

學術研究會叢書之四

近代文學十講
卷下

學術研究會總會發行

近代文學十講下卷目次

第七講 自然派作品的特色

1. 科學的製作法
2. 醜惡的獸性描寫
3. 人生的斷片
4. 精細的「周圍」描寫
5. 個性描寫
6. 印象主義
7. 短篇小說及近代劇

第八講 最近思潮的變遷

1. 新的努力時代
2. 輓近的思潮和哲學科學

第九講 非物質主義的文藝(上)

1. 新浪漫派

2. 文藝的進化

3. 最近文藝史上的事實

第十講 非物質主義的文藝(下)

1. 心理解剖

2. 執近文藝之神秘的傾向

3. 象徵主義

4. 耽美派和近代詩人

近代文學十講

第七講 自然派作物的特色

單說作家的思想，即人生觀或社會觀，那麼，不依據什麼文藝，即以議論或哲學就行了。又僅以做作品題材的事件，那麼，新聞的三面記事之類，或我們日常眼前所見的平凡的事件，便不看什麼戲曲和小說也可明白了。即就一個作品，在其背後的思想 and 描寫出來的人物事件，把兩方全然離開來看，無論怎樣佳作，沒有藝術的價值了。兩者渾然的相融合調和的地方，正惟有作物的真價。詳言之，作者以自己的思想和人生觀，怎樣按排布置，



到作中的人物事件，作者怎樣依其題材貫通其事象，洩漏自己的社會觀藝術觀，在這種地方，正可看出作物有藝術品的價值了。近來日本，論西洋文學的人中，專門把作者的人生觀社會觀，抽象的哲學的承論，忘却了研究爲藝術品緊要的特性，看了這種人，我常覺遺憾。

就自然派作家的厭生懷疑的思想，機械的人生觀等，在前近代思潮裏已略說過了。本節把這樣思想做根底的作品之特性，作者製作上的用意等，略說一下。

一 科學的製作法

文藝上的自然主義，既爲科學萬能思想之論理的歸結當然所表現出來的，那麼，其根本的特色，也是科學的態度。正如顯微鏡下，檢查微菌的生物學者，胸中毫無何等偏見，無念無想，以精緻嚴密客觀的態度，來觀取事象的真相，可無須再說了。

所謂客觀的態度，是不被悲喜好惡美醜等一切主觀的色彩所染的描寫。作者不雜以自己敘情的，詠嘆的分子，如其所見如實的描寫之意。不是像古時浪漫派作家那樣：作者先自哭泣，引誘讀者的淚；又不是作者先自笑了，來引讀者的笑。哭笑是隨讀者的心意，不過把不能不哭或不得不笑的人生斷片，如實描寫，投到讀者的眼前，作者是毫不動色的冷靜的態度。

換言之，作者這箇人，不是直接的表現在其作品的表面，只要應該寫的東西，給他寫了，作者的任務便完了，對此而作者沒有什麼給他解決的。把近代生活的暗黑面，深刻痛切的描寫，來投到讀者的面前，就完結了。是善是惡都看不出作者本人的意見和主張。不是像舊文藝的笛卡斯啦，喬治三特 George sand 描社會缺陷的小說，或小仲馬 Dumas fils 的問題劇裏所見的，一樣一樣，作者對於描寫的人物事件，洩漏自己的所感或意見，或者對此所提倡事象的疑問，加以作者的解答，所謂依然無解決的地方，便是自然派

的特色所存之處。

法蘭西的評家，勃瀏基爾曾經論過「文藝上有同情的人物」*Le « Pitié »* *sonnage Sympatique dans la Litterature* 的事，就是小說戲曲，作中所表現種種人物之中，作者特對於某一人物，用充分的同情來描寫，托這個人物的言行，說作者自己的時候很多。元來作者不是意識的成功這樣，是自然而然的，現在莎士比亞所寫的人物哈姆蘭脫和法爾斯塔夫 *Falstaff* 便是一個例。還有時候這個人物，未必是作中的主人公，是從屬的 *Minor characters* (小人物) 代作者把篇中所有事件的意義及關係，說明給讀者聽，好像希臘古劇裏 *Chorus* (合唱曲) 的劇務，要這個人物來做。在薩加萊和愛麗倭脫的小說，作者露骨的到舞台面給他說明解答，或不這樣，間接的藉作中人物的口吻來行，最顯著的也有像梅萊台斯小說的例，把作者自身的議論二三頁連續的，表出在作中。然這樣的事，在讀者和觀客，未必是喜歡的，正如舞台上

的布置者，走出在舞台前來，或做活人孩戲的牽繩的人，在觀覽席看得見一樣，恐怕要減殺許多興趣。專取客觀的態度，作者自身不現在作品表面的自然派，在這一點，確是一個長處。即作者的同情，全不現在作物中，是 *stagnant*（不指人）的這一點，如莫泊三的作物，是自然派之第一代表者了。

托爾斯泰的莫泊三論，如下一節，最能說明這個特徵了，引用出來：

「有一個有名的畫家，把描寫和尙行列自作的畫，給我來看。這個作品畫得真好。至於作者對於其主題的關係，全然不現。所以我這樣問了：『但是，君以爲這個儀式是好的呢？加入這個儀式是應該的呢？或者不是這樣？這是我要問的。』畫家說：『我對於這樣朴直的樣子，要澈底的懇勸的回答，我關於此是好是壞簡直不知道，而且有知道的必要也不想，我只寫出人生便好。』我再問他：『總之，君對此有沒有同情？』畫家說：『有了同情也未可知。』再進一步：『那麼，君以爲厭這個儀式嗎？』很好的並且有經驗的近代的

畫家，可憐我無智的樣子，現出微笑來答道：「也不是這樣。」他不解人生的意義，對於世態不能動心，不插入愛憎的念，只描寫人生本物。莫泊三正和這個畫家相同了。實際在莫泊三的作品裏，沒有現出他的哲學思想，情緒，從 Objectivity（客觀的）Impersonality（不指人）的點來說，實達到極致。即同自然派，到了福羅培爾曹拉的作品，多少混雜了浪漫的分。更至於俄國都介納夫的小說，更加厲害了。如讀沈痛悲哀的敘情詩的心狀，自然滲入了我們讀者的胸中來了。因為作者的情緒觀念，多量的含在作中。但是這一點，元來和浪漫派的作者，所做的情形，放出無拘束的感情聲，強使讀者的淚是不能同一觀了。不外乎作者抑而又抑的情趣，自然的洩漏到外面來罷了。描寫總想弄他客觀的，但是自然的使讀者有敘情詩風的感念，勃郎台斯也這樣的說了。無論如何，都是這樣的情形，所以自然主義冷靜的客觀的態度，也自然有程度的問題，並且作者也有多少的增

滅。

還有關於這個客觀的態度的事，有一個注意的地方，便是有的作品，真是把作者的直接的經驗，如實的不加什麼潤飾，也不加技巧描寫給人看，實在其中自然派作家慣用的狡猾手段的地方很多。並且裝出平凡裝出自然在讀者的眼裏，真是引起實際的人物事件，生起那樣幻想，是他們的常套手段。從前梅萊台斯最後的小說凱爾脫和撒遜“*Celt and Saxon*”出世的時候，倫敦泰晤士報的批評家就說：「梅萊台斯氏他的作物裏，自己的主張議論，沒甚客氣的露骨的寫着，一點兒也不管幻想的事。但是法國的小說家，大不相同了。」正惟自然派的作家，最重這個幻想了。作者自身隱在背後，技巧啦，主張啦，決不現出作品的表面上來。實在是虛構的事，也巧妙的騙瞞，好像實有其事。還有人物事件都真像自然如實的給人看。無技巧給人看，正有大大的技巧在裏面。作者自稱為如實所見客觀的描寫的東

西，如不仔細看他，我們讀者就要被這個理想欺騙了，很巧妙的陷在作者的技術中。

以上所說的客觀的科學的製作法，直接聯關的一二件事，現在斷片的來說。

第一描寫病的現象。作者既經以科學的態度，好像礦物學者分析礦石；解剖學者，解剖人體一樣方法，到了極端，專們注目在這人和社會之病的現象，仔細觀察，行分析解剖。現如曹拉的作物，以現代社會的種種弊病做題目，調查病理學的地方，暴露種種徵候出來一個診斷。應用生理學的智識，研究人們之病的現象之醫學的小說，很便盛行了。

其中主多的題目，為病的遺傳之現象，元來這個遺傳，是達爾文的進化論和格爾登 Galton 的著書的勢力，在當時的學藝界大流行的學說。近代的文藝，直接的論這個遺傳問題，雖是很多著名的作物。在劇，第一有易卜

生的羣鬼西班牙愛乞格萊 Echeagaroy 的屯戎的子 Son of Don Juan 兩篇都是描寫父親的病毒，遺傳其子的慘憺情狀，使人戰慄的悲劇。在小說殺生的克爾忒族的相傳 The heritage of the Kurts 是第一可舉的作品，但是說起遺傳研究，差不多專門的作家，自然要算法國的曹拉了。

曹拉以這個遺傳觀做基礎描寫或一境遇——就是在拿破崙三世時代的國情，法國中流人士之代表的生活魯公麥加爾 Les Rougons maacquart 叢書，一共二十卷，正是從這個計畫做出來的東西，題為第二帝政的治下某一族之自然的社會的歷史 Histoire naturelle et sociaux d'une famille sous le Second Empire 發端第一卷，魯公家的運命 La Fortune des Rougons 是一八七一年出版。寫祖先不德，說遺傳之源。第二十卷派斯卡兒博士 Le Docteur Pascal 一八九三年出版，全部完成。這個派斯卡兒博士，實在是上面說過的生理學者克羅持，培爾那爾做了模型，博士從遺傳說立腳，考究得惡血一家

的系統，爲叢書全體的結末。

這部叢書，雖卽是做巴爾柴克的人生喜劇做的，同時曹拉不外乎抱自然主義——實驗小說的主張，在實際的作品上給人看。卽本來有病的遺傳一家的人，投在種種境遇事件和周圍裏面，描寫由此發生之種種現象之一篇科學的進化史。福克 Adelaide Fouque 一個病的神經的性的女子，是這一家的先祖，這個婦人先嫁給魯公家，後來又嫁給麥加爾家，從此所出來子孫的雜事，在這長篇小說二十冊裏寫着。社會各方面的事實，被寫在這裏面。卽政治，宗教，商工，菜店，魚市，治店，交易所，鐵路，生活，鑛山，無論什麼，關於現在社會各方面醜穢悲慘的事實，毫無忌憚精細的描寫出來了。現在把叢書全體裏面，舉出自然派之代表的作物，更爲有名的：

第七卷 L'assommoir 酒店（一八七七年）英譯 "The Dram Shop"

描寫巴黎的職工酒醉的樣子，曹拉第一次博文名，是這篇的作物。因

爲他的描寫，太無忌憚，暴露了社會的黑暗面了，出版當時，釀成種種議論，英譯和原文有出入，激烈的地方刪除了，另外美國李特 Charles Rea 改作劇本，成功很有名的東西了。

第九卷 *Nana* 娜娜（一八八〇年）

女優的內部——即描寫 *Prostitution*（賣淫）的生活，這本英譯在曹拉作品，是最早傳到日本的東西。

第十三卷 *Germinal* 陽春（一八八五年）英譯 *Master and man*

礦山的職工生活，資本家和勞動者的衝突爲主要的描寫了。閻梯 *Le Pêcheur* 做中心人物，被飢餓逼迫多數的鑛夫，對於暴虐的東家，同盟罷工，精細的描寫這樣慘劇，是非常醜穢酸鼻的東西。

第十四卷 *L'oeuvre* 製作（一八八六年）英譯 *His Masterpiece*

寫藝術家的生活，以畫家賽撒奴 *Cezanne* 孟南 *Manet* 做模型

第十九卷 *La Débâcle* 滅落（一八九二年）英譯 *The Downfall*

兩個兵卒的身上話做中心，描寫普法戰爭的事，戰爭的光景以及傷病兵捕虜的煩悶，攻圍中之巴黎城內慘澹的狀況，十分精緻的描寫了。

魯公麥加爾叢書裏，這五個作物，自然派的長處和短處，都代表出來了。

說起古時小說和戲曲，全然從作者的想像做出來的「作話」，到了近代自然派，重了科學的製作法之後，實際有過的現像，——詳細來說：作者把從前所經驗觀察的人物事件，還有憑着種種材料，精密的調查了來復寫的。所以大抵的作品，都有了實際的模型，所謂 *Documentation*（古文書類參考）就是說這個製作法。「文藝是人的記錄」探奴一派的所說，便是這個根底。實際的人物和事件做材料，並且其模型為一般所知道的例，在法國的自然派很多。曹拉自己變了裝，或出入在下層社會；或探險魔窟，其實驗的觀察，來做作物的材料，是有名的話。他的叢書第十五卷土地（*La Terre*）一冊，

細寫人們的獸性肉慾，書中說一貧窮的農民，給父親衣食的費用，不很願意拿出，就殺了他；並且要遮掩罪跡，連小屋都一起燒了。這種事全是實際上的事件，當時揭載在法國全國的新聞上有名的三面記事。還有福羅培爾之瑟懷利夫人等，把作者的父母親戚友人來做模型，許多的批評家都說了。

但是這是自然派的長處；而同時又為短處的地方，倒不可不注意的。

如果實際所有的事件，如實的寫了，雖即能夠得到科學的意味之真，決不是藝術上所說的真。斯蒂文宋的書翰集中，送給一個巴利 Baffi的作裏，

“The actual is not the true”（實事未必是真的）的一句話，真是不錯。

和事實完全同樣，未必能表示其真，繪畫比較照相，還是繪畫方面反能傳其真，是一樣的道理。然此事是從自然主義之根本的性質而來的，就是孰非，且待後段說最近的傾向時再講罷。

這個科學的製作法，還有當然來的一個特色，有描寫精緻細密 *Detai-*

Ischilderung. 一件事，曹拉福羅培爾和共庫爾兄弟，*Les Deux Goncourts*（兄弟）愛特門 Edmond 和弟裘爾 Jules 約前後十七年間，文藝上的作品，是共同共作的。他們的描寫，非常細碎，爲常人所想不到的微細地方，都寫出來了。

在前已經說過的，大凡以物質的客觀的來觀察一物，那麼價值這種事，便不能想了，事物之高低輕重的區別，也沒有了，一切平等，一切都爲平凡化。這種事情，正和近代一般民主的傾向，非英雄崇拜的傾向，互相一致。從冷靜的科學的觀察者的眼光來看，貓的一聲叫，和驚動天地山川，潛伏百獸的獅子吼，其間也沒有輕重的差異了。常人的眼光，看作沒趣瑣細的事在於那採觀察者的眼睛，和天下國家的大事情，無所分別。所以研究一種蚯蚓，有費一生涯的科學者；蚤的生殖器之研究，不惜十年歲月的學究也出來了。在於普通人，毫無興趣的小事，精寫了二三十頁的紙，不以爲什麼的自然派作家，也不外乎這一類的人罷。

一切的現象，調查非常精細，把這個如實的精密的描寫出來的例，在近代自然派的作物，差不多很多。現在先舉以前說過的曹拉的例來講；他所作的酒店，實在像一卷百科全書，結婚，喪葬，工場當舖，旅館，洗衣，舞蹈室，從這一類的東西，到在屋外的大街裏所行的娼婦，酒醉的苦楚，一讀生惡那樣精細的描寫了。元來曹拉製作的用意，是像以下所寫的。他寫小說，沒有預先想骨子給構，第一應該寫的事項，譬如礦夫的生活，或女優的內幕，澈底的精細的調查他的事實。還有引出作中的主人公，和從屬的人，擺到種種的境遇裏。他的性質或背景的寫生，即造許多的 *branches*。從這個人物的教育，以及一切的周圍狀態，綿密的研究；或親自去調查；或依賴人去調查，聚集所得的報告。這個調查的記錄成功，作品的一半已成就了，此個個分離的多數的材料，即印象的斷片，以論理的順序排列，集成一連續的東西。尋其各個原因結果的關係對於一個前件，*Antecedent* 論理的斷案 *Consequence*

接續而來，在於方法的機械的一點，真和科學者的報告書，沒有什麼兩樣。其間不雜一點想像的空想的分子；而且沒有用技巧潤飾的餘地。曹拉晚年之作，三部 *Les Trois Villes* 連續物之一魯爾特 Lourdes 一卷，這是曹拉惟物的思想大變了之後的作品，描寫南方法蘭西的靈場魯爾特地方，加特力教的巡禮雲集而來迷信輩的樣子。此作未出之前，曹拉有這樣的話對人說：「我已經做成了千七百頁的記錄，小說已經是成功了，以後只要去寫罷了。」要想精微的描寫，作許多記錄，這樣用意，是近代的作家都做的方法，亨利哲姆士 Henry James 雖即不是自然派，對於後進的青年誠說：「記錄不論多少，不為過多的。 You can never take too many notes

福祿培爾因為要非常精細嚴密的描寫，對於材料之蒐集，用了許多苦心。譬如他的沙蘭婆 *Salambo* —— 這個和前所說的瑟懷利夫人，全然異趣的浪漫的作物，描寫喀沙治 *Carthage* 三世紀頃的小說，—— 寫的時候，涉獵

幾百卷的書籍，考查古時風俗衣裳的事實，並且爲此到了忒尼斯 Tunisia 的地方，實觀古時遺跡；而且這個作品裏，所描寫出來的蛇病的事情，都實地去研究過的。

這種是在小說一方面的。在劇的方面，自然派的東西，對於舞台上的制限，全然不管，有充分和精密的描寫可驚的作品。例如浩多曼的織匠 Die Weber 等，是描寫雪來片 Schlesien 紡織職工同盟罷工的狀況，迫於飢餓的他們，死狂的暴動，表出狠細碎的地方，正可以做自然派作物的絕好標本。

美國哈密爾頓 Hamilton 所著的小說的方法及材料書裏，關於這個科學的方法，有如下的議論，借參考起見，舉出在下：「他區別小說家所取的方法有二：浪漫派的作家，從演繹的方法；Deductive method 寫實家是從歸納的方法。Inductive method 前者，作家先把自己的主張或者學做基礎，以此而對特殊的事物；後者，和自然科學者的習法一樣，不混什

麼先入之見，所經驗的個個事實，如實的處置，於此欲求人生的真。申言之：浪漫派方面，發足於普遍的一般的真理和法則，由此要觀察特殊的事象；寫實家方面，貫通特殊的經驗和事實，依此欲達一般的普遍的眞。譬如女子本來是這樣的，來做根本描寫女子，是浪漫派，如實的描寫一個女子，依此表示女子是這樣的，那是自然派寫實派的方法。這個證據，自從哲人培根 Bacon 一出，說實驗的歸納論理以前的小說，都是浪漫派。寫實派在其後，自從近世科學的研究法，出世之後起來的。

二 醜惡的獸性描寫

自然派文藝的根底，基於科學機械的唯物的人生觀，已經說過幾次。就是把一切萬有，不看做精神的；看做物質的盲動。從這樣立腳來說，人類生活，不外是動物生活；盲目的本能生活罷了。浪漫派時代，想做靈的形而上的人們，現在退避了；只有被物理化學的法則所支配的自然人，可想念了。

元來靈和肉，精神和物質，不過說是同一物的兩面罷了，斷斷沒有離開一方面而尚有他方的，假從思考的便宜上分做兩種來說，自然派所看的人類生活，便是肉的生活，極端的來說，實在和獸的生活無所選擇。

專以這樣物質的來看，世上美的東西，一樣也沒有，都是醜劣污穢。就是說爛熳的櫻花，雖狠美麗，看做他是植物的生殖器，那裏還有詩美呢？且說一罐美味的牛酪裏，比較歐羅巴全體的人口之數，還要多的微菌在裏面，所謂詩的神聖的戀愛，從進化論或生理學來說，不過是吾人祖先之拂拂，自古傳下來的肉慾，又為一切人類罪惡的淵源。說宗教信仰，是神經之病的作用，不外乎一種歇私的里亞的幻覺。Hysterical hallucination 一切都是這樣的觀察，打破在來之慣習的迷妄，剝脫人間的假面，要暴露其隱在裏面的真相，即獸性，這是自然派的文藝。有人評曹拉說：「他求人得着獸。」還有德國的福爾凱武舉出自然派的特色，稱為「世界的醜化」Verhässlichung der welt

作者對於要描寫的人物事件的態度，大略可以分做以下的三種：第一在司谷脫的歷史小說裏所見的，講到女子都是美人；講到男子，一定是勇士，作者要描寫的事物，都看做美的好的尊敬的態度，這是浪漫派的作家最多的。第二自己和作的人物事件，立於同一地位，是有友愛的親熱的同情的態度，到於極端，就是勃瀏基爾所謂「人類的同情」，即作中或一人物，作者代表這個人的思想感情狀態，如笛肯斯喬治三特，或稍異趣的日本的夏目漱石氏，是個適例，以上二人，元來不是自然派的態度。第三便是純然立於中立的袖手傍觀的態度，處於冷靜的批評的見地的東西，這種往往輕視事物，專看其缺點，只暴露其醜惡狀態，像犬儒學派的態度，正惟把事物不美化詩化，反而醜化的自然派，就是這第三類的東西。他們如果描寫兩性的關係，忽成一種猥褻的文學，是自然的事。無論那一種題目，常有不快的分子，為一切描寫的要害，不足為奇。即使沒有不快醜猥的描寫，而極悲觀的暗

影，必爲其垢物。不視一切事物的光明方面，專視黑暗方面，這元來是不可避免的結果。比較俄法諸作家的作物，即同爲自然主義的作品，而英之哈台的小說，不快的分子很少，但其悲哀常貫穿作物全體，爲其主調。小說大抵以戀愛爲骨子的很多，其中有很純潔的詩的，離肉體描寫的，但其結局，仍舊都是一樣，這也是都視人生爲虛僞，陷於絕望的厭生觀。這種只可看做全從自然主義的態度而來當然的歸結。

以上從作家一方面而說的，在作家的眼裏映照出來的社會一般的狀態，即近代人的生活，是生這樣獸性描寫的文學的有力原因。即人人在重理想的時代裏面之肉的生活，被心靈生活所掩蔽吸取，赤裸裸的不能表現於外，是一般的風潮。然至近代，這個理想主義，忽然滅亡，同時現今所謂道德啦，什麼啦，一切在來的幻影消滅了，所以人生的暗黑面，即種種的罪惡啦，肉慾的醜的方面，不容氣的在白晝暴露了。不僅是如前所述，近代人貪肉

感的刺戟特甚的結果，肉慾的事實，在生活上有了很重要的意義。所謂笛卡坦的生活，——溺在女子和酒精的放浪生活，展開在作者的眼前了。作家的看法既變，而作者所見的世界亦變爲「風紀紊亂」的趣向了。而且歐洲近代的都會生活，譬如曹拉所描寫巴黎生活的裏面，真是爲這種醜惡的描寫，供給絕好的資料了。

曹拉描寫，僅本能和性慾的人們，特於下等社會動物的生活，有人評他很有趣的說：「古時鄧脫寫『神聖的喜劇』 Divine comedy 巴爾柴克寫『人間喜劇』 Human comedy 至於曹拉寫了『野獸的喜劇』 Bestial comedy 快與不快，美，醜，苦，樂，結局是同一物的兩面，又依作者的看法而不同。

斯蒂文宋的書翰集裏：「醜是戰慄散文的一面」(Ugliness is only the prose of horror) 有這一句話，譬如殺人，像浪漫的斯蒂文宋，或像莎士比亞的麥克培斯那樣寫起來，悽其不快的光影，變而爲一種詩美。苦痛的事，樂天的來想，

便很快樂。吃斯塔登說：「冒險，不過把苦痛如實的想。」「An adventure is only in convenience rightly considered」凡人臨事，什麼困難，什麼苦痛，這都是錯的，這種只要以樂天的來想，都可得一種「冒險」的美名。像自然派更加把事物看做醜的，想做苦痛的，美的織物，故意看他裏面。在自然人生上，所織出的顏色，種種美麗的花樣不看他，特意暴露其裏面的醜處，把他擴大起來描寫。但是這樣醜的獸性描寫，決不單是好奇，實在還有相當的 *Raison d'être*（存在的理由）。假定人類生活有肉的動物的方面，和靈的精神的方面，那麼，在來浪漫派以前的文學，都只置重於後，而閑却前的。所以如果文藝是人生本身的再現，勢必現在所閑却的暗黑面，不得不曝露了。因為臭的用途蓋住，不澈底的方法是不行了。只看美的一面，不顧醜的理想派浪漫派，是偏頗的，所以現在自然派，寫了人類的罪惡和肉慾的歷史，以補在來文藝的不足。

關於此點，美學者有唱「補足之理」[Ergänzungstheorie]的論，罪惡，肉慾，獸性，和善良的風俗，都是人生的事實。然社會秩序上，罪惡最好隱匿，使人不見，吾人直接的觀察他的機會很少。而且肉慾的事實，社交上或風俗取締上，忌而不講的，全然被掩蔽了。所以現在藝術，這樣掩蔽，要赤裸裸的暴露所隱的方面，表示他實在，是補其不足，藝術可看做無意識的行補充作用，這樣的說了。

這個事情，再從別的方面來想，現今的人生，以在來的文明的力，太拘泥於習慣，流於人工的生活狀態，成不自然的。這是和科學的精神勃興，同時懷疑至極，否定一切，唯自然則可，以一切的人為為虛偽，生了這樣的人生觀。不被極厭煩的形式拘束，却來反抗他憧憬赤裸裸的自由的本能生活，此事在前章的近代思潮，已經詳述，就是從那樣的關係，近代文藝上肉慾描寫，是置重了。古來的文學，全依習慣的技巧所掩蔽的人類自然的真相，無理

的反抗的，要在白日之下暴露了，要剝他的假面，以這樣解釋自然派不會錯了。自然的真相，正是醜的，既爲真的，是沒法的，這一派的主張，俄國的哥爾，常常引用斯拉夫古諺說：「如果臉孔看起來是醜的，不必責罰鏡子。」「We must not blame the mirror if the face looks ugly」自然派的作物，不過如實的無裝飾的映到鏡子罷了。

但是對於自然派這樣的主張及實際的作物，也有如下的攻擊。

第一說他決不是自然的一種攻擊，肉比較靈看重，感覺比較感情看得重，專門觀察人間生活卑醜的方面，而且專描寫近代生活頹廢墮落的暗黑面，不顧其他，全是不自然。從道理上來說：在這不自然的一點，和浪漫派以前的文學專描寫人生美的光明的方面，不單是無分別，而且從藝術上來講，越是醜越劣。如果真要寫完全的現實或人生，不能逃出其暗黑面和光明的方面。而故意單誇大醜的一面，把人類好像是豺狼拂拂來描寫，仍舊是

不自然的一種誇張主義，理想主義罷了。即描寫人類生活為最醜的一方，而獸慾主義發現的現實，使人反省，或使社會不自然的狀態，歸到自然，不是這一種的理想嗎？自然一壁標榜自然，一壁還排斥理想，持這種主張的製作，是自家撞着到極端了。這是英國的阿酒賽門士和陶頓 Dowden 攻擊曹拉一派有力的說頭。

第二是從世上風教問題而來的非難。曹拉的作品，因為太異甚，一時連英國都被禁止輸入了。共庫爾兄弟，福羅培爾都為着他的作品裏描寫風俗上的問題，被引入到法廷了。即沒有這樣厲害，但從世間一般道德家，受不絕的責難攻擊，就是在西洋和在日本，沒有什麼不同。

就一般文藝與道德的關係，自古至今，紛議不絕。自從古代希臘的哲學者，以至最近，德國的福爾開爾為止，雖即各有各的主張，但對於這個難問題，沒有下最後斷案的人。自然主義的風教問題，也自然關聯到文藝對

道德的問題，可不必說。從這樣根本的地方，在此議論，正是沒有際限，關於此點，現在不多說了。只有要注意的：俗愛爲主，實感挑發爲目的像柴黑爾麥沙霍Eachernasoch一流的卑猥小說，那不得而知。如果曹拉福羅培爾稱爲自然主義代表的文豪，所述作的東西，表現出來肉慾描寫，決不是娛樂本位的東西；却是作者以很嚴肅的態度所描寫的，不可不充分認定了。像古時英吉利復古期的戲曲，或斯衛夫脫Shelley的文裏，或者像日本爲永春水式的人情本，那樣猥褻的文字，全然是根本的性質不相同了。稍留意一讀，都能覺悟到的。自然派的獸性描寫，基於唯物的人生觀，富然的論理的结果，越是如此，不是時髦的騷擾，反而其中沈痛悲哀的調子，顯著的表現着。所困難者，從純粹科學的立脚，說生殖機能的醫學書籍，都依觀察不同，要變成誨淫的書。而自然派的戲曲和小說，不思考近代文學的意義，或全沒有鑑識人的眼睛，常常要誤解，或者不堪寒心的惡影響，給與人心，也是說不定的。

這全在於讀者的罪孽，最初不是娛樂本位的東西，看作娛樂的；或者嚴肅的東西，不以很正真的態度去看而起來的，結局是從作者的態度和低級的讀者，要求的杆格，所生出來的差池罷了。讀一種作物，於此切實常得現實人生的真味，這樣的人，方才可稱為真的鑑賞者。

三 人生的斷片

如前所述，自然派以文藝看做「人間記錄」，標榜人生的自然現象，如實的寫了出來，毫不加「作爲」不弄「技巧」爲第一義。因之此派的作品，和浪漫派以前的戲曲小說不同，就是「從人間生存的記錄，所裂取活的一頁 *A living page, torn out of the annals of human existence* 罷了。有血有肉的活着人生從此以銳利的 *knif* (小刀) 所切取的一碎片罷了，以近代文學的通用語來說，係是「人生的斷片」法國的自然派所謂 *Tranches de vie*，德語是 *Lebensausschnitt*，在英文書裏有 *Slices from real life* 一語。

這句「人生的斷片」一語的內容，仔細想來：(1)第一如實的描寫日常生活平凡的事實的意味；(2)因之，梗概啦，結構啦，很不完全，而且差不多全沒有梗概結構的作品也有，這是第二個意味。換言之：自然派的作品，不是「娛樂」做目的有趣的齊備的物語本位的東西，徹底的是「描寫」做本位做中心的東西。說他是 Story 還是帶着 Sketch 性質的東西。

尼采稱爲「近代文藝史上的拿破崙」的法國斯坦陶爾 Stendhal 曾說：「小說是沿路走過去的鏡子」*Un roman est un miroir qui se promene le long d'une route* 著名的一句話，正中自然派的作品。作家好像經過人生的通路的明鏡，表面受了種種的印象，再現出來一個機械的東西罷了。比較實景本物，映出更一層分明的縮圖，到鏡面上來的東西。法國評家發格 *Agnet* 所著的文學史裏說着：「假定莫泊三告白了自己的藝術上的確信，恐怕要像下所說：「美是真，精確的觀察，完全明瞭的觀取的現實，正惟是真。」

在實生活很復雜紛糾的，我就個個斷片的離開分割，指示在讀者的眼前。『要這樣的說了。』還有易卜生關於自己所作的劇說：『我的戲劇，是取了某家裏面的一室，切開了四壁的一邊，把內部給世間看了。』這畢竟是如實的寫了日常平凡的生活。

