

史物史觀的文学論

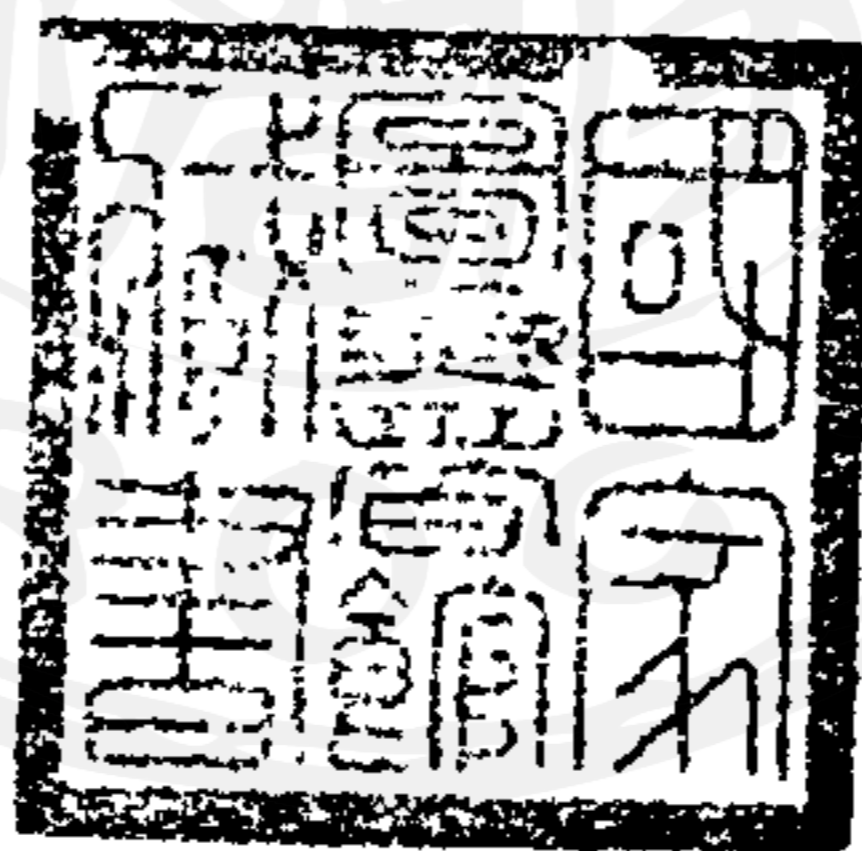
I C K O W I C Z 著

樊仲雲譯



新生命書局發行 · 新生命高詩文庫 · 舊

唯物史觀的文學論



伊科維茲著
樊仲雲譯

譯者覺書

本書原名“*La Littérature à la Lumière du Matérialisme historique*”(Paris, 1929, Marcel Riviere), 日本譯本作『由史的唯物論所見的文學』, 原著者 Marc Ickowicz, 茲則據日本石川湧氏的譯本譯出, 但爲求完全起見, 曾參照法文原本, 將書中所有人、地、著作的原名附入, 我覺得這樣, 在譯名未曾統一的中國, 讀者爲查考他書起見, 或較便利一點。

又, 譯者於法文爲門外漢, 故當翻譯時, 最感困難的實爲所引的詩。詩本來是最難翻譯, 一經重譯, 自然更易致誤, 至其音調韻律, 尤不必說。所以爲求完全起見, 並錄法文原詩, 後附所譯大意, 當校印時雖曾就正於劉既漂先生, 但以爲時匆促, 不能多所更易, 其中錯誤, 恐仍不免, 若承讀者諸君加以匡正, 實所欣感。

原書所引惠特曼詩，本爲法文譯文，茲據惠特曼草葉集改成英文，但其中有以不知詩題，無從抄錄者，只得付之缺如，望讀者諸君諒諸。

在本書中，譯者最覺得同感的，便是著者對於用唯物史觀以觀察文學的意見。一般人以爲由唯物史觀，便是用經濟的因素爲基礎，以論述一切。但這在文學上是錯誤的。因爲文學是屬於上層建築的最上層，是理想的境界中的事物，他固然要受經濟的影響，但同時，如政治、宗教、法律、哲學等，亦對他有相當影響，他固然是社會環境的產物，但是作家個人亦大有作用於其間。關於這一點，譯者因爲不能在這裏多說，要請讀者諸君參見我的新興文藝論，其中我有一篇唯物史觀與文藝，即專論這問題的。

本書翻譯時，承戴望舒先生借我以法文原本，成書後，並承劉道鏗先生爲我書封面題字，而插圖之收集，印刷的校正，則邢墨卿鄭振鐸徐調孚諸先生之力爲多，敬在這裏表示我的謝意。

一九三三〇年一月

上海

譯者記

著者自序

單是這篇小論文的標題，怕已夠引起不少的疑懼，批評與責難了。這是怎麼回事？文學與唯物史觀有什麼東西是共通的呢？把具有理想的光輝的領域，把最優雅崇高的人間的夢與靈感，曝露其與悲慘殘酷的現實之嚴密的依存關係，使之下降 使之墮落，難道便是這樣的一回事麼？

這樣的意見與我們相距太遠了。我們不想把理想的領域限於某種理論的狹隘的範圍內，我們也不想在人類的前進上對理想否認其效能。我們不想這樣，我們所欲證明者是這雖為崇高的觀念，但實由頭腦之中迸出，並且常有物質決定其形式。正如雖然最純潔的百合，必須種在泥土之中，始能開花；理想亦須在現實的底奧，始能有其直接的表

國家圖書館



004048370

現。因此，藝術在其頂上，雖是飄着理想的雲，但其根柢却在現實的基礎上。所以即是人間精神最高的表現，其植根之地，却在經濟的及社會的生活中。

現在，有許多智識中人，甚至在最優秀的人們間，也還是不願承認此簡單的真理，只是頑固地守着往古陳腐的言辭——謂精神無往而勿屈，理想不受現實的何種強制，等等……以為藝術與社會生活間無共通的事物，反之，藝術實是依着其自身的發展法則的，這樣的議論，我們不是常有聽見麼？甚至即在學者的世界中，這樣奇怪的誤謬，也常如女王似的支配着。因之，在亨利綏氏（Henri See）關於唯物史觀的最近的著作上，我們看到如下的話——「精神可以無往而勿屈。所以我們覺得造成莎士比亞的天才的，不是伊里瑟伯時代經濟的繁榮，而如莫利哀，拉辛之出現，也不是由於路易十四宮廷的富麗。」

這樣的見解確是得到一般的同意罷。但在此經濟的，物質的事物，比之一切都為重要的現世紀，而相信有與人生完全分離的精神，絕對而永遠的理想，這是何等奇怪的錯誤呢！

以唯物史觀為科學的研究的方法，而決然與以擁護的我們，就想在本書中，把唯物史觀應用於理想的領域。我們希望這樣以我們微弱的力量，把向來馬克斯主義的研究，在意識形態的上部構造中，有幾於完全缺如之嘆的，至少部分的加以補充。

自馬克斯把唯物史觀最初的法則定為公式以來，歲月荏苒，已既七十年於茲，其間，此新方法之應用於社會的、歷史的諸科學之領域者，雖日有增加，但意識形態之研究，則差不多是完全擱開了的。因此，在此學說的反對者中，以藝術領域為唯物史觀的要害的見解，日以披猖，甚至承認唯物史觀可以應用於歷史及政治的人，亦對藝術上的應用，表示其懷疑態度。因此，我的此種行動，殆如探險於人跡未到的地域，而我們的研究，實完全是在未知的土地（terra incognita）。因為據我們之所知，由唯物史觀以研究藝術或文學者，在法文中實未嘗有過這樣的著作（新聞雜誌之論文除外）。所以這篇小小的論文，至少是可以為以後的研究者，指示應走的道路，不管這是微細的光明，至少可以照澈唯物史觀的黑暗的一角。

★

★

★

「貪多務得者終必一無所得」，這句古話，說得有理。因此之故，我之所述，只以文學爲限，其他藝術很少講及。但是在本書之初，對於一般的旁論，仍應有所敘述。卽爲理解唯物史觀的方法，在藝術的說明上，有何種效用，對於漸漸給人稱爲藝術科學 (La science de l'art) 那樣的科學，關於其目的與方法，應該有說明的必要。這個對句 (antithese)，科學與藝術，初時似乎使我們覺得不快。但是，在爲說明藝術的各種表現，這却是最相當的名稱。

因此，我就把藝術科學置於新基礎上，在這裏提出唯物史觀方法的應用。但這真是有其必要麼？用以前的方法，我們難道不能說明藝術麼？則我們由此研究，知道用以前的方法，實是不充分，不完全。

本書的計畫，於是乃分解如次：——在第一部，我們把藝術科學分析爲四種方法，卽觀念論的，社會學的，弗洛特的，馬克斯的。在第二部，我們以唯物史觀之光來照究文學、小說、戲曲、詩歌，究竟是怎樣反映着各民族經濟的及社會的生活。最後，則要把文學的創造之機構 (mechanism) 加以一番檢討。

「惡劣的序文，使惡劣的書籍更形其惡劣」，這是法國十八世紀的嘲罵家華佛那爾 (Vauvenargues) 的話。因此，我得趕緊結束，惟為表示感謝的義務尚須費幾句話。

本書是由數年前，在日內瓦的智識中人的聚會中，我的講演的一部而產生。講演後的熱烈的討論，在以後本書的完成上，是很有興味而可寶貴的事。因此，本書實可說是集體的作品。敢乘這機會，對散處全世界的友人，致我最親切的紀念與感謝之忱。

又，世界週報 (Monde) 的主筆阿巴留氏 (Augustin Habaru) 對我的助力，也是不能忘懷的。精神深銳的阿巴留氏，在文藝批評上創求新路，凡此方法上的一切努力，實為他所熱烈援助。他對於我，曾不惜其寶貴的意見與鼓舞。在這樣困難精微的工作上，這是我非常的必要的。

最後，本書的排印，技術上頗多困難，此時，與我以無窮的助力的是我親切的友人，瓜爾 (Bernard Kwai)，敢在這裏致其感謝。

一九二八年十月於日內瓦

目次

譯者覺書

著者自序

第一部

藝術科學論

第一章

觀念論的藝術觀

五

第二章

社會學的藝術觀

一五

第三章

弗洛特的藝術觀

三二

一 幼時之性本能

二 無意識與禁慾

三 夢

四 藝術

第四章 馬克斯主義的藝術觀

六一

結論.....七八

第二部 唯物史觀在文學上的應用.....八一

第一章 小說.....八一

一 魯濱遜漂流記

二 浪漫主義革命與巴爾札克

三 弗羅貝爾

四 左拉

第二章 戲劇.....一四五

一 莎士比亞

二 大革命前之法國戲劇

三	小仲馬	
四	易卜生	
第三章	詩	一七六
一	社會詩	
二	藍保	
三	一致主義	
四	未來派	
第四章	文藝創作的機構(理論的原則)	二三一
結論		二三四
附錄		
	文學的天才與經濟的諸條件	二三九

插圖

- 一 馬克斯 泰納…………… 六〇——六一
- 二 狄福 巴爾札克 露俄…………… 九四——九五
- 三 弗羅貝爾 左拉…………… 一三〇——一三一
- 四 莎士比亞 易卜生 凡爾哈倫 藍保…………… 一七四——一七五

第一
部
藝
術
科
學
論



我們當置身於藝術作品之前，想從科學的見地加以研究之時，則在我們前面，實橫着二條相異的路。一方若此係彫刻，則我們可描寫其作品，若為詩歌，則我們可記述其內容的本質。我們這樣行着敘述。但此描寫的總體，純粹為外的事物，是造成藝術的歷史的。他方，我們對於作品的根柢，亦能加以研究，即此作品之社會的或個人的起源是什麼？其作者是為怎樣的思想所引導的？其意義，其與社會的環境之結合，對於公衆的效果是怎樣？我們都能加以探究。我們這樣要想對作品加以說明，並從事藝術的批判。

這兩條路，使我們向着同一目的，繼續的相互融合，以達到藝術的科學。藝術的歷史與藝術的批判，在我們的科學上是二重要部門。前者與我們以報告，給我們以事實。

但是後者則供給我們以說明。前者止於表面，後者則深入於根柢。前者純乎是外的，後者則為內的。這樣，藝術科學是具有二個方面——即描寫的一面與說明的一面。

藝術科學之巨大價值與其重要性，是全在美學範圍的巨大的擴大上。美學向由德國形而上學者確立於『無謬』的法典中，只純然從事於美學的價值。反之，藝術科學，則主張即是非美學的價值亦有相同之藝術力。愛國的，宗教的，或性的感情，常極密接的混入於藝術的感情中。如奏國歌時的內心的歡悅，如崇拜的對象，教會的歌曲，以及琴聲，又如深切的情愛所給與我們的一切的藝術的感情，想了起來，都是這樣的。

美學否認此等感情的分析，但是藝術科學則在根本的加以檢討，探明其成立，其形態與作用。

在這研究上，藝術科學應當擴大向來的範圍。美學是單以哲學為依據，但藝術科學，則有賴於各種科學，尤其是心理學與社會學。故在欲研究藝術品個人的起源時，就要分析作者心靈的機構，在說明生活與藝術的關係時，應以心理學為基礎。而為的要研究藝術品之社會的原因，為的要理解產生此藝術品的集團的感情與情緒，則應求光明於

社會學的本源。

關於用語法，也應有一言述及。藝術科學這個用語，曾從各方面受到激烈的非議。或有人評這曰『混亂』，曰『野蠻』。但是，此等非議，我們覺得都無根據。我們在前面曾說過美學已不完全。而泰納（Taine）的用語，藝術哲學（Philosophie de l'art）也是漠然不明，我們應該同樣加以排斥。最後，如愛納堪（Hennequin）所提倡的美的心理學（estho-psychologie）實過於複雜為一般公衆所不能理解。因為藝術科學的觀念，最好要簡單明瞭，並且正確不容異議。

此新科學，其方向實在藝術之說明的方面。但在這裏，常要遭遇着巨大的困難。何以故呢？因為在敘述的方面，雖是簡易無何等難解處，但在說明的方面，則幾乎盡是難勝的障礙，不論我們怎樣努力，真理輒隱在曲折多歧滿是岩石的小路上。於是提出那解決極難的非常複雜的問題，而使之對於藝術品生產之真實而深刻的原因，有究極的說明，長久而耐心的研究，實是必要。

因此，在這種研究上，當諳觀念的巨大迷宮中，使之能夠有自由活動的方法，這是

必要。這樣，我們以美學者，科學者，哲學者（因為美學在長久的期間是哲學的附庸）的研究為根據，就藝術科學的歷史，分為四種研究方法：——即觀念論的方法，社會學的方法，弗洛特的方法，馬克斯主義的方法。

這四種方法，以其判然不同的變化與色彩，我們可以認出許多顯著的代表者，即在現今，還可認出。但若要照年代史的順列來加以列舉，則困難殊大。何以故呢？因為此等傾向常是各時代中混然的存在着的。當十九世紀之前半，觀念論的傾向，雖支配當時，但我們已可看到像寶浦斯僧正 (Duros) 那樣社會學的方法之代表者。又，十九世紀後半，雖社會學的傾向最占優勢，但我們仍可看到有固守觀念論的方法的叔本華 (Schopenhauer) 科素 (Victor Cousin) 奇夫羅亞 (Jouffroy) 及王爾德 (Wilde)。現在，社會學之星，在弗洛特的及馬克斯主義的方法前面，雖其光不明，但我們常有觀念論的及社會學的方法之代表者可以見到。

我們現在要綜合的並批判的，將此四種方法來加以檢討，是為的想在藝術科學將來的進化上，對各方法的重要性與價值有個評價。

第一章 觀念論的藝術觀

人們使理想與現實對立，恰如理想是我們所能抓住的唯一的現實似的。但事實上，自然主義者對於我們，欲我們以人生為可厭，反之，理想主義者則欲將此加以美化。可是他們兩者都是對的。

——法郎士 (Anatole France)

觀念論的藝術觀之祖國是德國。當十八世紀末及十九世紀之初，歐洲呈着非常的光景。即在英國，根本推翻王國經濟並政治的生活的產業革命，對於全世界，表示着走向生產的資本主義制度的將來道路。在法國，在熱狂的風潮與民衆的戰慄中發布人權宣言

的大革命，對於其他國民，實指示了他們將來政治的進化。而在德國則有精神領域上的革命，如康德 (Kant) 謝林 (Schelling) 黑智爾 (Hegel) 等的革命，使人類的觀念與哲學的規準深深的起了變化。

實際的英國人，現在開始了社會之經濟基礎的改變。對於妨害自由之事覺得難受的法國人，現在實行歷史所未有的最深的政治變革。但在當時，優雅地沉醉於夢想的德國人，則為形而上學所迷，放浪於浪漫的熱情，孜孜努力的建設其哲學。

康德的唯物論，還沒有到行遍世界一周的時間，在其本國，已有反動、有集於觀念論旗下的有力的反動，反對着他。這先鋒便是謝林與黑智爾。他們宣言，在人生的一切領域，有理想的優越，有其全能並絕對的普遍的支配。

在我們眼前表示着觀念論的見解的，以黑智爾為尤甚。黑氏以其體系堅固的理論，與學說確定的哲學的構成，在其當時，即是在以後的時代，都有不可測知的影響。我們對於他的全部理論，不能在這裏加以研究，因為由我們的題目，這樣未免相距太遠了。因此，我們的敘述，只能就其著作上所表示的，關於藝術之觀念論的理論而止。

黑智爾是毫無異論的，爲藝術之觀念論的最大代表學者。其充滿熱情的精神，在這領域上也有探究，對於美學，遺着我們二卷的論文，爲偉大的紀念碑，爲藝術科學最初的礎石。在長久間，這是美學者的聖經，是具有最高權威的書籍。

美學 (Esthétique) 包含美及一般藝術之極深而完全的分析，此外，並對文學、音樂、繪畫、彫刻、建築等特殊藝術，有詳細的體系的檢討。黑智爾的提示及推理方法的特徵，即是絕對的超脫，完全的抽象。他常在形而上學的分析與定義的世界中活動着。他對於美的定義是：

『美，如我們之所言，是一種理想。但不是在具現以前，或不能實現的抽象的理想，這是與形式——在其中，原理之所表現是具體的理想，——不能分離的具體的，或得以實現的理想。……理想，這是一切存在的根底與本質，是其目所能見的對象表現於外部的原型，是現實的活的單位。』

『因此，美的定義可以定爲是理想之感覺的化象 (das sinnliche Scheinen der

Idee)』—— (黑智爾美學第一卷)。

這是黑智爾美學說的基礎，及其體系之本質的原理。此理想的概念，常活動於他的筆下。這是他美學之『指導動機』。黑智爾在其關於藝術的使命及主要職能之所論述，這一點是非常特殊的。『藝術上美的必要——他這樣的記述——因此是由現實的不完全中引出。』藝術的使命，便是在能感覺所得的形態下，表示生命及其中精神之自由發展，一言以蔽之，即造出與此理想相肖似的外表。在這時候『真理始能從偶有的一時的狀況解放自由，從宣告須經過有限事物之一系列的法則中解放出來。』——（黑智爾前揭書）

永遠，無限，且不動的理想，這個觀念，在他的精神上，植根甚深，因此，黑智爾對於詩人的創造說道：『一時代的特殊性，對於我們，決不是真實且永續的具有興味的『事物』。又，他對於藝術家會有下面的忠告：『對於藝術家我們應求其為過去世紀之同時代者，深入於過去的精神中。何以故呢？因為此等觀念的本質，若是真實的，那末他對於一切時代便都是明瞭的』。——（黑智爾前揭書）黑智爾此等意見，在特殊的諸藝術之各各描寫與分析中，明白的浮現着。例如對於峨特式（Gothic）寺院，及其建築的目的，形態與抽象的理想之結合，他是怎樣的加以論述，我們來看：

「基督教的精神，是令人縮入意識之內部的，同樣，教會是集其信徒，在心中靜思着與一切方面斷絕的圍牆。這是靈魂在其自身內靜思之地，因此，物質的亦自閉於空間中。……自此時起，建築離去其目的適合性而獨立，以此意義，建築乃具有由其建築學的形態之均衡所表現的特徵，即對於無限的高揚。……這樣，古典式(Classic)建築，其建物大抵是水平的擴大，而基督教會之特徵，則適相反，是高立地上，聳入空中。……神廟在其總體及部分上所表示之一的且最顯著的特徵，即在或以屈折的 arch，或以直線所造成的自由的飛躍，突出於尖端。……於是由此，遂產生一方是立於廣或狹的基礎的尖銳的三角形，他方則為峨特式建築最顯著的特徵的尖弓形。……因為直立的傾向，必須為主要特點而表現，故其柱之高，超過基礎之廣，至眼目所不能計的程度。修長的圓柱矗立着，至眼目不能把捉其全體究有多高，眼睛這樣遂迷了方向，最後乃向上而望，達到弓形優美的斜角，於是停了下來。同樣，靈魂的默想，也是初為不安與混亂，於是漸由地面昇至天上，而在神靈之處得到休息。……一切事物，都是這樣以求適合於深入到親密的性質的靈魂內部的靜思，與向着特殊而有限的事物的高揚的。……由上昇

的特質，於是外表乃有與內部獨立的形態，有如至金字塔之林，從各方面但見上昇的傾向的表現形態。……塔便是最自由的，以其崇高之頂矗立天上的。我們見了塔，眼睛就非自由的上望到最高，失其靜寂堅定的性質不止。建物全體是集中到這樣的程度。」

——（黑智爾前揭書）

這是應用藝術的觀念論的方法最顯著的一例。由黑智爾之所言，藝術是我們所能感覺的形態下的理想的表現。所以他在所著書的結論中說：「藝術的目的，便是在把理想與形態的同一性，示之眼目與想像。藝術是現實的外觀與形態中的永遠、神聖、與絕對的真理之表現。」

★
★
★

藝術上觀念論的見解，其最著的代表者之意見，便是如上所述，但是其在今日的價值怎樣呢？其重要性與意義又怎樣呢？總之，這到底是否正確呢？這是我們現在要問的。

看了黑智爾理論的原理，讀者諸君當早在精神之中有了答語。我們覺得諸君這個答

案，當然是否定的意見。即雖然對於黑智爾的提示感到有光輝的特質，但讀者諸君決不能與他相一致。總之，觀念論的見解，要對我們說明藝術，對我們提出各種藝術表現不同之相，關於這些問題，我們覺得他們是絕對的不能有滿意的答案。無論任何情形，任何問題，觀念論者只有一個同一的答案，即他們覺得這是理想之感覺的表現。理想實是他們用以說明一切的萬應藥。

並且，觀念論者之抽象的形而上學的公式，要想使我們信服，也是相距太遠。爲什麼呢？因爲我們立即有如下的懷疑：即此理想到底是怎樣發生的？這東西是一種獨創的根本的事物麼？或者其自身到底是一生產物不是呢？在這裏，答語很明瞭，即理想不是像神語的幽靈樣充滿於宇宙的事物。這是常由生活而生，由現實之直接發現而形成的。這樣說時，觀念論者的一切根據，雖是怎樣學者的，也如紙片的城樣，容易的崩壞了。

觀念論者因爲主張與人生絕對的超脫，於是至失其荒唐無稽的感覺，而愈來愈遠。所以，在藝術上同其意見的康德，以在自己的文章中，也要迷惑不清那樣的程度，抽象的對美加以分析。他的有名的著作判斷力批判（*Critique du Jugement*），在這當中其最

大努力之一，即是發見美與崇高間的差異。「美——他說——使我們感動。但是崇高使我們惶惑。森森的橡樹與其樹影，這是崇高。但是小叢的花卉則為美。……栗色的髮與黑色的眼目，近於崇高，青色的眼目與黃金的髮則近於美。」——（康德判斷力批判）

我們現在來看觀念論者抽象的推理到底走到什麼地方？則竟隨意直接的流於哲學。

但是還不止此，因為即如康德，黑智爾，他們還沒有到觀念論的學說之終極，這一個，我們要推叔本華。據叔本華的所述，散在世界的觀念，可以在藝術見其表現，得到認識。此等觀念，與人間性絕對的獨立，即無人間性亦能存在。這可先見之於音樂。『音樂——此悲觀論的哲學家說——是與現象世界完全獨立的。音樂絕對的不知現象世界，雖當宇宙無其存在，但若有風的存在，音聲還是有的。』——（叔本華意志與表象的世界）

觀念論者便是這樣，以為宇宙即其消滅，藝術還是存在。這真可說是極荒唐無稽之大觀。

王爾德是觀念論者的寵兒。（見“Intentions”及歷史的批評之起源）他以巧妙的逆

說法，想使他們的學說復活。他以其優美的文體，使觀念論的藝術觀，在決定的被棄置以前，放着最後的光輝。他的意見，以為藝術非時代的生產物，這是與時代並存，對立，或者預造未來的時代的。所以藝術不是模倣人生，反之，人生却是模倣藝術的。偉大的藝術家先創造一個型式，以後人生乃在民衆的形態下把這再生產出來。因此原則，於是王爾德以為巴爾札克 (Balzac) 由其人間喜劇 (Comédie Humaine) 創造了十九世紀，英國畫家多那 (William Turner) 創造了英國的霧。像這樣的意見，在王爾德的文章與講演中，我們常可以見到。他以此巧妙的逆說的形態，來使我們迷惑。但是人們對之，却只有微笑。

要之，觀念論的方法對於我們什麼都不能夠說明。爲什麼呢？因爲這對於爲藝術開花的第一原因之集團的混亂生活，及社會的現實，都閉着眼睛不管的緣故。信仰觀念論的方法的，已是什麼都不能證明，而只頑強的說：理想優於現實，無限在有限之中自有表現，藝術即無人間亦有其存在。但是我們已不信這些了。當社會學的科學尚在搖籃中的時候，觀念論的見解，不但支配藝術的領域，即在歷史的領域中，亦有其支配。但是

到了社會學的見解主宰一切，曾爲女王的觀念論的見解，遂爲所驅逐。現在，觀念論的方法，已全部確定的屬於過去，偉大的德國形而上學者，已只餘幾個餘孽了。



第二章 社會學的藝術觀

藝術是社會的表現。

——波那爾(Bonald)

與觀念論的藝術觀相並行的，則有社會學的見解的發展。前者當十八世紀末葉及十九世紀初頭，以德國偉大哲學家及形而上學者的著作，得到巨大的反響。社會學的見解，則至十九世紀後半始顯然有勢，在法國現其光輝，因了泰納及其次如愛納奴堪·基育(Guyau)而展開。(註)

(註)社會學的藝術觀之先驅者，是一個就人間並就作家而言，都屬奇怪的人物即賈蒲斯僧正。一七一九年出

版的他的所著關於詩歌及繪畫的批判的考察(Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture)在社會學的美學上是最初的紀念碑。寶蒲斯在本書中，研究藝術生產之諸條件，以謀發見對於藝術家大有作用的原因。在長篇的分析以後，他發見為諸民族全生活的動因(Causa movens)的是空氣與氣候。由他的意見，諸國民間的差異，是由空氣的差異而來。所以決定藝術的，也就是這相同的空氣。「其中如藝術不發達的諸民族——據他所言——便是生存於與藝術不相當的氣候中的民族。」

現在，人們見了藝術的氣候那樣簡陋的解釋，輒加以好意的微笑。但是我們須知寶蒲斯寫這文字的時候是在二世紀以前呢！

我們現在要分析泰納的理論。他的藝術哲學及英國文學史是劃一新時期的巨著。

泰納最大的功績，便是造成社會學的美學之完全體系，說明只有社會學，在藝術之推源論(L'Étiologie)的探求上，我們得以有用，最後，他並將此體系應用於藝術及文學——並且是用的活潑生動，簡單明白的文筆。泰納的著作，直到今日，實是為社會學的美學所建的最壯大的紀念碑。但是若以此故，遂謂泰納的體系，毫無謬誤，可以保證一切的批評，那樣的思想，則與我們相差太遠了。反之，我們覺得他的概念，有許多是錯誤的，有許多是言過其實的，並且還常有把事實屬於理論的思想。但是，我們在批判以

前，還是總括的來一看泰納的體系。

『若欲明白藝術作品，藝術家、藝術家的集團——他說——則對於他們所屬的時代的風習及一般的精神狀態，應該先有考究。……峨特式建築，是一方面隨着封建制度的確立，他方面，當十九世紀之半，文藝復興時代，那為諾曼人（Normans）與盜賊所擾亂的社會，開始安定的時候，發展起來的。以後，獨立小貴族的軍事制度，與由此而生的一切風習，到了十五世紀末頃，以近代專制主義之登台而消滅，於是峨特式建築亦趨消滅。同樣，法國的悲劇，出現於路易十四貴族的規則的專制主義，樹立端正的帝國，豪華的宮庭生活，優美的戲劇，及閑雅的貴族的奴婢之時，到了貴族社會與優閒風氣，因大革命而破壞之時，遂亦歸於消滅。——（泰納藝術哲學）

所以泰納對於藝術品，與其說由社會環境，甯是由他所謂精神的溫度（*temperature morale*）的風習及精神的一般狀態以說明的。『由物理的溫度之變化，決定有各種植物的出現，同樣——他說——有精神的溫度，以其變化，決定各種藝術的出現。……人間精神的生產，與活的自然相同，只能由其環境以為說明。』

關於藝術家的天才，泰納正確地說明其性質。「藝術家不是孤立的人間。我們現在，歷幾百年而仍能聞得者，只是他們的聲音。但是，在震動着到達我們的優美的聲音中，却有一種如營營的大聲，在他們周圍是整着調子的民衆的無限複雜的聲音，可以聞到。而他們的所以偉大，便是由這和音。」

泰納這樣成就了藝術品生產之社會學的法則。「藝術作品由周圍的風習與精神等一般的狀態之總體以決定」。但是不止如此，由泰納所考察的一切時代，其中第一是社會狀態、宗教、風習、貧富或自由與隸屬的程度等所謂一般的情狀。由此一般的情狀，使求適應的欲望，明瞭的能力，特殊的感情得以發展。但是，當此能力及感情的集團，現於同一靈魂中時，這便成爲支配的人物，一種原型的人間，使其同時代者以共感與贊美，都對之環拱着。這在希臘，爲其支配的人物的，是裸體而美的青年，到了中世，則爲能忘其自我的僧侶與戀情的騎士，迨十七世紀，則爲宮庭中人，而在今日，則爲浮士德 (Faust) 爲維特爾 (Werther)。

泰納在英國文學史 (Histoire de la Littérature anglaise) 有名的序文中，由三因

素的總和，完成了他理論的究極的總合。由泰納的意見，協力於藝術品的生產的，有種族、環境及時機三者。種族 (la race) 是人所生而具有的，由氣質、性格、甚至肉體及精神構造上的差異，而表示於外，這是與生俱來的、遺傳的心的傾向。由泰納之見，雖然由其他二因素，亦有變化，但種族的影響最強，甚至足以左右其他二者。如散處在從恆河到黑布雷士羣島 (Hébrides) 的阿利安族 (Aryans) 三千年間，雖在各種環境與氣候中進化着，但在其言語、宗教藝術之中，仍保有血與精神的共通性。

第二因素是環境 (le milieu)。由泰納所言，這便是政治的，社會的諸條件，還有是氣候。氣候對於民族的生活有極大的影響，泰納依着寶蒲斯的意見，亦似乎覺得氣候對於環境，具有支配的重要性。我們來看他敘述氣候的影響：

『就阿利安民族的歷史言，由其共通的祖國到決定的祖國，我們雖只能模糊加以認別，但是我們對於一方是日耳曼族，他方是希臘拉丁族，這二者間所表現的深深的差異，却可以說大部是由種族成立的地方之不同而來。一方是寒冷潮濕的國土，沼澤森林，荒涼冷落，且是尙未開闢的大海岸，因此多懷着深沈而強烈的感覺，好飲酒，人物

粗野，偏於戰鬥及肉食的方面；但是他方，處景色最美之地，當波光如醴的海岸，航海貿易，實最利便，故無粗野的慾求，自始即是偏於感情及能力方面，發表而為社會習慣，政治組織，談話遊戲，科學發明，文學藝術等」。——（泰納英國文學史）

因此，氣候似乎即在種族的形成上也甚有影響——所以泰納把日耳曼民族與希臘民族的不同，認為是由於地方的殊異。

第三因素是時機 (le moment)。關於這點，我們想不加以說明，因為這是一個極其混亂無序的觀念，我們還是引著者自己的話罷。……「除了內部及外部諸力——他說——早有由此等力量一齊協力所造成的作品存在。但此作品，為生產其次的事物，甚為有力——即在常恆的衝動與所與的環境外，有 *Vitesse acquise* 存在。國民性及周圍的事情，當生作用時，這些，決不是在白紙上的作用，而為在已有記號的紙上的作用。因了紙的時候不同，故其記號亦異。而因此故，遂使全部的效果不同。」

泰納的理論，即大略如上。

★

★

★

社會學的概念，在藝術科學的路上，是表示非常的進步的事物。在這裏，其功績是很大的，我們應該與以正當的贊賞，並承認其意義。從前觀念論者以爲文學是理想的表現，但是現在則人們都說文學是社會的表現了。形而上學，這樣終被放逐，而代之以科學。一般人都棄去了與人生完全相分離的空虛的形式，而把藝術移入社會。爲說明藝術的發現，現在是用心理學與社會學以代替哲學的考察。

在泰納社會學的體系之後，根據此等新原理，以開始研究藝術的，有一般美學家。愛納堪在其科學的批判中，用了以美學爲基礎的心理學，而名這新科學曰美心理學（或心理美學——譯者）(l'estho-psychologie) 基育是法國社會學最有深邃的精神的一人，他以社會學的見地，著有二部可注目的著作，即現代美學諸問題及由社會學的觀點所見的藝術。新概念這樣繁榮着，到了二十世紀初頭，遂完全支配了學術界。(註)

(註)與社會學的概念相並，在十九世紀之末，我們見到有藝術之社會的及功利的概念。蒲魯東(Prudhon)是其先驅者，莫里斯(William Morris)及梭來爾(Georges Sorel)是其應援者。因了梭來爾，藝術乃有重大的社會的使命。由他的主張，以爲今日的勞動，是常使我們的智性亦向於此的重要事物。所以藝

術，可以說是勞動的裝飾，是使勞動高貴，並且，是使頭與手的二元論消滅的。將來的勞動，或將以藝術的感情而行。梭來爾的結論說道——「這樣，所以我覺得藝術的使命，是使手的勞動高貴，是使遺與科學的勞動相平等的。藝術的教育，不是所以使怠惰者喜悅，在我們看來，這是工業生產的基礎。因為要使我們愛護勞動，要使我们明白人類天職的偉大，並且保證物質的進步，若無此進步，則我們現在所有強固的道德的進步，俱將失其存在，——這東西，便是叫做藝術教育。」——梭來爾藝術之社會的價值，見形而上學及倫理學雜誌，一九〇一年二五一頁。

但是我們雖承認其藝術之社會學的概念的重要性，不過亦須知其間却有缺點，並且還是非常重大的缺點。享有社會學的方法之華麗的玉冠的泰納的理論，其實大部分是錯誤的。他的各種概念雖具有極強固的科學的外觀，但常是虛偽的，沒有根柢，不能承認的。在流麗光耀的文筆中，實隱匿着根本的空虛與弱點。

