

「藝術的社會主義」：田漢、南國運動與 左翼世界主義視野下的唯美主義藝術實踐*

盧敏芝

香港公開大學人文社會科學院

引言

田漢(1898–1968)是中國現代文學的唯美主義作家代表，二十年代是他唯美主義的全盛期。¹然而田漢在1930年發表著名長文〈我們的自己批判〉，²「公開清算自己和南國藝術運動中的浪漫主義和感傷主義思想，宣告向無產階級轉向」。³此文不啻是一篇政治宣言，既是田漢創作生涯前後期分野的標誌，也是他對唯美主義的徹底割席、放棄與背離。箇中邏輯不難理解：學界一直強調唯美主義「為藝術而藝術」(l'art pour

* 本文初稿在2017年6月21–23日香港中文大學舉辦之「華文與比較文學協會雙年會：文本、媒介與跨文化協商」席上發表。承蒙三位匿名審查人給予寶貴的修改意見，謹致謝忱。

¹ 田漢與唯美主義的關係早受公認，例如下田漢左轉前夕南國社社員許德佑(1908–1944)的評論：「這個天才卻似乎是一位唯美派的信徒，是一位感傷色彩很重的人。這點，在南國社所公演的各劇本好像隨處都可以找出很多例證來。」見許德佑：〈關於《火之跳舞》及其他〉，《摩登》第1卷第2期(1929年7月)，頁90。八十年代以來，學術界重新注意田漢與唯美主義的關係，主要可參考朱壽桐：〈田漢早期劇作中的唯美主義傾向〉，《文學評論》1985年第4期，頁92–103；解志熙：〈「青春，美，惡魔，藝術……」——唯美—頹廢主義影響下的中國現代戲劇〉(上)、(下)，原載《中國現代文學研究叢刊》1999年第3期，頁37–63；2000年第1期，頁28–52；收入解志熙：《和而不同——中國現代文學片論》(北京：清華大學出版社，2002年)，頁3–55。以上關於田漢與唯美主義的評論和分析主要專注於戲劇作品上。也有論者將「唯美」的概念寬泛化，用作概括田漢的整個藝術生涯。參見張耀杰：《影劇之王田漢：愛國唯美的浪漫人生》(太原：山西教育出版社，2003年)。

² 田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，原載《南國月刊》第2卷第1期(1930年3月)，頁2–145；收入《田漢全集》(石家莊：花山文藝出版社，2000年)，第15卷，頁80–186。以下引述田漢文字若非特別說明悉依《田漢全集》本。

³ 陽翰笙：〈痛悼田漢同志〉，《人民日報》，1979年4月26日，第3版。

l'art) 的純文藝主張，乃至唯美主義與資本主義的關係；⁴相反，左翼文藝思潮認為藝術具有「為人生」、「為政治」等功利目的，故與唯美主義扞格不入，互相拒斥。這種二元對立的既定前設不論對上世紀的文學創作還是研究皆帶來極為深遠的影響，作家在文學與政治的取捨過程中面臨尖銳的自我、社會或國家批判，研究者亦致力於為作家擺脫政治所施加的壓力與陰影，企圖為文學還原本相。然而本文希望質疑這種由來已久的文學 / 政治二元對立或「政治宰制文學」的論述：唯美是否不能左翼（或與此相反）？文藝是否必然受制於政治？反過來說，文藝會否可以是走向政治的原動力？

在中國現代文學中，田漢是非常特別而重要的例子，但在「中華人民共和國國歌作詞人」的身分（不論是光環還是陰影）下，⁵有關田漢的研究受到頗大的遮蔽，這主要體現在他的唯美主義實踐與他的所謂「轉向」問題兩方面。田漢在中國現代唯美主義文學思潮譜系中未被賦予重要地位，⁶但他對唯美主義在中國本土化其實有莫大

⁴ 「為藝術而藝術」由法國哲學家庫辛 (Victor Cousin, 1792–1867) 於 1818 年首次提出，後來法國作家、詩人戈蒂耶 (Théophile Gautier, 1811–1872) 在其《阿貝杜斯》(Albertus, 1832) 序言和《莫班小姐》(Mademoiselle de Maupin, 1835) 序言 (1834) 中確定其概念。可參考徐京安：〈序〉，載趙澧、徐京安 (主編)：《唯美主義》(北京：人民大學出版社，1988 年)，頁 2。另一方面，論者亦指出「為藝術而藝術」的這些思想內涵源於十八世紀德國哲學家對美的本質的探索，如鮑姆嘉登 (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714–1762)、康德 (Immanuel Kant, 1724–1804)，以及席勒 (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759–1805)、黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831)、叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788–1860)。見 William Gaunt, *The Aesthetic Adventure* (London: Jonathan Cape, 1945), pp. 13–14；中譯本見威廉·岡特 (著)，肖聿、凌君 (譯)：《美的歷險》(北京：中國文聯出版公司，1987 年)，頁 11；另可參考周小儀：《唯美主義與消費文化》(北京：北京大學出版社，2002 年)，第一章〈「為藝術而藝術」觀念與唯美主義的興起〉，頁 22–41。以上著作皆強調唯美主義所具備的頹廢、純藝術面向，呈現了資本主義現代性。

⁵ 對於田漢的國歌作詞人身分，不同地方有相當兩極的詮釋，這從田漢生平的改編作品可見端倪。中國內地電影《國歌》(吳子牛導演，1999 年) 刻劃《義勇軍進行曲》的曲折問世過程及其抗日救亡運動的民族主義背景，體現了政治正確的官方立場。香港話劇《最危險的時候》(一條褲製作，陳啟權編劇，胡海輝導演，2013 年 5 月 16–18 日香港文化中心劇場演出) 則強調田漢生平中的文革部分，宣傳海報上寫著：「田漢，中國話劇奠基人，國歌《義勇軍進行曲》填詞人：『我的骨灰盒裏只剩下一支筆、一頂帽子、兩方印章、一頁《義勇軍進行曲》的樂譜和一本《關漢卿》劇本。』」暗示田漢這位國歌作詞人最終的悲慘命運。

⁶ 李歐梵《中國現代作家的浪漫一代》是研究中國現代文學中浪漫主義的重要著作，此書也是他往後對中國文學中現代主義和現代性問題研究的先聲，但正如畢克偉 (Paul Pickowicz) 的書評所指出，田漢是此書的遺珠。見 Leo Ou-fan Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973)；中譯本見李歐梵 (著)、王宏志等 (譯)：《中國現代作家的浪漫一代》(北京：新星出版社，2005 年)；Paul G. Pickowicz, review of *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, by Leo Ou-fan Lee, *The China Quarterly* 59 (July–September 1974), p. 612。另外，解志熙《美的偏至——

〔下轉頁 111〕

貢獻。田漢二十年代留日時期有「處女作」《梵峨璘與薔薇》(1920)和「出世作」《咖啡店之一夜》(1922)，在南國時期有《蘇州夜話》、《名優之死》(1927)、《湖上的悲劇》、《古潭的聲音》(1928)、《南歸》(1929)等，這些重要戲劇很早就為中國劇壇帶來唯美主義的豐碩創作。此外，田漢的文論和翻譯也很早就引介唯美主義到中國。早於1920年，田漢便就包涵象徵主義、唯美主義等早期現代主義文藝思潮的「新浪漫主義」(neo-romanticism)撰寫長文〈新羅曼主義及其他〉，⁷該文是討論「五四」時期新浪漫主義時無法繞過的著作。⁸此後兩年間，田漢又翻譯了英國唯美主義作家王爾德(Oscar Wilde, 1854–1900)的代表作《沙樂美》(*Salomé*，今譯《莎樂美》)，此一譯本為《莎樂美》最早及最重要的中譯版本；⁹又撰寫了有關法國唯美主義詩人波德萊爾

〔上接頁110〕

中國現代唯美一類廢主義文學思潮研究》(上海：上海文藝出版社，1997年)是中國大陸研究唯美主義在中國現代文學中的生成和發展的重要專著，但全書主要聚焦於唯美主義在中國現代散文和新詩方面的發展和影響。由於篇幅太長，解志熙把討論戲劇的一章〈「青春，美，惡魔，藝術……」——從唯愛的青春劇到唯美的古事劇〉(即後來的〈「青春，美，惡魔，藝術……」——唯美一類廢主義影響下的中國現代戲劇〉一文)刪去，不過此文亦未把田漢作為獨特的研究個案。

⁷ 田漢：〈新羅曼主義及其他——覆黃日葵兄一封長信〉，原載《少年中國》第1卷第12期(1920年6月)，頁24–52；收入《田漢全集》第14卷，頁157–90。「新浪漫主義」是五四時期中國文化界習用的術語，其定義相當複雜寬泛；從田漢的個案來說，涵義需從當時日本的語境中理解。論者指出，日本新浪漫主義是以明治二十至三十年代的文學運動為中心，在自然主義產生之後，作為其反動的思潮，以《昂星》和《三田文學》為根據地形成的頹廢的、以唯美享樂當作藝術及人生主要目的的文學運動。見肖霞：《浪漫主義：日本之橋與「五四」文學》(濟南：山東大學出版社，2003年)，頁265。日本的田漢研究學者小谷一郎引用其時多名日本文學家的看法：厨川白村(1880–1923)認為新浪漫主義就是當時普遍接受的「歐洲最新文藝思潮」；楠山正雄(1884–1950)稱新浪漫主義為「新情緒主義」，認為這是繼「情緒氣氛」、「情緒主觀」、「象徵主義」、「神秘主義」、「享樂主義」、「唯美主義」等等自然主義之後的「新文學」的總稱；吉田精一(1908–1984)則認為新浪漫主義幾乎是沒有學術根據而設定的，所以應稱為「唯美派」。見厨川白村：《近代文學十講》(東京：大日本圖書，1921年第50版)，第九講「一、新浪漫派」，頁403–23；楠山正雄：〈近代劇概說〉，載楠山正雄(譯)：《近代劇選集(三)》(東京：新潮社，1921年)；吉田精一：〈新浪漫主義一名称の發生について〉，載《日本文學講座・VI》(東京：河出書房，1950年)；小谷一郎：〈創造社と日本一若き日の田漢とその時代〉，載伊藤虎丸、祖父江昭二、丸山昇(編)：《近代文学における中国と日本一共同研究・日中文学交流史》(東京：汲古書院，1986年)，頁323–24、345；中譯本見小谷一郎(著)、劉平(譯)：〈創造社與日本——青年田漢與那個時代〉，《中國現代文學研究叢刊》1989年第3期，頁255–56。

⁸ 相關討論參 Shu-mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917–1937* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001), p. 57；中譯本見史書美(著)、何恬(譯)：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義(1917–1937)》(南京：江蘇人民出版社，2007年)，頁67。

⁹ 王爾德(著)、田漢(譯)：〈沙樂美〉，原載《少年中國》第2卷第9期(1921年3月)，頁24–51；收入《田漢全集》第19卷，頁3–43。

(Charles Baudelaire, 1821–1867) 和魏爾倫 (Paul Verlaine, 1844–1896) 的文論等，皆極具份量。¹⁰ 以上翻譯和文論均撰著於田漢早年的留日時期，雖年僅廿四歲，他已儼然是譯介西方唯美主義的代表作家和作品的先驅者。