但是這個毫不加作爲的人生事實，大都是平凡沒趣的東西，還沒有像小說那樣齊備。詳細來說：沒有從冒頭到大團圓，適宜的展開一貫的梗概。古時的物語小說裏，巧妙的設了誘人興味的梗概，到了最後的結末，有了「結局」大大的感動人心那樣大團圓 Demouement 悲慘的收場，Oreste 全然沒有了。但是自然派要描寫人生的事實，如實的好像映到明鏡止水，所以他的作品，不得不非小說非戲曲的東西了。實在仔細想來：我們自己的生，活或我們在眼前所見的友人或隣人的日常生活，實在是平平凡凡，毫無奇特，真是不厭的，每日專做那樣沒意義的事情，差不多要呆了。稍

爲變換有趣的說起來，盜賊啦，夫婦相罵啦，是爲止了。如果其中有所謂「小說的」現象，那麼，必不自然的東西。親子奇遇啦，復仇啦，情死啦，稀有的事件，非凡的現象，這樣常常映不到成例的鏡上來。況且英雄也平凡了，美人也魂化了，不寫人生的 Crisis（危機）反而寫日常生活，不像舊時作家寫人間心的興奮狀態，反要寫平靜無奇的歷史，所以不得不更加平直了。如實的描寫平凡的東西，要變成奇特，不是幻術家，那是不可能的事情了。

古時小說和戲曲，整然一系不亂，前後有脈絡，有照應，有首尾一貫的方。到了結末，大抵人物和事件，都附有收結，像無尾蜂的是很少，可是越少，而越遠實生活，有不自然的感想。然一到自然派的作品，寫了日常生活中作者的直接的經驗，所以所講的話，無始亦無終，斷片的很多。一切碎人生的一片，沒有什麼難色的，投在讀者的眼前。到了最後，讀者好像有被迷的感想。譬如在古時的悲劇，最後大團圓的地方，不論那個人物，都絕滅了，巧妙

的完結，是極普通的。但在自然派的作品，未必是這樣，主人公及其他人物，到終結還是照常出來，到結末還是沒有死樣。讀者祇仔細明白看了這樣人物的生活和社會現象的一個斷片，決不是讀了一篇傳記。在近代藝術對人生的關係一段所講過的：讀不自然的架空的傳記，覺有興味，這是近代人的現實感太强，（第五講）娛樂的文藝，忘我的貪樂，那是他們的生活太忙，他們的心，太乏餘裕的緣故。即使話的梗概沒有趣味，沒有整齊的結講，但是他們只要求現實的人生，最接近最密着的作品，由此希望嘗得很深很細迄今所未見的實生活的真趣。

心理解剖的精緻，轟動美文壇，著名的小說家亨利哲姆士 Henry James 所著的片影 *Partial Portraits* 裏，論俄國的都介納夫說：「……都介納夫關於自己的著作及其寫法，說得很有趣味。他所說的地方，雖很透切，還有要示明人生是什麼。在他一切的作品裏，適於通有的深幽的目的。在

他作品的骨子，決不是梗概；梗概還是他最後所想到的事，他要寫種種的人物，是他的主要。當寫一篇小說，一人或數人的人物，先明瞭的浮在作者的目前，要使這樣的人物來活動，以爲他們要做出什麼特別的有趣的事情來！

第一先詳細調查這樣人物至今的閱歷來寫，所謂「一件書類」法國人說 *Dossier* 像罪人的身分調查書。以此做材料來寫的，那麼使這麼人做什麼事情是箇問題，於是盡力的完全的發揮各人的性質來活動，因之不免有缺全體的構造，*Architecture* 布置結構 *Composition* 拙劣的非難了。（摘譯）

再就戲曲來說，古時的劇，看第一幕的時候，先把以前種種事情的經過，使觀客知其大略，以後依次的事件發展起來，觀客不知不覺忘我的迷於其中。到最後的一幕，人物和事件，皆有一定的收結，觀客皆以此滿足，得了「有趣呀！」「可憐呀！」的感情，歸家去了。但在近代劇，最初的一幕，忽然把觀客投入事件的當中，情節都不知道，第一看箇不懂。漸漸兒看下去，更加

解決不能的種種疑問，浮到頭上來，愈加疑惑。所得的疑問，到最後的一幕，仍舊沒有解決，反而疑惑加深，這樣的出了劇場，回到家庭，那麼觀客所看的戲曲，腦中永久殘留這個疑問了。關於人生，使他去想，因為使他煩惱頭腦的問題，所以得不着娛樂了。

現在引兩三個實例來說：第一易卜生的戲曲，如人所說，古時的戲劇，第五幕的地方，變到第一幕來，最初就把讀者投到事件的最高潮裏，決不是漸次發展的。還有從全體來說，其中雖即有相當收結的東西，大概梗概啦，結構啦，很弛緩的多。例如建築師的序幕裏，出場的女書記和木匠的關係，只在這一幕裏，到結末並不展開就消滅了。以為到最後不知如何，一讀下去，就此為止，後便不出來，這樣的事常常有的。還有浩多曼的織匠，起初沒有主人公，也沒有什麼的一劇。只描寫了同盟罷工的事情，登場人物，從第三幕起，有新出來的人物出現，前的人物，便裹足不出了。這樣子能收劇的效

果，元來是作者浩多曼的本領，就是這樣的劇，在古時文學，也是很稀有的例。還有在日本自由劇場，曾經排演過的哥爾幹的夜的宿舍，也是沒有梗概，沒有結構。以一個戲劇看起來，無頭無尾，隨意的種種人物和事體混雜出來，真是無技巧粗雜的未熟的作品，但是在俄都伯林排演，到處連日滿座，畢竟是作者親眼所見的人物事件照樣的使之活躍的地方，是作品的真價所存。

恰如畫家用很大胆便宜的手法，把眼前的實景，描在畫布上一樣的東西。小說來說：一樣是寫實派，巴爾柴克等作品，結構很整齊；在自然派曹拉莫伯三福羅培爾，梗概啦，結構啦，多很簡單。還有說是模仿曹拉的德國阿爾諾霍爾芝 Arno Holz 全然沒有梗概的小說都寫出來了。

就俄國來說上述的都介紹夫不十分怎樣；到了托爾斯泰的小說，結構散漫，很不用意。例如安那楷來尼那，許多人物事件，繼續而出，沒有那一個做中心的。以為克蒂因特和萊晚的事，忽然轉為安那和郎斯克 Wronsky 的事，全是變幻，出沒，送迎

不暇的一種複寫法，那個人物，那個事體，沒有爲主的。還有戰爭與平和也是一樣，一個事情擺在中心，全體環聚，運行梗概的作風，絲毫也看不出來。意大利的鄧努超，除了無辜者一篇，以外的作品，如著名的死之勝利，在小說的結構一點，未必可誇。

近代文藝，以這樣的作風，和古時戲曲小說比較，其差別特著。托爾斯泰的莎士比亞論，從自然派的見地，種種非難莎士比亞的戲曲，要之，不外乎攻擊他技巧的不自然的地方罷了。托氏之近代的見解，和莎氏的作風，基於根本的立脚不同。劈頭第一可攻擊的目的，如利亞王，正惟其不自然的地方，却有作的真價，那樣的作品，本來已是一個象徵，和寫實劇，性質全然不同，自然不自然，本不成什麼問題。元來這利亞王的一曲，從其悲壯森嚴之點，某學者與「哥錫克」建築相比，然與此不同，即就其結構布局均齊之點，實在可稱一個完全的建築學。不單是利亞王如此，凡莎氏的作物各篇，都成

一個組織的全體之藝術品的完璧，前後脈絡照應，毫不混亂。不論人物，不論事件，在全體的梗概，沒有關係的抽出來，忽然有那無耶的消滅，這種事差不多沒有。這一點，從托氏等自然主義的近代的見地來說，反看做沒打緊的地方，這便是古文學和近代文學的差別；又不外乎浪漫派和自然派的立脚不同罷了。

上述劇和小說的結構不完全，便是說繪畫的組織即構圖布局的不完全。建築上所謂建築術的美——或稱作統一美——缺欠了。取部分部分來看，元來很巧妙；全體來看，沒有統一，有散漫支離滅裂的難點。仍舊以諾爾度一流的病理學的論法來說，近代作家之病的神經質，只有受一剎那一剎那，從外界細細斷片的印象的力很銳，要統一此等印象，成爲完全的一個藝術品的腦力是沒有。便要這樣攻擊了。元來這亦是有一面的真理，但自然主義的性質上，作者不用什麼技巧安排和思考，從實人生所愛的印象，

如實的再現，勢必生前後的脈絡，全體的組織，拙劣的缺點，這麼看法，不是至當的嗎？

還有缺梗概，結構粗末，實在是全體假造的東西，好像直寫人生自然的事實給人看，迷誤讀者便深一層的感受，這樣作者的慣用手段，已如前述。

假定人之一生，譬如川流，水源是誕生，入海的河口，恰和死相當，其間切離一部分的斷片，如實的描寫，是自然派的主張。然和水流一樣，自何處至何處的區劃境線，全然不見，不知不覺，漸次推移，如果是人生的行路，那麼描寫斷片的作品，變成沒有頭也沒有尾；沒有始也沒有終了。如果強欲使其首尾完全的東西，勢必要寫自生至死的一代記了。但因為是自然派，所以不是英雄豪傑，才子佳人，壯嚴的一代記，不過寫平凡人的平凡生涯。即如水流，自始至終，寫出全體的東西來，類於一代記的小說，近代自然派的作中，最看見得多。譬如莫伯三的一生般生的亞勃沙龍的髮 Absalom's Hair 等，

兩邊都描寫薄命羸弱的女子一生，自誕生至結婚，成母育子；爲人妻的悲慘境遇的經路，寫到最後爲止。福羅培爾的瑟懷利夫人恩馬女子仰毒而死爲止，亦是一代記式的小說。現在我名他爲「傳記體」總之此種作物，自然派特多，決不是偶然的事。

如左所述諸點，自然派自古時戲曲小說裏，所有的各種模型樣式，全然破棄了。先從音樂來說：稱爲 *Overture* 開端爲始，到最頂點，最後的大團圓，人物事件，都有規定，那樣傳習的形式，都破壞了。自由藝術，革新藝術之自然主義本來的面目，這種地方，無遺憾的被發揮了。古時浪漫的沙氏劇，打破古典風的戲劇裏，舞台一致的法則，比較自然派的破壞主義，還是緩和的。這個很容易被切離的人生的斷片相聯關，自然派的作物，毫無趣味，這種世俗的攻擊順便要說一句。

第一所寫的事實，越自然越平凡；第二因爲描寫本位，所以不做梗概組

織，第三不整齊，無始無終。自然派的作物，爲「人生的斷片」的特色，如果在這一點，那麼以娛樂爲目的，對於作品的讀者的眼裏，是沒甚趣味，那是當然的事。不像十八世紀頃の英國小說，或前世紀初期的浪漫派作物，強使人出眼淚，小熱昏式「的明晚的快樂。」像日本的忠臣藏，近松的情死小說，不是事件本身，惹起人的興味，或不如歸一流的小說常有的，如果不設感情的無意義的場面，勢必變成極平凡的東西了。但是日常生活，本來是平凡的，如實的描寫，應該不會有趣味的東西。世間有人常說，每日沒趣，有了奇特有趣的事倒好。如果實際生活，有了奇特的事情，便要不得了，今日隣人情死，忽然明日對門的人復仇，世上還能夠安靖嗎？正惟沒有趣味，却有可感謝的幸福。如實的描寫沒甚趣味，並不是自然派作家的罪了。

在前早已說過的，奇特的，非凡的人物事件，以科學的，唯物精緻嚴密來觀察，都要平凡化了。所以自然派的人，即使描寫英雄，不像古時浪漫派

描寫鬼神那樣東西。依然是起居飲食，普通人寫出來，毫無奇特。那個托氏的小說，戰爭與平和裏的拿破崙，便是適例，看不出什麼英雄偉大的地方。有這樣的理由，看自然派的作物，從娛樂的意味來看，說是沒甚趣味，倒是不錯。但是以真面目的意味，說興味沒有，這不過表白他的愚見罷了。

「沒趣味」的一語，如果不是 *Amusing*（有興趣）還可，如果是 *Uninteresting*（沒興趣）那便不當了。想現在平凡的生活裏，不是正真有人生

可驚可悲的東西潛伏着嗎？正真大的喜劇和悲劇，隱在這種平凡單調裏，不是使我們常常笑哭的嗎？正惟這個平凡的底裏，却有人生的真味。咀嚼平凡生活，得着味道的人，方才解真的滋味，所以描寫這個平凡，傳人生的真趣之處，即自然派描寫的價值所存的地方。即使不是 *Amusing* 的戲曲和小說，能夠很強感動人心，畢竟對於人生本身，吾人的 *Interest*（興趣）很深的緣故。所以從這樣的作品，吾人所受的興趣，不是詩歌的，遊戲的，甯是思

索的，反省的。再借譬喻來說：不是對於素不認識的美人畫片的興味；是看見吾人熟知的友人親兄弟的照相時的 *Interest*，已如前述。越不是 *Amusing*，而越是 *Interesting*，不可不注意的。

莎氏劇裏所見的人肉質押的裁判，一國的君主，冒風雨徬徨在黑暗的荒夜，事件是很離奇非常的時候。還有看見亡父的幽靈，思愈復仇的事，在吾人實際的生活，是萬萬沒有的事。就是謝洛克的貪婪，感情執一的利亞王，或哈姆蘭脫的疑惑煩悶，都不過是擴大誇張普通人性行的一面。自然派平凡如實的描寫平凡生活，却暗示了伏在的人生真相，而莎氏等浪漫的作家，擴大了平凡生活的一面，變換了驚心駭目的人物事件，由此要表現隱在實生活的底裏的真味。二者共為人生的描寫，*Interpretation of life* 具有高級文藝的資格之點，毫無差異。唯近代的風潮，常使人厭過去的人生描寫的結，果一邊自然派別種的科學的新文藝，使得勢力了。人已經倦

厭描寫過去生活的作品了；並且也不願知道夢話那樣未來的生活 *Life as it used to be*（慣常的生活）*Life as it is going to be*（目前的生活）或 *Life as it ought to be*（理想的生活）在吾人都沒有用了。即使沒有趣味，沒有美的，也喜歡描寫 *Life as it is*（生活本身）的作品了。因為有這樣的要求所以「爲人生斷片」的文藝便占了勢力。

我現在引證莎氏劇，但莎氏劇從習俗的意味來說，當然是屬於沒趣味部類的戲曲，這個「連接」或者不是十分適例也未可知。有趣的戲曲，與沒趣的戲曲的例，共爲近代的名家法國的塞爾度 *Victorien Sarbou* 的作品，和易卜生的作物來比較，容易懂得。塞爾度的作品，不論是歷史劇，世俗劇，構造梗概很好，舞台的格式很好，並且對話巧妙，娛樂起見，是無上的有趣戲劇，然越是如此，越是淺薄無意義。雖卽不是 *Amusing*，然和 *Interesting* 的易卜生的戲曲，不能同日可說了。

四 精細的「周圍」描寫

科學的精神之影響，使作家的觀察精緻了，在古時作品，斷斷所看不到的微細的地方也，精密的描寫了。只有 *Detailschilberung*（精細描寫）太極端的，使讀者不堪煩瑣，不免反招了倦怠的缺點。

小說普通有三要素：第一是被描寫的人物；第二梗概；第三背景或周圍；有這三樣，在古時浪漫派置重在第一與第二。但自然派的作家，極其精緻，竭力描寫在於第三個要素即周圍。元來這個「周圍」一句話，在前述探奴的學說時已經說過，圍繞其人物總括其所波及的影響變化，諸般的事情，科學裏所說的 *Environment*（環象）有時全體的空氣，即 *Atmosphere*（空氣）一語，大略用做同一意義。

斯蒂文宋曾向友人說：「作小說，我不過知道三個方法：第一先寫幾個人物，因此來想梗概；第二有趣的梗概做主眼，把人物很巧妙的配合的方法；

第三梗概和人物，擺在第二段，要提出特別的空氣，即實感空氣，印象的描寫方法。這第三個正是自然派的作風。

仔細的寫出周圍，是自然派最重要的特色之一，在此要想說明說明。現在為容易了解起見，先取繪畫的例，來比較說明。

周圍，在繪畫和背景相當。繪畫發達，因之背景更占重要的地位，和他相等，即在小說自古代越到近代，周圍描寫漸須重要，他的徑路，二者之間，頗有相似之點。

古代的繪畫，例如古時人物畫，全然沒有背景，元來遠近法，*Perspective* 也是沒有，所以畫面，是很簡單。千爾斯蘭 *Charles Iarnl* 寫「古代陶器」的名文裏，說此事是 *figuring up in the air*（超出在空中）古時碗盞的人物畫，真是飛出在空中，什麼周圍，也都不寫。即使稍有背景的時候，而和畫的主題人物，毫無關係，毫無意味的居多。在文學方面說：古代的傳記，也是這個

樣子構成。最初寫出來是漠然的，「古詩有個地方，」或“Once upon a time”，那都是「時」「處」不限定的證據。古代的傳記，全雜周圍而獨立，一切缺 Definite Localization（確定的地方），恰如無背景的人物畫全然同一。

漸次進步，到了第二期，繪畫裏背景，供爲裝飾用的時代來了，單是畫了人物，覺得不足，山川草木，不論什麼，適當的配合，造出畫面的體裁。小說方面，也是一樣，種種的景色，或外部的事情，從屬在作中的人物事件，供裝飾之用。這是特福 Datoe 斐爾廷 Fielding 小說家的方法。主題的人物事件，使他更加盛勢，因爲要使他畢肖，用美學的對照法以爲此種是上乘了。爛熳的花蔭，人皆嬉笑的春日，描寫獨自沈於憂愁的女子，這個人物的情狀，更加注目。恰如黑的背景畫，描白衣的人。或據調和的原則，美人畫的背景，畫茂盛的櫻花，或畫如滴的新綠的美之類。要之，在此時期，背景不過是從屬的裝飾的，無意味的東西，和主題之間，未必是有相卽不離的關係。

到了第三時期，更加發達，主題和背景的關係，有深密的意味。即二者相互之間，有情趣相通的東西，就是 *Sympathetie interchange of mood*（心情之同感的交換）生於兩者之間。譬如重霧灰色的天空之下，人自然現出不愉快的臉色來。莎氏之利亞王，著名的風雨的場面，那樣悽慘的背景，和主題不單是調和是屬於此處所說的部類，也是自然的。但是更進一步，背景更占重要的位置，遂與主題之間，要生出必然的原因結果的關係，這是近代自然派作物的狀態。

不限於自然派是這樣，近代的作家，一般背景的描寫，非常着力。譬如英國現存的作家孔拉特寫海上生活，哈台描田園的風光，即離小說，背景本身，已足為一家優美的名文。然在大陸的自然派，依然由唯物的人生觀出來當然為論理的歸結，「周圍」是決定作中的人物事件的一切。此事，前在探奴的藝術批評裏，已經說過。元來講到發源於自然科學的決定論，那

麼人都是無自由意志，全被周圍的境遇移動，被外界之力所左右而成的。進化論所謂「順應」的道理，凡生物適應於四圍的事情，適宜的變化。即人們的肉體及精神的個性，全由這個「周圍」造出來的。同時還有在別的方面，從生殖細胞的關係，有遺傳這種事。自父母至子孫，這個個性傳下去。即人間決不由自己的「執意的權力」全被「外力」移動，必然的機械的成功。借曹拉的實驗小說論的話來說：寫出「決定人們完成人們的周圍」*The Environment Which Determines and Completes the Men* 即自然派作家的任務。元來無論那種人物，那種事件，都各具個性，各具特色。這個個性，這個特色，不外乎被此等外界的力的影響造成的。即從自然的社會的職業的種種的要件，為必然的不可避免的結果生出來的。所以那樣的外圍，能夠綿密的描出，方纔能夠明一個事象的真相，那是自然文藝的主張；並且是實際的。

美國的麥秀士 Brander Matthews 教授論小說的發達，分爲四期：第一，古代起初，荒唐無稽全然寫不可能的 Impossible 事；第二寫不可有的 Improbable 時代；第三寫實際可能的 The probable 的時代；第四卽某事情必然的結果，不得不如此的性質，卽寫不可避免的 The inevitable 時代。此說所謂第一期第二期，在古談的時代，姑且不說，第三期在實際的文藝史上來說，是浪漫派時代的作品，而第四期，卽今所說自然主義相當了。某一事象，或從某一定的外圍事情，必然的發生，周圍一變，人物事件從而變更的主義，是近代自然派的時期。

如斯而自然派周圍的描寫，極其精緻，注全力於此的結果，梗概的發展啦，構造啦，不但是粗末，且作中人物的性格描寫，便多缺點。古時沙氏的戲曲等，卽有幾十人的人物出場，而主人公以下各個的性格，都很明瞭，活躍在吾人的眼前。自然派的作品，人物動着機械的造成，祇有被外界的事情所

左右。勢必毫無力氣，這是從現在所說自然主義的主張，當然是不可免的事情。這樣的情形，在文藝的作品上，是一種缺點，可無疑了。

五 個性描寫

理想主義以前的古文藝，美啦壯美啦一種抽象的概念，做了根本，盡古今東西描寫無異變的人生普遍相。然在於自然派的作家，專依自己的直接經驗，忠實的描寫眼前的事象或生活，勢必不寫像在來的人生普遍的類型，Type 要寫眼前所見的個體，Individual 因而要十分寫著的表現那個個性。

法國的發格 Faucher 說：「自然決不反覆二次同樣的東西，各個體和他一切的東西必異。」實在世上同性質同容貌的東西，斷沒有能看見同樣的二人，所謂十人十色，俗說：「同胎的兄弟，仔細比較，自然有許多不同之點。」照進化論說，一切的生物，基於趨異性 Variation 和遺傳 Heredity

二力，都各有不同的特異相卽個性。但是自然科學，尙未發達，各人的觀察力，沒有像近代銳敏精緻的時候，這個特性，還不能十分的觀破描出。只要一切抽象普遍的相綜合，無論那個，是共通的性質，滿足於理想的表現。根據於作者腦裏抽象的理想畫出來的東西。到了自然派，一切以直接經驗爲根底，在作者自己眼前的個體，具象的寫出，一見便能夠和他的個體區別，置重於這種特性了。譬如我們看千匹的羊，都是同一，但自牧羊的眼睛，便容易一一區別。又如競馬的馬是同樣，即使百匹並列，在識馬者，一匹一匹能明瞭的辨別。綜之，有了這樣銳敏精緻的觀察力，只概念的描寫羊和馬，是不能滿足，勢必寫某一匹馬或羊，仔細的描寫這匹馬，自從毛色到性質爲止；截然的要寫出他同種的馬，能夠區別的特性。古時司谷脫的小說裏，勇士和美人，不論那個作品裏，大抵相同。還有日本西鶴等的小說裏，男女及其戀愛，大概以一定的類型造成的。和近代作家，嚴密的科學的觀察之個

性描寫相比，其間有顯著的不同。

要之，古時描寫之理想主義的相反之自然派，是澈底的經驗的，前者常是抽象的，後者是具象的。和他類型的普遍相比，而有描寫個體的特殊之差，古時文學，女子必是美人，孩子必是可愛的，有一定的市價。如此描寫普遍的性質，所以勢必遠諸實際。不寫廚下垂鼻涕徒弟的醜穢，而僅抽出描寫可愛的孩子普遍相。然在自然派，不問醜愛，捕捉一孩子來，縱橫的解剖細寫。因之，不像古時文學的架空，總之是病的，或故意取醜劣的個性，以為自然，這樣誤解的缺點，是不免的事情。

前段所述，細微的描寫，周圍，也是這個個性描寫上有最重大的關係。近代的戲曲和小說，所謂腐心的描出地方色，Local Colour 是為個體的特殊相，活躍於紙上的緣故。古時作品，背景不明瞭不精密，所以被寫的人物事件，都是架空的遠於實際的。然近代的文藝，一地方的氣候風土，可不必

說，圍繞其人物事件之社會狀態爲止，描寫一切地方特有的空氣，作家有非常苦心。如莫泊三的作品，那威民族 Normandy 的生活，如何巧妙的描寫，人所熟知。還有派生的小說裏所表現那威的風景和生活，一次讀過，人的腦裏，永久不忘，殘留深的印象。他的傑作「辛耐佛曹爾拔肯」 Synnove Sol-

Ibakken 阿爾南 Arne 或幸運兒 A Happy Boy 等，那威田園生活的描寫，

正可知此文豪怎樣巧妙的表示出地方色和用印象的筆致。這元來不限於自然派，在近代的小說，寫方言土語，極其巧緻的很多，這種的確表出地方色，是很有效的方法。例如古時斐爾廷等的小說裏，所寫的鄉下言語，和近代哈台克卜林的作品裏的各地方的土話，他的寫法，比較精密巧妙得多。

如以上所述，要明瞭切實的表現特性個性，勢必以最明白妥當的表現法 Expression 爲必要。即使一朶花，說他的形狀他的色彩的一切，在未知人的眼前，能髣髴他的特徵，未必是容易的事。並且說花一朶，要使他同種

類的花不混同，必要十分巧妙的敘述方可。一朶的花，尙且如是，何況捉此複雜多趣的近代生活一斷片而解剖之，要描寫其個性，平常的表現法，到底不能。於是自然派作家的文體，不可看過重要的一問題，勢必在此起來了。元來自然主義，排斥技巧，所以文章方面不甚注重，以爲如所見如自然的事實，像牛之涎，不規律的文章，能寫便好，這樣人也有，但此大誤。文章拙劣，那理還能夠表個性描地方色呢？所謂無技巧者，畢竟作者對於要描寫的事象時之態度看法來說的，不外乎不留作爲的痕跡於人物事件的意味。以爲起初就不用意在文章，那是大大的誤解了。

歐洲自然派作家的文章，都各有新奇的技巧。祇有很不像技巧，或是隱藏技巧的技巧，一見像沒有技巧，不留斧鑿的痕跡，真是技巧之上乘的。又破壞表現在來的文章一切因襲的法式，這種地方很盛的發揮爲自由的新藝術之本來面目。所以和古來修辭法大不相同，造新的句法新語來。

元來同是近代自然派裏諸家的文章，自然各異其體，然其特徵「在於簡素真摯，不加潤飾，不以修辭爲意，沒有特別使人快樂的樣子。只有表現的明晰和妥當，又得正鵠，依此用動人的言語。」這是法國批評家度密克Domnic評某人文章的言語，我照樣的借用了。

自然作家裏，文章上特用功夫，彫心鏤骨的苦心，所寫精妙的文章，是福羅培爾。他說：「世上全然皆同的沒有兩個，所以爲作家的，對於不論那樣事物，先觀破其個性，當其描寫，決不使讀者和他的同種物有看錯的恐懼；不得不明晰。如斯方纔自然人生的真相，活躍於作中了。然因之最緊要的，自然是言語，表現一個事物，不過一語，如果不用意的結果，用此一語以外的言語，和他事物之間，要生混同了。所以發見這個Unique（唯一的）語，不得不是作者苦心之所存。這是福羅培爾有名的一事一言之說。現在美國散文大家彼得的翫賞論裏，有批評此文體論的名文，諸君已知道了罷。福羅

培爾實際實行此主張的，不是發見適合直截明確，所謂唯一之語，決不滿足，幾十回的推敲改竄，是長久傳為藝苑的美談。而調子清麗可誦，無徒費的福羅培爾的文章，全從這個苦心成功，不可不注意。

福羅培爾的文章，是音樂的，那麼，對此可說是繪畫的要算共庫爾兄弟的文章了。兩者都凝而無垢的筆緻是相似的，然共庫爾兄弟主張 *écriture artiste*（美術的描寫）使印象明瞭，使人物事件，像繪畫那樣活躍，是為主眼，所以重文章的色彩。還有文體有一種 *Mannerism*（守一主義）並且破語格文法，或越普通的言語法，即在自然派裏共庫爾兄弟之作，是最利害的破格了。日常平凡簡單的言語，一回用了這樣的筆緻，帶一種 *Charm*（魔力），給有特別印象的力。

莫泊三起初雖受福羅培爾的指導，但他的文章，實亦有天下一品的絕技。很自然的，勁健的筆法，意味明瞭，直截明確的文。大概自然派的文章，

都是這樣；但莫泊三尤其於Simplicity(單純)Rectitude(正直)之點，有顯著的特色。還有如曹拉，比較的在文章上，沒有苦心的人。材料一蒐集，祇有機械的下筆方法，這在陽春裏，寫礦夫同盟罷工的文，魯共家的運命裏墓場的叙景，或羅馬(三都傳記中之一)篇中，寫俯瞰大都時的眺望一節，實光彩燦然，可說是近代的名文。

又單是寫自然爲叙景的文章，而俄國小說裏巧妙的很多。第一都介納夫，現在可不必再說。即使爲藝術品，有粗雜缺點很多的哥爾幹的小說，寫海法的景色，或英爾格河畔的景物的筆緻，如此已不愧爲近世文壇的巨匠了。

反復來說：自然派的文章，決不是如人所思無技巧的粗末的，還是極點的精緻文章很多。

六 印象主義

前節所述事物的個性，明瞭描寫，稍爲深奧的一想，於此印象主義 Impressionism 的問題起來了。元來這個名稱，出自繪畫，於此先略叙歐洲近代繪畫的變遷，和在文藝一樣自然主義的傾向，在畫界成爲印象主義，現在且說其由來。

文學自古典主義至浪漫主義，自浪漫主義至自然主義的徑路，爲姊妹藝術的音樂繪畫，略爲同樣。

十八世紀至十九世紀之間的繪畫，在古典派的時代，路易達維特 Jacques Louis David 的作品，是他代表的東西。此派的繪畫，規則嚴重，色彩還是線和形置重，美爲最上的理想，排斥一切醜的東西，題目取希臘羅馬等的古史神話的多，個性全然迴避，偏重於調和整齊中正，和文學的古典派，毫無差異。

相繼起來之浪漫派的繪畫，排斥古典派的規則，用濃厚的熱情，比較形

和線等的彫刻的方面，置重在強光與顏色。要之，縱橫自在發揮天才之點，和當時浪漫派的詩歌相同。說起這方面代表的大家，第一特拉克羅亞（*Gene Delacroix*）的名，先浮在我們的腦裏。實際此人的作中鄧克的船（*L'Arque de Dante*）啦，屠殺（*Les Massacres*）啦等名畫，驚殺當時古典派東西。但是浪漫派之中，為後的自然派即印象派畫風的先驅者，特別是風景畫家的一派，所謂 *Fontainebleau* 派便是。

元來古典派的風景畫家，以意大利的繪畫做樣本。意大利空氣透明，天氣晴朗的土地，遠山近水，一切形和輪廓，都很分明，所以線和輪廓明瞭的畫出來了。反之，浪漫派的風景畫家，畫法蘭西的景色也用荷蘭的畫做樣本的。但是荷蘭這個國家，土地低，而濕氣多，因為水蒸氣的緣故，物的形不明瞭，好像隔霞看物，朦朧的輪廓不明，這種畫形和線比較起來，自然置重在色和調子的這種傾向了。還有英吉利第一風景畫家康斯塔勃爾（*Constable*）

