

文 藝 研 究

第 一 卷

1

《文藝》

“文藝研究”
內容力求其較爲
蒙之文，倘是陳

“文藝”

編輯者：魯迅

文藝研究社編輯 大江書鋪發行

一九三〇年，二月。

1930年 2月 15日初版



每本實價大洋七角

(郵費另加)

預定全年：實價大洋二元二角

(每年一卷)
(每卷四本)

(郵費另加)

例 言

1. “文藝研究”專載關於研究文學，藝術的文字，不論譯著，並且延及文藝作品及作者的紹介和批評。

2. “文藝研究”意在供已治文藝的讀者的閱覽，所以文字的內容力求其較為充實，壽命力求其較為久長，凡泛論空談及啓蒙之文，倘是陳言，俱不選入。

3. “文藝研究”但亦非專載今人作品，凡前人舊作，倘於文藝史上有重大關係，劃一時代者，仍在紹介之列。

4. “文藝研究”的傾向，在究明文藝與社會之關係，所以凡社會科學上的論文，倘其中有若干部分涉及文藝者，有時亦仍在紹介之列。

5. “文藝研究”甚願于中國新出之關於文藝及社會科學

書籍，有簡明的紹介和批評，以便利讀者。但同人見識有限，力不從心，倘蒙專家惠寄相助，極所欣幸。

6. “文藝研究”又甚願文與藝相鉤連，因此微志，所以在此亦試加插圖，並且在可能範圍內，多載塑繪及雕刻之作。

7. “文藝研究”于每年二月，五月，八月，十一月十五日各印行一本；每四本爲一卷。每本約二百餘頁，十萬至十二萬字。倘多得應當流布的文章，即隨時增頁。

8. “文藝研究”上所載諸文，此後均不再印造單行本子，所以此種雜誌即爲薈萃單篇要論之叢書，可以常資參考。

言藝文藝研究季刊 只出一冊
係由魯迅編的，一欠三度集內 魯迅譯著 上E.

目 錄

英國文學史緒論·····	1
法國 H. A. Taine 作，傅東華譯	
自然主義文學底理論的體系·····	43
日本平林初之輔作，陳望道譯	
車勒芮綏夫斯基的文學觀·····	117
俄國 G. V. Plekhanov 作，魯迅譯	
現代歐洲無產階級文學底路·····	157
匈牙利 I. Matsa 作，雪峯譯	
關於在文學史上的社會學的方法·····	171
日本岡澤秀虎作，洛揚譯	
芥川龍之介在思想史上的位置·····	185
日本唐木順三作，侍桁譯	
資本主義與藝術·····	201
德國 F. Mehring 作，雪峯譯	

插 畫

H. A. Taine 像……………卷頭

蝕銅版畫,作者未詳

N. Chernyshevski 像……………116—117

繪畫,作者未詳

芥川龍之介像……………184—185

刻石,方善竟作



H. A. TAINÉ

TAINÉ的英國文學史緒論

傅 東 華 譯

I

由於研究文學的結果，歷史在一百年內的德國和六十年內的法國，都已經過一種變態了。

人們已經發見一件文學作品並不僅是一種想像的作用，即不僅是一個被激動的腦筋的孤獨的變幻的作用，却是當時的風尚和習慣的一種記錄，也是一種特殊智識狀態的表徵。由此而推得的結論是，我們靠着文學的紀念物，就能尋溯出許多世紀以前的人的感情思想的樣子。這種方法，已經我們嘗試，並已發見它是成功的了。

我們曾經細考這些感情思想的樣子，並已承認它們是首要的事實。我們已經發見它們繫於許多重要的事情上，發見

它們足以說明這些事情，而這些事情也足以說明它們，又發見我們從此必須在歷史上給它們一個地位，且須是最高地位。

如今這個地位已經給與它們了，故歷史上的一切都起變化了——目的，方法，工具，以至法則和原因的觀念。這裏所要嘗試陳述的，就是如今正在進行且必繼續進行的這種變化。

當你翻着一本對開紙本的堅韌巨頁，或一本稿本的黃色的葉——約言之，當你翻着一本詩，一部法典，一套信仰告白書時，你的第一句評論是什麼？你對你自己說，你面前的那作品，並不是自己產生出來的。它不過是一個塑型，像化石的介殼一般的；不過是一個印子，跟那曾經一度生活而死的動物留在石塊裏的印子類似的。你若不是要對那動物構成一點觀念，為什麼研究那介殼呢？同樣，你因為要曉得那個人，才去研究那文獻；介殼和文獻都是已死的殘片，而其所以有價值，只在它們是當初那個完全的活的存在的證跡。〔你的研究的〕目標，就是要達到這個存在；這個存在就是你所要努力再建起來的。若把那文獻看做彷彿單獨存在的樣子來研究，那就是錯誤。那就只是學着一個炫學者的態度來處理事物，而你也就自陷於蛀書蟲的錯覺裏了。畢竟，神話和語言都不是存在；唯一的真實，只是那曾採用文字和影像以適合

自己的器官並配合自己原來的智識之型的人類。信條的本身是空的。誰造它的呢？你就看看十六世紀中的這個那個的畫像，看看一個大僧正或一個英國的殉教者那種嚴肅而精強的面目。除非經過個人，便沒有東西存在；故我們有知道個人本身的必要。就使信條的由來，詩歌的類別，憲法的發達，習語的變化等等都已查實，我們也還只算得做了開道工夫。真正的歷史的開始，是在歷史家已從年代的雲霧之外辨識出那個天賦熱情，生成習慣，而且特有一套明顯而完全的聲音，狀貌，姿勢，服裝，如你在街上方才遇見那樣活而動的人的時候。所以我們要儘可能的限度，努力除去這種足以妨礙我們用自己的眼睛——自己頭裏的眼睛——去觀察那個人的時間上的大間隔。我們在一冊近代的詩的硃光的頁裏發見有什麼東西流露呢？就是一個近代的詩人，就是一個如 De Musset, Victor Hugo, Lamartine, 或 Heine 那樣的人——那樣的人是大學裏畢業的，富於旅行經驗的，穿夜禮服戴手套的，爲奶奶們所寵愛的，一晚上要鞠躬五十次而雅諷說至一打的，天天讀新聞紙的，普通在二樓上佔據一間房的，又因爲是神經質之故，而特別因在這種彼此和輓的稠密的平民政治裏官場的無信用足以提高他的身分以致張大他的自命故，所以

不會過分有興彩的，又是因他個人的感覺的精細而致自視如神明的。這樣，就是我們從近代的沉思和歌曲背後偵察出來的東西。

再在一本十七世紀的悲劇背後，就有一個例如 Racine 那樣的詩人——那樣的詩人是文雅的，謹慎的；他是一個寵臣，一個妙於辭令者；他戴的是華麗的假髮，穿的是有帶的鞋子；他是一個帝制派，一個熱心的基督教徒；“上帝曾經賜恩給他，使他無論跟誰在一起都不會因熱心於他的王或熱心於福音而面赤；”他又善於奉承王上，能把“Amyot的高盧語”繙成正當的法語；他對於閹人曉得謙恭，跟閹人在一起，總知守自己的本分；他常必勤勤懇懇，可敬可尊，在 Versailles 宮中如此，在 Marly 也如此，又在那用風景畫片正式裝潢着的場中，與一般每日一早起來打算復任的束髮的顯者們以至一般點着指頭數家譜以期〔在宮裏〕賞得一張踏腳凳坐坐的妖艷的貴婦們酬應交驩之際，也總無不維持着這樣的態度。關於這一點，你可參考 Saint-Simon 〔的著作〕和 Pérelle 的雕刻，猶之方才〔關於上節所述，〕你已參考 Balzac 的著作和 Eugène Lami 的水彩畫。

同樣，當我們讀一本希臘的悲劇時，我們的第一注意，就

是要想像出那些希臘人來。換言之，我們須要想像出這樣一種人：他們是半裸着生活在練身房裏的，或生活在一種公共的空場上的；那空場是在一個明麗的天空底下，可以完全看見一種極崇高而精美的風景；在那裏，那些人是忙着把他們的身體操練得強壯而活潑，忙着聚談，忙着辯論，忙着投票，忙着從事於愛國的海盜行爲，而同時又是怠惰的，中庸的；他們的家具是三個泥罐，他們的食物是兩瓶油浸的鱈魚；他們有奴隸服侍着，藉使他們有閒空可以陶養他們的心靈，操練他們的肢體；他們別無所關心，所關心的只在要有極美的城市，極美的行列，極美的思想，以至極美的人。關於此，只消把如“Meleager”或如 Parthenon 廟裏的“Theseus”那樣一個雕像拿來看看，或者去看一看那個像似一件綢大衣披着而有島嶼如大理石的身體一般從中突起的蔚藍而晶耀的地中海，再加上從 Plato 及 Aristophanes 作品中選出的一打精華之語來參考一下，那就比無論多少說明多少評論都明白得多了。

又若有人想要了解印度的富蘭那 (Purana)，他必須從想像一個印度家庭的父親入手。那父親“既然看見一個兒子已在他的兒子的膝上，”他就須遵照法律，拿一斧一瓶，退隱在一株榕樹底下，從此再不說話，而把禁食的回數加多，裸着身體，

周圍點着四個火，而頭上也有一個火，就是那無盡期地吞噬着一切生物而又使之復蘇的可怕的烈日。他又須接連幾個禮拜把他的想像輪流着固定在 Brahma 的腳上，膝上，大腿上，肚臍上，以及由此類推的其他部份上，終至因這種強烈的冥想的緊張而起催眠的狀態，於是一切存在的形式混合一起，彼此幻化着，都在他那旋暈的腦裏搖擺起來，終至那摒息定睛的不動的人看見宇宙如汽一般向他所希望要將自己消納在裏面的那個虛空無限的存在中漸漸滅去。在這場合，最好的教訓莫如到印度去旅行一次；但若沒有更好的辦法時，那末就把旅行家的紀載以及關於地理學，植物學，和人種誌的著作拿來讀讀也可。無論如何，總必須用同樣的方法去探究。凡語言，法律，信條，總不外是一種抽象；完全的事物須從一個活動的人身上——即一個能吃，能走，能打仗，能勞作的有形有體的形像上——去見出。把關於憲法和它們的結果，關於宗教和它們的體系的一切理論都撇開，嘗試着去觀察那些在工場裏，或在辦公室裏，或在田間，而有他們自己的天空和泥土，有他們自己的家庭，衣服，職業和娛樂的人，恰如你當在英國或意大利登陸的時候，看見散步的市民，喝水的工人，而注意他們的形容和姿勢，以及他們的道路和客棧一般。如果這種實在

的，親身的，可覺察的觀察，已經不復能實行，那末我們必須儘可能的限度，設法來代替這種觀察，因為這是我們能設真正曉得一個人的唯一方法；我們須使過去的變成現在；因為要判斷一件東西，必須那件東西在面前；對於不在面前的東西是不能有經驗的。固然，這種的再建，總是不能完全的；基於這種再建上的判斷也只能是一種不完全的判斷；但讓我們盡我們的力量做去；不完全的知識總比絕無知識或錯誤的知識好些，而欲近似地獲得關於既往時代的知識，除近似地去看見既往時代的人一法外更無別法。

這就是歷史的第一步。在前世紀的終了，歐洲當在Lessing 和 Walter Scott 的庇護之下，及稍後法國在 Chateau-briand, Augustin Thierry, Michelet等人的庇護之下，想像力重新發皇起來的時候，這一步已經走到了。我們現在要講第二步。

II

當你用自己的眼睛觀察一個有形的人時，你想要從他身上發見的是什麼？就是一個無形的人。你耳朵所聽見的那

些話，那些姿勢，他的頭的神氣，他的裝扮，以至他的一切種類的可覺察的動作，對於你，都只不過是那麼些表現罷了；它們是表現一點東西，表現一個靈魂的。一個內在的人藏在一個外在的人底下，而後者不過是前者的顯現。你之觀察他所住的房屋，他的什具，他的服裝，意思是在發見他的習性和嗜好，他的文野的程度，他的侈儉，他的智慧。你之傾聽他的談話，注意他的語調和他的態度，意思是在判斷他的精神，為放逸或為愉快，為精強或為嚴謹。你之思考他的著作，他的藝術作品，以至他的經濟上和政治上的設計，目的是在測量他的智力的程度和限度，測量他的創造力和自制力，而確定他的概念的尋常秩序，種類，和力量，即確定他思想和決心的樣子。

凡此種種的外面表現，就是許多歸集於一個中心點的道路，你只能經由這些道路達到那個中心點；那中心點的所在，就是真正的人的所在，換言之，就是其餘一切所由產生的那個機能和情感的團集的所在。你須要看澈一個新的世界，一個無限的世界；因為每個有形的動作，都包含着無限長的一串推理和感情，包含着串舊的或新的感覺；這些新舊感覺連合起來，使那有形的動作出現，好像一長串深深生根在地底的岩石露出地面而達到它們的水平一般。這個藏在地底的世界，就是歷

史家的第二目標，也就是他的特殊目標。若果他的批評的教育是足夠的，他就能從一件建築物的每點裝飾底下，一幅圖畫的每一筆底下，乃至一篇文學作品的每一詞句底下，去辨別出那點裝飾，那一筆，那一詞句所由出來的特殊的情操；他就是發展於藝術家或著作家胸中那本內在的戲劇的一個觀者，凡字眼的選擇，句法的長短，譬喻的種類，韻語的重音，推理的線索——在他看來，是無一件不有所指示的。他眼睛注在文字上，他的心和靈魂則跟隨着那文字所由出來的那些感情和概念徐徐地流動，不住地變換；他是在構造那文字背後的心理。

你如果願意學習這種方法，你可看看當時一切高等文化的提倡者和模範者——Goethe——的榜樣。他當着手做“*Iphigenia*”之先，曾經費了許多日子把古代最完美的雕像描畫起來，終於他眼裏充滿着古代景物的高尚的圖形，心裏貫澈了古代生活的調和的美，便能把希臘想像的習慣和憧憬在心中如此精密地再現起來，竟至供給我們以一個幾乎是 Sophocles 的“*Antigone*”及 Phidias 的女神的孿生姊妹。在現代，這種對於往時情感之精密而有確據的卜知，已給歷史以一個新的生命。在前世紀裏，這種方法是差不多全然不懂的；無論什麼人種什麼時代的人，都差不多被寫成一個樣子，無論希臘

人，蠻族人，印度人，文藝復興時代的人，十八世紀的人，都被鑄在同一模型裏，依照着同一的圖樣及某種爲全人類都可適用的抽象概念。那時的知識，是關於人類的知識，而不是關於人人的知識。那時的人，尙不能深入靈魂裏面去，也不會發見靈魂之無限的歧異和出奇的複雜，且不曉得一個民族或一個時代的道德的組織是跟一類植物或一類動物的物理的組織一般特殊一般各別的。今日的歷史，也跟動物學一般，已有它的解剖學了，且無論所研究的是其中那一支，無論是文獻學，言語學，神話學，都必須向這條路上去用功夫，方能使它產生新的葉。在從 Herder, Ottfried Müller, Goethe 以來許多無間斷地從事於這種大努力的且逐漸將它修正的作家當中，讀者可特別選取兩個史家和兩部作品，其一是 Carlyle 的“Cromweil 的生平和著作，”又其一是 Saint-Beuve 的“Port Royal。”他讀了這兩部書，將能看見我們可以如何精密，如何明白，如何深刻地從一個人的行爲和作品底下去偵察出他的靈魂來；如何在一個老將底下，我們所看見的，並非是一個僥倖地僞善的野心家，却是一個被一種陰鬱的想像的紊亂的幻想所苦的，而本能上和能力上都是講求實際的，徹頭徹尾是英吉利人性的，且凡不曾研究過英吉利的氣候和人種的人都要

覺得奇怪覺得不可索解的；又如何拿他大約一百封散漫的信及一打模樣殘缺的演說詞，我們就可跟着他從他的農場和他的牲畜到他的將軍的營幕裏，和攝政的座上；就可以尋溯出他的變態，他的發展，他的良心上的衝突，和他的政治上的決心，而且可尋溯得非常清楚，甚至他的思想行爲的作用都可目覩，而他的陰鬱的靈魂所以常受震撼的那些常起的瘡疾式的悲劇，也要像 Shakespeare 的悲劇一般透入觀者的靈魂裏。

我們看見，在修道院的爭辯和尼姑們的頑固的背後，如何恢復人類心理學的大領域之一；又見五十以上因敘述上大家一律而致看不見的人物，如何走出光天化日之下來，一個個都分明顯出他的千差萬別的面目；又見在神學的議論和單調的說教底下，如何可以窺見永遠呼吸的心脈的搏動，窺見宗教生活的激動和悒鬱，窺見自然感情的不及料的反動和混雜的騷動，窺見周圍社會的浸潤，窺見神的恩典的間歇的勝利；這其間現出無數的差別，就使最詳盡的描寫，最曲折的筆調，也未必能把批評家使這荒蕪田中萌芽出來的巨大收穫完全蓄得起。

德國以它那極馴順，極廣博，極易變化，極適於人類思想的最遠僻最奇異的狀態之再現的天才；英國以它那極適於解決道德問題，極適於用數字，用度量權衡，用地理學，統計學，用

經文和常識來解明道德問題的實事求是的心理；法國也終以它的巴黎的文化和客室的習慣，以它對於人物和對於作品的不住的分析，以它發見弱點時的常常現成的諷刺，以它辨別思想的機敏——大家都已在這塊地上來耕過了，而我們現在已開始領悟，無論在那一塊歷史的領土上，我們若果要獲得相當的收成，那末就不能不達到這種深的下層之土。

這樣就是第二步，我們現在正要次第的說明它。這樣就是當代批評的正當目標。這樣的工作，沒有人會像 Saint-Beuve 那樣精明地做過，也不曾有人像他那樣大規模的做；由這一點說，我們大家都是他的學生；因為在書本裏，且甚至在報紙上的那種文學的，哲學的，和宗教的批評，在現在，是全然被他的方法所改變了。從這一點起，以後一定還要進化。我曾屢次嘗試說明這種進化是什麼；據我的意見，這就是開給歷史的一條新路，也就是我要努力加以更詳細的說明的。

III

當你已經觀察一個人，並已記下一點，兩點，三點，乃至無數的情操之後，那就算已足夠了嗎？你對於那人的知識就算完

全了嗎？一本備忘錄可以構成一種心理學嗎？不；那不能成功一種心理學，故在此處，如在別處，原因的探求就須跟隨着事實的搜集。不問事實是什麼性質，物理的或道德的，它們總是由原因起來的；野心，勇敢，正直等等之各有原因，正無異於消化，筋肉的動作，動物的熱等現象。一切美德和惡德都是“產物，”與礬和糖之爲產物無異；每件複雜的事實都由單純的事實生出來，它跟單純的事實有因果關係，而且是依靠它們存在的。所以，我們必須確定什麼單純事實存在道德的品性底下，恰如確定什麼單純事實存在物理的現象底下一般，例如，我們試拿近在手邊的第一種事實來看——就是新教教堂所用的那種宗教的樂譜。原來那些禮拜者的心理所以傾向這種莊嚴而單調的樂調，是有一種內在的原因——一種大於結果遠甚的原因——使然的，換言之，就是因他們感着人對上帝的禮拜應該有真實無僞的儀式那種普通概念使然的；同是這種普通的概念，又曾形成神廟的建築，排斥雕像，廢棄繪畫，抹消點綴，縮短儀注，限制集會中足以妨礙觀瞻的高座額數，取締種種裝飾上的細節，姿勢，及其他一切外觀上的虛文。而這樣的觀念，則又起於一種更普遍的原因，即認人類爲不得不擁護上帝那種關於人類一般行爲——無論內的，外的，無論

祈禱，動作，及一切種類的處理——的觀念；同是這種觀念，又曾推翻神恩的學說，減少牧師的重要，改革聖禮，禁止虛儀，並且改變紀律的宗教而為道德的宗教。但這種觀念，又基於第三種更加普遍一層的觀念上，即認如此的道德的完全只見於一個完全的上帝身上，上帝是一個無缺點的裁判者，嚴厲的監督者，他認每個靈魂都有罪，都應受刑罰，都不能有德，不能得救，除非是經過一個由“他”惹起的激動的良心，及經過“他”使它實現的心的自新。這個，才是主要的概念，它的構成，就是把義務當做人類生活的絕對的主宰，而使其他一切理想都屈服在道德理想的腳下。至此，我們已經達到那人的最深部份；因若再要說明這種概念，我們就必須顧及那人所屬的種族，例如說，日耳曼人，或諾爾曼人，又必須顧及他的智力的構成和性質，顧及他一般思想感情的樣子，顧及那使他不輕率墮入肉的享樂的世界的感覺上的遲滯和嚴謹，顧及他的趣味的遲鈍，顧及那足以阻止洗練和諧的形式及方法之產生的不規則心理及概念的衝發；顧及他對外觀的厭惡，對真理的追求，乃至對那種使他為發展良心而犧牲一切的抽象虛空的概念的固執。這裏，我們的探求已經達到一個終點。我們已經達到一種原始的傾向，一種特殊的癖性，這種癖性是屬於一

切種類的感覺的，屬於一個時代或一個種族所特有的每個概念的，屬於跟觸動人類心胸的每個思想感情不能分離的那些特徵的。這些就是大原因，因為這些是普遍的永久的原因；這些原因是每個場合每個頃刻都存在的，到處存在的，總是活動的，不可毀滅的，到底是不得不地佔着優勢的，蓋因無論如何偶然的事，都必要經過這些原因的通路，都要受它們的限制而偏向着它們，故終於要讓它們的能力隱隱地無窮地反覆出現；所以，一切事情的大致組織，一切事件的主要特色，都屬這些原因的工作，總之，一切宗教和哲學，一切詩的和產業的制度，一切社會和家庭的形式，總莫不是經它們打過印子的痕跡。

IV

故人類的思想感情有個系統，這個系統的主要原動力在於一種普遍的癖性，即屬於一個特殊種族，時代，或國度的人所同具的某種特徵。正如礦物學上的結晶，無論它們怎樣的差別，總必由少數單純的物的形式而起，歷史上的文化，無論它們怎樣的的不同，也必由少數精神的形式而起。前者可用一

種原始的幾何學的元素來說明，後者則可用一種原始的心理學的元素來說明。我們要領會全部礦物的種類，必須先研究一塊規則的固體的一般狀態，研究它的各面和角度，並從這縮小的形式上去觀察它所得感受的無數變化。同樣，我們若要領會全部歷史的變化，必須先把一個人類靈魂的一般狀況並它的兩個或三個基本能力研究一下，然後從這縮小的狀態裏觀察它所得而呈現的主要形式。這種理想的活畫，無論它是幾何學的，心理學的，總都不甚複雜，我們立刻可以察出文化所受的（也如結晶所受的）那些有機條件的限制。我們在出發點時從人身上發見的是什麼？就是事物的影像或再現，換言之，那內在地浮現在他面前的東西延續一段時間，便抹去了，迨經對於這個那個的樹或動物——約言之，即對於某種可感覺的對象——加以一番審察之後，它便重又回來。這就是構成其餘一切的物質的基礎，而這物質基礎的發展是兩重的，即空想的或實證的，就看那些再現的結果是一種普通的概念或一種積極的決心為準。這就是總括地被縮小的人的狀況。

就在這裏，就在這些狹窄的限制之內，我們要遇着人類的差別，有時只是本質上的差別，有時則是那根本的兩重發展上的差別。無論其間的元素是怎樣的無意義，就那集體而論，即

有極大的意義，而因素上的極微的變化，便足以引起結果上的巨大的變化。隨那再現或顯明如鑄幣的模裏鑄出，或混亂而含糊；隨它集中於自己身上的事物的特質或多或少，又隨再現時或屬強烈而副以衝動，或屬靜緩而周以平夷，人類機能的一切作用和全部裝置就要完全變態。同樣，再現的以後發展若是起變化，人的全部發展也必隨它變化。若是做那發展終點的普遍概念不過是一種中國式的乾燥無味的觀念，那末語言就成爲一種代數，宗教和詩都化成極小量，哲學就變成一種道德的實用的常識，科學變成一套處方，分類，和功利主義的記憶術，而那人的心也就取一種完全實證的傾向。反之，若是再現所終的普通概念是一種詩的和譬喻的創造，是一種活的象徵，如亞利安人種那樣，那末語言就成一種每字都能代表一個人格的有色彩的史詩，詩歌和宗教就具有燦爛而不竭的豐富，形而上學也就向深處微處發展，而絕不顧及實證的方面了；總之，無論那努力是有差錯，是不得不然的薄弱，全部的智力已被美和崇高所擒，因而想像出一種理想的型，因其俱有高尙及和諧之故，把人類的一切感情和熱心都彙集在自己身上了。

又若再現所終的那個普遍概念是詩的，却是驟然的，不是逐漸達到的，却是由一種突然的直觀達到的；若是那元來的作用

並非是一種規則的發展，却是一種猛烈的爆發——那末就如賽米人種那樣，形而上學的能力要缺乏；宗教的概念要成爲一個憔悴而孤寂的王帝般的神的概念；科學就不能成形，智力就成爲頑固而執拗，不能使自然之精細的布置再生；詩歌就只能發出一套猛烈而誇大的呼喊，而語言已不復有推理的條理，不復能暢達，因爲那人已經化做抒情的熱心，化做不能控制的熱情，化做狹窄而狂妄的行爲了。這在特殊的再現和普遍的概念中間的間隔裏，就可發見人類最大異點的萌芽。例如有些種族，像古典的諸民族，是用一套規則地分類着且逐漸普遍起來的漸層的觀念從前者〔再現〕渡到後者〔概念〕去的；其他，例如日耳曼諸民族，則經過一番長久而無把握的摸索之後便一致地跳過這個間隔去的。又如羅馬人及英吉利人，在最低的階段上就停住了；其他如印度人及德國人，則爬到最高的階段去。再若我們於思考由再現到觀念的推移之後，更去思考由再現到決心的推移，我們就能發見同樣重要同一種類的根本差別，這些差別之所由起，在於印象之或爲鮮明，如在南方的氣候，或爲暗淡，如在北方的氣候；在於它或立刻引起行動，如在未開化的民族，或遲緩地引起行動，如在已開化的民族，又在於它能生長，變化，持久，聯合與否。人類熱情的全部，

一切公衆和平和公衆安甯的危險，一切勞働 一切動作，都是由這些根源出發的。其他一切原始的差別也莫不如此；它們的效果包括全部的文明，並可比之在狹窄範圍內預先描出以它們爲法則的那條曲線的那種代數學的公式。這種法則並不能到底都有効；有時紊亂的狀態也要發生，但卽在這種場合，也必不因那法則的本身不完全，却因它不是單獨作用故。也許新的元素曾經合併進舊的元素；強烈的外國的勢力曾經進來抗對原來的勢力。又許如古代的亞利安人種，曾經移民到別處，故氣候的變化曾經引起全部智識的經濟和社會組織的變化。更許如薩克森民族那樣，一民族被他民族所征服，而新的政治組織曾把它原來所本無的習慣，容受力，和欲願等等硬放進去。又許一民族是在一種被蹂躪而恫嚇着的分子當中永久成立起來，例如古代斯巴達民族，而同時生活的必要，如在一個武裝的營幕一般，曾把全部道德和社會的組織都猛烈地迫使向着一個獨特的方向。無論如何，人類歷史的機運總不外如此。我們總能發見那原始的主要源泉必屬一種靈魂的和智力的普遍的傾向，而這種傾向則或爲先天的，爲那民族所本有的，或爲後天的，由於某種情境所強迫而成的。這些所與的大源泉，要逐漸地發生它們的效果，就是說，在幾

個世紀的終了，它們要把那民族放進宗教上，文學上，社會上，和經濟上的一種新的狀態裏去；而這種新的狀況，合以那些源泉的重振的力量，便又產生另一狀況，有時是好的，有時是壞的，有時快，有時慢，以至無窮；故每個分明的文化的全部發展，都可認做一種永久的力的效果，這力時時要改變它在作用的情境，因而變換它的工作。

V

有三種不同的根源助成這種根本的道德狀態的產生，就是人種，環境，和時代。所謂人種，是由人類帶到世界上來的那些天生的和遺傳的傾向所構成，而普通恆必附以氣質上和身體組織上的顯著的差別。這些傾向，隨不同的民族而異。自然地，人類之有變種，是跟牛馬之有變種無異的，有的勇而智，有的怯而能力有限；有的能作優越的概念和創造，有的則只有粗淺的觀念和發明；有的特別適於某種工作，特別富於某種本能，也如我們見於比較優種的狗那樣，有的長於奔跑，有的長於戰鬥，有的長於打獵，有的長於看守房屋和羊羣。我們於此，可以看見一種顯明的力；而且這種力是非常的顯

明，那無論經其他兩種原動力〔環境和時代〕如何巨大的轉移，我們仍舊可以認識；且如亞利安人種，由 Ganges 山系散布到 Hybrides 山系，被分配在一切氣候裏，與每等程度的文化為隣，經受過三十個世紀的革命的變化，然而在它的語言上，宗教上，文學上，哲學上，依然顯出今日所以使它的後裔仍相結合的那種血統上和智力上的聯屬關係來。這些後裔無論如何差別，他們的血統是不會喪失的；無論野蠻，文化，和接枝，無論園霧與土地的差別，幸運與不幸運的遭際，都屬無效的作用；那個原來形式裏的幾個大特徵依然持續下來，而且我們可以發見原始痕跡裏的兩三個主要特色，在後來由時間堆積上去的痕跡裏仍舊是顯明的。這種非常的固執性是並無足異的。雖則因距離之無限，我們對於物種的由來只能在一種可疑的光中得見一瞥，而歷史的事蹟則充分燭照着史前的事蹟，足以說明那些原始癖性之幾乎不可動搖的鞏固。當我們在亞利安民族，埃及民族，或中國民族裏，於離現代十五，二十，三十世紀以前遇見這些癖性的時候，它們便已代表遠不止此數的世紀的工作，或者竟已代表無量億兆世紀的工作了。因為動物一經生下來的時候，它便須適應它的周圍；隨它的園霧，食物，溫度之不同，它的呼吸也就另換一個樣子，回復精神

的方法也就不同，感受外界的戟刺也就異樣了。不同的氣候和境地產生不同的必要，因而也就產生不同種類的活動；又因此就有一套不同的習性，終於就有一套不同的傾向和本能。如此被迫着須與四周情境均衡的人類，便獲得一種相應的氣質和特性，而他的特性，也如他的氣質，如果外面的印象在他身上因回數愈多而愈深，留給子孫的遺傳來歷愈古，它就成爲愈加鞏固的獲得。故無論在那一頃刻的時間，一個民族的特性都可當做以前一切行動和感覺的一個總結；換言之，即都可當做一種量，及沉重的質量，這質量不是無限的（因爲自然的一切事物都是有限的），却是跟其餘的部分不均衡的，且是不能舉起的，蓋因一個幾乎無限的過去的每一分鐘都會使它加重，而若欲使那天平轉移，則須那一邊積上更大的行動和感覺之故。這就是歷史的事蹟所由出來的那些主要機能的第一源泉且最旺的源泉；而我們立刻可以看見，這個源泉若是有力量，那必因它不僅是一個源泉，却是一種湖沼，且如一個深的蓄水池，許多世紀以來其他的源泉都會把水注入其中故。

我們既已如是證實一個種族的內在的組織，我們就須論及它所處的環境。因爲人是並非單獨生在世界上的；自然包容他，別的人環繞他；偶然的和次要的一層要來罩在他那原始

的和永久的一層之上，而物質的和社會的情境，則足以攪亂或完成降服於它們〔情境〕之下的那個自然的基礎工作。有時，氣候會發生它的效果。例如亞利安諸種族的歷史，我們雖然只能暗昧地從他們的共同國家尋溯到他們的最後居處，我們却能確鑿的說，那顯見於日耳曼諸種族和希臘拉丁諸種族之間的深澈的差別，大部分是起於他們所居住的國度的差別——前者是在寒冷而潮濕的國度，在幽暗的樹林和濕地的深處，或與曠莽的海洋為隣，囿於憂鬱或粗野的感覺，傾向於狂醉和粗劣的食物，因致養成一種戰鬥的和吃人的生活；後者反之，他們是住在最美的風景裏，與引誘航行和商業的光耀晶瑩的海為隣，沒有那種較粗劣的胃的要求，而自始即傾向於社交的習性和習慣，傾向於政治的組織，傾向於足以發展演說術的情操和才能，以至科學上，藝術上，文學上的享樂和發明的能力。又有時，則政治的事件也曾有作用，例如意大利的兩度文明：第一次全然傾向於動作，於征服，於政治，於立法，蓋因它那時是一個原始的逋逃藪，是一個邊境的市場，又是一種武裝的貴族政治，常把外國人輸入進來，而使他們及被征服者入軍籍，致使兩個敵對的團體彼此對峙，因而它的內訌和凶殘的本能除有組織的戰爭一條路外更無可發洩？至於第二次的文

明，則因地方自治制度之固定，因它的教皇處於一種世界的地位，因隣國的軍事的干涉，故已免除了大規模的統一和政治的野心，又因順從它那種燦爛而和諧的天才的傾向，故竟全然被移轉到逸樂和美的崇拜了。最後，又有時社會的狀況也曾打上過印子，如十八個世紀以前見於基督教，二十五個世紀以前見於佛教，蓋其時地中海的周圍也跟在印度斯坦一般，因亞利安種之征服及組織的極度的效果，曾引起難忍的壓迫，對於個人的蹂躪，完全的絕望，全世界都處在詛咒的聲音之下，終至處在這種落胆的牢獄裏而覺得他的心已經溶化的人，想出克己，貞潔，慈愛，柔和，以及人類同胞的概念，在佛教屬於一種一切虛無的觀念裏，在基督教則屬於認上帝為萬物之父的觀念。我們試環顧栽在一個種族裏的那些左右一切的本能和才能；約言之；我們試看一個種族現在思想和行動時所依照的那種心的傾向，我們必常發見它的工作是由於那些延長的狀況之一，由於那些包圍的情境，由於那些壓在一羣人身上的持久的巨大的壓力，而那羣人，或者各別地，或者集合地，從一代到一代，不住受着它們〔那些壓力〕的屈撓和形作，如在西班牙，則有一種接連八個世紀的十字軍和回教徒反抗，後來因驅逐 Moor 人，因掠奪猶太人，因宗教裁判所之設立，因天

主教的戰爭，這種情形還是延長下去，甚至使民族的元氣銷竭；在英國，則有一種接連八個世紀的政治的建樹，因而維持着它的人昂立而可敬，獨立而服從，人人都慣於在法律允許之下結合團體以從事奮鬥；在法國，則有一種拉丁民族的組織，先是施於一種柔順的未開化分子，隨在普遍的破壞之下悉被剷除，然後又在民族本能的潛在作用之下重新復活，在世襲的君主底下漸漸發展，而終之以一種暴露於革命的朝代底下的平等化的，中央集權的，行政的共和國。這些，就是型成那個原始的人的種種可覺察的原因中之最有力者：它們之於民族，就猶之教育，事業，境遇，居處之於個人，而且它們似乎是包括一切的，因為人類的事情所由形作，而在外的所以向內作用的那種外的力，是統統都包涵在它們裏面的。