此外，田漢的「轉向」對於他本人的創作生命乃至中國現代文藝的發展都有相當重要的意義，但目前學界的相關研究卻尚有待深化。田漢研究學者董健的說法代表了學界一直以來對田漢的理解，他把田漢的思想和政治「轉向」歸納為三個因素：一是當時的革命潮流，二是南國社內部的危機，三是與後來的第四任妻子、「紅色女郎」安娥 (1905–1976) 之戀。¹¹ 然而此一說法過分強調田漢的「轉向」具有受到外在原因影響的被動性和消極性，無形中否定田漢「轉向」背後的自覺性。相對而言，另一位田漢研究者劉平則把對田漢「轉向」分析的問題核心回歸文學內部，¹² 如論及田漢受到日本左翼戲劇的影響，¹³ 並指出了田漢的早期創作既有藝術唯美的一面，亦不乏暴露現實黑暗的另一面向，顯示田漢對「藝術」和「社會」的「二元傾向」。¹⁴ 陳小眉對於田漢「藝術」和「社會」的「二元傾向」有更進一步的闡釋，她以「無產階級現代主義」(proletarian modernism) 總括田漢畢生的戲劇成就，首次把「現代主義」和「無產階級」的概念結合。¹⁵ 不論是「藝術」和「社會」的「二元傾向」還是「現代主義」和「無產階級」的概念並置，皆可見目前的田漢研究亟欲衝破政治思想造成美學實踐僵化的思維模式。事實上，目前學界對「現代性」與「左翼」和「先鋒」(avant-garde) 之間關係的關注與日俱增，並發展出「左翼世界主義」(leftist cosmopolitanism) 的學術議題；¹⁶

¹⁰ 田漢：〈惡魔詩人波陀雷爾的百年祭〉，原載《少年中國》第3卷第4期(1921年11月)，頁1–6；第3卷第5期(1921年12月)，頁17–32；收入《田漢全集》第14卷，頁312–36；田漢：〈可憐的侶離雁——“Pauvre Lélian”〉，原載《創造季刊》第1卷第2期(1922年8月)，「評論」頁1–15；收入《田漢全集》第14卷，頁341–57。

¹¹ 董健：《田漢傳》(北京：北京十月文藝出版社，1996年)，頁368。

¹² 劉平：《戲劇魂——田漢評傳》(北京：中央文獻出版社，1998年)。評傳以外，劉平也發表了一系列有關田漢「轉向」問題的文章，如：〈田漢的「轉向」與左翼戲劇運動的發展〉，《戲劇》1987年第1期，頁118–27；〈關於田漢三十年代的「轉向」問題〉，《藝海》1995年第1期，頁50–55；〈尋找政治與藝術相結合的創作道路——論田漢中期戲劇創作的美學追求〉，《文藝理論與批評》1998年第4期，頁60–66、83。

¹³ Ping Liu, “The Left-Wing Drama Movement in China and Its Relationship to Japan,” trans. Krista Van Fleit Hang, *Positions: East Asia Cultures Critique* 14, no. 2 (Fall 2006), pp. 449–66.

¹⁴ 劉平：〈關於田漢三十年代的「轉向」問題〉，頁50–55。

¹⁵ Xiaomei Chen, “Reflections on the Legacy of Tian Han: ‘Proletarian Modernism’ and Its Traditional Roots,” *Modern Chinese Literature and Culture* 18, no. 1 (Spring 2006), pp. 155–215.

¹⁶ 香港中文大學文化及宗教研究系與中央研究院中國文哲研究所於2012年至2016年的五年間，每年合辦圍繞「左翼國際主義」(leftist cosmopolitanism) 的學術研討會，開啟學界對此議題的關注和研究，包括「文藝的世界主義 V.S. 國際主義——左翼文學工作坊」(2012)、「現代中國的左翼國際主義」(2013)、「『赤』的全球化與在地化：二十世紀蘇聯與東亞的」(下轉頁113)

而田漢的文學活動總是兼跨「藝術性」和「社會性」兩個方面，¹⁷正好為此學術議題提供了理想例子。¹⁸由此本文希望追問，唯美主義和社會主義是否必然互相排斥，還是可以並行不悖，甚至兩者之間的碰撞將會構成另一種美學能量？更進一步，我們是否能從另一角度重新理解田漢的「轉向」問題？「轉向」具有「背離過去」之意，但若社會主義與唯美主義之間並非真正衝突，所謂「轉向」會否其實是對過去的深化與延展，甚或可取消「轉向」此一說法？

由於「轉向」此一說法具有與政治正確相關的尷尬意義，過去論者甚少梳理田漢在「轉向」前夕的文藝活動，但這段日子於十字街頭的歷程對田漢（及其研究）來說確實具有重大意義。1929年田漢剛過而立之年，驟看之下這一年似乎在中國政治史或田漢生命的脈絡而言皆是無關宏旨，實際上此時田漢不論在藝術或政治方面，乃至

〔上接頁112〕

左翼文藝」（2014）、「視覺再現、世界文學與現代中國和東亞的左翼國際主義」（2015）、「翻譯與跨文化協商——華語文學文化的現代性、認同、性別與創傷」（2016）。2013年大會提供的研討會簡介指出「左翼國際主義」「較著重文化、文學和藝術的面向」，「有別於政治意涵較重的Internationalism」；2017年香港中文大學、美國杜克大學、中央研究院共同主辦「華文與比較文學協會雙年會：文本、媒介與跨文化協商」，會上的「跨文化協商、跨語際實踐與左翼世界主義」小組則改以「左翼世界主義」中譯相關術語。本文使用「左翼世界主義」的翻譯，同樣著重該詞所賦予的文化、文學和藝術面向，並認為此翻譯能避免左翼政治組織（如「共產國際」）的聯想，同時也與田漢的說法吻合（詳見下文）。

¹⁷ 如論者所指出，田漢既介紹王爾德、波德萊爾等的頹廢文學，同時又發表〈詩人與勞動問題〉、〈秘密戀愛和公開戀愛〉、〈第四階級的婦人問題〉等觸及社會問題的論文；而在介紹波德萊爾的長文〈惡魔詩人波陀雷爾的百年祭〉中，田漢不只論述波德萊爾的文學「盡病態人工藝術極致」（肖霞語，見《浪漫主義》頁304），也重視波德萊爾對於宗教的、社會的反抗，並將這種反抗精神視為波德萊爾惡魔主義的主幹。見肖霞：《浪漫主義》，頁302、304。以上所列文章出處為：田漢：〈秘密戀愛與公開戀愛〉，原載《少年中國》第1卷第2期（1919年8月），頁33–35；收入《田漢全集》第18卷，頁265–68；田漢：〈第四階級的婦人運動〉，原載《少年中國》第1卷第4期（1919年10月），頁21–22；收入《田漢全集》第18卷，頁269–71；田漢：〈詩人與勞動問題〉，原載《少年中國》第1卷第8期（1920年2月），頁1–36；第1卷第9期（1920年3月），頁15–104；收入《田漢全集》第14卷，頁79–123；田漢：〈惡魔詩人波陀雷爾的百年祭〉，頁312–36。由此可見，論者所舉例子多為田漢早年留日時期在《少年中國》上所發表的翻譯和文論；對於田漢在二十年代上海南國運動中「藝術」和「社會」的「二元傾向」，學界似乎著墨不多。

¹⁸ 關於田漢與先鋒和左翼世界主義的關係，目前最重要的研究是Liang Luo（羅靚）的*The Avant-Garde and the Popular in Modern China: Tian Han and the Intersection of Performance and Politics* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2014)，該書亦是英文學界迄今首本及唯一以田漢為中心的學術著作。全書以先鋒派美學與通俗、政治文化的纏繞，以及田漢一生追求的「到民間去」和「塑造新女性」母題為主軸，論述田漢作為國際先鋒主義者的貢獻。

在愛情婚姻、留國或赴法等各方面皆面臨抉擇。¹⁹一個數據可以反映這年的重要性：相比起《田漢年譜》中的其他年份通常為數頁篇幅，1929年佔去了接近三十頁。²⁰儘管如此，從目前研究來看，田漢在此段時期的文藝創作和活動很少受到討論和重視，一些作品甚至並未收入目前為止收錄田漢作品最為完備的《田漢全集》中。原因可能正是受制於現時流行的「轉向」論，由於此年田漢的藝術和政治立場尚在搖擺不定，不符合官方意識形態立場，但對本文來說，此時期田漢藝術思想的複雜性正好為田漢研究提供了極為重要的解謎之鑰，乃至現代中國有關藝術與社會關係的獨特思考和個案，因此值得作更為細密的閱讀、梳理和闡釋。

1929年，田漢譯述的《穆理斯之藝術的社會主義》（下文簡稱《穆》）由上海東南書店出版。此書過去未受重視，《田漢文集》和《田漢全集》均無收錄。²¹事實上，本書是中國首本以英國唯美主義詩人威廉·莫里斯（William Morris, 1834–1896）為中心的專著或評傳。本文認為田漢對莫里斯的譯介，為田漢在「轉向」前夕所面對的不少關鍵問題透露了頗多訊息，包括他對南國運動的回顧、對唯美主義的思考，乃至對於左翼文藝的回應和肯定，而這與現時我們所理解田漢的「轉向」有頗大出入，值得仔細考察。

本文分為兩個部分。第一部分詳細分析《穆》書的內容，指出田漢對莫里斯的譯介怎樣為重新理解田漢在轉折時期的文藝生涯與文藝觀提供了重要參照；第二部分探討南國運動怎樣體現了莫里斯的「藝術的社會主義」，成為一種獨特的藝術實踐。從田漢研究而言，本文希望從另一角度重新理解田漢二十年代的藝術活動和所謂「轉向」的內涵和意義；而以田漢作為研究個案，本文希望關注一些在過去研究中往往二擇其一的議題，諸如藝術與社會、純文藝與藝術實踐（practice）/ 運動（movement）、唯美主義與先鋒藝術等，嘗試重新探討和打通這些看似互不相容的元素之間的關係，以至相關的研究方法，並重新思考中國現代性（Chinese modernity）的問題。

¹⁹ 愛情方面，1929年田漢與第二任妻子黃大琳（1904–1988）離婚後，周旋於第三任妻子林維中（1900–1985）與第四任妻子安娥之間難以取捨。見董健：《田漢傳》，頁359–77。去留方面，田漢此前早已計劃遠赴法國考察，1928年夏卻考慮到南國藝術學院「以學院責任重大」，以及《到民間去》和《斷笛餘音》兩部影片「皆待完成公世」，決定暫時放棄赴法國考察的計劃，致力「從事於南國之各種預定事業，如學院、書店、雜誌、影片、小劇場等」。然而南國藝術學院旋即被迫停辦。1929年初，田漢重提赴歐計劃，「二十八歲不到歐洲，也是何等的損失。現在距二十八歲又有三年了。今年非走不可」，但最終也沒有實現。見田漢：〈南國消息〉，《南國》半月刊第5期（1928年8月）；田漢：〈我們今年的戲劇運動——迎一九二九年〉，原載《時事新報·戲劇運動》第10期（1929年1月15日）；收入《田漢全集》第15卷，頁12；張向華（編）：《田漢年譜》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁110–11、117。