畫的畫風，也是不重線和輪廓「形」是如實的寫自然，元來沒有什麼統一，依然是色和調子爲主眼，光線空氣的濃淡和明暗，取很調和的，於此寓有一種心意。這也是英吉利和荷蘭同樣，水蒸氣很多的國家，所以自然成了這樣的傾向。不像帶有古風的薄暗的鶯色的畫，形與構圖 Composition 還是置重在色彩與調子，即光線空氣，此點即後之近代的畫風，換言之，即起印象主義的素因。例如日本常常在雜誌的表圖裏，法國的可羅 Corot 的作物等，最能代表這個畫風。全體形是不正確，朦朧茫漠的，並且色的濃淡，很能描出山水的氣分情調的地方，好像讀了自然詩人的作品很爽快的那樣畫風。

然屬於此派的巨匠，在近代風的繪畫，有最大的影響的，是米勒 *Jean Francois Millet*，第一他卜居在芳汀勃羅的林傍，寫農夫的生活。其名作祈禱 *L'Angelus* 拾穗 *Les Glaneuses* 等畫，在日本很早就有這樣模寫，恐已知的

人很多。很認真的寫這個農夫勞動的狀態，和日常生活，在來的畫家，不多試筆，雖卽有寫田園生活的，然多以都會人的好奇心，或侮蔑的心狀而畫的。認的爲一種平民的藝術，選這樣的畫題，不得不以米勒爲最初。第二他標榜「美卽真」*Le Beau, C'est le Vrai* 的一語，無僞無飾如實的描寫農民素朴的生活，寫了真便是美的主張之點，已經帶有寫實主義自然主義的近代的傾向。

米勒這樣近代的畫風，主用農民生活的描寫，更推廣到社會的各方面，譬如以都會的貧民生活的苦况爲畫題，無忌憚的試做寫實。卽米勒的所作，更進一步，起純然的自然的繪畫，是可爾培 *Gustave Courbet* 了。他破棄古來的畫題和型之點，是近代繪畫史上之激最烈的革新者，又是藝術上的虛無者。和卜居在巴黎的喀爾蒂拉坦 *Quartier Latin* 少壯氣銳的文藝家，大大地鼓吹現實主義的藝術。理想不過是無意味的迷妄，因襲不得不去

脫離，以此主張，對於古典派所謂正統，極力反抗，起了近代的畫風。拿破崙三世的皇后，有一日到了沙龍，看見可爾培的裸體婦人的畫，說是太醜，馬上卸去，是爲有名的一段話，實際他竭力要打破在來的畫風。當時的肖像畫，宗教畫，風景畫等，都受了可爾培的影響，於此歐州的畫壇，劃了一新時期。從近代的寫實主義的創始者來說，他正是和在文學方面的巴爾柴克的地位相當。

然可爾培，在彩色的一點，尙遠自然不得脫意大利風的舊態，大革命於此點者，即是印象派的始祖馬耐 Edouard Manet。即以文學來說，寫實的風，既由巴爾柴克創始，其描寫法尙襲浪漫派的舊套。於此與曹拉共庫爾兄弟等印象的描寫一出，遂得大成，近代自然派的特色，有相似的趣向。

這個馬耐一派，在一八七一年出品於沙龍他的作品，因爲太離舊型，從其他頑固的守舊派即 Secdemy 的一般人，受了激烈的反對，出品遂被拒絕。

因此不得已另外開了馬耐等一派的展覽會，那是近代藝術史上最有名的一段逸話。

元來表一切藝術上流派的名稱，往往從他人嘲笑而來的，這是一般所行的。或被嘲笑的一派，故意以這個名目自稱，這樣開始的例很多，印象派等，也是如此。就是當時的展覽會所出的畫題，用「印象」這種文字很多。

（譬如行走的貓的印象 *Impression d'un Chat Qui se Promène* 之類）看了這個當時的評家克拉爾底 *Jules Claret* 等以「印象主義者」*Impressioniste* 的名稱，呼這個新派了。比這個以前，英吉利的拉斯肯論端奈，*Tunder* 以這樣的意味，用「印象」的文字之例，也有過的。但是用做一個藝術上的流派的名稱，完全是如右所述。

繪畫方面的印象派，文學方面的自然派，兩者不單是在同年興盛，從其性質上來說，確是有同一傾向的藝術，現在逐條的述其特徵的大要。

第一，近代人有重印象的傾向。由靜思冥想，深澈於事物的底裏的觀察，還是貫通銳敏的神經和官能，所受每瞬時的印象，比較強且明，是他的長處。若再以諾爾度一流的論法，說是病的，那就不必說，但近代藝術的特色，此點所負，倒也不少。

自然界的事物，雖一時一刻沒有靜止，所以所受的印象不絕，變化亦不止。光線和色彩的關係，即同是一株樹木，在早晨和晝及夜，他的印象有非常的差異。而且變化激烈的天空的色，何時何分的印象，和下次瞬間的印象，已經有顯著的差異。所以捉住某一刹那，為實的把這個瞬時的印象，在畫布上再現，換言之，利那的 *Zeigend*（色彩）畫在畫面，是這派繪畫第一個特色。所以從明瞭的描寫個性特性等點來說，恐怕沒有這樣極端的了。因之和在來古典派的畫，顯著的帶着活氣在畫面上的一點，是大不相同的地方。

印象派最能表示這樣特色的實例，有麻南 *Monet* 的作品，描十五個的 *Meules*（稻草堆）。這個 *Meules* 是在野中，把藁堆疊成圓錐形的東西，同一的東西，寫了十五張朝夕，四季，夜霧中，雪中，時時的光線和色彩的配合，一一分畫了。這樣的事情，是新派極端的一例，到底為古典派置重於線和形的畫，所看不到的事情。

如實的要描寫自然現象，不得不以色彩的研究為第一，所以光線的研究，也是為不可缺的。但是在近代科學發達，色和光的研究，不但是為未曾有的進步，而且近代人的銳敏的神經，在他們色彩感覺，已經到了古人所不及的境地，印象派的畫風，全是這樣的關係成功的。

如右所述，印象派因為重色彩，所以研究光線的變化。這不單是日光，瓦斯光，洋燈光，火山破裂時的光，或黃昏時的街燈，兩個光線混合的時候等，一切都精緻的研究了。印象派一名稱為外光派即 *Peintre en plein air* 啦。

Freilichtsmaleri (Hellmalerei) 等，因為這個緣故，所以描光線強明的畫。「一幅畫中的主要人物是光」Le personnage principal d'un tableau, C'est la lumière 是馬耐有名的話。

當時日本的繪畫，如北齊光琳廣重等作物，盛傳在法蘭西的藝苑，印象派的始祖馬耐麻南更是熱心的研究家。日本的畫，在種種地方，影響到這個新派的畫。此處所說色彩一點，浮世繪等的明瞭的調子，即鮮美的有生氣的着色，在從來舊派慣於帶鶯色暗淡的調子的畫家的眼睛，惹起不少的感動，使他們在這裏有所學的地方。

當時看了日本畫，佩服的，不僅是畫家，在文學方面，如曹拉共庫爾兄弟大推獎這個畫風的朋友。順便說一句，曹拉是為印象派的繪畫最有力的辨護者，對於一八六五年馬耐的作 *Olympia* 的裸體畫，當舊派攻擊最力的時候，這個自然派文學的饒將，不知草了幾次批評的文章，為印象主義吐了萬

文的氣焰。曹拉的小說，製作 *L'oeuvre* 裏主人公的畫家，以馬耐做了模型，這是在藝苑裏不能隱藏的逸話。

第二印象派的畫，不是線和輪廓，是由色的濃淡調子，表如實的剎那的印象在畫面。因之生出形不整齊不置重在結構布局的樣子。近傍熟視，完全像繪具盆，傾倒在畫布上，不知像個什麼樣子，筆法亦很雜亂。如果在適當的距離來看，方纔可以曉得自然最畢肖的活躍。這種地方和舊派的畫，全然是正反對，反而和結構不規則的日本畫的影響顯著了。

第三，這派的繪畫，映到畫家眼睛的光景剎那的印象，如實的無條件的再現，是顯著的特色。畫家在自己的頭腦，不是細工製造出來的，祇如實的描寫。無論明暗，無論形象，無論布置結構，都把自然如實的毫不加變更，是雜亂的一斷片。把從某段至某段的景色切斷，寫在畫布上面罷了。譬如房屋過大，畫面的調和，即使不好，亦不更動；樹株樣子不好看，不另外加工描

寫。空虛的仍舊空虛；混雜的仍舊混雜，毫不介意。像舊理想的畫家，說什麼均齊啦，美啦，依着自己的意思，切那木，削此石，是不做的。亦不加修正剪裁，只把「自然的一斷片」現在畫面的東西。

有了這個緣故，畫題不另外撰擇有興味的東西，祇描寫日常平凡的光景爲止。沒有凝思趣向，或描寫思想，並且不像古畫，寫傳記風的意味。譬如女子的風俗畫，在來的畫，一個女子，送秋波給他的男子的時候，而在印象派祇如實的寫女子自身，毫無小說的或教育的哲學的意味和情趣。全無技巧的把最近的感覺的印象再現了。專重在什麼色啦光啦這種繪畫感覺的方面，把感覺的認識，視覺的認識，表在畫布上罷了。

在此須注意的，印象自然，是畫家的心意做基礎做根底，他的心情和自然，暗示的表現在畫面。從這一點來說，所謂如實，便是映在畫家的眼睛的如實，即使如實的描寫同一瞬時的印象，不像快照器械的，這就是有心情的

緣故。

第四，在印象必有中心，Focus 卽人對於一事象的瞬時，先注目在事象的特徵，這個特徵，卽做印象的中心。色的調子和形，特以注目的做中心，一個印象便成立。印象派的藝術家，最巧妙的捉住這個中心，和這個特徵，把他的本身的個性，使其活躍在作品上。十分明瞭的描寫這個中心，同時把其他細微之點，常省略了。所謂 Simplification (省筆法) 這個藝術上的一法則，到極端的應用了。印象起來之先，米勒的畫風，已經省略了 Details (細目) 祇有 Essential Points (主要點) 強而有生氣的描寫。這個省筆法，正是近代的描寫法的魁首。和此同樣的描寫法，卽在自然派文學，亦爲注目的地方。

在這一點，日本畫給他的影響，倒也不少。卽淡彩一抹的粗雜筆法，省略瑣末之點，然而能得一幅活畫圖的地方，因爲有日本畫的特徵的緣故。

順便說一句：古來的和歌（日本歌）和俳句的叙景法，亦是這一類，說是極度的用省筆法之印象的描寫，我以為這樣的很多。僅以五句或三句簡單的詩形裏，巧捉美的中樞，避煩冗的描寫，再現剎那的印象的技倆，確有西人遠所不及的地方。

以上印象主義，單從繪畫方面說的。彫刻方面，近代亦有顯著的
一個傾向。大約二十年以前（約一八九〇）意大利一個彫刻家，把印象主義，主張在作品上以來，現今法國的羅鄧可以代表了。穿了寢衣那樣立着的巴爾柴克的像，是羅鄧有名的傑作，有了這個作品以來，這個印象主義在彫塑方面大大地注目了。不僞不飾，表現從自然所得如實的印象，不用意在形體的均齊調和與部分的微細寫生，是和繪畫的印象派，全然同一趣向。所以沒有線和形上的束縛，而漲滿作品全體生氣活躍的地方，有他的特色。澈底的發揮為自由的新藝術的面

目，其中故意造醜的形或礙眼的線很多。用了極端的省略法，省了些末之點，連眼鼻不分明的像也製出來了。

以上所述，印象派破棄在來的 Academic Convention (阿加特米的習慣)，從自然本身所得的印象，如實的精確的再現出來，是創清新的近代的藝術的一新派。現在把這個主張，在文學方面的自然主義比較起來，印象派與自然派，差不多全在同一軌道上的藝術上的流派，好像附於同一物的兩個名稱。即自然主義的作家，捉住常動常變遷不止的人生一斷片，要如實的描寫；而印象派的畫家，直寫眼前的自然現象所得的瞬時印象，全然是同一的方法。還有描寫偏重感覺的方面，沒有梗概沒有組織，不選題目，不疑趣向，祇有描寫如實的方法來說，兩者不是全然同一的嗎？上述的特色裏，關於第一和第二繪畫方面與文學方面的比較論，可不必特說，關於第三和第四的特質，印象主義適用在文學方面，少有說明的必要。

先講前述的第三點，即如實的描寫在文學方面來說，如下所論。

自然派既基於實驗——即直接經驗，目見耳聞的感覺是如實的寫出。借諾爾度的話來說，作家的 *Nerve Vibrations*（神經的震動），忠實的寫在紙上。畢竟所謂印象；不過從耳目的感覺，所受的刺戟而成立的受動的消極的性質的東西，這不是作者以自己的思想和頭腦細工按排的；也不是積極的，能動的，自己的批判，推理，評價，概括等力加入進去的東西。世所謂純客觀的描寫，就是這個意味罷了。

但是這個純客觀，全爲人類不可能的事，無論怎樣的觀察，不染主觀的色彩是決沒有的。現在就是不說煩瑣的認識論，實際的事實上是很明白的話，觀察一個事象，寫在文章裏，不是科學的記載，必十人十色的文做出來了。如果純客觀是可能的，各人不得不出同樣的文章來，十人十色，是各人主觀的力所表現可不必說。即現實的客觀的觀察語，在此要有多少

的訂正了，繪畫方面所謂印象主義的名稱，正惟補足這個缺點是最適合的一句話。

人無論怎樣冷靜的忠實的觀察描寫，即使辛苦了，到底像照相器械是不行的，人的感性，如果是活的動的機能；還有像照相乾片不是純粹的受動的東西，在此差不多必然的有混合主觀的分子是不免的。無論怎樣想除去他，祇有這個分子不得脫離，不知不覺之間把其事象 *select* (選擇) 了，*modify* (修改) 了，*adjust* (按排) 了。即作者無論要怎樣客觀的，非人格的，無感覺的去努力，而其事象自然帶有主觀的彩影，宿在人的腦裏，所謂印象，畢竟是這個「影」所取的言語，這樣看法，想是至當。不以作者의 思想和感情，來變色彩做細工，在這一點，雖可說是純客觀的，但此斷不是絕對的不帶主觀的色彩意味。客觀的描寫，要之，是程度的問題。

那麼，這個不可免的主觀的分子，是什麼呢？即作者的氣質的狀態或心

意。印象決不是映在純白無垢的面「*Tabletts*」的東西，不過是經過其人的感覺，在此氣質的狀態或心意上，投了事象的影罷了。自然主義的作家裏，法蘭西的共庫爾兄弟即在其主張在其作品是最明瞭代表這樣意味的印象主義的作家了。還有看做最物質的客觀的曹拉，在其自然主義論裏，說：「藝術的作品，是貫通氣質所看的自然的一角」“*Un Oeuvre d'art est un Coin de la Creation (Nature), vu a travers un temperament*”。此語常常引證的是有名的一句話，其意是和在繪畫的印象派，重氣質的狀態，可以看做歸於同樣的意味。

印象描寫，要之，是在於被限定的意味之客觀描寫。作者不難以善惡可否的判斷，或不加思想感情的改變，是這樣意味的客觀描寫；不是完全脫離主觀的分子的意味。於此作者的氣質的狀態和心意，是為根底，不可不注意的。

印象主義，是客觀的物質的自然主義，漸次變遷到主觀的象徵主義之間的過程，可以看做曹拉一派的文藝，遷移到最近新藝的非物質主義其間的一個 Phase（狀態）。這個差別，是據所加入主觀的量之多寡而生。在曹拉一流客觀的描寫，無視主觀，到了印象派，稍增主觀的色彩，在後段將說，到了輓近神祕象徵的文藝，更加大大地增大主觀的權威了。

次之，關於印象描寫第四個特色省略法說一說：

選拔 Bayonuzgen 個體的特性來活寫，是自然派作物的特徵，前已述之。

此點和印象派的畫風，有顯著的省筆法，是互相一致。細寫「周圍」要現出地方色，倘失於太煩瑣，反不能達到目的。不如只擱做中心的要點，其他決然省略的方法，比較有效得多。貫通其事象全體，觀破真精神之所在，用充分的力來描寫，同時省略其他一切。不忽略一根毫髮的描寫，還是只巧捉他的中心為有效。從一面來說，這種描寫法，全是暗示，依此把全體的

空氣或調子，傳到讀者的腦裏的一種手段罷了。元來描寫的 *Exactness*

（正確）和 *Truth*（真理）二者全是別物，脫了要緊的爲事象真髓的特性，即使寫了很精密，而其描寫終歸失敗。此事以照相和遊戲畫的比較，便容易了解。譬如看見人的臉孔，瞬時的印象，眼大啦，鼻高啦，鬚怎樣啦，這種注目的特徵，必先做印象的中心。所以單獨描出特徵的容貌，最強而有生氣的描寫，正是巧妙的遊戲畫。微細之點省略了，只描寫注目的特徵，却比緻密的照相，更能描出實物的很多。元來照相，太機械的，無論怎樣瑣末之點，都照了出來，反不像實物，常常是有的。在自然派的作物，元來和此有同樣弊病的，也是不少。

有人以這一點爲寫實主義 *Realism* 和自然主義 *Naturalism* 的差別，即前者自一至十沒有洩漏的，只是精緻嚴密的寫了實際，後者由印象描寫的方法，只描出對象的個性的特徵。現在順便舉一說出來做個參考。司格

林堡所寫的論文，說明自然主義如下：

照相，不論什麼取了進去，凹凸鏡上面的塵埃一片，也逃不脫的。這樣是寫實主義的精神，後來雖成爲完美的藝術，這不過是看了個個的樹木，不看見全體森林的藝術罷了。畢竟藝術，以爲取自然的一片，以自然方法去描寫是誤謬的，自然主義決不是真的自然主義。真的而且大的自然主義，是生最大的葛藤，搜出這樣人生的諸點點，描寫的。平常看不到的東西歡喜看他。這不論是愛，不論是憎，也不論是高尙的本能；不論可厭的本能，是喜歡一切根本的力的競爭。只要有了特著的東西，是美是醜，非所問的。……看了可恐懼的東西，驚動胸悸，看了可笑的，能夠嘲笑。還有迄今隱在神學美學的學說裏面的物，忽然暴露在眼前，毫不畏縮，聲平氣和的，能夠看如實的人生，這樣的戲曲都喜歡了。無能，僞善，愚劣，除了這樣以外，無論什麼能夠容納進去

的戲曲，是我們所希望的東西。

這是劇作家司格林堡他的作品，在巴黎劇場排演的時候，說是他所寫的論文的一節，但是我自己沒有讀過這篇論文。笛克斯 Ashley Dukes 所

著近代劇作家 Modern Dramatists 書裏——這是在前出版的書籍，其中所引用的再引證了。開端舉出自然主義描寫和照相的差異，喝破描寫人生顯著的特色是自然派，上來所述，和我所說一致，還有後來說明近代自然派的特色，是為參考起見，在此引用的。

七 短篇小說及近代劇

現在在此當自然派文學的議論終結，關於近代的劇和小說，還要補充一二洩漏的事，這是關於短篇小說和自由劇場。

在小說界短篇的流行，確是近代文學的一特徵，可算其原因的：第一是新聞雜誌驟增的結果，對於一回讀完的小說需要增多。這事從別方面來

說，在於度近代繁劇生活的人，閱覽小說，不能費許多時間，勢必要求一讀即完的短篇，繙讀源氏物語的五十四帖而歡樂的，是太平的平安朝的大宮人。

利加特遜 Richardson 的作帕米拉 *Amelia* 和克拉利塞 *Clarissa* 等，窺人心的機微，而乘興的，是英吉利十八世紀的閒人。這個繁忙的近代光源氏拉董大將的長篇戀愛傳記，是不歡迎的。繙閱那樣浩瀚的尺牘體的小說，暴慢的 *Lovelace*（愛紐）惱殺清美的女主人公克拉利塞長篇的敘述，像我們讀了這種東西，連事業都要荒棄了。於是無閒暇的一般讀者，都偷了寸晷，要嘗短篇的妙味。

但是這樣，反是皮面的觀察，只看了外部的話，此外短篇的流行，是從近代人的內部生活而來的一種要求做原因的。這亦是在前所述，不絕的貪興奮刺戟的緣故。求物質的酒精啦，香料啦，和此一樣他們對於文藝，任悠長的時暇來讀作物，還是要求感覺強銳的現出鮮明的印象一種異樣的文

學的傾向來。但是給這樣銳敏的刺戟，長篇是不行的；是限於一氣讀完的短篇。美國詩人鮑波爲這個短篇小說的巨擘，亦可稱爲始祖的一個人。

他所著詩的原理 *“The poetic Principle”* 論文裏，有這樣的意味。即詩的價值，在於與奮讀者的精神的程度一點，但是這個精神的興奮，爲心理上必然的結果，是一時的，沒有久長繼續的性質。所以長篇的敘事詩——譬如密爾頓 Milton 的失樂園 “Paradise Lost”——到底不及短的敘情詩。還常引證的他的論文創作的哲理 *“The Philosophy of Composition”* 裏，也說詩要收印象的統一 *“Unity of Impression”* 而來的效果，不可失於太長，約百行爲適宜。此等的話，現今短篇小說的地位，是最適宜，即讀長篇的作品之間，吾人所受的刺戟，——換言說：神經的興奮，常爲一昂一低的狀態。自始至終，同一的高音節，到底不可得而持續的性質。所以比較全部的印象，還是部分的印象明瞭的浮現。然在短篇小說讀的時間短促，而高度的刺戟與

奮，始終繼續，強銳的印象，便能深的印到腦裏。

再從別方面來說：長篇是很長的叙紀行，或因常引讀者的興味，故意做出曲折來。例如薩加萊 Thackeray 的愛斯蒙特 "Esmond"，讀最初七八十頁的時候，真是乾燥無味，那種東西，在短篇差不多沒有。真是短刀直入，突然截入本題，逼入中心，只要這樣一完，就收了結果。此點在作者不但很方便而是巧合於近代人心要求的原因。然單是短，沒有什麼效果，如果說單是短篇的小說，古今東西都有。古代暫且不說，中世的十日談 Decamerone

羅馬人事績

Gesta Romanorum

中諸篇，或英吉利十八世紀的

Spectator 中

的傳記，或日本德川時代的草草紙（或雙草紙）類都是的。但是此等作品，和普通的傳記及小說比較，短之外便沒有什麼特別藝術上的意味，元來是不會適近代人的特殊要求的東西。至於近代文藝的短篇小說，全無一種特別的意義，和別の有截然的區別，成功文藝上獨立的一部類。英語之

Short Story 法語之 Conte 便是。不是對於 Novel 說的 Novélet 這樣容易的東西。

然在近代文藝的短篇小說，究竟是怎樣性質的東西？這是前述印象主義的特質，是最完全具備一種的作物。即

一 捉瞬間的現象，活寫在紙上，即是 Momentaufnahme（瞬間的描寫）的文字。詳言之：作者以精緻的銳敏的觀察力，捉普通人的眼裏往往映不到的人生刹那的現象，如實再現的東西。動搖不休的人生狀態的一斷片，作者如所見的寫了出來的東西。

二 因之爲一個作品，是很簡單，無梗概無腳色的東西。此點在前「人生的斷片」裏已經說過了。

三 作者映在自己的眼裏當時的印象，不過是無技巧無條件的再現的東西，斷不以其思想和感情腳色變更的。毫無主觀的態度，不雜以敘情

的分子的印象描寫。還有應該寫的寫了，作者對此不給何等解決，恰如易卜生的戲曲裏所見的，活寫近代生活的暗黑面，投在讀者的眼前，好像「你看！自己去想罷！」的樣子，作者裝做不知。這是在前「科學的製作法」裏說過了。

四 短篇小說，是極度的應用印象描寫之最大特色的省筆法的東西。即要寫的爲事象的特性之點，機敏的抓住了，做爲焦點 *Focus*，注全力於此，其他細點，都消滅了一個描寫的方法，因之所成的作品；不過全是一種 *Sketchy Suggestion*（概略的暗示。）所以單表現在作品的表面，如實的受取，真是有點不能滿足的地方。讀者自己運用自己頭腦，由這個暗示，能夠受全體的印象，方纔曉得作的真味。即當時讀者的頭腦，如對於普通小說的時候，不單是受動的動着，也有能動的動着。因爲起初有思索想像的廣闊餘地給讀者。例如寫一結婚的事，在長篇要寫二人間以前的戀愛波瀾

或血統等，在短篇裏，這種地方，一切省略，隨讀者任意的去想像。所以長篇小說與短篇小說的區別，不單是外形皮相的問題；在其內部的品質的短篇，是如上所說的一種特別的東西。因之，具有這樣的特性以上，雖說是短篇，也許有百頁二百頁很長的作品。

前條所述，不加敘情的主觀的分子的描寫，也是省略法的一面。即作者單寫了「A」而同時起來之情緒「a」使讀者自補，換言之：讀者方面，任意的做「A+a」的事，作者沒有提供的「a」，讀者自己去補，自然在讀者要一種勞力，這個勞力即讀者所受深的銘感。讀了能夠使他回想，如是愈加能夠得強銳的影響於人的胸中。

具備以上所說要件的短篇小說，譬如快照，在照相裏，凹凸鏡的焦點，必要有一定的，而短篇小說的描寫法，這一個焦點，比什麼也還要緊。

這裏所說的焦點，即印象所統一的中心。詳說之：不論一個人物，一棒

事件，在此所寫對象的特性做中心，全部的印象統括在此一點。只要這個要關捉住了，其他省略，却能得全體的印象活躍的要點。觀此所取的銳的觀察力，為作者所需要，短篇要有非常天才的力的原因，也在這個地方。這個比較來說：長篇小說方面，持有這樣焦點的印象，有幾多依次連續表現而來，所以比較活動影戲是最適當。而其許多焦點前後間之連絡，即是梗概啦，脚色啦，或主人公的閱歷，還有全體的空氣情味這類的東西。

這樣的事情，如果描寫的焦點不一定，那麼強而鮮明的印象不可得。

恰如拍照的時候，照相器械，或應照的人物和景色動着，焦點便不固定。全體的描寫，因之終歸失敗，不得不為朦朧的漠然的了。還有本來為長篇性質的東西，也有無理縮短的短篇，這也是和丈餘的活動影戲，縮短尺寸同樣。種種雜多的人物和動作，僅十頁二十頁之中，紛然雜然的混亂了，還有單把長篇的梗概數頁之內說明，讀了很覺不滿足。這畢竟是為這個焦點的

數太多，都不能完全的表現的緣故。還有拙劣的短篇中，也有把長篇中的某一節切斷了，因之在一篇的中心，太沒有關係的人物和事件，飛了出來，妨碍印象的鮮明。好像活動照相的一部分，無理的切斷的一樣，人類啦馬啦出一半的窟窿，或景色中途切斷，更不得要領。要之，此等都是為一個焦點做印象的中心沒有一定，歸於失敗。短篇小說，像這個樣子是最適合於自然主義所謂「人生的斷片」的名稱的作物了。話之集中 *Concentration* of Story 還是印象的統一 *Unity of Impression* 為緊要的要件。此類的作品，可說是近代文藝的特產物，如俄國的千柯夫法國的莫泊三以此類的作物，可長久傳諸後世的名家。

次之，關於近代劇及演近代劇的劇場略言之。

回顧近世的歐洲文壇，計算稱霸的偉人，十八世紀是華爾探爾的天下，所謂 *Le roi Uctaire* 的時代。在十九世紀之初，哥德握了霸權，次之法國

的聶俄集衆望於一身。此後以及前世紀之後半期，無論怎樣說，那威的易卜生是全歐文學的中心人物。光芒燦爛爲北方的紅星 *The red Star of The North*，他的事業，便在戲曲的方面起了近代的大革命。近代劇全賴他稀世的天才大成了，他一出現，全歐的劇作家，都沒有不受他的影響。他真是破棄舊來劇的樣式的人，引一例來說：近代劇獨白 *Soliloquy* 和旁白 *Aside* 都沒有，也是易卜生開端的。

易卜生做中心所革新的近代劇壇，在古代的文學裏，未曾見過的種種新體戲曲出來了，處理現代生活的諸問題之社會劇或思想劇之類。事件和人物爲第二，只有全體的空氣，或氣質的狀態爲主的一幕物。以至其他神祕的象徵劇，自古劇壇所有的因襲，一概破壞了，無視 *Stage Tradition*（舞台的因襲）爲新時代的藝術的劇出來了。元來劇和其他詩歌小說不同，劇是常和羣集相對的藝術，因之，容易被低級的凡俗趣味所左右，動着墨守舊

型，踏襲傳說的傾向很盛了。注入新空氣的困難，像劇壇那樣異甚，恐怕在別的藝術所看不到的。排此困難，打破舊習，能舉革新之實，不但要有異常天才的力，且在其努力亦可證明是非尋常的人。

劇界與自然主義之自由的新藝術，先從實際上來看：第一個困難，在經營劇場的大願慮觀客的意向，所謂被 Bourgeois（有產階級）的偏見所左右，不敢有大胆的決然的革新。其他還有一個有力的束縛，是當局的檢閱。元來社會劇是把現代生活的缺陷及害惡的地方，暴露在舞台上，驚醒人，結局是一種理想劇，決然的要暴露人生之醜的不道德的方向。勢必做出爲檢閱者所不得允許的，或在美學的原則不適的戲曲來了，自然要弄成禁壓，其最甚的一例，如浩多曼的織匠，這個作品，最初被禁止了一回，德國內有了種種的反對論，變成一大事，經裁判的結果，方得上演。有這樣情形，當時的劇場，新劇很難上舞台。

但是排了這樣幾多的困難，爲劇壇刷新之魁的，是法國的安特萊安湯奴 Andre Andoime 所立的自由劇場即 Theatre Libre 安湯奴後爲第二國立劇場倭頓 Odeon 劇場到場長的人。起先一八八七年在巴黎 *Le Theatre des beaux arts* 之質素的場內，實演近代的自然主義的作物，在別的舞台到底不能上演的東西都演出來了。好像向來喜觀忠臣藏的觀客面前，拿出易卜生的戲曲來，自然多數的公衆不能作標準，全然是會員組織，在日本說起來像小山內君的自由劇場的辦法。不是舊式純自娛樂本位的東西，爲人生正真的藝術，切實的接觸現代生活當面問題的自然主義的主張，應用到劇壇，所以在舞台務必忠實，嚴密，正確，模倣實人生的生活，要排斥一切在來不自然的分子。背景等亦不是單爲裝飾美麗的東西，是把普通實生活的印象，很深的給觀客做目的。并且在舊來的戲曲，除快樂看客的眼外，無意味的種種形式，竭力破棄他。元來爲劇根本的必要之形式的方面，譬如

在舞台上俳優的聲，比日常要大；或聞夜場面，舞台不能真鬧，即很不自然，是沒法的。此外虛偽的因襲的法式，決然排斥他，一切的演技，改爲平易且自然的，脫在來窮屈的束縛，而爲自由的東西。他的作物亦在法國自由劇場常常上演的，例如伊爾范或勃瀏 *Brieux* 等作物，即論家庭，教育，結婚，監獄，軍隊，裁判等現代社會問題的劇居多。還有發泊爾 *Emile Fabre* 的金錢口 *argent* 托爾斯泰的黑暗的力斯脫林培爾西的父，尤利亞姑娘等亦排演過，這個自由劇場，前後繼續了八年。

