

世界文網

著原根 柯
譯合秋 心 楊
 壘 鳴 雷



3 0617 4779 0

上海讀書生活出版社發行

世界文學史綱目次

(一) 古代希臘文學

引言	一
荷馬的敘事詩	二
赫學德(Hesiod)	二七
抒情詩	三三
悲劇	四七
喜劇	六六
阿里斯多德的詩學	七六
(二) 中世紀文學	
新歐洲語言的起源	八一

中世紀的拉丁文學·····	八九
中世紀社會的封建教會組織·····	九四
日爾曼民族的文學·····	九九
中世紀的羅馬民族文學·····	一〇三
但丁 (Dante)·····	一〇九

(三) 文藝復興時代

意大利的文藝復興·····	一二六
德國的文藝復興·····	一三〇
法國的文藝復興·····	一三三
英國的文藝復興·····	一三五
莎士比亞 (Shakespeare)·····	一三八
西班牙的文藝復興·····	一六八

塞凡提斯 (Cervantes).....一七二

(四) 十七世紀英國與德國文學

(五) 十七世紀的法國文學

柯奈爾 (Cornille).....一八二

波阿羅 (Boileau).....一八四

莫里哀 (Molière).....一八七

拉辛 (Racine).....二〇〇

(六) 十八世紀的法英文學

政治學說.....二〇八

哲學宗教學說.....二一四

英國的感傷傾向.....二一八

法國的感傷小說·····	二二六
英國與法國的資產階級戲曲·····	二二九
波馬社 (Beaumarchais) ·····	二三三

(七) 十八世紀的德國文學

勒新 (Lessing)·····	二四一
哥德 (Goethe) ·····	二四五
席勒爾 (Schiller) ·····	二五九

(八) 十九世紀的文學

雷奧帕第 (Leopoldi)·····	二七二
拜翰 (Byron)·····	二七五
法國的反動文學·沙多勃理曼 (Chateaubriant) ·····	三〇〇

德國的浪漫主義	三〇六
諾瓦里斯 (Novalis)	三一四
英國之由浪漫主義到寫實主義的過渡	三一八
渥溫 (Owton)	三一九
狄更司 (Dickens)	三二二
塔刻立 (Thackeray)	三三一
德國之由浪漫主義到寫實主義的過渡·海涅 (Heine)	三三五
法國之由浪漫主義到寫實主義的過渡·聖西門 (Saint Simon)	三四六
傅利葉 (Fourier)	三五〇
喬治·桑 (George Sand)	三五二
寫實主義	三六六
巴爾扎克 (Balzac)	三七三
聶俄 (Hugo)	三八二

達爾文主義與科學的社會主義	三九八
左拉 (Zola)	四〇〇
霍卜特曼 (Hauptmann)	四一五
尼采 (Nietzsche)	四二四
易卜生 (Ibsen)	四三三
梅特林克 (Maeterlinck)	四四七
王爾德 (Wilde, Oscar)	四六二
普西貝賽夫斯基	四七四
漢生 (Hamsun)	四八二

(九) 現代文學

向新方向的轉變	四九八
羅曼·羅蘭 (Romain Rolland)	五〇〇

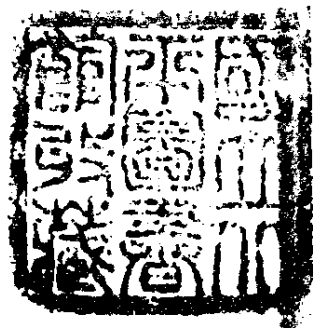
杜亞美爾·····	五〇五
和平的抒情詩·····	五〇八
倍赫爾·····	五一〇
巴比塞(Barbuse)·····	五一四
辛克萊(Sinclair)·····	五一九
革命的抒情詩·····	五二四

世界文學史綱

希臘文學

引言

希臘文學是歐洲之最古文學，牠對我們大陸的後期文學生活，有極大的影響。幾乎一切文學形式，始自希臘詩之最初紀念碑，一直到我們現在所存於歐洲的文學形式，皆產於希臘。在這裏產生各種各樣的作風和音律的名稱——悲劇，喜劇，頌歌，輓歌，短長格的詩等，牠們直存到今日。甚至當天主教的僧侶努力於毀滅文字遺蹟的中世紀時，古代的題材仍在歐洲文學中生活着，而且把阿里斯多德 (Aristotle) 當作『基督的先驅』。文藝復興的時代，商業資本主義及個人主義發達的時代，人文主義者，當時智識階級的代表，在古代文學中，發現有他們的志望的現成表現方式，並獻身於尋覓和註釋已散佚的希臘拉丁作家的作品。十七世紀和十八世紀時代，希臘的劇場和希臘的抒情詩，成爲一切歐洲詩人摹仿的對象，阿里斯多德的詩學成爲當時的福音，優秀的文學批判家和理論家都研究牠，勒新 (Lessing) 和波阿羅 (Boileau) 而且根據牠建立他們的美學。在德國十八世紀時運凱爾曼 (Winckelmann) 和哥德 (Goethe) 在希臘的藝術作品裏發現有



不可企及的絕對美之模範。甚至那復活中世紀而崛起反抗古典主義的德國浪漫派，亦把希臘詩的意義估價得很高。後者（希臘詩）對於浪漫主義的理論家，如西萊格爾（Schlegel）兄弟有不少的影響。很明顯的，近來希臘文學的研究在學校裏已成爲必需，而且這種智識也被認爲有教育的標識。

因此，希臘文學，對於後世文學的發展之理解，有多大的意義，也就明白了。整個後期的文明都建築在希臘的文化上。創造這文學的民族，在古時生於巴爾幹半島南端和鄰近諸島及小亞細亞沿岸一帶。希臘海岸線的曲折，天然的良港，和四方翻湧着的海，都成爲熱慕遠征，廣大發展殖民政策的原因。古希臘人爲要發展他們的市場，和解放他們國土中多餘的人口，而訪覓新的國家，發展冒險主義和好奇性的精神，熱中航海等。殖民地戰爭，商業的遠征，及與此相連之一切異遇，構成我們所知之希臘人民最古詩的創作內容。希臘詩的開端已在歷史的視線範圍之外。

荷馬的敘事詩

一

最古的，遺留至今日的，著名之荷馬詩伊里亞特（*Iliad*）和奧狄賽（*Odyssey*）並非詩之濫觴

而爲一個文學時代的完成。在這些詩裏回憶到歌人戴漢多克和法拉基人法米爾。俗傳的歐洲詩之祖宗奧爾費也是法拉基人，他除了他的名字和後代對於他的尊敬紀念而外再別無所留了。關於奧爾費，那認他爲古代智慧的源泉之著名哲學家，拍拉圖曾提及他。民間的口碑用詩的傳說來紀念這位詩人。他用他的歌鎮壓野獸，他自己下降陰間，用他的藝術迷惑神。民間的傳說尙遺留有許多人名——莫傑伊，克里梭德美士，愛甫莫爾柏及其他。有根據可以推測，前荷馬的詩是帶有宗教的性質，而牠的主要內容是敬神的讚美歌。直到後來，如一般人這樣推測，歌人才開始把歷史的英雄敘述在天上事件中，繼之，地方之神被貶降爲英雄，也許，這些讚美歌卽成爲傳說的基礎，在傳說裏事實與虛構相錯綜，行爲從天上被帶落地上來並與之相反，神們與人們混雜在歌人的譚述中。伊里亞特與奧狄賽卽屬於那早已存在的此類詩之一二。

希臘世傳將此詩劃爲老盲人荷馬之所有，但後來這傳說便被懷疑。在一八九五年德國學者瓦爾夫(Wolff)提出意見，認爲詩並非一作家所寫，牠們是集體創作的成果，由口傳下來的特羅伊戰爭事件之個別詩歌組成的，僅到了紀元前六世紀時才因雅典暴君卑絲司特拉德之命令而被釐定寫就的。關於誰是詩之作者這問題，學者間一直爭論到現在。有一種企圖調和這兩種觀點的見解。

按照這種理解，詩之最初核心是爲一作家構成的。後來，這核心爲許多包層所覆蓋。這問題結果還是沒有解決。關於這兩首詩的出現時間亦是一爭論問題。牠們的題材與愛琴海羣島和小亞細亞之殖民地化密切連結着。有許多原因鼓勵歐洲希臘的居民從巴爾幹半島移殖。這些原因就是人口的繁殖，土地的缺乏，不能給予畜牧的廣大發展以充分地面，上面指出的希臘地理狀況，牠的海岸線的曲折，對於航海的熱慕等。羣島及小亞細亞的殖民過程之完成，大約，是在紀元前千年初葉。在伊里亞特裏我們可以找到一些關於希臘人怎樣佔領小亞細亞沿岸之圖畫，鬪爭延長了好幾年，希臘企業家方面費了不少力量。殖民過程完成後，勝利者在這裏發展文化，享受富裕快樂的生活。荷馬敘事詩卽在這裏，在小亞細亞沿岸一帶產生的，牠的題材就是那些坐鎮小亞細亞的騎士貴族之鬥爭與生活。詩之產生大概是在殖民過程完成不久後之紀元前九至七世紀左右。大概伊里亞特是比較早些，大部分是反映當時生活的戰爭部分。奧狄賽是比較遲些，敘述那些漫遊的企業主之異遇。伊里亞特的內容是特羅伊戰爭，或者正確些，是阿啟里司 (Achilles) 的憤怒——這是對於希臘人有嚴重結果的戰爭插話之一。

哦，可怕的，倍萊夫之子阿啟里司的憤怒，

牠丟棄了許多偉大英雄的靈魂於哀地，

使雅真人陷入於不幸的地獄，

使他們的國土成爲貪婪狐狗競逐場所。

宙夫的志願實現之日，爭端一啟，

人民的牧長阿特里與英雄阿啟里司立刻成爲仇敵。

(譯大意)

脫羅伊(Troy)的圍攻延長了九年。巴里司(Paris)，脫羅伊王柏利安(Priam)的兒子利用希臘王之一麥尼勞斯(Menelaus)的厚待竊奪其妻，美麗的海倫(Helen)，攜之於聖伊里翁，特羅伊和這首詩由此得名。希臘的國家爲要懲治這侮辱者團結起來，起重兵，艦隊討伐特羅伊，以麥尼勞斯之兄阿加敏農(Agamenon)爲領袖。詩是描寫第九年的戰爭，即當那單其名便可惹起敵人的驚慌的希臘英雄中之最偉大的阿啟里司與阿加敏農發生衝突之時。衝突是因阿加敏農奪去阿啟里司的女俘虜卜里嗟達以致的。阿啟里司從此便拒絕參加戰爭，立刻離開「會場，不與顯赫的

丈夫爲伍，亦不參預恐怖的戰爭』。他的母親費只達跟他一樣氣憤，勸誘宙斯（*Jove*）贊助他，於是幸運便落在特羅伊人方面。奧林伯（*Olympus*）那些神內部也分爲二營壘。一些是屁護特羅伊，另些則屁護希臘人。個別的英雄則和這方面或那方面連結起來爭鬥。希臘人中有阿加敏農，麥尼勞斯，阿牙克司（*Ajax*）二兄弟，猶猛的狄翁迷（*Diomed*），奧狄賽（*Odysseus*）及其他；在特羅伊人方面有柏利安之子赫多爾（*Hector*），安希茲之子埃涅（後來羅馬詩人維幾爾（*Virgil*）的埃涅詩裏的英雄）及其他。依照衆神之王宙斯的決定，特羅伊人開始得勝，赫多爾追擊希臘人一直追至他們的戰艦上。這些都是因爲交戰時沒有阿啟里司的參加招來的不幸。後來他的朋友巴脫羅克勞斯（*Patroclus*）請求這位氣憤的英雄出來援助他的國人。阿啟里司頑執着，但他把他自己的軍器交予他并給他統率他自己的兵士。巴脫羅克勞斯截斷了特羅伊人，一直追擊到伊里翁城下，但他自己却死在赫多爾手中，赫多爾從他身上剝下阿啟里司的盔甲，希臘人又重新敗北。

伊里亞特二十四節歌的頭十七節就是描寫阿啟里司憤怒之不幸結果。那些親友的請求和數千同胞的死亡所不能做的工作被巴脫羅克勞斯之死完成了。阿啟里司咀咒『那可憎的憤怒，牠把英明的人都引人狂暴』。他發誓要向赫多爾復仇；巴脫羅克勞斯的兇手活着時，他對他自己的生

命都厭惡了。赫飛斯達 (Hephaestus) 承阿啟里司的母費只達之請求替他製備兵器及一著名的圓盾，在這盾上畫有古代希臘生活之圖畫，成爲了解當時生活的寶貴源泉。全宇宙皆加入恐怖的惡鬥。衆神分爲兩個營壘。天上可以聽到霹靂雷鳴。阿啟的劍使特羅伊人屍橫遍野。柏利安的兩個兒子皆被殺。衆神也混在這些英雄的隊伍中彼此廝殺。最後開始赫多爾和阿啟里司的個人決鬥。赫多爾倒地，阿啟里司繫死者之身於車背，肆其侮辱往來馳騁於希臘人營中。那些尊崇赫多爾如上帝之特羅伊人慟哭其老父的號聲淹沒了那『撕斷白髮』的老母及其老父之啜泣。阿啟里司爲巴脫羅克勞斯舉行盛大的殯禮，另一方面則凌辱赫多爾的屍首。不幸的柏利安乘夜偷以豐盛的貢物呈獻於阿啟里司。英雄爲其請求所感動，交出其兒子的屍身，特羅伊人接着時哭聲震天地，詩則以赫多爾靈柩之莊嚴殯葬爲結尾。

二

如果伊里亞特是殖民時代的軍事封建社會的勳業之史詩，那末奧狄賽便是關於這社會的風俗習慣之敘事詩。牠是以詩人向繆斯 (Muse) 的尋常告問爲開端，并在這告問中預定了牠的題材：

繆斯，向我講，講那很有經驗的男人，他在聖伊里翁被毀後便作長久的旅行，

他訪過城邑，看過風俗和許多的人，

爲着許多人在海上懊喪傷心，

渴望自己的生命得救，渴望全舟濟返祖國安寧……

(譯大意)

這位「經驗很多的男子」便是「狡猾的」奧狄賽，依達加 (Ithaca) 之王，特羅伊戰爭中的主要英雄之一，他的狡猾使希臘人奪得伊里翁。戰爭結束後，他和他的從者企望回歸故島依達加，他在那裏遺有他的妻子，忠實的貝涅羅巴 (Penelope) 和梯臘馬克 (Telemachics)，然而敵視奧狄賽的海神波賽頓 (Poseidon) 不斷地阻撓他，帶他的船到各國，在他的路上佈風作浪以及種種的障礙。在他的飄流期間貝涅羅巴堅忍着和一些求婚者作艱難的鬥爭，他們利用奧狄賽的外出，闖入他的房屋，掠取他的財物，歡宴求婚，務使貝涅羅巴成爲他們中間一人之妻。那些奧狄賽在路上需要克服的障礙使詩人能夠描寫各國的風俗習慣，敘譚許多的傳說，民間的想像又把諸傳說和遠

方的人物連結起來。在阿宜欺島，奧狄賽被愛戀他的女妖卡立梭（Calypso）拘留爲俘虜；當他從她那裏逃走成功時，波賽頓打破他的船。在他未走進法拉基王阿爾金諾（Alcinous）的國土之前，他在險浪裏漂盪三日。這裏，在宴會上，他聽見戴漢多克的歌，由他歌裏我們可以知道特羅伊戰爭的尾聲。希臘人詐放棄特羅伊的沿岸，遺下一匹大木馬，裏面裝置奧狄賽和一隊兵士。特羅伊人載運這木馬進城，議決『留在伊里翁作爲獻給永恆上帝的和解之犧牲』。埋伏在木馬裏的希臘人於夜裏出來，放那些回來的希臘軍隊進城，於是伊里翁便失陷了。當英明的國王阿爾金諾看見奧狄賽眼眶裏的淚珠時，後者才說出他的真名，並循依在席人的請求，開始他的非凡事件的敘述。特羅伊攻破後，在路上他們碰着一個以『甜密的蓮花』爲食糧的國家，他帶他的從者僥倖由這國家逃走得到成功。這種蓮花能使人忘掉世界的一切。再過去就是『強悍的，猙獰的，不懂真理的』可怕的獨眼巨人的境土。僅僅是依靠他個人的奇智，奧狄賽帶着他的從者又從那食人的獨眼巨人玻璃芬幽因他們的岩洞裏逃出。再下去我們就到埃窩理牙島，這是風王的國土。埃窩拉（Aeolus）齋發奧狄賽一個從屬及一風櫃作爲他的嚮導，風是裝縛在風櫃裏。奧狄賽的從人把風櫃解開，希望在裏面可以找到金銀，被解放出來的風又把奧狄賽的船吹出依達加直入大海。奧狄賽落

在一女妖，狡猾的技爾遮島上。這裏描寫着奧狄賽在地獄（哀地）裏著名的獲赦，在那裏他遇着英雄阿加敏農，阿啟里司等人的靈魂，並在那裏從阿啟里司口裏聽到那些決定希臘人對於陰間生活觀點希臘世界觀所特有的一些話：

哦，奧狄賽，就給我一種死的慰藉我亦不敢信賴；

我寧使活着而做一個耕農的傭工，

替貧農服務一日三餐自食己力，

都比死屍統治着死屍的這裏好些。

（譯大意）

居然逃出盞惑者技爾遮的妖術之後，他又置身於新的危險之中。在他面前需要繞着絲憐娜島航行，她們那醉人的歌聲有這樣迷人的力量，可以使那些聽見的人死也再沒有力氣可離開這些女神所住的『花地』。奧狄賽命令他的從人用蠟塞住他們的耳朵而他自己則縛在橋下。聰明的奧狄賽就這樣避免了災難而又沒有危險地聽到了那能絕滅人類的歌聲。下一個試驗——在兩個恐怖的

怪物司技拉，哈立達中間之一窄狹海峽。奧狄賽又逃出了危險，損失了六個從人。最後到依達加之後，奧狄賽化裝爲一乞丐雜在這些求婚者之中競爭，貝涅羅巴提議叫他們射奧狄賽之弓，答應嫁給勝利者。只有這乞丐能開這張弓。由這弓裏奧狄賽先打敗最強狠者，接下去便撲滅其餘的人，詩以鎮撫這些紈袴的黨徒之暴動和處死那些叛變國王的女婢臣僕爲終結。

三

這兩首詩中間有許多異點。應用我們現在的術語可以這樣說，伊里亞特比較浪漫些，奧狄賽是比較寫實些。雖然有奧狄賽所經歷的那些不平凡的遭遇和怪誕事件，這種差異仍有牠的意義。伊里亞特的體裁 (Stylo) 是比較莊嚴的；奧狄賽是用比較簡單的話說描寫的；在牠裏面，假如可以這樣說時，有比較多日常的和平淡的。那些在伊里亞特裏領導偉大戰爭的，在那裏表現爲戰鬥的 Titan 的形態之英雄，在奧狄賽裏則回到他們竈披間去作和平的事業了。在伊里亞特裏所講述的那些故事是和平時代的幻想產生出來的傳說，或者就是那些尋覓新市場的商業企業家帶回來的傳說。並且這些神在第一首詩裏比在第二首詩裏要峻嚴些。在那裏他們統轄世人而少向他們露面，雖然干預到他們的紛爭；在這裏他們則更接近於人，並時常酷似常人的形態。但整個地說來，二

者無疑義地都是屬於一種體裁。二者都是關於原始質樸的敘事詩時代。牠的顯著特點——講述的客觀和穩靜的調子，細節和那些英雄不僅在會議上而且甚至在戰鬥中所發表的言辭之復述的豐富，在相同環境裏複述着詩的口傳規範之豐富，和英雄們的單純與明瞭的個性。阿啟里司——這首先是剛勇，老人涅多爾(Nedor)——智慧，奧狄賽——狡猾，及其他等等。每個英雄皆有時常在他們名字上重複着的性格形容詞。諸神被畫成爲有人的特點：他們戀愛着，嫉妬着，彼此仇視着，求婚和快活着，忿怒着，羨慕着及類此等等。他們是按照人的形狀姿態而被創造的。這裏神人同形論得到了牠的最純粹的表現。這兩首詩的結構是以牠的和諧而惹人傾心的。二者皆飽滿着內容與形象；動作皆集中在這完全戲劇式的根本題材之周圍。在第一首詩裏阿啟里司的憤怒是決定事件行程的軸心。詩有構想，動作的開展，和大團圓。在奧狄賽裏扮演着的求婚者之要脅是一齣曲，一齣在奧狄賽不在家時演出的戲曲，一齣作者很熟練地把牠和奧狄賽的漫游聯結起來的戲曲。讀者很緊張地在等待大團圓，他預看到奧狄賽的勝利和公理的恢復。單這兩首詩的和諧，優雅的結構便足以證明藝術的偉構，證明一個天才藝術家的存在，他的創作意志將這和諧灌輸詩裏。但在這二作品中與這並存的我們可以指出許多與基本題材沒有直接關係的插話。例如在奧

狄賽裏目的在於搜集關於奧狄賽信息的梯臘馬克的旅行。在伊里亞特的末第二節詩裏之數點那些到臨特羅伊城下的領袖和民衆，而且這種計算要引起這樣一種印象，好像有些歌人在競爭頌揚自己的都城，自己的社邑。

雖然荷馬的創作，如上面我們已指明了的，已被認為敘事謚靜藝術平穩的偉大模範，但在這古敘事詩的莊嚴六步句裏不可不推究這兩首詩之假想的聽者。這是那些坐鎮殖民地，過富裕舒服生活的騎士貴族之詩，他們要求詩人在思想上確證現存的制度，敘述他們的祖宗，敘述他們的功勳和偉大門爭的最高點。希臘在小亞細亞沿岸一帶之統治便是用這門爭的價值購得的。詩的作者很熟識他們英雄的族系。他是一個以牠的門閥而自誇的詩人。他爲牠的理想，牠的關於生活的表象所薰陶，他不歧視那對民衆之驕橫侮辱和對徽章之貴族式的崇拜。詩裏的英雄大部分都是國王。很少有僧侶，像歐甫美伊那樣的忠僕，和像鐵爾絲特那樣的運命所凌辱的窮人等的影象出現過。這些貴族的基本特徵——高傲，自己力量之誇大意識。這些人是在戰爭和危險中生長和鍛鍊出來的。阿加敏農強暴地驅逐可波羅(Apollo)所寵人克里斯僧侶，因此引起了神對希臘人的憤怒……戰爭的殖民地性質是在戰利品的意義上暴露出來。掠奪品的分配常常伴隨着紛爭。那成爲天大

不幸的原因諸王間的糾紛，就是在戰利品的分配後發生的，阿啟里司忿恚他們欺瞞他的戰利品。

不，雖然有那艱難戰爭的困憊負擔，

到分配時我總是兩手高舉；

給你以豐盛，我忻然自取微細，

戰爭疲乏時我毫無怨言地自歸營地。

我現在要回費亞：乘快艇回去在我是很愜意；

受你侮辱的我不願在這裏增殖你的財富。

(譯大意)

在峻嚴戰士的華耀制服之下可以看見商人，企業家。禮物在諸王的交際中起很大的作用。這些並非留作紀念的贅物。主人把牠和客人一樣看待，不滿足他的貪慾時幾乎是會再討的。諸神也傳染有同樣的嗜好，並保佑那些祭獻豐富而降災於那些貧瘠的人，人在禱告時也時常提到許願和條件。克里斯求助於阿波羅，請神回憶一下他在他面前所焚祭過的『羊與犢的肥腰』。冒險主義

，好奇遇，強的興趣——荷馬的英雄之顯著特點。詩之作者以誇大的形式描寫費阿基王的富有；在某種程度上厚待與高慢連結起來。老人涅多爾挽留梯臘馬克說：「難道我們這裏找不到衣服？難道我們窮？好像我們屋裏沒有軟被細褥可供我和我的客人享樂於黑甜鄉。」和平的日子生活在宴會和快樂中。這是耕農的封建族長關係的世界。公社裏的一切居民在自己公社範圍內可以免得一切滿足他們需要的必需品。阿爾金諾的王后阿列達自己紡織，她的女兒納夫西加亞公主漿洗衣服，奧狄賽之父，老人拉耶特自己監督田園的工作及其他等等。在這種社會裏有牠的特殊禮儀在統治着，與外國人的銳敏交際，美的趣味發展得很廣汎。阿爾金諾的宮殿——是天才藝術家的創作；阿啟里司的盾藝術地飾以生活的繪畫。歌人——神之選民。照奧狄賽的話，「歌人對於地上的一切居民都是可愛的。」他們在富人的宴會中帶來快樂，他們爲要使客人和我們大家快樂而歌唱。」

四

爲要決定那在荷馬敘事詩裏支配着的貴族世界觀，爲要瞭解這二首詩表現的思想，不能不論到詩的作者所分給羣衆的作用。人民時常組成背景，在牠上面活躍地畫出諸王及英雄的姿態。戰

爭的命運是取決於後者。英雄的單人鬥，像詩裏所描畫的，在特羅伊戰爭裏佔領了中心的位置。而這些羣衆，這些進行總攻擊，在他們中間死了數千無名英雄而又沒有得着詩人讚揚的羣衆，他們的返響很少達到費阿基王的歡樂宮殿，——敘事詩的作者不知道這些羣衆，他有沒有在他們中間拔出個別的英雄，他靈魂中最美妙的詩弦有沒有在他們的思想 and 歎息中得着返響，如像他們用海濤般的回聲來答覆有力者顯貴者的脫辭及武器之聲一般？荷馬以選民的眼睛看待民衆。在敘事詩裏，羣衆——這是不固定的力量，他的成份眼睛可以看出。在詩裏可以分爲個別集團。例如藝人——很明顯是那些被貴族家庭請去做各種工作的自由手藝人。在奧狄賽第十七節詩裏有那些聯合成爲藝人的職業統計：『祇那些誰有事情需要去請他們的：或者是卜易者，或是醫士，建築名匠，或者以神的話來安慰靈魂的歌人。』其次——『特得』農奴，僱工，形式上除了富人的凌辱，強暴及繁重的勞動外，在生活上什麼也不知道。最後——奴隸，唯命是聽之人，處在他們主人的權力之下，被化爲奴隸的俘虜，或『特得』中被強募往戰爭的人。在敘事詩裏還敘述到浪人，賴喜悅他們的貴族之施捨以爲生的。但是一般說來這些階級，比起國王，他們的親屬及戰友之世界，很少吸引詩人的注意。民衆——這是平庸的柱脚，在他上面堅起領袖的紀念碑。民衆絨

默着。他必須注意到他們的領袖。這就是那些應阿加敏農同號召而聚集在民衆大會上的羣衆之描寫：

民衆赴會如急流，

宛然岩洞裏飛出的蜜蜂一般，

擁擠，衝激，一隊之後，頃刻又是一隊；

如在青春花上蔓生的葡萄纍纍，

這邊是抽不盡的人海，那邊又極目無垠，

大船裏上來的，天幕裏出來的儘是阿基敏。

沿着無窮的溪邊如長蛇般蜿蜒，

很快地一陣跟着一陣……

大會如波濤洶湧，呼聲雷動。

大地在來往人羣之下哀號；

九個雷鳴般的振鈴者高聲叫喊。

人潮靜息，個個傾耳於宙斯之子，他們的君王。

(譯大意)

這個以國王之意志為轉移而不懂得嗡嗡蜜蜂的作用之人羣對於詩人好像是個多頭的怪物。誠然，荷馬有時也指出低階級的困苦情形。阿波羅與波賽頓的談話，使那依照克羅尼特的意志，爲着約定的工資而勞動一年，暫時被變爲『特得』的，感覺到那壓迫農奴的強暴和盛氣。赫多爾之憂慮到安特羅馬克在他死後的命運，證明了敘事詩的作者熟識到奴隸的『苦情』與『哀泣』。但詩人之敘及低階層的悲慘命運有時是偶然的，有時是當他需要更鮮明描寫那些正在監視衆神及英雄之危險與苦惱時。在敘事詩裏有敘及那能限制國王的權力之會議和民衆大會，但牠們的作用很小。奧狄賽的公民之一抗議說：『一切皆不能統治，我們這裏一切阿基敏人皆不能統治！多頭不會有幸福：只要有獨一的君主，我們只要有獨一的王，那宙斯賜他以玉笏和法律的國王：祇有他統治其餘的人。』民衆大會只能起消極的作用。由上面所引的詩句，可以看出人民的召集只是來

聽命於『國王』，『宙斯的兒子』。當愛衣斯特做壞事時，在阿開斯，『人民默然地服從』，兇手還在『黃金的美金納統治了七年』。

然而，在這貴族的思想家所作的圖畫裏，也可以把握到民衆的情緒。人民不喜歡不願意戰爭。牠給與他們的領袖以光榮與財富，而給他們以痛苦與耗費。一切關於戰爭停止的流言，使苦難的兵士之心，立刻爲快樂所充塞。當阿加敏農向軍士提議停止戰爭和回歸故國時，他們如飛般狂喜地跳上他們的大船。『在他們腳底下的塵土如雲霧般在空中瀰漫：高聲大叫，彼此互相慰藉船很快便可到手和放出大洋；他們清水道，渴望回家的叫聲響徹雲霄；船已解纜了』。但當說明這是個狡猾的號召和奧狄賽殺死那些逃跑的人時，詩之作者好像已預見到在這種話裏的羣衆之卑怯和領袖之偉大。祇有一個特西德敢於在阿加敏農面前發出真理的話。特西德的形象活了好幾代。不幸者的名字在讀者的意識中長久地被認爲卑怯和侮慢的憤怒之象徵。『生命使多少英俊衰萎，運命寬宥了多少下等人！沒有了大巴脫羅可爾，輕賤的特西德才可以活！』我們現在可以用另一種眼光來觀察奧狄賽和特西德的衝突，不像上引詩所由來的勝利者之凱旋之作者希勒 (Schiller) 所做的一樣。對於我們特西德沒有像對於貴族詩人那樣的輕賤。他的抗議對於我們是接近的和易

懂的。詩人爲要描出癡愚的卑怯者之可憎面貌，藉助了他的一切顏色的力量。特西德的外貌很能引起人的憎惡。他是『最醜陋的傢伙，他夾在但那伊人（希臘人——譯者）中間來到伊里翁；他睜雙眼，跛脚，駝背，兩肩削立，頭上尖而髮稀疏』。按照詩人的話，他『蔑視適當的事』。特西德之不適當是在那裏？他是當一切人沉默時說話的；他冒險講那有力者所不喜歡的東西，或按照詩人的用語，他『永遠侮辱國王』：他勇敢責難奧狄賽和阿啟里司，甚至波及阿加敏農。按照詩人的話，他是在冗談。但是值得與狄賽聽一聽他的話，並且在數世紀的黑暗中，在這可哀的癡人身上產生第一個保護被剝削羣衆的權利之剛勇形象。他的話是證明在歐洲文明的黎明期，在被剝削者的智力裏便潛藏着那經過了數百年之後遂成爲人類的貴重理想之意念。他直接咒罵阿加敏農的貪婪，他揭發有害戰爭的真實底蘊；他不但許發諸不適當的王，在他的說辭中還有一種明顯的意識，以爲財富的分配沒有按照那產生社會的各種原素之勞動。他叫他的兄弟們逃回，可以使阿加敏農在經驗上相信誰決定戰爭的命運——羣衆還是英雄；他要求兵士起來反抗那些利用他們首領的地位誘導希臘人於不幸之無用領袖。他是真正的革命家和政治家；他不願意做大會中的緘默者，他勇敢干預到主人們的事，挺身爲阿加敏農和阿啟里司中間的公正人，並站在後者一方

面。

這就是他的演辭：

「阿加敏農，爲什麼，你在哀歎，難道你還有什麼不滿意，在你營裏到處堆積着金銀，帳幕裏充陳着美女，

那是阿基敏人在交戰時選擇的，

首先就是給你，當城破時。

你是否還在渴慕金銀，盼望特羅伊的飛騎，

爲要贖回誰的被囚的兒子，

帶來更多的金銀，貢獻給你？

你是否在夢想着新的美女，

一個人住在帳幕裏享樂適意？

不，不濟事的，你爲一國之君，引我們於不幸，

雖是柔弱的種族，我們是男人而不是女人，

轉棹歸故鄉，讓他一人在這裏伴隨着這些金銀，

那時候他纔知道呀，

在戰爭時，到底我們有沒有幫他。

最勇敢的阿啟里司，他居然也侮辱他，

強佔他的酬物，支配着她，

他不含恨，阿啟里司過於漠不關心，

否則，這是你最後一次的無禮，阿脫里特，你的一生。」

(譯大意)

奧狄賽用一種『理論』來答覆他這篇演辭，這種『理論』成爲以後數年來的暴君和剝削者最喜用的論據：『他的拳頭不停地落在他的脊骨和肩膀上』；不幸者的脊背『即刻在金笏的重量之下脹出紫青色的條紋。』接着敘事詩的作者用飽滿的愛情來描寫歐甫美伊的形象，他是奧狄賽留在伊達加的奴隸，當其餘的人都投降求婚者時，他始終沒有叛變他的主人。他本身就是國王。

的兒子，但腓尼基人掠奪他，把他賣給奧狄賽之父拉耶特。他睜着眼睛看守奧狄賽的財產，看見那些不速之客在浪費主人的家私時憂心。『我再不會——他說——再不會找到這樣好的主人，無論是我住過的，或從新回到父親和可愛的母親家裏，無論是我生的地方，少年時代所經過的地方。』歐甫美伊是貧農；奴隸所期望的最高獎賞，就是希望從他主人處得到獨立的經濟：『善良的主人因為奴隸的熱心而賜給他們的一切：田園住宅和妻小。』

敘事詩把國王和英雄們都理想化了。特別賦與阿啟里司以高貴的氣質。一切伊里亞特的光榮事件皆環繞在他的周圍，對於古希臘世界，他是民族理想的化身，如像伊列，幕羅蔑茲之為俄羅斯民衆眼光中之十足英雄的形象一般，或如法國封建社會的理想騎士——羅蘭一樣。阿啟里司的名字在希臘學校裏在幾世紀中間都是以崇拜的口氣而被呼喚着，維持敬畏的感情，尙武愛國的精神，民族偉大的意識。征討和移民時代之戰士的一切理想特徵皆匯集在彼一人身上。阿啟里司沒有像別的英雄那樣貪婪和好利。在分得較少的掠獲品時他自己亦滿足。在因卜里嗟達而發生爭辯時，他乃因阿加敏農的倨傲而憤慨的：『望人的憤怒充塞着我的心和靈魂，如果我看見平等人要掠奪平等人時。』阿啟里司很快地從一種情感轉移到另一種情感，由憤怒轉變為復仇的熱望和憐

憫。他爲他的朋友巴脫羅克勞斯的關係所感動。聽見他的死報時，他哭聲伸手與他的仇敵媾和，表示很深的痛悔，因爲他們『爲着一個女子而讓燃燒着的仇恨把靈魂都吞沒了。』他復仇的心極烈，猛然縱身於戰爭中，拒絕食物，他在特羅伊人中施行可怕的蹂躪。得到了勝利和斬戮赫多爾之後，他無情地把他的屍身垂在地上曳着，屍身已被塵土所污穢和殘毀了，他要斬十二個少年光榮的特羅伊人來報他的朋友之死讎。但一看見柏利安的眼淚時，他很快地又從一種情感轉移到另一種情感，猛烈的憤怒被深切的哀憐所代替了。

他拉着老人的手沉默地把他推開，

他們倆在回想：柏利安回想他光榮的兒子哭聲悲哀，

伏在阿啟里司足下在地上叫喚哀呼；

回想這老父，回想一下他的朋友巴脫羅克勞斯，

阿啟里司高聲痛哭，周圍的回聲響遍全屋。

(譯大意)

如果阿啟里司體現了戰士的理想，那末企業家的特點，如經營企業和好智識的實踐精神乃在第二首詩的英雄奧狄賽裏找到了牠們的化身。這是『充滿着詭計，各種聰明的計謀的男人。』智慧，細心，奇智，先見之明和發明的天才幫助他逃出最困難的情形和危險。在玻璃芬的山洞裏他表現着偉大的沉着，能夠計算和利用環境。打算盤，欺騙，期待的細心——商人之主要武器。牠們在技爾遮和加立梭島上拯救了他，幫助他走過司枝拉和哈立達之間。奧狄賽不致於愚蠢地暴燥，他不致失陷爲他的情感的奴隸，他在感情暴發的影響之下什麼也不做。他節省地犧牲六個從人給可怕的司枝拉而藉此救回其餘的人。欺騙和祕密——對於他是試探的武器，他不祇在環境需要的時候撒謊，而且常與生人甚至或朋友有事情時也這樣做。在他裏面在許多會遇和商業交際中發展着不信任和懷疑的精神。他時常狡猾；甚至對法拉基人也不是一下就公開的，有時候他在他的忠僕歐甫美伊之前也隱匿他的名字。那化身爲一少年在他面前聽他虛構的故事和異遇的阿西娜（Atreus）亦爲他立成的美麗的杜撰所驚服。不禁歎道：

『呀，誰似這般心計深長狡猾，

縱神人也難和你比賽！

我知你平素多謀善計策；

只如今身已在家鄉，

怎還不改這欺人故態？」

（傅東華譯奧狄賽第四冊，四十，四一頁）

奧狄賽之其他特徵——練達和實惠主義。甚至當其與故國作感人的見面時，亦未嘗忘却，首先彼應注意到那些得自阿爾金諾的禮物和財寶，而藏之於可靠的地方。走進巨人之國土時，他爲商人的本能所驅使：『我喜歡見他，希望他們款待我們，贈之以禮物。』但當在牠裏面旅行時，又發生了無貪的好奇心及求知心。他竭力想知道『那裏住的是那種民族，野蠻的，性情兇惡的，不知道信仰和真理的，抑慫恿的，敬神的，好客的』。他考察了巨人之政治特點與家庭生活；他們沒有『羣衆集會，沒有普通會議』，他們住居於『黑洞裏，或高山上』，每人在那裏『僅知道自己不關心別人』這些情形很使他驚愕。

赫學德

一

如果我們在荷馬敘事詩裏所能看到的，是些殖民英雄的意識形態，及那在殖民過程未完結時便已鞏固其統治的貴族社會之反映，那末同時並存的還有另一些詩，牠證明了在封建地主的社會裏，在農民土地的喪失和商業資本的發展之基礎上，產生了階級鬥爭，發展了反抗的精神。這些詩反映了古代希臘的農村居民之世界觀及者理想。牠的最鮮明的作品就是赫學德(Hoplod)的名詩勞動與日子（'Works and Days'）——牠是富裕農民的願望之思想表現，對於上層階級的逸樂，法官的腐敗和現存的制度之反抗。有一種關於荷馬和赫學德的爭論之傳說，鬥爭是以赫學德的勝利為終結。花環是被判給他，因為，按照判斷者的意見，值得獎勵的是那歌頌農業與和平事業的人，而不是那頌揚戰爭與殺戮的人。這無疑是個幻想的傳說，但牠明白告訴我們，這二詩人的後輩對他們是怎樣的一種見解。真的，如果荷馬敘事詩的作者是以貴族的眼光觀察世界，而且甚至用貴族的標準來估計貧農，那末赫學德便是那些用爭鬥的苦痛來爭取麵包的勞動之思想家。在伊

里亞特和奧狄賽裏，是一些帶着晴朗愉快的世界觀之英雄；在赫學德的詩勞動與日子裏却是些爲運命所侮辱的，帶着悲觀主義觀點的，用愁苦的眼睛來睇視那些支配着世界醜惡和不義之人民。『和平事業』的詩取戰爭與殺戮的詩而代之，英雄的時代爲和平勞動的時代所翰替。兩個潮流——英雄浪漫主義的和社會寫實主義的——的鬥爭，在我們現在說來，寫實主義對於浪漫主義的勝利，已因荷馬與赫學德的爭鬥傳說而垂諸不朽了。勞動者的農民所要求的並不是那些用以取悅豪富貴族的，而是那種能替貧民照耀道路的，幫助他們解決實際的困難，傳授他們以道德的教訓，報告他們關於宗教和自然的必需知識和能夠在他們勞苦的片刻休息中予以安慰的詩。

關於赫學德的可靠記載我們所得不多。在古代希臘他們都把他當作荷馬的同時代人，有的還認他比荷馬還要年老。大概他是生在紀元前八世紀。他的父親，狄伊，是在克蔭，小亞細亞的伊奧里斯城生長的。按照赫學德自己的敘說『殘酷的貧窮』迫使他離開克蔭，移居於阿士克拉，別奧地亞之一小地方，離赫里康山不遠。或許赫學德會在他父親遷居後所得到的一塊小土地上勞作過。他的幼年就在阿士克拉的惡劣氣候中度過，『那裏冬天酷寒，夏日炎熱，絲毫沒有好處。』父親死後，他不幸又須與兄弟柏爾斯訴訟，柏爾斯賄賂法官，強奪遺產。訟事判決之不公與傷心

的侮辱成爲他的詩勞動與日子的出現之刺戟物，牠是作爲給柏爾斯的忠告寫成的。赫學德死於洛克里的一城市，犧牲在刺客手裏。他死後希臘各地，深刻尊敬紀念他爲他立紀念碑編成詩歌等。

赫學德是教訓詩的偉大代表，牠的目的就是教育與訓導。伊里亞特和奧狄賽並不是存心於教訓什麼人，祇是欲以取悅貴族而已，勞動與日子是農民的參攷書，他不僅能在牠裏面找到他的思考的答案，而且有對於生活之各種遭遇的勸告。

關於赫學德與荷馬的爭論傳說無疑是階級衝突之一種反映，這種衝突在荷馬和赫學德的敘事詩之內容，體裁及一般情緒的不同上面得到了詩的表現。荷馬詩賦有普遍明淡的色彩，敘述之沉靜嚴肅，另一方面勞動與日子則表現錯亂，神經過敏，興奮甚至於忿怒的情緒，這些明顯證明了，在歐洲文明的黎明期之偉大創作後面有階級在隱藏着衝突。赫學德的敘事詩，和荷馬的一樣，大抵也不是單獨存在的。在他以前已有了教訓詩之相當發展。這是可能的。誠然，宗教的情感迫着詩人相信，結果神是公道的，誠實遲早要得到牠的善報，如像罪惡要得到天譴一般。但這個樂觀的信仰掩蔽不了詩之普遍憂愁的色彩。神使勞苦與不幸成爲人類的運命。宙斯，因爲普洛馬傑伊欺騙他，『降下滅頂的災難於人間』。宙斯從人處奪去火，但他的仁慈的兒子復還之於人間。後

來衆神及人們之主便決定遣邪惡下世，最可傷的，就是同時亦遣掠奪者。地上充滿着劣惡，海中亦然。『或者白晝，或者夜裏，疾病突然來人間，暗中帶予人們以不幸。』這種談及地上苦難之必然性的神話，不易爲小亞細亞的伊翁尼安人（Ionians 卽古代希臘四民族之一——譯者）所了解。但當那在特羅伊戰士時代達到牠的最高峯之騎士生活，已讓位給城市和鄉村生活之日常慌亂的時候，這神話在希臘人心中得到了強有力的回響。新的和平秩序不是立刻建立的，許多因爲殖民地而丟棄祖國的人皆失望地回來；或許，那自小亞細亞逃至別奧地亞的赫學德之父亦係其中之一。阿士克拉之王權統治，和希臘之其他地方一樣，已被頑固的，暴虐無道的貴族統治所代替，由是成立了一種殘酷的制度。

二

這就是那敘述人間惡的來源之赫學德詩以之爲開端的班道爾神話之所以流行的原故。與赫學德的悲觀的宗教表象相適應的還有他的歷史觀念——關於世紀之更選，金的，銀的，銅的，鐵的世紀的更選之譚說，從那生活於快樂的幸福時代一直到那呻吟於苦痛罪惡的現代之人類史。其次——評發當代的諷刺，民衆訴苦不滿之詩，最後——教訓的部分，規律的搜集，生活智識的詩，

對於農業階級的許多指導。這智識是在自然力與統治階級的壓迫作艱難鬥爭的環境中組成的。這裏首先是對於神的尊敬，把獻祭當作購得他們的保佑之手段，——這是一種無力的哲學，導源於當時那種尚在自然力的支配下，不能找到牠們的解識之階級意識。這裏還有些關於應和隣居和睦，互助，儲蓄，勤勞，對於人應仔細謹慎等的教訓。赫學德是嚴厲的，他不知道憐惜和謙卑，惡來以惡報，善來以善報。他尤其嚴格地揭發懶惰，哀憐，乞討等。他提供一起關於田地工作，最有效地利用自然力，和收獲葡萄與耕耘田地的季候及其他等詳細指示。

還有一首詩——神統記亦被劃為赫學德之所有。無論如何這首詩，無疑地，也是來自那勞動與日子曾答覆過他們問題的民衆層。神統記的目的是在於搜集關於神的傳說，給予希臘民衆以完整的希臘神話學之一貫體系，並使之成為後代人的一種課本，從那裏可得出關於世界起源的消息。這就是赫學德詩的內容。詩裏的民主主義和悲觀主義的傾向證明了，牠是反抗的徵候，是那在紀元前七至六世紀間在希臘所實現過的偉大歷史變革，君主，寡頭及暴君政治的廢除，許多地方暴君之被推翻及民主管理制度之被建立等的前兆。勞動與日子是那伴隨着民主主義運動的震盪之初期回響。

我們已經說過，荷馬和赫學德並不是荒漠中的孤立巨像。還留到我們現在的斷殘簡篇可以證明，在他們以前有過相當長的敘事詩之發展時期，有許多詩人，也許是很有才幹的，存在過。例如，我們知道有小伊里亞特，啟姆里亞，特羅伊之毀滅及其他等。荷馬體裁的這種詩遺留到我們現在的很少。屬於這類詩之紀念碑的還有那所謂荷馬的頌歌，奉獻於阿波羅，赫爾麥斯，阿夫洛狄特及其他諸神的。其中有幾篇較短的表現為專敘神的生活之敘事詩。這裏還有那種模仿敘事詩體裁而寫成的遊戲詩。可惜最好的遊戲詩瑪爾季特當到現在的只有幾段。保存到現在的還有另一首遊戲詩——鼠與蛙之戰；這首詩，和瑪特季爾一樣，是屬於後期的作品（紀元前五世紀）；一面嘲弄那將近沒落的敘事體裁，用遊戲而莊嚴的文字那描寫鼠與蛙的戰爭。亦有赫學德體裁的紀念碑之斷簡遺留下來。赫爾古列斯之盾即其中之一，牠是在伊里亞特那段描寫阿啟里司的盾之影響下寫成的。

無疑的，荷馬敘事詩是那立腳於氏族社會的廢基上，並藉軍事掠奪的企業而得以維持的君主貴族制度之活的反映。赫學德指明了這種制度崩潰的端倪及那些被將來的生活制度保留了的特點，指出一些必然要代替英雄主義的世界觀之新概念和新表象。但赫學德仍然沒有逃出他的時代。

他認為下層階級的出路祇有勞動，合理的經營農業，財產及資料之積蓄，宗教的信仰等。與其說他是社會學家，不如說他是道德家。在他的宇宙觀中，社會變革的思想沒有起多大的作用。他沒有銳敏地感覺到貴族的衰落和平民的抬頭，換言之——民族生活的崩潰，新的階級劃分之產生，及與此相連的舊土地所有制的崩潰等所必然要走的那條路之實質。這個過程必然要在思維的個人之意識發生變革。人的個性，他的自發性和他對於周圍世界的關係必然要來代替那代代相傳的因襲。同時客觀的敘事詩必然要逐漸讓位於主觀的抒情詩，關於事件的敘述為關於牠們的思考所代替。在赫學德的敘事詩裏已包含有許多抒情詩的元素。雖然數百年後尚有不少荷馬的信徒，但他們的敘事詩僅表現為那偉大模範之無力模倣而已，作家的名字的薩福 (Sappho) 及品德 (Pindar) 名字之前消失了。

抒情詩

一

紀元前七至六世紀間希臘歷史上最重大的事實就是王權到處的崩潰，貴族代之而興。同時亦

開始了反對貴族的運動。農民處在極艱難的狀態中。貧困逼迫他們不得不向地主借貸，因無力償還致淪為奴隸。另一件必然引起貴族之削弱的事實，即商工業階級的產生。因為那需要金屬武器，布匹，食具等的殖民地表現為一很好的市場，這點更促進了工業的發展。眼光銳利的人便創設作坊的企業，從未開化的國土購建那與現代的工人起同樣作用之奴隸。資本的增殖使企業家有獲得新奴隸和擴大他的企業之可能性。這樣，與舊的農業貴族並立的，形成了一新的，強有力的，站在民族界限之外，創造新的傳統的工業階級。勞動和自發性的崇拜代替了勇敢好戰的風尚。慣例讓位於性格。紀元前七至六世紀中，在希臘的許多城市裏，出現了明文的法律，雅典的德拉公及梭倫的法律最為衆所共知。頒佈了禁止奢侈的法律，顯然是針對貴族的。荷馬式的法庭，元老會為市民法官所代替。甚至有對於那違背判決的義務之人課以罰金的規定。發生了平民與貴族間的公開鬥爭。煽動家所領導的羣衆在許多地方推翻了貴族的政權。那些成為人民之友的煽動家，在許多地方立刻變為繼承者。僭位者開始叛變他們的民衆政策，反對他們的運動亦在暗中活躍，有些城市僭位者且被推翻。例如，卑絲司特拉德王朝在雅典喪失了帝位，取而代之的是新的煽動家克利斯芬，他實行了不少的民主改良。僭位者與煽動家對於民主事業及希臘文明皆有過不少的

功績。他們對於立法，科學及藝術的發展曾做了許多工作。他們的宮殿成爲希臘教化的中心。他們關心祖國城市的精神文明之興盛，蓋造藝術的建築物，搜集詩文的古蹟等。荷馬敘事詩之最早之精深研究工作是與卑絲司特拉德名字相連的。他們是文藝的保護者，詩與音樂的精通者。

那種表現着新情感與新情緒之抒情詩乃在這種環境中發展着的。牠亦表現美的趣味，表現那爲閒暇與奢華所制約的伊壁鳩魯 (epicure) 傾向，亦表現着那爲新人物所排擠的貴族之憤怒，亦表現那企圖握得新需要的社會思想。牠是立法家，軍事長官，哲學家道德家，政治行動家，任何集團利益之代表者，貴族或民主主義者皆樂於應用的形式。在新宇宙觀正在形成的時期開始的，緊張的思想工作，乃是神話時代臨崩潰的開端。人的意識時常企圖對自己解釋我們周圍的現象間之原因與連繫。在原始時代神話是滿足這需要的唯一方法。但在智力高度發達的時代，習見的現象之科學的說明排擠了牠們的神話學的解釋。在紀元前七至六世紀時我們便已找到了理性主義之顯著痕跡，對於傳統的批評態度的開端，及對於神話與歷史傳說予以合理解釋之企圖。

詩的內容之繼續擴展，要求了新的形式。敘事詩之單調莊嚴的詩句，六步句爲各種不同的音律所代替，讓位於挽歌的，短長格的，揚抑步的 (trochaic) 及其他的形式。希臘詩之不可缺少的

原素爲音樂。抒情詩之主要形式爲輓歌，即那種每節係由兩句，一句是六步句，一句是五步句，所構成的詩。）

這種音律與六步句相近，約比別的要早些發生。在紀元七世紀前後，流行的祇是弦樂器——Cithara（古希臘琴，有七至十二弦）和立琴，後來由小亞細亞輸入笛子。輓歌伴隨笛子歌唱，如像六步句的敘事詩伴隨 Cithara 一樣。短長格的歌與輓歌幾乎是同時產生的，凡用抑揚步寫成的即屬於此類。我們所知道的最早的輓歌詩人係埃堤人卡林，他生於紀元前八世紀末或七世紀初。短長歌的發現應歸功於天才的阿爾啟羅克（Archilochus），巴里安的詩人，生於紀元前七世紀的上半葉。如果短長歌不是他發明的，那就是由他發揚光大的。此後希臘抒情詩更進而發展爲所謂 Melic 詩，即真正的抒情詩。Melic 歌的特點乃以音樂爲主，以詩爲輔。詩篇的作用僅限於音樂或舞蹈的解釋，有時且全付缺如，所以在古希臘意義上的抒情詩人，與其說是詩人不如稱爲音樂家。在 Melic 詩中，詩句的音律更變爲多類了，Melic 歌若沒有音樂伴隨，則牠裏面的音律往往難以捉摸，因爲祇有和音樂連結着，作品才能表現爲一和諧的整體。傳說將泰爾班德（生於紀元前七世紀上半葉）的名字與希臘的音樂時代之大發明連結着。他的發明即將弦數從四弦增加至七弦。

在紀元前七世紀的下半葉合唱的 *Belio* 歌出現了。和獨唱歌一樣，合唱的 *Belio* 歌最發達的地方也是斯巴達 (*Sparta*)，那地方最早的代表詩人爲阿爾克曼（約在紀元前六六〇年左右）。他首次在詩歌裏應用了左方舞歌章 (*Strophe*) 和右方舞歌章 (*antistrophe*)。左方舞歌章是在唱歌隊向左轉時唱的對句，右方舞歌章是在右轉時唱的對句。在阿爾克曼之後，合唱歌繼續發展着。在阿爾克曼的時候，我們可以找到詩的形式之多形態，在他則以已有了抒情詩種類之多形態，他死後還增加了許多。這就是『*Nom*』——禮神之歌，歌人和着 *Cithara* 唱，用以敬神者；『*Parafenion*』——少女唱歌隊所唱的歌。除這些外，還有專用在各種不同場合之歌，如頌歌 (*hymn*) 讚美神的歌，『*Prosody*』，或者行列之歌，『*Pean*』敬阿波羅神的頌歌，『*dithyramb*』敬笛翁 (*Dionysus*) 的頌歌『*hypochemn*』伴着舞蹈和啞劇之歌。除了這些帶有宗教色彩詩歌而外，還有許多帶着世俗性質的歌：『*Epinicion*』——凱歌，『*scion*』——在宴會上唱的慶賀歌，『*ecomon*』——敬人的短頌歌，『*tren*』——悲悼死亡者之歌。阿里翁（約在紀元前六二五—五八五年間）在合唱的抒情詩裏完成了一個很重要的革新。阿里翁賦予『*dithyramb*』以一能使牠成爲戲劇動作之初步形式。他規定唱歌隊的人數爲五十人，分爲數組，每組唱歌中之一定段並

作相應的動作。這變爲一種類似的對話和戲劇式的遊戲。誰都知道，古希臘的悲劇是由『*dithyramb*』發展來的。還應該談到西西里的詩人斯台栖霍爾，他是生在紀元前七世紀的上半葉。他發明了『尾聲』(epode)——歌的第三部。尾聲是唱歌隊在唱完左方舞歌章和右方舞歌章後要停止時唱的。抒情詩在整個第六世紀(紀元前)中繼續發展着，到了希臘最偉大的抒情詩人的時候，他已成爲文學的複雜和精緻的種類之一了。

二

可惜希臘的抒情詩人所遺下的巨產直傳至我們現在的很少很少。有些詩人的作品祇保存了幾個斷片。

希臘抒情詩人中應推天才的詩人阿爾啟羅克爲首，他是巴洛斯人，生在紀元前七世紀的初葉(正確些，是上半葉)。初貧窮，屢漂泊，追求財富，參加殖民地戰爭，爲一巴洛斯富人李卡拍之女涅奧布拉所棄。據傳說，他曾以諷刺詩寄給仇人，置李卡拍之女於自殺。他不得志，有天才而兇狠，依其趣味又是一軍人與享樂主義者，窮困與流浪，使他創作了內容豐富，反映他的生活經驗之詩。據他自己說，他命該看見美和生活的多形態，希格斯(里底亞之王)的財富，稀有的

暴政，神聖事業等——并知道一切這些皆不屬於他。他英勇地死在巴洛斯人和鄰島納克梭斯人的戰鬥中。他的詩保存到現在的，有二百五十節，在這些詩裏他談論運命的轉變，生命的短促，愛情，對生活的輕佻態度，嘲弄敵人等。

另一個古代詩人——著名的梯爾泰，據傳說，在第二次麥森戰爭時他被當作笑柄地被派往斯巴達求援。但這跛教師竟以自己的軍歌鼓勵斯巴達人戰勝他們的敵人。梯爾泰的活動大概是屬於紀元前七世紀的中葉。他所遺留下來的一些斷片詩歌——大部分是號令和稱贊勇敢與非難怯弱的行軍歌。有的好像是他詩裏的號令與命令：

讓他們散開後，每人都立定，

兩脚用力蹬在地上，咬緊牙根，

將胸部與肩膀，以及下部的大腿下腿

都用堅固的銅圓盾遮穩……

(譯大意)

梯爾泰的詩令人感覺到嚴厲的斯巴達紀律的精神，同伴和服從的精神，國家觀念之至聖理想，爲這觀念要無條件犧牲個人的衝動與人生的快樂。

雅典著名的立法家，梭倫 (Solon) 利用詩爲宣傳的工具。據說，他在紀元前五九四年頒布他的法律，替德謨克拉西的勝利安放基礎。牠們是用詩寫成的，遺留到現在的約共有二百五十節。在這些法律裏，他企圖站在貧富二階級之間，企圖使自己成爲一『堅固的盾』來預防國內的戰爭。和梭倫對立的有另一個六世紀的詩人，都里的貴族費奧尼特，他遺下給我們的詩特別多，（幾乎有一千四百節），他是貴族的思想家，提供了一些條例之概要，貴族一生皆爲這些條例所領導。他的格言是一種問答體。費奧尼特的信徒用許多新的詩附着於牠，所以保留下來的詩，也許，不是全屬於他。費奧尼特在密加爾是屬於貴族黨，這裏發生過貴族與平民間的爭鬥，這個鬥爭給予貴族以極嚴重的結果。這裏曾經被那些掠奪貴族的財產之『暴徒』統治過，當僭位者失敗後貴族回來時，他們亦堅持他們的權利，採取報復。費奧尼特及後來編纂者的詩充滿着貴族對平民的憎恨，對於德謨克拉西的傳染之恐怖，過去的回憶，對於那些他們裏面出現有卑怯者和欺騙者的貴族之忠告等。

在古時被稱爲詩風最盛，賦有美麗風景的列斯堡島，乃兩個大詩人阿爾凱伊 (Alcaeus) 和薩福 的天才開花怒放的發祥地。阿爾凱伊的故鄉米梯林，與希臘各邦經過了同樣的政治發展諸階段。開初是貴族的統治，繼之這統治的動搖，民衆的不滿，僭位者的被擁戴，被放逐的貴族之成功或不成功的推翻新統治之企圖。阿爾凱伊是屬於貴族黨，與平民的領袖比達克作鬥爭，後者因有與梭倫同等的政治能力而著名。比達克俘虜他之後，赦宥他，留之宮中。由阿爾凱伊遺留下的很小的斷片中，已足以證明他是最有力量的政治詩人之一，同時也是宴會，愛情和美的詩人。他歌詠愛情的詩只遺有兩首，是獻給「純潔，黑捲髮，美麗微笑的」薩福的，這使人推測到詩人曾愛過著名的他的同時代者。她的活動是屬於紀元前六世紀初。她與阿爾凱伊一樣是屬於貴族。她得到極大的尊榮。她的形象爲詩的傳說所包圍，其中以關於她熱戀漂亮的，船夫法盎的傳說爲最流行。這位少年從阿芙洛狄達處得到一個禮物，即變爲富有極大誘惑力的美男子的法術。薩福和許多別的女子皆成爲他的犧牲。她被法盎遺棄後，便從列夫加特崖投海自殺。有很多關於薩福的不道德生活的傳說，女詩人的擁護者和責難者曾因着這些傳說而發生過劇烈的爭論。大概在平民勝利後，她因係出身貴族，致不得不離開列斯堡而往西西里。她的詩歌之主要內容爲愛情

，其中有些是屬於歌詠貞潔的神聖，結婚的美及快樂之婚禮詩。她的作品多至九卷，但完整遺留下來的則祇有兩篇。

可與薩福並立的，同樣歌詠快樂，愛與美的詩人，唯有阿那克里溫（Anacreon）一人，他在紀元前六世紀中葉生於小亞細亞的伊奧尼亞，靠海的提奧城。他享長壽，直至五世紀的前二五年，精力猶健。運命將他從希臘之這一面拋到那一面。他是人類命運有似故事般的善變化之目擊者，親眼看見許多國王的死亡，迅速的顯貴，急劇的衰落，運命的燦爛歷史之悲劇結果和無名後繼者之光榮成功等，結果鍛鍊成是一半嘲弄半享樂的生活觀點，以輕佻的態度觀察周圍的世界，無心於深刻嚴重地思索，在人生現象中只吸取愉快歡樂的成份，避去悲哀無謂的煩惱。當他喪失一保護者時，他立刻便適應新環境。阿那克里溫的詩才特別是在撒漠斯王，波里克拉特宮殿裏時光芒怒放，因波里克拉特的優待詩人學者，致使他的宮殿成爲科學與藝術的中心。阿那克里溫的詩是輕鬆愉快的，壯麗歡樂的，迎合當時宮庭的享樂與華美的趣味；據傳說，神亦羨慕當時君主的幸福，妬忌他，給他一個悲慘的結局，按照一個扮作他的朋友而誘致他來的敵人之命令而處之死刑。這種華麗君主的悲慘運命仍然不能改變阿那克里溫的性格，他是任何君主所歡迎的賓客；波里

克拉特死後，他到雅典王希巴洛赫那裏，在五一四年希巴洛赫被殺後，他立刻成爲雅典的被解放者之好友了。此後既老的詩人並沒有停止其漫游。他的詩歌不僅在古時，即在近代歐洲詩裏，亦引起不少的模仿者。有一古詩人稱他爲『快樂老人』，將一生獻給『三位神；愛神，詩神和酒神。』他的詩的性質，在下面幾句裏他自己規定着：

不，舉杯時，我不願聽那關於紛爭和流血戰爭的高聲演說；在宴會上頌讚阿芙洛狄達，愛洛達 (Phoebus) 和繆斯的人，他的談話最受人歡迎。

(譯大意)

三

與波斯的戰爭（在紀元前四九〇——四四九年）對於以後希臘抒情詩的發展有很大的影響。因波斯王派遣大軍侵入希臘而引起的戰爭，結果是希臘民族得到了勝利。牠激起了極大民族感情之高潮。希臘本是裂爲許多彼此相仇視的小邦之國家，但在外來危險的壓迫之下團結起來。除此之外，歐洲的希臘亦真正成爲希臘工商業的中心，前曾佔領希臘人的智力經濟生活之領導地位的

小亞細亞遂退居第二位。那些與波斯作戰曾著顯功的雅典人在國內亦佔了統治的地位。五世紀間雅典併吞了那些希臘偉大詩人曾在那裏生活和創作過的城市。當人們讀到希臘的文明與德謨克拉西時，往往祇看到那會提供希臘民族的智力生活的獅子之雅典人。在紀元前五世紀商業資本主義會得有很大的成就。各地的自然經濟幾皆為貨幣經濟所代替；那些在卑絲司特拉德時代尚以穀物繳納的租稅，現在已以貨幣支付了。這種經濟生活的高潮與對於強大敵人的勝利，協助了愛國詩歌的興趣。此一世紀因兩個偉大詩人——品德和栖蒙尼德 (Simonides) 而著名。栖蒙尼德是在五、六年生於吉奧斯 (Ceos) 島，並和阿那克里溫 一樣，活過長期的生活（死於紀元前四六九年），成為這高潮的表現者。在幼年時他便以一定的年俸而受卑絲司特拉德聘來雅典。大概栖蒙尼德是出賣作品的第一人，使詩神的收獲成為賣買的對象，詩歌成為職業和賺錢的手段，這些都是資本主義所有的特徵。當栖蒙尼德的希巴洛赫被殺後，他立刻贊揚那解放雅典人的兇手。在波斯戰爭時他雖已到了暮年，但他的靈魂用以回答這偉大歷史事件之熱烈的反響，足以證明栖蒙尼德壯年的熱情及毫不減退的創作力尚能保持到晚年。在他的短的，但極有表現力的警詩中栖蒙尼德使這光榮戰爭的數階段——瑪拉風，裴爾蒙比里，沙拉敏及柏拉鐵亞諸役皆垂諸不朽。他是這次戰爭

的英雄，裴米士篤克爾及巴甫散尼的朋友。遺留到我們手裏的栖蒙尼德詩之斷片祇能提供一關於他的詩之微弱印像。他寫過各種詩，從凱旋歌直到女子合唱歌。但無疑的，他所描寫的波斯戰爭之插話詩引起了極強的印像。列翁尼特的奇功因他下面兩句詩而永垂不朽：

哦，過路人！請你到了拉喀特蒙時告訴他們，

說忠於他們的法律之我們皆已暴骨疆場。

爲着刻有獅像的列翁尼特之石棺，栖蒙尼德寫了如下兩句：

我是獸中王，而你，人中傑，

故警衛你在這石棺之中。

希臘抒情詩中最光榮的品德，他的名字已成爲後世最普通的名詞。在崇尚古典主義的時代

，詩人的形象成爲我們那些夢想『品德的光榮』，和要求『品德的天才』之頌歌詩人之祕密理想。他生於五二二年左右，他的壯年恰當波斯戰爭後民族意識高漲的時代。但品德，與栖蒙尼德不同，不是尙武愛國歌的作家。甚至可以說，希臘歷史之最大事件在他詩裏沒有得到回響。然而他的詩仍然與時代密切連結着。他的愛國主義表現在復活希臘的過去形象之企圖中。他寫了各種的頌歌，*Pan-dithyramb'scolion*，一句話——七與六世紀的詩所採用的一切形式在品德身上皆找到了輝煌的代表者。但他流行的作品是*epinicion*，或頌揚那些在公共競技中壓倒他的同市民的勝利者之頌。這種*epinicion*遺下有四十多篇。這種公共競技在古代希臘起很大的作用。祇有在這競技中，赫拉斯(*Hellas*)的一致與顯明的意識和連結各邦的連繫才暴露無遺。競技中最重要之乃宗教的敬虔最濃厚的奧林比克競技(*Olympic Games*)。在開幕前先宣佈神聖的休戰。暫時停止一切敵對的行爲。在潰神者將受責罰的恐怖下，誰亦不敢擾亂那些到奧林比克來的巡禮者。在奧林比克競技中各邦訂有莊嚴的盟約。這樣，那以競賽的勝利爲對象之品德詩，成爲了波斯戰後的希臘社會的情感與情緒之深刻的表現者。當他稱頌勝利者的英雄時，品德利用競技中個人的勝利來和一般深刻的思想與事實連結起來。例如他稱揚賽跑勝利者，錫拉庫王，吉龍時，詩人敘及吉龍本

身的反而少。但這勝利導引詩人牽涉到奧林比克會之一般偉大意義上，牽涉到此會之創始者別洛邦聶斯及人與神之關係上。他的頌雖是充滿着宗教的情緒，但品德完全不採用神話，他以批判的眼光分析牠，拋棄或改變與他的觀點衝突的東西。在這點上，他的頌是六世紀的宗教信仰開始衰落的徵候，神話時期終結的標誌。他的頌之莊嚴體裁與結構成爲新歐洲文學的模仿對象。

悲劇

一

古希臘的抒情詩係以品德爲結束，他是偉大抒情詩人之最後一個。無疑義的，在他死後抒情詩仍然繼續着，並提拔了不少頗有天賦的詩人；但一般地說，紀元前的五世紀是抒情詩的終結，代之而起的戲劇，很快地便佔了統治的位置。在詩劇中希臘人的創作天才得到了最高的表現。波斯戰後，希臘的精神力量之發達大大地擴張了詩的內容，此時詩的注意力已把捉到人的性質之根基，描寫人的欲求之一切種類，提出深刻的道德問題。那連結彫刻，音樂與文字爲一諧和整體的劇詩，完全適應了那超過抒情詩範圍之詩的擴大任務。品德的頌的抒情詩，甚至他以前的皆已越

過了我們現在習慣所認定的抒情詩人之範圍。實質上，在合唱抒情詩裏已有了戲劇的萌芽。固然沒有個別的人物和真正的對話，但有些抒情詩的形式已走近了創造戲劇的動作之最初模糊的企圖。在左方舞歌章與右方舞歌章的劃分中已隱藏着對話的元素。到了詩人阿里盎（紀元前六世紀初）時，唱歌隊得着更固定的性質。他規定唱歌隊的人數爲五十。他是因那用以敬笛翁尼斯（Dionysus）的 dithyramb 歌而著名的。從 dithyramb 又發展爲劇詩。酒神·笛翁尼斯 所站的地位好像是在人力與高級力的中間。任何神都未曾顯有這樣的生氣和解放的力量。笛翁尼斯 的禮拜將深刻的悲傷與歡樂的元素連結在一起，所以由牠裏面發展了悲劇與喜劇。那被 Sisyphus 環繞着的酒神之四處游行提供了詩的創作以豐富的材料。敬笛翁尼斯 的讚美歌，其中包含他所經歷的危險及其對於敵人的勝利等事蹟。

敬笛翁尼斯 的主要節日是在春秋兩季。在鄉村裏這些佳節是伴着快樂與舞蹈的，特別是在收穫葡萄，和飲新收穫的酒之日。在行列游行時，那些不滿意節目的歌唱之農民便插進一些談諧，其內容主要是些當時的歸咎性質之怨恨或對於風頭人物之嘲笑。生活提供這些插目以題材——周圍發生的事件。在這些談諧中顯示着農民的機智。這樣逐漸形成了真正喜劇的動作。悲劇則從神

的禮拜中產生出來。頌神歌中之無窮的事蹟引起了戲劇化他的企圖。唱歌隊的指導者站在獨立的位置。詩的內容與時俱進展，唱歌隊的指導者便以古代的英雄譚為題材；在這裏，那名謂『Coryphaeus』的指導者專講述英雄的異遇，唱歌隊則表現故事中個別契機的印像。神的禮拜之這一重要方面遂成為悲劇的基礎。

一般都認為悲劇的創造者乃台司比斯 (Thespis) (紀元前六世紀)。他是第一個在 *olihyramb* 裏引進真正戲劇動作的人，換言之，即將講述者變為表演者，伶人的人。唱歌隊已不再單敘述事件了，而是用模仿方法表現牠。劇頭 (Coryphaeus) 先作一開場白，誘致現象於劇情中，並解釋不易瞭解的地方。他僅和唱歌隊中的一人交談。這樣便產生了對話並出現了真正的伶人。事件已不再像是過去的事蹟，而直接在觀衆面前表演了。當劇頭講話時，唱歌隊停止歌唱；當唱歌隊唱歌時，已經自由了的劇頭便可重換新裝和假面具，如果這是需要的話。台司比斯 擴大了悲劇的內容，除了笛翁尼斯 的故事而外，還引用英雄的神話。但是抒情詩的原素，仍然要比對話和動作佔着優勢，所以台司比斯 的悲劇大部分還是合唱歌。對以後悲劇的完成有貢獻的即霍里斯，柏拉丁，尤其是傅林尼赫 (六世紀下半葉)。

二

祇有到了埃斯希爾 (Aeschylus) 的創作出現了之後，才可以談到真正的悲劇。他生在紀元前五二五年，在埃列夫西斯，幾與品德同時，他適生活在他的祖國歷史之英雄時代。他是古希臘貴族的後裔，曾參加過瑪拉風，阿爾特米第亞，柏拉鐵亞，沙拉敏諸役。他自己，好像，對於他是一軍人要比他是一詩人重視些。在其替自己寫的墓誌中，沒有提到他的詩的活動，而很驕傲地詳述那使他遍體鱗傷的戰役。他亦被捲入貴族黨與民主黨的爭鬥中。關於取消 Areopagus —— 代表貴族統治的舊機關 —— 的問題成爲當時鬥爭的中心。鬥爭非常激烈。埃斯希爾站在貴族方面。他寫了一篇三部曲（即被同一題材與同一主題連結着的三悲劇）奧萊斯第亞 (Agamemnon)，在這裏，那爲女神阿西娜所創立的 Areopagus，成爲了最高的裁判所，在那裏發表一些有利於中庸及保持真理的永久圍牆之演辭。民衆愛戴他們的詩人，但不保留 Areopagus。他死在四五六年。

埃斯希爾所有的七十篇作品中遺傳到我們現在的僅有七篇悲劇：波斯人 (The Persians)，七人 (The Seven against Thebes)，乞保護者 (The Suppliants)，被縛的伯羅米修士 (Prometheus Bound) 和那由阿加敏農 (The Agamemnon)，供養者 (The Choephoroi) 及青浦敏尼特 (The

Evmenides) 組成的三部曲奧萊斯第亞 (Trilogy of The Arestia)。

第一篇是描寫出希臘的賽克雪斯 (Xerxes) 之失敗，在該劇中抒情的合唱歌佔着主要的位置。這篇悲劇還與抒情詩的傳統密切連結着。事件並沒有表演在觀衆之前，而是由報信者的口中傳出，在這裏對話沒有起重要的作用。戲劇充滿着宗教的情緒，牠所根據的道德思想包括在下面這句話：『人不可傲慢；驕者必敗，要得到悲慘的結果。』波斯人之敗，詩人認爲不是出於希臘人的勇敢，而是因波斯人的自驕與侮神所致。第二篇悲劇是描寫兩個互相撕殺，因其宗族之罪而受報應的兄弟，耶泰屋克與波林尼克之遭殃。他們的父親厄狄帕殺死自己的父親拉伊；不因自己的罪逆而驚訝，在失望中他還咒詛他的宗族。這悲劇更明顯地描寫埃斯希爾的宗教道德的觀點。那神與人皆受其支配之必然性統治着世界。依照牠，沒有一件罪惡不受報應。祖宗的罪惡將累及他的後裔。厄狄帕的犯罪并非出於自己的本意，而是運命的決定。自從預言家告訴拉伊以他及其兒子之運命以後，他們任何努力皆不能改變運命的預定。拉伊之遺離厄狄帕和後者的走開故鄉皆是徒然，——一切都依照預言家所說的實現了。

不僅是埃斯希爾的偉大作品，而且亦被認爲世界詩的偉大作品之一的，便是被縛的伯羅米修

士。牠的題材成爲許多詩人所喜歡的題材，各種語言皆有關於牠的作品。伯羅米修士的苦難象徵爲那不能與劃分人神意志的鴻溝相調和之放縱的人性之煩惱。牠反映當時社會的新情緒，反映個性之逐漸由宗教的傳統，由神話時期的傳說與表象解放出來，反映希臘之經驗與哲學的智識之進步。這裏擾亂埃斯希爾心靈的是關於解放了的個性與神的必然性之表象間的衝突問題。被縛的伯羅米修士證明了那個性的研究與強求的好奇精神已在詩人靈魂裏得到了同情的回響。伯羅米修士對神發出無禮的叫喊，不願服從萬能之宙斯。在關於牠的神話裏隱藏着自由與必然間，個性之驕傲和 Tatauro 要求與命運之鐵鏈間的鬪爭思想。詩人本身怎樣解決 Tatauro 個性與鐵的必然性間的衝突？是否他在伯羅米修士的命運裏看見了一個對於那不願與天然的有限性相調和而冒昧反抗運命的人之教訓呢？或者他站在 Talio (古希臘神祇之一族，與奧林比克諸神鬪爭者) 一面，如同拜倫 (Byron) 一樣，不爲統治世界的暴力所屈服。這個問題的回答，大概是隱藏在三部曲之末部被釋放的伯羅米修士裏面，但此劇遺留到現在的僅是一些斷片。被縛的伯羅米修士是三部曲的第二部。伯羅米修士之被宙斯繫在『懸崖之荒石上』是因爲他教導人們，並從天上竊取火的緣故。他是人類的恩人，但宙斯——人類的仇敵。宙斯曾將天上與地下的贈品分贈諸神，但在分配時侮

辱人類。宙斯想滅絕人類，如果沒有伯羅米修士，人類早已絕滅，爲電所擊殺了。這個關於暴神與反抗他的叛徒之主題後來成爲偉大詩人的題材。伯羅米修士曾教人用藥石療病。他授他們以『充滿着祕密的日月星辰之昇降，高深的數學，文字學及加法與創作的記憶，繆斯的偉大之母。』他馴服禽獸，發明船，即因這個宙斯懲罰他。伯羅米修士始終不屈服於宙斯，他被衆神之王從懸崖上投於深淵中。這篇悲劇，或許是那與過去的傳說決絕的埃斯希爾時代的特性之反映。因三部曲的第三部已喪失了，所以人類思想之無窮慾望與那限制人類慾望之高級神祕力中間的衝突怎樣得着解決，我們無從得知。

同樣著名的，是奧萊斯第亞，這是唯一遺留下來的完整三部曲，牠描寫討伐特羅伊的希臘軍之領袖，阿加敏農家裏發生的悲劇。當阿加敏農出征時，他的妻，克利真聶斯特拉與埃吉斯特發生姦情，並在其丈夫回來時用『奸計』誘他進浴室，劈死他。忿怒的，手裏擎着斧頭，滿身濺着血的克利真聶斯特拉當衆宣佈她之殺阿加敏農是因爲後者把她的愛女衣非吉尼亞當作神的祭品和他納女預言家卡山特拉爲情婦的緣故。神對於這種罪惡不會沒有懲罰的。阿加敏農的兒子奧列斯特及其友人比拉德化裝爲巡禮者出現在克利真聶斯特拉宮中，敘述他從一過路人處聽到關於奧列

斯特的死耗。贏得他母親及其情人之信任後，他殺死他們，不顧克利真聶斯特拉的懇求。父死已復仇了，但他自己方面應得殺母罪之報應。他陷於精神恍惚中，看見可怕的復仇女神。得阿波羅之助幸未陷其手中。阿波羅與耶甫民尼達間發生了爭執，一齊上 Arcopagus 法庭。在開審前阿西娜作一著名的演說。意在灌輸雅典民衆以一種思想，即 areopagus 是他們城的保護者創立的，並且保證了城的堅固。在法官表決時，雙方的票數恰相等，阿西娜決定重心，奧列斯特被釋放了。一般地說，埃斯希爾所創造的偉大文學遺產之這些斷片，無非是宗教情感與神話表象，一方面，和另方面的解放了的個性與經驗知識的興奮精神的衝突之藝術表現。

三

希臘悲劇進一步的完成，是另一個偉大詩人，梭孚克勒（Sophocles）——生於紀元前四九五年，死於四〇六或四〇五年）的功績。梭孚克勒的作品有一百十三篇，傳到現在的祇有七篇。詩人與演員的分離是由梭孚克勒創始的。他應用着第三個演員，這樣使唱歌隊的作用減少了，並且把注意力集中於個人的心理與戲劇動作的發展上。悲劇漸漸脫離了歌唱隊而成爲充滿生命與運動的圖畫了。以前必須表演二等角色的第二演員，現在佔了獨立的位置。誠然，在埃斯希爾處我們有

時亦可以見到第三個演員，但完全實現這種改革的功績却應歸於梭孚克勒。這樣唱歌隊得到了一個不參預戲劇動作和幾乎不參加對話的特殊元素之意義。唱歌隊僅限於表現那舞台上所發生的事件所喚起的情感。不僅這些應歸功於梭孚克勒的外部改革提供希臘戲劇以一有力的推動。還因彼之出現於舞台上希臘的戲劇才變為更現實的。牠已再不帶有埃斯希爾的詩所有的神祕宗教的性質。梭孚克勒的創作意味着人類本性更進一步地戰勝自然。堂皇的題材為簡單的所代替。神與英雄讓位給更有人性的英雄。在心理學上，梭孚克勒的創作要比埃斯希爾的悲劇表現着更大的興趣。牠是人類慾望的研究之源泉。但他尚未與過去割絕，他的詩尚充滿着顯著唯心論，這點使他較接近於埃斯希爾而遠離第三大悲劇家幼利比德（Euripides）。流傳到我們現在的梭孚克勒的悲劇有以下諸篇：厄狄帕王（Oedipus the king）、科龍的厄狄帕（Oedipus Colonus）、安提俄尼（Antigone）、伊勒克特刺（Electra）、特那基的女人（Trachiniae）、愛依司（Aias）和費洛克台特（Philoctetes）。

前三篇悲劇是描寫拉伊王族中發生的事情。預言家預告他，他的兒子對於他將成爲極大不幸的原因。國王囑人將嬰孩置之於死地，但彼人逃走了。知道他將爲其父之兇手及其母之丈夫後，

他便從那他以爲卽他的父母之養育者處逃開。但誰亦逃不出他的命運。機緣使他與拉伊相遇。在爭論時厄狄帕擊死他的父親，毫亦不疑惑到他手下所擊殺的爲誰。他輾轉來到底比。因其對於城有功，他被擁爲王，並納被殺者拉伊的寡婦約卡斯達，他的母親爲后。衆神爲這罪惡所激怒，降瘟疫於底比，當這祕密被揭開後，約卡斯達羞憤自殺，厄狄帕則挖去自己的眼睛。厄狄帕王是那貫串全部梭孚克勒詩的根本觀念之體現，那關於人的宿命的變化性之思想。人在昏迷中往往傾向於離開正途與犯罪。梭孚克勒描寫那人所藉以意識自己的罪過之痛苦。成功中的過分驕傲，對於神的聲音之忽略，甚至那單由於意識到自己的成功及國人之承認與尊敬引起的自滿與取樂，——一切這些終要得到恐怖的懲罰，遲早這個懲罰要提醒那些享樂的人，就使已爬上頂點，亦要時常記得人類幸福之不穩固性。關於謙遜和對於高級必然性的法則的敬畏思想，我們在梭孚克勒的其他作品裏也可以遇到。

第二齣悲劇是描寫厄狄帕的女兒安提俄尼伴着他的漂泊。他來到雅典城。依照豫言者的話，厄狄帕的屍灰將成爲雅典人反對那必然要與他們戰爭的底比人之護符。在底比處又發生厄狄帕的二子爲着政權的爭鬪，爲他的兄弟耶泰屋克所打敗的波林尼克向厄狄帕乞援時，後者重覆前因他

們在他漂泊時沒有一個資助他而給他們的咒詛。厄狄帕死後，雅典王泰載殮葬他。厄狄帕的墓將使那安放他的屍灰之城永遠成爲堅不可破。第二齣使他那人『不可高慢』的根本觀念更加深刻。厄狄帕享受過過份的幸福，過於少想到地上的偉大之不穩固性。在第二齣悲劇中厄狄帕沒有像在第一齣中那樣能令人同情，他懷恨而且兇惡。在他走後，從底比出來的克萊盎說：『他是自己的最兇惡的敵人。』

拉伊家庭悲劇的尾聲是在第三部曲，安提俄尼裏。牠的題材是國家的要求與個人的信仰間的衝突。克萊盎因波林尼克曾背叛祖國，反抗他的兄弟，故戰死後不許埋葬其屍身。安提俄尼出於愛兄弟之情，祕密替他完成了殮葬的儀式。克萊盎禁閉之於洞窟以示懲罰，在那裏她自殺了。這種國家利益與兄弟感情間的衝突之題材給詩人以創造一優美女性形象的可能。安提俄尼與國家社會奮鬥，提出一些別的法律：『非成文的，但是永久的，非一旦產生的，而是永遠統治着的』法律，即人性的法律來和國法與王法對抗。梭孚克勒用他的悲劇警告人不要自滿與安逸，他提醒人們要經常注意自己，注意到自己所走的每一步路，喚起人們對於道德責任的畏懼情感，信仰神的明眼是無遠弗屆的，沒有一件人的行爲能逃出他的視線。

四

第三個偉大悲劇詩人，幼利比德是一個完全的寫實主義者。他澈底地將詩從天上引降地下，預言家的話和運命的神秘法則與他無緣，也不避免日常罪惡的暗示，在他詩裏並沒有排除日常生活與凡庸。他當時的社會階級狀況，當時的哲學思想，對外政策——例如對斯巴達的關係，雅典在希臘中的地位，政黨的組織與政治的鬭爭，——整個當時湧着的生活海皆在他的劇詩中得到了反映，他是傾向的作家，新思想的傳佈者，講壇上的哲學家。據傳說，他生在沙拉敏戰役之日，死於紀元前四〇六年。他很早便出現於戲劇家的場所，並終其身沒有離開過。他所作的劇有七十五至九十五篇，遺留到現在的僅十七篇悲劇一齣諷刺劇。如果梭孚克勒的精神是屬於伯利克里（Pericles）時代的隆盛期——德謨克拉西與教化的極盛時期，那末幼利比德便是德謨克拉西危機時期的詩人。在希臘各地，尤其是在他的故鄉雅典，展開了反德謨克拉西的反動。那曾為雅典的強盛和精神發達的原因之德謨克拉西在伯利克里末期已起了急劇的變化。利己的煽動家一有了影響，便不惜用種種方法以博得衆望。以甘言諂媚民衆成為獵取勢力的正常方法。在城裏那些主張堅決向拍羅坡泥斯（Poloponncss）進攻的，推舉阿爾吉維亞特這流的野心家和促成悲慘的冒險，例如

不幸的西西里遠征，的這些過激份子，在民衆中佔到優勢。雅典民衆皆以投機政治，傾軋和冒險爲生活。難怪這些引起民族的不幸之現象，迫着許多人考慮到故國的現狀。法庭在政治鬭爭中起着很大的作用。政治訴訟成爲取消這個或那個政治活動家的手段，並可用以估定各黨派在社會輿論中的勢力。貴族階級已經瓦解了，民衆和那些包括地主貴族與富裕農民的農業階級對於煽動家及德謨克拉西的極端都是仇視的。幼利比德，近於保守的分子，認爲國家的救星是在那包括農民的中產階級身上。在他的戲曲乞保護者裏談論到三個社會階級：富而無用，終日渴求更多財富的，貧窮而危險的，因爲他們易受壞領袖的欺騙而仇視富人；祇有中等階級能拯救國家，維持現存的秩序。這個階級的主要成份不是那些動搖不定好冒險的城市人，而是農村居民。爲戰爭所蹂躪的正是這些人，因爲敵人的陸軍不能侵入那四面環海的城垣，只有轉移其鋒銳於亞提加的農民。觀念的領域亦在不穩定與醞釀的狀態中。舊的信仰已崩潰了。思想的自由產生了詭辯家的學說並退化到思想的放縱，這給予那充滿迷信，及懼怕那宗教信仰及祖先之風俗習慣將被破壞之貴族保守主義的宗教反動，以一機會。依據詭辯家的學說，人是物的唯一尺度。一切東西的存在都和牠對人所表現的絲毫無二。客視的真理一般是沒有的。一切都是有條件的和相對的。同一個正義和成功

可以用來確定兩個恰相對立的見解。譬如說，迅速的阿啓里司永遠趕不上龜；在他追上牠前，他應走盡他們距離之一半，還剩下一半，在未趕上這一半時，他必須趕上這後一半的一半，這樣下去將無底止。最著名的詭辯卽：一個克里顛人說一切克里顛人都說謊話，如果這是真的，那他也和克里顛人一樣地說謊；在這場合克里顛人是說了實話了；但如果他說實話，那末他之說他們皆說謊的申明是實話了，如果這是實話，那他就是說謊這樣下去亦無止境。

這就是當時社會和智力的生活，在這生活氛圍中產生了幼利比德的劇場。雅典人卽在這種嚴酷的政治鬭爭之沸騰生活中度日。狡詐的煽動家，敏捷機警的演說家在法庭上在民衆大會中竭全力以博聲譽，獵取軍師的職務與處理自己私事。古代的高潔早已不存在了；理性論者與啓蒙家，不再信仰過去的神與傳說了，庶民(demos)則仍保守他們的宗教信仰。與科學的發展和哲學思想的自由並存的，就是對於學者和思想家之不斷壓迫。幼利比德所傾慕的一些人物皆被追逐，哲學中之最真誠與偉大的——蘇格拉底(Socrates) 在幼利比德死後不久便被處死刑。不要忘記，在這時候劇場就是政治俱樂部，報紙與民衆議院。梭孛克勒神聖地保守廟院的劇場之傳統，在那裏發表關於人生的高級問題，關於運命的神祕法則之演說。幼利比德與亞里斯多芬(Aristophanes)把

舞台變為政治的爭論機關和談論日常惡行的場所。對於那正在進行艱苦戰爭的祖國之愛國思想，事件的主觀估計，對於寡頭政治的接近，存在於啓蒙者集團中的反對德謨克拉西的極端之運動，對於那將撕裂雅典的社會政治的矛盾之出路的熱心尋覓，——一句話，一切擾亂當時的智力的皆在幼利比德的詩中得到了反映。

幼利比德得到最大榮譽的悲劇，就是那在紀元前四三一年出演的梅迪亞 (*Medea*)，牠是已散佚的四部曲之第一部。這是一部心理劇。雅遜 (*Jason*) 遺棄他的妻梅迪亞而另娶可林司 王克萊盎 之女。怒盛的梅迪亞決心向侮辱者復仇。她叫自己的孩子送去『金冠與金衣』作為她給新娘的禮物。這禮物內含毒質，雅遜的新婚婦遂慘遭毒殺。聽到她的情敵及跑來救護她的克萊盎之死於恐怖痛苦中的消滅之後，因怒致瘋的毒婦以劍刺殺自己的兒子，藉以滅絕雅遜的後代。悲劇裏鮮明反映着當代的情緒及詩人的那發生於舊信仰與舊表象已破滅，而新的尚未形成時之煩惱的世界觀。思想家看不出宇宙的創造中有任何秩序及合適之存在。在雅遜及梅迪亞的衝突中難以指明誰有罪過。二人皆是嚴酷時代的產兒。

全 *Hellas* 再找不出有羞恥，有神聖的誓約：

誠實已拋棄我們的大地，飛上天去。

梅迪亞據她自己的理由是對的，當她描寫那些爲男子所奴役的婦女之命運時，她迫於用金銀買一丈夫，『以便將我們自己的身體交給他們奴役』。就使他是卑鄙，她亦不能離開他，因爲『離婚是恥辱』。丈夫在家裏若感到煩悶，可以到朋友地方『和他們閒談解悶，但是妻的唯一快樂是丈夫』。梅迪亞和雅遜衝突是舊觀點和新觀點的衝突。雅遜站在種族的觀點上，即注意到宗族和兒子的利益，因此他才訂定這個能保證兒子的前程之有利婚姻。但梅迪亞則從個體的觀點出發，認爲雅遜之拋棄她是因她的情敵的緣故。所以在個人的戲曲之後，在個人慾望的鬭爭之後，隱藏着那爲社會生活之變革所制約着的道德原則之鬭爭。由此得出詩人的悲觀主義的見解，他的思想在下面的合唱歌裏明白表現着：『最幸福的是那種全不知道新婚床，永遠沒有做過父母的人。』報信人說：『地上沒有幸福，財富可使生活舒服，沒有一件東西能使人幸福。』

五

幼利比德的希波理特也是在後世得到很大流行的悲劇之一，牠的題材曾被拉辛(Racine)用爲他的名著非特拉的題材。這裏有英雄的心理之更深刻的分析，可以更顯明地感覺到對於人物的濃

厚興趣與擺脫神話的傳統。泰載王的妻非特拉熱狂般愛上她的繼子希波理特。這種違反倫常的愛使她深受痛苦。她用盡方法擺脫，企圖用理智克服愛情，但一切皆徒然，最後便決定自殺。她的養母阻止她，勸她不必反抗她的情慾。她的言辭簡直是讚美全能的阿英洛狄達之頌歌「到處都是她的轄土，在天上，在深淵，她在自然界播散愛情的種子……。」老太婆便居中作媒人，然而希波理特頗爲他的繼母的罪惡情慾所激怒。畏罪的非特拉便實行自殺，在死前她決意陷害那拒絕她的希波理特。她遺給泰載一封信，申明希波理特污辱過她。泰載咒咀希波理特並禱告海神，波賽頓替他復讎。神聽其祈禱，希波理特爲車輪所碾斃。阿爾狄米達到泰載那裏告訴他以真情，悲劇便以泰載的後悔及其與已死的希波理特之媾和爲終結。純潔的希波理特「不解愛情與蔑視女人」而得到報復。整篇劇都贊揚着愛情，稱頌這情感的偉大力量。

反映拍羅坡泥斯戰爭時的愛國情緒之高潮的悲劇就是赫拉克里德，這是描寫雅典人爲援助那在其保護下的赫拉克里德人而與強悍的阿爾葛斯之鬥爭。在幼利比德的另幾篇悲劇（乞保護者，狂暴的赫拉克爾，伊盎）裏雅典人仍是扮着高貴的角色。許多悲劇，如安德洛瑪赫，赫庫巴，特羅伊人，埃林娜，埃勒特拉及其他則取材於特羅伊戰爭。那能使人連想到埃斯希爾的育甫敏尼特

