

階級鬥爭與女性意識的覺醒

——巴金《激流三部曲》中的無政府主義烏托邦理念——

彭 小 妍

一、前 言

無政府主義在中國的興起、發展、到沒落，是一段有趣的歷史，也是目前近代史研究有待開發的領域。^①而作為一個現代文學研究者，值得我們關心的問題是，此思想潮流既然曾於清末民初在中國知識界掀起一股旋風式的熱潮，在五四一代文學作品中究竟留下多少痕跡？無政府主義所主張的反強權、反制度、婦女解放、自由戀愛，以及對自由、平等社會烏托邦式的憧憬，如何反映在文學作品當中？這種意識型態對五四文學的形式和內涵，是否曾經產生任何決定性的影響？這是一個相當複雜的問題，當然不可能在有限篇幅中，得到完滿的解答。本文擬就這個角度出發，以巴金的《激流三部曲》為例，嘗試探討這部作品如何反映出他的無政府主義信念，而此理念是否影響及他的小說中的人物塑造、情節安排、和其他有

^① 這方面的專論不多，較值得參考的英文著作如Robert A. Scalapino and George T. Yu, *The Chinese Anarchist Movement*(University of California Research Series, 1961)；中文著作如陳三井，〈張繼與勤工儉學會〉，《近代史研究集刊》，臺北中央研究院，1986年6月；陳楚漢編著的《社會主義在中國的傳播和實踐》則有一部分談到中國無政府主義的問題，參考〈無政府主義的窮途末路〉，《社會主義在中國的傳播和實踐》，北京中國青年出版社，1984年，頁144-6。在資料整理方面有萬懋春等編，《無政府主義資料選》，北京大學出版社，1984年。

關小說形式 (the novelistic form) 的問題？《三部曲》所顯示出的形式和內涵上的特色，例如象徵性的角色、善與惡的對立、立場分明的敘事者、說教性的語言、被壓迫的民衆（尤其是女性）反抗意識的覺醒、對現世的憎惡及對未來社會的憧憬等等，應該可以提供我們一些線索，幫助我們了解五四文學可能蘊涵的烏托邦特質。^②

筆者之所以選擇巴金的小說來探討這方面的問題，主要是因為他從少年時期起，就積極參與無政府主義的活動，而且曾翻譯過一系列宣揚該主義的經典作品，例如克魯泡特金 (Peter Kropotkin, 1842-1921) 的《獄中與逃獄》(廣州革新書局，1927)、《麵包掠取》(上海自由書店，1927)、《人生哲學：其起源及發展》(上海自由書店，1928-9)、《一個革命者的回憶》(上海啓明書局，1930)、《告青年》(上海平明書店，1938) 等。^③ 他也寫過許多推介無政府主義的文章，例如〈巴枯寧的無政府主義〉^④、〈無政府主義的原理〉^⑤ 等等，可說是五四文人中闡揚無政府主義思想最力的。從他的小說著手，應該較容易發現這方面具有代表性的特色 (pattern) 或成規 (conventions)，然後如果能在其他五四作品中找到類似的特質，在理論上便能證實本文開宗明義的假設：五四文學可能蘊涵有無政府主義烏托邦特質，只不過在歷來五四批評以「寫實」和「浪漫」主導的趨勢下，一直被評家和讀者忽略罷了。

例如茅盾的《子夜》及《蝕》、曹禹的《雷雨》等作品，無政府主義

② 拙作〈沈從文的烏托邦世界：苗族故事及鄉土故事研究〉曾論及烏托邦文學在形式和內涵上的特色。參考《中國文哲研究集刊》，創刊號，1991年3月，頁385-411。

③ 原著名稱和寫作年代如下：*In Russian and French Prisons*(1887), *La conquête du pain* (Paris, 1880), *L'étiqne* (1918-21用俄文寫作), *Memoirs of a Revolutionist* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1899), *Aux jeunes gens* (初刊於 *Le révolté*, Paris, 1880)。按巴金翻譯作品大多題名「芾甘」或「李芾甘」。

④ 刊於《平等》，13:3-5 (August, 1928)。

⑤ 刊於《平等》，15:1-9 (February, 1929)。

烏托邦理念都十分強烈，是值得從這個角度繼續深究的題材，有待現代文學研究者的探討。⑥在情節結構和內涵上，這類作品都有一些共同的特色：父與子的衝突、勞資雙方的階級鬥爭、自由戀愛的追求、和女性意識覺醒等等，因此巴金作品中流露的無政府主義的影響，在五四一代作品中，並非單獨的特例；由此可以引導出一個五四文學批評的課題：五四的「寫實」主流說法，是否有重新評價必要？這個問題，本文將在結論部分作一個嘗試性的解答，以供讀者專家參考。

二、中國無政府主義和巴金的淵源

按中國無政府主義社團，起源於東京和巴黎的留學生團體。1907年6月，張繼與劉師培等人在東京發起「社會主義講習會」，以《天義報》為其喉舌。張繼曾翻譯意大利馬拉特斯塔 (Errico Malatesta, 1850-1932) 的《無政府主義》一書，由幸德秋水的日文版翻譯成中文，介紹歐美各國無政府主義的精神及其活動情形。該講習會原則上每週聚會，參加者多達九十多人。⑦在巴黎方面，則有1907年吳稚暉、李石曾等人組織的「世界社」，⑧其主要宣傳刊物為《新世紀》週刊（世界語名為 *la Tempoĵ Novoj*, 1907-10），同時於1915年創辦「勤工儉學會」，目的是幫助留法學生出國

⑥ Cf. Chingkiu Stephen Chan, "The Reification of Desire in Modern Chinese Realism: Rereading Mao Dun's *Midnight*," *Journal of Oriental Studies*, 28:1 (1990). 陳清僑指出茅盾《子夜》中的勞資糾紛及女性的被視為玩物及自我壓抑和掙扎；筆者尚未發表的拙作題為：〈階級鬥爭與女性意識覺醒：曹禹及茅盾研究〉。目前計畫將此篇分寫為兩篇獨立的論文。

⑦ 參考〈張繼與勤工儉學會〉，頁 175-6。

⑧ 參考 Olga Lang, *Pa Chin and His Writings: Chinese Youth Between the Two Revolutions* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967), pp. 50-51.

及謀工的便利。^⑨按張繼曾於1908年到巴黎，參與《新世紀》的工作，甚至到法國北部的 Charle-Ville，親自體驗國際無政府組織的「鷹山共產村」(Colonie d'Aiglemont)的生活。^⑩《新世紀》上對這個無政府實驗村的描寫，以文言記載，稱之為「世外之新桃源」：

法蘭西之無政府同志亨利孚岱君，於千九百三年，在比法交界一鷹山村之荒林，開闢殖民地，實行共產主義。初至者僅一人，結草舍而居，嗣後同志或往或來，共同操作，忽忽六年，儼然成一世外之新桃源。^⑪

但是張繼認為這種「各盡所能、各取所需」、不分階級身分的人士都要參與勞工的實驗，「流於空想」，不切合中國國情的需要，後來回國追隨中山先生的國民革命。^⑫雖然如此，由「鷹山共產村」的實例，很明顯的看得出來無政府主義不滿現世制度，想創造一個自由、平等世界的企圖。對傾心於無政府主義的中國知識分子而言，這種烏托邦理念，正與他們要推翻舊社會體制、建立新中國的心態不謀而合吧。

巴金本人就寫過一篇類似童話又類似小說的作品，題為《海的夢》(1932)，故事中的敘事者在海上航行時遇見一個歐洲女孩，她向他敘述了一個海上島國中，奴隸階級爭取自由平等的故事。雖然屢戰屢敗，少女卻

^⑨ Cf. *The Chinese Anarchist Movement*, pp. 2-21; 〈張繼與勤工儉學會〉，頁 179-80。

^⑩ 按張繼與「七、八國同志實驗『各盡所能，各取所需』的生活，敝衣裸脛，每朝隨一俄人，以馬運菜到附近鄉間，鳴喇吧求售，如是者三月。」張繼的感想是「這種飄蕩浪漫的生活『雖不是落伍，但總是空想的』，甚至『拿國家民族作兒戲』」見〈張繼與勤工儉學會〉，頁 178-9。