我們現在要進而批判其理論。

為泰納理論的中心的，可說便是藝術全由種族、環境、時機以決定的公式，但是事實果是如此不是呢？

第一就種族以言：泰納以爲各人種間有絕對不同的差異。他用這來說明大部分藝術品的生產。但是不幸，由人類學，不論那一種族都不是純粹的，如現今的法蘭西人，實由凱爾脫人（Celts），羅馬人，日耳曼人，巴斯克人（Basques）所造成——縱然把十三世紀英吉利人的侵入，以及今日尚繼續着的西班牙人意大利人德意志人的徐徐潛入，不算在內——這是很明白的事。故所謂種族那樣的事物，實是根本沒有。我們知道所有的只是在某一環境中，由徐緩的進化所形成的混合物。只是各種民族，完全的在法國國土上開化發達，即由其社會的圍繞物而有一種定型。此事之真實，是很古以來，便爲人所公認的。何以故呢？因爲古諺——但諺語却常爲民族智能之結晶化——正是這樣的說。——『養育優於天然』“Nourriture passe nature”，這意義便是生活方法，生產或衣食的方法，可以完全消滅生來具有的，或遺傳的特性。縱然是爲種族本質的諸要素之一的遺傳，由科學以言，也是大有討論餘地。在這領域上爲一方的權威的李勃（Rihot）他就明白的說個人的特性，只是在某程度上，有所謂遺傳的事。

由此說來，種族對於藝術品，還能有什麼作用呢？種族既不能決定藝術品的形式，

也不能決定藝術品的根柢。如高爾乃 (Cornellie) 與弗羅貝爾 (Flaubert) 都是生於諾曼台 (Normandy) 的，但是他們之間有關係沒有呢？又如夏都白里安 (Chateaubriand) 與魯南 (Renan) 都是勃列東人 (Britons)，加來爾 (Carlyle) 與般斯 (Burns) 都是蘇格蘭人，我們能由此以推論種族對於藝術的影響麼？又如莎士比亞 (Shakespeare) 與雪萊 (Shelley) 都是生於英國，蒲綏 (Bussuet) 與繆塞 (Musset) 都是法蘭西人，試問他們種族的不同在那裏呢？

由泰納之言，還有所謂拉丁精神與日耳曼精神，那樣的種族的精神存在着。但是這兩者到底有什麼不同呢？泰納說道——「拉丁精神由事物的繼續並相結合的諸部分加以觀察表現，日耳曼精神則略瞥事物全體，而由簡單的表現以顯示出來。」

這是泰納本質的公式，但這果能由事實以試驗不能呢？這是我們現在所要討論的。日耳曼種族的二個代表，例如莎士比亞與迭更斯 (Dickens)，他方，拉丁種族的二代表者，如拉辛納 (Racine) 與巴爾札克。我們若把他們來加以比較，則照理應該指出種族表現的本質的特性來。因此，莎士比亞在其戲曲中，必須由疾速的一瞥，為簡單的

表現，反之，拉辛納則由逐漸的進展，由繼起的諸部分以爲表現。同樣，迭更斯小說中的人物，必是概括的敘述，而巴爾札克則由諸部分而創造。但事實上可決不是這樣的。文學的創作方法，差不多一切民族的作家都是相同。莎士比亞，迭更斯，其所寫的人物固不如泰納之所望爲概括的，而是用與拉辛納或巴爾札克相同的方法，最先只是表示人物的若干方面，其次乃加以深的分析，最後則直及於人物的根底。這樣，這雖具有科學的外觀，可知所謂拉丁精神與日耳曼精神的理論，是不能成立的。

關於種族問題，論者已不知有過多少，光明卒漸漸的在科學中產生了出來，現在，此最有名的學者們，都決然的表示對種族說的反對了。在此領域中，爲一權威者的斐諾 (Jean Finot) 其所著種族的偏見 (Le Préjugé des Races) 中卽有這樣的話。——「一言以蔽之，所謂種族一語，不過我們精神的活動，我們知能的作用在一切現實的外部時的生產物。種族只存在於我們頭腦的虛構中，這是我們內部的存在，決不是存在於我們外部的事物」。——(斐諾種族的偏見)

又，盧克留 (Elisée Reclus) 亦說——「種族不是原因，乃是結果。這是土地的女

兒。造出種族，使之轉化，並不斷的有變更者，乃是環境」。——盧克留序梅乞尼可夫

著文明與大河）

由此，問題便可解決。——故若干種族的特性，雖有存在，但其影響為第二次的，決不能視為決定藝術生產的因素。

種族的因素，既然駁斥，我們現在來考察環境的因素。這環境，照泰納的說法，非常特異，其中包含有氣候、政治及社會的諸條件。在這裏，我們且把氣候的影響來加以分析。

在今日，文學及藝術上，氣候的影響，可說絕無。固然，當原始時代，人尙不免為自然力所支配之時，氣候也有相當的作用。即冬季既近，未開人民因為飢寒，知道這是種族的困苦時期。但是現在，我們已不是半裸的身體，並且不是穴居野處。因為我們都有堅固的家屋，冬天在我們已用不着什麼恐懼。我們知道所謂人類的進步，便是由於人類對自然的日益增大的支配，與物理的及宇宙的環境之統制。氣候對於我們，現在是已無何等的強制了。但是在希臘——或者這樣說——這不是有第一等的作用麼？泰納在其

藝術哲學中，感嘆似的說希臘有清和的天空，新鮮的空氣，美麗的海岸，碧綠的海水：話固說得甚是，但大希臘的意大利人（Italians），他們也是生活在溫和氣候，同樣的海岸的，爲什麼不能產生雅典那樣的藝術與文學——甚至如相近似的事物呢？若照氣候的理論，本是應該有的，然而沒有，由此可知氣候對於藝術沒有關係，是很明白了。

最後，我們要來討論時機這因素。以上的二個觀念，至少是有點可以明瞭的，但在這裏，泰納以此不可思議的名稱，實使我們很難知道其事實上的意義。他稱這叫做“*Vitesse acquise*”，但這到底是什麼呢？泰納又謂國民性與周圍的事情，不是在白紙上的作用，乃是在有記號的紙上的作用，文學與藝術則爲表示同一人的典型的事物。但是我們實在什麼都不明白。這個概念，在其全體系中，是最微弱模糊而混亂的。拉康勃（Lacombe）謂此時機即模倣的意味，以爲「文學」的時機，只以由模倣，有其存在。——（拉康勃文學史家泰納之個人與社會的心理學）現在既無其他的說明，我們是只有承認這樣的解說。不過在這裏，泰納所謂藝術的模倣係藝術品生產之第三根源，果是否無誤呢？則我們覺得亦不是如此。藝術品既有存在，其對後來的創造，同時，對於公衆及藝

術家的影響，當然是有的。但是，若不是剽竊燒直，模倣實在很微，只是多少意識的追憶與文筆或人物上輕微的類似。這樣的『模倣』，我們是常可以見到。若欲有所證明，則請看繆塞因為有人說他模倣拜倫 (Byron) 所作的美妙的答詩：

Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle,

Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?

Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole,

Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.

Il faut être ignorant comme un maître d'école

Pour se flatter de dire une seule parole

Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.

C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

(大意) 你們說拜倫是我的模特爾，

那末你們是沒有知道他是模倣普魯去的了？

讀點意大利文，你們知道他有剽竊沒有呢。

一切事物都不屬於何人，是萬人所共有。

如在你們以前，這世上，誰也沒有說過的東西，

因為能夠說一句前人所未說的話，於是便覺得不可一世，

如像學校教師樣的愚妄無智。

那種菜的又是學誰的呢？

模倣，在藝術品的生產上，至多是第二次的因素，對於總體，所以是極微細而影響很小，不足取的東西，決不能視為藝術創造上的本原的原因。

現在再來考究泰納所重視的觀念，即所謂支配的人物。由泰納的意見，以為任何國家，任何時代，都有為一般的情勢的事物的存在。由這情勢，人們發生與此相適應的欲求，高等的才能，特殊的感情。但此欲求、才能、感情的集合，則結於一靈魂中，形成

支配的人物，這是同時代人，在其周圍，以共感所集成的模特爾。故藝術家所常向公衆提示的，便是此支配的人物。全部藝術都由此人物以決定。這是泰納的觀念。這到底是否無誤呢？則我們覺得實是絕對的謬誤。因為由他的理論，欲此支配的人物，成爲全社會的忠實影像，在事實上爲不可能——這因爲社會是有階級的分別。泰納謂路易十四時代，即朝廷威勢最盛的時代，其支配的人物是『完全的宮庭人物』。此等人物，多是彬彬有禮，非常重視名譽，他們說話修辭，都非常優雅，用貴族的語言。如拉辛納及高爾乃悲劇中之所示，便是那樣的人物。但我們須知道完全是錯誤的。因爲與拉辛納相並，我們不要忘懷，還有一個莫利哀 (Molière)。前者是把貴族的藝術加以人格化的，而後者則爲把中等階級 (Le bourgeoisie) 演諸舞台的。故與法陀爾，巴奇綏，米脫里達脫，勃里太尼口斯 (俱拉辛納悲劇中人物) 相並，有求爾丹先生，克利沙爾，奧爾剛，太爾士夫 (俱莫利哀喜劇中人物) 的出現。與前者的優雅高貴相並，有第三階級 (Tiers-Etat) 的人，即抱着中等人民的道德，說着民衆坦率的言語的。貴族的支配人物，在力與富的上面成長起來，抱着階級意識，但到底以法國大革命，致不得不與資產階級的支配人

物，共分其統治。

泰納因為沒有把爲人類進化的動力之一的社會階級的分裂，加以探究，所以他的理論是與築在沙上的一樣。

泰納最後，結出這樣有名的法則。『藝術作品由周圍的風習與精神的一般狀態之總體以決定』。這樣，生產藝術品的是社會的環境。關於這點，我們也贊成他。但是風習與精神的一般狀態，是從怎樣發生的呢？這是從天上掉下來的麼？泰納却什麼都沒有說明。但這在我們是很明白的——社會的環境，係由間接的決定藝術的經濟上諸條件產生出來。本來是已到了唯物史觀的門口，但是泰納不敢越門而入，反以恐怖而退却，投身於觀念論的懷中。由他的體系，其論理本必然的會使他進入唯物論，但是他說了A，却不敢繼着說B。泰納這例子，其意味實非常之深。——由他的理論，倘若真欲爲藝術科學盡力，那末他只須把住唯物史觀，因其不然，……所以惟有返至德國形而上學者方面，幼稚的強說『藝術是理想的表現』。這樣，泰納的理論，在我們可說是藝術之社會學的方法與唯物史觀間的過渡點。

第三章 弗洛特的藝術觀

唉！僧這樣嘆說。一切事物都表示着愛的形式。自然萬物，從禽獸以至草木，都對我們表示肉的擁抱，對我們似說這個世界上，有誰能以貞節自誇？……即如故事中，邪教徒所想像的一切奇怪的淫行，其實都不及最單純的野花。您若一旦能夠知道百合與薔薇的姦淫，這些穢褻的花片，這些醜惡的花瓶，您怕非在祭壇上撤去不可了。……

——法朗士 (Anatole France)

偉大的維也納大學的教授弗洛特 (Sigmund Freud)，其精神分析的理論，在今日

殊好像有特別的重要性。最初，治愈歇斯的理及神經病，在普通心理學及病理心理學上顯露了光明，後來，以其屢有成功，於是在宗教、歷史、藝術、教育等個人的及社會的生活之各種表現上，都有應用，漸漸日益成爲一般的哲學。

因此，對於這學說，加以全客觀的研究，而觀察其價值與重要性，實是必要。

精神分析學的概念的形成，雖然始自二十世紀之初，但在今日却已成爲一個學派，一個學說。固然尙沒有弗洛特主義那樣的事物，但是弗洛特學者，却已有了。

弗洛特主要著作之一，是關於性本能的三個試論 (*Trois essais sur la sexualité*)，發表於一九〇五年。維也納的偉大科學家，在這當中，提出性因素的重要性，發揮其 *libido* 的理論。因爲我們都有生殖本能，這與飢餓之感同樣，故有所謂性的飢餓，這在科學上的用語，便叫作 *libido*。我們都有這性的本能存在。弗洛特認這性的欲求是人間生活上最根本的力，由這欲求，他不但用以說明神經病，並且還想以之說明人間的全生活。弗洛特的弟子們在當初是依着他們的先生，但在後來，漸漸與先生相離，致理論上有多少的變更。這樣，在大戰前爲弗洛特最著名的擁護者的阿特拉 (*Alfred Adler*) 遂

發生分裂。阿特拉完全排斥性本能重要性，而與尼采 (Nietzsche) 所說過的觀念，即權力意志觀念相結。

阿特拉想用膨脹的本能，支配的本能以代弗洛特的性本能。由他的理論，謂一切生物，其所最希望的是爲強者，而最不願的便是爲劣者的感情。但是他的意見，尙不止此。由弗洛特，許多感情，都由性本能昇華以來，而阿特拉則謂即是性本能，也由權力意志昇華以成。對於神經病，阿特拉以爲這是因爲勝利絕望，對於相手恐怖其有性的強力，於是個人逃避於病中——這恰如僧侶脫離現世生活而逃避於禮拜。——（阿特拉關於神經病的性格）。神經病者這樣，把自己的周圍，限於看護並自己的食料庫上面，而得到權力意志的滿足。

自阿特拉的分離以後，接着是敘利虛 (Nurich) 精神分析學派領袖容克 (C. F. Jung) 的分離。容克當弗洛特與阿特拉之間，想擴大 *libido* 的概念而加以綜合。『在某一點——他說——性的理論是絕對正確。但此究不過是問題的一面。故拒斥性的理論者，與認此爲在任何情形都有價值一樣，是誤謬的。』——（容克無意識）

由弗洛特的所言，libido 造成性的欲望與性的飢餓。但是容克以爲這惟在起源之時，因爲以後 libido 的一部分失其性的意義，現在是轉化爲與性的殘餘物相對立的一種力 (energie)。容克的 libido 因此，與柏格森 (Bergson) 的生命的躍進 (l'élan vital) 相似，是一種精神的力。這有向內部及外部的二傾向。在第一情形，個人是一個內化物 (introverti)，是思惟的存在，但在第二情形，則爲外化物 (extraverti)，爲行動的存在。前者不可以適用阿特拉權力意志的原理，後者可以適用弗洛特性本能的原理。(著者此言，或不如是，應當說第一情形可以適用弗洛特性本能的原理，第二情形適用阿特拉權力意志的原理——譯者。)但是由容克之所綜合，其實只使事理更爲混亂複雜，對於科學並無何等新的貢獻。

此外，弗洛特學派尙有第三宗派的分裂，便是斯退格爾。(Wilhelm Stekel) 弗特格之與他發生分裂，雖是由於個人的動機，但在理論上亦稍有不同。斯退格爾是無比的夢之天才的解釋者，在夢中發見死的象徵主義的便是他。這是全部由弗洛特的學說而來。『幾於各種的夢——斯退格爾說——都是含着死在那裏呢那樣的問題的謎』。以後，斯

退格爾雖曾以弗洛特所說明的爲別種解釋，但在精神分析學上，殊沒有有何等價值。

現在，只有少數學者從着維也納先生之道，其大多數已多少與他有不同了。

例如鮑特文 (L. Charles Baudouin)，他宣言是贊成精神分析學與暗示的中間理論的。『經驗所教導我的方法——他說——正是基於自己暗示與精神分析的不斷的協力上的。我知道這在許多眼中是一種邪教，但是不管其爲邪教與否，我却相信由此協力，結果可以得到大的利益』。(鮑特文精神分析的研究)

對於弗洛特主義，只部分的加以承認的其他學者，在這裏我們覺得無引用的必要。但無論如何，維也納學派的觀念，是在擴大，包含有廣汎的範圍，這點我們應該記住。

奧大利的首都常是新學說放射的中心。但是與此相並，成爲精神分析學重要的實驗室，却是瑞士。弗洛特在這裏，得到他最初的贊成者與其最熱烈的弟子。直到今日，如在叙利虛，有容克與斐斯脫爾 (Pister)，在日內瓦有梭秀爾 (Saussure)，奧弟愛 (Odier) 及鮑特文，都是爲精神分析學的光榮而努力着。

在英國，對於這學說，頗爲歡迎。但是在德國與法國，却長久是反對。弗洛特對於

德國科學家們的粗野的攻擊，曾經有過慨嘆。但他也知道人們之所以非難他。「但是他說——因為所攻擊的，只是過分的厚顏無恥，是毫無論理的輕蔑，是粗野的惡趣味，實在找不出辯解的話。」——（弗洛特我的生活與精神分析學）

以後，德國漸漸的承受維也納學派的主要前提了，但是法國，對這觀念，因為根本抱着排外主義，對於日耳曼語各國的事物，有幾世紀的猜疑，依然猛烈的反對着，以公然的敵意相視。一般對於問題深有研究的人，雖然到底不得不承認維也納學派的許多原理，但是仍說，這不過是弗洛特採用了夏爾可（Charcot）（註）柏格森，李勃等之觀念，或者主張是弗洛特因了法國學者的指示而來，這樣用以自慰。科學直到現今，還要這樣受排外主義的感情與可惡的國家主義的制限，說起來真堪痛心。但這決不是沒有根據的主張，因為即在法國，也有人認「心理學，當有利於己時，雖覺奇異，却是國家主義形式的科學」。——（狄博特精神分析學與批評）

（註）弗洛特自己也用過夏爾可的話。夏爾可在講了他所實驗的病人的故事以後，叫道——「這樣的情形，常是

生疏的，常是……常是……常是……常是……常是……」——（弗洛特精神分析學試論）

但是，對於弗洛特的理論，雖然有輕視與敵意的一切障礙，却仍舊日益張大，現在竟為大眾所信仰。

近年以來，弗洛特的方法，其應用於宗教、歷史，最後，並藝術中者，尤為顯著，這使此等領域有了新的光明，有了豐富的收穫。因此，我們覺得對於弗洛特的方法，其在藝術科學上，是有何等的供獻，又在藝術諸現象之研究上，精神分析學的重要性研究是如何，實在有研究的必要。但是，因為弗洛特的學者，他們對於藝術的發現，是用藝術家的欲望，藝術家幼年的回憶，尤其是那未得滿足，而在想像與空想中得到滿足的性慾，以為說明，所以我們在最初，應當把比較一般的問題，藝術與性本能的關係等，來加上一番研究。

★
★
★

愛是一切藝術之本質的主要題目，這是大家都已熟知。不論悲劇喜劇，我們試觀任何戲劇作品，任讀許多小說詩歌，以及觀覽彫刻繪畫的傑作，或聽音樂的聲響，到處都有愛的永遠之歌，有對愛神 (Eros) 的讚歌。性的本能是藝術最強的動力之一。所以如

尼采那樣的主張，也許是對的——「藝術之存在，使人陶醉的生理的前提條件，實不可缺。而一切陶醉之中，其最古而最原始的陶醉形態，即性的興奮，便是具有藝術力的」。愛是我們全生活的強力的原動力，惟我們常以此與美的情緒相混。譬如愛什麼人，這因為此人為他所欣賞，為他所視為美，並在這當中見到美的理想的具體表現之故。但最美的對象則實為異性，福祿特爾(Voltaire)曾經這樣說過：——「倘若對一匹蛙問他美是什麼，則蛙必答說：便是在小小的頭上有向外突出的一對圓形而大的眼珠，闊大平扁的口，黃色的腹，及褐色的背脊，即他的雌蛙。」因此之故，愛常與女人，與至高之美，當作同一事物，所以這樣的美的考察，實全由性的本能而來。

但是，生殖本能與藝術的關係這個問題，在裸體彫刻或繪畫上，尤帶有特殊的重要性。我們當置身於色彩輪廓都非常優美的裸婦的畫像前面的時候，我們的情緒感覺到怎樣，我們的本能將對於之有怎樣的贊賞？這是美的本能呢，還是性的本能呢？這個使人困惑的問題，有二個答案。第一謂使我們覺得可贊美者是性的本能，而為其引導者則為一個感覺。第二謂不由感覺，不管這是裸體，是有衣服穿着，凡美的事物常是美，這

便是我們所喜愛的。此兩個極端的見解，我們是不能加以明白的分別，但是，第一見解殊更近於真理。因為人始終是人，所以像德國形而上學者們所誇示的抽象力，實是無有。『絕對無關心的事物，只是一個妄想』，雷布尼滋 (Leibniz) 曾這樣說過。

由筆所畫成的裸婦的美，以其色彩及構圖，使我們覺得可愛，此固無有異論，但必人具有此同樣感覺，這也是事實。狄德羅 (Diderot) 在沙龍 (Salons) 中，關於科勒佐 (Corrège) 之『馬達拉娜』 (Madelaine) 與范羅 (Van Loo) 的差異，曾說：『在觀賞者雖有欲馬達拉娜脫去衣服之想，但於范羅可決不存此念』。這雖然是使人覺得不好意思的直率之言，但是由此，可見我們立於繪畫前的氣分了。

同樣，表示女子肉體的希臘彫刻，在我們心中，其映於目者，實不只美的感覺。布朗梯愛 (Brunetière) 關於古尼特 (Cnide) 之『維那絲』 (Venus) 曾引用老普利納 (Pliny l'Ancien) 的話：——『據人們相傳——有一男人，以墮於戀，而夜宿神殿，緊抱 *ejusq* *necupidatis esse indicem maculam* 之像。』(註)

(註) 茲更引法朗士白石之上 (Sur la Pierre Blanche) 的一節……

敢立誓於黑爾扣爾！——羅列斯叫着說。——我不知道福納與維那絲二者，到底誰是最可贊美的。女神現在還是清爽有如水樣。這真是人間與神們的逸樂。啊，加利呀！你難道不怕暴徒夜間在你庭中像傳說上青年背斃者加於古尼特的維那絲樣，施同樣的暴行於你麼？寺中尼僧到早晨始看見女神身上被辱的遺跡，於是旅客相傳，謂自此以後，女神即留着不可磨滅的污點。這個男人的大膽與「不朽的女神」的忍耐，是值得讚美的。」

故即在宗教畫上，純粹的美的讚賞與聖者的崇拜，亦常混着性本能。瓦沙利 (Vasari) 曾經說過——巴爾脫羅美 (Fra Bartolomeo) 在僧院中畫了一幅聖綏白斯汀 (St. Sebastien) 的全身裸體像。見者莫不贊其色彩與表現之美，但是他却這樣的說，『因為僧侶們在懺悔所中，知道這幅富於誘惑性的自然的模倣，是女信徒所贊美的特別對象，故從懸掛此畫的教會，把畫收回。』

由此，我們知道性的本能，在藝術的觀賞中，亦與創作中同樣，有其存在。故如欲把愛驅逐出藝術的領野那樣抽象的精神的企圖，到底是非常滑稽的事，這便是說，因為沒有愛的藝術，是一個失去了最强烈的根源與最深奧的靈感的東西而已。

且因性的本能是深入於人所想不到的地方，在觀賞之中亦有存在，藝術更不消說。故此否認愛的企圖，到底是滑稽的。須知即在我們日常的語言中，也藏着性本能甚深的形跡呢？

例如各種名詞，都男女有別的含有性的要素。形容詞、代名詞、冠詞，甚至動詞，也是同樣。不僅如此，女子以所用的動詞及名詞，致其言語與男子的大不相同。若將文法加以研究，則愛神對於語尾變化的壓倒的影響，實是使我們沒有話說！

「性的本能侵略及於全部文法」，格雷斯利 (Raoul de la Grasserie) 說得不錯。——
(見其所著言語上的性觀念)

於是，我們乃得到下的結論，即性的本能，在藝術作品上實佔重要的地位，不論在創作上，在觀賞上，都同有侵入。愛幾於是附着於一切美的情緒的根底的。這是一切藝術的力量，並是多產的原動力。

★

★

★

一般的問題，既略告解決，我們現在要進而對弗洛特的理論，就其本質的原理，略

爲叙說，自然，其在醫學上的應用，是不在此述及。

一 幼時之性本能

當弗洛特以前，一般人以爲性的生活，只有入於青春期的，及性的早熟性者在變態的情形，有其發達。但是弗洛特的本質的原理之一，則謂幼兒自出世以來，即有性的欲求。惟其目的還不是生殖作用，弗洛特稱之曰性帶 (Zones érogènes)，是求肉體某部分的滿足的感情。這在最初是唇，舌，次之是生殖器，腹，頰等。幼兒的第一行爲吸乳，其中即完全含着性的性質。幼兒當吸着母親的乳的時候，固顯然是所以滿足其營養本能，但在同時，也是所以滿足其 libido，即性的食慾與性的欲望。如幼兒當睡於母親溫暖的胸懷時，他感到了淫樂，在吸乳時，他的唇部有非常的快感。所以幼兒在既飽之後，常要求吸着乳頭或其他事物如哺乳器之類。唇與柔軟物類相接觸的快感，本質的是含着戀的 (érotique) 性質的。梭收爾 (Saussure) 說：「生殖的興味，純粹爲淫樂的興味所替代」。——(見氏所著精神分析學的方法)。吸乳的行爲在人間生活上意義非常

重大，弗洛特派至以爲戀人的接吻亦不過吸乳行爲的代用物，只能由此以爲說明云。

因此之故，幼兒對於能與以許多快感的母親，覺得可親，而於父親則認爲他的愛的障礙，即因爲父親也是以母親爲可親的。因此幼兒對其父親及其他幼童們，視爲危險的競爭者。此種不倫之愛，在同性的女兒，更爲複雜。因爲女兒以對父親爲異性，心理不同，所以弗洛特以爲男兒對母親，女兒對父親，各有偏愛。由這對於兩親之一人的愛，及對於他一人的厭惡，彼此綜合，遂造成愛狄帕斯的錯綜 (Complexe d'Œdipe)。

(愛狄帕斯在解答了 Sphinx 之謎以後，娶了不知恰是自己母親的佳卡斯德，這裏所言，即是由希臘神話所暗示以得的稱呼)。(註一)幼兒這樣以肉體的戀愛，愛其母親，而厭其父親，所以說起來到底不是純粹的聖潔，弗洛特因此名曰多形的惡人。還有，米雪來 (Michélet) 在女子 (Femme) 中不是曾說過『我在搖籃中就見到戀情的嬰兒了』麼？(註二)

(註一)愛狄帕斯的錯綜，在狄德羅拉莫男兒 (Neveu de Rameau) 中即已有了。『倘若野蠻人被棄的兒童，知

道自己的痴愚，而在搖籃中的幼兒具有一點理性，與四十歲男子那樣強烈的情慾相結，則他必將手刃父

親之頭，以求與母親同寢罷』。

(註二)弗洛特曾對年紀四歲，即欲與女友共寢的男兒施其精神分析。繆塞當四歲時，即對其從姊妹，抱著熱烈之戀。卡柴諾華 (Cassanova) 在五歲時，拜倫當八歲時，但丁 (Dante) 當九歲時，都有了戀情。

我們對於此種幼年時代，多留着漠然的記憶，弗洛特認為有極大的重要性，他由這光明，以說明人間許多未來的行動。

二 無意識與禁慾

幼童對於其邪惡的本能是不能抑制的，但是到了相當年齡(六七歲時)，乃始知分析其欲望與觀念。他在其教育者所教的道德與訓教的影響下，知道那一種是好欲望，那一種欲望是應該加以抑止的。罪惡的欲望，他因為困惱，加以抑止，把這壓到意識的領域中。弗洛特以為在心靈中，恰如濾過裝置樣，有一番檢閱，把正常的情慾許其發露，其不正當者則加以抑止。他對於這現象，有下面的說明——「我們無意識的領域，猶如一所巨大休息室，在其中，心理的各種傾向恰如生物似的擠在一起。這休息室有一間較小的房子，像客室似的連着。在這當中，雖同樣有意識存在，但從休息室到客室的入口，

有守衛者，監視各種心的傾向，在這裏加以檢查，倘若覺得不對，即不許其走入客室。……各種傾向自始即是無意識的。因為走到入口而被守衛禁阻退回，於是遂成爲有意識的。這時候，我們說起來便是所謂加以壓抑。」

柏格森在三十年前，曾有稱爲精神的地下 (*le sous sol de l'esprit*) 的無意識領域，由此，可知這實由被壓抑的感情及觀念，即弗洛特所謂可以還元爲保存本能與性的本能二者的深的本能所構成。此等無意識的要素，常自己欲謀實現，但我們輒覺得這是佔有的欲望，奇怪的復仇，罪惡與暴行，……幸有檢察者加以監視。我們以社會環境爲若干行動的標準，在社會的及家族的生活上，下必要的準則的錨。而因此種狀態下的檢察，於是我們的肉慾，遂嚴酷的爲所壓抑。……(註)

(註)因爲要使與題不致相距太遠，對於無意識的機構之說明，不免過於急速。由弗洛特，無意識更可分爲前意識與無意識二者，而由容克，則有個人的無意識與集團的無意識之別。

三 夢

因此，被壓入我們存在之底（存在於意識與無意識間的前意識中）的種種欲望，只能由白日之夢或夜間之夢，以自己實現。「夢——弗洛特說——是被壓抑的願望，以變裝而實現」。如在極地斷絕食物的探險家，常在夢中見到自己坐於盛饌之前。又如少女夢中得到街頭的人形玩物，少年得到他所渴望的自轉車。但是成年者夢中之所現，率多為被壓抑的性本能，及未實現的肉的所有欲望。至若夢之所以常為斷片瑣碎而不能聯貫者，則因新的欲望混着舊的欲望，有時竟混有幼小時代非常陳舊的欲望，而性慾又常是由象徵以顯現的緣故。

弗洛特曾竭力以求解釋各種象徵的意味，他以為跳舞與躍起的行為是性的關係，鉛筆、棍棒、短刀等是男性生殖器，空洞之物及瓶等是女性生殖器。要之，夢是我們欲望的昇華。

四 藝術

沒有物質的滿足的我們的 *libido* 常以種種方法而自己實現。由個人精神的構造，這

或昇華為神經病，為夢，為神祕主義，為藝術。在有些人，其被抑的性本能，轉化而為神經病，而在有些人，則於夢中得到自己的滿足。至富於想像力及表示着 *libido*。有過度發達的人，則以其裝飾富麗的幻想，以其在想像世界之旅行，而得到滿足。要之，最後是到了神祕主義。然惟具有偉大昇華力的人，乃能以之轉化為藝術。

我們試來觀弗洛特所謂藝術的創造的機制。藝術家常以欲望而覺煩惱。因為此種欲望不能在生活上得到實現，常須以檢察手段加以壓抑。於是在這裏不得不求之另外的路，以藝術為其代用品。例如工詩或善畫的藝術家，常有足以直接滿足其性本能那樣的感情狀態。因此，他的 *libido* 能在具着假面的潛伏的形態下而外形化。恰如病理學上有所謂神經病同樣，在藝術家，這便是藝術。要之，性的本能所昇華的二種表現，是大相類似的事物，斯退格爾曾說：——『神經病者與詩人之間，沒有本質的不同。所有的神經病者雖不盡是詩人，但凡為詩人，必是神經病者。』

這個理論，實給弗洛特派以藝術的創造的說明。斯多克爾 (Stocker) 因此以格魯士的 (Greuze) 『破瓶』 (La Cruche cassée) 就精神分析學的理論來加以研究 (法文破瓶

卽破瓜之意——譯者)。由他的研究，謂此藝術家長久抱着想侵犯少女的欲望，以此而感到苦惱。但他所繼續壓抑的本能，卒在繪畫中得到實現。於是我們乃有一幅純真的少女像。

幼年時代的記憶，據弗洛特意，謂非常重要。瓦格那 (Wagner) 之所以常把其女主人公置於二男人間——如音樂師 (Maitres Chanteurs) 中之愛華 (Eva)，華爾口爾 (Walkyrie) 中之齊格林台 (Sieglinde)，幻舟 (Vaisseau Fantôme) 中之順泰 (Senta) ——由弗洛特之所見，則可以瓦格那幼年時代的記憶以爲說明。因爲他的母親曾經再醮，在短時期間，他受過後父之養育。

又，弗洛特派對於偉大的天才，何以他們能夠把在現實中沒有觀察的機會的人間精神深處，尤其是人間病理學的心理，表現於其作品中，亦有很巧妙的說明。這是因爲天才具有深入人間無意識中的力，具有爲他人所無的能力，又，他們並能把無意識的心的幻覺表現出來的緣故。莎士比亞所以能把罪犯及狂人的心理，表現得如此巧妙，便是因爲他能深入於意識的地下，能將其無意識的心理，成爲我們所能見的事物之故。

我們由此，在某程度，已可見到圍繞着天才的神秘是什麼了。但由精神分析學的方法，我們並可深入於其心靈，把其無意識的心理在顯微鏡下加以觀察，然後說明其行動與作品的關係。弗洛特這樣，對於任何障礙都不躊躇，大胆地把不論怎樣微小的事物，都以他們的概念之光來加以解釋。他們雖然是有過於以臆測的觀念，證明許多事情的毛病，但對於他們意志的勇敢，實使人吃驚，而分析之透徹，尤使我們首肯。

例如弗洛特對於三小箱的選擇 (*Le Choix des Trois Coffrets*) 這题目的研究。當威尼斯商人的場面，父親的命令，坡西亞於求婚者中，凡能選擇三箱（金銀及鉛）之最佳者，她即須與之結婚。當初的二求婚者，是選的金箱與銀箱，但是巴沙尼却選的鉛箱。因為鉛箱是最佳的箱，他這樣便與坡西亞結婚。但莎士比亞其他的戲曲，如李亞王中，亦有與此稍稍相似的場面。如老年的國王，以其對於女兒的愛情比例為標準，欲將王國分與三個女兒。其長二人，都在空虛的雄辯後得到她的份子。但是第三的科特利亞，却一言不發，致逢父王之怒，被逐出國，毫無所得。這種就三個女子——其中年最幼者最佳——以選擇的同一的主題 (*motif*)，在神話及詩中常可以見到。如巴黎斯 (*Paris*)

就三女神中選其第三者。三特里阿 (Cendrillon) 由其三個姊妹中而為王子所選。而普希
姬 (Psyche) 是三姊妹中年紀最輕的。弗洛特就這些故事加以分別的研究，謂第三姊妹的
特性常是沉默寡言。如科特利亞是不喜說話的，三特里阿則一言不發的躲着。同時，與
此三個女子象徵的相照應的三小箱，則鉛為「無言」的，而金與銀則為「饒舌多言」的。
故巴黎斯就沈默的女神與以蘋果。但是在這裡，對於沈默還有說明的必要。弗洛特毫不
困難的說，沈默在夢中常表示着死，因此，第三女郎便是死的女神，是運命女神之一。
但是在這裏又發生新問題。——即第三女郎在科特利亞是表示死，但如巴黎斯所選擇
的却表示為愛的女神，這到底是怎麼回事呢？弗洛特的答語謂：「無意識的表現方法，
像夢一樣，其正相反對的事物，常由同一的要素以表示」。——（弗洛特三個小箱問題）

現在我們回來述李亞王，據弗洛特的意見，第三女郎科特利亞是表示着死，即王既絕
望於愛，於是抱着死的觀念。弗洛特這樣終結其研究「老人當初竭力想再把握那如母親
處所得的女子的愛，但是到底他手中所抱的却是運命的第三女子，是死的沈默的女神。」

以上便是弗洛特分析的略例。人們都抱着好奇心讀着，對他們的獨創性表示讚美。但

是讀完以後，大家都起了懷疑，他們所證明的是什麼呢？對於我們的智識果有所增益麼？還是不然，他們的話不過是翻弄文句而已呢？則浮於我們唇間的，實常為第二個回答。

★

★

★

現在我們要進而對弗洛特汎性慾的理論加以批判。叔本華的主張說愛等於無（註）而弗洛特則適相反對，說一切都是愛。實際上，愛固為人生重要因子，但如弗洛特之過於誇張，把這視為最強大的動力，且視為唯一的排他的動力，則究難以承認。不但此也，所謂幼兒的性慾者，實是弗洛特主義的致命傷。因為把吸乳當作性的本能，同時，並謂幼兒是惱着性的欲望的多形的惡人，這樣的主張，到底毫無證據。這是大胆的假定——是應當加以說明的——雖然足以全部推翻我們對此題目的舊見解，但在現今的狀態，仍不能為心理學所確認。