法國之後，相繼模倣出來的，是德國的自由劇場，即 *Die Freie Bühne*。這是在阿托勃拉姆 *Dr. Otto Brahm* 的指揮之下成功的，一八八九年在柏林上演了易卜生的幽靈；浩多曼的日出之前 *Vor Sonnenaufgang* 前者可不必說，後者上演的時候，釀成了非常激烈的批評。

在美國方面獨立劇場，*The Independent Theatre* 在格勒因 *Grein* 的指

擇之下成立，一八九一年三月九日，實演易卜生的幽靈；次之演曹拉和萊伯
訥的東西。也是會員組織的，美萊台斯哈台比耐羅 Piero 戎斯 Jones 等
加入，有了百七十五人的會員。繼續了七個年，雖即消滅了，但在土俗趣味
跋扈最甚的英吉利的劇壇，引入清新的空氣一點來說，他的偉功，是不可埋
沒的。還有獨立劇場之後，一八九九年 The stage Society（劇團）起來，一
九〇四年起三年間伊特倫 Vedrenne 和格蘭悅爾拔加 Granville Barker 二
人所組織 Court Theatre（宮廷劇場）開場了。以蕭伯訥的東西為主，此
外格爾斯華西 John Galsworthy 和拔加所編的新劇，很盛的上場。到了一
九一〇年福羅孟 Charles Frohman 的 Repertory Theatre（列播托萊劇場
）成功了，此等都要引入近代的空氣到英國的劇壇一點，是屬於同一的系
統。

此等諸國以外之俄羅斯及意大利等，雖即沒有自由劇場這種特別的

東西，但是易卜生的劇一上場，自然不得不為打破過去的模型之自由劇場，在這一點，易卜生差不多是起全歐劇界大變化一個中心人物了。

關於社會劇是什麼的問題？有了哈密爾頓 Clayton Hamilton 的歷史的說明，頗得要領，順便介紹，可供參考，但是所摘的是要點。

近代的社會劇，多是喜劇的東西，一般從發展的經路來說，真面目的嚴肅的很多，雖說是社會劇，實可稱為近代式的悲劇性質。但是這個悲劇，本來是有怎樣一般的性質？自然是人們意志爭鬪的歷史。詳言之：以一個人的意志，和比他更强的對抗力相戰，其結果全歸必然的意志的敗北，現出慘怛的光景，便是悲劇。和決不能打勝的障礙相戰，隨使自身破滅是人間的觀覽物。

現在把自古悲劇變遷的痕跡來看，有三個不同的種類，這個區別，全然對立於人物的意志，是一種不可抗力的性質決定的。即和此力相戰，

無論什麼人，一定要敗北，這種預想的力，古今的劇作家想像起來，不過是三種：即在古代劇是「運命」；此後的劇是「個人性格中所有的固有缺點」；到了近代劇是「社會的狀態」。這三個的力，即陷主人公於破滅的淵源。

第一所謂運命，主爲古代的希臘劇裏所表現的，由愛斯克拉斯 *Aeschylus* 創造，到梭福克利士 *Sophocles* 完成。人類和諸神都同樣的支配着，有不可測的運命的力，對於人類的抗爭，便造成了悲劇。對這個運命的力一切的東西，是他的從僕，是他的道具。悲劇的主人公，對此唯一最大運命的神，因爲不信心或傲慢，隨陷於此神所設的陷穽，要想逃脫，無論怎樣掙扎沒有效果，反入了更深的苦悶。這個悲劇的抗爭，真帶有超自然的超人間的調子，因之，讀者和觀客，不知怎樣感着畏怖，起了敬虔的心，這種宗教的情味，在希臘的悲劇是有的。

第二個種類，在戲曲史上，是看做沙氏的先驅者馬羅 *Christopher Marlowe*

Once首創，到了莎氏所成的悲劇。即個人的性格裏，有了固有的缺點，於是現出陷入到必然的破滅的人物來。結局古時希臘劇裏所有的運命劇，現在人間化了，擺在破滅的當人的精神裏了。簡明來說：爲悲劇原因的力，本是在外界；是乃存在主人公本人的性質中。而最初馬羅所發見的力，是野心慾望一類東西。即爲着在自己的精神裏，如燃燒的野心，描寫英雄的性格的人物滅亡了，這是他的作物。譬如他的最大傑作 *Tamburlaine* 對於勝利和主權的熱望，是破滅的原因。「福斯塔斯博士」*Doctor Faustus* 主人公，無限的智識慾，「莫耳太的猶太人」*The Jew of Malta* 取高利的黃金慾，爲悲劇原因的力。凡這樣的馬羅的作品，還是野心慾望，限於一種；到了莎氏，方才把此力擴大的在人間性格各種方面看出來。即麥克培斯爲了奪王位的大野心而亡；哈姆蘭脫的滅亡，全然是懷疑無決斷所致。其他阿賽羅 *Othello* 以輕卒過信；利亞 *Lear* 王，爲自己的老鸞，都各招自

身的破滅，把這個力現出各種形式的地方，正是莎氏劇的特色。屬於第二種的悲劇，和方纔第一種相比較，前者沒有後者那樣尊嚴；且沒有宗教的情味，正惟如此，是人間的對於觀客，使其深一層的痛切的銘感。『地獄和極樂，在於人們的腹中，人們以自己破滅自己，』得幽深的感動，是他的特徵。

第三種的近代劇，從羅俄 Victor Hugo開端，由易卜生大成，這裏所說的社會劇，便是這個。這種類的悲劇，個人和其周圍，卽和社會狀態的爭鬥，都被描寫了。希臘劇的主人公，和超人間的相爭。馬羅以後，伊利沙劇和自己自身爭鬪而苦悶着。近代社會劇，卽個人對社會的爭鬥做中心的。卽一方面爲個人；他方面爲社會的一員，所經過生活的苦鬥，這便是社會劇所用的材料。

十八世紀頃的思想，社會是占最貴重的位置，個人差不多是他的從

屬的東西。當時的文學，全然是讚美社會，謳歌多數者。到了近代，所謂個人的價值，都很注重，於是個人對社會的問題，方才提及。所以把近代的社會劇，以歷史的來觀察，社會本位的舊信仰，和個人本位的新思想，這兩個間的爭鬥，做了基礎，便可知道。個人和社會，這個強力相爭，遂陷於破滅，描寫了這個，方纔能夠充分的表出現代來。

社會劇既經是個人和社會的習俗相衝突，做了基礎，以上其爲個人「的主人公，第一非習俗的人間，爲必要條件。主人公如果和社會一致無事過去的人間，那末，沒有什麼力和力的衝突起來。便不成戲曲。總之主人公不是社會的 *Outlaw* (法外人)，或 *Outcast* (非人)，便不成東西。於是爲近代社會劇的主人公，娼婦啦，或潑婦啦，或自由戀愛的人，私生兒，前科者，大凡都和社會的習俗不相容奇特的人物居多，云云。（哈米爾頓著

第八講 最近思潮的變遷

一 新的努力時代

歐洲近代的文藝思潮，可看出三次顯著的變遷。大體上和個人的思想發達的徑路相彷彿。

現在論人的一生活，法蘭西革命後的浪漫主義時代，正是二十歲前後活動潑瀾的青年期，所謂不察世間，不看前面的熱情時代。只管憧憬在空想夢幻之境，還沒有很深顧到人生現實的時候。這是到了前世紀的中葉，自然科學萬能的時代，同時受了實證論的影響，人心的現實感便很盛了。忽然迄今的好夢破了，看見了如實的醜穢，悲慘的世態。同時破壞了舊來的理想和信仰，投了懷疑的淵裏，而人心被不可說的暗愁鎖着，這是煩悶的自然主義時代。說人的一生活，約三十前後，初爲人的丈夫，爲人的父親，苦腦在生活的壓迫，接觸當面人生的慘憺事實，青年時代的理想希望，都消沉了，於是

感覺孤獨寂寥的時候樣子。人心元來不能長久沈滯固着在這個懷疑不安的境界裏的。如對於生不是容易疲倦無氣力的弱者，必定有努力要脫這樣苦悶憂愁的境界，即使知道是絕望，還是從這個消極的破壞的狀態，更進一步的積極的時代，不得不到來。即常常求一種東西，不息的努力時代，棄脫舊的因襲和標準威權，另外要建設新的時代，還有絕望啦，到達啦，這種最後的問題不論他，只一意專心的努力。恰如古時造哥勃林 Goblins 織物的機織，所織出來的模樣，完全不視而織的一樣向上精進的努力時代，這便是最近的大勢吧。以此來譬如人的一生，好像四十歲前後的活動很狂盛，大概人生的甜酸苦辣，都嘗了後之圓熟時代。不是青年期之空漠的理想時代；是思慮豐富，切實的活動時代，人間一生的頂點，多表現在這個時期中。這個頂點，和老熟老成的時期，有全然異趣的地方，也不可不注意。到了老年，人心完全沒有了破壞的反抗的分子，因之一切都固定沈滯了。在

於老人，沒有未來；不過是生存於過去的骨董品，古來的因襲，如實的受取了；而且安全的沒有動搖，也沒有進步。他們的肉體，新陳代謝的機能遲鈍，同樣的精神的生活上，也沒有什麼變化。在思想界來說：以一種宗教信仰所固定的，像歐洲中世或在武士道和儒教造成的，像日本德川時代，是一個 *Stationary Period*（靜止時期）即是這個老成期。但是現代的歐洲，是和此等全然異趣的時代，繼承在前自然主義的絕對否定時代之後，至今還不失自我的主張和反抗的精神。唯其大勢，已經不是破壞為自己的破壞；懷疑為自己的懷疑，明明具有建設的一面。完全沒有被束縛於過去的傳習和偏見，以新清的心，直接的對於自然人生的問題，能進則進，於是或可擱到新

的什麼，是這樣精進努力的時代。歐洲現代思想的不安動搖，不是方纔說過的青年時代之不顧前的時候，因為有所求或因為有進境，所以煩悶流轉着，便是一種冒險。像古時荷馬所譚的優里賽斯 *Ulysses* 托身於孤舟，突進

到這個人生的荒海，澈底的「努力，慾求，發見和不屈的心的猛烈」的樣子（

…… Strong in will to Strive, to Seek, to find, and not a Yield —— Tenn-
yson)

凡物質界的事物，即任便的放置於此，有適宜的自然淘汰，有新陳代謝；但在精神界方面，決不能這樣。一個思想，得了勢力，很能嚮導統一一代民衆的現象，這元來是很好，但是如此過去，漸漸兒和溝水一樣沈滯腐敗了。所以另外能廓清刷新的責任一種東西，是不可沒有的，這個力，便是懷疑的思想。無論那個安心於舊的，依賴過去爲便當，所以卑怯的弱者，往往傾向於此，大概的事，便要妥協讓步完結。當這樣時候，有了故意看做苦的樣子，而且結了許多的仇敵，反抗舊思想的這種懷疑家的勇者，而世上方有進步。稱爲常常不遇而終的思想家，或先覺者的人，不外乎是正真起了勇猛心努力精進的人。如現代歐洲稍具進步的頭腦的，人都爲個人覺醒的結果，

而一般的人們，變成這樣的思想家了。繼續不絕的新思想出現，即使不足以統一一代民心，但在一方面表示精神界活動的覺醒，豈不是可喜的現象？

媽？發源於學藝復興期之歐洲的思想界，將要老弱而轉入覺醒的時期，在自由科學萬能思想及自然主義，一次打破了舊的結果，在最近更進一步，看做「入了建設努力的時代，」恐怕是很適當的。即現代思想界的「易動性，」

「浮躁」曾經一次老衰的，以反青變新的努力，不免為德人所謂過渡時代的過渡人 *Uebergangsmenschen einer Uebergangszeit* 的現象。看這種不安動的搖馬，和曩日之純破壞的時代同一看待，稱做不健全的，病的，這不過是皮毛的見解。從前詩聖密爾頓論言論的自由，草 *Areopagitica* 的一篇，揮了橡大的筆，其中有敘述當時英國國民充滿了潑刺的活氣，縱論橫議之士，如雲之多的一節，即「不屈於權威，不從習俗，澈底的以自己之力求其真理，要達到信仰，這種自由思想家很多，凡為國民，是很可慶的現象。這種情形，決不

能看做病的頹廢之現象；却是脫去舊衣回變青新，或欲入更偉大的有光榮的真理路上。好像從睡中醒過來的巨人，現在起來的樣子；或猛鷲脫換舊的羽毛，炯炯的眼光，輝照天日，正要試一大雄飛的覺醒狀態。」

這話如實的移過來，可以形容歐洲現代思想界磅礴的生氣了。覺醒的現代人，常以熱意和努力，漸漸去求一種新的不間斷的動搖狀態，是為最壯麗的言語表現了，我以為很適當的。

要之，自然主義的思想，確是一時的文化破壞主義 *Capitalism* 破壞舊文藝舊思想，為革新的急先鋒，造了樹新的基礎，雖有功過，但在破壞的一點，到底不是永續的性質；還不過是過渡期的特殊現象。自然主義，破棄了過去，是沒有得到新人生觀新世界觀的一種形式，不能說有怎樣內容。苟有生氣有活氣的人心，那裏能夠滿足這樣的狀態呢？思想上要充滿這個缺點，順應這個慾求，現在是入了努力奮鬥的時代，是當然的路徑。在大破壞之後，起

大的建築，這真是偉大的性想和文藝發生的時代。新的理想信念，*NOB*以及精神所要求的地方，又真是大的藝術產生的地方。

在前自然主義的人生觀，即機械論，物質論，決定論，都是牢乎不可拔的真理，是不會錯的。又人類是遺傳和周圍之必然的所產的事，也是不可爭的事實。但是這個單是主智的方面，認為如此，一邊情意的方面，即主張自我方面的心，到底這樣的議論是不滿足的。澈底的和他抗爭，和他奮鬥，對於客觀確定主觀的威力，一邊執着現實當面的事實；一邊還要不忘新理想的標榜。棄了消極的忍從的態度，向積極的努力，這就可看做最近思潮的大勢了。

二 輓近的思潮和哲學科學

「靈真是像有靜眠的時代，但現在明明是靈來做大的活動。到處有靈出現，好像命令已經降下了，寸時都不可猶豫，很急迫的樣子，甚

至於「以威臨之」的那樣。」

——梅脫林克論集貧者寶內「靈的覺醒」

物質主義，達到極點，現在以精神的看做事物，比較客觀的還是重主觀的；比較經驗還是重直覺（Intuition）；比較觀察還是重思索；這是執近思想界顯著的現象。然代表這個傾向的，便是現代的哲學如人格的唯心論（Personal Idealism）那種思想便是。在一方面看來重心靈的內省，主重人心內部的要求這是和自然主義唯物論不同，同時在他方面，棄却絕對的空漠的見地，反依的確着實的經驗和實感之點，和古時浪漫的唯心論也有不同。簡直可說是在現實感的熔爐中，經一次陶冶後的唯心論了。

如同以前黑哲兒一派的哲學代表浪漫的思想，又如孔德斯賓塞代表科學萬能的思想。如果要求最適宜的代表執近思潮的特色，恐怕要算故

詹姆斯 William James 柏格森 Henri Bergson 的哲學了。現在敘此二家所

說的一班，是便於知道思潮的大勢。

故詹姆斯是人所共知爲實際主義 Pragmatism 的主唱者，他否認古人所說一定不變之真理，真理決不是絕對的，獨立的，既成的，靜的性質；是有變遷，也有發達，全是動的。使吾人的生活更好更良，做個手段，做個道具，在實際上有用，這便是真理，所以依時代有異，依各人有不同，也是不妨的。這種學說不外乎是智力上之個人主義，依觀察之不同可爲一種懷疑說，也可爲思想上的進化論，詹姆斯的所說，在這一點，是最近代的，而且代表說近思想界不絕動搖的一面。他排斥古時浪漫的哲學那樣抽象唯心論，破棄一切的教義傳說，以純粹的直接經驗，做個基礎，從此發足。即在一方面，澈底的不離自然科學的立腳點，且很努力切實於人生的實際，和此同時在他一方面，與科學萬能之唯物論者，全然所見不同。即全然無視否定那種宗教和道德上的信仰的決定論，極力反對，於此能夠認明，帶有一種神祕的色之信

仰的深度，這是詹姆士的特色。（這樣以科學爲出發點的神祕，是最近思潮之重要的一方面，在後想再申明。）

美國的詹姆士，既歿之後的今日，可目爲世界現存之最大哲學者之思想家，恐怕是法國的柏格森了。此人的所說和詹姆士相同，很能夠代表現代思潮的特性。他的名著之中創造的進化 *L'Evolution Creatrice* 一卷，更加著名，其中有這樣說：『吾人得能與實在之窮極的意味，結局是動搖是流轉。吾人的生活，畢竟是「創造的進化。」大略一想，什麼類啦，保持一定的時間，一定的形狀，由此向後連續的變移到他類他屬，這是進化所殘留的歷史，或從其所表現之種種形式，想出來的話，實際決不是那樣的東西，進化實在是不斷的變化。一切的生活，即一時一刻，決不停止在同一狀態同一形式之下，包容所有的過去，不絕的創造新的東西，向未來的方向進行，一切不是靜的，是動的』即以這個變化，看做一切的實相之點，明明從科學

的見而地來，這便是他的學說，爲現代的原因，然而柏格森決不滿足於從來科學萬能的研究法。元來自然科學，在時間的範圍裏現象之外，不認有世界，那是不過說明實在的一方面。另外吾人精神生活裏，有比較自然法則以上的創造的作用事，不可不知。即單以在來的科學者所行分析的方法，到底要達事物的真相是不能夠，必定要有直感的力。單是說直感，決不是空漠的意味之神祕的，必定要有觀察和經驗做個基礎，那可不必說。即不是像從前之科學的方法專從外部的觀察，要從內面物之自身，努力去看，方才能夠明白真相。即柏格森之所說，一邊立於物質的經驗之基礎；一邊在他方面不但不否定什麼精神的生活啦，直感啦，反而置重他，澈底的要努力的態度。處於這個流轉動搖的界域，吾人澈底的去奮鬥猛進，不可喊叫退軍，洩厭生的聲浪。人們在時間和空間之間，馳驅奔走於前後左右，斥一切的抵抗，排一切的障害，是要試行共同攻擊的大軍，這是人間生存之最高的

理由，這是他所叫喚的。這種堂堂的態度，和創造的進化說，不是都很能代表最近思潮的特色嗎？

此等之外尚有德國倭鏗教授，以在來之唯物決定論為非，另外認有自由的精神生活之實在說等，也是表示這個最近思潮的變遷之一例。這種樣子，在哲學方面，一般由實驗而重思索；由物質而重精神，為最近的傾向。但在科學方面怎樣呢？說起來這方面也略取同樣的方向，和從前全然換了面目的狀態。

最初科學萬能的迷夢，未醒的時候，宗教及哲學，與自然科學，全相反目。即舊來的信仰啦，哲學體系啦，都被自然科學打破了，連其根底都很危險了。但從此之後，這個科學全盛的風潮，到漸衰的時候，在歐洲一部分的學者間，已經對於科學失情的聲就到了。即無論怎樣說科學萬能，而宇宙的

第一義 The first Cause 總不能明白。這是斯賓塞所說的 The unknown

不可知了，這是研究也不能的，發這樣絕望呼聲的人，倒是很多。其中有名的是德國的生理學者埭苞萊蒙 Darbois Raymond 的學說。他著了一篇認識的限界，世界的七不思議 Ueber die Grenzen des Naturer — Kenntnisses : Die Sieben Weirathsel 著名論文科學者的研究，結局在有際限，到了一定程度以上，解釋便不能夠，這很早就有人說過了。譬如運動的起源，生命的起因，感覺與意識的發生，物質及力的本質，在這樣根本的問題，自然科學隨不能染一指，這是他所論的要旨。這樣的意味，常用拉丁語 Ignoramus et ignorabimus（我們現在不知道，將來恐怕也不會知道，）這是埭苞萊蒙所用的有名警句。還有法國的保守主義批評家勃瀏基爾唱科學的破產 Lankruptcy of Science 說舊信仰的復活，都所知道。大凡這樣的呼聲，自從前世紀末，在各處都有聽到，畢竟是太尊信自然科學，差不多是迷信的欺瞞了，方從迷夢醒過來，同時發了失望的呼聲。真的科學者，起初就不認容科學的絕

對性，科學的證明，畢竟是在不可得而說明的，不可解之上，擺了基礎，是十分論定的。因之在前近二十世紀，不單是哲學，趣向於神祕的精神的，而自然科學自身，也帶着形而上學的哲學的思索的色彩了。

以根本的來想，雖說是自然科學，僅一意從事顯微鏡的研究不能算做能事。很微細的實驗和觀察，單是這樣也不能算能事完了，必要向着他極深奧頂裏面進去，那樣探求，於是對於智識全體，有了關係，結局終歸於哲學的思索，也是很明白的事情。最近偉大的科學者，專求形而上學的方面；或者帶着宗教的樣子，也是不足怪的現象。譬如法國的數學物理學者的龐

喀來 Poincare 在他的著作科學與臆說 Science and Hypothesis 和科學的

價值 Value of Science 徹底的不離自然科學的立脚而主張為其基礎之

形而上學。又英國排敏頓大學校長倭里弗洛其 Sir Oliver Lodge 是有名的物理學者熱心的唱道科學和宗教的一致的人，他主張真的宗教所關係

點，和完全的科學所關係之點，完全是同一的。

歐洲最近的科學社會，還有一個最著的現象，是要研究人類的神秘不可思議的精神現象，所謂 *Psychical research*（靈魂的研究）的流行。第一千里眼（稱 *Chair-Voyance*，或 *Second Sight*）以及什麼 *Automatism*（物質活動論）*Thaumaturgy*（幻術）*Ghostwriting*（鬼臘）*Telepathy*（千里眼）*Spiritualism*（精神主義）——「尤其 *Magnetism*（磁力）啦 *Levitation*（輕浮）的現象」——調查在來的科學說不能解釋的事，實這個結果，今日認定五感以外的感覺之存在，或說有 *Sub-Consciousness*（朦朧的意識）在宗教什麼靈魂不滅啦，奇蹟啦，或復活啦，不像從前那樣否定；反而要從正面下積極的解釋的人也多起來了。即在這個世界物質以外，另外有神秘玄妙的精神界心靈界這種東西。赫格爾 *Ernst Haeckel* 所謂超越 *Law of Substance*（本體的法則）有個別世界。在前所說的倭里弗格其可不必說，

卽有名的法醫學者故郎勃羅沙 Caesare Lombroso——意大利人——天文
學者弗蘭馬林 Camille Flammarion——法國人——化學者克羅克斯 Wm
William Crookes——英國人——算起來，在歐洲近時的學界有盛名的人，
多數在此精神的方面之研究。

要之，從前爲自然主義的反動，現在無論在思想界，在學術界，比較物質的方面的研究，更進了一步要探求什麼「精神」和「心靈」的方面之努力起來了，因之科學和宗教藝術相接近，漸次在其間能看出渾然的融合調和，這是最近的事實。不限於理智和現實的世界，更到了深奧，達到神祕的未知境，探求我們的裏面，和自我們周圍的祕密，要理解人生的熱望，這便是做了現代的精神。現在就極古代的哲學思潮變遷的徑路，來看，在那理也常有同樣的歷史反復。卽太重權威理想的時代之後，必有煩悶破壞的時代到來。這個破壞時代便是 Intellectual Period（知的時期）冷淡的理智

和經驗偏重的時候，他的風潮一衰，次之必有神祕的直感的傾向表現出來是常事。譬如古時希臘文化的盛時，即亞里斯多德的時候，神祕思想，自然是看不見的，漸次轉到懷疑時代，再一轉到了亞歷山大時代生出波羅丁奴 Plotinus 等一派，之直感的神祕主義。自近代自然科學勃興以後到了今日為止的歐洲思潮的變遷，大略和這個蹈了同一的徑路而來的。古時波羅丁奴要直覺伏在於萬有被面之偉大的某物這樣的神祕家。又排斥物質的方面置重於心靈的生活，意識界之外說有 The Super Conscious (超越的意識) 和 The Subconscious (朦朧的意識) 現在之最進步的思想家，恐怕都是這一類的人了。

第九講 非物質主義的文藝 (上)

一 新浪漫派

以上所述，思想上或人生觀上的變遷，更以具體的從最近文藝上來看，

唯物的自然派文學的全盛期，已經爲文學史上過去的事實了。勢窮則通，以前雖一時很盛的現實主義的文學，到了末路的結果，現在帶着理想派的色彩，從前專努力於人生客觀描寫的傾向；現在又變成置重於主觀的方面之風潮。大約二三十年以來，即從前世紀末時，科學萬能的迷夢，剛剛覺醒，同時專依賴人類淺薄的而且有限的直接經驗之文藝上的傾向，反而衰頹了。目前的人生實現的生活，比較起來，更加要接觸最深最遠潛在底裏的 The Unknowable（不可知）的努力開始了。曾經以自然主義的人生觀的 Disillusionment（覺醒）被消滅殆盡的浪漫的幻影，在今日又比較以前要求更深更有意義的地方，正在焦慮的樣子。曾經以自然科學的力所闡明的世界，更進而在未知的神祕境，要探求其意義，這個直觀的悟入之心境，正惟近代人人內部生活的食糧。新時代的浪漫，全存在這個靈活的境界，決不是失去了。 Reality（實在）和 Romance（浪漫，或理想）二者，決不

是正反對的東西，反而前者的裏面，正惟有浪漫和驚奇存在。全不是空架的古時理想和浪漫的境界，深存於現實感的理想境，正惟是最近文學的真髓。

從別的方面來說：自從以前浪漫的時代，暗暗裏順着系統，成一派的潮流發達而來的主觀的傾向，現乘時代思潮的推移，抑壓現實主義，抬起頭來，猛然的得了勢了。換句話說：現實主義的自然派文學全盛之間，在英吉利的拉發爾前派和耽美派，和斯蒂文宋的作品或法國的詩界等，養成隱然的勢力，綿綿不絕的傳統之情緒主觀的文學，大得其勢，生出自然主義以上更進一步的新文藝了。假定這個風潮稱新理想派或稱新浪漫派，不過觀察點不同，而附有同一的文藝上的傾向之名稱。

（有一句話要申明：這個新浪漫主義 Neo-Romanticism 的名稱，決不是總括最近文藝的全部，不過取出歐洲最近的文藝界主要的傾向，

取了這個名稱罷。因而此外雖有新擬古主義 Neo-Classicism 啦，本然主義 Naturisme 啦，種種的 *Isms*（主義）但從現代文學全體上來，沒有占那樣重要的位置；還是很小的，部分的東西，在這裏不說了。元來在自然主義全盛時代，歐洲文學全體，共通的傾向，占了勢力，但是這一個自然主義衰頹之後，即最近二三十年，文藝上流派的區別，定名非常困難，有羣雄割據的狀態，旗色各別，這是文藝各作家個性的發現，完全是個人本位的東西，從這樣根本的性質來說，是很正當的。那個自然主義，最初自號為被解放自由的藝術，自己標榜不因於無什麼無拘束主義；但是不知在何時，不知不覺之間，湊入一種型即樣式，成了意外偏狹的東西。所以這個自然派衰滅以後的最近文壇，排斥古法，是當然的事，如果一切不依從來以人的腦傳腦的「主義」以新思想的頭腦，新的眼目，即對於自然人生，作家各自充分的發揮天賦的個性和獨創

性；以自己之強烈的清新的主觀，攫獲真和美的努力，成一般的傾向，因此不得不更加有十人十色了。還有依思考不同，不因於什麼成心；不拘泥於主義一點，也可解釋這個新浪漫主義的一面了。

這個新浪漫派的文學，是發端於以上常所述的輓近思想界顯著的現象「靈的覺醒」Reveil de l'ame 的文學。再借某詩人的話來說：是踏過物質界，到了夢國，在那邊走黃金的路，琥珀色的光照到身上，是這樣性質的文學。英國的阿沙賽門士對於這個變遷說：一人人的思想一變，同時時候文學也無論在其真髓，在其外形，都變化了。物質的考察和調整，使世界長久飢餓靈的方面，現在靈復歸了，於是新文學興起了。這個新文學，便是眼見的世界，已經不是現實；看不見的世界，不是個夢。

現在引用了賽門士的語，同時想起從前在阿那托爾弗蘭西的文集裏，論神秘夢幻的事，如下所說——我們感於心靈種種的妙趣裏，最感動吾人

的，不是神秘這個嗎？赤裸裸的美不是美。吾人最愛的東西，是未知的東西。如果使吾人禁止一切的夢幻，生存要當不住了。想起人生最上的賜物，和人生別的某物，——口裏不可以說的關於某物，不外乎給吾人一個感情罷！

軌近的新文藝，主要的是取那樣人生之神秘的夢幻的方面文學。換言來說：暗示人生隱藏的一面，在自然的眼看不見的真相，由具象的東西來表現，是把這個結晶了象徵了的東西。

雖說是神秘夢幻的文學，但決不是像前世紀初的浪漫派，只管迷惑在夢幻空想的境地，理想憧憬時代的文學。其中已經是經過一回實現的苦經驗，被科學的精神陶冶後的文學。經過自然主義懷疑思潮這種痛烈的人生經驗和修練之後，表現出來的文學。所以一樣說是神秘，決不是從舊時夢幻空想出來的神秘；新浪漫派是出生在近代的懷疑更深進一步的東

西。還有雖主張主觀的威權，這也不像舊時詩人擺崙風的熱狂那樣放縱的噴火口的東西；反而以可驚的沈靜的態度，很冷淡嚴酷的達觀人生，並且要接觸在其裏面尙未知的微妙的某物 *Some thing* 的努力。而作家的主觀這個東西，比較古人，官能的神經的，已經銳敏得多了。在浪漫的思想更加新且深的了。從這樣幾點來說，前的自然派時代，不過是修業時代，可以看作要得着更深更大的一人生的批評的準備時代。前述的事，以一個人來比較說：經過三十歲前後之悲慘的經驗時代，此後更努力向生涯的頂點去有些相當。再譬如來說：偉大的思想家，所得的信念，一次被打破了，陷於悲痛的苦悶懷疑，後來再向上精進的努力，遂達到不惑堅確不拔的信仰，他的徑路，不是有勞髯的地方嗎？

以上雖是很粗雜的所論那樣的變遷，卽就一國的文學或一個大作家來看，大略也可知道。第一看近代文藝最顯著的代表者易卜生一生之諸

作，自然也在追求這個暗遷默移之後。即彼初期的作物，元來帶着純然的舊浪漫派的風格，現有個評家，看當時易卜生爲愛崙先萊格 Oelenschläger

的模倣者。後來一變，在戀愛喜劇一編，自從寫青春的美夢破裂，到結婚的悲慘末路完結開始以後，人人所知彼專寫現社會的缺點，努力描寫醜穢的現實生活。社會柱石，挪拉，羣鬼等不必說，這個第二期的代表之作物，是歐