之奧列斯特更能表現這方面的特徵。這兩篇作品也許可以作為比較這二詩人的創作特點之最好材料。幼利比德將動作從天上帶到地上。埃斯希爾則集中他的注意於那育甫敏尼特人與神們在天上所決定的人類運命和道德問題。在幼利比德裏佔重要位置的是那因良心的怖恐痛苦而致失望與瘋狂的簡單的受苦人。單這兩篇劇的標題便可以證實這兩個詩人是從怎樣不同的觀點來視察同一衝突。埃斯希爾要在牠裏面尋見到宗教道德的祕密，到高級問題的理解，深入神意的目的與趨向等之途徑。幼利比德在發生的事件裏首先看到的，祇是苦惱的奧列斯特；復仇諸神則站在次要的地位。詩人利用這題材去闡明人的內部世界，暴露靈魂中的新運動，深入人類情感和慾望之本性。在埃斯希爾那裏這個衝突是世界之劇，窺察神的意向和道德法則的來源之小窗。在幼利比德那裏，這是通常的家庭悲劇，使詩人能夠深入父子，兄弟，夫婦，姊妹等的情感之深處。代替埃斯希爾的崇高與嚴峻的體裁，幼利比德則在奧列斯特裏加進了一些諷刺與喜劇的元素。我們常在幼利比德的作品裏看見高超的與平凡的，悲傷的與快樂的混合。

特羅伊戰爭的劇本最流行的是那描寫阿加敏農的女兒衣非吉尼亞 (Iphigenia) 的命運之悲劇。她的經歷的開端成為衣非吉尼亞在奧力斯 (Iphigenia at Aulis) 的題材。她後來的運命被描寫

在悲劇衣非吉尼亞在托魯斯人中 (*Iphigenia among the Taurians*) 裏。在奧力斯遇到逆風的希臘艦隊，依從僧人卡爾哈斯的勸告，決定將阿加敏農的女兒衣非吉尼亞祭獻為地方女神阿爾狄米達的犧牲以取悅她。第一篇悲劇描寫那在軍隊的要求與對女兒之愛中間鬥爭着的父之躊躇。阿加敏農不得不向衣非吉尼亞的母親克利真聶斯特拉扯謊，在各種影響之下掙扎着。阿啓里司知道了衣非吉尼亞是被人用和他結婚的藉口騙來奧力斯的，他便勇敢挺身擁護衣非吉尼亞，準備冒着性命的危險，與希臘全軍作戰。但衣非吉尼亞自己願意被獻為犧牲，為着祖國的光榮和對於特羅伊的勝利。從第二齣悲劇裏我們知道那憐憫她的犧牲之阿爾狄米達，從刀下救她到托魯斯的克爾松尼斯，在那裏衣非吉尼亞作為她的尼姑。在這裏放在她身上的有一悲慘的任務，即要按照習慣的要求，將落到這地方來的異鄉人獻為犧牲。運命使奧列斯特及其朋友比拉德飄流到托魯斯岸上。衣非吉尼亞允許釋放其中的一人，但以帶回家信為條件。兩個朋友之為着誰應為誰犧牲的動人爭論，衣非吉尼亞與奧列斯特相互投在懷抱中相認之一幕，及最後他們的逃歸故國，——一切這些場面都充滿着豐富的戲劇運動，這篇在新文學中引起許多模仿（哥德）的衣非吉尼亞在意魯斯人中被認為希臘戲劇的最美麗的創作之一。幼利比德的戲劇沒有像我們在梭孚克勒和埃斯希爾那裏

所看見的諧和的結構之特點，但牠們皆充滿着當時的惡怨：可以感覺到是一個動亂的時代，難於反應純粹直覺的時代，宣佈人就是物的尺度的時代之詩人；所以他在他的情緒中是這樣地主觀，易動與易變。往往他的悲劇有宣傳政治思想的目的。不是宿命與必然性預定了人的命運。個人對自己的行為要負責任。悲劇在幼利比德筆下成爲更現實些。他那充滿着奢求與慾望的鬥爭的繆斯，同時深入這些慾望的深處，同時爲這鬥爭中的高貴的死亡灑淚。

喜劇

一

希臘的喜劇幾與悲劇歷過相同的諸階段。牠要比悲劇的藝術遲些達到完全的發達。從牠那裏保留下來的作品亦比較少，或許這是因爲希臘人對牠沒有像對悲劇那樣嚴重看待的原故。悲劇的建立從很早便被認爲是社會的事業。對於喜劇，起初，好像沒有承認牠有這種的意義。牠也是產自笛翁尼斯的禮拜，與悲劇一樣。在敬酒與快樂之神的節日，我們已經知道，那成爲悲劇的基礎之盛大行列與歌唱，有時亦伴之以談諧與快活的歌唱，在這些談諧中顯示着民衆的機智，觸及怨怒

的事件，譏誚些享盛名的人物。喜劇的談諧與歌唱廣佈在全希臘各地，但創造喜劇的光榮，傳統則歸之於古多里斯的麥加拉（Megarid），牠們最初在這裏採取着對話的形式。關於這麥加拉的喜劇我們有紛亂的報告。好像這些談諧是以粗野無禮為特色，而 Satyr 的惡作劇帶着諷刺的性質。蘇查理盎（Sossarion）從麥加拉出來，他在紀元前五八〇年來到了阿狄加（Athens）並在阿狄加村落裏表演。這個蘇查理盎即被認為後來達到這麼興盛的阿狄加喜劇之創始者。阿狄加喜劇是由二原素——本地的與外來的——組成的。很早時在阿狄加有一種用合唱歌來告發侮辱者的習慣，這種告發性質的合唱喜劇便是阿狄加喜劇的地方原素。在這地方原素上摻進以生活的喜劇場面，後者的表演是在斯巴達和希臘及其他地方很流行的并帶來阿狄加與真正的告發喜劇相結合。可能的，那保護科學與藝術的僭位者對於那不寬宥他的要人之喜劇並不大愛好。蘇查理盎死後一百年，即紀元前五世紀，阿里斯多德曾提及的，那還有二三劇的名稱之喜劇家希奧尼德得到很大的盛名。其次是瑪格涅特，希奧尼德的年青同時代者。亞里斯多芬曾把他當做前輩提過他。最後亞里斯多芬的三個同時代者：克拉廷，克拉梯斯，與那，按照同時代者及後輩之評論判斷，創造了喜劇的創作之偉大模範的幼波利特。其中克拉廷對於喜劇有做過像埃斯希爾對於悲劇所做過的東西：他最

初建立牠的典型形式，固定人物的數目，使牠成爲真正諷刺的武器，在牠面前提起道德與政治的任務，并，或許，是解放牠脫離一般的蔑視，用理想的主旨（*Motivo*）使牠高貴化的第一人。

克拉廷得到很大的成功。可惜保留下來的祇有他的喜劇之極少斷片。克拉梯斯，依照傳說，他是克拉廷劇團的演員，也得到大的成功，雖是比克拉廷差些。幼波利特，他的活動是屬於五世紀的下半葉，外表上，他的喜劇最類似亞里斯多芬的詩。開初幼波利特與後者有很深的交情并甚至參加他的作品創作，特別是騎士（*Kavale*）。但後來二詩人不肯放鬆以惡意的嘲笑相加。外表上，幼波利特是偏愛的訐發者，不恕宥個人，利用舞台作政治的講壇。關於他的力量，關於牠怎樣殘酷地來激怒那些牠所瞄準的人，可以從他死的傳說（或許是虛構的）裏看出。依照這個很流行的傳說，那深受幼波利特的毒意嘲弄所侮辱的阿爾基維亞特，命令把詩人投入海中。

亞里斯多芬的創作是唯一遺留到現在，提供關於古典希臘喜劇的表象之紀念碑，他在紀元前五世紀中葉生於雅典。他約有五十篇喜劇的創作，遺留到現在的祇有十一篇。在喜劇亞哈爾尼亞人（*Acharniaus*）裏，出演於四二五年，詩人挺身擁護和平的政黨與攻擊那鼓動人民戰爭的好戰的野心煽動家。他以他所同情的農民狄克奧保里司來和要出發戰爭的好戰的拉瑪克對立。狄克奧

保里司——忠厚的農民，同時他又是一個爲野心的企圖所苦的，健康的，充滿着力量和要求自然的快樂與幸福之人物。亞里斯多芬——德謨克拉西的敵人。他與寡頭政黨一致，憎恨煽動家而同情於和平。後來出現一篇喜劇騎士——對於一般煽動政策的惡意諷刺。亞里斯多芬的政策觀點使人不敢把他的喜劇當作當時的德謨克拉西與煽動家的估計之源泉。實際上克利盎（Chion）遠沒有像亞里斯多芬在他的喜劇騎士裏所形容的那樣。在他的一切橫暴與粗野中克利盎賦有能力與健全的思想，他非祇一次對於雅典人有很大的功績，並不時常諂媚戴墨斯（Demos）。喜劇的中心人物——戴墨斯與演重要脚色之他的奴隸巴佛拉貢人，他的職業是製革匠（克利盎即被舉爲這職業的代表），手握要權。別的兩個奴隸嫉妬這幸運的競爭者并設陰謀反對他。他們與一臘腸匠密商，叫他去奉承戴墨斯以邀其寵，并消滅巴佛拉貢人的影響。喜劇的作者并不以爲需要把他所引用的人物：尼基，戴墨斯芬與克利盎等略加掩蓋，他們在雅典皆負有極大盛名。在戴墨斯周圍燃燒着殘酷的鬥爭，這鬥爭是象徵着當時煽動家們的鬥爭。亞里斯多芬在漫畫的形式裏指示我們他們鬥爭的方法。煽動家阿諛羣衆。這就是巴佛拉貢人與臘腸匠怎樣競爭諂媚戴墨斯：

巴佛拉貢人

我不喜歡你亦不願與你爭鬧，
我們彼此亦不要有什麼往來，
讓他們砍我斬我，就這樣死吧，
讓他們從我脊背上剝去皮條。

臘腸匠

哼！我亦同樣不喜歡你，不重視你，
讓他們把我切成片片拿去蒸煮，
你不要自信，就讓他們將我加上作料，
裝進陶器，放在桌子上。

（譯大意）

在這種喜劇形式裏描寫高慢，利己，貪得無厭，對於真正民意的利益之冷淡。在他們與戴墨斯訂契約時，彼此竭力想佔優勝，甚至同意將他們的頭都隨他支配。喜劇是以臘腸匠的勝利為結束，他將巴佛拉貢人推倒了并獲得戴墨斯的信任。

在騎士裏嘲笑政治鬥爭的方法之後，亞里斯多芬在喜劇裏當衆侮辱當時的雄辯的與詭辯的傾向。亞里斯多芬的諷刺之可信程度，由他所選擇的用爲表現新傾向的代表人物，蘇格拉底這點就可以看出。在喜劇裏描寫一爲其子的浪費及爲其妻自貴族家庭的妻之奢華所苦的簡單農民，司特列拍賽德之悲哀。司特列拍賽德希望用一方法來糾正這件事情，即遣其子，裴狄比德進詭辯學家的學校，在那裏「學習怎樣可以在法庭上得勝訴不管是有道理或無道理。」如果裴狄比德學好了這門科學，司特列拍賽德便可避免支付因其子致欠的債。受了他的兒子之激烈反對後，司特列拍賽德自己便進學校了。在這裏遇着蘇格拉底的許多學生。先生坐在懸空之一籃裏。蘇格拉底介紹他與詭辯家所崇拜的新神——雲相見。蘇格拉底不知道其他的神除了那瞬息萬變的雲而外，甚至輕視排斥奧林比克的宙斯。雲與蘇格拉底說服司特列拍賽德，叫他與祖先的信仰割絕，并約束授他以一種雄辯，使他「在這方面遠勝其他希臘人不可以里計」。然而不久蘇格拉底便因司特列拍賽德的無能力與無記性而驅逐之，但這次老人竟說服其子遣之進學校。回來時裴狄比德教司特列拍賽德怎樣擺脫債主。後者一個個地來要索，司特列拍賽德和他們的話談——對於常時的詭

詐之模仿的遊戲文。這就是司特列拍賽德與那以控告威嚇他的債主阿敏尼的談話之引證：

司特列拍賽德·告訴我，你的意見怎樣，每一滴落到地上來的雨點裏的水是新的水呀！還是被太陽從地上吸往天上的泉水？

阿敏尼·這個我不曉得，而且我對牠亦沒有興趣。

司特列拍賽德·那末你怎嗎能來向我要錢，如果你對於天上的現象絲毫亦不知道的話。

阿敏尼·聽吧，如果你手下沒有錢，那就先給我利息吧。

司特列拍賽德·那裏來的這些利息呀？

阿敏尼·這是不知不覺中跟着時間的數量一天天增加起來的。

司特列拍賽德·好吧。那末你以為海裏面的水現在要比從前多嗎？

阿敏尼·無疑義的是一樣的多，毫絲也不能增加。

司特列拍賽德·就是說海絲毫也沒有增加，雖然從河裏還流水進去。你這笨人怎能要求增加你的資本呢？

這一幕——是模仿當時的詭辯術的遊戲文，是模仿那用粗魯的類似與比較來掩蓋事情的實質

之訴訟的遊戲文。結局司特列拍賽德得到他應得的懲罰。他的兒子裴狄比德在爭論幼利比德的功績時打傷了他。激怒的父親對其子提起他在幼時他怎樣關心他，他便應用那必然要證明新科學的不幸結果之詭辯論據來打敗他的責罵。『在幼年時你打過我嗎？』——裴狄比德問說。『是的，這是出於願意你好，爲着你的利益。』——父親答說。那時候兒子就爆發一篇大言論：『你說，如果打——意思是意願好，那末我不能出於好的志願而打你嗎？爲什麼不能棒打你的脊背，而可以打我？我也同你一樣是自由的公民。依你的意見，小孩子可以哭，當打他時，而父親不能夠哭！……』當司特列拍賽德引證那禁止這樣對付父母的法律時，裴狄比德反對說：『難道那個起初設立這法律的不像你與我一樣是人嗎？他居然用他的表象來說服我們的祖父與曾祖父。爲什麼我就沒有權利來提出一新的法律允許將來的兒童有權利來打他的父親？……』及類此等等。爲他的兒子的論據所壓迫的司特列拍賽德就咒詛到他從前想依賴新科學及拒絕神的那一日，并與其奴隸焚燬蘇格拉底的學校。

· 在下一篇喜劇黃蜂裏，亞里斯多芬引出一法庭瘋人的典型，好訟者費洛克萊茲，并嘲笑爭訟癖。在里西司特那太，婦女在泰士莫福里的節日，與婦女在民衆大會諸劇裏皆以婦女運動爲題材

。在第一篇劇裏婦女要求停止拍羅坡泥斯戰爭，她們取得管理權并拒絕夫婦的義務，藉以影響男子。在第二篇裏——她們審判那亞里斯多芬所不喜歡的作家，幼利比德，她們證實，他置社會於淫亂，誹謗婦女，鼓動男子反對婦女。在第三篇裏——在能幹的波拉沙開刺的領導下的婦女嚴厲批評男子的管理并要求新的根據自由與平等，婦女與財產公有的國家制度。

亞里斯多芬在喜劇蛙裏敘述他對於文學的見解，在這裏他描寫埃斯希爾與幼利比德在陰間的鬥爭。他們的爭辯——當時的文學批評與爭論的寶貴模範。幼利比德責難他的反對者，言他——欺騙者與吹牛家，愚弄那些不懂藝術的人。笛翁尼斯自己也證實那反對埃斯希爾的非難，言他時常引進沉默的人物。下去幼利比德責罵埃斯希爾，言這些沉默的主體的言辭，最後他們才說的，完全不明顯；他們的話——『那些觀衆所不瞭解的恐怖怪物』。幼利比德將臃腫的悲劇從『誇大與笨重的字上』移置於節食上，『用輕巧的字眼，散步和白甜菜把脂肪從牠裏面逐出，給廢話配上一服書裏煎出的混和藥。』指出他用以與埃斯希爾的誇大對立的簡單後，幼利比德指明詩的任務，認為應當崇拜詩人，『因為他們那引導國人於善良之藝術與勸告』。埃斯希爾正把這類健康影響劃歸自己及其英雄。亞里斯多芬在蛙裏非難幼利比德，依他的意見，後者就是古代敬虔與服

從之衰落與鼓動放縱的思想和對於空談的嗜好之原因。喜劇係以埃斯希爾的勝利爲結果，幼利比德不得不恥辱地退下。

這樣，我們看見亞里斯多芬在他的喜劇裏廣大包括他當時的生活，而且是厚道的舊時代之擁護者，嚴厲譏諷新的不信仰與詭辯的哲學，號召對於舊的虔敬之崇拜。同時他亦被當時的思潮所感觸，時常允許自己以侮辱聖物的惡作劇來反對神。不管他對於幼利比德仇視，他之接近埃斯希爾遠不如接近幼利比德近些，他是怨憤的與傾向的。據他的觀點是教師傳道師，他的責任即將惡人轉變爲有教化與有益的公民。他與幼利比德一樣，在其劇之開初作一英雄的故事，意向與計劃的解釋。與幼利比德相似，他減少唱歌隊的意義，有時在他那裏就沒有牠，有時候則代之以合奏的或音樂的演奏。他的諷刺亦沒有脫掉粗野與犬儒主義，他的攻擊有時變成自嘲。這是共和政體的德操，與廣大的原則鬥爭之衰微的時代之諷刺。雖是這樣，他的劇場仍不失爲他的時代的典型之最豐富的展覽所，弊端，趨於衰頹的德謨克拉西，雅典人民之輕浮喜冒險，他們的愛國主義，煽動家的貪心與野心，雄辯家與詭辯家的道德之放肆，投機政治與爭訟癖，美的趣味之低級化等的圖畫。

阿里斯多德的詩學

亞里斯多芬——希臘詩的古典時期之最後的偉大名字。但是遺留下來的劇的創作之數十篇并非就是那在數百年來在歐洲劇作家眼前之不可企及的模範之唯一紀念碑。遺留給我們的還有那成爲數世紀戲劇家的福音之希臘的悲劇理論。被保存着的阿里斯多德的詩學與其說是完全的作品，不如說是些——斷片，被改變了的形式。阿里斯多德是在亞里斯多芬死後數年才出世的，正當希臘文明的最燦爛時期。在他手裏有極豐富的可據以建立美學的材料。在他的論述中他所注意的即「關於一般的詩，與牠的個別種類」。在保留到我們現在的詩學祇論及悲劇與部分的敘事詩。戲劇的藝術是阿里斯多德的學說之中心，牠是在戲劇佔着優勢的時代構成的，甚至在敘事詩裏阿里斯多德亦祇對於戲劇一方面較有興趣。

詩——模仿之藝術。論文的頭幾章爲模仿的過程之分析所佔領。不同的藝術應用不同的手段：牠們利用和描寫醜惡的人，有些描寫好的人，喜劇描寫比現在壞的人，悲劇描寫比現在人好些的人。最後模仿的方法——第三個區別。

在敘事詩裏詩人之敘說事件，『如像敘說一與彼隔離的事物』；在戲劇裏他描寫人物，如像是『動作着和活動着的』。模仿是人的本性所特有的，故美的快感無非就是一種察知的過程。那些在現實中要引起嫌惡的，在描寫牠的中間要給予滿足，例如，討厭的動物與屍身。這樣建立美學的實質之後，阿里斯多德過渡到喜劇與悲劇之考察。遺留到我們現在之原文本沒有解釋到他對於前者的見解。關於後者，阿里斯多德則提供一著名的，引起極多的文獻與不能結束的爭論之定義。這就是他的定義：『悲劇是一種藉助言辭的，對於重要的與完成的，有一定範圍（模仿）的動作之模仿，在每一不同裝飾的部分中，牠（模仿——譯者），經過動作，而不是經過譚述，得力於憐憫與恐怖，完成了這類的神經錯亂之洗練。』（註）在每一篇悲劇中阿里斯多德認為要有部分：故事，人物，思想的形象（或智慧——*Siarois*），佈景，語辭與音樂的構成。因為悲劇是對於完成與完整的動作之模仿，所以牠的結構應當表現出某種的統一與和諧。故事的統一不是在於牠環繞在一個英雄的周圍，因為一個英雄可以遇着許多事件，并他的動作亦可以很多；故事的統一即在於牠應當是一個完整的動作的描寫，并『事件的部分應這樣被組合着，使無論那一部分略有改變或去掉時，整體就要起變化與陷於動搖，因為那些牠們的存在或不存在皆感覺不到的，

并不是整體的有機部分。』下去發展他的關於故事的思想時，阿里斯多德要求，詩人不應學歷史家，他不應描寫那些真正發生過的，而應描寫那可以發生的。故事中的最不意願的——插話的，即那種在牠們裏面『插話一個跟着一個沒有任何可信性與必然性』。下去阿里斯多德解釋，怎樣可以達到動作的一致，提出一些關於運動之激變，察知與受痛苦等有價值之指示時，他數出希臘悲劇的個別部分：開場白，*episode*，*choros*與合唱部分。開場白——這是唱歌隊未出現前的悲劇之完整部分，*episode*——在唱歌隊的整篇歌中間的悲劇之完整部分，*choros*——悲劇之一完整部分，在牠之後沒有唱歌隊的歌。

(註) 我們是引用阿別爾洛特的希臘的原文附釋文與解釋。茲再引用勒新對於這著名的關於洗練的學說之意見：「

因為這洗練即在於將苦難轉變為仁慈的傾向，并依照我們哲學家的學說，每一仁慈的兩方面皆位有極端，牠即處在其中間，所以，為要轉移我們的憐憫為仁慈，悲劇必須能夠將我們從憐憫之二極端洗練出來，對於恐怖亦應同樣地理解。」

為要實現悲劇的目的，即達到恐怖與憐憫的行為之洗練，卓越的英雄，由幸運過渡到不幸的，是不適用的，反是，達到幸運的也是不適宜，因為這祇能引起厭惡。『祇有那種既沒有（特別

的)仁慈與公道，他之陷於不幸也不是因他的無用與墮落，而是因他的某種錯誤，從前他還是很光榮和幸福的，例如，厄狄帕，費耶斯特和這一類的顯著人物，這種英雄才是適宜的。』阿里斯多德的這種思想對於歐洲的美學學院，與那用恐怖與憐憫來洗練的學說皆有極大的影響。德國的美學發展了某種關於『悲劇的罪過』的學說，而且很久不能擺脫一種首先在悲劇之每一英雄裏尋找他的悲劇的罪過，即那種引他入於不幸與死亡的錯誤之習慣。

結束故事之後，阿里斯多德說出許多關於人物的指示，這些指示早已成爲藝術創作的初步。在現在個個人都知道，英雄的人物應當符合他的性，職業，年齡，應當賦有內部的一貫性。在人物中亦應時常尋覓必然性或可信性，悲劇的終結應當來自故事。阿里斯多德反對那種依賴劇場的機械之人造終結，即那種藉這機械的力量，意外在舞台上出現那決定動作的出路之神與英雄。悲劇的分析以很廣汎的關於『言辭的表現』的論斷爲結束，在那裏作者漫游到語言與文法的機巧之領域裏。這裏并說明阿里斯多德之傾向於諧和的一般努力。他詳細說明，應用什麼方法，可以達到內容與形式之符合。

紀元前四世紀是希臘的自由之正式崩潰的世紀，牠的衰落很早就開始了。爲馬其頓所征服的

希臘，曾在五百年間成爲古代文化的中心，在藝術創作領域內再沒有創造任何可以與牠的文學史之古典時期相比的東西了。希臘的創作作用完結了，但牠的偉大文化使命擴張了。牠的文化成果之傳佈遠超出牠的範圍之外。馬其頓的亞力山大（Alexander）夢想將東方與希臘的文明併合。亞力山特利亞，埃及的首都，在古代世界的許多中心佔着首位，在牠裏面沸騰着復活的科學與文學的活動，與希臘文明之亞力山大時期，雖然不能與古典時期比較，但亦表現爲人類思想史上最燦爛時期之一。在二世紀中葉希臘不能不服從新的民族，希臘文明的種子落在新的適宜地面上，提供了豐富的幼芽。在希臘文學的影響下組成羅馬文學成爲希臘民族的精神創作與現代歐洲民族的文明之中間人。

如果我們認古代世界的文明主要是希臘的文明，和當我們言及古典文學或古代戲劇時，我們首先看便到荷馬，埃斯希爾，梭孚克勒等等，那末，言及新歐洲文學時，我們便看見，那因散居中歐北歐的未開化民族之與佔有當時世界很大部分之羅馬民族相遇的結果，即古羅馬帝國的崩潰，與產自這廢墟上的民族之語言與文學。

中世紀文學

新歐洲語言的起源

一

新歐洲語言的起源通常是如下解釋着。

在太古時有一後稱爲印度歐洲的民族之後裔移居於歐洲。屬於這些後裔的卽克勒特人，拉丁人，希臘人，日爾曼人，斯拉夫人。移居之數百年後，這些後裔逐漸轉變爲幾個整個的民族，牠們忘記了牠們同一的來源。這些後裔的語言漸漸改變了，這樣，這些牠們的祖先從前是應用一種印度歐洲的語言之諸民族，已用完全不同的語言說話，而且彼此不相了解了。其中有幾個民族遺留給我們以牠們的語言之偉大的藝術作品。牠們的語言作爲談話的言語長久被保存着。這就是希臘人，他們的住所，我們已知道，卽巴爾幹半島的南部，和羅馬人，以拉丁語言說話的，主要散居在意大利，後來征取了當時所知道的世界之很大部分。其他的民族沒有遺留給我們以牠們文學

的紀念碑或僅留下一些貧乏的斷片。這就是，例如，克勒特人，他們在紀元前三百年間佔領了中歐的很大部分，現在的法國，西班牙與不列顛羣島。他們的語言很早就消滅了，爲拉丁與日爾曼語言所排擠，他們的古詩作品不是成文的，祇是在數百年後，他們的敘事詩的殘餘才在愛爾蘭被筆書，因爲克勒特人在那裏要比在別的地方保持他們的自存久些。屬於最大的克勒特民族的，有那些住居於不列顛羣島并給牠們以他們的名稱之不列顛人 (Briton)，和住居於現代法國之加爾人 (Gaul)。除了克勒特人外，日爾曼也是那些牠們的古代歷史很少爲我們知道的民族之一。他們住在現在德國的北部，後來一部分往北走，到斯堪的納維亞，其餘的則開展他們的領土，侵入萊因與南德意志。他們到處排擠克勒特人最後并和他們衝突。

現在，這個新歐洲語言起源之學說，因學士院會員馬爾的發現而被破壞。依照馬爾的學說，印度歐洲的諸語言從來無論何處皆未曾出現過，牠們的出現，同任何語言材料，無論它是產自某一特殊語言族，或追溯到某一特殊語言祖，皆沒有任何連繫。印度歐洲諸語言構成特殊的家族，但不是種的，而是像一特殊的，更複雜的混種之產生，這混種乃因那依賴於新生產形式之社會性的轉變而被喚起的，這新生產形式又是與金屬的發現及其在經濟中之廣大應用（或許還伴着自然

環境之交換）相連結着。馬爾的學說稱爲 Japhetic 學說。依照這學說，歐洲和北非洲沿岸的地中海和前部亞洲之史前的居民都是他所稱謂 Japhet。語言之印度歐洲家族，依照材料，是新的經濟社會條件的造物，在許多文體構造部分上尚有殘存着的，這就是這些 Japhetic。語言後來的情形，在地中海——地方的，一般在牠們發展之一定階段上是組織上的新構成。

上面指出的，我們在歐洲古時所遇着的諸語言，在相會聚和發展時，便形成了一些新的歐洲語言。牠們不是都帶着相等的分量到新語言中。在這場合起最重要作用的是拉丁語與日爾曼語。克勒特語被包括到諸新語言中的，字數最少。在真正的德國與那德人的成份排擠克勒特人的諸國家裏，產生了一些牠們裏面或者獨有地，或者絕大多數地確定了日爾曼字與形式之語言。在那日爾曼人未出現前羅馬文化便已堅固確立了的諸國家裏，則與上面的情形不同，而產生了一些拉丁字與形式佔着優勢的語言。第一組獲得日爾曼語的名稱，第二組——羅馬語。羅馬語基礎裏的拉丁語，不是那西雪羅 (Cicero) 與凱撒 (Julius Caesar) 所用以著作的拉丁語，那是我們所稱爲古典的。這叫做粗俗的拉丁語，即那些平常人，商人，手工業者，角鬪士，兵士們用以說話的日常通用 (Vulgaris) 語。羅馬人帶着這種與文學語差異的口語，到他們的軍隊所到過，在那裏確立

他們的殖民之諸國家裏。這語言逐漸佔有那些爲他們所征服的居民，他們帶一些自己的語言字到牠裏面。

自然，最純粹的拉丁語是留在意大利的。在六世紀末意大利爲日爾曼民族之一，龍柯巴德人 (Longobardi) 所征服。戰勝者，雖有他們對待被戰勝者的殘酷，在精神方面則在那文化上超過他們的羅馬人的支配之下，佔有他們的語言與習慣，和逐漸形成一新的普遍的意大利民族。那介在古典拉丁語與人民通用口語中間的差異一天天增加（在六世紀時在拉丁遺書中便已出現有一些字與轉語，牠們中間就可看出新語言的濫觴），在十二世紀時學者已承認有特殊意大利語之存在，在十四世紀初這語言已出現有意大利偉大詩人但丁 (Dante) 之著名詩。接近於拉丁語的還有一種語言——西班牙語。比里尼斯半島之最初居民是伊柏利安人 (Iberian)。紀元前之六百年間西班牙是在克勒特人手裏，他們與伊柏利安人混合（克勒特伊柏利安人）。紀元前二世紀羅馬人征服半島時，他們逐漸在這裏設置他們的風俗習慣，地方的居民佔有了粗俗拉丁語，忘記了從前的克勒特語。有人推測，在八世紀時，變形了的拉丁語，即那裏面混有很少伊柏利安語成分的拉丁語，被視爲特殊的西班牙語。這語言之最初文學紀念碑是屬於十二世紀。

由變形了的粗俗拉丁語還形成一些別的羅馬語：接近於西班牙語之葡萄牙語，羅馬尼亞語，羅馬尼亞語乃由變形的拉丁語與斯拉夫字混合而成。有兩種產在法國之羅馬語值得特別注意：即 Provençal 語與法蘭西語，因為這些語言在中世紀寫有著名詩的作品。我們已經知道，在古時加爾的克勒特族佔領現代法國之大部分，在南方伊柏利安出身的種族佔着優勢。這南部最早是為羅馬人所征服，他們在一一八年把牠變為一個省（羅馬語謂之 Provence），由此得出 Provence 的名稱。各處都一樣，凡有羅馬人闖入的地方，粗俗拉丁語亦侵入，牠在那裏便被變形，從十世紀中葉到我們現在還有 Provençal 詩之最初紀念碑。現代法國之北部，或真正的 Gallic，要比南部遲些被羅馬人佔領，即在紀元前半世紀，因凱撒的勝利。和在其他國家一樣，這裏羅馬的文化逐漸排除土著的文化，在六世紀時克勒特的語言就消滅了，僅留下一些痕跡在無往不勝的拉丁語中。但很早日爾曼諸民族就開始闖進法國，在五世紀末葉，這些民族中之一，佛蘭克人，在赫洛特維的指導之下，佔領了法國全部。雖然法蘭西是從這民族而獲得其名稱，但在實際上佛蘭克人沒有帶多少自己民族的到法國羅馬的生活制度中來，無論是這裏組成的，或我們這裏所論到的一切拉丁語中。誠然，日爾曼的成分在這裏要比在任何其他羅馬語中感覺到強些。日爾曼人留給這

裏的語言以數百個他們的字。接受這些日爾曼字之後，這裏的那很早前便已受克勒特字而略有改變的拉丁語，就開始發達，後來到了一個時間，那些用這語言說話的人感覺到，他們所說的已不是拉丁語，而是一種特殊語言，即稱爲法蘭西語言。當宗教的路易之二子，卡爾，魯士與德國的路易結成同盟反對其第三兄弟時，這個同盟是以誓詞鞏固的。這是在八四二年，并這誓詞就是最早的，遺留到我們現在的法蘭西語之文字紀念碑。

二

這樣一切的羅馬語皆依一個典型而形成的。其中每一種主要原素皆是那變形了的粗俗拉丁語混着克勒特語，日爾曼語及其他之原素。那稱爲日爾曼的語言組是另種樣式形成的。一切日爾曼民族皆用同一語言的時代沒有遺下給我們任何文學紀念碑。日曼爾語之與印度歐洲語言之分離是在紀元前百年間完成的；我們已說過，日爾曼人即那太古時來到歐洲的印度歐洲民族之一。他們定居在現在的北德意志，後來再擴展到北部，即斯堪的納維亞，又往西進，入法國，又往南，——一句話，從各方面向羅馬帝國的廣闊邊界猛進。我們已看見，在這些國家裏，日爾曼人一接觸到發達的羅馬文化，像在意大利，法國與西班牙這些國家裏，他們便處在牠的影響之下；這裏的

日爾曼原素逐漸消滅，形成了羅馬民族與羅馬語言。但在那些日爾曼人僅遇到更少文化的勒克特人，或薄弱的羅馬影響之國家裏，則不是這樣。在這裏日爾曼人置土人於自己的影響之下，確立自己的語言，自己的風俗與習慣。在諸日爾曼語未形成前，好像，公共的日爾曼語先裂分如二大組——東方的與西方的。在東方組裏又分爲哥特（Goth）與斯堪的納維亞小組。哥特人的文學語言很早就消滅了，但因牠，我們才能得到關於古時公共日爾曼語之消息。事情就是這樣，遺傳到我們現在的最早日爾曼文學紀念碑是用哥特語寫成的。哥特的主教，烏爾飛拉將聖經翻譯爲本國語，這譯本的斷片遺留到我們現在。因這是發生在四世紀，是在個別の日爾曼民族尙未因其語言而過於隔絕，彼此尙未不相了解時，故烏爾飛達的聖經使我們可以作關於那在其未裂分爲個別語言前之公共日爾曼語的判斷。

另一分組，斯堪的納維亞的或北部的，不依賴於哥特的而繼續發展着，過數百年後并轉變爲一獨立語言，牠自己裂分爲許多語言：愛斯蘭語，丹麥語，挪威語。關於西日爾曼組牠亦裂分爲個別的土語，牠們起初很少區別，後來漸漸改變，轉變爲一些獨立的語言。很早時一些住居於波羅的海沿岸的日爾曼族開始侵入不列顛羣島。這些掠奪民族中的二族——盎格羅人與薩克森人尤

爲特出。在五世紀末他們已經鞏固基据島上，部分地將那些屬於克勒特族的本地居民，不列顛人降服了，部分地則消滅之，并在這裏固定日爾曼語言與日爾曼文化，排擠克勒特語的殘餘與被不列顛人佔有之拉丁語。征服者不僅給予國家以其語言而且以其名字。這樣，不列顛羣島的居民很長時間帶着公共的盎格羅薩克森之名稱。由他們的語言逐漸造成現代的英語。那些留在大陸上的西日爾曼的民族亦再不很久以共同的語言說話了。近六世紀時，牠分爲兩大組的過程亦完成了，即下部德意志語及上部德意志語。古薩克森在上一組裏尤爲顯著。這組在北德意志統治着。牠成爲後來的荷蘭語與那以 *Plattdeutsch* 名著的德國土語之基礎。後一組提供那時常被稱爲上德意志的真正德國語。這德國語在整個歷史期間改變着，所以在其發展中可區分爲三時期：古上德意志時期 (*althochdeutsch*)，在十一世紀前統治着，牠裏面有巨大改變時已是到了第二時期——中上德意志語時期 (*mittelhochdeutsch*)，牠逐漸轉變爲新德國語 (*Neuhochdeutsch*)，近路得 (*Luth* or) 時。

如果我們將上面所說的歸結起來，我們就要看到，在古時，在紀元前時期，在西歐與南歐有下面這些主要語言存在着：希臘語，拉丁語，克勒特語與日爾曼語。在中世紀時，在紀元後的千

年中間，歐洲的居民已用另一些語言說話了，其中主要的有如下：A·羅馬語，意大利語，西班牙語，Provençal 語，法蘭西語，葡萄牙語，羅馬尼亞語；B·日爾曼語：上德意志語或單純德意志語，古薩克森語，盎格羅薩克森語·古北部語，或斯堪的納維亞語。

中世紀的拉丁文學

這樣，我們看見了，日爾曼人的入寇怎樣改變了古世界，和新民族與語言怎樣在古羅馬帝國廢址上形成。我們也看見，這些語言民族不是一下造成的，在那一國的人開始感覺到這種或那種語言是一特殊的，為某一區域的居民所了解而為其他區域所不了解的語言之前，是經過了數百年的。必然要發生一問題，在這時期中有沒有作家，學者與詩人存在，如果存在着，那末他們是用何種語言寫他們的作品，——一句話，自日爾曼的移動之初一直到新民族及其語言之最後形成的數百年中，文學表現什麼樣子？西方的羅馬帝國在四七六年衰落了，約在八百年間大卡爾復興之於新形態中，在八四三年大卡爾諸孫訂立一條約，依據牠帝國瓜分為三部。這三部，尤其在後來的戰爭與再分割中，幾乎與現在的法國，德國與意大利所佔的地域相符合。一句話，在九世紀末在

西歐大陸上顯然表現出三大國家。在四七六年至八四三年之四百年中，我們幾乎沒有，或者僅有極少的新語言的文學紀念碑。拉丁仍爲歐洲各處統治的文學語言。在日爾曼諸國家之宮廷中，在法國和意大利，學者與詩人仍以拉丁文寫作，這時代，並遺留給我們許多以拉丁語寫成的詩與散文的作品。這些作品的內容是什麼？牠們絕大多數的基本特徵就是牠們皆與這四百年間的最大文化事實——基督教的廣佈，或這樣或那樣連結着。但在中世紀時出現有不少用拉丁語寫成的，模仿古典詩人之世俗詩的作品。基督教不得不與異教的趣味，與將亡的古代文明作鬭爭。基督教的詩人寫宗教題目之詩的作品，爲要與世俗文學及異教詩人爭取讀者。五世紀時便已有詩體的創世記，復活祭詩及其他宗教題材的作品出現。亦有世俗詩人出現着，例如，西多尼，在他的作品裏引出異教的神，如恩挪狄，在他的詩裏有溫涅拉與阿莫爾之出現。這時代的作品最享盛名的即波恩季（四七〇——五二五）的哲學著作論哲學的慰安。波恩季是當時有教養者之一並獲得退奧多里赫的大敬重，但，因陰反獲罪下獄並被處死刑。他在獄中所寫的文章敘述，當他在獄中爲失望所俘虜時，哲學對於他，好像是一偉大的妻。她向他證明，他所喪失的祇是虛偽的幸福，機運不能剝奪他的真正的福利，例如親戚與朋友。六世紀最著名的拉丁詩人，是那寫有許多教會讚美

詩，敘事詩聖馬爾丁的生活，給僧正，國王與朋友以大量文書之福爾都納特。在大卡爾時，在八世紀末與九世紀初，教化的真實朋友，帝王之宮中，聚集着當代的最偉大的學者與詩人。卡爾自願拔取他們，并在他宮中創設一像學院的東西。那由高貴的盎格羅薩克森家庭出身的阿爾古因為著名。他是帝王在傳佈教化事業上之敏捷的合作者。他參加他的上諭之編製，與邪教鬪爭，寫了許多教科書，哲學論文，詩與信，並一般對於中世紀的文學與科學有很大的影響。那些接近卡爾的別的學者與作家，龍柯巴德人，寫有一大部龍柯巴德人的歷史之巴維爾·狄阿康，與那哥特人出身的幹練詩人泰奧都甫亦很著名，後者寫有許多生動描寫卡爾及其周圍的人物，他們的談話與興趣等的美麗詩。我們看見，這些作家屬於不同的民族，由不同的國度來卡爾宮中：阿爾古因是盎格羅薩克森人，狄阿康——龍柯巴德人，泰奧都甫——哥特人。然而他們都是用拉丁語寫作。這樣在基督紀元之頭一千年中拉丁語還是歐洲的語言，哲學家，傳教師，學者與詩人等的語言。在十世紀末有一女作家生存着，她的作品證明着，在文藝復興時代（當歐洲文學熱心地依賴于古代的文學紀念碑時）之前尚長期地有許多人操用拉丁語與拉丁詩，能夠以古作家的體裁與形式寫作。這個女作家即格洛斯維達女皇。

她寫了許多宗教內容之詩的作品。但特別著名的是她的戲曲。依她自己的話，她在牠裏面是模仿著名的羅馬詩人忒憐季，他生於紀元前二世紀。那在牠們裏面描寫當時社會的放縱之忒憐季喜劇，是以其滑稽與漂亮的形式及顯露的內容而得在中世紀廣佈着。格洛斯維達之所以決定模仿忒憐季之形式及體裁，目的在於宣傳基督教。這裏我們又看見那在中世紀時常有的現象，即那些為古典作家的體裁之美而神奪的作家，竭力利用他們的語言之豐富而實現其新的目的。格洛斯維達在其劇本裏描寫聖處女的貞潔來代替忒憐季之放縱的女英雄，譚述那些獻身於神，寧願因罪而死之基督教的美德女子，她們時常以自己道德的堅固性之模範給予頑愚的異教徒以健康的影響並牽引他們進入基督教。

在繼後數百年間，當歐洲開始民族文學的開花時，拉丁語言仍成爲學者和哲學家的語言，羅馬的教會亦繼續利用牠來傳佈教會的思想，來與教會的敵人，與教會所不喜歡的學者們作鬥爭。在十一到十四世紀間還有那些與羅馬教會不一致並和牠鬭爭的一些作家，用拉丁語寫成的著作出現。哲學家與神學家亦用拉丁語作關於各種神學與哲學問題之爭論。其中尤以阿倍拉德（Abelard 1079—1142）爲著名。他被認爲頹瑣哲學之父。他的個人生活之不幸，尤其是他的

對於他的女生埃洛伊沙之動人戀愛史，引起了後世紀人的大同情。在十三世紀時大阿爾巴特與其學生福瑪·亞克溫斯基獲得大的名譽。但不僅是學者用拉丁語寫作。在中世紀最後的幾百年中拉丁語仍繼續存在着。那種所謂巡遊歌人(Goliard)之詩得着特別廣大的傳佈。這是一些游行的學生，他們到修道院或主教的宮中，並以詩歌來報答招待。在中世紀時科學是在僧侶手裏，所謂學生者，皆是一些準備任僧侶職位之人。這時候騎士與市民已有他們自己的法語，德語，Provençal語及其他語言的詩，但那成爲國際的並依賴於羅馬的僧侶，應當有他們自己的教會語言，即拉丁語的詩。巡遊歌人的拉丁歌即應着這個需要。這些歌裏談論到愛情，罪惡，時常亦有反對羅馬與教會的攻擊，因爲那起初把巡遊詩人當作寺院的，專爲僧侶著作的詩人而培養他們的教會，在中世紀末已開始放逐他們了。有許多巡遊歌人的歌長久地保存着並遺留到我們現在。其中有一歌在歐洲學生中很流行，即「Gaudemus ieritur」。這樣拉丁語言長久地作爲西歐人們的文學語言。在中世紀初期牠是學者與詩人用以寫作的唯一語言，至近中世紀末期，牠主要成爲僧侶的，及那或這樣或那樣與教會連結着的文學之語言。然而除拉丁文學外，還有那種新語言的民族文學在發達着，這些新語言逐漸成爲社會之廣大層的思想與情感表現工具，拉丁語的意義跟着逐漸縮小

，拉丁語的著作漸漸與廣大羣衆絕緣，祇有那些專門學者及教會中人應用牠。

拉丁語之逐漸消滅與新文學語言之逐漸發展是密切與那代替古羅馬帝國的組織之新生產關係制度的發生連結着的。

中世紀社會的封建教會組織

在中世紀時統治的社會制度即那爲人所知的封建制度。從國王處得到那作爲他的服務與在服務的條件之下的酬物之莊園（封土）後，武士可以把牠們轉變爲世襲的土地，在牠上面建造堅固的城廓，變成小的，幾乎是獨立的國王，對於他的宗教保持着一定限度的依賴的，或家臣的關係。創造了一個整然的政治體系，在這體系裏大封主做國王，次些的做次等國王及其他等等。這個體系係以許多品性之存在而得以支持，其中尤以戰鬥的勇氣與忠實爲主要之美德。封建制度分出一所謂騎士之特殊等級。騎士主要是由低級貴族，保持他的自由的舊農民之後裔構成的。騎士與其說是有組織的階級，毋寧說是理想的制度。封建制度與騎士制度不是同一的東西。封建權力是世襲的；騎士的高位係以特殊儀式提陞上去的，低等紙的人亦可成爲騎士。教會在騎士制度的創

造中起主要作用，按照最初的意念，牠是教會之體力的擁護者，「基督的兵丁」，「服役於手無寸鐵的真理之武裝力量」。騎士，實質上，是基督徒的兵士。騎士制度的濫觴根源於野蠻人的生活制度。教會能軟化他們的習慣，將那威嚇教會的兵士的封建等級轉變為牠們有力的聯盟者。兵士不能掉轉教會所交予他以擁護宗教的武器來反對教會。教會從神聖禮法中做出牠的祕密，給予禮法之個別契機以象徵的意義。受聖禮的人被浸入水中，作為洗去過失與罪惡的記號，他被安置在華床上，表現騎士的目的——在天國得到床，他被束以白帶，回憶到他的貞潔的約束，及其他等等。騎士之第一戒——教會的維護者。再者，他必需維護弱者，寡婦，孤兒，愛祖國，勇敢與不忠實者戰鬥，服從領主，豪俠，反對罪惡，擁護善良及其他等等。

騎士時代的特殊現象還有一種「貴婦人」的崇拜。那出自貧窮貴族之詩人騎士，落到富裕領主之城廓裏時，不僅應替主人服役，亦應為主婦服役，歌頌她的美麗與美德。於是騎士詩乃得到了崇拜的，在不可接近的高級生物之前呼吸的性質，帶着精神戀愛的性質。騎士在貴婦人未收用他服役以前，應當經歷許多階段：胆怯與動搖時期，騎士不敢向貴婦人公開；請求的時期，貴婦人揣知並鼓勵他的愛情；再下去，騎士得到允許他告白與最後成為貴婦人的僕人，與她發生關係

，回憶到家臣與宗主的關係，戴貴婦人的花，繫她衣裳上的屑布於楯上，爲着她的光榮以建奇功及其他等等。

教會這樣利用中世紀的經濟關係於牠的利益上。那在其發生時沒有和諧組織的基督教公社，在三世紀時經過了一緊要關鍵。產生了一分裂基督教的社會爲二部分：信徒與牧師的觀念。亞歷山大的僧正狄美特利與狄翁尼西傳佈，教會的世人被信仰與禱告呼喚來參加教會，並從其中拔出僧侶代表者，他們，因天惠的力量，能做出神蹟並成爲授福的中間人。這樣由基督教公社裏分出聖僧，他成爲神與人的中間人，並接受任務，後來成爲他特有的權利，作爲神的意志與願望之唯一解釋者。僧侶成爲中世紀的智識階級。在日爾曼民族侵入羅馬帝國時，教會表現爲唯一能傳授民族以羅馬的耕種法，手工業與藝術之組織。修道院成爲科學與藝術之模範農場與苗圃。所以新民族便依賴於教會，教會從國王與帝王處得到土地與農民以酬報其對於他們的支持後，便慢慢地轉變爲極大的政治與經濟的組織，從其隸屬處徵取貢物，管理國家的政務，因爲僧侶是國王的顧問。牠得到極大的領土或者是藉助於虛偽的贈品行爲，或者是作爲那些彼曾經幫助過他們反對封主之國王所贈送的贈品，或者就是那些被牠支持着的農民交給牠管理的。一句話，這是最強有

的組織，爲那些過渡到固定的生活樣式之野蠻人的經濟組織所必需的。

教會好像對全人類負責。住在羅馬的主要僧正，教皇，成爲基督世界的僧侶君主。教皇對一切人一切東西負責。他參加到國王的爭論，他從教會裏黜免不從順者，他使政治，藝術，與科學受着教會利益的支配。他一個人知道上帝的意志，這個他是得自默示的。地上的生活祇是將來永久生活的準備。由這觀念產生了苦行與僧戒。用天上神的國來與腐敗的地上的國對立。在地上造物主的目的則與人的本性的犯罪誘惑相對立：因爲始祖的墮落，人類便處在遺傳的初生的罪惡的權力之下。從第一次的犯罪之日起地上的黑暗的魔鬼世界便與「天國」對立了。神的世界之高於地上世界，猶如人的靈魂之高於其肉體一般。對於肉體，對於一切地上的，的輕視產生了苦行者，戴着重鎖，使身體受着各種拷問的奄弱的殉道者。人類的精神活動之一切方面皆傾向於鞏固教皇的統治權及爲他所宣佈的理想。中世紀的藝術，哥特式的教堂，陰黑的內部及其尖拱，必然要轉移人的注意力於天上，對他說關於地上生存的黑暗。科學必須證實教會的學說；煩瑣哲學從事於經句的注解，并藉助於辯證的及甚至詭辯的技巧引出牠所願意的結論。與那建立神的認識於理智的邏輯能力上的煩瑣學派並立的，在中世紀時還有另一個神的認識過程——神祕說——發展着

。煩瑣學派與神祕說者的目的是同通的。這個和那個都是教會與宗教利益佔優勢的結果。但神祕說利用另一些手段。牠引人到神的直接的恍惚的直覺，及光榮的和神的一致。神祕家信仰祕密的，不可解釋的降臨之可能。煩瑣學家以理智而生活，神祕家——以情感而生活。

在中世紀中葉，與教會和封主並立地，在歷史舞台上開始推上了新的巨大力量，即城市與那名為 *Vallée* 的農村居民之無法羣衆。由農村中形成城市，協助了商業的發展。在那些在地理位置上便利的中心，如像倫敦與巴黎，便建造貨倉，鼓勵近郊的貪慾，與鞏固之。與東方的貿易及十字軍的遠征，在上層階級裏擴展了需要。那些不能以其農奴手工業者所生產的而得到滿足之封主，需要貨幣，以便獲得那些本地的生產所不能供給的東西。農民利用這點，以使用貨幣的稅金來代替人役與自然貢稅。封主之與國王的鬥爭，對於市民階級之擺脫封主的權力，起了很大的作用。國王在這鬥爭中需要城市的支持并與牠連結。火藥的發明與貨幣可以用大砲來和騎士的城廓對立，使能夠用有組織的雇傭軍隊來和無秩序的騎士兵士對立。一切這些原因，在中世紀末期，推出了城市與農村的居民。教皇與封建制度感覺到布爾喬亞是一個強大的力量。

日爾曼民族的文學

中世紀的封建天主教的 (Catholic) 制度即由那落在羅馬文明上面的移居的日爾曼民族所帶給歐洲的混亂狀況中發展出來的。這個遷移，在四至六世紀時尤為猛烈，喚起偉大的英雄詩到生活中來，遺留到我們現在的，僅有一些貧乏的斷片。這就是關於貝奧武爾夫 (Beowulf) 的歌，牠是在那能遷居於不列顛的盎格羅薩克森人中構成的，但牠是根據那產自大陸上的古日爾曼詩之題材。這就是那流傳到我們現在的，關於兩位英雄，父與子之相遇及爭鬥之譚述的希爾迭布蘭特歌之斷片，是一首為偉大的民族移動時代的峻烈戰鬥氣分所吹噓着的歌。

這就是那在數世紀中創造出來的偉大敘事詩所遺留給我們的一切，詩近九世紀時就消滅了。在九與十世紀時，在宮中與街上漫遊歌人歌唱着關於奇特事件的短歌，但這些歌已沒有古敘事詩的偉大。在十一世紀時跟着騎士制度的開始發達，復活了德國的民族詩，從新出現偉大的作品。騎士詩在十二與十三世紀時達到更高度的發展。宮廷詩人，從偉大敘事詩時代借取題材時，加以補充，滅弱詩之峻嚴氣分，照着騎士的調子來改造舊的題材。中世紀的德國詩之偉大作品——

尼伯龍吉歌 (Nibelungen Lied) 即在這環境中產生的。牠是由上叙的宮廷詩人之故事構成的，但在十二世紀末或十三世紀初有一爲我們所不知道的天才詩人將這些故事集合爲一整篇，滑平個別部分的矛盾，用一致的題材連結牠們，這樣得出一完整的，現在幾乎無從分別其中那裏是民衆的創作之終結，那裏是一作家創作的起點，之詩。詩譚述關於格林希耳達 (Kriemhild) 與普魯希耳達 (Brunhild) 的鬥爭；前者是光榮的騎士西格弗利 (Siegfried) 之妻，後者是格林希耳達 之兄，貢德爾 之妻。依普魯希耳達 的賊使，哈金 (Hagen) 害死西格弗利，格林希耳達 決定殘酷地加以復仇。她出嫁匈牙利王耶梯耳，并誘引敵人來宴，盡戮之。她用西格弗利 之劍斬哈金 之首，哈金 拒絕告之以萊因河底藏尼伯龍吉寶物 之處。格林希耳達 自己則死於一爲其叛逆所激憤的騎士手裏。

十二與十三世紀，在歐洲，是騎士趣味高度發達的時期。騎士的敘事詩與騎士的抒情詩最初產於法國，其中 Provence，法國 的南部，創造抒情詩，而敘事詩——主要則在北部 Provençal。詩人稱爲 Troubadour，北部詩人則稱爲 Trouvere。他們對於那稱爲 Minnesinger (即愛情歌人) 的德國 騎士詩人有很大的影響。關於圓桌騎士的題材在德國 騎士詩裏得到很大的傳佈。這是用來

稱呼那些團結在那統轄不列顛人的亞脫王周圍的英雄的。這樣關於亞脫王的傳說先在克勒特人中構成，後由此廣佈全歐。圓桌諸騎士成爲騎士制度的理想。在他們裏面體現了關於好的騎士性質之表象。亞脫王的騎士——通常是弱者與被壓迫者的擁護者，妖物與惡害的巨人之殺戮者，公道之無貪的防護者。他以大胆著名，好危險，尊敬婦人。當克勒特的關於亞脫王的傳說流行於歐洲時，還有許多著名傳說遂附着於牠。例如，與亞脫一塊地，還讀及關於聖杯 (Holy Grail) 的傳說。這是一個，依照傳說，爲比拉特的騎士之一，約瑟用以盛集聖基督血之杯。這個約瑟好像與那在大不列顛創設基督教的約瑟是親族。在法國那些寫關於圓桌騎士的作家之中，要推Trovère 克萊真·跌！特魯亞爲最著名，他在十二世紀下半期寫作，創作許多關於圓桌騎士埃列克，南色洛德，特理司旦，巴西瓦爾及其他等的故事。德國的寫騎士傳奇之Minnesinger中，有三人爲最著名：可憐的亨利之作者風！澳埃，他在那裏敘述一可憐的少女，爲要援助那患癩病的美麗騎士亨利之痛苦甘願犧牲自己；哥特弗利·司德拉士布斯基，他的傳奇中當推特理司旦與衣梭爾德爲最著，牠是敘述騎士特理司旦與公主衣梭爾德的故事，他們因偶飲愛的魔酒致彼此永遠相愛着；傳奇充滿着非常的異遇與特理司旦的奇功；瓦爾弗南·風——埃森巴赫在其傳奇巴爾西瓦爾裏，

描寫一追尋理想的英雄。經過了許多錯誤，懷疑與動搖之後，巴爾西瓦爾達到他的目的，成爲 Fail 的王。傳奇描寫着圓桌騎士們的生活與風俗，這樣，成爲中世紀的騎士制度的習慣之寶貴紀念碑。

日爾曼的抒情詩人中之最偉大者當推瓦爾德·風—特—福格維第。他的詩歌之主要題目與其他 Minnesinger 的一樣。諸騎士以其怨言乞訴於殘酷不動情的貴婦人，——乞訴於那些不回答他們的愛情的貴婦人。詩人歌唱這些貴婦人的優美性質；愛情的怨訴時常是代表那爲騎士所遺棄的貴婦人之名而發。然而，愛情并不是 Minnesinger 的唯一主題。在一些歌中歌唱着自然及爲其所舒展的情緒，譚述到詩人的宗教情感，有對於傑出的國王與英雄之訴述。瓦爾德·風—特—福格維第時常因其祖國而狂喜，稱揚德國的風俗與德國的婦人，挺身爲仁慈及寬容之擁護者。那些他在裏面攻擊教皇，反抗教皇的凡世權力并揭露僧侶的罪惡之歌，尤爲重要。

近十三世紀末德國抒情詩開始走入衰頹。騎士的傳奇與詩歌，漸近對於貴婦人的怪誕服役。例如，譚述到關於一要求騎士摘取月亮之光的任性的貴婦人等等。

在那些向北移動，散居於斯堪的納維亞半島的日爾曼人中，亦創造他們自己的詩，留遺到我

們現在的古紀念碑則有那稱爲古老的埃達——大概是十一世紀或十三世紀初編纂的歌集，包括些關於神與英雄的詩歌。其中最有興趣的，即關於季格弗理特與尼伯龍吉的歌，很明顯這些是從共同的日曼爾故國帶來的，并譚叙那些在德國尼伯龍吉歌裏所歌唱的事件與英雄。

中世紀的羅馬民族文學

中世紀的羅馬文學裏的騎士詩亦達到這樣開花狀態。Provence 的抒情詩人，troubadour 因其詩歌而得到世界的名譽，牠們的主要內容是愛情。troubadour 創造那廣佈於全歐的抒情詩諸形式。他們創造一關於崇拜貴婦人的整齊學說，爲那些向貴婦人求愛的騎士崇拜者在其過程中所體驗的個別契機，造出一些特殊詩的形式。這樣，存在着『alba』——晨歌，『pastoral』——牧人的愛情歌，『ballad』——舞蹈歌等等。最普通的名稱——『Canzonet』——短歌。到了Troubado 的歌之內容漸擴大時，他們已不限於一些愛情的主題，開始觸及政治與其他問題，那時候，那已包括着國王與騎士的稱頌或攻訐，戰爭的號召，對教皇的攻擊及其他等的歌——『Sirventes』已得到極大的廣佈。尙武的 Troubadour 中，當首推那經常以其歌而激發國王與男爵間的軋轢精

神之柏特南·狄——邦爲最著。那些許發羅馬及天主教僧侶的「Troubadour」中以費海拉爲最著。他攻擊那「掠奪貧民的最後一片麵包」之羅馬，稱之爲「毒蛇之種」，「冠冕的巨蛇」。

在法國的北部發展着敘事詩。那裏很早就產生法語的關於英雄與國王的功勳之歌。在十一——十二世紀時，個別的詩人把牠們擴展爲長詩。這些歌叫做武勳之歌（Chanson de geste）。有

一這類的最美麗歌之一羅蘭之歌（Chanson de Roland）遺傳到我們現在。在七七八年，當卡爾

（Charles）出征西班牙回來時，尙武的巴士克族人截其後路并爲他們所消滅。其中有一卡爾的寵臣，他的甥羅蘭亦死於難。在詩裏羅蘭之死的禍首亦是卡爾的近臣之一，叛臣加勒龍（Carlon），

他游說沙拉森王馬爾西利伴降卡爾，這樣鼓勵他從西班牙退兵。詩頌揚騎士的理想，勇敢，對於帝王的忠誠，爲神服役，高度發展的義務與名譽的情感。詩是屬於騎士道之早期，爲峻嚴與冷酷的精神所熏染，不帶那些後來成爲騎士詩的典型記號之優美的愛情與對貴婦人的崇拜之情感。在

法國北部騎士被詩人稱爲Trouveres。跟着「Curtuasion」，即獨特的禮儀規則的系統，大封王宮中所養成的特殊生活與概念的諧調，的發展，英雄的敘事詩讓位給騎士傳奇的形式。傳奇的題材，Trouveres不外是取自克勒特的亞脫王的故事與圓桌的騎士。關於巴爾西瓦爾，特理司旦與衣梭爾

德的幻想故事被變形了，使適應騎士的趣味。騎士傳奇之最著名作家即那生於十三世紀中葉的克萊真·跌—特魯亞。法國的敘事詩對於全歐有很大的影響，在德國，西班牙，意大利和甚至在斯堪的納維亞皆引起了模仿。騎士的傳奇及詩，主要是封建貴族的詩。牠們的聽者都只在城堡裏在國王的宮中。

與封建的貴族並立地，城市居民，布爾喬亞在中世紀時已開始發展與加強了。這裏另一種趣味在統治着，這裏喜歡聽家庭生活的故事，快活的小說與寓言等，這裏對於英雄詩與非常騎士事變的小說則加以嘲笑，喜歡熟練與巧妙，不重視勇敢與對貴婦人的敬慕。雖然，和平的市民有時亦想聽聽吟遊詩人，即後來稱為騎士歌人之歌。當城市公民增多，他們的意義增大時，Truhnar和Truuvorc即將那些在市民中流行着的故事與小說改編為詩。這種城市文學的主要紀念碑即列那狐(Reinart)，牠的主要題材是列那與狼伊真格林的爭鬥。一切的野獸——王，法官，小免胆怯者，巧妙聰明的列那，狗熊，貓與其他被賦予以人的情感之動物。牠們戰爭，鼓動暴動，審判，彼此招呼決鬥。一般可以得出十三世紀的習慣之圖畫，在詩裏明顯可以感覺到，城市階級故意想把僧侶與封建貴族，即中世紀的二統治等級展覽為可笑的形狀。這樣，驢就是天主教父。傳

奇的作者明顯地屈伏在那資產階級所帶來代替騎士的名譽，勇敢與愛情等概念之能力，巧妙，狡狴與發明力等之前。用同樣的善意的嘲笑體裁構成的，還有那所謂『*Reclame*』，不長的快活故事，在城市居民中得到很大的廣佈。在德國則稱爲『*斯挽克*』。城市文學亦有牠的偉大詩人。這種詩人就是那生於巴黎的貧人劉德柏甫，他是早期享樂文學的代表，他沒有一定的住所，并時常受債主的迫逐。在他的歌裏他談及騎士道之衰落，他『再也看不見有羅蘭，有奧利維了，』他敘說關於貪婪的法官，關於騙子的商人，關於僧侶的放縱，談諧般地談及自己的窮困。

與對於教會及騎士道的新態度相關連的，還有諷喻文學的發生，牠的最好紀念碑即薔薇的故事 (*Roman de la Rose*)。在這故事裏描寫着詩人對於美麗婦人的愛情，她被描寫爲一開花在園裏的玫瑰。慇懃，歡迎，愛情及其他比喻的生物庇護溺於愛者，敵視他的則化爲危險，羞恥等人物。故事的前一部分是爲着貴族的公民寫的，後一部分，遲些產生，表現爲對於教皇，教會，騎士道，國王政權等的諷刺。

那些貫徹於中世紀的文學與藝術之中的神祕宗教情緒，亦喚起中世紀的劇場到生活中來。戲劇的表演產自教會的敬神。在敬神中，那禮拜所欲紀念的聖史裏之事件，大部分皆被表現在劇中

。與時日之增加，戲劇的插話亦跟着增多，遂覺得需要將牠們與教會的禮拜分開。戲劇仍然很長久地與教會連結着，表演在教會的門廊上，有僧侶的積極參加并包括着宗教的教訓內容。在十五世紀時帶着宗教內容的表演得着『*Passion-play*』的名稱。這種戲劇的設置被視為敬神的行為。在牠裏面有那些準備牠很久的公民的參加。得到最大名譽的 *Passion-play* 有舊約全書，主的苦難與使徒行傳。在現在有些城市還保持着排演 *Passion-play* 的習慣。

如上面已提過的，騎士傳是廣佈全歐。羅馬民族的創作中值得特別注意的有西班牙與意大利的詩。那些西班牙人在一百年間所必需與他們的半島的征服者，亞刺伯人，或摩洛哥人堅持着的殘酷爭鬪，給予西班牙民衆的創作以英雄的人物。英雄的功勳，及隨其後的其他題材，在名為羅漫斯的短敘事詩裏被歌唱着。這些羅漫斯的可愛英雄即西特，和法國的羅蘭與德國的西格弗利一樣，他是西班牙敘事詩之中心肖像。除了羅漫斯而外專論西特的還有一在十二世紀構成的，但保存在較後來的原稿中之大敘事詩。他被提出為一對於國王的封建忠誠之模範，雖有國王對他的不公道之憤怒，他始終對他保持忠順。他以他的驚人的奇功及在許多戰爭中得來的豐富貢物最後軟化了國王的憤怒。西班牙亦有牠自己的 *Troubadour*，抒情詩人。這裏有騎士傳奇的豐富文獻。其

中特別以關於加爾人阿瑪狄思的傳奇爲著名。當對於充滿着荒謬故事的異遇傳奇之熱慕超過任何界限并給予青年以有害影響時，塞凡提斯 (Cervantes) 才寫他的名著唐·吉訶德，在這裏譏笑那對於騎士的異遇之嗜好。

在意大利，拉丁語言自然要比其他國家保持長久些，意大利的民衆語言祇在十三世紀時才發展到可以成爲國家的文學語言。沒有自己的文學時，意大利情願將那些在全歐享得盛名的 Provençal 詩人認爲已有。在南部 Provençal 語少爲人所知道，意大利民衆語言的詩則組成早些。公有的意大利創作是在西西里開始的。以其一般形態說西西里學派的詩是模仿的，很少帶些什麼獨創的到那他們從 Troubadour 處所借的詩歌中來。近十三世紀來，西西里的詩死亡了，意大利語言的詩則產生在中部及北部的意大利。在意大利諸城市中，弗洛倫斯開始著名，在十三世紀最後的十年格維多·卡瓦爾堪第在這裏享得極大的榮名。他與他的同時代者，格維多·格維尼契利（死於一二七六年），加深了 Troubadour 的愛情詩之內容，并創造關於愛情的高尙學說，關於牠的理想的靈的性質，即那成爲但丁詩的基礎之視愛情爲到善行之路的學說。

但丁

但丁是在一二六五年生於弗洛倫斯，出身於那站在教皇政權方面而與君主鬥爭的騎士的Ghibelline 黨的家庭。他驕傲地提及他的高貴的出身。他隨着本城的兵士在一二八九年作反抗阿林廷及比贊人的戰爭。約在一二九六年他娶唐納季·詹瑪爲妻，關於他的妻，他沒有在一個地方提到，好像，她在他的內部生活中沒有起什麼作用。他有兒子。在但丁的被放逐之後，他的家庭處在窮困中。在放城裏在資產階級戰勝封主之後他加入醫藥師的行會。他不祇一次被選任社會的職務。但丁之被放逐是在一二三〇二年發生的。被放逐者與 Ghibelline 黨人連結。這樣，但丁，他是一個 Ghibelline 黨的出身，現在傾向於 Ghibelline 的關於君主權力的獨立之信仰。不久但丁之放逐者的結合的迷夢被喚醒了。他們中間開始紛爭，發生猜疑與相互懷恨，開始利益與利己的鬭爭。但丁就離開『下等與愚魯的』人們并『自己組織政黨』，如像他後來在神曲裏敘明的。

從這時候起，即從一二三〇三年起，但丁幾乎再看不見了。依照神曲的個別地方可以推測，他

住過許多城市，忍受不少的卑屈與剝奪，知道『人們的麵包是如何的苦，靠他人的梯子而上下有何等地難受。』

在但丁的內部歷史中應分爲三個與他的三作品相連的契機，即那準備并解釋他的神曲的三作品。第一契機——詩人對於俾阿特立斯 (*Beatrice*) 的愛情——構成但丁在二十五歲以前的精神生活之內容。這個時期以但丁的所愛者之死爲完結。第二個契機——這是但丁之哲學與科學的研究時期，他在牠們裏面找到了這可怕損失後的慰安。第三個契機與那統治他的故國之恐怖內訌密切連結着。但丁籌思一些療治那腐蝕弗洛倫斯及整個意大利的可怕創傷之方法。但丁的戀愛史在他的標題爲新生 (*Vita Nuova*) 之十四行詩 (*Sonnet*) 集裏敘述着。他的科學研究的結果，他的哲學是在那作爲他的幾篇 *Canzoni* 的註解，以饗宴 (*Convivio*) 的名稱而著名的作品中發展着。他的政治見解在論文論君主政體 (*De Monarchia*) 裏敘明着。俾阿特立斯的形象支配着但丁的一生。

但丁戀愛的外部史非常之簡單并與 *Provençal* 的普通戀愛程序沒有多大差別。初次看見俾阿特立斯時，但丁感覺到，他的靈魂爲之震撼。從那時起他找機會去和她相遇，當她在街上遇着那

陷於狼狽的他，溫柔地與他打招呼時，少年人的心便充塞着不可解釋的幸福。好像吃醉了酒的但丁便避開人羣，逃到幽靜的住所，寫他第一首的十四行詩，即那得到卡瓦爾堪第的竭誠稱贊，并永久連結着這二詩人的友誼之十四行詩。依照 *Provençal* 的傳說但丁深深隱秘他所愛的人之真名字，欺騙好奇者，好像他是愛着別人。後來但丁的痛苦開始了。在再遇着俾阿特立斯時，他的歡迎遇着拒絕，爲傷心所打擊的詩人跑到荒郊的地方去滴他的傷心淚。當他看見她在婚禮上與別的婦人在一塊兒嘲笑他時，新的悲哀淹沒了他。後來，他聽到了她父親的死耗及俾阿特立斯之哀毀。陰鬱的預感壓迫着但丁，果然，不久死神便劫奪了她而去。

在這簡單的外部關係史後面隱藏着那樣豐富的情感與體驗，使新生不能不成爲世界詩的真珠之一。俾阿特立斯——精神愛情的理想，牠是在但丁以前爲布洛尼亞與新弗洛倫斯的學派所創造的。俾阿特立斯——*Platonic love* 的理想。她對於但丁表現爲天上的創造。她的位置是在天上，不是在地上。所以安琪兒思念她，并用禱告請求造物主將她帶回天上，而主自己則燃燒着叫她到她那裏去的願望。關於地上的愛情，及與俾阿特立斯的結婚，對於但丁是談不上的。所以沒有任何地上的不幸，我們現代的觀點中之悲劇的不幸，可以強迫但丁從他心中挖去可愛的形象。這就

是所以當俾阿特立斯拒絕他，剝奪他那唯一能向她請求的招呼時，詩人則以那任何人皆不能從他那裏奪去的爲幸福，卽他之獻身於頌揚他的所愛於歌中事業。

愛情之拍拉圖式底性質密切地與俾阿特立斯的道德本性及其道德影響連結着。她賦有一切基督教的美德，在她面前罪惡要起驚惶，美德則立刻安靜。『當她在面前時，——詩人說，——我心裏充滿着能得着她的招呼之希望，我忘記了一切的敵人。在我胸中燃燒着基督教的愛情之火，牠強迫我寬恕一切人的無禮。如果有人在這時候問我以問題，則我的答覆僅限於愛情二字，柔和地說出牠。』

俾阿特立斯死於一二九〇年。在俾阿特立斯死後，由他的對於她的愛情中驅出了殘餘的地上的原素，立刻她就變爲『天上的』。對於俾阿特立斯的熱愛繼續感化但丁，并且消失了可愛婦人的地上形殼。『有一次，——但丁說，——在我面前站着一個奇蹟的幻象，鼓勵我勿多言關於祝福的人，當我不能更適當地敘述她時。爲要達到這個，我儘可能地獲得智識。如果對於造物主是便當的話，我希望能說出一切別人在任何婦人身上所未會說過的一些新的。』這個約言他在他的名詩神曲裏實現了。

但丁一生的後幾年是在拉門那度過，在那裏他的朋友格維多·挪維洛庇護他。他在這裏寫完他的最偉大的作品，心裏希望詩的榮譽能完成他的政治功績所未盡的工作。他以為，隨着他的神曲之最後一篇的出現，弗洛倫斯人的殘酷將被克服，但詩人的期待終沒有成功。他死於一三二一年九月十四日。

二

但丁的地獄是像一大漏斗般插入地中。這漏斗分爲九圈，越近地心者越小。這些圈又裂分爲小部。犯罪者的靈魂在這九圈裏受苦刑。罪孽愈重的則淪降在愈深愈狹的圈裏。在地之最中心，『苦難世界』完結處，住着地獄的統治者，可怕的劉季法。他以他的三巨口粉碎那三大叛逆：友達，布魯特和卡西。獄底是以一窄路而與地之其他一半連接着，這一半對於但丁同時代人的想像表現一爲水所滄之不可居住的世界。水中豎起一高山，山頂爲七圈所圍；其中安置着淨土。在每圈中贖淨七死罪之一，昇到最後一圈時靈魂才成爲純潔的。完結這地上歷程時，靈魂才離開大地昇到那環繞着我們的行星之九層天。天層越高者住在那裏的靈魂越燦爛，最後靈魂走到第十層天，享受主的直觀之樂。

這就是依照神曲而再出現出來的死後世界的結構。詩，按照作者自己的指定，有兩層意義，字面的與諷喻的。牠的字面意義即在於死後的靈魂狀況之描寫。牠的諷喻意義——這就是視人之在自由意思領導下所作的行爲之善或惡而褒賞責罰他之判斷公平。其所以稱爲喜劇 (Comedy)，則因詩係地獄的極端恐怖爲開始，而以天國的快樂圖畫爲終結而得着解釋的。在『喜劇』這字之下，但丁理解爲有幸福的終結之作品。

迷途於林中時，詩人看見一小丘，其頂浴於日光中。他意欲登上小丘，但途中爲三怪獸：『斑豹』，猛獅及一憔悴中『帶着各種慾望』的餓牝狼所阻。『一意外的朋友』，他的歌曲教師，『其他歌人中的奇異光榮』，即羅馬帝國的著名詩人維幾爾，引他出困難之境。經過苦惱的動搖之後，爲教師所鼓勵的但丁決定跟從他。不久二同行者就看見地獄之門在他們面前。由深淵裏傳來『哀歎，哭泣與叫喊』。在地獄之第一圈裏但丁看見古世界的諸偉大作家；他們是在特殊待遇之下：『有悲傷之聲，但不是痛苦。』他們沒有受苦。在這裏，在第一圈裏我們就遇着那詩人在其整個歷程中始終不會放棄的二重性。但丁——他的時代的產兒，同時又是一充滿着對於古代智識的熱愛及爲普通人類情感所貫徹的天才人物。詩人能夠天才地將他的對於古代文學的愛戀與基

督教的觀點連結起來。應該記得，但丁是生在一封建天主教的生活制度已被新的經濟力量，初生的資產階級城市文化所掘傷之時代。那貫串詩中的情緒之二重性即以此得着解釋。這詩是在資產階級環境中的封建天主教的世界感之深刻的體現。古代的詩人是異教徒，他們不能夠昇入天國，因為他們『沒有受過洗禮』。但他們的偉大功績不許那用古代的智慧來磨練自己的智力之詩人判決他們於苦難中。所以但丁安置他們於一特殊圈，其中沒有苦難的林拍圈。但丁誇耀地提及，維幾爾帶他到古代的四偉大詩人圈中：荷馬，賀拉斯 (Horace)，奧維特 (Ovid) 及魯坎 (Lucan)。

在第二圈中詩人遇着一些任使情慾困惑自己的犯罪者。他們在地獄的旋風中受苦：『地底的旋風，在吹過空間時，成羣的靈魂皆在烟霧中旋轉，撞擊，增加苦難。』在那些在這裏受苦的罪人中，有兩個幽靈——佛蘭契斯加·地——理美良及她的戀人巴奧羅——在地獄的旋風中比他人又特出一等。輕浮的配偶有一次坐着看一本描寫騎士蘭錫洛特的癡狂戀愛之書。書吸引了讀者的注意。『危險我們都不知道，——佛蘭契斯加對但丁說，——不祇一次雙頰的紅暈轉為蒼白，他的視線遇着我的朦朧的眼眸。』當青年人讀到蘭錫洛特吻其愛人之一段，他們的嘴唇不禁地要接合在一塊：『在這一瞬間傳奇把我們戰勝了，當我們讀完微笑的嘴怎樣接近於微笑的嘴之時。』

『在這一天我們就不再讀了』，佛蘭契斯加完結她的動人和簡單的敘述。佛蘭契斯加與巴奧洛，按照波加啟俄的話，是被佛蘭契斯加的嫉妬丈夫，特季安巧多·瑪拉特斯德所殺。佛蘭契斯加的故事充滿着這樣強有力的愛情，使經驗過全部愛情力量的但丁，爲之感動，不禁神往。這一時理想的生物怎樣能死後在一塊地被判受這種地獄的苦難呢？這裏又是關於詩人的二重性。一方面，在我們面前的是一帶有整個世界觀的中世紀思想家，交付義務於當時的嚴格原則之下。佛蘭契斯加與巴奧洛的靈魂，不是悔悟而死，不能位置於天國。另一方面，我們在但丁身上看見了一個有銳敏善感的靈魂之詩人，已經站在新時代的邊境，能夠理解地上的需要及愛慾之力量與合法性，能夠確證并寬宥他們的詩人。由此得出那詩人所用以蓋在這二罪靈的頂上之迷人白光。由此得出我們的同情於那被時代的觀點押印以地獄的痛苦之人。

在第三圈裏但丁看見那貪食者所受的可怕刑罰。在第四圈——吝嗇家與浪費者。這裏亦有貪婪的教皇與樞機員，『無數的裸體的，因絕望而憤怒的幽靈』在泥坑中受苦。『他們用足，胸，鬱苦的頭彼此擊鬪，不僅用手；用牙齒把肉咬成片片。』在第五圈裏放肆恣怒的人受着天罰。在第六圈裏異教徒受着苦惱。這裏但丁遇着 Ghibelline 黨的英雄——法林納達·迭利——烏柏地，

但丁祖先之政治敵人，他們是 Ortolani 黨。法林納達 亦爲讎恨所激發，以勝利的惡意告訴但丁，說他兩次放逐他的祖宗出弗洛倫斯。但丁答覆他，說他的祖宗每次都從放逐的地方回來，法林納達 的黨派並沒有得到成功。整個分裂意大利的黨派之根深難根，在這對話裏暴露出來。但丁亦歸功於法林納達，即因後者的迫切請求，弗洛倫斯 免於毀滅。在第八圈裏——詐欺：有角的鬼鞭打婦女販賣商，誘惑者。娼嫖者浸於糞尿中，他們叫喊，手打着自己又窒息氣喘。在這裏但丁的諷刺能力達到牠的最高點，在第八圈裏，在那些買賣僧職者之中，他遇着教皇尼古拉三世。教皇在這圈的第三囊，頭朝下地被押入穴中，穴口伸出炙熱的足跡。尼古拉 的話好像一惡意的嘲笑：『余被戴以教皇的三重冠。』在崖穴裏還有很多教皇買賣聖職者。尼古拉 亦應投入其中，祇俟繼者，即波尼法季八世 到時，後者應代替他，他并且把但丁當作就是波尼法季。波尼法季 在當時還是活着，在這插話裏含蓄着刻薄的諷刺，詩人在地獄裏已替罪惡的教皇預備好位置了。但丁在有力的辭語裏吐出他的對於貪婪的教皇之憤懣，對犯罪的靈魂播散着苦痛的責言，嘲弄他和痛罵他：

停在這裏，惡人的刑罰是正直的；

在這裏看護你的國庫與錢袋，

不怕時，何必去找卡爾。

如果我不尊敬，

惡漢你在塵世所統轄的，

高据要位的那些聖職，

我要更厲害地在這裏責罵你；

你的貪婪靈魂爲世界上的一切人所憎惡，

踐踏善良和稱揚罪惡……

你的上帝就是金銀！

不誠實者都要比你好些？

至少，他們的上帝祇有一位，而你的現在已有百個。

但丁不安置教皇於天堂。他們的出現於地獄，係新時代的徵兆，作爲那已不成爲權威的教皇

制度的衰落之標識。教會的忠實兒子，誠實的基督教徒但丁，更加嚴酷地懲罰那些成爲基督教理想的正不的担負者之教皇。在這圈裏在下面的一囊裏地獄的情狀能使讀者戰慄：全壕充滿着巨蛇，受刑罰的強盜在牠們中間恐怖地逃來逃去。他們的手被蛇反綁在身後；蛇噬他們的腰，盤旋在他們胸部。

第九圈，一見都是凍凝着的血，是預指定給最可怕的罪犯。但丁自己，在走近宇宙的中心，地獄的這塊基石之描寫時，乞援於詩神。叛亂與內訌的嚴重時代，當黨派的觀念成爲神聖的觀念時，是不知有比叛變更重之罪惡的。叛徒之難以置信的拷問和痛苦不能激發憐憫他們之心。世紀的兒子又在但丁裏面覺醒了：他用腳踢他們，打他們的頭，拔其髮；悽慘的情狀超過所有的描寫。在一穴裏但丁看見兩個凍結了的罪人；其中一個嚙着另一個的頭；叛徒慟哭着！但眼淚立刻在他的眼眶裏凍結成冰！不能由眼睛裏找到牠的出路之悲哀，帶着雙倍的重量打擊他的心。這裏但丁遇着伯爵烏哥林挪，他及兒孫之謀反爲大僧正魯季理所察知。大僧正把他及其兒孫禁於地窖中使之餓斃。因此烏哥林挪永遠在地獄裏咬着叛徒的頭。詩人的幻想再沒有發明比這更恐怖之奇觀，與烏哥林挪之關於那受叛徒野獸般地凌辱的柔順情感之敘述作對較時，殘酷的圖畫描寫得更加

鮮明。但丁亦認爲哥林挪爲叛變者，因他自願與那敵視自己故城，比查之路加城發生關係。所以哥林挪亦被安置在第九圈的地獄中。

三

神曲之第二部淨土(Purgatorio)與第三部天國(Paradiso)，在藝術上遠不及第一部(Inferno)。在第一部裏敘述地上的情慾，描寫活的人；地球提供以描繪他們的顏色。這些是一些賦有他們地上兄弟們的一切過失，情慾與情感的人。他們能夠憎惡，因苦痛而叫喊，慶祝勝利和戀愛等。逐漸走近天國時地上的外殼開始消失了，過失與情慾消散了。人們擺脫了牠們和失掉了他們地上的性質。地球不提供以充分的鮮明顏色，不爲那些完全贖淨過失的人們之素描產生充分有力的字音。但丁有時迫於援用數量的字義，來傳達燦爛世界的美。他說，天國裏的光輝要千倍於地上的太陽之光輝及其他等，但是這些誇大對於我們的想像仍然是死的。然而在這二部裏仍有不少真正詩的真珠。但丁經過全部淨土的七圈。在他額上被天使寫上七個P (Peccatus——罪)字，表示七種死罪。在經過每一圈時便被擦去一個P字，意義是洗去了一種罪惡。象徵的性質加強了，形象的活潑性削弱了，然而在讀者眼前出現了淨土的普遍光明的地界。詩人從新在許多靈魂之旁經

過，但已是一些贖清其罪的形象；從前的傲慢者自制地爲親友服役，統治者意識到他的無力，仇敵互相擁抱着，吝嗇家準備施捨他的財產。維幾爾在天國門旁就消失了。他的作用完了——他引但丁到地上的天國。往天上的天國的路上，他是異教徒，不能作爲嚮導，在但丁面前站着一位這首詩所欲奉獻給她的人。俾阿特立斯迎接這心旌搖亂的詩人。「看着我，——她鄭重命令地說，——這是我，我就是俾阿特立斯。你怎麼敢走近這個山？」後來俾阿特立斯就向她周圍的天使敘說但丁迷誤的歷史。當她還活着時，她引他上正直之路，但她一捨棄大地時，他便再不追隨她了，後來竟屈服於黑暗的誘惑。她祇有一個拯救但丁脫離罪惡的方法了，即指示他以地獄的恐怖。俾阿特立斯敘說，她怎樣派遣維幾爾到他那裏，引他出那他迷途其中的樹林，她怎樣爲着他憂心和哭泣。惶惑的詩人沉默地站着，不敢抬頭，用極微的聲音承認自己的錯誤。中世紀的戀愛之神祕性質沒有一個地方有這樣鮮明地表現過。戀愛是美德。做出虛僞，醜惡的步驟——等於對所愛的人做了不忠實；對她變心——等於走上虛僞的路。俾阿特立斯向上昇。但丁被帶在她後邊，他們飛過九重天，直到埃卑禮衣，上帝的住所。在他們路上已沒有鮮明現實的形象，詩披上完全象徵的性質。埃卑禮衣傾瀉着明亮的光線。但丁受過試鍊，看見一朵極大的玫瑰，牠的中心——來

自神光的燦爛之海，天使從主所飛落在這玫瑰的花瓣上又從新飛回，飛來飛去帶着和平與愛情。

但丁的詩有雙重的意義——字面的與比喻的。在牠裏面反映着時代的宗教道德的觀點。黑暗的樹林——這是充滿着犯罪的錯誤與過失之黑暗生活。『放棄真理之路後』，人陷於黑暗的樹林，詩人自己負起任務，指示人應經過那條試鍊，懷疑與苦惱之路，才可以達到盼望的光榮境域。應當戰勝罪惡的情慾，驕傲與貪婪，牠們被象徵化爲三野獸。維幾爾，人類的智慧，哲學，科學的象徵，是領導人離開黑暗到光明的解放者。但科學自己是得着那化身爲俾阿特立斯之神的智慧的靈感的，她派遣維幾爾來援助但丁。死後的三世界之路體現着意識之藉助於理智及哲學之覺醒過程。每一刑罰——那隨伴着這個或那個過失的内部外部狀況之諷喻的描寫。例如，放縱的情慾蒙蔽着理智，推人入深淵，所以在地獄裏那些追隨情慾的罪人在猛惡的旋風中旋轉着，旋風擊之於崖旁，擲之於深淵。在地路的終點，人的智識——維幾爾——完結了牠的作用，牠已做完牠所能做的。哲學的任務——指示人，怎樣藉助於地上美德的修練可以達到地上的幸福。下去到天上之路是神學所應指示的。所以在淨土之後，進天國之門旁維幾爾換成了俾阿特立斯。但在神曲裏可以看見時代的政治事件之反映。黑暗的樹林象徵着歐洲，意大利和那處在擾亂與國內戰爭狀況

中的但丁之故邑——弗洛倫斯所體驗的政治的無政府狀態。那在其埃涅裏頌揚羅馬帝國的強力與偉大之維幾爾，好像是用自己來將普遍的羅馬王國的 Ghibellino 觀念人格化，及其他等等。最後在但丁的天才創作裏——詩人自己的內部歷史。黑暗的樹林——這是他在俾阿特立斯死後所陷入的迷誤。維幾爾——這是那由失望中救他出來的，使他能夠轉轍於真理路上的，幫助他壓制那化身爲三野獸的過錯與情欲的，的哲學與科學的研究。俾阿特立斯——信仰，詩人在牠裏面發現了安靜與滿足。

但丁站在兩個世界的邊界——在將亡的封建的教會的文化與生長的資產階級文化中間。由此得出他的在教會傳統的嚴格遵守與個人主義的傾向中間之動搖。

文藝復興時代

其影響已在但丁詩裏感覺到的，的都市之增長過程，在後數世紀中發展得更加迅速。人口之增加，東方之認識及與此相連的，的需要和趣味之增長，要求那供應這種商品的需求之生產方法的改善。在中世紀時，城堡與周圍的鄉村表現為一相當閉守的經濟單位，在牠的範圍內產生一切必需的東西。貿易，商業尙不發達。生產隨着需要的增加而複雜化，加強了專門化，產生商業的中心，好企業的人，熟識需求與供給之條件的人，逐漸增加了他的重要性。有錢人，商人開始起極大的作用，與封主及騎士並肩而立。文化的中心被移置於城市裏。這裏的社會生活變成比城廓裏更加迷人和有趣了，歌人都到這裏來，新文學便在這裏組成。這個時代，——商業資本主義的時代，——通常稱為文藝復興時代。給牠這個名稱之直接的意義，是紀念着古典智識的復活，對於古代民族，希臘和羅馬的文學與教化的興趣之復活。但在名稱之下亦理解為對於人的個性，牠的情感，情慾與要求等之興趣的復活，這些東西在中世紀時被宣佈為有罪的，但在企業精神與自

發性增長的時代則成爲文學注意的自然對象。中世紀的表象爲生活的新觀點所代替。在中世紀時，按照當時說的，科學是「神學之婢」，置自己的結論於教會的要求之下；現在自然與生活的法則成功爲獨立研究的對象，科學與教會發生衝突。婦人不再成爲神祕崇拜的對象，如像在 Troubadour 和在但丁處的一樣，亦不成爲魔鬼的工具，如修道士所說的。婦人成爲社會的一成員，愉快的，機智的，有教育的對談者，在復興時代展開着的新凡世生活之參加者，地上愛情的對象，客室的裝飾。在中世紀時，教會的教育統治着。學習——這幾乎就是準備爲神學家，牧師。在復興時代。凡世的教育發展着。用應用科學，天文學，地理學，數學，歷史來教授兒童，除兒童的智力教養外同時還注意到他們的身體之正確養育。哥伯尼 (Copernicus) 的證明地球與其他行星是繞着太陽旋轉的，之發明，給予中世紀的關於地球爲宇宙的中心之表象以一打擊，協助了自然界的科學見解之發展。

這個思想的轉變對於歐洲的文學有很大的影響。文藝復興時代的文學以觀念及文學形式之多形態爲其特色。這時代的作家從事於古代文學的幸存殘餘之尋覓與保存。他們努力於那爲他們所發現的希臘及羅馬作家的作品之原文本的復活，模仿牠們，譯之爲新語言。復興時代的文學與

中世紀的觀點發生鬥爭，嘲笑煩瑣學者，矯飾的修道士，感傷的騎士，禁慾主義，異遇的傳奇，揭露教皇貪婪的，教會的貢稅，剝削等等。客室的，凡世的詩，新的劇場發達着，新劇與中世紀的神祕相反，拒絕教會的題材，描寫人的利益之鬥爭，人的情感與情慾之本質。

意大利的文藝復興

在文藝復興時代文學中的領導作用是屬於意大利。這文學的歷史可以他為起點的作家，即著名的詩人彼特拉克 (Petrarch 1302—1374)。他是人文主義者。那些知道古代語言，發現和研究古文學之紀念碑，復活古典教化的新派別之作家皆被這樣稱呼着。這個來自拉丁字 *Humanitas* (人性的) 的名稱，決定了當時智識份子的基本特徵，對於人，對於人的個性的興趣。彼特拉克 的榮譽應歸功於他那奉獻於他的戀愛對象，拉烏刺 之一些十四行詩。這些歌——開始的復興之偉大紀念碑。被描寫在彼特拉克 的十四行詩中之戀愛已不像但丁 的戀愛之有純粹精神的，天上的，的性質了。他不僅視拉烏刺 如天上的生物，神祕的形象，而且視她為現實的地上的婦人，美麗又迷人。神祕的愛情為地上的愛情所代替，在新時代的精神中暴露出對於人之地上的性質的興趣。彼特拉克

公開申述他的精神體驗，他的情感，快樂與苦痛。

另一個偉大的意大利作家薄伽丘（Boccaccio 1313—1375）以他的 Decameron（希臘文即所謂『十日』）而著名。在一三四八年恐怖的黑死病傳到弗洛倫斯時，七個少女與三個少年，——薄伽丘在書裏談述說，——逃到美麗的別莊，在那裏耽於遊戲，跳舞，散步與愉快的談話。在散悶剩下的其他時間中他們輪番講述小故事（Novellino）。每天舉出一國王或王后，每一人每天講一故事。因為薄伽丘祇載寫十日（書乃由此得其名），所以牠裏面的故事恰好百篇。薄伽丘的故事證明着作者之稀有的機智，觀察力與喜樂的情緒。新時代的思潮表現在作者用以對付最瑣細題材之輕快中。他喜歡描寫矯飾的修道士及其異事，引出受欺騙的男人及險惡的婦人。愛情在他的描寫中幾乎完全喪失了那牠在中世紀時所賦有的神祕與唯心的性質。他視牠為一種滿足與消悶，因之不排除不道德與無禮的異事之描寫，并稱呼事物以彼之名。

意大利之主要城市和最有教化的國王之宮廷成爲人文主義運動的中心。文藝的贊助在發展着。侯爵與統治者竭力羅致著名的人文主義者於自己的周圍。在弗洛倫斯，密狄查的家庭享受盛名，在涅阿波爾——阿拉貢斯基王，下去——烏爾濱司基公爵及其他。人文主義的這些眷顧者建立

