

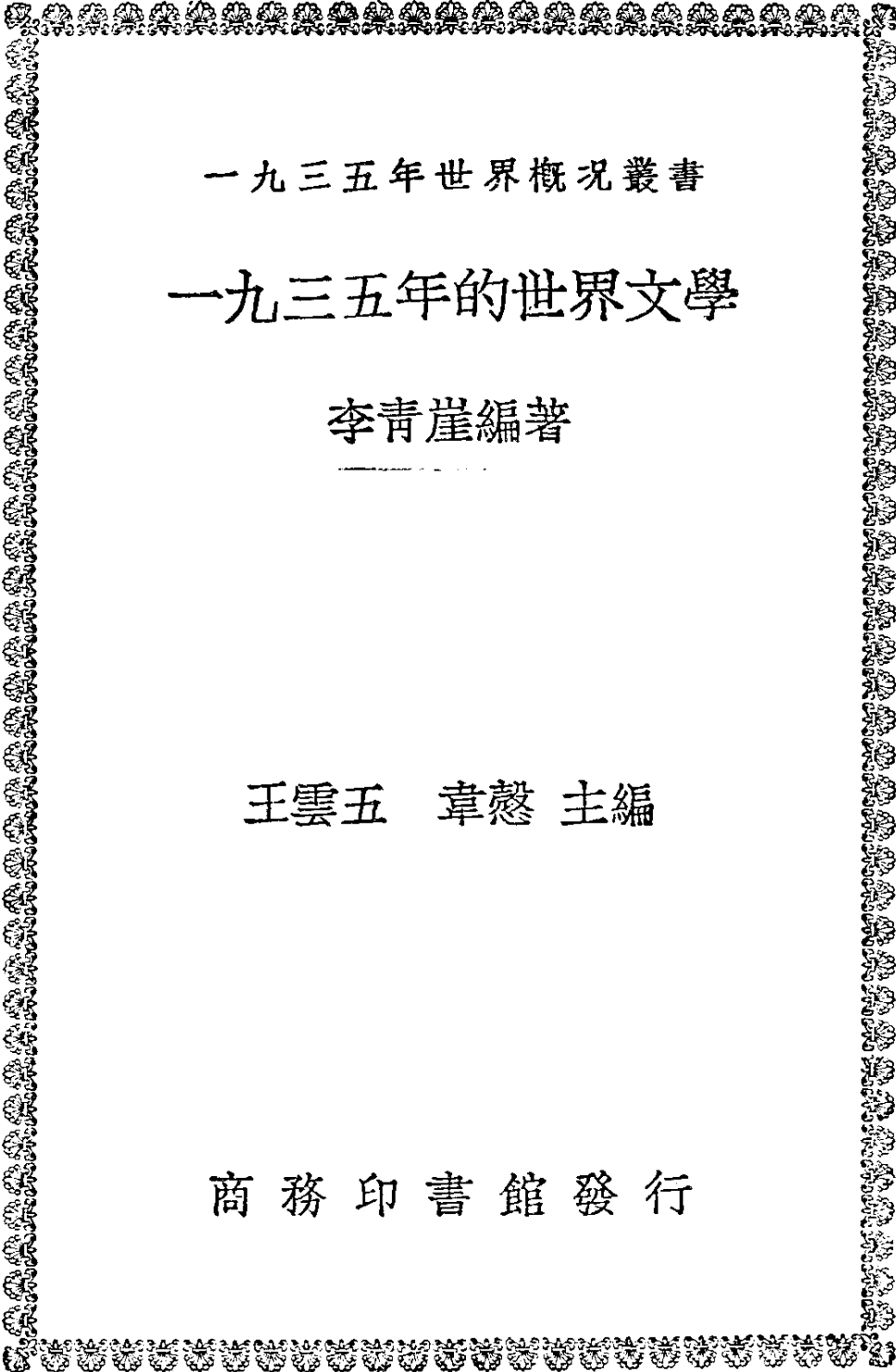
一九三五年的世界概況

一九三五年世界概況叢書

李青崖編著

王雲五 韋鏞主編

商務印書館發行



一九三五年世界概況叢書

一九三五年的世界文學

李青崖編著

王雲五 章懋 主編

商務印書館發行

目錄

編者的意趣·····	一
在尋覓真詩的路上·····	六
戲劇的氣候·····	一二
關於短篇小說的兩篇法國議論·····	一九
國際作家協會的一瞥·····	二七
關於國際作家協會·····	三二
與李青厓談去年英國文學趨勢書·····	三四
記英國一個革命詩人司彭達·····	三八
記英國詩人魯易士的一本新書·····	四〇

記菲次桔勞德的兩本小說·····	四二
兩件和法國戲劇界有關的記載·····	五〇
記巴爾布斯·····	五八
記項伯和工作的榮幸·····	六六
論蘇俄的文學·····	八〇
論蘇俄文學中的西方影響·····	九二
論幾部證明現代德國的小說·····	九五
論本年德國戲劇界的幾件要聞·····	一一五
編了以後·····	一一九

一九三五年的世界文學

編者的意趣

這本小冊子的主題是「一九三五年的世界文學」在這樣一個主題上著筆，陡然看去似乎是並沒多大的難關，只須就多多益善的材料之中，加以攝取，加以融會，加以編撰，加以論斷，於是匝月之間，這本小冊子的底藁，就可以從從容容地告一個結束，然而經過幾番思索之後，事情似乎不像這樣簡單，尤其當頭第一個難關，就是「年」與「文學」這兩個名詞相互間的粘合。

本來「年」與「文學」牠們構成的原因，誰也知道是決不相類的，所以我們即令以百「年」之長的世紀爲界，尙且不容易橫斷文學的來源和去流，那麼何況以百分之一的世紀的年爲界呢！當然，一年之中有許多事，牠們的首段是在這一年以前的，或者又有許多，牠們的尾段是在這一年以



後的，縱令我們的目標，不一定要事情整個兒全在這一年，就是只須有頭也不妨認作是屬於這一年的，然而這已經應當犧牲一大部分，不能列於這一年之中！於是這種以「年」為界的關於「文學」的記載，已經有難於徵求豐富的資料的機會了！何況乎「一九三五」這一「年」究竟是一個甚麼年頭呢？

固然，世界經濟的破落，本不是一九三五年的新產物，可是到一九三五年而破落更深；世界大戰的危機，本不是一九三五年的新產物，可是到了一九三五年而危機愈迫。經濟的破落愈深，則人類愈急於求生，大戰危機愈迫，而人類又急於避死；加以這樣求生和避死的需要又是交互相乘，於是人類的精神，非陷於麻木即震於恐怖！試問這樣一種年頭兒，世界文學界的氣象，當然不問已經可以猜得一個大概了。所以這個一九三五年的文學，不要說是絕沒有十九世紀任何一年中的文學界的輝煌絢爛的氣象，恐怕就是只要尋幾個傑出一代的新興作家，也就是不容易的事了。這樣，徵求豐富的資料的機會就更難了。

然而，年頭雖壞，可是世界上那些已經成名的大大小小的作家，他們在本年的著作，難道不是

本年之事？這句話誠然自有理由，因為他們誠然多數仍舊健在，並且多數也像往年一樣著書；可是他們本人和他們作品，幾乎十分之九仍舊是從前固有的趣味，很難得有幾個，曾經在一九三五年顯出新的趣味，來轟動一九三五的文壇，所以邏輯一點說來，他們本人和他們作品，似乎只能認為是十九世紀的或者二十世紀的，而不能武斷地列入一九三五年的年帳之內。

有了上列的三種難關，於是一九三五年的文學真有內容衰弱之感了！

然而，說到衰弱，難道衰弱就簡直等於空虛嗎？這當然不相等！既然不相等，那麼我就不妨退而思其次，將這一年之內的世界文學界的有關係的或者有興趣的資料，編成一種甚麼鳥瞰甚麼迴顧之類的說明，像這樣儼然自成系統的文章，似乎也不是絕無益處的。不過從我的意思看來，這樣的說明，似乎太近於新聞學的文字，既然要費匝月間之氣力，而寫成的只是這種太富於時間性的東西，至少在我個人認為不甚經濟；而況時賢對於一九三五年的這個問題，已經有好幾位用這種富於時間性的體裁寫了好幾篇，那麼我更不必再來學步！

所以我在這樣幾番思索之後，對於這本書的寫法，決定了兩個條件：

第一 保存一九三五年的世界文學史料。因為注重了「史料」這名稱，所以專錄重要議論的潮流和重要事實的變化；其與史料無甚大關係的，不論民族之大小遠近均不採取，故結果只錄英美法俄德五國的議論和事實。

第二 保存史料的本來面目，只逐件翻譯，不改編為自成系的長編。因為倘若不能寓目作品，自然就不能明白文學的本身，而一人的精神有限，如何能彀遍覽一切，勢必剿襲他人之說以為己有，始得「蔚為大文。」然而與其如此，倒不如逕譯原文以存本來面目，俾讀者可以明白與論的真象。

根據這兩個條件，我就在法國各種著名雜誌上，選擇了若干篇的記載和論文，譯成本國文字，末了再加一番精選的功夫，並添上邵洵美兄給我的那封信：就得了這本小冊子所包函的一十八篇，勉強題之為「一九三五年的世界文學。」

以來源而論，幾乎全是由法國來的，似乎未免太偏，可是我所選的這幾種雜誌，都是全世界知名的刊物，牠們的記載和議論，確乎可以代表當代的公道，所以「偏」之一說，似乎不必過慮。以數

量而論，幾乎比四萬字多不了許多，似乎未免太寡；可是鄙人抱一寧缺毋濫之心，非精確之作暫不
採取，所以抱殘守闕之謂，或所不辭，然而粗製濫造之嫌，務求力避。這一點兒微意，想起來總有人能
諒解。

一九三六年四月二十日，記於上海。

在尋覓真詩的路上

法 雅歌伯作

此文見巴黎的月刊。作者雅歌伯(Max Jacob)是法國當代的第一流詩人，其作風介乎象徵主義和大大主義之間，且篤信天主教，而又不在宗教詩人之列。去年爲禹戈逝世後五十週年紀念，巴黎的文學消息(Les Nouvelles Littéraires)曾以「甚麼是禹戈最好的詩，甚麼是禹戈最壞的詩」二語徵求詩界答覆，雅歌伯於答覆之後，復發爲此文。

禹戈是合乎時尚的。新近大眾正爲他舉行了紀念。在巴黎的文學消息週刊提起的一種探討之中，我對於那種詢問，曾經說過：「偉大的詩人，不過是某一個時代裏是偉大的，而禹戈的那個世紀，很可以被另一世紀遞嬗下去。」許多人因爲這件事曾經向我要求說明。既然時機已臨，我現在就無須乎放過。

我對於那種探討的回答，不是一種虛構的，並且是根據種種事實。在今天，究竟有誰，還顧及十

八世紀的大詩人德理爾 (Abbe Delille) 的光榮，盧梭的光榮，十六世紀的大詩人馬來爾白 (Malherbe) 的光榮，十五世紀的大詩人邁納爾 (Maynard) 的光榮，以及都巴爾達 (Du Bartas) 的光榮呢？

這些偉大的人物，都是適合於他們的世紀的，卻都不適合於我們的世紀。所以我們可以承認：這位值得讚美的禹戈不久也就會不適合於新的時代，就是在我個人的時代和象徵詩人的時代，他早就不甚適合了。

象徵詩人全都下過禹戈的貶詞。禹戈加在自己藝術的形式上的和自己種種概念上的那種偉大，是震驚了一世紀以外的；某一天，很近的某一天，我偶然竟看見了一本從可憐的人 (Les Misérables) 那部小說裏面摘出來的劇本，我彷彿不僅在種種電影裏見過；就是種種自從一千八百三十年以來，被人發表的悲喜交集性劇本，偵探劇本和社會劇本，亦復離不了他。那種未嫁而爲人母者的女工人被廠主所騙；那種顧體面的祕密賣淫者；那種被病人唱出來的詩篇；那種無罪被囚的人犯；那種不幸的幼年人和孤子；那種被貧賤者唱出來的詩；那種電影上的追求；那種偵探

小說之類……甚麼都離不了他，並且我曾經思索這一位也創造過移殖的外國文學，探故的文學，歷史小說，明媚的描寫，以及種新穎瑰奇的抒情歌唱，沙士比亞狂等等……還有甚麼東西未經他發明過呢？他曾經說過這樣的警句：「應當向天才鞠躬，並且向仁者屈膝。」我們對着他這種天才正當如此。

一千九百三十五年是一個很聰明的年代。我不是屬於高呼頹廢者的那一派裏面的——或者不妨說是和他們很相反，我深信那些在大戰的流血世界之中長大的少年，他們得過的種種教導，都遠比我們高中教師所傳授的可以利用得多。至於和我同時代的那些人，從前一直到三十五歲的年齡，都依然蹲在黃口孺子的境界。一個十五六歲的青年，有人運着他的亡父到他跟前，他陡然看見了那些留在家庭的安樂窩裏的凌亂破壞的氣象，於是他一下就得了成年人的觀念了。常常有人向我們談論青年人的不安，而這種不安正是他們的聰明處所的一個大證據。我們的不安全是文學的。而他們的呢，卻建造在明瞭的認識上面。

我也不是屬於盲從青年物質主義那一派裏面的。我反而是一個因為牠對於精神上的價值

所生的重要性而受驚的人。現在的時代真地是不看輕藝術。從來不曾有過這樣多的文學獎金，這樣多的對於藝術家和博學家的補助。我們正參與了宗教思想的一種復興時期，而那些沒有參與的人，對於這種思想並不提出霍邁式的種種反對。

在一千九百年，一個詩人的人物在一個遊戲場的表演臺上露面時，非披上令人發笑的衣裳不可。然而在今天便不是一樣的了。而大戰以後的新時代，當然更不會有挑剔物質觀念的問題。他們之所以斤斤於致富，無非是由於享受人間利益的應有的慾望而起。

一種這樣觀念明確的時代，對於詩，也像對於其他精神上的價值一般，不能更有錯誤。我深信在他們的道伴之中，多數是富於感覺的生命，都知道用一種微妙的聽官，去區別那些道地合於詩味的音韻。在他們的觀念裏，禹戈不過是一個在表演臺邊搬演一個或悲或喜或竟五色繽紛的化裝的演員而已。這演員也許有一副了不得的思想，一副預言家式的思想；然而他卻缺少了他們精神上的價值所稱爲「詩」那件東西。我還得請大衆恕我在這裏提及我在一千九百二十年，曾經在某一本小書上寫過這樣一句話：「談到那種幕面而着五色衣褲的小丑的藝術，我們寧願推崇

那種粉面而着白色衣褲的小丑的藝術。」前者的藝術，是禹戈，後者的藝術，我們可以派給十九世紀的那些英國詩人，譬如一個斯文本（Swinburn）固然遠不及法國國光的禹戈那樣偉大，我卻敢於頌揚他之超於一個詩人真有無窮之遠。斯文本這個人，是我當時隨意引用的，也許可以引用其他許多的人，譬如拜崙就是。

爲我，「誠懇」這名詞寫來是容易的。我可以好好爲牠留意。所謂「誠懇」不過迫着一種幻視的力量。這力量正是禹戈具有的。我寧願對於詩來下更好的定義了：「詩是美的宇宙的創造，一點而已，並無其他。」

詩的本身，是一個夏之夜的冥想，狂風暴雨，奧斐荔（Ophelio）的人物，並且幾乎包括莎士比亞的女性創造的全部。用一組從選擇而來的美妙裝飾來點綴現實，把這現實移在天與地之間，這就是詩。吟咏戰事，擴大傳說和神話，這可以用最悅目的詞藻和最悅耳的音律，然而卻不是詩。凡是可以散文說的，不應當用韻文，一個名貴的作家不該說他就是一個詩人。蘭波（Rimbaud）和魏爾來恩（Verlaine）都找着了那些那樣珍貴和那樣甘美的詞藻；韋龍（Villon）爲唯一的

語言撕碎了他的心；當然這都是一些詩人，然而卻不是我心目中的那個「詩人」。

我在答復文學消息那件探討的信裏，已經提出了一個在一千九百十八年爲法國戰死的偉大人物的名姓，這名姓就是吉佑穆阿玻李奈爾（Guillaume Apollinaire）了，倘若阿玻李奈爾沒有沾染他那個時代的惡俗，譬如唯美主義，淫潑主義，幽怪考古學和象徵主義等等，他就可以視爲法國韻文史上的唯一人物了。他的詩篇有一部分都是完全成功的，移植的，有仙境的，那都是真的詩。

我深信一千九百三十五年的青年，正都等候一個新的阿玻李奈爾這個新人。既然是一個很好時代的產物，當然決不會有任何退步。同着這個時代，我們等候這位由巴納斯仙山下降的救世主罷。

戲劇的氣候

奧 來因哈特作

此文見一九三五年三月的巴黎的月報，作者 Max Reinhardt 現代奧國國立戲院的經理，於編劇上負盛名

——譯者誌

我們應當知道說眼前的真像。現代的戲劇，道地的戲劇，正沮格在那種從來被牠認識過的最苦痛的危境裏面了。寫到「沮格」兩個字，我不知道自己是否過於樂觀。因為，過於嚴酷的危境，正從各方面箍住牠，正鑽入牠的本體，正壓着牠不許呼吸。向牠絕不寬容：在經濟方面，牠用種種的嘲弄封鎖牠，使牠降而處於一種商品式的賤劣地位；在社會方面，使牠和民衆的廣層的利益隔離；在藝術方面，使牠拋棄文學的天才，有時候竟拋棄戲劇的天才，總而言之，現代的危境，牠用時世上的那種有消蝕性的大氣包圍戲劇，鑽入了牠的內部。如同一個癌似的。

這真是悲慘的氣象，然而現實得實在怕人。以前，我並且時常發表過，而現在，驕然有人會來責備我。這一切，在多少年前，我早就說過，這些年來，不過過於證明我的憂慮不是虛構的。而以後，我竟可以說是在我的個人的觀念中，這些憂慮並不是單淳的。我敢於十分誠懇地問我自己：戲劇在這種用一副無比的嚴酷態度來箍牠的危境裏面，是否知道倖存。

我願意相信牠是知道倖存的。

我說：戲劇這名稱，在我的見解裏，大家素來有點誤用……我現在要談到真正的戲劇，談到自由的戲劇。並且，我對於「自由的」三字的意義，是作最廣的看的：就是越過一切任何的限制，譬如尊重古典，迎合民衆，傳統的見解或者財政的苛索等等……藝術遇着了這一大套，真是渺乎其小的，並且還不是藝術必須謝絕這一大套。一本合乎時代的戲，很可以同時是古典的，合乎傳統的，被羣衆所嗜的，和有收入的。