（註）叔本華完全不承認有愛。他以為像男人求耦這樣的事，不過是接近的世代的結合。戀人是為保證種的再生產而登場的俳優。一切飛躍，一切犧牲，一切情熱及醉於戀中的歡喜，或失戀的苦悶，凡此都不外是種的利益的面幕。

但是反之，弗洛特關於無意識領域，制慾，心的檢察，或困惑，忘却，慰安等的研究，實是有科學的根據。故除性的本能的見解，顯然為擴張外，其在心理學的改革，把這置於完全新的基礎上的事，是確有大功績的。真的，他所造成的改革，是可與達爾文（Darwin）在自然科學上的功績媲美。固然，在這上面，他有他的先驅者，如勃魯哀爾（Breuer）、夏爾可（Charcot）及李勃。但是，即在達爾文以前，也有拉馬爾克（Lamarck）聖提雷耳（Geoffroy Saint-Hilaire）等人呢。

這樣，我們對於弗洛特方法的總體，得到如下的結論。即把他的誇張暫時擱開，但他的方法，使人引起對於意識下的注意，並以性本能的活動說明人生許多行為，這在科學上實有莫大的功績。

不過其次，弗洛特主義批判的研究上，其所完全忽略的一點，我們也應該明白。即弗洛特主義直到今日，一般人多以此為本質上是生理學的方法，是觀念上的個人主義的方法，對於一切社會因素都拒斥不顧的。但此種見解是沒有什麼根底的。我們若把弗洛特所謂無意識的機構來加以分析，則可以看出有二種心的傾向是相衝突着，有二種力量

是相鬥爭着。即在一方有我們的欲望，常是性的欲望，而在他方則有檢察制度。我們在內部有肉慾之感，我們的存在的深處是充滿着邪惡殘暴的欲望。但是，此等心理的傾向，當走到意識的入口，即以檢察力的抑制，致不得不退回內部。不過現實上，這檢察力是什麼呢？我們知道這是由外的世界所受到的，由我們的長輩或教育者所教訓的，且是我們所以分別合法的情慾與非合法的情慾的，種種見解及觀念之總體。要之，這是我們周圍，我們社會環境中，具有支配勢力的精神及習慣的狀態。因此，所謂檢察輒以我們個人所屬的社會階級而不同，並以慣習及文明狀態而亦有更變。事實上，即如澳洲種族的個人，他們的性慾與我們雖無何等的不同，但他們的檢察却與我們絕對相異。在未開人的社會環境中，強姦是當作普通而且合法的事。這便是個人的檢察，對於其強姦及肉的所有的一切欲望，放任不管。現在若假定有以殺人為普通事情的社會（例如 *Colo.* 未開地方），則其個人的檢察，對於殺人或暗殺等一切情慾，當然不致加以制裁。但是在我們的社會的個人看來，則我們的檢察實有質的不同。即在我們的社會環境，因為強姦及殺人等，都為事實所不許，因之，此等情慾，只有嚴格的摒之於無意識中。由

此可知檢察實表示社會的強制。這是所以監察個人，使不致有與社會生活不相一致的行爲，實爲集團生活的生產物。

因此，弗洛特的所謂無意識，可知是個人的要素（性的欲望）與社會的要素（檢察制度）所構成的異質的生產物。

現在，到底弗洛特對於藝術科學有怎樣的供獻呢？

弗洛特的供獻中，確有我們應該注意的，又，若把精神分析，加以相當的應用——但是不幸，維也納學派却很少如此——則在藝術科學上實是貴重的貢獻。我們由精神分析學乃知藝術家之內的生活，乃能把這在真實之光明下提了出來，且常可以爲藝術品之部分的說明。但我們須注意，這只是『部分的』。爲避去一切曖昧，因了這方法，其以個人爲基礎的說明，實只是部分的，只能給我們以事實的一面。何以故呢？我們知道個人不是一個實在的本體，又，個人不是生活於月球而爲生活於社會中者。社會對於一切藝術品實印着不可磨滅的痕跡。這是事實。所以我們當精神分析學者在所研究的作品中，其以個人的方法而於社會的痕跡不能絲毫認識時，輒感到他們能力的不足，瑞士有名精

神分析學者鮑特文，他曾把凡爾哈倫(Emile Verhaeren)的作品，照以弗洛特主義之光，而試其說明。——(見氏所著凡爾哈倫的象徵)。如凡爾哈倫幼年時代的記憶，故鄉及塔等，對於其詩的反映，他的分析，我們也承認是達到了實際的效果。他對於凡爾哈倫內心的危機、斃死的預感、及救助等，確能有巧妙的說明。但是人羣與都會在凡爾哈倫詩中所占的地位，我們覺得這位精神分析學者，殊沒有述及。

『觸手的都會(凡氏詩集——譯者)——鮑特文說——在凡氏，是其新的外化(om-traversation)與社會的活動，對着未來，在現今的勞動與人間的努力上，他所抱着信念的形態。』這個說明實是不充分，因為誰都知道凡爾哈倫那歌詠具有機械、人羣、勞動、動搖的生活的近代都市的詩，是由於近代都市在他上身有強力的影響。所謂外化的說明，在這裏實是全不得其用。同樣，在其戲曲曙(Anders)中其根底的本質是社會的，於是為欲加以說明，鮑特文遂不得不承認這是非精神分析學所可能了。『凡爾哈倫——鮑特文說——在這裏論到社會問題。他竭力的以擺脫自己。』

精神分析學為免除荒唐無稽的譏笑，應當避去誇張，這忠告實應先對弗洛特自身。

因爲如文西幼年時代的回憶 (Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci)，弗洛特雖竭力想以精神分析學來說明此意大利偉大天才之生活與作品，但其理論却甚不可恃。當弗洛特把文西的精神研究，說是由於性本能的昇華時，我們固無異議，但當他把研究的基礎置於其幼年的回憶——真是非常奇妙——而從此抽出極度的冒險的推論時，我們實難相信。其文西的回憶的記述有如下——「……當尙在搖籃的時候，有一匹鷹飛到這裏來，以其尾尖刺開我的口，並在我唇間戳了好幾下。」由弗洛特，於是此回憶的意義便成爲這樣——「因了與母親的戀愛關係，使我成爲同性愛。」——（弗洛特文西幼年的回憶）這顯然是失之誇張的。

弗洛特又曾對於文西所畫數個女子的形貌，尤其是嫫娜麗沙 (Monna Lisa) 神秘的謎樣的微笑，試其解釋。他說這微笑應與其母所有的微笑相連結起來。但我們覺得這是非常的危險。因爲我們知道在這裏，顯然的有文西的先生凡羅茲基 (Verrocchio) 的影響在。原來在凡羅茲基的畫中已有這樣幽默的微笑了。且天才的特質，實有科學所不能明白的事物在。但弗洛特之可笑的，是他分析文西飛行的情感的時候。此廣大精深的天

才，爲欲造飛機，像鳥似的飛於天空，於是竭其全力以從事。但是弗洛特的意見謂飛行的欲望，不外是我們夢中想有性行爲的能力的欲望。這樣，由他在飛行領域的研究是文西所以定其性的方向的。……夠了，多說無益，以此爲止。

弗洛特在其所著米格朗琪羅的摩西 (Le Moïse de Michel-Ange) 中，並試用其方法於彫刻。這個研究使我們吃驚，因爲我們對此，不禁時時感覺到弗洛特不是一個精神分析學者。我們由米格朗琪羅 (Michelangelo) 這題目的選擇，雖然不是性的，至少是希望其有生理學的說明。我們是渴望能夠對此偉大的意大利藝術家，其藝術與生活的密切結合得有證明。但是却什麼都沒有，絕對的毫無所有。弗洛特只如下的說明摩西奇妙的姿態。即摩西何故同以右手持聖板而其一指却指着鬚鬚的呢？在經過二十頁的分析之後，——到了這裏，實在，人們對此巧妙的語句，對此絕對無益的娛樂，不能贊賞了——弗洛特達到了結論。他自問米格朗琪羅果是由何種動因而創造此摩西像的呢？於是接着答道：——

「一般人以爲此像的動因，當求於法王的性格及藝術家與法王間所有的諸關係中。

求利斯二世 (Jules II)，其欲由偉大強力以實現宏圖，這一點正與米格朗琪羅相肖似。他是行動的人，他的目的是明瞭的。即他在法王權的支配下，欲求意大利的統一，他知道尊敬米格朗琪羅為其競爭者的一人。但他常以其憤怒與缺乏尊敬，惱着米格朗琪羅。此藝術家知道自己有同樣強烈的野心，但是別具有與法王不同的敏銳的思索精神的他，預感到二人都有不成功的運命。因此他獻其摩西像於法王廟，但這不是他對於其保護者便無所非難，這是他自身的告白。由此批判，於是他乃能高升到其自身的性質上。」

——(弗洛特米格朗琪羅之摩西)

這個說明，實既狡詭，而且幼稚。所謂法王統一意大利的欲望及法王對於藝術家的憤怒蔑視，這與米格朗琪羅的摩西間，果有何等關係，我們要說，實是不能理解。我們敢問，藝術家之「思索的精神」與其不成功的預感，他所有的「強烈的野心」，是怎樣來的呢？凡此一切不是與彫刻沒有關係麼？倘若是什麼都不能說明——而說明者，我們要說在這情形實極困難——則與其設此無理且滑稽的假定，何如沈默不言之為愈呢？

因為要想作種種說明，反致什麼都不能說明，徒使其理論發生危險，這是弗洛特派

根本的缺點。

代着結論，我們要這樣的說。——是的，因了精神分析學，我們乃得解剖創作者的心靈，進入其無意識中，在那裏求得他的欲望、希求與理想。我們這樣乃能發見有由內的聲音以動的存在，即「個人」。但是我們要知道，在這裏，還有一種更強力的決定的聲音，那便是「社會」的聲音。

第四章 馬克斯主義的藝術觀

在既講過上面三種理論的不充分之後，現在，我們要來討論第四概念。我們在最初即已完全排斥觀念論的方法。這個方法，以黑智爾編成了不可動搖的『宗典』，承認絕對的理想為全部哲學的基礎，主張藝術是感覺形態上理想的發現。其次，我們所檢討的是社會學的概念與泰納的體系，但是泰納在到了唯物史觀的入口，即自退却，而混亂於自己矛盾的輪中，對觀念論實行讓步。又其次使我們注意的是弗洛特的理論。我們承認這對於科學確有真實的貢獻。但這因為是個人主義的方法，對於藝術之社會的方面，完全沒有顧到。這樣，在社會與藝術作品的關係的微妙複雜的機構上，能投射強力的光明者，遂唯有唯物史觀。現在，我們要來把其概念的本質的原則，與在其理想的領域中之

應用，加以檢討。

馬克斯 (Karl Marx) 在一八五九年政治經濟學批判 (Critique of Economic Politi-
que) 的序文中，即提出唯物史觀理論的基礎。『人在其生活之社會的生產上，常一定而必然的加入與其意志相獨立的諸關係。此等生產關係，與其物質生產諸力所與的發展階段相適應。此等生產關係之總體，造成社會之經濟的構造之現實的基礎，在這上面，有法律的及政治的上部構造，有與之相適應的各種一定的社會的意識形態。故物質生活之生產方法，實為一般社會的、政治的及精神的生活過程之條件』。此成為經濟的唯物論的基礎的公式，以後因馬克斯及恩格爾 (Friedrich Engels) 在後來的著作中，更加發展演繹，於是其在經濟、歷史及政治方面的應用，遂全部被認為確當。一般人都覺得經濟的因素是到處占有支配的地位，常是最後的決定全社會生活之一般情況的。因此，即理想的領域，亦有應用。我們只須把宗教或藝術來加以一番研究，便可明白的認識其影響為如何了。

唯物史觀的反對者，以為唯物史觀只把經濟的因素當作唯一的事物，而對其他因素

完全置之不顧。這實是非常的誤解。我們須知馬克斯與恩格爾不過把經濟的因素視為支配的事物，他們常說其他因素也繼續的有作用，且是反作用於經濟的基礎的。階級鬥爭之政治的各種形態，憲法、法律、宗教，哲學的道德的或法律的見解，其影響常及於社會生活上，而在許多時候，還是決定此等事物的形態的。馬克斯主義者，對於宗教在中世的影響，對於盧梭 (Rousseau) 及百科全書派之哲學概念在法國革命的影響，決不否認。但是馬克斯主義者，對於此等因素所以有這樣的影響，主張這是因為有相當的社會條件之存在。同樣，馬克斯主義者，決不否認偉大的人們所占的地位。但是馬克斯主義者知道文西決不能出現於中國，巴爾札克決不能生於澳洲野蠻人中。因為即是最偉大的天才，亦不外是其社會環境的產物。意識形態的上部構造，雖汲其源於理想的領域，但是同時，亦在經濟的基礎，植其根株。悲多芬 (Beethoven) 之第九交響曲 (IX Symphonie) 非澳洲的野蠻民族中所能有，又，巴爾札克的人間喜劇則必然的，是以十九世紀前半的法國社會為前提的。

但是事情不應當誇張過甚。經濟的因素，只是在最後為決定的，且其作用常為間接

的，由其他各種因素以表現。故若即以此為唯一的因素，那實曲解唯物史觀，顯然是荒唐不足置信。然而不幸，一般人常濫用唯物史觀，想一切都用經濟的條件以為解釋，這是我們應當注意的。從前馬克斯讀了一個贊成他的人的著作，曾經斷然的否認他是『馬克斯主義』者。而為唯物史觀主教二世 (le Pontifex Maximus II) 的恩格爾，在其晚年，曾於信中有這樣的話：——「物質生活之生產及再生產，在最後，是歷史的決定的契機。馬克斯與我的主張只此而止。故若把這意義曲解為經濟的契機是唯一的決定的事物，那末，這意義必將轉變為無意義的、抽象的、荒唐不足信的文句。……若不如此，唯物史觀在歷史的時代上之應用，比單純的一次方程式或更容易解答罷。……」

馬克斯與恩格爾，因為忙於社會經濟的基礎之研究，對這與意識形態的上部構造之各種關係：沒有時間，加以闡明。但是我們須知本來的公式，是不完全的。因為雖主張藝術最後須由經濟的諸條件以決定，但實際上却沒有什麼明白的意義。瓦格那 (Wagner) 之歌劇，左拉 (Zola) 之路康馬格爾叢書 (Les Rougon Macquart) 以及古爾倍 (Courbet) 的繪畫，凡此，應當是由經濟的基礎，即生產之資本主義制度以為說明罷，

但却是荒唐不足信的。所以這個公式，我們應使之有發展引伸。我們應當就社會之經濟的構造與藝術間，其微妙錯綜的各種關係，有明確的界說。

意大利精深的哲學家雷布利阿拉 (Antonio Labriola) 與俄國馬克斯主義者布來哈諾

夫 (Georg Plechanov)，他們所從事的便是這種功夫。前者在所著唯物史觀論 (Essais

sur la Conception matérialiste de l'Histoire) 中表示其所見。他的一般的公式，已顯

然與本來的公式 (即馬克斯的公式——譯者)，大有變更。因為由雷氏之見，生產形

態雖是第一次的直接的决定政治、道德及法律的上部構造，但在想像及思惟的生產物，

這却是第二次的間接的决定——(雷布利阿拉唯物史觀論)。這個區別，實是正當且為

必要，何以故呢？因為政治雖直接由經濟而生，藝術則大不同。雷布利阿拉更引伸此思

想說：——「我所以說大部分，並是間接的，是因為要表示下的兩點。即藝術的及宗教

的生產，其為生產物條件之媒介者，實甚複雜，其次人類雖是生活於社會之中，但決不

因此中止其在自然中的生活，並且中止其以好奇心與想像力從自然中領取機會與材料之

事。」在這二點中，第一點完全正確，值得注意。不過我們若一般的就原因與生產物來

加以研究，則其交互關係，在許多時候是疏遠而複雜，且要想由許多變化以爲判別，到底非常困難。這樣，中世之經濟的各種條件與但丁（Dante）神曲（Divine Comédie）的關係實令人覺得好像非常疏遠，幾於沒有存在似的。這是因爲在原因與究極的生產物間，有宗教、有意大利環境中的精神狀態、有言語、最後還有作者偉大的人格等因素攙雜其間，凡此都是對之有積極的影響，使結果顯然的發生變化的。故此等因素的研究，我們爲理解藝術品的起原，實是必要。

雷氏關於自然的影響的第二點，殊稍嫌不甚明白，他在別處會更爲廣汎的有如下的說明：——「人一方面雖生活於社會，但其同時在自然中的生活，可決沒有中止。固然，人不如動物樣與自然密切相結。因爲人是生活在人工的地域之上。不但如此，我們的家不是洞穴，農業不是自然的遊牧，醫藥不是神咒符錄，這是誰都明白的。但是自然，實常直接在人工的地域之下，並是包含着我們的環境。……我們生而爲男或女，但不管我們的意志何如，輒俱不免於死亡。且與我們爲生殖本能所支配同樣，我們在氣質中，還具有特種的諸條件，固然，廣義上的教育及社會的調節，在某限界內能夠與以變

更，但是要想加以廢止，却決不可能。氣質的各種條件，幾世紀來無限的反覆着，造成了一般人所稱的種族。」——（見雷氏前揭書）

雷氏這裏的三個觀念，顯然是混在一起的。即自然、個人的氣質、種族三者。

關於第一觀念，即自然的觀念，實與我們先前所分析，由寶蒲斯僧正及泰納以造成的氣候的觀念，頗為近似。（但我們的結論，覺得氣候在今日，對於藝術作品的生產是已無何等的影響了）。第二觀念，即個人的氣質，這是確有理由，且是居着重要地位的，但如雷氏那樣以之與種族的觀念混在一起，那却是錯誤的。第一，世界上無所謂純粹的種族。第二，種族在藝術上實沒有何等的影響。普通，藝術家個人的氣質，與國民一般的特性亦是沒有什麼關係的。例如英國民族中有加來爾與雪萊的產生，法國民族有蒲綏與繆塞，而德國則有克洛卜斯托克（Klopstock）與哈納（Heine）的產生，我們便可明白了。加來爾與雪萊雖是屬於同一種族，但是我們却反能在雪萊與繆塞或與哈納之間，發見比較多至十倍的血族關係。因此，在這三個觀念（自然、氣質、種族）中，值得我們注意的，只有氣質這個觀念。

雷氏又警戒我們把唯物史觀，機械的應用於理想的領域，這是不錯的。因為這實不是一般人所想那樣單純，也不是那麼容易。總之，誇張過甚是我們應該避免的。何以故呢？因為由機械的、盲目的、唯物論的方法之應用，實易造成『神曲是以弗羅倫斯狡猾的商人賣羅紗，得了巨利，乃成爲有名的，那樣但丁的新解釋。』

『雷布利阿拉這樣對於經濟的基礎與意識形態的上部構造間之關係問題，有許多解釋。而因了布來哈諾夫，在馬克斯主義的根本問題（*Les Questions fondamentales du Marxisme*）中，於是遂完全的公式化。布來哈諾夫亦謂經濟的諸條件對於意識形態的影響是間接的且媒介的，他這樣並得到如下的公式：

- 一 諸生產力的狀態。
- 二 由此種力以決定的經濟的諸關係。
- 三 既成的經濟的基礎上所建設的社會的——政治的制度。
- 四 一部分直接由於經濟，而一部分則由其上所建設的社會的——政治的全部制度，而決定的社會的人間心理。

五 反映此心理的各種意識形態。

這雖稍嫌複雜，但却是樹立問題於強固的基礎上的廣泛的公式。在意識形態的研究上，布來哈諾夫謂時代心理及階級鬥爭，有極大的重要性。我們研究法國浪漫主義，可以見到有相同的心理，反映於囂俄（Victor Hugo）特來克洛亞（Eugène Delacroix）白利渥茲（Hector Berlioz）的作品中。「人們——布來哈諾夫說——可以說特來克洛亞的但丁與維琪爾（Dante et Virgile）的繪畫像，表現着一種使囂俄寫黑爾那尼（Hernani），使白利渥茲作幻想的交響樂（Symphonie Fantastique）那樣同一的氣分。」——（布來哈諾夫馬克斯主義的根本問題）布氏接着論述浪漫主義的本質是資產階級的特性，是大革命後得到權力的階級表現，但是浪漫主義在當時却一點也沒有得到一般的共感。他說道：——「意識形態代表者（idéologue）與其所表現的傾向與趣味的階級間之不調和，並不是歷史上之所罕有。此不調和，實可說明人類精神的發展上之特殊性」。

布來哈諾夫又認各種階級的意識形態，其在藝術上所占的地位是甚為重要。他在其論文中，曾對此題有如下的述說：——「藝術與文學同樣是人生的反映，這話雖然不

錯，但到底只是表示非常模糊的思想。我們爲明白藝術是怎樣的反映着人生，則對於人生的機構，不可不先有理解。但在文明人，階級鬥爭是其機制中最重要原動力之一。故文明社會的精神史，我們若欲就我們自身加以說明，而稍可滿意，則惟有在檢討此原動力後，在把階級鬥爭加以考察之後，並把變革在其複雜的多樣性加以研究之後，始行可能。若思想的進行，則爲反映構成歷史的諸階級，及此等階級相互間戰鬥的歷史的。」

★

★

★

唯物史觀的方法，現在是日益廣汎的被應用於各方面。這不但是公然的贊成此學說的學者，甚至向來沒有研究馬克斯主義的也同樣。在精神生活上經濟的因素的動力的分析，現在是歷史的必要，這影響，將使以後的文藝批評家成爲不可不知的事物，例如我們試就喬奇路那爾 (Georges Renard) 以言，他在所著文學史之科學的方法 (La Méthode scientifique de l' Histoire littéraire) 中，有一章完全講經濟的諸條件對於文學的影響，其關於唯物史觀曾如下的說：——『在人類進化上，以經濟的因素爲第一位的理論，用以總體的說明文學的進化，也許非常的不充分，但是到底引起我們的注意，覺

得這是文學所受的影響的最深的原因。……』——（見氏所著文學史之科學的方法。）

學者們的許多著作，把原始藝術之經濟的及社會的基礎，都全部證明了。在這裏，

我們第一要記住的是格羅色（Ernst Grose）最可注意的著作藝術的始源（Les Débuts

de l' Art）及他的論文集藝術科學的研究（Kunstwissenschaftliche Studien）。此外

還有伊留希倫（Yrjö Hirn）的藝術的起源（The Origin of Art）蒲雪爾（Bücher）的

勞動與韻律（Arbeit und Rhythmus）華拉捨克（Wallaschek）的音樂的起源（Anfänge

der Tonkunst）荷爾奈斯（Hoernes）的歐洲造形美術原始史（Urgeschichte der bild-

enden Kunst in Europa），是應當列舉的。

而在最近，魯梅爾吞（Lu Marten）在其所著造型藝術之本質與變化（Wesen und

Veränderung der Formen-Künste）中，頗想創立馬克斯主義的藝術哲學。著者在這

裏，把美術、音樂、建築、彫刻、繪畫及文學，一件件的加以討論。但是，他的著作，

仍有許多重大的缺點。其最大者即如次：——雷布利阿拉亦會這樣說過：『贊成唯物史觀

的人，在一開始就想求得要領以為說明，這是不行的。』然而要把藝術，簡約為幾個簡

單的規則或易陷於荒唐的綱要，却正是梅爾吞的缺點。(註)

(註)例如：「魯梅爾吞這樣的說：——“Das romantische Element den Poesie und auf anderen Gebieten begreifen wir als ein reaktionares Element.” (P. 249) (在詩歌及其他領域上，浪漫主義的要素，我們知道是一個反動的東西。這是本質上錯誤的無根據的主張，其荒唐不足信，凡是認識在藝術領域上，由浪漫主義所造成的革命的，當能知道。梅爾吞的書，有許多就是這種主張。

反之，德國美學家霍純休坦 (Wilhelm Hausenstein) 的巨著，藝術與社會 (Die Kunst und die Gesellschaft) 却富於正確的獨創的所見。著者以此研究為基礎，把繪畫與彫刻，將其發展與社會進化相平行的加以研究。又，他在所著裸體文化的前提 (Die Kulturellen Voraussetzungen des Nackten) 的第二部中，研究裸體的繪畫及彫刻，證明這與各時代的戀愛心理有密接的結合。而在以後的著作，如關於巴洛克精神 (Vom Geist des Barok) 羅科科 十八世紀德法的解說者 (Rokoko, Deutsche und französische Illustratoren des achtzehnten Jahrhunderts) 中，他並說明社會環境與各時代的風格有密接關係。這篇論文，敘述在思想方面為貴族主義的黃昏時代的特徵，即具有優雅的

風格的羅科科的藝術我們覺得是成功的。

又，我們對於辛克來 (Upton Sinclair) 那饒有興味的論文，拜金藝術 (Mammon-art, an Essay in Economic Interpretation) 也應當在這裏加以述說。這位美國的大小說家，他把自穴居的人類以至現代的一切時代一切民族的文學史，都在民衆的形式下，加以敘述。其本質的原理，據他的意見，謂藝術常是奉仕於財神，為支配階級的表現。他這樣的說——“From the dawn of human history, the path to honor and success in the art has been through the service and glorification of the ruling classes.” (自人類歷史之黎明期起，藝術上榮達成功的路，便是對支配階級的奉仕與贊美)。他繼着更說——“The bulk of the successful artists of any time are men in harmony with the spirit of that time, and identified with the powers prevailing.” (無論任何時代，凡成功的藝術家，其大部是與當時的精神相妥協，又與支配的權力相一致的人。) 這個概念，是淺薄而不充分的。謂成功而見重於世的藝術家，必然的是表揚支配階級的人們，這實犯了歷史的誤謬。如莫利哀，他決不是貴族的藝術

家，反是與貴族相鬥爭的資產階級的藝術家。如拜倫與雪萊，他們都是對其所屬的階級的反叛者。但是誰能否認他們的影響呢？又如弗羅貝爾與左拉，他們對於其時代都有莫大的影響，但他們決不是與支配階級相妥協的。即如其成功為美國，並為全世界人所熟知的辛克來自己，在支家哥的毒殺者 (*Les Empoisonneurs de Chicago*)，在煤油 (*Pétrole*) 中，與支配階級公然相鬥爭，他也決不是美國資產階級所屬望的。

辛克來又說——“*All art is propaganda. It is universally and inescapably propaganda; sometimes unconsciously, but often deliberately, propaganda.*” (一切藝術都是宣傳。這是普遍的，並不可避免的宣傳，有時雖為無意識的，但常常是有意識的宣傳。) 這是誇張過甚之言。辛氏因為反對「為藝術而藝術」的理論，然而却主張一切藝術都是宣傳，是意識的或無意識的宣傳。這已是近於荒唐的事實的單純化。事實上，若由此理論，試問文學果是什麼呢？不過一羣作家，或為政府，為支配階級而事宣傳，反之，其他作家則作相反的宣傳而已。如在音樂或繪畫上，某交響樂或某繪畫，便將都是為支配階級的宣傳，而其他則為反對支配階級的宣傳。這樣的理論，我們實覺得完全

是荒唐無稽。若其如此，則如鮑特萊爾 (Charles Pierre Baudelaire) 的戀愛詩，果是爲誰作宣傳的呢？此外，還有哈納，還有繆塞，他們是爲的愛神維那絲 (Venus) 呢？抑是爲的支配階級呢？

要之，辛克來這個理論是錯誤的，是不能贊同的。不過有些藝術家，亦確是爲支配階級表揚的，但却不是全部的藝術家！固然，藝術如問題小說之類，亦往往是宣傳的，不過不是常例！

不但此也，他在理論上，雖然說的甚爲明白確實，但實際上可不是這樣。在三百八十頁中，他敘述全部文學的歷史。但其對於各作家的分析，多不深刻，且其所言，又多是皮相的，我們實在只見到很少的藝術家是與權力階級相結的。例如弗羅貝爾，著者對於其資產階級的出身，及他對自己階級的恐怖，都沒有記述。弗羅貝爾，何以反宣傳那反對自己的資產階級？辛克來是因爲這個緣故，所以不能理解的罷，我們不禁這樣的想。

要之，辛克來的拜金藝術，以其誇張與誤認的理論的基礎，以其與科學的分析相距

甚遠的文學史的分析，在藝術之馬克斯主義的解釋上，實無多大功績。

但是犯誇張過甚的錯誤者，實不止辛克來一人。經濟基礎與藝術的關係雖極微妙而複雜，但我們却可看出那些以為藝術的風格是直接由於民族的經濟形態的意見。例如福爾巴黑(Feuerbach)的風格之由經濟的發生(Die Entstehung der Stile aus der politischen Oekonomie)，他在書中，竭力想證明希臘建築的風格是完全由希臘的經濟狀態以決定。不消說，他所得的結果，是非常可笑的。

布哈林(N. Bucharin)亦如同樣，在他的所著唯物史觀(La Théorie du Matérialisme historique)中免不掉這種危險。他的藝術依存於經濟基礎的最後公式如次——『由仔細的深刻的分析，藝術的外表雖複雜多樣，但可以知道直接或間接的是怎樣由一系列的媒介關係，由經濟制度與社會技術的水準以決定。』

在這裡，發生了兩種反對的意見。第一以為藝術決不是直接由經濟的基礎以確定，而是常由一系列的媒介的諸關係以定。第二以為技術的水準只有在音樂與建築上發生影響，在繪畫與彫刻上影響很微，至於文學，則技術可說幾無所謂影響。自十五世紀印刷

術發明以來，書籍讀物，實以同一的方法而發行，文字著述，不論其為鵝毛筆所書，或為自來墨水筆所書，其最後的結果，決無變更。因此，布哈林之所謂藝術，同樣也是由「社會上技術的水準」以決定，是應完全加以指斥的。

又，雷布利阿拉這樣的話是不錯的——「方法是有了，但是特殊的應用，可不容易。……」

結 論

我們這樣在上面把觀念論的，社會學的，弗洛特的，馬克斯的四種藝術觀，都有了分析。如第一種藝術觀我們在黑智爾的美學中看到最深並最完全的表現，但這是「以藝術為在感覺的形態下之理想的發現」這見解作基礎的。而如抽象，形而上學的概念，及由人生完全分離諸事，則為決定的宣告此藝術觀的死刑的這個方法之本質的缺陷。社會學的概念，以十八世紀初頭之賓浦斯僧正為其先驅者，而在泰納的體系中得到最廣大的表現。泰納完成了種族、環境及時機三因素的理論，並在這裏加上了他所謂「支配的人物」的特殊概念。泰納對於藝術科學的功績實在甚大，他的理論雖如我們前面所述，大部謬誤，但他的所著藝術哲學，直到今日，實為建立藝術社會學的最壯大的紀念

碑。泰納本是已到了唯物史觀的入口，但却退止而對觀念論讓步。由他的經驗，我們可知如欲在藝術科學上造出何等積極的事物，則當以唯物論的方法為基礎，而把社會學應用於其中。

又由弗洛特的概念之論述，精神分析學在我們用以暴露藝術家之內生活、理想與欲求上，雖是有用，但這究不過藝術品說明的小部分——何以故呢？因為弗洛特的方法是個人主義的，不知道作品的社會的方面。因此，我們如欲為藝術科學建立強固不拔的基礎，則惟有由馬克斯主義的方法。我們只有由唯物史觀的泉源，纔能為科學汲取真實而積極的效果。這樣，經濟的——社會的因素，在我們看來，是導於以後的研究的線路，是使我們確實的以進於那廣大美麗的文學之原野的。

第一章 小說

……這是世界的支配者。這捉住一切主題以寫成歷史，探究生理與心理，昇之於最高的詩境，並以研究最成爲問題的，政治、社會、經濟、宗教、與慣習。

近代的用具，就在這裏。

——左拉(Emile Zola)

自極古的時代以來，各時代、各社會環境，都具有藝術的表現之特殊樣式。如在原始社會，跳舞是最重要的藝術，各種民族由此以表示其心靈狀態。如在古代埃及，爲其

藝術上的主宰者是建築與彫刻。直到今日，巨大的金字塔、獅身人面像、聖堂、法羅王的巨像等，比十卷的歷史還明白的表示埃及的心靈狀態。而具有一切藝術教養，不論在彫刻、在建築、都達於完成之域的希臘人，他們的心靈與他們的世界的幻想則在演劇中全部有了表現。

到了近代，我們可以看到在高爾乃與拉辛納的悲劇中有『偉大時期』(即路易十四時代——譯者)的表現，而在小說中則有十九世紀的表現。現今，小說是把全社會反映於其中的文學的表現樣式。『自巴爾扎克以來——巴拉銀(Borisson)說——小說的真名詞成爲百科全書，把各世紀都以其趣味，加以要約。』我們社會上一切大問題，我們時代中一切諸問題，都在小說中討論着。如家族的進化、婦女的狀態、兒童的教育、宗教、政治、無產階級的條件、財產制度，凡此一切問題，及其他種種問題，都由小說家之手而提出。小說是我們時代的全生活的反映。言其特徵，小說之達到全盛，實在十九世紀初頭，以大革命而成就經濟的及社會的變革以後。現在執有權力的資產階級，即在小說中見到其意識形態的反響。正如哲學家黑智爾以其精深的直覺之所言，小說是資產

階級的敘事詩。何以故呢？因為我們若追溯大革命前文學的進化，小說在文學上所占的地位，實甚微小。如在希臘，米來太斯（Miletus）（小亞細亞之古代都市——譯者）之故事及神話的短篇，是常屬於口頭文學。最初可以說是小說的作品，是配脫羅尼（Petronius）的沙梯里康（Satyricon），但由歷史的證明，這在當時是完全不爲人所知的。甚至如太西塔斯（Tacitus），他講到配脫羅尼却把沙梯里康置之不述。

我們若欲求其樣式的起源，則實在中世紀的騎士故事中。在這當中，有高盧的阿馬迭斯（Amadis de Gaule）普拉梯爾騎士（Chevalier Plahir）愛斯普蘭迭亞（Espanadian）等無數書籍。……此種傳說的文學，西文德（Cervantes）之唐克孝（Don Quixote），尤極佳妙，這實是小說中的第一部傑作。至在法國，則當十六世紀時，有拉勃來（Rabelais）的格爾耿丘（Gargantua）與攀太古利爾（Pantagruel）但是在當時，讀此書者，頗爲人所輕視，一般人把這當作穢褻讀物，拉·努（La Noue）曾這樣說過禁止的話——「像這樣充滿了無數卑污的狂態的讀物，不論在青年或老年都是危險的這問題，我敢任那些

潔白的人去判斷。」但是在十七世紀之初，我們見到有一部能非常奇妙的表現其時代的小說，便是奧諾來寶爾法 (Honoré d'Urfé) 的阿斯脫來 (L'Astrée) 我們現在要簡單的略述其社會的起源。當十六世紀慘烈的宗教戰爭以後，法國頗希望和平與甯靖，所以亨利四世 (Henri IV) 的標語是國外的和平與國內的繁榮。因為在當時，其富饒之惟一根源是土地，所以一般人都努力以求農業的改良。『耕作與牧畜是法國的二大乳房』，大臣秀利 (Sully) 會說。這樣，在當時，開闢道路，保護農民，一切的注意都在農田。

所以其文學也是表現此種精神狀態。奧利佛·特·綏來 (Olivier de Serres) 公布其農業舞台與田園整理 (Le Théâtre de l'Agriculture et Message des Champs) 以激勵法人土地的耕作。幾於與之同時，寶爾法始著其阿斯脫來，其中人物是牧羊的女郎與牧人，內容則為田園瑣事。男女主人公在這裏，牧着羣羊，在田野森林中過着生活，是一則可憐的戀愛故事。但寶爾法所講的雖是牧人色蘭特 (Celadon) 戀情於牧羊女阿斯脫來的故事，我們却只見高盧巫女、牧人、田園的跳舞、柔白的羊等。固然，牧人與牧羊女間所用的典雅的言辭，彼此以十四行詩及韻調優美像詩樣的話相對答，但是我們仍可

以看出經濟條件的影響。這是很有趣味的。原來當時農業是國民生產的基礎，一切努力都集中於農業之改善，故小說亦反映此等傾向，情節內容在田鄉僻地，主人公則為牧人與牧羊女。牧歌生活在當時的氣分中，實現其極致。因為拉甘 (Racan) 的羊圈 (Bergeries) 及祝頌田園的和平與讚美牧羊的詩歌，也幾於是同時出世的。……

Les rochers et les bois n'entendent nuit et jour
Que de pauvres bergers qui se plaignent d'amour.