然而此外尚有第三種原因，因為既有由內的和由外的兩種力，則必已有由這兩種力合同產生的工作，而這種工作本身，就足以助成產生繼起的工作；即除永久的衝動和所與的環境外，尚有後天獲得的惰性。當國民性和周圍的情境作用時，那是不在 *tabula rasa*〔無痕的心版〕上，却在已經着有痕跡的版上。這版隨所取來的時間不同，那上面所着的痕跡也不同，而這個，就足使全部的效果都不同了。例如把某一

文學或某一藝術的兩個頃刻來想一想：即 Corneille 底下和 Voltaire 底下的法國悲劇，Aeschylus 底下和 Euripedes 底下的希臘戲劇，Lucretius 底下和 Claudian 底下的拉丁詩歌，及 Da Vinci 底下和 Guido 底下的意大利繪畫。確實，在這兩極端的兩點，普通的概念上是沒有變化的；所描寫的，所再現的，總須同是那個人類的型；此外，詩的體裁，戲劇的組織，一切物的形式也都保存着。但其中有這樣一點差別，即那兩個藝術家中有——一個是前驅者，其他一個則是後繼者；前者是沒有模特兒的，後者是有模特兒的；前者是親眼看物的，後者是經由前者的媒介看物的；又，許多藝術的部門已成比較的完善，印象的單純和雄渾已經減少，而形式的優美和洗練則已增加——約言之，前之作品已經決定後之作品了。就此點而論，人跟植物是一樣的；同一的樹液在同一的溫度，及同一的泥土裏，要因它相續完成的不同階段，即不同的發達程度，其萌芽，開花，結菓，結子時，後起者的狀況恆必就是先起者的狀況，且必因先起者之死生出來的。如今，你若不論上文所述那種頃刻間的狀況，而論那種包括着一個或許多世紀的發展上的大時期，例如中古時期，或方才過去的古典時期，我們的結論也是一樣。在那樣的時期裏，必有一種優勢的概念貫徹到底：人

類當二百年乃至五百年間，始終都有一種理想的人物存在目前，在中古時代就是騎士和僧侶，在我們的古典時代就是宮臣和文雅的說話者；這種創造的和普遍的概念，曾經專利着全部行爲思想的領土，及迨它已把它那無意識地成爲體系的作品散布在全世界之後，它就怠懈下去，死滅了去，於是便有一種新的觀念產生，也要同樣的佔着優勢，而有同樣層出不窮的創造。這裏應該注意，後者是一部份依賴前者的，而前者把它的效果跟國民性及周圍情境的效果連合起來，就要把它們的趨勢和它們的方向硬加在新生的事物上。凡歷史上的大潮流，就是按照這個法則造成的，所謂法則，就是說一種智識或一種主要觀念的長久支配，例如所謂“文藝復興”那種自然創造的時期，所謂“古典時代”那種演說術的分類的時期，所謂亞力山大里亞時代及基督教時代那一串神祕的組織，或爲日耳曼，印度，希臘起源時那一套神話學的燦爛的花。於此，也如在別處，我們所論的只是一種機械的問題：全部的效果，就是一種全然由產生它的那種力的威勢和方向所決定的。這些道德的問題所以與物的問題判分的唯一差別只有一點，即前者的方向和威勢不能如後者那樣精密地用數目字來估定或陳述它。欲求和才能，雖也如壓力和重量一般，是一種有

程度可分的量，却不是一種如壓力和重量那樣可以測量的量。

我們不能將它定入一個精確的或近似的公式；我們所能辦的，只有記錄下那些足以使它顯現而近似地或粗略地指示它應列入的等次的顯著的事實。但道德的科學的記錄方法雖然跟物理的科學不同，兩者的質料是一樣的，同是由力和方向及量組成的，故我們仍舊可以證明，在前者如在後者，其最後的效果是按照同樣的法則起來的。這個最後的效果之或大或小，就看那基本的力之或大或小，及是否精密地以同樣的意義在作用，又看種族，環境，及時代的顯明效果，是在相助，抑或相消。如是，就可說明一個民族的生活上何以要不規則地且並無顯明理由地顯出長久的虛弱和燦爛的成功來。故當十七世紀時，法國人那種天生的社會的癖性和說話的精神，乃遇着講究客室中的虛文和演說術的分析的頃刻，便是這種諸力會同的一例；又如十八世紀中，德國人的那種善屈折而深刻的天才，乃遇着一個講究哲學的綜合和宇宙的批判的時代，也便是這種諸力會同的一個例。至於諸力背馳之例，則一見於十七世紀，其時英國人以他那種遲鈍的孤絕的天才，而試欲裝着一種都市的新裝飾；又一見於十六世紀，法國人以他那種明晰的散文的智力，却試欲懷孕一種活的詩。 Louis XIV

和Bossnet 底下的那種絕妙的禮文和高貴的文學，就是這種創造力之暗中會合使它產生的；Hegel 和Goethe 底下的那種大規模的形而上學和廣博的批判的同情，也是這種暗中會合使然的。至於 Dryden 和 Wycherly 的那種文學上的缺憾，那種放蕩不檢的劇本，那種未成熟的戲劇，與夫 Ronsard 和“七子”以那種拙劣的希臘作風的販運，那種暗中摸索，那種纖弱瑣屑的美，則都是創造力和背馳的例。我們可以確鑿地肯定，將來時代潮流所要送我們去的那些未知的創造，都必要由這些原始的力產生出來，並受這些原始的力的支配；又可肯定，設使這些原始的力可以測量，可以計算，那末我們就得由它推出將來的文化的特性，猶之由一個公式推出一般；更可肯定，我們在今日，若是不論我們這種紀錄之顯然的粗疎，不論我們的測量之基本的不精密，而仍欲對我們的一般命運構成一點觀念時，那末我們必須把我們的猜測基於這些力的視察上。）因為當我們列舉上文的三種力時，我們已把活動的力的全部範圍都賅括盡了；即當我們已經討論過種族，環境，和時代三件東西時，——就是說，當我們已把內在的主要源泉，外來的壓力，以至後天獲得的衝動三件東西都已顧及時，——我們業已不但把一切運動的一切真正原因都說盡，並已把一切

可能的原因都說盡了。

VI

如今所留着要說的，就是要確定當這些原因應用於一個民族或一個國度時如何分配它們的效果的這一層。譬如一個源泉從高處出發，依照高低的地位，從一層到一層，散布它的水，終於達到平地為止，一個民族因人種，時代，環境造成的心靈的傾向，也就像這樣，按照不同的比例，逐漸下降，而歷過它的文明所由組織的不同的事實。當我們用水源為起點來製一個國度的地理的地圖時，我們看見緊接在這個共同起點之下的那些斜坡分做五個或六個主要的流域，而這些主要的流域又各分為若干小流域，終至那顯出極不均齊的平面的全國都包括進這個網的分支之內。同樣，當我們製造一個屬於某等人類文明的事件和情操的心理的地圖時，我們最先就發見有五個或六個分明確定的疆域——宗教，藝術，哲學，國家，家族，產業；其次在每個疆域裏發見天然的區劃，又其次在每個區劃裏發出更小的境界，終至達到生活上為我們在我們自己身上及周圍人身上的常觀察得到的無量數的細小節目。

又若我們把這種種集團的事實拿來觀察和比較，我們立刻發見它們是由部份組成，而且都有共同的部份。我們先把人類智力的三種主要產物——宗教，藝術，和哲學——來論。所謂哲學，豈不就是對於自然和它的根本原因的一種概念而具抽象及公式的形式的嗎？宗教和藝術底下所有的，也無非是對於同此自然和同此根本原因的一種概念，而具有多少確定的象徵的形式及多少顯明的個性的，所不同者，只在前一場合我們相信它們之存在，後的場合，我們相信它們不存在。讀者試把印度，斯坎地那維亞，波斯，羅馬，希臘等處的大創造想一想，他就會發見，無論何處的藝術總都是一種可以感覺的哲學，無論何處的宗教總都是一種當作真的詩，無論何處的哲學總都是一種乾燥了的化爲純粹抽象的藝術和宗教。故在這些集團的每個的中心都有一種共同的元素，即一種關於世界和它的起源的概念，而若這些集團彼此不同，那是因爲每個集團都有一種特殊的元素跟那個共同元素合併存在的緣故；例如這個集團裏含有抽象化的能力，那個集團裏含有有信仰的人格化的才能，第三集團裏則含有無信仰的人格化的才能。又再拿人類聯合的兩種主要產物來看——就是家族和國家。國家所以構成的，不就是一羣人所以集合在一個領袖

的權威之下的那種服從的情操嗎？家族所以構成的，不也就是妻和子在父和夫的指導之下共同行動所基的那種服從的情操嗎？家族是一種自然的，原始的，限制的國家，猶之國家是一種人爲的，後起的，放大的家族，而在由其份子之數目，來源，狀況而起的差別底下，我們在小的組合〔家族〕裏和在大的組合〔國家〕裏，同樣可以辨出一種使他們所以相聚相合的心理上的基本傾向。如今假定這種共同的元素是由環境，時代，和種族的特性得來的，那末它所存在的一切集團必都隨比例而改變，這是顯然的。故若服從的情操只不過是一種恐懼的情操，那末你就要遇着（如在多數東方的國家）專制的殘酷，非刑的濫施，利用人民，奴隸習慣，財產無保障，出產貧乏，女性爲奴，以及妻妾的習慣等等。又若服從的情操是根據於紀律，社交，及尊重的本能，那末你就要如在法國那樣，遇着一種完全的軍隊的組織，一種絕妙的行政的階級組織，一種薄弱的公衆精神而附之以愛國的呼喊；又遇着人民的無猶豫的柔順與革命者的熱烈並存，廷臣的諂媚與紳士的反拗並存，洗練的談話之優美與家庭和家族間的吵鬧並存，婚姻的平等與因受法律束縛而不得不然的夫婦不相融洽的狀況並存。最後，若果服從的情操是根據在從屬的本能和義務，那末我們就要

如在日耳曼諸民族，見出家庭的鞏固和滿足，見出家庭生活的牢固的基礎，見出世界事業之緩慢而不完全的發展，見出對於確定的階級之先天的尊重，及對於過去之迷信的尊敬，見出社會的不平等之維持，見出對於法律之天然的習慣的敬重。同樣，在一種族裏，恰如一般觀念的傾向要有不同，故它的宗教，藝術，和哲學也要不同。若果那種族裏的人因神經的組織易受激動，天然適宜於較廣大的普遍概念，而同時又有攪亂這些概念的傾向，那末我們就如在印度，發見一種偉大的宗教的創造之驚人的豐富，一種侈靡的透明的史詩之燦爛的放花，一種深微的想像的哲學體系之奇異的聯成，凡此，都有一種共同的精液非常密切地結合着，非常深澈地滲透着，我們由其宏富，由其色彩，由其紛亂，立刻可以認識它們是同一氣候同一精神的產物。反之，若有天然地健全而且頗是均衡的人，如欲把他的概念鑄入明確的形式起見而甘把它們限制在狹小的範圍裏，那末我們就如在希臘，可以看見一種藝術家和說故事者的神學，看見一種立刻可以從物體分離開來而幾乎當即變做有實質的人格的神，又看見一種幾乎被抹消在那種渺茫的運命觀念裏的宇宙統一的情操，又看見一種算不得深微，緻密，宏大有體系，却是形而上學地狹窄的，而又邏輯上，詭

辯上，道德上無可比倫的哲學，又看見一種以明澈，自然，比例，真，美諸點而論足以優於一切的詩和藝術。最後，若是那種族裏的人囿於一種絕對不見思辯上的深微的狹窄的概念，而同時又被實際的趣味所吸收，所完全硬化，那末我們就如在羅馬，只看見一種發育未完的，實際上徒有其名的，只適指示農業上的瑣細節目的神，只看見繁殖，家庭，真實的婚姻，農事的標語，因而只看見一種無用的勦襲的神學，哲學，和詩。於此，也如在別處，就可看見一個相依爲用的法則。文化就是一個活的個體，其中的部份的聯合，跟一個有機體的部份的聯合一樣。恰如在一個動物，它的本能，牙齒，肢體，骨骼，筋肉等等相聯合的樣子，是其中有一件變動必引起其他各件的相應變動的，而一個精巧的自然學者，只消拿着其中少數的幾片，便能把一個幾乎完全的身體想像出來，重建起來；同樣，在文化裏，由宗教，哲學，家庭組織，文學，藝術等等合成一個體系，其中每個局部的變化都牽涉一種普遍的變化，故一個有經驗的歷史家只消單獨研究一個部份，便能預先看出並且一部份預料到其餘的特性。這種相依爲用的法則，是絕無曖昧的地方的。在生物身上，這個法則的構成，在於（一）必須有足以顯示那個最初的型的傾向，（二）必須具有能穀供給它的

需要及能使它自己調和的那些器官。在文化裏，這個法則就在每個人類的創造裏都有一個同樣存在於周圍其他創造裏的根本的創造者，就是說，都有一種才能和傾向，一種有勁的顯著的癖性，這種癖性把它自己的那種特殊性質輸入它所參加的一切作用裏去，它若發生變化，就要引起它在裏面合作的一切工作的變化。

VII

既已達到這一點，我們就能窺見人類變態的主要特色，且能進而尋求不僅支配着一件件事情並也支配着一類類事情的一般法則。即不僅支配着這種教宗或那種文學，並且支配着整類的宗教或整類的文學的一般法則。例如，若果承認宗教就是一種連合着信仰的形而上的詩；又若承認在某等人種某等環境裏，信仰和詩的才能，及形而上學的才能，要以非常的力量顯出；又若我們把基督教及佛教當做都在大規模地成立體系的時期中及如曾激起Cevennes地方發狂的那種壓迫似的苦楚當中發達起來的；反之，若果承認原始的宗教是產生於人類理性的黎明期，產生於人類理像最澎湃的時期，及最天真最易

起信仰的時期；又若承認回教是在一個缺乏科學的民族裏，當智力驟然發達的頃刻，跟詩的散文的濫觴及物質的統一的概念同時出現的——那末我們就可斷定宗教之產生，衰落，改革，變態，一切都隨情境使它三種創始的本能加固和會合的深淺程度為轉移；由此，我們也就可以明白宗教在印度那種特別提高的想像的和哲學的智力裏所以會作為自己的鄉土；在中世紀那種受壓迫的社會，當新國語和新文學勃起的當中，所以會那樣驚人地大規模地怒放；後來在十六世紀那種普遍的復興及日耳曼諸民俗一般醒覺的時期所以會以一種新的品性和一種英雄的熱憤重新發達；在美國的草昧的民主政治裏及俄國的官僚政治專制之下所以會有那樣許多奇異的派別 蠶 擁 出來；及最後，它在今日的歐洲所以會隨如此人種上和文化上的差別而以如此不同的比例及如此特殊的傾向分配着。宗教如此，其他一切種類的人類產物——文學，音樂，圖案的藝術，哲學，科學，政治，以及其餘——也都莫不如此。每個產物都有一種道德的傾向做它的直接原因，或數種道德的傾向會合着做它的原因；給與那個原因，它就出現；撤去那個原因，它就消滅；那個原因的強度或弱度，就是它本身的強度或弱度的測量。它之受那原因的束縛，就如任何物理的現象之受它的

情境的束縛，如露之於周圍空氣的寒冷，如膨漲之於熱。道德的世界之有偶力，無異於物的世界，且也與物的世界的偶力同樣強力地關聯着，同樣普遍地流布着。凡在一個場合產生，改變，或制止第一項的，其必然的結果，必也產生，改變，或制止第二項。凡使周圍的空氣寒冷的，必致露降。凡使信仰跟對於宇宙的詩的概念一併發達的，必產生宗教。從來的一切事情都是如此發生，且必要繼續如此發生。這些巨大現象之一的適當條件和必要條件一經我們曉得，我們的心就能把握它的將來，跟把握它的過去一樣。我們就能確信地說出在什麼情境之下它會重新出現，就能非武斷地預料它的未來歷史的許多部份，就能精密地寫出它以後發展的一部份的傾向。

VIII

今日的歷史已經達到這一點，或者甯說，已經差不多到了這一點，即已經在這種探究法的門檻上了。如今所提出的問題是這樣的：——給與一種文學，一種哲學，一個社會，一種藝術，或一組的藝術，什麼是使它產生的那些事情的道德的狀態

呢？又，什麼是最適宜於產生這種道德狀態的種族，時代，和環境上的情狀呢？這些構成物和它的支派都各有一種特別的道德狀態；一般的藝術有一種道德狀態，猶之各個特殊的藝術各有它的道德狀態，建築，繪畫，雕刻，音樂，詩歌，各在人類的大領土裏有它自己的一個萌芽；各有它自己的一種法則，而我們看見各個都按照這種特殊的法則生出，若與它們的隣居的流產狀態相形起來，分明是偶然的，獨特的，孤獨的，如十七世紀中弗蘭特斯及和蘭的繪畫，如十六世紀中的英國的詩歌，如十八世紀中的德國的音樂。原來在這個時候，在那些國度裏，只有一種藝術的條件是滿足了，却不是他種藝術的條件，而在一般的荒廢之中，只有一枝曾經放過花。如今的歷史，就是要探求這些人類發育的法則；就是要達到各個特殊構成物的這種特殊心理；就是要把這些特殊的條件造出一個完全的表來。這樣的工作，是沒有比它更精細更困難的。Montesquieu 曾經擔任過，但在他的日子，歷史的興味還在方始萌芽，故他不曾有成效；那時的人，沒有一個對於所該走的路有過什麼觀念，就是現在，我們也還沒有窺見那條路。恰如天文學，畢竟是一個機械的問題，也如生理學，不過是一個化學的問題，故歷史，畢竟是一個心理學的問題。藝術家，

信仰家，音樂家，畫家，遊牧民，社交家，都是被一種內在印象和作用的特殊體系形成的；在各種人，觀念上和感情上的素性，強度，及相互關係，都是不同的；各有他自己的道德的歷史，和他自己的特別的組織，跟一種主要的傾向及一種佔優勢的癖性並存着。就中每一項的說明，都需一章書專事於心理的分析，而這樣的工作，如今是并略具梗概也還說不上。但有一個人，就是 Stendhal，因一種特別的心理傾向和特別的教育，曾經嘗試過這種工作，不過他的多數讀者，都覺他的著作似是而非，並且隱晦。這是因他的才力和觀念太未成熟所致。他那種可佩服的洞察，他那種不經心地寫出來的深刻的話，那種語調上和邏輯上的驚人的精密，都是別人所不懂的；人們都不覺得在一個世界的人的形貌和言談之下，他實在是說明最複雜的內在組織；不覺得他的手指是點在那個大的主要源泉上，不覺得他是把科學的程序，把運用數字和分解及演繹的藝術應用在心的歷史上；不覺得他是指出各國民性，氣候，氣質等等基本原因的第一人；約言之，大家都不覺得他處理情操如它們應該處理的樣子，即如一個自然學家和物理學家用分類的方法及估定勢力的方法來處理的樣子。因此種種，他便被判定為無味，為乖癖，而容他寂寞地活着，只做做

小說，遊記，和筆記，藉以博得一打模樣的讀者罷了。然而在今日的我們看來，他的作品裏面可以發見極可滿意的努力，就是把我方才所描寫的那條路弄得非常明白的努力。沒有一個人比他更明白地教我們怎樣用我們自己的眼睛觀察，藉先注意我們周圍的人類和生活的真相，然後注意到舊的可信據的記載；怎樣才是不僅讀死書；怎樣從古書的字裏行間去探索出真實的情操和思想的系統，以至那些文字寫出時的心的狀態。在他的著作裏，也如在 Saint-Beuve 和德國批評家的著作裏一般，讀者可以發見多少東西可以從文學作品裏推演出來；即若果那作品是豐富的，而我們也曉得怎樣去解釋它的，那末我們就能從中發見一個特殊的靈魂，這往往就是一個時代的靈魂，有時也就是一個種族的靈魂。就此點而論，一本偉大的詩，一本好的小說，一個優異的人的供白，當比一大堆的史家和歷史都還有益；所以我願意把五十本的特許狀和一百套的外交文件去交換 Cellini 的回顧錄，Saint Paul 的書翰，Luther 的席上談，或 Aristophanes 的喜劇。文學作品的價值就在這裏。它們之所以有益，因為它們是美的；它們的功用隨着它們的完美的程度而增；它們所以能把文獻供給我們，就因它們是紀念物之故。一本書愈能使情操看得明

白，便愈是文學的，因為文學的特別任務就是紀錄情操。一本書中所紀錄的情操愈重要，它在文學上的品級必愈高，因為一個作家須能寫出一個民族或一個時代所過的是何等生活，方能吸收一個民族或一個時代的同情。故在能把前代的情操呈現在我們目前的各種文獻中，最好的便是文學，特別是偉大的文學。它很像似物理學家用以偵察和測量人體中最深微的變化的那種感受性非常之強的器械。在憲法裏或宗教裏，沒有一樣東西是能幾近如此的；一本法典或一本教義問答裏的文章，至多只能把人的心粗粗的描寫，不能寫到細微處；若是政治上和宗教上也有能顯示生活和精神的文獻，那末就是講壇和法庭上的雄辯的議論，就是回憶錄及個人的供白，這便又都屬文學的範圍了，故文學除它本身之外，並把別處一切好的東西都具備在自己身上。我們大部分由於研究文學，才能產生道德的歷史，才能曉得一些為事實所基的心理的法則。

我今從事寫作一國的文學的歷史，並從事確定一個民族的心理；而所以挑選這一國，並不是沒有動機。蓋所挑選的民族，必須具有宏富而完全的文學，這是難得見到的。很少民族可算得自始至終真正思想得好，寫得好。就古代說，拉丁文學在開始時是空虛的，後來也不過勦襲和模倣而已。就

近代說，德國文學有兩個世紀差不多是一張空白。意大利和西班牙文學到十七世紀的中間就終止了。唯有古代的希臘及近代的法國和英國，曾經供給我們完完全全一串偉大而有表現的紀念物。我所以挑選英國的，這是因為它的文學至今還存在，可以直接觀察，故比那個已經滅絕而僅有斷片殘留的文化的文學比較容易研究；又因它跟法國文學不同，故在法國人眼中，更容易看出它的極顯著的特徵來。而且，除開英國文化所特有的東西外，除開一種自然的發展外，它又因新近受着一種極有效的征服而顯出一種強迫的轉變；而它的文化所由出發的三種所與的條件——種族，氣候，和諾爾曼的征服——都可明白了然地在它的文學的紀念物裏看出；所以我們在這部歷史裏可以研究到人類變態的兩種最有力的原動力，就是自然與強迫，且可無間斷地無疑義地從一串可信據的完全的紀念物裏去研究它們。我在本書，試欲解釋這些原始的原動力，顯示它們的逐漸的效果，並且說明它們的暗中作用會如何使得宗教和文學作品完全顯出，及未開化的薩克森人所藉以變成今日的英吉利人的那種內在的組織如何發展。

譯者附註：——本篇依據 World's Greatest Literature 叢書內 Henry Van Laun 的英譯本轉譯。

自然主義文學底理論的體系

日本 平林初之輔 作

陳 望 道 譯

序論 我所以起草本論的理由

自然主義底文學是二十餘年前，與那做着背景的理论一同紹介入我文壇，而且在當時的我文壇裏促成了不妨稱爲劃時期的大轉換的。然而今日，自然主義底文學——及那爲背景的理论，已被看作過時的東西，不論在那爲發生地的歐羅巴，在日本，都不給以歷史的興趣以外的興趣了。誰都以爲，自然主義底文學已經是與現在無涉的過去的文學，“自然主義的”這詞已經成爲舊文學底形容詞。在這樣的條件之下，而我還於自然主義底理論有所論述，這就像單被歷史的興趣所驅或甚至於單爲好古癖所驅似的。自然，我並不信，單由歷史的興趣而論自然主義文學的便是無價值，我確信那也很緊要，

連我自己也頗想從事的。但我所以草這稿，却於單純的歷史的興趣之外還有別的理由。其理由如次：

1. 自然主義文學，無論在爲發生地的歐羅巴尤其法蘭西，在被紹介輸入（雖然不能說是全然正確的）而一時風靡了全國文學界的我國，現在都已認爲是過去的文學了。但是做那文學底特色的，現實的或寫實的這性質，却似乎不論後起的反自然主義的有幾多的文學的流派，主張，都仍堅決地要求着它爲現在及今後文學底根本的性質。這就足以證明，自然主義文學和那理論，就使含有幾多的夾雜物，至少其中還是含有至今還有生命的或物，而我也就確信取來論述是於今日及今後的文學會有何等的關涉的。

2. 其次，自然主義文學和那做背景的理论曾否全然正確地爲那後繼者，紹介到外國者，批評者所理解，我以為是非常地可疑。尤其是那理論，既爲當時一般文化底發達底條件所制約，而理論底主張者又不免有多少輕率的斷定，自然有很不完全之處。然而許多批評家，卻好像有簡直判定它是謬誤，或者故意將那不完全的處所放大，而至胡塗輕斷以爲自然主義是與現代或將來底文學終之毫無寄與之感。

3. 第三，這是本質的理論，自然主義文學底理論，據我

看來，雖然事實上非常地不完全，有些部分，從今日進步的理論看來，簡直是胡說，但我總確信它是新的文學理論底起腳點，是使文學理論脫掉玄學的獨斷論，主觀的嘍語，而為客觀的，科學的理論的最初的嘗試。自然主義文學底主唱者們，是與使近世天文學從占星術獨立的人們，使近世化學從鍊金術獨立的人們，以及使人知道社會科學可以和自然科學對立或並立的人們，可以在思想史上享有同等的榮譽的。所以不認識自然主義文學所有的這意義，便不但抹煞先覺者正當的功績，或者竟有建設今後新的文學理論的基礎已具，而我們，因為不會留心它，仍然空費着非常艱辛的勞力，或者徒然努力建設文學理論於這基礎之外即全然主觀的結果。

我現在所以想要從新檢查自然主義文學底理論的體系，是由於以上這三個理由。我想憑着這檢查，以探求正確的理論在自然主義以後出現的種種反動的文學論，或無理論之中所當循由的道路。這必然地，將使這論稿的大部分盡為煩厭的徵引所充塞。

我們先從見於自然主義文學底最代表的理論家泰納 (Hippolyte Adolphe Taine) 底各種著作裏的體系開始。

第一章 見於“英文學史”序論的泰納底體系

一. 自然主義理論對於舊理論的特異點

“英文學史” (Histoire de la Littérature Anglaise) 是泰納底述作中，最常又最早被我國所介紹的書。但現今感有興趣的，不過是那序論 (Introduction) 底一部分。約長有四十頁的這序論，是他非常明顯地說明自己研究文學史底態度，而即以之應用於本文的。我現在的目的，既然專以自然主義文學底理論為研究底對象，就只要緒論便夠了。

他先指出近世研究歷史方法的革命是由於導入文藝作品於那研究之中而起。就是劈頭先說歷史是靠着文學底研究而面目一新了。文學研究為什麼能夠使歷史發生這樣的變化呢？那不消說，是由於知道了文學是人類社會生活底表現或描寫，所以轉過來，研究文學也就可以明瞭各時代的人類底社會生活，因而也就可以知道那文明底狀況的這事實。用他自己底話來說，便是：

On a découvert qu'une oeuvre littéraire n'est pas un

simple jeu d'imagination, le caprice isolé d'une tête chaude, mais une copie des moeurs environnantes et le signe d'un état d'esprit. On en a conclu qu' on pouvait, d'après les monuments, retrouver la façon dont les hommes avaient senti et pensé il y a plusieurs siècles. On l' a essayé et on a réussi.

“發見文學作品不僅是易感的頭腦所生的空想的遊戲，也不是孤獨的任性，乃是周圍習俗底描寫，精神狀態底徵象。而從這一事便斷定，靠着文學的記念物可以明瞭幾世紀以前的人們是怎樣地感又是怎樣地想。人們已經嘗試過，而且成功了。”

泰納以爲過去的文學作品是與貝殼一樣的東西，貝殼之中曾經有活的貝在生活，文學作品底背後也曾經有創造它的人類在生活。要知道貝須研究貝殼，要明瞭人類底生活也須研究文學底作品。這經由文學作品而知道各時代生活着的人類底思想，感情，簡括說來便是生活的事，就是近代歷史革命底第一步。這第一步，在十八世紀底終了，已由 Lessing, Walter Scott 等，及法國稍後由 Chateaubriand, Augustin

Thierry, Michelet 等，開始走了。這樣，在近代詩底背後，便被見到了布爾喬亞的生活，在十七世紀底詩底背後便被見到了宮臣等類底生活，在希臘劇底背後便被見到了奴隸制度下的希臘自由民底生活。

歷史革命底第二步，泰納以為，是在經由看得見的人以達到明白看不見的人。因為看得見的人都不外是看不見的人就是靈魂底表現，所以倒過來，研究看得見的人便可以明白看不見的人。即從各時代底人們底外部生活底記錄，便可以明白那內部生活的思想感情趣味等。與細察房內底裝飾，陳設等等，可以明白住在其中的人底趣味教養一樣。這種方法，纔是一種近代批評的方法；這方法底最偉大的始祖是聖柏甫 (Sainte-Beuve)。當時底一切文學，哲學，宗教等底批評，都因這方法而全然改了面目。而自然主義文學底批評，據泰納說，也正當從這里出發。所以泰納自己說，“從這一點說，我們都是他(聖柏甫)底學生。”

到此為止的事業，先人都已做過了。就這意義講，遠如 Lessing, Scott, Michelet, Chateaubriand 們，近而最直接的如聖柏甫，都不妨視為自然主義文學的先驅者。但泰納並不是單單祖述這些人們底業績的，他自己也在說，是要以它為出

發點而更走出新的一步的。這歷史革命底第三步，纔是自然主義文學理論底獨自性。這第三步是什麼呢？

因文學作品，而知過去時代人們底外部的生活，因知外部的生活而明白這些人們底內部的生活，如前所述，原是聖柏甫所已完成了的方法；然而單是這樣的內部生活底記錄或觀察，據泰納說，還是不能稱為完全的認識的。聖柏甫不過做成了手錄 (Chaiers de remarques)。並不是科學。要它成為完全的認識成為科學，便不止蒐集事實，還當闡明這些事實之間底原因結果底關係。自然主義者所進行的歷史革命底第三步，就在使歷史從事實底蒐集記錄升到了科學。

我們在這里必然地要問精神生活可有因果關係呢？或可以知得那因果關係呢？但關於這一點泰納底斷定是極堅決的。他說：

Que les faits soient physiques ou moraux il n'importe, ils ont toujours des causes; il y en a pour l'ambition, pour le courage, pour la véracité, comme pour la digestion, pour le mouvement musculaire, pour le chaleur animale. Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le

sucre, et toute donnée complexe naît par la rencontre d'autre données plus simples dont elle dépend.

“不問是物理的事實抑精神的事實，都有其原因；野心，勇氣，誠實底有原因，正如消化，筋肉底運動，動物熱等底有原因。惡德和善德是與蜜和糖一樣的產物 (Produit)，一切複雜的所與 (donnée) 都由它所依存着的單純的所與底結合而生。”

人類底精神活動也和自然現象一樣受着因果原理支配的，泰納這說，我以為是完全對的。倘若不然，精神現象底科學便是不可能。但是許多的批評家，都以為自然主義文學理論底缺點，連泰納底理論也在內，就在將科學的方法搬到文學底理論上來。這是錯在太科學的了。——這抗議是對着自然主義文學理論不斷地反復着，現今也還是廣續着的。

但是據我想，一切理論是無法依據科學的方法以外的方法得到的。以太科學的緣故說是自然主義文學理論底缺點，不過是慣於將文學藝術單單作為 art 觀察，單以那技術底巧拙，成績底好歹，手法底上下為問題的，舊時無理論的裁斷批評的人們底偏見。照象是一種技術。成績底好歹由攝影技師底

手法上下而定。但是照象底原理仍然與它獨立地存在着。而這原理是到底不能不依科學究明的。不許有技術和科學底折衷。關於文學也如此。文學是一種技術 (art)，而也可以成爲理論的研究底對象。而在後一境界，我們所可取的方法也只有科學的方法。所以對於泰納底文學理論，而爲的折衷主義的，無理論主義的批評，都是全然沒有意義的。

如其泰納底文學理論有錯誤(而這如後所述當然是有的)，應該不是錯在研究方法太科學，倒是錯在研究方法之中混有非科學的獨斷的部分。

二. 精神現象底決定論

蘭孫 (Gustave Lanson) 曾經述說泰納怎樣把握精神現象底決定論。他說：

Taine liait tous les faits psychologique à des faits physiologiques: toutes nos idées et sensations sont conditionnées par des mouvements moléculaires des centres nerveux. Il ramenait l'idée à l'image et l'image à la sensation. Ces fines observations, ces exactes analyses se traduisent gros-

sièrement en littérature en cette notion: il n'y a dans l'homme que des sensation et des instincts: tous le reste est mensonge, sottise, spiritualisme, indigne de l'attention d'un savant.

“泰納將一切心理的事實連結於生理的事實。就是我們一切的觀念和感覺都是由腦中樞底分子運動制約着的。他將觀念歸於表象，將表象歸於感覺。這個緻密的觀察，正確的分析，大概是以如次的意想移入於文學：就是人類之中所有的不過感覺和本能，餘外都是虛妄的，空漠的，不值學者注意的。”

這蘭孫底觀察，不但太大概，也與許多的批評家一樣，無幾分將泰納底決定論漫畫化着來說的樣子。我們還得進而聽聽泰納自己說的話。

無論什麼現象，要理解它底因果關係都不能不將那現象儘力歸原到簡單的要素。所以，自然科學是極贊成這單純化的。

泰納因說我們要把握歷史的變異底全體，我們首先第一必須考察人類精神一般 (âme humaine en général) 並其二三

基本的能作。據泰納說，這正和要研究種種鑛物底形狀，先須考察規則的固體一般(solide régulier en général)及其面角等等一樣的。於是他以為，也正和鑛物結晶底形狀雖然一看似乎千差萬別，其實可以歸原到極少數的基本模式一樣，一看似乎很複雜的人類底文明，也是可以歸原到極簡單的型式的。

那麼，由此所得的文明底模式，人類精神一般底基本的能作是什麼呢？

我們人類首先被給與的，據泰納說，是對象底表象(les images ou représentations des objects) 即感覺的事物(une chose sensible)。這是一切人類底精神活動底材料，而它發展於思辨的和實踐的兩方面，前者就成為一般的概念(Conception générale)，後者就成為行動的決心(résolution active)。

因這表象和那向兩方面的發展過程底微細的變化，就有人類全體底種種的變異，因而就在人類所造的文化——宗教，哲學，科學，藝術等——上也有種種的變異。

關於這一點上的泰納底見解，我們可以看出是有若干模胡的部分。感覺或表象怎樣向思辨的及實踐的兩方面發展？其生理的或精神的機構是怎樣的？泰納並不給我們說明。而許多的先驗論者，都於這兩者之外還承認有一種審美的

精神機能的，泰納何以將它除去了，也並不告訴我們一點理由。然而總之，他把人類精神底活動歸原於感覺的事物或表象，想由這單純要素底變化來說明複雜的人類文明底變化的這方法，是可以說是完全科學的。關於這問題的精細的回答，因為心理學或心理現象既然是依存於腦髓底生理作用，他日生理學必會給我們的罷。所以我們這裡止於指出泰納底思索過程上含有幾分的獨斷，並不深深地埋怨他。因為這與其說是泰納理論底缺陷，毋寧說是被當時科學的情狀制約着的。

三． 種 族， 環 境， 時 代 說

那麼使人類精神底基本模式發生變異的是什麼呢？據泰納說，就是種族 (race) 環境 (Milieu) 時代 (Moment) 這三者。這是泰納說中最有名的部分，因此也就是最被通俗化甚至最被誤解曲解的部分，所以我們不能不依泰納自己底說話，力求正確地把握着泰納所要說的意思。

第一泰納所謂種族，一般都就解釋為人種底意思，但是精密地說起來，我以為還是說是遺傳適當些。泰納自己這樣說：

Ce qu'on appelle la race, ce sont ces dispositions innées-et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière, et qui ordinairement sont jointes à des différences marquée dans le tempérament et dans la structure du corps.

