



傅雷

谈文学与艺术

Selected Writings on Literature and
Arts by Fu Lei

金梅◎编



中国书籍出版社
China Book Press

傅雷

谈文学与艺术

Selected Writings on Literature and
Arts by Fu Lei

金 梅◎编



中国书籍出版社
CHINA BOOK PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

傅雷谈文学与艺术 / 金梅编. —北京: 中国书籍出版社, 2014. 1
ISBN 978 - 7 - 5068 - 2681 - 5

I. ①傅… II. ①金… III. ①文学评论—文集 ②艺术评论—文集
IV. ①I06—53 ②J05—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 002723 号

傅雷谈文学与艺术

金梅 编

策划编辑 李建红
责任编辑 原 娟 钱 浩
责任印制 孙马飞 张智勇
封面设计 3A 设计艺术工作室
出版发行 中国书籍出版社
地 址 北京市丰台区三路居路 97 号 (邮编: 100073)
电 话 (010) 52257143 (总编室) (010) 52257153 (发行部)
电子邮箱 chinabp@vip.sina.com
经 销 全国新华书店
印 刷 三河市国源印刷有限公司
开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16
字 数 450 千字
印 张 26.25
版 次 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978 - 7 - 5068 - 2681 - 5
定 价 49.00 元

版权所有 翻印必究

序

金 梅

傅雷先生（1908—1966，字怒安，上海市南汇人），是我国现当代杰出的文学翻译家。他译出的巴尔扎克、梅里美、丹纳和罗曼·罗兰等法国著作家的作品，在读者中享有崇高的声誉，数十年来流传不衰。

傅雷先生也是一位杰出的文艺理论家和艺术鉴赏家。可以说，他是我国现当代作家中，为数不多的真正懂得艺术规律者之一。或许是在译著上的声望远播广大，其艺术理论和鉴赏方面的成就，长时间以来被人们所忽略了。选录其部分艺术随笔结集出版，不只能使广大读者领略到他在文学艺术上的高深造诣，以开启品鉴艺术的悟性与灵气，对作家、艺术家如何提高创作品位，也是一次学习和借鉴的机会。

一九六二年，傅雷在致青年文艺爱好者周宗琦的信中说：“人类历史如此之久，世界如此之大，岂蜗居局处所能想象！”“吾人”欲步入艺术之途，“首当培养历史观念、世界眼光”。这是傅先生的夫子自道，也是他一生从事文艺并获得巨大成就的经验之谈。

在一般人的思维方式中，往往将“历史观念”和“世界眼光”割裂开来，误认为有了前者，即有认识上的纵深度，具备了后者，也就有了认识上的宽广度。殊不知如此简单化的结果，只能是对历史和世间事物的罗列杂陈、浮光掠影。而傅雷，在探索文学艺术规律的实践过程中，他的“历史观念”是世界性的“历史观念”，在他的“历史观念”中，即有“世界眼光”在；或者说，他的“历史观念”，并非局限于一般人所理解的，仅仅是对某一特定地域所作的纵向联系，而是以“世界眼光”观察判断全部人类文化艺术史的表现。他的“世界眼光”，也不像一般人所理解的，仅仅是对某一特定历史时期所作的横向比照，而是从全部人类文化艺术史的背景上，考察不同民族不同国家文化艺术特性的方法。唯其如此，傅雷对文学艺术的种种见解，与普泛的观念和流行的通病区别了开来。