²⁰ 張向華：《田漢年譜》，頁117–43。

²¹ 田漢：《田漢文集》（北京：中國戲劇出版社，1983–1987年），全十六卷；田漢：《田漢全集》，全二十卷。

大寫的唯美主義：田漢對莫里斯「藝術的社會主義」的譯述與意義

莫里斯是英國唯美主義詩人和小說家、英國藝術與手工藝運動 (Arts and Crafts Movement) 的主要領導者，同時也是英國社會主義運動的先驅者，曾與馬克思 (Karl Marx, 1818–1883) 的女兒愛琳娜·馬克思 (Eleanor Marx Aveling, 1855–1898) 等人在英國共同創建社會主義同盟 (Socialist League)。在英國唯美主義的系譜中，相對於其他代表人物，如史文朋 (Algernon Charles Swinburne, 1837–1909)、佩特 (Walter Pater, 1839–1894)、王爾德，乃至莫里斯的長年好友、拉斐爾前派 (Pre-Raphaelite) 的代表人物羅塞蒂 (Dante G. Rossetti, 1828–1882) 等，莫里斯的地位雖然重要，但也頗惹爭議，因此一般介紹英國唯美主義的專著中，對莫里斯雖有著墨，但篇幅並不算多。²²「五四」以來，莫里斯在中國也沒受到多大注意，即使有介紹其生平者，亦主要見於文學史和美術史專書。²³然而，論者亦指出唯美主義具有兩個層面的含義或兩方面的內容，一般認知的「為藝術而藝術」、具有普遍性的歐洲文藝思潮和創作實踐的唯美主義，實際上只是小寫的或廣義的唯美主義 (aestheticism)；而以莫里斯、王爾德等人為代表的英國唯美主義運動，可視為大寫的或具體的唯美主義 (Aestheticism)，其構成遠為複雜多樣。它不僅是一場文藝思潮，也是一場社會改造運動，其內涵完全不能局限於作家風格和作品審美之內，這是唯美主義有別於其他純文藝思潮如象徵主義 (symbolism)、印象主義 (impressionism)、自然主義 (naturalism) 的所在。²⁴

莫里斯何以會獨得田漢垂青，成為田漢唯一一本有關西方唯美主義者的專著？田漢為何以「譯述」的方式介紹莫里斯的生平思想？田漢對莫里斯的譯介，對於我們審視中國現代唯美主義的思潮與系譜有何重要性？本文希望指出，田漢表面上引介莫里斯的生平創作，實際上是夫子自道：莫里斯作為西方唯美主義中的獨特個案，正好暗合田漢在加入左聯前夕對唯美主義思想的改變。下節先對《穆》書及有關資料作較為細緻的分析，討論田漢如何通過莫里斯的生平思想折射己身，從而窺探田漢「轉向」前夕的藝術觀，並希望擴展目前學界對唯美主義的研究範圍。

²² 關於英國唯美主義的發展，可參考 Gaunt, *Aesthetic Adventure*。

²³ 民國時期有關莫里斯的專文介紹僅得一篇，即昔塵：〈莫里斯之藝術觀及勞動觀〉，《東方雜誌》第17卷第7期（1920年4月10日），頁41–49。其他有關莫里斯的介紹散見於歐洲文學史和美術史論著中，較重要者有：息霜（李叔同）：〈近世歐洲文學之概觀〉，《白陽》誕生號（1913年5月），無頁碼；廚川白村（著）、魯迅（譯）：《出了象牙之塔》（北京：未名社，1925年）；豐子愷：〈近世理想主義的繪畫〉，《一般》第4卷第3期（1928年3月），頁435–43。有關莫里斯在中國的接受情況，參考鄭立君：〈20世紀早期英國藝術與手工藝運動對中國的傳播與影響〉，《藝術百家》2012年第5期，頁193–98。

²⁴ 周小儀：《唯美主義與消費文化》，〈緒論：唯美主義的另一張面孔〉，頁1–21。

左翼世界主義在中國——田漢與莫里斯

田漢與莫里斯的文學淵源，需從他寫於左轉前夕的自傳性小說〈上海〉談起。²⁵「小說」重心之一是田漢自述在左轉期間所遭遇的窘境，故文中各處皆以假名諧隱的影射方式指涉現實（如田漢在文中化名鄧克翰），而其中一個片段正談及田漢自己如何受到莫里斯的影響：「克翰從來對於文學與社會的關係，或是說文學之社會的性質之研究甚為用心。他在東京讀書的時代曾寫過一篇長論文，題為〈文學者與社會運動〉，雖說整理得不甚妥善，而規模略具。後來他隨時繼續這種研究，因之甚崇拜英詩人威廉穆理斯（William Moris）〔應為 William Morris〕之為人。」²⁶田漢在文中稱莫里斯為高唱「勞動藝術化的詩人」，並引用莫里斯〈來日〉（The Day Is Coming）一詩，自言詩中所寫的未來烏托邦社會如何引動他嚮往與追求的情熱，故常常不自覺地把「藝術無國界」、「世界無產者聯合起來」等一類字眼「速射炮似的口中吐露出來」。田漢暗示需以隱晦方式吐露自身思想的關鍵原因，便是由於自己當時服膺於莫里斯在文藝上和其他方面的左翼世界主義傾向，但「此種文藝上及其他方面的世界主義傾向，也供給那些攻擊者以多少的口實。……他仔細問過他自己：你究竟是愛國主義者呢，還是世界主義者呢？他的答案是：『都是的。』」²⁷其時他的學生和朋友要非極左便是極右，導致他兩面不討好，飽受攻擊，唯有以曲折隱晦的方式作出自我抒發和辯解，這種筆法實與下文介紹《穆》書通過「譯述」隱匿心跡的做法如出一轍。

另一方面，從這種左翼世界主義的思想，可見當時田漢是從世界的角度尋求個人的藝術定位，因此他把自己與莫里斯放在同等的位置上作一比較，²⁸同時又自覺於自己與莫里斯因中國現實所產生的相異之處，由此而不得不作隱匿的無奈之情。田漢自稱受到既是舅父又是岳父的革命家易梅園（又名易象，字梅臣，1881–1920）的影響，成為愛國主義者；²⁹又因自祖父一代起已家貧而「永打了『無產階級』的新火印」，「他既是個盡料的無產者，他為甚麼要去做有產者所建築的宮殿的磚瓦呢？」文中把自己與莫里斯互相比較：「威廉·穆理斯生長富裕的家庭，家有恆產，又嘗被選為桂冠詩人，固辭不就，復以工藝美術家鳴於時，在他個人實在毫無引起不平的原因，

²⁵ 田漢：〈上海〉，原載《申報·藝術界》（1927年10月16日至12月3日）；《南國月刊》第1卷第1期（1929年5月），頁89–138；第1卷第3期（1929年7月），頁569–85；第1卷第4期（1929年8月），頁837–49；收入《田漢全集》第13卷，頁7–60。

²⁶ 田漢：〈上海〉，頁32。此處提及的〈文學者與社會運動〉實際上指的是田漢的早期著名文論〈詩人與勞動問題〉。

²⁷ 田漢：〈上海〉，頁33–34。

²⁸ 1920年，田漢到福岡與郭沫若見面，一起到太宰府公園仿照歌德和席勒的銅像前合照，以兩位西方文學巨人自期、自比，從中亦可略窺田、郭在文學上的世界主義傾向。

²⁹ 田漢在這裏談及自己的愛國主義「雖沒有他的朋友T君那麼狹隘」，指的是醒獅派的國家主義，T君應是指中國青年黨領導人和創始人、《醒獅週報》主編曾琦（1892–1951）。田漢和曾琦因少年中國學會而相識。見田漢：〈上海〉，頁33–34。

然而他終於奮身而起為社會改造戰鬥。何況他〔田漢〕的境遇在在可以引起他的不平呢！因為上述的原因，使他成為一個左右的彷徨者，於是他不能不受兩派學生共通的攻擊了。」³⁰文中指出莫里斯並非無產者出身，尚且投身於社會主義改革，藉以辯解自己的社會主義傾向合情合理。

另一項資料也側面反映當時田漢經常向南國社社員宣揚莫里斯的文藝觀。在同樣出版於田漢左轉前夕的《南國週刊》上，南國社社員陳濤發表了一篇名為〈穆理思和他的藝術論〉的文章。相對於一般論者從政治經濟等傳統社會主義的角度分析作家的「轉向」，陳濤這篇文章指出莫里斯的「轉向」主要源於藝術觀，「他〔莫里斯〕之所以成為社會主義者是起於藝術方面底動機」。³¹由於當時中國文壇甚少關注莫里斯，可見田漢確是對莫里斯另眼相看，並把他的藝術思想介紹到南國社。莫里斯這種殊異於典型馬克思主義者的思想和動機，對於理解田漢之後投身左翼陣營具有莫大意義，留待下文詳述。

莫里斯對田漢影響至鉅，即使到了1967年，即田漢去世前一年、在文革開始後不久因受迫害而寫的自述中，他仍不忘提及自己1924年從日本回上海之初與妻子易漱瑜（1903–1925）「自己編輯，自己印刷，自己發行」《南國》半月刊的熱情，正是出於對莫里斯的追慕。³²儘管記憶有誤，³³莫里斯對田漢的影響仍可見一斑，可見追溯田漢與莫里斯的文學淵源，對理解田漢畢生（尤其是二十年代）的文藝活動具有重大意義和價值。

田漢對《穆》書的譯述與意義

《穆》書為田漢少有的標示為「譯述」之作。³⁴「譯述」是類近於「意譯」、相對於「信譯」的一種翻譯方式，表達靈活，譯者僅僅表達出原文的主要內容和大意，並不拘泥於原文的論述格式或語言表現，甚至有時會加上譯者的個人觀點。日本文壇從明治中

³⁰ 田漢：〈上海〉，頁35。

³¹ 陳濤：〈穆理思和他的藝術論〉，《南國週刊》第10期（1929年11月23日），頁463。

³² 「我慕英國威廉·穆里斯的遺風，跟漱瑜搞了南國半月刊，自己編輯，自己印刷，自己發行。」見田漢：〈難中自述〉，載《田漢全集》第20卷，頁518。

³³ 對於上注田漢的自述，《田漢全集》編者附注說：「記憶有誤。應為威廉·布萊克（1757–1827），英國詩人、版畫家，自費出版詩集、畫集。」田漢在〈我們的自己批判〉中提到辦《南國》半月刊的緣起：「又慕 William Blake 之所為，不欲以雜誌託之商賈，決自己出錢印刷，自己校對，自己折疊，自己發行。」（頁85）由於〈我們的自己批判〉發表於1930年，距離辦《南國》半月刊和出版《穆》書的時間不遠，因此應較為可信。田漢的誤記或源於後文提到莫里斯自造工藝的主張，這種記憶的轉換或可反映後期的田漢更為傾心於莫里斯。

³⁴ 《穆理斯之藝術的社會主義》封面標示「田漢譯」，內頁則書作「田漢譯述」。《田漢年譜》以引號強調《穆》書為田漢「譯述」。見張向華：《田漢年譜》，頁124。

期至大正後期一直展現著對莫里斯不比尋常的關注，³⁵在大正後期更是趨向高峰，而且首先關注的是他的社會主義思想，其次則為文學方面。³⁶基於當時日本文壇對莫里斯的強烈興趣和大量引介，考慮到田漢對西方文學的譯介往來來自當時日本文壇的最新潮流，他的譯述應曾參考日本的相關著作。³⁷一些學者重視版本溯源問題，而本文更感興趣的是田漢譯述《穆》書，利用莫里斯生平思想所表達的言外之意和背後動因。從書中一處細節可見，《穆》書其實隱含強烈的現實指涉意圖：書中談及莫里斯由於英國政府在1876年發生保加利亞慘案後，仍然支持殘殺保加利亞民族的土耳其政府，激起了英國民眾的公憤，因此開展實際的社會運動，此時田漢突然插入一句按語：「不知他〔莫里斯〕要知道前年的中國五卅慘案又將如何。」³⁸全書以莫里斯為中心，卻忽然把話題轉到毫不相關的中國現實，儘管頗顯突兀，卻突現出所謂「譯

