

吉江喬松著・高明譯

西洋文學概論

現代書局印行

吉江喬松著 ● 高明譯

西洋文學概論



3 0543 7284 6

現代書局印行

序

因爲看見這本東西站在唯物史觀的立場，以短短的五萬字，從內容方面形式方面，敘述自古代至最近的世界文學，講得頭頭是道，覺得很有意思，所以將它譯了出來。

著者吉江喬松，是早稻田大學的教授，以研究法國古典劇，獲得文學博士的學位。而這本東西，是從新潮社出版的世界文學講座中譯出。

書中所用的旁點，大半係譯者加上，有三種意義：

- 一：欲特別引起讀者之注意，如文藝，文學；
- 二：外來專門名詞，如意德沃洛基，布爾喬亞；
- 三：便于理解，如「自然法則這假定」——做着社會生活的人類所

西洋文學概論

二

有的一種表現」。

以上。

高明

一九三三年十一月十六日于上海

西
洋
文
學
概
論

870
182

目次

第一章	什麼是文藝——它的定義	一
第二章	文藝藝術底表現圈	一一
第三章	上代文藝的內容及理論	一九
第四章	中世紀文藝及近代古典文藝的內容及理論	二九
第五章	浪漫派文藝的內容及理論	五七
第六章	從自然派到現代文藝	七九
第七章	內容，作家的態度，形式的決定——今日以後的文藝	一一三

目

次

一

第一章 什麼是文藝——它的定義



要懂得什麼是文學，我們應當先明白文學和科學的區別。文學是人類企圖擁抱自然底工作；科學是企圖把人類置於自然之中底工作。文學是企圖把最廣義的擬人法行之於一般底東西；科學是企圖以自然法則這假定規律人類底東西。科學企圖歸納地實證地究明這自然法則，哲學企圖演繹地綜合地在人類和自然底對照上建立它的組織；而文學則從科學取來實證的方法，從哲學取來綜合的方法，而企圖一方面成爲實證的，同時成爲綜合的。科學以知，學，究爲目的；而文學則不僅要知，不僅要味，而且要喚

起表現的要求。蘭遜教授說：「文學是修練，是愛好，是喜悅。人不僅知它，學它，並且實修它，涵養它，愛它。」

那末文學是什麼呢？文學和文藝是不同的。古來所謂文學，在我們中國，乃指一般學問而言，含義非常之廣。不過我們現在普通使用着的「文學」這兩個字，卻毋寧是歐洲語底翻譯。拉丁語中的 *Litteratura*，是成了英語中的 *Literature*，法語中的 *Littérature*，德語中的 *Literatur*，而在我們中國，則被用做了「文學」。

在今日，嚴格地講來，文學原該呼爲文藝科學 (*Science Littéraire*)，從來它是總括着修辭學，詩論，文法之類，而在最近，則包括着文藝底發生的研究，現象的研究，價值批判的研究，——這也就是說，它已變爲一種社會文化科學。所謂文藝，是指文藝的一切表現創作底總括而言。所以所謂文學，廣義地講來，是包括着所謂文藝科學及文藝的表現底一切。這個

便是從來關於文學底一般概念。而在這一章，我們也就要暫且照這一般概念而用「文學」這兩個字。

那末文藝是什麼呢？要下這個底定義，也很困難，并且或者也是不能，無用的事。有人站在個人的立場上說，「文藝乃人類生活底最緊張而最自由的表現」；但是我們卻不能明白它的意思。還有人說，「文藝藝術乃親身參加自然的創造底明白而直接的表現」；這個，也不免是一種獨斷的定義。但是不管怎樣，文藝總是人類生活底一種表現。這個既不是至上的東西，也不是至下的東西，而是一種表現——在政治的，經濟的，宗教的，軍事的表現之外做着社會生活的人類所有的一種表現。不過倘若光說「文藝是人類生活所有的表現」，卻不過是下了一個過於平凡的，終于沒有說明那表現的性質的，沒有意思的定義。所以在今日，最平凡而被以為有多寡意義底對於文藝底限定，便是「文藝乃各時代底社會的集合生活者

所包懷的意德沃洛基（*Ideologie*）底明白而直接的，然具有一定組織構成底具體的表現」。

這裏所謂時代，是指文學的歷史所限定的區劃，因社會的歷史的必然性而在集合生活的機構上建立確然的區別底限界而言；在那一定時代，一定有那代表的階層，一定有那時代底表現母體。比方說，在中世紀，騎士階級便是社會集合生活上和文藝表現方面底當代的代表的表現母體；在王朝期，則有支配階級者和布爾喬亞底結合盡這任務；在十九世紀，布爾喬爾底本身不但掌握了社會生活底機能，同時文藝表現也被和布爾喬亞主義結合着。

其次，所謂意德沃洛基是什麼呢？我們暫時要從歷史方面去說明它的意義。意德沃洛基這個字，是一七九六年法國特拉西（*Destutt de Tracy*）氏最初造成。字意的起源，是 *Idee-Logos* —— 即思想學或觀念學（*Science*

des Idées)。原來法國自從大革命發生之後，不但全國的社會組織被完全從新建設了，即學問上的組織和思想形態，也被換了一副新面目，就是學名，也都有了改動：（1）研究事象的起源及其第一原因的學問是被喚做了形而上學（*Métaphysique*），（2）人類心理的學問是被喚做了心理學（*Psychologie*），（3）思想和觀念的學問是被喚做了意德沃洛格。至於處理意德沃洛基的人們，則被喚做了意德沃洛格（*Ideologue*）。而意德沃洛格（觀念學者），是被區別為法蘭西革命不久以前，不久以後，以及再往後的一些人，而考察着。那末當初意德沃洛基倒是指的什麼呢？這是指也可以喚做科學的哲學底對於事象底實證的認識；以及靠着這個而給人類生活以組織，供給實行的法則，認識社會機構，并且考察對於這個底處身之法，以及次代的養成底學問而言。

這意德沃洛基後來經過聖西孟（*Saint Simon*）傅利葉（*Fourier*）等當

代社會改革家的思想，至于孔德（Auguste Comte），始被組織為社會學（Sociologie）的形態。而在文學方面，則被傳于斯當大爾（Stendhal）、聖布武（Sainte-Beuve）、維爾曼（Villemain）、泰奴（Taine）、左拉（Zola），終至發展為維爾曼的「文學是人類社會的表現」的意見，（這個意見在今日看來，固是極其平凡，但是總之他已不把文學看做單是個人的自由表現了。）而泰奴也曾從民族，時代，環境的三個原因考察文藝的發生，而研究說明了它；至于左拉的意德沃洛基，則在由自然科學和社會科學的兩方面考察人類生活，的確地把握其現實狀態，更突破那現實，建立理想要求，而期實現它。所以文學上所表現的意德沃洛基，也就是對於現實底的確的觀念，和將那的確的觀念做基礎而突破它的理想要求底結合。在醫術上，精確細密的病狀診斷和對那症狀的正當的處方投藥或手術，便正和這個相當。所謂這意德沃洛基底明白而直接的表現，應當是非妥協的，既

非做買賣，又非談判的，絕對無二的，不可換言的，并非暫時將就過後再加取消或訂正的表現。而且那表現應當是有一定構成組織的具體的表現。

其次便是表現。表現這兩個字，也不是隨隨便便成立的。比方說，在一些浪漫派的文藝家看來，文藝與其是人生底一種表現，不如是人生底創造。所以在他們看來，理想底自由創造，比現實底的確的把握，要來得更要緊些。因此在思想方面，他們乃是致意於空想的烏托邦的建設底空想社會主義者；在文藝方面，則不想的確把握文化底社會的現階段，而表出它的必然性，卻專想憑個人的理想而指導衆人，以造出理想的人類而吹入以作者的呼吸爲第一任務。所以在浪漫主義者看來，文藝是應當置重於憑理想造出新的人類生活的形相的方面，而以具現要求事相爲急務的。在他們眼裏，文藝乃是一種新的創造。

但是在現實自然派的一班人看來，文藝卻是人生底一種發見，那發見的東西底再現。比方說，倘若從一方面——生物學方面看人類生活，我們可以看出由於順應自然環境底幾代的生活，一羣人發生了一種特性。這乃是體質氣質上的地方色。這體質和氣質，乃一般生物爲順應那自然環境而被造出的；人類當然也不免受這自然法則的支配。這體質氣質上的特色，積的代數多了的時候，乃變成了名叫遺傳的現象。對這遺傳，人們即使有意加以反抗，結果終不免被它壓服。這就像附在人身上的一種鬼怪一樣，就像離它不開的亡靈一樣。用宗教上的話說來，這也可以說是原罪。這是即使想擺脫也擺脫不了的一種生活樣式。和這不能擺脫的生活樣式戰鬥下去，從那中間便生出了性格。發見這種遺傳性而做報告——這就髣髴照着動植物的特性而予以類別，立以系統一般。而現實自然派的一班人，便是要根據這自然科學的研究報告而從社會科學方面去研究人類的集合生活，

調查追究那社會環境——一定的政治的經濟的生活條件中底人類生活底特性，和他們的氣質和要求思想，而發見它，報告它。文藝在這時候，乃變成了人類生活底一種發見報告。因此文藝在詩的理想主義者的浪漫派的一班人看來，乃是人類生活的一種新的創造；在科學的實證主義者的現實自然派的一班人看來，乃是人類生活底新的發見報告。

正命題——文藝是創造

反命題——文藝是發見報告

綜命命題——文藝是表現

需要追求理想的時候，則流於浪漫的傾向；沒頭於現實調查的時候，則自然派的報告被重視。而同時表示現實底的確的認識和希求突破它的理想要求底建設底確實的步度，籠統表示 Type 和 Ideal 的，便喚做表現。而那應當被表現的東西，便是意德沃洛基；而那意德沃洛基，乃是被現實狀態養成於社會環境之中，卻不能滿足現實狀態而希望突進底要求底

具現。因此文藝這樣東西，一方面是當代社會的生活形相底最好的明確而直接的表現，一方面也是表示對當代社會底最有力的叛逆的形勢底東西。

第二章 文藝藝術底表現圈

這文藝，在它的表現形式上面，當然可以加以種種類別。不過一種文藝底繁榮，一種文藝底衰落，大抵以時代和社會環境為基準。這便是說，順應着那時代底經濟的政治的條件，文藝的某種表現形式有時特別繁榮，而成爲代表，至於別種表現形式，則或是被包容於其中，或是單單件隨着它。從歷史方面說明這文藝的種類的發生繁榮衰亡的工作，我們要到後面去做；現在要把今日所有的大體的文藝的種類類別一下看看。

我們所有的文藝藝術的表現，可以分爲三類。第一是成形的藝術，第

二是思想的藝術，第三是律動的藝術。第一種成形的藝術，在空間方面雖是構成的，在時間方面卻是分解的。第二種思想的藝術，在時間方面雖是構成的，在空間方面卻是分解的。至於第三種律動的藝術，則是互於時空底明確而直接的純乎的構成運動。

稍爲具體點講來，便是：由最成形的彫刻繪畫，而小說故事，某一種評論文，敘事詩，而至最律動的音樂，——這可以畫出文藝藝術的表現種類的配列的一線。

律動的要素

音樂

抒情詩

敘事詩

言語思想的要素

文藝評論

小說故事

成形的要素
 繪畫
 彫刻

而介於最成形的彫刻和最律動的音樂之間的，便是舞蹈。舞蹈底瞬間的靜的 Pose（姿勢），乃是活的彫刻，而它的動的動作底展開，則是音樂底空間的具體化。因為有舞蹈接聯了這彫刻和音樂，表現種類的配列的一線，便能夠構成一個完全的圈兒了。這便是文藝藝術底表現圈。

文藝藝術底表現圈



這些文藝藝術的種類，一方面互相要求獨立而拒絕相侵，一方面也要求相互扶助，相互融合。比方說，繪畫倘若專門表現故事，它的獨立價值便會因以減去；音樂倘若專門伴隨着詩而表現，便會被視爲它的價值尚未有獨自性。繪畫離開了故事，音樂離開了詩，而做它獨自的表現的時候，它們的真的價值才得發揮。不過在別一方面，舞蹈是音樂的繪畫；彫刻把舞蹈的一瞬間永遠化；繪畫將彫刻的立體引于空間，而使更近於故事或詩歌；詩是音樂底言語上的翻譯；音樂是詩的本質底明確的表現。

這文藝藝術底表現圈以充分的密度構成綜合的形態，而現出成形要素，思想要素，和律動的要素底相互融合扶助的統一相的時候，「戲劇」這表現形式於是被構成。這個便喚做 *Choregraphie* 的藝術，綜合的藝術。所以戲劇也可以算是文藝藝術底表現圈的縮圖。

這文藝藝術底表現圈，是常做着敏活的交流，而互相放散它的顯明的

表現的。因此，互於新時代的各方面的新表現乃被顯著地表出。因為文藝是直接表現未被構成化於當代社會制度底內心的不平，欲求，和批判底東西，并且也可以算是當代的政治的經濟的組織底心理的表現，所以在對當代的社會生活底組織有不平不滿而要求破壞，要求再建底時候，文藝藝術常常不取直寫現實的姿態，卻成爲深酷的批評，警告，或反抗。反之，在當代社會生活獲得了某種統一，在各方面做着綜合的表現的時代，文藝藝術的表現圈也互通比較完全的交流，而取截然的時代表現相。因此在某一時代，可算是這表現的縮圖底戲劇最爲發達；而在另一時代，則言語思想的要素占了領頭的地位；而論戰盛行，結果促成了散文文學的繁盛底事，也是有的。時代相和文藝種類底必然的關係，就在這種地方被表示出來。

倘若暫時不管各國戲劇底發生的必然條件，而單從現象方面考察一下

比較一下所製作的戲劇作品本身——其實忽略了發生條件底現象的比較本身，是沒有多大意義的——，倘若比較一下英國的古典劇（主要是莎士比亞的戲劇）和法國的古典劇（主要是十七世紀的悲劇），那末兩國文學的相異點，也都可以藉此大略認知。

英國戲劇和法國戲劇，它們的形體，都是大體從希臘喜劇脫化而來。而法國古典悲劇則從希臘戲劇中去除了音樂的要素（如合唱之類），去除了冗長的獨白（也就是敘事詩的要素），而主要是以言語思想的要素為中心而展開着。在法國戲劇中，言語是第一。伴隨以動作底言語的爭鬪等等，乃是法國戲劇的特色，無論是悲劇還是喜劇，它的興味的中心，總是討論的奇趣。這一點一直到現代都沒有變。另外，法國又藉從希臘戲劇中去除了的敘事詩的要素和音樂的要素，創出了歌劇（Opera）。所以到法國古典劇完備了正規的形態的時候，歌劇也同樣具備了它的成形。至於英

國戲劇，卻不然了。英國戲劇接受了希臘戲劇中的一切要素，堆而砌之，更使緊密的關係豐富起來，且加入了從愛合理化的法國人看來簡直是奇怪底超現實現象；冗長的獨白既照樣被歡迎，羣集的姿態也照樣登舞台。殺伐流血之類的場面，在法國戲劇中是絕對不能看見的，但在英國戲劇中卻不知有多少。而將這一切要素堆入戲劇之中而有最大成功的，便是莎士比亞的戲劇。所以英國是不感得有特別創出歌劇的必要的。所以歌劇在英國人看來，簡直是一種不自然的東西。

戲劇既是人類生活所有的表現圈的縮圖，所以在這表現圈更擴大而爲和人類的集合生活有更密切的關係底建築的時候，那當代的時代相便更會和經濟的條件結合，開闢所謂應用藝術的領域，而成爲更客觀更具體的表現。

第三章 上代文藝的內容及理論

所謂文藝的內容，是指作品中處理的題材和處理那題材底作者本人底意向而言。所以文藝中所表現的意德沃洛基，若是極其狹義地解釋起來，簡直不妨把它看做作者本人的意向（*Intention*）。因那意向如何，第一題材的選擇會發生不同，第二那所選擇的題材處理方法會發生不同。