這幾句正確的話，在某些人看見或者認爲廢話，但是在我卻要提起：這種蕭條的時代，我們竟

沒方法，在世上某些富於戲院的大都會裏的一座不受政府津貼的戲臺上面，找得出一本——唯一的一本——合乎「戲劇」這名詞的戲，藉此消磨一夜的功夫，來看藝術家如何活動一個和嚴重的事情有關的問題。我想這幾句話不是無益的。

對於那些受政府津貼的戲臺，我大概是最後一個否認牠們的用途和藝術上的好處者，然而牠們當然不大感到目下這種具有災害性的大氣。牠們的預演場多數是早已安排好的，臺景臺容是事前規畫好的，物質生活是穩定的，觀衆是有選擇的，社會的作用是普遍地被承認的。根據戲劇藝術的長期案卷，那些受政府津貼的戲院，無論在那一國總和國立音樂學院發生同一的作用。然而一個音樂學院不能不畫出一份嚴格地固定的節目，牠的活動不能不在窄狹的範圍裏面發展，並且通常是受政府強迫的，這本是最自然的事，戲劇不能離開他們而生活。但是也不能只倚賴他們而生活。

此外，當然那種輕佻的戲劇，譬如音樂加非館的劇本，帶白口的小歌劇，街市式的喜劇等等，可以自行維持，因為工作者在做了一天的苦工之後，一陣相當的休憩欲望就壓着他們了。當然電影

的競爭，已經妨害了並且將來仍舊要妨害這類戲劇的昌盛前途；不過我卻想不到牠能穀歸於消滅。

然而我們應當留心去看這些最後的事實，我剛剛因為失望而描寫了大意的那幅難堪的景象，這些事實多少可以把牠發露些兒。不過，卻不是在這類的戲劇裏面，在那可以為牠們而保留的未來世界裏面，去尋覓那種為道地的戲劇的革新而須的極小可能性。這種道地的戲劇，只能由一種蓬勃的自由戲院而有生命，而自行發展——當然發展是牠的生命的條件。戲劇目下的「消耗熱」只能斬切地把戲劇引到死路上去。

「應當反抗……」法國的成語真是對的。而我們在這一層，為我們當然要使用。不過在某些時會裏，我們卻願意要我們感着得到了另外的輔助。

理論上的收付對照表是如此的。倘若我們現在在不同的國家裏面，從一國一國地分開去考察情形，而結論都決不會是好的。因為經濟的危機，無論在那一處都是同等的沉重。

倘若在歐洲西部有一國是相對地在例外的，那麼就是英國了，在那裏，大眾還能般在一種較為合乎健康的經濟氣壓之中工作。但是在英法海峽的西面，目下的戲劇，僅僅在那種帶白口的小歌劇之類的形式之下表現出來，雖然種類不一，究竟是一些兒代替品，我剛纔已經說過那和真正的戲劇沒有多大的相同之點。以前，我曾經證明戲院的事業在倫敦，就全體而言是進行得比較好的。但是態度嚴肅的戲劇，卻還像在舊時代一樣，繼續在那些小規模的表演臺營業——這類的表演臺，大多數是私有的和用俱樂部形式組成的。

以外，我就得說俄國了。這彷彿是個大的例外，而在某一部分的意義裏，卻又能確定標準。我之所以說「彷彿」者，因為我從沒有參觀過蘇俄，結果我自然不明瞭蘇俄的戲劇在牠的社會範圍裏的情狀，我從前也像大眾一樣，自然看見過俄國那些在外巡迴的大編演家，我得過機會去贊賞他們的努心。但是我從來沒有能般到俄國，去看那裏面的戲院生涯的真情。我的朋友們，並且是最相知和最可信的朋友們，從那裏回來都是贊頌不置的。他們都用驚訝的態度說「在莫斯科，除了半月以前去預備座兒以外，簡直就不能般在任何戲院裏面看得着戲……」事實上，那裏面本有

令人驚訝的材料。「天材意匠的佈景和扮演，驚人的成績……真地已經有了令人神往的事。」有人告訴了我，而我現在還得重言申明這些說話的都是我的朋友，都是素來被我重視被我崇拜的職業家，「但是這不算甚麼。最值得注意的，就是全部的居民，都和戲院生命處於合作地位。沒有某一種的戲院表現，在隔離境界之中失蹤，總有人替他註解。總有人尖刻地爲牠討論，總有人熱忱地攻擊牠和防護牠，無論在那一界，在那一種報上，在辦公室裏，在工廠裏，在電車裏。」這樣，藝術重行恢復了牠的真正作用——這作用同時是社會的和民衆的，藝術不屬於特殊階級了，不屬於一種萎靡的，厭倦的和不安的特殊階級了。這種民衆利益的氣壓，早有人向我說過牠已經充實了蘇俄的戲劇生命，而現在，我覺得牠對於任何真正的戲劇是絕對必要的；我覺得真正的戲劇不能在隔離境界裏面生活。

倘若有人追進一層說戲劇在蘇聯，縱然在政治觀念上不能處於獨立的地位，然而至少在財政問題上是獨立的，那麼我們就不必因爲他們達到了實現種種令人驚訝的事而驚訝了。編演家在那種最完全的精神安靜之中工作爲他，世界上絕沒有過於大的東西，尤其，絕沒有過於長的。即

令非花費兩三年的光陰不能預備他的作品，也是不生問題的事。唯一的要義全在編演上的盡美盡善。凡是切近地參加過歐洲西部的戲劇的人，都認識過那種在預演一本新戲所費的幾星期中發生的障礙的惱人氣壓，都熬受過編演家和主持者對於總務費用日積日多而感到的那種痛苦，現在，當然可以知道品評俄國藝術家得以享受並且值得享受的這種無上的寧靜。

從這些觀察之中，就引出了一個也許不是毫無果實的結論。這結論就是在歐洲西部，我們也應當能設在一種氣壓裏面，一種相同的「氣候」裏面工作。我固然沒有說是條件也都要相同，但是我承認一種社會性的優待境遇，對於戲劇的復興是不可缺少的。

關於短篇小說的兩篇法國議論

按短篇小說，在法文有 *Conte* 及 *Nouvelle* 兩個近似的名稱，大概前者較後者更爲簡短，而兩者皆與長篇小說 *Roman* 有別。此種體裁上的討論，自然是文學的重要問題，因共譯兩篇如下。

(一) 論短篇小說

按此文爲一九三五年一月及九月巴黎的月報的社論，未載作者姓名，有全社負責的意義。

曾以城開不夜 (*Ouvert la Nuit*) 的作者知名於世的法國現代小說家保祿穆郎 (*Paul Morand*) 先生，在一千九百三十五年之首，發表了他所編輯的那部名爲短篇小說中興集 (*La Renaissance de la Nouvelle*) 的叢書的第一集，並且在這集的卷首寫了一篇序文，對於短篇小說這種始終待人來下定義的體裁，下了一個定義。根據時間的標誌，他可以像其餘的人一樣，把

短篇小說和長篇小說放在對立的地位，來做這定義的張本。他在序文裏面寫道：

「短篇小說不能像長篇小說似地，同樣被人認作也是一種在時間上的延展現象，一種在牠本身的複雜境界裏，枝柯交錯裏，難於捉摸的變化裏，占一段比較長久的延續；短篇小說是靜止(Statique)的；作者感不到他的主題的一切結果，都由一種來由不明的分娩現象。從作者自己的心上生出來；他只向這些結果一瞥而已。原來短篇小說是一種從現實世界迅速地切下來的一個剖面；牠不能把一個人從出世的時候敍起，從根本上來說明，再陪着他到生長的時代；對於人，牠只在一個特性或者一個情勢的全力化爲行動的最後那一分鐘，變而顯出流動的性質，於是牠就叫這個特性或者這個情勢，在這個集中牠或牠的行動裏面活動起來……」

對於這個令人滿意的界說，穆朗再用一個具有不可指斥的公正態度的反省，加以補充：

「一個不足稱爲藝術家的作者，永遠產不出一篇有品格的短篇小說。」

但是我們要談的中興，究竟是那一種呢？彷彿我們並沒有遇過短篇小說上恐慌。穆朗固然給了我們許多很好很好的短篇小說集。就是吉洛多(J. Giraudoux) 杜哈美爾(G. Duhamel) 杜爾丹

(Luc Durtain)約翰多 (M. Jonhandean) 巴爾貝 (B. Barbey) 和穆里亞克 (F. Mauriac) 諸當代名家也給了我們許多，尤其穆里亞克的三篇集，都是這個體裁的好標本，並且其中各篇的美學觀念都近於短篇小說的而遠於長篇小說。此外，今日短篇小說出產之盛是從來所未有的。巴黎的無數週刊，每種每週總得發表一兩篇這種體裁的作品。也許這種大量生產，真地就是品格上的一種恐慌……現在所缺乏的，就是這些短篇小說的大多數似乎殼不上藝術作品，或者竟不是真正作家的作品。因為筆耕的寒士多數是按週工作的，所以這樣產生的作品除了叫讀者消遣半點鐘的光陰以外，並看不着甚麼。有時這種作品，因為各大報每天所發表的故事傳奇之類竟又受了商業化，於是就在一種愈來而文化愈低的讀者的嗜好之下伏地投降了。

結果，那些有文學嗜好的人的目光，終於轉向一種漸近於新聞學而漸遠於文學的體裁了。所以我們這部新的叢書既然把這些有品格的短篇小說供給他們，當然可以負上一種有益的使命了。這叢書的計劃，似乎已經標明了牠熱望的那樣一種使命。在那些屬於近代而未經發表過的作品，種種屬於這種體裁的名著，牠宣言有愛侖坡，屠格涅夫，拉司可夫 (Laskov) 諸人的短篇小說

集，以及那些在歐洲文學之中允稱上品的德國浪漫主義的故事集，英國的和法國的鬼怪小史，我們只須明白這些小史的蒐集者是日阿魯(Ed. Jaloux)先生，就可以保證這種小史在選擇上的趣味是高尙的。

這種工作是勇敢的，簇新的和引人入勝的。

第一集是愛侖坡的短篇小說集，名為斯芬克司及其他怪史(Le Sphinx et autres Contes bizarres)這都是未經波得萊爾(Baudelaire)譯過的。雖然全體不及愛侖坡那本有名的驚人小史(Histoires extraordinaires)那樣富有意義，然而牠的趣味畢竟不凡，並且無論如何是真正的「短篇小說」。第二集是現代作家白來邦(Ch. Braibant)的光輝(Resplendine)集……

截至九月，另外又有約翰卜來弗(J. Prevost)、伽蘇(J. Casson)、貝雷(J. Peyré)、陶米尼格(P. Dominique)、波斯特(P. Post)五作家，各有短篇小說集一本，列入此項叢書，一九三五年的短篇小說集子，似較往年爲多了。

(二) 短篇小說的中興 譯自一九三五年二月巴黎的活人雜誌

按此文的作者爲約翰卜來弗 (Jean Prévost) 先生，作者得見前面的那篇議論之後，因以讀者及作家的兩層地位寫了此篇，在巴黎的活人雜誌 (La Revue des Vivants) 發表，其意蓋以爲短篇小說之死，其原因是在社會叫他承受的種種物質上的條件，所以即據此立論。

我們務須不要忌諱：第一層就是由於作者的種種重大過錯，種種由卑下的怪吝觀念而生的過錯。大概一個人本來想寫一本小說；然而情節不向前進行；於是只好把底稿扔在抽屜裏面，後來自己感到零花的錢的需要；結果就從底稿裏面抽出一篇短篇小說來。在從前精裝書盛行的時代，那些坦白的出版家，都向所有的有名作家預定一點兒輕鬆的作品，預備用牠去組成一本漂亮的小冊子。因爲這種作家是先付稿費的，於是作者竟不甚所有顧忌，因而生出那些最虛弱的作品來。有了這種情形，讀者都感到失了滋味，出版家都感到枉自疲勞，精裝的小冊子都沒有銷路；短篇小說也因此式微了。反而言之，譬如長篇小說，僅僅長篇小說，仍舊繼續牠的昌盛時代，許多作家都思慮過：『倘若人物，觀念和主題全是好的，那末有何必在一篇短篇小說裏面，把這一切浪費掉呢？』所以與其寫一篇短篇小說，我定要寫一部長篇小說。』到現在，這話非言明不可了。而我們正到了問

題的癥結所在。近代文學上的技巧，對於那情願幹的人，以前從沒有給過種種那樣美妙的急妙策略。幼稚的對話，感嘆符號，大仲馬式的肖聲字眼！最無價值的作家，在今日，也知道用一百行的詞句，去寫那個由電梯升樓的主角的種種印象。法國的卜魯斯特，更近一點的英國的朱易斯，他們在那些值得稱贊的作品裏面，竟留下了一種可厭的壞榜樣，他們從許多心理學上的好作品，創造了一種心理學上的過於饒富的修詞術。於是長篇小說，竟成了江河式的長篇小篇，而短篇小說，竟成了長篇小說了。

讀者界的文化落後，也於這層下了幫助；自從誰也不知道甚麼是一個的確切的字以後，於是非得用三個譬喻團團地圍住一個字，就無從顯出牠的重要性了。自從大家都不注意字裏行間而祇顧頁數，於是非得把同樣的句子重述六回，就無法保證讀者一定會讀得到了。作風的真正模範，在這個當兒，就是那種公開的通告文字。此外我們從那上面都多少整理過些兒：那就是我們的藝術上完滿的修詞術。

倘若短篇小說真地復活了，這件事，就可以變更一切，這件事就是要說在一篇記載之中，每一

個環境各有一種重要性，作者應當在人生裏和他遇見的東西裏去做選擇的功夫，這件事就是要說沒有一句話應當被人遺漏，每一個字都要受人度量，這件事就是要說一篇用散文寫的作品，也許像一篇詩歌似地，一樣難於裁剪。在散文裏面，固然沒有那樣多的機構的，抑揚的，和韻腳的困難，但是反而言之，現實的困難卻比較多了。一篇詩，無論如何，是可以全部一下接續就唸完的；但是對着一篇散文，讀者可以中止，盤詰。

……我可以相信週刊之類在目下幾乎代替了書籍，那末這種定期刊物就可以引起短篇小說的中興了。然而應當親自為週刊寫作，校閱那些被編輯員刪改過剪裁過的記載，那末才可以猜得着毫無遺漏。短篇小說的勝利，大概在乎成為高聲朗誦的讀物，請大家模仿德國人的辦法，把短篇小說用無線電機去播音罷，那末，牠是可以復活的。在十九世紀，梅禮美的和墨雨塞的短篇小說，在刊物裏面是自如的，因為刊物不切斷原稿，因為刊物通常允許作者自讀樣張（本來自讀者樣張，就是所以畫分文學作品和新聞學文字之間的一條界線。）短篇小說是可以復活的，也許，正因為牠在自己的失敗之中忍耐，如同詩歌在從前所做過的似的，跳出商業圍籠，解除廉價的傷感，粗

淺心理的傷感，那末我們將來可以像我們現在有一種純粹的詩歌似地，也許會有一種純粹的短篇小說。

國際作家協會的一瞥

法 畢艾爾干作

一九三五年六月，國際間作家協會 (Congrès international d'Écrivains) 在巴黎開會，發起為蘇俄作家，雖其動機並非單簡，且亦未收顯明的效果，然而畢竟是一九三五年文學史上一件材料。本文見是年六月的巴黎的文學消息，週刊作者畢艾爾干 (L. Pierre-Quint) 是此週刊的重要人物，因略加刪節譯之如下。——譯者誌。

好幾百從歐美兩洲的各主要國家而來的作家，以國民代表的名義集合於巴黎，新近在互助堂 (Palais de Mutualité) 開過了大會。數量繁多的，也許過於繁多的演說，都發表過了；種種的討論，都在幾千聽演講者之前發動了。這些到會談論來作家在社會裏的任務，談論個人，談論人文主義，談論國民和文化，談論創造和思想的尊嚴諸端的智識分子，都不僅是通常的智識分子，而是民衆派的民衆 (Publique populaire)，少年人的清醒肌肉所寄的民衆派的民衆。

第一次的夜會，一種由新氣象，由不相識並且由倉促情勢而生的情感，在會場裏發生了一陣

相當的動搖，並且有時候，竟至於失望。但是自從第二天，就像是大家都有過時間得以互相認識了。雖然演說的底稿，因為要翻譯都只得在事前寫好，可是我們的印象中，並不感到這些作家都各持己見。思想都是相距不遠的。等到法國作家祁德（A. Gide）發表過他的意見之後，空氣就成了有震動性了，在場的人都起立而鼓掌了；他們不明白這個一向久離羣衆以至於對於自己的著作都自行限制印刷數目而年達六十五歲的藝術家，竟敢於到一個遼闊的演說廳裏發表意見。

在一個由這樣組合而成的協會之中，不能否認作家用以自表的趣向，他的辯才，他手腕上必須的巧妙，他那種取得利益的聲名，他那種被人贊同的信用，都取得一種根本上的重要性。那些純粹屬於政治的演說，我們不能諱言牠們都直接觸着了這些到會者的心；牠們掀起了種種初步的和矛盾的熱烈情緒，這大概可以鼓動幾個人；可是對於那些問題的解明作用，並沒有多少幫助

……

我們能假設那些最整齊的和最專門的提議——其中某一些都表顯一種可以注目的深刻思想，對於「文化的防護 *Défense de la Culture*」那個名稱，都允許其於一個固定的意義之中

去發展去自求確定嗎？一個不容疑惑的混亂現象，在這裏聯合了這些因爲各有源本各有構成以致絕不一致的作家。這種由許多身價不容討論，大批地被人放逐而到歐洲，以至於退避不肯發言或者竟至於受到虐待的智識分子的現狀，產生了那種由一個公共威嚇而來的情感。一個另外的危險，又因爲一個利用的政策生出來，這利用政策是在一種宣傳的目的之中，被那些多少願意和新制度相結合的藝術家和博學家構成的。在這兩個情狀之中，作家看明白了「自由」這件東西，在一年甚於一年的危險之中，快要和自身斷絕。這是先於一切的，也許他歷來所繼續要求而在今日視爲遇險的最珍貴的財產，就僅僅是自由這件東西……

不過這種無須乎討論的根本意見，在到會的那些代表之中，各人有各人的表出方法。立刻連帶而起的附議論，就是這個必然的難題：作家的的工作，是否應當和他所處的社會和協……然而有人證明：在蘇俄，這種和協是受限制的。

幾個英國小說家的觀點就不同了。他們對我們說明了他們結在民本主義的種種自由的價

值——這種種自由，就是他們祖國裏的傳統的，雖然有相對性，可是得其精華。僅僅福爾斯特（H. M. Forster）和赫克斯來（Aldous Huxley）認為：即在英國，自由也許會慢慢消滅。一次新的大戰，就是自由和歐洲歸於消滅的信號。但是人生是永不停止的，那末經過種種集合力的統制之後，我們難道不會看見一個新的，當然是變化過的，自由社會嗎？……