“被稱爲種族的是人類生時帶來的，生就的遺傳的性向，它通常是與體質或身體構造底顯著的各異連結着。”

但是這生就的遺傳的性向是隨民族 (peuple) 而異的。

在這意義上，纔不妨將泰納所謂“種族”解作人種底意思。但就原來的定義說，原是不能不作更一般的普遍的可以稱爲“遺傳”的意思解的。不過因這遺傳就有大略的性向相通的人種之別，他就用着人種這一語罷了。於是，正如狗中有鬥狗，獵狗，看守狗等種類，各自遺傳地傳給子孫一樣，人類也因人種之別，各有其特色。例如，泰納說，阿利安民族雖然三千年間分散在種種的地域裏經歷過種種文明底階段，然而在它底言語，宗教，哲學，文學上，依然還有着共通的特色。無論包含在這民族的諸民族個人間有怎樣非常的殊異（這被別的兩個

源頭所規定)，依然不曾失了它底近親性 (parenté)。

於是，泰納以為，無論什麼時代一個民族底特性都可看作那一民族底前代底一切行爲和一切感覺底要約 (resumé)。

遺傳有影響及於個人及民族，並其文化底特色，完全是真理。 但由遺傳傳給子孫的，不外廣義上的——即着眼從阿米巴到文明人底系統進化而說的——獲得形質之說，既爲近代進化學所提倡，遺傳底機制，構成泰納所謂種族的是什麼，現在怕有更行細加分析的必要罷。泰納關於這一點的主張是太概念的斷定的了。

泰納舉出作爲引起歷史的變異的第二源頭的“環境”，却是最該重看的。泰納說：

Lorsqu' on a ainsi constaté la structure intérieure d'une race, il faut considérer le milieu dans lequel elle vit, car l'homme n'est pas seul dans le monde; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent.

“我們既已這樣確定一個種族底內部底構成（即指人種——著者），我們就須考察那種族所居的環境。因爲人不是單獨生在世界上，是被包容於自然，被環繞於別人的。”

這樣，所謂阿利安種族這一共通的種族，因了環境底不同，便有了日耳曼民族和拉丁民族底差別。但是泰納在此所謂環境究竟應該怎樣解，却有闡明的必要。他說“這兩族底差別，大部分 (en grande partie) 由於這些民族所定居的國土底差別而生。”依這話很明白，他是將這環境指大部分自然的環境的。自然他也有時承認政治的事情，社會的條件等大有作用。但是這些，他以為，對於自然的環境，不過演差副次的劇目。而且政治的事情，社會的條件也不過只在非常曖昧的用語法之下並列着，絲毫不曾科學地闡明其相互的關係。

爲此他所舉的無數例證，就只得了足以顯示他底博學，而因全不給與因果的規定，得了公然容着十分獨斷的結果。我們所最需要的，正如泰納自己也說的，不單是記錄事實，是闡明因果關係。這不是指摘假想的原因和假想的結果，這不可不闡明從原因到結果的行程。但泰納底理論是分明缺着這個的。

最後我們不能不轉到泰納揭舉作爲第三使歷史變異的源泉的“時代”底考察。所謂“時代”他指什麼，可由下所徵引而知道：

.....avec les forces du dedans et du dehors, il y a l'oeuvre qu'elles ont déjà faite ensemble, et cette oeuvre elle-même contribue à produire celle qui suit; outre l'impulsion permanente et le milieu donné, il y a la vitesse acquise. Quand le caractère national et les circonstances environnantes operent, ils n'operent point sur une table rase, mais une table où des empreintes sont déjà marquées. Selon qu'on prend la table à un moment ou à un autre, l'empreinte est différente; et cela suffit pour que l'effet total soit différent.

“既有由內部的力和由外部的力，就有這兩種力所會合造成的業蹟。而這業蹟自身，便貯有力足以產生次後業蹟。除出力和所與的環境之外，那力還有獲得的速度。國民性和那周圍底事業，並不是作用在白紙上，是作用在已經刻印的紙上的。這紙隨所取的時代不同，那刻印就不同。而這個是足以使全體結果都不同的。”

所以，泰納以為，試將 Corneille 時代底法國悲劇和 Voltaire 時代底法國悲劇來比較，一般的概念上是沒有什麼不同

的。這兩時代底悲劇所表現的或描寫的人物底型式是一樣的。詩底形式，戲劇底構成，也都彼此相同。所不同的(或不同的部分之一)，只是 Corneille 時代底悲劇作家是先驅者，Voltaire 時代底悲劇作家是後繼者；前者是不持悲劇手本，直接親看事情的，後者是經由手本，藉為中介，去看事情的。因此前者有素樸性，給與讀者強的印象，後者失了這些特徵，卻加上技巧上的洗練了。一句話說來，相同的東西也隨着時代底不同而不同。這種歷史的關係，正像力學的關係，一個時代產生怎樣的作品是像力學上由力底大小和方向被合成了運動量一樣地被決定。

不過，泰納以為，精神上的問題和物理上的問題也有不同點，就是前者並不如後者那樣力底方向和大小可以正確地評價。他以為欲望 (besoin) 和能作 (faculté) 等等，雖也像壓力和重量等等一樣，是有大小之差的量，但是那量是不能像壓力和重量一樣測定的。

由以上的說明，可以明白泰納大體是以所謂環境指示空間的條件，所謂時代指示時間的條件，在空間和時間之中有永久不變的力流着，它是由這二個條件而呈種種的變異的。但是為什麼他將政治的條件社會的環境單看作空間上不同的環

境？爲什麼不明白把握着這些條件自身也爲時間的及空間的地所規定？那，我們不能不說是由於他只機械的，平面的，羅列的，探求歷史上變異的原因這一種方法上底缺陷。因此，他不能系統的說明歷史的變異底性質，單單排列了種族，環境，時代這些獨斷的概念，便自以爲已經說明了。而且像他這樣的一個決定論者，唯物論者，一面承認着物理的現象和精神的現象是同性質的（即兩面都是有分量的）東西，而一面也還不得不到達前者可測定而後者不可以測定的獨斷，也決不能不說是由於他底方法帶機械性這一點。我們容易地而且必然地要反問：精神現象底不能測定是否由於精神現象底本質。若果如泰納所說，是量的，就不會有不能測定（n'est pas mesurable）的事。無論那測定的手段怎樣困難，也總是可以測定的。又若是不能測定的，那就不是量的了。不會有不能測定的量的。泰納在這里底忽視着理論底嚴密性，墮於折衷主義，是我們所甚以爲遺憾的。

四. 泰納體系底缺陷及其獨創性

泰納接着說明這些原因怎樣演成結果。但是他仍如許多困難的處所一樣，只用着譬喻，來掩避那本質的說明。他

將人類精神文明底種種分化所生的樣子比之於水從共通的分水嶺流下分成種種地理的區域。他以為，在文明底核心上有“共通的要素”“世界觀”，顯現而為宗教，為哲學，為藝術，為國家，為產業。而這些共通的要素和特殊的要素相結合便在這些上面呈現了種種的變異。例如同是宗教這一個共通的要素，在秀於抽象力的人民的場合和在富於信仰心的人民的場合，便有種種特殊的要素相結合而顯為不同的宗教。

泰納底這種說明，要我們受納作為說明，是困難的。第一他將宗教，藝術，哲學，國家，家族，產業等比之於一個國土底地理的區分，這已經最露骨地顯示着他底平面的，機械的羅列主義。人類文明底這些分化，像這樣平面的羅列是不能理解的。這些不能不以別的方法，相關的而且生成的理解它。其次他底關於共通的要素和特殊的要素底說明，只是論理底濫用，連他以前所說的種族，環境，時代這三個源泉與它有着怎樣的關係也不甚了然。據他底說明，所謂特殊的要素似乎是由種族，環境，時代而決定的。但是這時被決定特性的主體就是共通的要素。這就成了已被增特性的共通的要素（即特殊的要素）更與未被增特性的共通的要素（好像還賸着這樣的東西）相結合，而成文明底分化底變異

了。

他將人類文明底諸分化——宗教，藝術，哲學，國家，產業等——非歷史的（而且爲像他這樣的實驗主義所不得有的）先驗的地理解着。並不理解這些分化是由經驗的條件而決定。所以像下文所徵引，他底關於國家和家族的理解，就無遺憾地發揮着他底俗學主義。他說：

Qu'est-ce qui fait l'État, sinon le sentiment d'obéissance par lequel une multitude d'hommes se rassemble sous l'autorité d'un chef? Et qu'est-ce qui fait la famille, sinon le sentiment d'obéissance par lequel une femme et des enfants agissent sous la direction d'un père et d'un mari?

“所謂國家不就是所以使一羣人在元首底權威之下集合着的服從感嗎？所謂家族不就是所以使妻和子在父和夫底指揮之下行動着的服從感嗎？”

像這樣的國家觀，家族觀，泰納自以爲，已經把握了國家和家族底共通點。於是，泰納以爲，凡服從感不過是恐怖的，

·便使國家成爲像在東方的諸國的專制國家，凡服從感基於訓練，社交，名譽底本能的，便成爲像法國一樣的國家。而凡現於這國家的特徵，都依泰納所謂“相互依存底法則”(loi des dépendances mutuelles)波及於文明底一切分化。

然而泰納好像故意不說起的經濟的條件決定這些制度底特色這件事，近代對於國家和家族之發生的歷史的研究已經加以科學的證明，而且在這樣的見地上樹立了統一的史觀了。

但是泰納底方法所有的以上的缺陷，並不減少了他底業績底價值。他對於孟德斯鳩嘗試歷史底新方法曾經說：“Montesquien l'a entrepris, de son temps l'histoire etait trop nouvelle pour qu'il put réussir” (“孟德斯鳩雖曾企圖，但是當時歷史底研究日子還淺，所以不曾成功”)。這話是可以移來說泰納的。在泰納當時，文化現象底科學的研究也還很幼稚，以致他也不得不陷於種種的獨斷。但是，雖然如此，他在這序文底最後一節底冒頭所說的文句，實觸着文化底歷史底近代研究方法底核心。單單呈示這樣的問題——或將問題作這樣的轉換，也是他底不可沒却的功績。他說：

La question posée en ce moment est celle-ci: Étant donné une littérature, une philosophie, une société, un art, telle classe d'arts, quel est l'état moral qui l'a produit? Et quelles sont les conditions de race, de moment et de milieu les plus propres à produire cet état moral?

“如今所課的命題是這樣的：給與一個文學，哲學，社會，藝術，某一種類的藝術，什麼是使它產生的精神狀態？而且什麼是最適宜於產生這精神狀態的種族，時代，及環境底條件？”

文學史底研究方法，因為呈了這樣的問題，正可以說是由泰納而面目一新了。而他底對於這企圖的成功，就以他底偉大的天分和努力，也還被當時學問發達底狀態及其他的環境所決定，我們也正不能不認為正襯托着這事實的。

第二章 見於“藝術學”中的泰納底體系

一. 決定藝術品的諸關係(所謂實驗美學論)

泰納底藝術理論及文學理論是在“藝術學”(Philosophie

de l'art)二卷中最具體地論述着。知道在這一書中所顯現的泰納底體系，我們大約便已在最完成的形樣上窺見了自然主義文學之理論的體系。

“英文學導言”中所見的急進的決定論的實證主義的方法，在這一書中也頗忠實地持守着。本書一開頭，他就力說藝術品不是純循作者意興的產物，而是在一定條件之下必然的產物。

實證主義者不能不竭力排斥超經驗的概念，不見不聞的不可捉摸的超感覺的觀念。所以泰納底藝術學底對象，便也不是抽象的“美”或“藝術”底概念。這些概念都只是藝術學底到達點，而不是它底出發點。設定了這樣先驗的概念，作為對象而研究而論議的藝術學或美學，他以為是純粹的玄學。就是要打倒這玄學，乃是實證主義者全力所集注的事體。

那麼，泰納以為什麼是藝術學底對象呢？他既排斥了抽象的概念，臆下的不能不是具體的，感覺的，經驗的東西。那就是各件藝術品。所以泰納以為出發點，以為開初的對象的，是就各件藝術品。

但各件藝術品只是出發點，不能不用一種什麼方法來概括它。他以為將已被概括，已被抽象的東西，先驗地作為學

底對象，固然當排斥，但無所謂概括 (généralization)，學也不成立。所以在推理底過程上，並不能省去了概括。實驗主義者如因想十分地忠實於經驗，而想從學底研究上除去了一切的概括，或夢想以為可以除去了一切的概括，那就反而是實證主義底破綻。在這一點上，泰納底方法是不錯的。

泰納對個個藝術品加以三段的概括，就是他所謂個個藝術品是屬於三重的總括體 (ensemble)。

第一總括體是個個藝術品底作者。同一作者所製作的諸作品，成着一個統一的全體。這幾乎是自明的事。無論哪個作品上，都有個性雕刻着，應着這個性的發達，而作品也發達。所以歌德之作和席勒爾之作雖然是同時代底同國詩人底作品，兩人底作品之間依然有着劃然的差別。有精緻的鑒識眼的批評家，只要見了作品便能鑑定那是誰底什麼時期底作品。於此我們可以斷定一個藝術品最受直接地決定的是那作者底個性。因此同一作者底作品總有共通的特色，它們相集形成為一個統一的，調和的全體。這就是泰納所謂第一總括體。個個的藝術品，應當統一在這第一的總括體即作家底個性上而加以研究。

但是藝術品底作者也不是孤立着生存的，實被包含着在

一個較大的總括體裏。這第二總括體是藝術家所屬的“流派或羣”(École ou famille)。譬如莎士比亞，泰納以爲，初看似乎是很奇特的天外飛來的天才，但細查他底周圍，當時他底周圍原有韋白斯特(Webster) 福特(Ford) 馬辛格(Massinger) 馬洛(Marlow) 彭約翰生(Ben Jonson) 傅列却(Fletcher) 波蒙(Beaumont) 等優秀的作家，用和莎士比亞一樣的文體，一樣的精神寫着的。這些人底戲曲，都和莎士比亞底戲曲，於人物底性格底兇猛也相同，於戲曲底殺伐的結末也相同，於情熱底劇烈，文體底混亂激越也相通。就是這裡顯然有着一個總括體——就是戲劇作家底羣，流派。再就美術家底例而考察，則魯本茲(Rubens) 似乎是一個也不見有先驅者也不見有後繼者的孤立的天才畫家，但訪比利時，到干，普魯塞爾，布魯日，盎凡爾斯等都市底教會去一看，就立刻可以知道曾經有過許多畫家，畫他同樣的畫。如Craayer, Van Noort, Gerand Zeghers, Rombouts, Abraham Jansens, Van Roose, Van Thuiden, Jean Van Oast, Jordaens, Van Dyck 等都是。借泰納底話來講，這些畫家都和魯本茲一樣，畫着健康而滿有生氣的肉體，畫着豐盛跳動的生命底波動，畫着潤澤有光的膚色。畫着現實的而往往是獸的模式。簡括地說，這些人，在今日

雖然被魯本茲這一天才所蓋被人忽略了，這些人其實也曾相集，形成爲一羣一流派。魯本茲不過其中最傑出的人中底一人罷了。所以要曉得魯本茲底作品，固然不該不曉得魯本茲底人，而要曉得魯本茲底人，也就不該不曉得環繞着他的一羣人，他所屬的流派，即泰納所謂第二總括體。

但是這一羣藝術家，屬於同一流派的人們，也不是孤立着存在的。這羣藝術家還被包括在一個更大的總括體。這叫作第三總括體的，就是環繞着這些藝術家，而且和他們同趣味的一般大衆。因爲習俗和精神底狀態 (*état des moeurs et de l'esprit*) 是大衆和藝術家相同的。我們在歷史底各時代中，雖然只聽見優秀的藝術家底聲音，而仔細一聽，實可在那被選的人們底聲音之下，聽出和這些人齊聲合唱着的有幾千雖不清楚却頗強重的聲音。這就是民衆底聲音。是爲藝術家底聲音所蓋却包含藝術家於其中的大衆底聲音。泰納曾舉了種種的例來說明這一點，但這一點在今日是不說明也很明白的真理了。一個藝術家無論如何地偉大，如何地有天才，都不能不被看作那一國度那一時代底一般大衆底“習俗和精神底狀態”底一個代表者，——其實愈其地偉大愈其地有天才愈不能不被看作那一國度那一時代底一般大衆底“習俗和精神底狀

態”底一個代表者，在今日已被認為藝術研究底初步的常識。天才不是超越着大眾，是表象着大眾的。這事，就在一見好像相反的時際，就是天才不容於一般大眾，一生和時代鬥而終於不遇的時際，也和不然的時際一樣是真實。

以上就是泰納所謂決定藝術品的三個總括體。泰納行了以上的考察之後，到達着如下的根本原則：

Nous arrivons donc à poser cette règle que, pour comprendre une oeuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des moeurs du temps auquel ils appartenaient. Là se trouve l'explication dernière; là reside la cause primitive qui détermine le reste. Cette vérité est confirmée par l'expérience en effet, si l'on parcourt les principales époques de l'histoire de l'art, on trouve que les arts apparaissent, puis disparaissent en même temps que certains états de l'esprit et des moeurs auxquels ils sont attachés.

“於是，我們可以設定這樣的原則就是爲了理解一個藝術品，一個藝術家，一羣藝術家，不能不精確知悉這些所屬的時

代底精神和習俗底狀態。在那里可以尋出最終的說明。在那里存在有決定餘外東西的開初的原因。這真理是由經驗證實着。實際，倘若遍歷了藝術史底主要諸時期，便可以發見，種種藝術都是和它所緊密結連着的、一定的精神和習俗狀態一起地出現而又消滅。”

譬如，據泰納說，法蘭西底古典悲劇便是“勃興於路易十四治下，建立了整肅高貴的王政，崇重禮儀，開始宮廷生活，有了典雅的風采，優雅的貴族的主從關係的那個時候，而消滅於貴族的社交生活及沙龍生活因革命而消歇的那個時候。”

泰納也如一切的實證主義者一樣，並不深入於藝術和時代精神底關係底說明，止於記述兩者之間所見的平行的事實。然而他却驅使了淵博的知識，穿插着豐富的，巧妙的，有時簡直有點無理的譬喻，幫襯着自說。爲了顯示以上的平行關係，他將藝術作品和植物比較，想以同一的方法規律藝術和博物學。以爲從北極地方漸次南下以達赤道，其間有着許多的地帶(Zone)。地帶不同，所生長的植物底種類也便不同。這許多地帶是所生長的植物底存在條件(Condition d'existence)。藝術也同植物一樣，也同植物隨 température

physique (物理的溫度)不同而種類不同一樣,是隨 *température Morale* (精神的溫度)不同而種類不同的。

因而倘若能夠完全知識那使種種不同的藝術產生,興盛,衰敗的精神狀態 (*états de l'esprit*),確定了關於各個時代,各個國度,各種藝術的理法,我們便可以到達關於美術及藝術一般的完全的說明,即藝術學或美學 (*esthétique*)。

泰納於是簡明地說他底美學和舊的玄學的美學不同之處。那說明,我以為是最能顯出自然主義藝術理論底特色的代表的文字,所以雖然稍為長,還將原文和譯文併引於次:

La nôtre (*notre esthétique*) est moderne, et diffère de l'ancienne en ce qu' elle est historique et non dogmatique, c'est-à-dire en ce qu' elle n'impose pas de préceptes, mais qu' elle constate des lois. L'ancienne esthétique donnait d'abord la définition du beau, et disait, par exemple, que le beau est l'expression de l'idéal moral, ou bien que le beau est l'expression de l'invisible, ou bien encore que le beau est l'expression des passions humaine; puis partant de là comme d'un article de code, elle absolvait, condam-

nait, admonestait et guidait. Je suis bien heureux de ne pas avoir une si grosse tâche à reprendre; je n'ai pas à vous guider, j'en serais trop embarrassé. D'ailleurs, je me dis tous bas qu'après tout, en fait de préceptes, on n'en a encore trouvé que deux: le premier qui conseille de naître avec du génie; et c'est l'affaire de vos parents, ce n'est pas la mienne; le second qui conseille de travailler beaucoup, afin de bien posséder son art; c'est votre affaire, ce n'est pas non plus la mienne. Mon seul devoir est de vous exposer des faits et de vous montrer comment ces faits se sont produits. La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines, et en particulier les œuvres d'art, comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; rien de plus. Ainsi comprise, la science ne conscrit ni pardonne; elle constate et explique. Elle ne vous dit pas: "méprisez l'art hollandais, il est trop grossier, et ne goûtez que l'art italien" Elle ne dit pas non plus:

“méprisez l'art gothique, il est maladif, et ne goutez que l'art grec.” Elle laisse à chacun la liberté de suivre ses predilections particulières, de préférer ce qui est conforme à son tempérament, et d'étudier avec un soin plus attentif ce qui correspond le mieux à son propre esprit. Quand à elle, elle a des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent le plus opposés; elle les accepte comme autant de manifestation de l'esprit humain; elle juge que, plus elles sont nombreuses et contraires, plus elles montrent l'esprit humain par des faces nouvelles et nombreuse; elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau; elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux oeuvres humaines. A ce titre, elle suit le mouvement général qui rapproche aujourd'hui les sciences morales des sciences naturelles, et qui, donnant aux premières les principes, les précautions, les direction des secondes, leur communique la même solidité et leur assure le même

progrès.

“我們底美學是近代的美學。在不是獨斷的而是歷史的這一點上，即在不是強加訓導而是檢證法則的這一點上，是和舊的美學不同的。舊的美學都先下了美底界說，例如或說美是道德的理想底表現，或說美是不可見的某物底表現，或說美是人類底情熱底表現，然後完全將這看成法律底條文，從這界說出發，或給以赦或給以罰，或給以訓戒或加以指導。我可大幸，無須乎做這樣偉大的工作了。我沒有指導諸君的必要。假若定要我做那樣煩難的事，我是一定做不了的。我私自想，可以訓導的一總不過有兩事。第一是訓導帶點天才來投生。但這是關於諸君雙親的事，不是我底事。第二訓導就是若要熟習自己底藝術須要多用功。但這又是靠諸君自己的事，不是靠我的。我底唯一的義務，止在將事實說明給諸君，將這些事實如何興起的呢顯示給諸君。我奉行着，而一切的精神科學又都開始採用的近代的方法，無非將人手所成的東西，這裡是藝術品，作為事實或成果，而闡明其性質，攻究其原因。這樣說來，近代的美學原不是給赦給罰的，是檢證，說明的。美學向諸君並不說“荷蘭藝術太粗俗該看輕。單鑑賞意大利底

藝術罷。”更不說“俄特式的美術是病的，該輕蔑。單賞味希臘美術罷。”美學一任各人隨自己底嗜好，而不加干涉。讓各人有選了最合自己性情最適自己精神的東西以最細心的注意研究的自由。美學，對於一切藝術底形態，一切底流派，對於一看似乎極端相反的流派也一樣地有同情。承認這些藝術各是人類精神底顯現。斷定藝術底形態或流派愈其多，愈其不一致，愈其足以顯示出人類精神底新奇多數的樣相。這美學是以植物學研究或者香橙或者月桂樹，或者樅或者樺一樣的興趣在研究。不過不應用植物學於植物，應用於人底製作罷了。因這理由，美學現今是與使精神科學接近自然科學，與精神科學以自然科學底各種原理，各種考慮，各種指標，使它與自然科學有同一的堅實性，有同一的進步的那一般的運動相追隨的。”

以上引用文所具歷史的意義是有無論如何張揚也不愁張揚過分地重要的意義的。與美學以經驗的基礎，將它從先驗的玄學及主觀的意見解放出來，使之獨立成爲科學的這企圖，無論在什麼意味上都不能不說它是正確的。連泰納也包含在內的一切實證主義者（藝術文學方面的自然主義者是都

可以被包含在廣義的實證主義者之內的)縱使有過怎樣的錯誤,而擬由玄學解放出精神科學的這點(即使他們又曾陷進了新的玄學)總不能不認為人類思想底進化史上不可磨滅的功績。

二. 藝術是什麼(藝術底本質論)

藝術是什麼? 泰納怎樣回答這問題,我們已經可以豫想了。他總之是斥一切抽象的概念,求經驗的事實的。我們要回答動物是什麼這問題,即要形成動物這概念,我們就要取個個的動物來觀察,從各動物漸次抽出了共通的性質,終於到達動物一般的概念。是藝術的時候也全由這程序。我們也只要取了具體的,經驗的,——個個的作品抽象了那共通的特性,形成藝術一般的概念,便行。與動物的時候一樣,是藝術的時候我們也沒有略出經驗的必要。沒有拏出先驗的思惟的必要的。泰納這樣想。

那麼,這樣做後得到的藝術底特性,是什麼呢?到底所謂藝術是什麼呢?

泰納將藝術分為詩歌(文學),彫刻,繪畫,建築及音樂這五種。就中建築和音樂,以為說明較難,留在後面,先求餘

下的三種藝術底共通的特質，他說它們是模仿底藝術（Arts d'imitation）。

所以泰納以為模仿是藝術底本質。藝術所當致意的就是精密的自然底模仿。藝術家將眼移開自然，不模仿自然卻模仿先人之手所成的藝術時，便是那藝術家底衰敗期了。無論個個的藝術或藝術底某一流派都有這樣的衰敗期。泰納舉了好多的例將這事說明了之後，他說：

La conclusion semble donc qu'il faut rester les yeux fixés sur la nature, afin de l'imiter du plus près possible, et que l'art tout entier consiste dans l'exacte et complète imitation.

“所以彷彿得到要儘量精密地模仿自然，便不當將眼移開自然，而藝術是全在正確而完全的模仿的這結論了。”

但是藝術底本質是盡在模仿的嗎？泰納自己，在那後面也就立刻提出了疑問來，說“這件事，真是從一切這點看來都真實，真可以斷定絕對正確的模仿是藝術底目的嗎？”

藝術底目的在模仿，是可以憑藝術再現的自然與現實的

自然有了懸隔時便即受批難的事，而明白的。譬如繪畫上，遠近法的關係錯了，雕刻上四肢底比例和現實的人體差遠了，小說上所描的感情不像自然所有的感情了，便常常被人批難。

但是藝術底目的，是盡在正確的模仿嗎？倘若如此，最正確地模仿成的藝術品便應該是優勝的藝術品了。然而實際，決不是這樣。最正確地模仿物體之形的模鑄不能說是最上的雕刻；最精細地再現自然的照象，不能說是最上的繪畫；將犯人底犯行逐一正確地記錄下的重罪裁判所底速記錄，不能說是最良的悲劇。

模鑄，照象，速記錄，並不是藝術，所以或者有人以為將它來和人造的藝術比較是錯的。那麼現在就取藝術品來，檢查模仿是不是藝術底唯一的目的罷。我們訪盧佛爾底博物館，將在那里看見鄧納（Denner）底繪畫。這畫家為畫一張肖像畫費了四年的歲月，始終拏着顯微鏡在製作。在這肖像畫上，沒有一點被忘却被省略的東西。皮膚面上有的細路，頰邊幾乎看不見的斑紋，鼻上散在的小的黑點，表皮之下爬着的細的毛細管，以至瞳中映着的附近的物象，都一無遺漏地，精密地被“模仿”着。看着這畫，實際眼都幾乎眩花了。世中

再不會有用這樣的刻苦，這樣精密地模仿着的繪畫罷。那麼這畫就是最優異的繪畫嗎？決不是的。誰都承認方·戴克 (Van Dyck) 底粗描的作品就比這種作品有力得遠。這在彫刻，在詩歌(文學)，也是一樣的。

到此，泰納走入兩個相反命題的板挾了。即所謂“藝術底本質是模仿的命題”與所謂“藝術底本質不是正確的模仿”的命題同時出現在他底體系中了。他將怎樣地調和它呢？

他主張藝術底本質雖然是模仿，但不是這也那也的模仿。

藝術所模仿是什麼呢？據他說，是“各部分底關係及相互依存” (les rapports et les dependences mutuelles des parties)。譬如繪畫就不能將大小色彩等全然照樣地模仿。如以小的畫幅在畫人物或風景，第一就不能照樣地模仿那大小，用了單色鉛筆在速寫，就不能模仿那色彩。即在詩歌，要將某個主人公底言語和行爲加以儘量地的模仿也是不可能。所謂可以模仿的不是全體，是關係，就是指着這事說的。泰納以如下的言語表現着這事：

Bref, dans l'oeuvre littéraire comme dans l'oeuvre pittoresque, il s'agit de transcrire, non le dehors sensible des

être et des événements, mais l'ensemble de leurs rapports et de leurs dépendances, c'est à-dire leur logique. Ainsi, en règle générale, ce qui nous intéresse dans un être réel, et ce que nous prions l'artiste d'extraire et de rendre, c'est sa logique intérieure ou extérieure, en d'autres termes, sa structure, sa composition et son agencement.

“要之，在文學作品中在繪畫作品中都一樣，問題不在傳寫人物及事件底可以感覺的外部，而在傳寫它們底關係及依存底總體，就是它們底論理。這樣，作為一般的原則說，對於現實物我們所感有興味的，及我們希望藝術家表現的乃是現實物之內面的或外面的論理，換了話說，就是那構成，那調整。”

據泰納說，這並不與所謂藝術底本質是模仿的界說相抵觸，不過將這界說純化了。因有這純化，藝術底品質就愈加高尚，成為不但是手頭的工作卻是窺知底產物。

那麼，藝術是將各部分的關係來表現，再現便好，不然作為藝術便壞的嗎？其實，偉大的藝術作品之中有不少是將現實的關係非常變更了表現着的。所以所謂模仿各部分底關

係這一事，也還不會十足地揭發了藝術底全本質。

這關係是怎樣被變更的呢？如果關係全然可以任意地輕心地變更，那所謂藝術是關係底模仿這界說便成爲空說了。

泰納，就着繪畫和彫刻，舉了變更着這關係的偉大的藝術品的例之後這樣說：

Ces deux exemple vous montrent que l'artiste, en modifiant les rapports des parties, les modifie dans le même sens, avec intention, de façon à rendre sensible un certain caractère essentiel de l'objet, et, par suite, l'idée principale qu'il s'en fait.

“這兩個例就是藝術家當模仿各部分底關係時，爲求對象底某種本質的特質（caractère essentiel）顯明，因而求帶着那特質的主觀念顯明，故意地將那關係向着同一方向變更的”。

這所謂本質的特質就是哲學學者所謂本質（essence）。用平易的話來說，就是主要的特質（caractère capital）或顯著的性質（qualité saillante et notable）。這本質的特質，與其餘一切的性質之間有着一定的關係。泰納將這本質的特質

下了個界說，說是：

.....c'est une qualité dont tout les autres ou du moins
beauconp d' autres, derivent suivant des liaison fixes.

“所謂本質的特質者是，此外一切的性質至少此外主要的性質，都是按着一定的關係，從它支生的。

譬如獅子這種獸底本質的特質，據泰納說，就在它是大的食肉獸這一點。而獅子所有的一切的性質，無論那齒，那筋肉，那快捷的腳，那眼等底性質，都就從這個它是大食肉獸這本質裏支生出。把握這本質的特質是藝術家底任務，顯現了這特質的便是藝術。

於是，泰納底藝術底界說更形繁複了。他以為這路程是到達“更其高而又更其正確的藝術概念”的路程。用泰納底話來概括說，首先第一藝術底目的是在模仿感覺的外觀（imiter l'apparence sensible）；其次，模仿並不是這也那也的模仿，是在模仿各部分底關係；第三，怎樣模仿各部分底關係，則在使本質的特質顯明。他以為這個三聯的界說，並不是自相矛盾的，是逐漸使以前的界說正當明確的。

於是我們到達了泰納底模仿藝術底最後的界說。那就是：

L'oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées dont elle modifie systématiquement les rapports. Dans les trois arts d'imitation, sculpture, peinture et poésie ces ensembles correspondent à des objets réels.

“藝術品底目的是在將什麼一種本質的或顯著的特質，同時將什麼一種重要的觀念，表現到比現實物更明白更完全。爲達這目的，要用聯結着各部分的總體，而將各部分底關係系統地變更了。在彫刻，繪畫，詩歌這三種模仿藝術，那總體是與現實物相對當的。”

但是，藝術並非全是模仿藝術。泰納自己也在彫刻，繪畫，文學三者之外，還舉着建築和音樂二者。這二種藝術與前所舉的模仿藝術有着怎樣的關係呢？泰納底理論的體系

在這里便弄了個出色的飛躍。他將以前作為藝術界說底出發點舉出了的所謂“模仿”，突然斥為第二義的，隨伴的要素。而說被聯結的各部分底總體並非一定要與現實物相對當，其間也有最初就不以模仿為目的的藝術底成立底餘地，於是便有建築和音樂云。建築和音樂這二種藝術，也表各部分底關係，這與其餘的三種模仿藝術並無不同；但這關係是數學的關係，不是模仿藝術那樣的有機的關係，精神的關係。而這數學的關係，是由視覺而認知時便生建築藝術，由聽覺而認知時便生音樂藝術的。於是泰納底理論彷彿成為這樣：便是“一切藝術都是經由聯結各部分的關係而表現什麼本質的特質了。”但是那是什麼本質呢？在模仿藝術，那是所要模仿的事物底本質，已經知道了。但是在非模仿藝術，究竟是什麼呢？

泰納也許說是數學的關係。可是數學的關係被表現在藝術時，也不得不取什麼具體的形象。不得不給什麼內容。那麼在非模仿藝術，所謂本質的特質便不是把握自現實物，是由製作藝術從新創造或構成的了。然而這不也是合於模仿藝術的嗎？我們排去了所謂模仿，果真便沒有更一般的可以到達一切藝術底普遍界說底路嗎？至於所謂模仿呢，現在在泰納模仿藝術底界說裏，也因在幾次加上附加的界說，漸次失

了重要，終致泰納自己也不能不說它是從屬的性質了。但是一見出了這樣一般的界說，就將見到他關於藝術底本質的理論底總破綻。我們在接觸這樣的大問題之前，且先繼續追跡泰納理論底發展罷。

三. 藝術生產底行程

藝術作品產生底第一法則，泰納以為，前面已經說過，可以表出如次：

L'oeuvre de l'art est déterminée par un ensemble que est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes.