在世界文學中，文藝的內容凡有四次大的變遷。而通過那變遷而被表現出來的現象，便是人類常在戰鬥着，開拓着人類的運命底姿態。那第一姿態，便是超人力和人力底爭鬥。換句話說，便是自然和人類的爭鬥。

在一些上代人，自然現象完全被視作了超人力。他們把這些奉爲了神明。但是這些神明，並不是以絕對權高高地君臨於人類之上，卻是介在於人事之間，並且呈現着諸神互相爭鬥，神人互相爭鬥的姿態。希臘的悲劇常把人類的勇者和超人力戰鬥而開拓着人類的運命底事做着主題，這個戰鬥是非常執拗的。一度開了的戰端，非繼復讎以復讎，極流血之慘事，是不歇的。

愛希爾 (Aeschylus)——或作愛斯基洛士——的被縛的普洛美修士 (Prometheus Vinctus)，便是反抗原始自然的現象(也就是諸神)而獲得了人類生活上所必需的條件的人類一時候被那壓倒力所抑住的姿態。換句話說，也就是使人類昏庸無智的力，暴君和反抗者的爭鬥，自然和人類的鬥爭底縮圖。和集於奧林比亞的諸神相對峙，普洛美修士作爲培利克雷斯的當代的德謨拉克西的代表者而出現了。同時他竭盡人類的智慧，潛入自然的神奇

之中，而收得了於人類生活非常重要底要素。原始的人類是過着洞穴內的生活，而他教給了他們天體的觀測，計數，文字，馴養野獸的事，教給了他們用於人類生活最爲重要的火的事。而所得的報酬，卻是因爲宙斯神的一道命令，而被縛巖頭，不能動彈。在他眼前，海洋顯現着自由的展開，總算是給了他以僅少的安慰。有時候神的使者來加以說服，而他卻絕對不聽從。他雖被縛着，卻期望有一天能脫出這個，專制暴戾的支配力能早日墜落。在他身邊，海波怒捲着，天地震動着，狂風靈火鳴動着，而他卻昂首而言曰：

「是的，這正是現實。這并不是平常的威嚇。大地蠢動，跳躍——雷以嘶嘎的聲音怒吼——電光閃耀——塵埃的龍卷升起——風互相戰鬥——一切都是混亂，無論是天，無論是波——啊啊！這是宙斯

神給我的無上的襲擊。他是想把我投進恐怖之中——哦哦，我的母親，我所尊崇的人！——哦哦，天聰，包含着一切光的神聖的大氣，嗚！我正是爲正義而受着苦！」（譯者注：此段係參照村松正俊譯被縛的普洛美修士譯出。）

在這豪氣和自信之前，宙斯神也終於屈服，釋放了普洛美修士。

這普洛美修士，正是上代的運命開拓者的一個。而同時，他也是上代希臘德謨克拉克西時代的代表者。在後代，他使擺倫（Byron）和歌德（Goethe）受了異常的感動。和這普洛美修士比較起來，梭浮克爾（Sophocles）的魏笛（Oedipus Rex）則表示着聰明的人智和名叫宿命底橫暴的力對抗，一方面在打破着它，卻終不能完全脫除它的壓力底姿態。普洛美修士是積極的；而魏笛則是消極的忍苦的形相。

魏笛普一生下來，就被一種宿命的咒縛束縛着。他爲他父母所棄，

被人所收養，藉解明自然力所顯示的神奇的謎語的事而救着一些人類的危難；而這正做着使他墮入嘗爲預言所說明的後悔莫及的亂倫之罪底基因。魏笛普的聰明，雖足以拯救別一些人，但對他自己，卻只足以招致身之破滅。

但是他的聰明對這不可抗的宿命力並沒有徒然張皇，自始至終只是忍受着，「不管怎樣，總聽隨自己命運的便。」

因此他自己弄瞎了自己的眼睛，因爲他要使他自己不看見一切東西。要咒詛，祇好自己咒詛自己。

「這是阿坡龍神（授我以瘋氣剋去眼睛的）啊，人們嚙！阿坡龍神就是我的不幸和煩惱的根源。但是下手（剋去我眼睛）的卻不是別人，而是我自己。視這件事，於我有什麼用處呢，當所見皆煩惱的時

候？……把我從此地趕走吧！及早趕走吧，人們喲，把這大罪人，

把這該咒詛的人，把這在所有人中諸神最憎惡的人！」（譯者注：此段係參

照柯松正後譯魏笛普王譯出。其中兩個括弧爲原文所無，而是我爲便於讀者了解起見根據原來的語氣加進去的。）

最後他棄了王位，出去流浪，忍受了終身的苦惱。但是這宿命的咒縛并不在他的一代終止。一直到他的下代，追求的手都沒有放鬆。自然和人類的鬥爭，是連續着執拗的姿態。魏笛普的態度，乃是消極的悲痛的勇者的典型。至於在他之後生起的血族鬥爭（也就是說當代的族長制度和以都市爲中心的封建制度底推移之間出現的執拗的抗爭的姿態），則是宗教戲劇地考察并表出了的東西。

由利皮德（Duripides）的作品中，雖然充分具備着這尊崇戴歐尼索斯（Dionisius）的宗教戲劇及那原始的狂燥底本質，但是諸神已不再交錯於人

類的生命及人事之中到處顯現而施其自在之力，卻變得偶而顯現，即使顯現也祇在那前曲和終曲的地方了，多被處理作人事的一種框子了。因此人類的運命漸爲衆議所決定，而顯示了當代德謨·克·拉·西的反映。有時候雖也寫到超人力，卻祇把它當做決定以都市爲中心的封建制度底最後的東西了。不過即使是那由利皮德，他的有名的傑作伊非吉尼（Iphigenia）（註）卻顯示着自然力——即當時的超人力和人力底關係。希臘的總帥阿加門農爲征服托洛亞率領二十個王者的軍隊，屯在軍港的地方。但是天氣卻風平波靜。因此無數的兵船終祇集於那軍港，不能開出。要解除這自然所開的玩笑，祇有拿繼被奪去托洛亞的美姬海倫血統的女性去祭阿坡龍神。而那女性，正是阿加門農本人的女兒。全希臘的總帥和這些王者之王，在這神託，這自然力的命令面前，也祇有屈伏。他于是把自己的愛兒送去祭壇，聽由她在卜人的劍下流血。而由這流血的犧牲正要停當的時候，浴着血倒在祭壇

上的，事實上卻不是純真貞良的伊非吉尼，而是一隻牝鹿。因為伊非吉尼已爲戴亞那神救出，帶去別處了。但是自然所開的玩笑終於解除了。阿坡龍神的怒終於息下了。風開始吹起來，波浪開始揚起來，到這時候，無數的兵船乃得張着帆，開去征服托洛亞。

譯者註：按伊非吉尼有兩部，一部是奧利斯的伊非吉尼 (Iphigonia Aulideia)，一部是陶洛伊的伊非吉尼 (Iphigonia Taurica)。從情節上看來，此處殆指前者而言。

將宗教戲劇當做悲劇的發生起源，也就是指人類和自然現象的鬥爭；在上代人看來，種種自然現象，都是無數人力底顯現，諸神所幹的事。希臘悲劇發生當時，乃是培利克雷斯的一種德謨·克拉西的時代；所以這自然和人類的關係，是在神的集團和人的集合底對立上被設想的。人類的運命是操於這諸神的手中。而人類呢，則用盡一切手段努力使這運命展開得於自己有利；於是悲劇發生了，悲劇的勇者出現了。而由希臘悲劇所表現的

現象是：這些人類的運命底開拓者常呈悲痛的生活相。這可以告訴我們這戰鬥的不易。

亞里斯多德（Aristoteles）在他的詩論裏，用他的有名的模倣論說明着文藝藝術的起源；並且以爲人的本能有兩種，一種是模倣本能，一種是求調和律動的本能，而文藝藝術的作品，就是由這兩種本能的結合而產出。他把活動着的人類算做了那模倣底對象；而以企望把那活動着的人類的善美之點更廣地再現的東西爲悲劇，企望把那活動着的人類的弱點更多地表現的爲喜劇。但是希臘悲劇從它發生的時候就是宗教戲劇。其中的主要人物，乃是在諸神的威力前面戰鬥着，顯示着悲劇的生活的人們。然亞里斯多德的意見，這些人物乃是一方面顯示着人類的純高的性格同時在行爲着活躍着的活的人。他們常是做當代一些人的代表，和強頑的權威戰鬥着，並且過着運命的開拓者底悲壯的生活。希臘悲劇中所表現的這人類的

運命，常完全是外面的，超人的東西；所以要和這個鬥爭，就生出了許多悲劇。這是人類運命的爭奪戰。這是多數的神和人類的代表底運命的爭奪，或是諸神互爭而人類供其犧牲底種種相。所以希臘的諸神，是做着人類般的呼吸，有着人類般的情感，並且具備着人類般的官能。而希臘悲劇裏的王者們的言行，由近代人看來，也完全是一種布爾喬亞的生活相。所以希臘文藝應當說是：主要從它的理論上講來，並且作為根據着它的運命觀底材料，是成了構成古典主義文藝的主要要素；從它的情熱情感上講來，是鼓吹了近代歐羅巴的浪漫主義文藝。

第四章 中世紀文藝及近代古典文藝的內

容及理論

但是和上面所言不同的運命觀的文藝，是做着構成歐洲近代文學底一大要素。那便是基督教的文藝。希臘文學是以多神教（Polythéisme）做着基礎。所以支配人類的外面的運命的力，並沒有被一定看作絕對的東西。至少總還可以和它鬥爭一下。但是基督教，卻是單神教（Monothéisme）。那唯一的神，是統合着無數的神，而以絕對無上的力，君臨於人類之上。和它抗爭的人，必然地要滅亡，不然就變成惡魔而繼續生存。在這時候，人類要開拓自己的運命，和那唯一絕對的神鬥爭是不行的。無論忍受怎樣

的痛苦，都須服從那神；這樣才得開拓自己的運命。基督教的神所以叫人類捨棄一切所有欲。人把性慾，衣食，有時連到生命，都獻給了它。這是完完全全的獻身。但是有那完完全全的獻身，人類卻能允許走進比眼前世界更高更廣的領土。

舊約聖經，乃是這個底文藝的代表表現。在上帝和魔鬼的爭鬥之間，約伯儘量地忍受了那兩者的力，失去了一切財產，被奪去了愛兒的生命，弄得衣食艱苦，身患百病。但是約伯對上帝並沒有失去信仰。亞伯拉罕將自己的兒子獻給上帝的光景，是作為倫布朗特 (Rembrandt) 的壯高的圖畫而永遠化，成為台歐多爾·德·貝士 (Theodore de Beze) 的獻犧牲的亞伯拉罕 (“Abraham Sacrifiant”, 1552) 而構成中世紀的最後的宗教戲劇。至於抒情詩，這舊約聖經也貢獻着一種特殊的種類。這並不是自然美對個人感情底表現，而是把所有的自然的光景盡如一種啓示般地感得，從天體

的運行，風雨的起生，四季的變化之中看出上帝的攝理，或是從那裏感到上帝的呼吸，覺到上帝的衣裳的擦聲。詩篇正是古代人的代表的抒情詩；一些人把這些古代人的抒情詩喚做了大抒情詩（*le Grand Lyrique*），以別於近代浪漫派的抒情詩。而這些又流入近代浪漫派的詩歌之中，在近代人開初味得自然美而歌出它的時候，做了一個重要的要素。一些希臘人在各種自然現象裏看出各種神明，而和它交混錯綜，或是爭鬥，或是擁擁；而這詩篇卻不然。詩篇將一切看做唯一的目的不能見的絕對的上帝的住家，或是上帝本人走過的足跡，而注以憧憬之情。

中世紀的文藝，大體說來，乃是這基督教的信仰和武士戰爭底現象織出的文藝。從這裏面，產出了對領主忠實，對領民和善，特別以保護弱者為任務，而對上帝永遠誠實的理想。的騎士。而在另一方面，崇拜聖母（具現着上帝的恩寵的人）的事也被行着。這樣，一方面尊崇那聖母（那純潔

的處女慈愛的母親馬利亞，具現着女性的一切美德的馬利亞，借她而就近感得基督教的信仰，一方面追求理想的女性而擔任保護她，騎士道和信仰就可以共全了。

無論是理想的騎士夏爾曼尼大帝還是傳說的王者亞瑟，他們擴大領土，以及和外敵抗爭，總都是爲着上帝。他們的唯一的指導者便是上帝。對上帝反抗，和上帝抗爭之類的事，是做夢也沒有想到過。至於幫某異神去和他們所信的上帝鬥爭等等，當然更不用說了。羅蘭之歌是表現着騎士的勇氣和信仰底結合；布爾東故事歌，是表現着騎士對女性所具現的愛情底忍苦尊崇。聖王路易，以理想的騎士的資格統帶了十字軍；克洛維斯和他幾千部下一同受洗，而得保全了領土。

人類的運命，正被握在唯一絕對的上帝手裏。要能服從那上帝的命令，才是人類的勇者。而反過來說，要做勇者，便祇有服從這唯一上帝，

這全能。逆犯他的人，是要滅亡的。

這基督教的上帝，不但施惠與當時的支配者，封建的城主，和武士之類，在當時開始抬頭的布爾喬亞上，也投着微笑。徒負空名的國王，爲壓伏城主和當時的武士之類起見，乃和布爾喬亞勾結，培植了它的勢力；而第三階級的存在，也就漸漸明顯起來。這布爾喬亞，是還沒有發達到能保持對唯一絕對的上帝（嚴格意義上的）的信仰程度。他們祇是在崇拜聖母的形態上，從近身邊的地方現着這個。於是持有和上代希臘不同的意義的宗教戲劇發生了。上代希臘的宗教戲劇，是顯示着超人力和人力底鬥爭的姿態；而中世紀的宗教戲劇，則以奇蹟劇（寫藉聖母的無限的慈愛及她的力量而多人得救）或受難劇（寫基督的受難，配以當時的殺伐的軍事的形相）的形式被表出着。

正和希臘戲劇跟着時代前進，諸神祇是變成了代表人類的正義觀念底

象徵，而一方面發生了詭辯學者（Sophist）和蘇格拉底的哲學，同時發生了批評當代社會相，諷刺當代社會相底喜劇一樣；在中世紀，一種教訓劇諷刺劇，也和宗教戲劇同時發生了。Boite 和 Farce（註）之類，便屬於這個。還有在中世紀，武功史詩和故事詩之類，多由屬於當時支配階級的騎士們作成；宗教戲劇，笑劇，諷刺劇之類，多由第三階級之手作成。

譯者註：Sotie 是十六七世紀法國的一種諷刺劇，Farce 是一種滑稽劇。

到了文藝復興期，文藝表現會一度被委之於上代文藝研究者們之手；於是有土着性的中世紀的文藝，乃不得不在這移植文藝之前一時銷聲匿跡。而且至少在文藝復興以後招來了宗教和文藝分離的形勢。作為代表這復興期的人們，作為看見那先驅曙光的人，可以舉出意大利的但丁（Dante, 1465-1553）、北方荷蘭的愛拉斯姆（Erasmus, 1483-1553）、德國的路德

(Luther, 1483-1546)、法國的拉布雷(Rabelais, 1483-1553)、西班牙的塞爾凡台斯(Cervantes, 1547-1616)；而作為這一期的集大成的人，可以舉出英國的莎士比亞(Shakespeare, 1564-1616)。

要是把構成這文藝復興的要素分解起來，那便是：

- (一) 異教 (Paganisme)
- (二) 人文主義 (Humanisme)
- (三) 基督新教 (Protestantisme)