在這類的討論之中，結果，兩道不同的流派已經自行畫出來了。而法國作家彭達（J. Benda）從第一天，就用一種明白曉暢的態度，說明文學與經濟的連鎖。這是有關全局的難題……事後他又希望這次協會的發起者俄國作家，能覈自己確定的位置。因為俄國代表的演說，雖然很引起到會者的興會，但是也許沒有報告新氣象的正確情形……而祁德又曾說過：蘇俄文學此時還不過是在贅辯之中：未來的世界在他的前面……

無論在這協會裏提出來的議案的觀點，參差到任何情形，然而卻應當認明在這五天的經過之中，他們所做的不過是互謀彼此接近。在事實上，真沒有甚麼東西，可以代替人與人之間的直接

交換。一種共同的感情，活躍了這些國籍不同的代表：因為這樣一些觀念上的交換，確然從來不至於徒勞的，而至少在某類的情狀之下，經濟可以影響於社會，可以輔助社會前進，可以使文明在人的力求完美之中促進信仰。

關於國際作家協會

隱名

譯者又按同月巴黎的月刊，於此會亦有較詳的記載，謂到會發言者以法國作家爲最多，主要問題的問題與答幾乎全在彼輩之間，如郝德，如彭達，如馬勒洛（A. Malraux）諸人均是，蘇俄代表，雖有巴貝爾（Babel）小托爾斯泰（Alexis Tolstoy）巴斯兌爾納克（Pasternak）諸重要人物，但對於被人提出的問題，非均不答覆，卽作旁出之語。德國代表邁恩（Th. Mann）雷格雷特（Regler）委英內特（Weinert）諸人極力攻擊希特拉，而英國代表赫克斯來及福爾斯特的言論亦甚應重視，意大利代表沙爾章米尼則略謂：「德意英美五國同爲富裕主義的國家，但是德意是一系，牠們不容許那種反乎官式文化的表現的存在，英法美是一系，牠們的作家雖有或取得勝利者或因貧而餓死者的不同，究竟還能保存他們思想的尊嚴性。反而言之，蘇俄是一個社會主義的國家，因爲必要的政策，亦曾剝削創作的自由，但是應當希望牠的進化能够更上格外自由的路，而不可把人類自由的理想國去贊美牠。」法國代表勒諾爾孟（H. R. Lenormand）亦在會中發表法國戲劇衰落的現狀，聽者視爲對於戲劇界的動搖的所未聞的最堂皇而又最明瞭的分析。月刊在記載之末，繫以這樣一個短短的結論：

從這次協會裏找教訓嗎？這教訓也許只是很普通的，僅僅只有坦白過度的人，能發幻想這樣一種組織的協會可以決定一個新思想的誕生。在一條有待乎邁步前進始能走遍的長途，這次協會不過是一個小站。大概這正如法國代表瓦羊古杜列（Vaillant-Couturier）所說的罷：這次協會表出了社會主義並不是文化的仇敵，反而牠所顧慮的，倒是文化價值的認識。這是一個結果，不過條件卻在乎這教訓有人聽從。此外，那些在協會集合的人，都壯大地承認了他們對於人的力求盡善盡美之行爲的信仰心——這信仰心振作過古代的希臘，基督的信徒，以及一千七百八十九年的革命黨，而且倘若沒有這信仰心，也許地球上竟不會知道進化了。

與李青崖談去年英國文學趨勢書

邵洵美

(前略)英國這個國家，我認爲牠的個人主義的氣息最重，牠決不會產生甚麼「文學運動」，如同十九世紀的法國似地，你可以看見許多人在同一的旗幟之下吶喊不休。所以英國以前的甚麼浪漫主義，唯美主義之類，也都是寫文學史的硬爲之歸納，而事實上，那些歸納在主義之下的作家，本身不過是由偶然相同的形式以各行其是而已。所以要找英國文學的趨勢，不要說一九三五年一個年頭內的全體趨勢無法可尋，反而你所遇的趨勢，恐怕是一人一個，一百人一百個：決難於尋出一個分明的線索來。

不過其中略略似乎線索的東西，就是去年的英國文人，在這幾年的潛移默化之餘，竟不謀而合地發生了左轉的趨勢；尤其是一般新興的文人，他們居然有了一種類乎同志組合的機關刊物，名稱是「左向雜誌 *Left Review*」。然而他們的這種趨勢的動機卻和各國不同：在傍的國家，是

看不過資本主義的猖獗，但在英國，卻是爲了服熱人家的 Facism，因爲英國本是一國帝國，倘若照樣再玩舊套，那真不夠興奮，所以想換一套獨裁的方法來熱鬧一下子。所以去年國際作家協會在巴黎開會的時候，英國的當代名作家竟有許多人參加。

這些新興的文人，其創作之趨勢之左固不必言，而在文學理論主持左趨者，則莫如革命詩人司彭達；他寫了一本名爲破壞性的原子（The Destructive Element）的文學理論書，另有副題是：「一個關於近代作家和信仰的研究（A Study of Modern Writers and Beliefs）」在名義上，這本書是對於亨利傑姆士（H. James）的一個研究，而精神上是宣傳文學非有政治意識不可。司彭達是英國青年名作家的蟾蜍羣之一，其餘便是奧登（W. H. Auden）和路易士（C. Day Lewis）兩人。他們固然全是詩人，但是除了作詩以外，又還另行各有所注意：司彭達注意文學理論，奧登注意戲劇，路易士注意小說；奧頓的死神的跳舞（Dance of Death）固極受人歡迎，而司彭達的聲名尤大。像這三個作家的將來，無疑地會占到英國將來文學史的編幅。

此外，另有三件事，也是去年英國文學界的新氣象：

第一是成名作家的通俗化。我想這和威爾斯(H. G. Wells)那部名爲未來的物狀 (Shape of Things to Come) 而帶有權威性的電影劇本是有關係的。去年，英國有種名叫 Nash's 的通俗雜誌竟大加改革，第一流作家竟有多人投稿；其編輯談話一門，竟由名詩人奧司堡薛特威爾(Osbert Sitwells)擔任；雖然成名作家的通俗化，將來會擴張到影響到甚麼地步這時固然難知；可是這種變化之不容忽視是毫無疑義的。至於作家們的這種動機，大概一半也是因爲嚴正作家(Serious writers)看「通俗作家(Popular writers)的大量收入而眼紅所致。

第二是自傳的風行。這件事的聲勢，比第一件大得多。許多名作家都發表他們的自傳，不僅是那些本屬英國國籍如此，就是英國以外的外國作家也在英國出版自傳，譬如有名的劇評家愛伽脫(J. Agate)，名劇家考特(N. Coward)，名出版事業家法勃(G. Faber)以及謫理斯(H. H. Ellis)之流，固然都寫了自傳，就是奧國的弗洛乙德和德國的愛因斯坦，也都在英國出版了自傳。這固然不是一種在事前計畫好的自傳，但是似乎至少也是去年一種勢之所趨。

第三是對於舊詩人的闡幽。這件事固然是從前年就發動了端倪，可是到了去年，纔有確定和

光大的氣象。倡首者有路易士，這一派人寫的是「玄學詩 Metaphysical Poetry」因為要在新
的技術上求進展，就尋着了那個在十九世紀已被人忽略的詩人霍金斯（G. M. Hopkins）做
祖師，這位詩人固然曾被白律治（R. Bridges）爲之大加頌揚，但是從來沒有像今日這樣受到人
家的優異待遇。這種闡幽的結果，我看也許會和革命詩人的新理論，可以並行不悖地同在英國文
學史上留下一個記載來。

最後，還有一件事，去年僅僅發了多少的萌芽，而將來或許會在英國的文學界結出肥碩的果
實，這就是那種「對東方的覺醒」所生的影響了。這影響之種因者就是大地的作者勃克夫人，而
極力促成其發展者卻是最近我國在倫敦所開的那個古物展覽會；我在輕描淡寫地向足下呈
述了一九三五年的英國文學趨勢之餘，特地提出這一件在去年已有萌芽而未見果實的事，來結
束我這一封信（下略）

一九三六年三月自哈櫻精舍寄。

記英國一個革命詩人司彭達

隱名

司彭達這個新的詩人，已見邵洵美之與李青崖論去年英國文學趨勢書中，茲復取去年七月巴黎的月刊的短評一則譯之，以供佐證——譯者誌。

法國的南部雜誌，在本年三月，發表了波恩洛 (L. Bonnerot) 專為英國一個不甚為國外所知的青年詩人司彭達 (Stephen Spender) 而作的一篇很重要的研究，略謂：『英國所有的文學批評家，都一致承認在司彭達身上，如同在奧斯汀 (W. H. Auden) (譯者按此處 Auden 似為 Auden 與登之誤) 身上一樣，看見了新詩的希望……這兩位詩人的天才，固然那樣不同，可是卻同有一種雙層的理想世界：一層的技巧；另一層是政治和精神，也可以一言以蔽之曰：革命。這都是兩位革命家，他們指望一種新的旗幟，並且以詩人的方法，提倡羅倫斯 (D. H. Lawrence) 潘德 (Erza Pound) 和伊利約特 (E. T. Eliot) 三家的影響，去化成一種真正的現代詩。』司彭達

在他那種極力叫自己成爲一個現代人的堅決意志之中，強自抑制自己回到過去，並且帶着自己的醜拙性和降索性接受現在。「他的詩，幾乎都是以現代宇宙的現狀做主題或者做範圍。其中的一首，向我們描摹一個喜極狂舞而又狂歌的人……這個詩人，城市的產兒，他的作品絕不引及鄉村，但是只有波德萊爾歌唱過的那些有生命的城市的混亂氣象……港口的下層區域，其中迷塗錯雜，忽而耀着燈光，乞童和蕩婦像中國式的影戲似地各自活動；車站的高棚，和充滿了失業者的倫敦街道——這些失業者啣着紙煙，靜寂寂地受着那種閑暇態度的壓迫，如同那些坐在辦公室裏得高價薪俸的富翁一般閑暇。」

司彭達是一個革命家，他相信「他的詩應當是當代不安狀態的鏡子，他的詩在屏絕了過時的理想國——財與富——之後，應當輔佐革命的。」不過「他卻不談階級鬭爭，而宣傳福音……並且在各處，他確認人類的卓越處所，過於常被機械技術所絕滅……那個造成司彭達之詩之美者，就是他詩裏面所浸染的憐憫之心，而這種理想主義，正燃燒又正香化我們現代文明所能保持的一切。」

記英國詩人魯易士的一本新書

英 布拉克維爾

魯易士這個新的詩人，已見邵洵美之與李青崖論去年英國文學趨勢書中，去年四月巴黎月刊，對於魯易士一本最近出版的一本書，有這樣一則短評，因譯之以供佐證——譯者誌。

魯易士 (C. Day Lewis) 正像司彭達 (St. Spender) 和奧登 (W. H. Auden) 二人一樣，是英國青年詩人之中最高的代表之一。他之特別受人推崇，正由於為這種詩而寫的一種介紹；而他最近那本題為對於詩的一種希望 (A Hope for Poetry) 組成的那樣一種介紹，是先於一切的。魯易士對於詩，絕不主張一種科學批評，一種因為心理學的原理以及其他在英國流行的原理而啓無會的科學批評；一種過於客觀 (Objective) 的態度，因為他那些志同道合的朋輩的趨向不同而離了適用的位置。然而他却長於圖寫那屬於運動上的有歷史性的刈後新生，顯鬧種種曾經為新詩的構成而施過輔助的主要影響。這些影響，在他看來，最要的就是霍金斯 (G. M.

Hopkins) 的，渦文 (Wilfred Owen) 的和伊箸特 (Eliot) 的。霍金斯曾經教過新的詩人：是使用詩意的語言，務須極力錘鍊，使得這些言語迸出牠們的真精髓，渦文曾經指導過他們的諷刺意味；伊箸特曾經用他那種詩篇均一的新概念影響過他們。另一方面，魯易士和他那些同時的人，都大大地受到法國近代幾個詩人的影響，蘭坡 (Rimbaud) 拉伏耳革 (Laforgue) 和瓦萊禮 (Valéry) 這三個法國詩人的影響——本來伊箸特的作品裏面，蘭坡和拉伏耳革的氣息，已經是很明顯地令人感覺得到的。當然，影響是不設說明一切的，而魯易士以這部介紹的作者地位，很知道叫我們明白新的運動的本源，方法：就是把這運動所結附的習慣指給我們看，他在這裏面看見了一組新的力量了，這組力量，是密切地和現代生活的精華相攀附的，結果，他對於英國詩的前途，表出頗為樂觀的態度。總而言之，他這本書對於英國現代詩界的行動，取得了一種寶貴的文獻地位。

記菲次枯勞德 M. F. Scott Fitzgerald 的兩本小說 隱名

此文見一九三五年二月在巴黎發行的月刊，內容所述固不限於去年，但關於去年的，確占其中的重要部分；且全文於美國現代小說趨勢的大略，多少有相當的記載，所以依全文譯出——譯者誌。

世上傷心的事，也許再沒有比那種從美國小說裏面騰出來的，來得更為有刺戟性。固然，今日歐洲的小說家，也一樣為着種種的正當理由，不再表出蓄薇色的人生；不過卻沒有走到那種故求黯澹無光的地步，譬如西林 (M. Celine) 先生的黑夜盡頭旅行一樣，而澈底說來，這本書並不比那種全部灰暗的氣象，舊時代的美國寫實派小說家的嚴格客觀，較為缺少猙惡的意味。在歐洲，已經沒有一件作品，可以和德萊塞 (Dreiser) 那種象般龐大的凝重態度相比，可以和劉易士 (Sinclair Lewis) 心裏那種了無出路的沈悶平凡的觀念相比。而最近這一代的小說家，他們的宇宙卻更加來得愁慘，譬如富克納 (W. Faulkner) 海明韋 (Hemingway) 菲次枯勞德 (Scott

Fitzgerald) 諸人的作品通通如此。在富克納的心裏，整個的存在，像是都被種種狡獪而又無情的狂熱所創傷；在海明韋，存在的中心，像是被一種麻痺之症所打擊，而這種麻痺之症，可以容許一大羣的表面擾動的繼續不斷，同時還吸引牠們達到任何方向和任何距離；在菲次枯勞德，悲傷和失望都是更其隱秘的了，他能設不觸及作品的明顯的線索，以及作品所表出的人生現實的和外表的粘連，而悲傷和失望，卻一樣確定地因此形成親切的增長性和深刻的統一性。

菲次枯勞德在法國是還沒有很被人知道的。他生於一千八百九十六年，和朵斯巴梭斯(Dos Passos)同歲；比海明韋長兩歲，這兩人最爲志同道合，菲次枯勞德於一千九百十四年至十七年之間，在普林西敦(Princeton)大學讀書，以後加入了英國的募兵隊伍中，開到前線，在歐洲住過長久的期間，他因此也像海明韋一樣，深刻地受到歐洲戰後氣壓的印象。天堂的這一邊(This Side of Paradise)是他的第一部小說，出版於一千九百二十年，不久又接着另外出了一部小說，一本短篇集，一本喜劇腳本；但是他在成功之初所寫過的這一切，都被他那名爲偉大的伽次畢(The Great Gatsby)的第三部小說掩住了；這第三部小說是在一千九百二十五年出版的，有過大的成績，並

且被伊利約特(T. S. Eliot)親手把他列在美國青年文學的最重要的作品之中，從此，菲次桔勞德就能設享受一個穩固的盛名和文學界的一個特殊的地位了。甚麼都傾向於他的榮譽，他卻甚麼也不肯利用。他寧願處於緘默的地位，並且幾乎直到他那本被大眾視為傑作的書出版十年之後，他纔另外發表了一部名為夜是溫柔的(*Tender is the Night*)的小說。這小說的名稱是從契慈(*Cherish*)的夜鶯謠裏面摘出來的。內容和偉大的伽次畢有相近之處亦有相遠之處，然而這個相近和這個相遠，同時都是菲次桔勞德的技能上的特性，也就是現今美國文學界一般情形的特性。

我們開始應當留心一件奇異的事。如同在多數的美國作家心上一樣，特別是如同在富克納心上一樣，這位寫了偉大的伽次畢和溫柔之夜的作家，在到了要描寫甚麼粗獷強暴的劇景的時候，特別動作得極好：這樣的劇景，在這兩部小說裏面，如有好幾幕極好的，不過第一部裏面比第二部更多。並且這種不同之點，正和我們可以證明的敘述上的韻律的不同之點相合，在第一個的情狀之中是緊湊的，在第二個，是變化的，忽緩忽急的。偉大的伽次畢的行動是在美國經過的，而這部新的小說的行動卻在歐洲。菲次桔勞德對於他小說裏面的人物，沒有過譽那一個，不過，我們依然

感到在他給我們表出的那些住在美國的美國人的身上，有一種較爲強大的壽命，勝過於那些住在大西洋這一岸的美國人。這種壽命可以說是獸性的，對於小說家可以補助許多易於疎忽的策略。所以，大概偉大的伽次畢是一種例外的結果，牠的濃厚之處在溫柔之夜裏面再也尋不着。然而從另外一點，卻可以看見這部新的小說，也許組成了一個更爲寶貴更爲深刻的證明。

偉大的伽次畢的中心，就是被敘述者多少就外表觀察過而負着這個名義的動人人物；在這本小說裏，敘述者用第一身口吻敘述，但是，卻絕不擔負行動的任務。開始，我們只能設用浮泛的方式看見他，他像是一個不關重輕的或者略受驚訝的旁觀者，等到我們漸漸在書的裏面前進，我們也就漸漸在人物的領悟裏面和命運裏面，參得多的奧妙了。伽次畢是一個有可疑的幸運的暴發富人，不過他這種集中的幸運，卻受了他對於一個女人而施的一種片面的和盲目的熱情所動移，因爲自從歐戰以來，他竟看不見她的踪跡，而他竟竭力盡命地想找着她，重新占有她。於是他屢次大開宴會，款待一大羣素不相識的男女賓客，而這些男女賓客，在他的園林裏頭，受着菲次桔勞德給我們描寫的那種在美洲人素不缺乏的直接娛樂的強烈滋味，也都感到滿意。伽次畢終於找着

了他愛的那一位了，她也沒有忘掉她，她丈夫本來對她不忠實，於是她也就不肯爲他堅持節操；但是在經過了一個被作者巧妙地描寫的短促陶醉期間之後，她發現自己過於不容易和丈夫脫離，這卻不是因爲她丈夫的本身，而是因爲同居生活結成的習慣，雖然這些習慣常常爲起厭倦……這時候，伽次畢只有消聲匿跡了。一個汽車行的老板殺死了他，因爲他的老婆在某次汽車肇禍之中送了性命，這老板以爲伽次畢就是肇禍的原因。這場行兇的幕景，這場肇禍的幕景，以及在紐約的一個畸形環境裏的相當次數的遇合，都是這部小說裏面的幾個優點。他留下來的整個印象，就普遍的情形而論，是人類生活那種令人反抗的謬誤舉動的印象，就特別的情形而論，是美國生活那種令人反抗的謬誤舉動的印象。

