

新文學教程



特

售價 0.60

# 新 文 學 教 程

維諾格拉多夫著

樓逸夫譯

上海 天馬書店 出版

# 新 文 學 教 程

中華民國二十六年六月十日初版

每冊定價七角

初版一冊  
特價五角

著 者 維諾格拉多夫

譯 者 樓 逸 夫

發 行 者 郭 澂

發 行 所 天馬書店

上海河南路永寧里

版權所有 不准翻印

## 譯者的話

這個譯本，從原書改訂第二版（一九三五年）的日譯本重譯。原書第四五兩篇講述語言，詩歌方面，因純爲語文聲韻問題，無法譯成他國文學，故日譯即已刪節。

書中引用文例，大都有中譯，但譯者手邊沒有，一時又不易全得，因此多仍據日譯譯出，讀者拿來和中譯對照時，自然會有許多出入。其中也有借用的，是迅先生，孟十還，凡容，蕭乾等諸先生譯文，敬此誌謝。

卷中註有數碼的註釋，及卷末兩個附錄：人名註釋，引用書中文譯本目錄；是特地爲沒有外國文學素養的讀者而編的，惟工具不全，記憶惡劣，或有漏誤，敢乞教正。

一九三七年陰雨之勞動節

## 原著者的話

本書第二版，較初版已大加增訂，編製一本科學的文學論之學校教科書。是一件非常困難的工作：有許多問題，還沒有充分研究，而用語之類又沒確定。

要下一個任何簡單的定義，不僅要解決各種教育上的任務，同時也必須解決學術的理論的任務。

不僅如此，在學校授課中必須提及的文學論上的許多問題，還沒有最後決定的解釋。

最後，對於敘述文學材料的方法及其選擇，也必須提出特別的要求。

當著者改訂這本教科書的時候，不僅注意到書本上能作的指示，同時也盡量考慮到學校中可利用的經驗。使這教科書在敘述上盡可能地較為具體而明白，是著者的願望。

首先改訂的是最後的二章（語言與詩歌）。第一章中關於形象性與藝術性的部分，有了增補。關於典型的部分，也有改訂，增補了蘇聯作家協會大會與古典文學的典型對現代的意義這一部

分。

完全加以改訂的是第三章。著者盡量將主題與構成的最主要的一些問題，作互相關聯的，及相對的完結的敘述，以代替構成初版的計劃中所記許多斷片的問題，因此主題一項已加訂，形象，典型，情節等項，大加擴張，而最後一項則重新寫過。

這章的改訂最爲困難，風格與方法——在現在的文壇中還在熱烈討論着——是複雜的討論中的問題。

在初版中因爲要避免討論性，結果於方法（特別是浪漫主義的方法）問題的敘述，極其一般化了。著者雖深憾今日對浪漫主義問題的研究還太不夠，却特把此項擴大，更詳細的引用了說明的例證，指出古典主義，浪漫主義，現實主義的特徵。

關於文學形態一項。也已擴大：關於長篇小說，已寫得較爲詳細，對短篇小說也提示了比較展開的特性。在傳說的部分，又指出了傳說的各種形態之形式上的特性。

但僅僅這點還不夠充分，在這部分，自然應該敘述根本的文學形態的歷史概要，不過此處有特別的困難。

因爲學習者，要適當地把握這種歷史概要，還沒有足夠的知識，以應用充分的材料。

關於文學論的教程，必須是自來所經歷道路的總決算與總完成，且必須根據具體的材料。把學習者所不熟悉的作品名目，堆積起這個項目來，是太不合理的。因此著者便止於壓縮了學習者從來在研究中所遇到過的最主要的文學形態，指出其特徵（在歷史的基礎上）。

用了這樣的方式，我想這本教科書，當已較初版更適合於中學校文學論的任務和目的了。



## 目次

譯者的話	一
原著者的話	一—三
第一篇 總論	一—三五
第一章 文學的定義	一
一 形象性	一
二 典型性	九
三 思想的內容	一四
四 關於藝術性	一五
五 文學的歷史性	一八

六 關於藝術文學的機能……………一八

七 藝術典型的意義……………二一

第二篇 主題與結構……………二五一—一〇〇

第一章 主題……………二五

一 主題的階層性……………二五

二 主題與思想內容……………二九

第二章 幽默與諷刺……………三一

第三章 人的形象——典型……………三六

一 作為個性的形象……………三六

二 描寫對象的選擇……………三七

三 形象的呼應，形象的思想內容……………三八

四 形象的集合……………四九

第四章 肖像。性格描寫。體驗描寫。人物說白。間接的特性描寫……五二

一 肖像……五二

二 概括的性格描寫……五六

三 體驗的描寫……五七

四 登場人物的談話……六一

五 間接的性格描寫……六八

第五章 本事……六八

一 插話……六九

二 場景，端倪，大團圓，焦點……七〇

三 尾聲……七三

四 乞奴雪夫斯基「何爲」的本事……七四

五 行動的一致……七七

六 穿插……七七

七 敘述的順序·····	八〇
八 本事及其階層的限制性·····	八二
第六章 寫景·····	八五
第七章 全體的結構·····	九五
一 話主·····	九五
二 報告的形式·····	九六
三 講說和敘述·····	九八
四 作品一部分的統一，它的內容的限制性·····	九九
第二篇 藝術作品的風格與形態·····	一〇一—一六一
第一章 文學的風格·····	一〇一
一 作家個性的意義·····	一一一
第二章 文學的方法。古典主義。浪漫主義。現實主義·····	一二二

一	古典主義	一二二
二	浪漫主義	一一六
三	現實主義	一一一
第三章	社會主義的現實主義	一一四
第四章	文學的種類。敘事的，抒情的，戲劇的	一一六
一	敘事的	一一六
二	抒情的	一一七
三	戲劇的	一二八
四	端倪	一二九
五	本事的发展	一三二
第五章	敘事作品的形態	一三六
一	英雄歌	一三六
二	詩篇	一三六

三 寓言	一三九
四 長篇小說	一四〇
五 短篇小說	一四三
六 中篇小說	一四五
七 諷刺故事	一四五
第六章 抒情作品的形態	一四七
一 賦	一四七
二 哀歌	一四七
三 歌曲	一四八
第七章 戲劇作品的形態	一五〇
一 悲劇	一五〇
二 戲劇	一五二
三 喜劇	一五三

第八章 口頭文學的基本形態……………一五五

一 童話……………一五六

二 諺語俗諺……………一五六

三 史談……………一五八

四 歌謠……………一五九

五 民歌……………一五九

附 錄

一 人名計釋(譯者編)……………一六二

二 引用書中文譯本目錄(譯者編)……………一六八

# 第一篇 總論

## 第一章 文學的定義

要分析文學，必須知道文學是什麼？文學用什麼手段達到它的目的？

瞭解藝術創作與藝術描寫的手段，在別的方面也有用處。藝術創作不只是少數「選拔」人物的私產；固然有些人特具才幹，但藝術語的各種成分，每個人的語言中都有。發達這些成分，完成這些成分，是非常需要的——但這個需要，並非爲了使每個人都成文學家，而是爲了使人人都能應用藝術語的手段。

**形象性** 藝術文學是什麼？要瞭解這個問題，我們來分析高爾基的母。

母是一個長篇小說，其中描寫一九〇五年革命前一個工人區域。青年工人伯惠爾·烏拉索夫，與革命者發生了關係，保管革命文件，在自己家裏開會。他的母親，看見伯惠爾那些新朋友



及自己兒子的行爲，和大部分的青年工人完全不同，起初非常擔憂；不久漸漸和伯惠爾的友人們親近起來，明白了他們的工作，自己也漸漸憐惜於兒子了。

高爾基寫伯惠爾及其友人們的改革事業，工人們爲了自己的利害而鬭爭，自發地迎接革命的浪潮。工廠經理提議每個工人在工錢中抽一個銅子，作吸乾泥塘的費用。工人們動搖起來，伯惠爾向工人們說明必須鬭爭，成了鬭爭的領袖。伯惠爾被捕，母親美拉該耶·尼洛芙娜，從兒子被捕以後，與革命事業發生了更加密切的關係；她擔任把傳單送進工場裏去，很好地完成了這個工作。不久，伯惠爾開釋了。到了五一節，伯惠爾與他的同志去遊行示威，又重新被捕入獄，母親搬到城中和兒子的同志們同居，受了他們的委托，把宣傳品送到鄉村中去。以後又描寫伯惠爾與同志們受審，記述了他們的演說。這小說的結局，寫尼洛芙娜送宣傳品。在火車站被警察識破，無路可逃，便拿傳單向羣衆散發。

當時工人的生活，從別的史料——學術著作，回想錄——中也可以知道。高爾基所寫的基礎，是實有的事件；他描寫的是尼齊尼城（現已改爲高爾基城），附近索莫伏工人區。高爾基直接知道索莫伏工人的鬭爭；這小說的人物中，反映着真實的人。工人世界中，也確有母親——美拉

該耶·尼洛夫娜那樣的婦人。

但高爾基和學術研究中記述統計知識，數字，報告之類者不同，也和寫回想錄單記事實者不同，他應用語言（文字——譯者）的手段，寫出活的藝術形象，描寫現實的情狀。

現在，引用一節歷史著作中記載這時代俄國工人鬪爭的文字：

「在現在所研究的一八九六年——一九〇三年之間，對這方面（工人運動）可以看出三個階段（逐次的變化）：第一階段，經濟上的利害，操縱全局，猶如整整四十年之間（約自一八五〇年至一八九〇年）操縱英國的工人運動一樣，這時期罷工大眾的核心是紡織工人。據公報一八九七年紡織工人參加罷工人數，為四萬七千人（在全罷工人數六萬人中）。而此年參加罷工的金屬工人人數，則僅三千人。……這時期的罷工，和許多經濟性罷工一般，都盡力維持和平態度。……在這時代中，有如政府公報所載：「破壞工廠及其他之財產」，有時破壞工廠，放火，殺害經理，工頭等帶暴動性的罷工者，便是運動上沒有約束力，組織不良的證據；沒有革命性的證據。在此種「經濟性」罷工的時代，工人組織愈好，工人意識愈高，他們的態度也愈益持重。」（波克洛夫斯基：俄國史概要第五版第三部三四——三五頁）

這是事實之學術的記載，在這里讀者可以得到此時期俄國階層鬭爭一般的發展律之概念，及普遍的數字的報告。但我們在高爾基的文字中，却可以見到別的東西；在他的文字中，有各具體性的工人，各個個人鬭爭的生動的情景。我們看高爾基用了多麼生動的場面。描寫出「一個銅子」的鬭爭；然後再將這個和上面引用的一段記載「經濟的」罷工的文字來比較一下。

現在引用第二十七章中的一段來對比，這一段描寫着「一個銅子」的鬭爭，轉變為政治的鬭爭，描寫着工人的示威運動：

「同志們！」聽見伯惠爾洪亮沈着的聲音。一陣乾燥赤熱的霧雲，燃燒了母親的眼睛。她把緊張的身體動了一下，在兒子身後站立起來。大家都轉身向着伯惠爾，像磁石吸鐵屑一般，把他團團圍繞。母親望望兒子的臉，她所望見的只有一對高昂而大膽的，神光奕奕的眼睛。……

「同志們！我們是誰？我們要大膽的宣布：今天，我們舉起了我們的旗，理性，真理與自由的旗」  
一塊白色的長竿在空中揚了一揚，忽然倒下去，在人羣中搖沒了，過了一回兒，在大眾仰向的臉上，一塊大布結成的工人羣衆的旗子，像一只紅色大鳥似的，飛舞了起來。

伯惠爾一手高舉。——竿子搖動了。幾十只手握住那桿白色的光滑的竹竿，其中一只他的手。

「工人羣衆萬歲！」

幾百人的聲音轟響着，回答了他！

一切事，好像我們親眼看見。我們在這部小說中，看見具有容貌，習性，思想，體驗，言語的人物。在我們的面前，展開了工人生活廣大的背景。在這背景中，有幾個人物，而其中母親尼洛芙娜，又描寫得分外詳細；一步一步描寫着尼洛芙娜的一生，以及從一個爲柴米油鹽所壓倒的婦人，漸漸地變成一個有意識的戰士的她的地形。

