

外国文艺理论丛书

雨 果

论 文 学

06

外国文艺理论丛书

雨 果

论文学

柳 鸣 九 译

上海译文出版社

一九八〇年·上海

ŒUVRES COMPLÈTES

de

VICTOR HUGO

根据 Société D'Éditions Littéraires Et Artistiques
Librairie Paul Ollendorff, Paris 1927 版本译出

雨果 论文学

上海译文出版社出版

上海延安中路 967 号

新华书店上海发行所发行

上海市印刷四厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 7.375 字数 151,000

1980 年 5 月第 1 版 1980 年 5 月第 1 次印刷

印数 1—20,000 册

书号: 10188·80 定价: 0.71 元

《外国文艺理论丛书》选收十月革命以前各时代各学派具有代表性和较高学术价值的外国文艺理论著作或批评论文。由中国社会科学院外国文学研究所、人民文学出版社和上海译文出版社以及有关专家组成编辑委员会，主持选题计划的制定和书稿的编审事宜，并由上述两个出版社担任具体编辑出版工作。

译 本 序

—

在文学史上，维克多·雨果(1802—1885)主要是诗人、小说家、剧作者，而不是专门的理论批评家。但是，雨果作为十九世纪法国浪漫主义运动的领袖人物，作为文学史上一位成就很高的浪漫主义作家，他的理论文字既是当时浪漫主义运动重要的理论文献，也是浪漫主义文艺思想的一个理论标本。今天对我们仍有思想材料的意义。

雨果作为诗人的创作活动开始得很早。以1822年的《短曲初集》为标志，他不到二十岁便已作为一个引人注目的诗人出现于文坛了，而他在理论批评方面的活动，则正式开始于1819年，这正是法国文学史上浪漫主义文学运动形成的年代。

一般文学史家都认为法国浪漫主义文学运动主要是发生在十九世纪二十年代至四十年代这一时期。当然，也应该看到，早在十九世纪初，新文学运动的倾向便已经显露出来了，人们不再只注视着本国的古典主义传统，而开始把眼光投射到国境之外去寻求新的东西。当时，斯达尔夫人便在她的论著里，介绍和赞扬德国和北欧的富有浪漫主义的灵感和诗情的文学，拜伦、司各特、席勒、蒙苏里这些浪漫主义作家的作品也开始广泛地介绍到法国，并且受到很大的欢迎，这都说明了法国本国原来的古典

主义文学不再能满足新时代新精神的要求，人们不得不去借鉴和借用外国的反映了相应的精神或有相似的精神表现的作品，正如司汤达所说的：“古典主义是只能给当代人的祖先以愉快的文学，而浪漫主义则是能给予当代人以愉快的文学。”^①虽然1789年资产阶级革命以后，新的时代就产生了对新文学的要求，但紧接革命之后是一连串动荡不宁的日子，用拉法格的话来说，当时“政治危机和革命喧扰消磨了大家的精神，使人无暇顾及任何严肃的文学问题”^②，即使已经出现了具有“日后浪漫派文学将要加以发展和夸大的一切优点与缺点的萌芽”^③、并风靡一时的两部作品：《阿达拉》与《勒内》，但浪漫主义文学运动仍然还没有形成。直到二十年代，才出现了成批的浪漫主义诗人和作品，才有了浪漫主义者的第一文社和第二文社，而发展到1830年，便有了著名的《欧那尼》的演出，标志着浪漫主义对伪古典主义的最后胜利。

在这发展过程中，1820年前后可以说是一个开端。在这时，短短两三年中相继出版了拉马丁、雨果、维尼等人的诗集，这些作家以共同具有的强烈的个人抒情的色彩和浪漫的想象而形成了新的风格，对于其中的诗集，圣·佩韦当时赋予这样重要的意义：“从此，在真正意义上的我们的诗歌才找到了自己的语言、自己的色彩和自己的音调”^④；一系列浪漫主义的文学刊物这时也相继创刊了：《文艺纪事》在1820年，《法兰西缪斯》在1823年；而浪漫主义者的第一文社也是在1823年成立的。新的流派在形成，新的文学运动在发展，保守的法兰西学士院领导人阿日在他1824年8月20日一篇演说里不得不承认：“很多对古老原则