^⑪ 《新世紀》，第五十三號，1908年6月27日。筆者使用的為上海世界合作社1947年的翻印版本。該刊物於1907年6月22日到1910年5月21日為止。

^⑫ 參考〈張繼與勤工儉學會〉，頁178-9。

堅持那個島國有一天會變成海上的樂園。^⑬ 這種追求理想樂園的作品，其實在五四時期不少。何其芳（1912-77）早期的主題之一，就是「生的彼岸的追求」。在《畫夢錄，爐邊夜話》中，一個老翁這樣敘述一個少年的志願：「他說，『我真願我生在另一個地方呵。我尊敬這裏的一切，但總覺得遠遠處我的鄉土在召喚我，我靈魂的鄉土。』」^⑭ 烏托邦的追尋，正是無政府主義的特色。

無政府主義真正在中國本土立足，是1914年在上海成立「無政府主義共產主義同志社」時。巴金於1920年正式成為其成員，此時他只有十六歲。^⑮ 為他作傳的 Olga Lang 表示：「他於1920年成為無政府主義者，此後可能到1949年為止，一直是其忠實信徒，當然這也是他在創作上最活躍的一段期間，寫出了他的長篇小說和最好的短篇故事。」^⑯ 事實上早在成為無政府主義者之前，少年時代的巴金就積極參與成都的學生革命活動，辦報刊、雜誌、集會、結社，和《激流三部曲》中的青年學生一樣。^⑰ 他之所以會變成無政府主義的信徒，和他十五歲左右時閱讀到的無政府主義作品有直接的關係；一是克魯泡特金的宣傳小冊《告青年》，一是無政府主義名劇《夜未央》，另外是美國無政府主義者 Emma Goldman 的

^⑬ 《海的夢》，收於《巴金選集》第五集，共十集，四川人民出版社，1982年，頁3-54。

^⑭ 參考黎活仁，〈樂園的追尋：何其芳早期作品的一個重要主題〉，港大中文系現代文學思潮講義，1991-92年，頁1-2。

^⑮ 按巴金於1904年生於成都。

^⑯ Olga Lang, p. 47: "He became an anarchist in 1920 and remained a faithful adherent probably until 1949 and certainly through the most creative years of his life when he wrote his novels and his best short stories."

^⑰ 巴金，〈覺醒與活動〉，《憶》選（1933-36年），收於《巴金選集》第十集，頁3-83。

作品。^⑩這些作品扭轉了巴金本人的政治理念和信仰，使他發現無政府主義的美好（“the beauty of anarchism,” Olga Lang, p. 46）。同樣的，在《激流三部曲》中，「閱讀」和文學作品也對各個人物的革命意識的覺醒，有決定性的影響。下文將一一陳述。至於巴金本人是否如同 Olga Lang 所說，可能在1949年就放棄了無政府主義信念，筆者卻認為，由他對《激流三部曲》所抱持的一貫態度，可看出他到今天還是堅持無政府主義自由、平等的信念。這點，將於結論部分論及。

三、對舊制度的挑戰

如果說中國無政府主義對舊制度的挑戰，表現在三〇年代小說中最有力的，是宣判了大家庭制的死刑，那麼，巴金的《激流三部曲》便是最恰當的見證。《家》（1931）、《春》（1936-37）、和《秋》（1939-40），描寫一個大家族由盛到衰的過程。故事中的角色在新舊制度的調適間，採取不同的策略，因此都有其象徵意義；例如：高家的大哥覺新是向舊制度妥協、委曲求全的人物，二哥覺民由觀望派轉變成叛逆型，三弟覺慧則是激進派代表。當然，最後故事的結論是，只有三弟主張的革命才能徹底剷除舊勢力，青年人才有發揮潛力的希望。

《激流三部曲》的主題之一，就是舊制度對青年的壓迫；舊制度不但侷限了年青人的發展，而且戕害他們的身心。就像因媒妁之言而湊成夫妻的周家枚少爺和枚少奶，一是因家長排斥西醫而沈痾不治、少年棄世，一是年紀輕輕就成了寡婦，都是舊制度下的犧牲品（《秋》）。又如覺新，雖然爲了「顧全大體」，勉強和舊制度妥協，卻連自己懷孕的妻子都無法保護；由於爺爺的靈柩停在家中，做長輩的迷信產婦的「血光之災」會「沖犯到死者」，害得她被趕出高家公館在城外待產，因得不到妥善照顧

^⑩ Olga Lang, pp. 44-46.

難產而死。覺新甚至給擋在產房門外，連見妻子最後一面也得不到允許（《家》，三十七章）。他終於領悟了整個悲劇的根源何在：

他突然明白了，這兩扇小門並沒有力量，真正奪去了他的妻子的還是另一種東西，是整個制度，整個禮教，整個迷信。這一切全壓在他的肩上，把他壓了這許多年，給它奪去了青春，奪去了**幸福**，奪去了前途……（《家》，頁 347）^⑩

（黑體字為筆者所強調，下同）

原先堅持和舊制度妥協的覺新，終於體認到覺慧之所以「要做一個舊禮教的叛徒」的原因（《家》，頁 354），因此無條件地支持覺慧離家出走，去追尋他的革命事業。如果要用一句話來進一步點出《激流三部曲》的主題，我們可以說：它是青年人和舊制度對抗、企圖建立新社會的奮鬥過程。

由《秋》的第三十五章，最能看出巴金想要透露的訊息。此章描寫「利羣週報社」的聚會；這是一羣青年學生創辦的鼓吹革命事業的刊物，覺民後來成為該報社的中堅分子。聚會當中青年人慷慨激昂、侃侃而談，幾乎個個都是「演說家」。他們把和舊社會的對抗看成是一場鬥爭，而且都有決心「犧牲自己促使這個勝利早早到來。」他們看見了「『光明的未

^⑩ 按巴金的《三部曲》中的《家》從1931年4月18日起，在上海《時報》上連載五個多月，1936年在上海《文化季刊》連載《春》，1939年下半年到40年上半年又寫了《秋》，不會在任何刊物上發表過。《家》的單行本初版於1933年上海開明書店發行時，巴金就增加了有關「分家」的幾段。此後每出《三部曲》的新版，他就不斷修改書中歐化的文字和部分的情節。因此《三部曲》各版本間，有相當的差異，對評家而言，決定引用那一種版本，頗費斟酌。筆者比較各版本後，發現後來的版本即使有情節上的修改，在主題和精神上非但沒有變動，而且更強調了巴金本人無政府主義的信仰。因此基於尊重作者在藝術上、語言上追求完美的精神，決定使用香港天地圖書公司徵求巴金本人同意後，所發行的最新版本，《家》（1991年），《春》（1989年），《秋》（1990年）。參考巴金，〈為舊作新版寫序〉（12/11/1984）和〈關於《激流》〉（12/1980），收於《家》，香港天地圖書公司，1991年，頁1-5和頁8-20。

來』的遠景」。有人特別「報告歐洲社會運動的現狀」：

這是一個很動人的題目。他對於歐洲（尤其是法國）社會運動的知識是相當豐富的……他漸漸地展開了另一些國度裏的革命者爲人民爭自由求幸福的鬥爭的壯劇……（頁 386）

會中一個四十多歲的中年教員站起來發言，敘事者說道：「他的演講術反倒比那些學生差……但是拙劣的言辭常常表現了誠懇的心……他恭維地對他們說：『青年是人類的希望。』」（頁 387）對六十餘年後的讀者而言，這樣的「恭維」可能嫌肉麻了一點；但是對五四反傳統的一代而言，顯然是天經地義的。故事中的敘事者對這位中年教員的描述，毫無保留地表達了這種心態：「這便是受慣了生活壓迫的『外國史』老教員在他的長歲月中得到的結論。他的確敬愛他們。他對他們的工作也常常貢獻小的幫助和鼓勵。所以他能夠同他們結了友誼。」（頁 387）

就今天的眼光來看，五四對「青年」或「少年」的歌頌或重視，可說是到了浮濫或盲目的地步；《新青年》^{②①}、《少年中國》^{②②}、《少年世界》^{②③}、《少年社會》^{②④}、《新韓青年》、《新學生》等等，都是當時會

②① 《家》，第五章提到女主角琴閱讀《新青年》和易卜生的劇本《娜拉》；第六章又提到五四運動的發生和《新青年》，及其前身《青年雜誌》、《新潮》、《每週評論》等重要五四期刊。

②② 《家》，第七章提到覺民閱讀《少年中國》。按「少年中國學會」於1918年發起，李大釗是發起人之一，到1925年中止活動，成員最多時達一百人左右。總會設於北京，南京、成都、上海等地都有分會。國外在法國會員最多，巴黎有分會，德、美、英、日等，都有會員。參考《五四時期期刊介紹》，北京人民出版社，1958年，頁235。