現在再從古典文學中引用一個例子。在果戈理時代，有許多論述地主經濟的經濟學著作，當時有一位經濟學家，論到工場與農業說：

「俄國的工場，可以分爲必需的，有用的及無用的。必需的工場是爲本國的使用，用本國的原料製造；例如製革廠，絨布廠，兵工廠，玻璃廠等。有用的工場是爲本國使用，用外國原料製造；如綢，棉，布，呢絨等，無用的工場是爲國外貿易，用外國製品製造的。……第一種工場應該受政府各種關顧……第三種工場，在國民財富現狀之下，實不應存在於俄國。……俄國主要財力，在於農業。……俄國，是最大的農業國……其他一切企業，均從屬於農業。」（捷思尼茲基：

文學的主題 一六七——一六八頁）

果戈理與此說抱有同感；但他在死魂靈中所寫的，並不是經濟學的著作，而是地主生活的活的情形。而且他把實行上述見解的康司坦丁格羅⊙，寫成他的理想的主人公。

格勒伯·烏思潘司基寫了一些小品，他稱這些小品爲「活的數字」（小品馬的四分之一等），他用數字的統計報告，描寫統計數字所表現的活的情景。他說：

「我們必須獲得這種興味：對於分數，零，零以下的興味；對於統計書圖表所寫的數字之分子的興味；更必須對於下述的事感到興味：這些分子，如何才能採取人物的形象，描寫於日常生活的情狀之中。」而且他又描寫着一個鄉下婦人，手中拿了皮毛的短大衣，草蓆，鐮刀與午飯，背上駝着自己的女孩，到田裏去割草；過了一回，和丈夫一同哮喘着拉了四普特⊙重的乾草搖走來，說明了農民經濟中「馬的四分之一」是什麼意思。因爲經濟上的四分之一，意即每四個農民之中，有三個沒有馬匹，這位鄉婦和她的丈夫，便是屬於無馬的農民。

作者一方面描寫着現實的情景，一方面又由於其描寫的特質，生動而明白地表現着，對於被

⊙死靈魂第二部人物

⊙一普特——三十磅

描寫物的自己的態度，自己的感覺，興奮，同情，悲哀，憤怒等情感。要明白此間的區別，必須把上面引用的歷史記載與高爾基小說中的一致來加以比較，學者也是由一定的觀點解釋事實，表現自己對這事實的態度。但在藝術文學中，情感被表現得更為廣泛，是借了更生動的形象的形式而描寫的。「過了一回兒，在大衆仰向的臉上，一塊大布結成的工人羣衆的旗子，像一只紅色大鳥似的飛舞了起來。」在高爾基這種形象之中，很明顯地表現着對工人階層之事業的同情，這一點請大家注意。在這里每一部分有深長的意義：仰向的臉，表示對於工人關爭之標幟的緊張的注意；「飛舞了起來」這一句話，紅色大鳥的比喻，「大」的形容詞，幾十只工人的手所把握的旗子的聲勢，都傳達着壯大的鼓舞的印象。「工人羣衆之旗」這一句稱呼，在此也很重要——這里不單表現了它的外表，也有有力地表出了旗中所含蓄的深刻的意義。這不是一張縛在竿上在空中飄揚的紅布。這是逐漸高漲的工人的關爭的精神。

有些文藝作品（所謂抒情）描寫關於人生各種現象的體驗。其中包含現實普遍的情狀，關於現實之普遍的判斷與觀察；不過用的是生動的體驗的形式，不是問題之抽象研究的形式。例如普式庚鄉村詩中的一節，他觀察到農奴制度的恐怖：

但是在此處，可怕的思想使人心幽暗。

在開遍羣花的田野與山崗上，

人類的朋友傷心地見到

到處是無知的有毒的恥辱。

閉住眼、耳不聞呻吟之聲，

在此處沒有情感也沒有法律，野蠻的

被命運選拔的貴族在滅亡着人類，

把勞力、財產農夫們的光陰

用暴力的鞭子收爲己有……

看這些例子，也可以明白，文學與具有抽象的概念，普遍的數字，公式的科學不同，是描寫現實的形象的。所謂描寫形象——意即如我們親身經歷，如我們用自己的感情容受一樣地去描寫現實（如以人，人與人間之關係，情緒，自然，環境爲問題的話）。

柏林斯基用下面的話，規定了科學與藝術的這種特殊性：

「政治經濟學，用統計數字武裝，針對讀者及聽者的智性，證明社會某一階層的狀態，因如

此如此的原因而變得很好，或是很壞。

「詩人用現實之明白生動的描寫來武裝！針對讀者的空想，借忠實的景狀，表示社會某一階層，因如此如此的原因，變成真正良好，或惡劣。」

「其一是證明，其一爲表示。兩者都是要說服人。」

### 典型性

從各種史料，知道二十世紀初的工人生活，研究高爾基寫母這部小說的歷史，我們便會得一信心，高爾基所寫的並不只是自己眼睛所看見的東西。高爾基是選擇了特徵的，典型的東西。把要反映的現象，取其特徵的，本質的東西，統一於其中而加以描寫，是深化我們對生活中人物的知識，借給我們以力量去分析生活的。

一般所謂作家，並不是單純的攝影現實。高爾基告青年作家的文章中說：「藝術家必須要有概括的能力。創造言語的藝術，創造性格與「典型」的藝術，要求有想像推測和「致案」。文學家描寫他所熟悉的商人，官吏，工人，縱使能夠多少成功地造成某個人物的寫真，也不過是一張失掉社會教育意義的寫真而已。這樣的寫真，對於擴大及加深我們對人及生活之認識上，是沒有一點用處的。但作家如果能夠從二十個——五十個，不，幾百個商人，官吏，工人的每個之中，抽取



最本質的特徵，習慣，趣味，動作，信仰，口吻等等，——把來綜合於一個商人，官吏，工人之中，則便可以用這樣的手法，創造出「典型」來。——這才叫做藝術。」（我的文學修養）

高爾基在別的地方又明白地說：「階層的特徵，還沒有產生生活的完全的人，藝術地具象化的人。我們知道人是有各種各樣的；有的人喜歡噁舌，有的沉默寡言。又有人性情固執，自尊心強，有人優柔寡斷，沒有自信。文學者好像生活在吝嗇漢，卑劣漢，狂熱家，野心家，空想家，快活人，陰鬱人，勤懇人，懶惰漢，寬大人，陰惡人，對一切事冷淡的人等之輪舞的中心。」作者有權從這些人物之中，採取任何一種性質，加以深化，擴大，賦予敏銳性與明瞭性，將某一人物的性格，成為主要而明確。」

於是，所謂典型，便是現實的概括，便是將人間一切集團中的特殊的徵象，統一於個人的形象之中的。

我們在普式庚，果戈理，雷芒托夫，屠格涅夫，高爾基及其他大作家的作品中所看見的，並不是單純的攝影，而是典型的形象。

在普式庚的歐格尼·奧涅庚<sup>⊖</sup>，屠格涅夫的羅亭<sup>⊖</sup>，高爾基的伯惠爾·烏拉索夫等形象中，作

家創造典型，不過是應用了他們所要加以概括的生活現象本身的材料，將比較特性的，明瞭的，意義深長的成分集合在一起而已。

但拿薩爾蒂柯夫·昴契特林的諷刺故事理想主義的鯉魚作例來看：在此是借了鯉魚和刺兒魚的形來描寫人類的。這是人類之特性與一切關係的概括，但作者表現他們，應用了純然從別的領域，從動物世界採取來的材料。在薩爾蒂柯夫·昴契特林的某城故事中，當時俄國被壓迫的無權利的居民的概括。是借了古爾波夫城居民的形象而描寫的。古爾波夫城及其居民，在此處含有較廣的譬喻的意義。這種形象，便叫做譬喻的形象，或象徵的形象。

作家創造藝術的概括，是憑藉創作上的想像的。當作家將各種人物的特徵，結合於一個形象中的時候，創作上的想像，就已被顯現了，歐格尼·奧涅庚，瑪尼羅夫，梭巴凱維支，奧勃

○普式庚的韻文小說奧涅庚中的主人公。

○屠格涅夫的小說羅亭的主人公。

○死魂靈中的人物。

○同上。

摩洛夫<sup>⊖</sup>，並不存在為實際的活的人。他們都是由藝術的空想產生出來的形象；但在這些形象的基礎上，是有真實的生活之素材的。把這些作品創造的歷史來研究一下，這句話就容易相信了。

我們常常在文學中發見純然空想的形象與空想的人物；但作者創造這些形象的時候，依然是從現實生活中採取材料的；除了現實生活之外，任何地方找不到他的材料。真正的生活現象的概括，在這裏披上了空想的外衣，呈現不確定的形態。如拿雷芒托夫的惡魔與當代英雄來比較，便可以知道，在惡魔和匹邱林的面影中，有種種共同的地方。

所謂不同的作家，便是將社會關係，人們心理中的本質的及特質的東西，作種種解釋的人。這種不同的解釋，便產生了世界文學中所能見的多種多樣的藝術典型。

分析典型的時候，最重要的是要闡明典型內部的核心，它把其他的許多特徵，統一於它的周圍。例如戈理死魂靈中，寫着許多典型，在這些典型的基礎上，安上各種心理特徵。潑留希金<sup>⊖</sup>，瑪尼羅夫，梭巴凱維支，在他們之中，都有一種特徵了有一種過大發達的心理特徵，提出於

⊖ 潑留希金的小說奧勃摩洛夫的主人公。

⊖ 死魂靈中的人物。

正面。——這些便是吝嗇，空想感受性，富農的小氣等等的特徵。薩爾蒂柯夫·湯契特林所創作的人物中，如捷諾夫①，拉士伐葉夫②，典型之社會的方面，被顯現於正面。但光說心理的方面或社會的方面，哪一方面對作家較有興味？以及哪一方面為典型化的核心？還不充分。人的社會性中，心理生活中，都存在可以取出而為最根本的，使作家感興趣的東西的各種方面。於是果戈理的那些典型，和托爾斯泰等的典型，便有本質的不同。把社會的方面，明白顯現於正面的典型舉一個例：薩爾蒂柯夫·湯契特林的捷諾夫與拉士伐葉夫，不單是資本家掠奪者的典型，在此處初期蓄積時代資本主義貪婪的方面，顯現於正面。這貪婪的方面，正是薩爾蒂柯夫·湯契特林所強調的東西。

典型中某個方面，作為根本的方面而提出，不能因此便說只有一個方面。不，所謂典型，照例是複雜的，多方面的。

但多方面的程度，有種種色色。典型的形象，不單隨着作為安置於典型化基礎上的東西，作

①良言中的富農。

②蒙萊波婆老院的人物。

爲主要分子而提出的東西之不同而互相異趣，即在一般的與個別的之間的關係上，也互不相同的。如作家過多地強調典型中所有的一般的成分，不十分注意研究登場人物外表及內在的容貌之個別的色差，我們便會得到圖式形象。如薩爾蒂柯夫·昂契特林的許多形象，是寫得圖式化的；乞奴雪夫斯基的何爲中的許多人物如洛布霍夫，基爾莎諾夫等，也是圖式化的。這一點，在某些作家，可以這樣來說明，是他們想使政治任務，生活現象弄得鮮明的一種旨趣，佔了優位的緣故；因此招致了強調一般成分的結果。

反之，在屠格涅夫，托爾斯泰等作家的作品中，可以看見細密地描寫着外貌，心理，外表內在的容貌的個別的色差。

### 思想的內容

作家選擇現實之特殊的徵象，統一之於典型的形象，從階層的觀點，寫出人生的某一片段。作家所收集的，是根據他的意見，認爲最重要，最能表示意義的事件。作家用自己階層的眼，觀照人生及其行動。他是從自己認爲最本質的方面，來表示人生的。所寫一切現象之階層的評價，及作品所表現的對這些現象的一般的解釋，便是構成作品之思想的內容的。小說母，是從相信自己與資本主義戰爭之最後結果的普洛階層之見地，描寫現實的。母的寫作及出

版，是一九〇五年革命失敗以後。高爾基在這種艱苦時代中，描寫革命<sup>⊙</sup>前的工人鬥爭，工人戰士之母，一個被壓迫的婦人，革命地新生之情景，革命偉大事業的道路。高爾基描寫這種情景，說明一個階層具有那樣有力的思想，產生了那樣無我的戰士的，一時的失敗，畢竟是否重要。