學士院與圖書館。人文主義者中亦有教皇，如尼古拉五世（一四四七——一四五五），他耗費了許多資財於書籍及稿本之搜集，並建立了著名的巴的幹的圖書館，人文主義者的教皇比衣二世（一四五八——一四六四），他在少年時寫了許多瑣細的詩。騎士文學的傳統，和人文主義者的作品，他們的拉丁文的哲學與詩的作品同時繼續存在着，但新詩與中世紀的表象相去甚遠，牠們是被預定給新的宮廷社會。中世紀的題材依新調子而被改造着；在牠們裏面騎士的傳說與那些下流歌人在民衆之前所歌唱的關於卡爾與羅蘭之歌連結着，被這些歌人改纂了的法國敘事詩之英雄完成了最難使人相信的事業。在關於羅蘭的諸詩中，阿里奧斯多（一四七四——一五三三）的詩在亂的羅蘭得到世界的榮譽。詩充滿着極多的非常事變，幾乎使人在這些事變及許多英雄中難以不遺失。羅蘭到處尋訪可愛的少女安節理加，她與沙拉真的勇士密多爾隱匿在一塊兒。追求美人時，他達到這二愛人的匿所，發現他們已離開此地後，他陷於精神錯亂，消滅整個樹林，毀岩崖，破滅城市，使所經之路皆成廢墟，經過法國和西班牙而侵入非洲。那在月光下在人們所遺失的眼淚，希望，愛情的呼吸諸物中找到了他的阿士多里福，使羅蘭恢復了理智。恢復了理智的羅蘭從新與沙拉真人戰鬥，殺戮他們的領袖阿格拉曼拉使基督徒獲得勝利。詩的英雄用復興時代的語言

說話，宛然一些受過人文主義的學校與古典主義的教育之人。

在十六世紀時，這復興的貴族文化，在卡士狄龍（一四七八——一五二九）身上找到了牠的理論家，武士一書即屬於他，在那裏描寫着理想武士的形象，銳敏與機智的對談者，音樂與繪畫通，能夠同時很好地談論古代哲學與握取武器的人。十六世紀末期在意大利有塔梭（一五四四——一五九五）之著名詩被解放的耶路撒冷之出現，塔梭是一燦爛於宮廷但結局悲慘的不幸詩人。他被費拉的公爵鎖在癡狂院中，以後就沒有復原過。他的詩描寫基督徒的領袖布良斯基之兵士與土耳其人間的鬥爭。詩以結構的和諧著稱，一切的插話密切地與主要的動作連結着。塔梭企圖提供一新詩的模範，在沒有破壞古詩的規律中來涉及新時代的世界事件，同時不排擠詩人的幻想之新詩。在這詩裏連結着最多樣的原素：古代的傳說（柏魯東代替沙丹娜做地獄的統治者），基督教的莊嚴的宗教的情緒，騎士傳奇的要求——勇敢與崇拜婦人，和復興時代的觀念。這個多樣原素的連結，制約了詩的缺點——時代的錯誤與質朴的不適合。但，另一方面，給予牠以多形態與運動，使牠成爲，那詩人能夠在牠裏面用新要求的精神來改造過去之詩的指示，和用復興時代的精神來創造獨創的藝術創作，之頭一篇作品。

德意志的文藝復興

意大利的人文主義的運動對於歐洲其他國家的文學有不少的影響，但在每個國家裏人文主義有牠特殊的染色。例如，在德國牠比在意大利的更有戰鬥的性質，以有很大的深度和更嚴重的政治與社會的內容爲其特色，在意大利，在人文主義者中，以哲學的，審美的和客室的興趣佔優勢。在德國人文主義運動的最初閃光是在德人未認識意大利的人文主義者之前開始的。并在這裏這運動迅速地獲得敵視教皇制度，中世紀的煩瑣科學與哲學之性質，成爲改革的準備。德國的人文主義之發達係與三大作家的名字密切連結着的。

萊赫林（一四五五——一五二二）不僅是拉丁語與希臘語，而且是猶太語的精通者。他不僅以他的對於古典哲學的探討，而且因他的與受洗禮的猶太人，拍飛法戈恩的喧鬧鬥爭而著名，後者反對他的從前的同教者，加猶太人以反基督教徒之罪，并要求消滅猶太書。萊赫林熱烈擁護文字與科學研究的自由，并轉變反對拍飛法戈恩的鬥爭爲反對一般文官主義的鬥爭。整個思想界的德意志分裂爲兩個敵對的營壘。甚至諸大學亦分裂。人文主義者，團結在萊赫林的周圍，向中世

紀的世界觀之一切基礎宣戰。這個決鬥的最好之紀念碑即無學者之信（一五一五——一五一七）。與這小冊子相連的是另一個德國人文主義者，德國人文主義者中最戰鬥的，天主教會之不妥協的敵人，路得的前輩，古丁的名字。他密切參加上引信的編輯。這是一些充分表現他們的空虛，愚昧與偏見之文化阻撓者的虛構文書。裏面充滿着機智的描寫，煩瑣學派的爭論關於，例如，學童不應依拉丁詩來研究文法，因為『依照阿里斯多德的話，詩人常說謊話；誰說謊話，誰就犯罪；誰建築他的學說於謊話上的，就是建築牠於罪惡上，凡依據罪惡的都是反抗上帝。』及類此等等。古丁稱羅馬為強盜機關，在牠中間『坐着一無歷的穀虫，周圍是一些貪食者，牠們最初吮吸我們的血，後來吃肉，現在已經啖到我們的腦髓，粉碎最內部的骨及所留的一切。』古丁之那燃燒着全德國反對羅馬之憎惡之熱烈小冊子，是以德文寫的，這意味到一新力量——社會意見之產生，因為以前人文主義者是以那不能深入廣大羣衆的拉丁語著作的，從前那僅是學者小團體的功績之與羅馬的爭論，已成爲民衆的事情。第三位人文主義者，埃拉森（一四六七——一五二六）的活動沒有前者那樣的勇敢。埃拉森的最著名之作品即他的著名的諷刺愚魯之頌讚。在這作品裏愚魯向全世界一瞥。以牠的名義作一篇演辭，這個機智的題材使作者可以指示他當時生活的黑暗

方面，指出，在愚的名義之下創造了多少，和世界受了牠什麼恩惠。僧侶，詩人和修辭家，文法家與作家，辯證家與詭辯家，法學家，哲學家，神學家，教皇，星學家——中世紀的思想之花，——一切皆在譏諷光線的照耀之下，在讀者面前走過。例如，這就是愚魯所說關於無智的神學家：『最好不要沾染這臭泥，如像希臘人所說的，不要觸着毒草。這是那種憂晦好爭的民衆，我恐怕，他們成羣地帶着六百條的『結論』墜落到我身上，以便強迫我收回我的話……。他們防衛自己以裁判官的決定，斷案，確定的，和偶發的命題等之穿不透的籬牆。』

德國的人文主義運動以宗教改革爲終結，路得馬丁（一四八三——一五四六）卽這改革的領袖，他不僅是新的，不依賴羅馬的路得教之創始者，而且是新的，文學的德語之創始者。他的聖經譯本是偉大的文學事件；新語由他導其端。文學的聖經是那中世紀的煩瑣思想的桎梏之在其中的擺脫，同時亦應爲拉丁語的擺脫之過程的完成。在下去的十七世紀，德國長期地成爲天主教與改革派中間的殘酷鬥爭之舞台；并德國文學幾乎完全萎縮了很長時間。

法國的文藝復興

在法國，十六世紀係以中世紀詩之一切形式的衰落爲標記。騎士詩退化了。騎士抒情詩成爲『學者的』，即因缺乏直接的生活內容，詩人集中其注意力於詩之技巧，并從事於各種規則之複雜化。十五世紀推出一天才詩人，他在法國是那迫近的新時期之第一個鮮明代表者。這詩人——維翁（生於一四三二年），他在流浪人與下層社會中度其一生。他流落於小旅舍，岩屋，甚至陷於囹圄，盜竊與殺人。但他賦有偉大的詩才，并留下一些鮮明描畫下層社會的生活與表象之詩。在他詩裏表現着人格的覺醒，復興時期所特有的個人主義。維翁幾乎擺脫中世紀的教會性，用他那掘穿傳統的表象與信仰之智力的獨特的評價來接近一切的現象。

人文主義的運動在十六世紀時像一洪流般泛濫法國，當時傑出的女作家，小說集七日談（在十日談影響之下寫成者）的作者納瓦爾斯加亞（一四九二——一五四九）成爲人文主義者小組的中心。在這些小說裏表現着同一的喜樂的情緒，對於僧侶生活與矯飾之無惡意的嘲笑，對於生活，及其快樂之熱戀。這裏——同樣是薄伽丘的寫實主義，生活之自然的充滿着血的情感。

法國文藝復興之最光榮的作家是拉勃萊 (François Rabelais 生於十五世紀末，死於一五五三年)，加爾甘杜與邦達格柳的作者，這是一部五卷的小說，第一卷敘寫巨人加爾甘杜的歷史，餘四卷——他的兒子邦達格柳的歷史。加爾甘杜——這是文藝復興的史詩。作者描寫已死的概念及從新產生的人文主義之理想。小說為銳敏的幽默所貫串。加爾甘杜的教育——煩瑣學派的教育之藝術遊戲文。教師，煩瑣學家，都巴爾在五年三個月中間教加爾甘杜以字母，使他能夠背誦牠和甚至『倒背』，在下去的三年六月二星期間他和他讀完唐納特，Jacot，費奧都爾和阿蘭 in Paris，後來的十八年和十一月耗費於“*De modis significandi*”及其註解等等。以那代替都巴爾的邦挪克拉特為代表而被引出之一人文主義者的教師，他應用新的教育制度，眼見的學習，身體的與智力的發展之和諧制度，時間之正常分配，經常留在新鮮空氣中，遊戲，運動等等。

在與鄰王比克洛梭羅戰爭之時，修道士染對加爾甘杜的父親有重要的功績。因為這個緣故從國王處得到一塊土地作為報酬之後，染對在那裏創設泰林僧院。這個修道院——完全與中世紀的禁慾家的修道院及其嚴格紀律與粉飾相對立的。完全的自由——修道院的主要格言。僧院的居民——泰林人，健康的，美麗的人；智力與體力的勞動——他們的工作；享樂與不依賴於任何約束

——他們的主要目的。在修道院裏的生活，在人文主義者的那視個性的多方面發展爲主要位置的世界觀中，對於人文主義者已描繪成爲生活的理想。加爾甘杜死後，出來了一個以他的兒子邦達格柳爲代表的新一代。邦達格柳的朋友，邦魯格想結婚，但他預先尋問各種職業的代表者，他是否能得到幸福。這使拉勃萊能夠嘲笑煩瑣學者的醫士，法律家，哲學家，他們用他們的博學的答覆，對於古代作家之無窮的引證，祇是混亂了問題並沒有給予邦魯格以滿意的答覆。邦魯格後來決定與邦達格柳到『神瓶的托宣所』去求他們所興趣的問題的答覆。在路上他們訪問過那帶有各種諷喻姿態的鳥，以那些被嘲笑的教皇，樞機員，僧正，拉勃萊當代的法官，虛偽的科學等作爲牠們的代表。

英國的文藝復興

英國文學的發展之完成與其他歐洲的略有不同。這事的主要原因無非就是那以諾爾曼的征服(Norman conquest)之名而顯著的巨大歷史事件。諾爾曼人在十一世紀擊敗英吉利人之後，在英國確立了他們的統治。按照語言，文化和風俗諾爾曼人與法蘭西人沒有什麼區別，并在英國，在

高等社會，宮廷貴族中長久地確定了法蘭西語。祇是在很久之後，爲許多法國字所充實的國民英語才從新獲得優勢，并從新產生國民的英國文學。這新英國文學之最初巨大的代表者是喬叟（Chaucer約生於一二四〇年），康達伯利故事（Canterbury Tales）的作者，他到過意大利，那時薄伽丘和比特拉克尚活着。他在那裏認識意大利的人文主義之思想，他的康達伯利故事使人憶起十日談。二十九個旅行者由倫敦向那安葬着貝契特的康達伯利出發。爲要不使路上煩悶，每人約東講兩篇故事，回來時團體約定作一快樂的聚餐作爲對那故事講得最好的人表示的尊敬。喬叟利用這小說來引出社會的各階級之活的形象，提供時代的風俗之廣大圖畫。在旅行者的故事中我們遇着貪慾的修道士，家庭生活之圖畫，愛情的異遇，敬神和獻身之例證，和騎士的勤勞。在一切的故事中感覺到作者的個性，他是英國文藝復興的先驅，賦有健全思想，銳敏的機智與銳感的心之作家，能夠嘲弄可笑的和同情那值得憐憫的，之人（死於一四〇〇年）。

在十六世紀時，古典智識及意大利文學在英國已成爲流行了。英國的人文主義之最卓越的作家是托馬斯·摩爾（Thomas Moore），小說烏托邦的作者。這小說係以關於作者怎樣遇着一希佛洛狄，非常有學問的人爲開始。希佛洛狄訪過烏托邦并在未描寫這幻想國的居民之生活習慣前，

先將當時國家生活的各方面加以批評。希佛洛狄說了許多接近於社會主義的觀念。他指明，犯罪，劫掠和盜竊都是生活的不正當條件之結果。吞蝕工人的勞動之閑逸的人，與大眾窮困化並立發展着的過分奢侈，——一切這些將許多人拋棄於社會之外，他們被迫不得不盜竊，甚至爲要得到一片麵包而以自己的生命爲孤注一擲。如果每個人皆稱那落到他手裏的一切爲他的財產，如果每人藉着各種口實，儘量掠奪，無論國有多大財富，雖僅少數的人在那裏分割，其餘的公民便要變爲窮困。如果財富不是堆積在少數人手裏致貽害於其餘人的利益，如果教育的正當設計消滅了壞的本能及情慾之行爲，那時人將沒有掠劫及殺害的誘因。這種理想的制度就是烏托邦。每年每一家庭的半數由城市遷於鄉村，同樣數目的人則由鄉村轉回城市。因此勞苦的農業勞動平均地分配着。烏托邦人個個勞動，因此每人每日只需六小時的勞動。這個勞動充分足以產生一切必需的消費品，每人皆有時間可以散步，娛樂，訪友，聽講，音樂，歌唱。在烏托邦裏沒有財產，沒有商業。一切都貯藏在公共的商店裏，每人從那裏儘量取他所需的。烏托邦人只有管理者及獻身於科學的人可以免掉勞動。

在十六世紀，英國經歷了牠的歷史之最重要契機之一。商業資本主義以特別加強的速度在這

裏發展着。戰勝西班牙之後，英國得到世界商業強國之位置。這個封建貴族的文化與新的，資產階級——資本主義文化的衝突，以莎士比亞（一五六四——一六一六）為代表，而找到了牠的最偉大的詩人。莎士比亞出現在著名劇作家的羣星（力力（*Lyly*），馬羅（*Marlowe*），格林（*Greene*），本·約翰遜及其他）之包圍中。其中有幾個，如馬羅，賦有極大的才幹。但莎士比亞之名使他們的名字朦朧了。在現在仔細研究莎士比亞的戲劇，要引導研究者到一個思想，即在他後面隱藏着他當代的貴族之一，如像一般所推測的，列特蘭德伯爵，莎士比亞劇之真正作者；以整個來說，牠們是封建貴族階級在牠們被騰達的資產階級排擠出歷史舞台的時期之情緒之詩的定式。

莎士比亞

一

商業資本，對於牠自己的發展，需要強有力的國家之保護。那籠罩英國社會的國家主義及愛國主義，便是那些站在擢陞的商業資本階級面前的任務之結果。莎士比亞之戲劇的編年史便是對於這情緒的回答。英吉利的過去，替愛國主義式的抒情流露開拓了廣大的地盤。莎士比亞在他的

編年史裏引出英國過去的英雄，描寫那英吉利之所以達到牠的偉大的結果之過程。

莎士比亞的戲劇編年史共有七篇（約翰皇帝（King John）、理查二世（Richard the Second）、亨利四世（Henry the Fourth）的編年史是由二部構成的，亨利五世（Henry the Fifth）、亨利六世（Henry the Sixth）的編年史是由三部構成的，理查三世（Richard the Third）、亨利八世（Henry the Eighth）等。牠們的出現時間不能準確地斷定，但無疑義的，這些戲劇，除了亨利八世（牠是否屬於莎氏尚爲爭論問題），都是在西班牙戰敗後的十年間出現的，即當英吉利的民族自負達到最高點的時期。一般地說莎士比亞的歷史劇引起了悲傷，憂鬱的印象；其中殺害，叛逆，血在吹噴着；這——中世紀的情慾與殘酷之全般亂行。

但無論莎士比亞所引出來的國王和貴族之典型怎樣地多形態，無論戲曲裏所描寫的事件怎樣地憂傷，都是國家主義的精神，對於英國之傲慢的愛，貫串着一切脚本。約翰皇帝是以下面這些傲慢的話來結束的，牠好像是對於英國鞏固的偉大之讚美詩；

不列顛在敵人之前毋垂你首，

當在自己裏面沒有遇着敵人之時……
讓危機四面八方地向我們吶喊，——
我們能夠給他以嚴厲的反抗。
當反抗危機而需要忠節之時，
那時候才能驚嚇到我們。

(譯大意)

對於祖國的同一個愛情在別的英雄，被強迫放逐的公爵諾福克斯基的話裏吐露着，(理查二世)。

……悲傷地被流配到廣大的異地。

現在我必須忘掉那

我四十年來所學習的語言……

別了我的國家，

消失了你時，

眼睛對於無緣之夜的朦朧，

亦消失了光明。

(譯大意)

但那爲他的根源所連結着的，替時代的情緒盡了義務的莎士比亞，雖然在劇的編年史裏已帶着他的偉大作品之根本特徵顯現在我們面前，——他有些地方還表現爲偉大的心理學家，天才的探心者，人類的靈魂通 偉大的道德家。在創造英國民族史的著名紀念碑時，他逐步地深入人的內部世界；普遍人類的情慾開始佔領他，詩人並從那被描寫爲敘事體裁的劇本上轉渡到主角的悲劇上。中世紀的禁慾主義要求抑制人之地土本性。情慾被處理爲罪惡。隨着自發性和企業精神的生長而發展着的個人主義，對於人的個性的興趣，對於人的內部世界的興趣在莎士比亞的創作裏找到了牠的最深刻的反映。理查三世是從編年史，例如約翰皇帝，到馬克拍司 (Macbeth) 和奧忒羅 (Othello) 的過渡。理查三世，約在一五九六年寫的，是莎士比亞的戲劇編年史中最鮮明的一篇；在牠裏面心理與道德的興趣要超過歷史的興趣。

醜怪拋棄理查離開生活的燕席，但他被賦與以智慧與鐵的意志，並得力於這些特點，他替自己爭得這席上的最尊貴的位置：

我醜怪嗎？——這是因為

沒有給我以誘惑人的才能，

因為我不能同人參預世界的快樂，

——我決定要做惡漢。

我向空泛的人的慰藉宣戰……

（譯大意）

意識到他的外部的醜怪與內部的卓越——這是理查的二基本特點；他決要為着那自然所給與他的侮辱，而報酬自己。由此——他的過分的野心。理查——游獵家。不僅是權力本身，即為着權力的奮鬥與鬭爭中的勝利皆使他為之魂奪。征服貴婦人安娜的心之後，他的快樂首先不是因已走近目的，而是因證明了他是能夠克服強有力的阻礙之人。從來關於自己的外表未嘗自欺的他，

感覺到自己裏面有美麗和力。

我達到一切，可以說，毫不耗費……

她的丈夫是純厚，剛勇，美麗……

我跛子，醜陋，粗野，如果錯配了……

或許，她是在我裏面看見了，

那我所看不出的東西！

也許，我在她眼睛裏並不醜怪……

(譯大意)

這就是理查的目的，這就是他在生活中能替自己找到的慰藉。手段也是適應着這些目的。理查——真正的馬基阿維爾(復興時代的國王之陰險政策的理論家)式的外交家。用一切的手段來實現目的——這是這個政策的主要格言。殘酷，不忠，狡猾，毒物與短劍——是同樣好的武器，當事情是關於國家的時候。虛偽的敬神，不忠，精巧的計算，能夠挑動個人和大眾的情感，殘忍和

忘恩——一切這些特徵幫助理查達到目的。如果莎士比亞沒有用幾種能誘致我們傾心於這惡魔的形象之性質來緩和那些堆積在他裏面的一切奸惡的特點時，理查將成爲抽象的象徵，而不是活的形象。這些性質之一——那爲勃蘭德斯所指明的對自己的特有的正直與誠實。他欺騙一切，但不欺騙自己。他不理想化自己並稱自己爲惡漢與醜怪。但最與理查媾和的，是那開始他的罪惡的清算之最後一幕。他時常僅依賴自己，他不尋求人的同情與支持，但曾經有過這個傲慢與孤獨的人要求撫愛與柔和的干預之契機。這種契機被莎士比亞描寫在最後一幕裏。當這不能馴化的靈魂，在他的孤獨中，開始悔改到全世界裏他沒有一個心愛的生物之一分鐘，——當這被當做良心的痛苦的犧牲之惡魔般的傲慢人所體驗的無數苦惱一經暴露的一分鐘，當那站在他面前的恐怖怪物從他的靈魂深處喚起萎縮的良心時；最後是理查的死，這裏他的英雄主義和不屈的意志爲最後的明亮光線所照耀，——這個瞬間大大地媾和了觀衆與那在人的形象中之惡魔。

與那在王座上的惡漢之典型並立地，莎士比亞還引出一高貴，大量的英雄，理茨蒙特的形象。當理查，甚至在最後的決鬪之前，在士兵面前，在他的說辭裏發展利己主義的原則，推翻公道與良心時，理茨蒙特的演辭正是喚人皈依後者。『同伴們，——他說，——我請求你們，祇要記

得一件，即主與真理贊助我們！不幸的與神聖的靈魂之禱告昇立為擁護我們的堅固圍牆！」理茨蒙特稱理查為主的敵人，所以主本身也要站在理查的敵人方面鬥爭。理茨蒙特向他的戰士約束以『安靜的睡眠』作為報酬。

理查的演辭帶着完全另外一種的性質。「良心的恐怖——怯懦者的無用的供詞——」他說。
——痴人之利用牠，是要來牽制勇敢者的繫繩。劍——我們的良心！武器——我們的法律！」關於上帝理查不提到；他知道，在上帝裏面他找不出有他的事情的同盟者。他不以道德的報酬來誘惑他的士兵，——他向他們說到在失敗的場合所要遇到的物質損失。這兩個英雄的決鬥同時是兩個原則的決鬥。道德的原則勝利了，所以莎士比亞在他的悲劇裏不僅是愛國者探心者，並且是道德家。

莎士比亞這樣從歷史任務方面轉渡到他的真正使命上——轉渡到人的靈魂之掩蓋方面的開發，轉渡到最深與最複雜之人的情慾之揭露。但在未過渡到他的偉大悲劇之特點的敘述前，讓我們看看，莎士比亞在倫敦與愛國主義同時遇到的那社會情緒之第二流，即——優美的意大利的文藝復興之影響，怎樣在莎氏的創作裏被反映着。

二

在那文藝復興之輸入比法國與德國較遲的英國，古代的文學和藝術是不斷地與意大利的文學與藝術之表象連結着的。整個英國人的古代教化帶有意大利的痕跡。康達伯利故事 (Canterbury Tales) 的著名作家喬叟 (Chaucer)，英國的薄伽丘，在一三七二年已訪過意大利；在那裏他研究但丁 (Dante) 與薄伽丘 (Boccaccio) 的作品。那以真實的銳智與描寫的現實性為特色的康達伯利故事是意大利的愉快與優美的復興之最初閃光在英國的反映。這些故事，對於以後的英國詩，在某種程度上，構成了像但丁與比拉克 (Petrarch) 對於意大利的詩所構成的同樣的東西，莎士比亞在他的作品裏不僅一次利用過康達伯利故事的題材。近莎士比亞的時代，即近十六世紀的下半葉，英國裏面的意大利的影響加強了。大批翻譯的與模仿的文學，證明了莎士比亞時代英國所暴露出來的精神力量之豐富。意大利語成爲高等社會的語言。以利沙伯 (Elizabeth) 自己亦喜歡用意大利語說話，無疑義的，那在高等文學家中周旋的莎士比亞，不能不知道意大利語。在一五六一年伯爵卡士狄龍的書已被翻譯，伯爵爲着復興時代的武士與貴婦人所刊行的命令書亦被英國的高級社會所接受。

莎士比亞的喜劇便是這潮流的反映，如像他的編年史反映了愛國情感的高漲一般。和莎士比亞在編年史裏不僅是編年史家一樣，同樣的他的許多喜劇有超過他的時代的界限之意義。莎士比亞寫有如下的喜劇：味羅那的兩位紳士 (Two Gentlemen of Verona)、錯誤喜劇 (The Comedy of Errors)、化悍女爲賢妻 (Taming of the Shrew)、愛的工作枉費了 (Love's Labor's Lost)、仲夏之夜的夢 (A Midsummer Night's Dream)、結果好的都算好 (All's Well that Ends Well)、小題大做 (Much Ado About Nothing)、有趣的溫則婦人 (Merry Wives of Windsor)、像你所喜歡的 (As You Like It)、第十二夜 (Twelfth Night)、暴風 (Tempest)等。這些喜劇的大多數是與戲劇的編年史同時寫的。

其中的一篇，即第十二夜，約在一六〇〇年出現的，之更詳細的分析，使我們認識了莎士比亞的喜劇之基本特點。在這喜劇裏，和在莎氏之大多數喜劇裏一樣，不難找到意大利復興之一切特點。精美，優雅的愛情是這喜劇之主發動機。愛情——支配着英雄的一切動作之情感。這裏愛情伴着機智和優美的談話與美麗的世俗的相互刻薄，公爵奧信諾與維奧拉的關於男人與婦人的愛情之比較力量的爭論，便可作爲牠們的模範（第二幕，第四場）。爲要推測貴婦人的愛情，必須

佔有那爲文藝復興所造出的複雜的戀愛科學。奧理維亞不直接向那扮裝的維奧拉申明關於她的愛情，而藉助那好像爲維奧拉忘却了的她的戒指。但這時代的人很熟識那伯爵卡士狄龍所授與的教訓，維奧拉立刻想到事情的實質，那敘說（第五幕）『頭破血流』的多美爵士之安得列及其傷頭之喜劇肖像，對於修道士的嘲笑，例如冗談者之非難那『聞名爲好人和好主人的人，修道士的敬虔是應該的』，——一切這些都是文藝復興及其對於粉飾的僧侶之蔑視與對於體力及人的智巧之重視的反響。

喜劇第十二夜的主要英雄是公爵奧信諾。這是真正伯爵卡士狄龍式的武士。公爵機智又優雅，熱戀奧理維亞，得不到她的回報時，他苦惱着，但這苦惱不致有慘變。文藝復興時代的高等社會是過於悅樂，可以深入地體驗愛情的痛苦。他們的這些苦惱都被那與編年史的愁鬱色彩構成極端對比之柔和與甜密的色彩所染色。公爵尋其苦惱的慰藉於音樂中。

如果那是不虛偽，音樂能醫治愛情的痛苦，

讓牠演奏，讓牠永遠地演奏着！

也許那充塞我心的音響能制止我的苦痛。

讓牠重覆已演奏的歌曲，

牠用柔和催眠我，

有如突然吹過紫蘿蘭花叢的微風，

帶着香氣迎面撲來一般。

(譯大意)

在公爵的心中愛情與音樂是不可分離的。需要歌曲時，他說明，凡親自經歷過深切苦悶的人都能了解牠，維奧拉確信公爵的思想。『這個歌，——她指明說，——在那些立有愛情的王座之宮殿裏找到了如像回音的答覆。』公爵對於他的戀愛很頑固很倔強；他的『愛情不知道邊際，有如像海洋的貪婪。』在喜劇裏甚至一契機（第五幕），好像，公爵準備將事件推引到悲劇的尾聲；他想殺死維奧拉。『罪惡的靈魂成熟了！——他叫喊着。——死應當報復小綿羊，因為想做一壞雌鳩』。但這曇花一現；在這境域裏情慾祇在人的靈魂表面掠過，并當全部事實明白時，公爵自願將他的愛情從奧理維亞轉移到維奧拉身上。

在其他特異的肖像之中莎士比亞引出一瑪爾弗略的喜劇肖像。他們與他所作的戲謔，形成了一好像與主要情節並行發展着的第二情節。

在莎士比亞時代對於那所謂清教徒是極端不和愛的。這是一個反抗貴族的奢侈和逸樂的生活與習俗的節慾與嚴格之英國資產階級的政黨。這個派別作反對藝術，戲劇和快樂的爭鬪。有人推想，莎士比亞係以瑪爾弗略為代表來嘲笑清教徒的運動。

瑪爾弗略是一切的快樂與諧謔之仇敵。他不引出一滑稽者而猛烈地攻擊多美與瑪利亞，在聽他們的歌曲之後。瑪爾弗略愚魯，一切他的反對快樂的冗談皆為那暴露他的愚蠢的滑稽者的機智所擊破。當瑪爾弗略，因一丟棄的信，而幻想奧理維亞戀着他時，他的粉飾格外暴露得鮮明；他夢想高尙的認識，優美的服裝。瑪爾弗略的插話，同矯慢的，愚蠢的矯飾之這個快活戲謔，更加削弱了整個喜劇的著色。

三

莎士比亞的最著名的戲劇之一——威尼市商人，在十六世紀九十年中葉寫成的，與意大利的影響密切連結着。那渲染脚本的意大利色彩使他與第十二夜連繫着。這裏引出一『王家商人』安

東約和真正商人賽洛克。在他們的描寫中不難洞察貴族詩人。安東約與賽洛克的鬪爭這與其是種族鬪爭毋甯是經濟鬪爭。安東約妨礙賽克洛，因為他出借現款不取利息，因此掘穿他的利益。詩人明斯站在那虛擲金錢，接近封建宮廷意識的大量商人方面。

封建制度的時代是傳統與絕對信仰的統治時代。中世紀的人不能對自己表現，他的諸觀點祇有相對的意義，牠們祇對於某時代某環境是真實的。他相信，他以前的一切觀點都是極大的謬誤，絕對真理於他是明瞭的，他的見解以後不致發生變化。一切堅持相異見解的人，在他眼裏都是異教徒，陷於錯誤的人。由此——中世紀的宗教的頑固性。

文藝復興的時代發展了思維的辯證法，在日常生活中引進了一種觀念，認定真理有相對的意義，古代的人是另一種想法，很可能的，將來的人類又要佔另一種觀點。復興時代的人獲得了那站在他人觀點上的能力，發現那產生這個或那個心理，這個或那個觀念之條件。由此——復興時期之很大的容納性。

莎士比亞在威尼市商人裏引出安東約和賽洛克并指明，那猶太商人和基督徒商人中間的猛烈仇視是在那種基礎上產生的。

在信教的鬭爭的後面不難看出階級利益與階級觀點的鬭爭。「王家」商人安東約，依照他的觀點，是接近於封建的貴族，他很大量，分錢給朋友。賽洛克儉約，積蓄錢，蔑視貴族的懶惰并視安東約爲一危險的競爭者。

值得走近些來考察安東約和賽洛克的性質，使能深信上面所說的公道。安東約——純厚溫雅之人；他不冥想，友人有所請求，便立刻解囊，但預定祇幫助正直之事；他「不取利息地出貸」，如像賽洛克關於他所說的，「愚直，掘穿我們猶太人在威尼市的利益」。但是這個無可譴責的人——他的世紀的兒子；他仇視輕蔑猶太人；「他蔑視責罵我們的民族」，——賽洛克說。他之與後者的交游能夠大大地解除賽洛克的惡意之懷恨。

「你們稱我爲不忠的壯犬，你們吐唾於我的衣服上……。你們曾經用腳從你們的門檻處把我推出，如像踢一壯犬一般……。你們最近還吐痰於我并喚我爲不忠的壯犬。」必然的，基督教徒方面的這種態度定要引起「猶太人」心中的深刻憎惡與憤怒的情感。賽洛克在一個地方回憶到理查三世。他們倆都仇視和憎恨人類，他們這倆在一關係上爲運命所侮辱的人，乃傾其全力于那對於他們尚非絕路的目的之達到。

野心領導理查的一切行爲。對於利潤和金錢之愛慕，視牠們爲得到力量和能夠向基督徒報仇之手段，——賽洛克的基本特徵。不僅在基本特徵上，在一切細節上，賽洛克都是那時代的典型猶太商人。他的聖經之博聞強記，引證教長和豫言者，他的機巧，傳統之形式信仰，對於法律文字之形式關係，而非將牠的精神提高於一切之上，最後他的縱慾，固執和好勞——這些就是莎士比亞賦與賽洛克之特徵，在一人身上提供資本家的商人和猶太人之典型肖像。但威尼市商人之意義，和莎士比亞之一切其他主要作品的意義一樣，不僅限於地方的和民族的特徵之精巧描寫：普遍人類的原素明顯地在利益的部分鬭爭中表明着。莎士比亞在賽洛克口中予以一些啟示他的懷恨和憤怒的社會根源之獨白。

『他，——賽洛克在第三幕在其著名的獨白裏論及安東約說，——譏刺我的民族，破壞我的事情，使我與友人陷於不和，教唆敵人對付我！……爲的什麼？爲的是我——猶太人嗎？……難道猶太人沒有眼睛和手足嗎？……沒有情感，熱情和愛慕嗎？……難道猶太人不是與基督教徒以同一的食料而生活？……不是因同一一些疾病而痛苦？……不是用同種方法而治療嗎？……難道不是同一個武器使猶太人受傷嗎？……難道他不是冬天感覺到冷，在夏天感覺到熱，如像任何一

個基督教徒一樣嗎？……如果你們殺害我們，我們就流血，觸摸我們，我們就笑，給我們下毒藥，我們就死！難道當你們侮辱我們時我們就不應該恨嗎？……如果我們在各方面都和你們相似，那末在這點上亦願意相似……。如果一個猶太人侮辱一個基督教徒，那他就要報仇，忘掉一切的謙遜。讓受侮辱的猶太人援他的例亦來報仇吧。我運用你們所教授我們的那些卑賤，并，如果我沒有高出教師，天命打傷我好了！……。」

威尼沛商人裏之被引出的其他諸典型中，以波爾查最引起人的注意。沙比士亞很少用這樣的愛情與藝術的謹慎來描畫婦人的形象。波爾查的言辭充滿着明慧。她在許多地方要高出於她周圍的男人及其夫婿巴山紐之上。波爾查——她的時代的女兒。她還不是那種在十九世紀才發生的那種恥為男子之附庸的獨立婦女。「我的幸福之全部，——她對巴山紐說，——當然，有權利連我的智力和我本身都委付於你！以後你將為我的教師，君王，和主人！取你在周圍所能看見的一切。以前我是全權的女王，對於自己，對於房屋，對於一切。現在一切這些，加上我自己，都屬於你！」這樣波爾查——還是從屬的生物。但沙比士亞賦之以相當的智慧，獨立性和堅決性，使她成為事件之主要領導者。她有教養，聰明地管理那祖先所遺留給她的極大產業。她銳敏地判斷

人，正確地指出那些熱中於她的人之特性；在訴訟時她暴露出威尼市的法律之深刻意義，并巧妙地應用牠們。當那些包圍她的男子困惑之時，波爾查一人能夠用她的迅速與堅決來援救安東約。但波爾查之最主要的特點——這是謹慎的明智，深謀遠慮，能夠支配熱情於理智之下。當她看見，她所愛的巴山紐選那在牠裏面保存着她的像片之匣子時，看見她的願望已成功之時，她喊叫道：『制住，愛情，抑制你的爆炸！不要使牠迸發如急流，不要這樣做，使幸福的這一瞬間打擊我，誘奪我的魂魄！』波爾查——平衡的氣質；她極端穩定；在她的全部智力與深謀遠慮中她充滿着美德與端麗，她是那能滿足卡士狄龍伯爵所提倡的理想之文藝復興的特有形象。

四

在文藝復興的雰圍氣裏受過教養的莎士比亞，不祇一次地以他的敏感及人的內部世界之天才的洞察力，滿含愛情地來從事那在復興時代的意大利名流中統治着的情感——即愛情的情感之剖析及研究。那可以稱之為完全意義的愛情悲劇之悲劇，在牠裏面一切情節的線索都匯集在兩個少年的愛侶身上，使人能夠看出深刻情感的一切激變，牠的產生之全部過程，發展及其悲劇之尾聲，——這就是悲劇羅美堯和幼力亞 (Romeo and Juliet)。

悲劇的題材——全部有力的情慾與外部世界的衝突，那翱翔於唯心雰圍氣中的，不願且不能思想與計算的愛情，一方面，和周圍的凡俗的散文，複雜與多數的思慮——另一方面中間的衝突。

羅美堯——復興時代之真正的意大利人，猛烈的和熱情的，善於戀愛與舞劍的人物。在未遇着幼力亞之前他戀愛別人，但他之第一次與幼力亞邂逅便決定了他的命運。莎士比亞並沒有導引我們到這發光：——羅美堯一見傾心，和從此時起，除了一個目的而外，一切對於他都消失了。

「啊，難道我愛過誰？走開，瞎眼！這瞬間之前我就沒有看見過好的造物……」羅美堯的靈魂中之這種情慾的優勢，正確些，——唯一的統治，豫示了悲劇的結果。但不安的期待是跟着羅美堯的性質之其他方面的開展而加強的。他完全不關心到兩家的敵對，那隔離他們兩家之世代仇恨超出了他。羅美堯——不是一個實際家。他不注意到那最主要的阻礙；甚至在他腦裏未曾有過想調解他的雙親與他的戀人的雙親之思想。誠然，羅美堯有相當的發明力：他能夠欺瞞假裝，他求助於修道士洛仁佐并計劃一祕密與幼力亞結婚的方法。但這個發明對於那阻塞他的愛路之諸複雜阻礙太無効力了，羅美堯回想到那不知道危險而在深淵之涯爬行着的嬰孩。幼力亞則比羅美堯實際些和賢明些，如像莎士比亞的其他婦人一樣。當羅美堯在他的熱情告白裏傾吐着時，幼力亞首先

想起婚姻事。「當你的愛情，——她說，——是正直和高貴的，并你欲完成之以結婚之時，請你明天來告訴我，我們結婚的日子與時間。」莎士比亞賦與幼力亞以一種常女人戀愛時，常有的一種天然本能的狡猾與佯假的能力。在籌思達到她的目的之行動計劃時，幼力亞同時用驚人的狡猾來向她的父親表示恭順，爲着狄巴爾特之被殺而流淚并咒詛他的兇手——羅美堯。但在幼力亞的這些裝假的申言中，她沒有一刻忘掉她的情感，整個她的獨白則以她對於羅美堯的愛情爲貫緒。幼力亞的忠實與堅決，特別在當她的養母勸她與羅美堯斷絕時，鮮明地表現出來。看見這個從來忠順於她的婦人之背叛時，幼力亞在她的孤立中仍然是堅牢不拔，不肯變節，并決定單獨地行動。幼力亞在手持飲杯的一幕上表現出何等的堅決和有力，當她冒險飲那神祕之藥，在墓坑中伴着屍骸度夜并交付於不可知的將來時。當少年人們的企望沒有實現時，幼力亞，和羅美堯一樣，表現有充分的勇氣來死在她的丈夫的屍體之旁。

莎士比亞的四悲劇——奧德洛 (Othero)，新伯林 (Cymbeline)，特洛伊爾與克來昔達 (Troilus and Cressida) 與冬天的故事 (The Winters Tale) 的主要題材是嫉妬。嫉妬者的典型在牠們裏面分爲二大類。第一類——嫉妬的基礎是對於女人之卓越見解，恐怕失掉可愛的人物；第二類

——是基於對於女人的低級見解，猜疑，利己與純粹病理的原因。

嫉妬的悲劇中，奧德洛得到最大的流行，嫉妬在牠裏面達到不可信的力量并描寫得非常鮮明。嫉妬——悲劇之主要推動機。但摩洛哥人（Moor）的性質并非限於這個特點。這性質是過於複雜，那使他的靈魂中得出嫉妬的情感之發展，指出了奧德洛——不是平常的嫉妬者。奧德洛——首先是唯心論者；他不知道人們并深信他們的高潔。玳珂用下面的話來表明他的特性：

摩洛哥人

有這種單純和善良的品質，

他認定那種能夠裝成一個

可以供人任意頤指氣使，

如像一蠢驢般的，

才算是正直之人。

那對於珂珂的低級智慧表現爲愚蠢的，實際上就是一種不適宜於卑下猜忌的高貴性質之信賴性。奧德洛對於第茲跌蒙納的見解是高尚的；甚至在他腦筋裏向來沒有懷疑過她什麼。這樣奧德洛的嫉妬之源泉——不是低劣的猜疑，而是過度的信任與唯心主義；他相信珂珂，因爲他相信一切的人，因爲珂珂比第茲跌蒙納狡猾並能夠破毀奧德洛靈魂裏對於她的信任。奧德洛的嫉妬與沙氏另一嫉妬悲劇——冬天的故事的英雄，另一嫉妬者，列翁特的嫉妬深有不同。包圍奧德洛的一切事件是這樣地布置着，務使在他的心裏播散着懷疑的種子；列翁特的則反是，一切的情形都是致力於使他相信他的妻格爾美翁娜的貞潔。爲要激發奧德洛心中的嫉妬，需要珂珂的巧妙工作。列翁特心裏的嫉妬沒有根据地突然爆燒。奧德洛不能夠跟踪於他的妻子之後，他不考察，不找證據；珂珂強迫他找；奧德洛時常傾向於破解他的疑惑。列翁特不斷地偵探，他的性情與其說易於猜疑，毋寧說立刻信以爲真；他甚至將那些有利於格爾美翁娜的貞潔之事實依他所願意的方法來曲解。奧德洛——唯心論者；列翁特——暴主與頑固者。但奧德洛的嫉妬不僅以牠的發生過程來表明他的高潔。這嫉妬的性質與特點指出了牠并不是撥動奧德洛的靈魂中之低級弦。值得傾聽一下那奧德洛傾吐他的痛苦的獨白，我們可以看出，所說的并不是憤怒的利己，他的嫉妬情感沒

有那爲列翁特的嫉妬所特有之病理性質。奧德洛的嫉妬接近於破迷。他之所以痛苦首先是因爲那他所認爲高潔的第茲跌蒙納已表現爲一低級生物。當珂對他說出她的一切卑污思想時，奧德洛憂鬱地堅信着，好像是關於自己的一般：『她有這樣可愛的質性……這個婦人……誰都認定她是純潔……』『現在她比我還要污黑。』奧德洛的嫉妬之整個基礎卽在這句話裏。他之嫌惡第茲跌蒙納，不是因爲牠們剝奪了他的美味一口，而是因爲她碎了他的對於女人及其高貴之信仰。奧德洛——不僅是人格的侮辱之復仇者，而且是一嚴厲又盲目地責罰的法官，一判決錯誤而動機純潔的法官。

奧德洛與羅美堯和幼力亞構成了那些啟發那在新歷史時期中形成的『永久』問題之一——男子與婦女的關係問題——的深刻心理學的指示之不竭的源泉。

五

哈默雷特 (Hamlet) 屬於藝術創作的最著名作品之一。

如像在過渡時代，當社會生活的理想與舊制度已經崩潰，而新的尙未鞏固時，常見的一樣，在文藝復興時代，新意向的擔負者出現在新任務之前。那企圖代替教會權威的自由批評思想，必

需與多數的敵人，與沉滯和錯誤的世紀力量等作鬥爭；這——戰鬥的，同時又是創造的思想，自然，牠首先便遇着內在的痛苦之無窮源泉。堅固的，內在的靜默構成了中世紀世界觀的基本特徵；在這靜默裏絲毫沒有疑惑的位置。文藝復興之典型哲學家是懷疑家蒙恬及其「經驗」。他在口頭上什麼都不相信；對於他沒有權威；他企望一切都親眼看見，并僅思索那些可以完全合理判斷的，我們的感官可以達到的；但這樣構成的判斷喪失了絕對的意義；牠們祇當人類的判斷一般是堅固之時才是堅固的。「*Que Sais-je?*」（『誰知道？』）——這是蒙恬的格言，——埋伏在哈默雷特的一切痛苦之根基裏的格言。中世紀時信仰天主教會的命令書之絕對意義。最勇敢的思想家沒有夢想到甚至在遠的將來，天主教的學說裏有根本改變的可能性。宗教的改革指示了，基督教的見解亦跟着時代轉變。文藝復興時代的人們開始理解一切真理之地方的與時間的意義。每步之批判的檢討之傾向，我們的判斷的相對性之自覺，及其所形成的結果之懷疑，——這些是這時代的世界觀之基本原素。

將生活之舊制度加以檢察後，人的思想深信牠的根本變更的必然性。那些為天主教會及替牠服役的煩瑣學派的才智所辯護的殘酷與謬誤，在那根據事實的研究之自由法庭之前，找不到自己

的辯解。那從前在理想與現實間看見完全和諧的地方，牠們中間已逐漸形成一無底的深溝。由此——憂鬱和晦暗的悲觀主義，關於喪失的理想之悲歎，自己無力恢復這完整的意識。那中世紀的人冷淡地在牠面前走過的東西，已震動并強迫新的人思想了。

哈默雷特在威丁堡肄業；文藝復興時代的自由思想家，佐達諾·布魯諾 (Giordano Bruno) 卽在這裏傳授他的哲學；路德卽在這裏貼出他的著名教條於教會牆上；一句話，在這裏曾經與天主教會及一切舊表象以嚴重的打擊。哈默雷特當作他的時代之智力權威而從那裏來；他寫詩，研究音樂與演說，深嗜擊劍與戲曲藝術。他在未出演前對於戲子的教訓證明了有銳敏的趣味，按照一個批評家的指示，應該把牠們掛在每一戲院裏來作爲劇場藝術之每一聽者的指導。但哈默雷特不僅從威丁堡帶來纖巧的教養與審美的發展，——他還帶來好奇的批判思想，我們的判斷之相對性的意識，對於真理之熱切企慕，用經驗的方法來發掘這真理的企圖，卽能夠僅僅相信事實與由牠們裏面得來的邏輯結論。哈默雷特——細心的新時代的研究者，嚴格地對付一切的邏輯結構。命運課這細心的，佔有新思維之一切複雜方法的思想家，以解決那帶有完全中世紀的性質，需要迅速與堅決性的，的任務。任何一個別人，站在哈默雷特的地位，都會簡單地看待事情：他將看

他的任務是個人的事情，是個人復讎的行爲。思想家的哈默雷特的看法則廣泛得多：不是因個人的犯罪而復讎，而是暴露他所進入的社會，甚至整個世界之全部罪惡，——哈默雷特這樣推廣他的任務。他自己恰好把這表現在與其父靈相見後所說的幾句話中：『全世界完全混亂，將遇着不幸，命運指令我與罪惡鬥爭。』在個人的犯罪之後，哈默雷特首先看見那世界所陷入的罪惡之全部深度。這個概括的能力，這個哲學結構的傾向，貫串着哈默雷特的全部言行。在想及他母親的結婚時，在他裏面首先被侮辱的不是兒子，而是思想家，他不談到他個人的悲哀，而一般地論斷到女人之無足輕重。在悲劇之一地方可以認爲，哈默雷特之利用那些在他周圍發生的，僅僅是把牠們當作他將來的哲學論文之材料。這就是當他由幽靈處知道那可怖的罪惡的一契機。『我的紙張在那裏？』——哈默雷特喊道。——我來用之記取什麼將爲奸賊和帶着愉快的笑容之哄騙。』哈默雷特身邊帶着筆記本子，裏面寫些得自發生的事件的一般判斷。這些就是哈默雷特的主要特徵：

他——哲學家，思想家，首先就是分析的人。

哈默雷特決非一個不能堅決行動的人：他擊殺波浪泥，置希丁絲坦和羅遜克蘭茲於死地，最後，并殺死國王。哈默雷特之遲緩不是因爲他沒有殺人的充分力量，而是因爲他要於最有利於那

役使他的，的高級真理之情形下來完成殺害。事實上，那些阻滯哈默雷特的動機之多形態與複雜性是顯著的。起初——必需證明事實。幽靈的說話對於哈默雷特是不充分！他求助於心理學的方法，舞台行動的方法來檢討告發，但這對他太少了，他用盡一切方法來偵察國王。在我們面前的是一個真正蒙恬式的懷疑家。再者，他心裏存着一個願望，想使復仇能儘量地完滿，這使得哈默雷特不在國王禱告時殺害他，在這時候的死對於他不是一個報讎，而是一個報酬；他喜歡等待另一個時機，即當『忿怒或精神錯亂發生時，在遊戲後，在誓言和不可寬宥的行爲中，在他因酒慾的壓迫而在他床上酣睡如野獸之時。』與哲學家，經驗主義和懷疑家並在地還出現着一個並非與宗教旨趣絕緣的人。這樣關於哈默雷特的能否走到行動的問題，應當這樣解決，他能夠走到行動，但僅是那種爲當時的思維所能取出的一切觀點所證實的行爲。誠然，實際上這種嚴格能引起那幾乎等於完全不行動的遲緩，從某種觀點上可以說，哈默雷特是思想的人，而非事業的人。

哈默雷特的第三特徵——這是憂鬱和那產自舊觀點與新概念之衝突地面上之悲觀主義。唯心論者和站在當時的智識之高峯的思想家，從開始便遇着許多挫折：母親忘掉了他的父親，『華飾與光榮』，并在一雙白鞋未穿破前，便下嫁於惡漢，他在先王之前有如像一羊鬼 (Sheep) 在阿波

羅之前那樣的低微。宮廷官吏是低級的諂諛者和陰險的欺騙者。哈默雷特已不再信任人了；他狂暴的殘酷地對付那他所痛愛的，像『四萬弟兄』所無法痛愛的，的奧費理亞。奧費理亞——純潔的生物；但這——附屬的，被動的，不能自主的生物，她不能理解那哈默雷特所體驗的深刻悲劇，她卑怯和柔順，承受了那父親所給她的不名譽的使命，這點已足以使哈默雷特來輕蔑波浪泥的這從順的工具，使他把她當作那證實他的世界悲觀觀點的證據之一。他『完全失望地看出，在她裏面找不出什麼』。哈默雷特不疑惑，在將來他自己母親的肖像亦將從奧費理亞處消失了。但是難道哈默雷特對於自己力量的失望不是一件極恐怖之事。像哥德一樣他傾向於用意志的薄弱來解釋他的不行動，并這個自覺，對於他，成爲了苦惱的無窮源泉；他羨望那不假思索勇往直前爲着寸地而死鬥的兵士，并視他們是對於他的一種叱責；每一次意志出現時，他便陷於煩惱 自語不再動搖——不久又因新的考慮影響而遲緩了。對人的失望，自己無力的意識，置哈默雷特於絕望；他甚至發生自殺的思想，但『果斷的花又在考慮的壓力之下萎縮了』，『做或不做』的著名獨白，實質上，無非就是關於自殺题目的哲學論究。

哈默雷特的基本特徵就是這些：分析，反射與傾向於熟慮等的優勢，形成這優勢的結果之行

動遲緩，憂鬱的悲哀和那因新理想與現實間的不調和而釀成的陰鬱的悲觀主義。

但哈默雷特無過祇是一心理學地正確的藝術形象。他——文藝復興時代的最典型的肖像，即當肉體懲罰之舊宗教的傳說與崇拜和新的審美要求與最初的懷疑，人類思想的天生自由等衝突之時。思想首先意識自己的有限性和不能解決那些教會敢大胆解決的諸絕對任務。復興時代的哲學家布魯諾說：『從絕對的觀點看來沒有什麼不完全或醜惡的，牠祇當與其他的對比時才成爲這樣，并那對於一人是損害的，對於另一人已是福利。』哈默雷特——文藝復興時代的最深刻的作品，那伴隨着二文化的交替過程之疑惑與意識的動搖之體現。

六

在莎士比亞的諸作品中，他的羅馬悲劇凱撒王 (Julius Caesar)，安東尼與克利娥巴特拉 (Antony and Cleopatra) 和哥利峨蘭 (Corolanus) 亦佔着顯著的位置，柏魯達里 (Plutarch) 的著名『傳記』作爲牠們的源泉，在牠們裏面描寫羅馬歷史的緊要關頭：在哥利峨蘭裏——貴族與民主政黨的鬥爭；在凱撒王裏——共和與君主派別鬭爭；在安東尼與克利娥巴特拉裏——開始衰落時代的羅馬社會之風俗習慣。這些悲劇中凱撒王特別得到廣大的流行，直至今日不曾離開過歐洲的

舞臺。莎士比亞在這裏提供羣衆悲劇的模範，深入大衆的心理。凱撒作爲一輕微，高慢，迷信，反覆無常的人而被引出。他死在悲劇的開端。也許，莎士比亞是故意降低凱撒的形象，爲要更明顯地來指出那與這名字相連着的原則之全部力量。羅馬對於凱撒主義是成熟了，凱撒之死亡不能預防十月帝國。凱撒在他的語言行動裏有若干低微，則他在周圍人的語言中亦有若干的偉大，他的名字的魔力亦有若干的不可克服。安東尼稱他的屍骸爲『世未曾前見的已亡的偉大廢墟』。在凱撒出現時，周圍的人全都爲敬愛所充溢。他開始說話時，一切立刻沉寂。當凱撒死時，他的精神變成更加威嚴，在其帝國偉大中更加高偉。常布魯特向大衆宣布他那意欲解放羅馬脫離暴君的行爲之意義時，大衆覺得最好還是對他喊道：『讓布魯特做我們的凱撒吧！』，——這證明着，凱撒主義的觀念已深入羣衆的意識。

莎士比亞的悲觀主義的情緒，特別鮮明地在他的最動人的悲劇之一，理珥王 (*King Lear*) 裏顯露着。這篇悲劇可稱爲一般苦難的悲劇。暴君，統治者，頑固者，驕橫以至於昏聩，喜諂諛和奴隸崇拜的人之理珥王將其國土交付於二陰險和阿諛的長女，并剝奪第三女考成利耶之繼承，因她不願犧牲她的尊貴和發誓她對父親的愛情。被不義的二女驅逐之後，理珥流落在荒野裏受風雨

之苦，在這裏也曉悟到受難人的苦楚。他默想到那些找不到『一塊破布來遮蔽風雨』的人之命運。『從前我太少想到你們了！……富人應當親自嘗驗殘酷的窮苦，以便了解窮人遭受何等的苦難。』

如像但丁之在他的詩中極深刻與多方面地來表現那在中世紀時統治着的觀念與情感一樣，莎士比亞亦在他的劇本中，接觸到那些產自那與封建貴族關係之開始消滅和資產階級的資本主義文化之出現與增長連結着的文藝復興時代之諸根本問題，那些在以後諸世紀中歐洲社會應當解決的問題。

西班牙的文藝復興

在西班牙，和在別國一樣，在中世紀末期激起了對於古典主義的智識與人文主義的觀念之興趣。在十五世紀末西班牙的學生到意大利去求古典主義的教養；維幾爾，西西羅及其他古典學家的譯品便出現；研究比特拉克和薄伽丘。西班牙的劇場在文藝復興時代，像英國的一樣，達到高度的發展。西班牙的戲劇之光榮是得力於二位偉大天才——羅普·得·惠格（一五六二——一六

(三五) 與加爾德倫 (Calderon 1600—1681)。如在其他國家一樣，在西班牙，在十六世紀時，便完成了那為商業與資本主義的發展所制約着的文化交替的過程。在西班牙這過程帶着特別複雜的性質。與摩洛哥人的鬥爭養育了迷信和要求有力的政權，導引西班牙到教會的與君主的原則之特別專制的統治。另一方面，西班牙勵行極廣闊的貿易，那為西班牙所佔領的，并由彼處可以獲得金礦的美洲之發現，發展那企業的精神到極高的限度，創造了企業家，惡漢和野心家的幹部。那種以『惡漢小說』名字著名的一種文學，就是在西班牙得到極廣大的傳播，這種小說的最著名的代表作家便是托爾門斯的拉撒利約 (Lazarillo de Tormes) 的作者狄哥·烏達多，第敏朵查 (一五〇三——一五七五)。在這小說裏描寫着一從幼年便流落市上并經過了一長的奇遇和犯罪的路程之磨屋主人的兒子的歷史。

上面所指出的社會條件，制約了文藝復興時代的西班牙文學之特性。在牠裏面，國王的權力，與封建騎士的善行之理想化和那對於平民與農民的興趣交織着，天主教的與君主的趨向，和那產自商業資產階級的生長過程中之好自由的思想交錯着。民衆的景色和一般民衆性的元素，在西班牙的戲曲中起很大作用。表象的這混合物特別鮮明地在羅普·得·惠格的這種脚本，如像羊的

本源裏，顯露着。在這裏描寫着那些起來反抗他們的貴族之農民的暴動。羅普·得·惠格巧妙地將那爲農民所特有的，那導引反對領主的鬥爭到勝利的終結，并嚴厲地向他報仇，之一致和團結，勇敢和堅定的精神傳達出來。同時脚本是以國王政權的祭祀，國王的頌揚爲結束，他站在一切臣民之上，成爲高級公道的担負者，并按照牠的精神來解決農民與貴族間的訴訟。羅普·得·惠格寫了千五百本以上的劇本，沒有一個社會階級，西班牙的一切角落，過去的和現在的，不被描寫到。他寫些再現聖史裏的事件之宗教戲曲，寫英雄的悲劇，喜劇，笑劇，描寫貴族，人民的生括，觸及異國的歷史之事件，甚至寫關於我們的僞德米特里之劇本。在他的劇本裏我們可以遇着人類情慾與情感的描寫，愛情，嫉妬，名譽與勸善的觀念，生活的描繪，巧妙的陰謀等，若照他的深刻照耀英雄的內部世界之能力來言，他可與莎士比亞並肩。羅普·得·惠格的英雄悲劇可以其名著雪維爾之星爲代表。在這裏山錯王密遣刺客暗殺那維護他的妹埃斯德拉之名譽而反對國王的企圖之騎士達倍列。刺客是達倍列之友埃斯德拉之未婚夫。然後者因職務的情操殺害了達倍列，并在法庭之前不願說出犯罪之真正主使者的姓名。國王自己將秘密宣露了，但那依然繼續熱烈愛其未婚夫之埃斯德拉，拒絕出嫁給她的兄之兇手。這篇劇對於羅普·得·惠格非常有指示性，

他一面描繪宮廷社會之犯罪風習，另方面又無法放棄該社會之理想化。在加爾德倫的作品裏特別有力地表露那西班牙的天主教會所有的迷惑。西班牙是天主教反對宗教改革之一堡壘。由此派遣戰鬥艦隊來和宗教改革的國家鬭爭，來壓迫自由思想。加爾德倫將教會及另一世界理想化了。這裏的生活，對於他，被畫成一幻像的和無需的生活。他貫徹這觀念於他的最深刻的劇本人生如夢中。波蘭王瓦西里，被那說他的新生兒西基茲門特將成爲背神的殘酷的國王之豫言所驚嚇後，命令將他囚在一與俄國交界的遠地塔裏。過了許多年，年耄乏嗣的瓦西里，希望豫言能不正確，命令催眠西基茲門特并帶他來宮中，在這裏再向那醒來的少年人公開他的出身和權利。但國王的希望沒有證實。兒子舉動如暴君和頑固者，將其下臣之一推落露臺下，侮辱父親等等。那時他們依照國王的命令，再催眠西基茲門特并送回其塔中。他得了一個結論，認定他所經過的一切都是夢。當他父親的敵人出現在塔中并擁戴他爲王時，他起初不願相信他所視爲新的夢，後來，得他們之助戰勝了父親之後，便變成一賢明，恭敬的了，使不致再蹈前次的覆轍。應用這寓言時，加爾德倫發展他那幸福之暫時性的觀念，一切我們的表象之相對性與幻像性的觀念。

塞凡提斯

二文化之同一個衝突，給了西班牙文學之最偉大的作品，塞凡提斯的小說唐·吉訶德 (Don Quixote) 以顯著的影響。在小說裏明顯地可以感覺到牠的作者的情緒之二重性，他的處理這所選的題目之二重性。塞凡提斯自己看他的任務很簡單。他的直接目的——予當時盛行的騎士小說文學以打擊。我們已知道的，這些小說氾濫於西班牙并用牠們裏面所描寫的非常事件來吸引青年。這文學的頭一部就是葡萄牙的小說高爾的亞瑪狄思 (Amadis de Gaulle)，在十五世紀時牠以改造的形式出現於西班牙文字中，并以打破紀錄的速度傳遍全西班牙。塞凡提斯在唐·吉訶德的上册的序言裏註明，『這裏的事情，即在於掘穿民衆中的騎士小說的權威與傳佈。』過了十年，作者以下面的話來結束下冊：『我的目的，無非是要來暗示人們來厭惡那些虛偽妄誕的騎士小說，牠們已被我的唐·吉訶德的實史排擠，并真正很快地消滅了。』塞凡提斯寫奇遇的騎士小說之遊戲文。但讀這遊戲文時，難以斷定大部分是什麼情感在領導他，——嘲笑那可憐騎士的妄誕行為還是同情他那可笑，然而而是想像的動機；在我們面前的是狂氣的還是高貴的英雄；塞凡提斯的作品表

現什麼：這是那，與事業的，實際商業的生活之新形式連結着的；的聰明人所發表的，對於已往世界的葬式演辭，還是，相反，而是那：他的整個世界觀都與這過去相連結着的，的人之憂傷已往世界的悲哀。在小說裏——有兩種文化之顯著影響——即封建騎士的，浪漫的，但在新條件之下已不需要了和幻像的，另一方面——資產階級商業的文化，清醒的和功利的，對於騎士時代祇能加以嘲笑的。

唐·吉訶德好像是睡了一百年的。他願意與惡鬪爭并用盡那些在新關係的世界裏已無位置的方法來設施善事。他去幫助被壓迫的，擁護受凌辱的，因此復活游俠的風氣，考察騎士儀式之一切外部，爲自己造一奇怪武器，替自己選一從者，中年的農民，輕信和忠厚的山錯·班查（Sance no Panza），一個牛皮大家兼大食家，配着一匹瘦老馬，照着騎士的傳說給牠一個羅西朗特的駿名。他替自己選擇一貴婦人，尋常的農婦阿爾東沙·洛林坐，宣布她是他的女主人并給她一個都爾季納·多布斯加琢公主的名字。騎士的傳說要求，貴婦人沒有立刻接受她的敬慕者的服役。所以唐·吉訶德在他的幻想中描繪他是一被拒絕和不幸的人，做了全部敬慕的儀式，并動身去建功勳，爲着毫不動情的人的榮譽。連同從者他們在城市與鄉村中間逡巡着，騎士的興奮幻想在牠們

中間製造了一些魔道的居民，把風車當作巨人，把旅館當做堅固的祕密城堡，把帶鐐的犯人當作被迫害的貴族。到處唐·吉訶德都投身于保護被侮辱者的戰鬥，沒有看見，人們的權利已非爲游俠所保護，而爲法庭與警察所保護了。唐·吉訶德是可笑，同時也是能感動人的。這不僅是對於人的熱心之諷刺——同時這是關於新關係的世界中牠的權力的枉費之悲哀。唐·吉訶德高於一切地重視道德情感的力量，志向的高尙，勃發的高超性質。對於他，這勃發的實際結果是不重要的。那種他是與風車爭鬥而非與兇惡巨人爭鬪之情形，對於他，沒有多大興趣，因爲在與後者的爭鬪中他表現了不少的勇氣。世界是爲着個人能夠表現他的精神之豐富而存在的。這個個人主義，這個超脫地上的傾向是來自封建天主教的文化，來自修道院與莊園時代的。而清醒明智的山錯——來自新的西班牙，來自能發明的商人，平民，狡詐的農民等的西班牙的。但在山錯形象裏顯露着一二重性。英雄主義的氣息觸及山錯，改變了這個人。在小說裏有顯著的一段。壓倦於唐·吉訶德之幻想的約束和唯心的言辭之後，山錯向騎士要求那約束了的報酬。但狂氣的騎士之熱烈演辭又呼醒了那睡在粗野氣質裏的優美情感，臉紅了的山錯又要求主人忘掉他的要求，并說明熱切願意照舊地與之苦樂共受。山錯的縣知事更加奇特。貴族與縣知事的職，以利益與外表的華

麗，誘惑這貪婪的農民。實際上他成爲一賢明廉潔的統治者，『空手進去空手出來』。與莎士比亞的悲劇並排地，塞凡提斯的小說亦是文藝復興時代最偉大的作品。過去的無基礎的唯心論的趨向與現世的實踐聰明，對於作家都是一樣瞭解的。和莎士比亞的劇本一樣，塞凡提斯的小說啟發了一些，牠們的意義遠超過他的時代的界限，并直到我們現在仍然是現實的，的問題。

十七世紀英國與德國文學

誰都知道，文藝復興時代是以宗教改革——一件對於歐洲後期的智力發展有極大影響之事件——為結束的。十七世紀在歐洲各國幾乎盡皆被天主教會與宗教改革運動的鬥爭打上符號。這個鬥爭密切地與根本過程——那要求強有力的君主政體的形成之世界貿易與資本主義的繼續發展——連結着。文學在歐洲到處反映着這些過程。

在英國，以利沙伯 (Elizabeth) 於一六〇三年去世，開始了資產階級與王權的鬥爭，這鬥爭是以一六四九年的卡爾一世 (Charles I) 的被處死刑為結束。勝利的資產階級之意識形態的表現就是那所謂清教徒派，牠以節制與嚴格的禁慾主義來和失敗的貴族之享樂的與審美的趣味對立。清教徒派的偉大詩人就是密爾頓 (Milton) (1608—1674) 密爾頓銜合清教徒的理想與已亡的復興時代的理想於他的作品中。他是啟蒙時代及那後來在十八世紀時由英國轉渡到法國傳遍全歐的合理主義之豫言者。國王被處死刑後，他成為資產階級的清教徒的政黨之支柱，當五黨員出版一標題

爲王的形象，在裏面將被處死刑的王加以理想化的書時，密爾頓寫他的聖像反對者 (Eikonoklastos) 來答覆這個理想化。密爾頓是最廣大的宗教寬恕與人民的至上權利之擁護者。未到盧梭 (Rousseau) 時，他便宣布，人們是天生自由的，國家與政權制度之形成是自由契約的結果，人們的隨意行爲，那些由最聰明與最善良的公民中選拔出的國王與官僚，應該保持合法性與溫和。他還比十八世紀之另一偉大哲學家孟德斯鳩 (Montesquieu) 的學說先見些，建立分權的原則，指明立法的應屬於國會，行政的則劃歸於國王。一八四四年他的擁護出版自由的熱烈演詞，"Areopagus Speech" 出版了。他的深刻反映着清教徒派的世界觀之最偉大的作品，便是著名的詩篇失樂園 (Paradise Lost)，關於上帝與撒旦鬥爭的述敘，在牠裏面不難聽到那導引英吉利 走到清教徒及其領袖克林威爾 (Cromwell) 的政權之國內戰爭的返响。如果神被描寫爲專制君主，如果他爲成羣的天使所環繞并且他對於他的關係使人回憶到卡爾一世 的宮廷風式之禮儀，那末以撒旦 爲代表而被體現了克林威爾 的諸特徵，亞當 與夏娃 在樂園裏的生活，許多地方使人回憶到美德的清教徒的家庭。一六七一年密爾頓寫成恢復的樂園 (Paradise Regained) 一詩，在裏面譚述耶穌 之受魔鬼試驗。密爾頓在耶穌 給予魔鬼的答覆中放進了清教徒的智慧之規則。這些就關於金錢能損害美德，

冠冕便是荆冕，光榮無非幻像等的註解。這些就是對於誘惑與缺失的反抗和走向美德的號召。

與密爾頓并立的，十八世紀的解放思想之宣傳者就是約翰·洛克 (John Locke, 1632—1704)，那對於伏爾泰爾 (Voltaire) 有很大影響之書人的理性之經驗的作者。在這書裏洛克起來反對那關於天生觀念的存在之思想，并證明，我們的感官所獲得的那些印象便是一切認識的唯一源泉。所以，依照他的意見，經驗達不到的一切，皆在人的認識範圍之外，并那離開感官的最初感受愈近之認識，愈有可信性，比較沒有陷於錯誤的危險。這個學說對於伏爾泰爾有很大的影響，因為由牠得出，理性的工作不是偶然的和任意的，而是依照一定的法則完成的，理性可以作為人之可靠的領導。在政治領域內洛克將密爾頓的觀念發展得更澈底，言國家是作為牠的成員的隨意結合而產生的，所以如果政權越出了法律的範圍而求援於暴行時，人民有權利可以來破壞其與政權所訂的契約與收回其至上的權利。洛克的理論是英國革命的辯護，他更詳細地來在牠裏面發展分權觀念之政治學說，已是英國憲法的原則之描寫。論教育的論文是屬於洛克，牠成為盧梭的愛彌兒之先驅，在這裏面，與盧梭一樣，由人的善性出發，擁護自然教育的觀念。與密爾頓和洛克並立的，牛頓 (Newton) 在一六六六年所造的萬有引力律之發明，對於科學思想的發展有極大的影

響。宇宙秩序的和諧是用引力的影響來解釋，那作為自然現象的解釋工具之任意與神蹟便被推翻。宇宙的生命為一定的諸法則所支配，佔有牠們人是完全能夠的。當一六六〇年發生司徒阿德王朝的恢復，在王座上出現了被處死刑的王之兒子卡爾二世時，他重新建立快活的宮廷。在裏面醉酒與宴樂又復活了。他的出賣的政策之結果并非遲緩些來臨。他的繼續者，耶可夫二世（一六八五——一六八八統治着）被迫逃往法國，而那由尼德蘭人中被喚出的維爾金、俄蘭斯基則對英國人民保證了資產階級的自由。

在德國在十七世紀時文學死亡了。在萊赫林與古丁之後在十八世紀前我們幾乎沒有遇見比較大的文學作品。十七世紀的上半葉都耗費在宗教的戰爭中（三十年的戰爭，一六一八——一六四八年，荒廢了德國消滅了文化生活的一切可能性）。在這些以維斯特法爾的媾和為結果的戰爭之後，德國被分裂為數百個小領土，與數百個小暴君吮吸他們的屬民的脂膏，與企圖模仿路易十四的燦爛宮廷。這世紀的唯一文學紀念碑，值得紀念的，——描寫粗野的德國社會之風俗，貧窮，愚昧，犯罪與錯失，僱傭隊伍的嘩變，出於洛林密斯高真之筆的小說施伯里吉西莫士，這些不幸都是多年內戰的結果。法國是在英國的教化，一方面，和另方面的德國與全歐洲的中間。密爾頓

，洛克與牛頓等所遺的下觀念，祇是因伏爾泰爾，盧梭與其他準備十八世紀的法國大革命之哲學家，百科全書者之力，纔得到世界的榮譽。

十七世紀的法國文學

在十七世紀在法國是那所謂假古典主義的流派統治着。這裏進行着資產階級與名門的貴族的鬥爭。那包括城市與農村的居民之第三階級，不屬於二特權階級——貴族與僧侶，逐漸握有國家的經濟的，與文化的生活之一切發條。路易十四（一六四二——一七一五）支配貴族與僧侶，和第三階級在自己之下。他創造壯麗的宮廷，並成爲國家生活的中心，國家的主人。國王站在風流快樂的貴族中間在他的王都中，在凡爾賽，爲非常的華麗，非常複雜的禮儀，榮耀的作家，智力和才幹的名人所包圍。這個凡爾賽宮，牠的奢華生活，牠的規則與習慣成爲歐洲諸宮廷的模仿對象。那得着古典主義的，或假古典主義的，的名稱之宮廷詩卽在這雰圍氣中怒放着的。古代智識的興趣，上面已指明過，是產在文藝復興時代。遠在偉大古典家，柯奈耳（Cornelle）和拉辛（Racine）之出現前，在法國已有許多古典主義的古代希臘的悲劇家之譯品與模仿存在着。通常認那在一五五二年上演的，埃津·左第爾的被俘囚之克萊奧巴特拉爲假古典主義的劇曲之始祖。他

的戲曲是依照嚴格的古風寫的。在牠裏面有合唱隊與報知者。牠指出那些假古典家所認真考察的悲劇形式。在十七世紀亞力山大·加提協助了古典主義的悲劇在廣大羣衆中之流行。所謂古典主義悲劇之規則，例如著名的時間，地點與動作的三一一致律首先被梅萊所介紹，他引阿里斯多德的這些規則，敘述之於他的劇本西爾曼尼拉（一六三一）——的序言中。在一六三四年梅萊所出版的悲劇梭非尼茲巴，已是作者故意依照這些規則寫成并得到很大成功的了。

柯奈爾

但是古典主義的悲劇，祇是在佩耳·柯奈爾（Pierre Corneille, 1606—1684）的筆下纔變成法國文學中的統治形式。這傾向的根本特徵在柯奈爾的作品中纔達到牠的完全表現。首先就是合理主義。柯奈爾不描繪活的人，亦不描繪這些或那些情慾之人格化，他的寫作悲劇是爲要將那些佔領他的理智之問題提到讀者面前。他的英雄——是用合理主義的方法構成的性格一般，人們一般。例如，悲劇賀拉西描寫着三賀拉西人與三庫連西人之決鬥。羅馬的運命視這決鬥的結果而定。賀拉西人之妹，庫連西人之一的未婚妻，體驗着內部的鬥爭。對於羅馬的愛與對於其未婚夫的愛

在其靈魂中衝突着，利用這題材時，詩人之提出這問題在自己面前，如像在讀者眼前設立一關於愛國主義與愛情情感的比較價值的題目之辯論。賀拉西人得着勝利，活着的并殺死其妹，因為對於其亡未婚夫的愛情情感在她的靈魂中高出愛國情感之上和她為其未婚夫流淚之故。道德的法律，依照柯奈爾的信念，是站在兄弟兇手方面，因為國家的原則要比家庭的原則重要。法庭袒護兇手。這悲劇——那渲染着柯奈爾整個劇場之峻嚴色彩的極好表現。他——英雄悲劇的創作者。他從他的戲曲中逐出那作為動作的主要旨趣 (Motive) 之愛情。他的最好悲劇西德 (Le Cid) 也是兩個原則的鬥爭题目的爭論。西德所戀的希敏 (Chimene) 之父親侮辱了他的父。西德應該為這侮辱而報復他的戀女之父，他心裏就發生一二情感的鬥爭：兒子的義務與愛情。希敏也是同樣的情形，她愛西德，但應因其父而憎恨他。悲劇洛多休娜為更憂鬱的情緒所貫串，牠的女英雄克萊奧巴特拉，為要保持她的政權，做了許多嚴重的罪惡，與她的丈夫尼甘諾爾戰爭，他與巴爾番的公主，洛多休娜結婚，帶着巴爾番兵士出現。戰勝巴爾番人和殺死她的丈夫之後，克萊奧巴特拉要求她的兒子殺死她所俘虜的洛多休娜，但二太子均愛着洛多休娜。遇着他們的拒絕之後，克萊奧巴特拉殺死一太子并計謀毒死另一位。但她的罪惡被暴露了，她被迫嚥下那杯她替其兒子準備

的毒酒。勒新 (Lessing)，德國著名的作家，關於他我們下面將論到，寫這劇本的解剖，證明牠的英雄是不自然的，那種希望爲着統治的統治的婦人，那種她的一切情感，慈母的亦在其中，均被支配在野心之下的婦人，那種除了命令，用踵踐踏全部國民的幸福之外不知任何幸福的婦人——這種婦人能夠存在，然而仍然她是例外。

無疑義的，柯奈爾的劇場是國內戰爭，填滿十六世紀的下半葉與十七世紀的上半葉之政府與 Huguenot 人鬥爭之峻烈時代的返響。在一五七二年發生了一名爲瓦弗洛綿夫夜的著名的 Huguenot 人的殺戮。這些宗教戰爭，對於法國的代價，是數百萬的居民。這些戰爭教訓了那與感傷性絕緣的世代，峻嚴與殘酷的，賦有不屈的意志貪權與鉄力的人們之世代。

波阿羅

假古典主義的傾向以波阿羅 (Boileau 1636—1711) 爲代表而找到了牠的理論家。在一六七四年他的名著詩的藝術 (L'art Poétique) 出版了，牠很快便成爲假古典派的福音。在這作品裏波阿羅假定美之絕對法則之存在是早已解決了的。他不知道那種以環境與時間的條件來解釋藝術作

品的起源之歷史觀點；所以他從文學中排除一切不出自他的規則的。他企圖建立一，可以作為評價現存作品之標準，與一切將來作家應當皈依的，的絕對普遍的理想。波阿羅的根本思想即在於，詩應該模仿自然。這樣初看表現着，波阿羅不是假古典主義者，而是寫實主義者。但當說明波阿羅在『模仿自然』幾字下所理解的之時，那時候便明白，他瞭解這個模仿是極有條件的。這個原則對於他是作為有利於他的一切觀念之論據；因為古代作家是正直的，能夠觀察和傳達自然，所以應當學習他們的這個藝術這樣波阿羅倡言古代文學為理想。再者，因為詩應當得到滿足，那末，模仿現實時，必須由其中選取悅人的。這使波阿羅能夠答覆另一種在現代社會裏成熟了的需要，即——向作家要求那適應沙龍 (Salon) 趣味的東西之研究。『研究宮廷與認識城市』，——波阿羅說道，這個顯明地指出，他的理論答應着宮廷的趣味與資產階級的上層。最後在波阿羅的理論上反映着他的世紀之合理主義的傾向。與笛卡兒 (Descartes) 之認定理性是真理的認識中的主要工具一樣，在波阿羅處理性已表現為美的規定中之最高力量。波阿羅勸告詩人愛好理性，他們的作品的光輝與價值應由牠處借來。為要承認作品是美麗的，必須相信，牠滿足了理性之關於美的表象。由此可以瞭解那波阿羅所分給詩的藝術中之規則與科學的作用。這種藝術應當學習。

波阿羅的著作寫成詩的形式，分爲四部分，裏面包容着這些規則。在這些規則之上是上述的原則統治着。頭一部詩專論詩之技術。波阿羅企圖規定作詩法與風格之規則。對於前者他要求正確性，和諧與表白性，對於後者則要求明顯性與有力。藝術家的三主要手段，作詩法，風格與組織的法則之解釋構成第一部詩之主要內容。在第二部詩裏波阿羅確立個別詩的種類之理論。嚴格的獨斷家，波阿羅對於每一種類都做些詳細的命令書，特別有情地論及十四行詩。在第一部裏作者論及悲劇，喜劇與史詩，他，追隨阿里斯多德之後，視悲劇之目的爲恐怖與憐憫的興奮。波阿羅要求悲劇要有真實，興趣與熱情。他指示必須遵守三一一致。他還從阿里斯多德處引用關於悲劇的過失之學說：悲劇的英雄必須賦有一種弱點，這弱點便成爲那結果引導他到滅亡之原因。關於喜劇，在這裏大部分是暴露那在波阿羅的要求中之沙龍趣味的影響。作者不以莫里哀 (Moliere) 爲滿足，莫里哀對於他好像是太庸俗了。他希望那以現實主義與國民性爲其主要價值之喜劇也描寫上流社會的生活；喜劇的形式應該是典雅的美麗的。他的著名的關於作家必須限於宮廷與城市的研究之要求即由此導來的。然而波阿羅的詩的藝術裏包括着有些可以使人在某種限度內視他爲寫實主義的前輩之要求。他不斷提醒必需要簡單與自然，雖然在這要求裏有些能減弱牠的意義之補充

，例如，他不容許眼淚與笑聲之混合，甚至從喜劇中排斥粗野與國民性等等。波阿羅的作品有非常重要的意義：每一文學傾向，祇有當牠得到理論的表現時，才造成學派。屬於波阿羅的有這功績：他闡釋假古典主義的傾向之實質并歸納牠的原則與意向為一整齊的體系。

莫里哀

一

莫里哀（一六二二年一月十五日——一六七三年二月十七日）是國王的室內裝飾師，贊·波克林之子。他在克拉蒙專門學校受過教育，早期在這裏得着的印象立刻使他與好事家的粉飾之主要培養所之一發生接觸。在一六四三年他聯合幾個朋友組織一優伶班出發赴省。優伶班訪問許多城市。我們遇見牠在蘭特，在林摩茲，在播爾多，在邵魯茲，在里昂及其他等等。這些旅行充實少年的波克林以新的印象。在陰沉的省裏他相信，迷信與貪婪的僧侶之統治權何等有害地反響到羣衆中。他看見那些蚤緣進入貴族室，獲得主人的歡心，把握兒童教育和到處施行他們的有毒宣傳之陰謀家和寄食者的腐敗影響。在一六六二年莫里哀與班中的一成員之女阿曼達·柏查結婚。

長期旅行之後莫里哀又出現於巴黎，而那些從各省得來印象，在這裏，則因虛偽與偽善，在這裏，在宮廷中，建築了更堅固的巢穴，而更加強了。『莫里哀看出自己是在一羣在國王之前吹牛同時又是卑劣的貴族，華美的，沙龍的，得到大量的年金的僧侶院長，難耐地期待經常換新愛人之上流社會的美女等之中間。』在這環境裏居高臨下地視這些無遠慮的市民時，那挺身與這社會鬪爭并利用國王的支持之莫里哀，是十七世紀稀有的 *Parvenu* 一型的代表，他在十八世紀時以波馬社 (*Baumarchais*) 及其英雄菲加羅 (*Figaro*) 爲代表而找到鮮明的體現。在十七世紀時有才幹的平民——更稀有的例外。在十八世紀他們的數目增加了，他們逐漸高高地抬起他們的頭。

莫里哀大胆地與這說謊的社會鬪爭，訐發牠的過失與偽善，暴露內部的空虛，偽善，與那掩蓋在國家人的宗教風度與氣習之下的貪慾等。

莫里哀的文學活動之早期是屬於模仿的脚本，笑劇和喜劇，在這些脚本裏他好像準備做一真正社會的諷刺家之角色。在這早期的諸作品中他的獨幕喜劇高女郎 (*Précieuses ridicules*) 最引起人家的注意，在這裏習慣與那失掉自然性，建築在虛偽與偽善上的上流社會的沙龍生活被嘲笑着。

瑪德龍 (Madelon) 和 卡多士 (Cathos) 兩個矜持的，拒絕兩個優雅的，向她們表示純潔的企圖的年青人們，而接受那被受侮辱的年青人們用貴族服飾扮裝為伯爵與子爵的僕役而受懲罰的女郎。這個滑稽題材使莫里哀能夠描繪矜高的出身與心理學，不僅是十七世紀法蘭西的矜高，而且是以後諸世紀的，當整個歐洲的上流社會勾誘法國的從僕時，當這可恥的風尚被帶到遼遠的俄羅斯，成為我們的優秀諷刺家的嘲弄對象時。『來自布多的法國人』與那崇拜地注意他的二侯女——這是格利洛多夫所遺留下來的典型之一幕，實質上與矜高女郎裏的巧妙一幕很少有區別，即當瑪德龍與卡多士狂喜地注視那扮裝為侯爵的馬士加里爾的僕人之一言一動時。

瑪德龍的關於愛情應怎樣發生的談話，成為騎士小說的構作之最妙樣本。莫里哀之了解生活的藝術表象與這文學間的現存連系，可由那諷刺家高繼繆斯所說的幾句結語裏看出，當他知道卡多斯和瑪德龍已成為詐欺的犧牲時：『你們就是她們的痴愚的原因，愚昧的書，空虛的智力之有害的遊戲，小說，詩，十四行詩，對句，使你們陷入地獄之底！』

這些就是莫里哀的第一部偉大作品裏所觸及的主題。牠們主要歸結為二問題——女子的婚姻與教育問題。在下一世紀那佔着歷史舞台的前部之資產階級，創造一倡導這些新理想的完整文學

。在理查遜(Richardson)和盧梭的小說中，在狄德羅(Diderot)與麥爾西的戲曲中家庭與婚姻問題將被處理為當時的根本問題，社會與國家的任務亦依賴於牠們的解決而得到正確的解決。婚姻問題仍然是莫里哀在他的文學活動的整個第一時期中所探討的主要問題。在這時期中的另二喜劇——良人學校與賢妻學校——中他挺身為自由與自然情感的辯護者並嚴格地批判那些視婦女為自己財產和用不信任與嫉妬而卑視她的男子。

莫里哀的道德觀點要超過社會的觀點。事情是在於個別人們的糾正，而非社會秩序的改革。莫里哀是矯揉造作的敵人。他是嚴格教育的擁護者。他起來反對各種各類的不平等的婚姻。

二

不難想像，起來反對作家的，是何等憤怒的狂風，當他引出一偽善者的不朽典型，用奪目的光線擊退他的靈魂，深入牠的深處並由裏面抽出數百年來在牠裏面堆積着的污穢之時。達爾丟夫(Tartuffe)——不僅是莫里哀的最偉大的喜劇，而且是世界文學的最美麗的創作之一。以牠的主要英雄為代表而體現了偽善者的全部複雜心理和陰謀家的詭計之纖巧的網。

在我們面前的，是一愚鈍，然而善的頑固者，庇護達爾丟夫於牠裏面的阿爾貢的家庭

。達爾丟夫用他的敬虔，信心與對於生活的莊重態度來迷惑屋主及其母，女主人拍涅爾。但家庭中之其他成員，阿爾貢之妻的兄弟——克列安德與阿爾貢之子——達美斯等立刻揣知那掩藏在達爾丟夫外表的敬虔之後的是什麼。然而，不管他們怎樣的努力，阿爾貢仍然執迷不悟並準備甯使驅逐全家，亦不攆走那惑他的無賴漢。阿爾貢決定將其女瑪里安娜配予達爾丟夫為妻，並因這目的而排斥她的未婚夫。在這時候偽聖人的人格才被描寫得更加明顯。他開始向過於信任人的阿爾貢之妻獻媚，向她表示愛情。他達到，阿爾貢將其全部財產都劃歸於他的名下。最後，為要拯救瑪里安娜，阿爾貢之妻愛爾美拉說服丈夫匿在桌下，目的即叫他要睜開眼睛，而她自己則與達爾丟夫會面。這樣阿爾貢親眼看見他的朋友向他的妻求愛。達爾丟夫要擁抱愛爾美拉，被激怒的阿爾貢才從桌下爬出和逐他出屋。然而經過了不多時候達爾丟夫帶着一個廷丁回來，要來登記那已劃歸於他的名下之阿爾貢的財產並佔取他的房屋。在最後的一分鐘忽然出現的一警官宣布，國王下令逮捕達爾丟夫。這個突然的結束引起了批評家的正常的責難，因為牠非來自動作的過程，表現為造作的。哥德覺得牠是必需的：五幕的無所不有的卑劣，無事地做了過去，會迫使憤懣的觀眾逃出劇場。雖是這樣，然而莫里哀可以替達爾丟夫想出一較自然的懲罰形式，使觀眾得到

道德上的滿足。無疑義的，在這尾聲裏反映着一般對於路易十四的尊敬，甚至像莫里哀這樣偉大的藝術家，不能自制地來多一番強調彼之公道，雖然損及了藝術的真實。

第一個可以表示達爾丟夫天性質之特點的，就是在誘惑他所需要的人們時之他的複雜策略。矯飾，陰謀，能夠迅速捕捉人的靈魂之弱點——這些是達爾丟夫所應用的手段。在阿爾貢屋裏周視一遍之後，他立刻了解家庭裂分為兩部分：擁護他的是房屋主人及其母，反對他的是愛爾美拉及克列安德所領導的年青人。像一老練的陰謀家一樣他首先乞援於老太太。他用這方法來疏間夫妻間的關係，激動阿爾貢來反對克列安德，並尋機會將他的最強烈的敵人，年青的達美斯逐出屋外。關於上帝與教會的思想沒有一刻離開過達爾丟夫。他沒有輕易放過一個可以關心到窮人的機會。這就是那些人們用以獲得易信賴的與善心的阿爾貢之心的特徵。達爾丟夫的第二特點——這是詭辯的技巧。沒有一種詭計，欺騙，達爾丟夫不能夠用高尚的目的來辯解的。阿爾貢的財產之佔有與逐達美斯出屋都是爲着教會的福利而做的。他之接受贈物祇是出於援救，因財產落於惡人之手將得不出正當的用途。甚至企圖驅逐阿爾貢出其屋時，他稱自己爲『爲着天的思想家』。這特點在達爾丟夫的靈魂中之根本的程度，可以使他有時在呼喚上帝時，好像是極誠懇的，或至少

是能欺騙自己的。達爾丟夫的第三特點——當他揭開自己的假面具和顯出原形的那一瞬間他的靈魂之令人退避的性質。他貪慾，大食，野心，主要的——好色與淫蕩，恰與其言辭成一極端的對比。在其向愛爾美拉求愛時，開口不離上帝與善行的達爾丟夫，顯出非常的憤世嫉俗。他兩手伸放在她的膝上，當愛爾美拉退避他時，他繼續纏着她，摸她那裝飾胸部的花邊頸巾：『觀者不能不以爲，那外強鎮定，以祕密淫蕩而生長的出家的偽善者之諂媚祇有應當這樣表現。』在辯護他的行爲時，他和一切偽善者一樣，覺得最好還是引證那些許多真正正直的人們亦能顯出人的天性之弱點。但一切這些特點尙沒有向我們解釋那莫里哀所創造的典型之極大的社會意義，如果他不再賦有一極重要的特點時：這特點——他能夠廣遠地擴張他的網。他在宮廷與行政的範圍內亦有連繫。當他需要時，他很快地找到警官，並容易地能達到國王的地方。他能夠巧妙地將他個人的事情轉變爲整個國家的問題。得到那不利於阿爾貢的，他的庇護人之政治不忠的證據之後，他不厭於告發並奪取那貯有文件的小箱。當利用這可怕的武器的時間來到時，達爾丟夫搖身一變爲志願憲兵，國王的忠心僕人；他立刻宣言，守衛國王的利益是他的第一件義務，這個義務高於其他一切的情感和他隨時準備爲這義務犧牲，連他的朋友，妻及父母亦在內。達爾丟夫知道，在某時

間內，不恭於國王的責難是何等有力的責難，昨天的教會的擁護者已成爲嫉妬的密告者。

僧侶之看出莫里哀是他的危險的敵人不是無根據的。他引出阿爾貢與達爾丟夫作爲敬神思想的擔負者，熱心的基督教徒，其中一個是癡人，另一個是虛飾家。莫里哀在這點上表現爲伏爾泰（Voltaire）的前輩。

三

如果達爾丟夫是向尊僧主義的一個挑戰，那末莫里哀則以另一篇著名喜劇——鑄安先生——來給予另一敵人，宮廷貴族以嚴重的打擊。在牠裏面他向那些曾經聯合僧侶用盡力量想要達到達爾丟夫的禁止之侯爵，那些用他們的狐媚來追逐他的妻，那些他們的生活都消磨在懶惰，淫亂與扯謊中間的侯爵們報仇。

戲曲的英雄與達爾丟夫有血緣關係。鑄安先生起先勾引後來又遺棄名媛埃耳繼拉。他嘲笑被欺騙者，當她向他責罵時，在氣憤的婦人走出之後，他立刻又策劃新的愛情企業。探知這熱烈相愛的二青年人預定作海上游散之後，那他的飽食之心爲他們的濃情所燃燒之鑄安先生，便決定要在這游散時間從新郎手中奪去其未婚妻。意外的暴風顛覆了鑄安先生的游艇，破毀了他的企圖，

并我們的英雄僥倖從死裏逃生。然而這沒有妨礙他在剛上岸時便和二農婦，沙洛達與瑪都琳納演成一新情節。在他的異遇之一的時間中鑄安先生救出一他不認識的貴族，係被強盜所襲擊并證明就是埃耳繼拉之兄，卡洛斯。卡洛斯先生正在尋訪鑄安先生，要向他報復他的令妹被侮辱之仇。鑄安先生決定詐為懊悔，免致轉移他的許多敵人——父親與卡洛斯先生——之陣線面向自己。喜劇以傳說裏的終結為其結束：鑄安先生與那被殺害的科曼達的彫像一同消滅。

這就是那莫里哀用鮮豔的色彩來描寫當時的貴族的過失之喜劇的內容。這個貴人的第一特性——他的全部的道德的狂妄。鑄安先生嘲笑婚姻，嘲笑宗教，嘲笑法律，他不信神，不信死後陰間生活，不信法律，——一句話，不信天上與人間的任一定則。他不僅不信仰牠們，甚至帶着一種幸災毒心企圖證明牠們的破產與無能。遇見那時間盡耗在禱告中和向來不會口出穢言的虔神窮人之後，鑄安先生要送他一金幣，帶着一個條件，即窮人要預先好好地罵詈。嘲弄信仰是鑄安先生最喜歡的遊戲之一。但將那些傳說所賦與鑄安先生之一切不信仰與虛偽的特點搬到他的喜劇中時，莫里哀又賦予他以一些為路易十四時代的宮廷貴族所特有的本性。這是一種能夠在文雅的光澤之下掩蓋他的道德的與常有的物質的窮困之貴族。這個耀眼的光澤，這個優美的機智與上流