“藝術作品是由環繞它周圍底精神及習俗底一般狀態這個總括體所決定。”

這可以從兩方面來確立。一面是事實底證據，即種種藝術品被支配於周圍底環境，和它平行生滅着的無數的證據。

還有一面是理論的證明，就是不但事實上藝術作品和周圍底精神及習俗底一般狀態嚴密地互相依存，理論上也不得不如此的證明。因此須將所謂“精神及習俗底一般狀態”來分析，依從人類性質底一般法則，來研究這種狀態所不能不及到

一般公衆，以及藝術家，以及藝術作品的影響。就是這法則，先須就事實檢證，然後用理論證明。

正如植物要發芽生育繁茂，先須有種子，其次須有一定的物理的條件，——土地底肥瘠，氣候底暖寒，雨量底多少等，藝術作品要產生，也必須先有與植物底種子對當的有天分及才能的人。自然大抵在任何時代都將約略同數的天才和才能散給人間的。正如體格於徵兵檢查可以合格的人數，據統計看來，每年約略相同一樣，精神的條件也是如此，泰納以爲，稟有天分的人數，也在任何時代幾乎並無疏密地散布着的。不過也如種子不都發芽一樣，天分也不一定都發育。種子落在冰砂要枯死，天分遭逢不適的條件也就不生育而枯死了。而且在條件適宜能生育的之中，也因精神的溫度（*température physique*）即精神及習俗底一般狀態而在那天分及才能底各種類之間行着選擇和淘汰，只許適於環境的某種才能成育。這樣便有在某一時代某一國土則理想主義繁榮而在別一時代別一國土則現實主義繁榮的結果。這是一般的規定。其次須詳細調查精神的溫度即精神及習俗底一般狀態怎樣作用在藝術作品上。

寒冷的地方生育怎樣的植物，是不難推測的。精神上也

是一樣。泰納爲了簡單起見，舉出憂愁風靡一世的一般精神狀態之下產出怎樣的藝術的一個特殊情境來說明。這樣的一般精神狀態，在歷史上已不一見了。五六世紀間連續的國勢衰頹，人口減少，有外患，饑饉，疫病，貧困等接踵到來時，便會出現這樣的一般精神狀態。像亞洲底紀元前四世紀，歐洲底第三世紀及第十世紀，便是這樣的時代。在這樣的時代，人就失了勇氣和希望，以爲生存便是災禍了。

生在這樣的時代的有天分的藝術家，縱使他個人並不特別地富有憂愁底性質，但使一般大衆起憂愁之感的事情總之也使他起同樣的感情。因爲既然一般地有饑饉，疫病，外患，藝術家也與一般大衆一樣等分受着那災禍。而這樣的不幸若接連不斷，藝術家自然也與一般大衆一樣饒有悲痛憂愁之思。這是環境所及的第一影響。

其次，一般的精神狀態既已如此，那社會底宗教自然成爲厭世的宗教，哲學成爲悲觀的，日常的談話，新聞底記事，也沒有一條樂事。於是藝術家便從生到死一生被包圍在悲痛憂愁底霧圍氣裏。而使藝術家身受不幸的傷心愈其傷心了。

而且愈是真的藝術家，在他憂愁之感也愈強。因爲如前所說，藝術家無非是慣於把握事物底本質的特質顯著的特色

的人。而這時的本質的特色是憂愁。藝術家就以那豐富的銳利的想像力和感受性，比一般更強地感到了這憂愁，而又將它描現在藝術作品上。加之，在他周圍所見到的，又都是憂愁的藝術作品。成爲他底藝術底模範，有暗示給他的都是充滿了憂愁的東西。因此他底作品也就不得不更是憂愁的了。

最後還有一個更大的理由，就是藝術家底作品是有須受一般大衆觀賞的運命。而在一般大衆正被浸在憂愁裏的時代，國士，是凡不與他們底情調貼然相合的作品他們便不觀賞的。在這樣的環境之下，大約無論怎樣把歡喜的感情巧妙地描出來，也不能使大衆歡樂，倒要將眼移開的罷。我們想像假如這裡有一個失了財產，失了妻子，失了健康，失了自由，被關在牢中二十年，已經全然變成憂愁的性格的人。這人恐怕不會耐煩聽歡樂的跳舞曲罷。恐怕不會耐煩讀快活的刺柏來底詩罷。走到魯本茲之筆所成的肌肉豐滿的畫前，恐怕要將眼抽過去罷，而他將會愛林布蘭底畫，蕭邦底曲，拉馬丁和海涅底詩罷。這在一個人底時候如此，這在公衆也是真理。所以藝術家不能不作能投一般大衆嗜好的作品。從而他底作品也就不得不爲憂愁的了。

這樣泰納所謂“精神及習俗底一般狀態”及於藝術作品的

影響實有着三重四重的關係。縱然能夠脫得了其中第一的影響，也不能全然脫得了第二第三的影響。這是藝術作品，和它周圍的環境即所謂“精神及習俗底一般狀態”之間所有的關係。

一般的說明既完，於是泰納就以主要的歷史時代底藝術，以那變遷來檢證這原理。這部分是形成着泰納底“藝術學”中最有光輝的部分，但在專於論述理論方面的本稿我以為省略了也並不妨礙理解的。

在既依一般的法則例證主要的歷史時代底藝術之後，泰納說“現在我們可以更進一步，精密指出聯結第一原因和最後結果的鏈鎖底全環了。”他曾怎樣做呢，我們看下文罷。

第一要產生一定的藝術作品先要看社會底“一般的情勢”(situation générale)。那就是那社會有着怎樣的狀況，是幸還是不幸，是貧困還是富裕，那社會取着怎樣的形態，行着怎樣的宗教等等。

其次便是這一般的情勢在住在其中的人們之間發展它相應的要求 (besoin) 特定的嗜好 (aptitude) 特殊的情操 (sentiment)。例如或成為愛肉體的活動，或成為夢想的，或成為巧於言說，或成為善於戰爭，或成為享樂的等等。

第三，這要求，嗜好，情操若體現於一個人，那就成了代表的人物 (personnage régnant)。即最備那社會底特徵的人。

如在希臘筋骨雄健的比賽場底裸體青年，在中世紀信心堅實的僧侶和戀的騎士，以及十七世紀底宮廷人物，近代底浮士德或維持一類憂鬱的人物，等都是。

第四，藝術家就將這代表的人物，以繪畫，彫刻，文學等模仿藝術，集中地表現在一個活人上，以音樂，建築等藝術，分散地表現它，訴諸聽者聞者底情緒。

前所說述的“藝術作品是由精神和環繞它周圍的習俗底一般狀況這個總括體所決定”的這法則，就被分析為現在所述的四聯的過程。泰納將它總括地說述如下：

Une situation générale qui provoque des penchants et des facultés distinctes; un personnage régnant constitué par la prédominance de ces penchants et de ces facultés; des sons, formes, couleurs ou paroles, qui rendent ce prsonncege sensible, ou qui agréent aux penchants et aux faculté dont il est composé, tel sont les quatre termes de la serie. Le premier entraîne avec lui le second qui

entraîne le troisième, et celui-ci le quatrième; si bien que la moindre altération de l'un de termes, amenant une altération correspondante dans les suivants et révélant une altération correspondante dans des précédents permet de descendre ou de remonter par le pur raisonnement de l'un à l'autre.

“逗發種種的嗜好及特異的技能的一般的情勢，因這些嗜好及技能優異構成的代表的人物，使這人物顯著或使構成着這人物的嗜好及技能成爲可喜的音聲，形，色，或言語，這是一聯的四個項目。第一項誘導第二項，第二項誘導第三項，第三項誘導第四項。若任何一項略有變化，便會導出接續一項底變化而其前項也要呈出了變化。而單依純粹的推理，也能爲從某項到某項的上昇或下降。”

這引用文底最後一句，若淺顯地說起來便是：我們見了一個藝術作品，便可以知道產生那藝術作品的社會底嗜好，和那社會底代表的人物是怎樣的人物。而反轉來，知道一個社會底一般的情勢，也可以明白那社會會產生怎樣的藝術。就是知道任何一項便可以曲推理推定別的一項的意思。

這關係定立了一個法則。而這法則，據泰納說，是爲經

驗所支持，爲歷史底證據所支持，決不是建築在空漠的願望，希望上的東西。而且這法則在本質上，還不但對於過去有妥當性，對於將來也有妥當性。於是泰納由這法則說及將來的會是怎樣的藝術的大問題。泰納以爲將來的藝術，不會不和從來的全然不同。因爲藝術底發生條件，人類底精神，已經有着以前所未有的大變化了。這變化是什麼呢？泰納舉着構成近代精神的三大原因，第一實驗科學底進步，第二科學底應用即工業底進步，第三政治底民主主義化。這樣的變化要使人類底習俗及精神底狀態生變化，因而使藝術更新，是必然的。泰納以爲1830年底浪爛主義運動便是這藝術更新第一期，將來的更新即自然主義便是第二期底更新。

在這意味上，泰納底“藝術學”是可以看作自然主義底apology(辯解)的。正與亞當斯密爲着辯護自由主義著了巨大的“諸國民底富”，卡爾·馬克思爲要理論地給社會主義基礎著了大冊的“資本論”一樣，泰納也爲自然主義藝術底理論的幫襯，爲當來的藝術必然向自然主義前進的理論的證明，著了“藝術學”底第一章，長到百餘頁的。

四。 結 語

現在我們到了可以總括地批判泰納體系的時候了。但是這論稿是豫定將自然主義文學底理論一直講到比泰納更尖銳地展開着的左拉 (Emile Zola) 底體系並自然主義批判者底批判爲止的，總括的批判不如讓都說完了再進行較適當。現在單將藝術學底一部分加以二三的指摘。

1. “英文學史”緒論專分析批判文學周圍的條件而“藝術學”則涉及藝術乃至文學底本質，在這一點上是藝術學底一面有着更當重看的理由。但是在這本質之內，先驗地被給與的是可以與植物底種子相比的 *génie* 或 *talent*，其餘的都是經驗的要素。倘要貫徹實驗主義，不是這 *génie* 或 *talent* 也當加以經驗地分析嗎？

2. 泰納底藝術分類，如前所說頗是無據的。缺少着不得增減的理論的根據。因此他對於藝術的界說，頗有屋上架屋一樣的囉唆。界說是總求最簡單的。但藝術底本質是模仿這個最初的定言，實有似乎漫然發言的情況。

3. 所謂“精神及習俗底一般狀態”——以最近的流行語來說可以稱爲意特沃羅幾的——這概念，也很缺少着嚴密性。

這概念還可以再行分析使之純化。換句話說，就是這處也同“英文學史”緒論中一樣，他墮於羅列主義之弊，忘卻建立他

底理論於嚴整的社會科學的基礎。

4. 但關於他底體系底大體，尤其是對於他在這方面開拓了荒地，行了這樣的理論的整理，替我們斬除了前進的道路上的荆棘這一點，是無論呈獻了怎樣的讚辭，都不會嫌多的。

第三章 左拉底實驗小說論

一 關於自然主義這言辭

自然主義(le naturalisme)這言辭，在泰納底藝術理論裏，雖非全無，並不多見。將這言辭限定為文學上的明確的主張，而又使它普及到一般的，是左拉(Emile Zola, 1840——1902)。為批評家的左拉，實際幾乎不妨說，就為使這言辭底普及於一般和人戰了一生的。

左拉並不是泰納或布輪退耳那樣體系的理論家。但他自己主張今後的小說家應該是一個學者，不是一個技術家，而自己也以學者自任的，他底文學論雖然是斷片的，在那理論的嚴密的一點上却也有可以認為優於那兩人的地方。

文學上新的主義在確立存在權以前，總不能不和舊的障

礙物惡戰苦鬥。一查文學史，便可以知道並無例外。自然主義，當然也是如此。因此左拉底自然主義文學論，也就大部帶着 polemic(論戰)的形式。他在“實驗小說”(Le Roman Experimental) 這論文集之前這樣地寫着：

“本書所收的研究之中有五篇是從初，譯為俄文，被掲載在聖彼得堡雜誌“梅沙什·圖·留羅沃普”上的。……對於在巴黎沒有一個雜誌歡迎我，放鬆我文學上的戰鬥的時候，倒歡迎我理睬我的這個大國民，請容許我在這裡公述滿腔的謝意……(略)”

收在他底論文集“羅曼西愛·那邱拉里斯忒”“特求曼·里退來爾”等之中的諸論文，也因為同樣的事情，都在這“梅沙什·圖·留羅沃普”上發表。正如他自己所說“俄羅斯造就了批評家的我”那樣，他底批評論文，大部分是在俄羅斯發表的。

後來他在集了在“非加羅”(Figaro) 報上所寫批評的論文集“一戰”(Une campagne) 底序上，用了自己底筆，很清楚地記着他做批評家的態度：

“我想絕批評的筆了，我要一括地公布一八六五年以來我所執筆的一切種類的研究。將來只有憑着這些，來判斷爲論戰家的我，爲信仰和戰鬥的人的我”

“我被批難說是太熱狂了。這是真的。我是一個熱狂兒。但是火焰般燃着的情熱，燃着心情的情熱，真是毫無價值的嗎？對於繡花枕樣的才能，和虛名，和風靡着一世的凡庸，我是不得不憤慨的。每讀新聞雜誌，我就把臉氣青了。我內心上不斷地感着想將自己所想，特別是自己個人所想的來高聲絕叫。於是我就熱狂了。我如有可取，就在這一點。”

左拉底做批評家的生涯，至少徹頭徹尾是戰鬥的生涯，單看這些徵引也就可以明瞭了罷。在當時的文壇，是單爲“自然主義”這言辭獲得市民權，也有戰鬥的必要的。下面我想介紹他在“演劇上的自然主義”（Le Naturalisme an Theatre）這論文中所說的大意。因爲左拉將“自然主義”這言辭作怎樣的意思用，我們先有闡明的必要，而在這論文中他是丁寧地述說着的。

左拉對於世間對於自然主義這言辭所加的批難，在這論文中一一地答覆着。

第一是不必造自然主義這個新奇名稱的批難。對於這個左拉回答說，這言辭並不是新造的，是在外國底文學上以前就用着的。他不過將這名稱應用在法蘭西文學底當時底進化上罷了。

第二批難是說自然主義底主張並不是什麼新的主張，文藝作品是從始就依照自然主義寫着的。就是說描物不都重視得真嗎，從亞理斯多德以至波挨羅 (Nicolas Boileau) 的一切的批評不都揭着和自然主義一樣的原則，主張作品應以真為基礎嗎的批難。對於這批難，左拉答道：是的。誰也不會說不是。但這並不能證明主張自然主義的錯，反而，足以證明連自然主義底敵也承認自然主義底主張的不是，足以證明自然主義並不是任何一人任何一團體底任意的主張，乃是立脚在任何人都不能否定的基礎上的不是呢？

第三是既然如此，那麼何必大吹，擺那像煞改革者豫言者的架子呢的批難。左拉說“這就誤解了”，他並不曾擺什麼改革者的架子，他做批評家的任務，也只是依事實研究我們從何處來，現在在何處。至於預言往何處去，那不過是以上研究

所必至的論理的歸結，決不是自負爲豫言者的。

那麼不是不用自然主義這個奇怪的新語也行，不是從亞理斯多德以來一直用慣的言辭就已經很多嗎，這是第四種的批難。對於這種批難，左拉說這是非歷史的去看物事的人的批難。自然，荷馬也許就是自然主義的詩人，但那根本縱然同，也因時代，因文明底不同，而帶不同的樣相。今日的小說家就使一樣的是自然主義者也不是荷馬流的自然主義者了。

文學底歷史，不應從絕對觀念的見地，應該從進化的見地看。因此從十八世紀以來以顯赫之勢勃興了來的智的運動既然見得自然主義之決定的勝利，是不妨特用自然主義這個言辭來表現這一時代底運動的。

自然主義這言辭，正像左拉自己說，並非由他用起，不過他盡力一生使他普及罷了。

他在載在“非加羅”日報上題爲“自然主義”(Le Naturalisme)的一篇論文中這樣說：

“我不曾造出什麼。連自然主義這一言辭也不是我所造出的。這言辭，蒙兌紐已以同樣的意義使用着，在俄羅斯則三十年來儘用着這言辭。法國也有許多批評家，尤其

是泰納，是用它的。”

二. 自然主義底起源及發達

左拉所特加限定的自然主義底潮流是發源於誰的呢，左拉以為是發源於低德羅 (Diderot, 1713—1784)的。

“在十八世紀末，舊的古典主義底形式是從各方面崩壞來了。然而偉大的破壞者福祿特爾，不但幾乎不曾關涉它，反而保存它，擁護它。但是與他相並出現的低德羅和盧梭，却將文學引上了新的路。低德羅是現代實證主義底始祖，將觀察和實驗底方法應用在文學中。……盧梭底汎神論成為浪爛主義底父，實證主義者底低德羅成為自然主義底父。為什麼呢？為他是主張演劇及小說中正確的真的第一人。

“斯丹達爾 (Stendhal, 1783—1842) 是低德羅底長子。

他底生年是一七八三年，不應忘記他是連繫十八世紀和十九世紀的。而鎖鏈並不曾中斷。在文學上為古典主義之敵的他，起初曾為浪爛主義者。及到浪爛派沉弱於修辭之海，隱於新的假面，為一切虛偽所虜的時候，他就和盧梭

底子女們訣別，往正確的分析去了。

“後來出現了巴爾扎克（Honore de Balzac, 1799—1850）。他並不自覺自己所作的工事，而做了與斯丹達爾一樣的工事。他是觀測家，他是實驗家。他雖公然主張着天主教的，王政主義者的意見，但他所做的工事却在廣義上是科學的，是民主主義的。他不是自然主義底發明者，正如蠶俄（Victor Hugo）不是浪爛的抒情詩底發明者；而他是自然主義底父，却正如蠶俄是浪爛主義底父。是從此，經由弗洛貝爾（Gustave Flaubert, 1821—1880）龔古爾兄弟（Edmond 1822—1896; Jules 1830—1870; de Goncourt）以達到我們現代底自然主義作家的。

“我所以把低德羅和盧梭看作自然主義和浪爛主義底先祖，是為顯示這兩主義如今雖然相敵對却都是從對於古典主義的形式的反抗出發着的。”

這是他底上舉 Le Naturalisme 這一論文底意譯的概略，和這同樣的意思他不知說了多少遍。我們由此可以知道左拉是怎樣地看文學上自然主義底起源，而在左拉看來，自然主義並不是僅僅文學及藝術上的特殊的運動，是涉及人類全分

野的一般的運動，這更是我們所不應忘記的。

那麼，他所見到的，所謂自然主義底一般的運動或思潮是指什麼的呢？用一句話說，就是一切事物底看法成爲方法的了。在十八世紀以前，學者和詩人一樣，研究都被拘囿於個人的幻象。即使發見了真理，也是分分散散的真理，與許多的謬誤交結着的真理。而從來的科學便是由這樣分分散散的真理底破片集合所成的。但是到了十八世紀，一個學者在下斷定以前都要先實驗那斷定是真理不是了。都拋棄了未經檢查的真理，而要直接就事實加檢查了。據他說，這是一種革命。

由這實驗方法底導入，而放了燦爛的光輝的，是實證科學。但是，據他說，“文明之中是一一切都相關聯的。”人類底精神倘有一方面起了動搖，那震動便將擴及四方，無間而促成了全體底進化。因此科學方面有了動搖，也不能不傳及文學底方面。在歷史和批評底方面，便已拋了經院學派的煩瑣的規則，而專側重於事實及圍繞着事實的環境底研究。因是如此，他以爲這征服着學問一切分野的實驗的方法也竟可以導入小說，而小說是須得成爲依實驗方法研究人間的科學的。

他所以特將十八世紀以來一般的精神文明底潮流，尤其是文學上的潮流，稱爲自然主義的理由，就在此。下面請引用最簡潔地表現着這一點他底思想的如下的一節：

Eh bien! c'est cette évolution que j'ai appelée naturalisme, et j'estime q'on ne pouvait employer un mot plus juste. Le naturalisme, c'est le retour à la nature, c'est cette opération que les savants ont faite le jour où ils se sont avités de partir de l'étude des corps et des phénomènes, de se baser sur l'expérience, de procéder par l'analyse. Le naturalisme dans les lettres, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte l'acception et la peinture de ce qui est. Le besoin a été la même pour l'écrivain que pour le savant, l'un et l'autre ont dû remplacer les abstractions par des analyses rigoureuses. Ainsi plus de personnages abstraits dans les oeuvres, plus d'inventions mensongères, plus d'absolu, mais des personnages réels, l'histoire vraie de chacun, le relatif de la vie quotidienne. Il s'agissait de tout re-

commencer, de connaître l'homme aux sources mêmes de son être, avant de conclure à la façon des idéalistes, qui inventent des type; et les écrivains n'avaient désormais qu'à reprendre l'édifice par la base, en apportant le plus possible de documents humains, présentés dans leur ordre logique. C'est là le naturalisme, qui vient du premier cerveau pensant, si l'on veut, mais dont une des évolutions les plus larges, l'évolution définitive sans doute, a eu lieu au siècle dernier.

“是的！這進化纔是我所稱爲自然主義的東西，我以爲要用這個言辭以上適切的言辭是不可能了。自然主義云者就是歸於自然的意思。起這運動的是科學者們，他們是因此而根據實驗，依照分析的方法，而由物體及現象底研究出發了的。文學上的自然主義，也一樣地是自然及人間底復歸。是直接底觀察，和正確的解剖，和依樣的事物底承認和描寫。無論在作家，在學者，當作的工事は同的。誰都是代抽象以實在，代經驗的公式以嚴密的分析。這樣，在諸作品中抽象的人物，虛妄的流言，絕對的東西便絕跡，而以關於實在的人物，各人底真實底身上，日常生活的話代

之了。問題是將一切再始，在觀念者流地行斷定以造類型之前，從根本去認識人類。而作家是將那以來論理的順序所显示了的人間記錄，儘力多多蒐集，將建物從那基礎加以再建，就行了。這是自然主義。這自然主義，說它是人類底最初底頭腦所生的東西固然也可以，但其最大的進步之一，無數的決定的進步却是前世紀所成就的。”

三. 克羅德·伯爾拿底方法論

左拉拿出批評的筆時泰納已經發表了“英文學史”，而發表“藝術學”底第一卷時又正是左拉開始執筆批評的同一年（一八六五年），泰納及到左拉的影響自然是不少的。但泰納止於將實證科學底方法導入文學底研究方法上，左拉卻不是文學底研究方法，是要將自然科學底方法適用於文學自身。這裡橫有兩者根本的不同。

由此我們知道，左拉並不是泰納底繼承者。他並沒有受到泰納直接的影響。直接推動為批評家的左拉的，並不是比他先出世的哪一個文藝批評家，研究家，或文學史家，乃是純粹的科學者克羅德·伯爾拿（Claude Bernard, 1813—1878）。

這事實是頗值得注意的。在文學上，有新的主張開始主

張時，大多是由文學外底新的力來拔既成文學底城郭。最近社會科學底非常給刺戟於文學，也正與自然主義勃興當時，自然主義運動底首將提了自然科學底方法脅逼既成文學一樣的。

做左拉底“實驗小說論”底基礎的，是克羅德·伯爾拿底“實驗醫學研究序論”(Introduction à L'Etude de la Médecine Expérimentale) 這著書。這書由三部而成，第一部為“關於實驗的推理”，第二部為“生物上的實驗”，第三部為“實驗的方法在生命現象底研究上的應用。”

左拉在“實驗小說”(Le Roman Expérimentale) 底頭上說“我在這裡做的不過是應用的工事。因為實驗的方法已經由克羅德·伯爾拿，在實驗醫學研究序論中，明白有力地樹立着了。……因為在這書裏是處理着一切問題的，所以我止於引用了我所必需的來作無可反駁的論據。因此我這論文就不過是編纂。● 因為無論關於怎樣的問題我都是援用克羅德·伯爾拿底學說的。極往往，只要用“小說家”這言辭去替代“醫者”這言辭便十分可以使我底意見明瞭，使它有科學的真理底嚴密性了。”

所以要理解左拉底“實驗小說論”，必須先理解克羅德·

伯爾拿底“實驗醫學論。”既理解後者，則不過是在文學上的應用的前者便明白。因此我想簡單地介紹克羅德·伯爾拿底言說在這裡。

“實驗醫學研究序論”第一部“關於實驗的推理”，計分第一章“觀察和實驗”第二章“實驗的推理中先驗的觀念及疑惑”這兩章。他在這裡說了在近代中醫學借了“實驗諸科學中共通的研究方法”即實驗的方法之助而成為嚴密的科學了之後，就說明觀察和實驗底意義，以明觀察科學和實驗科學底區別。所謂觀察，自然就是看自然界所起的現象。觀察者就是“單看眼前所起的現象的人”，因而他是現象底“攝影師”，是見了自然現象而正確地呈示它的人。說詳細些，所謂觀察者就是——

.....celui qui applique les procédés d'investigations simples ou complexes à l'étude de phénomènes qu'il ne fait pas varier et qu'il recueille, par conséquent, tels que la nature les lui offre

“用簡單或複雜的方法，取了自然所呈示的現象，不加以改變而研究的人。”對之所謂實驗的者就是——

.....celui qui emploie les procédés d'investigation simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances ou dans des conditions dans lesquelles la nature ne les lui présentait pas.

“用簡單或複雜的研究方法，爲某種目的，將自然現象變更或修正，使它呈現在自然所不呈示的事情或條件之下的人。”

觀察是觀察檢驗事實的事，實驗是依事實檢查某一觀念真偽的事。所以實驗也可說是有一定目的的觀察。實驗者先於某一觀念是真是偽抱着懷疑，爲要檢查它，就使起了在某一條件之下的現象。於是先前的實驗者便成爲觀察者。只要觀察便行了。觀察和實驗，在真理底研究上，原不是互相排斥的，是互相輔助的。其間的關係，用他自己底話來說便是——

Dès le moment où le résultat de l'expérience mani-

feite, l'expérimentateur se trouve en face d'une véritable observation qu'il a provoquée, et que'il faut constater, comme toute observation, sans idée préconçue. L'expérimentateur doit alors disparaître ou plutôt se transformer instantanément en observateur; et ce n'est qu'après qu'il aura constaté les résultats de l'expérience absolument comme ceux d'une observation ordinaire, que son esprit reviendra pour raisonner, comparer, et juger si l'hypothèse expérimentale est vérifiée ou infirmée par ces mêmes résultats.

“當實驗底結果顯現出來時，實驗者就站在他所引發的真正的觀察底面前，和一切的觀察時候一樣，應當胸無成見地觀察檢驗它。這時實驗者是可以消失的。或者暫時不能不變為觀察者。而與普通底觀察全然一樣，觀察了實驗底結果之後；他纔來推理，比較，判斷，他這實驗的假定是被實驗底結果證實還是否認。”

第二部“生物上的實驗”分第一章“生物及無生物所共通的實驗的諸考察”第二章“生物所特有的實驗的諸考察”兩

章。

第一章說生物有自動性仍不妨適用實驗的方法，生物底諸特質既呈現便與支配它的物理化學的現象底存在有關係，高等動物底生理現象雖然起於體內有機的情況中它仍可以還原為物理化學的現象，自然現象不問是生物底現象是無生物底現象都為因果關係所決定而發生，因此主張兩者底研究方法是沒有不同的。第二章大體專論着應用實驗底方法於生物底研究時所有的特殊的技術的問題。總之這書底第二部是最重要的部分，說自然現象都被決定論所支配而生起，在這點上，是生物和無生物沒有兩樣的。因為構成生物的要素究竟是無生的物質，因而生理現象，究極也都可以還原為物理的化學的現象。所以支配生理現象的理法和支配物理化學的現象的理法之間，是沒有本質的差別的。所以在物理化學底研究上收過豐富的成果的實驗的方法，也就可以適用於生物底研究，而使生理學成為實驗科學，脫離舊時神祕的階段成為嚴密的科學。

第三部分四章，述關於應用實驗方法於生物底研究時的種種問題，及批難底答覆，但作為方法論，真有興味的都已在第一部及第二部中說盡了，所以這一部分可以略去不說。

四． 實驗的方法對於小說的應用

克羅德·伯爾拿將實驗的方法從無生物底研究擴張到了生物底研究，從物理化學擴張到了生理學，藉此使在生物學，及生理學，病理學底基礎上的成立的醫學脫了技術成爲科學。

左拉則更擴張這方法，由生理學而到社會學，最後并及到爲人類之心理學的，社會學的研究的文學特別是小說。這就有他底實驗小說論。

據左拉說，小說家是有觀察者底一面和實驗底一面的。他爲觀察者時，則得了他所觀察一樣的事實，被定了出發點。并受提供了人物可以轉動，事件可以展開的舞臺。隨後，則實驗者來了，從事於實驗。就是使人物作種種地活動，看事實底連續是否應合所研究的現象底決定論所要求。這樣，末了就可以達到“人底認識，人在個人的及社會的行動中的科學的認識。”

小說，是否真如左拉所想，與別的科學一樣，以“研究”人爲目的，姑且不論，現在我們姑且單講左拉見解內面的自身底發展。然而，如此我們底頭上也還立刻要浮上疑問來，就是這小說底爲關於人的科學，真能物理，化學，乃至生理學一

樣，爲嚴密的科學嗎的這疑問。對於這疑問左拉似乎是答道“然”的。那麼，小說爲什麼不將嚴密的知識給我們，像現在別的科學一樣，爲什麼我們由小說而知的關於人的知識上沒有化學乃至生理學那樣的確實呢？這是由於“小說”這一種科學，生下來日子還是不多的緣故。但是實驗小說家現在雖尚未脫暗中摸索的境域，也並不妨其爲科學底存在。自然主義小說，是小說家藉着觀察底協助，對人而施的真正的實驗，是不可否認的事實，他以爲。

小說既是科學，那就不可沒有體系。而且這體系還該是具有一切的人都不能不承認的普遍性，不是各人各各不同的。於是小說失了個人底獨創性，的這懷疑，便又當然要起來了。對於這懷疑，左拉說：

“實驗的方法適用到小說上來，一切的論爭都可以停止了。實驗這一個觀念上，附隨着變更 (Modification) 這觀念。當然我們是以真實底事實爲基礎，從那里出發的；但是，爲顯示事實底機制，我們必須創造現象，指導觀象。這里便有我們創意底餘地，有天才在作品中活動的餘地。”

但是我以為，他底意見還是顯不出小說是科學。依據他這部分底說明，小說也是實驗而非科學。那不是小說底背後潛藏着較大的科學，小說不過依實驗檢證那科學底法則底真偽的嗎？

現在稍為引些左拉自己底話來看罷。——

“前世紀，實驗方法底比較精確的應用，創出了化學和物理，使這兩種科學脫了不合理的，超自然的境界。由於分析，發見了確固的法則，人們通曉物理化學的諸現象了。隨後又踏出了新的一步。生機論者們還認為有不思議的力的生命現象，如今也可還原為物質底一般的機制了。科學證明着，一切現象底存在條件，無論在有生物質中，在無生物質中，都是一樣的。因此生理學便漸漸帶上物理學及他學底確實性。但是進步將停在此嗎？顯然不是的。人底身體既不過是一種機械，將有一日實驗者可以任意裝置它，就不會不向人底感情的及理知的行為進行。於是，我們將走進從來屬於哲學及文學底領域。將由科學決定的征服了哲學者及作家底假定。我們已有實驗的化學和實驗的物理學；我們將就有實驗的生理學，更進將就有實驗的

小說。這是必然的進程，那最後的到達點現在也並不難豫見。一切全是互相關聯着的。爲到達生物底決定論，不能不從無生物底決定論出發。而像克羅德·伯爾拿們的學者已證明有一定的法則支配着人體，所以我們宣言思想及感情底法則也將有規定的一日，是決無謬誤之虞的。路傍底石塊和人類底頭腦應當爲同一的決定論所支配。”

我們完全承認這左拉底最後的斷定。完全承認無論無生物有生物，身體和精神，一樣是在決定論支配的領域內。因此也完全承認對應物理學化學，可以成立生理學。也不躊躇承認可以成立研究“思想及感情底法則”的科學。但是說那科學是“小說”的這一點，我們是不能不躊躇承認他底所說的。

五。 結 論

這樣，我將左拉底實驗小說論底最基本的部分介紹完了。他底主張，要之，是說小說是以科學的方法，研究人類精神的科學，關於一般嚴密科學底方法的理論都是在小說上也可以應用的。再由小說推及文學底別的品類，而使爲藝術或技

藝術的文學消滅代之以為科學的文學。

但是文學或許總得限它底職能在個性底描寫，記述的。它或許總不得成為法則科學，也不以成為法則科學為目標的。

或許物理化學與生理學底差別是程度差別，而生理學和文學之間是橫有質的差別的。

他底自然主義理論固然含着可以傾聽的好多的真理，但是飛躍到“實驗小說論”的剎那，他是跳過了不可跳過的東西的。自然科學底方法之決定的勝利，使他抱了一種的幻影。

因此，他底理論雖為新文學底誕生，生長底拍距，却不見有那理論的後繼者，他底實驗小說論正如彗星一般從暗向暗消失了。因為自然主義以後的文學理論，是須從左拉所指的方向逆行，而向泰納底方向前進的。

(完)

本篇由新潮社出版“文學思想研究”第五，第六卷及第八卷中譯出。作者平林初之輔氏在我國五四運動前後是一個最出名的新興文學的戰士。但最近一二年忽然現了動搖懷疑的傾向——像去年載在“潮新”上的“政

治的價值與藝術的價值”(最近收入“文學理論底諸問題”中)便是這傾向最引人注意的一篇文章。這篇還是幾年前的文章，對於新興文學理論和自然主義文學理論底聯繫，頗有所發明，可供文學理論建設者底參考，特譯載在此。法文我是全外行，所附譯文全依原譯文直譯，間有譯文前後互異之處也仍其舊，倘有錯誤，即請指正。

一九三〇年四月五日，譯者附記



N. CHERNYSHEVSKY

車勒芮綏夫斯基的文學觀

俄國 G. V. 蒲力汗諾夫 作

魯 迅 譯

第一章 文學及藝術的意義

據 Chernyshevski 的意見，則人類的智底進化，是有用於作爲歷史底運動的最深的彈鑽的。凡文學，是諸國民的智底生活的表現。因此之故，Chernyshevski 是恐怕會將文明史上的重要的職務，都歸之于文學的罷。而其實並不如此。Chernyshevski 將文明史上的重要的職務，並不拿到文學，却拿到科學去了。他論科學道，——“靜靜地，緩緩地創造着，牠創造一切。由此創造出來的知識，躺在人類的一切概念，接着是一切行動的根柢裏，對於那一切欲求，給以方向，對於那一切才能，則給以力量。”（註）文學却不然。在歷史底過

