

千葉龜雄

原若

大戦後之世界文壇

徐翔譯

謝六逸校



上海代華書局印行

大戰之後世界文學

徐 翔 譯

上海四馬路

光華書局印行

1933

譯者小引

這本小書，自無須什麼堂皇的序文。著者千葉龜雄氏是日本最近有名的文藝評論家，也是著名的新聞事業家。現代世界的社會和文化，以歐洲大戰爲分水嶺；大戰後歐洲社會政治經濟的變動，固然劇烈而複雜，就思想文藝之巨潮細流，亦窮極變化。本書對於大戰後世界文學之狀態，加以鳥瞰的素描，將自大戰以至一九三零年歐洲文藝界的現象思潮，加以簡明扼要的敘述。論最近歐洲文學運動者，最普遍的，有 H. Isaacs and W. Rose 所編的“Contemporary Movements in European Literature”一書，本書雖稍遜其博大精深，但是對於欲理解現代歐美文學潮流變遷起伏之跡者，不失爲一很好的嚮導。譯者近方從事移譯前者，且先以此書貢獻于

讀者。書中對於日俄文學言之過略，或爲遺憾。

譯時，蒙好友萩原時加指導，譯後，又蒙謝六逸先生校閱一遍，並介紹出版，特此誌感。

譯者

一九三二，一，十，東京。

大戰後之世界文學

譯者小引

第一章 世界大戰前夜之文學

- 一 勃蘭兌斯之大戰觀……………(一)
- 二 自然主義與現實主義……………(七)

第二章 世界大戰期文學諸形態

- 一 愛國的戰爭文學……………(三九)
- 二 戰爭背後的苦悶……………(三一)
- 三 哀求與理想的文學……………(三三)
- 四 體驗的戰爭描寫……………(三四)
- 五 反戰文學的一面……………(三七)

大戰後之世界文學 目次

六 人道愛的高揚……………(四九)

七 知識階級的絕望……………(五七)

第三章 社會性之趨向

一 到社會性的方向……………(五九)

二 世界勞動文學之現實……………(六六)

第四章 機械文學的發生

一 居友的洞察……………(九二)

二 機械禮讚與未來主義……………(九三)

三 圍繞機械價值的文學……………(九六)

四 機械征服人類……………(一〇〇)

五 爲建築者的機械文學……………(一〇四)

六 新人本主義的機械否定……………(一〇七)

七 汎濫的戰爭文學……………(一九)

第五章 大戰後文藝思想之主潮

一 大戰後的「日」之流……………(二九)

二 將來的明日之前瞻……………(三三)

大戰後之世界文學

第一章 世界大戰前夜之文學

一 勃蘭兌斯之大戰觀

一九一四年，從巴爾幹爆發的世界大戰，鮮明地把世界的歷史截為兩段了：一

九一四年以前的歷史，一九一四年以後的歷史。就在文學史上也可作同樣的分類。

我們，在對於以一九一四年為第一頁之現代世界文學一加鳥瞰的觀察以前，首先就要回顧為世界之業火的世界大戰是怎樣起的。因為，這不僅與從一九一四年到一九一八年戰爭告終的戰爭文學直接有關，就是對於國際間的一切主義，思潮，傾向的流動與進行，亦有推動的偉大的力量。我們且根據丹麥思想家該阿爾·勃蘭兌斯 (Georg Brandes) 在一九一四年八月大戰剛起時，所發表的「世界大戰的根本原



因」(The Fundamental Causes of the World War) 一聽他簡短的解說：

「戰爭無疑義的是狂暴的事情，然而，不幸，世間的事大抵都不依理性而動。

如狄斯萊里 (Disraeli) 所說的：「摩門 (Mormons) 的使徒比邊沁 (Bentham) 的使徒還要多。」(註)無論那一個國家，民衆都是好和平的。好戰者，只是少數的支配階級與武器製造者。奈何，歐羅巴還是中古時代，使戰爭熱與奮比較以理性而動更爲容易。而且，戰爭有時也看來好像是有利益的。譬如意大利不流血則不能獨立，意大利國民嘗自豪因爲流血才有今日之統一。普魯士也同樣。日本若不與俄國戰爭，則不能成爲世界之強國。倘若日本謹守和平，也許已爲歐洲所輕視了吧。然而，斷不要以爲日本之戰勝增加了日本民衆之福利；事實上，戰爭不單不能增進世界之繁榮，反是在世界上播種了無限悲慘與罪惡的種子的。假如把這個認爲

(註) 摩門係美國 Joseph Smith 所創之一種教，以主張一夫多妻著名，故用以指渾子語。邊沁，

英國功利主義巨子，倡「最大多數之最大幸福」，爲倫理行爲之標的。——譯者

是非常壯觀而又有利的事，那不過是因為我們的社會狀態還是，還是在野蠻時代罷了。

殺人與破壞之狂的歐洲五大強國，一面紅着眼睛分裂歐洲，一面又要主張爲相互「和平」，於是第六個亞洲的強國，也以分割德國殖民地爲目的加入其中了。給全人類幸福的，爲全人類的睿智的生產的科學和發明，都僅爲殺人與流血的事業而動員了。

世界大戰終於不可遏止地起來了！

首先，意大利參戰，大概因爲她是生了馬甲維里（Machiavelli）有絕對的反奧大利的感情底國民，因而不能不那樣做吧！而且，似乎也是想獲得特萊斯特（Trieste）（註）的償地。

法國，自一八七〇年以來，因受德國的打擊而變爲平和主義了。然而，從一九

〔註二〕 特萊斯特爲濱臨 Adriatic Sea（外海）之海港，原爲奧大利之領土，歐戰後割讓於意大利。

一二年到一九一三年間，態度又突然一變。軍備擴張起來，有自負勝利的服讎自信了。其中雖然平和主義也還有，可是最能理解德國的羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 也從戰爭難免的成見中，而肯定戰爭了，無論誰，俱把將來的戰爭認爲神聖的戰爭 (Holy War)；反對者，僅有社會主義者及



朱烈斯 (Juris) 的

國國民感着難堪的憎惡。然而德國畢竟是德國，爲經濟政策的德國帝國主義者，無論如何與英國不能兩立的。第一，法，英兩國與德國國權不能并立的自信，堅強起

一羣，可是，朱烈斯又爲信仰而被暗殺了。

在德國，愛國的熱狂也是非常高漲。因列國之眼俱凝視着德國之繁榮，對德

來了。

俄國也是憎惡德國的，互數世紀以來，德意志系的血統占着俄國重要的地位。純俄羅斯系積憤不堪。從組織的德意志系的眼中看來，無組織的，沒有智識的俄國人民是劣等的沒有辦法的民族。俄國的貴族取消脫爾巴特的舊德國大學的俄國籍，也是鬱憤的一種表現。作爲思想的斯拉夫主義和德意志主義，斯拉夫民族和條頓民族，想爭世界優勝霸權的形勢，日益明顯起來。在這個關係上面，俄國因爲德國而對奧國抱着敵意，原因是巴爾幹勢力之爭。德國爲德意志主義的主腦，自不能不對奧國偏袒了。

危機已達頂點，有一觸即發之勢，可以做導火線的德意志的國民性究竟是怎樣呢？德意志國民在知識上是世界底。要是有價值的，一切都加以翻譯而吸收之。莎士比亞戲劇，在德國比在英國更爲風行，時常有表演。達爾文也全部採入。王爾德 (O. Wilde) 與蕭 (Bernard Shaw) 比在他們本國的聲名還高。然而，政治上的

見解則反變為極端保守的，甚至連最進步的教授都是這樣。簡單些說，達爾文主義在其本國作為純粹適者生存的學說，然而德意志的達爾文主義，則置于戰爭崇拜的基礎之上來解釋了。萊辛 (Lessings) 康德 (Kant) 赫德爾 (Herder) 歌德 (Goethe) 皆是平和的愛好者。可是，新德意志的標語却是「戰爭的神聖」；比起戰爭來，平和則無絲毫之價值了。所以，他們的守護之神是尼采，他說，「好的主張，並不是尊重戰爭。不過，好的戰爭，則把任何主張也抬高起來。」

於是，戰爭開始了，各國都呼着「正義」(Justice)。「正義」，因各國之不同，而成爲完全相互對立之奇觀。在其他戰爭上，國民很容易把正要開火的戰爭之目的，指出一個名目。可是，這個戰爭，目的就種種色色了：奧大利，法國，德國各爲本國之生存，比利時爲主權與獨立，塞爾維亞與日本是爲將來，俄國爲的威信，英吉利則爲強國的地位。

從前決沒有伸張的一種勢力，將因戰爭而得利益罷。這，就是社會主義。政府

爲要防止那私有財產榨取民衆所採取的各種政策，在戰爭終結後，還是存在着的吧。

世界大戰告終已經十二年，關於大戰原因的文獻，出版之多已可填滿一個圖書館了。勃蘭兌斯的考察，固然也有許多須加以修正之處，不過，這亦可以聊作這北歐偉大批評家在戰爭初起後對於大戰觀察的介紹。世界大戰，是世界各強國必須開拓資本主義經濟的窮途的最後意識之煩躁。爲了認識這種國際戰的意味與背景，對他的見解加以任何的批判，自然又屬另一問題。

二 自然主義與現實主義

第三階級文化之爛熟期——大戰前的世界文學，爲何種的傾向與何種的主義所領導呢？要將它逐條的記述，自是很難的事。因爲那時期，統一的思潮是那麼薄

弱，反之，因各國之不同，各國之特殊傾向的文學又是那麼紛紛四起。首先，爲十九世紀文學之巨匠，到廿世紀初期還活着的歐洲作家，戲曲家，詩人們，在大戰前後不久相繼的逝世了：左拉(Emile Zola——法)一九〇二年；吉辛(George Gissing——英)，飛斯特勒(Whistler——美)一九〇三年；柴霍甫(Anton Chekhov——俄)，約凱(Maurus Jokai——匈)一九〇四年；斯克蘭(Hmaie Shram——挪威)一九〇五年；易卜生(Henrik Ibsen——挪威)，吉蘭德(Alexander Kielland——挪威)一九〇六年；優斯曼(J. K. Huysmans——法)一九〇七年；沙爾朵(Victorien Sardou——法)，理(Janas Lie——挪威)一九〇八年；羅德(E. Rod——法)，布稜鐵爾(Ferdinad Bruntiere——法)，極耶爾斯坦(Gustaf Af Geijerstam——瑞典)，沁弧(J. M. Synge——英)，斯溫朋(A. O. Swinburne——英)，梅列狄斯(George Meredith——英)一九〇九年；托爾斯泰(Leo Tolstoy——俄)，比約倫斯(Bjornstjerne Bjornson——挪威)。

一九一〇年；福加查洛（Antonio Fogazzaro——意）一九一一年；魏爾哈崙（Wilhelm Verhaeren——比利時），愛其開雷（Jose Echegaray——西班牙），顯克敦（Henryk Sienkiewicz——波蘭）一九一六年。這些文壇的巨匠們所掩蔽的世界文學，雖未嘗不可分為各種不同的流派，然自一九〇一年以後，橫貫統一歐洲的主流，大體說來，是自然主義（Naturalism）的末流。還有，或者可以認為是揚棄自然主義之現實主義（Realism），在這時候，也相當伸張其強固之根了。從易卜生，斯特林堡，愛斯曼傳來的神祕主義（Mysticism），到處也發展其不可輕視的力量。自然主義是胚胎於寫實主義，依據自然科學的法則，嚴冷地眺望人生存在的如實之姿態的。它是反抗因襲主義，反抗理想主義，反抗幻想主義，反抗感傷主義的。它是絕對的排斥主觀，想像，理想，而將那在一個系統的範疇之下收集的人生記錄，以純粹的客觀態度來表現的。它是有所謂人生的從軍記者那樣的豪氣，以尊重事實和真實的正確主潮注入于文藝中的大功績吧。現實主義把自然主義加以修正繼之而

起。這是因爲自然主義過于執着自然主義之名而陷於呆笨的機械主義的緣故。本來，藝術作品其自身應該是主觀的東西。無論材料的配列以及內容之觀照，一切都是要將主觀加以客觀化然後纔能完成這融合的藝術；開始決不會有可以做純粹客觀藝術的本質。現實主義才將它加以修正，例如，自然主義可以看爲是無解決的文學，它認爲唯一的事情，就是把一貫的事實歸納地加以觀察，而客觀地加以排列；所以在個別的事件過程上，是不認爲有因果的法則。對於對象，從此就不抱着何等疑問，而照樣地寫出來。現實主義則加以修正之。現實主義重對象的事實與真實，關于如實地，科學地記錄態度，雖完全追隨自然主義之後，然而，並不完全這樣。現實主義在個別的事物之連繫中承認統一的法則。於是，從前爲自然主義所追出而在從者的地位的主觀本身，再返于原來的王座，想在藝術上把握包含它的現實精神。其重心即在乎此。

其次，廿世紀的自然主義與現實主義的藝術家，在其所生的時代面前，究竟探

取何種之社會現象爲藝術之主題呢？正確地說，他們究竟以什麼爲制作資料呢？從前法國大革命雖然打倒了封建主義與貴族主義，開拓了近代民主政治的曙光，然而，並沒有因此而將一切之障壁打破。於是，不能不要與比封建主義及貴族主義更強力的敵人對陣。無限地利用資本力推動機械，在機能主義（Organism）美名之下用機械的構成壓榨社會全部——這就是產業革命。富者，藉不勞而獲的利潤，養得像豬似的肥大，貧者，則受著極端的榨取。資本集中的大機關是統制社會唯一的暴君，貧苦大眾，則成爲新時代的奴隸，不得不喘息于血肉淋漓的苦役之下了。從十九世紀到二十世紀之初葉，自然主義，現實主義陣營之大半作爲絕好的材料映于好奇之眼者，不外這作爲第三階級而興起的，成爲新時代英雄的資產者的世界。

近代文化是都會文化。如近代的大工業與大商業，其企業的中心當然在都市。都市成爲文化的中心了。資產者以蓄積的利潤，爲無歷地享受都市的快樂而消費。近代產業組織亦在自由競爭主義的法條之下。新的企業，在自由主義名義之下，被

給與隨意所欲地活動著的舞台，完全從中世時代的基爾特的拘束中解放。國家的政策亦站在自由地作個人活動的自由政策下面了。有產者不論使用什麼權利，只要增殖自己的財富，極度濫用不受國家一切干涉的自由。那「個人主義」在各方面動員，社會基調的疾患，就從這裏吐出來了。且資本家因決心利用他的富力，於是，受著那樣高度的教養。這麼一來，在一部分的知識份子中，自我的意識病態的增高了。使理性的主體，思維的主體皆從自我出發的他們，過去的傳統與信仰已不是一種拘束他們覺醒的自我的力。過去的東西，在近代人看來，若不通過懷疑之鏡一下，是不接收的。而那種既成的存在，大抵被排棄了。然而創痛最深的，厥惟宗教。宗教正是互長期世紀以來縛束歐洲的唯心生活的一條鋼繩。於是，信仰受到懷疑了。近代人對於宗教的不信，帶來的是從來為他們的生活基準的家庭，結婚，道德，貞操等不堪的崩潰與破綻。夫與父之名字，不是將娜拉與馬葛達束縛于家庭的權力之名字了。此外，有閑富裕階級，以戀愛技巧和遊戲的享樂去填滿無所事事的空虛。

戀愛這件事，是滿足最高好奇心的危險遊戲。姦情劇，和三角，四角的戀愛，毫無疑義的是象徵十九世紀的性道德，而占着近代藝術容量之過半的。

二十世紀初期的藝術家們，所捕捉的是這種資產者的內生活之種種形相。是混亂的形相。資本文明在二十世紀初期高度地爛熟而趨向于崩潰的機運了。將那正在崩潰的家庭生活，正在社會與家庭之中傳播的腐敗，或是正在小市民偽善之潮流下瓦解的舊道德，在自然主義上，或現實主義上，加以批評，描寫或暴露的，是從廿世紀初期至大戰前作家的工作。

玩世主義 (Cynicism) 的色調——第一，通觀大戰初起時期的世界藝術，玩世主義的色調，濃度地塗布了全面。看見了那種現象，殊不禁使人吃驚，然而，這是事實。而且它是與時代的藝術家們對於這新興社會抱着怎樣的意識問題，有重大的關係。倭鏗 (Rudolf Fucien) 在大戰前不久的某講演中叫道：『近代的德國人可以看出是正在開拓否定與愚弄的哲學。』在戰爭的幻想與現實 (Illusion and Re-

alities of War)裏，英吉利的思想家佛蘭西斯·格里亞孫 (Francis Crisson) 也說，「倫敦與巴黎及其他為時髦與勞働的大中心的都會人之玩世主義，要是做軍國主義則十分過於柔弱了。巴黎為時髦與奢侈而生；倫敦為財富與空虛的爵位而生。愚弄道義與名譽的那樣的時髦，以各種的隱語及偽善的語法假裝了。他們的存在只是愚弄真實的生活，一個系統地作其歡樂與怠惰的事。但是，另一方面，德意志的玩世主義却是戰爭之愛好者。他們廣義的嘲弄的玩世者流，是以牢不可拔的愚弄而想將他國人踏踰於其腳下的。」

我們如果眺望，在大戰不久以前時期為歐洲文學的輝星的伯納·蕭 (Bernard Shaw)，法郎士 (Anatole France)，安特列夫 (Leonid Andrew)，古爾蒙 (Remy De Gourmont)，修尼茲列 (Arthur Schnitzler)，以及意大利某種的戲劇家們，那麼，我們就無論在那一個國家都能夠發現這否定與愚弄的哲學。只除俄羅斯以外的北歐諸國，還頑固地停止於古風原始之信仰與人道的素朴。

某日，俄國文豪梅壘什可夫斯基 (D. S. Merezhkovsky) 訪「拉丁天才最後之花」——法郎士於巴黎。那「柔軟的亞麻似的縮毛，穿着柔嫩的小小的天鵝絨的短衫，令人想起小姑娘來」的，「全然溫柔的」，「具有亨利四世等所寵愛的廷臣一樣的姿態」的法郎士說，「自然，我是社會主義者，可是，你們不相信我是社會主義者哩。」梅壘什可夫斯基答道，「『自然』，『爲什麼緣故』，爲什麼你是存在于這世界懷疑者中的最偉大的人呢？那麼，想將懷疑與實行連結在一起豈不是沒有理由麼？」

於是，法郎士說，「人即使不勞動，或也能嬉遊。然而，如果從我的眼中看來，政黨之爭，無論如何，不外是大的將棋之勝負之爭而已。唉！人類的一切，豈非皆是這樣麼？橫枕於懷疑是多麼快樂的事喲！」

這樣，梅壘什可夫斯基的結論是，「遊戲一切，對於一切微笑，懷疑，這是資產階級終局的叡智。如過去政治的叛亂，墮落于資產階級自由主義似的，今日的社

會經濟的革命也畢竟墮落于資產階級社會主義而已吧。」(the Menace of M.C.B.)

