

MARC ICKOWICZ

唯物史觀的文論

江 思 譯

作家書屋

唯的
物文
史學
觀論

印翻准不·權作著有

原著者 伊可維支

譯者 江思

發行人 姚蓬子

發行所 作家書屋

上海中正中路六一〇號

分發行所 聯營書店

重慶·漢口·成都

定價 元

中華民國三十五年六月初版

原 序

單是這部小小的論著的標題，已經能夠引起許多的疑懼，許多的加罪，許多的批評了。怎樣？文學和唯物史觀有什麼東西是共同的嗎？難道要把理想底光輝的領域，把最尊貴最崇高的人們的夢和靈感，曝露其對悲哀而殘酷的現實底嚴密的依賴，而貶下之嗎？

我們並沒有這樣的企圖。我們並不要把理想的領域籠在某一學說的狹窄的框子裏；我們也不想否認理想在人類的前進中的職能。但是我們所想要證明的是，最崇高的觀念總是從頭腦裏迸出來的，物質總是決定形式的；正如最純潔的百合總是從污泥中開出花來同樣，理想總是從現實的深處表顯出來，而成爲

牠的直接的或間接的發露。因此，那峯巔溶於理想的雲中的藝術，是站立在現實的堅固的基礎之上的；人類的心靈底最高的表顯，是在經濟的和社會的生活中有其深根的。

現在還有許多智識份子——甚至最優秀的，都不願認識這簡單的真理，而固執地覆述着昔日的陳腐之說：精神無往勿屆，理想不受實現之任何強制，等等……我們可沒有聽見無數的聲音都宣說着，藝術和社會生活無任何共同之處，反之，牠是依着牠自己的發展的法則的嗎？即在學者之羣中，這種奇怪的錯誤也好像是永遠主治着的。因此，在亨利·賽先生 (M. Henri Sée) 專論唯物史觀的最近的著作中，我們讀到了如次的句子：「既然精神是無往勿屆，則我們之有莎士比亞的天才，並非由於伊麗莎白時代的經濟的繁榮，而產生莫里愛 (Molière) 和合西納 (Racine) 的，也不是「大王」(指路易十四)。」——譯者

註)的宮廷的繁華。』(註)

註：H·賽·唯物史觀(Le Matérialisme Historique)·巴黎·一九二七·Giard版·九二頁。

這類的見解當然會得一般的同意的。然而，在我們這經濟的，物質的東西貴於一切別的東西的世紀，還相信那完全脫離生活的「精神」，絕對而永恆的「理想」，那是多麼奇怪的謬誤啊！

以唯物史觀爲科學的探求方法的，唯物史觀的確信的同派人的我們，在本書中是要在理想的領域中從事牠的應用。我們希望這樣藉我們的微力，把從事於「意識形態的上層構造」的，馬克思主義的研究的幾乎完全付之缺如的遺憾，至少部份地加以填補。

自從加爾·馬克思把唯物史觀的最初的法則公式化以來，已經過了七十年

了，從那時候起，在各種不同的社會和歷史的科學領域之內的，這新方法的應用，是愈益增加，而意識形態的研究，却幾乎完全地被忽略了。因此，在這學說的諸反對者之間，有一種見解傳播着，說藝術的領域是唯物史觀的阿豈賴思的踵（阿豈賴思 Achilles 爲希臘神話中的英雄，除了未被浸到斯諦克思 Styx 河水中的踵以外，全身都是不能中傷的。——譯者註），而甚至有些承認牠的在歷史或政治中的應用的人們，一逢到牠的在藝術中的應用，便表示懷疑了。所以，我們簡直是深入到一片幾乎人跡未到的地上去，我們簡直在一片 *incognita*（未知之土地）上試行我們的探求。據我們所知道的，以唯物史觀的觀點來研究藝術或文學的法文的著作，簡直一本也沒有（雜誌報章上的論文除外）。所以，我願這部小小的論著至少能指點出以後的探求的應取的道路；雖只是一點微光，總可以照亮唯物史觀的這個暗角落吧。

一句古語說得好，「欲速則不達」，所以我們以文學爲限，其他藝術祇稍事涉略而已。然而，在我們的工作的開始，應當先一般地旁論一下，因爲要理解唯物史觀的方法在藝術的應用中所能演的角色，必先明白這漸漸被稱爲「藝術的科學」的科學，并解釋其目的與方法。「科學」和「藝術」這兩個字的對偶，起初看去是很觸眼的；然而，對於一種去解釋各種不同的藝術的表顯的科學，這名稱是最正確的了。

所以，我們主張把藝術的科學安置在一個新的基礎上，在那裏應用着唯物史觀的方法。可是這真是有必要的嗎？舊的方法是否不能爲我們解釋藝術嗎？在研究着那些舊方法的時候，我們會看出牠們是不充分而不完全的。

所以，我們的工作的是這樣劃分的：在第一部中，我們分析藝術的科學的

四種方法：觀念論的，社會學的，弗洛伊特派的和馬克思主義的；在第二部中，我們憑藉了唯物史觀的理論來研究文學，我們將看出小說，戲曲和詩歌怎樣地反映出民族的經濟的和社會的生活；最後，我們將檢討文藝創造的機構。

『一篇壞序大大地加長了一部壞書』，諷刺的伏佛那爾格 (Vanvenarques) 會這樣說過。所以我不得不趕快結束，只再費幾句話，作為盡一個感謝的義務。

本書是由幾年前，在日內瓦一個智級份子團體中，我的演講產生出來的。因我的論文而起的熱烈而充實的討論，對於本書的以後的草成，是最有趣最豐富的。所以，這簡直可說是一本集團的著作。我趁這個機會，來對我的現在散

處在全世界的朋友們，表示我的最親切的記憶和我的感謝之意。

我也不能忘記了奧古思丹·阿巴呂先生(M. Augustin Habaru)，「世界」(Monde)的編輯主任，所給與我的助力。他是一個深刻敏銳的人物，他在文學批評中找着新的路，凡對於這一方面的一切的努力，他總熱烈地援助的。他對我從未吝其教益和鼓勵，那是在我的那麼困難那麼精微的事業所十分需要的。

最後，我應當感謝我的親愛的友人倍爾拿爾·華爾(Bernard Kwai)，因為在本書的排版的許多技術的困難中，他給了我不倦的幫助。

日内瓦—香貝爾(Genève—Champel)一九二八年十月。

和本
戰書
侶獻
萊與
洪我
。拉勇
比敢
諾的
維朋
茲友

內 容

| | |
|-----------------|-----|
| 原序 | 一 |
| 第一部 向藝術的科學去 | 一 |
| 第一章 藝術的觀念論的理論 | 九 |
| 第二章 藝術的社會學的理論 | 二三 |
| 第三章 藝術的弗洛伊特派的理論 | 四七 |
| 第四章 藝術的馬克斯主義的理論 | 八九 |
| 第一部結論 | 一一三 |
| 第二部 唯物史觀在文學上的應用 | 一二五 |

第一章 小說……………二七

一 魯濱孫漂流記……………三一

二 浪漫主義革命和巴爾若克……………一六

三 居思達夫·弗洛貝爾……………一六〇

四 愛米爾·左拉……………一八六

第二章 戲劇……………二〇三

一 莎士比亞……………三一

二 大革命前的法國的戲劇……………二八

三 亞歷山大·小仲馬……………三六

四 亨利·易卜生……………三六

第三章 詩歌……………二五

| | | |
|-----|--------------------|-----|
| 一 | 社會詩(塞特曼與凡爾哈倫)..... | 二五三 |
| 二 | 阿爾丟爾·韓波..... | 二六四 |
| 三 | 一致主義..... | 二七三 |
| 四 | 未來主義..... | 二八三 |
| 第四章 | 文藝創作的機構..... | 二九一 |
| 結論 | | 三〇九 |
| 附錄 | 文藝天才與經濟條件..... | 三七 |

第一部 向藝術的科學去

原
书
空
白
页

當我們站在一件藝術作品的前面，而要用科學的觀點去研究牠的時候，則我們有兩條不同的道路。在一方面，假如那藝術品是一個雕刻，我們可以描摹那個作品，假如那藝術品是一篇詩，我們可以敍出牠的內容的本質；我們這樣地做敍述，而這些純粹外表的描寫的全體，便成立了藝術史。在另一方面，我們可以研究那作品的根基，就是找出什麼是那作品的社會的和個人的起原，什麼的思想引導了牠的創造者，什麼是牠的意義，牠的對於社會環境的關係，牠的對於民衆的效果；我們要這樣作着說明，作着藝術批評。

這兩條道路把我們引向那同一的目的，互相結連着，融合着，牠們直向藝

術的科學 (Science de l'art) 前去。藝術史和藝術批評形成了我們的科學的兩個重要的支系；前者指教我們，給我們以事實，而後者却供給我們以解釋；前者只止於表面，而後者却深入根基。前者純粹是外表的，而後者却是內部的。因此藝術的科學有兩面：描寫的一面和解釋的一面。

藝術的科學的大功績和其重要性，是存在於把美學 (esthétique) 的範圍可觀地擴大了的事實中。那被德國的形而上學的學者們奉爲「必然的」金科玉律的美學，是祇顧着純粹的美學價值的；藝術的科學却相反，牠主張那些非美學的價值，也同樣地有藝術的力量。愛國的，宗教的或是性的感情，往往很密切地混到藝術的感情中去。請想一想當奏國歌的時候我們內心的神往吧；請想一想宗教的對象，教會的歌和風琴的聲音吧；請想一想一種深切的愛所給與我們的一切藝術的感情吧！

美學對於一切這些感情的分析都加以排斥，而藝術的科學却深切地檢視牠們，建立牠們的創世紀，牠們的形態和牠們的行動。

在這種探討中，牠當然應該把從前的範圍放大：美學只依附於哲學，而藝術的科學却求助於種種的科學，特別是心理學和社會學。當牠要研究藝術品的個人的起原的時候，當牠要分析創造者的心靈的機構，解釋他的生活和他的藝術的關係的時候，牠便以心理學做基礎。爲了一件藝術作品的社會的原因的研究，爲了要了解那使藝術作品產生的集團的感情和情緒，牠在社會學的根源上去找尋線索。

關於用語，也必要說幾句話。「藝術的科學」這用語，曾在各方面受到劇烈的反對；人們批評這個名稱『含混』，『野蠻』。可是這種反對在我們看來是沒有根據的。我們剛指出過，美學已不夠用了；戴納 (Taine) 的用語藝術的哲

學 (Philosophie de l'Art) 也因該擯棄，因為牠寬泛而不明瞭；最後，愛納甘 (Hennequin) 所提倡的美學——心理學 (aestho-psychologie)，在一般人看來是太複雜而難懂了。藝術的科學的概念，清楚，簡單而正確，當然是最好的了。

這新的科學是尤其偏向藝術的解釋那一方面的，常常碰到大困難的也就是在那一面，因為敘述的那一面是容易而沒有什麼謎的，而解釋的那一面却佈滿了幾乎不能通過的障礙，曲折而崎嶇的小徑，在那裏，雖然我們用盡全力，真理總還往往隱藏着。牠提出了一些很複雜很難以解決的問題，為要達到一件藝術作品的生產的真實而深切的原因的最後的說明，往往必要長久而耐心的探討。

所以，在這一種的研究中，必需要有一種可以在諸觀念的巨大的迷宮中自由活動的方法。立脚在美學學者，學者和哲學家（因為美學久已成爲哲學的附

屬了)的研究上面，我們在藝術的科學的歷史中分別出四種研究方法：觀念論的，社會學的，弗洛伊特派的和馬克思主義的方法。

這四種方法，以其顯然的變化和色合，都找到了傑出而衆多的代表者，現在都還可以找到好些。假如要依着年代史的順序列舉起來，那是非常困難而大辦得到的，因為我們從一切時代都可找到那些混合的傾向；觀念論的傾向是一直支配到十九世紀的一半的，但是我們已經找到了社會學的方法的代表者了，如杜·鮑思僧正 (Du Bos) 就是；在十九世紀的後半葉，社會學的傾向好像是得到第一把交椅的，可是我們却看見那屬於觀念論的方法的叔本華 (Schopenhauer)，古然 (Cousin)，姚甫華 (Jouffroy) 和王爾德 (Wilde) 等人了。在今日，社會學的星好像在弗洛伊特派的和馬克思主義的方法前暗淡無色了，可是我們總還看見觀念論的和社會學的傾向的代表者。

現在我們將要綜合地批評地去檢討這四種方法，目的在鑑定在藝術的科學的未來的演進中的，牠們的功績和相互的重要性。

第一章 藝術的觀念論的理論

人們拿現實和理想對立，好像理想並不是我們可以捉住的惟一的現實。事實上，自然主義者要爲我們把生活變成可憎的，而理想主義者却竭力要使生活美化。他們都是對的！

阿納托爾·法朗士 (Anatole France)

藝術的觀念論的理論的祖國是德國。在十八世紀的末葉和十九世紀的開始，歐洲爲我們呈出了一個奇怪的景象：在英國，那是向全世界指出其在生

產的資本主義制度中的未來的路的，根本地推翻了王國底經濟的和社會的生活的，產業的革命；在法國，那是向其餘的諸國家指示其政治的未來的演進的，在民衆的戰慄中和狂熱的暴風雨中宣言着人權和公民權的大革命；最後，在德國，那是深深地改變了人類的觀念和哲學的規準的，精神領域中的革命，康德（Kant）的，薛林（Schelling）的，海格爾（Hegel）的革命。

實際的英國人，是從改變社會的經濟基礎開始的；對於自由的侵犯不能忍耐的法國人，完成了歷史所未曾有的最深切的政治的變革，而那些在當時溫和夢想的，著了形而上學的迷，滿懷着浪漫的熱情的德國人，却孜孜兀兀地研究着哲學。

康德的唯物論還來不及週歷全世界，而在他的本國却已經起了一種反對他的反動了，那是一種在觀念論的旗幟之下的有力而繁盛的反動，其旗手爲薛林

和海洛爾。他們宣言在一切人生領域之中的觀念的優位，牠的萬能，牠的絕對而普遍的支配。

尤其是海格爾，他把觀念論的理論呈到我們眼前來。靠着他的體系的不能移動的邏輯，和他的學說的堅固的哲學的結構，他使當時，甚至是以後，受到一種極大的影響。要把他的全部理論都研究起來，在我們是不可能的，因為那是和我們的主題離得太遠了。我們只限於我們在他的著作中所找到的，藝術的觀念論的理論的敘說。

實際上，海格爾無疑是藝術的觀念論的理論的最大的代表者。這熱情而普遍的人物也把他的探討領導到那領域中，而遺留下一個偉大的紀念物，藝術的科學的第一塊基石給我們，那是兩冊的論文美學。這部書是長久被看作美學學者的聖經，一部有無上的權威的聖書。

美學 (Ästhetique) 包含着美和一般藝術的完全而深切的分析，還附着一個對於特殊藝術，如文學，音樂，繪畫，雕刻，建築的，詳細而有體系的考驗。海格爾的敘述和推理的體系的特徵，是絕對的超脫，完全的抽象。牠恆常地在形而上學的分釋和定義的世界中活動着。試看他對於美如何下定義：

『美，我們已經說過，就是觀念，不是居於牠的表顯以前的或未現實的，抽象的觀念，却是和形式不能分離的——正如形式不能和在自己那裏表現出來的原理分離——具體的或現實的觀念……觀念，是根基，一切存在的本質，原型，實現的生活着的單位；牠們的可以看得見的對象，只是外表的現實……』

『所以美可以定義為觀念的、感覺的、表顯 (das sinnliche Scheinen der Idee)。』

(註)

註：海格爾：美學，巴黎，一八七五年倍那爾 (Benard) 譯本，第一卷，三六至三七頁。

這就是海格爾的美學的學說的基礎，他的體系的本質的原理。這種觀念的常常在他的筆下出現，這是他的美學的『指導動機』(Zeit—motive)。海格爾的論藝術的使命和其主要的職能的幾頁，關於這面是很具特徵的。『在藝術中的美的必要』，他寫着，『是從現實的不完全中抽出來的。藝術的使命是在可以感覺的形態之下表現出生活的，尤其是精神的自由發展，一言以蔽之，是使外部和其觀念相似。只有在那個時候，真實纔會擺脫了偶然的和一時的狀況，解脫了那限定牠繞經有限的事物的系列的法則。』(註)

註：海格爾：前揭書，第一冊，五七頁。

這永恆的，無限的，不動的觀念的理論，是在他的精神上拋了那麼深的錨，以致在講到詩人的創造的時候，海格爾說『一個時代的特殊性並不是那真正地永續地使我們發生興趣的東西』，他還給藝術家以如次的忠告：『我們應

該要求藝術家做過去的世紀的同時代人，要他深具他們的精神；因爲假如這些觀念的本質是真實的，則牠在一切的時代都是明瞭的。」（註）一切這些海格爾的意見都是明瞭地浮雕在每種特殊的藝術的分析和描寫中的。例如，看他如何描寫哥特式（*gothique*）寺院，這種建築的目的，和形式與抽象的觀念的結合吧：

多「和基督教精神之退引到識意的內部同樣，教堂是一道四面八方都不通的圍牆，其中信徒們聚集着，來內心地靜思。那是靈魂自身靜思的地方，牠也在空間物質的地自閉着的……從那時起，建築就取了向無限的高昇來做牠的脫離了目的的適合性的意義，這是教堂建築學的形式之比稱來表現的特徵……所以，古典的建築的建築物，在一般是水平線地鋪展着的，而基督教的寺院的反對的特徵却是從地上高昇，聳立在空中……在全體或部份中，上帝的家所表

現的最一般和最顯著的特徵，就是自由的飛躍，由折裂的弧形或由直線所形成的尖頂的突進……從那裏，一方面生出基礎多少有點闊或狹的尖銳的三角形，另一方面生出那給出莪特式的建築的最顯著的特徵的穹窿形……聳立的傾向作爲主要的特徵表顯，柱子的高度超過其基礎的廣闊，到一種眼睛不能測計的程度。細的柱子成爲纖細，飛突，昇到一種眼睛不能立刻把握住全體的高度的那麼高。眼睛東張西望着，自己也飛突上眺，直到那終於結連起來的弧形的斜斜的彎曲線，而停息在那裏；同樣，在默想中的靈魂，起初不安而混亂，逐漸地從地上昇向天上去，而只在上帝那兒找到牠的安息……一切都是符合於那退隱到自己的內性的深處的靈魂的內部的靜思，符合於超乎特殊和有限的一切的自己的高昇的……由於昇的典型，外部得到一種和內部脫離的形式，這種形式，是主要地由那像一座積疊的金字塔的昇的森林，呈着尖針形從四面升起

來的傾向表顯着的……用最自由的態度，塔在空中升起牠們的崇高的頂。在塔那兒，建築物的全體集中到某種程度，以便自由地飛突到一種眼睛不能測計的高度，同時也不失去牠的安靜和堅定的特性。」（註）

註：海格爾：前揭書，第一卷，三七四至三八六頁。

這就是藝術的觀念論的方法的應用的顯著的例子。照海格爾的意見，無論在什麼地方，藝術是在感覺的形式之下的，觀念的表顯，他在他的著作的結論上這樣寫着：『藝術之目的是在把觀念底和形式底同一性表現給眼睛和想像；這是在現實的外表和形式中的，永恆底，神聖底，絕對的真理底表顯。』

在把藝術的觀念論的理論的最著的代表者的意見敘述過後，我們現在要問那些意見在今日具有什麼價值，牠們的重要性是什麼，牠們的意義是什麼，而

最先是牠們是否正確。

讀過海格爾的理論的原則的人，早已在他的心靈中答覆過了，我們毫不懷疑，他是否定地答覆的。假如人們對於海格爾的敘述的輝耀的質是有感覺的，則人們便不能和他意見一致。我們很清楚地看出，觀念論的理論是絕對地不能向我們解釋藝術，不能對各種藝術的表現的種種形相所使我們引起的一切問題給我們一個滿足的答覆。在一切的情形中，和對於一切的問題，觀念論者的答覆都是同樣的：在他們，那是觀念的感覺的表顯。觀念是他們的能解釋一切證明一切的萬應藥。

可是觀念論者的抽象而形而上學的公式，却遠不能說服我們，因為我們立刻就問：這觀念從那裏來的呢？牠是什麼獨創的，原質的東西嗎？或是，反之，牠可不是在牠自身是一種生產物嗎？這裏，答覆是明顯的：觀念並不像寓

言的鬼一樣，瀰漫在宇宙中，却常是從生活中分出來，組成一個現實的直接的分子。從此以後，一切觀念論者的雜湊的理論，無論牠怎樣淵博，也像紙糊的大廈一樣地坍倒了。

在他們的生活的絕對的擺脫中，觀念論者是越走越遠，甚至連可笑者的感覺都失去了。那位也是藝術的「觀念」的主張者的康德 (Kant)，用一種抽象的方法來分析美，抽象得以致使他在他的公式之中絕端地陷入迷途。在他的名著判斷的批評中，他的大努力之一是找出美和崇高間的區別。他說，『美使我們感動，而崇高使我們魅惑。一座聖林中的橡樹和葉蔭是崇高的，而花卉和小樹叢却是美的……栗色的頭髮和黑色的眼睛較近於崇高；青色的眼睛和金色的頭髮較近於美。』(註)

註：康德：判斷的批評，巴黎，一八四六，第一卷，二四六——七頁。

我們看到，觀念論者的抽象的推理會弄到那一種地步去：他們從哲學直接地過渡到武斷去了。

可是還沒有完啦。康德，甚至海格爾，都沒有把觀念論的學說發揮盡致；那是要待叔本華 (Schopenhauer) 的著作來做這工作的。世界上的散漫的觀念在藝術中找到了牠們的表現，確定了康德和海格爾的學說。這種觀念是絕對地和人類不生關係的，而且甚至沒有人類而存在的，叔本華這樣補說着。這第一可在音樂上應用。『音樂』，這位悲觀主義的哲學者寫着，『是完全地和現象的世界不生關係的，牠絕對地不知道現象的世界，而且，即使宇宙是不存在了，牠也會繼續存在着的。』(註)

註：叔本華：作爲意志和表象的世界，巴黎，一八八八，Alcan版。

這就是觀念論者所到達的地步：宣言即使宇宙消滅藝術總還存在的，這簡

直已經是荒謬絕倫的了。

奧思加·王爾德 (Oscar Wilde) (註) 是觀念論者的寵子。用了漂亮的反說 (paradoxe)，他想使他們的學說復活；靠了他的驚人的文體，藝術的觀念論的理論在決定的拋棄以前拋了一道殘輝。在他，藝術家不是他的時代的產物，却或者是和時代相對，或者是先於未來的時代的。並不是藝術模倣生活，却是生活模倣藝術。一個偉大的藝術家創造了一個典型，接着生活便在通俗的形式之下將牠再生產。運用着這原則，王爾德笑也不笑地宣說巴爾若克以他人類的喜劇 (Comédie Humaine) 創造了十九世紀，英國畫家特納 (Turner) 在英國創造了霧。在王爾德的文章和演講中，我們可以發見許多像這樣的意見；這些意見，靠着漂亮的反說的形式，使我們魅惑，可是我們只能對牠們微笑罷了。

註：王爾德：意向 (Intentions)，巴黎，一九一四；歷史批評的起源 (Les Origines de la Critique Historique)，巴黎，一九一四；Meroure de France 版。

Critique Historique) · 巴黎 · 一九一四 · Meroure de France 版。

總之，觀念論的方法什麼也不能對我們解釋，因為牠對於社會的現實，對於集團的混亂的生活（藝術的開花期的第一個原因）漠然無視。什麼都不能證明的觀念論的方法的主張者，固執地反覆說着，理想優於現實，無限表現於有限，藝術縱然沒有人也能存在。可是我們不更相信他們了。當社會科學還在搖籃中的時候，觀念論的理論不僅統治在藝術的領域中，却還在歷史的領域中。社會學的理論一登基，舊王后便貶廢了，在今日，觀念論的方法是完全地不可換回地屬於過去，只剩下德國的偉大的形而上學者的幾個少數的末裔而已。

原
书
空
白
页

第二章 藝術的社會學的理论

文學是社會的表現。

鮑那爾。(Bonald)

和藝術的觀念論的理论平行地發展的，是社會學的理论。前者靠了德國的偉大的哲學家而形而上學者的著作，尤其在十八世紀末和十九世紀初有了極大的影響，而社會學的理论却斷然地支配着十九世紀的後半世紀，特別靠了戴納

(Taine)，接着是愛納甘 (Hennoquin) 和居欲 (Guyau)，在法國光輝地發展過。(註)

註：藝術的社會學的先驅者是杜·鮑思僧正 (l'abbé Du Bos) 就爲人和就爲作者說

都是奇怪的人物。他的著作詩歌和繪畫的批評的考察 (Réflexions critiques sur la

Poesie et la Peinture)，出版於一七一九年，成爲社會學的美學的第一個紀念物。杜

·鮑思僧正在書中研究藝術生產的諸條件，試想發現那影響藝術家的深切的諸原因。在

長長的分析之後，他竟在空氣中，或是氣候中找出了諸民族的全生活的 (Causa Movenens

(動因)。諸國族間的差別，照他的意見，是從空氣的差別而起的，而決定藝術的，也就

是空氣。他寫着，「藝術沒有繁榮的諸民族，是生存在一種不適宜於藝術的氣候中的諸

民族。」

在今日，我們覺得這種以氣候來作解釋的幼稚的藝術的解釋是可笑了，但是我們不

應該忘記，杜·鮑恩是在兩世紀以前寫這部書的啊！

現在我們且分拆伊保里特·戴納 (Hippolyte Taine) 的學說吧，他的著作藝術的哲學 (Philosophie de l'Art) 和英國文學史 (Histoire de la Littérature anglaise) 是劃一個時代的。

戴納的大功績是在完成了社會學的美學底完全的體系，是在理解了只有社會學能供我們作藝術的起原學 (étimologie) 的探討，最後是在用一種明耀的態度，用一種表現的，光輝的富有生氣的文體，在藝術和文學中，應用了他的體系。直到今日，戴納的著作還是為社會學的美學而建立的，最偉大的紀念物。可是這意思是否是說，戴納的體系是毫無錯誤，可以不受一切批評的嗎？這種思想離開我們得遠些吧。正相反，我們覺得他有許多理論是謬誤的，有許多觀念是誇張的，常適用到學說上去的事實也如此。可是，在批評之前，我們且把

戴納的體系，總括地敘述一下。

他說，『爲了要理解一件藝術作品，一個藝術家，一羣的藝術家，是應該精確地想到他們所隸屬的時代的，精神和風習的一般狀態……我特式的建築，是隨着封建制度的決定的建立，在十一世紀的半文藝復興中（那時從腦爾門人和盜賊的手裏解脫出來的社會，剛開始安坐下來）發展着的；接着我們看見，在十五世紀的末葉，近代君主政體登基，因而使獨立小貴族的軍事制度以及其風習的總體解體的時候，我特式的建築也消滅了。同樣，當在路易十四治下的規則的，貴族的君主政體，建立了合禮的帝國，宮廷生活，美的演劇，優雅的貴族的奴婢的時候，法國的悲劇出現了，而當貴族社會和前廳的習尚被大革命絕滅了的時候，法國的悲劇也消滅了。』（註）

註：戴納：藝術的哲學，巴黎，一九二四年，Hachette 版，卷一，七一—九頁。

戴納是用社會環境，和他名之爲「精神的氣候」(temperature morale)的精神和風習的一般狀態來解釋藝術的。他寫着，『正如世間之有以其變遷來決定某種或某种植物的出現的物理的氣候同樣，在世上還有一種以其變遷來決定某種或某種的藝術的出現的精神的氣候……人類的精神的生產，正如活着的自然界的生產一樣，只有牠們的環境能解釋牠們。』

至於藝術家的天才，戴納很正確地解釋他的脚色：『藝術家不是孤立的人。現在，我們隔着好幾世紀的距離，所聽到的只是他們的聲音；可是在那震顫着直抵我們而來的嘹亮的聲音的下面，我們判別出一種低聲，和像一片沉着的廣大的蕩蕩聲一樣的，在四周和唱着的民衆的無限而衆多的，巨大的聲音。他們只是因這種和諧而偉大的。』

『這樣，戴納達到了藝術作品的生產的社會的律。』藝術作品是由精神的一

般狀態和周圍的風習兩者的總體而決定的。』可是這還不能就此了結。戴納在他所考察的一切時代中，第一先看見一種一般的情形，那就是社會狀態，宗教，風俗，貧或富，自由或隸屬的梯級。這種一般的情形中說相當的要求，明瞭的能力，特殊的感情。而當這能力，感情的集團在同一个靈魂中表顯出來的時候，牠便成爲那同時代的人以其共感及其嘆賞圍繞着的支配的人物，一種的典型人。因此，在希臘的支配的人物是裸體而美麗的青年人，在中古世紀是坐忘的僧侶和多情的騎士，在十七世紀是宮廷的人，而在今日是浮士德 (Faust) 或維特 (Werther)。

在英國文學史的著名的序文中，戴納達到了他的學說的最終的綜合，三個因子的總和。照他的意見，對於一件藝術品的生產協力的，是種族，環境和時機，他所謂種族 (Jahres)，是指人生下來時帶着一同來的，以氣質，性格，

甚至肉體和精神的構造的殊異而表顯出來的，先天的和遺傳的稟賦。戴納覺得那是一種那樣強大的力，即使經過其他二因子所生的變化，人們也永遠能辨出種族的影響來。如散居在自甘季河（Gange）至海勃里德羣島（Ilébrides）的阿里安（Aryans）種族，雖經過了三十世紀，在各種環境中和各種的氣候下演進過，却總還在語言，宗教，藝術中，保持着一種血和精神的通共性。

第二個因子是環境（le milieu）。戴納的意思是指政治的諸情形，社會的諸條件，而最後是氣候。這環境在諸民族的生活上有着很大的影響，而戴納好像在這裏步着杜·鮑思僧正的後塵，和他同意把無上的重要性放在環境中。我們且看他如何描敘氣候的影響吧。

「對於阿里安諸民族的歷史，從他們的共同的祖國起至，到他們的確定的祖國止，我們雖則只能朦朧地考察，然而我們可以斷言，一方面在日爾曼諸

種族間，另一方面在希臘和拉丁的諸種族間所表現出來的深深的差別，大部份是從諸種族所處的地域的差別而來的，有的是在寒濕的地方，在荒涼的多沼澤的森林的深處，或在未開化的大洋的岸上，閉塞在憂鬱的或強烈的感覺中，心望着泥醉和粗野的食物，轉向着戰鬪的和肉食的生活；有的正相反，處在最美麗的風景中，在光輝含笑的海邊，被引誘去航海和經商，避免了胃的粗野的欲求，從開始起就趨向社會的習慣，趨向政治的組織，趨向那發展發言的技術，遊戲的才能，科學，文學和藝術的發明的，情感和能力的。』(註)

註：戴納：英國文學史，巴黎，一九一六，Hachette 版。序文。

既然戴納以地域的差別來解釋日爾曼諸民族和希臘諸民族間的差別，則氣候好像甚至在各種族的形成上，也有着一種影響似的。

第三個因子是時機 (le moment)，這是一種那麼空泛那麼模糊的概念，我

們不來解釋，還是讓著者自己來說罷……他說，『有着內部的和外部的力的，這些力所已經做成一起的作品，是有的，而這作品自身是助成產生以後的作品；除了恆常的衝動和規定的環境之外，還有獲得的速率 (*vitesse acquise*)。當國民性和周圍的情形起作用的時候，是絕對不在刮平的版上起作用，而在已標了印跡的版上起作用的。印跡是按照人們在某一時或另一時取起版來而差別的；這就足夠使全完的效果差別了。』

這就是戴納的學說的梗概。

社會學的學說，在藝術的科學的路上，劃着一個可觀的進步。牠在這裏的功績是浩大的，我們該是最先加以正確的賞讚和認出牠的意義的人。那些觀念論者說，文學是觀念的表現，而現在人們却說文學是社會的表現了。形而上

學終於被放逐，科學取其地位而代之了。人們放棄了對於生活完全地脫離的、空虛的公式，而把藝術從雲端帶回到社會中來。在解釋藝術的表顯的時候，人們不用哲學的考察，而用心理學和社會學。

在戴納的社會學的體系之後，我們看見依照着新的原則開始來考察藝術的，一整列的美學家起來了。如愛納甘，在科學的批評 (*La critique scientifique*) 中，要把心理學作為美學的基礎，他稱這種新的科學為美學——心理學 (*esth. — psychologie*)。約翰—馬里·居欲 (*Jean—Marie Guyau*)，法國的科學 (即社會學——譯者。) 的最深最銳的才人，出了兩部有社會學的影響的可以注意的著作：現代美學諸問題 (*Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*) 和社會觀的藝術 (*L'Art au point de vue sociologique*)。新的理論是登場了，直到二十世紀的開始，牠是全權統治着的。(註)

註：在十九世紀末葉，我們看見藝術的社會的或功利的理論，起來和社會學的理论相並。滿

魯東 (Proudhon) 是牠的先驅者；威廉·莫理思 (William Morris) 和喬治·索核爾 (Georges Sorel) 是他的同派人。索核爾給了藝術一個大的社會的使命。他斷言道，在今日，勞動是有着那麼大的重要性，我們的理智是恆常地向着牠轉身過去的。所以，藝術將是勞動的一種裝飾品，牠將提高勞動的品位，將使頭腦和手的二元論消滅。未來的勞動是將以藝術的感情來執行的。索核爾下着這樣的結論：所以我覺得藝術有提高手的勞動的品位和使牠和科學的勞動相等的使命。藝術的教育，不是被注定為閑懶者取悅，却是為我們作為工業生產的基礎；為要使人愛勞動，為要使人理解他的天職的偉大，為要保證物質的進步——當然，沒有物質的進步，在今日是不會有任何可以現實的強固的精神進步的——我們是要向藝術的教育請求的。(見喬治·索核爾：藝術底社會價值 (La Valeur sociale de l'Art)，形而上學及倫理學雜誌，一九〇一年，第二五一

可是，在認識藝術的社會學理論的重要性的時候，我們同時也應該知道牠的缺點。而這些缺點又是重大的。那成爲社會學的方法的壯麗的王冠的，戴納的學說，大部份是錯誤的。他的理論，雖則有着很堅固的科學的外貌，却常是虛偽的，不能支持的，不能容認的；在光輝的文體的外表之下，隱藏着根本的虛空。

現在我們且過渡到他的學說的批評罷。

戴納的學說的中心，是被包含在這藝術是由種族，環境和時機決定的這個公式中。我們且看看在實現中到底是否這樣的。

先看種族吧。戴納自以爲看見了在各種不同的人類的種族間的，絕對地印着的差別，這是爲他解釋一件藝術品的生產大部份的。在戴納不幸的是，人類

學已明白地證出任何種族都是不純粹的，今日的法國人是賽爾特人 (Celts) 羅馬人 (Romains) 日爾曼人 (Germains) 巴斯克人 (Basques) 的產物，其他的侵入，如十三世紀英國人的侵入，那在今日還繼續着的，西班牙人，意大利人，德意志人的慢慢的潛入，都還不算。絕對沒有種族，只有在地方的社會環境中由慢慢的演進所造成的種族的混合。一切這些民族都完全地在法國的土地上同化了，他們可以說是被地方的社會的環境所塑造鑄過了。這種真理是從古以來被人認識的，因一句古諺語——諺語常是民族的智慧的結晶，說得有理：『飼養勝自然』(Nourriture passe nature)。這意思是說，生活的態度，生產和飲食的方法，把先天的或遺傳的性格完全地消滅了。就是那作為種族的本質的要素之一的遺傳，也被科學大大地否認了，里包先生 (M. Ribot)，他是在這領域內的一個權威，明示地宣說個人的特性只不過往·往，和在某一程度中，是帶遺傳

性的。

那麼種族在一件藝術作品中究竟能演什麼腳色呢？牠既不決定其形態，又不決定其根基。高爾乃葉（Cornille）和弗洛貝爾（Flaubert）都是腦爾芒提（Normandie）人，可是他們之間有什麼關係在着嗎？沙多勃里昂（Chateaubriand）和核囊（Renan）都是勃列達涅（Bretagne）人，迦萊爾（Carlyle）和彭斯（Burns）都是蘇格蘭（Scotland）人；我們可以從那裏推論出種族對於藝術是有影響的嗎？莎士比亞（Shakespeare）和薛萊（Shelley）都生於英吉利的天空下，而鮑須艾（Bossuet）和繆賽（Musset）則都生於法蘭西；我們在那裏可看出種族的份子來嗎？

照戴納的意見，甚至還有一種種族的精神（esprit），拉丁精神和日爾曼精神。可是這兩者之間有什麼差別呢？戴納把那差別這樣敘述着：『拉丁精神是

以接續的和連繫的部份來觀察和表現他的幻覺的；日爾曼精神是一眼看見事物全體，而用一種凝結的，單一的表現來把牠表現出來的。」

這就是戴納的主要的公式。可是牠得擋住事實的證明嗎？這正就是我們現在所要看的。現在我們且拿兩個日爾曼族的典型，如莎士比亞和狄更斯 (Dickens)，另一面兩個拉丁族的代表者，如合西納 (Racine) 和巴爾若克 (Balzac) 來看吧。他們的比較是應該露出種族的表現的主要特性來的。所以，莎士比亞應該在他的戲曲中奔躍地，用一種凝結的方式來表現，而合西納應該漸進地，以接續的部份來表現。同樣，狄更斯應該整團地創造他的小說中的人物，而巴爾若克却應該以連繫的部份來創造的。可是事實却絕對不然。文學創造的手段，在一切的民族的諸作家，差不多都是同樣的。莎士比亞和狄更斯都不是像戴納所望地把他們的人們整團地創出來，却是以同合西納和高爾乃葉一