（註）他的著作——“Lessing, 那時代, 那生活和事業”, 全集, 第三卷, 第五

程上的那職務，也未嘗不爲重要，然而往往是第二義底的。

“例如，——Chernyshevski說，——在古代世界中，我們不知道曾有一個時代，那歷史底運動曾經行于文學的重大底影響之下的。希臘人雖然偏愛詩歌，然而他們的生活的歷程，並不由于文學底影響，却由于宗教底，種族底和軍事底欲求，後來這以外還由于政治底和經濟底問題而被規定。文學也和藝術一樣，是較好的裝飾。但僅僅是裝飾而已，並非他們的生活的基本底彈簧和原動力。羅馬的生活，是由軍事底和政治底鬥爭，以及法理底諸關係的決定而發達的。在羅馬人，文學不過是政治底行動的高尚的休息。在伊大利的輝煌的時代，生了 Dante, Ariosto 和 Tasso 的時代，生活的基本底原則也不是文學，倒是政黨的鬭爭和經濟底諸關係，——就是並非由於 Dante 的影響，倒是這些的利益，決定了他這時代以及他以後的他的故國的運命的。在英吉利，在以生了基督教世界的最偉大的詩人，雖併合別的全歐的文學，也怕不能企及的許多第一流作家爲榮的英吉利，國民的運命也未嘗繫屬於文學，那是由宗教底，政治底和經濟底諸關係，議會的討論和新聞的論爭而決定的，——這就是，對於這國度的歷史底發

達，文學往往從有第二義底影響。在幾乎一切的歷史底國民，文學的地位就幾乎常常是如此。”（註一）

足爲他所敘述的一般底情況的例外者，Chernyshevski 只知道極少的幾件事。在這極少的例外之間，占着極重要的一個位置者，是十八世紀後半和十九世紀初頭的德意志文學。

——“從 Lessing 活動之始到 Schiller 之死的五十年間，歐洲最偉大的國民的一個發達，從波羅的海到地中海，從萊因到奧得的諸國的未來，由文學運動而被決定了。別的一切社會底勢力和事件的參與，比起文學的影響來，只好說是很微細。對於和那時德意志國民的運命相宜的作用，什麼事物也沒有給以幫助，却相反，生活所係的幾乎一切的別的關係和條件，倒使國民的發達有妨。只有文學，則和無數的妨害相鬭爭，而使牠前進。”（註二）

在 Chernyshevski 以爲和這一樣，例外底地重要的，是 Gogol 時代的俄羅斯文學的職務。到 Gogol 爲止的這文學，是還在可以稱爲那發展的豫備時代的時期的，——換了話說，就是他以前的各時代中，那意義之所在，較之給那時代以特徵

（註一）同書，五八六頁。

（註二）同書，五八六至五八七頁。

的文學底現象的無條件底價值，倒在準備了其次的時代。要顯明他的這思想，只要示出他怎樣地理解了我們的文學的 Pushkin 時代和 Gogol 時代的關係，就很夠了。他看 Pushkin，和 Belinski 在活動的晚年時所看的完全一樣。他將他的詩評價得極高。然而他大抵是將這當作形式的詩來處理的。完成了的形式的創造，是出給我國文學的 Pushkin 時代的歷史底課題。這課題一解決，則在我們的文學中，那主要的工作不復是先前那樣的形式，而是內容的事為其特徵的新時期就開始了。這時期，是和 Gogol 之名相連結的。這時期，我國的文學便成了必當有此的東西，即國民底自己意識的表現了。在 Gogol 的影響之下，以及我國中所謂自然派的發生之時，這也向着這同一方向而發達。Chernyshevski 將在我國文學上的這新方向，評價得極高。在那“俄羅斯文學的 Gogol 時代”中，他分辯道，——“我們為免于以舊者為犧牲，而讚美新者那樣的誤解起見，順便說明于此，俄羅斯文學的現時代，雖有那難于抱擁的價值，但首先，是只因為牠足為我們的文學的將來的發達的準備之用，纔有那本質底的意義的。我們相信我們的良好^的將來，雖是關於我們的 Gogol，也至于可以毫無疑惑地說，——在我國，將如他的勝于先輩一樣，有

勝于他的作家出現的罷。問題之所在，只在那時日是否立刻到來。倘若我們的世代，負着能迎這良好的將來的運命，就幸甚了。”(註)

Chernyshevski 是一面斷言着文學應該是社會底自己意識的表現，一面講述了由德國輸入我國，從 Nadezhdin 和 Belinski 的時代以來，就在我國的文藝批評上，演了很大的職務的思想的。但在他，這即刻獲得了一切“啓蒙”期所特有的理性底性質。言其實，則于社會，或于產生了牠的社會之所與的層的自己意識的表現，並無用處的文學，是沒有的。雖在所謂爲藝術的藝術的理論，統馭不移，藝術家一看好像不顧和社會底利害略有關係的一切事物的時代，文學也還在表現着支配那社會的階級的趣味，見解和欲求。其中，上述的理論掌握着主權的那事實，其所證明者，不過是支配階級，或者至少是藝術家，以對於偉大的社會底諸問題的無關心，來主宰那作爲對象的一部分罷了。而這樣的無關心，則無非是社會底(或是階級底，或是集團底)心情，即意識的一個變種。在這意義上，則在 Pushkin 時代，或者雖在 Karamzin 時代，我們的文學也曾表現着我們的社會意識，乃是無疑的事實了。

(註)全集，第二卷，一七二頁。

但據 Chernyshevski, 却從 Gogol 的時代起, 這纔開始表現。據他所說, 則惟從這時代起, 我們的藝術家們纔停止了那作品的專事形式, 而給那內容以意義。我以為這是不對的。因為譬如 Pushkin 對於那 “Eugeni Oniegin” 的內容, (我們) 不能設想其為冷淡。但在一面是 “Eugeni Oniegin”, 別一面是 “巡按使” 和 “死魂靈” 之間, 對於所表現的現象的藝術家的態度上, 是有很大的差異的。Pushkin 並不反對以那世俗底空虛, 狹隘, 利己主義等, 來責備那主角。然而在他的 “Oniegin” 中, 却連那見于 Gogol 的作品裏的, 雖然並非作者故意, 但由他表現出來了的對於社會生活的那根本底否定的暗示也沒有。惟這否定舊社會秩序的要素, 在 Chernyshevski, 是稱為社會底自己意識的始原的。如果他期待將來, 就如我們現今之所見似的, 有恰如 Gogol 之勝于那些前輩一樣, 勝于 Gogol 的作家的出現, 則這在他, 就和以為我們的偉大的藝術家們將和時光(的進行)一同, 在對於舊社會及家庭制度的否定底態度的意識性上, 遠出于 “死魂靈” 的作者之上的真確相等, 文學批評的最主要的義務, 據他的意見, 是在將這意識性, 普及于藝術家之間。這意識性在俄羅斯的藝術家們之間愈普及, 則我們的文學, 據 Chernyshevski 的意見, 就

爲了在那時過渡底的時代所非盡不可的那職務。也愈加成熟了。

到後來，Pisarev 便將意在破壞美學的企圖，歸之于 Chernyshevski。但他是錯的。Chernyshevski 距這樣的企圖有多麼遠，在一八五四年關於以 Oldvinski 的俄譯印行的 Ariostoteles 的“詩學”的他的論文（“祖國通信”，一八五四年，第九號）的下數行，就顯示着了。“說美學——是死了的科學！我們並不說，比這更有生氣的科學，是沒有了。但關於這些科學，我們想一想纔好。不，我們還對於僅有很少的活的興味的科學，加以稱揚。說美學是無益的科學！我們來問一問，作爲這回答罷，——我們還記得 Goethe, Lessing 和 Schiller 麼，還是自從我們知道了 Thackeray 以來，他們便失掉了被我們所記憶的權利呢？我們可承認前世紀後半的德意志詩歌的價值呢？”（註）

Chernyshevski 是將我們是否承認十八世紀後半的德意志詩歌這一個冷雋的質問，給與美學的否定者們，藉此使他們記起曾有文學盡了偉大的社會底職務的時代這事來的。那時代的德意志文學，對於美學底問題，決未嘗冷淡。却相反，

（註）全集，第一卷，二八至二九頁。

在那時代，從事于此者倒很多，也正因為從事于此者多，所以能夠盡了所降的偉大的職務。據 Chernyshevski 的意見，這時代的德意志文學的最優勝的活動者，不可忘掉是 Lessing，——“一切最優秀的此後的德意志作家們，雖是 Schiller，雖是 Goethe 自己，在那活動的佳勝的時代，也是他的弟子。”（註一）而 Lessing，則大抵是文學和藝術的理論家，他所從事的領域，最多是美學的領域的。

Chernyshevski 說，——如果詩歌，文學，藝術，是非常重要的對象，則文學理論的一般底諸問題，也應該有巨大的興味。“一言以蔽之，——他加添說，——和美學反對的全論爭，由我們看來，那根本是在關於美學是什麼，最多的是關於一切理論底科學是什麼這一事的誤解，錯誤的概念的。”（註二）

Chernyshevski 問讀者道，——“諸君的意見，以為 Pushkin 和 Gogol 誰高呢？”這問題的解決，據他的意見，是懸在關於藝術的本質和意義的概念的。而這些概念，在 Aristoteles 和 Platon 的著作中，就已經得了正當的形相。這就是 Chernyshevski 所以覺得必須將這些思想家的美學說，介紹給讀

（註一）全集，第三卷，五八九頁。

（註二）全集，第一卷，二八頁。

者們的原因。不消說，作為哲學底觀念論的決定底反對者的我們的著者，對於 Platon 的哲學全部，是不能同感的。然而這事並沒有妨礙他懷了熱烈的同感，去接近這偉大的希臘的觀念論者之所觀察藝術的那觀點。

Chernyshevski 說，——“他對於科學和藝術，也和對於別的一切一樣，是不從學者底或藝術家底觀點，而從社會底及道德底觀點來看的。人類（如併合 Aristoteles 在內的許多偉大的哲學者所想那樣）並非爲了要成藝術家或學者而生存，倒是科學和藝術應該盡力于爲人類的幸福。”（註）

這觀點，據我們的著者之所說，則就使 Platon 對於在那時代，在因爲無所爲，而恍忽于有些淫蕩的繪畫和彫刻，酩酊于有些淫蕩的詩歌的人們，幾乎沒有例外地，當作美的，高尚的娛樂，但也竟是用爲娛樂了的那藝術，不得不懷否定底的見解了。藝術的問題，在 Platon，就只解決爲娛樂以外，一無所有的事實。而 Platon 在那裏面看見了空虛的娛樂的時候，他並沒有去非難他。那證據，是 Chernyshevski 引用着“最真誠的詩人之一”，不消說是對於藝術，不作敵對的態度的 Schiller。據 Schiller 的意見，則 Kant 稱藝術爲遊戲（das

（註）同書，一三頁。

Spiel),是全然不對的,因為惟在遊戲之際,人纔是完全的人。

Chernyshevski 看出了反對藝術的 Platon 的論證,極為粗暴。然而他在其中看見許多真實的東西。“要證明Platon的嚴峻的揭發,——他寫着——有許多對於現代的藝術,也還屬確當,並非困難的事。”(註一) 對於嚴峻的Platon的揭發的他那熱烈的同感,由這事說明得極為明白,在這裏大約已無贅說的必要了。

Platon 之起而反對藝術者,以其在人類為無用的緣故。

我們的著者之不辭否定無用于人類的藝術,也不下于 Platon。

據他的意見,以為藝術不應該是有用的東西,應該為牠本身而存在的那種思想,是“等于‘為富的富’,‘為科學的科學’之類的古怪的思想。人類的一切事業,要不成為空虛的無用的工作,就應該效力于人類的利益。就是,富為了供人類的使用,科學為了做人類的南針,所以存在,藝術也應該並非為了無實的滿足,而效力于什麼本質底利益的。”(註二)

然則,由藝術送給人類的利益,是什麼呢?

通常說,美的愉樂使人心和善,使人類的魂靈崇高。

(註一)同書,三二頁。

(註二)同書,三二頁。

Chernyshevski¹以爲這思想是對的。但他不願意引伸這些藝術的認真的意義。人一出美術館或劇場，至少，在他所受的美底印象尙未消失的短時期中，覺得自己是善良的人，他于這事自然是同意的。但他注意于飽人比起餓人來，較爲良善的事。所以從這方面看來，則在藝術的影響和人類的肉體底要求的滿足之及于人類的影響之間，並無什麼差異存在。“藝術之作爲藝術的（即從那作品的或種內容獨立了的）有益的影響——Chernyshevski 說，——幾乎全在于藝術是——愉快的東西這一事之中。這樣的有益的性質，是屬於‘高興’所從出的那一切別的愉快的工作，關係，對象的。健康的人，較之有些怏怏不滿的病人，往往更不利己主義，更加良善。好的住所，比起濕的，暗的，冷的來，較爲導人們於良善。平靜的人（即並非在不愉快的狀態的人），比起憤怒的人來，也較爲良善，等等。”（註）用心一想，則由作爲滿足的源泉之一的藝術所致的利益，雖然是無疑的，然而較之生活的別的適宜的關係和條件來，却極爲微細。而藝術的偉大的意義，則並不在這裏面。那是在藝術將許多知識，傳播于在或種意義上對藝術懷着興趣的人們的大衆裏，將科學所準備了的概念，告訴他們

（註）同書，三三頁。

之中的。然而 Chernyshevski 一面講說着這事，一面却將詩放在念頭上——他稱這為藝術中的最真摯的東西，——爲什麼呢，據他之所記，則因爲在這意義上做得很少，所以僅有極少的文學者，能以將知識傳播于自己的讀者之間爲目的，是無可疑的。但因爲他們在教養上，比他們的讀者的多數爲高，所以讀者能夠從他們的作品知道許多事。Chernyshevski 確信着雖是最通俗底的作品，也能很開拓那讀者所獲的知識的範圍。詩使讀者大衆“開心”，一面將利益送給那智底發達。這就是詩在這思想家的眼裏，所以獲得認真的意義的原因。這就是雖在和Platon相反，于此並無顧慮的時候，也還有着這意義的原因。

這樣，Chernyshevski 並未將美學破壞。却相反，他爲了將由科學所準備的概念的傳播這事之所要約的藝術的偉大的意義，顯示于藝術家們起見，倒依據着美學。換了別的話來說，就是——我們的著者並不破壞美學，不過將那理論，根本底地重行檢討罷了。從他那里聽過對於藝術的 Platon 的見解之後，我們便不難懂得他當解決 Pushkin 和 Gogol 誰爲高張的問題的時候，爲什麼覺得有引用“在美學底判決這事上的偉大的教師們”——Platon 和 Aristoteles——的必要和有用

的原因。而下文的幾行，也就毫不使我們詫異，——“倘若藝術的本質，誠如現今所說，在於理想化，倘若那目的——在於美者的有味的，昂揚的感覺，則在俄羅斯文學裏，更沒有比得上‘Poltava’，‘Boris Godunov’，‘青銅的騎士’，‘石像之客’以及這些無限的芳烈的詩的著者（Pushkin——譯者）的詩人。但倘若向藝術要求另外的東西，則那時候……”——Chernyshevski 以被舊的美學底概念所拘繫的讀者之名，用了下文那樣的疑問，將自己的句子截斷了，——“然而除此以外，什麼地方還會有藝術的本質和意義呢？”Chernyshevski 的意見，以為這在什麼地方，我們是知道的。我們也能夠自己來補足這截斷了的句子，——倘若藝術的本質，不只在給與美者的有味的，昂揚的感覺之中，則“巡按使”和“死魂靈”即高于“石像之客”和“Poltava”，Gogol 高于 Pushkin，而以對於生活的那態度的意識性，凌駕 Gogol 者，即更高于 Gogol。”（註）

關於這裡所述的見解，Skabichevski 後來寫在“最近俄羅斯文學史”上道——

“藝術和科學的這同視，將作為哲學底和政論底探求的圖解的從屬底職務，對於藝術的增給，這是此後招了極多的結果

（註）同書，二〇頁。

的運命底的誤謬。首先第一，這是使批評從作為藝術作品的評價者這一種最本質底的職務——在 Belinski 時代，批評曾以那輝煌的成功，所成就了的那職務，離開了。……然而加以科學和藝術的同視，藝術的對於科學的從屬底職務的理論，為幼稚未熟的頭腦所攝取，則順着斜面，必然地要走到恰如我們在以 Pisarev 為先鋒的“Russkoe Slovo”的政論家之間所見那樣的，藝術的完全的否定去。”(註一)

Skabichevski 將“科學和藝術的同視的理論”，歸之于 Chernyshevski，於是帶着詫異，這樣地問道，——“倘使當作如此，則所謂創造底想像 (Fantasie)，是做怎樣職務的呢？”(註二) 誠然，“倘使當作如此”，則創造底想像將失其去路，這事是應該同意的。但是，這“倘使當作如此”，是 Skabichevski 憑自己想出來的。Chernyshevski 却決沒有將藝術來和科學“同視。”作為通達 Hegel 的美學的人的他，也和 Belinski 一樣，對於學者藉論理底論證之助，著述其思想，和這相對，藝術家則將牠具象化于形象之中，就是以“創造底想像”為依據的事，是知道得很清楚的。如果 Skabichevski 再熟悉一些

(註一)同書，六五至六六頁。

(註二)同書，六五頁。

Belinski 和 Chernyshevski 所從中攝取了那美學底見解的哲學底典據，大概就不至于犯到這樣的錯誤了。

取例來看罷。小說“將何爲？”，那大半是很好地宣傳着論文“在哲學上的人學底原理”所說的同一的思想的。但在這小說裏，這思想被具象化于形象之中，而在論文上，則那證明，却藉了論理底論證之助。故 Chernyshevski 之作小說也，他不得不嚮往那創造底想像，是明明白白的。我們知道，許多人以為 Chernyshevski 在那小說中，很少顯現着創造底的力。然而這是，雖然在這裡並無關係，順便說一說罷，別的許多讀者所極其輕率地決斷下來了的問題，——Chernyshevski 自己宣言着，在本身並無一點藝術底才能。而人們却太輕易地相信了。其實，他的小說也實在並不偉大罷，但却有或種的藝術底價值。其中有談諧和觀察力。最後，還爲至今讀得大有興味的赤誠所貫注。關於這小說，要如現在的“先驅底的”讀者也未免多是那樣似的，來侮蔑底地聳肩，則必需有將基礎放在普及于我國的根本底地錯誤的美學說上的許多的偏見。但是，重複地說罷，這是別的問題。無可疑的，是 Chernyshevski 在那小說，是訴之于自己的創造力，在那論文，則訴之于自己的理論。要在我們之前，曝露 Skabichevski

犯了怎樣地素朴的錯誤，這就很夠了。

但再來舉例罷。Tolstoi 在那“*Ivan Ilitch 之死*”或“*主僕*”那樣的作品裏，敘述着直到他關於“人生的意義”的思索之中的那見解，是毫無疑竇的。然而敘述着這些的見解，他——正如 Chernyshevski 在那小說上之所為一樣——就憑了那創造底想像的，並沒有依據着或種什麼理論底論證。那麼，如何？誰說 Tolstoi 在這些作品裏，沒有十分展開了那創造底力呢？誰拒絕將這些加在最好的藝術作品裏面去呢？Skabichevski 先生是在連同視的影子也沒有之處，看見了同視了。

Skabichevski 以為 Chernyshevski 的妄作的錯誤，使批評離開了 Belinski 時代所曾從事的那職務的意見，也因其極端的含糊，全然不能首肯。Belinski 實在是“藝術作品的評價者。”然而 Chernyshevski 的美學說——作為牠本身——也決沒有排除這樣的評價。倘說，支持着那見解的批評家們，因為將那重要的注意集中于這些作品的觀念上，遂容易忘掉牠們所檢討的關於作品的藝術底價值的問題，那是不錯的。又例如到了 Pisarev, Chernyshevski 的美學說漸帶上了漫畫底相貌，那也不錯的。但這些事，可由當時的社會底條件來說明，對於這，Chernyshevski 不消說是全然不負什麼責任。

他的美學說，在牠本身，是並沒有排除對於藝術作品的美學底價值的興味的。要顯示 Skabichevski 怎樣粗拙地下了批評，即此也就足夠了罷。

成爲 Chernyshevski 的美學說的重要的特徵之一的，是以爲單由于“美”，不足以盡藝術的內容的這種思想。他將這思想，在那學位論文“藝術和現實的美學底關係”裏詳細地展開，又在那“俄羅斯文學的 Gogol 時代的概要”上，反復了好幾次。

“在一切人類的行爲中，——他在那上面說，——是參加着人類的本性的一切欲求的，——雖然關涉于此者，大抵是其中之一。所以藝術也並非由于嚮往于美的抽象底的欲求(美的觀念)，而成于活的人類的一切力和能力的全體底行爲。但因爲在人類的生活上，例如真實，愛，以及日常生活的改良等等的要求，較之嚮往于美的東西的欲求更爲強大，所以藝術不但往往能作這些要求(不僅是美這東西的觀念)的表現，到或一程度而已，那作品(即人類生活的作品——這事是忘記不得的)，則幾乎常是被創造于真實(理論底和實殘底)，愛，日常生活的優越底影響之下，所以嚮往于美的欲求，不過遵了人類行動的自然底法則，作爲于對人類本性的這些事以及別的強

大的要求的效勞者而出現罷了。價值顯著的一切藝術的創作，就常是這樣地被製造。從現實生活抽象了的欲求，是無力的，所以倘若便使嚮往于美的欲求，抽象底地（即斷絕了和人類本性的別的欲求的關聯）來行動，則雖僅在藝術底意義上，恐怕也將不能造出什麼顯著的東西了。歷史不知道只由美的觀念而造成的作品，——假使這樣的作品，現今存在，過去也曾存在，則這是並不惹同時代的什麼注目，作為拙劣的東西，——雖在藝術底意義上也作為拙劣的東西，而被歷史所忘却了。”（註）

Chernyshevski的這思想，即使有些抽象底的那一種缺點，但是對的。歷史實在不知道僅因美的觀念而被表現的藝術底作品。因了這事，——順便說在這里，——而我們的文學的 Pushkin 時代，藉了只嚮往于完全的形式的詩歌的努力而被賦給了性格的那思想，也就遭着反駁了。但問題並不在這里。科學底美學的任務，是並不被確證藝術不僅表現美的“觀念”，也表現人類的別的欲求（嚮往真實，愛，等等的）這事實所限定的。那任務，大抵是在揭發人類的這些欲求，怎樣地在那美的概念之中，發見自己的表現，以及這些怎樣地

（註）全集，第二卷，二一三至二一八頁。

在社會發達的過程之中，一面自行變化，同時也使美的“觀念”，變化起來。例如，中世紀所特有的美的觀念，——例如被具象化爲聖母像的那個，——大家也都知道，是被置在支配着當時社會上盡了巨大的職務的教士們的那諸理想的影響之下的。在文藝復興時代，則被具象化在這同一像中的美的“觀念”，就獲得全然不同的性質。爲什麼呢，即因爲在那時候，是表現着理想全然不同的新的社會層的欲求。這事，現在是誰都知道的。Chernyshevski 在那學位論文裏，將美定義爲“生活”的時候，也將這事實放在念頭上了無疑。他寫道，——“我們在那裏面，看見據我們的概念，應該如此的生活的那樣的存在，是美的。”（註）但是，倘若這並不錯，——而這也全不錯，——則問題將成爲怎樣呢？藝術在一方面，將我們的美的觀念來具象化，在別一面，——不但這樣，還如Chernyshevski 所確言的那樣，大抵是——將我們的嚮往真實，美良，自己的日常生活的改良，等等的欲求，來加以表現麼？不，反而往往發生相反的事。關於美的我們的概念，牠本身就被這些欲求所貫注，牠本身就表現着這些。所以將在現實上成着有機底的全一的東西，分解爲各個的要素的必要，

（註）全集，第十卷，第二部，八九頁。

是沒有的。然而 Chernyshevski 却因了一切“啓蒙者”所特有的判斷性的餘澤，往往將這有機底的全一，分解爲那各個的構成要素。(註) 因爲如此，他就犯着理論底謬誤。這他的理論底謬誤，實有將偏頗底形相，賦給他的批評的危險，而實在也常常賦給了。倘若藝術作品，是和美的觀念並列，——因而和牠是獨立地，——也表現一定的道德底，或實殘底欲求的東西，則批評家便有不以在應當檢討的作品中，獲得那藝術底表現到什麼程度的問題爲問題，而將那主要的注意，集中于這些欲求的權利了。批評這樣地舉動的時候，那便必然底地帶起道德底性質來。這樣的罪，在我國，則 D. I. Pisarev 是很犯了的。不，不單是他。運命的冷嘲，是 Skabichevski 自己也將和這一樣的罪，很犯了好幾次。然而，這是大概見于

(註)“藝術和現實的美學底關係”第十七題，說，——“生活的再現——這是成着那本質的藝術的一般底性格底特徵。藝術的作品也往往有別的意義——那是生活的說明。那關於生活的現象，往往有判決的意義。”(全集，第十卷，第二部，第一篇，一六四頁。)但全問題，是並不在這判決怎樣地被表現，這說明以怎樣的形相來給與，——以藝術底形象的模樣，還是以抽象底命題的模樣呢？之中的。或一抽象底命題，即使是怎樣地真實，也無涉于藝術的領域，在我國的文獻裏，則 Belinski 已將這事出色地說明了。

以判斷性的支配為特徵的“啓蒙”期的批評的。為批評的辯解起見，應該說一說的，是在這樣的時期，判斷性不獨在批評家而已，也且為藝術家所固有，就是。(註一)

關於藝術作品的Chernyshevski的批評中，往往有過多的判斷性，這是不能掩飾的。我們讀他對於Platon責難藝術的賞讚的時候，我們就在自己之前，看見向着成為一切別的“啓蒙”期的特長的那對藝術的態度，當然將有同感的一時代的“啓蒙者。”(註二) 其實，關於Platon同時代的希臘藝術的Chernyshevski的批評，是不一定正當的。誠然，第四世紀的希臘藝術，已經不復表現着給Polikritos和Phidias以靈感的那男性底市民底理想，但總之，當Chernyshevski說那時的藝術家除了有些悅人的畫和詩和彫刻以外，毫不給人什麼東

(註一)David講他自己道——“je n'ame ni je ne sens le merveilleux: je ne puis marche à l'aise qu'avec le secours d'un fait réel.” (Delecluze, L. David, son école et son temps. Paris 1895, P. 338. 論文集“二十年間”第一四五頁及以下參照。) 在David即屬於此的十八世紀的法蘭西的“啓蒙者”，這是極其性格底的。

(註二)關於藝術的判斷，Socrates的弟子Platon曾經表示了作為典型底“啓蒙者”的自己，是幾乎已無證明的必要了。

西的時候，他是太過分了。

當 Chernyshevski 反駁 Schiller 所採取，藝術是遊戲這一種 Kant 的思想時，我們也不能和他同意。在 Chernyshevski，“遊戲”的概念，是被空虛的娛樂的概念所掩蔽了。但這全不然。在實際上，遊戲只在特定的條件之下，纔成爲空虛的娛樂。“作遊戲”者不獨人類，動物也“作遊戲”的。Spenser 就已經正當地說過，例如猛獸的遊戲，乃由模擬的狩獵和模擬的爭鬥而形成。這意思就是說，在動物，遊戲的內容，是由藉此維持牠們的生存的那行動而被決定的。在孩子那里，我們也看見一樣的事。據同一的 Spenser 的正確的記述，則孩子的遊戲，不外是種種成人的行動的演劇底的扮演。這事情，在幼小的野蠻人的遊戲上，更能分明知道。用一句話來說，則恰如 Wundt 在那“倫理學”裏，出色地表現着似的，遊戲是勞動的兒子。(註) 正因爲那是勞動的兒子，所以就往往遠不是空虛在遊戲。其成爲如此者，只在沒有一切勞動而生活，因此雖在那“行爲”上也是無爲的社會階級或社會層裏

(註) 在論文集“我的批判者的批判”三八〇至三九九頁上的我們的論文“再論原始民族的藝術”參照。(中譯收在“藝術論”中，“科學的藝術論叢書”之一，光華書局印行。——譯者。)

而已。不，雖是當此之際，遊戲也還是間接底的“勞動的兒子”一般的東西，因為只在一定的生產關係的現存之下，委身於無為的階級或層，在社會上纔能存在的。

倘使——如 Chernyshevski 之所說——藝術的本質底特徵，在於生活的再現，那就只得無條件底地承認，藝術不但在人類，雖在動物，這和再現生活的遊戲也是親屬。在遊戲或藝術上的生活的再現，是有很大的社會學底意義的。人類將自己的生活，再現於藝術作品中，藉此而爲了自己的社會生活，來教育自己，使自己和這相適應。各種的社會階級，有不同的要求，而且過着不同的生活。所以他們的審美底趣味，也不相同。委身於無為的階級，在那藝術作品裏，表現其生活的空虛。他們的藝術，實在不過是空虛的娛樂。然而並非因爲這和遊戲完全一樣，是生活的再現，所以是空虛的娛樂，只因爲所再現的是空虛的生活，這纔如此的。問題並不在“遊戲”中，却在遊戲的內容是怎樣的東西中。由對於作爲“勞動的兒子”的遊戲的見解，給了補足的對於作爲遊戲的藝術的見解，其於藝術的本質和歷史，投給了極明亮的光。這纔允許從唯物論底觀點來審視。我們知道，當那文學底活動之始，Chernyshevski 曾經做了應用 Feuerbach 的唯物論哲

學于美學的，以牠本身而言，是成功底的嘗試。對於這他的嘗試，我們已經做了特別的論文了。(註) 所以在這裡，我們有誰會這樣說罷，這嘗試，就牠本身而言，雖說是極其成功了，但在那上面，正如在 Chernyshevski 的歷史底見解上完全一樣，反映着 Feuerbach 哲學的基本底缺點——即其歷史底，或者說得更嚴峻，則是辯證法底方面的不足。而且只因為他所採取的哲學的這方面，是不充足的，所以 Chernyshevski 竟全不注意到遊戲的概念，在藝術的唯物論底解釋上是怎樣地重要了。

但是，在 Chernyshevski 的美學之中，——也和在他的歷史見解上一樣——我們却看見對於對象的全然正確的理解的端緒。例如，試看他將由于種種不同的社會階級的生活條件的那美的概念的依據，怎樣出色地說明着就是。我們將他的論文之中，和這里有關係的，確是出色的處所，全都引在這里罷，——

“好的生活，應該如此的生活，在單純的民衆，是由飽食，足睡，住好小屋所成立的。但和這一同，在農夫，則‘生活’這一個概念，往往被包含於工作的概念之中，——沒有工作，就

(註) 論文集“二十年間”中的論文“Chernyshevski 美學說”參照。

不能生活，那是無聊的罷。作為滿足的生活的結果，在還不至于力的疲勞的大工作時候，年青的農夫或農村的姑娘，便將現出新鮮的臉色和頰上是紅暈來，——惟這個，乃是據單純的民衆的解釋的，美的第一條件。為了多作工，因而也有壯健的體格，只要給以滿足的食物，農村的姑娘身段就很好，——這也是農村的美人的必要的條件。上流的‘風一般輕飄飄的美人’，在農夫，是決定底地‘不像樣子’的，給他們以不愉快的印象，因為他們是慣于將‘瘦削’當作生病，或是‘傷心的運命’的結果的。然而工作也不許肥胖，倘若農村的姑娘肥胖着，那便是疾病的一種，是‘病弱’的體格的標記，民衆是將很肥胖看作缺點的。在農村的美人，不得有小的手和小的腳，因為她多作工，——關於這些的美的屬性，在我國的歌謠中，連那影子也沒有。一言以蔽之，則在民謠中的美人的描寫上，無一不是並非日日的笑談，而是和適宜的工作時的滿足的生活相因而至的結果的那出色的健康，以及有機體中的力的均衡的表現。上流的美人，和這全然兩樣了。她的祖先們，已經幾世代間，不用手去工作而生活，作為沒有工作的生活狀態的結果，血的流動就極端地少，每一世代，手脚的筋肉弱起來，骨細起來，作為這一切的必然的結果，小的手和小的腳就非出現不

可了，凡這些——在社會的上層階級，惟這個，纔是像生活樣子的生活，不作肉體底勞動的生活的徵候，倘若上流的婦女而有大的手和腳，那麼，不是她有不好的身體，便是她並不出于舊的，名門的徵候了。因了和這一樣的理由，上流的美人還應該有小小的耳朵。偏頭痛呢，如大家也知道，是有趣的病痛——而這也並非沒有原因的，——爲了無爲，血液留在中央的諸機關裏，流到腦裏去，雖使沒有這個，神經系統也因爲有機體的全體底衰弱，已經在焦躁，這些一切的不可避底結果——是永續底頭痛和各種神經底疾病，但既然是我們所中意的生活狀態的結果，則雖是病痛，也竟至于會願意，會羨慕，所以也沒有法子。誠然，健康之于人，是永久不失其價值的，因爲沒有健康而生活于滿足和奢華，也是不好的事。但是，病弱，不健康，虛弱，衰弱，一想到是奢華的無爲的生活形態的結果，在他們也立刻有了美的價值了。蒼白，衰弱，病弱，在上流人，是還有別的意義的，——如果農夫需要休息和安靜，則並無物質底必要和肉體底疲勞，却因爲無爲和物質底憂慮的缺如而常常覺得無聊的教養社會的人們，就在尋求‘強烈感覺，欲望的激動’，由牠將色彩和多樣性和魅力，來給與沒有牠便單調而無色的上流生活。然而爲了強烈的感覺和火一般

的欲望，人就消耗了，——倘若這些便是‘生活（經歷——譯者）得多了’的證明，那麼，怎能不被美人的衰弱，蒼白所蠱惑呢？”（註）

關於美的人們的概念，即被表現于藝術作品中。種種社會階級的關於美的概念，如我們之所見，極有種種，往往還至于正相反對的。在所與的時代，支配社會的那階級，也支配文學和藝術。將自己的見解和概念，拿到那裏面來。而一切所與的階級，自有牠的歷史，——這發達起來，達于繁榮和支配，于是遂向沒落。而那文學底見解和那美底概念，也和這一同變化。所以在歷史上，我們遇見人類的種種不同的美底概念，——支配過一個時代的見解和概念，在別的時代，就成古舊的東西。Chernyshevski 辨識了人類的美底概念，在那最後的階段上，被他們的經濟生活所決定。這是證明他的見解的巨大的透徹性的。爲了使自己的美學說立于堅固的唯物論底基礎之上，他有詳細地研究他所辨識的美學和經濟的因果關係，以及至少，則互人類的歷史底發達的主要的階段，以追求這關係的必要。由這事，他便可以在美學史上做到最大的變革了罷。但是，第一，他在那研究上所依據的方

（註）全集，第十卷，第二部，第一篇，八九至九〇頁。

法，對於這樣的理論底企圖，所完成者還不圓滿；第二，是他作為“啓蒙者”，比起理論本身來，倒是對於和日常生活底實踐有直接底關係的幾個結論，更有興味。所以他雖在關於美學領域的意識和存在之關係的問題上，投了極透徹的視線，而立刻從這理論底問題轉過臉去，急于將理性底的實踐底的忠告，給與自己的讀者了，他說——

“有生氣的新鮮的顏色
少年時候的標記是可愛的，
然而蒼白的顏色，哀傷的標記
是更可愛的。

“但是，如果以蒼白爲對於病底的美的陶醉，或是趣味的人工底頹廢的徵候，則一切真有教養的人們，應該覺得所謂真實的生活云者，是腦和心的生活。這在顏面的表情中，在眼中印定得最爲明白。所以民謠中提得如此之少的顏面的表情，在支配着有教養的人們之間的美的概念裏，就獲得巨大的意義。而且人之見得是美，往往只因爲他有美的表情底的眼睛！”（註一）