例如，关于近代中西文化艺术的差异与互通，是一个多世纪以来国人研讨不已，也是傅雷一生关注思索的问题。但不少人，或为西方文化艺术的新奇幻

变所迷惑，生存活剥，照搬不误，有如面对能医治东方人疟疾的金鸡纳霜，不问“病人的体质和病情”，硬是拿来让其吞服；或固守传统习惯，坐井观天，一味严拒峻斥。至于东方和西方文化艺术的扞格之处在哪里，二者又有何可以沟通的地方，却很少去深入探讨了。傅雷则以他的“历史观念”和“世界眼光”，从根本上，即从作为文化艺术形态基础的哲学观念——人生观、世界观上，看到了二者的差异与冲突。以傅雷的看法，西方自近代以来，一方面是科学文明的迅猛发展，显示了人的无限能力，也极度扩张了个人的欲望；另一方面，却是基督教思想文化根深蒂固，致使多数人依然匍匐于上帝的脚下。这种状况，使西方人的精神“永远处于支离破碎，纠结复杂，矛盾百出的状态中”；反映到“文化的各个方面，学术的各个部门，使他们（西方人）格外心情复杂，难以理解”。而比起近代西方人来，我们中华民族的思想性格，更自然，更健康：“我们的哲学、文学即使是悲观的部分，也不是基督教式的一味投降”，“而是人类一般对生老病死、春花秋月的慨叹，如古乐府及我们全部诗词中提到人生如朝露一类的作品，或者是愤激与反抗的表现，如老子的《道德经》”；中华民族自古以来，也“不追求自我扩张，从来不把人看作高于一切，在哲学文艺方面的表现都反映出人在自然界中与万物占着一个较为恰当的地位，而非绝对统治万物，奴役万物的主宰”，“因此我们的苦闷，基本上比西方人为少为小；因为苦闷的强弱原是随欲望与野心的大小而转移的”；“中华民族多数是性情中正和平，淡泊，朴实，比西方人容易满足”。再有，中国人的宗教观念并不那么浓重，即使有佛教影响，也是从理智上教人智慧——求觉悟，求超度，其效果与基督教的信仰上帝不同：佛教“智慧使人自然而然的觉悟”，基督教“信仰反易使人入于偏执与狂热之途”。傅雷从中西思想文化的剖析中，找出了二者差异的本质所在。把握了这一差异，就能在欧风东渐中站稳脚跟，明确取舍的方向。

傅雷的深邃处，不独在于他看到了中西文化的差异和冲突，还以其“历史观念”和“世界眼光”，从人类艺术活动的长河中，看到了二者的互通之点、融会之途。在他看来，“中国艺术的最大的特色，从诗歌绘画到戏剧，都讲究乐而不淫，哀而不怒，雍容有度；讲究典雅，自然，反对装腔作势，和过火的恶趣，反对无目的地炫耀技巧”；“而这些，也是世界一切高级艺术共同的准则”。这是说，中外文化艺术在最高准则和最高境界上是相同的，找到这个相同点，就能实现中外文化艺术的互通融会。而“只有真正了解自己民族的优秀传统文化精神，具备自己的民族灵魂，才能彻底了解别个民族的优秀传统文化，渗透他们的灵魂”。

傅雷的修养是全面而深湛的。作为文学家和翻译家，他精通中外文学不必说了，但他的视野并不止于此。从《傅雷家书》、《傅雷书信集》、《世界美术名作二十讲》、《与傅聪谈音乐》等著作和致其他友人的大量信件中可以看出，他在文、史、哲（包括宗教）三方面，均有深切的理解。他虽不是美术家和音乐家，但以其颖异的悟性和长期的欣赏实践，对美术和音乐的鉴赏，达到了很高的境界。更可贵的是，他能将自己掌握的哲学、文化、艺术知识和人生体悟交融互汇、渗透一体，并概括提升为与艺术活动（创作、演出、鉴赏等等）规律有关的方法论，以表达他心目中理想的艺术境界。以下，是傅雷的一些提醒——

艺术家要控制自己的感情，做到“能入能出”，保持感情与理性的平衡。他说：“中国哲学的理想，佛教的理想，都是要能控制感情，而不是让感情控制。假如你能掀动听众的感情，使他们如醉如狂，哭笑无常，而你自己屹如泰山，像调度千军万马的大将军一样不动声色，那才是你最大的成功，才是到了艺术与人生的最高境界。”并说贝多芬、罗曼·罗兰心目中的大艺术家，即为这一派。“能入”而不“能出”的艺术家，缺乏理性把握的艺术家，在境界上难以不断地升华和超越。