在二十世紀的初期，文明崩潰期的頹廢，不安，混亂，反抗等的集團形象，僅以原來現實主義，理想主義等的唯心底，觀念底藝術之領域，不能說明，而且也不能證明了。這時候，藝術家們，因為頑強地站在這觀念底境地，只以局部的解剖，批判，解說滿足的緣故，所以，什麼地方也不能分斷，不能理解的不安就起來了。這態度，以濃度的 *Cynicism* 所充滿者，是因為使不能透澈理解的東西，聽其自然，成為放任的心情之絕望精神，又缺乏全體底地把握那本然的現實意識的緣故；完全缺少積極的從正面不閃縮的設建之情熱與意力的緣故；而且是因為所謂偉大的藝術家的他們之空虛的誇耀，一直降到現實的地平線來，妨礙謙遜，從高高的地方冷笑的，安於貴族的怠惰的緣故。因此，他們以冷嘲的白齒，否定所有的社會現象，對於將來會怎樣，並不具有何種主張，沒有何種定見。所以，他們的作品，昏暗軟弱，像使用的軟片(Slide)似的，始終都附着不安之影。黃昏似的寂寞，以重

壓的凄苦包圍讀者的心，而且在神祕主義中尋求遁路，這是無論在那一國的文學上也纏結着的。羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 於是在「Jean Christophe」的喬治之口中批評托爾斯泰爲唯一的人道主義者，易卜生爲傲慢的破壞者，尼采爲瘋狂的狂人，將魯南 (Renan) 與法朗士批難爲好事之徒 (Gilletant, 指閱談文藝爲樂者——譯者)，冷嘲這兩個的好事家的諷刺，全然沒有事物的見界，在這笑中，並不能使人快愉。

一九〇五年後，由安特列夫，阿志跋綏夫所代表的，一直到大戰直前的俄國文學，更受淒涼荒漠的打擊。這是因爲一九〇五年革命的墮胎，對於文藝的全線給與無上的刺戟。其所受激動的程度愈烈，則其所影響的部面也愈激烈。革命者，是懷疑人類與宇宙的既成法則，拒絕這法則，而再建世界於新法則之下的積極的運動。從那樣的理論移於行動的是那革命，然而，失敗了。甚至於他們連將理論行動那一個是有錯誤再加吟味一次的勇氣已經沒有了。他們以爲真實地將意識，物質，道德

律，上帝，世界加以疑視而奉仕之的，大半是知識階級老實的緣故，他們是企圖從這些真實的精神逃避的。首先第一，在精神上，倦于自制或自己犧牲，在政治的方式上，厭惡積極的行動而氣餒。在這裏，就起了如何從現實的擾攘逃出的三個新的傾向：宗教的耽溺，個人主義之復活，性的沉醉。其後，巴爾芒特（Balmont）

梭羅古勃（Soloukhin），勃留梭夫（Briusov），吉比絲（Gippius），伊凡諾夫（Ivanov），白雷（Bely），哥羅德茲基（Gorodetsky）們所代表的橫亘前後期的象徵派，即使有整理被忘了的舊的古典的精髓，而對於國民的理解力注入新鮮血液的功績，但因逃入靈的神祕的「象徵之森」，做技巧，用語，音響，那樣的形式之末的俘虜，帶來了沒有把握語彙的意義那樣的混亂的緣故，被人攻擊為無可救藥的頹廢派者，並不是無理的。他們對於形式的技巧底努力亦不外乎是空虛的遊戲。用語的選擇，以及文句的構成，過於散漫，成為模倣因襲（Edisonne），過去的清鮮的詩風也墮落于不可超脫的平凡的境地了。這，在象徵派前期的近代派（Moder-

dist)的一羣，作為理想的哲學的強硬支持者，在逃避的藝術立場上——即在神祕力的存在中，求智識力所不能解說的領域，在冥想的沈醉中，想結合有窮于無窮的藝術的立場上，有共通的東西。分裂象徵派，或作為崩潰象徵派的先驅而繼象徵派起來的，是未來主義(Futurism)、實感主義(Acmeism)、意象主義(Imag-
inist)，形式派(Opayaz-Formalist)(註)。而且，在這些文學裏雖然有些地方預示明日的反抗，和棲宿清新創造的種子，是可喜的現象，然而，依然在其內胞裏，仍隱藏着不安，感傷性和虛無主義(Nihilism)的狂暴，是不可否認的事實。一直來到革命之門了。還沒有找出其入口的焦躁情形，是在任何一派文學裏也漂流着的。

反抗與叛亂的意識——但是，無論意象派，或未來派都是破壞過去的傳統，燃

譯註

Opayaz —— 俄國近代形式派巨子 雪克羅夫斯基 (Shilovskiy) 所組織的詩句研究會 (Society for

The Study of Poetical Language) —— 譯者

燒展望未來的情熱的。說是最喧嘩的，歇斯底里的詩風的意象派，是比諸生活更重意象 (Image)，想從意象創造生活，雖然完全是觀念底逃避，然而，破壞文章構成，文法，措辭，在反抗語彙的標語中，有使人想出勇敢的創造性的東西。說到未來派則更是積極底，他以為，『資產階級的藝術並不是創造人生，反之，是歪曲人生。藝術的要素，並不是觀念。是事物，其本身。文學，是一種技術。一個藝術家應該是一個勞働者，他應該是創出實體的，在創造的道上作睿智的活動的作者。裝飾的藝術家那一種對於特權地位的要求，是非廢棄不可。藝術必須接受于物體所生產的真實的過程之上。』含了那樣的意味的一個詩人的宣言的未來派，發生于一九一〇年，到了大戰直前的一九一四年，達其極盛期。就在革命後，僅以「烈夫」(Left Front——左翼戰線之意——譯者)的名目繼續存在，但這個作為革命期的寵兒而開拓勃興期的普羅列塔利亞藝術之道路的功績，是很大的。

然而，這並不是只指俄國而言。在法國，溫佛雷斯替芬(Winfred Stephens)

在「大戰的前夜」(On the Eve of the War)裏，說道：「二十世紀初頭的法國的大作家們，如法朗士，勞西尼，古爾蒙及其他的老大家們，多少抱着對於十八世紀思想的反抗。但是，青年的法蘭西作家之羣，却是反抗父親們的懷疑說，而復歸于先祖父們的獨斷說了。一言以蔽之，老大家懷疑一切，年青的作家們却是相信一切。」舊時代，在懷疑的霧中迷惑着；反之，新時代，相信一切，破壞傳統，向新的世界踏步。懷了這精神之表現的新興文學，與如前所述的驚愕于不安和焦躁的Cynicism的文學對立，很鮮明地將一九一四年直前的文學劃了一個界線。從反抗意識，進而企圖舊宇宙的破壞，與建設新藝術的世界。這是着意大膽的叛逆和鬥爭精神的。我們首先在俄國的未來派中發見這一面的表現，可是，在帶着同樣的名目而同時除這一般的聯想之外，並沒有何等的共通性的意大利的未來主義上，我們可以認出牠是以更悲淒的律動底，帶了光輝的生命的新興藝術運動。埃及出生的馬里涅梯 (Filippo Tommaso Marinetti)，在一九零九年，將那爆彈的宣言從米蘭

(Milan) 投到世界了。未來主義在其最初，探入蘭波(Rimbaud)，魏爾倫(Verlaine)，魏爾哈倫(Verhaeren) 馬拉梅(Stéphane Mallarmé) 等的頹廢的新浪漫主義很多，同時，他方面，反抗歷史與傳統，想與一切既成藝術和情緒脫離。將自然看作不斷的流動，捕捉流動的瞬間的一區分，以颶風似的狂熱，企圖在動的感覺上加以表現。現實，本能，迫力，殺戮，戰鬥，是他們所欲禮讚的情緒。這，又可說為一九三零年後的，機械文學的聰明的先驅者。

在德國，因表現主義(Expressionism)的擡頭，感覺可怖的叛逆的暴風了。這是反抗十九世紀末的自然主義，詩歌，散文，繪畫，戲曲——互藝術全體的反動，抗議。同時，也否定霍甫曼修特爾(Hugo Von Hofmannsthal)的新浪漫主義，以及愛永斯特(Paul Ernst)所代表的新古典主義。這是由於哈孫克利華(Walter Hasenclever)的「兒子」(Der Sohn)——一九一三年脫稿，一九一四年排演——而惹起人們的注目。「我們是人，而且我們是活着。若是你們想殺我們，那我們

更可以活着。請給我自由吧。」——那樣握着手槍反抗父親的青年自我意識，是脫去對於一切事物的過去的束縛，蹂躪資產階級的道德，象徵解放自己的十四年以後的新時代之魂。父是被具象化了的社會的暴虐，子是企圖征服這暴虐的叛逆感情的爆發。

社會意識文學的出現——第三，更偉大的旋風，即使這是從觀念底，人道底感傷出發，或是並沒有達到目的意識，但多少有點是從唯物史觀來看資本主義社會疾患之根，企圖將這疾患之根加以暴露的，要之，是社會主義意識文學之出現。社會意識文學，在十九世紀初期，早已發生于歐洲諸國，並不是只在二十世紀才開始顯現的。不過，初期階段的社會意識文學，作家只是醒悟于時代中，企圖搖動時代，然而，他自身尚有無正確方向的那種短處。爲了這個緣故，所以，眼巴巴的望着爲資產階級的教養，與生活的殘滓物所包圍，而成爲沒有歸宿的進退兩難的純真的苦惱者。不論是懷疑的，逃避的，或是祈望的，然而，總是腳沒有踏着實地的，陰鬱

的，鼓動薄弱的東西。至於其色調變為勇敢，堅決和鬥爭的，則剛出自大戰期前後。

『爲血腥煙雨所籠罩的家畜場，貧民在那裏生於泥之中，死於泥之中。托辣斯沈溺于無限制的暴富，Boss們 (Boss —— 工廠的工頭——譯者) 皆耀武揚威到了天上。一切的東西，沒有阻制地突進着，都倒下頭來陷進無底的地獄之中了。

大概，在那樣悲慘流行着的國家，只有一個療法。只有一個。

這是最近的辛克萊主義。這是我們曉得所謂社會主義的東西。祝福這個著作，這使你們畏縮的。』

這是倫敦對於美國辛克萊的著作「屠場」(The Jungle) 的批評的詩中之一段。我們又在西班牙的伊本涅茲 (Blasco Ibanez) 的「聖院之蔭」(Shadow of the Cathedral) 中找出興奮的漂泊之子加布里愛爾·魯那：『爲少數的特權階級的幸福，不知幾千幾百萬的民衆，不能不受着貧乏與悲慘的刑罰。那樣的社會之不平，

無論站在什麼立場也非反抗不可。人類應該改造爲沒有專制者，僧侶，或軍隊也能生活的狀態。」在美國所謂「危險的宣傳小說」非常之多，我以奇妙的心情想出批評這個小說的一九一九年。正是這階段的文學，從大戰起到大戰後，作爲文學副主流之力而來了。關於這，我們想在後項加以詳說。

羅曼羅蘭，在「Jean Christophe」的某處曾豫言道：「我們的文明是恰恰停止於大的混沌之中，僅在人目之前掩蔽其真態的，是薄皮以外的什麼東西麼？這混沌企圖突擊的呻吟，令人想到深淵的轟聲之束縛的苦悶，被遮掩的羣衆所燃燒的渴望——這些東西，只翹望着：看見一個大的裂口的機會，將社會分裂爲二。這個裂口，名之爲革命。」一九一四年的世界大戰，是破壞這裂口的火線。一九一四年前的世界文學將叛亂，絕望，及逃避的三個地帶包括爲一，石蠟似的薄膜不過是延長爆發的機會而已。文學，現在是從這無理的拘束狀態解放出來，立于可以進展到

這些的運命中的自由之下了。毀滅的東西必須毀滅。飛躍，展開也是自由的。在一九一四年戰死了的法國的却爾斯·別楷 (Charles Péguy) 叫道，『我自覺有一個新的時代正在我自身的歷史中開始，而且又正在我國的歷史，及世界的歷史中開始着。』——

新的歷史也正在世界文學史上開始記載了！

第二章 世界大戰期文學諸形態

一九一三年，正是普魯士前威廉二世爲德國聯邦盟主的五十週年，也是脫離拿破崙的羈絆的百年紀念。霍普特曼（Gerhart Hauptmann）被囑托創作一篇由蘭因哈爾特劇場上演的慶祝劇。做出來的戲曲，誰也以爲是對於一八一三年期的德意志國民的愛國心，歌唱頌歌吧。然而，與這期待正相反對，這是以高揚永久和平之魂爲着想的，於是，非難四起。爲皇太子的抗議，戲曲結果被撤回了。此後還不到一年，那歐洲大戰就起來了，這是誰也期待着的吧？世界大戰，首先打碎了一直到一九一四年的一切藝術的體系，而將牠拋入于大戰的熔鑪爐中了。不論玩世主義，叛逆或鬥爭，在這一年間，都完全中止觀念的連續了。在參與世界大戰的對戰國之中，文學最密切的反映于戰爭中者，莫過於德意志和法蘭西。只在德意志，在

大戰第一年，歌頌愛國心與好戰感的詩歌作品數目，竟達到百五十萬那樣的高度；不論法國或德國，充實戰爭文學的精神，除了多少的例外，大抵俱是突飛似的愛國心的躍動。在德國不單是詩人，就作家，戲曲家，以至於思想家俱作總的動員，企圖將自己的國家正義訴諸世界。霍普特曼，倭鏗，兌梅爾（Demel），瓦沙爾曼及其他藝術家，思想家九十三名，以署名「我國爲什麼緣故不能不戰？」的宣言，爲本國的軍國主義辯護。霍普特曼和梅特林克，以「對於虛偽」的問題爲中心，作了痛快的論爭。法國的柏格森（Henri Bergson），在「大戰的意義」（The meaning of the war）中，斷言——德國長期爲詩，藝術，哲學而努力，因此，在這範圍內，她（指德國）是爲思想界及想像力盡了極大的功勞，以致說，「沒有具有關於事物真實的感覺」；其時，施政上有許多的缺陷，一國分裂爲數邦，無政府主義也到處跋扈，然而，在其不統一之下，看出正當的國民生活的進步了。最後，指摘現代德國的科學與工業政策，所帶來的富國強兵主義之愚蒙。從一九一四年到一九

一八年，大戰綿亙五年之久。從初期的歇斯的利 (Histerie) 的興奮醒來的諸國的戰爭文學，依時間的經過，沿着各種的傾向而分裂，展開了。

一 愛國的戰爭文學

第一，是愛國文學。辛士 (Albert Schinz) 在戰時的法國文學 (French Literature in the Great War) 中，將自一九一四年到一九一八年的戰爭文學分為三期。開戰直後，將為異常的衝動所感亂的瞬間的強烈的感情之反應如實表現出來的文學，為第一期。戰爭的過程以及戰爭本身的記錄文學，為第二期。不久，試將其慘憺的屠殺所包含的表裏諸相，以洗着的，哲學的觀照加以反芻的時期來了，這，是第三期。愛國文學是相當于其第一期。在大戰的初期，戲曲，詩歌，小說，首先就會產出無數的愛國文學，是當然的事情。第一，僅由於集注于敵國的呪詛，高揚戰士的愛國心的目的而作的文學，包含了百分之百的浪漫主義。其次，戰爭的

壯烈的實寫，勇敢的戰士行動，死者愛國心的禮讚占大部分，然而，只單純地鼓舞愛國心的文藝，從藝術的價值看來，不僅是世界大戰的時候，就古往今來，足以稱爲不朽的傑作的作品實在沒有。只是，冥想的詩人梅特林克著了暴風中的破舟 (The wreck of the Storm) 及其他的一篇感想集，否定德意志的非人道，說：『與其說因戰爭認出人類的獸魂，倒是發見了人類的靈性，』將他的藝術中不論什麼地方也不能尋求的興奮，反映在光輝的詩底情熱裏的，是世界大戰所沒有豫想到的產物。即使他的靈魂的戰爭觀，或關於德意志的極度的憎惡，發見非常亂雜的歸結，不像他似的惶惑的結論，是否愛惜的東西固然有，但對於他不能不作這兩篇論文集的動機，誰也是承認的。『不能容赦的條約的背叛，不待說，即是不能容許的貪慾。這戰爭，雖然不論到什麼地方都是不健康，血腥，然而，可以認爲是表現莊嚴偉大的英雄魂與犧牲的精神而顯現的。』(戰爭終了的時候)——這是他對於大戰的結論。

二 戰爭背後的苦悶

第二，並不是戰爭的正面描寫，而是在戰爭偉大的前景背後，撞着進退維谷的時代之苦悶的絕望和悲哀的戰爭文學。安特列夫的「國難日一個平凡人的告白」(Confession of a littleman during great days)，就是其代表。「戰爭到底是戰爭，這是我們大家都知道的。沒有一個人會以快樂歡迎牠的。倘若要宣言而實行，那已經很簡單——因為我們，在這之前也表演過了，例如，日俄戰爭，還是我們記憶中的新鮮的東西。」一九一四年八月廿八日，在聖比得堡，寫了那個日記的主人公，是一個銀行家，他喜歡地說，「說什麼是幸福，無論在何種事情之下，自己還沒有被召集于國旗之下的事，這是比什麼都愜意的，」然而，接連的戰爭敗北，完全破壞了他的生活之幸福了。戰爭成爲難堪的重負的他，變成神經衰弱而呻吟于瀕死之牀了：「我不能不作爲一細胞而生，我不能不作爲一細胞而死。我能夠求諸命運的

唯一的東西，就是我的辛苦與死，不歸徒勞無益。我從順地忍受牠。」然而，他雖然叫着：『我的眼淚不斷的流着，』『來啊！不相互握手了嗎？我愛你們，我愛你們！』但是，誰張開大的手臂擁抱過他？誰能親切地拭乾其眼淚？誰也沒有。他飲泣吞聲而死了。世界幾千萬的凡人們！雖然在苦患之軛中怎樣地苦喘着，然而，泥污的血肉世界，和那樣的意志毫無關係，只要精力的存續，就會永遠地，盲目地互相咬吠，斫殺，除了地球的生命無目的地，沒關係地接續不斷的冷靜地運轉之外。戰爭是以鋼鐵似的無情，一點不費事地蹂躪個人的運命，坦克車似的殘忍踐踏天地。安特列夫一直到死都震于恐怖。

這是和瑞典修威爾茲 (Sigfrid Siwertz) 的「反照之光」(Reflected Fire) 立于完全對立的地位，我想。在這裏，主人公是柏格森哲學的信徒，將企圖逃脫爲戰爭所課的苦役的懷疑底藝術家典型的自己，加以清算，以燃燒似的熱情，以高揚了的歡喜，躍入世界的苦難中。可是，在安特列夫的「告白」中，只是黑暗陰鬱的

絕望，惶恐的站在沒有窗戶的家中似的呢。

三 哀求與理想的文學

第三，俄國的庫布林(Alexander Kuprin)的「聖女之花園」(The Garden of the Holy Virgin)似的，爲了人類，哀泣掩埋世界大戰的受難。是痛心于忙于血污的殺戮，痛心于人類的悲慘與鬥爭的本能，而在神與全人類的人道精神的復活裏尋求解救的東西。又如瑞典的列加洛夫(S. Lagerlöf)的「被拚棄了的人」(Om det cast)亦然。「被拚棄者」的主人公，到極地探險。同行的人皆凍死了，僅一人殘生的他，是食死人肉而生還的，有這樣的風傳，因遭教會與鄉里的拚棄，迫害。但謠言並非事實。他將自己的遭遇歸究于宿命，爲了贖罪起見，決心想奉仕于人類愛的事業。世界大戰起了，時間並不由人，無名的戰死者的屍體被打在砂濱上，他每日探尋其屍體而將牠葬於墳地，人類與人類爲什麼必須像猛獸似的互相殘殺呢？