這也對的。但在這對的記述裏，問題之所在，與其說是種種階級的經濟狀態和這在怎樣的聯繫之中，倒在在“有教養的人們”，這應該是怎樣的東西了。關於應該的顧慮，在 Chernyshevski 的論文中，較之何故常有全然不同的事存在的呢這一個理論底興味，更為超過。而在這唯物論者的學位論文中，例如關於藝術歷史的實在是唯物論底的記述，較之在絕對底觀念論者 Hegel 的“美學”上尤為稀少的這一種初看極奇的事實，就由此正被說明了。(註二)

但我們回到關於 Aristoteles 的“詩學”的論文去罷，——這見得好像是關於“藝術和現實的美學底關係”的補足。據 Chernyshevski 的意見，則 Aristoteles 在他課于藝術的要求的昂揚之度，不及 Platon。關於音樂的他的概念，也不如 Platon 之為啓發底的，——而且恰如我們先前講到 Chernyshevski 和 Hegel 的辯證法的關係時，順便說明過的一樣，——

(註一)同書，九〇頁。

(註二)看一看關於和闐繪畫史的 Hegel 的敘述罷，現代的唯物論者辯證法論者，大約是誰都幾乎無條件底地同意的。(Aesthetik, b, 1—er Band, S. 217, 218, B. II. S. 217—223)。同樣的記述，在他的“美學”裏，也散見不少。

常有瑣末主義的缺點。Aristoteles 用人類對於模仿的欲求，來說明藝術的趣味時，我們的著者並不和他同意。然而關於哲學和詩歌的關係的 Aristoteles 的見解，却很中他的意了。他說，——“將人類的生活，從一般底觀點表示出來，並非將那偶然的，無意味的瑣事，而是將生活上的本質底的，以及性格底的東西，體現出來的詩歌，是恰如 Aristoteles 所設想，有着極多的哲學底價值的。據他的意見，則在這意義上，這（詩歌）較之無論重要的，不重要的，本質底的，性格底的，以及毫無內面底意義的偶然的事實，都非毫不選擇，記述出來不可的歷史，要高得遠甚。歷史應該將並無互相共通的東西的各種事實，沒有什麼內面底的聯繫地，編年式地來敘述，和這相對，詩歌却將一切表現于那內面底聯繫中，在這意義上，也較歷史要高得遠甚。”（註）

如大家也都知道，Aristoteles 的這見解，也因了一樣的理由，也很合了 Lessing 的意的，——這（見解）將對於這兩個啓蒙者所如此崇奉的“生活的說明”，或者——用了更完全的正確，表現起來，則——將宣告對於牠的“判決”的要求，給了課于詩歌的理論底可能。自然，其實，Aristoteles 的見解，恰如

（註）全集，第一卷，三六至三七頁。

Hegel 放在那“美學”裏，我們屢見于 Belinski 的涉及這問題的判斷之中一樣，能在純理論的意義上，加以說明的。然而 Chernyshevski 却和 Lessing 一同，照着“啓蒙者”所崇奉的實踐底方向來解釋了。(註)

作爲大抵顧慮着實踐底結論，因此不很關心于這結論的理論底基礎的全面底檢討的“啓蒙者”的 Chernyshevski，是不能說他常將歷史底正當，給了他所批判的美學說的。

Chernyshevski 和 Lessing 一同，由本身而言，是因了分明的原因，全然不愛“擬古典派的理論家”的，——這事情，關於 Lessing，則 F. Mehring 在那有名的著作“Lessings Legend”之中說明得很清楚，——但若加以檢討，在這里，就恐怕要將我們引得太遠的罷。他對於這些理論家們，課着他們其實並無罪咎，而且倘若將注意略向領着他的美學底問題的歷史底方面，便容易確信其無罪的那樣的罪戾。下面便是那分明的例子。在 Platon 和 Aristoteles，稱藝術爲模仿底的東西。關

(註)想起關於歷史的 Chernyshevski 的下文似的說明來，大約也不爲無益的罷，——“然而關於歷史的 Aristoteles 的意見，有說明的必要——那是只適用於他的時代之所知道的歷史的種類的——那其實並非歷史，而是編年。”(全集，第一卷，三七頁。)

于這事，Chernyshevski 以為必須提明，這些哲學者們之所謂“模仿”，和擬古典派之從中視為藝術的本質的那“自然的模仿”，僅有極少的共通之處。“Platon，尤其是一切 Batteux，Boileau，Horatius 的教師的 Aristoteles——他說——講說模仿的理論時，是將藝術的本質，放在我們大家慣于補足其語句的自然的模仿之中的麼？在實際上，Platon 和 Aristoteles 是都以為藝術，尤其是詩歌的真實的內容，決不在自然之中，而在人類的生活之中的。將他們之後，只有 Lessing 說及，而他們的一切追隨者們所不能理解的東西，設想為藝術的主要內容的偉大的名譽，是屬於他們的。在 Aristoteles 的‘詩學’中，關於自然，一句也沒有說，——他說及人們，說及他們的行為，說及人們的事件，以為這些是詩歌所模仿的對象。補足道，——自然只在纖弱的，虛偽的描寫詩以及和這相聯繫的教說詩——被 Aristoteles 逐出詩歌了的種類——極其全盛的時候，纔會被採入于詩學中。自然的模仿，和真實的詩人無緣，真實的詩人的主要的對象，——是人類等。‘自然’只在風景詩裏，纔被推為第一的詩料，‘自然的模仿’這句話，從畫家的唇間纔始聽到。”（註）

（註）全集，第一卷，三八至三九頁。

Chernyshevski 還從 Plinius 的言語，說明着這些話是發于怎樣的狀況之下的，——Sippos 曾問畫家 Eupompus，應該模仿偉大的藝術家中的誰的時候，這人回答說，不是藝術家，而應該模仿自然云。我們的著者從這些話，正確地下着結論道，可作藝術家的模範者，乃是活的現實一般，而非狹義的自然。然而問題是在“自然的模仿”這句話，“擬古典派的理論家”們也解作這樣意義之處的。引用 Chernyshevski 所算入忘了人間的作家之中的 Boileau，來作那證明罷。在那“Art Poétique”的第三歌之中，Boileau 對於作者們給着如次的忠告，——

Que la nature done soit votre étude unique,
Auteurs, qui préleendez aux honneurs du comique.
Quiconque voit bien l'homme, et, d'un esprit profond,
De tant de coeurs cachés a pénétré le fond;
Que soit bien ce que c'est qu'un prodigue, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux un bizarre,
Sur une scène heureuse il peut les étaler,
Et les faire à nos yeux vivre agir et parler,

Presentez en partaut les images maivers;
Que chacum y soit peint des couleurs les plus vive
La nature, féconde en bizarres portraits.
Dans chaque âme est marquée a de différents traits,
Un geste la découvre, un rien la fait paraître
Mair taut esprit n'a pas des yeux pour les counaître.

在這里，是最分明地，Boileau 正用了，“自然”這句話，指着人類。在下面的斷片中，其分明也不下於此，——

Aux dépens du bon sens gardezde plaisanter.
Jamais de la nature il ne faut sécerter.
Contemplez de quel air un père dans Térence
Vient d'un fils amsureux gourmander l'imprudence;
De quel air cet amant éconte ses becons.
Et cout chez sa maîtresse cublier ses chansons.
'est pas un portrait, une image semablable,
amant, un père véritable.

當 Boileau 說無論如何，不應脫離自然時，他的話裏就分明含着人類的本性，應該竭力正確地來描寫的意思。Boileau 取Térence 爲例子。據他的意見，Térence是作爲將人類——父，子，愛人等等的本性，巧妙地再現了的藝術家，有模仿的價值的。其實，十七世紀是不能將自然的表現，放上人類生活的表現之上的。那對於這最後者太有了興味。而且將幾乎一切的注意，都集中于此，連這世紀的風景畫，也將自然擠成背景了。在法蘭西，風景畫家之從人類而向自然，僅在十九世紀二十年代的末葉。然而這轉換的意思，也並非因爲藝術家對於自然，開始較人類更有興味的緣故，乃是先前僅有很少的興味的人類的精神生活的別方面，現在開始惹了他們的興味了。(註) 但是，重複地說罷，在作爲“啓蒙者”的 Chernysh-evski，這歷史底詳細也並無特別的意義。在他，則在他眼前有着巨大的實踐底意義者，就是，“將藝術稱爲現實的再現(希

(註)爲法蘭西的風景畫而作的論文集“Histoire du paysage en France”，Paris 1906.上的諸論文參照。看其中的 L. Rosenthal的講義“La paysage au temps du romantisme”和Charles Saunier的論文“Jean—Francois Millet”罷。并 Fromentin 的“Les ma tres d’antrefois. Belgique—Hollande” 8—e édit. Paris 1896.二七—頁及以下參照。

臘語的 *mimêsis*，用那時代的言語，來代換了不很能夠達意的“模仿”這字)這面，較之以藝術為將現實所無的完全的美的我們的理想，實現于那作品之中，要更為正確”(註)的結論，是重要的。Chernyshevski 一面使這自己的思想發展開去，一面確言着以為因了將人類生活的再現，作為那最高的原理，而藝術將成為現實的粗雜卑俗的照相，一切的理想化都將非拒斥不可的思想之無益。Chernyshevski 是承認理想化的。然而他于這概念，給了自己的定義。被表現的對象和性格之由所謂粉飾而成的理想化，和虛飾，誇張，虛偽相等，——“唯一的必要的理想化，應該成于從詩底作品上，于光景的圓滿所不必要的詳細——無論那是怎樣的詳細——的祛除。”而這不消說，是無條件底地正當的。

對於和 Aristoteles 的“詩學”相關聯的，由 Chernyshevski 之所敘述，在那學位論文中反復多次的別的美學底見解，——作為我們在別處已經檢討了的——我們不再涉及，就止于還有一件事罷。Chernyshevski 寫着，他發見了 Aristoteles 將悲劇作者置於 Homeros 之上，Homeros 的詩在藝術底形式的意義上，遜于 Sophocles 和 Euripides 的悲劇者甚多。我們的

(註)全集，第一卷，三九頁。

著者和希臘哲學者的這見解，是完全同意的，而且覺得有從自己這面加上一條批注的必要。——他以為，Sophocles 和 Euripides 的悲劇，不但由那形式，就是由那內容，較之 Homeros 的詩，也是藝術底到不能比較的。他並且問道，我們沒有照着 Aristoteles 的例子，也棄了虛偽的偏愛，來看 Shakespeare 的時候麼？他說，Lessing 曾將這偉大的英吉利的劇作者，高舉于曾經存在世間的一切詩人之上，是當然的。但到現在，已沒有起而反對法蘭西擬古典作家的過于熱心的模仿的必要，我們又有了 Lessing, Goethe, Schiller, Byron 之時，便可以容許對於 Shakespeare 的批評底態度了。“Goethe 不也以爲有改作‘Hamlet’的必要麼？而且 Schiller 也改作了 Racine 的‘phaedra’和 Shakespeare 的‘Macbeth’一樣，雖然如此，他大約決不顯示着趣味的粗雜的罷。我們對於遠的過去，並無偏愛，——然而我們之承認近的過去，比起遠的來是較高的詩歌的發展的過去，爲什麼這樣地躊躇的呢？莫非以爲詩歌的發展，和教養及生活的發展是不相並行的麼？（註）

正如例如對於 Goethe, Tolstoi 或 Hegel, Spinoza, 可以加以批評，也應該加以批評一樣，對於 Shakespeare, 也可以，而

（註）同書，四三頁。

且應該加以這個，是不消說得的。然而能否將 Lessing, Schiller 或 Byron, 置于 Shakespeare 之上，那是另外的問題。我們在這里，沒有檢討這事的可能。但總之，我們可以說，以劇作家而論，則 Shakespeare 遠勝于 Chernyshevski 所指名的作家。自然，公平是一切文學底判斷所必要的，然而這也並不加給我們義務，來承認詩歌的成功，常和生活及教養的成功相並行的思想。不，往往是決不這樣的。作為藝術家的 Corneille 和 Racine, 較之 Voltaire, 要高到不可比擬。然而十八世紀的法蘭西的教養和法蘭西生活，是遠勝于那前世紀的教養和生活的。或者——若取對於作為法蘭西的擬古典派的決定底的反對者 Chernyshevski 所容易首肯的例子，——則在那 Shakespeare 時代的英吉利的演劇，較之在十八世紀，不是分明要高到不可比擬麼？然而英吉利的教養和生活，却在互相區別着這兩個時代的過渡期中，已經前進得極遠了。一切國度的“啓蒙者”容易以為教育（“教養”）的成果，和國民的智底及社會底生活的別的一切方面的成功，常成正比例。但那是並不如此的。在實際上，人類的歷史底運動，一方面的成功，不但往往並不豫定別的一切方面的比例底成功而已，還屢屢體現一種過程，是規定着那若干方面的未發達或者

甚至于頹廢。例如，因了西歐的經濟生活的大發展，決定了社會的富的生產者階級和那攝取者階級之間的相互關係，遂引到十九世紀後半的資產階級的精神底頹廢，和表現着這階級的道德底觀念和社會底欲求的一切藝術和科學的沒落去了。在十八世紀末的法蘭西，資產階級還在作為充滿着智底和道德底精力的階級而行動，然而這情勢，于他們在這時代所創作的詩歌，比起先前社會生活不很發展時候的來，却是後退的事，也不相妨礙。詩歌是大抵難于和判斷性同棲的，然而判斷性則非常屢屢作為教養的必然底結果及忠實的表示者而出現。但于作為典型底“啓蒙者”的 Chernyshevski，這種思想，是完全沒有緣分的。

空白页

現代歐洲無產階級文學底路

匈牙利 I. 瑪察 著

雪 峯 譯

在最近二十年間特別快起來的勞動者文學之量的和質的發達底速度，當然可以用對於這種文學的社會的要求的增大來說明，這件事又可以用勞動階級本身之成長與強大化，和在帝國主義時代的階級的矛盾之激烈化來說明。

無產階級底階級的利害，要求着階級的矛盾底激烈化底最正確的定式，和在階級鬥爭裏可以拿來做意識形態的武器用的這定式底廣汎的宣傳。

然而在他方面，有小資產智識階級，牠的階級的理想在帝國主義時代的危機裏不能避免地漸漸露出更多的破綻來的時候，牠的階級的利害是使他們不能在漸漸地變成爲強固的社

會的要素的這勞動階級的面前掩着眼睛了。

這樣，在勞動者文學的發達上，我們就看見了由兩個階級的利害所提起來的，表現着兩個階級底社會學的概念及政治的和一般意識形態的傾向的兩個原理了。在一方面有那從革命的無產階級的見地來看的，將多少有些正確的定式給與藝術底形式的文學；而在他方面，也有從做小資產階級的前衛層的小資產智識階級的見地來看的，表現着想用了妥協來克服現存的矛盾的希望的文學。

這是——就形成了意識的地放在所與的作品中去的社會思想底核心的那基本的傾向而言。

關於這些基本的傾向之藝術的形式——即傾向底力學——，在這裏，就是關於階級的傾向性的問題，是帶着更加複雜的形態，現露於我們底面前的。

如果只依據在其根柢上的於靜的形態裏的思想來決斷文學作品底傾向之階級的性質，那麼，我們是可以不叫做歐洲‘勞動者文學’，而叫做‘無產階級文學’吧。然而問題是在這一事上：意識的地選擇到作品上來的基本的思想之由藝術家所提出，被讀者或觀客所攝取，都不是藉牠的‘純粹的姿態’，不是直接地的，却是借着心理的和情緒的形象底力而遂行着的；而

在這形象底選擇和形成上，則有作家的全心理意識形態作用着，牠底決定的印象是在當作全體的讀者底全心理學的意識形態中被作成的。我們是在我們底面前有着被社會加了條件的意識的和無意識的要素底複雜的機能底力學(Dynamic)。

但我們在究明着的社會現象上的心理底社會的條件性，從階級的見地看來決不是單一的東西，其中含有許多意識的和無意識的要素底很明白的矛盾。因為這矛盾，所以傾向的構成要素在其力學上便不但失去牠底重量的一部（因而也微弱了），並且有時竟會使牠們自己互相麻痺。

這樣，在一種文學作品上，即使在那放在牠的根柢上的思想是決定地表現着一個階級的傾向的時候，在牠的構成的力學中和在牠的攝取的力學中，也會失去牠的純階級的性質，而呈出一種牠的最重要的要素已被麻痺了的混亂的樣子，是全當然的了。

在這樣的時候，要講那所與的文學作品底純階級的性質是已經不能了。只能表示混合階級的性質而已。

所以我們若把歐洲的新的文學研究起來，我們確信除了極少數的一部分，其餘的一切都是屬於“混合階級的性質底過渡型底範疇裏的。在牠們的中間，我們可以看見一方面有小

資產階級的心理的意識形態底意識的和無意識的要素與從無產階級的意識形態借來的要素混合着的文學之型，而另一方面則有無產階級意識形態底意識的要素與小資產階級的或甚至封建的心理遺傳的要素結合着的文學之型。

在勞動者文學上的這兩個型底根本的相異點，就是倘若第一型是反映着想藉了從別一階級（在我們是無產階級）借來的意識形態的要素的助力，使正在沒落的階級底意識形態的和心理的諸要素恢復均衡的一種努力，那麼在第二型的文學中，我們便看得見同階級，即在發達上昇的階級，想用了合理的地遺傳下來的心理的要素，使意識形態的和心理的要素恢復均衡的一種努力了。

所以在第二型的文學中，不管牠的構成要素底混合的階級性質，我們是看得見無產階級的階級文學底萌芽，歷史的地完全正當的萌芽的。

二

我們現在來看看在現代歐洲的勞動者文學裏，那基本的思想，那基本的傾向，是怎樣地被理解怎樣地被形成的事吧。就是，我們在這裏是將思索的形態和——已經由牠決定了的

——這些形態底藝術的具體化，當做問題。

這樣，我們是試着要將形式和內容的問題在牠的統一的考案下，在那辯證法的不可分性中來提出並加以解決的；然而在此之外，當解決之際，連在形式被推入第二的考案下，致使藝術作品裏現出‘內容的過重’的那時期裏，我們也可以得到形式與內容是在辯證法的統一中的這個具體的論證。

在社會的轉移期的藝術家的面前，放着一一定的具體的課題。——就是他應該在藝術的形式中（正確一點說——是用藝術的手段）宣傳從他的階級的見地所作出來的階級鬥爭底矛盾底激烈底定式。

在那成爲我們底問題的材料中，我們可以從這個見地看見特徵的四個種類，——本質上不同的四個集團，同時使勞動與文學底發達底四個重要的歷史的階段有了特性的四個種類。

一，作家將他觀察到的社會的矛盾，從前衛的小資產階級的見地，當做具體的當面的問題。歷史的展望在他那裏是沒有的。思想是被他們在從現實的進行隔離了的姿態上來觀看了。

對於社會現象社會思想的這種見解，當然要在這內容的

形式中反映出來。作家首先要想出而且做出那借了形式論理的助力而展開着的多少有些現實的情節。難避免的第二個特徵，就是整個的情節和情節底各部分底構成底插話性。當要完成這情節時，作家是應該多少有些忠實於現實的；於是依據他對牠忠實到什麼程度，他怎樣地理解着現實，或者他強調着什麼（物質的，‘生理的’，或‘心理的現實’）這些事，他的作品便成爲自然主義的，寫實主義的或分析的吧。可以舉安特生·納克綏（Andersen Nexsö），凱萊爾曼（Kellermann）亨利·曼（Heinrich Mann），弗蘭克（Frank）做例，部分的地也可以舉巴比塞（Barbusse）爲例。

二，作家固然從前衛的小資產階級的見地來看他所看得到的社會生活的矛盾，但他努力着想給與這矛盾一個廣汎的一見好像歷史的的基礎，將牠放到廣汎的展望中去。但是因爲這作家底心理的意識形態的階級的條件的緣故，要客觀的地提起問題是不可能的；又因爲他不能看到解決問題底現實的歷史的展望（因爲如果不這樣他便非放棄自己底階級的見地和自已底階級不可）的緣故，——他便將具體的現象在主觀的形而上學的考案中抽象化了。所以，他底思索底基本的形式必然是形而上學的，神祕的的。從這事所生出來的，就是

藝術的構成是通過哲學的故事的手段而完成的，而牠的形象並非依據形式的論理，乃是依據所謂‘內面的極其主觀的論理’而結成的。具體的，現實的的現實，是將路讓給這現實的‘本質’了，於是因此藝術家便必然地使用着不是寫實的，而是象徵派的或表現派的的形象。這樣的內容和這樣的形式，就是我們在那於主題上一時走近無產階級來的種種新的左翼的流派底代表者們之間所看見的。

三，作家從勞動階級的觀點，正確一點說是從這階級的幾個政治的命題的觀點來理解社會的矛盾，而且在這矛盾的中間首先第一看見具體的，當面的問題。然而歷史的展望，勞動階級發達的辯證法是——雖然到或一程度為止或在或種形態裏是印在作者的意識中的，但在他底思索的形式中，和那作品的形成中都沒有什麼積極的意義。在一方面是具體的事實和從牠流出來的具體的課題；在他方面補充的，散漫的，和當面的瞬間完全機械的地結合着的無產階級（或所與的問題）底歷史的展望。

無產階級底現實和歷史的事實底這樣的理解，是導到使作家必然地在整個的情節和牠的各部分上變成爲插話的東西了的那卑俗的自然主義或分析的寫實主義去了。被表現的

事實，現象和人物，是獲得獨立的主義，在我們的前面當作 Dinge an sich 而出現，並且由此而被隔離。對於這隔離，就存有向着用政治的口號的那政治的展望之機械的，補足的暗示（例如弗蘭慈·雍克，O·勃拉克），或者形式上雖然結合着，而本質上仍是機械的，補足的，浪漫的的形象和展望（如在道齊斯忒爾，伊爾烈西那裏的一樣。）

這樣，在這範疇中，我們所具有的不是由‘內容的過重’所喚起的形式和內容的二元性，而是內容本身的，作品本身的二元性。就是，在一方面有着在從無產階級的觀點看來的階級的矛盾底定式姿態上的基本的思想，——這是一個作品底內容底一部分。又在他方面有着階級矛盾底具體的現象之非辯證法的，非歷史的，切離了的解釋，——這是內容底第二部分，即小資產階級的，無政府主義的部分。這兩種內容，從構成的見地看來，並不互相連繫着，或者差不多並不連繫着，是平行的地被形成的。

現象底非辯證法的理解便導到插話的的自然主義式分析的寫實主義去了（我們是就根據形態論理的法則而構成的情節，具體的形象等等而講的。）階級的矛盾之辯證法的意思是這樣：倘若牠是在只機械的地被補足了的暗示中的時候，

那麼牠便在‘總括’或是‘說教’中被發現，借了政論的言辭底助力而被化做定式；倘若在以浪漫譎克的樣子而被補足着的時候，則主體的自然主義便被弄到無限的理想化，達到事實底社會學的意義的誇張，形象底超主觀的印象主義或象徵主義了。

這些一切，這兩條線底平行的進行，是重要的，——因為這緣故，所以就覺得有形式和內容底一見的那二元性底顯現，並且各自不同的，內面的，由社會的地規定的法則所形成的兩種內容（一種是基本的，一種是補足的）存在。

在社會的轉換期裏的文學作品底內容底這二重性，是由我們剛才所說的階級的心理的意識形態底構成要素底二重性所規定的。

三

四，在現代歐洲的文學裏現在只現着萌芽的存在的最後的範疇，是表現階級鬥爭底具體的現象，和正在發展的無產階級革命底具體的課題之歷史的，辯證法的理解。這也是作家將勞動階級底前衛的部隊所給予的階級的矛盾的定式，具體的地，現實的地形成着的。但他底具體性並不是當作隔離了

的插話的的東西而存留，乃是在客觀的歷史的考案中發展着的。這樣，不承認當面的狹隘的政治的口號以外的東西的那文學的培倫斯坦因主義就首先脫落，其次當作不明確的，不明瞭的思索之扶助的形式的那甘甜的浪漫主義也脫落了。

然而倘若藝術家不能以無產階級底現實之插話的，隔離了的，偶然的場面及現象底界限而滿足，倘若他在一切的插話，一切的偶然中看得到那和整個的現實的聯繫，和過去及向未來去的歷史的路程的聯繫，——那麼那時候他不但放棄卑俗的自然主義而已，並且只要在那是只容許着個人的（廣義的）現象底隔離了的選擇的限度內，也非放棄分析的寫實主義，而進到向綜合的寫實主義的路上去不可了。

這種綜合的見解會將情節底構成底形式的論理學提高到辯證法的歷史主義，而且那時形成底力點必不在現象底靜學之上，乃在現象底力學之上。那使速度遲鈍的描寫也要換做了力學的描寫底表現的的形式。個人（主人公）底任務，只要主人公不是當作排布在他的周圍的一切的別的要素的中心點，乃當作結構底同等的要素而顯現，也就接受着適當的再評價了，——因為‘性格’，那心理，是由社會環境底辯證法的地行動着的現象底相互關係所決定，所形成，決非和這相反的。

綜合的寫實主義在形成的考案上與分析的資產階級的寫實主義相異的點，首先第一是在現象和思想係由廣汎的，辯證法的理解所決定的結構底性質上，所以我們應該極力主張這綜合的結構底基本的性質。

藝術作品底結構底性質，是一般地由藝術底對於社會現象和生活的基本的見解，即當作全體石的那心理的意識形態底基本的方向，和藝術家所運用的材料的本身底性質（言語，顏色，石塊等等）所決定的。加工過的材料愈加是抽象的，在藝術家底心理的意識形態中那個人主義的，形而上學的要素愈加多，則他底作品底結構，和那個時代底全社會組織底基本的性質同樣，愈加成爲分散的，無政府的主觀的東西了。像這樣的就是十七八世紀的日本的藝術，印度的新波羅門藝術，Hellenistic 時代的藝術及初期中世的藝術底性質；像這樣的就是現代的印象主義，表現主義，踏踏主義等等。

在他方面，倘若他的心理的意識態愈加由社會底‘基礎’底強制力，向生活底更客觀的，更合理的理解方面訓練起來，——則在藝術之中就愈加現出那已經不是由主觀的，主觀主義的氣分，乃是由合理主義底，諸要素底相互關係底‘堅實性’底傾向所規定的‘嚴格的’比較地客觀的結構來。像這樣的就是從

一切‘古典的’時代底 *Illiad* 和 *Odessus* 到資產階級的分析的寫實主義了的那藝術底性質。

然而因爲在一切非歷史的的唯物論和資產階級的合理主義底基礎之上，是橫着社會生活之狹隘的階級的（非歷史的，被隔離而自隔離的）理解和解釋的緣故，所以在這地盤上發生的寫實主義——像我們以上所述的——是只相對的地客觀的。實際上，我們在這裏看見那在結構底構成上的無政府的個人的主觀主義，是由無政府的階級的主觀主義（資產階級社會組織在根據着私有財產和自由競爭的原則的時候是無政府的）所代替了。

這非歷史的的客觀主義，即無政府的階級的主觀主義——橫陳在分析的（資產階級的）寫實主義的結構底根柢裏的——底特徵，是在牠的代表者們，不顧慮到在客觀的歷史的意思上的歷史的展望，只從那階級底當面的歷史的契機的觀點來看，只認着那有希望的，有效力的或是能夠達到的東西的一點上。

不消說，這種鬭爭形態，對於無產階級，只是一時的地，只是在特定的歷史的條件下，纔能夠適用的。

所以，從社會現象底這種理解所流出來的藝術的手法，對於漸漸地抬起頭來的無產階級文學，也只在或一特定的條件

下，只一時的地可以適用的。

無產階級是將社會現象當做歷史的地，辯證法的地結合着的東西來理解的，也必須這樣理解的。在他，那當面的瞬間，當面的課題，是必須從什麼地方來而向着什麼地方去的。

這樣，無產階級的世界觀底基礎的性質是階級的的東西，然而不是主觀的地階級的的東西，不是被隔離着並且自隔離着的那形式主義的的東西，——乃必須是客觀的地階級的的東西，是歷史的綜合的東西。

所以，那不但由於情節，連本質上也是無產階級的的藝術作品底結構，也必然地非從階級的主觀主義移到階級的，歷史的客觀主義——從分析的寫實主義移到綜合的寫實主義不可，而且現在也已經這樣地移動着的。

像這樣的就是最近歐洲勞動者文學底發達底路——像這樣的就是歐洲無產階級文學底始源。

這路正在一方面從小資產階級的人道主義的和改良主義的及社會民主主義的傾向，他方面從叛亂的小資產階級的抽象的‘全人類的’革命主義，通過這兩個傾向底綜合底經驗，向着革命的具體性，而進到歐洲無產階級底前衛部隊底心理的意識形態底革命的確信的反映去。 這路不僅是文學底路，也

是和歐洲勞動階級底革命的階級的現實結合着的一切造型藝術底路。

就是不願從階級落伍，決意從這路走去的人們，也時常錯誤，時常將足滑到旁邊去的。不，也有已經沒落了的人。——然而他們全都貢獻了一些東西給與正在鬪爭中的勞動者階級了。也有只不過能夠貢獻了階級鬪爭底種種階段底單單的‘記錄’ (Document) 的人。然而(雖是少數)也有已經暗示出在爲了自己底階級底解放和社會主義起見的鬥爭上無產階級文學所一定遭遇的今後的鬪爭階級了的人。

譯者附記：以上一篇從“現代歐洲的藝術”日譯本底附錄中譯出，原是原著者底“西歐文學與無產階級”(一九二七年莫斯科)一書底結論部分，這是日譯者藏原惟人所節譯的。關於原著者，請參看“現代歐洲的藝術”(大江書舖出版)。一九三〇年四月二四日記。

在(如音底律動或色彩底調和之感覺似的)快感底直接的滿足上，還附加着從我們對於由藝術家在我們底想像中所喚出的事象的共鳴和同感所產生的一切滿足。……

職此之故，所以藝術的情緒在其本質上是社會的的。牠，結局是使個人的生活和更廣大更一般的生活相融合，而使其擴大着。藝術底最高目的，就是創造具有社會的性質的美感。”

在關於文學之社會的意義的問題上，成爲決定的要素 (Moment) 者，是我們底鑑賞底過程。在創造底過程上，作家可以完全沒却自己底社會的任務，而將自己看作“純藝術”底使徒。然而在作品一創造成以後，牠就成爲離作者底意思而獨立的客觀的價值了。因此文學，無論作家願不願意，總是社會的現象。

文學既然是社會的現象，則“文學史”是形成着社會生活底一般的過程底一部的。在這裏便存有在“文學史”上的“社會學”底重要性。只要在文學之中看見社會的現象，則在文學史家，“社會學”是不可缺的要件。

倘從文學底這種社會學的原則出發，我們就可在各種作

品中看見下面的三種東西。

1. 作家底藝術的創造之產物。
2. 社會的現象。
3. 不斷地變化着的歷史的生活中底一事實。

當然，這三種東西是同一的同時的存在；但在分析的研究上可以各別地處理。

社會的地所規定，歷史的地所展開的藝術創造底過程，原是不斷地變化着的一連的流動。然而在技術底便宜上，依然可以將牠——第一分爲靜的及動的，第二分爲內在的及因果的來觀察。

用靜的的考案來研究，決不和辯證法的思索相矛盾。我們不可過大地來看現象底流動的要素。倘付與牠以絕對的意義，則研究是差不多不可能了。因為我們不能做每秒地在變化着的現象底速記，所以對象是不斷地從人們底觀察裏滑出去的。爲了成爲不如此起見，則非有意將運動一次地放在停止的形上，取用必要的斷面不可。尤其在文學的現象上，那變化是差不多使人不能做靜的研究那般地迅速的。因此，由于先施行靜的研究，則動的過程底特徵就更加明白地顯現着了。

同樣地，首先內在的地取用事物，其次再施行因果的的觀察，也一點不會妨害社會學的研究的。因而在“文學史”上可以先施行個個的作品及個個的作家底內在的研究。這時候，研究者爲了使其結果正確起見，從一切先入的見解解放出來是必要的。不可不捨去因果說或歷史的見解，而直接地，好像這是自己滿足的東西似地走近作品和作家去。當然，在事實上，關於那作家及其時代我們是大抵具有一定的先入的見解的；所以很難說不會被這所妨害。但依據那直接的與件而鑑賞，務使不因什麼先驗的（A priori）要素而使自己底第一印象及結論有所混雜，却依然是我們底任務。例如以普希金（Pushkin）底“阿耐根”爲對象，則我們應當先知道“阿耐根”作爲藝術的創作的時候，牠自己在其內在的本質上是表現着什麼的。爲做到這一步，我們就從形式和藝術的內容兩方面來分析牠。形式底諸要素（單語，形象，律動及其他），主題底藝術的處理法，當作全體的藝術的形態——這些一切，都是可以用所謂“詩學”底方法（心理學的，美學的，語學的方法）及現在被稱爲“形式主義”的方法，首先內在的地加以研究的。這工作，在其本質上是文學研究底比較有價值的部分。沒有這工作，是不能以爲文學底研究可以進行的。

這內在的研究底精華，在今日已經使關於作家底集團，文學的流派，文學的態度的若干類型的一般化，成爲可能了。那結果，是我們理解着作爲藝術的有機體的作品，作爲手法底活的結合的藝術的態度，作爲創造的個性的作家，作爲形態上的一致的流派等了。所以研究者，即使在內在的研究這範圍內，倘能蒐得必要的材料（關於作家底創造的生活之內面的及外面的事實的知識），也可以發生的地展開作品被創造成的經過的。這樣做了，作家與作品底有機的關係就鮮明了。

發生的研究，使“文學史”底工作移動到第二個分野。即到此爲止所蓄積着的材料，要接受因果的歷史的解釋了。

在文學之中既然看見社會的現象，則我們所直面着的問題是文學乃由社會所根本的地規定的一事。在這裏，這纔爲了將文學的事實放入那時代底一般社會生活底過程裏，而決定在整個的歷史的變遷上的牠底位置起見，將那做一個社會學者的權利給與文學史家了。在這裏，社會學的方法這纔開始發揮牠底力。社會學的方法被適用到文學史的時候，是成爲歷史的——社會的方法了。

在第一的內在的研究的分野上，作品是當作單單的藝術的價值來考察的；但在第二的社會學的研究底分野上，則作品

是當作在社會的歷史的意義上的藝術的價值來考察了。

在第二的分野上，歷史的過程底解釋是非常重要的。

我以為在一切現象底歷史的發展上，應當區別爲二個要素 (Moment)。那就是進化的發展和因果的發展。

在一切發展上，可以豫定着具有發展之能力的發展底主體。而且發展怎樣地進行(發展底型)，是依存于這主體底性質的。發展常常在性質與形態底範圍裏發生。因而發展底型是由這些特殊性所規定的。我將這種性質底發展稱爲進化。這與由外面的原因而起的因果的發展不同。

我是這樣地使“進化的”要素和“因果的”要素對立起來的。但這並非使“進化的”要素和“歷史的的東西”相對立。倒相反，我是主張藉“進化的”要素與“因果的”要素底結合，而形成一個歷史的現象。(歷史云者，是進化性加上因果性。)然而在這裏並沒有一見好像是這樣的那種二元論。我想以“進化”這術語，來表現本質(固有的性質)底發展，而不是以牠來表現發展一般。