(大意) 岩石與森林無晝無夜的耳中所聽到的

只是悲嘆戀情的那可憐的牧人的聲音。

阿斯脫來自出世時起，即收得巨大的成功。十七世紀間，一般人民以汲之不盡的興味，讀這多至五千五百頁以上的牧人故事。這可證明這本小說，確能與當時的精神相應，並且是專心於農業那種意識形態的反映。

到了十七世紀後半，於是有斯卡侖的喜劇的小說 (Roman Comique de Scarron) 與否爾狄愛爾 (Furetière) 的資產市民小說 (Roman Bourgeois)。單就其標題言，實有意

味深長之處。否爾狄愛爾嘲笑宮庭中人，描寫那『身分卑下——如他所言——而善良的溫和的走他們的大道的人們』，即資產市民。其後，十七世紀，以辣斐德夫人 (Mme de Lafayette) 之克來武公主 (La Princesse de Clèves) 與法納侖 (Fénelon) 的脫爾馬克 (Télémaque) 而告終結。至十八世紀前半的社會，則其完全的姿態，我們可以在奇爾·勃拉斯 (Gil Blas) 中看到。在這小說中，凡屬於一切階級一切職業種種社會型的肖像都有表現。我們在這裏，看到領主、侯爵、博士、甚至平民、騙子、惡漢都有。而當時非凡的小說家，則當推普來伏僧正 (Abbé Prévost)，他寫了六十篇以上的小說。至其以後則惟有一種，但這却是心理小說的典型，即曼郎攝實戈 (Manon Lescaut)。

迨十八世紀後半，乃有哲學的小說之出現。言其代表者，則有孟德斯鳩 (Montesquieu) "Lettres Persanes" 福祿特爾 "Zadig" "Candide" 及盧梭 "La Nouvelle Héloïse"。又，還有披愛羅 (Bernardin de Saint-Pierre) 的異國情調的小說。但是總說一句，雖有這許多優秀的代表者，且無異論的有具有藝術價值的作品，不過小說却只是在為公衆及學者們所偏愛的喜劇悲劇及其他形式之影子下發展着。一般人對於小說，都把這當作卑

劣下等，不過淫穢的娛樂，是對於青年表示危險性的事物。福祿特爾，在其關於敘事詩的論文(Essai sur la Poésie épique)中，曾如下的爲小說鳴着弔鐘，說：——『倘若還有新小說出現，這雖一時間足以爲輕浮少年的娛樂，但真正文學家是不加重視的。』

但是大革命發生了，因之，社會之社會的及政治的構造隨以發生變更，意識形態的霧圍氣立即受其影響，以後不久，我們就遇到了浪漫主義革命。黑爾那尼(騷俄的戲曲，公演於一八三〇年，爲法國文學史上有名事件——譯者)公演之夜，便是文學上的一七八九年。新社會現正尋求新的表現方法，於是小說就占了第一位。斯太爾夫人(Madame de Staël)夏托白里安(Chateaubriand)是小說家的長系統的開始，以後，乃有騷俄、喬治散特(George Sand)、歐奇納·蘇(Eugène Sue)、斯坦達爾(Stendhal)、巴爾札克、弗羅貝爾、左拉、杜達(Alphonse Daudet)、法朗士、羅蒂(Pierre Loti)、普來斯脫(Marcel Proust)、以至於現在的小說。而現在的小說，則自羅曼羅蘭(Romain Rolland)以降，有寶美爾(Georges Duhamel)及巴比塞(Barbusse)等多才異能的代表作家。小說這樣，在現在是法國社會之藝術的表現之主要樣式。從前左拉曾宣言小說

之全能，他說道：——「現今，時代之文學的王子是小說家。若是十七世紀是戲劇的世紀，那末十九世紀便是小說的世紀了。」——（左拉實驗小說）

小說的對於社會的影響，這是已無可懷疑。因為小說對於現在的一切問題如政治、宗教、感情、哲學等，都有論及，到處引起人們的好奇心。人們讀了小說，當然多少要受其影響。「小說的力量到處可以深入。」——瓊乃（Joanest）說——對於小說的魅力，人們是不能相抗。如凡閉鎖着為非形而上學、神學或經濟學的論文所能進的，小說都可以進去。一般人對於這多不注意。但正是這小說！人們以之而啓明而閉塞，而迷惑而醒悟，就在這裏，他們對於自己更有理解，也在這裏，他們看到自己的厭惡與自己的夢想，他們以此而興奮，他們以此而為所影響。」

在今日，小說有無數的變種。這便是與心理小說及社會小說相並，我們更有宗教小說、歷史小說、哲學小說、滑稽小說、冒險小說、空想小說等。……但此系統，決不盡於此數。何以故呢？因為近年以來，我們以電影小說而更豐富了。在這當中，有拉謀士（Ramuz）的世界之戀（L'Amour du Monde），路乃·克來爾（René Clair）的亞當斯

(Adams), 亨利·勃拉歐 (Henry Poulaille) 的亂行列車 (Le Train Fou) 及瓊·杜斯·巴梭斯 (John dos Passos) 的曼哈頓·脫蘭斯法 (Manhattan Transfer) 等。

現在，小說是非一切定義所能限制，小說的領域，已成為全自然界。我們是只有承認英國裁判官在出版家間的訴訟中所訂的定義了。『小說是長十五萬言而敘述戀愛的著作。』

小說家在現今，實具着帶有一等的重要性的社會的意義。即小說家，以其強力的器具，可以操縱大眾，與大眾的感情與觀念以影響，而在他面，則表示大眾的希求與傾向。『小說家至高的目的——寶美爾說——是使我們感知人類的心靈，而加以認識，不論其為偉大或貧窮，為勝利或失敗，使我們都能加以愛護。』——(寶美爾小說試論) 小說家這樣不絕把人類的心靈顯示給我們，我們便如顯微鏡的放大似的，由其作品，見到這在社會環境之恆久的並決定的影響下，有進化與變更。

★

★

★

為表示經濟條件對於小說的影響起見，第一，我們要在這裏，把浪漫文學中最有名

的一部作品，魯濱遜漂流記 (Robinson Crusoe) 來加以研究，次之則要把十九世紀法國三大小說家，即巴爾扎克、弗羅貝爾及左拉的文學的生產，來加以一番觀察。我們覺得即如冒險小說，若求其起源，必非出於作者的空想，社會的原因實同樣有其作用，並且常是決定其根底與材料的。因為要說明此社會的原因，所以特選狄福 (Daniel Defoe) 的書。

一 魯濱遜漂流記

在我們，書籍所以是絕對的必要，這因為由我的意見，有一部能供給我以自然教育最好的論文的書籍之存在。這書籍是我愛米爾應該最先讀的書。但亦惟此書，將為他永久的全部文庫。因此，他要對這書與以特別的地位……這書是什麼呢？那便是魯濱遜漂流記。

——盧梭愛米爾 (Emile, by Rousseau)

在我們間，無論何人，當極幼小之時，讀了魯濱遜漂流記以後，不是大家都做着偉大的夢，憑着空想，想去到遠處的海島，熱帶的國土麼？這樣富於情熱，富於想像與冒險的讀書的快樂，不是大家都會感到的麼？魯濱遜漂流記的運命，這樣，實是不朽的。何以故呢？因為在少年的夢，青年的想像的飛躍，繼續存在的期間，這便將永遠是生的。但是，這可不是爲孩童而寫的書。當這出世的時候（一七一九年），實是給大人的公衆的讀物。在現在的我們，這是可以奇怪的。便是當時的大衆，都心醉於此故事，憧憬於此遼遠的冒險，正與今日的兒童所嘆賞樣，對魯濱遜漂流記表示其嘆賞。這是什麼原由呢？則由魯濱遜漂流記的誕生記的研究，我們便可容易的理解。但是我們可不想由個人的分析以求得，也不想由狄福個人的性格之解剖以得到。原來這本書的起源是惟有分析當時經濟的社會的生活之後，始能明白的現於我們面前。（註）

（註）這是依着下列的書：

吉朋士英國產業史 (Gibbins: The Industrial History of England)

羅傑士英國工業史 (Rogers: The Industrial and Commercial History of England)

杜汀魯濱遜研究 (Dotin: Robinson Crusoe Examined and Criticised)

坦尼爾狄福與其小說 (Daniel de Foe et ses Romans)

我們現在要說十七世紀末及十八世紀初的英國。在決定的消滅了西班牙經濟的優勢之克倫威爾 (Cromwell) 的戰爭以後，英國即進於無限膨脹與開化的時代。英國商人，現在送其生產物至地中海諸港，他們的船舶遍歷西班牙、葡萄牙、法蘭西、漢堡及波羅的海沿岸。但單是如此，在他們還不充分。他們實有更廣大的銷路的必要。發榮滋長的商業，使他們益欲求廣大的殖民與遠地市場的占領。而以東印度公司 (East India Company) 與遠東的貿易，及英國在印度的支配的擴大，(一六九八年有威廉埠，其後有加爾加答的建立，) 交易之數，增大至於百倍。迨一七一一年有太平洋公司 (South Sea Company) 的成立，以後不久，就有非常的突進。這便是美洲東西兩岸貿易之獨占。因這幸運的事勢，於是現金溢於國內。在所謂太平洋熱的名下，投機熱風靡了英國。各種各類的公司商號，新設者以數百計。在短時間內，有十一公司因了貿易及殖民

美洲地方而創立。他們從交易所買取股票，謹慎的依着潮流，從事大資本企業。這種投機熱後移於大眾，使他們大舉而購買股票。倫敦的大小資產階級，現在都醉心於遠地的貿易與經營，而以印度美洲爲尤甚。資產階級現在都注意的關心未知國的遠征；使那些由熱帶海洋以探訪無人島的船舶資本家大爲所鼓舞。一般人都覺得在新發見的各國，有金銀寶石等礦脈，他們熱心的注意那與未開民族作勇敢的鬥爭的航海者的故事。因此，在這都憧憬遠地，想像未知地方，要向美洲及非洲去冒險的一般的霧圍氣中，一般人之熱心於讀描寫航海家探險家的書籍，愛讀敘述異國情況的小說，自然不足爲奇。這樣，於是應着這新的要求與趣味，敘述世界航海故事，太平洋各國及其奇怪的人民，野蠻的風俗，白人與食人民族的鬥爭的作家，遂如雨後春筍般出來，異國的小說，一時風靡於讀物界。

此時出世的小說，有如下列——林格羅斯 (Basil Ringrose) 的曼特魯斯羅的約翰阿爾白海陸遊記 (Voyages par terre et par mer de John Albert de Mandelslo) (一六六二年)，阿美利加海盜紀聞 (L'Histoire des Filibustieres d'Amérique) (一六八五

年)，印了五版的段丕亞的遊記 (*Voyages de Dampier*) 佛拉伊耶之東印度波斯遊記 (*Voyages de Fryer à travers les Indes Orientales et la Perse*) (一六五八年)，出使莫斯科韃靼波斯及印度記 (*Voyages des Ambassadeurs en Moscovie, en Tartarie, en Perse et dans l'Inde*) (一七〇〇年)及其他等等。但其最著成功，能打破以前一切的紀錄的，則要數羅傑斯 (*Woods Rogers*) 大尉所著海行世界一周 (*Croisière autour du Monde*)。此書除他故事外，並含有亞歷山大·色爾喀克 (*Alexander Selkirke*) 怎樣在孤島中一人過了四年四月的故事。水手色爾喀克——他是實有的人物——的故事。在當時，凡加以敘述的著作，都非常的為公衆所歡迎。而其中最有名的是科克 (*Edward Coke*) 所著的求安·法爾那第斯在無人島四月記、色爾喀克的生活及其馴養野獸的故事，南洋及世界一周航海記等。自此以後數年，乃有題名如下的書的出現——『美洲海岸無人島上生活二十八年的水手，約克地方的魯濱遜的生活與其驚奇的冒險』……而著這書的則為狄福。

我們由此可知魯濱遜漂流記正是這時代的果實，是應着當時冒險小說的趣味的。但

這雖爲狄福想像力的表現，而事實上則不過就當時講水手色爾喀克的故事的許多冒險文學作品的改作。狄福不過是依着一般的感情，繼續着讀者讀色爾喀克的冒險談後所發生的想像。魯濱遜漂流記這樣在其當時，實生存於所謂空中，生存於萬人的想像中。而我們的著者則不過使之留在紙上而已。

二 浪漫主義革命與巴爾札克

告訴我們：把一八三〇年，

那光明的時代，

那鬥爭，那情熱……

——龐微爾(Theodore de Banville)

路易十四時代是貴族主義最後的光輝。自此以後，貴族漸漸落於歷史的幽暗中。成

為經濟的強力者，並充滿着革命的血氣與情熱的資產階級，遂以雙拳獲得太陽的地位。

八十九年（即一七八九年，法國大革命之年——譯者），是第三身分（Tiers-Etat）的勝利之歌，是貴族的弔鐘。以後，拿破侖的軍隊，轉戰於全世界，即是憑此新階級的理想，而拿破侖的法典，所以成為決定的裁判，便是資產階級的法律秩序。十九世紀，在歷史上，實是資產階級的世紀。

這樣，法國社會是建立於新基礎之上，昔日經濟的政治的基礎，現在是根柢的被推翻了。但是在藝術方面，昔日的王，單調卑怯的王，現在還支配着。藝術是在昏睡狀態，而使之覺醒者則為浪漫主義。浪漫主義在文學的領野，猶如法國大革命，是具有八九年與九三年的廣大而強力的革命。當十九世紀最初四分之一告終之時，翳俄、高第哀（Théophile Gautier）、奈爾瓦爾（Gérard de Nerval）、喬治·散特、鮑來爾（Pétrus Borel）聖本武（Sainte-Beuve）等優秀的藝術家，相繼而出。他們以情熱衝着障礙。在一八三〇年頃，放其最初的砲火。一八二九年，奧培爾（Auber）以鮑爾底溪的啞女（Muette de Portici）革歌劇的命；一八三〇年，黑爾那尼公演於法蘭西劇場；至一八

三一年，則有特來克洛亞 (Eugene Delacroix) 發表其堡寨上的自由 (La Liberté sur les Barricades)。

浪漫主義之所宣言，是藝術上的新秩序，到了以後，人們卒不得不對之表示其贊成與反對。如高第哀之所言，在這裏只有光明的詩人，與那灰色的。他們與對不理解他們的偏狹的資產階級同樣，對此等「灰色」的，亦抱着深深的輕視之念。此時，浪漫主義革命漲着狂潮，對古典的悲劇肆其攻擊，他們爲着「自由」與「真理」的原理而戰。這運動的主將便是囂俄，在克倫威爾 (Cromwell) 的序文中，他說——「近代的文藝女神將要以更高更廣的眼光觀察事物了。她在一切的創造中，看到人道上非美的事，看到醜是傍美而存在，畸形是近於優美，奇怪即在崇高之裏，惡與善，黑暗與光明是同在，質言之，即看到了「真理」。囂俄這樣要求擴大舊的範圍，破壞昔日束縛藝術的公式，對古典悲劇之窮乏枯燥，主張生命與運動。「凡存在於自然中的一切，亦必存在於藝術中」，囂俄這樣叫着。當時浪漫主義者的作品，實處於民衆巨大的呼吸中。他們一反古典派的式樣，描寫那奔放深厚的感情。他們並且推翻了舊的秩序與調和。

猶如巴斯提獄的襲擊，在浪漫主義運動，有一八三〇年黑爾那尼的公演。這戲劇，在五百回的繼續公演期間，古典派吹着口笛加以非難，少年的浪漫派則喝着采聲與歡呼。兩派鬥爭着，但是年青的浪漫派常能自己擁護，成爲戰場的勝利者。所有浪漫主義者，他們以其奇怪的服裝，表示對舊形態的反抗。魯俄的妻子會描寫他們的樣子說——「他們都以其長鬚、長髮表示猶猛的樣子。他們穿了種種奇怪的服裝，天鵝絨的上衣，西班牙式的外套，羅伯斯丕爾式的衣服，亨利三世式的大黑帽。」當最初上演時，高第哀穿了甲鎧形的背心，紅色有鈕的上衣，他氣度冷靜的受公衆的嘲笑。所以當時的一般青年，對於黑爾那尼如下的話，都盡力的拍手歡呼。

……Rois, regardez en bas!

Ah! le peuple! Océan! Onde sans cesse émue!

Où l'on ne jette rien sans que rien ne remue!

Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau!

(大意) ……王呀，請看下面！

啊！民衆！大洋！奔騰的波濤！

無論什麼一投下去，都要翻動的地方！

這破壞玉座，搖動坟墓的波濤！

以後，古典派就感到自己的失敗，乃肆其詈言以相報。『浪漫主義者是狂人』，一八三五年時，特·霍蘭納 (de Haurnne) 曾說『浪漫主義便是野蠻的意味』，杜來斯克留士 (Delescluze) 繼着非難。最後，巴爾羅爾米 (Baour-Lormain) 謂『一切浪漫主義者都是惡漢』，但是這到底沒有什麼用處，因為古典主義，已早是屬於過去的東西了。

浪漫派在語言文字方面有更深的革命。在這裏，囂俄有可誇爲文法上的九十三年的事。在從前，文字都有一定的形式。『從一個字上，可以分出或爲公侯廷臣或爲無聊文人』。一切民衆的表現，都被視爲鄙俗之文，加以捨棄，因此，囂俄這樣的說——

Je fis souffler un vent révolutionnaire.

Je mis un bonnet rongé au vieux dictionnaire.

Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!

Et je mêlai, parmi les ombres débordées,
 Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées

(大意) 我吹起了革命的風。

我把舊字典戴上紅帽子。

從此沒有元老院的話！也沒有平民的話！

我在那洋溢的暗影中

把語言的黑色羣與思想的白色羣相混……

浪漫派將從前爲貴族的文學，以畏忌之心所放逐了的民衆的要素，用來使法國文字

增加非常的富饒。在這裏，囂俄說過——

……J'ai brisé tous les carcans de fer

Qui liaient le mot peuple, et tiré de l'enfer

Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales……

▲(大意)

……束縛民衆的言辭的鐵枷，

我打破了。從地獄中

救出了一切獄底的古語與死的羣衆……

——
驚俄，這詩人，他知道語言文字的推翻，並在精神方面的革命。他高高的這樣宣

言——

Grâce à toi, progrès saint, la Révolution

Vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre,

Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre.

Elle crie, elle chante, elle enseigne, elle rit.

Sa langue est déliée ainsi que son esprit!

(大意) 神聖的進步，因你的庇護，革命，現已

在空中，在聲音中，在書籍中響着了，

在躍如的言辭中，使讀者感到這是生動的。

這叫着，這歌着，這教着，這笑着。

言語與精神，這樣同得了解放！

浪漫主義的大革命，於是遂告完成……

★

★

★

不過這一切的詩人，雖都出身資產階級，但在他們與他們的階級間，却有很深的不調和。資產階級不理解他們，把他們的躍進，他們抒情詩的文句，都看作純粹的狂行亂舉。而在他方面，浪漫派中人，一天天與社會遠離，抱着厭惡社會環境之念，憎恨其所產生的階級。這樣，資產階級與其意識形態的不和，實是近代藝術最特徵的現象之一。從前貴族與其藝術即古典悲劇之間，曾有完全的調和與完全的妥協。但是現在的浪漫派，則欲逃避其時代，到過去時代（尤其是中世），理想的境界，或人生的抽象中，以為隱匿之地。『藝術不是實證的現實的研究。——喬治·散特說——這是所以探求理想的真理。』黨俄及巴爾札克的親友高第哀，以後不久就創立了為藝術而藝術的理論。他們以為在藝術中有永久的唯一的事物，他們把藝術當作實在的本體與人生及社會之完全的抽象。在七寶與珠玉（*Emaux et Camées*）那樣優美的彫琢着的詩中，表現這意思——

Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité;

Le busté

Survit à la cité.

Les dieux eux-mêmes meurent,

Mais les vers souverains

Demeurent

Plus forts que les airains.

(大意) 一切都有變易——只有強固的藝術

具着永遠性

胸像

在都市中留着。

即是神們，也有死亡。

但是至高的詩句

却留着

比青銅更強。

高第哀主張從社會中完全脫離，凡是詩人，應當不加入羣衆，不求人的名譽、反之，當進而自閉於內部。他說——

La foule et comme l'eau qui fuit les hauts sommets;

Où son niveau n'est pas, elle n'atteint jamais.

Sans prendre pour lui plaire une peine perdue,

Ne mets pas d'escalier à ta pensée ardue.

(大意) 羣衆，猶如避着高峯的水，

羣衆的水準不在那裏，且是不能到達的。

不要爲了求得羣衆，空費努力，

不要在你熱烈的思想上有了階梯。

高第哀以爲即是詩歌，亦不是感情或情緒的表現，這是藝術的探求，並且詩句，他

覺得應當如彫刻優美的小寶石或珠玉樣，（請看他詩集的題名七寶與珠玉）。有一天，他對泰納說。——『泰納，你像俗人似的想加以推究。但我們却在詩歌中要求情緒！……好聽的語句，具有韻律與音樂的好聽的語句，這就是詩。』

但是，當所有浪漫主義者都離去其階級而逃避於理想之頂時，却有與強固的現實相結，不忘其環境與階級的恩德，决心想在小說中加以描寫的一人，便是巴爾扎克。（註）他以可驚的才能，稀有的努力，強大而豐富的想像力，在其作品中，把為浪漫主義所輕視的全社會、全時代、表現出來。「我的資產階級的小說——他對浪漫主義者叫說——是比你們的悲劇更為悲劇的。」他的話確是不錯的。

（註）關於巴爾扎克的研究，我們是依着以下的書。

蒲魯士社會學與文學（三，巴爾扎克的政治學（Bourget: Sociologie et Littérature）

勃蘭特法國的浪漫派（第十二——十八章，巴爾扎克）（Brandes: L'École Romantique en France）

加利普巴爾扎克，他的社會觀念（Calippe: Balzac, ses Idées sociales）

法蓋巴爾札克 (Fagnat: Balzac)

保爾·路易巴爾札克及左拉的社會型 (Paul Louis: Les Types sociaux chez Balzac et Zola)

塞爾維爾巴爾札克，他的生活與作品 (Serville: Balzac, sa Vie et ses Oeuvres)

左拉自然主義小說家 (Zola: Les Romanciers naturalistes)

查伊格巴爾札克——狄更斯 (Zweig: Balzac-Dickens)

在構成人間喜劇的九十篇小說中，我們可以看到「王政復古」及「七月專制」時代的全部法國社會，生動的現於面前。而巴爾札克尤喜描寫那長成於資本主義社會內的資產階級。他所描寫的有營利者、高利貸、投機業者、大銀行的代理人、外交官、大臣、商人、農民、僧侶、官吏、罪犯、警察等等。凡此一切，都是活動如生的表現着。他在巴黎香水商人的故事中見到古代的偉大，把其破產用以與脫羅伊城 (Troy) 的陷落相比較。「脫羅伊與拿破侖——他說——不過是詩。願這故事，是誰的聲音都不會想過，並且，看去是那樣缺乏偉大的，資產階級盛衰的詩！」

巴爾札克緊密的組織他的情節，把他的人物在成長着的社會基礎上，以強烈的色彩

描寫着。我們這樣在人間喜劇中，明白的看到社會的經濟的形態。即鐵道網尙極貧弱，中小工業與大工業同在，小的銀行商舖，則與大銀行大商號並存。要之，巴爾札克所顯示給我們的是成長中的資本主義社會，他所描寫的是以全社會爲根據的光輝的肖像。關於他與鸞俄，人們可以這樣的說——

Il peignit l'arbre vu du côté des rocines,

Le combat meurtrier des glautesassasines.

(大意) 他描寫從根柢所見的樹，
殺人的樹木之殺人的戰鬥。

巴爾札克對於其社會有強固的執着。他與其他浪漫主義者不同，他寫着社會的敘事詩，他歌頌其德與惡，他祝賀其勝利。因此，他對於家族及財產的觀念，抱的非常之深，在鄉村牧師 (Curé de Village) 中對於『民法繼承篇』的命令公平分配財產，把土地細分，土地的富因了這樣，致不安定，且以減少，這事，他頗致其慨嘆。原來巴爾札克對於土地貴族是表示尊敬與贊美的，一八三〇年，他給喀羅夫人 (Mine Carrand) 的

信中，有這樣的話——『在法國，應當有代表財產的極有能力的貴族院』。他的農村小說，田舍醫士 (Médecin de Campagne) 農民 (Paysans) 鄉村牧師等中，就是描寫地主與土地的關係，財產對於人的奇異而不可見的心理影響的。這正是當時的特徵，因為即在詩歌之中，我們亦可見到相信財產的神聖的事。包梅羅爾斯 (Pomairols) 名其所著書曰財產的詩 (Poésie de la Propriété) 在這裏他敢然的宣言——

C'est un grand honneur de posséder un champ……

有田地，便是莫大的名譽……

巴爾札克不僅是抱着財產觀念，並且還是僧侶、君主、舊政體 (l'ancien régime) 的擁護者。關於這事，弗羅貝爾曾有如下的話——『因此，他是天主教徒，是合法主義者，是地主！……是非常的好人，但却是第二流的。』

這個『好人』，具有非常深銳的觀察的天才。他把為金錢的黴菌所侵蝕的社會之新雰圍氣，巧妙的加以表現。原來自貴族的特權廢止以來，金錢是不可抗的至高的支配者，所有的人間，都須屈膝於其足下。不論何處，如政治、習慣風俗，甚至最高貴的感情

中，金錢都有侵入。人們以金錢之名而行戰鬥，爲了金錢，在交易所中有決死的爭戰。這樣，但見到處只追求着金錢。因了金錢的力量，人遂不能加以抵抗的被囚於圈內。而把這樣的金錢寫於小說中者則首推巴爾札克。他在烏傑尼·格蘭台 (Eugénie Grandet) 中，描寫那只有金錢的慾望，只爲着金錢而生活的男子，即名叫阿爾巴剛的，他是除了喜劇的一面外，一切感情、一切思想、一切傾向，都爲金錢所支配的人。又在紐散學家 (La Maison Nucingen) 中，我們見到那組織複雜的銀行，與以金力營莫大的投機而獲得勢力的近代金融業者。凡是人們所能得利的地方，他無不孜孜努力，這樣，其活動範圍擴於無限。『於是此種所謂銀行——巴爾札克說——成了一個政策家。大部分人，因了與此政策家的接觸，發生關係，卒致破產。』而在高蒲薩克 (Gobseck) 中，我們又見到高利貸者的描寫。在此種高利貸者，金錢是人間的一切，人生一世只有這個慾望，他們完全是爲金錢而生的人間。此外，即在巴爾札克其他的小說中，使我們感到在近代社會，有把貨幣當作神明樣加以重視的、貪慾的影響。『金錢便是一切，這支配着法律、政治、風俗、習慣。』這是居人間喜劇全部之首的烏傑尼·格蘭台的話。

巴爾札克，其次更表示了抱着投機熱的最初的商業資產階級。在媚貓之家 (Le Mai son du Chat qui pelote) 中，我們看到順從的經營買賣的羅紗商人奇姆。但是在塞查爾·皮洛特的興廢 (Grandeur et Décadence de César Biroteau) 中，商人已以離去事業從事投機而陷於破產。我們在這巴黎香水商的敘事詩中，看到當時法國偉大商業一切的幸運與否運。巴爾札克以稀有的明晰與銳利，加以表現。要之，我們這樣見到社會的一切階級。如大資產階級、貴族、智識分子、農民、中小資產階級、僧侶、官吏等等，我們都在巴爾札克的小說中見到很相當的代表人物。

但是，像下面那樣誇大的話，他果具有此資格沒有呢？——「這樣，自上至下，在一切情形的社會，無論法律、宗教、歷史、現代，我都加以分析與觀察。」我們覺得這却不能相信。因為他對於上層及中等社會雖有描寫，但下層社會却是忽略了。故在爲巴爾札克所描寫的社會形態的畫廊中，是缺乏了一種形態，這便是在龐大的人間喜劇中，只占數行地位的勞動者。推原其故，則由於社會諸條件，因爲無產階級，雖已在「七月專制」時代有其存在，但還是沒有組織，還沒有如在「第二帝政」下的表明其要

求。因此，巴爾札克乃沒有注意到。同時，亦以此故，巴爾札克所以抱着反對德模克拉西的見解。「人間喜劇的基礎——左拉說——是天主教，及宗教團體教育與專制的原理。」

巴爾札克的作品。把十九世紀初及中葉的全部法國社會都表現了出來，這不單是由於他的想像力，而最主要的，還是他描寫社會情狀的意志與其組織的計畫。他曾說社會猶如其人間喜劇中所含的四五千人物的劇本；總之，巴爾札克的描寫，實為深刻的寫實，與其他浪漫主義者之作品情節，遠在異國，以西班牙或意大利為背景者不同。巴爾札克小說大部分的事實，都在為其故鄉的羅亞爾（Loire）地方，及他知道一切秘密的巴黎。巴爾札克對於真實的注意，真是無可指責。他當觀察與旅行不足的時候，輒求詢於其知友。如他給喀羅羅夫人的信中，他即要求事實的正確。——「我想知道你去謀利愛廣場時所經過的街名……還有那對着寺院的門的名字。」我們由此可知他是以怎樣的正確，怎樣現實的情熱，來描寫其社會了。

他所成就的工作是非常巨大。以五十之年而去世的他，却有遺我們以巨大文學成績

的時間。他實是熱心的，以無窮的情熱而勞動着，每天的著作時間多至十二時、十四時，甚至十六時。他爲支持其精力，像從前的福祿特爾樣，飲着巨量的咖啡。但是這毒質，對於他的早死，實不是沒有關係的。因此，人們下述的話，似不是無故——「他以五萬杯的咖啡而生，但亦以此而死。」巴爾札克一生，這樣幾是生於其所自創世界，所以結果卒與現實世界相混合。關於他，有許多的軼事。一天，有一個友人到他家中。巴爾札克忽走到他面前，大聲的叫着苦——「你，你，使這不幸的女郎自殺了！」友人驚異的問他是誰，後來知道……是烏傑尼·格蘭台，這纔安心。還有一次，一個友人告他以妹子病重的消息，巴爾札克忽然攔斷了話說道——「這真好極了，我的朋友。但是現在回到實事，我們不是講的烏傑尼·格蘭台麼？」

★ ★ ★

巴爾札克在文學中，是小說的競技者，是十九世紀前半法國社會環境忠實有力的畫家。並且，他更是資產中人，皮洛特、紐散琴、格蘭台、拉斯梯尼克、拉勃魯旦的階級之無比的歌頌者。……故囂俄在他墓上所寫的話，實在不錯。——「他的一切著作，實

只是一冊生動的光輝的深刻的書。在這當中，我們看到現代的全部文明，混着現實，以不可測知的恐怖，放開步武行動着。詩人名這曰喜劇，但也是可以名曰歷史的美妙的書籍。……」

三 弗羅貝爾

描畫近代的資產階級，在我是奇異的不快。

——弗羅貝爾 (Gustave Flaubert)

關於弗羅貝爾的研究，我們是根據下面的著作……

鮑特萊爾浪漫藝術(巴華利夫人) (Baudelaire: L'Art romantique)

蒲魯石現代心理試驗(弗羅貝爾) (Bourget: Essais de Psychologie contemporaine)

法查弗羅貝爾 (Fagnat: Flaubert)

法萊爾弗羅貝爾的美學 (Ferrère: L'Esthétique de Gustave Flaubert)

愛納堪幾個法國作家 (Hennequin: Quelques Ecrivains Français)

狄博特弗羅貝爾 (Thibaudet: Gustav Flaubert)

左拉自然主義小說家(弗羅貝爾)(Zola: Les Romanciers naturalistes)

他是屬於那對自己的社會環境，對其周圍的俗惡、下流、凡庸，取反叛態度的優秀的藝術家的一羣。巴爾扎克贊美資產階級，甚至對其惡德亦表眷愛，但是弗羅貝爾則以極酷烈的憎惡，一般人對其自己階級所抱的最高的憎惡，嫉恨資產階級。他以其全存在、全信念、憎惡資產階級。這憎惡，在他，是支配他的感情與思想的一種宗教。他曾說——「我所視為下流的一切東西，那便是叫做資產階級。」因為這中等階級的人，凡庸愚蠢，重實利而只知衣食是謀，所以他尤為輕蔑。這種只知自己一身的享樂，在有限的地平線的那方，什麼都不認識的人，他對之表示忌避。所以他對於那路康脫·特·李耳 (Leconte de Lisle) 寄給羣衆的高傲的話，欣然的表示同意。——

Je n'exposerai pas ma vie à tes huées,

Je ne danserai pas sur ton treteau banal

Avec tes histrions et tes prostituées.