從以上的致察，我們可以知道：（一）文學是借形象以反映現實，（二）提出現實的概括與典型的描寫，（三）從階層觀點描寫現實，以擁護階層的利益。簡單地說，藝術文學，可以規定為階層的，形象的認識手段，及對現實之階層的作用。

### 關於藝術性

文藝作品，佔有種種程度的藝術的力。一個作品，愈能借最明瞭的形象，愈能概括社會生活最重要，最本質的方面，其藝術價值便愈高。在世界文學中，我們知道有許多天才的作家，提出了非常藝術的明瞭性。最優越的藝術的概括。

莎士比亞的哈姆雷特<sup>⊙</sup>，西萬提斯的吉訶德先生<sup>⊙</sup>，歌德的浮士德<sup>⊙</sup>等，概括了社會生活的巨大的層，全時代的交代。

這些形象，除了內容的深度之外，其所描寫，帶有非凡的生活上的說服性，健全性與明瞭性，這一點是值得注意的。藝術的概括，不單要求深度，同時還要求各個細節，場面，人物等的

形象的健全性，說服性，及明瞭性，這一點是和科學的概括不同的。高爾基在我的文學修養中，從自己初期文學經驗中，引用了這樣的例子：「醉漢身子靠在燈柱里，嗤嗤地笑着，望着自己的影子；影子索索的震動。」其實在我的小說中，這個夜是靜寂的有日光的，這樣燈火是不會震動的。如果沒有風，影子不會震動；而且火燃得很寂靜。……這種錯誤，好像不關緊要，其實有很大的意義。因為這種錯誤，會被壞藝術的真實性。」（我的文學修養）

但也有一種情形，例如雖無違反生活上的真實之錯誤，但並不能成為活潑而明瞭的東西。葛歌洛維契在回憶錄中說：陀思妥以夫斯基把他的一句「一個五十錢的銅子，在地上滾。」改為「一個五十錢的銅子作着聲響，跳着，在地上滾去。」因陀思妥以夫斯基賦予了活潑的，表現的特徵，使一切情形變成有生氣的，明瞭的東西了。

○指十月革命。

◎悲劇哈姆雷特的主人公。

◎小說吉河德先生的主人公。

◎詩劇浮士德的主人公。

每一個細節，場面，情景，對於作者所描寫的形象成爲特質的，典型的東西，在程度上有區別。作家描寫某一生生活現象，總是從作家所需要的方面，選取最能明瞭描寫其現象的最特質的細節。我們如果從這觀點剖解普式庚與坦庚中的冬景（冬天，農民奏着凱歌等），便可以知道，在這裏，不過寫了幾個冬天景色的細節，而這些細節，及一切景象，乃因欲其歷歷於我們的面前，而特地挑選了的。

縱使是空想的形象，也必須有說服性，健全性，明瞭性，特殊性；這些東西，也不是把各個細節，無秩序地，胡亂堆積上去的。形象的藝術性，不僅只依存於作者的才能。所謂作家，是常常爲了投合自己階層的嗜好，而歪曲人生，作諷諷的描寫的；在這時候，形象也便成爲灰色的，非典型的了。龔察洛夫的小說奧勃洛摩夫中，有明白的例子：龔察洛夫借奧勃洛摩夫的形象，正確地概括了俄國地主階級中代表人物的，永遠的懶惰，笨拙，不振作等等，產生了明瞭的，高級的藝術形象。但龔察洛夫想把一個企業開發期的資本家典型薛安茲，作積極人物來和奧勃洛摩夫對照；現實上活的俄國的資本主義，決不是這樣的東西。在俄國資本主義中，薩爾蒂柯夫·屈契特林所寫的捷諾夫，拉士伐葉夫，是極爲特質的，典型的；因此理想的薛安茲，在藝術上便成爲



灰色的，非典型的人物了。

### 文學的歷史性

將文學之形象的特徵，作為特殊的徵象而說的時候，我們必須記着，藝術文學本身，乃是歷史的現象。在原始社會中，語言的藝術，並不作為某一獨立物而存在，它和舞蹈，音樂，歌謠相結合。其後文學雖成為獨立的藝術，也並非像現在所存在的性質的東西；語言的藝術創造的作品，是用來歌唱，講談，互相口頭傳述的（因此從拉丁文 [Litteras]（文字）一語中所產生的「文學」(Literature) 一名稱是在此不甚適合）。這句話的意思，並非以為研究文學及其特殊性之時；必須是歷史地，亦即不是把這些視為某種永久的，不變的東西而加考察，而是說必須在發生及發展的過程上來研究他們。

### 關於藝術文學的機能

藝術文學，是階層的認識與階層的作用之有力的手段。藝術文學賦予讀者以行為，思想，情感之肯定的例，也賦予否定的例。形成讀者對各種生活現象之見解與情感，以此影響於讀者的行為。史太林讚到蘇聯的作家，稱他們為「精神的技師」。文學產生於社會的活動及階層鬥爭之過程中，而又對於這過程起反作用。取高爾基的母為例來看，便可以明白：什麼是藝術文學的作用。工人讀者對於這作品非常歡迎；在社會的反動時期，這個作品，維

持了革命的勇氣，及勝利的確信。許多工人的反響，便是很好的證據。現在引用一封集體署名寫給高爾基的信，這是一九〇八年中發表的。

那封信中說：「我們可以說，在俄國文學中，因伯惠爾，第一次出現了灌注理想精神的工人，這種精神給我們寫出普遍的幸福，新的調和的美，自由的歡喜的生活，不單從人生的鎖枷中解放出工人，而且解放出全人類。在文學中，因母親，第一次出現了下層民衆中出來的女性典型，在復活的生活之前帶來了改造生活之思想的母親的典型……」

這封信又說：「我們以無限的愉快，歡迎這部作品（母）的出現；而更歡喜的，是曾經做過工人，現在爲人生繁榮之歌人的你，是這部作品的偉大的作家。」

母，是一部全世界工人所愛好的作品。

列寧對母的意義估量得非常高，他批評母說：「這是一本重要的書。許多工人，無意識地自發地參加勞動運動，現在他們讀着母，感到爲自己的巨大的利益。這是一本非常合時代需要的書。」

十二月黨人，曾經在普式庚的詩中學習。

十九世紀的六七十年代，革命民主主義運動與地主布爾喬政權戰鬥迫切的時代，乞奴雪夫斯基，涅克拉索夫的作品，號召人們去參加戰鬥。教人以剖解生活。

普列哈索夫在涅克拉索夫論中說：

「涅克拉索夫用他的詩喚醒同時代先鋒的青年們的進步的傾向，爲着證實這件事，在這裏我可以從個人生活中引用一段回憶：

「那時我是陸軍幼年學校的低級生，有一天喫過午飯，我們有好幾個人聚在一起讀涅克拉索夫，正快要把鐵路讀完，聽見了號聲，我們馬上撥了。我把書放好，腦中帶着詩中強烈的印象，到軍械庫去領槍。我們正將排隊的時候，有一個叫S的同學，走到我身邊，手中把槍緊緊握着，低聲對我說：『這槍要是我的，我便爲俄羅斯民衆去戰爭。』說這句秘密話的時候，離開那個兇狠的隊長只有幾步遠，我還很清楚地記着。」

無論什麼藝術作品，都有作用於讀者，在讀者的行爲中發生影響，我在上面舉的是進步作品的例子；擁護榨取階層的利益，表現反動思想的作品，也一樣有它的作用。葉寧寫的詩，給意志

① 一八二五年俄國急進資本主義化貴族分子反對沙皇政權的黨。

薄弱的青年層的有害的影響，便是一例。蒲寧，安特萊夫，庫卜林等——貴族作家布爾喬作家——在一九〇五年革命失敗後所寫的作品，也和此起同樣的作用；他們在那些作品中，和高爾基的母恰巧相反，向革命家放冷箭。

### 藝術典型的意義

我們一方面及慮到甚至貴族階層，布爾喬泥中最優秀的作家，也有着意識的不可避免的階層限制性，同時我們也不可忘記，大作家所寫的，概括了曾經有社會現象之一重要意義的方面之諸典型，是有巨大的認識上的價值與教育上的價值的。借用具有生活，行為，情感，思想之一切特徵的，活潑明確的形態，一切人間的諸關係，都用明瞭的藝術形式，反映在這些典型之中。

莎士比亞，西萬提斯，歌德等人的那些典型，普式庚，果戈理，譚察洛夫，契訶夫諸人的那些典型，同我們在學校裏學習的科學，理論一樣，在瞭解人生，批評人生的時候是必要的。

讀馬克思，恩格斯的著作，我們可以相信，他們愛好藝術文學，而且很深的理解，常常利用它的形象，指示社會生活各種現象的特徵。馬克思從原文中熟悉希臘悲劇作家，莎士比亞，巴爾札克等人的作品，常常閱讀；他讚賞這班作家所創造的偉大的形象；如他稱讚波洛美修士①是為

人類戰鬥的戰士的形象；又在解釋政治經濟學的問題時，利用了莎士比亞所創造的形象。恩格斯在他的批評，經濟論文，歷史論文中，常常依據藝術形象，引用藝術文學。

列寧也嘗依據屠格涅夫，薩爾蒂柯夫，屈契特林，烏思潘司等人的著作。他在指示政黨的特徵及分析經濟學的問題時，利用了這些作家的形象。

這種事是為什麼發生的呢？工人階層的領袖們為什麼常常着眼於世界文學的作品呢？這是因為世界文學的作品，是真實的生活過程之概括，是深深浸透於社會生活及人類心理的一切法則中的。

偉大的形象，在創造者的作家身死以後，還永遠活着，幫助我們去瞭解我們的生活，我們周圍的人，周圍的世界。

奴隸社會，封建社會，資本主義社會的歷史，是種種階層的戰爭。這個歷史，知道許多英雄，貢獻他們的全生命於謀社會幸福的戰爭，創造及勞動中。這種英雄的形象，不單在當時有意義，即對於後世，也是有意義的。

①希臘神話中的神，從天上盜火給人類，觸怒最高之神宙斯，被縛于山巖上，後被英雄赫克雷斯所救。

描寫利己主義者的私有慾，愚魯無知，意識的欺騙，敵對人類，謀害人類的一切東西，對我們也同樣需要，給我們力量去瞭解人生，完成巨大的教育的任務。舊的殘餘，在人們的意識中還沒有完全掃清，我們必須深刻地瞭解人生，成爲一個全般發達的人。在這個題目上，擔任重大腳色的，便是對於世界文學，及其所產生之形象的知識。

原  
书  
空  
白  
页

## 第二篇 主題與結構

### 第一章 主題

作家是爲了從自己的見地寫藝術的情景，寫某種生活現象而研究人生的。作家所選擇，所描寫的生活現象，叫做作品的**主題**。主題，並非單純以其自身爲描寫的客體；主題是作家從人生中所選取，借了形象以提示於讀者的。

#### 主題的階層性

屬於各別階層的作家們，爲了藝術的描寫，是選取各別的生活現象的。

所以貴族詩人捷佳文詩中的主題，便是沙皇軍隊的勝利，豐饒的地主農村生活。十八世紀末十九世紀初保守的貴族作家加拉姆真貧女黎莎中，寫的有農民；但他在農民生活中看見什麼呢？他既沒有看見農民階層辛苦工作。也沒有看見地主的剝削，他用了顯明粉飾的情調，描寫黎莎賣花，黎莎和她母親的生活。加拉姆真的注意在這裏並非對向農民之生活與勞動，而是對向感性的世界



與戀愛的經歷之上；而且這種經歷也完全粉飾過的；黎莎不像一個農家的姑娘，倒有點像喬裝的閨秀。

後來，自由主義貴族階層的作家屠格涅夫，也在獵人日記中寫農民階層。他對於這個主題的注意點，是受有下列的限制，那時拘束先進地主經濟的發展，帶有農民革命之危機的農奴制度，廢除的問題已上了日程。屠格涅夫寫農民階層較加拉姆真正確，但他的農民，幾乎從不在其勞働生活中出現。他常常寫服務於貴族府第的農民，不大寫耕種的農民；就是寫他們（如村吏中的托伯萊夫，紅水中的佛拉司）的時候，也總是採取他們離開勞動生活的場面。加拉姆真，屠格涅夫，都常常採取貴族生活的主题。