樣的方式來創造的：起初，他們只在幾方面把人物表示出來；其次他們對那些人物加以更深刻的分析，最後他們深深地認識了他們。因此，我們看出拉丁精神和日爾曼精神，雖則有着科學的外表，却總崩解了。

關於種族的問題，人們已寫過許多文章，在科學中，光明漸漸地起來了，而現在，最著名的諸學者，都斷然地反對種族之說了。在這領域中的一個權威，約翰·費諾 (Jean Finot)，在他的名著種族的偏見 (Le Préjugé des Races) 上，下着如次的結論：『總之，種族這個用語只是在一切現實以外的，我們的精神的體操底，和我們的智能的作用底產物。諸種族是像我們頭腦中的空想一樣地存在着；牠們存在於我們的內部，却絕對不存在於我們的外部。』(註)

註：約翰·費諾：種族的偏見，巴黎，一九二一，Alcan 版，五〇一頁。

萬里賽·核格呂 (Elisée Reclus) 說過：『種族並不是原因，却是結果；牠

是「地之女」。造物，轉化牠，不斷地變化牠的。是環境。」（註）

註：見葛·核格呂爲美契尼列夫 (Merchikoff) 所著書文明與大河 (La Civilisation at les

Grands Fleuves) 的序文，巴黎，一八八九，Hachette 版，一九頁。

所以，問題是解決了；縱使某幾種種族的特殊性是存在着的，牠們的影響也只是次等的，決不能被視爲藝術生產的決定的因子的。

既把種族因子撒開了，現在我們來對付環境因子吧。在戴納那裏，這環境是很異質的，牠包含氣候，政治的和社會的諸條件。我們且先分析氣候的影響吧。

在今日，氣候對於文學或藝術的影響，是一點也沒有。在原始時代，當人是受着自然的權力的支配的時候，氣候倒是演着某種腳色的：冬天的近來在野蠻人是一個寒冷，饑餓和各種的困難的，堅苦時期的警報。可是，不幸我們已

不更半裸，我們已不更住在洞窟中了。冬天不能使我們引起任何恐慌，因為我們有建築得很堅固的房屋了。人類的進步是在於人對於自然的漸漸大起來的支配，在於物理的和宇宙的統制。氣候已不能箝制住我們了。可是有人要說了，在希臘，氣候可不是演着最重要的腳色的嗎？戴納在他的藝術的哲學上激昂地講着希臘天空的柔和，清新的空氣，美麗的海岸，青碧的海……很好；可是大希臘的伊大利沃特人（Talioles，意大利中部的原始民族），他們同樣也享受着溫和的氣候，海，相像的海岸，為什麼他們沒有生產雅典人的藝術或文學，或甚至什麼相近的東西呢？照氣候的學說講，是不該如此的。這就是氣候和藝術沒有關係的最好的證明。

最後我們來談時機因子吧。種族和環境的兩個概念至少總還是明瞭的，這裏，時機這神祕的名稱，我們却很難知道戴納在實際上是怎樣講的。他對我們

說那就是『獲得的速率』，可是這『獲得的速率』是什麼呢？戴納對我們解釋，說國民性和周圍的情形是不在一張刮平的版上起作用，而在已經標了印跡的版上起作用的；他說文學或藝術老是表現同樣的人類的典型的。一點也不清楚：這條理論是全體系中最無力，最空泛，最混亂的一條。拉公勃先生(M. Lacombe) 以爲這時機應該解作模擬(imitation)，而『文學上的時機是只以模擬而存在的。』(註)Nolens, volens (不願也好，願也好)，沒有別的解释，只好取這個解釋。可是，在這場合中，戴納主張藝術的模擬是藝術品生產的第三個泉源，是對的嗎？我們絕對不相信。這是當然的，既然藝術作品是存在的，則牠們必影響到公衆，又影響到藝術家，在他們以後的創造中。但是，除非是剽襲，否則那模擬總是很弱而往往成爲在文體中或人物中的，多少是有意識的記憶，很輕的類似。我們常常到處碰到那種的『模擬』，爲要證明這事，應該把

阿爾弗萊特·德·繆賽 (Alfred de Musset) 給那些攻擊他模擬拜倫 (Byron) 的人們的美麗的回答，再讀一遍。

你們對我說，我是拿拜倫來做範本的，

你們不知道他模仿布爾立 (Pulci) 嗎？

讀意大利人的作品吧，你會看見他是否剽襲他們。

什麼都不屬什麼，一切都屬於大家。

爲要自謝說一句在世上

你以前沒有人能說過的話，

是應該像小學教師那樣無知的。

種白菜也是模仿什麼人了。

註：拉公勃：文學史家戴納著作中的個人和社會的心理 (La psychologie des Individus et

在一件藝術作品的生產中，模擬最多不過是一個次要的因子，只分擔着全體的很微細而常是無足重輕的一部份而已。我們是決不能把牠算作藝術創造的根本的原因的。

現在我們且考驗那在戴納是非常珍視的那個支配的人物^的觀念吧。照他說來，在每一個國度，在每一個時期，都有一種一般的情勢。這情勢在人們身上發生相符的欲求，不同的能力，特殊的情感。這一團欲求，能力，情感，結聚成一個靈魂，成爲支配的人物^的，成爲同時代的人們以其同情包圍着的典型。所以諸藝術家所常表現給公衆的，正就是這支配的人物；總之，一切的藝術都是靠着牠的。戴納的觀念是如此。這觀念是正確的嗎？我們證明牠絕對地錯誤，

支配的人物應該是全社會的逼真的影像，這是不可能的，因為社會是分成階級的。戴納斷言說，在路易十四時代，在宮廷最榮盛的時候，支配的人物是一個『完善的宮廷中人』。他是有禮貌，優雅，看重名譽的；他用一種優雅而尊貴的語言來談話作文。總之，合西納和高爾乃葉的悲劇所表現的就是他。這理論是完全地謬誤了，因為牠忘記了在合西納的旁邊還有莫里愛（Molière）。假如前者是把貴族的藝術人格化了，則後者是把市民階級搬上舞台去。在斐德爾，巴牙賽，米特里達特，勃里達尼居思（Phèdre，Rajazet，Mithridate，Brianicus，都是合西納同名的悲劇中的主人公。——譯者。）的旁邊，現在是有菇爾丹先生，克里若爾，奧爾公和達爾丟夫（均是莫里愛喜劇中的主要人物，Monsieur Jourdain見Bourgeois Gentilhomme，Chrysale見Femmes Savantes，Orgon及Tartuffe均見Tartuffe。——譯者註）了。在前面一些人的優雅和尊貴

之旁，第三閥的人們是有着他們的市民階級的道德，他們的禮教，他們的通俗的直言了。貴族階級的『支配的人物』，是應該和那在財力兩方面都增大了，獲得了階級的意識而不久將起大革命的市民階級的『支配的人物』分着治權的。

戴納不認識社會的階級之分，是人類的演進的原動力之一，他把他的理論建築在沙上。

最後我們來到戴納的出名的法則了：『藝術作品是被一個總和——即精神的和周圍的風習的一般狀態，決定的。』所以，生產一件藝術作品的是社會環境。這我們是同意的。可是這精神和風習的一般狀態是從什麼地方來的呢？牠是從天上掉下來的嗎？戴納却一點也沒有向我們解釋。在我們看來，那是很清楚的：這社會環境是由經濟條件造出來，這後者便這樣簡接地決定了藝術。已經到了唯物史觀的門限邊，戴納却不敢越「魯皮公河」(Rubicon)，是界於古意

大利及高魯之間的一條小河，「越魯皮公河」意爲下一個決心。——譯者註），他驚惶而退，投身到觀念論的懷裏。範在他的體系的狹窄的框子裏，在某一個時候，他是處在難境中了；他的體系的邏輯不可抗地把他推向唯物論去，可是他說出了「a」，却不敢說「b」。戴納的例是有意義的：照此看出，假如人們真正地對藝術的科學有所貢獻，則惟有採納唯物史觀，或者……回到德國的形而上學者那兒去，帶着一種稚氣的固執反覆地說，「藝術，那就是觀念的表顯。」在我們看來，戴納的學說是藝術的社會學的方法和唯物史觀的方法之間的過度點。

第三章 藝術的弗洛伊特派的理論

啊啊！僧人嘆息着說：「在这一切都給我們戀愛的例子和模範的世界上，在這自然界的一切，禽獸和草木，都將淫逸的擁抱顯示我們，招致我們的世界上，誰能自誇是真潔的呢？……凡人在他們的寓言中所想像的一切奇怪的淫行，都被田野間單純的花所趕過了，假如你們知道了百合和薔薇的姦淫，你準會把那些不潔的花朵，這些醜行的花瓶，從祭壇上拿開吧……」

在今日，偉大的維也納的教授謝格蒙特·弗洛伊特 (Sigmund Freud) 的心理分析的學說，好像已得到一種很特殊的重要性。起初，牠是注定治希斯底里病 (hysterie) 和神經病，至多也不過在普通心理學和病態心理學上有所發現而已，但以後牠往往被應用在各種的個人或社會生活的表顯，如宗教，歷史，藝術等上，獲得很大的成功，以致愈益地成爲一種一般的哲學。

所以，我們必須完全客觀地研究牠，考察牠的價值和重要性。

心理分析的理論的釀成，雖則是始於二十世紀的開場，但在今日牠還沒有成爲一個整體，一種學說。我們可以不逾分地說，沒有弗洛伊特主義，只有弗洛伊特學者。

弗洛伊特的基本著作之一：三篇關於性的本能的論文，是在一九〇五年出

來的，在這書裏，這位維也納的大學者提出了性的因子的重要性，寫了他的 Ibidio 的學說。正如我們有營養的本能，我們感到飢餓一樣，我們也有一種創造性的飢餓的性的本能，這性的本能在科學用語稱為 Ibidio。弗洛伊特在人的生活中認出了這 Ibidio 的根源的力，他要不僅籍牠來解釋神經病，也還要籍牠來解釋人的全部生活。弗洛伊特的諸弟子，起初是溫順地從着他們的先生的，可是漸漸地他們開始離開他，在他的理論中導入了些多少有點重要的變更。所以，在大戰前弗洛伊特就這樣地和他的一個最著名的同派阿爾弗萊德·阿德萊爾 (Alfred Adler) 分離了。阿德萊德把性的本能的重要性整個地排斥了，反和已由尼采 (Nietzsche) 所已表自過的觀念，權力的意志的觀念，接近起來。

他試欲以膨脹底，支配底本能來代替弗洛伊特的性的本能。照他說來，一切生物第一所要求的是成爲強大。最使他煩惱的是卑下的情感。可是這還沒有

全啦。弗洛伊特以性的本能底昇華來解釋許多的感情；阿德萊爾却宣說，就是性的本能，也不過是權力的意志底昇華而已。他以這樣的事實來解釋精神病：一個人對於勝利失望，怕他的對手在性的方面強於他，便退隱到病裏去，正如一個僧侶避開塵世生活，退隱到修隱院中去一樣（註）。神經病患者使他的親友不得不看護他，供養他，他便這樣地滿足他的權力的意志。

註：阿德萊爾：關於神經病的性格（Über den nervösen Charakter），Wissenschaften 版，一九一九。

和阿德萊爾分離之後，便有和朱里希（Zurich）的心理分析派的領袖C. J. 瓊（C. J. Jung）的分離。瓊努力想創造那在弗洛伊特和阿德萊爾之間的，也是向Bido的理論的擴大一方面的綜合。他寫着：『到某一種程度為止，性的理論是絕對地正確的，可是牠只看到問題的一方面。所以，排斥牠與把牠當

做在任何地方都可適用，是同樣地錯誤。』(註)

註：瓊·無意識 (L'Inconscient)，巴黎，一九二八，Payot 版，五一頁。

照弗洛伊特的意見，Ibido 成爲了性的要求，性的饑餓；而瓊却以爲這只是在起原上適用的例，因爲以後一部份的 Ibido 已失去性的作用，而變形爲一種現在是和性底殘留對立着的力了。所以瓊的 Ibido 是一種和柏格森 (Bergson) 的生命的躍進 (Jélan vital) 相似的，精神的力。牠露出兩種傾向：向內部的和向外部的。在第一個場合中，個人是一種內化物，一種思想的生物，在第二個場合中，個人是外化物，一種行動的生物。前者適應阿德萊爾的權力的意志的原則，後者適應弗洛伊特的性的本能。對於瓊的綜合，我們可以說是把事物大地弄亂弄複雜，對於科學並沒有帶了什麼新的東西來。

弗洛伊特派的第三個宗派分裂是威廉·施代凱爾 (Wilhelm Stekel) 的分

離。弗洛伊特是爲了個人的動機和他分離的，這些個人的動機上還加上了一些學說的輕微的差異。施代凱爾第一是一個夢底天才的解釋者，在夢中發現了死底象徵——這是被弗洛伊特完全地接受的——的就是他。施代凱爾說過，『差不多每一個夢都是一個帶着：「死在何處？」的問題謎。』可是，以後，施代凱爾開始供出已被弗洛伊特說明過的，夢的其他的解釋了，這並沒有增加了心理分析的威勢。

現在，只有幾位學者還追從着「維也納的大師」的踪跡，大部份的都多少有些離開了。

例如，L·查理·波都安先生 (L. Charles Baudouin) 宣稱是心理分析和暗示之間的調和的理論的主張者。他說，『經驗引導我過去的方法，正基於自己暗示和心理分析的，不斷的協力上。我知道在許多人眼裏看來，那是一種邪

說。不問這是否是邪說，我以爲這種協力會獲得很大的利益。』(註)

註：L·查理·波都安：心理分析研究 (Etudes de Psychanalyse)，納復代爾，Niselsi 版，一九頁。

我們覺得把那些只部份地採納弗洛伊特學說的別的諸學者都舉出來是無用的；無論怎樣，維也納學派的觀念總不斷地擴張着，包含的範圍漸益廣大。

奧大利的首都常常是新學說的放射的中心，但是和牠並存着，成爲心理分析的重要的實證室的，還有瑞士。弗洛伊特是在那兒找到他的最初的同派人和他的最熱烈的弟子；在今日，在朱里希 (Zurich) 有瓊和費思代爾 (Pfister)，在日內瓦有德·梭須爾 (de Saussure)，奧第愛 (Oder) 和波都安，都還在爲了心理分析的光榮而勞作着。

英國表示了相當的歡迎，可是法國和德國却長久地表示反對。弗洛伊特對

於德國科學的代表者的粗野的攻擊，曾經苦歎過。他能理解別人批評他。『可是』，他寫着，『對於攻擊中的過度的傲氣，毫無理論意義的漫罵，粗野和惡趣味，是無可辯解的。』（註）

註：弗洛伊特：我的生活和心理分析 (Ma vie et Psychanalyse) 巴黎，一九二八，法國新雜誌社版，七七頁。

漸漸地，德國接受了維也納學派的主要前題，而在法國呢，他的觀念却碰到了猛烈的反對，公然的敵視，這些反對和敵視的根源大都是在排外主義中，在對於那從日爾曼語系諸國來的一切東西的幾世紀的蔑視中。那些深切地研究過這問題的人們，是不得不承認維也納學派的許多條原理，然而他們仍舊寫着，弗洛伊特不過祇採用夏爾戈 (Charcot) (註一)，柏格森和里保 (Ribot) 的舊觀念而已，總之他是遵從了法國的啓示的；他們是這樣地聊以自慰。在今日之

下，科學還受着熱狂的排外主義感情和由盲目的國家主義所提示的思想的影響，這真是可嘆的事。這絕對不是無根據的說辭，因為即使在法國，人們也知道『心理是一種有時候具有一種不可思議地國家主義的面貌的科學。』（註二）

註一：弗洛伊特自己也講述過夏爾戈的話。夏爾戈在講過了他的實驗的事情之後，高聲說：

『在這種場合中，永遠是生殖的東西，永遠是的……永遠是的……永遠是的……』（見弗

洛伊特：心理分析論文，巴黎，一九二七，Payot版，二七二頁。）

註二：諦波代 (Thibaudet)：心理分析與批評 (Psychanalyse et Critique)，法國新雜誌，

一九二一年四月一日出版。

可是，縱然有漠視和敵視的一切的阻礙，弗洛伊特的學說却仍舊擴張着，現在，牠竟惹動大衆了。

近年來，弗洛伊特的方法的應用，在宗教上，歷史上，最後在藝術上，是

特別地增多了。這些應用好像在這些領域中帶了新的光輝來，而且可觀地使牠們充實了。所以我們以為把弗洛伊特的方法對於藝術的科學有何供獻和心理分析在藝術的諸現象的研究中的重要性是什麼，來研究一下，是必要的。但是，弗洛伊特學者既然以藝術家的欲求，藝術家的童年回憶，特別是那沒有找到滿足而在想像和空想的世界中求得之的藝術家的性欲，來解釋藝術的表顯，則我們應當先考驗一個更普遍的問題，即藝術和性的本能間的關係的問題。

戀愛是一切藝術底主要的，本質的題目，這是誰都知道的。你拿起不論什麼戲劇作品，悲劇或是喜劇，你讀幾千種的小說，詩，歌，你看雕刻和繪畫的傑作，最後，你聽音樂的聲調，無論那裏都昇起戀愛的永遠的歌，你老是碰到歌頌愛羅絲 (Eros，希臘神話中的愛神。——譯者註) 的頌歌。性的本能好像

是藝術的最強的原動力之一。尼采這樣說：『要有藝術，則一個最初的生理的條件是少不了的：那就是陶醉。各種的陶醉都有藝術的力量；第一是性的興奮的陶醉，這最古舊最原始的陶醉的形態』，或許是對的。愛是我們全生活的有力的原動力，而我們的情感是往往和牠混和着。愛某一個人，那就是欣賞他，就是覺得他美，就是在他那兒看出了自己的美的理想的具象化。最美的對象是異性這話，可不是真實的嗎？服爾戴爾說得有理：『去問問一隻蝦蟆什麼是美，牠一定會回答你說，偉大的美，就是小小的頭上凸出兩隻大圓眼睛，生着闊而扁的嘴，黃色的肚子，褐色的背的牠的母蝦蟆。』所以，愛往往把女性和至高的美同一化，而這種美底考察是完全從性的本能分化出來的。

可是藝術和生殖本能間的關係的問題，在裸體的繪畫或雕刻中，有一種很特殊的重要性。當我們站在一幅由畫筆把色彩和輪廓的神彩畫得很好的裸女的

肖像之前的時候，那激動我們的是什麼情緒，那使我們不能不讚賞的是什麼本能呢？是美底本能呢，還是性的本能？對於這難答的問題，曾有了兩種答覆：第一種答覆說那使我們去讚賞的是性的本能，引導我們的只是感覺；第二種答覆却捨去了感覺，主張美，無論是裸露或是穿衣，永遠是美，而這樣地使我們歡喜。這兩種意見的極端，妨礙我們明白真相，我們覺得還是前者比較接近真實一點。人總依然還是人，並不如德國形而上學者所誇說的，具有一種抽象的力。萊勃涅茲 (Leibniz) 說，『絕對的不關心是一種妄想。』

假如，由畫筆所傳出來的裸女的美，以色彩或構圖使我們歡喜這事是一定不易的，則其中感覺亦同樣地有份這事也是真實的。第德羅 (Diderot) 在他的「沙龍」(Salons) 中這樣地向我們解釋高萊易 (Courcèze) 的「馬特萊納」(Madeleine) 和房·羅 (Van Loo) 的「瑪特萊納」的差別：『看客有揭起前者的衫子

的思想，而對於房·羅的畫呢，人們却沒有任何企念。『這真是一種叫人下不了臺的直率，可是很能夠表示出對着某一些繪圖時的我們的心境。』

同樣，那將女性肉體的完全的美呈給我們看的希臘的雕刻，在我們心頭也不單單喚醒了美底感覺。勃呂納諦愛爾 (Brunetière) 論到著名的「克尼德的維娜絲」(Venus de Gnide) 時，引用了老柏里納 (Plin^e l'ancien) 的話語：『傳說有一個害了相思病的男子，夜間睡到神殿裏去，緊緊地抱着雕像 ejusque cupidatis esse indicem moeniam。』(註)

註：這裏我們引用阿那托爾·法朗士的一節(白石之上 Sur la Pierre Blanche)：『斐海爾

古賴思發誓！洛呂思喊着，我不知道福納 (Fanne) 和維娜絲二者誰最可嘆賞。這位女神有那她還瀟瀟着的水的清鮮。她真是世人和諸神的逸樂，加里雍 (Gallion) 啊，你不怕一天晚上有一個莽男子躺在你的花園裏，叫她受那人們所說的，一個年青的背教者加之

於克尼德的維娜絲的，同樣的暴行嗎？寺院的女祭在一天早上在女神身上發現了凌辱的遺污，而旅人們傳說，從此以後她在她身上留着一個不能消去的污點了。這個男子的大胆和「不朽的女神」的忍耐，都是值得讚嘆的。」

即在宗教繪畫裏，性的本能也往往混入到純潔的美底讚賞，和聖人或聖女的崇拜去。伐沙里 (Vasari) 告訴我們，弗拉·巴爾多羅美阿 (Fra Bartolomeo) 在一個修道院裏畫了一幅完全裸體的聖賽巴思典 (Saint Silastien) 的像；大家都讚賞這幅畫的色彩和表情的美，可是，他還這樣補說，「那些僧侶在他們的懺悔所裏知道了這幅太誘惑的自然模倣，變成了女信徒們的嘆賞的特別的對象後，便將從懸掛這幅畫的教堂裏把這幅畫收藏了。」

所以，我們看出在藝術作品的鑒賞中，正如在創造中一樣，性的本性也有牠的份兒的。若干抽象的精神的企圖，拼命要把愛從藝術的領域裏驅逐出去，

是絕對地可笑的，因為藝術沒有愛，便失去了牠的一條最強烈的源流，一個牠的最深的興感。

性的本能甚至潛入人們猜想不到的地方，那這種企圖是更可笑了。我們之中誰會注意到在他自己所說的語言中，也留着一種性的強烈的印跡呢？每個名詞皆有其性：陰性的或陽性的；形容詞，代名詞，冠詞，有時竟是動詞，也是同樣。這還沒有完咧；女子們，使用着別種的動詞和名詞，有一種顯然和男子們殊異的特別的語言。文法的研究能使我們驚愕那在名詞變化和動詞變化上的，愛羅絲的巨大的影響！

『性侵略了全部文法』，合烏爾·德·拉·格合適禮 (Raoul de la Grasserie)
這樣寫着是很對的。(註)

註：R·德·拉·格合適禮：語言中的性的觀念 (L'Idée de Sexualité dans le Langage)。

所以我們的結論是，性的本能在藝術作品中演着一個重要的角色，牠侵入牠們的創造，也同樣地侵入牠們的鑑賞。愛是隱藏在幾乎一切的美的情緒的深處；牠成爲一切藝術的強烈而豐饒的原動力。

這個一般的問題解決了之後，現在我們且轉到弗洛伊特的方法，而約略地把他的幾條重要的原理說一下吧，至於他的在醫學上的應用，當然是不談了。

一 幼時的性的本能

弗洛伊特以前，人們以爲性生活之在人身上展展，祇在成年期，而性的早熟的場合，是被視爲變態的。然而弗洛伊特的本質的原理之一却是，兒童一生

下地來就已經有性的欲求了。他的目的還不是生殖作用，却是弗洛伊特名之爲性帶的，身體上某幾部分的滿足。那第一是唇，舌，其次是生殖器官，腹，頰，等等。嬰兒的第一個行動是吸乳，而這吸乳已經有了完全地性的性質了。在吸着母親的乳的時候，嬰兒當然滿足他的營養的本能，他同時也滿足他的 libido，即他的性的食慾，他的性的欲望。當他在他的母親的胸懷中溫暖着的時候，他從而感到一種陶醉，而當他吸乳的時候，他的唇接受到一種非常舒適的感覺。以致即在吃飽了之後，嬰兒還永遠要吸乳或是吸別的東西，如哺乳器。這種以嘴唇夾住一種柔軟的物體的快樂，有本質的地色情的性質。正如德·索須爾先生 (M. de Sussure) 所說：『生殖的興味已被一種純粹地色情的興味代替了。』(註) 吸乳的行爲在人的生活上是那樣地重要，弗洛伊特派拿牠來作戀人的接吻的唯一解釋，說那只是一種吸乳的行爲的代用物而已。

兒童不久依戀着那給與他那麼多的快感的母親，可是他覺得父親是他的愛的障礙，因為母親也和父親親近的。他看出他的父親或別的孩子是危險的競爭者。這種反倫的的愛在同性的少女身上也是錯雜着的，可是不久她感到被父親所吸引了，這樣，弗洛伊特出色地解釋着男孩對母親和女孩對父親的偏愛。對於雙親之一的愛和對於另一個的憎，便這樣地創造了奧第泊錯綜 (Oedipus Complex) (這名稱是由於一個希臘的傳說的暗示而來的，傳說奧第泊猜中了司芬克思的謎後，娶了郁加絲特 (Jocaste)，不知道她是自己的母親)。(註1)

所以，那以一種肉體的愛愛着自己的母親而憎惡自己的父親的幼兒，決不是純潔而無邪的，弗洛伊特稱之為多形的惡人。米謝萊 (Michalet) 不是在女子

(Femme)中確言着：『我看見過搖籃中的戀愛着的嬰兒』（註二）嗎？

註一：我們在第德羅的合摩的姪子（Diderot Neveu de Rameau）中已找到了「奧第泊錯綜」

了。『假如野蠻人的孩子被放縱不顧，假如他知道自己的疑患，假如他在搖籃中把幼兒的一些的理性和三十歲的男子的情慾的暴烈接合在一起，則他會扭斷自己的父親的項頭，和自己的母親去睡。』

註二：弗洛伊特對一個在四歲的時候，已經要和他的女友同睡的孩子，下過一個心理分析。

阿爾弗萊德·德·繆賽（Alfred de Musset）在四歲的時候，也狂戀着他的表妹。加桑諾伐（Casanova）在五歲，拜倫（Byron）在八歲，但丁（Dante）在九歲已懂戀愛了。

對於這童年時代，我們留着些迷茫的記憶，對於這些迷茫的記憶，弗洛伊特認為有極大的重要性，他藉而解釋人類的許多的未來的行動。

二 無意識和克制

幼兒不能遏制自己的邪惡的本能，可是到了某一年齡（六歲，七歲）的時候，他便開始分析自己的欲望和觀念；在他的教育者所授的教育，道德訓條的影響之下，他看出那幾種欲望是好的，那幾種是應該克制的。假如一個可以責備的欲望惱着他，他便遏制牠，把牠逐到無意識的領域裏去。弗洛伊特在他的心靈中看出了一個檢閱，像一個特別的濾器一樣地，放過了正當的情慾而遏制住其他的情慾。他這樣地解釋這種現象：『我們將無意識的體系比作一間大前廳，其中心的諸傾向像生物一樣地擁擠着。和這間前廳相接連的，是另一間更狹窄的房間，是一種的客廳；其中也寄寓着意識。可是，在前廳的出入口，在客廳中，站着一個監督着每個心的傾向，檢閱着牠，而且假如牠不歡喜牠便不讓牠進客廳的守衛……傾向最初是無意識的。當牠們一直走到門限邊，被

守衛所趕出來的時候，因為牠們不能變成有意識的：那時我們便說牠們是被克制的。」

所以那在三十年前柏格森 (Bergson) 稱之為精神·底·地·底 (le sous-sol de l'esprit) 的無意識的領域，是由觀念和被克制住的感情，特別是由弗洛伊特還元為二：保守的本能和性的本能的深切的本能組成的。這些無意識的原素，試想實現自己，而我們往往感覺到性的占有，奇怪的復仇，兇惡的犯罪，最殘虐的暴行等等的野蠻的欲望……可是，幸虧有檢閱守着。社會環境在我們的精神裏下了若干行動的規則，對於社會或家庭的生活是必需的規則，受了牠們的影響，檢閱鐵面無私地克制着我們的肉慾……(註)

註：爲了不要離開我們的主題太遠，我們便立刻把無意識底機構完全解釋清楚。弗洛伊特還把無意識分爲前意識和無意識。瓊 (Jung) 區別爲個人的無意識和集團的無意識。

三 夢

那些這樣地被逐到我們的存在（到那在意識和無意識之間的前意識）的慾望，是籍白日夢或夜夢而現實的。弗洛伊特說，『夢是一個被遏制的或被克制的意願的改裝的現實。』找不到食物的兩極探險家，往往在夢中看見自己坐在桌邊，對着豐盛的菜肴。小女孩夢見她在百貨公司陳列窗前看見過的傀儡，男孩夢見他想得到的自由車。可是在成年者的夢裏，特別表顯着被克制的性的本能，不能現實的肉的佔有的慾望。夢之所以常常不相連貫者，就因為在新的慾望中混着舊的慾望，甚至有時追溯到童年的很舊的慾望，因為性的慾望往往由象徵表現出來。

弗洛伊特專心把許多象徵的意義釋明；跳舞和站起身的義意是性的關係；

鉛筆，棍子，短刀，是表示男性生殖器；凹進的東西，瓶，鎖，是表示女性生殖器等等。總之，夢是我們的欲望的昇華。

四 藝術

我們的不受物質的滿足的 *libido*，以許多不同的方式現實自己：隨着個人的心理組織，牠昇華爲神經病，爲夢，如密宗或爲藝術。在有些人那裏，被克制的性的本能轉形爲神經病；在其他一些人那裏，牠在夢中找到牠的滿足。在賦有強的想像力而表顯着一種 *libido* 的過度的發展的人們那裏，牠以富飾的幻想，以理想世界的旅行來滿足自己；總括一句說，他達到了密宗。最後，在那些具有偉大的昇華力的人們那裏，他便轉形爲藝術。

我們且注意弗洛伊特見地的藝術創造的機構吧。藝術家是被慾望所苦惱

着；這不能在生活中被現實的慾望，是被檢閱所克制了。所以，牠便去找現實底別的路，而在藝術中接受牠的代替。在畫一幅畫或寫一章詩的時候，藝術家找到了和那假如他直接地滿足了他的性的本能時所得到的感覺狀態相像的感覺狀態。所以他的 libido 在一個潛伏的，戴面具的形態之下外化了；正如在病理學的人們那裏，牠變成了神經病一樣，在藝術家那裏，牠變成了藝術。總之，性的本能的這兩個昇華的表顯是很相近的，而施代凱爾 (Stekel) 甚至還主張過：『在精神病患者和詩人之間，是沒有什麼本質的差異的。精神病患者不都是詩人，但詩人都是精神病患者。』

這個理論把藝術創造的解釋供給與弗洛伊特派。這樣，施多開爾 (Stocker) 借着心理分析研究了格勒時 (Grunze) 的「破碎的水壘」(La Cruche cassée)。照他的意見，這位藝術家是長久地被那犯一個少女的慾望所苦惱着；這種繼續地

被克制，遏制的本能，在繪畫中找到了牠的現實，由此我們纔有這幅以其無邪的秋波使我們沉醉的，淳樸，嫻雅的少女的畫，然而在這幅畫中，人們已經把官感的不安混進去了。

在弗洛伊特，童年的回憶是演着一個非常重要的腳色的。這樣，華格納 (Wagner) 之幾乎老是把他的女主人公置於兩個男子的愛情之間的事實，如歌 師中的愛華 (Eva)，華爾基里中的謝格玲德 (Sieglinde) 或幻舟中的珊達 (Senta)，弗洛伊特是都以華格納的童年回憶來解釋的。他的母親嫁了兩次，而在某一個時期中，他是由他的後父撫育的。

爲什麼偉大的天才，把他們在現實中從來沒有機會觀察的人類心靈的整個深度，特別是人類的病理學的心理，在他們的作品裏表現出來的問題，弗洛伊特也解釋得很高明，這是應該承認的。因爲天才有在他們的無意識中去探求

的能力，其他常人所無的能力，因為他們能表現他們的無意識的心理的幻像。沙士比亞之所以把犯罪者或狂人的心理表現得那麼出色者，就因為他能夠在他的意識的地底探求，他能夠把他的無意識的心理的形成表白給我們看的原故。

這已經把那常常包圍着天才的神秘，揭露給我們觀看到某一種程度了；採取了心理分析的方法，我們可以在他的靈魂中去探求，在一個顯微鏡之下考察他的無意識形成，然後解釋他的行動和他的作品。弗洛伊特派在任何障礙前都毫不躊躇，他們帶着一種真是非凡的大胆，藉着他們的理論，去解釋那些甚至好像是最無意義的事物。在看出他們是由一種預定的觀念所引導着，他們常常要多證明的時候，我們便不禁驚嘆他們的企圖的勇敢，而不能不承認在他們的分析中是有一個真正的透徹力。

例如，我們拿以三個匣子的選擇來做題名的，弗洛伊特的一個研究來看

吧。那是關於威尼斯的商人（*The Merchant of Venice*，莎士比亞的喜劇。——

譯者）的一幕的：苞爾蒂姆（*Portia*）被自己的父親強迫去嫁那些在三個匣子

（金的，銀的和鉛的）中選擇一個好匣子的諸求婚者之一。前兩個求婚者選了金匣和銀匣，可是巴沙紐（*Bassanio*）却選了鉛匣，因為鉛匣是好的，他便得到了苞爾蒂姆的許婚。在莎士比亞另一部劇曲李亞王（*King Lear*），有一幕是微

微地相類似的：那位老王決意把他的王國，按照他的三個女兒對他的愛情的比例分配給她們：前兩個在說了許多空話之後，都得到了她們的份兒，可是那第三個女兒高爾黛麗亞（*Cordelia*）却一句話也不說，那父親大怒，一點東西也不給她，把她從自己的王國中趕出去。這種在三個女子——其中最少的一個是最好的——間的選擇的同樣的題目，在神話中或詩歌中是常常碰到的：巴里斯（*Paris*）在三位女神間選擇了第三個；王子中意了灰姑娘（*Cendrillon*，是貝洛

爾童話中人物。——譯者註）過於她的兩位姊姊；珀西克 (Psyche) 也是三姊妹中最小的一個。在這主題上，弗洛伊特 織着他的分析；他看出第三個妹妹的性質常常是沉默；高爾黛麗娜 是沉默的；灰姑娘 躲着什麼話也不講；在那象徵地符合着三個女子的三個匣子之中，鉛匣是『沉默』的，而金匣和銀匣却都是『喧鬧』的；巴里斯 把蘋果給與那沉默着的女神。現在是要解釋這沉默了；弗洛伊特 一點也不為難，他立刻宣說沉默在夢中往往代表死，所以那第三個妹妹是死之女神，三位巴爾格 (Parques，神話中的命運女神，姊妹共三人。——譯者註) 或穆阿爾 (Moirs) 之一。可是有一個新的問題了：怎樣那第三個妹妹一次是代表死，如高爾黛麗娜 的場合，而另一次却代表戀愛之神，如巴里斯 的選擇的場合？在這裏，弗洛伊特 也找到了一個答覆，他說：『在無意識的表現形式中，如在夢中，反對物往往由一個單一而同樣的元素代表着的。』(註)

註：弗洛伊特：「三個匣子的主題」，「法國心理分析雜誌」，一九二七，第三號，五五八頁。

現在轉到李亞王的時候，弗洛伊特宣說他的第三個女兒高爾黛麗娜，在他的意義是死，他說他已經應該放棄了愛，而和死的觀念親近了。他這樣說着結束了他的研究；『老人徒然地想再捉住那正如他先在他母親那裏所接受到的愛；只有命運的第三個女兒，沉默的死之女神，把他抱在懷裏。』

這就是，*grosso modo*（拉丁文，意為：大概地。——譯者註），弗洛伊特派的分析的例。我們好奇地讀着他們的書，我們驚嘆他們的特創性，可是在讀完之後，我們相問着，他們到底證明了什麼？他們增加了我們的學識呢，還是他們祇不過是言語上的賣解人而已呢？浮到我們的唇邊來的，往往却正是那第二個回答。

現在我們且轉到弗洛伊特的汎性慾的理論的批判吧。

叔本華說着愛即無的誇張（註），在弗洛伊特那裏找到了一個反對派，他是主張愛即一切的。但是，在實際上，雖然愛是生活的重要的因子，而這位維也納的大師却把牠的能力太誇大了，把牠奉為最有力的原動力，甚至把牠奉為獨一無二的原動力，那是不能使人承認的。還有，幼時的性的本能往往成爲弗洛伊特學說的阿豈賴思的踵，因爲吸乳是特出地性的那個假設，和幼兒是一個爲其性慾所苦惱着的多形的惡人的那種主張一樣，是怎麼樣也不能被證明的。這是一個大胆的假設，那是應該承認的，完全地推翻了我們對於這方面的舊意見，但是，在現在的狀態中，牠是不能爲心理學所確認的。