②③ 此月刊是「少年中國學會」的第二種刊物。由南京分會編輯，創刊於1920年1月1日，終刊於同年十二月。1921年4月又增刊了一期「日本號」，和早期的《少年中國》版面相同。參考《五四時期期刊介紹》，頁270。

②④ 此週刊於1919年12月創刊，1920年4月1日第二卷以後改成半月刊。此刊物及其他刊物如《新韓青年》、《新學生》等，亦可在《五四時期期刊介紹》中找到資料，筆者不再贅述。

風行一時的雜誌，可見青少年在五四一代文化心態中所占據的份量。按「青年」一詞在當時之所以會成爲一個議題，而且爲什麼會產生那麼大的魔力，其實是有其意識型態線索可尋的。按克魯泡特金用法文寫的宣傳小冊 (pamphlet) *Aux jeunes gens* (An Appeal to the Young, 1880)，^{②④} 在國際無政府主義社會造成極大的影響，後來翻譯成許多國文字，成爲該主義的經典之作。^{②⑤} 中國無政府主義的先鋒之一李石曾，於1911年辛亥革命前，就把它翻譯成中文，書名是《告青年朋友》，由巴黎的「世界社」出版。^{②⑥} 後來巴金本人亦曾翻譯此冊子，名爲《告青年》，於1938年1月初版，到同年九月竟然就出到第六版，^{②⑦} 可見這本無政府主義宣傳小冊，在五四一代中國讀者羣間歷久不衰的魅力。

如果節錄一段《告青年》中的文字，便可看出爲什麼它能打動當時中國青年人的心：

C'est aux jeunes gens que je veux vous parler aujourd'hui.
Que les vieux—les vieux de coeur et d'esprit, bien entendu—
mettent donc le volume de côté, sans se fatiguer inutilement
les yeux à une lecture qui ne leur dira rien...Vous avez, je

^{②④} 法文版原於1880年出現於無政府主義刊物 *Le révolté*，後來收集在 Pierre Kropotkin, *Paroles d'un Révolté* (Paris, C. Marpon et E. Flammarion, Éditeurs, 1885), pp. 43-76. Annoté et accompagné d'une préface par Élisée Reclus.

^{②⑤} 參考 Roger Baldwin, ed., *Kropotkin's Revolutionary Pamphlets* (New York: Vanguard Press, 1927). Baldwin 在有關這本宣傳小冊的註解中指出：“It is one of the most widely read and best known of Kropotkin's essays.”

^{②⑥} 有關李氏翻譯《告青年朋友》的資料，見 Olga Lang, note 30 to Chapter II, p. 293.

^{②⑦} 按該譯本乃由上海平明書店出版，爲該出版社的《社會問題研究小叢書》之一。參考《中國現代作家著譯書目》，北京書目文獻出版社，1982年，頁51。

le pense, l'esprit dégagé des superstitions qu'on a cherché à vous inculquer: vous n'avez pas peur du diable et vous n'allez pas entendre déblaterer les curés et les pasteurs. Qui plus est, vous n'êtes pas un de ces gommeux, tristes produits d'une société au déclin, qui promènent sur les trottoirs leurs pantalons mexicains et leurs faces de singe et qui déjà à cet age n'ont que des appétits de jouissance à tout prix...Vous êtes de ceux qui l'avez rêvé n'est-ce pas? Et bien, voyons, qu'allez-vous faire pour que votre rêve devienne une réalité? ⑳

（今天我談話的對象是各位青年朋友。老年人——心智都已衰老的人——把這本冊子撇開一邊吧，用不著為了一本對他們而言毫無意義的一本書傷了眼睛。……我相信你們有能力擺脫你們的師長強迫加諸給你們的迷信：你們不怕惡魔，而且你們不會去聽從傳教士的狂言。更重要的是，你們不是腐敗社會中產生的那類可悲的偽君子，穿著華服一臉猴像，在公園閒逛，年輕時，就不惜代價享樂……你們是有夢想的一代，不是嗎？那麼，讓我們看看你們怎樣做才能讓夢想成真。）〔筆者譯〕

巴金的《三部曲》裏面處處都有這些詞句和概念的影子：青年和老年人的對立、夢想和現實的差距、腐敗社會的迷信和長一輩的耽於享樂等等（詳見下文）。由於克魯泡特金的宣傳小冊對青年領導革命、創造時代的期許，「青年」一辭對無政府主義者而言，自然有其聖旨式的特殊意義，無怪乎巴金的小說以喚起青年的革命意識為主題。

⑳ *Paroles d'un révolté*, pp. 43-4.

《激流三部曲》中描寫的「利羣週報社」衆青年，情願放棄士紳階級的出身，去從事「神聖的勞工事業」；覺民的朋友張惠如說，他想「到印刷場去學排字，卻不容易進去。所以我想去學學裁縫。還如想到重慶去進工廠，已經寫信到重慶去了。還沒有得到回信。他又說要當剃頭匠……我們既然讚美勞動神聖，自己就應該勞動。」（《秋》，頁 274）。雖然聽起來天真可笑，這不正是克氏在《告青年》中的主張嗎？克氏認為律師、醫生、教師和科學家都應該放棄自私自利的人生，為勞工階級奉獻他們的能力和訓練。「週報社」的青年，團結、合作辦報刊、為了爭自由、爭平等，不惜犧牲個人的精神，也充分反映出克氏所建構的「互助」（L'entr'aide）、「四海皆兄弟」（la fraternité，或克氏自己更常用的“la solidarité”）、「公理」（la justice）、「平等」（l'égalité）等理論。克氏最重要的著作之一，也就是他最後的遺作 *L'éthique*（倫理學），²⁹ 可以說綜合了他一生的學理，並將其發揮到極至。簡單的說，克氏所闡釋的道德理念，擺脫了宗教及形而上學（metaphysical）的範疇，以人類社會發展的觀點為主，探索其演進的原理；他的目的是要建立一種人本的（human）或現

²⁹ 按此書為克氏被放逐四十年，回到莫斯科後開始創作的，真正寫作是在一個小村莊 Dmitrov（離莫斯科六十個 *versts*）進行的，由 1918 年夏天到 1921 年他去世時為止，並未寫完全書。但是整本書的理念，早在十九世紀末的二十年內，就已經開始構思醞釀了。他曾在倫敦道德協會（London Ethical Society）演講，題為“Justice and morality”（1890）；他在雜誌 *Nineteenth Century* 中發表了兩篇文章“The Ethical Need of Present Day”和“The Morality of Nature”（1904-5）；同時期又出了一本宣傳小冊“La morale anarchiste,”修正了無政府主義中個人主義（individualism）意識過度發展的傾向，提出 social morality（社會道德）和 solidarity（團結）的觀念。參考“Introduction by the Russian Editor,” in *Ethics: Origin and Development*（New York: Tudor Publishing Co., 1924），pp. xi-xii. Trans. from the Russian by Louis S. Friedland and Joseph R. Piroshnikoff.

世的道德觀 (morale réaliste)。³⁰ 他反對尼采的無道德 (a-moralism) 的理念，同時修正無政府主義中偏重個人主義的傾向，³¹ 這部分理念巴金的譯文如下：「……人生哲學底目的也是要在社會中創造出一種空氣，使得人類中大多數都全然依著衝動地，即毫無躊躇地，去完成那些最能產生萬人底福利及每個單獨的個人底完全幸福之行動。」³² (《人生哲學》，頁48)

「幸福」一詞，對無政府主義者而言，是個關鍵詞。克氏在《倫理學》的結論中指出，對注重人本道德或「實在論〔巴金譯語〕」（相對於宗教道德或形而上學）的哲學家而言：

在這一派的思想家中，有些人主張一切人類行為之主要原動力就是

³⁰ 參考 “Conclusion,” in *L'éthique*, traduit du russe avec une introduction par Marie Goldsmith, quatrième édition (Librairie Stock, 1927), p. 388: “Nous avons vu, depuis l'antiquité greque jusqu'à nos jours, deux courants se partager le domaine de l'éthique. Les uns, parmi les moralistes, ont affirmé que les idées morales sont inspirées à l'homme par une force extraterrestre; ils rattachaient la morale à la religion. Les autres ont vu la source de la morale dans l'homme lui-même; ils cherchaient à liberer l'éthique de la sanction religieuse et à créer une morale réaliste.” Goldsmith 的序文日期是1926年10月。克氏的道德觀一直是提倡人本的 “morale réaliste,” 可參考前註 “Introduction by the Russian Editor,” p. xiv: “Many expect that Kropotkin's 'Ethics' will be some sort of specifically 'revolutionary' or 'anarchist' ethics, etc. Whenever this subject was broached to Kropotkin himself, he invariably answered that his intention was to write a purely human ethics (sometimes he used the expression 'realistic').” 按巴金乃於1927年留法時，開始翻譯克氏這部作品，他於譯文的「例言」中指出，他參考了法文本、英文本、俄文本、西班牙文本及日文本，他同時也指出各版本的異同。參考《人生哲學：其起源及其發展》（臺北帕米爾書店，1987年再版，1973年初版）。筆者比對過巴金的譯文和法文版、英文版間的文字，發現譯文在詞句上比較忠實於法文版，因此行文中提到克氏這部作品時，除了巴金本人的譯文外，同時引用法文版，以供讀者比較參考。

³¹ 參考前註，“Introduction by the Russian Editor,” pp. ix-xvi.

