的注意和喜悅的一本。因爲它是能喊起我們回憶，自省的；一方面引起我們對於它的體裁發生模仿慾的——當我們寫成一本比這書更精采的書來時，便知道我們這“Precedents”的功能了。

世上有許多大傑作——如上段所舉——是這樣寫出來的；我已舉了一個易卜生了。但易卜生並不是爲作了『白蘭特』與『皮爾根特』才偉大的。這

兩本書是他的『模仿期』所作；但當他寫『傀儡家庭』『社會柱石』『野鴨』『羅斯馬尙』等現代社會問題劇時，我們發現他的『體裁』純係自創了。這是什麼原因？理由是顯明的：作『白蘭特』『皮爾根特』時的經驗多半是從他的『Precedents』得來的；到後，他的意識漸傾向於實際，想像便離開了模本，單憑自己的經驗以活動了。那麼，體裁形式也必經驗的變更而變更，換言之，即非用另外一種新穎的，自創的體裁形式不能表達這些事物了。文藝寫作到了這田地，方可稱爲『創作』(Creation)，他的力量幾乎和神或上帝一樣；將『Creator』加到他們身上決非過份。

由上以觀，創作必起自『模仿』，這是自然的律條。如果要問『怎樣模仿』『從那處模仿起始』，——這却是可具解答而難于確切的。在下面，有幾項普通公允的意見，具述如下：

(A)『以自叙(Self-expression)入手』，這是起初寫作的一步程。自

叙即把個人的經歷用回憶源本的描畫出來；既不加想象的鍛煉，思想的薰陶，也不使之成爲一種客觀的藝術方式——因爲這些是初學者的力量所莫及的。等到這種寫法純熟了，再而拿旁人相類似的傑作一比，便覺得自己的缺憾在那裏，貧弱在那裏了。由此而加以改進——重寫或複寫；等到一篇作品減少到一半或三分之一，或由輕淡的印象成爲強烈的印象時，這便是進步時期了。盧騷的『懺悔錄』，富蘭克林的『自傳』，便是自叙方式的；陀斯妥以夫斯基的『罪與罰』，屠格涅甫的『初戀』便是進步了的寫法——將自叙作爲『客觀的寫法』的。

(B) 『抒情形式 (Lyrical form)』初習創作的人，要將題材用思考形式的或科學的，客觀的表現——去表現是很困難的。我們要描畫一個人物——以多量的事實與感想去陪襯，自也是一種辦法；猶如「少年維特」中的維特與綠蒂，並不一定是印象很深的人物；因爲作家的「主觀的情感」濃烈

，事實的動人，才使無數讀者感動。當一種高貴的創作衝動引起我們執筆寫作，而苦于不得其表現法時，作者可不必過于拘泥——因為這可以使一時的感想倏然消滅的——先用抒情式的「書函體」，「日記體」，「敘事體」是不可避免的。頭腦比較冷靜，觀察比較深入的成年作家，他可以用種種思考方式或經驗將熱情約束起來，可以將一時的印象用記憶力抓住使之具體的表現出來，但青年作家都缺少這種能力的。我們得要承認這種能力不是勉強可以獲得的；所以在初期習作，必應用抒情方式去表現。

(C) 『縮短題材 (Theme) 範圍』這作怎樣解釋？意即是說——我們要相信那些表現大問題——宗教，社會，倫理道德，哲學等——是不易表現成爲動人的藝術；而且當作者的人生觀或社會觀未成熟時，絕對的要謹于舉事。常時有一班青年作家，顯示“fallacious illusion”，在篇中大言厲色的從主人翁口中講出許多熱狂而實淺薄的人生哲理；以爲這便是偉大作家的

筆法，真是非常錯誤。他們所以陷于這種幼稚的傾向，大都因為所擬的題過大了，所牽涉的事實過廣了；在那缺少經驗與觀察的布局與描寫之下，不能不用這些講演式的筆墨來充塞。凡一個犯着這弊病的作品裡，滿處堆着『人生何等空虛啊……社會何等黑暗啊……吐出這顆熱烈的心來貢獻于你啊……』等等，這只是表現「無能的誇大」，是以使追尋藝術的熱心與毅力要減少的。我們覺得所擬的題材事實不能一致表現時，可以取出中間那所能表現的一部份出來；這便是「割取人生的一片」，而在這種「斷片寫作」得到熟練的成績後，再去從事大題材之擬作，自屬較易了。我們不要被那些大作品的題材所迷惑了；無論「浮士德」也好，「傀儡家庭」「青鳥」也好，——這不全是大題材所成的，却是作者的「天才與經驗與閱歷」所成的。福羅貝爾在他的「信札」(Correspondance, ii: 293)中說得好『在文學中，並沒有什麼優美的藝術題材。依維士小鎮和君士坦丁堡是一樣的有價值。』(Ther

e are not, in literature, any fine subjects for art. Yretot is as good as Constantinople.) 這話就指示給我們一條捷徑：只要捏製雕琢得法入真，無論何種事物都可入題。我們不要完全被那些教育家哲學家的氣勢所逼，把自己的真實藏掩下來。法國批評家聖皮韋 (Sainte Beuve) 在他的「續星期談話」(Nouveaux Lundis vi. 183) 中有一段論調：『加文黎 (Gavarni) 問我說——「什麼是美？什麼是醜」？我答道——「一切都是。那裡是詩？到處都是詩。」』這實在是盡旨之言；我們爲美去求美，爲詩去求詩，都是一種野心，容易使我們創作的敏感抹煞的。

## 文學上的道德與效用

要把文學談到「功利」上去，自然免不了遭反對的。但文學決不是超乎人間的東西，它的存在，還是要在知識上或真理上得到一般的認可，方能存

在。

古希臘談文藝效用的，首先要算柏拉圖了。在他的「共和國」裡，他主張文藝應該離開享樂的傾向，附托於道德上。他以為「有知識便是美德，罪戾即無知」。那麼一個人有了充足的知識，方才對於情感有節制；那些犯罪的惡人，時常不會節制自己，即因為缺乏知識修養。柏拉圖這見解，是對於當時雅典盛行的文學（如哀依奇拉士 Aeschylus 及莎忽科里士 Sophocles 的悲劇等）而言的。他這見解影響很大；後來談文學與道德互用的，無一不以柏氏為先領。

羅馬的文人，多半是重實際的；所以他們承了希臘亞里士多德的餘蔭，注重演說的規律；當時所盛行的修辭學，便是它的一種工具。其中較偉大的如西塞羅（Cicero），賀拉士（Horace），昆體齡（Quintilian）等，他們的文學主張，都以實用為前題。賀拉士在他的「詩論」中，說「詩是以教導



與娛樂」並存的。這個意見雖係老生常談，然而傳統千餘年之久，至今談文藝教育的，還是不脫此老調。

到了文藝復興時，意大利有個希臘學術研究者明頓那（Minturno）把柏拉圖的學說闡明了，於是文藝上的理想觀便廣入各國。英國的西德烈（Sidney）與培根（Bacon）便是受他影響很深的人。如培根在他的論文（Essays）中曾說：「歷史使人知慧；詩歌使人機敏；數學使人精鍊……」在這語句中，可以看文學在教育上是有其相當效用的。培根是依利莎伯時代的哲學家，那時代的精神是激越的，超乘的，機智的，重能力的時代；因為女皇依利莎伯的秉性如此，便蔚為一時文風。豪放如莎士比亞，華麗如斯賓塞，以至後代的狄福所寫的那勇毅的「魯濱孫克羅斯」，均可以見到一代文藝傳下來的餘蔭，足以表現英國人處處「向上」的精神。這都是文藝在品性上薰陶的結果，談文學效用是不能不提的。又如維多利亞時代，文以沈着純樸見勝；白

朗寧的詩，湯麥士哈代的小說，足以見其大體。歐美的「文藝教育」，首以英文學爲前提者，差不多都因其文藝在精神上賦有向上的教導功用。

德國不用說了，法國有一個時代，——古典主義興起時，差不多也是把文藝當作表現品性人格的工具。路易第十四便是一個有禮貌，謹慎，優客，吐談風雅的皇帝；所以招徠到他宮庭裏的文人學士，全受其人格的洗禮。他們注重「法度」，「規律」，雖然在現代人看來已是陳舊拘泥，但因爲提倡一種上流社會或統治階級的公共律，所以不能不如此。莫利哀與拉辛（Racine）的「擬題喜劇」便是一種結構上，表情上，言語上，舉止上的規律爲本，以勸善懲惡爲則，以維系一代文風的。若在效用上看，莫利哀的「僞君子」（Tartuffe），「慳吝人」等名劇，都是無上的傑作。

十九世紀後，寫實主義那表現醜惡的作風盛行後，「藝術至上主義」占了優勝，道德的或功利的文藝觀已屬頹敗期了；但當時法國的美學者居友（

Guyau) 與諾爾陶 (Nordau)，以至著名批評家布輪替爾 (Bruntiere)，都是主張客觀的，理智的，社會道德或社會感覺的。諾爾陶在其「論樂觀與悲觀主義」(見 *Op. cit.*; *passim*, esp. ch. 4; pp 64, 85) 中說當時的寫實主義的頹廢文學，不過是「第四紀的人之藝術，穴居野處之人的藝術」(The Art of Quaternary man, the art of cave dweller)。這種口吻雖是激烈的嘲罵，但主持着進化思想與優勝劣敗的思想的人看來，現代文學的頹廢傾向實是太悖於教導效用上的原則的。

以無抵抗為精神的託爾斯泰氏，雖然並不會主張文藝有什麼實際效用，但對於那種醜惡的頹廢文藝也抱有極端的反感。在法國的作家們中，他將莫伯桑的創作態度分析了一番，指摘之無餘地。他說：——『缺少對於勞働人們的生活和趣味的理解，而且只將他們描寫成爲被性慾，恨毒與貪婪所動的半獸類，是最近法國的作家——莫伯桑也在其內——的主要缺點。莫伯桑在

其一切取材于人民的小說裡，只是加以嘲笑……』又說：『莫伯桑並不會把某一種道德要求作基礎……只是計劃一些有趣的，哀感的，時髦的人物與場景，便根據之作爲小說：再從實際得到一些觀察的印象爲裝飾以完整其組織……』『……我認爲法國作家這樣表現他們的人民是錯誤的；實際上，法國的勞働者決不能像他們所表現的那樣……』（見「託爾斯泰論藝術」Tolstion Art, 毛德 A. Maude 所編。）像託氏這樣反抗醜惡描寫的見解，也是以見到他對於文學的效用，是在引起宗教心理的。在「什麼是藝術」中，託氏更概括了他這思想；議論雖屬平平，然可見其精神之一致了。

由以上數例看來，凡認爲文學有效用的，都必賦有道德性質。醜惡的藝術雖以真實爲主，但引起不潔的印象與衝動，其他效能更不用說了。我們姑認爲論文藝而倡道德是反時代傾向，但凡文藝作品必須以表現真實爲主，却是一種頑固的「現代成見」。

近來歐洲有一個學者鮑蘭 (Paulhan) 主張藝術本身就是不道德的；它只是一種欺瞞的狀態，與人以假象而不是真狀態。這種見解雖過于姑息，但亦足以見其就事論理的實據。因為藝術家當將實際印象通過心靈，再表達于紙上時，欲使之道德或不道德，均在其心靈活動如何而定。當他的心靈活動是神靈的，這是道德的；慾念的，是不道德。所以文藝上的道德與不道德，只能從情緒立場來說，沒有所謂本身是道德或不道德的。克羅采氏也有同樣的主張；他說若要文藝家不寫不道德的作品，除非先改造他那醜惡的環境。響應其說的，還有美國的斯賓甘 (J. E. Spingarn) 他在其「七種藝術與七種雜見」(見「現代文學批評」pp. 159-166) 中說：「說詩是道德的或不道德的，猶如說三等邊的三角形是道德的而二等邊的三角形是非道德的一樣荒謬。……我們論工程師的橋梁或科學家的研究時，不會連帶的說上道德問題，就因為科學家的本份只在求真理而不會管什麼倫理問題的。……美的世界和

這兩標準也相去不遠，但它的宗旨不在倫理，也不在真理。……藝術是一種表現，詩人之成功與失敗在其能否完全表現自己；倘所表現的非我們所敢贊同，這只能怪自己，不能怪詩人。我們應把倫理與藝術分開，不是推翻它，却是增加它的價值，使其在所屬的範圍內，有增加力量與更新的活動。」

斯賓甘的學說——創造主義的批評(Creative Criticism)說雖未能風靡一世，然這段革命的見解，却把數千年來的文藝上的道德觀念加以致命的抨擊。現代的批評家，對於「道德」一字，已深惡而痛絕之了。英國的散文家喬洪穆爾(George Moore)在其「公館與英國文學」(The Villa and English Literature)中，極力排斥英國文學那假名士的虛偽面孔；美國批評家喬維(W. L. George)在「誠與文學」(Sincerity and Literature)中甚至稱英國維多利亞時代的作家所寫的人物都是頭重足輕，閹割了的動物似的。此種攻擊雖係過甚，然而可見文學之道德與不道德，已為一般人所嫌厭了。

我們既離開道德的說法，那麼文學究竟有什麼效用呢？「文學是說大道理的」；「文學是以真情感動人的」；「文學安慰人生的」或「在識事明理」的……這些見解，我們都視為文學的效用亦不嘗不可，但依然不能解答我們的疑難。

自然，要將純文學臻于教育之途，使之臻於較科學為優越，這是一班人未能遽認的。文學的目的在刺激情感；而現代教育則在重理智與實用，已顯然相違反。但教育的意義，就事實的經驗看，決不會如此的簡單。科學在「求知」，我們也可以認「文學在求知」。文學的知識是廣大的，事實多於真理的。所以學文學意即在求一種廣大的知識。深於瞭解文學的人，其智慧較他人為強，也即這道理。「餐後哲學」的著者約德(Tord)在其序言上曾謂：「哲學並沒有什麼用處，但我們可視為一種增廣認識能力，訓練思攷法則，使人增加智慧的一種東西」。如我們將此語移於「文學的效用」這題目上，

也可發覺是同樣吻合的。

九，三，一九三〇年。

## 個人主義的文學

個人主義 (Individualism)，這名詞，出自社會主義的批評，後來才擴大而混入文學的範圍。但照目前的批評潮流中看，我們可將這名詞約為三個範圍：

- A. 現存社會制度的個人主義。
- B. 思想上極端的個人主義，
- C. 文學上廣泛的個人主義。

第一種個人主義之存在是屬於事實的，尤其是當這資本主義的時代。若照社會主義的批評家說，目前社會上的行動幾無一不是個人主義的變象。這



變象的分析不但在唯物史觀的哲學中已很明白的告訴我們，即英國的批評家嘉萊爾在他的「過去與現在」一書中早就有了警闢的啓示，我既不研究社會主義，在這裏也毋庸去闡明了。

至於第二種，名目很多，然而最切當的代表，大概不外乎那極端厭世的尼采和主張絕對的愛的托爾斯泰。他們的見解與主張雖已成爲陳跡，然而却是唯心派不可動搖的哲學。

尼采，易卜生，托爾斯泰的主張也是爲大眾，爲社會的，爲什麼會被認爲個人主義呢？這自然，在科學的社會主義的意念中，除開它本身外，一切都是個人主義，一切都是它所攻擊的對象。如有人寫一篇極好的文章，主張實現傅立葉的「Phalanx」或歐文的『合作村』，它的效用也就和柏拉圖主張共和國一樣，同樣是被認爲個人主義的。這因爲現在是科學的時代，社會主義離開了科學，不過是夢想而已。

在十九世紀末和二十世紀是個人主義的思想極蓬勃的時代。法國的羅蘭與巴比塞的前期，意大利的鄧南遮，英國的王爾德，舊俄的安特列夫，阿志跋綏夫，路卜洵，梭羅古勃，都是思想上很明顯的個人主義代表。他們的思想都沒有託爾斯泰的能徹底，也沒有尼采的能認識整個社會的意識的反映。他們不過因為現實罪惡的壓積，一則想解脫，一則想逃避罷了——便因此把他們「應急的」理想標榜出來。

在這裡，我們可以看見這些個人主義的發生有時非常的曖昧。它的光燄從這曖昧中突而明亮，不久便突而消滅了。羅蘭是私淑託爾斯泰的；他把託氏的主義化而為行動上的個人主義，在他的「Jean Chrystophe」中可以看出來。Jean是他的理想的人物，是新時代的英雄，——而且幾乎可以說是百萬人中間的一個天才。以天才的行爲去標榜理想，去解救社會，這無疑的是被認為一種笨驢式的主張。然而最奇怪的是王爾德。王爾德是私淑于羅斯金

的；而羅斯金不過是一個藝術的批評家，一個美學的文人。王爾德便把藝術上的唯美做成他的人生理想上的唯美主義。我們若細味他的「道林葛雷的畫像」，或「沙樂美」，這態度是很明顯的。雖然他後期改作社會劇——大大的提倡社會道德，然而能代表他的主張的却是這兩部作品。固然，照創作的意味上看，王爾德只是爲藝術而創作，但要在藝術的效用上看，這無疑是他在標榜他這極端的個人主義了。