瞑想到不能解救的人類原始之本能的他，不禁在墳前唏噓流淚。西班牙的伊本納茲的啓示錄四騎士也是可以列入同一範疇之作品吧。『既然生了，誰也有生之權利。個人的富者，貧者，強者，弱者，國民之大者，小者，年老者，年少者，誰也有生之權利。我們生之目的，並不是爲他日其他的人來殺我們，亦不是相互殘殺，相互戰鬥，終于自己殺了自己。文明國民是沒有不努力去實現南歐的理想。在那裏，最平和而快樂的生活之花開著，』『是怎樣的美麗啊，憧憬于平和與歡樂的盛個文明……』——『伊本納茲的地中海，恐怕可以說是描寫地中海的世界文學的最前線，與啓示錄的四騎士是另一種意味上的世界大戰文學吧。

四 體驗的戰爭描寫

第四，是作爲戰爭實驗記錄的文學。一九一五年，獲得了龔庫爾獎金的魯那。

巴席曼 (Rene Benjamin) 的「加士巴爾」 (Gaspard)，是具有都德 (Daudet)

的「達爾達蘭」型的愉快的作品，恐怕可以推薦為法國文學的一種典型，為大戰後可以久傳的戰爭作品。「加士巴爾」的名詞，說是象徵法蘭西的，不，是象徵巴黎闊少的快捷而明朗的性格吧，因為那樣輕飄的法人氣質，在這作品中是閃光似地發散着。「加士巴爾」是從入營受傷以至於除隊的一個兵卒所看見的戰陣生活，但是，奇妙的事體是那戰爭的陰慘的氣分，找不出一點兒是虛言。「以蘋果似的赤紅色的健康的心情，以玻璃似的透明，以鋼鐵似的正確，」甚至於在死之前還舞蹈着。從容，爽快，而且為色情狂的巴黎闊少的化身的，便是這「加斯巴爾」。

奧大利的安多列斯·拉科(Andres Latzko)的「戰爭的人們」，與第二作的「和平的審判」，是不同性質的作品，或者可以說是反戰文學之體系罷。與佛蘭克(Frank)的「人類是善良」(Der mensch ist gut)等同樣，與其說是小說，更似插話的累積的形式。「戰爭的人們」是充滿抗議與恐怖，以壓倒讀者之勢，接近安利·巴比塞的「炮火」的，不過，「戰爭的人們」是沒有那麼統一的佈局。羅

曼羅蘭關於這兩部的戰爭文學的差別這樣的說：「巴比塞 (Henri Barbusse) 的「炮火」(Le Feu) 雖然沸騰要來的脅威，但並沒有說到現在的威嚇。審判之日，一直輪轉到和平簽字之時。然而，「戰爭的人們」則不同。「戰爭的人們」是描寫開庭審判的情形。在證人席的人們，對其屠殺者，決然作猛烈的攻擊。——在我瞻望之下的這個作者，確實不過是纔從地獄裏出來的人，尙喘着氣，在那樣可怕的幻想中震旋着。苦痛的爪痕，真的，穿于肉體之上。試將在這恥辱的一九一四年——這年中，在人類的情熱之上遺下怎樣多的真實記錄想想好了。因此，在某日的將來，縱然拿着那樣記錄的人們，有被喚出于最後的審判庭做證人之日，但那可在當日的證人席的第一線座位上的，應該是這安多列斯·拉科。』謂「戰爭的人們」爲「死骸之冒險」，不，不是這樣，是「死孩的碎片之冒險」的，確是羅蘭。這作品也被評爲有鮮血，腦汁，臟腑所噴出的氣味。拉科，只要他們承認戰爭，不論個人底地，集團底地，一切的人類他都加以攻擊。女性也不能使其鐵面的彈劾的筆尖

逃出。若依拉科看來，則和到戰線上的兵士離別之際的愛國心或犧牲心的表示，不論什麼都不過是無意味的虛偽。鼓舞勇氣走到戰線的女性們，是感傷性的膽小病者之羣。於是，他以裁判官的眼，藝術家的心，將沒有暴露的現場報告，徹底地加以記錄者，便是這「戰爭的人們」。徹底的平和主義者拉科，在第二作「平和的審判」中，描寫拒絕戰爭的主人公結果陷於自殺了。

五 反戰文學的一面

——暴露軍國主義的德國文學——

第五，是第一期的反戰文學。（不論多少，但關於有明確意識的第二期之暴露戰爭文學，在「新興普羅列達利亞文學」的項目上再加詳說。）在這裏，羅曼羅蘭的「在戰線上」和「先驅者」，應該首先提出。在戰爭初期的法國文壇，愛爾維（Gustave Heuve）和羅曼羅蘭是非戰論的先鋒。愛爾維在開戰前，為社會主義，

國際主義，非戰主義的熱烈使徒，以暴風似的情熱，宣傳其思想，所以，在叛逆罪名之下，遭受控告，在審理終了後被監禁了。可是，戰爭之幕漸漸啓了，他也作了驚人的轉換，一變而為堅信的國家主義者。他聲明從來自己的信念是誤解，極端地壓倒德國的社會主義者。高速度地發表三部的著書，在這裏，以全部的確信，成為「法蘭西的福音」之說教者了。和愛爾維立于反對角線的，是羅曼羅蘭。他首先對一九十三人的德國知識階級者的宣言」，給以強硬的抗議。他不能沈默，也不懼怯，以個人而對霍普特曼作正義的宣戰。可是，在羅曼羅蘭，不單德國是人類的死敵。在參加大戰的限度內，交戰國的一切，他都加以否定。這是在大地廣大的戰爭上，更偉大地描寫了的靈的戰爭。這是以博大的人道的訴狀，企圖沈息為狹隘的國家主義發露的砲聲的一個近代人的號叫。他宣言：「我，在戰爭中，具持非常的高慢（proud）。」他發表「心靈獨立的宣言」。伯納·蕭，因戰爭諷刺劇，忤觸徵兵令，至被禁止上演而了事，然而，羅蘭的受難，却並不僅此而已。燃燒愛國

之血的法國國民，對於超然獨立的羅曼羅蘭，羣加以非難和憎惡。生命甚至於都有危險的他，祇怨念自己國民之無智，不願非愛國者的罵聲，逃到瑞士的日內瓦了。而由此處將火箭似的非戰論，撒布于全世界。「在西歐國民之間，並沒有具着怎樣該戰的理由，法，英，德諸國都是同胞。決沒有相互憎惡的東西。被狹隘的見識所腐蝕，而鼓吹戰爭的，是新聞。他們的狹小的見識，只是猛烈的煽動雙方的憎惡。我自己相信，我們的國民皆是只求平和與自由的。一個法國人，並不是沒有推究地審判其敵人。做那樣的裁判者，是馬上宣言自己犯罪的人。爲什麼呢？因爲他表示懼怕光明的緣故。我，在世界之前，展開他們誹謗的原文，我，並不防禦自己。使他們防禦自己罷！」他將參加戰爭的世界各國——自己本國也在其內，連根到底地彈劾了。他的光輝的勇氣一點不害怕的將世界都加以非難。在小說「克爾蘭波」(Orgrambault)中，將羅蘭具象化了的克爾蘭波，最後，被一個愛國狂人所暗殺，成爲叫着「愛人類啣！」而死的悲壯的場景。爲聖勇主義者，爲受難的詩人的他，在

那裏，照其本來面目體現着。

世界大戰是否如羅曼羅蘭所相信似地，僅是由於報紙之錯誤的盲目愛國主義（Chauvinism）而喚起的呢？這，不能不說是全然不能看穿現代的資產階級的機構，而且也是不會認明的，羅蘭的錯誤。這可說是後年，羅蘭與巴比塞之間，開「義務的其他的半分」的論戰之因由，可是，在羅蘭，這也是不足怪的。在德國的作家羣，雖具有幾分巴比塞的暴露之本性，但是，在普魯士軍國主義這個東西的機構裏，認識難堪的憎惡與疾患性而加以彈劾的戰爭文學許多出現的事實，則是一個新的現象了。

海因利希·曼（Heinrich Mann）的「愛國者」（Der Untertan），是其一。這是將官僚的軍國主義整個地加以描寫的。對於皇帝，官僚，那樣的東西盲目的崇拜，是普魯士愛國主義者之痛。理智應該銳敏的德意志國民，在這限界上，頑固地，沒有解放地昏睡着。將這個發作的表現，以諷刺冷嘲而突進的，是這個「愛

國者」。這作品是起稿于一九〇六年，在一九一四年的大戰前三星期脫稿，但是，為政府的檢閱局檢閱的結果，嚴命其發表要延期到和平條約締結以後。主人公是 Kaiserism (愷撒主義) 的化身，從一文沒有的窮光蛋，成為大製紙工廠的財主的他，自進了軍官學校以來，變為辦不到的愷撒主義與德意志精神的狂信者了，他在工場組織上，作絕對君主，大施橫暴，同時，為忠心于皇帝之印，企圖絕滅一切的勞動運動。海因利希·曼，從這方面着力，揮筆於軍國主義之打倒，以深刻的嘲諷，壓抑主人公之行動。關於主人公的「力」的哲學，曼，使牠從主人公的口裏真率地說出來了：「只有力，是超越我們的存在，我們是接吻于力的蹄下的。不屈伏于飢餓，輕蔑，嘲弄的，是力。反抗力，我們是徒勞的。為什麼呢？因為我們喜歡力。力，在我們血液之中。服從，在我們的血管裏流着。我們只是力的一個原子，作這一個原子的微粒的，也是力。我們作為個人，真正是細微而沒有意味的東西。可是，若是為新條頓的民族，為兵士，官僚，僧侶，科學家，總之，為經濟集團，為結合的

力，堆積於三角塔型之階段，則這已是偉大的了。在這三角塔的塔尖，莊嚴輝煌而立的東西，是權力。我們是在力之中，住着而生活下去的。對於我們沒有關係的脚下的人們，即使無情地蹂躪了，誰會說苦情！假令被我們踏倒，也情願的。因為這就是愛我們的力的證據。」作者，將那無可救藥的丑腳的心理，以冷靜的眼光深刻地挖下去了。

克拉曼(Bernard Kellermann)的「十一月九日」(Der 9te November)，是以元帥封·海希特·巴本堡的家族為中心，在這裏，是與海因利希·曼的「愛國者」以皇帝為主人公相對。這個元帥，以一人而代表着德意志軍國主義的尊大，狹量，官僚主義，鑽石心腸的無情，及其他特質。在元帥住着的世界只有穿軍服的人類的集團。因他趾高氣揚環遊的馬車之泥，若飛濺到飢餓的婦人，及因戰爭而成爲跛殘的廢兵們的頭上，則元帥，一點也不以為意，好像蒼蠅棲于頭上一樣算不得一回事。在戰爭的初期，元帥作戰錯誤，打了敗仗，犧牲了無數的軍隊。軍國組織的醜惡，

在這裏，露出其本來面目了。與元帥不和的別個元帥，利用其失敗而奪取地位，將元帥從西部戰線，調回本部任職。元帥的女兒，却加入社會主義而和社會運動的戰士陷於戀愛。克拉曼，借元帥的兒子青年士官奧陀而暴露大戰終期的德國陣營內的倦怠之霧圍氣。在這裏，想為祖國之前途服務的何等的感情已經興奮不起來了。沒有冒險心的衝動。在西部戰線所遺下的，只是泥，污物，死人，活屍。陷于神經衰弱的元帥，看見被火焰所包圍了的全世界：歐羅巴，蒙古利亞民族的王國之亞細亞，黑人種的王國之非洲，以至於美洲。全世界俱一齊如地獄的火似的燃燒起來，從地平線上散發石炭似的火花。大陸燃燒，一個個融解着陷沒于海裏去了。在這個幻影裏飛躍的元帥，發狂地叫着「前進」而死了。四肢冰冷，牢獄似的冷森森的風吹着。克拉曼的精微的寫實主義，將走向崩潰的社會之苦惱與軍國主義的運命，用抒情底感觸，潑辣地加以表現。

表現主義派的反戰爭文學，原打算總括起來在其他的部分上加以考察，不過，

在這裏，在關於德意志作家的一羣，對於德國軍國主義的憎惡的意味上，略為觸到溫爾烏 (Fritz von Wunh) 的「犧牲之途」 (Opfergang) 就很夠了。溫爾烏，在「犧牲之途」中取材自己直接地在凡爾登 堡壘戰從軍的經驗。只要是戰爭中出現的傢伙，在這裏皆整容而出。整潔，污泥，臭蟲，襲擊，逆襲，疫病，病死，殺戮，腐敗，等等——現實的地獄畫圖，以淒慘的畫具，悲觀的展開着。兵士完全忘記了戰鬥精神是什麼東西，從戰線的背後，國民的嚴冷的嘲罵不斷的來了。然而，無意義的人類的屠殺，並不容易絕止。在嘔胸似的現實之底裏，將家庭的夢，或對於神的祈禱之類連絡起來的技巧，也可以看做是有效果的象徵主義。這是爲接續出來的戲曲「士官」 (Offiziere) 及「普魯孫的王子路易·斐迭南」 (Louis Ferdinand) 的先驅的罷。數起在世界大戰中的戰爭文學，帶與過去的戰爭文學完全不同的何等的特色之種種形相，不論數出那一點，但主要點恐怕不能不放在反戰文學發生上吧！世界大戰以前的戰爭文學皆是愛國文學，是美化戰爭的文學。英雄

崇拜心的發現也有，對於武將，勇士，愛國者的無限的讚美也有。完全肯定國家所命令的戰爭，將犧牲的士兵，奉祀爲神，有如羅斯金（John Ruskin）說：『兵士的重要名譽，並不是殺戮敵人，而是歡喜爲國家而死』的；也有如道靈科達所發揮的：『戰爭文學永久的題材，是在國家的運命危急的時候，以喜歡情願爲國捐軀的場景。這就是何故不爲文學的祭殿所奉祀的理由。』

世界大戰清算了那樣爲人們所喜歡的戰爭文學。作家們，在戰線上，或在戰線背後，除去從來遮蔽得緊緊的眼瞼了，『民衆爲什麼而戰，誰也不知道，然而，却了解爲誰而戰。民衆是爲少數人的享樂而戰。少數人是——爲強權而生活的軍人，互相憎惡的種族，以戰爭自肥的人們，手提軍刀的人，資本家，因戰爭而吃肥的啖屍鬼。』

近代戰爭的成因，開始在他們真實之眼裏映照出來。發揮人類的好戰心，鼓舞鬥爭本能，藉名譽與國家之名以欺瞞民衆的，是誰呢？在那裏，作家們是想插入小

刀(Boss)來解剖的。然而，在世界大戰之初，九十三個知識階級的先生們，却肯定德意志執劍的前途，向世界主張德國的軍國主義了。可是，這德國使暴露軍國主義的文學，較之交戰國及無論那一個同盟國更多產出的原因，又在什麼地方？這是因為德國開戰的把握，是為她是軍國主義的緣故，然而，其軍國主義實力所證明的，不外是接近大戰末期德軍慘敗的形色而已。軍國主義是使德國破產的東西，是辯證法之反(antithese)的矛盾。向這矛盾的突擊，無論怎樣，不以對於軍國主義的一線為目標是不行的。德國的戰爭文學，在反國家主義，否定德國軍國主義之上，尋出戰爭所惹起的人類苦患之根。這，就是德國，那樣的證明也同樣可以的。

德國的戰爭文學為濃厚的反戰主義思想所侵入，與其相對照，法國文學則除羅蘭，馬爾薩納，杜美爾，巴比塞等的極其小數以外，俱是謳歌愛國心高揚的文學，真是奇觀。法國的戰爭文學，在量上有的凌駕德國吧！而且，大小的作家，將小

說，戲曲；詩歌的感情溢出爭求之于戰爭文學之上。詩人安利·巴達郁（Henri Bataille）採取但丁（Dante Alighieri）的神曲（Divina Commedia——神の喜曲——譯者）的構想，創作“Le Divine Tragedie”（神的悲劇），從指摘戰爭的惡魔性開始，豫言對於和戰爭一起進行的「神聖的前途」之勝利凱歌，是另一個風景吧！在法國逃避故國比利時的國難，在因汽車而遭險禍以前在這裏留其餘生的魏爾哈崙（Verharn），禮讚比利時的國民與軍隊的勇猛心，咒詛德國的暴虐，一直歌頌到最後。布魯斯特，馬爾格利特（Paul Marguerite），陸蒂（Loti），都德，莫里斯巴烈斯（Maurice Barres），安利·波爾陀，布爾捷（Paul Bourset）皆發表了關於戰爭的小說，戲曲，感想之類的什麼東西。甚至於梅特林克也發表了戲曲「斯梯爾曼特的市長」（Le Bourgmestre de Stilmondes）。主題是「最人道的德國軍人之殘暴的行動」。有為德國人們所冷笑的那個感傷性，而無辜作犧牲而死的市長。有因缺乏救義父的勇氣而受妻侮辱之兒子。「暴風中的破舟」的作

者梅特林克，在這裏也衷心的表白英雄魂的禮讚。

想起來，法國方面的戰爭文學表現和德國正相反對的色彩的原因，也許是戰爭所反映的國情之不同吧！而且，從戰爭前浸潤法蘭西文壇的一部的哲學，是柏格森的純粹綿延論。先滅而又生，生生滅滅，次第相續，意識不斷地繼續新的流轉。生于活潑躍動的信念與國家魂的他們，不論什麼時候都能夠燃燒不息的生命之火。既有由巴烈斯們所唱導的新愛國主義，也有羅曼羅蘭的聖勇主義。又從近代的歷史看來，一九一四年與德國的戰爭，只是對於一八七〇年的顯明的敗北之偉大的和必勝的服讎戰罷了。軍備以及國民的感情，正是爲這服讎戰而準備的。所以，法國的戰爭，在某種意義上說來，「是看出最後勝利之預兆的罷。否，即擲石而進，即剩下最後一人，也必須勝利的。」那牢不可拔的悲壯之固執，也許是法蘭西戰爭文學中，沒有像德意志似的深刻的暗影，能成爲爽快的愛國文學的鼓手的一個大的理由吧！

六 人道愛的高揚

第六，人們當面着屠殺地獄的非常悲慘的世界的現實，往往變爲看不見眩人的太陽光帶似的心情。爲什麼人類總是那樣徹底的互相殘殺？幾百萬的青年之血，彼此並沒有何等的情惡，非濺於歐洲的野戰之場不可嗎？在這裏，亞南哈 (Aranya) 小說中的一個主人公藍慈說着：「人生是鬥爭，是罪惡。一切人生的快樂中有血的味。一切的東西必須是象徵勝利的戰士的開展。所謂文明者，即在優勝民族的文化完全地蹂躪劣等民族于脚下，而加以絕滅的剎那。」

他的親愛的朋友，青年米爾加，却與他相反。米爾加是絕望于世界的現實。在那世界的現實裏，是只有斯拉夫，條頓，盎格羅撒克遜，拉丁的新民族，在血污中爭奪一片肉塊之醜態的。新亞美利加！那怕是新北亞美利加，也沒有什麼新的東西。這皆不過是將歐洲的文明與頹廢，如實地從新搬引而已。他（指米爾加）是想