註：叔本華完全地推翻了愛。在他，『約諾追求他的約奈特』的事實，只是相近的系代的接

合而已。戀人們是爲了保證種類的再生產而登場的俳優；一切的飛躍，犧牲，熱情，戀

愛的恍惚底無上的歡喜，或未償的戀愛的沉痛，凡此一切，只是一幅遮住種類的利益的幕而已。

反之，弗洛伊特的關於無意識的領域，克制，心理檢閱，若干的錯綜，遺忘和分心的研究，是從此決然地爲科學所承認了。除了性的本能的顯然的誇張之外，佛洛伊特是有革命了心理學，把心理學放在全新的基礎上的，無庸置議的功績的。他所完成了的革命正如達爾文 (Darwin) 在自然科學上的革命一樣。固然，在這路上他也有許多先驅者，他自己指出，勃勒曷 (Breuer) 是他的啓示者，他是往往依從着夏爾哥 (Charcot) 或里保 (Ribot) 的，可是我們要曉得，在達爾文之前，還有拉馬爾克 (Lamarck) 和姚甫華·聖·伊萊爾 (Geoffroy — Saint — Hilaire) 啊。

所以，對於弗洛伊特的方法的全體的結論是，除了牠的誇張，牠之對於意

識之地底引起注意，對由性的本能所演的許多人生的行爲加以解釋，又把一個可觀的貢獻給與一般的科學，是很有功績的。

其次，我們且把在對於弗洛伊特學說的批判的研究中所完全地被忽略了的一點說出來吧。直至今日，弗洛伊特學說是被視爲一種本質的心理學的方法，一種特出的個人主義的方法，完全地排除了一切社會的因子的。可是這種意見是完全沒有根據的。假如我們分析弗洛伊特著作中的無意識的機構，我們便看見有兩個傾向互相衝突着，兩種力互相交戰着：即一方面是我們的欲望，往往是性的欲望，另一方面是檢閱。我們在自己身上感到肉慾，我們在我們的心底形成許多充滿了邪惡的，殘暴的，野蠻的心願，可是這些心理的傾向每次踏到意識的門限邊時，牠們便立刻被檢閱所克制了，逐出了。可是，在實際上這檢閱究竟是什麼呢？那是我們從外界接收到的，由我們的父母或我們的教育

者所教授的，使我們能藉以判別正常的情慾和不正常的情慾的，種種意見和觀念的總體。總之，那是在我們的社會環境中，在我們周圍統治着的，精神的，特別是風習的某種狀態。這個檢閱依着個人所隸屬的社會階級而變化，牠也依着風習的和文化的狀態而變化。假設一個澳洲的游牧之民：他的性慾是和我們的沒有顯然的分別的，可是檢閱却是絕對地不同了。在野蠻人的社會環境之中，強姦是被視爲一件平常而正當的事；那時，那個人的檢閱會把他一切強姦的和肉的佔有的欲望都放任不管。現在我們且想想那把殺人視爲一件平常的事情的社會吧（例如高爾斯（Gore）的野蠻的地方）：檢閱把一切關於殺人或暗殺的情慾都放任不管。可是拿我們的社會中的一個人來看，檢閱便會在性質上不同了：既然在我們的社會環境中，強姦和殺人都同樣地被視爲不能容許的，這些情慾便將無慈悲地被克制到無意識的奧底去。所以，檢閱代表着社會的東

縛；牠監守着，使個人不做和社會生活不相容的行爲，牠是集團生活的產物。所以，弗洛伊特的無意識，是一種以個人的要素（性慾）和社會的要素（檢閱）組成的異質的產物。

現在，弗洛伊特學說對於藝術的科學的貢獻是什麼呢？

我們先可以說，那是不可忽視的，而那被合度合節地使用的心理分析——啊！這是爲維也納派的徒派所不大實踐的——對於藝術的科學是可以有寶貴的貢獻的。牠能把藝術家的內部生活揭示我們，將牠在真的光下顯示出來，這便往往可以成爲藝術作品的部份的解釋了。我們急忙提出「部份的」這三字，是爲了避免一切的曖昧，是爲了藉以表示個人的解釋，即以個人作基礎，只能是部份的，是只把徽章的一面呈示給我們看的。因爲個人在自己不是一個整體，他不是生活在月球上，却是在社會間，而那社會是在一切的藝術作品上加着一

個不可磨滅的印跡的。這事是那麼地真實，即使那些心理分析學者，當他們在所研究的作品中看見了那絕對不能以個人的方法來解釋的社會的印跡的時候，便感到他們的力量薄弱了。瑞士著名的心理分析學者L·夏勒·波都安先生（M. L. Charles—Baudouin），曾經努力想把愛米爾·凡爾哈倫（Emile Verhaeren）的著作以弗洛伊特學說來解釋過（註）。我們承認，他在分析凡爾哈倫的童年回憶，故鄉的村莊，塔等等在其詩中有何反映的時候，已達到了證實的結果；他出衆地解釋凡爾哈倫的內部的危機，他的被火車軋死的預感，他的解脫。可是，一碰到那在凡爾哈倫詩中的，羣衆和都市所演的腳色的時候，這位心理分析者便好像覺得筆從他手中掉落了。

註：L·夏勒·波都安：凡爾哈倫作品中的象徵（Le Symbole Chez Verlaeren），日內

瓦，一九二四，Mougonet 出版部。

波都安先生寫着，『觸手的都市 (Les villes tentaculaires，是凡爾哈倫的詩集——譯者註) 在他 (凡爾哈倫) 是他的新的外化的，他的社會的活動的，他的在向未來射去的人類的努力和現在的勞動中的影像。』這種解釋還說不上是不充分，每個人都容易地理解，凡爾哈倫之所以歌唱近代都市與其機械，其羣衆，其勞動，其動搖的生活者，就因為近代的都市用力地加到他的心靈上的原故；外化的解釋在此地是完全地不適當的。同樣，在戲曲黎明 (Aube) ——其根本質的地是社會的——中，波都安先生須得知道，那是不應該向心理分析去求其解釋的。他說：『凡爾哈倫在那裏論到社會的諸問題，他拚命地脫却自己。』

那冒着被視爲荒唐可笑的危險的心理分析學，應該避去誇張，這忠告第一應該向「大師」自己而發。其實，那弗洛伊特拚命要以心理分析來解釋意大利偉

大的天才的作品的萊奧納多·達·文西的一個童年回憶(Un souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci)，却把理論大大地弄糟了。弗洛伊特以那從而找到其代替的，性的本能的昇華，來解釋萊奧納多的探究的精神，那我們是同意的。可是他把他的探求的根基打在一個童年的回憶上——這已有點奇妙了——從而抽出那極端地大胆的推論來。那我們是不能相信了。萊奧納多的回憶是這樣的：「……還在搖籃中的時候，一頭禿鷹飛到我那裏來，用牠的尾張開了我的嘴，又用那尾在我的嘴唇間拍了好幾下。」據弗洛伊特說來，這回憶的意義是這樣的：「由於對我的母親的色情的關係，我變成了一個同性愛的人。」(註當然，這是太過分了。

註：弗洛伊特：萊奧納多·達·文西的一個童年回憶，巴黎，一九二七，「法國新雜誌社」版，一三三頁。

弗洛伊特也試想解釋萊奧納多的好幾個女子的面相的，特別是蒙娜·麗莎 (Monna Lisa) 的神祕而謎樣的微笑。他斷言那是當歸之於這位藝術家的母親有這微笑的那事實的。這話在我們看來是大大胆了。我們注意到，在那裏是有一萊奧納多的師傅弗洛克丘 (Venocchio) 的明顯的影響，因為在他的繪畫中已經顯着一片輕輕的微笑了，其次，是科學恐怕永遠不能闡明的，這不知道是什麼的天才的特質。可是弗洛伊特之可笑，是在他分析萊奧納多的飛的情慾的時候。這位廣汎而深切的天才想造一個飛行機，爲要昇到空中去，像鳥一樣地飛行而竭力地工作着。弗洛伊特肯定地說，這飛的欲望，其意義不外是在我們夢中想有性的行爲的能力的欲望。這樣，由於其在飛的領域內的探究，萊奧納多會顯示他的性的方向的。好了，多說也沒有用。

在另一個研究米蓋爾蓋吉羅的摩西 (Le Moïse de Michelangelo) 中，弗洛伊

特努力想在雕刻中作一次他的方法的應用的試驗。這個研究使我們大大地吃驚，因為我們常常有那弗洛伊特已忘記了自己是一個心理分析學者的印像。看見他選擇了米蓋爾盎吉羅的主題，我們便等着一個假如不是性的，那末至少也是心理的解釋；我們希望找到那在藝術和這意大利的偉大的巨人的生活之間的密切的關係的證明。但是，一點也沒有，絕對地沒有。弗洛伊特只自娛地探求摩西的奇異的姿勢的解釋：爲什麼摩西要用同一隻右手，一面拿着聖版，一面用指撫着鬚呢？在這樣地分析了二十頁之後，——在那裏，對於那玩弄字句的巧妙，或這一類的玩藝兒的絕對的無用，我們已不知什麼是更可稱贊的了——弗洛伊特纔到了終點；他對自己發了這樣的一個問題：什麼動機驅使米蓋爾盎吉羅去創造這樣的一個摩西呢？他的回答是：

「人們主張這些動機是要在教王的性格和藝術家與他的關係中去探求的。

教王茹勒二世 (Julius II) 在他的想現實強有力和偉大的事情，特別是廣袤的盛大那一點上，是和米蓋爾盎吉羅相似的。他是行動的人，他的目的是明瞭的：他着眼於在教王權的支配之下的意大利的統一。他知道把米蓋爾盎吉羅當作他的同僚之一，可是他往往以其憤怒以其缺乏尊敬使米蓋爾盎吉羅煩惱。這位藝術家知道自己稟有同樣的野心的強烈，但是這具有別樣地尖銳的推理的精神的他，能夠豫感到他們兩人都賦有不成功的運命。因此他把他的摩西獻給教王的祠，作為自己的箴告，且用以作為對於他的已死的保護者的非難，而由於這個批判，他纔能高昇到他自己的性質上。」(註)

註：弗洛伊特：米蓋爾盎吉羅的摩西。「法國心理分析雜誌」，一九二七，第一號。

這個解釋是非常狡猾而幼稚。我們承認，我們真不懂得在教王的統一意大利的欲望，與其憤怒及對於這位藝術家缺乏尊敬，和米蓋爾盎吉羅的「摩西」

之間，究竟有什麼關係。在一切都和雕刻沒有關係的地方，爲什麼要插進什麼藝術家的『推理的精神』呀，他的不成功的預感呀，他的『野心的強烈』呀來呢？假如人們不會解釋什麼東西——在這場合中，我們承認解釋是非常的難的——爲什麼不閉嘴，而要投出些難以承認而可笑的假設呢？

這是弗洛伊特派的主要的弱點，他們要作許多解釋，反而什麼也不能解釋，而弄糟了他們的學說。

我們且拿以下的話來代結論吧：是的，靠了心理分析，我們可以解剖創造者的靈魂，到他的無意識中去探求，在那裏打撈他的欲望，他的希求，他的理想。我們可以發現「個人」竟至於是那爲其內部的聲音所左右的生物。可是還有一個更強，更有力，更決然的聲音：那就是「社會」的聲音。

原
书
空
白
页

第四章 藝術的馬克思主義的理論

假如不把那和歷史的階級的區分，專門的方法的發展，生產力的自然的條件拿來一同觀察的民族的經濟的生活，在其整個的真實中想像出來，則永遠不要去推論法律，政治建設，藝術的，宗教的或哲學的意識形態。

喬治·索核爾 (Georges Sorel)。

在認出前面三種理論的不充分之後，我們現在便來考察第四種的理論了。

在最初，我們已把那被海格爾 (Hegel) 所奉爲不可動搖的『金科玉律』的，視絕對的「觀念」爲一切哲學的基礎，而宣言藝術是在感覺的形態之下的「觀念」的表顯的觀念論者的方法，完全地排斥了。其次我們考驗了社會學的理論和戴納的體系，我們看出那已到了唯物史觀的門限邊的戴納，却退避了，在自已的矛盾的矛盾論法中弄昏了頭腦，竟對觀念論讓步。再次是引起我們的注意的弗洛伊特的學說；我們認爲牠能夠帶了認真的貢獻來給我們的科學，可是，因爲牠是一種特出的個人的方法，牠完全地忽略了藝術底社會的一面。那能在社會和藝術作品間的關係底細微而複雜的機構上，放一道有力而完全的光明的，却正是唯物史觀的理論。所以，我們且考察這理論的本質的原則和牠的在理想的領域中的應用吧。

※

在一八五九年，加爾·馬克思 (Karl Marx) 在他的政治經濟批判 (Zur

Kritik der politischen Oekonomie)的序說中，提出了唯物史觀的理論的基礎。他寫着：『人類在他們的生存底社會的生產中，有了決定的，必要的，和他們的意志獨立的諸關係；這些生產的關係，在某一程度和那由他們的物質的諸生產力所定與的發展相符合。這生產的諸關係的總合構成了社會的經濟構造，而上立着法制的和政治的上層構造，并有一定的社會意識諸形態和其符合的，真正的基礎。物質生活底生產方法一般地規定着社會的，政治的和精神的生活的進程。』這個成爲經濟的唯物論的基石的公式，接着便被馬克思和盎格爾斯 (Engels) 在他們的以後的著作中發揮過了，而牠的在經濟的，歷史的和政治的領域中的應用，已完全地證實了牠的正確。我們看見經濟的因子到處演着一個最有力的脚色，而那最後一般地決定社會的全生活的，永遠是牠。就是理想的領域，也逃不了牠的收用，而假如我們研究宗教或藝術，我們便明瞭地看出牠

的影響。

唯物史觀的反對者說，唯物史觀把經濟的因子視爲是獨一的，無二的，說牠完全地忽視了其他諸因子所演的角色。這種主張是再謬誤也沒有了。馬克思和盎格爾斯常常地斷言經濟的因子只是最有力的，其他諸因子也不斷地起着作用，在經濟的基礎上起着反作用。階級鬭爭的諸政治形態，政體，法律，宗教，哲學的，道德的或法律的意見，常常在社會生活上起一種影響，而在許多場合中決定牠們的形態。馬克思主義者從來沒有否認宗教在中古世紀所演的角色，也沒有否認盧梭 (Rousseau) 或百科全書派 (encyclopedistes) 的哲學的理論對法蘭西大革命的影響；但是他們却正確地指明這些因子之所以能發生這樣的影響者，就因爲有順利的社會諸條件的原故。同樣馬克思主義者們從來沒有否認諸偉人所演的角色，可是他們有理地指出萊奧納多不能在中國出現，而巴爾

若克 (Palaco) 也不能從澳洲人中起來；最偉大的天才，只是社會環境的產物而已。意識形態的上層構造，雖則好像是發源於理想的領域中，但在經濟的基礎上也有着深深的根的。悲多汶 (Beethoven) 的第九交響樂，是不適宜於澳洲的游牧民族的，巴爾若克的人類的喜劇 (Comédie Humaine) 是必要地因十九世紀上半期的法國社會而始有的。

可是誇張是應當常常避免了的。經濟的因子只是在最後決定着的，牠的作
用往往是間接的，由其他諸因子的媒介而表顯出自己來的。假如我們把牠奉爲
唯一的因子，我們便曲解了唯物史觀的理論，把牠轉形爲一種顯然的謬說了。
啊，我們應當注意到，人們要用經濟條件來解釋一切，往往濫用了唯物論。
馬克思在讀着他的新信徒之一的著作的時候，斷然地否認他是『馬克思主義
者』。而弗里特立希·盎格爾斯，唯物史觀的「最大的祭司長」世」(Pouffex

Maximus II)，在他的晚年的一封信上這樣寫着：『物質生活的生產和再生產，在最後，是歷史的決定的契機。馬克思和我從來沒有再進一步的主張。當人們以經濟的契機是唯一的決定的東西而曲解了這個命題的時候，人們便把這命題變形為沒有意義的，抽象的，荒謬的文句了……假如不如此，則對於某一個歷史的時期的這種理論的應用，便會比解答一個簡單的一次方程式更容
易……』

專心於社會底經濟基礎的研究的馬克思和盎格爾斯，沒有功夫去闡明那在社會底經濟基礎和意識形態的上層構造間的諸關係。可是那本來的公式，在這裏是完全地不充足，因為牠宣說着藝術是在最後被經濟的諸條件所決定的時候，實際上是什麼也沒有說出。華格納（Wagner）的諸歌劇，左拉（Zola）的胡公——馬加爾家（Les Rougon-Macquart）或古爾貝（Courbet）的圖畫，說是應該

由經濟基礎，即生產的資本主義制度，來解釋，那是荒謬的吧。所以，我們應該發揮那公式，應該把那在社會底經濟構造和藝術間的，那麼細微那麼複雜的關係，下一定義。

意大利的深切的哲學家安多鈕·拉勃里奧拉 (Antonio Labriola) 和俄羅斯的馬克思學者喬·蒲力汗諾夫 (G. Plekhanov)，便是從事於這種任務的。前者在關於歷史的唯物的理論的論文中發表了他的意見。在他的一般的公式中，拉勃里奧拉已經顯然地變更了那本來的公式，因為，照他的意見，假如生產的形態第一地又直接地決定政治的，道德的和法律的上層構造，則牠只第二地又間接地決定想像底和思想底生產物（註）。這種區別是非常正確而必需的，因為政治是直接地從經濟生出來，而藝術合却不然。拉勃里奧拉把這種思想更加以發揮：「我之所以說在相當的部份和間接地者，是因為要指明兩件事：即在藝術

的或宗教的生產中，生產物條件的媒介是很複雜的，其次是，生存在社會中的人，不只因此就中止其在自然中的生活，中止從自然中接受那他們的好奇心和想像的機會和材料。」這兩個注意點中，前一個是非常正確而值得注意的。其實，假如我們對原因和生產物作一個一般的研究，則在許多場合中，那相互關係是會疏遠，複雜，且難以通過無數的變化而被判別出來的。因此，那在中古世紀的經濟條件和但丁 (Dante) 的神曲 (Divina Comedia) 間的關係，第一眼看去，在我們好像是寬弛而幾乎不存在的。因為在原因和終極的生產物之間，夾着其他的因子，如宗教和意大利環境中的精神狀態，甚至語言，最後是作者那浩大的人格；一切都明顯地改變着終極的效果，發生一種積極的影響。為要理解一件藝術作品的起原，這些種種不同的因子的研究是必要的。

註：拉勃里奧拉：歷史的唯物論的論文 (Essais sur la Conception Materialista de l'

那關於自然底影響的，拉勃里奧拉的第二個注意點，是有些空泛而不切實；此外，這位作者還用這樣的話更廣泛地解釋：『社會的地生活着的人們，也是不中止其在自然中的生活的。無疑，他們並不是像獸類一樣地和自然緊緊着的，因為他們是生活在人工的地域上的。此外，每個人都理解，屋子並不是洞窟，農業並不是自然的牧場，醫藥並不是符咒。可是，自然往往是人工的地域的直接的地底，又是那包含我們的環境……正如我們生而為男為女，必有一死，與夫我們之受生殖本能的支配同樣，我們也在我們的氣質中具有那廣意的教育或社會的調節，在某幾種限度內所能變更——那是真的——但永不能廢止的，諸特性的條件。這幾世紀間以無限的模範反覆着的氣質的諸條件，構成了那人們所謂種族。』(註)

在這裏，拉勃里奧拉顯然地把三個不同的觀念；自然的觀念，個人氣質的觀念和種族的觀念，混在一起了。

關於那第一個觀念，那是和杜·鮑思僧正 (Abbé Du Bos) 和戴納 (Taine) 所發揮過，我們前面曾分析過的氣候的觀念很接近的。(我們的結論是，在今日，氣候在藝術作品的生產中，已不起任何作用了。) 那第二個觀念，即個人氣質的觀念，是正確的，而且永遠演着一個重要的脚色；可是拉勃里奧拉把牠和種族的觀念混在一起，那是錯了。第一，純粹的種族是不存在的，其次，種族對於藝術是什麼影響也沒有的。從一般上說，藝術家的個人氣質是和國族一般的特性是什麼關係也沒有的；英吉利民族生了加萊爾 (Carlyle) 和薛萊 (Shelley)，法蘭西民族生了鮑須艾 (Bossuet) 和繆賽 (Mussé)，而德意志民族

生了克洛波斯托克 (Klopsstock) 和海涅 (Heine)。薛萊之與加萊爾，雖則是屬與同一『種族』的，但我們反能在薛萊之與繆賽或海涅之間，發現其十倍於加萊爾的血族關係。所以，在這三個觀念觀（自然，氣質，種族）之中，我們所注意的只有那氣質的觀念。

拉勃里奧拉還警戒我們把唯物史觀機械地應用在觀念的領域中，那是對的。因為那是並不如一般人們所設想地那麼簡單，那麼容易。我們應該避免誇張，因為在把唯物論的方法機械地盲目地應用着的時候，人們竟至於會弄到『神曲是以那弗洛倫斯的狡猾的商人藉以獲大利的布匹的賬單而著名的，那樣地給但丁一個新的解釋』的地步。

拉勃里奧拉對於在經濟基礎和意識形態的上層構造間的關係的問題，帶來了一種很大的解明。這解明被G·蒲力汗諾夫在馬克思主義的根本問題中完全

地決定地公式化了。蒲力汗諾夫也證明，經濟諸條件在意識形態上的影響，是間接而有媒介的，他達到了下列的公式：

一 生產諸力的狀態；

二 被這些力所規定的經濟的諸關係；

三 建立在特定的經濟的基礎上的，社會的——政治的制度；

四 一部份直接地被經濟所決定，一部份被建立在經濟上的社會的——政治的全制度所決定的，社會人的心理；

五 反映着這種心理的各種不同的意識形態。

這就是把問題安置在一個基礎上的，廣大的公式——雖然是有點太複雜了。在諸意識形態的研究中，蒲力汗諾夫把一個很大的重要性歸到時代的心理和階級鬭爭所演的角色。在研究着法蘭西的浪漫主義的時候，我們看出那同

樣的心理，反映在維克多·雨果 (Victor Hugo) 的，葛易納·德拉闊 (Eugène Delacroix) 的和海克多·貝爾略思 (Hector Berlioz) 的作品中。蒲力汗諾夫 寫着：『我們可以說，德拉闊的圖畫「但丁和維吉爾」，表現着那和維克多·雨果在其艾爾納尼 (Hernani) 中，貝爾略思在其「幻想的交響曲」中所顯出的同一的靈魂狀態。』(註) 這位者作接着便劃出浪漫主義的本質的地資產階級的特性，和浪漫主義雖則做了在大革命後握到權力的階級的表现，却絕對沒有一般的同情的那事實。他寫着：『在意識形態的代表者們和他們從而表現其傾向與趣味的階級之間的，這種類似的和不和諧，在歷史中並不是罕有的事。這種不和諧，解釋在人類底精神的發展中的，許多的特殊性。』

註：蒲力汗諾夫：馬克思主義的根本問題，巴黎，一九二七，六八頁。

蒲力汗諾夫也正確地劃出在藝術中各種不同的階級的心理所演的角色。在

他的一篇論文中，關於這主題他寫着：『說藝術，和文學同樣，是生活的一種反映，那是表現一種雖然有其正確，却也是非常空泛的思想。爲要理解藝術怎樣地反映生活，是應當先理解生活的機構。可是，在文明的諸民族間，階級鬭爭是這機構的最重要的原動力之一，那是一定的。只在檢討過這原動力，考察過階級鬭爭，和研究過牠的在一切雜多的形形色色中的變動之後，我們纔能相當滿意地向我們自己解釋文明社會底精神的歷史。思想的進行反映着那構成歷史的諸階級的，和這些階級間的鬭爭的歷史。』

唯物史觀的方法，在今日是愈益廣大地被應用在藝術上，這並不單單是被學說的公然的贊成者，却也被從不從事於馬克思主義的諸學者所應用的。經濟的因子在精神生活中所演的腳色的分析，現在是變成一種歷史的必要，而牠的

影響，從今以後文學批評家們是不能不知道的了。我們且舉出喬治·核納爾先生 (M. Georges Renard) 來做例子吧，他在他的著作文學史的科學的方法 (La méthode scientifique de l'Histoire littéraire) 中，有一章完全是論經濟諸條件之對於文學的影響的，而說到唯物史觀的時候，他這樣說：『這要在人類的進化上把第一位給與經濟的諸因子的理論，要解釋文學演進的總體便會很不充分；可是牠喚起了對於那文學從而受影響的幾個最深切的原因的注意……』(註)

註：核納爾：文學史的科學的方法，巴黎，一九〇〇，Alcan版，一九〇頁。

學者們的許許多多的著作已完全地證實了原始藝術的經濟的和社會的基礎。這裏，我們第一應該提及易奈恩特·格洛思 (Ernest Grose) 的名著藝術的起源 (Les Débuts de l'Art, 巴黎，一九〇二年，Alcan版) 和他的論文 Kunstwissenschaftliche Studien (藝術科學的研究，士比根，一九〇〇年)。我

們且更舉出伊爾郁·汗 (Yrjö Hirn) 的 The Origins of Art (藝術的原始，倫敦，一九〇〇年)，步海爾 (Bücher) 的 Arbeit und Rhythmus (勞動與韻律，柏林，一九〇二年)，伐拉謝克 (Wallaschek) 的 Anfänge der Tonkunst (音樂的起源，萊普齊希，一九〇三年)，和赫爾奈思 (Hoernes) 的 Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa (歐洲先史造型藝術，維也納，一八九八)。

最近盧·美爾登 (Lu Marten) 在他的著作 Wesen und Veränderung der Formen—Künste (諸造型藝術的性質與變化) 中，企圖創造一種藝術的馬克思主義的哲學。這位作者在書中逐次地討論着藝術的，音樂的，建築的，雕刻的，繪畫的和文學的起原。然而，他的著作却有許多重大的缺點，第一是這一個：拉勃里奧拉已經正確地說過了：『唯物史觀的主張者，是不能以綱要來敘述或說明的。』然而，要把藝術歸納到幾個簡單的規則，把藝術歸納到那往往

弄成荒謬的幾個綱要去，那正就是美爾登的缺點。(註)

註：例如盧·美爾登這樣寫着：『Das romantische Element der Poesie und auf anderen

Gebieten begriffen wir als ein reaktionäres Element (在詩歌和其他領域中的浪漫的要素，我們覺得是反動的要素)』(二四九頁)。這是一個毫無根據的，本質上錯誤的主張，牠的荒謬，在看見浪漫主義在藝術的領域中所完成的革命的一切人們眼裏，是很明顯的。類似的主張，在美爾登的著作中還有許多。

反之，德國美學學者威廉·霍善斯坦因 (Wilhelm Hausenstein) 的巨著 Die Kunst und die Gesellschaft (藝術與社會，牟亨，一九一六，Piper 版)，却富有正確而獨創的觀念。這位著者以繪畫和雕刻來做他的研究的基礎，他和社會的演進平行地研究着牠們的發展。在他的書的第二部 Die Kulturellen Voraussetzungen des Nackten (裸體的文化的前提) 中，霍善斯坦因 研究着裸

體的繪畫和雕刻，他指出牠們和每個時代的色情心理的密切的關係。在他的以後的諸著作 *Vom Geist des Barock* (論巴洛克的精神，牟亨，一九一八，Piper 版) 和 *Rokoko, Deutsche und französische Illustratoren des achtzehnten Jahrhunderts* (洛科科，十八世紀的德意志和法蘭西的解釋者，牟亨，一九一八，Piper 版)，霍善斯坦因把在社會環境和每個時代的風格間的密接的關係，明白地指給我們看；關於『洛科科』藝術，即那使在觀念領域中的貴族的黃昏期中那樣地有特徵的，那優雅的時代的風格的論文，在我們看來是特別地成功了。

我們亦應得舉出阿泊東·辛格萊 (Upton Sinclair) 的有味的論著 *Mammonart, an Essay in Economic Interpretation* (拜金藝術，一部經濟的解釋的論文，加里福尼亞，一九二五)。這位美國的大小說家，在這裏用一種通俗的

形式從穴居人起到現代止，把一切時代一切民族的文學史敘述給我們聽。他的本質的原理是，藝術是永遠侍奉着財神(Mammon)，牠永遠是支配階級的表现。他寫着『From the dawn of human history, the path to honor and success in the art has been through the service and glorification of ruling classes. (從人類歷史的黎明起，藝術上的榮顯和成功之路，是從對於支配階級的服務和讚美經過的。)]。後面，他還這樣繼續着：『The bulk of the successful artists of any time are men in harmony with the spirit of that time, and identified with the powers prevailing. (任何時代的成功的藝術家的大部份，都是和那個時代的精神相調和的，并且和統治勢力相合一的人們。)]。這個理論，是淺薄而不充分的。說成功的又爲世所重的藝術家必要地是表现支配階級的人們，那便犯了一個歷史的錯誤。莫里愛絕對不是一個貴族階級藝術家，却是屬於那和貴族

階級鬪爭着的資產階級的。拜倫和薛萊都是對於他們的階級的反叛者；但是，誰能否認他們的影響呢？弗洛貝爾和左拉對於他們的時代發生了一個巨大的影響，可是他們絕對不是和支配階級妥協的。即辛格萊自己——他的在美國和全世界的成功是誰都知道的——也和支配階級公然鬪爭着，而在芝加哥的毒殺者或煤油中，是絕對沒有贊成美國資產階級的地方的。

辛格萊以後還寫着：『All art is propaganda. It is universally and inescapably propaganda; Sometimes unconscious, but often deliberately, propaganda.』(一切藝術是宣傳，普遍地而不可避免地是宣傳；有時無意識地，但往往故意地是宣傳)。這是一個誇張。爲要和爲藝術而藝術的理論對抗，辛格萊斷言一切藝術是宣傳，有意識的或無意識的宣傳。這是一種已近於荒謬的簡單化了。實際上，按照這種理論，我們應該怎樣來想像文學呢？那準是一羣的作家，其

中有的是爲政府，爲支配階級而做着宣傳，有的是反對他們而做着宣傳。在音樂或繪畫中，某幾闕交響樂或某幾幅畫爲支配階級做着宣傳，其他的反對着他們做着宣傳。我們看出了這類理論的全部荒謬。夏爾·鮑特萊爾（Charles Baudelaire）在他的戀愛詩中爲了誰做着宣傳呢？還有那海涅（Heine）和阿爾弗萊德·德·繆賽（Alfred de Musset）呢？是爲了維娜絲做宣傳呢，還是爲了支配階級？

辛格萊的理論，總之是錯誤而站不住的。誠然，一部份的藝術家是表現着當權的階級，但並非全部都是！誠然，藝術時常是宣傳的，如問題小說即是，但並非永遠都是！

此外，在理論上，阿泊東·辛格萊果然是明確而肯定，可是在實踐上却不然了。他用了三百八十頁，對我們敘述全部文學的歷史；可是我們要承認，每

個作家的分析都不能很深切，而且甚至是很膚淺的。我們只能罕少地看到這藝術家和當權的階級的，甚至和一般階級的密接。在檢討着居思達夫·弗洛貝爾（二〇六至二〇八頁）的時候，著者一點也沒有提及其資產階級的出身，和其對於自己的階級的痛恨。可是爲了不能解釋資產階級的弗洛貝爾爲什麼做着反對自己的階級的『宣傳』的理由，他纔這樣的？我們不禁這樣想了。

總之，辛格萊的拜金藝術，爲了他的誇張，他的錯誤的理論的基礎，和他的萬萬不能算科學的分析的文學史的分析，對於藝術的馬克思主義的解釋，實在沒有什麼了不起的貢獻。

還有，犯誇張的錯誤的不祇是辛格萊一個人。雖則在經濟的基礎和藝術間的關係是非常微妙而複雜的，但我們却證明了把風格直接地歸到民族的經濟形態的那些企圖。我們且特別提出費爾哈特（Feuerhard）的著作 *Die Entstehung*

der Stile aus der politischen Oekonomie (從政治經濟而來的風格的發生，萊普齊希，一九〇二)。這位著者拚命地要證明，希臘的建築的風格，是完全被希臘的經濟的狀態所決定的。不用說，他是得到了些荒謬的結果。

尼·布哈林(N. Bukharine)在他的著作唯物史觀的理論中也免不掉這危險。他的藝術依附於經濟的基礎的最後的公式是如下：『留意的分析揭示出有複雜的外表的藝術，是以一種方式或另一種方式，直接或間接，或由一系列的媒介關係，被經濟制度和社會的技術的水準所決定的。』(註)

註：布哈林：唯物史觀的理論，巴黎，一九二七，二〇五頁。

這裏，有兩個反對提出來了：其一，藝術永不為經濟的基礎所直接地決定，却常為一系列的媒介關係所決定的；其二，技術的水準祇影響到音樂和建築；在繪畫和雕刻中，牠的影響是微弱的，而在文學中，技術幾乎毫不起作

用。自從在十五世紀發明印刷術以來，人們儘是用同樣的方法出版書籍，而且，不管你是用鵝管筆或是用自來水筆著作，最後的結果是毫無改變的。所以，布哈林所補說的藝術亦爲『社會的技術的水準』所決定這話，是應該完全地被拋棄掉的。

拉勃里奧拉又說對了，他說：『方法是找到了，可是特殊的應用並不是容易的……』

第一部 結論

我們這樣分析完了四種藝術的理論：觀念論的，社會學的，弗洛伊特派的，馬克思主義的。第一種理論在海格爾的美學中找到了牠的最深切最完全的表現，牠是基於藝術是在覺感的形式之下的「觀念」的表顯的見解上的。抽象，形而上學的觀念，生活的完全的脫離，這便是這方法的木質的缺點，這些缺點宣告了牠的死刑。在十八世紀初葉以杜·鮑思僧正為先驅者的社會學的理論，在戴納的體系中接受了牠的最廣大的表現。戴納草創了那三因子的理論：種族，環境和時機，還加上了他的『支配的人物』的特殊的理論。戴納對於藝術的科學的貢獻是浩大的，雖則他的理論，如我們前面所指示過的，大部份是錯誤的，但他的著作藝術的哲學至今還是為藝術社會學而建立的壯大的紀念

碑。戴納是已經到了唯物史觀的門限邊，可是他却引退了，不得不對觀念論讓步。他的經驗指示出，要在藝術的科學上做點積極的事，是應該以唯物論的方法做基礎，應用社會學的。

接着，我們檢討了弗洛伊特派的理論，我們看出，在揭露藝術家的內部生活，理想和希望的時候，心理分析在我們可以是有用的，可是那往往只是藝術作品的解釋的一小部份，因為弗洛伊特派的方法是個人主義的，忽略了作品的社會的一面。所以，總而言之，我們要得到藝術的科學的堅固不能動搖的基礎，當向馬克思主義的方法去求之，我們要得到那能給我們的科學以真實而積極的貢獻的教訓，當自唯物史觀的理論的源泉中去汲取之。在我們，經濟的——社會的因子，將成爲我們以後的探求的導線，牠將有把握地領導我們經過這文學的浩漫而壯麗的原野。

第二部 唯物史觀在文學上的應用

原
书
空
白
页

第一章 小說

……他是世界的支配者。他捉住一切的主題，寫歷史，談生理學和心理學，昇到最高的詩，研究最紛雜的種種問題，政治，社會經濟，宗教，習俗。

近代的工具是在那裏。

愛米爾·左拉。

從極古的時代起，每個時代，每個社會環境，都有牠的藝術表現的特殊的

式樣。在原始社會裏，舞蹈是最重要的藝術，民族以舞蹈來表現出自己的靈魂狀態。在古埃及，那掌握藝術的最高的霸權 (hégémonie) 的是建築和雕刻，就是在今日，那些偉大的金字塔，司芬克思 (Sphinx)，聖廟和法老 (Pharaohs) 的巨像，都能把埃及的靈魂狀態向我們陳述出來，比十卷的歷史書還透澈。那些研究一切藝術，而且在雕刻建築方面都達到了盡善盡美的地步的希臘人，却將他們的靈魂和他們的世界的幻想，整個地在戲劇中表現出來。

最後，假如我們說到近代，我們便在高爾乃葉 (Cornelle) 和合西納 (Racine) 的悲劇中找到了「偉大的世紀」(指路易十四時代——譯者註)。的表現，在小說中找到了十九世紀的表現。在今日，小說是反映着社會全體的，文學的表現方式。『從巴爾若克 (Balzac) 起』，巴合農 (Baragnon) 說，『小說的真的名字就是百科全書。每一個世紀都變作一部合自己的趣味的全書』。我們的社

會的一切的大問題，我們的時代的一切的問題，都是在小說中討論着的。家族的演進，婦女的地位，兒童的教育，宗教，政治，無產階級的條件，財產制度，一切這些問題以及數十條的其他問題，都是小說家所接觸着的。小說反映出我們的時代的全生活。而那最具特徵的事情，就是從那因大革命而起的經濟和社會的根本的變革以後起，十九世紀開場的小說的可驚的繁盛。在那時握到了權力的市民階級，似乎在自身找到了自己的意識形態的反響，而那哲學家海格爾 (Hegel)，已經用他的卓絕的直覺，稱小說爲「市民階級的敘事詩」了。因爲，假如我們順着文學的演進一直到「大革命」，我們可以看到小說在文學中只佔着一個不重要的地位。在希臘，小說是絕對不爲人所知道的，而萊都斯 (Lycettus) 的故事，或是神話的短篇也常常是屬於那口傳文學而已。那可以配稱小說這個名字的第一部作品是貝特洛紐思 (Petronius) 的薩諦里公