阿志巴綏夫，路卜洵和王爾德一樣都是狹隘的個人主義者。阿志巴綏夫對於其主張的曖昧，不必在他的「沙寧」中看，可以從他的「工人綏惠略夫」去看。沙寧並不是他的理想人物，却是一種「青年的典型」，和屠格涅甫的羅亭一樣。不過阿志巴綏夫之描寫沙寧，態度很嚴重，不如屠格涅甫之寫羅亭能出自輕巧之筆，自己能立於批評的地位。大概因爲表現法較爲拙劣之故，沙寧出世，便成爲新英雄主義之一種，被標榜爲作者理想人物。但「

工人綏惠路夫」却不然：這完全是阿志巴綏夫對於社會嚴重的態度，——除開實行破壞以外，什麼目的也沒有。在同一味上看，路卜洵的「灰色馬」也是在一樣的情形中產生的。他們自身便是新舊代交替中的變態人物；個人主義走到這裡，已完全破產了。

照實際上說，個人主義的思想其缺憾是被認為「不健全」罷了，他們中除開王爾德，鄧南遮等純粹是資產社會的遺留物外，羅蘭和前期的巴比塞却是很嚴重的；他們處處看到社會和人生的缺憾，而不能保持鎮定像高爾基，契訶夫，霍卜特曼，高斯華綏等一樣，却遽以解決的方法相示，一受科學思想的打出，便因而走至絕境了。而安特列夫，阿志巴綏夫，梭羅古勃，路卜洵等則認為社會與人生全部是黑暗的（這自然是因為他們的自身的境遇異常惡劣之故，無暇去分析捉摸，便以號叫，呼喚和憤怒而終了。）于是「一流產」便被加到個人主義的鎮銜上。——到文學上廣泛的個人主義，這情形與上

不同，——却是態度上的曖昧而已。這些作家無思想上的主張：除開批評或表現一切事物外，都保持著沉默。

然而這爲什麼被認爲個人主義呢？因爲在他們批評表現的意味上，我們可以捉摸他們的態度出來。例如蕭伯納他早年私淑馬克思的學說，而當他寫「華倫夫人之職業」時，他却把他的理想青年完全做成一個道德意味很重的人型；在最後一幕，微微便被作者送到一所大銀行裏當書記去了。他的批評的根據點在那裏呢？自然，以道德的意味去看社會，無疑的也被歸入個人主義的範圍裏面。

在唯物史觀的批評家看來，那些藝術至上主義者——例如法國罷，除開佛羅貝爾，左拉，法郎士，對於社會意識形態有洞澈的認識外，其他作家——用所謂「布爾喬亞」的風情和意識形態去製作藝術的，全都被認爲個人主義。小仲馬的「茶花女」是一齣純粹的「布爾喬亞」的悲劇；這裏面的熱情已顯

然和莎翁的悲劇劃為兩個時代事物了。瑪葛萊蒂是一個壓積在資產社會下的墮落女子；小仲馬的目的，也不過將所墮落的女子表現得有時也是非常高貴的，可愛的，以求資產社會的認識或體諒而已。又如莫伯桑他不能和契訶夫一樣純然用那小市民的態度和情感去體驗社會，却是那麼豪放的把人生全盤認為是虛偽的，醜陋的；在他的「項圈」中也就可以看出這態度了。

在這種細微的品評上，個人主義或非個人主義很容易明顯的看出來。固然這種品評似乎非常近似瑣屑，然而從創作的意味上看，這種品評可辨別一個作家情緒意識上的特殊和平庸來，藝術家最終的目的是將創作做到純客觀的地位，這才可以將所謂布爾喬亞的情感意識脫變出來，可以把那些陳腐的人生觀加以否定。最好的藝術家都能免去個人的空圈的，這自然，我對於佛羅貝爾，左拉，法郎士，狄更司，費爾丁，郭哥里，契訶夫等作家很難加以個人主義的形容的。

個人主義既如是之廣大，自然很不容易辨別；而且好的個人主義的思想常時為社會上的個人主義制度的對壘；無論是厭世派，頹廢派，遁世派，理想派，——不過因為其態度違反科學的見解，便同樣被置入個人主義了，這一點却是我們應該明白的。

十八，十二，一九三〇。

## 欣 賞 與 估 價

在我們執行一種批判時，欣賞是第一個步驟。甲乙兩個人街上爭鬥，我們目睹此事，腦中自然起着他們為什麼爭鬥，它的經過情形怎樣，結果怎樣的印象，然後誰是誰非——這第二步驟「估價」便起了。估價便是「酌量情形」；批判便是以第三人的資格而說話的。

文藝批評家——和上述情形一樣，也是第三人。他是站在作者與讀者之

間發言的。安諾德把造物，作者（自然的模仿者），批評者，民衆看作四個等級；但我們應認批評家，不但是聯結作者與民衆間的關係的媒介者，而且應當是聯結造物與作者的關係的一人。因為一個超越的批評家的智，不僅是從作品中得來，而且從造物中得來的。

那麼欣賞有什麼標準呢？歷來有兩個說法——其一是主張「快感說」的，認為沒有標準；作品得到讀者的愛憎，是由讀者的嗜好不同而轉移的；嗜好是由環境的影響產生的。其一便是有絕對的標準，——即能否扶托在「美」上。十八世紀的情感論者（Sensationalists）把美看作情感的複雜的作用；智慧論者（Intellectualists）以為美是一種概念。美的概念是一種智慧的作用。現在的科學的美學者，把「美」的作用已看為由直覺產生的；無論情緒與智慧作用，都是直覺。換言之，藝術是直覺，欣賞也是直覺的結果；欣賞的標準由直覺的情感與知慧的程度而定。



估價的本值是什麼呢？首先我們得把價值和觀念分開。文學上的道德論者，與快感論者對於藝術上的爭執——我們無妨都認為是觀念上的爭執，或者前者是文學上的觀念論者，後者却是文學的估價者。觀念固然是人類的一種工具，但生命的力量可以日新月異將它淘汰下來。而價值，簡單的說——却是經濟的條件。麥克杜瓦耳（Author Mc Dowall）在其寫實主義論第九章說：

「價值的原意是一種滿足欲望的容量。一件事物是否合乎我們的需要，方能定其有無價值。依照經濟學上說，人和物都是競爭的。那麼價值不但依欲望而定，而且是依照欲望多少而定。」

明白了價值在經濟學的意義，我們再從倫理學，社會學，美學上去看，可以見到其意義更明顯瞭然了。麥克杜瓦耳更繼續說：

「我們不要以為「善」與「美」本身有什麼限制與競爭：雖然它們那種

種不同的表現，爲着要得到讚可而勢必有競爭。我們要想像那過於普遍的美是價值低廉的，要美的價值增加，得看它的表記是否更賦價值。」(Realism P237—238)

那麼估價就是這「更賦價值」的表記的發現。不過我們得明白，估價是單純的手段，但其尺度却各有不同。我們是用審美的尺去估量呢？還是用觀念論的科學批評觀或唯物論的歷史觀去量呢？在這裏，估價便發生種種不同的學說了。近代歐洲批評學說之複雜，就是因爲各人所用的尺不同，於是紛囷以起。研究文藝批評的，這是他們面前一個重要難關了。

九，七，一九三二〇

## 想象的本質

想象是創造的必有之素，性質很複雜。要明白其本體如何構成的，最好

作一比較的說明，具述如下：

一，想像與認識 認識 (Perception) 即知覺，係一種單純的理知作用，它的出發點是概念，與實際的結合。而想像却是含有認識作用的複雜的混合體。

二，想像與感覺 感覺 (Sensation) 是一種單純的心靈作用，出發點是神經與實際的結合。感覺達入心的內部而成情感；感覺與情感，情緒均係想像外的原素之一。

三，想像與聯想 聯想 (Association) 包含形式的 (Formative) 及構造的 (Constructive) 兩種。性質與記憶，回憶不同，是綜合許多知覺而成的。一種新作用，是想像中的一單位。

四，想像與冥想 冥想 (Contemplation) 是許多感覺的綜合，知覺的成份稀薄的一種未成熟的想像本體。

五，想象與幻想 幻想(Fantasy)亦係感覺作用的結合，和冥想約同，唯知覺作用較冥想為濃厚。亦係未熟的想象本體。

六，想象與再現 再現(Representation)或形象(Image)或印象(Impr<sup>ession</sup>)為同一作用；係知覺與感覺的集合體，係想象中的一種最重要的單位。

總之，聯想，係純理知的結合作用；幻想，冥想作用亦同，不過理知(認識本體)的實際性較單純(即概念與實際結合力較少，換言之，即非純根據於經驗之謂。)再現則係知覺與感覺的兩重作用，或純感覺作用，再現即等如現象的本體。其所以不同者，想象是較為更複雜的，包括以上諸種作用的。羅斯金曾有言：要明白想象是如何物，只是看其效果如何。所謂效果，即表現(Expression)之謂。當想象表現于文字或顏色聲音上，能達到動人的目的，便算成功了；所差者只是效果的程度不同而已。

我們要估量一種表現是否真想象（或成熟的想象），只看表現的事物與實際的差別若何。欣賞對於藝術，（即表現的事物）只是有了作者同樣的心情去領受而已；而估價，却是用經驗的和科學的本身去衡量作品之謂，我們把想象與冥想，幻想，再現分開，即因為想象之力，有時幾非經驗與科學所能達到之故。如我們把福羅貝爾所寫的女性（馬丹波娃利）與托爾斯泰所寫的女性（加志夏）一比較，便覺得前者是我們的經驗所能及的，即再現或印象的；而後者却成了經驗以上之物。即所謂想象的神祕了。

想象之所以複雜，即因為它包括知覺與感覺，雙方的活動之故。文却斯特把它分做創造的，聯想的，解釋的三種：「創造的」一字即已表示它的性質之複雜了。

想象之所以別于冥想，幻想，再現者，已影寓一種進化之意。自實際世界由科學的思攷中顯露後，我們才把想象當作一種實際經驗上一種精神活動

。當荷馬與維吉爾時代，實際世界未顯于科學中來時，他們的藝術，已到以經驗的意義論，已足稱為想象了。如果現今有人仍然用荷馬或維吉爾時代的經驗去創造，所表現的我們方稱之為「冥想」或「幻想」；又如若一作家完全免去荷馬維吉爾所具有的神靈的感覺，或但丁歌德的神靈的意象，那麼想象便失却那神祕的成份而成爲「再現」作用了。寫實主義的藝術所以稱爲再現或印象表現者，即此之故。再現即想象的經驗本體；進而一純科學的立場，而想象本質的出發點却自唯心論而高據於唯物觀之上。若作如此的解釋，則想象一字的意義差堪明瞭了。

一五，七，一九三一。

## 中國文藝批評何以不發達

記得有位文學界的先生，曾經對我說過這麼一句話：

「中國文學界看來雖然很興盛，實際不過是一種思潮的推進。這情形正比如政治一樣，在十多二十年間，要由古典文學一把進到普羅文學。正比如由專制政體一把進到階級爭鬪似的，其間的主動，不過是少數新進份子的主動，但中國國民的本體，文學藝術的精神，却是和二十年前差不多，實質沒有變動一點的。」

這句話看來雖很平淡，但的確含有顯明的道理。在我的意思，中國新文學界，已經有許多名義上和派別上的變衍了，但基本均不能確定它的存在，就因為藝術還不曾接近中國國民本體之故。譬如說 *romantic movement*，在西洋近代歷史變程中，含有三個原素，一，路易專制皇朝的崩潰，二，大革命的影響，三，產業革命使成的經濟組織之變動。在中國，這種實際情形雖有些相像，但歷史的年限還不曾承認它的文學本身的力量。浪漫運動在中國，主倡的人如創造社諸人，他們給與社會的推進力是很大，但其作品拿到

西洋去，還不能得到相當的讚可者，也不過是文學藝術本身還不能得到成熟的標準吧。

在浪漫運動後三四年而起的寫實主義，雖然其精神偉大較遜，但「藝術」上是較臻完善的。代表這個趨向的自然是魯迅，他把文學的力量大半傾向於藝術的完成；但完成一種藝術，移植在全國民文學中，也非一世紀半世紀的時間推進力不可。可是這半世紀的中國政治經濟狀態，已不能允許作家斤斤於藝術的講求了，所以接着而來的便是那普羅文學勢力的洶湧。這勢力不但推倒了浪漫運動，而且推倒了這 *art for art's sake* 的寫實主義的運動。郭沫若與魯迅毅然成了這勢力的同時的代表，也不過是時代促成之故吧。有人說中國的無產文學，是結合了浪漫運動的無畏精神，和寫實運動的藝術本質而形成的，大概也有些道理。

但我們無妨承認，由時代促進的各種文學運動，因為少有一種作品可代



表其文學存在於藝術上的水平綫，所以中國的新文學只有思潮的力，而缺少藝術本身的力。由此以觀，藝術既失了它的討論時間，所以批評界是不能發達的。我曾和友人談及此事，說是批評——單說文藝——無論如何要藉藝術的完成方能發育。因為批評並不是完全替思想說話的，它一方面得替藝術上說話。中國縱然有許多能精於鑑賞的批評家，但沒有一種成功的藝術可以鼓動他的興趣，和他的批評主要點，他即屢要批評，但不能引動知識界的注意，這是原因之一。又，我們還應知道普通文學界的養素不高，批評界能隨着思潮的力量說話已算是不易，而一般批評家，甚至連這種勇氣也少有，大都是以灑落無爲爲主，而注重生活趣味，這也是不能引起文學界的同情的，所以批評不發達，這是第二原因。還有一個最大原因，就是中國國民教育，很難造成一個有深刻的批評能力的，不用說知識的修養不足，即政治的危險，環境的狹促，也很不易使批評家敢于發言。有了職位的學者，因爲顧全自己的

地位，不能不將就一些政治中心，所以認為發言是一種忌諱；這種忌諱形成了一種空氣，批評界便根本無以存在了。

我希望——單說中國的出版界——對於這一點應該注重一下。我們不要過于承仰了當代知識界的鼻息了，把文學弄得這麼沉沉。我們固然不主張什麼政治問題，但批評家的勇氣是促成文化推進力的。徒然一味敷衍，替一部份人作保障，說不定三五年間，目前的知識界，反而會因此要受到一種外來勢力的壓迫，那真是防不勝防哪！

六，四，一九三一。

## 意譯與直譯

記得一個多月以前，有位國熙君在本刊發表了一篇論翻譯，主張直譯而且斷言翻譯家不但西文要精深，甚至國學要有根底。最近又有位先生來了一

個反調，說「如果這篇文章底下寫明是譯的，便覺得令人憎厭」。兩君這大膽的精神，且置不說。但對於翻譯本身，倒免不了要發表一點意見。

以我的管見，所謂直譯與意譯，只能由選擇原文而定，本身決無一致的標準。如果原文是一篇說理簡單的科學論文或淺近的文學哲學著作，用直譯也好，意譯也好，因為這種文字僅在說明或敘述，只要譯者能真實的把原意表達出來便行了，譯文取任何形式都可以的。如果原文是一篇宏奧的哲學著作或藝術品或古典文學，那可難了；因為這種著作不但以內容見重，而且其文章本身也是重要的。我的意思，譯這種著作時，所謂直譯與意譯絕難定出什麼標準出來。其困難之點，約有如下數端：——

(A) 要看這著作文法上的構造是複雜的或單純的，換言之，就是看這作家的思考術或抒情方法在表現時是否有明顯的條理。文法是單純的或思考術與抒情法是單純的，大都可用直譯；反之，為顧全譯文的明顯起見，便不

能不使用意譯。打個比方罷：柴霍甫的小說和伊爾文的見聞雜記都是我們所常讀的書，但當我們要譯它們時，總覺得柴霍甫易而伊爾文難。這理由很簡單——就是柴霍甫是近代的作家，他的思考術和抒情法是受過科學的寫實主義的洗禮的，所表現的自容易切合現代人的意識概念。那麼用直譯法譯柴霍甫自是不成問題的。至於伊爾文，是一位十九世紀前期的作家，是一個英美批評家所譽為「體裁家」，那時的作家談不到什麼科學的思考；他們並不以「普遍」見稱，却以「奇特」見稱，所以文法的製作，完全是那時的文人階級專有的經驗。除非熟悉了那種經驗，要直譯總是困難的；所以這必得顧全意譯。

(B) 要看這著作是詩或是散文。詩與散文之分，已經是十九世紀以前的陳舊的意見了；若照現代的美學者看來，詩與散文雖有實質的不同，而形式却無區域。你用詩句作詩，但如情緒枯澀，缺少審美能力，仍舊不能成爲