但艺术又“不但不能限于感性认识，还不能限于理性认识，必须要进行第三步的感情深入”。就是说，“艺术家最需要的，除了理智以外，还有一个‘爱’字！所谓赤子之心，不但指纯洁无邪，指清新，而且还指‘爱’！”而这个“爱”，决不是“庸俗的，婆婆妈妈的感情”，而是“热烈的、真诚的、洁白的、高尚的、如火如荼的、忘我的爱”。一切伟大的艺术家（不论是作曲家，是文学家，是画家……），“必然兼有独特的个性与普遍的人间性”。所谓“感情深入”，所谓“爱”，就是要“发掘自己心中的人间性”，找到与广大群众沟通的桥梁。不能从纯粹的感觉（感性）转化到观念（理性），固然难以升华和超越，但到了观念世界而不能进一步“感情深入”，就会出现另一个“陷阱”：由于“人间性”、“人情味”的淡薄，“在精神上能跟踪你的人越来越少”；如果再钻牛角尖，“走上太抽象的路”，一副冷若冰霜的模样，就会“和群众脱离”了。理想的艺术境界应该是：高远绝俗而不失人间性人情味。到了观念世界，还须走第三步“感情深入”，傅雷的这一见解，可说是发人所未发，见人所未见。

或由于名利驱动，或因了急于求成，或为了过于追求完美，有些艺术家在艺术劳动中弦绷得太紧，结果适得其反。艺术家“最要紧是维持心理的健康和精神的平衡”。为了解决这个“心理卫生”问题，艺术家需要精神放松，不能一味紧张。其间，重要的是：“多想想人生问题，宇宙问题，把个人看得

渺小一些”；“只有感情净化，人格升华”，才能“减少患得患失之心”，“心平气和，精神肉体完全放松！”再者，艺术创造是艰苦的事业，“要有耐性，不要操之过急”；“尽量将得失置之度外”，结果“身心反而舒泰，工作反而顺利”。而经常投身于大自然，可以散发郁结，调节心态；或到博物馆去看看名画，亦可“从造型艺术中求恬静闲适”的心境。

艺术家要正确对待遭受的磨难。傅聪提到“放逐”问题，傅雷则说：“从古到今多少大人物都受过这苦难，但丁便是其中的一个；我辈区区小子又何足道哉！据说《神曲》是受了放逐的感应和刺激而写的，我们倒是应当以此为榜样，把放逐的痛苦升华到艺术中去。”又说：“艺术也是一个暴君，因为做他奴隶的都心甘情愿，所以这个暴君尤其可怕。你既然认了艺术做主子，一切的辛酸苦楚便是你向他的纳贡，你信了他的宗教，怎能不把少牢太牢去做牺牲呢？每一行有每一行的屈辱和辛酸，能够隐忍、心平气和就是少痛苦的不二法门。你可曾想过，萧邦为什么后半世自愿流亡异国呢？他的 Op. 25（作品第 25 号）以后的作品付的是什么代价呢？”文学家艺术家遭遇不幸，多数系客观环境使然，并非个人所致，也不是他自己所愿意承受的；但如何看待遭受的不幸，却是能否产生伟大作品的一大关键。在“十年浩劫”之后，中国还没有产生像屈原、司马迁、柳宗元、苏东坡和但丁、萧邦那样的作家艺术家，恐怕是此道中人，不能将遭受的痛苦“升华到艺术中去”，其作品，还未能达到“每一行有每一行的屈辱和辛酸”的程度吧！

成功的艺术家，都有鲜明的个性，平庸者则没有自己的面目。但究竟怎样处理创作中“有我”与“无我”的关系呢？在致黄宾虹的信中，傅雷说：“艺术终极鹄的，虽为无我，但赖以表现之技术，必须有我。盖无我乃静观之谓，以逸待劳之谓，而静观仍须经过内心活动，故艺术无纯客观可言。造化之现于画面者，决不若摄影所示，历千百次而一律无差。古今中外，凡宗匠巨擘，莫不参悟造化，而参悟所得，则可因人而异。故若无‘有我’之技术，何从表现因人而异之悟境？”这里说的虽是美术创作，但同样适用于其他艺术门类。所谓“无我”，既指艺术表现的主要对象——外部世界，也指艺术家观察外部世界的态度；“有我”，则是艺术家参悟外部世界之所得和表现外部世界之方式。面对外部世界，艺术家首先需要“无我”地“静观”，即尽量客观地观察、实事求是地判断；但任何“静观”无不经过艺术家的“内心活动”，而一经“内心活动”的过滤、衡估，其“参悟所得”，则也就应该“因人而异”了。这是“有我”的最初征候。到了将“参悟所得”呈现于纸面（或其他媒体）之时，更由于，也需要表现技术之不同，其“有我”之情景，便越发显著