在某些地方去尋求新的「Canaan」的樂土。從四十二生的大砲，從飛行機的嗡嗡聲，從凶醜猛獸似的坦克車的疾驅，尋求夢幻似的，與世絕緣的這樣的新的希望之國。於是，他走進巴西的原始森林了。他在故國德意志，曾深深的凝視歐洲文明之真相。對於爲母國的德意志之光榮的文化，「力」的帝國主義和領土擴張的意義，從心之底裏，深深地加以省察。由此引申將結合世界人類的，人道精神，階級制度，貧困，苦惱以及鬥爭之前途，不論什麼地方也深深地加以探討了。在思想裏，拔去主見之後，理想和現實的懸隔，就以不能擺脫之重量將他壓迫起來了。他於是逃到此處來。只有巴西的這個處女林，是真實的新的青年世界，來到此處的刹那，親密地感覺脫離爲文明的歷史所堆積的一切罪惡的束縛的舒展和解救之惠。巴西的作家亞南哈 (Graca Aranha) 的「Canaan」，是從這裏開頭的。他決心在這裏開拓人生的新理想鄉。但是，在這裏也有生的醜惡。在這裏也有有產與無產兩個階級的露齒的鬥爭，也有偽善與利己主義的悲慘的搏鬥，並不劣于故鄉的歐洲。所以，這處女

林也不能作爲解救不幸的「處女」，在廣漠的荒地上，他終于餓死了。「希望之國」還沒有生出來。我們將停止於此處了吧。未必要慢慢等待到以將來時代可以償還的血，造出這個世界之時麼？生于原始之罪的我們，首先便應該淨化我們的靈魂。罪是什麼？是暴力。比什麼都更惹起人生注意的東西是相信永遠的思想。我們是永遠伸張我們的自我，不論幾時代也能復生于我們子孫的靈魂之中。——祈禱人們，祈禱人們與其永久的子孫們，我們豈不是在將死之前，捨棄互相殘殺的憎惡，相互和睦的握手麼？」

在時時刻刻迫着死的幻覺之中，他，那樣說完後，永遠瞑目了。寫到這裏，[Canaan]也告終結。

這作品不消說不是正面的戰爭文學。然而，確是反映大戰的戰爭文學，是想從世界的黃昏時候之大戰苦惱中，救出人類的這種信仰文學。這和在下面將敘述到的約翰·波愛爾(Johann Peil)的作品同爲以不是交戰國的國民而對戰線沒有關係的

其他國作家的公平之眼光來眺望戰爭的作家們之作品，所以，更有其意義。

挪威波愛爾的大飢 (Der Store Hunger) 和 世界之面目 (The Face of the World)，在明確的意味上，都不是戰爭小說。然而，這發表的時候正是一九一六——七年。在他的這些作品中，有種滿了的罪惡之種子。但是，主人公們却並不以這個種子為惡。只是不能解救的原始罪惡和人類苦，將無智的人類，驅入于自己所不知的偏見，憎惡及鬥爭之中。他們也苦惱着如自己所苦惱的一樣。自己想犧牲自己為全人類贖罪。他們這樣想。只有救濟人類和改造世界才是他們有益的一生的事業。什麼看做不可救藥的本來罪惡呢？若回顧這作品的背景的一九一六年，一九一七年，就可以明白。『他的心靈觀是否錯誤的問題，世界大戰可以答覆。』——可以這樣說，這些作品，以世界大戰作為目標的事實，他的忠實的批評家也證明了。

不論大飢的杜羅恩，或世界的面目的瑪霞，俱是人生的破產者。大飢是飢餓着什麼東西呢？他飢餓于人生之理解和愛的缺乏。他以那麽樣的強烈的人道精神貢獻

于社會，然而，所得到的，總是殘酷的嘲笑和侮辱。可是，他決不加以任何辯解。他只是漫然地恆久地等待他們能從無智的偏見和因襲的嫌惡中，得到解放的日子。他又飢餓于血親的「大飢」。他只曉得雙親之顏，但奇怪地沒有人告訴他那是什麼人。他想尋求些什麼東西，然而，運命偏什麼東西都不給與他。疲乏于一切物質文明之苦役的他，和妻一塊，陷身于貧窮的某村之鐵匠鋪的主人了。然而，他的心胸雖在無底的深淵的境地裏，却仍燃燒起永劫的信仰。他雖以個人的微力，但對於為大眾同胞相互盡力的事，感着無限的沈醉。在誰也想起來的微明裏，走入鄰人的菜圃，幽靜的種着穀物的種子。

「我曾經也是少爺，現在變為機械師也不外是想建築唯一的寺院而已。所謂寺院，既不是為祈禱的會堂，又不是以哭泣的眼淚來懺悔的信仰之罪人的教會。這是對於人間靈性之偉大的寺院。是在作為奉于上天的禮物的讚美歌中，使我們的靈魂向上的寺院。……啊！人類的靈魂喲！你是真實地光輝的東西。你的本質就是上帝

的本相，你收獲死，但可種下永生的夢以代之。爲給與你以不好的命運的復仇，你以全愛之神充滿宇宙了。」他雖在怎樣的運命鞭笞之下，也不會忘記將這當作爲人類的幸福的東西努力使其恢復。一九二七年所發表的「新的聖堂」(The New Temple) 是直接地繼續「大飢」之後的作品，然而，在整個作品中都缺乏緊張的迫力。「大飢」，却是嬰燦地燃燒着純真的熱情。

世界之面目是描寫一個在巴黎留學的醫學生哈羅爾特·馬爾克，到咖啡店讀世界的新聞，當作每天的功課，他因之了解不論世界怎樣小的一隅，也有許多不曉得的大小事件發生，如瓦爾巴萊梭的同盟罷工；巴爾塞羅那的革命；在莫斯科誰遭被捕了；美索不達迷亞的耶穌教徒之受虐殺；在亞美利加，托辣斯發揮其暴威等等。這樣，世界，在他已成爲不單是都市和名勝的地方，却成了生活與激動的熔鑪了，在那裏具有某種生命的鼓動。從那裏，場面展開：博士馬爾克，反對村中的抗議，而雇用病院的一個狂人——因戀愛之恨而放火的。博士馬爾克，是想在這「罪

人」的狂人的心中，發見神性，然而失敗了。馬爾克從這天做一個勞動者，肩挑板，手持鋤，每日過火災場的殘跡。他也不思想，也不煩悶；單是開始着手做工作。將那邊弄乾淨了，在其矇目裏則又光輝着建築新的家庭的希望。「他們實在是夢想吧，然而，不可忘記，在人類向上而行的隊伍裏，擎着火把，立于先頭的就是他們，從地上，永遠地埋葬了「夜的」，皆是由于他們的努力哩。」——著者，突然露出本人面目解釋起馬爾克的人生哲學來了。

霍普特曼的「查那的隱遁者」(Der Ketzer von Soana) 與湯馬斯·曼的主人與犬(Herr und Hund)對比，是大戰背後清朗的二重奏。兩者都是選舉大自然為其背景。厭倦於現實的喧騷的兩個作家，將主人公關在原始的大氣清新之山地裏。青年的隱遁者佛蘭西斯柯，燃燒新宗教的情熱，更為探求神祕之奧，永遠地從人間境消聲匿跡了。「主人與犬」的主人公，幻滅于現實的人類，在飼犬之中，更感着純情的、關切的愛慕。那美麗的觀察，在世界的犬的文學中，增加了不少價值的一

個短篇了。

即不談文學，但爲考察戰後德意志國民精神的便當起見，想起伯爵卡賽林格 (Count Hermann Keyserling) 丹慕斯塔特的「智慧學校」 (School of Wisdom)：恐怕不是無意味的事吧！因爲這使人想起表現在霍普特曼和曼等的作品裏的「尋求沈靜」的新德意志的慾求。世界是病着，人類也是病着，任何的萬能藥，在那裏也不能找出來。然而，即使是無效，也不能不去探求。在新宇宙中，看出新的秩序，在那裏表現着的，便是卡賽林格的「智慧學校」。他宣言：爲解決現代的疾患問題，療治的東西，並不是宗教，而是哲學。然而，這也斷不是作爲乾枯的科學或知識的遊戲的哲學。惟有在藉知識的綜合的科學之完成中，有那個真實的本體之潛在。……其次，他在「藝術的哲學」中也說：哲學並不是科學，而是藝術。成爲思想與制作的最深之基礎的，是藝術。教我們實現自己的銳敏的洞察和提高明晰的統覺之技術的，是藝術。生動的叡智之愛，是光輝的靈的態度，所謂將古代的權威與意

義，復返于哲學之上的勇敢的行動，就是他的主張。

七 知識階級的絕望

戰爭文學的第七項，我想來談談象徵世界大戰中的知識階級運命的作品。站在大戰所捲起的思想戰的十字街頭的知識階級，向右轉呢？向左轉呢？前去呢？或停止呢？像是蘆葦似的脆弱的知識階級的意氣，與沒有具着確信的聰明，皆失了平靜了。誕生于十九世紀頹廢 (Decadents) 時代，而在二十世紀尚活着的佛利波·魯般，就是以一身而說着一九一四——一九一五年代的知識階級的悲哀的。在那裏，有屠格涅夫的新「羅亭」。魯般是意大利的批評家——波爾奇塞 (A. Parise) 的作品——「魯般」(Rube) 的主人公。這在女性心理描寫的細緻上，可與斯坦達爾的「赤與白」，布爾捷的「弟子」比較，然而，在「魯般」中所表現的時代心理之解剖，其頹廢的沈重的感覺和零團氣，比諸說是拉丁型的，更可以說是在俄羅斯或德意志的

陰暗的人物中可以看出來的那一類的東西。然而，這作品的深刻意味的象徵，完全在最後的一幕。他，在長時期的愛慾生活中，在現實的生活中發生疲倦和破綻了。沒有目的地漂泊着。然而，朋友們，小孩子們，誰也不伸出解救之手。在極度的失眠症和自己苛責中，運着活屍到波羅格那。在那裏，共產主義者和法西斯蒂者正演着激烈的市街戰，搖動不定的走進混亂的戰爭漩渦裏的他，由共產派給以紅旗，由法西斯蒂給以黑旗。在左右手中，握着紅旗和黑旗，打着，同時，又像夢遊病似的彷徨走着的魯般，突然不到片刻，碰着突擊的騎兵的蹄，負着不能生的重傷而被蹂躪了。終結大戰的，是紅旗乎？抑黑旗乎？沒有具着一定方向的幾千萬的知識階級的悲哀和自嘲，作為戰爭文學的最後之頁，由波爾奇塞的「魯般」，投出了一個大的疑問的符號了。

第三章 社會性之趨向

一 到社會性的方向

從一九一四年七月二十三日，五年來，搖撼了全世界的砲彈的炸裂聲，和飛行機的呻吟聲，終於在一九一八年十一月十一日停止了。這日，是德皇威廉第二隱棲于荷蘭之亞美龍根城，休戰條約成立的日子。世界大戰倘若告終了，世界將怎麼樣呢？在大戰戰爭的期間，思想，文學，或社會形態，到戰後將怎樣地變型呢？這是世界所有雜誌，報紙，向世界的識者們，不斷地提出的懸案。時間是時間。如修本格拉（Spengler），加賽林格（Kaiserling）將二十世紀視為世界文明的一周紀，且以此處為分歧點，豫言西洋文明頹落的悲觀哲學，可說是首先衝動世界上

人們的預感的。然而，其他的大多數，却答道：世界大戰，白費了那樣多的人類血液和以數字所不能寫完的戰費，畢竟那一國獲得了所期望的巨大的利潤呢？從經驗了那痛楚的實際教訓的一九一九年來的國際關係，因漸漸的感到人類和平的必要，將會一心努力以這次世界大戰作為最後的戰爭吧。那麼，未來的戰爭文學，是以人類愛和國際親善的教條為主題的吧。不錯，如勃蘭兌斯似的冷諷的思想家所預想似的，那麽樣自相慶賀的樂觀羣，從開始便痛快地被踢翻了。「戰爭與戰爭之間，有小小的休息，人類時常以為這是永久的和平！不會再有戰爭了。人類並不想以真實的心眼來認識真理，而且也並不感着認識的必要。戰爭和那樂觀沒有關係地又要開始了。於是，人類又老牌氣的叫起來：只「這個」戰爭以後，便是正義與和平統治的時候：……總之，哪一個戰爭也是最後的戰爭！（這是最後的戰爭嗎？）」

簡單地說來，即使假定世界大戰是西洋文明週期的顛落期，開拓了一個新的世紀，也可以的。這恰恰不是如修本格拉所見的，是為物質文明的西洋之顛落和為精

神文明的東洋之交代的意思；西洋文明的沒落在象徵西洋資本主義文明的沒落之意味上，是正常的。而且，世界國際戰，形式上雖是告終，但這並不是一切的戰爭宣告終結。這樣說者，並不是如勃蘭兌斯所說的國際戰爭之連續，而是與這完全異其形態的橫的鬥爭之幕將展開了，這是所謂階級鬥爭。爛熟了的近代資本主義機構之虛偽，首先在國際戰爭暴露其半，大戰後的經濟底破產，完全剝出其本體了。在世界大戰告終的一九一八年，不論那裏也有同盟罷工的呼聲。這呼聲發展到革命了。首先蘇俄政府成立。革命的波浪，像點了火的石油之奔流似的，以可怕的速度廣佈全歐了。露莎·盧森堡，卡爾·李卜克內西，以斯巴達克斯團爲全隊，發動於德國。其次匈牙利，土耳其，奧大利，意國，又其次，波羅的海沿岸的三新與國：愛沙尼亞，萊多尼亞，立陶宛，接續不斷的興起社會主義共和國，然而也即刻慌忙地沒落。那樣的世界動亂，差不多繼續到一九二四年之際。但是，歷史的興亡過程，是歷史的記錄者所擔任的工作。與這不能分開的我們的觀念，是大戰後的文學，要

以完全新的規準來校正，或加以改寫。在過去的藝術科學看來，文學的生產是由作家個別的天才，心理，天性所支配的；而環繞作家的時代性和社會性，在那裏並沒有什麼連繫。而且，至少，從十八世紀到十九世紀的資產階級，因將文學生產的理論發展到狹隘的形而上學底美的哲學，結果遂蠶食了作家向社會意識的展望。

在其間，世界大戰來了。民衆不論願意與否，都拖到死線之前了。誰使他們立於戰線呢？爲甚麼？冷靜地開始明瞭地認出社會機構的隱機。在那裏，從塹壕之中，從戰線背後，燃燒像火似的情怒的反戰文學，送出國內的市場；大戰後的革命文學，也從同一的系列生出來了。不論革命文學，不論反戰文學，總之，都是新時代的民衆，在新社會之中，明確地認識自己的地位之結果的產物。這是因爲切實地撞着時代，痛切地觸到社會性的神經的緣故。

與那正生長的國際外貌一起，爆發於我們的時代之上的新精神，是社會性。社會性的精神，採取可以綜合社會性的美的作風之展開途徑；中世紀，高唱宗教底態

度；封建貴族，着重貴族底態度；資產階級則力說道德底態度了。在現代該高唱的，應該是社會性（社會生活）的態度。」

這，是卡爾華頓（C. F. Calverton）的解說。

社會性是現代文學的基調。社會性的概念是形而下的，並不是形而上的抽象觀念。社會性成爲文學的要素程度，愈是加速度，則觀念底既成文學愈急激無力。『資本主義歐羅巴的藝術和文學的新時代，在包含印象派及象徵派，神祕派，文學的快樂主義的頹廢主義衰退的徵兆之下開始了。這些藝術潮流』——瑪查（Matsa）說——『趨於個人主義的態度，和小資產階級意識形態的完全破產而前進決定一步的頹廢主義者或印象主義者，在藝術的領域上，表現獲得所兢兢努力的個人主義的生活之喜，及形而上學的生活之喜的勝利，隨之而心滿意足的資產階級——個人的心理。』（藏原，外村共譯的『現代歐洲之藝術』）然而，俗物——個人的滿足與其感情的形而上學底均衡，並不是永續的東西；」這，甚至於對於資產階級性的「精

神的個人解放，即個人的完成」尙且也還是障害，至於，對於無產者的成長與完成，更是絕對的障害而毫無補益的。

所以，在世界大戰前，歐洲開演的戲劇是：

(A) 因拿破崙的勝利而喚起的精神價值的教訓。

(B) 自然主義，社會反抗劇，社會人的發見和他們的權威之建設。

(C) 對於自然主義的反抗，「偉人」歷史劇的復興。

等等……然而，在大戰時却變為以下的了：

(A) 將德謨克拉西的觀念和象徵底表現主義結合起來，不是對貴族的，而是向民衆解說的教訓劇。

(B) 作為表明新心靈的，社會的價值之手段，復返象徵主義和自然主義的融和。人類的再發見，或放在使他們生動的心靈的，基本的迫力之上。

(C) 以政治的目的，在大戰與革命前期所寫的戲曲之貢獻。

即使進了革命劇與革命小說的時代，但舊文壇的遺產：象徵主義，自然主義，人道主義的殘渣，並沒有從大戰後的文學排斥乾淨。不特此也，最強烈的表現主義的作品，社會主義的觀念，一半因這殘渣的反動性，從一九二一年來無影無蹤地消去了。然而——雖然像瓦退爾·哈孫吉利華 (Walter Hasenclever) 伊凡·哥爾蕭格 利，普爾捷克，約翰涅斯·貝海爾，維飛爾，里昂哈爾特等，分爲人道主義，懷疑主義，神祕主義三類，而且，就俄國，匈牙利，捷克斯拉夫等國的革命文學也遺留着他們的殘像，——但是，僅此就忽略他們包含着清算了大戰前的唯心份子之強烈的反逆性和一時打倒了舊的觀念文學的功績，是不行的。由此，經過長時期血肉的試練，不知不覺間，不論現代世界的那一隅，都可以看出無產文學的萌芽了。

『美是 *idea* (理念) 的感覺底化象。藝術的使命，在能感覺的形態之下，顯示生命，尤其是精神的自由發展，造出以理念的外部，那時才從真正偶然的，而且暫時的狀況，成爲自由；才從宣告經迴有限的事物的一系列之法則解放。一時代的特殊

性，對於我們，並沒有具有真實而且永續底興味。」『這樣，藝術的目的是將理念與形象的同一性，顯示於眼和想像，這是現實的外觀與形態之中的永劫，神聖，和絕對的真理之發現。』

是故，根據黑格兒（Hegel）的定義，美是超越時代性的；而蒲力汗諾夫（P. Iekhanov）却以為……

『為理解藝術是怎樣反映生活起見，便應該理解生活的機構。然而，在文明人，階級鬥爭確是這機制的，最重要的原動力之一。於是，我們要能夠對於我們自身說明文明社會的精神史稍為滿足者，只是在檢討了這原動力之後，在考察了階級鬥爭之後，將變革在那錯綜的複雜性上研究了之後。思想的進行，反映構成歷史的諸階級，以及這些階級相互對立而行的爭鬪的歷史。』