詩。反之，如你是一位真詩人，形式無論是戲曲，小說，論文（或小品），所作仍然是詩。這是藝術原理上一個嚴格的標準，是歷代的學者由大藝術中得來的定律；所以有心於大作品譯述的人，不能不趨就這標準——即第一步，你是否有審美能力。缺乏這種修養的，無論你的語言知識造就怎樣大，仍舊不能動手譯大作品的。美——是藝術天才用他的智慧與感覺造成的一種操縱語言文字的力量，據許多批評家的意見，是不可譯的。因為各國語言文字的性質意味不同，直譯既難辦到，意譯也很困難，不過後者是較妥的。我們且舉一個例——把蘇曼殊所譯的擺命詩選與梁遇春先生所譯的英國詩歌選（北新出版）一比較；前者是較為成功的，而後者却失敗了。蘇曼殊能將古詩的筆法去套合原文，至少詩的本質是體會了出來了。但梁君却只譯了詩的意而失却了它的美，所以直譯在譯詩上是要失敗的。易卜生的作品是詩，我覺得潘家洵先生的譯文還是不能算為成功的；因為在他的譯文中對話的媚力

失去的很多。歸結起來說，——意譯與直譯的標準大體只能管原作是否是詩或非詩而定；至於用意譯於詩，成功不成功，那便是譯者本身的能力問題了。

(C) 要看這著作的專門性，時代性，和地方色彩。這種理由很簡單。所謂專門性——即你對於哲學沒有素養，最好不要動野心去譯哲學書；對於心理學沒有知識，最好不要去譯精神分析學。因為一種專門學問的名詞與術語，其意義有時非常複雜，不能完全靠字典販賣的。所謂時代性便是——僅僅只有現代知識的人，如要去譯古籍，那都是奢望。我們不明悉中世紀的宗教意識，譯不了但丁；不曾研究過伊利沙白皇朝，譯不了莎翁。專門著作，如純粹是說理的文字，自然以直譯為佳；過去時代的古籍，如純粹是文學著作，當然要意譯的；但必要應用一種性質意味相當的語言文字去體會。用近代語去譯古籍大都不很妥甚的。……說到地方色彩，這是文學裡不可忽略的要素。這便是說因為某個地方有某個地方的風俗習慣，一篇文學作品把它傳

達出來了，便算成功了。所謂地方色彩呢，如果出自真的藝術品，這只能由人物性格描寫和對話上區別出來。都市生活的細微處只能由熟習了這種生活的作家才可體會出來；農村生活也必得出自曾生活於農村的作家。那麼要譯這種色彩不同的作品，也決非單靠語言知識可辦到，一方面也得看譯者對於這不同的地方生活是否有相當的瞭解和經驗。文學作品中的俚辭與俗語都是不可避免的，但有時因為作者力求普遍起見，由直述寫成隱喻或諷刺；所謂地方色彩，大都出自一種隱喻和諷刺。隱喻和諷刺是不可直譯的，所以也只能用一種性質相同的語言去體會出來。

有了以上三種原因，直譯與意譯是絕對沒有什麼標準的。所謂直譯，照一班人的意思是——照著原文文法的構造真實的註釋下來；但遇着直譯不能表達之處還是要用意譯。意譯的性質只為表達一部著作的特性而設的，但可直譯或應直譯的著作却毋須過事求簡去意譯了。

## 精神分析與文藝批評

### (一)

兩個月之前，曾經一位朋友一帆君向我質疑說精神分析用之于文藝批評是否可能。不久這位朋友回河南去了，昨天接到他一封信，又提到此事，說是買到了一本摩台爾著的近代文學與性愛的中譯本，很有趣味，但讀完之後，總是抓不着其批評的主要點，要我介紹一兩本精神分析的專書給他讀。

精神分析用之于文藝批評，是否可能，那是不成問題的，在近十餘年來的批評潮流中，已經有一把交椅了。但一班人以爲它的觀點太單純，因爲不但文藝，即一切事業，都是「昇華作用」(Sublimation)。但依我的管見，此語殊未盡旨；我們應當照自然科學的解釋——一切事業和人才造成，是「人身有機體和環境的結合」。文學藝術當然不在例外。精神分析的批評家僅



僅以爲文藝都是「性」的結果，忽略了「環境」的實質，是免不了牽強附會。以「環境」而論文學，仍然是科學的見解，應該與精神分析學說相結納去完成文藝批評。精神分析的批評忽略此點，想來大約是以「出奇制勝」不再因襲前人意見之故。其實文藝批評無論怎樣新，還是免不了一部分傳統的說法的。我以爲一帆君不明白摩台爾的文章，這裏面總有些以上的原因。關於這一點，我想將來拉長的討論一下。

我還有一個意見，覺得與其用精神分析去批評藝術，不如去創作藝術。因爲過去作家的藝術製作，因爲時代，環境的意味濃厚，完全把他們說到性的方面去，是不能叫人相信的。精神分析的批評家把「哈孟雷特」看作性的神祕，把吉卜林的「矮林少年」看作夢的神祕，以爲都是一種心理的 *Clou-*  
*ds absence* 或 *Suppression*，引據何嘗不精進，但我們因爲本身的「傳統」和「倫理」意識所限，總覺得他們的說法只是片面的，單純的罷了。所以

與其據此去研究前人所作，不如據此自己來創作；因為我們有這學說的立場，再去描繪這人生的奇蹟，至少是不會發生附會的。

關於研究原理的書，必要看的是 Van Teslar 所編的精神分析綱要 (Modern Library 之 1)。現已有 1 部份 (Origin and development) 由張競生先生譯出了，載在神州國光社出版的讀書月刊上。此外還有張東蓀先生精神分析 ABC，亦可供入門。

關於精神分析與文藝批評，我在上面曾略加討論。今日忽又接到王尉成君三問題的質疑，茲公布如下，就我所知，加以解答：

(一)梁實秋教授在潘光旦先生所著的「小青之分析」序文上說，精神分析的批評只能應用於第二三流作家；而不能應用於第一流作家，因為第一流作家心理是常態而健康的。這話果然對麼？然則他們所討論的莎士比亞，文西，華茨華士等，都是屬於第二三流作家麼？

(二)精神分析學的用途極廣，如宗教學，神祇學，詩歌，傳記等，均可研究。有人說，靈魂學這種神祕的學術，精神分析也可給以解決。你能指出其關係麼？

(三)用精神分析去寫創作，與用心理學去寫創作，難道有什麼不同？不同之點安在？

(一)梁先生的序文我沒有留意過，但我覺得這說法也有疑難之點。把第一流作家的心理看作常態的，第二三流便是變態的，這似乎是片面觀。文藝事業是一種精神工作：凡在精神方面發展事業的人，都難說他們不會沒有變質，和常人不一樣。不過各大作家之間，心理變質的現象，單從傳記方面去看，只有差別，決不會均等或因作家等級不同而各異的。一般的說法，大都以為作家的修養不同，環境各異；有適當環境的作家，精神和腦力得以平均發展，所以變態的心理較少，即有，如果他有藝術上的節制力，也不會表現

其心理變質于作品之間的。梁先生的意思，大概也是根據於此。但用精神分析于批評，却不在其人之變質與否，而應該從其作品的變質與否去看。但這種方法也只能使事實材料符合精神分析原則，却不能盡批評本身的任務。如果用道德派的眼光，藉精神分析去評判作家等級，那更是風馬牛不相及了。

(二) 靈魂學，我不曾研究過，但也略知一二，——是用精神分析，解釋鬼神現象的；曾見于大西洋月刊——茲具答如下。靈魂學中有一個名詞叫做 fourth dimensions (譯意爲第四種精神現象：第一第二三的 Dimensions 大約是指 Hegel 唯心論的 Soul, spirit, ideology——即靈魂，精神，意識三 Dimensions)，這是一種奇怪的精神作用，說是由人的世界到鬼神的世界的一種媒介。所以凡人在夢中見到可怕或鬼怪的事——這夢是半明半顯，若真若忽的——便是鬼神的世界臨到了，給這作夢的人以『預兆』，或『死』的警示。這種誕言當然不足信的，但也有一種魔力，統馭一般民衆間。(不然

莎士比亞爲什麼會寫鬼魂報夢於哈孟雷特？蒲松齡爲什麼會寫聊齋？）到了精神分析學說出世，於是才解決了這問題。精神分析的學者以爲作噩夢或見神見鬼的人，大都是一些精神變質者，在事前一定無意間會有過心理上的 repression，等到數月數年或數十年之後，在一種相似的或不良的環境中，受了種種刺激，這由 repression 而 absence 而生的心理的 Clouds 於是再現出來，便成了夢，或病狂。這是其大焉者也，其小者，如女人的 hysteria，也都如此。所謂精神的 Repression 等於說就是性的 Repression，一個過於節慾的人，心理總是變態或頹廢的，等到再受環境的逼迫，於是變而愈變，鬼神便從精神現象中發生了。所以將精神分析去解決靈魂學，自然有充分的理由。我的見解如此，姑待討論。

(二)用精神分析與心理學去創作，只是大同小異。前者是注重描寫「變態」的，後者則描寫常態的，如社會心理，男女性心理等。

## 五四運動與文藝復興

我們中國的知識界，歷來由士大夫所造成的儒教思想所統治，到了清末民初，雖然受一部份歐美社會思想所激動，然而仍濫觴于普遍中等民衆裏。

所謂儒教精神，無論在行動上，言論上，以及對人處世，充其義便是古典主義，形式主義。士大夫所尊重的道德，三常五倫，可以同樣發現于希伯萊猶太文學和摩西教義裏。所謂東方的精神文明，在壓抑一切慾望，而儒教，實際並非一種嚴格的宗教，而都含有與宗教相類似的律條。

歷來的宗教，目的和效能能信仰化。儒教到了近代，因為使其接近教育，事實上已成了觀念化。因此由儒教範疇裡所產生的文學，一如法國路易十四所倡導的古典精神：對於法則的模仿，對於風度體裁的重視。古典主義悲

劇上的一致律，正如唐宋以後詩歌的一致律一樣。古典主義構成的意味，固在教導，而實際只是封建的政治文化的表徵。秦始皇焚書坑儒，固已專制之極；漢武帝尊重儒術，罷黜百家，實際也是一種獨裁政治表現。

由儒教所產生的文學主潮，到了辛亥前後，受了政治革命的打擊，爲什麼仍然維持着正統呢？其理由不外有三：政治上——帝王統治成了軍人獨裁；士大夫以及文人生活的傳統；文辭上的不變的習用。因爲政治的混亂，文人以避隱爲清高，其大部，既不求榮，一方面超高避俗，於是以技巧始，以奇僻艱奧終。

希伯萊精神到了中古歐洲，猶如儒教傳說到了現代中國，表層像以太的活動，而實質却成了主權者賣弄逞慾的張本。Pope 的把持教會，出售赦罪符；民初儒風的變衍，出現於黑暗的政治界是一般的。歐西教育制度的輸入，侵略思想與物質主義的警惕，使士大夫生了自衛之心；開了社會生活競爭

之始。民治思想的結果，使儒教的根基動盪。然而一方面，都市的繁榮與農村的破敗成了對比；士大夫爲求生存，由山林入身文化政治界。文化政治雖已由國際環境逼成的進化主義所督促，而變象表彰了，而他們的文學則仍是貴族的，古典的，抒情的，山林的。

五四運動的起因，固是救治外交所成的民衆表現，而實際是科學與玄學的對仗，進步對待保守，創造對待模仿；物質主義與精神文明的紆難，民治思想與封建集團的壓制，換言之，肉與靈的鬥爭，希臘主義的復誕，希伯萊信仰的潛亡。

五四運動所倡的 Renaissance 就是指的這意義。如果我們把五四運動時的 Renaissance 看作與歐西同一意義，它的共同點，即是對於「一切權威」的一種強力反抗。英人謝的威爾有言：

“As for the claim that Renaissance delivened the men from th-



at blind reliance upon authorities which was typical of mediaval thought, that is a fallacy Cherished by those who themselves rely upon the authority of historians, blind to the most ordinary processes of thought’.

（譯意——文藝復興的要求，在使人們從中古思想形式的權威之盲目服從中解放出來，這思想形式是一種爲依賴在一般歷代的權威，盲目於一切普通思想程序的人們所釀成的欺假。）

文藝復興的全部意義既如此；在歐洲則爲對於基督教積累的反抗，在中國，則爲對於以儒教爲張本的封建政治的劣績的發跡與吶喊。胡適之等講學於北大，比比擬於由君士坦丁堡的陷落而逃亡佛勞侖斯講學之希臘學者固切，陳獨秀等之反袁與檢討傳統文化，與宗教改革（Reformation）實亦相同，而西歐文哲學術與科學主義之輸入，民八以後，亦即是『啓蒙』（Enli-

五四運動意義之含有希臘精神的要求，自不在闡明。希臘精神是靈肉一致的；現代歐西文明，也不外乎此。陳獨秀曾有言，說：『強大之族，人性獸性同時發展，其他或僅保獸性，或獨專人性，而獸性全失，是皆墮落衰弱之民也……』。希臘精神的表現，固不專在希臘的種族，政治軍事；可以說因民族強，而表彰的文化，藝術，思想，學術都可見它的特徵——事實與理想，靈與肉的一致。

○ ○ ○ ○ ○  
 五四運動，在其抽象的表徵上看，當無他疑義了。

○ ○ ○ ○ ○  
 歐洲文藝復興至古典主義之繁盛期，相距不過一世紀，而中國五四運動啓節，文學上之反古典主義乃踵接而至。

歐洲之反古典主義起於由盧騷思想引起之法國大革命所釀成之浪漫思想

；五四運動之力，適足以發揚文學上的民治精神。我們認定民八反古典的主持者多屬治學術能人，他們並不如歐洲浪漫主義者，只是徒有破壞的偉力，而缺創造的雄心。建設文學論及文學改良芻議所指示的途徑，目的只在使文學接近通俗。使文字通俗的法則，固在語言文字，而內容之改革亦極重要。

我們在初期的文學創作裏，並沒有技巧上的成就，而思想大部含有一種對於平民的人道主義。當時汪敬熙楊振聲的初創小說裡，可以看到此種情調。我們還見到許多通俗化的消閒雜感詩中，有一本突與當時的禁慾主義相抵觸的情詩集，薰的風；此書雖係平易的作品，然實開十二三年發揚於上海創造社諸人的浪漫精神。

新文學改革之所以成就當時風氣，一兩年間瀾漫南方各大文化區域，原因不全在文字語言上的普遍，一面它的情感，意識亦與通常社會接近。我們若說五四運動時的文學革命和十九世初葉的浪漫運動——專為對待古典主義

——一樣，那却過於單調了。

廿一，三，一九三二。

## 學問與忌諱

常人說，一走進學術的大門，便覺得深不可測，這是確實的。做學問只怕摸不着大門，還有一宗最重要的，却是怕看不清大勢（這可以指示爲學的價值與時代之意義）。那些過于崇拜信服學術的人，反時常與學術沒有好緣份，徵諸古今中外，這倒是一宗特別現象。精力，時間相當，經濟能力，——這都是重要的條件；還有，學術世界總常時是精明人的世界，講不講求真理，倒是另外一個問題。

徵諸古代，——經濟的社會還未發展時，學術機關多半是由個人創設的。因爲不受一般的限制，所以真理便由個人的能力，得以宣揚。蘇格拉底，

柏拉圖，孔，孟，都是例。其中以蘇格拉底始終爲真理犧牲外，柏拉圖曾進身于迦泰基，欲以「共和國」求仕；孔，孟，之遊說列國，更不用講了。利祿是名譽的後繼，不過他們只重宣傳而不重手腕，——說得實在一點，社會歷來就不需要真理，所以他們都碰上釘子了。亞里斯多德之流受供養於帝王，學術便離開了個人的思想，走入方法理論的講求了。思想與學術分野，由這情形中可以充分的看出的。

現代的學者對於現代思想之不敢深炙，恐怕也是這緣故吧。尤其是當學術做了事業機關的工具後，忌諱更多了，差不多與政治，社會，經濟問題有關的探討，幾乎都成了禁轡！而且，這成爲一種傳統的風氣了。

有人說，大學校的文學講義幾乎成了一種特別的學術，只是斤斤于瑣屑藝術之講求和「詭辨術」是其中的要素。捨此而外，他們實在無所講求了，譬之白璧德，孟肯（Mencken）等之流，自然不會有開爾非登（Calverton

一班人的大膽，將經濟學說，應用到文學中來的，因為他們是受了國家所供養的。

我覺得，忌諱太深，學術也就等於破產——在現代為學的，不能不承認這話。為了個人利害關係，便因而影響及學術真理之探索，却也是不道德的。在中國爲了共產革命而嫌及唯物史觀，甚至強斥爲妄謬！唯物史觀之應用於文學，以反一切思考的學術，已經是世界公認的了。對於歷史之研究，在目前唯物史觀的方法，已不能不認爲最新的了；但是世界潮流愈精進；而普遍的忌諱却更深，這是什麼原因呢？

二八，十一，一九三一。

## 亞里士多德的三原則討論

死了一位詩人徐志摩，罵壞了一位詩論者亞里士多德。于廌虞先生爲了

反抗「傳統」，連累了亞里士多德在有些叫人不平。賀拉士被罵倒沒有什麼值得同情，因為他是模仿亞氏而僅得其皮像的。

我這回要替亞里士多德辯護幾句，決不是和賡虞挑逗是非，却是希望談「批評文學」者不必那麼在文學理論上株守着一方的藩籬，因為從實際上講，無論亞里士多德也好，泰奴也好，安諾德也好，印象派與審美派也好，以及突盛于當今的普羅派也好，實在是一而二而一的東西：當其一切理論及大成之際，我們發現各派間的線索是隱約相聯的，因為「實際」原來就只一個東西。