社會的風度是鑄安先生的第二顯著特點。在莫里哀的喜劇裏有卓越的一幕，當鑄安先生遣送他的宮主之一時。鑄安先生以他的迷人的慇懃使債主無從向他提起債務，氣憤的債權者無力可與他的債務者之慇懃鬥爭。鑄安先生裏面還保存着當時貴族之第三特點——即對於低階級之社會階級的蔑視。鑄安先生之應接他的等級的貴族，遠非像他接待農民一般。在追逐農婦時，他毫不顧慮地給其中之一的未婚夫以好幾個耳光，當這個人決定要提到他的權利時。最後在鑄安先生裏面有當時貴族之最顯著特點，即尚未喪失的關於騎士光榮，勇敢與封建制度的尚武傳統等之表象。鑄安先生激於義憤，奮身援助那為三人所襲擊的不認識的貴族。當卡洛斯先生不知道誰在他面前而開始誹罵鑄安時，後者尚不願意露出他的真名，想法阻止卡洛斯先生，稱自己為鑄安先生的朋友，并申明他不許在他面前侮辱他。當他知道卡洛斯先生在尋覓埃耳維拉的誘騙者時，他聲言，鑄安先生準備在任何預定時間站在那想招他決鬥的人之前。這就是那種在古老概念與外部溫雅之下掩蓋虛偽，粉飾與無狀之無底深淵。

在喜劇裏我們遇着鑄安先生的許多有趣的獨白，牠們的意義歸根結底就是要證明鑄安先生——決非一單一的現象，無論這英雄怎樣的腐敗，但他周圍的社會還要比他更腐敗。如果鑄安

先生嘲弄宗教，那他之所以如此是因爲宗教一樣是虛偽欺騙的武器。如果他嘲笑法律，這是因爲法律老早已成爲強人手中壓迫弱者的手段。『粉飾，——鑄安先生說，——是流行的毛病，而一切流行的毛病都是爲着善行。在現在善行的人之角色是一切角色中之最高貴者，而虛飾者的職業是一切職業中之最有益的。人們的缺點一般都是可以批判的，沒有禁止任何人攻擊牠們；但粉飾是特權的毛病；堵塞一切人的口，并享受無限的不受處罰的快樂。』我們已在莫里哀處看見那對於階級界壁的反抗，這反抗後來轉變爲反對貴族的特權之殘酷鬥爭。鑄安先生的僕人，斯干納萊用以求助於他的主人的話，經過百年之後幾乎一字字地爲波馬社之著名喜劇之另一貴族，伯爵阿爾瑪維瓦的僕人，快活男子菲加羅所背誦。『由於你是秀拔之士，——斯干納萊 (Scarrone) 說，——在你頭上戴着有渦卷的薄色假髮，有飾以羽毛的帽，繡金之衣與火色的紐帶等，難道你沒有想，依據一切這些，你的智力亦是非凡的，對於你沒有什麼是違禁的，沒有人敢對你告訴真理嗎？』同一個抗議在鑄安先生之父，柳易士先生嘴裏發出，當他對其子說，沒有德操的出身絲毫沒有價值，他甯使尊重挑夫的忠厚兒子，亦不重視帝王的放蕩兒子。

四

達爾丟夫與鑄安先生——這不僅是當作當時的高等社會的鮮明反映而永遠存在着的典型，而且當作粉飾一般的藝術典型而永久存在着。可以說，鑄安先生的出現不僅沒有譁辯莫里哀與其敵人，而且給了他以新的敵人和更加殘酷化了從前的敵人。與這些強有力的敵人之鬥爭增強了詩人的悲觀情緒，他并體現之於喜劇厭世者裏，此劇與達爾丟夫與鑄安先生有密切的內部連系。

在厭世者裏所介紹的社會和我們已在前二篇喜劇裏所認識的環境沒有多大差別。如果莫里哀帶了些什麼新的到厭世者裏，那末這新的僅有數量的而非質量的性質。他擴大範圍并不僅描述宮廷環境，而且描寫城市社會與法庭，警察，與文學風尚。喜劇的內容不是集結在一個主要情節的周圍。牠的英雄，阿節斯特同時和悲傷的現實的幾個擁護者衝突。他進行一真理站在這方面的訴訟，然他告失敗了。他是敏銳的文學通，有一奧龍者來請教他關於他的十四行詩事，奧龍之粉飾的朋友捧他爲『十四行詩的名匠』。阿節斯特公開說出他的關於十四行詩之不贊成的判斷，并因此招來了以被侮辱的作家爲代表的厲害敵人，他不厭於告發并致使阿節斯特有不少的不痛快。再者阿節斯特與那，依然他的情形是他隸屬的，但牠的虛偽又激發他的厭惡的粉飾宮廷社會發生衝突。但最嚴重的挫折在他的小說裏捕捉了他。他愛一個無靈魂的風騷女子，雪理敏娜，她視那

在喧鬧的上流社會的享樂中之生活，爲彼之目的與幸福，不理解阿節斯特，一舉一動都是虛偽粉飾。雖然這些，阿斯節特甚至在暴露她的性質之一切醜態之後，仍繼續愛他并準備獻她以手與心，附一個條件，卽她要拒絕上流社會的胡鬧并與他共同退隱。但年青的風騷女懼怕這種割絕，喜劇則以阿節斯特回憶到理智的憂愁之終曲的感歎的結束：『我尋訪地球上的孤獨角落，——阿節斯特說，——在那裏或許有自由正直之人。』

莫里哀的文學活動之第二個，最燦爛的時期以厭世者爲完成。在這喜劇之後牠的作者已經沒有再創造能與他的著名三幕劇比較的。莫里哀在第三時期的諸作品中繼續他的攻擊舊社會。一個隨着一個在我們面前走過那些從前已在他的喜劇裏出現過的，這時代的否定的典型：女學者在同名稱的喜劇裏與庸醫（在假病人（*Le Malade imaginaire*）裏），詭譎的僕人，高利貸者，（吝者）與貴族中的市民（喬治·丹登（*George Dandin*），貴族中的市民）。在這些最後的作品中有一特別爲莫里哀所注視的，與使他又成爲未來的先驅者之巨大現象。資產階級帶着新的力量，社會權力之新的規準——資本，來代替貴族的特權與古舊的徽章。將有一個時期這個新力量將成爲生活的領導原素，這個新力量將成爲一切價值的再估價之基礎。在莫里哀時資本才要開始牠的

作用。莫里哀留給我們以關於震搖的封建制度與正在生長的資本之最初會遇的珍貴文件。資本尙在被抑壓中。那娶窮貴族家庭之女爲妻的喬治·丹登尙在這家庭面前經過。他們誑騙與欺打這不幸的富愚人，他的妻之高貴親族用牠的卓越壓迫他，丹登之與其妻的上流社會的詭詐作鬥爭，表現出無能爲的狀態。演扮哀憫和可笑角色的還有金錢勢力之另一代表——高利貸者哈爾帕貢（Harpagon）。金錢尙未成爲強大力量，尙可加以嘲笑，舊台基尙佔優勢。

他當時的整個法國都在莫里哀的諸作品中出現着。一切的階級，從貴族與僧侶起到市民與農民止，都被描寫在牠們裏面。雖然莫里哀不憐恤市民與農民的環境，但是應當承認，他的諷刺的鞭之打擊當時社會的低階級沒有像打擊高階級那樣厲害。無論前者的錯誤有多大，但必須承認，在牠們裏面所取的典型都要比『達爾丟夫們』和『鑄安先生們』較有吸引力，并在有些場合裏均可視莫里哀爲資產階級的將來勝利之預告者，牠的超過特權階級道德的與物質的優勢之描寫者。

拉辛

如果莫里哀是用平民的眼光，第三階級人的眼光來視察路易十四時代的社會，那末拉辛（La Fontaine）

cino 1639—1699) 便是這社會光華偉大的描寫者。拉辛的文學活動恰遇在這一時期，即當上等社會之熱中於英雄的傳說與嚴肅的性質已為宮廷社會的快樂主義的 (Epicurus) 理想，空虛的趣味與純美的典雅等所代替的時代。拉辛的文學即對於這些新要求與新趣味之答覆。與貴婦人交際的懇懇，溫柔與善感，言詞的典雅與風流的態度等代替了那為柯奈耳的創作所特有的標記之對於感傷的輕蔑態度。

一六六七年十一月拉辛早期的最好戲曲，那被比爾王熱戀與追求着之赫多爾的不幸寡婦之歷史，安特綠瑪克 (Andromaque) 上演。比爾王之愛她是由於她所保持用以紀念其丈夫的忠實。拉辛的悲劇裏之主要發動機是慈母的溫柔情感和愛情與嫉妬的苦惱，而非那與其說像婦女，毋寧說像男人的英雄的柯奈耳式的婦人之野心。如果柯奈耳的悲劇是性格的悲劇，那末拉辛的劇曲是情慾的悲劇。拉辛戲曲之這一特點更加鮮明地顯露在他繼後的一悲劇，在一六六九年上演的卜里丹尼克 (Britannicus) 中。在這悲劇中描寫着年青的尼龍對於他的親族與合法的儲君，卜里丹尼克之敵視。尼龍戀着美麗的幼尼亞，但她的心已被佔領且歸屬於卜里丹尼克。暴君的任何說服都不能搖動幼尼亞的忠信。發狂的尼龍叛逆地毒死卜里丹尼克，喪失了她的愛人的幼尼亞便矢心為

尼。

費德拉 (Phedre) 是拉辛最流行的悲劇之一，牠在一六六七年上演，並依照蘇洛瑪可夫的批評，在這悲劇裏『拉辛走到了人的藝術之最後界限』。題材及一些細節拉辛借之於幼利比德 (Euripides)。費德拉，泰載之妻，戀着她的繼子伊波里特。當這不幸者在對於其繼子的罪惡的情慾及對於其丈夫的義務中間掙扎着時，得着泰載的死耗。不受義務的羈絆束縛之費德拉向伊波里特承認她愛他。但泰載的死耗是偽的。為遭遇所驚嚇了的王后，駭怕伊波里特的不謹慎與泰載的復仇，決心依照忠心的埃諾納之勸告，在父親面前誹謗其子。這不便當的事，由埃諾納親自執行。良心的悔恨使王后痛苦。但當她知道，伊波里特愛着別人時，惡心與妬嫉強迫她將想定的計劃推行到底。達到伊波里特的死之後，費德拉又從新經驗後悔的痛苦並以服毒結束自己，在其向泰載吐露真實之後。拉辛之最後的偉大作品即他的著名悲劇賀福利亞，有些法國批評家認牠為拉辛之最好的悲劇。這篇悲劇表現為著名劇作家之一例外的作品。在牠裏面沒有愛情的構想，沒有溫柔的情感與熱情的描寫。在牠裏面描寫着異教徒與猶太教的衝突。這悲劇的主要發動機不是愛情而是宗教的熱誠，拉辛在這悲劇裏面表示了，他並不是僅能描寫愛的情感的人。

由上面所引的拉辛之主要著作的概要中，不難看出他的創作之基本性質爲何。

拉辛是當幼年的路易十四與其宮廷正在創造壯麗的生活，優雅情感的體系及那爲全歐洲的上流社會的模仿與羨慕的對象之上流社會的社交規則之時，走上詩的場所的，拉辛亦即答覆着這些幻想與宮廷趣味。拉辛悲劇之第一特點卽在於他拒絕英雄主義的原素作爲英雄行動之主要刺戟。不是野心，雄圖，霸氣等，而是人的情感，愛情與戀慕等構成他的英雄之主要特徵。由此得出拉辛與柯奈耳比較之第二特點。當柯奈耳的英雄需要在國家的志望與他的人性的愛慕中間鬥爭着時，前者時常得着優勢。我們明顯可以看到，柯奈耳怎樣侮慢地對付人的弱點與心的愛慕。當類似的衝突在拉辛的英雄的靈魂裏發生時，無疑義的，作家的同情大部分是在這些弱點方面。柯奈耳的克萊奧巴特拉——首先是野心的女王；拉辛的費德拉——戀愛的與妬嫉的婦人。克萊奧巴特拉壓抑自己內部婦人與母親的情感。她請求天性離開她的心。費德拉用瘋狂情慾的語言說話。她忘却政權，冠冕，一切由情慾來的計劃。『誰戀愛，明顯的，誰就無法制馭自己，』——她說道。拉辛悲劇之美卽在於女英雄之與其犯罪的情慾之鬭爭。拉辛悲劇之第三特點密切與上面所指的連結着，卽在於婦人在他所引出的人物中之佔優勢。拉辛特別喜歡描繪婦人的靈魂。因爲婦人比起

男人特別主要是爲情感所領導，而非思想。柯奈耳引出類似男子和大自然的婦女。拉辛的戀愛中的婦女是他的悲劇之最特殊的典型。他是那在官廷中統治着的風俗之忠實的畫家。

這些就是那被稱爲假古典主義的法國文學時期的主要代表作家。恰和一切文學之爲該時代的一定階級的觀念與企向之反映一樣，假古典主義的詩同時表現爲後來十八世紀的主要智力運動的準備。牠製鍊出準確的語言，邏輯正確性的習慣，合理性的習慣，確立理性的崇拜，——一切這些均爲十八世紀的合理主義運動所利用。牠，以莫里哀爲代表，準備了上層階級的，那爲資產階階文學所繼續發展下去的批評。

十八世紀的英國和法國文學

路易十四死於一七一五年。繼之的公爵奧列安斯基的七年攝政時期表現爲法國史上的重要時期之一。這在路易十四時便沉湎於奢華逸樂的貴族，又從那些阻止他們不致最後墮落的諸條件，——從舊的禮儀與那在他們裏面維持着體面的情感騎士傳統的殘餘等解放出來。攝政者本身就是一輕浮腐敗，以宴樂度日，置酒淫樂，給下屬以模範的人。追求快樂成爲上層階級的生活之發動機。這是一個，因一個貴族能利用劇場作爲跳舞廳的機智思想而每年指定給他以六千利弗的恩給金之時代。這些狂妄的貴族仍然使用其特權與權利。國家中的高級職務則分配於他們的代表中間。國家的內外管理皆握在他們掌中。他們繼續蔑視其他的人民，重視他們的唯一特權——出身——高於一切，立法與國家形式不過作爲他們的特權地位之支持而已。可以說，貴族從來沒有想要爲國家的利益來利用這些特權。軍隊的高級軍官極少訪問過他們的守備隊，大部分時間都在巴黎度日。富裕的貴族與地主都在這裏在熱鬧的酒宴中討生活。僧正也不是例外，這樣全國好像沒

有高級的官吏，他們住在巴黎耽於宴會與逸樂。

當上層階級這樣走到完全發狂時，資產階級繼續他的智力，道德和經濟方面的發展。第三階級的財富增長着。攝政不僅沒有妨礙商業與工業的發展，而且用一切方法培植牠們。第三階級逐漸掌握那享樂的貴人所避開的國家生活諸重要部門於自己手中，在自己裏面發展非常的能力，企業精神，極大好勞與倔強。資產階級成爲國家之主要經濟力量，并開始意識到自己對於國家的大意義。這個意識與第三階級的卑賤及不平等地位相衝突。牠被剝奪到國家的管理之路，這是在貴族的手中。但這其名稱意義爲一部分不屬於貴族與僧侶的人民之第三階級，自己並沒有表現爲一完整的。雖然在十八世紀時還沒有那像十九世紀所明顯表現的城市與農村的工人階級之這種固定集團，然而那時已可以區別第三階級是由二集團組成的。致富的商人與有產者屬於一集團，小地主與鄉村中的農民，小手工業者與城市中的工人附屬於另一集團。當文學言及『大衆』時所注意到的就是這第二集團。在十八世紀時，兩個集團還是一致地行動，因爲他們有一公共的敵人——特權階級。對於這後者的憎惡團結了他們。與貴族的特權的鬭爭是第三階級的第一集團，即牠的最富裕部分發其端的。第二集團，即低級羣衆，最初尚未帶着他們的利益出來。那後來形成第四

階級并在現在與第三階級對抗的這集團之出現到歷史舞台上，是遲些——在十八世紀末葉——才開始的。這些就是那法蘭西即崩潰在牠們上面的人民的主要集團。由這些集團裏應當將智識份子，或「哲學家」，像當時所用以稱呼那些企圖思索起源，總結諸新階級的意向為整個體系，用科學歷史的方法替牠們安置基礎的一些人們，分出為一特殊集團。維倍爾教授說，讀者大眾不僅需要準確迅速的報告，——他們還尋找普遍的方法，連繫，報告中的完整，需要我們所稱為「世界觀」，由德國人處借來的術語。在十八世紀這被稱為哲學。哲學地觀察物，即哲學家——意即得到合理的，科學的觀點，由自然與歷史的學說除去任意與超自然的觀念，連結事實為密切的因果連繫，能夠導引新的個別現象到既知的鍊與組裏。十八世紀的哲學——這就是我們所稱為科學性，普遍科學精神，科學的質問等。

十八世紀的哲學家附着於資產階級。他們大部分都是從牠的環境中出來，表現為牠的思想家。無論他們的政治與宗教的見解裏面有如何的差異，牠們都是歸於一途——舊制度的批判與特權及僧侶作用的否認。哲學家的任務，因在他們眼前有一已達到很大的公民自由，及已有像牛頓及洛克這類的思想家的國家，而變為容易，這國家提供些那法國的哲學家在其新理想的宣傳中可依

据的富豐材料。他們大都分都居留過英國。與英國認識及和他接近是在十八世紀初端開始的。那些被政府驅逐出國的移民給予這個以第一個推動力。十八世紀的兩位偉大法國思想家——伏爾泰爾及孟德斯鳩 (Montesquieu)，在未創造其政治學說前，已滯留在英國過。這樣英國文學的影響不會比法國自己的現實更少表現於法國哲學的啟蒙活動中。他們大部分出身於第三階級。伏爾泰爾是有產者官僚的兒子。狄德羅 (Diderot) 屬於一個幾乎有二百年以製刀爲業的有產者家族。盧梭是日內瓦的時計師之子。波馬社亦由時計師家庭出身。但在哲學家中有貴族，例如，孟德斯鳩出身於一領有布列特近插爾多的城堡之顯貴家族，這出身，後來可以看見，雖沒有使他成爲舊制度的擁護者，但并非在他的世界觀中沒有留下絲毫的影響，這些有豐富智識及天賦才能的人們應當何等苦痛地感覺到階級特權之不公道！

政治學說

那以『開明的專制政治』著名的政治學說之傳佈，係出於伏爾泰爾。雖有他的對於特權的憎恨，伏爾泰爾仍然是一大地主，并期待國家秩序從上的，而非從下的改良。伏爾泰爾承認，

法蘭西所處的困難環境之最好的出路——就是偏重於減輕人民的地位之政府的手段。開明專制政治的理想——王座上的哲學家。

在一七四三年出版孟德斯鳩的名著——法的精神。這書的内部有一為百年間的教化所創造出來的一偉大政治學說的敘述，即——關於分權的學說。這個學說無非是英國憲法基礎中的一般原則敘述。牠可以歸結如下。在每一國家中有三種權力：立法，行政與司法。立法的權力屬於人民，因為在自由的國家中每人應當是他自己的管理者。人民經過他所選舉的代表來實現牠。行政的交力應當屬於君主。對於法律的組成多數人的參加是有益的，但執行則時常需要迅速，因此因為這目的，一個人要比幾堆人便利些。

一國家裏除了立法與行政這二權力外，還有一第三種權力——司法權存在着。這權力不應當的予久設的法庭之手中——牠應當歸於那些依照一定規則，預定在一定期間中組成法庭而被選為權人們。

這時代的第三偉大思想家——盧梭，獨特的族長的德謨克拉西理論的創造者。在他的書學人的復興是否協助了道德的洗練中，他從逆說 (paradox)：『一切出於造物主之手是清潔而毀於出

的手』出發。自然的狀態要高於人爲的，爲文明所創造的狀態。科學與藝術一天天的完成，而人們一天天地壞。這就是這第一本著作的根本思想。將這思想發展上去時，盧梭數出文明之那些強迫他否定地來提及文化的勝利之有害方面。真理與美的德操是站在一切之上。牠們應當是全部生活的目的。科學應當爲牠服務。然而科學并非時常追求道德的目的。一切書本上的智慧係產自低級的源泉：天文學來自迷信，雄辯來自野心與諂媚，幾何學來自吝嗇，物理學來自游閒的好奇，道德哲學來自人的驕傲。過失產生牠們，過失支持牠們。

過了四年狄宗研究院提出新的題目：『人們間的不平等怎樣發生的和牠是否得着自然法則的辯護？』盧梭寫一新的著作，在牠裏面繼續發展在上一著作已說過的思想并企圖創一國家起源的學說。『照着自然界，——他說，——人們是像野獸們一樣平等的。他們中間怎樣發生不平等呢？』盧梭劃分牠在歷史中的發生與發展之三契機。第一契機——財產的制度。頭一個圍劃一片土地，說：『這是我的。』并找到一個頭腦簡單的人相信他的，就是公民社會的創基者。財產是這樣發生的，——便需分割土地。富人與窮人就出現了。富人必須防衛自己的產業，他們對窮人說：『爲什麼我們耗費精力於相互的鬭爭上？不如團結牠們（指精力）在一權力之下，它將根據賢

明的法律管理我們，將維持永久的協調與秩序，擊退公共的敵人與保持全社會的安全。『大家都同意。這就是國家依據民約而形成之第二契機。第三，和最後的契機即在於法律的政權之轉變為獨斷的政權。政權的創制是為着要擁護自由，而非推翻自由。可是那些被政權所應用的人們竟認為牠自己的財產，這樣社會便分裂為主人與奴隸。在這國家的起源學說裏，盧梭，實質上，就是洛克甚至是霍布士（Hobbes）的追隨者。

纔過了九年，即於一七六二年盧梭之主要政治學著作社會的契約，或國家法權諸原則（即民約論）出版了。在這著作裏盧梭敘述他的對於國家組織之肯定見解。

在前二部著作裏破壞舊制度的基礎之後，盧梭創造他的新制度的理論。伏爾泰爾是大地主，所以無心於承認農民羣衆的平等和社會的有意識的原素。孟德斯鳩是貴族，所以在他的政治學說裏將社會劃分為二不平等的集團。盧梭是來自小資產階級的隊伍。他曉得貧窮，長期在窮苦中漂泊着，喜歡插身大衆間；飢餓的他在農民處找到了避難所，在那裏他認識族長的生活習慣。民約論在這世紀的下半葉出現，即當民衆開始成功為一般注意的對象之時。民衆中亦包括有手工業者，商人，農業者，但在『民衆』這二字之下主要了解為鄉村大衆，盧梭及其理論即作為他們的

利益之代表而出現的。他以新的德謨克拉西與共和的學說來與孟德斯鳩的君主立憲的學說對立。我們在民約論裏遇着的第一句格言。『人生於世是自由的，但他到處受縛束。』盧梭證明，無論用任何觀點都不能替這奴隸制度辯護，并發展那已在他的著作裏述過的思想。不平等的起源：『我們中間的每一人都是以他的人格及全部力量與他人共同地站在公共意志的最高領導之下，是故我們看待每一成員爲整個之不可分割的部分。』由此得出盧梭的全篇著作的根本思想，即，國家中的最高權力是屬於民衆。要怎樣設置，使政府不致與民衆的最高權力相對抗。盧梭要求常開民衆大會，但因最高權力是不能讓渡及分割的，所以民衆不應用其代表們的會集，而應用全體的。

民衆元首確立一爲全體的公共宗教；爲要使公民喜歡他的義務，宗教是需要的。公民可以在心的深處堅持任何一宗教學說，但他的宗教不應與國教對立。這個宗教應僅以些一般的教條爲限，即——上帝存在之信仰，死後生活之信仰，國家與國家法律的神聖之信仰與一切頑迷之取消等。盧梭思想的急進致使這些思想在革命時期中，成爲最流行的。沒有一個哲學家能像盧梭，在革命家中產生這樣燃燒的作用。

盧梭的教育觀點與他的政治學說密切連結着。他企圖確立教育，社會生活，家庭生活，宗教

及其他等中間的和諧。

盧梭敘述他的教育觀點於愛彌兒 (Emile) 一書中。作者由其所愛的關於自然狀態的優勢之觀念出發。他是那種出於生活的虛偽秩序而致在兒童天性上發生之人爲破壞的敵人。自然界要求，生母要哺養自己的幼孩，可是在盧梭時代的那些沉湎於享樂漩渦中的上流社會的貴婦人，送其乳子於鄉下奶母處，使關於幼孩的關心不致妨礙她們生活的享樂。『母親的婦人，——盧梭吶喊道，——飼養自己的幼孩吧！你們能夠復活我們。』教育的第一個原則：不應違反自然的要求。創造人，而不是創造這個或那個職業的代表，——這是教育的目的。盧梭向父母提出的第一個要求，就是關於兒童的操心要親自承領。由盧梭的根本思想裏要得出那他所預予體育的重要性。不需要教授兒童以那些他自己能夠在經驗中的學習很好的。這樣，能夠和生活與自然界鬭爭，迅速與勇敢地認識那些橫在幸福路上的一切阻礙，表示出那教育家應當向着牠努力之第二個重要目的。

但教育家不應當忘掉被教育者之學問的教養。盧梭並沒有放棄書籍與學問。他祇是要求，這裏不要忽視了生活與自然界。教育必須這樣進行，使兒童自己能達到一切。科學與現實的連繫，教學的見習性——教育之第三偉大原則。道德的教育亦須與兒童的體育和智育並肩齊進。

哲學宗教學說

如果諸政治學說總括起來表現為資產階級反對特權貴族的運動之基礎，那末百科全書派的宗教學說便是那反對另一特權階級——僧侶之反抗的意識形態的表現。與 *Jesuits*，天主教會，迷信與惑溺等的爭鬥，對於哲學家表現為與階級特權之鬭爭有同等重要之任務。舊的制度建築在那些成為不平等與壓迫的支柱之世紀的基礎上。

在這些哲學家中伏爾泰是迷信與天主教的僧侶之最積極的敵人。這是一個斃刑與拷問等已成為迷信的共謀者，中世紀的宗教裁判之恐怖已從新登位的時代。伏爾泰沒有愛惜他的天才的機智，他的麥斐斯託裴爾式的嘲笑，來暴露那統治在天主教會中之全部虛偽與粉飾及一切內部的矛盾。

他的這類作品中較好的刊的德，或樂觀主義——對於那些教會式地公言那一切皆在善的世界中往善的方向走之思想的哲學家之惡意的小冊子。是的自然不能再變成別樣，如果一切都是那要引導人類達到幸福的，甚至當人們對弱者施以擄掠兇殺，暴力與拷問之時，的至仁至聖的與創

物主所設置的。

伏爾泰爾用來與天主教對立的宗教，是以『自然神教』名稱著名的，牠并像啟蒙時代之大多數觀念一樣，是由英國輸入法國的。這宗教的實質歸結爲這思想，卽上帝作爲萬物之元始而存在着，但能指引到認識他的是理智而非啟示。由此得出重要的結果：那神與人中間的唯一的仲介人，羅馬教會，喪失了牠的解釋上帝的意志之重要機能，這個任務落在哲學，牠的代表者，理智的人們之身上。

伏爾泰爾，歸根結底是一溫和的自然神教者，他的名字在數十年的過程中暗示了歐洲的善意社會以恐怖。『上帝已是這樣佈置了，伏爾泰爾派之反對這個也是徒勞的。』——一市長說明着。伏爾泰爾派在舊的遲滯的社會眼裏表現爲與上帝和秩序鬥爭之同義語。

與自然神教並立地產生一在『唯物論』名稱下著名的另一哲學學說。唯物論學派之首領卽狄德羅。唯物論以其實質言，牠之反對舊宗教及向天主教宣戰要比自然神教堅決得多。唯物論者完全否認高級的 站在世界之外和管理這世界的生物。在宇宙裏沒有物質與精神的本源之分裂，存在的祇是物質；牠永遠地存在着，無始無終，牠由無數的原子構成；這些後者的活動，結果提供

一我們所看見的多種形態的現象世界。在宇宙之上沒有這樣管理牠的造物主；宇宙自己發展，依照一定的法則；在諸原子裏存在着連結的可能性，由於自然界的諸不同原子之經過發展法的結合，得出各異的形態與構成，一直到那種賦有運動，感覺，思維，愛慕，言語，法律意識，科學及其他等的能力之似此發達種類的生物——人。

這學說在另一著名唯物論者之書，霍赫巴爾(Holbach)的自然體系裏系統地被述敘着。在自然界裏無所謂秩序，紛亂，正確，錯誤，因為一切都是依照永久的法則而完成。不難看出，唯物論雖有牠的與自然神教的區別，仍然有一點彼此相接觸着，即這二學說皆給了天主教以有力的打擊，二者皆剝奪羅馬教會之解釋上帝的意志，創世之目的與賞罰人們的權利。自然神教將這任務放在人的理智身上；唯物論則直接委世界與生命之解釋任務於物理家化學家身上，給予自然的研究，自然科學的發展以有力的推動。天主教僧侶所採用的，作為達到創世主的意志之基礎的啟示，亦為自然神教與唯物論一致地所推翻。二者均直說地提出關於思想與信仰，理智與啟示的對立問題。

這唯理論的觀點引起哲學家中的熱烈反抗。直接純粹信仰的熱心辯解者就是那在理智與智識

的醉心中留戀着心與情感的權利之哲學家。在愛彌兒裏引進一所謂「薩瓦牧師的懺悔」之插話。在這插話裏盧梭帶着那種可以「心的宗教」的一般名稱表其性質的宗教觀點而出現。他崛起反對唯物論者的否定管理世界之最高意志的學說；他深信有一思維的及自覺管理世界的高級生物，盧梭并名這生物爲上帝。「我看見上帝在他的一切造物中，我在我自己內部感覺到牠，我看見牠環繞着我。」心之不定的感極的激發——這就是盧梭所用來代替那企圖用邏輯方法由目睹世界之合宜性中引出上帝存在的事實之自然神教，用來代替那完全推翻上帝之唯物論。像在他的政治與教育的觀念中一樣，盧梭在他的宗教學說裏亦選擇人之「自然的」情感爲高級的規準。盧梭起來反對唯物論者之對於人的作用的見解，他們沒有把他從其餘的自然界中劃分出來：人——物質在生命中的發展之一階段；他不高於，亦不低於物質之其他部分，他被支配於一般必然的法則之下。「人，——他說，——不僅支配動物與元素於自己意向之下，——他能夠以他的思想與智識甚至走近繁星。指給我看，地球上無其他能應用火及驚歎陽光之物造。我能感覺不到秩序，美與善行而必須把自己與動物相比嗎？低級靈魂，祇是你的慰藉哲學使你與動物相類似，人的偉大證明着，你的智能是反對你的規則之證人，你的心是反對你的判決，甚至你的弱點之濫用反對着你的

意志。』

但是起來反對自然神教與唯物論之後，盧梭沒有成爲法國的統治教會之同盟者。他并給予羅馬元老院之對於人類的確實領導之要求以打擊，否認奇蹟與啓示的意義，關於這些『我們祇有人的證據』，并允許人直接服從情感之呼聲。

開明的專制，憲政的學說與族長的德謨克拉西——這些是啟蒙哲學所用來與國家舊制度對立之主要政治學說。自然神教，唯物論與心之不定宗教——這些是哲學所提出以反對那作爲舊制度的支柱之天主教之宗教學說。

英國之感傷傾向

一

因資產階級之出現到歷史的舞台前部而產生出來的新趣味與新要求，和合理的傾向一樣，也是產自英國，但是在法國方得到完滿的藝術體現與理論的根據並由此廣佈全歐。新的文學傾向被稱爲感傷的。這是一創於十七世紀和與合理主義並行發展的複雜多形態的運動；牠部分地是當作

對於啟蒙世紀的乾燥合理性之反抗，部分地常作假古典主義的『正確性』之反擊而出現的。

在英國，法國，假古典主義都是在感傷傾向之前。我們已說過，在伊利沙伯死後，伊氏的統治係以英國之經濟與艦隊的能力之發展而顯著及因那以莎士比亞爲首之諸偉大才力及作家之金斗星座而輝煌的，在她的死後她的後嗣與國會間的長期鬥爭便開始，鬥爭以革命與一六四九年國王卡爾一世的死刑爲結束。在那加社會以難堪的束縛與引進社會生活的嚴格制度之克林威爾清教徒的統治之後，以卡爾二世爲代表之斯彼阿特王朝便恢復（一六六二年），那時候社會顯露一因長久的節慾要報酬自己的趨向。復辟時代——這是蕩亂淫樂的時代。在這點上英國的生活與法國的是交手並進的。十七世紀——風流的上流社會與宮廷生活之發展時代。放棄其城堡與戰爭職務之後，封主與騎士的後裔集中在宮中。已非再與國王爭鬥，他們包圍他，邀其恩寵，而宮廷變爲快樂的上流社會的沙龍。宮廷社會在卡爾二世時代達到淫亂之最高限度，上級的英國貴族，在異事，在隨意取樂等之發明力方面，不下於法國的貴族。文學則答覆着這社會的趣味。

革命時代最出色的詩人是約翰·德來登（John Dryden, 1631—1700）。他很知道古典主義的詩人，柯奈耳，拉辛與波阿羅。在卡爾二世時代，他的時代及其黨派鬥爭與宮廷的屈從之真正兒

子。他奉獻他的作品於貴族；有的他寫來擁護王黨員與英國教會，有的他寫來擁護天主教徒；攻擊民權黨員（Whigs），非國教徒，最後羅馬教徒；見解的不穩定，黨派的不寬容性是這時代的顯著特徵。在共和時代他致頌詞於克林威爾，卡爾二世復位時他向『他的神聖偉大』歌頌。

卡爾二世及其後繼者之反國民的政策，誰都知道，引起一六八八年的革命，革命的結果便是那爲着王權之至上而鬥爭的斯徒阿特王朝的貶落，與那變成高於國王的議會之勃起。這個革命推出了資產階級及其所攜帶之新要求；代替唯樂者的文學，僅僅描寫英雄情感的悲劇，裏面不能引進莊重的喜劇，代替那滿足貴族社會的趣味之小說等，產生一能滿足那用家庭原則之重視，嚴格的道德見解與宗教情感來代替放蕩與快樂的追求之新階級的要求之莊重文學。特因說，騎士的風俗消失了，劇場景色之詩的表白性與繪畫性隨之而去，君主的習慣消失了，劇場的機智與放蕩亦隨之而去，產生資產階級的習慣并帶來一偏於研究室的與實踐的研究之嗜好。產生一對於那種在暖爐旁，在鄉村，在自己家庭裏讀的書籍之需要，創作與能力即依賴於這類的作品。

在十八世紀初端在英國產生許多勸善的週刊。丹尼爾·笛福（Daniel Defoe）便有這方面的企圖，在十八世紀初幾年中他的『評論』出現了，僅僅到了一八〇九年理查·斯提爾（Richard

(Steele) 才創設他的主要專論詩與道德任務的雜誌。在這被稱爲『瑣談』的雜誌的出版之說明中，說道，牠的目的——提供『教訓的與呼喚思想的讀物』。他的同學愛迭生 (Addison) 是斯提爾之主要合作者。雜誌報告從生活之各種範圍裏來的消息，對風俗與人們作有趣的考察，研究家庭的與社會的生活之習慣與制度。『瑣談』很快爲『傍觀者』 (Spectator) 所代替，『傍觀者』又爲『保護者』及其他等所代替。拒絕政治鬥爭之後，雜誌的出版者從事於日常生活的現象之講釋，適應那沒有英雄的傳統之資產階級的趣味，適應那，不在文學中尋求非常的，絕無僅有的現象之描寫，和那要求牠的甯靜的家庭快樂，牠的事務利益之反映的現象描寫之資產階級的趣味。英國社會在一六八八年後開始的道德復興之能那樣迅速地向前推動，大部分應歸功於雜誌記者。英國的雜誌業不僅在英國，而且在大陸上有極大的影響。在十八世紀的三十年代斯提爾與愛迭生的『傍觀者』有法譯本出現。在一八一二年馬里服 (Marivaux) 出版雜誌『Le Spectateur』。模仿着『傍觀者』，還有許多德文的雜誌產生，最後，誰都知道，英國雜誌業的影響遠表露在我們俄國，這裏產生許多時常轉載『傍觀者』的文章之雜誌。

二

英國勸善的雜誌業準備了那種不久便排擠出舊的假古典主義的傾向之文學。這——資產階級家庭之文學。首先牠在小說裏得到怒放的發展。牠的最偉大的代表在十八世紀是撒母耳·理查孫 (Samuel Richardson, 1689—1761)。他的傳記與人格表現為特異的現象。在我們面前的已不是舊型的詩人，出賣他的靈感來迎合上等社會的趣味之宮廷野心家，而是一用誠實的勞動替自己開路之儉約的勤勞者，木匠的兒子，印刷工人；在我們面前的已不是墜落，淫蕩與自私的詩人貴族，而是一路為憂鬱與峻嚴的，但是真正有道德的，宗教的，用心與感情的布爾喬亞。

小說帕米拉，或受酬報之德性 (Pamela, or, Virtue Rewarded) 的內容是用帕米拉的美德與她的主人之頑執的追求中間的鬥爭構成的。在我們面前的是一個強的，應用一切手段——恐嚇與愛撫，打擊與贈物，誹謗與侮辱等之鑄安先生；他逼迫這不幸者到這種狀態，即她幾乎無路可走，然而一切他的企圖都在她的堅牢面前被擊成粉碎。她——婢女。婢女應當執行主人的意志，這已足以使她寬諒她的主人的一切追逐。無論他怎樣對待她，她總是求上帝賜福於他，她不允許自己對他略示親昵，雖然他的行為是要逗她這樣的，她不證明他的詐偽，當他誹謗她時，因為她是婢女應該尊敬她的主人。這些就是資產階級的思想家所理想化了的美德。

帕米拉有很大的成功。但這個成功不能與理查孫的第二部小說——克拉里撒 (Clarissa)，在一七四八年出現的——的成功相比。在這小說裏，依據作者的話，包括着『家庭生活之最重要的關係』，特別說明那些『在父母與子女對於婚姻的事情沒有豫見時致發生的不幸』。我們置身於一離倫敦有數里之遙的加爾洛之富有的資產階級家庭裏。在我們面前揭露了這熟巧的散文的生活之諸黑暗方面，在這裏一切利益皆與商業的利益連結着，在這裏金錢之不斷獲得是主要的目的。在這新的，爲着生存，爲着財政的勢力的渺小鬥爭中，這些像加爾洛家庭的領袖之無情的，獨斷的與強硬的性質在成長着。這嚴厲的實踐家，剝奪他的妻之個性，企圖依照他自己的意見設計他的兒女之幸福。母親——軟弱的，無個性的生物，不敢提出自己的意見，兒子——父親的嫩芽，野心，頑強與貪婪，大女兒阿拉倍拉——胆汁質的老處女，年輕的，克拉里撒——使人憶起帕米拉的生物，由家族的特徵裏祇佔有性質的牢固與驕傲，但被賦與以美麗及美德，肉體與道德的價值之理想。這些就是加爾洛家庭的成員。克拉里撒被作者熱愛地描繪着。那被判定要來征服克拉里撒之心的英雄——英國中之第一個美男子與亂暴者，貴族與粗忽者。洛甫拉斯之名早已成爲普通名詞，誘騙者的各方面的描繪及這文學典型的藝術體現之功績則屬於理查孫。克拉里撒信任

這個人，而他殘酷地欺騙她。不幸的女郎之苦痛時期到了。洛甫拉斯自己則為後悔所苦惱，但已晚了。驕傲的女郎不能經受她的恥辱而死，而洛甫拉斯則死於與克拉里撒的親族之一的決鬥中。

三

克拉里撒不僅在英國，而且在全歐得到稀有的成功。

這——資產階級的家庭的，或所謂感傷小說的最鮮明的模範。

牠答覆着資產階級的要求與趣味。克拉里撒的內容之簡略便已指出，新傾向的特點在於何處。首先是題材改變了。在我們面前的已不是偉大事件和英雄的偉績，而是簡單的家庭生活。牠的厭煩的瑣屑的敘寫充塞數十頁。作者覺得在家庭的喜樂與悲傷中，在平靜的家庭生活之變遷中是多麼動人的，多麼值得研究，深入資產階級的生活，由其中攜出最鮮明，從來未曾見過的圖畫與形象。第二個轉變即在於新英雄的選擇上。我們見過，假古典主義的文學從其作品中逐出那種毫不著名，不做過豐功或大惡的微末人物。感傷文學之引進他們，不是把他們當作附屬者，而是當作主要的人物，他們的心理學是作者注意的對象。在假古典主義的英雄中理性或意志佔着優勢，在資產階級的文學之英雄中是情感。那些為這環境的安靜與穩固的生活所產生的柔和溫順的情感

，父母的，兒子的，夫婦的，溫柔與動人等的情感，——一句話，那些爲高尚的假古典主義的悲劇所不屑取的情感，現在在文學中得到公民的權利。這個情感的優勢，那些被後來的作家引領到可笑的極端之溫柔動情的傾吐，是資產階級文學的區別特徵之一。與題材和英雄之改變相通應地形式亦應有轉變。感傷作家所喜愛的形式——這是日記體，信札體及其他等。牠提供英雄以傾吐他的情感，多說關於自己的印象與情緒，少說外界的事件等之可能性。假古典主義的規則亦應瓦解而讓位於創作的自由，因爲人的內部世界在新文學裏已全部暴露着。克拉里撒被寫爲信札體；斯滕(Stern)的感傷的旅行(Sentimental Journey)，這傾向的名稱即由他處得到的，——日記的形式，哥德(Goethe)的少年維特被寫爲日記式，盧梭的新愛綠綺絲是信札式，卡南真的名著及其他等亦然。這就是感傷主義所帶到文學中之第三重要變革：這——藝術形式的轉變。

隨着英雄與動作的範圍之擴展，文學的領域在空間方面亦應當擴展。城市與宮廷已不再成爲動作之主要地點，像波阿羅所要求的。動作時常由城市裏被移置於鄉間。族長的生活與自然界被感傷詩人們理想化了。他們好像是因爲那長久的對於一切不美術的與簡單的之蔑視，對於那些僅在燦爛的大都市的霧圍氣裏創造的優雅的都市禮儀之愛戀等而要來報仇的樣子。

感傷詩人的作品充滿着自然界迷人的描寫與自然界在人內部所喚起的情感之傾吐。最後感傷文學追求道德教育的目的。理查孫的小說的標題便指示着，作者之寫牠們的目的在於指示社會以應當怎樣生活，什麼是真正的道德。感傷的文學是反對貴族的蕩亂之反擊。

這些就是這新文學的諸特點。理查孫之最後著作，格蘭狄遜 (Grandison) 證明他的才幹的衰退。『她之愛理查孫不是因為她全讀了，不是因為她甯愛格蘭狄遜，而不洛甫拉斯……』——普希金 (Pushkin) 論拉琳娜說。這樣，甚至在俄羅斯的僻地亦生有那倫敦的沙龍裏所播出的言辭之返響。事情即在於洛甫拉斯不僅沒有激起憤怒，像理查孫所願望的，而反是，成爲了貴婦人的戀人。理查孫引出一與他對立的新英雄——格蘭狄遜，但這是一個誇大的英雄，道德的通行法典，那些後來引起公道的嘲笑之厭倦的感傷的英雄之一。

法國的感傷小說(新愛綠綺絲)

在法國最好的感傷小說就是盧梭的新愛綠綺絲 (Nouvelle Heloise)。紳·普列 (Saint-Preux)，貴族男爵德黨茲 (Dr. Francais) 之女，幼麗 (Julie) 之窮教師，戀着自己的女學生。男爵關於這

類不平等的婚姻聽都不願意聽見。情感與階級的偏見之衝突——即小說之前一部的主題。自由情感與天然權利的熱烈辯護者，盧梭挺身爲少年人們的擁護者。他們的愛情被他用火熱的顏色描寫着，心的權利在作者裏面找到靈感的辯護師。那梗在少年人們幸福路上的階級偏見，父親的計算，社會的偏見與誣言——一切這些像烟霧般地散佈在情感之堅定權利之前，散佈在那自然所投入人心中之有力本能之前。社會替那被人爲地彼此拆散的不幸的少年人們之命運悲傷。自然與虛偽文化，人格與傳統作堅決的戰鬥，不難瞭解，在小說之第一部裏作者的同情與勝利是站在那一方面。

但是柔順的女兒被壓服了。紳·普列，慟哭地，受苦地，被迫走開。幼麗，聽從父親的催促，出嫁於一可敬的，細心的，預先從紳·普列處得到行動自由的權利之伏爾馬。紳·普列寄給她以一蔑視的紙條：『我送還幼麗，德黨茲以處理自己和出嫁的權利，若不捫心一問時。』在小說之第二部裏我們——在鄉間，在伏爾馬的家中。安定的鄉村生活之滿足，平靜的家庭生活，富人与窮人間的單純族長的關係，自然界及其粗野之美被描寫在那種在盧梭以前未曾有人能那樣描寫牠們之奇異的顏色中。紳·普列來伏爾馬作客，伏爾馬到別處去，留他與幼麗一人在家，雖然知

道從前的關係。現在盧梭之對於心的權利已是別種看法。現在傳統對於他已高於人的直接本能與自然界的呼聲，——幼麗對於她的丈夫始終忠實，如像普希金的女英雄一樣。

盧梭在否定方面是偉大的。當擁護心與情感的權利時，他是強有力和難克服的；但當他與社會的必然性衝突時，他找不到出路，緊握舊的，已為傳統神聖化了的支柱，他返歸於那牠的堅固性已為世紀的經驗所確定了的家庭制度。可以說，盧梭的同時代人及後輩對於前一部更相信些。他們忘卻於他的心的權利之辯護而不佔有他的保守的理想。這裏發生了那曾在盧梭的宗教與政治學說中發生過的東西。盧梭在精神上是與百科全書派同族，依照他們的關於自由的學說，關於宗教的容忍性，及他們的對於天主教派與啟示之否定，但他是他們的合理與唯物論的敵人。他願意把那生在人內部的對於絕對的激烈保持着，但當這些激烈與社會條件衝突時，他便成為保守者。『當我們不知道全部真理時，我們將尊重合法的信仰，社會的秩序，將在每一國家內敬重法律與阻止對於現存禮儀的攻擊；不勸誘公民悖逆，因為我們不知道，將給他們什麼來報答他們的信服，而不尊重法律是罪惡。』

盧梭沒有看見那隱藏在他學說中的矛盾。一手推翻一切的權威與傳說之時，證明牠們的完全

破產之時，他用另一隻手招呼人來受現存權威之支配。他用熱烈的言辭燃燒人們心中的無限自由之渴望而遺棄牠們於那沒有這種自由的不完全社會中之直接情感的意志上。啟蒙時代的思想之破滅亦隨着盧梭開始。他——人之無限企望與其力量之有限性間的不調和之祖宗。他——那所謂『世界悲愁』的詩人之前驅。

英國與法國之資產階級戲曲

一

幾乎與教訓的雜誌與勸善的家庭小說同時，在歐洲還產生資產階級的戲曲。像十八世紀之一切主要文學潮流一樣，資產階級的，或市民的，戲劇亦在英國首引其端。在一七三一年當時著名的英國劇作家喬治·李羅（George Lillo 1693—1739）的喬治·邦維爾，或倫敦商人（Merchant of London）在特留利林劇院的舞台上出現了。這勸善的戲曲之題材就是年青商人邦維爾所犯的許多罪過的描寫。在蕩婦的影響下之邦維爾劫掠他的主人并殺害其叔父以求致富。戲曲以二罪人的處死刑爲結束。

在李羅之後愛德華·穆爾 (Edward Moore) 及康伯林特的戲曲隨之出現，他們亦繼續新的，商人與市民階級的風習與趣味之描寫。資產階級的戲曲，與其前輩，假古典主義的悲劇比較時，是建築在新的基礎上。第一，從前悲劇的目的，根據於阿里斯多德的學說，即——恐怖與憐憫的興奮，已被較素朴的任務所代替了；新的戲曲努力於鼓勵心歸向於善行與壓抑內中的過錯。擺脫了英雄的傳說與法國貴族的審美享樂的理想之資產階級，要求一些證明那為商業利益與業務關係所製造的新道德之不易性的脚本。新的戲曲答覆着這個要求。獻身於新任務時，牠必須擴展那些作為牠的描寫的對象之社會範圍。國王與英雄，被偉大與光榮所環繞着的歷史肖像，帶着非常的情感，情慾與企望之英雄應當讓位給那些帶有事務的關心與紛擾的平常人們。新的英雄，生活之新部門——這是資產階級戲曲與假古典主義戲曲之第二區別。在上引的穆爾之賭博者一劇裏有五幕是那喪失了牠的財產及正直名譽之家庭的悲哀之描寫。這些題材對於那些生於英雄古典主義時代之擁護者將表現為何等的微末與愁相。李羅在倫敦商人之序言裏說道：『假若國王與貴族他們陷於那出於過錯與弱點的不幸，那末，當然，悲劇藝術的角色可以僅限於顯貴的人們；因為反面的對於任何人都很明白，即沒有比對症下藥更賢明的。』最後第三個重要的區別即涉於悲劇的外

部結構之形式。高尚的題材需要外部的莊嚴；假古典主義的悲劇以詩體寫成；任何方面之偏頗皆不能破壞英雄與動作之完整；由此——三一一致，由此——取消英雄生活中之一切事務的與瑣事的傾向。新的劇作家推翻三一一致和廢棄詩的形式；他們寫成散文式并時常迅速地將動作由一地方轉運到其他地方。資產階級戲曲產於英吉利；法國人給牠以名稱及製造牠的理論。

二

在一七五七年出現狄德羅 (Diderot) 的脚本私生兒 (Le fils naturel)；第二年他的另一脚本家庭之父 (Le père de famille) 出版了。前者附着一篇說明的談話，後者附有一篇論劇詩之評議。這兩篇作品的標題已指示着，家庭關係便是牠們的題材。在前一篇裏擁護私生子女的權利，後一篇——兒子有依照心的指示而不依照父親的指示選擇配偶的權利。

資產階級戲曲的理論之創造者是狄德羅，波馬社，麥爾西 (Mercier) 及其他。

狄德羅證明，除了悲劇與喜劇而外，應該存在着一戲劇藝術之特殊型式，他稱之為『真摯的型式』 (Le genre sérieux)，後來這型式在戲曲一名詞下得到廣大的流行。這第三種，在悲劇與喜劇中間之戲劇藝術的中間種種建立便已指出新戲劇學說與當時資產階級德謨克拉西的學說間的

連繫；一切的階級能夠作爲牠們描寫的對象。由這新作風與階級混合的觀念，產生狄德羅之新的重要的要求；他要求劇作家走向現實、接近現實的生活，合併詩與生活，要求他描寫一切的狀態；這樣狄德羅強調了現實主義在詩中的偉大意義。最後，爲時代的偉大的企望所浸透的狄德羅賦予悲劇的勸善性質以極大的意義；現實生活的描寫應當指出家庭與道德生活的理想。這樣對於狄德羅，新形式不僅是戲劇的詩之最藝術的種類，牠而且與啟蒙學者的改革意向銜合着。

在麥爾西處，戲曲之社會作用被推爲首位。他還更擴展牠的範圍；*Marcellus Part*——他的主要原則。麥爾西那時已感覺到，由第三階級中間已在分裂出一勞動人們的新階級，牠應與閑散的人們相對立。詩人不應限於一個資產階級的研究，——他須分配他的注意力於普通的民衆，農民與小手工業者（這種題材麥爾西特別同情）。『我們根據什麼來侮慢農民及其質朴純厚的風習？小手工業者還有更多的風習值得注意。無論在他們中間祇可以學習到什麼！對於這研究的興趣將帶來多種形態，雖然初看時是很單調的，織梭，槌，天秤，斜角規，平方，鋏。』工人——不壞於侯爵；他們爲着獲得自己的生存，比那些不費絲毫勞動而坐享其成的人耗費更多的天才。麥爾西能夠觸及那些牠們的研究已是將來的文學發展的任務之新主題。他的織匠左傑夫，脚本丁。

indigent 的英雄幾乎用現代的普羅列塔利亞的言語說話。

波馬社

與戲曲同時，喜劇亦得到很大的社會意義。在英國出現着許多喜劇作家，其中以薛立敦 (St. John Staniford) 及其造謠學校 (The School for Scandal) 爲特出，可是喜劇是在有才幹的波馬社 (1732—1799) 筆下才得到高級義意的。

波馬社——自己開拓到富有與榮譽之路的天才平民之一。他賦有那要結合那提供上世紀的整個法國生活的調子與方向之有生活力的社會集團之貴重意向於其人格中所需要的一切。他有令人暈眩的經歷——從窮時計師起到那對於國家與社會的命運有極大影響之百萬富翁止。以作家論他亦得到無比的成功；他的脚本之備演被前未曾聞的凱旋式所伴隨着；社會用自發的壓迫從檢閱他的手裏掘出這些凱旋，爲之陶醉；牠們一共維持了數十次的出演。

波馬社不僅是資產階級之革命進攻的趨向之鮮明體現，而且是牠在羣衆的威脅運動之前的妥協情緒之鮮明體現。在一七八九年七月十四日波馬社預見巴士的爾 (Bastille) 的陷落，成爲法國

的國慶日之這一日，除了對於他的宮殿之恐怖而外，在波馬社靈魂中沒有激起其他的情感。波馬社看見在他面前有些新的戰士，他們要求富人的一部分掠得的特權，如同他從前之從那一誕生便有特權之特權階級處掘出牠一般。

一切他的作品中祇有塞維爾的理髮師 (*Barbier de Seville*) 與菲加羅的結婚 (*Marriage de Figaro*)，——二脚本之英雄都是那著名的僕人，——留到後代人的記憶中。在塞維爾的理髮師裏菲加羅還是他的主人之忠心僕人，對於不平等與壓迫者之反抗尚不常從英雄口中漏出。在三部曲之頭一部裏與伯爵亞爾瑪維瓦爭論的思想尚不會在僕人的腦中發生過。他還是舊秩序的僕人，他的意向還不是要搖動階級的界壁。

雖是這樣，在塞維爾的理髮師裏菲加羅的基本特徵已顯露了。他——首先是實踐與利益的人，而不是什麼高等動機的人：那建築在相互利益上的關係是比一切都堅固的。『我不，——菲加羅對那懷疑他的忠心之伯爵說，——對於你的信仰則乞援於尊敬與服從之字眼，——現在習慣上幾乎無時不濫用牠們。我祇是說，這是我自己的利益。把一切放在天秤上稱稱看。』新的人物帶來這些新的，實際的見解來代替從前貴族的關於尊敬的表象。菲加羅真正把一切都擱在天秤上

稱。『見鬼，需要這樣快地接近這個與平等人們，消滅了隔絕！』菲加羅喊道，在他看見他的觀點證實之後，當伯爵因等待他的服役而發狂地擁抱他時。菲加羅的地位需要他有發明力與熟練，在三部曲之第一部裏他的行爲便已指示着，他在自己內部發展這些性質到高度的完成。當亞爾瑪維瓦絕路時，他一步步地救出亞爾瑪維瓦并用他的明敏與奇智征服他。

在菲加羅的結婚裏英雄的头一步動作便顯出身手。在前一部喜劇裏在他的無禮的冗談中閃爍着的，對於主人的尊敬態度，現在也消失了。在他的快樂的言辭之後隱藏着對於亞爾瑪維瓦的蔑視。菲加羅之這樣地與這個貴族喧嚷不是徒勞的。『哼，——他喊道，知道伯爵對於蘇贊娜的企圖之後，——如果能瞞過這個大騙子，好好地欺騙他，餌誘他的金！』菲加羅現在忘記了那存在於彼與其主人之間的距離；他視他如一與他平等的敵人并向他宣戰。菲加羅懂得，祇有用全部否定傳統的表象之方法他才能得到勝利。菲加羅否定從前的分界，并照着已意劃分人們爲二範疇——他的朋友與敵人。『人們阻撓我的事情，——他說，——我報復他，擾亂他們的事情。個個人都這樣做。我們也祇得這樣做了。不然要怎麼樣？在你們面前是一羣人。各人都想跑第一。急迫，排擠，力推，彼此顛覆着：誰有本事，誰趕上，——其餘的失敗了。自古就已如此。』競爭

的法則從來還沒有像這樣簡單明瞭地被定式過。第三階級由防衛轉變為進攻，參加奪取政權的鬭爭。

三部曲之第二部的顯著特徵，嚴格地與第一部不同，這——大人物與小人物之不斷的對抗。菲加羅不是單純地反對伯爵——他一步步地特別提明，地位之不同成為伯爵之一切不公道的行為所依據的主要基礎。當亞爾瑪維瓦提醒他應該娶瑪爾謝琳娜時，菲加羅說：「難道你要陷我於罪過，即當閣下奪去我們的一切年青女人時，我們不願意娶老處女！」當伯爵提到法律時，菲加羅忍不住地喊道：「對於大人物謙遜對於小人物則很嚴厲！」蘇贊娜與她的未來的丈夫言歸於好。當伯爵勸她將氣壘帶在身邊，牠對她很可以作為治神經衰弱之藥劑時，蘇贊娜反對他：「難道我們的兄弟有神經衰弱？這是貴人的病，閨房的病。」喜劇為這些對抗所充滿，不難瞭解，那站在這主人與其僕人間的衝突之後面的階級矛盾，乃是喜劇之主要動機，提供牠以生命與內容的動機。菲加羅要比作者所表現他的還要危險得多。他的諷刺的警語時常留在觀眾與讀者的記憶裏。這就是其中的幾句：「如果要從僕人處要求忠厚，那末可以找到作為僕人的貴族有多少？」對於伯爵的非難，「這裏的僕人穿衣裳比主人還費時間。」菲加羅答覆道：「他們沒有僕人可以幫忙

他們。』『你使你的名譽狼藉了。』——伯爵對他的僕人說。『如果我再沒有價值？那末咱們的亦可以這樣議論自己的貴族不知有多少？』——菲加羅答說。如果回憶到著名僕人之關於政治，陰謀，法庭及其他之非難，不難瞭解，爲什麼舊制度的擁護者看出這偉大的社會喜劇中有這樣可怕的危險。

十八世紀的德國文學

上面已指出過，德國的智力生活之發展，與英國法國相較，走一條略為不同的路。那分裂德國為許多小邦的宗教戰爭，阻滯了這國家的資本主義的發展之速度。德國之經濟的落後給予牠的文學以一特殊的影響。當英國與法國文學密切與社會運動連結着時，當在這些地方創造了一些反映着資產階級的進攻趨向之哲學與政治學說時，德國的古典主義與感傷資產階級的傾向，則帶着抽象的，純粹哲學的或形式的性質。在法國，解放的觀念採取着政治與社會的傾向，在德國則表現於那文學形式問題等所顯示的興趣中。

在上半世紀郭德雪得 (Gottschel, 1700——1766)，法國的假古典主義所制定的規則之崇拜者，對於德國的文學有很大的影響。他賦與德語以那構成法國智力之特點的風格，明顯性與準確性；他寫修辭學與詩學，在這裏他作為波阿羅的觀念之擁護者而出現；柯奈耳，拉辛與莫里哀甚至和法國的二等劇作家之所以能長久地成為德國舞台之統治者的緣故，大部分是出於他

；他出版雜誌，誘致繙譯家，并用這法介紹德國社會與法國的文學生活認識。郭德雪得長期地，特別是在十八世紀的三十年代，是德國文學之統治者，是趣味的立法者，并嚴格地注視到規則之每一個違背。但郭德雪得，雖有他的對於法國的同情，他諳熟古代的德國文學，對於德國的文學史造詣很深，對於德國的語言與風格之發展有不少的貢獻；他有充分的對於文學中之民族德國的原素之愛情蓄積，但他不能推動牠到獨立的路，不能創造一廣泛的民族傾向；這個被判定給他的偉大後繼者，勒新(Lessing)完成，他有許多地方獲益於郭德雪得，同時又取消他的法國傾向，將德國文學從模仿中解放出來。

最初起來反對郭德雪得的即那些所謂瑞士人，那幾乎是郭德雪得的同輩之波德麥(Bodmer)與勃萊丁蓋爾(Breitinger)便是他們的領袖。他們要幻想的地盤，反對啟蒙學者，反對學院派的術學，反對規則之支配。他們是郭德雪得所崇拜的伏爾泰爾之敵人，並站在盧梭所體現的情感與幻想性方面。他們將密爾頓與莎士比亞來和法國的偶像對立，二者表現爲德國的創作精神之高級的表現；他們注意德國的古風，竭力向社會介紹戀愛詩人與尼伯龍吉之歌。德國文學之所謂『天使的』，或宗教的詩之產生大部分是出於認識了密爾頓，這種詩的名著就是克洛卜斯托克(Klop-

Block)的馬賽亞 (The Messiah)；牠的第一首於一七四八年出現，郭德雪得掀起反對他之殘酷鬥爭，在七十年代克洛卜斯托克成爲年青人的偶像；克洛卜斯托克用他自己的德國古風之旨趣的歌詩來給予另一戰鬥的 Teutonic (條頓民族的) 傾向以推動力。宗教的與古風的民族詩再不能適應德國人之覺醒的民族的自我意識了。古諾·菲雪爾在其論勒新一書中言及克洛卜斯托克：『在長久的無結果的時期之後第一次重復新從過飽的靈魂中用原始的日爾曼的力量注出一些爲深刻的，永長新鮮的情感所貫串的音響，詩人亦用我們的英雄之語言說話。需要許多精神力量，以便理解宗教，自然，祖國，友誼與愛情等，並要求像克洛卜斯托克那樣地理解說明這些地表現牠們』。如果德國的學者經過百年後尙那樣感激地憶及克洛卜斯托克，則不難了解他在七年戰爭時代對於德國的青年有怎樣的影響了。

作爲克洛卜斯托克之作品的一種反動的，乃另一位當時流行的作家——在德國文學中之有才幹的法國典雅之培植家，維蘭德 (Wieland, 1733—1813) 之文學活動。維蘭德屬於那些能夠巧妙地移植他人的於自己故土的作家之一。他寫得很輕快，使法國文學之崇拜者開始相信，德國文學並不減於法國的之能得到高興的閱讀。這樣，在某種程度現爲克洛卜斯托克之宗教詩的世界觀之

對者之後，培植那些來自法國的快樂主義的與流行的唯理論的見解時，維蘭德仍亦以其壯麗的，機智的作品，以其對於德國散文的功績，來協助德國文學中之獨立的國家的傾向之發展。

勒新

德國文學之最後地擺脫掉法國的影響與德國的自我意識的完全覺醒等之功績是屬於勒新(1732—1781)。勒新是德國文學之真正改革者；他是破壞者同時亦是創造者；他與古舊的假古典主義的觀點鬥爭，與文學中的規則之統治鬥爭，同時亦創造新的藝術原則；他不僅是批評家，而且是詩人；他竭力用他自己的戲曲來例解他的新理論，沒有前者他的理論便成爲死的文字，抽象的論文。但他不僅限於純粹美學的問題，——他是哲學家與神學家。寬恕之傳教在他這裏得到獨特的色彩，不是單純法國的啟蒙理想之繙譯。他的詩就是批評與爭論；不僅需要創造一新的完整的世界觀，而且需要闡釋牠對於現存的的關係。必須與許多統治的思潮作鬥爭。勒新也是古代作家與阿里斯多德之崇拜者，但他之解釋他們與波阿羅的不同。阿里斯多德對於他成爲他在德國文學中所實行的改革之辯護。有許多關於藝術理論的著作是屬於勒新，其中以拉奧科溫(Lagoda)與漢

堡的劇作法(Hamburg Dramaturgy)爲最著，除此之外還有許多他竭力用以實際地應用他的美學觀點之脚本：沙拉·杉森小姐，"Minna von Barnhelm"，"Emilia Galotti"，與賢者拿單(Nathan the Wise)。沙拉·杉森小姐——典型的資產階級感傷的戲曲，模仿李羅與理查孫寫成的。"Minna von Barnhelm"的題材是取自七年戰爭的時代，單這點，對於假古典主義的要求，便已表現爲新奇了。在牠裏面不難捕捉感傷主義之根本特徵：勸善之原素，家族田園關係的崇拜，關於盧梭風的自然懷抱中之孤獨幽靜的生活之幻想及其他等。"Minna von Barnhelm"是爲着警衛三一一致而寫的，但牠的英雄——平常的人們，並且平常的與高尚和英雄的之結合已證明了，勒新，實質上，已與法蘭西的假古典主義決裂了。悲劇，"Emilia Galotti"——勒新的脚本中之最流行的。牠的女英雄，愛美麗亞(Emilia)，大佐奧多阿多之女，被戀着她的太子所劫奪，在殺其新郎，伯爵亞卑安尼之後，她的父親暗進宮中。他與女兒的祕密會面幸得成功。他相信她的純潔與無罪，但愛美麗亞說出將來的危險。她恐怕不能抵抗宮廷生活的引誘。『這，——她說，——是快樂之屋。』後來父親，依照愛美麗亞的要求，決心救其女兒出恥辱，用短劍刺殺她。這個悲劇給法國的假古典主義的悲劇以最後的一擊。勒新在這裏更加巧妙地應用那他在漢堡的劇作法裏所說過的

理論要求。

勒新，和阿里斯多德一樣，認定悲劇的目的是恐怖與憐憫同時的興奮與藉此——觀衆的淨化。這個結合之必需，是因為這種對於別人的苦難之憐憫才是真正悲劇的，牠能在我們內部激發一關於自己的恐怖；所以應得的苦難裏面沒有包含着慘變，在牠裏面沒有什麼能震撼人的，因為我們安定地看着牠，絲毫亦不替自己危險，沒有絲毫理由可來憐憫那應該擔當的苦痛。這樣平常的惡漢亦不能作為悲劇的人物。完全無原因的苦難亦很少有真正悲劇的成分。祇有那完全無過錯的人之苦難才是煽動的；牠與自然的道德的情感對立。為要激發憐憫與恐怖，即為要使牠成為真正的悲劇的，苦難應當不是應得的，但是自然的。「人，——勒新說，——可以是很好的，沒有一點弱點，做了隨便的一件行為，實質上不是無道德的他，要因之而蒙受恐怖的不幸，因為牠是他的行為之邏輯的結果。」這——關於悲劇的過錯的學說。從這學說的觀點出發勒新證明法國的假古典主義的劇曲之不藝術性：在牠裏面英雄的苦難——時常祇是一個情慾的結果，所以牠是冷的。在這學說裏隱藏着藝術的真實之擔保，因為英雄現在已再不是錯失或美德之人格化與乾燥的體現了，而是一帶有正面與反面的屬性之活的人物。勒新是站在那一條正確路上——可由此看出，即

新的阿里斯多德的註解導引他到這種信仰，即那從來不曾寫關於阿里斯多德的學說之莎士比亞，要比整個法國劇場更接近於阿里斯多德的學說，即接近於悲劇之自然法則。

由這對於悲劇的目的之根本見解產生出勒新的其他觀點。如果故事這樣地結構，即一個人的苦難是另一個接近的人所惹起的，那末悲劇的印象，即恐怖與憐憫的情感要因之加強。敵人與敵人間的苦難之釀成，絲毫沒有包含一點非常的。那建築在彼此英雄間之不認識的悲劇行爲，那建築於紛亂上的悲劇行爲，亦能有效果，但不能引起像，例如，奧萊斯特之殺其母的那樣驚心的印象，——那是一種自覺地完成的殺戮。這樣對於故事方面提出這些要求：全部應該是真實的，一切的行爲應該是有基因的，人爲的結果要取消。動作應當像一種必然的那樣開展着，事件應當是一件出自一件，構成一原因與結果之鏈。觀衆應當感覺到，在他眼前所完成的一切，都是應該這樣完成的，不是能夠別樣地發生的。『運命應該是行爲之必然的結果，而行爲是情慾之必然的結果，情慾是性質之必然的結果。』這就是勒新之所以賦予性質之準確真實的描寫以頭等意義的緣故。人物之特性的描寫中之極小錯誤，甚至脚本之理想地正確的結構亦無法讀補之。

哥德

一

那所謂『狂風與猛進』的時代 (Sturm-und Drang periode) 密切地附著於勒新的文學活動。這是德國文學史上的特殊時期，醞釀與帶有個人主義性質的革命反抗之時期。那些加入『狂風與猛進』的團體之年青作家，絲多爾柏其兄弟，謬爾格爾，林茲，克林格爾及其他，都是盧梭的熱烈崇拜者，情感的擁護者，唯理主義的敵人。那些『粗野的』或『狂暴的天才』——一般這樣稱呼那些『狂風與猛進』的團體之作家——的基本趨向是由新奇，不與他人類似，儘可能地明確地來顯示自己的個性等組成的。他昇高個性的權利，甚至要求他的反覆無常與狂氣的攻擊之承認，要求情感之放肆自由，盧梭式地確立自然的崇拜。

德國的兩個偉大的詩人，哥德 (Goethe, 1749—1831) 與席勒爾 (Schiller, 1759—1805) 即在『狂風與猛進』的霧圍氣中開始他們的履歷。哥德的第一篇巨大著作，那立刻使他成爲青年的領袖之他的戲曲倍林與金的格茲即在這霧圍氣中創造的。

戲曲的根據是十六世紀的珍奇肖像之一，騎士格茲之自傳。格茲封建制度之最後的幼芽，不懂得新的任務，在宗教革命時代還保持着中世紀的趣味與志向；他一生都在強盜的侵入與戰爭中度過。首先誘動哥德的是格茲的力量與自存。所以哥德賦之以理想的性質，描寫他爲公道的擁護者，可以說，這形象很少符合牠的歷史原型。哥德信賴那格茲在晚年時欲用以辯護自己的自傳。哥德沒有估計到，格茲之極發達的性格就是典型的封主的性格，卽當時孤立地被保持着的性格，那牠的有力是出於社會關係的薄弱之性格。哥德不是歸罪於格茲，而是歸罪於環境，歸罪於牠所生存的，那不能了解他與重視他的世紀。『傷哉那拒絕你的世紀！傷哉那不重視你的後代！』脚本被這些字所包容。在哥德的戲曲裏有力的，高貴的性格與腐敗的，蕩亂的世紀彼此對立着。哥德不懂得，那表現爲舊的理想，封主之放肆的自由等的擔負者與既立的社會制度之仇敵的格茲，在社會之進步的運動中所起的負作用。對於哥德他是那推翻一切傳統與抑制和倡導個性的崇拜之『狂風與猛進』式的個人主義之擔負者。對於哥德重要的，是格茲之宣布他是既設秩序的仇敵，是個性自己之擔負了與社會的不真實鬭爭的任務。國王的軟弱，宮廷的陰謀，法官的詭詐，市民的腐敗——這個包圍着騎士的環境，無疑義的，是被那些哥德在佛蘭克福特及斯托拉士布格之

官界與法界中所經驗的妄爲與下流等之圖畫吹來的。但倍林與金的格茲之抓到德國的青年不僅是作爲個性與放肆的自由，——這些是在『野暴的天才』的靈魂中得到熱烈響應之旨趣，——之崇拜，牠之對心說這些好像是故國的過去之圖畫一般。最後格茲之極大的文學意義即在於，牠不僅給予假古典主義，而且給予一切古典主義的規則以堅決的打擊與確認莎士比亞之戲劇創作的真正模範的義意。傳統的三一致是最後地被推翻了；動作的地方轉換得像莎士比亞的悲劇裏的那樣快；時常因爲簡短的獨白而轉換背景。這作品作爲走向德國文學中固立很久的莎士比亞化的第一個信號。

在一七七二年五月哥德到維次拉去并在最高法院裏作實習生。哥德不愛好他的父親所指定給他的司法界之路，他在維次拉的感覺結果使他離開職務。最高法院，帝國之最高審判機關，已表現一爲完全腐舊的組織。『在其旋轉中，——哥德之一評傳家說，——生鏽之輪發出危險的爆聲，當其在一萬六千件不決的案件之堆積中周轉不靈時。』這就是哥德在維次拉得到的第一個印象；職務的空氣之黴臭，所做工作之無結果的意識。在維次拉哥德結識了公使館之兩位書記——開士特涅爾與耶魯查林。那作爲少年維特之煩惱的畫布之歷史即在這些人中間演成的。在一七六八

年開士特涅爾不作聲息地與十五歲的夏綠蒂訂婚。哥德與綠蒂認識并熱情地愛着她。既知他是他的朋友的未婚妻之後，哥德竭力抑制自己的情感，三人仍然繼續作爲朋友，雖然開士特涅爾與綠蒂知道詩人的靈魂中所發生過的。然而感覺到已無能力再與自己奮鬥時，哥德便離開維次拉，遺下一動人的信予其朋友。回到佛蘭克福特之後，他對於綠蒂仍不能忘懷，感覺到有一種再現他的體驗印象於藝術形象中的要求。恰好在這時候他從開士特涅爾處得到關於耶魯查林的自殺消息。這是一種玄妙的，然而忿怒的性質——哥德之一評傳家說。對於他人之妻的無望的愛情與受社會蔑視的自愛之痛苦，逼迫少年人了此一生。哥德的愛情，維次拉服職的印象與耶魯查林之自殺等作爲著名的小說的主題。哥德利用之作爲描寫一在社會生活之停滯凋萎中找不到滿足之深刻的與思維的個性，一賦有極大要求，而不能與周圍的現實妥協，自己不能找到事業的個性之痛苦的畫布。維特——那被稱爲『世界的悲哀』與那在十九世紀初葉佔有整個歐洲社會之世界觀在文學中的第一個代表。維特——那些『額上有祕密印記』，帶着難解的苦惱，遍游全歐，甚至到遼遠的俄羅斯的諸英雄之祖宗，當其擊敗善感的婦人之心，找不到他們的『無限之力』的應用地方之時，如像這些英雄的後輩，別錯林所表現的。

一七七四年出現的小說少年維特之煩惱的英雄——敏銳易感的幻想家。深大的智力與敏銳之心迫着他強烈地感到自己的渺小與世界的偉大間之不調和，感覺到人的靈魂中之志向，一方面，與其實現這些志向的能力——另一方面，中間之命定的絕交，感覺到那要認識宇宙之實質的意向與我們的知識之有限性中間之命定的絕交。維特在跳舞會上與郡的法官之女，綠蒂認識。他戀慕她。但綠蒂——阿爾柏特的未婚妻。後者是一個善良與絕不嫉妬的人。令人回想到哥德生活的維次拉時期之三友人的生活開始了。但維特比他的作者還要神經質些，他的熱情幾乎近於瘋狂；如果哥德安定地由震動中逃出成功，那末維特的性質從開初便預告了凶變。在小說的第二部裏我們遇見維特在服職中。他——公使館裏的隨員（Attaché）。這裏展開着事務所的術學與社會的渺小與空虛之圖畫，——哥德本身的服職印象所帶來的圖畫。因一不愉快的衝突而忍耐不住的維特便去職回到那已出嫁阿爾柏特的綠蒂處。維特靈魂裏的苦難戲曲，對於綠蒂之不能自制的引力與本分的意識間之鬭爭開始了。這個鬭爭以那決定他的命運之熱情的爆發為終結。有一次，當他讀與西安給綠蒂聽時，他的情感衝破了抑制，綠蒂不安地猜出他的心裏的情形，帶着深刻的悲傷同情於他。他抱之於懷，在她的嘴唇上接連給她幾個狂吻。綠蒂把他推開，同時因愛情與怨恨而致震

顯的她，出房門而去。下一晚上維特自己槍殺了。

小說寫成日記體，這是感傷詩人所喜愛的形式。維特爲盧梭所吹來；在小說里我們遇着對於自然的讚辭，自由情感的崇拜，與對於族長制的生活之頌歌。

二

Sturm und Drang 時期是爲哥德之最偉大的作品——浮士德 (*Faust*) 所完成的。誠然，我們現在所知道的樣子之詩的第一部，牠是在一八〇八年才付梓的，即在維特出版後三十年，但詩是與維特同時計劃的，因此那包含詩的本質之主要節目是在一七七四——一七七五年寫成的。那些在維特裏會注意到的，——關於我們的認識之有限性問題，關於人的個性問題，關於科學與信仰的關係問題及其他等，——一切這些都在浮士德裏找到相當深刻的表現，使這詩成爲那世紀的思想與懷疑之最完滿的體現。

浮士德以老博士之獨白爲開場，在獨白裏敘出他的痛苦之主要原因。他精通哲學，法律，醫學，神學；他不愛惜精力於這些科學的研究上，雖有這些廣博的智識，他覺得自己是一可憐的愚人。這裏我們已與浮士德之不滿足的第一個原因，與對於科學的失望，與對於科學之不能滿足那

他所向智識提出的要求之意識等相接觸了。我們再聽浮士德下面的話，在我們面前走過那為歐洲社會在過渡時代所體驗之整個懷疑之路。「我，——浮士德說，——求助於魔術：或許，精神的口與力量可以向我啟發很多的祕密……。我能知道，包容在宇宙之深奧的是什麼，理會創造者之力與萬物的元始。」

浮士德的世界觀之新的，有趣的特徵即包括在這些話裏。我們知道，浮士德所期待於科學的是什麼，知道，當科學不滿足他時，他到那裏去找答案。

他期望，科學能向他啟發那他無法解釋之萬有的祕奧。在我們面前的是那法國的百科全書學者與浮士德所共有的，十八世紀的思想家之相當廣播的錯誤。推翻信仰，教會的權威與傳統之後，百科全書學者，在新生活的秩序之創造中，在世界的研究之新方法中，僅僅依賴於理性。然而在這裏他們又不能忘懷於絕對智識之奢求，不能忘於那些信仰曾滿足過牠們的諸要求。哲學家保持中世紀的神學家之舊教條的習慣，并企望那他們所倡導的新上帝，——理性，能像從前他們的信仰那樣無錯誤地解決一切問題。人的理性對於絕對智識之這些要求，必然要立刻與牠的有限性相衝突。浮士德之非難科學不能答覆他所趣味的問題，是不對的。他向科學提出非科學的要求

，他混淆科學的任務與信仰的任務。因此，浮士德的苦痛之第二特徵——這是他向人的智識所提出的要求之爲神學的傳統所遺下的過度性。由上引語裏得出之第三個重要觀念，這是浮士德所選擇的自然界的認識之新道路：『*Drum hab ich mich der Magie ergeben*』。浮士德耽於魔術；他乞援於科學與信仰中間之折衷一途，即乞援於形而上學，企圖連結那根據於經驗觀察之肯定智識與自然界的祕奧之直接洞察於認識世界之一方法中。他不能信仰（“*mir fehlt der Glaube*”——「我沒有信仰」），同時宗教對他尙未喪失牠的意義。他移去那已持近唇邊的毒杯，當他聽見那德國城市用以歡迎踰越節晨之鐘聲與唱歌隊之禮拜詩時。童年的回憶，當時這鐘聲所吹進他靈魂裏的高貴情感之回憶，制止了他的自殺。在下一幕，在城門之前，與瓦格涅散步時，他停憩在石旁回想到：『這裏我時常一個人坐着沉思，用祈禱與絕食來苦楚自己，希望無窮，信仰堅固。』浮士德所站的這中間路，信仰與智識間之這個動搖即他的世界觀之第三個基本特徵。第四個特徵——這中間路是不穩固的，形而上學不能給他以堅固的支點等之內部意識。當那被浮士德喚出之那人格化整個偉大的自然界的生活之精靈出現在他面前時，浮士德爲這現象所壓迫，垂死的眼光受不了絕對的直覺，浮士德辟易後退。浮士德感覺到，他沒有出路。他感覺到自己性質的二重

性。『唉，兩個靈魂住在我的胸中：一個祇求和別一個分離，用他們的黏性的器官一個附着於世界，繫於愛之健康期待中；另一個則拚力從腐朽掙出向崇高的祖宗之天上騰昇。』人的天性之這二元論，我們將看見，亦即『世界悲哀』之另一代表，曼弗列德的苦痛之原因。何以灌輸人以傾向於絕對的，永久的企望，而他的哀愁的地上的外殼則阻留之於地上，於暫時的，相對的的鏈中。浮士德經常地在關於自己當作這些向上爆發的担負者之高尙表象與自己的微末之意識中間動搖着。『我——神的形象』——他喊道；但經過不些時又說：『我類似那在塵土中羣集着的蠕虫。』這樣浮士德的痛苦之原因可以歸結如下：浮士德不能拒絕那傳統所灌輸他的對於絕對的企向，但，另一方面，他在批評思想的影響之下不能以那些傳統所用以解決這些企向之手段，即信仰，為滿足。

與浮士德並立地還引出麥裴斯托裴爾與瓦格涅。他們二人更鮮明地描顯主要的肖像。瓦格涅，與浮士德對立，以形式的，乾燥的智識為滿足；自然界沒有引起他的興趣，他不知道懷疑與動搖；這是真正的煩瑣學者，研究的過程佔据了他；他不尋找絕對的真理。從一本書過渡到另一本書，從一頁過渡到另一頁對於他是無上的幸福。瓦格涅是沒有高級的企圖與溫暖他的事業之高尙

目的的狹隘學者之典型。這是蓄積智識，但不因之而擴展自己的眼界，沒有帶新觀念到世界中來之無用學者的典型。如果在浮士德裏面是描寫着好奇正直的思想之苦惱，那末在瓦格涅裏是體現着那把手段當作目的，以自己智識領域中的數量優越為滿足之偽造的科學的自滿。麥斐斯托斐爾是否定者。他的魔鬼式的大笑經常伴隨着浮士德在他的懷疑與動搖的路上。麥斐斯托斐爾嘲弄形而上學，他帶着冷嘲幸災樂禍的態度向浮士德講釋：“Du bist am Ende was du bist”，即「你——僅你而已。」你——簡單一個人而已，企圖越出那你的有限天性所分子你的界限祇是徒勞。麥斐斯托斐爾沒有積極的見解；他的任命——祇是揭露人類的錯誤，解釋牠們，嘲笑牠們。麥斐斯托斐爾是代表什麼來完成這工作，即他的積極的企向是什麼——這是不明顯的。浮士德甚至在他的否定上也是偉大的，因為牠（指他的否定）是來自肯定的企向的。麥斐斯托斐爾沒有這些肯定企向。他嘲弄形而上學與浮士德之高尙企向，但他絲毫沒有講到那些後代和甚至浮士德本身在生命之終結時所轉渡到的肯定科學與有益工作上。這樣麥斐斯托斐爾——是否定者，與僅此而已。但他的否定在某種意義上是到將來之轉渡。某些觀點之無能為應當特別突出地暴露着，以便替新觀念清除道路。麥斐斯托斐爾即擔負這種工作。

如果浮士德與其苦痛的懷疑是站在過去之完整的敘事詩地平靜的觀點與批評思想和科學認識之世紀中間的境界上，那末格萊特亨——這是真正過去的女英雄，信仰與傳統之體現，天真的，柔順的生物，深刻信仰的少女，不企圖洞察宗教的實質，不敢於其信仰中引進批評的端倪；她神聖地尊敬宗教之外部的，形式的方面，當浮士德向她敘述他的崇高的汎神論的世界觀，在這世界觀裏上帝與自然併合爲一實體時，當他申明，對於他『名詞——聲音與烟』，上帝包容一切與他，與她，與他自己時，瑪加麗註明，祭司說的亦是這些，雖然言詞略有不同，然而浮士德沒有基督教這種情形仍然使她苦惱，無疑義的，她所理解的基督教祇是宗教的形式。格萊特亨不僅是她的時代的典型，而且是世界的典型，成爲普通名詞，一個有始自莎士比亞的德茲跌蒙納之前輩的連續體，亦有後繼者之少女；這——女性在其一切正面與反面的特徵中之體現；在她裏面結合着聖潔無瑕，溫柔善良，與見解的狹窄，缺乏獨立性，對於權威之奴隸的服從，不習慣與不能夠思索等。

三

浮士德——主要是哲學的悲劇。我們見過，浮士德的苦惱主要歸結于批評思想之衝突，但他

的悲劇——不僅是思想的悲劇；他的苦痛一般爲他的巨大要求所制約的。浮士德對他的附近做了不少的功勞。他的出現於羣衆中使得個個人都稱揚他；他們回憶，他怎樣與其父幫助病人及與瘟疫鬥爭。瓦格涅，這個形式的科學之愚蠢的神官，羨慕他的教師：「偉大的人物，你在這羣人的頌揚中，應當有什麼感覺？」但對於浮士德「大衆的感恩無異於嘲笑」。他對瓦格涅說：「哦，如果你能讀我的心，便可以知道父或子都很少值得稱揚的！」醫學若與他所向牠提出的大要求比較，則成爲無能力與虛妄的。對於瓦格涅，醫師若誠實并像他學習時那樣正確地應用其醫術，就夠了；對於浮士德這還不夠。瓦格涅是慣例與傳統之擔負者；浮士德是創造的精神，好奇的智能；在他裏面有一經常推動人類向前，作爲進步的擔保之不足性生活着。浮士德，雖有他的對於科學的失望，仍推牠向前，因爲不滿足一覺醒，牠便是新的搜求與探討之擔保，給予人類精神之新的好奇之企向以推力。瓦格涅——慣例與停滯之僕人，雖有他的誠實和對於智識之重視與好勞。他的自滿——消滅進步之鎮靜之忠實的衛星。所以，有益於社會的工作不能滿足浮士德，這裏他的要求之巨大與人的力量之有限性相衝突。

他在那因之而出賣其靈魂於惡魔之享樂方面亦得不到滿足。單那他向麥斐斯托斐爾所提出的

條件便已預告了一新的悲劇；他不期待喜悅。『我，——他說，——耽於醉鄉，醉心於病弱的快樂，心愛的憎惡與生之苦悶。智識的渴望治療後，我的胸懷不應爲着將來之任何苦痛而閒居着。一切份上已給予人類的，我自己亦要享受之。我欲用我的精神握取最高與最深的，收容人類之一切幸福與哀傷於我的胸中，擴大我個人的實在到牠的實在。』所以我們面前的又是那帶着 *titanic* 要求，帶着要體驗全人類之一切情緒的巨大意向之 *Stürmer und Pränger*。無怪，在這範圍中，在格萊特亨的愛情中，他感覺不到滿足，悲劇的第一部則以援救瑪加麗及浮士德與麥裴斯托裴爾之消失爲終結。『她已得救！』——聽到來自天上的聲音。瑪加麗信仰，純粹信仰的人在這信仰裏找到救援（沙霍甫的哥德及其時代）。浮士德仍然是不調和的并出發作新的探討。後來我們可以看到，他在那裏找到了他的疑惑的出路。

在一七七五年哥德受沙克新·維馬爾的公爵之請，遷居於維馬爾。哥德在這裏度過他的下半年，在這裏開始他的創作的轉變。誠然，頭幾年哥德在這裏仍然是 *Stürmer und Pränger*；像我們已見過的，浮士德之斷片是在一七九〇年才出版的，但詩之計劃是屬於前維馬爾的時期。八十年代對於哥德已是與少年時代之狂暴的爆發清算，而非牠的繼續之時期。在維馬爾之生活條件協

助了哥德之鎮靜，他的內部之美學的與科學的趣味之興奮，與狂暴的企向之逐漸割絕。維馬爾是站在不接近政治的與社會的生活之一面的，而這些生活，我們知道，當時在德國一般都是不甚發展的。這妨礙了生活見識之擴展，和轉移作家的注意力於抽象的理論的問題上。公爵自己，十八世紀之典型的開明的專制家，是候爵座位上之 *Mæcenas*（文藝之護神）；他關心到他的宮廷之光輝，能大量地報酬詩人，替他們創造獨立的，有保障的地位。這個把他們從每日麵包之操心解放出來，在另一方面，又使他們與現實隔開了。報答這個，公爵得到了，他的宮廷成爲詩人的注意之主要中心；在他們的『創作中』他們非本意地反映了宮廷社會之審美的趣味；時代之政治問題沒有像詩的形式問題之那樣引起他們的興趣。一切當時的名人：維蘭德 (*Wieland*)，赫得 (*Herder*)，哥德，席勒爾 (*Schiller*)，許多『粗野的天才』都訪過維馬爾。在這裏哥德對於生活之客觀的見解達到了牠的高度的發展，在這裏他的學術活動達到了開花的程度，——哥德不僅是偉大詩人，而且是傑出的博物學者。但在未過渡到哥德在維馬爾時期之文學活動的特點之敘述以前，須先認識他的偉大的同時代者，哥德與他的友誼是在一七九四年開始的。九十年代——這是哥德與席勒爾在德國文學中之統治時代。

席勒爾

席勒爾（一七五九——一八〇五）比哥德年輕十歲，他的生活亦沒有像他的偉大的同時代者的生活那樣的幸福。施徒特加特之聯隊的副軍醫，每月有十八古爾丁的薪俸，他親自嘗驗低的社會地位之卑辱結果。他的早期悲劇，以『狂風與猛進』的風格描寫成的，表現為個性的權利，特別是心的權利之辯護。強盜，菲埃士哥的謀反與陰謀與戀愛。

第一篇席勒爾的悲劇之英雄——強盜，卡爾·摩爾。他為柏魯塔赫的書而神往，知道一些大人物的傳記之後，他對於墨水世紀覺得厭惡。『伯羅米修士（Prometheus）的火之明亮火花消失了，代之的——松脂粉的火光，劇場的火，你不用之來吸煙袋的。人們之逞巧辯，如像那搔着赫刺克利士（Hercules）之臉的老鼠。法國的僧院長過於鄭重地證明，亞力山大·馬開冬斯基是怯懦者；瘦瘠的教授，每一句話便要嗅進亞摩尼亞精的，在作關於力的演講，要因每一小事而致氣絕的先生們，在批評甘尼巴的策略……這個下賤的後裔祇能反芻古代的功績，用自己的註解來割裂古代的英雄……。他們將健康的天性安置在愚笨條件之範圍中，舐擦靴者之手，祇求他在他們

的主人面前能替他們辯護……我豈亦以腰箍束緊自己與繫縛自己的意志於法律中。法律強迫那應如鶩般翱翔的，要如蝸牛般匍匐。法律尚沒有創造過一個人，而自由已創造了巨像。給我那些有和我一般勇敢的頭顱之大衆，德意志便可以成爲那羅馬與斯巴達在牠面前祇像些尼寺之共和國。』這些就是第一個席勒爾的英雄之企向。這——不弱於格茲與維特之 *Stürmer und Dränger*，這——力量與自由，不知道法律與權力之放肆的自由之辯護者。但在這英雄裏我們看見有一新的，使他與其他的『暴狂的天才』略顯不同之特徵。這個特徵——他的怨言裏的政治趨勢之優越。誠然，卡爾·摩爾之否定整個的統治制度，他之否定『墨水的』世紀並不亞於維特與浮士德，但在他的痛論中有對於積極的政治理想之指示。他以爲，有一隊勇敢者他可以把德國轉變爲理想的共和國。由此離一定的政綱，離爲着理想的制度之系統鬥爭尙遠；卡爾的話——祇是憤怒，感歎，尙非成熟的政治判斷，然而無疑義的，席勒爾處有明顯地說出之政治自由的要求。

卡爾——政治的新教徒，他的意義卽在這裏，當強盜在一七八二年出現在曼格陰的舞台上時，他的極大成功與觀衆之感動亦卽以此而得着解釋。但卡爾·摩爾的演講又轉變爲不定的幻想，當他企圖作爲積極的理想之傳道者之角色而出現時。誠然，他甚至將權利上應得的三分之一的掠

奪品分子孤兒，或捐作爲『窮的，但是有希望的年青人』的教育基金，但他懂得，他並沒有設想到那可以用來改造社會之積極手段，他懂得，一隊強盜——公道之低劣的武器，他的悲劇卽在這裏。卡爾·摩爾以對於他自己的無力之承認爲結束：『哦，我是蠢人，妄想以自己的犯罪來糾正和用不法來維持法律。我稱這爲報仇與權利。造物主，你赦免那有心警告自己的兒童。你一個人有權利可以報仇。你無需要於人的手……。我不再回舊路，但我還有一個方法……。我記得，——沿途來時我與一窮人談話；他每天勞動，他有十一個活着的兒女……。約束過要把千金給予那使著名的強盜活着的人。這個人可以幫助。』

在席勒爾之第三部少年的脚本，陰謀與戀愛裏，同樣的於對專制政治與垂亡的制度之反抗在鳴響着。這個悲劇是殘酷的暴行之圖畫。牠的主題是貴族與平民女子之戀愛。前者的父親費了一切努力，要來防止那與他的爲階級的偏見所貫串之世界觀相抵觸的結婚。應用一切的手段：誹謗，行政的手段，金錢；老音樂家的家庭被毀滅被污辱了。人民的無援之站在壓迫者與有力者世界的任意之前是全部悲慘地被暴露了。

席勒爾之少年的悲劇證明着，政治的意識在德國已覺醒了，增長了對於政治壓迫的反抗，但

這個反抗在那裏沒有像在法國所發生的之採取廣大政治運動的形態。德國之四分五裂與政治生活之乏缺使德國人主要傾移其注意力於抽象的，科學與美學的問題上。對於德國的作家，自由被描寫爲不定的個人的爆發之形態，而非一定的國家制度之形態。十八世紀之德國的啟蒙運動主要即以此和法國的不同。百科全書學者之自由思想的傳佈在法國是以革命而解決，在德國——爲偉大的哲學的與美學的創作所解決。在這點上特色的戲曲，唐·卡洛斯(Don Carlos)於一七八六年出現。牠的動作發生在西班牙王菲力伯二世之宮中。席勒寫牠寫了很久，按照最初的計劃牠應當是那在他前幾本戲曲中所發出的狂暴的反抗之繼續。『我，——席勒寫道，——自己提出一個以審問的描寫來向無恥的人類復仇之職務，並將牠的一切恥辱暴露在恥辱柱上。』起初悲劇的英雄應以菲力伯二世之子，唐·卡洛斯充任。戲曲的動作根據於唐·卡洛斯對於以利沙伯的愛情之著名傳說，以以利沙伯最初已與內親王訂婚，而後來，出於政治上的考慮，而須出嫁於菲力伯。這樣應該以唐·卡洛斯爲代表而體現那自由情感對於政治的計算之暴力的反抗。但依照悲劇被創作的情形而論，家庭的情節已退居第二位，舞台上被推出一候爵波查，他是唐·卡洛斯的教師并在他內部燃起對於偉大企向之熱情。這個新的，幻想關於人類的幸福之唯心論者，以反抗的，否定