(大意) 我不把我的生活曝露於你們的呼聲中了，

我將不與你們娼婦與江湖賣藝人，

在鄙俗的戲場中跳舞了。

但是他逃避到那裏去呢？弗羅貝爾，在這樣的痛斥資產階級以後，他是否投身社會主義呢？不，他因為社會主義沒有理想與物質性，而在地上作幸福的探求，表示反對。

他見到在社會主義中，廢止一切階級，沒有他所確信的精華，且是下層人民的平等，這亦使他決定的加以反對。可是這樣，他還有了什麼呢？那便是象牙之塔。所以弗羅貝爾說——「在一切共通關係都被破壞，社會不外是組織的大盜集團的時代，肉體與精神的利益，像虎狼樣，互相睨視，彼此怒吼，自然只有如世上的利己主義樣，在安適的在自

己洞穴過着生活了。」弗羅貝爾這樣對於政治生活，完全失其興味，遠離了一切社會思

想。「除了自己以外，什麼都不要用心——他說——任「帝政」去幹他的罷，我們來把門關起，由我們的象牙塔，來向高上進，到與天相近的最後階段。在那裏，固然要感覺寒冷。但是這有什麼要緊！我們眺望着燦爛的明星，將不復聞嘈雜的喧聲了。」

但這到底是否表示弗羅貝爾樂於其孤獨生活，表示他以脫離社會生活為滿意的意義呢？則却斷斷不然。他常慨嘆藝術家與社會之間有廣大的間隔，完全沒有精神的共通性，致作家與羣衆之間彼此離反。他不知幾次感到，有一種要下降至羣衆的願望，要進入集團生活中的強力的願望。但是資產階級的黑影常把他抓住，他以其有名的年金，可以單獨的在家中隱居生活。不過他對於自己與社會的隔離，輒常感到苦惱，他曾絕望的說——「象牙之塔，象牙之塔！這樣，仰望着星空！說起這事，在我不是非常容易麼？因此，對於這問題，我不打算多說。可是人們或者要這樣的回答我罷——啊，先生，先生是因爲有稍許的收入，好先生，所以誰都不要了。這事情，我是知道，所以我對於與我相同，及比我更有價值而被苦惱着，被蹂躪着的人們，表示其尊敬。想起了那一切攻擊良善的罪惡，我是常有感到憤激的時候。」

這便是弗羅貝爾的悲劇所在。

★

★

★

人常是完全反映於其作品中，在這裏，我們且來就他的三部小說：巴華利夫人 (Madame Bouary)、感情教育 (L'Education sentimentale)、布華耳與配扣息 (Bouvard et Pécuchet) 加以研究。巴華利夫人不止是弗羅貝爾的傑作，並是世界文學的傑作。這正如 Andromaque 為悲劇的典型樣，這是小說的典型。並且，還是弗羅貝爾以其最大作家之一所作的散文的交響樂。人們至稱他是法國散文的貝多芬，這實不是無故的。他的文辭，如水晶樣純粹微妙，具有難以言說的和諧。他竭力的以求其思想之最善表現。他於文章的聲調，最為講究，常不惜幾次改正其所作。如莫泊三 (Guy de Maupassant) 所曾言：——「他拿起稿紙，舉至與眼齊，一面高聲的朗讀着。他以這樣聆取自己文章的聲律，時時中止以把捉那消逝的音響。他為結合聲調，避去相類似的聲音，常中止甚久，潛心於句讀之間。」而他的結果，到底是值得這樣的苦苦推敲的。弗羅貝爾的散文，實是一值得驚異的事物。

巴華利夫人是描寫地方的資產階級生活的偉著。在灰色單調的根底上浮現着巴華利醫生 (Charles Bovary)、巴華利夫人 (Emma Bovary) 及藥劑師奧梅 (Homais) 三個不朽的人物。巴華利夫人是個受高等教育，在保爾與維爾奇尼的影響下，開始其夢想的人。她具有強烈的、感能的、情熱的性質，及空想的精神，與那愚拙可憐的資產社會中人巴華利結婚。他是一個醫生。她自與結婚以後，四周都是些鄙俗的人們，在鄉間過着非常單調，令人淚下那樣可悲的生活。自此時起，他即有一種漠然的要求，不久更有一種想打開現狀的慾望，最後卒成爲她的全存在。鄙俗愚拙的夫君，只使她感覺不快。她對於他，只有輕蔑與厭惡。「多可憐的男人！唉，唉！是何等可憐的男人呀！她常低聲的嚙着唇說。」此時，她正如姦通之餌。最初，她暗暗的，自己懷着恐懼的戀着書記來登 (Leon)。但是其後來登走了，於是生活的疲倦更深。就在這時，有一個名叫羅道爾夫 (Rodolphe) 的成了她的戀人，當初是他來誘惑她。她尙微微的加以抵抗，但是不久，在二人一同策馬散步的時候，她降伏了。「她低垂着雪白而被無力的嘆聲所充塞着的頭頸，咽着嗓子，遮着面孔，竟完全心神無主了。……四圍都是寂靜。彷彿有無窮的

韻事從樹林中出來。她感到了心臟的跳動，感到了自己的血在她的身體中流着像一道發脹的人乳。此時，她在遠處森林那邊的丘上，聽到一種粗長的叫聲。他默然無聲的，把這當作自己感動神經之最後的顫動似的，像音樂樣靜聽着。」

最後，愛瑪（即巴華利夫人）卒打勝以前單調生活的仇人。她的空想的精神，現在抬頭了。她夢想着欲與情人一同逃走，她把情人比作如拜倫樣的人物。但是不久，她就感到了殘酷的失敗。羅道爾夫原來是實際的，現實的。他在把自己的欲望滿足以後，便任她獨留在無窮的空想的世界中。於是，她打算求慰安於宗教，但結果却是一片疲倦。最後，她卒在路昂遇到了來盎。二人這樣再結了關係。愛瑪成爲肉感的，像毫無壓足似的，吸着煙捲，醉着醇酒，卒做了娼妓。但是破滅來了，她胡亂的借了許多金錢，因爲力不能償，卒自己毒死。她覺得與其回到現實的生活，可悲的田舍生活，還是死的好。

這便是巴華利夫人不朽的姿態。這像大理石的石像似的，立於悲劇的單純中。因了弗羅貝爾的描寫，於是這要求比自己的環境更高，在卑俗凡庸的周圍覺得呼吸也不能，脫去了階級的她的姿態，遂永遠的刻在人間了。

其次是沙爾·巴華利。弗羅貝爾在他身上，把在資產階級中所見到的最可憎厭的一切，加以具體表現。這是聖化的無能，是神化的愚行。他沒有思考與夢想，也沒有意志與欲求，只是作他人所作的事，完全爲一受動的存在。弗羅貝爾在他的覺書中，用美妙的文筆與異常的浮彫，描寫這資產中人的影像。就在這裏，一般人乃見到他對於這種人的厭惡與輕蔑。

關於沙爾（即巴華利醫生）的覺書

內心的俗惡，甚至如謹慎的摺着飯巾，及飲湯的樣子。還有肉體的機能之動物性。冬天穿的毛織衫，白條灰色的短毛襪。用小刀尖以剔牙及削瓶塞而入於瓶中的習性。崇拜妻子。確然的，在與她共寢處的三個男人中，他是最愛她。

沙爾是一個胡塗蟲，他像他所喜歡的愛他的妻子，在她與自己不相遠離時，她是默的熱愛着她，對於她的所言，什麼都相聽從。他是在半睡中過着生活，他反芻着自己的幸福，什麼都不思量，也什麼都不去希望。當她死的時候，他雖然絕望的哭泣了一

番，但是其後，他知道她與來益及羅道爾夫的戀愛，……他還是爲她常常哭泣。以後，他遇着了羅道爾夫，他與之一同到酒舖去。他想起了妻子與羅道爾夫是有好情的，不禁紅起臉來，但是不久，又回復疲倦的常態了。

——我決不怨恨你，他說。

羅道爾夫默然不語。於是沙爾抱着頭以無限懊惱的絕望的調子，聲音嗚咽的再說：

——唉，我已不怨你了！

他的一切可哀的地方，便在這裏……

奧梅正是補足這些不朽的人物的。弗羅貝爾即以他爲型，使人驚異的描寫那法國小資產者的一切愚行，一切虛榮心。「你在有時——他這樣寫給一個友人——可覺得有愚人的穩固麼？愚行是不可動搖的事物。無論什麼與之衝突，都是碎滅。這具有富於堅強的抵抗力的花崗岩的性質。」這個愚行，正是藥劑師奧梅的特權。他脚踏着綠色的皮鞋，頭戴金流蘇的天鵝絨帽子。他的面容常常如很滿意似的。他對於婦女，親切柔和的禮節頗正。他「口浮着微笑，各方面向人道好，黑色的衣服給風吹着脹得滿滿的」

在街上行着。他相信自己是比周圍的東西都好，並且自己以為是個偉大的學者。何以故呢？因為他不僅知道藥品的拉丁名詞，並且還有『蘋果酒的製造及效果，附，關於此問題的幾個新考察』那樣的著作。奧梅又是智識中人而具有藝術的趣味的。他曾經作過一篇關於路昂的『燈塔』的論文，他自己以為這是傑作。又，對於二個小孩，他曾經給他們題過拿破崙及阿太利 (Athaliah) 那樣偉大的名字。這來由，是因為他讀了阿太利，心中大為感動的緣故。他曾經作過長文討論宗教，攻擊教士。這不是因為他沒有信仰，而是因為他的神明是『蘇格拉底、弗蘭克林、福祿特爾、勃蘭日 (Beranger) 及塞服亞助祭宣告的神』。(Confession du Vicaire Savoyard)。但是他至高的理想，却是榮譽團的勳位 (Legion d'Honneur)。奧梅為獲得勳位，什麼事都可以做得出。奧梅這樣屈於權力。他在選舉的時候，暗地為知事閣下大事活動。最後他出賣了自己。他對君主請願，深望能給自己以相當的待遇，對於亨利四世竟呼為我們的仁君。這樣，他到底得了勝利。本書即以這樣的話而告終結——『他受了十字勳章的賞。』

關於奧梅，我們已既講過，現在，只留着智識分子羨慕虛榮那小資產階級性的形態

了。

愛瑪、沙爾及奧梅與這三個人物，同樣在本書中，描寫得非常生動的，有愚妄、拙劣、偏狹、備於一身的勃魯尼琴教士 (Abbe Bourisien)、商人魯爾 (L'heureux)、魯奧長老 (Père Rouault) 等。

小村莊的全部，在我們眼前如生的現着。我們在這裏見到那卑俗單調的生活，那喜樂，那祭典。農事研究會的描寫，簡直是古典的作品。

要之，巴華利夫人是一部強力的大胆的，在寫實的描寫中，為悲劇的純粹的傑作。但是為其最大的光榮的，是因為法律的檢舉。檢事局因為擔心於猥褻的描寫，於是對弗羅貝爾提出紊亂公共秩序與善良風俗的控告。這是與對於鮑特來爾，對於惠特曼 (Walt Whitman) 對於馬利乃底 (Marinetti) 等其他一切的控訴相同的滑稽事情，是常在預防不道德的同一名義下實行着的。後來，弗羅貝爾算是釋放了，但是裁判官却想嚴格的禁止寫實主義，於是對於寫實主義有嚴厲的布告：『在繪畫、性格及地方色彩的名目下，作家不得有表現於其人物的動作言語姿態，並不能以此方法，應用於精神作品及美術

創作，以造成否定美與善的寫實主義，致產生有害人心耳目的作品，不斷的紊亂公共秩序善良風俗。……』但是，如左拉所言，裁判所的判決，却幸而沒有阻止思想的進行。

現在我們來進而討論感情教育。巴華利夫人的事件是在諾曼台地方的一角，而此則範圍更廣。在本書中，弗羅貝爾把路易·腓力（Louis Philippe）治世的末期及第二共和國時代（一八四〇——一八五二年）的全部法國社會生活加以描寫。在平俗單調的生活底下，有無意義的毫無目的的，失其一切力與意志的，動輒失敗的人物。書中主人公弗來特烈克·毛羅（Frédéric Moreau）是個地方的小資產中人，怯弱無有風趣，但以巴黎生活，稍具優雅樣子，藉着遺產過那快樂生活。他與沙爾·巴華利正好一對，不過因為智識稍高，並小說的想像力較富，沙爾比他為優。他的感情教育，由四個女子以行。即已結婚的阿爾諾夫人，弗羅貝爾以非常的純粹與明瞭描寫她的姿態。次之是娼婦羅沙乃脫，金融界的貴婦人唐勃路士夫人，最後則為村姑羅姑小姐。弗來特烈克的戀愛展開於首都熱鬧的生活，尤其是四八年革命的炮火的聲音中。弗羅貝爾在這裏，極巧妙的表現當時

的街市的運動，民衆與國民軍的戰鬥，共和派團體中的生活，及一般青年的氣分。在青年團體中，弗來特烈克的友人特羅利哀舉着如下的祝杯——『我對現存秩序，即稱爲特權、獨占、指揮、階級、權威、國家的一切事物之完全破壞，飲一杯酒！並且要以更大的聲響，把這像這樣的打破，他說着一面將美好的酒杯投於桌上，碎爲片片。』

現在我們來看資產階級的世界。在這裏，弗羅貝爾又表示着階級的卑怯與下劣。中心的人物是大資產的議員唐勃路士。他是政治家、銀行家、投機業者，運用一切策略，謳歌一切制度，只知專心於金錢。他在死的時候，弗羅貝爾把這生活當作所有人心中的結晶，加以描寫——『現在告終結了，這充滿着激動的生活，如怎樣的忙着出入於事務所，整理數字，希望交易，締結契約，還有不知多少的傲語驕辭，愛意巧笑，平身低頭！因爲他生前，對於拿破崙、科薩克、路易十八世、勞動者及一切制度，都喝采歡迎，以像情願出售其身以償樣的愛，愛那權力。』

不論自那一頁，我們看了都會對資產階級發生大的憎惡與辛辣極度的嘲笑。在講到大地主的時候，他這樣的說——『住在那裏的大部分人，至少是奉仕於四個政府的。他

們爲保證其自己的財產，爲除去不安與困惑，或者只由對卑鄙、對權力之本能的崇拜，即可把法國或人類出買。」此等資產階級，他們都是聽了砲火的聲音而戰慄，思爲着將來準備凶暴的彈壓的。於是街市上常有戰爭。——弗羅貝爾這樣實把巴黎街市的沙包上的戰鬥氣分，加以大胆的表演。這是十二月的二日。弗來特烈克問那勞動者的一羣，是否前去作戰。穿着工服的男子對他答道——「沒有任資產階級殺死那樣的愚蠢，總得準備呀！」在這裏，一個紳士怒目的望着他們，自語道——「社會主義的畜生們！這一次要根本斬除了。」

在這戰爭的底面，我們見到如塞內加爾 (Sénégal)，賓沙爾第 (Dussardier) 等社會主義者的若干姿態。但是弗羅貝爾因爲沒有明白知道他們的環境，所以稍嫌漠胡不明。反之，弗羅貝爾對於社會主義的輕蔑，尤其表示於塞內加爾肖像中的輕蔑，却顯然可見。——『他知道馬勃里 (Mably) 穆來里 (Morelly) 富里歐 (Fourier) 聖西蒙 (Saint-Simon) 卡倍 (Cabet) 路易勃郎 (Louis Blanc) 等的社會主義作家。他們爲着人類要求兵營的水準。使人類得享樂於自由之中，或者使之強就於計算台上，而加以混

雜，從這當中造出道德的民主的理想。這具有佃租地與製絲塲的二重外貌，是一種美國風的斯巴達 (de Lacedemone americaine) 在這裏個人是只爲那比喇嘛及 Nabuchodonosor 更全能而絕對無謬，且神聖的社會而存在的。』由弗羅貝爾之意，個人若只是爲社會而存在，便是導於『兵營的水準』的社會主義。

不過感情教育的全部，是具有歷史的價值的。我們這樣，看到了十九世紀中全法國的社會。弗羅貝爾因爲要把這時代在現實性上完全加以表現，會有過長時的勞作，遍訪各地方，閱覽各種圖書，並與各種人物接談。他自己認這作品有大的重要性，一八七一年，他當指示寶伊爾利的廢墟的時候會說——『倘若人能明白感情教育，那末一切事便不會發生了。』這高傲的話殊未免過甚。弗羅貝爾自以爲他的著作，對於歷史的事件都有影響，到底是太誇張了。

布華耳與配扣息是弗羅貝爾所有小說中最奇妙的，並且最多發生抗議與批評的。世人都懷疑這兩個愚拙的好人不知是什麼意義，著者由此到底是想說的什麼。在我們覺得這作品的起源是很明白的。——即第一是他對資產階級的憎惡，第二是人們的愚妄對於

他的蠱惑。著者在這樣描寫那在公司中筆墨生活的五十歲上下的兩個小資產階級。一人是承繼有相當的遺產的。他們都是金利生活者。弗羅貝爾在這當中，酷烈的嘲笑那金利生活者的寄生階級，窮形盡相的描寫那小資產階級的心理。布華耳與配扣息二人的夢想，便如這樣——『他們希望食的是自己養雞場中的雞，是自己菜園中的菜。穿的是自己的木靴，這樣過着生活。我們自己所好的，也許都辦得到罷！我們將任着自己的鬚的生長。』

自從回到田舍的孤陋的生活，他們二人都不知道什麼是好的，他們營着很小的農業。以後，更開始學問。他們研究化學、解剖學、歷史、文學、磁器學、宗教、教育等等。但是他們那狹隘的頭腦，不能消化這一切。不過因為他們是金利生活者，無所事，故仍繼續着他們的『研究』。最後，他們遇到了自殺問題，於是決心想自縊死。但是等到見了那去彌撒的人們，他們便棄去這愚想，成爲敬虔的信徒。他們這樣當人間的一切知識，告其終結的時候，於是回到舊日的工作，在鄉村的家中，備着二張桌子，開始寫那他們手中的一切事。

這隱居的夢想，寫字及機械的工作，便是對於狹隘愚妄的小資產階級酷烈的諷刺畫。但是弗羅貝爾在這二好人中，更把一切愚妄之事，加以擬人化。「啊啊法蘭西！——他這樣的寫——這雖然是我們的國家，但却是無足重輕的。把這來說明罷。因為由淹沒法蘭西的愚行的波浪，由愚拙的洪水，使我覺得像已被沈沒了似的。」

弗羅貝爾所留心注意的，便是對於其周圍的愚行。而愚行之最大的在他看來便是祭神，據左拉說，他對於這事，會繼續的說過有幾星期。如那幼稚的愚妄的圖畫及稀奇的書籍，只由醫者所成的詩，他搜集的頗多。他這樣覺得收集人間愚行的資料是一樁樂事。他在布華爾與配扣息中，描寫那化身於金利生活的二小資產者的一切愚行。這是辛辣苛刻的諷刺。只有由對於這個階級的憎惡，纔使他能夠這樣的寫得出來。

關於弗羅貝爾的研究，我們現在可說告一終結。（註）我們由此知道「以資產階級為生活的人」這形容詞是恰當萬分。沙爾·巴華利、奧梅、毛羅、唐勃留士、布華耳及配扣息，凡此諸人，都是資產階級中人，其愚妄無知，其眼光的狹小，其衣食的崇拜，以及怯懦卑弱，弗羅貝爾都盡量的加以攻擊。但是因為弗羅貝爾自己也是個資產階級，所以

更是特徵的。他固然對於此種主張有過抗議與反對。但這毫無所用。他所由生的階級實在他身上刻着不可磨滅的烙印。我們且來引用左拉的話——「是的，應該就其重大的說

——即弗羅貝爾，實是最優秀而小心謹慎的資產中人。他自己曾屢次的說——他的享樂的考察與獻於著作的全生涯，是可以誇耀的。但是這可並沒有使他對於資產階級加以抹殺，遇有機會輒以其抒情詩的憤激攻擊資產階級的事，發生妨害。」他愛念古代，對於新的風尚、新的藝術、新聞以及民主主義都痛加非難。他不喜歡鐵道，他覺得還是昔日的交通手段好。他把蒲魯東與孔德（Comte）當作妄人，在他的信札中，曾有這樣的話——「我在耶露撒冷曾讀過孔德的社會主義的著作，實證哲學試論（Essai de philosophie positive）。這真是荒謬到了萬分。在這當中，有巨大喜劇脚色的面容與奇異的加利福尼亞。……」顯然是未免言之過甚了。

（註）我們在這裏，把沙蘭坡（Salammbo）與聖安東尼的誘惑（La Tentation de Saint-Antoine）所以除外者，是因為弗羅貝爾由前者想逃避於古代資產階級世界的醜惡，由後者是想逃避於夢想中的緣故。

弗羅貝爾對於列名法國學士院表示拒絕，但在一八六六年，他却受了榮譽團的勳

位。十年以後，因為有些毫無價值的人也受這勳位，於是他不復把勳章佩在身上。他說無聊人也有這勳位，所以他不要這東西了。於是有人說那末當初不是不受的好麼？他這樣就發怒了。因為他感覺到自己的地位的降低。最後，狄博特會巧妙的說——「當追蹤巴華利夫人的時候，像一般以資產階級為生活的人，逃到城砦中樣，弗羅貝爾等逃避於資產階級的安全地。」所以在这上面，弗羅貝爾的態度，決不是英雄的。他給他兄弟的信中，曾有這樣的話——「我們說起來在羅昂地方有家族人等，即我們在那裏有深的根基，故若以不道德的事情攻擊到我，我們應該通知內務部，這是將有損害於許多人的。」

我們這樣可知弗羅貝爾是其社會環境與階級的人物，但却是忘恩的人物。正像宙斯(Zeus)樣，他斬殺父親克羅諾斯(Cronos)的頭。他對其環境表示反叛，他憎惡自己的階級，並且，以其偉大的藝術天才，描寫資產階級最厚顏無恥的惡徒，作成寫實的且真確的圖畫。

巴爾札克是對資產階級表示祝讚，但弗羅貝爾則把這宣告了死刑。

四 左拉

因為要學經濟學，所以常不得回頭讀左拉的著作。我們若以之與他相比時，則不過是素人文士（dilettante）而已。

——仲巴爾脫（Werner Sombart）

關於左拉的研究，我們是根據下列諸書——

鮑維哀左拉的作品（Bouvier: L'Œuvre de Zola）

勃耶法國的社會小說（自然主義小說）（Brun: Le Roman social en France）

顯納維爾愛米爾·左拉（Chenneviere: Emile Zola）

鮑爾·路易巴爾札克及左拉的社會型（Paul Louis: Les Types sociaux chez Balzac et Zola）

馬雪斯左拉怎樣作小說（Massis: Comment Zola composait ses romans）

路那爾現代法蘭西研究（自然主義）（Renard: Etudes sur la France contemporaine）

路特現代之道德觀念(愛米爾·左拉) (Rod: Les Idées morales du Temps present)

綏伊哀爾愛米爾·左拉 (Seillière: Emile Zola)

左拉與巴爾扎克同樣可以如下的說——「我所寫的是全社會的歷史。」他以其創造的巨量生產與對於現實的熱情和結合的可驚的才能，在其作品中，把「第二帝政」時代全部法國社會加以表現。他依着預先定好的計畫寫作，以其無窮的才能漸漸創造與其自己的社會相似的社會，他熱心的勞作着。自一八六一年至一九〇二年間，他公布了四十七冊，都是不知有幾百萬部的傳布於法國及各國的。

『書籍——斯丹達爾 (Stendhal) 說——是散步大道時的鏡子，有時在你們眼前映着蔚藍的天空，有時則映着街路的泥土。』

這樣，反映十九世紀後半法國社會的天空與泥土的鏡子，我們要說：只有左拉的路康·馬格爾 (Rougon-Macquart)。我們在這裏，看到以異常的明白所描寫的經濟的基礎。即一切複雜的機構，日益擴大的鐵道網，巨大規模的機械的應用，繼續擴大的商

業，及與產業的發達相伴的勞動大眾的窮乏，凡這些我們眼前之所見的，都是發展期中
的資本主義社會的現象。故我們如欲研究資本主義社會的經濟，左拉的小說實是不可不
讀的。

在這根底上面，有左拉以其異常的才能所描寫的種種階級的型態，大羣的人物在活
動着。各種人物都在其環境中，而在這裏，展開其熱狂的活動，並把周圍的人們的思想
與傾向，加以象徵化。我們這樣可以分別出金融界、工業界、商業界、勞動者、農民、
僧侶、藝術家、小資產階級的環境，到處可以看到左拉當時法國社會正確的樣子，及在
作品中的時代的直接的反映。『第二帝政』是金融醜史，放縱腐敗，極端投機的時代。
在黃金 (l'Argent) 中，我們見到稱為沙喀爾 (Saccard) 的阿里斯梯特·路康的近代
投機業者與金融業者的完全的典型。小說中敘述金錢，描寫投機業者、銀行家、高利貸
的最初的形態者，是首推巴爾札克。但當巴爾札克時代，資本主義在法國正開始發展，
因此，巴爾札克至多只能有紐散琴、高蒲薩克，格蘭台那樣的描寫。但是自此以後，時
日遷變。左拉的時代是交易所活動的時代，是普遍於全世界的投機及巴拿馬醜史時代。

故在這樣的背景中，有沙喀爾那樣巨大的人物。證券交易所，是他有利的環境，他的生活，則展開於奇異的金融陰謀，股票投機與大規模的欺詐中。此有力的金錢操縱者深知貨幣的力量。『看罷——沙喀爾叫着說——你所繪的那個卡爾美爾山谷！所有的只是石塊與乳香樹。但是！一旦發現了銀礦，先就有了村莊，接着就有城市。……於是砂灘的港口，以我們的修築，有堅固的堤防。從前連小舟也不往來的，現在大的輪船也來碇泊了。……還有那荒蕪無有人居住的曠野荒地，現在通着鐵道，熱鬧起來了。……正是這樣！田地是開闢了，道路運河都有開通，新的都市便這樣產生。正如在貧血的血管中，現在流着新血，病人的身體，現在復活了。……是的，因了黃金的力量，成就了這樣的偉大。』

沙喀爾把報紙與宗教收為自己的所有。他是巴黎不可動搖的支配者。但是却有破產的襲來。最後，他卒為他敵人宮兌爾曼的藏金所打倒。在恐怖的鬭爭之後，他失敗了。在這裏，他喪失了幾百萬的金錢，接着又有其他金融的破綻。我們這樣在這金錢的苦戰中，看見馬克斯的弟子喬極·蒲希 (Sigismund Busch) 所夢想的將來的社會及世界集

產主義的組織。

婦人的幸福 (Au Bonheur des Dames) 中之奧克泰武·穆雷 (Octave Mouret)，表示着第二帝政時代的商業界。我們若以之與相並似的巴爾扎克的人物，塞查爾·波洛特來加以對比，可知巴黎的商業是已大有進化。現在，小商業日就夷滅，占領顧客的是那些大百貨店。如『婦人的幸福』那樣的大百貨店，實是極微妙複雜而具有巨大結構的真正『近代商業之巨大殿堂』。穆雷，他是優秀的商業組織人才的典型，以偉大的魄力，幹那危險的交易與投機。因為成功，百倍了他的財產。他的店舖，分作三十九部，在巴黎備有六十駕的汽車，交易至八千萬，店員達三千人。當第二帝政時代，此種企業實達於頂上。

至描寫工業界的情形的則有求米那爾 (Germinal) 與勞動 (Travail)。工業自人間喜劇以來，經過深刻的進化，在第二帝政的治下，已既有強力的股份公司的發生。求米那爾描寫獨立的資本家與股份公司的鬥爭——結果是後者占勝——實明白的表示其進化的經過。

格來各爾 (Grégoire) 與特姆蘭 (Demenlin) 正是工業家的典型 他們要求有強力的政府，他們以為勞動者若不儉約是一樁惡德。在勞動中，白求蘭 (Boisbelin) 是個大資本家。他在交易所中雖然失敗，但即其所餘的財產，已儘足以經營巨大冶金工業。要之，第二帝政時代的金融業者，商人及工業家的社會的典型，實以左拉而有正確的描寫。

由家事 (Pot-Bouille)，我們乃進於資產階級的內生活，並且使人想起弗羅貝爾對於資產階級的攻擊，想起他對於這階級的永遠的反抗，及最不知恥的惡德的描寫。左拉是否與他一樣呢？則在文學的資料 (Documents littéraires) 中，他曾這樣的說——『五十年來，一般人對於資產階級不是非常憤慨麼？對於這無用的人們不是想盡量的加以謾罵，加以攻擊麼？資產階級是醜惡的、是愚妄的。這沒有門第，沒有名譽。因此，是應該加以絞殺，在言語上亦加以廢止，並且，不承認這是具有研究描寫的興味的東西。』

但是，此資產階級的擁護，純粹是非事實的。何以故呢？因為小說家事是對於支配階級的慘酷的敘述。左拉在這裏，表示資產階級家庭生活的崩壞，資產階級中所傳布

的腐敗，還有由奸通而爲公然的婚姻，在偽善下所日以消滅的道德等等。同時在獸人 (La Bête Humaine) 中，左拉以之攻擊以金錢爲上下的司法。老總統格蘭姆琴 (Grandmougin) 是個下流的人物，他奸了自己所保護的女郎，而預審判事杜尼色爾 (Denizel) 則以此事件不利於政府與資產階級加以掩沒消滅。最後，一個名叫卡米拉木德 (Carmy-Lanotte) 的官吏則更把自己所有的文件，加以毀棄。又，在歐奇納路康閣下 (Son Excellence Eugène Rougon) 中，左拉描寫政界的腐敗，有權力者之奇怪的交易，卑鄙的昇官手段及金錢的萬能。

現在降低一層來看巴黎的肚腹 (Le Ventre de Paris) 中，所描寫的小資產階級的心理。這心理，由美貌的肉舖主婦李沙·苦尼 (Mme Lisa Quenu) 而表現出來。『來講我們的政策罷——她依着兄弟弗羅蘭的革命的計劃說——這是一般正經人的政策。我們之所以能好好的做着賣買，安穩的過着生活，聽了槍砲聲音毫不驚惶的安睡着，這是要感謝政府的。一八四八年不是一點也沒有意義麼？格拉特爾叔父是個好人，他把那時的帳目給我們看，但是蝕本了六千法郎！自所謂帝政以來，萬事順利，什麼都能賣得出去，

……不論那一個政府，總是相同的。人不不論是擁護那個政府，總之，是因為有必要，所以始援助其他政府的。要之，年老之時，都是想賺錢而安寧的藉金錢利子以生活的。」這實是表示小資產階級心理的適例。

至於勞動的世界，則我們在左拉的作品中，亦可見到此種表現。例如在求米那爾、小酒舖 (*L'Assommoir*)，及勞動中，我們所見到的只是工業勞動者及礦山與鐵廠的勞動者。從這當中我們看到他們的貧苦困難及每日煩重的勞役，看到住於巴黎的小屋及礦山地方的廢屋中之勞動者羣。並且，還可看到已具有階級意識，開始結合於國際運動組織 (*Internationale*) 的無產階級。『這本書——據綏伊哀爾 (*Ernest Seillière*) 對於求米那爾的意見說——便是宣傳共產主義的作品，雖然其中含有可說是半公平的幾分反動。』這未免言過其實了！左拉因為對於無產階級的生活，具有描寫的勇氣，於是人們遂想以宣傳共產主義那樣的形容詞加於其上。

左拉以高妙的寫實主義，把礦工非常的貧困，及使他們非起而反叛不止那樣殘酷的榨取，加以描寫。在法國文學中，我們見到巨大的罷工事件，這怕是最初。這雇主與飢

餓的勞動大眾間的殺人的紛爭，這充滿着苦惱的太事件，在我們的記憶中實是深深的殘留着。左拉的藝術，在這裏是到達了頂點。男男女女，唱着馬塞歌，這走過田野的勞動大眾的情形，使我們禁不住想了起來：『在這世紀末的血腥之夜，使一切人都不可抗的爲所驅引的，是革命的赤色的幻想。是的，一天夜間，被解放的民衆，是這樣在道上奔馳着。他們浴着資產階級人們的血，從破毀了的金庫撒着金錢。女的爲着呼叫，男的爲着吞噬，他們具有狼樣的口，這可恐怖的羣衆，同樣襁褓污臭的羣衆，實以野蠻人所橫溢的壓力，掃蕩陳舊的世界。』在求米那爾中，我們更看到社會主義及無政府主義的宣傳家，愛迭英納 (Etienne) 與斯維林納 (Souvarine)。最後，礦工，以愛迭英納爲首離去伏爾，但是雖然這樣，却仍舊不失其更好的未來的希望。『人們是繼續的起來，在田野中漸次萌芽的，燃着復仇之念的黑色軍隊，正爲未來世紀的叛逆而日長成。這萌芽，也許不久將使大地爆發罷。』

與資本家及勞動之世界相並，其他的社會型態與環境，則在路康馬格爾中有其表現。例如土地 (La Terre) 中，這描寫蒲斯 (Beauce) 的農民，因爲他們有想增加其小

的土地的唯一的欲望，遂致成爲像疾病的癘一樣。當第二帝政時代，法國農村的全部生活，及充滿於動物的、貪婪的本能之困苦生活（左拉所寫似不免過於誇大），我們都可在此農民小說中，見到其表現。此外，如描寫僧侶的環境的則有普拉商的征服（*La Conquête de Plassans*），描寫藝術界者則有工作（*L'Œuvre*），同時在娜娜（*Nana*）中，則我們可以見到娼妓的生活。

要之，十九世紀後半法國的社會環境，我們都可於路康·馬格爾中得到其廣汎而明白的完全表現。左拉這樣在毫不間斷休息的二十五年的勞作以後，當一八九三年他的所著最後第十九卷巴斯格爾博士（*Le Docteur Pascal*）中，會有這樣的所見——「唉唉！……這是一個世界，一個社會，並是一個文明。全生活在消失一切的鐵工場的勞動與火中，共着他的好與壞的表現，即在這裏。……」

但是，全部社會的情狀雖由路康·馬格爾而得到表現，這可不是由於左拉的想像，我們須知道這完全是由他對現實的熱烈的探求。他研究他的時代，並對人間與事物加以仔細的觀察。『當要寫作新的小說的時候，我所要處理的材料，如山樣堆着。我與那些可

以接觸得到的人談話。我並且外出旅行，我去考察人情風俗及家庭。」左拉在寫土地以前，曾在蒲斯住了一個夏季。同樣，在寫米那爾以前，他在安善礦山住過一月的時間。他爲了寫羅馬的小說，在這永遠之都，曾有長時的居住，而爲了寫巴黎的肚腹，他曾巡歷市場各地，無晝無夜的觀察其活動。他與醫生去談話，到洗衣女的家中，或者往訪木工與石工，彼此交談。所以雖然是那樣被人非難嘲笑的他的『自然主義』，卒且於全戰線而得到勝利。路康·馬格爾不但是閩動世人的小說，並是一部歷史，一部記載十九世紀後半法國的深刻的歷史。

左拉與弗羅貝爾同樣，常給人視爲不道德的作家，責他是專寫穢褻情事，作淫蕩小說的人。如路乃·杜米克 (Rene Doumic) 在其所著法國文學 (Littérature Française) 中，謂左拉的一切小說都是不可恕的粗野卑污。關於這事，世人之同抱此見解者，曾有一則故事。有一天，左拉去訪問一個做了父親的友人，見了桌上有娜娜與土地，便憤然的說道：『什麼！怎麼事！把這樣的書帶到有女孩子的家中來麼！』

這故事，正表示左拉在德行上有極高的感情，因此對於青年的教育抱着極道德的觀

念。至於所謂不道德的反對意見，則高第哀的話，我們覺得正可以資返答——『時代，不管他們對之作怎麼說法，都是不道德的。……書籍是依着風尚而來，風尚不是由書籍而成。故由「攝政時代」（一七一五至一七二三年——譯者）乃產生克來皮熊（Crevillin）而不是由克來皮熊造出攝政時代。蒲捨（Boucher）的小牧羊女，使之化粧而羨妖淫的服裝者，乃因為游蕩的女郎們都艷粧淫服的緣故。繪畫是依了模特兒而作成，不是模特兒依繪畫而作成。……要之，書籍是風尚的產物。』這實是我們的見解。（註）

（註）關於這事，鮑特來爾曾有如下的話——『常常說不道德的或不道德，並主張藝術上的道德性的資產階級的一切妄人，實使我不禁想起五法郎的娼妓路易絲·維爾第婦。她有一次同我到羅佛爾去，她面孔紅暈的遮掩着，始終牽着我的衣袖，在不朽的畫像面前，她問我說：這樣穢褻的東西，何以能公然的陳列出來。』——（鮑特來爾我赤裸裸的心）

我們這樣對於左拉作品的研究，可說告一終結。由我們之所見，人間喜劇若是十九世紀前半法國社會之文學的綜合，弗羅貝爾的感情教育若是一八四〇至一八五二年的社會之文學的綜合，那末左拉的路康馬格爾便是十九世紀後半法國廣汎而生動的綜合。

