

現 代
日 本 文 學 評 論

宮 島 新 三 郎 著

張 我 軍 譯



現代日本文學評論

宮島新三郎著

張我軍譯

開明書店刊行

目次

一	明治文學之回顧……………	一
二	自然主義之意義和價值……………	七
三	自然主義的分化反動旁系……………	一六
四	新浪漫主義的文學……………	二三
五	世界大戰和文藝的歸趨……………	四三
六	理智主義的文學……………	六六
七	理智主義的文學(續)……………	六七
八	新理智主義的文學……………	一〇六
九	新理智主義的文學(續)……………	一二九

一〇	文學上之人道主義……………	一五〇
一一	熱情本位和理智本位……………	一七一
一二	現代日本文藝之特色和世界文藝思潮……………	一九三

一 明治文學之回顧

關於到明治末期爲止的日本文學，永井一孝先生已經在國文學發達史裏面，說得很詳細。從而這裏的主要目的，是在繼承其後，說明大正時代的現在的文學之大概。不過這裏應該豫先聲明一句，就是這個題目太和我們接近着，所以不能弄出正確的觀念和適當的批評。因此，希望諸位，就把這當做是要做後代文學史家的一件資料看。

當開始敘述新的現代的文學，我們有豫先回頭看一看明治的文學的必要。那是因爲能夠與我們以很多抓住現代文學之真髓的方便故也。明治的文學，可以說是西歐近代文學的模倣移植——這或者是稍爲大膽的說法。絕不是從日本的土地，自己長出芽來的。元來明治的文化本身，就是將歐洲近代的文明，整盤移植而成的文化，所以那也是不得已的。學者、思想家、文學者，都是從西歐的著述，攝取其思想、着想、樣式，用來做滋養料，

而形成明治的文化的。從而那裏，沒有表現「純日本的」的東西的餘地。所謂「日本的」的，甚至被視為沒有價值的了。

試取文學方面的來看，那裏所發生的思潮，議論以至傾向，有一件是「日本的」的嗎？甚至被認為明治文學之第一聲曉鐘的，坪內博士的小說神髓，豈非也是以西歐近代的寫實主義為機緣而產生的嗎？其餘如鷗外漁史的理想論，哈德曼美學的介紹，文學界一派之浪漫主義，以至自然主義的主張，沒有一件不是受西歐近代文學之影響的。這種事實，在一方面，因為沒有產生足以誇耀於外國的「日本的」的偉大的文學，所以稍為令人覺得可哀；不過在另一方面，日本將在西歐費了約略一世紀，即十九世紀全部，嚴密地說，是五世紀之長時間，即從文藝復興當時，一直走到十九世紀末葉的歐洲文藝的成果，僅於半世紀弱之間，縱然是外形的，卻已經獲得了：由此看來，那裏也不能說沒有日本人的一種榮譽。

而完成於約略半世紀間的明治文學的總成績，是什麼呢？那不消說是「完成自然

主義。』從而明治文學的歷史，無非就是自然主義文學完成的歷史。日本文學在明治時受着了種種外國代文學的影響，與外國文學一同趕到了歐洲方面十九世紀後半的自
然主義文學的境涯。

明治的新文學思潮，由於坪內博士的小說神髓，方才取了明顯的形態。小說神髓不但在藝術論上，劃了一新紀元，並且是明治以後之新文學思想的源泉。那裏已經有『心理描寫』之說；也有作者應該完全離開道德或宗教的立場，儘所有，儘所看描寫世態人情的，客觀的，旁觀的態度。還有廣義的爲人生的藝術之主張。這些，無非都是近世自然主義所有的主要特色。這種主張一出現，文壇就因之而引起大動搖了。以爲文學只是娛樂，或不過是勸善懲惡之具的舊觀念，被破壞淨盡，而大舉文學尊重之實了。就是，以此爲機緣而發生的，乃是紅葉露伴的皮相的寫實主義的文學。可是在這種皮相的寫實主義的文學，卻不能防遏所謂寫實之惡用。他們的文學，是反乎『爲人生』的自然主義之根本要求的。那是類乎甜蜜而美麗的點心似的東西。可是那些點心，沒有什麼滋養。於是發生

了一種要求說：好看不好看都沒有關係，稍微不可口也可以忍耐，但是請給我們喫一點有滋養的東西吧。就是叫嚷了說：我們不要開滿着花的美麗的花園，請示我們以能夠取出蘿蔔和蕪菁的菜園吧。示我們以即乎人生的，有思索的意義的小說吧！——這樣，對於有意義的小說，深刻的小說，即乎人生的小說，所謂人生的傾向之小說的要求，因了批評家，發出新的呼聲。於是一方面，也就產生了這樣的作風：如觀念小說，社會小說，深刻小說，乃至悲慘小說之類；自題材言，寫着個人受社會之壓迫而苦惱的形態；自作法說，乃故意把牠弄成深刻，弄成悲劇，露出欲打動讀者的苦心的。而在另一方面，終於促成所謂文學界一派的浪漫主義之醞酵發生了。向來的文學，雖說是立腳於寫實主義，可是那寫實的意義，往往只有表面的極其膚淺的意思；不是留着實利呵，實益呵，或功利主義的餘臭；就是嘴裏說爲人生，談着爲藝術，實則甘於現在之人生，安於現在之社會，充滿着以人生爲玩具的傾向；在全體中毫沒有對於人生的熱情，或疑惑一類的東西。對於「生」的無限的留戀，熱烈的「人生的意欲」，追求哥德之所謂「更其高的現實之幻影」的熱心：幾乎

一無所見。寄一抹清新之空氣於那種令人覺得乾巴巴而沒有溼潤的文學，而把牠弄成溼潤的，而且能夠從那裏叫醒對於生的一種景仰之情緒的，完全是文學界一派的功勞。若從時代來看這些文學的變遷，那是屬於二十七八年的中日戰爭前後之事。

尤其是浪漫主義之運動，其後益發和實生活發生關係，把個人之思索生活弄深，使人們強烈地意識現實和理想的衝突，社會和個人之矛盾；其結果，遂演成欲真實地凝視，探求現實，社會和個人的『智識的運動』了。觀念小說，社會小說之『悲劇的觀察』，又更其加了現實味，而成了促進這個運動的一助了。這樣地從三十七八年的日俄戰爭前後，這種文學上的新運動得勢，到了四十一年，遂達全盛，這就是自然主義文學的勃興。而明治的末期二三年間，寧可以說是自然主義的衰微期，是發現種種分化作用的時期。

那麼次期的文學的階段是什麼呢？從寬大的意味看去，那應該是撤棄外國文學之影響，走向日本的文學的傾向；從狹小的意味說，就應有從那自然主義文學之必然的分化崩壞而起的新傾向出現。明治末期，則從文學本身看去，也顯然是過渡期。正當這個

當兒，發生了從明治推移到大正的「國民的事變」。這又不只是年代變更而已。那是以西歐文明之模倣爲主的明治文化擱了淺，勢非有什麼打開轉迴不可的時期。恰有一時代在此告終之概，一切非從新走起不可：這種自覺，不由得強烈而深刻地刻進一般國民的腦海裏了。說大正的初年爲第二次維新，絕不是誇大之言。

在這個大正維新，擱淺於自然主義的日本文學，怎樣地分化轉迴着開了什麼新境地呢？我們試把自然主義的意義和價值，加以考察，這當不失爲對於上面的疑問的正常解答吧。

二 自然主義之意義和價值

自然派的巨頭田山花袋，常常說到赤裸裸的描寫和平面的描寫。現在將這個描寫的意義，分解起來可以有兩種。一種是題材內容的赤裸裸，平面；另一種是儘其所有去描寫的態度方法。前者是 Subject (主題，內容) 的問題，後者是 Treatment (手法，態度) 的問題。我們爲方便計，先從 Subject 的問題看下去。

自然主義的最後終局的目的，是描寫人生的真。從而什麼東西，都可以爲文藝之題材。反之，古典主義或浪漫主義的文學，大都是單取人生之美啦理想啦之類，爲其題材，內容。譬如這裏有一朵花，牠們就只限其觀察的範圍於那美的方面。旁的方面，則儘量地不去看她。而以爲以其觀察的報告，就可以傳出花的全貌了。可是自然主義，就提出疑問說，那究竟是能夠得到花之生命全體的嗎？而主張道：爲傳出花的真實不僞的全生命，也非

觀察，描寫不是美的方面不可；唯有描寫那方面，花的真實而完全的生命才會浮出來的。描寫人生時也一樣，若單只描寫那美的方面，難想表現真的人生；如欲表現人生之真，便須將那醜惡的部分，黑暗的事實，不正的行為，一切都寫出來。自然主義，在這種意思，是衡量廣大的人生，深刻的現實的尺度。

赤裸裸的人，那種人和人的關係，集那種人於一處的社會的生活：這在自然主義的文學是唯一的題材，內容。一樣是美人，打扮而盛裝的美人，是浪漫主義者所好選的材料，反之，自然派作家，非把那打扮撤消，盛裝卸掉，再把人的皮膚剝起來，用解剖刀將肚腸都剖給人家看不能了事。那裏沒有像浪漫主義者或理想主義者所夢想着似的，被薄繭蔽住的美之類。反而是醜惡其物，黑暗其物，獸性其物的揭揚，暴露。這種主張，旋又引出了廣而深地觀察我們的日常生活，現實生活，以及社會生活的傾向了。文學和社會，文學和人生的關係，到此始加了所謂二而一，一而二的密度，而提高了文學之『社會的』價值。

追求人生之真這種傾向，不止於發見醜惡，暴露黑暗，剔抉獸性，還得進而對於深入

於那根底的人性之弱點，對於欲一時糊塗那弱點的既成的宗教，道德，教育及其他偶像，振起破壞的大刀闊斧了。舊物破壞，偶像破壞的精神之所以爲自然主義之有力的主張者，無非都是爲此。社會問題，個人之解放，舊道德之破壞，既成宗教之否定等等之所以自然而然成了文學的內容者，也不足爲奇了。自西歐的作家說，例如法國的愛彌兒·佐拉（Emile Zola, 1840—1902），恐怕是最大膽地奔入這方面的最初的人吧。他的魯岡馬措爾叢書（Les Rougon Macquart）二十卷的連續小說，是寫了遺傳所及於人之害的社會小說，同時又是一個話話叫的系統的遺傳論。該叢書中那那獸人，酒館，陽春等，被認爲代表作。在日本，小杉天外最初受了佐拉的影響；接着自覺地承受其主張目的，挺身於文學界的，是田山花袋。

既然是要描寫人生之真，那所謂人生之真，又較多出現於醜的，肉的，暗的方面，故自然派作家之好取題材於那方面，是毫不足奇的。也許是爲此吧，所以日本的自然主義，大受了不知轉變而盲目於近代思潮的教育者和道德家以至宗教之徒的攻擊。其攻擊，大

概是這樣說：把男女間的肉慾，赤裸裸地描寫出來，這似乎就是自然主義的作品，此事在風教上大不佳，是貽誤青年子弟的。其次似乎是說：自然主義，究竟豈非就是道德上的本能滿足主義嗎？如此，那就可惡極了。任何攻擊，都無非是新思想，新運動在任何時代任何地方都不得不遭遇的，不值一笑的誤解。固然，自然派作家裏頭，有單為挑起讀者的好奇心，故意弄了惹眼的肉慾之描寫的。然而那也不過是自始就沒有理解自然主義為何物的人所幹的玩藝兒罷了。

從自然主義的主張，肉慾既然也是現實的一部，故為欲描寫人生之真起見，其赤裸裸的描寫也是不得已的；但是那肉慾描寫的背後，非有足以使人髮髯人生的意義不可：這原該如此。莫泊三不是單為了興味，而描寫了一生裏面的結婚當夜的臥床的，作者本來的目的，大約是在寫出少女心的優美的戀愛之幻影，被那獸慾殘兇的對方的男子，無顧忌地如狼虎般加以蹂躪打碎的一種幻滅的悲哀吧。總之，認為自然主義的文學，從頭至尾是肉慾描寫，所以是有傷風教的，是忘掉了醜惡和黑暗面之再現，也是這種文學的

一方面的見解。

其次，像視自然主義文學，爲道德上的本能滿足主義的，無非是由於不正確地考究藝術和實生活之關係，而生出來的偏見。自然主義之尊重肉慾，注意黑暗面，始終是根據欲傳出人生之真的痛切的願望。牠並不是教人肯定之，而直捷將其移到人生的。藝術本不是與人生以命令的道德。藝術不是實行。並不是說藝術的世界裏面之表現，一定就是人生的理想。將自然主義文學，拿來和道德上之本能滿足主義混同的，都是由於不明此中消息的結果。單只是本能滿足說，由於自然主義的出現，得了強有力的保護者，這卻是顯然的事實。

下面要就題材以至內容之點，考察考察自然主義的效果。欲從平凡的事物發見奇蹟，這的確是自然主義出發當初的目的，而且事實上，也可以說已經實現到或程度。把題材弄成寬大而且自由，其結果把文學弄成「社會的」，這也是不可不注目的。於美學上打開一個新局面，說醜惡和痛苦的表現，也可以成爲咕咕叫的藝術，這也是自然主義的

了不得的效果。單只是始終於題材的平面化，而沒有向立體化進展，此事旋即引起無味乾燥，單調呆板的不滿，而成爲迫自然主義文學於衰微的原因。同時那不滿，無非就是要求所謂『真理』的本體的聲浪了。真理的本體，究竟是神呢？是肉體呢？是精神呢？或者依然是美本身呢？因爲各自向這些裏頭的任何一種，或向別的什麼，尋求其本體，自然主義就當然不得不分化了。自題材內容所看的自然主義，大體如上所說，後面還留着描寫之方法，態度。

既然是要描寫人生之真，描寫儘其所有的人生，就不得有文學上的虛僞了。文字的衣服愈多，人生之真，便愈從讀者離開了。於是技巧無用論就發生了。自然主義的主唱者田山花袋之主張赤裸裸的描寫和無技巧，這寧可以說是當然的。當時的毒舌家對之，就嘲笑道，村夫子花袋之所以主張無技巧和赤裸裸之描寫，乃因自己縱想要做效都會趣味的紅葉之類也做不到的緣故。又有弄着詭辯，說『沒有技巧，那裏會產出文學』的話，去駁斥無技巧論的。這其實都是幼稚的議論。無技巧的真意，是在這點：當傳出人生之真時，

有礙的技巧，一概不要；然而又非有更切確地把牠傳出的別的技巧不可。如果不然，花袋以次各自然派作家，何以要奉佛羅貝爾的「欲表現一件動作，只有一種動詞，欲表現一件形狀，只有一種形容詞，欲表現一件事物，只有一種名詞」這個單一語說，爲金科玉律呢？倘將以上爲關於描寫的方法——即關於媒介物的說明，那末描寫的態度，自然而然就是主觀的問題了。因爲是要再現如實無僞的人生，故若加入作者的主觀或理想，則已不能貫徹目的了。無論是描自然或寫人生，都想儘量地照樣直寫細描，故自然而不得沒有如明鏡之顯然映出物象的態度了。其主張客觀的，沒主觀的，非理想的，是當然的。佛羅貝爾說過：「藝術家之心，非渺茫無限，其底可以把天空中的星屑，顯然映出那樣澄清似海者不可。」他的所謂無人格性，無非就是傳了這種心境的。再如佐拉，把藝術當作科學，以爲只消攏集觀察的報告，而在腦海裏的實驗室實驗，於是小說自然就會跑出來；所以只消從四方八面聚集材料就行了，而一味地依從其見解執筆了。

對此佐拉和佛羅貝爾的作風，泰納認爲那是以自然的再現爲極意，而使一切個人

性，伏在其蔭影裏的。而卜林謙爾舉出無感覺，無人格性，爲自然派文藝之特色。

對於這種描寫的方法態度的努力，不消說是收了種種效果的了。可是做一種理想的沒主觀，非理想，純客觀的態度，即使可以有，然而作者在實際上去接觸某事件或某人物時，是否能夠取那種方法，態度？那是大有疑問。嘴上固然說着明鏡，可是實際上很容易做不了明鏡。於是就出了這樣的意見說：與其故意做這樣做不到的事，不如以客體之訴於作者的官能者爲本位，而把牠忠實地映出來之爲妙。於是自然主義一變而成印象主義。對此，稱始終欲忠實於對象的向來的傾向，叫做本來自然主義。然而本來自然主義的生命，則使其主張能達到，其所得的結果，也不過是造成忠實於對象的照片而已。結局不會離開藝術嗎？藝術不消說不是照片，也不是報告書。可是自然主義的有些作品，墮於瑣末主義之弊，而傾於無生命的寫實，這是遮蔽不住的事實。這種傾向，我覺得無論是在西歐的文藝界，或在日本文藝界，約略是一樣的。在外國是法國的佐拉，在日本是田山花袋，一時有被捉於此弊之概。倘若再要找出印象派自然主義的代表者，則猶之乎法國有龔

枯爾兄弟，日本有島崎藤村。

就描寫的方法態度上說，自然主義在其致力於棄除文字的虛飾，簡易平明，而一意把握對象的中樞的一點上，收了效果，原不得不充分加以承認；然而說沒主觀，唱非理想，高倡客觀的態度，而終於陷入自繩自縛，卻是可為遺憾的事。自然主義的裂痕，可以說也就醞釀於這裏的。

三 自然主義的分化反動旁系

自然主義，一方面有欲忠實於自己的印象的印象派，一方面又有始終欲效忠於客觀的本來自然主義：這樣地在牠本身，已經分化，分裂，而在失掉統一勢力了。然而使自然主義衰微的最大原因，是在缺乏着現實主義之積極的方面一層。自然派作家，致力於揭破人生之黑暗面，醜惡面，不正不義的方面，而把牠再現出來。其結果，就視這些方面爲人生的全部，繼則不得不標榜懷疑，無解決了。這樣地自然主義的文藝，終於被塗上了一層 Pessimism（厭世主義）的色彩了。這完全無非是沒卻了現實主義之積極的方面所致。爲什麼要把醜惡面，黑暗面，不正不義暴露再現出來呢？是爲正確地抓住人生之真。那麼，爲什麼要抓住人生之真呢？爲的豈不是有基於這種意慾——握住人生之真，藉以幫助創造更其好的人間生活，社會生活——的整個目的嗎？俄國的自然派作家，這種意慾的

確是很熾烈的。日本的自然派作家，就缺少這種意志。這裏也伏着使自然主義分化崩潰的一個大原因。

這樣的自然主義，因為製造着內部的分化崩潰的要素，同時，或者因了與此並行而存在的他種類的文藝之完成或反動勢力等等，日就衰微之路了。明治末期的二三年間，只是在表明這種文藝上之混亂動搖罷了。自年代上看自然主義的勢力，以明治四十年前後為開頭，繼續二三年是其全盛期；從四十四年前後，對牠不平不滿之聲漸起於文壇的一角，而大正元年以後幾年之間，是自然主義萎微停滯的時代，也可以說就是反動時期吧。

我們可以舉出社會主義的小說之一種，為對於自然主義之旁系勢力。中日戰爭後忽而增加起來的社會主義思想，跟着日俄戰爭前後之產業主義資本主義之確立，益發種其根蒂於社會，而使社會運動熾烈了。將這種思想傾向表現於文藝的，是社會主義小說；木下尚江是其代表者。火柱（三十七年），丈夫的自白（三十七年），靈乎肉乎（四

十年，叫化子（四十一年），坟地（四十一年），勞動（四十二年）等等，都並非沒有多少通俗小說的趣味；可是著者的熱狂的社會解放，個人解放的呼籲，介乎宗教的苦悶的深處，在那裏放射着。固然著者對於當時的社會主義運動，抱着很大的懷疑。現在的社會主義運動，果能放射已亡掉的靈光之一閃於生活之上嗎？於是作者的靈魂，當然就彷徨於『到直接的社會運動去呢？』或『倚靠宗教以求解脫呢？』的歧途了。想到民衆全體的問題時，社會主義乃是直接的武器。個人欲獨自達於悟道時，宗教乃是其唯一的慰藉。尙江終於取了最後一條路。在他，確實是當然的途徑；然若自今日的我們看去，則由於他的行動，許多問題被遺留着。不過此刻沒有考究那些的工夫，這裏就止於說一句：他的作品，和自然派作家的作品並列着，頗給與了有心人以強有力的刺戟；又他的作品，偶然有着和今日的所謂無產階級文學吻合的要素。

對於人生僂認真，嚴厲，漲紅了臉焦躁，始終抱着偏促的心情的自然派文藝——對此，反而取了冷笑的態度；反乎自然派的現實突入的態度而取迴避的態度，異於自然派

的刹那的態度，熱情的態度，而遊離於低徊的態度，依傍微溫的態度的，假若稱之爲餘裕派文藝，則其代表者自然是夏目漱石了。這一派的文藝，原是出發於俳諧派的寫生文的，可以說是始於子規，經過高濱虛子，到了漱石而完成的吧。虛子的作品，俳諧師，凡人裏面諸短篇，尤其是三疊和四疊半，其次是鷄頭等，於其手法態度之上，始終是餘裕派式。然在其傳着人生的真實一層，有着不能埋沒的價值。特別是三疊和四疊半（譯者註：疊是坑蓆，三疊是一室之中鋪三條坑蓆的，四疊半是鋪四條半的），寧可以說是依傍自然派的題材和手法，把平凡的人生的斷片，生龍活虎般描寫出來，因此之故，甚而也與自然主義作家以好感。他是不受外國文學之影響的，純日本趣味的作家。論到這點，夏目漱石雖說是出自日本風的寫生文，他卻有英文學趣味。英文學趣味和東洋趣味的混合，這就是他的藝術。欲在所處的社會，儘量健全地享樂趣味和娛樂，這可以說就是他的人生觀；而他的藝術，同時又不外是出自這種人生觀的。把死和生一樣放在一邊來眺覽，來享樂；苦痛也不以爲痛苦，以有餘裕的心情眺覽而享樂之；這種傾向，究竟不是視人生爲陰暗的，始

終是視爲光明的 Optimism (樂天主義)。吾輩是貓以次多數的作品，是這樣地投有閑資產階級的嗜好的藝術。那裏既沒有深刻的人生之苦惱，也沒有基於生活之苦礎的味道。但是其觀察之奇警，其文章之清新珍奇，及其內容之明亮和從容而道德的，中庸的。這在對於自然派文藝抱着不滿的人，有如沙漠中之○o了。關於漱石的文學的價值和意義，大約後面總還有再說的機會。漱石顯然是對抗自然派作家的巨頭，唯其如此，故出入其門的青年作家之羣，爲數決不少。直接的門下生，有鈴木三重吉，森田草平。其次，引了漱石之流而發生第一次的新思潮派，出了小山內薫，谷崎潤一郎等人。而其促進第四次的新思潮派之出現，這事於查考大正時代即現代的文學，是無論如何不能不注目的重要事實。

谷崎潤一郎於其刺青 (四十三年)，鈴木三重吉於其老鴉，紅鳥 (四十四年)，或發揮藝術至上主義，或頹廢的傾向，或發揮享樂的傾向等等，於自然派文學是相當有力的反動。最初自進而受了佐拉一流人的自然主義之洗禮的永井荷風，也放不掉生來的

江戶趣味和耽美的傾向，不知不覺之間遂放棄樂主義入作品之中了。四十二年作的歡樂和冷笑等等，大約就是其代表作吧。以浪漫主義的作品，在自然派全盛期還不左顧右盼，繼續其健實之步的小川未明，承自然派全盛之後，露頭出角起來，這不可不說是當然的。認文學爲遊戲的森鷗外，也是一方的重鎮。

然而對於自然主義的反動勢力之中，最有勢力而終於支配了次時代的，是白樺一派的人道主義以至新理想主義。自明治到大正的文學的推移，大體上可以視爲從自然主義向人道主義以至新理想主義的推移吧——也許還有插進種種異議的餘地。從雜誌白樺前後出了武者小路實篤，志賀直哉，有島武郎，里見淳，長與善郎似的作家。此刻是各走各的路——完全不同，幾令人發疑其何以能取一致的行動的——可是在當初，他們集到一個旗幟之下，做了劃時代的工作。那就是人道主義以至新理想主義。他們第一步就反對自然主義之唯物的看法，努力高倡精神性了。自然主義尋求了人生的黑暗，反之，牠願望了光明。肯定了光明的有生之價值的人間生活，以代無解決懷疑了。自其理想

說，是和俄國的現實主義性即積極的人間生活之肯定，一致的。不消說不是就作品的色調而言。在那一點，這兩派不同有如黑與白。可是在這個理想——無論怎樣被虐待着，被壓抑着，尙要從其底裏，求出人性之光，純真的靈光這個理想，可以說是完全一致的吧。再說，在這種意思，自然主義之衰微，是表示法國自然主義之影響的稀薄化，而人道主義以至新理想主義的出頭，是說明俄國現實主義之深刻化的。自西歐文學的影響這一層說，這種推移變遷，是從法國文學的興味，向俄國文學的興味的推移變遷。

我在上面，雖然是極簡單，卻也算是回顧明治文學，同時又說明了從明治到大正的混亂動搖期之文學的概況了。下面按次序，得就那萌芽於混亂動搖期的新傾向說一說了。

四 新浪漫主義的文學

1 新浪漫主義概觀

如果自然主義之反動以至旁系的勢力裏面，其致力於精神生活之高倡，求人性之光明，理想之靈光的傾向，可以稱之曰新理想主義，那末，將與此可以說是相反的藝術至上主義，享樂主義，以至唯美主義等等的頹廢的傾向，一括而稱之曰新浪漫主義，也不至有什麼奇怪吧。

元來，新浪漫主義(Neo-Romanticism)這句話，是歐洲的文藝史家，總稱十九世紀後半的，反抗自然主義以至現實主義而起的新文學的名稱。而歐洲的新浪漫主義文學，因為混入着五花十色的要素，所以很難以拿一句話說，是如此這樣的東西。不過，若是將可以視為其特色的為中心來說，我想大體上可以分成兩個部類。其一是出現於俄國的

Toska 卽是所謂世界苦之厭世的、懷疑的思想；其一是以法國爲中心而發生的 Decadents，卽頹廢的思想。而這個頹廢的思想，復分而爲神祕主義和唯美主義兩種。關於這些事，這裏也不必詳說了。因爲有本間講師的最近歐洲文藝思潮史。

總之在歐洲，這種新浪漫主義，成爲自然主義或現實主義文學的反動，一時大發揮其勢力了。與此恰恰相同的現象，也發生於日本的自然主義文學之後。因其爲反動傾向而發生的東西，於種種方面，和歐洲的新浪漫主義文學類似着，故我們就暫時要在自然主義以後的文學，也掛上那個名稱，以圖說明之便。

單只是有一件應該注意的事，就是像俄國的特斯加 (Toska) 似的思想的傾向，日本的新浪漫主義是沒有的。元來始終陰暗而憂鬱的，無可救藥似的厭世思想，乃是斯拉夫人特有的思想。同是歐洲，也和拉丁系統，條頓系統的厭世的傾向大不相同；日本人寧可以說，在思想感情上，類似於拉丁系統，條頓系統大約是爲此。日本人沒有像斯拉夫人那樣的深刻。痛苦的感覺不是執拗的。對於感情，立刻變成『免疫性』從而對於痛苦，也

立刻就慣了。沒有深的苦悶或固執，這是沒有如特斯加似的思想感情之所以。柴霍甫的初期作品，戈爾基的憂鬱的人，安特列夫的作品等等——就說不會產生這些作品也可以吧。

從新浪漫主義，除掉了特斯加的思想之後，所遺留的——藝術至上主義，唯美主義，惡魔主義，神祕主義，享樂主義等怎樣地具現，活現於自然主義以後的文學呢？我們暫時要來觀察那一方面。新浪漫主義，是在從明治末期到大正三四年的文藝界，成一個勢力的運動。那就先成爲文藝上之享樂的傾向，官能的傾向出現了。那麼什麼是享樂的傾向，官能的傾向呢，關於此事，大正二年二月的早稻田文學的明治四十五年和大正元年文藝史料，說得最詳明說：

「享樂的傾向，換言之就是嘆美的傾向。其本旨，與其說是要觀照，思索人生，不如說是要享樂生活。是屬於官能的而非屬於思想的。與其說是屬於向上的，不如說是多屬於頹廢的。與其說是想自覺地，苦悶地，或努力地抓住人生的意義，不如說是要儘

量地把官能上的滿足享樂下去的傾向。從而出現於那一派的文學的，多是官能的嘆美。想儘量地成細微的官能活動，探求人生的美樂，而咏嘆之或表現之。那一派的藝術，就是從那裏生出來的。從而自其為歷來之所謂客觀派文學之陷於呆板乾燥者之反動看去，其出現頗有意義。

然而事實上出現的那一派的作品果能打掃自然主義的客觀的作品之呆板單調的不滿，而與當時的讀書階級以充分的滿足與否，自另為一個問題。關於此事，或關於享樂主義的功過，待後面再說；這裏想來看一看，有什麼樣的作家，發表什麼樣的作品，而發揮了享樂主義的傾向？

2 谷崎潤一郎的諸作品

明治四十三年發表刺青，四十四年發表少年，捧奴等作，甚而仰被讚稱為一代奇才的谷崎潤一郎，我們第一不得不推他為這派的代表者。從酷愛美，而欲享樂官能之他的

本來的性情看去，他的傾向享樂主義，一點也不奇怪。他從頭至尾是一個都會人。而且是一個非盡其所欲地味嘗官能的美和情緒生活不止的性情之所有者。江戶情緒或江戶趣味（譯者註：江戶是東京舊名）深深嚙入他的生活和靈魂，而不把他弄成現實之冷靜的觀照者。在從這種生活和態度產生出來的他的藝術，附隨着享樂的傾向和嘆美的傾向，這毋寧說是當然的。而這種傾向，尤其是在初期的作品，顯現着爲其昭然的特色。例如在刺青裏面，說着「一切美的都是強者，醜的都是弱者」而讚美，景仰着江戶的美的生活。而又說，少年刺青匠的年來之宿願，是要「得到有光輝的美女之肌，而把自己的靈魂刺進去」；然而因爲不容易找到具有合乎他的脾胃的味道和調子的女子，徒然過了三四年之後，好容易遇見合乎理想的一個少女，完成年來的希望然後死了：那裏，他的嘆美的傾向也不遺地發揮着。

嘆美的傾向和享樂的傾向之一變而成追憶的，回顧的，這是極其自然的歸結。從認爲是醜惡的現在生活看去，過去的世界或少年時的世界，在任何人都是美的夢幻的世

界，發出享樂的源泉。當時，谷崎潤一郎之作品，和阿部省三的山家子，其餘如永井荷風的或種作品等，同被稱爲追憶文學，就是爲此。

做一個極端的美的追求者，生活之享樂者的慾求，不讓他止於爲美的景仰者了。一樣是求美，也要求異常的美，日常生活的表面上所找不到的美，王爾德所謂的「森林所不知的花，樹林所沒有的鳥」（虛偽的廢墟）一樣是求官能的快感，也須是在「病的」官能，「惡魔的」官能，才感到更其多的滿足和快感。加在他的後來的作品的，這樣複雜的要素，也許可以稱之曰「病的傾向」或「惡魔主義的傾向」或神祕的傾向吧。自大正元年到三四年之間所作，例如惡魔啦，惡魔續編啦，熱風之前啦，被棄的經過啦，殺阿艷啦，阿才和巳之介啦，都充分帶着病的傾向和惡魔主義傾向。至於大正六七年前後所寫的人面疽，哈三·干之天術，玄奘三藏，和魔術師等作，也許可以說是屬於神祕的傾向的吧。