了。将艺术的最终鹄的，定在表现“无我”之境，而将“有我”理解为艺术家对“无我”之境的“参悟所得”及其表现的方式上，这与那些一味鼓吹表现“自我”的主张，其境界要宏大广阔得多，也更切近艺术的源泉。

张爱玲小说创作为何出现下滑之势？傅雷说：“文学遗产记忆过于清楚，是作者的另一危机。……旧文体的不能直接搬过来，正如不能把西洋的文法和修辞直接搬用一样。”在谈到如何对待外来文艺时，傅雷更提出了一个“忘”字。针对一位青年西洋画作者不问自己心中有否急欲表现的情绪，单从形与色上模仿外来艺术的做法，傅雷说：“学西洋画的人第一步要训练技巧，要多看外国作品，其次要把外国作品忘得干干净净——这是一件很艰苦的工作——同时再追求自己的民族精神与自己的个性。”这“要把外国作品忘得干干净净”，真是振聋发聩之言。所谓“忘得干干净净”，是忘其皮相，忘其内容和形式的具体细节。如此，才能得其神魄，学其精髓。“忘”是认真学习之后的“忘”；不接触不学习，原就一片空白，何谈“忘”字！傅雷在其早期文章之一《我们的工作》中感慨道：“庚子以还，我们六十年来工作，几乎可说完全是抄袭模仿的工作：从政治到学术没有一项能够自求生路。君主立宪，共和政治，联省自治，无政府主义以至鲍尔希尔克主义，无一不是从西方现成搬过来的标语和口号。在文学上，浪漫派，唯美派，写实派，普罗文学，阶级意识；在艺术上，古典派，官学派，印象派，野兽派，表现派，立体派，达达派，只是一些眼花缭乱的新名词。至于产生这些学说派别的历史背景，精神状态，一切因果关系，都在置之不问之列。”自傅雷文章发表，又六十多年过去了，政治和学术方面不谈，单就文学和艺术领域而言，他所说的“完全是抄袭和模仿”的情况，又究竟改变了多少呢？学习的规模肯定扩大了不少，但学了之后，恐怕难以“忘得干干净净”吧！否则，何以在不少作品中，总有那么一股子拖泥带水的洋味儿？

这里，只是举例性地提到了傅雷先生对艺术劳动规律的部分体悟（还未及提到他对艺术品鉴赏的精审）。这些体悟，是他以“历史观念”和“世界眼光”，观察判断人类文化艺术史的反映。对古今中外的文化艺术，傅雷历来强调要能“通”（融会贯通）能“化”（消化吸收）。他所有谈艺文章中贯串的，也是“通”和“化”两个字。对他留下的遗产，我们也当采取同样的方式，才能从中得到真正的收益。

本书在编辑技术上，需要说明两点：一、有关的简要注释，“编者注”由编选者所加；“原注”，除作者本来的文字，余则采自《傅雷家书》；未注明者，系文章发表时由报刊编者所加。二、所选书信，删节部分以……符号标出。

目 录

序	1
---------	---

第一辑

现代法国文艺思潮	3
现代中国艺术之恐慌	8
我们的工作	12
现代青年的烦闷	16
《上海美专新制第九届毕业同学录》序	19
我再说一遍：往何处去？……往深处去！	20
从“工部局中国音乐会”说到中国音乐与戏剧的前途	22
理想的译文	28
翻译经验点滴	30
自报公议及其他/艺术界二三事之一	33
艺术创造性与劳动态度/艺术界二三事之二	35
什么叫做古典的？	37

第二辑

介绍一本使你下泪的书	43
许钦文底《故乡》	45
关于乔治·萧伯纳的戏剧	47
读剧随感	50
亦庄亦谐的《钟馗嫁妹》	61
论张爱玲的小说	63
《勇士们》读后感	75
评《三里湾》	79
评《春种秋收》	88