異教是上代人的生活內容，人文主義則是和中世紀傳統對照地看來底上代人的生活態度及其表現樣式底假定的稱呼。異教是和基督教對照地被考察的宗教的德謨·克·拉·西的表現。基督教乃是服從絕對統制的生活。人文主義把那上代人的官能的本能的生活和中世紀的禁慾生活相對照，以為那是人類本位。但是上代人並沒有無拘束，無限制地表白那官能，那本能。在那

裏是安放着均整統一，和限制。他們把那均整限制，也當做了人類的本能。所以上代人的文藝藝術，倘若從內容上看來，則是所謂巴丘斯式（即戴歐尼索斯式）的生活，而其表現，則是無限奔騰的活力上附着理智的限制的所謂阿坡龍式。而從這奔騰和均衡所產生的，便是希臘主義（Hellenism）的美。第三基督新教，則是宗教的合理化，宗教本能的表白，宗教上的人類本位主義的革新。

在文藝復興期的代表者之中，但丁則凝集中世紀，而使向近代反映一種曙光，愛拉斯姆和路德則在宗教革新上着了先鞭，拉布雷和塞爾凡台斯則豐富地堆積了官能解放的人類本位的生活，而莎士比亞則出現為集此期的大成的人。

在上述的復興移植的諸要素之外，同時發生的近代科學的各種發明，也使封建制度的存續成爲不可能；而同時，近代的國家組織，以持有強權

的王者爲中心，使握有經濟的實力的布爾喬亞服從之，而將被當做貴族的往時的封建諸侯和僧侶構成爲中間的有閑富有的階級，且誘致了各國對立的情勢。這些國家，爲圖強盛起見，在政治軍事方面都主要效法羅馬；而其文藝表現，也同樣地求規範及資料於上代希臘及羅馬。

於是近代歐羅巴的古典主義文藝乃被造成了。自十六世紀至十八世紀（英國的十六世紀，法國的十七世紀，德國的十八世紀後半）這三百年間的近代歐羅巴的文藝，倘若將法國文學舉爲典型的代表，是顯著地顯示了王朝興隆期，王朝繁榮期，王朝衰落期的特性，而現出着它的進化發展的形相。

那末那古典主義文藝究竟以什麼爲內容呢？上代的文藝，是表現着和超人力鬥爭着的人類的形相，和那超人的宿命或運命爭戰着的人類的生活。在中世紀文藝，那運命則被表現爲握於唯一絕對的上帝之手的東西。

但至近代歐羅巴的古典文藝，那人類的運命卻拋棄了外的超越的形相，而降到了人類中間。雖然降到了人類中間，卻被表示掌握於中心的強權者，地上的支配者，即王者之手。悲劇的內容是變化了。要爭取運命，非和那強權者鬥爭不可。不是像上代那樣的人類對自然的鬥爭，也不是像中世紀文藝似的對絕對唯一的上帝服從，而是在地上握有絕對權的人和要爭取屬於那人手中的一些人的運命的人之間的爭鬥，構成了悲劇相。

莎士比亞的悲劇，其要素極其複雜。即使看一看他的四大悲劇，我們也可以見到，它們在終極上是呈現着種種形相。哈姆雷特是表示着叔父——暴戾的國王和貧弱的虛主的典型。哈姆雷特雖然和他抗爭着，但是打動他的動力，卻不僅是這正面的懦弱的虛主。父的亡靈這超自然現象，也攪亂着他。他的意識，因這超自然現象而發生了混惑。這個，若是在上代文藝，乃是某種神明掌管的職務。復讎在哈姆雷特，是一種宿命似的東

西。而同時，那復讎也有對虐主之近代的反抗的意義。在其中，戀愛被插入了，友情也成了重負。對於母親的愛與憎是交互作用着。而終於造出了像他那樣的歇斯的利型的人物。

高乃依 (Cornelle) 的羅多居奴 (Rodogune)，是表現着以暴戾的女王克雷歐帕特拉爲母，以做着敵國的俘虜的女王羅多居奴爲愛人的兩個雙生王子的運命。這兩重壓迫，緊緊地壓在兩個王子上面，簡直使他們左右動彈不得。在這裏是返覆着非討伐母親以報父仇不可的惡緣，煽動着這個的戀愛，壓倒那戀愛的母權，和若是上代文藝將有各種相當的神明出現的執拗的現象。

拉辛 (Racine) 的布利丹尼庫斯 (Britannicus) 寫着羅馬皇帝尼羅開始露出他隱藏着的暴虐的本性，先奪了表弟布利丹尼庫斯的未婚妻美姬厄尼，接着將那表弟也害死了，藉此而滿足着年青的猛獸的沒有底的欲望的

姿態。這是惡用全能的權威的典型。同一作家的巴加才 (Bajazet)，是表現着身子不被看見，從遠征之地，像操縱運命的妖星一樣，以絕對無限的威力，支配自己的愛人及其愛人巴加才，以及宮廷的一羣人，使他們戰慄，接着因他的一片指令而全部潰滅霧散的土耳其王阿繆拉的威力的活動。這是全羣爲一顆妖星的引力所牽動，而無如之何的生活相。

高乃依的戲劇辛納 (Cinna)裏所表現的羅馬皇帝歐古斯特。和拉辛的戲劇貝雷尼斯 (Bérénice)裏所表現的羅馬皇帝底丟斯，雖然同樣有着絕對權，但是歐古斯特對懷着復仇之念而向自己逼近來的臣下，是比較寬大，對於自己信任着愛顧着的一些人的叛逆，心裏常常動搖，常常反省。但是在那動搖之後，他決心寬容那些對自己叛逆的人，以使他的統治更加鞏固。結果，他達到了這個目的。他把他所保持的全能權照他的意志善用着。他說：「啊，够了，天噫！倘若宿命要害我，我還能誘惑那個臣下

呢？倘若要這樣，那末在那努力上借地獄的幫助好了！我是世界之主，也是我自己之主。我是這樣，也要這樣。哦，將來的世世代代的人們的記憶喇，永久保存我所得到的這個勝利吧！」他嘴裏雖然講着「宿命」，他自己對於他的手下正是一種強固的難於動搖的宿命，運命其物。所以辛納是表示着那運命的自然的活動。

拉辛的貝雷尼斯裏的底丟斯，也有着全能絕對的權力。但是他並不照他情緒所向地使用他的權力。在東方求得了愛人，帶回羅馬，三年之間，每日相見，總在那人身上感覺着初見面般的爽快的愛情。但是一旦即了羅馬皇帝的位，卻欲與這愛人相見而不得。因為照羅馬人的習慣，是不能將她立爲皇后的。照道理，以他的權威，棄了皇位和貝雷尼斯一同出走東方，或是鎮住羅馬人而照自己的意思將愛人立爲皇后，卻不是辦不到的事。「陛下無論什麼事，都能隨心所欲地辦到。陛下倘若愛，那末就愛

吧！陛下倘若要廢去愛人，那末就廢去吧！宮廷將常做陛下的贊同者。」但是底丟斯也和歐古斯特一樣，「是世界之主，也是自己之主」。於是底丟斯和貝雷尼斯的永別場面生出了。

歐古斯特和底丟斯同是絕對權的具有者，但是他們並不隨心所欲地去使用，卻更承認着支配他們的力。因此他們所具現的支配權，更其可以說是非常強固有力。到了該撒，這強力的運命的支配者由莎士比亞和高乃依顯現了各不相同的姿態。在莎士比亞，是顯現着它被打倒的姿態；在高乃依，是顯現着它的絕對的強權。

上代文藝中的運命的力，在近代歐羅巴的古典文藝，是降到了人類之中，而被握於至上的強權者之手，而同時，它也成爲奔放無極的情熱而出現。爲情熱的盲目的活動所束縛的姿態，便和被難於解脫的宿命的繩兒所繫住的小鳥一般。於是，近代文藝中的性格悲劇乃發端。在這情熱的作用

前面，無論怎樣的強權者也不能不屈服。而且愈是強權者，那情熱愈作怪得起勁。不過在這時候，藉對那宿命的情熱底態度如何，性格的相異是被表現着。

強權者歐色洛，在情熱被歪曲的途上，不能不殺他的愛人。同樣的強權者皮留斯，爲要達到自己的情熱，割讓了他的強權的一半，而因以亡身。——不然就是至上的強權，不然就是盲目的情熱：這兩種運命表示，乃構成近代歐羅巴的古典文藝的要素。

所以在近代歐羅巴的古典文藝中，女性起初是以充分的意義而表示着解放的姿態。在情熱表露的時候，女性大抵是勝過做她的對象的男性的。人們由歐非利亞和台斯德莫娜而爽快地感得純情的作用，人們不能不在西美奴和愛米利身上寫出意志堅決的女性，不能不在安德洛馬克的身上寫出貞節和母性愛的表露，不能不在莫巴姆身上寫出具有聰明的情理的典型女

性，不能不在洛克沙奴身上寫出「不然就是愛，不然就是死」的切迫的姿態；不能不在狂熱的愛爾米歐奴和爲不倫之愛而苦惱着的費多爾身上寫出女性的典型。還有，莫利哀的喜劇雖然刻薄地處理着當代的女性，卻也不能不在女學者們之中將妹妹安利愛特寫做了女性的典型。

在上代文藝中，強的女性也被表現着。如阿加門農之妻克利當內斯特爾，如跟着魏第普出去放浪的安替果奴，雖有野心和邪惡，清純和孝從之分，各各的典型總被表現着。不過，即使是她們，也不能不服從宿命之神的命令。此外，在希臘，女性的美雖被承認着，但是女性本身卻不被人尊重。海倫的美，雖足振動全希臘的族長，但是海倫本人卻被當做掠奪的對象物，而被許多男性拖來拖去。托洛亞的勇者愛克特爾之妻安德洛馬克，被敵王虜去，使她生了兒子，而不能被認爲像法國戲劇所表現的那樣的貞節的女性。美雖然被尊重着，但是那美的所有者卻受着虐待，而不能脫卻

奴隸的姿態。

到中世紀，女性是被理想化了。以處女而兼母親的馬利亞，包含一切女性美，而成了尊崇的對象。奴隸雖被變貌爲女神之形了，卻非作爲人的解放。十字軍並沒有忘去硬要她們帶貞操帶。這件事究竟是她們自願，還是出於強求，是可以不管的。還有在武功史詩中，是歌詠着她們的作爲俘虜的傷心的姿態。不然就是奴隸，不然就是女神：這就是中世紀文藝中的她們的姿態。只有布爾喬亞的女性，才顯出駕馭丈夫的姿態。

古典文藝，乃是王侯貴族或富有的布爾喬亞的生活相的表現。在這裏面，女性才在情熱的表露上和男性正面地對立，或現出勝過男性之勢。因此伊非吉尼並非因爲白的牝鹿替代她做了神前的犧牲，才被救了性命，卻是因爲她的愛情的競爭者作爲當然的結果自刃了，所以才能活着。

近代歐羅巴的古典文藝，爲裝盛如上的生活內容，是繼承了上代文藝

的悲劇喜劇的形體，以爲大體的形式。尊崇戴歐尼梭斯的宗教戲劇——希臘悲劇，在兩萬以上的觀客前面，悠悠地進展着，目不及則以耳濟之，合唱之聲批評着主題，加着註解，敘述着由來，而使情節向前進。而主人公之類便在那空出的時候表演做派，有時候還做長長的獨白。而將這形式照原來的樣子豐富地堆砌了的，便是英國的戲劇。這一點，我們在前一章已經講過了。而將它分解了的，便是法國的戲劇。

我們說法國的戲劇將這形式分解了，清算了；不過在另一方面，法國古典文藝卻最完整地繼承了上代希臘文藝的理論，並且使它更詳細地法·化了。英國的戲劇雖然絲毫不動地接受了上代戲劇的樣式，而使它更豐富了；但是在文藝理論上，卻沒有根據它而創出較多的法則。

亞里斯多德在他的詩論裏主張文藝是由兩個原因發生，而那兩個原因都深深地在人類的本能上生着根：一個原因便是模倣的本能，另外一個原

因便是求調和及律動的本能；而文藝藝術便從這兩個本能的結合中產生。至於模倣的手段，則是色彩，形狀，或聲音。而節奏，言語，和諧和，或是單獨地或是混合地完成模倣的。笛和七絃琴，是以諧和和節奏發出樂音的；舞蹈不能用諧和，所以單靠節奏完成模倣——也就是說，舞蹈是靠節奏而模倣着性格情緒行爲。單靠言語而做的模倣乃是散文；將節奏、諧和，言語三者通通使用了的複合的模倣乃是戲劇。

要問做着這模倣的目的物的是什麼，那便是行動着的人。人之中，有高尙而善良的性格，和低下而惡劣的性格。在把它模倣出來的時候，悲劇常更完美地寫出高尙而善良的性格，喜劇常超出現實之上地表現其低劣。高尙而善良的性格的勇者，很多過着悲痛而不運的生涯；低劣的性格的所有者，常在日常生活上充滿着。所以悲劇常表現異常事，而喜劇常寫出日常事。所以悲劇藉處理史實而增其確實性，而喜劇較多立腳于現實之上。

給近代歐羅巴的古典主義文藝以其理論大系，建立了批評的標準，決定了文藝的法則的波亞洛（Boileau），將亞里斯多德的主張更精細地合理化了。波亞洛的詩論，正是古典主義文藝的宣言書。波亞洛將「自然之正確的模倣」（*l'imitation exacte de la nature*）當做了文藝藝術的根源。所謂自然，當然是人類的本性的意思。所謂正確的模倣，當然不是什麼機械的模倣。要辦到這一層，自然是有限制的。

第一個限制，便是被模倣的東西當是給讀者或觀者以快感的東西。

『除掉使讀者快活的東西之外，什麼也不可以給讀者。』（*“N'offrey rien au lecteur que ce qui peut lui plaire”*）

所謂給人以快感，是指理智和情熱的調和。不管怎樣討厭的物象，要將它模倣出來而給人以快感，才生出藝術價值。不管是怎樣殘酷悲慘的運命的展開，倘若結果達到了必然的合理的歸結，便會令人感得一種解脫解

放的爽快。這是悲劇的效果。至於喜劇，則將人生批評社會批評具體表現出來，在日常生活上加以適切的批評，剖其患部，指出其弱點，而使人感得一種痛快。這兩者都是由理解和感動生出的快感，也就是理智和情感的調和合致。模倣不管怎樣精確，都應當以這快感為限度。不然，就不是藝術。「討厭的，可怕的現實的模倣，都應當是快活的。不然就逸出了藝術的領域。」（*L'imitation d'une réalité hideuse ou horrible doit être agréable, Sinon on sort de l'art*）

對於模倣的第二個限制，便是被模倣的東西應當「像是真實」（*Vraisemblance*）。因為即使是實際存在的事象，即使模倣得很精密，也往往會令人作不真實之想。

『真實有時候會不像真實。』（*Le Vrai peut quelque fois n'être pas Vraisemblable*）

文藝上的模倣，起碼要叫人家感得這是真實的才行。即使是事實上體驗過的事，即使模倣得很精密很正確，倘若不能令人首肯，那便不能成爲藝術上的模倣。要叫人家感得真實，那被模倣的事象便非具有合理性，必然性，普通性不可。給人家以孤立的偶然般的感覺的事象，是不成功的。應當使人感得一個現象在別的場合——也就是在別的時機別的場所也能發生才行。單是特殊事象的精細的記錄，即使算得歷史的一部分，也算不得文藝。

有這兩個限制的自然 (The Nature) 之精確的模倣——波亞路也是把這一個當作文藝藝術的。這也便是說，被理性所照出的自然，這便是真實；精密地模倣這真實，文藝藝術乃因以產生。而爲使這模倣成爲最精確，最有效起見而定的法則，便是加在戲劇上的「三一一致」(Les trois Unités) 的法則。這個，在亞里斯多德不過單是說起，而在法國的古典劇上卻屢次