上面的作品，不錯，是於各個所表現的傾向發揮了作者之特異性的；可是自文壇上

說，尤其成了問題的，是殺阿艷這篇和近松秋江的舞鶴心中，同時載於大正四年一月的中央公論。而兩作，不期然竟開了所謂情話文學之端。殺阿艷已如上面所說，不錯，是惡魔主義的作品；然而牠的形式，又完全是傳奇，而內容已經是江戶末期的『草雙紙式』的了，所以文壇稱之以『情話』。

這麼一說，殺阿艷的確是一種 Romance (傳奇)。江戶中有最美之稱的一個姑娘阿艷，和她家的雇人，也是很美的新助之間的戀愛爲其根元。阿艷逐漸耽於肉的歡樂，官能之滿足，終於做了辰巳妓女（譯者註：辰巳是深川的別名，在江戶城內，妓院所在地）揮其如狐的手腕，誘惑許多男人；新助由於偶然的事殺了人，自是而想見見血的慾望，不知不覺之間集到手上，於是就有兩三人供了他的犧牲；而且在一方面，和阿艷繼續了彷徨於生死之境似的淫蕩生活。不久，探明了阿艷之心傾向別的男人之事的新助，忽了。可然爲想見見血的慾望所驅，阿艷遂爲其犧牲了。這不過是殺阿艷的粗略的情節吧了。可

是由此也就可以明白：作者的惡魔的傾向，雖並不是沒有出現於那想見見血的人之性

情之中，但是那與其說是心理的，毋寧說是寫成因果的，故不感得那樣強烈；任憑怎樣說總是傳奇的興味佔勝。其被稱為情話文學大約也是因此緣故吧。現在順便說一說當時的情話文學。

近松秋江的舞鶴心中（譯者註：舞鶴地名，心中是情死）也是與當時的文壇以相當刺戟的作品。自從他寫了給離異之妻的信以來，一般人都認定其於描寫男女之癡情心理，有異常之才能了。這樣的他，破了長久的沈默而發表出來的，就是這一篇。男的是京都著名的旅館的獨生子，年紀二十三，學於東京某大學，也感染着所謂近代的思想。女的是他家的侍女，是個天真爛漫的二八少女。這兩個年青貌美的男女，因為悲慘的戀愛沒有辦法，遂相擁着跳入海底。地點是風光如畫的舞鶴之濱，時候是波紋如織夢的初夏之夜。把當時世人所謳歌的「舞鶴心中」的這樁事實，由於近松秋江的情趣豐饒的筆致描寫的，就是這篇舞鶴心中。此外如長田幹彥之鴨川情話，田村俊子的小五金五郎之出現，也在此前後；所謂情話文學，殆已風行於文壇，而視文學為遊戲而享樂化之風潮遂盛。

其結果，就招出了勇敢的批評家赤木桁平的遊蕩文學撲滅論，而集文壇之視聽了。這也不可不說是當然的行徑。

話再說回谷崎氏的作品。在刺青，少年以至祕密之類的初期作品裏面，頗有顯然的特色，如頗覺純潔而豐饒的作者之藝術的情緒似的東西，或嘆美的傾向以至江戶趣味這一類的東西。然而一到惡魔以次，其他的『病的傾向』的作品，惡魔的傾向以至神祕的傾向的作品，作者的所謂嘆美趣味，神祕感，惡魔主義以至病的變態心理，爲什麼不能領略個痛快呢？惡魔，哈三，干之天術，魔術師和人面疽，雖有勉強安設的病的心理，勉強造作的神祕不可思議，可是沒有算得是實感的病的心理，沒有算得是實感的不可思議。

生活上的享樂主義者，是有着抑不住非享樂生活不能已之本能的人，才算名實相符。他因了厭惡現實的沒趣味和醜惡，所以想創造新的美的世界。至少在欲依靠美的幻影，使自己的生活豐潤而多彩的谷崎潤一郎的一面，有這種做一個享樂主義者的特性，是大家所承認的。而像刺青，少年和祕密等的初期作品，其所以造成強猛的力量，迫到我

們的胸田者，爲的完全不外是有從這種對於現實的不滿，對於現實的沒趣味和醜惡的反抗的氣分生出來的，作者之純真的情味生活之滋潤。

翻過來看一看惡魔和惡魔續編，就令人覺得作者是故意爲變態心理而寫着變態心理，爲惡魔的氣分而寫着惡魔的氣分似的；而不得不疑問，究竟有多少必然性，和多少內發的要求，使其描寫變態心理，使其表出惡魔的氣分。豈不是作者真發見了所以要描寫變態心理的必然性，而且作中的人物，當然成了那種性格的所有者時，然後惡魔以至惡魔續編，纔會兇猛地迫到讀者胸口去的嗎？這樣看來，我覺得做一個惡魔主義者的谷崎氏，雖有迫住人生的一角，把牠弄歪，弄成『病的』給人家的技巧之力，然而似乎沒有顯然把握着其所以被迫住，被弄歪，被弄成病的必然性之根底。使沒有開於郊野的花，開於郊野，使沒有巢於樹林的鳥，歌於樹林，纔是藝術家真能完成其使命的。若使花開於夢之園，使鳥歌於夢之林，則待百年之後，也不能實現。

再看一看做一個神祕主義者的谷崎氏的一面，我覺得他有受亞倫·坡（E. P.

Poe)之流的影響似的。人面疽，哈三·干之天術，和魔術師裏面所處理的世界，是與日常生活完全無關的，不可思議的神祕的現象。尤其是像人面疽和魔術師，人物和事件，表面上雖然和我們的日常生活所有的無異，但是一貫其根底的，作者所描的地方，完全是神祕或不可思議的現象。其內容始終是 *Fantastic*，依靠不可思議的材料，安排着不可思議的事件。而且愈是作者把生吞活剝的實在的人物和場面，欲寫成像人的生活，則非人的感覺，愈顯得濃厚。究竟他還不至拿鬼來增加神祕感。然而他卻好取不大為近代科學所研究，而且沒有被重視為研究對象的心靈現象之類，為神祕的材料。在這種意思，他是要依靠近代之科學的鬼靈，把人生來神祕化的。是要依靠「電影的鬼靈」，「印度的鬼靈」來具現人生之神祕的。

追求神祕，誦念不可思議的世界，這的確是可以把我們的生活弄深刻而提高的。可是追求誦念離開了生活的神祕，不可思議的世界，是不會使人生活得更好的。唯有在生

活之中找得到的神祕，不可思議，纔會把我們的生活弄深，而弄成幽玄的。但是谷崎氏所

描寫的神祕不可思議，果爲這種生活裏面所找得出的神祕不可思議嗎？總覺得都是沒有踏住現實生活的神祕不可思議。不是打開生活之門，在那裏碰着的神祕不可思議。真正的神祕主義，絕不是說要把材料，人物和場面，弄成珍奇的，怪奇的，不可思議的。那是要相信更其好的生活之可能的。然而人面痘，哈三·干之天術，和魔術師之類的作品，看不見對於更其好的生活之可能的強烈的信仰。即使有之，也是微而且弱的。而這一點，往往被一部分人們，罩視爲 *Dietante*，又其被當作好事家之所以也。

至於最近所創作的愛之然後，沒有愛的人們，本牧夜話等戲曲裏面的傾向怎麼呢？跟着時代思潮的推移，我覺得已經加上了別種意味了，所以待後面有機會再說。

3 永井荷風的藝術及其他

永井荷風之發揮享樂派的傾向，官能的傾向，而引起文壇的注目，也是這個時期。永井荷風的作風，並不是自始就是享樂的，官能的。在文壇初出面的時候的他，寧可以說多

多抱着自然主義的色彩。當硯友社一派的戲作者的空氣，享樂的風潮，尙未浸潤着文壇的大半；而另一方面，鳥崎藤村，田山花袋，國木田獨步諸氏，雖已呈示新作風，而不能大膽地宣明自己的立場，還在客客氣氣的當兒，他就毅然把自己的基於法國佐拉之觀念派自然主義的態度宣言，同時發表宣明其態度的作品；在這一點，他寧可以說是日本的自然主義之先驅者，開拓者。即他在明治三十五年九月，發表長篇小說地獄之花，在其卷末，自己堂堂聲明如下的主張：

『人類之一面，確難免爲動物的。此將認爲其所組織之肉體之生理的誘惑使然乎？或將認爲自動物進化而來之祖宗之遺傳乎？此姑勿論之，及人類自依其習慣與情實，而形成宗教與道德，則於久經修養之現在之生活，遂名此暗面爲罪惡矣。於此被估定之事情之上，此黑暗之動物性，猶欲爲何種之進行乎？如其欲造成完全理想之人生，予信非先向此暗面，爲特別之研究不可。此非法廷與欲獲正義之光，必須進而精查犯罪之證跡，及其顛末者相等耶？故予欲將彼隨祖宗之遺傳，與夫境遇而來

之黑暗的幾多慾情，及腕力暴行之事實盡情活寫焉。」

他說『非向暗面爲特別之研究不可』又說『欲盡情活寫慾情及腕力暴行之事實』無非都是自然主義的特色。可是在主張或態度之上爲自然主義者的他，於實際的創造，果合於他的主張和態度嗎？換句話說，在當時所寫野心（三十五年二月）地獄之花（同年六月）夢中女人（三十六年五月）等作品，是否能夠充分地發揮了自家的主張和態度呢？關於這一層，相馬御風在做一個藝術家的永井荷風一文，這樣明白地說
明着：

『氏（荷風）終於既不能像佐拉似地，甘於把自己的藝術，止於爲事實的記錄，又不能以牠爲傳播正義之福音的傳道書。主張非拿了等於欲得正義之光於法廷，必須進而精查犯罪之證據與其顛末之態度，向人生的黑暗面爲特別之研究不可的他，對於所謂人生的黑暗面，終於不是持得了冷靜的司法者之態度的人。在頭腦裏爲佐拉主義之遵奉者的他，在心胸上卻是一個浪漫主義者，感傷主義者。』

是兩種昭然的對象，自始即藏在叫做永井荷風的一個藝術家之中的。相馬御風又接着說：

「在主義上，始終想做一個佐拉一流人的科學者的或社會改良家的自然主義者的他，一走到實地去領略人生那一步，就爲了浪漫主義者，感傷主義者的自己所推翻了。在對於人生之黑暗面有着藝術的興味之點，又在欲從一種理想派的見地，承認那樁事的理由之點，他和佐拉一流人是同類的；然而在實際上自己所觀察的人之處理法，描寫法，毋寧說是多屬於浪漫的，感傷的。與其說是「描寫的」不如說是「咏嘆的。」與以說是「解剖的」不如說是「說明的。」」

正如這個說明所說，永井荷風自始就不是能夠拿冷靜的科學者似的態度，來觀照解剖人生的人。換言之，他要作一個實驗的，科學的自然主義者，其所含主觀的要素實在太多了。而且他的冷靜的客觀的態度和燃燒似的主觀的要素，在初期的作品裏面，各自分開而獨立着。

這且不說，他公表了可以視爲自然主義之先驅的聲明的，藝術上之態度之後，明治三十六年飄然到美國去旅行，杳然斷其消息。這中間，自然主義的風潮，日本文藝界不待說，風行到思想界，學術界了。突然於自然主義全盛期之四十一年，他又帶了美利堅傳奇，出現於文壇了。四十二年又發表了法蘭西傳奇。兩篇都是用了波特萊爾所謂的「唯有只爲要去而去的，纔是真的旅人。心輕有如氣球，身擺脫不了惡運之手，不知爲什麼，卻始終嚶着走哇，走哇」的旅人的心情，所寫記的異國的情緒和風俗人情的短篇集。自手法方面看去，不像初期的作品，描寫和說明分立，主觀和客觀，有莫名其妙的融洽。再看作者對於人生的態度，那裏已經沒有觀念派的自然主義的風氣；同是暴露黑暗面，於其信念已無號召正義人道那樣的熱情，甚至有着所謂享樂的傾向，嘆美的傾向，如以爲這也是必然的人生之一相而入看破的悟道；和進一步，以爲把那種人生的一相，或者還可以拿來做享樂的資料，藉使人間生活充實，完全。內容也多合乎這種享樂的傾向，嘆美的傾向。

法蘭西傳奇裏面的別巴黎，有這樣一節：「法蘭西呵，法蘭西，我自從在中學校初次

學了世界歷史時毫無理由地就在童心之中愛上了法蘭西。我對於英語，未曾感到過興味。我在嘴裏，說着一句兩句法蘭西語時，就感到無限的光榮。我往年之所以渡美，在不能直接去訪問法蘭西的我，也不過是藉此以為抓住機會的手段罷了。雖說是旅人的空想和實現，常要相左，然而實現所看的法蘭西，卻較之未曾相見以前的法蘭西美麗多了，溫柔多了。呀！我的法蘭西呵！我是覺得只爲看你而生到這個世界上似的。」

他所接觸的那個法蘭西，是怎麼樣一個法蘭西呢？那不消說是藝術之宮的法蘭西，是歡樂的巴黎，是於裸美人的跳舞中發曙的巴黎之夜，是耽溺於肉之歡樂的巴黎的街巷。美利堅傳奇和法蘭西傳奇裏面，像地獄之花，夢中女人等作所表現出的佐拉主義——即觀念的自然主義——之要素，或三十五年那篇宣言所表現似的正義的觀念，社會改良家的心情意氣，全都已經看不見了。欲把自己忘掉，一味地把人生來享樂，來快樂化的傾向，漸漸顯明起來了。單只是有一件應該注意的事，就是那享樂的傾向，快樂的情緒

以至官能主義的底裏，尙漂蕩着嫋嫋不斷的一縷哀感。雖說是享樂，說是快樂，說是官能滿足，卻不是遊蕩兒揮金遊蕩的快樂，享樂，官能滿足。那和那紅葉一派之標榜遊戲，娛樂的單個享樂的傾向又不同。永井荷風的美利堅傳奇，法蘭西傳奇所表現的享樂的傾向，乃是對人生要求真實，對生活要求其正當地生活，而且對於生感了無限之留戀的人，纔能夠走到的。他也是近代主義者的一個。痛切地實感着求而不得的悲哀，而不得不與維爾連同唱着『好比雨濺都城，淚雨在我心頭下。問我爲什麼，那是那種悲哀跑入我心裏。在地上發響，在屋頂發響。噯喲，蕭條的雨音呵，雨調呵！然而不知爲什麼我心憂愁，只是無因無由地潮溼。無因無由而悲哀，那才是悲哀之極哪，也不是爲憎，也不是爲愛，我心有無量的悲哀。』現代主義者的悲哀和感情，荷風的美利堅傳奇，法蘭西傳奇，其所以莫名其妙地於我們有魅力者，是因爲其享樂的傾向的背後，有一縷愁絲浮蕩着的緣故。

在底裏浮蕩着一縷哀感和悲哀的這種享樂的傾向，色彩一篇比一篇濃厚了。自四十二年以後四五年之間，他寫了長編小說冷笑，隅田川，歡樂，短篇小說新歸朝者的日記，

傷寒意，做不完的夢，牡丹之客等。在這些作品，享樂的傾向，依然把全體的色彩塗得很濃厚；可是在那底下流着的悲哀和哀感，已不留其本身的形狀，或化爲冷笑，或變成俏皮，或成爲批評出現着。即是於悲哀，哀感的要素，加上了理智的說明的。而其最好的例子，大約就是冷笑了。

這一篇無非是接觸法蘭西之藝術的空氣，看了美國之自治的社會生活回來的新歸朝者的作者，批評日本現在之社會，尤其是東京生活的作品；同時又是描寫了不堪於其現在生活，變成享樂的，而陷於一種好事家式冷笑的生活狀態之人的生活。所以只如當時的批評家所批評，單視爲快樂主義或享樂主義的謳歌，那是不對的。因此之故，所以作家自己也說明道：『我的著作冷笑，不單是唱了享樂主義之調的。無寧說是要說出享樂主義的主人翁，受了鄉土之強迫而欲求川柳式（譯者註：川柳是俳句話的一種，帶滑稽與諷刺，以詠人情風俗之弱點的）的斷念和覺醒的苦悶與悲哀的。』

可是他的作風和傾向，逐漸減少對於現代社會之批評的觀念的要素；而享樂的，官

能的，快樂的要素日見加多了。歡樂自不待言，新歸朝者之日記，大正元年以後的做夢的夢，傷寒意，以至其前後作的劇本暴君，病葉，以至比較的最近的鬪腕（大正六年），阿龜笹（大正九年）等，沒有一篇不可證明那種傾向。

說到這裏，可以明白谷崎，永井二氏，在個性方面雖大有逕庭，然而都是於自然派文學停頓衰微之間，送一縷生氣與活力於文壇的新浪漫派之大角色，這是無可疑的事實。而若謂谷崎潤一郎，是比較多屬代表王爾德或亞倫·坡之唯美的傾向，神祕的傾向的，那末永井荷風，就可以說是比較多屬代表波特萊爾，維爾連之頹廢的，哀感的要素的了。如果說那個是屬於英國的，這個就是屬於法蘭西的了。不過兩者都是立脚於享樂主義上面，這是不消說的。

4 其餘的作家

谷崎，永井二氏之外，鮮明地發揮了享樂主義之傾向的，是出於夏目漱石之門下的

鈴木三重吉、千代紙以下到紅鳥的諸作，以至長篇小說小鳥之巢之類，都是談說美的夢，表現景慕未曾相識的女人之心的純情，生龍活虎般描寫着纖細微妙的官能，務必要把讀者不由自主地誘入恍惚的世界去。可是那裏沒有像谷崎氏那樣似的，在惡裏面也要找出美，在醜裏面也要找出善那樣的病的，惡魔的傾向；也沒有永井氏那樣似的，求美或善而求不到的悲哀或哀感的要素。爲追憶而忘現實，在夢中描寫美而滿足——總而言之，多多帶着不帶近代精神之苦悶的，浪漫主義之特色。然而這個淺夢似的浪漫主義，到了黑血、桑子等作，也就有被現實的傾向壓倒之概了。本來他是從寫生文的心情和手法，走入文學的，故其作風之呈示現實的傾向，毫不足怪也。

鈴木三重吉之外，也有一種批評家，把小川未明、森田草平也算入新浪漫主義；但是我的見解，稍有不同。我想後面總有討論他們的機會，那時自然就可以明白其所以然了。

5 新浪漫主義的功過

上面所舉諸作家，在文藝界到底能夠示出什麼效果呢？[？]先不提，第一在擱淺而免不了呆板單調的自然主義文藝的前面，裝之以官能美，觸之以新感覺，而與以一線光明這件功勞是不能埋沒的。假如可以說，自然主義從現實生活之中發見了真，那麼新浪漫主義就可以說，從現實之中發見美了。的確，發見了新的感覺，發見了新的官能美，而使人生豐富，使生活多彩了。然而這，又於不知不覺之間，把現實來埋沒，而跑入與生活疎遠的世界之夢了。其結果，就跌入歷來的浪漫主義者所陷的，憑一己之意的空想世界，退入象牙之塔，去吹銀笛子了。

無論從什麼時候什麼地方說，近代藝術之強味，是存乎「現實的」一層。然而新浪漫主義失掉了這個最重要的強味，同時，動不動就要引起遊戲的傾向於文藝界。

五 世界大戰和文藝的歸趨

1

世界大戰帶來了一個舉世欲收改造之實的，沸騰的時期，這是不消說的，於教育，於政治，於道德，於經濟組織，以至於個人生活，改造的工作，最澈底地而又最有意義地，在那裏等着。那裏，已經不許有任何的微溫，也不許有任何的敷衍了。一切都是澈底的，究極的。不消說，一如哀馬遜所說，只用了像客廳會話程度就興奮起來，立刻達於沸騰點的人也有。而且也有一種人，在極皮表的熱狂中忘失自己。然而那種人們，不消說既不是時代的先驅者，也不是指導者。

真正的先驅者，實在的指導者，始終依據偉大的觀念，依據熱烈的信仰，或依據深刻的思想而行動。而且某種偉大的觀念，熱烈的信仰，深刻的思想，其顯明地被表現着，未有的

如今日之甚的時代。時代精神或時代思潮，凝結而終於集注其白熱之光於金字塔的尖頂了。曰，自由的觀念，平等的觀念，階級打破的觀念等，於發想表面的形式以至樣式，固有不同，但於其內容意義，則無非是可以合而爲一的德模克拉克西精神的，最鮮明的發現。唯有對於非德模克拉克西精神之革命的熱狂，反逆熱，那才是足以正當地使冰冷凝結於時代的先驅者，指導者之心底的水沸騰的。

日本的思想家，經濟學者，以至社會思想家，像大正八年那樣自由而大胆地致力於高倡德模克拉克西精神的事，近年之間再也沒有了。或於指摘官僚主義的缺陷，或於勞動神聖論，或於階級打破的論鋒，或於社會制度改造論，他們差不多將他們所想的，毫無隱蔽地，大胆自由地披瀝出來了。由於他們那樣大胆自由的言論，多數的民衆終於恍然大悟，自己一身之沒有意義也沒有價值；而且醒悟了最尊貴的隱伏着的人性之力，而自覺其價值了。總之由於他們的力量，民衆得了一種新的覺醒了。他們雖是朦朧，卻也意識自我之力了。因了長時間的傳統和道德，不得不尊重「社會我」的民衆，如今已張開眼睛，

開始看見了「自我」以至「個我」的意義和價值了。

日本的思想界，曾經由於易卜生、尼采等人的影響，力說高倡了自我之威權，個性之性命。但是那時，自我之威權，個性之性命，不過只爲智識階級的一部分人所理解，而欲其成爲民衆的血的肉，時代卻還太早了。然而時代終於來到了。從那時候漸漸被培養下來的自我之威權，個性之性命，終於將變成民衆自己的了。曾經當歐洲大戰終結之時，社會改造的聲浪，如雷似地響遍西歐天地，其餘響，也遠渡重洋，來到日本了。不得不和此聲而和者，就是如上所說的思想家，經濟學者，以至社會評論家。而他們，只要有任何指導力，當然就要放火於將要醒回來的民衆各自之力了。

被當作無力，當然要被虐待的，而且也這麼想着下來的事物之威權，如今正將以駭人之力量醒悟。歷來遭遇着種種外來的壓迫或虐使，而不能露出表面的人性之光，正欲以強烈之熱，輝耀起來了。藏在民衆自己裏面的力量，任以何種威權也決非能鎮壓的。無論怎樣被虐待，尊貴的人性之光，也一定非照耀出來不能已。任以何種保守的勢力，也不能

夠消滅這個從內部湧出來的，不，伏在內部的人性之光。不生不死的保守的道德和傳統，反而不過是二重地要來促成這個伏在民衆內部之力的爆發吧了。

民衆的確是醒悟了。民衆已醒悟知道正當地評價各自的威權和自由了。而其當然的結果，就是終於感到對於社會之不公平，不平等，不正的激烈的憤怒。這樣地與民衆各自以極有意義的醒悟，而促其自覺的，不外就是社會評論家，思想家，以至經濟學者的努力。對於他們那種有意義的貢獻，我們正不知應該怎麼樣去感謝哩。世界改造以至社會改造，不是由於他們的勇氣和熱誠，一步步將近於實現了嗎？世界空前的改造期，不是這樣地將成有價值的改造期嗎？

2

我們在一方面，關於他們思想家，經濟學者，以至社會評論家所說下來的，自其所說之所及於一般民衆的貢獻看去，不得不大表感謝之意，同時關於他們所說的基調或歸

結，也不得不與以嚴密的考察。他們所說的，究竟是澈底的嗎？由於其力說高倡，社會果能收完全正當的改造之實嗎？把這樣的事，從種種方面想去，我們就不得不覺得，他們所力說高倡的理論或思想，並非最後絕對的了。實在，他們不會太忙於要把改造的基調，置於物質主義的嗎？不會太用力於只從物質的方面，考察，批評民衆之威力嗎？不會只用意於社會制度的改造，而太疏忽了其半面而且最尊貴的精神方面嗎？無論是勞動問題，或普通選舉的是非論，或官僚主義的打破，或官省設施的改造，其多半都是物質的方面，於精神的事項，沒有多大的關係。

勞動問題的解決，或者會弄出勞動者之地位的改善吧。普通選舉的實施，官僚主義的打破，此等善良的政治，也許會造出促成民衆政治的實施之機運吧。官省設施的改造，也許會使其職能和職責敏活吧。然而止於這些，決不是改造的根本義。不是改造的第一義。改造的根本義以至第一義，一定別有所在。這樣看來，他們的言說的基調，大體上認為是在於羅素之所謂「所有衝動」之上，也沒有錯誤。簡而言之，他們的言論所關心的事，

無非是在於要如何來滿足其所有衝動的整理處置的。關於這一層，長谷川天溪氏，在大正八年十二月的讀賣新聞上這樣指摘着：

『……最近的思想界，與其說明這一層（德模克拉西之所以爲德模克拉西）急務還是在討究切實於實生活的問題。在把人生的活動力解放，而使其經營創造的生活之前，非先謀肉體的生活之安固不可——這是當面的問題。因此之故，物質主義橫溢着，大有人之經濟的要求被當作唯一重要的問題之概。從而遡到人生之根本的思索，比較沒有進行着。』長谷川氏復論着說，在肉體的生活被威脅着的時代，這是不得已的傾向，不過止於此，我們是不能滿足的。不可不進到人生的根本，去做深遠的研究；如果忘掉了此事，諸家之論則將歸於泡影；而其所指導的新制度，將成基礎薄弱的東西，不成其爲改造；而真正的生之喜悅，將消失自地上吧——他這樣結論着。即他的意見之歸結，是在這一層：改造的問題，不只在所有衝動的整理處置；改造的根本義，寧可以說是在創造衝動之開發。注意這方面的事的人，並不始自長谷川，以前並不是沒有，如福田博士；又如中澤

臨川氏，如石坂養平氏等人，然而終於不能夠像長谷川氏那樣下具體的斷案。

往後我們也許能夠期待，有由於他們社會評論家，經濟學者，或研究人生之根本義，或表現人生之創造的喜悅的一日吧。然而那也許需要長久的時間吧。他們由於他們的工作的關係，也許將暫時致力於經濟生活的改造，所有衝動之處置整理吧。但是欲實行社會生活，人間生活之改造，而使其真有意義者，實在是在於如長谷川氏所謂的『把人生的活動解放，而使其經營創造的生活。』乃是民衆各自得到創造的自由。乃是使人性之光照耀到底。唯有這樣做，我們始能領略生之喜悅。始能從物質的壓迫獲得自由，任意呼吸大地之氣，始能實在成爲得了解放的自由人。然則我將依靠什麼，獲得這個第一義之改造，根本的改造呢？有着圖謀第一義的人間生活之改造，精神生活之改造的，不消說只有文藝了。只有文藝，在其本來的性質上，是始終與人間生活以什麼新的生命之應響，與以改造之道的。在這種意思，我們對着文藝，要求改造精神之一面，而又最根本的尊貴，的創造生活之喜悅，我想這絕不是無理的要求。那麼，究竟我們能夠從現在的文藝，得到

創造生活之喜悅，和生龍活虎似的，人生之勇敢的行進曲嗎？

3

我們在研究這個問題以前，不得不先看一看戰後文壇的大勢。關於戰後文壇的近況，在太陽雜誌上田中純氏的文壇近況報告一文，說得頗詳細。他在那裏面說着：「如果今日的日本社會狀態，可以說是進步的，那末，今日的日本文學界，也可以說是進步的了。然在以今日之日本社會，為混沌時代的人；今日之日本文學界，也就是非常之混沌時代了。」事實上，此刻的文壇，是處在不知說進步好，或說混沌好的狀態，這是事實。若較之自然主義發生當時及其全盛時，這時怎樣大的變遷，怎樣大的轉化呵。中心活動的人們，可以說差不多同那個時代兩樣了。在最近的文壇，占着文藝的勢力的中心人物，早已不是田山花袋氏，也不是島崎藤村氏；然而也不是永井荷風氏，也不是泉鏡花氏這一流人。文壇的中心勢力，可以說是被出現於自然主義以外的新人支配着。而那新人之數，多得

很。

而且唯其作家之人數多，文藝的傾向也極其複雜多歧。究竟此刻，已經沒有非什麼主義，則不能在文壇搖擺似的毫無道德的事了。已經容許作家，依各自的性向，隨便發表其「獨自的」的作品了。但是一時，倘非在主義的名目之下，抑住自己的性向，則不能自由地得到文壇的聲價的。不過現在，與此相反的傾向，大見發達了。從而那裏，既有自然主義的要素，也有現實主義的要素；有浪漫主義的要素，也有虛無主義的要素；又有神祕主義的要素。那些五花十色的東西，不受任何反對，不受任何抗議，就獲得容納：這是今日的文壇。文壇的空氣，全體地變成自由而寬大，這是任何人都看得見的。作家各自自由起來，而變成獨自的，這也是可喜的現象之一。可是被變成自由而寬大的文壇，稱為獨自的，號為個性的，而被提出來的作品究竟是怎麼一個樣子呢？這樣想來，就不由得令人感到寂寞。固然，從自然主義當時到現在，還發表着相當的作品，與我們的心頭以什麼刺激

的作家不消說，新人諸位的技巧之老練，觀察之巧妙，有令人驚異的。然而那些，都缺乏作

者自己之內部的生命的呼聲，氣魄之類的東西，這是爲什麼呢？

我們在這最近二三年之間，接到種種作品的傾向了。例如白樺派所代表的所謂人道主義的作品也接到了。或者如新思潮派的諸位所代表的 Thema (主題) 本位的作品也接到了。其次，我們又接到引源於谷崎潤一郎氏的，佐藤春夫氏等人所代表的浪漫主義的作品了。人道主義的內容，究竟是怎麼一個樣子呢？因爲還沒有闡明者，所以還算是闕疑。不過由於白樺派的諸氏，例如有島武郎氏，里見淳氏，武者小路實篤氏，志賀直哉氏等的作品，示我們以不能求之於自然主義的作品的，人生之明朗，光明面，和新鮮活潑，這是事實。可是那種明朗，光明面，和新鮮活潑，究竟是看準現實的真到什麼程度的明朗，光明面，新鮮活潑，這卻頗有疑問。從而其明朗，光明面，新鮮活潑，在欲痛感現實的諸相，追究人生之底裏的底裏之人，就把牠視爲一種夢，或看做幻影，這是當然的。我們要求追窮了陰暗之後的明朗，希望抓住了黑暗面之後的光明面。一樣是新鮮活潑，也要有基礎的新鮮活潑。諸氏的活動，總令人覺得有並非發出自靈魂堂奧的行動的部分。有好像沒有

