



1930

122

文藝研究

第一卷

1

文藝研究社編輯 大江書鋪發行

一九三〇年，二月。

1930年

2月

15日初版

每本實價大洋七角

(郵費另加)

預定全年：實價大洋二元二角

(每年一卷)
(每卷四本)

(郵費另加)

例 言

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

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

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

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

5. “文藝研究”甚願于中國新出之關於文藝及社會科學

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

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

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

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

目 錄

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

插 畫

H. A. Taine 像……………卷頭

蝕銅版畫,作者未詳

N. Chernyshevski 像……………116—117

繪畫,作者未詳

芥川龍之介像……………184—185

刻石,方善竟作

TAINE的英國文學史緒論

傅 東 華 譯

I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

同樣，當我們讀一本希臘的悲劇時，我們的第一注意，就

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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