在夜是溫柔的裏面，這種印象依然按着分寸，在激烈態度減殺的時間裏加重。這部新的小說同時是一幅內容豐富的「風俗」圖——如同我們往日在「風俗」依然存在的時候所說過的——和一種可以猜度而不可完全了解的委婉隱晦的懺悔錄。十年的光陰過了，作者又重新回到了那本名爲 *Age of Jazz* 的短篇的寫照，那種令人發熱的戰後時代的寫照，那種不甚消化的

繁榮時代的寫照，那種取獵歡娛的時代的寫照，以及組成他青年時代諸作品的背景的，而在偉大的伽次畢裏面，用一種那樣激動心情以暴發的那種抵抗厭倦的失望鬪爭的寫照，這真是奇異的事。不過，這一次，我們已經不在紐約的附近，竟到了美國富翁在歐洲——尤其是在法國——生活的環境裏了。

這部小說的中心人物，是一個很穩定而異常聰明的男子，這是台弗醫士，精神病專家，我們現在不是用旁人的視官看他，如同對付伽次畢的情狀一樣；而是仗着他自己的視官去看他的內心；或者至少，讀到了本書的第二第三兩卷，我們可以這樣看他，因為在第一卷占住注目的地位的人物是洛絲瑪荔，這是一個十八歲的青年女子，曾經光采地在電影界開始牠的職業，並且帶着一種可以排除一切障礙的朝氣，承受台弗的誘惑，而台弗的年齡長於她十六歲。但是問題不僅是外面的種種障礙，台弗醫士已經要了施珂兒瓦綸，一個曾經因為父親犯法的狂熱而感得精神病症尚未全愈的青年女子。這種有時候還是要發的病症，黯澹了他丈夫的生活，他呢，本愛她，她呢，把自己的身心和自己生的兩個孩子，通通都交給他。這醫士的整個生命是傾向於她妻子的根本全愈的。

他向這種效果所過的生活，種種只能倚賴虛偽的娛樂纔可排遣的憂愁，驚擾了他那種自有光采的科學上的職業。施珂兒某次精神病發，竟早熟了台弗對於洛絲瑪荔的真心。在某次長期間的病症再發之中，他從內心上和他的妻子生了齟齬，她終於和他脫離而改嫁了。到這裏，她居然享受一種完全的健康，但是台弗的生活卻折斷了；他預備重回美國，以鄉村醫士的生活終身。

是否應當從這一切的裏面，抽出那種結論和那種人生觀，去責備一個精神病專家永不應當和他的一個病人結婚嗎？倘若如此，那末對於一種小說家，這就是一個很貧乏的結果了。在事實上，這部小說的主題，僅僅只為辯解人生中的一種並非必須受束縛的情感而存在。這位醫士，我們算到結局，他精神上受的損害，並不是由於他的妻子構成的，或者由於他和洛絲瑪荔所失掉的幸福構成的，而是由於他所受的那種實逼處者的氣壓的影響。他們這種被英國人稱為「有閑階級者」的懶散的美國富翁，他們之到歐洲，為的原來是散心，尋一種舒服的日子，足跡所至，不是地中海沿岸各地的海濱大旅館，便是巴黎的仙山區一帶的夜市咖啡館，可是他們的生活，被人用這樣一種猙獰的冷酷態度，用這樣一種憎恨，或者用這樣一種也許屬於個人的怨望，來盡情描寫，我們

卻還沒有見過。這種因繼續不過的徵逐而生的厭倦，這種因厭倦而生的內心空虛，就是第一卷的主旨。台弗的那種慢性的墮落，他那種漸染漸深的酒癮，他那些在歐洲各處的無聊的循回奔竄，他那場和羅馬市的巡警的鬪毆，他和施珂兒的父親以及施珂兒的醫生的三人談話（書中一幕最好的激烈動作），他躲入美國窮鄉僻壤的最後的隱遁，這就是夜是溫柔的內容。我們在本文之首就說過：作者對於人生所得的觀念，是那樣的失望的，以至於這種觀念在牠的創造性的本身上面，發生了一種有消滅性的行動。凡是想依照小說家去做的人，總不能和他依照人類所感的相比。在現代文學的裏面這真是常見的事，牠的證明的効力的本身，害及牠的小說的藝術性。並且，即令人忘了小說，然而應當牢牢地記住那種證明。

兩件和法國戲劇界有關的記載

一九三五年，在法國，戲劇也仍舊陷於衰弱的現象，既沒有甚麼新的偉大作家，也沒有甚麼由固有的名作家寫出來的新的偉大作品，更沒有甚麼新的主張，可以表現一九三五年的法國戲劇的特色。可是下列的兩篇記載（均從巴黎的月刊譯出），卻明顯地表出了牠的衰落的和掙扎的情形，一九三五年的文學史料之中，這多少是有介紹的價值的——譯者誌。

一 記戲院的暮色

隱名

勒諾爾孟（H.-R. Lenormand）最近發表了一本戲，這本戲是很料想不到的和在他素來的風態之中很不多見的，染着了弗羅伊德的精神分析的學說，在心靈的潛伏處所的探索裏自娛；他的名稱是「戲院的暮色」（Crepuscule du Théâtre）。這個新的腳本是完全明淨的，應當屬於白里歐（E. Brienk）曾經賴以揚名的那種有奮鬪性的和證明意義的種類之內。勒諾爾孟在這本戲

裏，熱烈地防護那真正戲劇的旨趣，那屬於作家的和藝術家的戲劇的旨趣，去攻擊那些戲劇製造商的，那些自負的爭先者的和那些愚笨的院主的戲劇。他推定的旨趣實在是好，但是他彷徨相信牠是失敗的，事實上這本戲就叫做戲院的暮色。而幾個字的聲調竟和牠們的意義一般兒顯得淒涼黯淡。

勒諾爾孟在一座很老的戲院裏，指出一個很老的院主叫我們看，這院主對於有藝術性的戲劇，抱着種種穩固的把握和一種青年人式的信仰心。雖然到了智窮力竭之時，他仍然拒絕了那些想奪取他院子的電影公司的支票；但是他卻答應了一個以勇進爲唯一方法的爭先者的台股資本。用了這筆台股資本，他排演了一本由一個少年寫成而名叫海鳥（La Mornette）的戲。在開演了第四次之後，這戲給院主裝進了無窮的希望，給那爭先者裝進了無數的錢。後來這海鳥運到柏林去開演了，仗着一位有革命的美學觀念的導演者費盡心血的修改，竟成了一種有爆發性的和超摩登的交響曲。在固有的幕景裏，有冰洋裏的冰山，許多人影鳥（Pingouin）在冰山上展開了牠們的抒情意境，而在修改的幕景裏，冰山改成未經開闢的森林，人影鳥改成了人面猿，這本

海鳥戲在柏林竟博得勝利的成績的時候，這位年老的院主，卻因為在巴黎排演莎士比亞的戲，竟弄得自己家產蕩然，於是他那所陳舊的戲院，就在種種因戲劇恩惠而生的熱烈的號召，感動和嗚咽之中，改造而為最新式的電影院了。

這就是海鳥的劇情。那末海鳥究竟是不是傑作呢？倘若是傑作，那末旁人就可以懂得勒諾爾孟的證法了；無如他覺得海鳥原是一本完全可笑的戲，一本象徵主義的作品，其中含着異樣的抒情意味，在冰山的人影晃之間展開……至少，在我們所感覺的，牠應當失敗一百次，而勒諾爾孟對於牠竟認為確有把握，所以這就未免可怪了。

短處就是這種證法，在我們認為不充分。因為牠把戲劇所受的動搖的真正動機放在一旁；而支點只仗着種種屬於一個到今日完全結束的時代裏的風俗。這本戲舉的那些例都不是公正的。柏林的那種美學觀念，在事實上今日已經失敗了。至於莎士比亞的戲。我們都相當地知道巴黎有好幾個戲院，新近都仗牠得了最好的成績。

然而戲院的暮色，是從一個很名貴的情感振起的，並且事實因此也順利。多數的出場，不論嘲

笑或者譁笑，都是很有鮮美滋味的。我們以前，還沒有認識過勒諾爾孟的這種遊戲速寫的天才，這種在諷刺之中的輕快力量。我們在那本被人運到柏林加以修加的海鳥的裏面看見的場面，真是富於滋味的和卓絕的。那些人物都由這位大師的手裏定下了命運。那位德國籍的導演家，始終蹲在他那種過信真理的叫囂態度裏面；那位事務冗忙而又富於夢想的老年院主，是異常有生命的。簡言之，這固然是一本未能恰如本身所願的戲，不過卻組成了一種令人寓目的很好的寓目。

二 記畢妥艾夫的表演

隱名

俄國的著名藝術家畢妥艾夫（G. Pirov）在巴黎表演意大利作家披藍德羅（T. Pirandello）的劇本，法國藝術家德爾林（Ch. Dullin）在巴黎表演西班牙作家卡爾兌龍（P. Calderon）的劇本，他們這時候在巴黎的約會爲的就是裝點巴黎的舞臺了。而同時，巴黎另有七個戲院，正都表演英國戲。土產快要化爲一無所有的嗎？

披藍德羅的那本戲，是一組冰塊樣頑意兒，一面鏡子的光，並且痛快地說：一套欺人的把戲。旁人可以信爲那是披藍德羅的一個學生，仗着精巧的手段，引用了披藍德羅派的最壞的過度態度

寫成的。牠倚賴做根據的，是種種意義不定的解釋和種種不甚粗淺的手段。

在這本戲還沒有啓幕之前，畢妥艾夫先用手掀開了幕布，立在臺前的短欄邊。他用馬杜蘭戲院院主畢妥艾夫的名義出臺了，於是向觀衆宣布了一段意見。他這種通告似乎是臨時湊合的，因爲他說得不清楚；在他那幅微笑的面具之下，旁人感到了這個講演者因爲尋覓字眼花了愁人的努力。這是一種妙極了的摹仿。旁人弄錯了。因爲畢妥艾夫絕沒有甚麼臨時湊合的事。原來他正背誦披藍德羅的一篇記載。他行使一種任務：畢妥艾夫的任務。這是他耍的第一個手段。

在對於戲劇的藝術發表了幾點省察之後。畢妥艾夫就說他本人和那些繞在他四週的演員，當晚就要根據披藍德羅的一首短篇小說，來臨時湊合一本戲。接着他公布了這本戲的主題。故事發生的地點是在法國的哥爾斯島；這是一本與妬情有關係的悲喜交錯劇。一個做母親的，由馬苔貝麗夫人去，一個做父親的巴勒米爾爵爺，由德蘭先生去，這兩口子預備把他們的女兒米蜜嫁給空軍軍官韋里，去米蜜的是畢妥艾夫夫人，去韋里的是范西爾貝先生。韋里是一個有最壞的妬性者；他用虐待的手段去逼迫米蜜，想從她口裏去取那種並未犯過的錯處的供詞……後來畢妥艾夫

又加上幾句，說是「這些演員都澈底參透了他們要去的人物和故事；現在他們就要去湊合其中的各種不同的變遷。」這是他耍的第二個手段，因為這些演員絕對不要湊甚麼；那劇本從頭至尾，確然都是披薩德羅寫好了的；不過每人都有兩種任務要去行使。譬如馬苔貝麗夫人，她應當遵照披薩德羅所創造所記載的那種任務一樣，去行使馬苔貝麗夫人本人的任務；她還應當再遵照那種也由披薩德羅創造的和記載的一樣，再去行使米蜜的母親的任務，這種兩層的欺人的把戲，就是叫我們相信馬苔貝麗夫人先用個人的名義發言，後來纔真正地臨時來湊合米蜜的母親的任務。這是很複雜的，和頗為費腦力的。

但是，在半途之中，我們看見了幾幅較好的場面，對着演員的幻視的，誠懇態度的和分層作用的難題而來。畢安艾夫喊道：「范西爾貝！」於是范西爾貝就出來了，身上穿的是空軍軍官的白色軍服；但是顯着憤激的神情。原來在化裝室裏，他極力練習韋里的地位；覺得心上已經起了米蜜的丈夫的妬火，烈性，沸騰的猛氣；他已經變成了韋里了。但是，在叫他的時候，畢安艾夫打斷了他的幻想；所以現在他竟不知道自己是誰；是韋里還是范西爾貝……德蘭先生上臺了，兩只眼是瞪着的，

兩隻手是血跡模糊的，肚子是破開的，這一切，恰巧正是他所去的巴勒米爾爵爺在這時候應當有的化裝；他應當死在舞臺上；但是他怒氣沖天：因為旁人忘掉了他的上臺的節目，既然忘掉了他的上臺的節目，他就不能穀死了。他那些同事們，徒然幫着叫他死，但是他感不到一個垂危者的神情了。所以就來抗辯，叫喚，把過錯推在大衆身上，說明自己沒有來得及做的事和應當做的事；這樣愈說愈出勁之際，他所表演的人物又在他身上自行振作了，終於侵入了他的性靈，於是格外辱罵他的上臺被人忘掉，不過口吻，時而是德蘭，時而是巴勒米爾爵爺，他喘涸了，他到垂危的境界了，結果他表演了一個很動人很動人的死法……

這種頑意兒叫演員們都乏死了；他們都不高興了；他們那種不快活的臉兒都轉過來對着畢妥艾夫了；既然他們不願寫劇本者有甚麼動作，他們也就可以不願導演者，所以他們把他推出去了；畢妥艾夫之走，用的是一種動人的態度：因為他說明了自己經歷了一種實驗……這種玩意兒又在演員們之間發生了。馬苔貝麗夫人臨時「湊合」米蜜臨死的那個場面。她倒下了，她不動彈了。馬苔貝麗夫人狂叫了一聲。旁人想來這狂叫定是那個母親的失望；然而絕對不然，這是馬苔貝

麗夫人因爲剛剛看見畢安艾夫夫人在用全副精神表演之際暈下來，所以纔這樣狂叫，「看這裏，試驗已經成功了！」畢安艾夫重新陡然跑出來這樣說，「這個表演者，如同各位看見的那一個，把他所表演的人物，一直虎虎有生氣地送到死神跟前。」何等的試驗？臺上的幕布已經下垂了，而畢安艾夫夫人，還因爲賣力而氣喘，這時候竟在鼓掌聲中答話：她的暈倒，所以不過是一種虛構的動作……此外，披藍德羅假借畢安艾夫的嘴告訴我們，說是：演員可以不必顧及寫戲的人，我剛剛給了我們證據了；我們現在想起他大概是在那裏誑騙我們。從他那些對於意義不定的解釋所施的玩弄手段，這本戲是不承受任何有證明性的估量的。我們應當直說：那些陡然而來的誑騙手段儘管怎樣受過了名貴化，而結果都變成了使人壓倦的。

卡兌龍的本戲，名叫他的榮譽的醫生，這本是一本常在世上表演的古戲，可是不大到法國來過，可是時代太遠，觀衆似乎不大領悟！

記巴爾布斯

法 格雷

巴爾布斯(Henri Barbusse)死了，這自然是一九三五年的文學界一件極值得記載的事，因為他在小說上的建樹是公認為有世界性的。法國當代名詩人格雷(Hernand Grehn)為巴爾布斯的老友，因巴爾布斯之死，於一九三五年巴黎的文學消息週刊發表此文，其持論全在文學方面立腳，儼然是一九三五年的重要的文學史料——譯者誌。

世上有兩個巴爾布斯：戰前的和戰後的。第一個巴爾布斯，尤其是一個詩人。第二個巴爾布斯，卻變成了一個政治家和一個縱非實行家而至少也是一個傾向於實行的角色。我所認識的和愛慕的，就是那第一個，我在這個因早折的結局而生的感慨之中，和這個惡耗從我少年時代的衷情裏面逼出來的種種回憶之中，要議論的也就是那第一個。

這些回憶的最初的那幾個，是由「華筵」時代產生的。大眾都知道從前我和卜魯斯特(B.

Proust) 佛雷爾(R. de Flers)諸君子創辦了一個這樣名稱的小雜誌,布蘭姆(L. Blum)拉波(H. Rabaud)以及新近去世的魯蓋斯(A. Rouques)諸君子,都由這雜誌出身,當時巴爾布斯正加入巴黎迴聲日報的詩歌競賽,因為那些動人的詩篇得着了獎金。我們滿皮肚那種少年人的蕭洒不拘的態度,就向巴爾布斯寫了一封信;要求他把詩送給華筵。他用他那樣清醒而同時又那樣感人的曼妙書法,寄了許多使我眉飛色舞直到如今尚能背誦的詩來。「唉!初期的花,真是芬芳撲鼻的!」魏爾雷因(Verlaine)說過這樣的話。而詩人初期的詩呢!再沒有旁的,即令那些屬於最成熟時期的最鉅最麗的篇什,也不能較同樣函着這種被人發見的性靈上的新氣象所迸出的銷魂神韻。這種由他的花裏迸出的合乎美學的感覺力的處女滋味。總而言之,我到現在,並沒有忘記我們當時讀着巴爾布斯第一首詩這兩句所得的感動:

水在黎明時的懸崖下面流着,
浸入了纖指,便有潺潺的聲音。

嘗過了仙山詩派 (Parmasse) 的嚴謹意味象徵主義的蒸發意味，這樣的句子，又令人感到重新開放了自然，陡然有一陣清涼新鮮的微風拂到了我們的臉上。另外許多由我從華筵雜誌上找出來的詩，都有一種在四十年之後依然感人的柔和而又神祕的美：

在那些被我闌珊地踱着的小徑上，
我們已經分手了……冷啞，下雨啞，
我到了那個覓不見人的大園子裏。
我們已經分手了，既然你願意這樣。
唉，那顆可憐的心，狂風在裏面顫動，
那顆可憐的心，因為秋而悲了，上帝。
沈寂和悽慘撐着這赤裸裸的枯林，
落了的葉子，在地面上混亂地堆着，
我想起你的風韻所自來的仙徑了！
而現在，天色已經漸漸昏黃了，冷啞，
我悲痛的心靈，在樹陰小徑上飄泊，

大自然的氣象，宛然比我更現悲哀。

這一篇類乎十八世紀詩人的詩，從仙山詩派和象徵主義之外，居然和浪漫主義之中的不朽人間世的，簡單的和偉大的意境，重新結合了。

一千八百九十五年某一天，巴爾布斯把自己少年時代一切的詩，編成一部題之爲「淚人兒」的集子，這就是他的露頭角的初步。孟代斯（O. Mendes）爲這些溫柔祕密的淚人兒，寫了一篇有聲有色的記載，於是這個少年，這個魁梧強健，溫和惆悵，詩界中的巴兌魯斯基（Paderewski）樣的天才少年，從此他那種深淺間出的棕色頭髮上面，有了榮耀的光采了。——三年以後，他娶了孟代斯的最幼的女。