³² 參考 *L'éthique*, p. 33: “...le but de l'éthique est de créer une atmosphère sociale telle que la majorité des hommes accomplisse d'une façon absolument impulsive, c'est-à-dire sans hésitation, les actes qui conduisent au bien-être de tous et au maximum du bonheur de chacun en particulier.”

那個有的人叫做「快樂」(la jouissance)，有的人叫做「福祉」或「幸福」(le bonheur)的東西，簡言之，就是那個給人以最大量的享樂與歡喜的東西。一切的行爲都是向著這個目標的。人可以隨意去尋求他底最卑下或最崇高傾向之滿足，然而他總是去尋求那個給他幸福與滿足，或至少給他以一個未來的幸福與滿足之希望的東西。(《人生哲學》，頁 347) ③

《激流三部曲》可以說是充分傳達了這個訊息。本節一開始就論及覺新感慨舊制度奪去了他的「幸福」，「利羣週報社」的青年認為歐洲的革命是「爲人民爭自由求幸福」。這都是無政府主義的基本理念。

四、階級鬥爭

巴金本人在「關於《家》(十版代序，1957年6月)」中指出：「我要向一個垂死的制度叫出我的 J'accuse (我控訴)，我不能忘記甚至在崩潰的途中它還會捕捉更多的『食物』：犧牲品。」④ 而巴金在書中的「控

③ 參考前註，p. 388: "Parmi eux [les moralistes qui 'cherchaient a créer une morale réaliste'], certains affirmaient que le grand mobile des actions humaines est ce que les uns appellent la *jouissance*, d'autres le *bonheur*, en un mot, ce qui procure à l'homme le maximum de plaisir et de joie. Toute action est faite en vue de cela. L'homme peut chercher à satisfaire ses appétits les plus bas comme ses aspirations les plus élevés, mais il poursuit toujours ce qui lui procure le bonheur, la satisfaction, ou au moins, l'espoir d'avoir l'un et l'autre dans l'avenir."

④ 巴金在1991年版(香港，天地公司)頁 383 中註解如下：「〈我控訴〉是法國小說家左拉(1840—1902年)的一篇雜文的題目。」筆者按，“J'accuse”其實是 Zola 的一封公開信，用意是平反一名原籍猶太的軍人通德叛國的冤獄案；這是法國近代史上著名的“L'affaire Dreyfus.”按 Dreyfus 於 1894年10月因私通德國罪被捕，十二月被軍方判有罪，關在“Devil's Island.” Zola 於 1898 年寫了這封公開信，替他申冤，使 Dreyfus 於 1899年得到重審的機會，但因法國當時反猶太情緒高漲，還是被判有罪，Zola 自己也被判誹謗罪(libel)，流亡英國。他因維護正義獲罪，一時之間成爲英雄人物。後來 Dreyfus 得到法國總統的特赦。《大英百科全書》或《世界百科全書》均可查到其始末。

訴」，不只抗議舊制度對青年的壓迫，也指責士紳階級對僕傭階級的慘無人道的待遇；小說中階級鬥爭的意識十分明顯。

例如故事中和覺慧暗戀的女傭鳴鳳，奉老太爺之命，被迫要嫁給馮老太爺「做小」，向覺慧求救；正巧他因為忙著替週報寫稿，沒有給她時間申訴。她走投無路之下，只有投湖自盡。覺慧原來可以阻止這場悲劇的發生的，傷心和憤怒之餘，他指控出整個事件的罪魁禍首：「……不，不單是我，我們這個家庭，這個社會都是凶手！」（《家》，頁 239）另一個遭受到殘酷待遇的女傭是倩兒。她是高家四太太王氏的丫環，生了病王氏不但捨不得花錢請個好醫師看病，而且不聞不問，照樣打牌玩耍，毫不在意。另一個丫頭翠環向覺新求救，他好心去探視，發現倩兒屋裏又臭又賸，根本沒人照料。覺新準備第二天請大夫來看，卻來不及了。半夜裏倩兒死去，傭人還不敢吵醒主人；屍首停在木板上都快腐爛了，王氏還不願花錢買棺木替她料理後事。翠環悲從中來，不只是因為倩兒的死，更因為明白了倩兒悲慘下場的象徵意義：

……在這兩個婢女中間只有一種普通的友情。但是這些天來（尤其在這個時候）倩兒成了婢女命運的一個象徵。翠環在倩兒的受苦和死亡中看見了自己的過去與未來。倩兒的命運很容易地引起她的共鳴……（《秋》，頁 412）

巴金所要傳達的就是這個訊息：人與人的命運是相連的，如果不理解這點，人人都是孤獨無助的；只有產生「共鳴」，才能了解人人命脈相連，「互助」的精神才能於焉發揮。最後還是好心的覺新花錢買了一具棺材把倩兒的屍首埋了。

全書特別強調傳統社會中，主僕關係的不平等。主人無端打罵是常事，甚至以折磨凌虐僕傭為樂；過年期間的鬧龍燈就是明顯的例子。高家一家大小都期盼舞龍燈的來戲耍，僕人高忠一時間拉不到龍燈來，挨了五

爺克定一頓臭罵。高忠也只能忍受，敘事者描繪他的心情：「主子發怒的時候完全不講道理，做僕人的要保持飯碗，除了服從而外，沒有別的辦法。」（《家》，頁144）等到耍龍燈的好不容易來了，好戲就上場了。原來是這樣的：對觀眾來說，光看耍龍燈還沒什麼樂子，最大的樂趣是放鞭炮燒到耍燈人的身上，看他們痛苦的狂跳，龍就舞動得像條「受了傷的龍」一樣：

……龍雖然仍在拼命亂滾，但是火花卻一團一團地射到那些赤裸的身上，有的馬上落下地來，有的卻貼在人身上燒，把那幾個人燒得大聲叫……他們身上的肉已經變了顏色，火花一來便發出細微的叫聲，而且一直在抖動。這時候觀眾們更滿意的笑了。大家便把花炮更逼近玩龍燈的人的身體燒，他們想把那般人燒得求饒。）（《家》，頁144）

幾個年輕人事後的討論，表達出巴金描寫這個場面的用意。琴認為這是各取所需，不值得太在意：「五舅他們得到了滿足，玩龍燈的人得到了賞錢。各人得到了自己所要的東西。這還不好嗎？」從她的角度看，似乎是公平交易。覺慧的角度就不同了；他批評她「不愧為一個千金小姐」，說道：「你以為一個人應該把自己的快樂建築在別人的痛苦上面嗎？你以為只要出了錢就可以把別人的身體用花炮亂燒嗎？這樣看來，你的眼睛還沒有完全睜開來！」（《家》，頁148）琴立刻閉上嘴思索。覺慧在小說中所扮演的角色，就是讓故事中的人「睜開眼睛」，看清楚現世的不平等、不合理；他扮演的，是喚起眾人革命意識的、先知先覺者的角色。琴所代表的，就是由懵懂無知，逐漸意識到革命為大勢所趨的民衆。喚起民衆意識的覺醒，是無政府主義者建立新社會的一個前題。在克魯泡特金的 *Paroles d'un révolté*（叛逆者之聲）當中，開宗明義篇就指出民衆意識

的覺醒 (le réveil des peuples) 的重要性。³⁵ 只有被壓迫者意識到現有社會的不合理，才能了解革命是大勢所趨，才有建立自由、平等社會的希望。因此烏托邦作品中，經常有爭論性或「問答」、「辯難」的場面，當然結果總是扮演「引導者」的角色，說服了「問道者」。³⁶

統治階級的腐朽和弊端，是克氏在《叛逆者之聲》中毫不留情地攻擊對象。在〈革命之必然〉一章中，他用腐疽 (la gangrène) 一字來形容統治階級 (les régnants) 的病入膏肓、無可救藥。³⁷ 而巴金《三部曲》裏面的重點之一，正是主人階級的腐敗。整個高家，表面上禮節如儀、規矩凜然，實際上卻是人人自私、爭權奪利。覺新一房因為早年就沒有了父親，母親又是續絃的，受盡各房欺壓。高家的第二代大多不爭氣，例如五爺克定，把妻子陪嫁的金飾花光了，在外面養「小公館」。夫妻一吵架，就打罵女兒淑貞，使她忍受不住，只有跳井解脫。(《秋》，頁 478) 四爺克安則豢養小旦張秀碧；用今天的話來說，就是公然豢養同性戀人。由於無法滿足張秀碧的無度需索，因此克安不顧老太爺的遺囑，主張賣屋分家。不但如此，他還染指妻子的陪嫁丫頭喜兒，鬧得雞飛狗跳、家犬不寧。而陳姨太呢，老太爺一死，就和娘家「表弟」勾搭上了。

不只高家長輩仁義其外、敗絮其中，故事中的長輩，不是犧牲兒孫幸福，就是男盜女娼之流。周伯濤口口聲聲「半部《論語》便可以治天下」

³⁵ "La situation," in *Paroles d'un révolté*, p. 2.