走入人生的堂奧，就在唱人生的讚歌的地方。這或者反而在會感傷的少年的心頭，做一種力發出反響，但卻是還不能與深刻的人生之探求者以滿足。

我絕不是說，諸氏的對於人生的態度，不該肯定的，不該樂觀的。任何懷疑家，任何厭世家，於最後究極，沒有一個人不求人生之光明，不求樂天的人生之真味；然若好容易得來的光明，也要立刻爲跟着而來的黑暗弄成迷糊，或好容易造出來的樂天的人生，也要爲嚴酷的險暗的事實所推翻的，那豈非不如不得，不如不作話雖如此，也不能決定白樺派的作家和作品，全部都是這樣的。裏頭也有摸到人生的深處，欲在那裏點出人生的光明的人。不單單光明地樂天地觀察人生，應疑者疑，應熱者熱的作家也有，可是有那種活動的心，卻好像薄弱而微。從而既無深疑，也沒有大悟。既無巨悲，也沒有大喜。令人覺得：倘對於人生有進一步的熱意就好了！

放下白樺派諸氏的作品，轉過來看一看所謂新思潮派諸氏的作品，就令人覺得好像和人生呵，人間生活呵的實相之類的問題，離得很遠似的。比什麼都先觸人耳目的，是

手腕，是技巧，是話中情趣。偶一讀去，技巧既整然，話之情節也談得妙，所以很有趣；而其所描寫的題材，也頗有令人佩服的。可是作者的對於人生的心的活動，比較地沒有呈露着，這是不能否定的事實。被針嘍嘍地刺似的刺激，固可以得到，然而被大鐵槌磅噹地槌似的大喫力卻沒有。藝術乃是遊戲：這種念頭，動不動就浮到讀者的心頭。把藝術遊戲化，並不是限於這一派的人們，在當時的文壇，這種傾向似乎一點一點可以看出來。自由而寬大的文壇，這種傾向，她也晏然瞧着。若從文壇的過渡期這一層看去，這也許是不得已的現象吧；然而在現代，這種傾向或空氣，雖是一點一滴，也決不是可以容其浸進去的。如果這種傾向風行一世時，文壇就自然而然不得不自滅了。我們所最應該忌避的，是藝術之遊戲化。

到了大正六七年，有人提唱浪漫主義於文壇的一角，這是大家都知道的。做一種對

於沒有生氣的文壇，枯鋼極了的文壇之刺激的那種提唱，不消說應該是有許多意義和價值。然而實際上，那個提唱，既不能與文壇以生氣，也不能與以活氣。那不過是徒對於無內容的浪漫的作品，賦與其存在權罷了。根深蒂固地呈示了片上仲氏之所謂「對於不滿現實之要求」似的作品，我們終於接不到。

由是觀之，在文壇種着深固的根蒂，而且強壓着讀者考慮人生的，就可以斷言，還是自然主義所打出來的現實主義之文藝。現實主義的文藝決不是豪華的，也不是熱鬧的。可以說是樸素着實的。也沒有強冽的香。而且外觀也不能說是漂亮。然而那至少，也不離開人生，又不從實生活隔離，而有着有機的關係。牠會傳出我們的生活之呼聲。給我們叫出人的靈魂的音響。無論是具了浪漫的風格的作品，或是浮蕩着人道主義的氣魄的作品，總之，傳什麼音響於我們的心頭，而使我們想起人生的味道是如此這樣的——這樣的作品，一定置其基調於現實其物。

若單從時髦或人氣看去，當時的文藝界裏，智巧的作品，實行眼淚的拍賣的似而非

人道的作品，苦心孤詣於話的情趣似的作品，十分得勢。但是我們，不能從那種作品，找出多少感興。爲什麼呢？元來，我們對於藝術，不對於作品，不單是要求其智識的。藝術不消說源不是科學。我們所求的，絕不是那種科學的人生，智識的人生的形狀，然而現在的文藝裏面，卻有寫出了科學的人生，智識的人生之形狀的作品，即所謂智巧的作品。我們對於藝術，決不單只要求快樂。如果藝術，目的只在快樂，那末，和講談，落語（譯者註：講談是以趣味爲主的一種傳奇小說；落語是招人發笑的短句。）有何分別呢？然而等於講談，落語的作品，卻成了咕咕叫的藝術，爲文壇所談說。那種作品，壓根兒就沒有與我們的心頭以任何影響，這是不消說的。我們對於藝術，又不單求功利或道德。倘若藝術，單是功利或道德之表現，那就完全等於說教集，修身書了。然而等於那種說教集，修身書的作品，在此刻的文壇，卻被當作藝術品看待。

但置根基於現實主義之作家的作品，究竟沒有那種偏頗。微弱固是微弱，卻還是具現了實感的藝術品。從而始終有着使我們想些什麼的刺激。那裏有着牢乎不動的強味。

然而我們，絕不是能夠以今日的現實主義之作品就滿足的。固然，現實主義的作品，在告訴我們以世相之一面。描寫着近乎我們之生活的形狀。然若想到作者的，對於所描寫的世相的一面以至生活的形狀的，心之活動，成了「有機的」到什麼程度時，我們就在那裏生出種種疑問了。從此刻之「現實的」作品，可以看取作者之真摯的存心；可是作者的——就說是氣魄吧，總之，對於他所描寫出來的人生之「個人的關係」之力，太微弱而且稀薄了。其被人說沒有趣味啦，平凡啦之類，這是由作者的平靜——即儘其所有，照樣寫出來的——而來的。觀察事象，固需要平靜，但是對於事象其物的不關心，卻是藝術之邪道。再則，現在之現實的作品，其觀察現實的態度，還有生吞活剝的地方。還有不走到事物之堂奧，而在半路上停步似的地方。那無非是因為對於人生，沒有作者的心之活動。無非是因為沒有對於人生之熱烈的誠意。

總而言之，此刻的文藝，歸根結蒂起來，就是缺乏着對於人生的真實性；不，則使有真實性，也是極其微弱的，比較或一個時期，不很把人生當作問題起來了。而文藝上的問題，大有被局限於文藝以內的問題之概。月月有無數的作品被發表出來，文藝家之間，彼此批評着，那一篇作品是傑作呵，那一篇是拙作呵；某篇作品的寫法很妙，話說得很有趣一類的話，爲文藝家彼此間談說着。讀者方面，也止於說，唉，實在有意思，或者說，唉，實在上當了。是這樣地作品的內容，沒有嚙入讀者的心底的。這樣地作品就變成止於讀一讀的了。由是觀之，其被做着文藝以外事的人，輕視文藝之價值或意義，而且存在不被放在眼裏，是理所當然。此刻的文藝，從人生的正路離開太遠了。若較之自然主義當時的文藝，那實在大不相同。自然主義當時的文藝，不定在那裏，與人生有密切的關係，任是接觸那一部分，都有襲襲迫人的味道。片上氏從俄國回來，當時記文壇的印象，中有云：「幾年前的文藝裏面，則在種種的機會被寫出來的斷片，也覺得很多摸觸我們的心頭的東西。大家不是這麼想嗎——一切言說，唯有說出自己的內部生活的消息，而又有可以說出的什麼

的時候，才有力量我絕不是讚成把淺陋的小主觀隨便吐露出來的……然而此刻的文壇，我總覺得太過於不把自己的主觀當作一回事了！這麼說了，實在是指摘現文壇之弊，作家的態度，一無遺漏的名言。即：作品成了離開作家之心靈的東西，成爲沒有心靈的東西，這是我們最不满意沒有的。

月月被發表的許多作品，大體上不是凝了作者之全生命的。僅依手心的靈巧給作出來似的作品，實在不少。換言之，作品成了被作者所製造(crete)的了。令人覺得是作(Work)出來似的。令人覺得是由於和現代之日用品的製造，沒有什麼分別的過程，被作出來的。即：日用品在現今的時代，不是勞動者凝集了美的精神，自由地自發地創造的；乃是循着資本家的意志，勉勉強強地造出來的。生產者之美意識，沒有滲透於那種製造品，這是不待說。生產者的生命，沒有充溢於那些物品，這也是顯然的事實。文藝也顯然可以看出「被工作化」的形跡了。

然而文藝，應該不只是工作，也不只是遊戲。文藝乃是創造(Creation)。非是人生之

創造不可。離開人生的創造一事，則文藝既沒有意義，也沒有價值了。然而可憐得很，源是人生之創造的文藝，卻發現了將止於遊戲，止於工作的風潮了。這種風潮，於種種形相可以看見。而我已經將那些諸形相的幾個，就某作家，某作品說下來了。還得附加的舉出文藝批評的職業化。文藝批評的職能，依阿羅德氏的說明，非是始終表示一時之理想者不可。於個人的生活，於社會的生活，始終明白地揭出其指導觀念，這是文藝批評家的職能——我還要這麼說一句，某一件作品的意義和價值，同時又是表現在那裏的人生意義和價值：是能夠顯然看出這一點，才能夠做一個批評家的。若從這種解釋，今日的日本，究有幾個文藝批評家呢？今日之所謂文藝批評者，大部分是關於作品其物的好壞的批評。關於那裏面所描寫的人生，差不多沒有加以批評或考察。作品那一點不好，這一點還沒有寫到——這種批評是怎樣地多呵。那豈不是和估評關於新造出來的一所房子的意義和目的時，而吟味用以建築那房子的器具的好壞，或材料之良否一樣愚蠢的事嗎？可是說也可憐，批評的大部分的工作，卻是這樣的。這樣地批評之根本精神被忘掉，而漸

要墮於職業的批評 (Professional Criticism) 了。我們無論如何非先斷絕自職業的批評不可。而非討活於 Creative Criticism，即創造的批評之精神不可。如果不在這一層醒悟，則文藝上之作品，也許永遠難望以人生的意義為背景，被理解，被領略的吧。

在一切意味上，今日是文藝家，（無論是創作家或者是批評家，總之一切文藝家，）對於『自己的經營』醒悟之時。不要使文藝成為文藝家之文藝，非使她成為社會之文藝，不，廣大地成為人類之文藝不可。非把文藝本身的威權提高不可。不得有馬馬虎虎地造出視文藝的作品為講談，落語似的傾向一類的事。又不得造出把她弄成修身書，說教書之類的傾向。

我的這種意思，絕不是叫大家得去作『社會的藝術』的。也不是叫人去作宣傳小說的。也不是說現在勞動問題正喧囂塵上，所以你們得提供勞動小說吧！不過是說：看清楚人間生活的堂奧吧；來一個對於我們自己，以至周遭之生活的，深刻透澈的洞察吧；如果，也許會從那裏發見我們所未知的種種人性吧；也許會從那裏，不，也許會以那裏為基

調，創造出生龍活虎似的新生活吧——不過是說，有意義的創造的藝術，也許就這樣地會生出來吧了。這種主張以至要求，就是新的意義之現實主義(Realism)的提倡。文藝唯有走着正常的現實主義的正路，纔始終能夠發出生命，放出光輝：這就是此刻的我的信仰。我在批評大正八年的文壇，曾說道：「唯其對於現實有所不滿，有所要求，纔和那「真」對着面，欲在什麼一種意思，把那現實弄成更其好的——我不得不益發深深感到，這種現實主義的精神，依然是文藝之尊貴的生命。」現實主義的能事，決不是在凝視灰色的人生。其所以凝視灰色的人生，爲的無非是欲接光明的人生。歷來對於現實主義所加的許多攻擊，絕不是加於現實主義其物的攻擊，乃是對現實主義所沒有做到的，或對擬現實主義說的。我們非回頭再看一看現實主義的精神不可。有人解釋這個現實主義的精神以爲是：「欲求解放的自我，進而批評，改造現實，藉以創造其新的世界的。」

今日的文壇，應該回到這種現實之探究，人性之洞察。而非從那裏引出新的生龍活虎般生命不可。唯有依靠這樣的辦法，我們的文藝，在今日的社會改造期，才能夠成爲最

有意義的刺激吧，唯有依靠這樣的辦法，文藝才能夠有所資於依靠所有衝動之整理以至處置的改造所遺留的工作——即基於創造衝動的有光輝的人間生活之改造吧。

好在最近的文壇之一角，現實主義的精神，似乎以深固的根蒂復活起來了。我不得不希望，要求，這種新的現實主義的萌芽，益發成長發達，以俾文藝，一方面際此世界曠古的改造期，成爲一種精神的刺戟，另一方面，永遠不斷地成爲人間生活改造之一種刺激，一種暗示。

六 理智主義的文學

1 何謂理智主義的文學

如果現代文學的一面，有上面所說似的意義，光明，那麼新理想主義以至人道主義是其一，社會改造的文學是其二，理智主義是其三了。而此三種文學裏面，可以說，新理想主義以至人道主義的文學，和社會改造的文學，其使命毋寧說是在往後的社會，反之理智主義的文學，在今日已約略完成其意義的了。

那末，爲什麼認理智主義的文學，在今日已經略完成其意義了呢？欲說明此事，便先須說明，究竟理智主義的文學是什麼。讀者的多數，從理智主義的文學這句話，就一定要感到奇怪了。何則？因爲歷來的人告訴我們，文學乃是感情的產物，表現得能把作者或悲或喜的心情，傳給讀者的東西，那就是文學了。文學，不消說不是訴之理智，而是訴之感情。

的東西。從這種意思說，理智主義的文學這句話，牠本身就不通，就矛盾。說到理智主義，顯然是指理智本位，客觀本位，以及「論理的」。從而說起理智主義的文學，就是理智本位的文學，客觀本位的文學，或「論理的」文學了。和表白感情，訴之感情的文學，正相反。

然而，竟然稱之曰理智主義的文學。那裏就非有什麼顯明的根據不可了。雖說文學是感情的產物，倘若仔細檢點文學其物的本質，就可以明白一定並存着智的要素和感情的要素——雖有多與少之差——吧。夏目漱石用F示此智的要素，而以f示感情的要素，而說明道，「F + f」就是文學：讀了他的文學論的人，應該是都記得的。不消說並不是沒有單以f，構成着文學的時候，例如抒情詩，或如浪漫主義的文學，大多是僅用f，或者是以f為主要素的；但是把F種種去活動，欲藉以與讀者以從那裏生出來的最大的f，這種文學也可以成立，這是顯然的事實。若F極端地發露，而興味只被集注到那裏，那就顯然不是文學，而是科學了。但是為最大量地發揮f的興味，而使F活動時，那裏就產生以理智為本位的文學了。走到極端時，就成了古典主義的文學。不過這裏所謂的

理智主義的文學，是指這樣的文學：在上述的意味之上，以知識爲本位，尊重之，而欲於其結果，產生較之不以理智爲本位而尊重之的時候，更其多的 f，即感情。

這種文學，其必然的結果，題材就難免成了理智的，技巧成了巧緻的，興味成了合理的了。而這種文學之訴之讀者的力量，是理智的。即是先訴之讀者的智識。從而讀者方面，先以智識領略，然後才感着作品的興味。是與爲所動的智識相比例，感情一樣地動起來的。再將這種文學的特色，分開來說明，即題材方面，多半是『心理的』的。從技巧方面說，就不得不成爲『說明的』。所謂 Psychological Novel（心理小說）或主題（Thema）本位的小說，就是指此。不是僅從外面，將所看得的個人之心理，或個人與個人的心理相接觸，照樣寫出來的；乃是進入其內部，說明下去的手法。比如有這麼一段話：四十七士報了主君之仇之後，爲等候朝廷的發落，暫寄足於細川家之時，當小春和暖之日，兩三人坐在日光之中，談說着自己們的報仇，已闕動一世，成了一種風氣的事；這時其首魁大石內藏之助在旁聽見，感着不高興。這時候就把大石內的心理仔細地說明，把應該是要同大

家一起高興的大石內，爲什麼反而覺得不高興的心理，詳細說明出來，使讀者明白原來是這樣：這是心理小說的特色。而且現代的作家芥川龍之介，就在某日的大石內藏之助，不遺地發揮了這種特色。若是自然派作家，就儘量地不去說明其心事，只將外面描寫出來，而又一樣要獲得效果。在那裏活動的智識，大有逕庭。

如欲再舉例說明，恐怕說不完，不過我想，理智主義的文學是什麼，大體上已經明白了。於是第二個問題，就是什麼樣的作家的作品，應該算入這個分類了。最先把大正四五年前後以來浮頭起來的新思潮諸人的作品，算入這個分類，我想大概沒有什麼異議吧。詳細地說，就是菊池寬，芥川龍之介，久米正雄等人的作品。其次，最初是依據白樺，後來主宰人間的里見淳氏的作品，也應該屬此部類的吧。不消說此等諸人的作品，各有各的特色，故概括地把牠說明下去，很有危險；但其確立應被包括於理智主義這個「主義」的新興藝術，而劃一新紀元於日本的文藝界，這是任何人看來都顯明的事實，同時，自今日看去，他們的功績，已經成爲過去的，而現在的活動，不過是其延長而已；從而他們，倘非

再移進新的什麼的前途，或再進一步的活動，則已經沒有新的什麼，可再加於文藝了——這也是顯然的事實。上面說過，理智主義的文學，其意義已完成於今日，完全就是這一個意思。

我們按次序，在這裏暫時應該來考查理智主義文學之實際與其意義了。究竟理智主義的源泉在什麼地方呢？這麼一來，無論如何非遡到夏目漱石不可。現在的菊池，芥川，久米諸人，在種種方面承受了夏目氏的影響，感化，這是大家所知道的。從而欲澈底研究理智主義的文學，便非研究夏目漱石不可。而且，我相信研究夏目漱石，既可以知道大正元年以至明治四十五年的，對於自然主義文學之旁系以至反動的勢力之實際，又可以明白最近的夏目漱石的文學流行之所以。

2 夏目漱石的文學觀

欲究明夏目氏的文學觀，非知道他的性格與素養不可，夏目氏是好壞都具着江戶

人所有的一切特性於一身的人。其顯著的特性之一，乃是反抗精神。反抗時代的勢力，卽挫強扶弱似的俠氣是。依傍正義觀的旗幟，始終引導其行爲下去，此爲其特性之二。而其第三特性，是輕快洒脫的情趣。其反抗自然主義全能的文壇，或要求 *Herzogen* 的精神於文藝，這是第一特性的發露之例；發揮道德的精神於文藝，而要求他人的作品，也發露那種精神，這是偶爾出現的第二特性；再，他的作風所具有的滑稽洒脫的風格，無非是第三特性的發露。

夏目氏的文學的教養，第一是俳句。其次是寫生文。其能了解所謂托感懷於天然自然的風物，而忘塵世俗事的東洋人趣味，完全是爲此。他之了解禪的趣味，也是當然的。外國文學之中，則具最多的興味於英文學，而感了最深的共鳴。那大約是因爲英文學，較之其他大陸文學，少帶人間臭味，而多天然自然的香氣之故吧。元來西洋的文學，少見吟味天然自然的優美的文學，而怎樣會充滿着多帶人間臭味的文學呵——他在文學論裏面，或在那裏這然說着。這麼一說，像發源於法國的自然主義文學，就說是單單表現人間

臭味其物的文學，亦非過分的話；所以夏目氏討厭她，至少也不能和她共鳴，這是當然的。這種性格和教養做出方程式，產生出來的他的文學觀，是什麼一個樣子，約略可以推定吧。然而止於推定，是不得了事的。必須顯然抓住其正體，來放放心。夏目氏於明治四十年，爲高濱虛子的短篇集鷄頭，寫了長序。那顯然是他的文學說。此外還有可以窺見他的文學觀的許多材料。不過依據這篇序文，最爲捷徑。

依夏目氏的解說，小說有兩種。其一是餘裕派，其一是非餘裕派的小說。所謂餘裕的小說，就是從容不迫的小說，避開了「非常」這兩字的小說；用當時的摸着與不摸着這句流行語來說，就是不摸着的小說；所謂沒有餘裕的小說，就是促促匆匆的小說，偏促不能動彈似的小說，沒有悠悠舒快的分子的小說，以關於一生的浮沈似的大問題爲主的小說。再換句話說，不以生活的大事件，和其餘重大的問題爲材料的，是有餘裕的小說；以命運啦，人生啦爲問題的，是沒有餘裕的小說。如果沒有餘裕的小說，有存在的權利，那麼有餘裕的小說，也就有存在的權利了。「品茗灌花也是餘裕。談天說地也是餘裕。消遣於

繪畫雕刻，也是餘裕。只日俄要戰爭不永續，世上不爲波克曼似的人所充滿着，便到處皆是餘裕了。而且我們，也除了不得已的時候以外，是喜歡這個餘裕的。從而產生自此等餘裕的材料，都宜於拿來做小說。」這不消說不是絕對論。那是對於自然派方面，標榜着嚴肅的人生，或認真的人生，或緊接的人生，而攻擊其不堂堂迎合他們的意思的，灰色的藝術家之態度之反抗。可是那同時又是他的主張，這是當時他的作品，最明白地證明着的。吾輩是貓（三十八年）哥兒等作，最能證明以上之說。

從這種所謂有餘裕的小說的概念，可以引出來的，就是低徊趣味。關於此事他說：「這是我爲方便起見造的用語，所以旁的人諒必是不懂的吧。不過一言以蔽之，是指這樣的趣味：就一物或就一事，起了獨特或聯想的興味，左顧而右盼，容易走不開。所以就是不說低徊趣味，而說依依趣味，或戀戀趣味也可以。」這也可以看做是暗中和直線地看物，而一直往前寫的自然派之作風對抗的。這種趣味，纏住於他的一切作品。有時也令人覺得太囉騷者，完全是爲了這種趣味的惡化。

由這種低徊趣味，又可以聯想的，就是所謂非人情的世界。在藝術的一境，有所謂非人情的世界。草枕（三十九年）完全可以說就是描寫了這種境地的。「或苦，或怒，或急，或哭，這是人世的附隨物。我在三十年之間，走過這條路，走厭了。走厭了之後，又要在戲曲或小說之上反復一樣的刺激，這可不得了。我所要的詩，不是那種鼓舞世上之人情似的東西。是放棄俗念，暫時也好。是能夠變成一種脫離塵界的心情的詩。任何傑作，也沒有離開人情的戲曲。很少絕滅是非的小說吧。始終不能脫出世上，乃是她們的特色。」然而這樣實在又太無味了：這是欲逍遙於非人情之天地的，草枕的主人翁的感想。草枕裏面還說着：「從不好住的世上，把不好住的繫累拔掉，而在眼前寫出叫人感激的世界者，是詩。是畫。或者是音樂和彫刻。」又說：「一切藝術之士，因其將人世弄成悠閒，把人心弄成豐富，故尊。」可是恰恰合乎這個條件的藝術很少。雖然比較擺脫了人界的種類的藝術如詩者——尤其是西洋的詩——還膠貼着浮世的臭味。擺脫了浮世「勸業場」的，只有東洋的詩歌吧了。「採菊東籬下，悠然見南山：只有這種詩的背後，表現着燥熱的世上所

忘掉淨盡的風光。既不是因為籬笆的那邊，隔壁的姑娘在探視，也不是因了親友在南山做事。這樣可以超然出世間地成了把利害得失之汗流掉的心情：『這樣說着。『假如二十世紀，用得着睡眠的話，這種出世間的詩味，在二十世紀是要緊的東西：』這是草枕裏面著名的警句之一。

總之，他是說：詩也吧，小說也吧，儘可以表現辛辛苦苦的實生活之苦鬪；然而必須具有使人忘掉生活的苦味或悲哀或辛苦，使其駕一葉扁舟，遊於桃源似的情趣，然後才有做藝術存在的意義。從而依夏目氏的意思，藝術並無須乎像自然派作家所說，使人髮髯人生的意義，或咬破生活之真味，而『如實』地把牠表出來的。只要使讀者愉快而有趣，而使其忘掉現實生活的苦悶，藝術的能事就盡了。這顯然是藝術至上主義的見解，是信奉為藝術而藝術者的看法。和單把藝術當作娛樂或享樂的一種方便者，沒有什麼不同。但夏目氏的藝術觀，並不是止住在這裏的。再進一步，欲把人心弄悠閒，愉快，有趣，自有方法。用錯了那種方法的文學，其為文學之價值很少。表露出真也可以成為文學。表現

着善也可以成爲文學。而發揮着美，文學也可以成立。其次還有發揮壯——即 Heroism 的文學。但是，無論那一種，都不得損壞或打傷旁的要素。例如發揮真的自然派之文學，往往把善和美破壞不顧。又如浪漫主義的文學，因爲單單想發揮美，所以有時把真和善完全損傷了。無論那一個，在文學上都不佳。夏目氏的意思，似乎如此。尤其是任何時候，如其把善打傷破壞，那是文學的邪道：似乎是這麼想。他之怎樣地爲既成道德觀念所捉，而受着牠的支配，此事徵之文藝之哲學的基礎（四十年四月的講演）創作家之態度（四十年二月的講演），以及漱石全集中的別冊，題記藏書之文，就可以明白了。文藝之哲學的基礎裏面，有批評莫泊三的作品的項目。批評照例那篇放浪者——這篇情節是這樣：一個叫化子，在放浪於各地之間，有一次肚子餓極了；於是就摸進沒有人的人家，偷出麵包和葡萄酒，安了肚子；走到村口時，暈得顛顛倒倒，在這當兒一個村姑娘打從那裏過去。肚子安好，酒氣上衝，再無慾望的叫化子，一看見那個姑娘，立刻遂行其獸慾。在日本，田山花袋於惹一束的題目，處理了約略一樣的事件。——說道，固然的確是發揮着好

像有似的真，但是破壞着別的理想，即善的理想，從而如不把那被破壞的理想忘掉，特地的趣味也要被打消。

夏目氏又對於莫泊三的項飾——這篇的梗概是這樣：一個窮官的夫妻倆，受了上官所開的夜會之招請，於是丈夫就想帶他太太去，好叫他太太高興。可是這位太太，要打扮起來，頗得費一點錢。而只項飾一件，終於暫借用一位闊朋友的了。那是嵌鑽石的頸飾。於是太太打扮得極時髦，和丈夫一起大跳舞去了。而等到要回家的時候，發見了她的項飾不翼而飛了。用盡方法去尋找，但是終於找不到。於是夫妻倆死來活去地借了錢，買了一件和借來的完全一樣的項飾返了借主。後來那位太太，爲籌還借來的錢，整像個老媽子似地去做工。約略過了十年之後。這位太太就遇見了前次借她以項飾那位太太；可是她已經老得使那位太太認不得她了。那位太太就問她爲什麼弄成這樣，於是她就前前後後說給她聽了。於是那位太太答道，這實在太對不住了，我那件項飾是假的哪。

——這樣說着：

「最後的一句，實在漂亮極了，諒必是莫泊三所引以為得意的。輕薄的巴黎之社會的真相，大約就是這樣的吧——也許要想着，實在穿鑿得真妙，而想擊案叫絕吧。那裏，就是這一篇的理想所在的地方，而那裏，就是這一篇的不愉快的地方。因為是千鈞一髮的時會，所以那位太太自折其虛榮心，而降到和山間初出來的女人一樣，經了幾年之間之後，把超乎能力的借債，還得清清楚楚，這實在是咕咕叫的心地，咕咕叫的行爲，故若莫泊三氏尙有一點道義的同情，大約至少也非使這位太太的心思得到活路不能已的吧。儘管寫着應該表示同情的善行，而禁人不得表示同情的，是這篇作品。怎樣說是穿過了真眼，若傷害善的理想到這一步，我是不能贊成的。」又漱石全集的別冊，這樣說着：

「這種缺陷，實在討厭。到這種，歷來的好感盡被打壞了。莫泊三爲什麼要這樣呢？倘無這一節，夫妻倆的辛苦，完全是厚道的美德，而輕薄的妻，也爲了此事而成了真實的人，所以讀者也能夠抱着十二分的同情讀下去的；然而因了這個結束的一節，夫妻倆簡直變成傻子了。就是做了毫無效果的美德了。——莫泊三何苦要將這對夫妻的美德來抹

殺呢？總之是因爲棲息於法國現代的社會，自己在那冷酷，俏皮的空氣之中臭起來的。」

對於莫泊三之缺乏道德的觀念，夏目氏是怎樣地感着不滿，由於上面所舉已經明白了。而那又不只是對於莫泊三的作品。對於佐拉和茨笛爾曼的某作品，和莎士比亞的奧塞洛，也是這樣。對於一切道德的觀念稀薄或缺乏的作品，夏目氏都感了不滿。那一點，和俄國的托爾斯泰，很相近。而這反過來說，就是夏目氏對於一切文學藝術，都要求道德的觀念。至少，其不承認破壞道德的觀念似的真，或美，或壯之發揮，這是的確的。夏目氏之被稱爲道義的作家，都是爲此。

夏目氏還進而對文藝，要求着一種 Heroism 意志之發揮處，那裏就會生出 Heroism 來。文藝表現了這種 Heroism 時，壯嚴的美會在那樣發揮出來。那是和真善美，同爲一種文藝上的理想。「至於真正的 Heroism，我覺得實在有壯烈之感。文藝家裏面，以這種情緒爲理想的，在現代似乎差不多沒有」（文學之哲學的基礎，這樣說着，他在暗地裏嘆息着現代文藝之缺乏着這種壯嚴美。

總而言之，夏目氏的文學觀，做一句話說，絲毫沒有新的地方，沒有從極古以來的文學觀走出一步。文藝是縹渺而令人忘掉風塵，使人做武陵桃源之夢的東西；而且那個夢，又不得是破壞損傷道德那一類的；最好是再加上壯嚴之美，而令懦夫奮立那一類的；他的意思是這樣。那裏又沒有對於介乎近代人之苦惱的藝術之要求，景仰。歸根結蒂起來，依他的解釋，文學是一種享樂，是在不傷道德的範圍內的享樂。最好是使讀者生出英雄的心情——歸到這種。而他的亘乎十四五年間所做幾十篇長短小說，是想原原本本地證明約略如上所述的文學觀的。固然，晚年的作品裏面，也有大異其面目的作品。

3 夏目氏的作品

他是比較地到了晚年，纔寫起創作的，而在前途正堪矚目的時候就死了；但是他的作品，爲數決不少，現在將其主要的，約略依其年代列記起來是：吾輩是貓（三八—三九）倫敦塔（三八），卡來爾博物館（三八），幻影之質（三八），琴的空音（三八），一夜

(三八) 薤露行 (三八) 趣味的遺傳 (三九) 哥兒 (三九) 草枕 (三九) 二百十日 (三九) 野分 (四〇) 虞美人草 (四〇) 坑夫 (四一) 三四郎 (四一) 其後 (四二) 門 (四三) 到走過彼岸 (四四) 行人 (大正元年) 心 (三) 路旁草 (四) 明暗 (五) 此外還有抵京之夕、文鳥、夢十夜、永日小品、滿韓雜記、玻璃門內等等小品，或文學論、文學評論等研究論文；若再加上他偶爾寫的，或所談的隨筆、講演等等，就可以知其勢力之偉大了。

夏目氏的作品，約略可以分成三種類。第一是表出浪漫的，夢幻縹渺的情趣的；倫敦塔、幻影之質、琴的空音、一夜草枕、二百十日、虞美人草等是。第二是在滑稽諧謔之間，諷刺社會人生的；吾輩是貓、哥兒、野分等是。第三是所謂心理小說，是於無意識中取了自然派之傾向的；三四郎以下諸作，可以全部加進去。