① 见司汤达：《拉辛与莎士比亚》。

②③ 见拉法格：《浪漫主义的根源》。

④ 见圣·佩韦：《今人肖像》第2卷。

怀着虔诚的尊敬而成长起来并受过无数古典杰作熏陶的人士，都对这一新派别的发展感到忧虑不安”。正是在文学领域的这样风起云涌的背景里，雨果开始了他的创作活动与批评活动。

1819年，雨果与他两个兄弟合办了刊物《文学保守者》，从这时起，他不仅写作了他最初的小说和以后收集在《短曲与民谣集》中的一些诗歌，而且，又撰写了不少文艺随笔，作家作品评论，其中较重要的有写于1824年前后的论司各特和拜伦的文章，后来，1834年雨果把这些文章和他在1830年以后写的一些政治随感、历史评论编在一起，这便是《文学与哲学杂论集》。

在他早期从事批评活动时，雨果还没有摆脱他那具有保王主义和天主教信仰的母亲在他少年时所给予他的影响，用他自己的话来说，那时他“是一个司徒亚特分子、詹姆士王党、封建骑士，爱旺岱甚于爱法兰西”^①。因此，这些文章有的便不能不留下他早期的政治偏见和宗教思想的痕迹，如象在《论伏尔泰》一文里，雨果对法国大革命和为这次革命作了舆论准备的十八世纪启蒙运动都抱否定态度，对启蒙运动作家伏尔泰进行了苛刻的非难和偏激的指责。除此而外，雨果在写这些文章时，也还没有成为自觉的浪漫主义者，因此，在有的文章中，还企图以“调解者”的身份带着“明智的语言”出现在浪漫主义与伪古典主义两个对立的营垒之间。即使有这些缺陷和不足，还是可以从这文集里看出作者浪漫主义的文学见解和主张。

在雨果的第一篇理论批评文章《谈戏剧》中，已经有了他以后著名的文学序言和理论专著中某些论点的萌芽，如象他强调戏剧应该有曲折的情节，应该表现非凡的人物：天使与巨人，并要具有激情等等；而他对英国浪漫主义作家司各特与拜伦的

① 见雨果：《〈秋叶集〉序》。

评论,就更充分表现出他浪漫主义的文学趣味和美学原则。《论司各特》与《论拜伦》是雨果带着激情写就的文章,字里行间充满着对这两位与他属于同一流派的作家的崇敬和喜爱。他极力赞扬司各特的历史小说,认为这些作品既表现过去的历史时代、使这些时代带着自己原有的色彩和情调复活过来,又表现了“人类的心灵”、塑造出了鲜明的、强烈对照的人物性格;雨果并不特别重视作品是否忠实于历史真实,而是重视司各特作品中所表现的“情趣”、色彩和想象,称赞“他的想象掌握和抚摸着人们的想象”,称赞他小说中奇妙的情节和构思,把他的作品视为一种典范。这不仅说明了司各特具有浓厚浪漫主义色彩的作品是如何投合雨果的爱好,而且表现出了雨果关于文学创作的一系列浪漫主义的理想和原则。在《论拜伦》一文中,他把拜伦视为与法国浪漫主义者同一家族的成员,说拜伦的逝世是他们切身的幸,因为他们与这个英国诗人已经“建立起了亲密的关系和情感的交流”,“象同胞兄弟,象两个经受过同样不幸的朋友”。虽然雨果在写这篇文章的时候还不承认自己的浪漫主义者的身份,但他实际上却是代表着这一新流派在说话;虽然,他在《〈短曲与民谣集〉1824年序》中还说要充当新旧流派的调停人,但在这里他实际上也在对保守的伪古典主义进行批判了。他嘲笑伪古典主义者象可笑的傻子罗兰想要把过时的死亡了的东西冒充有生命的东西。他说,旧时代的文学应该随同旧时代而隐退,新时代需要新的文学和流派,并且把拜伦所代表的浪漫主义流派视为当然的合法的新文学流派,还通过拜伦的创作指出新文学、新流派具有幻想的魔力和自然的本色,善于表现理想、情感和自我,并勇于参预社会斗争等等。所有这些见解,都是浪漫主义的。因此,应该说,雨果早期的文艺理论文学,虽然有不成熟和自相矛盾之处,但和他后来的主要论著完全是一脉贯