被討論，後來并且像自然法則一般地採用着。不過由英國的文藝家之類看來，這卻是一種不自然的無用的拘束。因為我們講過，英國的戲劇，雖然絲毫不加改動地採用着上代希臘戲劇的形式而將它更豐富地堆砌着，但對它的文藝理論及法則，卻並沒有重視。而法國的戲劇，卻是向反對的方向走着。

理智發揮它的統一性，使當代絕對王權的政治的統制的形相反映于文藝上，——那種表現形式整齊的，充滿着秩序，明智，迅速，單純，即統制美，支配美的東西，便是近代歐羅巴的古典主義文藝。

雖然同是古典文藝時代，到了十八世紀，一種强有力的世界的變動，誘致了各國相互的影響，而達到了社會機構的根柢上現出動搖的時代。笛卡爾（Descartes）的哲學和波亞洛的文藝法則，是表示着前代；而洛克

(Locke) 休姆 (Hume) 的實證的唯物哲學，和英國流的德謨克拉西的政治，幾乎有混淆而無秩序之概地包羅萬象的莎士比亞的復活，這些，打動了伏爾泰 (Voltaire) 和孟德斯鳩 (Montesquieu)，創造了第德洛 (Diderot)，那伏爾泰更收普魯士王弗利德利希為文藝上的弟子，在滯在他的宮廷中的時候寫起了路易十四世的世紀，刺戟年青的雷辛 (Lessing)，而給與了使創生新時代的德國文學的機緣。在德國，能夠充分地究知上代文藝，鑑賞上代文藝，攝取上代文藝，而將它使用於自己的表現內容及形式，發揮於自己的表現內容及形式，比英法是遲些。所以被視為德國的古典文藝的歌德 (Goethe) 和席勒 (Schiller) 的作品裏，是共存着併發着古典的精神和新時代的浪漫精神。我們在歌德的浮士德 (Faust) 裏，能夠看到統制探究理智的精神和中世紀的惡魔的梅非斯特的交錯的形相。至於席勒的美學，則正給與着浪漫主義文藝家之類以其理論的基礎。這些東西，以斯塔爾夫

人 (Mime de Stael) 爲媒介而流入法國，成了喚起一般青年的法國浪漫派作家的動因，這個，和拜倫 (Byron) 以活生生的直接的刺戟，莎士比亞以根本來的廣大的素質而喚起了他們，是有着同樣的力。

而同時，第德洛跑到俄國去，在女皇卡沙林二世 (Catherine II) 下面，從事將西歐（主要是法國）的文化普及於俄國。俄國到這時期，才獲得了和西歐文藝接觸的機會。俄國的皮耶爾一世 (Pierre I) 親自巡視西歐的時候最高興的一件事，便是看到莫利哀的戲劇。而法國古典文藝，就在他的後繼者卡沙林女皇的下面，陸續被介紹入俄國。在她的治下，被翻譯的外國文藝計有四百七十種。其中英國文學六種，意大利文學七種，德國文學一百零七種，而法國文學，則有二百五十種。一七七〇年左右，波亞洛，莫利哀，尤其是拉辛的戲劇，差不多完全被譯成了俄文。所以在那前後五十年間，完全是法國古典文藝在俄國的攝取時代。要被所謂文藝復興的光頭

直接照到，俄國是太遠了；她一度被反映於凝化於中歐法國文藝的上代文藝，才滿身浴到了西歐及上代的文藝的投光。至於伏爾泰的文藝，則幾於哄動了全俄；他的故事沙迪克（Zadig）流傳得最廣，他的戲劇，尤其是美洛普（Mérope），到處被上演。第德洛的作品，也同樣地被愛好。至於盧騷（Rousseau），則不但哄動俄國，就是波蘭的憲法，美國的獨立宣言，也把他的民約論（Contrat social）做着基礎。而他的愛米爾（Emile），也被當做了新的教育書；仿照愛米爾的教育流派，不但發生於俄國，也發生於到處。至於波馬爾歇（Beaumarchois）的賽維爾的剃頭師父（Barbier de Séville），和非加洛的結婚（Mariage de Figaro），則原書一到俄國，翻譯家之間就發生了爭端。這個，就成了創造後代俄國文學的要緊的肥料。而直接成了喚起俄國近代文學的刺戟的，便是英國的拜倫，法國的繆塞（Musset）。這也就是說，伴着浪漫主義的文學運動，從俄國出現了普

希金 (Pushkin) 和 萊爾孟托夫 (Lermontov) 。

在十八世紀，經濟方面最先實行一種革命的，便是英國。這產業革命，伴着機械文明的發達，而劃了向資本主義文化的進展。由手工業而大工廠的產業——這種變遷發達，將本來大體是農業本位的經濟組織，導向了都會集中的文化。果爾斯密 (Goldsmith) 的 荒村行，便表白着那產業革命後的農村狀態。而在它之先的傑姆士·托姆遜 (James Thomson) 的四季賦，則差不多是破天荒第一次地將田園的風物和生活承認做了現實。留意田園這一件事，在法國十八世紀，從經濟方面講來乃同樣地由中央政府的財政破綻而來。到這時期，就是「百科全書」的學者們，也不能不銳意於產業的學理化；而同時文藝，也開始注意到了田園生活。受托姆遜的四季賦的影響，接着產生了聖郎貝爾 (Saint-Lambert) 的四季 (Les Saisons, 1769)、德利由 (Delille) 的地誌詩 (Les Géographies, 1770) 和萊園詩 (Jardin,

1782) 路歌 (Roucher) 的月次詩 (Les Mois, 1779)、和勒米耶爾 (Lemierre) 的季節詩 (Les Fastes, 1779) 之類；這些，也構成了前浪漫主義的運動。

但是在十八世紀告終，法蘭西大革命發生前後，文藝卻顯著地將支配者和被支配者的對立抗爭狀態使用做了題材。舉兩個代表的例：一個便是波馬爾歇的非加洛的結婚，一個便是席勒的威廉退爾。一個寫被使用者階級對無能的專事遊樂的貴族之奮昂，另一個寫瑞士的獨立，及農民和惡支配人的對抗。

第五章 浪漫派文藝的內容及理論

作為文藝理論的亞里斯多德的詩論及其繼承者波亞洛的詩論，都主張文藝是由模倣寫出人類本性而生，但是那模倣的目的或起源，卻沒有說明。在那模倣的目的或起源被闡明的時候，文藝自然而然地執取了兩個傾向：一，遊戲本能說——唯美主義；二，功利說——社會表現主義。而從大體上說來，浪漫主義文藝是依存於第一種理論。席勒和斯朋塞（Spencer，1820-1903）的文藝理論，便是這遊戲本能說。

席勒主張形成美的客觀的內容的，便是自由。自由之調和的表出是優

美，不調和的表出便是壯美。自由乃自律之意，是排除爲外物所律的。那自身保持着獨立性的東西，便被人感爲美。隸屬於外物，爲外物所利用的東西，是不會顯出美來的。——這就是他的意見。後來他把詩，也就是說，廣義的文藝，分爲兩種：一種是素樸詩，一種是感傷詩。這個，就可以說是上代文藝和近代文藝的區別所在。在前者，理性和感性還沒有分離，在絲毫不改動的現實中找出一種調和，而客觀地將它寫出：理想主觀，是隱藏在現實之中。因爲安於現實，所以限制和限定，便成了那種文藝的特色，而成形地表白着這個。這就是上代文藝及歐羅巴的古典文藝的特色。而在近代文藝——即感傷詩，則因爲理想和現實的不調和而一方面反抗現實，一方面追求理想，追求失去的理想。這是苦惱的文藝，也便是浪漫主義的文藝。但是歸根到底，這兩個傾向是非一致不可的。這是理想和現實的崇高的統一。席勒在歌德的浮士德中發見着這個。在此之外，席

勵又表示着人類原有的兩個衝動：形式衝動和實質衝動。因爲這兩個衝動，所以人一方面要求統一調和，另一方面要求感性的變化。偏於一方，就會過於嚴格；偏於他方，就會發生不統一和亂雜。那末這兩個傾向怎樣才能調和呢？做這調和的工作的，便是遊戲本能。因爲有這本能，所以我們才能將感性理智化，將理性溶合於感情之中。而文藝藝術，就由這遊戲本能而生。在那文藝藝術之中，感情之變化的要求和峻嚴的統一命令，是被調和着。

而從生物學方面說明這遊戲本能說的，便是斯朋塞。他說，在高等動物，營養是被充分攝取着。而作爲有機體，那各機關做着分業。所以那有機體的有的機關活動，別的部分就休息。因爲有那休息，所以超過需要之上的活力就被貯積起來。那貯積達到一定量以上的時候，有機體就感到有放散它的非常的必要。這時候，在那剩餘力不被注向某一目的的時候，

那過剩活力就做無目的的活動，只是爲消費而消費着它。這個就是遊戲。又這遊戲，不但由有機體的機能的部分的休息所生出的過剩力而產生，有效而重要的活動若是成了習慣，在不需要努力的時候，也會生出活力的過剩，向那有效而重要的活動的方向，學着那有效重要的樣兒，而發散那餘力。因爲有這遊戲的本能，所以有機體能够保持活力的調和。但是在這本能之外，人類還有模倣的本能。人類靠着模倣，而學習着生活。這模倣本能和遊戲本能相結合，便生出了遊戲的各種各樣的形式，小兒是在模倣和遊戲之中生長着。包含在這兩個本能的結合之中的，有：

- 一，生理的肉體的活動之需要；
- 二，冒險的趣味；
- 三，審美情緒的活動。

在單單的遊戲和審美活動之中間過程上，是介在着創造遊戲的狀態。

這便是跳舞之類。跳舞之中，包含着有人與人的鬥爭和性愛的模倣動作。這也就是於人類最重要的行動的模倣。這個，從極其原始的跳舞以至現在的發達了的跳舞，都含有着。因為有這跳舞，所以有了文身，有了裝飾，有了音樂。所以音樂，繪畫，彫刻，都發源於這動的·和·成·形·的·審美活動·而進一步，便有了歌，有了歌詞，接着便有了詩，甚至發生了有情節的詩劇。所以他主張一切文藝藝術，都由沒有直接實行的目的的遊戲本能和模倣本能而產生。

因此斯朋塞以為，遊戲本能是無目的的，它本身是因單單的活力的消費而出現，所以由這遊戲本能發生的文藝藝術，也沒有本身以外的目的。他說，有直接的目的的東西，雖能構成「有用」的觀念，卻不能構成「美」的觀念。美是在遊戲本能的發動中浮起的。也就是說，美的觀念便是離開直接有用的觀念而存在的東西。他還說：

「若是探求生活上需要的目的物——即「善」「有用」之類的東西，必然地會忽略了審美的性質。」(To research the end as serving to the life — so to speak as good and useful —— it is necessary to lost the sight of the esthetic character.)

他還說：

「善裏面有實現我們所關心的事情的目的，美裏面有實現它自身的活動。」(In the goodness, it is the end to realise that which we consider; in the beauty, it is the activity that realise itself.)

這也就是，從這斯朋塞的遊戲本能說裏面，是露出着爲美而美，爲藝術而藝術的意見。

法國浪漫派詩人果底葉 (Gautier)，乃是最代表地主張了文藝藝術的自主獨立 (Autonomie de l'art) 的人。他曾經說過這樣的話……

『文藝藝術有什麼用處呢？——它的用處就是美。……要之，一件事情倘若是有用的，便不會美。』（“A quoi sert-il? — cela sert à être beau……En general, ds gén' une chose devient utile, elle cesse d'être belle.”）

『文藝藝術除它本身以外沒有目的。』（“Il n'a d'autre but que lui-même.”）

果底葉的小說莫邦小姐（*Mademoiselle de Maupin*）的序文，正是這唯美主義文藝的宣言書。

僅有不爲任何東西所使用的一切東西，才是美。有用處的一切東西，都是醜。因爲這走進「實證的世界」（*La Vie Positive*）。這會使詩變成散文，自由變成隸屬。藝術不是手段，而是目的。思想和形式的分離，是不能想像的。一個美的形式，便是一個美的思想。——果底葉這樣主張

着。

波亞洛曾經說過：

『不真便不會美，唯有真才是要求得的。』

‘ Rien n’est beau que le vrai,

Le vrai seul est aimable. ’

但是浪漫主義的詩人繆塞卻道：

『不美便不會真，沒有美便沒有真。』

“ Rien n’est vrai que le beau,

Rien n’est vrai sans beau. ’

文藝藝術的獨自性，美的遊離性，即自由和美——這比什麼都要緊。席勒說美的內容就是自由，果底葉說美倘若牽連到實用，就會變成隸屬，失去其爲美。這種唯美的傾向，追慕自由的欲求，正是浪漫主義文藝的本

質。

浪漫主義文藝第一發揮的便是個人我的解放。個人我的表露，最好是不被共通合理性的理智所統率，而委之於感性之自然流露。便是要破除理智的統制，政治的統制，習慣的統制，法則的統制，一切統制，而喊叫個我的解放。在這裏，歐羅巴的天地中乃開初有了奔放自在的千種萬樣的抒情主義的改革。這個也就是年青的布爾喬亞、亞泥、熱烈、希求的自由的喊聲之文藝化。民權自由的呼聲，作為政治革命而破壞了法國的舊社會組織；同樣，在文藝上，也破除古典主義文藝所課定的一切法則，破除文藝復興以來所課定的博學的批判，而求做自由的，自然的，粗的呼吸。維克多·雨果（Victor Hugo）的戲劇克龍維爾（Cromwell）的序文，便是這浪漫主義文學對抗古典主義的宣言書。

中世紀以來數世紀間置身於統率拘束之下的布爾喬亞、亞泥，生長到了握

有經濟力的實權，而完成了產業革命，完成了政治革命，因以獲得了幾代憧憬着的自由。那末這自由之獲得在內容方面到底給了文藝什麼呢？這個，第一便是前述的抒情主義的橫溢，第二便是個性的確立，性格的特殊性之主張，——就是說是個人權的確立，也不要緊。這一點，和古典主義文藝之專寫人類的典型(Type)，可說是完全相反的傾向。而這傾向，也最早在英國文學裏出現。一般文藝史家，如布林鐵爾(Brunetière)之流，甚至主張尊重個權乃英國人的本性；其早概可想見。在李查遜(Richardson)的克拉利絲·哈爾羅(Clarissa Harlowe)裏，費爾丁(Fielding)的托姆·瓊斯(Tom Jones)裏，這傾向發着端。但是這些乃是謹慎的個人生活的表示；在十八世紀，這個徐徐發達，以盧騷的愛米爾和新哀洛伊斯(Nouvelle Héloïse)，個人的自由權漸漸確立，最後到了沒有握有絕對權的支配者的時代的文藝，所謂人類運命的所在，乃由上代文藝的超自然現象，中世紀

文藝的唯一神，近代古典文藝的地上支配者之手，而寄寓到人類的各個的性格之中，而變得「性格就是運命」(Le caractère, c'est la destinée)。

這個乃是隨分有觀念的發達而生的自然的順序。由全的所有的欲求，變成了全的放棄的態度，由自然與人類之爭，而轉到棄去一切所有欲的傾向，接着現出了分有觀念的發達，而人們到這時候也就變得用一方面要求自由一方面各自深居在個性之中的辦法而主張着特殊權。因此立足在個我之解放之上的浪漫主義文藝，就成爲十九世紀初頭的年青的布爾喬亞的表現相而被發揮着。所謂尊重獨創性，結果也不外指這自我的特殊性之發揮而言。我們若是把窩茲窩斯(Wordsworth)的「倘若自己不是自我，那末自己便是無」的話和帕斯克爾(Pascal)的「自我是討厭的東西」的話對照地看一下，那末古典主義文藝和浪漫主義文藝之差，也就大體可以窺見了。