可是，第一類作品，自始就引讀者入夢幻之境，把浮世的勸業場閉鎖，而使見武陵桃源的仙境於眼前，則其能事，大體已盡矣；所以義理要怎麼樣，人情要怎麼樣，戀愛要怎麼

樣，都已經是問題外的事了。所願者，只是接乎天地之耿氣，只是聽無絃之琴於靈臺；是因其難解，而徘徊於無限之域，彷徨於縹渺之境。換言之，就是盡意溺於依依趣味，戀戀趣味，低徊趣味。其願望，其景仰能酬，則藝術的職能盡矣。此外無甚意義。草枕，倫敦塔，幻影之質，虞美人草等，在這種意思，是夏目氏的傑作中之傑作。寫景，則紅彩陸離的虹，立即現於那裏；寫情，則立點幽艷愁色之姿。點出有趣味的人，說起有趣味的會話。平凡是他所深惡而痛絕的。虞美人草裏面，不是這麼說着麼：「這個作者，最討厭沒有趣味的會話。對於猜疑不和的世界不著一點的精彩的毒舌，就不是用優美之筆，傾舒爽的春色於紙面的詩人……」是夏目氏亘乎明治大正的大名文家的一人。而其特色，又在這種表現浪漫的情趣的作品，特別顯露着。

再說，關於這些浪漫的作品，我們應該注意一件事，就是他儘管是浪漫的情懷之發露，卻總似有冰冷的，秋晚的空氣似的感覺，襲襲迫人。這是爲什麼呢？是因爲源是「情熱的」東西，一概都被其拿理智支配，整理着。換言之，情熱其物的發動，一點也沒有。一概都

依靠理智造着。調理着。——甚至情熱。本來應該是「情熱的」的浪漫的作品，尙且這樣被過了理智的漏斗，故其餘以滑稽諧謔爲主的作品，心理的作品，絕不足以怪其如此了。

第二種的以滑稽諧謔爲主的吾輩是貓，哥兒，野分等，歸根結蒂起來，也是生活遊離的文學。貓的生命，就是在置風塵於度外，而表白沒有人臭的滑稽灑脫的別有天。單只是這裏，和浪漫的別有天不同的，是一個把俗世爲對象，一個則不然。浪漫的別有天，是完全斷絕了俗緣的世界。可是這個滑稽灑脫的世界，是三分斜矚了俗世，而勉強把牠抹消，而視有若無的。從而嘲世罵俗，是這個王國裏唯一無二的武器。只消把世來嘲盡，把俗來罵倒就得了。所以浮沈於世俗的人們就急起來了。然而到了哥兒，就有點不同了。嘲世罵俗還不夠。不單是嘲罵不義不德的世間人事，還可以看見，想把牠打倒，豎義旗於人世的理想之熱。話雖如此，那又不是自覺出來的社會改造的信仰。那也不過是好事的，假武勇的一時的興會吧了。在野分裏面，出露着諷刺家夏目漱石的特色。但是，雖可以把夏目氏解做幽默家，卻不能說是諷刺家。何則？因爲諷刺家，對於社會，對於人生，非有熱烈如火的反

抗熱，革命熱不可故也。那種反抗熱，革命熱，夏日氏連一點一滴都沒有。這就是可稱之曰 Humorist（幽默家），卻不能稱之曰 Satirist（諷刺家）之所以。

在以上兩種作品，完全沒有任何加入道義的觀念的餘地，這是不可不注意的。完全非倫理的世界。是超越了道德的世界。可是到了第三種的作品，就跑進道德問題了。而是做那道德問題之中心的，不消說也。一如其他一切藝術品，乃是男女關係。而且那個問題的解決，照例走不出舊道德的圈外。三四郎裏面的美禰子，把三四郎誘到危險的直前，逃開了。三四郎別沒有覺得怎麼樣。美禰子也不覺得他可憐。兩人的戀愛，一時像不斷如絲的餘音似地寂然消滅了。爲了將走入危地而又走不進去，兩人的關係遂獲平安了。其後顯然是男女的三角關係。然而這裏也得了圓滿的道德的解決。那是同時有夫又有情人的女人，害了大病，終於由於她的死把糾葛的問題一切解決。

其次，門怎麼樣呢？這是描寫了把朋友所愛上的女人娶來做太太的一個人的寂寥的作品，但是因了事事方便的世上道德和利己主義，夫妻總算平安無事過着日子——

這樣就完了。所以三四郎，其後，門，都一律是方便主義的小說。都是歸到一定的地方的小說。

可是一到了到走過彼岸，或行人，或心，或明暗等作，說也奇怪，說是近代人的憂愁好呢，悲哀好呢，總而言之，張罩着一種以既好的道德或宗教所不能解決的寂寞。到了那些小說，已不單是有趣的小說，也不單是愉快的小說。有一種鈍重的，非叫你想到人生啦，生活啦，人的一生啦似的東西不能已的力。這究竟在表示着什麼呢？就把牠認為，是表示夏目氏終於或無意識的，或意識的，像自然派的作家似的，認真地誠懇地開始考察人生的結果，我想不會有多少誤算。我們之所引以為問題，為苦悶，為懷疑的，夏目氏也容易也開始想起來了。在行人和明暗，文學終於成了他的真摯的生活表現了。行人的苦惱，也就是我們的苦惱，明暗的利己心的暴露，也就是我們的利己心之鏡。行人把智識人所不能知的苦惱，實在寫得很深刻。明暗把屬於近代人之特色的利己心，着實表露得鮮明似刻骨。做一個「問題」的觸法方面，殆無以復加。身臨個人的問題，戀愛的問題之類，而不退縮，這

裏有無異乎以前漱石的特色。可是若把這當做一個藝術品看，「還有以理智造出來」的缺點。無論如何不能奈何牠。一切是安排出來的興趣。

七 理智主義的文學（續）

4 「行人」之意義和價值

漱石氏不能滿足止於發揮美，止於寫出不接觸人生的所謂有餘裕的小說，而感溺於低徊趣味；而終於介乎作品，接觸痛切的人生問題，傾心於真之發揮，致意於人生之價值的改造，這的確是大進步。但指此為向自然主義文學的妥協，是不對的。乃是起於他自己心裏的，自然的人生觀之進化，推移。因為當自然主義全盛時代，那樣反抗自然派的人，絕沒有當自然主義呈示衰微之徵，而許多反動運動正在發生的時候，去和自然派妥協的必要呵。

這裏想從傾於自然主義的漱石氏的作品裏，取出想來是特別有意義的行人與明暗，加以研究，批評，藉以究漱石氏之進化，推移了的人生觀以至藝術觀。行人是成立自朋

友，哥哥，回家之後，塵勞的四篇的，相當長的作品。他雖然是在用着「我」的一人稱的形式，但是則用三人稱作「長野二郎」——他是所謂「我」的本篇中的說話者——也不至把作品的調子弄亂。題材是這樣地「客觀的。」就是這樣的形式：「自己站在事件中的一角，描寫他哥哥的心理的。」

第一篇的朋友，自作品全體觀之，是最「非有機的」的。不過簡單說一說她的情節，是這樣：二郎一到了車站，立刻就雇車到岡田夫妻那裏去了——他們是他母親的遠親，從前曾在他家寄食過。一來是爲與約好要一起登高野山的朋友三澤聚會，二來是爲辦妥母親托他辦的事——岡田的所謂「照例的一樁事」，即此刻在長野家寄食的一位女子，叫做貞娘的，由岡田的說媒，要嫁給現住大阪的人，叫做佐野的，就是關於此事。詳細地說，是要豫先調查佐野的人品和性質的。佐野則由岡田的介紹而見面，其結果，事情也做完了；但是三澤，卻不如期來到。過了幾天來了一封信，是通知他說，現在大阪的某醫院住院。二郎就辭了岡田家，在醫院附近覓了住宿，天天去看三澤。三澤的病終於不至沈重，

輕快起來了，可是院內有一個和他有微妙的患者。那是他初到大阪那天晚上，和他的朋友一起喝酒時叫的妓女；因了他拚命叫她喝酒，遂使她害了很厲的傷風，遂住了醫院的。因此，他覺得她的病，責任是在他，所以出院時，就介乎二郎，從岡本借錢給她了。他爲什麼那樣愛上了那個女人呢？因爲那個女人，很像以前好像愛上了他的一個害了精神病，而後來又好了的『姑娘』的緣故。三澤出院之後，立刻就回東京了，二郎因爲要等他的母親和哥嫂，從東京來，所以留在那裏：

朋友只寫了這一點事。而且和後來的三篇，又沒有什麼『有機的關係』。若勉強要加上有機的關係，那也不過是將後來二郎的哥哥，以爲女人是不可解，而迷苦着的心情，反映於害了精神病而後來又好了姑娘，這一點吧了。

從第二篇的哥哥，漸入中心的興味。母親和哥嫂之來阪，一來是爲決定貞娘和佐野的婚事，二來有消遣的意思。於是一事辦完，他們就決定四個人都到和歌浦去了，二郎的哥哥是一個學者，又是見識高的人，「而且是帶着詩人似的純粹的氣質生下來的好男

兒。」然而是一個頗不知世故的，自尊，孤獨的人。便是在家庭，也依然是學者，而不是爲夫，爲父，爲兄之情的所有者。在這種意思，他的妻很不幸。兩人之間，更無類乎愛情的什麼了。妻也不知不覺地變成冷淡而寂寞的女人了。而對於小叔二郎，表示了意外溫柔的感情。這事哥哥感着不痛快了。到了和歌浦之後，哥哥就迫着弟弟，帶他到佛寺的境內了。而問弟弟說：「阿直不是愛上了你了嗎？」二郎答道，沒有這個道理。哥哥嘆息道，所謂女人之心，無論如何摸不出來。而引美列笛士的話：「我一看到能夠滿足於女人之容貌的人，就覺欣羨。看見能滿足於女人之肉的人也欣羨。我無論如何，說是女人的靈好呢，說是魂好呢，總之，非抓住所謂 Spirit，不能心滿意足；所以我，無論如何不會發生戀愛事情」的話，說道：「我和靈魂，所謂 Spirit 都沒有抓住的女人結婚着——只有此事是的確的。」

那一天無事過去了，但是第二天傍晚時候，哥哥又招弟弟，到紀三井寺，就在那裏託他弟弟去試一試嫂子的貞操了。弟弟說，這樣不近情理的事，自己是做不到的，而拒絕了。於是又託他說，那末就在白天，和嫂子兩人到和歌山去探一探嫂子的意思了。弟弟不得

已就答應了。

兩人終於到和歌山了。嫂子的行動非常之高興。弟弟用了種種法子，想摸探嫂子的意思，但是一點效力都沒有。而只從嫂子得了很好的感覺。兩人正在一家飯館喫飯，不知不覺之間天氣變了，刮起大風，下起大雨了。簡直就是暴風雨。一會兒，通信不通，交通機關斷絕了，而終於不得不在和歌山一個旅館住宿了；在電燈已滅的屋裏，兩人相對而坐了。而且嫂子，當此時機，認真打扮了。弟弟爲暴風雨所包圍，想着哥哥和母親，和嫂子同在一個室內，過了不好睡的一夜。第二天早晨，兩人趕快回去了。弟弟沒有什麼可以報告哥哥。哥哥悶悶不樂。和歌浦的暴風雨很厲害，而且哥哥的不樂，又不知將怎樣破裂——由於豫知了此事的母親的主張，大家決定趕快離開和歌浦了：這就是第二篇哥哥。讀者到這裏，纔約略摸得到作者所要料理的是什麼吧。就是婦女問題之一的所謂三角關係，而又三角關係裏面的，以一個女人爲中心，而以兄弟之愛爲問題的。這絕不是新的問題。古者如坦丁的神曲裏面，著名的保羅和弗蘭且斯各的一幕所表現，鄧南遮已把她弄成

『近代的』寫了弗蘭旦，各又如梅特林的伯里亞士與梅里三特，阿葛拉便與西里塞特，也是處理了同一題材的著名的作品。又如哈普特曼的寂寞的人們，易卜生的洛士馬爾，士霍爾姆等，從題材上說，應該是同屬一個系統的。但是這裏頭，兄弟倆同愛一個女人的，是弗蘭且斯各和伯里亞士梅里三特。這種題材，在西洋也是希罕的，說到日本的文學，那就似乎更希罕了。在日本，處理三角關係的，自求女塚傳說到近松西鶴的德川文學，頗多其類；可是以兄弟，女人爲三角關係之頂點的，可以說差不多沒有。其真被當作痛切的問題處理的，似乎是自然主義文學勃興以後的事。記得小栗風葉氏的涼炎，是處理這個問題的。田山花袋氏的作品，似乎也有同屬這個系統的。

總而言之，就題材而言，是屬於頗新的未開之地。而且自道德的立場說，是值得猛烈的攻擊的題材。然而這卻是道德家漱石氏所處理的，這確是他的道德的進步。同時又是人生觀上的進步。不過那究竟澈底地被處理到那一步，自是另一問題；非再讀到第三篇，第四篇，不能加以判斷。

可是到了第三篇的回家之後，哥哥就益發變成多疑的人，對於弟與妻，射了猜疑的眼光。哥哥有時說起了保羅和弗蘭且斯各的話，問道：「二郎，爲什麼世人把那最緊的丈夫之名忘掉，而單記着保羅和弗蘭且斯各呢？你知道是爲什麼？」而他又這樣說明了：「我要這樣解釋：因爲自然所釀成的戀愛，比較人所製造的所謂夫妻的關係，事實上更爲神聖，所以跟着時間之過去，而把狹小的社會所作的偏促的道德擺脫，只留着嘆美大自然的法則之聲，要來激刺我們的耳朵——不是這樣的嗎？固然，當那時候，大家都贊助道德，而責備他們那種關係爲不道德。然而那不過是受了爲治那事件發生當時的瞬間的道義所驅的；換句話說，就是過雲雨似的東西，事後所留的，無論如何也是青天與白日——即保羅與弗蘭且斯各。怎麼樣？你不這麼想嗎？」哥哥始終疑了弟弟。弟弟終於受不了，決定搬到外邊住了。而且雖然時常回家，卻沒有見哥哥之面。哥哥益發悶悶不樂了。

在出乎意料之時，嫂子忽然訪二郎於寓所了。這是第四篇塵勞的開端。嫂子像那麼一回事似的，而又訴之以寂寞的心情了。那時候，二郎有如感覺電氣似地，感了不可測量

的女人之強猛了。嫂子留下一個謎回去了。哥哥的樣子，日見其兇險，弄得甚至可以說神經上多少露出異常來了。多少知道此中情形的二郎的朋友三澤，給二郎獻策，叫他趕快結婚，結婚之後，哥哥大約就會死心了；而且使一個女人，暗中與二郎相見了。然而婚事的進行不順利。但是二郎，卻去託了哥哥的同事，請他設法使哥哥去旅行。而又託那位同事，將哥哥在那旅次的詳情通知他。那位同事，從旅次寄來一封長信。那封信是通知他說：起初哥哥的精神不定，糟糕透了。但是神經漸漸穩固起來，甚至還說『無論嫁給什麼樣的人，只要過門，女人就要被丈夫弄邪去。說着這種話的我，不知已經把我的妻弄壞到什麼樣的田地哩。想從自己所弄壞的妻求幸福，這不是太不講理嗎？幸福，不是能夠從嫁後被弄壞了天真的女人要求的呵！』鹿勞到此告終，也就是行人的完結。

作者雖沒有明白說那是三角關係，但是置問題之中心於那裏，可是顯然的。可是對於那個問題，沒有與以任何解決。儘未解決放下了。固然，作者自始則沒有把嫂叔的心情，顯然寫出，而含混過去，所以要求解決於那篇作品，也許是不對的吧。但是自全體看去，較

之哥哥的心理之寫得活氣迫人，嫂子和弟弟的心情，卻意外地不顯明，所以令人有不足之感。尤其是對於弟弟的行動，愛情和心情，作者所取的態度非常曖昧，這層令人有不足之感。究竟弟弟對嫂子是感着愛的呢，或是不理會那些事行動着呢，對此，作者的見解欠清楚。如果弟弟真有思念哥哥之意，而對於嫂子又沒有感着愛，那末嫂子就是傾心於他，至少，就是表示那種態度，也應該有更其斷然的處置以對之的。而作者若置力點於那裏，那篇作品的情趣，也許會大變的吧。嫂子的傾心於小叔，是明白的事。但是弟弟對此，究竟有心到什麼程度，這層非常之曖昧。然則是取着既似乎有意，又似乎無意，而徒令其兄難過着呢？也不是這樣。他掛念着哥哥之不放心，又掛念着基於哥哥的悶悶不樂之家庭的憂鬱。那末，是表現着雖對不起哥哥，雖怕把家庭弄成黑暗，可是嫂子是不能不想的這種複雜的，弟弟的心情的嗎？那又不然。要之，弟弟的性格，感情，心情是不透明，而作者又儘其不透明描寫着。而且那個不透明，又是不自然的不透明。那種時會，使哥哥難過着的責任，其一端雖然在於嫂子，然而卻不應不明白其大部分是在自己的。倘若不明白這一層，那

個弟弟就一定是個傻子了，可是他決不是傻子。不是傻子，而又不明白這一層，這就是因為作者把他作成這樣的。換言之，就是不自然地造成的。

弟弟既然不是有意於嫂子的，也不是無意的，而又不是抱着究竟是有意，或者無意，自己也說不清的心情的——因為把他寫成那種漠然的性格，所以哥哥的苦悶，被弄得很像假造的了。作者不是以弟弟爲傀儡，而操縱着哥哥的嗎？然若單看哥哥的苦悶，卻是寫得非常地深刻。不得不使讀者銘心刻骨地想道：唔，近代人的苦惱的一面，原來如此。只有學問和智識，而不知世故的，冷淡的書齋裏的人——作者把這種性格，表現得很十全。

「女人是謎」這種思想，不是做着夏目漱石氏的女性觀之根底的思想嗎？這種思想，早就見於草枕裏面了。那位志保田的姑娘，就是謎的女人。其次，三四郎也有那種女性觀。美禰子在三四郎的，確是謎的女人。同時，行人的直子，在二郎的哥哥，甚至在二郎，也是謎的女人。元來漱石氏，不是把女人當作俗人，就是當作謎或當作理想。貓的苦沙彌先生的妻，野分的道野先生的妻，其後的代助之友的妻，門的宗助的妻等等，都屬於前者；虞美

人草的藤尾，三四郎的美禰子，草枕的志保田的姑娘，行人的直子，明暗的阿延，屬於後者。而且儘管把她做成俗人，又非要其演出什麼奇蹟不能干休。我之所以說，女人是謎這種思想，支配着漱石氏的女性觀之根底，就是這個緣故。

行人，自全體看去，不可不說是失敗的作品。由於這篇作品，我們既沒有得到快樂於心，也沒有使我們，把人的苦惱往深處想。總覺得有一種不滿，好像在不必走的路，被作者一把拉過來，一把扯過去，其結果，被帶回元來的地方，而不能走到目的。那究竟是為什麼呢？我想或者是因為作者對於人生，沒有真摯的意欲所致。我想或者是因為沒有熱烈的要求所致。假如作者有那種意慾，有那種要求，也許不至把三角關係彫細刻至於那步，也許不至把弟弟的性格，弄成那樣不澈底的吧。總之，行人是三角關係的紙上遊戲。而且是沒有趣味的遊戲。是不使人感着美，不教人以道德，不呈示人生之真的遊戲。

5 「明暗」之利己心解剖

明暗是被認為比行人進一步，接近自然主義的作風的，漱石最後的作品。他終於寫到一半，於大正五年十二月九日，突然去世了。這篇作品是未完成品，差不多令人覺得明暗的真佳境，寧可以說是從今以後。不過他所要寫的是什麼，約略可以推想。那是利己心的解剖。近代人的任何人都懷抱於心底，但是又用了種種衣裳裹住的醜惡而污穢的利己心——像這樣抽剝得深刻的作品，甚至被認為自然派作品，都不大看得見。

明暗，無非是以主人翁津田為中心，把產生自他的老婆阿延，妹妹阿秀，他的叔父，他的朋友小林等人的交涉關係的，平凡的公司員的利己主義的心理的。早稻田文學曾經登過明暗的批評。其中相馬御風氏這樣說：『N兄：你讀了這篇作品，看見了什麼，得到了什麼，我不知道；不過我覺得將那日以繼夜，把我們的心弄暗，弄弱，弄窮，弄不安，弄髒的 Selfishness（自利自私）Egoism（利己主義），抽剝得這樣痛快，這樣嚴密的作品，近來簡直沒有見過。』又，本間久雄也約略從與相馬氏一樣的立場這樣說着：

『明暗因為是未完的作品，所以全體上作者所描的地方是那裏，不得而知。不過我

對於這篇作品最感興味之點，是那裏頭種種描寫着我們——再加以限制說是我——這個人的內面的形狀，而且是污穢的人性之一面。老實說，這樣深刻地把我們的醜惡而污穢的一面，銳利地描寫出來的小說，近來我沒有見過。」本間氏這樣說了推獎的話之後，復及其詳細的說明：

『是那一點醜惡而污穢呢？那不是別的。是作中人物的大部分，可以看見的利己，偽善和虛構。固然那裏頭也不是沒有像小林，藤井的叔父啦似的例外。主人翁津田以次，津田之妻阿延，妹妹阿秀，和其餘的人們的生活，我以為除了這個利己，偽善，虛構之外，什麼也沒有。』

而且這個虛構與利己與偽善，像本間氏也這麼說着，於主人翁津田為最厲害。以這麼一個極端的個人主義的，偽善的主人翁為中心，許多小個人主義者，像球似地滾滾來滾去地生活着，這就是明暗所描寫的人間生活。那裏既無真誠之光，也沒有溫和的眼淚。

作者一絲不亂地用了整然的調子，把那種人，那種生活描寫着。尤其是對於心理解

剖，作者似乎用了非常的努力。可是作者的筆，究竟有沒有把人的心理，做一種活的心理描寫着呢？換言之，有沒有把牠當做活的有機的東西描寫着呢？所描寫的，有沒有澈於真實？這是非常大的問題。那樣刻骨地描寫着人的心理，那樣深刻地抽剝着人的虛偽，但是迫人之力卻意外地少。令人覺得那像是假造的。關於這一層，一樣在早稻田文學批評明暗的相馬泰三和中村星湖，說得頗中肯。相馬泰三氏說：

「我在明暗裏面；讀了對於社會的許多意見，接到種種觀察。而且看到了巧妙的，五光八門的心理解剖。處處還欣賞了粉飾之以適度的氣品的警句，諧謔和詩題。但是，給於不能看見真正的人於任何地方了。出現於明暗裏面的諸人物，不一定是死的。可是他們，絕不是能夠由他們自由地呼吸，任意行動的，獨立的人。」換言之，就是被作者又住喉嚨，而在一定的時間許其呼吸似的，被造出來的人。是安着發條的木彫人似的人。作者一拉起來就動，但是其餘的時間是死的。總之就是，沒有描寫着能動的，活的人，沒有抓住活的，真的心理。我們再來聽一聽中村星湖氏的說明吧：

「……我以為這是照例的夏目式。與其說是在講道理，無甯說第一是書本上的心理的說明。克明的，漂亮的事物之描寫，屬於第二。人物與人物的會話，無論是誰與誰，都是富於機智和諧謔的禪僧的問答似的，這是第三。一概都是低徊的，此為第四。所謂一絲不亂的，整然伶俐的文章，此為第五。有的說有模特兒，有的說沒有，有的又說是將作者自己的各方面，具象於各種人物；但是，事實上不像是個活的個性；似乎表明顯而又意外屬於類形的人物，在恰好的時候跑出來，又在恰好的時候退進去，這是第六。」

中村氏又進一步說：「雖無破綻，但是缺乏着生龍活虎似的氣概。雖有智識的遊戲，神經的葛藤，但是沒有感情的活動……」這話不限於明暗，就是拿來批評漱石氏的作風，也無不可。

總而言之，作者在題材方面，雖向人生或實生活接近，但其所持態度，依然是迴避的，遊戲的，低徊的，餘裕派式。單只將利己心，用智識解剖給我們看吧了。對此，作者沒有批評，沒有解釋。若從他的所謂「則天去私」的人生觀上的目標說，當然是要傾於打倒那種

利己心，偽善，和虛構的；然而明暗裏面，看不見那種積極的意思。儘管把利己心，虛構，和偽善解剖得那樣克明，卻缺乏真實地從心底迫人之力者，無非都是爲此。

6 夏目漱石氏的地位

漱石氏遍乎他的作品，終於不是向人生叫喚的藝術家。不是具有繫任何希望於人生，抱任何理想，做出什麼圖謀，而欲加以價值的，改造於人生的，近代的偉大的藝術家之力的作家。始終是固執於現代的生活，而搬弄其千變萬化的姿態於紙上，眺覽着快樂的享樂的傾向之藝術家。無論如何是做不了自然派作家的人。不過他雖不是人生的鬪士，但在其爲一個藝術家的修養，於技巧方面，於文章方面，他是古今獨步。在這些方面，巨平 明治大正，恐無出其右者。尤其是草枕，虞美人草的名文章，也許將爲斯道之模範，永留後世吧。

在單把文學藝術，當做享樂之資料的人，以爲藝術，只要與以美就夠了的人，或以文

學藝術爲消遣之具的人，再沒有比夏目氏的作品更愉快，更有趣，更舒服的了。使我們笑，使我們得到美，使我們喜歡。自歷來的藝術觀看去，是最完全，最圓美地具着一切條件。具有饒有興趣的讀物之性質，此其一。名文而且平易暢達，此其二。奇警的觀察，有妙味的滑稽諧謔，此其三。展開智識於多方面，使興趣豐饒，此其四。從而無論怎樣長的東西，也不會令讀者生厭。雖然如此，我總以爲他缺乏着做藝術家的第一義的根本性質。藝術家應有的第二義的，第三義的要素，他比旁的作家多多具有，但其缺少第一義性，這實在是漱石氏的宿命的缺陷。

其第一義性者何？就是對於人生的深的愛。就是對於人生的真誠的愛。就是對於人生的遠大的理想，對於人生的價值改造的意慾。夏目氏差不多完全沒有這些愛，要求，理想，以至意慾。假使有，那也是在最小限度。欲其有那種愛，要求，理想和意慾，他過於爲一個東洋人了。過於浸潤於東洋的哲學之修養了。唯有超脫的境地，才是他的安全地帶。從亂麻似的世上脫開，求永生於暫時之靜境，這是他的理想。而只求自己不穢濁，不爲漩渦所

捲，而站在高處，從玻璃窗裏，靜靜地眺望着起臥黃塵裏的俗世，或嘲笑着瞧，或默殺着看，或當面把牠摧碎着取樂。

既絕不攘臂相擾，也不以溫言相加；而又不叱咤之加以鼓舞激勵，也不表示教之以道的親切。生田長江氏曾經說，夏目漱石氏是一位沒有「溫懷」或「青春氣慨」的作家。長江氏說：

「像漱石氏，與其說是早將青春氣慨失掉的，或者不如說是自始即是一個老氣橫秋的人吧。無論是在作品之上，或議論之上，都很少多感的青春氣慨。」如其沒有青春氣慨的火，則老熟的鐵鎚也無所用。也不能把經驗的含蓄，弄成複雜深刻的。這樣看來，我想，以漱石氏為缺少經驗的人，並不是沒有理由。尤其是和他倆豐富的學問一比較，真可以說是萬萬比不上的經驗。

「對於豐富大有遜色的經驗，這是做一個藝術家的漱石氏的頭一個弱點。」

「溫懷」和「青春氣慨」是永遠地把人生弄成豐富，得力，值得生的東西。然而漱

石氏，自始就沒有那些。甚至被稱爲浪漫的作風的草枕和虞美人草，也不見有『溫懷』和『青春氣慨』。雖有仙風道骨，卻無可以稱之曰純情之溫潤的東西。這樣說來，像夏目氏這樣缺少浪漫的要素的作家，實在罕見。

這樣地沒有『溫懷』，沒有『青春氣慨』，而又沒有『浪漫主義』，而欲超越人生，對於人世，時則笑之，時則嘲之，時則默殺之的夏目氏，究竟怎樣正確地抓住了他自己呢？東洋式的超俗解脫之士，往往是雖能切斷俗世之河，卻不能解脫自他本身，超越自他本身，而對於他自己，無寧說是閉着眼睛。對於想超越解脫的自己其物的本質，一點也不澈究，而持安然的態度。夏目氏也決不能說沒有類乎此的態度。近代人的苦惱，是起於欲明自己的。對於自己的存在，握住了確實的證票時，有近代人的誇耀，勝利。對於自己的存在，不能握住確實的證票，而苦而悶處，有近代的苦悶的出現。漱石氏沒有那一類的苦悶，更何況其誇耀，其勝利？唯其有那種苦悶，有對於誇耀和勝利的渴望，世上和實際社會才會成爲痛切的問題。應該是不能付之一笑，付之一嘲，付之默殺的。在這種意思，夏目漱石

氏不是近代人。

欲明白自己，就是欲擴大，延長自己。而有得其擴大，其延長的一切外圍環境或社會，是不能容其照樣逼留在其熱烈的自己擴張，自己延長的慾望跟前的。當然非把牠破壞，或把牠改造不可。偶像破壞，乃是自然派文學的目標之一。社會改造是目前文壇的一個勢力，乃是不久將成爲支配勢力的無產階級文學的目標。然而夏目漱石氏，既無那偶像破壞的信念，也沒有社會改造的熱情。加藤朝烏氏曾經說，夏目氏是偶像的『握殺者』或者是吧。至少。斷斷不是偶像的破壞者。再則，他雖是講究從現在的社會生活，獲得最大量的享樂之手段的巧利主義者，但欲將最大多量的享樂，分給大多數的人的『合理的社會』，他連夢都沒有做過。這樣地漱石氏，終於不是自行把黃塵打淨，把醜換成美而走路的旅行者，乃是閉着眼睛，藉以避塵，不看醜者的人。

話雖如此，夏目漱石在明治大正的文壇，的確是一道異彩，一員巨將。各人各有所見，故不能一概論之；不過若使我從明治大正之間，舉出大文豪，那麼二葉亭獨步，一葉，大約

就在第一位吧。其次呢？我也許要舉出鷗外與漱石吧。元來二葉亭，獨步，一葉，未曾把生活和藝術分開看。對於生活的一種熱情，也就是藝術其物了，這是所以在無限地做生命之延長，擴大之夢的人，永遠有價值的緣故。鷗外，漱石二位的藝術，是遊離自生活，從而沒有生活意志的藝術。在寄「生之希望」於未來的人，沒有多大用處。

八 新理智主義的文學

1 文學界之新機運

第四代的新思潮由於久米正雄、芥川龍之介、菊池寬、松岡讓、成瀬正一五人之手，給發刊出來的，是夏目漱石氏逝世的大正五年之初。除了菊池氏以外，其餘四位，都屢叩夏目氏之門，而乞其教，直接間接受了夏目氏的影響。菊池氏一個人在京都，還不能做新思潮的同人，遠在京都，聞及諸友要出同人雜誌新思潮時，頗覺羨慕，而感被擯棄者的悲哀；真偽且勿論，他的出世作無名作家的日記這樣說着。他似乎也不大為夏目氏所推重似的。劇本奇蹟登在新思潮的時候，夏目氏把她批評得頗不佳。此事徵之菊池氏自己在藤十郎之戀愛的跋所說，奇蹟是受了夏目漱石氏的惡評一句話，可以明白。