溯近代的大作，如果使易卜生如此完結，吾人對於這個絕大的大文豪反覺得很不足。但是偉大的易卜生決不止於此，更三變寫出象徵的不自然的

海上夫人和建築師時起到最後之著作吾人死而後醒的時候 When We

Dead Awaken 爲止，可看做新浪漫派的一面，神秘的傾向，很顯著的表現了。

原來不像初期的作品傳奇的東西，一邊痛切的描寫現實的生活；然而一邊自然而然的神秘色彩現出在此。吾人讀者，在人生現實的裏面暗示了更深的何物的伏在，這樣的心感即多在這個晚期的作品。

自然派和科學者相同，Fact（事實）單爲 Fact 表示給我們，呼醒全憑着夢幻和空想，疎忽眼前的事實，浪漫派時代的人們，雖卽有功，但就此停止了。更進一步，到了這個事實怎樣有存在的意義？怎樣有成功的理想？一點兒也不顧到。譬如取一朵花，看了只說美呀！愛呀！是這舊時理想派浪漫派的看法，自然派以客觀的科學的觀察，說這是植物的生殖器，毫無詩的事實，明示在吾人之前。但是到了最近主觀主義的文藝，仍舊從這個事實立脚，以這個做基礎，更求花本身之根本的意義，有這樣努力的人。并且探求到這個事實裏面的神秘的方面，由銳敏強烈的主觀力，要直感這個事實的真髓真精神。

自然主義，對於現實，教了精緻嚴密的觀察和研究一點，無論何人，不能疑其偉大的功過（？）如上所說，晚近的新思潮，也曾經過這個自然主義現實主義這樣重要的修練時代，蒙他的恩惠後的浪漫主義。卽從經過自然

主義出來的超自然主義。這和舊時浪漫主義的不同地方，和在於現實感啦，科學的觀察啦，這種自然主義，有共通的分子之點。所以最近的新文藝，要描寫實人生的什麼，不被實人生的事實束縛；同時又要描寫超自然，決不是除外實人生的文藝。古時像可萊列治 Colledge 和喀刺 Meets，不是爲看夢去求夢，也不是憧憬幻覺的美影，去求幻覺。卽在其取材料，原來不棄脫基於經驗的實生活的事實；同時盛用很遠的古史神話之類和童話流的東西。喀刺寫 *Endymion* 和寫 *Lamia* 不僅全然異趣，並且在根本的着眼點，已經有千里之差。新浪漫派常喜歡用神秘的色彩象徵的筆緻，也不過爲着暗示潛在實人生裏面。某物的方便或手段罷了。自然派的物質之描寫到底是不能夠達到這個目的。現實主義的文藝，專描寫接觸耳目的實生活裏面爲能事相反；而新浪漫派的作家，在實生活中，人我都要感受耳不得聞，目不得見的某物更有進一層的努力。

文藝的本義，在乎感覺；不在乎思考，那可不必說。自然派只是「思考的文學」而滿足，這不過是從科學萬能的夢未醒的人一種謬見。只是「思考」是不行的，不能透澈的。不可思議之人生的真相，怎樣能夠訴諸智力？只有思考，正惟要陷到懷疑的苦悶了。元來「使他想」的分子絕無的古時浪漫派，到底不能滿足近代的人，但是經過了「使他想」的階級，再達到比他以上「使他感」的地方，我以為這是輓近新文藝的傾向。譬如人生悲慘的事實裏面，有伏在其中可恐的運命之不可抗力，常常任意的左右吾人。暗示了這種地方，歷歷地要使讀者感動，只如實的寫日常平凡生活，到底難盡，因此生出要描寫變動梗概，發生不自然的地方，或離奇的性格，非常的事件的必要了。就是像古時愛嚴倭脫或梅萊台斯法國的勃爾革 Bo. Diger 的心理描寫，還不免有隔靴搔癢之感。而且近代的人心，因為要傳達說也說不出的幽深的暗愁悲哀鎖着的他的隱微的消息，勢必用神秘象徵

的筆緻了。先把讀者拉到空靈縹渺的境地，使他陶醉，使他戰慄，剎那之間，馬上影響到讀者的胸裏。而且一切的習慣啦權威啦，理想啦，信仰啦，都破壞了，到了虛無的境地，已經沒有困難的議論，也沒有實行，最後的歸束，梅脫林克所謂「沈默」只有獨自幽深的暗愁悲哀的情調殘留了。我以為這樣的「沈默」正是近代人心最深的意義所在了。但是一到這樣的境地，像從來那種直接經驗，是不行了。勢必成神秘的色彩，和超自然的材料為不可缺乏。

晚近的作物，寫很不自然的異常的東西很多，但是作者任意的拉讀者到空虛縹渺的境地，不使讀者把「不自然」就有不自然的感想，這是不得不認定浪漫的作物的特長了。

現在關於劇來說，譬如古時莎士比亞的作物，對話的大部分，都是無韻詩律；並且言語方法是很誇張的詩歌的東西。不單是人物事件，是不自然

是異常的；而對話，也很遠過實際的東西。近代散文劇的言語，已經是自然的寫實的，相比較起來，實有千里之差。然而較近的神祕劇——譬如梅脫林克里爾亞丹 Villiers de l'Isle-Adam 等的作物，對話啦人物啦，仍舊都是很遠實際敘情詩的不自然的東西，恐怕在日常沒有說這樣端正的美的言語。而且在梅脫林克的劇，和對話相調和的，在舞台方面，也成功非常偉大的精巧的東西。藝員和所說的言語及周圍的舞臺，這三個東西巧妙的合關，感動讀者的情緒，這種用意，說是近於瓦格納 Wagner 的歌劇。總之，此等和莎士比亞劇的東西一樣，完全是給觀客強烈的感動，有時使觀客戰慄，恐怖，倥傯，歡喜，剎那之間，使觀客口不得說眼不能看的人生的某物，不外乎作者的手段罷。

文藝的對照東西是人生，不必再說。因為要表現這個人生的某物，至於所用材料的種類，元來是不問的。像從前自然主義，取材僅限於現實生

活的事實，和建築的材料，限於石木是不行的一樣，完全是無意味偏狹的話。這種事就較近的文藝來說：在梅脫林克的某種作物，取材料於純然神秘夢幻的古傳說之類；像安特萊夫 *Andreyev* 要描寫醜惡的眼前事實，那種事情，都沒有什麼制限，主要的地方，在於材料怎樣處置，怎樣按排的問題。被描寫的東西，是不是實際的事實，是不成問題，做成的東西，能不能夠和事實同樣有生氣躍動現於讀者的眼前，這是個問題。如果不寫尋常的模型，觸於作者耳目的現象，那麼在實人生，不是有意味的文藝，這種意見，完全是被束縛於現實主義科學萬能主義的僻見。要之，新浪漫派，是不固執於現實；也不離現實的文藝。在他的作物，所描寫出來的現象，是要暗示他潛於其內面的某物的象徵。

順便說一句：曹拉一派的主張，以如實的描寫事實的事為根本，實際上到底是不可能的。第一在其事實之中，不論想像的分子隔入。第二從

原因到結果，一分一厘，無遺漏無差異的描寫是不能夠，所以作者勢必要排斥，因之不得不和實際不同的東西來描寫了。（阿那托爾弗蘭士由第二個理由，說出不得置信於一切歷史的記載的懷疑說，覺得很有趣的議論）所以在曹拉一派的主張，這一點有矛盾有缺點，他的實際的作物，決沒有照主張一樣做的。只有他一派의 物質描寫論，改新以前浪漫派的空漠的沒有實感充實的文學，不得不認為有力的功績。

照以上所述，莎士比亞正是本領大。如果使他在今日二十世紀劈頭的歐洲文壇，必定是個最大的新浪漫的作家。稍為有些 Paradox（悖論）的說法：莎氏正惟要寫人生的現實，取戲曲的材料，連古史野乘之類，或荒誕無稽的傳說都採納了。他的作物，不自然的梗概，呆蠢的偶發的事件，不但很多；而且盛用出靈啦妖怪啦這種超自然的東西，像狂亂那樣精神上的變態，也常用了。Falstaff 啦 Coriolanus 啦 Richard 三世 啦 Year 王 啦描寫很離

奇異常的人物。簡單說一句：即四大悲劇之中，只有 *Othello* 越向稍不同，其他三者，是超現實的東西，讀者早已知道了。但這種裏面在近代劇上來說，易卜生海上夫人以後的作，無理的，不自然的地方很多，是同樣的道理，畢竟是要探求實生活的不知方面，和人心的秘奧必要而來的事。而且莎氏常用狂人那種變態於劇中，因為寫人間的實生活，不失 *Verisimilitude*（如真的）然而要暗示神秘幽玄的境地，描寫狂亂，是唯一的方法。還有莎氏的戲曲中的超自然的分子，譬如關於幽靈啦妖怪啦，許多學者，給有種種的說明，和我平素看做不外乎象徵暗示的一方便的解釋相同。想莎氏一執筆要描寫的即在他胸中的東西，自然是愛里沙培朝的實生活。古史傳說，不過是為道具或方便借用了。雖即是這麼說，古史的事件之中，處女王朝的英國風俗，插入進去那樣時代錯誤，*Anachronism* 的失策，也常常演了出來。例如波漢米亞 *Bohemia* 有海的，這種指摘出來，說是莎氏無學的證據，不過

是無文藝鑑賞眼的學究的俗論，或者是閑人無用的穿鑿罷。還有託爾斯泰的莎氏論很責難詩聖的作不自然。在託氏平素的立論來說，是當然的論斷，但不免有觀察錯誤之譏，這是在此所說無視文藝上的本義的緣故。梅脫林克的論集花的智慧 *L'Intelligence des Fleurs* 之中的利亞論和託氏論文開端利亞王劇的批評，二者相比較起來，歐洲近代的二大思想家，在一個藝術家的識見，那一個進一步，很覺明瞭；而且由梅脫林克等所代表這個新浪漫主義的地位，自然可以了解。

還要添一句話：自然主義僅描寫尋常平凡的東西，反之而浪漫派，描寫離奇的性格和事件，這大都是誇張的結果。元來這個誇張——自然不破「如真」的範圍的誇張，可以說是一切的高級文藝的生命，就是古時的莎氏近代的易卜生都顯著誇張人物的性格。即作中的人物，架起大袈裟擴大起來描寫，所以成爲那樣的異常者。如果說是小規模的縮小的，那麼就

是吾人日常普通所見的人們了。倘要問爲什麼這樣不自然的誇張擴大的描寫，他的理由倒是很簡單。從一方面來說，好像和顯微鏡的功用相等，卽由天才的技巧，那樣銳利的目光（小刀）取實人生的一斷片做成標品，在擴大鏡裏照起來，表示他的真相。還有不用這個，把看不見的隱微的狀態，映到讀者的肉眼裏來。再從別方面來說，誇張和象徵，是相距一步之差。卽給讀者深刻的印象，起強烈的感動，因之做暗示人生的真相之手段罷！如自然主義只知忠於現實，如實的寫人生的事實，忘了誇張擴大。遂不能澈底到人生的深奧，成爲淺薄的文藝就完結了。

自然派和輓近新文藝的比較上，最後還有一句話，是關於美醜的問題。自然科學的勃興，同時詩美，說是忽然滅却了。又自然主義的文藝，也說是醜化世界了。但到了最近，觀察深一層的底裏，方才看出醜的東西裏面，反而看出至今完全不知的美，從有毒的花裏，能夠吸出甜蜜來了。單是

看外形的物質的方面，正是醜的東西，如果攫住他潛在裏面的真精神，其中可感得一種美出來，這便是新藝術的特色。現在取一個彫刻的例來說：法國現代的大家羅鄧的名作巴爾柴克，寢衣的像，La Vieille Heanmiere 像的臉孔，肌膚，如果單以古時美術為標準的眼來看，那麼，是不可以說的醜的不快的東西了。這個醜的樣式裏面，正惟有前人不得表現，說不出的一種美味可嘗，為新藝術的開了新面目。所以現代的藝術，不像古時浪漫派：完全排除醜的分子；把一切都要美化，又不像古典派：特別的用人工的技巧，掩蔽醜的，補自然的缺點，蓋住臭的東西的藝術。恰如自然派一樣，醜便是醜的，一邊如實的描寫；一邊作者以銳敏強烈的主觀力，表現快樂的情趣，這一點是現代藝術的特色。在來的藝術，譬如像古典派浪漫派，把一切徹頭徹尾寫做美的愉快的東西；如果不是這樣，那末象自然派，變成醜的不快的，總在兩者中居其一，但是近代的藝術，決不是這樣。在自然現象，沒有全然醜的

東西，也沒有完全美的東西。因之以作者的有生氣的感受性，對於此把自然如自然的來看，看見醜的東西，在其裏面，要尋出美來，畢竟 *The inner beauty that lies deep at the heart of life*（裏面美深深地橫在生命的心窩裏）即新藝術的生命所存在的地方了。再從別方面來說：古時浪漫派，求美僅在天上的夢幻境裏；自然派的人，只管看了地上的現實生活，只看見醜的。反之，較近的新藝術，可以說是由自然科學所給與精微的觀察力，和強力的清新的主觀，至今只看做醜的地上的現實的生活裏，要尋出新的樂園來。他們在平凡的日常生活裏，要開拓詩美的新領域的人。

二 文藝的進化

探奴曾經以生物進化的理法，應用於文藝變遷的歷史。勃瀏基爾也看樣著了種族的進化的論文。論某種的文藝，比較一個生物，最初從生出之後，發育成熟，到十分完全的東西之後，暫時繼續原狀，然後衰滅了。

雖說是衰滅，這是通俗的意味說的，真的說起來：變化他形，又成別種的文藝，依次這樣進化過去。簡單的說，他所論的要點是這樣的。

我雖即不是要學勃瀏基爾，但是要說明歐羅巴近世的文學變遷的徑路，大略如下。

講到文藝思潮的本流，明明在情緒主觀。這也不是我獨斷的話，遠在荷馬的古代，到今日為止，追從幾千年歐洲文運無窮的流動，倘若沒有偏見的來看，馬上能夠了解明白。但是這個本流之中，時常有順應時代，情緒主觀以外，完全別的東西從旁流入。這是時代精神的影響，在文藝生變遷或進化，完全是爲着這個外物。淺近的話來說：十八世紀，重冷靜的理義，尊尚形式時代的傾向流入，於是古典主義的文藝起來了。然後這個古典主義，又在前世紀之初，歸到情緒主觀的本流，成爲浪漫主義的勃興。次之到了世紀的中葉，又從旁出來，被科學萬能說改化了，於是變爲重直接經驗之現

實主義的文藝了。到了最近新浪漫派的傾向，這個現實的自然主義，又向着他的本流情緒主觀要復歸了。要之情緒主觀，是文藝的 Alpha and Omega（最初和終結）此外被理智啦科學啦經驗啦所支配的文藝，可看做一時的變態現象，這種到底不能永續。馬上歸到情緒主觀的本流，自然主義衰頹，新浪漫主義代興，真是自然的趨勢。

世上看這樣文藝思潮的變遷，單看做走馬燈，沒有別的深意義，不過把以前所有的東西，順次反復，這樣想的人很多。這是大大的誤解了。從旁流入，變化文藝的本流，譬如形式主義，純理主義，客觀主義，現實主義，經驗主義，這個東西，都是（從其影響的結果來說）使情緒主觀調節充實，引導文藝的本流，到完美的境域，是不可缺的東西。換言來說：文藝常由這樣外物來變調刺戟，生出一時的古典主義啦，自然主義啦，這種變態文學的時代。經過此變態時代，方才有了進步，也有了發展。形式，熱情，實驗，冥想，主觀，客

觀，寫實，詩情，一看都像矛盾的兩個東西，能巧妙的融合調和，於是真的大的文學出現了。大凡文藝上的一個主義流派，常偏於一方的。自己狹小了藝術的世界，制限在一方，動着僅置重於人生的一方面一局部，容易忘却其他的傾向。所以一個主義興盛的時代告終，在第二時代補足前主義所閉却的缺點，要得這個融合調和，完全和前次異趣的主義表現了。所以文藝進化的歷史，不外乎連結相反的種種主義的變遷罷了。因之情緒主觀的本流時代和變態時代，這兩邊前後互相交錯，循環的表出了。即在本流方面——在變態的狀態可不必說——如果只偏在一邊的進行，遂弊害百出，這樣文學，自然招了衰頹自滅，和他反對的主義，在第二時代出現了。

以上古來文藝進化的歷史，是明白的事實，那個自然派的衰勢，完全是這個緣故。到了晚近新浪漫派，明明是復歸文藝的本流之傾向，但是和古時浪漫派相比，性質已經變化了。經過一次現實主義的變態時代，就是內

容豐富充實的浪漫派了。而且是覺醒人生現實的事實後的浪漫派。只聞浪漫派的名，便以為走馬燈同樣，那是不解思潮變遷的真相者。情緒主觀的本流，由旁注入現實主義的潮流，不過呈一時變態，因此反而增大了潮流的質，勢和量，這便是最近的文藝思潮。即同是浪漫的水，決不是從前一樣的水，倒不可不知。

三 最近文藝史上的事實

如以上所述，歐洲一般思想界的大勢，在最近從懷疑到憧憬，從絕望向着努力，同時連神秘的傾向之色彩帶着了。同時這個文藝經過以前的變態時代，再歸到其本流，物質的客觀的自然主義一衰，成為重情緒主觀的傾向了。在前要再暴露一次現實的真，努力的人，現在反而要尋一種 *Romance* 的 *halo*（暈輪）在人生裏面。

離開主要的作家和作物，只說思潮啦人生觀啦這種議論，雖在日本的

文壇很流行，實在文學論上，不但是很危險不能做準則，而且沒有怎樣的價值。如果僅論思想和人生觀，那麼就是不是詩文的研究者，另外有專門的人。元來把抽象的思想和人生觀來具象化，正是文藝本來的任務，所以離開了作家和作物，之空漠的文學論，有不能感謝他了。我要證明我以上所說，關係於各國最近文壇的實際說出來，不得不舉作家和作品來說。但是要無遺漏的敘述，到底是不可能的，所以現在只舉顯著的例證兩三個為止。

第一，稱爲近代文藝的明星易卜生的作品，到了晚年，帶着顯明的神秘象徵的風格，已如上述。德國 浩多曼的作物，到漢耐來昇天 Tannhauser's Himmelfahrt 和沈鏡以後的作物，無論怎樣來看，不能說現實主義的文藝。次之

蘇特爾曼也棄却自然主義，告白他的所信說：「物質描寫的文學，已經完了他的任務，做將來的作家，一邊進一層的接觸現實，然而一邊不得不做把自己的理想，合作在人生的形體裏的人。」此外秀尼齋 Schunizler 霍富曼秀戴

爾或台梅爾 Dehmel 的作物，在彼國操一時的盛名，是什麼意味呀？而台梅爾爲 Realistischer Idealismus（寫實派的理想主義）的詩人，在日本也常介紹過的人。烏爾班 Richard Urban 所著的現代文學 Die literarische Gegenwart 裏，代表這個詩人的特徵的名作，在下舉出兩首。簡短的而且可表示他得意的境地何在，所以照樣的引用。他的 Dichtertum（詩作）距離自然主義有怎樣遠，一見就可明瞭。

瞥見（大意）

悲哀的柳，

我等懸着在戀愛上，

夜和影，互相循環，

我們的額垂下了。

黑暗裏我們無聲的坐着，

在這裏曾經聽過流水，
曾經見過星的光輝。

然而今日都死了又曇了嗎？

聽呀！——那邊遠遠的口——從寺院裏，

鐘聲——夜——又戀愛了！

靜寂的城市（大意）

一個城市在山谷裏：

青白的日光淡了，

月也星也無光。

天空要被黑暗鎖住，

怕是沒有幾多時光了。

從各處的山，

霧迫到這個市上，

屋頂庭園，家屋，

塔還有橋，

不論怎樣的響，沒有破這細霧的東西。

旅行者的戰慄時，

微光忽然從深處出現，

又從煙霧裏面，

聰明兒童柔軟的

讚美謔的聲浪。

至於法國，常爲歐洲新思潮的發源地，可不必說。第一從自然派的始

祖曹拉，三都 *Les Trois Villes* (Louvres, Roma, Paris) 以來的作物，和以前風格大異了。以後四福音書 *Les Quatre Evangiles* (1. *Recondite*, 2. *Travail*, 3.

Justice, 4. Verite,) 的小說四卷，去物質主義的傾向愈遠了，差不多可以說是純粹理想派的作風。最初和曹拉同流，在論文小說，最有近代的作家面目之瑞士故羅特 Edouard Rod 在其一生的歷史，也從自然主義到理想主義的變化痕跡，鮮明可見。還有以 Charrelhar 在日本也著名的羅斯丹 Dostand 他的傑作 Cyrano de Bergerac 以來的諸作，都是明明的屬於 Norman 部的東西。

在法蘭西文學，對於自然主義的反動，此後以種種的事實發現出來。大約從一八八七年這兩三年間，在評壇方面，自然派攻擊的聲浪，貿然而起。保守論的首領勃瀏基爾以及路梅脫爾 Jules Lemaitre 勃爾革 Paul Bourget 加之最初反對自然主義的阿那托爾弗蘭西等，都一齊執筆攻擊的人們。此外近來在這一國的文壇操盛名的作家來說，無論是羅斯尼 Rosny 羅替 Loti 都不是自然派的人。而且羅替離開平凡生活的描寫，專寫異國的風

物，尤其於日本啦印度啦冰洲啦，珍奇的事物，從 *Exotisme*（外來物）來看；又從主觀的描寫法來看，正可算入浪漫派的作家。著名的梅丹夜話 *Les Soirees de Medan*（一八八〇年）一卷短篇集，刊在曹拉作品的卷頭，以自然主義的作物，成名的諸家，此後究竟怎樣變化了？此等曹拉門下的大部分，後來加入一八八七年時 *Paul Marguerite* 等檄文，不是明明的對於自然派樹了叛旗嗎？其中像秀斯曼士 *Duyssmans* 起初是極端的寫實派，梅丹夜話裏寫了曹拉意氣的短篇，方才世上認定的一個人。到了後來，全成神秘象徵主義的作家，極端的描寫主觀的作物。無論是反逆 *A Rebours* 是途上 *En Route* 還有後來的伽藍 *La Cathedrale* 此等名作，為神秘的笛卡坦主義的代表作品，在較近的藝苑所注重。又關於秀斯曼士的前後作風的變化，我來論他，還是如實的引用英國西門氏著的文藝上象徵派的運動（*Symbolist Movement in Literature*）裏易解的寫在下面。

事。」

這是途上的藝術的定義，在此這個精神的自然主義，適用於心靈良心的歷史。到了伽藍之作，此法更進了一步，秀斯曼士獨步的方法，成爲一個象徵主義者。

法蘭西的文壇，還有反對自然主義最醒目的運動，從敘情詩方面起來的。關於此事，在後段說詩歌時，更要詳細說明，元來小說方面的自然派和詩的方面的泊爾那荀派 *Parnassians* 之間，在於不置重於情緒主觀冷淡的態度，有很類似的地方。所以反對泊爾那荀派起來象徵派的新詩人，可以看做對於一般自然主義的反抗者。即不寫外部物質的形象，表現其隱於深奧的精神，解剖分析事物，代之以象徵化神秘化，這是新派詩人所期望的地方。

俄國的文學方面近來有勢力的安特萊夫的作品等，這不是明明的是

神秘的象徵的東西嗎？就一個的作家，看他的變遷，譬如哥爾幹稍在後期的作品夜的宿舍雖是自然主義的作物，但是比較Foma Gordyeli或初期的短篇物，而情緒的分子，不但加多；且作者變化到唯心論者的事，明明地看得出來。再在意大利方面，賽拉倭 Matilde Serao和鄧努超相對立，還有基礎於宗教信仰的理想主義的作家，福格齋羅 Antonio Fogazzaro到一九一一年逝世為止，在文壇上非常有勢力的事實，亦不能輕易看過。不單是大陸方面；而隔海的英吉利從愛爾蘭起來的「開爾脫文藝復興」的新運動，這也是藝術上主張神秘夢幻的傾向的一派。至於他的首領葉芷的詩文，在前所述，他的特色，不論怎樣看法，是近於大陸新派的東西。

凡這樣的事實如上證明，在最近的歐羅巴從文學方面來看，自然派已經爲過去的東西，心靈比物質尊重；主觀比客觀尊重；直感比經驗尊重，已經是一般的傾向。從思想上來說，去了破壞懷疑的時代，現在到了努力精進

的時代。這樣的現象，在各方面，力最強的最著目的表示，到了晚近，恐怕要算遽然得勢的比利士新派的文藝了。元來比利士人，其中弗蘭特爾人，Landre 比較南歐北歐無論那一國的人，持有不同的一種特別的民族性，這元來是這個地方的人，混血人種是主要的原因了。最高尙純粹的法蘭西風和帶着最劣的野性的蠻風，適宜的混雜，於是現出一種新奇的特色。貪肉的歡樂，無飽厭的很盛的地方，譬如地方的祭日，是極奇的熱鬧，兩門人家，必有一門是酒店，全國的酒精消耗額統計上在歐洲占第一位。追尋歡樂不息的現代興盛的 Diletantism (好奇) 和笛卜坦主義 Decadentism 的新文藝，在此地起來，決不是偶然的。詩人范爾哈倫自己歌唱說：

這個種族的人們，

他的精神比較牙齒還堅硬，

貪慾又熱心。

請求之後，
更求其多，
不知厭飽，

我是這個種族的兒子。

屬於這個比利士文藝一羣的作家裏，光輝最燦爛的是誰？第一要算梅脫林克次之便是范爾哈倫了。易卜生死了；托爾斯泰已逝的今日，世界的最大文豪是誰？無論何人，不得不算這二大詩星了。現在德國有著名的批評家某說：比利士文學的二大明星，是歐洲新人的代表者。范爾哈倫和梅脫林克都是神秘象徵主義的作家，現在要敘述其顯著特性的一般之後，又要示明爲什麼是軌近思潮的代表者？

梅脫林克是個詩人，是個作家，同時又是個思想家，成爲一家，元來無論易卜生和托爾斯泰凡近代的文豪，都具有思想家之一面，而梅脫林克，更加

顯著，一般又稱爲詩人哲學者。他的人生觀，好像代表自然主義衰滅以後的思想界，現在先從他的思想發展的徑路來講。

梅脫林克最初也是一種厭生的宿命論 Pessimistic fatalism 的人。元

來和物質的世界觀而來的自然派的厭生觀是不同的，是從最初就擺定基礎於心靈和神秘的力之宿命論。即宇宙間有絕對無限的不可抗力，支配一切的人類，一切的生物，無論那個，不能脫出這個力。但是這個力，決不是科學者所說物質的法則之類，完全是一種神秘的力。實在梅脫林克初期所作數篇的悲劇，即是捉定這個神秘的力表現出來的兩個題目，其一即是

「死」或「運命」馬萊奴公主 La Princesse Maleine 盲人 Les Aveugles 闖

入者 L'Intrus 吞塔其爾的死 La Mort de Tintagiles 等作品，所表現的中心

思想，要之都是死的問題。第二是戀愛的不可抗力做主題的東西，亞拉台

奴和派羅米特 Atlantine et Palomides 沛萊亞斯和梅里三特 Pelleas et Me-

André 的二名作表示戀愛有怎樣神秘的大魔力，左能右人類。沛萊亞斯和梅里三特相思的二人，全由自由意志，爲着不可抵抗的戀愛的一種運命的威力，自由自在的吸引迴轉，除盲目的服從之外，無他法了。他們兩個人，陷入悲慘的最後，決不是自由招來的，元來對於戀愛者，不是有罪，全是盲目的情熱之昂奮所使然的不可抗的運命，這是作者的意思。

這樣不可思議的運命的悲劇，不絕的反復在吾人平凡的日常生活裏面。世上所說「變異」「悲哀」「危險」凡這種東西消滅的地方，真的人生的悲劇開始了，不過吾人蒙昧不覺得這個「日常的悲劇」*Le Tragede Quotidien* 罷。這個絕大的不可抗力，不是以理智的能力和經驗所能知道，完全是心靈的直感。即在現實生活的平凡裏，却有這樣直感的機會尋出來。從外部來說：單是熱的接吻，含情的淚，忽然做出奇怪的樣子，這個剎那，正是心靈有默會直感的機會，這樣剎那的連續集積，便是人類真的生

活。表現於外界的現象，比較還要深一層的裏面，有那樣真意義的生命存在了。感得這樣有意義的生命的人，方才能夠覺得運命之絕大的威力。

以上是梅脫林克初期神秘的宿命說，明明是被絕望的厭生的黑影遮蔽了。不論唯物說神秘說，種種異形，表現厭生思想的黑影，現在漸漸兒要消滅，和這樣時勢力的推移，梅脫林克初期的這個思想，也自然不得不變了。

最初是厭生的他，到後來人生觀也變剛健的樂天觀了。棄脫宿命說，認定人間意志的自由。只有爲他根底的獨得的神秘思想，依然和舊時無異，又信心靈的萬能，由此人能和絕對無限的境界相通，這種議論，在最初的確信，毫無變更。現在他說了此樂天的新人生觀的一般，由此可以窺見輓近思潮的趨向。

照從前的厭生的世界觀，相信人對於運命之絕大之威力，差不多是做他的犧牲，做他的傀儡，祇受動的服從了。現在一變，認定自我的尊嚴，運命

決不在吾等之外，還正在吾等之內。換言來說：對於運命，吾人的關係，決不是受動的；是能動的。不是奴隸的服從於運命；反要進而左右運命。不是絕望的可悲觀的，奮起勇猛心，努力精進，由此人能享至上的幸福。人間正惟要享樂這個幸福，生出在現世，生而已經賦與了「愛」和「善」偉大的兩個的力，具有道德的感情，即爲達這個具足圓滿境地的幸福之基礎。由於努力，遂感得人生的意義者，即是得着最上的靈智 *Insight* 的人。理想云者，不是空漠的抽象的，是從這樣靈智得來，殖根在堅實的現實的理想，即真是引導人間於幸福唯一的東西。人本來不應該繫着在運命的鐵鎖裏呻吟懊惱；是應該享樂道德的自由和現世的幸福，可惜他們努力不足，思索不深，還不能達到這個境域。幸福是天所命，要完成這個而去努力，此即人類的義務，這是梅脫林克的所說。

像這個樣子，他的思想，和自然主義者，只漫 的譏笑理想和道德，否定

一切的態度有些不同，是澈底的肯定的，又努力要追求的態度。而且像他的道德說，決不是舊來的沒我主義，又不是尼采一流極端的個人主義。一邊主張共同生活；一邊是澈底的擺基礎於自我的發展說，在這一點，更深動今代人的胸底。倘要爲着世間爲着他人盡職，須先求你自己，把自己使他高深且大，天給你這個生，須知不是爲着毀已損己。「無力盲人的獻身，比較起來，勇敢達觀人的自我主義，反有大大的慈悲。你爲着他人存在之先，須先爲着你自己而存在，你要給人之先，自己不可沒有所得之處，」他這樣的議論，壯快的道德觀，這幾句話裏，不是可窺見了嗎？