這以自我之解放爲主體的浪漫主義的文藝，爲使那解放成爲有效起

見，是藉解放各個人的情感，而最妥善地達到了那目的。那各個人情緒之解放，開始要求了抒情詩，以為必然的文藝形式。歐羅巴的十九世紀前半，正是該將詩歌用為代表的表現形式的必然的時代。在王權和布爾喬亞·沱·緊密地結合着的時代，是把戲劇做着那時代的代表表現形式。這就是近代歐羅巴的古典劇。至於那兩者的結合開始發生了動搖而有一進一退的狀態的時代，則主要是散文文學（尤其是論戰）繁榮着。十八世紀，便大體和這個相當。而布爾喬亞·沱·握有那經濟上社會上的實權的最初的時候，則第一在詩歌的形式上發揮了那年青的情感。也就是說，來到了抒情主義的時代。

但是為表露這抒情主義而被解放了的機能，卻不一定能說是全的。浪漫主義所解放的機能，一是感性(Sentiment)的全部，一是官能(Sensation)的一部分。官能可分為兩種，一種是再現的，一種是非再現的。視覺聽覺

屬於前者，觸覺嗅覺味覺屬於後者。因為視覺聽覺，能够比較單純地容易地認識我們所看見所聽見的東西。至於單單的手觸，和東西的氣子和味兒，卻不能有像視覺聽覺那樣適確的認識。一般地講起來，觸覺嗅覺味覺要充分地被解放，而成爲文藝表現的機關，非等時代更前進一些不可。雖然在特殊的人，味覺嗅覺觸覺有着異常的發展，但是其被當做文藝的表現機能，卻是浪漫主義以後的事。也就是說，非有待於自然主義的文藝、象徵主義的文藝不可。所以浪漫主義文藝，雖然主要在於個性的解放，卻由感性和官能的一部分的解放之結合而被做着；所以浪漫主義文藝的情緒的 (Sentimentale) 畫趣的 (Pittoresque) 快調的之類的特色，就是從這個機能的方面，也能够被說明。

由這情緒和視覺聽覺的結合，於是看見山便感得它在笑着，看見海便感得它在嘆息，在唱歌，看見森林便感得它在沉默。這是通過情感的擬

人。但是這擬人最多行之於同樣的人類：感得我喜歡對手也喜歡，我高興對手也高興。遊離的感情，最容易開始尋找愛人。但是這個不一定合致。浪漫派文藝的題材所以使用自然美和戀愛（尤其是戀愛的悲哀），就是因為這個原故。

所以女性的處理，從上代文藝，中世紀文藝，古典文藝變遷，一直到浪漫主義文藝，才被當做了自由戀愛的對象。在古典文藝之中，為情熱所解放的女性，是被置於理智的拘束之下，那情熱祇足以構成悲劇。尤其，她們多半是宮廷人的社會人。在浪漫派的文藝中被當做自由戀愛的對象，那階相有各種各樣。在文藝上第一求着自由的浪漫派作家們，在異性的選擇上也是非常自由的。維克多·雨果的巴黎聖母院中的吉卜西(Gypsy)姑娘，在古典文藝之中是萬萬不能被當做女主人公的。但是他們對於這浪漫的自由戀愛的對象的女性的態度，若求過去的例證，那末就可以說較多

是中世紀的騎士的。崇拜處女，是做著浪漫的戀愛的根柢。因為他們的官能還沒有十全地解放，所以祇是情緒地在談着戀愛。

一般浪漫主義者之中世紀的，騎士的，並不限於戀愛一點。在像古典文藝取範於上代，以支配的統一政治地君臨着的那樣律定文藝的法則樹立典型上面開始感到窘束，而表示反抗這件事，十七世紀末已有之；而其一般傾向，即使中世和上代對立起來，國內要素和國外要素對立起來。這一個，也是希求自由的布爾喬亞的要求的表現。隔着時代而瞧的騎士，由浪漫主義者看來，就活像是一種自由人。起碼，也不能不對他們感到深切的趣味。因此窩爾特·斯各特 (Walter Scott) 以來，中世紀故事就成了浪漫派文藝的一個重要要素。

浪漫派在一方面，對時代較遠的中世紀感得一種憧憬，同時在空間方面也對比較沒有社會拘束的地方感得一種憧憬——求自由的憧憬；如此，

就出現了 Exotisme (異邦主義)。這個乃是對原始自然的憧憬，主張「自然中沒有暴君」的一些十八世紀後半的哲學家的言說之情感的表白。這個一方面變成自然美和異國情緒的表白，另一方面和追求烏托邦的空想社會主義者的思想結合，而企圖在完全沒有從來的傳習的土地上建立新的團體生活。而那代表者便是「法郎斯台連」(Phalanstérien) 的首領傅利葉 (Fourier, 1772-1837)。

據傅利葉說，倘若單是解放人類的情緒和愛戀，而置社會組織於不顧，那末個人將變做那情緒和愛戀的餌食。

『愛戀和運命是平均着。』(Les attractions sont proportionnelles aux destinées)

所以他主張把社會組織自由地同時合理地來再造，依照人類的性格來規定團體生活，按照能够互相幫助，互相補給，互相調和的性格來把人類

分類。要做到這一步，大集團是不成功的。所以他主張以七人或九人爲一羣，廿四或三十二羣爲一團，如此而構成自由而相互扶助的生活團體。那團體就叫「法郎斯台連」。那團體的口號，便是自由，進化，和作工。若是既自由而又作工，其中當然有進化。他曾爲實現這個而着手在美洲購買土地，但是終於失敗了。

這個，和彷徨在美洲的原始林之中，尋求一些原始人的胸中宿有的原始情緒，而企圖重新站在那裏，以求得活生生的力的夏多布梁(Chateaubriand)的情緒的放浪的姿態，是一個路數，祇是要在思想上團體上行之而已。異邦主義乃是出現在情緒之中的烏托邦的思想；烏托邦乃是思想上表現的異邦主義。兩者都是由浪漫主義者的追求自由而發生的現象。

這空想的，情緒的，社會主義的端緒，在一些浪漫主義者描寫和自然美接觸着的農民生活的一點上，也被明示着。一些浪漫主義者，是把十八

世紀英國詩人所指出的農村狀態，情感地表白着。女流作家喬治·桑（George Sand），就是這個傾向底代表者。

浪漫主義者是藉情感想像直覺，像電光一般地照出了人類生活的根

柢。如雨果的蔣法強

（譯者註：這是他的著名的書人 Les Misérables 中的主人公），便是詩人的

直覺找出，詩人的呼吸使其現其理想，從慘苦的生活中解放了的一大個性。因為他使社會組織和這解放了的一大個性成着對照，而使和牠抗爭，所以也可以算是一種具體的社會批評。這乃是「罪不在個人而在社會」的標語的具現。而同時，他也告訴我們真正自由地解放了的個人能够發揮他的偉大的力到什麼程度。倘若要用「運命」這個字眼，那末蔣法強的個性的力，和他的個性的自覺，便正是他的運命。這個我們可以說牠是浪漫派的個人主義文藝的代表。就是雨果的海之勞動者，也不是表現着展開在魯濱遜面前那樣的合適於人類的海洋，而是表現着以不斷的鬥爭君臨於人

類之上的自然和勞動人的抗爭。

構成浪漫派文藝的要素，就是上面所說的個性的解放，個人自由的呼聲，個人情緒的放散；而使它和異性對立，使它和社會組織對立，在對自然對宇宙的關係上考察它的時候，乃發生了戀愛問題，和社會組織鬥爭或再造它的問題，以及悲嘆個人的生命之短促和自然之永久不變的感想。於是有人則具現沒落着的貴族階級的悲哀於一身而出去放浪，有人則毋寧鑽在假想美的世界——象牙之塔中過着忍苦的生活，有人則更爲行動的衝動所驅，而企圖活躍於實證的世界。

但是不管怎樣，他們總在對他們關係上考察着個人。由這對照，乃生出了 Contrast（對比），而這便是浪漫主義文藝的表現上的特色。蔣法強和使他一變其意識方向的僧正之對立，乃純白和漆黑的對立。而「紅與黑」的作家，正具體地表示着當時的年青的布爾喬亞的心理的動向：不然就是

流血而達成野心，不然就纏黑衣而滿足欲望，總之不往右就往左。所以這并不是古典主義文藝所表示的那樣的統一調和，而是對照反比。雖是單一地解放了情緒，但它刻出了高低波動。希望和失望，戀愛和失戀，悲喜哀歡，勇氣和落膽，光和暗，生和死——就在這中間起着動波，一上一下。所以一些浪漫主義者，最喜歡選取黑夜和白晝告別的早曉，或是白晝和黑夜接合的夕暮。他們將白晝讓給了高蹈派 (Parnassians)，將黑夜讓給了象徵派，而自己則置身於物象的交錯之中，發展着情緒。從晝夜交錯之間溢出露來。由情感交替之際流出淚來。落日的哀感，一方面對沒落着的東西而發，一方面也隱藏着被葬去的過去的光輝。而同時有時候雖有新醒的翹望，卻沒有逼確的自信，於是感得一種寂寞。這兩種感情的交錯，也便成爲所謂「世紀病」(Maladie de Siècle)，所謂「世界苦」。這個乃是墜落的悲哀和青春的哀愁之混合。諾瓦利斯 (Novalis) 的籃花，雖然到處可以看

到，卻不能用手拿。理想常變成雪白的帆影，而脫走到水平線之外。聽見人說幸福是住在山那邊，但是去找卻找不見，於是祇能含着淚走回來。戀愛，在古典派，是豪華的，華貴的，議論的，而在背後包藏着官能。這是一些貴族的戀愛。至於在浪漫派，卻是純朴的，淳美的，一面嘆氣一面談着的年青的布爾喬亞的變愛。勒南 (Ernest Renan) 說過：

「講自己的事情的東西，常是詩。」 (Tout ce qu'on parle de soi-même est toujours de la Poésie)

不過這句話也祇能在浪漫派文藝以後才能講。以盧騷的懺悔錄為始祖，告白文學是產出了無數。如繆塞的世紀兒的告白 (Confession d'un enfant de siècle)，尤其哄動了俄國，從畿輔到莫斯科，幾乎沒有一個書店的玻璃窗裏不放着有。這告白文藝，正是個性解放的直接的產物。亞米哀爾的日記和賽南古爾 (Sénancourt) 的歐貝爾曼 (Obermann)，就是這尊重個人特殊性

的浪漫派文藝的代表。

古典主義文學努力發揮人類的共通性，而浪漫主義文藝則專門解放着個性，結果在它們的表現形式上也現着對照。一個是均整的，拘制的，統一的，綜合的，法則的，而另外一個是發生的，自發的，不統一的，非法則的。所以浪漫主義不能成爲客觀的，完熟的，集成的藝術。因爲它是主觀的，非科學的，而不是理智的。所以從這種文藝本身的本質說來，是不能把戲劇當做它的代表的表現形式的。它完全是詩的。散文故事，要讓之於現實主義的文藝，戲劇，要讓之於古典主義文藝，而浪漫主義是把詩做着代表表現形式。起碼他們的作品，乃是詩的。在歷史上，故事上，繪畫上，音樂上，這浪漫的表出，是成着橫斷歐洲十九世前半的表現相。

第六章 從自然派到現代文藝

到了十九世紀中葉，科學和文藝開始合起步伐來。社會學(Sociologie)的創始，也就是人文科學設立的意思。

和孔德(Auguste Comte 1798-1857)一同被做了社會的理法的表示，就意味着將自由解放了的個人重新放置在科學的合理的統制之下的時代之到達。而歐羅巴全體，現在是經過神學時代和哲學時代，而達到了實證科學的時代。

在科學沒有發達的時代，宗教是代替着它；所以上代文藝和中世紀文

藝，都帶着宗教的性質。到後來，宗教和文藝便分離了。

文藝復興後三世紀間，文藝是和哲學結合着，而代替着科學。而在第三階段，便到來了科學和文藝握手的時代。到這時代，文藝是依科學所顯示的理法，而做着它的具體的表現。高蹈派詩人勒公·德·李爾 (Leconte de Lisle) 也說：

「藝術和科學，因為智能的各種分離的努力，分離了很久，但是現在卻要密切地結合起來，雖然不應當把它們混同。」 (L'Art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre.)

所以從社會學的見地考察文藝的傾向，便發生了。

維爾曼 (Villemain, 1827-1893) 的「文藝是人類社會的表現」的定義，

居友 (Marie-Jean Guyau, 1857-1888) 的『藝術是社會的創造』(L'Art est une création sociale) 的主張，以及泰奴 (Taine) 的企圖由環境的影響，時勢的力量，和種族的族性說明文藝的發生的文學論，都是這傾向的合理化。居友所主張的文藝功利論，乃是和斯朋塞的遊戲本能說——唯美主義正相反對的審美說。

居友以爲人類的行動，無一不含有目的。在那目的明確地被意識，對那目的的最適當的方法手段和方向被決定了的時候，那行動最爲有效，同時也最能給人以快感。這個就可以喚做運動美。而因那行動而被達到的結果愈是人類生活上必需的有效的東西，給人的滿足也愈大。其到達觀，也是一種快感。這個，乃是官能的美。斯朋塞曾經說過『善之中包含着目的，而美卻祇有該實現的活動，而無目的。善之中包含着有用實效的觀念，和美完全不同』；而居友的意見卻正相反。他以爲，行動所以被感

得美，正是因爲那目的明顯的緣故。善倘若包含着目的，那末達到它的行動當然也有目的。無目的的行動，是不能被想像的。

居友說，斯朋塞及其一派的人，是將人類生活分做感知性，理智性，實行，而考察着，在第一個要素上加着非常的限制，將第二個要素看得非常重要，并且把行動理智化了。所以他們祇看行動本身，將它的目的別開，而以爲有的行動有目的，而有的行動沒有目的。他們主張美是由那無目的的行動所表出：這不外是因爲祇看行動本身而不看那行動的目的的緣故。由居友看來，無目的的活動便是無活動。所以斯朋塞所說的活動，畢竟祇是理想化地考察的活動，祇是空洞的東西。

所以倘若像斯朋塞所想的那樣，那末美將是假想的東西，而其被具現的文藝藝術，也將如在樹上繁茂一時的宿木。居友是不這樣想的。照他的意見，

「所謂美，乃指一時給在三個形式——感知性，理知性，意志——之下的我們的生命以刺戟，藉那一般的刺戟的迅速的意識而使我們發生快感的知覺或行動而言。」(Le Beau: une perception ou une action qui stimule en nous la vie sous ses trois formes [sensibilité, intelligence, et volonté] à la fois, et produit le plaisir par la conscience rapide de cette stimulation générale.)