³⁵ 日本明治中期以來，文壇開始介紹莫里斯。最初見於澁江保《英國文學史全》（東京：博文館，1891年）第二章〈最近著述家〉頁218的簡短記載。1896年莫里斯去世，《帝國文學》2卷12號頁88-95登載悼念莫里斯的文字。1899年，村井知至《社會主義》（東京：勞働新聞社）第六章〈社會主義と美術〉首次介紹莫里斯的社會主義思想。1900年，上田敏在《太陽》6卷8號上發表〈「前ラファエル社」及び近年の詩人〉，簡短介紹拉斐爾前派詩人莫里斯（頁180）。1904年，《平民新聞》週刊由第8期至第23期登載枯川生（堺利彦）翻譯的莫里斯《烏有鄉消息》部分內容。1912年，富本憲吉在《美術新報》11卷4號（頁14-20）及5號（頁22-27）發表〈ウイリアム・モリスの話〉，專論莫里斯。相關資料參考中山修一：《中山修一著作集1：デザインの近代史論》（神戸：神戸大学生生活協同組合，2012年），頁303-27。大正時期更出現了不少著名文人對莫里斯的介紹專著，芥川龍之介1916年於東京帝國大學英國文學科的畢業論文便是以莫里斯為題，其他相關著作有岩村透：〈ウイリアム・モリスと趣味的社會主義〉，載岩村透：《美術と社會》（東京：趣味叢書發行所，1915年）；加田哲二：《ウキリアム・モリス—藝術的社會思想家としての生涯と思想》（東京：岩波書店，1924年）；本間久雄：《生活の藝術化》（東京：東京堂，1925年）；大熊信行：《社會思想家としてのラスキンとモリス》（東京：新潮社，1927年）。參鈴木貞美：〈イギリス思想が日本の大正期に与えた影響—そのスケッチ〉（日本イギリス哲学会第34回總會・研究大會論文，東京：慶応義塾大學，2010年3月27日）；澤西祐典：〈芥川龍之介と卒業論文“Young Morris”—旧蔵書中のウイリアムモリス関連書籍を手掛かりに〉，《京都大學國文學論叢》34號（2015年9月），頁1-17。

³⁶ 「何れの方面を見てみても時代から見て大正時代の後半に於て最も盛に紹介され」；「日本に於てはモリスの社會思想に關連した方面の紹介が最も盛に行はれたこと、次が文學方面であるがこれとても思想上の取扱ひが主となつてゐる様」。見富田文雄：〈文献より見たる日本に於けるモリス〉，載モリス生誕百年記念協會（編）：《モリス記念論集》（神戸：川瀬日進堂書店，1934年）；轉引自澤西祐典：〈芥川龍之介と卒業論文“Young Morris”〉，頁4。

³⁷ 田漢在《穆》書中未有注明譯自何作，異乎尋常。田漢的其他翻譯和文論往往會列明原著作家及作品名稱，尤其是文論，往往徵引大量文獻，並一一注明出處。從本文的論述角度而言，這亦可說是側面印證了《穆》書中的內容是田漢有意為之，具有再創作和自我投射的成分。

³⁸ 田漢：《穆理斯之藝術的社會主義》，頁12-13。

述」其實是一種借此言彼的修辭策略。更重要的是，保加利亞慘案對莫里斯的意義是引發他後來的左轉，而田漢把話題轉到1925年的五卅慘案，原因是五卅慘案是促成他思想變化的轉捩點。³⁹因此，《穆》書真正的寫作意圖實為田漢在左轉過程中有關自身藝術前途思索的輾轉表達，明寫莫里斯，實為反照自身。

《穆》書分為「他的生涯」、「穆理斯之社會改造思想」、「穆理斯的烏託〔托〕邦」、「諸家對於穆理斯之批評」四部分，即從生平、思想、作品和評價詳細介紹莫里斯的各個方面。第一部分介紹莫里斯生平的「他的生涯」分為「到他成為社會主義者止」和「成了社會主義者以後」兩小節，聚焦於莫里斯成為社會主義者前後的分野，亦即他的「轉向」問題，以下撮述其中重點：第一小節敘述莫里斯在小時已顯示美術天分，後來進入牛津大學愛格賽德學院(Exeter College)，受拉斯欽(John Ruskin, 1819–1900，今譯羅斯金)所著《威尼斯之石》(*Stone of Venice*)的影響，⁴⁰此時展現了他對建築和詩歌方面的才華；但在畢業後考慮職業時因「知道英國方要求著詩歌以上的東西」，他「多方面的才能與性格不許他甘守於詩的象牙之塔」，因此選擇建築作為志業，並在此時認識了當時英國的著名畫家羅塞蒂(今譯羅塞蒂)，受其影響開始習畫。儘管莫里斯初期敬服羅塞蒂情熱的畫風，但他孜孜追求藝術的生活化，因此他與藝術至上主義的羅塞蒂「根本異其心緒」，此一藝術觀上的分歧其後導致兩人決裂。莫里斯因不滿當時建築界品味卑俗，於是逐漸由繪畫轉向工藝，如自造家具和裝飾品、設計庭園等，可見「他是藝術家同時是實行家」。之後莫里斯害風濕症，難於從事工藝，於是專心作詩，其浪漫主義詩作在英國詩壇獲得崇高地位。第二小節敘述莫里斯公然「轉向」後的行止。1876年保加利亞慘案發生後，莫里斯開展實際的

³⁹ 五卅慘案發生後，田漢即撰寫五十多行的長詩，發表在1925年6月4日長沙《大公報》「現代思想」版上。見田漢：〈黃浦怒濤曲〉，收入《田漢全集》第11卷，頁68–70。田漢未完成的「三黃史劇」(《黃花崗》、《黃鶴樓》、《黃浦潮》)，其中《黃浦潮》計劃寫五卅慘案；而寫於1931年的《顧正紅之死》更是以五卅慘案中的工運領袖顧正紅為主角。見田漢：《顧正紅之死》，原載《田漢戲曲集》第2集(上海：現代書局，1933年)，頁1–17；收入《田漢全集》第2卷，頁277–88。五卅慘案十週年，田漢回憶謂「那時學生界以及全湘革命民眾的憤慨激昂的情緒，震撼了我的藝術之宮，粉碎了我的感傷」。見田漢：〈自序〉，原載田漢：《回春之曲》(上海：普通書店，1935年)，無頁碼；收入《田漢全集》第16卷，頁354。

⁴⁰ 羅斯金和莫里斯一樣，由於認為「美」需聯繫其他本質才有意義，被視作具有功利主義觀點，因此在唯美主義中備受爭議。一些論者把羅斯金完全劃歸為唯美主義者，如王爾德在《英國的文藝復興》的講演中將他劃歸為唯美主義者；但也有論者認為：「從嚴格意義上講，羅斯金和莫里斯(他的理論和經營活動)都不能算作是唯美主義的倡導者。」(R. V. Johnson, *Aestheticism* [London: Methuen, 1969], p. 11: “[N]either Ruskin nor [in his theories and practical enterprises] Morris is an exponent of aestheticism in any strict and useful sense of the word.”) 參周小儀：《唯美主義與消費文化》，頁37–40。田漢寫於早年留學日本時的文章〈詩人與勞動問題〉曾引用羅斯金《近代畫家》，以說明「創作的詩人」和「反省的或知覺的詩人」的分別，實際上已初步觸及「為藝術而藝術」和「為人生而藝術」的問題。見田漢：〈詩人與勞動問題〉，頁85–86。

社會運動。1877年莫里斯就藝術問題發表演講，內容卻是關於改善工場和提升工人地位，被認為離題萬丈，莫里斯則回應說：「民眾藝術問題是關係社會之大部份底幸不幸底大的社會問題。」並認為「從現代除掉民眾藝術不啻絕對地把人類分為有識階級與墮落階級是何等不安而且可怕的事」。1881年起，莫里斯努力鑽研馬克思思想和社會經濟問題，輾轉成立各種社會主義組織，如社會主義同盟；但因與同盟內極端急進的無政府主義者不合，乃於1890年發表〈我們在何處〉（“Where We Are?”）一文，論到過去七年間運動的經過，論到溫和派與急進派，乃至自己對上述兩派的主張都不敢苟同，遂宣告脫離同盟，另行組織漢默史密斯社會主義協會（Hammersmith Socialist Society）。同年，莫里斯發表烏托邦小說《無何有之鄉消息》（*News from Nowhere*，書中部分地方譯作《無何有之鄉通信》，今譯《烏有鄉消息》）。1893年，漢默史密斯社會主義協會與另外兩個團體合組「社會主義聯合委員會」（Joint Committee of Socialist Bodies），莫里斯特為撰寫宣言，但運動結果未如理想，莫里斯從此疏遠社會運動，專注文字創作，但對社會主義熱情並未減退，在去世前一年還到處演說，並為古代建築物的保育工作盡心竭力。

以上所述《穆》書第一部分對莫里斯生平的敘述，若和田漢當時處於「轉向」前夕的情況比對，實有許多意味深長的對應之處。單以1929年而論，田漢在南國社赴寧、穗公演期間發表多次演講，這些演講均與莫里斯一樣以「藝術和民眾」為主題，然而不同的是田漢的演講對象除了多間大學的師生外，還包括國民黨要員王平陵（1898–1964）、戴季陶（1891–1949）、葉楚傖（1887–1946）等，顯示出與官方針鋒相對的立場。⁴¹同年，田漢創辦《南國週刊》，從創刊號序言可見，他對南國社復刊和南國藝術運動的首要關注重點是「藝術與民眾的問題」。⁴²翌年，田漢發表「轉向」宣

⁴¹ 有關田漢於1929年部分演講的情況，以下臚列演講題目（演講日期、地點、對象）及演講文章發表場域：〈戲劇與民眾〉（1月22日，南京女中），原載閻折梧（編）：《南國的戲劇》（上海：萌芽書店，1929年），頁9–15；收入《田漢全集》第15卷，頁22–26；〈我們今日的戲劇運動〉（5月12日，大夏大學大夏劇社），原載《民國日報》之《閒話·戲劇周刊》（1929年5月22日）；收入《田漢全集》第15卷，頁16–18；〈藝術與藝術家的態度〉（7月2日，秦淮河畫舫，與王平陵等），原載《中央日報·南國特刊》第2號（1929年7月7日）；收入《田漢全集》第15卷，頁19–21；〈藝術與時代及政治之關係〉（7月4日，羊皮巷戴宅，與葉楚傖、戴季陶），原載《中央日報·南國特刊》第3號（1929年7月12日）；收入《田漢全集》第15卷，頁27–30；〈南國社的事業及其政治態度〉（7月上旬，國民黨黨部招待南國社的宴會），原載《南國週刊》（六十四開本）第1期（1929年7月28日），頁1–10；收入《田漢全集》第15卷，頁40–44；〈在南國社第五次會議上的演說〉（10月20日，大西洋西菜館，與南國社社員），原文見於左平女士：〈向著新的階段底南國——第五次會議記錄〉，原載《南國週刊》第8期（月訂本第2冊，1929年10月22日），頁345–51；收入《田漢全集》第15卷，頁72–75。

⁴² 田漢：〈序《南國週刊》〉，原載《南國週刊》創刊號（1929年8月24日），頁2；收入《田漢全集》第15卷，頁52。《南國週刊》及張向華《田漢年譜》頁136所記均為1929年8月24日，《田漢全集》文末則標示出版日期為1929年9月20日，未當。