通的,从这些理论文章中,可看出他日后一系列完备的浪漫主义文学思想的某些端倪。

二

雨果在二十年代至三十年代有了重要的转变和发展,他不再是保王主义和天主教的信仰者了,而且他也由浪漫主义文学运动不自觉的参加者发展成为自觉的主将。这种转变主要是因为当青年雨果面临着思想发展的重要阶段时,正生活在二十年代至三十年代阶级矛盾激化的条件下。二十年后,复辟王朝的执政者的反动倾向日益露骨,查理第十上台以后,便通过和实施了一系列反自由的、侵犯各阶级利益的反动法令,这加深了复辟王朝与下层人民,与资产阶级的矛盾。从二十年代中叶起,资产阶级自由主义思潮广泛传播,正如雨果在1831年所追忆的那样:“在复辟时期的最后几年,十九世纪的新精神渗透到了历史、诗歌、哲学等各个方面,使得一切改观,万象更新,只有戏剧是唯一的例外”。^①雨果自己便是在这种条件下摆脱了他原来保守的政治立场,并对文艺问题有了更鲜明的思想。这些思想都表现在他一系列作品序言中。我们知道,从《短曲与民谣集》直到1840年的《光与影集》,是雨果创作上丰产的阶段,在这个阶段里,他写了为数很多的诗集,长、中篇小说以及浪漫剧,而每当他出版一部诗集或一个剧本时,他几乎毫不例外地要写下一篇序言,阐明他的文学思想和创作意图,这种做法和他后期出版作品时是完全不同的,其原因也是在于当时的文学界的斗争。

自从二十年代初浪漫主义文学流派兴起以后,新旧文学思

^① 见雨果:《<玛丽容·德·洛尔美>序》。

想的斗争便愈加激烈、紧张，有时发展到短兵相接的地步，特别在戏剧方面更是如此。法国十七世纪古典主义者的成就主要在戏剧方面，而十九世纪的伪古典主义者也是盘据在这一个领域，他们模仿高乃依、拉辛，盲从“三一律”，认为戏剧中悲喜不能混淆、诗韵应该高雅、用词不可粗俗。浪漫主义者在二十年代初还没有成功的作品和这些传统的规则对抗，他们便推崇未受这些清规戒律束缚的外国戏剧杰作——莎士比亚的作品，当1827年英国剧团来法国演出莎士比亚的名剧时，剧场中就发生了浪漫主义与古典主义第一次大规模的直接斗争，古典主义者大叫：“打倒莎士比亚，他是威灵顿的随从”，年青的浪漫主义者也不示弱：“莎士比亚是天神，拉辛是顽皮小子”。当时的形势是双方对抗，各不相让。新兴浪漫主义文学每前进一步都遇到保守派的阻力，直到1829年，当第一个浪漫剧，大仲马的《亨利第三及其宫廷》推开了长期为古典主义戏剧独占的法兰西剧院的大门而获得上演时，有七个伪古典主义作家还曾上书查理第十要求禁演。此外，文学上的斗争由于阶级矛盾的激化也具有了政治斗争的色彩，雨果的剧本《玛丽容·德·洛尔美》在1829年就曾因“对当今皇上祖先不敬”的罪名而被禁演，他著名的剧本《欧那尼》的上演也遭到很多留难，这种情况正如雨果在他给一个青年诗人的诗集所写的序文中所说的那样：“现在毁谤、辱骂、仇恨、嫉妒、阴险的陷害和卑劣的出卖正在某些人周围不停地酝酿聚集，这些人都正直诚实，然而却遭到不义的攻击，他们心地赤诚，只求带给国家一种自由，即艺术的自由或思想的自由，他们辛苦勤劳，安分地进行精神的劳作，但一方面却要遭到检查机构和警宪当局的阴谋暗算，另一方面往往更要忍受他们为之工作的思想界的忘恩负义的待遇^①。

^① 见雨果：《关于多瓦勒先生》。

在这种情势下，雨果写的作品序言不仅是保卫自己作品的盾牌，而且是讨伐伪古典主义的檄文，是掷向官方的书籍戏剧检查制度的投枪。在这些序言里，雨果代表浪漫派进行了争取文艺自由的斗争，这斗争一方面是针对文学创作上的伪古典主义，另一方面是针对复辟王朝的文学专制措施，因为伪古典主义正是有着官方支持的政治背景的。从《〈短曲与民谣集〉182年序》起，雨果便作为新文学争取自由的战士而出现了，在这篇序言里，他反对古典主义在文学中人为地划定“这个界线，那个范围”，他反对模仿，把模仿看作是伪古典主义的本质，他主张文学创作自由，认为作家应该发挥独创性。而到了著名的《〈克伦威尔〉序》中，雨果的思想更加系统化了，由于这篇序言全面而有力地批判了古典主义，正面地阐述了浪漫主义的创作原则，因而一发表就被视为浪漫主义文学运动的宣言，浪漫派的旗帜。曾经参加过浪漫主义运动的戴阿菲勒·戈吉野后来回忆说：“那真是奇妙的年代。《〈克伦威尔〉序》在我们眼里发出灿烂的光辉……它引起了一个类似文艺复兴的运动”^①。