這也就是說，所謂美乃是指全地衝動我們的意識的東西，「增加我們生活的緊張性的東西」，「最能使我們感動」，「最能喚醒道德的情緒」，「築起最高的思想」的東西而言。要如此，便不可為想像而使喚想像，為情感而使喚情感，而部分地把行動想做了無目的的東西。正如即使作為個人的意識活動也應當是全的一樣，而且因為那個人的意識唯有在和集合人的意識合致的时候才能最有效的活動，所以表出真的美的文藝藝術的審美

活動，唯有由社會集合人的意識活動而做的時候，才最有效。在那時候，「藝術」才是「社會的創造」。至少居友是企圖着像這樣社會地考察文藝藝術的發生表現。

將美和實用分開考慮，若是個人地講起來，乃是部分的意識活動。若是社會地講起來，這也是部分的個人的意識活動。就是從個人意識上講，也是：那個人的生活上所必需的東西也就是給人以力，強昂，和快感的東西，它被感爲美。社會地講來，當然是唯有於集合人的生活最有用最有效的東西，才被感爲美。一些企圖科學地究明文藝藝術的起源的人的意見，當然足以補充居友的這社會學的審美觀。例如希侖（Hilte）的藝術之起源——心理學的及社會學的研究，和格洛賽（Grosz）的藝術之起源，便是這樣。

比方說，我們看原始人遺留在克洛馬農（Cromagnon）的洞穴中的幼稚

的壁畫。這個，絕對不是出於遊戲本能而畫得玩兒，刻得玩兒的。他們是把他們原始人生活上所必需的重要的物件——他們獲得的動物的姿態——一本正經地畫在壁上。要畫，當然需要模倣。他們的目的不僅是遊戲或消閑而已。我們雖然不知道這是爲着「圖騰」(Totem)還是單爲記憶，但是總之他們的壁畫，在他們是極有用的，既實用而又美。他們的跳舞，也是一樣。這絕對不是單單的遊戲。其間是有着狩獵的練習，肉體的鍛鍊的目的。

文藝藝術，從它發生當初，就有着它的實用有效的目的。正因爲有那目的，所以文藝藝術的表現才被做着。正是適合那目的的行動及那獲得目的物的喜悅，給了一些人真正的快感，即美感。這句話，和在藝術美的時候一樣，在自然美的時候，也可以講的。無論是誰，都感得日光是美吧？而在那長久不和那光接觸或是熱切地需要它的溫暖的人，日光是分外的尊貴，分外的要緊，分外的被感得美。倘若有人以爲非吃飽穿足的人不能見

到自然美，那些人正是遊戲的唯美主義者。也有人覺得腐朽無用的一條橋梁爲美。但是這與其是真正的美感，不如是被供給了一種瞑想的資料，而起了一種聯想。由社會人的見地上看來，最堅固最適於實用的橋梁，科學地有着當然的設備的橋梁，才能給人以真正強有力的生動的美。

文藝藝術，第一因爲它的創作者的態度，其次因爲它取材的方面，而取了最初想成爲自然科學的，接着想成爲社會科學的的傾向。其最初的表現，便是科學的唯美主義者弗洛貝爾 (Flaubert)。

弗洛貝爾的有名的「藝術家應當處身得使後代人不相信自己曾生存於此世」(「L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu.」)的話，是表示着文學者應取科學者般的態度。

這意思就是說，假定科學者發見了啓示了自然法，這自然法不管是誰發見誰啓示的，其運行總不變。客觀的事實，不問發見者是誰，總儼然地

存在着。而文藝家的態度，也應當如此。這就是說，其態度應當是非個人的，所表示的事情應當是客觀的真實。

因此，浪漫派文藝是詩的，主觀的，非科學的，而現實派卻取了客觀的，非個人的，科學的的方向。因此文藝批評也變成了愛德孟·休雷 (Edmond Sherey, 1815-1839) 的發生學的說明，由聖布武 (Sainte-Beuve, 1804-1869) 的傳記的批評而變成了組織「人類的博物學」(L'histoire naturelle des esprits) 的企圖。

即使把歷史當做主題，也不是浪漫派那樣地情感的，情熱的，而且正像蓬培 (Pompeii) 的發掘不但供給啓示作家們的理想的材料而且實證了古代羅馬的歷史一樣，正像卡爾塔吉的探險企圖闡明上代地中海文化一樣，薩郎波 (Salambô) (註一) 是涉獵盡了一切文獻一切記錄，究明了所能究明的，然後再具體地如實地客觀地寫出從那裏浮出的歷史的姿態的。即使是

現實生活的描寫，也不是單單的情熱的解放，或是理想的表出，卻帶着企圖從各個現象引出代表性共通性而確立各自的典型的傾向。因此愛瑪·波瓦利（註二）是作為當時鄉下布爾喬亞的主婦的典型而活着。

（註一）這是弗洛貝爾的小說。——譯者。

（註二）這是弗洛貝爾的波瓦利夫人的主人公。——譯者。

到了十九世紀中葉，經過了產業革命和政治革命的布爾喬亞，充分地掌握了經濟的和政治的支配權，而同時在文藝上，是開始把女性的位置當做一家的主婦而寫出着。於是她們也被置於有她們自己的經濟，得主張財產上的家庭內的平等的地位之上了。這就是布爾喬亞作爲文藝的題材而充分地表出和暴露他們的生活相的第一步。在古典文藝中，女性雖作爲情熱解放的對象而呈凌駕男性之觀，但她們乃是宮廷人，乃是貴族階級，

而絕對不是家庭人。家庭這個觀念，唯有在布爾喬亞，才是可貴的。唯有他們的家庭生活，才開始供給了文藝的主要的題材。

愛瑪·波瓦利，與其是一個女性，不如是波瓦利夫人，鄉下布爾喬亞的主婦。一些現實主義文藝的代表作家，如弗洛貝爾，巴爾札克(Balzac)，迪更斯(Dickens)，沙克雷(Thackeray)，都最愛把這布爾喬亞的家庭生活相取為題材。至於一些浪漫主義者，卻專把女性視為戀愛的對照。那戀愛的成果是不考慮的。那戀愛的前途是不考慮的。唯有在現實主義文藝之中，她們才成爲主婦。布爾喬亞戲劇的代表作家愛米爾·歐傑(Emile Augier, 1820-1889)，使他的戲劇裏的女主人公發着喊聲。那女人想靠對一個詩人的戀慕，而破除她的平凡的家庭生活的單調。但是偶然想起回頭一看，她卻不能不喊「家族的主人正是真正的詩人」(Oh! Maître de famille, c'est vrai poète)。

在家族之間找詩：這便是浪漫主義者向現實主義者覺醒或展開的姿態。一些家庭的主婦，是有着各人的財產。她們養育子女。因此怎樣將那財產分配給子女，便成了問題。家族問題和財產問題，在現實主義文藝中，常成着第一主題。這種現實的布爾喬亞汜的生活相，并非所謂詩的，而簡直是現實的。這個，爲咏而爲詩，是過於散文的了。所以文藝的表現形式，也就離開詩歌，而向散文展開。而小說，也就成了成長了富有了的布爾喬亞汜的最適當的文藝種類。十九世紀後半，無論在歐羅巴的那一國，散文故事都顯現了它的繁榮的形相。

布爾喬亞主義，在政治方面是把德謨克拉西，在經濟方面是把資本主義，當做組織形態而進展着。而作爲文藝的形態，則把說明的平面的散文故事選用作了表現機關。

自然主義的文藝，非但作爲態度採用了科學，在方法上也使用着。他

們不以單單的觀察爲滿足，且企圖在人生現象上加以實驗。正和科學者投藥品於試驗管而研究着它的反應一樣，他們企圖故意加某種刺激於人類的意識活動，而追究其反應的進程。左拉(Zola)莫日桑(Maupassant)之流使用這個方法，而在他們的文藝上添了進一步的深刻性：這是事實。他們是取着生理學地——尤其是病理學地研究人類的方法。這也可以說是做着弗洛伊德(Freud)的精神分析的先驅。

這病理學的人類研究，使左拉在文藝中表出了遺傳性。這所謂遺傳性，乃是自然環境和社會環境造成的一種人類的特性。左拉以爲這遺傳性就是宗教上的所謂原罪。而他就要像醫生行診斷一般地來診斷這遺傳性，在時間方面空間方面成了習慣的生活樣式，在生理方面肉體方面被歪曲了的人類的機能，或神經組織。這樣還不够，還要究明歪曲那生活機能的病根在何處，其環境的條件，社會的病根伏在地。在現象方面病狀發生的場

所，和那病根伏在的場所，是不一致的。所以非診斷社會全體的組織不可。因此他的路公·馬卡爾叢書，(Les Rouges-Macquart)，爲研究第二帝政的布爾喬亞帝國二十年間的所有組織起見，使由路公和馬卡爾結合而成的一家幾百個人浸入了社會的各方面，使他們做實驗的生活，而企圖具體地追究和報告那一八五一至一八七〇年的社會組織。這也就是想寫出社會的自然歷史。

在現象方面把握這遺傳性而將它表出在文藝之上的顯著的例，便是北歐的易卜生 (Ibsen)，或俄國的朵思托耶夫斯基 (Dostojewsky)。易卜生的亡靈 (Ghosts) 是表示着爲生活意向的遺傳性；朵思托耶夫斯基的白癡 (Idiot) 是表示着被歪曲的人類怎樣會變成可怕的東西的極致。這種現象發生的由來當求之於何處呢？這當然非在產出它們的社會組織上着眼不可。

公古爾兄弟 (Les Deux Goncourts) 在傑爾米尼·拉賽爾托的序文裏說：

「生在十九世紀，生在普通選舉，民主主義，自由主義的時代，我們不能不想到：被人喚做下層階級的一些人對小說故事爲何沒有權利。」

而他們就用點畫的寫出法，一點一劃都絲毫不苟地寫出了一些屬於那所謂下層階級的人的苦惱的生活。由於向第四階級的人們的文藝之作爲主題的進出，使人注意到了社會組織的根柢。因此，這種階級的人們——勞動者，看護婦，婢女之類之被當做文藝的題材而被寫做作品中的主人公，乃是在來的文藝中曾未之見的現象。

向個人的生活機能的文藝之解放，也和醫學者的生理研究的發達一同進行着。這樣，從前沒有被解放的官能，如觸覺，味覺，嗅覺，遂被使用爲文藝表現的機關。觸覺的極致乃是性的解放。所以性的現象，在醫學上當做一種自然現象研究着的事情，乃被當做文藝現象而表出了。而一方

面，作為社會現象，從前和文藝沒有多大關係的第四階級，開始將它的現存的姿態表露於文藝之中，而自然主義文藝是從生理方面社會方面主張着表出着文藝上的科學的平等。

這現狀生活的診斷，及其報告（即 *Reportage*），領導自然主義文藝，漸漸將它誘致到了表現意德沃洛基的動向。而和批評家聖布武將以現實主義文藝家的資格所想見的人類的精神博物誌具體化了的一樣，出現了宏大的巴爾札克的人間喜劇（*Comédie Humaine*），而和泰奴的發生學的（*Généalogique*）批評轉向價值批判同時，左拉的自然主義由診斷報告文學一轉而趨向了具現當代意德沃洛基的他的四福音（*Les Quatre Evangiles*）的企圖。

也說是，布爾喬亞的社會的經濟組織，隨伴着它的發達進展，使第四階級在它的組織自體之中發育起來，而漸漸達到了誘致其自覺結成之階級。左拉的勞動都市的意德沃洛基，因此就具體地顯示了其經過。

和南部歐羅巴的左拉的勞動都市的意德沃洛基對立的，便是俄國托爾斯泰 (Tolstoj) 的無抵抗主義的意德沃洛基。俄國文學和西歐文學結成直接關係，是在普希金 (Pushkin) 雷爾孟托夫 (Lermontov) 以後；自十九世紀中葉，藉朵思托耶夫斯基 (Dostojevsky) 屠格涅夫 (Turgenev) 托爾斯泰，其爆發的表現一時給了全世界以廣大而清新的動波，感化，和影響。朵思托耶夫斯基寫出了俄國被壓迫民衆的形相：屠格涅夫則毋寧一方面作為因賂利更追亞 (智識階級) 的代表而出現着，另一方面藉表現當代俄國農民的生活，而誘致了當時還存在着的俄國農奴的解放；而托爾斯泰則以鑽進那被發見的農民心中為歸結，而希求着到民間去。在無論經濟方面還是政治方面都沒有經過布爾喬亞革命的俄國，在十八世紀的英國法國所能看到的那樣的王侯貴族的專橫和近代富有階級的獨占，是成爲二重壓迫而臨於民衆之上。將要來到的大爆發前的惡劣景况，與年俱增，而現實主義的文藝乃

漸漸轉向了革命的窒息的神經過敏的象徵文藝。托爾斯泰的無抵抗主義，也未始不可以看做對彈壓的極刻薄的批評。而因此，在他裏面是伏在着浪漫的要素，不過我們也不能忽略這件事：托爾斯泰的文學論中居友的美學是顯現着極大的反映。而托爾斯泰的浪漫主義，便在將它更徹底地原始地還原，即重新站在自然上，而把宗教文藝從頭重新出發。

由於個人意識之最後的徹底的解放，企圖達到一種共通意識文藝運動，便作為裝飾十九世紀的最後的東西而出現了。這個，便是象徵主義文藝。這乃是企圖在各個人的意識活動方面做破除布爾喬亞社會的拘束的要求底運動。它不但要做人類的官能的全的解放，而且還要破壞我們的日常生活妥協的表面的意識的平衡，而開創所謂他們的深奧的意識，藉以達到脫卻個人意識的共通意識。它是要在心理方面作為各個人的意識內容而

清算外面的客觀的社會觀，並且使它伸長。

在文字的表现上同時地感到色彩，音樂地把食物的視覺及味覺聯結於聽覺。站在在地中海的早曉中航行着的船的甲板上的一個旅客，在皮膚上感到了寒冷的微風，同時他便使亞爾普斯 (Alps) 連峯的雪色浮在眼前。在那山麓的綠野上，是茂生着橄欖樹，開着橘子花。連到蜜蜂發着翼音在其間交飛，都映在眼裏，聽到耳中。聽到從教堂的尖塔上發出的禱告的鐘聲而集往那教堂的村人們的姿態，堂內的誦讀聲，長的蠟燭的搖幌，薰香發出的香味，——這一切，一瞬之間都浮現到那族人的眼前來。而一霎眼，那展開在黑暗中消去，而他祇是一個人，在早曉的海上站着。這一切，都是由拂着他皮膚的微風的觸感而描出；那一端的感覺，是立刻傳遍了全身，而喚醒了他的全官能。眼前的一幅圖畫，是被描出在他的皮膚上面，或者立腳在他的皮膚上面。

這五官的交感互應，展開了和浮在日常的意識上不同的世界。爲要做這五官的深刻的解放，非破壞平凡意識的均衡不可。使神經變爲過敏，使它破壞常識的世界，道德的世界；這就是所謂「類卡唐斯」(Discadence)。這和前世紀末的由舊組織動搖崩壞和新組織尙未確立之間發生的「世紀病」一世紀末」的情緒又不同，而是敏感地反映着布爾喬亞主義的動搖。象徵派詩人中的一個居斯塔武·康(Gustave Kahn)說：

「文藝應當是社會的。這裏所說的意思就是：文藝藝術應當儘可能地忽視布爾喬亞的習慣和主張，在等待一般民衆關心它的期間，對有智的無產者們（這是指明日的無產者們，而不是指過去）的講話。我連一瞬間也沒有想到：爲被明確地了解起見這應當是平俗的。」(「L'Art devait être social, j'entendais, par là, qu'il devoit, autant que faire se pouvait, négliger les habitudes et les

prétentions, de la bourgeoisie, s'adresser, en attendant que le peuple s'y intéressât, aux prolétaires intellectuels, à ceux de demain, et pas à ceux d'hier; je ne pensais pas un instant qu'on doit faire banal pour être sûrement compris.”)