(Satyricon)，可是歷史給我們證實這部書是牠同時代的人所完全不知道的。就是那位達曼都思 (Tacitus)，雖則講到貝特洛紐思，也絕對沒有提起那部薩諦里公 (註)。

註：見諦波代 (A. Thibaudet) 著小說之讀者 (Le Lisent de Romans)，巴黎，一九二五，Grés 版，第二頁。並參看勒佛羅 (Levrault) 著小說樣式之演進 (Le Roman Evolué ion du Genre)，巴黎，De'aplane 版；馬西思 (Massis) 著小說藝術之考察 (Reflexions sur l' Art du Roman)，巴黎，一九二七，Plon 版。

我們假如要探討我們的這形式的真正的起源，那是應該在中世紀的騎士傳奇，以及那些講高魯的阿馬第思 (Amadis de Gaule)，騎士柏拉諦爾 (Chevalier Platin)，愛思柏朗第盎 (Esplandian) 等等的故事的無數的書籍中去找的。這一切荒唐的文學，在賽爾房代斯 (Cervantes) 的吉訶德先生 (Don Quichotte)

中被漂亮地嘲笑過。——其實，這部吉訶德先生倒是小說的第一部傑作。在法蘭西，在第十六世紀的時候，我們有加爾岡去阿和邦達格呂愛爾（Gargantua et Pantagruel，爲Rabelais名著——譯者註）。可是這部書好像很受當時的人士的輕蔑。人們把牠視爲是猥褻的書，而拉·奴（La Nove，法國將軍，號稱「鐵臂」——譯者註）。又將牠定下了這樣的罪狀。『請那些賦性清白的人們判斷吧，這種充滿了如許的狂態的讀物，是否對於青年人以及老年人是同樣地危險的』。可是我們已經在十七世紀之初，看到了那一部可算是那時候的很奇妙的表現的小說了。我們所要說的是奧諾雷·杜爾飛（Honoré d'Urfé）的阿思特雷（Astree），我們可以從那裏簡單地劃出那社會的起原的痕跡。在那使十六世紀塗上血跡的宗教戰爭之後，法蘭西切望着和平安寧。亨利四世的標語就是國外的和平和國內的繁榮；因爲那個時代的人以爲唯一的富源是土地，人

們便把一切的努力都放到農事的改善上去。大臣徐禮 (Sully) 曾經說過：『耕種和牧畜是法蘭西的兩隻乳房』。開闢道路，保護農民，一切的目光都轉向着田地去了。

於是文學便立刻表示出這種精神狀態來了。奧里味藹·德·賽雷 (Olivier de Serres) 刊行了那農業的舞臺與田園的整理 (Le Théâtre de l'Agriculture et Message des Champs)，在那本書裏，他勸法蘭西人耕作土地。差不多是在同一時候，奧諾雷·杜爾飛的阿思特雷開始顯露出來了，那部書中的人物全是牧羊女和牧羊人，情節全是在田園間發生的。男主角們和女主角們在那裏牧着山羊和綿羊，在樹林中過度他們的生活，發生了許多愉快的戀愛故事。杜爾飛把那迷戀着牧羊女阿思特雷的牧羊人賽拉同的煩長的奇遇講給我們聽，我們只看見那些高魯 (Gaulle) 人的祭師，牧人，田園舞，潔白而溫柔的綿羊。當然，這

些牧羊人和牧羊女都是用着一種「沙龍」(Salon)的語言，互相用十四行詩，協韻的詩句，溫雅的談吐問答的；在那裏去證明經濟條件的影響是很有興味的，因為在當那農業是國民生產的基礎，一切的努力都是向着農業改善的時候，小說反映出這種傾向，把牠的情節放在田園的背影上，又拿牧人與牧女來做書中的主人公。這種牧歌生活的推崇在那個時代是很流行的，因為差不多是平行地，合岡(Racan)的羊欄(Bergeries)，以及其他祝頌田園的和平，讚美牧人的許多詩歌也都出現了……

岩石和樹林日夜只聽到

那些嘆戀的牧人的聲音。

阿思特雷在出世的時候，得到一個極大的成功，讀者帶着一種不盡的興味，讀着他的那超過五千五百頁以上的牧人的故事，經十七年之久。這部小說

之應合那時代的人們的心理，與乎這部小說只是經濟的成見的一個意識形態的反映，這便是一個最好的證明。

在十七世紀的後半葉，我們看到了施加洪 (Sarron) 的喜劇的小說 (Roman Comique) 和費核皆爾 (Furetière) 的市民小說 (Roman Bourgeois)。這書名本身就含有深意了。費核皆爾嘲諷那些宮庭的人們，使那些他所謂『身份卑庸的，慢慢的走着自己的大路的，善良的人們』登場。十七世紀結束於拉斐德夫人 (La Fayette) 的克萊佛的公主 (La Princesse de Clèves) 和斐納龍 (Fénelon) 的代勒馬格 (Télémaque)。十八世紀的前半葉的法蘭西社會的全圖給了我們一部吉爾·勃拉思 (Gil Blas)。這部小說爲我們畫了那屬於一切階級和一切行業的，種種不同的社會典型的肖像；我們在書中認出了那些地主，候爵，醫生，以至於平民，行險僥倖之徒和市井無賴。當時非凡的小說家是泊萊伏教士

(Alb. Prévost)，小說之出其筆者，不下六十種；後人祇存其一種，可是牠已足爲心理小說的典型了，那就是瑪儂·萊絲戈 (Manon Lescaut)。

在十八世紀的後半葉，哲學的小說出現了，代表者是孟德斯鳩 (Montesquieu) (波斯通訊 Lettres persanes)，伏爾戴爾 (Voltaire) (若第格 Zadig·閩第德 Candide) 和盧梭 (Rousseau) (新愛羅依思 Nouvelle Héloïse)，培爾納爾·譚·德·聖比也爾 (Bernardin de Saint-Pierre) 的異國情調的小說也出現了。可是，要之雖有這樣多的著名的代表者，雖有這樣無可評議的藝術價值的作品，小說總常是像悲劇和喜劇之受羣衆和文士所偏愛一樣地，在別種樣式之下發展着的。小說是常被視爲一種下劣的，可鄙的，作爲一種淫猥的娛樂的，甚至對於青年是一種危險品的東西。伏爾戴爾在他的敘事詩論 (Essai sur la Poésie épique) 中這樣地爲小說打着喪鐘：『假如還有幾部新的小說出現，假

如牠們一時間還作着輕浮的青年的娛樂，真正的文士一定要輕蔑牠們的』。

可是大革命爆發出來了，同時社會底政治的和社會的構造也改變了。意識形態的雰圍氣也立刻浸染上了，立刻我們便逢着浪漫主義的革命；艾爾納尼（Hernani）公演之夕是文學上的一七八九年（艾爾納尼爲雨果之戲曲，在一八三〇年公演，引起古典派和浪漫派之紛爭，爲法蘭西文學史上的有名的事件——譯者註）。新的社會那時在找尋着一種表現的新方法，不久小說便一進爲第一個計劃了。德·斯達愛爾夫人（Madame de Staël）和沙多勃易昂（Chateaubriand）開始了小說家的長世系，經過雨果（Hugo），喬治·桑特（George Sand），曷葉納·徐（Eugène Sue），施當達爾（Stendhal），巴爾若克（Balzac），弗洛貝爾（Flaubert），左拉（Zola），阿爾封思·都德（Alphonse Daudet），阿納托爾·法朗士（Anatole France），羅諦（Loti），馬爾賽爾·泊

何思特 (Marcel Proust)，傳遞到今日的，由那樣多的卓絕的人才豐富地代表着的，從何曼·何朗 (Romain Rolland) 起，至杜阿美爾 (Dulanel) 和巴爾比思 (Barbuss) 止的小說。總之小說是變成法蘭西社會的藝術表現的主要形式了。左拉已經宣說出小說的萬能了，他很有理由地寫着：『在今日，時代的文學的王子是小說家。如果十七世紀是戲劇的時代，那麼十九世紀將是小說的時代了』。(註)

註：左拉：實驗小說 (Le Roman expérimental) 巴黎，一九二二，Rasquelle 版，一四五至一四六頁。

小說對於社會的影響是無可異議的。小說對於現在的一切的問題，對於政治，宗教，感情，哲學的問題都討論到，當然牠是到處都引起了好奇心，使人們去讀牠，使人們受到牠的顯明或不顯明的影響，姚阿乃先生 (M. Johannet)

說：『小說是無孔不入的。沒有人能抵抗小說的魅力。形而上學，神學或經濟學的論文所都受到閉門羹的地方，小說却得破門而入。沒有人注意到：這是小說！人們翻開牠來，人們合上了牠，人們失了牠，人們又找到牠，人們在那裏發現了更好的和更聰明的，人們在那裏逢到自己的厭恨和自己的夢想，人們狂熱起來，人們是上了圈套了。』

在今日，小說表現出不可計數的形形色色，因為在心理小說和社會小說之外，我們還有宗教的，歷史的，哲學的，滑稽的，冒險的，空想的等等小說。

而這種系列是不會完結的，因為近年來在這系列之上還加上了那電影小說，在這類小說中，我們可以列數如合繆時 (Ramus) 的世界之愛 (L'Amour du Monde)；核耐·格萊爾 (René Clair) 的亞當 (Adams)；亨利·布拉易 (Henry Poulaille) 的瘋狂列車 (Le Train Fou)；約翰·多思·巴塞思 (John dos Passos)

的芒阿當·特杭斯弗爾 (Manhattan Transfer)。

在今日，小說是脫離了一切的定義了，牠的領域是整個自然。我們只能採取那在出版家的訴訟中，一位英國的裁判官對於小說所下的那條定義吧：『一部小說是應該有十五萬字的内容，而且是應該講着戀愛的。』

小說家在今日有一個最重要的社會的職司：他用他的工具操縱着羣衆，使羣衆的感情和觀念受他的影響，在另一方面，他反映出羣衆的希求，羣衆的傾向。喬治·杜阿美爾說，『小說家的無上的目的是爲我們使人類的靈魂變成善感，爲我們使牠在牠的偉大中和貧困中，在牠的勝利中和失敗中，都一樣地認識而愛』(註)。這人類的靈魂，小說家是斷然地表示給我們的，好像在顯微鏡的擴大下一樣，我們從小說家的作品間看到了人類的靈魂，在社會環境的恆常而決定的影響之下，演進着，變化着，變更着。

爲要顯示出經濟條件之影響於小說，我們先來研究一部浪漫文學的最著名的作品，就是魯濱遜飄流記，然後我們再來檢討法國十九世紀的三位巨子的文學生產，那三位巨子就是巴爾若克，弗洛貝爾和左拉。我們特別選了這部但尼爾·提福 (*Daniel de Foë*) 的書，是爲了來顯示即使在冒險小說中，也不是應該從作者的空想中去探求小說的起原的；社會的事變同樣地有着作用，而且實際上往往，是社會的事變（正如魯濱遜的場合一樣）決定了書的本質和材料的。

一 魯濱遜飄流記

既然書籍在我們是絕對地必要的，那麼，照我的意見有一部書是論自然教育的最好的書。這是我的愛米爾所應讀的第一部書：牠單獨地構成他的整個圖書室經過許多時候，而牠又老是佔着一個特別的地位的……這部書是什麼書呢？就是魯濱遜飄流記。

盧梭：愛米爾。

在少年的時候，讀完了魯濱遜飄流記，便做着那些有趣的夢，空想着飛向那遼遠的島，熱帶的國土中去，這種情景我們之中有誰會不記得呢？誰會忘記了那樣熱情，那樣富於想像和冒險的，讀這部書的時候的快樂呢？魯濱遜飄流記的運命好像是永遠不朽的，因為當青春的夢想和少年的想像的飛躍不失去的

時候，牠也永遠地存在着。然而這部書却並不是爲孩子們寫的；在此書出版的時候（一七一九年），牠是注定給成年的人看的，當時的羣衆會醉心於這樣的故事，玩味着這些遠處的冒險，嘆賞着魯濱遜和禮拜五不下於今日的孩子們，這種現象在我們看來倒是有點奇怪的。這是什麼原故呢？我們研究一下魯濱遜飄流記的創世紀便可以很容易地明白了。可是我們不要用個人分析去探求牠，我們不要去解剖但尼爾·提福的性格，因爲只有經過了一種當時的經濟的和社会的生活的分析之後，這部書的真正的起原纔能清楚地向我們顯出來。（註）

註：參考下列各書：

吉賓思 (Gibbins)：英國產業史 (The Industrial History of England)，一九二六年

倫敦出版；

洛吉思 (Rogers)：英國工商業史 (The Industrial and Commercial History of Engla-

nd), 一九二〇年倫敦 Fisher Unwin 版第六章。

道丁 (Dottin) : 魯濱遜飄流記的檢討與批評 (Robinson Crusoe examined and criticized), 一九二三年倫敦及巴黎 Dent 版。——但尼爾提福及其小說 (Daniel de Foë et ses Romans), 巴黎, 一九二四年, 大學出版部版。

我們置身於十七世紀末葉和十八世紀初的英國。在那永遠地絕滅了西班牙經濟優勢的克朗威爾戰爭之後，英國的商業便走進一個無限的膨脹和興盛的時代。那時英國的商人的生產品在地中海諸港中暢銷，他們的船隻出沒於西班牙，葡萄牙，法蘭西，漢堡和巴爾底克海岸。可是這還不能使他們滿足：他們需要更廣大的銷路。興盛的商業使他們趨向一種漸漸廣闊起來的殖民，使他們趨向遠地市場的占領。東印度公司 (East India Company) 和遠東做着貿易，把英國的支配伸張到印度，得到了百倍的利市。(該公司於一六九八年先由福特

• 威廉 Fort William，繼爲加爾古答 Calcutta 所建設）。在一七一一年，太平洋公司 (South Sea Company) 也成立了，不久便也飛黃騰達了。牠有美洲東西兩岸的商業獨佔權，而牠的幸運的賣買使國內滿溢着金銀。一種以「太平洋熱」知名的真正的投機熱現在是在英吉利流行着了。人們建設了數百個公司，各色各樣的企業。在一個短期間之內，十一個大公司都起來準備把美洲各地殖民化又和他們通商。人們在交易所裏拚命地買股票，人們專注着股票的市價，人們企圖着大資本的事業。這種投機熱觸動那成羣地購買股票的大衆。倫敦的大小資產階級，熱心着這種和遠國，尤其是印度和美洲——的貿易的企圖，他們現在當心地留意着對於未到過的國家的遠征，他們鼓勵着那些航行熱帶的海和荒島的船主。在每一個新發現的地方，他們都相信可以找到富饒的金礦，寶礦和未發見的寶藏，人們熱愛着和野蠻民族戰鬥着的勇敢的航海家的故事；人

們驚佩那些在未開闢的國土中探求財富的冒險家。因此，在這最高的關心是趨向遼遠的國土，未知的地方，非洲和美洲的天空下的冒險的大眾一致的霧圍氣中，人們熱愛着描寫航海家的，探險家的故事，人們熱忱地讀着異國情味的小說，這原是毫不奇怪的。不久，那些應合着這種需要，這種新的趣味，講着世界的航行，描寫着太平洋的國土以及牠的奇怪的居民；他們的野蠻的風俗，白人和生番的戰鬪的作家的興盛期便出現了。異國風情的小說是大受歡迎了。

於是巴齊爾·林格洛思 (Basil Ringrose) 的約翰·阿爾伯德·德·曼德爾 思羅的海陸旅行記 (一六六二年)，美洲海賊故事 (一六八五年)，五版的但比易旅行記，弗萊葉的東印度和波斯旅行記 (一六九八年)，大使之摩思科維，韃靼，波斯，印度旅行記 (一七〇〇年)，以及其他等等，都出現了。可是有

一部書的成功竟突破了從前的記錄，那部書就是胡遲·洛吉思大尉 (Woodes Rogers) 的環遊世界記 (一七一八年)，在這部書裏，在其他故事之外，還包含着一個亞歷山大賽爾凱克如何獨自在一個孤島中過四年零四個月的故事。這個水手賽爾凱克是一個實在的人物，他是那樣地受着羣衆的熱忱愛好，以至不久人們爲他寫了許多的書，其中最著名的是愛特華德·柯克 (Edward Cooke) 的南洋和世界一周旅行，在書中可以找到亞歷山大·賽爾凱克在四年零四月的約翰·費南代斯無人島上的居留時如何生活和馴服野獸。最後，過了幾年，在這個題目之下的書出現了：獨自在美洲海岸荒島上過二十八年的約克的水手魯濱遜·克羅梭的冒險和生活……此書的著者就是但尼爾·提福。

我們可以看出魯濱遜飄流記正是他的時代的果實，是應合當時的冒險小說的趣味的。牠不是提福的想像的產物，却是那個真正在一個荒島上住了多年。

而在他周圍鼓氣整個的文學的，水手亞歷山大·賽爾凱克的故事的小小的改作。提福不過順從着一般的興感，繼續着那些讀過賽爾凱克的冒險的讀者的想像工作而已。魯濱遜在當時，可以說是生活在空中：他是在一切人的想像中；我們的作者祇不過把他固定在紙上而已。

二 浪漫主義革命與巴爾若克

對我們說一千八百三十年，

閃動的時代，

牠的爭鬪，牠的熱情……

戴奧爾·德·邦維爾 (Th. de Banville)

路易十四時代是貴族主義最後的光芒。從那個時候起，貴族開始漸漸地滑到歷史的黑暗中去了，於是那經濟上強力的，充滿了革命的血氣和熱情的資產階級，便以實力獲得了他的在太陽下的地位。

八十九年（即一七八九年，法國大革命的那年——譯者註。）是第三閥

(Tiers-Etat) 的勝利之歌，和貴族階級的喪鐘。從此以後，拿破崙的軍隊在全世界戰爭着是用着新階級的理想的名義，拿破崙法典 (Le Code Napoléon) 斷然地制裁着的是資產階級的法律秩序了。十八世紀在歷史上可算是「資產階級的世紀」。

這樣，法蘭西的社會是被安置在新的基礎上，古舊的經濟和政治的基礎是被根本地推了翻。可是在藝術的領域內，古舊的王侯，單調的，昏惰的，厭倦的王侯，依然還統治着。藝術是在一種昏睡的狀態中，下決意覺醒了牠的是浪漫主義。浪漫主義在文學的領域內是一個大革命，也有牠的〔一七〕八九年和牠的〔一七〕九三年的強大的革命。將近十九世紀的最初四分之一的末期，出現了一羣卓絕的藝術家，如維克多·雨果 (Victor Hugo)，戴奧費爾·高底葉

(Théophile Gautier)，易合爾·特·奈爾伐爾 (Gérard de Nerval)，喬治·桑

特 (George Sand) 貝特慮思·鮑核爾 (Petrus Borel) 聖佩章 (Sainte-Beuve) ，他們都是熱情地向着障礙衝過去的。最初的砲火是在一千八百二十九年頃震響了：在一千八百二十九年奧培爾 (Auber) 用他的保爾底季的啞女 (Muette de Portei) 革命了歌劇，在一千八百三十年，艾爾納尼是在法蘭西劇場公演，在一千八百二十一年，特拉闊 (Delacroix) 公開了障礙上的自由 (La Liberté sur les Barricades) 。

浪漫主義所宣言的是在藝術中的新的秩序，從此以後人們只能贊成他們或是反對他們了。正如戴奧費爾·高底葉所說，只有「輝煌的」詩人或是「灰色的」。他們對於這些「灰色的」抱着一種深深的輕蔑，對於不了解他們的偏狹的市民也如此，於是浪漫主義的革命盛極一時了。人們攻擊着古典悲劇，人是爲「自由」和「真理」的原理戰鬪着。這個運動的大司祭維克多·雨果在他的

克朗威爾 (Cromwell) 的序文裏說：『近代的詩神將用一瞥更高更廣的眼光看事物。她將感到在創造中的一切，不是人類地美，醜是在美的旁邊存在着，畸形是在優美的旁邊存在着，古怪是在崇高的反面存在着，惡是和善一同存在着，光明是和黑暗一同存在着，一言以蔽之，「真理」而已』。他要求着古舊的疇範的擴大，束縛藝術的古舊的公式的破壞，他對着那古典悲劇的嚴整和沈悶，宣說節奏，生命，運動。『大自然中所存在的一切，在藝術中也存在的』，雨果這樣地喊着。那個時代的浪漫主義者的著作使民衆受到很大的影響；和古典主義者相反，他們描寫着野蠻的，奔放的，深切的感情；他們推翻了舞臺的舊有的秩序和舊有的和諧。

一千八百三十年的艾爾納尼的公演就是巴斯底獄的突擊。在連續的一百次的上演時期間，這本戲都受着古典主義者的倒采和青年浪漫主義者的喝采叫

好。真正的爭鬪是起來了，可是那些青年人防禦得真好，而做了戰場中的勝利者。一切的浪漫主義者都用牠們的奇怪的服裝來顯示出那對於舊形式的反抗。我們且看雨果的妻子所描寫的吧：『他們養着長鬍鬚和長頭髮，都有一種猙獰的神氣；他們穿着種種的奇怪的服裝，天鵝絨的緊身衣，西班牙風的外套，何伯思別爾 (Robespierre) 式的背心，亨利三世式的大黑帽』。在第一次公演的時候，高底葉穿着一件米蘭的鎧甲形的扣在背上的紅色的背心到場；他帶着一種該撒的冷靜的態度接受着羣衆的嘲笑。一切的青年人拚命地對着艾爾納尼的辭句拍手喝采：

……——王啊，向下面看！

啊！民衆！大洋！不絕地滾着的水波！

什麼投下去都要翻動的地方！

打碎王冠又擄攝壞墓的波瀾！

古典主義者不久使自己覺得戰敗了，他們用詈罵報復着。『浪漫主義者是狂人』，在一千八百三十五年奧合納（Hauranne）這樣說。『浪漫主義的意義就是野蠻』，德萊思格呂思（Delescluze）這樣地加一句說。『什麼浪漫主義者都是惡棍』，巴烏爾·勞爾綿（Baour Lorrain）最後這樣說。可是這些都沒有用，古典主義從此已變爲陳迹了。

浪漫主義者在語言的領域內還起了一個更深的革命。這方面，維克多·雨果正當地誇耀着成就了一個「文法的九十三年」。從前，字也是劃成階級的，『從一個字眼上可以聽出是侯爵和廷臣或者不過是一個無聊文人』；一切的民衆的辭句都是被鄙棄爲俗語的。那時詩人這樣說：

「我使一陣革命的風吹動。」

我在老舊的字典上放了一頂紅帽子。

從此沒有元老院的字！從此沒有平民的字！

而我在滿溢的暗影中，

把思想的白羣混入字的黑羣裏……」

浪漫主義者曾經用那被貴族文學恐怖地排斥了的民衆的要素，大大地使法蘭西語言豐富。現在，維克多·雨果說：

『……我敲碎了那鎖着民衆的字的鐵枷，

又從地獄裏救出了

一切定了罪的老字，死的羣衆……』

這位詩人完全地說出這語言的深深的傾覆，精神領域中的革命，他高聲地

宣說：

「神聖的進步，幸虧你，

今日革命纔在空中，聲音中，書中響着，

在奔躍着的字中，讀者感到革命是生活着。

牠呼喊，牠歌唱，牠教訓，牠歡笑。

牠的語言是和牠的精神一樣地解放了！」

浪漫主義的大革命是完成了……

可是，雖則這些詩人都是從資產階級出來的，在他們和他們的階級之間却有一種深深的不調和。資產階級者不了解他們，以爲他們的飛躍，他們的抒情文的文句全然是瘋狂；在另一方面，那些浪漫主義者也漸漸地和社會背馳，厭惡地避着他們的社會環境，憎嫌着那他們所從而產生的階級。這種資產階級與其

意識形態的不調和，是近代藝術的最有特徵的現象之一；在貴族階級和牠的藝術，即古典悲劇之間，却有一種完全的和諧，完全的妥協。浪漫主義者避着他們的時代而躲到過去的時代中（尤其是中古時代），到理想的區域中，或是到人生的抽象中。喬治·桑特這樣寫着：『藝術不是一種積極的現實的研究，却是一種理想的真理的探討』。維克多·雨果和巴爾若克的密友戴奧費爾·高底不久便至於創造了那「爲藝術的藝術」(l'art pour l'art)的理論；他在藝術中看出了那惟一永存的東西，把藝術視爲自身的本體，視爲一個人人生和社會的完全的抽象。在他彩釉和琢玉的彫琢得非常美的詩中，把這意見發表出來：

一切都是要過去的。

只有強固的藝術有永恆；

城市雖然荒廢

胸像却還存在。

就是諸神也是要死去的，

可是至高的詩句

却會存留着

比青銅還堅強。

高底葉主張完全脫離社會，又勸詩人不要混到羣衆中去，不要求普及，却要把自己閉在自己的內部。

羣衆是正如避着高峯的水；

牠是從來不到那牠的水準不在的地方的。

不要白費工夫去求牠的快樂，

不要在你熱烈的思想邊放一個梯子。

即使在詩中，高底葉所看到的不是感情和情緒的表現，却是藝術的探討，而他希望着詩句是須得像一塊彫琢得很精美的小寶石，像彩釉或是像琢石（見他的詩集的題名：彩釉和琢玉）。有一天他對戴納（Taine）說：『戴納，在我看來你好像如一個俗人一樣地推論着。向詩要求情緒！……輝耀的字，帶着一種節奏和一種音樂的光明的字，這便是所謂詩』！

可是當一切的浪漫主義者都和羣衆背馳而躲避到理想的山峯上去的時候，却有一個和現實緊緊地結着的人，他是他的環境和他的階級的肖子，他決心把他的環境和他的階級描寫在他的小說中。這個人就是巴爾若克（註）。用着他的驚人的才能，他的罕聞的工作力，他的豐富有力的想像，巴爾若克立意把那些浪漫主義者所輕蔑的整個社會，整個時代都在他的著作中表現出來。他向他們呼

喊着，『我的資產階級的小說是比你們的悲劇更悲劇的』。他的話是不錯的。

註：在我們的巴爾若克的研究中，我們參考了下列各書：

蒲爾葉 (Bourget)：社會學與文學 (Sociologie et Littérature) (第三章：巴爾若克的政治學)，巴黎，Plon 版。

勃蘭第斯 (Brandes)：法國浪漫派 (L'École Romantique en France) (第十三章至第八章：巴爾若克)，巴黎，一九〇二，Michalon 版。

加里泊 (Calippe)：巴爾若克與其社會觀念 (Balzac, ses idées sociales)，巴黎，一九〇六，Leconte 版。

法格 (Faguet)：巴爾若克 (Balzac)，巴黎，一九一三，Hachette 版。

路易 (Paul Louis)：巴爾若克和左拉書中的社會典型 (Les Types sociaux chez Balzac et Zola)，巴黎，一九二五，Monde Moderne 版。

須爾維(Surville)：巴爾若克，他的生活和作品 (Balzac, sa Vie et ses Oeuvres)，巴黎，一八五八，Librairie Nouvelle 版。

左拉(Zola)：自然主義的小說家 (Les Romanciers Naturalistes)，巴黎，一九一四，Fasquelle 版第三頁至第七十三頁。

時裏格(Zweig)：巴爾若克——迭更斯(Balzac-Dickens)，巴黎，一九二七，Krae版。

在他的組成人類的喜劇的九十部小說中，我們看到了那『王政復古』和『七月專制』時代的整個法國社會，活活地在我們面前。巴爾若克尤其歡喜把那資產階級描繪在初生的資本主義社會的畫框裏：他把那些有錢人，放印子錢的人，投機業者，大銀行的代表，外交家，大臣，商人，農民，僧侶，官吏，罪犯，巡警都顯示給我們看。這一些人等都生存着，活動着，跳動着。巴爾若克在巴黎的香粉商人的故事中看到古代的偉大，他將他的破產和特洛阿(Troy)的

沒落比較着。他寫着：「特洛阿和拿破崙只是詩而已。願這故事是沒有一個聲音所想過的，看去是那樣地缺乏偉大的，資產階級的興廢底詩！」

巴爾若克曾經堅強地把他的功用框在範圍裏，他用強烈的色彩來描畫那他的物生存着的社會的基礎。在人類的喜劇裏，我們清楚地看見那社會底經濟的形態：鐵路網還是很不密，中小工業是和大工廠並存着，小錢莊和店鋪是和大銀行大商店並立着。總之，巴爾若克所顯示給我們看的是新生出來的資本主義社會，他爲那載着整個社會的深深的基礎畫了一張輝煌的肖像。我們可以把他來和維克多·雨果同說：

他畫着那從樹根方面看過去的樹，

殺人的樹木的屠殺的戰鬪。

巴爾若克是密貼着他的階級的，和別的那些浪漫主義者相反，他寫着他的

時代，他歌唱着他的時代的美德和惡德，他祝着牠的勝利，而他是被家族和財產的觀念深深地透入了的。在那部鄉村的教士 (*Curé de Village*) 中，他歎惜着「民法的嗣承篇」，因為這一篇頒布財產的均分，這便割裂了土地，減少了土地的富，同時使牠們變為不安定的。巴爾若克敬佩土地的貴族，他在一千八百三十年給加何夫人 (*Mme. Carrault*) 的信上寫着：『法國應該有一個「代表財產的」非常有力的貴族院』。在他的農村小說如鄉間的醫生 (*Médecin de Campagne*)，農民 (*Payans*)，鄉村的教士 等中，他為我們描寫地主和土地的關係，財產對於人的神祕而曖昧的心理影響。這實在是在那個時代的特徵，因為即使在詩中，我們也常常碰到這種財產的神聖的崇拜。夏勒·德·包麥洛爾 (*Charles de Pomairols*) 把他的一部詩集題名為：財產的詩 (*Poésie de la Propriété*)，他

還高聲地宣言：

巴爾若克不僅抱着財產的觀念，他還是僧侶，君主，舊政體的同道者；就爲了這個，他引起弗洛貝爾的呼嘆：『他是舊教徒，合法主義者，地主！……一個極大的好人，但卻是第二流的』。

可是這個『好人』却有卓絕的觀察才，他出色地把那被金錢的微生物所蝕了的新社會的雰圍氣表現給我們看。自從貴族的特權廢止以來，金錢是變成一個至高無上的人了，一切的人在牠的腳跟前膜拜着。牠是無孔不入的，在政治中，在習慣中，甚至在最尊貴最崇高的感情中。從此以後人們是爲牠而戰鬪着了；人們爲了牠在交易所裏決着死戰，人們永遠地到處地追求着牠，人們爲受牠的權力所侵，不能抵抗地被牠拉到牠的圈子裏去。把金錢引到小說中去的是巴爾若克。最初在愛亦尼·格杭代 (Eugenie Grandet) 中，他寫出一個只爲金

錢而生活着的，惟一的熱情是金錢的人給我們看：這是阿爾巴公（Harpagon）。除了他的喜劇一方面，他是一個感情，觀念，傾向完全在金錢的唯一的願望統治之下的生物。其次在奴山陽家（La Maison Nucingen）中，我們看到了銀行及其一切複雜的組織，和一個做着極大的投機事業，用金錢獲得一個可驚的權勢的近代銀行家。他在人們可以獲利的地方到處獲利，又把他的活動範圍擴張到無止境。巴爾若克寫着：『這樣去看銀行，銀行是變成一種政策了。大部份的人是那樣地和政策接近，終至於使他們和政策混在一起，而他們的財產在那裏作戰』。在高勃賽克（Golsack）中，我們又看到了一個放印子錢的人，在這個人，金錢是代表人間的一切的，他的一生只有一個金錢的慾望，他只是爲了牠生活着。在其他的幾部小說裏，我們也感到那在近代社會中被奉爲上帝的貨幣底貪慾而頑鈍的影響。『金錢是一切，金錢統治法律，政治，習慣』，這就是

愛亦尼·格杭代的話，這可以列在全部的人類的喜劇的頭上。

巴爾若克接着把那也開始染了投機熱的商人資產階級的各方面顯示給我們看。在獻媚的貓之家 (*La Maison du Chat qui pelote*) 中，我們看見那安適地做着買賣的布商居欲麥 (*Guillaume*)。可是在賽若爾·皮洛多的興廢 (*Grandeur et Décadence de César Birotteau*) 中，商人已經投到事業中去，做着那使他破產的投機事業了。在那個巴黎香粉商人的時代，我們看到了那個時代的法國大商業的幸與不幸，巴爾若克用一種異常的明晰和透澈將這些寫出來，總之，這差不多是在我們面前經過的社會底一切的階級。大資產階級，貴族階級，智識階級，農民階級，中小資產階級，僧侶階級，官吏階級在巴爾若克身上找到了一個出色的傳語者。

可是他有權寫着這種驕傲的話嗎？——「從上層到下層的各方面的社會，

和法律，宗教，歷史，現代，都被我分析觀察過了！我們並不覺得如此；因爲他固然描寫了社會的上層至中層，他却忽略了下層。因此，在巴爾若克所畫的社會的典型的畫廊中，是缺了一個典型，那就是勞動者，在人類的喜劇的浩繁的卷帙中，勞動者只稍稍地提起了幾句。這是先要歸諸社會條件的。因爲雖則在「七月專制」的時代已經有了無產階級，但牠却還沒有組織，又沒有表明牠的要求，如在「第二帝政」時代一樣。可是這也要歸之於那民治主義的反對者的巴爾若克的意見的。左拉說：『人類的喜劇的立場是舊教，宗教團體的教育和專制的原則』。

巴爾若克的著作之對我們講着從十九世紀初葉至中葉的法國全社會這事，我們不單單歸功於他的想像，却尤其要歸功於他的把牠描寫給我們看的意志和工作底組織的計畫。他說他把社會視爲一齣有四五千卓絕的登場人物的戲，他

要把我們都放進他的人類的喜劇中去。巴爾若克的一切的描寫都是深切地寫實的，而那時的那些浪漫主義者却把他們著作的情節都位置在遼遠的地方，在西班牙或是在意大利；巴爾若克大部份的小說的情節却都是發生在那他所像故鄉一樣地清楚的羅合爾 (La Loire)，在巴黎，他是知道巴黎的一切的祕密的。在求真實的省慎一方面，巴爾若克是無可責備的。當他的觀察和他的旅行有所不及的地方，他便去請教他的相識的人。在一封給加何夫人的信中，他要求下面所說的正確：『我想知道那條你從而到繆易愛廣場 (La place du Marier) 去的路的名字……；還有那向着大寺院的門的名字，也請告訴我』。從這點我們可以看到他是用着那一種真實的熱情描寫着他的社會。

他所供給的工作是浩大的。五十歲去世的他，竟有時間遺下這樣大的文學的副產給我們。那是因為他帶着一種熱心，一種不盡的熱情工作着，每天寫十

二個，十四個，甚至十六個鐘頭的原故。爲要維持他的精力，他喝着大量的咖啡，正如從前的伏爾戴爾（Voltaire）一樣。而這毒物對於他的早死是並非無關的。別人說得不錯：『他依五萬杯咖啡而活，他因五萬杯咖啡而死』。巴爾若克差不多是完全地生活在他一手創造的世界中，終於他把牠同現實的世界混在一起。人們講着他的無數的逸話。有一天，一位朋友到他家裏去。巴爾若克跳到他面前，非常苦痛地喊着：『你想想，那個不幸的女子自殺了』。那位朋友大大吃驚，問是誰，那知就是……愛亦尼·格杭代，他纔放心下來。又有一回，他的朋友對他講他的妹妹病很重，而巴爾若克却打斷了他的話說：『這樣很好，好朋友，可是我們現在再回到現實，談着愛亦尼·格杭代吧』。

巴爾若克在文學中是小說的競技者，十九世紀前半葉的法國社會環境的有力而忠實的畫家，他亦是資產階級的，皮洛多（Biroteau），奴山陽（Nucingen），

格·杭·代 (Grandet) , 合·思·諦·涅·克 (Rastignac) , 合·布·爾·丹 (Rahourdin) 等的階級底無匹的歌人。(上列各專有名詞均爲巴爾若克小說中人物。——譯者註)。維克多·雨果在他墓頭這樣說是很對的：『他的全部的書只形成一本書，一本活躍的，光輝的，深切的書，在這本書中，我們用一種混着真實的不知什麼驚怖的心情，看見我們整個的現代文明來往着，行動着；一本詩人題爲「戲劇」的，他可以名之爲「歷史」的卓絕的書……』

三 居思達夫·弗洛貝爾(註)

近代資產階級者的描繪使我感到惡臭。

G·弗洛貝爾。

他是屬於那反對自己的社會環境，周圍的平淡，下劣，凡庸的反叛的藝術家之一羣的。巴爾若克讚揚資產階級，愛資產階級及於其惡德，而弗洛貝爾卻對牠抱着兇暴和無慈悲的憎惡，一個人對他自己的階級所能感到的最高的憎惡。他以全存在，全確信，全信念憎恨着資產階級：這種憎惡在他是一種的統轄着他的感情和他的觀念的宗教。他說，『我稱資產階級者爲一切下劣地思想着的生物』。他尤其厭惡中等階級，爲了牠的凡庸，爲了牠的無限的愚劣，爲

了牠的功利主義和口腹的崇拜。他避開羣衆，那些只想着自己的享樂，眼光狹窄的自利的人羣，他會心願地接受那勒公特·德·李勒 (Leconte de Lisle) 向羣衆所發的傲慢的話：