他的藝術對於經濟基礎的依存的究極底公式，顯示藝術在其複雜的外貌上以如何的形式，直接地或間接地，藉一系列的媒介關係，依經濟的制度與社會的技術的

水準而決定；最後，辛克萊，(Upton Sinclair)說，「藝術家畢竟是社會底產物，藝術家的價值由於適合於他的時代的經濟制度而決定，藝術與社會性及時代性有不可分離的關係。」黑格兒，蒲力汗諾夫，辛克萊的時空的距離，雖然還沒有隔半世紀，但思想上的距離就不知相隔好遠了。藝術超時代性的話，本來不過是一個笑話而已。理念的藝術是那一時代的批評方向，是一個階級的時代之藝術作風。所謂理念的藝術，是支配階級爲了恐怕使自己做出的社會機構的虛偽觸着藝術家之目，於是，從現實逃避，只容許他們在上部構造的障壁內活動的結論。神祕主義，理念，技巧；這些是他們藝術家的可悲的玩具。同時，支配階級，從人類歷史的黎明以來，便將藝術上之名譽與成功之途，置於對支配階級的奉仕和光榮化上，使他們支配階級慰樂，美化他們，使表現他們的利益與理想，在將他們的服從者或奴隸，以恐怖而征服的偽瞞中，而支配階級勝利地成功了。然而在，屬於可變的社會階級的藝術裏，不會有不可變的藝術的。

果然，世界大戰，敲響支配階級告終的喪鐘，在清朗的曙光的天空，吹奏生產大眾要站立起來的角笛：新興階級藝術起來了。這並不是辯證法底地揚棄既成藝術的東西，而是打倒既成藝術，在其廢墟上建築起光輝的城垣的。在那裏，應將現實革命作為實質的藝術定義。而且要打破舊藝術的自負，虛偽，神秘的成分；要打破舊藝術是為大眾把握之外的少數者的東西的那種觀念，而在大眾之上解放藝術。

二 世界勞動文學之現實

不是嚴密地作為馬克斯主義藝術的根據定義和意識形態的作品，而是對於那被壓迫於不斷地伸張的資本主義社會與其所喚起的產業經濟組織的殘酷的齒輪中，呻吟於地獄的苦痛的無產大眾之窮乏和悲慘抱着不平——作為向這種社會抗議的藝術，十九世紀半以來，已經發生於歐洲了。這是廣義上的前期勞動文學。這從產業革命最先着手的英國開始，漸次移入於德國。自英國之加奈耳 (Thomas Carlyle)

羅斯金，(Ruskin) 亞諾德 (Arnold) 起，如詩人雪萊 (Shelley)，作家嘉斯開爾夫人，狄斯萊里，庚斯萊 (Charles Kingsley) 等，不論那一個，俱認明新興階級的抬頭，或則對於產業組織上資本家們對於勞動者們的雇傭制度之不合理，對於這事實擴張到同盟罷工的過程，以精緻的寫實主義描寫着。詩人海涅 (Heine) 道——『從被暗黑的兩眼裏，甚至於連眼淚也沒有了。我們咬着牙關，呼喊着同時又茫然地坐下了。德意志喲！聽罷！在我們分散之前，我們以三重的詛咒織着他們的喪衣。』從詛咒上帝，詛咒資本家，詛咒祖國的西列霞 (Silesia) 的紡織場，織出同樣的霍甫特曼的「織工」(The Weavers)，在法國，出現喬治桑 (George Sand) 的農民社會小說，發生左拉的「萌芽」。在二十世紀的初期，社會抗議更具有多樣的觀點，差不多歐美的任何國家，這些文學都如罌粟花似的鮮紅地開着。在荷蘭，魯易·柯辟勞士 (Louis Couperus) 的「王位」中，描寫一個具有哈孟雷特的性格的皇儲，因王位的將來不斷地為圍繞王宮的民衆的聲音所脅迫。在那裏有捨棄榮爵為一平民，

成爲集產主義的使徒，宣傳新理想的社會於廣大的羣衆的社會主義者桑治，宣言某一個「時候」將要到來。比利時的威爾哈崙（Verhaeren）在劇詩「黎明」（Les Aurores）中，高唱：『一切舊時代的光榮完了，倒地了。你們以自己的銳利之劍屠殺自己的權利。現在，另一種光榮正要支配世界了。』同國的愛珂（Georges Eckhoud）在「新的加塞基」中豫言明日：『被壓迫的階級，並不是如此自然從順的。我看見新的秩序之形很快的要出來了。解放與新鮮的氣息，現在迴旋吹着蠢漢們。比之富貴傲慢的都市更好的或種東西來了。』又有在「社會的深洞」中，眺望「在那裏與其說是做人的事的獸類，不如說是做猛獸的事的人羣」之傑克·倫敦（Jack London）的。比利時的斯托魯威斯，托「奇禍」的主人公，憤恨社會的不合理，他說，『爲什麼他必須勞動呢？不論到什麼時候，都必須無止無歇的勞動呢？不但什麼不做而生活，並且什麼不做還要不斷地享受安樂的生活的人，不是有許多麼？』然而，諸如此類是舉不勝舉的。這些的作家所描寫的主題，雖然是對支配階級的不容情的論告

，是暴露典型的資本家的慘忍，或則是現代勞苦大眾的悲慘的斷面，但這還不過是作爲勞動文學的前期作品而已。這是因爲他們對於新興階級的認識是從宗教底，或是從人道底感傷出發，想求平和的解決於上帝或人道主義的緣故，所以，雖然有精悍地對強權和資產階級勇敢宣戰的作品，但這並不是站在認明階級鬥爭上的新興階級之明確的地位和任務的決定的計劃之上的。在那裏，還沒有把握那「反映構成歷史的諸階級以及這些階級相互對立而作的爭鬥之歷史」的階級文藝之目的，甚至沒有十分意識到文化的歷史運動之一切形態中的最新藝術之建設，是勞働者的文學使命。所以，他們作家羣的行動，是散漫的，沒有意識形態的緊張統一性。因而，他們中有的並不是嚴格的左翼作家，不過是其強烈的人道主義之爆發，社會抗議不容自己罷了。

一九一四年以來，至一九三〇年間，世界的勞働文藝急激地，時或作曲線的緩

慢，以偉大的迫力發展了。那戰爭（Kampagn）差不多廣佈於世界的全線。這不一定盡是嚴密意味上的馬克斯主義，共產主義的左翼。然而，即使這，有觀念的，形而上的，但畢竟他們是首先屬於新興勞働文藝的陣營，在政治上，反抗帝國主義的強權，在經濟上，反抗資本主義的社會，參加新時代的建設的。而且，從前期的勞働作家來的，也有不斷的前進，甚至於在某個限度內，躍出新時代來了。我們，從這裏大略地，由世界的文壇尋出這些左翼戰線上的藝術家來吧！

首先，我們不能不注意看一九一七年世界大戰末期集於德國的表現主義（Expressionism）的旗幟之下的一聯作家們。愛托修米特（Elschmid）——表現主義的一宣言者，他雖然下了表現主義的定義：『世界在那裏。再說世界是愚蠢的事。藝術的偉大事業，在求這本質的真髓重新創造之。』然而，這畢竟是被壓迫的感情之爆發；是故，表現主義者，多數是社會主義者，其挑戰的目標為對資產階級的事，是沒有疑問的。因為資產階級是既成經濟及道德組織的主持者，是舊社會的代

表者的緣故。溫魯(Fritz von Urruh)威爾飛(Franz Werfel)、凱塞(Georg Kaiser)、該林(Gaering)、托拉(Ernst Toller)、哈孫吉利華(Hasenclever)、烏爾夫(Friedrich Wolf)科科修加、(Oskar Kokosinka)海因利希·曼(Heinrich Mann)修太倫罕、(Carl Sternheim)、愛斯涅(Kurt Eisner)、布龍甯(Arnalt Bronnen)、貝海爾(Johannes R. Becher)、羅斯(Joseph Roth)等；自然，個別之間，有顯著的技術之差別，但皆可以看作表現主義之戰士，而且可以看作是以後的作家，詩人，戲曲家而帶有左翼色彩的人們。托拉，哈孫吉利華，貝海爾等俱以二十歲的青年，在塹壕之中，周圍看見死者，目擊了世界的支離滅裂和破壞的愚昧者。哈孫克利華的「兒子」，布龍甯的「殺父」，都是背負過去之殼，而不堪于那煩悶的負擔之青年後代(Generation)，揮着唯物史觀的尖刀，勇敢地破壞前代之悲壯的象徵劇。該林的「海戰」(Seeschlacht)，雖以一九一七年德國水兵的戰爭觀和幾爾的叛亂為主題，然而，在思想上却有逃入於彷徨不

定的運命之感。比較起來，更尖銳地反映軍隊的心理醞釀出來的變化與過程的，是溫魯的「犧牲」(Opfergang)。這作品，是一九一六年在威爾丹的戰壕中寫成的，實感而生動；與巴比塞的「砲火」(Le Feu)比較而讀也有興味吧。托拉的「與克曼」(Hinkemann)——作為「德國軍隊的化身」而提出的殘廢者與克曼，完全是諷諷戰爭的悲劇；就在「羣衆——人間」(Masse Mensch)和「機械破壞者」(Die Maschinen-stirmer)中，雖有不能清算乾淨的人道愛，友情等等唯心的氣分之苦惱，但捉着力學的大衆衝動之感覺和情景，確顯示「巧妙地選擇使民衆恐怖似的戲曲」之材能。湯姆斯·曼(Thomas Mann)與海因利希·曼(Heinrich Mann)的藝術境地，雖他們親如兄弟，依然立於完全相反的地位。海因利希是動力主義的同人，他的三部作的第一部「愛國者」(Der Untertan)雖是大戰前所起稿的，但因內容極度諷刺德意志的威廉主義和資本主義的緣故，在檢閱局擱了四年之久。他的諷刺非常峻烈，就中暴露支配階級的心理之尖刀更鋒芒特露。修太倫罕，在破壞的

方面也不弱于海因利希。他的喜劇，痛快地剝開資產階級的偽善與敗德的面皮。至於貝海爾，却抱着極度的革命的態度，在政治的煽動者，和無產階級的指導者中，混合詩人的使命，可以認為是最明晰的意識形態的把握者。

像颶風似的，迂迴於德國，影響及于中歐文壇的表現主義，在一九二一年也以非常快的速度次第衰落了。這是什麼原因呢？因為表現主義文學是表現德意志民衆的靈魂之苦惱。而且雖是取材于戰爭與革命，但接近對象過近，自然是激情的。所以，雖距那個時代漸遠，與能夠客觀地來看時代的現代愈近，則表現主義隱其姿態，自是自然之趨勢，——這是一方面的看法。但如瑪查(Matsa)，則以為他們不堪受革命的體驗。但具有自己的社會底意識形態遺產的他們，怎樣受得住革命呢。於是，他們分散于種種的方向了。他們中有些人，例如有非凡才能的詩人，貝海爾似的，走入階級的見地；但在他們之中，以最神祕的威爾飛爲首領的其他的人們，却隱身于沒有希望的形而上學的形式之中，不過，說這行動主義(Activism)的最

後形態，已經不是文學運動，而不過是文學的作風，失了生命的文學上之一流派而已，這，也許是透澈的看法吧！然而，瑪查對於德國革命的轉換，是對於海因利希·曼的行動而說的，貝海爾，修太倫罕，威爾飛等與主編雜誌「行動」(Die Aktion)的海因利希·曼，以及佛蘭茲·永克，伊凡·歌爾，奧古斯特·維托浮革爾，查·繆連，巴特爾，托蒂斯得爾，克魯北爾，阿圖·蒂克斯，等等，多少還接續左翼的文學活動，其時出版「諸神之道」，嚴厲攻擊英吉利之印度統治的克萊曼(Bernhard Kellermann，在「十一月九日」中，可看出那反戰的暴露之意氣。此外一九二九年，寫小說「戰爭」(The War)躍成名的雷恩(Ludwig Renn)，可說因寫戰爭小說，看到無產階級的途徑，斷然地清算資產階級的過去。——可以說是新即物主義藝術的樣本之「柏林·亞歷山大空場」，而作最初柏林無產階級小說的紀念碑的德普林，是左翼呢？還是右翼呢？關於內容雖然在論戰，然而還是風行一時；今年三十歲的女性作家，安娜·塞卡斯，據說以「聖巴巴的漁夫之戰」，和

古魯伯楚的無產文學，而得克萊斯特獎金；從戲曲「籠罩柏林的毒瓦斯」，和最近上演的「威化院之暴動」，成爲有力的左翼作家，近來發表「背叛的青春」和「在窮境的少年」二作的蘭佩爾，以及「未遂的逃走」的著者羅斯；從這些，可以看出德國的左翼文藝戰線，次于俄國，光華燦爛展開于世界無產階級藝術界了。

法西斯蒂完全佔領的地域意大利，自作別論。就英國和法國也常被視爲畢竟是左翼文藝的勁敵之確切地域。原來思想的胎生，是與其國家社會及政治狀態之展開相關聯的。所以，以此爲目標，來談無產階級文藝之消長是正常的吧。然而，在這裏，這種考察且暫行省略，僅舉出法國左翼文藝的指導者，所謂歐羅巴的良心，又是自命爲真理的宣傳者的巴比塞（Henri Barbusse）來吧！他，最近在巴黎出版了一本蘇俄見聞記露西（Russie）。在那裏，他寫了一篇故國的文壇現勢，寄稿于俄國的一個報紙。大體是這麼樣……。新興的蘇俄，不要讀Marcel Proust，Andre Gide，Paul Claudel，Jean Giraudoux，Jean Cocteau 等人之作，爲

什麼呢？是因為這些人的作品，並不給與新興的蘇俄以什麼東西的緣故。他們是俏皮的有閑者，他們代表行將沒落的世紀，發散強烈的腐敗之香。法國的文藝院，人們相信是堂堂的神聖機關！但據巴比塞看來，是什麼東西呢？這是有不朽之名的活屍者們的博物館。這就夠了。而他對於所目擊的新興俄國，給以完全的敬意。這一點也可不再多說了。一九二二年，這「砲火」(Le Feu)「光明」(Le Clair)的作者，和羅曼羅蘭(Romain Rolland)之間的論戰，並不僅是表明兩者之思想立場，並且作為某一時代的思想歷史之水準，而給我們以意義深刻的暗示。自然，羅蘭在今日，以那時代的眼光看來，尚有若干左傾的地方。而巴比塞的挑戰公開書中所答覆之論旨，若從現代反轉看來，也還生了非常厚的黴菌。巴比塞致書羅蘭，說羅蘭的消極底改革主義，是對於問題的實際方面沒有顯示什麼關心的觀念之遊戲，超然于瘋狂的戰爭上，雖有慧敏的精神，但如今日似的對於不合理的利益壟斷者的鬥爭，為建設起見，首先便該注意破壞。關於這，羅蘭答道：

「軍國主義，警察恐怖，暴力，不作金權政治的工具，而成爲共產黨的獨裁政治的武器，也同時不能加以肯定的。暴力是手段。倘然認爲目的若是好，便選擇怎樣的^{手段}也是可以，那必須人類的本性，成爲以色鉛筆寫，能以海綿拭去的黑板一樣的東西了。當閣下動手於最直接的危險時候，我，我努力爲我們後來的人類，保存而且糾合理性的力，愛的力，信仰的力。」

據最近所傳，對於全世界反蘇俄政策下的反動的十字軍，羅曼蘭羅却是這樣叫着無產階級聯邦之自由：

「問題並不是理論之爭，在我們之中，最初便有並非共產主義者，而且絕對不會成爲共產主義者的。我如生活于自由一樣，亦打算作自由的個人主義者而死。再者，現在，在歐羅巴的共產主義者之中，也頗多對於莫斯科的政策不贊成的人。然而，我們共通的敵人在前面反動，不論個人主義者，共產主義者，工團主義者，急進共和主義者，現在，應該不光是空口爭辯，而要一齊聯合起來。」

羅蘭，自其有生之日起，到死也不退却，也不前進。他的門下的少數羅蘭主義者，聽說有多少是從事左翼文藝運動的人；然而，他，無論如何，總是安住于一如其出發的聖勇主義的立場吧。他並不是左翼藝術家，如他自身證明似的。

馬爾推訥 (Marc Marine) 雖以戲曲「夜」的鬼才，知名于世，但元來多病不大多寫。這時候，經過好久寫了一篇戲曲「勝利」，一部分登載于巴比塞所主宰的雜誌「蒙特」(Monde)上。他先是工團主義者，但為蘇俄革命所刺戟，轉變為接近馬克斯主義，此外，還有安普。

其次，作為法國革命文學的先覺者，出現于舞臺的，是吉爾波 (Henri Guillebert) 據瑪查說，吉爾波在瑞士與列甯成爲知己，新法蘭西文學的一切革命家們都移到那裏，組織雜誌「托曼」(Demain)社。大戰告終，法國資本在帝國主義戰爭上得了勝利，法國的政治轉換也有不可能之勢了。當此之際，其他的人們，不管自己革命底確信之真實如何，但不能決然脫離歐美主義及個人的自由的資產階級的

評價；只有吉爾波，健康地保存純階級的意識。除他兩個同志蘇華捷，波德文之外，尚有居友等擁護革命思想。

一九一九年三月二十二日匈牙利的布達佩斯，發生第二次的叛亂了。第一回的二月二十一日的革命沒有成功。第二次的叛變，藉勞働者與兵士的同盟，馬上成功了。於是，在匈牙利宣佈社會主義共和政體，繼續了五個月之久。新政府的第一事業，即將劇場及電影場作為國有，利用為社會主義的教育和宣傳之目的。以魯卡克斯博士為教育部長，戲曲家保加內斯（Joseph Pogany）制作史劇。這自然是模倣俄國，包含共產主義意義的作品。史劇是「拿破崙」。劇場對勞働者開放，俳優演技，同時，向公衆演講共產主義。助革命成功的文藝運動，在一九一五年，是由有才能的無產作家加夏瑪克計劃的。他發起雜誌「行動」（Felt），根據這個宣言而活動：『為將人類從難堪的狀態救出，為在各人之中，喚醒人類的要求，不能不破壞

舊美學的一切形式，舊藝術的一切方法。這樣，新文學家的藝術課題，不僅表現為美的問題，而且表現為廣汎的社會問題，那問題的解決，是帶着革命的到來吧。」團體運動更加強烈，新雜誌「現代」(M.A.)刊行了。可是，一九一九年七月卅一日，連續五個月的社會主義政府為白衛軍所鎮壓，沒有逮捕的人們，俱亡命國外了。其後，在一九二二年再組織的實行家們，以詩人巴爾特，科米雅特等為中心，努力于文學的意識形態的行動之完成。

康家(Ivan Cankar)是被認為巨哥斯拉夫的最偉大的作家的。他死於一九一八年。雖不屬於純粹的無產作家，但趨向于社會正義熱烈的反抗精神，却跟隨着他的作品。

八年前，在法國的里昂市，有一個企圖自殺終于未遂的羅馬尼亞青年。當他被收容于病院時，從他的衣袋裏發現一封給羅曼羅蘭的遺書。由這信，開始與羅蘭交際；他，不久便成為現代小說的一個偉大作家，受勃蘭兌斯的讚賞：「我敢大膽地

說，只有他是在歐洲作家中，最長期被人愛好的一個。』他就是綽號「巴爾幹的高爾基」的，即在日本，對於他的行動和良心，亦成爲批評的中心。他自蘇俄旅行歸來後，不留餘地的揭露蘇俄的暗黑面。這雖然所謂某種的反動政策之結果，然而真偽殊難明瞭。在我所讀了他的三個長篇作品中，只是美麗感觸對於他的故國的自
然和民衆，以及無產階級的純情與情熱的話。