普列哈諾夫在涅克拉索夫論中，關於此點說得對：

「從來的社會的時代的詩與文學，在我國特別是上流貴族階的詩。……歐格尼·奧涅庚是什麼人？是穿哈羅特式外氈的，有教養的俄國貴族。匹邱林是什麼人？也是同樣穿外氈的貴族所不同的只是外氈的裁縫法。屠格涅夫的各種「貴族之窩」<sup>①</sup>的主人公們，是什麼人？戰爭與和平

① 屠格涅夫有小說名貴族之窩（中譯貴族之家），此處借用其義。

或安娜·加萊尼娜的登場人物——克拉庚，波爾孔斯基，倍時霍夫，樂士托夫①，烏龍斯基，奧勃龍斯基，萊文②家的人們，是什麼人？這些人，都是我國純粹的貴族。……在屠格涅夫的獵人日記中，以相當大的地位給予民衆——農民；但在我國「社會」精神發展上擔任了巨大的，有益的任務的屠格涅夫的才能，獵人日記並未顯其特徵，也未決定其藝術作品的內容。獵人日記並沒有妨礙屠格涅夫，去成爲一個普式庚，雷芒托夫，托爾斯泰（在轉變於家長制農民階層立場以前的）那樣的，「貴族之窩」的風俗誌家，「貴族之窩」的居民們之精神生活說明者。——普列哈諾夫又在果戈理論中說：「在果戈理，決不似托爾斯泰或屠格涅夫那樣，帶着魅力地描寫「貴族之窩」；但果戈理縱令狠狠地鞭打了梭巴凱維支，羅士特留夫③，瑪尼羅夫等人，可是對於梭里方，彼得爾西加，米夏老頭④及其他被壓迫層代表人物，也不大感得興趣。」

①以上四人皆戰爭與和平中的人物。

②以上三人，皆安娜·加萊尼娜中的人物。

③死魂靈中的人物。

④以上三人，均死魂靈中人物。

在沃史特洛夫斯基等布爾喬作家的作品中，是特別從商人生活中採取主題的。他們有時也寫貴族，但決不用帶魅力的情調。不過僅看了以上所述，以為作家只是寫自己階層，那是不對的。不，作家對其現在，過去的社會生活，都能夠寫；他從那些生活中，採取他所需要的現象。

普列哈諾夫如上所述地指出了貴族作家的特徵之後，又說：「當我們看涅克拉索夫時，却可以看見完全不同的東西。他的最有名的作品，便是描寫民衆的悲慘生活的。這些作品對貴族之寫，投射了純然不是魅力的光。」事實上我們可以看見，涅克拉索夫，乞奴雪夫斯基，薩爾蒂柯夫，烏契特林，烏思潘斯基，是選取完全不同的主題的。對封建農奴制度，官僚階層，地主，自由主義的空談人物的暴露的描寫，對農民階層的壓迫，它的窮狀，都市貧民的生活情狀——這種主題，吸引了這一陣線中的作家。

普洛階層——這一新階層的文學——特別是十月<sup>①</sup>以後發展的文學，又帶來了新的主題。高爾基的母，李倍金斯基的一週間，法捷耶夫的毀滅，綏拉斐摩維支的鐵流，葛拉鐵柯夫的士敏土，富爾馬諾夫的却派也夫，蕭洛霍夫的被開墾的處女地，潘菲洛夫的蒲魯斯基——這些作品，

①指一九一七年十月革命

描寫着勞動大眾的生活與新社會建設的鬥爭。

### 主題與思想內容

主題這個概念，有更表面的，以及更深奧的內在的意義。普通，我們講作品主題時，心中是存着作品中所描寫的現象之範圍。在以上引用的那些例子裏，確是只注意到問題之這一方面。如法捷耶夫的毀滅，它的主題可以說是市民戰爭。把規定再進一步，便可以補充說，這是東方的市民戰爭，這小說中描寫着想衝破敵人包圍的游擊部隊。又如李信金斯基一週間的主題，可說是反革命時期中，某一內地城市的共產黨員的顛覆。我們這樣說時，可以把作品中反映的生活現象，有時更籠統，有時更詳細的說明。但僅僅這點，還不夠充分；無論何種生活現象，都是複雜的。我們可以從種種各別的方面，去接近生活現象。作家寫某一社會的，歷史的環境，某一事件，在這中間必然表示某一一定的方面。所以我們講到作品的主题，不單可以把它作為比較深奧的意義所選擇，所描寫的生活現象之單純的結合，也可以作為在這些生活現象中，作家所認為最重要的諸方面之結合。於是，講到綏拉斐羅維支的鐵流時，僅說它的主题是想逃出富農制裁的貧農隊伍，是不夠的。鐵流的更深奧的主题，是描寫本為半無政府主義的農民大眾，從自己的經驗，知道能夠保護他們的，只有新政權；以及描寫這大眾向結合於組織的全體，

逐漸成爲強固的力的進行的情景。

上面已經說過，作家對於某一生活，對於某一材料的簡單的關心，是受作者階層任務所限制的。但我們如果闡明主題構造中重要的根本的部分，便可以因此更深刻地闡明這作品的階層的思想內容。

藝術家是由於描寫其中表現着一定生活法則的個別事實，個別事件，以表現某一一般的思想的。藝術家認哪一方面爲最重要，這是根據於他如何瞭解其所寫的生活現象，以及從如何觀點觀察生活現象中的根本點與決定點的。

## 第一章 幽默與諷刺

作家完成主題，總是把它映照在一定的光中——便是同情，嘲笑，暴露。在這種完成及映照主題的可能的方法中，現在我們來攷察兩種方法，即現象之幽默的描寫與諷刺的描寫。

幽默是滑稽的變種。以果戈理的舊式的地主爲例：果戈理很可笑地描寫阿非那西·伊萬諾維奇與普里合里亞·伊萬諾夫娜的生活，起人忍俊不禁。普里合里亞·伊萬諾夫娜完全埋頭在一切醜品，食品之中；她的屋子像化學實驗室。他們兩個最愛喫東西，不單白天，連晚上也喫。

有時阿非那西·伊萬諾維奇，在屋子裏踱着，還罵着呻吟。那時普里合里亞·伊萬諾夫娜就問：「你哼唧什麼，阿非那西·伊萬諾維奇？」

「天知道它，普里合里亞·伊萬諾夫娜？肚子似乎有點痛，」阿非那西·伊萬諾維奇說。

「那麼，你吃點什麼東西不好麼，阿非那西·伊萬諾維奇？」

「我不知道那樣好不好，普里合里亞·伊萬諾維奇？可是喫什麼呢？」

這段對話寫到丫頭到食廚中去找食物爲止，於是阿非那西·伊萬諾維奇便喫了些什麼。

在這種場面中，將阿非那西·伊萬諾維奇與普里合里亞·伊萬諾夫娜寫得很滑稽。但這笑，是天真的，結合着對於描寫的人物的同情，果戈理這樣寫了這個短篇的開場白：「過去時代中這種地主，我還有兩個不能忘記的人，可憐，他們現在已不在世了……」果戈理又講到他們的寬洪大量，幾次稱之爲「好婆婆！」「一對善心的老老！」作者以滑稽的形式描寫人，同時又賦予同情時，便是幽默。

諷刺便不同。當作者嘲笑某一生活現象，或對之感覺憤怒而加以指摘時——諷刺便產生了。在幽默時，作者一方面雖作幽默的描寫，實際是對所描寫的對象抱着同情，而在諷刺時，則作者一方作諷刺的描寫，同時爲着反對這人生中所描寫的方面，欲加以剷除而戰鬥的。

諷刺有對他階層的，又有對自己階層的。在後者的時候，作者便與自己階層的生活或意識中某一現象戰爭；因爲這種現象，是對階層有害，不適合階層的利益與任務，曾經妨礙了階層之強化與發展的。在方徽眞的青年者中，我們見到這種諷刺；他批評內地貴族階層之粗暴與愚蠢，並不是因爲與所有的農奴制抗爭，而是因爲希望貴族階層變得更加文明些。他的諷刺也不是針對農

奴制的基礎，而是針對其缺陷的。果戈理在巡按使及死魂靈中，攻擊官吏與地主的環境，却並不全體地與農奴制作戰；甚且他還想將農奴制強化，為道德上矯正官僚與地主而作戰。但果戈理雖向這種目的前進，很廣泛，明瞭，正確地描寫了地主俄羅斯之腐敗情形，然後這些情形所得的結果，却跟果戈理所希望的完全不同；很明白的，光是在道德上完成地主，官僚，並無所補，問題乃在於整個制度的根本的破壞。

涅克拉索夫，薩爾蒂柯夫·烏契特林等進步的民主主義作家，已把他們的諷刺，有意識地針對農奴制。批評家沃里明斯基，對薩爾蒂柯夫·烏契特林的諷刺，下了這樣的批評：「因為烏契特林經常徹底地努力糾彈一切的不正，結果不單反對了專制的官僚制度，同時也到達於否認了布爾喬亞自由主義的制度。」烏契特林為了未來的理想，針對着一切迫害者，剝削者，神聖的布爾喬亞的財產積蓄與掠奪的英雄們！放射其嘲笑和火焰似的情愫。」

以一個田奴怎樣餵養了兩個衙吏為例：這篇用寓言體所寫的作品中，薩爾蒂柯夫·烏契特林尖刻地諷刺統治者的寄生主義。有兩個官僚走到一個荒島上，因一向靠別人的金錢與勞力舒服慣了，愈加感到自己的毫無能力。他們餓得發昏了。



『人類的營養品原來是飛在天空，遊在水裏，長在樹上的，誰想得到呵，老爺！』

『說真話，』另一個衙吏搭訕着。『從前我以為我們的早餐來到世上就和擺在桌上的一樣呢。』

『從那裏我們全料不到如果我們想吃一隻雞，還得先捉住它，宰了它，拔下羽毛來，然後烤它。可是那是怎樣動手呢？』

『對呀，怎樣動手呢？』另一個衙吏重複着。

衙吏快餓死時，有一個想起去找一個田奴來。

『有了！』一個衙吏高興地嚷。『老爺，你看這個樣子怎麼樣？你看咱們找一個田奴如何？』

『一個田奴，我的老爺！什麼樣的田奴呢？』

『是呀，一個平常的田奴呀！像一般田奴一樣的。他一定馬上給我們早餐來。他也一定為我們捉雞，捕魚吃。』

『噯，一個田奴！可是這裏假如沒有田奴，咱們上哪裏去找呀？』

『這裏沒有田奴？到處都有田奴的，我們只要去尋獵就有。』定有個田奴藏在這裏逃避作活。』

衙吏們找到了田奴，於是田奴便來養他們，他們又想起彼得堡來，心裏發悶，田奴又把他們

送去。在這裏，勃契特林借譬喻的形式，攻擊統治者榨取農民，以及其無賴，懶惰與寄生主義。他在別的作品中，又諷刺地描寫富農捷諾夫，拉上伐葉夫，嘲笑口頭講「博愛」，而無力參加積極戰爭的自由主義者（如理想主義的鯉魚）。

因為書報檢查嚴厲壓迫，薩爾蒂柯夫·勃契特林不得不借用譬喻暗示的語法，他自稱這種刺的言語，為「伊索伯語」①。

① 伊索伯是希臘奴隸社會中一個奴隸，作了許多寓言。這裏借用「伊索伯」一語，意即用隱喻的形象與隱蔽的暗示，譬喻地作揭露的言語。

## 第二章 人的形象——典型

文藝作品中，特別描寫人與人之間的各種關係。在第一篇中已經說過：作家，不單爲人攝影，而是描寫概括與典型——即包含人類各集團之特徵的形象。因此，在奧勃洛摩夫的形象中，便表現着地主們的不勞而得的麵包所產生的懶惰，無聊，不振作的概括。但是，龔察洛夫所描寫的，不單是不活動的，無聊的地主環境中許多代表人物所共有的特徵；他所描寫的，乃是一身兼備這些特徵，而且表現得特別顯明的個別的人。

**作爲個性的形象** 每個形象，都是具有其心理特殊性的某一個性。實際這個人的方面，並非在一切形象中，同樣闡明着的，這在上面已經講過了（第一篇），有一種失了豐富的個人的色彩的，近於圖式的形象；但在現實主義的文學之優越的作品中，却描寫着富有個人色差的的人物。普式庚，果戈理，雷芒托夫，龔察洛夫，屠格涅夫，托爾斯泰，契訶夫，高爾基的作品中，有着按照其活的特殊性，與其心理生活的複雜性之本相而描寫的人物的完善的博物館。一個大作家，