如右所述的思想，他的論集——即貧者寶 *Le Trésor des Humbles* 爲

第一卷，以下靈智和運命 *La Sagesse et la Destinée* 復園 *Le Double Jardin*

的裏面所收集長短合計幾十篇的感想錄裏表現出。此外，他研究蜜蜂的生活，很詳細描寫，有以蜂的生活 *La Vie des abeilles* 爲題的有名的一卷。

讚美蜜蜂的勞動，分業，共同生活的狀態，即寫蜂的 *Romance* 表示作者自己的社會觀道德觀。但在他一篇，特別可注意的，作者對於蜂的生活，下精緻嚴密科學的觀察，由此却能尋出新的詩境，得着新的哲學。詩曾經爲着科學，衰敗零落，被解剖分析；一切醜化了，發這樣嘆息的，是自然主義的古事；現在受了科學的觀察，更在深的智識裏面，求有意義的 *Romance* 開拓前人所未得嘗過的新詩境，在未知的世界裏要尋出美來，那麼梅脫林克的著作，很能夠代表這個傾向的東西。

（順便說一句：梅脫林克一方面是神秘詩人；同時是個很精緻的觀察者，可代表現代人的特色。他決不是像古時神秘家空漠的夢想家，他怎樣重科學的正確的一個人，即在下的逸話，也可知道。梯爾摩

台 Eugene Demolder 著邦派特爾的園丁 *Jardinier de la Pompadour* 一書，先送一冊給梅脫林克。等二日梅脫林克馬上坐了汽車以全速力

行駛，慌慌忙忙走到著者的地方。說路易十五世皇后邦派特爾時代，美嚴的花草傳記裏，沒有看見過大利亞 Dahlia的花，這是大錯，在路易十五世的時候，大利亞那樣花，應該是還不曉得，要趕快訂正！如果是我自己，爲着這個錯誤，馬上全部要改版了。雖卽是極端的話，實在以那樣精密的頭惱，苟沒有粗雜嫌疑的思想家，——而這樣的頭惱，還能得直感神秘夢幻的境界，卽科學而夢想家真是現代的達人了。

他又從厭生的宿命論一變，主張精進努力的樂天觀，自然是隨着時運的大勢。（元來在裏面，一身家庭的事情也是一個原因）這個世界觀的變遷，不單是論文方面，而且在戲曲的作品，也很顯著的表現着。卽初期的作物，譬如馬萊奴公主，盲人，沛萊亞斯和梅里三特等可不必說，到後來阿格拉和賽利瑞成 *Aglavaine et Selyssette* 還有表示運命在人類之上有絕大無限的威力。但到了蒙那芬那 *Monna Varna* 在日本的舞台已經演過的那

個作品等，稍爲異趣，方才認定人類本身的威力。即使人類沒有怎樣力的一個人，爲了自己發展自己的路是能夠的。在這個社會的生活，在道德的行爲，明明表示主張自己的事是可能的。女主人公蒙那芬那和將軍泊林瑞范爾的戀愛力，使此二人支配外界的事情，又不是使他做決然的行爲嗎？足以驚嚇舊道學先生那樣大胆的方法，他們兩人，主張自我，到了結束，我很以爲意味深長，這篇戲曲，在英國檢閱官禁止排演，對此惹起斯文彭葉芷梅萊台斯等諸詩人連署提出抗議的騷擾，這畢竟是大胆的結果，在這個地方，也是這個作物的真有意義的地方了。

新時代的思想家梅脫林克，雖一般看他是對於自然主義先驅的第一個反抗者，這不單是上述的幾點，因爲另外尚有他獨得的神秘說心靈萬能論，這是很緊要之點，特別在第十講裏要說，在這裏從略。次之，看做現代歐洲最大的詩人比利士的范爾哈倫，關於這個，要說幾句。

范爾哈倫既經也是現代思潮的代表者，他所踐踏的徑路，仍舊和梅脫林克等，不得不大略相同。最初是現實主義的一個人，他的世界觀，很帶着厭生的悲調，後來一變，主張精進努力的樂天觀，物質的寫實作風，漸變成神秘象徵的詩體。譬如最初詩集弗羅曼雜詠 *Les Marnandes* 裏所收集的詩等，將勃蘭特爾地方人民的放縱生活，很寫實的詩詠了，其中也有像曹拉的小說所常有的醜穢的描寫，被一部分的批評家很厲害的攻擊了。此後范爾哈倫患了很重的胃病，當時所謂這個病的時代。譬如夕 *Les Soirs* 落魄 *Les Desolés* 等的詩集裏所表現的作品，都很帶着陰鬱的絕望厭生的悲調。所以稱他「病的發作之詩人」*Poete du Paroxysme* 完全是爲着當時的作品。他又到英吉利在倫敦的客舍，度漂浪的生活，也是這個時候的事，不會說英語，自然和人交際隔遠，孤獨的只在深霧鬱陶的倫敦度寂寞的歲月。天外漂浪的病詩人，所唱出來的聲音，真是不得不悲傷。但是此後，不多

時光，他脫出這個悲愁，和強的病苦相戰，極猛然的奮起。一八九一年出版的詩集途上現象 *Les Apparatus dans mes Chemins* 以後的作品，已經微微的看見健全的新人生觀了。憂愁不堪，度孤獨的歲月，比較起來，還是投身在動搖不止這個騷擾的世界，任意的去奮鬥努力，即使沒有得到什麼，知道是將要絕望，但是澈底的回上進去，他知道在這個地方，正是有人生的真味，於是乎從前的憂鬱詩人，現在應為人生的讚嘆者了，盲目的叛亂的人；變了神秘的信仰的人。范爾哈倫這個心機一轉的消息，在途上現象裏聖喬治 Saint Georges 的詩篇，最現著了。這篇作品，描寫破了雲霧，踴躍出來的聖喬治 勇敢的馬上雄姿，他歌說：「他正是從真白的國家來的使者，在那裏灼灼的大理石的，光照着在園地上，海邊，「善」的樹枝上，是慈善普通的擴張的國家。」這個聖喬治，知道我現在胸中的苦悶，因為要救苦悶而來，為着我拿了「光明」和「希望」來。這個意味，不外乎詩人自己內部生活的告白。

罷！

現在把他結末數行，引用在此，示明一篇的主意。

氣爽的晨光，

甲冑輝煌的聖喬治，

火焰似的跳躍，

跳躍到我的心靈。

他年少而信仰

很覺可愛，

看見跪着的我，

他也向着我跪下去了。

好像以純潔的

虔誠的興奮藥，

他給我飛揚的勢力，

又以優雅
蜜甜的恐怖，
充滿我的心腸。
他的姿態，
雖很傲慢，
我擺了憂愁悲哀的花，
在白色的他的手上。
他給我勇猛的心，
又以黃金的十字徽章，
印在我額上，
一直向天國去了，
我的心也同往。

（大意）

途上現象裏面，像此類樂天的作品，便很多了，世界好像驟然明亮些，「信」「望」「愛」「德」這種東西，在一卷裏，到處都有，全體有被濃厚的神秘的色包含的趨向。現在把他後期的作品裏，取出著名的一二篇，介紹他的內容，要想證明現代文學的思潮所趨向在那裏？

聚集途上現象以後的詩集，*迷幻鄉 Les Nillages Illusoires* 的卷首，題以

船夫 *La Passer d'Éau* 僅僅六十行，有很著明的一篇。權棹在急湍激流，勇住邁進的一個船夫，口裏銜着綠的蘆笛，在向上的一路，雖即知道是絕望的，還是繼續痛苦的努力，把理想主義的詩人象徵化了。

（大意）船夫！ 握着權在逆流裏；

繼續奮進，

牙齒間含着蘆笛。

波浪的那邊；

呼喚他的一個女子

狹霧裏，波浪間，

漸漸的越離越遠了！

雖即追從，雖即求願，離那邊遠去的，是理想的影。船夫還是挫骨的盪着。

（大意）忽然，一支櫂折斷了，

急流向着遠遠的海洋

送入波浪裏去了！

對岸女子的呼聲，更急了。船夫還靠着殘留的櫂，用滿身的力盪着。後來舵斷了，船遂失了自由，回顧岸上，許多人看着這個船夫奮進努力的樣子。那個女子的呼聲，狹霧之願中遠遠的聽見聲響。船夫挺起身來，拿着殘

留的一支樞，盡力的打着水，但到最後；連這一支樞都斷了，像稻草人流到海的方面去了。他也氣息奄奄，現在已倒了。回看看自己的背後還有了岸。至今雖即向着理想奮進努力，但是這個地上的現實，還不十分離遠。完全力盡了，現在到了沒法奈何，這個老船夫，還兀然不動。牙齒之間還含着蘆筍。

我所寫的梗概，是很不好，原詩很達到悲壯的高潮，無遺憾的寫出現代人內部生活的苦悶和努力。

又有題做結網 *Les Cordiers* 著名的作品，叙過去和現在，最後歌詠未來如下的一節。

（大意）那邊很高！——在晴朗靜寂的大空，

有二重黃金的梯子，

戀着碧色的階級。

「夢」和「智」
兩個相並的攀着；
走的路雖各別，
目的地是同一。

那邊很高！——激動和衝突的火花，
已經是消滅了。

憂愁的「疑」的拳
弛緩了，遂不得張開其指了。

會經常常說：
可惜分裂他的執意，
不變的大法則，

而今還未認爲合一。

那邊很高——優越的心靈，

注其力於

比現象界

比死都還遠，

心靜寂了。

這個「靜穩」的手裏，

正是宏大的

沈默的秘鑰保持了。

詩只以言語來譯，或者不能了解他的意味，也未可知，但是此節，要之證

「幻想」和「科學」出發點不同的兩個相並的階段，落着的地方，結局是相同的。於是至今煩悶動搖，絕息了，緊握着「懷疑」的拳頭，他的手指張開了。繼承自然主義時代黑暗的苦悶，懷疑之後，現在方才看到那邊的光明了，這是歌詠輓近的大勢。

以上關於現代思潮的趨勢，在詩文界的實際上確證了。就從他的姊妹藝術方面來看，也是一樣。在前繪畫方面，自然主義的傾向，變為印象派的事，已說過了，現在以現代的藝術裏，關於繪畫上所表現的傾向，來說一句。

經過官能所受的印象，如實的不用技巧，再現到畫布上。忠實的要描寫「真」的主義之印象派，即在畫壇上，將要變成過去的狀態，這個現象，和在詩文界，毫無兩樣。現在關於十九世紀末以後，最有盛名二三的大家來看。第一在法蘭西略存 *Vermeer* 的風景畫，悲哀沈痛的色狠深，神秘的朦朧

的寂寞情況，漲滿在畫面，是個特色。無論怎樣看，是浪漫的趣味理想派的畫風，不會錯了。這個和印象派的畫比較起來，他的差別，不單是一見很明，又爲文藝上的比喻來看，也很有趣。即在自然印象派精確的描寫被日光無微不至的明亮景色，那末，新浪漫派要描寫被月夜薄暗青白的光線所照朦朧的景色了。喀存所選的畫題，從聖書取來的鬱陶的哀歌類很多，*Jos-*

eph（約瑟）和 *Marie* 馬里亞帶了基督到埃及去，或者寫 *Agar et Ismael*

（亞格和以色列）的母子的作品，可算在他的傑作。卡利愛爾 *Carriere*

的畫風也和喀存相同，是朦朧體的，把暗澹的情調，描出在畫面上缺乏色的變化，總之，*Monochromatique*（一色的）居多。范爾萊奴詩集的卷頭所有詩人的肖像，即是卡利愛爾的名作，此外小說家度台的肖像，或描寫母子擁抱的「母心」*Maternité* 寫兄弟和睦的「親熱」*Intimité* 等，都是不朽的名作，人物的臉孔，都是茫然的，澈底的以情緒爲主的柔軟的畫風。

但是喀存和卡利愛爾的畫，還有自然派的形跡，完全描寫象徵的理想派的畫，是可得 Cottet 畫育目的老女，把悲哀象徵化的作品，是此人得意的地方，神秘的哀愁的調子，很能表現在畫面上。到了達甯抱弗萊 Dagnan Bouveret 最初是純粹的自然派，寫實的描寫實際的風俗的人，到後來，專門描寫神秘的宗教畫，常常以僧侶啦，尼姑啦，做了畫題。這在文字學方面，恰和秀斯曼士從曹拉式的物質描寫，到寫伽藍爲止的徑路，不是全然相同嗎？而且寫寺院的內部和儀式等，設想一種魅人的色彩，巧妙的竭力提出感動宗教的感情的結果，這是他第一的特色。

以上關於法蘭西的，在德意志方面，在日本也常常所介紹的畔克林 H. v. Woltz Böcklin 之神秘的畫風。他的作品，死島 Der Toteninsel 森林的沈默 Das Schweigen im Walde 波濤 Meeresbrandung 更加表示遠於現實之非物質的畫風。還有將思想巧妙的現在畫面著名的克林格 Max Klinger 的作

品等，也可以代表晚近藝苑的思潮。在英吉利不是有衛斯太 Walter 的
神秘的新派畫風嗎？像後期印象主義 Post-impressionism 從一八八〇年
起於倫敦，只有技巧，雖取了自然派印象派，然而不是再現如見的印象；是標
榜避才寫實，表現思想和情緒為主，適當的融合調和主觀和客觀的新主義。
並且把宇宙自然所具有之韻律，巧妙的表現在畫面，這是他的主張。在
法蘭西方面說起來，故賽藏奴 Cezanne 和過埂 Gauguin 的畫風，本來是從
極端的寫實出來的，但也是屬於這個後期印象派的東西了。歐洲藝苑的
思潮，去了自然主義之後，在最近移轉到怎樣的方面，按以上所述許多顯著
的事實，已經可以明白了。

破壞舊文藝的模型，排斥平凡的自然主義，不知不覺之間，又適合物質
主義厭生主義現實主義的模型，並且自己墮入新的一種平凡了。於是代

之而表現的最近的文學，勢必是全然自由解放，不拘束於何等主義主張，真的意義的新藝術，真是近代主義的詩文。假定稱呼新浪漫派之總括的名稱，不過是他的基礎，在於非物質的理想主義，重情緒主觀，和自然主義完全相反的東西罷了。如果要詳細分析這個新浪漫主義的內容，這差不多十人十色，才人各競才藻，主義流派的分類，到底是不可能的。或以自然派是對於解剖人間的肉體方面，以精緻的心理解剖為事；或者以歌詠神秘，用了象徵的；也有很極端的只以熱情為主的一派。此外追溯英國的斯蒂文宋或從拉弗爾前派到耽美派為止，加入進去，那座新浪漫派的範圍，愈如廣闊變成很茫漠的東西了。最近還有新古典主義啦，本然主義啦，加了進去，更加混亂了。要之，都棄却墮入在來平凡的物質主義，為前人所未曾着手更深一層的地方，發見人生的新味，是最近的狀態。

不論什麼，很喜歡分類的德國人中，而特別有分類幹才的巴脫爾斯。

Dolf Brtels 對於新浪漫派細別如下。引用文學史裏同樣的文句來供參考，把新浪漫派，都以笛卡担的名稱總括了。

自然主義「心靈」是不顧的，詩情也失脫的，對此起來的反動，卽是象徵主義。後來總稱爲新浪漫派，實際有想起舊浪漫派的人，如諾范利司 *NOVALIS* 論到兩者的區別，舊浪漫派方面，從健全的民心發生的；象徵派方面，完全是文化爛熟的所產，是純粹的美的東西。其中又分種種方面：第一是頹廢的女性的傾向；（婆台萊爾范爾萊奴等詩風）第二是台倭尼沙的超人的傾向；（尼采的超人和他的敘情詩）第三是自然科學的自由精神方面；（自然主義殘留的東西）第四是神秘的原始的方向；（卽梅脫林克等的傾向）

——派台爾斯著德國文學史

第二卷五二三頁

我不想這樣的分類，不過在自然派以外最近的文學所表現顯著的特

性，分四五的項目，在次章要說。

第十講 非物質主義的文藝（下）

一 心理解剖

自然派的作物，注全力於人間的本能和性慾等表現於外部肉的事物的方面描寫；而描寫人心內面的現象，是不充分的。探求複雜多趣的人間心理的機微，把他解剖分析，他却是閑却了。但是最近文學的傾向，比什麼還先要貫徹事象的裏面，闡明他的隱微，不擱着他的根底之真髓真精神，是不肯停止的，因之描寫人間生活，只在外面的物質的方面那是不滿足的，進而要試做心理記述。Psychological analysis 自然派常寫人生外面的事實，從外面寫到內面，而心理派和此相反，從內面寫到外面，或稱 Introspection（內省——或自己觀察）的文學。法蘭西的發格曾經說：在繪圖，只要映到畫家的視覺如實的寫了出來，就可以了；但在小說，描寫外部同時描寫內部，明瞭

一切的行爲之動機和根本。所以沒有心理描寫，可說是沒有小說，元來心理派的作物，無論是景色，無論是人物的動作，這種不是被動於外界的事情而生的，是從內部方面做成的。換言來說：把心理現象寫出在外界的事象，示明在讀者的眼前的東西。不外乎將心的作用之無形東西，改換具體的事象，拿出在讀者的感覺世界。所以作中人物的言語動作的描寫，是很粗雜，全體都是各人的思想和感情的解剖或記述的東西很多。

爲着曹拉一派之物質的自然主義，於是爲人間肉的方面研究生理學，尤其於克羅特培爾那爾的學說，大有影響，已經說過。和這個同樣，爲着韋近這個心理描寫，在最近四五十年間，很顯著發達的實驗心理學，爲很有力是當然的事。到了近來，科學者方面，因爲病的變態心理的研究進步，在文學方面，這樣方面之心理描寫，也漸次多了，其中像精神病者的報告書那樣的小說都不少了。描寫普通一般無論怎樣所看不到的，吾人想像也不及

的病的心理狀態也有了，此種在俄國的小說，覺得愈多。

心理作用之精緻的描寫，以前發達在英吉利的愛嚴倭脫和斯蒂文宋的小說，又勃勞甯的戲曲，在這方面，有銳敏的透察，是很著名。此外亨利哲姆士梅萊台斯等，自然是這個心理小說的巨擘。法國法羅曼坦 Eugene

Fromentin 的作品，Dominique 是這種描寫的先驅。一方面受了美國及俄國的小說影響，勃路瑞一派的心理小說，有非常的勢力，遂成反抗自然派的物質描寫了。最近像泊萊華特於女性的心理解剖，觀察描寫，都是拔羣的。

意大利的鄧努超，俄國的都介納夫陀斯安夫斯基安特萊夫他的作品，都做了可驚的精巧的心理描寫。其中又多解剖狂人和罪人之病的心理，太悽慘，太厭惡，使人戰慄的東西。一般雖說是「心理的」但其中單是機械的描寫 Psychical facts (精神的事實) 和 Mental Processes (心意的過程) 要解剖他的東西。此種描寫往往太過分故意，覺着有 Over-cleverness (過

於巧妙）的情形。人物的動作，性格，總覺得「洋囡囡」活動着那樣。連梅萊台斯和亨利哲姆士出來的作品，都不免有這個譏笑。心理小說，雖即是很精細，但從給讀者深的感動一點來說，有不足的地方。好像看了極精緻的細工品，吾人吃驚的時候，「真能得着那樣解剖分析！」我們很佩服他，但在文藝的作品上，逼迫於讀者胸中，能給他深的銘感，覺得還是很少。

但是不限於這樣機械的心理現象之描寫，還要進一層有超越心理的文學。即探求潛在人心裏面的神秘境，把心靈的聲直接的要傳給讀者的文學。在心理學方面來說：是潛伏在識域以下的精神的活動，即明確的不能認識他，但是却有重大的力之潛在意識 *Sub-Consciousness* 又在精神主義方面說，潛在自我 *Subliminal self* 這個不可思議境為止，由文藝的作品，要想暗示一層深的意味之心理體。易卜生晚年的作物，或梅脫林克之神秘的戲曲，此種文學，是最著的例子。但是容易構成平面的小說，要暗示這樣人心

秘奧的消息，反而不適當在文藝的形式上，最複雜的戲曲，當然是最適合的。元來這種作品，比較描寫機械的心理作用，還是離開感覺的世界很遠，愈是非物質的，愈是人物的性格和動作，差不多不能分明的表現。我們覺得看完全超越時空的別天裏動作的男女。最好的例，是梅脫林克的阿格拉芬和賽利瑞忒，看了那個，我們自己不知不覺被誘出到精神的地方，看見置身在這個地方和心靈交涉那樣。元來作者不是把一個思想給吾人看，是要直感的暗示人心秘奧的神秘境。換言來說：比較在前機械的心理解剖，還更深奧，變為全然神秘的象徵的文藝了。在次章要說的梅脫林克的靜劇 *Static theatre* 說，全然是從這裏來的。

這樣的情形，所以人間心理的解剖，推進到極底，結局達到神秘的領域。於是在下要說的神秘主義的問題起來了。

二 執近文藝之神秘的傾向

「愛的神秘比較死的神秘更大」是槐爾特的警句，但未必限於愛和死，從外面以下探入到深處，人生的事，沒有不是神秘的。無論怎樣水的潮流，到他最後的最後為止，都歸到龐大的茫漠的海洋一樣，在自然人生一切的事象裏面，不可思議而且廣大無邊的神秘境，橫斷在那裏。輓近的歐州物質的自然科學之探求，漸達深處，遂為「心靈的覺醒」的現象，神秘說引起一般人心偉大的影響，也是當然的結果。

這個「神秘說」和「神秘思想家是什麼」的問題，應該在這裏先決，是照着順序，因為這個是很麻煩的事，所以在此借用兩三個批評家所下通俗的解釋，代我的說明罷。

無論什麼，說起近代的東西，非說嘲語是不肯休息的這個諾爾度，他所說的如下。Mysticism（神秘主義）這個漠然的名稱，本來的意味，是指那樣心的狀態。即本人自身看透種種的現象之不可知不可解的關係，在事物

裏面要認得不可思議的暗示，把這個看做象徵。即自己要想推量的——但是這個大概是徒勞了結——種種奇怪的事，有一種不思議的力，就從這個象徵來闡明，或至少要想表示他，在當人是所想念的。諾爾度的口吻，照舊是嘲笑的。

——相信不據推論認識的方法，反而依據直感，能夠覺悟真理的人，我以為：這是神秘家。所以認識幻影的人，相信預感的人，感覺着什麼的人，這都是神秘家。不據普通合理的思想方法，直接的或以方法能得着真理相信的人，這一點已經可說是神秘家了。基督教的神秘家也有；不是的也有。

這句話是用於很曖昧的——這是美國的學者海爾氏 Edward Everett

it Dale 著現代戲曲家 Dramatists of to-day 裏所說的話。雖即是很平常，

我以為爲很穩健的話。秀耐喀 Timokar 收集評論近代文豪的論文偶像破

壞者 Iconoclasts 一書裏，提出辨伽明喬衛脫 Benjamin Jowett 的話，現在引

用來說：「神秘主義者，不是迷惑空想的奔放；是感情裏面，使理性集注的東西，是「善」和「真」及「唯一神」的熱愛。是感覺智識的無限，和人間能力之不可思議。養成了這樣思想靈的翼，忽得新的勢力，凌駕地上的羣小輩，高高的飛翔着：：」以上三種的說明，可以知道，神秘思想，不依理智和經驗的力；是幻想熱情為基礎。這個境地，不是白日的光，灼灼的日中；是微暗的黃昏，范爾萊奴所謂 *Crepuscule du Soir Mystique*（神秘地方的黃昏）所以這個勢必和浪漫主義，有相即不離的關係，——這樣說法，反而成功他重要的一面。不過古時浪漫主義，即在中世或前世紀初期神秘思想和軌近文藝的神秘思想比較，其間有顯著的差別，不可不注意。

第一以前的神秘思想，最初發足於夢幻的空想，不過是從漠然的憧憬和盲信構成的，但是近來的神秘思想，經過一次自然主義的懷疑時代之後構成的東西，沒有不着實的地方，全體的調子，帶着沈痛的色彩。

司格林堡

晚年的作品，和秀斯曼士的作物裏所表現神秘的傾向，無論那個來看，這樣的特色很顯明。古時浪漫派的神秘主義，憧憬於理想，追隨天上的光明，却在脚下的這個土地，但是近代的神秘主義，徹底的嘗盡地上現實生活的悲痛，在這裏打定了堅固的立脚地。再從別的方面來說：古時的神秘主義，好像無智文盲之徒，對於無論何事，張開驚異的眼睛，被不思議的感觸刺激之類，但近代的神秘，全和此異趣，科學的觀察，非常精密的結果，比較曾經驗過的世界，更在深處尋出神秘的境界來。回想說不可解，說不可思議，全然是無智無識的人，如其不然，或者是深究透察，盡力追求者所發的聲音。又說沒有不可思議，沒有神秘，畢竟是智識更淺薄人所說的了。在前科學萬能時代，人以爲：古人所說的神秘世界消滅了，天地間的事情，以一切道理法則，都可得解釋，再到了科學的研究深奧的今日，不思議的世界，知道比較以前想像的，還更在深處，人知莫及世界之廣大無邊，更加吃驚。像這個樣子，

古時最初是起於空想的神秘，現在是科學所示明的神秘，更有一層的深奧。說起神秘，馬上想到離開眼前的生活之「神」或「天國」近代所說的神秘，是潛在日常平凡的現實生活自身裏面的神秘。英國的嘉來爾衣

常哲學 Sartor Resartus 末後中的一章，說自然的超自然主義，這是指着伏在自然的事物中的超自然或神秘。剛和這個一樣，一見沒有什麼奇異，沒有什麼不思議的吾人，比現在的生活，再進一步想想，差不多以經驗和觀察力不得測的神秘，潛在裏面。以譬喻來說：古時浪漫派，好像是在朦朧的月夜或黑暗之中，看見不可思議的幻影者。自然派在明亮光的力，追逐這個幻影，神秘和 Romance 都消失了，雖張了一次勢力，畢竟是觀察不到的緣故，實在被這個白日所照的地方，厭惡的某物潛伏着，常來威赫壓迫我們。赫灼的光，普照的地方，實在比較從前在暗中所認定的，還要宏大，還要深遠的神秘存在，現在方纔覺得。森羅萬象一切的事物裏面，有什麼「靈的意義

「和」大魔力」這類東西伏在着。諸種物質界的現象，看做不過是 Spirituality（靈性）表現於外的東西。范爾哈倫和梅脫林克的作品，不外乎這種的神秘說。不得捕捉，不能思議的靈活之氣，看做人生精髓之埃及的詩人霍富曼秀戴爾的世界觀，也有些相近了。宇宙有大的精靈，以不死不滅的力，支配吾人，愛爾蘭的葉芷說：「情緒是精靈步行在我們胸上的燈」Disembodied Powers whose footsteps over our hearts we call emotions 他也是這樣神秘詩人。俄國的安特萊夫承認悲慘的人生的事實裏，伏着恐懼的運命之一大不可抗力，吾人由此，自由自在的被左施右行，遂引入到「死」也是同樣看法的一個人。這個大魔力，不可測的無窮的力，那樣的東西，最具體的切實的勞弊在吾人面前的東西，這不是輓近文藝的目標嗎？藝術者，要之，是目不得見的，耳不得聞的，把這個精髓象徵化暗示的假態。以宗教上的話來說：此種文藝，正是一種「默示」一種「祈禱」。像自然

派不限於現實的生活，物質界，社會狀態這樣狹窄的範圍，更加着眼在深的根本的方面，在這裏看見神秘，看見詩美，要尋出 *Romanesque* 的領域。去吾人的感覺很遠的地方，爲自然人生的某物，要直感的去獲得的努力，在執近文藝神秘的傾向，可得而見的。

像這個樣子，爲着神秘家，而一切感覺的世界，和映到在來唯物觀的人的眼睛裏，完全呈不同的趣向。近代神秘詩人的始祖法國的耐伐爾 *Ch. Baudelaire*

Le Paradis de Nerval 遺著夢和人生 *Le Reve et la Vie* 裏說：「自然界的諸物，都呈新的形態，從草木禽獸，至極小的虫類，都發神秘的聲音，鼓勵我們，警誡我們。吾人相交的人們的談話，都帶着神秘的使命，我們得能了解他的意義。這樣無形無生的物都添力氣助吾心的活動。巖石的配置屈曲，罅隙的狀態，木葉的形狀，以及色香音等裏面，我們感覺從前所未知的和諧的調子，而今浮現出來了。」（著者從西門的著書引用的，諾爾度的「變質」*Des-*

eneration 英譯本六二頁有神秘派嘲笑一例證，引用此語（耐伐爾又有著名的小曲黃金歌，*Vers Dorés* 最明瞭的告白了他的神秘觀在第九行：「我怕盲目的壁裏有偷視你的眼睛」這個神秘詩人，不過是伏在一切物質現象的背後，認有靈的大魔力之意罷了。

神秘的傾向最顯著的代表者梅脫林克，在前故意留下來，現在要說了。

梅脫林克被美國的伊滿宋 Emerson 法國的諾范利司和他本國中世

神秘家羅以斯勃洛克 *Ruy-Block* 三家的感化，他就想道：「吾人最可重的，不是外界的事實；是超越感覺的世界。 *Suprasensuous world* 耳目不得見

間的，只有吾人可得感知的世界。存在於吾人的意識界和無意識的中間，好像「晝」和「夜」交界黃昏時的朦朧的潛存意識的世界，這便是人生有真意義的部分。為自然派所重的物質界和肉的生活的事實，反面是空中之空，決不能說是實在。最高絕對的真生命所存的地方，決不現於外的

生活，却在眼看不見的神秘境裏。但是這樣的神秘境，以吾人的五感，全然不能感觸；並且也決不是和吾人沒交涉的世界。却和吾人的心靈的生活之間，有密接的關係，貫通於兩者之間。唯有這個靈界的交通，決不是依據言語和思想的力所能作爲，這全在「沈默」的力。他在戲曲中的人物的話來說，「心靈相會的時候，毫不動唇而一切可知。」人間真的心靈，正在這樣沈默之際出現，死實在是這個沈默最大的東西了。現在正在談話的人，忽然沈默，當這個時候，這個心靈，極底的現了出來。這個證據，人不是有比什麼還恐懼厭惡這個沈默的傾向嗎？譬如人和人之間，有同情，有反情，這到底以道理所不能說明的現象。什麼地方合意，什麼地方不合意，這個理由，全然沒有說明的方法。在這裏怕是有不可言的心靈作用表現着咯。都係這樣，心靈和現世界，保有一種的聯絡，這都是秘密的東西，這是運命

Destiny 感得這個運命的力，是真智。 Sagessse 他又說：在吾人比較性格，還

有偉大的東西。比較普通所說的人格，還更加大，而做他的根底，有不可解的某物。引一例來說：世上無能者榮，有力者反而失敗，一見以爲奇怪的現象，但此種以吾人的觀察和經驗，無論怎樣是不能說明的事實。這畢竟是人格的基礎，智情意之意識的生活，更潛在下一層的無意識的狀態所使然的。真的所謂「自我」，不是普通所說的人格，正是存在於無限不可思議之中。表現於外界的生活，單是浮在深海表面的泡沫；或不過是「燐光」那樣的東西。超越時間和空間這個內部的生活，都是外部的事實的眞因。所以這個生命能夠覺醒，人是幸福；但是這個生命，魯鈍而墜眠，不幸便接踵而來。這是他的論集埋宮裏所說的。