這三個小說家，由小說的創作而寫成歷史家的作品。由巴爾札克、弗羅貝爾、左拉三人之所作，使我們知道大革命前後的全部法國，經濟的、社會的、政治的及社會意識形態的法國。



第二章 戲劇

劇的情緒的根柢，是人對人的共感。

——聖·馬克·奇拉爾丹 (Saint-Marc Girardin)

一切文學的樣式中，其對於人間，最有直接的影響，最能激動到靈魂的深處的是戲劇。在恬靜的室中，明燈之下，讀着小說詩歌，或者觀那具有肉與骨的真實的人間，在舞台上的扮演，於是同情於他們的運命，隨着他們的歡喜苦惱而為歡喜苦惱，但在這裏，二者却有不同。在演劇時，感動我們的可不是觀念。從舞台上侵襲於全部觀衆的是一種情熱。觀衆因了主人公對其慘酷的運命的鬥爭而有情感的遷變，或對之表示深的同

情，或爲其破滅而泣下，到了最後，他與所愛之女結婚，於是爲之吐安心之氣。卽如喜劇，在輕鬆的微笑或鬨堂的大笑中，亦常含着我們對主人公的共感。當戲幕既揭，我們就不知不覺的移身於想像的世界，自此以後，我們是完全置身於舞台之上。演劇實是現實的最強力的幻想。斯丹達爾在所著拉辛納與莎士比亞中，曾記有下的事實「去年（一八二二年八月）在巴爾底莫劇場的兵士，看到此悲劇的第五幕，奧塞羅將要殺特斯特莫的時候，他高叫道：「我在這裏，難道任尼格羅的惡徒殺白種的女郎麼！」一面兵士卽發槍擊斷奧塞羅那伶人的手。」——（斯丹達爾拉辛納與莎士比亞）。這便是戲劇所給與的幻想力。又赫爾肯拉脫（Herckenrath）所記，有這樣的故事——「荷蘭勃拉般特地方某小鎮，演着流血的戲。殺人的事繼續演了好幾次。在和平無事的演過二三次之後，良善的市民再也不能忍受了，他們因是一舉跨上舞台，叫着「流血的事太多了！」使演劇停止。這是一個目覩者告我的事實。」——（法蓋古代劇近代劇）。由這二件奇異的事，我們可知演劇，其給與我們的現實生活的幻想，並對於我們的影響爲如何了，斯太爾夫人在其所著日爾曼（De l'Allemagne）中有如下的話。雪爾來爾（Scheller）羣盜（Bri-

gands)公演的結果，有幾個佩服盜魁的行動的，於是決心欲效其所為，他們竟因此背叛社會，為過盜賊的生活，隱身於森林之中。而孟德斯鳩因了克來皮熊(Crabillon)的綏米拉米斯(Sémiramis)與阿脫來(1'Atree)會說，這使他投於「酒神的陶醉中」。又據霍拉斯(Horace)，因為悲劇曾有使一個觀客成為狂人的事。

演劇把有野心的、嫉妒的、戀情的、或復仇的主人公的生活，顯示給我們，使我們發生熱情。在演劇中，很少以善良的人為對象的。何以故呢？這因為道德是枯燥無味且使人疲倦的事。關於這個問題，法蓋曾有巧妙的解說——「什麼事都沒有」(Il n'y a rien à dire) 這句極普通的法語，諸君想來都知道。這是「一切都順利」的意思。因為實際上若一切很順利，自然什麼事都沒有了。幸福的人是沒有歷史的。」——(見法蓋前揭書)。幸福的人的生活，即在舞台上，也是灰色而單調的。而偏重理智的戀愛與家庭的幸福，同樣，也是非常無味。因此，所以戲劇作家之所着筆，特別是惡德敗行，熱情歡樂的事。當此之時，大眾受其吸動，引起深的注意，而對他們所愛的人物表示共感。「大眾是——福祿特爾說——常反對非主人公的夫，而同情於為戀人的主人公

的。』要之，舞台是反映人間情熱的鏡子。

現在，我們要來講經濟的及社會的諸條件，究竟在演劇中有怎樣的反映。但因此故，我們要先來研究演劇的起源。演劇在原始民族是直接從他們的經濟生活所迸發而出的事物。初期的舞台表演，大抵都是默劇 (pantomime)。在這裏，跳舞占着最重要的地位，表現民族生活的情况。例如狩獵民族，其所表現的是狩獵或動物的生活及習慣。而遊牧民族則其表演多為家畜的生活，農業民族則為田中的勞動、播種及收穫等。此等默劇，都是具有盛大的性質，展開於月光之下。參加其事者為種族的全部。在極長久的時期間，演劇都是動物默劇的性質，經濟生活上占有最大地位的動物，亦常出演於舞台。如在希臘，山羊是最有用的動物，所以由此產生 *tragedie* (悲劇) 的名詞 (*tragos* 即雄山羊之意)。惟為認識演劇與種族生活的關係的明確的概念，我們要在這裏引用以狩獵為生活手段的澳洲民族關於默劇的敘述。——『指導一切的會長，以說明之歌詞伴着默劇舞台。默劇的表演，大抵在照着巨大火炬的森林曠地中，當着月光的下面。樂隊由約至百人的女子組成。觀衆的土人有五百光景。最初的場面，是為尋食草料而從林中出來

的一羣動物。這是由黑人的優伶扮的，模倣得非常巧妙，關於各種動物的動作態度，具着滑稽的忠實。如或臥而食草，或立而以角觸其後足，或則與其雌相親，還有以自己之頭與其雌之頭相並，而彼此嫗着的。牧歌的戀愛詩這樣繼續了片刻，於是開始第二場面。有一個黑人出現於舞台，此時，觀衆的土人莫不非常用心，大家走近那動物羣。當他們走得甚近的時候，有二匹動物中槍而倒，一時觀衆就陽氣的喝着采。——（格羅色

藝術的起源）

這樣，可知演劇在原始時代是反映着諸民族的經濟生活的。但是其後漸以文明的進步，此種反映遂由直接而成爲間接的。到了今日，舞台是我們的社會生活，我們的興味，我們的感情以至思想的鏡子，這忠實的反映着我們的風俗習慣。劇曲作家亦求自己所著適合於民衆的趣味，因爲不如這樣，他的戲曲便將失敗，或爲觀衆所不能理解。這樣，各種民族都有與其趣味最能適應，並最能反映其心理的獨特的劇本。「勇敢而殘酷的民族——盧梭關於演劇的一封信中說——喜歡那剛毅沈着的殺人或危險的戲。凶暴激烈的民族則愛流血戰鬥與猛烈的熱情。享樂的民族喜歡戀愛與禮儀。輕浮的民族則喜冗

談與滑稽。Trahit sua quemque voluptas (總之人心不同各如其面)，欲使他們喜歡，則能够滿足他們嗜好的演劇，實是必要。……舞台便是在萬人心中具有原本的人間情熱的圖畫。」——(盧梭致達倫倍爾論戲劇書)。

★ ★ ★
我們因為要證明經濟的社會的諸條件對於演劇的影響，現在敢就莎士比亞的劇本，大革命前的法國戲劇，小仲馬的戲劇及易卜生的戲劇，來加以一番研究。我們這樣將在各處見到社會環境的忠實的反映，及階級心理對於劇的生產之極強的影響。

一 莎士比亞

莎士比亞除了他服務的宮廷的狹隘的地平線，他不曾舉目望過以外的世界。……

他除了王室或貴族的環境以外，想不到以怎樣的場面去達到悲劇的尊嚴。

——阿奈斯脫·克羅斯比 (Ernest Crosby)

參考書——

李莎士比亞與近代舞台 Lee: Shakespeare and the Modern Stage)

斯伊般莎士比亞時代 (Swinburne: The Age of Shakespeare)

泰納英國文學史 (Taine: Histoire de la Littérature anglaise)

托爾斯泰莎士比亞 (Tolstoi: Shakespeare)

我們已經說過舞台是反映全集團生活的社會生活的鏡子。在社會上，以亘着數世紀的鬥爭所造成的彼此殊異的階級心理，既是占有最重要的地位，故同樣，此難以磨滅的烙印，亦必深印在舞台的生產上。所以最偉大的劇作家，雖其外表是飛翔於人間生活之最高處，遊神於理想的雲中，但其根柢却在這樣的階級心理中，而他們的劇本亦不外是此階級的意識形態的反映。

就莎士比亞言，自然不能外此。一般人或以爲這樣偉大、這樣世界的天才，其作品中，必是包含有全社會，必是表示着一切階級一切職業之社會的典型的。並且，他們也許以爲莎士比亞必是從一切社會階級求其戲劇的主題，由此以闡明貴族、資產者或平民的熱情、醜行與失敗的。

但這是無上的錯誤。何以故呢？因爲當莎士比亞的時代，貴族支配着國內，獨占有物質的富與精神生活，並且給與詩人劇作家以範本的，又是貴族中人。因此之故，所以占有伊麗瑟伯時代的舞台的是貴族。在哈姆雷德 (*Hamlet*) 李亞王 (*King Lear*) 求利 斯·凱撒 (*Julius Caesar*) 奧塞羅 (*Othello*) 羅密歐與求利愛脫 (*Romeo and Juliet*) 馬克倍次 (*Macbeth*) 安東尼與姑婁巴 (*Antony and Cleopatra*) 等中，莎士比亞所描寫的大抵是王室及貴族的宮廷，而主人公則多爲王、凱撒、王子、大臣、大使、貴族、騎士等。要之，莎士比亞的戲曲，就歷史的以言，是貴族的戲曲。

固然，在他的劇本中，我們也可見到其他階級的代表人物，但此等主人公多是在於上層階級。只是在溫特沙的快活主婦們 (*The Merry Wives of Windsor*) 中，莎士比亞

算完全描寫資產階級。但是他把資產階級加以滑稽化。他所心好的環境，到底還是王與貴族的宮廷。這一點，便是爲其悲劇的根柢的有價值的事物，但一般人對於當時資產階級何以不能上演於舞台，却不知其故，同時，以爲這是由於他們沒有高尚的感情。我們須知當時，實不止莎士比亞是貴族的贊揚者。如與他同時代的鮑蒙 (Francis Beaumont) 弗來察 (John Fletcher) 都是與他的主張相同。在他們的戲曲的序幕中，先表示一個資產階級中人。這走上舞台，因爲演劇向來都演的貴族，於是宣言現在是爲都市商人的榮譽而作戲曲的時候，代着貴族的主人公，他希望有個好的雜貨商的主人公。由不知分辨愚妄的倫敦商人所成的大部分觀衆，聽了這話，便叫呼起來。

這事情，在貴族像君主樣支配舞台的時代，實具甚深的意味。『何以故呢？因爲王子是天照着其自己所造的模特爾』，莎士比亞會借着西蒙尼達斯王 (Simonides) 的口這樣說過（見“Pericles”）。貴族是超於平民以上的人種，即是改變粧束，而由其態度表情，亦可以認識出來。因此，從僕們能够認識科利阿藍高貴的姿態。在亨利八世 (Henry VIII) 中，華爾綏 (Walsley) 大僧正出身極爲卑賤，是屠夫的兒子。但他却像這是

奇恥大辱似的，幾於不肯說明其出身。又在亨利四世(Henry IV)中，莎士比亞描寫貞德(Jeanne d'Arc)的容貌，因為她沒有屬於王室的榮譽，她不過是個鄉村女郎，所以對她加以非常的侮辱，並最粗野的唾罵。

莎士比亞對於民衆的態度實最冷酷，凡有機會，輒表示其愚劣、動搖、憎惡、復仇的感情。他這樣不但沒有理解下層階級的苦痛，並把他們看作「愚妄者羣」、「污穢氣息的賤民」、「惡者之羣」、「賤民的烏合之羣」。他借着科利阿藍對於羣衆這樣的說——「狂吠的獵狗們，這氣息，同有毒氣的沼中的臭氣樣，使我憎惡。至他們之所愛好，則我覺得是與濁污空氣的暴露的死骸樣。……」又在求利斯凱撒中，護民官馬爾爾斯(Marullus)這樣的叫——「愚蠢的民衆，比沒有感覺的石頭還要愚蠢！」凡此，也即是莎士比亞的意見。

所以支配莎士比亞的一切劇本的是對貴族的頌讚，對其他階級的輕蔑。在社會下層形態的評價上，他是完全由貴族的見地來立論。我們來看他對於下層階級的描寫——牧人科林(見“As You Like It”)說道——「老爺，我只是個勞動者。我以自力求我自己

的衣食。我不恨誰，也不羨慕誰。我欣幸他人的幸福，我忍受自己的不幸。但我覺得很可自傲，我望着我的羊在吃草，我的羊在吃着乳。」這是被壓迫者的理想：什麼人都不恨，只以自己主人的幸福而欣喜，而對於自己的不幸則視為天命加以忍受。

所以莎士比亞，如一般人所常言似的是民衆的戲劇作家，實在却相距甚遠。不過就其爲如哈姆雷德、奧塞羅或馬克倍次等永傳於世的若干典型的創造者，就其描寫人間情熱、嫉妒、復仇、戀愛等的藝術而言，他是不朽的。但是到底只是一個貴族的戲劇作家而已，因爲他所愛的是描寫支配階級的貴族的環境，如資產市民及民衆則爲他所深深的輕視。他只知道自己的階級，把這公諸舞台，視爲可以讚美的東西。

二 大革命前之法國戲劇

參考書——

喬來斯社會劇(選集) (Jaures: Le Théâtre social)

拉爾美莫利高的喜劇 (Larroumet: La Comédie de Molière)

泰納現代法蘭西的起源(舊政體) (Taine: Les Origines de la France contemporaine)

泰納藝術哲學 (Taine: Philosophie de l'Art)

脫留克琴拉辛納 (Truc: Jean Racine)

十七世紀後半及十八世紀之法國戲劇，是表示社會構造上所生的深的變革的顯著的記號。當時的社會，分爲貴族及第三身分 (le Tiers-Etat) 二階級，彼此隔着不可逾越的界限。貴族掌有政權，以甚深的嫉妒保守其特權，這樣造成了路易十四宮廷之華美。與之相對立的是資產階級，一天天的有能力的發展，把物質的財富集於手中，於是在精神方面亦漸抬起頭來。粗野的寶爾加來 (Turcaret) 的子孫，現在受有優良的教育與訓練，成爲學問文學的人。換言之，即有一新的階級，現在開始向政治的權力上昇。

路易十四宮廷中，貴族最後的輝光，在高爾乃與拉辛納的悲劇中實巧妙的反映着。『其一般的筆法——泰納說——只求能合王侯廷臣之意旨』。凡是殘虐暴行，呼號呻吟

等，都因有害慣於沙龍的優雅的觀客之感情，作家輒加以隱匿。由這同樣的理由，故排斥那容易激動的感情，一切只求其合於和諧的韻律，為巧妙優雅的對話。悲劇的主人公，多為宮廷中人如君王、公主、后妃、王子、大使、大臣等，都是高等而優雅，婦女則嫻靜不失其名門氣度。所以如伊坡里特，勃里太尼口斯，法陀爾及阿太利，他們即在感情激發之時，也是保持着沙龍的語調，即在動氣發怒之時，也是優雅高等的辭句。

這是貴族的文學，若不是由此優雅的秀圍氣，是不能產生出來的。這是在路易十四的保護羽翼下所發達的文學。路易十四即在吐其極端的唾罵之時，我們亦只能見到如下的話，可見其優雅的精神了——「你所說的，完全是平民的樣子呢。」

但是平民雖為王室所輕蔑，却一天天呈着可驚的活氣。從這當中，產生了異常的人物，具有發揚的精神。例如盧梭是貧苦的鐘表師的兒子，達倫倍爾（D'Alembert）是個棄兒，馬爾蒙退爾（Marmontel）為鄉村縫工之子，福祿特爾為公證人之子，而蒲馬爾捨（Beaumarchais）實為鐘表舖的小孩。第三身分這樣漸從長眠之中醒覺，意識到自己的力量，主張自己的要求。於是在政治上，及意識的領野上開始與貴族的爭鬥。莫利哀

的喜劇與非卡羅的結婚 (*Le Mariage de Figaro*) —— (蒲馬爾捨作——譯者) 已既預示着其後一七八九年巨大的戰鬥，說起來這實是大革命的序幕。

現在假定有一個貴族，在激賞奧來斯脫 (*Orestes*) 巴耶粹 (*Bajazet*) 安特羅馬克 (*Andromaque*) 之後，看到了莫利哀的喜劇的公演，他看到其中如克利沙爾 (*Chrysale*) 奧爾根 (*Orgon*) 哈爾巴康 (*Harpagon*) 等，這些戲劇中的人物，都是有獨自的道德，資產階級的道德，並且民衆的率直的言語態度。貴族見了這樣的戲，他自然要覺得可憎，因了不快，於是憤然的外出的。

鮑愛羅 (*Roileau*) 描寫莫利哀爲貴族所歡迎，其情形有如次：——

L'ignorance et l'Erreur, à ses naissantes pieces.

En habits de marquis, en robes de comtesses,

Venaient pour diffamer son chef-d'œuvre nouveau

Et secouaient la tête a l'endroit le plus beau.

(大意)「無知」與「誤謬」，是他新出的戲曲，

穿了侯爵的衣服，或者伯爵夫人的裝束，

爲了詆毀他新的傑作而前來，

在最佳的地方搖着頭。

巴黎資產階級出身的莫利哀，他與高爾乃及拉辛納相反，他所公演的是自己階級的形式，所巧妙的描寫的是自己的環境。當他的布爾喬亞·琴梯姆(Bourgeois gentilhomme)公演於宮廷的時候，一般貴族覺得若長看此等下等的商人模樣，對於自己的體面將有妨礙。但是路易十四却覺頗有興味，他對此喜劇詩人說——「莫利哀，像你這樣有趣的戲，是以前未曾有過，你的戲真好極了。」

但是莫利哀不只描寫其自己的階級。他甚至對貴族加以痛烈的攻擊。在凡爾賽即與(Imromptu de Versailles)，他以非常的大胆，嘲笑當時有力的人，明白的宣言——「侯爵是今日喜劇的丑角。從前凡是一切喜劇，爲使觀衆發笑，都有丑角打諢，同樣，我們現在的一切戲劇，爲使賓客快活，所以有滑稽的侯爵。」

這樣的宣言，在從前是沒有的，因此，爲莫利哀嘲笑之的那些可憐的侯爵，自然

不免心存憤怒。但是特有強力的王室的保護的莫利哀，却並不干休，繼續的在泰爾脫夫 (Telford) 中，加以揶揄。這影響非常之大，使僧侶全體都起了憤怒，拉莫尼大僧正爲此，送了激烈的抗議。巴黎的一個司祭，直接對王控訴莫利哀，說他是「過去千百年間所未會有的最不敬的人，並且是目無上帝，肉體而穿着人的服裝的惡魔」。但是路易十四在五年的禁止以後，仍許其公演。想起了王的像霹靂樣的對貴族的自由主義，我們只須來看拿破侖一世的話，就可明白了。——「這戲曲倘若是在我的時代作的，那末我將不許其公演。」

華佛那爾 (Vauvenargues) 的見解，在這時代，是非常可注目的。抱着貴族理想的這位道德家，對於莫利哀的才能，雖有正確的評價，但他對於以資產中人物演於舞台，却加以非難，說戲劇主題大粗野下流了。「莫利哀——他說——取材未免過於卑下，我覺得這是可以非議的」。他並且責其不應不用沙龍的言辭，而用平民的俗語。他斥這是「奇怪不相當的表現。」

這滿是才氣的對於貴族的叛逆，到大革命時，加懋·但姆藍 (Camille Desmoulins)

把莫利哀尊爲先驅者，並稱爲完全的雅各賓 (un jacobin achevé) 乃正確的始爲人所認識。

以後，蒲馬爾捨繼續着莫利哀所創始的工事。資產階級的抗議，因了他的劇本，遂具有更強力充分的表現。

他在所著戲曲二個朋友 (Les Deux Amis)，即對貴族表示不滿，其中一人這樣地叫道——『著者定是個舊衣舖的小孩，對於農場助手優於商人的地方，什麼都不能見到。他去探望法國舞台上所表演的貴族朋友。在商店的內裏。』對於這話，蒲馬爾捨勇敢的回答說——『唉，紳士先生！至少，假定的事，須從非不可能的地方說起。倘若從圓窗宮或華馬車來說真的朋友，則你對於著者將更可笑呢。』

非卡羅的結婚是說的更爲深入。因爲其中所述，是封建制度最可厭的特權，在這巧妙的喜劇的形態之下，含着對貴族制度痛烈的諷刺。非卡羅嘲笑支配者，非難他們選擇職官的方法說——『爲填滿空職，於是有計算之官的必要，而當這地位的是位跳舞家』。又，他對於官職的賣買，非常憤慨——『所謂賣官鬻爵的事，是泛濫的行着。』

：這事情，只有在那得官的人確是好的。他對於那生而享有的特權，亦表示反對——『偶然的有了差別，只憑着精神便把一切都有變化』。他更痛責那些大處寬大，小處嚴烈的法律，及大臣，領主。對於在宮廷中過着寄生生活的貴族，他放着這樣的斥責之矢——『廷臣，一般人說這是非常困難的職業——便是受，取，並且要求，祕訣實盡於此三事』。這樣，我們只須回顧十八世紀後半法國所醞釀準備的深深的社會的騷亂時代，便可知道第三身分中人對於表現他們內心思想的這些話，是博得怎樣熱狂的歡迎了。這並且使那些在技巧上，精神上都比其領主為優的奴僕，也同樣的受到鼓動。所以非卡羅的譏笑，自那時來，實已具有革命的意義。

到了以後，最初的小戰鬥想在一七八九年的巴黎圖謀發作的時候，我們就見到馬拉 (Jean Paul Marat) 在散步道上讀着盧梭的民約論作宣傳講演，周圍的聽衆都熱烈的叫着，博得如狂的歡迎。這個思想與生活相一致之例，即由物質之所至，精神乃得到達於其地，這情形真是沒有更好的了。所以如一般人雖有所謂 "Spiritus flat ubi vulgus" (精神無往而勿屈) 這陳舊的觀念的格言，究不過是一種詭言而已。

三 小仲馬

演劇在以某種方法加以理解之時，則由社會根本問題之探論，其於現今的狀態，實具有巨大的救濟……這可以使應當沒落的事物趨於毀壞，而尙在萌芽的事物則自然的開花繁榮。

——小仲馬(Alexandre Dumas)

參考書——

薩魯石現代心理研究 (小仲馬) (Bourget: Essais de Psychologie contemporaine)

勃留納梅哀爾民法與演劇 (Brunetiere: Le Code civil et le Théâtre)

諾哀爾小仲馬戲劇中之社會意識 (Noel: Les Idées sociales dans le Théâtre d'A. Dumas fils)

勃蘭休金錢問題 (Planche: La Question d'Argent)

羅特現代的道德觀念(小仲馬)(Rod: Les Idées morales du Temps present)

小仲馬的戲曲是一八五〇年法國資產階級道德精神的繪畫。在這裏，舉凡當時資產階級的家庭生活與風尚，感情問題，以及對於戀愛賣淫奸通的見解，都完全的表現着。並且，資產階級所苦惱着的一切問題，都在小仲馬的著作中提示出來有我們還可見到努力於解決當時的問題的那些優秀的代辯者。這因為其劇中人物(dramatis personae)是社會的原型，他們的心理的紛爭，是為萬人所共感。小仲馬劇中所敘述的思想，既與資產階級道德的見解及心理，巧相吻合，而他在舞台上的解決，亦為他們在生活中所採用。

「資產階級的世界——小說家愛利科爾(Hericourt)說——爲了求家庭事件的指導，於是承受小仲馬的忠告。……看他們當上演時的注意深刻的容貌，他們都到這裏來作自己行動、娛樂及流行的服飾的參考。……千百的商人，回到家中，斜目的望着妻子，他們心中都暗暗地欲模倣台上那些談吐風生的社交界的人們。」

小仲馬之所以爲社會劇作家的典型，即在於此。照他的意思以爲作家應該在究竟有

極重大的責任，指導大眾的道德的見解，導之於道德之域，而因以避去惡德的路。「凡其目的非在完善、道德化、理想、有用等的一切文學——他說——一言以蔽之，都是發育不良、不健全、死產的文學」。這個箴言，實是他一切戲劇作品的指針。

引起最大的反響的小仲馬最初的劇本，便是有名的茶花女 (*La Dame Aux Camellias*)。這戲劇繼續的演了二百次，在當時實是令人難以相信的數字。故事是大家所熟知的，主人公亞猛寶華爾 (*Armand Duval*) 鍾情於一個美貌的妓女馬爾格麗高第愛 (*Marguerite Gautier*)，他決心與女共過一生。她因為愛的力量，想完全易行，以恢復名譽。但是因了有固執的道德觀念，卒毀壞了她的幸福。寶華爾的父親因為兒子的將來，要求她離去。馬爾格麗為了她所愛者的幸福，卒不恤其崇高的犧牲。這簡單而悲哀的故事，實激動人感傷的心靈。仲馬所表現的主要思想，在這裏是異常明白的浮現着。

——娼妓是為社會所排斥的，資產階級的道德是不許她加入高等的家族中的。她雖然因了純潔的愛，是怎樣的清白，而她的性格雖是怎樣的崇高，但在一般人的眼目中看來，她卒不免是下等的存在。社會的幸福是早已不許她有享受的權利了。這便是代表『公衆

道德』的寶華爾的父親，對馬爾格麗所說的思想。「這樣的結婚——他對馬爾格麗說——既無所謂貞操上的基礎，又無所謂宗教的根據，並且更無所謂家庭的結果。在青年方面，或者可以容許這事，但在老人方面，能夠容許麼？怎樣的野心還能容許他有呢？又怎樣的生活之路，還能容許他呢？……世間，尤其是鄉村的世間，是更為難。對於你，因這感情，在亞猛的眼中，或我的眼中看來，雖是怎樣的清高，但在世上一般人的眼中看來，可不如此。世上人對於你只看見你的過去，他們因此殘酷的將對你閉着門路。」

“Dura lex, sed lex,” (雖然嚴峻，制度畢竟是制度)。馬爾格麗感到了被打敗壓服而爽然自失，她是失敗了，而家庭於是遂得救了。

當第一次公演之時，寶華爾的說教，引起了二次的歡呼。記述這事的寶開乃爾 (Duquesnel)，斷定這是由於當晚為資產階級的化身而出現的伶人的風采。但這是錯誤的。何以故呢？因為這是由於誰都感覺到的寶華爾父親所說的道德信條，確是無誤。

同樣的思想，在墮落的女人 (Le Demi-Monde) 中也可以見到。仲馬在這當中，描

寫那想回到社會的墮落的女郎的意願。但是她的一切努力都歸無用，她卒不能得到一個丈夫。何以故呢：則如其中一人之所言：「妨碍你的結婚的並不是我。因為道理、正義、社會法則，都規定正經的男人應娶正經的女人。」

但還有更重要的是金錢問題（*La Question d'Argent*）一劇，我們由此明白知道金錢在資產階級的家政上是佔着怎樣重要的地位，又其對於家庭幸福上是具有何等的影響。在描寫社會上各種形式之最初出現的，是琴奇羅（*Jean Girault*）。他本是窮苦的花匠的兒子，現今在上才立才置有家屋，並且養着一月費款五千法郎以上的情婦。大規模的金融業者，並是投機業者的他，滑稽的說着如下的話——「商業賣買，這簡單得很，便是他人的金錢呀！」

我們其次來看竇立武（*Duiviv*）的家庭。在這當中，金錢占着支配的地位。「在家庭中，夫婦的一方沒有敢對他方所持金的優越而爭鬥的」。因此之故竇立武所娶的妻子是個沒有粧奩的，他覺得這是一種奴隸。這樣，我們並看到有破產的龍克爾一家。姑娘愛利沙，在「沒有粧奩的女郎，結婚不是出嫁而是出賣」的社會中，却是沒有嫁粧

的。又，我們還看到社會主義的技師特加郁爾。他對於金錢問題有了解決的方法。這是仲馬由與其關係最深的安芳丹 (Antoine) 所得的暗示，由資產階級的思想與社會主義者的思想混合而成。由他的主張，獲得金錢的唯一手段，便是勞動。但是不幸，許多人多不願勞動。所以對於怠惰的克服應加以置意。「你不勞動固是自由，——他說——但是你應當有其代替的事物。譬如我們沒有財產的人，爲了代你的勞動，你每年就得以十分的金錢給與我們，我們這樣換給你以怠惰的票子，以這票子，你乃自由的得到通融」。特加郁爾這樣遂預言謂利己主義，卒趨消滅，到了以愛的力量，一切人都能勞動，而成爲富有的時候，人類便有更好的未來了。

這可笑的簡陋的解決，但在當時的資產階級却還視爲危險的思想。故當公衆與批評都對仲馬表其讚賞之時，銀行家米來斯 (Mires) 却在 *Constitutionnel* 中對他作劇烈的攻擊——「由你的作品所生的一般的印像——他說——便是對於資本集團及以此而活動的人們，給與盲目的批難，一言以蔽之，便是對於指導我們時代的偉大的金融活動的人們，都與以沒有差別的刻印，這不是真的污辱是什麼呢？」

此外的戲曲，如在私生兒 (*Le Fils naturel*) 中，仲馬更提出道德問題來，他借公證人阿利斯梯特表現與當時資產階級思想相同的他的意見。「人——他說——在家庭的內部與外部是不同的，或爲子，或爲夫，或爲父，自然的目的是在人有多子，並對於其子能使之成爲有用之才的加以教育，使之能夠幸福的加以愛護。這樣，在健全之時，與人結婚，不問任何階級，只選健全貞淑的女郎，全心全力加以眷愛，共與忠誠的妻，能多生兒的母，養育子女，在死的時候遺留給他們以自己的模範——這便是真理」。中等的法國人，對於這話，自不難想見是大加歡迎。因爲仲馬在舞台上所擁護的是他們的家庭，他排斥娼妓，以姦通爲非常重大的犯罪。他爲使家庭成爲社會健全的細胞，於是以他們的名義，繼續不斷的戰爭。當女子欺騙男子的時候，仲馬從舞台上叫着「殺死」！(男女)。這是因爲家庭的名譽要求如此。他覺得爲維持家庭不使崩壞，一切犧牲都不恤。所以他的戲曲，在描寫其害惡的同時，並具有矯正惡德的目的。但是，如高第哀之所言「書籍是由風尚而生，風尚却非由書籍以來」，——頹廢的風氣是只有繼續着不絕。

四 易卜生

世界上最強的人，便是那最孤獨的。

——易卜生 (Henrik Ibsen)

參考書——

勃蘭脫斯論文選集(易卜生) (Brands: Essais choisis)

赫斯脫亨利克易卜生 (Host: Henrik Ibsen)

諾爾陶退廢第二卷(易卜生主義) (Nordou: Degenerescence)

休雷先驅者與叛逆者(易卜生) (Schre: Precurseur et Revoltes)

夏來斯易卜生的肖像 (Suares: Le Portrait d'Ibsen)

小仲馬所創始的工事，說到其最後完成者，則要舉諾威偉大的劇作家亨利克易卜生。但是小仲馬對於資產階級社會批評，膚淺而只在表面，易卜生則不然，他勇敢而大膽的直及其深處。他以其敏銳的眼光，觀察社會組織全部，而檢出其所含的腐敗的事物。在他的劇本中，易卜生把家庭的崩壞，教會的虛偽，支配階級之偽善與腐敗，婦人所苦的不平的狀態，及以遺傳與酒毒而來的頹廢等，顯示給我們。他揭示了社會這一切的缺陷。他要想把這一切加以毀滅，但是同時，他感到這腐敗的現象是非常的深，且是一般的，在現今的狀態，實無法可施，因此之故，在他的作品，雖常有偉大的革命的氣息，對這許多弊害表示反抗，但是却含着的一種無政府主義。在這時候，道德家的易卜生是混着無政府主義者的易卜生。羅特看清楚這情形，曾這樣的說——「易卜生是加上求爾、凡來斯 (Jules Valles) 的路德 (Luther)」。

戀愛喜劇 (La Comedie de l'Amour) 及傀儡家庭 (Maison de Poupée) 這是表示夫婦間彼此沒有理解，偽善，及傳統的虛偽的波下所崩潰的家庭的。在前者中，易卜生以資產社會之戀愛為污行的集合，表示這不過是「一切希望中由死樣的衰弱的虛偽的石

灰，所放出的令人窒息的坟墓」。至在傀儡家庭中，則抱着當時非常流行的女權論的觀念的易卜生，以婦人自由的名義，推翻結婚制度。娜拉 (Nora) 與黑爾梅爾 (Helmer) 的結婚，根本即是誤謬。卽她是爲父與夫所嬌養寵愛，她熱情的抱着爲賢妻良母的漠然的希望，期待着某種非常的事物，爲了丈夫的幸福，竟不惜犯過錯以己身爲犧牲。他是嚴格的官吏，精密的利己的律師，胸中沒有崇高的感情。在快活的樣子下，是一顆狹隘而缺乏理想的心。二人這樣在長期間毫無彼此的理解的過着生活。完全是家庭的結婚。但是娜拉忽然得了覺悟。有一天，她覺得黑爾梅爾只是一個淺薄的利己主義者，於是決心離去家庭、丈夫與兒女。她向着驚異的丈夫滔滔的說明她女權論的思想。在這裏，幾於已完全不是娜拉，而爲易卜生自己對於女子在社會上的地位問題的思想表現。

易卜生的哲學在民衆公敵 (un Ennemi du Peuple) 一劇中亦明白的表現着。斯多克曼博士 (Stockmann) ——這或許是著者自己——對於周圍的虛偽與偽善行着鬥爭。易卜生關於他的人格敘述，有如次的話——「斯多克曼博士與我，極相肖似，雖然此善良的博士有許多地方與我不同」。博士是謹直純真的抱着理想，心中充滿着優良的意志。

但在博士面前，却只是那些惟知一己的利害，自己的利益的卑怯的利己者。斯多克曼爲使市民得到利益，以真理與正義的名義要求浴堂的改革。但是他的同國的人却嘲笑他的理想，斷然的拒絕他們利源所在的浴堂的改革。斯多克曼在與他們的戰鬥失敗，回到自己家中的時候，感覺到這是自由人的唯一的結果。即現在是完全幽閉於孤獨中。所以他說——「世界上最強的人，便是那最孤獨的。」

這是易卜生思想的到達點。他常爲了個人的權利，爲了被現代社會所放逐的真理的勝利而鬥爭。但是他眼見着虛偽的洪波完全浸沒了現代社會，這實使他失望，於是只得守着孤獨。「我喜歡在孤獨中的快樂——勃蘭兌爾 (Brendel) 在羅斯美爾斯洪 (Rosshon) 中說——因爲我在這時候，可以得到十倍或二十倍的快活」。這樣，遂完全不顧社會，自己退隱，只爲着自己及自己的幸福而生活，並且與那無知的羣衆遠離。「大衆的喧聲使我驚駭——易卜生在一八七一年說——我不願把自己的衣服爲街頭之泥所污，我要穿了佳節的新衣以待將來之到。」

自此以後，易卜生即取了最明白的個人主義。他切斷自己與社會的一切束縛。在

社會的基礎 (Soutiens de la Société) 中，他曾揭發那些不能創造真社會的支配階級及具有權力的人們的腐敗。現在，他只爲了個人的改善，個人之上昇於精神界及道德界而鬥爭。在羣鬼 (Les Revenants) 中，他描寫無罪的兒子，因飲酒荒蕩的父親的過失，致不得不以遺傳的頹廢的慘澹狀態爲補償。當此書出現時，一般人都說他是不道德，所有的新聞都呼之曰醜聞。易卜生是受盡世人的非難，其中惟有般生 (Børnstjerne Björnson) 敢爲他作保衛。因這事件，使易卜生的性情更爲峻酷，使他對於社會的憎惡更爲增加。

惟在這裏尙留着一主要的觀察——易卜生雖於社會的一切基礎，都有批評，但對於私有財產却無一語道及。這在他看來，尙是正當的制度樣殘留着。他的意思，想不先經經濟的雰圍氣之澄清而卽有道德的雰圍氣的變化。不但此也，卽在本世紀之初，易卜生尙完全不知勞動階級的存在。這在此強有力的戲劇作家是以爲可以輕視的。因此之故，他實是處在不通的徑路。他既以資產社會的偽善，及其組織的缺陷與腐敗，表示排斥，但在同時，却又不知勞動階級的存在。因此，他在自己與社會分離之初，創造個人主義

的哲學。他這樣完全與一切幸福隔離，而自求於孤獨之中。

易卜生以此完全失其理想，這樣，在到達頹廢哲學的病的個人主義的黃昏世界，留着作家之古典的狀態的一例。



第三章 詩

詩是所有文學樣式中最高的事物，是與生活最相隔離的事物，也是最崇高的事物。詩人對我們歌詠其歡喜與悲哀、苦痛與快樂、及愛與憎惡。他把他的靈魂直接顯示給我們，把他的心坎完全開放給我們。在小說中有社會的反映，在演劇中，階級心理是占着重要的地位，至於詩，則最重要的是創作者內心自我的激發。看起來這像是絕對不受社會的影響而完全為個人的產物。「詩人猶如雲端的君主」，（鮑特來爾語），這嘲笑社會，好像惟在理想的頂點，有這自由。但這樣的見解，是極表面的，不過是問題的一面。雖然共着高爾乃的美兌（Medée），也有說如下的話樣的詩人——

Moi,

Moi, dis-je, et C'est assez.....