只描寫某一社會環境，某一家族，就能夠表現豐富的個人的特殊性。我們只消想想果戈理死魂靈中所描寫的許多地主典型，托爾斯泰戰爭與和平中樂士托夫的家族。

研究藝術文學的時候，不可忘記典型中這個人的方面。事實上，這個人的方面，是使典型生動，吸引我們，使我們同情的；而且是使文學成爲人生的學校，使作家成爲「精神的技師」的。

但當我們批評過去大作家所創造的形象之這種健全性，藝術的明瞭性，個人的特徵等，及向此學習的時候，必須能夠看出作家選擇及描寫生活現象時所處的階層觀點；而且必須解釋明白，他爲什麼特別將怎樣的形象提示出來？以及從怎樣的方面把它提示出來？

### 描寫對象的選擇

作家可以描寫最多種多樣的社會層的代表者。但一個作家對某一社會環境具有關心，不是單純的偶然的結果。講主題時已經指出，描寫對象的選擇，是由作者的階層立場與階層利害來決定的。作家所考察的，是他認爲特別重要，特別有興味，而且在作家心中產生肯定或否定態度的一個社會集團的代表者。也有根據作家立場的變化，社會形勢的變化，在其形象的範圍中，在從事創作之間發生變化的。如普式庚創作活動的晚年，對各種「無聊人物」——

內地地主們（倍而金），官僚們（青銅的騎士的歐美格尼，驛長小說中的驛長）的關心濃烈起來。這可以用普式庚社會政治立場的前進來說明；亦即可以由對貴族階層經濟窮困的意識，以及在新的社會經濟條件中尋求基礎的需要來說明的。托爾斯泰，當他轉移到家長制農民階層的立場時，聯帶地形象的範圍也生變化；上流貴族階級的代表者，在他的作品不露面了，農民層的形象，比以前寫得更廣泛更多種多樣了。在這裏我們可以看出，形象選擇的本身，是受合法則地限制的。

### 形象的呼應，形象的思想內容

除了作家從怎樣的環境中採取自己的形象這個問題之外，還有一個重要的問題，他從如何的方面，示現自己所採取的形象？作家借典型以概括及統一大許多人物中本質的及特質的分子，這一個上面已經說過了。但也有同一社會環境的代表者，却以不同的方面吸引作家的注意。——作家對於本質的及特質的分子，可以作種種的理解。作家有時肯定地，有時否定地，把形象作種種的呼應，把某一方面提出，把別一方面藏起；而在自己的描寫上，加上不同的意義。古詞德先生，哈姆雷特，——都是表現封建制度與封建世界觀之崩潰的天才的形象；但此中却示現着這崩潰的各種相。其一，把世界化為幻覺，描寫和現實生活衝突而陷於滑稽立場的半癡斷的狂熱；其一，則描寫破壞行動之可能性的腐蝕性的疑惑。⊙

從俄國文學中取例：階層陣線不同的作家，其描寫地主，布爾喬，工人，亦完全不同。普式庚的奧涅庚中描寫地主環境的許多代表人物，並不把他們完全否定。泰蒂娜在普式庚是極其肯定的形象；他的父母，雖然寫得有點滑稽的特徵，但這却是輕鬆的嘲弄，不是尖利的諷刺。普式庚雖然很嚴厲的批評歐格尼·奧涅庚，非難他的許多缺點。但並不把他寫成一個惡地主。「他是僻鄉中一個孤獨的賢人，用極輕的人頭稅，代替了向來勞役（農民爲地主所盡的義務勞動）的重荷。杜勃洛夫斯基中，杜勃洛夫斯基父子兩人，和大貴族的代表人物，殘酷專制的特洛耶枯洛夫夫對照，描寫得極爲肯定。屠格涅夫的作品中，雖有殘酷的地主形象（如倍諾底金），但他所寫地主階層大部分的代表人物，是具有種種細微的經驗的優秀人物。托爾斯泰戰爭與和平中的樂士托夫家的家族，寫得非常肯定；他們家族生活的一切波折，在鄉間的生活，行獵，都寫得融融洩洩；對於農奴的關係，只是偶然提及，而且是肯定地描寫的。尼古拉·樂士托夫彈壓農民的騷動，寫得他一點也沒有憤怒，而且騷動這會事，寫成只是農民「愚笨」的緣故。

○前者指吉訶德先生懷戀過去，妄慕游俠，結果變成半瘋子。後者指哈姆雷特，疑感仇人，厭惡現實，失却果決的精神。

觀察洛夫在奧勃洛摩夫中，借奧勃洛摩夫對農奴制批判。

他借奧勃洛摩夫的形象，概括着轉向資本主義企業的過渡期中的人物——懶惰，不活躍，無聊賴，從布爾喬的觀點，寫地主的典型。他寫奧勃洛摩夫，不是一個剝削者，而是一個家長式形態剝削的犧牲品！奧勃洛摩夫自身固有的，倒是親切，善良的性情。

涅克拉索夫，薩爾蒂柯夫·葛契特林等擁護農民利益的作家中，我們可以看見完全不同的東西。

他們是和立足於地主支配上的社會制度本身戰鬥的。地主階層代表人物的親密的生活之個人波折，悲哀，歡喜，這些東西並不令他們感覺興味。他們是從地主與農民關係的方面去採取地主的形象，與虐待農民，把農民的「靈魂」據為私有，愚弄農民的權力戰鬥的。薩爾蒂柯夫·葛契特林，涅克拉索夫實際是提出了這些方面，創造地主典型的。

長詩俄羅斯誰個舒服中，寫了地主典型迦美里拉·阿法那西維支·奧波爾忒·奧波爾杜耶夫（這名字便表示了的特徵）○。這位地主過着自由自在的生活，他說：

○俄文奧波爾忒有圓通自在之意。

於是乎我們，

過得滿窩心，

而且知道尊敬。

不單俄國的人，

連俄國的自然，

也聽我們命令。

你被團團圍繞住，

獨自一個，像天上太陽，

你的親切的村坊，

你的整片的林場，

四周——你的——田莊……

以後又說：

有時飛去像一只鷹，

地主胸頭抽一口氣，

第二篇 主題與結構



颯風又輕輕。

於是精神轉移

到貴族的時代，

老俄羅斯的太平社會。

誰也沒有不平。

當心——心里不平的人，

懲罰——心裏不平的人。

法律——隨我的便，

富農——我的腹心，

鞭打得火花爆迸，

鞭打得樹葉紛紛，

鞭打得頭眩眼昏……

再取市民階級的形象來致察。沃史特洛夫斯基對商人環境中固有的粗暴，野蠻，頑固加以批評，同時又想表示在這里，依然保存着家長制度，鞏固的道德原理，敏銳的理智與良心（劉平·托

爾諾夫，米卻）。布爾喬的代表者龔察洛夫，寫了結合着優越的精力，創意性，廣泛的教養的薛安茲那種理想的布爾喬形象。他描寫薛安茲，並不把他作爲一個榨取者，他寫他是一個活動的，有意志的，同時具有精細深刻的感情的人。至於這個形象，是虛構的，過於無生命的形象，則在上面已經說過了。

將俄羅斯的布爾喬尼，描寫得與此不同，而比此遠爲接近真實的，是烏思潘司基，或薩爾蒂柯夫·昂契特林。

六十年代與七十年代<sup>①</sup>，即農民革命擁護者的陣線，與地主，布爾喬尼的陣線戰鬥激烈的時代，新的階層的民主主義知識分子代表人物的形象（屠格涅夫的父與子，乞奴雪夫斯基的何爲，龔察洛夫的懸崖之類），引起了這兩個集團的作家的注意。但不同階層的作家，用不同的態度描寫這些形象，又在形象中加上不同的思想內容。

以伯札洛夫<sup>②</sup>的形象爲例。屠格涅夫借了這個形象，正確地描寫了「新人」（雜階層知識分子）  
<sup>①</sup>指一八五一年到一八七〇年之間。

<sup>②</sup>父與子中的人物。

的代表人物，被人這樣稱呼）的許多特徵。強調的民主主義，對「貴族」的敵意，判斷的獨立性，對自然科學的關心，有意志的性格，對實際行動的傾向，對空談的厭惡，——凡此一切，都是根據科學方法，努力改造環境，在人生中開闢自己道路的新勞動知識分子的典型的特徵。而且我們必須指出，無論在外表上，以及在感情，思想，行為上，伯札洛夫都是被生動明瞭地用着優越的藝術力量描寫的。

但是在伯札洛夫的形象中，因屠格涅夫階層立場的限制，也有顯著的現實歪曲。

現在把伯札洛夫形象的幾個特徵，和實際情形及乞奴雪夫斯基的形象來比較一下。

第一，伯札洛夫是否定者；但民主主義革命者，不單是否定者，他們在經濟領域，在政府領域，以及個人關係的領域上，是抱有積極理想的。而且伯札洛夫所否定的一切，民主主義革命者，實際是不會否定的。伯札洛夫否定藝術；在此引用一段他和巴威爾·彼得洛維支的會話。

「……可是現在不知什麼緣故，僅出現一些化學家，唯物論派的朋友……」

「一個好的化學者，比之無論甚麼的詩人，都有用二十倍。」伯札洛夫打斷了他的話說。

「啊，啊，啊。」巴威爾·彼得洛維支說了；好似要打瞌睡似的，把眉毛略略一抬：「那末，你不承

「認藝術啦？」

「揮錢的藝術，還是醫痔瘡的藝術呢！」伯札洛夫臉上現着嘲弄的微笑，喊了。

在別的地方，伯札洛夫又嘲笑尼古拉·彼得洛維支彈凡·噠鈴采羅。

「你的爸爸多大年紀了？」

「四十四歲。」

伯札洛夫突然狂笑了：

「什麼事好笑呢？」

「你想想吧，一個人活到四十四歲，作了一家之主，還要這麼……在鄉下地方彈采羅！」

伯札洛夫還是不停的笑。

同樣的，伯札洛夫的普式庚觀，現在引用在這裡：

「前天偶然看到，他正在那裏唸普式庚。」這時候伯札洛夫繼續着說：「喂，我請你仔細聽聽，這種書有什麼用處。說實在話他已不是一個孩子了，那種傻頭傻腦的行爲，是該停止的時候了。」

進步的民主主義的思想家——乞奴雪夫斯基，杜勃洛柳波夫，却並不如此否定藝術。乞奴雪

夫斯基何爲中寫進步的民主主義青年的典型，他們快不否定藝術，而且在描寫未來社會及未來時，還賦與藝術以重大的任務。

再看伯札洛夫對女性的態度：

「你那老子的趣味真不壞呀。」

伯札洛夫知道與弗尼契加的事件時，關於尼古拉·彼得洛維支，對亞爾加地這樣說。當他第一次遇見沃琴槎華時，他這樣說她：

「不管她是甚麼樣的人——是一個內地城市的皇后也好，是一個枯克西那式的解放女子也好，總之，她有着一副好久見不到了的出色的肩膀。」

作者寫伯札洛夫對沃琴槎華的戀愛，如此指出了他的特徵：

伯札洛夫對於女性及女性美，雖然是一個非常愛着的人，但是在理想的（照他說便是浪漫的）意義上的愛，照他說，便是無爲，便是不可容許的玩笑。

將這種見解和洛布霍夫，基爾莎諾夫的意見來比較一下。他得絲毫不否認戀愛，並不以爲戀愛只是生理學；他們在女性中發見友人，尊敬女性的人格。

最後，看看伯札洛夫的利己主義

例如他對亞爾加地這樣說：

「……你今天走過村長斐里普的房子時，曾經說吧：『這所房子潔白可愛呀。如果每個莊稼漢都有這樣的房子住，那時俄羅斯纔走到成功之路，我們一定要幫助它成功』……可是我對於這些什麼斐里普，西多爾等等莊稼漢最討厭也沒有。爲了這班傢伙，我必得要勉強出力，可是他們對我，却謝也不謝一聲……就使說聲謝謝，又有什麼用處呢？哼，你們將來住在潔白的屋子里，可是那時候我們的身子上已長出牛鬍鬚來了——此外還有什麼呢？」