³⁶ 參考拙作〈沈從文的烏托邦世界〉中，頁395引用 Gary Saul Morson 之語：「烏托邦經常採取寓言的架構。其基本情節，多半是以一名眾人皆睡我獨醒的先知先覺者，或理想主義者 (visionary) 為中心。故事的發展是他得到指引 (guide)，從黑暗 (無知) 到光明 (覺悟真理) 的旅途；他歷經問答、辯難的過程，終於得道……Cf. Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia* (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 89.

³⁷ "La nécessité de la révolution," in *Paroles d'un révolté*, p. 24.

(《秋》，頁214)，《禮記》是他時常翻閱、奉為聖旨的古書(《秋》，頁301)，但是他為了攀結權勢不惜把女兒蕙嫁給浪蕩子，害她鬱鬱而終；他不讓兒子枚少爺接受新式教育，拒絕讓西醫替他治病，又害死了親生兒子。這就是中國五千年文化薰陶出來的代表人物。他的兒子枚生前對《禮記》的反應，充分流露出巴金的立場。有一次堂姊芸和枚閒聊天時，問他父親是否剛為他「講書」，枚苦悶地回答道：

「就是那部《禮記》，我越讀越害怕。我真有點不敢做人。拘束得那麼緊，動一步就是錯。」枚偏起頭訴苦道，好像要哭出來似的。

(《秋》，頁130)

枚的恐懼感，不只凸顯出一部書的問題，最主要是道盡了舊文化對青年人身心的戕害。「閱讀」本身就代表了整個文化的象徵；讀品的選擇，對這些讀品的詮釋方法，影響及整個社會的文化心態。這就是為什麼「閱讀」一事，在《三部曲》中占據這麼大的分量吧。

另一位可圈可點的「衛道者」代表馮樂山，和高家老太爺一樣，也是「主持孔教會以『拼此殘年極力衛道』的重責自任的遺老」。(《家》，頁61) 這批「遺老」「組織了一個九老會，輪流地宴客作樂，或者鑑賞彼此收藏的書畫和古玩」。(《家》，頁88) 這當然是他們自認為「風雅」的行誼，包括在報上公然發表「梨園榜」，點某某花旦「做狀元」等等。而覺慧心中所存的疑問，則點出了這班自命風雅的「遺老」，其言行不符之處：「『但是風雅的事又怎麼能夠同衛道的精神並行不悖呢？』這就是他的年輕的心所不了解的了。」(《家》，頁61) 高老太爺不但玩小旦，家中還討了一個「濃妝艷抹，一身香氣」的陳姨太。馮樂山也不甘落後，本來要娶鳴鳳，逼死了她以後，強娶了婉兒。本來在1933年開明書店的《三部曲》的初版中，婉兒嫁過去後，被逼死了。到1957年巴金親自編《文集》時，「卻讓婉兒活了下去」，他的目的是讓婉兒在《春》的第六

章裏，有機會說出她的「我控訴」：

「我初到馮家的時候……挨罵又挨打。飯也吃不下……只怪自己命不好，情願早死……我真想走鳴鳳的路。現在我也變了。……我心想，我年輕，今年還不到二十歲，我總會死在你們後頭。我總會看到你們一個一個的結果。」（《春》，頁93）

這不只是「我控訴」，甚至是「我要報復」了。受壓迫者對壓迫者的「復仇」意識的覺醒，是無政府主義的關鍵理念，也是《三部曲》的一個重點。事實上巴金最早的版本已經如此，後來陸續經過修改的版本，只不過更凸顯出這個趨勢而已。巴金這個理念，一直到1984年為新版的《三部曲》作序時，仍然不改。³⁶從婉兒報復心的覺醒，更能表達出巴金所信奉的無政府主義喚起民衆向不合理制度抗爭的決心。

高家老太爺死前病倒的一幕，顯示出連代表舊制度權威的大家長，也不得不承認整個舊體制的弊病和潰敗。五爺克定的妻子爲了他在外頭給妓女開「小公館」，欠了大筆債務的事，鬧得人仰馬翻，鬧到老太爺那兒；克安包小旦的事也曝光了。他這才發現幾個兒子都是「敗家子」，他「做了多年的『四世同堂』的好夢」，如今才發現夢醒了，是一場空：「他第一次覺得自己好像有點做錯了，但是他還不知道錯在什麼地方，而且這時候即使知道，也太遲了。」（《家》，頁313）知道了真象，他看見的只有「失望、幻滅、黑暗」。老太爺就此氣得病倒，幾個兒子照樣捧戲子、打牌、喝酒作樂。了不起就是儀式性地祭天捉鬼，表現一下孝心給人看。由於陳姨太迷信屋裏到處捉鬼可以救活老太爺，他反而給捉鬼的巫師嚇得魂不守舍。只有覺慧拒絕這種鬧劇，義正言詞的訓了家中長輩一頓，使得他們既羞又氣，卻無法反駁他一句。

³⁶ 見巴金，「爲舊作新版寫序」，《春》，香港天地圖書公司，1989年。巴金這篇序是1984年12月11日寫的。

覺慧言語上的「大獲全勝」，（《家》，頁 320）是一個關鍵性的指標；對無政府主義運動者而言，eloquence（辯論術）是必備的要素，因為要喚起羣衆意識的覺醒，第一步要作的是以言語來打動人心。所以歷來有名的無政府主義者，都是以宗教家講道的精神，四處巡迴演說，如美國的無政府主義領導者 Emma Goldman（1869—1940 年生於俄國）；^{③⑨} 如克魯泡特金本人，也是雄辯滔滔，在法國和歐洲各處演說時，聽衆都爲之動容。他的法文版《叛逆者之聲》出版時，他正因革命言論而獲罪，被關在牢裏。^{④①} 主編此書的 Élisée Reclus 是他的朋友，也是虔誠的無政府主義者，寫道：

Depuis deux ans et demi, Pierre Kropotkine est en prison retranché de la société de ses semblables. Sa peine est dure, mais le silence qu'on lui impose sur les sujets qui lui tiennent le plus à coeur est bien autrement pénible: sa captivité serait moins lourde s'il n'était baillonné. Des mois, des années se passeront peut-être avant que l'usage de la parole lui ait été rendu et qu'il puisse reprendre avec ses compagnons les conversations interrompues. ^{④①}

（兩年半來，彼得·克魯泡特金被關在牢裏，完全和他的同類隔絕了。這種痛苦雖然深刻，但是強迫他保持沉默，使他不能就他衷心

^{③⑨} Cf. Alice Wexler, *Emma Goldman in America* (Boston: Beacon Press, 1984).

^{④①} Cf. Kropotkin, *Mémoires of a Revolutionist* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1899). 按克氏曾數度入獄。1874 年他在俄國因參與工人運動而被關在牢裏，兩年後逃到西歐。1881 年在法國又因煽動叛亂罪而被捕，1886 年才被釋放，此後避居英國三十年，直到 1917 年才結束流亡生涯，回到俄國。

^{④②} Élisée Reclus, "Préface," in *Paroles d'un révolté*, p. v.