的精神之缺乏而和以前的不同。他不像那企圖用殺戮和搶劫的方法來設置公道之卡爾·摩爾。侯爵波查夢想用啟蒙的改革來改善社會的關係。他不出而與有力者世界鬥爭，——他恭順地屈膝於國王之前，請求他利用他的全能的權力在國家內設立公道與自由。他是『人類的代議士』。他夢想些更博愛的時代，牠們更迭菲力伯之時代，——夢想些公民的幸福將與國王之偉大攜手並進的時代。侯爵波查知道，對於他的理想，時期尚未來到，人類尚無心於牠們，但必須爲着這些理想來準備他們，教育他們，必須給他們以思想，言論與信仰之自由。所以，侯爵波查——和平的改革者，相信可以用道德的改善來改造世界之幻想家。他的政治綱領接近於開明的專制政體之傳道。他信仰開明的與樂善的君王之全能。他在菲力伯身上企望人類之得救。『你祇要用筆一劃——土地立刻更新！』——他對菲力伯說。他的想像在唐·卡洛斯裏描畫一理想的被喚來實現黃金世紀之統治者，他喜歡他對於太子的幻想并因他得禍。他成爲菲力伯之最接近人物；這樣建立了威力的專制者與『人類的代議士』間之聯盟，如像伏爾泰所幻想的關於君王與哲學之聯盟一般。但這個聯盟遭遇失敗：唯心論者死了，而暴君仍然是暴君。

在九十年的中期席勒與哥德出版一刊物哥拉（希臘的時間女神）。在唐·卡洛斯處已說過

的，席勒爾的思想，即社會首先需要人道的教育，道德的改善之思想，在這刊物裏找到了牠的實現。刊物應當在大眾中喚醒對於真正人類的興趣，應當提之於暫時的與偶然的政治任務之上并向真理與美，即向科學的與美的問題前進（沙霍甫）。當新的傾向引起對於二詩人之攻擊時，哥德與席勒爾出版一本名為克新尼亞之諷詩集。這樣在德國曠持了關於純粹文學的與哲學的問題之文學鬥爭。在席勒爾個人的創作中，這種離開現實，顯露在他之對於歷史的而非現實的當時的題材之傾向中。他寫三十年戰爭，創作瓦憐斯坦，後來又創作奧爾龍的處女與麥西拿的未婚妻這是對於希臘範本的模仿。席勒爾在這時期之最好的作品是他臨終一年前寫成的戲曲威廉退爾（William Tell）。這個戲曲描寫自由的山居人民之起來反對外來的壓迫之暴動。對於自由思想之熱烈信仰在席勒爾裏在其一生的過程中未曾減退過，并特別有力地在詩人的這臨終創作裏顯露着。誠然，反抗者沒有關於政治的自由之明顯表象；他們祇是習慣於他們族長制的生活，他們是保守的和本能地起來反抗那破壞這族長制度之新秩序。但新秩序被鑄造為那專制主義所常採用的形態，而農民對於古風之歸順亦表現為那暴君所蹂躪的他們的人權與人的尊嚴之單純防衛。蘭得福特人掠劫他們的財產，副君做了一些殘酷的暴行，突襲他們的屋，擄其妻而去。他們在卑視人的人格之

手段方面顯示出驚人的發明力。蘭得福特人格斯列命令掛他的帽於高竿上，并要人對之像對他自已表示同樣的敬禮。走過的人應當脫帽并跪在他的帽的面前。這個可以用爲「預知服從者」之手段。在和平守法的農民中用這精巧的搜索制度，人爲地喚起了憤激。席勒爾在其悲劇中極好地洞察暴君的心理學。被壓擠的民衆亦被描寫得同樣的鮮明。被壓迫者的武器是熱情，英雄主義與自我犧牲。他們的目的是自由。退爾殺死格列。手裏握着武器的農民爲着他們的權利暴動起來。他們爲着他們的生活之族長組織而鬥爭。他們的信仰與族長制的觀點與反對暴君之政治反抗相結合。『我們，——謀反者之一說，——要從我們所憎惡的壓迫中自救出來，我們要堅持從父親繼承下來的權利，我們決非用不可抑制的力量趨向於新奇』。這樣鬥爭的原因帶着比較實際的性質，牠不是爲騷亂的不滿，不是爲改造人的關係之企圖所喚出，而是爲保持他們的權利之單純願望所誘致。威廉退爾與席勒爾的少年戲曲比較之另一特徵是牠裏面的個性之要求的減少。威廉·退爾不像那在其德謨克拉西的企向中時常推出自己於第一位之菲埃士哥。退爾不抱野心的企圖；他——祇是大衆，民衆的僕役；勝利不是爲他一人所保持，而是普遍的，羣衆運動。這樣席勒爾賦予爲着自由的鬥爭以更明瞭的性質。威廉退爾是詩人之最後的一偉大創作。席勒爾終於一八〇五

年。

哥德之過渡於希臘主義與歷史的題材，一般是比席勒爾早些。在一七八六年哥德赴意大利。哥德在那裏認識了古代藝術之偉大創作，在這裏的旅行對他發生了很大的印象。古代世界之偉大探討者運凱爾曼（Winkelmann, 1717—1768）已比哥德早些留居於意大利，從事於希臘藝術的紀念碑之研究和成功爲後來的德國的文藝復興，古代在十八世紀的德國之第二次的復活之創基者。哥德順着他的步跡前進。他以爲，古代彫刻術之偉大創作，是依照那自然界創造時所依據的法則而被創造的。他的最美麗的創作之一，易菲機尼（Idhienie）即在這種情緒下面被創造的。在一七七九年時他就作易菲機尼之第一次的編纂，到一七八六年又改作這戲曲，表現爲希臘題材與十八世紀之人道的世界觀之結合。一七八七年出版哀格蒙特，一七八九年出版搭索，——也是些表現由實際的現實之描寫到逐漸與牠破裂之轉變的戲曲。

十九世紀的文學

在十九世紀的黎明期那決定這世紀的文化生活之主要因素，就是工業之迅速發展及與此相連之自然科學與技術的成功。但與這並立的，那種復活舊的於其不可侵犯的狀態中，將社會建築在教會的權威之基礎上的企圖和調和舊的與新的，將那固立於工業革命的地面上之自助的初端，那因智識的成功而發展着的批評精神，一方面，和另方面的權威之原則，那關於高級的，不可分析與意識之力量在生活中所起的作用之思想鎔合起來等的企圖並未瞑目。

工業革命是被那在十六世紀的地理發現的影響下之世界貿易的迅速增長所喚起的。這個發現釀成了國際商業的重心從地中海沿岸轉移到大西洋，轉移到美洲和印度之海路。海上的商業列強中間英國很快地佔到第一位。十八世紀的中葉以前國內交通路之缺乏損害了英國的世界商業，妨礙了國內商品之運輸到海岸及由海岸運進內地。但在十八世紀的下半葉英國已被些運河網所切斷，這些運河到這世紀末表現為一些極好的國內交通路。因此舊材料之運往工廠及製成商品之運

出輕易得多。這樣運河協助了世界貿易之復活，其他歐洲國家亦繼英國之後被牽入這貿易中。牠的結果便是到處自然經濟之逐漸消滅，小生產之衰落，大工業與資本主義的生產方法之增長。資本家之有力的聯盟者就是機器。

機器生產之引用有很重要的結果。資本家起最大的作用。那些沒有資本和自己不能購置機器的小企業主，被那些能夠用一切技術之完備來裝設自己的企業之大企業主所排擠。紡織工廠比其他工業部門要早些應用機器，在十九世紀初，棉紗之小作坊及家庭製造完全消滅。但資本家不僅滅絕小生產，——他而且能夠掌握那些自由的工手。不能與他們競爭時，小生產者無法再成爲獨立經營者，沒有生活的資料，不得不在資本家處找自己的工作；他現在祇能夠出賣他的勞動，這使資本家更能擴大他的企業；他在自己的周圍創造整個的工人與店員的隊伍；他自己無需乎勞動與搬運他的商品，——那不能創建自己的企業之無產人們的隊伍執行了這個工作，他之得到這個隊伍係以生存的資料作交換；他自己，住在大商業的中心，祇擔負企業之一般領導。與那建基於資本主義的生產方法上之工業的發展同時地，在西歐社會裏開始了兩個後來彼此面對面站着的主要階級之劃分：佔有生產手段之資本家企業者，與那除了自己的手而外沒有其他生存資料的無產

者。初時資本主義的制度之黑暗方面掩藏在人對於自然的光榮勝利之後，掩藏在個別國家的財富之極大增殖之後，掩藏在技術之閃耀的凱旋之後。資本家是先進理想的擔負者，他們——自由原則，才能與力量的自由競爭之代表者。企業的領導屬於最有力的，頑堅與有才能的人們手裏，這種工業制度是人類之新的勝利與成功，國家的財富之繼續增長等的担保。愁歎過去是沒有意義的，即當那人因其愚昧而不能創造巨大企業，不能那樣自由地統治自然界，轉變牠的力量為從順的工具時之過去。

但在醉心於資本主義制度之密月中，在人類天才之喜悅中，沒有注意到一些與財富的增長一同成熟的重要問題。資本主義慶祝牠的對於那為啓蒙世紀所埋葬了的政治特權之勝利。新的制度向每一個人洞開世界及其自然的財富之佔取，牠保證一般財富的增加。但與此相連地牠推出這堆積着的財富之分配的重要問題。如果財富的總數增長了，是否由此應該，這個增長要同等有利地響應到社會的一切階級上？財富的增長有沒有引起人民的一切集團之幸福的增加？農民，由小業主轉變來的雇傭工人，放棄自己的生產而到工廠裏作工的手工藝者他們的生活是否好些？那用牠的外部成功來眩惑社會之資本主義方法，痛苦地影響到工人階級的利益。隨着工業的發展，顯露

了企業主與工人是兩個利益對立着的，一階級的獲利基於另一階級的受害之階級。企業主的目的在於資本增加，資本的積蓄使將來能獲得新的生產手段與擴大企業。所以他視工人如像機器一般；他的一切努力便是注重於使這種機器的價值儘可能地便宜，生產則儘可能地多。這樣資本主義的生產方法推出十九世紀之一最重要的問題——工人問題——到舞台上來。企業主則傾其全力於增加工作時間及減少工資。工人看出企業主是他的敵人，是利用他的有利地位榨取工人之全部血汗的剝削者。隨着財富的增長工人的貧窮亦加重了；機器的出現，小生產之衰落創造了一些自由工手的羣衆，使要求超過供給，工資落到非常之低，許多工人的狀況變成比工業革命以前還要壞，而大部分則被命定於悲慘的窮困中，處在飢餓的死亡之邊界。

在機器的未引用前英國織工起居於隣近城市的農村中，他們在那裏經過來往的代理人出售其紡紗。他們生活在健康的環境中，勞作充分，他們的兒女生長在鄉間的空氣中，有時幫助父母。關於工廠的閉塞的空氣中之可怕的十二小時的童工勞動，那時未曾有過這種概念（恩格斯，英國工人階級的狀況）。在英國在三十年代麵包與馬鈴薯幾乎成爲織工之唯一的食料；肉類是極少見的。

這種利益的對立，從工業發展之第一步，便已顯明了。工人從開初便向新制度宣布堅決的戰鬥，並在十八世紀時已開始了二階級間之不可調和的爭鬥。

工業的增長需要科學與技術的發展。蒸汽與電氣的應用有極大的意義。

在一七一二年時英人紐卡謨(Newcome)便已成功一蒸汽機的運動，雖有牠的構造之原始性，牠能代替六十匹馬力與減少各種工作的生產之六倍費用。然而到十八世紀末葉這機器尚未得到廣大的應用。到了這世紀的下半葉詹姆士·瓦德(James Watt)完成了這機器的改善。在一八〇七年富爾東放第一隻汽輪於胡特孫水中，一八一四年七月二十五日司提芬生(Stevenson)造出第一部的機關車。在一八三〇年司提芬生完成了第一條公用的鐵路在利物浦與曼切斯特之間。電氣方面的發明亦有同樣重要的結果。新發明之最偉大的應用便是一八一一年所發明的有線電信，牠適合世界為一家，在世界之一端所發生的事件立刻被遠在數千公里之外的他方所知；距離好像已不存在；人們中間的交通達到這樣快，幾乎是前世紀之最勇敢的大才所不曾想像到的。

但偉大的科學成功不僅協助了日常生活各部門之轉變。牠們在人類的思想史中亦必然起極大的作用，對於歐洲社會的智識給予有力的影響。牠們必然最後地將人類的智能從權威的權力之下

解放出來與轉移其注意於自然研究上面；奇蹟的與非常的必然要讓位給可睹的現象之自然的解釋。科學不僅將自然界的力量交在人的權力中，不僅協助了生活條件之改善，——牠還給予人類的探討性以新的方向。

工業的發展與積極智識之迅速增加並非立刻便造成了新的關係世界。舊的不是沒有掙扎地便讓出牠的位置來的。與人類思想之進步過程並行地，暴露了那種復活社會之舊基礎的保持之企向。十九世紀之第一年以『革命與天國的媾和』之偉大勝利而著名。一八〇一年七月十五日教皇比伊七世與蒙納巴特間訂立了契約。被革命所撤廢的教會恢復原狀了。教會的影響與宗教的情緒隨着復古與反動而加強了。在那垂死的封建莊園的文化與新興的工業資本主義的文化之鬭爭地面上，發生了一些文學的傾向，牠們是以『世界悲哀』與浪漫主義名稱而著名的。『世界的悲哀』——這首先是名門貴族之詩，那些感覺到他們的階級所體驗的危機之貴族的嫩枝之詩。

雷奧帕第

在意大利 伯爵雷奧帕第 (Leopardi 1798—1837)、偉大的詩人，是貴族的這些悲哀情緒之

最完成的表現者。他生長在陰晦的貴族巢穴萊甘那第，這是一個尊敬國王與憎惡法國大革命的地方。那些有時作爲有力者的逃隱所和後來被傲慢的味蘇維山 (Mount Vesuvius) 噴出的火溶岩流所吞沒之城市與別莊之悲慘的廢址，——照着他的意見，是人類的命運的善變與自然的殘酷之最好的證據；牠（指自然——譯者）用輕輕一推便毀壞那人用似此勞苦與自負創造出來的東西。難道在這個之後再被質朴的關於什麼進步之信仰欺騙，豈不可笑嗎。『哦，驕傲與愚蠢的世紀，——詩人喊道，——你推測，是向前進，沒有看見，你所稱爲向前進的是向後退。你不敢承認人類的軟弱與虛無，你祇稱揚那些諂媚你與重複關於人們的全能之詩人。但我不願意這便宜的光榮，我不願意依這類歌人的調子來和調自己的七絃琴，我喜歡公開地輕視你與意識我們的無能。我不能稱那命定該死的，在臉上的汗水中求得自己的食物，與向全體人民約束不可知的幸福，說什麼我們的樂地幸福等這種人爲聰明的與高貴的。祇有那種傲慢地承認，我們的樂地——痛苦，自然——我們的敵人；他鼓勵人們連合起來，停止相互的仇視與作反對一公共敵人——自然——之鬥爭。讓人去知道他的一切努力之無結果，知道任何社會改革，任何技術改善都不能給他以幸福，不能在地上設立公道，——和他已達到了他所能及的最高程度之完成。鐵路，蒸汽，印刷與電

氣聯結了相互遠隔的人民。機器與變頸蒸溜器(Reort)的能力增長到牠們能夠向天宣戰的程度。不久就要是城市間的交通來往更快的時候；最後發現了技術的奇蹟——久等的穿過廷斯(The Tinsmes)河底的路；陰黑小路將被照耀；勞動者與農業者將脫却粗野的衣服，用絨布裱糊自己的四壁與用飾物裝飾自己的住所。」當時的這些理想對於不可調和的悲觀論者表現爲何等可憐的！他何等侮慢地答覆那些朋友，他們對他說：『不要再搜掘你的心。嚴重的世紀達不到你的情感。轉向於政治與經濟的問題吧。歌唱關於世紀的需要與希望吧。牠們實現的時間不遠了。』雷奧帕第驕傲地答覆他們：『我不企圖以世紀的需要作爲我的詩歌之對象。讓牠們增加吧。關心到牠們，是商人與店主之事。』

雷奧帕第的苦惱之主要原因——他之割絕生活。他——那隨着工業之勝利與貴族田宅的文化之開始崩潰而喪失牠的意義之階級的兒子。同時他與傳統和這階級的世界觀連結到這樣密切，使他不能接受那在資產階級的加強之地面上產生的新表象界。

在他的眼光中宇宙的生活是那相互連結着的，使一個經常爲另一個服役，而兩個相連時則替世界的保存服務之發生與破壞的無終之圈，世界自己免不了要趨於衰落，當這二原素之一消滅之

時。由此得出，『在世界裏沒有一件牠能免脫苦難之物』

雷奧帕第死於一八三七年，被鬥爭，物質的惡運，他的完全不適宜於生活的意識等，疲憊。

『我不嘲笑，——他在他的最後的對話之一裏寫道，——世紀的計劃與希望，願意牠能有各種的成功，稱贊和甚至敬重牠的企向，但不羨慕後裔，不羨慕那些尙將長久生存的人……我亦不羨慕愚人，智人，偉人，小人，弱者，強者；我羨慕死者僅要與他們交換命運。我安靜地與滿足地死去，好像什麼都不想要，什麼都不希望一樣。』

雷奧帕第——『世界悲哀』的詩人中之最徹底與最完成的。他沒有反對過自己，當他說，他的『哲學如果不能帶來利益，那末，至少，給予有力的人們以傲慢的享樂——從人類的運命之這秘密與永久隱藏着的殘酷上撕毀最後的一覆物』。這——留給那些不能洞察新企向的垂死的階級之代表們做的一切。

拜 輪

『世界的悲哀』之最偉大的詩人是英國詩人拜輪 (Lord Byron)，時常按照他的名字 (拜輪

主義）來稱呼文學中之這一傾向。

拜倫依其出身是英國的貴族。他追憶他的祖先，峻嚴的，充滿着憂傷詩的古代精神連通着他。過去的幽靈在唐·璜之第十三首詩裏吹來了舊城堡的描寫：

金框中的祖宗之肖像

成爲了走廊的裝飾：

這裏的是些全身甲冑的騎士；

那裏有許多頸上佩帶 *Garter* 的公卿；

中間有些服裝迥異的美人

如人羣中的仙子般地在閃爍……

還點綴着一些儀表森嚴，

穿着貂皮外套的法官；

也可以遇見一些面容憂鬱，暗示恐怖，

一生祇給予困難的判決以出路的檢事；

再過去

牆上還誇示着，

一些他們的習慣與牧師的榮譽不大相稱的神父。

(譯大意)

這，或者，就是拜輪的世襲領地，紐斯第城堡。

作為社會現象的拜輪主義是退出階級了的貴族之世界觀。牠不僅包括十九世紀的拜輪主義，而且包容了這給予牠以自己名字的偉大詩人以前長期在詩中在不同時候統治着的拜輪式的諸旨趣。這世紀的上半葉之客觀條件歸結到，這角色主要要落在舊貴族的嫩枝份上。這傾向的詩幾乎到處都與封建地主的統治之取消或震動及資本主義的勝利連結着。那所謂『世界的悲哀』之偉大詩人在大多數場合是在孤立的城堡之古代窟窿之下看取光明，或者陷在那與封建文化相連着的情緒之霧圍氣中，這種情形不是偶然的。這——退出了階級的幻想者，因為思想上與那他們曾在其中出世的階級破裂之後，他們依其教養與趣味不能附着於那歷史發展之行程課之以建設新生活的使

命之階級。他們尋覓一些可以依據的社會集團，有時候幾乎走到問題之正常解決，但世傳的慣習不允許他們附着於那實行有計劃有組織的鬥爭之階級。拜輪成爲上議院裏在討論關於破壞機器處以死刑之議案時唯一出來擁護工人的貴族。引起提出此法律案到議院中來的原因便是農林亨絲爾的織工之騷動。當貴族們想用流血來鎮壓飢餓工人的忿怒時，拜輪一人感覺到騷動的基礎裏埋有深刻的社會原因。

『你們稱這些人，——他說，……爲絕望的，危險的與愚昧的『賤民』，好像，你們以爲平定他們的唯一方法就是砍斷幾顆無用的頭顱……。明不明白我們自己應當知道我們所需於這些賤民的有幾何？這些賤民在你們的田地裏勞動，在你們屋裏服役，他們管理你們的大船，由其中選出兵士，他們使你們能夠威嚇全世界，但當蔑視他們的利益及其不幸與陷之於絕望中時，他們亦能夠威嚇你們。你們稱民衆爲『賤民』，但你們不要忘記，賤民時常是民衆情感的表白者……。你們要怎樣將你們的議案施諸實行？難道你們能將一個整個的伯爵領地變爲監獄？你們想將斷頭架推往各地像掛燻乾魚般地吊着人們。或者你們想（在這手段的實施中你們沒有別的出路）將十分之一處以死刑，全伯爵領土宣布戒嚴，驅逐全部人民或消滅你周圍的一切人？……這是假定

要來對付飢餓與失望的人民之手段嗎！毋寧說你們所給他們的死倒是唯一的救濟，不要想像，你們的騎兵能使他們安靜。」

這個演辭，和論愛爾蘭之壓迫天主教徒的第二演辭一樣，證明着，「二十三歲的貴族短時間中對於社會問題能有那在數十年後才廣佈着的那種理解。他有時候很懂得那連結他當時的社會機器的構造之連繫，很懂得王朝的野心貴族的高慢在戰爭中，在戰功與英雄的頌揚中，在愛國的喧囂中所起的作用。他在高等社會中被窒息着，有如普希金（Pushkin）與萊蒙托夫（Lermontov）之在裏面被窒息着一樣。他諷刺地描繪那像唐·璜裏的『與法利賽人相似』的社會，在提供沙龍的賓客之浮彫，公爵與公卿的走廓，流行的歌人與年輕的小姐，『一切以態度的謙遜而令人驚奇的，但年少郎君祇注心於捕捉那被巧妙地拋出之網』之後。但是，退出他的階級時，不滿足於他的生活之基礎裏的徒勞，粉飾與空虛的拜輪，當然，不能附著於那剛在到社會主義之路上走頭一步之無產者運動。拜輪在上議院擁護工人之演辭是他在這方向之唯一的演辭，這也是有意義的，在上引的演辭之後，拜輪再不會對工人問題有興趣過。他看見資本主義之增長着的權力，像封建的貴族般地排斥牠，寫惡意的演說反對那統治着交易所的，冒險與拿破倫作鬥爭的，數百萬人的

喜樂皆依賴於他的洛特斯德。他輕視那些『在倉庫中計算收入，當全體人民呻吟在戰爭中時』的銀行家與商人。

雖有他的革命的爆發，拜輪時常懸空地掛着，他誰也不依靠。他看見那貴族所走的路之不適當，但他不能與牠分離和走上那將來所指引的路。從他的階級裏出來，與不附着於任何別的階級之後，他成爲孤獨的與愁悶的。他早就感覺到這孤獨與那使他成爲他的族系的報告人之煩悶。在一八一一年十月十一日給達拉斯的信中他寫道：『我，好像，被判定在少年時應體驗高年之極大苦惱。我周圍的朋友都零落了，我立刻成爲乾槁的一孤木。別的人能夠在家庭中找到避難所，——我沒有避難所，除了自己的公會，但在那裏除了利己的，以曾經體驗過比我好的人這點爲滿足而外，沒有別的什麼慰藉。我實在很不幸。我的白天無事幹，夜間沒有好眠。我很少處於社會中，偶而有之時，——我便逃開。或者，我要變成瘋癲。』

二

在最初的作品裏拜輪替浪漫主義盡了義務。在柴爾德·哈洛德的巡禮 (*Child Harold's Pilgrimage*) 之最初二曲中與在東方的詩中，他——主要是浪漫主義者；在這些創作中還沒有那用

愁的色彩渲染其以後的作品之忿怒的悲觀主義。浪漫主義的個人主義不能適應拜倫的靈魂。他是獨特的浪漫主義者，他留予世界以那種以惡魔英雄的名稱而著名之典型的最鮮明的體現。最初二曲中的柴爾德·哈洛德與東方詩中的英雄——這是同一個憂愁的，耽於自己的內部世界，站在社會之外，使現實經過他的豐富想像的爐之孤獨的英雄之變態。我們走近些來考察這英雄。柴爾德·哈洛德的巡禮——這是沒有情節的小說，這——沒有動作的戲曲。柴爾德·哈洛德愁悶着並出發旅行去。那英雄在各國所經驗的印象，這些印象所吹來的思想，構成小說之全部內容。詩人在全途的繼續中未曾與他的英雄訣別過：他時常與他融合為一整體，有些地方，難以決定，那一個地方是作家的開頭，那一個地方是英雄的終結。

關於柴爾德·哈洛德的過去我們知道得很少。詩人祇告訴我們，他是『享樂的崇拜者，不知道事業與勞動，生活在醉亂的宴會中，在戀愛的異遇中。』下去我們知道『他的可敬的祖先之門閥是顯貴的。』

我們再繼續跟踪在我們的英雄之後，我們遇見浪漫主義之另一特徵。柴爾德·哈洛德之放棄祖國是『爲着不知道的新國度……爲要渡過大洋，爲要訪問斯丹布爾的城壁，爲要體驗炎熱的氣

候與爲要越過赤道。』即他的旅行之最後目的就是印度。這些『不知道的國度』之選擇——不是偶然的。印度，這個不著名的國度，對於浪漫主義者表現爲困難之避難所。不滿意於現實，渴望理想之浪漫主義者注視於各方面；他們想在不大認識的國度內找到牠，首先在那創造了孤獨與不用心之哲學的地方。

但浪漫主義者不僅在荒遠的國度內尋求理想，——他們而且追尋牠在久遠的過去。對於他們，所有遠隔的皆爲祕密的浪漫主義霧靄所包蔽着，且惹引着視線。當柴爾德·哈洛德落到那強力地在吸引他之國度裏時，走近看見那遠望像很能迷人之醜陋的現實之後，他失望了。柴爾德·哈洛德——在西班牙。『自由的國家』在枷鎖中呻吟着，土地荒蕪了，戰爭與專制政體破毀了邊疆。在那詩人所用以乞援於『西班牙之子』的號召中，沒有指示到詩人當代的鬥爭方法，祇是偶爾朦朧地響出社會的旨趣；大部分這——光榮的過去之回憶，關於騎士制度的衰落之愁歎：『現在牠（騎士制度——譯者）早已不大胆地揮着槍，明亮的頭盔上血紅的尾已再不飛飄了。』這——關於『從前的城堡，窗格，老侍女長，與門等之熱心巡視』的詩的幻想。對於古代的尊敬在其一路的時間中未曾放棄過柴爾德·哈洛德。

這些拜輪之在時間中與空間中的追尋，是來自浪漫主義的宇宙神教，來自包容全世界，轉變現實的幻想，安放幻想於現實之上的企圖。

那他不斷頌揚着的自由，在他的口中——不是適應社會之某一部分的利益，保證被壓迫階級的權利，之社會制度。這——退出生活，孤獨的自由。對於牠的實現，需要人們意識到那國家生活所鍛製的桎梏之重量。『君王，如果知道關於地上的純潔的喜樂，光榮便不能再用欺騙的甜蜜魅力指引你跟着他去，大鼓的粗厲的騷音永不能再擾醒我們，死者將成爲幸福的。』這就是對於人們的幸福所必需的：皈依原始的，族長式粗野的生活，皈依自然和割絕文化。新愛綠綺絲的作

者之呼聲在下面幾行裏可以聽到：

逍遙在懸崖之旁深淵之中，

攀登到天雲之上，

生活在那些不知有奴隸

不知有桎梏的粗野人民中間。

追隨在野生的人羣之後，
在山裏跟他們步入松林深處。
坐着，傾耳於淙淙的瀑布，
獨自住在山谷裏面，
走下無底的深淵——
這還不是獨一的，
世界上的孤獨的，
異邦的憂鬱的飄泊者：
不，這是——他理解了
自然的祕奧與語言。

(譯大意)

祇有在野生的種族中或在自然的懷抱中才能有真正的自由。這些就是在柴爾德·哈洛德的前
二曲中鳴響着的基本旨趣。那為啟蒙世紀所灌輸的關於自由與平等的人道觀念，在這裏與浪漫的

關於黃金世紀的幻想，與關於這裏世界之缺陷的煩憂，關於人的理智之有限性的煩憂，與那被慮
| 梭吹來的，趨向於無限的自由之不定爆發等鑄合着。

在柴爾德·哈洛德的前二曲之後，陸續又出版拜輪的下面諸詩：遮烏爾（Girour），阿比多的
及笄女，海賊與拉拉。這是一些在略為異樣與較祕密的環境中表現為柴爾德·哈洛德的變態之諸
英雄的展覽。他們的過去為更濃厚的浪漫主義的雲霧所掩蔽，更有力的撒但的驕傲推動他們逃出
人羣，他們在積極的鬥爭中，在對於嫌惡的人類之復仇中追尋忘却，以代替詩的傾向於白髮的古
代之傳說抑傾心於甘格之岸。這些詩的內容無論有多麼複雜，牠們的英雄——同一個，帶着不變
的典型特點；這些特點的總和形成了那在『惡魔式的英雄』之名義下著名的文學典型。

新英雄生活在社會之外；他在合法的路線外與社會鬥爭。他或者是強盜，像遮烏爾（在同名
稱的詩中），西林（在阿比多的及笄女中）與康拉特（在海賊中），或者是他的那被朦朧的，使
能夠移置他於任何環境中之顏色所渲染之社會地位（拉拉）。柴爾德·哈洛德與上引詩之英雄，
如果不是祖宗，便是那些不明瞭的，『額上有祕密之印記』徧行全歐，從來未曾全部暴露其痛苦
之原因，誘惑感傷的女郎，打敗婦人的心，找不到有一個可以應用他的豐富才能與力量之地方的

失望英雄之最鮮明的體現。

三

在這些孤獨的反抗的英雄中拜輪的曼弗列德 (Manfred 同一名稱的悲劇之英雄) 是反社會的和甚至反世界的人格之最鮮明的體現。曼弗列德賦有深刻的認識，他理解自然界的祕密，他的理智包容一切不可包容的；有時候他做好事，有時候發現他在人羣中；他有仇敵并粉碎他們，但他無論什麼都得不着慰藉；他與世界斷絕并完全單獨地留着。命運的女神論及他說，他的權力與智識在地球上無可比擬，——『他的要超出地球界限之企向高慢地得意着』。曼弗列德喚出神靈；他們受他支配，他們情願履行他的一切命令，供獻他以世界之全部寶藏，生活之一切快樂，但他所要求他們的一件正是他們無法供給的：他們不能給予他以遺忘。而曼弗列德祇渴求牠；此外對於這傲慢的人什麼也不需要。拒絕地獄的幫助之後，他亦拒絕神院幫助；他不遵依僧院長的勸告；他們已判決自己；什麼亦不能從他的靈魂中拔去其犯罪行為之意識，『無論絕食，無論懺悔，無論祈禱。』無論天堂或地獄都不能援救他和給他以滿足。

至於人們，他更少能和這第三原素久居，天堂和地獄的力量即因這原素而處在永久的鬥爭中

。當他有什麼高尚意向時，他願意『啟化』民衆，但他自己說明他的反社會的本能之性質。他瞭解，甚至對於人們的統治權亦需要順應與服從：『誰要管理侮慢與可憐的羣衆的，誰就應該諂媚，有時候服從……。我不願意與狼羣混攪，雖然是爲要管理牠們；獅是孤獨的，我類似牠。』拒絕一切之後，曼弗列德不能開始創造的工作，這就是他靈魂中之所以盡是矇昧與叛亂的原因。『現在他內部完全混亂，——僧院長論及曼弗列德說，——亦矇昧亦光明：高尚的意向與空虛的可憐的癡狂之混合。』

讓我們近些來考察曼弗列德的絕望的原因。

縱觀那消沒在他的視線所不能及的無限高度中之鷺鳥的飛翔時，曼弗列德煩惱地注意到，他的眼睛有一個界限，過了這界限他已無力跟踪禽王。『我們——灰與那不飛不爬之神之結合；我們整個世紀與我們的二重性作鬥爭。』由此——曼弗列德之對於科學的蔑視；和浮士德一樣，他在牠裏面找不到那苦惱他的問題之答案。『智識就是憂愁；誰知道得越多，他更深刻地感覺到悲哀的，宿命的真理，更深刻地感覺到智識之樹還不是生命之樹。我理解哲學，科學，奇異之力，一切的智慧，但這什麼也沒有用處。』他相信，智識不會帶來幸福，科學祇是一種無知之爲別

種無知所代替。

這種對於科學的失望是出於不瞭解的任務。

科學依據經驗與考察來研究現象界。牠嚴格地限制其任務於眼前的世界。一切出了這界限的，都站經驗的研究範圍之外，一切這些都不包含在科學的智識之範圍中。

在曼弗列德內部那繼承自低級的神學的思維的時期之傳統在鬥爭着，當信仰對於一切質問提供答覆時，這傳統與初生的對付現象之科學方法鬥爭着，當人不提出關於不存在的別一世界之問題時。曼弗列德在信仰的問題中滲進智識；與他的過渡時代一致地他還不了解科學之真實的意義，不能自己解釋人的認識之界限。曼弗列德自己體現了概念中的叛亂之這一悲傷的時期。『他苦惱着——這就是那種終有一死而企圖越出死亡世界的界限之人。』——精靈論及他說：『你，——僅你而已！』，——麥斐斯托斐爾對浮士德說，在用這短警語規定時代的悲劇之後。能死的須記得他的有限性，不能無懲罰地傾向於所賦予他的界限之外。

但這——不是唯一的旨趣。

『我做了許多事，——涅麥枝達說。——我鞏固了已動搖的王座，給予被貶黜的暴君以政權

，用結婚之鏈纏繞不少的痴人。我幫助人向仇敵復仇，使他後來悲歎其復仇，從智力中引去英才，選舉無用的人爲民衆領袖……。我鎮撫那膽敢在秤錘上較量國王，企圖禁果，與稱世界爲自由之人。』對於神聖的聯盟與政治的失望隕藏在這些話中。『從墳墓裏，——歷史家說，——祇是揚起一些古代的發臭的骨骸與化物，正是別一世界的幽靈，怪物恐嚇了舊秩序；來到了黑暗之年，切齒咬牙。』找不到牠的力量之應用時，社會陷於冷淡中。曼弗列德——這個倦怠之担負者。他的日子『彼此相像，如像海岸上的細砂一般；牠們如像消沉荒野的海濱，猛烈的浪頭往那裏打去，這些浪頭湧過之後，祇留下些可憐的殘餘，骨骸。』那些，依據他的階級地位，密切與過去連結着的人們，不能正確地利用科學；他們讀了很多，但不能應用其智識於生活中，耗費牠們於追求那達不到的東西上。他們不能應用那革命的世紀所完成的偉大門爭之結果。他們不喜歡緩慢的，厭煩的，與需要能夠『有時候服從，等待便利的機會』之工作。他們還不懂得科學之真正意義，就如像不懂得革命活動，有組織的鬥爭之真正意義一樣。在地上他們無事可做。這——煩惱與憂愁的，多餘的人們。

四

拜翰，與曼弗列德同時地，還寫完他的柴爾德·哈洛德。曼弗列德是開始於一八一六年九月，完成於一八一七年夏天，而柴爾德·哈洛德之第三與第四二曲是從一八一六年五月寫到一八一七年七月的。

在這後二曲中保持着前二曲之一切基本旨趣——憂鬱，對於自然之熱烈企慕，與對於放肆的自由之浪漫主義的爆發等。照舊風浪的聲音在詩人的靈魂中得到回響，照舊他能居住那能訪問的國度『像昔日的幽靈一樣』，照舊他有時候期待民族與光榮城市的復興，不是出於外交的談判，不是出於那些建築在物質利益上之這些或那些的國際結合，而是出於浪漫主義的同情與詩的影響的。和從前一樣，他情願相信，托克瓦多·塔索的詩能夠從新來的暴君之壓迫中拯救出威尼市。祇有現在他的煩憂才成爲更加完成的。柴爾德·哈洛德之後二曲，與曼弗列德一起，構成了『世界的悲哀』之鮮明的表現。

從最初的幾行，與悲哀的詩並立着：『眼淚乾枯了；站在後面陰暗地，沒有年的聖物之無用的；胸中，如像在那沒有一朵花，祇產生煩憂之靜寂的沙漠之中。』——與這消沉的申言並立地，可以找到奇妙的承認：『從少年便與世界陌生，現在的我，真的，已不是那樣，或者，協調的

七絃琴，和從前一樣，不與心共處。』這個開始的從順，這個與驕傲的思想和舊的要求之割絕非祇一次地遺囑在詩之第三和第四曲中。與頌揚自然和孤獨之讚辭並立地，拜輪與那他的性格終於消失在詩人本身的性格之後之他的英雄，非祇一次地顯示鬥爭與生活之渴慕：『當未與幻想分離時，他知道幸福，但地球之子的他沒有與地破裂，火花消滅在巨焰中了。』這個寶貴的承認指示着，拜輪感覺到，對於充滿着力與高貴的人，與地上的利益割絕，是何等地嚴重。有時候他自己感覺到必需協調他的對於孤獨之熱情與他的人類同情心。『離開人們，——他說，——決不是證明對於他們的厭惡；不是任何人都能沉潛於他們的煩憂中。』這些不明顯的傾向生活的突發證明着，有正直些看待牠和排斥 *Titanic* 要求之不定的需要。

與這同時地還改變了對於過去對於人類的朋友之見解。拜輪遲疑地停留在那些令人憶起盧梭，回憶到伏爾泰爾及其他偉大思想家的地方。看見新愛綠綺絲的作者之墓地時他回憶到法國并喊道：『在桎梏中在世紀的苛政之下牠早已橫臥在塵土中，早已在重擔之下戰慄了。』但『盧梭說話了，——星火已成燎原；墳墓中的幽靈崛起了，法蘭西怒醒了；盧梭的學生導引之入故國。』他亦同樣感激地表述那用他的嘲笑擊敗『滿惹的酷評家，或用牠擊殺俗人，或震撼王座』之伏爾

泰爾。在這對於偉大的墓地之嚮往中感覺到有一比較公道地提及啟蒙世紀的傾向。

五

爲要繪完這些站在新生活之開端的面前之苦痛的癡癲之圖畫，必須再論及拜翰之另一引起對於詩人的嚴重攻擊之名著。該隱的祕傳寫於一八二一年，但依照精神，牠是與曼弗列德及柴爾德·哈洛德之後二曲同血緣的。依據外面的故事這祕傳與聖經的傳說相差無多。在埃甸中之對於上帝的新禱與頌讚中祇有該隱不願意加入公共唱歌組。『爲什麼你不開口？』——亞當問他。『我無需乎請求上帝。』——這少年的叛逆者說，第一個帶反抗的精神到世間來，頭一次提出惱人的問題：『爲什麼？』爲什麼他要感謝上帝？他們說，上帝賜他以生命。這生命還不是以死結束。難道生命就是幸福？他命定於困苦的勞動。誠然，父母因他們的過失已剝奪了他的樂園。但爲什麼他應當因父母之罪而受苦？最後爲什麼這宿命的認識之樹位置在埃甸中，如果牠不是豫定給這裏的居民的呢？何以牠生長得『比一切都美麗和在正中央？』他們說，這是他的意志，他是慈悲的。是，他是全能，但他的慈悲則無從證明。祇有敵視的，而非慈悲的力量才能加人以這種試驗，以便命定整個人類於苦楚，當第一個人經不起試驗時。

第一個思想家的智能中之問題是這樣激起的，擾亂了人類的靜止，破壞了和諧，懷疑生活之『神聖的』組織之便利性。那在該隱的靈魂中不明顯地醞釀的，在其與柳枝法相會中得到了鮮明與完成的表現。柳枝法——這也是和該隱一樣驕傲與好奇，不與上帝之全能統治，與那出自亞當及其家人之口的服從與滿足之道德妥協的。

柳枝法鞏固和加深了那產自該隱靈魂中之不滿。他將一切教會的關於天堂與地獄間之相互關係，關於上帝與撒但間之相互關係的表象倒翻過來。上帝想對世人隱藏智識的幸福；魔鬼將牠暴露給世人。上帝驅逐人們出樂園，使他們嘗不到生命之樹，不致變為長生的，『不致變成和上帝一樣』。上帝要求向他自己敬拜并嚴罰那些決定與他對抗的。他，柳枝法，不要求對他尊敬。人之自由，承認他是自己的，人拒絕向上帝敬拜，這些已使他滿足了。上帝定人要受思想的苦惱。他不願意向他啟發宇宙的祕奧。柳枝法，反是，與該隱疾馳經過一切的世界。他，而不是上帝不給該隱安靜於奴隸的止境，安靜於資產階級的幸福之太平港中。那陷於戀愛的亞達之以家庭的寵愛與幸福誘引該隱亦是徒然。柳枝法誘他上真理的認識之路。當旅行於無限的空間時該隱預知，地球——是那些漂流於宇宙之間的極大諸世界之一細砂，知道一切生活的同時亦命定要受苦與

死亡。該隱開始理解，世界是在另一已消滅的世界之廢墟上被造成的，理解一切創造之前先有破壞的存在，與已創造的亦應重新破壞。生命導引於死亡。該隱在想及他被召住居地球上，從他起要產生種族，數百萬、數萬萬命定該受苦與死亡之人們時便陷於悲哀。這就是上帝所建立的秩序。柳枝法啟發該隱的眼睛。上帝——人類的仇敵；柳枝法——真正他的朋友。

當該隱回到地球上時，發生獻祭之出色的一幕。亞伯請其兄帶祭物來。該隱拒絕，祇是因其弟的懇請才讓步。亞伯以『牛羊羣中之初生犢』獻給上帝為祭物。該隱被這種流血的祭物所激怒，他祇放果品於他的祭壇上。亞伯在獻祭面前作十分恭順的祈禱；在禱告裏好像照着既定的型式數出一切對於那些自稱為罪民的人們之天上恩惠；上帝轉移世上的一切上帝趨於福利，永遠頌讚他是人的責任。該隱的禱告完全另一種性質。他向上帝宣布，他不知道他的一切性質；如果他需要祭物與祈禱，就拿走吧。該隱指明，這裏有兩個祭壇。『如果你喜歡血，那就拿亞伯的，如果那在賦予生氣的陽光下成熟的紅色果實不忤你意時，雖然牠們沒有受過苦痛與宰殺，如果這個沒有被血染紅的祭壇於你有用時，那嗎賜與接受牠。』再者該隱聲明，他什麼也不用跪拜向上帝尋求；他仍然站着，當亞伯跪下獻上祭物時。火吞沒亞伯的祭物，同時又像旋風般捲散該隱的祭物。

於地上。該隱發怒。這次上帝又表示他是衆生的仇敵，不公道的暴君。於他有用的是流出的血。他要求諂媚的言辭與跪拜。他不接受無血的祭物，不耐煩公正的言辭。憤怒的該隱發狂地殺死亞伯，上帝之從順的僕人，他的流血要求之盲目的執行者。他帶他自己所畏懼的死到世間上來。下去是咒咀的一幕，在咒咀時那在其倔強地正確的邏輯中之無情的該隱的反抗又一次擴展了：讓死了的亞伯復活吧，而讓他，——該隱，死去，——對於全能者不是什麼都能做到的嗎。

拜輪這樣從聖經的傳說中創造一自由的批評的思想之頌揚，將被咒咀的兇手轉變為後代的保護人。該隱殺死亞伯，但他的做這個不是出於低劣的動機。他在他裏面殺死一那他稱之為人類的敵人之上帝的僕役。他把他當作觀念論者，觀念的迷信者而殺死他的。殺死後他立刻後悔，上帝的責罰不能與他自己良心的痛苦相比較。

六

在十九世紀之二十與三十年代開始了那歐洲的智識階級所體驗的嚴重危機之解決。悲哀之詩人——至少那些沒有沉沒於全無出路的絕望中的幾個，如雷奧帕第，——找到了懷疑的出路，找到了他的醉心於魔術的幻想之出路，注意到那歐洲的社會所走過的路。拜輪，哥德與海涅用他

們最後的作品指出這轉變的開始，指出重病的復原之開始。

新的社會旨趣很鮮明地在唐·璜，特別在銅世紀裏出現着。在唐·璜裏，和在柴爾德·哈洛德裏的一樣，在你們面前的又是一漫遊的英雄。但彼此之間有一不可量的區別。前一個英雄是用何等模糊的顏色被描繪着，則後一個英雄有同等的明顯。我們不知道柴爾德·哈洛德的過去。唐·璜的歷史則反是，被描寫得很詳細，起自最早的幼年：我們知道他的父母，他的教養的一切，他的趣味與對於生活的見解。柴爾德·哈洛德像幽靈般地彷徨於不同的國度，大部分與幻像及過去的幽靈接談；他逃開當代，不與生人爲伍。唐·璜積極參加生活，潛進到牠的最底層，與多形態的人們接觸，從生活中取出能夠取出的一切。一句話，在前一場合在我們面前的——浪漫主義的英雄，在後一場合——寫實主義的。在前一場合我們聽到的大部分是詩人的印象，而非生活與當時的現實，在後一場合——在我們面前的是包括全歐洲之鮮明的寫實的圖畫。

唐·璜證明着拜輪不僅是偉大的浪漫主義者，不僅是失望之歌人，像我們所慣於表現他的，而且是偉大的寫實主義者。在唐·璜裏他視察到人生之海的深處，竭力捕捉社會的不公之根本原因，作爲一社會的證罪人之角色而出現着。應該指出，天才的詩人有時候走近這些基本的原

因。誠然，他不能更明瞭地提出問題，新的社會關係尚未顯現！他還沒有看見，現在已面對面地站着兩個新集團——資本家與工人，代替着十八世紀之二門爭集團，名門貴族與第三階級。這個劃分祇在世紀之二十五年後才明顯與固定地被提出。但拜翰已用他的天才的敏銳把握着新時代之這些前兆。在唐·璜與銅世紀裏，鞭笞着社會的過錯時，他時常導引問題到經濟的原因。攻擊戰爭時，他指出，征服與勝利祇帶給國內之極少部分的人民以利益，而大眾則負擔着戰爭計畫之全部重荷；他闡明，利潤的熱慕在戰爭的企圖中起何等大的作用。他重新估計一切的價值，威靈頓，滑鐵盧的英雄，英國的資產階級與貴族一提到他心臟便為驕傲所衝動，在拜翰處被描寫為一剝削者與民衆金錢的掠奪者之姿態。『你的年金，——他向着被贊揚的英雄說，——在不幸的祖國裏無異一極重的負荷……。人民沒有麵包；雖然被你徵收的費用不是無代價的，依我的見解，你可以退還一部分……。你拿了五十萬；應該自覺，報酬已經太大了。』難以確言，拜翰是那在貴族宮廷制度之後設立於歐洲之資產階級制度的仇敵之意識的先驅。但在唐·璜裏有不少對於資產階級，對於資本主義制度的攻擊，我們有根據可以假定，拜翰之社會與政治的見解，近其終年，帶有世紀的進步趨向的精神。『銀行家——我們現在的寡頭政治。他們的資本給我們以法律

：或者牠們鞏固國家，或者搖動古代王座。』可惜，詩人沒有說出他的最後的，或者是最有意義的話。他在唐·璜裏指示『民衆，怎樣經過完全腐爛的障礙，他們可以得到自由。我的方案——秘密』。這個秘密他帶進墳墓了；詩仍然是不完全，牠的作者終於一八二四年四月十九日，爲着希臘的解放而鬥爭着時。密達尼赫的統治之靈感者免去了最危險的敵人，被壓迫者喪失了偉大的朋友。

拜輪之最後的作品——這是人類的共同一致之傳教的開端，斷絕個性之Titanic要求的開端。哥德亦走上這條路。在他的最後的作品中，在維爾海爾謨，邁伊斯推爾（Wilhelm Meister）與第二部的浮士德中他已不是引出憂愁的個人主義者，而是企圖意識自己爲整個的部分之英雄，爲社會的本能所貫串的英雄。邁伊斯推爾研究分工的問題，組合的問題。這裏有許多社會主題上的思想：觸及教育的問題，家庭及其在社會中的意義問題，工廠勞動問題，階級的相互關係問題及他等。這部小說——說明個人對於社會的任務之企圖：現在不是個人，而是團體，組合站在第一位。維爾海爾謨及其同志決心要做理想的公社之有價值的成員。誠然，這個公社被描繪得不甚明顯，這是烏托邦，但重要的是哥德已省察那在社會中發生的社會趨勢。在這公社裏勞動被承認爲

神聖的，將來的人要在那裏勞作。工作與享樂應當在一切人中間分配着。後部的浮士德也是如此——這是被鎮伏了的個人主義者之頌揚。我們與浮士德訣別，當那什麼也不滿足的他，消失在那可稱爲美麗，那人願意說『停住』的一瞬間之追尋中時。他，終結，找到了這個理想。『享樂，——他在第二部之終結裏說，——過去了；需要事業。那種醉心於縹渺的幻想之人是愚蠢的。堅定站在腿上，望四周一看。這裏的世界對於高貴可敬的人充滿着趣味。爲何翱翔於永久之中？勞動——這是我們的生活之最後一字。全部智慧之最後出路是：祇有那每天應當征取生活與自由的人，是值得生活與成爲自由的。那些被四方八面的危險包圍着的少年，成年人，與老人是這樣活着。這就是我所願意看見的一代：我願意與自由的人民站在自由的地上，那時我要對這瞬間說：停住，你這樣地美麗呀……。在等待這偉大的幸福中我現在度過我一生之最好的時間。』

歐洲所體驗的嚴重危機是這樣被解決的。集團主義與現實主義的觀念開始在文學中被感覺着，當其無疑義地在那增長着的工人運動所帶到社會關係中的變革之影響下發展着時。

法國的反動文學

沙多勃理益

在法國反動的時代提列出一些，信仰人類歷史裏可以塗抹數百年的，真心傳道天主教與封建制度之復興的思想家。他們幻想恢復社會到中世紀的制度。

伯爵左傑夫·麥斯特（一七五四——一八二一）與魯易·哈布理爾·俺布魯阿茲子爵蒙納爾德（一七五四——一八四〇）——這些反動之創造的企圖之典型代表者。麥斯特之主要著作——

《論教皇一書》。牠的根本思想——教皇之聖潔。祇有上級的不可爭辯的權力能夠恢復地上的和諧與秩序。若不承認聖潔的權威則這種權力亦不能有。這種高級的權力應屬於教皇。教皇比世上的帝王處在更便利的條件中：他無需要增加他的領土及與國王鬭爭，所以他更可以做他們的領導者。人民的統治權——至愚。革命——『大人物』要確立自由的企圖，導引『科西干的憲兵』登上王位的企圖，——那為天主教條所禁止的而為基督新教及其人民的統治權之原理所懲惡的民衆暴動之成績表現為何等羞恥的結果，便是最好的證據。應該有一中央的無可控訴的權力存在着。在新

社會裏主教領要導文明，創造君主政體，確定全歐統一，防衛科學與藝術。一句話，像在中世紀時一樣，生活之各方面應該為教會所統制所領導。國家之神權政體的制度——麥斯特的理想。

蒙納爾德比麥斯特還要遠些。他挺身為那，在求維耶與聖伊列爾的爭論時，便已在自然科學中佔到顯著位置，并在十九世紀時在歷史現象之解釋中得到極大意義之發展的觀念之不妥協的仇敵。發展的觀念掘穿傳統的意義，驅逐那視國家與社會為永久堅固的神聖制度之思想。蒙納爾德意識到這個；他確言，社會與個人的任務——不是發明，思索，而是保持那上帝所頒給最初人們，和從那時起一代一代傳遞下來的指示。

蒙納爾德——反動之最陰鬱與最頑固的思想家之一。對於革命與啓蒙世紀的憎恨構成了他的本體之有機部分，他到處捉縛敵視教會之潮流。他把議會的獨立與法庭之自由當作極大的罪惡鞭笞牠們；牠對於良心的自由與出版的自由感覺到迷信者的憎惡。他恐慌地談及有些國家中之死刑的廢止——這是可貴的責罰，這是『保護社會之第一個方法』。那有時候突然捉住政府之博愛，對於他，好像是不可思議的大患。那僅僅研究物理世界與排擠高級的抽象智識，特別是舊時代的『高尚玄學』之自然科學，激起了他的厭惡。

法國之最偉大的反動的與『世界的悲哀』的詩人是沙多勃理盎 (François-René de Chateaubriand)。

沙多勃理盎(一七六八——一八四八)的連命和反動時代之許多作家，封建家族的一些嫩枝之命運相同，他們的詩之傳說極難與那包圍着牠們的日常環境和諧。和雷奧帕第一樣，他生於黑暗的角落，那裏恐怖地談及巴黎與啟蒙世紀的自由思想家。和伯爵雷奧帕第的家族一樣，沙多勃理盎的門閥屬於最長輩的家族。他，和許多其他貴族世家一樣，受過十八世紀末葉的騷動之苦楚；沙多勃理盎的家族喪失了所有的財富，但神聖地保持了傳統，以回憶度日，且不能與新的生活方式調解。重要的是沙多勃理盎等是布列丹的貴族，王黨員之凡第伊的反革命的暴動之火所的貴族；布列丹那裏封建制度的基礎特別堅固地被維持着。從革命的初端這位布列丹的貴族便棄職到美國去。在這裏他能夠享受原始的自然與未開化人民之樂，與瞭然看見他們眼前的那些被描映在他的先生，盧梭想像上之圖畫。關於法國的事件的驚人轉變關於國王處境的危險之消息，鼓勵了忠實的王黨員之沙多勃理盎回歸法國。事件以昏人的速度推動着，一七九二年沙多勃理盎遷出法國；他的朋友與親族被壓迫和死於處刑台上。我們遇見他在倫敦，遇見他在萊因之許多移民隊伍

中，遇見他在不魯賽爾。他成爲天主教的騎士之一，他的著名的基督教之精神 (*Le genie du Christianisme*)，天主教之雄辯的，雖是無秩序的辯護，與基督教的崇拜之官命的回後，與契約之訂結等同時地出現。在復辟期中他又出現在政治的地平線內，但在七月革命復，在市民的君主政體時期，不滿於新事態的他，主要則獻身於他的文學勞作上。

沙多勃理還看見二月的事件；他死於一八四八年，天主教的封建理想的詩人之死年亦即第二共和國建立之年并幾乎與 *Communist Manifesto* 的出現相契合。

沙多勃理是真正的反動詩人與真正的浪漫主義者。在法國由他起引導浪漫主義的開端不是偶然的。他的創作以有這種詩之一切性質的特點爲特色：豐富的想像經常帶他或者到久遠的舊去，基督教之初世紀，或者在遙遠的國度；對當代之不滿強迫他沉默潛於其「自我」中，帶着他的幻想與情感飄盪着，靜坐與被描繪着；他是這種意義上的浪漫主義者，即以思想與形式之無秩序性來和啟蒙世紀之唯理主義與古典主義之完成的，和諧的形式相對立的。當他要來說服世界必需皈依天主教會時，他找不到比詩的證明更好的，擁護被誹罵的宗教之方法。天主教會——一切宗教中最有詩意的，這是基督教的精神之根本思想。左傑夫·麥斯特是由政治上的考慮而推薦天主

教的優點，沙多勃理盎——由審美的考慮。沙多勃理盎建基宗教的根本原則於牠們的美與動人上；天主教會的真實性被確定在牠所賦予詩與科學之健康影響上，替牠們開拓新前途，使聖徒的功績，天使與天國的學說等成爲詩之材料。「難道能夠，——一個批評家問說，——由鳥之從這國度飛往他國度的這件事實中引出基督教的神聖？」

詩的立論需要詩的例解，故在基督教的精神中插進亞達娜 (Athalie) 與萊涅 (Rene) —— 兩篇小說，或者正確些，兩篇詩，牠們應當在形象中表現那被犯罪的情慾所迷惑的不安靜的人們之苦惱，與宗教之可以作爲這類人的逃脫所之救濟性。萊涅之出生竟喪失了其母之命；在幼年時他便是孤獨的，祇有其姊亞梅里是他的朋友與掩飾其孤獨之悲哀。父親死後，悲傷與不滿的他從一個決定投到另一個決定，動搖着毫無歸宿。他想進修道院，但「天性的輕浮或對於修道生活之偏見」強迫他改變他的決定。與柴爾德·哈洛德一樣他出發旅行，造訪希臘與羅馬的遺蹟，「充滿着偉大與教訓的回憶之國家」的遺蹟；但旅行祇使他相信光榮之空虛及一切偉大之敗壞。他決定與生命割絕，但他的愛姊，走來與他共居的亞梅里救了他。有一次她突然遺棄他；她決定削髮爲尼。他在削髮儀式上聽見她的禱告：「仁慈的神，——他的姊禱告道，——使我長臥在這葬床上，與

賜予那不共分我的犯罪的情慾之兄弟以你的寬大。』亞梅里之愛其兄弟不僅限於姊弟的愛情……萊涅一時筆絕於地。從前的悲愁又捕捉了他，他離開到美洲去。這是沙多勃理茲的最好作品之一的內容。作者企圖，第一，在這裏將那產於基督教地面上的不爲古代人民所知之新情慾與情感加以素描；他希望用這指出，詩的領域怎樣因基督教而擴大了，人的內部世界怎樣因之而豐富了。第二，沙多勃理茲確言，他意在證明那天主教會向那些被疑惑與情慾所煽動的不安靜的靈魂推存的偉大脫避所，修道院，之救濟的影響。

天主教詩人這樣能幹地履行了他的任務，但亦像天主教的政策那樣無學地履行牠。

誠然，他的作品富有詩的美；他用迷人的顏色描繪那在修道院的淒涼圍牆內統治着之世界與慰藉。但修道院的密室之恬靜的圍牆若對於小說的女主人公成爲了救濟的避難所，那末那給予此小說以名稱的英雄，始終一生沒有找到安慰。『不幸者與軟弱者的隱所』之修道院的形態深刻地感動他 『俯伏在至高者的面前』之婦人亦然。然而他不和亞梅里一樣地進修道院，不在這些脫避所裏找避難所，照着他的說法，這裏『信仰的靈魂像山樹般直上參天，爲要呈示牠的馨香於天上。』作者沒有說明那萊涅之所以拒絕進修道院的思想之原因。萊涅自己限於一個推測，即這些原

因根源於他的『本性之不定或對於修道生活之偏見』，——一個很難滿足那修道院的熱烈崇者之解釋。

在萊涅的作者內部，佔着優勢的，還是一位敏感的與正直的，傾吐他自己的及他的種族的思想之詩人，而不是一個天主教之傾向的辯解者。願意頌揚苦行與修道院的理想時，沙多勃理盡沒有看到，自己已替那中世紀的教會所推薦給不安靜的靈魂之安慰手段唱了送葬歌。萊涅——這時代之典型的英雄，他的命運不是在作者所意願的意義上變成了教訓。萊涅的命運證明了，那在新關係的世界中找不到位置而轉移其眼光於過去的那些人之存在是何等地無結果與無目的。

沙多勃理盡之美學的天主教，亦和左傑夫·麥斯特之功利政治的基督教一樣，很少幫助了真正信仰的復興。

德國的浪漫主義

在分析拜輪與沙多勃理盡的文學活動時我們已與浪漫主義之個別特徵發生接觸。但浪漫主義是在德國得到牠的最深刻的表現。和在歐洲各處一樣，德國的浪漫主義是在兩種文化的交替之地

面上發展的。上面已指出那些制約着德國的經濟落後之特殊條件。在這裏貴族地主的文化已體受了危機，而那生長在資產階級的鞏固與工人運動的增長地面上的新表象，在十九世紀的初期尙微弱地被感覺到。所以在德國文學中對於現實的不滿找不到出路而對於理想的疲憊則採取着最模糊的性質。在德國屬於浪漫學派的有希勒格兄弟——奧古斯特·威爾海南與弗理德里赫，狄克，哈登堡，即以假名諾瓦里斯著名的，瓦肯洛德，斯雷爾瑪海，謝林，與浪漫派的少年集團：烏蘭德，格林兄弟，格列斯及其他，主要佔有浪漫主義之對於古代的興趣與充實科學以關於民間的古代的詩歌之有價值的研究。

浪漫主義是對於古典主義與同時對於唯理主義的反擊。浪漫主義的世界觀之顯著的根本特徵——神祕的情感，即那種強迫於今生，有終的世界中捕捉無終的存在之情感。浪漫主義者在每一現象中看見有高級，祕密的力之存在。對於他自然與生命——神用以啓示他的意志之兩種表現方法而已。此浪漫主義者之所以珍重這些契機，即當對他好像表現爲，他已直入與高級世界交際之時。對於浪漫主義者，愛情是到萬有的祕奧的認識之路。愛情強迫忘却地上關係。在愛情中暴露了有終與無終的一致。浪漫主義者即帶着這些情感走近藝術。藝術，按照謝林（Schelling）的學

說，描寫那在其活動中與創作中之無意識及其與有意識之最初之同一。藝術之所以對於哲學家是最偉大的現象，是因為牠向牠啓發了神聖中之神聖，在這地方，即那自然中與歷史中之單立的，及那須分散於生活，活動及思維中的，都燃燒在獨一的火焰中，在永久與元始的統一之中地方。神祕的情感鼓勵浪漫主義者轉移其注意中心從外部世界到自己的內部世界。對於他那哲學家所稱為絕對體之最初高級力量之實質已暴露在其個人的靈魂中。實際上，這釀成了，浪漫主義者使他自己的個人成爲世界的中心。個人，牠的內部，牠的幻想及甚至反覆無常——一切這些皆被浪漫主義者提升到崇拜。百科全書學者沒有時間可來搜索自己的靈魂：被周圍的現實所創造的一切所吞沒，努力於綜合現實的現象，創造一包容生活的事實之體系，信仰自己的理性時，百科全書學者少留心到自己的『我』——多想及那位在這『我』之外的。浪漫主義者高提自己的內部世界於外部世界之上；後者好像一獨立的不引起他的興趣。浪漫主義者之重視其關於現實的表象，超過現實本身。清醒地注視這個或那個實際的事實，用社會的觀點估價牠，從牠的一時意義的觀點估價牠，浪漫主義者不能夠。他祇研究那事實在他個人上所產生的印象。那對於前世紀的社會企向失望與喪失了對於普遍的自由與普遍的公道之確立的可能性之信仰的人，才想及自己，好像決定，

每人應想及自己的恐怖，可以用自己個人的眼光視察全世界，不關心到他的觀點之與周圍人的觀點符合與否。這是浪漫主義之第一特徵；這——神祕的情感及與之相連的關於現實之詩的表象，現實之爲幻想所代替，對於外界之主觀關係，承認他的「我」爲宇宙之中心。

由這基本觀點得出浪漫主義的世界觀之其他一切特徵。首先根本改變了對於詩人的見解。詩人已不再是學者，像他在假古典主義的統治時代所成爲的那樣。他是自由的創作者。「藝術家，——謝林說，——本能地將有終的理性所不能夠全部發展的整個無終，組入在他的作品中，除了他用很明顯的企圖明言之而外。」所以允許藝術家有完全的任意，在他的作品中揚言其「自我」之無限權利，詩人用這方法來調解有限與無限間的矛盾。規則之不知道，有才者的個性是詩的創作之主要條件。代替從前的，被支配的原則，詩人爲自己要求新的，支配的原則。他是驕傲的立法者，而不是法律的執行者。他爲白光所環繞。他自己高立在那他們的趣味不久前對於他還成爲唯一的規準之大衆上面。詩人替自己要求前未曾聞的自由。他公布他的放肆與古怪之合法性。久受虎頭鉗所箝制的創作以難信的力量突出來，并代替那學院的命令之順服的執行者，依照宮廷的風尚之要求而感覺與思維之柯奈耳，而產生了詩人的新典型，如像拉馬丁 (Lamartine)，沉瀉

於自己之中，少想及大眾。

浪漫主義的自由制約了藝術形式的範圍內之重要變化。代替詩的種類之嚴格的規則，繼起了一完全的無秩序。抒情詩與戲曲，敘事詩的談述與寓言，紛亂的印象與神祕的形象——一切這些鑄合在同一作品中，一切這些提供詩人以暴露他的全部情緒，顯示他的整個的內部世界之地盤。浪漫主義者好像是因詩所久繫的桎梏而向假古典主義報仇的樣子，形式愈奇異，牠之衝出既立的傳統之範框愈猛烈，新學派的代表更狂熱地歡迎牠。詩的形式中之自由，甚至完全的任意——這是浪漫主義的傾向之第三特徵。

浪漫主義者之主觀的世界觀應當影响到他們之對於理智與想像的相互關係之見解。重視那生在我們內部，而非在外界，的形象高於一切時，浪漫主義者特別重視幻想與想像并分子創作中的理智以不重要的位置。與這密切連結着的是浪漫主義者之對於不明顯的題材之喜愛；一切現實的與接近的限制了幻想。此即浪漫主義者之所以那樣喜愛過去的時間與遠隔的國度之原因。中世紀與東方，尤其是印度，對於浪漫主義者有非常的誘吸力。在那裏他們的幻想開拓了地盤；一切不著名的，要比那些接近的與明顯的更迅速地成爲創作的想像之遊戲的材料。弗理德里赫·希勒格

(Frederic Schlegel) 狂喜地喊道：「當那些涉及印度的材源接近於我們之時，或者，甚至西班牙的詩之南方的炎熱比起印度之溽暑的幻想的大氣，要成爲冷的了。」浪漫主義者一般喜愛時間與空間之遠隔的，但在過去中他尤其喜歡中世紀，在遠地是印度，因爲這時代與這國度，除了遠隔的吸引力而外，還用其與他們的傾向相通的諸特點——向上的神祕的爆發，對於現實的憎惡等，多多地訴諸浪漫主義者的靈魂。

我們現在應來考察，當浪漫主義者與現實接觸時，當他們不能不走出幻想與空談的世界時，即，換言之，必須決定他們的宗教的與政治觀點時，他們怎樣地對待周圍的現實。在這點上浪漫主義是反動的運動。文學是生活之忠實的衛星：如像嚴格的規則，法則與儀式等的支配之在生

活中適應着假古典主義的詩一樣，神祕的幻想亦在政治與社會的生活中適合於浪漫主義的詩。在宗教中浪漫主義者是神祕者。他們的宗教的世界亦像他們的一切觀點之同樣模糊與不明顯。宗教——這是宇宙之消極的直覺，——斯雷爾瑪海這樣提供宗教的定義。他意在說明，向絕對體的爆發，走近宇宙，走近永久之企向不應當是明顯的，裏面不應當包含着積極的原素。依照斯雷爾瑪海的意見，一當思想要洞察絕對體的本質時，一當理智想要更明顯地規定宇宙時，純粹宗教的

直覺就消滅了。每人都能依自己的方法來直覺宇宙，在每人中無限的世界得着牠的個人的反映。浪漫主義者很高地重視這神祕的，宗教的情感，所以怪不得他們仇視唯理主義的世紀與那些破壞直接的宗教情感，厭惡絕對無限的與奇蹟的，集中於地上的與合理的，的諸法國啟蒙家。浪漫主義者咒詛那消滅人的靈魂中之中世紀的完整之理智的世紀。他們向天主教歌頌詞，其中有許多人迅速地加入天主教，諾瓦里斯 (Novalis) 甚至愛傷教皇權力之滅縮與宗教裁判之取消。政治的變動在這些愁歎中找到了牠的支柱，密達尼赫及神聖同盟之神祕的靈感者，實質上，就是他們的殘酷的政策中之浪漫主義者。

浪漫主義者的政治見解亦是很不明顯的。一般他們對於政治問題是冷淡的，但拿破崙的侵入，在浪漫主義者中激起了愛國主義的情感。但他們的這種情感是帶有科學與美學色彩的。浪漫主義者更注意地研究德國的古代。他們在那裏在古代的德人中尋覓有力的人物與堅強的氣質，他們在那裏搜求德國民族，與預定給牠的高尚使命，之偉大之證據。在這點上浪漫主義者使我們憶起我們的那些將其祖國的過去之理想化，和愛國主義的情感與將來之不明顯的幻想等融合着的斯拉夫自負者 (Slavophiles)。

文學史應當承認浪漫主義有很多的功績：這個傾向成爲到寫實主義的過渡。無論浪漫主義者怎樣歪曲過去的與遼遠的，他們鼓勵了對於不著名的時間與民族之興趣，激勵了歷史的興趣。他們解脫詩人的個性離開那束縛他的鎖鏈，替詩的有才幹者清路，指出，創作應當先規則而存在，不是規則先創作存在；他們繙譯各世紀與各民族之偉大創作；因有他們的審美的感覺，他們成功地選擇并介紹他們的同國人與生活之偉大的描寫者認識，——一句話，他們擴大文學的領域與讀者的眼界，并，自己雖不願意，清除了那到現實的研究之路。最後浪漫主義者還有些極大的科學功績。他們給予歷史的與語言的科學之發展以有力的推力。日爾曼民族的創作之最偉大的紀念碑，例如，尼伯龍之歌，戀愛詩人（Minnesinger）之歌及其他等之發現與解釋亦出於他們的功績。浪漫主義者中出有格林兄弟（Grimm brothers），民間故事之最好的蒐集者。

這些就是浪漫主義運動的正反諸方面。以幻想爲其基礎之不固定的傾向，——浪漫主義難以敘述爲一和諧的體系。與最典型的德國浪漫主義者之一認識，可以提供一關於這學派之更明顯的表象。

諾瓦里斯

哈登堡 (F. V. Hardenberg)，以假名諾瓦里斯而寫作的，生於一平凡的家庭。他的父親是一工廠的監督，母親是一仁慈敬神的婦人。宗教的 Gernguter (註) 的精神之嚴格教育，同伴與團體之缺乏——這些是他的幼年之傳記材料。有人說，在幼年時他暴露了偏於孤獨的傾向，迴避遊戲與兒童團體。

他的生活之其他事實中應當指出的是他的對於蘇菲亞·求恩的愛情及其當她近十五歲時死去後之失望。他歿於一八〇一年，不到二十九歲。

像但丁之曾經在新生裏豎立阿特立斯 (Beatrice) 的紀念碑一樣——在這抒情詩裏沒有她，他的愛情對於我們失掉了一切的興趣——諾瓦里斯亦在夜的讚美歌中歌唱他的戀愛史，這，或者，是浪漫主義者之最真誠的與詩的創作。他的對於蘇菲亞的愛情是浪漫主義的愛情之特徵的例，在這愛情裏戀人之實際形象祇是向體驗之最豐富的世界之刺戟，眺望別的，非現世的世界之窗口

註... Gernguter 是一從天主教分出并要求皈返基督教的初世紀之宗教派別(原註)。

。讚美歌向我們敘譚，愛人的『神聖墓所』怎樣在詩人內部完成了一奇異的變化，他怎樣因之最後地離開了地上世界而進到那他的靈魂早已企望着的看不見的世界。『難道，——他在第二首讚美詩裏喊道，——早晨又要重新又重新傳來？難道下界的權力永不消滅？可憐的虛榮破壞了夜之空中翱翔。測量白天的時間是有限的，但夜的統治無論在時間中抑在空間中都沒有界限。』『現在我知道，——他在第四首讚美詩裏說，——當最後一早晨來到時，當白天不再驚嚇夜與愛情時，睡眠成爲永久的，當一切變爲一不斷的夢時。』諾瓦里斯之愛夜多於晝，愛死多於生。幻像與妄想妨礙了諾瓦里斯用清醒的眼光來審視他當時的社會性，他挺身爲反動思想之說教者，教皇與國王權力之擁護者。

弗理德里赫·維爾海林二世 (Frederic Wilhelm II) 的管理之厭惡的制度不能制止諾瓦里斯之理想化國王的權力。『國王，——他說，——是國家之生命的原則；他，完全和行星系裏的太陽一樣。在這生命的原則周圍產生國家中的高級的生命，地球的大氣；所以那些接近國王的公民之表情，成爲光輝的與盡可能地詩意的；他們成爲高級生氣的表現。』國王應該站在國家之科學智識與藝術成功之高處；一切關於科學的成就之消息集中在他那裏；他是藝術家的保獲者與教育

者。諾瓦里斯賦予國王以那些不能結合在一人身上之性質與力量，并聲言，『國王是那被提昇爲地上的預言之脚色的人』。君主政體的基礎是理想人物的存在之承認。『在與我平等的人中，——諾瓦里斯說，——我不能選出領袖。』

這個美學的政策與現實衝突。諾瓦里斯看見，新的思想已經破壞了那描繪在他的想像中之和諧國家。那時候他還走遠些。從國王權力的理想化上他過渡到中世紀的天主教會與教皇制度的理想化。在其著名的斷簡基督教或歐洲中諾瓦里斯說：『當歐洲成爲單一的基督教國家時，當這部分世界爲信仰基督教的人們所居住時，那是美麗，光輝的時期。教會的一首腦成爲巨大政治社會的領導者與聯結他們爲一整體。』教會壓迫自由的思想，繼之，禁止現實世界之散文的詳細的研究與陷人於奇蹟和幻想之中。『教會之英明領袖是對的，當其與那危害宗教性之人類能力的大胆發展對抗時，與智識領域中的危險發明對抗時。他公道地禁止勇敢的思想家之公開地斷言，地球是不重要的行星，因爲他知道，人們一喪失其對於他們地上的祖國之敬重，同時亦要喪失其對於天上的祖國及其全種族之尊敬，他知道，他們寧願有限的智識而不要無限的信仰，並習慣於蔑視一切偉大的與可貴的尊敬，認牠們祇是自然的法則之死的影响。』

諾瓦里斯企圖創造一在這裏面整個世界變爲一魔術的故事，幻想成爲真正的現實，而活的現實轉變爲無需的幻想之作品。在我們面前是諾瓦里斯之主要的小說，海令赫封阿夫特爾丁梗（H. v. Rich. von Ofterdingen）。在這創作裏諾瓦里斯敘述他整個的歷史，敘述他的幻像的幸福，那他寓言地描寫爲『青花』之理想的追求。

『青花』成爲浪漫主義的理想之象徵，成爲那幸福，美麗與其真理鎔結而成的目的。在這小說裏奇蹟不應起『幻想的憧憬』之作用，而應成爲生活之真實基礎。現實之與幻想的衝突應當歸結爲前者之死亡與後者之勝利。幻想應當橫在永久性的新王國之基礎中，與消滅現實之散文的王國。

『海令赫漸漸迷進甜蜜的幻想中並入睡了，——諾瓦里斯敘述那默想一巡禮者的故事之他的英雄時說。——他夢見一些前未曾見的荒遠的與粗野的無人知的國度；他以莫明其妙的容易渡過了海；他看見奇異的野獸；他與多形態的人們共居經過戰爭與和平；他陷爲俘虜。』在夢中他看見他的父親亦曾夢見的青花，他答應給他以幸福。

小說是用這夢開頭的。

海令赫出發求花去。他跟着他的母親與一些游商到奧格斯堡找他的外祖父去。他的會面，好像是人之走到世界之詩的佔領，走到浪漫主義的世界感所必經路之象徵主義的階段。與商人的談話，他們的故事，與那阿夫特爾丁梗所必須考察的複雜的與多態的生活，——一切這些充實了海令赫的印象。與克林格梭爾的談話——這是諾瓦里斯自己的發展之故事，這是詩人怎樣與智識和理性割絕而過渡到詩與幻想的頌揚方面之故事。海令赫愛瑪狄爾達的歷史——這是諾瓦里斯自己愛蘇菲亞·求恩的歷史。蘇菲亞·求恩死了，沒有成爲諾瓦里斯之妻；瑪狄爾達亦在海令赫未達其目的之前湮沒，及其他等等。結局海令赫摘取了青花，而世界化成爲夢。

英國之由浪漫主義到寫實主義的過渡

隨着資本主義與工人運動之增長的程度，浪漫主義的與悲觀的情緒開始讓位於社會的與寫實主義的觀念。在十九世紀，和以前世紀一樣，新的觀念產於英國，法國把它譯爲社會的語言，使之成爲整個歐洲的遺產。

在十九世紀初，窮人與富人間的差別在英國異常深刻地被感得到。幾乎全部土地被握在大所

有主及公卿等手裏；農民幾乎沒有自己的土地并表現為在大地主處勞動的農奴階級。在工業中小生產亦被大生產所排擠，小生產者轉變為大企業者的雇傭工人。那惡化窮人的狀況之主要的不幸，就是那所謂『穀物條例』的存在，因為這些條例穀物由國外輸入英國幾乎成爲不可能了。地主所實行的穀物條例使他們可以在無國外的競爭者之情形下提高麵包價格到難以置信的程度。僅到了一八三二年，最後，讓步于民衆運動時，政府實行選舉制度的改良，使工人易于作反對不公正的社會秩序之競爭。

渥 溫

這個鬪爭與一偉大的烏托邦家，那些夢想黃金時代，夢想普遍的幸福，夢想公正的社會制度的幻想家之一的名字連結着。十九世紀的上半葉充滿着這類的傳教者。他們信仰人類天性之完善，祇要向人們解釋公正制度的優點，富人自己便會拒絕對於窮人的剝削。渥溫 (Robert Owen, 1771—1858)——這類思想家之一。

在一八一三——一八一六年渥溫的著作社會的新見解或人性的形成原理之經驗出版了。作者

的基本觀點在於人的性質是他的生活與教育之條件的結果；所以不是個人，而是周圍的社會對於個人的犯罪應負責任；愚昧與貧窮產生罪人；要使人成爲善良的，必須用那種能協助他的性質之善方面的發展之條件包圍他。由這根本思想得出渥溫的全部計劃。他提供工人之嚴重的物質的與智力的狀況之鮮明圖畫，嚴格地批評那種人已不成爲人而被視爲一種勞動機器之社會制度。渥溫的正面的學說可歸結如下。政治的，和經濟的壓迫是當權者與富人方面之自己的與公共的利益之不瞭解的結果。渥溫及其他烏托邦者，如傅立葉與聖西門等的錯誤，即在於期望統治階級的善良意志之援助。

在一八三八年那著名的，替偉大的運動——Chartism——安放基礎的法規公布了。Chartists爲要領導運動召集工人中的特選代表；這些被選者出席於那不依賴於衆議院的所謂「工人議會」。與Chartist政黨同時地還產生一領導一利於其他成熟的改革之運動，即取消穀物條例的運動之聯盟。聯盟組織露天大會，設立告示。一八四五年愛爾蘭之飢餓，與民衆不滿之增長，最後強迫了國會加以考慮。一八四六年穀物條例取消了。但經過了二十年工人才達到選舉權的改良：在一八六七年國會最後接受了改良，此後大部分的工人成爲選舉者，在英國確立了德謨克拉西的制

度。

這是英國在十九世紀的上半葉之反對政治的壓迫與經濟的剝削之鬥爭史的梗概。這時候的英國詩充滿着人道的關於窮人與工人的苦運之憂傷；這時使那關於工人生活的悲哀思慮，那些甚至以其拚命磨折的勞量亦不能替自己保證一片麵包的人們之壓迫思想等成爲不朽。詩描繪這些被剝奪者之驚心的形衆，描畫他們的生活之不同契機，并時常引起對於壓迫者的首腦之咒詛。在三十年代得到最大流行的是出於埃賓涅塞·愛略脫之筆的穀物條例之歌。他繪出可怕的圖畫：窮苦家庭的析離與潰滅，其可憐的家具之出賣，陷於絕望之家長的沉湎於酒中，戕殺自己的餓孩之母親的發狂，躍身於淫蕩深淵之女兒之墮落等。這些悲慘的圖畫以對於那些聽不見飢民的呻吟，『爲法律所維護的』富人之咒詛爲結束。『你們的眼睛是冷酷的，你們的精神是殘忍的，——詩人喊道，——你們隱藏窮人於牢獄中。但報仇的時間一定到來！工人詛咒你們！』

工人階級最痛苦之最有能力的歌人是托馬斯·呼得(Thomas Hood)。他死前之一年，在一八四四年，他出版他的名著襯衫之歌。這首詩使他名噪一時并成爲英國民衆最愛之歌。他幾次再版被譜以音樂，印於紙手巾上，譯爲歐洲的語言并到處鼓起極大的熱情。歌此詩者爲一身上披

着襪襖坐着製作襪衣之縫衣女。『製作，製作，製作，雄雞快要啼過了！製作，製作，製作，星光雖是照穿了屋頂！』那穿着這襪衣之人，還不知道牠用何價格購來的。

在另一首詩，貴婦人之睡裏，詩人描寫那覺醒在一富有的貴婦人之靈魂中的後悔。

在詩歎息之橋裏聽見烏托邦者之另一種人道主義的觀念之返响：不能夠判斷犯罪，當周圍的一切都推他上這條路時。詩人默思一自殺的幼女之身屍，她『厭倦不愉快的生活，犯罪，恥辱，人們之無情殘酷等。』

狄更司

一

資產階級德謨克拉西的人道傾向，是在小說裏找到其更深刻的表現的，牠的主要的代表者是迭更司 (Charles Dickens, 1812—1870) 及塔刻立 (Thackeray, 1811—1863)。

當拜輪不幸在希臘天折時，迭更司尙爲一小孩。貧窮與爲着生存之殘酷的鬥爭——這些是查爾的最早的印象。拜輪被引離開現實，被吸進在幻想的領域中。運命從早期的幼年便拋擲迭更

司於生活的渣滓中，迫他沉想到生活的重要問題。謙卑破產的官吏之子，將來的小說家，勉強地跨過他的生命之初十年，進工廠，在那裏忍受累重的勞動。

他之得到光榮與財富是出於其才幹與精力的。他不能成爲社會主義者，最高他能夠贈予工人階級的，是博愛的傳教與資產階級的批評。

迭更司的性格與時代所向文化提出的要求，決定了他的創作之性質，迭更司首先是一情感的作家。他是悲哀之歌者，苦痛之歌者。他爲不公道所震動，并立定目的到處尋覓他的痕跡與選出最痛心的圖畫。他的任命是苛責心；他不允許安靜。他的發明力，在人類的醜態之描寫中，與在人類的不幸之描寫中，同樣是用之不竭的。例如，摩德斯東先生是一冷淡肯定的人，不能瞭解那運命交給他手中之不幸的兒童之善感的性質。摩德斯東先生的每一句話與摩德斯東太太之每一個姿勢，周圍便佈滿着毀人的冷氣。毀人的毒物一滴滴地滴進幼孩的心靈中。摩德斯東的配偶之每一舉動便揭開人的冷酷與無情之深淵。如果幽默是世界看得見的笑貫串着看不見的淚，那末迭更司的這些淚是混着血的。

他不是革命者。他的諷刺，不是革命的喇叭之轟鳴，不是憤激的鬥爭與呼召。他的被侮辱的

與被壓迫的大部分是沒有怨言的殉道者。他是歷史家，公正的，人性的，他在苦痛的描寫中所撻進去的柔和的情感之量，和在罪過的描寫中所撻進去的憤怒與憎恨之量相等。

迭更司所接觸到的諸問題及其所引出的諸典型，其形態之多能令人驚訝不置。殘酷的競爭之時代，散文的，實際的企向之時代，牠的寵人之倨傲冷酷的肖像與牠的犧牲之悲慘的形像都被其小說化爲不朽了。在這些小說裏工業世紀之複雜生活廣汎地開展着。幻想的時期過去了，拜輪的海賊與東方的宮妃在文學中消失了。店主與工廠主代替了模糊的浪漫主義的英雄；工廠煙突上的烟球隱蔽了透明的雲；大城市的騷音被蓄埋在文學中并破壞了瑞士的山之嚴肅的靜寂，曼弗列德卽在這些山中思索無希望的思想。

在他的最典型的小說之一，困難的時代 (Hard times) 中間，迭更司帶我到沸騰的工廠生活之中心。這個運轉着的極大的機構之領導者，蒙達比與格拉德格林德，應該賦有鉄的意志與不屈的數學的智力。人類的熱情，高尚的突發與低級的本能，善與惡，愛情與憎惡，幸福之渴望與動人的自我犧牲——一切這些都被磨碾在企業者的智力中，被譯爲數字的冷酷語言與那成爲一切人類能力的尺度之貨幣交換，卽——與生產的勞動力交換。

「如果你們需要有鐵的神經與硬的拳頭之人，我爲你們服役。」——蒙達比先生傲慢地說。

但蒙達比先生看一切人的關係很簡單。他喜歡工廠煙穴上之噴煙并稱之爲世界上最健康的東西，因爲這煙是他的幸福之源泉。對於人類的慈愛他認爲是『愚蠢的幻想』並因之而『不企望改換他的工廠之汽罐』。活人，在做事的工人之羣衆，在他眼中，裂分爲二集團。一個爲他所憎惡并認之爲自己的自然仇敵。這——那些，依他的意見，企圖來往都坐馬車，夢想『野禽與龜之肉湯』和『感覺有金鑰匙之需要』的人。另一集團他表同情。屬於這的是那些不敢想及這些福利的工人，蒙達比先生認這些福利是他及與之類似的人們之特權。整個人類在蒙達比先生眼中分爲富者與窮者。前者被許給一切，後者，毫無。

雷奧帕第與世紀初端的唯心論者詛咒統計學與政治經濟學。格拉德格林德，蒙達比之舅，祇承認這些科學。「老伯，我時常想，我們的生命太短促了。」——魯伊沙說。「無疑義的，我的朋友。——格拉德格林德答道。——然而統計學證明，人的生命之平均延續期在近年來提高了。各種保險生命與收入的會社之統計，除了其他的無錯誤的數字材料外，亦確定這個事實。」這些人們祇相信事實，祇信仰數字，正確的算術的統計。在他們的眼睛中人們是單一形態的單位，他

們可以像普通單位那樣容易地被組成爲不同的數字的合體。

在小說中與資本家並立的還有工人。迭更司引出工人之二種典型：斯萊克勃理茲——與企業主鬥爭的觀念之宣傳者，同盟罷工之組織者；斯德溫——感傷的幻想者，信賴人類的天性，依賴於主人的公道與憐憫之情感。「我，——斯德溫說，——是蒙達比先生的工廠中之唯一拒絕參加罷工的工人。要相信，我之這樣做是得力於那不相信這方法之救援性甚至認牠爲對我們有害的之信念。」迭更司自己的同情顯然在斯德溫，而不是在斯萊克勃理茲方面，後者發出反對斯德溫之熱烈的責備的言辭：稱之爲卑情者與叛變者。迭更司不追隨在歷史之後，工人之反對企業主的有組織的鬥爭，這個爲事物的邏輯所指出之路，不能感悟偉大的人道主義者以信任。

二

如果在困難的時代裏以蒙德比與格拉德格林德爲代表體現了冷酷的現實主義與利己主義，那末在小說東比與子裏以東比爲代表在我們面前站着一全身的百萬富翁，一爲偉大的商業國家的商人所特有的傲慢所貫串着的商業家之肖像。「你們看見，——特因 (Taine) 論及東比說，——那僅能產生那伸其商業於全世界，在那裏商業家便是君主，商人公司剝削大陸，培植爭戰，破壞王

國與建立成萬萬人口的帝國的國家內，之性質。」迭更司的資本之代表是強有力的人物。他們之得到權力不是容易的。祇有在全力的情慾之影響下他們能夠那樣頑強地注力於其目的，克服一切的阻礙。所以其中之每一位都是一種卓越的情慾之體現。東比——傲慢的體現。這是用石彫成的肖像。任何不幸都不能強迫這人自認降服。他臉上的任何一筋肉都不震顫，任何一運動都沒有指示他內部的激動。冷淡與倨傲，臉上經常祇有一種表情，他想將運命支配在自己之下，并竭力不理會牠，當牠給他以感得到的打擊之時。

這個人一生不知道對誰寬恕，他知道，他亦不期待誰的同情。他的人口衆多的王國，一切這些店員，會計，服務在他事務所裏的人，憎惡他們的主人。誰越接近他的恩惠的，便越接近他的傲慢。他的王國——帶着陰謀，誹謗，偏愛與告發之真正的東方的暴政。這裏使勇敢的說話戰慄，兄弟不敢向兄弟公開，各人隱秘其自己的思想。這王國的統治者不讓於昏迷不醒的亞細亞霸王。金錢的力量對於牠的佔有者的作用，不會比政權的力量對於波斯的太守的作用更少誘騙力。世界自己委身於新地神的權力之下，這些神，在建立其意義於新基礎上之後，還從過去保存政權之外部標記，佔有支持牠的舊方法。帶進道德的崩潰到隸屬於他的世界之中，

貶落的人格與戕殺人的價值不亞於他們古代的戴冕的前輩。

被迭更司化爲不朽的多數英雄之中，兒童組成一特殊組。他的小說是兒童的典型之陳列所。這——不是偶然的。我們已經必需指出這種情形，即迭更司按照他的人性之形成之觀點，是附和於渥溫的。人性是周圍的環境，教育的條件所造成的，個人的犯罪之責任應委諸社會。這就是迭更司之所以敘述他的英雄從其早期幼年的歷史之原因。

在小說東比與子裏講述着一女孩之簡單而動人的歷史；歷史普通至能作爲十部同類歷史之鉛版。

阿里沙·瑪爾弗德生於窮困，養於窮困，長於窮困。什麼亦沒有教她，什麼亦沒有造就她，誰亦不關心她。像狗一般地打她，罵她，給她挨餓，使她受凍，——這就是對於她的關心。阿里沙·瑪爾弗德不知道過其他的關心。她這樣住在家裏，這樣與其他窮人無賴在街上彷徨。然而女孩子長大了，一天天地長大美麗了。這對她更壞。如果他們把她打死，還要好些。阿里沙·瑪爾弗德越長大，越長得好，越可看出將來定是出色的美人。後來就教她——教之以一切的醜惡。追求她，飽看她，短時間中使她學會一切的態度。在這少女身上發生了那重複了千年的歷史。她爲

死而生——果然死了。還是少女之阿里沙·瑪爾弗德，但是被拋棄的，名義上已是罪人。刺痛她，審判她，和判決她。立刻看見那些在法庭上談吐的紳士。主席何等流暢與聰明地論斷及她的責任，論及她腳踏她的天賦的神聖才力，論及她應當吻法律之懲戒的手，論及美德時常到處都得着可貴的褒獎，而罪過——應有的報應。（敬神的紳士們好像不知道，那法律不及時採取有效的手段援救無罪的造物，而現在判定這不幸的犧牲於不可免的死亡，好像他，公正的法官，好像沒有看見，空談的利辯沒有援救和又能拯救一個因貧窮而被誘入淫亂的深淵之犧牲。）阿里沙·瑪爾弗德被判決充軍，并配之於世界之另一端。她應當依照法律的決定，在那種不知任何責任，與比她的祖國千倍地淫亂千倍地罪惡的地方的社會裏學習義務。阿里沙·瑪爾弗德回復了那在這些教訓之後應變成的婦人。當然，很快地，那召她上法庭之時間又來到了，她重新聽見那更加憤激與更加莊嚴地論及善行與罪惡與關於法律的報應之敬神的能辯者。那時候阿里沙·瑪爾弗德便終其一生，但敬神的紳士并不因其死及其恥辱而失掉工作；罪人與女罪人，養育在窮困中，為淫亂所撫養的男童與女孩之新鮮人羣不延緩地出現在他們的明眼之前，而那些巧言關於美德的親愛與罪惡的悲慘之紳士們贏得一片光榮的麵包。

罪人是這樣被創造的。這個短篇小說充滿着人道的思想。法律應當豫防，而不是責罰犯罪。犯罪者之墮落是社會，而不是他的過錯。貧窮與愚昧乃是罪惡之培養所，不是應當和他們，而是應當和其原因鬥爭。迭更司的小說充滿着寄宿學校，幼兒院與各種教育機關之描寫。尼古拉·尼克里比——這是對於約克施爾學校之惡意的諷刺。在困難的時代裏描寫着過於現實的，冷酷實殘的教育制度之悲慘的結束。格拉德格林德先生的學校——這是祇研究事實，向兒童解釋其極大意義，除事實外一切皆被根除之學校。