這是公論。在淚人兒的裏面，真有許多詩句，是流泉和幽咽似的，自從散文作品的競起的呼聲以來，這種流泉和幽咽早已不被人注意了。但是和巴爾布斯同時代的詩人，卻都從那超越時代的眼光，像他一樣得了認識。

在悽慘的冥想中的夜色，
從酣睡的九天走下來，
於是那盞明燈便從容地，
對着黑暗表出牠的心了。

帶着那真堅不壞的信誓，
帶着她的謙退淳潔的夢，
對着清朗的天竟羞怯了，
她一心靜候惆悵的光陰。

在白日最後的光線的
慣見的那種奔逝之中，
沈寂氣象籠住了八方，
爲的是來聽牠的光亮。

在一千九百零三年，巴爾布斯發表了他那題之爲央求者（*Suppliants*）的第一部小說，當時那位精細的巴洛（*M. Ballot*）在巴黎的斐伽羅（*Figaro*）日報評定這是一個鋼在四面高牆之中的大藝術家的作品。他在這本小說，初步地試寫那種同時屬於自然主義和受着裝點的視覺，幾年之後，這種幻視就用爆發的態度，在一部題爲地獄（*Enfer*）的悲慘瘳厲而有時竟殼得稱爲瑰琦的小說裏面表出來了。這種屬於詳細情節的和屬於常在夢境之中發生的詳細情節的正確性，叫人想到那些被當時名畫師伽里艾爾（*Caricaro*）爲之顛倒的十七世紀的荷蘭大畫師侖布郎（*Rembrandt*）的作品了。在地獄裏面，有許多幕景是令人感泣的，因爲其中對於人生真像的銳利眼光的線條，可以把巴爾布斯位置於左拉和卜魯斯特之間。

以後，歐洲的大戰開始了。我們知道巴爾布斯在戰場上有過英雄主義的成績，在日程上發表過好幾次功勞，他在前線生了病，從這個醫院被人送到另一個醫院，然而他卻始終高呼要人送回前線，如同願意就死似的。在這時期之中，他寫成了那部名爲砲火（*Le Feu*）的小說，這是一部爲

他造成世界名譽的書，其中那種同時屬於寫實而又屬於幻想的視覺，匯萃了全部的音階，全部由幻想而達現實的途徑，叫他值得享受這種榮譽。他算是在另外一個地獄上面，在但丁的地獄上面，加了一個圓層：那個由泥濘和垃圾構成的圓層。並且這是一排人之中的日記，而不是當時那個大修羅場的畫圖。有人曾經聰明地說過：倘若大戰不過是他所說的那樣，那末牠也許延續不到一刻鐘。

雖然可以有如此的情形，不過砲火的成績爲他取得了龔古爾學會的獎金，更換了巴爾布斯的命運：他的生活從此因爲惻隱之心而傾向於行動了。他用失望者的地位，見過了大戰，嘗過大戰的生活，他盡其力之所能地想叫那回的戰爭就是最後的一次。我們全體都這樣想過，我們都希望過地上的和平，由於人類造成的一種契約。我們對那戰爭與和平，正像對於善與惡一樣，本不知道這兩件東西也許是不可分的，同樣一件可以從兩面觀看東西，生命共同的兩個連繫形體，手套的外表和內容，藏着上帝的手的那種真無涯際的手套的外表和內容。總而言之，從此巴爾布斯用一種完全不顧利害的恆心和一種完全不顧利害的誠意，爲他種種觀念而奮鬥了。在發表了光明

(Clarke) 以後，他又繼續發表過種種漸漸和文學愈去愈遠而全係行爲的書，不過那本名爲連鎖 (Enchainements) 洋洋記事散文，卻在例外。

他走到了莫斯科，死在一個蘇俄醫院裏了，年齡是六十一歲，有人把他的遺體用蘇俄的國旗裹好，裝入一口紅色的雙層棺木裏。人生真是怪東西，一個屬於法國而且是巴黎的詩人的命運是這樣的，真算是怪。尤其誰都知道他正繼續用一個火一般熱的革命黨人的外表，掩住他初期的性靈，那種由他那些悲苦的，微妙的，喁喁切切以至於沈寂無聲的詩篇的性靈。而我們卻因爲這種性靈，將來可以友誼地記念。

記項伯和工作的榮幸

隱名

法國一九三五年的小說界，在表面上看來，固然未見得有甚麼淵密的大表現，因為那些已成名的作家，仍舊像往常一樣有新的著作，現到我們的眼前來，而新進的作家，在小說界亦復並沒有絕跡；不過，進一步去考察這些小說的內容，卻幾乎不看見有甚麼異乎往常所見過的光彩，可以代表一九三五年法國小說界。在這種「天災人禍」遠近相乘的年頭兒，文學之不能獨免於難，本是很顯然的！所以許多法國小說家，儘管設法如何提倡現代的偵探小說，如何討論歷史小說和小說歷史的構造，如何改造童話小說，用現實去代替神仙，這類的理論與計劃固然未必盡為空談，可是，至少，成績還沒有了不得的氣象；而況這也許還不是經濟上的片面問題。所以概括地說來，法國一九三五年的小說界，大概難於在文學史上留下甚麼有進化性的大事罷！

倘若必須舉一件，那末我覺得項伯（Pierre Hamp）的小說全集（校訂本）的印行，倒是最值得談談的。固然，項伯的小說，自從多年就已經陸續出版，可是校訂後的全集的付印，都在一九三五年，所以就在一九三五年六月巴黎的月刊所載的一篇論項伯的長文，譯在下面。我想倘若真由勞動者所寫自身的小說，那末項伯的作品，大概在法國已經占了一個類乎開山祖師的語錄的地位——譯者誌。

巴黎的伽里馬爾 (Gallimard) 書店，新近着手用校訂本 (Edition Définitive) 的名義發行法國現代小說家項伯的作品全集。這全集總名是 *La Peine des Hommes* (人的痛苦) 統共是二十本，在法國的文學界，占了一個絕對無雙的位置。但是在沒有考究這全集以前，我們權且把這位作家在他那本題為 *Mes Mémoires* (我的各種技藝) 裏面所談的自身的生活，用幾句話再來述一下。

項伯的真名姓是 *Pierre Bourillon* (布里雍) 父親是個廚師，同事們素來看他是當時一個最好的伙伴。項伯十四歲的時候，這就是一千八百九十年，在巴黎入糕餅店做學徒。他在作品裏面說：「當時的條件，是繳費三百佛郎學習兩年，或者繳一百佛郎學習三年。花了錢纔能學習。我父親簽了三百佛郎的契約，爲的是給我省卻一年的光陰。」這種學徒的制度，在當時是像學校的寄宿生的一樣。這孩子堅苦地在這種著名的地窖作坊裏面作工了，他雖然在這種富於饕餮風味的環境之中服務，可是營養卻不良，並且忍受師傅的和同事們的粗魯主動和種種不清潔，嘗盡斥責和毆打。後來，他轉入了那些最著名的店鋪了，在巴黎的瑪葛芬館和布爾盤納館，倫敦的沙弗尹飯店，

西班牙的塞城的聖巴爾摩飯店等類地方，他都做過工。經過了這一番勤勞，居然不知從甚麼方法，積下了一點兒款子，於是他丟開了固有的職業而重新回到了巴黎，這時候，他陡然被那種自從童年久受振作求智慾所籠罩了。他爲十七歲的他，有過這樣的寫照：『我那時候竟因爲讀書，叫我的頭腦受了這種混合物的麻醉；所謂混合物者，就是各報日報的圖畫增刊，日報副刊的小說，歷史簡編，吉爾白拉斯，伽狄納小姐，義務等等小說，柯克 (P. de Kock) 的作品之類。我在午后就跑着走到巴黎各處河沿邊的舊書店裏，花三五個銅元隨意買了點書，結果，這些書就給我組成了一個愚人國了。許多年老的工人的見解，漸漸發見理由了。因爲我由於看書過度，竟成了傻子了。這時候，書之安慰我，正像酒瓶之安慰那種難於治療的醉漢一樣。我手裏拿着半張，印着字的紙頭，即令那些中斷了的字句已經沒有意義，也不能禁止自己不去細讀那裏面究竟有些甚麼。我之匆匆地向着那些字撲過去，活像一隻向着穀粒撲過去的餓雞……』這個難於飽足慾望的人，在那短促的閑暇光陰裏，竟找着了時間去飽嘗拉白雷，蒙兌臬，拉豐登，波須艾，邁司特爾和巴斯伽爾諸大名家的著作了；所以我們懂得他日後應當變成民衆的天然學府的一個熱心傳道師……但是他的蓄積

終於告竭了，於是這個自行潛修者就想到應當重新服務。這時候，他輕蔑從前學過的那種技藝，因此就去做鐵路工人。這種新的職業在幾年之後，就引導他得了伽萊海岸車站的站長職務了。

項伯固然沒有向我們說起布里雍以後偶然遇着的事；然而我們卻知道他所選擇的，就是寫書，開始他利用長久的時間去「寫」他認識的那些職業，隨後，得着好奇心的幫助，他因為「寫」又得了認識了。這些書，在某一些關係上，遠比那些自從本世紀之初就在巴黎出版的無數小說全重要得多，而對於這些書，我們在說及牠們促進心的科學的時候，無疑地十分榮幸。牠們給我們供給許多考證；一種對於現代世界的主腦重要性的形狀上的不容非難的證據，而這個現代世界對於工友的生活和實業的專門技巧，偏偏認識得最少。一直到當時，文學那裏重視過這種生活和這種技巧。在最初的時候，大概因為那些握着著作優先權的人都是貴族，所受的教育叫他們昧於工人世界，並且所有的成見叫他們對於這世界發生妄念。以後，尤其因為文學早被人看作一種逃避現實世界的方法。一道強有力的潮流，自從三分之一的世紀以來，就勤奮地爲着改變這種事物的狀況而工作了。這道潮流，在種種那樣錯雜又那樣繁複以至於我們帶着十二分熱心尙不能同時

細看的原因的影響之下早就發生無疑地，我應當指出各種沙龍(Salon)對於文學的產生和作家的構成那種影響的垂危狀態；那種壓倒那些間在各種階級間的隔層，因而接近了各種階級間的參差的社會的進化；那種給工作尊嚴的觀念的產生或者再生，施了許多輔助的社會主義者的運動；那種產生了作家職業的公共教育的發展；末了，還有那種也許因為受着大的壓榨作用，以致想正確地了，然於宇宙間的經過的一種愈來愈大的人類好奇心。

自從十九世紀以後，大概，那個被自然主義接續了的寫實主義，已經擴大了小說家對於那些愈來愈衆的社會種類的觀察範圍。但是早已有有人對於這些觀察的精確性加以討論，並且不是沒有理由。原來一個自然主義的作家，懷着觀念想寫一本和礦工或者織工有關的小說，開始他就去買一本「學徒的手冊」，其中可以找着些兒和那種技藝有關的根本指導，隨後，他再花費兩三日的光陰，同那些「在問題之中的土著」接近。我們還記得左拉每每裹乘着馬車在鄉下巡行，爲的是叫自己明白鄉下人的生活。許易士曼(Huyssmans)在某處，談及一個「實驗小說家」在黎明之前就起身去目擊宰牲所的早景……但是今日，讀者已經不是如此易於欺騙的了。寫實主義

的作家，不得不有一種由於他在所談的那個團體中或者那個地域中的長期經歷而取得的良好認識。他要的就是詳密和精確。項伯大部分的成功，就是詳密和精確的賜予，在今日，他是許多真正地能使自己作品得着了生命的罕觀作家之一。他的異常豐富的考證，是值得注意的，並且有時候還像是過於豐富。譬如他在那部題爲鐵軌（The Rail）的小說裏，寫過：「那些長的鋼條，用七公釐（7mm.）直徑的鐵絲紮好，專爲第五六九號的用途而設，這時候遇着輪子的衝擊，正在榨床上顫動。」或者「一百個修理道路的工友，成行地舉着鐵鍬鐵鏟來了。來爾米內，那個服務至十六年之久而年俸一千九百佛郎的老工友，吩咐那些每點鐘得三十五生丁工錢的助手的工作，這些助手的四週都有運送夫圍着，他們每月的工資是九十三個佛郎，而實際只領得八十五個，這百分之五的折扣，是爲他們的晚年或者傍人的晚年留下的，」這類的過度精確，每每裏替作品造成一種行政報告式的枯燥意味，因而不能禁止旁人想起這也許不是不可少的。但是項伯贊同說完這些和他選了來寫的題旨有關的「一切」而「甚麼」也絕不留在蔭蔽之中。所以讀者應當能夠把項伯的小說，當作一本手冊去參考，應當在項伯的小說裏面，得着那種和他發生興趣的揭示，遇着發

生問題的，不過是那種紮住鋼條的鐵絲的直徑，或者那確定這種直徑的用途的號頭。

我們猜得着那種如此小心的和幾乎科學的精確態度，於項伯的小說不是沒有多少損害的，不是不嚴正地減少我們在閱覽之時可以得到的娛樂的。我們很贊同項伯先生或者他的同志，能毅用回答的口吻，說這不是娛樂的問題，而是爲自身得些教訓。不過爲甚麼呢？這些小說，究竟都不是一些恰如字義所示的「手冊」那樣的書，也不是社會學的書。我們到了決定把一種記載的步驟交給一種寫作物的時候，我們到了要在寫作物裏，由擴大的作用摻入心理學和人生觀的時候，我們就隨意來寫文學作品了，而讀者很有權來深求這作品給他引出一種美學上的娛樂，來深求這作品應當有一種相當的價值，可以合乎這種體裁的種種傳統習慣。一個新穎作家之成名，每每是由於描寫風俗和現代人的工作。巴爾扎克在這一層是高超的，而我們也應當確認他對於種種技藝並沒有忘掉注意，——這些技藝的重要，在今日全然和他那個時代不同。我們不必懷疑項伯的自身倘若早已有寫作的稟性就可以寫得更好些。在他那部自傳樣的我的各種技藝的序文裏面，我們尋得着這幾句話：「任何稟性沒有牠的作風。在文學的四週，那些偉大的啞子都呼吸緊

迫了。』誰知道項伯不是一個偉大的啞子，他已經想強迫一種殘酷命運的無情呢？在同一的序文裏，項伯用一種異樣地修飾過的和模糊的論調，彷彿說文學的稟性，對於真理和種種事物的誠實的和直接的表現是仇視的：這是完全相反的，而一個這樣說話的人，從來不能夠證明藝術的和作風的便利。彷彿項伯的書，在某一種意義上，應當是作者，主題和作風這三者之間的一種怕人的鬭爭的悲哀的結果。資料在自行組成機構上，是有最大的痛苦的，並且從來不能夠完全自行組成機構。至於在文字裏，大衆等候項伯能夠簡單一點，大衆早已原諒那種平凡性，大衆覺得那是那樣奇異地來得複雜，以至於他的詞句中的某一些，竟像是純粹單調的倭威爾臬 (Auvergne) 土語一般兒含混，完全變成了不可懂的了。有人說過：倘若左拉能夠有項伯在生活中得來的認識，他可以成一個很大的小說家；但是也可以另轉一語：倘若項伯能夠有左拉的藝術，他可以成一個很大的作者。

因為再沒有一個人叫我們明白現代的社會和生活。他可以是個有技藝的詩人，然而他大概不過是最清晰的陳述者——至少不要把「詩人」這個名稱另作惡意的曲解。但是這個陳述者，

我們已經說過他負着心理學家和人生哲學家的兩層頭御。同時，他把我們送入工人社會的親切的現實世界——新潮 (Marée Fraiche) 是記漁人的，苧麻 (Le Lin) 是記紡織工人的，鐵軌 (Le Rail) 是記鐵路工人生活的，最後的那本祝福 (Griek Auf) 是記礦業工人的——並且他詳細地描寫各種技藝的專們，他之為人寫照是帶着他的反動和情感的。他的心理能夠在最初的時候顯出要略，尤其是倘若我們把他的心理和那些正確地被人稱爲心理派小說家的較爲深邃較爲細膩的心理互相比較。在事實上，他的心理僅僅是較爲粗率的，開着第一步便向那種叫任何人都猜得着的，那種洩漏整個生命的主要動作而趨。種種記載，像新潮或者鐵軌，都叫人覺得像是用特別快車的姿勢去穿過題目，都是由一羣大膽而幾乎類於名手的筆勢畫成的小影做目標的。那些面目，都是用那樣活躍叫人不遺的力量畫成的，苧麻裏面那些剝削弗蘭德爾的鄉愚的商人，香賓酒內那些岸然狂飲的英國人，鐵軌裏面那些下級官吏，都是用一種值得重視的精確筆法畫成的……

項伯筆底下的人，素來是在他和工作的那種關係之中，被描寫和被觀察的，並且又僅僅只在

這種關係之中。我們可以說這位作者對於他本身的人並不關心，僅僅只關心於那種爲產生一種工作一種創造而在事物上實行努力的人。這大概是正稿的，但是也許更要真實一點，倘若說是一種由工作而解放的人道主義在項伯並不存在。一個爲精神遊戲或者由情感上的純粹動作而犧牲生活者的觀念，在他是沒有的。他絕對不懷唯美主義。像他認識的那種生活和像他想像的那種生活，是完全被工作統治的。在他的視覺裏的人，靈魂和肉體全是役於技藝的，並且逃不出牠的計畫，即以他的老邁的生活的十分之一而論，固然已經免除了動作，可以自信是自由的，然而也一樣役於技藝。他受着那種向他限制的技藝的處理，無論何時，也無論何地，即令在情感性動作之中亦復如是。大概項伯筆底下的那些人物，那些彷彿始終服從不變的定律並且像是循規蹈矩地動作旋轉的機器般的人物，他們那種略帶機械意味的硬性就是從這裏出來的。

工作者的這種概念，大概不是這樣虛偽的和這樣誇大的，如同我們所輕信的一樣。這種概念是許多事物的情狀，牠是存立的，並且牠始終急於力求格外穩固。現代的世界，自從一百多年以來，已經爲着叫工人變成一架無知覺無人氣的機器而工作。項伯對於這種對人的機器化，是表示反