關懷的問題表達意見，恐怕更令他痛心疾首吧：如果他不是言論被禁的話，坐牢可能並不是那麼嚴重的事。也許要再過幾個月，甚至幾年，人家才會還給他說話的權力，他才能再度和同志們互通中斷了的言論吧。）（筆者譯）

這裏之所以要引用原文，是因為法文的“parole”一字所涵蓋影射的意義，不是中文翻譯所能輕易交待清楚的。這個字代表的含意，是聲音、言論、說話的權利和影響力等等（不但是 right，也是 power）；只有透過原文，讀者才能體會 Élisée Reclus 爲什麼要把克氏這本言論集命名爲 *Paroles d'un révolté*。我們再回頭看看巴金的《三部曲》裏面的革命青年，不是最懂得「言論」的運用和其危險性嗎？他們排除萬難辦報紙刊物，傳播革命的理念，不惜冒著被警察取締、逮捕的危險。他們每個都是「演說家」，竭力申張正義之聲，而且辯才無礙，像覺慧一樣，雄辯滔滔之餘，經常使得長輩一個個自慚形穢。對這些年輕人而言，革命的傳播是一種神聖的事業；琴有一次在他們聚會的茶棚裏，親眼看見、聽見他們的熱誠的討論，義正嚴辭的理想，也不知不覺地被感動了：「這小小茶棚的一角彷彿變成一所莊嚴的寺院，她也成了一個虔誠的香客了。一種幸福的感覺從她的心底升上來……她好像就立在天堂的門口，一舉步便可以得到永生的幸福一樣……」（《春》，187-88）

老太爺臨終的一幕，充分表現出連像他一樣的頑固保守派，也不得不承認覺慧所代表的新勢力才有希望。病入膏肓的祖父，一向認爲覺慧大逆不道，到最後一刻，竟然讚美他，雖然只是斷斷續續的幾句話，已經足夠證明連祖父也了解了是非黑白：「你很好，……他們說……你脾氣古怪……你要好好讀書。」（《家》，頁321）他本來要逼覺民攀馮家的親事，覺民爲爭取婚姻自由，離家出走；現在臨終前，祖父也後悔了，要覺慧告訴他婚事取消，去把他找回家來。祖父所代表的大家庭權威的必然淪喪，

覺慧像有預卜先知的能力；早在祖父爲了克定、克安不爭氣，大發雷霆時，就斷然判定勝利結局的到來：

他相信所謂父與子間的鬥爭快要結束了，那些爲著爭自由、愛情與知識的權利的鬥爭也不會再有悲慘的結局了。梅的時代快要完全消滅，而讓位給一個新的時代，這就是琴的時代，或者可以說是許倩如的時代，也就是他和覺民的時代。這一代的青年的力量決不是那個腐敗的、脆弱的，甚至包含著種種罪惡的舊家庭所能抵抗的。勝利是確定的了……（《家》，頁308）

祖父的讓步，等於是承認了失敗，也等於是印證了覺慧勝利的先兆。最後家中長輩枉顧祖父不准賣房子的遺訓，竟然自作主張分家產，更是證實了舊家庭破落的必然趨勢。

五、女性意識的覺醒

對無政府主義者而言，當急的要務之一，是女性從傳統桎梏中的解放。如 Emma Goldman，不但是世紀之交美國無政府共產主義社會的領導者，也是婦女運動的先趨。她寫過〈買賣婦女〉（The Traffic in Woman）、〈婦女投票權〉（Woman Suffrage）、〈婦女解放的悲劇〉（The Tragedy of Women's Emancipation）、〈婚姻與愛情〉（Marriage and Love）等文章，^④對婦女地位的提升、自由戀愛的宣導，不餘遺力。巴金本人十五歲時就讀到 Emma Goldman 的作品，從此經常尊稱她爲

^④ Cf. Emma Goldman, *Anarchism and Other Essays*, with a new introduction by Richard Drinnon (New York: Dover Publications, Inc., 1969), pp. 176-239. A republication of the third revised edition (New York: Mother Earth Publishing Association, 1917). 按此書最早的版本爲 Mother Earth, 1910版。

“spiritual mother”（精神上的母親）。^{④③}從整個五四的文化環境來看，婦女解放運動一直是當時文化運動的重要議題；如眾所周知，《新青年》的胡適和陳獨秀等，可說是婦運的先趨。事實上從十九世紀末起，提倡婦女解放的雜誌就開始萌芽，最早的如《女報》（上海，1899創刊）、《女子世界》（上海，1904創刊）、《中國女報》（上海，1907秋瑾創刊），後來的如女權（上海，1912創刊）、女子世界（上海，1914創刊），都曾風行一時。其中尤其以商務出版的《婦女雜誌》影響最廣，由1915年元月創刊，一直出到1931年12月。^{④④}據《中華基督教會年鑑》1918年的記錄，該刊物「月出一冊，銷數約四千餘份」，^{④⑤}算是相當可觀。因此《三部曲》中強調女性意識的覺醒，對五四一代來說，是理所當然的。故事中的女性，像琴，從似懂非懂到最後的追隨覺慧和覺民，爭取婚姻戀愛的自由，積極參加革命工作，就是傳統女性擺脫舊制度束縛的成功例子。

前面說過「幸福」在三部曲中一開始就是一個關鍵詞。尤其是女性追求幸福的意識，由第五章中女主角琴想報考外文專科學校的事件，最能顯露出來。琴聽到表哥覺民說「外專」第二年秋天要招考女生，便要求母親答應她報考。母親怕親戚會因此說閒話，不敢立刻承諾。琴十分失望，回到房裏，隨手翻開桌上的《新青年》，就「翻到易卜生的劇本《娜拉》」，她覺得得到了「一個啓示，眼前頓時明亮了。她明白她的事情並沒有絕望，能不能成功還是要靠她自己努力。總之希望還是有的，希望在自己，

^{④③} Cf. Olga Lang, p. 46; 夏志清,《中國現代小說史》劉紹銘等譯,香港友聯出版社,1979年,頁206。英文版於1961年初版。

^{④④} 參考《中國近代期刊篇目彙錄》,共六卷,上海圖書館,1979年。收集1857到1918年的中文期刊篇目。

^{④⑤} 有關《婦女雜誌》流通的情形,見袁玉英,〈中國女界報紙之現況〉(第五期,1918年),《中華基督教會年鑑》,共十三期,臺北中國教會研究中心,1983年再版,頁167-69。

並不在別人。……」她興奮地寫信邀請她的好友倩如準備將來一起去投考，信上說道：「……無論如何我們必須堅決地奮鬥，給後來的姐妹們開一條新路，給她們創造幸福……」（頁29）

琴在三部曲中代表的意義，就是傳播希望給其他受傳統壓迫的女性，喚起她們追求幸福的意識和勇氣。女子在傳統中國社會中受到的壓迫，像纏足（淑貞就是個例子）、強迫式的婚姻（如被迫嫁給浪蕩子的蕙；男性也受到同樣的壓迫，如枚少爺、如被迫放棄心愛的梅表妹另娶的覺新）、大門不出、二門不邁的禁忌（一年一度才准許「出行」）等等，在三部曲中都有詳細的描寫和指控。

書中女性爭取自由的動作頻頻，例如男校開放女禁、爭取自由戀愛、反抗纏足等等；光是一樁小小的剪髮事件，^④巴金就拿來大做文章。琴的好友吳倩如帶頭先把辮子剪掉，學校裏教國文的男教員猛然見到她時，「投了一瞥恐怖的眼光在她的短髮上，像遇到了惡魔一樣。」有勇氣的女同學紛紛要倩如也替她們剪掉辮子，琴和她們走在路上，覺得自己也「暴露在輕視與侮辱的眼光下面了」。（《家》，頁213）最後我們是在故事結束時，由覺新寫給覺慧的家書中，知道琴和淑華終於得到家人的認可，把辮子也剪去了。從《家》到《春》、到《秋》，琴一樁小小的剪髮願望才達成，其象徵女性解放所受到的歧視和困難，自然意義不凡。

《三部曲》中另一名女性淑英的抗爭意識，是在看一齣無政府主義的戲劇時達到完全的覺醒。《春》裏面的重頭戲，就是淑英反抗父親訂的親事，離家出走，去投奔已在南方從事革命工作的覺慧。她本來是一個唯父命是從的傳統女性，由於琴和覺民的鼓動，開始有反抗的意願。但是真正