第三辑

我们已失去了凭藉 ——悼张弦	99
薰栾的梦	101
雨果的少年时代	104
萧邦的少年时代	116
萧邦的壮年时代	122
傅聪的成长	129

第四辑

音乐之史的发展	137
贝多芬与力及其音乐建树	145
独一无二的艺术家莫扎特	156
关于音乐界	161
向周扬同志谈“音乐问题”提纲	166

第五辑

艺术与自然的关系	171
观画答客问	179
没有灾情的“灾情画”	185
关于国画界的一点意见	188
中国画创作放谈	190

第六辑

塞尚：“主观的忠实于自然”	197
波提切利的《春》与《维纳斯之诞生》	202
达·芬奇的《瑶公特》与《最后之晚餐》	207
米开朗琪罗的《西斯廷礼拜堂天顶画》	213
拉斐尔的《美丽的女园丁》与《西斯廷圣母》	221
伦勃朗的光暗法	227
鲁本斯的线条与色彩	235
情调与诗意：浪漫派的风景画	244

| 气禀、教育与画风：雷诺兹与庚斯博罗之比较 250

第七辑

| 菲列伯·苏卜《夏洛外传》译者序 261
| 莫罗阿《恋爱与牺牲》译者序 263
| 罗曼·罗兰《约翰·克利斯朵夫》译者弁言 265
| 罗曼·罗兰《贝多芬传》译者序 270
| 杜哈曼《文明》译者弁言 271
| 巴尔扎克《赛查·皮罗多盛衰记》译者序 273
| 丹纳《艺术哲学》译者序 279
| 梅里美《嘉尔曼》《高龙巴》内容介绍 282
| 巴尔扎克《夏倍上校》《奥诺丽纳》《禁治产》内容介绍 283
| 巴尔扎克《于絮尔·弥罗埃》内容介绍 284

目
录

第八辑

| 致黄宾虹 287
| 致宋奇 301
| 致夏衍 311
| 致王任叔 314
| 致楼适夷 315
| 致郑效洵 317
| 致梅纽因 319
| 致罗新璋 326
| 致牛恩德 328
| 致周宗琦 334

第九辑

| 致傅聪 339

附录 401

重编本后记 407

第一辑

现代法国文艺思潮

若干时以前，法国有人做过一番测验，要知道以什么适当的名词加于我们这个时代。在历史上，某种思潮被称为古典的，某种被称为浪漫的。可是，生在现代的人，要知道后来者对于我们这时代的称呼，是件很不容易的事。这大概和我们生存的时候要认识“生”的面目，同样的困难吧！

“立体主义”（cubisme）这名词已经很流行了。但每个名词一朝普遍之后，就会丧失它原来的意义。譬如“立体主义”四个字，在一般人的脑中，并不是象征一块块的立方的体积，而成了“不可解”的代名词。清新诗被称为“立体主义”。一位老先生看见银幕上映着动作迅速的景色，模糊的好几个景致交错地映在一幕上的电影，就说：“这是电影上的立体主义。”

还有一个名词：“现代的”（moderne），虽然涵义宽泛，但已比较富有内容。它是代表某种新意识，可以认作现代文学的主要性格之一。“现代的”这名词，在近三四年来中国，也非常风行了；不过一般人译音叫着“摩登”，他们所认识的意义，亦仅限于时髦（mode）方面。这是和“现代的”意义，大大不同的。其实，法国十七世纪，已经有过很著名的文艺上的争辩，即“古代的与现代的争辩”（la querelle des anciens et des modernes）。这场辩论，当然要比数年前梁实秋和郁达夫两氏所争的“浪漫的与古典的”问题，更有意义。因为它是法国文学奠定基础的肇始，是十七世纪的作家不承认在原则上弱于古代（即希腊罗马）作家的自觉。总而言之，他们志在摧破“古代”的樊篱，解除思想上的束缚，以争得法国文学和拉丁文学站在对等的地位，而且在技术上，也许较之古文学更高卓；他们要令人相信文化是进步的，要把作品从流逝的时间中特别表显出来，而且要随了时间的波流，一同前进。

然而在今日，文艺上的“现代的”名词涵义，和以前的大不同了。现代文学在时间上占有绝对独立，完全自由的地位。“现代的”观念，在某一种程度内，竟是对于作品的不朽性加以否定的意思。在艺术家的意识上，这自然是起了一种革命，而成为当代主要思潮之一。