在捷克斯拉夫，最近亦急激地爲人所注目了。作家有善良的兵士蕭威克（Old-
weik the Good Soldier）的作者已故的哈塞（Jaroslav Hasek），其他如卡白克
（Karek Capek）、河拉（Josef Hora）、塞飛特（Jaroslav Seifert）、多威札
（Arnost Dvorak）等等。多威札克和塞飛特排斥社會的民主主義之感傷性，表現
思想要素代替感情要素，致力於表現階級鬥爭的震動的目的。

丹麥的作家納克塞（Martin Anderson Nexø）是勝利者培爾（Pelle the Conq-
uerer）成的作者，他自身是成長於無產階級羣中，一半可以看爲他的自敘傳的，就

是這大作。他屬於丹麥社會民主黨之最左翼，在後成爲共產黨，訪問革命後的勞農政府後，作出禮讚蘇俄的「黎明之地」和「空席的旅客」二作，後者是獻于蘇俄的。

瑞典，有在新的地上和與偉大的G一起的作家阿列靈特(Van Ojeland)等。

挪威波耶(Johan Bojer)的作品是非常奇特的。在他幾多作品中，時常可看出社會主義者，或共產主義者之面目，先熱烈作社會的正義運動，然而，在作品的中途，他們，不論是社會主義，共產主義，決然看不見了，却唯心地轉變，企圖採取融合人道主義精神和新宗教的事物而救濟人類。不過，他雖然逃入唯心的領域，但作爲無產的作家，波耶比諸哈慕孫(Knut Hamsun)，在內容上，還更本質點。

在愛爾蘭，有死線之子的作家馬克吉爾。他是貧窮的小農之子，在農場雇主的慘酷虐使之下磨難了他的少年時代；在資本主義的榨取之下，對於生活不能保證的社會罪惡，養成極度的憎惡的他，發表赤色的地平線，大攻擊，捕鼠機等的社會小

說和戰爭小說，築成鞏固的無產文學的地位。還有，犁與星（*The Plough and the Stars*）等的戲曲作者阿開西（*Sean O'Casey*），他也是從貧民窟特有的裡屋裏出生的，一九一三年，參加杜白林的同盟罷工，加入革命軍，在一九一六年的革命，因病，沒有上戰線，為英軍捕縛，將加以槍斃，後為革軍所救。可是，不久又為英軍捕捉，被監禁于製粉工場的舊堆棧。朱諾和孔雀（*Junos and Peacock*）與義勇兵之影（*The Shadow of a Gunman*），是將杜白林的社會狀態如實地映演出來，所以，看見這劇，無論誰也會十二分的感動。「我們並不想思考這是否文學，為什麼呢？這是因為這劇如人生之本相一樣感動我們。」——愛·意這樣批評。他的戲曲中真實人生是其內容，就這點的真實迫力能喚起廣汎的大眾。

在英吉利，伯納·蕭（*Bernard Shaw*）、高斯華綏（*Galsworthy*）、威爾士（*Wells*）是過去的人物，他們的知識階級的社會劇，甯可以編入大戰前期的文學中。這是因為他們的作品雖然是卓越的頭腦的產品，但並沒有鼓動喘息于血污生活中的無

產階級的心臟之感情。在最近，恰有勞働黨的女議員溫爾金孫女士以過去的炭礦同盟罷工為主題的「軋燻」(Clash)和由炭礦夫出身的議員威爾西(James Welsh)的地下的世界](The Under World)和莫爾羅克斯(Morlocks)等抬頭于英國，作為無產文學的第一聲而為世所注目了。此外，共產黨系的希斯羅蒲寫了未知的原野之門，石炭力之下；製鐵廠的職工法克斯發表工場之聲；海德發表「工場的同志」。還有礦工科利作了以礦工生活為題材的戲曲，可是，這篇戲曲甚至於英國勞働組合的劇場，也以為過左而拒絕排演。希斯羅蒲的「未知的原野之門」，聽說是比英國更先在俄國出版。個別的作品價值，雖然還不是絕對的，然而，那怕是英國文壇，無產文學的產生也成為不得已的社會情勢了。

西班牙的伊本涅茲(Vicent Blasco Ibanez)是在「葡萄樹之下」，「死者的命令」，「僧院之蔭」等，將舊社會之不合理；資本主義的機構，和宗教的麻醉性，在大規模的布局之下，加以暴露的宣傳煽動的作家；是至於為人所側目的反抗和暴露

的作家。雄牛似的戰鬥力，在晚年攻擊祖國的皇室，高唱西班牙共和政體之建設，結果，永遠被追逐出本國的西班牙，在法國的蒙頌城終閉其生涯之頁了。他是西班牙的文壇宿將，是世界第一流的作家。溫那慕諾 (Miguel De Unamuno) 雖然也會經爲了那事流謫國外，但其後準許歸國了。這溫那慕諾，最近又高唱共和政體建設的運動，開始對政府作烈火似的挑戰，今年四月，他在馬德里的亞賽內亞蒙·克拉浦，于三千人的聽衆之前，高叫西班牙共和政體建設之急務，烈火似的輝紅的老臉，銀髮披散，演說爲達到這目的，怎樣的鬥爭都在所不辭。其結果，由勞働者和大學生所結成的集團，和警察衝突，致有多人負傷。同爲西班牙作家，華利英克蘭 (Ramondel Valle Inclan) 也因政治犯而放逐國外，還有，巴羅亞 (Baroja) 在「人生的鬥爭」(The Struggle for Life)——「探究」(The Quest) 雜誌 (Veeds) 紅色的曙光 (Red Dawn) 的三部曲中，描寫馬德里的無產者的生活。姜德巴索斯對於此作品稱揚地說，「這作品是這十年間，在歐洲出版界中興味最深刻的作品之一，是以

就是莫泊桑也羨慕的冷酷的酸性而寫的。』在老大國的西班牙，優秀的無產作家正成羣結隊出現了。

美國左翼文藝，由傑克·倫敦 (Jack London)、辛克萊 (Upton Sinclair) 爲先驅，數年來以偉大的速度繼續發展。在這裏，單舉出可以記得的作家詩人之名：「革命的女兒」(Daughter of the Revolution) 的作者已故的李特 (John Reed)，「沒有錢的猶太人」(Jews without money) 的著者「紐約消息」的主筆哥爾德 (Michael Gold)，「北緯四十二度」(the 42nd Parallel) 的艾梭斯 (John Passas)，「武器之告別」(Farewell to Arms) 的赫明基 (Ernest Hemingway)，以及卡爾華頓 (V. F. Galverton)、克爾 (Floyd Dell)。特萊沙 (Theodore Dreiser)、普爾 (Ernest Poole)、利維豐 (Ludwig Lewisohn)、山姆優 (Carl Sandburg)、屠梨 (Jim Tully)、赫格斯 (M. H. Hedges) 等。

最後，是俄國與日本。在這裏，僅借哥爾德的短篇集「一億二千萬」（IZONNIHON）的序文來說，『無產文學，目前支配許多的國土。在蘇俄它是文藝主潮，在日本，古文藝兩個主流之一。在中國，印度，德國，中歐，不論什麼地方也伸張其根。就是英吉利，法蘭西的客廳裏，也可發見其飛入吧！拉丁亞美利加，已看見無產文學的暴風；它的徵候，就即使是資本主義的最後障壁，我們資產階級的北美合衆國，也可以看見了。』

『我自己到蘇俄訪問，』哥爾德接續說，『以及對其新生活和藝術的接觸，給與往我所希望的方向的指針。蘇俄醫好了我的傷感性，且給與無產作家在一個朋友也沒有的國土，以強毅的勇氣！』

是的，日本無產藝術，確實是支配兩個主流之一。然而，美國已經不是無產作家一個朋友也沒有的國土了。不過，再說轉來，給與他以強毅的勇氣的蘇俄無產階

級，雖超越世界的任何國家，先具有無產文學的作品，但「作家的革命主義的理論與實踐的不足，世界觀的缺乏與組織的不完全，總括起來：無力地迴避文學戰線，現在在被指摘，被論難。就是爲填滿那縫隙，完全適應社會建設的任務起見，自己批判和重新組織，必須經過階級鬥爭的前線，着着繼續的戰鬥。」

世界的無產文藝，目前，不消說是還在進展的階段。

第四章 機械文學的發生

一 居友的洞察

世界大戰以後的世界文學上，陡然伸張其勢力而來的一個轉向，是機械與藝術的交錯。大而言之，是科學與文學的結成。『在未來將宣言科學是最善最美，作爲主權者而君臨，大藝術家將成爲舊的，差不多是不必要的東西，而科學者，則將日益發揮其價值吧！』那樣豫言的魯南（Ernest Renan）和詩人蒲留東謨（Sully-Prudhomme）的『現代蒸氣機關，優于未來的蒸氣機關，昔時壯大帆船，優于現代的『醜惡之蒸氣船』那樣的結論，比較起來，而斷定後者的『天才的考察，是過分性急的結論』的法國美學者居友（Guyau），他的考察，可說是對於近代機械美學的暗示之最大洞察。他以美的第一條件是力；以調和，律動，秩序等放在次要條

件上。美之發生，在運動能適應于其環境和目的的地方——這是他下的一個美的範疇。

「暮色的不可名狀的魅力，是因為使人看見物象之半的緣故。在詩人的湛然的月光之下，一切事物俱變形，就是最卑俗的路畔也充滿詩的美。輪廓不定的諸物悉具柔軟之美，而影是諸物的裝身具。月光使萬象澄明而漂浮于甘美的薄雲之中。這薄雲，就是美的東西。」

然而，他將所謂「神祕主義」一口定奪是迷信，而斷定只有沒有一株樹的曠野的筆直線條，和輝煌閃爍地，任何暗角都直射進去的光輝的太陽，以及活潑之光的遍照，就是真實的詩美，是科學美。例如，我們若登一座高丘，則細密的陰翳消去，眼所能見的事物俱是裸體的，一切細小東西都互相溶合，一切的角落平均，一切的曲折直線化。在俯瞰之下有無限單調的廣漠的悲哀。這直線化與調和豈不是機械的精神麼？這是律動，運動。在那裏，科學告終而藝術開始，——他說——藝術

上的近代產業美就是那種東西。而且近代產業，決然不是像浪漫主義詩人所怨嘆似的戕殺詩美的。反之，給與這以廣汎的活動和調整美，而廣佈于從來所沒有的新的詩美領域了。手持的消火唧筒，疾驅街上，不能比敵在火燄之上，注入噴水的巨線的近代水龍機器；打鐵店裏的單純鐵槌，不能追逐像大山浮起落在火上似的蒸氣鐵槌的壯美。初期時代的起重機的貧弱之腕，不及以蒸氣力移動而自動式的迴轉，抓住小麥袋，或鑲了鐵輪的柱頭，自傾于船上的近代起重機之巨大的鐵抓。那樣，將象徵于運動·韻律·速度中的機械美的象徵，在許多美學家之先，明晰地認識而把握的，是居友。

二 機械禮讚與未來主義

機械是現實派，沒有因襲。機械沒有心臟，打倒傷感性。在一九〇九年二月二十日，意大利的馬里涅特(Marinette)發表于「菲嘉羅」(Figaro)報上的「未來派

第一回宣言」，反對從來的文學所尊重的沉思的不感不動，恍惚與睡眠；而稱揚攻擊的運動，熱狂的不眠，體操的步調，冒險的飛躍。批頰與鐵拳；高叫世界之光只靠一個新的美——速度美而展開，歌唱「有翼的人」；愛慕情熱，光彩，華麗；歌詠為勞働，快樂，或反抗所激勵的廣大的羣衆；預備歌頌吐着煙的蛇似的，饕餮無壓的車站；烟圈高齊雲端的大工場；以長管貫通的鋼鐵的，巨馬奔騰似的，飛躍于鐵路上的大胸膊的機關車頭；以及橋渠，飛行機，蒸氣船。這是機械文學的浪漫主義。這個宣言雖然還沒有達到充足力學的生活機能，現實的，以適用為目的的機能主義(Functoinalism)，但在從力學底構成美，快速，精確，運動，容積，量，迫力，音響，色彩，光量等諸分子所釀出的，韻律底感覺美中，發見機械文學。這是對於機械的主觀禮讚。其次，他們進而歌唱機械是人類的解放者。「倘若是聰明支配機械，那麼，人類是從奴隸的選手解放，而成為自由者吧！藉這種機關，人類將在他的服務中獲得世界的的能力吧。」將那一聯的詩，稱為「近代心靈的火車之旅」。

的馬里涅特等的一羣，奮身于現世紀高速度和活動衝動而沉醉于，驀然地，企圖在藝術上表現世紀的精神。登場于大戰前後的嘉華禾拉的舞劇，米克斯的「機械的心理」(the Psychology)都是以自動機關車的音響，從米蘭，一直到意大利的其他地方都搖動了的新的獨創的戲曲。在馬里涅特的三十二歲時的戲曲「電氣傀儡」中，有那為更生倦怠了的心臟，單調，衰老等的「醜惡生命」起見，使用冒險，叛逆，暴力，想藉此繼續活潑的青春的主人公。未來派清算優美，均衡等的舊的美學意識，嫌惡感受性的洗煉。以人類的筋肉上不能表現重疊的物體，於是，模倣發動機的運動。這樣，未來派的舞蹈，或舞劇(Ballet)，得到怪奇派(Grotesques)的綽號，大概也不是無故的吧。四五年前，貝利特拉梅利(Antonio Beltramelli)寫了慕沙里尼傳，論到捧喝主義與未來派主義之不可分離的關係。總之，他說，「給人生以速度(Speed)，加以更生，革新」的未來派哲學家馬里涅特，不是活力主義的「捧喝主義之父」麼？也許因為這個緣故吧，他現在成爲捧喝主義的使徒而

受慕沙里尼的保護，被曾經是未來派之一的巴比尼（Babi）攻擊爲「機會主義者」（Opportunis）了。馬里涅特，到現在，已用法文和意大利文，出了五十部以上的著述，詩，戲曲，論文都有；巡迴講演于全歐，福爾哥列，布睢，康諾涅里等環繞着他，繼續發表許多未來派的作品。

三 圍繞機械價值的文學

在英國的畫家哈頓的茶會終了之時，詩人濟慈（Keats）急急舉杯高叫「願回憶奈端者受禍」，提議希望一座爲這而乾杯。他是因爲奈端以三稜鏡將虹還元，破壞了詩的緣故。還有，爲了科學發明火藥，大砲，快鎗，奪去未來的荷馬（Homer），威吉爾（Vigilia），擔心希臘的詩，史詩，悲劇，俱要爲此而淪亡而絕望着的，是魯南（Benan）。然而，近代的機械美學，則抹殺這些無謂的悲觀，而從前代的靜的藝術往動的藝術轉換。從不動的純粹性，均衡，造形美，到運動，表情和力學，

改換了美底意識。馬里涅特恐怕是發現這，勇敢地加以表現的最初的詩人吧？不過，繼那原始期的，主觀的純情而來的，是客觀的機械文學。在那裏，使機械與人類對立，機械是人類的支配者，或則是人類的奴隸——牠就是決定這社會的方向與價值的文學。在英吉利的布陀 (Samuel Butler) 的小說「愛里灣」(Erewhon) 中——“Erewhon”的題名好像是顛倒 no where (無有鄉) 的拼音似的，是浮於他的頭腦裏的理想鄉之名。這裏的主題，雖是放在機械時代的支配，將愛里灣的國民一人不留地奴隸化的恐怖與豫想之上，然而，世界大戰開火不久，橫貫歐洲的戲曲界者，依然是這機械價值的難題 (Dilemma)。機械是使人類滅亡，還是世界之建設者呢？現代文明，毫無異議的是機械時代，是科學的總動員時代。在世界大戰以來，機械圍繞牠而旋轉，既是巨怪，也是財神 (Mammon)，而在兵工廠，或在停機場的震動，鼓噪，迴旋，呻吟等，其自身或為昔時的腓尼基人犧牲小孩而祭祀的火神 (Moloch) 了。地上怪物河馬 (Behemoth) 征服大地與地殼，海的巨獸——鱷魚 (Leviathan) 了。

athan) 支配海面與其深底機械生了翼了。(三) 鐵、鋼鐵、蒸氣、成爲恐怖的化身之精靈了。而且決定一九一八年的大戰的成敗之力，大半是這機械之鞭。機械，不管時 (time) 與歷 (Calendar) 而轟進，滅毀距離，縮短地球。再者，機械也可以說是功利地所利用的 Frankenstein · 雪萊夫人瑪利，瓦斯唐克拉 (Mary Wollstonecraft) 有小說「佛蘭肯斯坦因」，那裏面，是敘述一個青年哲學生，以從墓地和解剖室所得的材料，作了一個怪物，而將生命吹入其中，使牠自然地飛出世界。於是佛蘭肯斯坦因做出一切兇惡而非創造者的他所意料。機械究竟是否是佛蘭肯斯坦因呢？從大戰中期以來，由機械文學而來的這質問屢屢向世界投出者，並非奇怪的事。

釋一——Behemoth 舊約約伯記中所載之巨大動物 (見第四十章，十五，廿四節)，中譯爲河馬；L.

viashan 亦約伯記之水中巨魚 (見第四章)，中文譯本作鱷魚，雖然不甚確，姑從之。請參看聖經該篇兩章的描寫。前者蓋指火車，後者指輪船，有翼機械即飛機也。

在英國，就過去的羅斯金（Ruskin）和莫里斯（Morris）也鮮明地是機械時代的否定者。誠然，後者並不是整個的反對者。他們以為像神似的尊敬現代的機械，盲從機械的結果，將來的人類也許會埋沒于機械的統治，與機械企業的遞加生產之下吧。自動車，印刷機，無線電信，測量器，留聲機，及其他交通，通信，娛樂機械等的發明，從人類之手，無形地奪取勞動。這樣，機械的發展，無非是人類的奴隸化與絕望——這是他們的主張。

第二種的主張則不同。以為只有機械，才是在苦惱着的人類的渾沌裏，教以正道之光的。機械不是奴隸化的先驅，而是到自由之路的選手。這是趨于人類之服務的宇宙能力的象徵。所以，合理地使用的人們之標語，是「我服務」，並不是一「我奴隸化」。在這意味上，機械是與進化同義。由此，人類可以獲得物質的救濟與創造的閑暇。這兩個不同的見解，表現于大戰期以來的歐美戲曲及小說中。德國，捷克斯拉夫，意大利，俄國，亞美利加，其主張或為羅斯金派，或為反羅斯金派，互

相對立。

四 機械征服人類

德意志與捷克斯拉夫，是機械時代的悲觀派；意大利，俄羅斯則是反羅斯金派。機械王國的亞美利加，在別種的意味上，是屬於後者的吧。

德意志的機械文學，大體是悲觀派。巴華利亞之畫家穆克（Otto Muck），是以可驚的千里眼，把握機械的心靈與真髓，是以神祕和不滅的技巧，將它加以生物化的現代畫家。「蒸氣的槌」，「水壓機」，「遠心分離機」，「爆發動力」諸畫題的畫面，雖然不論那一幅俱充滿美麗的熱力和可驚的創造力，然而流于色彩與線條之底的情調，是憂鬱的，暗淡的。這是在機械之中認出作為莫明其究竟的人生的征服者之重苦的運命的德意志型。