^④ 巴金的自傳《憶》中曾提到，他少年時和友人辦了一個刊物《半月》，有一期因提倡女子剪髮而被禁刊。見《巴金選集》，第十集，頁67。

使她心神震撼，走上「叛逆」道路的，是看了《夜未央》一劇。這是一個德文寫的劇本 *Am Vorabend*，作者 Leopold Kampf 名不見經傳，故事描寫的是俄國1905年的流血革命，被翻譯成法文、英文和俄文，當時在國際無政府主義組織間產生莫大的迴響。^{④⑦} 李石曾於1908年把它翻譯成文言文，巴金自己則於1930年把它翻譯成白話文。^{④⑧} 根據 Olga Lang 的《巴金及其作品》，巴金的說法是他十五歲時第一次接觸到這個劇本時，產生極大的震撼，可說是「開了眼界」(“opened to me a new world”)。^{④⑨} 在《春》裏面，淑英看戲後的反應如下：「這本戲的確給了她一個希望，為她開闢了新的眼界，放了一個目標在她的前面……」；這不正是巴金自己心路歷程的寫照嗎？

這齣劇1907年12月起開始在巴黎的 Théâtre des Arts 演出時，盛況空前，連續上演幾個月。李石曾等人在巴黎創辦的《新世紀》週刊，由1908年1月18日到21日，連載了一篇「美術院觀劇記」，作者題名為「觀者來稿」，文中對該劇的演出盛況和劇情都有詳盡的介紹。這位「觀者」寫道：「余訝小劇院售價高昂，及俯視樓下各座，華艷靚粧之仕女，充塞迨滿，始悟院主人殆以名劇得諸人士歡迎而居奇。」^{⑤①} 在《春》當中，巴金描寫「利羣週報社」演出《夜未央》的情形時，重點則是淑英觀劇時的心理反應。

^{④⑦} Cf. Olga Lang, notes 36 and 37 to Chapter II, p. 239. 據 Lang 表示，此劇作者是個化學家，生於奧屬波蘭的 Krakow，在德國、俄國和美國居住過。此劇於1907年在紐約用德文上演，1907年12月23日在巴黎的 Théâtre des Arts 第一次上演，名為 *Le grand soir*，場場轟動，連續上演數月之久。英文版於1907年出，1909年於紐約的 Hudson Theatre 演出。

^{④⑧} Cf. Olga Lang, pp. 45-6；夏志清，頁205。

^{④⑨} 參考上註，p. 46.

^{⑤①} 《新世紀》，觀者來稿，1908年1月18日，第三十號。

當臺上的俄國革命黨人秘密聚會，警察破門而入，槍聲大作時，淑英驚惶失措，自言自語道：「完了」；同時「樓下的觀眾中也起了一個小的騷動」。（頁 368）當臺上女革命家安娥事發後，逃避到姑母家裏，和男主角樺西里談愛時，他「跪倒在地上。安娥撫著樺西里的頭髮，憐愛地低聲喚著：『我心愛的癡兒』」巴金這樣描寫淑英的反應，表達出一個少女意識到愛情魔力時的羞怯和嚮往：

淑英的心跳得更厲害，臉微微地發紅了。她想：真有這樣的事？這不再是她常常讀到的西洋小說的描寫，而是擺在她眼前的真實的景象了。……那兩個人的表現的熱情的場面震撼了她的心，給她打開了新的眼界。她有點害怕，但又有一點希望……（頁372）

當臺上窗外罷工工人的歌聲和腳步聲正起勁地響起時，外面同時響起了一陣槍聲，「奔跑哭喊的聲音響成了一片。……還有人在狂叫『救命』」，觀劇的淑英抓緊琴的手，「臉上現著驚恐的表情」。（頁 373）第二幕完畢時，淑英苦惱地對琴說：「我真不懂。同是一樣的人，為什麼外國女子就可以自由自在地做出那些事情，而中國女子卻被人當作禮物或者鳥雀一樣的東西……送出去……關起來？……」（頁 374）當樺西里抱著誓死之心，預備「和總督同歸於盡」時，是安娥點燃蠟燭，發出「犧牲的信號」。一聽到爆炸聲，她知道「使命完成以後，她傷心著，哭著」，卻同時狂叫著「向前進！向前進！」此時幕落，臺下的觀眾掌聲如雷，淑英「十分激動，顫抖地」說道：「這才是一個勇敢的女子！」（頁 376）臺上的演出和臺下的反應，都是精彩絕倫的戲。

淑英以一個柔弱溫順的傳統女性，敢於違抗父命，爭取婚姻自由，逃出「囚籠似的家庭」，這齣無政府主義的名劇，可以說扮演了關鍵性的角色。淑英逃家後，從上海寫信給琴說：「我想告訴你：『春天是我們的』。」（頁438）實際上《夜未央》這齣戲以今天的角度讀起來，可能不只是「平

庸」而已，^{⑤①}有些場景甚至是相當滑稽可笑的。但是很顯然的，當年它不只打動了歐美的國際無政府組織人士的革命熱情，也掀起中國革命青年的熱烈反應。同樣的，巴金自己的《激流三部曲》，五十餘年後的今天，也可能有類似的讀者反應。他在1980年的「關於《激流》」中說道：「一位美籍華裔女作家三年前對我說：『你的《家》不行，寫戀愛也不像。我還聽見人家講《家》有毛病，文學技巧不高，在小說中作者有時站出來講話。我只好笑笑。』（《家》，頁8）」

六、結 論

目前五四評家對《三部曲》的評價，也有人認為它「在許多細節上都可以看出思想性和藝術性的薄弱」，而且其象徵手法「流於造作（*mann-erism*）」。^{⑤②}這些的確是《三部曲》難辭其咎的。但是這部作品，如果擺在五四一代的政治、文化、和意識型態背景中來看，可以說是忠實地反映出時代的精神（*Zeitgeist*）。五四許多文學作品，不是都有類似的「缺點」嗎？因過於強調批判現世和鼓吹革命、建立新社會的主題，五四大多作品似乎有「以義害文」之嫌，不免忽略了藝術上的完美。但是做為評家，我們同時要記得二〇年代初期起，引起文藝圈大風波的「文學為人生」（*art for life's sake*）^{⑤③}和「藝術至上」（*l'art pour l'art*）^{⑤④}的論戰。事實上無論是主張前者的「文學研究會」成員，如周作人或魯迅等，或是主張後

^{⑤①} Cf. Olga Lang, p. 45: "...to one who reads it now, it appears worse than mediocre. But it evidently caught something of the enthusiasm inspiring the Russian revolutionary idealists of that time."

^{⑤②} 見蔡源煌，〈三〇年代的小說〉，《聯合文學》，第四卷第七期，1988年5月，頁20。

^{⑤③} 周作人，〈文學研究會宣言〉，《小說月報》，十二卷一期，1921年1月。

^{⑤④} 郭沫若，〈文藝之社會的使命〉，《文藝論叢》，上海光華書局，1929年，頁29-39。原為1923年5月20日在上海大學的演講。他認為「藝術本身沒有目的」。

者的「創造性」作家，如郁達夫、郭沫若等，都認為文學傳遞「訊息」的功能和藝術上的完美，都是不可偏廢的。被認為是寫實大師的魯迅，寫過像《野草》(1924—5)一類，十足「唯美、頹廢」的作品；到1926年，「唯美」派的創造社作家也發表了〈革命與文學〉的宣言，呼籲拯救普羅大眾 (the proletariat)，提出「革命文學」的口號。⁵⁵ 因此文學為藝術或為人生的論戰，其實正流露出五四一代文人對文學的高度自覺性 (self-consciousness)。

我們尤其應該注意的是，在革命、改造社會的大前題下，五四一代的文風其實不斷在求新求變，尤其是小說的形式，在每個作家手裏都有不同的風貌。就這個角度看，巴金的《激流三部曲》蓄意闡揚無政府主義理念、呼籲建立自由平等的新社會，固然是五四熟悉的主題，但從他多年來不斷地修改版本，充分反映出他在藝術上追求完美的精神。更值得我們注意的是，他每修改一次新版，更強調了人物的階級代表性、女性爭取平等地位的過程、僕傭復仇意識的覺醒（如婉兒由死而復活，目的是給她機會說報復的話）、舊社會的瓦解（如增加分家的情節），以及對新社會的嚮往。這些象徵如果都有造作 (mannerism) 的嫌疑，卻正是無政府主義烏托邦作品作為一種文類，所不可或缺的成規 (conventions) 和特色，未始不是巴金作為一個小說創作者在文體上的實驗。或許我們換個方式說，這一種文類雖然已和今天讀者的閱讀習慣及藝術水準要求格格不入，它表現的被壓迫者翻身的烏托邦遠景，卻正切合五四一代的心態。如同巴金所說，「《家》已經完成了它的歷史任務。」（《家》，頁8）