象徵主義文藝，通常是被視為在審美方面發現了對布爾喬亞主義的嫌惡底東西的；而其目的，便是個人意識的革命；但是這個爆發，結果祇成了極端的個人主義的爆發。

不過這爆發是大的。它給了歐羅巴全體以動波。這是抒情主義的最後的解放。這個希望藉從個人意識的深底吐盡泥瀆而求得更新的共通意識的努力，在它的方向方面，活動方面，是有着撞醒一些人的強大的力。郎波(Arthur Rimbaud)的爆發的叛逆的表出，是成了巴比塞(H. Barbusse)奮起之力。這個絕對不是單單的告白，願望，而是以全身全意識全官能而做的

表白。而其目的，便是向集合意識之流合。但是他們爲達到那目的，是有着過多的要吐出的泥濘。他們的文藝雖想破除草草的表面的客觀描寫，被限定的外面寫實文藝之妥協的拘束，而表出流通自在的共通性，但也祇是由個人意識向集團意識的活動，而尙未具備可算得集合主義(Collectivism)文藝之客觀性。所以它祇盡了抒情主義的最後的解說之任務。不過倘若把他們看做單單的神祕家，卻又是不懂文化進展的過程的見解。梅特林克(Metelinck)的『唯有神祕家才會和革命家握手』的話，雖是主觀的表現，卻做着一些象徵主義者的目標。祇是他們專將他們的意識活動用在審美方面，而認識作用不足而已。他們的敏感性嫌太多，但缺乏科學的追究；叛逆的意德沃洛基雖有，但客觀性卻不足。

但是他們的象徵表現，是給了全歐文藝以波動；在全歐，到處都發生了象徵的表現。近代社會的動搖，無論在什麼地方都被敏感地感到了。在

法國，七十年戰爭後的崩壞現象供給了使這種文藝伸展的必需的條件；在俄國，在空氣漸次地壓迫着之中，（在北歐斯堪第那維亞，則在一些爲西歐文藝所教示而覺醒爲現實自然主義文藝的使徒的人開始在北歐鄉土的胸中尋求那現實性的時候，）造出了混和着近代的個性的解放和鄉土色彩濃厚的自然現象之交錯生活的一種神話的象徵文藝；而在南歐意大利，則成爲像鄧南遮 (D'Annunzio) 的初期故事所顯現的那般的官能豐富的象徵文藝而出現着。

易卜生，標龍遜 (Bjornson)，和斯特林堡 (Strindberg)……一個企望着個性的適確的解放，和以這個爲基礎的社會的建設；一個顯示着一些做着夢的北歐青年應走的路；而最後一個顯示着官能之徹底的解放。他們的文藝倘若不被象徵地表出，那末將不能超出單單的富於鄉土性的，部分的，地方的現實主義文藝以上，而結果將不能藉從北方來的他們的光而震動歐洲

文藝。不管怎樣受着共通的動搖，部分的地方文藝，是終有限度的。其伸展性是被限制着。要超出寫實以上，是需要他們的象徵表現的。

諾拉^(註一)走出下着雪的街道時在她背後關上的大門聲音，是在一切布爾喬亞的女性的胸中震響着。小約爾夫^(註二)浮現的死的面貌，也咒詛着一切布爾喬亞女性的缺少母格的唯我主義。鵬^(註三)顯示着斯堪第那維亞的自然的復讎，大匠^(註四)顯示着向那理想之國的登高；但是他的「第二帝國」，卻依然和梅特林克的「靈之世界」一樣沒有客觀性。這不過是解放了的象徵的世界，並且可以使我們想到它是產生斯維登堡（Sve J enhorg, 1688-1772）的風土的產物。

(註一) 易卜生的有名的傀儡家庭的女主人公。——譯者。

(註二) 易卜生的小約爾夫的中心人物。——譯者。

(註三) 易卜生的戲劇。——譯者。

(註四) 同上。

俄國文學中的象徵文藝，是在柴霍夫 (Chekhov)，加爾興 (Garshin)，安德列夫 (Andreyev)，才捷夫 (Zaitsev) 中顯現着；到了在革命爆發之際死去的詩人布洛克 (Blok)，崩壞的恐怖是比無論誰都強地被表現了。柴霍夫和奧大利的戲劇詩人希尼志勒 (Schmitzer) 一樣，是代表地表現了布爾喬亞泥的日暮途窮的人。他將被放在布爾喬亞文化下的生活的喘息及其漸漸涸渴的姿態，託諸自然的現象而寫出了。

「周圍的世界，不久將要來到一個陰沉的不能避免的時候。到那時候，原野將變爲黑暗，土地將滿鋪泥濘而變爲寒冷，哭泣着的柳樹將更悲傷而沿着樹幹流淚。能够免去這全體的不幸，祇有一個鶴，但是即使是他也祇敢唱着無聊的沈鬱的歌，怕太得意了會觸怒了悲傷着的自然。」

櫻桃園中的砍伐櫻桃園的聲音，也就是那日漸崩落的階級的聲音。

「錢於你有什麼用處呢？拋去從前的生活法吧！忘去了它，而開始新的生活法吧！」但是這卻是辦不到的。人們將內抗的不安託諸周圍的自然，而將一切弄做了薄灰色的天地。「什麼都是這樣。去年獵鳥就很少，但是今年卻更少了。再過五年，你瞧吧，會一隻也沒有。」

這種不安，密度一年一年地加深。看霧吧，看深淵吧！在黃色的濃霧籠罩之中，人們以被拉進深淵的感覺，而狂奔。人類祇以重新回到單單的獸性的姿態而蠢動着。這是「顏卡唐斯」的極致，而不是常識的世界。這是日常妥協意識所不能想像的象徵的世界。因為受不住這個苦惱，有人伸手向南方，而高聲地歌出馬爾賽耶士。但是俄國這時期的象徵文藝的代表者，也許應當算是才捷夫吧？他的靜寂的黎明，是比無論誰都好地顯示了北方的象徵主義。這完全是一篇散文詩。而阿列克桑德爾·布洛克(Alexandre Blok, 1880-1921)•則使這象徵文藝變成了俄國革命前的不安空氣及那革命

的爆發及爆發後的情形的表出。作爲象徵詩的他的十二個，乃是可以留諸永久的紀念像。由於時代和社會環境的相異，象徵主義文藝雖呈各種形相，但是我們總可以看到崩壞現象的敏感的表出，和探究那應當改向的方向的大概的活動（雖是主觀地探究着，並且我們看到的也祇是探索的姿態）。

近代布爾喬亞主義，在經濟方面，乃是資本主義，在政治方面，乃是帝國主義，在道德方面，乃是個人主義。資本主義的構成，隨着它的日漸成熟，它的崩壞也就在它自體之中胎生起來。十九世紀中葉以後，無產者之羣開始呈現了集合在街頭的現象。離開農村而被吸收于都會的工廠的一些人，隨着資本之膨脹收縮的波動，而被拋出街頭，接着就漸漸構成了有組織的階級。而大眾的文藝，也就出現了。左拉的傑爾米那爾，乃是它的

最初的表出。倘若要將一起頭便用着的「運命」這個字眼用在這裏而說明文藝內容，那末：在上代及中世，人類的運命是被掌握於超人之力手，而文藝即啓示着人類和它鬥爭或對它絕對服從的生活相；到了古典主義時代，運命乃被收諸地上的絕對支配者之手；而隨着個人分有觀念日漸發達，各個人的性格就被看做了運命；而最後作爲第四階段，隨着社會上第四階級開始要求解放，希望以集合的力量開拓和獲得共通運命的機運，就被表出做了文藝的內容。

個人主義道德的破壞，乃一些敏感的詩人在他們的情感上主觀地審美地做起的頭；不過那些象徵的詩人，也不容永遠彷徨于主觀神祕的世界之中。因此象徵派轉而有了 *Paroxysme*（病態的發作）的爆發性和伸展性。維爾亞侖（*Verhaeren, 1855-1916*）的出現，使神祕轉向了現實，主觀轉向了客觀，神經轉向了意志，個人轉向了羣集，並且使歌出了包含農村和都

市的大的呼吸的樣子。新時代的「黎明」之光，就可以說是和這個人一同射了出來。在由象徵主義轉向集團主義（Collectivisme）的文藝的人中，同樣有保羅·阿當（Paul Adam）。

黎朋（Gustave Le Bon）的「羣集心理」的研究，使「單一主義」（Unanimisme）的詩人們跳起了。他們說：到路上走去吧！倘若在前面看見一隊羣集，那末就投身于其中吧！并且流合于那些人的心理，而歌出他們的歸一的心理吧！於是，他們就在詩裏面，故事裏面，戲劇裏面，表現了作為這羣集心理的一體的活動。而同時，又生出了不以單單表現靜的羣集心理為滿足而宣言以表現奮起的羣集的心理為文藝的使命的一派。這就是意大利馬利內底（Marinetti）一派的未來派（Futurisme）。他們每年發行散布的未來派宣言，是用各國文字寫着，而飛到了四面八方。「我們歌咏被勞動，快樂，和反抗所激起的大集團。……直至今日的文學，是表現着

思索的、不動性，恍惚，和夢幻境。我們鼓吹進擊的運動，狂熱的不屈，體操的步度，危險的跳躍，打耳光，鐵拳。』所以他們鼓吹行進迅速，五官之同時的爆發，以及野蠻主義(Faunisme)的藝術，原始人的熱狂的跳舞，以及現實上的徹底的鬥爭，和戰爭。一切表示高度的機器，飛機的哼聲，引擎的旋轉，他們都讚美。而倘若要問他們因結聯這機械文化和大集團的行動而轉變到了什麼方向，那便是他們的法西斯化，讚美莫索林尼(Mussolini)。他們宣言法西斯主義(Fascisme)正是他們的文藝的政治化，莫索林尼正是他們的英雄，具現他們的文藝——未來主義的代表人物。

德國的表現主義(Expressionismus)，以從前的文藝以再現人類世界為目標，為愚事，而把探究其本質而為新的創造當做了目的。但是這當然與其說是創造不如應當說是表現，并且是被壓迫階級的感情到了世界大戰的末期在從來被加着的統制力發生混亂之際爆發了的東西。破壞既成階級的

一切的態度，一些支配者的心理的暴露，布爾喬亞的偽善的摘出。它并且把無產階級的指導當做任務。從文藝方面說來，這乃是新的社會主義文藝上的浪漫派文藝。其表現，便在強盛的內的躍動及其解放，破壞妥協的常識的意識，而使感動集中；其言語是火焰的音樂；其繪畫的表出，在顯示地平線的顛覆的點上，雖和未來主義一致着，但不像未來主義那樣把那迅速行動結聯於權力而變為禮讚戰爭和法西化，卻要盡力反抗權力，反對戰爭，具現從下面湧起的革命的力。而這急速而焦躁的爆發炸裂作用的活動，就分散了表現主義文藝本身，而作為當然順序，發生了新的現實主義，即新即物主義的文藝。表現主義文藝因為急於做那感動和破壞，焦慮於突破現實而做新的表出，所以表現變得很奇怪；而新即物主義，卻一面包藏着那感動，一面即於現實，置重於客觀的，機能的報告，并且把感動改做了鼓吹，將跳躍改做了潛入，而把特殊的尖銳一般化了。

在這當兒，在法國，有了從立體主義（Cubisme）到達達主義（Dada-isme）更到超現實主義（Surréalisme.）的發展。立體派打破從來的藝術的單單的平明的表面的表出，而希望解放從內部的和從下面的隆起衝動。從繪畫上說來，便是打破加着限制的限界線，而用顫動去充滿。內的脫出，是這樣開初被表現了。他們一方面要破壞舊的，同時還要做新的建設。這一個一方面便是從內面湧起的力，打破常套，凡庸卑俗的限制的布爾喬亞意識之打倒，同時也成爲新的共通意識，有無限的連續的意識之表出。阿坡利內爾（Apollinaire）在他的最後的論文新精神和詩人們裏說：

「我們可以希望難於想像般地豐富的自由，以爲構成文藝藝術的材料及手段的東西。詩人們今日是在做着百科科學的修煉。在感興的領域內的詩人們的自由，是不讓於在一面之中處理最多種類

的材料而被流布於最大距離的日報的自由的。」

它要求把一個事物的所有的面一時地表出，把所有的事物同時地表出。它把迅速，爆發，集注，伸展，當做着特色。而在這中間出現了的世界大戰，是演了把這傾向更向前推進的當然的角色。而做着那戰爭本身般的表出的，便是達達主義。

「達達是任何東西也不委託的，無論是戀愛還是工作。一個人在地上留下足跡之類，是難於受理的。達達祇承認本能；說明之類是本質地拒否的。……達達什麼也不希求，什麼也不意味，達達便是達達！」

這乃是反抗，破壞，爆發，混亂，虛無，無組織本身的表現，理智的安那其的形相。

超現實主義繼承立體派以來的它的傾向，而漸漸一方面具現現代的布爾喬亞主義的崩壞，另一方面摸索可以替代它的一個形體。也就是由崩壞

混亂的極致而開始要求一種新的秩序。而他們所顯示的他們的先人們，盡是些浪漫派的人。所以，在內容方面，象徵派文藝倘若是個人的「顏卡唐斯」，那末他們的文藝便是社會的「顏卡唐斯」；而在表現方面，則可說是新的浪漫派。所以他們反對實證主義。而想像對現實之永久的革命。因此他們一方面專心於潛在意識的解放，其自動的表現，即詩的實行化；另一方面，因為反對現實的實證主義的關係，要求了唯物史觀的態度。所以他們當然地分做了兩派：一派希望藉弗洛伊德（Freud）主義的精神分析而解放那隱藏在意識的縫間的各种夢想；一派則肯定共產主義，而希望跟着它走。

弗洛伊德主義的精神分析，先由個人的異常心理的解剖開始，接着發表「維爾亞倫的象徵」的研究，而成了說明象徵主義文藝的合適的參攷，再往後便轉至集團心理的解剖，批評黎朋社會學地外面地觀察了決定了的

東西和塔爾德 (Jean Gabriel Tarde) 的社會的「模倣的法則」之類，而從內面藉「利比多」(Libido) 的表出或喚做「愛斯」的核心之發見，以感染性 (Contingence) 或一致性 (Identification) 而說明了它的伸展。尋求失去了的時候的作者馬爾賽爾·普魯斯特 (Marcel Proust) 由利西斯的作者朱伊士 (James Joyce) 之類，便做着這個流派之文藝的表現。

象徵主義，單一主義，未來主義，表現主義，立體派，達達主義，超現實主義，——這些，都是敏感地焦躁地表現着或招致着布爾喬亞主義的崩壞現象或拼命摸索着脫出它的方向之形相。所以這些的文藝表現上的形式：象徵主義因為是抒情主義之最後的解放，所以以最音樂的抒情詩做着本體，但是并不停在這上面，漸漸地詩是和散文交錯着，散文是和詩交錯着，繪畫和彫刻是接近着，或成爲一體，有時候，繪畫不是描出，卻把實物點綴於畫面，而音樂也打破了常調，於是黑人的樂隊是被愛好了，「爵

士] (Jazz) 是風靡了全歐洲或全世界，而超現實派的一個非利普·蘇堡 (Philippe Soupault) 的作品偉人 (Le Grand Homme) 那樣的人物也躍出了。文字的表现不足，詩和繪畫便使連接雜然的場面，街頭光景和文藝表现的距離是沒有了，戲劇崩向電影，電影和 Revue 接續，露出和均衡表现普遍地發生。這也就是我們開頭講過的文藝藝術表现圈的混亂表出，表现亂射。它是反映着雜亂交錯的時代相。

資本主義作爲它的當然的發展，和軍國主義 (Militarisme) 握手結合，或示威它。國旗和商船，常一致着它們的行動。殖民地之增大，領土擴張的戰爭，商業上的競爭，關稅的防戰，國家對立的觀念，十六世紀以來是支配着歐洲全土。英國和西班牙的競爭，和法國的強大的進展，一直繼續到十八世紀中葉。接着便來到了英國的海上主權時代，和法蘭西革命一同

現出了拿破崙的「迭克推多」的時代。德法不斷的爭端，漸漸誘致了德國的強大；英國的經濟的軍事的對抗，終於惹起了一九一四年的世界大戰。

文藝在這期間，或被呼爲國民古典（The National Classic），或被呼爲國民文學，成爲時代的社會機構的實部構層的表出，而具現了各國的愛國主義，顯示了民族的特性。而自十九世紀的終半至現世紀的初頭，跟着經濟方面的國際競爭的激甚，一方面被結成了國民主義（Nationalisme）傳統主義（Traditionnalisme），另一方面國際主義（Internationalisme）的文藝以至世界主義（Osmopolitanisme）的文藝漸漸進展，和第四階級的覺醒隆起相接合，而在世界的文藝上開展着新四次的新展望。

傳統主義的文藝，是要求着國民主義，祖國愛，宗教情緒的復活，和向這東西曾經旺盛地繁榮過的古典主義文藝的歸嚮。并且由自我崇拜，轉而將自己意識擴張到了民族意志。它雖主張宗教愛，卻不許超出國境：傳