可是这革命产生的原因在哪里？

一百五十年来（自十八世纪后期起），人类在实体上渐渐觉得他是处于一个动的宇宙中，这宇宙正被流动不息的力驱遣着。那些建造巍峨宏壮的庙堂的埃及人与希腊人，似乎并没留意时光之消逝，他们对于“永恒”比我们更有直接的“直觉（intuition directe）”。他们的生活，并不改变得相当的快，使一年一年，一代一代的差别如何显著。在这一点，十九世纪给予人类的教训，较之以前数十世纪的丰富多了。世界的速度，意外的加快。我们由于变化的繁多与迅骤，感觉到世界的动作。十九世纪的人，由马车而汽车，而火车，而飞机，在短时间内，一切都推翻了：电报、电话、电力、蒸汽……日用科学以惊人的速度发展。老祖母看见年轻的孙儿，坐着飞机在云端里遨翔，不由得想：“太阳下面，简直无所谓新奇！”

这些品质的变化，还不是变化的全部。自法国大革命之后，西方人士只见无数的经济的与社会的突变。老年纪的人一天到晚口喊：“我的时代并不是这样的。”“我的时代，一斤腿肉要比现在便宜五倍。”社会在摸索、寻觅新组织的基础。法西斯主义、共产主义、合理化主义：从前只在哲学家的理论中具备一格的学说，至此已混杂到每个人的思虑中去了。在这等情势之下，文学与艺术，自不能不接受这种思想。

第一是演化（evolution）与进步（progress）的观念，重新成为今日的哲学家所研究的问题。其实，人类也只在今日才充分明白演化与进步的意义。迄今为止，所谓发明（invention）和发现（découvert）似乎只是纯粹科学所独具的长处，可是现代的文人也在发明、搜寻、发现了。他们实验新的体格，利用学者的理论（如弗洛伊特学说之被充分应用于文艺分析，即是一例）。文艺已变为类乎发明新事物的一种工具，可时时加以改进或改造的，如小说家及诗人华勒黎·拉尔鲍（Vaiery Larbaud）的发明“内心的独白剧”（monologue interieur）。

第二是现代美学之感受新思想方式。名小说家普罗斯德（Marcel Proust，1871—1922）虽然因为久病之故，似乎与世隔绝，但他对于他的时代，却具有最清明的意识。他在《重新觅寻的时间》（Le Temps Retrouvé）一书中说：“文学家的作品，只是一种视觉的工具，使读者得以凭借了这本书，去辨识他自己观照不到的事物。”他的意思，就是说一个作家的责任，在于揭发常人所未看到的“现实”。可是要发前人之未发，见前人之未见或不愿见，却需要深刻透彻的头脑与魄力。因为我们除了生活的必须或传统的观念使我们睁开眼睛以外，我们的确是盲目着在世界上前进的。假如你令一个住在巴黎铁塔附近的人去描写铁塔，他定会把四只脚画成三只脚的。我们不知道这是由于大

意，或是太习见了的缘故。这正如我们最初听到浪声，觉得它轰轰震耳，但因为这声音老是不停，而且永远是同样的高度，以致后来我们简直听不见什么声响。所以，要使文艺能帮助人类，在只是模模糊糊看到极少数形象的现实中，去获得渐趋广博、渐趋精微的认识，那么，文艺还有不少的工作要努力呢。

第三，一切精神活动，都在改换它们的观点。十九世纪以前的人所认识的历史，只是传奇式的，还未成为科学。今日的人们所认识的历史，则是以哲学的眼光去分配时间的学问。爱因斯坦的相对论即是一证。柏格森也告诉我们，时间是富有伸缩性的，完全依了我们的心理状态而定其久暂。法国有一俗语：“像没有面包那一天般的长久”，很可以说明柏氏之思想。在大祸将临的时光，一分钟变成一秒钟那样快。在期待幸福的当儿，一秒钟会变成一分钟那般久。各个世纪的历史的容量之不同，也许就可把柏格森的学说来解释。这亦即是“幸福的民族无历史”那句老话。反之，在纷乱扰攘的国家，几天的历史，可比太平无事的国家几十年的历史占得更多的地位。由此，我们对于时间，就有一种实体的、易感的、弹性的印象。现代大诗人保尔·格劳台（Paul Claudel）在他的名著《诗的艺术》（*Art Poétique*）中亦言：“我说宇宙是一架指明时间的机器。”