(大意) 「我」，

「我」，我說，這就夠了……

他們是只知描寫其感情、理想、希求與思想，觀察其存在的底奧，但同時亦有共着

凡爾哈倫(Verhaeren) (Les Débâcles) 抱如下的意見的詩人——

Se replier toujours sur soi-même, si morne!

Comme un drap lourd, qu'aucun dessin de fleur n'adorne.

(大意) 常這樣屈身於陰鬱的自己之上!

好像沒有藻飾花紋的貴重的被單。

此等詩人，因為疲怠於屈身在自身之上，因是乃進而求表現周圍人們的感情，歌吟人類靈魂之偉大與衰亡，發見普遍的靈感，憧憬人類的理想，以與彫琢的詩句戰。他們不去聆那從他們內部發出的聲音，他們還是敏感到外界雜多的聲音。他們並且更求自然之美、宇宙之壯大、人間勞動的偉大及集團情緒的深刻，以為表現。這便是社會詩。

主張詩是與全部社會生活沒有關係的人們，即在戀愛詩上，也是犯着重大的誤謬。我們固然也承認由愛神而造成的詩歌的根底，常是同一的。一般人輒稱贊其愛人的美。但是，其表現的方法則以社會的變革而有深的變化。若其不信，則我們只須將中世或路易十四時代的戀歌以與十九世紀者相比較，便够明白。如巡遊詩人（*trouvère*），如以神祕的熱情崇拜愛人的騎士，如優雅急於功名而文辭極其修飾的「偉大世紀」的朝臣，最後如前世紀的多情男子繆塞、鮑特來爾或哈納（*Henri Heine*），在其情熱的表現間，是有何等深刻的不同呀！

雖然人所名爲戀的那種感情，是不論那一時代，都以平等之力而表現，但是輒以經過一次進化，而完全變更其形態。如在希臘，我們有柏拉圖的戀愛，在歐爾法時代（*du temps d'Ulysse*）有牧歌的戀愛，在巡遊詩人時代有騎士的戀愛，在配特來爾加（*Peltarch*）及但丁時代有神祕的戀愛，在盧梭、夏多白里安（*Chateaubriand*）及哥德（*Goethe*）時代則有浪漫的並感傷的戀愛。凡爲愛神的弓箭所射中的心靈的歌，在本質上常是同一，但止於詩人氣質的痕跡，至其形態，則由周圍的社會環境所造成，弗洛特雖是怎

樣的說，到底爲一種戀愛心理，以社會一般的心理，而有多少的變化。

詩的社會的根底，我們若來一觀察其起原，便可非常明白。如蒲恩爾 (Karl Büchner) 在所著勞動與韻律 (Arbeit und Rhythmus) 中所明白述說，詩最最重要的起源之一，實爲勞動。人當集團的且韻律的而勞動之時，爲使工事容易，在初時或發喊聲及不清楚的聲音，但其後却漸漸具有調子而變化爲歌聲。勞動、音樂及詩歌，在最初實是不可分的三位一體。希臘的浮彫，表示含着笛聲而捏麵包的四個女子。洗衣女，其在勞動時，伴着有一種韻律的歌，左拉在所著小酒舖中曾引用如次：——

Pan! Pan! Margot au lavoir

Pan! Pan! à coups de battoir,

Pan! Pan! va laver son coeur

Pan! Pan! tout noir de douleur.....

(大意) 砰! 砰! 馬爾各在洗衣所

砰! 砰! 搗着那砧杵

砰！砰！澆洗那苦痛而陰鬱的

砰！砰！心臟……………

在新愛洛伊士 (La Nouvelle Héloïse) 所述伏省 (Vaud) 地方剝取藤皮的男子們，也如同樣。古代民族，當播種或收穫之期，輒舉行祝典，公演勞動的默劇，模倣勞動者日常的行動。由此等集團的歌謠於是乃產生抒情詩。蒲息爾以為這是詩歌唯一的起源，因此，他的主張以為詩歌實在物質的勞動中具着深深的根底。但是他的理論沒有效果，不足以說服我們。固然，勞動是詩的根源的源泉之一，但是我們還須記住，在原始民族中尚有軍歌、戀歌及宗教禮拜之歌。

普通，抒情詩的創作，是潤色種族生活，描寫其生活樣式、歷史與事績的。蒲禿古特斯 (Botocudos) 的未開化民族 (住於巴西處女林中者——譯者)，尤每天歌吟其所發生的事。有一首歌，是以下的語句開始——『今天捕獲好。殺了一野獸，食物無須憂。肉味香且優。』——(格羅綏藝術的始源)。現在，我們再來看未開化人民表現其歡喜與悲哀的抒情曲。他們在送人出行時，歌着——

Où va le bateau solitaire?

Jamais je ne reverrai mon ami.

Où va le bateau solitaire?

(大意) 孤寂的船到那裏去呢?

我將永遠不能再見我的友人了。

孤寂的船到那裏去呢?

在前史時代，詩與生活密接相關，直接的反映着社會羣的集團的事績。但是以人類的發達，詩漸進於完成，於是遂部分的與生活相分離，而成爲更微妙，更非物質的。現在有些詩人，是歌着理想、宇宙、日月、女人的美以及戀愛與喜悅。但是同時，也有一般詩人，常敏銳的感到社會的聲音，而表現集團的情緒與羣集的情熱於其詩中。尤其是在十九世紀，在社會有深深的動搖的世紀，社會詩實盛極一時。

一 社會詩

繆絮女神，我今天要把帶來的東西向你宣告——

一切的事業，偉大或微小的一切職務

勞動，使人流着汗的神聖的勞動……

——惠特曼 (Walt Whitman)

象牙之塔，現在是不可能了。即是抒情詩樣，也因了強力的社會的風，而一天天為所吹透，月影的夢，突然的為機關車的汽笛所打斷了。社會的羣衆，人民的酷貧，機械主義，都市生活的韻律等，現在代替了戀情的嘆息與孤獨的靈魂的叫聲。「單獨的說罷，朋友，單獨的說罷！」昔時這樣的箴言，完全失其重要性，須讓其地位於社會詩了。在社會詩人中，有二人的名字，尤具有特別的光輝，那便是惠特曼與凡爾哈倫。

共着美國偉大的詩人惠特曼而意氣揚揚的加入抒情詩中的，是社會的羣衆，人民的呼吸，機械的騷音及獻於神明的勞動。惠特曼本是個人主義者，但在同時，他却是我們

時代的兒子，抱有集團的情緒，並是與世界人人共有心臟的跳動的真正的近代人。

我唱歌「自我」，並各個人，

但我所叫的是民主的言辭「全體」。

詩人當在羣衆間時，感到異常的戰慄，感到大衆雜多的心靈進到自己之中來。他嘗味着爲同伴所吞併夷滅的奇異的快感，對於他們感到了無限的情愛。在他沒有比這更快樂的了，當

多數男子與女子之間……

惠特曼知道勞動的美，是最初以斧斤歌於對歌 (Strophes) 中者。

僱人的歌！

在機械與商業勞動，農村勞動中，我見到了發展，

並且有永遠的意願。

他這樣正與古時專讚美戰爭與戀愛的文學，立於相並的地位。

戰爭的題材太多了！戰爭的事情太多了！

於是代着有產業的戰爭。

用你無敵的武器，啊機械呀，

啊勞動呀，用你風靡的旗幟，

用你聲音嘹亮的喇叭罷。

古時的傳說已太多了！

以外國宮廷爲題材的小說已太多了！

優等的戀愛詩是也太多了！……

惠特曼同時，代着古舊的遺物，有新的崇拜，他這樣建立以「勞動」爲至高的宗教。

繆絮女神，我今天要把帶來的東西向你宣告，

一切的事業，偉大或微小的一切職務，

勞動，使人流着汗的神聖的勞動……

惠特曼深深的感到了從工廠及勞作場所所散發的神祕，並且到處感到其靈魂。——

其心胸好像就在煤黑的鐵匠向鐵砧下擊的鎚中，在對着原稿植字的排字人眼中，在望着

熔礦爐的勞動者緊張的肌肉中。他所歌詠的便是這些，便是在他所視為近代的象徵的勞動者用力的努力。

同時，惠特曼並是最初能理解機械的美的人。與他同時代的人，都以為所有機械俱係醜惡的化身，但他却在給冬日的機關車（*To a Locomotive in Winter*）一詩上，歌頌機械之美。

Type of the modern—emblem of motion and power—pulse of the continent,
For once come serve the Muse and merge in verse, even as here I see,
thee, ……

Fierce-throated beauty!

Roll through my chant with all thy lawless music, thy swinging lamps
at night,

Thy madly-whistled laughter, echoing, rumbling like an earthquake,
rousing all ……

(大意) 近代的典型——運動與力的標章——大陸的脈搏呀，
請奉獻於繆絮，而與詩相同化罷……

具有凶暴的聲音的美呀，

用你無規律的音樂，並在夜間搖動着的燈，穿過我的歌聲，

你那狂聲的大笑，呼號，恰如地震般驚醒一切……

惠特曼在這裏恰如未來派的先驅者，機械的詩的贊美者。他的心靈，常向着未來，他與過去的思想及偏見相搏戰，他預祝人類的前進。他在開拓者 (Pioneers) 一詩中，有創造新世界的強力的風在震動着。

All the past we leave behind,

We debouch upon a newer mightier world, varied world,

Fresh and strong the world we seize, world of labour and the march,

Pioneers! O pioneers!

(大意) 我們來把一切的過去，棄在後面，

我們這樣走到一個更新而有力的、更複雜的世界，

我們清新而堅強的，抓住這世界，這勞動與進行的世界，

開拓者！啊，開拓者呀！

★

★

★

凡爾哈倫與我們更相近，表現近代生活的魂，他的三部作：夢幻的村 (*Les Villages Illusoires*) 錯覺的田園 (*Les Campagnes Hallucinées*) 與觸手的都會 (*Les Villes Tentaculaires*) 在這當中，他以優美的音節描寫我們社會生活的一切表現。

Engouffre-toi,

Mon cœur, en ces foules battant les capitales

De leurs fureurs, et de leurs rages triomphales

Vois s'irriter et s'exalter

Chaque clameur, chaque folie et chaque effroi!

(大意)

冲出罷

我的心呀，以他們的激越與誇着勝利的狂氣

到造成都市的喧囂的此等羣集中。

各種喧聲，各種熱狂，各種恐怖，

遭激昂興奮的事物！

凡爾哈倫並歌咏大都會的熱鬧，歌咏那車站、鐵路、隧道、人羣、街衢、紛雜的羣衆、酒舖、貧民窟、市場、以及活動於都會中的一切。

Oh! ces villes, par l'or putride envenimées!

Clameurs de pierre et vols et gestes de fumée,

Dômes et tours d'orgueil et colonnes debout,

Dans l'espace qui vibre et le travail qui bout,

En aimas—tu l'effroi et les affres profondes,

O toi, le voyageur

Qui t'en allais triste et songeur

Par les rares de feu qui ceinturent le monde?

(大意) 啊！中了腐敗的金毒的此等都會！

步道的喧聲與煤煙的飛行，

震動的空間與靜止的勞動間

是傲然峙立的圓頂與塔及柱。

你愛這恐怖與苦悶麼？

啊，抱着悲苦的憂思

由繞着世界的火的車站，

過去的旅客呀？

凡爾哈倫並是近代世界之美學的科侖布。他在筋肉的運動中、機械中、生命的顫動的韻律中、以及形成世界使其表面有變化的羣集中，發見他的美。他詠那郊外的工場詩有云——

Rectangles de granit, cubes de briques,

Et leurs murs noirs durant des lieues
Immensément, par les banlieues

(大意) 花崗岩的長方，磚塊的立方，

黑色的城壁，橫於郊外

無窮盡的連續着……

他又歌咏交易所，以這為社會的神經的神祕的中心——

Oh! l'or! là-bas, comme des tours dans les nuages,

Comme des tours sur l'étagère des mirages

L'or énorme!.....

La-bas, des cubes d'or sur des triangles d'or,

Et tout autour des fortunes célèbres

S'échafaudant sur des algèbres

De l'or!—Boire et manger de l'or!.....

(大意) 啊！黃金！在那裏像雲中的塔樣，

像霧氣架上的塔樣，

巨大的黃金！……

在那裏，金三角形上的金立方體，

周圍是有名的財富

在代數學上組合成立……

黃金！——飲着黃金，嗅着黃金！……

凡爾哈倫認清了農村荒廢的悲劇，他以無限的悲哀描寫錯覺的田園。田園是日漸沒有居人的趨於衰滅了，但是都市却日趨膨脹，併吞農村優良的勢力？

La plaine est morne, et ses chaumes, et ses granges,

Et ses fermes, dont les pignons sont vermonlus,

La plaine est morne et lasse et ne se défend plus,

La plaine et morne et morte et la ville la mange……

C'est la ville tentaculaire,

La pieuvre ardente et l'ossuaire

Et la carcasse solennelle.

Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini

Vers elle.

(大意) 可悲哉田園，那茅舍，那小屋，

那為風雨所侵蝕的農家，

田園是悲慘的衰落，不能自己護持，

田園是悲慘的滅亡，都市則加以吞食……

這有觸手的都會，

強烈的鮪魚並骨堂

崇嚴的死骸，

一切的路都從這裏無限的

向着都會方面。

凡爾哈倫並是偉大的勞動詩人。他在夢幻的村中，描寫都會、農村及海上的勞動，描寫在川霧中的漁夫的勞動，還有那在鐵砧上作着未來社會的夢的鐵工的勞動，手足疲憊的結網的勞動，及吹笛的、造箱的、掘墓的等勞動。但是，若遂以凡爾哈倫爲無產階級的詩人，那却未免與事實相距太遠。何以故呢？因爲他沒有階級的區別，對於銀行家或勞動者，都同樣的加以歌詠。他詠民衆的叛逆云——

La puissance profonde et fatale qui bonge,

(大意)活動着的深遠的運命的力

但是他亦同樣讚美金融業者——

Du fond de son fauteuil, usé, morne, boiteux,

(II) définit le sort des mers et des empires.

(大意)從那破舊慘淡的，跛足的圈手椅，

他決定海與帝國的運命。

不論勞動者或經理人，在他看來，都不過是強力的社會組織的同一的齒輪，是他所歌頌爲美的。他是相信民衆直接的協調的理想主義者，平和主義者。但大戰的砲火把他所建設的希望與愛的殿堂，完全破壞以盡。他的最後的生涯，即在爲此災禍所破壞的，他所懷念着的佛蘭特爾田園中過去。一九一六年，盧昂站可怖而愚妄的鐵道慘劇，結果了他的一生。他所這樣用力的歌頌着的鐵道、火車、機械，現在却殺了他的生命。這是物質的報復！……

二 藍保

對於軟弱的入眠的感覺，要與之相語，應當用雷聲與電光的不斷的震擊。

——尼采 (Fr. Nietzsche)

藍保 (Arthur Rimbaud) 與弗羅貝爾同樣，是屬於那高貴藝術家，即對自己的社會

環境表示反叛，並對支配階級加以顯著的輕蔑的。強力的革命的氣息，貫着他少壯時的詩，使這具有莫大的情熱與戰鬥的氣焰。這不是那音韻柔和、節調鏗鏘的東西，這是一片擾亂、這是電光、是噴火山的爆發。在每一行中，都含蓄着情熱。那極端的憎惡、或愛好、或侮蔑而不能加以制御的情熱，在這裏衝突着、粉碎着。

是這樣的詩，但作這詩的，却是個目光清朗、面如天神樣的十七歲的少年，他生於阿爾登納（Ardennes）的小城，沙爾維爾（Charleville），在這資產階級的環境中，他感到了窒息，他以對地獄的憎惡，痛恨其環境。當在學校受課時，他即對故鄉的生活，寫痛烈的諷刺。——

Sur la place taillée en mesquines pelouses,

Place où tout est correct, les arbres et les fleurs,

Tous les bourgeois poussifs, qu'étranglent les chaleurs,

Portent, les jeudis soirs, leurs bêtises jalouses.

Sur les bancs verts, des clubs d'épiciers retraités,
Qui tisonnent le sable de leur canne à pomme,
Fort sérieusement, discutent les traités,
Puis prisent en argent et reprennent: "En somme....."

Etalant sur son banc les rondeurs de ses reins,
Un bourgeois à boutons clairs, bedaine flamande,
Savoure son ounaing.....

(大意) 在貧相的草地上所劃成的空地

樹木草花，一切都正當的，這空地，
惱着熱，覺得氣悶的資產階級人們
在每個木曜的夜晚，扮演他們嫉妒甚深的愚行。

綠色的椅子，鑲玉的手杖，

隨意劃着沙地的隱休的雜貨舖主人

非常嚴正地討論契約，

於是加以金錢的評價，又開始「要之……」

腰的圓形擴展在椅上

透明的肉疹，弗蘭特人的腹魚樣的肚，

一個資產中人在嘗味那奧耐安……

藍保對於其周圍的人間，表示無限的輕蔑，他一天天的希望着能够從這卑俗平凡的环境中自己振拔出來。但是當時，正當普法戰爭開始，在他的面前，只是國人愛國的熱狂。對於這熱狂，他是怎樣的憎惡呀！我們來看他於一八七〇年六月二十五日寫給舊師伊查巴爾 (Izambard) 的信，便可見其一般——「你是幸福的，因為你已不住在沙爾維爾了！要說一句，我所出世的小城在地方小都會中實是無比的愚妄。我是你知道，對於

這都市已什麼都沒有希望了。何以故呢？因為這小城是在美齊哀爾——這都市現在已沒有了——的近傍，並且在城中有二三百步兵在巡行，這與美茲及斯太斯堡被圍的人們完全不同的，那些幸福的民衆，都像無聊的刺客似的在活動着！這是可怕的，如軍服武裝的老雜貨舖主人，這是可驚的，如公證人、玻璃舖主人、收稅吏、箱子舖主人、及其他一切人，都挂着槍，在美齊哀耳的城門，實行 *Patrouillotisme*（斥候主義，此字與 *Patrotisme* 相似，係詩人用以譏笑當時的愛國主義者——譯者）。於是祖國建立起來了！在我，還是看着祖國的存在的好。不要動脚步！這是我的主義。」詩人曾二次逃到巴黎，但因為沒有錢，而在首都又無熟人，於是卒不得不歸沙爾維爾。不過後來，當巴黎宣布公衆統治之時，他便不能再忍耐，他第三次來到巴黎，投身爲『革命的哨兵』。然而不久，狄愛爾之凡爾塞派（*les Versaillais de Thiers*）勝利，於是詩人遂不得不與其他的漂流者，同逃到鄉間。他當聽到了資產階級的秩序，完全重建的時候，對於戰勝者，曾投以痛烈的嘲罵，詩名曰巴黎重興（*Paris se repuple*）——

O Coeurs de saletés, bouches épouvantables!

Fonctionnez plus fort, bouches de puanteurs!

Un vin, pour ces torpeurs ignobles, sur ces tables!

Vos ventres sont fondus de honte, ô Vainqueurs!

Le poète prendra le sanglot des infâmes,

La haine des forçats, la clameur des mandits,

Et ses rayons d'amour flagelleront les femmes,

Ses strophes bondiront: Voilà! voilà! bandits!

Société, tout est rétabli: les orgies

Pleurent leurs anciens rôles aux anciens lupanars,

Et les gaz en délire, aux murailles rongies,

Flambent sinistrement vers les azurs blafards!

(大意) 啊，污穢的心，使人戰慄的口！

更强的動着，污臭的口！

爲了可恥的麻木的，桌上的酒！

你們的腹，將以恥辱而裂，啊，戰勝者！

詩人將要來歌罷，對罪人的啜泣，

囚人的憎惡，被呪詛者的叫聲，

又，詩人愛情的光，將以之來鞭撻女子們罷，

他的詩將躍起來罷——那！那是！強盜！

社會，一切都重建了。大宴會

在舊日娼家，放着舊時的啜泣，

照紅着城壁的熱狂的瓦斯，

對着青白的天空，悲慘的燃着！

藍保死後，一般人曲解他的思想，以他爲好市民，好的愛國志士，並且更以爲好的基督徒而紹介於世。這事情，我們第一要舉克勞兌爾 (Paul Claudel)。他在藍保著作的序文中說道——「藍保是野蠻狀態的神秘家，是從飽和的土地中所流出的不可見的泉水。」他把藍保的某一詩句，以與聖沙丹爾 (Sainte Chantal) 所作的相比較(!)，因斷定藍保本質的爲基督教的且宗教的詩人。這不但是荒謬到了絕頂，並是蒙蔽一切的極大的虛偽。實際上，藍保是抱着憎惡僧侶、嘲罵宗教的、反宗教的精神。他常在牆壁上或椅子上，塗寫“Mort à Dieu!” 據特拉哀 (Delahaye) 所言，即在遇着了穿教士服裝的，他輒厲聲的叫“Un prêtre!” 所以如在最初的禮拜 (Les Premières Communions) 教會中的貧民 (Les Pauvres à l'Église) 七歲的詩人 (Le Poète de sept ans) 等當中，我們都可見到他反基督教教義，及對宗教懷抱非常的敵意的無神主義的感情。

Christ, ô Christ, éternel voleur des énergies,

Dieu pour qui deux mille ans vous à ta pâleur,

Cloués au sol de honte et de céphalalgies,
Ou renversés, les fronts des Femmes de douleur!

(大意) 基督，啊基督，精力的永遠的賊盜，

二千年來，苦痛的女子的頭額

因了恥辱與頭痛，被釘於土上，

或低垂着頭，被獻於你青白的神！

這決不是爲基督教辯護，反之，還是冒瀆的。現在我們再來看正義的人 (L'Homme

Juste) 一詩的斷片——

Et le Juste restait debout, dans l'épouvante

Bleuâtre des gazons après le soleil mort:

“Alors, mettrais-tu tes grenouillères en vente,

O Vieillard? Pèlerin sacré! Barde d'Armor!

Pleureur des Oliviers! main que ta pitié gante!”

Juste! plus bête et plus dégoûtant que les licee!
Je suis celui qui souffre et qui s'est révolté!

Et c'est toi, l'œil de Dieu! le lâche! Quand les plantes
Froides des pieds divins passeraient sur mon con,
Tu es lâche!

(大意) 正人兀立着，在太陽

西沈後的草地那朦朧可怖的青色中。

「於是，你把沼地出賣麼，

啊，老人？神聖的巡禮者！阿莫爾詩人呀！

橄欖的哭泣！可憐的戴手套的手呀！」

正人！可厭到比畜生的愚蠢還甚！

我們是苦惱者，並是叛逆者！

於是你，神的眼目！卑怯者！冷的

樹木具有聖足的，當經過我頭上時，

你這卑怯者！

這便是對於宗教、對於資產階級、對於在麻木中日趨腐敗的一切，燃着憎惡的青年，即藍保的真面目。因之，如下面那樣慷慨激越的詩，是有所由來的——

Et toute vengeance? — Rien!……Mais si, toute encore,

Nous la voulons! Industriels, princes, sénats:

Périssez! Puissance, justice, histoire: à bas!

Ça nous est dû. Le sang! le sang! le flamme d'or!

(大意) 於是所有全部的復仇！——沒有！……但現在還有，

我們要復仇！實業家、貴族、元老、

要消滅呀！權力、法律、歷史、要打倒呀！

這是我們的業務，流血！流血！黃金的火焰！

三 一致主義

一個意識向着一致的生活而進。都會與郊外，想要知道他們的自我。……我們不是我們書籍的作者。我們不過是爲着全體的存在，由其自身以爲表現，而給與自己的多少不完全的機關。

——求爾羅曼 (Jules Romains)

詩，常常是經濟的及社會的事件之抒情的例解。這雖沒有見到意識形態上部構造之最高頂，但不斷的，表示着爲受有經濟的基礎最顯著的影響的一個實例，却以一九〇五

年求爾羅曼所創的一致主義(unanimisme)而出現。

我們來看這運動的下面的原因。

十九世紀社會之經濟的變革，資本主義生產制度之開花，及普通選舉擴大的結果，在大部分上面，集團的生活是代了個人的生活。人間，已不是各人自限自己之域而過各各分離的生活，他們爲了勞作活動，爲了行使自己的權利，或者爲了享樂，都得彼此結合，混於羣集之中。個人這樣遂一天天的在大衆之中消滅了他的自己。

郊外的工場，膨大爲可恐懼的勞動大衆。他們由每次罷工，意識到自己的力量，展開他們狂烈而雜色的美，表示他們的心靈。在事務所中，有幾千的辦事人勞動着，像無數的軍隊的步兵似的集於廣場之中。在商業的殿堂中，有幾百萬的奴隸，他們共着呼吸，屈身於財神(Marmon)苛酷的束縛下。在街頭，有不可計數的大衆蠢動着，他們由各人分散的微弱的力，結合爲一個存在。而在劇場、跳舞場、音樂堂中，則一般大衆，都集團的尋味那忘我享樂與虛無的感覺。又如，在各選舉會中，則大衆討論着，彼此交換其意見與思想，這是一個結合爲偉大的總體化的靈魂，而使人在其中躍動戰慄的機

會。

因此之故，有人叫我們的世紀作羣衆的時代 (*l'ère des foules*) —— 如魯朋 (*Le Bon*)。個人的靈魂，現在爲集團的靈魂所替代。羣衆便是現在最大的權力。現在掌握政治的權力的即是能操縱羣衆的人。質言之，我們的時代，已是輿論、選舉會、議會、勞動大衆、街頭或劇場的大衆的支配的時代了。

當十九世紀末時，具着這樣巨大的社會的事實，自然非至影響於社會學者及一般作家之心不止。於是如竇爾開姆 (*Durkheim*)、太爾特 (*Tarde*)、魯朋、齊克來 (*Sishele*) 等一羣學者，都埋頭於羣衆心理的探究。以前，只專心於個人的作家，在他們的作品中，現在都開始描寫大衆偉大的運動，人類集團的廣汎的氣息。我們只須烈舉左拉的求米那爾，保爾亞當 (*Paul Adam*) 的羣獅 (*Les Lions*)、羣衆的神秘 (*Les Mystères des Foules*)、力 (*La Force*)、霍卜特曼 (*Hauptman*) 的織工 (*Les Tisserands*)、米爾鮑 (*Mirbeau*) 的惡指導者 (*Les Mauvais Bergers*)、凡爾哈倫的觸手的都會，就可見一般了。

羣衆之力，現在或使作家熱狂，或則如惡夢似的襲於他們之身。何以故呢？因爲雖然認識了羣衆之力的偉大了，尙有那些要想與之脫離，並加以蔑視的作家存在於世的緣故。「我恐怖羣衆——莫泊三說——我既不敢走入劇場，也不敢去行祭典。在那裏，我立即會感覺到奇怪的不快與可懼的萎靡。恰如我須出其全力以與欲侵入我身的羣衆的魂相關似的。」(註)

(註)對於羣衆的此種侮蔑，我們可以在莫泊三的各種短篇中見到。如在魯霍爾拉(L. Hohl)中，有如下所引用的話——

「七月十四日——共和國紀念日。我到街上去散步。花炮旗幟，這使我像小孩似的覺得歡喜。但是，在政府法令所定的日子，而有所謂快樂，這是一樁奇事。說起來民衆或愚妄的強於忍耐，或狂暴的只知反抗像愚蠢的家畜。說是「遊樂」，於是便遊樂，說「與鄰國戰」，於是便與鄰國作戰。說「爲皇帝投票罷」，於是便給皇帝投票。現在是說「爲共和國投票罷」，於是便爲共和國投票了。」

但是作家的大多數，都承認羣衆的粗野的美，把這在作品當中加以詩化。惠特曼以其所著詩給冬日的機關車，成爲未來派的先驅者，同樣，凡爾哈倫以其觸手的都會及他

美妙的詩，羣衆 (La Foule) ——生活的畫面 (Les Visages de la Vie) ——而爲一致
義的偉大的先驅者——

Engouffre-toi,

Mon cœur, en ces foules battant les capitales

En ces villes soudain terrifiées

De révolte sanglante et de nocturne effroi,

Je sens bondir et s'exalter en moi,

Et s'épandre, soudain mon cœur multiplié.

Tout calcul tombe et se supprime,

Le cœur s'élançe ou vers la gloire ou vers le crime;

Et tout à coup je m'apparais celui

Qui s'est, hors de soi-même, enfui
Vers le sauvage appel des force unanimes.

(大意) 冲出罷，

我的心，到聚集在都市的羣衆中……

就在由流血的叛逆與夜的恐怖

感到了突然的恐怖的此等都市中

我感到我複雜的心，突然的

跳躍，熱狂，充溢。

一切的計算都消滅了，

心或向着光榮或向着頂上飛去。

於是突然，我在自身之外，

好像向着一致的力量
的粗野的呼聲
而飛去。

我們在這裏就可看到一致 (unanime) 的話。但是，羣衆的詩的意義的認識，則須待求爾羅曼出現以後。而他之在思想者 (Penseur) 及詩人雜誌 (La Revue des Poètes) 等一串的論文中，提出 unanimisme 這新奇的名詞，宣布新主義的原理，則實爲一九〇五年。我們現在還是來借此新潮流的創始者的自己的話罷——「羣衆——求爾羅曼說——是一種激發，或則爲以人們之所要求，持久而非常強烈的生命，在暗淡的空間與短促的時間中，散發其意識與運動的可驚之量的全一的存在。此異常之力，在最初，即爲人所認識。同樣，當研究個人心理學時，輒使人覺得驚奇，詩人的情熱與活動乃超於通常的程度。羣衆對於其他集團，恰如英雄對其他人間，由其擴大，表示特種的性格，而因其巨大，乃爲無經驗的觀察者惹起注目的形式。」

而在他處，求爾羅曼曾以數語，綜說一致主義——「爲愛的魅力的自棄，也是社會生活的魅力。若把與人間的新關係之緊密的結合，翻譯爲心的言語，則此等感情，在本

質上實爲一致主義。又有更爲真實的一致，那便是人間集團，在自然生長的或個人的外部，所表現的感情。劇場街道，在其自身，都是各具有總體的生存的活的現實的一致體……一致的情緒，雖不爲一般人所歡迎，但這與其他事物同其資格，是值得作家的情熱的努力的。……所以我相信在藝術當中，有一致主義的一席之地。」

本着這個原理，求爾羅曼著了極可珍貴的一致主義的短篇重興的市鎮 (Le Bourg Régenère) 與抒情詩集一致生活 (La Vie Unanime)。

重興的市鎮主題是一個在農業地方的小市鎮。以共同便所上所寫的文句的影響，不知不覺的起了變化。人們讀了這文句，輒加以註釋，這使他們有反省與討論的材料，使人心爲之興奮，把小市鎮的心理，完全加以變化，後來，這個市鎮卒從寄生的安眠的狀態，改變爲活潑的，生產的。(註)

(註)這文句的內容是——「所有者是依賴着勞動者以生存的。凡不生產等於已所消費的事物的，都是社會的寄生者。」

由其詩的獨創性，使我們覺得魅惑的重興的市鎮，同時，並是嚴密的合於一致主義

的教義的。其中所成爲問題的，已不是個人，而爲集團的心理。都市之魂是與娼妓之魂同樣爲饒有興味的東西。由求爾羅曼，使我們證明羣衆的旋渦，有與小說中戀人明澈的眼光樣，使我們喜悅的事物。

一致生活是近代都市最崇高的詩的綜合。在一串的抒情詩中，著者把廣汎的集團的呼吸的粗暴的美，羣衆的戰慄，人類大衆深刻的一致的顫動的美，都表現了出來。

Toute la ville est une musique de foule

Quels que soient les sursauts d'une chair, j'aime mieux

Un seul tressaillement de foule condensée.

Je suis l'éruption des forces collectives;

Ma voix est le total lyrique des murmures;

Si je passais la main sur le papier du mur,

J'y sentirais suinter goutte à goutte la ville.