在这篇著名的序言里，雨果除了批判伪古典主义的戏剧和它所遵奉的“三一律”等清规戒律外，主要是提出文学创作的对照原则，这是贯穿全篇的理论线索，联系各部分的中心论点，而且也是雨果整个文艺思想的一个核心。雨果认为自然中的万物并不是符合人的意愿，都是美的，而是“丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高的背后，恶与善并存，黑暗与光明相共”。在他看来，古典主义把这两个方面割裂开来，并舍弃了其一并滑稽丑怪，因而是一个缺陷，而新的浪漫主义文学则是同时表现了这两个方面。不过，也应该看到，雨果最终所追求的还是崇高优

^① 见戈吉野：《浪漫主义史》。

美，而不是丑怪，他说：“崇高与崇高很难产生对照，于是人们就需要对一切都休息一下，甚至对美也是如此。相反，滑稽丑怪却似乎是一段稍息的时间，一种比较的对象，一个出发点，从这里我们带着一种更新鲜更敏锐的感觉朝着美而上升。鲛鱼衬托出水仙；地底的小神使天仙显得更美”^①。可见，崇高优美是雨果的美学理想，是他所认定的艺术的目的，而对滑稽丑怪的描写，在他的艺术思想里，只是一种途径和手段。

雨果虽然主张自然中的美丑应该表现在艺术之中，但是，他又把艺术真实与自然真实严格加以区分，他强调诗人的主观在艺术创造中为了使人物和事物更完美、更富有诗意而起的能动作用。因而，雨果所理解的艺术中的美丑是经过理想化和夸张了的，雨果在这一序言中所称赞的近代文艺中的滑稽丑怪，也都不是生活中所能有的，而是经过了极度夸张的形象。雨果失于偏颇，把这个原则绝对化了，因此，在塑造人物的时候，只从这一个抽象的要求出发，力求在人物身上造成强烈的、尖锐的对照，这固然使艺术形象能产生鲜明的效果，但往往显得有些人工做作、不够自然，他的浪漫剧和前期小说中的人物几乎都是如此。虽然雨果的对照原则有其局限性，但在当时也有一定的进步意义。从十七世纪以来，古典主义文学只表现帝王将相，王公贵族，而排斥生活中平凡粗俗的形象，雨果以对照原则主张：“自然中的一切在艺术中都应有其地位”，正体现了新兴浪漫主义文学要扩大表现范围的要求。

在《〈克伦威尔〉序》之后，浪漫主义运动有了很大的发展，虽然在1829年雨果的《玛丽容·德·洛尔美》因政治原因而遭禁演，但第二年初，他著名的戏剧《欧那尼》上演却获得极大的成

^① 见雨果：《〈克伦威尔〉序》。

功。这次著名的演出斗争，仅仅发生在七月革命前几个月，因而它不仅表现出浪漫主义与伪古典主义在文艺思想上的斗争，而且在山雨欲来风满楼的形势下，也突出了浪漫主义与伪古典主义之间的斗争实际所具有的社会政治意义。雨果作为这一文学运动的领导者，在《欧那尼》的序言中对此作了总结。他把浪漫主义文学运动的意义提升到政治的和社会的高度。他这样说：“如果从战斗性这一方面来考察，那末总起来讲，浪漫主义其真正的定义不过是文学上的自由主义而已”。在这篇序言里，雨果把向古典主义争取创作自由与向复辟王朝争取社会自由结合了起来，并且把自己视为这一斗争行列中当然的一员。在他看来，文学自由是政治自由的“新生女儿”，浪漫主义运动是法国大革命的“一种后果”，他说：“我们的父辈已经干出这样多的伟业，我们都亲眼看见了，既然我们从古老的社会形式中解放出来了，那末我们为什么不从古老的诗歌形式中解放出来？新的人民应该有新的艺术。现代的法兰西，十九世纪的法兰西……在赞赏着路易十四时代的文学和当时专制主义如此合拍的时候，一定会知道要有自己的、个人的、民族的文学”。这段话很清楚地说明了以雨果为代表的浪漫主义运动的阶级实质和社会意义。它虽然没有告诉我们浪漫主义在创作方法上的确切涵义，但是却能启发我们，十九世纪法国浪漫派所显示出来的一些创作特点是可以而且也应该从1789年后的社会的根源去加以考察的。