“詩”是存在于一切國民，一切時代裏的。在到處都常常有使“詩”成爲“詩”的什麼東西存在着。就是，在“詩”上有“詩”底本性(具有一定的有機的發展法則的本性)存在着。

無論在怎樣的國度，怎樣的時代，詩——只要是詩——都把握着這本性。這是文學固有的第一的本質（第一的藝術性。）如果沒有這第一的本質，則“歷史的詩學”是到底不能構成的。

詩不能和其創作者的詩人切開來考察。詩人（藝術家），乃和別的一切人們同樣，是歷史的條件之產物。在他底背後，備有國民的發達底幾多世紀。生出了普希金者，是那先行于他的一切俄羅斯底文化。因此在他底作品裏，在第一的本質（第一的藝術性）之外，還有第二的由個性的及一般的要素而成爲複雜的本質（第二的藝術性。）（在我們之前，不單單只是“詩人”，而是“詩人普希金”。）于是這第二的藝術性，不僅是單單存在着，而且在歷史的發展底這階段上，演着最重大的任務。

像這樣地，在藝術上是有具有跟從牠底本性而發展着（進化着）的能力的一個實體存在的。因果性就在這實體上作用着。而詩與詩人就成爲歷史的現象。不用說，我們在歷史底活的過程上，是只將牠當作這樣的東西而知道的。然而歷史家在其研究上却非理解着把握着“進化的”要素不可。倘不如此，則他不會理解文學的過程底特殊性。因果性是有所

影響，有所規定的。然而如不知道被規定了的東西，則我們不能解明牠底影響底結果。加之這影響是不限定常常從角落至角落地走遍的。所以，在有些地方，是不能從因果性底直接的作用裏引出結論來那般地反撥着牠底影響的。（這些事情在社會學的方法底細部裏來說明，現在沒有觸到牠的餘裕。）

進化的過程是屬於內在的現象底範圍，即屬於那動的研究。這過程的存在，將合理的限界給與因果性。但無論在怎樣的時分，都並非消滅了因果性底重要的。反之，如果我們拒絕事實底因果的說明以及社會學的方法底應用，那麼關於文學之歷史的發展的我們底研究，要成爲完全虛僞的東西吧。

在以上的論述上，我顯示了方法上的問題底二列了。即在動態及靜態上的對象底內在的研究，和在發生及發展上的對象底因果的研究。

但最後還有具體的問題底第三個範疇。這就是“文學史”底構成的工作。文學史家，部分的地是常常在進行類型的一般化的時分來進行這工作的。然而在其全體的意義上的構成的問題，是在將綜合的組織給與我們上述的二種研究，

着手着文學史全體底建設的時候所產生的。這複雜的工作當然需要自己獨特的方法。所謂“一般化的方法”在這裏就要廣大地被應用。這結果，文學史家在其最終的綜合上，該可以提高到普遍的法則底立法者。

要完成以上所述似的複雜的工作，則文學史家應當仰諸補助的的工作底協力。然而這完全是補助的的研究，決非使其和“方法”發生關係的。例如書籍底解題，對於原文的語學的檢討之類就是。這些是常常離開研究底主要目的，而擴張到獨立的工作底範圍去的。但結局常常有利于“文學史”底完成。

依據以上所述，可以將方法上的問題分類為如下。

問題是先可以分為三列。

1. 內在的研究
2. 因果的研究
3. 構成底工作

在這三列底各列上，都有靜的研究和動的研究。

1. 內在的研究底方法上的問題

- A. 靜的研究
 - 內容與形式底藝術的分解
- B. 動的研究
 - 一. 發生的研究(作品底創造的過程)
 - 二. 進化的研究(創造底內在的過程)
- 2. 因果的研究底方法上的問題
 - A. 靜的研究
 - 社會學的研究
 - B. 動的研究
 - 歷史的——社會學的研究
- 3. 構成上的工作底方法上的問題
 - A. 靜的研究
 - 類型底一般化(一般化底方法)
 - B. 動的研究
 - 伴着立法的一般化的文學史底綜合的組織

文學史上的方法上的考案可以如上地決定。 決定了考案之後,就必須探求問題底具體的內容,並尋求更便宜的研究法(“方法”)。 在內在的研究上是“形式主義”底方法最好。(但關於“形式主義”底個個的原理是還必要有許多的論爭。)

在因果的方法上是“社會學的方法”占第一位。當然，“社會學的方法”是常常在內在的方法之後出現的。但社會學的方法，牠一登場，便在文學研究上占着優越的地位了。牠將內在的研究所達到的一切收入到自己之中，而動手着給與歷史的研究底全行程以結末（結論）的這最複雜的工作。牠浸透于文學史家底工作底全領域，以最能動的的形而影響于文藝科學底完成。在這裏便是在“文學史”上的社會學的方法底重大的位置。

因這緣故，“社會學的方法”底確立，爲了組織文藝科學起見，即在現在也是最急迫的問題之一。

“社會學的方法”底一般的原則，是已經很可以知道了。

蒲力汗諾夫將所謂“上部構造”和“基礎構造”底關係像下面似地說述着。

關於現在成爲有名了的“基礎”和同程度地成爲有名了的“上部構造”底關係，倘將馬克思及恩格斯底意思要約起來，可以作出下面似的型式。

1. 生產力底狀態。
2. 由前者所約制的經濟關係、

3. 在經濟的“基礎”之上發生的社會的——政治的秩序。
 4. 一部分是直接地由經濟，一部分是由在經濟之上發生的社會的政治的秩序，所規定的社會的人類底心理。
 5. 反映着這心理底性質的各種精神的文化。
- 這方式是足以將歷史的發展底“形式”悉皆包括在內了。”

意識（文學在內）是由社會的存在所規定的。——這是根本的命題。

方法論就應當提示這兩者底具體的內容，更應當精密地將意識底對於存在的依存加以檢討。

社會的存在這句話底具體的內容是什麼？意識自身底法則是怎樣？存在與意識之間沒有相互作用嗎？意識形態底性質是怎樣的？社會學的因果性是無限的，抑是有界限的？這些問題就當然顯現于我們底面前來了。

在現在，文學史家應當依據正確的社會學底知識（術語）來理解社會生活與文藝的關係。現在，在歷史家——社會學者之前，橫着下面似的相互關聯的研究。

1. 研究包含一切現象(文學的現象也在內)在內的整個的社會底構成。
2. 解剖于其中的文學有深的關係的特殊的集團(智識階級,作家羣。)
3. 規定影響于文學生活上的那各種條件底關係。
4. 解明創造的個性底任務。
5. 依據以上四種研究,從社會學的因果性(規定關係)來說明藝術家底創造的行爲,那作品底內容與形式,以及文學的流派底藝術的形態。
6. 最後,解明作為社會的因數的文學底作用。

本稿是只在以上,提示了研究問題而終結的。



方善之刻石

芥川龍之介在思想史上的位置

——“芥川龍之介其人的研究”之一節——

日本 唐木順三 作

侍 柊 譯

所有的思想，全具有它的時代的特質。並且，它同着時代的轉變，非織進歷史裏去不可。時代的特質，在個人上，是由遺傳與境遇，在一般上，是由社會制度所制約。詳細地講，在一個作家的作品裏所顯現的思想，要根據他是如何養成，是屬於社會之哪一階級，而給他歷史上的地位。芥川是最能知道這事情的一個人。他寫着：“我們不能超越時代；而且也不能超越階級。（中略）我們在我們的靈魂上，被打上了階級的刻印。（中略）我們是與那在各種不同的天氣下，在各種不同的土地上，發出芽來的草無異的。同時，我們的作品，也是備具無數的條件的草之果。倘用靈眼來看，則在我們作品

的一篇上，就顯示着我們的全生涯的吧。”（“文藝底過於文藝底了”6·七四八參照。）真愛作為一個人的芥川者，應該給他正當的歷史的地位。要理解芥川，只有靠着超克了芥川，這才可能。不是神明的我們，這事能夠做得“正當”到什麼處所，自然是疑問，況且，在生活于近接的時代，吸着相似的時代的空氣的我，這頗是困難的問題。但是，我以為只能藉着跨過芥川的死屍，才能愛他，才能感到他存在歷史上的意義，就由這樣的心情，我想大膽地來試做這工作。

我們在“一個呆子的一生”裏，看出下邊這樣值得注意的一節。“他被不眠症所襲了；而且體力也開始衰弱下去。有些醫生，給他各下了兩三不同的診斷。——胃酸過多，胃弱，乾性肋膜炎，神經衰弱，慢性結膜炎，腦疲勞……然而他是知道他自己的病源的。這使他羞愧他的自身，而同時對他們懷着恐懼的心情。他們——他曾經輕蔑着的，社會！”可是他如何地解釋這社會，則我們在“給一個舊友的信”與“侏儒的話”中得以發見出來。“我把我對於將來的漠然的不安也解剖了。在“一個呆子的一生”裏，我以為寫盡了大略。只有對於我的

引用芥川的話全是根據岩波書店刊行的全集。例如，若是6·七四八，便是六卷七百四十八頁之略。

社會條件——在我的身上投了影子的封建時代，只有那，我故意地沒有寫在裏面。”(6·八四六) “支配着我們的道德，是被資本主義毒了的封建時代的道德。我們幾乎除去損害之外，什麼恩惠也沒有受到的。”(6·五六一)

芥川對於這種只是成爲桎梏的爲資本主義所毒的封建時代的道德，這種與我們的具體生活什麼交涉都沒有的等於“左側通行”一般程度的便利上的道德，雖然永是戰鬥着，而結果總是被打倒的。支配了他的後半生的“焦急的”心情，就是因爲他一方反抗着舊道德的無良心與無感覺，同時又因爲他的無力與普遍的懦弱病，不能不敗北了，——這便是那根本的原因。他是以此種舊道德在表面上還有支配力的退職官吏作爲父親而生下來的。住在以不多的儲金的利息與五百元的養老俸，便非支持連使女和家族五口的生活不可的家庭，連門道算上也不過五間，然而有小小的院子的房屋中，眼見着總非裝着體面不可的生活。從近旁點心鋪買來蛋糕而裹在“風月堂”的點心紙裏作爲禮物的母親，買一本漢和辭典尙要教訓“勤儉尙武”“奢侈文弱”的父親——他一方憎惡着這種貧困，而同時對於這種憎惡貧困的心又不能不憎惡了。“然而，他先是一個退職官吏的兒子。是不能不甘于比下層階級的貧

困尤其虛偽的中流下層階級的貧困所生的人。”（以上，“大導信輔之半生”4·一二〇以下參照。）

不能不感到人類到處的虛偽，滑稽，自欺的他的生涯的性格之源，或者能夠從養起他來的這樣家庭裏去求得的。就連芥川的作品在技巧上都是很完成的這種趨向，在他那“總非裝着體面不可的”家庭，也許能尋出它的無意識的影響。芥川在佐佐木茂索先生的“春之外套”的序上說，“昨天的流行是不可製作的小說，是連顏料尚未乾的素描。然而今天的流行，便顯然是製作的小說了，是上了哇阿尼修的油畫。佐佐木茂索先生的作品，在這一點上，是具有與今日的流行相一致的特色的。支配着他的作品的東西，不是人生記錄的新鮮。而總是整然地修飾好了，而沒有弛緩的油畫。”（5·五五五）這樣的話，是立刻便可以轉用於他自己的作品上的言語。縱使稍稍近於猜測，但這種“上了哇阿尼修的”“整然地修飾好了”的精巧的傾向，恐怕也不能說和他的家庭是全然風馬牛不相及的。他在大學求學的時候，雖是那般攻擊侮辱了大學（“那時的自己的事”，2·一一一以下參照），而竟以超羣的成績畢了業的事——我的所聞倘若沒有錯——我想也是可以從這一點窺其所以的。

他知道那支配着他的周圍的道德是舊衣服。他也屢次爲了要脫去這舊衣，而痛苦地戰鬪。可是，他終于是一個不能寸斷這舊衣服的人。——“最伶俐的處世術，是雖然輕蔑着社會因襲，可是還過着與社會因襲不相矛盾的生活。”（“侏儒的話”，6·六二五）他這樣反語地說了。然而從結果看來，也許這失之過酷罷，他終于還是那樣的一個人。在雖然自知這種處世術“最伶俐”，而又責難自己是“最伶俐的”一個人之處，“焦急的”他的心情，我們大約就可以十分省悟了。“讀起壘留珂夫的託爾斯泰傳來，託爾斯泰的‘我的懺悔’與‘我的宗教’，很明顯地是謊話。可是再沒有比繼續說着這種謊話的託爾斯泰心更痛苦的人了。他的謊話比別人的真實，還更多地滴着鮮血。”（6·六二九）這樣寫了的他，一定是在自己的身裏感到託爾斯泰了。“革命之上面加以革命罷！那麼，我們可以嘗一嘗比今日更合理的現世苦了。”（“侏儒的話”6·六三二）他的苦痛的情感，有時也這樣爆發起來的。可是，“我就在守着不許別人看到的日記的時候，也必定懷着像想到第三者的虛榮心的人。”（5·五三）他是這樣說話的芥川，連死後全集的賣行都顧慮着的芥川。他是完全不能捨棄舊意識的。所以不能不繼續着說那滴着紅血的謊話。——“他在結婚的翌

日，對他的妻嘮叨着說，‘胡亂地用沒有必要的錢是不行喲。’可是這與其說是他的嘮叨，倒不如說是他的伯母的那種“說呀！”的嘮叨。他的妻對於他不用說了，就是向着他的伯母也道了歉。那爲他而買來的黃水仙的花盆放在前面地。”（“一個呆子的一生”4·六八二）——在這篇文字裏，我感到那不可救助的他的運命。

“虎之話”是如實地敘述了芥川的焦躁與慘然的敗北的。

父 可是要打的時候啊，虎突然把身子一縮，向着對面的大岩石那邊跳去了。可是偏巧只跳到中空，沒有上到岩石，便摔在地上了。

子 底下呢？

父 底下，虎又回到原處來，再向着岩石上跳啊。

子 這次好好地跳上去了？

父 這次還是摔下來了。於是好像非常羞愧似地，拖着長尾巴，也不知向那兒跑掉了。

子 那麼沒有打虎麼？

父 哼，看着那樣子太像人了，覺着牠可憐，把牠放走了。

子 這樣的故事，沒有意思。再來一個什麼別的虎的故事

罷。

.....

(5·二五八,大正十五年一月發表)

芥川所要跳上去的對方的岩石究竟是什麼，我們即使不能具體地知道，對那種對於陳舊意識塗着血的最後的奮鬥，是可以推察得出來的。在“閻中間答”(昭和元年十二月)上，我想我們可以稍稍看見彷彿是這位瀕死的虎的最後的躍動的那一類的事。——“芥川龍之介！芥順龍之介，確實地伸下你的根去哪！你是被風吹動着的葦呢。天氣說不定就會變的，但只是確實地立住腳啊。這是爲你自己，同時也是爲你的孩子們。不要自負，同時也不要卑屈，你從此從新做起來罷。”(4·六一五)——然而，結局這也不過是一匹受了傷的虎的最後的元氣而已。——“可是，在某一個秋天的日暮，虎受了獵師的箭，只是沒有死掉地回來了。什麼也不知道的三匹小虎，立刻就跳上前去同她戲耍。於是，黑夜也像平常時候一樣，走進洞穴裏一起睡了。但是到得天明一看，虎在三匹小虎的正中，不知什麼時候已經死掉了。”——

本來，觀念論在它的成立期時，是形成于絕對地相信魂的力量的實踐之上的。觀念論只在看着肉體的污辱與魂的崇高，有着念念棄却肉體的努力之間，才以具體的力量臨着人生。然而人們一到感覺到肉體既然存在，便不能完全提掉肉體，感覺到生活力也不過是不合理的動物力，感覺到惡魔像一個不定的方程式的X，是不可消去的東西，並且知道了惡是為世界成立所不可缺少的減號，知道了由魂而使肉體純化不過是單單的極限的時候，在人們的眼裏，人生便變為純苦的東西，暗淡的東西，對於人生，對於自身，也將不得不絕望了。於是柏拉圖哲學便直到希臘末期，不得不產生出許多快樂論，克己論，懷疑論，厭世觀來。就連近世的觀念論，也不能不送出所謂世紀末的許多絕望了的思想家的一隊。

芥川的教養，多是受於這世紀末的思想家的。——“那是在一個書店的二樓上。二十歲的他，上着那掛在書架上的西洋式梯子，尋找着新書。莫泊桑，波特萊爾，斯特林培克，伊卜生，蕭伯納，託爾斯泰，(中略)尼采，威爾廉，岡庫爾兄弟，杜斯退夫斯基，郝蒲特曼，傅羅貝爾。……”(“一個呆子之一生”著4·六七三)——然而他在這些人們上加以“時代”的標題。他們或是因為對於時代的絕望而使自己發狂了，或是走在黑暗

中，仰望了微微地新的光明而在摸索的人們。芥川終于也不過是這樣一個人，是作為孱弱的東洋人，不，東京人的一個人。我想，可以稱芥川為親身經驗了觀念論的絕路的時代的犧牲者。自然，他是時常注目着“新時代”（在他之所謂“新時代”，總是指馬克斯主義說的）的一個人。他曾對南部修太郎氏說，“總之，對於時代思潮不關心的人們是幸福的。例如，志賀直哉，里見淳，久保田萬太郎，室生犀星，……”（根據昭和三年十月二十二日的東京日日新聞。）可是，人類終不能完全斬斷了過去的業障的。——“我們的祖先全是在我們身上呼吸着。”——他雖然時常關心於新時代，但那從小資產家庭得來的影響，從世紀末思想家們得來的教養，他是脫離不開的。“他打算過着無論什麼時候就是死了也不悔恨的猛烈底生活。可是與往日無異地，對於他的父母與伯母，他繼續着小心的生活。因此在他的生活上，造出明暗的兩面來了。有時他走到洋服店前，看見那站立着的假人形，他於是想，他是怎樣地與它相像啊！”（4·六九四）——“在我們最為可怕的事實，便是我們畢竟不能超過自身的事。若是一旦取下了所有的樂天主義的眼罩，烏鴉就無論到什麼時候，總是變不成孔雀的。”（6·八三二）——“他對於他的迷信與傷感主義想要戰鬥

了。然而無論怎樣的鬥爭，在他，肉體的戰是不可能的。其實，一定是‘世紀末的惡鬼’凌虐着他了。他於是羨慕起那以力爲神的中世紀的人們來。然而信仰神——信仰神之愛，在他到底是不可能的。那連珂克多都信了的神喇！”（4·七〇五）

在昭和二年三月六日他寫給青野季吉氏的信，大概可以作爲判斷他在思想史的位置之用的。他和在“玄鶴山房”中，使一個大學生讀李卜克內希的“回想錄”的事相關聯，這樣地說，“像契訶夫那樣對於新時代絕望了的笑聲，我們發不出來的。然而與新時代相擁抱的那樣情熱，我又沒有。”（7·九一三）——雖是時常關心着新時代，而又缺少與時代相擁抱的情熱——這是所有的時代的，聰明而被舊意識支配了的智識階級，必然要負的十字架罷。

你們只是希望着，

方便於你們的存在的社會喇！

解決這個問題的東西，

不會在你們的力之外的。

布爾喬亞在白色的手上，
普羅雷答利亞在赤色的手上。

兩方全都握着棒罷。

不是你在哪一方呢？

我？我是紅手的呀。

可是我還另外凝視着一隻手——那餓死在遠國裏的
杜斯退夫斯基的孩子們的手喲！

(5·七三〇)

一方雖是有着紅色的手，而又對於普羅雷答利亞沒有希望的這階級，不能不想到那餓死在普羅雷答利亞國裏的杜斯退夫斯基的孩子們的手的智識階級，所特有的無政府主義的傾向，在他的這篇詩裏可以看得出來罷。

自擬爲裝在轉位板上，慢慢地換着位置的 3236 號的舊式機關車的他 (5·二九二參照)，對於那位固執地要登上那掛着

冰河，連禿鷹的影子都看不見的山的矮俄羅斯人——列寧，這
樣地歌詠着——

比誰都守着十戒的你呀，
是比誰都更破十戒的你喲！

比誰都愛民衆的你呀，
是比誰都輕蔑民衆的你喲！

比誰都更燃燒着理想的你呀，
是比誰都更知道現實的你喲！

你是生在我們的東方的
放着草花的香味的電氣機關車呀。——

(4·六九二與5·七二八參照)

將偉大深思的觀念論者黑格爾，作為觀念論的最後的形態，時代好像迴轉了一次似的。時代的傾向，像是向着存在論，向着唯物論推移了。恰如那絕望於觀念論的古代的厭世

主義者，快樂論者，懷疑論者，曾經解消在實踐的宗教中一樣，這絕望於新觀念論的世紀末的思想家，我們可以豫想到不久是要向着那實踐的所謂社會科學中解消的。“二十歲的芥川，曾如上文所述，把莫泊桑，波特萊爾，斯特林培克，伊卜生，蕭伯納，託爾斯泰，尼采，威爾廉，岡庫爾兄弟，杜斯退夫斯基，郝蒲特曼，傅羅貝爾等，揭在“時代”的標題之下了。現今二十歲的，至少對於學問與人生關心的青年們，在“時代”的標題下，是究竟要列舉哪些人們呢？……芥川所稱的“新時代”，現今在理論上是要成的“時代”的了。這種理論的急進，那舊道德，芥川所謂的“被資本主義毒了的封建時代的道德”，是非在現實的生活之上，快快地加以整理不可了。

芥川負世紀末的學識於一身，禁不起舊道德的重荷，而成爲倒在新時代的黎明中的一個時代的犧牲者了。青春的人們，必像“一隊勇敢的兵卒般地”要踏越過他的屍身的罷。受了舊教養的聰明的知識者們，在芥川的墓碑上要感到自己的半身的罷。只在過去裏追求幸福與善的一羣人們，在芥川全集的任何處，也許都可以看出精神錯亂者，丑角，有才幹的嘲諷家，而不過一笑的罷。然而，芥川對於那青年而活潑的人們，年老而幸福的人們，是一個無緣的佛。芥川的屍骸，對

於那些在自身中具有芥川的片鱗的，要渡過時代的過度層的人們，爲整理自己，清算自己，是有些用處的。越過芥川而應進行的路，在那里是瞭然地顯示着。

“佛謫爾巴哈與德國哲學之終結”的著者，敘述完了古典哲學是怎樣起來的，是怎樣終結的，最後結論道，“德國勞働者的運動，實是德國古典哲學的繼承者。”這對於那些想着芥川的舊意識的，要努力超越芥川的人們，是給與一種啓示的。我們從哪種分野，用哪種方法，應當向普羅雷答利亞運動進行，當然是要深刻的省察，與對於日本現階段的透徹的認識。可是，歷史的齒輪，必然地，是由於理論理性而進於實踐理性的。只要對於人生尙還保持忠實，人們就不可避免地，要向着那方面去的。

——我也許把芥川的底子通於洗刷了。可是，“據說希臘的英雄阿基萊斯，只有脚跟是不死身。——就是要想知道阿基萊斯，即不可不知道他的脚跟。這樣寫了的芥川，也許在苦笑之中，會迎接我的這種嘗試的。——

這一篇是成爲我的芥川龍之介論之一部的。可是，我想，作爲一篇獨

立文字,也是可以讀的,所以在這裏揭載了。

——譯自昭和四年九月號的“思想”——

空白页

資本主義與藝術

德國 F. 梅林格 著

雪 峯 譯

從幾個月前，在德意志底首都，開着國際的美術展覽會。
牠底外在的動機是“柏林美術家協會”底創立五十週年紀念。
這協會是一個對於國家非常地忠義的團體，即在數年前也就
有過在極拙劣的機會裏，將自己底高貴的心境底告白狀致送
到普魯士國家機關的事了，但這回的紀念祝賀，依然不能在自己
底嚴格的原則上寬大到能夠容納將入場條件降低的這勞動
者底希望的地步。倘問什麼是可能的事，那便是以他們底好
意企圖着從苦苦的幻滅裏救出勞動者來的一事了。如此
說，是因為如果勞動者是生活在他們也是住在值得藝術的描
寫的世界裏的這信條之下的，那末這國際的展覽會，對於他

們恐怕要教給別的信條吧。在四五千件的出品之中，給與了具有階級意識的勞動者以思索，感情，生活，苦惱，鬭爭，努力的喜悅的那種作品，是千件中沒有一件的。

是這樣的情由，所以“新時代”雜誌來做這展覽會底通報的事到底必要否，或到底適當否，是太大的問題了。而且，倘若那選出了二三百件的“最有意義的”作品，並在各件作品上都附加了俗人們可以在啤酒或茶桌上高興地撒開來的“藝術批評的判斷”的，資產階級報紙底應時的的通報，在這裏是成爲問題，那末以上的問題確實要被否認了吧。只要資產階級報紙多少有點忠實於自己底任務，則這種通報是什麼時候都可以在這些報紙中看見的。但這是世界上最無用之物，蓋因爲“藝術批評的判斷”這種東西實在是一種獨特的東西。那只在資產階級報紙這最優越的機關之中去追求關於國際的展覽會底各個作品的多種多樣的判斷底交錯的人們，能夠一看就相信的那種確固的判斷底尺度，在資產階級世界觀中是完全沒有的。這種現象底內面的根據，是在於在資產階級報紙看來，唯物史觀乃是具着七柄鏡子的一個謎，而且不得不是一个謎的一點上。正和在一時代底法律的，國家的制度及政治的，哲學的，宗教的見解之中反映着那時代底經濟的關係同

樣，在藝術的現象之中也反映着那時代底經濟的關係。在法律，國家，政治，哲學，宗教的方面，其中也還有到或一程度為止應該和被支配階級共同說話的東西，但在藝術的方面——除出若干的抒情詩及敘事詩——却只是支配階級底獨占場。音樂和演劇，還有造型藝術，在今日資產階級社會上是完完全全地立在資本主義的前提之上的。而且有如物理學者在實驗室之中，藉儘量地除去在現實上必定附隨着的種種障害，使現象還原到最單純的形體的辦法，而清楚地顯示出氣壓，重力，電氣等的同樣，社會政治家在國際的美術展覽會上，便看出那用以測量對於國際的民衆生活的資本主義底觀念的影響的，最貴重的價值計量器了。

尤其德意志底資產階級，關於資本主義與藝術之間的這種相互關係，縱令不會具有明瞭的意識，也是具有頗分明的豫想的。倘若他們在這領域內還沒有感到自己是獨裁者，那末他們對於那忒擺納爾所提倡的，將藝術看做他們藉此再從泥沼裏拖上來的辯子的說頭，不會加以狂熱的喝采吧。“一個德意志人著：作爲教育者的林布蘭”這本書，在僅僅一年之間，至少據那表題頁上所記，重印了三十三版，由在德意志資產階級底教養關係上無類例的那般的廣汎的範圍所讀，並且在

以利潤爲目標的社會上是成功底最確實的證據的無數的模倣書，是洪水似的衝到資產階級底書籍市場的。但是，這本書却對“即在有教養的德意志之中也比較優秀的人們”，爲了將“德意志民衆底精神生活”從“慢慢的，人們以爲急速的那沒落的狀態裏”救出起見，要求着“走向藝術去。”在這裏是主張着“特殊的德意志氣質”底養成了，“俾斯麥便具有這種氣質，並且如他自己常常用力主張着一樣，他是生于易卜河左岸的。因此，他是無論人類學的地或政治的地，都和貴族或急進主義者們不同。就是在現在，在斯甸達爾和坦格勒米雍台之間的下層人民中，也可以看見具有閃閃的藍眼，裝着一半果斷一半深思的臉色的，一種頑固的男子們。往昔的德意志聯邦(Sachsen)精神是在他們之中活着的；而俾斯麥是可以看做他們底貴族化了的人。”但我們倒不如即刻突進到事情底正中去吧！“正和在造型藝術的方面區分爲左右相照的的軸和律動的的軸同樣，關於德意志民衆底將來也可如此地區分。這左右相照的的或政治的的軸，是如從前一樣地向着東海；但這律動的的或精神的的軸，今後却一定要向着北海了。這二個軸，一般地由二條河，即赫赫的萊茵河和冷涼的奧得河底方向而顯示。在形成着這二條河底主要方向所交叉着的地點，

兩河底中間的對角線的易卜河底岸上，橫着爲普魯士之中心，俾斯麥底誕生地的阿爾特馬克。在一方面的這二個要素——即政治的要素和精神的要素底合成，和在他方面的二者底分數，是最決定的地由這天賦的地理的關係而顯現的。並且因爲這緣故，德意志底新政治底擔當者俾斯麥，便到或一程度爲止，被看做德意志國民性底軸在其周圍而迴轉的那中樞。

不可不成爲德意志教化底血管者並非易卜河底右岸，而是牠底左岸，並非奧得河，而是德意志底萊茵河了。林布蘭 (Rembraudt van Riyn) 是北極，是常常藉自由而不流于放縱的運動，將德意志個人主義底實際的磁針引向於牠的。正真的德意志教化底軸，是從俾斯麥通過林布蘭而到了沙土比亞。”

已經十分夠了，真好像聽着數千個笨驢底合唱似的。倘要嘗一嘗今日德意志資產階級在實際地空着肚子嚙嚙地喫食着的那精神的糧食，則從有三百頁以上的書中抄錄出僅僅這一點文章，也就似乎太多了。但他們底歷史哲學，例如在一八九〇年的國會選舉底統計或阿爾特馬克底特別地圖，或寫着俾斯麥底事情的海舍基爾底書中所表現着那樣，輕蔑着公正的科學的粧飾的這件事，總至少是幸福的事情。因爲倘不是這樣，則“正真的德意志教化”或“德意志國民性底軸底迴轉”之

類，是一文錢也不值了吧。統計是大約顯示着斯甸達爾和坦格勒米雍台之間的“下層人民”的“頑固的男子們”，不但想知道關於“往昔的德意志聯邦精神”，並且還想知道關於新的社會主義底精神的事吧。在地圖上，則顯示出俾斯麥底誕生地並非橫在易卜河之西，却橫在牠之東；最後——寫着俾斯麥伯爵底事情的這書，則要帶來在戶籍上誠然阿爾特馬克是他底誕生地，但決不是“人種學的地，政治的地”都是這樣的這一個結果吧。爲什麼呢，因爲他底兩親在他誕生後不久就移住到下彭美爾去了，“德意志底新政治底擔當者”是在奧得河底東方尚有二十哩的地點受着少年時代，青年時代，及初期壯年時代底印象的。

還有，和以上的事一起，這理由總之是成爲這樣的一個忠告的：即德意志底科學是“在一切方面都歸于潰滅”，已經落後，無論怎樣都束手的了，所以請用了藝術來救“德意志個人主義”吧！然而德意志底藝術，“劃時代的的個人性”是極貧弱的，在國際的競爭場裏也經驗着和在菲拉台爾菲亞底世界展覽上德意志底工業所曾經經驗的同樣的敗北。連資產階級報紙底藝術批評家，不拘那一切的排外主義，關於這致命的事實，也尚且不能守沈默。他們用了說德意志在藝術方面

是被別的國民打倒了，但這是因為德意志過於略略具着國際的謙讓的緣故之類的甘酸的俏皮話，試着來騙過這事實。然而抱歉得很，單只這點，事情是不成功的。在德意志底藝術，是欠缺自主獨往和獨自性的。牠什麼事也不敢做。牠雖然動着鬃子或刷毛，對於政治的及社會的生活底旺盛的能力，却是恐懼地從旁邊偷看着的。牠自己喜歡裝着僕人底樣子，從園門裏走進去。

誠然，在德意志底藝術之中，說藝術的自由和無條件的自然性，即印象主義以及外光畫法，都無踪無跡地消滅了，那是說不過去的！但是，牠單只追隨着流行；只想學習新的技巧。牠關於那給與自己以靈感的精神，差不多什麼事也沒有感受着。在那裏，與其說是進步，倒是橫着退步。蓋因為印象主義，在純技巧上，與其說是革命的地作用着，倒是反革命的地作用着的。印象主義由于排斥那學院派的，因習的的，和自然懸隔了的，變為古舊而拙劣了的畫法，而甚至將小孩子也和浴湯一同倒出去了；由于要求藝術底意義應當只從牠底自然底真實性方面來判斷，應當只有所謂自然底照文字的複寫可以看做藝術底價值，從藝術家底空想而來的一切附加物，藝術的的發明與構成都非拒斥不可，而將各各的藝術底本

質都否認了。倘照這樣的路走下去，則不可免避地要達到這樣的歸結：就是，照相是造型藝術底最完成了的東西。當然，如阿勃萊希特·杜勒（Arbrecht Dürer）曾以意思深重的話說過一樣，藝術是在自然之中的。能夠將牠引出來的人，那便具有藝術了。但那是“通過某一個人在他底胸中取了一物的形而作成的那動作和新的創造，這纔成爲分明的”東西的。在印象主義底裁判官之前，則培克林底“海底靜寂”，和“往巴克斯寺院去的路”，這展覽會底最天才的作品，在常常被誤用的言語底真真的意思上的唯一的天才的作品，充滿着可以深深驚佩的空想和事實上“新的創造”的這創作品，不過是廢物罷了。而一方面，那個瑞士的畫家，是在那貴重的“洗浴的斯贊那”之中，因爲在藝術上的曖昧的不真實的理想主義的緣故，說起來，什麼時候都在耳朵底左右搖動着他底刷毛。

如果爲了印象主義計要有個公平，那麼首先第一，應當研究一下牠爲什麼，而且從什麼，想成爲自由，像山上的空氣似地自由呢的事吧。而且如果注意到印象主義是在對於自然的無條件的的歸依之中尋求着藝術的自由，則要得到這回答，是並非那麼困難的吧。印象主義是想從自己所住的社會而自由的。就是，如現在事實便是如此的同樣，藝術愈加萎落，

則愈加想從苦悶地壓迫來的那資本主義社會而成爲自由。印象主義正在造型藝術方面施行着藝術的叛逆，和自然主義曾在戲曲上所施行的同樣。這是好像開始在胎內感到資本主義了似的藝術。“牠飛迴着，飛出着，從一切泥沼裏吸着水。”實際上，造型藝術底印象主義者和詩藝術底自然主義者在資本主義社會底吞不下的深淵之側所帶來的那莫名其妙的歡喜，是這樣地容易被說明的。他們在這樣的泥土之中生活着，蠢動着，而他們連應該忘我地向那使自己受苦的人底臉上投擲去的悲痛的抗議也沒有。然而從忘我到新的藝術觀及世界觀的明確的認識，是還有遙遠的路程；而且即使經過了這路，那到正真的藝術去的新的方向也不過是好容易纔取着飄飄然的不確實的步調的。資本主義將造型藝術緊緊地禁閉到監房中去了。雖然年青的有才能的人們想描製大膽的諷刺畫來咒詛監房底主人，但他們只能夠將自己撞擊到監房底壁上去。印象主義者是在藝術方面的一種資產階級式的社會主義者。他們固然以辣辣的批判來潰爛資本主義社會底腫瘍，但這並非爲了要毀滅這社會，却是爲了要掃除這社會，使牠強固，作爲他們底重要的培養地而保存着起見的。他們描寫那成爲屑物了的動物化了的無產階級，然而並不描