新思潮的創刊號，芥川氏的鼻子閨動一時，錦標總算為芥川所獲了。夏目氏寫信推

獎此作。這事芥川氏自己在寫在羅生門之後裏面，這樣說着：『登在初號的鼻子，承夏目先生寫信來誇獎了。這是我的小說，受了朋友以外人的批評，而又是受了褒獎的最初。』那麼夏目氏，怎樣說着褒他呢？

『啓者：我讀了新思潮上的你的作品，和久米君，成瀨君的作品。我覺得你的，很有意思。從容不迫，沒有開着玩笑，而自然原原本本的可笑之意，渾然出現着；那裏有高尚之趣。其次，材料非常之新，文章頗得要領，而很齊整。佩服極了。往後試把這種作品，作上個二三十篇看吧，一定可以成爲文壇上無類例的作家。可是止於鼻子一篇，恐怕不會觸許多人之眼簾吧，則使觸之，也將被付之默然吧。無須乎管那一套，一直往前走吧。不把羣衆放在眼裏，有益於身體。』（鈔錄自漱石全集續書簡集）

不獨爲夏目漱石氏所承認，所褒獎，這位新人的出現，也成了一般文壇注目之的了。做着新小說之顧問的鈴木三重吉氏，推薦他的作品，到新小說上發表了。芋粥是。與此相前後，發表手巾於中央公論。芥川氏於是就在文壇，獲得了確實的地步。

菊池寬氏由於戲曲屋頂狂人，短篇小說洵的勇者，被承認了他獨特的手腕，和芥川氏同於大正五年，衣錦堂皇地上，了文壇的舞臺。久米氏也以輕妙的學生生活之寫生及其他，開一新境，第一步踏進文壇。是這樣地文壇的大勢，漸漸傾向於他們一班新人了。自然派系統，後來又加進新人，但是沒有昔日的勢力，僅僅於德田秋聲，正宗白鳥，上司小劍諸人的活動，有多少可觀者；而爲救自然派之呆板單調的，雖有谷崎潤一郎，長田幹彥，鈴木三重吉，永井荷風諸氏的所謂耽美主義，或所謂頹廢的趣味，或所謂回顧的情趣，惡魔趣味，但都因爲是不帶生存苦於根基的文學，故不能保持長久的生命，所以也僅能保其殘喘餘息吧了。文壇的大勢，是非歸到什麼一個地方，不能安定的。新思潮派的出現，實不可不謂之適逢其時的了，而且他們，又充分具有足以操舟乘此時潮的技倆和手腕。

然而文壇，尙不是他們所支配的。反對自然主義而起的新理想主義的文學，由於武者小路實篤氏，有島武郎氏，志賀直哉氏一班人之手，逐漸鞏固其根基，而終於占得牢不可拔的勢力於文壇，這也正是大正五年前後事。這一派的機關雜誌，白樺，已於明治四十

三年創刊，而爲這一派的目標之人道主義或新理想主義的文學，已經成了色彩鮮明的東西，在文壇的地圖，具了顯然的廣大的彩色了。

武者小路實篤氏，已經發表了不知世故者，發表了我也不知道，出了一個青年的夢。又從大正四年到五年，發表了他的妹妹，二十八歲的耶蘇，小小的命運。志賀直哉氏也已經發表了克洛笛亞士的日記，范的犯罪，污穢了的腦袋等傑作。其次是有島武郎氏，他也寫了一個女人的 Ginuse，發表宣言，而呈示着將入真活動的朕兆。里見淳氏已有善心惡心之作，大有集世評於一身之概。

人道主義以至新理想主義之至於占勢力於文壇，這也不可不說是因其乘了一種時潮的。但是這一派，不如新思潮派之乘所謂文壇的狹小的潮流，乃是乘了時代啦，社會啦似的廣大的潮流的。

大正三年，世界大戰開始，人道問題，國家主義對世界主義的問題，戰爭是非的問題，成了遍世界的痛切的問題。呼號人道，叫嚷世界和平，主張世界主義，談說非戰論的人，日

多一日了。而有集那些呼號和主張於一身的權化之稱的托爾斯泰，被舉世共通地化成偶像，出現於我們眼前了。日本也發生了托爾斯泰流行熱。

不消說托爾斯泰之被介紹，研究，不是始於此時。托爾斯泰之始被輸入於日本，不能正確地知其始於何時；不過，依內田魯庵氏所說，是介乎斯德蒲力克的著書。斯德蒲力克是怎樣地進來的呢？在明治十年代，對於前此輸入的英國之功利主義的思想，已發生不滿意的日本學界，引入法國的自由思想，革命思想；繼而俄國的虛無思想，也大受歡迎了。爲這個虛無思想的代表者著名的，就是斯德蒲力克。依那個斯德蒲力克，跑出托爾斯泰的名來，而說他有饒有興趣的小說，又有論文；於是，不知不覺之間，托爾斯泰遂爲有心人所讀了。像戰爭與和平的翻譯，在明治十年代已出版了。二葉亭、嵯峨之舍等人，早就在外國語學校，從葛列教師，作一種課本，讀了托爾斯泰和屠爾介涅夫的作品，所以也可以說是比較地早知道托爾斯泰的人吧；但是他們所知道的，只是做一個文學者的托爾斯泰吧了。最初感着親近於托爾斯泰之爲人的日本人，是德富蘆花。他的讚美崇拜之熱，發而

爲明治二十五年的托爾斯泰傳，後來又弄出托爾斯泰訪問記了。明治二十六年，田山花袋氏把托爾斯泰的哥薩克抄譯出版了。這時期，就算是托爾斯泰熱的第一期吧。

按這個次序下去，以武者小路爲中心的白樺一派的托爾斯泰熱，正相當於第二期。武者小路等人，當其在學習院求學時，就深深醉心於托爾斯泰，組織托爾斯泰研究會，甚至引起當時做院長的乃木上將不快的風說。托爾斯泰當日俄戰爭時，大唱非戰論，這是著名的話。反對軍國的思想的托爾斯泰，其不爲乃木將軍所悅，是當然的。然而托爾斯泰熱並不因此而被冷卻。武者小路一派的白樺派；當其擁入文壇時，也以托爾斯泰的人道主義，世界主義，無抵抗主義爲口號，爲旗幟了。氣焰終於衝天，大正五年新潮社乃由加藤武雄氏主辦之下，出了托爾斯泰研究這個雜誌。與此相前後，托爾斯泰的小說以至論文的翻譯，出了很多，這是不消說的。

托爾斯泰的思想，的確是解決世界所遭遇的苦惱的一把鑰匙。白樺一派，雄糾糾地握着那一把匙鑰，照出炬火，欲將久在自然主義之下，被困迫於無解決，無目的，悲哀的人

生者，引導於目的理想和光明。其不止於文藝，而與一般思想界以深刻的影響，也是理所當然。

不過這裏，在未說到他們的業績之前，先看一看可以說是引了夏目氏的系統的新思潮一派的文學活動，較為方便；我想。

2 菊池寬氏的活動

菊池氏的活動，如前面所說，始以大正五年。可是那年所發表的屋頂狂人（戲曲）和一個奇蹟（戲曲），不大引起世人的注目。但是，自從大正六年發表小說報恩談和熱拉爾中尉等作以來，他的文名忽而高起來了。自是以後，每一作發表，都集了文壇的視聽，立刻變成第一位人氣者了。其所以如此集人氣於一身，可以舉出種種理由吧。在藝術上有特別的手腕，這的確是一個理由；於題材之上開展新的分野，與讀者以清新的氣味，這也可以成爲一個理由吧。可是其所以獲得人氣之最大理由，乃是菊池氏有看穿時代趣

味的駭人的才智。他有時還不辭自己進而變換自己的色彩，使其合乎時代的趣味。其起而反抗無產階級文學，自一面看去，乃是自己之確立；其實他是看取了無產階級出現的時代意識，只有一成之力，而資產階級的時代趣味，則有九成之力，所以捧了後者的。

菊池氏的作品，自形式上看去，約略可以分成報上小說，戲曲，短篇小說三種。報上小說有火華，有真珠夫人。都被推獎以爲是開一新境地於這方面的。至於戲曲，短篇小說，則多至不勝盡舉。這種只舉其重要者，那裏頭包含世人所誇獎的，在文壇劇壇博了好評的和藝術上有價值的。

第一，短篇小說可以舉出出世作無名作家的日記，報恩談，熱拉爾中尉，獲勳章的話，在恩讎的彼方，投票，蘭學事始，忠直卿行狀記，上吊祖師，特種，大鳥所會說的話，父親的模，型，流行兒，盜者被盜者，烏原心中，弱似神，投才救助事業等。戲曲則可以舉出屋頂狂人，奇蹟，藤十郎的戀愛（最初做小說發表的），超乎報讎（將在恩讎的彼方脚色的），義民，甚兵衛，丸橋忠彌，父親回家，按次，溫泉情景，夫妻，玄宗的心情等。

無論是戲曲或短篇，在題材上都有這樣的區別：取題材於歷史或類乎歷史的作品。以身邊的實際生活為直接主題的作品。自然派作家，開口就是現實，就是儘所有的人生，而尊重現在的生活，現在的社會；然而因為經驗是有限的，所以取材的範圍既偏狹而又偏促了；對此，菊池氏和芥川氏等人一樣，不把題材限於自己身邊，既取自古老的歷史，又得自世界大戰之類的大舞臺，所以第一，就在題材上開一新境地了。

用近代的理智和感覺，把歷史的人物和事件再出現出來的手法，絕不是始自菊池，芥川二氏。兩人之前，有寒山拾得，高瀨舟，魚玄機，老太爺，太太等的作家森鷗外氏。這些作品裏面，事件，人物，以至生活，全體上描寫得意味深長而髣髴如真。固然不過是生活之一斷面的表現，但能使人如見人生其物；因此，題材雖得自歷史，自效果看去，和自然派的短篇，卻沒有多大距離。

可是一到了菊池氏的歷史物，就大不相同了（芥川氏也屬此異例）。菊池氏之所取材於歷史，其目的不在使其髣髴時代的空氣，或解釋人物的性格，一如歷來的歷史

劇或歷史小說那樣。他是想借人物、事件，來表示其輕妙卓越的妙想，換句話說是着意，再換句話說是主題（Thema）的。世之所以稱菊池、芥川兩氏的作品爲主題小說，就是爲此。局限力點於一點一個地方，使人見之恰似全體——那裏有其缺點，也有其長處。短篇小說，本來是在構定一點一地城，而把全體髣髴出來，這裏有其獨自的藝術的價值；而主題小說，則斷定——或非令人斷定不可——道，一點，一地城，也就是全體，也就是完全。如其置一細胞於顯微鏡下給我們看，就很可能可以明白一細胞的特質特性。但是他如其說那就是人體，我們可有點難以首肯。這就是主題小說，動不動就要陷入的弊病。菊池氏的作品，和芥川氏的作品，都不能說沒有這種弊病。

現在試拿報恩談來看：神山甚兵衛當「天草騷動」之際，正與敵人交仗之時，受了平常是個對頭冤家的惣八郎之救。蒙了惣八郎之恩這個念頭，使他着實難堪了。他覺得無論如何非報他這一段恩不可，於是就是在陣中，也在暗地裏祈禱惣八郎身上有什麼不慮的災難；而到了戰場，也不去打敵人，只跟着惣八郎之際，等着報恩的時機之來到。然

而時機終於不來，而島原一揆之根據地原城，已經失陷了。天下太平之後，他還等着有什麼報恩的時機。然而那種時機，總是不來。

可是，天草騷動之際，年方廿一之青年，到了四十六歲那年，方才得了一個報恩的時機。就是甚兵衛從藩老細川志摩，接了一個命令說：「今依上意，以收拾佐原惣八郎事委之。」他甚至承了上意，而得武士最大之榮譽了。他最初也想假借上意，反叫他來把自己殺了。但又覺得這樣做，對方不能知道自己之所以犧牲之意，於是寄了一信給他說：茲以火急之上召而登城，竟蒙上意命以殺君；然君於天草危急之際，有助我之恩，故甚不忍下手；請閱此信之後，急於申刻之前遠遯他國。後來，他想大約已經遠遯他國了，於是甚兵衛抱了重見天日似的心情，走到惣八郎家了。然而出乎意料之外，道地的惣八郎迎出大門，而以沈着的調子周旋道：「恭候久矣。」被延入屋裏之後，看見惣八郎之妻，將盛着七首的三寶臺端出來。惣八郎拿起那把七首說着：「來，請您扶着我，承您的美意，一切事都辦理停妥了。」把刀口插入左腹了。「甚兵衛茫然站起來，茫然拂了刀。」這樣地甚兵衛連

報恩的最後的機會都失掉了。而且被一藩之人，稱他爲不背君命，不忘友誼的人，而上又加封他五十石。甚兵衛以爲那五十石是重新蒙了惣八郎的恩，至死爲其苦悶之根。而且天草陣惣八覺書寫着「謂施之以恩，夢亦不宜想也。」

以上是報恩談的大意。日日想要報恩，而終於沒有機會；甚至以爲這回可以報了的，最後的機會，也反被利用而受二重之恩——這種人生的惡作劇，是這篇作品的標的，的著想，的主題。若單把她當做一節故事來看，非常有意思，尤其是戰場的一些情景，描寫得生龍活虎般像煞有介事。可是退一步，想一想甚兵衛這個人物時，不能覺得他實在是個活的人，乃是作者的傀儡。乃是熱意於報恩的，總之是安着機械的人。不是活的人，乃是作者隨意造成的人。

主題小說不一定不好。單只是爲了主題，或把人物，或把心理，或把事件來犧牲，來殺掉，而令人有不自然之感，這是不好的。又如在恩讎的彼方，也是主題小說，其主題置在這裏：冤家對頭面面相對，仇人見面，卻又不能報讎，應該要報的讎也不報。可是那種展開着

優美的人情的世界，足以忘掉，不足以使人忘掉是敵是友，是讎是憎。老弱得手脚都不自由的老頭兒，卻想開鑿青洞門——爲了這種意志之力所感動，以爲所找的仇敵，是個倔強的人，卻不料是個沒有任何抵抗力的老頭兒——爲此而灰心；於是決定把報仇的事攔下，自己也希望那老頭兒的大業，早日成就，而與之共事；等到大願成就之日，報仇的事已經忘掉，一味地手舞足蹈於事業之成就，與仇人握手於恩讎的彼方：有這種優美的道德之世界。人物，心理，情景，一齊使主題生動，作品全體，頗像個活的有機體。

閏動一時的忠直卿行狀記，也是主題小說，要描寫覺悟了一味爲臣下所扶手捧脚，以致不能知道自己之真價的人的心理和言動。爲主題而犧牲其他一切的地方，比較地少；不過把忠直卿的亂心亂行，一概當作「爲明白自己的真價」的權宜，這種可以看出主題的濫用。

父親回家，是置主題於父子之情的戲曲，這也多少爲了主題，被弄得不自在。把一家的財產蕩盡，走出家庭，二十年之後回家的父親，母親和弟妹都要高高興興地歡迎他，獨

有哥哥一個人，說那種父親不是個父親，不喜歡他回來。於是父親也就再出去了，哥哥又立刻叫弟弟去叫回來。哥哥於道理反撥父親，而以情愛歡迎之。那裏的作者着的着意在，眼目在，主題在。然而那個着意，眼目，主題，不很自然。總令人覺得唐突。哥哥一旦反撥了父親，又覺得可憐，又想他是父親，所以叫他回來，這其間應該是有幾段的心理的發展。照他那樣，太突然，非自然而且。有『新派臭味』。倘非稍為再以什麼形式，把那看不見的哥哥的心理的進程表示出來，那個哥哥的言動，就止於成為感傷的作爲了。

用了一樣的手法，引出感傷的 (Sentimental) 收場的，有夫妻，也是戲曲。題材並不是什麼珍奇的。在中仙道的住家近處的山崗，有一個美人叫阿慎，在那裏開着一所茶店。時候是明治十五六年，雖已四月將盡，但因為是山地，所以春色方酣，桃花在茶店之前開着，遠遠看得見戴雪的連山。柵幕一張，阿慎就在店口紡車。早晨，所以時聞鳥聲。阿慎的當家的，沒有一定的職業，乃是一個賭徒。此刻他飄然走回家，進了屋裏；但是旋又挾着一個包袱，出來了。那是阿慎和小孩的罩身衣，他要拿去押錢。阿慎和他丈夫爭了一頓，被跌倒

了，就在那裏哭個死來活去。然而沒有效力，於是睜着眼睛瞧着丈夫悠悠然把衣服帶走了。這其間來了一對淫奔者。阿慎覺得同情這兩人了。一瞧到這一對幸福似的形狀，自然然而就想起種種事了：不長進的丈夫，寂寞的山間生活……等。淫奔者去後，又來了一個像代辦事的人。在談閒天之間，那個人就把東京的事，說得津津有味給她聽，而說着，你何妨攛掇你當家的，帶你上東京去。阿慎嘆了一口氣說，要有那麼一個當家的就好了。那個人趕快就引誘她說：『像你也不是什麼上了年紀的人，只要你的主意打定……』；又說：『人最要緊是知道看破。……夫妻之間，可不是也一樣；要不是趁年紀青青，趕快決定前途有沒有希望，想個辦法，那才得餓一輩子哩。』

阿慎終於決定棄掉丈夫，帶着小孩到東京去了。但是，立刻可去不了，所以和代辦約東要找他那裏去。那個人走後，來了一個走販，拿出剛才她丈夫拿走的小孩子的衣服，說是他托他帶回來的。阿慎爲了那樣沒有失掉爲父之情的丈夫所感動，就不到東京去，而決意一家三口人永遠住在這山間了。

從一篇戲曲說，算不得是有什麼可取的情節的進行，很近乎常識的。是 *mannerism*。只有一件可以算是問題的，就是阿慎的心理的推移。一向她是被丈夫虐待多年了，往後也充分有再被虐待的可能。她不是把這些事都明明白白地想好之後，才決意棄夫上京的嗎？然而單單爲了丈夫把一旦忍心拿走的衣服，再寄回來，就易如反掌地推翻以前的決心而止住，這完全是單純的感傷主義。有歷來的唱戲式道德的臭味。不過此刻的大多數人們，也許最歡迎那種感傷主義，舊道德的臭味，傳統觀念的吧。要是那樣的，連一時代以前的老太婆們，都要樂得手舞足蹈說：本該如此，本該如此吧。

然而無論怎麼想，阿慎之向那種感傷主義，舊道德的臭味，傳統觀念之心理的推移，太唐突了，雖非不可以有，但是突兀而飛躍。如其不把中間的心理的推移，或在肚子裏，或於行動，示給我們，總要使我們懷不自然之念。這種不自然，不可不說，完全是作者太受了主題之支配的結果。

現在再舉一篇，因爲以主題爲主，致使各部分雖有趣味，而整個的力量卻就微弱的

作品之例。那是一篇短篇叫做笑，因為木村毅氏說明得很有意思，所以整個借來用一用。

『在二代將軍忠秀薨去的「守夜」之時，有兩少年光之丞和左吉郎在那裏伺候。正襟危坐着的衆諸侯，魚更九躍之後，就開始磕睡了。尤其是加藤肥州睡得最不成體統，腦袋一幌一搖，前額幾幾乎就要碰着放在他跟前的火爐的火筷子了，但是趕快又把腦袋一揚，所以半天也沒有碰着；兩個少年在旁邊，儘等着那個腦袋碰着火筷子。噹啷地鐵類相碰的聲音一響，肥州的腦袋，和火筷子起一大衝突，因為挑了炭火，所以炭火就往外邊跳了兩三塊。肥州狼狽起來，一塊一塊檢起來，一下一下地摸耳朵。實在太可笑了，兩個少年不由得笑出來了。

『後來上頭問他們的時候，光之丞就答說，是神妙地失笑出來了。左吉郎卻答道，壓根本沒有那麼一回事。撒了謊的左吉郎，沒有受任何刑罰，但是說老實話的光之丞，被命令切腹了。而引起那二少年失笑的打磕睡的衆諸侯，豈但沒有被譴責，也許還口口聲聲罵那少年太不經心了吧！』

這是笑的情節的說明。木村氏於是解釋這篇作意說：

『由此可知，作者置一個俏皮的焦點於本可以被罰的不被罰，本不該被罰的又被罰，而把讀者引到那裏；這中間再三再四地揭出小玄虛，把讀者招得大笑。以守夜爲背景，先使讀者豫想森嚴的肅靜，忽而又出乎意料之外，叫天真爛漫的少年談鷹狩的故事；或點出諸侯，叫讀者先豫想威儀端正而嚴肅的人，然而又出乎意料之外地點出諸侯的打磕睡。漱石的文學論裏面，有一章叫對置法。記得那裏面定義滑稽說，一個豫期翻了，而那又和自己的利害無關的事。例如說「正成泣而誠正行曰，」這樣說，正合乎我們的豫想，所以沒有什麼奇怪，若假如說「正成喝着啤酒誠正行曰，」或說「揶着鼻屎誠正行曰，」則讀者就要出乎意外地啞然失笑吧。這樣說着。菊池氏所瞄的地方，多係正成喝着啤酒誠之，或揶鼻屎誠之的。固然那裏有像在來的櫻井驛的別子等等所看不到的新鮮味，但是爲此，人的正確的形狀，有被表現成歪斜之虞……』

抓住主題小說之弊，可以說是萬無一失的說明，解釋。

菊池氏的作品，我覺得沒有主題的作品，優秀者較多於揭出主題的作品。例如父親的模型，若說有主題，兩親的對於所生出來的女兒，長得跟她的父親一樣難看的心情，也可以說是主題。然而那毫不傷別的事體，自全體看去，生了一個醜女兒，卻還醉於幸福的青年夫妻的心情，雙親對於不管美或醜，都一樣生長下去的生之力的感激一類的東西，表現得生龍活虎般，足以使人探見深的人間生活的奧底。

還有一篇短篇小說投票。這是寫國定忠次爲逃避八州的捕緝，帶着十一個乾兒，從赤城之山跑到信州的路上一件事的。忠次以爲要着帶十一個乾兒，再往前走，頗有危險，所以打算帶兩三個走，其餘的，讓其自由行動；但加以區別，又以爲不好，所以想和大家分手。可是乾兒們，恐乾爹前途有危險，都不願分手。其中有一個人提議，說咱們投票，選出票數多者三人陪他走。乾兒們都贊成了。忠次也以爲這個辦法既然公平，而又能夠選出平常自己所信賴的人來。但是對於投票，第一個最感不安的，乃是老大哥九郎助。他在表面上雖是個老大哥，實際上卻已經沒有勢力了。然而爲保持面子計，自己無論如何非被

選出不可。於是他就偷偷地寫了自己的名字。他想，以外大概總還有一個人寫我的名字的吧，那末我就有兩票了；約略照豫定，是四票，三票，兩票，一票，一票，然則我有兩票就可以去的了，等到開票一看，九郎助只得了一票。他落選了。忠次帶着三個當選者走了。九郎助悶悶不樂地走向秩父去了；後面，以爲大約會選他的彌助，追着他走去。而且賣弄其忠義說：『若想到十一人裏面，選你的只有我彌助一人，咱們真是摸不清那一班傢伙的意思。』

『混蛋，忘八蛋！……』九郎助很想一刀結果他；然而他一想到自己做了有甚於彌助的撒謊的卑行，而且也因爲夢也沒有做到，自己會做那種卑鄙的行爲，所以彌助才敢撒謊，於是自己覺得自己之可哀了：這是投票的大意。這裏，醜惡的利己主義被解剖得頗瀟灑。屬於這個系統的，有蘭學事始，有第一人者，有熱拉爾中尉。而解剖，曝露利己主義的作者的主觀之背後，有一脈強烈的人道的精神在活動。那種精神活動時，會產出活的作品；那種精神停止脈搏時，會產出興味本位，主題本位的作品。可以往東可以走西，這裏有菊池的強烈點和弱點。還有令人感覺不安的，就是甚至那人道的精神，也以普通道德，世間

道德爲基礎。豫想新道德，暗示新社會的新道德，以至新的生活意識，不很看得見。總而言之，菊池氏的藝術，乃是今日的藝術，不是明日的藝術。

九 新理智主義的文學 (續)

3 芥川龍之介的藝術

芥川氏在新思潮的創刊號，發表鼻子，引了文壇的注目，已如上述了。那麼在那一點引人注目呢？第一是『材料非常之新』，一如夏目氏也在推獎的信裏所說。所寫的是禪智護持，把他所苦的長鼻子弄短的事；自題材說，確是歷來的自然派的作品所沒有的，又是耽美派所沒有想到的，而鷗外氏的歷史物，似乎也沒有這麼一個樣的——是如此希奇的題材。

拚命地苦心，好不容易才把又長又紅的鼻子治成低矮，然而周圍的人反而笑他。他正想着，要是讓牠像從前那樣，就再沒有人笑了吧。某日早晨，鼻子又如從前那樣長了，於是護持就這樣自言自語了：這麼一來，一定再沒有人笑了。這也可以說是一種諷刺。人的

生活，各有定數。想超出那定數，就得生出破綻，反爲不幸。表現着那一種人生觀。

愛爾蘭的劇作家辛格，有一篇作品叫井上聖人。一對叫化子的夫妻，天天要飯過着日子。兩人都是瞎子。據世人所說，男的是美男，而女的是美女。於是男的想道，只能看媳婦的臉一眼就好了；媳婦也想着，能夠看一看丈夫的可愛的臉兒就好了。於是去祈禱神佛，結果有效，兩人眼睛都開了。映入丈夫眼裏的媳婦的臉，不是他所想那樣的美人的容色，乃是滿臉皺紋的臉；映入媳婦眼裏的丈夫的臉，豈但談不到美男，簡直是一臉麻子的老臉。兩人於是嘆道，不如照舊瞎着眼睛更妙。在其表現着如願以償所望者之後的不滿意，有一味共通處。這也就是所謂理想，在其爲理想之間爲貴的哲學。這樣看來，鼻子是表現了一種理想的作品。表現這種理想到極端，因之一切被犧牲時，所謂主題小說就產生出來了。鼻子沒有走到那一步。於表現理想時，沒有忘掉事實。

把古老的歷史的材料，完全展開於新的做法，新的觀察之下，而且在那裏表現一種理想，非叫起近代人的思索不能已。在這個表現理想，叫起近代人之思索處，大約有其引

人注目的第二個原因吧。

高尙的滑稽和俏皮，乃是夏目漱石氏的顯著的特質之一。芥川氏也有這種俏皮和諷刺，爲其特徵的一面。那特徵在鼻子裏面，已經露現着。況且還有機智。這也許是引人注目的第三理由吧。表現之「理智的透明」，自不待言了。結構之巧緻精妙，也用不着說明。跟着鼻子之著名，芋粥，手巾，運等等作品，接連被發表於各雜誌，他一躍而成新進的主角了。就中集了世人之視聽的，是芋粥這篇和鼻子，一樣是歷史物。主人翁是仕於攝政藤原基經的，叫做某氏的「五位侍者」。他是極其平凡的，風采不佳的人，碌碌過着日子。這麼一個樣子的他，也有一種理想，一種願望。就是希望吃芋粥，吃一個痛快。有一次，民部卿時長的兒子藤原利仁說「你的希望是這樣，利仁就請你吃一頓飽吧。」過了四五日，五位就被帶到利仁的敦賀的公館，接到了着實大規模的芋粥之饗宴。他一見之下，已經飽滿了。他想，要是不被他請這一頓就好了。而懷念了想着要飽吃芋粥的，過去的自己。這篇也一如鼻子裏面似地，表現着一種理想。理想還是一任其爲理想好，夢還是一

任其爲夢美；沒有實現以前可念，沒有醒悟之前爲貴；可以說是處理了這種理想的表現方面，苦心有過於鼻子之跡。夏目氏寄信給芥川說『過於細敍絮說』『大加塗朱抹粉』，這話評得很對。於一言一句的表現，看去似都加以非常的努力，然而比較沒有什麼情景之躍如者。也可以說是太過於裝作，滅殺了生態。魚生之所以好吃，就是在其有生態。然而有一種廚師，爲要美其外觀，加以裝作，反而滅殺其生態的。芥川氏不單是這篇『芋粥』，一概作品都有這個毛病。

那是所謂也不是這樣，也不是那樣的理智，活動得太過分的結果。那理智，不單是在表現之上活動，則在觀察之上，看法之上，都作用得厲害。從而自芥川氏之藝術，直感比較地感得少，理智美比較地感得多。就說是理智的人生之表現吧，芥川氏的藝術的尖端，冷透而尖銳。不是豐滿然的，藝術的人生之表現。

芥川氏好描寫人之內部的心理。與自然派之僅側重於動作者，完全是相反。然而那心理，總覺得很少描寫得自然，像煞有介事，生龍活虎般的例子。藪之中，秋等作，深刻地描

寫着有的時候，有的地方的女性的心理；但是在多數時會，不過是心理的說明，示我們以心理的模型吧了。芥川氏的藝術，是理智的藝術，是秩序的藝術，是 Mechanism 的藝術。從而其觸感，是金屬的，峻冷的，固定的。就是描寫人的心理，也還是機械的。不是心理的。像那有油的時候轉動，油一乾了，就中止運動的機械似的人物很多。就有名作之稱的某日的大石內藏之助，大石的心理也不能說是巧妙地描寫成有機的，心理的。的不定在那裏，有招出機械的感覺的地方。究竟芥川氏，不是心理學者，乃是故事作者。

再提出枯野，也可以照樣說。因了芭蕉的臨終，聚集到那裏的門人們，本應以最嚴肅的心情送師之終，然而大家都發揮着利己主義——是描寫此事的，其著意非常有趣而且奇警；但是那利己主義，個個都是一個型的。那利己主義是死的。不過是表現了利己主義之型吧了。那種時候，本來連 Edoism 的 E 都應該是出不來的，然而他卻著意於 Edoism 之發揮，這可以說是觀察甚得其宜的，不過，其表現，過於理智的，過於機械的了。

再拿比較地最近之作，例如三右衛門之罪，一塊之土等作來看，也可以照樣說。數馬

與多門的『三回決勝』的審判員三右衛門，於無意識中三回都不得不向多門那邊舉扇道勝的心理，這恐怕就是三右衛門之罪的主題，至少是其中中心生命吧。可是那心理，寫得不像是三右衛門的心理。大有作者將腦筋裏頭所想的論理，賦與三右衛門這個人物之概。因為在裏心裏頭，有了希望使數馬獲勝的微微的偏心；而又因為意識了做審判員的人，不能這樣，心秤非公平地保持平均不可，所以反而盡向多門那邊舉扇：這完全是作者之理智的說明，不能說是作中人物的自然的心理之開展。是理智和論理的玩藝兒。

一塊之土，是處理了對於兒媳婦的『家務病』的婆婆的心理，分三段變化的路徑的。第一段是對於丈夫死後還認真料理家務的兒媳婦的心理；第二段是跟着兒媳婦害了家務病，婆婆自己也做得忙極了，因而漸漸對於兒媳婦發生的憎惡；第三段是兒媳婦死後，心裏感着舒服，同時對於一向憎怨了兒媳婦的自己所感的，可恥的感情，和對於兒媳婦的謝罪的心情。