何爲的登場人物，也說到利己主義，但他却完全用不同的意義來解釋。

在他們看來，利己主義和社會利益是不一致的。對於他們，對個人幸福的旨趣，是豫想對一般幸福的旨趣的；因爲人類個性全面的發展，只有在組織於合理根據上的社會中纔可能。

從這種對立中，即可知道屠格涅夫與乞奴雪夫斯基是不同地描寫着「新人」形象的。

從伯札洛夫的見解判斷起來，他不是進步民主主義青年之典型的描寫。他近似以小布爾喬亞進步主義者庇沙萊夫爲代表的一派「新人」。

但這個形象是屠格涅夫想出來的，讀者却把他容納作進步民主主義全線的概括了。

屠格涅夫每把進步的民主主義的世界觀，看做「虛無主義」與露骨的否定；他又把進步的民主主義的許多特徵，用庇沙萊夫式的急進主義來掉換了；在這些地方，正表現着屠格涅夫階層的局限性，及他對他所寫「新人」的誤解。

他對「新人」的態度，似乎是二重的；他曾重這些「新人」，承認他們的力量與重要性，但作為全體却表示着否定，表示着他們的理想的無力。

契察洛夫是懸崖中借馬爾克·伏洛夫更辛辣地寫進步的民主主義青年，完全寫成戲劇化。托爾斯泰在感化的家族中，也作着同樣的描寫。

乞奴雪夫斯基却完全不同的，借拉甫謬托夫，洛布霍夫，基爾莎諾夫（何爲）以描寫進步的民主主義的代表者。

工人階層的藝術家，帶來了新的典型，及描寫所典型的新的手法。普洛文學中有許多社會主義戰士的典型。高爾基母中的尼洛芙娜，伯惠爾·烏拉索夫，法捷耶夫毀滅中的萊文生，梭拉菲摩維支織流中的郭如鶴之類，便是，我們還沒有像偉大的古典作家們形象中那樣藝術地明瞭的，

而且藝術的概括的「公謨尼斯忒」，青年團員，集團農場前衛分子之類的典型。但蘇聯文學還年輕，而且正在工作着，創造着這種典型。普洛文學中也有他階層布爾喬尼，農民，小布爾喬尼分子代表人物的典型。高爾基造了一個布爾喬尼典型的博物院（例如福馬·歌捷耶夫中的馬雅庚，敵人中的史克洛波多夫，亞爾泰謨夫家事業中的代表人物等等），高爾基寫這些形象，對使人殘廢，使人的生活畸形的現代社會「私有者的卑劣」，很嚴厲地作了批判。高爾基及其他普洛作家，一方寫人的形象，一方指示這些形象為階層的代表者，把他們的社會行動放在正面，由這些行動以估量人物。

### 形象的集合

我們研究某一作品的形象時，必須不作爲互相分離而作爲互相關聯的東西以提出。作者選擇現實生活材料的某一方面，將形象作種種呼應以示現，使之與其他對立，由此賦與形象以一定的思想意義。最有意義的，是形象的對立。所以普式庚在奧涅庚中加以批判的，不是對貴族之一定階層的基礎，而是對表面的，模倣的地方。而以近於國民的基礎，且於家長制的道德原理忠實的泰蒂娜（泰蒂娜有一顆俄羅斯的心，而她自己却不明明），與這個形象對立。果戈理借潑留希金，瑪尼羅夫，梭巴凱維支等形象，對他認爲妨害農民社會之調協與發展的



道德上，心理上的缺點，加以批判；而以理想的地主康斯坦丁格羅，寬大的租地人摩拉紹夫<sup>①</sup>與這些形象對立。乞奴雪夫斯基在何爲中，把一羣服從舊習而生活的人，與「新人」（洛布霍夫，基爾莎諾夫，拉甫廖多夫，佛嫩·保美洛芙娜）對立。借了這樣的對立，展示作者心理的意圖，展示作者所否定的是生活中如何的方面，所肯定的又是如何的方面。有時這種對立，如父與子的伯札洛夫與巴威爾·彼得洛維支·基爾莎諾夫，集中在兩個基本人物中。父與子的其他人物，是補充及發展「父」方的世界情形的。亞爾加地開頭中意了伯札洛夫，但這只是表面的關心；伯札洛夫和沃琴梯華之間所發生的接近，結果也歸崩壞。在作品的根本對立之外，也可以在某一羣人物的內部中，有補充的對立。如一週間中，「公談尼斯忒」的陣線，和反革命的陣線相對立；而「公談尼斯忒」的集團，實地上也並不完全一律。

一切作品中，並不一定都有人物集團或個別人物的對立。

形象不僅互相對照，也有互相並行，互相補充的。何爲中洛布霍夫，基爾莎諾夫等人，幾乎互相重複；拉甫廖多夫等形象，是他們的補充。拉甫廖多夫是乞奴雪夫斯基所寫新人之最高的理

①死魂靈第二部人物。

想的代表。

普通所謂作品中形象的集合，總是極複雜極多種多樣的。

## 第四章 肖像。性格描寫。體驗描寫。人物說

### 白。間接的特性描寫。

作家是描寫人，而且最形形色色地表現人的。他描寫人物的外貌，體驗，行爲，狀況，傳達人物的言語。上文已經說過，作家是依據於自己的階層，創造形象，典型，提示他所寫社會環境之某個一定的方面。而且形象的個別的部分（細節），是由作家從認爲必要的方面，取認爲必要的形式，爲解釋其形式而採取的。

**肖像** 將奧勃洛摩夫的形象作例：奧勃洛摩夫的慵懶，萎靡，不振作，是借了他的外貌，服裝，習慣，思慮之類的描寫而被展示的。這篇小說，開頭便詳細描寫奧勃洛摩夫的外貌（肖像）：

年約二十三歲，不高不低的個子，和氣臉兒。眼睛暗灰色，滿不在乎地望着牆頭和天花板，老在茫然出神。這種出神的模樣，顯出既非熱中，也非發愁的風情。他那滿不在乎的神氣，從臉移向全身的姿勢，一直到襯衣的皺襞中。

有時他那眼色因疲倦和厭悶而顯得陰暗。不過任便怎樣疲倦，怎樣厭悶，那股柔和勁兒總不會在他臉上消逝。還不只臉上，是全身最重要的表情。心頭永遠快快樂樂，在眼睛，微笑，頭和手的每一動作中顯露出來。皮相的冷淡的人，見了奧勃洛摩夫一定會這樣說：「一位好好先生，頭腦簡單得很。」但一個深刻富於同情心的人，仔細把他看够了後，便會發生好感的沉思，帶着笑容從他身邊走開。

伊里亞·伊利契的臉色，非紅非黑，也非十分蒼白。也許可說是一種不大容易分辨的顏色，因為他有一股和半歲不相稱的整勁兒，不知是因運動不夠，還是空氣缺乏的緣故。

從這個例證可以明白，肖像的特徵，是把奧勃洛摩夫的性格，習慣寫得一看便明白（因奧勃洛摩夫靜寂不動的生活，長出他的不能分辨的臉色）。又從服裝的描寫，也可以知道同樣的事（這也是屬於人物肖像中的）。

奧勃洛摩夫的常用服；和他那臉上的平穩的特徵，萎靡不振的身子非常相稱；是波斯料子的室內服，真正東洋式的室內服。這件室內服，對奧勃洛摩夫有不可計算的價值；柔飄飄的，穿在身上毫無感覺，像一個從順的奴隸，一舉一動顛頭調調。奧勃洛摩夫在家裏，從不結領帶，穿背心，他喜歡隨隨便便。他的拖鞋又長，又軟，又寬；他兩腳從床下伸上來，看也不用看，每次都恰巧地套上。

○奧勃洛摩夫的名字。

父與子中也有這樣肖像的例子：

正在這其間，屋子裏走進一個不高不低的紳士，穿着樸素的英國式的「三件頭」，結着流行的整潔的領帶，腳上紋皮的半靴；還是巴爾爾·彼得洛維支·基爾莎諾夫。大概是四十五歲光景，剪短的花白頭髮，像新銀一樣，放着帶黑意的光澤。癩癩性的沒有皺紋的臉，像用精巧的鑿子，輕輕形成的一樣，顯示着清微，端正的輪廓，留着消逝了的驚人的美貌的餘韻。特別美麗的是眼睛很長的，帶黑意的淡色的眼睛。亞爾加地的叔父的臉，非常優美，頗有來歷的樣子，還留着一點青年式的苗條，和離大地而高翔的憧憬之色，這種色彩，大抵的人，一過二十歲就消失了。

伯札洛夫的肖像是這樣的：

「歐格尼·華西里支·伯札洛夫儼然地，帶着雄壯的聲音回答；然後把外套領子翻落，伸出自己的頸子給尼古拉·彼得洛維支看。寬廣的額髮，上平下尖的鼻子，大的碧眼，砂黃色略略下垂的鬚子。這樣安置着的瘦長臉，不在鎮定的微笑中顯着生氣，自信和理智的顏色。」

我們看了這些例子，便可以明白，肖像除了指出登場人物的特徵，同時也表現作者對於登場人物的態度。無論在服裝上（基爾莎諾夫的一樸素的英國式的三件頭，流行的整潔的領帶，紋皮半靴），在面貌描寫上（一方面是一樣放光的頭髮，非常端正的臉，美麗的黑眼，別一方面則黃

鬚，碧眼，長而醜的臉），在風度上（巴威爾的高尚的品格，柏札洛夫的沒有骨氣），都表現着華貴族和雜階層出身之民主主義者的對立。

我在此所引用的拔萃，都是優秀的肖像作品；作者賦與了許多特徵，比較詳細地畫出了人物的外貌。作者總是漸次地描寫着人物的行動，體驗，而畫出各個肖像的特徵。特別鋪敘的肖像，和順筆提及的個別肖像之間，有許多變化。在上面引用的例中，奧勃洛摩夫的肖像非常詳細，佔據許多地位；而柏札洛夫的肖像，遠為簡單，只是順手拈來而已。

肖像這一個術語，其本身對立着繪畫的肖像與文學的肖像。實際有許多文學的肖像，非常明瞭，詳細得歷歷如在目前，使人聯想到「像畫出一樣」的人。但文學的肖像與繪畫的肖像之間，有本質的不同；作家不限於視覺的印象（他也能描寫主人的聲和發音）。作家傳達在人間所受之印象，是利用比較和譬喻的。

繪畫的肖像是靜的，靜的；而作家則能描畫行動，運動的人。母中寫查抄家宅時憲兵軍官的模樣：

「你不是正在等他麼？」說這話的，是一個長着鼻的疏疏落落的口髯的，高瘦的軍官。……他很快的

把書抓起，展開白嫩的手指翻滾，抖着，然後又很熟手地把手頭一動，丟在身旁。……母親聽着那女性的喉管，望着他那跳動的蒼黃的臉，在他的身上感到了一種老那式的睡人不起的，無情的仇敵。

繪畫上的肖像，是用眼睛看的。但讀文藝作品時，必須想像。單純地堆積一些個別的特徵，不能充分驅使我們的想像。作家在文藝作品中，必須寫出對於提出的形象為特質的，明瞭而生動的細節。

### 概括的性格描寫

作者除了寫外貌的，外部的肖像，有時還寫一種可以名為內面的肖像；特性描寫，或登場人物心理特性的簡單敘述：如奧涅庚中連斯基，泰蒂娜的詳細的性格描寫。

例如父與子中沃琴樺華的性格描寫，便是這樣：

安娜·綏格夫娜①是一個很特別的女子，沒有偏見，也沒有熱烈的信仰，對於一切，也不肯讓步，也不想前進一步。許多事情她看得很清楚，有許多事她感得興味，但沒有一件事能使她十分滿意。而且她自已也似乎並不希望有十分的滿足。她的懷疑，既不會安穩到忘却，也不會滋長到劇烈的不安。

①沃琴樺華的名字。

## 體驗的描寫

但人的心理，由於描寫其體驗，而愈益顯現。作者對於人的思想，感情，可以直接描寫，直接解剖。奧涅庚本質的特徵之一，是他一方面瞧不起上流社會，而實際上是上流社會意見的奴隸。此事在他與連斯基決鬥的故事中，特別表現得明白。當奧涅庚接受了連斯基決鬥的要求之後，他的體驗與思慮，如此描寫着：