霍普特曼的無產者的反抗戲曲「織工」（The Weavers），雖以飢餓的勞働奴

隸所惹起的機械叛亂爲主題，雖然表現資本家藉機械榨取爲機械奪去工作的勞働者，陷於極度的貧乏的生活階段；但是，認真看起來，他也是機械時代的絕望者吧！大戰期的愷沙（Georg Kaiser）的三部作戲曲「煤氣」（Gas）又將機械，當作非人道的怪物，從正面加以攻擊。趨于機械與其組織的人類之支配力，是怎樣無能呢——他說——。他們爲自己的利益製作機械，同時，他們沒有想到是爲他們的破滅而創作機械了。這三部作的人物，大抵是運命主義，但作家愷沙已是運命主義者。機械力是盲目的，不知自己調節的。只要祕藏於裏面的活力從機械中爆發出來，人類便在像蜘蛛網裏粘着的寒蟬似的沒有什麼能停止機械之暴力的制動械（Stoppe）。看啣！如毒瓦斯的機械自己粉碎了一樣，在這裏，設立機械，或使用機械的人類都死滅了。

在托拉（Ernest Toller）的「機械破壞者」（The Machine-Wreckers）中，也描寫了與機械之發生對立的階級鬥爭，反之，「機械的破壞者」是對於本身的誕

生之反抗。這，也許是他們驚惶于未知的恐怖的本能之叛逆，或者，是接續到百年以來，對於將世界勞動者奴隸化的機械之無意識的反抗，也未可知。

在捷克斯拉夫，有卡白克（Karel Capek）的「人造人」（R. W. P.）。「人造人」（Robot）雖然是科學發明想達到的最後目標之一；然而，並非是科學者的卡白克却創造出來了。人造人類，因為是在機械學的能力上是人類以上，或是能率的理想的；所以，人類也追趕不上。但是，人造的人，畢竟是機械的人。並非是科學者的卡白克，雖然能夠創造機械的人，但藝術家的他，不能造出為人類的人造人。羅波特（註），雖作機械的人看來，是一百分成績有的；但當作人類，則終是落第的，且寧可以說成爲叛逆人類的人類之殺戮者。在這裏，也有對於機械的濃厚的懷疑。

譯註——英人 William H. Richards 大尉始造「人造人」，名之爲愛理克·羅波特（Eric Robot）。

此即 Robot 之名之由來。

亞美利加的戲曲家賴斯(Elmer L. Rice)的「計算器」(The Adding Machine)也想以表現主義的手法，將從遠古以至永劫繼續其單調的，無意義的生活之奴隸型的人類之心理，在主觀底，與客觀底兩面上加以觀察。在英吉利，梭倫(Anthony Thorne)的「十三點鐘」(Thirteen O'clock)，有以一日十二小時還不壓足，將一日作爲十三小時，強迫勞動者極度勞役的資本家。

亞美利加奧涅爾(Eugene O'Neill)的戲曲「發電機」(Dynamo)，也是對于機械的絕望。——描寫會相信電氣是新上帝的主人，一聽發電機的呻吟即高歌世界中的事物之女性。主人公之父是科學家，愛人之父是牧師。家庭的距離雖只相隔一重牆壁，但沒有溝通思想距離之適當的橋樑。主人公信仰父親的科學，本來也好，但爲了將科學拉入宗教之中的緣故，他與什麼人也遠隔距離了。在求愛情于科學，求宗教于科學的最後，絕望于其科學的信仰，而觸着發電機的高壓而死。

五 爲建築者的機械文學

以機械爲世界的建設者而禮讚機械時代之展開的，是意大利與俄羅斯。意大利馬里涅特的機械禮讚，推廣追從者于法蘭西等國；但在意大利本國，未來主義者德佩羅（Depero）的舞劇（ballet）的奇怪（Grotesque）劇，却創作了未來派劇的一個新的典型。將色彩，作風，行動，模倣一切機械，「技巧家的更生，和新藝術家

的發生，是面着新的趣味的。而機械的物體，在現代，是沿着作用，色彩，行動線之美而發展的，」以這種概念爲楯牌，於是，機械與機械主義的光榮化，是意大利未來派所擔任的最後一着的得勝牌（trump）。未來派看機械爲機械地教育民衆的教育法。在德佩羅的「機關車舞」中，其演員爲汽笛或煙筒所包，以鐵道的佈景爲背景，像機關車似的迴旋舞蹈。其合理的明確性，決速，異樣的野蠻性，可驚的律調等，作一種活生生的藝術，引人非常注目。

在德意志，將機械戲曲作尋求機械的重壓所生的強烈感情爆發的意義之作用，在意大利，將機械戲曲看作人生的美底構成的目標。意大利未來派的主腦馬里涅特是機械崇拜的祖師，反之，爲機械學的教授者則是俄羅斯。

在有產階級那裏，機械是榨取勞動者，使他們富足的工具。對於無產階級，機械是製作將來的進步與幸福之偉大的用具，云云。所以，無產階級，他們將他們一切社會底，道德底屬性，都放在機械上——活動性，能力，勇氣，清潔，鋼鐵的神經，硬度性，精確，律調，形態，不撓性等等，勞動者想將思想和行動適應機械的道德性與真實性，有什麼奇怪呢？

例如，在海耶爾霍里特(Meyerhold)的戲劇「地球轉變」中，最後一幕，除安置一架刈草機之外，什麼背景也沒有。俄國演出的機械劇，有兩個教育的目的：其一，作爲生物機械學的機械學的科學；其二，是恐怖主義，這是精力經濟的科學。愛倫堡(Ilya Ehrenbourg)說：「現代人的色彩應該是健康，明晰，社會性與生活

底；新藝

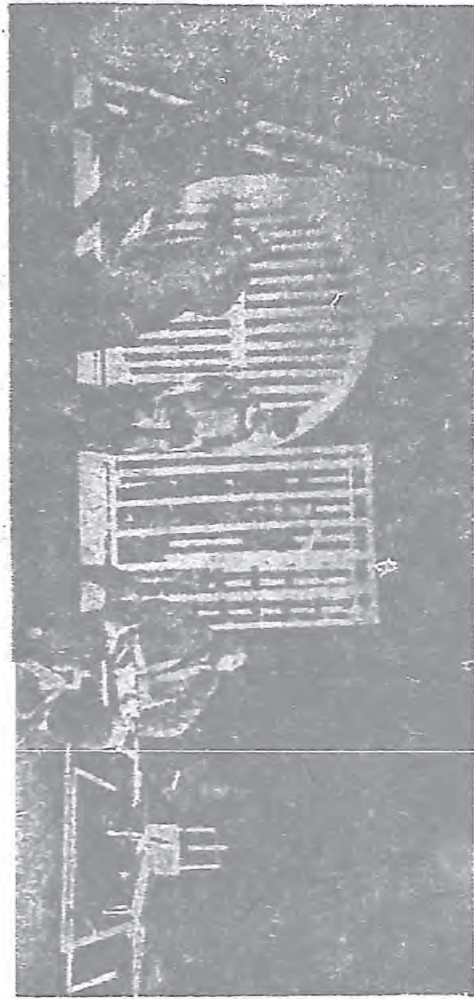
術的基調

應該是男

性底，樂

天底，力

學底，現



Meyerhold 劇之一幕

實底。疾

走與飛躍

的新時代

的速度，

現代人的

生活的律

動(Rhythm)是在大都會，特別快車，飛行機，機關車，無線電之中。現代正是力學時代，是工程學的時代。所以，新的藝術首先應該去學習構成運動。『塔特林說，新時代的俄國，以三角形正確地象徵了。那是截斷地擺脫無益的累贅的三角形。塔特林(Tatlin)所作的第三國際紀念塔之模型，選擇鐵材與玻璃為材料。鐵材與玻璃，就是現代建築構成材的兩個原子：鐵材的硬度與堅牢性；玻璃的明朝性

與健康。

機械時代的文學，是可以等待這些原質的結成吧！

在那裏，正確地理解俄國與其他各國的機械與文學的交流，恐怕大要可歸納于下四點：（1）機械用爲有益的宇宙活力的解說者。（2）在其心理上，將機械作爲無產階級的解放者或新道德論理的解放者，宣傳他們的能力。（3）機械學上，是從機械而來的新技巧的利用。（4）美學上，是勞動美的理解，和色彩，形式以及機械的物體底運動美的理解。

六 新人本主義的機械否定

在機械王國亞美利加的文壇上，機械時代的否定，由新人本主義（Neuhumanismus），從一九二九年到一九三〇年高唱起來了。

亞美利加的悲劇的作者德拉沙（Theodora Dreiser）最近對亞美利加的新聞記者

唱着極端的亞美利加文化的悲觀論。他說：

『亞美利加的出版物，現在以什麼來和民衆發生關係呢？寫的東西，不是無意味的戀愛問題，就是二十年來，民衆的物質底體驗，探偵世界的某個放姿者的冒險。……現代亞美利加的人生，加速度地，驅向社會悲劇方面去了，文學也傾注於諷刺和嘲笑了。恐怕，我們要有朵斯妥夫斯基似的悲觀文學也未可知。』

亞美利加的新人本主義的兩個綱領之一，說——機械時代無遺漏地走遍全世界了，大量生產與標準化成爲公式，個性與創造棄如敝屣。『作家必須盡量與多數的平凡人一致。凡表現他自身的獨立思想，就是大的違禁品，就是亞美利加主義。』痛詆尊量過于質。奧布連（E. J. O'Brien）的機械之舞蹈（The Dance of the Machines）是解剖生活的機械法則化，影響亞美利加民衆心理與亞美利加文學的程度，和駁擊亞美利加文學，尤其是亞美利加短篇小說的大量生產的標本。這時候，接續出來的新人本主義的論者們，指摘機械時代的抹殺人類，無論那個都極其勇敢。這

並不是看機械發達看爲與自然美相剋的初期似的悲觀，而且也並沒有如第二期看機械爲重壓人類物質生活的憎惡感，這是將機械和人類心理發生關係的第三期之機械否定論。

七 汎濫戰爭的文學

“The next will be a contest between machines.” Happy day! machines cant write memoire.——

(下次的戰爭，將是機械的戰爭。幸福的日子！因爲機械不能寫回想錄哩。) 從一九二八年到一九三十年，戰爭文學的汎濫全世界，比這諷刺的警句發生的程度還殆有甚焉，殆有甚焉。第一聲的作品，是英國戲曲家雪利夫(R. C. Sheriff)的戲曲「旅路之終」(Journey's End)；但在一九二九年德國一個青年作家雷馬克(Rich Remarque)的「西部前線無戰事」出版以來，戰爭文學，突然達到動

人心目的出版界的最高峯了。

「這著作既不是非難，也不是懺悔。更不是冒險，什麼緣故呢？因為在站在死面前之人的前，死決不是冒險。我想和他們說的，是對於青年的後代（Generatoin）因為他們即使沒有受過砲彈，但他們是被戰爭破壞了的人們。」

前面放着那樣的序言的三十一歲的青年所寫的「戰爭時代」國民的運命，真正的友愛的「西部前線無戰事」，正月出版即刻銷完三萬部，其後，每週以三萬部的比率賣出。在美國，翻譯于一九二九年六月，數月間，消完二十一萬部；英國於同年四月翻譯，銷完十五萬部，法國二十一萬九千部，其時，在德國本國已賣出八十八萬部了。真是可驚的奇蹟。一方面旅路之終在其本國也是破天荒的賣數，此外在劇場上也是輝煌的成功。在英國西部戰線被看客叫好之時，同時，旅路之終在德國排演也大受歡迎。雷馬克的小說，受德國的平和主義者，和軍國主義者兩方面的歡迎；雪利夫也同樣是從侵略主義（Siegismus）和急進黨兩方面受到喝采。在那裏，雖

有兩個不同的作品之雰圍氣，然而，一般地，俱是在反抗戰爭而爭鬥，和菲難戰爭的觀點上描寫戰爭，是可以注目的。旅路之終雖然在結構上混雜凌亂；但是，這不是作家的弱點，是由於大家的正直和公平的態度，那樣的批評，殊不免使人忍俊不禁吧。不過，這戲劇沒有感傷性和富于迫力的部分，大家都公允的承認了。

從西部戰線博得奇蹟的好評以來，在當年各交戰國的出版市場上，完全佈滿戰爭文學陣的砲隊了。在德國，有格萊塞（Ernst Glaeser）的「一九〇二年級」（Class of 1902）與雷恩（Rein）的戰爭（War）；前者，也可以說爲生于一九〇二年的作家自敘傳的心境小說吧。他在參加一九一八年的戰線的時候，還未成年。留于國內，而戰敗國之苦慘，痛刺善感的少年之心胸。「戰爭，是養育我的母親嘛。」——這樣呻吟着。至於，戰爭，這篇作品則以老母送二個兒子到戰線的信開始，是那麼樣真實的戰爭記錄。目擊戰爭的主人公，雖是步兵的一個伍長，但他所觀察而說出的生活，是廣闊的數萬集團的人們之記錄。如格萊塞和雷馬克一樣，不是爲批

判而疑視現實，而只是將現實當作現實的報告的活躍之衝動，所以，新鮮明白，而且以折取嫩草莖莖然奏刀似的技巧而使印象直撲于目前。這兩篇作品與西部戰線合併起來，是德國戰爭作品之優秀的三部作——這樣的遠想，自然不是無理的。其中一九〇二年級也是德國最好銷路的作品之一，在兩三個月間，有賣盡三十萬部之勢；特別爲出征軍人所愛讀。

然而，曾經從十三年前的世界血污的戰線，送出反帝國主義的代表傑作「炮火」和「光明」(Globe)的巴比塞，批評雷馬克的西部戰線，却說爲——這雖然給社會以相當注目，但事實上並不能說是新的作品。就是十三年前所發表的奧大利作家拉茲科的戰爭的人們，藝術的價值還比較它優勝。那是更完全，更強有力，更明白的作品。同時，批評雷馬克缺乏幾分深刻，缺乏展開性，他說，這個作品的根本缺陷，即在：作者雖是苦于資本主義的榨取者，但爲資產階級外交的失敗，忍嘗任何的苦痛，再則，對於穿着軍服的勞動者的問題，總之，在軍國組織之內，作爲肉彈

而斃命的兵士們，受着怎樣的報酬——對於這個問題，在他的作品裏，並沒有給與什麼解答。總而言之，在直血戰爭，而沒有寫到人類該做的使命，就是與我們的思想不同的。不過，他承認這作品的成功，而說世界戰爭文學以這作品為中心而復興了。

此外，還可以數出亞美利加巴梭斯 (John Dos Passos) 的三個兵士 (The Three Soldiers) 赫明圭 (Ernest Hemingway) 的武器之告別，或捷克斯拉夫哈色克 (Jaroslav Hasek) 的善良的士兵斯威克 (Sveik The Good Soldiers) 等。戰爭文學也已經越過絕頂。雖然戰爭作品的廣告還是無窮無盡，但在一九三〇年之春，如倫敦書舖子所云，已經有八九成夠了。「曼徹斯特導報」(Manchester Guardian) 關於戰爭作品的洪水，有如下的冷嘲：「戰爭文學若是以為僅在一九二九，三〇年兩年間出現的，那就錯了。從一九一九年到一九二七年來出現的小說，回憶是大的數量，只不過沒有為人所注意罷了。最近的「幻滅文學」，一名戰爭作品 (W

st. Books)，與一九二七年以前的作品不同者，是因為從來滴水變成洪水，斷然水是混濁之故。」

那麼，戰爭文學的洪水究怎樣起的呢？曾經挾在一九二三年到一九二七年的軍縮會議中——從一九二五年以來，亞美利加的戰爭電影，以偉大的容量流出世界有兩三年了。英國，德國也接續的制作戰爭電影，日本也有播種戰爭作品的時機，然而，在兩三年就停止流行了。這不是靠特別共通的政治之衝動，蓋電影術的發達，進步到不論怎樣大的場面以及材料也能攝影。倘以現實為材料，那麼，沒有像戰爭那樣的興奮，場景瞬息變化的表現的。而且，像戰爭那樣一般地被理解和刺戟國民性的東西也沒有。題材的窮迫，就是一時風行這戰爭電影的原因。但這又是另一問題。

英國的戰爭文學，則是記錄，回想記，實驗談，較之文學還要多。故，沒有文學地記錄的戰爭文學。在德國，小說，戲曲，比之實驗談回想記要多，不過，比較

劣的作品也有。一九一九年，德法的戰爭文學批評家，照從來批評家的口癖來說，大戰直後戰爭作品的傑作還沒有出來。至少若不候到十年的期間，是徒勞的。大戰直後，國民的頭腦，對於文學過於熱烈，同時，材料也非常散漫。因為沒有在適當距離省察大戰和正確地認識自己所住在的環境之餘裕；這麼樣大規模的大戰，還沒有造成在文學方面成熟的東西云。然而戰爭文學的洪潮並沒有候到那十年的到來，就像現在似的奔流了。西部戰線的作家雷馬克，在這裏，可以代為答辯吧！

「我，幾次試作戲曲，但一向都沒有成功，以劇烈的絕望而苦透了。爲什麼會爲這麼樣的絕望所襲擊呢？我以充分的意識，組織地，開始審慎思考可以認爲是其原因的東西，在各色各樣分析精神之後，看爲不一樣的分解戰爭中的經驗來看。留心一看，那麼，從軍的人們無論是知己，友人，誰不是煩惱于同樣的憂鬱呢？不安如刺之在背，沒有一定的目的，一想到熱烈，又急遽地變爲冷淡了。總之，被奪取一切的慰安，所以無法救藥。戰爭的陰影，這樣地魔鬼似的纏着心靈。因其無意

識而特別酷熱。在這陰影襲來的時候，我將這書片斷的寫，以六星期寫完了。」

雷馬克所苦惱的不可捉摸的陰影，並不僅是雷馬克所苦惱的。不論站在一九一九年以後的戰線的人，或沒有站在其中的人，皆以同樣的程度苦惱着。這即是所謂世紀病。那個原因，是籠罩世界的社會不安與經濟苦。是舊的組織與秩序的崩解，新的後代們之茫無希望的前瞻。那究竟從什麼地方來的呢？不論那一個也都是從世界大戰發生的。沒有參加戰線的新的後代們知道這不明真相的大戰的實在，是什麼一回事。沐浴于槍林彈雨中者，也想從其體驗中絞出大戰的人生哲學，想探求其意義。所以，在其苦鬥最深刻，檢討最真實的德國，比較優秀的戰爭文學是沒有不發生的理由者。可是，在一九二九年——三〇年代，前世紀的戰爭文學是絕跡了吧。即會有下次的戰爭，但那戰爭，在兩種的意味上不是一九一四年的世界戰爭。第一，是以後的戰爭不會以那世紀以前的君主，金權者，與軍人的鼎足（*tripod*）而起吧。第二，也許第二次的戰爭，是不依存人類的精力，一任機械力吧。不論從那一