(大意) 全個都市是羣衆的音樂……

一個肉的跳躍，不論是怎樣，我寧可
愛那凝結的羣衆的唯一的戰慄。

我是所積聚的一切力的噴發
我的聲音是一切營營的音樂的總合，

倘若我舉起手撫在這壁紙上，
這時候，我在手下將感到都會所滴的汗水。

說起來這書實是全部可以引用的。除了求爾羅曼以外，真是沒有人把都市與羣衆的
魂這樣深刻的感到過，也沒有這樣對我們表現於美妙的詩中過。但是一致生活的著者的
才能，雖然可以嘆賞，而有一事，我們却不能忘記。即產生此詩的是經濟的及社會的條

件。一致主義的原理，到底不外是在羣衆的世紀，爲我們的世紀的最特徵的諸現象之一的抒情主義 (Lyrisme) 的衣裳。

四 未來派

鐵道、汽車、飛機、工場等，與多少陳舊的許多其他事物完全同樣，在我看來，是正常的熱情的彈力板。

——華來爾 (Théo Varlet)

我們在前面已經說過，抒情詩不如一般人向所主張的是創作者內的自我之排他的生產物，反之，這是由強力的社會的風所吹噓而出的。我們已知道社會之技術的變革，對於詩有怎樣的影響，又是怎樣決定文學潮流全部的出現。我們現在要來講一九〇九年所產生的未來派 (le futurisme)。未來派是機械使用的二十世紀初頭，歐洲社會之技術的

並機械的骨格之可驚的變革的生產物。故若欲明白此運動之真正起源，對於二十世紀初期的社會生活，應有一番回想。在當時，以可驚的機械的發明，把昔日靜寂的生活完全加以改變。電車、汽車、電話、無線電信等，決定的征服了一切。飛機翱翔於天空，地下鐵道交錯於都市之下，潛艇則往來遊行於海底。於是都市生活，遂成爲神經的，動搖而熱狂。電氣、摩天樓、電影、無線電話、音樂堂、水雷、薩克風 (Saxophone) 搭客車 (taxi) 等——這是近代都市新式的外貌，其心臟的跳動則爲神經的、加速度的韻律 (rythme)。

凡此機械的革命，都是帶着新的美的要素與俱來，大有影響於藝術家的精神。機械主義這樣以其壯暴的美，有其存在，只等那歌頌的人。以後不久，歌頌的人來了。惠特曼把機關車加以詩化，凡爾哈倫把觸手的都會之魂，巧妙的加以表現。繼着而起的便是未來派。他們明白的知道此新式的美，他們歌頌近代生活的韻律，街路的脈動，錯雜的羣衆的旋渦，飛機汽車輪船的 dynamisme 並近代之魂的運動與膨脹。他們贊賞速度的美，於是宣言水雷是比沙木得拉斯的勝利 (Victoire de Samothrace) 更美。

一九〇九年，未來派在 Figaro 上所發表的宣言中，曾這樣的說——「文學向來是歌頌那沈憂抑鬱的寂靜與安眠的歡欣，因此，我們現在要高唱攻擊的運動，狂熱的不眠，體操似的步調與危險的跳躍。我們敢宣言世界偉大的美，為新式的美，即由速力的美以造成的。像屏息的蛇似的，裝着大的機管，形如箱子樣走着的汽車，……又如子彈在彈道上，發着吼聲的前進的汽車，實是比沙木得拉斯的勝利更美。」

「我們，由勞動、享樂或革命，現在要來為昂奮的偉大的羣衆而歌。如近代都市革命的複雜色彩與聲音；強烈的電氣月光下的兵工廠與造船所的夜的顫動；噴着煤煙像蛇樣吞吐着的車站，煤煙之絲繚繞於雲間的工廠；日光照着像大河的惡魔似的，又像體操教師在刀上的跳躍似的橋樑；遊行於水平綫上富於冒險性的輪舟；被長大的管束縛着，像龐然的鐵馬似的在鋼軌上走着的機關車。還有如以兩翼造成旗幟的飄揚與熱狂的羣衆的拍手的飛機的飛行。」

未來派又在繪畫中引入機械主義與 dynamisme。我們若把未來派的繪畫與浪漫派的繪畫來加以比較，便可知二者是怎樣的表現着十九世紀初頭與二十世紀二時代的特徵

了。浪漫派的繪畫，約翰納 (Johannot) 會綜合的，並稍嘲笑的舉其特徵如下——『月光、湖水、十字架、坟墓、斷折的柱、還有夢想的青年。』但是現在有未來派的畫家，他們宣言一切都是動的，走的，並且一切都是急速的回轉着的。在我們面前的姿態，決不是靜止不動，這是繼續出現並且消滅的。事物之在運動中，猶如震動之迴轉於空間，是繼起不絕的。這樣，在奔走的馬，已不止四足，這有二十足，他的運動是三角形的。由此原則，所以未來派畫家筆下之所表現，是對象的韻律，足球員的 dynamisme，運動的筋肉的膨脹，同時性，及普遍的 dynamisme。』——(見 Voir Corrado Pavolini: Cubismo, Futurismo, Espressionismo.)

所以在未來派的筆下，其最顯著的，便是機械美的宣揚與機械的崇拜。馬利內帝 (Filippo Tommaso Marinetti) 曾以數頁之文，寫其稱頌。馬利內帝，無疑的是未來派運動之最大主唱者。起草一九〇九年的宣言，以真正意大利的狂暴與慍悍，傳布未來派的藝術於巴黎倫敦莫斯科，給人稱爲歐洲的咖啡納 (la caféine d'Europe) 的便是他。在莫斯科，他見到豐饒的土地，留下一個熱烈的弟子，最偉大的俄國詩人馬耶科夫斯基

(Maiakovsky)。凡遇有機會，他輒對機械獻其讚美。他的主張，謂機械是生物，具有靈魂與感情，及常使我們驚奇的奇行與激動。在一九一〇年時，他曾這樣的說——『我們要把流貫於現代生活中的一個偉大的新觀念，使之發達起來，並以之為宣傳的事物。換句話說，所謂機械美的觀念，便是這東西。因此，我們讚美對於機械的愛，即在為煤炭所燒毀的機械的頰上所燃着的愛。諸君可曾見過用愛情以洗滌機關車強大的身體時的機器工人麼？這當中，便有如戀情的男子愛撫其意中人樣的深厚的愛情在。』

這種機械的崇拜，其後日益進展，到了一九二七年四月，未來派中人以阿查利 (Azari) 的提倡，在米蘭 (Milan) 創立保護機械的協會。『機械保護會之目的是在保護並尊敬機械，尤其是社會的機械的馬達的生命與韻律。』為着這目的而起草的長文的宣言，其終結的口號是——『Amiamo le macchine, proteggiamo le macchine.』(愛護機械，保護機械)。——(見 *La Fiera Letteraria*, 24 Aprile 1927.)

未來派的功績，在表現我們時代的 *dynamisme*，歌頌機械的力，解說機械的美，而與以宣揚。電影、無線電話、無線電信、及汽車的時代，這樣，我們可以見到其韻律

與狂熱的生活，以及急速的脈搏，都在未來派當中光明的反映着。



第四章 文藝創作的機構

——理論的原則——

Primum vivere, deinde philosophari ……

(先是生活，次是哲學罷……)

現在先要就藝術之社會的及集團的本質，來說幾句話。

維尼 (Alfred de Vigny) 在其所著小說斯退羅 (Stello) 中，那奇異神祕的諾亞爾博士，曾為詩人寫如下的定義——「孤獨而自由的完成其自己的使命。即是最美的聯想的

影響，也加脫却，只依着自己存在的條件。因為孤獨是靈感的源泉。……只有詩人與藝術家，是在一切人中，具有那樣的幸福，可以在孤獨中完成其自己的使命。」藝術家的優美的隔離 (Splendid isolation) 這例子，在浪漫派便是自閉於「象牙之塔」。但是，藝術真的是孤獨的生產物呢，還是不然，是從社會外部汲取其靈感的藝術家的個人的結果呢？關於這點，浪漫派的時代，是已過去了，在我們看來，藝術很明白的是社會的生產物，不論由其起原以言，由其目的以言，都是深深的植根於集團生活之中的。因為總說一句，藝術的究竟目的，到底不外是藝術家對觀衆的美的情緒的傳達，由天才以與羣衆相交通的神祕的波的創造。托爾斯泰說得好：「藝術是人間相互交通的一種手段」。

——(托爾斯泰何謂藝術) 藝術家以其筆墨所表現的感情，傳播感染於羣衆，羣衆以此感到與藝術家相同的印象，相同的感情。藝術家便是與其周圍相通的社會性及共感之極強烈的爆發形態的代表。藝術家心的鼓動，由其放射而在其同類的心中再生產。他所感到的情緒，這樣為萬人所共感。「故藝術之最高目的——基育說——要之，不外是鼓動人心。」所以美的情緒，不是德國形而上學者們的抽象的實體，這是深刻的社會的事

物，是使共感與愛的絲弦發生震動的。藝術家的感受性，這樣使我們與他共分其歡喜、苦痛、夢想、恍惚。如當羣衆集於劇場之時，由此而上昇的，是由萬人的感情所成的一致的魂。伶人不過是其表演者而已。此時，觀衆對於每一語，都發生顫動，感到好的主人公的不幸。他們與之共生。在與運命相鬥爭的時候，他們與着鼓舞激勵之念。在他打勝一切障害，而與其所愛的女郎結婚的時候，他們感到深深的喜悅。又在他破滅的時候，他們竟然爲之淚下。(註)

(註)情熱的表演抓住了一般觀衆，

使之愛，使之憎，使之泣，使之自爲優伶。」

——(L. Racine: Epître à M. de Valincourt.)

我們由此可知藝術的目的是在何處了——即這是在心臟而不在頭腦。所以如英國大
美學家羅斯金 (John Ruskin) 的話，實是重大的誤謬。他說——「淚珠的光輝與其所
伴的姿態，雖有怎樣優美的描寫，但苦悶的印象亦有不能使我們感動者。」但是不然。
倘若由筆所描寫的淚是不能感動我們的，這是因爲不能提醒我們心中共感的情緒，又因

這是不屬於藝術領野之故。何以故呢？因為藝術不是訴之理智而為訴之感情的事物，所以只有生理學者能夠理解淚珠的本身，只有藝術批評家知道鑑賞色彩或構圖，至於羣衆，則只能由所以流淚的悲哀不幸而受感動。羣衆對於流淚的人們抱着深的同情。羣衆是激勵他們，慰安他們的。……藝術只在人間的一點上，能惹起我們的關心。鮑特來爾寫巴爾札立於美好的風景之前，如下的叫着說——『什麼叫做美！他們在小屋中作什麼呢？他們想的什麼呢！他們的悲嘆是什麼呢？收穫好麼？他們一定能償還其借款罷？』

藝術作品是全在於藝術家與社會的協力，決不是藝術家孤獨的創造。所以維特爾 (Werther) 是浪漫主義時代所有青年厭世主義的歌聲，田園交響樂 (Symphonie Pastorale) 是所有田園的歌聲，而在木納 (Monet) 的風景中，有全自然的顫動。在哈納或繆塞的戀愛詩中，有無數的戀愛者燃着他的情熱、慾望與愛。但是藝術的此種社會的性質，係由藝術的本質而來，是從其底與迸發而出，何以故呢？則如基育之所言——『許多人感到芳香的玫瑰，仍是不失其芳香，庭中樹蔭遮着許多友人，清新空氣使多數的

之心醉，聲音嘹亮的室內的奏樂，使許多聽者爲之魅惑，而美的儀容或美的繪畫，則同樣的足以勾引許多人的觀賞。」——（基育現代美學諸問題）

★

★

★

藝術之社會的目的與其集團的本質，現既有過說明，我們要來就藝術，嚴格的一點說，即文學與社會生活的關係，加以一番研究。

社會全生活的基底，即在一切政治、宗教、道德或藝術的表現的根柢，是有經濟的諸條件與物質生活之生產及再生產存在着。人類當其生存的社會生產上，其間所設的關係，或爲他們精神生活的條件，或是道德律及法律政治的規範之所設定。要之，由生產關係乃產生與之相適應的社會環境。此社會環境，應當作最廣義的解釋，在社會學便是稱爲複雜（*Complex*）的事物。此本質的諸要素，第一是階級心理，這是由亘數世紀之階級鬥爭與其相互關係而生。次之則爲一般的精神狀態，即泰納所謂精神的溫度。是由歷世相傳的人間的風俗習慣，或信仰及想像的樣式，特殊的生活樣式與支配的道德，最後，對於事物的某種方法及思惟的方法而成。此社會環境完全直接的由經濟的諸形態以

決定，隨着他的進化而有多少疾速的變化。而由社會環境，乃產生所謂宗教、哲學及藝術的種種意識形態。我們現在已知道經濟的構造，何以只能間接的決定意識形態的上部構造。這原由，便是因為介於兩者之間，有社會環境在。

由此社會環境，造出某種雰圍氣，而在文學及藝術中完全的反映着。所以我們倘若閱讀但丁的神曲，湯麥斯阿坤 (Saint Thomas d'Aquin) 的要略 (La Somme)，或者瞻望科侖的寺院 (la Cathédrale de Cologne)，便可明白的尋味到產生此等事物的同一心理與中世社會環境所特有的同一氣分。而布朗梯愛 (Brunetiere) 則謂如地球上一切寺院雖俱消滅，人們亦可由神曲謀峨特式建築的重興。這個意見，雖不免過於大胆，但却有其真實性，是確能知道藝術與社會的深厚的關係的。

現在，我們來看詩人求爾羅曼的話——『由種種的一致——他說——我們(詩人)認知了社會對於我們的繼續不斷的、漸進的、壓制的影響。我們並看到爲此影響所征服的我們的存在的部分，與由此影響的強制在我們自我上所生的歪曲。我們感到一種震顫，即以包圍我們的人間的環境，我們爲所吸收以盡。而由這樣的絕滅，我們更嘗味到其在

我們身上所發生的奇怪的快感。」

藝術家把當時代生活的種種形相的美，恰如經過透鏡(Lens)似的，加以集中。他表現萬人所共通的感情，把他人之所感、所見、所欲，一切都用筆墨以爲表現。在美的世界，他便是衆人的辯護者。藝術家除了很少能有時代前的預感的以外，他到底只是四周人們被壓抑的美的情緒的蓄電機。他把社會環境所已存在的事物，移置於紙上或畫布上。「畫家——路梭 (Theodore Rousseau) 說——不是把畫布上的圖畫使之爲生動的事物，乃是把遮蔽圖畫的幕布，繼續的一層層的剝去。」

社會在個人中的侵入，是一種非常深刻的事，雖然我們覺得完全自由。或者自以爲具有個人的概念，但都是有其存在的。譬如藝術上的所謂偏愛與趣味，這到底是什麼呢？申言之，這到底不外我們在所處的環境中所感到的第一印象，次之，是給我們教言的美學的諸法則，由美的模型以作成。是社會環境繼續的強制我們的概念。由一般的雰圍氣，強制的造成我們的藝術趣味。這趣味強使我們只對那樣的藝術加以嘆賞。又在他方面，一般的雰圍氣，並使藝術家所成的作品，須與之相適應。

藝術常是與生活相接近，受社會的條件的影響，為環境的觀念與感情所感染，因此，我們之所作，決不是個人的，而為萬人表現其一般的感情的集團的作品。藝術是藝術家與社會的緊密的協力，在這裏執着筆墨的是社會。如維特爾，如路乃 (René)，如羅拉 (Rolla)，決不是哥德、夏多白里安及繆塞的創造，實在的人物是因了世紀病，為浪漫的厭世主義所苦惱的青年，詩人不過把他們的苦悶加以表現而已。在這裏，藝術家是比其同類能所見更遠，能感到他們所未聞見的聲音的，一架精良的記錄器。『在各個文學的時代——聖本武說——當精神的雰圍氣中，有所謂微妙而被溶解的諸要素，存在着。繼續產生此等要素的世代，與之共着呼吸，並與之同化，而各人則在其最初的生產上，多少加以發散。在這最初季節的萌芽中，要想區別具有才能的與屬於由一般的雰圍氣以養成的事物，則却是難事。』——(見 Saine-Beuve: *Nonveaux Lundis*.)

社會環境對於藝術家常有某種限界，在這內部，藝術家固能自由活動，但是他決不能越此以外。即其對社會表示鬥爭，對自己的環境表示反叛也不能超越於這限界。魯南 (Ernest Renan) 說得很對——『人即在其對世紀及種族，為反作用時，也是屬於這世

紀及種族的。」

這種反作用，證明人間是其時代的兒子，具有時代的見解、觀念與欲求，不過因為認知這東西的不完全，於是抱着想加以改良的意思。所以在這裏，藝術中所表現的，常是對於自己階級的反叛的意見（例如藍保）。何以故呢？因為我們在如所述的社會環境中，社會諸階級，與其特殊的心理，共占着極重大的地位，而此等階級鬥爭的機構的提示，則為明白意識形態領域上的許多發現，實是必要。如為明白希臘悲劇，則我們應當知道在一方有自由民，他方是奴隸的羣衆的都市。如中世的詩歌，若其對於社會階級之分裂沒有正確的提示，那末便將為不可理解的事物。所以我們應該知道封建的領主、農民、及都市的資產市民，還有教會，也是不能忘懷的。因為他們的地位都是同樣的重要。

最後，我們必須注意表現高爾乃及拉辛納的悲劇的凡爾塞宮、與為貴族所聚集的宮廷，始能正確的明白『偉大世紀』的法國戲劇。同樣，降而至於資產市民第三身分之中，也如這樣。莫利哀與蒲馬爾捨便是其表現者。

這樣說來，可知藝術家便是忠實的表現其社會環境的，藝術作品便是反映着當時代的生活的。

但是這樣未免太簡單了。因為若只有社會的影響，那末各種藝術作品，便將彼此相似，無有差別。然而在文學中，有彼此的相異，有感情、觀念、題材色調的不同，又有色彩蔭影的濃淡的分別！這實是因為社會環境與藝術作品之間，有個人這因素，便是藝術家個人的氣質、性格、及其特殊的才能，獨自的觀念、希求、傾向等。故作家之所表現，雖只其社會環境，但其所表現的方法，亦甚重要。因此，偉大的才能與天才，常有很大的影響。

至於說文學上『大人物』的地位有怎樣的重要，那是無用的。在這裏，我們所當注意的，只是藝術家肉體的特殊性及他的內心生活，是怎樣反映於藝術之中。聖本武說得很好——「一切難於說明的事情，如彎曲的足、難看的背，不均齊的肢體，皮膚的皺紋，若就其生來性質的最初的決定及在道德上的影響以言，人或為之吃驚。因此之故，或為善人及無用之人，或為神祕主義者及自由思想家。」

故爲明白藝術作品，如在鮑特來爾生活上，他那放蕩，那瑪琪與鴉片，是占着怎樣的地位，或者如盧梭的病的心理，在其作品中有怎樣的反映，都是我們所當分析的。在這裏，我們應當利用醫學及弗洛特學說。因爲這在個人的分析上，是占有最重要的地位的。所以這樣說時康斯丹（Benjamin Constant）下面的話是不錯的。——『決定泰來蘭（Talleyrand）性格的是他的脚。』（因爲他是個跛者）。因此，如愛倫坡（Edgar Poe）的狂飲，杜斯退以夫斯基（Dostojevsky）之癩癩與好賭，莫泊三的狂癩，在他們的作品上都有很大的影響的。

作家雖然對其社會環境加以表現，以其模特爾爲生活於他周圍者之典型而顯示給我們。但以其特殊的才能，常用特別的方法以行。正如散於大氣中的美的光線，透過了三稜鏡，到底不能不受他內的自我的影響，有他的心靈宿於其中。他對於其主人公像是實有存在似的以其眷愛與之共生，與之共着運命。弗羅貝爾當寫到巴華利夫人自殺時，不禁嘔吐。大仲馬當寫其三劍客的一人將死時，儘自哭泣着。巴爾扎克與其人間喜劇上的人物同着生活，當人們講到這是實在的人物的時候，他要求以正經態度來加以討論。

科科爾 (Gogol) 愉快的爲其亡魂 (Ames mortes) 的求利納 (Julienne) 的紀念日，表示祝賀。要之，倘若對於各藝術家之特殊性質，沒有正確的理解，那末我們縱是完全知道社會的情形，也不能明白藝術作品之所由成。

於是在這裏便發生個人的性質問題。我們這樣當着面前的，遂有客觀的(環境的)理論與主觀的(個人的)理論。這在文學的地域，已曾有過衝突。但是，社會環境是個人之社會的及自然的基礎，是決定個人的地位與行動的。雖然，我們亦常覺得環境實必然的爲受動的，反之，個人則爲意識的且能動的因素。「或是自然的，或是社會的，環境

——拉坡普爾 (Charles Rapoport) 說——猶如在數千百年間埋於地底的富饒的礦石，若欲加以利用，則礦工的鐵鎚，實是必要。以個人的活動使環境亦隨以活動。」——(拉坡普爾歷史哲學) 這話說得很對。一七九三年後法國的社會環境，是完全準備着拿破侖的到來，但這是因爲有拿破侖的必要，而如滑稽將軍勃郎日 (Boulangier) 乃無其必要的緣故。同樣，哥德與魯俄，雖爲時代的產兒，但其天才的頭腦，實超出於其時代之上。偉大天才之出現，常爲歷史的偶然。且這事情，並不妨害意識形態的進化之平均線與經

濟的及社會的進化之平行。故如最大的藝術家，亦必與其時代潮流合流，與其社會環境相調和。何以故呢？因為若其不然。他便將為所壓碎崩潰。

由此，我們乃能於簡單的公式中，將文藝創作的機構表示出來——

- 一 諸生產力的狀態
- 二 社會環境——這是由諸生產力以決定的。這造成由各種階級心理、一般的精神狀態、政治法律及道德的制度所構成的『錯綜』(Complexe)。
- 三 作家——依着其才能與個人的氣質，將其社會環境的觀念、欲求、及感情，用特殊的方法表現出來。

四 文藝作品

結論

在文學的光輝的領域，我們這樣到達了調查與研究的最後。

從這裏得到了怎樣的教訓呢？到底怎樣的本質的觀念，是應當具有的呢？

但是觀念果有具有的必要麼？竇美爾 (Duhame) 的霍來勃的石 (La Pierre d'Ho-

rob) 中，有一個人却不作如是想。「所謂具有觀念——他說——這是什麼也不知道的一個方法。觀念是妨害旅客的快速的脚步與遠行的，這是一種障阻，一種重的負擔。真正的人間是嘲笑觀念的。在他看來，一切事物，只要能夠反省便足。但觀念則為妨害反省的。」

這雖然是明快銳利的見解，但所有的人仍保有着觀念，並且保有許多的觀念。因

此，我們亦要把我們的觀念來開示出來。

在我們的研究上，作成若干作家的大要，給與他們文學的生產以完全的綱領，這些都不是問題。我們只是想由隨手拈出的幾個例子，以確證我們所擁護的理論，把唯物史觀應用於文學。我們並不想把我們的力與手段加以誇張。但是我們可以主張——向來給人不當的閑却的方法，其於我們實有真實的結果，其於藝術科學實有不可計數的偉大貢獻。若能適當的加以應用，那末藝術科學便可立於全新的基礎上，以其透澈與實力，使我們得有為空前的發見與人跡未到的新路準備一切的武器，在文藝批評上樹立奇功。

寇維哀 (Cuvier) 由未知動物的一骨骼，可以組成全個動物，同樣，唯物論的方法使我們得由文學以認知某一民族之社會政治及經濟的全部生活。

試舉其一例。在我們面前有一本新出的小書，“*Vient de paraître*” (新刊) 的紅色帶子引起一般的注目。於是人們乃就而加以閱讀，一口氣的讀着，對於其中的故事，覺得非常的有興味。但是在我們所視為問題的不是這些。X 的奇遇與 Y 姑娘的情史，對我們有什麼關係呢？這或是在市長面前告終，或是在餐車中告終，對我們有什麼重要呢？

於是我們來開始長的研究，這展開在三個階段上面。第一我們由書籍來推論到作家。我們由其文筆與文學的方法，人物的性格及其言辭姿態思想，求出著者的思想、氣質、欲求、觀念及傾向。這是純粹的個人的分析，在這裏，弗洛特的學說，對於我們常是確實而幸運的指導者，是很有用於我們的。

於是其次，我們乃到了第二階段。即由作家進而探論社會，我們知道書籍是常依着習俗，為反映一切善與惡的社會生活的鏡子。同時，在我們面前，並有由社會環境所形成的作家的影像。不過要即此明白社會組織，研究社會的、道德的或宗教的生活，却不是容易事。我們只能由書中的人物，由其行為與言論，想像生活於作者周圍而活動着的現實的人間。

但是這樣，我們的分析決不告終。我們從此到達了第三階段。這也許是最嚴正而困難的。我們要深入至洞穴之中。我們要去探求什麼是建築全體的基礎——即既知道社會之社會的、道德的、及政治的生活，我們還要提出種種問題，如經濟的基礎如何，由此所生的生產關係如何，經濟的構造如何，這分裂為幾個階級，又其相互間的關係是怎樣

等等。

這樣，譬如巴爾札克的人間喜劇，我們就得溯諸十九世紀前半的法國社會及資本主義發生以前。至於左拉的路康馬格爾，則我們就得考究資本主義發展的階段，一八七〇年代的法國社會。又如由凱撒披洛脫的興廢 (*Grandeur et Décadence de César Birotteau*)，我們乃知巴黎的商業組織。由米那爾，我們知道「第二帝政」下的階級鬥爭。

同樣，我們在感情教育，金錢問題及惡之花 (*Les Fleurs*) 的背後，在弗羅貝爾、仲馬、鮑特來爾等富於色彩的創作背後，看到前世紀後半的法國人，潛伏在暗中的事物。這並使我們參加於其日常生活與勞動，喜悅與困惱，感情與戀愛。

巴來斯 (*Maurice Barrès*) 曾言——「我由雅典的大理石，嘗對於使此社會為具有生氣的強力的生活，又對於神與祖國及自然，期待那可以啓示我們的事物！」倘若雅典的大理石，能夠對我們啓示這一切，那末我們由書籍，便更可期望以知人是怎樣行着生產，是怎樣的生活着或思想着，這些事了。

但是，詳細的解釋已太多了，學者式的定義也太多了。且稍稍避去悲慘的現在，來瞻望光輝的未來罷。

在今日文學的混沌中，在極端的個人主義中，在瑣碎、深澈的描寫及異常的病的行為之探索中，在見解與文體最不調和並最異質的思想的錯雜中，我們是已可從墻隙窺見將來的進化，認識新藝術的萌芽。而向着集團的藝術方面以進一事，我們覺得是日益明白的表現着。

藝術這樣，開放着美麗的花，將為由束縛而解放的人類歌其喜悅與困惱，為人類羣衆的集團的戰慄與深刻的感情，加以表現，為勞動的光輝的美致其宣揚罷。當此之時，人類將在為數千年來進化的到達點的新階段，而進於藝術與生活的結合，理想與物質完全融合的階段罷。

文學的天才與經濟的諸條件

歷史的並文學的探求，其關於偉人的研究，真是已不可勝數。在這領域上，一般人幾於已說盡一切，有過種種論述。大概就研究這問題者而分，可以有四種理論——即加來爾 (Carlyle) 的，斯賓塞 (Spencer) 的，龍白羅沙 (Lombroso) 的，及太爾特 (Tarde) 的。當着問題的困難與複雜前面，一般人常就其中之一，或若干整然的混合中，以自圓其說。實則在這裏，只有選擇的困難。如有人覺得偉大人物的重要，醉心於如拿破侖及列甯那樣的人物。這是加來爾的錯誤。由加來爾的主張，以為世界史不外是造成人類一切進步的偉人的歷史。而斯賓塞的一派則含着社會學的觀念，謂偉人完全是由其所造的社會環境的產物。同樣，又有說天才是狂人，是頹廢的特殊形態，像龍白羅沙的病理

學的理論（天才論）。最後，則有許多贊成太爾特的（模倣法則），由加來爾的理論，而巧妙的加上社會學的外衣者。太爾特把發明當作社會進化的原動力，一切的人都可分為發明家與模倣者二種。——前者即造成一切進步的天才，後者則為加以模倣的民衆。

這樣，關於偉人，有四種理論。在這雜然的見解面前，我們怎樣呢？我們對之抱怎樣的態度呢？則總說一句，我們是一切都不能贊同。我們承認其所包含固有一部分的真理，但是同樣，我們看到這問題的廣大與複雜。——即一面的理論，不管其廣與深為如何，要想對我們說明天才的出現那樣奇怪的現象，究不可能。故對於天才出現的理由，欲有稍可滿足的認識，則我們首當破棄一切臆斷的觀念，排除龍白羅沙派或斯賓塞派的信念。閉住書籍，大開心眼。只有在這時候，我們能看到問題的全部真實性，能够有事物之客觀的檢討。

欲明白天才的問題，則我們須知此問題有同樣重要的二面——即集團的方面與個人的方面。我們覺得在最近的將來，當有新科學的出現，以從事此二重的分析。恰如現在病理學的心理學之對變態的個人，將來必有天才的科學（名之曰「天才學」"geniologie"）

或者相當罷），以專事偉人的研究。這或者可以分爲二部——即天才的社會學及個人學。天才的社會學是着眼在問題之集團的方面，分析偉人所由產生的經濟的及社會的諸條件。這研究社會狀態，階級分裂及此等階級的心理，社會的並家族的環境，訓育、教育等。惟此種研究，必須以唯物史觀爲根據。因爲只有唯物史觀，能對在絕對的黑暗中，所常留着的問題的一面，投射以強烈的光明。至天才的個人學，則爲分析偉人之心靈的化學，這研究天才的性格、氣質、獨創性、偏執與變態性、生活樣式、生活與實際的關係，這以各種心理學的探究方法爲基礎——即對於弗洛特的方法，將有十分的參考，但是這對於龍白羅沙的研究及病理學的心理學，也是要加以注意的。

只有這樣，由廣而深的完全的研究，我們始能明白天才的神祕的問題。向來在這區域上的一切努力，都多少是失敗的。這因爲一般人沒有把問題在其真正的廣大上，加以考察之故。因爲所取的只是限於一種學說的狹隘的框，所以只能到達於部分的結果。

——即馬克斯主義者只見到社會的方面，而龍白羅沙派與弗洛特派則只見到個人。因此，我們如欲使將來的天才科學有確實不可動搖的基礎，則總說一句，應當結合一切學

說，綜合一切見解。

★

★

★

在天才的研究上，向來之所成就，只是斷片細點，綜合是完全沒有。這是不足驚異的。因為向來對於天才的集團的一面，一點也未嘗有過注意。一般人自限於個人的分析，以此爲已足，只知作些軼聞或故事式的傳記。所以到了要探究對象的深處，加以經濟的、統計的、並社會的分析之時，即最大胆的人們亦以驚駭而退却——這樣的任務是太困難、太精微了。

但在這裏，有一個學者的功績，我們應當與以崇高的評價。他打破一切的障礙，爲我們研究的道路下最初的礎石——而所用的是使一切希望都有可能樣的巧妙的方法。我們要在這裏把蘇非 (Sofia) 大學教授奧丹 (Alfred Odin) 的著作天才的起源 (La Genèse des Grands Hommes) 來加以介紹。這書在我們是真的啓示，但是以熱心的捨身的科學的研究，長時間勞作的結果，這部書却在圖書館眼目所不到的角上，爲塵埃所封積，想起了這樣的學者的運命，是何等的可悲呢！我們固然有過許多研究，但是却不會見到

奧丹的名字，而他的所著，也不會見到在那裏有過引用。我們在日內瓦公立圖書館中看到這本書，完全是偶然的必要。但是在出版三十三年以後，我們却還有裁其摺頁的可悲的特權！

這樣豐富而值得注目的研究，其所以被人忘却的原因，不得而知，我們現在只想對這研究加以相當的注意。我們要把奧丹研究所得的結果，在這裏提示出來。

這位學者，確然是個馬克斯主義者，且是個偉大的統計學者。他以確實的數字，認明一切的不可思議。他的研究之所以為新創，便是最初把統計的方法應用於文學的分析，由此以引出社會的結論。他的研究，確是具有相當的偉大——他以一三〇〇年後至十九世紀前半的法國文學家，為其研究的對象。在「文學家」這個名稱下，他收入詩人、戲劇作家、小說家、演說家、優伶、及具有相當的重要的出版家與文學家保護者。他這樣在其表中，有六千的文學者。他對於各人，有記載遺傳，地理的及人種的環境、宗教、出生地、教育、財產、兩親的職業等特別的卡片。關於這研究的結果，因為沒有說出地方，所以現在只能引用關於文學者的教育及經濟的條件的數字。

一般人的意見，以爲天才之所以爲天才，便是因爲他是『天才』是比普通人爲聰敏優秀，與其所受的教育無關。但是由奧丹考察自一三〇〇至一八二五年這個時代內八二七文學者的教育的結果，則如次：

時代	良好教育	惡教育或無教育
一三〇一——一五〇〇	三三	—
一五〇一——一六〇〇	一一〇	二
一六〇一——一七〇〇	一九二	七
一七〇一——一七五〇	一四五	一
一七五一——一八〇〇	一九九	四
一八〇一——一八二五	一三二	二
合計	八一	一六

我們由此可知教育對於偉大人物的造成是非常的重要。在八二七名文學者中，八一人，即百分之九十八是受有良好教育的。這實明白的證明教育在他們的發展上是必要而不可缺的條件。

現在來看狹義的經濟的條件。奧丹就六一九名文學者，研究其青春時代的物質的條件。我們這樣知道物質的富對於天才的影響，知道天才到底是否不論貧富，都同樣有其產生的。

時代	青春時代無一切物質的憂心者	在貧困不安中過其青春者
一三〇〇——一五〇〇	二四	一
一五〇一——一六〇〇	八一	四
一六〇一——一七〇〇	一五七	九
一七〇一——一七五〇	八九	二
一七五一——一八〇〇	一三八	二〇
一八〇一——一八二五	七三	一一
合計	五六二	五七

由這表，我們是用不著什麼註釋，便可明白那以天才不必定要優良的經濟條件，是不論貧富家庭都有產生的意見的謬妄了。表中的數字，正是證明那種意見的錯誤。因為在有才能的文學者中，只有十分之一是其青春時代在困難的經濟條件中的。但是，這數

字距真相遠遠甚。因為我們若把貧民與富人的數目的比例，來一加思量，則其結果必更令人可驚。『即單就其所成長的經濟條件以言——奧丹說——安樂家庭的小兒是比貧困家庭或經濟地位不安定的小兒，在文學上，其成名的機會，至少多至四十倍或五十倍。』——（見氏所著書第一卷五二九頁）

最後，我們來看法國文學者所屬的階級。奧丹在這裏把六二三名的文學者，加以研究，將全人口分爲五大階級——即貴族、司法、自由業、資產市民、勞動階級（勞動者、辦事人、耕作者、家僕等）。我們這樣，明白有名的文學家不是任何階級都同樣有其產生，並知道關係於偉人，在各階級中，那一階級產生最多。

社會階級	有才能的文學者	天才的文學者	各階級全人口的文學者人數
貴族	一二五	三四	一五九
司法	一五七、五	二九·五	六二
自由業	一一六、五	二七	二四
資產市民	六二	一〇·五	七
勞動階級	五〇	一一	〇·八

合計

五一

一二

表是非常的明白。我們先來觀察那最初的三欄。貴族、司法、及自由業，即社會的特權階級，幾乎是獨占着文學界，有才能的文學者的百分之八十，及天才的文學者百分之八十二，是從這當中產生出來。但是我們須知這三階級，在全人口中，其為數實是甚少。我們覺得對於全人類，能表示文學上有名人物的比例的還是第三欄。在表中，最使我們注目的是貴族對諸階級的壓倒的優勢——即文學家之出身貴族者達一五九人，而司法則不過六二人，資產市民階級者七人，勞動階級〇·八人。質言之，貴族實比無產階級，在文學家的產生上，多了二百倍！

我們由此可知天才與經濟的條件實有密切的關係——如出身於富裕的家庭，受有良好的教育，且青年時代無物質的憂心，凡此事實，都是在天才的造成上有莫大的可能性。至如出身貧困之家，則其成名，實不過極少的機會。表中的數字明白的證明了一切，即天才問題實即是階級問題。

由奧丹的研究，其所得的結論的重要性，我們覺得可以不必再說。總之，所謂天才

者，不如多數學者所主張那樣是人類進化上幸運的事件。反之，天才實是產生在一定的階級，並且只有在某種經濟的條件，始能有其發展。這『幸運的事件』在社會的最高階級中，是比無產階級多有二百倍的可能。何以故呢？因為這階級，獨占有巨大的財富，使他的兒童可以有幸福的少年時代，並平和而暢快的研究。

總之，天才的精神，不是這裏那裏都有的。這與無產階級貧困的家庭相遠，與飢餓貧窮不相容。這是只在飲食豐美，生活安樂與富饒之中。

民國十九年二月二十日出版
民國廿三年三月十二日再版

唯物史觀的文學論

——實價一元——

版權所有



翻印必究

5001—6000

著者	譯者	出版者	發行者
伊科維茲	樊仲雲	陳寶驊	新生命書局

發行所	分發行所	門市部
上海棋盤街寶善里	南京太平路 北平琉璃廠 武昌橫街	上海四馬路望平街
新生命書局	新生命書局	新生命書局

國家圖書館



004048370