亞里士多德之容易被人怒罵，因為他是那麼大的一塊招牌，而却不容易被人瞭解。他詩學出世後，差不多到文藝復興時才有一班學者真正的領略得。在從亞氏至文藝復興其間千餘年，得勢的只是他的一部「修辭學」。後期希臘如 Plutarch, Lucian, Longinus 都不過是他的「修辭學」的後繼者，偶有

判斷文（如 Longinus 也曾論及 Homer, Sophocles Apollonius, Ion, Lysias 等大都不過修辭學上的見解），都不能和亞氏一樣着眼於自然，從而立論。拉丁較偉大的賀拉士與昆第齡（Quintilian），也是一樣。賀拉士在「致皮索士函」（Epistle to The Pisos，後由 Ben Jonson 譯名為「Loco Critici」，普通名「詩藝」(Ars Poetica)，實其中之一部）中，他想仿詩學以立論，如「凡劇曲只能限五幕哪」，「某種韻只能限作某種詩哪」，「希臘神話中的人物個性——如 Achilles 與 Media——都是相同的哪」，「舞台表演上的人型都必有區別哪」，都是無聊之至。（可參閱聖志巴利之 History of English Criticism, introduction, pp. 13, 14,）可見他想儕于亞里士多德而得不到其神髓。昆第齡是較他為高明的，其代表作「演說之規律」（The Oratorical Institutions）中曾評判過作家，但都是修辭學上的見解，所以也非「詩學」真正的承繼者。中世紀那班研究「Aristolian Fragments」的，更不用說了。



我要替亞里士多德辯護幾句，却是「詩學」中有幾點却依然是永久不滅的定律。「詩是模仿自然」，這話已被我們摩登人士嫌厭不置了；因為我們以為「模仿」(imitating)就是照着事物去臨摹之意，完全是違反「創造」意義的；至于「自然」，我們以為這不過是「風景」之類，是「人生問題」之外的東西，不值得作偉大作家的題材的。這種觀念，我以為都是被字義所拘執，決非亞里士多德的原意，亞氏說「詩是模仿自然」，是一種廣大而抽象的說法，換言之，就是原理的。『imitating』譯為「模仿」，又可譯為「仿造」，或譯為「再造」，其意與寫實主義理論中的「再現」(representation)是相差無幾的。或者就把「模仿」釋為「再現」亦未嘗不可。至于「自然」，最恰當的說法是「人性的自然」，但釋為「實際」(reality)亦未嘗不可。雖然亞里士多德以為悲劇中的動作應當是嚴重的，含有「詩的效用」的意味，在事實上講，人之敬愛「嚴重」而卑視「醜惡」都是一種「人

之天性」，也就是「自然」。寫實主義的「實際」雖然似乎是以表現醜惡爲當務，但原意不外乎是想揭去「人間虛偽的表層」，從醜惡中去發現「人性自然」之意。這樣看，寫實主義的「實際」較亞氏之所謂自然爲含意廣，但說來說去，仍然是一個東西。所以「模仿自然」與「實際再現」是同一意義的，不過前者代表詩的觀念，後者代表散文的觀念罷了。因爲詩重在「抒情」，動人情緒的決不是「自然」中那些醜惡部份；那麼詩中的自然必受一種美的「洗鍊」，洗鍊出來那最好的一部份不外乎是一種「合歡樂，痛苦，悲哀，恐怖」爲一的一種東西，那便是所謂「pathos」；詩之所以較其他藝術爲高，也就是賦有這作用。因爲詩人在追尋「悲情」，所以無論但丁米爾頓也好，雪萊拜侖也好，波特萊爾與凡爾哈倫也好，他們的本性是一樣的，目的是一致的。因爲環境與實際不能使他們得到悲情上的洗禮，所以才有拜侖的厭世，波特萊爾的頹廢。……我以爲無論尊重浪漫派也好，象徵派或其他

派也好，亞里士多德之「詩是自然的模仿」還是真理，還是不容曲解的。

亞氏又謂「詩是較歷史爲更哲學的」(Poetry is more really 'philosophical' than history)，差不多也是文學理論上的真理。我有位朋友運祺君曾說過一句玄妙的話，說『如果我們這世界永久是貧富不均的，混亂的，虛偽的，爭鬥的，毫無安息太平一日的，我們才全部用不着「詩」。』這話實是透澈之至。因爲我們被貧富不均，混亂，虛偽，爭鬥的現象所圍繞，所以才醜惡，所以散文大盛，詩歌滅絕。詩是爲太平盛世而設的；太平盛世的人們生活上太舒適了，情感太沉滯了，所以想找一點刺激，所以便夢想着前代的「人間悲離歡合」，憧憬着「爲他們而奮鬥犧牲的古代英雄武士」，於是才有「詩」產生。詩較歷史爲更哲學的，就是這意思。「哲學的」就是「更玄妙」「更知慧的」之意。讀詩的人們，希望詩中的某部事物能主要的刺激情感罷了；所以用不着和歷史散文一樣把人生的悲歡離合全部加以「說明

」。如有人問，當今數百年或數千年後，一種大同共產社會產生了，那時的文學是不是和目前普羅文學一樣？這問題自屬可笑。凡屬生活爭鬥平息的時代實現了，那時的文學就是「詩是普遍」。那時的詩人一定把革命會寫成和「十字軍東征」那樣悲壯美麗的，決不會和現在我們所想象這樣恐怖而殘暴的。那麼，「悲壯美麗」，意即「哲學的」，是毋庸再考慮了。

詩學中的「事的一致」，不但是戲劇上的原理，也可以說是一切語言表現的藝術的原理。文藝復興時意大利一個研究希臘學術的大頭斯開里幾（Scaliger）才把它擴大成爲「二一律」。但「三一律」在文學原理上的價值，也就和賀拉士所擬「凡戲劇必五幕」的條律差不多，沒有多少實際理由的。「事的一致」是對於一件事實依着邏輯的性質，原本的表演出來；如果說戲劇上一定要合乎時間，人物的一致，這在情理上就講不通。亞氏沒有注重這兩原則，就是聰明之處。等到「三一律」由意大利傳入法國，而法而至英，於是文

學上的新古典主義便開頭；福爾泰之抨擊莎士比亞，愛狄遜之抨擊米爾頓的失樂園，以及軻奈爾和拉辛那種單調的戲劇形式，真是如見到「傳統」的真正力量。但這不是亞里士多德叫他們作的。英詩人屈萊頓 (Dryden) 說得好：「假若亞里士多德能看見我們現在悲劇的形式，他一定變更原意了。」

(If Aristotle had seen ours, (i.e. our form of tragedy,) he might have changed his mind)。所以以為尊重亞里士多德，倒不是信服新古典主義為同一意義；猶之尊重孔夫子的學說，不一定就是拜仰儒家一樣的。

反抗傳統勢力，在文藝批評上最早的要算法國波以魯 (Boileau)；但他只是對於盲從亞氏的古典主義的不滿；在他本身的學說看來，他還是真實的受有詩學的影響的。又如蒲伯，他是英國十七世紀研究希臘古典有名的，有人稱之為古典主義者，那是錯誤——因為蒲伯是最反對用亞氏的方法來執行作品上判斷的。他在「批評論集」(Essays on Criticism)力斥那班平庸

的方法批評家，其影響之惡更甚于一平庸之詩人；又說自然才真是詩人的領導者，方法不過是效法於自然而已。（Nature is every Poet's guide; the "rules" are but methodised nature），若將詩學的原則去評判莎士比亞，都是荒謬不堪的等語，足以見真正瞭解「詩學」的，決不是古典主義的傳統者。

浪漫主義在文學理論上沒有什麼功績，華茨華士雖然在「抒情短曲」（Lyrical Ballad）的序文有一篇反傳統的宣言，但他在學理上的建設還不如柯爾力治。在德國方面，開浪漫主義之端的有萊辛（Lessing）與海段（Herder）；萊辛的拉孔論（Laokoon）是崇賞希臘雕刻的視覺美的，海段也是古典學術研究者，其立場雖已脫出詩學的影響，然而原理上都是一致的。法國的浪漫運動，在學理上沒有地位；出了一個聖皮韋，但他的批評只是就事論理的，沒有系統的建設。……十八世紀全部歐洲的浪漫運動推翻了那班

假古典主義的勢力，但始終推不動亞里士多德。

亞里士多德之不易推翻，就只是他的「博」；好比一個建房子的，能從這房子以得到一切勢力的扶助，使它永久矗立着不倒。我們對於他的論喜劇有些不滿；但實際上他的這一項多半是後人附會依託的，因為論喜劇這一節早已殘陷殆盡了。摩登學者們（這非指賡虞）之嫌厭亞氏，恐怕也只是「打倒帝國主義」這一類的熱情而已；如果有人製一項比亞氏更淵博的學說，猶如愛因斯坦之於牛頓似的，也庶幾可以造一個紀元出來罷。但其結果，我得回溯到篇首所說的我們一定在其理論的基礎上發現其相似處來的。

七，十二，一九三一。

## 關於波加息的斷片

當維吉爾死後十三世紀，在他的墓旁，一個二十年華的青年在夜間站在

那裏，這青年的父親，是那些建立義大利資產社會繁榮（Bourgeois prosperity）的商人之一——文藝復興時的文化運動全是他們的勢力所促成的——是一個純粹新式人物，他幼時便生活在繁榮的城市裏，過着舒適的日子。他曾一度在公庭裏，他的榮譽與詭辯感服了那些半開化的人民；雖然他不曾矢志於學，然而他的天性與閱歷，是賦有世界性的。在那利慾徵逐的人世間，戀愛燃燒着他，使他蓄意於「情歌」（Sweet poetry）的愛好，使他留戀着千三百年前魏吉爾的靈魂。

『踟躕墓側，思慮時久，憂鬱之情，交併胸臆。黃土一坏，白骨三兩，詩人榮譽，屹在其上。商賈俗務，勞人心瘁，恍然醒覺，絕此贅累。從茲以往，致意詩神（Pierin muses），放達之情，唯伊奉祀。飄然返宅，疎後朋輩，殘句斷章，鑽研惟盡。數年于斯，矢志不輟，靈智漸開，聲聞已著。』



這是當他，裘萬里波加息，死後六七年，一個傳記家菲利勃魏蘭立(Philippe Villani)在其詩『Levite d'nomini illustrioflorentini』旁所加上的讚句。

波加息所吟詠的事物，是屬於「人的世界」，而不是屬於「神的世界」的，這是首先必須知道的。他爲實際所迫，把十數世紀以前人們所展開又復被摔回去的線索拿過來，將它聯貫；那放線的是古希臘人，承繼者是維吉爾；但在維吉爾後的一大段時期後，被隱伏的線，被波加息挑起了。

在這線隱伏之際，但丁與皮屈那加(Francesco Petrarca)矗立其間，放映着神靈的光照。波加息雖與二人同時，但比擬之下，已屬卑瑣了；歷來的學者，被二人的光采所蔽，于他似乎已是「置之高閣」了。但波加息較二人却更完全，而所代表的是一種新的，改革的文化。在但丁的作品裏，所擬的都是重大的問題，目凝注著未來，將人生加以嚴重的判決；在皮屈那加的作品裏，只看到他的一切習俗和古代的成見加以掃除；但波加息却是本着知

覺與經驗世界而說話的，自希臘文學以降，他的作品本身最完全的。生命的本體並不能建設一種永久的價值；無論上帝永不顯聖，羅馬人永不存在，但弗勞侖斯與尼泊爾城所包括的愉快，已足彀成爲一切藝術的題材了。他是時代的產兒，而不是未來的光明；他的地方觀念與經驗便是他執行人生判決時的法律。

十八，九，九三一。

## 歌德及其兩部傑作

### 一

歌德在世界文學上的地位，這不容說，是承繼着荷馬，魏吉爾，但丁的。史前的希臘，都包括在荷馬的「伊利亞特」與「奧第賽」中了；傳說時代的羅馬，包括在魏吉爾的「愛以里德」(Aeneid)中；同樣，但丁代表了

中世紀，歌德代表了近世——十八世紀。

但丁所處的時代，是「基督教統治着一切權力意志」的時代；在神曲中便可領略到由這種統治精神下所生的人生哲學。而歌德的時代，歐洲已是理性主義的昌明期了。「神」的觀念還未消滅，科學思想還未萌芽。一班人對於「宇宙」「人生」還只在理性中看透半邊。這種現象中所生的思想實現，在「浮士德」(Faust)裏影約象徵了出來。

歌德是德國狂飈運動(由盧騷的學說所引的，歐洲最早的浪漫文學運動)的要角！那時他的代表著作爲「蓋志」(Gutz)「維特之煩惱」，及「愛格蒙」(Egmont)，「史推拉」(Stella)，「克拉維戈」(Clavigo)等。但「浮士德」却不是屬於浪漫的文學，而是古典文學——這字照聖皮章Saint Beuve的解釋，可稱之爲「名著」——中最後的一部偉大著作。

「浮士德」爲什麼是一部古典文學呢？在形式上，取材上，寓意上，歌

德都是由古典的作品轉借來的。它的劇式，如序幕，是仿效著羅馬劇曲的；它的事故，一如「愛以里德」，「神曲」，「失樂園」，是取自傳說的；它的內容是象徵全部人生的；而且，是韻文的。這還不過是平庸的解釋。我們最好借用聖皮韋的話。『曾闡發人類的意識，』他說，『曾發現許多純正的道德真理，以似若人人均曾感興過的內心熱情表彰之；曾用一種最正確，合理而美麗的方式以表現其由觀察得來的思想；曾用一種獨創的，人人均可瞭解的體裁，而永垂不朽的，方能稱爲古典名家。』（*But What is a Classic*）徵諸事實，無論古代和現代的文學，能達到這種完全的標準的，實在少見；除開荷馬但丁，自非「浮士德」莫屬了。

## 二

浮士德是德國中古時一個神學者，魔術家藥師；他是民間傳說中的英雄，一方面又是慣行詐術的人。他和倡宗教改革的馬丁路德被視爲中古時神秘

的偉人。浮士德死後不久，便有關於他的作品出來了；如英詩人馬羅（C. Marlowe, 1561—1593）的浮士德劇，便是完全取材于當時的傳說而作的。

宗教改革時是怎樣一個時代呢？——是原始基督精神已經滅亡，教權蒙蔽着一切的時代，——即所謂『Black age』。這情形正如中國的魏晉六朝爭權奪位，叛亂屠殺，孔孟精神已不復重當世時了；代之而興的乃是老莊的清談，巫，道，鬼神，佛法（小乘）的信仰。稽康阮藉之流，便是不惑于當世而反抗性強烈的人。馬丁路德之在歐洲當時，便是這樣的人——他本著聖書，不惑于邪教，激烈的具有反抗思想的。而浮士德則不然；他是想排斥魔術，邪教，而仍舊墮入于魔術邪教中的。這種現象正如搜神記所述的阮瞻的事跡一樣——執着于「無鬼論」，結果仍是被鬼征服了的。在另一方的解釋，浮士德是一個理知與信仰相衝突的人。自然，那時的所謂「理知」——都是不容于宗教思想的，是被視為魔法的。浮士德被現實與學術生活所苦，想用

「信仰」解脫自己；但當日的基督教已無復可信仰，便仍墮于尋求理知的趨向了。

至于歌德當其著手于浮士德之際，對於這神人有什麼印象呢？這自然，歐洲十八世紀已是理知主義的昌明期了；歌德之看浮士德決不會和馬羅一樣的。據說他少年時即有意于此作了；那時他有何想見，自無從考察。他會有一個時期（約在一七八四—六年）研究荷蘭哲學家斯賓洛莎（Spinoza）的學說；這于他構成浮士德的大局一定有很大的根據。斯賓洛莎的學說是精神物質的並行論者；對於「真」的認識，必定先認可精神的存在和其屬性。歌德之看浮士德，自然是本著這種見地的。這在「浮士德」的序幕中便可引證出來。浮士德想由「理知」去解脫精神的苦悶，但愈是努力，而愈是苦悶，愈是不可解！

浮士德研究了各種學問，但都不能使他滿足。

哲理呀，法律呀，醫典呀，

以及一切神學的簡篇，

如今，啊，都已努力鑽研遍盡。

畢竟是措大依然，

毫不見聰明半點。

歌德在「浮士德」序幕三部曲中把他從斯賓洛莎得來的思想——精神與物質的並行論——完全表現了出來。天國序曲中的神便是前者的代表；惡魔靡非斯妥非（Mephistopheles）便是「物質誘惑」的代表。惡魔想誘惑在苦悶中的浮士德；『善良的人間，』神警告他說，『即使在黑暗之中，也是要維持正道的。』浮士德被神所救，免去了誘惑。然而他的苦悶，在這時使他幾陷於仰藥自殺；忽聽見街上耶穌復活節日的歡呼聲，使他又記起兒童時代的「生」的可愛，便把自殺之念停止了。這一節，是表示他由神而得救的意