自第一段到第二段的變化，其描寫，還帶具象性到或程度，然而由第二段到第三段

的變化，完全是突然而來止於爲作者的說明。而且這個變化，才是作中最重要之點；描寫這段心理變化的成功與否，也就是決定作品全體的成功與否的。然而無論是婆婆阿住，或是兒媳阿民，都殆不與人以實在的人似的銘感。無論那一個人物，都像像是個木彫人。不過是那木彫人，跟着作者的拉繩，跳過來勁過去吧了。換言之，好像是作者刻了木人，而向之單吹入直接必要的魂魄似的。沒有寫成活的人。

作者之描寫一個人，要將其所看到的心理以至感情，明瞭地叫讀者明白，同時又須是暗示做一個人所有的一切心理或感情的。如其不能暗示，所看到的心理或感情，乃是全圓中之一個地方的，便不得不變成機械的，傀儡的了。唯其暗示做一個人的全圓的心理以至感情，所看到的心理或感情才會活起來的。反之，僅僅描寫所看到的心理或感情，而置別的心理或感情於不顧，那就會造出人的軀殼了。芥川氏就往往要造出這種軀殼木彫人。而且這種傾向，我覺得愈來愈厲害似的。到末了，將變成怎麼樣呢？往好的走，也許就止於加點枯淡之味於作品，或發揮一點滋味吧；往壞的走，也許將變成瘦骨稜稜，毫無

血色的吧。豈不是唯有浮蕩着一觸則令人感着溫情的一脈情趣，才會於枯淡之味，加添生彩的嗎？如無這一脈情趣時，枯淡之味已非枯淡了。其感觸，乃是僅與以乾燥的、骨董的味兒，和理智的冷感。

4 菊池，芥川二氏的成績

菊池氏和芥川氏，都的確是在日本文壇，劃了一個新時期的藝術家。於題材方面，於技巧方面，兩人都開了獨特的王國。把歷史上的人物，歷史上的事件拿來，吹之以現代之氣，這是兩人共通的地方。技巧方面，菊池氏以簡潔直捷為其特色，芥川氏則以正確典雅為其特色。

於尊重藝術之點，兩人各不相讓。但尊重之意各自不同。菊池氏尊重藝術以為生活之方便。芥川氏為藝術其物尊重藝術。尊重藝術之極端的功利化，是菊池氏。藝術至上主義之極端的遵奉者，是芥川氏。菊池氏是世間的人物，既編輯文藝春秋，又是能經營文

藝講座的人。反之，芥川氏是書齋的人物。他雖能搜羅磁器，涉獵古書珍籍，卻做不了實行家。前者是現世滿足者，而後者爲自己滿足者。

這樣地兩人都是熱烈的藝術尊重者，但是對於人生，對於現實生活，卻殆沒有任何理想，要求，以及固執。有之，就是對於現代之方在傾於頹廢的資本家生活的共鳴，讚美，謳歌。對於現代之不正不義，不合理不自然的生活既沒有抱任何疑問，也沒有想把牠怎麼樣的意慾。他們一派之所以被稱爲資本階級作家，就是爲此。

無論是菊池氏或是芥川氏，都極罕以自己爲對象來想或寫。把『自己』這東西，完全收到堆房底裏，寫着他人的生活或自己的生活。從而對於人生，對於生活，沒有理想，沒有熱情，沒有要求。只是這個程度——寫得好，叫人讀得有趣味，很靈敏，手法新鮮——的作品，能引起因其作品使人想一想人生的事，或查查生活之真相的刺激的要素，極少極少。

固能使人感着：很有意思，寫得很好；但是差不多沒有叫人深深地想想人間生活之

根本，或與讀者的心底以強烈的刺激一類的事。總之，是藝術至上主義的文學，是享樂藝術；既非暗示的藝術，也不是力的藝術。從而在現代，早已是無用的藝術，的文學。職務已經做完了。如果沒有做完的話，現在也不過是呼吸着歷來所吸取存積的新空氣，做那好容易沒有死滅的資本階級的享樂機關，有其存在意義吧。到頭來，是要和資本主義社會之崩壞同時死滅的文學藝術。

5 久米正雄氏的位置

同出於新思潮派，現在站在文壇之最高地位的，有久米正雄氏。其初期作品，有收集在學生時代的，學生生活寫生式的作品，筆致輕妙洒脱，且相當富於機智。學生時代以後，小說有處理失戀的短篇幾種，但都算不得是使他成名的。他之所以獲得今日之人望，乃是戲曲和通俗小說。戲曲賣牛奶的兄弟，阿部隈心中，安政小調，歸去來，通俗小說螢草，破船等，都是鬧動一時的作品。

他自始即以『世相畫家』自任了。作家雖無理想，無要求，沒有熱情，也還有作家的存在價值；我想把現在的資本主義社會的，元元本本的生活，如實地映寫出來；如把牠映寫出來，也許多少能夠做後日的文明史家的參考吧——這是他的做一個世相畫家的抱負。因為有着這樣的抱負，所以他好描寫浸潤於現代社會之資本主義的空氣的花間柳巷，和上流社會的生活。歸根結蒂起來，他的藝術也是過度期的產物。那裏看不出任何希望，理想，以至要求。從而則使是今日的藝術，卻不是明日的藝術。

總而言之，菊池，芥川，久米諸氏，差不多都沒有浪漫的要素。是非常之散文的，理性的，固然的，那種藝術的存在，也自有意義吧。然而不是從衷心響到我們心頭的藝術。不過是舒快地摩着我們的感覺以至理智的表面，吹過去的微風似的東西吧了。現代是方在要產生新的東西。是方在嘗那產生之苦的苦的。欲藉以醫治其苦，他們的藝術過於虛薄了。豈但談不到醫治，反而要阻礙其醫治哩。他們的藝術的職務，已經做完了。現代是應該由更其新的藝術取而代之的時代。

6 新技巧派的作家

久米氏最初是做了新思潮派的同人，走入文壇，但是不久，則與里見擘、田中純諸氏一起，創辦了雜誌人間。而不定在什麼時候，這個同人，竟被稱為新技巧派了。而且被認為新技巧派的頭目的，是里見擘氏。他起初是同志賀武者小路，大兄有島武郎氏等，依據雜誌白樺，後因同人中有意見不同的，故退出去，終於自立先陣，經營人間了。白樺派乃是理想的，人道的，探求的。可是人間派，乃是現世的，享樂的，現狀滿足的。在里見擘氏從白樺派移到人間派這件事實的背後，不管表面上有什麼理由，都不可不知道有這一點『心的推移』。他最初所寫的，非常之人道的，有着強烈地打動人的力量；但是一變再變，到此刻終成只知有技巧的作家了。熱情，把牠的力氣藏起來，只見得理智的技巧稜稜招人注目。表示手腕——他的此刻的藝術，可以說除此以外什麼也沒有。顯然變成理智主義的作家了。這裏，要就從人道主義移到理智主義的里見擘氏，說明一下。

「東西的好壞是沒有法子的。但是騙人的東西，或裝作的東西，像真貨似的通用着，這實在是一件不痛快的事。我們（是說我們日本人），非再老老實實把自己暴露着來生活不可；我近來常常這樣想。東西的好壞，沒有法子辦，但是不想騙人，也不想裝作。雖是呆氣，雖是馬虎，若那是天性，那有什麼關係呢？」

這是里見擘氏，在種種事體的感想文裏面說的一節。由此看去，也可以明白他是怎樣地想忠實於自己了。對於那忠實的自己映來的「外部的現象」是什麼呢？里見氏的作品，自大體上看去，可以分成直接以自己為題材的，以及把他自己的主觀，放進自己以外的題材的。善心惡心，買妻的經驗，最後一個你的東西，一眼愛上，夏晝，晚了的初戀，嫂子的死，不幸的偶然，大火，同情，潮風，鯉魚之巢等屬於前者，三個門生，女按摩，銀次郎的獨手，少年的謊言，失掉了的稿件，箱根行等屬於後者。

善心惡心裏面，描寫着「不似其年紀之輕，真是個不乾脆的，不好收拾的壞青年」的錯雜的，糾葛的氣分，思想和感情。翻悔了長久之間的自己的放蕩生活，想擺脫自那裏，

但因其沒有移那種見解於實行的意志，所以依樣走入飄浮不定的生活，一任其放浪着的青年，這是本篇主人翁。他是非常之惡魔的，淫蕩的。然而那半面，有善性，有聖之光。黑暗的惡魔主義愈是深下去，愈是大起來，一方面，善性，聖的光，就愈強起來，愈深下去。拿惡魔的心看女人，同時又打動廣而大的愛的心情，以為她也是人。也是可愛的人類。心裏恨着朋友，但是碰到他彷徨於生死之境時，心裏儘管希望其死，卻又有着不得不求其起死回生那樣深的愛。

因為這個善與惡的兩種心，在青年心裏動作，所以他不斷地有苦有惱。把這個苦與惱開展着的地方，有善心惡心的意義。我想或者是把欲依靠善心打倒惡心的理想主義的一面，表現得最完全的。夏晝晚了的初戀，最後一件你的東西等作，我覺得似乎充溢照耀着善性，聖的光。夏晝裏面的，主人翁之對於小孩子的愛之深，實在有不可測量的。那種愛和失了夏晝的悲哀，足以打動讀者之心。這種對於小孩的愛，由於小孩的死，把下面似的哲學教給主人翁了：

「我愈來愈感着命運之不可抗力了……任是你怎樣寶愛着的尊貴的東西，如果命運不容許你，也得滅亡。命運所容許我們的，都可寶貴！自從我從心底愛着的夏畫，無因無由地被拿走之後，終於倍加深深感到命運所容許我們者之可感激了。若想到無論是怎樣深愛着的東西，一經命運所窺伺，就得被拿走，則在被容許着的範圍內，非深深愛着不可了。——我終於加倍留戀於我的生命和工作了。——我之欲將一生和阿茂的一生結合的決心，也益發堅決了。」

其謂終於留戀於自己的生命和工作，又謂終於留戀於夏畫的母親阿茂，那裏有駭人的人之善性的肯定。聖的光在照耀。再看一看一個生活的斷片，可以明白，那主人翁是怎樣地苦於自責之念，煩惱於自己嫌忌了。由於暫時之努力，雖從一味放蕩，好容易恢復了身體和精神；但因妻子懷妊，其精神又廢墮，而將返回昔日的自己墮落了。不過那自然之俏皮，使他取回善性，取回聖的光了。這篇作品，把聖的光和惡魔的暗，善性和惡性的鬭爭，描寫得很有力量。里見氏又是利己主義的解剖者。這方面的代表作，是無題的小說。把

因了腦病，被醫生宣告日漸近於白癡的愛人阿吉，用了這樣的理由：「我也不願意你死。但是你也知道的，爲使你生活得幸福，我費了很大的力氣，然而我的力量終於不夠了。再叫你活下去，也只有叫你過不幸的生活的了。請你幸福地死吧！請你死後得到幸福吧！——我若早些情願放棄工作，也許能夠使你幸福地活着也未可知。」終於殺掉了的男人，也可以說就是利己主義的權化。而且說要使他得到幸福，是撒大謊：那由於男人所說「阿吉之流，我一點也沒有愛她！愛着的，只是自己……」的告白，就可以明白這裏，惡魔的黑闇，抹消着聖的光。

如上所說明也約略可以明白似的，里見氏有着善於心理描寫的手腕。或者較芥川菊池等人，更善於描寫活的心理吧。邂逅，最後一件你的東西，以至嫂子的死之類，是心理描寫的適例。邂逅裏面的材料，是極其單純的。即丈夫出門，年青的妻一個人在家（固然同院裏還有書生在），無意中看見了丈夫的朋友，請他到屋裏坐——不過是描寫了在暗淡的一室之中，對坐着的妻和朋友的心情的。雖在白天，唯因關着雨棚，以致不能以普

通的心情坐着的，兩人之心理的動搖，實在描寫得很妙，一點費話都沒有。最後你的一件東西之類，題材雖然並不新奇，可是對於金錢和事業的，主人翁的特別的心理，媳婦和老太婆的彼此驢頭不對馬口的見解，描寫得活現出來。

和心理描寫的得意一起，使里見氏的作品成爲一種獨特的藝術品的，是其技巧。他曾被稱爲新技巧派。新技巧派究指何物，不很明白，不過似乎是這樣的意思：以內容形式同一說爲根據，而以人生之新的解釋，看法爲其基調的作家。我在這裏所謂的技巧，也是約略近於這個意思的；但是不直捷就說內容卽人生之解釋，姑定爲事物的看法，或進一步定爲「感法」之類。固然，事物的看法，感法，同時也就是解釋的方法——要這樣說，那也沒有法子，不過我覺得要成爲解釋，非在看法以至感法，再加上深一步的什麼不可。從而技巧，依我的意思，是指始於文章，止於看法，感法這種程度的創作階段。

在這種意思的里見氏的技巧，的確值得冠一個新字。殆看不見爲任何物所拘捉的痕跡。表現自由而富於新味。有所謂新的甘味的技巧，到處可以看見。形容驟雨說「玻璃

管似的雨，」表現黃昏則謂「那時候，電泡裏面的線，開始燒紅了，」諸如此類，富於新味的表現，多至舉不勝舉。

初期的作品，有一篇短篇叫做箱根行。實在是一篇新鮮而悠暢的作品。那裏面寫着這樣的事：有一個叫做莊田先生，三十九歲還沒有結婚過的人，他終日在人臭的都會裏手忙腳亂的做事；有一次得了兩天兩夜的暇，順便爲和十七年前的戀人——十七年來未見了的戀人見面，到箱根旅行去了。抱着一種喜悅來到箱根一看，正是颶風之後，那裏的旅館都被弄得門前羅雀，而一向在那裏避暑的人，也多急急跑回東京，莊田先生所要去會見的戀人，也正同她的丈夫坐汽車，走過莊田先生在休息的茶館旁邊，將要下山去。莊田先生這樣地沒有達到旅行的唯一目的——和戀人的密會——就回去了。這就是事物的看法感法。

里見氏對於人生，有一種俏皮的看法。不定在那裏，類似夏目漱石，善心惡心的青年所關係的女人，有一個叫做響尾蛇。有一次在一家酒館大喝特喝，醉了，說起酒話，弄得

友有辦法，於是青年就托了一輛兩人拉的洋車，把她送回家去了。作者在後面加以說明道：『那天晚上二時前後，兩個車夫把年青的泥醉的女人，送到了極不好找的小胡同裏面，一家小而污穢的房子裏，他們見那一家裏面，只有她和妹妹似的姑娘兩人，而沒有男人與大人，於是像戲臺上的口白似他說：「我們要是回家去的話，天都亮了；請讓我們住一晚上吧，隨便那裏都行。」洋車在小胡同裏，浴着霜與月光，一直到早晨還在那裏。」這是何等的俏皮呵。

里見氏的作品之所以始終有生龍活虎似的新鮮的東西者，完全是因為這種新的技巧，新的人生之看法，新的人生之感法的緣故。然而他的作品，自最初就似乎有勉強要顯示手腕，表示技巧的苦心，故意搬弄俏皮似的地方。試看技巧方面，有一句叫「在厚似丘的母親的膝蓋之上，」像這無論如何，不能說是巧妙的形容。又有「漢學私塾或什麼那樣喧鬧，」之句，這也不能說是把喧鬧說得恰到好處的。其次，在短篇大火裏面，有這樣一節「在明亮的窗側的光線裏面，滾水之氣從鍋飛騰上去，這在少年眼裏，就像個有形

狀的兒歌似的，』只說得是聰明的表現，那一場光景，卻不清楚地浮到讀者頭上。

三個門生是里見氏得意的作品，而且把三個人物，配成智情意，使其舌戰於松原，而欲使其於情承認生命，於智於意也承認巨大的力量，這種作者的計畫頗成功；不過在搬弄着俏皮之點，太把作者的機智搬弄得厲害之點，反而有減創作者之真實性的地方。

從而到了最近的作品，里見氏就變成止為顯示技巧，才智，手段的了。最初所見的人道主義的傾向，收斂其影了。單示我們以這個程度的作品：用了聰明伶俐的技巧，將忽然想到的事，輕巧地點出來。題材的範圍之類，較之以前，似乎少得多了。唯其如此，興味也就稀薄。因其求材料於極狹窄的作家生活的範圍，所以作者自己的感興，恐怕也不很湧出來的吧。

一方面既然對於人生，對於社會，又對於自己，不想要求什麼，另一方面，又受請託，用了不得已的心情——雖非所願，也非寫不可——去寫，故自無寫出意思深刻的作品之理。

而且今日的里見氏，在心情之心變成非常之資本主義的了。傾於享樂的，安逸的，耽美的，大有把昔日的人道主義的，理想的探求的態度，忘掉淨盡之概。里見氏對於藝術其物，也不惜拿出不減於芥川氏一流人的精進的努力。單是那努力的方向，在此刻是無意義罷了。現在的里見氏，既無聖的光和惡魔的鬪爭，也沒有對於夏晝的深的父親之愛。而且在邂逅，嫂子的死所示給我們的，新鮮活潑的心理描寫也沒有了。所現於今日之作的，只有享樂的氣分和理智的技巧罷了。

里見氏曾經說過：『我希望一生之中，能寫出真正唔唔叫的作品——只要一篇就行。在那一篇跟前，其餘一切作品，盡如日光跟前的月星，失其形影也可以。』那種覺悟和氣概，如今安在哉？如其不想出那句話來，他的藝術，也是於現在無用的吧。

十 文學上之人道主義

1 人道主義的出現

文學藝術之深而且強的更生力，始終是從要把個人的生活怎麼樣，要把個人所形成的社會的生活怎麼樣的問題發生的。形式的問題，技巧的問題，於文學藝術占有重大位置，這是不消說的，然而形式之完成，技巧之圓熟，此事於始終懷疑，煩悶着的我們的生

活，能有多少意義呢？是人生問題，纔是第一義。形式，技巧的問題，乃屬於第二義，第三義的。

若謂菊池，久米，芥川一班人，是多多關心於技巧的問題的作家，則多多關心於生活內容的，就應推武者小路實篤，有島武郎，志賀直哉，倉田百三等人道主義一派。他們不單是引導革新的氣運於文藝之上，於生活之上，也帶來示唆積極的暗示之力。他們實

行偶像破壞的運動於文藝之上，又於生活之上了。無論對於文藝，或對於生活，和前代的自然主義，在一切方面都站在反對，對峙的地位。一如前面所說，自然主義一派探求黑暗，懷疑，沒理想，厭人厭世，這其間人道主義的一派，發見光明，突進，理想，樂觀主義了。在迷入完全黑暗的人生的一角，點了一線光明，這是事實。

其次，在文學的形式，技巧方面，容許了最大限度的自由之原則。打破向來的小說的形式，打破向來的戲曲的形式，而且產生了勝過向來的形式的形式。尤其是說到武者小路氏所寫的東西，甚多殆分不清是小說或是論文，是戲曲或是對話的作品。是這麼一個不置文學的形式，技巧於眼中的偶像破壞者。

人道主義是怎樣地發生的呢？這有內外種種理由。時代全體的思潮，站在這一方面，這是再大沒有的外部的理由之一。正是柏格森的創造的進化論，矮堅的生命的躍進說，風行思想界的時候。那些主張提倡，都朝着人生的光明，人生的向上進行了。又正是托爾斯泰的人道的精神，以駭人的勢力支配着思想界的時代。悖乎這種人道的精神的惡魔，

正在歐洲的天地，橫行闊步大振地獄的淫威。叫喊人道上之不合理，不正義的聲浪，自然也就高起來了。而叫喊站在正義，人道的基礎的新的人類生活之創造的聲浪，也自然而非發出來不可了。

被養育於這個思想的漩渦之中的，是他們白樺一派的人們。自無不受人道主義的精神的影響之理。而且他們多係不知生活之現實的苦悶的，貴族出身者。他們是一種夢想家。他們以為，生活是應華麗的，理想始終是可以追求的。若說夢想家不好，就說是一種浪漫主義者吧。對於生活，描寫夢幻，而抱理想，始終光明地照耀着。因此，其被稱為少爺們，也並非沒有理由。

他們的同人雜誌白樺，在明治四十三年就創刊了。當時這班青春之氣橫溢的人們的雲圍氣，武者小路實篤氏在自敘傳小說某人裏面，說得很詳細。據此可以知道他們，特別是武者小路氏，是怎樣強烈地為托爾斯泰的思想所感動；而且他，是怎樣地深受到夏目漱石，德富蘆花，木下尚江，內田鑑三，國木田獨步，以及綱島梁川的感化的了。這裏頭，武

者小路氏在日本，深深尊敬而且崇拜了夏目漱石氏。只消看一看這些崇拜人物，也可以明白他對於前代的自然主義，是怎樣地不滿意的了。某人的一節，有下面的一段話：

「他對於自然主義，最抱反感。然而可不想去反對自然主義。只想着，將自己所要寫的寫下去。他最佩服着夏目先生。而對於罵夏目先生的人，一天比一天多這樁事，時常生氣了。而且白鳥的作品之被褒，他覺得奇怪了。他有一次被志賀所勸，讀了微光（？）。他覺得盡寫着他想來是無關緊要的事。也許有那樣的人吧。那也許是一部人們的生活吧。但是他人的日常生活，於他有何關係？自己隨便寫來的東西，以為能夠打動讀者之心，這實在太貪便宜了。走到那裏的十字街口，說着「你要往東嗎？我可要往西。再見！」他覺得這種和女人分手的局面，不能打動他的心是應該的。他和死搏鬪着。對於此事，不能與他以任何力量的作品，他不能尊敬。但是他覺得不尊敬的，是自己一個人。他以為大約是因爲於自己有什麼不足的地方，所以不能佩服。可是對於托爾斯泰，易卜生，梅特林之流，立刻就佩服了。他覺得所以不能佩服者，並不只是自己的罪。其餘當時著名的作品，他讀起

來不能佩服的占多。藤村的作品，和花袋的作品，他也是讀到半路，或者起厭，或者放掉了。唯有夏目先生的作品，能夠打動着精神讀。」

白樺在這種心情之間，自然而然生出來了。從而在一切意思，和自然派文藝是南轅北轍。而且起初，被世人加以種種嘲罵，說是什麼少爺們的玩藝兒啦，什麼自然主義前派啦。可是他們，特別是武者小路氏，毫不在意，把自己的信仰大膽地表白，突進了。其結果，他們終於在文藝界和思想界，造了人道主義啦，愛啦，正義啦，或人類啦等等口號，而爲其風行之先驅了。他們的運動，的確是亘乎明治大正的造新紀元者。欲見其結果如何，功績多少，時期尙早。非究明這種傾向，往後將進到那一步，不能明白說出什麼來。

2 武者小路氏之藝術

武者小路氏既寫小說，也寫戲曲，也寫論文，也寫詩，也寫隨筆。無所往而無不可。如果是能夠把自己整個披瀝，表白出來的，不管是什麼，不問形式如何。不管是什麼形式，自己

之內部的表白就是藝術，不管什麼，只消把所想，所感，隨着筆端之所往寫下去就行了。一點也管不着是小說的形式，或戲曲的形式。因此，他的小說，往往被人家說是感想文；他的戲曲，被人家說是無視着舞臺。然而唯其如此，一面則有表現的自由，富於清新之味，而充滿着感人之力。他的文章，一見好似亂了語調而亂雜。可是細嚼一看，那裏實在有一種獨特的節奏，而構成着風格。飾之以語言，或裝美文章一類的事，一點也沒有。簡單而乾脆，有如割竹。不錯，任何文章都是表現其筆者的風格的，然而文者人也。這個格言，我覺得是最合乎武者小路氏的文章和人的。試拿出初期的作品大喜的人，不知世故等作來看。看來雖似信手拈來的，粗削的，粗笨的，但是武者小路氏的魂魄，個性，着實也在那裏躍躍生動。甚至寫着歷史上之人物如日本武尊，大國主命，某日的素盞鳴尊，清盛和佛御前，二十八歲的耶穌之類作品，武者小路氏之個性的語調，也強烈地響着；叩之，則日本武尊，大國主命，素盞鳴尊，清盛，耶穌，都發出武者小路氏之個性的聲響。

介乎作品看去的武者小路氏，始終是一個樂天的，活潑的，不侷促於事物的，而又

饒舌的幽默家。是巧於熱心地學人道主義者之口吻，先於做人道主義者的幽默家。假使他沒有輕快的幽默，則他的人道主義的饒舌，也許將意外地成爲單調的，乾燥無味的了。他的所謂人道主義，在思想上絕不是深刻的東西，也不是新的哲學的思索之結果，乃是極普通的見解。他卻換手變樣，而且以饒舌把牠表現出來。所以若沒有幽默，那才一定要如他常說：不得了。

有一篇叫做迦留陀夷的短篇。迦留陀夷「人也好，腦筋也好，尤其是一個痛快的人；可是他，一碰到女人，始終都要失敗。」但是釋迦又極愛這個弟子。那個迦留陀夷和人妻齊優婆私發生關係，此事被發覺，釋迦找他去想教訓他一頓。於是後面就是兩人的對話：

『今天天氣很好』迦留陀夷說了幾次。天氣的話，說一遍就明白了，今天有一件實實在在要跟你說的事：釋迦實在對不住，我已經在後悔了。你的後悔，不是始於今日。您要怎麼說我，我也不能反對；雖明白要替您找麻煩，但終於眼花了，那時候就只有那麼做的一法。便是此刻，你也沒有在後悔吧；便是此刻，那個女人一來，我說的話，你都忘了吧？一

句話也沒有得說。你真是糟透了！實在糟透了，被女人一愛，不由得就想叫她高興，所以：
 ……你放什麼屁！——是這麼一個樣子，幽默充滿全篇。幽默在武者小路，差不多是可以掩
 藏缺點的有利的武器。其所以能不露出淺薄的人道主義之尾巴，完全爲此。有時候這種
 幽默，比較地表露得少，那時候，他所有的弱點，就一概被曬暴於白日之前了。第一就先曝
 露出這一事：他的作品，盡是單純的思想的產物；不然就是將周遭的生活事實，思想化成
 他似的作品。從而那就只訴之理智，而不訴之感情。那裏，有做一件藝術的最大弱點。

過於允許個性自由飛躍的結果，動則產生自以爲然而不通用於他人的作品。缺乏
 經驗，不知社會時，就成了所謂少爺的玩藝兒。武者小路氏的作品，有那種缺點，這是不能
 不知道的事實。

但是幸而他的作品，大都有幽默浮蕩着，而把平凡的人道主義的饒舌，叫人感到有
 趣而爽快而且一方面又有簡直就要把萬物燒淨的個性之力，和意志之力，非打動讀者的
 的心頭不能已。總之，可以說，人格的強點，意志的強點，與作品以很大的力量。歷來他所寫

的作品，究竟有多少要遭到後世，不得而知。然而則使作品消滅，他的從頭至尾的積極的人格之強點，和意志的強點，決無消滅的一日吧。

3 做一個思想家的武者小路氏

現在的文藝界，擅長技巧的作品，所謂小說家，多極了。可是說到他們的思想的背景，那實在太貧弱了；我想，不知爲什麼他們能那麼裝着我是作家，我是藝術家的臉！在這中間，怎樣說是單純，又怎樣說是樂天的，像武者小路氏，算得是稀有的思想家。他始終有不能滿意現在的生活上之理想，要求，目的。這有時就過於離開現實，而因其大約直接是容易創造不出來，所以有時令人覺得那只是白日夢，或空想。他究竟抱着什麼樣的思想？對於人生，有着什麼樣的理想，要求，以至目的？或由於什麼樣的途徑，達到那樣的思想，或終於抱那種理想，要求以至目的？

凡是能擴大自己，深刻自己的，不管什麼，他都收進去了。而且也想收進去。在思想方

面，最初深入的，是托爾斯泰的思想，一如前面所說。這事只消讀一讀談托爾斯泰，托爾斯泰之力等感想文，或他的自敘傳小說某人，就明白了。他由於托爾斯泰，「從心裏感着自己

的生活之錯誤，」又「想到不做肉體的勞動而生活，乃是罪惡」了。於是 he 想要經營不愧於心，不為罪惡的生活了。然而每一次空想要實行托爾斯泰主義，便覺得那是不能的，而又以為他自己的力量是辦不到的，所以沒有做托爾斯泰主義者。於是他就想，自己非靠自己的力量活下去不可，「思想的套製，會殺滅自己」了。那時候從新碰見的，是梅特林。他在關於爲自己及其他這篇雜感裏面說着。

「梅特林好像在智慧和命運裏面，說着這樣的話：「愛鄰人如自己，但第一非從知道愛自己始不可。然後愛鄰人如此。」在五六年前讀了這句話的時候，我覺得響亮似天啓了。我之開始反抗托爾斯泰主義，覺得好像是始於這個時候。」

武者小路氏是醒悟了在意識自己的罪以前，不可不先意識自己的力量的。他終於相信，非知道自己的力量，而將其擴大，深刻下去不可了。他的妹妹，實在可以看做是老

實實地描寫了使自己之力伸展的努力的。爲養育擴大自己，世上的任何不幸都甘受，災難也要用來做養育自己的養料——這是瞎子的主人翁的信仰。可是卻不是甚至背正義，一任虛僞爲虛僞，也要使自己活下去。而且不想甚至犧牲他人，也要把自己來擴大。猶之乎他的妹妹的主人翁，不單是個人主義者，武者小路氏也不單是做了個人主義者的。

依武者小路氏的意思，『在有益於人類的範圍內』的『個人主義者』是他的理想。其不承認純粹的個人主義者，徵之『和人類之生長衝突的個人主義者，是離了幹之枝，離了枝之葉的個人主義者。是沒有生命的個人主義者。唯有能與人類的生長互助的人，做得了有生命的個人主義者。唯有這種人，才能夠感到自己之生長是有意義的。』這段話，可以明白。唯有不傷人類之生長的『自己的伸展』，不唯有助長人類之生長的『自己的發展』，纔是他的理想。

於是，傷礙人類之生長的事物，乃是惡，乃是不正。那惡或不正，同時又成爲妨礙自己的發展的障礙物。於是他呼喊善，呼喊正義。而且進而呼喊爲把人類全體弄好的人類愛。

這裏，人類愛換一句話叫人類意識也可以。那末，武者小路氏就是要求做個人意識之所有者，而又是人類意識之所有者的，一個理想主義者了。

但是武者小路氏，對於人類愛——即人類意識爲何物，只是空想地想着，沒有深加考究。希望着人類，爲人類圓美地長成下去的本能，這本能雖然也名之曰人類愛，也名之曰人類本能；但是試就實際的人類想來，那本能力是非常微弱，而近於空想的。雖被承認爲理想，但是其爲實體，是差不多無人知其存在的存在。還有比這個更強更強的支配力，在搖動人類。階級意識是人類意識是理想，但階級意識是現實。理想的人類意識，由於現實的階級意識，將塗成種種顏色。換句話說，人類意識是白紙似的東西。一走入社會之人的集團，隨其集團，或變成紅的，或變成青的。即在立脚於今日之資本主義的社會組織之下，人類被別爲兩個階級，從而人類意識也就不被分成兩種了。所謂兩個階級，無非就是指有產階級和無產階級，資本階級和勞動階級，搾取階級和被搾取階級。這種對立階級，在一切方面，利益相反。自一階級看去是正義，是善者，自另一階級看去，卻是不正，是