庞达 Julien Benda 提出反柏格森的议论，严厉地指斥今日对于“现代的”崇拜；他以为这种“特殊性”的学说，足以使人忘却其不应忘却的“普遍性”与“永恒”。我们在庞达的批评中，看出在现代人的心目中，宇宙的形式，仿佛如“长流无尽的江河”。这种对于时间的新观念，大大地改变了现代人思维的习惯。他们很注意事物流动的过程，艺术的形式也因之变换，“动力的”（*dynamique*）观念代替了“静止的”（即均衡的 *statique*）观念。换言之，即“动”（*mouvement*）代替了“不动”（*immobilité*）。艺术品已不复是由明晰的轮廓所限定，为观点一目了然的形式，而亦是依照了像流动着的江河一般的对象所组成的了。

第四，现代文艺的主从对象亦已变更。从前，写剧诗是要依照许多规律的。例如古典派的三一律之类。他们仿佛如建筑一所屋子，所有其他的艺术都要服从这几何学的艺术：建筑。现在，一切艺术是向音乐要求一种形式与理想了。音乐，它的主要性格是流动的，善于跟踪在时间上蜿蜒曲折地进展着的思想。法国的电影，正努力想成为音乐的艺术。若干大胆的导演，声言将制作“视觉的交响乐”（*symphonie visuelle*）；没有其他联络，只有印象统一的“形象交响乐”（*symphonie images*）。一切艺术似乎都含有“动”的精

神，甚至建筑也不寻求垂之永久的方式，而注意到最短暂的情景，现代人临时的需要。在绘画上，我们看不见围着桌子聚餐的家庭，站在时间以外的悠闲的景色（如十八世纪的荷兰画），象征与讽喻的图画（如十八世纪的法国学院派绘画）。从浪漫主义起，“动”的原素就被引进到画面上去。特拉克洛洼（Delacroix）与越里奇（Géricault）的马，不是真的在飞奔吗？浸降而至印象派、野兽派……等的绘画，更是纵横交错的线条与色彩的交响乐。有时候，似乎毫无意义，只是如万花筒一般的撩人眼目，一片颠倒杂乱的混沌。

这种美学的理想的改变，一部分也是由于近代思想大起恐慌而来的。数年以来，作为昔日社会基础的绝对论都起了动摇，以至先后破产。二十世纪最初二十年所发生的世界大战，令我们知道全部西方文明的根基是如何脆弱。青年们毫不迟疑的要把从前的天经地义重新估价。

所谓近代思想的破产，第一是对于文人们的荣誉的破产。法国现代文坛重镇安特莱·奚特（André Gide）年轻的时候曾说：“我的问题，不是如何成功，而是如何持久。”许多青年，甚至敬佩他的，亦说这是奚特的弱点与梦想。他们责备奚特对于时间的执著，可是我们却认出他们在自己作品中，故意加入暂时的瞬间的成分。这辈青年在作品中采用大宗俗语，不问这些俗语将来是否演进，或归于消灭。他们表现西方酒吧间的文明，也许这文明在若干年以后的人看来，会觉得如发掘到什么古物一般的惊奇。同时，也有些青年，在高唱“普遍主义”，说要创造持久的东西。凡是不能为一切的时代所传诵，所了解的作品，都在不必写之列。然迄今为止，此种论调，似尚未到成熟的时机。

一般青年作家之粗制滥造，不问他的作品在世界上能生存多少时候，这表示他们已不顾虑什么荣誉了。他们只急着要求实现。“死”来得那么快，叫他们怎么不着急？

此外，一个更严重的问题，另一种绝对论的破产：即“完美”之成为疑问。艺术品已不再谋解答什么确定的理想。现代人不能懂得，为何希腊的诗人，老是在已被采用过数十次的题目上写悲剧而不觉厌倦。他们永远希望更逼近一个他们认为更确切的理想。现代文艺则不然，它的方向已经变了。一般作家不再如希腊雕刻家博利克莱德（Polycrète）那样，努力在白石上表现毫无瑕疵的“完美”的人体，而是要把富有表情的缺点，格外明显的表露出来。他们不顾什么远近法，什么比例，只欲传达在这些物质以外的东西，即是情操，是对象的情操，是——尤其是艺术家个人的情操。要求“完美”的意念，已经变为要求“表白”的意念了。近世大雕刻家罗丹，即曾发挥过这类的精