迭更司是十九世紀的英國資產階級社會之歷史家，而且是諷刺家——常是惡意的殘酷的諷刺家，像我們已見過的。但他同時亦是特殊的，純粹英國調的道德家。在迭更司處過錯幾乎經常地得到應有的責罰，而美德——勝利。他的犯罪的英雄時常走到自己罪過的意識。後悔的場面與仇人間的和解之感傷的圖畫時常給予他的小說以一種虛偽之特殊的記號。他的大衛·考伯菲爾仍然是多情的，天真的與純潔的少年，雖有那應當毀損性情之畸形教育。倨傲的東比，在小說的終了，與那他凌辱與壓迫其一生之女兒和解。這個和解的圖畫應該引起讀者的一些不決的感動。特因機智與正確地論及這個結局：東比成爲漂亮的父親，但毀壞了漂亮的小說。以魯易少爲代表之人

類心靈之死亡的悲劇史亦以魯易沙之與其冷酷殘忍的父親之擁抱爲結束，後者一生不瞭解其女兒，但何以在生命之終年能看出，洒其後悔之淚，當年青婦人之生命已永被毀傷時才發出情感之說話。那與其店員借逃避去其傲慢的丈夫之東比太太，表明是無罪的。她僅僅摹倣通姦者，爲要報復她的虐待者。迭更司的生活悲劇地開始，但牠的終結不與其開始相一致。迭更司未曾不想念及不幸者，但隨着時間的過程逐漸逐漸容納，那時常成爲善良幸福與飽食的人們的宿命之情感的滿足，到這些想念中。

塔 刻 立

高慢的市場——不僅是塔刻立，另一著名的英國資產階級社會的歷史家，的作品中之最流行的，而且是最特徵的。他的創作之主要性質與其世界觀之基本特徵都連結在這小說裏。沒有一個地方塔刻立對於人的天性之否定見解，有像在這小說的女英雄，貝加·沙伯的描寫中那樣鮮明地暴露過。如果這位女冒險家有一緊跟在她後面的死敵，這個憤怒與深怨的人亦不能比作者所做的更殘酷地來苦楚他的犧牲。他以惡意的註解伴着她的每一句話，當作祕密的享樂，他捕捉她的聲

音之每一個虛偽的調子，暴露最小的虛偽於外表。在我們面前的不是故事的講述者，而是一位檢事。

塔刻立不倦於鞭笞罪過。他特別喜歡曝展英國貴族的代表於恥辱柱上。他們的浪費，高慢，社會階級的驕誇，強迫他們高於一切地重視其徽章與爵位，與輕蔑地看待其他人們之驕慢，那塔刻立號為勢利 (Snobism) 的驕慢，——一切這些在他那面找到了嚴厲的評發者。英國的貴族與富有的資產階級並立地保持其財富與影響。性質上保守的英國人重視為傳統所神聖化的一切，為世紀所建立的一切。對貴族之敬服，捉捕了社會之一切階級。在上等階級中勢利表現為對於下等階級之蔑視態度。富有的資產階級中之勢利者，崇拜名門的貴族，竭力模仿他們的趣味與習慣。這——是真正的『貴族中的市民』，在貧民之前自驕其富有，在靈魂的深處保持着本能的，在帶有王公爵位的任何人面前之奴隸的卑怯。甚至窮人的羣衆中亦為勢利所侵入。以對於爵位之僕人的崇拜與在富有之前之奴隸的驚惶等自縛。塔刻立不倦於勢利的攻訐。他寫整部關於勢利者的書。在其眼中勢利便是人類的腐敗之高度顯現。牠——那成為時代之領導的開端之原則，即平等的原則之極端對立者。貴族階級，牠的特殊文化，爵位與等級等之存在消滅了人內部之自然的美德情

感并代之以虛偽的情感，虛偽的企向。在高慢的市場中引出貴族的代表。以特別鮮明的筆觸描繪萊貝加之戀人，追求刺戟的印象之淫亂飽食的貴族，他自己家裏的暴君與利己主義者，侯爵斯戴因。滑鐵盧戰爭之不久前，威靈頓公爵夫人在Brussels所設的著名的跳舞會之描寫，證明着，塔刻立對於貴族對於那浸透上層階級之全部生活的虛偽，是何等地賤視。貴婦人感覺到興趣的，不是前面的歷史鬥爭，而是這跳舞會的命運。「陰謀，詭計與請求得到入場券等，賦有那僅為英國的貴婦人所特有的，最喧嘩，瘋狂，有勁的性質，她們在某種場合願意不顧一切地鑽進她們的祖國之偉大人物的社會中。」那些用自卑與庇護的方法得到入場券之幸運者，被那些仍然得不到票的人所羨妬。在這跳舞會上暴露着高慢社會之全部空虛與虛榮。

塔刻立不僅是諷刺者。他還是道德家。他的小說充滿着教訓與道德的箴言。他的諷刺帶着教訓的目的。由他的小說之每一頁中我們可以得出道德的教訓或品行的規則。

貝加·沙伯之全部歷史結局成爲下面的教訓之例解：「不要獵求情郎，不要陰謀，要溫善與自然，不要追求欺騙的幸福之幻影，不要高慢。」當塔刻立描繪，屋中所有的人怎樣獻媚於富有的克洛烏拉小姐，公主的宮宅怎樣因其來臨而歡騰，怎樣整整一個月如像過着佳節，各人竭力不

爭鬭，怎樣由衣庫裏取出最好的服裝，由冰庫裏取出最好的藏物，全家怎樣竭力以其注意與柔和來包圍富有的老婦人等之時，——那時候作者的教訓的目的才暴露在最表面。甚至那種最不能聞知塔刻立的教訓之讀者，亦能感受到牠，像特因所斷言的。『當我們有一極大遺產的叔母時，我們亦要照着功勞重視自己的注意，自己的柔和。作者佔領了我們的良心之位置，被思想所刷新的小說，成爲道德的學校。塔刻立以其頑固與恆心最後達到了，我們結果亦爲關於美德之可愛與過惡之醜陋等的思想所貫串。翻最後一頁後，我們相信這個真理，過錯遲早要得到責罰，善良要得到報獎。』

以迭更司與塔刻立爲代表，英國之現實的與社會的小說找到了他的最大的代表者。挺身爲富裕的特權階級之攻訐者與窮民之辯護者之後，二者皆不附和於那視社會之得救卽在於階級關係之改造，而非在於向人心及善良的本性之乞援之傾向。正確地提出問題之後，二位小說家幻想藉助情感性與傳教之力來解決牠，這些都是早已證明其不適用於解決剝削者與被剝削者間的紛爭之方法了。

德國之由浪漫主義到寫實主義的過渡

海涅

在德國，當在貴族的，市民的與小手工業的社會之胸懷裏產生一新的——資產階級資本主義社會時，由浪漫主義到寫實主義的轉變，在十九世紀的偉大詩人之一，亨利·海涅（Heinrich Heine）之詩裏找到了牠的表現。

浪漫主義的清算與寫實主義的勝利，一個乞援於過去另一個傾向於將來之這二智力潮流的爭鬥，渲染了十九世紀之全部文學史。在這世紀的初端整個歐洲的智識階級都處在浪漫主義的情緒之迷惑下面，一切傑出的詩人都必須這樣或那樣經過與寶貴的幻想割絕之路以利於那為新階級所提出的生活之實際要求。

在這過渡時期的詩人中海涅（一七九七——一八五六）——最特徵的。最後的浪漫主義與最初的寫實主義者，那審美的貴族主義之情感與德謨克拉西公民的爆發在其一生中都在他裏面鬥爭看的海涅，創造了那種在裏面奇妙地交織着那種傾向於非現世之神祕的企向，放縱的浪漫主義的

幻想，對於專制制度之憎惡，爲着解放思想的鬥爭等之詩歌。

海涅之少年期的作品被浪漫主義的情緒，他的對於他的叔父，漢堡的富翁，所羅門·海涅之女，阿瑪利亞的不幸的戀愛所吹噓。在他的最早的作品（少年的苦惱）中，在我面前的是整個浪漫主義的幻像庫。那裏有惡魔，祕密的妖怪，侏儒，幽靈，墓地及其他等等。詩人的靈魂爲凶兆的豫覺所苦惱。他看見敵對的力量，替他挖掘墳墓的神祕處女，替他預備苦惱的『夜之子』。那他在裏面述及其對於阿瑪利亞的愛情之詩，被更大的悲哀所貫串。可以分牠們爲三組。第一組反映詩人之直接的體驗。第二組（“Lyrical intermezzo”），在世界的愛情詩之最好的創作中佔着尊貴的位置，值得與但丁與比特拉克（Petrarch）的十四行詩並列，他在被藝術地理想化了的形式中，再現詩人的戀愛痛苦之全部歷史。最後第三組（重新在祖國）報告詩人在一八二三年重新訪問『他的痛苦之搖籃』，漢堡時，在其戀人已出嫁於他人時，所體驗的情緒。這三部後來又被他在哈茲（Harz）山旅行時所寫幾首詩，與獻給北海之詩的周期等所補充的詩集（少年的苦惱，“Lyrical intermezzo”，與重新在祖國）構成了那被譯爲一切歐洲的語言與授予偉大詩人以不朽的光榮之歌書。

卽在這裏插入那些關於洛萊列亞的名詩，她在萊因之危崖上唱其害人之歌，誘惑漁船置之於死地；關於兩個由俄國的俘囚中，由極遠的西伯利亞回歸法國，與熱烈地回憶那海涅用那樣的偉大環繞他的廢帝拿破崙之擲彈兵的名詩，關於那在野蠻的北部在其孤獨中幻想那與牠隔着一極大的空間的棕櫚樹之擲樹的名詩等。然而在這些詩中已感覺到那使牠們別於浪漫主義的詩之新思想。誠然，和浪漫主義者一樣，海涅的詩爲不滿的情感，對於他世的生活之厭倦所貫串，被狂暴的幻想之魔術的光線所照耀。但在我們面前的是在具體的現實中之活人。他的苦痛不是杜撰的。牠來自體驗，來自自己的經驗。這還不夠——在這裏已可感覺到社會的意識之閃光，看出個人的苦痛之社會的原因之能力。不是一切都是涉及兇惡的精靈與世外的力量之影響。海涅知道，那產在懶惰的寄食者世界中之富有，空虛與凡庸，在他的苦惱中起不少的作用。這就是他的反語之所以不是那種使浪漫主義的詩人能夠不僅微笑地從某一面看着全世界而且看着自己之媾和的反語之原因。海涅的反語有時候飽和着痛苦與鬱悶。他的浪漫主義的詩——關於幻想的解放力之喜悅的歌，抵不過關於幻想的不合法性，關於尋求其援助之不可能性之悲哀。他的詩之可愛的方法是譁述，到了粗野的現實覺醒了那昏迷在其幻想中的浪漫主義者時。

新的，寫實主義的時期之精神擄去了這種詩。機械之第一聲騷音與鎗之第一擊已闖進仙人的世界。科學與社會的工作之開始的世紀，技術的成功已向人類的意識說，人的運命，他的喜悅與苦惱不是爲地球之外，不是在別一世界決定的，而是依賴於地上的條件，依賴於關係之不完全。有終之物之權力給予自己以感覺，并予那種在無終中，在別一世界中尋求我們的命的初源之人以嚴重的打擊。歐洲的思想界開始了解，人不是某一種秘密精靈的手中之玩具，他生命運是在他自己手裏，依賴於他的努力，以鬥爭及把握自然界的力量之能力而達到的。

歲月已更，海涅及其種族最後了解了，這些關於天堂之歌，無終之突進，退避地上與地上的利益等，對於誰是需要的了。他求助於聰明的德國民衆，求助於愚直的『密海爾』，用這種話：

密海爾！什麼，繃帶從你眼睛上褪落了？

兄弟，現在你看見了，

結果，那一種的美味

在你的鼻下拖着？

并答應用天上的幸福

與你交換，

那裏無肉亦消化一切的福樂，

那裏夢中亦看不到悲哀與憂目？

（譯大意）

他說：
當因其政治觀念而被逐出德國時，他後來企圖重返故土和聽街市歌人之關於天上幸福的歌，

天上那古歌在號召

拋棄這憂傷的生活。

時常用這歌催眠人民，

我們的人民，巨大的彫像。

（譯大意）

這是比較後來的，動搖的浪漫主義者，海涅心裏才痛苦地和他的對於美與詩的戀情割捨，成爲政論家，獻身於爲着被壓迫的人類之解放鬥爭的事業。但歌德仍然是，不僅是德國的，而且是全歐洲的那由浪漫主義的幻想過渡到實際的現實之智識階級的情緒之最深刻的詩的體現。這個『轉變』不僅西歐的詩人體驗過——以那從黑格爾派哲學之形而上學的高處降落於污濁的現實中并開始與尼古拉的統治之一切汗程作不倦鬥爭之倍林斯基(Belinsky)爲代表的俄國智識階級，亦體驗過牠。

被浪漫主義的情緒之優勢打上符號之第一時期，爲第二時期所代替，當海涅從幻想過渡到現實，注視那統治他當時的歐洲之政治運動，與本身被吸引到當時的政治的與社會的觀念圈中時。他的智力的興趣中之這個轉移密切地與他的旅行連結着，在旅行中海涅幾耗盡其二十年代之下半，旅行的結果產生了他的旅行的圖畫。

越過旅行的圖畫之個別部分時，可以考究，解放運動的精神怎樣隨着遠離哈茲和走近英國與意大利的印象之程度而更有力地理入海涅的浪漫主義情緒中。A·A·布洛克在這書的序言裏問道：『這些在祖國，在意大利和在英國等處在詩人的意識中閃爍着的形象被什麼連結着？僅僅被

一個自由的觀念，對於精神的，政治的與社會的解放之企向連結着。」

旅行的圖畫——徵候。初自古丁與路德時起，過了幾百年的政治冷淡，在哲學的與浪漫主義的雲霧中的熏蒸之後，德國的文學以海涅爲代表重新熱烈地傾向於目前的怨恨，傾向於當代之湧的政治的與社會的問題。海涅之諷刺的力量，他的不留情的鞭主要是反對德國的俗流。滑稽形象之列在讀者面前走過。極大的社會邪惡時常被天才的諷刺家一二筆地銘刻着。回憶一下那摘取產在園中的引言而不是花之格丁金的教授，或那蔑視地與其同伴爭論他不知道拉丁字 *Mein* 之主有格的生徒便夠了。

到解放思想方面之更堅決的轉變，在他的文學活動中是起於七月革命同時。海涅渡往巴黎。

在巴黎海涅獻身於政治鬭爭；對於他好像，他的使命在於作德國與法國的中間人。他介紹德國之文學與智力的生活於法國，介紹法國的政治與藝術的生活於德國人民。爲着這個目的他出版兩部巨著——浪漫主義學派與德國之宗教與哲學史。另一方面，做普逼報的通信員，後來集其通信出版一本書法國事件。海涅的通信在德國引起極大的騷動。政府用禁止的手段對付詩人；通信時常被毀容，使詩人陷於失望。在這通信裏海涅表現爲自由的戰士，舊社會之訐發者；那以「少

年德意志」的名稱著名的文學傾向亦在通信影響下產生的。牠的主要代表者是古茲可夫，莫恩德，維因巴爾與勞伯等。「少年德意志者」之精神領袖認定海涅與他的偉大的同時代者，不妥協的共和黨員，柏涅。「在法國的共和政體主義的假面具之下，——『少年德意志者』的敵人敏捷兒寫道，——這罪過與罵神之新的佛蘭克福特的學派引進了最可怕的無恥。肉，自由的淫蕩，結婚的消滅——這是他們的口號，他們不僅寫醜惡的書，而且復活舊的。」

在揭發的影響之下德國的政府查禁了『少年德意志者』的著作，對於海涅採取檢閱局的歷史上未曾前聞的手段：被禁的不僅是過去的，而且是海涅之將來的一切著作。普魯士的政府驚駭至於威嚇禁止法國之登載海涅文章的出版機關之寄入德國。

他的生活的巴黎時期之二篇最著名的詩的紀念碑——這是阿達·特洛爾與德國——冬天的故事。這二詩證明着海涅之魂靈中直至生命之終末未曾停止過美學家浪漫主義者與自由之熱烈的講壇中間之鬭爭。在詩阿達·特洛爾裏他嘲笑那他自己已在文學中認准了的傾向的政治的詩。

在冬天的故事之每一行，感覺到急進黨員，政治的講壇，被剝削者的擁護者，壓迫者之不倦的敵人。在我們面前的萬花鏡裏德國生活之圖畫在閃耀着：關稅制度，德國智識階級之粗野的言

辭，檢閱局的功績，被愚弄的人民——

在每一姿勢中——角端的破折，

兵士與教師都是一樣，

面部爲冰冷的無遠慮所凝結，

舉止也是遲鈍的。

(譯大意)

詩人——在開林；在這裏的人文主義時代住居過「無學的人們」，在這裏

那時候僧侶在酒宴中跳舞，

僧侶跳着淫亂之舞。

開林的敏捷兒，哥赫斯拉津，

在這裏首先寫毒意的告發。

在這裏在柴火的煙焰中，
人與書一塊兒被焚燒着，

四周播散着教會的鐘聲：

凱旋地『阿利魯呀』唱着。

在這裏癡愚與惡毒，像街上的狗。

手挽着手地不斷地在徘徊着；

他們的壞子孫對於不認識的儀式，

其偏執至能使我喫驚。

(譯大意)

詩在德國之一切城市皆被禁止着，在邊疆之各點皆有逮捕詩人之命令，當其出現在祖國時。

海涅稱自己為浪漫主義者還俗者。他說，他的心裂分為二半，因為整個世界裂分為二半，因為詩人之心——世界之中心，巨大的裂罅穿過他們二者。在海涅的苦惱中反映着十九世紀的那被暴露在社會的矛盾中，感覺到舊世界之死滅的，但不能附着於那被歷史呼來恢復社會的和諧之階

級的思維的性格之苦惱。雖是這樣，海涅的功勞是很大的。後代寬宥他的動搖，他帶着一爲着人類的解放之戰士名義到歷史裏去。當然，當他想社會主義與××主義是和美與詩不共存的時，是錯誤的。但當在牠們面前發生一可愛的浪漫主義者與新生活間的選擇之兩難時，他絲毫亦不動搖地決定了。祇有偉大的詩人公民能夠寫出那啟明他的苦惱與其最後的選擇之幾行：

『……我恐怖與戰慄地想到這時候，即當××主義者，這些偶像破壞者，達到統治時；他們用他們粗野的手毀壞那我的心所貴重的美之大理石彫像；他們破壞那詩人所心愛的藝術之一切幻想的玩具；他們砍倒我的夾竹桃林并種之以馬鈴薯；那絲毫不曾紡紗與從事任何工作然而穿着像所羅門王在其全部榮華中的美麗之百合花，亦將從社會的地面上被拔去，難道他們祇願意手裏拿着繩軸；薔薇，夜鶯之這些閒散的配偶，得到這種命運；夜鶯，這些無益的歌人亦將被逐走，並且——嗚呼哀哉！——雜貨商人將把我的歌書用作包咖啡與那將來的老太婆要用的嗅烟草之用。嗚呼我預見到一切這些，難言的悲哀籠罩着我，當我想到那勝利的××階級用死亡威嚇着我的詩，他們將與整個舊的漫浪主義的世界共進墳墓之時。』

法國之由浪漫主義到寫實主義的過渡

聖西門

和在別國一樣，由浪漫主義到寫實主義之轉渡，在法國是與資產階級及資產階級之關於世界的表象之加強連結着的。在資產階級面前站着的不是在貴族面前的任務。資產階級的任務——爲着自己的富有化而利用自然力與人的材料。牠擺掉貴族的傳統，很少過去的權力在牽引牠，牠必須知道牠所運用的材料。所以經驗與觀察成爲解釋現實之主要方法。客觀的接近現實，排擠了主觀的表象。藝術家的任意爲物的行程所限制。他必須用事實統制他的幻想。在科學說明那所謂蒼穹者無非是空虛之後，便不那嗎容易飛上天空與充之以各種精靈。當經濟發展的邏輯更加明顯地闡明，這些關係是爲外來的所決定，牠們來自生產力的組織，依賴於生產方法的狀態時，便不易於用任意道德的或審美的評價之觀點來研究人與人間的關係。資產階級需要寫實主義，因爲牠需要在現實上勞作。所以由浪漫主義到寫實主義的過渡，被那由個人主義到集體主義的過渡，社會觀念的增長等伴隨着。工人運動亦協助了寫實主義的成功，因爲資產階級與無產階級亦爲着現實

世界，物的世界之統治而鬥爭。

在十九世紀的黎明期，與反動的作家並列地，還出現了一位他的名字統治了十九世紀的社會學說之天才的思想家。聖西門 (Saint Simon, 1760—1825) 倡導社會組織的最後任務就是減輕「社會之最貧窮與最多數的階級」之運命。大眾之被壓迫的物質的與精神的狀態和走向經濟的與智力的高漲之方法——這就是十九世紀所必須解決的根本問題。聖西門——時代的兒子，當顯露出工人運動的影響時，但同時他與他的階級之傳統連結着（聖西門屬於伯爵的家庭）。所以他動搖在宗教與唯物論之間，動搖在企業者與社會主義之間。

一方面，依照他的意見，自然科學應當橫在人類之全部活動的基礎中。人的心理生活應歸結為那包含在其身體中之有機元素的化學結合與反應。另一方面，他提議放棄爬行的不勇敢的歸納法而順着真正「帝王的創作的演繹法」之路走。所以，與嚴格科學的方法並立地，聖西門倡導一與那反動者的學說所基於的原則無甚差別之第二原則。如果必需演繹的結構，如果不是一切的結論都需要事實之預先研究，那末又須重新承認權威的原則，又應相信話，不需要證明了。他還創造一模糊的學說，依據牠，教皇與僧侶保持着對於人類的領導，但他們是從學者博物學家選出

的。在社會關係的解釋中亦帶着同一的二重性。『社會構造的實在，依他的意見，即在於財產的分配，在於經濟的組織，在於階級的劃分』（維倍爾，一五一頁）。聖西門給予那些或這樣或那樣與人類社會的研究發生接觸之科學以有力的推動。『歷史的哲學，——依照一位經濟學家的註明，——社會學，政治經濟學，部分的法學，在牠們的高度綜合中，直到現在均直接附着於聖西門。』

聖西門所給予科學的社會學之巨大推動，因其敘述的斷片狀態，因作者尙未擺脫權威的原則與社會之神聖起源的觀念，致使沒有立刻顯著。與此類似的，聖西門所描繪的社會制度之理想，引起了誤會。有些人認定聖西門是社會主義的宣布者，工人的朋友，而另一些人視他爲大工業主與資本家的權利之辯護者。

這些人和那些人都能從聖西門的著作中抽引不少有利於他們的意見之論據，但在聖西門的關於理想社會的學說之一切矛盾中，仍然可以捕捉優勢的觀念，如果計算到聖西門寫作時所處的歷史條件時。

在聖西門所計劃的新的經濟與社會制度中，統治的脚色應當屬於勞動的階級。閒散的人們應

當喪失一切的意義。勞動在這未來的社會中將爲至高的美德；一切的社會特權應當取消；應當許予勞動與能力以充分發展的地盤。在其工業制度中聖西門說，國家應當首先留心到「無產者的命運之保證，應當替能工作者保證工作，而不能工作者保證給養。」臨終時，聖西門對其學生說，他的全部生活可概括爲一個思想：替一切的人們盡可能地保證他們的能力之最大的發展；在這裏他指出「可以達到這任務的實現之方法，即——工人階級的特殊政黨之組織。這些就是那些正確地視聖西門爲工人階級的朋友，爲勞動的擁護者剝削的仇敵之他的學生們所依據的他的思想。」

但可以引出新基督徒的作者之與上述的極端對立之其他思想。聖西門在另一地方說，將來理想社會中的權力，應當歸於工業主與銀行家；他們應當從其沙龍（客室）中驅出自由的空論者空談者，與商人和工廠主聯合成爲主人。聖西門甚至耳語工人，他們應當用這種話乞援於企業主：「你們富有，而我們貧窮；你們勞心，而我們勞力；由於這個根本的區別，我們應當受支配於你們。」（維倍爾，一四九頁）

爲要說明這個矛盾，必須注意到，那在輓近發生的勞動與資本之衝突，在聖西門時代在法國尚不存在。在這時代閒散的人們不是工廠主與企業者，在劃分社會爲閒散者與勞動者之基礎中聖

西門安設另一種集合。如果法國失掉三千位好的物理學家，化學家，數學家，詩人，畫家，機械家，工程師，建築家，銀行家，商人，農業家，紡織廠主，好的大工及其他等，那末國家，失掉了社會之花後，將變爲無靈魂的肉體。但如果保持了才幹的人們，而法國喪失了一萬個最富的，官廷式地生活的地主，教千個樞機員，將軍，宮廷的與一切其他的官僚，那末由於社會之道無益部分的死滅，國家絲毫得不到害處。由此明顯，聖西門所數爲閒散人們的，主要是富有地主的階級，與那些管理腐舊的國家機關之人們；算作勞動者的是一切協助工業制度之發展的人。工業與財政資本的代表，工廠主與銀行家，和大工堆在一起作爲肯定的生產力之代表，而和貴族，僧侶與官僚對立。招呼將國家的權力交予企業主時，聖西門沒有看見將勞動的剝削之政權神聖化了，像後代所時常了解他的說教的那樣，——他想將政權交予一般的整個的工業階級手裏，企業主，銀行家，發明家與學者之被推上表面是作爲這階級的利益之自然領導者與表現者，是作爲公共的不可分的集團之最有才幹的分子，而不是作爲這集團的低層之剝削者的。

傅利葉

在公道的基礎上之生產組織——這個像北極星般的理想不僅在招引社會學家與經濟學家，而且在招引字的藝術家。幾乎與聖西門同時地，還出現另一個偉大的幻想者，傅利葉（Fourier, 1768—1837），在他的動機上同樣地誠懇，在其幻想上是更加天真與動人的熱心者。傅利葉由這思想出發，即人的幸福之第一個條件就是財富，貧窮與缺乏——身體的痛苦與道德的卑下之源泉；物質的獨立，反之，是一切其他自由的基礎。現代社會之這樣組織，不僅牠沒有生產各種可以保證普遍幸福之財富，不僅空空地浪費了生產力，而且甚至毀滅破壞了牠的很大部分。屬於這種沒有帶予公共財富以絲毫之力量的，例如，閒散的毫無所事的人們，他們的僕役，那些好像被迫聞着的並關在監牢中的人，最後那些被現代社會拋棄并與牠仇視着的人：惡漢，賭棍，小偷，強盜，與貧民，與這些作鬥爭還需要些同樣不生產的警察與行政機關之給養；這裏還有『負的生產』之工人，即那種不是爲着滿足人的自然需要，而被社會組織之不完善所引起的生產；這種負的生產就是，例如，防備盜賊之圍牆，及其他等等。

在新制度的基礎裏，依照傅利葉的意見，應當安設模範組織的公社。在公社裏私有財產沒有消滅，但私有者必須將其財產交予公社作爲公共的利用；在這裏他所得到的，作爲他所交出的那

部分之收入，將比他在用私人方法利用這部分時所能得到的多得多。所以，將他的一部分連結在公共的財產中時，私有主祇有獲利。

這些是烏托邦者的幻想。在牠們裏面科學的研究與幻想混在一起。有些資本家企圖創設傅利葉式的公產團(Phalange)於實際中，幾乎都是失敗，或成功一大加縮減的形式。但烏托邦者在人類思想史中的意義并不因之減少：他們雖然沒有解決，但總已經將一非常重要的關於生產的組織，關於與貧窮鬥爭的問題推上第一位了，並且他們的思想并不是毫無留下一個結果：在一八四八年的革命時，大眾便要求議會宣布勞動權利的原則，政府迫於創設一些國家工場，以供給巴黎之一切勞動居民以工作。

『社會之最窮困與最多數的階級』之命運成爲十九世紀的根本問題。

喬治·桑

烏托邦的社會主義對於藝術的文學有很大的影响。或者，牠的最鮮明的代表者就是喬治·桑(George Sand, 1804—1876)。她賦有神經質的，銳感的性質。社會鬥爭之恐怖風暴與族長的鄉村

之魔力整個地捕捉了她。盧梭與聖西門同樣是與她同族的。理性的百科全書家與幻想的浪漫主義者同樣地久住在她裏面。

她的出嫁在她的生活中起很大的作用。她之出嫁主要是因為『任何女子遲早終須出嫁』。杜第曼之所以成爲她的當選者，不是因爲她愛他或他愛她；在智力方面她要高出於他。那對於年輕無經驗的處女表現爲不重要的，二等的步驟。實際上成爲威嚇的，重要的。我們不要詳論她之與丈夫不和的原因。僅僅指出，阿甫洛拉的結婚史——這是她的覺悟史，爲着她的人格之解放之熱烈的鬥爭。這是她的力量之第一次的試驗。她不怕與公衆財產作家庭的決裂；她號召社會作爲她與丈夫之無禮的訴訟之見證人。人格的自由成爲她的理想。當然，不應當想，喬治·桑立刻挺身爲傳教者或改革家的脚色，抑她的最初的小說便是反對那她所身受的不公道之綜合的反擊。但是狄安娜，瓦林丁娜之出版於一八三三年，列里亞之出版於一八三四年和查克之出版於一八三五年等情形亦是特徵的。這樣這些大大爲共有的情緒所貫串的初期作品，直接存在她之與丈夫的爭端之最後解決，即一八三六年以法庭之判決離婚之前。

在其最初的小說中之喬治·桑——主要是抒情詩人。但她的抒情詩，或者，她一方面沒有目

的，有時候不僅鳴爲怨訴之歌，而且是戰鬥的喊叫與革命的號召。愛情——這些初期小說之主要發動機。牠們的英雄與女英雄『出來相愛』，像沙霍甫關於他們所說的。

因狄安娜的本事不複雜。不幸的，被殘酷的不瞭解她的丈夫，大佐第爾馬爾所窘迫的婦人，投奔她熱愛的拉衣裳處；但她的愛人是通稱所謂『規矩的』人：他最重視社會的意見與自己的前程，并滿足了對因狄安娜的愛情之後，爲着有利的結婚而拋棄她。可憐的婦人，忍受了多少的卑賤與痛苦之後，想欲了此殘生，但有一以無私的愛情愛着因狄安娜數年之爵士拉爾弗，在她絕望時出現了，小說便以因狄安娜與拉爾弗一生之結合爲終結。

喬治·桑之第一部巨大的小說之這不複雜的故事，使她引出了一些許多次帶着不同的變形重現在後來的小說中之主要的典型。女英雄，她的命運 她對於她的丈夫她的情人之關係史——一切這些是那沒有準備着傳統的婦女的武器——虛僞與巧妙——的，新企向之女童子軍所必須體驗的嚴重的苦惱與恥辱的卑視之動人的故事。『無論怎樣鎮撫他的心和征服他的性質，絲毫亦不減輕，如果僅要降落到他的水平上并進入那與他並肩的思想領域中時……他想要說服，但他迫於命令，他想要統治，但迫於管理。』但因狄安娜，對於男子之這種自己享樂並非好的對象。她『

在其服從中是傲慢的與冷淡的，她時常沉默柔順，但這是那種使憎惡成爲他的價值，使不幸成爲他的功績之奴隸的緘默與順從。」

她祇在情感領域內尋求自由，並誤視她的痛苦的原因爲活動之缺乏。她愛拉衣蒙并願意公開地愛他。對待丈夫猛烈的與驕傲的她，當事情牽涉到她的愛人時，便顯出非常的溫柔，願諒的寬仁和與柔和的從順。

因狄安娜是喬治·桑的小說之典型的女英雄。歷史長期教育婦女於一個方向，在數百年的期間中分子她以活動之一部門，無怪，當解放的觀念闖進婦女的意識時，她開初不能在經濟的，智力的或社會的活動之領域內致力於解放與平權；她首先渴望那由於歷史的條件在其生活中得到頭等意義之領域中——情感的領域中之自由。

喬治·桑的初期小說中所引出的女英雄之大多數，表現爲這典型的新變體。這是自由戀愛的犧牲與女殉難者，如像從前所有的宗教的與科學的信仰之殉難者與英雄一樣。這種就是下一篇小說的女英雄，瓦林丁娜，也許，尤其是列里亞——高級的唯靈論的愛情之體現。列里亞愛詩人斯津尼奧，她亦爲他所愛，但她還不想法子與他接近并神聖地保持着這愛情的純潔。普爾赫里亞，

反是，享樂的尼姑；他不瞭解她的姊妹的高尙的柏拉圖式的情感，她看見，牠的結果祇是像列里亞自己，及周圍人的痛苦。因二姊妹的聲音之類似斯津尼奧在黑暗中把普爾赫里亞當作列里亞。後者在他們談話時亦在那裏。二姊妹都和斯津尼奧說話，他以為是和列里亞一人；他不懂得，雖有她們聲音之相似，在他面前是兩位絕不相同的生物，人類性情之二極；他不懂得，列里亞之唯靈論的言辭與普爾赫里亞之唯物論的言辭不能出自同一個心。他以為，終竟征服了列里亞的心，而成爲普爾赫里亞的戀人。

二

如果在喬治·桑的婦女典型中體現了對於世紀的偏見之反抗，如果她們是更善的將來之期待的擬人化，那末初期小說的男子應該作爲那關於公道，名譽，真正的生活等的概念所受的曲解之顯明例解。以因狄安娜的丈夫，第爾馬爾爲代表，喬治·桑引出了一與其婦人形象形成極端對抗之男人。喬治·桑之利用第爾馬爾，不僅爲要在裏面描繪男子之粗野特徵，而且爲要說明那在其造就中婦人不曾參預過的，統治着的世界觀之發生。她利用這肖像來總的檢察統治着的見解，來重新估價一切的價值。

第爾馬爾之一切正面的性質如雲煙般蒸散了，在其外表的整齊之後暴露着粗暴的，殘酷的利己主義者之性質。他高提名譽的情感，但這情感從他裏面造出一因其拳頭而感悟恐怖，而非敬重之暴亂者；他不機智亦不銳敏，他不懂得玩笑亦不能適當地應付牠，所以威嚇是他用以強迫人緘默之唯一方法。他是好做事的，但這種好做事在他裏面已成爲利己主義；他祇關心他的事業的成功，這個成功將怎樣返响於他人，他是毫不感到趣味的；「他的整個良心卽在於法律，全部道德則在於他的權利。」他從來不借債，亦不出借。他不在國王森林裏取一薪片，但「毫不躊躇地擊殺那在他樹林裏拾一小枝之人。」他信賴誓言，但他沒有了解正直的動機之能力并從來不相信誠意的許諾。

提出問題是不夠的，指出存在着的公道是不夠的，——必須指出消滅牠的出路。查克便是對於這任務的答覆。這部小說立刻引起激烈的爭論。查克裏面所提出的問題之解決，關於女小說家的信念是明確的，這是毋庸置疑的。如果在因狄安娜與瓦林丁娜之後，喬治·桑尙能持定反對那她好像否認婚姻的非難，則在查克之後關於這點更不能有任何疑義了。查克——男子之理想，將來的男子，那種在當時尚不存在的，但女小說家的想像已夢見了的，或者，已真正出生在她的

浪漫主義與感傷時代之男子。

主題是和因狄安娜裏的一樣：自由情感與夫婦義務之衝突。但人物在這衝突中的態度之差別則何等的大！第爾馬爾是粗野的利己主義者；查克是自我犧牲的體現。他的渴望犧牲超過了實際的界限，也許，至少超過了普通的，典型的界限。但我們不是要涉及舊的爭論，女作家所創造的肖像是造作抑是現實的。也許在生活中極罕遇到這類人，但小說家有權利可以取稀罕之例，例外的性質，特別當他視他們為更善的未來之預言者時，當他視他們為那種必須提出以啓迪人類之模範時。『我，——查克在婚禮前對其新娘說，——不能向你担保，我的愛情能永遠使你幸福。這個我不知道。我祇能對你說，這個愛情是至誠的和深刻的……。社會口授你以誓約的形式。你向我發誓是忠誠的與柔順的，即永不再愛別人并時常服從我。第一誓言是妄誕，第二個是鄙賤。你不能向你的心負責，甚至我是否是人類中之最完善的；你不應承諾我以順從，因這對於我們是相互的卑賤。我們平靜地唸那牧師與證婚人所口授我們的話，因為這是對於我們的合法的結合所必需的條件。但在這誓約上我還添上另一個人所認為不需要的，但沒有牠你不應將你的手交予我。我發誓要尊敬你，如果我不能保證永久的愛情，我承諾你以永久的好意。』

查克並且支持他的話。當他知道，他的妻愛着別人時，他不壓制她，後來甚至尋求方法來完全解放她的手。他決定要完全地失蹤，并熟思一種使他的死表現爲偶然的自殺方法。那些能夠作爲問題之這種解決法的障礙之兒女，患病和死亡了。『一切這些都很好，——卡洛關於這點喊道，——但實際不會像小說那樣受你的意志之支配。如果兒女要頑強地活着時要怎樣呢？如果查克不想死時要怎樣呢？要同意，提出查克作爲那些再不受愛的男人之模範未免過於殘酷了。』在這些話裏有許多真理。致力於調和她的理想與生活之現存制度時，喬治·桑必然陷入和自己的矛盾，必然在這不可解決的任務之解決中迷入歧途。她不懂得，婚姻問題在資產者關係中是無法解決的，他和一切的烏托邦者一樣，以爲可以用道德的努力來解決牠。

在初期的小說中喬治·桑已是一比婦女情感的辯護者更有意義的了。在牠們裏面在部分問題的後面已感覺到有在社會的根據上提出問題的企圖，已感覺到那使她在其生活之後期成爲社會小說的作者之其眼界的開始擴展等。

在四十年代的開端喬治·桑已是著名的女作家；都聽她的話，都讀她的書，這些新的熱情的追求之年代裏的新生活之傳教者亦得到她的支持。靈感的女作家已被這些社會學說的潮流所捕捉

；他帶着熱病般地迅速投身於新的觀念中，帶着那她每一步皆被他打上符號之至高的信仰。在她的周圍集着懇切的幻想家，普遍的革新之天真的預言者，實在的研究者，與江湖派的改良者。

三

在其活動之第二期中喬治·桑擴展她的藝術懷抱之範圍與成爲社會主義的思想之傳教者。在十八世紀時哲學家困惑其腦筋於權力之正當分配上，創造國家制度的系統；現在的學者與烏托邦者則從事於財富與生活的福利之公道分配之問題的探討。我們若要在其四十年代之小說中尋求一定的社會學說是徒勞的。甚至聖西門的學生還不能分析現存的關係。但在所考察的時期之小說中反映着這些新生活之熱病式的追求，神祕的信仰與分析事實之科學的企向等之混合。在牠們裏面發財的市民之新企向，工人在其初出現於歷史舞台時之要求與那活過他的世紀之名門貴族的基本特徵等被化爲不朽了。

這個，第二個時期的諸小說是極端單調的。在心的生活之描寫上喬治·桑是很少有對手的，在這裏已退居於第二位了。戀愛的情節消失在推論，關於工人的權利，勞動的剝削等的題目的論文之波流中了。在這些推論中感憤與演說時常超過社會現象之邏輯與理解，在作者之全部誠懇中

，這些推論，因其單調，一貫發展的命題之缺乏致使讀者疲倦。除此之外這些小說亦因顯然的傾向性而受苦。農民與工人之理想化不是時常成功的。但，在一切的大缺點中，在這些小說之後仍然存有真正文化歷史的意義，牠們仍是過渡時代之鮮明的圖畫；在牠們裏面最早舉行工業時期之二主要階級——資本家與無產者之戰鬥力量的檢閱；在這些小說裏二主要的與附屬於牠們的次要的集團之心理學被照明了。

安都安先生之罪過 (Le péché de monsieur Antoine)——如果不是這時代之最特徵的，亦是較特徵的小說之一。或許那到現在還在讀因狄安娜之人，真的，已將此社會主義的小說置諸腦後；在牠裏面幾乎沒有情節；牠充斥着推論，毫無那列里亞與因狄安娜所有之詩的色彩。牠在我們現在不能作為高興讀物的對象，但在牠裏面引出了那些在二月革命前夜擁集在法國的智識階級中之少年幻想家之一的典型。卡爾東涅父——富有的企業主與卡爾東涅子——一夢想社會的革新之工人的友，他們彼此面對面地站着；在他們的無窮之爭論中反映着勝利的資本與無產者的思想家之間的衝突。

卡爾東涅父知道自己的力量，他的理想是明顯的，一定的，在其與子之爭論中他時常感覺到

在自己脚下有比他的反對者更穩固的地基。他與元素鬪爭，他驅之入河流的岸內，數千隻手隨着他的手之揮動而動作。他輕視夢想與烏托邦。『愛彌兒，愛彌兒，——在致力於使其子成爲他的祕密崇拜者時，他喊道，——我很知道，現在年青人流行於把自己當作立法者，製造那涉及一切之哲學結構，創造那已過去了的機關，設計宗教，社會，新道德。想像受着幻想的支配；牠們（幻想）無害，如果再延長些時。但牠們應留在學校的長椅上……。我願意你浸沒於實際的，積極的生活中；不要批評那管理我們的生活之法律，你應洞察牠們的意義並能夠應用牠們；拋棄反抗，爲自己尋覓有益與適當的事業。丟開宣言與那乞援於天與人之詩的 *Dithyramb*！可憐的一分鐘的創作，我們沒有時間可吟味人類在簡短的留居地上之前與後的命運問題。不倦的勞動——我的使命。我們必須在我們的勞動中替那教養我們的前輩與我們所生產的後代負責。這就是家庭的羈絆，繼承的權利之所以對於我是神聖的，與你們的那些我所無從了解的××主義的學說對抗，因爲牠們是不成熟的，要人類置之於實現尙需數百年。』

愛彌兒是當作社會主義者，當作人文主義者，與當作一尙未與基督教的慈悲憐憫的理想訣別之人，而反抗其父之觀點的。在他的與父親的爭論中他利用歷史所堆積下來的一切。他否定工業

制度的恩惠，牠永久地命定羣衆於勞動以利於那經常免掉工作的階級。卡爾東涅父所預定給人們的路，不是人類之路。在牠裏面沒有愛情，沒有憐憫，沒有溫柔的情感。人決不是爲着學習忍耐與得到一物質領域內的勝利而被創造的。智能在觀念領域內的勝利，心之柔和的喜悅時常是常態的人之最寶貴與最快意的需要。『你，——愛彌兒對其父說，——完全拋棄了神的恩惠與預定！你不留予勞動的奴隸以喘息與認識自己的時間。』那些在這崇拜女郎的霧圍氣中受教育的人們，不能是完全的人，將成爲粗野的機器。卡爾東涅父說，他的最後的目的是實現聖西門的原則：各盡所能。卡爾東涅子起來反對這個公式。如果不加以補充：『各取所需』，則這公式將成爲新的不公道之支柱；牠體現那種在智力方面較強的與賦有較強意志的人們之權利；牠一方面創造貴族與特權制之新形式，另一方面創造奴隸制之新形態。

這種批評是無法否定的。但，像在過渡的時代所常有的，父親在其實際企向中要強於兒子。當父親向愛彌兒提議規定其理想時，年青的卡爾東涅並未曾比關於理想社會之模糊幻想，比關於公道與人們的團結之普通辭語更走遠些。卡爾東涅祇知道他的目的，——他知道要使牠實現必須鬥爭，所以他估計自己的力量并深信能勝利。年青的卡爾東涅尚未把其自然的同盟者組成一整

齊的隊伍。對於那種僅依靠其力量之人，祇有依據於自己的武器，而不是依據於利他主義的動機時，才可以和那種僅依賴其武力之人說話。後來的無產者的思想家即站在這種觀點上。但在鬥爭之開始他們尚飛翔於幻想領域中。聖西門一生對於有組織的政治鬥爭都感覺到厭惡并直至終了幾僅限於爲一烏托邦者。在這點上卡爾東涅子完全爲其精神所貫串。愛彌兒天真地推測，資家自己已指望社會主義。『阿爸，阿爸，——他求助於老卡爾東涅說，——不要與強者一塊兒來反對弱者，我們與弱者手攜手地來反對強者；我們不要想及自己幸福的建造，想及個人的富裕。讓每一搬運石頭的工人，利用你的天才所賜予你的那種物質福利；讓他，像你一樣，住在美麗屋裏，呼吸鮮潔的空氣，啖着滋養的食物，在勞動後休息，教育自己的兒女；讓我們的報酬不是在於那與你用來包圍自己的奢華，而是在於使人成爲幸福者的至樂；這個奢望我是瞭解的，牠食盡我。祇有在這個時候，我的仁慈的爸爸呀，我們的事業才能賜福周圍的人。』

在小說裏引出一農民贊。看出他的能力之後，卡爾東涅在新的條件之下請他進他的企業，但贊不同意。『我給你以自由因你亦付出罰金……。你要因這而在我的企業裏工作，要領導牠』。——『在你那成爲多少人的墳墓之企業裏做工作！好，但我現在要替你做完義務，誰要供養我呢

？——『我，我給你增加三分之一的給養。』——『三分之一不夠，我必需穿衣服，我什麼也沒有。』——『好，我加倍你的供養。』——『我必須一年到頭都工作嗎？』——『除了星期日。』——『這個我知道。但我喜歡每星期有一二天來沉湎於幻想。我的屋子出賣了；我願意依自己的趣味，自己的思想，替自己造一新屋。這就是我一星期需要一自由日的用處。』——『對於這個我無論怎樣不能同意，你不要有自己的屋子，不要有自己的工具，你要在我的地方睡覺，在我的地方喫，你祇用我的工具，你……』——『夠了，我懂得了；我要成爲你的財產，你的奴隸。謝謝你，先生。我不在這裏做事。』

這個對話的意義是明白的。卡爾東涅可以同意一切的條件，他可以讓少到提高工資到實在價格之二倍，但給工人爲着自己的利益雖是支配自己勞動之不大部分，替他的創作能力留下一點地盤，允許他佔有生產工具——這在卡爾東涅眼裏，等於震搖現存制度之根基，把那大資產階級所勞神創造的制度破壞到底。那些指出喬治·桑的農民與工人的誇張性之批評，可以引證這個怪人贊。大概，那時期的工人沒有一個能夠拒絕卡爾東涅之誘惑的建議，幷或者，沒有一人腦筋裏能夠用這種理由來武裝他的拒絕。

喬治·桑在其末年自己拒絕了傳教者的脚色，并在一八四八年的革命後尋求其逃匿所於鄉村生活之族長田園的理想中。她沒有明確的階級意識，但一切她的多形態的情緒，為一個公共的情感所貫串——即熱烈地對於那些在生活的宴席之旁找不到座位的人之親愛。

寫實主義

「你把人像你對你的眼眸所表現的那樣把握他；而我自覺有把他像我所以想着的樣子描寫他的使命。」喬治·桑在這些話裏規定了她與其著名同時代者，巴爾札克(Honore de Balzac)中間的差別。這些話便是那起來代替浪漫主義之新文學傾向之最好的定義。

什麼是寫實主義？這首先是事實之詩，與無根據的理想之追求割絕和考察現實之詩。寫實主義對於浪漫主義之勝利，是為科學對於幻想之勝利所制約的。文學中的寫實主義是歐洲社會的智力中所完成的一般轉變之旗幟。在哲學裏適應着寫實主義的是實證學派之產生。我們已經知道，在中世紀時是神學的思維形式統治着，這種形式假設着，宇宙是被一賦有生命與意識之高級力量，——創造宇宙與創造一切現象之力量統治着的。神學的思維形式不假沒有，那現象的發展，由於

其天然的屬性，皆受其支配之不變法則的存在：一切均依賴於上級生物之意志。繼神學時期之後的，是形而上學時期；社會已不再用那站在世界之外的生物之意志來解釋現象；形而上學的思維形式假定着，在每一物裏有一激勵牠的特殊力量存在着，自然界內存有一企向與傾向；卽，這種思維形式容許這類的解釋，例如，自然界懼怕空虛，因之水昇上唧筒，自然不突變及類此等等。

三十年代開始出版孔德 (Auguste Comte) 的實證哲學 (Cours de Philosophie Positive)，這幾年應當認爲是實證主義之產生時代。和一切學說一樣，實證主義不是立時產生的。孔德是有前輩的。培根便已說出那亦爲實證哲學的基礎之觀念，祇是孔德（一七九八——一八五七）首先以應有的完滿造出新的學說，因之正當地得到實證哲學之父的名譽稱號。這個哲學之實質歸結如下。我們達不到亦不知道現象界之本質；我們從來不知道現象之最初的活動者與最後的原因；我們祇認識現象，是的所以我們的關於現象的智識不是絕對的，而是相對的；我們不知道實質，甚至不知道事實的發生之實際方法，但我們認識那存在於現象間的關係；這些關係是經常的，昂在同一些情形之下關係時常是一樣的。那連接現象間之經常的同一，與那連結牠們成爲前後狀態之經常連續性，被稱爲這些現象之法則。這些法則是自然的，我們可以來認識現象。這樣，實證主義

向神學與形而上學宣布堅決的戰爭，揚言牠們之尋求現象的原因及其實質之努力是徒勞的。實證主義拒絕任何一種管理宇宙之高壓力量之理解，亦拒絕那生於物中之祕密力量之認識；牠接受可見的現象爲存在的事實，并藉助實驗與考察以確立那存在牠們中間的關係。孔德認爲這種科學的方法是更有結果的，因爲牠交予人手中以有力的可以改善生活與社會條件之武器。『一切現象之預見及一切支配牠們的權力，均依賴於牠們的連續性之智識，而非依賴於那我們可以自己構成的，關於牠們的內部性質之概念。我們之預見某一件事實或某一種現象，是藉助於那成爲牠的徵候之其他事實的，因爲經驗告訴我們，牠們時常存在於這事實之前。這樣一切的預見與一切的效力之是否可能，祇看人之預知現象的連續性已未成功。無論預見，無論這種智識，都是得自經驗的力量，不能用任何別的方法得到。』

像實證哲學之拒絕那侵入人的理性所不可及的領域之無結果的企圖一樣，寫實主義的文學亦拒絕不明顯的追求。寫實主義——這是由現象世界走向詩人的內部世界之流派，浪漫主義是由詩人的內部世界向物的世界之意識之指向。寫實主義之從事於現象的描寫，時常像照相般地準確；他照着牠們本來的狀態而把握人與生活，并竭力與理想化割絕，與不存在的，幻想的世界割絕，

與那不滿現實之浪漫義者被捲入其空想中之夢想世界割絕。

二

寫實主義之對於浪漫主義，正像後者在其時代之對於古典主義所表現的一樣是同一種的革命。文學中之科學的傾向首先影響到作家對於所描寫的現象之態度。在假古典主義之統治時代作家應當因規則的名義而壓抑他的創作的意志；宮廷社會的趣味，學院所頒布的法則，對於作家是最高的度量器。浪漫主義提高詩人的人格到未曾聞的高度，提高他的幻想與古怪在「大眾」的趣味在審美者的規則之上，提高他的幻影在現實世界之上。寫實主義者的作家拒絕一切唯理論的結構，亦拒絕自己個人的癖愛與趣味。他之接近現實，離開書本的偏見很遠，且擺脫善變的情緒；他之走近現實像動物學與植物學家一樣地客觀。他用同等的注意力研究一切的現象。對於博物學者，帶着豐茂的密葉之百年大樹與粘質的海藻都一樣地寶貴，莊嚴的獸王與顯著的昆蟲亦一樣地貴重；對於寫實主義者的作家，國王的宮殿與貧民的茅舍，高尚的精神的衝動與低級的動機，亦都一樣地重要；英雄與惡漢，利他主義的功勳與瑣碎的日常的勞心——一切這些都是一樣地珍貴，一樣地需要的文件。和柯奈耳與拉辛一樣，寫實主義者的作家亦壓抑其內心的爆發，但這一次——

——是在描寫之準確與公正的名義之下。

隨着作家的作用之見解的改變，浪漫主義的創作之主要推動機——情感與幻想亦應陷落。不滿足於前期文學之理性性質的浪漫主義者，歸還情感與想像以其權利。但寫實主義則把這些原素當作妨害現實之客觀描寫之障礙而推翻牠們。寫實主義提出科學的分析來代替幻想與情感。寫實主義的文學不僅搜集事實牠還得竭力尋求牠們中間的關係，確立這些關係的法則；文學成爲科學之同盟者。這樣，和實證哲學相似，寫實主義能擴展牠的預見到多麼遠，要看對於生活的現象與人的心理學之考察能容許由部分的到一般的法則之轉變的程度如何。作家的個性祇出現在這範圍內；他的政治的與社會的觀點像事實的結論般地被組成起來。但丁依據傳統感受全世界的神聖的君主政治之理想，後來，按照這理想，命定人們於刑罰，或報酬之以天國的至樂。寫實主義者的作家從開始研究生活之地獄與天堂，然後得出結論，創造他的政治的與社會的理想。無怪他比他的前輩還要仔細些；他不幻想一舉手一投足便可改造世界與創設天國於地上；他時常以對於某一種現象之近因的指出爲滿足；安靜地蒐集事實，他時常以部分的改革之要求來限制他的對於生活之干涉。巴爾扎克，爲要解釋什麼是『回扣』，和指出那以這名稱自號和迷惑不幸的債務者入羅

網之銀行業者的手術之全部恐怖，寫盡了很多頁。寫實主義者的作家可以成爲黨派的人，但僅在那可以作爲這個或那個科學派別的追隨者之意義上的。那在其作品中在一定的結論下追逐生活的事實之寫實主義者的作家，破壞了寫實主義的法則之程度，恰等於那歪曲事實以利於這個或那個學說之學者，離開真正科學的要求之程度。

寫實主義之第三個特徵是描寫之詳細與文學所觸及的領域之多形態。佔有真正科學的客觀性與仔細性之後，寫實主義者的作家獨力儘可能地搜集更多的文件與儘可能完滿地敘寫牠們。歷史從來沒有見過有像寫實主義之開花時代那樣多產的作家。一個作家所留下的遺產時常是數十，數百卷。巴爾扎克或左拉的全集可以構成整個的圖書館。文學從來沒有像在這時代敘寫得那樣的詳細。服裝的詳細，英雄之瑣屑習慣，建築與街道的描寫——一切這些皆以那想像都不難詳細地再現牠們之那樣驚人的準確爲其特色。

文學所自己提出的新方向與新任務，不能不反映在牠的外部形式上。擴展文學的領域到不可信的界限之後，使可見的世界之一切現象成爲牠的財產之後，寫實主義對於那苦作家以極枯之文學形式採取仇視的態度。小說，文學創作之最自由的種類，成爲寫實主義者的作家之最喜愛的形

式；在小說的範框內不難容納詳細的敘寫，科學的探討與抒情的流露；小說時常變為學術的論文，而後者變為趣味的小說。科學與文學之接近，無論在什麼地方都沒有像在新小說裏表現得那嗎可以觸知，這新小說甚至得到實驗的的名稱。

文學中的寫實主義的傾向完全是響應了散文時代之科學的與唯物論的訊問。牠產生作家之新典型，創造新的雰圍氣與文氣活動之新條件；牠把作家從天上引落地下；『祕密之印』開始從其『額上』消失，他浸漬在生活與鬥爭之渣滓中；他的創作開始在交易所裏被呼價，像一切其他價值一樣；文學的職業已不是一種獨立的，當選的資質之采地；一切尋求榮譽與財富之人皆突進文學中來；那些接引詩人與預言者之使命，靈感，炯眼等發現自己應得的評價，越加是在一密接的圈裏；能力，勤勉，生活之綿密的研究與科學的智識在作家之文學履歷中更加得到大的意義。文學之把握之範圍的擴展要求着文學工作者之數目的增加，在文學的田野上開始了智力與才能之競爭，開始了用一切工業競爭的一切方法之鬥爭。才能之缺乏為倔強，消滅敵對者之能力，陰謀等所補償。那成為一切價值的最高規準，與剷平那工業世紀之生活所用以組成的一切，的貨幣，成為文學的履歷之最有力的推動機。那名譽與貧窮在其生活中時常成為不可分離的衛星之作家，開

始讓位於那容易將他的著名之程度繙譯爲貨幣的記號之作家之新典型。文學成爲工資之手段。

巴爾札克

一

巴爾札克（一七九九——一八五〇）是波馬社之真正的繼續者，他是計劃者與事業者。他時而夢想在羅馬人所開採的沙爾珍尼亞礦坑裏找到銀；時而作紙的製造之物料的試驗；時而捉住廉價版的觀念，并是出版莫里哀與拉豐丁（*La Fontaine*）的著作於一卷之第一人；最後創設印刷所與鑄字所。但時代改變了；波馬社之小說經歷在現在已不是像前世紀那嗎容易的事。生活複雜化了，競爭者的數目增加了；巴爾札克破產了，陷於無法償還的債務中。創計——這是巴爾札克之第一個特徵，牠顯示在他的作品中。雷奧帕第無力與生活奮鬥，拜輪以祖產爲生。他們沒有一人能營業，謀財。巴爾札克——首先是營業者。

巴爾札克之第二特徵是他的文學活動之職務性與他的極大的耐勞性。他——不是貴族的懶漢，而是工人。他的勞動——同時是他的道德的滿足與他的生活之手段。

窮困一生沒有離開過他；關於金錢，關於債務，關於預算的平衡之支持等的思想，如像一組線般貫穿他的一切行動。由此——他的主人公之預算在其作品中所起之重要作用。

巴爾札克之性質的特點——這是對於人類性質之低級的見解。利己主義是巴爾札克所描寫的社會中之主要的發動機。他祇看見資本主義制度之黑暗方面，祇看見那轉變社會生活為謀生存之不斷的鬥爭之自由競爭的黑暗方面。利潤的世界是利己主義與粗野的唯物主義的情感之世界。巴爾札克有時候引出理想的英雄：在他那裏可以遇着像但尼爾·亞蒂斯一類的正直學者，像埃瓦與大衛的戀愛一類的理想愛情，在小說死滅的幻想裏，可以遇着像“Le père Goriot”裏的戈里奧之情感一類的動人的親情，但高貴之這些顯現都沉沒在那統治在社會中的利己主義與虛偽之海中了。

這個對於人性之低級的見解，這個視物質的利己的動機在人們的行爲中有一等的意義之承認，都反映在巴爾札克的政治的與社會的觀點中。廣汎的政治原則之時代開始讓位於實踐國家之觀念。巴爾札克是市民的君主政體之真正產兒，小商人與工場主之主君政體的真正產兒。時代之社會的與宗教的解放觀念沒有觸及巴爾札克。關於權威之必需，關於教會與王權之無限統治的思想

完全符合着他的關於人性之低性質，關於利己主義與情慾之鬭爭即生活之唯一基礎等的表象。祇有堅強的馬勒可以制止醜惡的人性；祇有地獄與警察之恐怖能強迫人制止他的情慾。巴爾札克傾向於尊僧主義與君政主義。他沒有明顯的積極的社會的或政治的理想。但他是偉大的歷史家之一，同時也是復辟與市民的君政之社會的諷刺家。暴露這時代的貴族與資產階級的潰瘍之時，他自己沒有意識到，已非將寶貴的材料交予那些追隨波拿德與德密特爾之後的思想家之手。他扮演了那告發者應做的脚色：他展覽奸惡，但反對這奸惡的手段的發明之光榮不是屬於他。他以特有的明敏預見了將來，並以驚人的準確預言牠。那開始於七月革命之資產階級的統治之勝利後，羣衆起來了，農民戰勝了資產階級。但這個對於將成的事件之明顯正確的見解，絲毫沒有激勵巴爾札克跟隨在歷史行程之後。他的理想仍然是無限的權力，能夠爲着神聖制度與一般福利之永久原則而壓伏個人的野心，私人的利益與民衆的衝動等之權威。

巴爾札克——依其有系統性是真正的學者。他以考察，部分之正當的配置，事實之豐富等爲滿足；他，和真正的學者一樣，努於綜合，他尋求法則。掘獲『關於人性的文件之極大蒐集』之後，像特因論及他時所說的，巴爾札克竭力將此材料轉變爲完成的建築。他將他的已出版的及將

來將出版的一切小說連結爲一整體。這樣產生他的，獨特的文學紀念碑，人間喜劇 (*Comédie humaine*)。人間喜劇的序言明顯地證明着，科學的系統化之精神如何地佔領了當時的智力。古委與聖衣列爾之爭論惹起了全教育界的注意。這爭論歸結爲，古委承認在動物界裏有好幾種類型，其中每種彼此互無連繫，但是依照聖衣列爾的學說，在一切的動物中顯然的暴露着有機構造之統一 (*unité d' composition organique*)；一切異樣的動物之種類祇是公共類型之變種，由於環境的條件得來的變態。

在人間喜劇之序言中巴爾札克聲言，在古委與聖衣列爾之爭論前他已發現了關於人類社會之同一法則。社會之懸隔是由於教育，家庭及其他條件創造出來的，如同動物的懸隔是依賴於環境的條件一樣。兵士，官僚，工人，寄食者，政治家——人的種類，如同海象，牝牛，驢，鴉及其他等——之爲一般動物型與動物一樣。他的人間喜劇應該作爲這觀點之解釋。他改造了已寫成的小說中的人物之名字，致使在許多作品中所出現的都是同一些英雄；他創造巨大的王國。在這極大的著作中，當時整個的法蘭西帶着不同的省城，巴黎與鄉村，縣衙與法院，監獄與家屋，站立在我們面前。這同時是人種誌的論文，統計學的研究，生活之圖畫，時代之政治史。『但丁，

——布蘭德斯說，——在神曲裏將中世紀的世界觀與生活經驗連結爲一焦點；他的野心的對手企圖藉助於二三千的活形象，其中每一形象又爲數百別的形象之代表，提供法國的一切社會階級之完全心理學，這樣，間接地提供他的全時代之完全心理學。」

二

巴爾扎克在人間喜劇中最常引出巴黎，爲着生活的福利之鬭爭，利己主義與貪慾等。他的可愛的英雄之一——偶來首都的，被牠的罪過所傳染的，少年窮人，製造經歷之野心家。這就是，例如，小說戈里奧裏的學生拉斯狄涅克。「你若愈沉着地計算，愈離開得遠，——一個貴婦人對他說。——你若冷淡，則會怕你。要把男人與女人都看做你可以每站役使牠的馱馬。你若有意的情感，暫且把牠作寶物隱藏些時，使誰亦猜不着牠。否則你會死亡。你不要做劊子手，寧做犧牲。在巴黎成功——一切；這是到政權之鎖鑰。如果婦人決定，你是聰明的，有才幹的，——男子會相信這個，如果你自己不勸阻他們時。你可以隨便要什麼，你到處都有路。那時候你要知道什麼是社會：騙子與騙者之會合。」那預見這文雅與美麗的學生之成功和想爲着自己的目的而利用他的逃犯瓦特鄰，像一魔鬼的誘惑者，向他耳語這類的思想。「出人頭地——這是五萬少年

人，和你一樣情形的，竭力解決的任務，——他向拉斯狄涅克說。——而你是這數目中之一單位。想想看，你需要何等的努力，站在面前的鬭爭是何等不留情面的！你們要像蛛網般地互相吞併……沒有原則，祇有事件，沒有法則——祇有情形，而聰明人迎合着牠們，以便後來依己意地用之作買賣……現在罪過得勢，才能稀少。正直到處不適用。應當像炸彈般地突入人羣，或像流行病般地潛進其中……。隨意叱罵吧，——瓦特隣接着學生之怨歎說，——我寬諒你，這在你們的年齡是曉得的。祇要好好想一想你的提議。你不好做事的時間要來了。去向任何好女子獻殷勤并從她那裏拿錢。或者，你沒有想到這個嗎？不然你要怎樣得到成功，如果你不願從你的戀愛中抽取利益？犯罪勿後悔。美德是不可分的。法律對於那一夜間剝奪嬰孩的財產之一半的執袴子預定兩個月的監禁，對於竊取一千佛郎之窮人則判之以苦工。這就是我們的法律！蔑視人們，偵察那可以漏出法律之網的活結。那沒有任何看得見的原因而產生出來的巨產之全部秘密，必然隱藏在一種因其做得乾淨而被忘却的犯罪中。』

這就是死滅的幻想之英雄，有才幹和美麗的男子，柳新。和拉斯狄涅克一樣，他從省裏來巴黎尋求幸運。他的經歷亦從卑下開始。那帶他來京城之省地的女貴族，在他初次登臺於上等社會

失敗及她戀着一美好的中年的執袴子之後，便拋棄了柳新。柳新偶爾加入阿爾特司的小組，在裏面真正科學的思想質朴地祕密在工作着。柳新開初爲阿爾特司及其友人所迷惑，但不久兩難又站在他面前：正直的智力的工作之緩慢路程還是市場的小品文家之迅速成功。那裏是窮困，繁重的勞動與智力的享樂；這裏是強大的影響與力量，可以向敵人復仇，富裕與廉價的聲望。躁急的柳新，投上第二條路。

在小說埃甫金尼亞·格蘭特裏巴爾札克好像將金錢之宿命的權術藝術化了。格蘭特是利潤之天才，他是爲藝術的藝術之神官，他爲金錢而好金錢，并時常忘掉那金錢所供給的力量與權力。格蘭特所統治的世界，是銀行家與企業主之世界。他們之擁進梭謬爾的百萬富翁，格蘭特之屋，有如貪狼之包圍獲物一般。這個獲物是格蘭特之女，埃甫金尼亞，他的百萬之唯一的繼承者。

老人格蘭特伸張他的網很遠；他幾乎無錯地預見證券之昇降，商品價格之漲落；他不僅是在獲利方面是一天才的發明者。他爲鬪爭而喜鬪爭。他不微動之以一指，使手槍口離開了他的兄弟之鬚骨，他雖能援救他，——在他自殺後，他熱心地接受他的事業之整頓，願意救起他的體面與

滅輕沙爾之憂傷。疑心守財奴是出於好的動機那就大大的錯誤。不是，他祇是剛完成他的手術之循環，他喜歡新的活動，『精神上沒有得到食糧，沒有得到事情，運動。』

格蘭特是殘酷與無情；他不懂得憐憫與仁愛；他極賤視人們，不相信高潔并僅看見能變的動機。那些諂媚他與夢想其子可以配其女之地方富豪，取悅着他；他暗中帶着勝利的毒心準備給他們以打擊，想及他們的失望。他看穿人們，他并以看見他們之迷入羅網爲取樂，像貓之以那想逃出牠的爪牙之鼠的無用的掙扎爲取樂一樣。對於他沒有不幸的偶然，他不承認錯誤。他的產業對他很寶貴，他實在輕視那些不能鬪爭的人。

他的可怕的，冰冷的力量之全部意義，沒有像在他的女兒之歷史中那樣明顯暴露過。埃甫金尼亞是純潔的生物。她之重視金錢祇是牠多少可以用來做好事而已。但她的高貴的信仰逐漸被守財奴所斥責。埃甫金尼亞被牽入經營中；他教訓她并很好地灌輸她以他的規則，巧妙地能夠暗示她以吝嗇，使她的吝嗇竟成爲習慣；她完全沉浸在這種生活中，那裏一切單調地和比例地像擺子一樣地過着，當老人格蘭特死時，他留予他的女兒以百萬家私，但永遠毀害了她的生活；梭謬爾的最富女涕泣沙爾，涕泣那現在這些無用的財富在當時可以替他作極大服役之光明的妙年。

格蘭特是巴爾札克所創造的最特徵的肖像之一。守財奴是一切時代一切民族之最喜愛的文學典型之一。但沒有一個時代會像在市民的君政時期那樣賦予他以這樣憂鬱的色彩，從來亦不會像在這時候得着這樣的力量，他的性質之根本特性這樣地符合着時代的條件。格蘭特是那與鉄的意志連結着的利己主義之體現，在殘酷競爭的時機之人的主要性質之體現。

巴爾札克在婦女典型的描寫中佔到特殊的位置。這裏他帶來了那些構成他的創作的顯著特徵之一種新東西，科學的系統性，科學的分析等。在巴爾札克前浪漫主義者喜歡將他的女英雄遺棄在結婚生活之門限上。他們好像故意不揭開帳幕，在這帳幕之後即愛情的陶醉之詩完結而日常的現實之厭煩散文開始的地方。固然，在巴爾札克前文學引出母親與妻，但在描寫戀愛的情感時，詩人對於這種年齡有偏好，即當心之最初的胆怯的爆發與不明顯的幻想賦予妙年的女英雄以他們認為特殊美妙時。婦女生活中的這時期是藝術家所喜愛的題目，作家之這偏愛是以傳統的視婦女為被男子支配的生物，為他的享樂與戀愛的對象之見解而得着解釋的。十九世紀，當對於婦女的興趣失掉這單面性質時，當一切被忘却與被壓迫的開始申明他們的權利與人的價值時，——十九世紀應當更完滿地闡明婦女的靈魂。祇有她的心理之在她的生活的一切狀態與一切年齡中之多方

面的研究，才能提供那與她的命運相連的問題之正確解決之寶貴材料。婦女對於巴爾札克表現爲那種像男子一樣經過長的生活道路，這道路之一切契機，從溫柔的妙年到惡悍的老年之同等重要與有趣的契機之人。他在小說三十歲的婦女裏，從少年到老年地跟踪婦女的歷史，深入描繪她的道路之一切階段：可愛的少女，妻，母親等，替心理學家留下富豐的材料。

囂俄

一

我們所考察過的迭更斯，巴爾札克，喬治·桑等人的創作，指出十九世紀的文學在那一個方向發展着。在文學方面這是由浪漫主義到寫實主義的過渡，在觀念方面這是由絕對領域內之不安的激發，由空幻的思想到資產者資本主義制度的批評之過渡。這個批評產在資產者作家中間并帶着道德的性質。但在牠裏面已明顯地暴露了那折磨資本主義社會，在其開花的時期，之潰瘡。

微克忒·羅俄 (Victor Hugo 1802—1885) 在這世紀的這些評發者之中佔到尊敬的位置。他是法國浪漫主義的領袖，但他能夠在人文主義的形式中充實之以豐富的社會內容。固然，他是人文

主義者，不是社會主義者，不是號召被剝削者作反對剝削者之有組織的鬥爭，而企圖將這些後者轉變為善人轉變為美德的人類。但他有時候亦近接社會主義的觀念。

露俄始終對於一切例外的，非常的保持着浪漫主義者的愛情。此外他在他的靈魂中始終保持着對於永遠的，對於絕對的之帶不住的企向。露俄能夠完全獨特地將浪漫主義的詩之這些特徵與那德謨克拉西時代及其平等企向，及其對於現實，對於一分鐘之過渡事件之興趣等向詩所提出的新要求連結起來。他喜歡非常的與例外的，但他的幻想之最非常向創作亦與現實保持着連繫。

露俄不附着於一定的政黨，不站在一定的旗幟之下。他保持靈魂裏對於永久之愛情。一切他的走入常軌，佔有這個或那個綱領之企圖——遇着失敗。他是不成功的政治活動家，不好的黨員與不好的共和黨員在這些字之通常的意義上。在政黨鬥爭之熾烈中他天真地回憶到永久的理想，將永久的，不變的真理來與那帶着幻想家的頑固之公道的集團的瞭解對立起來。對於他，被壓迫者的眼淚是在十五世紀之『巴黎的聖母』的總寺院的窟窿下流還是在現代的巴黎之街上的黑夜間流都是一樣。對於他，利己主義是穿着中世紀的騎士之鮮豔服裝還是穿着現代工廠主之散文的便服都是一樣。他的時代之社會惡孽之引起他的興趣是當作世界的惡孽之反映，而非當作需要着

解決之實際的任務。在人的內部他首先尋覓一種由生活人淨化了的理想的東西，而不是尋覓免這一個或那個階級之代表。個別的與集團的對於他已消失在永久的與普通人性之前。他描繪那陰沉如迷信者，堅定與冰冷如大理石的彫像之牢固的王黨員。他指出，這人怎樣在觀念的名義下焚燬鄉村，槍擊婦女，使血淚澆濕地土。那些王黨員的最後希望繫諸一人身上的這一個鐵的人，結果因救援三個嬰孩而犧牲了自己與觀念。他引出共和主義的觀念之迷信者，委員會的代表，提及他的名時公民立刻為恐怖所捕捉，血液凝固在血管中。他之描寫峻嚴的共和黨員祇是為要指出，這個為着思想而判定一唯一可愛的生物於死刑之人，夜間到監獄裏來找他與他談話時，怎樣并不是像一恐怖的法官對着一罪人，亦不是像共和國的偵探對着叛變者，而是像人對着人一樣。這種契機是露俄所喜愛的契機。正是這種契機，當蘭亭納克救援三個嬰孩時，或當沈莫丁與戈維因在監獄裏在戈維因的死刑之前夜談話時，使作者可以顯示他的世界觀。在這時候，——露俄想——人們的外殼落下了僅留着純粹的人性。這——共和黨員不成其為共和黨員，君政主義者忘却其政治的utro所課予他的義務，天命忘却其峻嚴的責任，而被判定者忘却其運命，一切他們僅跟從他們的內聲之號召，在我們面前祇留着一伸手予其兄弟人之人之契機；地位之不平等消失了，限制與綱

領粉碎了，當時紛亂的問題這樣簡單與明顯地解決了，那隔離人們之鴻溝這樣容易地填平了。

露俄直至其生命之末年都是一浪漫主義者。但他給予浪漫主義的詩以新的使命。浪漫主義者被帶離開現實而入魔術的幻想，他保持這些幻想，但召喚牠們替現實服務。浪漫主義者傾向於絕對，提出 *l'art pour l'art* 要求，輕視人的靈魂中之微末的歡喜與悲哀，露俄沒有拒絕這些 *l'art pour l'art* 衝動，但他在那關於苦惱的人類的命運之緊張思慮中找到牠們的出路，他能夠連結永久的與日常的，絕對的與個別的。他是浪漫主義者寫實主義者和浪漫主義社會學者。如果巴爾札克的小說指示了，文學，在其與幻想割絕時，怎樣在現實的描寫中佔有了科學的方法，如果喬治·桑是意味到社會主義的過渡，那末微克忒·露俄的創作證明了，詩人與幻想家廉價地出賣其統治，輕易地在爭鬥後讓位於散文的世紀。

二

露俄的頌在一八二二年出版。他的這部第一部詩集，尚沒有擺脫古典主義的傳統，然而已包含了新的旨趣，在浪漫主義的抒情詩裏轟响着。在頌裏有許多從匿名古典主義者遺留下來的冷淡壯語與人爲的正確性。但牠們被天主教的神祕主義所貫串；基督教對於頌的作者，有像對於沙多

勃理盎所起的同樣的作用。露俄在基督教中首先看見牠的審美方面；牠提供新的動人的題材，牠使人想及尼羅之血與羅馬帝國之教會。但在頌中不僅可以捕捉到浪漫主義的天主教之旨趣。在詩人之少年作品中已感覺到那始終成爲他的詩之優美原素之社會火炎與作家的任務之意識。「一切」的作家。——他在頌之序言裏說，——應當首先關心到有利於人。『他不是屬於那些逃開日怨與走進幻想之純潔領域的浪漫主義之一。對於當代的興趣之顯露在頌中祇是當作那露俄對於忠君主義的事業所表現的熱心之形態。許多頌（“*La Vendée*”；“*Louis XVIII*”；“*Les funérailles de Louis XVIII*”及其他等）成爲露俄的少年熱情之紀念碑。

在後來的詩集中浪漫主義的世界觀暴露得更鮮明更完滿。短歌給予古典主義以打擊。在牠們裏面沒有古典主義的音律性與邏輯性之痕跡。從前詩之合理性質讓位於幻想的王國。中世紀及其夢想的或宗教的情緒給予詩人以主要的題材。在頌與短歌之後接着出版東方的旨趣。對於浪漫主義者東方被描寫爲祕密的國境，周圍的現實所沒有的魔術生活之隱所。秋葉（一八三一），微明之歌（一八三五），內聲（一八三七）與光線與陰影（一八三八）——一切這些集子均爲深刻的人道情感所貫串。在責罰與露俄被提昇爲苛刻的諷刺家。出現在一八五六年的默思，這是詩人所

經歷的二十五年之故事，這是那被放逐之年，家庭之損失與政治的失望等所吹來的思想之匯合。最後世紀之傳說——史詩，在這裏面詩人又一次作爲浪漫主義的宇宙神教之代表者而出現。他想「順次地和同時地在其一切的顯現中：在歷史中，傳說中，哲學中，宗教中，科學中描寫人類，——那牠的生活爲一壯大的傾向於光明之運動所決定之人類，他想要描寫人類之發展，牠的從黑暗上昇到理想，從地獄到天堂之上昇。」在這宏大的任務中不難預知浪漫主義者之過度的要求。在這裏祇有那對於進步之熱烈信仰，視歷史爲到理想的實現之路之見解等是新的東西。

三

露俄的抒情詩所獨有的特徵，亦顯露在他的小說中。他是浪漫主義者，因爲他將現實詩化了，喜歡那些替理想化及幻想開拓極大地盤之歷史題材。他是寫實主義者，因爲他從來未曾與現實破裂，時常致力於照耀牠，雖是用明晰奇妙之光照耀牠。他是社會的甚至傾向的作家，因爲他作反對社會的不平等的鬥爭，挺身擁護被剝奪者，擊毀剝削者之利己主義，自立一定的宣傳目的。浪漫主義與寫實主義，純粹的藝術與刺眼的傾向性奇妙地交織在他的小說中。

露俄的最好小說之一是巴黎聖母之本寺。這個作品是那給予歷史之科學研究以有力推動之浪

漫主義的歷史主義之產物。沙多勃理的殉道者與司各脫的埃敏戈感悟了奧求斯坦·泰里。那裏面很少有真正的歷史之幻想小說，給予密洛敏加的紀事與英國之征服之作者以推力。那被德國的浪漫主義者所喚醒的對於中世紀之詩的興趣，感悟了那在他們的科學著作之創造中之格林兄弟。

「這，——置俄自己寫道，——是十五世紀的巴黎之圖畫亦是反映在巴黎的十五世紀之圖畫。這本書沒有對於歷史意義上之任何奢望，雖在牠裏面帶着些智識，但一般的外廓是描寫着十五世紀的道德，信仰，法律，藝術，文明等的狀態。然而牠的意義并不在此。如果牠有價值，那末是作為想像，古怪與幻想之產物。」巴黎聖母之本寺此處又是那透過十九世紀的人道觀點與幻想的稜鏡之過去。

本寺之描寫是浪漫主義的宇宙神教的觀念之鮮明體現。這不僅是建築之偉大紀念碑——這是一個在他的脚台處可以遇見世紀與種族之活的巨人。本寺之巨大穹窿好像是那暴露在個別現象中之永久的象徵。詩人帶着這種傾於永久與不變的企向而走近那些在長生的巨像的脚台旁奮鬥，受苦與喜樂之英雄。

在小說的中心埃斯迷拉達是一充滿着美德與天真的粗暴之浮浪女。小說的英雄是本寺之兩位居住者：醜怪克瓦季莫多與住持弗洛羅。醜人的肖像是詩之可愛的形象之一。莎士比亞的理查的霍普特曼的克拉瑪表現為醜人的心理學之本色的註解。但沒有人有像羅俄那樣慈愛地致力於洞察醜人的靈魂。尋免那『沒有沉沒在斯狄克司中的靈魂之角落』，實質上，他的肖像便是關於地獄之活的回憶，——這種任務必然要佔領了這在醜惡的現象中尋求永久，尋求神聖的開端之痕跡之作家。

克洛德·弗洛羅是熱烈信仰之迷信者。禁慾家與那故意離開地上的快樂和被自然拋出在生活之外的人，醜人，——這是二個戀着本寺的建築物之英雄。二人，禁慾家與醜人，都愛着埃斯迷拉達。他們各人的愛法不同。她在祭司裏喚醒了野獸，在打鐘人裏喚醒了人。在廣場上，那被釘在恥辱柱上的，照着那時代的法律而被打毀的，被兇惡的人羣唾罵與嘲笑的克瓦季莫多，在非人的苦楚中拘攣着。他懇求消止那苦痛他的奇渴。粗野的大笑與那拋在他臉上的在池中浸汗的海綿，便是對於他的請求之答覆。在這時候浮浪女以迅速輕捷的脚步走上壇并捧上瓶子到不幸者的乾枯唇邊。『那時候在這枯燥燃燒的眼角流出一粒大淚珠，這淚珠立刻從那模糊的，被惡毒與絕望

毀傷了的臉上滑下來。這，或者，是這可憐的生物所流出的第一滴眼淚。『露俄的這可愛的主题——指示着那在靈魂中好像沒有牠的位置之人性的覺醒之契機，在比較極醜與極美，愛情與憎恨，醜穢與高潔等之後，創造了一些驚人的對比。』

四

巴黎聖母之本寺在一八三一年出版，不幸者（*Les Misérables*）——在一八六二年。當露俄創造他的中世紀的史詩時，他是三十歲的青年。當他完成他的當代英雄之長小說時，他已是六十歲的老人。如果在第一篇小說裏浪漫主義的宇宙神教佔着優勢，那末在露俄的後來的創作中則反映着時代之人道的與社會的期待。在第一篇小說裏在我們面前的是歷史之掌握的一頁，在牠裏面，像在一滴水裏一樣，反映着世界生活之運動。在第二篇裏——亦是同樣的世界生活，被反映在被拋棄在生活之外的不幸者之眼淚中。如果巴黎聖母之本寺是浪漫主義的社會主義之詩的產物。作者在序言裏說：『當那人爲地在文明之完全發展中創造地獄，以運命的人的預定來複雜化神聖的預定之社會的咒詛尙將作爲法律與習慣之力而存在着時，當我們的時代之三問題：人之轉變爲無產者，因飢餓而釀成的婦女之墮落，兒童之萎縮等尙未解決前，當某些國家內社會的氣絕尙可能

時，一句話，當貧窮與愚昧尚可能時，——這類的書不是無益的。』浪漫主義的批評者自己感覺到這小說中之與純粹的和無情的藝術之割絕。拉馬丁 (Lamartine) 給露俄的信中說，他因小說之美而狂喜，但因其傾向而苦惱。社會是神聖的，因牠是必需的，雖然牠是不完全的，因為是人創造的。那包含在露俄的小說中之火熱的急進的社會批評，依照拉馬丁的意見，這樣破壞了神聖的基礎。露俄答覆他的才能之狂喜的尊敬者道：『如果理想是急進，那，我是急進者。我承認，要求，我喜歡一切中之最好的。最好的不是善良之敵；牠，是好惡之敵。那容許貧窮之社會，那容許戰爭之人類，表現為低級的社會與人類……。我願意使那不適宜於廢棄的財產成為公共的，我願意消滅寄生主義；一切的人都是所有主，沒有一個人是主人。這是我的社會經濟學；如果目的尚遠，這不是拒絕向牠運動之根據。既然要給予人類，我願意破壞人所創造的宿命的預定。我譴責奴隸制，驅逐貧窮，教訓愚昧，探求疾病，照耀黑夜，厭惡憎恨。我是這樣，這就是我所以寫不幸者的原因。依我的計劃不幸者——一本牠的基礎就是團結，牠的目的就是進步之書。』

以主要英雄，贊·瓦爾贊為代表，露俄指出，社會制度之不完善怎樣使正直之人成為罪人。在翻狄娜的歷史裏描寫一婦人在貧窮的影響之下流為娼婦。

要怎樣來糾正邪惡？露俄之肯定的理想被體現在善行的僧正之形象中。蒙新約·賓維紐——奇異的僧正。從他一萬五千里弗爾的薪俸中他留給自己一千，餘數他分配給慈善機關與窮人。他收取懺悔費，傳教費，婚禮費及其他等等，但他取諸富人，僅僅爲要分子窮人。有產者與無產者都敲僧正之門；一些是來取那另一些人所留下的佈施。他成爲一切慈善者的收入會計，一切窮乏者的付出會計。極大的數目經過他的手，但絲毫亦不能使他略爲改變他的生活形態與增加極少的剩餘到他的必需費用中。唯一僧正所保留的奢侈品便是銀燭台與銀食器。僧正沒有問那些來找他的人的姓名之習慣。他之與瓦爾贊之會面，僧正之用「先生」二字向着他對於犯人所產生的影響，一般這整個的圖畫，不幸的犯人之峻烈與冷酷的性質在這裏在慈愛與尊重人之品格的光線下已被變容了的這個圖畫，是屬於小說之最好的幾頁，如果沒有個別場面之誇大與蒙新約的性質之描寫中的矯飾時。

五

露俄的抒情詩及其小說所被打上符號之那些特徵，同時亦是其戲曲所特有的。露俄敘述浪漫主義的劇場之要求於一出版於一八二七年之悲劇克林威爾之序言裏。露俄企圖在克林威爾裏用戲

曲代替悲劇，在牠裏面引進人們而代替“Personages”，引進生活的真理代替過去的傳統，引進由英雄的到平凡的之自由轉渡，可以鑄爲各種形式之自由風格——鑄爲敘事詩的，抒情詩的，諷刺的，莊重的與談諧的等的形式，逐出「長文章」與損害「效果」之詩節。

這些就是浪漫主義的戲曲自己提出的任務。在克林威爾之序言裏囂俄指出實現這些任務之方法。他的第一個要求——這是戲劇創作之絕對自由的要求。自由到處侵入，但奇怪，那依其本質是自由的之領域那思想之領域反不給牠接近。「再沒有規則與模範了！或者正確些，除了那統治一切藝術之自然的一般法則，除了那來自題材之特殊性質的每一作品之特殊法則而外，再沒有其他法則了。詩人應當祇有自然，真理與他的靈感爲其顧問。」由這根本見解得出囂俄之與假古典主義的傳統對立的第二個要求。古典主義者，懼怕不和諧，恐怕破壞了悲劇之莊嚴高尙的性質時，不許在悲劇裏滲有可笑的與不成樣的。囂俄要求各種原素之結合。在戲曲裏一切都應像在現實裏那樣發生着。事情與靈魂起同樣顯著的作用。人物與事件彼此相依賴着，所以牠們有時候在我們面前是可笑的，有時候是恐怖的，有時候二者混和着。「所以，法官說：「判決死刑，我們吃午飯去。」克林威爾可以說：「我的議會在囊中，而國王在袋裏。」凱撒伯「從凱旋車裏逃出」

『及其他等等。在英才的人們裏面，無論他們有何等的偉大，時常有那擬狂他的智能之野獸在生活着。』從偉大的到可笑的，——拿破崙說，——只有一步。』露俄認爲可以在國王與英雄的嘴裏放進一些能使正派的古典主義的風格之崇尚者掩耳之言語。

與悲劇之擺脫語言的限制密切連結着的是露俄之第三要求，即取消著名的三一一致。露俄認爲中間必須保存一個，即動作的一致。時間與地方的一致妨制了詩人。因爲牠們，許多事件，觀者不得不從講述者口裏聽來；他自己不能看見牠們，因爲悲劇的動作不能延長過一日并集中在一地方；而且悲劇裏所講到的一些事件，時常彼此中間有極大的遠隔與數年的間隔。『代替場面而用講述，代替圖畫而用敘寫。俳優配置得像古代的合唱隊，戲曲與我們中間是在敘述着那些發生在廣場上，在神殿裏，在宮廷中的事情。我們要喊道：『引我們到那裏！這要看見才有趣味！』對於這個他們當然答覆說：『很可能，這是有趣味的，但事情在於，我們保持法國的梅爾波敏納之價值。』露俄要求，動作要在觀衆眼前開展着。古典主義的『報知者』應從台上下來。在希臘裏三一一致之存在完全適應着場面的佈置；牠的廣闊容許包容一切動作的地點，容許作者將後者劇場之一端轉移到另一端。現代場面之佈置要求限制的要求之取消。古典主義之最好的代表者自

從己不感到有三一致的遵守之嗜好。柯奈耳不是未經過鬥爭而同意於承認牠們的。

有重要意義的是囂俄之那密切與前者連結着的第四個要求，即關於地點與時間的色彩的遵守之要求。古典主義的人創造邏輯的抽象性代替活的人們；他們在裏面動作的環景愈抽象，牠愈與假古典主義的悲劇之理性的性質和協。囂俄認定英雄必須生活與動作在具體的環境中；地點之準確的描寫是寫實主義之第一個條件。難道詩人，除了瑪利·斯圖阿特的房裏外，能夠在別的地方殺死理枝奧，或不在人衆雜選，充塞貨車與馬車之街路上用短劍刺殺亨利四世嗎？戲劇的動作必須完全符合着時代與地點。

但浪漫主義的精神特別反映在囂俄的關於『奇妙的』的學說中。應該瞭解後者爲奇怪的、不正確的，奇妙的。奇妙的對於古代作家便已知之，但在那裏牠胆怯地出來或隱避了。在現代人類的思維中，依照囂俄的意見，牠起極大的作用。牠到處統治着。牠，一方面，創造醜陋的，恐怖的，另一方面，創造滑稽的，談諧者的。牠將數千奇異的迷信者附着於宗教，將數千圖畫的幻想附着於詩。牠用大量的手在中世紀的傳說中充滿空氣，土地，火與水以無數的生物。牠在地獄中安置一些喚起但丁與密爾頓的憂鬱靈感之厭惡的生物與各種可笑的肖像。如果牠從理想的世界降落

現實的世界，牠展開了對於人類之擬狂詩的無盡藏。

六

露俄的戲曲應當作為他的理論的觀點之例解。他的一切戲曲中埃爾南尼傑於一時。克林威爾之序是理論地盤上之第一次的戰鬥。埃爾南尼成為劇場內的決鬥之誘因。

在我面前的是古典主義的邏輯與正確性之一切法則之殘酷的破壞。動作發展得非常迅速與緊張。脚本之主要英雄是可怕的，但是高貴的強盜，埃爾南尼；脚本的內容是他的與國王唐·卡洛斯之鬥爭。脚本之終曲是卡洛斯之當選為皇帝及其轉變為仁慈的國王。

這個戲曲充滿着最放縱的浪漫主義的幻想之非常奇蹟與發明。埃爾南尼夜間闖入唐納·梭爾之臥室。她愛他。他向她提議共分他的不安的生活。「七分像惡魔三分像人」的人們要包圍她。唐納·梭爾願受一切。但埃爾南尼有兩個對手：老大公（Grande），高貴的唐·柳伊·哥密茲·第斯爾瓦，與卡斯狄利亞的國王，唐·卡洛斯。鬥爭在這三位英雄中間纏結着。夜間在第斯爾瓦之屋前埃爾南尼與唐·卡洛斯碰着。強盜向卡斯狄利亞的國王提議決鬥，但國王拒絕與強盜決鬥并向他提議殺死他。埃爾南尼憎恨唐·卡洛斯的宗族，因為後者的父親曾經處死他的父親，但殺

死無援者，他又做不到，故放走國王。預見自己之死的必然性時，埃爾南尼拒絕帶着唐納·梭爾而一個人出逃。他在第斯瓦爾與唐·梭爾之婚禮的一時前扮作一巡禮者而出現在第斯爾瓦屋中。沒有人知道他。

國家的慣例，『神的祝福跟着巡禮者進屋』，高貴的第斯爾瓦慇懃地接客。甚至當他發現唐納·梭爾在巡禮者的懷抱中時，他亦不願破壞款待的權利，不交出埃爾南尼予唐·卡洛斯。詩人把我們從第斯爾瓦的城堡帶到阿亨，帶到大卡爾的墳墓之所在地，有許多連環拱及梯階之地下。那今夜應被選為帝王之唐·卡洛斯在地下逡巡着。徒黨應到這裏來，其中有想殺死唐·卡洛斯之第斯爾瓦與埃爾南尼。衛兵妨礙他們實現他們的企圖。剛被選出的歐洲之統治者，令人驚訝地，赦宥他的敵人，讓予埃爾南尼以唐納·梭爾，在決定他的統治之最好的開端是在慈悲的行爲之後。戲曲以埃爾南尼及唐納·梭爾之死為結束。當高貴的第斯爾瓦防護他的客人之那一天，埃爾南尼交出他的角予他的保護者并發誓，當第斯爾瓦吹這角時，他交出他的生命。老人選擇一殘酷的時間來利用他的權利。當埃爾南尼在偉大的假面具舞蹈會後與他的年輕妻私合時，他在遠處吹起角來。忠於騎士的光榮之埃爾南尼服下毒藥。唐納·梭爾不願意苟延殘生。

這就是那在劇場歷史上引起空前的古代的擁護者與少年間的鬥爭，在舞台上推翻古典主義，毀壞三一致與古典主義的規則，替詩人的幻想開拓全部地盤，把動作從一個地方拋往另一地方，混合高尚的與俗務的，允許英雄各以其言語說話，拒絕古典主義者的儀式語言，在舞台上確立浪漫主義等之腳本的內容。

達爾文主義與科學的社會主義

那些對於十九世紀的文學有這樣有力的影響之歐洲思潮，在這世紀之末了得到了更鮮明與一定的顏色。工人運動歸引到社會主義，科學運動歸引到達爾文主義，尙未消滅之舊的個性之過度的要求歸引到象徵主義。世紀之中期以那引起歐洲社會的世界觀中之根本變革之人類思想的二名著之出現而得着紀念。一八四七年 League of communists 委托馬克思與恩格斯起草黨之詳細的理論的與實踐的綱領，首先提出勞動者之國際聯合之目的。馬克思與恩格斯用這綱領來作科學的社會主義的基本原理之簡短與明顯之敘述，與結束幻想家，例如渥溫與傅立葉等之烏托邦與夢想。一八五九年達爾文之名著物種原始出現了，完全結束了人類世界觀之神學的與形而上學的時期。