我不會冒死聽從你的呼喚，

我不會和你的賣技人和你的娼妓

一同在你的公共露天劇場上跳舞。

註：在我們的弗洛貝爾的研究中，我們參考了下列各書：

鮑特萊爾 (Baudelaire)：浪漫藝術 (L'Art Romantique) (波伐茲夫人)。巴黎。

Calmann-Lévy 版。

蒲爾葉 (Bourget)：現代心理論 (Essais de Psychologie contemporaine) (居思達夫。

弗洛貝爾)，卷一。巴黎，一九二七。Flon 版。

法格 (Faguet) · 弗洛貝爾 (Flaubert) · 巴黎，一八九九 · Hachette 版。

弗萊爾 (Ferrère) · 居思達夫 · 弗洛貝爾的美學 (L'Esthétique de Gustave Flaubert) ·

巴黎，一九二二 · Conard 版。

艾納甘 (Hennequin) · 幾個法國作家 (Quelques Ecrivains Français) (弗洛貝爾) ·

巴黎，一八九〇 · Perrin 版。

諦波代 (Thibaudet) · 居思達夫 · 弗洛貝爾 (Gustave Flaubert) · 巴黎，一九二二，

Plon 版。

左拉 (Zola) · 自然主義小說家 (Les Romanciers naturalistes) (弗洛貝爾) · 巴黎，一

九一四，Fasquelle 版。

可是躲避到那裏去呢？在這樣猛烈地攻擊了資產階級之後，弗洛貝爾將委身於社會主義嗎？也不。他拋開社會主義，因為他反對牠的物質性，理想的

缺乏，地上的幸福的探求；那所以使他斷然地反對社會主義者，就因為他在社會主義中看見一切階級的廢除，他堅信的優秀的絕滅，出色的下層的平等。他還臆着什麼呢？「象牙之塔」。弗洛貝爾寫着：『在一切共同的關係都破壞了的時代，在社會只是一個多少有點組織的「大強盜團」的時代，當肉體和精神利益像狼一樣地互相退避着離羣而獨立的時候，那是應當像大眾一樣地行着自利主義（只要是美一些的）而生活在自己的穴裏』。弗洛貝爾對於政治生活完全不發生興味，而且要把那一切社會的思想從自己心上趕出。他寫着：『除了你自己以外，什麼也不要管。讓「帝政」進行着吧，關上了我們的門，走到我們的象牙之塔的最高處，到最後的一級，最接近天的那一級。有時那裏是很冷的，可不是嗎？可是有什麼要緊呢？你看見星兒晶耀着，你不更聽見那些蠢人的聲音了。』

可是這意思就是說弗洛貝爾依戀着他的孤寂，滿意着他的和社會生活的脫離嗎？絕對不如此。他常常嘆惜着這種在藝術家和社會間的深淵，這種精神共通性的完全的缺少，這種著作家和羣衆的遠離。他好多次感到那種走到羣衆中，混入集團的生活的強烈的慾望，可是資產階級者的影子總是把他牽住了。他依靠着他的可觀的年金獨自隱居着，他爲了這種社會的遠離而深深地感到苦痛，他失望地寫着：『象牙之塔，象牙之塔！仰首對着星空！這在我不是很容易說的嗎？這種問題，只要我一開口，別人就可以回答我：「啊！你，你有你的小小的收入，我的大好人，你是用不到任何人的」。我知道這個，我尊敬那些受苦着，受人踐踏着，和我同樣有價值與價值在我以上的人們，有的時候，一想到那種好人所受到的一切的苦痛，便使我憤激。』

這就是居思達夫·弗洛貝爾的悲劇。

人是完全地在著作中反映出來的，我們考驗着弗洛貝爾的三部小說：波伐 勃夫人 (*Madame Bovary*)，感情教育 (*Education sentimentale*) 和 蒲伐爾 和 貝居薛 (*Bouvard et Pécuchet*)，便可以看見了整個的弗洛貝爾。那部波伐勃夫人 不僅是弗洛貝爾的傑作，且是全世界的傑作。牠是小說的典型，正如安德羅瑪格 (*Andromaque*，爲 *Racine* 之悲劇——譯者註。) 是悲劇的典型一樣，牠也是散文的交響樂，因爲弗洛貝爾是散文的大師。人們稱他爲「法國散文的悲多汶」，那是並非無故的。他的語言有水晶的純粹和一種微妙難言的和諧。他熱心地操作着找尋那他的思想的最好的表現；他經過長時間地推敲着文章的節律，又把同樣的一節寫過許多遍。居易·德·莫巴桑 這樣講給我們聽，『他拿起他的稿紙，拿到他的目光的高度邊，撐身在一隻肘子上，高聲地朗誦着。他

聽他的散文的節律，停下來追捉那逃去的響亮，結合聲調，避免同音，像一條長途的休憩一樣，認真地加着句逗。可是這最後的結果是和這樣的一個操作有相等的價值：弗洛貝爾的散文是一個奇蹟。

波伐荔夫人是外省的資產階級生活的大壁畫。在那灰暗而單調的背景上，浮着那變成了不朽的三個人：愛瑪·波伐荔 (*Emma Bovary*)，夏勒·波伐荔 (*Charles Bovary*)和那藥劑師奧美 (*Homais*)。愛瑪受過了一種在她身份以上的教育，而且，受了保爾與薇兒琪尼 (*Paul et Virginie*)的影響，她便開始夢想了。她俱有強烈的，感能的，熱情的天性，浪漫的精神，她嫁給了夏勒·波伐荔，一個蠢愚的資產階級者，在做人一方面，做醫生一方都是可憐的。她是一些凡俗以下的人們包圍着，生活於惱人的，單調的，悲哀到流淚的鄉下。從那時起，她的心頭便起了迷茫的希求，和不久長大起來的，侵佔了她的全生存

的未飽足的慾望。她的凡俗愚劣的丈夫使她不快，只使她引起憎惡和輕蔑。『多麼可憐的人！我的上帝啊！多麼可憐的人！她咬着唇低聲說着』。於是，她便完全做了通姦的獵物了：她先小心地，自己在心頭交戰着地愛上了那個錄事萊洪 (Leon)，可是不久萊洪走了，煩惱便格外增加了。於是她從那開始誘惑她的何道爾夫 (Rodolphe) 身上發現了一個戀人了。她還微弱地抵抗着，可是不久，當他們一同騎馬出去散步的時候，她便屈服了。『她變着那雪白而被無力歎聲所膨脹的頸項，咽着嗓子，遮着面孔，竟完全是六神無主的了……四處都是寂靜無聲的；林間葉底，彷彿有無窮的韻事從中飛出，她覺得她的心房重新憧憬地跳躍，而血液在皮膚之下循環，彷彿是一道發脹的人乳。這時從樹林外的遠處旁的山上，她聽見一種長而模糊的號叫，一種綿延不斷的聲音，於是她靜悄悄地細聽，彷彿拿他當作她自己受感動的神經的最後波動。』

愛瑪到那時終於對她的整個的單調生活報了仇，而她的浪漫的精神也醒了：她夢想着和她的情人一同逃走，把他視爲一個拜倫型的英雄，可是不久受到了一種殘酷的欺詐。何道爾夫是一個實際的，現實的人，而當他滿足了自己的慾望的時候，他便把她獨自遺留在空想的世界中不顧她了。那時她便只好在宗教中去找她的慰安，而煩惱又開始去擾她，使她在胡蓋（Rouen）發見了那個錄事萊洪。關係又發生了；愛瑪是變成肉感的，不飽足的，她抽煙，她喝酒，她便成了娼妓一樣的人了。可是破產到了：她亂借着債，後來不能找到錢還，她便服毒了。她寧願死去而不願回返到現實的生活，回返到外省的悲哀的生活。

這就是波伐蒞夫人的不朽的姿態。她好像是用大理石琢成的，有力地站在她的悲劇的單純中。一種不能在自己的平庸凡俗的範圍中生息的，高出於自己

的環境的，脫離階級的女子的姿態，是被弗洛貝爾永遠地刻劃出來了。

接着是夏勒·波伐荔。在他的身上，弗洛貝爾把他從一個資產階級者身上所看到的最醜惡的都肉身化了。那是一種聖化的無能，一種神化的愚行。他不思索，不夢想，既沒有意志，又沒有欲求；他是一個被動的生物，做着別人所做的事，對一切都滿意。弗洛貝爾在他的記錄中親自用一種美的風格，用一種出衆的浮雕，畫着這資產階級者的影像，在那裏我們可以看出他對於這類人的切的憎惡和輕鄙：

夏勒的記錄

內心的蠢俗，甚至在他的小心措食和喝湯的姿勢中。他的肉體的機能的動物性。冬天他穿編織的背心和白滾邊的灰羊毛的半筒襪。好的靴子。用他的小刀刮他的齒垢，和切斷瓶塞把斷瓶塞弄進瓶裏去的習慣。崇拜他的妻子，而在那和她睡的三個男子之中，他確是最愛

她的一人。

夏勒是一個無定形的人物，隨着他的妻的意志而愛着她，在她遠隔着他的時候默默地熱愛着她，聽從她的一切的話。他生活在一種半睡中，咀嚼着自己的幸福，什麼也不想，什麼也不希圖。當她死了的時候，他失望地哭着她，可是以後他知道了她和萊洪和何道爾夫的戀愛事件，……他還老是哭着她。不久之後他碰到了何道爾夫，他和他同到一家酒店裏去；想起了他的妻子和那人一同欺騙他過，他的臉紅了，可是他立刻回復到老舊的怠倦中。

——我不恨你，他說。

何道爾夫默默地坐着。而夏勒，把頭埋在兩手中，又用一種消沉的聲音和無限的苦痛的絕望的語調說了：

——不，我不恨你！

這個人的完全的卑微都在這裏……

奧美先生補足了這不朽的一系。弗洛貝爾在他身上，用一種卓絕而使人驚異的風格，把法國小資產階級者的整個的愚行和整個的虛榮浮雕出來。他曾經寫一封信給他的朋友說：『你有時也考察到那些蠢人的安靜嗎？愚行是一種不能動搖的東西，什麼東西打過去都要碰碎自己的。牠有花崗石的性質，堅硬而有抵抗力』。這種愚行正就是藥劑師奧美先生的特權。他穿着綠皮的拖鞋，戴着金流蘇的天鵝絨帽；他的面相是常常滿足的。他對於婦人是有禮貌，遷就，親切，可愛。他走在路上，『唇邊露着微笑，腳脛伸直，左右地行着無數的敬禮，又把他的身後在風中飄動着的大衣裾擻得高高地』。他自以爲是高出於他周圍的人們，自以爲是一個偉大的學者，因爲他不但知道他的藥品的拉丁文名字，而且還著了一部書：蘋果酒，其製造法及其功效，并附關於此問題之若干

新考察。奧美先生也是一位「智識者」，他抱着藝術的趣味。他爲胡盎的指導報做文章，那些文章他均自認爲傑作，他還給他的兩個孩子取了拿破崙和阿達里那樣華貴的名字。因爲奧美先生讀過阿達里，（Athalie，合西納的戲曲——譯者註。）他對於牠有深切的鑑賞。他不停地討論着宗教，他和僧侶爭論，並不是他沒有信仰，但是他的上帝是「蘇格拉底的，富蘭克林的，伏爾戴爾的，培杭諧的，和沙伏牙爾助祭的懺悔錄的上帝」。可是他的最高的理想是「勳級會」。奧美先生千方百計去謀獲得牠。「於是奧美向實力派獻盡殷勤。在選舉的時候，他祕密地爲知事大人賣了很大的力氣。最後他便自誇了，他便賣身於權貴了。他甚至於向統制者上了一個請願書，在那請願書裏，他懇求他「給他主持公道」；他稱他爲「我們的聖主」，把他比作亨利四世。最後他得了勝利了：全書就用這一句作爲結束的：『他新近居然得到一個十字勳章了。』

奧美先生是已經走進我們的語言中了，他是作爲一種作着「智識者」的模樣的，慕虛榮而蠢愚的小資產階級的典型，遺留給我們。

在愛瑪，夏勒，奧美這三位人物之外，書中還有其他許多的也很出色的人物；那現出僧侶的一切的愚劣的，蠢笨，偏狹，鈍重的教士波爾尼仙 (Bournisien)，商人幸福 (L'heureux)，胡奧爾老爹 (Rouault)，以及其他等等。

整個的小城市是在我們眼前騷動着。我們看到了牠的卑俗而單調的生活，牠的快樂，牠的節慶；農事改善會的畫是變或一張古典的作品了。

波伐荔夫人總之是一部有力而大膽的真正的傑作，在實在的描寫中，牠是悲劇的，可是牠受着法律的追求，那纔是牠的最大的光榮！實際上，檢察處不滿於那幾節「猥褻的」描寫，於是我們的作者便被控告有擾亂公共善良風俗之罪了。這是一種可笑的控告，正如對鮑特萊爾，對華爾特·惠特曼 (Walt Whit-

man)對馬里納諦 (Marinetti)的，老是在同一的不道德之預防名義下的那些控告一樣。弗洛貝爾雖是被釋放了，可是裁判官卻要嚴格地禁寫實主義。『照得凡假繪畫，性格或地方色彩之名義，表現作家所謂描繪使命之人物之事實，語言，動作，皆在禁止之列；此則亦適用於精神之作品及美術之作品，蓋寫實主義否定美與善，產生害心害目之作品，不斷地擾及公共秩序以及善良風俗也。』這就是寫實主義的無情的判決。辛虧正如左拉所說，公堂的判決書還不能夠攔止住思想的進行。

現在我們說到感情教育了。愛瑪·波伐荔是展開在腦爾芒地 (Normandie)一角上的。而這裏的範圍卻擴大了：弗洛貝爾所描寫給我們看的是路易·腓力 (Louis—Philippe)朝的末期和「第二共和政治」(一八四〇至一八五二)時代的法國社會的全部生活。在那平庸而單調的生活的背景上，騷動着那些多少

有點無意義的，缺少一切精力，意志，對於一切企圖都失敗的人物。此書的主人公弗萊代易克·毛胡 (Frédéric Moreau) 是一個外省的小資產階級者，一個懦弱，無味，不很有趣的人物，他由巴黎的生活而學得了一點優雅，而他是可以靠他的遺產舒舒服服地度日的。他正和夏勒·波伐荔不相上下，他之高出於夏勒·波伐荔者只是他的稍稍發展一些的智慧，和他的浪漫的想像。他的「感情教育」是四個女子授與的：一個已婚的婦人阿爾努夫人 (Mme Arnoux)——弗洛貝爾用一種驚人的純潔和明瞭為我們畫了一張肖像；接着是娼婦小薔薇 (Rosnette)，金融界的貴婦人唐伯拉時夫人 (Mme Dambreuse)，最後是一個小外省女子何格姑娘 (Mlle Rogue)。弗萊代易克的戀愛是在首都的喧騷生活中，尤其是在四十八年（即一八四八年——譯者註。）的革命的礮火聲中進行着的。弗洛貝爾把街路上的活動，民衆與國民軍的戰鬪，共和派的團體中的生

活，和當時青年的心境，很好地表現給我們看。我們現在是置身於一個青年的團體中，在那裏弗萊代易克的朋友代羅易愛（Deslaurier）這樣的獻爵致敬：『我爲現在的秩序，即所謂「特權」，「獨佔」，「指揮」，「階級」，「權威」，「國家」，的完全的毀滅而乾杯！他更高聲的說，我願牠像牠一樣的破碎了，說着便把那漂亮的高脚酒瓶投在桌上，打得粉碎』。

現在我們是置身於資產階級的世界中了，在那裏，弗洛貝爾又把這個階級的懦弱和卑劣顯示給我們看。中心人物是大資產階級議員唐伯拉時先生，他是一個政客，銀行家，投機者，接受一切的策略，頌揚一切的制度，惟利是圖。當他死的時候，弗洛貝爾用一種觸目驚心的縮圖把這種生活畫給我們看：『這種充滿了激動的生活是完結了。在事務所裏活動，整理數字，做投機事業，訂契約，他那件不會做過！多少的饒舌，多少的微笑，多少的折腰！因爲他曾

經歡呼過拿破崙，路易十八世，勞動者，一切的制度，他用一種甚至可以賣身的愛愛着權力。」

每頁上都有一種對於資產階級的極大的憎惡，一種辛辣而極度的諷刺。我們是置身於大地主的聯合會中：『在那裏的那些人，大部份都至少侍候過四個政府；而他們甚至會賣了法國和人類，爲了可以保證他們的財產，免除他們的不安，他們的困難，或者甚至是由於一種卑鄙的心理的，權力的本能的崇拜』。

一聽到礮火聲，這些資產階級者就戰慄了，他們準備着一種將來的兇暴的彈壓。而在街路上，人們是時常戰鬥着的：弗洛貝爾把那在防堵上的，在巴黎的街路上的戰鬥的雲圍氣敢然地顯示給我們看。那是「十二月二日」。弗萊代易克問一羣的勞動者是否要去打仗。那穿短褐的人回答他說：『讓資產階級者打死，我們沒有那麼傻，聽他們安排起來吧！』一個紳士橫目看着那勞動者，

自言自語着：『那些社會主義者都是畜生！假如這一次可以把他們殺盡就好了！』

在這戰鬥的背景上，我們看到了幾個社會主義者的典型，如賽耐加爾 (Sénécal)，杜沙爾笛 (Dussardier)，然而是曖昧的，因為弗洛貝爾不很知道他們的環境，反之，人們倒清楚地看到了弗洛貝爾對於社會主義的輕鄙，這種輕鄙在賽耐加爾的肖像中尤其顯得明白：『他認識馬勃里 (Mably)，毛萊里 (Morelly)，傅易愛 (Fourier)，聖西門 (Saint-Simon)，加白 (Cabet)，路易·勃朗 (Louis Blanc)，二重車的社會主義作家。他們是爲人道要求營房的平等 (Le niveau des casernes)，他們是要把人道轉到一個娼家中或是把牠摺在眼櫃上，而從這一切的混和中，他們形成了一種有着分租地和繯絲場的二重外貌的民治主義的理想，一個阿美利加風的拉賽代莫訥 (Lacédémone)，在那裏個人

只是爲了比偉大的喇嘛，那布霍陀諾索爾 (Nabuchodonosors，爲 Chaldée 諸王——譯者註。) 更萬能，更絕對，更必然，更神聖的社會而生存着的』。這就是弗洛伊爾的對於他所謂把引帶着『營房的平等』的社會主義的意見，在那裏人只是會社會而生存着的。

感情教育的壁畫全體有一種頭等的歷史價值，且把整個十九世紀中葉的法國社會顯示給我們看。弗洛伊爾在那裏工作了長久，訪問了許多的地方，讀了許多書，請教了許多人物，使時代在實現中再現出來。他在這部書中繫着一種極大的重要性，而有一次在一千八百七十一年，他指着都勒里 (Tuileries) 的廢墟宣言道：『假如人們是了解了感情教育的，這些事是一件也不會發的』。這句驕傲的話是有點晦澀的，可是無論如何弗洛伊爾是想着自己的書在歷史的事件上有一種影響而誇張着的。

蒲伐爾與貝居謝是弗洛貝爾的小說中的最奇妙的，而且最引起辯論和批評的一部。人們互相詢着那些蠢愚的好人有何意味，作者的用意是在？在我們，這部書的原始是很清楚的；先是他對於資產階級者的憎惡，其次是人間的惡行對資產階級者所引起的蠱惑。著作所顯示給我們看的是兩個商業中的抄寫手，都是五十歲光景的小資產階級。其中的一人接到了一筆可觀的遺產。於是他們便做靠利息爲生的人了。弗洛貝爾使勁地嘲笑着這種靠利息爲生的人的寄生階級，他用力地鞭笞着小資產階級的心理。這就是蒲伐爾和貝居謝所夢想着的：『於是他們可以吃着他們廚房院子裏的雞，他們園子裏的蔬菜，穿着他們的木屐吃飯。我們將做着自己歡喜的事！我們讓我們的鬍鬚長着』。

到了他們的在外省的一個小洞裏的隱遁所，這兩個伴侶便不知所措了。他們少少治了一些農事，接着他們便開始研究學問了。他們研究化學，解剖學，

歷史，文學，磁電學，宗教，教育以及其他。他們的偏狹的頭腦不能把這些都消化了，可是他們既然是靠利息生活的人，又沒有別的什麼事可做，他們只能繼續他們的『研究』。他們終至於被牽到自殺的問題而決意自縊。人們去做彌撒的光景使他們改變了那種悲慘的主意，於是他們信念深深地入教了。當他們會知道了人間一切的知識的時候，他們是會去從理舊業，在他們的鄉間的屋子裏放兩張書桌，開始抄寫一切落到他們手頭來的東西的。

這就是那愚蠢的，偏狹的，只夢想着隱居，只會抄寫抄寫，做着一種機械的工作的小資產階級的出色的諷刺畫。可是在這兩個無用之徒的身上，弗洛貝爾還把蠢笨和人類永遠的愚行人格化了。他寫着，『法國啊！牠雖然是我們的國家，但卻是一個悲哀的國家，我們且承認罷。我覺得我是被那覆着這國家的愚行之潮，蔽住這國家的愚劣之洪水所湮沒了』。

弗洛貝爾是時常被這種周圍的愚行所侵，牠差不多是蠱惑他，牽引他。左拉講給我們說，假如弗洛貝爾發見了一個大愚行，那在他是一種大節慶，他幾星期地講着。他有大批的孩子氣的和拙笨的畫，希奇古怪的文件，完全是醫生做的詩，而且他歡喜搜集人間愚行的資料。在蒲伐爾與貝居謝中，他便把那化身於兩個小資產階級的靠利息生活的人中的那種無限的愚行，指給我們看。這種辛辣苛酷的諷刺是只有對於這種階級的憎惡纔能使他興感起來的。

我們已到了弗洛貝爾的研究的終點了（註）。我們很清楚地看到那「資產階級的食者」的形容詞是很正確的。夏勒·波伐荔，奧美，弗萊代易克·毛胡（Frédéric Morean），唐伯拉時，蒲伐爾和貝居謝，一切這些人物組成了一種對於資產階級與其愚行，眼界的狹窄，口腹崇拜，懦怯，無能的，極大的公訴狀。而更有特徵的是因為弗洛貝爾自己也是一個資產階級。他當然會對於這種

的主張提出反抗的，他會抗議，但卻是徒然的。那他所從而分出的階級，劃着一條不可磨滅的痕跡，人的整個的人格。我們且引證左拉的話吧：『是的，堂皇的話是放出了：弗洛貝爾是一個資產階級者，而且是最相稱的，最細心的，最謹直的資產階級者，他時常親自這樣說，驕傲着他所用以享樂的考察，和他獻給工作的整個的生活；不阻礙他去用他的抒情的憤激絞殺資產階級者，卻隨時將他們擊碎的就是爲此』。弗洛貝爾愛着古代，他「高談闊論」地反對着新的風習和新的藝術，反對報紙和民治主義。他把蒲魯東 (Proudhon) 和孔德 (Comte) 視爲傻子，在他的通信上，他寫着：『在耶路撒冷我讀了一部社會主義者的書，奧古斯特·孔德所著的實證哲學論。那真笨得討厭。那裏有大趣劇的臉相，有古怪的加里福尼……』顯然，這是過份一點了。

弗洛貝爾拒絕加入法蘭西學院，可是在一千八百六十六年他卻接受了勳

位。十年之後，當一個無足重輕的人也受到了勳位的時候，他便不把那勳章佩着了；他說在一個混蛋也佩起勳章來的時候，他是不願再佩牠了。有人提醒他說那是本來就不應該接受的，這便觸怒了他，因為他感到自己的地位靠不住。最後，譚波代 (Thibaudet) 先生巧妙地觀察到『在波伐 勃夫 夫人的追跡中，這資產階級的食者是像躲在一座城砦中一樣地，躲在弗洛貝爾 等的資產階級的安全中的』。他的在這事件中的態度絕對不是英雄的。他在寫給他的兄弟的信中說：『我們應該使內務部知道在胡蓋 我們是所謂「大族」，意思就是在地方上我們有深深的根底，攻擊我，尤其是爲了不道德，就同時觸犯了許多別人。』

註：我們放開了沙龍波 (Salambo) 和聖安多尼的誘惑 (La Tentation de Saint-Antoine)。

因爲在前一部小說中，弗洛貝爾 是在古代中躲避資產階級世界的醜惡，在第二部，他是躲避在夢想中。

弗·洛·貝·爾·在·我·們·看·來·是·他·的·社·會·環·境·和·他·的·階·級·的·兒·子·，·但·是·他·是·一·個·不·肖·之·子·；·正·如·宙·斯·（·希·臘·神·話·中·之·大·神·。——譯·者·註·。）·一·樣·，·斬·了·他·的·父·親·克·洛·諾·思·（·Cronos·）·的·頭·。·弗·洛·貝·爾·反·叛·他·的·環·境·，·憎·惡·他·自·己·的·階·級·，·用·他·的·偉·大·的·藝·術·才·能·，·他·作·着·那·資·產·階·級·的·最·無·恥·厚·臉·的·惡·德·的·，·巨·大·，·直·實·而·深·切·地·寫·實·的·畫·圖·。

巴·爾·若·克·頌·揚·資·產·階·級·，·弗·洛·貝·爾·卻·宣·告·了·牠·的·死·罪·。

四 愛米爾·左拉(註)

要學經濟學，我們應當常常去讀讀左拉的著作。在這一方面，假如我們試想把自己去和他比較，我們大家都只是些門外漢而已。

維爾納·松巴爾教授。(Prof. Werner Sombart)。

左拉可以像巴爾若克一樣地說：『我計畫做全社會的歷史』。以他的和創造的多產及實現的熱情結合着的驚人的才能，左拉在他的著作中再現着「第二帝政」時代的整個法國社會。他預先劃了一個大綱，然後熱烈地，精力不竭地工作着，用筆鏢打出一個像他的社會的社會。從一千八百六十一年至一千九百零二年，他出版了四十七部小說，廣播於法國及外國，爲數數百萬卷。

註：在我們的左拉的研究中，參考下列各書：

布維譚 (Bouvier)：左拉的著作 (*L'Œuvre de Zola*)，日內瓦，一九〇三，Finemann 版。

勃論 (Brun)：法國社會小說(自然主義小說) (*Le Roman Social en France*) 巴黎·一九一〇·Giard et Brière 版。

謝納維爾 (Chennevière)：愛米爾·左拉 (Emile Zola)，歐羅巴雜誌 一九二七年二月十五日號及一九二八年一月十五日號。

保爾·路易 (Paul Louis)：巴爾若克和左拉書中的社會典型 (*Les Types sociaux chez Balzac et Zola*)，巴黎·一九〇六·Monde Moderne 版。

馬西思 (Massis)：左拉如何製作小說 (*Comment Zola composait ses romans*)，巴黎·一九〇六·Fasquelle 版。

核納爾 (Renard) : 現代法國研究(自然主義) (Etudes sur la France contemporaine)

巴黎，一八八八，Savine 版。

洛德 (Rod) : 現代之道德觀念 (愛米爾·左拉) (Les Idées morales du Temps présent)

巴黎，一九一七，Perrin 版。

塞列爾 (Seillière) : 愛米爾·左拉 (Emile Zola) · 巴黎，一九三三，Grasset 版。

『一本書』，施當達爾說，『是一面在大道上散步着的鏡子。在你眼前牠有時映出長天的碧色，有時映出路上的泥污』。

這面映出十九世紀後半葉的法國社會的青空和泥污的鏡子就是左拉的胡公馬加爾家 (Les Rougon Macquart)。我們在那裏看到那畫得異常明瞭的經濟基礎：那是帶着一切複雜的機構，漸漸擴張的鐵道網，具有巨大的規模的機械使用，永遠發達着的商業，以及和產業發展並行的勞動羣衆的貧困站在我們面

前的，發展得極盛的資本主義社會。假如你要研究資本主義社會的經濟，你應當讀左拉的小說。

在那背景上，活動着左拉用一種真正異常的力描出來的大羣的人物，各種不同的社會階級的典型。每一個人物都是處在自己的環境中，在那裏，他展開他的熱病的活動，在那裏，他使那些在他周圍的人們的觀念和傾向象徵化。我們可以辦出金融界，工業界，商業界，勞動者，農民，僧侶，藝術家，小資產階級等的環境。到處都是左拉的時代的法國社會的正確忠實的肖影，那是作品中時代的直接反映。

「第二帝政」時代是金融的醜聞，放縱的腐敗和極端的投機的時代。在金錢 (Argent) 中，我們從那稱為沙加爾 (Sacard) 的阿易思諦德·胡公 (Aristide Rougon) 身上，看到了一個最初投機業者和金融業者的完全的典型。在小說中

第一個導入金錢，描繪投機業者，銀行家和放印子錢的功蹟，我們是當歸之於巴爾若克的。可是既然在巴爾若克的時代資本主義不過剛剛生出來，他當然至多只能描寫奴山陽，高勃賽克，格杭代那種人物。可是從那時起時代演進了：左拉的時代是交易所大活動的時代，投機事業擴充到全世界和巴拿馬的醜聞的時代，在這背景上，沙加爾的巨人的人物是聳立着。他的有利的環境就是證券交易所，而他的生活是在金融的奸策，股票的投機和大規模的欺詐中展開着的。這個有力的金錢的操縱者是深知道貨幣的力量。『看』，沙加爾喊着，『那你所畫過的加爾美爾（Carmel）谷，所有的只是石頭和乳香樹而已，可是銀鏟一掘出來之後，先就生出一個村子，接着一座城也生出來了……而這一切的積着沙的港口，我們都要把牠們掃除乾淨，用許多堤防保護着。現在小船所不敢繫纜的地方那時便將停泊着大輪船……而在這些空無人煙的平原上，在這

些荒地上，將要築起我們的鐵路，你將在那裏看到整個的復活……是的！田地開墾了，道路和運河開濬了，新的市從土裏出來，最後生命也回復過來，正如牠回到一個注入了新血的貧血病人的身上一樣……是的，金錢會做這種奇蹟。」

沙加爾使用着輿論和宗教。他是巴黎的斷然的主人。可是破產等待着他們：他將被他的敵人岡德爾曼（Gunderman）的貯金所打倒，他將經過一個恐怖的爭鬪而敗滅，在那場爭鬪中流去了數百萬的金錢，而其他的金融界也隨之而俱覆。在這些金錢的無情的戰爭中，我們看到了一個加爾·馬克思的弟子西格士蒙德·步虛（Sigismund Busch），夢着將來的社會和世界集產主義的組織。

在婦人的幸福（Au Bonheur des Dames）中，奧克達夫·莫核（Octave Muret）把「第二帝政」時代的商業界表現給我們看。假如我們想起巴爾若克

的類似的人物賽若·皮洛多，我們就可以看見巴黎的商業已經過了那一種的演進。現在佔領一切的顧客的是無情地壓倒小商業的大百貨商店了，那些大百貨商店，如「婦人的幸福」，變或了一種絕端地微妙複雜的大機構，一種真正的『近代商業的大寺院』。那出色的商業組織者的典型，大膽而善投機的奧克達夫·莫核做着危險的交易和投機事業，可是他卻獲得成功，把財產增加到百倍。他的百貨商店分爲三十九部，用六十輛汽車通行在巴黎，做八千萬買賣，用三千個店員：這就是「第二帝政」時代的這種企業的最高峯。

工業界是描畫在芽月 (Germinal) 法國革命歷的第七月) 和勞動 (Travail) 中。自人類的喜劇以來，工業已經過一種深深的演進，而在「第二帝政」時代，有力的股份公司已經開始建設了，芽月在孤立的資本家和股份公司的爭鬪——結果是後者戰勝的——的描寫中，把這種演進表現給我們看。

格愛高爾 (Grégoire) 和 特麥蘭 (Demelin) 在這裏代表着工業家的典型；他們要求有一個有力的政府，又認為勞動者是不該不儉約的。在勞動中，鮑吉蘭 (Boisselin) 代表大資本家；他在交易所裏失敗了，但是他所殘餘的財產已很足夠建設一個大冶金工業了。總之，「第二帝政」時代的金融業者，商人和工業家的社會典型都被左拉確定地描出來了。

——隨着家常 (Pot—Fouille)，我們深入到資產階級的內部生活去。我們是很記得弗洛貝爾對於資產階級者的攻擊，他的對這個階級的永遠的反抗，和那對於資產階級者的最可恥的惡德的描寫。左拉是否是順着那條老路走下去的？在他的文學資料 (Documents Littéraires) 中，他這樣寫着：『五十年以來人們對資產階級者喊夠了嗎？這種混蛋！人們已把他罵夠人嗎，打夠了嗎！他是醜的，他是蠢的，他沒有家名和榮譽。人們不能承認他能引起研究描寫的興致，便弄

死他，或是在言語中取消了他。』

可是這種資產階級的擁護完全是理想的，因為這部小說家常是一篇對於支配階級的無情的訴狀。左拉在那裏指示出資產階級的家庭生活的崩壞，播在資產階級中的腐敗，公然地普遍地代替了結婚的好通，在偽善的波下消隱了的道德。在獸人 (La Bête Humaine) 中，他所攻擊的是賄賣的司法。我們看到那可厭的人物裁判長格杭莫干 (Grandnourgin)，犯了那個在他保護之下的小姑娘；其次是豫審推事德尼時爾 (Deniza) 消滅了一切不利於資產階級和政府的案件；最後是另一個官吏加米拉莫特 (Camy—Lamotte)，毀去了托他保管的文件。在葛葉納·胡公大人 (Son Excellence Eugène Rougon) 中，那是政界的腐敗，當權的人的曖昧的講價，進身的卑怯手段和金錢的萬能。

我們現在且走下一級，而在巴黎之腹 (Ventre de Paris) 中，我們看到了小

資產階級的心理。這種小資產階級心理是由那美麗的豬肉女商人麗若·格女夫人 (Mine Lisa Quenu) 表現出來的。她對受了她的兄弟弗洛杭 (Florent) 的革命計畫的她的丈夫說，『你可要聽聽我的政策嗎？那是一種正直人的政策。當我們生意興隆的時候，當我「安適地喝着我的湯」的時候，當我睡着不被礮火聲驚醒的時候，我是感謝政府的！這是當然的，可不是嗎，在一千八百四十八年。那個正直的人格合代爾 (Gradelles) 大叔曾經拿那個時候的賬簿給我們看過，他虧折了六千多法郎！現在我們有了帝政，什麼都進行着，什麼都可以賣……況且一切的政府都是一樣的。人們支持着這個政府。「假如必要，人們會支持別一個政府」。當人們是老了，總之，是不得不帶着一種正當賺錢的確信，平安地靠利息吃飯的』。這就是小資產階級的心境的一個出色的例子。

而那些勞動的人們，他們也在左拉的著作中找到了他們的表現嗎？因為我

們在芽月，地下酒店 (Asommoir) 和勞動所看到的，全是單單的工業勞動者，礦工和鐵工，使我們分感到他們的貧困，苦痛和每日的苦工。我們看到了那些居住在巴黎的破屋中或是住在鑛區的廢屋裏的大羣的勞動者，我們看到了那已經獲得了階級的意識，開始團結在 Internationale 之下的無產階級。昂爾奈思特·塞列爾 (Ernest Seillière) 講到這部芽月的時候說：『這部書是帶着幾分公平的彎曲的，共產主義煽動者的第一部著作』！這是一個好的誇張！左拉有描寫無產階級的生活的勇敢，於是人們立刻便將「共產主義的煽動者」的形容詞加到他身上去。

他用一種可驚佩的寫實主義，把鑛工的貧困和那驅使他們反叛的苛酷的榨取描繪給我們看；在法蘭西文學史上，我們看到了一個大罷工的故事，這恐怕是第一次吧。這種在雇主和衰餓的勞動羣衆之間的殘殺的紛爭事件，是深深地

刻在我們的記憶之中，這一方面，左拉達到了他的藝術的最高點。我們且想起那在田野間奔走者，唱着馬賽歌的男男女女的勞動羣衆。『這是在這世紀末的血腥之夕，把他們都不可抵抗地引去的，是革命底紅色的幻像。是的，在一個晚上，那些擺脫了羈繫的民衆，會這樣地在路上奔走着；他們會浴着資產階級者的血，他們會鑽動着頭，他們會播散打破了的銀箱中的金錢。婦人們會高喊着，男子們會有張開來嚙咬的狼的嘴。是的，這正是那同樣的檻樓的衣衫，同樣的大木屐，同樣的污穢的皮膚，臭的喘息，用蠻人的滿溢的壓力掃蕩着舊世界的可怕的羣衆』。在芽月中，我們也看見了社會主義和無政府主義的宣傳家，愛笛納 (Etienne) 和 蘇伐林 (Souvarine)。礦工最後是失敗了，而那被辭退了的愛笛納便離開了伏核 (Voreux)，然而仍舊懷着一個好的未來的希望。『人們茁生起來；一羣在田野中慢慢地萌生出來，爲未來世紀的反叛而長大起來，

而其萌生不久將使大地爆發的，復仇的黑色的軍隊』。

除了資本家和勞動者的世界之外，在胡公·馬加爾中，我們看到了其他種種環境的社會典型。在土地 (*La Terre*) 中，那是些波思 (*Beauce*) 的農民，他們是被那像癌一樣地蝕着他們的，增加土地的慾望所佔據着。「第二帝政」時代的全部法國農村生活，充滿了獸性的，貪慾的，犯罪的本能的勞苦生活（左拉十分張揚地描寫着），都在這農民小說中找到了牠的表現了。僧侶環境見於柏拉桑之征服 (*La Conquête de Plasans*)，藝術界見於著作 (*Oeuvre*)；在娜娜 (*Nana*) 中，我們看到了一個娼婦的生活。

