

二十世紀法國的文藝思潮

胡品清

I 概論

這個世紀屬於我們。在全然的變易中，它把我們導向未知的境界。我們如何才能足夠客觀地判斷它呢？假如我們只限於已經過去了的半個世紀的話，我們全面的看法將是過於大膽的，尤其是在過去了的五十年中似乎並沒有重大的轉變。但是當我們漸漸追溯的時候，輪廓就顯得清晰明朗，確定的價值被證實了，短暫性的時尚消失了。若此，第一次大戰以前的那一個時期無疑地是可被分析的：凌駕那個時期或是在那個時期形成的大師的重要性是無可爭議的。在兩次大戰之間的那個時期，主要的文藝運動的輪廓也很清晰。但是打從第二次大戰以後，文藝批評家們就必需十分審慎地從事於他們的工作，因為在那段日子裡，文藝價值似乎年年都在波動。

我們暫且把這個世紀分為三個階段：一九一四以前，一九一八到一九三九，一九四〇以來。假如這種劃分是較方便的話，我們却不該全然信託，因為二十世紀的文學思潮是有連續性的，我們會感到驚訝地發現某些最前衛的思潮，在藝術方面一如在文學方面，在一九一四年以來就誕生了，如阿波立內兒；或是在二十年代就誕生了，如紀德的反小說。

號稱第七藝術的電影也是我們這個世紀的產物。二十世紀已經傾覆了文體的基本結構，傳統

藝術，語言，甚至思維。它看見了哲學對法國文學的影響（從伯格森到沙特和卡繆）。繪畫和雕刻也有形上學野心。主要的特徵是對深度之苛求，對本質之探索（純詩，純小說，純繪畫，）對一切價值之懷疑，——那些基督教時代，文藝復興的人文主義時代和笛卡兒遺留給我們的價值。最後，面對着被威脅的西方文化的人類的痛苦，以及自從原子時代以來整個人類都在受到的威脅。一方面，有些作家維持傳統，推陳出新地；另一方面，有些作家被急劇地演變的歷史所推動，在文學和藝術中進行不斷的革命。若此，傳統和革命之間的共存被建立了，雖然不穩固但是豐盈。再者，一種強烈的個人主義和有宣傳性的文學之間的共存也被建立了。

II 文學與藝術

在此之前，我們從來沒有過這麼多的「主義」，沒有看見過這麼多的派別，宣言和天亡的雜誌。在此之前，文學和美術之間的關係從來沒有如此密切和複雜。可是强有力的個性並不因學派之繁多而轉為渺小，相反地，他們顯得更偉大。偉大的作家如貝格爾，克洛德爾，普胡斯特，紀德和梵樂希是不可被歸於任何一派的，他們每人都會真正地向我們揭示一個宇宙。阿波立內爾這個名字就能概括一整套的大膽的實驗，唯一的正

統的超現實主義者是安得烈布何東，沙特依然是法國存在主義的領袖，但不被存在主義的特徵所局限，卡繆的新人文主義強調人的崇高，清明，和苛求的良知。

同樣地，像畢加索那樣的藝術家參與主要的運動但不失落自己，而且永遠地證實他的不可還原的獨創性。

A 文學

一九一四年以前——一眼看來，一九一四年以前的文學好像是陳腐的或是隸屬於十九世紀的。太魯莽的分類有時使我們忘記了那時居首位的作品。

然而法朗士的諷刺是不陳腐的。我們依然關心巴黑斯的沉思，不論我們是歡喜自我崇拜或祖先的遺產。那一段短短的歲月給我們留下了貝格爾的令人欽佩的訊息；由阿波立內爾創始的詩歌革命；克洛德爾的大部份的作品（他雄渾的氣勢曾經把生命賦予戲劇及抒情詩）；以及紀德的作品，從地糧到梵帝岡的地窟。梵樂希是智性的分析者，也是年青的司命女神的作者。普胡斯特發現了重新覺得失去了的時間的祕密，他的句子迂迴曲折，是無可倣效的。

一九一九到一九三九——一九二二年普胡斯特死後，「失落了的時間之追尋」也出版了。克

洛德爾繼續寫宇宙性的作品，永遠追求自我的紀德到達了藝術的峯頂。在詩歌方面，梵樂希認識了榮耀。普胡斯特遺留給他的繼承人一份因時間而變為豐富的心理學，靠了文學創作，他能使偶然的經驗再現。靠了經驗之再現他會超越時間抵達「事物之本質」。性格那麼不同的紀德和梵樂希不僅因友誼而接近，而且他們對創作的思路運行都致力分析。一個是在偽幣製造者和偽幣製造者的日記中，另一個則在所有的作品中。若此，創作之外再加對創作之思考，對它的條件，法則和偶然性的自覺。將此二者再分開的人却是馬拉爾梅，也是現代文學和藝術的主要特徵。