統之流，常專在國境之內打着旋渦，而不能從這裏面脫出。而其典型的文藝家，便是莫利斯·巴雷斯（Maurice Barrés）他把波德雷爾（Baudelaire）的「做一個對於自己的偉人聖者吧」當做金言，而相信「惟有自我才是唯一的真實」，而把自我以外完全看做了未知的蠻人。清楚地知道自我吧！使自我成爲深刻吧！將自我擴大吧！就是外界，其實也是自我所造出。因此，爲鞏固作爲自由人的自我起見，要受儘可能地大的感動，同時，還要解剖那感動，實行那感動。於是狂激的每天每天的生活便開始了。但是作爲結果，卻祇有狂激和疲勞，並且接着就倒去了。——這時候，浮士德（Faust）的「把這種和悲哀的嬉戲拋開吧，它像禿鷹般地吃盡你的生命。不論多末壞的傢伙，即使你也是如此，和不少人屯在一起，是能夠感到他是一個人的」的話，是震響了來。

他於是注意到：支配現在的是過去，各個人應當整個地服從社會。過

去是成爲歷史成爲傳說，而在他的心裏醒來了。從橫在眼前的鄉土的心中，那埋在地下的祖先們同樣地對他呼喊着。他於是脫卻了孤獨我，而達到了民族心，并且注意到「各個人無論怎樣完全地想像，都不過是名叫民族的更完全的組織的斷片」。吶喊「國民的精力」的巴雷斯的三部作，於是被接着「自我崇拜」的三部作而寫出了。

但是巴雷斯的自我清算，仍未能超出伸展民族意識一步。在他面前，國境這樣東西是築着儼然的鐵壁；而不管有怎樣的宗教愛，發生怎樣的戀愛，都不能超越，打破這國境的鐵壁。而宗教愛愈發生，戀愛愈發生，也愈牢牢地躲在那國境之內。

雖同樣在唯我主義的窒息的空氣中過了青年期，羅曼羅蘭（Romain Rolland）卻不求其脫出於向民族心之伸展，他把向民族心的伸展認爲使呼吸更成困難的東西，而唱出了國境超脫和國際主義。關於他的青年期，他

說：

「我們是曾經多末苦惱啊！而當我們和許多人看見沉重的空氣，頹廢的藝術，和不道德的無恥的政治每天每天在我們的周圍累積着的時候，我們是曾經多末苦惱啊！——我們呼吸困難，快要窒息，互相擦着身子。啊，我們是過了難受的幾年！——空氣在我們的周圍是沉重的，老衰的歐羅巴像是快要壓迫着的腐敗的空氣裏面麻痺一般！——世界像是快要在小心眼兒的卑劣的唯我主義之中斷氣一般。世界是窒息着！」

他爲打破這空氣，脫出這空氣起見，藉基於理智的諒解，基於友誼的聯合，通過表現着真實性的文藝的各民族的合作，將個人間的道德移植於團體之間的努力，……這些國際主義，而把國境之超脫當做着終生的任務。所以羅曼羅蘭正是從莫利斯·巴雷斯所達到的地方出發着。

若望·克利斯托夫 (Jean Christophe) 不待說就是從這思攷之中生出。

在他中間，宗教愛和革命思想是由父系和母系遺傳着。在他看來，宗教情緒乃是結合萬人的一個手段。他尊重手段。目的是不輕易達到的。以爲達到了的時候，立刻又生出不滿。所以手段本身是應當看得重要的。即使革命，在羅曼羅蘭看來，也是結合萬人的一個手段。唯有在革命之中，被壓迫被押塞的大衆才能伸展他們的力。但是即使這個，也是手段。這是應當極其重要地思攷的。他不喜歡以暴力對付暴力。他爲大衆而寫了民衆劇場。他以爲文藝的真正的任務，同樣在於結合萬人。他說：即使站在敵對關係上的人，誰會想到和歌德席勒所寫出的真實的德國人起釁呢？誰會想到和托爾斯泰采思托耶夫斯基的作品裏表現着的俄國人開始鬥爭呢？真實的人性，唯有在文藝之中，最完全地被表現着。所謂文藝無國境，也就是指通過這文藝而結真正的鞏固的友誼而言。所以他絕對反對一切戰爭。就

在革命上都不承認暴力的他，絕對反對戰爭是不待言的。他要儘可能地在國際上求理智的諒解結合。因此他極力排擊俄國革命的暴力。但是他決不惜對布爾塞維克主義本身表贊意，把它當作當然的文化進展。這是他的理智主義的當然的歸結。

巴比塞所表現的世界主義文藝，乃是在世界上隆起着的無產派文藝（*Littérature Proletarienne*）的一端的表現。羅曼羅蘭和他的論爭，是出于一個以「自由」的使徒而思考，另一個以「平等」的主張者爲立場；一個盡力尊重手段，另一個不承認爲實現目的起見手段上有多寡的不合理；一個以爲真正的國際結合除藉理智性的共通性之外別無手段，另一個主張除藉世界的勞動無產者們的利益的崛起和結合之外無由造出真正的文化。這裏便是國際主義和世界主義的區別所在。無產派文藝，由對於傳統，對於支配階級，對於經濟的，政治的，軍事的，道德的，所有的布爾喬亞主

義的批評開始，接着便專心于勞動者農民的意德沃洛基的表現。而這個，從世界方面看來，作為被置于一一定的經濟的、政治的組織之下的第四階級藉其覺醒和隆起當然地應當獲得的文化現象的表出，是把階級鬥爭和無產者們的世界的組織的聯結當做着手段。這在文藝上，與其說是國際主義，不如應當說是世界主義。與其是 International，不如是 Cosmopolite。

從世界大戰之後開始成為隆盛的美國的無產派文藝，毋寧是從無產派的立場而深刻地做着自國的文化，資本主義，商業主義，機械主義，——即亞美利加主義的批評；而俄國的文藝，則成着無產派伴隨新文化的建設的具體的表出。伴隨着這個的文藝理論，主要是在俄國和德國被發表着。

卡爾·馬克斯 (Karl Marx) 的「物質生活之方法，決定一般社會的及精神的生活行程。並不是人類的意識決定人類的的生活，反對地是人類的社會的存在決定人類的意識」的公式，是成着無產派文藝的理論的基礎；

文藝現象的發生過程，是在拉布利歐拉的唯物史觀論（Labriola: 'Essais Sur la Conception Materialiste de l'histoire'）或普列哈諾夫（Plekhanov）的馬克斯主義之根本問題詳細地表示着。而發生研究和價值批判，是被辯證法限定着。

第七章 內容，作家的態度，形式的決定

——今日以後的文藝

現在我們要把上面所講的總括一下。

所謂文藝的內容 (Le Fond)，是指作品中處理着的題材 (Le Sujet) 和處理它的作家們的意向 (L'Intention) 之合致而言。即使處理同一題材，因作家的意向如何，會生出有不同的效果的東西來，是不待說的。那末第一在世界的文藝上被表現着或被處理着的題材是怎樣的東西呢？若從歷史方面說明它，便是：

一：神話的題材。神話，在今日不過講講罷了，但在當代的一般人，

卻是活的事實。這是指超人力和人力的抗爭或連結而言。這個以為，在上代存在着不少神明，直接間接地支配着人類生活。人類有時和他們鬥爭，有時則不得已而服從他們。而這些神明到了中世紀，歸一成了唯一絕對的上帝，同樣地由他支配人類生活。這時候，人們是不能夠和這上帝怎樣鬥爭的。他們祇求怎樣去絕對服從他。倘若和他鬥爭，便被當作惡魔的出現。這些，便是上代及中世紀的文藝的主題。運命，是被掌握於這些超人力之手。這也是宗教文藝。

二：人類的。到後來，地上支配權歸諸絕對王者之手，在「天國歸上帝，地上歸王者」的思想之下，人間支配者獲得了全能力。和這個抗爭，也就意味着死。要鬥爭就要賭着死，不然就須服從。因此作中人物，王侯貴族是成了主要角色。運命，這時候是被掌握於強權者支配者之手。而因為宗教的勢力和這個對立着，所以文藝不能完全成爲無宗教的。這也就是近

代歐羅巴十六，七，八世紀的古典主義貴族主義文藝。

三：同樣是人類的。隨伴着個人對個人的關係，性格本位，發揮獨創，分有觀念的發達，運命被從治者被治者的關係上移放到了性格之上。這就是第三階級者布爾喬亞占有支配地位的時代的文藝。宗教在情緒上雖存在，卻失去了支配力。所以是一大半的無宗教文藝。這也就是十九世紀的浪漫派，現實派，自然派之類的文藝。

四：同樣是人類的。再度成爲治者被治者的關係。第四階級的隆起。從個人的到集團的。倘若要講運命，那末它是集團地自己開展着。科學完全代替了宗教。這也就是現代及今後的文藝。

其次，倘若檢討一下作家的意圖，那末：

一：便是做當代的一般思潮或多數者的意德沃洛基之代表的表現底態度。就如雨果所說，詩人應當暫時不管永遠的真理，而祇管包括當代的思

想。不過，話雖然這樣說，那些作家卻不一定是他活在當時的最受歡迎的人。許多紅的作家，不一定是當代的代表作家。他們也許多是供給當代以娛樂的一些人。代表的作家，有時候反而受着迫害。因那時代的社會環境如何，當代的代表作家最受苦惱的時候，都是可以有的。

二：便是和當代的一般思潮相反的態度。如人家進取他保守，人家尊重傳統他破壞傳統，人家尊重法則他破壞法則。站在反抗的叛逆的態度上的時候，往往會引起理論鬥爭。而反之站在反動的立場上的人也有。

三：有些作家，主張完全如實地表現。他們也不表明贊成也不表明反對，祇是把如實逼真做着態度。他們主張要像科學家那樣地公平，要像科學家說明自然法則那樣地無私。但是其實，其不少場面對當代的思潮和一般的意德沃洛基毋寧抱着消極的贊意。

四：便是完全隨着個人的趣味，而以藝術愛好者（*Dilettante*）的資格

觀察當代社會。批判完全委諸個人的好惡感。法朗士(Anatole France)的前半的態度，便是這樣。在孟旦尼(Michel de Montaigne)的批評裏，我們也可以看到這樣的態度。但是這時候，常對當代思潮抱着消極的否定。

這些態度，這些作家的作品的意向，應當把那時代的社會環境和個人環境當做條件而考慮，是不待言的。

其次，便是表現形式的問題。

中世紀前半，替宗教的神及領土之主效勞的理想的武士階級，既成爲當代的文藝表現的母體，那武士本身在文藝作品中也被理想化着。于是，由口至耳的故事歌自然而然地發達起來，接着被用文字寫出，而故事詩（即大敘事詩）乃成了那時代的代表形式。中世紀後半，開始崛起的布爾喬亞代替武士階級，接過了文藝。于是形成當代生活機關的中心的教堂和文藝表現的舞台合致起來，而造出了宗教戲劇。

文藝復興以後，文藝暫時之間被委於學者之手，在其研究搜集上費去了相當的時期。到後來隨伴着王朝期的隆盛，而堆砌成了詩劇的形式。這個，乃由上代的宗教戲劇和中世紀的宗教戲劇以及中世紀的敘事詩之形式匯合而成。而這時代，從大體上講，中世紀的武士階級不是已經滅亡就是昇做了貴族階級，因此接收文藝表現的，仍舊是布爾喬亞的有識階級。因為中世紀後半以來的王權和布爾喬亞的接近結合，將貴族僧侶的階級放在中間，而有識的布爾喬亞在王者們的保護之下接收了當代的文藝表現，所以作為意德沃洛基，乃是支配的（Dominative）。但不一定怎樣討貴族僧侶們的歡心。因此貴族僧侶們的壓迫，是相當利害地加在當代的戲劇詩人之上。到十八世紀，雖也曾有過變革，但詩劇依然成着代表表現形式，到「古典主義文藝即戲劇」的觀念被形成的程度地成着主智的，意志的，統制的文藝的形式。

從法蘭西革命前後，現出了布爾喬亞（即第二階級）之經濟的政治的統制時代。爲給這新被解放的布爾喬亞去表現其解放之餘勢，抒情詩實是比無論什麼都合適的形式。在這裏，是呈現着抒情詩開始在歐羅巴的天地中生出般的現象。在被解放的情感之前，異性是分外地美麗，而自然萬象也像是含着微笑。他們不由得不把這些咏出。作爲故事，是過於混雜；作爲戲劇，統制又嫌不够。總而言之，爲率直的真的披瀝那情懷，詩在他們是最適當的形式。這至少也是當代的代表形式。這是到被以爲「浪漫主義文藝即詩歌」的程度。和他們有着密切不離的關係。

布爾喬亞的統制支配，漸漸變得強有力。但是像舊組織能够看到的那般的絕對權的統制，是不被容許的。科學的發達，連平等都開始求起來。因此作爲意德沃洛基，不能不變成民主主義的。情熱奔放的時代，已經過去了。人們像自夢中醒來的人一樣瞧着周圍，并且開始以其再現描寫

爲事。詩是展開成了散文。而小說（Novel）故事（Roman），在支配的布爾喬亞氾乃成了比無論什麼都合適的文藝形式。三部作四部作的故事，被用法表現了他們的社會觀世界觀；而即使名爲戲劇，如巴爾扎克（Balzac）的人間喜劇那樣，其實也祇是持有大的結構的故事。小說和故事的區別，不是單單的長短之差，而是本質的相異。在我們中國，文學革命以來，小說家雖有，故事作家卻是不多見的。

隨着這布爾喬亞氾的統制開始發生動搖，文藝的形式也亂了。自從象徵主義吐出了最後的抒情詩之後，詩和散文以及其他一切姊妹藝術便做了交錯亂射。這交錯將歸着到怎樣的形式上呢？作爲新的機械的表出，電影是被增添了。這在戲劇乃是一個最有力的誘惑。這個也在戲劇的形式上加上着很大的動搖。

在這中間，新興文藝，新的無產派的意德沃洛基的藝術，到底將獲得

怎樣的代表表現形式呢？講到詩，個人情緒的抒情詩的時代，當然已經過去了。在現在，合唱齊唱是被要求着。所有的團體能唱的歌是被要求着：如校歌，寮歌，助威歌，勞動歌之類。不問都會和村落，一切種類的團體無一不要求有一支能够齊唱的歌。這個一半是爲着娛樂，一半也是表現意德沃洛基。至少詩與其是讀物，不如是在和歌曲接近着。與其是繪畫，不如在和音樂接近着。散文的小說故事的形式，作爲娛樂當作別論，至於說要求迅速，求做率直的真的表現，卻過於是散文的了，過於費時候了。至少，它不能使同時的感興爆發。這也許要成爲有閑者流的讀物吧？

所以，一種新的詩劇也許將被作出吧？——事實上也在被創造着。——那新的詩劇，雖是戲劇，卻又不是從前的戲劇那樣的傳統形式，并且不像電影那樣祇給人以瞬間的印象；雖是詩的，卻又不是抒情詩；雖具有小說故事最完全地顯示了的效果，卻又不光是散文的；雖是敘事詩的，卻又不

是古來的故事詩。它將是看了令人感覺，思考，喜悅，一同歌唱，一同活動的一種明快的表現。它的傳播性將是很強，浸透性將是很深。



No. 0051

<p>版權所有 不准翻印</p>	<p>分店 南京 杭州 重慶 成都 北平 鄭州 廣州 汕頭 漢口 香港 洛陽 雲南</p>	<p>總發行所 上海四馬路 現代書局</p>	<p>原著者 吉江喬松 譯者 高帆 發行者 洪雪帆 印刷者 現代印刷公司 出版者 現代書局</p>	<p>西洋文學概論 實價五角</p>
----------------------	---	--------------------------------	---	------------------------



\$0.50
FIVE CENTS