以上所述，是概略的梅脫林克神秘說的根底，這個戲曲的作物，完全在這樣神秘思想裏，擺了基礎。

他的戲曲之所期待，描寫人物的性格和事體，不是像自然派只把人生

的如實的表示，全然是爲着暗示不表現於外界的動作之超越的神秘的世界。勢必像見於在來戲劇的樣式，全然破棄，另外不得不做新的獨創的試驗。他在改變古劇的「工藝的」一點，稱爲易卜生以上破壞的革新的人。

他的獨創說是什麼，即是靜劇。Tatic theatre 至今信爲劇之最大要素的動作，全然除去；專是情調 mood 構成的戲劇。是物質的要素很缺乏的空靈漂渺的劇，不是看的戲劇；是感的戲劇。因而不像儘意增減演於舞台的古劇，只從簡單的日常生活裏，取了題目。對話時像無用的話，却含有真深的意味。而且單調平凡斷片的文句，不知不覺之間把讀者觀者的心巧妙的誘到幽遠的神秘境地，持有一種暗示不可思議的力。此和易卜生劇比較，動作缺乏一點，兩者或有擬似之處，但在易卜生方面，把人生的狀態，如實的寫了，是像照相的寫實主義 photographic realism 所做的東西；梅脫林克對他的可說是千里眼的寫實主義。Clair-Voyance realism 全體是超自然的象徵。

的一種暗示，雖說是劇，不是普通意味的劇；然而也不是繪畫詩歌音樂的一種新藝術。

以上專從梅脫林克的論文裏所表示出的來說的，現在再就作物的實際來看，這種的特色，在初期的作品最著。盲人家內闖入者等作品，劇中的人物，景色，都茫漠不能捕捉的東西。人物的性格等，全然不明瞭，朦朧的好像是謎，又像看迷感的影在現世和夢幻界之間的很多，登場人物，有時連姓名都沒有，只寫了「僕」「王」「女王」等。這個樣子，所以差不多不是訴於目的戲曲，有個法國人評論說：「肉眼閉住；只開靈的眼睛。」徹頭徹尾，是冥想

的性質，和普通戲曲相反，並且緊張觀客的心都避了。他的作物中，故意和人形戲劇相彷彿，很能表示梅脫林克的本意之所在。

照着順序，應該敘述他戲曲的梗概，把以上所說，在為作品裏來確證他，但是仔細一想，像蒙那芬那在日本舞台已經排演過，此外初期的作物，到最

後青鳥 *T. Oisean Blean* 爲止，大抵日本已經有譯本，所以他的梗概和批評現在省略不說。

只有一句話順便說一說：神秘家，既斥理智，又不重經驗，只有豐富的感情，銳敏的直感力爲貴，所以學者賢者比較起來，還是愚人狂人，反而明於心靈界的消息。普通以爲在現在物質的生活，看做理智力缺乏低能者那樣的女子，和老人，反而迅速的感得無形之神秘的運命。此意表出在梅脫林克種種的戲曲裏，又在論集貪者寶裏題有女的一文也說及此事。我想到葉芷的時鳴鐘 *The Hour Glass* 一幕，很好的一個例，寓意愚人反而比較賢的學者直覺力銳利。

以上所述之外，從自然主義時代承繼精緻寫實的手法，加之以這個神秘主義的傾向，很得兩者的調和，即 *Realistic Idealism*（寫實的理想主義）的作品，前世紀末以後，在晚近其例很多。例如德國的浩多曼的 *Hannele*

（漢耐萊昇天）等動作缺乏古代風的神秘劇加以近代寫實的手法，易卜生的海上夫人等，他的作法，全然基於這兩者的調和。其他秀斯曼士的小說，自然不必說，悅利度里爾亞丹 Villiers de L'Isle Adam 巴黎生活的精寫，加之以神秘的色彩的諸作，都是代表如上的傾向的東西。

最後關於這個神秘的傾向，促進歐洲中世的基督教即羅馬舊教的復活之事實，要說一句話。元來浪漫主義神秘主義和中世的宗教信仰這三個東西，他的性質上，差不多有不可離的關係，即在近來新浪漫主義的思想界，中世教的復活即 Neo-Cathoricism（新加特力主義）也和自然的勢所起來顯著的現象。

追溯以前來說，爲着科學萬能思想的影響，在宗教界生了大變亂，專講學理的自由神學啦，舊信仰破壞說等，盛唱的當時；一方面對此有了反抗運動。最近的舊教復活，和以前有過的這個運動，可以看做一個脈絡。第一

在英國牛津大學做中心的牛孟 Newman 等的宗教運動即牛津運動。Oxford Movement 最初屬於英國新教的人裏面，保守方面的人，漸近舊教的精
神，排斥懷疑的風潮，以批評的自由信仰為不可而起來的，即是這個牛津運
動。要之，不外乎信仰上帝，憧憬天堂，以羅馬教會的教儀亦為源泉之中世
信仰的復活。即是反抗時代的新潮；鼓吹熱情的信仰；為重教會的權威的
一派，這個運動，很有影響於英國的政治和文藝。跨在詩歌和繪畫兩面，是
英國近世藝術史上的偉觀，那個拉發爾前派——即羅才德做中心，把神秘
的中世的精神 Mediaevalism 和自然的熱情的美，無遺憾的發揮出來這一派
的藝術，直接或間接，從這個宗教運動的影響生出來的。還有比較英國這
個運動之後一八六四年羅馬法皇匹斯 Pius 九世公表 Syllabus（綱領）
八十條。他的內容，是責難近代信仰的頹廢啦，教會被政府支配啦，凡這種
歐洲思想界的近狀，為舊教徒，吐了萬丈之氣。這個宣言書，對於當時得勢

的唯物科學的新思潮，愈是決然的激烈的反抗之聲，愈加聳動了歐洲的耳目。

如右所說，從前在自然主義時代，僅僅以一部分起反抗運動，但是最近歐洲一般的大勢，漸遠唯物思潮，重心靈的生活，帶着神秘的傾向，於是舊教信仰復活的現象，蔓延於一般出現了。對於宗教科學萬能時代自由的批評的態度，現在一變生了神秘的信仰風潮。人呼之爲新基督教 *New-Christianity* 也有人看這個反動的現象，說是基督教復活的曙光。 *The Dawn of a Christian Renaissance* 這是不厭以前唯物的人生觀，更進一步，要看自然人生這個最近思想界的大勢，漸次和一種宗教的情味相合，和神秘的信仰相結，這是很興味現象。

輓近文藝之神秘的傾向之一部，便是這個舊教信仰。元來單是梅脫林克的神秘說，差不多沒有帶着基督教的色彩，在這一點，甚至於稱呼他是

神秘主義者還俗的人，這是例外的。其他諸作家中，就顯著的來說，第一無論那一個的胸中，恐怕要想到秀斯曼士的小說了。

表現神秘的中世教的精神之秀斯曼士他最精緻最巧妙的描寫寺院生活。在於一邊疲倦於複雜的思想，他邊持有比剃刀還銳的神經這種現在的人，中世教的教儀，還是充滿神秘的空氣得寺院生活，最能動他們的心。第一莊嚴的寺院之哥傑克建築和彫刻，很能表出宗教的情調可不必說，經過塗色的繪窗而來的薄暗的光線——古時米爾頓的詩所謂 *Dim religio-
vs light* (薄暗的宗教的光線)——還有奇妙的有引動人心的力宗教的唱
誦 (Plain-Chant 或說 Canto fermo) 香的煙，風琴的聲音，牧師的法衣，莊嚴
的 Liturgy (禮拜式) 這都是刺戟輓近作家之銳敏的官能，經過此等，生出
神秘的情調，是最有力的東西。不僅如是，一邊僧侶苦行的禁欲生活，可以
看出不可說的神秘趣味的秘奧。秀斯曼士的作途上和伽藍用從前在自

然派時代，所結晶的精緻的描寫法寫了出來的東西，即是此種寺院的周圍。
途上像中世風某古剎裏熱心祈願人的懺悔日記，伽藍是 Charles 的大
伽藍——所謂「以石造成的詩歌」a Poem in stone 很精緻的寫的；由寺
院的象徵，表出濃厚的神秘の色調。雖說是小說，實在也不是有梗概，也不
是有性格的描寫；是全然以宗教的情味做中心的生命的作物。會做一次
自然主義的懷疑家這個作家。忽然入悟道，得信仰，遂說：「在神秘和禮拜
之外用心，又想神以外的東西，都是無用的事。」他的內部生活，以此種作物
的根底成功的。

這樣信仰復活的氣運，為真的首領作家，不得不舉悅利度里爾亞丹了。
西門對於此人說：「他造了新時代之靈的空氣，處身在唯物論者，他常
宣言心靈界的確信，這決不是徒為的。在寫實派和高踏派 Parnassian 之間，
他創新藝術，在戲曲小說，起象徵派的人……悅利最後的語是信仰。及五

官所示之處，斥物質的科學論的反證，他斷言信靈信神。他說：身在現在的靈界，爲什麼要辯證？

還有故法蘭沙可沛 *Francois Coppee* 勃瀾基爾婆爾其等，都是爲舊教人的事實，很可注目。並且像比利士新派的詩人，多和舊教信仰有密切的關係。范爾哈倫，且不說，像勃郎 *Thom e Braun* 拉馬開爾 *Georges Ramacke* 克濃 *Victor Klon* 的新詩人，都是熱烈的舊教信者。

但說是神秘的信仰，在近代的人，不像古人那樣單純了。完全忘却了現實生活，只安然的在夢幻空想的境地，信神，憧憬天國，一點兒也不知什麼苦悶，是中世人的事。在近代人，無論怎樣是不能夠，在他們一邊有心靈的信仰，要投他的生活全部；一邊對於肉的生活的妄執，力太强了。他們在靈的方面有所求，同時另外強烈的肉的慾望，隨後迫攏來。笛卡坦銳敏不知足的官能，和強的現實，到底不單是使他們不得安於靈的生活，在這兩方面

生活矛盾衝突，並且生出不可說的苦悶。Flesh（肉）和 Spirit（靈）的相爭又 Spirituality（精神的）和 Carnalism（肉慾主義）靈的欲求和肉的欲求，二者之不調和，正是笛卡坦主義慘憺的一面。並且像比利士是人種的特性所使然，范爾哈倫羅滕拔克以下諸詩人，都是神秘家同時爲肉慾家的一面表現出在他的作物裏。

這個根據靈肉兩方面之不調和的苦悶，最赤裸裸的，是范爾哈倫的作品。他是象徵派詩人的翹楚；又是在放浪生活度一生的酒客。是近代頹廢的傾向最完全的代表者。但是看見他的詩集智慧 *Wisdom* 一卷裏所集的詩篇的人，他怎樣有熱烈的加特力教信仰，要吃一驚。從前他迷惑年青詩人蘭婆的美貌，隨陷於同性的愛，甚至鬧出爭槍的事，投入在獄裏，這本詩集，正是在當時獄裏的作品。可以看作犯諸多罪惡，放蕩於肉的慾望的人之悔悟懺悔的日記。他對於聖母馬里亞熱烈的爲尊信愛慕的情，現在此

詩集裏，這差不多和中世人的信仰，沒有不同。試舉一例如下。

（大意）我愛我的聖母馬里亞，再不願愛別的了，其他一切的愛，只如所命。即使此等的愛為必要的，但是我的心裏愛馬里亞很深，能夠生起此等的愛，除了我的聖母之外，還有那個？

我所以愛敵人者，是為着馬里亞。我能替這個犧牲者，是為着馬里亞。溫和的心，勤力的熱心，我祈求於馬里亞賜我的。

但是我還是弱的，心還是惡的，手無力，在途上，眼昏暈。馬里亞看見這樣，接吻我的眼，連結我的手，人所可貴的言語教我了。

奉祀聖母馬里亞這樣的話，即使不是在中世的僧院從堅行澄清的人的胸中所發的聲音，至少是信仰牢固加特力教徒不偽的告白，無論那一個可以看得出來。那裏知道這是貪肉的歡樂，飲強烈的阿波桑脫毒酒逡巡在巴黎的街之夜笛卡坦詩人的聲音，聽了之後，無論那個不得不吃驚他的

矛盾了嗎？ 一面是敬愛的人一面是純粹的異端的人是邪教徒。阿那托爾法蘭士評道：「爾法蘭士評道：『爾法蘭士評道：奉正教的同時是神物褻瀆者。』 實際他犯了罪之後馬上懺悔的那樣。常常橫在靈和肉兩方面生活之間，是煩悶在激烈矛盾的人。」

神秘的中世教的復活同時起來之靈的信仰，一邊和不知厭足官態的刺戟慾，這二者之間，發生如上的矛盾，在輓近的文學，特有注目價值的一個現象。

三 象徵主義

以上所述，神秘的傾向，和近代人的精神過敏病的現象相結合，於是在輓近文藝，生出特有的一新體，這便是象徵主義 Symbolism

元來詩文上用象徵的事，決不是起於昨今。在修辭學裏所說暗喻

Metaphor 之變體的象徵，從古代到中世可不必說，這以後各時代的文藝都

用的。但在古時不是故意用了象徵，但近代有象徵派的名稱，是作家起先來意識他，把這個做作物的中心，作物的根本義，這一點是有特色。現在近代文學裏稱爲象徵派的始祖耐代爾 *Nerval* 的作品等，象徵還是無意識用的。明明在詩作上主張的，特別標榜的，是馬拉爾梅 *Mallarme* 和范爾萊奴開始的。象徵是什麼？先從這個問題決定，後再說。

象徵是表現法 *Expression* 之一，可不必說，又在廣義說是聯想 *Association* 之一種。即眼前所見所聞的，和再現從前所經驗的事物，這新舊兩個要因，相結合之處，生起新的思想感覺來。但普通的聯想，這兩個要因的結合處緩慢的，兩者之間沒有必然的關係。譬如看櫻花我想起嵐山。但是櫻和嵐山之間，並沒有什麼必然的關係。如果外國人看了櫻花，未必會聯想嵐山和吉野，但這兩個要因，——即前和後，或外形和內容，或直接間接的，這兩個要因，比較此刻所說櫻和嵐山的關係，還要緊密必然的，沒有依人而

異，一般無論何人是適應的，這便是成爲象徵 *Symbol* 了。譬如以「花」表示「美人」以「筆」表「文」以「劍」表「武」等類，已經是很好的象徵，這樣子兩個要因，互相有對照的關係。

此外象徵的特色，在外形和內容之間，有價值之差。即存在於象徵本身和由此所表現的事物之間的輕重之差很厲利的。因之由這個外形和內容的價值的差，在象徵裏面，也有種種分別。有的不單是意味內容，外形也很緊要；有的對於外形自身，沒有什麼價值。由此把象徵可分類如下。

A. 本來的象徵 *Eigentliches Symbol* 這在內容和外形之間，不是有真正的本質的關係，而且兩方價值之差最甚。即內容的意味很重，外形不過是他的符號。這個外形，是色的時候爲 *Farbensymbolik*（色的象徵）譬如白，是表純潔清淨；黑表悲哀和死；黃金色是表光榮和權力之類。此外外形是音的時候，爲 *Tonsymbolik*（音的象徵）成功的是 *Formensymbolik*（形的象

徵）這樣分起類來，是無限的。元來這種的象徵，在宗教方面很多啦，我不十分知道。在佛教方面說是很多，現在基督敎院裏啦聖餐啦或十字架等，便是這個。又在近代文學方面來說：譬如易卜生的戲曲，羣鬼裏所有有名的太陽，表示個人主義的理想之自由和美。建築師的主人公，揭在高塔的旗，也把理想象徵化了。都借單簡的外形，在其內容都表精神的，舊尙的，理想的，或思想和觀念那種一切徵象的東西。換一句話說：不得見不得聞的無形無象的東西，寄於有形的具象的東西裏來表現的。

B. 諷喻 Allegory 寓意談 Fable 這個比較前的，符號外形，複雜而豐富。即意味內容是平行的，外形方面，也很複雜的東西。諷喻把人間的事，用在外形，表示複雜思想，即關於宇宙人生的真理等。人都知道的班揚

Bunyan 的天路歷程 Pilgrim's Progress 是這個好例。馬琴（日人）的八

犬傳把仁義禮智忠信孝悌配合八犬士的組織，那個確是屬於這個諷喻。

寓意談方面用動物，寓真理和教訓，伊蘇普寓言衆所知道的，現在可不必再說。

以上所述，屬於A的種類之象徵，這一點兒，爲藝術品的價值是很少，譬如單是基督教的十字架，無論怎樣是不能做一個藝術品的東西；這不過是藝術的補助品罷。還有屬於B類，還不能算大的文藝，也可不必說。於是藝術最上最要緊的象徵，卽以下所述的高級象徵了。

O. 高級象徵 Das Hoch-Symbolische 這個名稱是德國學者弗仙 *Vier* 所取的。這是外形裏，已經表示了意味內容，詳細來說：只有大形，已經成有意味，表示比較深一層的關於人生一般的問題，哲學宗教道德等的真理，是用有刺戟的性質之外形。古今文學，所謂象徵者是屬於這一部門的東西，鄧脫的神曲 *Dante's Comedia* 表示中世的基督教思想；莎氏的哈姆蘭脫 表示懷疑苦悶；利亞王 表示感情一路的人和運命的關係；麥克培斯 表示

大野心。哥德的福斯脫 *Faust* 表示從煩悶到能脫的路徑等，都是這個高級象徵，藝術上最重要的，是這種的東西。

屬於這部門的象徵，直接的描寫在那裏的人物和事件，這一點已經有十分的價值，但是這不過是暗示人間的靈魂底裏隱微的消息。借了目不得見耳不得聞的感覺的材料的事象，由此對於讀者暗示「無限」不外乎要捕捉這個 *Glimpse*（閃光）嘉萊爾的衣裳哲學第三章關於象徵，說明如下。

吾人所說象徵這個裏面，多少明明的直接的體現「無限」有啓示的東西。「無限」和「有限」相交，成可見的東西，好像是可得而達的。

以上所述各種象徵，都以抽象的非感覺的東西做內容，要寄在具體的感覺的東西裏表現的，以下所述，以銳敏的神經官能的作用為基礎，馬上

表現氣分或情調 *Stimmung* 或 *mood* 輒近爲笛卡坦藝術的象徵派之作物，多屬於此部類，以情調藝術 *Stimmungskunst* 的名，都所稱呼，今爲便宜起見，和以前三個相並來說。

D. 情調象徵，先從情調象徵的詩文起來的緣由來看，第一在前段所說最近歐洲神秘的傾向做了基礎。到了幽玄朦朧的神秘的境地，已經不像普通的思想 and 感情有統一，全然是不可思議，不能捕捉的東西。現代人的內部生活的深奧裏，這樣的境地潛伏著，因之要等待露骨的言語之記載敘述，到底是不可能的，勢必借象徵的手段由此暗示之外無他法了。或說：「象徵是神秘的狂歌」 *Symbolis is to some extent a parody of mysticism* 便是這個意味。神秘和象徵之間，常有不可離的關係。據近來法蘭西的神秘詩人所說，在眼看見的世界和眼看不見的世界，物質界和靈界，有限的世界和無限的世界之間，有相應相通的東西即 *Correspondance*（相通）。

象徵即看做這個兩方的仲介的東西。文藝的任務，不像在來的自然派，在於思索批評萬象，反而經過這個萬象，暗示神秘無限的世界，「祈願」和「默示」正是真的藝術所期望，這是他們的主張。

第二我們在生活的剎那剎那遭遇種種雜多的事象，都生一種情調。譬如或色或音，來刺戟官能的一部，影響於神經中樞，波動更傳到全體，於是構成氣分或情調。但在近代精神過敏的人，應於外界的印象之官能的作用，愈銳敏而這個情調，愈加很複雜而強烈的表現。所以經過這個感覺要探求深奧的精神生活的內部，是新的象徵主義的文藝。如普通所用的感情一語，還是很粗大的語，仔細檢查這個意味的內容，不外乎在前所說的從感覺乃至神經而來的情調之集積的結果。但是在以前浪漫派時代的文學，因為神經還沒有那樣銳敏，只歌詠這個感情滿足了。到了軌近稱爲笛卡坦的神經過敏的一派，還沒有成功統一的感情，也要歌詠在前這個情調

——即應刺戟所喚起刹那的氣分。如奧國的詩人霍富曼秀戴爾等新維納派 Jungwienner 所說，便是這個世界決不是恆久的存在，不過刹那刹那的感覺，順次連續而來的東西。現代的新藝術，目標所在，不是舊文藝所說的思想感情；是處置這個刹那的感覺，是他們一派的主張。

在前自然派的作家，不過只看了客觀的現象，如實的描寫罷，到了輓近，作家省察到自己主觀的內面，方才情調和氣分，爲文藝的中心了。只寫客觀的事實，是 Document（文書）不是藝術品。雖即是這麼說，像哲學者倫理學者，批判事實，由此表所得的思想，這也是文藝的範圍外的事。事象所喚起的感情更追溯到淵源裏，得表現從感覺而來這個瞬時的情調，正是真的文藝。客觀的事象，不過是傳達這個情調爲媒介而用的，是這一派的文章之特色。

因爲再現這個情調所用的手段，換一句話說：技巧即是象徵。第一由

官能的手段，刺戟神經，在此引起一種的情調，由此暗示一非官能的東西。畢竟是詩人在胸中的琴線，所生的韻律，或神經的震動，如果這是情調，把這個如實的直接傳到讀者，在此要起同樣共鳴的東西。即借象徵的手段，使讀者的心狀和詩人的心狀起同一的或類似的情調。如斯以神經作用做基礎的詩歌，為近代特有的敘情詩的一新體。

設例來講：遠離的情人，不意的死去了。取了這個題目，歌詠悲哀的情的是浪漫派，他們動着誇張其感情，或由此要詠自己的思想。又把這個情人死的前後的事情，受這個報信時的情形等，外部客觀的現象，大小無遺漏如實的精寫，這是自然派。但在象徵派的詩人，要再現這樣時候的情調，描寫和情人的死毫無關係沒交涉的他的事象，由此要使讀者生起同一或類似的情調。譬如黑雲密布的一日的黃昏，一個人步行靜寂的道路的時候，森林的遠方，沒有風而聽見樹木折斷的聲音。只敘這樣的事，和聽見情

人的死當時的情形相似的，要表示讀者，這便是象徵派的技巧。不是像舊文藝的所說的象徵有內容和外形兩個要因；外形即是內容。這裏所描寫所歌詠的外形，給神經的刺激，馬上成爲詩。因之只要這個剎那的情調能夠再現，至於詩句意味的解釋等，不論怎樣，可隨讀者的意。

內容和外形，互相合一，不能分離之點，象徵詩和音樂，有契合之處。元來音的旋行，直接的刺戟神經，這個音波之一高一低，馬上現出一種情調之處，有音樂的特質，不借此外複雜的心理作用的力等，沒有什麼說明條件，因爲音這個東西，馬上感動人的。像舊文藝的詩歌，所謂思想感情，不是成爲根本的內容，而給神經之音的刺戟這個東西，已成爲詩歌，在這一點，象徵詩全然和音樂一致了。所以到了極端，卽詞句全不成意義，只要音律能夠傳一種的情調已經充分了。換句話說：不是由言語所示的意味和思想成爲詩；是言語的音響，已成爲詩。象徵詩稱爲官能的藝術的原因就在這一

點。

所謂情調，本來已經是茫茫不可捕捉的幽玄的東西。是 Ineffable (說也不能說) Unbestimmbar (不可決定) 的東西。這個要以言語的意味來傳出，是全然不可能的事。心的活動這樣隱微的消息，要傳這個，不得不待於音樂所給與神經的震動了。換句話說：不外乎詩人所感的情調的音律，(Rhythm) 把這個馬上移到象徵的音律罷。象徵詩和音樂的契合，全從這一點而來的。象徵詩人，在詩上無制限的同語句的疊用 *Rapchage* 這種工夫，畢竟都是苦心於這個音律的緣故。

象徵詩人的翹楚范爾萊奴著的作詩法 *Art Poétique* 的一篇，好像宣告這一詩派的綱領，是很著名的作品。這個 *Art Poétique* 的題名，和十七世紀波亞羅 *Boileau* 的詩學，故意附同樣題名，已經有十分意義，元來波亞羅當時目為古典派的指導者，不但是法國，英國的特萊頓 *Dryden* 泡普 *Pope* 等的

詩歌，都取波亞羅之流。現在范爾萊奴特意和此等舊態的詩人，全然爲着在正反對的極端之近代的新詩人，宣言這個作詩的主義，自己任爲新時代的指導者波亞羅。引用他的詩全部，失於沉長，這裏引用最緊要的數節，補我上述象徵詩的說明不足之處。破題先誦詩和音樂的合致。

音樂是頂好了！

未成曲調，正是喜歡，

茫漠如溶，

沒有重重的抑壓。

蹈襲在來舊派的詩形，到底不能成爲這派的詩人所說的音樂。所以這裏所說「未成曲調」即說破棄從來的詩形和約束的自由的新體詩，所謂 Vers Amorphes（不定形的詩）和 Vers Libre（自由詩）之類，都是這新派所唱的，此事在後段再說。

勿要爲着，

要選擇精確的言語勞心！

狂醉的歌

那裏因爲「朦朧」和「精確」相結

神秘的情趣，最初是茫漠的東西，不是像在舊派的詩歌裏所見的思想感情那樣一統的東西。直截明哲，反而此等新詩人之所忌，和選擇言語，用意修辭，是正反對的行爲。棄脫舊流的 Rhetoric（美辭）須從新技巧，這是范爾萊奴的主張，他爲近代詩的革新者，其原因在此。

這個在覆面的背後，

美的眼，

赤灼灼的日光，

照耀在秋夜的天空

星星的羣衆

。 。 。 。

我們所望

是影不是色

唉！只有影了！

獨自夢中做夢，

應該合笛和角！

新詩人之所期待之處，不是像在來的詩歌，如高踏派 *Parassiens* 的作物，成形的，分明的，大理石的彫刻那樣得要領的東西。反而和他反對是要捕捉神秘的幽致幻影。所望不是色是影；不是明瞭的思想，是朦朧的夢。

此詩在最後的二節，有這樣的：

現在也正惟時常有音樂，

你能够歌能够空中飛了；

飛到別的戀愛別的国家，

你想做他是一個運行的靈！

。 。 。

朝風薰香，

吹動了薄荷麝香草，

飛去的東西，

正是你的歌浪。

：：：：：：：：：：：：：：：：

其他一切，只是亂七八糟的文字。

最後的結句，是對於舊文藝痛快的冷罵，

說明這樣象徵詩人的心理，詩和音樂的接近，是怎樣成功的？

要解釋這個

由來，常常舉爲詩人神經過敏而來的病的現象之一個官能交錯。

本書第二講，說神經之病的狀態的時候，詩人蘭婆引用母音有色的句
A 是黑的，E 是白的，I 是紅的，U 是綠的，O 是青的。但在近來的文藝這樣
的例，未必稱奇，婆台萊爾說：「香和色和音是一致的」Les Parfums, les Co-
uleurs et les Sons se repondent? - Correspondance 這是一例。俄國安特萊
夫的作品，長谷川二葉亭所翻譯的血笑記（英譯 Red Laugh）等，寫戰爭的
慘劇，流血的悽慘光景，是使人戰慄的作品，但是他的表題，「紅的笑」不是
已經有象徵的嗎？還有由樂器的種類，聯想音和色，說豎琴是白的，四絃琴
是青的，橫笛是黃的，風琴是黑的，詩人也有，或說併合母音種種的所感，A 是
偉大，E 是苦痛，I 是銳利，O 是熱情，U 是謎，這樣的人也有。再舉極端的例
來說：秀斯曼士的叛逆的主人公愛遜脫 Des Esclaves 候爵實在是笛卡坦
的代表的人物，杜門不出，晝寢夜起，全然度不自然的人工的生活的男子。

這個人把盛滿各種酒的小管，排列許多，組成樂器那樣，木塞一壓，所要喝的各種的酒出來了，他的味都變成各種樂器的音。譬如 *Curacao*（印度酒之一種，日人稱柑桂酒）的味爲豎笛的音，*Artise*（大茴香）的味爲橫笛的音，*Kummel-brandy*（扣美爾白蘭地，酒之一種）爲 *Oboe*（一種管樂器）鼻吹的音，*Gin*（酒之一種，日人譯杜松子酒）和 *Whisky*（衛氏克）爲 *Cornet*（號筒）和 *Trombone*（喇叭的一種）的音。所以把此種配合來飲，他的味覺，如聽此種樂器的合奏生同一的感動。還有這個主人公，嗅覺和色彩混同，嗅了香料，很能夠聯想美的景色和姿態，這樣的話也寫着在那裏。

這個色和音的感覺之交錯，在心理學方面，稱爲色彩聽覺 *Audition Colorée*（在美語也有 *Chromatic Audition* 之語）珍奇的例，在日本說「黃色」的聲」等，也屬於這一類，在笛卡坦的天才的神經，更加極端，像以上所舉種

種的例，味覺聽覺視覺或觀念感情，都夾雜的混同且錯綜了。有青色的情，也有綠色的音；有紅的笑，也有紫的香。照着諾爾度一流的話來說此等都起因於大腦的障礙 Cerebral lesion 總之這不是神經比剃刀還銳利的近代人的感受性 Sensibility 而這種現象到底也不能看見的。

這個官能交錯的現象，表現在新藝術上，在前所說范爾萊奴和這一派的象徵詩人，詩歌和音樂接近了。他們是用音畫的；用色唱的人。換句話說：用文字所表現的言語，音樂或和繪畫要收同樣的效果努力的，所謂把「音畫」 Klangmalerei 的技巧，拿到極度去的東西。但是此各種藝術的境界，混亂了，詩，音樂，繪畫，雕刻，都混合一起，是一般近代藝術的特色，這一點不得不特別注意。法蘭西的過戴稱這個為「藝術的轉換」 Transpositions of

畫家兼詩人的羅才德畫詩，哥畫，可不必說，而喬賽馬利度愛來梯亞 Jose-Maria de Peredia 的詩歌，好像看了鏤刻燦爛的色彩，各種的寶石，或着

色玻璃，持有鮮明的色彩，都可以算入這個例內。更以顯著的來說：有瓦格納 Wagner 的歌劇，那是詩，音樂，繪畫，建築，綜合集成在今日所發達各種的藝術，由此不外乎要起大規模的新藝術罷。更以最近的例來說：海斯拉的風景畫，那也是以色彩的配合，要描出音樂的感動的東西。世人呼他爲色彩的樂人 Colour-musician 便是這個緣故，這個畫風，全然和象徵詩人的事相同。所謂要造眼看的音樂 Visible Music 的東西。槐爾特曾經說：詩歌的享樂，專爲他的官能的方面，即先從音的方面而來，繪畫的時候，也是同樣。內容的題材或思想，是不管的，反而離開了這種東西，從色彩的和音和配合而來，海斯拉的畫，在這一點，是占優勝的。

由以上所述，象徵主義明明是至以暗示 Suggestion 爲根本爲生命的藝術。第一從范爾萊奴所創這派的詩人，稱爲大成的詩人馬拉爾梅 Mallarme 關於這個暗示，曾說如下，這是論象徵詩的時候，常常引用出