點看來，戰爭文學的形相是不同的。這樣，從一九二七年到三〇年的戰爭文學，雖然是其最後的形態，然而傑作却少得出奇呢。

第五章 大戰後文藝思想之主潮

一 大戰後的「is」之流

「Expressionism (表現主義) 藉「ism」(主義)的 Expression (表現)」。作為 Expression 的藝術的文學之概念的 Expression 的論理，是在一世紀或更以前，批評家常當作常識而採用的根據。」——有一位解說表現主義之意義的歐洲批評家那樣說。可是，藉「ism」的 Expression，並不祇表現主義。「ism」是匯合思潮之流的特別之指標。所以，以大戰為分水嶺，在世界的思想界中像星霧似的，許多的思想系盤繞而流行了。在這裏，將那在可怕的多樣的渾沌之中，將以最明晰的色彩，橫流大戰以後十二年的世界文學的「ism」，一加觀察吧。

(1) 首先有意大利的未來主義 (Futurism)。那是一九〇九年馬里涅特所

宣言的新興運動。自然，是不斷的流動，定形的東西，不論那裏也沒有。着重這流動狀態的瞬間的一點，表白由於瞬間內的時間的變遷，而祕藏於內的狀態的全景。而且，有價值的藝術應該是表現瞬間的東西。什麼緣故呢？因為人類的本質，在活動，喚起現實意識的，是動底東西的緣故。根據這範疇的未來派的繪畫，藉表現動底感覺而解決容量。演劇與跳舞，以極度的躍動與喧音的混合（Cocktail）使原始人之情熱緊張而爆發。未來派的藝術高唱野蠻主義。如一九一七年，馬里涅特所主張的未來派跳舞，想以獨創的音樂求得效果，而得怪奇派之名稱。未來主義藝術的一部分，那麼樣有與大戰所表現的氣分的一部的象徵相似的；所以，在大戰期，七年前所宣言的未來主義，如不死鳥似的更生，重新伸張羽翼而來，並沒有什麼奇怪的。

(2) 其次，德國的表現主義 (Expressionism) 繼之而起了。藝術，是藝術家使觀衆或讀者的感情移入創造的情緒與精神的媒介的中間物。倘若觀衆僅以物

質的眼來眺望，那麼，他所觀察的，不過是書的荒唐而怪奇的物象而已。印象主義，爲想再現人生的複雜性，而給與瞬間的觀覺的印象，但是，表現主義，則將久遠的事物加以對象化，而避免無意味地描寫外在世界之姿態。從那樣的繪畫手法入手，所以，表現主義的戲曲或作品，將効力放在集中力上，極端地使用語的單純。因在



德國表現派劇佈景之一幕

主觀的躍動與解放中，聚集一切的衝動；所以在情熱，傳統的破壞，感激，原始的怪奇性等上，有與未來主義一脈相通的地方。哈孫克利華說，言語是火焰的音樂，但在表現主義上，其表現的思想的本

身，是火焰炸烈的東西。反抗權力，反對戰爭，高唱革命，暴露德國政治的內幕之優秀的表現主義作家們之作品，強有力地表現抒情時的技巧中，強烈衝動了戰爭中所激動的各國民衆的藝術心的，就是那火焰炸烈的言語。然而，表現主義在大戰的熱情漸次醒覺的一九二一年之際，對於思想和技術兩方面的缺陷，遭受指摘，不久就褪了顏色，但是，一時除了法國之外，其他如德國，瑞士，一直到北歐等國，都廣佈了表現主義的迫力。

(3) 大大主義 (Dadaismus) 一九一七年由羅馬尼亞的查拉 (Tristan Tzara) 和德國的休爾生白克 (Hulsenbeck) 宣言于支利利希的珈琲店，一九二〇年二月五日，會合于格爾·派列·得新賽利，作示威運動。『大大是驅散觀念的語言，大大也不是意味什麼事體。』作爲訂正那譯語，查拉宣言『我反對動作，不是爲止息矛盾，也不是爲肯定。我並不贊成亦不反對。而且，我也不說明。爲什麼緣故呢？因爲我討厭意義 (Sense) 的緣故。』——可以感到一種朦朧的虛無主義的氣味。就

是這樣吧。在未來主義和表現主義對於世界大戰支持着積極的批判之態度的一九一六年，大大的一羣，集結於一向聽不到砲聲之中立國的平和鄉土，瑞士，創立大大的運動了。誠然，大大特別引起世界文壇的注意的——是自世界大戰告終的時候。大大運動因為叛逆過去傳統的美的樣式和感覺，所以，用語也不借用既存于前代的任何語言。藉記號似的大大語，將想說的意義確切地傳達于對手。為機智，技巧，而且時常為清新潑辣的光輝所惠的法國文學，在各國之先探入，秀羅特，摩南 (Paul Morand)，貝羅似的現代著名散文作家們，在這主義中看出才能來，也有可能的事。

(4) 像表現主義揚棄為新即物主義一樣，辯證法底止揚大大主義者，可說是新現實主義 (Surrealisme)。一九二二年，大大創立者查拉，在衛馬宣言：「準備，辭職。從大大主義運動最初辭職者，就是我。」於是，離開大大的陣營而去了。大大主義只注意於消極的破壞和反抗的精神，而沒有注意于新的建設之積極

的意志。於是，在一九二四年十月，愛蘭公，兌爾推，阿爾托，蘇頗，布魯東等發行機關雜誌「超現實的革命」(L'Évolution Surrealiste)。超現實主義不是主義，亦不是美學。是世界的 Vision (幻景)。超現實主義試想將經驗加以抽象，從柏格森，佛羅以德 (S. Freud) 抽出理論之根，而企圖訴諸下意識的潛在力。所以，超現實並不是超脫現實，而是潛入現實。實證科學是將世界變成沙漠的。他們雖企圖以顯微鏡發見真理，但事實上在我們的周圍，幽靈也是充滿了的。神怪與妖精重新復活，奇蹟又再生了。超現實主義，排棄調和與組織，而企圖在不合理，本能，野蠻底作風中探求藝術的表現。然而，在不同的角度，認為是小資產階級的觀念底文學之超現實主義，現在，更尋求廣大的精神活動，甚至對於革命文學也關心起來，可是，牠向什麼地方和客觀的現實主義底革命文學連結起來呢，還是怎樣復活呢，這些預測却留在明天了。

(5) 德國的新即物主義 (Neue Sachlichkeit)，一九二六年，由於修特

倫海姆的喜劇烏茲那哈學派 (Die Schule Von Uznach)，以新的客觀性 (Neue Sachlichkeit) 之名流行起來了。而且在一九三〇年，依新即物主義而作的作品也出現了幾種。德普林的柏林，亞歷茨的空場，其中也是以即物底特異的文體寫的，作為新即物主義之代表作，而博得好評。發表一個報告 (A Report) 的未遂的逃走 (Die Flucht Ohen Ende) 的羅斯 (Joseph Roth)，也被數為新即物主義的代表作家。新即物主義，是對於表現主義要將感激和破壞的理念表現於現實以上的文學之反動，不在抽象底意味上，而在觀念底姿態上，具體地把握事象，抱着尖銳的批判和複雜的靈感，一面將它凝然沉潛而以現實主義的手腕加以寫實的描寫。總之，即是所謂就物寫實。那種作風，是選取敘述或報告的兩個條件，對於表現主義的主觀的過剩燃燒，是以客觀的態度為要素。法國的瓦爾兌馬·喬治說，法國的超現實派和德國的新即物主義完全在正相反對的理念之下，新即物主義，說來也是亞美利加主義 (Americanism)，是機能主義，是實用科學，是効用底。新即物主義以

兩脚規和丁字尺繪畫，而超現實主義想創自動制作，換言之，即無意識制作。超現實的法國和新即物主義的德國，精神底合作也是很困難的。

譯註——*Neue Sachlichkeit* 直譯之當作「新客觀主義」，日譯為新即物主義。尊重事實，而排斥理想與感情，推崇歌德釋勒惠特曼與辛克萊，故亦有認為「歌德主義」(*Goetheanismus*)者；與現在普通指 *Prolet-Realism* 之「新寫實主義」又小有不同。

(6) 佛羅以德 (*Sigmund Freud*) 教授之精神分析，浸潤現代文學的領域之廣汎，有令人可驚者。法國之超現實主義文學與精神分析有不可分離的關係，「不過超現實之超越的最後的歸宿的地方是下意識」，是可以想像得到的。因為這樣，安得列·布魯東論超現實主義也宣言應該感謝佛羅以德，布魯東說，現實主義又有用語言用文字以及其他各種手法，表現思想之真實機能的目的，它是純粹的心理自動主義，沒有理性的管理，思想在美學底道德關心之外筆記下來。不受理性之管理，筆記于美學底道德之關心以外的境地，不是僅可求于下意識之世界麼？這

樣說來，精神分析學在表現主義的作品中也占重要的地位。查拉在其所作「興克曼」中，高叫沒有看見夢的力量的人，沒有生的力。在雷翁哈爾特·佛蘭克·溫加爾的作品中，表現潛伏于兒童內部的感情抑壓，以可怕的爆發力，從無意識界飛出意識界。威爾飛的小說「有罪者，非兇手而是被殺者」，反映父子之間的錯綜（Complex）的悲劇。在「鏡人」之中，被抑壓的感情分裂人格，表現類型不同的第二自身。表現主義想以幻覺的形式抓住在表現之底的內界真實。佛羅以德之在潛在意識中尋求線索，作融進無意識下意識世界的門徑，不是無理的。精神分析學到法國來，生產「索董與公莫」（Sodome et Gomorhe）等等大作，一九二二年逝世的法國文壇彗星普爾斯特（Marcel Proust）之作品即其支流。普爾斯特在心理描寫的方式上所作的革命，是不亞于「自然科學上發明顯微鏡的程度」的偉大功蹟。他之成爲像蛛網似的有奇怪光澤和粘得氣味不好的心理診察之本領者，是尼采叔本華之厭世哲學和佛羅以德之潛在意識之世界的混合。「關於藝術創作之最高問

題，是如何躍出人生之深奧」(斯退文·狄達拉斯之言)。「幼里西斯」(Ulysses)之作者，愛爾蘭之最後的反虛名論者(Anti-nominalist)的覺依斯(James Joyce)作佛羅以德主義者(Freudian)的價值，由他是大大主義者，超現實主義者，象徵主義者的視角，也充分可以估量；至談到女性作家吳爾夫(Mrs. Virginia Woolf) 威斯特(Rebecca West)來，已經是掛着招牌的Freudian。「夜與晝」(Night and Day)之作者吳爾夫，想捕捉無從捉摸的真實，有意識無意識界之神祕的鬥爭。經過第四次元流動的媒介(Medium)，表現過去與未來的朦朧的遠景，各種人物飛鳥似的明滅。她想表現這樣幽靈似的徜徉着的人類之更深的自己之姿態，而表示他的渴望，我們的視界往往認為有的真實自己，事實上是淺近的存在。威斯特之處女作「兵士之歸鄉」(The Return of the Soldier, 1918)出現之際，精神分析學尚未侵入英國。典型的英國青年克里斯脫哈和馬格列特，和跳舞于不可思議的心靈現象之上的戀愛戰鬥的故事，使威斯特女士被人目為喬治五世時代之最

有希望的女性作家。在可說是第二作品的評論小說「審判官」中，譚在意識和傳統的概念沒有告訴他以前，兒子對於母親，女兒對於父親抱着肉慾底渴望，抱着從來佛羅以德的原則，解說這個葛藤如何從他做一個青年生長以來，變為論理底叛逆和社會底犯罪。「哈列特休謨外傳」(Harriet Hume 192)，又傍題為一個倫敦的幻象 (A London Phantasy)，他心中知道他叛逆的將來，但他覺醒的自我 (ego)，不將她弄手時是不知道的。這是潛在意識矛盾所生的悲劇。此外，在羅連斯 (D. H. Lawrence)，理卡德孫 (Dorothy Richardson)，福德 (Ford Madox Ford)，梅因 (Ethel Colburn Mayne)，赫胥黎 (Aldous Huxley)，曼殊斐兒 (Katharine Mansfield) 等人之作品中，多少以潛在意識為題材。

(7) 民衆主義 (Populism) 是一九二九年之後，由法國作家之一羣，宣言其發生的新文藝運動。他們所自稱的 populist 的名字，固然有人批評較之二十世紀

之法蘭西的政治運動，更像十九世紀美國之政治運動。據創立者錫里夫（André Thérive）、雷門涅（Leon Lemonnier）之宣言，謂我們已倦于俗物文學之Châteauesque（時髦堂皇）的狀態了，我們要描寫民衆啊。首先，我們希望自覺來研究現實；在某種意味上，我們反對自然主義。他們的用語，現在已時代落後了。——我們又排斥他們之社會學說的重壓，這不過是使他們的文學畸形不全的東西。不過，我們將要保存自然主義之永久的諸要素能。尤其是要做他們選擇題材的勇敢。某種程度的玩世主義和煩瑣性，我們也不避免。因為，現在是以警句（Paradox）向有智識的人士作訴說（Appeal）的時代。我們下降到形成社會之大半的下賤平凡尋常的民衆中去。在他們生活之中，有悲劇。一束的集團的我們，以“The Populist Novelists”（民衆主義小說家）團集于錫里夫旗幟之下云。

民衆主義曾在Lewis、Drieser等人高唱之下，起于美國，一時書店以民衆主義之出版物，惹人嫌惡，不久，就冷却了。法國的民衆主義怎麼樣呢，民衆主義是

以左拉爲典型而抬出的，但民衆主義採入自然主義之玩世主義，宣言拒絕（Look-out）社會性。然而，無論高叫描寫幾多民衆，回避社會性的民衆的存在，什麼地方有呢。這被認爲小資產階級底藝術運動，在比例上不見光華燦爛的活動者，就是這個原故罷。出了少數的作品。

（8）亞美利加的人本主義（Humanism）與過去的人文主義本質異趣，是重新表現其特色的，人本主義，不當譯爲人文主義，與人道主義更不相同；近代的物質文明逐漸地使精神文明崩壞，信仰與創造性，要匿迹于現代世界之地面——抱着這樣的信仰的一批教授，批評家思想家輩，企圖在人本主義的口號之下作精神革命者，就是這個運動。一九〇八年由白璧德（Irving Babbet）莫爾（Paul Elmer More）所計劃的思想十字軍，自一九二九年以來，迅急地擴張勢力于美國，以「個性之更生」「打倒科學專制」爲目標，已經殺進文學運動上了。作爲物質文明與機械標準化極度展開的美國國民生活之思想反映，雖然不是無意味的，然而更迴

避社會之現實，謀現代之救濟于觀念之世界的意識，倒是有毒的反動主義。站在以爲是無非是一種棒喝主義（Facism）的立場反駁人本主義的理論，在現狀之下，此後將和人本主義并出于市場。

二 將來的明日之前瞻

這樣，將來的明日的世界文學之情勢，將看見怎樣的推移呢？

自十九世紀末期裝飾二十世紀初葉的世界文學的巨星死于大戰以後的重要的人，現在可以數出德國的蘇德曼，奧國的霍夫曼·修塔爾，威德金特，西班牙的伊本涅茲，法國的安那托法郎士，陸蒂，布魯斯特，布列波，英國的斯溫班，哈代，孔拉德，比利時的魏爾哈倫，愛珂，波蘭的顯克微支；列孟特捷羅孟斯基，俄國的查文科夫，葉賽林，馬雅科夫斯基，女優杜則，推利，跳舞家伊拉德那鄧肯等。這些人們，已經是作了一時代主潮的藝術家。不過，次代的新人以如何的新才能更生

該國文壇之新生面，究竟是興味之中心。安那托·法朗士逝於一九二四年。一九二九年有一個雜誌向法國作家問法朗士不朽的價值。有人答道，他是無聊，無聊，第三個無聊。有人答道，卽令一讀法朗士，但沒有再讀的價值。埋葬舊人的速度之波，極度猛潮化的現代，誰個不恐怖呢？巴比塞嚴刻地酷評「布魯斯特只是以一身投入輕浮者（butterflies）的世界，克羅德爾（Paul Claudel）溺于迷信之底，季羅多和摩南（Jean Giraudoux and Paul Morand），是特別快車與昇降機，外交家，和避暑地之觀察者，雖然想震動資產階級，可是事實上僅僅只是跟班。科克托（Jean Cocteau）是「無生氣者，有愛嬌的丑腳，貴族的把戲家」；不過，雖然不能看見羅蘭布爾捷（Bourget）陸蒂（Loti）巴列斯（Barres）巴贊（Basin）時代之雄大而富于意義的巨大之作，但是以華列黎（Paul Valéry）季德（André Gide），科克托，摩南，加爾科（Carco）等爲中心的現代法國文壇，清明的情熱，明朗的拉丁底聰明，以及各出心裁的各個作家，以自己自由的天稟創

作的法國文學之傳統，仍不斷送出新人于文壇，不失法國文學從來的權威。還有雖無大力，而如機械派似的象徵新時代的一羣。德國劇場在一九三〇年為極端的財政危機所襲，僅以不含政府保護之劇場的都市諸劇場而論，去年之損失額，已達五千八百萬馬克。一來是由于觀覽稅之高以及俳優工錢之高，民衆劇場等，因為沒有打算，有絕滅之勢的消息。然而全體看來，德國文學在無產文學之可怕的發展下以及在資產者文學那裏，產生德國式厚重的作品，也有新即物主義的新主潮，誠有生動活潑的生氣之躍動。次于俄國的盛況，也只有德國而已罷。英國文學已入衰老期或凋落期是無可否認之事實。英國小說江河日下無救藥的希望，束手的悲觀論，橫流于英國的文壇，不是無故的。文學之展開，反映社會情勢之如何，後世之史學如何觀測英國之今日呢？棒喝主義的意大利，也陷入古典主義之中。只有到西半球來的新世界之亞美利加文學，這四五年間正以壯麗的進勢，整花旗，影片和聲調，進擊歐洲。留依士，倫敦，德拉沙奧涅爾，布龍菲爾德，約翰，巴梭斯，赫明佳等，在

德法俄諸國大規模地翻譯出來，爲讀者所歡迎。法國之戲曲家，對於美國劇之侵入法國，大發雷霆，又在馬德里特之國際作家組合總會上由歐洲聯盟（Block）之結成，提議要實行禁止美國劇輸入，也是一九三〇年之事。次于德國有希望的，是明日之美國文壇。

自一九二二年馬蘭（René Maran）以小說「巴陶拉」（Batouala）受龔庫爾獎金，在黑人文學上吐萬丈之氣燄以來，亞三加（Atim-Assanga）亦以「黑潮」（The Black Wave）爲世所知。卡爾瓦頓之「黑人文學選集」也預言：黑人文學之將來，又是大有希望的黑潮之卷帙。

終。

文藝論著

光華書局出版

文藝論集	郭沫若著	一元
花東	魯彥譯	五角
現代文藝雜論	保爾著	三角五分
戲劇短論	徐公美著	五角五分
歐洲三個時代的戲劇	田漢譯補	五角
藝術論集	李朴園著	八角
藝術文集	華林著	五角
唯美派的文學	滕固著	五角
新藝術全集	新藝術社編	一元
古詩十九首研究	賀揚靈著	三角
文藝方法論	陳彝蓀著	五角
曹子建及其詩	洪爲法著	五角
使命	成仿吾著	七角
文藝創作講座		每卷一元

1—2000册

大戰之後世界文學

中華民國二十二年二月付印
中華民國二十二年四月出版

版權所有

不准翻印



原著者 千葉龜雄

譯者 徐翔

發行者 光華書局

印刷者 光華書局

每册實價大洋四角五分
外埠加郵費二分

總發行所

上海光華書局

地址：上海四馬路
電話：九二六八九

#1 /

204142