但是，新的一代準備接棒了。它首先必需超越或摒拒隨着戰爭及其暴虐而來的「瘋狂的年代」的誘惑；故弄的玄虛，輕易的大同主義，對標新立異之愛好。但是超現實主義除了揭露一些令人不悅的挑釁之外還顯示着一種深深的不安和高度的野心。對奇異之追求不再只是一種遊戲而是一種方法，甚至形上學。言語及思想之結構從屬於一種分崩離析的狀態，傾向於捕捉真正的現實。超現實主義是典型的，壯觀的，但是它並非兩次大戰之間的文學的唯一特徵。從一九二〇到一九四〇年，戲劇在風俗喜劇方而有美好的成就。薩拉克胡探索人類之無限的謎，阿奴衣一開始就表現了獨創性。從哈迪格到馬勒霍小說內容豐富，題材各異。在哈迪格之後，沙爾東和阿爾郎維護道德傳統。像摩利亞克和貝爾拿諾斯那種基督徒就描畫一些神秘的走入天堂或進入地獄之路的人物。何日馬丹杜加，杜阿美爾，儒勒何曼以長

篇小說的方式樹立了現代人文主義，一九一四年前誕生的城市主義就大受歡迎了。正露頭角的戈勒德夫人以清新的感受和高級的幽默迷惑家多的讀者。紀歐諾使大自然返老還童，孟德郎，珊特厄克儒貝利，馬勒霍樹立一種莊嚴的小說。

一九四〇年以來——第二次大戰帶來一個迫切的問題——人類之無限，一方面宣揚荒謬哲學，另一方的宣揚宣傳文學。會作為超現實主義者詩人的阿哈貢和艾呂阿歌頌抗戰，重新覓得了傳統抒情詩的道路。四十年代的標誌是存在主義之發揚，尤其是在沙特的戲劇，小說和散文中。卡繆用反叛超越荒謬，且保護人類以抵抗一切輾碎人的東西。曾經一度瀝清的超現實主義又隱隱地影響着許多詩人，漸漸地具有豐富的成果。孟德郎在戲劇方面却和阿奴衣分庭抗禮。

終於，新思潮又出現了，一般的特徵也許是極端地批判一切結構；不論是詩人，小說家或戲劇家，他們不再滿足於觀察正在創作的自己，而是要藉作品本身提出創作行為的意義及可能性。若此就有了無詩，反戲劇，反小說等名詞，這些名詞表示了哲學對文學的影響，因為哲學上有一句話：存有假定空無。

B 藝 術

抽象藝術——二十世紀的藝術史的標誌是抽象藝術之誕生。那種藝術不再是真人與真物之再現（即使是表現它們）而是要創造它自己的物體。如此構想的藝術不再是代表而是表現，或創造，嚴格的創造。今後的畫家和雕刻家應該在傳統

的具形藝術和冒險的不具形藝術之間作一選擇。無疑的，在建築方面我們不能設想同樣的現象，因為建築本身就是不具形的（但是我們仍不該忘記柱頭是樹幹的女兒）；但是勒戈爾布西葉的機能主義在大膽的作風方面是和抽象藝術有血緣關係的。

在音樂方面，已由無旋律音樂轉變為十二度音階主義，也就是說自由地運用連續半音階的十二個音。但是自從一九四八年以來，音樂方面有一種更激烈的革命，那就是具體音樂。雖然名字是具體，本質上這種音樂都是抽象畫和抽象雕刻的姊妹。這種音樂藉錄音帶在實驗室中獲得「人所未聞」的音和律。

繪畫——在繪畫方面，首先是野獸派（一九〇五年的秋季沙龍）的出現。野獸派反對印象派的顏色之重疊，也反對古典主義的精細的圖象。他們忽視細節，強調輪廓。野獸派中有些畫家是我們這個世紀的大師。馬蒂斯（一八六九——一九五四）是令人欽佩的彩色家。杜伏衣（一八七七——一九五三）在冒險精神和智慧之間取得協調。與野獸派之同時出現了原始主義，這一派的名畫家是海關職員兼畫家胡梭。胡梭（一八四四——一九一〇）是一個天真的畫家，他在技巧方面的缺欠為他的自然和想像力所補償。但是吳特利羅（一八八三——一九五五）却深知藝術之奧秘，他因幻像之清新而被列入原始派。

對表現主義者胡歐（一八七一——一九五八）而言，「藝術是供認」。他以悲劇觀念處理現實的或宗教的題材。他是玻璃店的學徒，所以他

的風格令人想起教堂的窗玻璃上的畫面。巴黎畫派中的兩位被詛咒的畫家蘇丁和摩迪格利阿尼（一八八四——一九二〇）也被列入表現主義者那一群中。

自從一九〇七年開始，有一種反對野獸主義和表現主義的新趨勢——立體主義——出現。立體主義把物體錄入幾何體中，把智性應用於現實中。在這一畫派中作探索工作的畢加索（一八八——），布拉克（一八八二——一九六三），雷日文（一八八一——一九五五）。有一度，詩歌也想變為立體派。但是佛拉明克詆毀抽象的思維侵犯藝術。