思。因為他想到「生」，想到兒童時代，想到快樂；惡魔第二次的誘惑便有了計策了。他把浮士德帶到「魔女之厨」，用返老還童的藥給他吃；使浮士德回復到青春時期。

青春時期——是理知薄弱，情慾與靈感同在潛伏着的時期。青年的浮士德被惡魔帶到一處鄉村，認識了純潔的少女甘麗卿（Gretchen）；一場戀愛的悲劇便起始了。從這一幕起，歌德把他自身的事蹟，開始隱射出來。

### 三

我們要研究青年的浮士德與甘麗卿的戀愛悲劇，不能不知道歌德自身少年時代的事跡。

歌德少年時的許多戀人中，有兩個最重要的女性，——是影響于他的創作的。其一是一七七二年間他和喬綠蒂（Charlotte Buff）的戀愛，使他構成「少年維特之煩惱」；其二是一七七〇年間他和鄉村牧師勃里昂（Brion



)的女兒佛蘭德麗(Friderike)的戀愛，使他構成浮士德前部。

歌德少年時便賦有了詩人的性格；和擺命一樣，是離不了女性，同時又是被女性所愛的。喬綠蒂的未婚夫凱斯託拉(C. Keatner)在給一個友人的信中，有一段關於他很精密的描寫：

『他賦有才能，而且是一個有品格，有天才的人。他的思想高尚，一點偏見也沒有；以爲是好的便做下去，不管這是否叫人覺得歡喜，是否合乎當時風氣，或是否爲傳統的習慣所許可。他對於一切束縛都覺得可厭恨……他有點古怪；他有些舉動和外表行爲，直叫人嫌惡。但在孩童，女子方面，他却是最受歡迎的。……他崇拜盧騷……他崇拜基督……』

歌德賦有這樣的性格，既被女子所歡迎，爲什麼又會失戀于喬綠蒂呢？

這理由是很簡單的。因爲喬綠蒂是看重實際，看重自己的幸福生活的。歌德的資質與才華都比她的未婚夫高，但是一個不懂世故經驗，沒有實際性的人

。所謂小資產家庭的女子，正是這些的代表；歌德的才華，是不足以供給牠的生活需要的。他之所以失戀，自不出此種理由了。

歌德之寫「少年維特之煩惱」，不過是藉此以自殺其對於喬絲蒂之情感。維特自殺了，歌德對於她的印象也滅亡了。自然，喬絲蒂並不是一個值得詩人永久紀念的女子。她不過是代表那種平凡的小說的女主角，如「Alicia's Diary」中的 Alicia 一樣的；這是不能使歌德造成和「神曲」一樣的巨構的。然而使歌德永久紀念的，却是佛蘭德麗這純真的女郎。

一七七〇間歌德完全沈浸于和佛蘭德麗的愛情裏；她已是把心身完全委給他了。爲什麼歌德終于丟棄了她呢？歌德也明知這是自己的薄倖，但也不能不如此。他決不是和 Don Juan 一樣，是多數女性的獵取者。他有自制力，要取得社會上的地位；不能不求得適當的伴侶。割捨了佛蘭德麗，是他的生活自然的過程。然而他以詩人的性格——或者可以說是吉訶德先生的精神

去愛旁的女性，——如和他初次戀愛的甘麗卿，一七六五年的酒家女審克膚（Schonkapf）小姐，一七六九年的克萊妲班（Klottenberg）小姐，喬綠蒂，一七七四年的瑪克細彌琳（Maximiliane）和一七七五年的富商女兒莉莉（Lili）——他全都失敗了；而永久懷想着他，以至爲他終身不嫁的只有那純潔的村鄉女兒佛蘭麗。

歌德在「浮士德」前部所寫那女角既是隱寓着佛蘭德麗的情愛，爲什麼用了和他初次相愛的「Gretchen」的名字呢？這是創作上一個「感情作用」上的問題，也就是美學上問題。這可以說是歌德在寫作時，一方面接受了佛蘭德麗的靈，一方面接受了甘麗卿的質與其事故，因而造出「浮士德」中甘麗卿來。還有一點，歌德和甘麗卿相愛時，爲着一個法庭判官所發生的一宗訟案連累了他們；因而甘麗卿爲着逃避社會的苛責，在法庭上聲明與歌德不過是姊弟的關係。自然，他兩人情愛便中上于此了。歌德覺得社會的可怕，

認知了社會的情感，這一段故事是很有影響的；「浮士德」中的甘麗卿因為殺嬰而被焚，自然是隱射着這件事。這也是美學上的問題。

但「浮士德」中的甘麗卿完全是歌德為紀念佛蘭德麗而幻化的。佛蘭德麗在「浮士德」中的地位，一如皮屈侶絲（Beatrice）在「神曲」中的地位。但丁把皮屈侶絲看作神靈的代表，遊歷天堂的導者；而歌德把佛蘭德麗當作人間「靈魂」的象徵。青年的浮士德佔領了她的貞操，丟棄了她，使她做魔鬼的惡計中的傀儡，——被「正義的社會」所犧牲的傀儡。從這一點，可以顯然看到「社會」的影子已潛藏在歌德的意識中了。這是但丁那個時代所沒有的。能繼承繼著歌德，寫出像甘麗卿這樣的女性來的，恐怕只有作「復活」的託爾斯泰了。在美學上看，「復活」中的加志夏之地位，是儕於皮屈侶絲和甘麗卿之列的。不過託爾斯泰筆下的社會意識，較歌德更為顯明了。

#### 四

「浮士德」的前部是歌德寄寓其情愛的；而後部却是寄寓他如何的精進，如何奮鬥，努力，以及他眼中所見的世事浮華，人生的變幻的。

在質上面看，後部是比不上前部的精采。因為前部的事故是統一的；後部因為要「隱射許多思想」，「聯結情節的變幻」，以致故事的組織便顯得不調整。一班學者之研究歌德，差不多是注其力量于後部的。

「浮士德」的後部裏，歌德表現着他眼中的人生觀，——這即所謂形而上學的，理性主義的人生觀和歷史觀。一班學者研究後部的浮士德，多半由當時的學術思想之推測，不能完全藉重于他的傳記了。當「浮士德」第一部于一八〇六年完成之際，歌德已是老年了，是煥發著哲理的光芒的時期了。

「浮士德」第二部的構成，有一個重要的思想。在第一部結束時，歌德因為悼亡甘麗卿，生著強烈的幻滅之感。但浮士德就是這樣的滅亡了麼？不然，歌德意會中之浮士德自非十六世紀的；也決不是中國中世紀的阮瞻，被

鬼所征服了的；他是有理性的，啓蒙運動時期所化成的。浮士德覺得自己的罪惡，便決定對於人生作澈底的奮鬥，以償其罪。所以他離開了小世界，開始向大世界活動起來。歌德一生的事業，思想，也就寄跡于此。同時那繁雜，紛亂，不可思議的情節也就在這一部裏發現了出來。

第二部第一幕，表現著浮士德暫時脫離了魔鬼，懷着滿腔的悲哀，對着自然，尋求夢寐以忘懷。等到醒來時，他的青春的火燄又燃熾着了。魔鬼改變了方針，秉着他的意志，把他帶到「大世界」皇宮裏去。在皇宮裏，他又漸感到生活的厭倦；皇帝便擬將希臘的美人海命（Helen）和特洛伊的美男子巴里士（Paris）叫來，以期浮士德得到一些新鮮眼界；然而這事不但是皇帝所不能，即魔鬼的力量亦所不能；但終於靠了魔鬼的力，浮士德到了「母性之國」，見到海命的精靈。他被海命之美所惑，動手去撫觸她的肉體。但是忽然一聲震發，浮士德倒地而暈，一切精靈也均渙散了。這一段是歌德

所表現的「歷史觀」。歌德把皇宮比做中世紀，海侖比做古希臘，浮士德比做近世（即十八世紀），浮士德手觸著海侖，倒地而暈——是表示著由中世紀一把進到近代，是不可能的事。

第二幕，浮士德在昏暈中。他得夢中之神「愛爾夫」(Elf)的幫助，把他帶到希臘的原野去尋求海侖。但是徒然。於是他走到奧林波斯山(Olympic)下，求幽靈界之神皮絲仿里婭(Persephonea)的力，將海侖引渡出來。這一段表示要由中世紀進到現代，一定要由美的教育的進化，經過文藝復興運動，漸次推移，才是可能的。而美的教育，非復興希臘的藝術不可。那麼，把海侖找來，是必然的事。

第三幕，浮士德靠了魔鬼的計策，將海侖從斯巴達的宮中帶了出來，和她結了婚。這一段是歌德象徵著古希臘藝術和中世紀藝術的結合。他們兩人陶醉于愛情之歡樂裏，生了一個孩子阿福里安(Euphonia)——這便是由

古希臘藝術與中世紀藝術結合下所生的『浪漫主義』。然而阿福利安長成時，放逸不羈，從岩上墜落而死——這是象徵著擺命之死。因為歌德把擺命看作近代藝術的結晶，浪漫主義的元首；擺命死于希臘軍中，是一件莫大的損失。同時海侖因為痛惜子亡，也隨之物化了；浮士德便帶了她的衣裳，回到故土來。

第四幕，浮士德受了古希臘精神的陶冶，漸感到對於藝術的乏味；他放棄了美的享樂，想為「他人的幸福」而奮鬥，努力。他受了國王的封，在一塊海濱的荒土從事開墾工作，以期建設理想之國。這一段歌德表現着他對於建設事業的感想。

最後一幕，浮士德的事業已成功，已經是老年了；他和魔鬼所定的二十四年期約速已到了；於是魔鬼替他開墓穴，取去了他靈魂，然而浮士德所成的功業，却是魔鬼的預期中的反面：這樣的取去了他的生命，因而動了天使



的憤怒。從魔鬼手裡，天使把浮士德的靈魂奪了過來，超度于天國之上。這時甘麗卿已成了天國之后，迎接着他；天使便合歌道：

『一切都無常，

徒然是一些比喻。

做不成的，

在這裏成了事實。

不可名狀的，

也在這裏奏了功效。

永遠的女性，

將我超度到天上。』

全詩便在此終結；從歌德一生看來，這不外乎是吟詠着他自己；然而在後部，其複雜性，神秘性，和其觀感與推理，却成了歷近學者鑽研的矢的。

雖其缺點很多，而偉大的氣質，廣博的靈感，總不失為傑作。

研究歌德是困難之事，尤其在中國爲著崇拜他，紀念他，其意義却在於尊重于他的著作，然而要尊重他却必得瞭解他。且聊作此文，以作芹獻。

十四，三，一九三一。

## 斯各德評傳

### 一，斯各德略歷

斯各德 (Sir Walter Scott) 於一七七一年生於蘇格蘭屬的愛丁堡，家族歷來負有盛譽，他出生時，已中落了。父親是當地著名的律師。故鄉介于英蘇兩地相接的地方，素以名勝和寺院着稱。他幼年時因爲體質孱弱，不會受任何有規律的教育；因爲對於鄉間風物的愛好，所流傳的古代歌謠的追慕，造成了他後來『想象的』創造的環境。他最初所買到的書——Percy 所編

的「英古詩斷片」(Reliques of Ancient English Poetry)，時常以此向人誇耀說：『我不相信自己只有讀完半本書的能力和勇氣的。』

不久，他進了愛丁堡的高等學堂和大學。在校中時常表現那異常說故事的天才和技能。出校後，他承了父親的意旨，從事於法律。但一方面，他時常離開故鄉，到蘇格蘭各地去徵集民間的故事傳說和各種不同的風尚，集爲一書，名『蘇格蘭境的詩人們』(Minstrelsy of Scottish Border)。一七九九年他和加本特(Charotte Carpenter)結婚，伊每年有五百鎊的收入，足以維持他們的家庭生活的。後來他自己也得了雪克西亞州(Sherif of Selkirkshire)的年俸三百鎊，便覺得自己可以毋庸依賴法律謀生了，便開始從事文學。

當三十和四十歲之交，他作了許多著名的短詩。將近四十三歲時，他發現他的才幹不在詩歌而在散體小說了，於是開始寫他的『魏維萊』(Wave-

ley)；這篇作品和這名稱是一樣著名而普遍的。後來十八年的著述生活，他寫了二十九篇散體小說；此外還有許多歷史上的著作如『拿破命的一生』，共九卷，『父老的故事』(Tales of Grandfather)，是敘述蘇格蘭的歷史的。

到一八二五至一八二六年間，斯各德純正的著作生活開始現出一條裂痕；因為他所入股的一家愛丁堡印刷公司倒了，留下十一萬七千鎊的債務放在他肩上，這種打擊使他非顧到榮譽不可，只好仍然繼續他那已廢棄的律師生活，以期將未來的代價彌補過去。五十四歲時，他在亞博斯津(Abbatstford)起了一所腐樓，開始用筆的工作來清理債務。他的寫作，成了一種可驚的速度；如小說『木幹』(Woodstock)，便是三個月工作的結晶，得了八千二百二十八鎊的版費。四年內，他償還了七萬鎊的債；一天，他的淚墮到頰上來，因為他真沒有能力再執筆了。當時的國王叫他暫入軍伍，藉以首途到地中海。斯氏想以遊歷得到康健，但已晚了，當回亞博斯津時，已在一種不

可救的現象中；一八三二年以六十一歲的年齡死於故宅。

## 二，斯各德的詩

斯各德最大的詩歌如『唔古詩人』(The Lay of Last Minstrel 1805)、『瑪萌』(Marmion 1808)、『湖上夫人』(The Lady of the Lake 1810)都是極普遍而負盛譽的。它們都屬於『叙事詩』一類的，清暢可喜。它的內容和 Percy 所編的那集子一樣，所吟詠的都是英格蘭與蘇格蘭間的地主們的故事。這都是一些『羅曼斯』，包含着英雄們的戰爭，出乎尋常的驚險發現，愛情的冒險，在那新清有力的韻文中叙出，充滿一種原始人生活的氣息。除開了荷馬，我們很少能看見如『瑪萌』所寫的戰爭那樣活躍的。

『湖上夫人』是一篇浪漫的愛的冒險故事，是斯各德詩中最普遍著名的。他的許多詩，和這篇一樣，表現得異常有力。如『瑪萌』中所寫的戰爭：

“They close, in clouds of smoke and dust,  
 With sword sway and with lance thrust,  
 And such a yell was there,  
 Of sudden and portentous birth,  
 As it men fought upon the earth,  
 And fields in upper air……  
 And in the smoke the pennon flew,  
 As in the storm the white sea mew”<sup>o</sup>

(譯意：——他們在那烟霧和灰塵的雲霧中接觸，刀的搖動，矛的刺戮；突起而可怖的呼嘯在那壁降臨着，好像人們鬥爭，在地面之上，在平空的曠野……烟霧中，長旒飄顫，彷彿大風雨中那白茫茫大海的呼嘯

o)

斯氏詩歌的『戲劇方式』，正如此例所表現的一樣，每每能引起青年讀者們疲憊心理的振作的。「瑪萌」中，主人翁和都格拉的抗爭，穿插一點“Lochinva”的短句，特別令人感到一種淒麗的美。這種詩的作成，不是表現任何思想如擺命的『曼弗萊特』，而是表現那動人的故事，動作和人物性的。斯氏的任何作品，都新清而自由，沒有十九世紀作家那種『刻骨鏤心』的筆法的。

在敘事詩中，斯氏喜好寫敘戶外的生活，長于觀察自然。他的詩句，每每叙及那灰色的樺木，披著狹長的葉和深紅的果實的山榛；又如灌林的露水，斑斕的鴉鳥，向水仙花奏着早安曲；綠葉從山霧中，睜開那寧息的睡眼等。他並不將自己對於自然的情感移入詩中，一如彭斯（R. Burns），同時不和華茨華士一樣，將自然作一種精神上的描畫的。這是他的特點。

因為這，我們覺得斯氏的詩太缺乏了華茨華士所具的特點了——『透入

性』(Penetration)和『靈性』(Spirituality)。和彭斯相比，斯氏所表現的情感是單純的，而彭斯那鉛錘的跌入是能深中人們的心思的。在斯氏短詩的本身上看，它給了詩歌鑑賞一種『能深入人生』的新發展。他能握住一個時代青年的心理，但當我們親炙哲理詩之後，便覺得他的作品缺乏濃厚的意味了。

### 三，他的歷史小說

斯各德開始用韻文敘述故事不久，接着又成功了散文上的製作。他之停止韻文著作，不僅只發現擺盪駕駛於其上，同時却發現他的散文小說在當時是沒有人能和他相匹敵的。一八一四年所發表的『魏維萊』，是敘述一七四五年叛逆約克伯(Jacobite)篡取王位的故事的。其他歷史著作，和這一類，範圍大半及其本國：全部著作差不多二之一是屬於這一類。