言〈我們的自己批判〉，其題目與莫里斯的〈我們在何處〉有可以互相印證處，同樣帶有自我反省之意，而發表原因也同樣源於與同盟內極端急進者不合。〈我們的自己批判〉談及田漢與急進派摩登社分裂，自己自回國後因「獨立癖」而一直游離於主流論述（如少年中國學會時代右傾的國家主義和左傾的社會主義）或組織（如創造社），故另行組辦獨立的南國運動，文中又回顧了過去六年間南國運動的經歷。⁴³儘管我們知道，在「獨立癖」方面和日後的事態發展，莫里斯和田漢實際上將走向分歧：莫里斯因不同意別派的主張而脫離同盟，甚至逐漸淡出組織和疏遠運動；田漢卻在宣言後走向同盟組織，帶領整個左翼戲劇運動。

《穆》書中另一個非常關鍵的要點是莫里斯和羅塞蒂的對比。這方面的內容既有田漢自我指涉的成分，也重新定義了何謂真正的「藝術至上主義」。莫里斯初期因欣賞羅塞蒂浪漫熱情的畫風而與他結為好友，兩人同被視為藝術至上主義者，但往後兩人的藝術觀漸現分歧，莫里斯走向社會主義，之後兩人更因此決裂。莫里斯不滿羅塞蒂「除個人的特別是文學美術的事體外於一般多數人的痛苦全不關心」。⁴⁴他認為藝術不能脫離社會公眾，「他不能忘記藝術與社會，公眾底關係。在他看來藝術是一種社會的業務，不能與社會生活無關，因此他應該是參與社會生活之理想——實現幸福與美於生活上底社會的理想——之實現的東西」。⁴⁵

田漢刻意強調莫里斯對羅塞蒂的批評，實際上可以聯繫到他對好友著名畫家徐悲鴻（1895–1953）的嚴厲批評作平行理解（巧合地，羅塞蒂和徐悲鴻同為畫家）。徐悲鴻是南國社重要的草創人物，1927年冬，田漢與歐陽予倩（1889–1962）、徐悲鴻把南國電影劇社改組為「南國社」，徐悲鴻更為南國社擬定法文名稱“Cercle Artistique du Midi”；⁴⁶三人同時著手籌建南國藝術學院，分別擔任文、劇、畫三科主任，但不久後徐悲鴻便在妻子蔣碧微（1899–1978）的壓力下被迫離開「窮光蛋」田漢和南國。在〈我們的自己批判〉中回顧「南國藝術學院時期」的部分，田漢以接近三分之一的篇幅批評徐悲鴻的藝術觀，認為他對「美」的純粹追求漠視社會現實：不但指責他的「固執的古典主義」缺乏現代意識，是一種「封建的道德」，只是「深藏在象牙的宮殿中做『天人』的夢」；更指責他具有藝術的階級性，「陶醉在一種資產階級的甜美的幻影中」，「不知不覺地、非本意地成了資產階級的畫家」。⁴⁷田漢以上對徐悲鴻的指責出於善意，希望好友能從藝術的幻影回歸現實的生活，「一方面慶他的成功，一方面更祝他的進步」，但更重要的目的在於道出文章旨歸所在的「我們的自己批判」：「要

⁴³ 田漢在〈我們的自己批判〉中說：「今年是一九三〇年了。南國運動自《南國》半月刊時代以來，於今八年。」（頁80）田漢對南國運動的歷程或從1922年自日本歸國後算起，但《南國》半月刊創刊於1924年1月，故本文算為六年。

⁴⁴ 田漢：《穆理斯之藝術的社會主義》，頁9–10。

⁴⁵ 同上注，頁5–6。

⁴⁶ 田漢：〈我們的自己批判〉，頁137。

⁴⁷ 同上注，頁149–51、154。

之，悲鴻錯誤在美術上的，我也錯誤在文學上。我們彼此都不曾十分弄清我們藝術運動的立場和對象，自己走入歧途是必然的，同時把學生引入歧途也是必然的。所以批評悲鴻先生者即批評我自己，也就是批評南國藝術學院的藝術教育。」⁴⁸田、徐本來同樣是藝術至上主義者，同樣熱愛法國文化，惺惺相惜，但田漢對唯美主義的藝術立場轉變，使他不能認同昔日盟友。儘管田漢在〈我們的自己批判〉中對徐悲鴻作出公開批評，但目的主要還是為了宣示個人的重新定位，因此話裏不無客氣；但在《穆》書中，由於田漢以羅塞蒂為幌子影射徐悲鴻，因此批評相當嚴峻，無形中流露了個人的真實情感。

《穆》書的另一意義在於它是中國首本闡述莫里斯社會主義思想的專著，其第二部分「穆理斯之社會改造思想」對全書題旨「藝術的社會主義」作詳細論述，也反映了左轉時期的田漢對自己文藝觀的徹底梳理。要討論莫里斯的「藝術的社會主義」，需要連結到上文提及有關何謂真正的「藝術至上主義」的討論。《穆》書認為，相對於羅塞蒂的「為藝術而藝術」，莫里斯「藝術的生活化」的主張把藝術與社會兩種「至上主義」互相結合，而這才是真正的「藝術至上主義」：

他〔莫里斯〕是藝術至上主義的詩人，同時，否，因此他沒有忘記勞動之快樂化與生活之美化，更由此出發而否定從勞動者奪去快樂，從生活奪去美的資本主義，而圖謀改造社會。他成為社會主義者的根本就因為他是真的詩人。真的詩人沒有不想使自己及生活之藝術化的，所以當然會走到改造社會生活的路上去。穆理斯的一生告訴我們以真的詩人應該是真的人，因之應該是真的社會主義者！⁴⁹

莫里斯對唯美主義理論的最大貢獻，在於把「為藝術而藝術」轉變為「為藝術而生活」(life for art's sake)。他的理想是從藝術方面謀求社會的改造，用藝術的方法改變社會環境。為了使勞動生活變得愉快，使人類能自由地生活和發展，日常生活就非藝術化不可。通過述說莫里斯的藝術觀，《穆》書中展示了藝術與社會並非勢不兩立，甚至重新詮釋了兩者之間的辯證關係：藝術家走向社會並不代表拋棄或遠離藝術，相反是從更宏大的藝術觀點去實踐藝術，因為他不單從事藝術化的作品創作，更力求個人生活乃至整個社會的藝術化，故此一個真正的藝術至上主義者理所當然地會成為一個社會主義者。倘若從以上邏輯去理解「轉向」，走向社會非但不是對昔日藝術觀的背離，還是對藝術更具深層意義的回應和延續。

《穆》書盛讚莫里斯「藝術的社會主義」的主張「在許多純重理智枯淡無味的社會主義者中……很佔獨特的地位」。⁵⁰雖然莫里斯熱心研究馬克思和經濟問題，也認同

⁴⁸ 同上注，頁158。

⁴⁹ 田漢：《穆理斯之藝術的社會主義》，頁26。

⁵⁰ 同上注，頁21。

無政府主義者對自由的重視和共產主義者對共產制的主張，但他反對以上理論：「他既不是無政府主義者、共產主義者、國家社會主義者，更不是議會主義者。」⁵¹《穆》書指出莫里斯趨向社會主義的根本因由，在於他對「自由、歡喜、人類」的大愛。他趨向社會主義，「不是因一種經濟學上論理的歸結，實因現代資本主義文明奪去他所希望的美、勞動之快樂、勞動之藝術化，甚至奪去生活上之美，使多數人陷於悲慘之境遇，他於這種事實不能禁其憤慨」。⁵²《穆》書強調莫里斯把「勞動」與「藝術」連結，實際上田漢早在1920年所寫的長文〈詩人與勞動問題〉中儘管並未提及莫里斯，卻不約而同以「勞動」和「藝術」的關係作為題旨。前文討論〈上海〉中田漢談及受到莫里斯的影響時所提及的便是這篇文章，可見田漢很早已開始不斷思考「勞動」和「藝術」的關係。田漢左轉的背後動機與莫里斯同樣並非源於典型馬克思主義的政治或經濟之類的集體性因素，而是源於一種具有濃厚個人獨立色彩的藝術觀，而且此一思想可追溯到二十年代初田漢留日時期。

《穆》書點出，莫里斯「藝術的社會主義」的另一重點是建基於對「美」的廣泛和終極追求，而這種「美」的追求乃是立足於對「人道」和「正義」的「熱情」。結合莫里斯的生平，莫里斯在受到羅塞蒂影響而習畫的初期說過：「我所求的是愛與工作。我對於政治和社會的問題我沒有興味。我知道這些事都墮落不堪，可是我自願沒有撥亂反正的力量。我的工作在以何種形式實現夢想。」⁵³這說法並非反映莫里斯對政治和社會問題置身事外，而是他認為從事熱愛和擅長的藝術工作，比起做政治家或社會活動家，更能從基本生活上讓大多數民眾平等地實現理想化的社會，此一思想往後在《烏有鄉消息》裏有充分體現。另一事例是1871年莫里斯在泰晤士河上游買了一所美麗的舊房子，旋因附近貧民的房子比起這所房子顯得卑陋而深感不安。⁵⁴可見莫里斯的左轉建基於對一般民眾的同情，正如對保加利亞慘案的義憤實際上也是出於人道的感情多於政治的考慮。由於「人道的熱情」或「人文精神」等與「人」有關的因素是連結起莫里斯藝術和社會觀的核心精神，因此莫里斯的社會主義是藝術的、具有強烈個人氣質的，不與其他理論附和雷同，而成為一種獨一無二的社會主義主張。「主義」其實並非建基於理論或邏輯的推衍，而是一種以之為「至上」的精神。這種富於個人藝術氣質的社會主義，有濃厚的烏托邦和空想主義成分，在本質上便與政治組織化和集體化的社會主義有別。

《穆》書第三部分「穆理斯的烏託邦」撮述了莫里斯後期的作品《烏有鄉消息》的內容，其中對未來社會的烏托邦想像，既富有唯美主義的描寫，又充分體現空想社會主義 (utopian socialism, 又譯作烏托邦社會主義) 的思想。空想社會主義以聖西門

⁵¹ 同上注，頁24-25。

⁵² 同上注，頁20。

⁵³ 同上注，頁5。

⁵⁴ 同上注，頁9。

(Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon, 1760–1825) 為代表人物，認為藝術具有功利作用，能夠為人類和烏托邦服務，其理論影響先鋒藝術的產生，乃至日後馬克思主義文藝理論的基本論點。這一思想對本文理解田漢的左轉至關重要，而田漢的藝術活動亦正好為現代中國提供從唯美主義過渡到先鋒藝術的獨特案例，下節再作詳析。

《穆》書第四部分「諸家對於穆理斯的批評」輯錄了四家對莫里斯的批評：英國唯美主義作家斯永彭（今譯史文朋）、基爾特社會主義（Guild Socialism）領袖科爾（George Douglas Howard Cole, 1889–1959，今譯柯爾）、蘇格蘭社會主義政治家格雷雪（John Bruce Glasier, 1859–1920，今譯格拉西爾）及其 *William Morris and the Early Days of the Socialist Movement*，以及英國藝術與手工藝運動的代表人物、費邊社（Fabian Society）成員唐興德夫人（Mrs. Townshend, 1878–1944）及其《威廉穆理斯與其共產主義的理想》（*William Morris and the Ideal of Communism*）。⁵⁵ 以上四家在藝術和政治領域各具代表性，《穆》書引用唐興德夫人尤多。全書最後一段值得注意：「他〔莫里斯〕的人格他的思想他的生涯，像他的風采一樣以藝術家底氣品纖細與美，實行家之堅實與力與活動性相終始。他因良心之強烈的刺戟站在街頭幹各種之實際活動，但他的心中隨時藏著一種熱的淚與愛。他的生涯為愛與喜與創造，思想無實行，藝術與生活與勞動之一致之無限的連續。在這種意味他的生涯可以說是一個大的藝術。」⁵⁶