抗的，新潮裏的幾句特出的詞句可以證明：『從那種啞口無言的工作之中，一種人性呆化的大作品就成功了。工友不愛他的技藝了，於是這件事就動搖了世界。』這是項伯造成用以反抗社會的最大的苦訴。在事實上，我們應當注意：他絕沒有一點革命的觀念，他沒有狂呼過甚麼破壞的論調去反抗階級的不平，他沒有振起過任何階級性的復權要求。這是和他完全相反的。他很寬恕富人階級的存在，認為這是最精美的技藝的存在條件。他將要欣然在富饒之中看見一個爲工作是必要的寄生物。因爲在他的眼光裏，他早已見過工作那件事情，替人帶來了相當分量的歡樂，不僅可以扶持他的存在，並且還可以叫他相當地名貴化。所謂良好的工作，就是那種在必要的痛苦之傍給工人博得些兒愉快和驕傲者；也就是那種能夠包含一個由歡樂和痛苦組成的公正混合物者。倘若痛苦變成過於難受的，那是因爲工作的組織不良，於是工友就公正地發生反抗了。反過來說，倘若痛苦消滅，人就有那種在安閑和輕便的愉快之中沈淪的危險。所以項伯在莫洛詩姑娘 (Modemoiselle Moloché) 和人 (Gens) 的裏面，提過工作的不存在，可以產生對於榮幸情感的衰落，而游手閑蕩，可以產生不顧廉恥的行爲。

我們看得見項伯從工作造成了一切有價值的存在的條件。其中有一種合乎道德的並且合乎哲學的略描。牠是出乎一個愛勞動和好好地造成的工作物者之手的，說來是件奇特的事，他之愛勞動和好好地造成的工作物，過於他之愛法理，儘管他確認權利是從法理出來的；並且他又幾乎近於爲所愛的那兩件而犧牲權利。批評家梭拉（Denis Sawrat）以前在法蘭西新雜誌裏面早就有這樣一個觀察：

『在鐵軌那本小說裏，那個叫項伯先生蒙羞的事，並不是那公司對於工友所施的行爲的不道德……倘若這種不道德是工作上的一個條件，那末公司的不道德，不會激怒項伯先生。而現在根本上激怒他的，都是公司由的顧慮財政上的利益，竟禁止工友照着工作應有的方法去工作。譬如鐵軌保存得不好，於是特別快車的速率不能維持；然而他們卻把這件事壓在一個開車的工友身上。又如停車廠的軌線已經縮短，於是本來可以停六十輛車的，就只能停五十。然而倘若六十輛車在那上面擺不好，結果就要鬧亂子了。』

仔細看來，項伯的哲學觀念（這名稱也許過重一點）像是本來反常的。至於他那本新的榮幸（Nouvel Honneur）的概念，卻涵有積極的部分，譬如關於工作的榮幸，工作者的尊嚴之處，我們在那本書的裏面，大概看得見一種浪漫主義的觀念，但是這種觀念，並不和現在在俄國流行的那

種觀念相遠，在俄國，正如項伯的指望一樣，人對於工作是一種被用的「方法 *Moyen*」而工作才是「結局 *Fin*」，同樣在俄國，人對工作的努力，是唯一被重視的，此外性感的生活和精神的生

活已經被人遺棄。

若是說到項伯的作品，在法國這種體裁之中竟保存唯一的地位的理由，儘管我們在他之後還有過民衆主義 (*Populairisme*) 的文學的計畫，那末就是因爲自從十年以來在俄國流行的那種關於工作生活的出版物，沒有一本和項伯的相似。不過，倘若我們向俄國人問道：「工作的目的在何處？」他們能夠回答道：「在乎國家的昌盛和力量，以求全民的幸福。」至於項伯的作品，卻沒有預先料到這問題，並且即以發表那種屬於答復的一個基點而論，也處於無能力的地位。在項伯的觀念，工作，從牠帶給工作者的尊嚴那件事實的本身而論，牠應當是必要的；不過，那末盲目工作的本身是合法的，既然非有一種同樣的努力不可，並且牠組成了歡樂和痛苦的同一的本源。總結起來，我們永不知道工友的努力的最後目的究竟是甚麼，而這也不必因此而疑慮這部作品的大弱點，這作品固然顯出不完備和不滿足的處所，但是由另一種氣象而論，牠依然是新穎的和堅實的。

項伯唯一有待乎實行的事，就是應當說：在全世界人口占百分之九十而組成這個正在行動之中的法蘭西的民衆，處此二十世紀最先三分之一的時代，他們的工作和生活是怎樣的。這就是一種叫人不能遺忘的功績。

論蘇俄的文學

隱名

此文見一九三五年九月的巴黎的月報，未署作者姓名，蓋爲社論的性質；內容新穎，與東方一般人士對於本題之見解，不是沆瀣一氣的——譯者誌。

今年關於蘇俄文學的書，在英法兩國各有一部出版問世：一部是法文的，名叫「Anthologie de la Littérature soviétique (蘇俄文選)」編者是斯羅寧(Mark Slonim)和拉韋(George Reavey)兩先生，一部是英文的，名叫「Soviet Russian Literature (蘇俄文學)」編者是斯特陸夫(Gleb Struve)先生，——斯特陸夫和斯羅寧都是蘇俄的亡命客。這兩部書雖然也和一般文選一樣，只能叫讀者略得淺嘗，可是對於那些不能和作者直接接觸的人，未始不是一種輔助。

蘇俄文選的卷首，斯羅寧用了四十面的篇幅，把俄國革命以來直到現在的文學，寫成了一幅

清晰完備的鳥瞰圖。仗着這圖，讀者可以不費氣力地去認明那些文學潮流，那些忽而怒發，忽而受了政治變遷的壓迫，以致衰落而暫歸銷匿的文學潮流。蘇俄文學也有一個同等的鳥瞰，可是格外豐富，格外詳細，而編製的方法也不很同。斯特陸弗的研究方式是分開的，對於每一個重要的作家的作品，都有詳細的說明而作家的全體，都被他根據他們所主張的理論以及他們的共同傾向分成許多團體。他是忠心於傳統的文學批評的原則的，這就是說他把作品的美學上的價值，看得先於一切，而斯羅寧卻更從作品的社會性的和人生觀的內容去迎合自己的興味。並且，這種因觀點而生的參差，就是所以分辨這兩個批評家的，因為他們這兩本著作，在歷史和文獻部分，竟表出一種頗為罕見的平行線。我們在他們的著作裏，很易於收到容匯貫通之益，而實際上，他們是從一種多呈便利的方式，互相補足的。

然而這兩本書，卻都有來得過早的缺點。他們專心為一種活動造了一份「收支對照表」，而這種活動卻還沒有產出甚麼果實。俄國在一千九百十八年到一千九百三十五年間的文學，只算是披露了一幅由種種不調和的傾向所構成的錯雜圖，而我們在目下，很沒有能力去說那一種傾

向會占勝利，和其中究竟是否有一種會占勝利。一個大作家的產生，是可以或早或晚成爲問題的。時代既然主要地在過渡之中，也許未來的文學史，不能從這方面得到任何結算。當然，有人懷著西方人士的焦灼的好奇心：他們看見了歐洲某一部分完成一種聞所未聞的擾亂現象；他們並非不知道種種很可以模擬一套同樣的行爲的意外變故，也可以來威嚇他。他們要認識一種現實，因爲有人相信或者害怕這種現實預演了整個歐洲的前途。對於那些關心藝術問題的人，尤其開始遇着的，就是文學和革命或者和共產主義的關係而生的問題。這一切，當然是題中應有主義，但是也不能不說：「有人表現得過於太匆促，而俄國也不甚能殼滿意於牠所掀起的好奇心，牠的革命距成功之期還遠，牠還沒有尋得着牠所尋的平衡。」所以大眾非表現忍耐心不可。

我們確證這部文選和斯特陸弗的這部書，恰好允許我們對於文學和革命的種種關係，發生一種較爲明晰的和較爲公正的觀念；關於這些關係，在俄國和俄國之外，那些說過的和印刷過的糊塗舉動的數目，是不可計算的。革命以前的文學，非異於革命以後的不可，非完全處於相反的地位不可，這是蘇俄的一種信條；但是在審察那些作品之後，很瞭然於這不過依然停在一種信條的

地位上。在蘇俄被人確證的那些藝術現象，十五年來都是往日長期努力的合理的和必然的結果，而絕不是一種屬於他們的革命的結論。革命固然促進了一切在舊時俄國藝術裏面均屬潛伏的事物的孵化作用，但是牠的任務卻沒有超過這種等級。所以儘管用寫實主義的和象徵主義的瓦解現象的行程，固然在革命之下完全告了結束，但是這種行程卻是遠在革命之前就開始的，而那在蘇俄散文界內顯出一個那樣重要任務的新寫實主義，卻生於一千九百一十二年至十五年之間，在這個時期裏，雷米左夫 (Remizov) 查齊亞丁 (Zaziatine) 小托爾斯太 (Alexei Tolstói) 諸人，正着手從事於一種簇新的寫照。其中的資料，就是外州縣的生活，民間的標準人物和日常生活的困苦情形。這樣，我們看得見俄國文學的發展情形絕沒有中斷過，並且可以不費事地從一個時代渡到另外一個時代；這第二個時代，革命的時代可以相當地給我們許多保存了一種藝術上的價值而不是承受官式的意識形態而作的作品了。這一切，斯羅寧和斯特陸弗都加以確證，而我們雖然早已在一種名為蘇俄文學和一般文學的研究的論文裏面提過一番，更不妨在此地再請讀者注意。

但是在蘇俄文學裏面，去觀察那些被歐洲各國文學和美洲某幾國文學於同樣時代所承受的種種同樣的重大現狀，卻真是更爲奇異的事。就是這樣，自從大戰未經開始之時，言語上的一種革命，一種近乎馬辣爾梅（Maillarmé）用在詩歌和朱易斯用在散文的革命，已經被人開始實行了，主要地被雷米左夫和畢乙里（A. Belyj）實行了。正像歐洲其他各大國一樣，早有人用盡明白曉暢的優點，倡首去體會種種完全明智的藝術性的經驗，目的就是對於創造上的種種新的可能性去開闢道路。並且去革新和去增加言語上的表現的力量，務求能彀傳出那種不可言傳的事物。然而無論在那裏，大眾只能彀由「強奸」造句法和應用瑣屑材料造成一種新的語言去達原有目的，可是這種新的語言是很智識化的和易於流入人造的。這種作風上的革命，直到社會革命的初期那幾年裏，纔算真正地發展和完成，牠就是俄國散文在後來那幾年裏的進化的水源木本，並且牠對於那些因爲階級性狀像是被人認爲一種全然不同的藝術的開拓者的貧窮作家，發生了影響。這樣，儘管有了那些用人工方法豎起的一切間隔，我們依然確證了俄國文學不過是一條大河，其中那些不同的流派，革命前的和革命後的流派，正在互相滲透和互相混淆。

至於俄國的小說，我們明白地看見他也受到了那種自從大戰以來染及全歐小說的有關智識的瓦解作用。在俄國被人稱爲新寫實主義的那東西，並不是俄國的一種怪物，更不是蘇俄的，而是歐洲的一種怪物。那種客觀的雜報小說（Roman chronique objectif）的類乎一篇報告的事實文學（Littérature de fait）的變局，在俄國在美國和在德國，幾乎是同時發生的；在英國和在法國，雖然發生得略後一點，處理得格外細心一點，可是也並沒有多大的兩個樣子。譬如德國的新客觀（Neue Sachlichkeit）所計畫的，正同俄國的新寫實主義一樣，就是要仔細描寫現實，和如同目視過似地報告種種事實，以及如同用速記法記過似地謄寫那些聽過的談話，去和攝影以及留聲片子競。關於這一層，在俄國的羅馬諾夫（Romanov）德國的德布林（Alfred Döblin）和美國的多斯巴梭司（J. Dos Passos）諸作家之間，正像羅馬諾夫之與高爾基，或者德布林之與馬恩（Th. Mann）一樣，是只有無窮之微的參差的末了，我們看明白了：蘇俄方驕傲地自認抱着那種和一切的過去以及一切其餘的國家相斷絕關係的意志卻沒有能殼如同牠所期望地得到實現，並且對於過去以及那種在牠也處於適承其弊之中的歐洲文化，始終是同時負上共同責任。

的。

現在我們來審查一個最嚴重的問題罷，這問題，每逢有人談到蘇俄的種種事情的時候，總會被人提起，而就是關於作家自由的問題。大眾知道蘇俄的當局曾經有兩次，自信能啟用那早在政治生活裏面用過的種種同樣暴烈的，壓迫的和恐怖的手段，去抵抗藝術裏的反動傾向和富裕者式的意識形態。第一次就是貧窮文化會（Proletcult）在一千九百二十年至二十三年之間，着手強迫行使一種純粹地貧窮藝術，一種由貧窮的人為貧窮的人而造的藝術。隨後，第二次又發生了，貧窮作家協會（Rapp）在第一次五年計畫發表的時候，又宣言倘若文學不輔助五年計畫的實現，就絕沒有存在的理由，而這協會不久竟變成蘇俄全藝術界的專制主人了。那種短視的政策，很迅速地對於那種自從一千九百三十二年，就被共產黨中央委員會銷滅過的有品格的文學的發展裏面，引出了一道那樣激烈的命令——這委員會曾經同時懲罰過那種不肯讓步的政治觀念，並且提議過：凡是俄國的作家，不問本源上或傾向上的不同，都應當在一個由共產黨員參加一部分的總聯合裏面集合。然而這個總聯合去年在莫斯科開第一次大會的時候，曾經承認了作家有

「一切的種種權利，除了寫得不好的權利以外。」

真是可以驚訝的事：這些作家，曾經用最激烈的方法對於貧窮作家協會表示過他們的反對，而現在，他們居然帶着一種類乎完全誠懇的態度，承認加入一個顯然受著手握政權的黨所支派的總聯合了，並且他們在事前也並未要求一種完全的和圓滿的獨立。黨的命令，在事實上，固然廢止了精密的文學統制，可是也不必無益地向作家去詢問他們奉公守法的態度，因為龐大的多數，已經和社會主義的建設同情化了。有人曾經想在這種同情之中，去看一種比較隨意的剝奪自由的現象，但是現實卻是較為複雜的和較為深遠的，於是他之不能深入現實，竟像他之不能熟習俄國的種種事物一般，處於同一的界線上了。

在俄國，有一個名爲「*Intelligentzia* 英推理更齊亞」的問題，這問題在整個十九世紀的光陰之中始終存在，而在本世之初竟推出一個特別刺人的外型。所謂「英推理更齊亞」者不僅是指道地的「*Intellectuals* 智識階級」而言，就是貴族階級的分也包含在內，請我們簡短地想起「英推理更齊亞」因為那樣一種在歷史無例可舉的隔閡而感受的痛苦罷。他們對於實力以

及那個托住他們的社會，素來是處於激烈地受反對地位的，他們的代表，既然沒有能力叫民衆和他們協調，也沒有能力和民衆交通情感，文化上和心理上的一條鴻溝，把他們和民衆隔開了。「到民衆方面去罷，」這句話自從多年就是他們發愁的信條，然而從沒有滿足過。在朵斯退益夫斯基的著作中，有相當的篇幅對於這種注意，是那極辯論之能的，而郭戈爾和俞迪艾甫（Lentich）所舉的例，也都很有指示的意味。在大戰以來，「英推理更齊亞」所受的不安，早已達到了一種那樣尖銳的程度，至於已有智識分子，深願自己能設替羣衆的社會大願服務，並且如同貝爾狄亞夫（N. Berdiaeff）表過似地，承認那種直到革命以後才輪他身上的社會囑托——不過開始用的是一種粗率朴魯的態度，到現在，已經範成一種較為自在和格外適合的形式了。從這個觀點看來，這些作家，對於政治實力所承認的合作，竟像是一種較為協調的表示，竟像是兩種力量，居然達到了初次在種種滿意的條件之中互相會面的目的——所謂兩種力量，就是指民衆的力量和「英推理更齊亞」的力量而言。

所以蘇俄詩人巴斯兌爾納克（Boris Pasternak）這大會裏表彰作家對於國家的和現代

的人的極大，極活躍和極豐富的情感之際，爽性斬切痛快地宣言自己已經確證俄國的智識分子離開了無益的孤寂境界，而和國內的人民相聯合，並且從此以後，同情的和共同的創造，都在在成了可以辦得到的了。

這裏不過是一個完全屬於俄國的問題，牠的種種結果是無從計算的，而牠卻可以引起俄國文學的一種完全的革新。我們將來一定看得見那個從這裏面產出來的東西，或早或遲，或者十年或者五十年，那就要看情形了；但是今天，我們不必天真渾朴地就在種種作品裏面去尋一種新的趨向的痕跡。有待實現的計畫真多着呀，在這時候，俄國人完全還都留在種種討論的和種種理論的地步。所以無怪他們於本年六月在巴黎開的那個大會裏面，居然有種種令人不大滿意的答復：對於會裏討論的種種問題的大部分，他們自身之距間的意見的不同，實在頗遠。也可以說：這種情形之中的最好的答復，是由種種作品供給的，而他們的，都不是那些可以由旁人用勝利的態度陳列出來的。

雖然俄國文學界的種種口號，現在都有相當的柔軟性，使得作家得以感到自己的周圍有一

種利於真的創造的自由大氣。當然，去年的大會，對於作家們已經確定應當於固定的時間，改良蘇俄寫實主義的方法，使得牠可以表出蘇俄文學的實在的一致。用牠說明原則的新氣象，和輔助牠對於使命他爲有價值的，然而一面卻讓各人，都各自在各自的體裁上，處理上，趣味上和態度上的最絕對的自由之中，聽其隨意創造。蘇俄的寫實主義是竟體物質主義的，牠之描寫這個在活動之中的世界，不僅在乎世界現在的情形，並且還得連世界應有的情形以及世界將有的情形都包括在內。這寫實主義是帶着合理化的傾向的，牠所要求，就是一種符合現在科學的合論理的和有建設性的藝術。但是那些浪漫派的人和寫實主義者，都防護這種屬於人的以及屬於人之對於變幻，感覺和幸福的權利的整個概念，——這種概念正像雷司諾弗(Леонов)說過的一樣，是：「不獨在一個製造廠裏面成批製造出來的。」在俄國現在有兩個傾向，而新的自由氣候，已經允許牠們重新互相攻擊和衝突了。倘若某一些共產主義批評家，估量巴斯兌爾納克的，雷司諾弗的，沃雷卡(Olechka)的和其他屬於那個被人用很蘊藉的態度稱爲個人主義的概念的代表作家的作品，不過是屬於過去時代的，不過是一種會受懲罰不許在貧窮國家的勝利進行中置足的舊社會的子弟

遺，而另外的那一些批評家，反而都確信這作品反射了某一些潛伏的潮流，這些潮流或早或遲都預備顯露種種具體的形式。這些討論，都始終還不過是一些討論，現在沒有一點甚麼，沒有一個人，再來反對那些同時注意於個人和社會的作品出版了。此外，學說上的爭執之受判斷僅僅只因一件強勁作品的缺點，只因一個頗有見解可顯權威，而又能因作品的唯一價值去護防一個不甚純乎文學而較重人道的原則的作者缺點。但是在這樣一個作家出見的那一天，就不會有蘇俄文學的問題，而為大眾，俄國文學之繼續牠的流派，也會成為顯然的了。