簡言之，在胡公·馬加爾中，十八世紀後半葉的法國社會環境得到了一個明瞭的，廣汎的，完全的表現。左拉看見了牠，在二十五年的不斷的工作之後，他在一千八百九十三年所寫的他的巨著的十九卷也是末一卷的巴斯加博

士 (Le Docteur Pascal) 中寫着：『啊！……這是一個世界，一個社會，一個文明，而整個的生活以及牠的善惡的表現是在那裏，在那帶去了一切的，鐵工場的勞動和火中……』

全社會之能在胡公·馬加爾中表現出來，是不當歸功於左拉的想像，而當歸功於他的實現的熱情的探討的。他研究他的時代，他細心地觀察人們和事物。他寫着，『在做每部新的小說的時候，我都從書上參考許多材料，我和一切我可以接近的能幹的人談話；我旅行，我去看人家，人們和風俗』。在寫土地之前，左拉到波思去住了一個整夏天，在寫芽月以前，他在昂善 (Anzin) 的鑛山中住了一個月。爲了他的小說羅馬 (Rome)，他在那「永遠的城」裏住了許久，爲了巴黎之腹，他在市場的各方面奔走着，日夜地觀察着牠的活動。他長長地和醫生們談話，訪問洗衣婦，和蓋屋匠和泥水匠交談。他的被人那樣地

批評，非難，嘲罵過的『自然主義』，在這裏完全勝利了：胡公·馬加爾不僅是一部有趣而狂熱的小說，卻還是歷史，十九世紀後半葉的法國的深刻銳利的歷史。

正如弗洛貝爾一樣，左拉也常被視爲是一個『不道德』的作家的。人們責備他的『淫猥』的描寫，人們判他是淫書的作者。核耐·杜米克 (René Doumic) 在他的法蘭西文學中斷定左拉的全部的小說都是『污滿了不可救的野鄙』。人們甚至還講着他的關於這方面的一個逸話：左拉有一天去找一個一家之父的朋友，他在他朋友的桌子上看見了娜娜和土地。他怒喊起來，『什麼！什麼！你把這一類的書亂攤在一個有姑娘們的屋子裏！』

這種逸話是不作爲憑的，左拉對於道德有一種非常高的意見，對於少年教育有一種很道德的觀念。至於對於不道德的反對意見呢，我們可以用高底葉的

正確的話（見摩班小姐 *Mademoiselle de Maupin* 序文）來回答：『時代，無論他們怎樣說，是不道德的……書籍是跟着風俗走，而風俗卻不是跟着書籍走的。』「攝政時代」（一七一五年至一七三三年——譯者註。）造成克萊比雍（*Crébillon*），卻不是克萊比雍造成「攝政時代」。蒲謝（*Boucher*）的小牧羊女們是冶裝淫服，就因為小侯爵夫人們是冶裝淫服的！圖畫是照模特兒而畫成，卻不是模特兒照圖畫而生成的……書是風俗的果子』。這也是我們的意見（註）。

註：參看夏勒·鮑特萊爾所寫的對於這個問題的意見：『不停地說着：不道德的，不道德，

藝術中的道德性，以及其他傻話的一切資產階級的傻子，使我想起了那個五個法郎的賣淫婦路伊絲·維勒提姆。她有一次和我一同到她從未去過的盛佛爾宮去，在不朽的雕像和繪畫前面羞紅着，遮着臉，不時地拉着我的袖子問我，怎樣可以把這種的污點公然地陳列出來。』（見鮑特萊爾所著的我的祖露的心（*Mon Coeur mis à nu*）·巴黎，*Albin*

我們便這樣結束了我們對於左拉的研究了，假如我們看出人類的喜劇是十九世紀前半葉法國社會的文學的綜合，弗洛貝爾的感情教育是一八四〇年至一八五二年的社會的文學綜合，則左拉的胡公·馬加爾家便是十九世紀後半葉的法國的生動廣汎的綜合了。

這三位小說家，在做小說的時候，做下了歷史家的工作。借看巴爾若克，弗洛貝爾和左拉的聲音，大革命以後的整個法國，經濟的，社會的，政治的，意識形態的法國向我們說話着。

第二章 戲劇

戲劇的情感根基，是人對於人的同情。

聖·馬爾克·易合爾譚(Saint-Marc Girardin)。

在一切文學的門類中，最直接地影響到人的，最深切地感動人的靈魂的是戲劇。在燈下，在房間的沉靜中看一本小說或是一篇詩，接着在舞台上看肉身的真人相關，同情於他們的運命，因他們的歡樂而歡樂，為他們的悲哀而悲

哀，這裏便是一個極大的分別了。在劇場中，和我們接觸的不是意象，却是從舞臺上走下來而侵襲全場的熱情。看客們難堪地把主角對殘酷的運命的奮鬪繼續看下去，深深地同情於他，他失敗了，看客們爲之揮淚，最後，當他和他所愛的女人結婚的時候，看客們爲之舒氣。即使在喜劇中，在微笑或大笑中，也老是藏着一種對於我們的主角的同情的根基的。當幕揭開的時候，我們便立刻移身到一個理想的世界中去，我們從此是完全在舞台上。戲劇是現實的最強的幻想。斯當達爾 (Stendhal) 在合西納與莎士比亞中把以下的事件講給我們聽：『去年（一八二二年八月），在巴爾諦莫劇場中站崗的兵，看到奧西羅 (Othello) 悲劇第五幕中奧西羅正要去殺黛絲第莫娜 (Desdemona) 的時候，喊了起來：『那有這樣的事，在我面前竟讓一個該死的黑人殺一個白種女人。』同時，那個兵開了他的鎗，打斷了那個扮奧西羅的伶人的胳膊。』（註二）這就

是戲劇所給與的幻想的力。我們再舉一件事實罷，那是海爾根拉特先生 (M. Herkenrath) 所講的：『在荷蘭的勃拉朋省 (Brabant) 的一個小城中，人們演一齣流血的戲。殺人事件是繼續地演了多次。靜默地看了兩三件後，那些和平的善良的市民是忍不住了。他們成羣地跑上舞台去，大喊着：「血流得夠多了！」使演劇中止。這件事是一個親眼看到過的人對我講的。』（註二）這兩件奇妙的事實向我們證明，戲劇能給我們以現實生活的幻想至那一種程度，牠如何能給我們以影響。因為牠的影響是沒有爭議的餘地的。斯達愛爾夫人 (Madame de Staël) 在她的著作德國論 (De l'Allemagne) 中對我們講，演過了席勒 (Schiller) 的強盜後，那為強盜們的卓絕的首領所感的許多青年人，都決意效法他：他們反抗社會，藏身在森林中過強盜的生活。孟德斯鳩 (Montesquieu) 說克萊比洪 (Crispian) 的賽密拉米斯 (Sémiramis) 和阿特雷 (Atreus) 將他投到『跳神

諸女的狂歡中。』霍拉斯(Horace)甚至還舉出悲劇使一個看客發狂的事件來。

註一：斯當達爾：合西納與莎士比亞(Racine et Shakespeare)巴黎，一九二五年，Garnier
Pion 版，第一卷，十五至十六頁。

註二：法蓋(Faguet)之古劇，近代劇(Drame ancien, Drame moderne)一書中所引，巴黎，一八九八年，Colin 版，第十二頁。

戲劇把野心的，多情的，嫉妒的或是復仇的諸主人公的生活顯示給我們看，在我們身上喚醒了我們整個的熱情。善良的人是很少做戲劇的對象的，因為道德是沒趣而使人討厭的。法蓋先生對於這事巧妙地說過……『諸君注意過法國一句很平常的話：「無話可說。」這意思是：「一切都好。」因為實際上當一切都好的時候，自然是「無話可說」了。幸福的人民是沒有歷史的。』(註)在舞台上，幸福的人們的生活也是灰色而單調的；合理的戀愛和家庭的幸福

是一點也不好玩的。因此戲劇作家特別要描寫惡德，大熱情，狂歡：那時看客纔會當心地看下去，而同情於他們所歡喜的人物。伏爾戴爾（Voltaire）說，「觀衆是常常同情於主角情夫而反對非主角丈夫的。」總之，舞台是反映人類的熱情的一面鏡子。

註：見法蓋前揭書第二一頁。

我們現在且看經濟的和社會的條件，如何地在戲劇中反映着，爲了這個目的，我們且研究戲劇的起原吧。

在原始民族中，戲劇是直接地從他們的經濟生活中迸出來的。初期的舞台表演大抵都是默劇，在那裏，跳舞是佔着最重要的地位，在那裏，人們表現民族生活的景況。所以，狩獵民族表演狩獵，動物的生活和習慣；游牧民族表演牲畜的生活，耕種民族表演田間的勞動，播種或收穫。這些默劇是全族都參加

的，有一個形式的特質，而時常在月下舉行的。在很長的時期間，戲劇有一種動物默劇的特質，而那些在民族的經濟生活中佔極重要的地位的動物，是常出現於舞台的。因此，在希臘，山羊是最有用的動物：由此便產生了悲劇（tragos，意為雄山羊）這字。為要得到一個戲劇表演和種族生活間的關係的明確的觀念，我們且引一段以狩獵為生的澳洲民族的默劇的描寫吧：『指揮一切的首領唱着一個說明的歌伴着默劇。表演是在月光之下，在一片用大火炬照亮着的森林中的空地的中央。樂隊是由約一百個婦女組成的。土人觀衆約有五百人。第一幕表演一羣動物從樹林中出來吃草。那是黑人伶人扮的。模仿是很巧妙，每隻動物的動作和態度是非常地忠實。有的躺着反芻，有的站着用角搔着後腿，或是舐着牠們的同伴或牝獸；有的友愛地用自己的頭擦着同伴的頭。這種牧歌的戀愛詩繼續了一些時候，第二幕便開始了。幾個黑人帶着那種土人在

同樣的情形中所用的一切的小心，向那羣動物走過去。當他們已經近了的時
候，兩隻動物已中矛而倒了，這便博得觀衆的快樂的喝采。」（註）

註：格洛思(Grosse)之藝術之起源(Les Débuts de l'Art)中所引圖(Lanz)之敘述，巴黎，

一九〇二年，Alcan 版第二〇三頁。

所以，在原始時代，戲劇是民族生活的經濟生活的反映；可是久而久之，
這種直接的反映是跟着文明的進化而成爲間接的了。在今日，舞台是我們的社
會生活，我們的關心，我們的情感，我們的思想的鏡子，牠忠實地反映出我們
的風俗和習慣。戲劇的作家適合民衆的趣味，因爲不如此他的戲曲便失敗，或
是不爲觀衆所了解。所以，每個民族創造那最適合自己的趣味的，最能反映自
己的心理的，固有的戲劇。在論演劇書中，盧梭這樣說：『一個大胆的，嚴肅
的，殘酷的民族，歡喜那耀着勇氣和鎮靜的，殺人的和危險的節慶。兇暴和激

烈的民族歡喜血，戰鬪，猛烈的熱情。享樂的民族歡喜戀愛和禮儀。快活的民族歡喜談諧和滑稽。Tahit sua quemque voluptas (拉丁文，典出 Virgile 之牧歌，意爲：各有所好——譯者註。)爲要娛樂他們，是必需用那投其所好的戲的……一般地說，舞台是源出於一切的心中的，人類的熱情的畫圖。』(註)

註：盧梭 (J. J. Rousseau)：致達朗伯論演劇書 (Lettre à d' Alembert sur les Spectacles)，巴黎，一九二二年，Hachette 版，第二六至二七頁。

爲要證明經濟的和社會的條件底對於戲劇的影響，我們將繼續地研究莎士比的戲曲，大革命前的法國的戲劇，小仲馬的戲劇，和亨利克·易卜生的戲劇。我們將到處看見社會環境的忠實的反映，和在戲劇的生產上的階級心理的極強烈的影響。

一 莎士比亞

莎士比亞是從來不從他所報效的宮庭的，狹窄的地平線舉起眼來望別處的。

除了在王室或貴族的環境中以外，他是無能想到一個達到悲劇的尊嚴的某種境地的。

葛奈斯特·克羅斯皮 (Ernest Crossly)

我們曾經說過，舞台是一面反映着整個集團的生活的，社會生活的鏡子。在社會中，多少直接地因幾世紀的鬪爭而生的，不同的階級的心理，既然佔着極重要的地位，則牠在戲劇生產上也印着不可磨滅的烙印。因此，那些似乎是超乎人類生活之上的，好像是完全地沉埋在理想的雲中的最偉大的戲曲家，却都在某個和某個階級的心理中有着他們的深根，而他們的戲曲也是反映着那個

階級的意識形態的。

莎士比亞（註）也如此。一眼望去，人們會以為像一個這樣偉大這樣世界性的天才，在他的著作中必定包含全社會，把一切階級的，一切行業的社會典型表示着我們看的。人們會設想着莎士比亞是會從一切的社會階級中汲出他的戲曲的主題，會闡明貴族，市民或平民的熱情，鄙陋和絕滅的。

註：參考書：

李（Lee）：莎士比亞與近代舞台（Shakespeare and modern Stage）倫敦，一九〇六年。

史文納（Swinburne）：莎士比亞的時代（The age of Shakespeare）倫敦，一九〇九年。

戴納（Taine）：英國文學史（Histoire de la littérature anglaise）第二卷，一六三至二

八〇頁，巴黎，一八八六年，Hachette 版。

托爾斯泰 (Tolstoi) · 莎士比亞 · 邊斯多克 (Blenstock) 譯本，巴黎，Calimann-Lévy 版。

這真是大錯而特錯，因為在莎士比亞的時代，貴族是統治國內，掌握物質的財富和精神生活，就是詩人和戲曲家，也是聽從貴族的號令的。所以佔有伊麗莎白時代的舞台的是貴族。在哈麥雷特 (Hamlet)，李亞王 (King Lear)，凱撒 (Julius Caesar)，奧西羅 (Othello)，羅蜜歐與朱麗葉 (Romeo and Juliet)，麥克卑斯 (Macbeth)，安東尼與克萊媯巴特拉 (Antony and Cleopatra) 中，莎士比亞主要地將王室和貴族的宮庭描給我們看，而他的主人公們都是王，凱撒，王子，大臣，大使，貴族和騎士。總之，莎士比亞的戲曲歷史的地是貴族的戲曲。

這並不是說在他的戲曲中我們不能達到別的階級的代表者；別的階級的代

表者是不得不有的；可是主人公們却總是屬於上層階級的。只在溫佐家的快活主婦們（The merry wives of Windsor）中，莎士比亞廣大地把市民顯示給我們看，可是他將他們滑稽了。他的愛好的環境老是一個王或是一個貴族的宮庭，只有牠們是配得上做悲劇的背景的。在他的時代，人們是不懂得如何把一個市民放到舞台上去的，人們以為他是配不上高尚的感情的。做貴族階級的歌人的不祇是莎士比亞一人，波蒙和弗萊却（Beaumont and Fletcher）也完全和他意見一致的。在他們的一篇戲曲的序幕中，他們表出一個市民奔上舞台來，宣說戲劇已把貴族表演得夠多了，現在該是寫一篇「爲城裏商人作」的戲曲的時候了。他要看一個「是食品商而做着可佩的事的」主人公，而不是一個貴族。這幾句話爲那不懂是在嘲笑自己的，大部分是倫敦商人組成的觀衆所喝了倒采。

這事實在那貴族統治舞台的時代，是具有深意的。「因爲王子是天依照

着自己的想像造出來的模型」，這是莎士比亞借着西莫尼代思王 (Simonides) 的口說的 (見 Pericles)。貴族是高出常人的人種，即使在喬裝之下，也能被從舉止和面部表情上看出來的。所以僕役們從高貴的面貌上認出高里奧蘭 (Coriolan)。在亨利八世 (Henry VIII) 中，華爾賽 (Wolsey) 主教是出身微賤的，他是一個屠夫的兒子，可是他不大說起他的出身，好像那是奇恥大辱。在亨利四世 (Henry IV)，莎士比亞把貞德 (Jeanne d'Arc) 描畫給我們看，可是因為她沒有屬於王室的榮譽，只是一個鄉村女子，他便加之以極大的侮辱，投之以最粗俗的誹謗。

至於民衆呢，我們的作者對他們是毫無慈悲的，他一有機會便向我們顯示民衆的愚劣，無常，憎恨，復仇的感情。莎士比亞不但了解社會的下層階級的苦痛，他還將他們視為「愚妄之羣」，「吐息不潔的賤民」，「一羣的罪

人」，「一羣粗人」。他借高里奧蘭的口這樣說到羣衆：「一羣狂吠着的狗，我憎惡牠們的氣息有如一個腐沼的臭氣，我估量他們的愛有如薰臭我所呼吸的空氣的無棺的屍身……」在凱撒中，法官馬盧路思 (Marullus) 宣說道：「愚蠢的民衆，比頑石更愚蠢的民衆！」這也就是莎士比亞的意見。

貴族的稱揚，其他階級的貶下，好像在莎士比亞的一切戲曲上處處都統治着。在他的社會下層典型的評價中，莎士比亞是完全置身於貴族階級的觀點上的，且看他怎樣向我們描摹微賤的階級的代表典型吧：那是牧羊人高林 (Corin) 的說話（見如君所欲 *As you like it* 中）：『老爺，我不過是一個低微的農人，我賺着我所吃的食品和我所穿的衣裳；我什麼人也不恨，什麼人也不羨慕；我享着別人的福氣，安命於我的不幸；而我的最大的驕傲是看我的綿羊吃草和我的小羊吃奶。』這就是被壓迫者的理想，什麼人也不恨，享受着自己的主人的

福，安命於自己的不幸。

所以，說莎士比亞，如人們所常要當作的，是一個民衆的戲曲家，那是差得遠哩。但是當作一個人類的熱情，嫉妬，復仇，戀愛的深刻的畫師，當作幾個永存的典型：哈麥雷特，奧西羅或麥克卑斯的創造者，他倒是不朽的。但是他只是貴族的戲曲家，他歡喜描畫那在支配階級時候的貴族的環境。他深深地輕蔑市民階級和民衆。他似乎只認識自己的階級，將牠搬上舞台而讚揚牠。

二 大革命前的法國的戲劇_(註)

十七世紀後半期和十八世紀的法國戲劇，是標註突然來到社會的構造上的深深的變革的，顯著的標識。當時的社會分爲兩個階級：貴族階級和第三閱，這兩個階級是由牢不可破的界限分隔着的。貴族掌握着政權嫉妬地守着他們的特權，美化了路易十四的宮庭。在牠的面前，那權和力滋長不已的資產階級，把物質的財產集中在手掌中，精神方面也漸次地升高起來。粗俗的杜爾加雷 (Turcaret，爲勒·沙易 Le Sage 喜劇 Tarcarret 之主角，是一個愚劣卑鄙的僕人，以盤剝和掠奪而致富。此處指新興的資產階級。——譯者註。) 的子孫們，現在是文雅了，受過良好教育了，滿腹科學文章了。簡言之，一個新的階

級開始向政權昇上去了。

註：參考書如下：

郁雷思 (Jaurès) … 社會戲劇(選集) (Le Théâtre Social), 巴黎, 一九二二, Rieder 版。

拉路美 (Larroumet) … 莫里愛的喜劇 (La Comédie de Molière), 巴黎, 一九一〇, Hachette 版。

戴納 (Taine) … 藝術的哲學 (Philosophie de l'Art) 巴黎, 一九二四, Hachette 版。

戴納 (Taine) … 現代法蘭西的起原(舊政體) (Les Origines de la France contemporaine (L' Ancien Régime)), 巴黎, 一八八五, Hachette 版。

特呂克 (Truc) … 若望·合西納 (Jean Racine), 巴黎, 一九二六, Garnier 版。

在路易十四宮庭的最後的光芒, 輝煌地反映在高爾乃葉和合西納的悲劇

中。『他的一般的形相』，戴納對我們說，『是籌劃來取娛王侯與廷臣的。』這作家隱去了粗亂，狂暴，呼號和呻喘，能觸犯慣於「沙龍」(salon)的優雅的觀客的一切的。同一理由，他排除了想像和幻想的輕佻，而在一切的上頭，他都鋪上一片有和諧的韻的漂亮的對話。悲劇中的主人公是宮廷中人，王，王后，親王和公主，大使和大臣。全是尊貴的，優婉的，在女人面前慇懃，忠於自己的家名和家門的。伊保里特(Hippolyte)和勃里達尼古思(Britannicus)，斐特兒(Phedre)或阿達里(Athalie)，即使在他們的熱情的絕端中，也保持着「沙龍」的語言，在臨死的時候，發着正確而漂亮的說辭。

這是一種只能在這種的優雅的雰圍氣中露頭角的，貴族階級的文學，在路易十四的保護的翼下發展着的文學；路易十四是那樣地有機智的，他不吐出一個極度的辱罵，而找出這種的話來：『我的孩子，你所說的真是民衆。』

可是這民衆，雖有國王的輕蔑，却呈顯出一種驚人的生氣來：一整團的出衆的人從他的懷中露出頭角，達到精神的頂端，如盧梭 (Rousseau)，一個可憐的鐘表匠的兒子；達朗培爾 (d'Alambert)，一個棄兒；馬爾蒙戴爾 (Marmontel)，一個村莊的裁縫的兒子；波馬爾謝 (Beaumarchais)，一個鐘表匠的兒子。第三閱從自己的長眠中醒來，取得自己的力的意識而固定自己的追償。牠開始在政治的和意識形態的領域上和貴族鬪爭。莫里愛 (Molière) 的喜劇和斐加羅的結婚 (Le Mariage de Figaro，爲波馬爾謝的戲曲——譯者註) 已經告示以後〔一七〕八九年的可怖的戰鬪了，牠們也可算是大革命的一種遼遠的序幕。

我們且想一想那在賞識過奧萊斯特 (Oreste)，巴牙才 (Bajazet) 或盎德羅瑪格 (Andromaque) 之後，來參與一場可以看到有自己固有的道德，資產階級的德行，民衆的率直的語言的克里若爾 (Chrysale)，奧爾公 (Orgon)，阿爾巴公

(Harpagon)，茹爾丹先生 (M. Jourdain) 的，一幕莫里愛的喜劇的表演的貴族階級吧。這幕戲在他們是可惡可憎，而他們是憤怒而不快地出去，那是用不到補說的。

波阿羅 (Boileau) 曾描寫過莫里愛之受貴族的款待：

「愚蒙」和「錯誤」，對他的新出來戲曲，

穿着侯爵的衣裳，穿着伯爵夫人的衫子，

前來誹謗他的新的傑作，

而在最美的地方搖着他們的頭。

巴黎的資產階級的兒子莫里愛，正和高爾乃葉和合西納相反，他把自己的階級搬到舞台上，而他是把牠的環境描畫得很出色的。當他在宮廷前表演上流人 (Bourgeois Gentilhomme) 的時候，貴族們覺得這麼長久地看着一種下等的

人物，一個商人，是失了身份了，可是路易十四却很發生趣味，他竟向他的喜劇詩人這樣宣說：『莫里愛，你從來沒有這樣使我有過，你的戲曲真是卓越的。』

可是莫里愛不單描畫自己的階級：他竟敢對於貴族加以痛擊。在凡爾塞的即興詩（*L'Impromptu de Versailles*）中，他異常大膽地嘲笑他同時的有權者，又明白地宣說：『在今日，侯爵是喜劇的丑角，正如在一切古代的喜劇中，人們總看見一個使聽衆發笑的丑角的僕人同樣，在現在的一切我們的喜劇中，應當常有一個娛樂看客的滑稽的侯爵。』

像這樣的宣言是沒有先例的，人們可以想像得出那些做莫里愛的嘲笑的靶子的可憐的侯爵們的盛怒來。仗着王室的保護，他却以達爾夫甫（*Tartuffe*）繼續他的戰爭。這一下却激怒了全體的僧侶，甚至惹起拉馬農（*Lamoignon*）議長

的勁烈的抗議。一個巴黎的教士直接向國王上了一個奏子告莫里愛，告這個「肉身穿人衣的魔鬼，在過去的世紀中所未有的，最甚的反對宗教者和不信神者。」路易十四，在禁止了五年後，又准許這戲上演了，爲要理解對於這反對貴族階級的爆竹的他的自由主義，只要想到這句拿破侖一世的話就是了：「假如那戲曲是以我的時代做的，我是不會准牠上演的。」

伏佛那爾格 (Vauvenargues) 的意見在那時代是頗具特徵的：這位抱着貴族階級的理想偉大的道德家，正確地評價着莫里愛的才能，然而他不原諒莫里愛將資產者搬到舞台上，說那是一個太卑下的題材。他寫着，「據我看來，莫里愛取那些太卑下的題材是有點可以非難的。」他也責備他輸進俗話來代替「沙龍」的語言，他是斥責俗話的『奇怪而不適當的語句』的。

這種對於貴族的精神上的反叛，在大革命期間，當加米葉·代摩蘭 (Camille)

Desmouins) 把莫里愛舉到一個先驅者的尊嚴而稱之爲「一個成功的俠可班」(Jacobins 爲法國大革命時的激烈派民黨——。譯者註。)的時候，纔被人看重。

波馬爾謝繼續着莫里愛所開始的工程；對於資產階級的抗議，被他的戲劇更充分有力地表現出來。

對於他的戲劇兩個朋友 (Les Deux Amis)，貴族已經是不滿意了，其中之一人宣說道：「作者無疑地是一個賣舊衣服的孩子，除了田莊的夥計和商人之外，再高尚一點的他是什麼也看不見；他是到商店裏去找出他的尊貴的朋友來表現在法國舞台上的。」波馬爾謝對於這話勇敢地回答：「啊，先生，至少應該在可能假定他們的地方找他們出來的。假如作者從圓窗（凡爾賽宮的一室的名字——譯者註。）或是從華車抽出兩個真正的朋友來，你不是更要笑他

嗎？」

斐加羅的結婚是更來得深切，因為他把封建制度的最可惡的特權描給我們看，而在他的光輝的喜劇的形式之下，包含着對於貴族制度的辛辣的諷刺。斐加羅嘲笑支配者，非難他們的選擇官吏的態度：『應該叫一個計算者來補缺的，而得到那個缺的却是跳舞者』。他起來反對職司的賣買：『賣買差使是一個極大的惡習……是的，一個錢也不收給差使好得多』。他反對世襲的特權：『命運造成差別，只有精神能完全改變』。他非難『只有州官放火，沒有小百姓點燈』的法律，大臣，領主。對於在宮廷中度着一種寄生的生活的貴族，他放了兩支箭：『廷臣，人們說那是一種很難的職業……收，取和求，這是三字訣。』假如我們把自己置身於那在十八世紀後半期法國所醞釀着的深深的社會的騷動的時代，我們可以很容易地想像出第三閥的人們的對於這表白他們自

己的內心思想的話的，熱烈的喝采。這些話也能鼓起那藉伶俐和慇懃而駕乎自己的主人以上的從僕。於是斐·加·羅從此以後具有一個革命的意義了。

以後，當最初的小戰將在一七八九年的巴黎起來的時候，人們看見馬拉 (Marr) 在公共散步道中，在擁擠在他的周圍的廣大的聽衆的，熱烈的呼聲狂熱的喝采中讀着講着盧梭的民約 (Le Contrat Social)。這由物質引導而到的地方的精神的影像，是思想和生活一致的再美也沒有了的例；而人們又看見一次觀念論者的古格言：Spiritus flat ubi vult (拉丁文，意爲：精神無往勿屈。

——譯者註。——只是一個香餌而已。

三 亞歷山大·小仲馬(註)

用某一種方法來理解，戲劇可以是討論着社會根本問題的，現在狀態中的一個大致濟……牠能使那當沒落的東西毀壞，使那剛剛萌芽的自然東西地榮繁。

亞·仲馬(A. Dumas)

亞·歷·山·大·小·仲·馬·(Alexandre Dumas fils)的戲劇是一八五〇年法國資產階級的道德精神的一幅圖畫。牠和牠的家庭生活，牠的風習，牠的感情的成見，牠的對於戀愛，姦通，賣淫的意見一起，在那裏完全地反映出來。牠在小仲馬身上找到了一個出色的代言人，他提出使牠苦痛的問題，他努力解決當代的困難的問題。這就是他的戲劇的罕聞的成功，和他的世界地受流行的祕密：

因為他的 *dramatis personae* (劇中人物。——譯者註。) 都是社會的原型，而他們的心理的衝突是一切人所感受到的。在小仲馬的戲曲中所宣佈的思想，是非常地和資產階級的道德觀念符合的，他的舞台上的解決是接着在他們生活中被採用了。『資產階級的人們』，小說家愛里古爾 (*Héricourt*) 說過，『是受了小仲馬的勸告而管理家務的……看着在一幕表演時的丈夫們的留意的臉吧；他們是來學習他們所應做的事，漂亮的東西，今年所流行的衣著……無數的商人，在回家的時候斜睨着自己的妻子，暗想着在可能時他們將模仿那些在舞台上說得那樣漂亮的社交界人物。』

註：參考書：

蒲爾葉 (*Bourget*)：現代心理學論文(小仲馬) (*Essais de Psychologie contemporaine*

(*A. Dumas fils*))，第二卷。

勃呂納諦愛爾 (Brunetière) : 民法與戲劇 (Le Code civil et le Théâtre) 兩世界雜誌

(Revue de Deux-Monde), 一八八七。

諾愛爾 (Noël) : 小仲馬戲劇中的社會思想 (Les Idées sociales dans le Théâtre d'A.

Dumas Fils), 巴黎, 一九一三, Messein 版。

伯朗希 (Blanche) : 金錢問題 (La Question d'Argent), 兩世界雜誌, 一八五七。

洛德 (Rod) : 當代道德觀念 (仲馬) (Les Idées Morales du Temps présent (M. Ale-

xandre Dumas), 巴黎, 一九一一, Perrin 版。

小仲馬 正就是社會的戲劇家的典型。他以為作家有一個社會的職能，作家應該指導大眾的道德的觀念，將大眾引到道德的路而避開惡德的路。他寫着：『凡不以完善，道德化，理想，有用為目標的文學，一言以蔽之，是一種發育不良的，病態的，死產的文學。』這箴言照明了他全部的戲劇的生產。

小仲馬的起了最大的反響的第一篇戲劇，是那有名的茶花女 (*Dame aux Camélias*)。牠繼續地演了二百次，這個數目在當時實在是令人難信的。情節是大家都知道的：亞猛·杜伐爾 (*Armand Duval*) 戀着一個漂亮的娼妓瑪爾格麗特·哥諦愛 (*Marguerite Gautier*)，決意要和他共同生活。在愛情的影響之下，那個娼妓正要完全地改變自己，恢復名譽，可是那固執的道德插了進來，擾亂了她的幸福。亞猛的父親，以自己的兒子的將來為名義，要求她離開，瑪爾格麗特為了她所愛的人的幸福，便做了那個崇高的犧牲。這簡單的動人的情節擾亂了感傷的靈魂。小仲馬所說明的主要的思想，以一種異常的明晰映托出來：娼妓是應當在社會上被排斥的，資產階級的道德要她不得容身於一個「可敬的」家庭中。即使她已那麼地為愛情所淨化，即使她的性格是那麼的崇高，她在人們眼裏總還是一個下等的生物，在社會上的幸福她是不准有的。這是亞猛

的父親在瑪爾格麗特面前所提出的，代表『公衆道德』的觀念。『這種結合』，他對她說，『這種沒有貞操做基礎，沒有宗教做依據，沒有家庭做結果的結婚，這事情在少年或許是情有可原的，在成年人也是可原的嗎？什麼野心會容許他呢？什麼生涯會爲他而開呢？人們有其誅求，尤其是外省的人們。即使在亞猛的眼中，和由你所表露的感情，在我的眼中，你是那樣地純淨的，可是在別人的眼中，你却不是那樣；他們在你身上只會看見你的過去，他們對你無慈悲地關上他們的門。』Dura lex, sed lex（拉丁文，意爲：法律是嚴的，但總是法律。——譯者註）。瑪爾格麗特覺得自己是打敗，壓服，空虛了，她便退讓。這個家庭會得救了。

在第一次開演的時候，有兩次對於亞猛的父親歡呼的口嘯：杜蓋奈爾（Duquesnel）把這事對我們講，他歸之於這晚肉身化了『資產階級的』道德的伶人

的丰采。那是唯一的抗議，因為誰都認為亞猛的父親所述的道德律是正權的。

同樣的思想在墮落女子 (Le Demi-Monde) 中也可找到，在那裏，小仲馬將一個墮落的女子想重入社會的努力提示給我們看。她的一切的努力都是徒然的，她不能找到丈夫，正如一個劇中人物所說的一樣：『不是我妨礙你的結婚，那要一個規窠男子只和一個規窠女人結婚的，是理性，是正義，是社會法則。』

更十分重要的是金錢問題 (La Question d'Argent) 那篇戲劇。我們在那裏很清晰地看到，在資產階級的家政中，金錢所演的是什麼角色，在家庭的幸福上，金錢所給與的是什麼影響。那開始社會的典型的畫廊的是若望·季何 (Jean Giraud)，他從前是一個可憐的花匠的兒子，發了財，如今在游樂場 (Champs-Élysées) 有一所大屋子，還有一個每月要化他五千法郎以上的情婦。

大規模的金融業者和投機家的他，冷嘲地宣說：『買賣，那是很簡單的，那就是別人的錢。』

接着我們看杜里曷 (Durieu) 的家政，在那裏，金錢是演着一個最重要的角色。『不必去和那在家庭中把金錢給夫婦中之一人而其一人拿來給別一個人的優越鬪爭。』杜里曷也娶了一個沒有嫁資的妻子，把她當做一種奴隸。我們看見破產的洪果爾家 (Ronceourt)，有一個沒有嫁資的女兒愛麗莎 (Eugénie) 在一個『沒有嫁資的女兒不是嫁，她是被買』的社會裏。我們接着看見德·蓋欲爾先生 (M. de Cayolle)，一個社會主義化的工程師，他給了金錢問題一個解決。這個解決是盜方丹 (Enfantin) 所暗示給小仲馬的，小仲馬是和他很接近的，這解決是一個資產階級者的思想和社會主義者的思想的混合而成的。他宣說，賺錢的唯一的方法，是勞動。不幸許多的人都不願意勞動，所以應當專心克服他

們的怠惰。『你不勞動而空閑着』，他說，『可是你應當有一個代替人。你將每年給我們許多錢，使那些沒有錢的人代你勞動，而我們將發一張怠惰券給你，拿了這張券，你可以自由來往。』德·蓋欲爾已預先見到一個自利主義畢竟消滅，一切人類受了愛的影響而勞動，因而生出過多的金錢的，人類的更好的未來。

可是這種單薄的滑稽的解決，在當代的資產階級的富人看來是危險的，而當公眾與批評都對小仲馬大加讚揚的時候，銀行家米萊思 (Mires) 却在立憲派 (Constitutionnel) 上對他大加攻擊，他寫着：『假如不是一種對於資本的聚合和對於使資本活動的人們的盲目的非難；總之一句話，一個沒有差別地加在那指導我們的時代的金融的大運動的人們上的，真正的污辱，則從你的著作中所生出來的，是那一種一般的印象？』

在另一篇戲劇私生子 (Le Fils Naturel) 中，小仲馬又提起了道德的問題，他是借錄事阿里思諦德 (Aristide) 的口來傳出那也就是資產階級的思想的他的思想。他說，『在家庭之外的時候，人們總是在謬誤之中的。子，夫，父皆如此。自然底目的是人有許多兒女，他好好的教養他們使他們成爲有用，他深切地愛他們使他們幸福。在年青而健全的時候結婚，在不論什麼階級中選擇一個貞淑而健全的好女子，用全心全力愛她，使她成爲一個養育兒女，而在臨死的時候把生活的模範遺給兒女的，穩當的伴侶和多產的母親：這就是真理。』人們是可以想像得出那些『中流的法國人』用以歡迎這些話的喝采的。小仲馬在舞台上所擁護的是「他們的」家庭，他是爲了他們而排斥娼妓，宣說姦通是極重大的犯罪，使家庭成爲社會的健全的細胞而不倦地戰鬥着的。當妻子欺騙了丈夫的時候，小仲馬在舞台上向他高呼着：『殺啊！』（男女）(L'Homme)

Femme)，因為家聲使他不能不如此。他爲了阻止家庭的分崩而犧牲一切，而他的戲劇，在把病指示給我們看的時候，同時有一個醫愈牠的目的。可是，正如高諦葉(Th. Gautier)所說，『書是跟從風俗，而風俗是不跟從書的』；分離是永遠繼續着。

四 亨利克·易卜生(註)

世界上最強的人，就是最孤獨的人。

亨利克·易卜生。

追隨小仲馬所開始的工程的，是挪威大戲劇家亨利克·易卜生。可是，在前者，對資產階級社會的批判是膚淺，輕浮而和善的，在後者却成爲勇敢，大膽而深刻的了。易卜生用他的深刻的眼睛來觀察全部的社會組織，他看社會中所含的腐敗而將牠喊出來。在他的戲劇中，他把家庭的分裂，教會的欺誑，支配階級的偽善和腐敗，婦女的困苦和不公平的地位，遺傳的和中酒精毒的退化。易卜生把社會的這些缺陷全都揭發出來；他要這些缺陷消滅，可是他同時