總括全書，莫里斯的「藝術的社會主義」體現了一種極具爭議的唯美主義，「社會」在小寫的唯美主義視野下本被視為與藝術絕不相容的功利性元素，但因莫里斯把「為藝術而藝術」演繹為「藝術的生活化」，於是社會主義竟演變成大寫的唯美主義。《穆》書盛讚莫里斯既是大藝術家，也是大實行家；既是大浪漫主義者，也是大現實主義者。莫里斯的「藝術的社會主義」引申開去可說是一種自相矛盾卻又相因相生的辯證悖論：「他〔莫里斯〕雖耽於著作而能同時冷靜地考察自己的生活與社會人生。他是個大浪漫主義者，也是個大現實主義者。他這種浪漫主義與現實主義，卒使他不能永閉在書室與工場。他雖於詩，於工藝美術於畫皆有卓越之天才，但這不過表現了他的性格與才能之半面。在另一面他具有做社會主義的大實際運動家的勇氣，精神，與耐忍性。」⁵⁷

以上介紹了田漢譯述的《穆》書，希望指明莫里斯在唯美主義和社會主義思想上的獨特性，並把譯著回置到田漢左轉前夕的歷史語境，揭示田漢在當中所流露的隱晦心曲，更希望點出田漢的左轉與西方唯美主義發展的關係。一直以來，論者認為

⁵⁵ 書中寫作 *William Morris and the Ideal of Communism*，實際書名及出版資料如下：Mrs. [Emily Caroline] Townshend, *William Morris and the Communist Ideal*, Fabian Biographical Series no. 3 (London: Fabian Society, 1912)。

⁵⁶ 田漢：《穆理斯之藝術的社會主義》，頁51。

⁵⁷ 同上注，頁11。

田漢的轉向是對唯美主義的背叛，但本文提出與此相反的觀點：田漢的左轉正是基於他是一個徹頭徹尾的唯美主義者。

從唯美主義到先鋒藝術：南國運動的藝術實踐

由於過去論者把唯美主義的範圍限定在純文學作品上，因此對田漢和他所創辦的「南國」，往往僅關注劇本創作，不及其餘。儘管田漢和「南國」以戲劇成就最高、影響最大，卻難免遮掩了田漢作為文化人(culturati)和「南國」作為藝術團體所獨有的文化意義。本節擬以指涉領域更為廣泛的「南國藝術運動」或「南國運動」作為討論中心，並以上節所述莫里斯的生平思想為立足點，討論田漢在南國運動中對於「藝術」與「社會」二元並進的主張，藉以重新探討田漢和南國運動在二十年代超越純文學及戲劇的藝術實踐，進而透視唯美主義與先鋒藝術之間的連結。

田漢二十年代初對「藝術」與「社會」的二元主張

回顧田漢整個二十年代的文藝生涯，早在二十年代初，田漢已在多篇文章中討論與唯美主義密切相關的「為藝術而藝術」概念，當中卻在在強調「藝術與社會」的關係。1920年，宗白華(1897–1986)介紹田漢與留學日本九州福岡的郭沫若(1892–1978)認識，三人的往來書信後來結集為著名的《三葉集》。⁵⁸這書頗多地方討論到新浪漫主義、象徵主義和唯美主義(在二十年代初的中國文壇，三者的分際並不明顯)。⁵⁹田

⁵⁸ 田壽昌(田漢)、宗白華、郭沫若：《三葉集》(上海：亞東圖書館，1920年)。據田漢序言，此書由他命名，來自德文 Kleeblatt。此一命名顯示了田漢早年的文化世界主義傾向：「Kleeblatt，拉丁文作 Trifolium，係一種三葉蟲生的植物，普通用為三人友情的結合之象徵。我們三人的友情，便由這部 Kleeblatt 結合了。此中所收諸信，前後聯合，譬如一卷 Werther's Leiden，Goethe 發表此書後，德國青年中，Werther Fieber 大興！Kleeblatt 出後，吾國青年中，必有 Kleeblatt Fieber 大興哩！」田漢把《三葉集》比擬為歌德的《少年維特的煩惱》，預言該書將同樣在青年間引起熱潮。事實上，《三葉集》出版後大受歡迎，多次重印，據統計，至1953年亞東圖書館結業時，《三葉集》前後共銷出22,950冊。參見汪原放：《回憶亞東圖書館》(上海：學林出版社，1983年)，頁53。

⁵⁹ 「新浪漫主義」在中國現代作家眼中，大體是西方繼自然主義與寫實主義之後十九世紀末一個新的文學潮流，「注重主觀的神祕夢幻的情緒。……範圍實很漠然，——似乎凡是代表世紀末的、主觀的、頹廢的、享樂的神祕的精神等的東西都可以放進去」。見沈起予：〈什麼是新浪漫主義〉，載鄭振鐸、傅東華(編)：《文學百題》(上海：生活書店，1935年)，頁106。袁可嘉認為，「新浪漫主義」大體上可視為今天所謂的早期現代主義，包括唯美主義、印象主義、象徵主義。見袁可嘉：〈西方現代主義文學在中國〉，《文學評論》1992年第4期，頁21。一些學者亦將「新浪漫主義」直接定義為唯美主義或象徵主義，見徐京安：〈唯美主義在中國的傳播、接受和變異〉，載錢中文、龔翰熊、曹順慶(主編)：《中外文化與文論(2)》(成都：四川大學出版社，1996年)，頁166；吳曉東：《象徵主義與中國現代文學》(合肥：安徽教育出版社，2000年)，頁64。

漢在1920年2月29日致郭沫若的信中，詳細地談及自己新浪漫主義的藝術觀：「我如是以為我們做藝術家的，一面應把人生的黑暗面暴露出來，排斥世間一切虛偽，立定人生的基本。一方面更當引人入於一種藝術的境界，使生活藝術化 (Artification)，即把人生美化 (Beautify)。」⁶⁰ 在這段引文中，「生活藝術化」可聯繫到莫里斯的主張，而當中強調「人生的基本」，對於「黑暗」和「虛偽」的排斥，建基於「藝術家」對「人生」真誠的追求。這種精神超越了純藝術的領域，與一般認為新浪漫主義或唯美主義「為藝術而藝術」的主張頗有出入。

1921年，郭沫若邀請田漢一起創辦創造社。此後創造社與文學研究會展開了「為藝術而藝術」或「為人生而藝術」的著名文學論爭，1923年田漢發表於《創造週報》上的〈藝術與社會〉一文就是回應此一論爭的。文章開首即寫道：「自從法國批評家造出所謂『為人生的藝術』、『為藝術的藝術』的名稱以來，文學界頓呈分裂的現象，批評家既非將作家強歸入某種旗幟之下不可，作家自身亦多是『不入於揚(楊)則入於墨』。」⁶¹ 並主動提及《創造》與《小說月報》的對立。對於此一問題，田漢引用林癸未夫(1883-1947)〈階級藝術與超階級藝術〉一文來說明自己對藝術和社會的見解，⁶² 避開了對中國文壇直接批評。林癸未夫把藝術分為狹義的與廣義的價值，前者是藝術直接帶來的文化價值，即「人類美意識之涵養及其滿足」，而這可間接帶來社會的效果，即「由人類的美意識之增高而來社會生活之美化」。林更強調：「無論怎麼樣主張藝術至上主義的，要絕對離開社會也不能有甚麼藝術的創作。」⁶³ 借助林癸未夫的論述，田漢一方面指出藝術的「文化的價值」與「社會的價值」的區別，另一方面指出兩者互相滲透。同時，田漢也反對友人當中有過分著重藝術的教育力(即「社會的價值」)而以文學作為宣傳的工具，漠視藝術在社會價值以外的文化價值。⁶⁴ 1924年，田漢脫離創造社，另創《南國》半月刊。雜誌第一期的宣言即申明：「我們在『藝術之社會化』，或『社會之藝術化』的旗幟下，從事第一義的創作、批評、介紹。」⁶⁵ 再次表明自己不認同創造社和文學研究會在藝術和社會中必然二擇其一的立場，主張兩者在各自的領域中互相滲透。這種二元觀點是對文學研究會和創造社的同時否定，尤其重要的是突顯出田漢與創造社在藝術觀上的微妙分歧。與田漢的左轉一樣，過去論者僅從田漢與成仿吾(1897-1984)齟齬此一外在因素來解釋田漢為何脫社，實際

⁶⁰ 原載田壽昌、宗白華、郭沫若：《三葉集》，頁100；收入《田漢全集》第14卷，頁150。

⁶¹ 田漢：〈藝術與社會〉，原載《創造週報》第23期(1923年10月14日)，頁6；收入《田漢全集》第14卷，頁239。

⁶² 林癸未夫：〈階級藝術與超階級藝術〉，載林癸未夫：《社會と宗教と藝術》(東京：文省社，1925年)，頁345-402。

⁶³ 田漢：〈藝術與社會〉，頁240-41。

⁶⁴ 同上注，頁241。

⁶⁵ 轉引自張向華：《田漢年譜》，頁68。

上若深入到藝術觀的層次，當可發現脫社的內在原因同樣源於田漢在當時中國文壇獨一無二的藝術觀，因此早在此前已經埋下伏筆了。

田漢〈我們的自己批判〉中的先鋒性

田漢在〈我們的自己批判〉中對南國運動的回顧和展望，更能深刻說明他對藝術與社會、純文藝與藝術實踐 / 運動，乃至唯美主義與先鋒藝術並存的雙重思考。文中把「南國」運動劃分為七個時期，梳理出這六年間的藝術生涯：《南國》半月刊時代（1924）、《南國特刊》時代（1925）、南國電影劇社時代（1926–1927）、南國在南京總政治部時代（1927）、南國在藝術大學時代（1927）、南國藝術學院時代（1928）、南國社時代（1929–1930）。〈我們的自己批判〉的結論部分歸納以上「運動的範圍」，指出南國運動的發展歷程是「由文學運動（半月刊與特刊）而電影運動（電影劇社），而藝術教育運動（藝大與南國藝術學院），而戲劇運動（話劇部之活動）。……又回到文學運動（《南國》月刊），最近由南國美術部習作展覽會及音樂部演奏會開始新的意義的美術運動、音樂運動了」。⁶⁶ 由此可見，「南國」運動由最初辦雜誌的文字編輯工作，演變成後來分散於戲劇、電影、美術、音樂、出版、教育、政治等跨領域的實際運動，田漢可說是展現了上述莫里斯所主張的兩個方面：一是從藝術家到實行家的過渡，或者兩個身分兼顧；二是從屬於高雅精英範疇的文學雜誌、劇本創作和電影拍攝等藝術實踐，轉移到社會化和民眾化的戲劇教育、公開演講、民眾公演等動員運動。以上七個時期又可大致歸納為三個階段：（一）《南國》半月刊時期；（二）《南國特刊》至南國在南京總政治部時期；（三）南京南國藝術大學、南國藝術學院至南國社時期。以下逐一分析這三個階段。

《南國》半月刊時期是南國運動的開展階段，後因田漢首任妻子易漱瑜病逝，田漢深受打擊，雜誌出至第四期便停刊。對於此時期田漢回顧道：「這時，我對於社會運動與藝術運動持着兩元的見解。即在社會運動方面很願意為第四階級而戰，在藝術運動方面卻仍保持着多量的藝術至上主義。」⁶⁷ 一方面，田漢除了突顯「社會」和「藝術」的一體兩面，更強調自己從事的是「運動」，而非純粹的文藝創作；另一方面，他自稱在藝術運動方面走「藝術至上主義」的唯美主義路線，在社會運動方面則走「第四階級」的社會主義路線，首次把唯美主義與社會主義相提並論。