立體派的幾何圖象不會滿足未來主義者。未來主義者要描畫變易，試圖以一串連續的形象給予我們一種運動的幻覺。畢加索的新風格中有所謂的同時主義。總之我們難以在這許多趨勢間劃分明的界限。總之，未來主義導致了抽象藝術。

第一次大戰以後，繪畫方面，一如在詩歌方面，出現了新的一派——超現實主義。畢加索，沙加勒，和奇利戈的「形上學」繪畫都被納入這一派。外國畫家如曼雷，薩爾瓦多爾達理試圖發明夢的宇宙。說實話，他們只靠把畸形的東西集合在一起，爲了要給人一種奇怪的印象，但是常常藉畫面上的不容描述的夢魘氣氛創造了一種陌生感。那些不容想像的形象，那些畫面上的怪物表現了在荒謬的世界中人類內心的紛亂。

目前，抽象畫所呈獻給我們的是幾何圖象或是對比的色彩，它們前後有人們賦予它們超然的意義，但是，無可爭議地，抽象藝術創始了一種

新的裝璜藝術。而且，由於抽象畫的經驗，具象畫也獲得了新生，開始了強烈的反攻。最好的具象畫代表性作家知道如何使我們看出他們的「抽象」勁敵並非「真確」的壟斷者。

雕刻——羅丹在一九一七年死了。從他的影響力中掙扎出來以後，布赫德勒（一八六一——一九二九）和馬岳勒（一八六一——一九四四）在偉大和氣勢方面已經和他平齊。和古典主義對抗的是昂多安貝夫斯奈爾（原爲俄國人，一九三〇年入了法國籍）的抽象建構。受達達主義和超現實主義影響的古杜利葉和賈戈梅迪或是扭曲自然的形象，或是悉心製造一種立體，暗示豐盈與空虛，靜止與流動之間的純詩性。一般說來，抽象雕刻不再迷信崇高的材料（大理石或青銅），且以爲這樣就能夠擴大可能性的範疇。

音樂與文學——杜步西和佛赫在一九一八年及一九二四年相繼死亡以後，哈佛厄勒（一八七五——一九三七）變成了最典型的法國音樂代表性人物。一九〇六年，他爲儒勒赫拿的自然史做了精神插圖，一九二五年，他又用音樂表現艾勒德夫人的「孩子與巫術」。和他同時代的還有保羅杜加，阿爾貝特胡色勒，厄利克薩迪。他們的幽默及簡潔的風格吸引了年輕的「六人小組」。六人小組曾集體地爲高克多的艾非塔的配偶們寫了一部歌劇（一九二一），然後他們各自走各自的路，其中的四個已經出名了。喬治歐利克（一八九九——）是其中之一；達利雨思米羅（一八九二——）曾爲詩人徐貝維艾勒的作品寫了歌劇歐利瓦；阿都翁內格爾（一八九二——一九

五五）曾根據克洛德爾的作品寫了「聖貞德在火刑場」，佛首西斯布倫克曾把阿波立內爾，高克多，邁克思雅各布，艾呂亞，阿拉貢等的詩譜成歌曲，而且把貝爾拿諾思的「加爾美立特宗的對話」譜成歌劇。

電影——從一八九七年以來，喬治梅力業思利用路易呂米葉赫的技巧開始拍他最早的幾部影片。一九一四年以前，其他的導演如邁克斯林德爾，阿貝爾斯開始露頭角了。在布女艾勒和達利在一九二八年拍了「昂達魯的狗」，高克多拍了「詩人之血」以後，電影也參與了超現實主義運動。一九三七年，馬賽爾加爾內和詩人蒲赫費爾合作拍成了「可笑的悲劇」。一九三九年，馬勒霍的小說「希望」被拍成有歷史意味的影片。一九六〇年，當電影導演赫內克雷爾被選爲法國西學院院士以後，下面這些影片都是幽默而富於詩意的：意大利的草帽（一九三七），百萬，自由屬於我們（一九三一），出賣的影子（一九三五），我的妻子是女巫（一九四二），沉默是金（一九四七），黑夜美人（一九五二）。

電影是文學的寶貴的助手，假如它不叛離偉大的作品，因爲它能激起更多的觀家去閱讀原著。同時，電影也能影響小說之創作，因爲小說可以從電影技巧中（如剪接，視學，影片之連續性）汲取靈感。導演的專業爲創作觀開闢了新的領域，因爲它假定不同的活動之間的配合，爲了要給那些活動一種風格。事實上，電影使技巧，藝術及文學的集合線具體化，這也許是我們這個時代的一個特徵。