感到那腐敗是那麼地深，那麼地普遍，在現在的事物狀態之中，簡直是沒有辦法。因此在他的著作中，有時橫貫着一種革命的嘆息，反對那麼多的弊端的無情的反叛，一種精神的無政府主義。那時在道德家易卜生中，便混着無政府主義者易卜生，洛德 (Rod) 在宣說：『易卜生是一個加入了茹勒·伐萊思 (Jul es Vallès) 的路德 (Luther)』的時候，是很巧地把握住這種狀態的。

註：參考書：

勃朗第思 (Brandes)：『論文選集 (易卜生) (Essais choisis (Ibsen))，巴黎，一九一

四，Mercure de France 版。

霍思特 (Host)：『亨利克·易卜生 (Henrik Ibsen) 巴黎，一九二二，Stock 版。

諾爾登 (Nordau)：『退化，第二卷，(易卜生主義) (Déchéance, tome II, 17

Ibsénisme)，巴黎，一八九四，Alcan 版。

許雷 (Soluré) : 先驅者和反叛者 (易卜生) (Précurseurs et Révoltés (Ibsen)) · 巴黎 · 一九〇八 · Perrin 版。

徐阿雷 (Suarez) : 易卜生的肖像 (Le Portrait d'Ibsen) · 巴黎 · 一九〇八 · 半月雜誌社。

戀愛的戲劇和傀儡家庭向我們反映出在虛偽，夫婦相互的不理解，約定的謊騙之波下的，家庭的分裂。在前者中，易卜生要指示給我們看，在資產階級的範圍中的戀愛只是連篇的醜事，『中有一切希望中的死的衰弱的，窒息的謊騙底石灰的墳墓。』在傀儡家庭中，那染了在當時很流行的女權論的思想的易卜生，以婦女的自由的名義傾覆了結婚制度。娜拉 (Nora) 和海爾梅爾 (Helmer) 的結合根基上是錯誤的：她呢，受了父親和丈夫的寵愛和愛撫，熱情，做着賢母良妻，懷着茫然的希望，期待着些異常的事情，竟至於爲了自己

的丈夫的幸福，犧牲了自己至於犯罪，他呢，嚴格的官吏，謹慎的自私的律師，一點沒有崇高的情感，而在快活的外相下懷着一顆乾燥而不容理想的心。這就是互相不了解而長久生活在在一起的兩個生物，一個真正的榮耀的結合。可是娜拉的天啓到了：一天她看出海爾梅爾只是一個淺薄的利己主義者，於是她決意離開家庭，她的丈夫，她的兒女了。她對她的吃驚了的丈夫滔滔地發着她的女權論的思想；那時她幾乎已完全地不是她自己，而是易卜生借着她的嘴發表自己的婦女社會地位的思想。

易卜生的哲學在國民公敵那篇戲劇中也很清楚地表示出來。斯多克曼博士（Stockmann）——竟可說是作者自己——和四周的欺謊和偽善鬪爭着。在鑄造他的人格的時候，易卜生寫着：『斯多克曼博士是和我很相像的，雖則這位好博士有許多地方和我不同。』那位博士是正直，淳樸，深抱着理想，滿懷着優

良意志的，而在他對面，却有自利的，卑怯的，只顧着自己的利害，只想着自己的利益的人們。斯多克曼以真理和正義的名義，要求那城市從而獲利的浴場的改革，可是他的同鄉人呢，他們却嘲笑這個理想，斷然地拒絕他去碰一碰他們的利源。在和他們鬪爭失敗後，斯多克曼退隱到自己家裏去，他從此只看出一條自由人的出路了：深閉在孤獨中。『世界上最強的人』，他說，『就是最孤獨的人。』

這就是易卜生的思想的到達點：他常爲了個人的權利，爲了被當代社會所排斥的真理的勝利而奮鬥，可是當看見欺誑的波把社會完全地沒了的時候，他便退讓而入孤獨。『我愛在孤獨中享樂』，在洛思美爾思 霍爾麥 (Rosmersholm) 中勃蘭代爾 (Brendel) 說，『因爲那時我是十倍，二十倍地享樂。』應該完全不顧社會，退隱到自己的家裏，只爲了自己和自己的幸福而生活，並且也遠離

了蠢愚而無知的羣衆。『羣衆的聲音使我駭怕』，易卜生在一八七一年這樣寫着，『我不願意讓我的衣服被街路的泥濘沾污。我願意穿着節慶的衣服，等待着未來的日子。』

於是，從此以後，易卜生便選取了最明確的個人主義，他割斷了將他繫於社會的一切的關係。在社會棟梁中，他已經揭發出那沒有能力創造一個新社會的支配階級和當權的人們的腐敗了。現在，他是只爲個人的改善和他的在道德界精神界的高昇而鬪爭了。在羣鬼中，他又爲我們畫了一個遺傳的退化的淒暗的肖像，在那裏，一個無邪的兒子應當爲一個放蕩酗酒的父親的過失贖罪。這本書一出來，人們宣說牠是不道德的，一切的報紙都呼之爲醜聞。易卜生是無例外地受着大家的非難：只有波爾恩思傑爾納·般爾生(Börnstjerne Björnson)敢發言擁護他。這件事完全地激變易卜生的氣質，而更增加了他對於社會的憎

恨。

然而，一個主要的觀察提出來了：易卜生非難社會的一切的根基，却從來沒有提起私有財產過。那在他是一種良好而正當的制度。他要不先淨化經濟的霧圍氣而改變道德的霧圍氣。還有，雖還是在我們的世紀的初葉著作着，易卜生却完全不知那在這有力的戲劇者似乎是一種不可忽視的量的勞動階級的存在。因此他是處身於一條不通的路上了。他之所以棄絕資產階級的社會，是爲了牠的僞善，牠的組織的缺陷，牠的腐敗的原故；在另一方面，他不知道勞動階級，所以他願意離開社會，而創造了一種個人主義的哲學。他在完全的隔離中，孤獨中，追尋着一切的幸福。

因此，易卜生是留着做那完全地缺乏理想，達到病態的個人主義，頹廢的哲學的，垂暮的社會中的作家狀態的古典的例子。

第三章 詩歌

詩是文學門類中最高的，最離開生活的，最崇高的。詩人對我們唱他的歡喜和悲哀，他的苦痛和快樂，他的愛和憎。他直接地向我們表示他的靈魂，他完全地向我們坦露他的心。假如在小說中是反映着社會，戲曲中階級的心理是演着重要的脚色，則詩歌第一是創作者內心的「自我」的變動。詩歌好像是一種完全個人的，絕對脫却社會的影響的產物。『詩人好像是雲端的君主』（鮑特

萊爾)，他嘲笑社會，他是只在理想的峯頂上自由自在的。然而，這一種見解是很膚淺而只就問題的一方面着眼的。是的，有些詩人和着高爾乃葉（Cornelie）的「梅黛」（Médée）這樣說：

自己，

自己，我說，已很夠了……

他們只描出他們的感情，他們的理想，他們的希求和他們的思想，他們只注視着他們的存在的深處。可是有些別的詩人却和着凡爾哈倫（瓦解）這樣說：

老是反顧到那麼陰鬱的自己！

像一塊一點沒有花飾的布。

而這些倦於反顧到自己的詩人們，表現出自己周圍的人們的感情，歌唱着人類的靈魂的偉大與衰亡，發見普遍的靈感，爲人類的理想而興奮着，用鍛鍊

得很好的詩句作戰。他們不聽那從自己內部出來的聲音，反之却對於外界煩雜的聲音非常敏感，他們表現自然的美，宇宙的壯大，人類勞動的偉大，集團的情緒的淵深。這便是社會詩歌。

那些主張詩歌是完全脫離社會生活的人們是大大地錯誤，即使情詩也如此。當然，我們同意那由維娜絲與感起的詩歌的根源總是同一的：人們總是讚頌自己的愛人的美，可是表現的方式却是和社會的變革一同深深的改變的。爲要叫人相信，只要比較中古世紀的，路易十四時代的和十九世紀的戀愛詩歌就夠了：在那游吟詩人的，那用一種密宗的熱情愛着自己的意中人的騎士的，那優婉而重名譽，左右地投着精琢的談吐的庭臣的，和那前世紀的多情男子，如阿爾弗萊特·德·繆賽 (Alfred de Musset) 鮑特萊爾 (Baudelaire) 或海涅 (Heine) 的戀愛的火焰的表現間，是有多麼大的差別啊！

『這種人們稱之爲戀愛的感情』，雖則用一種老是相等的力在各時代表現着，却總是經過了一種演進，這種演進把牠的形態完全地改變了。在希臘，我們有柏拉圖式的戀愛，在杜爾飛 (d'Urfé) 的時代，有牧歌的戀愛，在游吟詩人的時代，有騎士風的戀愛，在貝特拉爾格 (Petrarque) 和但丁 (Dante) 的時代，有密宗的戀愛，在盧梭 (Rousseau)、沙多勃易昂 (Chateaubriand)、歌德 (Goethe) 的時代，有空想的和憂鬱的戀愛。中了愛洛思 (Eros) 的箭的心的歌，在本質上總是同樣而且留着詩人的氣質的痕跡的，可是牠的形態却總是在周圍的社會環境中塑成，而且，無論弗洛伊特如何說，總是從那多少跟着社會一般的心理而改變的戀愛心理出來的。

詩歌的社會的根源，當我們在先史期探討牠的起原的時候，是很明瞭地顯出來了。正如加爾·布謝爾 (Karl Bücher) 在他的勞作勞動和韻律 (Arbeit und

Rhythmus, Leipzig 1902) 中所出色地指示出的，詩歌的最重要的起原之一是勞動。集團地韻律地勞動着的人們，爲要做起事來容易一點，起初便發出些喊聲或是無頓措的聲音，這些喊聲和無頓措的聲音，漸漸地轉變成有調子的而成爲歌了。勞動，音樂和詩歌，在起初是組成一個不可分離的三位一體的。一塊希臘的浮雕將四個合着笛韻捏着麵包的婦女顯示給我們看。洗衣婦唱着一支韻律的歌而工作，那是左拉在地下酒店 (L'Assommoir) 中所引用的：

嘭！嘭！馬爾戈在洗濯場

嘭！嘭！揮着洗衣棒，

嘭！嘭！要洗淨他的心曠，

嘭！嘭！牠是染黑了悲傷……

在新愛羅伊絲（盧梭的小說——譯者註。）裏，服地方的剝麻皮的人也如此。

在播種或收獲的時期，古代的民族舉行慶祝，他們演勞動的默劇，他們模擬勞動者的日常的姿勢。抒情詩歌後來是從這種集團的歌謠中生出來的。布謝爾主張這是那在物質的勞働中有深深的根的詩歌的，唯一的起源；可是他的論證不堅固，不能說服我們。是的，勞動是詩歌的根本的起原之一，可是我們不能忘記了在一切原始民族中所達到的軍歌，戀歌，宗教歌。

在一般上，這些抒情的創作描摹種族的生活，描寫牠的生活的式樣，牠的歷史，牠的業務。鮑多居陀思 (Botocudos)，爲南美土著民族，散居巴西之荒林中。——譯者註。——的野蠻民族特別歌唱着日間的事情。一個歌的是這樣開始的：「今天，狩獵很好；我們殺了一頭野獸；我們有東西吃了；肉很好」。

(註)我們也逢到幾節蠻民表現他們的歡樂和悲哀的抒情曲。在他們之中的一個
人出發的時候，他們這樣唱：

這孤獨的船到那里去呢？

我永不會再看見我的朋友了。

這孤獨的船到那里去呢？

註：格洛思 (Grosce) 所引，見所著藝術的起源 (Les débuts de l'Art) 一七九頁。

諸如此類。在先史時期，詩歌是和生活密接而直接反映出羣的集團生活的業務的。可是跟着人類的發展，牠漸趨完善，部份地和生活脫離，變成更微妙，更非物質的了。一部份的詩人現在歌頌理想，宇宙，太陽，月亮，女子的美，戀愛，恍惚；其他一部份依舊還是對於社會的聲音很敏感，而在他們的詩歌中表現着集團的情緒，羣衆的熱情。在十九世紀，深深的社會的顛覆的世紀，社會詩特別繁榮。

一 社會詩

饕餮啊，我宣言在今天和此地，

把一切的行業，一切大小的職務，

動使人流汗的勞動都帶給你……

華爾特·惠特曼 (Walt Whitman)。

象牙之塔從今以後是不可能的了。即使那抒情詩歌也是漸益為社會的強力的勢力所橫貫了，而那月光下的夢已是突然地被機關車的汽笛聲所衝破了。羣衆，民衆的難堪的貧困，機械主義，都市生活的韻律等已把戀愛的悲嘆，孤獨的靈魂的呼喊取而代之了。古代的標語：『獨自吧，我的朋友們，獨自吧！』

已完全失去了牠的重要性，而社會詩是得勢了。在社會詩人之中，有兩個異常光耀的名字：華爾特·惠特曼 (Walt Whitman) 和愛米爾·凡爾哈倫 (Emile Verhaeren)。

跟着這位美國大詩人華爾特·惠特曼，平民的羣衆的勢力，機械的騷音，奉爲上帝的勞動，是凱旋地走進抒情詩歌中來了。華爾特·惠特曼是一個個人主義者，可是他也是我們的時代的兒子，一個捉住集團的情緒，而心臟和一切的人一同鼓動着的，真正的近代人。

我歌唱「自己」，一個簡單，分離的人物，

然而我發出那民主的字，「全體」那個字。(註)

註：根據巴若爾亦特 (L. de Bazalgette) 名譯惠特曼的草葉集，共兩卷，巴黎，一九二二

年·Mereure de France 版。

當這個詩人處身於羣衆之中的時候，他是感到一種異常的戰慄，而他又在自己身上感到了大衆的紛紜的靈魂。他嘗味着這種被他的同類人所吞所滅的奇怪的快感，他向他們表示一種無限的柔情和愛戀。在他，

在無數的男子們和婦人們之間……

是再愉快也沒有了。

華爾特·惠特曼是了解勞動的美，利用他的以斧斤鍛鍊成的詩節歌唱牠的
第一個人：

爲業務唱一曲歌吧！

在機械的勞動和行業和耕耘的勞動之中，我找到了發展，

找到了永恆的意向。

他恰正站起來和那只讚揚戰爭和戀愛的古文學抗立着，而且宣說：

戰爭的題目也夠多了！戰爭本身也夠多了！

工業之戰起而代之。

機械啊，用你的無敵的武器，

勞動啊，用你的在風中招展的旗，

你的嘹亮的喇叭，

古舊的寓言也夠多了！

情節曲折的和外國宮庭的小說也夠多了！

精巧的情詩也夠多了！……

代替了古代的遺物，華爾特·惠特曼樹立了一個新的宗教，「勞動」的至高的宗教：

經餐啊，我宣言在今天和此地，

把一切的行業，一切大小的職業，

勞動，使人流汗的勞動都帶給你……

這位詩人感到那從工廠和工場間散發出來的神祕已透入他身心了，他到處感到牠的靈魂：在那胸膛黝黑的鐵工剛打在鐵礎上的鐵鎚中，在忙看着原稿的印刷工的眼睛中，在一個守望着熔爐的工人的緊張的筋肉中。他唱着那他視為近代的象徵的，勞動者的臂膊的強大的努力。

華爾特·惠特曼也是那了解機械的美的第一個人。當他的同時代人以為一切的機械簡直是醜的化身的時候，他在他的詩贈一個機關車中出色地歌唱着牠。

近代的典型——運動和力的標徵——大陸的脈搏，

這次來時候詩神又和詩混合了吧……

有猛烈的聲音的美，

用你的野蠻的音樂，你的夜間搖擺着的燈，

你震響的狂人的呼嘯似的大聲滾過我的歌吧，像地震一樣地滾過吧……

華爾特·惠特曼在這裏作爲未來派的先驅者，機械的詩的激賞的宣示者而顯出來。他的靈魂老是轉向未來，和過去的思想 and 偏見作戰着，祝着人類的前進。在他的對於「拓荒者」的呼召中，震動着一種新的世界之創造的強有力的
吹息：

一切的過去，我們都把牠塞在後面。

我們流入一個更崎嶇，更複雜的新世界，

我們新鮮而有力地握住牠，這勞動的世界和進行，

拓荒者！哦，拓荒者！

和我們更相近的愛米爾·凡爾哈侖更出色地把近代生活的靈魂表現出來，而在他的三部曲虛幻的鄉村 (Les Villages Illusoires)，幻覺的田園 (Les Campagnes Hallucinées) 和觸手的城市 (Les Villes Tentaculaires) 中，他用驚人的詩節描寫我們的社會生活的表白。

闖進去吧，

我的心，到這些以其暴怒，以其勝利而瘋狂

打着首都的羣衆之中去吧，

你看每個喧嘩，每個瘋狂和每個恐怖，

都在激動而昂奮！

凡爾哈侖歌唱着大城市的騷擾，車站，鐵路，隧道，激浪，街路及「牠的錯雜的羣衆」，酒舖，荒屋，市場，在城市中生動着的一切。

哦！這些中了腐爛的黃金的毒的城市！

石頭的喧騷和煙煤的飛行，

在震動的空間和活動的勞動間的，

傲慢的圓屋頂和塔和矗立着的柱石，

你愛這恐怖和那深深的苦悶嗎，

你啊，你這悲哀而沉思地，

沿着那繞着世界的火的車站

而行旅着的旅人啊？

凡爾哈倫好像是近代世界的美學的哥倫布，他在肌肉的努力中，在機械中，在生命的顫動的韻律中，在鍛鍊着宇宙而改變着牠的面目的羣衆中，發現了他的美。他歌唱着郊外的工廠：

花崗石的長方形，磚瓦的立方體，

和無垠地橫亘郊外的

延長數哩的牠們的黑線……

他歌唱證券交易所，那社會的神經的和神祕的中心：

哦！黃金！那邊，像高入雲端的塔一樣，

像層層的襪樓上的塔一樣……

巨額的黃金！……

那邊，黃金的三角形上的黃金的立方體，

和四周堆積在代數學之上邊

那些出名的財貨……

黃金！……喝黃金，吃黃金！……

凡爾哈倫看出了農村荒廢的悲劇，他是帶着一種無限的悲哀來描寫那幻覺的田園的。田園是慢慢地空荒絕滅，而城市却老是膨脹着，吞盡了農村最好的力。

平原是悲淒的，牠的茅屋，牠的倉房，

牠的牆垣朽爛了的農家，

平原是悲淒而疲倦而不自迴護了，

平原是悲淒而絕滅，城市吃着牠……

這是觸手的城市，

猛烈的蝟和堆骨處

和莊嚴的枯骨。

而這裏的路無限地

向着牠去。

凡爾哈命也是一個偉大的勞動詩人。在虛幻的鄉村中，他爲我們描畫着一切城市的，農村的和海上勞動，江霧中的漁夫的勞動，在鐵砧上面夢想着未來社會的鐵工的勞動，可憐的手指疲累了的白色的繩匠的勞動，敲鐘人的勞動，木匠的勞動，墳工的勞動。可是那些以爲凡爾哈命是一個無產階級的詩人的人們，却是錯了，因爲他對於各階級一點也沒有區別，又一般無二地歌頌着銀行家和工人。他歌唱過民衆的反叛：

那活動着的深切而定命的力。

但是他也讚美那金融業者：

在他的破舊，淒暗，跛腳的安樂椅中，

(他)決定海和帝國的運命。

在他，勞動者和金錢支配者只是強有力的社會組織的同樣的齒輪，他歌唱他們的美。他相信着民衆的即在目前的妥協，他永遠是一個理想主義者和和平主義者。大戰的赤色的翼破壞了他所建築的希望和愛的殿堂，而在他生涯的最後，他看見災禍侵略了他的親愛的弗朗特爾的田園。在一九一六年，他在胡盎 (Rouen) 站鐵路上遭了可怕而愚拙的慘死。現在殺死他的，正是他曾經那麼有力地歌唱過的同一的鐵路，火車和機械。物質復仇了！……

二 阿爾丟爾·韓波

對於軟弱而昏沉的官感說話，是要用霹靂和煙火的。

弗·尼采

正如居思達夫·弗洛貝爾一樣，阿爾丟爾·韓波是屬於那叛背自己的社會環境，敢輕蔑支配階級的高傲的藝術家之羣的。一種強有力的革命的吹息穿過他的少年的詩，一種熱情和戰鬪的火焰使他的詩有生氣。那些決不是溫柔的韻，輕而甜的節，却正是騷動，是電光，是火山的爆發。每行中有爆裂的熱情，那強迫着的，爭鬪着的，壓碎着的，愛，憎和侮蔑的，猛烈橫蠻而不可馴伏的熱情。

而這些詩，是一個少年，一個有清朗的眼睛和天使的臉的十六歲的孩子寫的！他生於阿爾代納（Ardennes）地方的小穴夏爾勒維爾（Charleville），他窒息在那市民階級的環境中，對他懷着一種地獄的憎惡。還在小學校的椅子上，他已寫了一篇對於他的故鄉的生活的有力的諷刺詩：

在鋪着細草的廣場上，

花卉和樹木，一切都端正的廣場上，

一切被酷熱所扼住的喘氣的市民，

在星期四的夕暮，演着他們如忌的愚行。

在綠色的長椅上，一羣羣的伏業的雜貨商，

用他們的手杖攪着沙土。

很嚴肅地議論着條約，

接着估成銀價，又說：『一共……』

一個有鮮明的鈕子，弗朗特爾的大腹的市民，

在他的長椅上攤着他圓圓的腰，

瞥着他的 ornaine ……

韓波不盡地輕蔑自己周圍的一切這些人，他想脫離這種平庸的環境之心愈來愈堅決了。就在那時普法戰爭開始了，這位詩人親眼看到了他的同邦人的愛國的熱狂。這是多麼使他厭惡啊！我們可以從他的在一八七〇年八月二十五日寄給他的舊師伊讓巴爾先生 (M. Izambard) 的信上看出這點來：『你，已離開了夏爾勒維爾，那真是你的幸運！我的故鄉是外省各小城中的最優的。你可

以看出，我對牠已沒有什麼期待了。因為牠是在美謝爾 (Mezières) 旁邊——個人們找不到的城——因為牠看見在牠的街路上有二三百個步兵來巡禮，這種幸福的民衆老生常談地指手畫腳地講着打仗，和美茲 (Metz) 和斯特拉斯堡 (Strasbourg) 的被圍者大異！真可怕，那些退職的雜貨商穿起軍服來！真驚人，那些錄事，窗匠，收稅吏，小木匠和其他一切的肚子，都帶着鎗，好像是盡狗的職守，在美謝爾的各城門邊從事於斥候主義（原文是 *patrouillotisme*，大概是嘲愛國主義，*patriotisme*——譯者註）。我的祖國站起來了！……我呢，我還是歡喜看見牠坐着；不要動靴子！這是我的主義。」（註）這位詩人兩次逃到巴黎去，可是因為一個錢也沒有，在首都裏又沒有相識的人，他使不得不重返夏爾勒維爾。最後，當巴黎公佈「公盟」(La Commune) 的時候，他抑制不住了。他第三次到巴黎去加入了「革命衝鋒隊。」可是不久笛爾 (Th)

iers) 的凡爾賽派 (Versaillais) 佔勝了，於是這個詩人便不得和其他的「公盟」漂流者一同逃到外省去。當他聽得資產階級秩序的完全再建的消息的時候，他向那些戰勝者投出這出色的咒罵：巴黎重繁 (Paris se repeuple) ..

哦，污穢的心，可怕的心！

臭氣的嘴，再用力點盡職吧！

在這些桌上酌酒給這些卑賤的癡痛吧！

戰勝者啊，你們的肚子是滿裝了羞恥！

詩人將接受罪人的嗚咽，

囚人的憎惡，被呪詛者的呼號，

而他的愛的光芒將鞭撻那些女人，

他的詩將奔躍：是了，是了，暴徒！

社會，一切都重建了：

大饗宴在舊娼家哭着舊時的水鳥，

狂熱的瓦斯燈，在照紅的城垣，

向着灰白的天空淒淒地燃照！

註：引自巴戴爾納·倍里雄 (Pierre Berthou) 著：著望·阿爾丟爾·韓波，巴黎，一九二二，Mercur de France 版，六〇至六一頁

在韓波死後，人們想曲解他的思想，使別人以為他是一個好公民，好愛國者，更至是一個好基督教徒。這裏我們第一個要舉出名來的是保爾·格羅代爾先生 (M. Paul Claudel)，他在韓波的著作的序文上這樣寫着：『阿爾丟爾·韓

波是一個處於野蠻狀態中的密宗(Mystique)，一道從飽和的土地中流出來的泉源。」他拿韓波的幾段詩來和香妲爾聖女(Sainte Chantal)的作品來比較(！)而把他算做一個本質的地基督教的而虔信的詩人。這已經是荒謬絕倫的了。韓波是反宗教的，他憎惡教士，嘲諷宗教。他時常在牆上和公園的長椅上寫着：「上帝該死！」而且，據德拉艾(Delahaye)說，「他一碰到一件教士的黑袍，便高聲地，切齒地說：『一個教士！』」在最初的領聖體禮，教堂中的貧民，七歲的詩人中，輝耀着他的一切的反基督教理論，他的一切的對宗教猛烈地懷着敵意的，無神論者的感情。

基督，哦，基督，精力的永遠的盜賊，

二千年來受着那苦痛的「女人們」的，

叩在恥辱和頭痛的土上或是仰翻着的前額

向你的慘白祈願的上帝！

這簡直可說是一種瀆神，而不是一種基督教的辯護了。可是我們且再看正義的人那詩的斷章吧：

而「正義者」在死了的太陽之後，

在草地的微青的恐怖中站着：

「老人啊，那麼你要把你的泥田買掉？」

神聖的進香人！阿爾摩爾的歌人！

橄欖山的啼泣者！你的憐憫所遮護的手！

「正義者！」比狗還笨選討厭！

我是那受苦而叛逆的人！

那是你，上帝的眼睛！卑怯者！

當神明的寒冷的腳心會踏過我的項頸的時候，

你是卑怯的！

那就是那對宗教，對資產階級，對在痲痺中腐敗着的一切，燃着憎恨之火的青年韓波的本來面目。這就是他的炯炯的詩節的理由：

而一切的復仇呢？……什麼也沒有！……不，還有着，

我們要復仇！實業家，貴族，元老：死滅吧！

權力，正義，歷史，打倒！

這是我們份內的。血！血！金色的火焰！

三 一致主義

他在一致的生活上開拓了一個意識。城市和郊外都要知道牠們的自我……我們並不是我們的書的著者。我們只是些整個的生存藉以表現自己的，一些多少有點不完善的機關。

茹勒·何曼(Jules Romains)

詩歌往往是經濟的和社會的事件的一幅插圖。那甚至及於意識形態的上層構造的最高峯的，經濟基礎的不顯著而持久的影響的最顯著的例，成立了那茹勒·何曼 (Jules Romains) 在一九〇五年所創的一致主義 (unanimité) 的潮流。

且看這個運動的深切的原因吧。

由於十九世紀以來的社會經濟變革，資本主義生產制的繁盛和普通選舉的擴大的結果，集團的生活便大部分取個人生活而代之了。人們已不更把自己關在窠裏互相隔絕着而生活了，却結合起來，混入羣衆中勞動，活動。享權利或娛樂。個人愈益在大衆之中消解了。

郊外的工場吐出那在每次罷工中獲得自己的力的意識，展開自己的猙獰而斑彩的美，袒露出自己的靈魂的成千成萬的勞動羣衆。在事務所裏，集在廣大的場所中的成千的雇員活動着，像在數字可驚的軍隊裏的步兵。在商業的殿堂裏，幾百萬的奴隸屈身於財神(Mammon)的苛酷的羈絆下，一起生息着。在街路上，不知名的無數的大衆騷動着，把各個人的衰散聯合成一個存在。在劇場，舞場，音樂廳中，他們集團地領略着遺忘，享樂和虛無的感覺。最後，每一個小選舉會在人們都是一個集合攏來討論，交換意見和思想，和來在一個唯

一而偉大的總·合·化·的·靈·魂·中心·跳·和·顫·慄·的·機·會·。

就爲了這個原故，有人稱我們的世紀爲羣衆的時代（勒·彭 Le Bon）。個人的靈魂已換上了集團的靈魂，而政治的權力是在握着羣衆的操縱者的手中的。我們的時代是在輿論，選舉會或議會，勞動羣衆，路上，和劇場中的大衆統治之下的時代。

這種在十九世紀末葉可觀地廣闊起來的社會事實，立刻使打動了社會學者和著作家的心靈。一整列的學者，如杜爾漢（Durkheim），達爾特（Tarde），勒·彭（Le Bon），西格海爾（Sighele），都埋頭研究羣衆心裏。那些一晌只注意於個人的著作家，也開始在他們的著作中描寫羣衆的大運動，人類集團的大勢力了。我們只須舉出左拉（Zola）的芽月（Germinal）；保爾·阿當（Paul Adam）的羣獅（Les Lions），羣衆的神祕（Les Mystères des Foules），力（La Force）；

霍普特曼 (Hauptmann) 的織工 (Les Tisserands)；米爾波 (Mirbeau) 的壞牧人 (Les Mauvais Bergers)；凡爾哈倫的觸手的城市也就夠了。

羣衆的力現在使作家熱愛或是像惡夢一樣地襲着他們。因爲也有幾個作家是輕蔑牠的，他們認識牠的偉大，却要和牠隔絕。『我怕羣衆』，居易·德·莫巴桑 (Guy de Maupassant) 寫着，『我不能踏進一個劇場，或是參與一個慶會。我在那裏會立刻感到一種希怪的不舒服，一種可怕的衰弱，好像我是全力和那想透進我身上來的羣衆的靈魂交戰着一樣。』

註：這種對於羣衆的輕蔑，我們在莫巴桑的許多篇短篇小說中都可以找到。現在我們再引這在 Le Horla 中所找到的一段吧：

『七月十四日——共和紀念日。我在路上散步。花炮和旗幟像一個孩子一般地使我心喜。可
是由政府的法令，在一定的日子愉快，那真是太傻，民衆是一羣愚魯的牲畜，有時呆笨地忍耐，

有時却狂暴地反抗。別人對他們說：「玩吧。」他們便玩了。別人對他們說：「和鄰人去打罷。」他們便打起來了。別人對他們說：「爲皇帝投票。」他們便爲皇帝投票。接着別人又對他們說：「爲共和國投票。」於是他們便爲共和國投票。」

可是大多數的作家却認出整個羣衆的美，而把牠在他們的作品中詩化了。正如華爾特·惠特曼之以他的詩贈冬日的機關車而成爲未來主義的先驅者，愛米爾·凡爾哈倫以他的觸手的城市，特別是以他的名詩羣衆（生活的顏面），而成爲一致主義的偉大的先驅者：

闖進去吧，

我的心，到這些打着首都的羣衆之中去……

在這些突然爲疏血的叛逆和夜的恐怖

所驚嚇了的都市之中，

我覺得在我的身上有一個雜多的心

突然奔躍着，激昂着，散佈着。

一切的計算都掉下而消滅，

心奔向光榮或罪犯；

我突然非常興奮地

變作了那個向着一致的力的

野蠻的呼召飛奔過去的人。

我們看見，即一致的這個字也已經在那裏了。可是發見整個的羣衆的詩歌

原理是須要直到茹勒·何曼的。實在，那是在一九〇五年，他在思想者(Penseur)

和詩人雜誌 (La Revue des Poètes) 的一系列的論文中，宣言那個他以幸福的字一致主義名之的新的主義的原則。我們且讓這新潮流的創始者來講吧，『羣衆是』，茹勒·何曼寫着，『情感的絕端的強烈 (paroxysmes)，或者可以說是那強烈得不能持續，在一個弱小的空間，散發幾小時的意識和運動的驚人的量的生命的，一致的生存。這種異常的力當然是最先被人發見的。同樣，當人們開始研究個人的心理的時候，詩人們是被那熱情和活動超過當度的靈魂所感動了。羣動之對於其他集團，猶之英雄之對於其他人們，是擴大而代表特有的性格的典型，而其擴大乃使沒有經驗的觀察者可加以注目。』

此外，茹勒·何曼用幾句話給出那一一致主義的綜合 (synthèse)：『那造成愛的魅力的自我的拋棄，也造成了社會生活的魅力。這些用心的語言說明人的新的關係和密切的結合的感情，本質上就是一致的。更進一層真正地一致的，

是人類的集團所自然地，可以說是個人以外地表現出來的感情。劇場，街路，牠們每個本身已就是一個實在的，活着的，賦有整個的生存的全體……一致的情感是沒有被人歌唱過。然而，正如和其他的有同樣的資格，一致的情感是值得作家們的熱情的努力的……我相信，在藝術中，一致主義是有一個地位的。」

運用了這些原理，茹勒·何曼寫了一篇很珍稀的一致主義的短篇小說復興的村 (*Le Bourg Régénéré*)，和一集抒情詩集：一致的生活 (*La Vie Unanime*)。復興的村的主人公是一個『俯在一片農業的地上』睡眠的外省的小城市。牠是在那塗在公共廁所上的文句（註）的影響之下，意外地改變了的；那經過人們誦讀，註釋的文句，給人們以反省和討論的材料，燃起人心，根本地改變了小城市的心理，使這小城市從昏惰的與寄生的，成爲活潑的與生產的。

註：文句如下：『佔有者依勞動者爲生；凡生產不抵消費者均爲社會之寄生蟲。』

那因其詩的獨創性而使我們魅惑的復興的村，同時也成立了一致主義的教義的嚴密的應用。那不是關於個人的，却是集團的心理。一個城市的靈魂是可以和一個娼婦的靈魂一樣地使人發生興味的。茹勒·何曼向我們證明了，羣衆的激浪是和小說中的永遠的戀人的瞳子的光輝一樣，能深得我們的歡心的。

一致的生活成了近代城市的最崇高的詩的綜合。在一系列的抒情詩中，作者把那集團的廣大的氣勢的野蠻的美，羣衆的戰慄，人類大衆的深切而一致的顫動表現給我們看。

全城市是一種羣衆的音樂……

無論一個肉體怎樣跳動，

我還是愛凝結在一起的羣衆的一次戰慄。

我是集團的力的噴發；

我的聲音是各微語的抒情的總合；

假如我的手撫着壁上的紙，

我會在那兒感到城市在一滴滴漏水。

全書都可以引舉。除了茹勒·何曼，是沒有人那樣深切地感到過城市和羣衆的靈魂，而將牠們用那樣美的詩表現過的。可是，在驚賞一致的生活和牠的作者的天才的時候，我們不要忘記了，那使牠產生的是經濟的和社會的條件，而一致主義的教義，也只是我們這羣衆的世紀的最特徵的諸現象之一的，詩的衣裳而已。

四 未來主義

鐵路，汽車，飛機，工廠，在我看來，好像是和許許多多通用的其他的東西一樣地正式的，感興的跳板。

代奧·伐爾萊 (Theo Vahlen)

我們已經看出，抒情詩決不如人們所常主張的，是創作者的內心的自我的獨一的生產物，反之，牠却是被強大的社會的勢力所深透地穿貫過的。我們將看到，社會的技術的變革如何地影響到詩歌，又如何地決定全部的文學潮流的出現。我們要說到那產生於一九〇九年的未來主義。未來主義是機械使用的，二十世紀初葉歐洲社會的技術和機構的骨格的可驚的變革的生產物。要了解這

運動的真正的起原，是應當回想起二十世紀初期的社會生活。那時驚人的機械的發明已把古舊的安閑的生活完全地改變了。電車和汽車，電話和無線電，已斷然地征服了空間；飛機昇向天空，地下鐵路交互在都市的地下，潛水艇橫穿深海。都市的生活是變成神精質的，震動的，熱病的了。電氣，高層建築，電影，無線電話，音樂廳，長型汽車，西洋喇叭，公共汽車，——這便是有一顆含着神經質的加速度的節律而跳着的心的，近代都市的新的外貌。

凡此機械的革命，是帶着那有力地影響到藝術家的心靈的新的美學元素同來的。那披帶着粗野的美的機械主義，是在那裏等待着牠的歌人了。華爾特·惠特曼已詩化了機關車，而愛米爾·凡爾哈倫也已出色地表現出觸手的都市的靈魂了。於是其次輪到了未來主義者。他們非常了解這種新的美，歌唱近代生活的韻律，街路的脈搏，「理不清」的羣衆的激浪，飛機的，汽車的，商船的

動力，近代靈魂的運動和膨脹。他們歌唱速度的美，又宣稱「輛長型汽車比「沙摩特拉思的勝利」(Victoire de Samothrace)更美。

一九〇九年未來主義者在飛加何(Figaro)上發表的宣言上這樣寫着：「文學是一响稱揚沉思的寂定，坐忘和睡眠的，我們却要頌揚攻擊的運動，狂熱的不眠，體操的脚步，危險的跳躍，掌擊和拳打。我們宣言世界的光榮是因一種新的美而益顯了，那就是速力的美。像一條喘息欲爆發的蛇似的，一輛裝有着大管子的箱的跑車……一輛有在礮彈上跑的神氣的怒吼的汽車，是比「沙摩特拉思的勝利」更美。

「我們將歌唱那些被勞動，歡樂或是反叛所激動了的大羣衆；在近代諸首都中的革命的多色和多音的回瀾；在強烈的電氣的月光下的，兵工廠和造船廠的夜間的顫動；看着發煙的蛇的，饕餮的車站；以煙煤的線懸繫在雲間的工