。這兩件事實可以認為是那歐洲社會在整個十九世紀之企向所歸依的之第一個固定的表現。那根據科學之工人階級爲着牠的解放之組織的鬥爭開始了。

依其在人類智力中所完成之巨大變革而言，人類思想之那一部作品可來與達爾文之書比較。這本書之德文繙譯者，布龍，他自己就是一著名的學者，在其譯本之末問道『讀者，你自己怎樣感覺？你熟思看，這本書何以不觸及你從前對於自然界之最重要的現象之觀點？你的從來不動搖的信念中尙有什麼殘存着？』真的，不僅在專門的領域，在自然科學領域中，達爾文主義創造了時代。世界在整個思想人之眼前已顯成新的形態。

進化的學說與創造的學說不能共存。人已不是爲神的計劃所創造的生物；他成爲發展之無窮鏈中之一環，成爲自然類擇之結果。那從前以超自然力之干涉來解釋的，生命之個別契機間的深坑，已爲最自然的形態所填平。科學搜集一切證實達爾文的發現之正確性的新材料。『整個生命與精神的世界現在連結於物質，能力的世界，牠們合起來形成一壯麗的王國，在這王國裏同一些法則，同一個管理的方法在統治着。』

達爾文的書是世紀之科學的企向之高級表現；馬克思與恩格斯的綱領是工人運動的口號，這

世紀的社會思想之總結。馬克斯主義不僅是無產階級的企向之表現與根據，——這個學說以新的光輝照耀人類之過去與建立那社會之發展與歷史的過程所依據而完成之法則。

十九世紀下葉之文學，特別二十世紀的文學更加為那達爾文與馬克思的著作所喚到生活中來之傾向所貫串着。我們已經看見，文學中之寫實主義的傾向與自然科學和社會興趣之發展有密切的連繫。在十九世紀之下半葉寫實主義過渡到自然主義，在藝術創作的方法上更接近於準確的智識。與這同時地，牠的內容亦更成為資產者社會之一切原素之準確的與多方面的描寫。自然主義派的首領是愛彌兒·左拉 (Emile Zola 1840—1902) ——那巴爾札克所開始的事業之繼續者。魯貢·馬加爾之作者認定人間喜劇之作者是他精神之父。

左拉

一

甚至他們的生活之情形亦表現許多相同點。他們二人都是勤勞者的作家，手工業者的文學家。他們二人表現為那種他們的著名在交易所裏被呼價，他們能轉換他們的才能為金錢標記之作家。

的典型。他們二人——資產者社會之肉身，傳染有現代有產者之一切企向，他的渴望發財，他的對於城市之愛好，他的食慾，他的神經質，他的市民式的高慢。

左拉籌劃一巨大的，祇有巴爾札克之那實現在人間喜劇裏的設計可與之比較的計劃。他寫一名爲魯貢·馬加爾 (*Rougon Macquart*) 之一系列的小說。在這計劃裏顯露了那成爲時代之自然主義的及一般自然的科學的精神之特徵，對於一致，對事實的堆積之研究與結合之偏向。左拉想『在第二帝國中創造一家族之自然史與社會史』。他不是當作藝術家而是當作一真正的學者而從事這事情。每天他往帝國圖書館，埋在生理學與自然史之研究中，做筆記。魯克博士的著作：*Traité de l'hérédité naturelle*，對他特別有重要的功績。後來左拉整理一切的摘錄和畫出一個系統樹。魯貢·馬加爾系之第一部小說出版於一八七一年，最後一部，巴斯克爾醫生 (*Le Docteur Pascal*) 出版於一八九三年。在二十二年的過程中左拉出版了二十部小部，牠們在各種譯本中周游全世界并早已成爲整個讀書界之功績。其中最流行的，例如，娜娜 (*Nana*)，夢想 (*Le Réve*)，獸人 (*Le Bête Humaine*)，金錢 (*L'Argent*)，潰滅 (*Le Déshonneur*) 等銷售數萬本。在九十年代左拉設計并寫了一新的，爲一公共思想所結合的，由三部小說構成的小說系。魯爾德 (*Your*

des)、羅馬(Rome)、巴黎(Paris)。

在其末年他計劃一四部小說之新的小說系四福音書，其中祇出現三部：肥沃(Fecundité)、

勞動(Travail)、真理(Vérité)。第四部，正義沒有寫成。

自然主義之學說左拉敘述之於其書實驗小說裏。

實驗小說之學說成爲那自然科學之發展所施與文學之有力影響之最好證據。左拉自己提及達爾文之名，當他論及遺傳在人的思想與熱情之顯現中所起的作用時。除上述的魯克外，克洛特·伯納對他有特強的影響，左拉將其方法全部運用在文學中。『克洛特·伯納，——左拉說，——

證明着，那應用於無機物之研究，在物理學與化學裏所應用的實驗方法，亦當應用於有機體上，在生理學與醫學裏。我這方面，致力於證明，如果實驗方法導引到物理生活之認識，那末牠亦應導引到情慾與本能的生活之認識。什麼是實驗方法呢？在實驗醫學之緒論裏克洛特·伯納作觀察者與實驗者之比較。前者在自然現象之研究中原樣地接受現象；後者則改變現象，置之於那種的性質不顯現的條件中。天文學是觀察的科學，因羣星無法置之於人爲的條件中。化學是實驗的科學，因爲化學家影響及自然，并改變牠。』將這觀點轉移到藝術創作領域時，左拉說，浪漫主義

者是由觀察者與實驗者構成的。起初觀察者，依他們所觀察的形態，而表現事實；後來成爲實驗者，做實驗，即強迫人物照着被研究的自然現象之決定論所要求的樣子行爲。左拉說，「我拿巴爾札克的『*La cousine Bette*』裏之男爵友洛的性格做例子。爲巴爾札克所注視到的一般事實，是人之情慾的氣質在他自己內部，在他的家庭中，在社會中所引起之破壞。當他選擇他的對象時，他從已觀察過的事實出發，然後作實驗，置友洛於許多試驗之下，強迫他經歷一定的環境，用以指出他的情慾之機構的動作……。」『*La cousine Bette*』，這是浪漫主義在大衆面前所重複的實驗。一般地說全部手術在於，把握事實，用情形與環境之變狀來影響牠們，但決不要之報告避開自然之法則。』（實驗小說，一一三——一一四頁）。依照左拉之俄國批評者之一的正確的非難，祇要乞援於克洛特·伯納，便可以顛覆這個空中樓閣（K·阿新涅甫，批評文集，第一卷，三三八頁）。事實上，如果化學家與醫學家能夠人爲地置研究體於意願的條件中，那末浪漫主義者要怎樣創造必需的條件，來作人的心理與情慾之實驗？巴爾札克能夠在他的想像中以隨意的條件來包圍男爵友洛，但他無法使我們信服，在生活中在類似的條件下友洛的情慾之機構必然要像在小說裏那樣地動作。所以化學與小說中之類似是獨斷的。小說家僅能做觀察者，而不能做實驗者。

對友洛作真正科學的實驗，這等於真正把握活的人及其氣質，置之於一定條件中，然後按照結果判斷，觀察者的假設是否證實。小說家及詩人僅能對自己做這種經驗，絕不能對別人。

但如果拋棄自然主義的極端，牠仍留有重要的功績。自然主義是我們時代之社會的與科學的傾向在文學中之表現。牠指示作家以新的任務。藝術家好像成爲了實踐的社會學之創造者，說明性格與環境之相互影響，幫助那管理社會的法則之說明；在這點上他是基於科學所爭得的地面上的，他是預言者，但是那種他的預言不是依據於超自然的和形而上學的影響，而是依據於自然與人的意義之預言家。

二

魯貢·馬加爾家應該成爲作家的左拉所認爲應帶到關於人與社會的智識之寶藏中之寄物。左拉自提的任務，是他的學說應有的自然的結果。意欲闡釋那管理人的思想與情慾之法則時，左拉，自然，應該首先研究遺傳的影響。但遺傳的特徵爲環境與社會所改變。所以左拉選擇一家族并想研究由牠出來之不同的個體。『魯貢·馬加爾家』——他在系之第一本小說之序言裏說，——是我所企圖研究的，以那投身於享樂之我們的世紀之極端的興奮與希望的放縱等爲其特點之集團

，家族。他們生理學地自己描繪着那在我們面前慢慢開展着的，那決定這族之一切個人之一切自然的和本能的人的顯示，情感，企向，情慾等的，因原始的有機體的傷害與依賴於環境而致顯現於族中的，神經系統中與血中之一切變化之圖畫。這些人的顯示之結果則稱之以美德與罪過之制約的術語。牠們歷史地來自民族，播散在現代社會之一切階層中，達到牠的多形態的程度，由於低階級之順着社會的階梯上攀之純粹現代企向的結果，并用他們的戲曲來例解第二帝國，始自國家的轉變所配置的陷阱，到雪丹的謀叛爲止。我爲着這巨大工作搜集了三年的材料，現在這本是已寫好了的，當那波拿巴特之衰落，——牠對於藝術家的我是必然的并牠不幸地時常被描畫爲戲曲的收場言，雖然我不敢幻想牠來得這樣快，——給予我的作品以必然和可怕的結尾時。這個創作現在是完成了；牠的動作圈已封閉了；牠描繪死的統治，痴愚與恥辱之妄誕時代之圖畫。這個創作包容許多插話，在我的智力中被描繪爲第二帝國中之一家庭的自然的與社會的歷史之形態。牠的第一個插話，魯貢家之經歷 (*La Fortune des Rougon*)，應當冠以科學的標題，『起源』。』

在這序言裏左拉自己極好地規定了他的世界觀之主要特徵。這是那包括在人的性質與企向之粗略物質的理解中之特種的本能的悲觀主義。左拉選擇那以『希望之放縱』爲其特色的，帶有『

原始的有機之傷害」的家庭。祖先之這些否定的特性傳給該族之「一切個體」。左拉沒有描寫健康族的歷史之目的。左拉選擇悲慘之遺傳，他又選擇悲慘之時代。這是「癡愚與恥辱之妄誕時代」。作者對於他的時代之根本企向的見解亦同樣地悲觀。這是以「極端的興奮」為其特色之時代，「投身於享樂」之時代。低等階級竭力「順着社會的階梯上攀」。左拉留下他的時代之巨幅的圖畫，洞察自由競爭之性質，洞察那資產階級用生活中之唯一統治着的法則而造出來的食慾之恐怖鬥爭之性質。

三

在小說娜娜內擺在我們面前的是上等世界，是上流社會，是宮廷侍從，伯爵和侯爵。獸性，瘋狂的渴望歡樂，錯亂的感覺，污穢和卑賤都溶化在楚楚的衣冠及耀眼的化粧之下。國家的貴族把娼婦，街頭女當作民族之花。娜娜是粗暴的傲慢的暴戾的人。她在街上長大并保存了街上一切習慣，態度和嗜好。她是寡廉鮮恥；她沒有半點文雅氣幫助她稍稍遮蓋她內心粗野底裸露。她用這樣時之侮辱他們的高尚的視聽的話大罵她的傾慕者。她沒有熱情。她之獻身於一切人和每個人，都是冷淡的荒淫，她沒有愛情，祇簡單地為着要避免愚弄和戲謔。但是娜娜賦有極大的誘惑力

。這種力就是她的肉體，銀行家把自己的家產堆積在這無廉恥的人底腳邊，古代世家底子孫踐踏着自己的徽章，無經驗而純潔的青年自殺，他們慟哭他們的母親。上流社會在我們看來是表現在陶醉於愛情的好色之徒之形式內。娜娜實行最低級的本能她善於喚起牠們，這些本能統治着一切還停留於高尚及純潔的感覺之外停留於宗教及家庭之外的人。

這個上流社會，這個圖快樂和娼妓底社會，實質上就是資產階級的社會。左拉并不造出任何階級的界限。他并不描寫那些必然造成新世界的分子。他所寫的名門貴族，農民及工人，全部領受了資產階級贈與人類的嗜慾。馬克思和恩格斯說，資產階級照着他自己的模型及類型創造出新的世界。左拉描寫有產階級照他自己的模型所創造的這個世界。他是有產階級底告發者同時也是從頭到脚的典型的有產者，因為他是在市民底道德中去找尋市民的缺點之補救。這就是爲什麼不能把他當作社會戰士的原因。他雖批評有產階級，但他決不推崇無產階級。他是資產階級的社會制度所賦予一切階級的那些缺點之描寫者。

小說金錢把我們帶到銀行家與資本家的世界。娜娜在人類的肉慾上建立了自己的寶座。這裏乃是另一種的統治者，是在另一種人類的貪慾——求利慾上建立起自己的幸福。有人可以利用這

種貪慾得到不少的成功。成千可靠的人把最後的貯蓄交給投機取巧的商人，而且在供給幾百萬給騙子之後自己也因之破產。在娜娜一書內掠奪者底技巧在於炫示自己的肉體并喚起人類中好色之徒。在金錢一書內掠奪者底技巧則在於熟悉對買空賣空的企業給以信任并喚起人類的謀利的本能，致富的希望。在那裏（指在娜娜內）化粧佈置，酒及淫蕩是必要的工具；在這裏必要的工具乃是無恥的欺騙，巨大的廣告，沉着，發明力以及先見之明。在每一種境遇中都有牠的廉潔無私的主人公。謀利之王國也有他們。在交易所的鬥爭中鍛鍊出來的人們開始爲着自己的事業而愛慕自己的事業，他們忘記爲幾百萬所提供的那些福利。他們甚至不喜歡金銀像普希金男爵一樣。這些財富之自身變動，組合之勇敢才使他們高興。他們看不見他們所措置的那些金錢；他們以他們的署名引起成千的人之感動，控制列車，建立工廠等的意識而喜悅。古德爾曼是銀行界之王，是交易所及全世界之領主，古德爾曼，在他出現在飲食店的時候侍從們就趕走一切客人，——但這個有權力的人在這個飲食店內甚至連一片肉都不能吃。

大資本家之來去忽忽爲的是要炫耀自己已有錢；小資產階級消費最後的一點財產爲的是要掩飾自己的貧窮。致富慾，狂烈的競爭，企圖在地位上超越自己的隣人——籠括了整個從下至上層的

社會。爲維持這種虛偽而進行的暗中鬥爭其對有產者之平常的『秩序』的影響比對大富豪的影響更甚。這裏同樣地雖不是竭力炫示財富，但最低限度也是炫耀自己有錢。小說沸騰的鍋（*Le Pot Boillant*）把我們帶進這外表上很整齊的，但是充滿了虛偽和矯揉造作的小資產階級的環境中，在那些家庭內，他們『買壞牛肉，可是他們用花來裝飾棹子。』這樣家庭底家長得到七八千法郎，而他的妻子就用這些錢除替必須出嫁的成年的女兒做些衣服外，然後儘可能在結婚吉日大宴賓客。

四

下邊我們還要提到社會底最下層。我們是在黑暗與愚昧的王國內，在小店主，勞動者與流浪者底世界內。小說『洞穴』（或譯爲陷阱，中文譯者王了一先生譯爲屠槌）（*L'Assommoir*）把我們帶到普安索爾門左邊的拉沙貝爾街上。華貴的馬車喧嘩聲是不會從巴黎鬧熱的街衢達到這裏來的。這裏在清冷的早晨有另一種足音——勞動者羣的足音不寧靜地雜踏着。『人們可以辨別這是鎖匠，他們穿着淺藍色的外衣；這是石匠，他們穿着白色的外褂；這是漆匠，他們穿着對襟厚外衣，從厚外衣下邊看出長的罩衫。這一羣好像是顏色模糊的無個性的羣衆。時常有些工人停止工作，抽着烟，其餘的人則不停地繼續着自己的行列，沒有微笑，不和同伴接談一句話，土色的

面孔向着巴黎，巴黎在普安索爾郊外的街角上把他們一個個吞沒了。『這個世界表現爲與侯爵及銀行家底輝煌燦爛的宮殿，甚至和中小資產階級底適意的生活之極端的對比。這些人的陳設就是一個胡桃木製的衣櫥，這種衣櫥通常都沒有抽屜，兩三把稻桿製的椅子，一張骯髒的桌子，上面擺着一個破了邊的瓶子，一張小孩的鐵床，把衣櫥阻塞住并且佔了一屋子三分之二的地位，一對破爛的鉛製的蠟燭台，蠟燭台中間不難看見一捲當舖裏的灰白色的當票。但是甚至在這個赤貧的陳設內這些人也只是在夜間和休假日才走進來。他們整天做着煩重而異常危險的勞作，而且大部份都在極不衛生的條件下工作。洗衣婦的生活則更加悲慘。洗衣作是一間很大的房子有一個寬廠的露台是在幾根鐵柱支撐着的鐵架上面。熱氣在空中搖曳宛如雲霧。『充滿了飽和氣味的，潮濕的薰人心脾的肥皂香味的重濕氣』不斷地變成細雨滴下來。婦人赤着肩膀站在暗溝旁并且用棒重重地搗。在她們周圍和她們下面水流成渠，她們漠不關心地潑着污水潭的水，污水潭是由沿着傾斜的沙石流着的溝渠構成的。熱氣有時真令人難堪。工人們飲食也在這裏：她們坐在洗衣盆邊，腳邊放着開過的酒瓶，她們吃夾着臘腸的麵包。人們可以期待着作者對於這個沒有寄生蟲，沒有上等社會的貪慾的世界予以同情。人們可以期待着，就在這裏他大聲疾呼反對剝削者，從漆黑一

團的粗糙的歷史家一變而為宣傳者和護民官，喚起反對壓迫者的鬥爭。但是這些期待并未實現。在這個站在社會階梯最下層的環境中，左拉首先找到一些材料來描寫道德墮落的深淵。這些人把最後一個錢都花掉，他們耽於飲食，只要有些須可能的時候。他們淫蕩，醉薰薰地回到家，鞭打自己的妻子，隨時把她們遺棄。獸性，淫蕩，貪慾，穿天鵝絨的衣服及上流社會中的金子，在這裏令人嫌惡的赤裸裸在我們面前表現出來。這裏作為麻醉劑的不是令人迷惑的臥室，不是香檳酒，不是靠牠激起男子獸性的婦人的華服。這裏被污穢及令人窒息的洗衣作的氣氛麻醉着。

五

左拉用這樣粗劣的唯物主義的觀點來觀察巴黎社會的一切階層。本來想把整個近代法國底廣泛的敘事詩遺給後輩人的這位小說家所觀察的各方面我們很難都概括地講到。百貨商店（婦人之幸福），大市場（巴黎之腹），鐵道（獸人），農村（土地），——為近代複雜生活之組成部分的所有各個單位，左拉都描寫到了。在左拉描寫中的人類好像是按照在近代生活的基礎上所有的那些嗜好，分為許多集團。資產階級曾建立起巨大的紀念碑以尊崇她所創造的每種生活形式。左拉喜歡給自己的小說以這些紀念碑的名字，這些紀念碑每個都好像自身包含一個近代人類的缺點

似的。交易所底建築是人類貪慾之極偉大的紀念碑；洞穴是人類的卑賤之活的證據；戲院變爲淫蕩之巢窟；迅速運送幾百人，帶着他們的悲歡離合的特別快車似乎可作爲這種神經錯亂的急性底象徵，近代社會被牠弄得很疲憊。如果社會分爲許多階級，都建立起自己的偶像以尊崇新的可怕的本神，那末個人，個人的人格，都很疲憊，在包圍世界的神經錯亂的環境中喪失了人類的面容。酒徒，淫蕩者癡人，具有性的本能，過着混亂的性生活的人們，各種形態的神經錯亂者和酗酒者——這都是無理智的傾向於歡樂，表示財富及權力，一言以蔽之，所有那些資本主義的生活制度本身具有的幸福底猛烈競爭之無數的犧牲者。

左拉不是一個戰士（就這個字的普通意義而言）。他的目的不在保護工人反對資本家或者相反（即保護資本家反對工人）。要從作者的書中找出社會的綱領之批評，必然要困惑在左拉後來的文學遺產之前，（“L'Assommoir”）（洞穴）以其無產階級之可怕的道德之一幅圖畫給了資產者及保守者以不少的安慰。但是『沸騰的鍋』激動了這些市民秩序之可敬的保護者。土地以其悲慘的農民描寫甚至引起了左拉一派的分裂，有幾個自然主義小說的代表公開反對自己的先生。總而言之，左拉不會提供足以滿足任何一階級的慾望的積極思想。批評家公認的意見是否定左拉

有能力描寫純粹的和完整的性格。往往批評者的進攻讓步以後，左拉企圖證明他不僅能描寫污濁和獸性。那時他創作了一些小說如幻想。但是描寫風景畫，創作純愛情的詩，這些企圖都失敗了，他所得到的不是像娜娜那樣顯明的色調而是樸質的小說及煞費苦心的歌劇。如果左拉不能描寫積極的性格，那他就不能成功地起作宣傳者的作用。他的最後的著作，三部曲，四部曲，在牠們裏面，他從批評和諷刺轉變到積極思想之宣傳，祇注意於類似連續出版的魯公馬加爾叢書的那些方面，即描寫近代社會之病態。他的積極的思想可歸結到健全的家庭生活（巴黎，豐饒）之資產階級的宣傳，歸結到在傅立葉精神內的社會的幻想（勞動）等等。左拉不會參加到社會主義的運動，不會指出一條應當照着牠向前進的道路，他了解社會被事變的邏輯驅向何處，在何處建設起了較好的將來，但是這一類小說，如礦坑仍不失為震撼剝削的一幅圖畫，他所創作的資產階級社會之殘酷的黑暗的圖畫，提供了豐富的材料在那些向剝削及經濟壓迫的舊制度宣戰的人之手中。

左拉企圖把他的理論不僅引進小說的領域內，而且引進戲曲的領域內。他自己並不具有劇曲作家底才能，因此他不能成功地把他在文學內所完成的那種革命帶進戲院內。但是他曾號召別人來做他自己不能完成的那種工作，在他的劇院中之自然主義一文內他做了明快的評價古典主義和

浪漫主義的戲劇，他指示出那些自然主義的，即是說，根據他的意見，真正藝術的劇曲，所應當根據的原則。左拉說，在革命以後，在戰勝一切并產生新世界的這一深刻的震動之後，古典主義的悲劇還有幾年拚死的鬥爭。然後她的公式才破壞，浪漫主義才勝利，新的公式才確定起來。要正確地估價這一自由之呼號，應當回遡到這一世紀之前半期。新生的社會震動了牠的母體。激動了的，錯綜的，強有力地擴大的智力震駭了，為熱病的危險所征服，已獲得的自由之初期的應用，即在於傳奇的作品，超人的愛情等之愛好與幻想。實質上浪漫主義的戲劇就是假古典主義的戲劇之繼續。這兩者都是基於『真理之肢解』上面。這一種修辭學和那一種修辭學對立，古代與中世紀對立，職務之高尙與感覺之高尙對立。實質上，舞台之限制并未消滅，不過變換位置而已，演員仍舊是那般傀儡，不過是穿的衣服不同而已；所變換的只是外形和語言而已。浪漫主義的戲劇盡了騷亂者的作用，應當把文學解放出來；現在騷亂完結了，必需建立起鞏固的國家。這樣看來，浪漫主義之歷史意義可歸結到這一點：牠替自然主義肅清了一條道路。自然主義者宣告，真理不需要掩蓋；真理應當『赤裸裸表現出來』。這就是基本的原則，牠植下新戲劇底基礎。左拉拒絕更詳細地敘述此種劇曲之特點。據他的意見，這是天才的事，牠（天才）會以其創作贏得

此種戲劇的統治權。自然主義派的首領指出那劇院所要走的道路。他說：『首先應當放棄浪漫主義的戲劇。採取她的（浪漫主義戲劇的）誇大的態度，她的修辭學，她的表演的理論，這無論如何是危險的，於劇中人物之分析是有害的。況這種作風之最好的模範也僅祇是強調的歌劇。我想，應當回復到悲劇方面去——自然，這倒不是爲了要借用她的修辭學，她的可靠的人物之體系，無窮的對話之朗誦，而是爲了要回復到表演之單純及人物之單一的心理的和生理的研究上。這個意義上悲劇底格調是進步的：單一的事實在牠的整個真實性中發展起來并且引起人物方面的愛好和感覺，牠們之正確的分析就是劇曲底唯一的興趣。而所有這些都應當在現代的環境中，在圍繞着我們的民衆中完成起來。』

霍卜特曼 (Gerhart Hauptmann)

一

自然主義的戲劇之勝利和他的姓名連繫起來的詩人就是海爾哈德·霍卜特曼（生於一八六二年）。他的第一部偉大的劇曲叫做日出之前 (Vor Sonnenaufgang)。這部戲劇本身所包含的思想

就是左拉所描寫過的那種思想。稱霍卜特曼爲『醜惡的劇作家』的人像非難左拉的淫猥的批評家一樣，是相當正確的。霍卜特曼描畫出的環境使人想到就是常常在魯公馬加爾歷史中描寫的酗酒與淫蕩之巢窟。農民克拉烏慈一家人都是酒徒和頹廢者。在我們面前的不是一些人，而是一些好色之徒，作者不惜用粗野的色調來描畫自己的英雄。弗拉烏、克拉烏慈是卡爾維。格爾曼底情人，維格爾曼是她的從兄弟，又是她的女兒的未婚夫，克拉烏慈本人幾乎成爲酗酒與淫蕩的白癡。劇曲中的主人公洛特愛上媯萊，她是克拉烏慈老人底女兒；她能了解他并看重他。洛特決定和她結婚。他幻想着和那具有身體和精神健康的女孩結婚。洛特不願多生神經錯亂者和酗酒者。媯萊隱身於可怕的境地，在酒徒與淫蕩者環境中，期待着和洛特會面。洛特忽然懂得命運的神祕。西邁爾·卜費里格醫生以爲自己的任務是告訴他媯萊血液中所含的那種毒素，和她結婚就替可嫌惡的新種置下基礎，并且許多不幸的後輩將因這種結合遭受極端的痛苦。於是洛特就逃出了傳染惡毒的家庭，媯萊的心碎裂了，她就用獵刀自殺。

霍卜特曼以洛特爲現身說法將自己的思想表現出來。洛特同時又是他那時代科學的和社會主義的精神之支持者。他同時又是戰爭之研究者。在他看來，科學不是自足的目的，而是用以記

明自己的積極綱領的一種手段，是和不正義鬥爭的一種武器。他從利己主義出發到利他主義。他的思想底進程就是如此。他想要成爲幸福的人，但爲了要成爲幸福的人，就必須一開始在他周圍所有的人都是幸福的。他以爲幸福『必須是周圍看不見有疾病，貧窮，奴隸，卑賤』。他可以『最後在棹上吃飯』。科學，像上面說過的，在他只是作爲一種手段，在科學幫助之下他就會將正常的從不正常的區別出來。『我——他對媽萊說——不難想到這一點，因爲我的發展底進程，和友人談話，讀書及自己的思想。』他了解了整個現代制度之不相稱。『不相稱的，是做工的人飢餓，懶墮的人過着奢侈生活。不相稱的，在和平時候懲罰殺害，在戰時則讚揚牠。不相稱的，蔑視統刑官，而自己，——像兵士們所作的，却腰間掛着殺人的武器——刺刀和劍，很傲慢地在街上散步。如果統刑官要想帶着自己的斧鉞在街上行走，無疑地，人們就會用石頭打他。』洛特以爲和所有這些不相稱鬥爭是自己畢生的任務。社會的一切罪惡，好像在一個焦點上，都集中在實業家與勞動者兩者之間的關係內。還在童年的時候洛特已目擊一件事實，這事實在他的精神上畢生留下了一個深刻的痕跡。他的父親住在肥皂工廠旁邊。有一個工人在這個工廠內做了五年工，他到這時期末開始很厲害地喘咳并衰弱下去。醫生勸他丟掉工作，這工作不可免地要使他得到肺

病，但是工人有八個孩子，他仍然做他的工。『在八月裏極熱的一天，——洛特陳述着——他用勁拖着一輛車走過庭院。我一旦從窗子看出去并會注視看，他停止了，忽然全身一筋斗栽在石頭上。』他們并不馬上把他抬回家去，——他就死在路上了。過了一星期後他的妻子從驗水在牠裏面由工廠流出的溝渠中把他的屍身撈出來。『誠然，佛賴林，——洛特結束他的談話，說，——那時你就會知道像我現在知道的這一切，你當相信，安安靜靜地過活已經不可能了。在世上有誰會想到一塊簡單的肥皂，及洗得很乾淨保護得很清潔的一雙手會帶進最黑暗的精神情緒內。』洛特選擇的路是很明顯的。他來到他從前的同伴靠自己財富過活的那邊，爲的是要『研究地方的條件』。他要想在一個月期間走下礦坑來研究生產然後關於礦夫的狀況寫一本『紀事性』的著作。但是在這部著作內他打算撇開『決定此種狀況的那些關係』。洛特對於整個客觀性雖然有這些限制和傾向，霍夫曼對於這個『危險』人物底表現却十分驚愕，并要求他從前的同伴離開他的家。

在其次一部劇曲，寂寞的人們 (*Einsame Menschen*) 中，霍卜特曼從社會的詩人一變而爲個人主義者及自己的思想之支持者，他已不是充滿了爲人類幸福而鬥爭的希望的社会民主主義者，詩人顯示出學者的，耽於專門著作的，聰明的貴族的態度而貪戀着在他的論文十二音節詩句之起

源中所說的东西。他的傾向并不顯著。他的論文之意旨何在，爲什麼無數的犧牲品應拿到她的祭壇上，——對於這些問題却很難答覆。他之優越於周遭的人并未嚴格地明顯地表現。他，畢竟是一個軟弱的人，他經常地需要幫助，他不能和他的朋友布蘭恩決裂，在他和他爭論以後就準備聽從阿拉馬爾的懇求去損毀和否決這種思想。他對於阿拉馬爾的關係同樣證明其軟弱。阿拉比他更了解這些關係之特性。她說：『這就是我們自身中最大的危險』。福克拉特不能忍受在他自己的內心和智力之間，在他的人的戀慕與超人的傾向之間的矛盾。他在自殺中找到了出路。霍卜特曼創造出神經錯亂者的型像以代替驕傲的個人主義者。像我們在下面看到的，當他從真實的世界轉入小說界并利用已埋葬了的浪漫主義之方法時，霍卜特曼才成功地完成了他的任務。在活動底第一個時期，時代的社會問題使他比別人更感興趣，受苦難的人類使他比聰明的貴族更感興趣。

二

織工 (Die Weber)，是一部社會的劇曲；這部劇曲不是個人的，而是羣衆的心理。像在莎士比亞的劇曲 Julius Caesar 中，劇曲之悲劇集中在原則之鬥爭上，在自發的傾向之衝突上，而非在情緒及私人利益之衝突上，這裏勞工問題也在其整個範圍中提出來了。在織工內德萊西格爾比起

加爾東或杜姆比來是一個新型的資本家。他有很多敵人。歷史在他身上武裝起來。他覺得自己是處於在幾條戰線上指揮作戰的將軍的地位。社會上一切進步的，一切優良的都攀緣他。從他那裏需要更多技術更多智慧及能力。他佔着最高地位。他知道公共意見之力量，他知道正義與博愛這類字的意義，他學着利用牠們并不比先進的演說家和政論家利用得壞些。他知道，他所利用的太多，他知道許多利益，許多人及原則都受到他的權力的威脅，他以深思熟慮的複雜的鬥爭方法去對抗他的敵人之此種自然的聯合。波德爾比和加爾東只是威嚇競爭者及工人，德萊西格爾則除此以外還考慮到法庭，出版物，公共的意見，他預料到一切他時時用心警戒，他在各處隨時戒備。他常常準備好一些文件以及對加在他身上的許多責難。

人們告發工廠主，說他剝削窮人。請你們聽一聽，近代的工廠主是怎樣地自衛吧。他并不炫耀自己的特權，像波德爾比做過的那樣，波德爾比毫不隱諱地宣告，他的驕傲就在於他是剝削者。德萊西格爾比他的前輩聰明得多，他知道在證明剝削為合理這一點上要憑藉自己的力量和傲慢是危險的。他寧可假裝為犧牲者他不去公開地飾着殺人者的角色。「此人（即工廠主）——他說——有何所得，有很多顧慮而且夜間常常不能睡眠，他自己冒着很大的危險，這是工人們永不能想

像到的，有時對於加減乘除把他弄得頭昏腦暈，他又想到千百種事物，他要計劃和競爭作生死之鬥，他沒有一天沒有苦惱和損失，——關於這一點，大都緘默不言！……然而何種負擔加在工廠主身上呢，那就是有幾許的人民吃他并靠他生活……，即人們有時坐在我的毛皮上，——在別人上面即不願意！』。德萊西格爾不單單對於保護準備得很好，——他還有進攻的武器。他有許多幫手常常保留着許多事實證明織工的酗酒，愚昧和疏忽。德萊西格爾善於打擊那些藉某人的名義來打擊他的人。織工是飢餓的，但是善良的和勤勞的，他們常常為根本的生存所需而勞作。他很巧妙地哄騙那種事實，即是說酗酒與疏忽是由於遲鈍的勞動及愚昧而發展來的。他會把每一樁事實變為論據以反對他的反對者。在他的事務所——那是織工們交付自己工作的地方——內，有一個八歲的小孩停息着也不感覺得飢餓。這個小孩曾被貧窮的父親送到遠方去，他的父親有九個小孩而『第十個小孩還在被期待着』。當着已清醒過來的小孩低語說『我想喫』時德萊西格爾就大驚失色并且很快地用話來打斷聽了兒童私語的織工，說：『他說的是不要分離。』德萊西格爾懂得這一事件底意義，他知道，『一個個新聞記者到處都一樣，并且過兩天後他們就會在所有報紙上描寫出長篇悲劇的歷史。』德萊西格爾當着衆人把小孩帶到自己跟前坐在沙發上，給他白蘭地

酒。德萊西格爾所怕的一點就是當着外人在的時候來餵幼孩。德萊西格爾不便公開地承認那件事實：在他的事業內勞作的人飢餓到失了感覺。他發洩出憤怒的演說反對小孩的父母：『這是沒有良心的。小孩子就如一根小幹。怎麼這些人就會這樣愚蠢！他們拿兩捆木棉背在他身上，而路只有半哩……自然，工廠主總是有罪的……啊，上帝保佑，難道他們真是罪不容赦麼？！工廠主總是有罪，他是贖罪的羔羊。』波德爾比會把窮孩子拋棄在門外。德萊西格爾要這樣做是很聰明的。他同樣感受着他那時代的科學精神。他承認那偶然發生的事件之煽亂的性質，但他找出牠的原因。他預料自己的反對者之結論。工廠主單單憑藉力量的時代已經過去了。他現在也加入懂得世故的同行中，他用近代的武器鬥爭，在證明他的剝削為合理上他從那些博愛的原則出發像他的反對者一樣。他對窮人很殘忍且毫不動心，但他從來不承認。在他的事務所內常聽到祈禱和悲嘆聲；那裏他們打着窮人的算盤，為一點點小事竭力尅扣小錢；女工們，要是她的丈夫病了，她不能閉着眼睛來工作，她若是前來請求幾個普費（錢幣名），他們就毫不憐恤地把女工從那裏趕出去。但是德萊西格爾自己向來不拒絕任何人；他向來不講一句『沒有』來答覆向他請求的人。他簡單地送他們到自己的事務員那裏，而事務員普費費爾很懂得自己的事，他對那些麻煩的請求者會

予以適當的防禦。總而言之，從前的公開的剝削，現在已飾以文明的外表及漂亮的辭句。德萊西格爾知道外表的禮節之重要。他從不幸的窮人取得虛偽的誓言，他問他們，那種知道他的職務的工人能不能跟他生活不致有特殊的要求，那些被鞭打的被驚嚇的織工對於這個狡滑的問題給以肯定的答覆。

在十九世紀歐洲文學中出現的資本之無數主人公當中，德萊西格爾佔着特殊的地位。作者描寫了後一形態的剝削者，有智識的聰明的并很好武裝起來鬥爭的剝削者。霍卜特曼所描寫的不僅是資本家，就是工人，也與前一時代的作家所寫的不同。在我們面前的不是具有極細密研究過的心理的各個形態，而是自發的羣衆。在她的行動中沒有顯著的貫徹性，但是由此并不是說，可以把這一羣引導到隨便那一邊。這一羣——并不是工業勞動者而是帶有小手工業者心理的一些無組織的織工。織工們無論怎樣被鞭撻，他們無論怎樣被制服和被威嚇，但是繼續增長的反抗精神在各個時期會爆發出來，比德萊西格爾更銳敏的觀察者能夠推想到擺在前面的危險。作者對於描寫織工們下賤的狀況不惜加以濃厚的色彩。他們的兒女瀕於飢餓；步履艱難的老人到最後一息也不能把脊背伸直起來；年富力強的工人和女工在工作幾年之後都變成一架骨頭。『我是怎樣觀察』

們啊！』霍卜特曼明顯地描寫了可憐的襤褸者變為狂風暴雨的大海的一幅圖畫。他指示出在羣衆情緒之一切連續性之下，一切變化之下，在牠裏面總是存在着某些自發的天性，只有那些在這些天性上行運的煽動家才能夠得到成功。像上面所說的，織工的覺悟還不會達到有組織的工人的程度，下面的議論也證明着這一點：『在先前的時候一切都完全不同。那時工廠主們都自己生活而且也給織工生活。可是現在他們已經成爲浪費一切東西的一種人。我想，大概是因爲上層階級既不信神又不信鬼。他們忘了十誡且不怕神罰。他們搶去我們最後一塊麵包，奪去我們最後的生計。』

八十年代末在歐洲開始了自然主義的危機。一方面反對崇拜羣衆，以利於貴族的個性的反動，另一方面，反對文學中的科學方法，擁護舊浪漫主義的神，創作之幻想與自由等之反動都在開始。尼采派是前一種潮流之最明顯的表現後一種的是象徵主義。

尼采 (Nietzche)

在十九世紀中葉就已經出現了斯蒂爾勒的書孤獨者及其財產，該書會建立起對反社會的個性，確定自己的『我』，擺脫一切規定，擺脫國家，道德，良心，哀憐，擺脫一切政治學說及政黨，同樣擺脫君主制度，自由主義及社會主義等之孤獨者的崇拜，——一言以蔽之，即對與一切有組織的社會性對立的個性之崇拜。

尼采的思想就是人類的個性應從教會，道德，傳統所積累起來的一切永劫中完全解放出來。『要從奴隸的幸福中解放出來，要從神及對神崇拜中解放出來，要大胆的并惹起恐怖，要成爲偉大的及孤獨的——這才是正直者的意志。』像斯蒂爾勒一樣，查拉圖斯特拉詛咒着習於對這些或那些『靈魂』服役的近代人類之奴隸的天性。『在我找到有生命的東西的任何地方，我到處聽說服從的言語。一切有生命的都是一些服從的。』個人的『我』是這樣深深地隱藏在這些沖積層底遮蓋之下，甚至極注意的觀察都不能把他找出。『凡是內心底研究者，他就會相信，你們也有內心！』『你們好像是從顏色及貼合在一塊的紙片構成的。一切的時代和民族從你們的遮蓋之下視察無秩序；一切習慣與信仰在你們的手勢中無秩序地說話。』人類成爲無力的和老朽的。他到處尋覓自己行動之刺戟物，但却不是在自身以內。應當在他裏面激起對自己的信仰。『請你們試先

相信自己——自己和自己的內心罷！誰不相信自己，他永遠是撒謊。」尼采比斯蒂爾勒更其憎惡地去譏貶人類拜倒在牠們面前的一切神，他把自愛高舉到台座上。「誰會在神及他們的腳趾之前，在人們和他們愚蠢的意見之前去獻媚：這個光榮的自愛唾棄一切奴隸。」像斯蒂爾勒一樣，他誚咒着要放棄美德之名義。凡是美德——這就是說保持安靜的睡眠，而「會睡不是一件瑣碎的事：爲要好好地睡，就得整天的守候。」美德——就是安靜。在查拉圖斯特拉學說內道德成爲停滯底象徵。她（美德）是和生活底秩序及習慣相調和的工具，是催眠的手段。美德之被確立爲的是要消滅暴亂反抗之精神，要消滅自新的價值及向前運動的傾向。「現在我明瞭，當他們找到了美德底教師時，他們先前首先找到了什麼。他們替自己找到了好的睡眠及以罌粟加冠的美德……貪睡的人之有福，因爲他們很快地低頭熟睡。」

查拉圖斯特拉喚醒人類起來推翻這種精神底權力，要在別的世界及神的觀念底面罩之下找到自己。他的「我」教他以新的驕傲，他又以此教人：「不要埋頭在天上的塵埃之內，而要傲慢地保持這個頭腦，地上的頭腦，這頭腦產生出土地的思想。」查拉圖斯特拉消滅國家底權力：「這一個新的偶像準備給你一切，如果你們服從牠；牠便這樣地買去你的美德底光榮及你們做眼底觀察

……在國家完結的地方，才開始有人，不是多餘的人。那裏才開始人們所必要的歌唱，一次存在的和不能更改的音樂。」查拉圖斯特拉拋棄世界底舊理想：「世界在新價值之發明者周圍打轉，他不可捉摸地打轉。但是人民和名譽又在喜劇戲子周圍打轉：這就叫做『和平的秩序』。」

查拉圖斯特拉底事業就是拋棄一切拜物教并解放出純粹的『我』：『讓你們的自我反映在你們的行爲裏猶之母親反映在嬰兒身上：這應當是你們關於美德的言語！其實我取消了你們的幾百句話及你們的美德之最可愛的空談。』

這樣看來，尼采的理想世界就是傲慢的孤獨的人之集合，是一切反對一切的鬥爭。在這種鬥爭內，權利屬於強者。力——是人類個性底價值之唯一的基準。由此產生超人的學說。從這種鬥爭中發生永恆的完善——弱者消滅，強者勝利。

查拉圖斯特拉在一個地方對超人下過這樣的定義：『我願教人們以他們生存的思想，這思想就是超人。』

超人——這是永恆的向前傾向之理想，這是暴亂的精神，不許精選者及強者安定在現存的生活基礎上，這是反對統治者的價值之永恆的暴動，是人類前進運動之唯一的担保。超人之敵人就

是那種保守的羣衆，是那些 *Vielzuviel* (大衆)，他們是擾動一般安寧的勇敢的個性之敵人。實現自己——就是說同時創造出那種鬥爭，在鬥爭中生長出更完善的後代。凡是利己主義者，才是真正的利他主義者。這就是在尼采學說內赤裸裸的利己主義底說教與捨己及犧牲的說教之調和，自足的個性之崇拜及最高目的之理想之調和。在尼采的學說內爲自『我』而鬥爭，殘酷的消滅摧在路上的一切，這不是爲着快樂的目的，而是嚴峻的義務，是未來人類利益中偉大的痛苦和死。愛人類，就是憎惡一切的人類，就是蔑視人類，因爲必須將他超越，同時儘最大可能去評價他。人，在查拉圖斯特拉看來只是過渡到更高形式的一條道路。『人——是牽緊在動物與超人之間的一根繩子，是深淵之上的一根繩子。』

人應當想到，他的唯一的任務——是超越自己。『一切生物在此以前——查拉圖斯特拉說——創造了一些超乎自己的東西，而你們却願爲這一偉大波濤的退潮并比超越人還迅速地回復到禽獸的狀態。』

『爲了要成爲創造者，就得要忍受痛苦。』他把羣衆所認爲發見了的幸福名之爲惡。『我把這一切關於單一，完整，不變，滿足及不優越等等的學說名之爲惡，爲仇視人類。』他知道，他

的命運是死，他僅僅是『橋梁』，『過渡』及『沒落』。『我愛那些除了毀滅下去就不會生活的人。因為他們在橋梁上行走。』

『我愛偉大的憎惡，因為他們是偉大的畏敬者，是希望達到彼岸的箭。』

近代的人們之所以敵視這樣的人，因為他過着未來的生活。『我愛那證實未來的人及解脫過去的人的人；因為他願意從現在的人中毀滅下去。』『誰要是成爲善與惡之創造者，——其實他首先應當是粉碎價值的破壞者。』『誰要是創造者，他就要經常地毀滅。』

愛就是死，而死則是較高的愛。『愛與毀滅——這是永恆的協和。願意愛——這就是說也願意死。』

鬥爭的狀況就是最高秩序的狀況。新的價值只有從鬥爭中產生出來。

不是戰爭底目的，而是爲戰爭的戰爭才能作爲戰爭的辯明。重要的不在於人傾向於戰爭，重要的是傾向本身之力量與堅實性。『你們說，目的正當可以不問戰爭如何麼？我對你們說，戰爭正當可以不問一切目的。戰爭和勇敢完成了比對同胞的愛更偉大的事業。不是你們的哀憐，而是你們的豪氣拯救了不幸者。』

二

尼采之實際的人生觀從他對現代民主主義傾向的關係中得到最好的說明。近代歐洲底道德，據尼采的學說看來，是一羣動物底道德。德謨克拉西——柔弱底觀念之支持者，她以『新的佛教』威脅歐洲。民主主義者同樣『相信共同性乃是人羣的『自我』的解放者』，幸福之民主主義的理解在他不勝其憎惡。『他們用一切力量要想達到的東西就是青草牧場之人羣的共同幸福，與每個人的生活之有保障，無危險，豐富，輕易等相聯結。』他們兩者的無量數的歌謠，他們兩者的學說叫做『權利平等』及『對一切苦難的人同情』。——他們以為苦難是一些應當『被取消的東西』。

放在民主主義運動基礎之上的平等觀念——是一切觀念中最有害的和最可恥的。

尼采說，集羣的人在歐洲採取了這樣的形式，好像他是唯一被許可的人種。他以真正人類的資格把自己的特性，即是社會性之精神，恩愛，勉勵，溫和，共甘苦等等，——一言以蔽之，對於他的和睦的和有益的人羣做出的一切，高舉在台座上。於是集團性及服從成了道德，甚至『裝模作樣』指揮最高命令，如憲法，法律等等之執行者。勞工問題只引起尼采的蔑視：他不能尊重

那祇會從自己地位中造出問題的階級。

尼采底保守主義無論何處可以說是沒有像他對婦女問題表現得那樣顯着的。婦女是懦弱的。她的個性在溫順，狡猾，賣弄風情中赤裸裸表現出來。因此，先進的婦女之傾向於政治的，科學的，社會的及其他『男子式』的活動是違背她的個性，是追隨一般，是模仿羣居時代同一水平的精神。

尼采既看不起民主主義運動底領袖中未來更高的份子，可是，他找到那些將人類領導到超人地步的社會集團。這個集團就是貴族集團。我們得研究一下，尼采將『貴族』這個字作何了解并怎樣去表示她的作用。『人類形式之每次提高，以前是——并且將來永遠是——貴族社會的事業，這個社會，牠相信有很長的等級梯子及人們之不同價值，并在某種意義上牠還需要有奴隸。若沒有階級之現實的差異，統治階級澈底地并高傲地視部下及屬員為她的工具之經常的習慣，以及同樣在服從與命令，奴役與才幹中經常的訓練她，所產生的距離之悲憤，則增大精神上的距離的這種傾向，一切更增高的，更稀有的，更遠大的，更緊張的及廣泛的情況之到達，要保持自己更神祕的悲憤，就完全不能有別的地位，——一言以蔽之，即既需要超道德意義上的道德形式，而

又繼續着人類自治的人類形式之提高，就不會有地位。」因此，貴族之主要標誌就是相信自己超越，習於統治。尼采自己說明此種信仰及此種習慣如何在有名的社會集團中獲得。地上一切更高的文化往往開始於野蠻人，「具有尚未消磨的意志力及權力之希望」的貪慾的人投身於「最弱的，最開化的，最愛和平的種族」或投身於「老朽的文化，在這種文化內他們用精神發展及衰退之耀眼的烟火燃燒了最後的生命力。」一言以蔽之，「高貴階級起初總是野蠻階級；他們之超越首先不是在於體力，而是在於精神，——他們是更完全的人（在一切發展階段上同樣也可說是「更完全的獸」）。

對於尼采底觀點我們須簡明說一說，我們否定人類的道德，否定社會正義的觀念，我們單拿近代的貴族及近代的工人階級和尼采的價值觀點作一比較。人們不難相信，尼采的貴族之一切特點已為未來生活制度及未來價值之擁擁者所具有。尼采觀察了工人運動之諸新形式。當他憤怒德謨克拉西，憤怒她對於同情，共甘苦等等之號召的時候，——他是對的，因為德謨克拉西的運動是立足於空想的和協調的社會主義底觀點之上，因為牠（德謨克拉西運動）想用和剝削者調解的方法來解決社會的衝突。但是從那時起在工人運動內已完成了一種偉大的變革。工人已不再是請

求，而是要求，不是希望恩惠，而是鬥爭。尼采已感覺到德謨克拉西之軟弱，但他不了解，歷史提出比德謨克拉西更強有力的新的征服者。甚至，——他被德謨克拉西的爭論所激動，有時竟放棄了他自己的哲學（允許一切人爲自己的價值之勝利而鬥爭，并只估計力量與全體的哲學）之基本原則。在德謨克拉西運動內他祇聽到關於慈悲及憐憫的悲嘆，他不曾注意到工人運動成爲當權者，爲可怖的急流，牠不可避免地奪去資產階級的世界，猶之資產階級從地面下拭去了封建主，封建主底祖先消滅了古代的文化一樣。歷史——比尼采本人更尼采化些。歷史從不斷的鬥爭中真實地展開起來，而尼采抓住了這個原則以後，在對於往前發展到超人的高度已需要消滅那爲近代智能所寶貴的資產階級的價值的時候就驚嚇起來了。

易卜生 (Henrik Ibsen)

一

尼采的情緒極顯著地深入到『世紀末』的一切詩歌內。易卜生底劇曲可說是尼采哲學之極明顯的解釋。

易卜生的主人公到處并常常是一個。布蘭德·波爾克曼，索爾勒斯，以及斯托克曼——這一切都是查拉圖斯特拉底學生。他們都精通他的學說之基本原則，就是自己本有的個性之現實是走向人類偉大使命之完成，走向人種之改善的人類之唯一的指示。此種觀念給他們以巨人底力量和獅子的意志。此種觀念幫助他們在憎惡羣衆中看到最大的報酬，在痛苦中看到最高的幸福，在死中看到自己的事業之榮譽。她（指上述觀念——譯者）教他們爲着愛人類對人要殘酷。她鼓勵他們爲要無情地打破現時貧乏的快樂而愛將來。她深通查拉圖斯特拉關於爲着對遠的愛而對近憎惡之格言。這些人都昧於目前，因爲他的迷信，他們是爲遙遠的將來而生活。在他們的誤解中，在對人類的不幸所取的冷酷而嚴肅的關係中他們淌着誠實的對人類更高的愛的淚。在他們的吞沒着弱者無數犧牲的驕傲而利己的偏執中，隱匿着特別高的利他主義及更高的捨己精神。易卜生創造了一系列這樣的形態，但這都是由一個模型投出的奇怪的陰影。在易卜生戲曲內，當着命運把他投到沸騰的工業及金錢生活底渣滓內的時候，如貝爾尼克或波爾克曼，當着他因自己夢想着未來的人類而沉溺在家庭的懷抱內，他殺害自己的阿格勒斯及小阿爾弗的時候，當他的孤獨的真理和近代社會的虛偽相衝突——如在醫生施托克曼內——的時候，到處呈現在我們面前的，就是一個孤獨

的和不可理解的主人公。易卜生指示出在各種不同地位中的近代的超人。但是這個主人公到處祇相信自己。他自己創造出自己的道德價值，從自己身上擺脫在他以外所積累的重重負擔，他爲着將來而破壞生活及其基礎并消滅他認爲是地上自己唯一的指示而拚命完成的東西。他到處都是有組織的社會之敵人，他了解祇有被剝削階級之有組織的集體鬥爭才能達到自由和創造的個性。

布蘭德是此種形態之最顯着的及全面的體現。他的說教就是查拉圖斯特拉的說教。

布蘭德之基本觀念與查拉圖斯特拉一樣。目的在他看來在強有力的傾向之前就退居次要的地位。社會事業家和酒徒之估價并不是按照那些在他們稟賦的基礎上的傾向及利益之質的差異，而是按照力量的程度，有了這種力量每個人就能實現這些傾向。純粹的，完全的酒徒較之克己的沒有勇氣的社會事業家更能實行到底。『瓦克哈特，西勒（酒神——譯者）是明顯的完整的聖像，而酒徒則只是諷刺畫。』這就是說重要的不是你的天性在於傾向於狂醉，你不應對此加以非難。你之悲悼是因爲你不敢在狂醉之崇拜方面實行到底，你不敢成爲西勒，瓦克哈特。你既蔑視大眾的意見及道德，你就達到這個限度，你要造成對醉酒之崇拜，你把種這崇拜高舉到聖座上，你要實行你自己預定的指示。

布蘭德對人性提出的第一個要求，這就是要成爲自我而且也僅僅是自我。

每人都有一份財產，

他不應將牠割讓，

『我』是牠的神聖——牠的保障。

不要將牠束縛，桎梏；不要

像路上河流，將牠橫斷，

牠應在大海當中，

向着自己偉大目的，

自由飄蕩。

像查拉圖斯特拉一樣，布蘭德知道，至上的愛就是憎，蔑視弱者，對弱者殘酷——就是說以那種至高無上的愛去愛人類，經常的向前運動之保證就在這種至高無上的愛之內。『對於萎靡的，愚昧的優於憎的一種愛是不可能。但是在這句話內『憎』就是現出偉大的世界鬥爭的萌芽。』
像查拉圖斯特拉一樣，布蘭德認爲慈悲和憐憫是奴隸的道德，是不能自強，不能爲自己人格

而鬥爭的老朽而可憐的人們之族類。

破壞自己的誓約的一切人都以慈悲爲掩護。「唉，一切的人馬上照着渺小不足道的精神之藥方變爲慈悲之使徒。」

布蘭德責備他母親的半路出家，責備她準備把自己的一部分財產「奉還神」。「你在這裏竊用了神的善意，——你從神獲得了靈魂，你誤解了他的類似物，你以世俗的污塵遍灑他；你所具有的精神，是他吹進你身上的，你在世俗的虛榮內剪去了你的兩翼（意即不能活動——譯者）。」

布蘭德對於他自己的妻子阿格勒斯及他的小孩阿爾弗是無情的。他拋棄他們，因爲爲了他能夠實現他的赤裸裸的個性，這樣做法是必要的。他和修道院長及理事的談話——這便是人與超人，社會福利之市民的理解與關於孤獨的反社會的個性的尼采的理想之爭論。

二

布蘭德是易卜生底一部極深奧的著作，是他的全部創作之前奏。過去時代底驕傲的個人主義者之最高精神底悲劇是以愁苦的說教者爲現身說法。我們無論涉及易卜生的主人公中任何一個，

我們就碰到在布滿德中所描寫的同樣的鬥爭與苦痛的情形同樣的內在生活的歷史。易卜生所表現的到處都是尋找自己，爲自己的現實而鬥爭，爲統治世界，殘酷的對待周圍的人而同時以溫柔的愛情對待人類的強有力的個性。此種個性——孤獨和羣鬼——之結局到處都是一樣并且此種結局到處都是真正的勝利，真正的實現自己的使命，真正的服役世界。易卜生底全部詩歌——就是貫穿了地上一切關係，貫穿了社會活動，結婚，家庭，以及愛情的尼采的觀念。在所有這些關係上斯干的那維亞的詩人之召喚到處都強有力地引起個人的騷動，喚起新價值之不斷的創造與舊價值之不斷的破壞。

社會棟樑中的一個社會事業家之形態在我們看來是以貝爾尼克領事爲代表。他是靠海的挪威小城市底一個很自傲的人。他是良善與勤勞之模範。在他的家庭生活內沒有一點污點。他的社會的和工業的活動往往被正直而善良底出版物刊載出來。貝爾尼克領事的名字博得公民深刻的崇拜。凡是登記在名冊的這一企業或另一企業的參加者，他的名義都能給後者以信用，他的名義以道德的誠實的光榮籠罩了他。他的造船所製造出很優良的船隻，這些船隻使挪威國旗飄揚於全世界海洋內。無數的和幸福的工人家庭，照管理人雷爾魯德的說法，在她們裏面可看見她們的生父。

他創立了新的工業部門并替幾百家人家的幸福置下了基礎。他的最後的企業鐵道，完成了巨大的紀念碑，將貝爾尼克豎立在公民的心中。他們尊他爲「公民，社會事業家，社會的棟樑（就這個字的最高意義而言），人（就這一字之最深刻的意義而言）。」如那個善言的管理者雷爾魯德所說的。貝爾尼克的一言一動都是聰明和良善。他是社會基礎之保護者。他要求，管理者在學校在家庭繼續其慈善事業，實際家儘可能以更廣泛的推廣人民中福利來服務社會，而婦女，妻室兒女繼續以慈善爲業，即對自己親人的幫助和安慰來貢獻給社會。「繼續」「社會」等等的話不是出諸貝爾尼克之口。他是已嘗試過的秩序基礎傳說之保護者。他的一切朋友——魯邁爾，維格朗德·沙德斯塔都是如此。他們并不具有這樣的天才，像貝爾尼克一樣，他們不能和這些發明力之果敢與能力底精神相比擬。但是在他們和他中間的差別祇是數量的，而非質量的。他們同樣虔誠地保護已爲社會所確定的原則之神聖。城市的工業生活如泉湧出。像幫助大機器底牢固的各種樣式的螺旋一樣，人們都捲入到她的機械的運動內，個人的意志及傾向均消滅於整個不變的平淡的運行之內。祇有在個性被激蕩的時候，在一個人要尋覓着自己，一種騷動的精神暴動起來反對自己的機械的螺旋的活動的時候，他才願意照着自己本有道路去走——祇有在醞釀開始，波濤洶湧

，牠們威脅着毀壞幾世紀的社會基礎的時候，他們才拋擲那些好像那樣堅固和不變的舊價值。

在公共崇拜與承認之中貝爾尼克就知道，在他本城底社會秩序與幸福底基礎內容有多少虛偽。他是模範的家長。一切的人都羨慕他那牢固不破的道德的原則，在這些原則上創造了他的家庭底幸福。但是在貝爾尼克底過去的生活內有過一種可怕的祕密，這祕密把一切外表的誠實變為虛偽。當其仁慈的貝爾尼克勾引了女伶陶爾福的時候，她的憤怒的丈夫便遺棄了她，她也死於貧困，而貝爾尼克庇護她的女兒蒂娜在自己身邊。社會并不知道受人尊敬的貝爾尼克底這種行為。貝爾尼克夫人底兄弟約翰却招受了罪名并逃到美國去，他被貝爾尼克底良善的公民所咒罵，他們蔑視不幸的女伶，因為她太驕傲，他們讓她留在城中一直到她死。貝爾尼克之偉大就是建立在虛偽之上。他在社會上有家有室有地位應歸功於被毀謗的約翰，——一個自受犧牲老母犧牲姊妹的幸福青年。約翰并不需要什麼名譽。名譽却救了貝爾尼克的家庭。

但是不僅貝爾尼克的「家」，——他的財富和企業也是建立在欺騙上面。他的母親底商店，當貝爾尼克出來整理牠的時候已經臨到破產的前夜，爲了要辯明她的困難的境況，爲了要緩和債權人的追逼，他就滿心滿意地乘着這種風傳，把商店的大筆資本之奪取歸咎於「放蕩的」約翰。

這種虛構就挽救了商店。貝爾尼克整年地一步跟一步發展了自己的事業，他的鐵路計劃當然是不
僅成就他的社會功績，而且使他自己致富。他老早就購買了森林，礦山，瀑布，鐵路底支線當然
要經過這些地方，他的計劃一實現就會替他產生幾百萬財產并使城市富裕。祇有貝爾尼克才能施
這樣手術。誰都不會疑惑他是一個利慾薰心的人。社會底成功與那一在牠上面造成社會的秩序的
制度之領袖之成功一致的。貝爾尼克之勝利祇有在私有財產，家族及道德底鞏固之下才可思議。
他成爲富家翁，但是在這裏還有他的社會的功績，因爲祇有隨着資本主義之發展，建立在資本主
義生產形式上的生活之發達才有可能。那末有誰還會從貝爾尼克底欺騙中感到痛苦呢？爲道德生
活之模範的家庭勝利了。找到了幹練的有發明力的領導者的城市勝利了。給幾百工人以工作的商
店勝利了；以前無處使用自己的勞動的勞動者勝利了。固然約翰感到了痛苦，他已是身敗名裂。
但是他并不需要好名聲：他是自由自在的，是無父無母的孤兒，事務所的事使他疲憊得要死，他
喜歡投身於另一種放蕩不羈的生活。貝爾尼克所設計的鐵路，給他幾百萬貫家財，這條鐵道也是
建立在欺騙上。可是難道，貝爾尼克創造了自己的財富，就不是同時創造了自己的公民底幸福嗎
？難道把挪威底其他遼遠城市底生產品運到他本城來的大車不是和牠們一同帶來生活及運動，不

是在生活方面引起新的企業，不是供給成千的人以生存資料嗎？一切都是從這些調節中成就的。虛偽是社會生活之最牢固的基礎。欺騙給社會以幸福，鞏固牠的基礎，是發展及公共富裕之担保。誰能夠非難貝爾尼克呢？在這一偉大運動中（他把這一運動底線索把握在自己手裏），人們不加以評判的不是失敗者，而是勝利者。如果被企業家的貝爾尼克在他的光榮經歷底道路上所踐踏了的少數人感到了痛苦，那末他們的沒落是不可避免的并以剩餘來取贖絕大多數的幸福。

在這種經歷裏面沒有受痛苦的人，——從他給社會產生的利益之觀點來估價人的價值的，以在他以外所規定的，發生為協助真實的社會關係的尺度，來測量他的人格之舊的規範如是說。但是你們要注意的中心從外部的環境轉移到人類的個性上來，你們會看見一切價值之重新估價自己怎樣完成，貝爾尼克顯示在我們面前的，完全為新的光輝所照耀。「有失敗的人，」——易卜生說。這個失敗者就是貝爾尼克自己。「戕害人的個性，毀滅了人類的『我』。但是從這裏誰都沒有受到損失。」——貝爾尼克說。「請你好好想一想并且請你說：這不是給了你自已一種損失嗎？」——諾娜答覆他。像易卜生底一切劇曲一樣：社會之棟樑，當然顯露出一幅個性覺醒底圖畫，當然是描畫出易卜生的創作所愛好的契機，這個契機，就在個性發見自己的時候，推翻一切

人類的「我」隱藏在牠下面的沖積層，并赤裸裸的出現在社會面前，實現自己在地上的唯一的使命，即實現自我。真實的貝爾尼克在什麼地方呢？易卜生以其劇曲說明，絕不在他耗了巨大的能力及力量的那種活動內。這一切的努力——在那唯一的努力之前便全歸於無，使他需要這種努力，爲的是要否決這一切的活動。在諾娜及強有力的震動底影響之下他還保留着這種努力，當他的兒子奧拉弗不願作他的欺騙之犧牲品的時候，貝爾尼克復甦了。他了解，個人的及社會的評價是互相對立的，人在社會底意見內地位愈高，則他愈加在自身內消滅一切個性，一切自我他亦愈無情地壓碎個人并拿他來和一般比較。「諾娜，你自己不明白，我在這個具有狹隘的觀點和歪曲的觀念的社會當中是一個孤獨者。我年復一年降低我自己傾向於生活之高貴目的的要求。外表看起來我做了不少的事，可是實際上——做了什麼呢？我只做了些小事，微末不足道的瑣事。誠然，這裏不會有別的較好的。我打算一步跳過在這裏佔統治的社會的意見及趨勢，——我的最後的權力。你知道，我們是什麼實質上，所謂社會之棟樑的我們，是什麼呢？我們是社會底工具，除此以外便什麼都不是。」領導社會——其意義就是恭順地跟着社會。在社會底眼中成爲偉大的人格，其意義就是首先要消滅自己的人格。

他了解了繼承底觀念，人種之永恆完善底觀念，他了解了個人應當將無污點的道德遺產遺留後代，他在世界面前的責任與作用就在於此。他想，如果他不得不死亡時像一切這個歪曲了的社會一樣，他就得替兒女準備好『生活底事業』；『時代一到來，那時真理就深入一切社會的關係內。』『在這一切社會關係上，他的兒子就建立起比他父親更幸福的自己的生活。』在社會底棟樑內貝爾尼克，偉大的社會事業家，本地的富翁，民族的自誇，就得出一個結論，就是他的全部生活都是虛偽，社會的棟樑就是社會的奴隸，並且投降在個人主義的原則之前。他對他的兒子說：『不要學習和成長為我的繼承者，而應學習並成長為未來的人，他自己在生活中尋到自己的任務……奧拉弗，你應當是自我的生存，其餘的一切自己會到來。』

三

約翰，哈布里愛爾，波爾克曼（在同一題名底悲劇內）在人類的裁判之前犯了罪。他，銀行行長，內閣候補人，很知名的人，從信託他的銀行中挪用了存款。但是在超人底裁判之前這種舉動是偉大的功業，因為他爲了實現他的使命他才取用了這筆錢。他聽到要求從地底解放出來的金屬的歌唱。他願意解放牠并把一切礦坑結合在自己手裏。在自己滅亡的時機要實現自己的建築家

索爾勒斯，知道了蜜集的大多數永遠是愚蠢，必須從地面上掃除虛偽的社會，「羣衆」，平民，「灰色的人羣」，社會上一些無智無識的人沒有權談論國家大事，這個特權屬於站在人類之前哨上的貴族和孤獨者，知道了這一切的「人民之敵」的斯托克曼同樣都是與社會對立的。

易卜生的哲學之總結可歸納在「征取王位」中。強者之命名即是爲政權而鬥爭。「征取王位」——這句話可以作爲易卜生的全部詩歌底題詞。霍柯與斯庫爾人爭奪王位。幸運起着變換，斯庫爾的人戰勝了又重新遭到失敗。誰的力量大，人民的變動不居的意見，是在那個人方面，都很難推測。但是敵對者并不是相等的。霍柯有一個優點：他相信自己，相信他就是王。斯庫爾就沒有這種信心。這種相信自己的人格，相信自己的使命便給了霍柯以這樣的權力，在這個權力之前斯庫爾全體的人，他的全部武器及技巧都是無力的。有一個主教尼克拉斯在自己手中把握着霍柯身世之祕密。他是一個能夠在霍柯底靈魂中散佈懷疑并給斯庫爾以信仰的人。但是尼克拉斯主教在死前燒毀了在牠裏面保存了這個祕密的特羅德的上諭，而留下了隱諱不宣的謎語，他把他的信仰留給霍柯，而把他的懷疑留給斯庫爾。「假若上帝選霍柯爲王！」。這種思想腐蝕着斯庫爾，使他的意志麻痺，阻礙他利用勝利的果實，在危急存亡千鈞一髮的時候去妨礙他。相信自己的權

利——這才是正常的。要使自己的目的達到勝利，即是說傾向於正常的目的，這才是強者。在世界什麼都不存在。『你——主教對雅爾魯（古代斯干的那維亞貴族——譯者），斯庫爾說——願意在自己面前在必要的時候出現一切道路，你不敢破壞一切橋樑而只留下一個，祇保護一個，——這就是在你的生活上所加的一切詛咒之所在。』主教敘述一幅在里達羅教堂內舊的救主圖，在這幅圖上畫着洪水；大水氾濫，淹沒了全山……祇剩一個山頂。全家：父，母，兒子，媳婦，孫子爬上山頂上去……兒子把父親拋到洪水裏，爲的是牢固地，增強自己；他拋棄母親妻子及所有兒女，祇是讓自己達到山頂，在那裏還留着姆指大的一塊土地，在那裏他可以暫時生存下去。

『雅爾魯，這就是智慧的傳說，就是每個聖人的傳說。』——主教在他結束談話時說。在雅爾魯關於權利，善與惡之陳述時，主教說出這句著名結末語，我們可以把這句結尾語叫着易卜生對人類所說的道德的遺言。『兒子有權。在這種權利內就是生活底力與希望。每個人都有權。追隨着生活慾望，利用自己的力……。既沒有善，也沒有惡，沒有上，也沒有下，沒有高，也沒有低。所有這樣的話在你們必然地忘了，否則對你們就不會採取最後一步，就不會有裂痕。不應爲着那件事——即這一堆人或這一事之目的在此不在彼而憎惡這一堆人或這件事；應當憎惡這一堆人中每

一個人，要是他反對你們，應當憎惡那保護事業的每個人，因為他不會促進你們的意志。一切，於你們有益的，就是善。一切，於你們有害的，就是惡。」

真正的超人之綱領就是如此。力就是一切，正義則什麼都不是。如果力十分偉大，她就會創造出新價值，在這些新價值之下她就成爲正義。

梅特林克 (Maurice Maeterlinck)

一

把易卜生和梅特林克底詩劇相提并論，初看似乎是很奇怪的。這兩個詩人就只能底特性而言，就深入到他們每個人底詩中的一般情緒而言，就他們所利用的藝術的恣態而言，都有深刻地差別。可是這并不妨礙他們的創作乃是反映歐洲資產階級社會所長生的危機的一般情景之相異的部份。

易卜生和梅特林克——是兩個個性突發底詩人。但前者描寫這種突發是在強者底精神內，後者則在弱者底精神內。前者給世界指示出那些主人公，他們在和生活之基礎鬭爭中創出個人的力

及勇敢之哲學。後者則指示出那些懦弱的人，他們沉溺於自己，他們祇能創造出恐懼與沮喪之哲學。兩個人底詩從共同的泉源——從回復到人類底內心世界之傾向中產生出來。

梅特林克——不僅是一個極有天才的印象主義者的詩人。他還是一個學派之真實的理論家和哲學家。謙遜之寶——是十九世紀末葉神祕主義者及唯美主義者，仍在資產階級個人主義的認識範圍內的歐洲智識份子，不接近工人運動，不轉變到物質主義及集體主義把牠當作新的認識之基礎的智識份子之思想與傾向底總結。

這一半詩半哲學的論文之根本觀念，即是這個關於上界的觀念，地上的生活進程是在上界決定下來的。『你要注意，隨着你深入於生活之內，一切都按照某種預定計劃完成，關於這個計劃人們都不會說過也不會想到，但是人們知道，牠存在於我們生活限度以外的某個地方。』『我們處在奇怪的力底統治之內并半信半疑牠們的意向。』

梅特林克的哲學之主要觀念——二元論的觀念相信有另一世界及現在世界兩個世界之存在，相信前者之神祕的權力并認識人類的理智之無力深入到底的祕密。

世界之二元論的理解在梅特林克看來是在於人類的二元論的見解相協合之內。他在人的方面

區別出靈魂與理智。如果後者（理智）全然無力去理解上界底祕密，靈魂則能啟示這些祕密。靈魂與理智使每個人過着獨立的生活。在人以內有兩種生活，這兩種生活彼此之間并不混淆。反之，牠們就相互關係而言甚至處於矛盾與衝突之中。過着普遍發展的精神生活的人們另眼觀察世界，較之那些理智的活動淹斃着靈魂之啟示的人不同。『有些東西隱藏在我們身內，要想認識牠，但牠比神祕的思想更深刻地潛伏着——這就是我們的神祕的沈默。然而問題是無益的。理智之一切企圖祇是妨礙處在這種祕密中的後一種生活。』

人以內的兩個世界適合人以外的兩個世界。祇有人底靈魂才與上界相交往，而人的理智則無力深入牠的祕密之內。人們彼此之間的交往有兩條路。一條路是傳達人底思想的語言；另一條路則是靈魂直接交往底路。彼此間談話的兩個人進行着兩重的談話，用兩重的語言——話語及聽不見的靈魂的語言來說。『在我們當中有人——他們善於以最深刻的思想說話——比一切人更厲害地感覺到，言語永遠不會表現出兩個人之間真實的關係。』

此種哲學乃是教會關於人以內外兩個世界，兩個原理的二元論學說之新形態，祇是具有代替僧侶及神父的詩人及具有更晦暗的認識『神祕』的道路而已。這是預感底路，這是『任何遭遇及

見解之奇怪的印象』，是『精神的從屬關係』——一言以蔽之，就是那些首先對他不大注意而現在牠們把『苦難底戲謔及外界意外或刺激之經驗』推到次要的地位的表現。人們現在知道得很多并在別人中了解得這樣多，這樣多的東西無論是語言，無論是感覺器官，無論是認識都不能明瞭牠們的。爲了要知道潛伏在人底靈魂內的是什麼，現在已無須求助於疑問解釋和研究了。在現在靈魂彼此皆能心照不宣：『如果你是不良的，那最可信的就是你的態度表現得比兩百年前明顯幾百倍。你知不知道，如果你在早晨感到一種精神上的痛苦，農民底靈魂——你打算和他（農民）談及打雷或下雨——則早已預見這種情形（打電和下雨），甚至在他還沒有開大門以前？』『打手勢和說話不會知道什麼，而一切差不多決定於簡單態度之神祕的力。』他并不對人說明，他從甚麼地方知道了第一次走進屋中來的另一個人，但是他已經『爲我們的無可多辯的確信所煩擾』。加進人與人間之交往的語言及認識愈少，則他們相互知道亦愈明顯。因此交際之最高的手段，走向人的靈魂的最好的方法就是沉默。『口或舌能夠使靈魂活現，就猶之目錄底題目或號碼使漢姆林格底畫活現一樣；但是當其我們真正需要一些東西相互談論的時候，我們便不得不沉默着。』『沉默乃是靈魂之刺激及祕密活動之偉大的契機。口一旦閉着靈魂就興奮起來并開始活動着。』

沉默——即是充滿了意外，危險及幸福的人類生存的要素，在牠裏面靈魂自由在地互相貢獻。假如你真正願意互相貢獻——你就應當沉默。」

二

根據他自己一般的哲學的觀點，梅特林克給劇場與詩提出了新的任務。照他的學說靈魂對於上界最初的關係就是美的關係。換言之，經過美，人便接近這一世界（上界）底祕密。藝術之真正的任務在於，在現象世界內執住另一世界底生活，在人底平常每一步調內達到精神底生活。舊的藝術最初提出了偉大的事變。新的藝術則拋棄了這些外部的規範，并以精神生活在牠們裏面表現出來的那些現象為第一要素。新詩人，他的任務是使我們結合於另一種不可見的主人公的生活。他寫作內心的劇曲，在這種劇曲內有他的邏輯，有他的事變之發展，而與外界事變之邏輯與發展不一致。在外部世界表現得顯著而嚴重的那種情況對於精神生活往往不顯著。反之，她往往殘存着極偉大的動盪之時機，這些動盪并不有效的和喧囂的表現於外。梅特林克說，天天都有悲劇，這種悲劇其實於我們實際的生存較之偉大事變之悲劇更為深刻。此種悲劇之根元是非物質的，并且對於心理學也沒有關係，因此不容易表明她，但可以直接由感覺去理解她。「這裏問題已不

是關於這一個人與另一個人之一定的鬥爭，而是關於這一種願望與另一種願望的鬥爭或關於恐怖與義務之永恆的衝突。問題是在於要指出什麼是在簡單的生活事實中值得奇怪的。問題是在於，要指出精神在自身內存在於絕非不動的永劫之中。問題是在於，要強迫着在理智與感覺之普通的對話以後傾聽靈魂與命運之更偉大的和不斷的對話。問題就在於要強迫我們追隨着那接近於自己的真理，自己的美以及自己的神的，那與牠們（真理，美，神——譯者）疏遠的人類生存之搖蕩的和痛苦的運動。」可以說近代審美學家沒有一個曾把印象主義的戲劇之任務概括於這樣簡略的公式中，而且也沒有指出過新舊戲劇間發展之本質。舊的悲劇的詩人曾描寫了「這一個人和那一個人」『這一種願望和另一種願望』底鬥爭，描寫了『恐怖與義務』之永恆的衝突。新的悲劇脚本應當指出『精靈存在於自身之中』。她（新的悲劇脚本）以次要的地位給與『理智與感覺之對話』，即是給與在作為明顯的傳達思想的手段底幫助之下所達到的那種人與人間實際底形態次要的地位。她把『靈魂與命運之對話當作第一要素，即是說把那些各自孤立的而且沒有共通的語言作為自己的表現的我們的精神狀態之傳達當作第一要素。舊的悲劇的詩人至多祇是告訴我們這些精神狀態。他們祇看見『恐怖的生活和過去的生活』。因此我們的全部劇場都不合時宜而

且戲劇的藝術好幾世紀都很落後。繪畫及音樂已前進了。這些藝術揭穿了這個事實，即是「生活，在外部失去以後祇能在深淵中，在內心的重要性中及精神的重要性中獲勝。」這就是爲什麼頂好的藝術家不着手去寫述希伯來底勝利者馬麗亞或吉查公爵之殺害。梅特林克毒辣地叱罵「悲劇脚本之作者」，他們繼續舊派底傳統及描寫惡行，殺害及叛變，他們的描寫即以這些野蠻時代底普通現象爲滿足。新的劇院才是真正藝術的劇院，因爲「我們的生命之大部分嘗盡了流血叫喊與劍擊，而人們底淚變成沉默，不可見，且幾於是靈性的淚了。新的劇院首先就是走向永恆走向最高啟示，走向絕對世界底祕密之揭破，及走向不可見的精神生活的一條路。」以前的戲曲不能使梅特林克滿意。看了牠們在舞台上表演後他就想到，他是在對於生活曾有過單純的，乾燥無味的和粗野的概念的自己的祖先當中消磨了幾點鐘，而這種概念他不是既不能想像牠，又不能區分牠嗎？「我在這裏看見糟蹋自己妻子的欺詐的丈夫；謀殺自己的愛人的婦人；爲父報仇的兒子；將兒女置於死地的父親；弑父的兒女；被殺的君王；被強姦的女子；被禁錮的公民以及這樣傳統的，然而是一——啊！——這樣表皮的，這樣物質的莊嚴，——血，淚，及死之莊嚴。舊的劇院就是如此，牠不能告訴觀衆一點什麼東西，因爲在牠的舞台上所描畫的人物爲固定的觀念所圍繞；他

們是這種爲生活之外部的運動，苦痛感覺所吞沒而將精神蒙蔽在牠們裏面。牠不能對『有時因爲要殺害競爭者或愛人而生活着』的人們說些什麼。梅特林克給新的劇院提出另一種任務。『我希望從那與自己的來源及祕密有聯繫的，爲我沒有可能和力量經常注意及的鎖鍊所聯繫的生活中看到一些東西。我希望在一剎那之間看見我的樸質而日常的生存之美，莊嚴，及價值。我希望某些存在，某種力量及與我住在一屋子裏的某個神將會表現出來。我期待了某一最高的瞬間，我要使牠在極不重要的時候都存留着，而我往往只看見了長時期向我陳述，爲什麼他要悲憤，爲什麼他要謀殺別人，或殺害自己，的人。』

自然主義當然已拋棄舞台。正確地在舞台恢復那種在生活中發生的東西，——這就是說恢復生活中次要的及不重要的東西。顯著的情緒，現象之內在的思想應當是劇院底目的。提供某種生活利害衝突的情緒爲佈景之某一角之誇大與描畫所表現，往往比全景之嚴正的描畫表現得好些。

三

詩及戲劇之新的任務需要新的表現方法。除了『外部必要的』對話以外，還需得有一些東西。其他顯然是多餘的東西差不多常常與必不可免的對話并行。『你祇要更仔細觀察一下，你就會

看見靈魂祇深刻地諦聽牠，祇感謝牠且和牠說話。』詩歌的著作之價值恰恰爲這一次要的、內心的劇曲之明顯性，『這一無價的對話之性質及範圍』所決定。他構成悲劇脚本之主要的色調。他適合最深刻的及比較更接近於爲詩歌之本質的不可見的精神的真理。『甚至可以說，詩之接近於美及較高的真理是因爲在牠裏面避開了表現行動的言語，而代替牠們的乃是表現并非叫作『精神狀態』的言語，而是表現精神對於美及真理之極細微的和不斷的發作的言語。』

梅特林克之道德學說是從關於靈魂及理智的兩個世界的學說中發生出來。兩種生活形成兩種道德之存在。一種神祕的道德，統治着上界底生活及精神生活。另一種地上的道德，乃是爲人們底言行之道德的評價而存在。在那裏，在上界內自有其規範及價值。人可以成爲巨匪，在地上犯着極令人憎惡的罪惡，但是他的靈魂可以不涉及這些行爲，她（靈魂）在道德上仍是高尚而純潔的。靈魂甚至并不致疑於，在這裏，在我們的世界內人會犯罪。『罪惡被犯於離她的祭壇幾千里之外：；她無論如何不會被干涉，她在光明周圍過着自己生活，而且她也祇回憶到這種生活。在何種普通的罪惡及犯法之內她才是有罪的呢？她改變了，欺騙了，說過謊話嗎？她不得不受痛苦，悲泣嗎？當其有人將自己親兄弟交給敵人時，她在什麼地方呢？她啜泣而語，她遠離他并從此

時起成爲更深刻更高尙。她不以她不會做過的事爲可恥。她在恐佈的屠殺之中仍是純潔的。她往往把她不得不目睹的一切罪惡變爲內心的光芒。『一言以蔽之，她可以偷竊，告密，傷害以及掠奪而同時仍是純潔的高尙的。對於恐慌時代之資產階級的社會，梅特林克的道德是真正的啟示和安慰。她（梅特林克的道德）對資產階級的社會說過，在他的無意志中，在道德傳統之完全破產中，在他的道德信仰之動搖中隱藏着更高的道德。她向他宣說，在現代生活之無理智的淫舞之中，在殘酷的追逐歡喜的氣氛中，在放蕩及利己主義之大海中他可以不必以後悔而自尋苦惱。梅特林克底哲學在安慰破產的社會時放出不涉及地上底污穢的第二種生活之思想。此種哲學告訴他，現代的人在其放蕩行爲中仍是純潔而高尙的，而他的生存是刻着最高的，非地上的美之印記。

『人類可以犯着最下等罪惡，而最大的罪惡即令在一刹那之間并不消滅圍繞他的新鮮香氣及精神的純潔。』

在梅特林克轉到社會問題的時候，他就成爲剝削之辯護者。他的事業——是要以幸福的精神而不是以不幸的精神來從事的。他說貧困就是病，有病就看醫生；難道因爲病，不幸而籠罩了一切，就應忽視健康的人嗎？解剖學底教師不應指出一些缺點，以爲人的身體有這些缺點就刻記着

共同的退化。健康而且勻稱的身體應當是解剖學家之出發點。於是『企圖超乎現代之上的道德家就必然陳述幸福的精神或對幸福有一切根據的精神，但是他的自感是不夠的。我們生活於極不正義底懷抱之內，但是我想，在忘記了這種不正義之後，有時我們也會說，這裏既沒有殘酷，也沒有冷淡，否則我們就永遠不會從不正義的範圍中逃避開來。要使我們中少數人讓自己這樣說，這樣想，這樣行動，一切圍繞我們的都是幸福的。』很奇怪的，具有最神祕的氣分的思想家不能不早遲洩露出自己學說之階級的真相竟到那樣的程度。梅特林克的上流社會及人類之精神似乎是高居在大地之上。但是，當詩人要想給這一世界及這一精神以一些具體的外形的時候，這些明顯的特點立刻在這些被說明的輪廓中閃耀了。梅特林克已表現出他不能跳過自己階級的嗜好及感覺底界限之外，『我們中之少數人』應當讓自己這樣去說去行動，即一切都是幸福的。你要是在這些漂亮的怪論之後去找尋牠們的物質基礎，你就會在自已前面看見并不是神的美麗之歌唱者，即是在由人類底煩重的勞動中精鍊出的感覺與情緒上挑選出已的全部快樂，自已的全部閑暇以及自已的權利的剝削者羣底利益之辯護者。他們是一種能夠沉溺於『艷麗的小說之誘惑中』的人，而飽食終日無所用心的人底這種俗隘的著作——這未來人類幸福之唯一的担保，是那些在牠們上面

建立起未來地上的神的王國的美及正義底基礎之準備。如果沒有這種俗艷的著作，那末『一切幸福的人當其命運在他們面前發見出聖地之公共樂園的時候會找出什麼正義，什麼幸福，愛和美呢？』所以，這一羣當選者，這些利己主義者，他們的自足的生存『在極不正義之懷抱中絕不是冷淡或殘酷』，——是一羣不單是過着自樂其樂的生活，而且是替爲了要給少數幸運者以可能沉溺於藝術及科學因而勞累得彎腰曲背的人類準備下真正的生活。從梅特林克所穿着的天衣中明顯地看出自私的飽食終日的一部分資產階級之地上的意識，這一部分資產階級在醉夢着自己的權力與資本，禁止之詩人在資產階級的寄生的生存中發見出最高思想的安慰的哲學。

四

梅特林克之劇曲竭力揭破現代智識份子底這種兩重的生活。牠們（劇本）說明此時此地的生存之簡單的『秘密』以代替上天的秘密，揭破資產階級社會（由於牠所生長的危機因而爲苦惱及恐怖所包圍的資產階級社會）之不安的心理。

唐塔紀爾之死 (*La mort de Tintagiles*)——是此種恐怖之象徵的現身。從未在舞台上出現的女皇之形像——是支配人類的命運的神祕的運命的力之象徵。她是誰，是這個神祕的女皇嗎？能

不能就近認識她呢？能得到她的恩惠嗎？她的心腸能因請求而軟化嗎？能夠和她一致嗎？歸順能生效嗎？人力能夠戰勝嗎？

她不許人接近她。她的願望之原因是不可知的。她要想把小唐塔紀爾帶進這個可怕的城廓中。爲什麼？誰都不能說明女皇底行動。

收場之預感是劇曲之基本的主题。人類之無結果的努力底這一幅象徵的圖畫在乎防衛殘酷的運命之打擊。

加強收場底預感之繼增不已的紛亂是梅特林克全部劇曲之主要的主题，是他的創作底特徵。闖入者 (L'Intruse) ——可說是其中最典型的。在這個劇曲內，死之不可避免及其權威比在任何其他的劇曲內更活現些。在這一劇曲內關於世界及人類的二元論的概念表現得比任何地方都明顯。觀者看見兩種獨立劇曲。其中每種都被建立在特殊的事變的邏輯上，在特殊的估價上，在特殊的認識方法上。在真實的戲內一切都在動搖，一切都失了固定性及正確性。在別的，內心的戲曲內一切都可靠而無疑。戲曲底結局——是直覺與預感之經驗的認識及不變的權力底無力之明證。死，祇有在一切在現實的世界內都提到她的失敗，祇有內在的，不說什麼恐怖的人底靈魂證明了

她的勝利的成就的那一瞬間才完成了她的事業。

在較短的劇曲羣盲 (*Los Avengidos*) 內梅特林克描寫了謔語的，在他似乎看到，在人類底黑暗中沒有注意最高啟示的悲劇。

內部一劇 (*Interior* 或譯為家壁背後) ——就是在我們周圍統治着的這種不可見的力量底殘酷之象徵。

不能緩和的運命之壓迫在泊列亞斯與麥麗桑德 (*Pelléas et Mélisande*) 一劇中一開始就壓迫泊列亞斯與麥麗桑德兩人底令人憐憫的愛情，這個劇本本身就是連續的愛情劇。在他們裏面內在的悲劇達到最高的力量。在他們裏面在不能緩和的運命底影響之下一切希望都被破壞，人們底詭計和打算像烟霧一樣散佈着，最高尚的和最可愛的人都死亡。愛情是特別證實運命的一種感覺。她的發生及發展乃是爲人類的智慧所不能解答的謎。她不懂法律。她容易變動。在她裏面不可思議地安排着巧計。毫不足怪的，此種感覺之奇癖及殘酷性在象徵主義者底眼目中是表現爲最高力量底存在之最明顯的標記。這些愛情劇是一些庸俗的圖畫。牠們全都照着一個計劃建立起來。『她愛他，而他也曾相信她的愛。但在他和她的靈魂中有種祕密的紛亂。她期待誰連自己都不知道

。他嫉妬她不懂得這點。他們兩個常常，甚至在彼此誠懇而熱烈相愛的時候，期待着不幸。就是在出現了別的事的時候，他們還長水地相信或願意相信且自以為，沒有發生什麼事。但是他們兩個都已經的確知道了，真實的生活現在已被發見，而他們以前所過的那種虛偽的生活亦已消逝。她和另一個人以前曾彼此相愛過，這件事他們有一次彼此說過。他知道了這件事，他們使三個人全都死亡。』這些戲曲底佈局就是如此；這的確是由傀儡劇院中取得來的佈置。

誰都不會比梅特林克更能指示出，在我們這時代引起神祕主義復活的真實原因究竟何在。『我們——梅特林克說——又重新處於那黑暗的處所，在那裏人類底極正確而又極開明的意志對於我們的成功與失敗都以牠為轉移的事變之影響亦告終結。』這就是紛亂底原因之所在：我們不能根據我們關於『極正確且極開明的意志』的概念來指導事變，用別的話來說，就是，決定我們的失敗或成功的事變發生自己被啟發的心智底權力之下。我們在現時另是一樣地去理解『已被啟發的』的心智。這種才智並不是那種將權力加諸生活之上，的才智，因為牠是以過時的有產者階級的眼睛來觀察世界。這種智能，牠了解她（權力）的發展之規律，牠不需要神祕的世界作為她的解釋，牠與工人階級攜手前進，歷史底邏輯指定了工人階級根據近代人類之需要去組織生活。

王爾德 (Oscar Wilde)

一

如果易卜生是現代主義底個人主義趨向之表現者，梅特林克是他的神祕主義的情緒之表現者，則奧斯卡爾·王爾德是他的唯美主義的理論之創造者。

王爾德之唯美論首先就是起來反對對於寫實主義的文學極有影響的研究及科學。「現代大部分文學之令人驚異的陳腐底主要原因之一，無疑地就是虛偽之墮落，像藝術，科學及公共娛樂之墮落一樣。」近代作家努力於真理而這却引起近代審美家之王底憤慨。「古代歷史家——他說——給了我們以代替事實的妙趣橫生的虛構；近代的小說家則表現給我們粗糙的事實以代替虛構。」他們的思想就寫作底方法及態度而言是「藍皮書」，即是說是文件底彙集。現時的小說家有他自己的令人難堪的「人類的文書」，有他的貧乏的極小的「世界創造之角」，在那裏他是在自己的顯微鏡中去觀察的。「在國家圖書館或不列顛博物館內可以遇着他，無恥地研究着他的對象。他甚至沒有勇氣採取別人的思想，他以爲一切應直接乞憐於生活。他從自己的家庭環境中搜集了

一些形態或從日常習慣中取得了許多有益的智識，以後甚至在最深思熟慮的時候他都不能和這些智識分離，但他最後總是在百科全書與私人經驗之間埋殍下去。」此種對於正確性及真實的愛慕其影響於文學及成年的後一輩人是最有害的。年青的人在這樣的作者底影響之下就喪失了在有利的環境之下可以生長出「一些真正偉大的和奇異的東西」的那種「誇大底天才」。他們同樣獲得對於正確性的一種習慣，他們發展着「不健全的和異乎尋常的特性來談論真實；他們開始對照她（真實）在他們現存中所顯示出的地位；他們，毫不猶豫，和許多比他們年青的人對立，並常常以寫述酷似生活的那種小說來完結，但連相信他們的或然性都不可能。」

這樣看來，新唯美論之源泉就是蔑視實際性之正確的研究與科學的認識。在她的基礎上有着同樣的傾向，這傾向形成了易卜生底個人主義的詩和梅特林克底二元論的哲學，——這傾向把個性和世界分開，而去崇拜她的主觀的表現。世界像一些真實的東西完全消滅，而唯一重要的乃是我關於世界的概念。藝術是唯一的真實。藝術創造的東西比自然界之創造物更高更有價值。藝術完全是在內部而非在自已以外去找尋自己。不可以按照任何外界的形像及類似去判斷牠。牠——與其說是鏡子，無寧說是面罩。「牠有着一個森林所不知道的許多花，有着一個森林中所沒有的

王爾德 (Oscar Wilde)

一

如果易卜生是現代主義底個人主義趨向之表現者，梅特林克是他的神祕主義的情緒之表現者，則奧斯卡爾·王爾德是他的唯美主義的理論之創造者。

王爾德之唯美論首先就是起來反對對於寫實主義的文學極有影響的研究及科學。「現代大分文學之令人驚異的陳腐底主要原因之一，無疑地就是虛偽之墮落，像藝術，科學及公共娛樂之墮落一樣。」近代作家努力於真理而這却引起近代審美家之王底憤慨。「古代歷史家——他說——給了我們以代替事實的妙趣橫生的虛構；近代的小說家則表現給我們粗糙的事實以代替虛構。」他們的思想就寫作底方法及態度而言是「藍皮書」，即是說是文件底彙集。現時的小說家有他自己的令人難堪的「人類的文書」，有他的貧乏的極小的「世界創造之角」，在那裏他是在自己的顯微鏡中去觀察的。「在國家圖書館或不列顛博物館內可以遇着他，無恥地研究着他的對象。他甚至沒有勇氣採取別人的思想，他以為一切應直接乞憐於生活。他從自己的家庭環境中搜集了