浪漫主义与伪古典主义的斗争是以《欧那尼》的上演为最高潮，而在1830年以后，局势便平静多了，雨果在1830年后的作品序言主要是对自己的作品加以解释，由于这些序言密切结合了雨果本人的创作，因此，通过这些序言，我们可以更切实地了解到雨果关于创作论的思想。

什么是文学创作的基础或源泉呢？是现实生活还是主观心

灵呢？对这个基本问题的看法将标志着是浪漫主义还是现实主义。雨果说是心灵。在《秋叶集》的序言里，他认为艺术创作是由人的主观精神，人的心灵所决定的：“人心是艺术的基础，就好象大地是自然的基础一样”^①。那末，把现实和历史置于何地呢？现实和历史在他那里只是精神的物化，只是“配合着行动的情欲”^②，戏剧便产生自这种情欲，而诗歌则产生自“配合着梦想的情欲”，也就是纯然的主观。在他看来，文学形式的区别仅在于对心灵描绘的程度不同而已，如小说，不过是“有时由于思想、有时由于心灵而超出舞台比例的戏剧”。既然把心灵提到这样高的地位，那末，凡在心灵中占有地位的，在诗歌中就应占有地位，雨果解释说，他自己的诗就是“从那被生活的震撼所形成的内心裂缝里源源而出”的^③，即使这些感情微不足道，对于宏伟的事物来说只不过是一片轻飘飘的叶子，但也有权进入诗歌^④。

虽然雨果认为人的每一响心声都可以成为诗歌，但是，他并不把人内心的崇高理想以及高尚伟大的情感与那些软弱的柔情，一时的感伤，个人的追忆等等情感等量齐观，置于诗歌中的同等地位，而是极力强调理想、伟大和美。在《玛丽·都铎》的序言里，他提出“伟大”这一美学标准，他说：“伟大包括着美”，在舞台上，它是掌握群众的力量。他所谓的伟大，其实就是非凡的与理想的。正象他早年说过戏剧应表现巨人和天神一样，这时他更进一步指出，诗人应该把现实生活的事件“提升到历史事件的高度”，“应该从此时此地把一切事物放在将来的背景上，一方面缩小它们某些部分，另一方面则夸大它们某些部分”^⑤，而他自己

①③ 见雨果：《〈秋叶集〉序》。

② 见雨果：《〈光与影集〉序》。

④⑤ 见雨果：《〈心声集〉序》。

呢，“他要故意掩饰那些不光彩的例外，表现老年永远是伟大的以引起对老年的尊敬；表现妇女永远是软弱的以引起对她们的同情，表现自从亚当与夏娃以来世界借以建立的两种伟大的感情，即父爱与母爱之中的一些崇高、神圣和美德的东西以引起对自然之爱的信仰。最后他还要处处指出人类的尊严，让大家看到不论人是如何绝望和堕落，上帝还是在他的深处理下了火种，从天上吹来的一口灵气总能使它复燃，灰烬总不能把它埋葬，污泥总不能使它窒息，——这就是灵魂”^①。由此可见，雨果是根据一定的美学理想来进行创作的。对于现实主义作家来说，创作过程是作家从现实出发，对现实作加工概括的典型化的过程，而对雨果这样的浪漫主义作家，则是首先从自己的美学理想出发，按自己所希望的那样对现实材料加以主观改造的理想化的过程，因此，雨果在他的序言里，也特别强调虚构和想象。