廠；像體育家一般地，奔跳在日照的河的惡魔的製刀處上的橋梁；窺侍着天涯的冒險的商船；像用長鐵管羈束着的巨鐵馬似的，在鐵軌上走着的，闊胸的機關車，和推進棧有旗幟飄翻聲和狂熱的羣衆的拍掌聲的，飛機的滑飛。」

未來主義者也在繪畫中引入機械主義和力學主義。假如我們拿未來派畫和浪漫派畫來比較，我們可以看出牠們是怎樣地表現着兩個時代的特徵：十九世紀初葉的和二十世紀的。浪漫派的畫曾被約翰諾(Johannot)綜合地，而且有點冷嘲地舉出特徵來過，他這樣說：『一片月光，一片湖水，幾堆墳墓，一根斷柱和一個夢想着的青年。』而現在未來主義的畫家來了，他們宣說一切動着，一切奔跑着，一切急轉着。在我們面前，一個姿態決不是停止不動的，牠却是時常隱現的。事物之在運動中，猶之顫動之迴轉於空間，是尾續着的；所以，在奔馳的馬是不止四條腿：牠有許多條腿，而腿的運動是三角形的。照着這些

原則，未來主義的諸畫家用畫筆表現對象的韻律，足球員的力學，運動中的筋肉的膨脹，同時性，普遍的力學。（註）

註：見高拉圖·巴伏里尼（Corrado Pavolini）所著立體主義未來主義，表現主義（Quadrismo, Futurismo, Espressionismo）一九二六年，波洛涅（Bologna）出版。

而那時常在未來主義者筆端出現的，是機械美的頌揚，機械的崇拜。斐里坡·多馬梭·馬里奈諦（Filippo Tommaso Marinetti）爲此寫了好幾頁出色的文章。馬里奈諦無疑地是未來主義運動的最大的主唱者。起草一九〇九年的著名的宣言的，在巴黎，倫敦，莫斯科，帶着一種以致人們稱之爲「歐洲的咖啡精」（la caféine d'Europe）的，真正的意大利的狂暴與慄慄，來宣傳未來主義的便是他。在莫斯科，他找到了一片豐肥的土地，而在那兒留下了一個熱烈的弟子，現在俄國最大的詩人馬牙珂夫斯基（Marakowsky）。馬里奈諦一有機會

便讚美機械，堅說牠是生物，牠有靈魂，感覺，牠有那時常使我們驚異的牠的任性和怪癖。在一九一〇年，他寫着：“Noi sviluppiamo e preconizziamo una grande idea nuova che circola nella vita contemporanea: l'idea della bellezza meccanica; ed esultiamo quindi l'amore per la macchina, quell'amore che vedemmo fiammeggiare sulle grance dei meccanici, aduste e imbrattate di carbone. Non avete mai osservato un macchinista quando lava amorevolmente il gran cori o possente della sua locomotiva? Sono le tenerezze minuziose e sapienti di un amante che accarezzi la sua donna adorata.”（意爲：我們使在現代生活之中流着的一個偉大的新觀念發達起來，并且宣傳着牠；那就是機械美的觀念。所以我們高揚對於機械的愛，就是當看見在被煤燒毀了的機械的臉上的燃燒之際的愛，你們沒有看見過用愛情來洗他的機關車的有力的身體時的機器工

人嗎？那實在是愛撫戀愛着婦人的意中的男子的深厚的愛情。註一 這種機械的崇拜越走越遠，在一九二七年，未來主義者竟以阿查里 (F. Azari) 提議，在米蘭 (Milan) 創立了一個保護機械的會。“Società di protezione delle macchine con lo scopo di tutelare e far rispettare la vita e il ritmo delle macchine et specialmente dei motori che sono fra le macchine i più scieveroli.” (意爲：以使人們保護和尊敬機械，尤其爲社會的機械的馬達的生命和韻律爲目的的機械保護會。) 這篇以此爲目的的長宣言，結束有這樣的口號：“Amiamo le macchine, proteggiamo le macchine.” (意爲：愛機械啊，保護機械啊。) 註二)

註一：見 *Futurismo e Fascismo* 中馬里奈論 *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina*, Poligno 出版。

註二：見 *La Fiera Letteraria*，一九二七年四月二十四日發行。

未來主義的功績是表現了我們的時代的力學，歌唱了機械的力，了解和頌揚了機械的美。電影的，無線電話的，汽車的時代已看見牠的韻律，牠的狂熱的生活和牠的急速的脈搏在未來主義中顯赫地反映着了。

第四章 文藝創作的機構

(理論的原則)

Primum vivere, deinde philosophari……

(先生活，而後哲學……)

我們先說幾句藝術之社會的與集團的本則罷。

阿爾弗核德·德·維尼的施代羅 (Stello) 爲法國十九世紀大詩人 Alfred de

Vigny 的戲曲——譯者註。) 的奇怪而神祕的黑醫生爲詩人開了一個如下的處方：「孤獨地自由地完成了自己的使命。擺脫了即使是最美的社團的影響，順從着自己的存在的條件，因爲「孤獨」是靈感的泉源……：在一切的人們間，惟獨詩人和藝術家能有在「孤獨」中完成自己的使命的幸福。」這就是藝術家的「光輝的隔絕」Splendid isolation 和自閉於一座「象牙之塔」——這在浪漫主義者們是那樣地寶貴的——的藥方的好例子。可是藝術是否真是孤獨的產物，牠是否是從社會以外的靈感中汲取着的，藝術家個人的結果？在這一點上，浪漫主義者的時代已經過去了：在我們看來，藝術絕對是社會的產物；由牠的起原和牠的目的，牠在集團的生活中有着牠的深深的根。而且，簡單地說，除了藝術家對於觀衆的美的情緒的傳達，除了天才從而與羣衆溝通的那些神祕之波

的創造，牠的最後的目的的是什麼呢？托爾斯泰說得很對：『藝術是人們所有的互相溝通的方法。』（註一）由筆和畫筆所表現出來的感情發播着，薰染了羣衆，使羣衆感到和藝術家同樣的印象，同樣的感情。藝術家表現出一種和自己的周圍溝通着的，社會性和同情底很強烈而爆發的形式。藝術家的心的鼓動放射着，而在他同類人們的心裏再現，他的同情的情緒是大衆都感受到的。『藝術最高的目的』，居欲（*tyan*）出色地宣言着，『總之還是使人類的心鼓動。』美的情緒不是德國形而上學者們的抽象的木質，牠深深地是社會的，牠使同情和愛的絃震顫。藝術家的感受性使我們分得他的歡樂，他的悲痛，他的苦難，他的夢想，和他的愉悅。當在一所劇場裏一羣羣衆聚集擁來的時候，那簡直像是一個在場中昇起來的，由大衆的感情組成的一致的靈魂。俳優不過是演着戲；可是觀衆却每一句都震動着，他們所歡喜的主角感到不幸，他們也感到不

幸，他們和他共同生活着，當他和命運爭鬪着的時候，他們好像鼓勵着他，而當他最後打破了一切的障礙而娶了那個他所愛的女人的時候，他們便快樂得了不得。（註二）

註一：托爾斯泰：何謂藝術。邊斯多克（Biansstock）法譯本，巴黎，Colinmann—Lévy 版，二一九頁。

註二：『熱情的戲攔住了觀眾。

他們愛，他們恨，他們哭，而他們自己便是俳優了。』

（約翰·合西納致德·俄蘭古爾書。）

這就是藝術的目的：在心中而不是在腦中。因此那英國的大美學家約翰·拉斯金這樣寫着的時候，他便大錯而特錯了：『眼淚可以帶着牠的光輝和那伴着牠的舉動一同極妙地表現出來，而不作為一種苦痛的表記感動我們。』呢，

不然。假如那由畫筆描寫出來的眼淚不能感動我們，那就是因為牠沒有能覺醒我們的同情的情緒的能力，而不是屬於藝術之領域中的。因為藝術不是觸到理性，而是觸到感情的。只有生理學家能欣賞眼淚自身，只有藝術批評家會觀察色彩和構圖，而羣衆呢，羣衆第一就被這流淚的不幸所感動；羣衆對那些哭泣的人們表示深深的同情，他們似乎要鼓勵他們，安慰他們……藝術，只因為牠是人類的，纔能引起我們的關心：鮑特萊爾講給我們聽，巴爾若克在一片美麗的風景前高喊着：『多麼美麗！可是在這茅舍之中他們在做什麼呢？他們在想着什麼呢？他們的哀痛是什麼呢？收成好嗎？他們無疑有到期的債要還嗎？』

藝術的作品是藝術家和社會的合作，而絕對不是藝術家的孤獨的創造。少年維特的煩惱是浪漫主義時代的全青年的悲觀主義的歌，田園交響樂是全田園的歌，在莫奈（Monet）的風景畫中全自然顫響着。在海涅或繆塞的情詩中，

無數的戀人再現了他們的熱情，他們的希望，他們的柔情。而這藝術的社會性格，正是從藝術的本質生出，從藝術的根底迸出的。因為，如居欲所云，『被許多人聞過的薔薇並不消失了牠的香味，花園的陰影可以蔭蔽許多的朋友，一片清鮮的空氣沉醉了無數的胸膛，在一座廣闊的廳裏的奏樂魅惑了無數的耳朵，一張漂亮的臉或是一幅美麗的圖畫引起了大眾的注目而不稍減其美。』(註)

註：居欲：現代美學諸問題 (Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine) 巴黎，一九一三年 Alcan 版，二六至二七頁。

在指出了藝術的社會目的與其集團本質之後，我們現在且研究藝術，或者說得嚴格一點，文學和社會生活間的關係吧。

在社會的整個的生活的基礎上，在牠的一切政治的，宗教的，道德的或是

藝術的表現的根底上，是有着經濟的條件和物質生活的生產與再生產。那存在於人們的生存的社會生產中的，人與人之間的關係，左右着他們的精神生活，建設着某種道德律，某種法律的或政治的規範；總之，生產關係創造了一個相當的社會環境。這種社會環境應該以那最廣泛的意思來解釋，牠造成了那社會學所謂錯綜 (Complexes)。牠的本質的諸要素，第一是那從階級的幾世紀的爭鬪和互相的關係中生出來的，階級的心理；其次是某種一般的精神狀態，一種戴納 (Taine) 所謂「精神的氣候」 (température morale)，由傳統傳下來的人們的風俗習慣，信仰和想像的某種狀態，支配的道德及特殊的生活式樣，最後是對付事物和思維的某種方式。這一切社會環境是直接地由經濟形態決定的，牠隨着經濟形態的演進，快一些或慢一些地改變着。可是社會環境也產生了許多不同的意識形態，如宗教，哲學和藝術。我們現在是懂得何以經濟的構造只是

間·接·地·決·定·意·識·形·態·的·上·層·構·造·了·：·因·為·社·會·環·境·是·介·乎·兩·者·之·間·的·。

這社會環境創造了某種完全地在文學和藝術中反映出來的氛圍氣。假如我們讀但丁的神曲和聖托馬斯·達干 (Saint Thomas D'Aquin) 的全書 (La Somme)，而隨後去瞻望高洛涅寺院 (Cathédrale de Cologne)，我們便清楚地看到了那產生了這兩部書的同樣的心理，那在中古世紀社會環境是那麼別緻的同樣的靈魂狀態。勃呂納皆爾 (Brunet ère) 主張人們可以拿神曲來重興莪特式的建築，即使全世界的寺院都毀滅了。這種大胆的主張不但一點也不能抹了牠的真實性，却更確認了在藝術和社會間的深深的關係。

我們現在且聽一位詩人，茹勒·何曼先生的自白吧。他寫着，『用種種的配色 (nuance)，我們 (詩人們) 感受社會所給與我們的不斷的，漸進的，壓制的影響；我們看破社會所征服的我們的存在的部份，和牠強置在我們的自我上

的畸形；我們顫抖着，因為我們被那包着我們的人間的環境所吸收了去了；而我們嘗味着這種絕滅所引起我們的奇異的快感。」

正如穿過一塊凹凸鏡，藝術家祇不過集中生活對於牠的時代的不同表現的散亂的美而已，他表現一切人們的共同的感情，他用筆或畫筆達出別人所感到的，所見到的或是所希望着的；他是在美的領域中的他們的代言人。藝術家走在他時代前面的幾個極少的情形除外，藝術家只是一個壓縮自己周圍的人們的美的感情的蓄電機，他把那已經存在於他的社會環境中的東西寫在紙上或繪在畫布上。戴奧道爾·胡梭 (Théodore Rousseau) 說，『畫家並不使畫在畫布上生出來，他祇繼續地扯開了那遮住了畫的幕。』

社會之深入於個人是那麼地深，即使在那我們自以為是完全自由的地方，即使在那我們自以為有個人的概念的地方，牠都存在着。實際上，藝術中的

趣味，偏愛，要之是什麼呢？第一就是在我們生活着的環境中所感到的最初的印象，就是那指教了我們的美學的法則，就是我們不斷地加到我們的社會環境上的，依照美的模型而形成的概念。一般的氛圍氣不可抵抗地薰陶着我們的藝術趣味，這藝術趣味強制我們去欣賞這一類或那一類的藝術，而在另一方面，牠強制藝術家創造和牠相呼應的作品。

藝術是時常那樣地接近生活，那樣地染着社會條件，那樣地浸着環境的觀念和感情，使我們覺得藝術不是個人所造，却是一個大衆表現着他們的一般的感情的集團的作品。藝術是藝術家和社會間的一種密切的合作，在那裏執筆或畫筆的是社會。那些維特 (Werther)，那些核耐 (René)，那些何拉 (Rolla) 絕對不是歌德，沙多勃易昂或繆賽的創造，却是真實的人物，是由詩人們的聲音表示出苦悶來的，那些爲浪漫派的厭世主義所煩擾着，被「世紀病」(Mal du siècle)

所侵佔着的青年們。在這裏，藝術家是一個能夠比他同類人看得遠一點，能夠聽到他們所聽不到的聲音的登錄器。聖佩章 (Saint-Peuve) 寫着，『每一個文學的時代，在那精神的氛圍氣中，可說是有微妙的好像是溶解的要素存在着，新生的世代便把這要素和空氣一同吸進去，同化了，接着每個人在青年最初的產物上多少地把這要素吐出了些。在這季的最初的萌芽中，要辨出那一個是由於才能，那一個是屬於那滋養牠過的一般的氛圍氣，那是很困難的』。(註)

註：聖佩章：新星期一 (Nouveaux Lundis) 第十卷，一八六八年巴黎 Calmann-Lévy 版第

一二二頁。

社會環境時常爲藝術家劃了些界限，在界限之內，藝術家可以自由地活動，可是他却永遠不能越出界限。即使他違反社會，和社會爭鬪，反抗他自己的環境，他也不能超越這界限的。愛爾納斯特·核囊 (Ernest Renan) 說得有

理，「即使人們反抗自己的世紀和自己的種族，他們總還是屬於他們的世紀和他們的種族的。」

這種的反動適足以證明他們正是他們的時代的兒子，接受過牠的意見，牠的觀念，牠的欲求，但他們覺得這些都不滿足或不正確，他們要將這些改善。這裏尤其要提出的，是常在藝術中表現着的對於自己的階級的反抗（韓波的場合）因為在如我們所指的那社會環境中，社會的各階級以及其特殊的心理，是演着一個很重要的角色，而這些階級的爭鬪的機構的提示，爲要了解在意識形態的領域內的許多的表現，是必要的。要了解希臘的悲劇，應當想起那一方面有自由人一方面有奴隸的羣衆的都市。中古世紀的詩歌，假如沒有社會各階級劃分——封建的領主，農民和城市的市民——的正確的提示，便是不能了解的了；我們也不能忘記了教會，牠也演着很重要的角色。

最後，我們要想起在高爾乃葉和合西納的悲劇中所表現的凡爾塞和宮廷及其貴族，纔能正確地把握住「偉大的世紀」的法國的戲劇；而且降到資產階級和第三閩中，也是一樣，他們的歌人是莫愛里和波馬爾謝。

總之，我們時常可以找到那忠實地表現出已的社會環境的作家，而藝術作品總是牠的那個的時代的生活反映。

可是這還不能說盡。因為假如只有社會的影響，藝術作品便像水滴一樣了。然而，在文學中，是有那種的相異，那種的感情，觀念，題材的暈色，那種色彩和配色的豐富！那就是在社會環境和藝術作品之間，介着一個個人的因子，即藝術家的個人氣質，他的性格，他的特殊的才能，他的獨自的觀念，他的希求，他的傾向的緣故。是的，藝術家祇不過表現出他的社會環境，但是他所採取的方法亦是重要的，而且，往往當我們達到一個偉大的才能或一個天才

的時候，這方法是十分重要了。

特別提起文學中「偉人」所演的角色是無用的。我們當注意到，就是藝術家的肉體的特殊性，他的內在生活在藝術中也有牠們的反映。聖佩韋言之有理：『假如人們澈底地看見某種難承認的情形，彎手或曲足，佝背，不均齊的肢體，皮膚的皺，會在道德上和最初的性質的決定上有很大的影響，人們一定會驚異；人們因為這些事情而變成好人或壞人，宗密，或自由思想者。』

爲要了解一件藝術作品，應該分析放蕩，雅片或瑪璠在鮑特萊爾的生活中所演的角色，應該分析病態心理學如何地在盧梭的著作中反映着。那時便當借助於醫學和弗洛伊特學說，牠能在個人分析上演着一個重要的脚色。在這一方面，我們可以看出班俠曼·龔斯當 (Benjamin Constant) 說得很對：『那決定了達萊杭 (Talleyrand) 的性情的，就是他的脚。』(他是跛子。) 於是你可以看見

愛倫坡 (Edgar Allan Poe) 的酒精的濫用，陀斯托也夫思基的癡癩和賭博癖，莫巴桑的瘋狂，都在他們的作品上有一種可觀的影響。

還有，雖則作家表現着他的社會環境，雖則他把那些典型顯示給我們——那些典型的模特兒是生活在藝術家周圍的，他也是隨着他特殊的才能，用他的特別的方法製作出來的。在大氣中的散漫的美的光線，通過了他的靈魂，正如通過了一個三稜鏡，接受到一種他的內在的自我的印跡。他造出他的主人公有如真實的人物一樣，他和他們相愛地生活着，他好像共享着他們的命運。在描寫愛瑪·波華荔的服毒的時候，弗洛貝爾是嘔吐了。大仲馬當要使他的三個火槍手之一死的時候，他總要嗚咽幾小時；巴爾若克是和他的人類的喜劇中的人物共同生活着，他要人們像談着實在的人物時，說起『正經的』事情一樣地談起他們；戈果爾 (Gogol) 快樂地慶祝着死靈中的茹麗安的生日。總之，假如沒

有每個藝術家的特殊的氣質的正確的了解，我們便不會懂得一件藝術作品，即使我們是完全認識了牠的社會環境。

這裏所發正的其實是個人的脚色問題。我們是面對着客觀的（環境的）理論和主觀的（個人的）理論，這兩種理論也是一度衝入文學的領域內的。在認識社會環境是個人之社會的和自然的基礎，決定個人的脚色和行動的時候，我們想環境永遠地而必要地是被動的，而個人是一個意識的而自動的因子。夏勒·合保保爾（Charles Rappoport）說，『自然的或社會的環境，是可以和橫在數千世紀間暗土的深處的礦產的富庶相比擬的。爲要利用那富庶，鑛夫的鋤頭是必需的。個人的活動應得使環境活動。』（註）再正確也沒有了：一千七百九十三年以後的法蘭西社會環境是完全準備着迎拿破崙的，然而必要的是要有一個拿破崙而不是一個可笑的蒲朗吉（Boulangier）將軍。同樣，歌德或維克多·

雨果是他們的時代的兒子，可是這些天才的頭却高出於他們的時代。一個大天才的出現總常是一個歷史的偶然，可是這是並不妨礙意識形態的演化之平均線和經濟的及社會的演進平行的。即使是最偉大的藝術家，也是應該隨着他的時代的潮流，和他的社會環境和諧的，因為否則他便要被壓扁，擠碎，受人踐踏。

註：夏·合保保：歷史的哲學 (*La Philosophie de l'Histoire*)巴黎，一九二五，Riviéra版，一三四至一三五頁。

這事允許我們現在在一個簡潔的公式中把文藝創作的機構提示出來：

一 生產力的狀態。

二 社會環境是由這生產力的狀態而決定的：牠構成一種由種種的階級心

三 理，一般的精神狀態，政治的、法律的、和道德的、制度的、組織成的『錯綜』。作家隨着他的個人的氣質和才能，他的社會環境的觀念，欲求和感情，用一種特殊的方法來表現。

四 文藝作品

結 論

我們現在是已經達到了在文學的光輝的領域中的，我們的研究和探討的終點了。

從這有什麼教訓出來呢？怎樣的本質的觀念是應當留住的呢？

可是，具有觀念是否是必要的？喬治·杜阿美爾 (Georges Duhamel) 的奧勃之石 (La Pierre d'Horeb) 中的一個人物却不以為如此。他說，『具有觀念，那就是什麼也不知道的方式。觀念是妨礙旅人走得快走得遠的，累礙的，死的重荷。一個真正的人是看不起觀念的。他只要能對於一切事物加以思索就夠了。觀念是妨礙思索的。』

縱然有了這種明快的見解，大家總還繼續具有着觀念，甚至許許多多的觀念。所以，我們也說出我們的觀念來吧。

在我們的研究中，並不是要作若干作家的剪影，也不是要對於他們的文學生產作完全的陳述；我們只要由幾個偶然拈得的例，來證實我們所擁護的理論，并試把唯物史觀的理論應用在文學中。我們並不願誇張我們的力和我們的手段。然而，我們可以斷言，這直至今日被不公平地忽略了的方法，給了我們些證實的和真實的結果，并能對藝術的科學有無價的貢獻。適度地被應用着，牠可以把藝術的科學安置在全新的基礎上，又能將一種武器供給文學批評，這武器的銳利和力為我們留下了聞所未聞的發現和人跡未到的新路。

正如居維艾(Cuvier)之由未知的動物的一根骨骼重復組成了那個動物全體一樣，唯物論的方法能使我們由文學認識一個民族底社會的，政治的和經濟的

生活。

舉一個例吧。在我們面前有一本新出版的小書。「新刊」的紅封條吸引了大眾：人們讀着牠，人們對於奇遇發生興味，人們焦急地把主人公的故事讀下去。可是我們不來管這種事！X先生的奇遇，或是Y小姐的熱情，和我們有什麼關係呢？這事是在市長先生前面告終的，或是在餐車裏告終的，和我們有什麼關係呢？我們要開始一個展成三個階段的長研究。第一，我們從書上溯到作家。依着文體，依着文學的手段，依着人物的性格和其談吐，舉動和思想，我們重新組立作者的思想，他的氣質，他的欲求，他的觀念和他的傾向。這純粹是個人的分析，在這分析中，弗洛伊特的學說有時可以作為我們的有把握而幸運的指導。

其次，我們走到第二個階段：我們從作者上溯到社會。我們知道書籍是永

遠依從着風習，成爲反映出社會生活的一切好歹的表顯的鏡子的。在我們前面，我們也有常常爲自己的社會環境所形成的作家的剪影。那時，要重組社會，再現出社會的，道德的和宗教的生活，是再容易也沒有了。依着書中的人物，依着他們的作動和語言，我們想像出那些生活着，在作者周圍活動着的真實的人物。

可是我們的研究不是這樣便告終了，我們便到了那第三個階段，那或許是最堅苦最困難的階段。我們走下地窖去，我們試想知道整個建築的基礎是什麼；已經認識了社會底政治的，道德的和社會的生活，我們便問，經濟的基礎是什麼，從而生出來的生產關係是什麼，經濟的構造是什麼，牠分爲多少階級和其間的關係是什麼。

這樣，藉巴爾若克的人類的喜劇，我們上溯到十九世紀前半期的法國社

會，到資本主義的發生；左拉的胡公——馬加爾把我們帶歸那資本主義已經有了進展的一八七〇年的法國社會。賽若爾·皮洛多的興廢使我們認識巴黎的商業組織；芽月教示了我們在「第二帝政」時代的階級鬭爭。

同樣，在感情教育，金錢問題和惡之華的後面，在弗洛貝爾的，小仲馬的，鮑特萊爾的那麼豐富那麼華麗的創作的後面，我們看出了在暗影中隱藏着的，和我們共分其每日的生活與勞動，快樂與苦痛，情感與愛情的，前世紀後半葉的法國人。

莫里斯·巴核思 (Maurice Barrès) 說過：『我期待着那些雅典的大理石像指教我在昔日使這社會有生氣的有力的生活，指教我諸神的，祖國的和自然的概念！』假如雅典的大理石像能將這些都揭示給我們看，則我們對於書籍，更可期待牠把人們以怎樣的方式生產，他們如何生活和思想告訴我們了。

可是，小小的探求也夠多了，學者的定義也夠多了；且稍稍避開悲悽的現在，來望一望燦爛的將來吧。

在今日的文學底混沌中，在激烈的個人主義中，在瑣碎，長雜的描寫，和在變態與病態的行爲的探索中，在最不調和最異質的見解，文體和思想的這全紛雜中，我們已經可以依稀地看見未來的演進，我們可以認出新藝術的萌芽。

我們向着一種集團的藝術前進這事，是愈顯愈明瞭了。

這個藝術將榮盛地煥發出來，牠將歌唱着畢竟從羈束中解放出來的人類底歡樂和苦痛，牠將表現出集團的戰慄和人類羣衆的深切的情感，又將宣揚勞動的光輝的美。那時人類將走進那將成爲千年的演進的終點的一個新的階段，藝術和生活的連合底，理想和物質的完全的融洽底階段。

附錄

文學天才與經濟條件 (註)

(一個天才學的貢獻)

歷史的和文學的探求充滿了許多對於偉人的研究。在這一個範疇裏，好像人們已經什麼都說盡了，什麼論證也下完了。那研究這個問題的人是碰到四種理論，那就是迦萊爾(Carlyle)的，斯賓塞(Spencer)的，朗勃羅梭(Lombroso)和達爾德(Tarde)的，而當他碰到了問題的疑難和複雜的時候，他便時常逃避

到這四種理論之一裏去，或是到這四種理論中的幾種的綜合裏去。實在，他是無所適從了。有的人，受了幾個偉人底任務的印象，被拿破崙，列寧一類人物所弄花了眼睛，便跟了那斷定說世界的歷史只就是幾個偉人的歷史，一切的進步和一切人類的大現實都是因他們而有的迦萊爾而錯誤過去。有的沉浸在社會學的觀念裏，宣言是斯賓塞的同派，主張偉人是社會環境的絕對而整個的產物，是隨着社會環境而變化轉移的。還有些朗勃羅梭的病理學的理论（天才人）的主張者，堅決地說天才是和瘋狂接合在一起，而牠是組成一種退化的特別的形式。許多人都服從加勒里愛爾·達爾德的理论（模擬律），牠是在迦萊爾的理论上包了一層社會學的巧妙的外表的。這赫赫的法蘭西社會學家把發明視爲社會進化的原動力，他把一切的人分爲發明者和模擬者兩類；前者是完成一切進步的天才，後者是只模擬着前者的羣衆。

註：我們曾將此文刊在「世界」(Monde)上過。我們覺得牠和在我們的著作中所申說的論題

是密切地有關的，所以把牠歸在附錄上。

這就是關於偉人的問題的四種理論。對於這一大堆的理論我們怎麼辦呢？我們對牠們取如何的態度呢？乾脆地說，我們把牠們完全丟棄了。我們認識這些理論的每一種裏所包含着的一部份的真實，可是我們也看見問題的整個的廣闊和整個的複雜；每種片面的理論，無論牠是如何廣大如何淵深，總也不能向我們解釋出天才人的出世的那個那樣奇異的現象。爲要達到那偉人的理由的稍可滿意的認識，拋開了我們的先入之見，和放棄了我們的朗勃羅梭派或斯賓塞派的信服是必要的；我們應當合攏書卷，大大的多張開智力。那時問題纔真實地向我們顯露出來，我們纔能作一個事物的客觀的考驗。

天才問題，爲要得到問題的完全的理解，必要有在相等的程度中的兩方

面：集團的一方面和個人的一方面。我們已預先看到將來有一種研究這兩重的分析的新科學要出現；正如今日病理心理學之專攻變態的個人一樣，那天才人的科學（我們可以給牠題名為「天才學」嗎？）將專門研究那些偉人。牠將分為兩大部分：天才的社會學和個人學。天才的社會學將攻究問題的集團方面，牠將分析一個偉人之所由出的經濟和社會的諸條件；牠將研究社會的情形，階級的區分和這些階級的心理學，社會的和家庭的環境，教養，教育，以及其他。這種探討第一是將受着那惟一能在時常被入遺棄在暗黑的角落裏的問題上發出明耀的光來的，唯物史觀的理論的影響的。天才的個人學將分析偉人底心理的化學；牠將研究他的性格，他的氣質，他的原始，他的怪癖和他的變態，他的生活法，他的生活和他的現實之間的關係。天才的個人學是將基礎於各種不同的考察的心理學的方法：牠將廣採弗洛伊特（Freud）派的方法，牠也不會

不知道朗勃羅梭的探討，和病理心理學的論據。

只有用這種方法，靠一種闊大，淵深而完全的研究，我們纔能稍稍說明那天才人的理由的紛亂而神祕的問題。直到現在，在這個領域裏的一切的努力已證實了一個多少是苦痛的失敗了，因為人們從來不敢對着那問題的真正的廣闊上着眼的。在人們以某種學說的狹小的範圍做導線的時候，人們是只能得到些部分的結果的：馬克斯派只看見社會的一面，弗洛伊特派和朗勃羅梭派只看見個人。所以，總而言之，爲要建立那未來的天才人的科學的確切不可動搖的基礎，是要那一切學說的完全的貫通，一切理論的真正的結合的。

在這條路上，直到現在，人們的努力所得到的只是些零星斷片。完全缺少一個綜合。這是無可怪的，因為直到今日，人們是一點也沒有把天才人的集團

的一方面放在心上過。人們自滿着那個人的分析，作着那軼事式的或是傳奇式的傳記，就是如此而已。當應該深鑽主題，開始經濟的，統計的，社會的分析的時候，就是那最大膽的人也嚇退了：這工作也太艱難太精細了。

我們應該十分尊敬一位學者的功績，他打破了一切的障礙，在我們的路上安下了第一塊的基石，而且是用那樣地光輝燦爛的態度，使人引起了一切的希望。我們所要說的是阿爾弗萊特·奧定 (Alfred Odin) 先生，索斐亞大學 (Université de Sofia) 的教授，和他的著作：偉人的創世記 (共二冊，一八九五年，巴黎)。這部書在我們是一個真正的啓示：但同時對於幾個勞心瘁力地研究着科學，而由長期的努力而成的著作被埋沒在圖書館角落上的塵埃中的學者的命運，我們是起着怎樣的悲哀之思啊！無論我們怎樣多方面的探討，我們總從來也沒有發見奧定先生的名字過，而他的著作也絕對沒有引起別人的注意過；我

們只是偶然地在日內瓦的「公共圖書館」裏發現了這部書，而我們還得到這個在出版後三十三年第一次把這部書裁開來的悲哀的優先權！

不知道這樣豐富這樣可注意的探討的深深的被遺忘的緣因，所以我們要引起對於這探討所配得上的注意，我們將敘述奧定先生所得到的結果。

我們的這位學者是一位確信的馬克斯主義者大統計家；他卓絕地有把握地運用着數字工具，他知道數字的一切的神祕。他的研究的新奇是在那第一次把統計方法用在文學的分析上，從而得到那些社會的順序的結論。他的探討真是十分廣闊的：他拿從一三〇〇年至十九世紀的上半期的法國的文士來做他的研究的對象。在這個「文士」的名稱之下，他蒐集了詩人，劇曲作家，小說家，雄辯家，伶人，甚至那些出版家和愛護文藝者都有，因為他們也是有重要關係的。他在他的表格上蒐集到六〇〇〇個有才的文學者，而且他為每個人特別標

出一條，使人可以注意他們每個人的遺傳，地理和人種的環境，宗教，生地，教育，財產和父母的職業。這裏的篇幅不夠把一切的結果都錄下來，我們現在單舉出那關於有才的文士的教養和經濟條件的數字。

一般人們都以爲天才是絕對不靠所受的教育，惟一的理由就因爲他是一個「天才」而異乎常人的。奧定先生考驗了從一三〇〇年至一八二五年間的八百二十七個文士的教育，其結果如下：

| 時 代 | 良好教育 | 中等教育或無教育 |
|------------|------|----------|
| 一三〇一——一五〇〇 | 三三 | — |
| 一五〇一——一六〇〇 | 一一〇 | 二 |
| 一六〇一——一七〇〇 | 一九二 | 七 |
| 一七〇一——一七五〇 | 一四五 | — |

一七五二——一八〇〇 一九九 四

一八〇一——一八二五 一三二 二

(合計) 八一 一六

我們很明顯地看出教育在偉人的發展上演着基本的角色。在八百二十七位文士之中，是有八百十一個，就是百分之九十八，受過良好的教育的；這是一個最好的證明，良好的教育是他們的演進的一個必要而不可缺的條件。

現在我們且說那 *stricto sensu* (狹義的) 經濟條件罷。奧定先生探討過六百十九位文士，研究着他們青年時代所處的物質條件。這樣人們可以知道物質的富對於天才人的影響，而看出天才生在貧苦之家是否和生在富有之家一樣。

時 代 青年時代沒有一切物質困難的 青年時代貧困不安的

1100—1500 二四 一

| | | |
|------------|-----|----|
| 一五〇一——一六〇〇 | 八一 | 四 |
| 一六〇一——一七〇〇 | 一五七 | 九 |
| 一七〇一——一七五〇 | 八九 | 一二 |
| 一七五一——一八〇〇 | 一三八 | 二〇 |
| 一八〇一——一八二五 | 七三 | 一一 |
| (合 計) | 五六二 | 五七 |

這張表是無須注釋的。人們會立刻想到那以為天才無須好的經濟條件，而在貧困中正如在富裕中一樣地滋長的那種笨想。上面的那些數字向我們證明這種主張的整個的錯誤，因為只有十分之一的多才人的年青時代是在艱困的經濟條件之下的。可是這數目和真理相差還很遠，因為假如我們考察一下貧困和舒適的人口的數字的比例，我們便得到一個更可驚的結果。奧定先生說：『只從

那些文士從中長大起來的經濟條件這事實看來，那些處於富裕的家庭裏的子弟的能得名的機會，至少比那些處於貧困的家庭或經濟地位不穩定的家庭裏的子弟多四十倍至五十倍。（第一卷，五二九頁）。

最後我們來考驗那些法蘭西文士所屬的階級罷。這裏奧定先生研究了六百二十三個場合，他把全人口分作五大階級：貴族，司法，自由職業，中流階級和勞働者（工人，匠人，農人，傭人，以及其他）。後面的那張表向我們指示出每個階級出了多少有名的文學家，和那幾個階級所出的偉人多。

社會階級 有才的文士 天才的文士 文士數目和各階級全人口的比例

貴族 一二五 三四 一五九

司法 一五七·五 二九·五 六二

自由職業 一一六·五 二七 二四

| | | | |
|------|----|------|-----|
| 中流階級 | 六二 | 一〇・五 | 七 |
| 勞働者 | 五〇 | 一一 | 〇・八 |
| (合計) | 五一 | 一二 | — |

這張表是最可使人注意的了。我們現在先考驗前兩段。我們看出貴族，司法和自由職業這三個階級，簡單地說，就是那幾個社會上的特殊階級，是有文學界的幾乎是壟斷權的，牠們產生了百分之八十的有才的文士和百分之八十二的天才文士（註）。而且我們必須要申明的，就是這三個階級是佔人口的最小數！正是那第三段的那階級把文學界的名人和人口的比例指示給我們看的。我們一眼看去就看出那貴族階級是遠駕於一切別的階級之上的：牠生產了一百五十九個文士，而司法階級只六十二個，中流階級只七個，勞働階級只〇・八個！貴族階級一共產生了比無產階級多二百倍的著名文學家。

註：我們或許會驚奇在法蘭西文壇上有這樣多的天才文士。奧定先生對於天才文士的意見是

「一切」影響及於其同時人及後世，至今猶爲文學界所熟知，而吾人以其名不能與最初簡的法國文學史分離者」。這是一個天才人的很寬泛的定理。

我們看出那天才問題和經濟事實間的緊接的關連了：出身在一個豪富之家，接受良好的教育和青年時代無衣食之慮等情，供給出成爲一個天才的極大的可能性，而出身於一個貧困的家裏的事情是絕對很難得成名的機會的。上面的數字是最可使人信服的，牠明白地向我們指示出，天才的問題也就是階級的問題。

把那我們由奧定先生的論據的研究，因而獲得的結論的主要的重要性，劃着注意線，是並非必要的。那用權威左右着各世紀的靈魂的天才，土地中的鹽，並非如許多學者所說的，是在人類的進化中像一個運氣地顯現出來的，他

却是生於上面所說的家庭中，而只在某種經濟條件之下發展着的。這種「運氣」來到社會的最高階級，二百倍易於到無產階級，因為這個階級專有了無數物質上的富裕，因為牠能把幸福的青年時代，平靜安適的研究給與牠的子弟。

天才的靈氣並不是東飄西蕩着的。牠留意地避開了無產階級者的陋屋，牠是不愛飢餓和窮困的；牠是到安排着華筵，舒陳着舒適和富裕的地方去的。