在青年讀者心理中，如果欲得到獅心王理查（Richard Coeur de Lion）和其勇士之活躍的清晰的印象，以及撒克遜牧豕人，諾曼地的食肉者，他們可以一讀『依萬歐』（Ivanhoe）。假若想使十字軍的印象復活，便可一讀『靈象』（The Talisman）。如若回返到伊利莎伯那光榮的王朝，我們便可以一讀『開宜華士』（Kenilworth）。寫得最好的一篇，是描寫蘇格蘭的契約者的故事，名『古代不朽』（Old Mortality），帶着幽雅蒼老的意味的。當這篇小說發表時，荷南爵士（L. Holland）問他對於這作品有什麼意見；『意見！』他感慨的說。『我們還沒有一個在昨晚安寢的（意指回憶前朝代歷史故事），睡中並無所謂，不過我一個人的趣味罷了。』還有一篇作品，『北方的魔法師』（Wizard of the North），是異常談諧而奇誕，處處能令人發噱的。

斯氏歷史知識在小說中時常發生不正確，甚至誤點很多。因為要顧全作

品上的結構，他有時將歷史的事實任意的敘述着，最常發現的是一種無意的年代錯誤（Occasional anachronism）。但讀者們不要以此爲定論，因爲他那不朽的筆的舞動，有時將歷史上事變與以極正確的觀念。雖然在敘事中的「開場白」可以省略，但他的歷史上的景物描畫，的確使任何讀者都要得到深刻的印象和真理，比翻任何的年代紀事一類的史書都要正確。斯氏還有一個特點，就是，他並不用任何標準以觀察人生。例如「伊萬歐」，讀者們自可知道，只是單純的，活躍的將中世紀的圖畫展開而已。他描畫這時代的武士都是偏重他們的高貴，光明的方面，對於愚陋，粗鹵，那時代之不幸方面大約都節略了。

#### 四，非歷史小說與其一般特徵

斯氏的小說中，有十二篇是屬於普通敘事；其中也點綴一二歷史故事的

。這些小說中最偉大的要算『米居靈人之心』(The Heart of Midlothain)、『古玩家』(The Antiquary)、『蘭麥穆亞的新娘』(The Bride of Lammer Moor)、『Guy Mannering』等。

他時常有一句話說他寫得最快的作品是他寫得最好的一篇。所有一切作品中、『Guy Mannering』要算最好的一篇，寫時僅費六星期。這真是一篇可讚美的蘇格蘭人的生活繪畫。其中所寫的人物，如村學究 Dominie Sampson，吉卜賽人 Meg Merrilies，暗販 Dick Hatteraick，都異常酷肖，時常鑄入我們生活的內部。

一個世紀以前，蒲伯曾說『一切女性大都全沒有個性的。』以這話看斯氏小說中所寫的女性，的確絲毫不苟，『米居羅人之心』中有一個名叫 Jeanie Deans 的婦人，所表現的女性的特徵，曾博得全世界的讚頌。斯氏並不會描畫那高貴生活的女性；他用一種俠義的心理，將一切女性寫得那樣真實

，完全、一如 Jeanie Deans ，這蘇格蘭的浪女，差不多可算爲一件偉大的創製罷。

當讀了他所有的著作後，我們可以發現其中的人物個性多有重複的。許多作家，時常用一種方式製作的，或者只有一篇著名的，而其餘之作便多半複述前一方式了。這些作家的男女英雄，不過在外表上加以粉飾，或衣以不同的服飾，裝以特異的形態舉動，但當事件發生時，他們所表現的性格還是毫無異狀的。而斯氏，因爲寫法的奇速，使其無法改變以前著作的特徵，和所謂標準的人型結構了。

所有的批評家都覺得斯氏的著作有一種新清健康的氣息，沒有任何病態。他的手法，大都明顯的表示一種力和動作。他的製作基準，也就在這兩特點上。他的人物個性沒有很大的發展，那些描寫人物的畫圖，多半不過是鮮潔有定性的。

斯各德對於愛情的描寫，並不專誠熱烈，只除開那篇『蘭麥穆亞的新娘』，充滿了火樣熾烈的情緒。他對於冒險特別愛好；時常將著作中人物安置於那不平常，驚險的境遇中，彷彿這種事變的結局，特別可以滿足他自己似的。他所計劃的這些人物，我們可以在一個美國作家高貝（Cooper）的作品中得一同一經驗。和高貝一樣，斯氏對於句法的結構疎怠不留意。現代作家，多半學到斯氏一樣的神速了，却可以免去那錯誤。但將斯氏和高貝比，他的幽默與變化却遠勝多多了。

在浪漫主義的基點來看斯各德，他有一種超乎自然能力的愛，這種形式在他許多作品中表早着。他喜好冒險，喜好神祕以及戰爭的衝突，濃烈的色調和尖銳的對比；他的愛好過去，也算浪漫主義上的特點。雖然如此，他却時常陷于尋常古典派的謬誤，即『過事彫繪』和過甚的親信他的想象作用了。在創作的變化上，是沒有一個作家能和他比擬的。他將劇曲改製成爲小說

，是較其他先進作者更爲明顯的。

## 五、源流與影響

斯各德創作的源流是頗複雜的。在他幼年生活上，因爲蘇格蘭風物的陶冶，民間故事歌謠的蔓衍，使他憧憬於過去，迷戀於神異，因而造成他的想象生活，這自是不可忽略的。

但直接影響於他的作家和各國文學主潮，大約可別爲三方面：

A，高列律治的詩。慣於讀斯氏的詩歌的，都覺得『噶古詩人』（Lay of the Last Minstrel）一作是他來源至雜而最成功的著作。這首詩的內容雖出自他故鄉的謠詩『侏儒與魔法書』（The Dwarf and the Magic Book）中所含的故事，但他的形式與體裁，却是從高列律治的“Christahar”詩得來的影響。“Christahar”的句法弛緩而流動，長於敘述那牧歌意味的故

事；斯各德體驗了這特點，新創了一種『謠曲』（Ballad-epic）的格式。其他敘事詩，他多半也是從這種筆路中寫下的。

B，瓦甫爾（Walpole），愛其華士（Edgeworth）和奧斯丁（J. Austen）的小說。較前於斯氏的有一個製作『哥弟克式小說』（Gothic novel）的作家瓦甫爾，因為想將小說上的封建思想解除，便應用『哥弟克』這帶野蠻和中古時代意味的字義用在他的新體製作上。他的哥弟克主義充滿『恐怖』『神祕』，使作品中情節不受任何思想的束縛。正如歐洲中世紀的傳奇之影響於賽文狄斯似的，斯各德將這種小說的長處收過來而略去其過於荒唐神祕的部分。所謂浪漫主義與中世紀主義之同一原則，即在於牠的『精神上的刺激』；不同之處只是理智的審判力之高下而已。（歌德的浮士德後部隱示着中世紀與浪漫主義之結合，亦即此意。）斯氏創作中寫實意味濃厚的部分，他自己承認是受影響于奧斯丁的。奧斯丁是英國由浪漫主義到寫實主義的過

渡作家之一；她得影響於菲爾丁，她之反對『哥第克式小說』，適足以助長斯各德散文上的浪漫主義。愛其華士是愛爾蘭的風土作家，是故鄉的渴慕者。她在『出外人』（The Absentee）中，充分的表現這觀念；斯各德的地方色彩，差不多和她同出自一轍的。

C，斯各德和高列律治一樣，對於德國文學有同好；他的介紹德國文學之功績雖沒有高氏之大，但如德國著聞的浪漫主義作者白格（Burger）的作品，以及歌德的『蓋志』（Götter）等詩，都是他所譯成的。這于他創作詩歌自有影響。

許多批評家以爲莎士比亞的豪放激越，也是影響於斯各德的。在作品的气質上看，兩人的類似點，是其他作家不能駢列的。這見解雖係一種猜擬，然而作家的精神上的一致，每每互相因果，是一班理論家認爲決非偶然的事實。



## 六，關於他的批評

因為浪漫主義的風尚和反古典主義的理論上的標榜，英國和大陸上的作者大都對於斯各德是無煩言的。

推崇斯各德的，在當時莫過於歌德了。他在批評文中，甚至稱斯氏爲「一個偉大的，廣至各地不均等的觀念；他自然的產生着一種使全世界的讀者都能得到的力量。」

歌德把斯各德和莎士比亞列在同等地位，關於兩人相似的特徵，他說：「有繁盛的發現，各種人物那無窮的變化，及其歷史的佈景和設境，冒險，以至他那廣泛的人類同情心，單純的道德性，」都是斯氏藝術中顯而易見的；這評語，在其作品本身說，並非誇張的。

十九世紀中葉，斯各德的榮譽雖不及其同時代諸家之隆盛，但其本國的

批評家如羅斯金與加萊爾，對於他的特徵，也是異常重視的。

羅斯金以美學上見解，對於斯各德之親炙自然的力量，異常讚慕。他在『現代畫家』中說：

『論到他的不自私和人間性，以我看，斯各德的欣賞自然之態度，是任何旁的詩人也不能比擬的。旁的作家們，時常以個人身邊的事故，用自然作傳達工具以鳴其不平；或者，把它小心謹慎的觀察着。』

這一點表示斯各德對於自然是『泛愛』的。羅氏又舉出英國各詩人對於自然的態度，如丁尼生的『庸碌的平凡』（如寫到秋，便表示一種頹廢之感），開茨的『耽美』（他只在詩中抽取自然的美好部份；因為只看到美，所以把自然象徵人生的結果，徒然得到不幸和哀感），擺侖與雪萊的『自私與不真實』（因為個人傷感性的渲染，抹煞了自然的真實）。至於華茨華士，和斯各德一樣是用一種快感欣賞自然的，但仍然不及斯氏之點，即他脫不了

哲理的說教。

羅斯金以爲斯各德把愛情作爲卑陋而自私的事物。斯各德自己也會說：『我，斯各德，是無所謂，除開無所謂外無他物；對於山巖，灌木，雲影，便覺得其偉大可愛，其可愛和偉大處，就因爲它的幽靜無慮。』由這一點看，斯各德對於自然純然是出自一種孩童們似的坦白心情的。

加萊爾是以歷史著述著聞的；在作史的態度上看，他以爲斯各德是異常值得稱讚的。他說：『這些歷史小說給一切人們以一種真理上的教訓，這真理好像一種主義（*Truism*），但作者本身和一切讀者對於它是不自覺的；這教訓是，過去時代的世界是充滿了活人而不是一種講稿，報告書，抗議文和人物的抽象描寫的。』

當歐洲寫實主義的勢力興起時，斯各德開始遭受了厄運。首先與他以打擊的是泰納的一篇理論（在英國文學史中）。他以爲斯各德的敘事是浮泛膚

淺，愚昧而觀念化的；繼起而唱和的不一而足，最著名的如隨西（Cecechi）的『英國文學史』，其中對於斯氏，斥爲歷史上的不忠實的叛道者。

固然，我們若把當時所著稱的歷史小說作家如法朗士，顯克微支的著作與斯氏相比擬，已可見他的單調，枯乏無意味了。但這只能說是『時代見解之不同』，『藝術在社會上進化』的結果如此；我們如設想法朗士和顯克微支生在十八世紀的英國，他們未必能成功『泰綺思』『往何處去』一類的作品啊。但我們不否認的，他們對於歷史本身的真實，對於迎合一個題材的手腕，自然較斯各德爲更勝一籌的。

爲着斯氏受時代潮流的低貶和排斥，英國最近逝世的批評家哥斯（Edmund Gosse）替他作了一篇辯護文。哥斯說，『英國在世界文學中的地位，可視爲一種出產純正的能才，或具有極明媚和有抑揚的活力（Sustained vivacity）以構合小說與傳奇，融和「風度的故事」（Tales of Manners）

與「奇異的故事」的作家的。』

這完全是英國作家的特點一種說教，這論調下，真是一手給斯各德掩護了。

審美派的批評家對於斯氏也袒護着。克羅采氏——又提到他了，真煩——在其評論文集「詩與非詩」（英譯集名十九世紀歐洲文學），對科學派的攻擊，極不滿意。他列出四項理由，替斯各德申辯。一，斯氏的目的在使歷史故事成爲普遍的；因爲境遇所限，不能使所有作品得有涵養。二，當時的歐洲人士對於唯理主義（Rationalism）和法國大革命釀成的‘Jacobitism’，發生反感，因而斯氏這商品化的作品得到一種廣大愛好。三，由于斯氏對於藝術上才幹的與衆不同；他的能力在完整的構造一篇傳奇故事。這種單純的才能，就連天才的歌德也不能比擬其什一，因此得到一種特出的效果。四，斯氏的作品並非爲詩而詩，他自己的意念也不在此；他只是將同時代作

家們的特徵收集起來以製作罷了。所以他單薄，柔弱，易于枯燥；如他所描寫的古詩人以及 Melrose 方丈，都沒有含蓄的。……克氏對於斯各德敘述的能力表示推崇，其最好的構造物不是『依萬歐』，不是『古代的不朽』而是『The Heart of Midlothian』，因為它並沒有那種判別好歹的觀念，只是單純的敘事而已。

離開了藝術本身，以時代思想的立場——無論民主的，社會主義的，斯各德總是受貶的。他是封建主義的一種標榜，是現代政治社會思想一個阻障物。

我們紀念歌德而忘却斯各德，也許是這原因之一。有許多批評家，甚至承認斯氏在文學真理上也是不能立足的；如莎士比亞的製作中，可以找出一些各時代都不朽的原理來，而斯各德，却完全封鎖在局部的地方觀念裏。將理論的範圍鋪展，可以見到他在其中是沒有立場的。

但斯氏自也有他的特徵，上數節已可窺一斑了。

八，十，一九三二年于中海。

## 易卜生之特質

易卜生之何以偉大，很難加上一個適當的形容詞。他並沒有強烈的宗教上的信念，哲學上的肯定，一如托爾斯泰，尼采諸人；同時在他的作品的原素上看，也決不是純粹的藝術家如福羅貝爾，屠格涅甫然。

他有一個異乎其他所有作家的特點——即對於「人生觀感的機敏」和「理想的不誇飾」。這使他造成一個特等的藝術家，——在他後期的作品「社會棟梁」(The Pillars of Society 1877)起到「當死人再生時」(When We dead Awaken 1899)止，這特點可顯明的看到。他以哲學的眼，看着人生的兩方面——「愛，女性的愛」，和「社會的罪惡」。所有他後期的作

品，幾乎完全是從這兩個問題上交錯着。

他的哲學思想——即所謂個人主義——萌于一八六六年左右，表現得最鮮明的是「白蘭德」(Brand)；在一八八四年所發表的「雁」，把這意義更加闡明了。他覺得社會對於個人毫無責任，而責任只在乎個人對於社會。

「個人重於社會」，——這並不是他的哲學：在他之前，已有馬克思史脫奈(Max Stirner)的個人主義的哲學了。而易卜生的意念中個人之重於社會，——不過是從他自己的人格所得的幻影而已——誠如丹麥批評家布蘭兌斯(Brandes)所說：「易卜生以自己爲現代的偉大天才；他並不把自己當做挪威人，也不當作社會中的一份子，而只相信自己是一個「有天才的人。所以他覺得個人重於社會。」

如此的去容易卜生的個人主義，豈不令人可笑麼？然而他的特點却在這



裏，——他沒有將這主張標榜出來；無論在他後期的那篇作品裡，不過把他的這人格的幻影，投進去罷了。

半生的流浪生活與社會掙扎的結果，他仍然保存着他的個性光芒——這是他尊重自己之處。自從「社會棟梁」「傀儡家庭」發表後，他感覺到四圍那苛刻的批評，結果使他寫成了「國民公敵」。在這齣劇裡，史托曼醫生就是他自己人格的化身；孤傲的，自尊的，他把自己看作一個治療社會病毒的，爲着良心盡責的醫生。他獲得了人生的智慧，也是在這個性的光芒上。他直覺的感受到一切社會的缺憾，也在這上面。這智慧造成他對於藝術的精巧，所感受的缺憾釀成他的思想的精湛與偉大。

爲着「人生」和「藝術」，有時不能不潛藏他個人的理想——是我們讀完他的作品後一種感想。在「傀儡家庭」中，易卜生爲着現實的緊張，他的理想完全融化在情感的鋪設中了。「娜拉因爲丈夫不會真心的愛她，」日本

片上伸博士批評它說「所以她才脫離他。」娜拉是想求得丈夫的愛，她爲他秘密借貸，然而海爾曼却是一個重權利名位的人，忽略了她的恩惠，——於是這脫離的情節便從中隱伏以至發作了。

娜拉是否完全是爲着「自身」和「她個人神聖的義務」而脫離家庭呢？易卜生決沒有且也不能這樣說明；娜拉脫離家庭後，是否能在社會上盡了個人的義務，——易卜生更不願意過問了。於是，當一羣倡女子運動的小姐們有所要求他時，他便狡黠而傲慢的答道：「我是爲詩而寫作」了。自然，以一個平平常常的女子如娜拉者，丈夫且不能瞭解她，又何況生疎的社會人士？易卜生之所以不會露出缺憾來，就在他把這問題「中止不談了」。

爲着這，易卜生於一八八八年寫了「海上夫人」(The Lady From the Sea)。這裡，他把「女子是什麼」完全表白了。女子的愛，是要訴於她的情感，而不是訴於理知的。藹麗達——即海上夫人——爲了丈夫說了一