歐格尼，獨自面對

自己的靈魂，自怨自歎。

當着良心的審裁，

作嚴刻的偵查。許多處

自不得不把自己責備。

第一是昨晚那樣疏忽，

訕笑了怯懦的和善的愛；

還已不應該。第二友人雖不對，

但他是青年還只有十八歲，

理應原諒他。歐格尼

第二篇 主題與結構



從心地把這青年深愛，

是爲了頑固的成見，還是像愛鬧脾氣的小孩，

真不該，學那些人把決鬥當買賣，

一切行動須幹得廉恥和理智兼備。

不該像野獸豎起逆毛，

要顯出人情，實着他

詩人年輕的感情，但而今

時機已去，不再來臨……

「而且」，他想：「這件事情中

又夾了一個攔是非的老兵。

不懷好意的流氓壞蛋，

閑嚼舌，半玩笑，

這種胡說白道原當不得正經；

可是冷笑冷語，討厭的是那些混人……」

這個呀，便叫做輿情！

托爾斯泰在戰爭與和平中，借安特萊公爵表現自覺人間事業之冗忙與無聊的人。托爾斯泰批判資本主義文化，否定全部文化，倡言復歸於自然。托爾斯泰描寫安特萊·波爾孔斯基公爵在沃司鐵爾里茲戰場受傷倒地：

「這是什麼一回事？我快要跌倒了麼？爲什麼我的腳這樣虛飄飄的。」安特萊公爵心里這樣想着，便跌倒了。他想着看法國人和砲兵打仗打得怎樣了；那個紅頭髮的砲兵，被殺了麼？大砲被奪去了麼？還是得了救兵呢？他張開眼來想看看明白；可是，他什麼也沒有看見。在他的頭上，是高的，謙遜的，無限高的天空，除了白雲在天空流動，再也沒有看見別的。「多麼靜寂呀，多麼平靖呀，多麼莊嚴呀，和剛才我騎着馬東奔西逐的，簡直是換了一個世界。」安特萊公爵心裏想：「和剛才那個法國人和砲兵，互相惡狠着臉，搶奪一條大砲的彈藥，是完全不同的。——連這整在高高的，無窮的天空中流動的雲，也不同了。爲什麼我從來沒有看見這個高高的天空？可是我終於見到了，我是多麼幸福呀。對啦，除了這個無限的天空，一切東西都是空的，都是虛偽的。除了這個天空之外，再沒有什麼，也不會有什麼了。除了這個靜寂，這個平靖，再不會有什麼。好，這就好了！」

托爾斯泰是心理描寫的驚人的巨匠。體驗的描寫，常常借了以上所引用的「內心言語」的形

式，在他的作品中佔非常重要的地位。道德的「真實」之探求，與其結果的——心理分析與自我解剖的傾向——托爾斯泰的這種特性，可以用這一點來說明。

心理體驗，也可以從描寫外面的表現——動作，姿態，運動而表現出來。奧涅庚受莎爾納茲基的訪問以後，他的思慮，已在上面引用，關於他接受決鬥書的情形，這樣描寫着：

這是一張寫得很出色的，簡單的決鬥書——(article)。

連斯基用慫恿，冷淡而明白的文句，向友挑戰。

歐格尼一點兒躊躇也沒有，

對着帶還任務而來的使者，一句話也不多，這樣地答應：「任便什麼時候，我都可以。」

在這裏很好的寫出不願使人看出自己有一點猶豫的奧涅庚的自制之力，與上流社會的矜持之風。

歐格尼恰被讓坐在泰涅的

正對面，她比清曉的殘月更慘白，

戰書。

泰蒂娜的愛稱。

比一只被獵人追逐的牝鹿，  
更抖擻得兇，低着眼

不敢向上抬。纏烟在她胸頭繞，使她氣悶

難受。連兩位友人的祝辭

也沒有進她的耳，她，眼淚

盈盈欲墜，可憐她

好似立地便會昏眩倒。

然而意志和理智的力

戰勝了。泰蒂娜祇從齒縫中

輕輕漏出了兩句話，

面對着餐椅，坐著不動。

泰蒂娜的精神體驗——她的興奮，和壓抑這個興奮的意志的努力，主要地都由描寫表現於外  
情形而傳達出來。

## 登場人物的談話

作者不單描寫外貌和體驗，他也傳達登場人物的談話。話對人的用

處，是在表現思想與感情，表現對人生事物之態度，因此文藝作品中人物的話，在形象描寫中擔任重要的腳色，是很明白的了。我們想想奧涅庚對泰蒂娜所說的教訓的話；對於奧涅庚的愛的告白，泰蒂娜的回答；惡魔對泰馬拉說的話，伯札洛夫和巴威爾的辯論；伯札洛夫和亞爾加地。基爾莎諾夫的談話（其中有一些上文已引用過）；在這些話中，很明白地表現着那些人物的性情，思想與情感的構造。

作者可以只把話的內容傳達出來；例如「縣長走到沃琴桂華身邊說飯已經預備好了」。這種話，叫做間接的話。如果用登場人物所用同樣的形式，使用言語時，那便叫做直接的話。直接的話，有對話與獨白。

登場人物的談話，叫做對話。現在引用一段對話，這是奧涅庚和連斯基兩人的談話：

「你畢竟往哪裏去？唉，詩人真無辦法！」

「請原諒，奧涅庚，我回去了。」

「那我也不留你，

不過你每晚晚上在哪裏？」

「在拉林家裏。」

「啊，真怪了……」

沒有對手方，自己對自己的談話，或沉長的，沒有別人來打斷的話，叫做獨白。奧涅庚接到泰蒂娜的信，打算怎樣回答，這時候的話，便是獨白的例子。

除了話的內容之外，又有非常重要的意義的，是話的性質。說話時的某一特殊性——發音，特殊的語法，暗喻，話的構造之類——，是指出人及其社會屬性與心理特徵的。

母中有穿插式的（在某一插話中登場的）登場人物，便是那個酒館老闆倍根錯夫；高爾基用幾筆點出了他的特性，這幾筆寫得非常巧妙，簡直把他像個活人似的現在我們的眼前。

有一天，有一個叫倍根錯夫的漂亮老頭兒——酒館店老闆，在街上叫住了烏拉索華①。他那打着許多皺紋的紅頸子裏，圍着一條黑綢的圍巾，胸頭穿着一件淺藍色的絲絨緊身背心。因為他那尖的油光光的鼻樑上，戴着一副玳瑁邊眼鏡，人家送他一個「骨眼睛」的綽號。

他叫住了烏拉索華，也不聽她回答什麼話，便用乾澀砂啞的嗓子，氣也不透一透地嘮叨着說：「芙拉  
①即母親。

「舊耶·尼洛美娜，怎麼樣？你哥兒怎樣了？還沒有娶媳婦麼？青年人一談到娶媳婦，眼睛便發紅色。早點娶媳婦，做娘的可以早點安心，身體心兒，總得在家裏安定下來。家裏安定下來，便好比蘑菇浸在醋裏。我要做了你，早給他娶媳婦了。近來人心不古，青年人要嚴重監督才行。他們想的是怪念頭，做出來的沒有好事。青年人不上教堂去，又不上熱鬧的地方去玩耍……偷偷兒竊在一塊，在人背後切切喏喏談論。爲什麼要切切喏喏？爲什麼要避開別人？不能在衆人面前，不能在酒館店裏講的，是什麼話呀？這就是所謂秘密！說到秘密呢，我們的神聖教會，也是秘密！可是在人背後談秘密，都是因爲心中存了燈如想頭兒呀！好，再見再見，您老納福！」

他故意瀟着手臂脫下帽子，搖了一搖，不管母親驚愕，揚長而去了。

在這裏，不單傳達了話的內容，同時又寫出了他的話，他的暗示，和培根錯夫的偽君子的本質。

巧妙地傳達登場人物談話的特殊性，在方微真的青年。葛里波葉多夫的聰明諷及沃史特洛夫斯基的戲劇中，也可以見到例子。

### 間接的性格描寫

人物在藝術作品之中，不單由於傳達其固有之某一特性，體驗，行動

而直接地描寫，同時也可以間接描寫。人以無數的線，和周圍的世界相結合，對其世界賦給一定的作用。作家描寫這一作用，由此間接指出作用之源的——即所寫的人的特徵。

周圍的事物對人的關係，在人也特別重要。如果我們從這見地來看伯札洛夫，便可以明白，他所引起的注意，無心的尊敬，部分地跪拜之類的情感，對於他的性格描寫上，是極其本質的。伯札洛夫感歷周圍的事物，但這個對於他的特質與重要性，是多餘的證明。伯札洛夫不單在小說中被直接的描寫，也由於指出亞爾加地·基爾莎諾夫，弗尼契加，沃琴捷華，他的父母，他的追憶者雪德尼可夫與枯克西娜等人對他的關係——這個複雜的方法。間接地被描寫着。

描寫周圍的環境，人們以之作對手。人們把自己的烙印印上去的事物之類，也有別種間接性格描寫的方法。果戈理的死魂靈中有這種間接性格描寫的最好的例。梭巴凱維支，瑪尼羅夫，潑留希金之流，在特質的周圍環境之中，像映在鏡子中一般反映着。在這些地方，每一個細節都有含義。這里不能把指示瑪尼羅夫，梭巴凱維支之特徵的全部細節都引用過來，姑引兩段短的章節。瑪尼羅夫的屋子，這樣描寫着：

『好一間舒適的屋子，乞乞科夫的眼光在房裏打量了一遍，說。這確是有許多很懂人葦的：四壁抹着



半藍半灰的無以名之的顏色；家具是四把椅子，一把靠椅和一張桌子，桌子上有先前說過的夾着書籤的一本書，寫過字的幾張紙，但最引目的是許多煙。煙也各式各樣的放着；有用紙包起來的，有裝在煙盒裏面的，也有簡直就堆在桌上的。兩個窗台上，也各有幾小堆從煙斗裏挖出來的煙灰，因為要排得整齊，好看，很費過一番心計的。這些工作，總令人覺得主人就在藉此消遣着時光。

一堆堆放得整齊，好看的煙，同一地方的夾着書籤的書，半藍半灰的壁紙，在這些東西之中，顯現着一個空虛的，耽於閑暇的幻想的，喜歡「漂亮」的瑪尼羅夫的面目。又關於梭巴凱維支的客室，這樣描寫着：

乞乞科夫坐下了，但又向掛在壁上的圖畫看了一眼。全是等身大的銅板像，真正的英勇脚色，即希臘的將軍們，如密奧理，凱那黎，毛羅可兩達多等，末一個穿着軍服，紅褲子，鼻樑上戴眼鏡。這些英雄們，都是非常壯大的腰身，非常濃厚的鬍子，多看一會，就會令人嚇得身上發生雞皮皺。奇怪的是，在希臘英雄之間，也來了巴格拉穹公，一個瘦小的人，拿一張小旗兒，脚下是一兩尊砲，還嵌在非常之狹的框子裏。其次又是希臘的女英雄：羅塔里那，單是一條腿，就比現在滿掛在這客廳裏的無論那一位闊少的全身還要粗。這家的主人，自己是一個非常健康而且茁壯的人，所以好像也願意把真正健康而且茁壯的人物掛在他那家裏的牆壁上。

接着，再過了一段：

「乞乞科夫又在墨子裏看了一轉，這裏的東西也無不做得笨重，堅牢，什麼都出格的和這家的主人非常相像。客廳角上有一張胖大的寫字桌，四條特別穩重的腿——真是一頭熊。凡有桌子椅子，靠椅——全都帶着一種沈重而不安的性質，每種東西，每把椅子，彷彿都要說：『我也是一個梭巴凱維支，』或者『我也像梭巴凱維支。』」

契訶夫的套中人裏的倍里可夫，我們也可以聯想到

他的陽傘也裝着套子，鏡也裝在灰色羚羊皮做的套子裏。要削鉛筆時，拿出小刀子來，小刀子也是裝着套子的。

## 第五章 本事

高爾基的母中，寫着許多連續的，互有關聯的事件。這部作品從描寫工人街開頭，講到伯惠爾·烏拉索夫父親的故事，其後作者的筆，進展到伯惠爾和他的母親的故事。這故事被詳細地講述着，簡直是一條有許多登場人物的事件的連鎖。這部作品的一切個別部分，其中所寫事件的順序，一切都為了一共同的目的：表現工人的英勇的鬥爭和逐漸新生的母親的面目。