《南國特刊》至南國在南京總政治部時期是南國運動的發展階段，此時期田漢涉及較為複雜的政治和人事關係，並因正值二十年代中期日本文藝界和少年中國學會的左右分裂，使田漢的政治人格在日後受到爭議。1925年，田漢受少年中國學會時期認識的好友左舜生（1893–1969）之邀，在中國青年黨黨刊《醒獅周報》編纂《南國特

⁶⁶ 田漢：〈我們的自己批判〉，頁185。

⁶⁷ 同上注，頁85。

刊》，因此被稱為國家主義的「醒獅派」。田漢在編發二十四期後，聽從與舅父易梅園同為同盟會會員、後被稱為「中共五老」之一的林伯渠(1886–1960)的勸退。1927年，田漢出任南京國民黨政府總政治部宣傳處藝術顧問兼電影股長，為此受到日本友人的指責，無產階級作家如《文藝戰線》同人對田漢嚴辭批評，前田河廣一郎(1888–1957)甚至揶揄田漢為「現任國民政府藝術顧問，以現政府的意識而募集腳本」，⁶⁸故田漢在寧漢合流後即卸職返滬。在以上事件中，儘管《南國特刊》或當時田漢所編寫的戲劇和電影劇本，在意識形態等各方面與「醒獅派」或南京政府並無關係，但因田漢的刊物編輯與藝術顧問身分，而遭受中、日兩國左翼文人的不滿和攻擊。針對以上兩事，田漢反省道：「我們這時還把政治和藝術的關係看得不甚重大。我們以為藝術可以賴政治而完成，但政治對於藝術的支配力并不甚大。」⁶⁹事件的本質側面反映了田漢一直以來對於藝術可以凌駕、超越甚至影響其他範疇的強烈信念，這正好與莫里斯的「藝術生活化」主張相通，然而事件的結局則揭示了藝術無法不受政治干預的慘痛教訓。南國運動因此由最初的對政治無所用心，演變成不得不宣示對抗反「社會」(主義)的現政府，乃至站在政府反面的「在野」和社會民眾的立場。

南國藝術大學、南國藝術學院至南國社時期是南國運動的全盛階段，田漢藉著辦學、公演、文藝聚會等，把不同界別的文化人組織起來，並羅致了一批學生作為新力軍。以下一段引文，既是對南國運動此前靠攏政治的反省，亦勾勒出南國運動在此全盛時期在發展方向上的重大改變，並清晰歸納為兩點：

第一，我覺得烏合之眾是不可以成事的。因為最初雖趁熱鬧參加，及至有利可爭，便各有各的道路。所以要想做真正的運動，非切實訓練些人不可。第二，我覺得藝術運動是應該由民間硬幹起來，萬不能依附草木，因為依附的東西，看去總成了被依附物的形態，而且被依附物一倒也要隨之而倒的。所以我們要靠自己的力去實行自己的 Plan。……我又知道藝術的各部門聯絡的必要。文學、繪畫、音樂、戲劇、電影聯成一整個的藝術戰線。⁷⁰

就第一點而言，田漢開始追求「藝術」與「運動」的整合，有必要把組織中的成員統一團結起來。以南國藝術學院為例，儘管學院壽命短促，當時曾參與的文化人名單在今天看來份量極重。學院分為文學、繪畫、戲劇三科，文學科由田漢、郁達夫(1896–1845)、徐志摩(1897–1931)指導，繪畫科由徐悲鴻主持，戲劇科由歐陽予倩、洪深(1894–1955)、趙太侖(1889–1968)教授。⁷¹另一方面，南國運動也孕育了不少學生，往後在不同界別大放光芒。戲劇和電影方面固然人才輩出，而在其他較

⁶⁸ 同上注，頁116。

⁶⁹ 同上注，頁105。

⁷⁰ 同上注，頁117。

⁷¹ 〈南國藝術學院創立宣言〉，《申報》，1928年1月30日，第6版。

少為人注意的藝術範疇，如音樂方面也有冼星海（1905–1945）和張曙（1908–1938，當時用原名張恩襲）、美術方面有吳作人（1908–1997）等。南國社組織鬆散，教授僅為客座性質，學生中則不少以波希米亞人自居。⁷²「波希米亞」是一個超越了國界的地名，泛指年輕的窮藝術家與環境抗爭、夢想建立偉業的地方；「波希米亞人」（la bohème，英譯 bohemians）則泛指放浪不羈的流浪藝術家。⁷³十九世紀法國波希米亞人的聚集便是源於唯美主義中「為藝術而藝術」的口號，這些無職業、居無定所、窮困潦倒、被社會徹底排斥的文化族群，與被稱為非利士人（Philistines，意思是「小市民」或「市儈」）的中產階級相對立，反對主流意識形態中的理性主義、實用主義、功利主義等資本主義現代性觀念。⁷⁴正是基於毫不固定、不得不四處漂泊的特質，波希米亞人具有濃厚的世界主義和無政府主義傾向，反抗社會，甚至被形容為馬克思所描述的職業密謀家。⁷⁵南國社中的波希米亞人，其後即演變成摩登社的激進派。事實上，以「摩登」作為 modern 的音譯，追本溯源正是來自田漢的創造。⁷⁶田漢服膺西方

⁷² 在當時田漢和南國社社員的多篇文章中，可見「波希米亞」或 Bohemian 等字眼大量運用。因篇幅所限，需另文詳論。目前有關田漢、南國運動與波希米亞的討論，可參考葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦——1930年代左翼劇運、劇人在上海》（北京：北京大學出版社，2008年），頁77；吳曉東：〈「南國詩人」田漢及其30年代的轉變〉，《中國現代文學論叢》2013年第1期，頁73–83。

⁷³ Gaunt, *Aesthetic Adventure*, pp. 8–9；岡特：《美的歷險》，頁3。

⁷⁴ 周小儀：《唯美主義與消費文化》，頁25。

⁷⁵ Walter Benjamin, “The Paris of the Second Empire in Baudelaire,” in idem, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London: Verso, 1983), pp. 11–34；中譯本見瓦爾特·本雅明（著）、劉北成（譯）：《巴黎，十九世紀的首都》（上海：上海人民出版社，2006年），〈波德萊爾筆下的第二帝國時期的巴黎〉，頁61–88。

⁷⁶ 1928年2月，田漢主編上海《中央日報》的「摩登」副刊，刊名同時標出 modern，該刊出至同年3月13日第廿四期後停刊。有關《中央日報·摩登》的梳理，可參考田松林：〈黨報如何摩登——1928年《中央日報》副刊《摩登》的梳理〉，載李怡、張堂錡（主編）：《民國文學與文化研究》第2輯（臺北：秀威經典，2016年），頁98–114。1928年秋冬，南國社社員趙銘彝、陳明中等組織了名為「摩登社」的文藝社團，1929年6月創辦《摩登》雜誌，封面上除了中文「摩登」，也有英文 modern。1932年，田漢為電影《三個摩登女性》編劇。另可參考以下一則記載的第三點：「摩登一辭，今有三種的詮釋，即：（一）作梵典中的摩登伽解，係一身毒魔婦之名；（二）作今西歐詩人 James J. McDonough 的譯名解；（三）即為田漢氏所譯的英語 Modern 一辭之音譯解。而今之詮釋摩登者，亦大都側重於此最後的一解，其法文名為 Moderne，拉丁又名為 Modernvo。言其意義，都作為『現代』或『最新』之義，按美國《韋勃斯脫新字典》，亦作『包含現代的性質』，『是新式的不是落伍的』的詮釋。（如言現代精神者即為 Modern spirit 是。）故今簡單言之：所謂摩登者，即為最新式而不落伍之謂，否則即不成其謂『摩登』了。」見浩：〈摩登〉，《申報月刊》第3卷第3期（1934年3月），「新辭源」欄，頁103。相關考證及討論參見張勇：《摩登主義：1927–1937上海文化與文學研究》（臺北：人間出版社，2010年），頁24–27。

現代主義與唯美主義，而選擇以「摩登」指涉新興的左傾文藝，實是點明「現代」在唯美主義與先鋒藝術作為一體兩面的雙重意義。

就第二點而言，田漢並不滿足於戲劇的單一純文學範疇，而是有意作打通文學、美術、音樂、表演、電影，乃至出版、教育、政治等跨文化領域的整體運動。⁷⁷他認為與戲劇相關的不同文化範疇必須「聯成一個有力的戰線」，「統一在一面廣大的鮮明的旗幟之下」。倘非如此，即使運動「怎樣地有聲有色，也不過一種孤立的偶發的現象」。⁷⁸在這裏，南國運動的跨範疇文藝運動可以視作是莫里斯「藝術的生活化」的實踐。以上第一點和第二點是互為表裏的，跨文藝實踐正需動員和聯合不同領域的文化人。由此不難理解1930年成立、以田漢為首的「中國左翼戲劇家聯盟」統一戲劇界，乃至「中國左翼文化界總同盟」在組織下設音樂、美術、電影、教育、記者等小組，對同人和不同文化範疇作出統一，其來源實可以追溯到後期的南國運動。

此外，若重新審視〈我們的自己批判〉的寫作框架，可以看到當中充滿了濃厚的先鋒藝術宣言的意味，乃至預示著三十年代以後左翼文學的發展方向。若從莫里斯上溯到聖西門，「先鋒」最早是戰爭語言，後從革命歷史的語境轉入文化藝術批評的領域。⁷⁹〈我們的自己批判〉開首的序論稱這是一篇「答辯和宣戰書」，並提出撰寫這篇論文的四個理由，第一是要「正確地取得他〔南國運動〕的歷史的使命，清算過去的一切，確立今後努力的 Plan」，避免「解散」和「分裂」；第二是要「把文學、美術、音樂、戲劇、電影等聯成一個有力的戰線」，「規定一下在藝術各部門戰鬥的方針與方略」；第三是要「想法子從『人家』區別他自己」，突出南國社在文藝上的「規定了戰

⁷⁷ 以下引文可作佐證：「關於本社藝術運動的各部門現在只戲劇部之話劇股有過些實際的活動，所以本社老被人認為純粹之戲劇團體。今在出版、影片以及繪畫、音樂各部，皆當次第發舒其多年蓄積之力，有本刊隨時報告其成績并促進其進行與發展，然後各部門的運動雖各有聲光而其方向則統一於一點，使成一整個的藝術運動。」見田漢：〈序《南國週刊》〉，頁53。

⁷⁸ 田漢：〈我們的自己批判〉，頁81。

⁷⁹ 以下是聖西門〈藝術家、學者與工業家：對話〉一文中常為人引用的一段：「將充任你們先鋒的是我們，藝術家；藝術的力量是最直接、最迅捷的。我們有各種武器：當我們想要在人民中間傳播新的觀念時，我們用大理石雕出它們或用畫布繪出它們；我們通過詩歌和音樂使它們通俗化；同樣，我們求助於里拉〔譯注：古希臘一種弦樂器〕或長笛，頌詩或歌謠，歷史或小說；戲劇舞臺向我們敞開，正是從那裏我們的影響熱力四射、無往不勝。」「L'Artiste, le Savant et l'Industriel. Dialogue,» in [Henri de Saint-Simon,] *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (Paris: Galerie de Bossange Père, 1825), pp. 331–92. 此書出版時未署姓名，一般認為是聖西門的著作，但書前〈說明〉的署名已表示此書由不同作者合作而成。近年論者或認為此文由聖西門的信徒羅德里格斯 (Olinde Rodrigues, 1795–1851) 據其意見撰寫。關於此文的作者問題，參考 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, NC: Duke University Press, 1987), pp. 101–2。參考鄺可怡：〈兩種先鋒性理念的並置與矛盾：論《新文藝》雜誌的文藝傾向〉，《中國文化研究所學報》第51期（2010年7月），頁291。