值得分析的是雨果也提出了“真实”与“自然”的概念。当他批判古典主义的形式主义和“三一律”中时间和地点的一致时，从来没有忘记“真实”与“自然”这两个武器；他责备古典主义是违反自然和真实的。在《玛丽·都铎》序里，他把“真实”与“伟大”并提，说这是艺术创造的两大目的，并且表示，伟大与真实的结合，是他所认为的艺术中的“完美的境界”。伟大与真实的结合，按他的解释，便是“夸大事物的比例，但却保持事物的关系”，或者说“始终严守在自然之中，但有时也越轨而出”。他还把作品的真实与思想教育意义联系起来：“真实包括着道德”。雨果关于“真实”与“自然”的言论在整个文艺思想中究竟占一个什么地位呢？是处于一种什么关系呢？我们应该看到，这些关于真实与自然的论述虽然在字面上无异于现实主义作家的言论，但是，如

^① 见雨果：《〈光与影集〉序》。

果考虑到雨果为这些论点所设的前提以及他在对创作过程中诸多重要关键所设的条件，那末便不难见出它的本质和特点了。

雨果的世界观，从根本上来说，是唯心主义的。在作品序言中，他有时也把眼前的现实和过去的历史看作是精神的物化，这样便把自然和现实置于第二性的地位上。在艺术创作中，他虽然主张应表现“混杂在生活中的一切”，但在这一切之上，却要“某种伟大的东西在高高飞翔”^①，也就是说，现实是以理想来驾驭和统率的。从具体创作过程来说，雨果认为生活中一切创作素材是要“经过艺术的魔棍作用”才能进入到艺术中来的，这魔棍的作用具体说来就是一些浪漫主义的创作手法，如：“起用编年史家所节略的材料，调和他们剥除了的东西，发现他们所遗漏的并加以修理，用富有时代色彩的想象来充实他们的漏洞，把他们任其散乱的东西收集起来，把人类傀儡后面的神为的提线再接起来，给一切都穿上既有诗意而又自然的外衣，并且赋予它们以产生幻想的、真实和活力的生命”^②，而最为重要的，则是按照作家主观的观念和他所认定的原则出发去进行创作，而不是从现实生活的本质和面貌出发去进行创作。正如雨果自己的序言所说明的那样，他往往是根据观念去创造人物，如根据父爱的观念去创造父爱的形象、根据母爱的观念去创造母爱的形象^③，甚至塑造各种各样反面人物也仅仅只为了表现一种绝对精神。在他看来，各种反面人物所体现的精神是同一的，只“根据时间和地点的不同而变换形状，但本质仍然不变；在威克斯是间谍，在土耳其是太监，在巴黎则是专事诽谤中伤的文人”^④。因此，总起来讲，“真实”与“自然”在雨果的文艺思想中不是占主

① 见雨果：《〈玛丽·都铎〉序》。

②③ 见雨果：《〈安日洛〉序》、《〈留克莱斯·波日雅〉序》。

④ 见雨果：《〈安日洛〉序》。

要的地位，它们并不是雨果从事创作时所依据和遵循的主要原则，这虽然可以看出雨果与现实主义者的不同，但也显示出他文艺思想的复杂，与完全无视现实的彻底唯心的反动浪漫主义者有差异。正因为如此，雨果早期不成熟的小说和戏剧中，有色彩过于浓厚、夸张而不真实的人物，但却没有神秘不可理解的形象，而到了后期，当他在小说创作上更为成熟时，他所写出的《悲惨世界》就出现了更高的境界：有细节的真实和栩栩如生的描绘，有对社会广阔的反映和着力的刻划，而其中又贯穿着作家鲜明的强烈的情感，回荡着一种非凡的气势，人物的身上闪耀着一种不寻常的色泽，使人感到好象是现实的、但又不是现实的，的确达到了雨果自己所说的：“真实之中有伟大，伟大之中有真实”^①。

三

雨果从1843年他的剧本《城堡里的伯爵》上演失败后，便暂时搁下了他的创作而从事政治活动。这一段创作上沉寂而政治上活跃的时期约有十年之久。雨果在四十年代的政治态度是保守的，直到1848年革命，他才最终地确定共和主义的政治态度，而1851年拿破仑第三政变又使他更加激进起来，雨果勇敢地抗议这次政治暴行，并参加了共和党人的起义，起义失败后，不得不流亡国外。流亡生活共达十九年之久。在流亡期间，雨果除了通过自己的笔继续向拿破仑第三作政治斗争以外，主要便是从事创作和论著。在这一阶段里，他写出了象《惩罚集》、《历代传奇》这样一些著名的诗集和象《悲惨世界》这样的杰出的

^① 见雨果：《〈玛丽·都铎〉序》。