論蘇俄文學中的西方影響

俄 斯特陸弗

倫敦大學的俄國語文教授斯特陸弗(Gleb Struve)先生在英國的十九世紀(The Nineteenth Century)雜誌對於蘇俄作家所受的歐洲的和美國的小說家的影響發表過下列一篇短論：

兩年以前，在蘇俄的文學界中，有一場奇異的討論，這問題就是：蘇俄的文學是否應當依舊傾誠於俄國名著的教訓，抑或應當追蹤歐美文學的最近展開的範圍。在無產作家之中，譬如法兌葉夫(Fadeiev)卻洛霍夫(Cholokhov)之流的觀念，是民族的，是保守於寫實派的，而某一些個人主義的少年布爾喬亞作家，們譬如伽味林(Kaverine)沃雷卡(Olechka)伽大葉甫(Kataiev)之流，如同轉了向摩登派似地，顯出了傾向歐美的態度，號召他們的同志去追隨法國的卜魯斯德(M. Proust)英國的朱易斯(J. Joyce)美國的朵斯巴梭斯(Dos Passos)諸人。這三位作家

的姓名，每逢有人談起現代俄國文學所受的外國影響的時候，是慣於被人提出的。不過就事實而論，無論是卜魯斯德或者朱易斯，都不能說是對於俄國文學有甚麼重大的影響。那個唯一和朱易斯有多量共同之點的作家就是已故的畢乙里（André Bely）一人；畢乙里開始原是屬於俄國文學界的「蘇前 Pre-Sovietic」時期的，以後，他也並非由於受到甚麼影響，而只由於認識這片尚未經人探求的園地的企圖，居然獨立地達到了西方讀者慣於繫以朱易斯姓名的那個領域。至於卜魯斯特，他們影響可以在披斯兌爾那克（Boris Pasternak）的散文之中，可以發見相當的分量，而沃雷卡的作品，多少也含着卜魯斯特的成分。但是蘇俄大多數的作家，卻全然不在此內——在那些亡命國外的少年作家的作品中，這影響當然較為明顯得多。可是美國的朵斯巴梭斯所生的影響卻是格外實在。他的小說都被人譯成俄文，他的戲都在莫斯科開演。他有那種施之於小說上的電影專門技能，用着他那些成羣的人物，他那種換景的迅速手段，以及從一種普遍的方形式顯出來的革命觀念和力量，去創造一種吸引蘇俄青年作家的小說的新體裁，其中個人的命運完全淹沒於羣衆和歷史的大潮流裏。朵斯巴梭斯的影響，在伽大葉甫那本名為「前進罷，光陰！」

的小說的結構裏面，尤其令人易於感覺在伽味林的小說裏面，這種痕跡也一樣尋得出來；因為這位作家傾向於西方的浪漫主義，於是這種影響又另被其他很不同的影響所複雜化了，譬如霍甫曼（Hoffmann）的影響和坡（Poe）的影響皆是。但是，倘若今天有可能性，談得到一種對於俄國文學的有真正地重大作用的西方影響，那竟不如說是寫實小說的名著的影響了，而特別是巴爾扎克的，自從不久以來，蘇俄的作家和批評家，對於這一位都感到了濃厚的興味。這是心理，而巴爾扎克的心理，愚弄了「社會主義實證派」的先進。

論幾部證明現代德國的小說

隱名

此文見一九三五年四月的巴黎的月報，其性質屬於通信一門，未寫作者姓名——譯者誌。

在近代的德國，本有許多許多的說部式的小說，雖然這類小說在文學上的價值絕不能說是濃厚，不過對於外國人卻表出一種現實的利益，因為對於德國的社會和習俗，對於德國人士正在討論之中的問題，對於那種難於從政治生活的混沌狀態之中去抓住國民本性，牠們都能夠報告許多正確的和未經發現的考證。這些值得我們感謝的作者，大都在可以注意的地位認識了文學的技能和牠的策略。他們知道整理一篇記載，帶着圓熟的手腕運用心理的工具，以及弗洛伊德學派的工具，幫他們來說明他們的人物的行爲，他們的作品都是明明白白的，叫我們可以在那裏面，清清楚楚地看得見今日的人的和今日的時代的小影；但是，德國某批評家真說得很好：

「這種寫真是留在浮面上的，如果要在他們的作品裏面尋找一個超乎那可以目觀的世界的表現，發見甚麼宗教上的，思想上的，拯救上的力量，那末這些書就叫人失望了。無疑地，這個人可以欣賞得到一些詳細的事，不過他的心靈的深處卻不會因此而受感動……他會感到歉然，因為在那裏面尋不着詩味的原素——詩味是這個字的原素，牠同時也始終是人類的原素，如果就牠的最高的解釋而言……」

固然這種文學，不能夠達到那種滋養思想的任何程度，但是我們既然在這裏面，找得着那種關乎習俗的情狀的和思想的呼吸的證明，是應當知道滿意的……

小說的形式，在德國有一種那樣活動性質，牠可以承受種種絕不相類的材料，譬如種種施之於一部散文集子，一部哲學專書或者一部政治專書，也許更爲合宜的原子之類。德國的小說，多數是把那些關於人生哲學的，社會學的，經濟的和政治的種種討論，一字一字地重行搬演一遍。這就是所謂「觀念小說」了，正和「主義小說」相反，牠並不傾向於證明甚麼或者解決甚麼，而只僅僅披露那些組成人生部分的問題，潤飾那些抽象的理論，創造那些智慧富於情感的人物。

在下面所列舉幾部有待考察的小說之中，我們可以主要地參詳牠們給我們表出的「德國的小影。」

在現代德國的觀念小說的作家的最高代表之中，馬克斯布洛德 (Max Brod) 先生確然是占了一個位置的，他是一個有很高天才的作家，曾經寫過一本找着了上帝的天家，和一本別離之年，這兩本都是使人很注目的小說。以種族而論，這位作家是猶太人，他曾經痛苦地熬受過希特拉黨徒所施行的反塞米政策 (Antisemitismus) 和德國猶太人被逐出德國國境的不平待遇。這種切身利害的活劇就構成了他一本新著的小說的資料了——這本新著的小說名叫「Die Frau die nicht Fatale」，他在這小說裏面，把自身的欲裂的痛苦盡情描寫，來創造一個人物，這人物是個猶太籍的智識階級，姓史披拉，名約司都司 (Justus Spira)；但是他的工作，不僅描寫一種個人的經過，並且用一種首領的態度，提出了猶太人從一種共同境界而被逐的問題，這種共同境界，在精神上曾經滋養過他，並且由於個人的精神原素全部，他依然親附這種境界。約司都司史披

拉當然是個猶太人，但是同時他也是德國人，也許他覺得自己德國人的成分多，而猶太人的成分少；總而言之，他以德國猶太人的資格，能夠一直平衡地生活到現在，但是，自從他被人驅出了一種在他素來視為屬於自己的文化以外，他就再也不能彀平衡地生活了。他身上有兩種人格，但是這兩種人格是那樣互相不可辨別地連結在一處的，所以他感到自己無論要謝絕那一種的時候，都得受着深刻欲裂的痛苦；既然被德國所棄，他在智識上和精神上都失了平衡，他簡直是失了他的「自我」，於是他全部為解造人格而用的試驗，都在失敗之中犧牲了。布洛德用一種警人的熱忱，表出了這種悲哀的問題，但是顯然他不能彀提出任何的解決方法。在他的著作的末尾，他把小說裏的主角送到了巴列士丁，希望這一位可以在他們的祖國裏面，為他的深刻的動搖找得着一種安慰。但是這裏不過是一種希望，而對於那個知道從字裏行間去索解者，竟明顯地表示了作者本人也不大相信這種希望。這本小說是被人深深注目的，讀者很贊美作者的非凡的圓熟技巧；仗着這種技巧，作者竟達到了叫他的人物，整個地在競爭裏面表現出來；不僅是帶着他的唯一的聰明，並且還帶着他的心和他的肉體。這固然不是兩年以來以德國的猶太作者的地位而寫的第一本

書；但是以那種能穀叫讀者深入活着的現實的中心的力而論，以那種能穀叫讀者真地懂這種地位是甚麼和這地位從真實悲哀所熬受的是甚麼而論，布洛德先生這本小說確然是第一本。

亞丹沙拉 (Adam Scharrer) 給了我們另一個完全不同的證明，並且這兩個作者之間的異點，也完全是那樣極端的。在沙拉所描寫的性狀之中，竟沒有智識趣味的痕迹，作者本是一個沒有進過大學的人，他所受的文化是由自修而得的那一種。他是一個子女數目達到十七的家庭的幼子，生於德國巴味邦的某小村；父親是本地的牧羊人，窮困在他們的家庭裏面，像是一個不可推開的至友一樣躑着不走。沙拉在傍的孩子還正專心想玩的那種年齡，已經着手自食其力了；他前前後後做過農民，鎖匠，和臨時的雜工，步行歷過德國的大部分。他和大衆一樣當過兵，不過像是對於軍營生活懷着一種嚴厲的反感。此後，在等候時機之中，他開始著作了。在卅字旗得到勝利和國社黨人用嚴厲手段對付那些傾向物觀的作家的時候，他早已發表了兩本書，於是他只好逃到了捷克去。現在他在捷克發表了一本名叫「土撥鼠 (Maulwürfe)」的新的小說。

沙拉先生是個有價值的作家。他不缺乏才能，不缺乏一種態度誠懇勝於技巧圓熟的才能，並

且那裏面，可以直爽地說他沒有摻進一點文學的味道。他用巴威邦的土話寫了這本書，他的作品之難讀就是這一點；他的作風是沒有風韻的和沒有藝術的；生硬和單純的句子阻住了語妙。但是他的種種作品都是富於雄壯的氣勢的，於是讀者都覺得他竟體會着一種向一人復仇或者向伴東西復仇的辛烈意志。這類作品都是頗為悲哀的，而這一本以巴威邦的鄉村生活做資料的田鼠，確然是世界上最令人不快樂的寫照。視覺是因此殘酷地失望的：倘若牠和事實的現狀相應，我們真應當直言巴威邦的農民，都是最吝嗇，最卑賤，最惹人厭和最愛酗酒的，這種特性，我們不能想像，甚麼都不能叫人念到他們生活中的物質的簡陋和精神的窮乏。倘若拿田鼠這本小說和左拉那本大地 (*La Terre*) 兩相比較，那末大地真是一種樂觀而又微笑的寫照了。

田鼠是用第一身口吻寫的，大概沙拉先生簡直是被自己幼年的和青年的迴憶所感動，所以才來構造這本小說的主角自傳——這主角姓布侖德爾，名蓋沃格 [*Georg Brendl*]。在他出世的那個小村子裏，這孩子是像野草似地偶然長出來，他父母幾乎完全把他交給了仁慈的上帝，自己全不照顧他，本來這種做父母的生活，是和蟄獸的生活沒有多大分別的，除了偶然責罰他們的

孩子以外，決不會想起他。誰也像是不會想到給他一點兒教育；這種惹人生厭的鄉下人除了盤算如何忍餓和如何求食以外，真沒有旁的顧慮——事實上，他們並不能穀每天都吃東西。在這種生活類乎野獸的人的心裏，人性的情感溫存友愛，似乎不能存在。然而在這村子裏，有一個嬌媚姑娘，可是身體柔弱，因此難於出嫁。作者在書裏說道：『她並且是不甚強壯的，若是說到要她去代替牛馬做工。』這種身體上的瑣事，被作者用莊嚴的口吻報告了一大篇，結果竟造成了一種結實的怕人印象。種種殘酷的活劇發生了。這個屬於一個瞎了眼睛的老農人的女兒生了一個孩子，就是多了一張待哺的嘴，就是一件不幸：到了這老農人知道了這個消息的時候，他就氣得發了狂，用野蠻手段來鞭撻他的老婆和女兒，抓住了他的女婿，末了這暴怒的翁婿二人就在一場難堪的血鬪之中拼命……沙拉先生的小說這樣前進了，這是層出疊見的橫禍的悲痛而又單淳的寫照，牠構成了農人和牧人的生活。布倫德毫無感慨地記載出來，儼然是一些完全自然的和完全常見的事；這種冷靜自若的態度真有點兒驚人。

作者把他筆底下的農人們都送到戰場上去了。他們在那裏覺得時候過長。奔波飢餓，他們固

然早已認識這一切，但是在那裏卻更其艱苦難堪，因為死亡的強烈威脅，始終壓在頭上。蓋沃格被俄國人俘虜去了。直到一千九百二十年才恢復自由，他回到了自己的祖國時，已經是德意志的共和時代。他希望村子裏的事情都改進了；但是村子裏的窮人卻比從前更多。吃的東西更少，做工的機會更少。革命黨人都在城市裏找着了好事情，但是鄉下人卻始終都被遺棄在顛連困苦的境界。後來馬爾克斯派的宣傳和國社黨的宣傳，都在村子裏過着了一種優異的回聲，蓋沃格竟受了吸引而左傾了，不過那卻是國社黨激成的。國社黨在村子縱火，叫村子流血，毆打第三者，虐待反抗者。蓋沃格被囚了，被打了，遍體鱗傷；從意外的神助才逃了性命。

沙拉把國社黨的勝利看做階級間的一種報復手段；但是他不相信這種新的制度是穩固的。他對於那些被他描寫生活的巴威邦的農人卻懷着信仰心。因為他們在他們的村子裏種地，始終是窮困的，這正像是田鼠，但是成羣的田鼠卻一樣是有聲勢的……這大概就是他對小說名命的來由。

這本小說的結論，正和其中的傍的部分一樣怕人，可是他的偉大的價值卻不容否認。

卡波腦堡的跳舞會 (Ball in Kobolnowburg) 之以矯治致勝，正和田鼠之以憂鬱致勝是一樣的，不過跳舞會的結論，也同田鼠的一樣陷於悲觀。這本小說所記錄的，是德國東部的大貴族的衰落，那種依舊在完全結束了的時代的習俗裏過活而有采地的上流人士的衰落。作者亨利本拉特 (Henry Benrath) 本是個詩人，他的詩人的人格，從他在一本記事散文所用的書寫和布署的方式裏面，自然地流露出來。在跳舞會裏，他描寫了一千九百二十六年他在東部有采地的上流人士的社會之中的一番勾留。開始，是對於這種不甚爲外國人士所能了然的有采地的貴族的一種描寫。他的習俗和另一個貴族的，並沒有甚麼很不同的地方；因爲他們差不多全是大同小異的；財產，特有的權利，產生了同樣的嗜好和同樣的思想。作者以德國西部的人的地位，不惜從從容容地來諷諷這些人，但是叫他這部作品有魄力和有興味的事，就是叫我們明白這種上流人物已經到了垂危境界，因爲他們不相信日暮途窮，自以爲正在復興時代的前夜……他描寫的那場跳舞會，是在某一個堡裏以當地主權者的堡主名義舉行的盛會，然而在他的筆下，竟有了一個由走屍，由亡魂，組成的跳舞會的姿態。這小說裏的一個明白的人物說道：

「那幅在這場跳舞會後面的背景，是一種清算，一種分解。一個時期上的清算，一種社會本體的分解。在許許多多的細微末節上面，可以覺得這一層；倘若有人懷疑，那末只須向他提起幾個數目字就可以叫他信服，這種數目字原是披露這一切配角的經濟狀況的，這些舞客之中，究竟有一個還是他自己的產業的主人嗎？一切產業的半數全是抵押了的：成了國家的，國庫的或者各處銀行的利益。也許只有上帝，可以知道在甚麼時候由甚麼條件，那另一半再跟着同走。在這些被這種未能確定的事所威嚇的人當中，您想得着是否竟有一個人抱着那種按名喚醒的勇氣嗎？誰也沒有這種勇氣……」

這些有采地者是「醉生夢死」的。並且在那些年老的貴族男女的中間，真找得有些人相信上帝確然派下了這些試心的事情來試貴族階級，使得貴族可以迅速地恢復自己的自覺心，藉以重行取得義務上情感：從這一點，他們自然注意他們優先權，務求這優先權如同在普魯士王國時代一樣存在。幾乎全體都希望仗着有采地者的自覺心的復興，於是甚麼事都可以改善。作者使勁地說道：

「是那一種有思想的人，能夠向我說明封建階級的自覺心，怎樣在我們的時代裏，竟依舊可以引起有益的行爲呢？真應當是架空想像的人呀，倘若不明白自從多時，德國民族已經有十分之七是由工人和店員構成的，真應當是盲人呀，倘若看不見這些人由於人類自有的惰性的勢力的恩惠，繼續根據古代的外表而生活，而那種締結他們的本質久已全部變形，外表又絕不合乎現實！自從多年，有采地者就開始沒有希望地失了立足的根據了。倘若他們自動地去設法適合於現代的要求，難道不是不可限量地聰明嗎？倘若這階級承認反抗自然的進化不是無結果的事，那末唯一的命運，也許是要求新國的憲法之中許其發言，並且救濟多少被其不肯放棄的價值……」

然而這種命運，不是已經被這階級失掉了的機會嗎？國社黨用以在德國藉圖久存的基本信條，就是廢止階級和組織全民的共同團結，這不僅斷送了采地制度的生命，並且是迅速地處以死刑。在這一點，本拉特先生這本小說，叫我們目覩有采地者的悲慘的垂危境界了。

約瑟布來特巴黑 (Josef Breitbach) 先生是個新的作家，發表了一本名叫瓊莎英的變化

(Die Wandlung der Suzanne Dasserdorf) 的小說，不料國社黨的檢查員卻引用出版法禁止發行；理由並不是因為思想左傾，而卻是說牠的內容有猥褻之處。在事實上說來，這本書是民族觀念的，也是很大膽的，倘若不受禁止，一定可以在德國現代出版界中，顯出一個頗為惹人注目的變動。內容的範圍，是歐戰的停戰次日的可白侖斯城。美國的參戰軍隊正進城駐防。達撒朵爾夫 (Dasserdorf) 家裏，應當在他們的宅子裏供養一個酩酊大醉的中尉和那個開沙少校——這是一個人很與眾不同的男子。以社會的地位而論，達撒朵爾夫是當地實業界的富翁。他們一家人都堅決地仇視這些屬於昨日以前的敵人，並且看見當地居民善意款待這些駐防軍，都感到生氣，尤其是對於他們的食品和金元。婁莎英是達撒朵爾夫家中最沈毅的一員，是一個性格高傲的少女，她絕不害怕甚麼危險，不缺乏強硬態度，並且堅忍地忠於她的國家和她的門第。她用高傲的態度待遇這侵入者，而這個生而多情的開沙少校的種種頗為溫柔的敬意，都沒有能夠折服她。但是另一方面，她卻早沒有力量，能夠禁止自己不被彼德哈克爾的動人的偉俊所動。這彼德是園丁的兒子，是個品行頗為不良的少年；無論甚麼工作，只要他在那裏面找得利益，總不嫌其低下；他的伎倆，是可