惡。包蔽兩階級的正義的善，在空想上固可以浮出來，但是在事實上，絕不能存在。人類意識或人類愛，也是一樣的。包括人類全體的共通的意識，或及於人類全體的愛，這是空想的產物，不是生活之實體。

因此，若不去考察，在現實生活裏面，被塗成種種色彩的人類意識，而一味抽象地叫喊人類之愛，或高倡人類意識，那是一點都不能夠改造人類的的生活，改造實際的我們的生活。武者小路氏，熟於求在現今之社會，永遠只是空想的東西，而對於現今的社會所呈示的，實實在在的人類意識，則殆不關心。這一層是武者小路氏再大沒有的弱點。不可以說是一般的人道主義者的弱點。他的思索的態度，始終被看做馬馬虎虎，被認為樂天的，這都是爲此。他的思索要成爲強有力的，便須是放掉理想的人類意識，深深進入現實之人類意識的時候。

可是現在的武者小路氏，寶貝似地抱着人類愛之夢，而不想再往前去思索。對於社會主義所認爲社會改造之過程的革命，或所認爲不得已的手段之暴力，他的思索沒有

比門外漢的意見進一步，而為欲藉人類意識——即人類愛的夢為基礎，建設合理的社會而計畫的，就是新村。對於現存的社會制度，一點也不染指，不儘着容許其存在，而想另行建設合理的理想的社會，就是新村。於其勇氣和大膽，真敵得過 Don Quixote。（譯者注：這是西萬提司做的一部小說，而又是那部小說的主人翁的名子。這個主人翁，性極浪漫而好冒險，故藉此人以代表浪漫和冒險者甚多，此處亦然。）而在其沒有明察之點，也有過之無不及。逃避不合理的社會而求獨清的，東洋式的隱遁思想，那裏依然強有力地活動着。其與東洋式思想不同的地方，只是他不是一個人隱世，而享閒居之樂的，乃是幾個人共同去隱居。新村究竟不過也是幾個人的共同隱遯罷了。若問現在，新村究有若何價值和意義，也不過是這一點罷了。再多所希望，是希望者自己的不是。

4 武者小路氏的兩性觀

武者小路氏的人道主義的精神，由上面所說可以明白似的，不是從深的思索和體

驗生出來的。自思想上看去，是極平凡的歷來的人道主義。可是日本的思想界，大有吃膩了與此相反的思想之概，所以就以久旱之望雲霓似的形勢，千感萬謝地歡迎他的思想了。而且終於與人生觀之方向，以顯明的暗示了。故自今日看去，他不過是巧妙地乘了時代的潮流罷了。單只是在他的思想或實行，我們不得不特加注意的，乃是他對於兩性問題的態度。在這個問題，他顯然是一個革命家，偶像破壞者。抱着相當澈底的意見。是不顧世上道德的勇敢的戰士。到了這個問題，他的人類愛也就不是空想，而出現為現實了。這裏可以拿某人的話這個短篇為其一例。這篇是拿這樣的形式寫的作品：一個有婦之夫，和別的女人發生戀愛，使那個女人生了小孩——他本人將這樁事實，以及一切事件的真相，也不是辯解，也不是自誇，只由於「欲忠於事實」的意思，告訴他一個朋友。內容是男女的三角關係，這立刻就可以明白。再則，這篇就認做是寫作者自己的事的，也無妨。因為固有名詞既照原樣用着，而武者小路自己有了這麼一件事。是世人周知的事實故也。那廢作中的「我」可以放心把他解釋做作者武者小路實篤氏了。

簡素雄勁有如聖書，而以古事記似的筆致，一層一層把事實剝下去。那裏有異常的力與熱，自作品論，也決不是壞的。不管什麼，都老實實地全盤托出，例如說明和愛人安子兩人在路上的事說「安子非常地小心避着他。他也無須抱不淨之念。而且第二天得赴演講會，所以他用得着把心弄清淨；」又如說和生了小孩的愛人一起走，第一次在火車站受了朋友的迎接「在大家看我的眼裏，都似有好奇心。好像這樣想着：裝着那樣的臉，生了小孩啦？因為想來不是什麼太名譽的事，然而也不便露出羞恥的臉，所以裝着若無其事。」這是多麼老實，多麼叫人愛，多麼幽默呵。然而這種特色，決不是限於某人的話的。是他的一切作品所共通的特色。這篇作品之所以深深打動我們，而使我們思索之點，就是在他的一如前說，動則將化成空想的理想主義以至人道主義，有了強有力的現實的立脚地，加了現實感一事。在這篇作品，理想主義已經不止於爲對於閃爍空中之星的自瀆。人道主義已經不是抱擁萬人之愛的萬應散。欲蔽每個人的頭上以強烈的理想之光，溫暖每個人的生活以人道愛的理想家而有革命家之素質——自某人的話說，作者

似乎一味想着要把這種理想，這種人道愛，放到最複雜，難解決，而且雖似乎可以解決，但是容易立刻生出破綻的三角關係，而從那裏發見比歷來進一步的解決。生成下來的，是生成的，是宿命，把牠打破是不自然；所以想把牠弄成更其合理的，有調和的東西——這種心情，顯然活動着。

對於妻，「我」這個主人翁感着嫉妬，這是必然的。不問妻的行爲如何，是地位使他如此的。妻又有妻的性格，不能和夫的生活同化下去的地方。所以在新的生活是悲慘的。就在這個當兒出現了同情者，所以妻之接近同情者，是理所當然。在夫妻倆彼此的心，有了這樣的不安時，跑入安子這個第三者了。「我」這個主人翁，遂爲安子所迷，愛上安子了。而且不知不覺之間，連小孩都生出來了。然而主人翁，不願爲了這個事件，使其妻房子不幸。於是主人翁，希望自己幸福，房子也幸福，安子也幸福，而似乎是房子之愛人的A，也幸福，而爲此非常地努力了。其努力見效，終於沒有發生破壞家庭，女子之間爭吵等等麻煩事；現在既相安無事，將來也似乎可相安。

這就成了三角關係的，新的一種解決。固然在三角形的一邊，還生出 A 這個角，而成了四角關係；然則三角關係的難問題，也就成了偶數除得了，所以自然是容易解決的了——也許有人這麼說吧。可是在某人的話，A 不是可以成立一角那般顯露的角；所以主人翁，不問有沒有那個 A，其不欲使房子不幸的心情，諒不至發生變化的。而且依這個解決，也不是四角關係分定為二與二而得解決的。始終是三的奇數，A 不過是為扮演慧星的職務而登臺罷了。所以依然視為三角關係，一點也沒有不對。

而且，欲與那三角關係以一種新的調和，而求正當的，進步的解決——這裏可以感到武者小路氏的走進現實世界一步的，生活革命者的意氣與熱情。歷來的三角關係的大團圓，一定都是悲劇。武者小路氏在或種意思，把這推翻了。多數作家，拿本能或愛慾的世界的五花十色的，不知從何下手才好的東西，為題材來處理着。然而對於那些，大都只取着看穿的態度，或嘲笑的态度，不然就是懷疑的態度；對之不以積極的意慾，想與以任何解決。可是武者小路氏，尤其是最近的武者小路氏，已非如此了。他顯然是生活的否定。

者，同時又是生活的肯定者。他是有着一壁否定之而又想肯定下去的力量之人。理想之火，終於用現實爲燃料了。人類愛再不是抽象的普遍性，已成包擁每個人的實體了。

歷來的武者小路氏的自信或信仰，或理想，肯定力，人類愛，不定在那裏，有空虛的地方。可是自從他的長篇自敘傳小說某人以後的他，說也奇怪，已有了從實生活吐出來的沈潛了。至少，像某人的話，我相信就是視爲即乎現實的生活革命的理想，要求的呼聲，也的確是有意義的。不消說這只是限於兩性問題，說到社會問題，世界改造的問題，現在依然是一個馬馬虎虎的夢想家，空想家。這方面有時也好像真摯地進了考察之步。不過依然還是昔日的夢想家。

『我每一讀到所謂社會主義者所寫的東西，就感到不痛快。文章之粗雜，也就算了，然而見解總是千篇一律，就是讀着，自己的腦筋，一點也不會自由起來，而且得不到教訓。始終叫我們看一個樣子的東西。』故雖能同感於社會主義，但是一讀到社會主義者所寫的東西，就討厭起社會主義。這麼說着。這至少也足以示其在話上承認着社會主義之

例。然而他說，因為社會主義者所說的話粗雜，而又儘說着資本家的壞話，所以就討厭起社會主義——這簡直和什麼都不懂的少爺的壞話，相去不遠。他真實地理解着社會主義的精神到什麼程度，也頗有疑問。復說『我以為現今之世，是可以有不屬於雙方（註：既非資本家，也不是社會主義者）的人的。即是，屬於獨立人而又是協力家的』——這簡直和以前的武者小路氏，一絲不差的了。武者小路氏對於社會主義所說的話，有多少願意去聽的意慾，已就有疑問了。威爾士的作品神似的人們裏面，有一個壓根兒就不聽烏托邦之社會組織的，屬於地球人的老牧師；武者小路氏不定在那裏，有類似那個牧師的地方。他有這樣的地方：壓根兒就不想誠實地去聽社會主義者所說的話，而自始就任意估定。

浪漫主義者欲建設天國，建設夢的國於現實世界之外，於天上界，於彼岸而失敗了。什麼也建不起來了。武者小路氏置這個現實社會——即階級對立的社會於不顧，而想建設理想的新村，這事能無多少踏浪漫主義者的覆轍之憾嗎？理想的人類社會，非從此

刻在動搖的漩渦之中的社會產生出來不可。思想進到這一步，而叫出人類改造的呼聲時，武者小路氏才能夠做完痛切的活的使命於現代社會吧！

十一 熱情本位和理智本位

1 有島武郎和志賀直哉

同爲人道主義的作家之中，有島武郎氏和志賀直哉氏，是性格完全不同的一對好對象。倘若可以稱有島氏爲熱情家，志賀氏便是理智的作家了。有島氏的作品，譬之四季之花，便是春日絢爛庭間的濃艷的牡丹。反之，志賀氏的藝術，是在清秋空際，發出清高之香的清楚的木犀。雖然同是人道主義者，其心情卻大不相同。有島氏的人道愛，是想溫柔地包擁萬人的，廣大的基督教的愛。那是從一如詩人雪萊所說「抱萬人於我胸膛」與全世界以接吻」那種心情出來的愛。即所謂博愛主義者之愛。

可是志賀氏的愛，寧可以說是欲強烈地，深深地愛一個人的愛。那又不是成立於無判斷，無選擇的，乃是經過充分的選擇和判斷作用而醇化，而訓練的愛的同情。即所謂人

道主義者之愛。這種性格的人，多有人格上的統一。沒有破綻，沒有漏洞，一直的路一直地走去。沒有生活的破綻。但是在生活於有鳥氏似的廣大之人類愛的人，則使有人格上的統一，但不取明確的形狀。從而經營破綻多的生活。從而苦悶也就大了。而且欲於那大的苦悶求統一，不是容易的事，於是終於成了那苦悶的犧牲。

並不是說志賀氏沒有那樣的苦悶。可是志賀氏，不讓那苦悶儘爲苦悶。要依靠理智，把那苦悶整理起來。不讓苦悶儘爲苦悶。這裏有着和有鳥氏大不相同的特色。他要做苦悶的犧牲，可是太過於理智的了。過於客觀的了。兩人的藝術之不同，無非都是這種性格之不同。本章要就兩人的文學，弄一個簡單的說明。

2 有鳥氏的作品

有鳥氏的作品，我想可以分成前期後期的兩部。大正十一年一月，他曾在改造雜誌上發表宣言一件——即是那一篇以前的作品，和那以後的作品，可以這樣區別。而若謂

前期的作品，爲醉於浪漫的人類愛的作品，則後期的作品，就是醒悟於現實，而痛烈地表現了社會意識的作品。

他由於前期的作品，得了異常的人氣，而站在文壇的最高水準之上；然若自藝術品論之，不能說沒有不完備之點。不能澈於現實的浪漫主義的要素，動不動就泛到眼前。從而不得不感着空疎。又於事物的看法，感法，有或程度的誇張，虛費。其文章，雖有熱，有力，艷麗，流暢，而富清新之味，但自音說，雜音太多了。自色說，互相對殺的色用得太多，反有減少色調的效果之虞。然而那音，外行耳聽來是怎樣地好聽呵！而那色，外行眼看來是怎樣地美呵！

況且有鳥氏的作品，始終有一種非叫讀者醉昏昏不能已的『熱情的激昂』。理智儘管相當閃爍着，但其間處處加以激昂的要素，使作品全體熱鬧。拿理智來說明，就要平凡，而乾燥無味的地方，則訴之這種感覺的要素，開展陶醉恍惚的境地。那是激昂的飛躍。特別是描寫戀愛之心理的狀態時，很有效力。這種激昂的飛躍，實在是抓住多數的讀者，

使其發出感嘆之聲於有島氏的藝術品的一種力量。被石頭壓住的雜草，（大正七年）一個女人的 Glimpse（明治四十四年）諸作所有的魅力的大部分，可以說是這種激昂的飛躍。

話雖如此，但是這些作品，浪漫的味道太濃厚，不能動人到恰到好處。作者的自由奔放的思想，過於無視現實，馳騁於天空之中，所以實感之味稀薄。摒棄自然主義那種侷促的看法，感法，或呆板單調的描寫法，而取自由奔放的廣大的看法，感法或手法之點，和開展了思想上的光明與絢爛之點，於擱淺着的日本文壇，是一件大刺激；然而，因為過於浪漫的，樂觀的，非現實的，以致常常記不住深澈乎現實一事，這不得不為有島氏惜！

然而有島氏，一方面是浪漫主義者，一方面的確具有現實主義者的資質。整個地把自己披瀝出來的，就是把自己的思想感情，差不多儘其原形盛出來的，例如平凡人的信（大正六年）給幼小者（大正七年）戲曲死與其前後（大正六年）等等，雄辯地在證明那事實。這些作品，是醇化至於看不出激昂的飛躍來。既少雜音，又無執拗的色彩，筆

直的，誠實的，咄咄迫人之心的人格其物之力，痛快地整個地放射出來，令人覺得痛快。尤其是如給幼小者這一篇，因為是對於失了母親的小孩們的，父親的充滿慈愛的心情，煞有介事地以逼真之力描寫着，所以不灑眼淚是讀不下去的。像被石頭壓住的雜草或一個女人的 Glimpse 之類，是跟着浪漫主義的青春之過去，將被棄置不顧的作品。可是給幼小者，平凡人之信和死與其前後之類，也許將為通過浪漫主義之後的現實主義的作品，永留後世呢。

死與其前後，在日本的戲曲裏面，是罕有的強有力的，吸人的作品。把夫妻的愛情，如此切實地，深刻地描寫出來的作品，殆無可與比擬者。欲記念使日本的文壇轉迴的作者——即從自然主義或藝術至上主義，進向人道主義以至新理想主義的作者，這幾篇作品的確是最恰切的，我想。徒叫了人氣的被石頭壓住的雜草宣言（大正四年）迷途（大正六年）之類，寧可說是訴之通俗的興趣的；就作品論其價值，則比前記幾篇差得多了。

有島氏着實是使日本的文壇，從自然主義或藝術至上主義，開展到人道主義以至

新理想主義的功勞者的一人；不但如此，關於第二的轉迴——即無產階級文學之勃興，也將做出大專業的人。然而可惜，如世人所周知，爲了與波多野女士的戀愛關係，半途而爲他界之人了。

這個戀愛事件發生的時代，在有烏氏的確是處於思想的危機的時代，自從歐洲大戰末期到戰後，風行了思想界的，大家都知道，是社會改造的主張，無產階級的運動，世界主義的提倡。有烏氏出身富豪之家，擁有巨大的私有財產，所以對於無產階級的運動，比什麼都敏感了。而痛感自己們之位置，生活，境過，一切都存在於錯誤的社會制度之下，而嘗了一層層激烈的苦悶，末了，終於放棄私有財產，決意要做一個無產階級，參加其運動了。這事：只消知道當時他的言論以至實行，就可以明白。即：自思想的傾向說，變成『社會主義的』的。然而有烏氏之進向那方面，決非偶然的事。他是老早就讀了克魯包特金的書而共鳴於懷德曼的思想的了。不過是碰到了實際生活，那思想變成血和肉罷了。於是有烏氏，爲宣明自己的主義主張，又爲發表自己的最自由的創作，發刊了個人雜誌泉。在

那個雜誌發表的某施療患者，斷橋，以及其他數種作品，呈示着有島氏的藝術本身，也有了轉機。

然而命運，終於在此尊貴的時期，把有島氏搶走了。有島氏的戀愛事件和思想的危機，無論如何不能分開想。如果沒有站在思想的危機，也許不至在那戀愛事件選了死路的吧。換言之，若用理智之力，圖謀思想之澈底，也許可以不至奔赴那激昂的悲壯之死吧。在這種意思，有島氏是斃於自己的性格和思想的。

有島氏還是羸弱的，爲命運所支配的，一個 *Sentimental* 的人，和波多野女士的情死，或者可以說是戀愛之勝利吧；然自另一方面看去，卻顯然是敗於世間呵，道德呵之類的形態。高舉愛的燈籠，不選死途，而擇活路，這纔能說是真正的勇士，或覺醒了的人。他還是羸弱的人，不說是有「人間的」的地方，也許較爲恰切。道德之最後的報讎，始終都是一個死。道德不得不依其報復手段，張牙舞爪，而微笑其結局的勝利。總之，有島氏是遺下新的許多光明的前途而消下去的了。

3 有島氏的思想

將有島氏的作品，視爲是表現了他的思想之推移時，那裏有很大的意味。在於有島氏，創作藝術這件事，和思索自己的生活這件事，是一件事，藝術就是生活，生活就是藝術。從而他的藝術，無非就是真摯的對於生活之思索的發露。

有島氏求之而迷，迷之而又求着。凡是配稱爲現代的藝術家的人，不錯，無論那一個都有着這種思索的傾向；不過有島氏，特別努力着，欲思索地統一自己的生活吧了。倘使他沒有思索這種武器，或者將做一個善良的富者，過了平凡的一生也未可知。或者將做一個虔誠的基督教徒，跪坐神前，過了一生也未可知。又或者將做一個謹直而造詣極深的學者，站在教壇之上繼續了『舌頭的服務』也說不定。然而他要做一個平凡人，可是太過於『人間的』了。太過於多具精神的苦惱了。他對於自己的生活，不得不迷，不得不苦悶煩惱了。而最後走到的，是藝術與愛的生活。然而要走到那裏，黑暗與光明，神與惡魔，

這種二元的要素，始終在他心裏繼續着鬪爭。這種二元的要素，顯然反映在有烏氏的作品。即屬於黑暗面的矛盾和鬪爭，由於命運或死，而光明面則由於愛和人道給代表着。

「我要做一個聖者，過於多具着人之慾情；要做一個凡人，又過於多具潔癖了。我的生命，沒有元始的純一，而受着文明的病毒，始終被分成二元：『迷途的主人翁A』這樣告白着。他在這篇作品，寫了對於肉的迷醉，最後表示了靈魂的醒悟。愛之光，正當的靈的愛之光，在此作品，射出最初的優美的一線。後來逐漸擴大，在宣言和被石頭壓住的雜草裏，遂成爲執重要職務的愛了。其次，又產生了『愛，不吝嗇地奪去』的哲學。

然而作者的心，要走到真正承認光明於愛，還不得不走過幾站心的陰暗的車站。那就是所謂的命運，在有烏氏，那是以死的形式給表現着阿末的死，加因之末裔，死與其前後等，正是代表有烏氏的這種運命觀的作品。有烏氏的不多的作品裏面，再沒有比阿末的死，更表現了陰暗的人生之否定的方面的了。無智，誠實，很像可憐而又可愛的阿末，被死神引去的途徑，差不多沒有生的反抗。對於死和命運，不露出任何反抗，一味地順從牠

的生活的形狀——我們由此，可以攝取作者有烏氏的最陰暗的絕望的運命觀。歸根結蒂起來，人生最後之力，乃是不可知的命運的安排。你想把牠看穿，無論如何是做不到的——這種心情，做着作品的基調。作品全體的 *tone* (調子)，所以一貫之以 *pathos* (悲痛)者，無非是因其基調，從頭至尾是消極的緣故。

但是，到了加因的末裔和死與其前後，雖同是處理死的問題，描寫着命運問題，但那裏，則已沒有阿末的死那樣的陰暗和消極的心情了。不定在那裏，有着好像可以得救似的放心的心情。這就是因為愛之光已出現於那裏故也。而且，那個愛，是生之肯定。出現於死與其前後的愛之力，同時又是生之力。

有烏氏在這裏，發見了一線光明。建設愛的王國：這是有烏氏走到的最後的人生。然而愛的生活，也有種種苦悶，煩惱。從被石頭壓住的雜草裏面所表現的三角關係所生出來的煩惱，顯然是愛的王國之中的戰亂。愛的王國之中的和平，這才是他所追求不已的。而且有烏氏，還想在廣大的社會裏面，建設這個愛的王國。在逝世以前的思索的主

力，可以說盡傾法於這方面。然而目的未達，而他自己先死了。可以說，他的前途，那才是爲藝術家，又爲人，有着最多的意義和價值。將如何連結社會主義的傾向和人道主義，這點也有多大興趣。能夠看見真正赤裸裸的有島氏的，寧可說大約還是以後的事——此刻就可以這樣設想。然而，這是多麼可惜呵！

4 志賀氏之藝術的特色

志賀氏的作品，正如在深秋澄清之夜的空中，燦然發亮的星似的，有着截然可以區別自其他一切的鮮明和獨自性。無論那一頁，都蓋着志賀氏的有特色的圖章。而且那圖章，似乎有形而其實又是無形的圖章。凡是他努力寫的作品，爲無形的圖章都顯然證明着志賀氏。無論是在怎樣並列着一樣的作品的地方，只有志賀氏的作品，每一篇都各自保存着各個形狀。就如大津順吉與和解，到或程度，題材是一樣的，然而都成功爲獨立的作品。大津順吉是非做大津順吉寫不可的作品；和解又是非做和解寫不可的作品。正

派和事件，也是料理着一樣的事，然而作者所要賦與的，是完全不同的，獨立的東西。正義派做正義派讀，事件做事件讀，然後能夠從心底明白志賀氏。雖然是產生自同一個心的作品，但無論那一篇作品，都得拿一樣的注意去讀，纔能夠理解真正的志賀氏。志賀氏的作品，是這樣地具有獨自性和鮮顯。

作者裏面，有發表着讀一篇讀兩篇都是一樣似的作品作家。而且事實上，也有寫着令人只讀一篇，就不願多讀的作品的人。可是在志賀氏，就完全不是這樣了。志賀氏的作品，無論讀多少篇，也不會起膩。而有多少篇，就得把這多少篇都讀完，然後能夠理解志賀氏的真的藝術。

志賀氏的作品，是他的心鏡。他的作品，實在微妙地一如感光板之映出外界的光的陰影，鮮明地映照着他的心。現今的文壇，被稱爲 Psychologist 的作家，爲數決不少。然而我覺得，像他那樣刻明地映照自己之心的微妙的陰影的作家，似乎少極了。他雖有現實主義者之定評，卻沒有被看出其 Psychologist 的一面，這實在奇怪。他在最簡單的心情

之說明，和細小的事件的描寫裏面，巧妙地描寫着深刻的心理之微動。所謂心理學者，並不是指像法國的布爾熱那樣，用了心理學的語句，長篇累牘地說明某一人物的心理的。從一件動作，一件會話，一件事體裏面，攝出有特色的心的移動，把牠寫出來，我想自作家而論，這就是上乘的了。在日本文壇，雖有站在心理學者（Psychologist）的招牌之下，堂堂提高其聲價的作家，但是那種人的作品，不定在那裏，有玩弄心理之概。從而往往把活的心理丟失，寶貝似地把心理的屍骸表現出來似的時候，實在不少。志賀氏沒有這樣的事。他恰切地明確地，抓着他人所失掉的心理。

欲抓住那種微妙的心理，須有敏銳的觀察力和直覺力。好在志賀氏，有那種觀察力和直覺力。這種觀察力和直覺力，敏活地作用着，想抓住人的心理的要部。而且他，又有將由此得來的東西保存的，腦筋的冷靜。他絕不知道迷醉於事物。而且在或種意思，不知道激昂。假如迷醉着，激昂着，也知道立刻就醒回來。

有的人，一抓住所謂愛這個目標，就迷醉於她了；又有的人，一遇見所謂憎這件東西，

就迷醉於牠了。在志賀氏，其迷醉的瞬時極短。而冷靜的時間長。這事，作品最明白地證明着。所以有時，就從他的作品，感着過於冷了。就是因爲不肯隨便就醉，而始終醒着的形狀，表露而爲作品的吧。讀着他的作品，常常要覺得害怕起來。有時還覺毛骨悚然，想道：自己要是感到了這種心情，將怎麼樣？

他的創作集夜光裏面，有一篇叫做范的犯罪。是要描寫一個姓范的年青的中國人魔術師，爲什麼在獻技中拿刀子，切斷了他的妻的頸動脈的，心的徑路的。那一場獻技，范令其妻站在門板大小的厚板之前，從約略離開丈餘的地方，應聲打了好多把「細長的菜刀般大的小刀，以不到兩寸的距離，繞身作一輪廓；」然而那時候，不知何故，一不小心，其一把正刺了妻的頸子。那時，不消說范決沒有殺妻之意。他本來是愛他的妻的。可是自從生了小孩以後，他再不能像以前那樣愛他的妻了。那是因爲生出來的小孩，是旁的人的小孩故也。自從那時以後，他的心裏，於愛妻的心情起了一種變化。他大煩悶特煩悶了。就是那種心裏起了煩悶的時候，那樁事件就發生了。雖完全沒有殺之之意志，但是他對

於妻的愛有了動搖。作者說明了，那裏有着事件的發生的動因；像那種心的路徑，任何人讀來，都一定要感到戰慄。莫名其妙地忐忑不安的心情，描寫得着實明顯。

在混濁了的腦筋裏面，也描寫着同這一樣的心的經過。無意識地犯了某種駭人的行為的心理之推移，寫得顯如在眼前。不感戰慄，無論如何讀不了。以在基督教之下，過着極端的『禁慾的生活』的青年，與他家裏的使女發生肉的關係爲第一段；其後，爲年長的女人所播弄，一方面又爲了犯了大罪這個念頭所苦；雖然也想着要逃脫這個泥窟，可是女人不放开他，而且自己心裏頭，也似乎不願意離開她，於是終於攜手雙飛了。然而無論如何，不會覺得愛那個女人。況且那個女人，因爲年紀高於他，所以取播弄的態度，因此反而使他覺得可恨，有時也把她殺了。那種心情糾葛起來，末了，終於把女人殺了——雖非意識地。內容是這樣。這在在都足以證明他是真正的心理學者。

志賀氏於其心理描寫，又於描寫一般人物，事件的手法，於藝術，都採取着最有意義的表現方法。卽他盛行使用省略法。他似乎從心裏知會不說費話的語言的經濟。簡潔，明

瞭，而且恰切。裝飾的語言和枝葉的話，可以說差不多沒有。據說席勒說過「藝術家無寧是依靠他所省略的，爲人所知」，像志賀氏，實在就是依其所省略的，爲人所知的作家的一人。到了他手上，內容和形式，才合而爲一了。五個內容，同時就是五個表現；十個表現，同時就是十個內容；換言之，腦筋和手心，以同一能率活動着。在他的作品，殆不會感到腦筋沒有用到，或手心沒有運到的事。其表現之明晰清楚，有如腦筋之明晰清楚。

志賀氏爲什麼要題其創作集爲夜光，不得而知。不過，再沒有比那個表題，更能鮮明地表示他的作品之特色的了。他的藝術，不是色彩的藝術。在這種意思，他不會爲愛好堆滿華美的裝飾的人們所喜歡。他的藝術，又不是香的藝術，也不是味的藝術。在這種意思，他也許不大會受藝術上的美食家所歡迎的吧。他的藝術，總而言之是光的藝術——我想這樣說，也許能表現其藝術到或程度吧。直接放射到我們的心裏的光其物，就是他的藝術。不定在那裏，用了既非色亦非香，差不多是光的感覺，射到我們胸間。

在志賀氏，只有一條危險的路。不是別的，就是動則過於爲藝術而過於苦心，而將撒

開「人間味」。最近他所寫的作品，動不動就有這種傾向。冬之往來（大正十四年一月），雨蛙（大正十三年）之類，可以說是這一類。可是志賀氏本來的特色，是人生派的傾向，是人道派的傾向。而最能代表這個傾向的，乃是長篇小說暗夜行路。

5 「暗夜行路」的價值

表露於城之崎，奸人物之夫妻，混濁了的腦筋，或范的犯罪等短篇的敏銳，緊縮，透澈，在暗夜行路這個長篇，照樣表露着。說到長篇，大都易成冗慢，易成鬆緩，易成蕪雜；然而暗夜行路，可以說，沒有那種 wicked-ness。志賀氏是短篇作家，同時又是長篇作家，此事可以說，由這篇暗夜行路證實着。天津順吉與和解，自全體看去，還令人覺得那是短篇的延長，或合了幾篇短篇的長篇，可是暗夜行路，已成為一個完全的有機體。

便是短篇寫得很好的人，一寫起長篇小說，調子就容易降低了。總有一種所謂通俗的印象纏繞着。莫泊三不消說，便如契訶甫似的作家，其長篇較之短篇，調子非常之低，而

且『通俗的』例如試取契訶甫的決鬪來看，在對於事象的作者之心情，於處理事象的作者之態度，可以感到弛緩的地方。悶人的話，三年之間等作就當別論吧，可是大體上，我想可以下這樣的觀察。

然而志賀氏的暗夜行路，一點也沒有作者的心之弛緩。緊張之跡，瀝瀝可見。而且敏銳的觀察，到處可以看見。有令人毛骨悚然似的敏銳的心理解剖。這種技巧方面，表現樣式的部分，我也相當爲其所動；然而與我以最深的感銘的，是在她是屬於『自己擺脫』之藝術這點。換言之，暗夜行路裏面表現着，欲擺脫古老的，醜污的自己的皮殼，而造成新的，生龍活虎般，值得生爲人的自己的，熱烈的『人間的慾望』。

不消說，我並沒有決斷這篇作品，是志賀氏本人的自敘傳。我所謂的自己擺脫的藝術，並不是視其是否爲自敘傳而決定的。寫自己的事，也不成其爲自己擺脫的藝術者，多得很。自己的過去，有了有趣味的事體，把牠寫得有趣味，讀者一定能夠興味津津地讀下去吧——拿這一路的意思寫出來的，不能說是自己擺脫的藝術。那是因爲沒有把自己

這個東西，和生活的意義聯結一起想故也。然而，即使是描寫他人的生活，處理和自己的生活無關的事象，在那裏始終把『自己』爲問題的，作者的態度如果顯然；而若欲使那作中人物更活得好，使其進入本然的生活這種意慾強烈地活動着，我就要認那種作品爲自己擺脫的藝術。暗夜行路裏面，這種意識強而大地活動着。從而主人翁謙作，是否志賀氏，可以不問。可是作者對於謙作的心情，性格或行動，抱極深之同情，具明顯的理解，而想設法，使謙作逃脫自陰暗的生活，這是明顯的事。我想暗夜行路的價值，完全就在這裏。欲使自己正當地活下去的努力——沒有比這種努力更可尊貴的了；那種努力，在暗夜行路吐露得痛快淋漓。