一些形態或從日常習慣中取得了許多有益的智識，以後甚至在最深思熟慮的時候他都不能和這些智識分離，但他最後總是在百科全書與私人經驗之間埋殍下去。』此種對於正確性及真實的愛慕其影響於文學及成年的後一輩人是最有害的。年青的人在這樣的作者底影響之下就喪失了在有利的环境之下可以生長出『一些真正偉大的和奇異的東西』的那種『誇大底天才』。他們同樣獲得對於正確性的一種習慣，他們發展着『不健全的和異乎尋常的特性來談論真實；他們開始對照她（真實）在他們現存中所顯示出的地位；他們，毫不猶豫，和許多比他們年青的人對立，並常常以寫述酷似生活的那種小說來完結，但連相信他們的或然性都不可能。』

這樣看來，新唯美論之源泉就是蔑視實際性之正確的研究與科學的認識。在她的基礎上有着同樣的傾向，這傾向形成了易卜生底個人主義的詩和梅特林克底二元論的哲學，——這傾向把個性和世界分開，而去崇拜她的主觀的表現。世界像一些真實的東西完全消滅，而唯一重要的乃是我關於世界的概念。藝術是唯一的真實。藝術創造的東西比自然界之創造物更高更有價值。藝術完全是在內部而非在自已以外去找尋自己。不可以按照任何外界的形像及類似去判斷牠。牠——與其說是鏡子，無寧說是面罩。『牠有着一個森林所不知道的許多花，有着一個森林中所沒有的

許多鳥。牠創造並毀滅世界，牠可以用一根紫線從天上取下月亮。『比活人更真實的形態』以及巨大的原形都屬於牠，現存的一切都是不合法的抄本。在牠的眼目中自然界並沒有規律，並沒有同形。藝術可以照着自己的願欲去創造鬼怪，在牠從深淵中召喚妖魔鬼怪的時候，他們就會出來。牠可以強迫扁桃樹在冬天開花並降雪在成熟的稻田上。照着他的話霜把自己的銀指放在六月底熱唇上，飛獅從巖穴爬上里第山丘上。森林的女神從密林中窺視，當牠從旁走過，軟弱的牧神以奇怪的笑容嘲笑牠的時候，當牠走攏來的時候，牠有向牠拜倒的具有貪婪的面孔的神，而半人半馬的怪物則在牠的兩脇之下奔馳。『這些大胆的思想，實質上，就是在奇妙不可思議的形式內所表現的那種思想，即藝術的任務——使我們在新的光輝中去看自然界的現象，在牠們裏面積有那些情緒，這些情緒我們若沒有藝術底創造便不能執住牠。王爾德不過是將這種思想引伸到她的極端的表現而已。他直然宣告，在自然界內重要的只是我們在牠裏面積聚的情緒，內容，因此牠們才是唯一真實的，牠們才是唯一存在的。自然界本身並沒有；只有發生在我們幻想中的形像。』自然界絕不是產生我們的偉大的母親。她（自然界）是我們的創造物。我們的腦筋把她引到生活上來。事物存在着，那是因為我們看見牠們；至於我們怎樣看，我們看見什麼，——這就要靠影

響於我們的藝術。觀察事物——還決不是說看見了事物。在未看出事物的美以前，人就不會看見事物。只有在看出了事物的美的那時，事物才開始存在。』照王爾德的意思，整個自然界為藝術所創造。藝術創造了濃霧瀰漫在倫敦空際。甚至可以說，這些雲霧永遠存在，但沒有人能看見并知道牠們。『當藝術未曾發見牠們時，牠們并不存在。』

二

但不僅自然界如此，——生活本身也是藝術底創造品。生活模倣藝術比藝術模倣生活更甚。大藝術家創造形態，而生活只努力模倣牠，像富於冒險的出版家一樣，把牠在通俗的形式內複製出來。希臘人早已懂得這點并將美麗的彫刻放在新娘底屋子裏，以便她生出兒女，像她在至樂或苦痛的瞬間看見的那些藝術作品一樣的美麗。『希臘人已知道，生活不僅從藝術取得精靈，思想與情感之深厚，精神的騷動或精神的安定，而且生活能夠照着藝術底線和色彩創造自己并能夠復生偉大的費狄亞，猶之復生布蘭克西特爾底美德一樣。』在文學上尤其容易研究此種美在生活上

的影響。在粗野的形式內這影響表現於，讀過傳奇小說的一些愚蠢的少年搶奪女蘋果商的帳幕，晚間闖入水菓店以及恐嚇從城裏泰然回家去的老紳士，在郊外小路上帶着黑色的假面和裝不足子

彈的手槍攔住他們。這說明，少年匪徒祇是生活底模做的本能之不可免的結果。這是事實，像一切事實一樣，是虛構之再現。這種事實在生活上處處都複演着。哈姆萊特發明了悲觀主義。『世界是苦惱的，因為當時有一個傀儡已愁眉不展憂憂鬱鬱的。』屠格涅夫發明了而托斯安以夫斯基則補充了虛無主義者，這個奇怪的無信仰的殉教者。十九世紀顯然為巴爾扎克所描寫。柳塞和拉斯丁尼亞最初表現於人間喜劇內，而我們只是履行着小說家底隨心所好的藝術品及幻想而已。『文學先於生活。文學不是從生活中去抄寫，而是為着自己目的去改造生活……』人生是在藝術面前的一面鏡子，並使為藝術家或雕刻家所創造的任何一種奇怪的形像復現出來或使那種所沉思出來的虛構在實際上實現。

如果我們仔細想一想這種由於他的大胆而使人眩目的藝術理論，我們就會看見，在王爾德底閃爍的怪論後面聽到為社會底壓迫所壓制的，習於生活之單調的變動的傷感的個人之悲慟。個人替自己找出路，渴望着表現之自由，可是僅止是在資產階級組織的範圍內去找。個人替自己找出路是在像梅特林克的自治精神的理想內或在王爾德的幻想之崇拜內，而不是在崇拜新的生活形式的，與王爾德不生關係的，資產階級社會之萌芽的那個階級底傾向之內。

王爾德之理論的觀念在他的小說或劇曲中替自己找到了藝術的表現。小說多利昂·格列之肖像活現出近代悠閒的審美家對於世界及人生之變態火一般的興奮。這種奇怪的小說描寫着想像中的王國，在這個王國內對於伊比鳩派（意即快樂主義者——譯者註）及審美家之希望并不存在着任何的限制，甚至連那些自然界自身使他們成爲老年和能力有限的人都不存在。多利昂·格列之肖像——這首先就是除了永恆的青春之外佔有一切的，近代幸運的寵兒之哀怨，他爲的是要從單調的現實的世界去到麻醉的快樂底領域之內。

再則，這是一幅吃飽飯沒事做的幸運者所深思的理想的生存之畫圖，這幅畫圖，有酒宴的狂歡，有容許虛偽的自欺，并不因覺悟到生老病死甚至對於有錢人和知名的人一樣不可避免而變爲晦暗。自然界限制了人類的感受性。不能毫無後患地加強麻醉劑之服量。對於近代幾百萬人美麗的烏托邦被描畫爲極樂園，在那裏可以找到在現實的財富世界內不能給他的東西。

三

王爾德底理想——與其說是人生，永恆的住在幻想的王國，無寧說是強烈的忿怒，以人生爲遊戲。何況，作者知道，那一個階級以他的理想生活，他表現出他們的嗜好。「這無論怎樣奇怪

，——藝術家貝吉爾說，——但我還一向不會愛過女人。的確，在這時候我不曾有過。可以說，像亨利說的，真正的“Grande Passion”——是不替誰做一點事的那些人的特權，因而也是國內懶惰階級之財產。』亨利勳爵在這幾句話中自己確定了在多利昂·格列之肖像中展開來的那種心理生活之社會的內容。這是『悠閒而懶惰的階級底世界，他們很遲起身，慢慢地穿着，一天大部份時間消磨在藝術的內容之探討，在缺乏現實的利益之後可以用牠（指藝術內容之探討）來充實內在的世界。人生的目的是自我發展。完完全全地表現出自己的本質——這就是我們每個人應有的生活。』同樣像尼采把自己的說教和利己主義，和幻想人類之改善聯繫起來，亨利勳爵也因夢想着美麗的完善的世界而去尊貴自己的利己主義及本性之崇拜。『我想，假如有誰過了完全而美滿的生活，他就給了他的每種感情以某種形式，提供了他的每種思想之表現，給了每種夢境以真實性，——我想，世界已獲得這樣新鮮的快樂之刺激，我們已忘了中世紀的病患而回復到希臘人的理想，甚至，可以說，回復到比希臘人的理想更精緻更華麗的理想。』尼采的學說宣示說，你要成爲無情的利己主義者——你就盡着最高的生存目的，超人的理想，人種改善的事業。王爾德藉亨利勳爵的口說，你是利己主義者——你就會創造出真正美和快樂的世界。現代的個人主義者從

各方面來證實利己主義和剝削。亨利勳爵把由於閒情逸緻所建立起的美和幸福之崇拜高舉到人生之最高法則的地步，并以人生之最高法則的名義證明蔑視公共義務憎惡自己限制之正當。

非利己主義的人們，據亨利的意見，「往往是生不動的，他們往往缺少個性。」自己發展——就是說永遠尋找新而又新的感覺。「你們過着隱藏在你們以內的那種奇異的生活罷。」此種哲學之實際的總結歸結到一種思想：「自尋快樂吧，——你就盡着最高生存的目的。」按照亨利的學說，人生永遠應成爲生動的。這些人在人生中祇愛那些給想像以食料的機緣。他們無情地把那些已不役使他們的幻想的人推開一邊。多利昂拋棄了女伶西比娜，那是當她以真實的愛代替了道具（戲台上的附屬品）的愛的時候。

小說底理想是現代主義者所愛好的理想：美底神死於人類的凡庸之中，但是他的死就是他的勝利。多利昂殺死了藝術家并撕毀了他的著作，而同時也毀滅了他的全部思想。他用刀子從上到下把畫劃開。僕人們雖說尋到了他們的主人之壯麗的肖像，他們在最末一次看見他，在他的年青的光輝中去描畫他的那幅肖像，可是懷中抱着刀的死人則已躺在床上。實際性替自己報了仇。真實性害了藝術。弗赫特害了布蘭德。貝吉爾害了多利昂。他的問題就是，這些是「爲什麼？」他

們從純唯美主義的觀點說來是直接武裝起來反對天才的大軍，是弱者反對強者的軍隊，即尼采所說的那些 *Violzuvolon*。王爾德底個人主義者像易卜生的個人主義者一樣的死亡。但是死亡就是勝利。索爾勒斯勝利了，當他從他所建築的建築物之頂點跌下來的時候，布蘭德勝利了，當雪崩壓在他身上并把他蓋住了的時候；多利昂之死在贊揚市民道德上不應當作一種責罰。多利昂從真正審美家的立場說來已活了唯一有價值的一生。「你完善，——亨利勳爵對他說——你是現時代找尋的典型也是現時代怕在你身上找尋的典型。我喜歡，你向來不曾做過什麼；你不曾彫刻過彫刻像，不曾寫過一些畫，一般地講來你不曾創造過什麼。人生是你的藝術。你把自己供獻於音樂。你的日子就是你的短詩。」

在尼采式的審美家之心目中，多利昂之淪亡——這是庸人中的高尚者之淪亡，是常人中的特出者之死。

可以說，王爾德底全部詩是企圖表現在對美摩拜之中實現自己的精神之苦與樂底小說。沙樂美——是毀滅自己周圍一切的，壓制捨己的，殞落於她在自己周圍注入的火之內的苦難之讚歌。沙樂美與約卡蘭——這是彼此進於決鬥的苦難與捨己，從這個決鬥中可以說是只有一條出路——

死。

我們，現在爲勞動及社會建設之事業的空氣所圍繞的我們，在目前很難看出在需要預言者之頭腦的沙樂美底這些叫喊中有如何的美和最高的解放。但以創造的人格來改造世界這種理想却鼓舞着頹廢的智識份子的詩人，鼓舞着除了強度的苦難之外，除了個人的生存之外，不懂得別的創造形式的詩人。多利昂達到頂點，把人生變爲藝術，沙樂美則把人生變爲愛情，同樣也達到頂點。尼采的道德要求澈底實現自己的個性之滅亡。對美真正的崇拜是死，真正的愛情也是死。王爾德在其汀監獄之歌（他描寫殺死情婦的犯人）中說：「……他們殺死一切所愛的人。」

四

王爾德寫了一部有趣的書論社會主義，在這裏這位唯美主義者和快樂主義者却成爲社會主義之贊成者。根據他的意見，社會主義之需要錢人和唯美主義者比被剝削者更甚。在王爾德的社會主義一書中有不少混亂的觀念。「那時，——他說——已不會再有人住在惡臭的巢窟，穿着發臭的破衫，以及在完全不可能的，令人厭惡的環境中，在神的世界生上生出有病的，泣飢號寒的兒女……嚴冬到來幾萬達到最難耐的貧困境地的失業的人不會被踐踏在街頭，不會向鄰人乞求賜予

，不會被踐踏在令人厭惡的逃難所的門前，企圖保證自己有一塊麵包和在污穢不潔的地方中有一個睡處。那時社會底每一成員將是共享樂與幸福之參加者，而且到嚴寒的日子任何一個人其處境無論如何不會比別人壞些。」直到現在王爾德是一個社會主義者。但是擺在我們面前的是現代大都市的無所事事的兒子，他要想使社會主義保證一切人有權虛度光陰和純粹的默想。「人爲着指導而操作比在污泥中挖掘而操作要好些」。在社會主義的社會內人不用勞作。機器成爲公衆的財產。一切勞動羣衆都是無智識的人：單調的，累贅的勞動，一切帶有危險性的和不好的條件構成的勞動，將由機器去執行；他們則做汽船上的火夫，打掃街道等等。那末人們要做些什麼呢？「他們要以文化及安靜爲消遣，爲娛樂（人類之真正的指示就在此——而決不是勞動之內），他們將創作美麗的作品或簡單地無目的地閒情逸緻地去冥想世界。」人類需要奴隸。這些奴隸就是機器。唯美主義者底理想實現了。人是去創造高尙的。然而因爲「藝術是個人主義之最明顯的形式，是世界聞名的形式」，於是人格替自己的完滿的實現獲得活動之餘地。這就是王爾德底社會主義。社會主義制度不是爲着社會之繼續往前發展，不是爲着新的征服和戰勝自然界，而是爲着實現唯美派的資產階級之理想，不是爲着消滅病態的嗜好及病態的歡樂（此種病態的嗜好及歡樂是

由於游手好閒無所事事和遊戲所產生的。），而是爲着在整個人類中推廣這種嗜好和這種悠閒。

王爾德既然把社會主義底理想變爲唯美主義的調子，他自然不能理解人類根據科學社會主義學說，沿着牠走到消滅私有財產的那些道路。這條唯一的道路就是勞動羣衆中階級的覺悟之發展及把他們聯合爲強國的勞動軍。王爾德並不從適當的方面來攻擊德謨克拉西的運動。「絕大的希望

在當時放在民主黨人身上，但是民主黨人所表現的不是別的而是放血作用，民衆爲着民衆底幸福而替民衆做這種放血作用。」羣衆被誘惑而且暴躁，她的權力是盲目的，愚昧的，下賤的，魯莽的。這還需要引證科學社會主義之衆所共知的論題來證明王爾德不會理解，而且像其他社會集團的觀念論者一樣無力理解工人運動，他的社會主義是隨隨便便的，但不是社會主義嗎？他的書論社會主義——祇不過是：無力辨別現代的社會任務，有產階級的社會被帶到虛幻的世界，甚至在竭力與來自孕育着未來生活形式的其他的階級的觀念相結合的時候，仍以創作的遊戲爲娛樂，這件事之新的證明而已。

王爾德底詩像易卜生及梅特林克底詩一樣是在同一的基礎上繁榮起來。像他們一樣他尋出了創造的，自由的，實現自己的人格。像他們一樣，他相信，能夠創造的人是在優閒生活之內而非

在人類之勞動部份內生長出來，不是在那些準備着新生活的集團之內而是在對生活沒有力，在生息於死之呼吸的那些集團內生長出來。在這三個詩人看來死是悲劇的，不可避免的出路。王爾德自己說：『私有財產使社會底一部份喪失了個性，使他（社會底一部份）不得不餓死。私有財產使社會的另一部分喪失了個性，使她離開正道并且塞住了她的路。』那末在什麼地方去挽救呢？在前一個集團還是在後一個集團呢？誰把人類引導到高尙而幸福的人生之道路上呢？飢餓的人呢抑墮落的人？現代主義者并不把任何希望放在就其嗜好言極接近於後者的前一種人身上。他們對死之崇拜其原因也就是在此。

普西貝賽夫斯基

一

利己主義，神祕主義及唯美主義——并不是唯一的避難所，好使恐慌時代有產階級的觀念論者在那裏躲避起來。希望斬斷市民及居住者之鎖練的個人主義者不僅起來反對有組織的社會性，科學及現實的實際性，拿無結果的虛幻及自己利己主義的利益來和牠們對立。這樣的個人主義者

消滅着道德，但，他不了解工人階級本身產生的新道德，他以完全倔強的態度反對市民的道德且成爲過失之辯護者。新派（現代主義）的學派底這一方面，非道德論找到了牠的最令人感動的表現者即普西貝賽夫斯基。普西貝賽夫斯基高張缺陷，尤其是驕奢淫佚及性的混亂底缺陷之崇拜。他相信他的天國的出身。不良的本能在他看來不是別的而是在最高的超自然的世界之個人主義的精神內的反映。

近代個人主義之哲學若沒有普西貝賽夫斯基那牠本身就是包含了很大的漏洞。尼采，梅特林克以及王爾德只指示了三條路，在這三條路上（仍然在資產階級社會之嗜好及理解底限度以內）人格可以完全使自己實現。普西貝賽夫斯基則指出第四條路。尼采的是利己主義是服役於自己的『我』，梅特林克的是神祕主義的精神生活，王爾德的是空想底遊戲，是藝術。普西貝賽夫斯基則加上驕奢淫佚及犯罪。尼采寫了查拉圖斯特拉如是說，梅特林克寫了謙遜者之寶，王爾德寫了計劃，普西貝賽夫斯基則寫了撒但（魔鬼）之集會。這四部書在一部分彷徨歧途的歐洲智識份子看來是四部福音書（啟示錄）。在這幾部書內她（一部分彷徨的智識份子）及站在她後面的有產階級社會之頹廢的部份之一切嗜好及本性被高舉在最高的本體底階段之上：無限的利己主義，無

力的傾向到神祕主義的懷抱之內，以及過分愛美的及性的刺戟。

撒但之集會是一部虛構的著作。作者創造出他自己的『歷史哲學』在乎使嚴格的被審查了的事實一般化。他有他的世界觀，他的不依賴於事實的歷史概念，他的信仰。『兩個神永恆地對立着，這是兩個無始又無終的創造者，兩個統治者。善神創造了精神，純潔的生存；他的世界乃是不可見的世界，不知道有鬥爭及病的完善的世界。惡神創造了顯著的，有形的以及暫時的世界。他創造了肉體和苦難，創造了帶有她的鬭爭，她的苦痛及她的絕望，的土地，創造了無限的悲慘生活，創造了只永遠產生病，產生絕望，產生惡的自然界。』撒但之集會就是這樣開始。確定了這兩種永恆的力之後，普西貝賽夫斯基一開始就使牠們成爲人的不馴的個性因反對世界而進行的那種鬭爭之具體表現。善神使自己爲溫良恭順的化身，惡神則具體表現傲慢的人格之自由。善神把恭順及法律的觀念帶進世界，在自己的王國內才容許缺乏精神的人，戕害自己的意志，取消原因及目的之探究。惡神——這是泰坦神的剛愎，是一切法律及常規之顛覆，是最高的聰明和最高的放肆。他把一切尊大，果敢及野心視爲神聖，他教訓人『即令違反他本來的天性，也并不是犯罪。』他把探究，科學及哲學視爲神經并『無限地以一切本能注入性河之內并把這叫着藝術。』

惡神，撒但，在普西貝賽夫斯基書中採取着愛斯葵的伯羅米修士（希臘神話，盜火與人後被天帝鎖於岩石之半人神——譯者註），拜倫的該隱（Gen），傳說的浮士德的那種形態。撒但教人一方面要認識自然之祕密，另一方面——拜倒在赤裸裸的本能之前：他是『本能和肉慾』底神，是『人生的快樂，靈感及沉醉之不竭的源泉』；他教『婦人以誘人底祕密，使人們在性底相互愛好中滿足自己的肉慾。』他『極盡豪奢，他發明了短笛』以及諸如此類的情形。一言以蔽之，他把凡是近代的頹廢之信仰底象徵的一切：魔術家的學識，本能，藝術，淫蕩及酗酒——把教會爭取基督教之出現而反對的一切都神聖化了。當其『在以前在自己的不可見的王國內以令人羨慕的鎮靜去統治的』善神未出現到舞臺上的時候，人類已正確地發展了。他遣使自己的兒子去做『惡神底族類』，他告知他『悲哀的真理』。他禁止人們趨向於地上的幸福，宣告驕傲是罪惡，而色慾，這一偉大的『一切苦難之源泉，對人生的愛之不竭的泉源』，這一『對人生之永恆的意志』，惡神底使者，則宣告其為『地獄之門』。教會打擊了將人和宇宙聯繫起來的最深刻而又最神聖的羈絆，消滅了『有意識的自然之淘汰』，因為她起來反對美和力，而很可憐地保障了那種自然界所要拋棄的東西，即畸形鬼怪，病，跛者，天閹。

教會反對撒但的鬥爭愈顯著，則他亦愈成爲強有力。

二

在十四世紀末葉撒但畢竟受人尊敬了。他成爲通俗的，一切的魔術都得到很大的成就。各國的魔術師聚集在國王的宮廷之內并念咒祓除困惱國王的鬼神。在巨大的油鍋上燒着被吉普格人（以製籃賣卜爲生）運到歐洲去的珍奇的草。撒但更不爲人所懼，人們反而愛他。甚至在服飾上人們還去模倣他。婦人帶角在頭上（意卽有外遇），無恥地露着胸脯。男子穿着不相稱的衣裳，鞋子纏結着利爪。崇拜鬼神的教派繁榮着而且不斷地增加着。沒有信仰和效忠犯了無數罪過的，而在夜間大張宴會以尊崇鬼神的撒但之公社，這樣的鄉村不曾有過。鬼神之權力隨着對現代之接近而增加。魔女的安息日在中世紀是放蕩不羈的本性之機構，是被壓制的肉慾之強有力的騷動，是被釘在十字架上的異教之暗昧的『讚美詩』。焚毀了魔女之後，中世紀的社會，實質上，已處於自衛底條件之內，如果在現時很難得到媒介物，那末撲滅了一切，在傳導上易感的東西的中世紀法官對此也促進了不少。反之，爲魔女的訟詞所激發的現代自由思想的公民應當感謝中世紀的絞刑官，因爲正由於中世紀的絞刑官，他才不會在市場上公演發狂的舞蹈，不會看見自己的兩重人

格，在夜間地獄的喧囂不會苦惱他。」到十六世紀末撒但已這樣的頑強，決定侵入到自己反對者底教堂內，把他從祭壇上推下去，坐在他的位置上并使祭司成爲他自己的極忠順的僕人。在這個時候，照一個法官，雷米吉亞的話說來，在街上相遇的人，三個人中有兩個要受妖術的懲罰。許多祭司把安息日移入教會并且在所供奉的周圍舉行了可恥的『不潔的彌撒』，『不潔的彌撒』馬上成爲普遍的而且主要在女修道院內，『在這些爲神父所啟示的以及用以滿足肉慾及其他目下的惡魔的偏愛底巢窟之內』被舉行的。到十七世紀中葉『不潔的彌撒』成爲通俗的。她差不多是公開的。她之在巴黎，在意大利婦女雲集之下，在聖靈底教會之內，在摩瑪爾特僧院之內以及諸如此類的地方舉行，已不再有什麼神祕了。關於惡魔主義者的指示，在現時看來是很少而且也不甚的確。但是搜集關於他們的智識的少數人說到不敬神的彌撒，包括兩性的歡宴，因吸受麻醉性的物品而達到非人的境地的怪神的褻瀆之存在。教派在自由資產階級及自由的教會保護之下增長着。這些『怪異的行動』之心理的解釋，據作者的意見，像一切其他的宗教之解釋一樣，同是不可能。

在普西貝賽夫斯基結束他的『歷史的』研究所說的那些話中終于顯露出，這一非常的歷史概

念有一個目的——就是從那些道路中，破產的資產階級社會在其中找尋其出路以懷念其創造的活動，懷念其自由的人格及美滿的生活的道路中建立起一條道路。「性——這便是一切這些現象之主要的樞軸。永遠滿足性的要求，滿足復仇的希望，知道神祕的力，牠們能夠提供兩性的幸福，——這便是爲什麼人們致力於撒但的原因。但是幸福并不在這裏。即會如此！但在夜的王國內，在深淵及病痛之內你會遇到酗酒與精神錯亂。你被投入地獄，但你陷於精神錯亂，在精神錯亂底暴亂狀態中就會睡着……白晝——這是人生的繁重的殘酷的負擔，極端的苦痛必需過着；夜——是精神錯亂，沉醉，微睡。對於所有這些事實並沒有道德的準繩；讓大腹便便的有產者去應用她（道德的準繩），大腹便便的有產者以累積的金錢去彌補他的克列汀病（即白癡畸形病——譯者）；這些事實當然是達到牠們的無法安慰的苦痛的深淵之內。」

這是多麼奇怪的混合的觀念！在理解社會的及歷史的現象上是多麼的無知！普西貝賽夫斯基甚至不理解，善良的，或像他所說的，「大腹便便的」有產者之「道德的準繩」及性本能之荒淫同樣都是飽食終日無所用心的布爾喬亞底產品。在人類全部歷史底延續上直到現在，保持着政權，承繼着財富及其有祖先的嗜好，但已失去了他的歷史意義的統治階級，除了絕望，精神錯亂，

沉醉底哲學以外，不能想到別的哲學，除了夜晏及熱烈的淫蕩之外不能發明別種娛樂。普西貝賽夫斯基在爲市民所發明的治療的方法內去拯救市民的病。『失望的人類，——普西貝賽夫斯基明顯地指出，——祇有一條出路：沉醉下去。於是牠沉醉下去。沉醉於惡毒，沈醉於污濁，而此種沉醉則爲性之精神恍惚所完成，猶之神經碎裂，人亦分歧，而忍受最可怕的，最殘酷的鞫詢，但他至少限度忘記最可怕的——即超乎他的可厭的藥膏，他的喉頭炎，他的在令人嘔吐的排泄物上混雜着的可厭的寄生物之污濁及令人厭惡的東西，——即他忘記人生。』

普西貝賽夫斯基之哲學及心理學歸結到他的歷史學所到達的那個地步。精神底活動只有在性的精神恍惚的時會才極明顯地暴露出來。『我不能做出什麼來反對那在整個中世紀期間特別在宗教生活領域內的靈魂之啟示，同樣我很少能夠在那種事實內，——即靈魂在現時只有在彼此性的關係中才表現出來的事實內去改變一些東西。讓人們爲這件事去責備靈魂，而不是責備我。』這就是詩人頹廢者，聯繫於已臨末日的階級而無力與創造新生活形式的階級相結的頹廢者之綱領。

漢生 (Knut Hamsun)

一

末了爲完成新派的觀念體系最後仍需消滅人類的邏輯，合理的思想和建立起瘋狂底崇拜。挪威偉大的作家漢生在其小說神祕之內完成了這一任務。在這部散文內瘋狂不簡單是瘋狂。無比的瘋狂，乃是向着創造的人格之解放的若干方法之一。在神祕內瘋狂被高舉到像王爾德把虛偽，普西貝賽夫斯基把缺陷高舉在牠上面的那同樣壯大的台座之上。在漢生的小說內響徹着已爲我們所熟知的被桎梏的貴族的精神之苦悶，在自由的及美滿的生活上的苦悶，以及同樣無能看出歷史指出的出路。

納格爾不簡單是一個瘋子。他充滿着至高無上的苦悶，他希望着自由。他的瘋狂產生於那個泉源之內，即王爾德的詩也從牠裏面湧出亮晶晶的泉水，普西貝賽夫斯基之沉醉的精神恍惚及尼采的至高無上的利己主義也從牠裏面產生的。這個源泉——即現代純潔的天性無力斬斷有產階級生活之鐵的鎖鍊。納格爾——首先就是此種現代主義之正待解放的苦悶之支持者。他咀咒着「長

靴和什物，陳舊的乳酪，以及馬丁路德底教禮問答。『這些住在可憐的三層樓房的，『受着熱甜酒及選舉的政治而溫良的，成天賣着綠色肥皂，時新的梳子及魚類』的，在雷電交作之前很恐怖地跪下去并唸着祈禱文的人們，這些『中產之家』是和他作對的。納格爾存心拜伏在例外之前。他滿高興拿出特出的犯罪，特殊的罪過，『稀有的，可怖的淫蕩，空前未有的惡行，在牠裏面才會覺得地獄之莊嚴的國王的罪孽』來和可笑的市民的初犯對照。那是衆所周知的苦悶啊！范爾克和布蘭德底苦悶都是一樣，——同是從創造之希望與實際的無力中交織成的苦悶。

納格爾——是一個永遠反對一切的人。無論說到什麼，他總是與別人所想的相衝突。他向來無論對事對人都不同意。他的半瘋狂有特殊的順序及特殊的邏輯。他具着病態的快樂去追隨人類思想之無結果的努力，具着快樂的滿足的感情指出人類思想的不完備。特種的滿足供給納格爾不尋常的思想之突變與尋常的判斷對比，他陳述了真理之表現於不尋常的思想之突變內較甚於表現現在尋常的判斷內這一事實後，他就奏凱了。納格爾底工作——是在社會依存於牠上面的那些基礎內，對於自己的貴族的才智及慈悲的心腸之質問，找不到辯解的，備嘗辛苦的人之破壞的工作。消滅人類的思想，證明她的無用——這便是納格爾之無意識的目的。現代主義者——首先就是

一些破壞家。漢生在這一破壞工作內分了特殊的一部門。像他的同僚一樣，他鄙棄事實和現象而尊崇虛構，他否定道德而愛本能。但是他的詩歌——首先是不斷的讚美瘋狂，是反對邏輯及理智的一種暴動。不得不重新審查對思想之永久的信賴——納格爾之任務就在此。

他拋棄最意外的瘋狂的觀念，這種觀念在統治着的觀念中產生意外的騷動，并當其幾世紀來所承認的觀念及信仰在納格爾底瘋狂上武裝起來的時候，他讚嘆着，怎麼這些觀念及信仰散為微點。納格爾天才地利用人類的邏輯，爲的是要證明邏輯之無能。他的思想跳動着，好像哈勒琴（意大利喜劇中之人物——譯者）穿着雜色的衣服一樣，他竭力證明，在這一奇異的假面舞蹈之內意識及連續性較之在現實的實際中及合理的生活爲多。他是具體表現的矛盾，但他「這樣異常明鮮地看出事物之相互的關係」，在他看來「一切問題表現得簡單而透明到這樣的程度，他不能了解，何以其他的人能夠想得和他不相似。那種巨大的作業——人類由於牠而達到了自己理智的應付實際——實質上，不是隱蔽着，那對一切能夠從自身拋棄正義及理智之鎖鍊的人簡單而明瞭的真理的虛偽之不斷積累底過程嗎？此種「理智」不是爲害着天性之直接感覺及最高秘密之認識——即侵入到別的精神生活之能力嗎？廢除爲許多人所懺悔的真理，沉溺在自己的內部，解放

放一切的「精神」，不是走向真理的唯一道路嗎？

例如，這就是他和丹格里遊戲的一個模樣。他做了高尚的行爲，他替被虐待的窮人作辯護而侮辱作弄窮人的法官。在丹格里的問題上他敘述歷史是在這樣的形式之內，即在她面前他表現得并不怎樣合宜。爲什麼納格爾又會被最愛的女子垂青呢？「尋常的」人的確會利用有利的場合。

但是納格爾也有他的打算。意義在違反邏輯中較之在合邏輯中爲多，而且，實質上，無意識只是更複雜更精細的思想。他知道了，她從誰個知道事件發生之真實進程，最先在醜惡的情況之中暴露了自己，然後他就一定會得到勝利。在她的眼目中他將爲莊嚴及豪俠之榮光所籠罩。他向她說明自己的策略，自己的無禮的欺騙，以及他的細緻的，巧妙的工作之結果化爲灰塵。失敗了的思想停止在這種同時互相幫助互相抵消的思想之令人眩目的遊戲之前。「如果你構成你的整個計劃并達到你想要達到的，即時你爲什麼要取消全部結果，而暴露出你名之爲欺騙的那種東西呢？：

：我不能理解你……爲什麼你既顧及一切，却不看到你自己露出自己的牌呢？」我們不能不引一引納格爾底回答，這個回答，從牠裏面可看出假裝歪臉的小丑底擦脂抹粉的面孔和沉思的人底緊張的思想，是極注意選擇的證明。嚴重與諷刺，連續與混亂，思想與無意義在這一互相衝突的三

段論法之河流中交錯着。『但我并不是不注意及此——納格爾說——我也顧及到這點。你自己也同意過這些；請你聽吧：如果我認識一切，那末我，實質上，什麼都不描畫，——我很少描畫。第一，不要相信，我在誰的面前把牌露出，而應相信我。固然你這會兒不相信我。但是得到什麼樣的結果呢？在這種情形下我贏得的那種結果還要多，我贏得更多。我的贏得物增加着，像雪崩一樣，我的氣量達到空前的美。其次，在我這方面無論何時都是有利的，如果你相信我……我已經屢次運用這種方法而且往往得到勝利。因為，如果你在事實上相信我的認識之正確，那末你在一切場合之內將會為我的誠摯所戰勝。你說：啊，是的，他全然欺騙了我，但是他懂得他的欺騙，并不是對此完全不得已的；在他的蠻橫之中看着一些神祕的東西，他堅決地不怕什麼，他以他的認識給我截斷一切道路！一言以蔽之，我強迫你注視我，藉重我，我激起你的好奇心，引起你的騷動。剛纔你自己說過：『不，我不能理解你！你看見嗎，你說這句話，因為你在企圖深入我的天性底深處，然而這又是滿足我的野心，異常地滿足了我。這就是說我在一切場合之內都會贏的，無論你相不相信我。』

丹格里站在這些各種正常思想之否定之前，在思想——其中表現出不得不信的邏輯及連續性

的思想之此種混雜之前，并且她的明顯的智慧，她的單純的一般的論理在他的瘋狂之前，在他的違反邏輯之前都變得無力了。她憤激了，由於必須不斷地從相信轉到懷疑由於理解這個人——他

有時玩弄着和表現他的瘋狂，有時又誠摯而顯著地說出一些單純而正確的事物——底精神之不能，這種怨恨常包圍着她。

二

據漢生的意見，人們把凡庸的宇宙觀之最後的代表者當作人類家族之最偉大的一員。他們頂歡喜格蘭斯頓及托爾斯泰。格蘭斯頓是正義之徒步旅行的傳令者。當其你從護民官聽到他時，一種印像便超乎一切其他的印像之上——這便是他的廉潔，他的偉大的公正之印象。『二乘二等於四，——這在他看來是世界上最偉大的真理。難道我們能夠否認二乘二等於四嗎？自然，我們不能否認；我說這一點祇是爲的要指出，格蘭斯頓總是對的。』世界尊重平面的和凡庸的。他俯伏在自然之前，自然并不表現自己，而是一般的，巨大的權衡，是外部生活底衝突份子之極敏感的合成力。托爾斯泰底智慧是『最平常的智慧』。據納格爾的意見，他寫過許多好書，并且他說教也很好，但是他的學說就深刻及智識而言并不高於『救世軍之宗教的呼號』。像布特斯將軍一樣

，他只是個說教者，而不是一個思想家。『他們運用現有的產品，他們使現成的思想通俗，使其對人羣有益并以之管理世界。』

納格爾拿別的，爲他的瘋狂所造成的世界，爲他的幻想所產生的，誘惑的物語之世界，幻夢的跳躍和自由的放肆的遊戲之世界，無圖的世界（這世界是自由的，因爲在牠並沒有什麼衝動，因爲他遵循着自己的創作的遊戲而創造出自己的生活。）與這個理智的世界，迷途的世界（牠的生命是根據邏輯及便利之法則建立起來的），在正義底鎖練中弄得疲憊的這個世界，這個既乾燥而又單調的世界對立。但是『爲了要看見這個，就得有些須的光明，爲了要敘述這個，就得有感染了瘋狂的頭腦。』在這個世界內瘋狂對人的偉大提供另一估價。大人物並不是那喚起了最大運動的人。大人物是那比一切人更能增加了生存之內部的價值的人，把大量的內在價值加進他身上。納格爾以爲與其選擇常人對他充滿了崇拜的通常的大人物，勿寧選擇『小渺的，不爲人所知道的天才，死於早熟的青年（因爲他們的靈魂打斷肉體底鎖練）；柔和的微明的螢虫（在牠們活着的時候一定會遇着牠們，就可知道，牠們已存在過）。』易卜生使利己主義者成爲最高自由之支持者，奧斯卡·王爾德使幻想者，普西貝賽夫斯基使色情狂者，漢生使瘋子（成爲最高自由

之支持者)。必須具有『感染了狂瘋』的頭腦，爲的是要希望升高在地面之上，漫遊於太陽之間，感覺到，彗星怎樣把自己的尾巴擺在前額上；爲要從這裏，從高處，看見怎樣渺小的形體——大地及人們怎樣的微末；爲要不致和大批的人混淆，他們是辛勤勤地替自己掃除道路，在牠上過牠幾年而到頭來總是消滅的。納格爾擺脫這種邏輯的正確性，——人們把牠當作模倣而在牠裏面打筋斗的這種邏輯的正確性。

在納格爾看來不合理的方法所達到的真理是可信的。他不自覺地信服片刻底犯罪。這種信服便駁倒世界上一切的邏輯和理智。但是納格爾知道，他是對的，於是他從自己的無力中走進憤怒的狀態。『我要從你們身上奪去假面具并達到那樣的地步，就是要使你們表現你們自己真正的天性。當我看見你的虛偽的淡青的眼睛時每次我的血就沸騰着，我全身退縮起來，而且祇感覺得，你是精神上的陰謀家。甚至就在這一刻工夫在我似乎覺得，我看見你內心怎樣地可笑；是的且不說你的面孔底悲傷的，絕望的表情，我覺得在你的面孔上神祕的像豬一樣的笑容超乎那些情形之上這連我都做不出來，因爲在我並沒有足以反對你的任何證據。』

作者之全部創作充滿了納格爾底這些世界感覺。如果只有經過精神之不合理的能力才能接近

到生存之祕密，那末愛情在漢生看來是激起這些能力的最高的機緣。她，像他在他的小說凱旋中所說的，是從矛盾中織成的，她強迫人出來反對一切的論理，反對理智之最明顯的需求。她是連續性與正確性之活的否定。同時作者將某種較高的合理的不合理性，特殊連續的間斷性歸功於她，她的每一步都以牠們（如合理的不合理性，連續的間斷性）作辯解。如果觀念（現代主義者這樣愛慕着的）底這樣不可信的著作在某個筆頭之下獲得一種美和力，那正是在漢生的筆頭之下獲得的。但是作者這樣深信，這相互引起的兩種『精神』之鬥爭是不可避免的而且也是合邏輯的；他們掙扎，敵視以及苦悶，以代替致力於愛情之幸福，這情形也是可信且合邏輯的；他們向來不會實現過彼此間自己較高的趨向，他們不一致的離開世界，這種情形也有牠的連續性而且是理智的。這個幻像的世界這樣地調整，這樣地建立正是因為在牠裏面一切都不明顯，一切都全憑半睡半醒的理智，半睜半閉的眼睛。

如果有人善於引誘『世紀末』歐洲落魄的智識份子去作惡，如果有人善於興風作浪并相信妄謔是到上界去的路，那末這個人就是漢生。毫不足怪的，他的令人興奮的散文詩以其雅片和乾麻葉的希望這樣深刻地捉住了『世紀末』歐洲智識份子底病態的靈魂。漢生愛一切，即在人類中消

滅理性的聲音，鼓勵起他的靈魂，像奧洛夫·阿爾弗一樣，在他裏面在從外界進行的輕微的呼吸之下產生出最不尋常的音調。他爲了這一目的不僅利用了愛情而且利用了苦痛。『我覺得自己是苦痛之現身』，——飢餓底主人公說。但若以爲在這一幅苦痛之騷亂的圖畫中像人們常常想了的，看出宣言反對人類的利己主義，爲不幸的人仗義執言，那就是很大的錯誤。這並不是關乎飢餓的小說，這是關於在飢餓者底激昂幻想中產生的不可思議的世界之魔術的物語。令人喫驚的是，爲他的幻想之高翔所激盪的詩人，并不去喚起人類體力的苦痛之減輕，這個詩人反而去讚美在我們這一朦朧而灰色的世界的這些苦痛，爲的是要高掛起永恆之帷幕，而揭露出上界之美。

有幾次在小說之延長上似乎，最起碼的計算能力也能拯救主人公，幫助他離開他的貧困的境地。有幾次又似乎，他利用偶爾落到他手裏的金錢，寫完他的戲劇或小說（在牠們裏面有不少令人感動的篇幅）并走到大街上。但是問題又在於他是屬於詩人所說的那些人：『他們并不是爲世界而被創造，而世界之被創造也并非爲了他們。』像現代主義的（新派的）詩文之一切主人公一樣，他過着豐富的內在的生活而無能計及外在的共同生活之形式。像他們一樣，他在深淵之上滑過。他在生活之中當然也要死亡，像確信自己的內界優越於外界的一切超人死亡一樣。任何財富

均不曾拯救了飢餓的主人公。他在自己內部具有自己死亡的種子。他同樣和目的實際不相調和也不能測量，像多利·昂格列及布蘭德一樣。在這一奇異的小說中，飢餓——祇是在人類世界內超人的死亡之一種形式而已。魔術的，（超人）在這裏——地上——採取着醜惡的形態，但并非不是魔術的。

很難決定，作者要想說的是什麼：看吧，飢餓底痛苦怎樣可怕，或：瞧吧，飢餓的痛苦怎樣不足道。造成這一幅騷亂的圖畫是不是爲的要使心情在這些苦痛的情形之下戰慄？或者是造出這幅圖畫，爲的要指示，在人類以內而非在人類以外的真正解放，地上的一切恐怖并不能從那發見了天國的人的手裏把天國奪去。而且，可以說，地上的這些恐怖描寫得這樣暗昧爲的是要使自治的最高世界之偉大更明顯起來，爲的是要使屬於另一世界的朦朧的光輝在現象世界之令人厭惡的污濁中不會明顯地起作用。

三

在自然之神（Pan）內，強有力的自然之感覺及近代不健全的精神在她的庇護之下找尋幸福之無結果的努力是以同樣的力量活現出來。在描寫自然之征服的權力的世界文學之偉大創作底書目

中，漢生的 Higg 是一最有價值的珍品。他的主人公共享鳥獸之快樂，迎接日出之快樂；人迷戀於植物，羊齒叢，及越橘花，威覺得粗釘之香氣，看不見的香氣，可以看到各色各樣的花，『他們沉醉了，這些令人沉醉的花。』并且『看見他們怎樣沉醉下去』。

在靜寂的世界，那裏沒有暴風雨，一切——偉大與低下，快樂與痛苦，生與死，都回復到牠的本源，消失牠的矛盾而成爲幸福的整體之協調的部份，——在這個世界內格蘭（小說 Higg 之主人公）帶來他的苦悶，他的瘋狂及驚恐，『貫通整個世界及他的神』，注入整個自然界的神，不能使騷亂的人類的意識安靜下來。

在自然界之極其龐雜的形態內海軍大尉格蘭喫驚的并不是靜止和孤獨，豪俠地分散其財富在他看來似乎并不是某一個神底反映，并不是由共同的源泉中流出的純潔的水流所結晶成的。牠們，在他看來是極度渾沌之不規則的力量，不可調和的成份。在偉大的 Higg 的王國內他帶來他的公民的精神，易感的，不安靜的精神，此種精神以其原有的姿態移植可見的對象。即他的描寫愛德瓦爾德的小說——這在漢生底最愛的主題上是新的歌曲。這——同樣是鬥爭，是磨房主之子與維克托利亞，飢餓底主人公與依賴阿爾彼此間進行的鬥爭。這是關於兩個可愛的人物的小說，這兩

。個人物的不能抑制地互相牽引并且他們深信互相敵對的感情，在每次接觸的時候爭奪權力的鬥爭。

愛情，苦痛，自然，——在近代主義精神內的三個永恆的詩文之主題，漢生在這三部著作：凱旋，飢餓及自然之神 (Par) 內加以解決。此種解決——隱遁了人類及其努力，讚美超感覺的。創世底目的是在那裏，在大地的範圍以外決定的。這裏，在地上我們祇能把使我們和上界底這些神祕分開的帷幕揭開來。當其帷幕高掛在人類底視線之前，這便是精神之不合理的狀況。愛情，痛苦，飢餓，自然之賦予人類，不是爲着要使人類因牠們而快樂及因牠們而感痛苦，不是爲着要使理智及努力幫助他從牠們當中儘可能引出更多的幸福儘可能引出更少的痛苦。牠們之被賦予人類爲的是要在人類中引起那些精神的力量，這些力量幫助他的想像去創造新的世界和不去看現有的這個世界。牠們——不是地上的，而是天上的力量。漢生不能以現實的，而以神祕的出身去附會牠們。牠們給予人類的道路首先便具消滅精神的均衡的力，是激盪及瘋狂之源泉。

在他有名的三部曲王國之門，人生之劇曲，日落中漢生把同樣的尺度，即他在上述小說中應用到愛情，痛苦與自然等問題上的那個尺度完全地應用到人生問題上來。人生是什麼？現實

的人生，即爲人類的理智所指出的所規畫的人生，這——是印花板，是不變的循環圈，人類的努力在牠裏面并不能改變什麼。人類愈迅速地固執這條道路底意義，則人生亦愈喜歡使他就範，人生亦愈迅速地使他成爲自己所愛的孩子。人格暴動起來反對人生——這祇是在向着生活圈之正當而平常的行動去的道路上之多餘的阻礙而已。富於經驗的希林格教授在三部曲底第一部中對暴徒卡蕾諾說：『如果在年青時代任何一個有經驗的人對我有些須的幫助，這幫助於我是很有益的；但是這幫助祇是在我已經迷了途的時候才來的。』

三部曲之任務是不是在於要指出，人生怎樣對於合理的引起騷亂，她怎樣把卡蕾諾變爲希林格，超人變爲人麼？在這三部曲上充滿着尼采派的精神；在這三部曲內暴露出查拉圖斯特拉底『最後人類』『上下古今譚』中底大臣，易卜生的地方官。謀害布蘭德及索爾勒斯的一切人之萬能的權力。大地是最後人類底王國，她祇保證常態的人生而殺害新奇的（人生）。『遲早，我們總要沿着這條路走去，——波得仁說。——因爲孩子在現在都長成了。假如他們不死的話。』誠然，波得仁未會顯示出，他放進了幾多尼采的思想在這幾句簡括的話內。『孩子們』——這是象徵，是不被感動的『我』，不爲『靈魂』所傾亂的『我』之尼采的象徵，——是已解放的人格應當

達到的理想，是三種變形之最後的尺度，是從駱駝經過獅子到人的最終的道路。成年人——這些那些未曾解放的人，他們甯肯沿着平凡的道路走去。

漢生底三部曲——對大地同樣蔑視而對上天同樣熱情。這——以地上的努力來解決地上的問題是同樣的無力，去依賴「神」，是同樣的可悲，在從這裏去看死人底蒼白的面孔的情形之下是同樣的絕望。

現代主義完成了牠的事業。牠以仙燈洞燭了近代生活之混沌。牠嘲笑市民制度之機械的壓迫的形式，牠具體化了由於牠的人格之震動因而在智力上所引起的騷亂，牠指出了，在工業生活之鐵的鎖鍊中是怎樣地嚴密。牠指示了那些唯一的解放的道路，這些道路是歐洲布爾喬亞智識份子底意識形態在舊世界破壞之前夜及世界普羅雷塔利亞之開始來臨時所達到的。讓我們把這些道路歸納為簡單的公式。尼采和易卜生對我們說，解放的路——尊重自「我」，對別人的痛苦無情的冷淡。梅特林克承認人類的命運之殘酷，他提出悲觀主義，神祕的遁世，在牠裏面「靈魂」才能無止底地傾聽生存之祕密；奧斯卡·王爾德是虛幻，虛偽，唯美主義的興奮；普西貝塞夫斯基是性的興奮，過失及犯罪之放縱；克魯特·漢生是不合理的精神狀態，妄譫，瘋狂。所有的現代主

義者都知道，這些到解放之路……同時也就是到死之路。在現世界自由與死在他們看來就是一個東西。而另一個世界，牠本身帶來新生活的另一世界，他們就看不見而且也不能看見，因為他們的詩文是垂死的底悼歌，而不是新生的底快樂的歡迎詞。

現代文學

向新方向的轉變

尼采主義，象徵主義以及一般戴着現代主義這總頭銜的十九世紀末之全部文學，無疑是危機時代底文學。她充滿着不安，她證明着那難堪生活於市民的利益及居民的忙碌中的騷亂智識份子之不安情緒，此種文學——一般的講，是那些被迫出軌的，不能在現實中，在布爾喬亞的生活形式中得到應用的創作天性之文學。現代主義的文學表現為行將到來的暴風雨之前兆，已十分顯明了。現代主義者，在統治階級已調查過的逃難所裏——在神祕主義裏，在色情狂及唯美主義之一切形式裏，在沉醉淫蕩，幻影及夢想裏，在自由自在的虛偽，在精神恍惚及顛倒是非裏找尋出路時，並未曾轉向那替現在的著作天才開闢無窮境界的一方面，——即未曾轉向社會鬥爭，為創造新生活，為組織新社會關係，為解放人格，自由發展自己的全部力量，消滅社會必需與自由職業間的矛盾，而鬥爭這方面。我們無論在什麼地方都未遇到現代主義者有承認集體主義原則之任何企圖，或將自己力量與為公共事業鬥爭的人團結起來的企圖。恰恰相反，現代主義者頑強地將自

己的個性與集體對立，與羣衆對立，而在自我內部找尋解放。社會主義運動不在他們視線之內，有時候他們提及這運動往往帶着深刻的敵視，尼采就是這樣，有的以唯美主義的觀點來考察，與斯卡·王爾德，卽一例子。

愈接近我們的時代，歐洲文學受勞動運動之影響愈深。甚至那些離社會主義與勞動很遠的作家，除了繼續現代主義的個人主義傾向而外，有時亦不得想不到他們對於社會主義應取的態度。勞動運動已成爲現代的意識生活之強有力的因素，沒有一位敏感的現代作家能完全擺脫牠的影響。帝國主義大戰在這點上起了很大作用。在比利時，在凡爾登，在阿爾卑斯山，在巴爾幹半島到處有幾百萬被欺騙的人互相槍殺，他們同時槍殺德謨克拉西，人道主義及各種說教的信仰。數百萬人之被殺和殘廢，烟霧瀰漫的殘垣頽壁便是——那些關於愛國主義，國民功績，布爾喬亞的宗教與自由等高尙言詞的真正面目之最可信的見證。大戰強迫不少聰明人傾向社會主義。

提到現代歐洲文學，裏面有些在基本傾向上很與蘇聯文學接近的。除此之外，歐洲文學裏還有另一暗影。文學的右翼——如果可用這術語表現的話——眩耀着一切美的財富，那時左翼文學才在西方茁生幼芽。在西方左翼文學發展之客觀條件沒有蘇聯的順利。如果把法西斯主義的作家姑

置勿論，那末現代文學之一切敏感與正直的作家大都是左翼作家及其同路人。他們都深信布爾喬亞世界之必定崩潰。但是後者（同路人）與前者不同之點即在於：人類之解放必須經過殘酷的鬥爭才能達到，此種認識之有無。前者且相信須有組織的力量用暴力推翻布爾喬亞的統治才能解決今日之社會問題。後者接受唯心論的傳統，傾向於人類，是暴力及階級分化之反對者，他們堅持着這種信念：人類道德的再生乃是社會改良之前提。左派作家不僅完全接受俄國革命之理想，而且接受其策略及方法，并認定普洛列塔利亞在近代革命運動中有領導作用。

羅曼·羅蘭 (Romain Rolland)

羅曼·羅蘭是那種支配着同情革命之作家之情緒的最深刻表現者。羅曼·羅蘭在現時大起那種從前屬於托爾斯泰的作用。他本人是原野哲學家之崇拜者，雖然他不分有他全部的觀念，他的對理智，對文化的態度，他的不抵抗及單純化之說教。但是他之追懷托爾斯泰是由於他在國際智識階級當中所得到的那種道德的權威，是由於那可以在他所寫的一切中間感覺到那種不倦的內心勞作。在現時瑞士的維爾勒夫村——羅曼·羅蘭孤獨地在那裏住着，——獲得像原野或費爾萊

(十八世紀法國哲學家福祿特爾住居之地，時人稱之爲原野哲學家或費爾萊哲學家——譯者)在當時所獲得的那種意義。羅曼·羅蘭——查恩克利斯托夫，十大卷小說之作者，這部小說是他在十年期間寫成的，在這部小說內涉及了近代生活及近代思想底一切重要問題。這部小說可以稱爲近代人類思想底百科全書。但是像托爾斯泰一樣，用普列哈諾夫的術語來說，我們的革命祇能『從這裏到這裏』去接受，同樣革命對羅曼·羅蘭的關係是兩重性的。羅曼·羅蘭和革命攜手并進，因爲道德的感情激動他去說明近代生活之一切裂痕。最近十年來沒有激動道德感情的事變，他就不用憤慨的話來回答牠。當帝國主義大戰爆發的時候，在愛國主義，國家主義及憤世嫉俗之狂歡中，羅曼·羅蘭在好幾篇論文中提出熱烈的抗議，這些論文曾集爲單行本超於戰爭，他因此蒙受全世界愛國主義者的毀謗攻擊。他敵視一切暴力，可是他又是俄國革命之擁護者。他自己知道，藝術，據他的意見，固應爲善而作，但有時也可以響作革命的角笛并喚起積極的力量來鬥爭。『幸福的——他說，——是太平的時代和事業。但在騷亂及民衆鬥爭時代藝術的責任是和民衆一起鬥爭，煽動他，領導他，撥開黑暗，打破阻撓他的道路的那些成見。我聽到關於暴行的怨言，藝術敢於勾引牠而且勾搭上牠了。這些暴行并不依賴牠，牠們依賴於人類的良心所應消滅因而

與之衝突的那種罪行。」

因為羅曼·羅蘭是歐洲布爾喬亞智識階級對俄國革命有最好態度的那一部分之最深刻且極有勢力的表現者，這裏最好引用法國另一作家查恩·呂沙爾·布洛克的話，來決定那些界限，即普列哈諾夫很機智地論托爾斯泰時所說的『從這裏到這裏』的那些界限。據布洛克的話，羅蘭底唯心論在大戰前依據於三個根本基礎，即十九世紀法國世俗的（非教會的）思想所依據的那三個根本基礎：自由，名譽，祖國；他加上第四個：藝術。『大戰到來的時候，——布洛克說——她（大戰）便漸漸粉碎了這些基礎中的每一個，並且破壞了牠們之後，就發見了一種物質，他們（基礎）是由牠造成的。祖國嗎？令人嫉視的不能容忍的偶像，放在政治的和財政的聯合上的簡單的被蓋。』名譽嗎？響亮的話，由於這種響亮的話強迫一般文明底兒子爲着那些聯合而面面相覷地從容就死；空的，不動的，無能的與那由於貪慾的世界之厚顏的現實主義作鬭爭。自由嗎？巨大的死物之殘餘。在現時戰戰兢兢地限於不重要的怯懦的權利之要求，她在個人主義與自由主義的名義之下只營養特種的小資產階級，只營養由貪慾懷疑及拒絕對必要紀律之服從中搆成的小布爾喬亞的無政府主義。藝術——等於爲暴君和英雄跳舞的少女。羅曼·羅蘭在他的戲劇李留黎中已

象徵了這四個基礎之破壞。羅曼·羅蘭底全部努力從一九一四年起可以決定爲新的行動基礎及新的人生思想之探尋。有些人在康民尼斯姆內找到了這種基礎和這種思想。羅曼·羅蘭向來就不是一個馬克思主義者。那種引他接近俄國革命的每一種運動，都在他內部引起了反作用，這種反作用便將他拋出運動之外。可是當她（俄國革命）處於危險的時候，他却爲她鬪爭而且可以相信，他也要那樣行動，如果需要的話。『這個定義不僅適用於羅曼·羅蘭，而且適用於不直接和普洛列塔利亞底鬥爭聯繫的，不能採用他的策略，他的鬥爭方法的一切布爾喬亞唯心論的文學。

不僅爲歷史的邏輯所預定去推翻統治階級及確立適合於已變的生活條件的新的社會關係之諸形式的被壓迫階級之暴動，報告革命之將到。在最敏感的統治階級的代表中騷動和不安，也報知革命之將來，他們感覺的不安如『良心之激發』，如『良心之聲』等等。羅曼·羅蘭——不僅是歐洲的而且是全世界的智識份子底這些情緒之極深刻的表現者。他是國際筆會的首領。到他六十歲生日那一天發行了一本他的崇拜者所出版的書題爲羅曼·羅蘭之友。在牠裏面在熱烈的歡迎之下我們看到有全世界名人底簽名。除了高爾基，愛恩斯坦，辛克萊，慈維格及其他歐美智識份子代表之外，——還有拉賓德拉，泰戈爾，甘地，以及印度，日本，中國，非洲，加利弗尼亞

等地作家的名字。這個集子是國際智識份子的一種宣言，是表示羅曼·羅蘭及其友人的一種宣言。這是對舊世界的一種道德的評判，是對退化的布爾喬亞資本主義社會的嚴酷的判決。但這——不是歡迎工人階級，不是承認他的鬥爭的方法，他的英勇的努力。這——是站在現代智識之頂點的，具有微妙的感情與嗜好的，在唯美的及道德上不高興布爾喬亞資本主義文化底令人厭憎的面孔的，有才能的人們之人道主義的革命。

羅曼·羅蘭在其小說中是作為這些人道主義的理想之支持者而出現的。在他的中心著作查恩·克利斯托夫中主人公是音樂家，羅曼·羅蘭經過他的藝術的認識之反光的三稜鏡來描寫世界。這是事變之默想，是對事變之深思，但不是真實的有組織的鬥爭之綱領，不是積極的干涉牠們。預見德法之間快要爆發戰爭之後，查恩·利克斯托夫則以繁榮文化之名義來號召德國人和法國人之友愛的聯合。反對帝國主義大戰的鬥爭之另一道路，工人領袖之努力，都不為精細而深刻感覺的音樂家及其友人——詩人奧里弗所注意。學者克利拉姆波（在同名的小說內）在其對戰爭的深思中在其反對資本主義國家之蔑視人類的相互關係而提出的抗議中仍是一個孤獨者。精神之貴族，而非有組織的羣衆——這是作者的出發點，作者的思想即導源於此。他寫了一些有名的關於有

天才的人的書。其中在關於貝特霍文的一書中，像在小說查恩克利斯托夫裏一樣，散布着極有價值的關於音樂的思想，維爾勒夫村的隱士是她（音樂的思想）的深刻的鑒識家。關於民衆戲院的書也是他寫的，這部書我們在革命的頭幾年就已經翻譯過來，而且得到我們的很廣大的回聲，對革命之藝術的傾向表現出共鳴。羅曼·羅蘭底思想轉向民衆感情之高潮時代，轉向古代的希臘，在那裏劇場的佈景能夠同時聚集幾萬的觀衆，轉向法國革命時代，轉向盧梭及狄德洛的理想，轉向民衆的行列和紀念日，轉向露天的表演，轉向未來的劇場，這劇場將代替現代布爾喬亞的劇場之包廂。并且這劇場（未來的）應當表示一切，但是有條件的『以便人民在一切之中找到自己，以便經過現在及過去他得參預整個世界之生活，以便世界之全部力量溶合在牠裏面。』

杜亞美爾

羅曼·羅蘭只是貴族性格底騷動之最顯著的代表者；他給牠以最深刻的且最完成的藝術的表現，其深刻已到這樣地步，即現時已戴上『羅蘭主義』的尊號。在這一方面表示出所謂一致主義的進化。這是一個詩人的集團，他們在二十年，二十五年以前就形成一個小團體，聯合一般情緒

相投的人。根據喬爾·羅曼的詩集唯一之靈的生活（"La Vie unanime"）把他們叫做一致主義者。算作一致主義者的如喬爾·羅曼，杜亞美爾，維爾特拉克，阿爾珂斯。這是集體情緒之作家。他們喜歡描寫城市底『靈魂』，街頭底『靈魂』甚至描寫家庭底『靈魂』，如在喬爾·羅曼的小說某人之死中，一個以前誰都知道而且也不感興趣，的住宅底住居者之死，在這個住宅的全部住者中造成共同的情緒，并在這個不明的和渺小的人底屍身邊把他們聯合在共同的靈魂的生存中。大戰將一致主義者從他們對人生的消極的幻想的深思的關係中拉出來。杜亞美爾，他是一個外科醫生，他也被徵發到大戰中，他像巴比塞一樣，是資本家的貪慾把人類投到牠裏面去的那種痛苦與瘋狂之目睹者。但他與巴比塞相反，他是以慈悲的書來回答戰爭，這些書是預定用來激起有權者心中的慈悲，而不是用來激起為帝國主義犧牲品的那些人之憤怒和怨恨，用來喚起後者去推翻制度的。在他陳述戰爭的一部很好的小說烈士傳中，他描寫醫院；在讀者前面呈現出一列殉難的人和殘廢的人。就其傳達微妙的精神活動的藝術而言，就其暴露不重要的事實，極難分辨的瑣事中之精神生活之深奧的能力而言，敵得上杜亞美爾的人倒是不多，但是在這種關於戰爭之犧牲的愁帳的小說中——既沒有窮究其社會根源的一種思想，又沒有對其發起者（指戰爭犧牲之作俑

者)之演說有一種憤懣的感嘆，也沒有召號人們起來和嗜殺的瘋狂鬥爭，雖然牠(嗜殺的瘋狂)底新的進攻再威嚇着人類。他的另一篇小說“Confession de Minnet”底主人公尤其這樣表示。他離開母親。他寫信給她，這信，用他自己的術語來說，『并未說明什麼』。他請求不要強求回歸，不要替他找幸福；她不知道，他是這樣一個人，『那些必然引起她不能忍受的苦痛之無數別的類似的蠢行，什麼也沒有說明。』這篇小說是以主人公之完完全全絕望的恩愛來作結束的，他『不知道，他將來會怎樣。』他不去尋死，甚至不願向人們敘述他自己的歷史，因為『用不着拿沙拉敏底命運來擾亂他們。』『用不着給他們笑料。』末了杜亞美爾底一部很特別的書——文化，是受了霍庫羅夫的獎賞的。這是詠戰爭之犧牲者的抒情詩。這也是敘述小事的書，但這小事，在其中所暴露出的現時代底悲劇往往比投到眼簾的描寫中，比震撼的戰爭的情景中更深刻。這部書是由無限的慈悲及靜默的愁悵所組成的。如果，他令人想到可怕的危險及民衆憤怒之爆發，如果他引起了一切有思想的人這樣思索，那并不是因為他了解歷史之向前發展的進程，了解，喚起統治者之良心乃是一件無益的事，問題之解決正是在這種民衆憤怒之爆發中。他說到革命也祇是爲看要使其在統治者的眼目中成爲更說服的。

和平的抒情詩

充滿了同樣騷亂與悲愁情緒的抒情詩是和美文學一道發生的。杜亞美爾自己寫了一些令人感動的詩篇（兵士霍第之悲哀，破了嗓子的人的短歌，詠弗·雷廷·普魯寧的短歌）。阿爾珂斯（Alcorno）寫過一部很美麗的詩友人之紀念，描寫將那些「官長予以講話及簽字的」人投到瘋狂的殺場去的帝國主義大戰中一個犧牲者之無意義的死亡。這篇詩并不以民衆的憤怒之爆發的圖畫爲結束，而是以極大的和諧的圖畫爲結束，牠不知道，民衆底鬥爭怎樣解決，人類的仇恨都消散在和諧之中：「爲火之餘波所閃耀的靜靜的海」，以及「大氣的領域，在那裏和諧地遇到人們美好的幻夢，混合爲唯一偉大的狂喜。」——他們，這些未來世界之象徵的形態超乎「爲復仇而提高拳頭與火炬之恐慌，超乎因憤怒而震動」的（形態）之上。詩人把希望寄託在這種興奮之上，寄託在這種他由另一世界的某處所浮現的理想之上，「那裏地球之重載的世界洗濯自己優美的創作之靈魂」。憤怒之興奮在這種信仰之前萎縮下去，這種興奮只一時地抓住他去反對「政治家，機智的外交官，在後台祕密地戲弄人民的命運的幻術家，異地的強盜，軍事長官，財政家，具有

卑躬屈節的沉默寡言的特性的牧師，貴族工人及永遠虛偽的僱傭者，以及具有廢物堆的臭味的警士。」

戰爭的幻影追隨着維爾特拉克 (J. Virtrack)。『他每天竭力在自身之內將她隱蔽着，但是貪婪的苦痛追隨着他 and 窒息着他。』他對『把我們壓在牠的腳踵之下的政權與戰爭底人們，對不和藹的人，對舊時的憲兵，對此種勇敢與名譽之偽造』充滿了憤怒。但是他的憤怒則以士兵之希望來解決：『我若是願做一個士兵，在頭一天在第一次衝突中我便是第一個消滅了最大的戰爭』（兵士之歌）。喬爾·羅曼在詩篇歐洲之中描寫戰爭之可怕：『歐洲的一切村落在軍隊底戰線上毀滅了。動員徵調了青年，動員徵調了老人，動員徵調了害肺病的和跛足的人，動員甚至以多指的手徵調了少年人。忍耐嚙下在戰線上飢餓尚未停止。在戰線上還有小孩與婦女。』喬爾·羅曼不信軍隊底愛國主義。『我斷言，兵士，現在只是喝乾一杯酒，他不願在停車場上行走。』他只願意在家，在自己舒適的屋裏『願意傾聽在暗中的脚步，家具的响聲，最熟的聲音。』但是在這整個苦海之下作者找不出另一條道路來確定永恆的價值：『讓他們喧囂吧，——我靜靜地使他們回憶着無數人間的快樂。讓他們去作惡吧，——我仍是少數人間事物之保護者』。若雷斯·賽萊

維爾在死於窒扶斯病的，飢餓的俄國兒童之死（這個戰爭及封鎖之犧牲者）底情況之下，在想像好幾百其他死亡的兒女時，并不看見那個已舉起革命旗幟的俄國，并不注意對發生戰爭的強盜們宣戰的勞動者之偉大努力。詩人以譴責之言加諸倫敦人和巴黎人，他證明不幸的原因并不是資本主義制度之矛盾，而是『密切連結起來的瘋狂與憤恨在舊世界之上高舉起自己焚燒地獄的烽火：：因為我們只能以淚來報答死。』

倍赫爾 (Johannes R. Becher)

但是和那些作家——應用我們的術語，可以給他們以同路人稱號的——一道，在現在已經有幾個作家，他們接受了俄國革命的道路并加入了黨。德國作家倍赫爾所走的便是這條路。他在大戰前不久開始了他的文學活動。在他的第一卷詩集滅亡與勝利中他的人生觀是模糊的。在這些詩句中號召不幸的人，號召被欺凌的人，小旅館及廣小路之形象，向神求助，對人間的苦痛悲愁等等相互間很混亂地交纏着。在大戰爆發了的時候，倍赫爾成爲反軍國主義者，但是他的反軍國主義帶着同樣模糊的性質。他咀咒自己的時代以代替明顯的鬥爭，他使兵士們憶起他們是殺人者

和強暴之徒，并喚醒他們大家友愛。後來倍赫爾參加康民尼斯特運動。他出版幾本集子如獻給一切的人及在永恆的暴動中。可是在這個時期李卜克內西和洛薩·盧森堡底聖像和耶穌的聖象交纏着，——革命在他看來是宗教運動，而勞動者則是神之探求者。但漸漸倍赫爾就擺脫了神秘的暗昧。在他的列寧之墓旁及工，農，兵詩歌內更加明顯地表現出被壓迫者之真正解放的道路：「勞動者和創造者還未奪到政權的地方，世界上每個民族在今天都扮着兵士來警衛你的棺車，列寧呵！從每個紅色的士兵中生長成紅軍，列寧呵！勞動者不是用口頭的言詞來紀念你，勞動者已疲於無數的言語。勞動者以事業來尊敬你。列寧呵！」他明白了，解放的道路就是奪取政權。

倍赫爾經過的進化，——由神之探求到康民尼斯特革命的道路導引着倍赫爾從詩轉到散文。他和抒情詩告別而轉向小說方面。他更加具有康民尼斯特運動的精神。藝術的語言在他看來已不是敘述事變的小說或他的精神生活底表現手段。語言成爲解放鬥爭中的一種武器。牠，像一切武器一樣，爲着勝利而被利用。倍赫爾接近寫實主義。他研究事實，因爲××革命是最真實和最實際的革命。她不僅提出口號而且她首先便企圖實現牠們，在經過了現實的存在，注意到某一時機實際力量之相互關係以後。倍赫爾底大聲疾呼的小說以化學公式(CHOI=CH)3AS命名，這個

公式可理解爲可怕的溜依斯瓦斯。在序言中倍赫爾決定一種任務，這任務是他現在提出在文學之前的。他的讀者——不是那拿一些閒暇的時間在書本上消悶的人。『這裏——，他說——不再有詩意的設想，空中的樓閣，莊嚴的聖像。這裏將只有事實，事件及事變。這裏要說的是，現在是什麼，過去是什麼，將來是什麼……這本書趨重於，要在將來，像活的人物一樣，參加鬥爭，她是這種鬥爭之血的見證人，她重新投入火爐並以其血的篇幅使紅旗成爲深紅色，她以革命的兵士資格來這樣做。』這本書敘述『德國社會革命之將來』並描寫未來的戰爭。土地表現爲瘋狂之家庭形態。世界充滿了命定論。現存的一切對於人類之被壓制的認識似乎是必要的和不可避免的。僧侶，法官，銀行家，新聞記者，匪徒——全都被一根不可見的線聯繫着。無數的實驗室替人民製造出各種可愛的鴉片：迷信，成見，『文化之怪物』……這種任務之不斷完成，能很好地將勞動者維繫在依賴之中，愚蠢之中……。印書工廠充滿營營之聲。報紙從這隻手飛過那隻手……。裝飾的毒物在精裝本的形式內，以半價推廣出去。審美家，作者，學者很快地注視着戰利品。他們在這時期學得很多，他們成了有彈性的東西，像橡皮一樣。

全部小說充滿了熱烈的傾向打算暴露布爾喬亞社會底污穢的組織之意義，牠在讀者面前舉出

一系列可怕的形態，這些形態是他從統計學底武庫中取得的。這是自殺，餓死，肺結核，不幸的髮傷，幾千年戰爭之幾百萬的犧牲，幾千年關在牢裏底大隊人馬。土地表現自己是妖怪的住所。生命在這個大地上採取了這樣的形式，就是充滿了獅子老虎的曠野的森林和人生比較起來還是一幅有文化有組織的社會之圖畫。伸開四肢之後，帶着粉碎的頭蓋骨，壓潰的胸部之男子在地上輾轉着，數百萬的男子躺在地上，在地裏……。毒瓦斯之毒害的作用之圖畫特別引起恐怖的印象。化學工人全晝夜地勞動着。在實驗室裏發現奇怪的瓦斯。德國的瓦斯工廠送出數千疋的瓦斯到前線去，在這些工廠裏做工的工人自己也不知道製造的是什麼。私人的工業與戰爭的準備之有機連繫在瓦斯事業上不甚明顯。幾乎一切致命的瓦斯在和平的環境裏亦被應用着。作者指出社會機構之變壞，牠轉變有益的生產品為破壞的手段。那些可以作為住宅的消毒，顏料，藥材，照相材料等的生產，都被變做殺人的恐怖工具。祕密的液體滴在固體上，蒸散為瓦斯，能滲透皮膚，樹木與石頭。最少的一點被吸入肺中亦可致死命。苦痛的死。瓦斯滲過皮膚便阻塞呼吸與引起心理的興奮。咳嗽，胃的損傷，心跳，失去知覺，時常失去味覺與聽覺，再者——那種充滿着一種容易凝結的透明的液體之膿腫，失去視覺，肺病與最後因窒息而死。

這些就是資本主義替人類準備着的不幸。由這瘋癲裏得出全世界之團結的普洛列塔利亞。歐洲，美洲，非洲，印度及其他各國的工人慶祝蘇聯。戰爭尚未完結。紅色的浪這次沒有蓋遍全球。牠僅抓住幾個民族，但世界已分爲兩個敵對的營壘：強大的蘇聯與幾個資本主義國家。

巴比塞

在法國亨利·巴比塞亦走過同樣的路。現在巴比塞的第一部作品詩集哭泣的女人已被忘却了。這些詩說明他起初是一個內心體驗的詩人，親昵的精神衝動的詩人，由其內部世界走向外物世界，傾向於聽取他的靈魂在現實的現象上之反映，而非客觀地和清醒地研究這些現象與思索關於羣衆的組織，革命的震動與社會意識的功績等的詩人。

我在寫，而燈在聽。

期待——時鐘的敲鳴；

我果然一時閉下眼睛

睡去，被你致醒……

在這幾句詩裏很難預知巴比塞的將來，革命家。他的發展行程鮮明地證明着，帝國主義戰爭起了掃蕩的暴風作用。這就是他在戰爭中寄予『人道報』編輯部的信之摘錄：『我作爲一軍人而出發戰爭，因爲牠是反對我們的宿敵，軍國主義與帝國主義，劍，靴與盔。』當時巴比塞爲愛國主義的炭氣所捕捉，并由衷與天真地相信，剛開始的屠殺帶有解放的性質，消滅帝國主義的問題可以用一個資產階級的國家反對另一資產階級國家的戰爭而得着解決。留在戰爭中之後，看見牠的真面目之後，他了解牠的社會意義了，在一九二〇年他已給牠以一新的評價：『戰爭之真正原因乃是經濟的原因。戰爭——這是利潤的問題。我們做了戰爭的工作者。我們願意做和平的工作者。我們是殉難者一代之最後的嫩枝。我們願意根本改造現實，不願意半途而廢。』再過三年——巴比塞加入黨，未加入前作如下的聲明：『被真正革命的精神與俄羅斯民族所教示世界之偉壯模範所激動的我們，再不容納和平主義的喜劇，不容納一切的半途而廢，不容納那除了延長我們所再不能忍受的階級欺騙而外沒有別的目的之好和平的鍍金道具了。』在另一篇文章裏：『我們無條件地加入這個政黨，附著於這根據科學的集中主義。這個結構已用牠的一連系，牠的努力』

之鏈，相當地超越了將來之生活。」

巴比塞之感覺現存生活制度之不完全，首先是認作一種對於人的創作性格之暴行，認爲是那由思想與直覺的領域中拔出的高級智力之苦惱，認爲是那喪失牠的自然權利，失掉牠的顯現地盤之情感與熱情之反抗。一切被剝削者中巴比塞最接近同情於那些自然賦之以智力與心的特權的。但他不停留在自己的個人範圍內。他能夠做出應有的結論與由個人主義走到集體主義的觀念，走到組織這些人的觀念。他首先亦了解他在這結合裏的職務爲才幹與智力的人們的團體之組織。當他創設一團體與刊物光明 (Clarté) 時，這個幻想領導着他。他想將當時最優秀的人們團結在刊物的周圍，使牠成爲照耀與一切壓迫和剝削作鬥爭之路的探海燈。響應光明集團之號召的，不僅有法國的前進智人，例如阿那托爾·法朗士，還有國外作家，如辛克萊，依邦涅斯，勃蘭德斯及其他。光明好像是一種急進的智識分子的國際，好像是在國際的共同一致的觀一下團結起來的思想家與作家之世界共和國。集團有時候在其宣傳中接近了第三國際的觀念。但牠竭力保持獨自的自由，不創造羣衆的國際運動，保持着半文學的，半政治的團體之意義。蘇聯歷史之一切最重要的契機皆在巴比塞的宣言中被指出。言及蘇聯的憲法時，他號召全世界取法於『偉大的原則』，如

果人類想得到和平與正義時。他反抗干涉，他擁護無產階級專政的原則，當歐洲的資產階級報紙作反布爾塞維克的恐怖之結合時。他討發協調派社會主義者，證明他們的攻擊俄國就是攻擊『真正的社會主義制度』。這樣，由唯心論的原則出發（『起初在人們的腦中建立新制度，使牠後來到處由渾沌中產生出來。』）他走到唯物論的原則，走到俄國革命，走到社會組織之完善形式，走到那領導向這制度之政黨。

巴比塞寫了許多小說。其中最著名的——火線下被譯為各種語言銷售數百萬部，是一部帝國主義戰爭之震撼圖畫。在巴比塞的描寫中戰爭喪失了一切英雄的色彩。他給予戰鬥的浪漫主義者以無法彌補的打擊。他從戰爭臉上撕下美麗與偉大的面具，第一個指示那詩人在幾世紀來慣於用浪漫主義的榮光環繞牠的真面目。戰爭——這不是偉大，不是對於祖國的愛，不是犧牲。是——一些的人愚昧與盲目，另一些人的醜惡的欺騙。戰爭——這是污穢，虱，被殘毀的身體，斷折的四肢，人的天性之毀損。牠的來源是利潤的貪婪，高慢與愚昧。牠在人中暴露野獸，而巴比塞在其全部裸露的無恥中引出這放肆的獸。

描寫集體的運動與羣衆的心理時，巴比塞保持着對於人的個性之興趣。歷史的事件在牠的意

諷之稜鏡中被屈折着。我們時代的社會意義，牠的凶變被暴露在那給予人的靈魂之打擊中。他的小說光明之第一章的標題在這意義上是很有指示性的，幾乎是尼采式的標題：『我』。環境是平靜的省的都市。主人公在沉思中消磨時日。戰爭的暴風把這平靜的表面轉變為怒吼的大洋，牠捕捉着小說之幻想的與沉思的主人公并拋之於嚴格的試驗之路上。這就是他默想到劇變：『我不喜歡過分的巨變。在靈魂的深處我喜歡火爐，溝，褐色的櫃子都不移動，我每天晚上準確地重複着的容貌之形態絲毫不變。』在戰爭的幾年中感傷的夢想者們學會了痛苦吶喊，號召赴戰爭。他們被積極之自發性所捕捉，他們充溢着狂暴的力量；消極被干涉生活的意願所代替，被建設新生活的意志所代替。這是同一個主人公在體驗過悲劇後之話：『我報告世界共和國之必然來臨。無論一時的反動，黑暗與悲慘，無論是一時提昇世界之悲劇的困難性，皆不能妨礙國際真理之實現。但如果黑暗之巨力量頑強地要停滯在其地點，如果那些响亮叫囂的人要在隱舍中怒喊，那時候，國民們 污濁歷史之不倦的犧牲們，我們求援於你們的正義，你們的憤怒！在那些用血染印海濱之紛爭之上，在毀船之強盜的頭那邊，在斷片與暗礁之上面，在建築在砂原上的宮殿與石碑之上，我看見偉大漲潮之來臨。真理是因謬誤之紛亂性而是革命的。革命——這是秩序。』

辛 克 萊

那些他們的創作時常與勞動者的事業連結着的，在全世界的勞動者中得到榮譽的作家中，美國作家辛克萊，也許，佔到第一位。他的小說亦廣泛地爲俄國的無產者所知道；特詹米·赫金斯早已成爲俄國工人的愛書。辛克萊自己不是屬於無產者家庭。在小說愛情之試驗裏他敘述到他怎樣走到社會主義。他的父親屬於名門，與「顯示過好的教育與高貴的傳統之遺產」。他破產到僅留些裝飾的房子和飯館。他是落後的見解之代表。他說，他甯願贊成黑人，而不贊成共和黨員。他崇拜李將軍與「維金尼亞的紳士」之舊時代。反動者的父之命運引導他的兒子走到社會主義。從很早的幼年梯爾西斯（在他的歷史裏可以看到辛克萊的自傳）看見他的父親時常成爲人的捕獲物。起初他的敵人是酒排間的主人與用酒筵誘惑他的父親之腐敗人們。但後來，當梯爾西斯的認識界擴大時，方成爲固定的社會力量，起初不是完全明顯有意識的。「這是商業之神，在美與高貴的世界中所有的一切都傾倒在牠面前。這位神在城裏給過錯以勝利。因爲牠——酒排間甚至在星期日亦不關門，使父親可以在七天中之一天到這裏逗留。難道他不是因尋求工資而不得不在旅

館飯店的天帳下度日子？……』這樣梯爾西斯漸漸意識到世界裏是巨惡在統治着。在他裏面發生一種吶喊與喚醒他人對於事情的真正狀況之熱烈的不可抑制的願望。這本書與托爾斯泰的童年與少年和高爾基的童年同屬於那種出於那堅絕尋求生活之真理與意義之沉思的正真的天性之筆。

這書之所以著名，因其引導尋求者到唯一的真理，在這真理裏面可以找到那擾亂當代人的思想與良心之一切問題的解決。梯爾西斯經過生活的經驗，經過痛苦與失望之路，經過利己主義，貪婪與高慢之目睹而走到社會主義。社會主義的刊物與書籍祇是定式那不明顯地潛進他的意識之一切。在每一期的刊物中他讀些關於礦坑裏的悲慘，壓迫，不公道，失業，疾病與貧窮，工廠中的死與不幸的場合，關於立法權之出賣，關於那窮人的痛苦與之對抗的階級之生活樣式與習慣等的東西。『他明白了，這裏有另一種鬥爭，生活的主人在這鬥爭中要利用狡猾與貪婪所能發明之一切武器。梯爾西斯明顯看見他的位置——在這鬥爭中，在被剝奪者的隊伍中。』辛克萊不是從書本子從抽象的理論走到社會主義的，——他是從感覺與思維敏銳的性格走到社會主義。他說預言者與詩人，從賽亞，密爾頓與雪萊，從西凡提斯與塔刻立走到牠。在他看來社會主義不僅是與從前比較之社會組織的最高形式，——對於他社會主義——人類之優秀的代表者之期望與企向

之實現。『約百年前，——他說，——那些繼承以賽亞，伊蘇斯，密爾頓與雪萊的精神之人在牠下面置以科學的基礎。他們作現代社會之一切罪惡——貧窮與奢侈，社會的與政治的腐敗，賣淫，犯罪與戰爭等的分析。他們不僅找出牠們的原因，而且用數字的準確尋求反對這些罪惡之手段與研究使這些手段發生效力。』當他讀完宣言及其他科學社會主義的書籍時，這對於他成爲一個啟示。他驚愕他何以不能早些知道這個。他以爲，此中必是有計劃的及預先想好的，知道他以爲是得到真實的智識了，事實上真理都是因牠而撕毀。『這是一種世界的結黨，——這是鬥爭的工具之一。』這些觀念表現了他的一生之情緒。從今起他的生活之任務是鬥爭；他應該指示整個思想界以『資本主義制度之一切悲慘』。

這就是那辛克萊在他裏面描寫他自己的發展過程之歷史。在他的作品中他未曾叛變那他的雙生子所提到他面前的任務。『暴露資本主義世界的悽慘』，在一切之前顯示現代文明之恥辱，指示牠的真面目，——沒有一個人會像辛克萊所做過的那樣驚人的明顯地實現這任務。他的出身被敘說在他的小說裏。他時常描繪那像他的，因其敏感性而走向社會主義的統治階級之代表。例如石炭王之內容便是這樣，在牠裏面少年的美國人走進礦坑，在那裏相信非人的剝削之事實，獻其

全部力量於反對剝削者的鬥爭。

智識階級的良心之震動，要比工人的獨立性與組織的革命鬥爭更引起他的注意。但這並沒有妨礙他明亮地照耀社會之資本主義的組織之意義，及推翻牠的道路。小說特詹米·赫金斯是他的一切小說中之最有力的。這是那種『努力於那必須改造世界的運動』之微末英雄之一。特詹米不是出身於『智識分子』，而是出自『卑微階級』。他的父親是在特詹米未出世前拋棄其家庭之失業工人，他的母親在三年後便去世。九歲時他落在一木匠手中，他強迫他一天作十六小時的勞動。略為熟悉機器的運用後，他走進一機器工廠，經過了殘酷的漂泊與飢餓之路。在工廠裏一個夥伴給他以宣傳品。他的智力立刻開朗，『他了解祇有同夥工人的運動才能結束他們的苦痛。』他變成煽動家。下去，是世界大戰的歷史，苦痛的圖畫；在大洋那邊開始的屠殺，以特殊的形式反映到美國來。資本主義——世界制度的現象，那些牽引歐洲陷於悲劇之寄生主義中剝削的力量，亦在美國起作用。金錢的製造者，利潤的追求者，為要利用那抓住外洋國家之癱瘓都活動起來。戰爭的國家一個一個地來購買美國的商品，特別是軍火與炸彈。投機買賣發展得非常迅速；產生大工廠，購地皮建築這些工廠；全家帶着小孩，帶着老人病人，躺在死床上的男人，被許免役

婦人等，從其屋中被拋棄在街上，拋出他們的貧乏家具，爲要替工廠留地方，由這些工廠裏在大的輪船上運載殺人的彈藥到比利時，法國，俄國。俄國的代理人帶來那巴黎的銀行家所給他們的數百萬金錢，德國的間諜則放火；提高工人的工資，要多少便給多少，但這個幸福是虛幻的，生產品的價格比工資漲得還快，食物很少，質量又壞。特詹米表現出不倦的能力。他組織罷工。他經過煽動者之一切荆棘道路直至無處可工作的「黑籍」。他道知美洲的奴隸制中，僱傭勞動的奴隸制中所應用的一切方法，爲着更大的諧調稱之爲「工業的奴役」。世界充塞着要爆發的火藥庫，鐵路被彈藥所阻塞；牠們像大山一般堆積在鐵路終點與港口，整隊的輪船都裝運這個，德國的潛水艇在海中要阻礙牠們。美國被牽入戰爭，情形越變緊張。社會主義者受空前的迫害。

在這個緊張中美國的工人亦聽到了俄國革命的風聞，英國，法國與意大利和沙皇政府所締結的祕密條約之公布，聽到俄國的革命者佔領宮殿，組織新政府，用明瞭正直的話向全世界的工人說，放棄舊的外交之欺詐。帝國主義的戰爭過去了。跋涉數千里來歐洲與德國作戰的數百萬人們，特詹米·赫金斯亦在內，被事情的行程帶到阿罕赫斯克，在其被英國兵士佔領時。在這裏他與布爾塞維克人相遇，他完全了解現代的社會關係之意義，散布宣言，被英國的代理人逮住，死在

拷問之下，沒有供出同謀者。

辛克萊的小說大部分是建築在事實上。各種的迫害者與剝削者時常可以在這些小說裏知道自己，辛克萊不祇一次成爲嚴厲的迫逐之犧牲。爲資本階級所憎恨的他並不停止擁護勞動者的事業，公布暴行的事實，歸結壓迫之一切各異的形式爲一公共的來源——資本主義的生產組織。

革命的抒情詩

抒情詩，除了人文主義者詩人而外，還提出一些依其世界觀，依其當時波動問題的提法，與左派詩人攜手的詩人。在法國有出版詩集被咒詛之年之瑪爾丁涅。一九一四年七月三十日，當全歐洲爲愛國主義的炭氣所捕捉時，在戰爭的頭幾天瑪爾丁涅與幾個願意在普遍的瘋狂中保持清醒的理智之人在一起。他刊布詩你去決鬥，在牠裏面號召用國內戰爭代替國家戰爭。

他喚出『克萊左的鑄工』與『埃新的鑄工』，『哈夫的船塢工人』與『布林的船塢工人』，『撒遜尼亞的礦工』與『林斯的礦工』彼此手攜手地向着公共的敵人。瓦伊淵·苦杜列在其詩集紅色列車裏作同樣的號召，號召往東方，那裏『樹林燃燒，不可恢復地燃燒及根地燃燒』。安里

·希爾波在詩紅色的克林爾裏歌頌伊里奇，他『開國際的分派之初端』，經過季墨瓦德與肯塔爾，踏過僕役與背叛者的死屍，踏過出賣勞動者事業者的死屍，他走到那『風琴的鍵管向他彈奏與歌讚的普羅列塔利亞特之新的世界總寺』的創造。在德國我們在許多詩人處找到同樣的旨趣。馬斯·巴狄爾（後來脫離黨變成牠的敵人）之暴動令人憶起我們的鐵工場之前幾首。——『我們是我們的，我們建築新的世界！』。左鄰森寫專政與鐵工國際，號召採用革命所應用的鬥爭方法。埃理赫·繆三與阿佛列特·李赫丁斯坦在德國，捷克斯拉夫之維斯哥潑夫，匈牙利之瑪達拉斯與數十個別的人們證明着，左派的詩歌在各國都得到成功，雖在不利條件之下，左翼作家聯盟在莫斯科成立，表現着與人文主義者之世界共和並立地又有一左翼作家之國際出現了。

（完）

譯後記

就譯者所知道的，近幾年來，我國出版界所出版的有數的關於世界文學史，或西歐文學史中，堪以稱道的，實在寥寥無幾。其中祇有弗理契那本西歐文學發達史的譯本值得介紹；所以譯者自信這次從事於柯根這本名著世界文學史綱的逐譯，不致會變成不合時要的工作吧！柯根這本書與弗理契那本西歐文學發達史之不同點，大體上說，乃在於前者是一本文學史的入門書籍，而後者則稍為着重於文學史上的幾個問題之研究，故前者較為通俗些，而後者較為深入些與較為專門些。但柯根這本書出版之在輓近，使他得以充分利用在這領域裏在這時間的間隔中所有的一切新收穫與過去錯誤觀點之糾正。所以譯者敢大膽地向有志研究世界文學史這門的讀者勸告，最好以柯根這本書為入門的研究，然後再從事於弗理契的著作及其他文學史書的閱讀，這樣可減少許多錯誤的觀點及收到事半功倍之效。

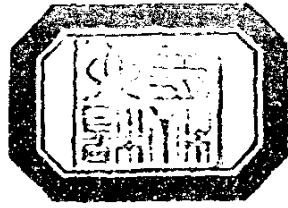
除上述者外，譯者還感覺到這本書有如下的幾個優點。其中最重要的，就是著者能將這門極複雜的，紛繁百出的智識，不疏不漏的加以系統的處理。著者完全正確地把握着史的世界文學發

達之總流及其幾個主要契機，辯證法地跟蹤其發展，用科學的唯物論的眼光考察各種文藝思潮之形成，發展，及其轉變之過程與各種文藝思潮相互交替之社會經濟背景，然後系統整然地再現之於這本短小精悍的書上。這點使讀者可以毋需費多大精力而能輕易地把握住世界文學發展的整個概念。

另一方面作者不特對於文學史上之各種主要文藝思潮的特點與內容加以詳細的介紹，甚至對於一切文學紀念碑與偉大創作的內容情節亦一一加以扼要生動的敘述，使這書本身成爲一本很好的文學著作；而且還進一步地對於這些偉大作品的內容與形式及就其他藝術上的問題，不厭瑣碎地作一番精密的分析。讀者在這裏無疑可以得到許多關於創作理論與文藝批評的智識。世界文學史網是在作者寫成他的巨著西歐文學史之後寫成的。寫這本書的目的，他在引言裏已經敘明，乃專供一般學校採爲課本之用者，故敘述之通俗，明瞭，與文字之流利，爲其必然之結果。

此書從十九世紀文學之左拉一章起至現代文學之倍赫爾一章止爲雷鳴藝君所譯，及古代希臘文學中之赫學德，抒情詩與悲劇三章爲喬紹周君繙譯外，餘均出譯者一人之手，最後又經譯者全部與原文校對一遍，自信已無錯誤，若有疏忽的地方，希望讀者予以指正。





世界文壇史綱

版權所有
翻印必究

著者：柯根

譯者：楊心秋

雷鳴蟄

出版者：讀書生活出版社

上海靜安寺路
斜橋弄七一號

經售處：全國各大書店

定價每冊一元五角

一九三六年八月月初版