以供他在女孩兒身邊去用的，但是，由於他本性上的一種輕率的意向，這種伎倆卻在男孩兒身供了他的用途……所以彼德從前引起了婁莎英的注意之際，同時又保持了施納特的——這施納特是魯易達撒爾夫的私人祕書。這情形就寫明了處於競爭地位的一男一女了。到了達撒爾夫一家人逃到沒有被外兵佔領的地方，去躲避一切，尤其是去躲避那個酗酒的少尉的粗暴行動的時候，施納特和彼德的關係已經到了終期。在經過了頗為繁複的種種變化之後，達撒爾夫全家又回到了可本倫斯來。這個曾經對於拳術顯過本事的彼德，仗着哈克爾少校的幫助已經成了擂台上的選手，而婁莎英呢，她固然始終纏着他，可是她因為自己傾心於一個門第貧窮的人，覺得開心不過，然而到末了，她幾乎傲然得着了她的優遇。這小說的結果，是一段悲傷意味的諺語：對於榮譽的憂慮，竟逼迫彼德想到要自愛了；但是他的自愛的程度，竟叫婁莎英失望了，末了，由於厭惡和悔恨，她居然走上了自殺的路。

這本奇特而很繁複的書，是從自覺心編成的，不過卻欠缺藝術，其中穿過的是性的一道急流。布來巴黑先生盡情表出那些關係人的愛情上的爭論，他的種種大膽處所是很堅決的，可是也頗

爲徒勞。並且引人注意的，也不是這些大膽處所，而是娣莎英的個性。在這個青年女子的心上，沒有一點癡情是爲行動而剪裁出來的，她對於愛，只要求感覺器官的一種滿足。她之需要彼德的肉體，如同是需要一件有用的，必須的物件一樣，可是她對於這個門第不同的窮人絕不想養成極微的情感。她把他看作一部製造快樂的機器而已；她整個態度所包含的，就是她不把他看作人類的一個分子，一個相等的。談到這一層，可以看見作者對於德國富人的階級偏見的勢力，真有圓熟的寫照手段，因爲娣莎英是以這種階級的代表形象被作者產生的，她具備了這種階級的不近人情的驕傲性，不可商酌的強硬性，但是她卻也有毅力，義務上的和榮譽上的情感。此外，對於萊因流域在外兵駐防時代的生活，這也是一本有關文獻的很好的書，作者雖然不明白那種化繁爲簡的藝術，可是以表出這所被外兵駐防的城市裏的成千累百的細微末節而論，這個縝密而富於忍耐性的作家的手腕，的確是很敏捷的。

* * *
上文所述的這幾個小說家，因爲他們的小說，大半在德國以外早有譯本，所以在外國都有人

知道，可是他們多數是猶太人，思想本是被那些純粹西方的文明造成的，並沒有日耳曼的特性。至於那些抱著真正日耳曼思想的作家，譬如翰斯葛里姆（Hans Grimm），阿爾白來希忒舍法（Albrecht Schaeffer），海爾曼施兌爾（Hermann Stehr）等人，在外國人的心目中似乎尚不熟悉。

翰斯葛里姆在三年以前，寫過一部巨製的小說，名稱是 *Volk ohne Raum*（沒有空間的民族），內容之豐富，竟達二千三百面之多。本來德國在最近的這幾年，有人大昌收回那些因歐戰而喪失的海外殖民地之說，藉口就是國內的人口過多，葛里姆因此就寫了這一部小說。牠的主角，是個姓弗利領特，名可爾內里武司（Cornelius Frichott）的德國工人，這工人久在非洲東南部德國的殖民地做工，乃因歐戰失地的結果只得仍回祖國。作者利用了這個背景，描寫可爾內里武司是個德國巨人，聲稱德國人是世界上最好的殖民民族。當然，這是很富於政治意味的小說了；然而一千九百三十五年約瑟夫邦騰（Josef Ponten）所寫的那部總稱為進行中的民族（*Volk in Marsch*）的三集小說，其引起讀者的興味卻真不在葛里姆的作品之下。

邦騰是個異常富於文學上的天才的作家，在這三集小說中的第一集中間，作者把十八世紀那些到俄國去找財源的德國移民史化爲小說，從中抓住了一個姓哈因斯貝，名克里司田（Christian Heinsberg）的人，表出了這個卑賤的勞作者如何倚仗自己的堅忍態度，居然剋制種種障礙，創造一份產業，成立一個家庭，終於達到昌盛的境界。在這裏，當然又是德國民族的殖民豪傑，展布了他的堅忍勤苦的美德的真價，不過表出的方法卻可以說是來得自然，而作者始終避免了通俗的宣傳上的需要。然而也有一段奇異的尾聲：哈因斯貝回到德國之後，撞巧地遇見了普魯士王弗雷德里克二世；他向他述起自己種種的艱險經營，隨後，他陡然顯出高岸的態度，責備這位人主，不應耗費時間，去肆力對德國內部各邦死戰，反而對於俄國不知道組織一種搏擊的計畫，並且這種計畫不至於是沒有收穫的。他熱烈地辯護「向東發展」的原因，就是亞洲的人民所等候的就是——一個主人，他們會立刻排列在弗雷德里克的指揮之下，俄德兩國之間的邊境會有達到消滅的一日……這種有利於向外發展學說的辯護，是我們在德國的觀念小說之中遇得見的特點。而邦騰先生尤其另有一種待乎註解的觀念，這觀念就是：德國的精神，無論以時間和空間而論，都應當是

一致的。他陡然一下由十八世紀跳到了現代，向我們介紹了哈因斯貝的後裔，他的名子和他的始祖的一樣。這個由一個德國移民留下來後裔並沒有俄國化；他在一個村子裏當着小學校長的可憐的職務，整個的思想是傾向德國的，在他心裏，德國是個公道、聰明和寬厚的國家。他一心只想再回祖國；某一天，他居然實踐了他的計畫。這個精神始終是德國式的他，在經過一個感到遷地之苦的過渡期間之後，明白了血統和人種的召喚，終於認識了他的同族。這本小說用奇妙的筆法，表彰了這個素以德國式著名的憂慮，這種遠離故鄉的和遍歷世界的需要；可是這種需要始終被那種傳之子孫的留戀故鄉的思念所平衡，因此永遠產不出一種完全的移植。這就是日耳曼精神的悠久的和基本的意向之一。

伽西米艾德施米德 (Kasimir Edschmid) 先生所著的德國的命運 (Deutsches Schicksal) 的裏面，我們也找得着這種意向。這本書是可以代表真正的日耳曼思想的，其表彰性並不在葛里姆和邦騰兩家的作品之下。牠所敘述的，是六個曾經參與凡爾登之役的德國中下級軍官。經濟的動搖，叫他們離開了他們那個養他們不活的祖國。他們都到了南美洲，波利威亞政府聘了他

們去做軍事訓練。然而一場革命卻把他們牽入冒險事業裏面了。他們在一種逃避餓死的拼命努力之中走入那座鴻荒未闢的森林的中心，越過那座可爾第爾（Cordillere）嶺，穿過滂拔（Pampa）草原，結果，他們在巴西的某一次革命之中，竟截成音問互相隔絕的兩團，至於彼此互相屠殺。其中活着逃歸德國的，只有一個人。

倘若這小說裏面的人物個性，不是叫那些人物從偉大和高貴兩種長處，得以和敘事詩樣的英雄結合而構成，那末這也不過一本平凡的冒險小說。然而這些人物，每一個都有一種令人熱烈贊美的人類尊嚴的意味。那件叫他們最感苦痛的事，卻不是他們所熬受的物質上的限制，他們應當尅制的困難，而是在成了英雄之後，反而變成冒險者所得的情感。作者說道：

「他們固然拒絕因餓而死，這也不過簡單地因為他們已經墜入了一種無所事事的時代。」
環境叫他們那種為一個理想世界而犧牲自身的偉大需要，得不着滿足，這就是他們因而致死的病根。渴望服務的他們，都瞧見非自鬻不可。這都是了無用武之地的英雄。

至少，在他們這種傷心地遠適異國的勾留裏面，他們的思念，始終是向着他們那個說起來就

不勝留戀的祖國的結果，他們在觀念之中找着了一種安慰，叫他們固有的痛苦以及一切和他們情形相同者的痛苦，都能變為民族服務，都能變不至於是無益的。這種因為整個德國的共同痛苦而生的觀念，在這本小說的煞尾，由這些遠適異國的軍官之一和一位大使所作的令人感泣的談話之中表出來：

「……在外國過活的德國人，在他們的勾留之中，都經過了那些住在德國的德國人所經過的同樣試驗。而一種在祖國熬受的試驗的苦味，比較在外國熬受的同樣試驗的，要輕到十分之一。海外德國人在大戰以後經歷過的苦況，是那種在德國人最不能經歷的苦況。因為那些在外國勾留之中經歷苦況的人，都是格外被本國的弊害所壓制的。所以德國留在各國的那幾百萬人，遍布全世界那些需要強毅勤苦的子的地方，所以這些人構成德國從沒有得過的那種最珍貴的殖民地。以攻擊他們而論，三千輛衝鋒戰車是顯不出甚麼能力的。一切的制裁，法律和契約，若是要抵禦他們，都不過是一陣風而已。這些德國青年，這個時代在勾留處所的背地裏，熬受了世上一切的顛沛流離，將來一定都會變成一種無可比擬的材料。因為世上更沒有旁的東西，

能毅比困苦更有結合力，能毅比困苦有叫人化爲同樣堅強和同樣熱烈的力量，能毅比困苦有叫人化爲同樣勇敢，同樣奮勵，同樣淡泊，同樣忍耐，和同樣熬受的力量。那種在安閒之中度日者的共同生活，是一文不值的。但是那種被困苦所凝固者的共同生活，才是爲一種民族可以圖存的唯一真正的共同生活……」

這種演說，顯出了全部德國人橫互世界的連合觀念，這也就是帝國的觀念……

德國的命運不僅把現代德國的心理，採攝精華地告訴了我們，並且還給予我們一個有關熱烈情緒，有關英雄主義和有關克己制欲的有益教訓。我們應該贊同：世上最反對富豪的，莫過於這種被國社主義公開承認的真正日耳曼思想的文學，而這就是在今日可以被一種高於個人利樂觀念的觀念所振起的唯一出品。所以到結局，我們竟要推敲這種文學，在嚴格地文學上的價值固然可受詰駁，但是就牠給我們表出的許多複雜的證明看來，牠是不是易於受指摘的。

論本年德國戲劇界的幾件要聞

隱名

按類年德國戲劇亦與英法諸國的同在衰落之中，且因政治上的新制度，更有諸國所無的影響；不過這類的影響，卻給德國戲劇創造了點兒新花樣出來，本文所舉的三例，大概就是這種新花樣中之值得記載的，因從一九三五年五月的巴黎的月刊中摘出——譯者誌。

德國的戲劇生活，自從現行政體起了變革以來，就顯出了一種完全簇新的氣象，並且應當聲言：目下在這國家裏經過的一切，是和德國的整個文化生活有辨別的；事實的兩種性質，先有待乎別明：那些從政府的一種壓力而構成的和那些感着官方的意識形態的；那些從那種振起希特拉派的波濤的較廣大較深刻的運動引出來的，但是不歸宿於那些被這運動的代表在握權之後所滿意的簡單化了的口號。所以結果，在一方面，有那些直接的或者間接的宣傳劇本，每每引用歷史上的甚麼適合於當代需要的主題，而在另一方面，又有一種含着神話意味或者宗教性質的劇本，

這種劇本和那些在共和時代的柏林被人鼓掌的劇本不甚相似，但是卻都表出了真正嗜好的變遷和公平的遠志。當然不必費專去說這第二種，是唯一值得用文學的和戲劇的觀點去看的。

詩人梅爾 (Max Mell) 曾經使徒們和基督耶穌做主題，寫過使徒們的遊戲和基督耶穌的遊戲，新近，他繼續發展他在這兩本戲裏派給那些模特兒的風度，寫了一本名為德國祖先的遊戲 (*Spiel von den deutschen Ahnen*) 的戲。不過前兩本，比這一本新近在德萊斯登 (Dresden) 的國立戲院開演的，格外得着社會的悅服，因為牠們的主題的本身，證明了牠們的技巧是清清楚楚地和中世紀戲劇的神祕性的技巧相結合的。至於德國的祖先，牠的要義就是兩個死者的再生，他們重新回到了某一個時代的活人堆裏，這時代就是我們的時代，和那個曾經屬於他們的那個很不相同這，本戲從戲劇的觀點來看是完全失敗的，儘管牠的開始的部分很點染了一種很巧妙的詩意。那種原動的考證，在戲裏是用一種過於文學的方法處理的；因此詩人的視覺沒有真實地受到擬人化的作用；悲歡交錯的情節是不存在的。

那個由有名的小說家韋舍爾 (E. Wiechert) 寫成的浪子，新近在敏興 (München) 的雷

西登次戲院開演過了，這本戲是一種嘗試，牠和德國祖先的遊戲相同之處頗多，不過成功卻遠在其上。在這本戲裏面，新教徒的比喻，被人運到現代了，然而意義卻也完全被人更換了。韋舍爾的浪子，不是一個自暴自棄的人，而是求自立的。這是一個細木工的少年兒子，他崇尚旅行和唱歌，而不愛他父親的那行職業。直到打了仗之後才由外面回到家裏來，然而接待他的，卻不是他的父親而是他的母親。噶然，這樣一種表出，不始終是可以和聖經的記載一般兒高尙，不過韋舍爾卻知道從中絜取了一種有生命的和動人的行動。這又是當代的德國，向着那返璞歸真的道兒的那樣強烈趨向的一個例。

我們都知道猶太籍的演員，都已經被人攆出德國的戲臺了，然而現在，他們卻接到了命令的允許，可以爲猶太籍的看客來演猶太戲。柏林的猶太戲院 (Theatre des Kulturbundes deutscher Juden) 新近排好了一本很奇特的戲，這本戲的作者艾里亞舍甫 (Eliachev) 利用種種民歌，從中採擷了許多很雅的短歌。這種改編的現象，是由那些短歌的對答的體裁和短歌的悲歡交錯的內容，很被人標明的。和這種民俗很接近的艾里亞舍甫，極力避免了任何平凡的寫實主義的

危險，所以戲裏面的人物，都保存那種飽含語妙和詩意的夢境裏的姿態；這是一些神，一些類乎神的猶太主教，懷春的少女，歌唱人生寂寞的樂師。在今日反對塞米民族的風潮之中的柏林，猶太戲院的表演，真是一件可以目觀的最奇特而最有詩意的事。

編了以後

李青崖

前列的二十來篇議論和記載，就是利用「一九三五年的世界文學」這個名義，獻給讀者的史料了；雖然每篇之首，多少都已經繫了一段說明，使讀者在瀏覽之餘，可以有一個簡明的概念，可是我更不妨在編了以後，從可能的範圍裏頭，給全書做一個比較有統系的序述。

開首的六篇，完全是就世界性著眼的，其中並沒有包含國界的性質，例如 Jacob 之論及「尋覓真詩」可知一九三五年的詩歌的真境界——新境界——還有待乎尋覓，即令英國有了革命詩人，然而影響似乎還沒有播及英國以外；又如 Reinhardt 之論及「戲劇的氣候」可知一九三五年的戲劇，依然在掙扎或者垂危之中，非有適宜的氣候，似乎難於收欣欣向榮之象；又如 Morand 和 Prévost 之討論「短篇小說」也可以窺見一般一九三五年的小說，仍然難乎決破固有的藩籬：所以倘若定要從去年一年的界限裏面，去問世界文學的趨向或者情形，只須從

這四位知名之士的字裏行間去探討玩味，大致已經可以知道至少是沒有多少生氣的，那末我們那裏還有眼福，得以目覩甚麼排山倒海的潮流！也許還有人希望從蘇俄去年的文學裏面，迸出甚麼能使全世界耳目一新的靈光，可是讀到那兩篇和國際作家協會的記載，這種靈光似乎在去年還沒有來得及見諸事實！

所以「沒有多少生氣」這六個字，對於去年的世界文學是無可諱言的。

倘若以國爲界，再來個別地在界內去檢查，那末縱令不能發現甚麼如火如荼的新氣象，卻多少還有點兒事實，可以證明某一個界內在去年所顯的特性；而這點兒事實，也許就是未來的好好壞壞的趨向的原因，於留心去年文學史的人，不無值得關心的處所。

英美的文學，在我們這個把英文當做第一外國語去學的國裏，自然留意的很多。這問題，在邵洵美寫給李青崖的那封信裏，有了一個極簡單又極清楚的說明；而關於 Spender 和 Lewis 那兩篇記載，正可以和那封信互相印證，叫我們明白英國去年文學界一個重要的新趨勢——革命詩和玄學詩。至於，可以從去年的英美兩國摘出來做文學史料的小說，那末 Fitzgerald 最近

那部，確乎是處於重要地位的。

法國的文學，誰都知道自從三五百年以來，就是有系統地具備了各方面的變化，蘊藏，和光輝的，然而在去年，我們只須看看 *Tenormand* 那本 *Crepuscule du Théâtre* 的用意，以及 *Pi-foët* 之表演 *Pirandello* 的那樣體裁的脚本，已經可以了然於法國去年的戲劇的危機，而編者之采取那篇關於 *Harp* 的批評，也實在是因為法國去年的小說，真地沒有甚麼新的作品，可以公認為「一九三五」的文學史料上的產物；至於法國的詩，在去年更難於有史料的價值了。不過，法國在去年，卻失去一個先為詩人繼為小說家終為革命家的 *Barbuse* 了。

蘇俄的文學，自然和牠的其他一切，一般兒是簇新的了，編者所採的那兩篇，似乎是國內人士尚未注意的事，並且似乎確然不失為去年的蘇俄文學的新說明；日後蘇俄文學到了第一次成熟時期，這兩篇當然是值得回顧的史料。

近年來，政治上的變化之大，除了蘇俄當然要推德國了，所以現代的德國，一樣是世界的新產物，那末去年那幾本「證明現代德國的小說」當然是不容忽視了；就是德國去年那幾本有關政

局的戲，也一樣值得叫我們對於文學史料不盡低徊！

這二十來篇議論和記載之所以構成本書的來由，就都在這裏了；而編者眼光之所注，完全在乎「史料」這名稱，所以取材的範圍，幾乎完全不願涉及種種和新聞學性質相近的文字。雖然在卷首的那篇「意趣」裏面已經有所標明，究竟在卷末更不妨再標明一次。

二十五年五月三日記於窗前半旂之下

青厓

中華民國二十五年六月初版

徐

(81412)

一九三五年
世界概況叢書
一九三五年的世界文學一冊

每冊定價國幣伍角

外埠酌加運費匯費

編著者

李青崖

主編者

王雲五

發行人

王雲五

印刷所

上海河南路
商務印書館

發行所

上海及各埠
商務印書館

版 權 所 有
翻 印 必 究

(本書校對者滕秉全)

52
404052
1/