寫勞動着的鬪爭的的無產階級。這是當然的。並且造型藝術既然立在資本主義的前提之上，這又不得不當然的了。在印象主義知道毀棄資本主義的思考方法，於牠底內的本質上把握着新的世界底端始的時候，印象主義這纔能夠成爲無論現在或過去的形式，在獨特的偉大和力的點上不能和牠匹敵的，又在美與真實的點上也是過去的一切作品不能駕凌牠的那藝術描寫底新的形式吧。這種作品在國際的展覽會上並不是完全沒有，雖由于種種的理由，這只是真正的例外。（八九一年八月三日作。）

二

印象主義是只有在資本主義的經濟狀態達到牠底頂點，已經跨進牠底發展底向下的斜路了的國民底造型藝術之中，這纔自然的地顯現出來的一種現象。所以如在阿美利加，英吉利，比利時，意大利等底藝術之中，就可以看見這現象了。

法蘭西在這國際的美術展覽會上，是完全沒有出品，或只很少的出品，在這裏和別的任何國都不能比較。資產階級還在向上的斜路上，因而還相信着自己底理想的國家，是舊的畫法在到處都保持着強固的根，在這裏的展覽會上也收納偉大的

成功。波蘭，匈牙利，及俄羅斯是出品了許多繪畫的，並且是在別國裏所不能看見那般地不斷地用着青白色的外光的，然而一點也不因此而損害了牠底優秀的意義。例如，即使培克林是度外地視此，也還有這展覽會底霸者的布羅諦克和瑪提珂在。

還有別的一件事可以加在以上的事內。就是，和在技巧上同樣，經濟的發展也在造型藝術底題材上發生影響。在資本主義的地發展來的社會上，宗教畫和歷史畫是廢滅着，風俗畫是衰微着，風景畫是去了勢，就只有精巧的肖像畫是繁榮着的。被掛在十字架上的基督，君主以及國家底歷史的行爲，這些在富翁底客廳中有着什麼用處呢？風俗畫是只有在牠以家長的=小資產階級的樣式，運用着家長的=小資產階級的題材——例如聚着喝酒的一羣農民，或以“愉快的貧乏”這滿足的意識而樂意着貧乏的馬鈴薯的食桌，在任何時候也不像“罷工的兄弟”的那種勞動者的時候，這纔好容易中了富翁們底意。還有，倘若風景畫是描寫着那他們曾經到過牠底山農的亞爾帕斯山頂，或以華美的流行姿態描寫着熱鬧的海濱，那麼他們也許要將牠拿來裝飾牆壁的。然而凌駕在這些一切之上者是肖像畫，而且這不用說，首先第一是他自己底肖

像畫，和那可以接他而支配世界的他底後繼者底肖像畫。這樣，這個展覽會完全是全身像和半身像底洪水了。這也許只是單單的偶然。但資本主義的先進國英吉利，以意味深重的方法，只出品了哈擺特，哈珂瑪，W. W. 溫列斯，W. B. 黎諦蒙特，J. J. 諦揚農等的一系列的肖像，却是在任何時候都可大大地注意的偶然了。英吉利生活的獨特的偉大，即在這時候也依然以顯著的方法被主張着的。由溫列斯所描寫的大僧正曼寧格像，或由黎諦蒙特所描寫的，有時在眼邊或偉大的後頭部底彎曲這些點上非常像馬克斯的那達爾文像，是具有不變的價值的傑作。德意志的部門是更慘暗。連倫擺哈似的具有正當的名聲的畫家，也由于想在戴王冠的君主底臉上附加上拒絕了自然所不甘願地給與那臉的東西的意義，而陷於不真實；還有，三十年前在拉薩爾底半身像上創出了采札爾底臉的萊因霍爾特·培卡斯，在斯特拉烏斯堡底墓碑畫，雖有那一切的技巧的精密，也完全沒有帶來什麼東西。“藝術向麵包去。”當然是如此的，然而對於藝術，抱歉得很，為現在一切財貨的供給者的市場的投機家實在是和十六世紀的奧古斯堡或紐爾培克的貴族沒有什麼相似的地方的！

和這相反，在資本主義的發展還沒有互及全線而占着勝

利的國民之間，是在現在也還是宗教畫和歷史畫在盛行着的，例如波蘭，匈牙利，俄羅斯，及在歐洲底別一端的西班牙，就如此。小資產階級，尤其農民，正與努力着想向上的工業沒有那國民的熱狂便什麼事也無從說起一樣，沒有神是什麼事也無從說起的。德意志或英吉利的藝術家，正與現在的詩人不能作 *Nileelungeu Lied* (日耳曼古詩) 同樣，是不能以和阿爾巴特·豐·斐斯諦底“在基督墓旁悲哀着的女人們”似的繪畫同樣的感激的描寫和同樣的素朴的信仰及創作底喜悅，來描製“在基督墓側悲哀的女人們”似的繪畫吧。布羅諦克底“普拉格之楯”及瑪提珂底“齊基孟德三世到場的地方會議上的斯加爾卡底演說”似的繪畫，從那意匠說來，是對於我們非常無價值的東西，或者和沙勒瓦特爾·瑪爾諦納茨·孤培爾底“堂那·伊內斯·特·加斯特羅”或瑪提珂底“瑪綏伊·樸爾珂維奇底築壁工事”同樣，非常不愉快的東西，但總之，這些繪畫是有意義的正真的藝術底產物，具有頗深程度的魅力的。在這些繪畫中，本質的國民的精神是還這樣地活着的。同樣的事也適合于這些國民底風俗畫。波蘭，俄羅斯，匈牙利底畫家們不絕地陳列着的那農民生活中底場面，是於和克納烏斯，福諦耶，特弗烈該爾底農民畫完全不同的樣式上，在火與力

裏燃燒着的。德意志小資產階級藝術底這些代表者們所肩担着的那名，確實不是單單的空名。但他們，有如在這些畫裏所顯現，是描寫着早已不存在，或者到底不是那樣地存在着的世界，即已經沒落着了，或一天一天在慢慢地沒落下去的世界的。而且連最有才能的人們，他們既然在脚下失去爲一切藝術之醞釀地的自然之真了，也走到那效果底限界底盡頭了。

比利時 = 荷蘭及意大利底部門是站着一種中間地位。在這些部門，雖然一方面承接著偉大的藝術底豐富的遺產，同時在他方面是居于部分的地已經非常激化了的社會的階級狀態裏，而政治的階級鬥爭還沒有在表面上到或一程度地顯現出，因而說到勞動者世界底真實的描寫，也無論如何還沒有生出那取着爲造作防塞起見的暗默的呼聲的，執念深深的有惡意的猜疑。其實，在比利時及意大利底個個的藝術家中，也有努力着想藉照原生樣子地描寫和彫刻近代的無產階級，來打破資本主義底柵欄的人。但奧古斯特·珂勒黎底水彩畫“叛逆”，即使那是怎樣地爲這展覽會底中樞，而且在意大利底許多優秀的作品中也是最優秀的作品，却不能數入以上所說的一類中。爲什麼呢，就因爲這作品，當作那作爲永遠新的

東西而留下的舊的歷史底說明圖看，是完全屬於小資產階級的浪漫諦克的。農民生活底個個的描寫方面，是很近于以上所說的東西了。例如喬望尼·舍剛諦尼底“恩卡甸底耕作者”，尤其那古典的地將資本主義所生出的人加以肉體化，描寫以鋤子掘着地面的掘地勞動者的阿希萊·陀勒西底青銅像“在你之後來的那個人”，是屬於無產階級的領域的東西。這煽情的作品被收納到羅馬底國民畫廊裏去的這事實，便證明意大利底階級鬥爭底到或一程度為止的素朴的性質。如果是柏林底國民畫廊，則對於德意志藝術家底和這同樣的作品，恐怕要“呼”的閉了那門吧。在比利時底部門，雷昂·弗萊德里克在三種“石膏職人”的繪畫中，描寫着他們去工作，和日中休息，及回家的情形。又，孔斯坦丁·愛米爾·莫烏尼是在大的畫板之上描着“歸家的鑛夫”。這些繪畫是到處地以精確的自然的真實來反映着無產階級底世界的。那因困苦和心勞而有了不可言說的絕望的，憂鬱的，愚鈍的表情，因勞動與鬥爭而有了同樣地可言說的決斷的，力強的，尤其充滿着勝利底確信的表情的人，便是這個了。立在這樣的繪畫之前，那對於藝術那麼有理解，和人類那麼親切的資產階級，一定要屏息着呼吸吧。尤其莫烏尼的作品，是使人想起左拉

底“萌芽”中底一場面來的。鑛夫底姿態，萌芽着的草原，爲背景的溶鑛爐底火焰，陰慘的，憂鬱的，氣味惡劣的，但充滿着汲也汲不盡的無可比較的興味的自然與人類！在這繪畫之中——在弗萊德里克底繪畫上也如此——是外光奏着極強有力的效果。莫烏尼在描寫了典型的無產者之姿的別的二三種作品，“鍛工”或“玻璃工人”之中，也呈示着同樣的偉大和尖銳。張在“鍛工”底對面，在彫刻室方面，有揮着鐵錘的男子底像，但這是虛僞的作品，這便是將“勞動”寓言化了的尼古拉·卡伊該爾底作品。這個德意志底彫刻家，在他底專門方面是可算爲第一人的，並且在他底“勞動”那作品上，倘從技巧的立場看來，也許有許多可讚美的東西。同樣地，路特威希·擺爾那伊或其他的資本主義底著名的丑角乃至藝術家，也許在宮廷底宴會底席上，將勞動這概念具現化在活的繪畫之中的。但如果從莫烏尼底“鍛工”移目到卡伊該爾底“勞動”，又從卡伊該爾底“勞動”移目到莫烏尼底“鍛工”，則人們可以有或種程度的把握地理解着在舊的，成爲廢物了的，內面的地空虛的藝術，和活生生的，充滿着未來底喜悅的藝術之間的差異吧。

這德意志底部門只有一種藝術品。這作品，即使不能和

陀勒西，弗萊德里克，及莫烏尼底輝耀的作品比肩，也可以和牠們比較的。這是指杜舍爾特勒夫的畫家愛米爾·斯瓦培底“勞動委員會。”圍着會議底桌子的四五個勞動者底姿態底描寫雖有可成爲問題的餘地，但總之，那具着偉大的生活底真實，一邊從眼裏輝耀着階級意識，一邊向着多少爲破壞而戰的他底同志說着話的那演說者底姿態，是逼真的。但德意志資產階級底造型藝術，除此以外，關於德意志無產階級是什麼事也不知道了。倘若使加姆茨和斯瑪爾茨從墓中活轉來，只要一小時，看一遍這展覽會底德意志的部門，那麼他們便明白他們底煽動迫害底目的已經達到，德意志國民是什麼時候都逡巡在狗似的從順和狹小的俗人的生活中，然後意氣揚揚地重新橫到墓中去吧。

正以爲和專制主義及封建主義妥協着了的時候，突然在頸部感到無產階級底重重的手，在踵後感到他底重重的腳步的德意志資產階級，也將牠底悲劇的的政治的運命，反映在牠底藝術中的。他們一邊發着抖，一邊被推進窘促的地位，也不敢想喜樂着自己底存在，而且也決不想誇耀那從他們底歷史的存在資格說來當然應當誇耀的人了，在一時代前，他們底理論“將德意志民衆求之于勞動之中”的時候，純粹的普魯

士底藝術的天才阿陀勒夫·門采爾——在這展覽會是辯解的地只出品了極僅少的第二義的作品——是曾描寫了被收納到柏林底國民畫廊去的有名的“鐵工場”的。他曾以大膽的寫實的筆致描寫了勞動底諦克洛普（出現于希臘神話中的一隻眼睛的巨神——原譯者註），即由資本主義的生產方法所解去了束縛的那強大的力。德意志底藝術，關於近代工業底這種驚異是早已什麼事也不知道了，或者好容易，只知道比無更壞的東西罷了。出品了使我們想起我們生活在機械時代裏的唯一繪畫者是威瑪爾底畫家H. W. 薛米特。那畫題在目錄中這樣寫着：“德意志聯邦大公爵閣下的亞波勒丹·斯泰培里茨溶鐵處訪問。”平凡的繪畫——成爲液體了的金屬，是並非爲了製造創造的勞動底器具，却爲了造鑄大公爵底名字而流入鑄型中去的。勞動者底眼是充滿了忠實的興奮在注視着大公爵底臉。這是像神話似地不能相信的事。然而事實却是如此的。

德意志資產階級底“理想”，將同樣的沒落顯示在牠底藝術底鏡中。他們還具着對於“國民思想”的信仰的當時，阿陀勒夫·門采爾就曾創造了同樣地被收納到柏林底國民畫廊去的有名的弗里特利希底肖像，“泰斐爾·倫德”，和“聖斯西

宮殿底音樂會。”在現在，柏林底畫家羅巴特·瓦勒繆拉却描作着“立在斯維林底屍旁的弗里特利希大王。”門采爾是將巴哈及格拉文，拉·梅特利及福爾特爾和弗里特利希並排着的。瓦勒特繆拉則將驃騎兵和誇張地剝着頑固者似的眼珠的將軍諦天，和他並排了。這適于時宜的材料底選擇和運用，是爲了在藝術上一點也不優秀的瓦勒特繆拉底繪畫計，而保證了國家底收買了。如果便宜上將不變地顯示着五色的破片的二三種風俗畫除外而加以考察，則這展覽會底德意志底歷史畫，還具有一個競爭者。那就是普魯士宮廷畫家安東·豐·威爾那底沒有熱情的，不見躍進的繪畫，“立在威善培爾格的阿培爾·陀維伊將軍之屍旁的皇太子弗里特利希·威廉。”死骸散在四方。發着死屍底臭氣。德意志底歷史畫，是像在教會的哈孟雷特一樣，一邊豫想着怕被什麼殺人器械所打碎，而在後頭部却是哲學的的。

德意志底風景畫，如牠從古以來的名聲一樣，是優秀的東西。例如兩個阿亨巴哈，勃拉哈特，陀采特，愛薛開，弗利凱爾。還有其他，如格梭夫似的肖像畫家們也有優越的成績。正確地說來，培爾及奧大利的藝術是站在北普魯士藝術之上的，但整個地來看牠，則德意志底藝術在這國際的展覽會上

却抽了空鐵了。德意志底藝術，是被波蘭，俄羅斯，匈牙利，比利時，英吉利，意大利，及西班牙底藝術打敗了。這句話是苦痛的，同時也是適當的。但這句話是否會成爲有用的東西，却是疑問。資產階級底藝術的及科學的沒落，是和牠底政治的及社會的沒落有着極密接的關聯的，所以究竟在這樣可希望什麼，是很可疑的了。藝術如果不從資本主義底惡夢裏解放出來，則牠不會再有第二次偉大的飛躍吧。

但總之，德意志藝術底敗北只單與德意志底資產階級有關係，與德意志國民或其最大最強有力的部分——即能夠在自己底仇敵底漸進的的無能力之中看見正在走近來的光榮日子底強有力的足步的無產階級，是決沒有關係的。我們將以這事而滿足吧。（一八九一年八月十七日作。）

四版發行

波格達諾夫著

施存統譯

經濟學大綱

波格達諾夫是一個博學卓識的學者，這是以他的博學卓識建設起來的新經濟學體系。他依唯物史觀的方法，說明原始社會，宗教社會，封建社會，奴隸制度，都市手工業制度，商業資本主義，工業資本主義，金融資本主義各時代的經濟關係，最後且預測社會主義的經濟關係。可作經濟原論讀，亦可作社會進化史讀。這與他的社會意識學大綱同為世界上不朽的名著。至於施先生譯筆的質實流暢，那是大家都已知道，不必再介紹了。

平裝一元四角
精裝一元八角

上海五馬路寶善里五二一號

大江書鋪

資本論大綱

高島素之著

施復亮譯

資本論的重要，已經是無人知道了；但是資本論的內容，却還很少人知道。本書的著者高島氏，是日文資本論的全譯者，一生以研究資本論爲業，這是他畢生研究的結晶，亦是他的最後的傑作。內容係就全部資本論，按照原來的體系，作淺顯而得要的說明，在世界資本論解說書上可占一獨特的位置而無愧。讀了本書，可明瞭資本論的精髓，亦可直進研究資本論的自身而無阻礙。一切研究經濟學及社會科學的人，都有一讀的必要。譯筆亦淺顯流暢，決不使讀者感到困難。讀了波格達諾夫的經濟科學大綱之後，接下去讀這本書，是再適當也沒有了。

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

波格達諾夫著

四版發行

陳望道 施存統合譯

社會意識學大綱

本書將言語，文字，思想，藝術，法律，道德，宗教，風習等一切繁複異常的文化，盡用問來答往的體製，極巧妙地，先說明其大意，次敘述其源流。將各科概論及發展史融合在一處。讀完這書，無異讀完各科的概論及各科的發展史。而且分別讀各科專書，決不能如此互相貫串。原文取材精博（讀了本書再去讀各科專書，將知其句句有來歷，而深服其“博”，既讀專書而來讀本書，將見其提綱挈領要言不煩，而力稱其“精”），為目前世界上社會意識書中最著名的名著。譯文“完善”，已有定評。中添插畫十餘幅，註解幾十條，末又附索引，使人無檢查之苦而有鑒賞之樂，更屬錦上添花。

分册 上卷 停版 八角
下卷 八角

合本 平裝 一元四角
精裝 一元八角

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

北條一雄著

社會進化論

施復亮譯

社會底構成及變革，是社會科學中的根本問題。本書是站在新唯物論的立場來闡明這個根本問題的體系整然的科學名著。書分十二章，即研究方法，唯物史觀公式，純經濟過程，國家過程，意識過程，國際過程，世界過程，各種過程間底關係，社會形像底表式，社會底變革過程等；並附一唯物史觀底構成過程，亦極重要。每個研究社會科學的人，都應當一讀。

—— 每冊實價大洋八角 ——

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

再 版 發 行

藝
術
論

文 藝 理 論 叢 書

I

盧那卡爾斯基著

魯 迅 譯

本書是藝術理論的建設上一部不朽的名著，從它出來之後，我們方纔看見了基地着實的新美學。它是科學的新美學的最初的嘗試，也就是科學的新美學最初的成就。

每冊實價大洋六角五分

上海五馬路寶善里五二一號

大 江 書 鋪

文 藝 理 論 叢 書

II

現代歐洲的藝術

I. 瑪 察 著 雪 峯 譯

實 價 一 元

這是一本從科學的社會主義的立場，論現代歐洲底新藝術的一切流派及一切傾向的書。讀了此書，可以明白未來派，立體派，表現派，新原始主義，構成派，純粹派，踏踏主義，同時主義，行動主義，頂點主義等等新藝術，及歐洲諸國底革命和左翼文學，是什麼東西。以其立場之正確及材料之新穎淵博，此書之出，人們嘆為藝術學界之一事件，如盧那卡爾斯基，弗理契等甚至特別為文讚揚牠。全書十三萬字，並插有未來，立體，表現等新派作品多幅。

大 江 書 鋪

上海五馬路寶善里五二一號

文藝理論叢書

III

蘇俄文學理論

岡澤秀虎著 陳雪帆譯

本書從普羅精神文化論起到盧那卡爾斯基最近的批評論止，革命後所有流派團體以及他們充實有光的文學理論，都有極詳盡而又有系統的介紹。材料異常豐富，盡由日本著名的俄國文學專家片上伸兩次親自入俄搜集了來，據本著者說有些材料即在俄國本國也已不易找到了的。而且敘述也極質實。是著費了幾年心血寫成的堂堂三十幾萬字的劃期大文獻。（中有一部分曾在日本藝刊物“文學思想研究”“新潮”“藝術教程”“文線”各刊上發表。譯者曾將它按譯登“小說月報”。）

內容一斑

- | | | |
|-----|----------------------|----------------------|
| 緒論 | 革命後的俄羅斯文學概觀 | |
| 第一章 | 第一期的文學理論 | |
| | (1) “普羅文化”底普羅精神文化論 | (2) “普羅文化”底普羅列答利亞文學論 |
| | (3) 舊布爾喬亞文學底反抗 | (4) 左翼未來派底理論 |
| | (5) “鍛冶廠”底文學論 | |
| 第二章 | 第二期的文學理論 | |
| | (1) “鍛冶廠”底沒落與“十月”底出現 | (2) “在峭崗”底極左文學論 |
| | (3) 普羅列答利亞文化論 | (5) 託羅茲基底文學論 |
| | (4) 文藝政策 | (6) 瓦浪斯基底文學論 |
| | (7) “列夫”(左翼)底文學論 | |
| 第三章 | 第三期的文學理論 | |
| | (1) 第三期底概觀 | (2) 盧那卡爾斯基底文學理論 |
| 附錄 | 伊理基論新興文學 | |

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

文 藝 理 論 叢 書

IV

現代的造形藝術

威廉·霍善斯坦因著 雪峯譯

霍善斯坦因是現代西歐最大的藝術社會學者。他一方面精通歐洲藝術史和世界各民族的藝術，以及現代的世界藝術；一方面他又把握了史的唯物論的方法。在他以前，從沒有人能像他那樣本質地分析過藝術——尤其造形藝術——，而將藝術史上的諸問題加以解決。在引證上也從沒有人像他那樣廣博。他底“藝術與社會”，是世界上“藝術社會學”的最初的名著。

本書收了四篇論文——“現代藝術的視野”，“關於藝術底意義”，“現代藝術上的社會的要素”，“關於繪畫上的表現主義”，都是捧獻給“藝術社會學”的東西；同時可由此知道西歐現代造形藝的情勢，本質及其問題。本文之外還附有繪畫多幅。

大 江 書 鋪

上海五馬路寶善里五二一號

藝術社會學

文藝理論叢書

V

弗理契著

陳雪帆譯

本書是弗理契晚年的大著。弗理契為現代最偉大的新興藝術學者，他底言說人常視為指導原理。他在本書中，運用他淵博的藝術史料，發揮他精嚴的學風，否定了從來一切的藝術論，同時又從社會學的，經濟學的觀點，檢討古今東西底藝術作品，及其發達底史跡，創設了前人未有的新學說。其淵博的知識，卓拔的創意，與輝煌的敘述，都不失為學界的奇觀。凡欲通曉這方面學術的學子，不可不讀。

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

野 薔 薇

短篇小說集

茅盾作

內收創造，詩與散文，一個女性，自殺，曇等五篇，幻滅等三部作以後的力作盡在乎此了。茅盾先生的創作之美，已無人不知；此處所收，更如野薔薇似的，雖然有刺，可是有色有香。

每冊實價大洋六角五分

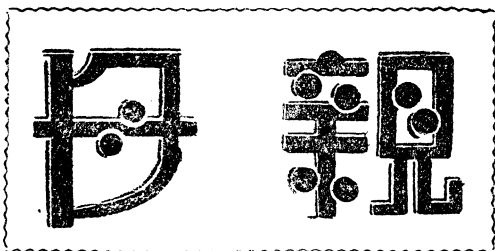
上 海

五馬路寶善里五二一號

大江書鋪

高爾基作

沈端先譯



上 卷

在大文豪高爾基的全著作裏面，這一部母親是他最爲大衆傳誦的作品。他正確精細地描出了俄國第一次革命以前的下層民衆求智慾的熱烈，以及革命運動者潛行的活動。女主人公是一個無知的女人，但是因爲她熱愛真理，所以逐漸地受了她兒子的感化，而終於變成了一個殉教般的英雄。書中描寫這種轉變的經過，非常素朴，非常合理。沈端先先生依據英日兩種譯本譯出，復請精通原文者依照原本，逐語校對一過，可稱中國唯一忠實的譯本。下卷卽出。

— 實價大洋一元 —

大 江 書 鋪

上海五馬路寶善里五二一號

蟹工船

潘念之譯

日本普羅列答利亞文學，迄今最大的收穫，誰都承認是這部小多林喜二氏的蟹工船。在描寫為帝國主義服務的蟹工船的，把漁夫縛死在船欄上，這一工船專為自身利益甯願犧牲求救的別一工船的數百性命，這種淒淒的場面中，驚心動魄地顯示出了兩大階級的對立。

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

工會運動底理論與實際

山川均著

施復亮 鍾復光合譯

工會運動是社會運動中一個最重要的基本的方式，爲研究社會問題及社會科學者所必須研究的一個重要科目。本書是日本改造社出版的經濟學全集第十八卷中的一篇，著者爲日本社會運動中的元老山川均氏，在日本文中是關於這個問題的第一本好書，在目前中國更是關於這個問題的唯一的良書。書分七章，計十萬言。首先敘述英、德、法三國工會運動底發達狀況，其次討論工會底各種組織形態，復次說明工會底各種活動方法，最後論述工會在資本主義內及過渡期中的作用。體系整齊，敘述明晰。讀此一書，可以得到關於工會運動的全部知識。

— 實價大洋七角 —

近代社會思想史要

平林初之輔著

施復亮 鍾復光合譯

這是一本客觀地敘述近代社會思想之發展的良著。它從解剖資本主義社會起筆，在解剖了資本主義社會以後，首先說明資本主義經濟學說，其次介紹空想的社會主義，復次講到無政府主義與社會民主主義，於是進到社會思想底主潮——科學的社會主義，最後歸結於國際運動，成了一貫的系統。對於沒有看過這一類書的人，是一本頂好的入門書；對於看過這一類書的人，也可以使自己底思想更加系統化。譯筆亦信實流暢；其中關於唯物史觀公式的譯文，更屬難能可貴。

—— 每冊實價大洋四角五分 ——

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

愛的成年

卡本忒著
郭昭熙譯

這是卡氏 Loves Coming of Age 的全譯。與倍倍爾底婦女與社會主義並為世界婦女論底雙璧。而較之倍氏底現實的科學的，則為理想的而有詩意的。全書分八章：性的欲望，未成熟的男子，奴隸的女子，自由的女子，過去的結婚，將來的結婚，中性，自由的社會。

— 實價大洋四角 —

音樂的聽法

門馬直衛著
豐子愷譯

本書說述音樂鑑賞上的全般的知識而處處引用世界名曲為實例。凡音樂史上的名家與傑作，無不網羅。讀此一書，可兼獲音樂的知識與名曲的鑑賞力。

— 實價大洋一元二角 —

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

再 版

中 等 學 校 唱 歌

十六開重木造紙精印
每冊實價大洋一元

裘夢痕編

本書內含歌曲六十餘首，歌詞大半係裘夢痕陳東原諸先生所撰譯，曲則全部採自西洋名曲。每首各有牠特殊的情調，每調之前均附有其階名在鍵盤及譜表上的地位圖，卷首更附有音程練習，此種創制是國內音樂界底一種新試驗，於初學者大有裨益；凡我愛好音樂者，不可不人手一編也。

上海五馬路寶善里五
二一號 大江書鋪

劉大白先生著



每册實價大洋一元

本書著者劉大白先生，是詩人，亦是詩論家。本書是自集其論詩經，論楚辭，論孔雀東南飛暨論雙聲疊韻，論八病，論詩步諸文而成，見解透闢，議論精審。

其關於古詩音韻方面的新發見，尤其是不可多得的瓊寶。凡我文學愛好者，都宜手此一編也。

大 江 書 鋪

上海五馬路寶善里五二一號

陳望道著

修辭學發凡

預告

本書以藝術的敏感，科學的謹嚴，從古今許多修辭現象中把彼此相同的相異的現象各各歸類，而又彼此構成一個系統。有些現象雖然從來就有，但從來不曾有人提起的，有些現象從來太看重或從來太不看重的，以及有些現象從前不作科學的研究時不曾瞭解到那一步的，在本書中都已列舉實例，細細指明。其收集的繁多，剖析的精嚴，說述的周到，論域的廣大，為有修辭的研究以來第一部書。

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

日本現代諸家作

沈端先譯

初 春 的 風

本書收日本新寫實派巨子中野重治，平林多以子，林房雄等諸人創作，都是在意特沃羅幾上有特色，而技術又極圓熟的作品。沈端先先生譯筆，簡潔明暢，不可不讀。

本書收平林多以子拋棄，中野重治初春的風，葉山嘉樹印度的鞋子，林房雄油印機的奇蹟，金子洋文銃火等五篇。

每冊實價大洋六角五分

上海

五馬路寶善里五二一號

大江書鋪

日
本
小
品
文
學

日本諸名家作

謝六逸譯

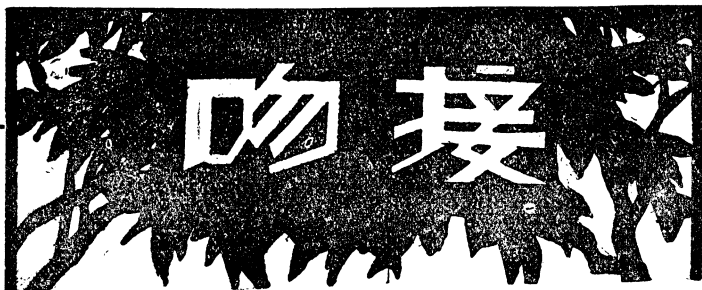
本書的譯者謝六逸先生曾說，“日本作家的小品文字別有一種情趣，與西方作家的大不相同。”我們生在這個時代，對於小品文字的要求極為迫切。現在謝先生以他的細膩優雅的文筆，選譯了近松秋江、佐藤春夫、薄田泣菫、谷崎潤一郎、志賀直哉、加藤武雄等著名作家的小品文字多篇，約有五萬餘字，成爲此集。凡研究文藝的人，都應該置備一冊。如採用作高初級中學生的課外讀物，尤爲相宜。

上海五馬路寶善里五二一號

每冊實價大洋四角五分

大江書鋪

現代日本創作集



謝六逸譯

志賀直哉加藤武雄在日本文壇上的功績聲譽，已無待細說；以他們在中文譯品中來看，張資平譯和解底作者志賀直哉，周作人譯鄉愁底作者加藤武雄，也已如何地攫得了讀者底注目！

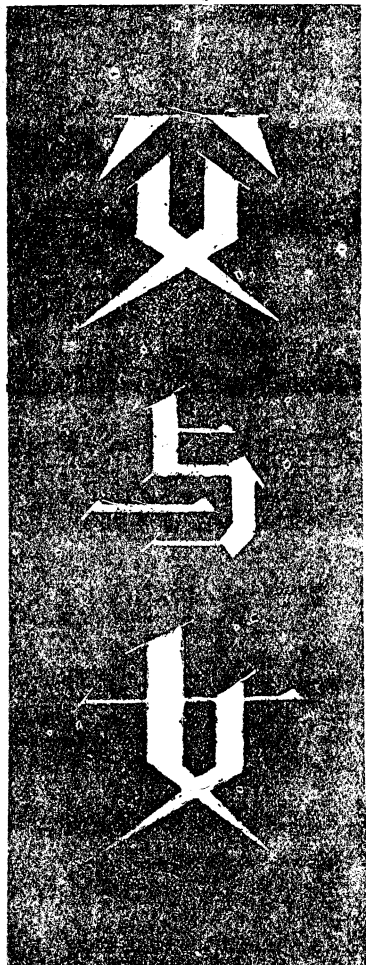
本書選譯志賀氏加藤氏等底名作，——謝六逸先生是志賀氏等作品底耽讀者，現在用他細膩的筆綴來逐譯，凡我文學愛好者，其將如何爭先一讀為快也？

上海五馬路寶善里五一號

每冊實價大洋三角五分

大江書鋪

短篇小說集



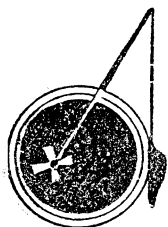
每册實價大洋五角

汪靜之作

父與女，這是多麼驚人的題目呀；——牠底內容，更是驚人，一位擅長寫情詩的汪靜之先生，現在轉換傾向，用他細膩的觀察，美妙的描寫，來寫小說了：這是如何地值得我們誦讀的呀！本書所收，爲父與女，北老兒，人肉，火墳等四篇。

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號



屠格涅夫小說集

趙孤懷譯

本書，收世界大文學家屠格涅夫作中篇小說靜的漩流及三度相逢，譯筆簡潔流利。

兩個青年的悲劇

(短篇小說集)

傅東華譯

本書內含哈代，高爾斯華綏，奧亨利，愛倫坡，傑克倫敦等名作九篇，譯者譯筆明暢清麗，人所共知，此本所收，尤屬精粹。

— 實價七角五分 —

上海五馬路寶
善里五二一號

大江書鋪

文藝理論小叢書

現代新與文學的諸問題(再版)

片上伸著 魯迅譯

(實價二角)

譯者魯迅先生在小引中說，本書的主旨，“如結末所說，不過願於讀者解釋現今新興文學‘諸問題的性質和方向，以及和時代的交涉等，有一點裨助。”是一部對於新興文學諸問題，敘述得簡要而賅博的良著。

藝術簡論(三版)

青野季吉著 陳望道譯

(實價一角五分)

本書是從日本現代文藝評論家青野季吉所著，論宗教，哲學，道德，藝術等文化的書中，單將其中關於藝術底一部分翻譯而成。雖然全書僅一二萬字，而對藝術上的各種問題，却說得很是明白，可以作長篇大著的一個得力的綜合的提要看。

文學之社會學的研究(再版)

平林初之輔著 方光燾譯

(實價一角五分)

本書，分方法論及應用論：方法論中，說明文學作品，是依照作者的個人性，作者所屬的流派及一般公衆的意識形態來決定的；應用論中，說明各時代的文學，被怎樣的社會的條件所制約，而發生，發達以及衰頹的徑路。是把文學作品，從社會學的觀點，來仔細探討的良著。

文學及藝術之技術的革命(再版)

平林初之輔著 陳望道譯

(實價一角二分)

“我們不應忘記，文學及藝術全為這樣社會構造底變革所決定的，大抵不出可以作為一種意識形態的文學及藝術；至於構成文學及藝術的要素，這是常常受着另外更直接的影響而變化的。”所以本書所詳論的“機械變更藝術”，也許會引起人們底驚慌顫抖呢！

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

英國牛津大學教授

古特立區著

生物進化論

周建人譯

本書分九章：(一)生命的自然和起源，(二)有機體的構造，生殖，和死亡，(三)達爾文主義和遺傳，(四)變異，遺傳，性的決定，(五)生存競爭和自然選擇，(六)隔離和兩性選擇，(七)統系和分類，(八)成功和失敗的地質記錄，(九)心理學和智識的進化。生物學專家的著者，以機械論的見地，將進化學說就現今的觀點，加以簡賅的敘述和精審的批評。譯者周建人先生也係生物學專家，譯筆極為簡潔流暢，幾同自著。

上海五馬路寶
善里五二一號

每冊實價大洋七角

大江書鋪

蘇聯社會政策

田中九一著

施復亮 鍾復光合譯

關於蘇聯政治經濟的書，中國已有相當的介紹；但關於蘇聯社會狀況的書，却似乎還很少介紹。本書便是介紹蘇聯社會狀況的良書。內容關於蘇聯的階級關係、工會、工錢、勞動時間、勞動保護、勞動爭議、失業問題、社會保險及勞動者的社會地位等，均有正確明瞭的介紹。原書為日本改造社出版經濟學全集第十八卷中的一篇，著者為研究蘇聯問題的專家。凡欲研究蘇聯社會狀況者，這是一本極好的參考書。