來著名的句語，但逐語來譯，或難了解，現在平易的解釋在下：

靜思事物，冥想事物，又由此所喚起的心中幻像，飛翔的時候，這便成了「歌」。從前自然主義時代高踏派的詩人等，將物的全部，仔細敘述，什麼也都說了，神秘的地方一點也沒有。因之讀者讀這樣的詩，到底不能夠得到和自己創作時同樣的愉快。指明物名，明明說了是這一個，是殺詩四分之三；由漸漸兒推量過去，正是詩的趣味出來了。所說的「暗示」即是幻想；所謂「象徵」不外乎這個不可思議的作用，最完全的巧妙的用了罷。因為要表示心的某種狀態，漸漸兒喚起事物，或者和他相反，取一個事物，種種解釋他之後，使心的某種狀態游離，這便是象徵。

所謂暗示，十個東西，只說三個，留下七個，任讀者的所感去推想，讀者從這個作品所得的勝味，即生在填滿七個的地方。活動自己銳敏的感受性，

讀者好像一半是創作的態度，對此種的作品。如果不是這樣，只看了表現在作品表面的言語，不但是得不到什麼詩興，而且連他的言語都不可解的很多。詩歌以外，譬如就戲曲方面來說，梅脫林克初期的作品，家內阿拉頓和巴羅末特等，作中人物的言語數目極少，並且是平凡的對話或意味朦朧的很多，畢竟是「沉默」為主，讀者從其中能夠得到一個暗示。這個和別的以感覺的具體的例來說，吾人在半醒半睡的狀態，或做夢的時候，換言來說：離開明瞭的意識的物質的生活時，常常是這個暗示作用的東西。譬如睡眠時胸上放着手，那種感覺，成一種的暗示，和恐懼的仇敵苦鬥，看見壓胸的夢。所謂 Nightmare（夢魔）的幻影看見了。又像我的胃病煩惱的經驗，說起來覺得很可笑，腹中不消化物，停滯的時候，這個感觸，就變為暗示，有看見在深沼的泥中捕魚那樣的夢。凡這樣的，都在神經感覺所受的一種刺戟，成爲暗示，由此以我們自己造出幻想來。象徵詩全然和這個同樣的

途徑，從近代人病的那樣銳敏的神經作用，強烈的刺戟，忽變為一種暗示活動，變為種種情調幻像表現出來。

像這個樣子，象徵詩所說的暗示也，是給神經的刺戟越要他這個刺戟強銳，因此詩人注全力在色啦音啦這種詩的感覺的方面了。用盡技巧，還要說是不足，排列刺戟強烈的詞句很多。象徵詩置重於技巧的非難，都從這個而來的。元來這個技巧和舊文藝的修辭法只關於思想感情的東西，性質上完全不同，是馬上要刺戟新技巧的事，在前范爾萊奴的詩中，已經說過了。

古派把詩分外形內容來說，象徵詩單是外形，內容有時絕無的。只陳列言語，連意義毫不可解的很多，這是以上所說的理由，不足為怪。對於近代人的銳敏而且清新的感受性，所謂言語（這是其他一切的事物，都是這樣）是和今日有不同的一種特別的作用。詳細來說：從前由這個意味，不過

傳達某一思想或感情的言語，現在比較此等更伴有微妙的色彩，和音律的感觸這是那樣新詩體起來的一原因。要之，象徵詩是表現剎那的印象或情調，那樣說也不能說的東西，是用種種技巧，言語的能力，可看做盡可得而達的最極限的藝術。

象徵詩從世上所受的非難，是在那個晦澀難解之一點。其中像托爾斯泰是這種攻擊者之最著的。元來藝術，無論何人所不能理解，所不能欣賞，那是不行的，這是托氏的持論，像象徵詩代表最高級的藝術趣味，當然要受小責。（托氏著藝術論英譯第十章參照）這個難解，是象徵詩本來的性質上不得已的事情，第一情調啦氣質啦，不是像思想感情明瞭有系統的東西，茫漠不可捕捉的東西。并且這派的詩人，言語上用前人所未發新的纖細的技巧，音律的一昂一低，一語一句之末，要假借在神經魯鈍的庸俗，所不能解的幽致。所以沒有和詩人有一樣銳敏的感受性的人，使有意的暗示，

毫無用處，不過是不可解的一種謎語罷了。

馬拉爾梅自己也說：「詩必有謎語，」他的詩聽說是最難解的。這個詩人關於作詩的順序，在西門著的文藝上象徵派的運動裏，有如下的一節，一般象徵詩的難解的原因，有明瞭的說明，這裏只摘譯其大意。

明明的指名，這是破壞，暗示正是創作，這是馬拉爾梅的主義。又在詩中歌「不是樹木茂盛的森林，例如森林的恐怖，漂搖在木葉靜寂的聲音，取入這以外的東西，是不好的。於是取了森林恐怖的一個感想，他最初在腦裏做了韻律，一點不成什麼言語。此後思想便漸漸兒在這個感想上凝集起來。幽靜的非常用心，言語起先在沉默裏現了出來。但是這句言語是破壞神聖的，這個愈明瞭而愈加漸漸兒隱藏起先的感想，又有很緊要的韻律，依此而言語一一出來，傳達命令。譬如在此有了一首詩，這首詩很不完全之間，知道了全體的連絡，那麼

他的構造理解也能夠了。大抵的詩人，都以這樣以爲滿足，詩已成就了，但在馬拉爾梅這還是詩的第一步。即此後把言語一一修飾，說是言語的色不好，變了一個；那個語音沒趣，再換他一個。比前所用的

Image（象徵）還要珍奇的，浮在胸中，便用這個。這樣到了最後，詩將成就的時候，從最初的時候到至今的徑路，都消滅了，沒有一點痕跡。只有詩人自身，從最初的感想，到詩之成就爲止，一一連絡，各自明白，但在讀者，只看了最後的結果，所以沒有什麼。出了謎語，拿起開他的鑰匙，讀者彷彿在五里霧中是應該的了。

最後還要說一句話：這樣的近代敘情詩，大都是用短的詩形。元來荷馬米爾頓的作品，冗長的敘情詩的領分，全被小說奪了，在近代文藝裏是絕跡了。所以講到近代的詩雖是敘情詩爲主，但很短的多。這個理由，在前短篇小說條下所說過的，神經和情緒的興奮刺激，到底不能持續那樣長的

時間，這是詩人鮑氏已經說過了。而特在象徵詩等純然不過是一個暗示，又重銳敏一瞬間的刺戟，所以短而又短爲必要。因此愈加成爲沒有什麼意味連絡的一種謎語，有的甚至致於像電報的句語，這種特色，都是近代詩的本質上所不免的。

這裏爲象徵詩的例，要引用兩三有名的詩篇。如前所述，象徵的裏面，也有種種的種類，譬如本書在前所引的比利士現代詩人范爾哈倫的漁夫等，雖說是象徵詩，實在近於諷喻。又愛爾蘭的神秘詩人葉芝的名作，在下所引的，也屬於這一類。

黃金白銀，

織成光明的

天空的織衣。

晝和夜及夜半的；

青色，淡黑色，暗黑的

染成的衣服，如果我有：

我將展開他，

鋪在你的足下。

可是只有在我的夢中，

我展開我的夢，

鋪在你有足下，

柔軟得很；

因為你踏在我的夢上。

最後的五行，反覆同樣的語言，聲調上是用點功夫的。一篇的解釋，在

讀者可有種種的。可以看做詩人對於情人要送自己的詞，寓意在皇后步行鋪着美麗的絹帛之古代的風習。解釋且不管他，而「鋪在你的足下，是

我的夢」等句，我覺得有一種要說不出的美。再進一步，象徵詩例，引德國的埃美爾的一首，有的評家，說他是最大傑作的詩。

沼上（大意）

現在何處？

你的黑暗的聲；

你的洞窟的聲，

圍澆蘆和靄，

耳語的是什麼？

過了空中和草間，

像眼的光輝這是什麼？

倚靠在開着的門這個「夜」

且嘆息且不合眼。

兩隻灰色的犬立在面前，

側了耳朵，偷聽着：

那個聲嚮；

那個誘惑。

評家說：這個聲嚮，便是罪惡。那個強而且恐怖的誘惑的力，彌滿在天地之間，到處耳語着。兩只犬便是象徵「恥」和「義務」的。總之，無論言語，無論音調我覺得是畏懼迫人的詩。又和他同一趣向的，有范爾哈倫的「譬如草」一首。

譬如草

薄暗的黃金的沼，

睡蓮白白的開着，

空中飛翔的鷺，
靜悄悄落下影子來。

水上或開或閉的影，

廣闊好像衣服，

高空中鳥行的路，

不知去向的飛漕的翼。

賢明的漁夫，見了影，

投了清潔的網，

空中振翼的音很高，

他却不看見大的羽翼。

又不看見，日裏，夜裏，

要收藏倦怠的網，

花瓶裏洞穴的底，

窺見遠方的光行過去。

評家解釋說：所謂漁夫，即是我們凡俗，以僞假的黃金，所裝飾的醜穢的沼，打着網去求名利的人。理想的鷺，高高的飛在頭上，落影在沼上，終不能捉住他。一般俗象，堅執現實，祇不過空追理想的影，這是此詩的大意。或者可以看做：求真理的人，而捕捉不到的悲愁，這是隨讀者的任意解釋。還有象徵詩最能表示音樂的方面的作品，在范爾來奴的詩篇裏，最膾炙於人口的，比以下兩篇，再也沒有了。像秋吟一篇聽聽誦讀的聲調，即不懂法語的人，像一種音樂，能夠傳出晚秋的到處悲哀的情趣。

月下吟

林樹色煌煌

遺映銀月光

棧頭競搖曳

和聲來鏘鏘

在此綠叢中

景趣何清芳。

池光耀如鏡

柳影深深垂

疎暗一兩叢

薰風徐徐吹

對景人欲眠

宜哉此良時

寂寂復悠悠

夜色偏清幽

宛從碧空落

虹星羣垂流

宜人此良夕

古今真罕儔。

秋吟

悲哀的音調，

久浮於秋裏的樹枝上，

痛我的心，

不銳不敏，
且緩且鈍。

氣息奄奄的苦痛中，

我聽很深的時鳴，

回憶舊情，

我要哭了。

傷我的靈魂，

迷我在秋風之上。

這種的魔力，

逸出他的進程，

好像是落葉。

四 耽美派和近代詩人

最後另設一節，說明在歐洲近代的詩界，最著的現象，以補充以前漏洩的三三事項。

在近代功利唯物的時勢，文學也因此爲散文的，雖是自然之勢，祇有詩歌——敘情詩方面，不驟然改變。純粹詩人的性情之人，故意的反抗那樣散文的時勢，從俗衆的生活逃避脫，隱在「藝術的宮中」或所謂在「象牙之塔」要尋出孤寂的詩美的領域。但是這個詩美的領域，決不是像舊文藝裏所慣見的；全然是有特殊的近代的意義，這便是笛卡坦詩人的生活，在前已經說過好幾次了。

近代的詩人，常輕視世上的俗衆；以爲不足共語稱做 *Vulgar herd*（俗羣）或 *Bourgeois*（中等社會）又貶稱 *Philistine*（俗物）全然不睬。對

於一般社會的態度，在無論何點，是個極端的反抗者 *Revolt*。他們純粹是「爲藝術之藝術」的一個人，什麼現實生活啦，社會啦，越離遠越好。不過天才和社會，不相容是常態，但是他們有時特別的厲害，不論何事，極端的主張自我，發揮個性，到底和周圍之間，是沒有妥協調和的路徑。西門論詩人范爾來奴的一節說：「社會的法則，由常人爲常人而做成的，但是天才是根本的異常的東西。詩人和社會，到底是不相容的反對的東西，有時兩間雖有妥協的成立，但在范爾來奴的性質是全然不可能的。」這不限於范爾來奴的性質，凡近代的詩人，都是同樣。

近代的詩人，遠社會，避脫俗衆的生活，不是純粹厭生的意味；自然也不是日本所謂「俳味」啦「風雅」啦消極的超然的態度的東西。却和此等是正反對的積極的東西，人生的妄執，極端的貪強的欲樂和歡樂 *Voluptas* 的甘味，要求一切的新的感覺，新的刺戟。「從每瞬時這個瞬時所賦與的一

切，都吸收」的人。（西門語）不使得人生一切詩的享樂的機會逸脫，嘗盡了真味到極底裏，由此使他充實豐富精神生活的內容，在這一點，享樂主義 *Diletantism* 的態度，確是他們的一面。並且在不自然的人工的空氣裏生着，貪肉感的興奮刺戟，都是從這樣意義的享樂主義而來的。如果要深知人生，須先愛他，即他們對於人生爲熱烈的愛慕者一點，和世上所謂厭生家不同，即和東洋流的世外閑人啦，風流人啦，也全然異趣。

具有以上特色的，第一是耽美派即稱做 *Aesthetic* 的一派。他們離開平凡的俗衆的生活，另外造出人工的詩的世界來，要生在這樣世界的人們。換句話說：是以美爲人生的中心的，因此厭離物質的時潮，是當然的事，他的生活，逸出常軌，無視一般社會的道德的人。這個耽美派的運動，在三四十年以前，英國很盛行的，在彼國近世的大詩人斯溫彭，和莫里斯 *Morris* 等，普通目爲始祖。但在實生活上和作品上，最能代表此派的，自然是奧斯加

槐爾特了。他的著作意向 *Intentions* 裏：「審美比倫理還高，這因為是屬於更進一層的靈的世界的緣故，美的鑑識，正是吾人能夠達到的最上極微之點，像色彩的感覺，比較正邪的念，在個性發展上，更多有重大的意義」實在是根本的主張。他是純然的「為藝術的藝術」的主義的人，在前已經說過。他喝破道德啦，現在生活啦，人生問題啦，以此做中心的作品，不過是似而非的藝術。法國的浪漫派的驍將過戴 *Castor* 穿了淡紅色的胴衣，歌唱自己所作的詩歌，在街上行走；正和槐爾特做了奇特的耽美衣裳 *Archeleto* *Cosimo* 穿了在都市大街走着一樣。大概世上的俗物，所穿的東西，是不行的，穿了顏色很美麗的中世風的衣服，飾着向日葵和百合的花，并且手裏拿着孔雀的羽毛，行走在倫敦注目的地方沛爾梅爾 *Palmes*，聳動人的眼目。至於他的作物，自然那樣笛卡坦氣風，更加顯露。第一稱他的傑作陶亮格來的肖像 *The picture of Dorian Gray* 全然是借小說的形體，來說耽美

主義的東西。再比他發揮槐爾特的特色的，是有名的戲曲紗羅美 Salome了。這個作中人物的運命，也可以說是作者自身的運命。無視了社會道德，任熱情的放蕩，遂陷身於破滅之淵的槐爾特正把紗羅美的作意，照樣的拿到實生活方面去了。

「他的詩境，在於情熱的歡喜；官能的悅樂；觀照上的陶醉，是醉於形體情調和思想的東西」這是德國的一個名人，評鄧努超的言語，但是這也可以看做說出耽美派的一面。原來貴情熱，重技巧美等點，像南歐的文豪，又槐爾特的一派，和享樂耽美的風相通，是當然的事，但比較以上，為正真的詩人，狠顯著地發揮此種特色；又以「為藝術的藝術」立脚的，有婆台來爾 Delaire以後的佛蘭西詩壇的諸星了。

婆台來爾在文藝史上的地位，是為浪漫主義者的最後的人同時又為近代的神秘象徵詩派的始祖。從范爾來奴開始，法蘭西方面可不必說，到

現代的范爾哈倫等爲止，歐洲近代的詩人，直接的或間接的不模仿他的，殆無一人。其得意的詩境，是怪異險奇或悽愴的文字，被可得而形容的深暗的影色圍着的東西，有世上所謂瘋病的人工的藝術極致之觀。現在對於他們一派的詩人，有惡魔派 Diabolists 之名，全然是指這個病的傾向。關於這一點，美國的評家秀耐喀 Emerson 所著的書裏，有饒有趣味的說明。勃勞使少女披派 Hippa 唱樂天的信仰歌的結句：「上帝在天，世上皆泰平」把他的正反對 God（上帝）和 Devil（魔鬼）二字換寫：The Devil is in Heaven / All's Wrong with the world！這真是婆特來爾的 Motto（格言）又據俄也曾向此詩人說：「你以我們還不知道的恐怖的光，掩蔽藝術的天，你創出新的戰慄。」詩集惡華 Les Fleurs du Mal 裏尤其是不健全，在醜穢的方面，求詩美的痕跡，到處得見。現在從此集裏引用題有死的歡竹一首，來示明詩風。這個笛卡坦的天才，醉於 Hashish（哈氣仙）和雅片的時候，常擾

煩疲倦的腰神經，把悽慘的死之幻影的事實，使讀者想像，這一篇的詩情，最可玩味。

死的歡怍（大意）

朝溼的泥土，

蝸牛成羣的地方，

我自己穿鑿很深的墓穴。

在這裏埋我的老骨，

恍惚地睡了，

好像鱧鮫沈在水中。

我忌遺言，我厭墳墓，

死了，求人的淚，

還是活着時招了鴉來，
從我的腐敗處處
使他吸血。

無目無耳暗黑的朋友蛆呀！
頹敗的子，放蕩的哲學者，
自由的喜歡的死人，
都到你的地方來。

不痛不苦吮食我的屍，
蛆呀！你倒問我！
在無魂的死中，

在死的腐，還有苦痛嗎？

同一詩集中，此類的語句，差不多到處得見。

墳墓氣息，

漂蕩在閨中，

戰慄的足，在沼畔，

無意的踏了慕和冷的蝸牛了。

還有婆台來爾以自己譬如破鐘，歌着如下的悽慘的文句。

我的靈倦怠而破了，

打的聲響，雖傳遍夜空中，

而聲微微地低弱去了。

最後的呻吟，

負傷者被棄在血湖的岸上，
在屍山之下，

身不能動，死的悶死的聲？

死和頹廢，又腐肉，燐光和敗血，都是他的詩境，他是譎恐怖美 *Ugly Beauty* as *Ughly* 的詩人。其詩集一卷，題爲惡華，已經說了內容。人稱他是地獄的書，罪惡的聖書，決不是偶然的事。一方面要蔑視逃避俗流的生活詩人的性情；在他方面，和近代的笛卡爾相結合，遂生這樣 *Discrete*（奇怪的）險奇的 *Satanism*（極惡）「這樣的藝術，和真珠相同，是美而病的產物」此語真是有趣。現今比利士的新詩人琪羅 *Albert Giraud* 也是同流的厭生詩人，有人稱他爲婆台來爾以後的婆台來爾，某評家論這個詩人說：「他攪拌心靈的泥土深處，喜歡嘗奇峭而洗鍊過的歡樂的病的詩趣。」我以爲此語很能表示這詩派全體的特性。

回溯以前，第一開拓這個惡魔的 *Demoniaque* 詩境，是厭惡的鴉哥 *The Raven* 的詩者，美國的詩人鮑了。他怪異的病的傾向，可不必說，主短詩的形體，置重於詩之音樂的方面的很多感化到英德法諸國的笛卡坦的詩人英吉利的羅才德先被動了，次之斯溫彭莫里斯成拉法愛耳前派 *The Pre-Raphaelites* (*P. R. B.* 即 *Pre-Raphaelites Brotherhood* 相同) 再變為耽美派，在前已述。法蘭西自從婆特來爾譯了鮑之後，先受了感化，次之生了琶培陀爾維里 *Birbey d'Aurevilly* 和悅利度里爾亞丹，最後成爲高踏派和象徵派之原。還有移到德國方面去，現在的台梅爾爲止，都引了同一系統。現在歐洲近代詩變遷的經過，簡略的說一句，作爲終結此書，在這方面常爲新思潮的急先鋒，中心的，也是法蘭西。

十九世紀中葉，舊浪漫派的詩歌，晚尼和謬瑞已經到發達的極點，弊竇亦因此而生。到這一派的末將過戴已經是從情熱派轉移到自然派，從主

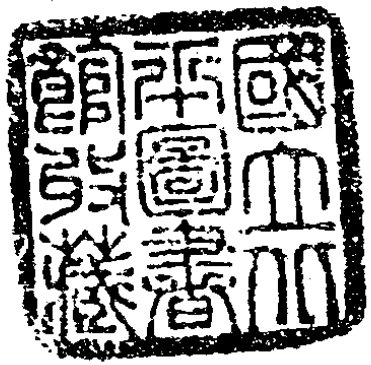
觀主義轉移到客觀主義。放逸的詩，風一轉呈爲重精確和嚴正的兆候，過戴的地位，是在承舊啓新的過渡期。在此新出現的反抗者，卽路孔脫陀里爾所創始的高踏派，（這是從 *Le Parnasse Contemporain* 一派的詩所收集的表題所取的名稱）這却和小說方面的自然派相應。排斥感情和想像，重寫實，抑自我，貴冷靜的客觀美，標榜「無感」*Impassibilité*。同時求詩形完美的一點，真是盡了技巧之最高極致。在詩歌裏，加了音樂彫塑之美，全然是這派的功勞。

敘情詩上，抑壓情緒啦，或至少把主觀的情緒客觀化啦，已經是故意的很苦的約束，這原來是不能永續。自然的趨勢，於此不得不生一轉機，因此起來的，卽前述范爾來奴等的象徵派。對於高踏派的「無我」而主張「我」，一萬象的裏面，追求更深的靈的意義，以客觀的世界，單是看做象徵的詩派。直接的給了范爾來奴的，便是婆台來爾。

關於象徵派的詩歌，尙有特書大書的事，是自由詩。自古說起詩來，都以平仄啦，押韻啦，是很重要的，但在近代，一切無視這個制約，不拘有形的律格，却由一種微妙的言語之音樂，詩人直接的要傳達內部生命的脈搏鼓動這樣的散文詩起來了。范爾來奴的死後，目爲象徵派的首領亨理陀來尼 Henri de Reyrier 斷言說：「祇要詩的韻律美，綴音的數，可以不拘。」歷來自由詩，十七世紀的時候，從意大利輸入到法蘭西，當時拉西奴 Racine 的悲劇亞太利 Athalie 的合唱裏，曾經有用過這個例，但彼此意味全然不同，近代詩人，所感的情調，到底爲在來的詩形不能表現，韻律是內容自身，自然的流了出來，這是全然由詩人應於內部生命的要求不外乎無形式的叫了出來的主張而來的。從一方面說：這也是要破棄一切過去的形式，爲近代藝術普通一般的特色所表現的。范爾來奴曾經罵在來高踏派等押韻過重的弊，唱出不定形的詩。元來所謂自由詩，還有美國詩人衛替曼 Whitman 無韻

的詩卽 *Unrhymed loose* (非韻的緩弛) *Rhythmic Prose* (韻的散文) 所波及的影響，是非常顯著，不限於法蘭西，德國的荷爾 *Hölderlin* 雪拉夫 *Schlegel* 以及波爾愛倫斯脫 *Poëllemin* 等諸詩人，都受他的感化，同樣試作。到了最近，這個反動出現，反用古典風的詩形。譬如比利士的范爾哈倫等，以前雖做自由詩的人，但在最近的詩集至上律 *Les Rythmes Souverains* 裏又用近於正式的 *Alexandrine* 卽十二綴音詩的古格詩形了。

近代文學十講下卷終



學術研究會改訂 叢書第一冊
近世經濟思想史論 (四版)
日本河上肇著 李培天譯

這本書是日本唯一的經濟學者河上肇博士著的諒各位都知道了內容是論述亞丹斯密士馬爾薩士黎加多馬克思四氏的歷史和學說換句話講就是敘述從資本主義經濟學到社會主義經濟學的經過前面三人雖同是資本主義的經濟學者然而各人的主要論點卻各不相同亞丹斯密士與馬克思雖是學派各異然而他倆的觀察點反有相同處所以分看這書是斷片的看來合起見是統系的原書既極顯朗譯筆復極暢達每冊定價大洋五角郵費三分

學術研究會 叢書第二冊
近代文學十講 上卷 (四版)
日本廚川白村著 羅迪譯

是書係日本西京帝國大學文科教授廚川白村原著共分十講第一講序論第二講近代生活第三四講近代之思潮第五六講自然主義是為上卷著者曾出其數十年精血以輯成是書徵引淵博足供研究文學之參考者不少譯筆亦明達曉暢定價每冊大洋六角郵費三分

學術研究會 叢書第三冊
銀價之研究 (再版)
邵金鐸著

是書為邵金鐸先生所著先生留學日本帝大經濟科於應用經濟學原理暨中國目前應採之經濟政策研究有素本編即其最近之創作舉凡銀之生產與消費十年來銀價之變動將來銀價之趨勢整理中國財政之方策無不剖析至當擇精語詳編末復附表二十二種以明中國及各國最近金融貿易與銀價之關係譯錄美國毗特茫條例全文藉睹銀幣勢力之雄偉洵最近最良之唯一參考書也有志研究中國經濟政策者亟宜入手一編每冊定價洋四角郵費三分

學術研究會 叢書第五冊 社會哲學原論（再版）

英國馬肯底著
鄒敬芳譯

是書以社會為研究对象蒐羅閎富議論精闢而為當代研究社會哲學者之明星原著者英國 Mckersie 氏研究斯學雅負時譽而又以最流暢之筆寫葢新穎之文國人有志此學者曷可不讀由鄒君敬芳翻譯筆亦甚明瞭每冊定價大洋六角郵費三分

學術研究會 叢書第六冊 戀

愛

論（三版）

日本厨川白村著
任白濤輯譯

三島文學界之快男兒厨川白村揮滿腔之熱血著『近代戀愛觀』提倡藝術的人格之戀愛排斥遊戲的肉感的戀愛刊行未及半載重版已近百次任白濤君特取原著以十分流麗之現代語譯出便加一番整理改成這個名稱可算一部嶄新的性倫理學在舊時代性倫理崩壞之今日在歧路徬徨着在苦海裏漂泊着的青年男女們本書是你們之忠實的引導者是你們之精確的指南針每冊定價大洋二角郵費三分

學術研究會 叢書第七冊 勞

動之改造

上卷

法國錫亞魯爾季特著
三原姚伯麟譯

歐美各國大工業國也因大工業而常起大工潮彼邦人士飽嘗數世紀之苦經驗故其對於勞動問題研究獨較我國為詳此書著者法國季特氏為現世社會經濟學泰斗（現任巴黎法科大學及國立土木學校社會經濟學教授）經歷宏富可稱代表歐美之作書中對於工資問題作工時間問題賑恤問題生活保安問題勞動者獨立問題婦孺日夜工作以及保護健康衛生諸問題援古證今詳贍賅博為近今歐美獨一無二之大著為我出版界未曾經見之良書至其關於勞動者改造之方法尤發揮無餘引人入勝我國勞動界當此春筍萌芽無所取法之時一讀此書必與以深刻之暗示強烈之刺戟無異得一渡迷船指南針也定價大洋八角郵票五分

學術研究會 叢書第八冊 周易 哲學 卷上(再版) 朱謙之 著

朱謙之先生集數年之精力撰成是書本個人之見解闡周易之闡與自非謙之先生之才之學之識不易成此偉業也是書上卷共分六章第一章形而上學的方法第二章宇宙生命一真情之流第三章流行的進化第四章泛神的宗教第五章美及世界第六章名象論現已出版每冊定價大洋三角郵費三分

學術研究會 叢書第九冊 近世經濟政策之思潮 奧國斐利波著 王恆重譯

二十世紀諸國民對外之擾亂一切問題無不以經濟為中心推原其故實由於十九世紀各種思潮之醞釀故通觀歐洲十九世紀經濟思潮即為解決二十世紀政治界經濟界一切問題之關鍵本書為奧國經濟政策大家斐利波博士所著內容將資本主義及各種社會主義原原本本如數家珍凡留心今日政治經濟問題者無論贊成社會主義或反對社會主義者皆有一讀此書之必要原文既搜羅宏富譯筆尤明快易解留心經濟學問諸君盍留意焉每冊定價大洋四角郵費三分

學術研究會 叢書第十一冊 訂正 婦女問題 十講 上 本間久雄著 三原姚伯麟譯

此書十講中源原本徵引賅博凡近世新學說新學理罔不載於此一冊之內凡婦女各問題罔不下一正當之解決與時下所出零星小本缺而不全者非可同日而語故讀此一卷勝購於讀十卷也末後又附伯麟先生醫學上優生學上之論斷尤其特色為近今獨一無二之傑作卜易生曰「將來社會之改造在婦女問題如何婦女問題者為男女兩性中社會問題文化問題之第一事誠哉是言世之欲研究婦女問題者不可不讀此書也每冊定價大洋六角郵費三分

學術研究會 叢書第十二冊 訂正 民國政黨史 (四版) 謝彬 著

是書為謝曉鐘先生最近傑作。先生投身政黨有年。足跡復遍全國。著有中國喪地

史。新疆遊記。雲南遊記。全國一週。國防與外交。短篇遊記。西藏問題。蒙古問題。西藏交涉史等書行世。故於民國以來。各黨組織之歷史。合併分裂之變遷。皆能源源本本。擇精語詳。而於各黨行動。關係政局如何。政黨政治。是否適於國情。尤嚴格求諸事實。為純客觀的批聽。一般人士讀之。因足洞悉歷年政變癥結。研求所以建國之道。政黨黨員讀之。更借鏡有資。足謀改革其所隸黨務也。初版數月。即已售盡。現經增補訂正。較初版增多一倍。定價大洋六角。郵費三分。

學術研究會
叢書第十三冊 婦人與經濟
美國紀爾曼女士原著
臨澧鄒敬芳譯述

是書係美國紀爾曼女士原著共分十五章第一章經濟不獨立婦人生活第二章不自然之兩性經濟關係第三章過度之兩性差異第四章兩性關係之由來及其影響第五章兩性經濟關係之被忽略的理由第六章經濟之發達與兩性經濟關係第七章社會進化與兩性關係之變遷第八章婦女界之新機運第九章致力於為人類之母之真相第十章改正舊習之困難——結婚與家族與家庭第十一章家事分業之必要第十二章脫離家庭雜務之個人的家庭第十三章新育兒法第十四章新社交機關第十五章兩性經濟關係及於精神上之影響凡研究婦女問題者不可不讀是書也譯筆亦明達曉暢定價大洋六角郵票五分

學術研究會
叢書第十四冊 勞動之改造
下卷已出版每冊定價大洋六角郵票五分

代售
▲上海 商務印書館 泰東圖書局 中華書局 民智書局 梁溪
▲北京 佩文齋 廣州 丁卜圖書社 武昌 共進
▲長沙 文化書社

總發行所 上海貝勒路 同益里四號 學術研究會總會叢書部

中華民國十六年十月一日三版

學術研究會
叢書第四冊
近代文學十講
下卷

定價大洋六角
郵費另加

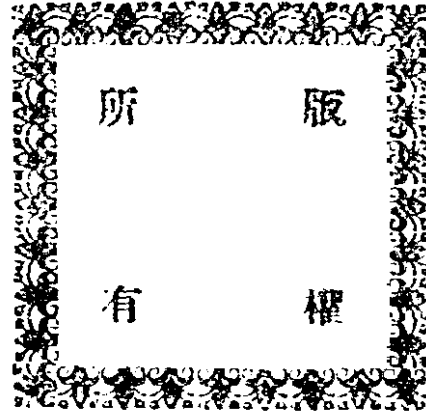
原著者 麴川白村

譯述者 羅迪先

發行者 學術研究會叢書部

發行所 學術研究會總會

代售者 中國各大書坊



版權
所有

中華民國十一年十月一日初版

#81
002422

701