句「你走罷，因為讓你自由便是愛你」，她便決定了去留，毅然割捨那美國航行家的婚約了。

由此我們很難決定易卜生有何一致的思想。託爾斯泰本着宗教的信念，去看他前半的人生；而易卜生却無時不精密的觀察着他的周圍。在易卜生眼中，時常含着『Impracticable』一字的，因此便折衷了他的理想；——這是和託爾斯泰完全相反的。然而相同之點，一如片上仲博士所言：「是主張絕對的愛」，不過託爾斯泰所持的是「泛愛觀」；而易卜生却只在許多人生現象中，抽出那最可能的部份——「兩性的愛」來。一八九三年他在挪威的公開講演，便把他這意念表現出來了——其中的要旨是「母性的自覺」；這一點，差不多和一班人從「傀儡家庭」中所感受的印象完全是兩樣的。易卜生之所以如此，在他最後一部著作「當死人再生時」裡說得很明晰。劇中那畫家的說教，就是他的自身的剖白——他只承認他的創作態度，是為藝術，而

他之所謂藝術，一如海貝爾（Hebbel）所言，——「人類的良知」而已。（*Censcience of Mankind*）。個人主義之于易卜生，最妥善的解釋是在他所處的地位上。因為歐洲在一八四〇至一八七〇年間，是各種哲學思想和科學主義交匯到文壇來的時候。叔本華，尼采，史脫奈，黑智爾，達爾文的學說，是其最重要的。雖然易卜生的後期走到寫實主義去了，但我們很難考證他受有某種影響。他是先洞澈了人生，才肯定一切宗教，法律，家庭，婦女在當日社會的地位。十九世紀後期的大作家，幾乎沒有一個像他那樣能把全體的社會（也就是資本主義的社會）得有一個明澈的概念的。莫泊桑所看到只是巴黎生活，左拉是在刻畫着市民的生活，屠格涅甫捕捉着俄國的印象，莎克萊所寫的英國的上流社會，狄更斯所寫的英國的下流社會……而易卜生所寫的却能代表整個歐洲的社會。

當今唯物史觀的批評家已經把易卜生委棄了，加他以布爾喬亞作家的特

稱。因為他只看見社會的上層而不會顧慮到後層——經濟的成因。這固然是他被陷落的緣故，然而實際上說，歐洲的作家，能毅把資本社會內部看得那樣清晰的，幾乎只有易卜生；將資本社會的罪惡揭露到舞台上來的，也是易卜生爲之倡首。有了他，哈卜特曼的「織工」，高爾士華綏的「爭鬥」，「正義」才相繼問世；這完全是易卜生所傳給他們的衣鉢。文學與社會主義思想相銜接，也就正當這時候。卡爾馬克斯的幻影投到文壇上來，也就是社會問題的作家開的前程，而後才突加轉變的。

資本社會的特徵，在易卜生的「國民公敵」，「社會棟梁」，「約翰蓋伯里爾博克曼」(John Gabriel Borkman) 可以明顯看到。資本社會不但沒有勞工利益，而且連「正義」也顧不到，有之，也是替他們自身裝門面的。這種刻骨的批評，就是和他同時發掘資本社會罪惡的「醫生」左拉，也不會想到。而且，左拉所寫的是偏重勞工社會，——這充其量只能給那些習于

資本社會的讀者一種所謂醜惡的印象；而易卜生却親自登上資本社會的門，當面給他們以難堪的批評，在文藝的效用上看，易卜生是勝于左拉多多了。

至于易卜生對於舞台藝術之精熟，在他前期的作品「虛偽者」(Pretenders)「皮爾根特」(Peer Gynt)和「傀儡家庭」中均可看到。「傀儡家庭」之成功，他曾說過——「The play was written for the sake of this scene。」這齣劇，無處不清晰，有趣，緊張 (Unified)。首二幕和第四幕的起首，完全是爲結束時而鋪設的。首幕中，易卜生相似有意無意的把娜拉的身世表白了；於是對話起始走到劇情的中心去了。二幕三幕中的林頓夫人 (Mrs. Linden)，蘭克 (Rank)，克魯格斯託律師 (Krogstad) 等人的穿插，前後完全是許多線索牽引着的。當第四幕娜拉拿出行李，和海爾曼說別時，西蒙士 (Simons) 說得好：「最後的一幕，到達了人生悲涼到可驚的程度，完全打破了大團圓的結局，暴露了人生的矛盾。」

他的舞台藝術開了現代戲曲之先，在這裏毋庸再闡述了。

## 克羅采的易卜生論

(引)克羅采 (Benedetto Croce) 是現代義大利的美學家，批評家。其美學原理早已膾炙人口，毋待贅引。此文係節譯其批評論文「詩與非詩」(Poetry and Non-poetry) (註一—英譯者 Douglas Ainslie 改輯名十  
九世紀歐洲文學)之一篇。

我們要明白克羅采的評文的主旨，不能不先明白他的美學的基點。它是根據社會學，倫理學，生物學的，故其對於創作之分析，完全以此為根據。

我們先看克氏於對易卜生作品中的人物的分析，——是與一般現代人的見解不同的。

「海姐 (Hedda Gabler) 鄙視她那勤苦的，良善的，平庸的丈夫，鄙視

那神聖的婦人——她的姑母們；她耐不住聽那家庭生活的瑣談，以及關於兒子們和任何責任。她對於不貞和姦通，與那些尋常而卓越的事一樣，都很畏縮；然她覺得自己却融化在那尋常而卑俗的事裡，又感到死的煩悶；因為她雖毫不懷疑這種事的意義，但仍然想在這世界裡空惘的找那『自由的，勇敢的，或煥發着無限的美的光輝的東西。』

「葛麗達 (Elida)，她的靈魂和海一樣的流泛着，時常是傾愛着海，渴慕着她原有的國土，和那從海上來的男人，——一個不知名的，像一個罪犯的男工，他在一天找着了她，和她談着，對她強挾着，終於把他們訂婚的戒指丟到海裏。」

「娜拉耐性的等候了八年之久，爲着一件『奇蹟』；這奇蹟可以使她那平常的生活——如結婚，育子，社交——的單調的行程變成有意味的濃烈。因爲診治丈夫的病，她祕密的簽約了一張小小的偽造保單，她的心頭便爲了



一個想望而震跳着。——假若這偽造保單被發覺了，她的丈夫一定衝向前來袒護她，替她坐罪。而且爲她……這因愛情而犯罪的女人……犧牲一切社會地位和名譽。

「盧貝珈(Rebecca West)自薦到洛斯美那嚴于奉教的保守的舊式家庭裏，希望將她那嬌媚的性格，和妖冶的藝術，把這獨子征服下來，使他成爲他的野心和命運的工具而去奮鬥，因此他便會被奉做反抗舊思想和熱愛自由進步的人物。」

「利達(Ria)之嫁阿爾梅因爲要佔有他和她的一切。他嫉妬他的妹，——他的讀書佔去了他的時間，甚且嫉妬他們自己的兒子們，以至忿怒而貪婪到那種程度，幾乎連他自己也覺得這熱情的可怕。」(原書三二六至三二七頁)

這些女英雄們，無論海妲的鄙視與願望，謁麗達的渴慕與毀婚，娜拉的

守候，盧貝珈的野心，利達的嫉妬——雖然因處境不同而所生的悲喜劇不一樣，而主動却只是他們的常情，不過是假藉着名義罷了。

這些男女主人翁，都是易卜生所常看到的人物幻影。克羅采把這些人物來源說明了：「雖然上面的例子是從易卜生的後期——可以說是易卜生的成熟期——取來的，但是我們不要以為這種靈感，不會統馭他早日的創作，固屬在文體上前後大不相同，然而實質上是沒有兩樣的。在智慧和情感上，易卜生沒有真實而明顯的發展，也沒有根本的變化和藝術上的轉變。易卜生的精神的過程被迫停留在同樣的境地，同爲他常時去找那顯露在他面前的靈魂，在易卜生的少年期，成年期及老年期，常時是這樣渴望着異常而高超理想的。」

由此以觀，易卜生是渴望着創造理想人物的；但他把他所熟諳的人物幻影觀察得太透澈了。無論易卜生本身理想怎樣輝煌，然而幾乎所有的人全

都不能代表。真理和人生總是相遠悖的。易卜生也和莫泊桑一樣，因為酷愛人生同時又憎惡它，所以對於自己執着的理想，總是在一種「矛盾」「不澈底」的現像中表現了出來。表現之後，易卜生發現了這缺憾；然而愈露缺憾，他愈往前探險。自然，「他的精神」是「被迫停留在同樣的境地」了。

易卜生這種一貫的精神，在他的早期的作品就很明顯的流露了出來——如「皮爾根特」，「白蘭特」，以至更早的「加冕式」(The Claimants of Crown)，「愛的喜劇」(The Comedy of Love)，「北地探險」(The Northern Expedition)。在皮爾根特的自我精神不過是：

『慾望，貪婪，熱情的總合，同樣是名譽，願望和正理的凝集。』

這幾種精神造成了皮爾根特的自我。而『白蘭特』——這英雄所負的理想的責任，幾乎是一種苛刻到不可能的責任；易卜生叫白蘭特去付諸實行，這情形不過是「重如泰山否則輕如鴻毛」而已。「加冕式」是易卜生把他所

景慕的「日爾曼文化歷史」放在海軻王 (King Haco) 的願望上，「愛的喜劇」是詩人菲爾克 (Falke) 的變愛的理想，和與謊誕虛偽宣戰的縮影；「北地探險」中的女英雄約娣 (Hjordis) 和海姐一樣，只是一個生在野蠻社會的野蠻女子。(見原書三二九頁)

克羅采這種倫理的分析——易卜生所有的人物大都是反抗着「虛偽」，「保守」而主持「進步」「改良」的，然而同時是不可能的。易卜生的前期作品昌明這種意義的光芒；而後半期因為滲透了「人生的強劑」；這意義以致變成複雜了。

易卜生的人物的理想既是不可能，是怎樣一種成因呢，克羅采加以分析說：——

「他的作品中那些傾向着光榮與非尋常的原動力，是決不能實現而得到圓滿的，因為被個性的破壞力所圍，結果自然是悲劇。那些主人翁要實現理

想，第一個阻礙便是那包圍着他們的實際，和那些頑固的卑俗的人，以及法律，社會等；第二個阻礙便是他們臨着實際時，他們本身原來的缺陷——如良心上的罪惡，對付現實的軟弱性種種阻礙都從他們的靈魂深處現露出來了。假若把這兩種阻礙化而為一，——如把第二種阻礙免去，易卜生却又彷彿這樣想：一個英雄不能效力于社會，是不能居于社會之上的緣故，因為英雄是不願與社會處在平等地位的。（原書三二九至三三〇）

這樣看來，易卜生的英雄行為差不多完全是他們的性格的象形。他們覺得面前輝煌着一個理想的詩的世界；他們朝這世界奮鬥下去，但因為忽略了實際，結果被實際所戰敗。所謂實際，便是傳統力量——這是代表着一切社會意象的。易卜生早期所寫的英雄，多半是有意的與「傳統」作對，因此便成了倫理上或法律上的犯罪的人物。皮爾根特失敗之後，離開了羣衆，獨自坐在山上叫着：

「死，這世界用不著你了。」因爲：

「上帝是仁慈的。」

所以根特失敗之後，還是強烈的信念着他的成功。白蘭特也是這樣。這種成功雖然只是幻夢，但易卜生只是隱寓在歷史劇和理想劇裏；到了後期，他的英雄却離開了幻想的世界，走到我們的社會意識裡來了。

從易卜生前期作品中看來，他的人物都無疑的是一些自我狂者，後期的作品也逃不了這例。克羅采復加以分析說：——

「蘇爾列士爲着事業的光榮，在一種憂心謹慎的環境裏過生活，因而起着犯罪的心，以致弄得事業不可收拾。博克曼因爲權位的關係，拒絕他所愛過的婦人，而且洋洋的宣言了一串動聽的話。盧貝克從來沒親幸過女子，只是在雕像上感印過她們的線條美，不知道她們也是靈與肉的合體，而把他們看做一種虛偽的，妖魅似的動物。格里戈列自視爲改造者和理想家，想把人

生美麗的部分抽去其荒謬之處，以致生活全部都被破毀了，因而以死來表明他的清白。海姐從一個險惡的人——從一個罪犯轉適他人，當其相信自己曾經做過一次光耀燦爛的事時，又想到了『美麗的死』，于是以刀割腹，殉身在一個娼寮裏。藹麗達因為那神祕的航海男子失了婚約而適身他人，這人把她從不幸中救出來——好像是由散文的情調一變為詩中的偶像。娜拉覺得自己和傀儡一樣生活着，想望着那奇蹟臨到，她並不會瞭解自己和他人，便自然離開她本身的義務而去了。利達想用她的熱情和個性佔有阿爾梅，兩次觸忤了他的兒子的情意，反而失去了他的愛情……」（原書三三〇至三三一頁）

這些犯罪心理，無論大小，都是構成易卜生的悲劇的原素的。他的主人翁都是鈍於生活意識，缺乏瞭解自己或對方的人物；無論蘇爾列士為事業的野心而犯罪，格里戈列因為理想的野心毀壞了生活；無論海姐因為渴慕光榮的戀愛而自殺，利達因想加強愛情的熱烈以致反失去原有的愛情等等現象，

都不過是「自我」與「社會」衝突之下所生的悲劇。

爲什麼易卜生這些悲劇會被稱爲「問題劇」呢？克羅采解釋說：

「這不用說，易卜生自己心裏，到處模擬着這些問題；但是這些問題本身原來就是問題，倫理的歷史告訴我們說：它們是永解決不了的，邏輯學告訴我們說：也是解決不了的，因爲它是道德上的紛爭。『傀儡家庭』中的女主角，到底是誰的對呢？丈夫對？他不過是自我狂者。妻子對？她缺乏道德的知覺。她不過只是想把丈夫從疾病死亡救出來罷了。在『約翰蓋伯里爾博克曼』裏誰的對呢？博克曼不是因爲職責的關係才拒絕他所愛的婦人嗎？不過他却毀壞了一個靈魂了。那婦人呢？她所要求的幸福，並未出自正當的名義，無數千萬的人都不會得到幸福，社會自然是不能公認她的了。那麼誰的錯呢？博克曼？他爲着情愛，已犧牲他的心和他身邊的一切了。那婦人錯嗎？她只是不能本着公衆的名義，犧牲她那直率的願望罷了。」（原書三四



在這倫理的觀察，邏輯的不可能之下，所以易卜生的主人公不是自我與社會的衝突；而是倫理與意志的衝突下的犧牲品。他以為這問題是永解決不了的。（但克羅采過於尊重倫理的見解，所以易卜生心中所發生的英雄——無論成功與失敗，總歸是英雄——的事業，他只看作一種永不可能的事，這未免過於否定易卜生了。）

易卜生的藝術是怎樣一種藝術呢？浪漫的？自然的？新理想的？象徵式頹廢的？……全不像。克羅采說：——

「上面所舉的例，可以說全都是一種失望的詩——雅然從來就沒有這種名詞；但這却不是非出自對於枯燥的人生過程所生的快感的悲觀主義（譯者按——福羅貝爾與莫泊桑的詩，都是這樣產生的），却是出自被自己的天性所迫而奮鬥之下，感覺得在其終局之不可能的悲觀主義。所以易卜生把所得

的印象，都灌注在這種觀念形式上。他的故事的發生與人性都有變遷，但他的生命却被他原有的一種思想病（Nostalgia）和假象所封鎖，他的道德的形貌從來不明顯，也不和我們相接近——一如旁的大詩人所表現的一樣，因為他從來不降低到我們的水平線上來，也不愛好我們所愛好的那種單純的事體，也不和我們一樣不完全的愛好那些事體，也不喜我們之所喜，悲我們之所悲。易卜生是用一種特別顏色的眼鏡去看一切事物的，決不用那無色的或雜色的眼鏡去看事物的，從他的鏡裏，他看到我們的死息才是有人生意義。不過他的心理狀態是常態的，所以他的藝術是很完整的產生著發展著。」（原書三三四頁）

易卜生的藝術可以說是理想主義和自然主義的中和體——有些近似新理想主義。但他並不會用理想去「創造」人生，而却是用理想去「分析」人生；所以在他那「和人生奮鬥的不可能」的哲學之下，只看到「人生的死息」

的部份才有入生意義。這在他後期的任何作品裏可以體味出來的。他能一致守著這種態度，因為他的心理是常態的，所以他的藝術不和福羅貝爾，莫泊桑，左拉一樣，——發生倫理上的變質（可參看原書論福羅貝爾，莫泊桑，左拉與都德之篇。）因此結論是——易卜生的人生是非倫理的，而藝術却是倫理的——健康的。

論到易卜生的藝術所受的影響，克羅采說：——

「早期的易卜生的藝術模本，——那浪漫的歷史劇，幽默諷刺的哲理劇，和席勞，歌德，擺侖以及他們的斯堪地那維亞諸模倣者是出自一轍的。（斯堪地那維亞的那些作者，多半是用德國的文藝環境產生作品。）」（見全上頁）