線」，避免重複過去所受的讒誣和疑謗；第四是要「證明自己的真實性革命性」，才能「掃除虛偽的反動的藝術」。⁸⁰從上可見文中大量運用戰爭術語來宣示未來文藝理論和運動的方向，除了「宣戰」、「戰線」、「戰鬥」等語，還有：「硬幹」；「『進攻是唯一的出路』，這不獨是武裝的民眾的標語，也應該是武裝的藝術的標語」；⁸¹「南國社的社員們……將使牠〔藝術〕成為一種運動，以促進新時代之實現。他們將和歐戰中的兵士似的在炮火的壓迫之下一步一步地進軍」等。⁸²另外，題目〈我們的自己批判〉中「我們」一詞正暗示了一種反個人主義「集團藝術」的趨向，呼應三十年代左翼文學高舉集體性和階級性的革命洪流；而「自己批判」(self-criticism)則如論者所言，下開日後中共文藝自我審查、清算鬥爭的做法。⁸³

南國運動繼承了以莫里斯為首的英國唯美主義運動的「藝術」與「社會」二元化的「藝術的社會主義」，把唯美主義與先鋒藝術結合在藝術實踐中，成為中國現代文化史上一個相當耐人尋味的案例。過往論者普遍認為田漢在二十年代與三十年代的文化生涯是截然相反的「轉向」，但本文希望指出，在大寫的唯美主義之下，「藝術的生活化」實踐導致唯美主義與先鋒藝術之間具備了互通性，因此田漢的左轉與其說是政治思想的外在變化，毋寧是文藝理想的自我實現。然而這種極端的矛盾辯證，最後將無可避免陷入進退兩難的困境，引發許多難以掌控的後果，諸如田漢在藝術與政治之間的取捨掙扎、個人與集體之間的周旋妥協，乃至日後種種歷史發展，諸如左聯的組織、左翼文藝的自我清算，甚至田漢在文革中的噩運等等，這些卻皆非他本人之能始料所及的了。

總 結

筆者仔細閱讀田漢過去不為人注意的左轉前夕的文字，考察他的活動，為田漢研究、左翼文學研究、唯美主義研究乃至現代主義研究等議題，給予了與目前學界理解相反的看法，希望有助拓展針對上述問題的研究。

首先，由於政治及其他因素的影響，過去的田漢研究一直以「轉向」定義田漢在1930年的公開宣告投身左翼陣營。「轉向」一詞具有改變初衷之意，意味著其前後期思想和作品的斷裂，此一前提導致田漢研究長期以來或專注其前期「文學性」的文字創作，或專注其後期「政治性」的文藝活動領袖角色，卻難以彌合兩者之間的論述。

⁸⁰ 田漢：〈我們的自己批判〉，頁80-82。

⁸¹ 同上注，頁81。

⁸² 同上注，頁176。此段引文原出自田漢：〈公演之前——替自己喊叫 替民眾喊叫〉，《申報》，1929年6月23日，「本埠增刊」，第5版。

⁸³ Xiaomei Chen, "Tian Han and the Southern Society Phenomenon: Networking the Personal, Communal, and Cultural," in *Literary Societies of Republican China*, ed. Kirk A. Denton and Michel Hockx (Lanham, MD: Lexington Books, 2008), pp. 261-62.

本文的觀點與此相反，認為田漢的左轉是對過去藝術觀的延展與擴張，此一論述角度旨在打破目前田漢研究中文藝與政治二元對立的困局，希望重新彌合田漢的整個藝術人生。本文探討田漢對莫里斯的接受，並藉莫里斯的「藝術生活化」、「藝術的社會主義」、與先鋒藝術的關係等，重新探討田漢在整個南國運動中的藝術實踐，並認為田漢的左轉，體現了以藝術為前提，統攝包括政治等跨領域運動的視野和野心，在現代中國構成了獨特的文化實踐案例。

此外，本文希望藉著田漢的個案研究，撼動過去中國現代文學研究中對於左翼文學、唯美主義乃至現代主義研究的既定前提，並為中國現代性提供一個新的研究方向。過去對左翼文學的研究往往溯源自馬克思主義文藝批評或中共的文藝組織與政策等，論者普遍認為左翼文學具有以文藝服務政治的本質，體現了政治對文藝的干預，卻鮮少反過來探討文藝所能帶來的政治或左翼動因。細審田漢畢生的藝術實踐，可發現他不斷努力質疑和挑戰文藝 / 政治之間的界線，甚至認為文藝無遠弗屆的強大力量足以滲透政治，可說是文藝極致化的表現。至於唯美主義作為近代歐洲文藝思潮中具有深遠影響的藝術流派，被認為與頹廢主義 (*décadentisme*)、象徵主義等早期現代主義文藝思潮具有親緣關係，率先提出藝術自律性的命題，以「藝術至上主義」或「為藝術而藝術」為其最重要的中心思想，徹底把藝術和生活實踐區分開來。因此論者一般認為左翼文學與唯美主義和現代主義無論如何都是水火不容的，但田漢的案例卻體現了兩者並非如想像中涇渭分明。另外，由於唯美主義的「為藝術而藝術」主張具有反功利主義的本質，因此一直被認為是與馬克思文藝理論中主張藝術具有教育作用的功利觀點相左，導致過去有關中國現代唯美主義的研究一直處於一種曖昧尷尬的境地，即儘管肯定唯美主義相關作家在中國現代文學中的獨特意義與位置，卻始終不以為然，認為他們逃避現實、困守象牙之塔，不論態度為惋惜、同情或指責；⁸⁴亦甚少關注一些從唯美主義過渡到投身左翼陣營的作家，導致論者認為唯美主義的流派在中國現代文學史上從未形成，甚至連純一的唯美主義作家也從未出現。⁸⁵若能打破這種二元對立的成見，將對於唯美主義與左翼文學的各自研究均能大大推進，甚至進一步發現兩者之間的共通與辯證。

關於中國現代性的討論，亦可在本文探討唯美主義與左翼是否二元對立的問題上進一步展開。唯美主義是西方藝術發展的一個關鍵階段，與審美現代性 (*aesthetic modernity*) 一脈相連。卡林內斯庫曾提出著名的「兩種現代性的衝突」 (*the clash between the two modernities*)，兩種現代性雖然同源，然而彼此尖銳衝突又密切相互

⁸⁴ 解志熙的專書中微妙地包含了這幾種看法，既詳盡地梳理分析中國唯美主義文學思潮的發展和具體情況，書名「偏至」也透露出作者認為唯美主義在中國是「不合時宜」、「美麗而又自私、高雅而又雅得俗不可耐」的，最多只是「情有可原」的看法。見解志熙：《美的偏至》，頁427-29。

⁸⁵ 徐京安：〈唯美主義在中國的傳播、接受和變異〉，頁168。

依存，其一是屬於資產階級的社會現代性，與理性、科學、進步、啟蒙、功利實用等話語密不可分；其二是由對上述現代性的批判和反思所促成的審美或文化現代性，自其浪漫主義開端就激烈反對資產階級，具有強烈的否定和批判激情。⁸⁶簡而言之，這兩種現代性正可視為現代性(modernity)與現代主義(modernism)的對立。過去論者談論「中國現代性」的問題，實際上集中於社會現代性的層面，例如對現代中國與馬克思主義的關係，即往往從啟蒙與救亡、文以載道的傳統儒家文學觀、歷史唯物的進步主義等理性功利的觀點去解釋。若從審美或文化現代性的層面來看，現代主義的發展勢必衍生先鋒派，而先鋒派的概念包括政治上和文化上激進化的、高度烏托邦的本質，⁸⁷因此最終必然與左翼文藝思想產生聯繫。由此可見，社會現代性與審美現代性之間未必絕對對立，兩者的因果關係甚至亦可能互相顛倒，故論者可嘗試以審美現代性為出發點，反過來考察社會現代性的問題。

⁸⁶ 根據卡林內斯庫的說法，自十九世紀下半葉起，現代性的敘事在歐洲開始產生分裂，一種是資本主義現代性，即工業技術的革命和商業文明的潮流，一種是反資產階級的審美現代性(或譯作「美學現代性」、「文化現代性」)，即文學藝術上的浪漫主義運動。見 Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 3–10; 中譯本見馬泰·卡林內斯庫(著)，顧愛彬、李瑞華(譯)：《現代性的五副面孔：現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》(南京：譯林出版社，2015年)，頁1–8。

⁸⁷ Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p. 95; 卡林內斯庫：《現代性的五副面孔》，頁101。

「藝術的社會主義」：田漢、南國運動與左翼世界主義視野下的唯美主義藝術實踐

(提要)

盧敏芝

田漢(1898–1968)是中國現代文學中的唯美主義作家，備受爭議。二十年代是田漢唯美主義發展的全盛期，但他1930年的「轉向」被普遍指為對唯美主義「為藝術而藝術」主張的徹底背離。本文從左翼世界主義的角度提出相反觀點，論證田漢的左轉如何真正體現他作為唯美主義者的絕對堅持。本文先詳細分析過往學界一直忽略田漢於1929年由上海東南書店出版的譯著《穆理斯之藝術的社會主義》中的論點，指出田漢對英國唯美主義代表人物威廉·莫里斯(William Morris, 1834–1896)的譯介怎樣為重新理解田漢的文藝生涯與文藝觀提供了重要參照。其次，本文以莫里斯的「藝術的社會主義」為立足點，分析田漢在南國運動(1924–1930)中對於「藝術」與「社會」改革二元並進的主張，以及探討田漢的「轉向」宣言〈我們的自己批判〉中的先鋒性。在有關論述的基礎上，本文重新探討田漢的左轉、左翼文學研究、唯美主義與先鋒藝術之間的連結，乃至中國現代性問題。

關鍵詞： 田漢 南國運動 唯美主義 左翼世界主義 威廉·莫里斯

“The Artistic Socialism”: Tian Han, Nanguo Movement, and the Practice of Aestheticism in the Vision of Leftist Cosmopolitanism

(Abstract)

Lo Man Chi

Tian Han (1898–1968) is a controversial aestheticist writer in modern Chinese literature. His practice of aestheticism reached its peak in the 1920s, but his “transformation” in 1930 has been regarded as a betrayal to the aestheticist principle “l’art pour l’art.” However, this paper holds an opposite view to this and argues that Tian’s “left-turn” implies his absolute steadfastness as a real aestheticist. Through an analysis of the long-neglected work, *The Artistic Socialism of William Morris*, translated by Tian in 1929, this paper first demonstrates how the introduction of the English aestheticist writer, William Morris (1834–1896), by Tian offers an important point of reference to his own literary life and thoughts. Secondly, based on “the artistic socialism” as presented by Morris, this paper analyses Tian’s idea about the dual reform in “art” and “society” during the Nanguo Movement (1924–1930), as well as the avant-garde nature of Tian’s article, “Our Self-Criticism,” which announced his “left-turn.” Based on the above analysis, this paper aims to re-examine Tian’s “left-turn,” the studies of left-wing literature, the connection between aestheticism and avant-gardism, as well as the problems of the Chinese modernity.

Keywords: Tian Han Nanguo Movement aestheticism leftist cosmopolitanism
William Morris