就今天歐美學派的寫實批評標準 (criterion) 來說，巴金小說中表達的理想主義影響到它的藝術水準。例如夏志清的《中國現代小說》，就針對巴金作品的一貫缺點批評道：

⁵⁵ 《創造月刊》，一卷二期，1926年4月。

《愛情三部曲》顯示了巴金是一個書呆子作家，他籠統描繪了一個有著愛情和革命卻缺乏真實感的世界……它只是賣弄陳腔濫調。對於當時的年輕讀者而言……放棄浪漫主義的愛情……轉而追求更艱鉅的理想，看來是高尙的……也許，使他的小說素質，受到更大損傷的，應該是巴金的一貫信念，認為社會制度是邪惡存在的唯一因素……他的小說僅僅排演出善與惡的基本掙扎……他的人物，不是英雄，便是懦夫：前者反抗社會制度的邪惡，後者屈服於這一勢力之下。促成反抗和懦弱的先決條件是自由意志。巴金既然拒絕了個人意志與罪惡互為因果的看法，因此他小說的真實感也就打了折扣……而在另一個規模更大的三部曲——《激流》——的前兩部之中，這個缺點更顯得突出。《激流》所討論的，是傳統中國社會的病態。⁵⁶

這段評論的確一針見血。正由於巴金小說中的理念是「追求艱鉅的理想」，正因為他要表達的是「社會制度是邪惡存在的唯一因素」，因此他的小說中的敘事者一定是預設立場的：只有推翻現有的社會制度，才能建立一個自由、平等的新社會。所以他的小說是要「批判」現實，而不是「描寫」現實，目的是顯示未來社會的美好（善）必然駕凌於舊社會（惡）之上。

在這種闡揚烏托邦精神的大前題之下，巴金的人物當然是缺乏「真實感」的，因為所有的角色都有其象徵意義。而夏氏對這些「人物」的精闢看法，也的確指出了巴金小說中烏托邦理念的關鍵問題：「他的人物，不是英雄，便是懦夫：前者反抗社會制度的邪惡，後者屈服於這一勢力之下。促成反抗和懦弱的先決條件是自由意志。」烏托邦作品所要喚起的，不就正是個人追求理想社會的「自由意志」，或是自發性的行爲嗎？行文至此，筆者不妨再次引用巴金翻譯的克氏《人生哲學》其中一段，供讀者

⁵⁶ 夏志清，頁212-13。

參考：「……人生哲學底目的也是要在社會中創造出一種空氣，使得人類中大多數都全然依著衝動地，即毫無躊躇地（d'une façon absolument impulsive, c'est-à-dire sans hésitation），去完成那些最能產生萬人底福利及每個單獨的個人底完全幸福之行動。」^{⑤⑦} 克氏所謂「全然依著衝動地，即毫無躊躇地」行爲，不就是夏氏所謂的「自由意志」發出的行爲嗎？這就是爲什麼烏托邦作品中，這麼強調個人「意識的覺醒」。夏志清教授雖未運用「烏托邦」一辭，他的負面批評，卻已然點出巴金小說如《愛情三部曲》和《激流三部曲》的烏托邦特質。

至於馬克思批評派，又如何詮釋《激流三部曲》呢？顯然這部小說所宣揚的無政府主義思想，對馬列主義而言，是深具威脅性的。按文革期間1968到1969左右，巴金曾被批鬥，給關在「牛棚」裏，《家》則被掛上「毒草小說」的標籤。^{⑤⑧} 馬列批評標準下，無政府主義如何被定位，只要看1958年北京人民出版社發行的《五四時期期刊》，便可一虧其端倪。該書對無政府主義刊物（1917—23）的介紹，開宗明義的第一句話，已顯示出敵視的態度：「無政府主義是與無產階級的科學社會主義相敵對的小資產階級和流氓無產者的反動的社會政治思潮。」稍後又這樣措詞：「恩格斯逝世以後，由於第二國際領導者們的機會主義錯誤，助長了無政府主義在工人中的惡意宣傳。」^{⑤⑨} 下一頁又說道：「十月社會主義革命後，馬克思主義傳入中國，無政府主義就在反對軍閥政府的同時，開始了反對馬克思主義的宣傳……中國共產黨成立以後，無政府主義瘋狂地反對中國共產黨，並企圖在工人運動中和中國共產黨爭奪工人羣衆。」^{⑥⑩} 其實1914年中國的無政府主義組織正式在上海成立時，名稱是「無政府主義共產主義同

^{⑤⑦} 參考註⑭。

^{⑤⑧} 參考巴金，「關於《激流》」，《家》，頁8-9。

^{⑤⑨} 《五四時期期刊》，頁212。

^{⑥⑩} 《五四時期期刊》，頁213。

志社」，到後來馬克思主義及共產主義，之所以會和無政府主義鬧得敵我不兩立，是相當有意思的政治史、思想史和哲學史上的問題，也是十分複雜的一段歷史公案，^⑥其前因後果及發展，不是本文有限篇幅所能處理的，也不是本文的重點所在。簡言之，無政府主義主張個人的自由，是絕不能見容於共產主義的。筆者之所以提出這一段史實，是爲了說明巴金的《激流三部曲》爲何到文革時期會被批鬥爲「毒草小說」。巴金本人歷經浩劫，1977年才平反，1984年爲此書新版作序時，仍然堅持他在書中闡揚的立場：

十載「文革」期間，有人批判《激流》毒害青年，說我的成書是殺人不見血的軟刀子。多麼大的罪名！今天我仍然要說我喜歡這個三部曲的主題：青春是無限的美麗，未來永遠屬於年輕人，青年是人類的希望，也是我們祖國的希望。這是我牢固的信念，它絕對不會「過時」，我相信一切封建的流毒都會給年輕人徹底反掉！（《家》，頁5）

其它，我不想講下去了。

他所指的「一切封建的流毒」，是否包含文革期間迫害他的馬列共產主義政權呢？這個問題，就頗耐人尋思了。或許他期待藉《激流三部曲》的再版，在青年人間繼續傳播無政府主義向強權抗爭的意識吧。讓我借用巴金的最後一句話，來結束本文：「其它，我不想講下去了。」

^⑥ 按1920年後，中國共產主義逐漸得勢，許多原來支持無政府主義的知識分子，也逐漸倒戈，轉而支持共產黨。遠因是無政府主義者主辦的「勤工儉學會」和「中法大學」間的財務糾紛，引起許多學生的不滿，因此加入共產組織。後來引發出陳獨秀（共產主義代言人）和區聲白（無政府主義代表）的一系列論戰，陳在「政法學校」演講，攻擊無政府主義「主張絕對的自由、不主張多數壓服少數」等，區則致函陳進行反駁，爭論持續了一年多，後來這場爭論的文字收爲一本集子《社會主義討論集》，廣東新青年社，1922年。詳見《社會主義在中國的傳播和實踐》，頁165-170；以及 *The Chinese Anarchist Movement*, p. 50-59.

Class Struggle and the Awakening of Female Consciousness:

Ba Jin's Anarchist Utopianism in *Turbulence, A Trilogy*

Peng Hsiao-yen

Near the end of the Qing Dynasty anarchism began to hold sway over Chinese intellectuals, and their enthusiasm for it lingered on throughout the early Republican years. Did anarchist ideas such as anti-institutionalism, women's liberation, free love, and the utopian vision of a society characterized by freedom and equality leave any decisive marks on the form and content of May Fourth literature? Starting from this perspective, I use Ba Jin's *Turbulent Stream, A Trilogy* (激流三部曲, 1931) as an example to see how this work might have reflected the writer's anarchist tendency. Does it leave any traces in the characterization, plot, and formal aspects of the trilogy? The main characteristics of *Turbulent Stream* include symbolic personalities, the juxtaposition between good and evil, a narrator with a biased stance, didactic language, the awakening of the consciousness of the repressed classes (especially women), the hatred of the present world, and the yearning for a better society. These features can help us

understand better the utopianism in May Fourth literature. To see how *Turbulent Stream* may have reflected Ba Jin's anarchist utopianism, I compare it with the classics of anarchism such as Kropotkin's works, the famous play *Am Vorabend* (1907), and Emma Goldman's articles on women's liberation. The end of my study discusses why *Turbulent Stream* has been considered "non-realistic" by critics insisting on the realistic reading of May Fourth literature. The main reason is that instead of objectively representing the present world, works like *Turbulent Stream* criticize it from the writers' subjective viewpoints. And Marxist critics' relentless criticism of *Turbulent Stream* reveals that the spirit of freedom and equality expressed by the work is a strong threat to Marxism.