易卜生的「皮爾根特」是從浮士德的後部所受的影響，體裁也和「浮士德」一樣難懂；「白蘭特」也是一樣。「愛的喜劇」，「青年期」，是受著

法國的擬題喜劇 (Thesis comedy——如莫利哀拉辛之作) 的影響的。至於後期的作品的人物，多半是由前期的人物蛻變來的；如「傀儡家庭」中的娜拉，即由「少年期」中的女主人公賽爾 (Selma) 出身的。

易卜生擺脫一切影響是什麼時期呢？

「他用自己那獨創的體裁時是在一八七五年之後，最明顯的是『傀儡家庭』和『群鬼』。這種體裁到了一八八二年後，如『野鴨』與『羅斯瑪莊』 (Rosmersholm)，變成更完整而清晰了。在我的意見，這兩篇却是他的傑作。」(三三五頁)

克羅采說「野鴨」與「羅斯瑪莊」是易卜生的傑作，自然本著藝術方面的見解。這並不是因為易卜生在這兩部作品裏，帶著消極無主張的態度，——他的作品篇篇都是有這色彩的；却是他在這兩部作品裏能概括他的這種態度，換言之，即對於自己的感情有更明顯的觀察。(見全上頁)

照這種說法，最好的作家當然是最能瞭解自己和自己的創造主體的。一個作家的成功與否，也就看達到這種瞭解自己的程度如何而定。所以「皮爾根特」是不成熟的作品——完全受影響于浮士德後部的；「白蘭特」也顯得貧弱，篇中主人與其主旨不相調協。到了「國民公敵」，易卜生還是落在這窠臼裏——可以看見斯託曼醫生在易卜生的幻象中營養的不足。不過易卜生的長處是在能將那混和的一切事件，使之成爲一種不尋常的，罪惡的，悖理的，荒謬和死亡的再現，這樣的才造成他的本體。

易卜生的形式出自一種獨白體（Monologue），異常緊湊，所以特別賦有戲劇能力。他的人物是用靈魂交語，好像有一種神力主動着。這種例可在利達與其丈夫阿爾梅的對話看出來。（見原書三三七至三三九所引）

總之，易卜生的藝術出自當時的社會的意象，受過情緒上的洗鍊，而產生了詩的魔力。這在審美的批評上佔着最優越的地位，是克羅采所尊重他之

處。——克羅采把文藝裏的思想或理想的主體看作不重要，有時這適足以阻礙藝術的美的發展。審美的批評的主旨，在闡明作品的「動人」的力量是「高」而「優越」；犧牲了「種族，時代，環境」泰奴式的三段論法，這是與科學批評不同之處；犧牲了對於作品整個動人的印象，這是與印象批評不同之處。作品優越就是藝術的優劣，——思想主張都是附帶條件，因為這不過是文藝本質以外的含着批評意味的問題。闡明了藝術的本質，批評也就盡了責任。易卜生所謂「個人主義」「社會問題」等，不過是由作品給當時社會所發生的一種反應，——由各種思想，主義，新生的社會意識所比較出來的一種反應罷了。

十八，六，一九三一。

## 居友的藝術觀

純粹從社會學的立場去解釋藝術的，除開蒲魯東（Proudhon），諾爾陶（Nordau）外，當然首推居友（J. M. Guyau）。他們雖然都是從泰納和格羅斯（Grosce）得來的影響，但蒲魯東，這社會的理想主義者，是私淑柏拉圖的；諾爾陶只是一個現代主義或頹廢主義的反抗者。居友却能調劑其說，發揚了社會的美學的宗旨。

蒲魯東是否定為藝術而藝術之說的；他把藝術看作「快感的供給品」，是附屬於法治與經濟問題之下的。一切詩歌，美術，建築，音樂，傳奇，小說……等，在他看來，目的不過在勸善懲惡。自居友出，才把「社會的同情」視為藝術的全部職責。社會的美學，推溯其源，當然首推柏拉圖的理想觀，次則康德的認識論，居友的「Social sympathy」却位居第二。這是近來批評家所一致承認的。在「當代美學問題」(Problems of Contemporary Aesthetics)中，他否定藝術出自遊戲說(theory of play)，主張藝術是因生活而產生的。

在他死後發表的「藝術的社會學形態」(Art in its Sociological Aspect)一書中，他把藝術的大部份，歸併于社會屬性的研究。他說，美如果全是智慧的娛樂，它便不能適合一切社會需用，而社會需用，却是追尋娛樂的源本。但他又以爲社會需用常時違抗着「美」的，所以藝術在社會中的結果，常時成爲低級的趣味。

從社會學立場去研究藝術，依居友說，只是部份的，而不是全體的。因爲藝術本身兩個終點，一，是激動快感的（如色彩，聲音等）。這快感的本質裏，同時表現一種事實上的，不可抗拒的科學律，——即物理學中的光學與聲學，數學，心理學以及生理學——與美學相合併而成的一種東西。譬之彫刻，是根據著解剖學與生理學的；繪畫，是根據解剖學生理學和光學的；建築也是根據光學的；音樂是根據生理學和聲學的；詩歌的音律，也不外乎是屬於聲學和生理學的。第二，藝術的職責在引起心理感應 (Psychological



induction) 的現象；這感應是一種非常複雜的自然狀態所組成的，如同情趣，趣味，哀憐，憤怒等；換言之，這即是「社會的感覺」，是藉以表現生活的。

由此推論，居友認為藝術便有兩種傾向：一，是以和諧為主，使一切事物成爲娛悅耳目的工具；二，將生活注入藝術的範圍裏。如要調節這種傾向爲一，却非藉天才之力不可。所以現代一般的頹廢主義者，把藝術上的社會同情看爲不足重要，而賦以審美的同情于社會爭鬥的現象。

說到「美」的本身，居友以爲在現代社會中已不易存在了。他說：

「要在我們周圍那少有詩意的事物中去尋詩，已成爲疑問。因爲我們審美的情緒已被生活所毀壞了。一切問題，只在求新，藉此以使感情枯敗下去，或在求異，藉此在我們的日常生活中看出何者是陳舊的……」

這見解是的確的；現代文學之少有陶醉能力，足以看到社會生活忙迫，

爭鬥的暗潮；不能使藝術在閒暇中產生了。

十七，十，一九三二。

## 談談達夫的三種小說

沉淪——寒灰集——過去

世界上有兩種不同的作家，有三個階級的讀者。

藝術的估價……思想的範圍……道德的標準……第一種作家這般想着，計畫着，希望着。他們能偉大自不是偶然的事。第二種作家却全然打破這些計畫，失望，只是將一個人的個性，情感，生活誠實的鋪在紙上。他們能偉大更不是偶然的事。

那三個階級的讀者是：一，平凡的讀者；二，文學匠；三，超文學匠。所謂批評，便是第二階級產生的。同情，悲傷，痛苦，愉快……是第一階級

從作品得來的真實反應。‘Madame Bovary’，使一位放浪的太太自殺；「少年維特的煩惱」使一個青年自殺，還有許多……這均是普遍的事。第三階級的讀者便從文學講壇上走下來，將他的心性，靈魂放逐到作品中去游移，去冒險……他不失第一階級讀者的同情反應，然而他沉默着；在長久的沉默中他想起了必要說的話，以完成文學使命。

我覺得達夫的作品是屬於第二種作家的；讀達夫的作品的人不是第一階級的則非第三階級的不能得到真切的愛好和了解。對於他的作品，我們完全不能拿出那批評家口邊的藝術估價哇，道德標準哇，思想範圍哇……去鑑賞。他的作品價值是說不出一種價值；那價值……是使我們同情，悲傷，憂鬱……的原素。其實，真的文藝無上的價值也就在這裡。

凡讀過達夫的作品，誰也知道，他是一個感傷極重的作者。他的情感頹廢。依他那篇「給一個青年的公開狀」看，他的思想，也是頹廢的。頹廢

思想是走極端，不承認其餘一切思想存在的思想，這許帶一點主義的色彩，但情感頹廢却是從個性和生活中得來的反映，是無可諱言的真實。阿志巴綏夫的頹廢是社會的，鮑特來爾是哲學的，達夫的頹廢我承認是真文學的，雖然我並不贊成他的頹廢。

要理解達夫的作品，自是不容易的且不必的事……如果要真的理解的話，我覺得最好用 W. H. Hudson，從他的 ‘An Introduction to the Study of Literature’ 的原則「文學是個人的素質」(Personal element) 的話去看它。一切的思想藝術原則我們都得撇開。自然，異常的作家都是極端的個人主義者；我們以個人主義來衡量別個人主義的作品自屬容易發生許多衝突，(如寫「吶喊」的作者非難「沉淪」的那種說法)這不能分判是非的。反之，我們竟能因達夫的頹廢而讚美達夫嗎？這是十八九世紀的青年鬧出來這種 *W. Other Style* 或 *Sanism* 的笑話。……我想只有 W. H. Hudson 的原則加於

達夫的作品上才是真切的。

固然，有人說「個人的素質」並不能盡包括一切文學作品，但在十九二十世紀這樣複雜的社會生活中，文學上這句定義自更顯得其深詣。無論蕭伯納和高爾士華綏是一個性質相同的作家，我們儘可以看出許多異點來。……也可以說，若莎士比亞降生於現世，或許他還不能制止的寫他的「哈孟雷特」和「李亞王」等作品。……達夫丟開一切的思想藝術問題來寫他的個人主義（主義加於此處本來不妥，因文字上的阻障也只好用它）的文學，自然這并非是我自己加他的名辭，他在他的「血淚」中早已完全把那巨大的精神表露了出來了。

在這裏，我雖不必怎樣替他 exalt，說他是一個偉大的創作天才，但他從許多庸碌的羣衆裡突出他的澈底的個人主義，實在具有迥異尋常的天才特質。他用那簡單的抒情方式的文字表現他的情感，生活反映，生活，有那樣的真切動人，實在不是一個普通作者所能的事。……他的情感，生活都是中

國人的，東方民族所特有的，同樣在複雜的二十世紀中產生的，這樣，他帶一點外來的習見與理想把它直鋪出來，在廣義上講，這是文學上的種類與其時代的暗示。他不比魯迅能站在這種族與時代的上面冷觀，然而他的靈魂混和在這種族與時代裏，却更能表現它的實在性來。

現在，我們且拿他所有的作品來看。單在他個人的藝術上講，可以將他的創作方向分三個時期。

### 第一，「沉淪」產生的時期。

此時期是拿他的生活作依據，創造一種普遍的意義相衝突——靈肉的衝突。這衝突在「沉淪」中的「南遷」裏面充分的表顯出來了。事實雖簡單，然而在這簡單的事實中充滿情感的真實流露，使人得着一種純淨的悲哀。

單就「沉淪」一篇說，不過給我們一種包含重大意義的肉感；這肉感的描寫的真實，青年心理的純摯，實勝於其他一篇。「南遷」則由肉感走到靈

感所生的一種悲哀，——一種空惘的悲哀。「銀灰色的死」則全是靈的色調；因靈的要求不遂，一個青年失望而憔悴的死在異國的道途中。在那淒淡灰黯的空氣中，充滿了人生的哀傷，——是最能打動讀者心情的一篇。

三篇中「沉淪」一篇給我們是純印象的，「銀灰色的死」給我們是純哀傷的暗示，「南遷」則二者皆具。自然，印象比一切的情感的感應能發生較大的效力，故我們讀過「沉淪」全書後，第一篇便我們更容易忘掉。非難此書的人，也不過這印象使之罷……然則作者這無畏憚的表現是應當的嗎？自然應當。我并不是一口咬定說表現要一無顧忌的真實，但在一個完全沒有這真實性存在的當時文壇，能突然給人們降生這篇破壘的印象，實是一件有偉大性的工作。

「沉淪」是一件藝術品，周作人先生這麼說過，誠然。它的藝術的優美，完全在那淒婉動人的文字上；當時文壇，實無有出其右者。我們在許多外國作品中感想到許多的偉大藝術，然在「沉淪」中所見到的這種平鋪直叙的

藝術，都感到一種毫不爲藝術形式所蒙蔽的真實性來。

打破了傳統 (Tradition)，習見 (Convention)，「沉淪」出世的影響不但在文壇上，在現今中國社會上，道德上的變動，我可以大膽的說一句是發自它的原動。今日公開的性的討論，是「沉淪」啓導的；今日青年在革命上所生的巨大的反抗性，可以說是從「沉淪」中那苦悶到了極端的反應所生的，雖然「沉淪」，並不是一部記述關於性問題，革命心理的文字，然而那真實的情感的啓示 (Revelation) 比「吶喊」那較明顯的激動，尤其來得深遠。

「沉淪」是一部創作——初期想象的結晶。其中的個性的表徵已微微可看得出來；到了

第二，自我表顯的時期中，已充份的明顯了。這時期達夫的作品大半是個人生活的記錄。近來所出版的「寒灰集」更是此時期的代表作品。「寒灰集」中不曾將「蕩蘿行」，「血淚」收在裏面，在我看是可惜的。「茫茫夜



「，「秋柳」兩篇已表示達夫的藝術由「沉淪」時代轉變出來了，至「血淚」出世，則整個將他對於文學深入的主張表揚了。這是他第二時期表示的特徵。

自我表現，生活記錄，這是不易的事，不易之處在於一種純樸的真實。有許多作家爲的想真實，反而弄成那過份的 *Arrogation* 來。他們想表現自己，反而爲自己所欺騙了……許多作家的失敗均由於此。達夫在這時期的作品處處都能令人感着一種不可磨滅的生活的共鳴來。

在這時期，最明顯的，達夫把連在「沉淪」時的藝術都撇開。這時期中他的作品體裁是那樣的散漫，幾乎完全打破一切文學上藝術的範圍；更其單純的抒情方式却更能畫出他生活純真和個性的影象來。這時的文壇，差不多只有他這巨大的個人主義是永久突立着的，許多純潔的青年的靈魂都被他這巨影所遮蓋了。誠然，許多文學者拿藝術的原則非難他，拿道德的觀賞

非難他是一件不可避免的事；然而一個倒在人間的光影始終不會被實體的腳履所踐滅的，……這影，是文學的真義從月光裏投射給他的。

第三，「過去」的蛻變時期，他的工作與前更顯得有重大意義了。他開始了那純想象的創造。誠然，想象與回憶迥然不同；但沒有生活的照映，便失去真實性了。沒有想象便沒有藝術；沒有生活的照映而有想象那是反藝術——現代的藝術精神完全以此爲定論，因爲現代人的生活意義較近代更複雜不同了。

這時期達夫的作品以「過去」一篇爲代表。它是他的一篇重要的傑作。他將他自己的靈魂代表篇中的主人，這主人心性中產生兩個代表女性——老二，老三來。這兩個女性心理的描寫的深刻，實令人讚嘆。如其達夫要和莫泊三，柴霍夫一樣在冷靜的觀察中去寫女性，說不定要失敗了；即屬不失敗，也決不能有這樣的真實動人。他依然用男性在追逐女性的情景中而去寫女性，

自然更能使藝術偉大了。誠然，誠然，世界上的女性的特徵不過都從男性心目中變化出來的啊；把愛利歐（Eliot）和曼絲菲（Mansfield）作品裏的女性來和福羅貝爾與柴霍甫篇中的女性比一比就可以判定二者的深刻與不明顯了。」「過去」中的兩女性，我們試想想，老二是代表一個虛榮性重而驕傲的女性，篇中主人去追逐她，失敗了；老三是一個誠懇溫和的女性，篇中主人從一個變化了的境遇裏去追逐她，也失敗了。在這兩次追逐的失敗中寫出兩個不同的女性，其藝術手腕實是高絕。

「過去」告示我們，達夫在此時期的藝術已臻完全成功境地了。從第一，第二時期中的作品裏，我們所看見的女性總不及「過去」中的深刻，無論「春風沉醉的晚上」那淒婉的陪襯那麼動人。總之，在達夫眼中所見的女性總是可憐的，真實的，被摧殘的偉大的動物。把達夫所寫的女性和張資平氏所寫的那追逐男性的女性比較一下，就可分判二者的不同來。資平心目中的女性

完全是猜度的，幻想的，動人之處不過在那異常緊張的情節。達夫心目中的女性，由他那毫無掩飾的性昇華裡對照出來，藝術上必然性實無可諱言了。

過去從第二時期中蛻變出來，可見篇中的內容已充實了，藝術已精鍊了，雖然我說不出第二時期中一部份的作品的不充實不精鍊來。達夫從這時期造出他新穎的想象，這是必然的步驟，必然的過程。「過去」在他所有的作品中的重要，自是不在明言了。……“Sterile”，！有人當他「過去」未產生以前這麼非難他說。這不過短視的猜度而已，又安知達夫，想象是這樣的優美呢，這實在不是我 exalt 他的話。

他的第三時期開始，過去罷，向未來看着罷，我相信在數年後——或者即現在——達夫在他的想象裡能造成 Omniscience 來。那時期，他偉大了，雖然這并不是能怎樣希望出來的事。

十七，八，一九二七於上海。