謙作是生下來就被負了陰暗的命運的。即：謙作是祖父與母親之間生的不義之子。父親也知道此事，但是以寬大爲懷不去理會。可是本能地不能以慈愛之眼視謙作了。父親對謙作的態度和對別的兄弟的態度不同，冷極了。謙作就被撫養於祖父家了。長大以後，和曾經做了祖父之妾的阿榮，一起住在一個家了。他生成是一個

非常怪癖，神經質的人。說是文學家的一個朋友，把自己做模特兒寫了小說，心裏氣極了——這樣地就和朋友生出不和。而又不能安住家中，於是不知不覺地就被朋友帶到吉原的窠姐家，過了奇怪的一夜；暗夜行路就從這裏寫起；這樣地他漸漸陷於放蕩的生活。在吉原的窠姐家，愛上了登喜子這個女子。可是又不敢大膽地去進行。這是因爲前此曾經向一個新女子求婚而被拒絕，於是膽子就小起來了。這其間，他學會了到奇怪的地方去逛。依然有不足之感——不定在那裏。在這種情形之下，救他的只是藝術。他想依藉埋頭於藝術，藉以獲救。可是猶不能安於此的，又於不知不覺之間，對於曾經做了祖父之妾的阿榮，感着愛了。他豫想着那結果的可怕的命運，爲逃避起見出去旅行了。可是他那種留戀，日見其強烈了。他終於決定要結婚，而告之哥哥了。哥哥沒有贊成他。第一阿榮自己就不贊成。而那時候，纔從哥哥探知了關於自己的出生的來歷。

那時謙作，覺得整像被推進絕望的深淵似的。「一切都覺似夢。」可是他並不

因此而頹喪。他在知道了事實的幾個鏡頭之內，終於恢復元氣至於能對他哥哥，說了下面的話了：『我是這樣地生出來的，這是一件不舒服的事。然而此刻再爲那種意識所苦，有什麼用處呢？只是徒然而且呆氣。而且我也不以爲那是倒楣的事。被遺傳了肺病的，那才是更倒楣。』——能夠得到這樣的自信了。他經驗了人類所能經驗的最大的暗闇。嘗了極厲害的苦楚。苦於深甚的煩惱了。可是他，不屈服那暗闇，那苦楚，那煩惱。雖然身處暗闇之中，苦楚之中，煩惱之中，他還相信可以獲救。而一味地求了救。可是他，並不是求什麼援救於外的。傾心於尋求從自己內部得來的救了。他在自己裏面，看出死灰復燃的力量，將其培養下去了。這樣地爲一步步地脫卻自古老的自己，而建築新的自己，勇敢地苦鬪了。

在這種意思，暗夜行路是苦楚的表現。是煩惱的發露。而是寫着，怎樣地使『自己』擺脫自那苦楚，那煩惱的。我非抱一種嚴肅之意，無論如何不能通讀這篇作品。那無非是因其深刻而敏銳地描寫着人的醜惡，污穢，以及從那裏生出來的苦楚，煩惱的緣故。那些

了。事體愈是描寫得深刻而敏銳，求救的心情，自己擺脫的心情，也就愈成真實而且熱烈的

十二 現代日本文藝之特色和世界文藝思潮

1

現代日本文學評論，還談不到一個完字。全盛後之自然主義作家，引其流而更進一步的現實主義的作家，和現今的社會思想有密切關係的所謂無產階級文藝的作家，則，屬於最近之新現象，捲起波瀾於文壇的新感覺派作家等等，倘非一概說完，不能說是萬全的。然而著者現在要遠遊歐洲，所以不能繼續寫下去，實在抱歉。所以這裏就把最近文藝界的大勢一括起來，同時看一看世界的文藝思潮之傾向，弄一個簡單的彼我比較論，以結本著。歸國之後，自當重整旗鼓，大論特論。

含糊地說文藝的傾向，可是此刻，着實五光八門地分化，個性化，局部化着，所以要一括之而行概觀，誠非易易。方以爲這裏有一條大路，那裏又出了一條小胡同。大小平行的，

廣狹交錯的，真是目迷五色地極紛亂錯雜之能事。

然而無論走那一條，仔細檢點一看，無論那一個都是五十步與百步。看來是分化，個性化，局部化着的，其實也不過是止於表面的，止於末梢神經的分化，個性化，局部化罷了。於其本質，是大同小異，從而欲從其分立，嗅出統一，似乎也不至於太難。

那末，那分立之中的統一是什麼？出現於今日之文藝的傾向的本質是什麼？自文藝思潮其物的立場看去，那是皮表以至消極的現實主義。自人類之心理的發達之過程看去，那是個人主義。從經濟觀的看法，那是資本主義。再自社會學的文化史的立場看去，那不過是有裝飾的主義的。若欲再求倫理觀的解釋，那是享樂主義，*Hedonistic*。

我說現在的文藝，是皮表以至消極的現實主義，理由並不只是在僅由現實生活取題材的。今日的作家所料理的題材，方面頗寬大。既取之於歷史裏頭，取之書籍之中，又取自空想的世界。在那一點，完全擺脫了自然主義當時的侷促的見解了。然而在對於題材的態度，觀察之點，想來沒有多大變遷。不消說，反乎大多數自然派作家之對於題材，取了

稍爲冷淡的態度，觀察，現在的大多數作家，取着深愛題材，尊重那裏面所收藏的意味的態度，觀察，這是事實。可是深愛題材，而尊重那裏面所收藏的意義的態度，觀察，乃是爲藝術其物，並不是爲人生而然，這點和自然主義當時的作家之冷淡的態度與觀察，一點也不差。換言之，和自然主義當時的作家一樣，今日的作家，對於題材，或對於那裏面所包含的意義，也沒有積極地活動着。無寧說，消極地受着題材的支配，以爲那有趣味，就愛那材料。以爲那是可以用的，就寶惜那材料。爲了被作出來的作品，而愛而寶惜那材料。

今日的一篇作品，其評價乃由於那材料所具有的「內在的價值」如何而定：這種事實，充分證明着此事。材料其物，非常地「感動的」的時候，作者就不勞而能作出有趣的作品了。反之，材料如不是那麼有趣的，作品其物就不與人以深刻的感動了。這完全是作者之心，對於材料，沒有積極地活動着的鐵證。則使作者之心活動着，也不是由衷心，是在其一部分，是在末梢神經。主題小說之興趣之類，無非就是基於這種心的一部分的，末梢的觀察的「價值發見」。

這種態度以至觀察，我謂之皮表以至消極的現實主義；反之，對於材料裏面所發見的人生的意義，作者得了什麼感想，要把牠怎麼樣，要把牠怎樣拿來和人的實際生活聯結起來，表現了那種可以說是作家對於人生的意義的，積極的欲求或積極的直覺的態度和觀察，我認爲這就是內面以至積極的現實主義。作家對於他所要描寫的生活，認爲有興趣饒然的意義，這個階段，還是現實主義的第一步。要把那個意義怎麼樣——是將他的意慾表現出來，方纔達到現實主義之澈底境的。故欲使現實主義澈底，單靠太陽之光是不夠的，尚須有心之光，並且須有強烈的心之光；非是把萬物都要燒掉似的烈烈的心之光，不濟於事。唯有從這種光產生出來的藝術文學，纔能夠成爲自己改造的藝術文學，進而成爲社會改造之藝術文學。然而現代日本的多數文學家，沒有那種把萬物都要燒掉似的烈烈的心之光。

這種心之光，是批評的精神，是反撥力，是破壞之力，而又是建設之力。缺乏批評的精神，缺乏反撥力，缺乏破壞，建設之力的，人生之表現，絕不難想像其意義之所在。那無非就

是無理想，無目的，無希望，現狀滿足的人生之表現。人生是怎麼樣，或者要怎麼樣，一概管不着。儘量地從人生採取諒必合乎讀者的脾胃的材料，表現得能夠娛悅讀者的耳目，這是先決問題。從而創作作品，就成了一種技術，成了一種工作。其結果，技巧被尊重，表現的手法被重視了。現代作家之藝術品，動則被稱為技巧的，巧緻的，雕蟲的，玩弄的，完全是為此。珠之質不管，一味地加以磨礪，只求其發出光澤就好了；這是現代作家所一味苦心經營的。把那種珠祕藏在藝術之宮的堂奧，而誇耀着說，不管是着火，或是地震，也破不了，傷不了，這是現代一部分的藝術家氣質。

2

今日許多作品所有的一種傾向，是個人主義的傾向，意思是說 *Sens propre* 打勝了 *Sens commun*。就是說，個人觀念較之人類觀念濃厚得多。再從作家的生活態度看去，個人主義的傾向，在作家的生活本身裏面也有，而在其對於生活的觀察，態度也有這

自然而然就反映於作品。所以不是這種意思的『個人主義的』作家忠實於自己本人，藝術之外沒有可服務的目的。

比如這裏有一個叫做A的生活現象。今日的許多作家，對那生活現象其物，既深刻而又多角地觀察着，而表現給我們看。其於即物之表現，可以說差不多完全了。所以就此事而論，真是無可容喙的生活表現。然而那種生活表現，那裏有其生命之源泉呢？乃是那裏都找不出脈絡的，漂蕩空中的生活表現。是與旁的的生活，例如B的生活，C的生活，完全沒有瓜葛，而又與生命的源泉沒有關係的，孤立的生活表現。

欲求意義於這種生活表現，就等於托死人辦事，而等着以為他會答應的，再傻沒有的了。所以安於這種死而無用的生活表現者，豈非都是因為作家的視野，被局限於狹小的個人主義的範圍，而沒有放眼到人類意識，社會意識，或宇宙意識的嗎？豈非因為把個人主義地動作着的現代生活，照樣以個人主義的看法觀察之，而表現之的緣故嗎？而且這種傾向，顯然是深深種根於做着今日之文明的文化的基礎之個人主義的。然而這種

個人主義，在人類之心理的發達的歷史，是將要古老下去的一個階段。人類之心理的階段的第一步，是現於動物或原始人之間的「本能的意識」，這也無須乎借嘉本特的解釋。在這個本能的意識的階段，生活上沒有所謂統一，是混沌然的生活，歷史以前的社會生活，常被引爲其例。

這種狀態，不能永遠繼續下去。會發生「我」呵，「你」呵這種認識。就是自己意識之覺醒。其結果，發生私有財產制，開始婦女的服從，奴隸制定，專制政治等等現象。其最後，在社會方面，就成爲資本主義之發生，長大。人類歷來的主要歷史，無非是這種自己意識的發展。可是人類意識的階段，又將進而踏進第三的步調於社會了。這就是今日或是明日。人類共存的意識，社會意識以至宇宙意識是。如今社會，文明，正欲以這種對在社會上自覺的意識爲樞紐，實行一個大迴轉了。然而作家的大多數，還沒有觸到這種新意識。是照樣繼承着十九世紀的意識的。

今日的多數文藝作品之帶着資本主義的傾向，此自現在的社會組織，文明的形相

看去，也是很易看出的道理。在一切盡由於所有衝動，自由競爭動作着的資本主義社會，唯獨藝術家，固守其志操，把創造的衝動自由地發揮下去，這事之不易，是不消說的。此事羅素曾在到自由之路裏面，這樣說明着：

「在從頭至尾商業化了的社會，藝術家只要有錢，而且也因其有錢，就被尊敬。可是對於做了他所藉以得錢的藝術品，不能與以純真的敬意。由於紐扣或 Chewing-gum 造了財產的暴富，雖被視以敬畏之眼，可是這種感情，一點也不加於生了那個富的物品。在以金錢計量萬事的社會，便是對於藝術家，也好那麼辦的了。他有了財產，就受人之尊敬。可是他的繪畫，著作，或音樂，和 Chewing-gum 與紐扣一樣，單被視爲造錢的手段。在這種零圍氣之中，藝術家要把創作的衝動放純真，是困難的事。他或將被周圍所污，或將爲了對於他的努力的對象，得不到世人的賞鑑而悲苦。」

作家於是就和技師沒有兩樣了。不管是否爲創造的衝動，非儘其所能寫的寫出來，將其努力兌換金錢不可。而且兌得十足的金錢時，那剩餘價值便被充當爲低級的都市

生活之享樂費。走到那一步，纔能夠進而伍於資本家的生活。而且現在的大多數作家，認此不得不受資本主義之影響，為社會的必然，不想把牠怎麼樣。不，無寧甘於那資本主義的傾向，而希望受其均沾。

既然是對於人生，沒有任何大抱負，也沒有任何理想，苦悶；換言之，既然是沒有藝術的活動，創造的衝動，只為金錢，單做一種職業去寫作，故其作出來的作品，恰等於資本主義下的機械的生產品，其止於為劃一式的，好看不好嗅的，為應付一時之需的東西，是不消說了。一如前面所說，其拿手最多也不過是巧綴之點，纖細的描寫之點，紙花似的紅紅綠綠的色彩罷了。

3

為說明今日的許多作品，自文化史看去，或自社會看去，不過有裝飾的意義而已。起見，我想先把我的藝術觀——這樣說，太堂皇了，就是我平日對於藝術所懷抱的私見

——披瀝出來，較為利便。

我相信，在廣大粗略的意思，藝術有兩個種類。其一是裝飾的藝術，又其一是破壞的以至建設的藝術。但是所謂裝飾的藝術，並不是英文 *Decorative Art* 的譯語。因為沒有適當的用語，所以姑用之罷了。再則，這個分類的詳細說明，因為在別的地方也說過，所以這裏就說個極簡單。

裝飾的藝術和破壞的以至建設的藝術，可以從各不相同的立場來說明。即可以從個人的立場和社會的見地的兩方面，觀察其發生狀態。現在先就裝飾的藝術，從此兩種立場查考其發生狀態。

試自個人的立場，觀察裝飾的藝術的發生狀態，可以知道，那是作者在比較地幸福的時候，享樂着自己的生活的時候，換言之，對於自己的生活，沒有任何不滿意，沒有任何要求時，再換句話說，是作者的心，得到平衡，一如大海之面安靜着的時候——是為那種時候的藝術的衝動勾動產生出來的。這就成了生活的讚美，肯定。這一路的作品，在作者

是一種裝飾品，所以稱之曰裝飾的藝術。

其次，試從社會觀察裝飾的藝術之發生狀態，某一種文明將要圓熟時，或那文明達到圓熟的頂點時，就多要產生這種藝術。作者對於他所寄身的周圍的環境，文明的形相，沒有任何不滿意和要求，反而希望其周圍的環境，以至文明的形相，益發取着同方向進行，而達完成之域的。從而對於社會的生活，其文明的形相，也一如對於個人的生活，讚美之，肯定之，這是當然的路徑。凡是由這種心境和社會的環境的一致同感處產生出來的藝術，怎能不為其生活環境，文明之形相的讚美，的肯定，繼而為其裝飾呢？所以從社會看去，稱之為裝飾的藝術。自文化史看去，其價值，其意義，統歸於裝飾着一時代之文明的一點——是這樣的藝術。

再說，破壞的以至建設的藝術，何所指呢？這無非是指和前面的裝飾的藝術之發生狀態相反的。即從個人看去，作者對於自己的生活，抱着什麼不安的時候，經驗着有所不滿的時候，進一步說，對於自己的生活，不得不豫期什麼變化時，再換句話說，作者的心之

角度，傾斜着的時候——從那種心境產生出來的藝術，於其本質，一定帶着破壞的性質，革命的性質，更進而帶着建設的性質。這一路的藝術，正就是苦悶的象徵。是生活的救星。有不滿意，有要求，而若直接移入實行，那就別無問題了；而將『移之於實行，則自己其物就要被破壞』那種不滿意，以至要求，象徵於藝術的世界，聊以自慰，聊以爲救星。這事旋則成爲自己革命，自己改造的呼喊。

試自社會觀察藝術之發生狀態，又能夠說明，值得稱之爲破壞的以至建設的藝術的藝術是可以有的。這是一個文明，達到爛熟的頂點，而將要崩潰時，或者那個文明，確已走入崩潰的過程時，其全體的文明的雰圍氣，生活的環境，反射着作者的心境產生出來的藝術。一個文明將要崩潰，那時候就是已經有別的文明正在那裏萌芽的證據。一個文明在崩潰的過程，這時候就是別的文明，顯然在建設路上的證據。處在那種環境的作者之心，猛烈地打着新文明之動脈，這是不消說的。於是現狀打破，新文明建設之欲求，就痛切起來了。這旋則成爲藝術活動的表現出露。豫想了彼里克列士的希臘全盛期的希臘

文學，是再好沒有的適例。其次，預告了文藝復興期的坦丁之藝術，也是破壞的以至建設的藝術的妙例。坦丁的藝術，是由中世基督教文明的崩潰，移向文藝復興之近世期的渡筏。是送中世文明的輓歌，而又是預告近世文明的曉鐘。

對此，我們也不必搬希臘全盛時代，及其以後的文藝，或羅馬全盛時代及其以後的文藝，為裝飾的藝術的適例，而求之日本。現在的文藝，是怎樣地恰切而且捷徑呵！日本現在的文藝，除了做最近幾年之間大行進步的資本主義之謳歌，讚美，肯定之外，還有什麼呢？可以說是和現在的科學，宗教與哲學，一樣地為促進這個資本主義的文明而服務着的。沒有對此文明的強烈的反抗，否定。所有的，不過是微溫的妥協吧了。此外，一概是讚美，肯定與謳歌，正在盡其把資本主義文明裝飾得極美盡麗的職務。

這種裝飾的藝術，自倫理的見地看去，是享樂主義的，是 Hedonistic，這可以說是過於顯明的事實。既然是裝飾，自必是儘量地愉快的纔成。再則，在資本主義的世界，被承認着價值的，是金錢或享樂。除了儘量地想多多榨取他人的勞動，使個人的肉慾滿足這個

目的之外，人生再無目的了，所以不得走向享樂主義或快樂主義。而若知其為那種生
活的讚美，肯定，謳歌的藝術，則可知其為享樂的傾向，快樂的傾向，是當然的了。

4

如果文學藝術，是不能脫離那時代的潮流而存在的，那末今日的藝術，其為如上所
說的個人主義的，資本主義的，裝飾的，享樂的，並不奇怪。何則？因為一般民衆，也要求着個
人主義的，資本主義的，裝飾的，享樂主義的文藝，而不要那以外的有意義的藝術故也。英
國現代批評家，而又是詩人亨利·紐波爾特，在詩是什麼這篇論文裏面說道，所謂受歡
迎的作家，乃是恰巧讀者的要求，和作者的思想感情一致時的作家。讀者要求讀者所希
望的宗教，思想，感情，道德，而恰巧作者的宗教，感情，道德與其一致時，讀者就把那個作者
捧起來。正如今日的日本文壇的受歡迎的作家，是表白着恰恰合乎資本主義下之一般
民衆的要求的思想感情的。

可是那所謂一般民衆，不過只是上了資本主義的麻藥的資產階級，和以做資本家爲其唯一理想的無產階級。在始終有自覺，尋求着生活之真髓的民衆之間，抱着任何壓力也壓不住的欲求，換言之，生活理想，生活目的，如今已在睜眼了。在那種民衆，今日的藝術，完全沒有魅力，也沒有迫力。像今日之藝術，對於貫徹，實現他們的生活理想，生活目的，反而成爲阻礙物。從而甚至希望着那種藝術，趕快絕跡於地上的。

恰巧於一九二三年九月一日的大震災，以帝都爲中心攻襲了關東一帶的大地震火災，一時頗有絕滅一切既成文化，繼而中絕既成文藝之概。一切頗有或將返回創造的當初，建築新文化，新文藝於荒廢之跡之概。然而事實並不如此，此事由於眼前所出現的現象，已經明白了。一切人的努力，目標盡在復元，復元。卽復興兩字。這樣地帝都的文化，甚至例如街道的擴大，公園的設置似的都市計畫的一部分，也要根據資本主義的原則去復興了。文藝方面也不可不說是這樣的。一時因了印刷所的焚燒，新聞雜誌社的燒失，裝訂所的燒失，正如片上氏所說，暗影投於所謂文藝之「社會的構成要素」之上了；但是

現在，意外地恢復得早，可以說，震前的文藝狀態，約略復元了。這樣地就可以有所謂舊態依然的文藝了。而這個舊態依然的文藝，究何所指呢？那一如前面所說，無非是個人主義的，資本主義的，裝飾的，享樂的，快樂主義的文藝。此後暫時之間，這種傾向，或將益發極端化也未可知。總之，一時安慰人心，使其定神，而感覺地與以享樂似的更其通俗化的文學，大半會隆盛起來。

然而這種傾向，絕不是支配將來的新文學的文藝思潮之大勢。在表面上那種傾向，看來雖像做着主潮，然而有許多理由，可以認為那不過是恰如將滅之燈的一閃罷了。將取這種傾向而代之的新的傾向，已在準備於社會的根底，人心的胸臆了。牠已在今日舉世急急於新文化，新社會之建設的人們的心裏，強猛地抬頭起來了。無非就是嘉本特所謂的人類意識的第三階段，即人類共存的意識，社會意識，以至宇宙意識。自個人方面看去，這種意識，絕不是新的意識。是強烈地刻入二千年前的人心裏的意識。可是社會之發見牠，卻是供獻了歐洲大戰這場大犧牲之後。

人們由於這場大戰，痛切地感到了資本主義文明，個人主義文明的虛偽和不正，罪惡和墮落以及非真理和非人格。而終至於自覺，爲摒棄人類意識之第二階段，即基於個人主義之文明，而建設新的第三階段，即立脚於人類愛，社會意識，宇宙意識的文明或社會，無論是在政治上或社會上或經濟上，都非努力不可了。

固然，那種難免有反動的傾向。再則，就今日之國家政策言，要將社會組織，國家組織從第二階段移到第三階段，須要有多大的犧牲，所以保守的傾向的人們，不消說是要反對的。然而甚至在那國家政策，或社會政策，也承認這種人類意識的第三階段，而暗中採用着，這是應該注意的現象。例如甚至在日本似的極保守的國家，於一九二三年九月所採用的社會政策，也明顯地取了社會主義的政策，即基於人類意識的第三階段的政策。此外如社會主義運動，雖爲人心的胸臆所恐懼，但其必然的意義，卻一天比一天侵進去；又如勞動問題，婦女運動，普選問題，和平問題等等，益發深深刻入我們的心裏，沒有一事不是在證明走向新文化，新社會的。

哈佛·喬治·威爾士的結了歷史概觀的結語很有意思。他說：

「歷史不過是創始的記錄，而且始終也一定是那樣的。將被寫記的底下的數章，則使有往後退，或是長久的間歇的狂言，但其必言及世界的政治和社會之統一這樁最後的大業，這是我們敢下豫言的。可是，則使達到那步，絕不就是說已達了休息的階段，也不是喘一喘氣的階段的。前途還有新的鬪爭，和新的更其大的努力的開展。人們也許唯有爲強固智識和力量的探求，才一致共同，而不斷地求着新的機會而生活吧。動植物之生活混沌的心理作用，物質之內祕的構造，我們的地球的內部。也許將暴露其祕密，而有所資於牠們的征服者吧。人生是不絕的創始。」

文明的階段是無限的。可是底下的文明的階段，是由於人類愛，人人結合，握手的文明階段。這事不難豫見。至少，有心人的努力，要求着，慾望着那種文明之將來，這是不會有錯的。

5

這種人類意識的第三階段之「社會的覺醒」在歐洲的文藝之上也靜靜地走進去了。在考察最近歐洲文藝思潮之推移的人，這一層大約是容易能理解吧。起於十九世紀中葉的現實主義，自然主義，一味追求人生之真，而得到了人生之暗，人生之醜，人生之過。而恰似於人生的戰鬥，早已沒有翻過來積極地去獲得光，美，正的勇氣。爲憂愁不安之雲鎖住了，有的，成了厭世的思想的香餌。有的走向頹廢的傾向了。有的，又傾於唯美主義了。也有奔赴神祕主義的了。這樣地得了救。可是那種救法，是消極的救法。不安和不满，又生出來了。追求生之充實於神祕的世界而不可得，挺身於官能的世界而自傷身，避入藝術之宮而猶得不到滿足：在這班人，獲救之路只有一條。就是走回現實的世界，拿出勇氣和真摯和迫力，直臨於那森嚴的真理的一事。現實之世界以外的，神祕或藝術之宮，或官能的世界，和天空一樣空洞，而沒有任何威權。別的不用管，第一先須樹立理想的天國於

現實的社會。而且那理想的世界或要求的世界，不得是某特殊階級的人的。非是萬人共有的，人類全體的不可。不是個個人各自西東的現實的世界，不可不是個個人合而爲一，而奏着一個大琴的現實的世界。人類由愛而結合的世界，這才是應該追求的世界。這種自覺也發生於文藝家之間了。我認這種傾向爲社會意識之發見，在歐洲最近文藝思潮說過了。不消說是和個人意識所具有的一切特性相反的特色之總稱。發生或繁盛於十九世紀的文藝思潮，例如浪漫主義，自然主義，現實主義，新浪漫主義，從大體上看去，可以說是個人主義的色彩強烈。可是，自從二十世紀初頭，尤其是歐洲大戰以後，上面所說的社會意識，終於代個人主義的色彩，占得主座之位了。

托爾斯泰已在十九世紀末，發獅子吼，否定了現代之藝術。理由是說，那雖足以離散人們，卻不足以結合人們的緣故。又因爲是富者或特權階級的獨占物。「不爲求生而活動的人們所經驗的情緒之範圍，較之活動的人們的情緒，多被限制着。我現代社會之感情，可被還元而爲三。卽傲慢，肉慾和生之倦怠是。此等三種感情與其派生物，殆完全做着

富者之藝術的題目。」依托爾斯泰的意思，那是流病毒於世人，導人民於邪路，傳播性的墮落，而且對於歷來的人類之幸福，做着最壞的障礙物的。對於耽美主義者的這種虛偽，對於富者的這種娛樂，我們應該發起有生命的藝術，結合人們，結合一切階級，結合一切國民的藝術——托爾斯泰這樣疾聲厲呼了。

這種疾聲厲呼，到了二十世紀，立刻叫起響應了。最先在法國。其呼號，由於法國的羅曼·羅蘭而獲得共鳴了。他的大作將·克里斯特夫的主人翁之奮鬥的一生，是將對於資本主義惡，資本主義虛偽的不斷的反抗，和對於真理，正義，自由，人類愛的景仰，瀝瀝織上去的大布。可是將·克里斯特夫所能達到的最後的東西，並非奮鬥的一生的勝利，乃是奮鬥的悲劇其物。將·克里斯特夫臨終處，復生出新的人類。羅蘭在其第十卷的序，寫着下面似的話：

「我寫了非立刻消滅不可的一時代人的悲劇。其長處短處不消說，其為厚重的陰鬱，其為混沌然的嬌傲，其為英雄式的努力，超人的工作的重擔所壓着的疲勞，我一點也

不想瞎說。何則？因爲非刷新我們的全面容，我們的世界觀，我們的美學和倫理學，我們的宗教和我們的人道不可故也。」不消說羅蘭是把克里斯特夫寫成過渡期的人物；即克里斯特夫是教人以勇敢地，走過一切人生之障礙——惡，不正，不義，虛偽——的教師。然而，不是想絕滅那種障礙的實行家。羅蘭已經豫想，新式的人類，是那勇敢的實行家了。教師與實行家，然而羅蘭始終是教師，而不是實行家。他在那以後的作品，或於批評，都是教人以人類共存之愛，社會意識，世界和平的思想的教師。

安里·巴爾，具有一樣的意識，而擁擁着一樣的思想。是實行家之好處。他發起『克拉爾德』的運動，糾合世界的文藝家，覺醒了的思想家，致力於舊文化，舊社會之破壞，而且急急於新文化，新社會之建設，這是不必再說的事實。

6

此外，最好是看一看新俄的藝術。考之德國的表現主義的藝術。或者走到以保守，現

狀維持著名的英國，看一看一絲不倦地寫着新馬加伯利，豫想，近代的烏托邦，神似的人們等，而以人類共存觀念為基調的烏托邦的，威爾士之熱情和真摯的態度；或看一看可以說是舉全力於資本主義社會的不正，虛偽之攻擊的伯納·肅，或約翰·戈爾斯華綏；或看一看深深走進性的問題，以致引起道德上的問題，放棄故國，悠悠自適於美國的笛維持·哈巴·羅綾士吧。充溢於他們的文藝之根底的，是人類共存的觀念，社會意識，宇宙意識。有的，也許成為對於資本主義文明的，淒烈的反抗之聲吧。有的，也許出現而為舊道德，舊宗教，舊教育的破壞吧。有的，也許成為人類愛之熱烈的思慕，景仰的表現吧。有的，或許成為對於現代社會之冷冽的諷刺被表現着，也未可知。

近有渡日之消息的西班牙人勃拉斯各·伊巴滔茨，甚至有『始終於規則之破壞』之稱——是那樣，從人類愛的立場，對於既成的宗教和政治，揮着破壞的大刀闊斧。他是具有希望真實代替虛偽，喜悅代替悲慘，光明代替陰鬱的熱情和理想的人。

再進而到北歐，有被稱易卜生第二——於不是個人主義，而奉着社會主義之點，與

易卜生不同——的，社會之虛偽不正的暴露者，真理的探求者約翰·波愛爾。不消說是合理的社會，以人類愛為根底的文明之熱心的景仰。

這樣看下來，可知支配着今日之歐洲的文藝的主要傾向，已非古老的十九世紀之傳統的個人主義，資本主義，享樂主義，裝飾的藝術的傾向；分明是以屬於建設將到的文明的大目標之人類共存觀念的了。文藝也已經走到新文明之建設的大理想的旗幟之下，發揮着社會的意義了。而且都與我所說的，破壞的以至建設的藝術之名相合。

這種傾向，不消說也曾經走入日本文藝界。如人道主義藝術之提倡，又如民衆藝術之主張，的確正是具有這種傾向的。可是因為那裏沒有明顯的自覺，人道主義轉而為感傷主義，民衆藝術的主義，沒有澈底於內容論，徒轉而為文藝之普及浸潤的問題，而終於弄出把藝術低級化的結果。

然而到了最近，這種傾向，已有了或種自覺；出現於文藝的一部位的所謂問題的無產階級文藝之出現是。但是這個無產階級文藝，其提倡，主張的方面，儘管含有頗值得傾

耳的真理，但是實際方面——即作品，可以說差不多沒有可觀的成績。只能有夠做到無產階級文藝之卵的作品。雖然，這種傾向，不可不說顯然是與歐洲文藝的新傾向合致的。一如上述，現在尙爲個人主義的傾向的文藝思潮所壓住，但她是不會永遠被虐待的。一定將成爲支配下次新來的文藝的傾向的一切力吧。

能夠參加人類共存觀念爲根底的，新社會新文藝之建設的文學藝術，除了取這種傾向思潮之外，再也沒有了。從而支配明日之文藝的思潮，乃是積極的現實主義之思潮；其傾向是人類共存的，社會主義的，破壞的以至建設的，向上的，奮鬥的。我相信。我祝福這種將來的藝術之光榮！