作者爲了描寫人與人之關係，選擇了及組織了事件。又提供了在自己的觀點認爲典型的，而且特質的事件；作者怎樣來組織這個事件，怎樣來把它發展，在這地方，便表現着那位作者對自己所寫生活現象的見解。

表現作品中所寫的，及作者對所寫現象之見解的事件的發展，叫做**本事** (Subject) 或**線索** (Plot)，拿屠格涅夫的父與子爲例：

這部小說從伯札洛夫和亞爾加地·基爾莎諾夫及亞爾加地的父親遇見的場面開始，以後講到

他們在田莊裏的生活。

### 插話

這個故事分別各個事件，場面，以至插話；例如：到田莊時的場面，伯札洛夫的散步，亞爾加地和父親的對話，伯札洛夫和巴威爾·彼得洛維支的對話等，以這次說明亞爾加地父親的家庭關係，巴威爾·彼得洛維支·基爾莎諾夫的過去的生活，性格，及伯札洛夫的性格之類。

凡是尼古拉·彼得洛維支和他的兄弟所認為當然的事，伯札洛夫都一味地加以否定的意見。伯札洛夫在基爾莎諾夫處勾留了幾天，便和亞爾加地一同上城去。作者用滑稽的（喜劇的）的筆，描寫了這城中伯札洛夫的模倣者——雪德尼可夫和枯克西娜。亞爾加地在跳舞會中和女地主沃琴榭華相識，第二天將她介紹給伯札洛夫。三天之後，亞爾加地和伯札洛夫上沃琴榭華的田莊上；以後。有幾個他們在沃琴榭華田莊中生活的插話；最後，戀愛中只見肉慾的否定論者伯札洛夫，對沃琴榭華發生了戀愛。此後，兩個朋友到伯札洛夫父母的地方去；父母非常熱愛他們的兒子，把他當做活寶似的；但一方面，伯札洛夫却不能滿足自己的雙親。又重新上亞爾加地家去。不料在那兒，因他和弗尼契尼接吻，跟巴威爾·彼得洛維支發生了喧嘩。於是巴威爾向伯札洛夫

要求決鬥；伯札洛夫接受了；決鬥的結果，巴威爾·彼得洛維支負傷。一方面伯札洛夫回到父母處去，中途順便訪問沃琴槎華的田莊，而亞爾加地已經先到了。伯札洛夫在自己屋子裏解剖屍體，傳染了屍毒，血液中毒而死。臨死時他差人到沃琴槎華處去，要她來看一看他。這是父子間的梗概，現在把它的本事詳細研究一下：

### 場景，端倪，大團圓，焦點

在這裏我們看見一批人物的關係的變化之故事，現在

再由這小說的最初的篇幅與其後的發展（巴威爾·彼得洛維支對弗尼契加的戀愛，開頭的時候並未顯露）上所呈現的全體，來回顧一下人物間最初的互相關係，那便是這樣的，——尼古拉·彼得洛維支·基爾莎諾夫和他的兄弟巴威爾·彼得洛維支同居。尼古拉·彼得洛維支和弗尼契加相愛，生有一子。他的兄弟又和弗尼契加秘密相愛。像這樣在某一關鍵上所提出的人物間的相互關係，叫做場景（*Situation*）。描寫最初的場景，以及一般地，在其內部進行事件的一切事情，叫做本事的展開。但場景並非不動的，它轉變而為另一場景；例如田莊中出現了亞爾加地和伯札洛夫；伯札洛夫與巴威爾·彼得洛維支發生衝突之類。因此，所謂本事者，是場景的發展，轉換。在這場景的轉換之中，我們可以看出端倪，焦點，結局。事件中有出發點；人們互相衝突，引起

了某種關係；後來這關係又發展開去。爲其後的事件作出發點的事情的伏線，叫做端倪。原來作品中所寫的事件，是發展着，轉換着，經歷種種階段，最後乃得某種解決——即事件的發展達到結局，登場人物或死，或進入於新的關係之中。這種完成作品中所寫事件之進行的，登場人物的結局狀態，叫做大團圓。普通事件的線索，一近向結局，便達到它的最後的緊張，即危機的關鍵，這種關鍵叫做焦點。

父與子的本事，很複雜，它分別爲兩批事件：第一批講伯札洛夫與巴威爾·彼得洛維支，弗尼契加，尼古拉·彼得洛維支的相互關係；第二批事件是伯札洛夫（及亞爾加地）與沃琴榭華的關係。而且這兩批事件，只因伯札洛夫與亞爾加地兩邊都在場，才互相聯繫的。（尼古拉·彼得洛維支，巴威爾·彼得洛維支，弗尼契加，在這小說和沃琴榭華沒有發生關係）。兩批事件中，各有其端倪與焦點。第一批中的端倪，是伯札洛夫到基爾莎諾夫家的田莊，他與基爾莎諾夫家的接近；焦點，在這裏是決鬥的場面。第二批中的端倪，是伯札洛夫與沃琴榭華的接近，焦點是戀愛的告白。而這兩起故事的大團圓，是伯札洛夫的死。

研究藝術作品的本事時，我們必須記住，這是非常之複雜的；而且永遠有它自己的特異性，

不能把來硬嵌在一個公式之中。同時又須記住，本事是示現作者對所寫現象（思想）的解釋與批評的。

小說父與子中所展開的兩批事件，抱有一個目的，要表現伯札洛夫的見解，是沒有力量的。伯札洛夫否定戀愛，自己卻對沃琴榭華發生戀愛；他謾罵決鬥，自己又從事決鬥；屠格涅夫把這伯札洛夫思想的實行上的破綻，作了兩批事件中的焦點。總之，屠格涅夫似乎在借了這小說說：——不要依從伯札洛夫，因為他自己也沒有依從自己。而且屠格涅夫寫伯札洛夫於臨死之際去請沃琴榭華來，更有力地說明伯札洛夫對沃琴榭華的愛，對於他是怎樣的重要。在決鬥的一節中，屠格涅夫告訴我們，伯札洛夫雖不是一個決鬥的擁護者，但由於事件的進行，當決鬥成爲不可避免的時，驕傲心與名譽心，背叛了自己的信仰，而使之投身決鬥，也是可能的。伯札洛夫在決鬥前說：「可是，我不能拒絕。我要是拒絕的話，我會對我揮老拳的……」（伯札洛夫僅這麼想了一下，便覺得悚然失色；他的自尊心好似突然豎立了起來）。」

大團圓完成了作者所要寫的方向。伯札洛夫是堅強的人，但在全篇小說中，他的堅強一次也沒有顯現出來，只在他的悲壯的死中，纔顯出他的堅強的作用。而且伯札洛夫的事業，也是當時

爲新的政治制度，新的人間關係而戰鬥的，實際的，活着的伯札洛夫之類的人之事業，這一點屠格涅夫這樣表現着：——沒有什麼工作，有的只是和行爲衝突的空談。

但屠格涅夫寫着伯札洛夫的經歷和他的死，結束了大團圓，却還不就此擱筆，他又寫了尾聲。

**尾聲** 尾聲是主要本事的補充，是簡短地傳述登場人物的以後的命運。在尾聲中陳述作者的意見，是很普通的。屠格涅夫也簡短地敘述了亞爾加地，沃察，桂華及其他登場人物的下落。這部小說，伯札洛夫父母爲兒子掃墓的描寫，與作者這樣的話煞了尾：——「……他們那些祈禱的眼淚，果真是一點沒有用處的麼？不，雖然藏在這座墳墓中的，是怎樣充滿情慾的罪孽深重的反叛的心，而這墓上所開放的花，却張着純潔的眼，譊然地眺望着人們。這些花說給人們聽的，不單是永遠的安息，不單是「無關心的」自然之偉大的安息；他們也說述着永遠的和解與無限的生命……」最後，屠格涅夫用自己的口，說述了由人物的一切的發展，在小說全體中所證實的話；——伯札洛夫所向之挑戰的「永遠的」理想，是堅固的；伯札洛夫的意見是錯誤的；亞爾加地所走的路是對的。



## 乞奴雪夫斯基「何爲」的本事

把父與子與乞奴雪夫斯基的何爲來比較一下。這部小說，是乞奴雪夫斯基被沙皇政府幽禁在要塞中時所寫的。小說的副題叫「新人的故事」。乞奴雪夫斯基自己便是他們中間的一個，和他們抱同樣的理想，而且深信他們的生活力量。

這小說的結構是維嫩·保美洛夫娜的新家庭關係的故事。維嫩·保美洛夫娜因母親要把她嫁給房東的兒子，從家中逃出。帶她逃走的是維嫩·保美洛夫娜兄弟的同學，一個大學生洛布霍夫。洛布霍夫與保美洛夫娜把自己的家庭生活建立在新的基礎上，這基礎不是以丈夫爲中心，而是男女的平等，自由，互相信任，共同工作。乞奴雪夫斯基不單描寫維嫩·保美洛夫娜的家庭生活，他又詳細描寫她所組織的縫紉勞動合作社。在乞奴雪夫斯基看來，這個合作社便是未來的，而且他爲其實現而戰爭的經濟關係的雛型。

但洛布霍夫與維嫩·保美洛夫娜的家庭關係，發生了裂痕。同居生活明白地顯出了他們性情趣向的不同。維嫩·保美洛夫娜和丈夫的朋友，性情非常投合的基爾沙諾夫發生了戀愛。在當時的條件之下，要是別的人處在這樣情形中，是無可補救的了，說不定會從此發生悲劇；但洛布霍夫，基爾沙諾夫，維嫩·保美洛夫娜，是互相尊重感情，要建築以理智爲基礎的生活的「新人」。

洛布霍夫決心在維嫩·保芙洛夫娜的路上，自己引退（在當時離婚是不可能的），假裝自殺，跑到外國去了。維嫩·保芙洛夫娜和基爾莎諾夫結婚，兩人生活非常幸福。

這小說的結局，是洛布霍夫用壁蒙忒的偽名，回到俄國結婚；他和他的新妻子，是性情趣味完全一致的夫婦，他們又和基爾莎諾夫夫妻，交往甚密。

這是何爲的梗概。其次，研究它的構造：

何爲的本事，恰和父與子相同，是由幾批事件所組織成的。

第一段敘述維嫩·保芙洛夫娜從家庭的壓迫中解放出來的事，在這部本事展開的性質中，示現着和屠格涅夫的思想傾向非常不同的，這位作者的思想傾向。維嫩·保芙洛夫娜將被強迫許嫁，洛布霍夫突然跳進她的家庭中來，正和伯札洛夫在基爾莎諾夫的地位同樣，是站立在和自己完全沒有關係的環境中，但他不單不是一個否定論者，反而對維嫩·保芙洛夫娜宣傳了進步的人生觀，盡力幫住她逃出家庭，進行獨立的勞動生活。這種以從家庭壓迫中解放女子爲目的的結婚，在當時是不算稀奇的。乞奴雪夫斯基在這裏對維嫩·保芙洛夫娜寄與了深厚的同情，當其描寫這場景之時，擁護着進步的民主主義青年所爭取的新的家庭形式。維嫩·保芙洛夫娜脫離家庭

一節，在本事上是內部地完成的，獨立的故事。

事件的第二個接榫，是以維嫩·保芙洛夫娜對基爾莎諾夫的戀愛結合着的。屠格涅夫以伯札洛夫信仰的破綻作焦點，而乞奴雪夫斯基則在焦點上，放上了自己主人公所信奉的新理想的勝利。登場人物的狀態，看來已到無可挽救的地步，因為在圓滿解決的途中，不單有外部的阻礙，而且也有內部的阻礙——維嫩·保芙洛夫娜對洛布霍夫的留戀，洛布霍夫對維嫩·保芙洛夫娜的留戀。洛布霍夫尊敬維嫩·保芙洛夫娜，又承認她的感情的自由，自動地從她的路上引退。他知道人生不僅是戀愛；他想工作，他想進步——不單如此，他還對未來懷抱期待。於是洛布霍夫的自決，基爾莎諾夫和維嫩·保芙洛夫娜得以結婚了。而且在這裏，我們好似在事件的發展中，看出指導「新人」的原理。

在結末上，敘述到波洛紹夫家庭的事；及洛布霍夫變名壁蒙回到俄國，和波洛紹夫接近，以至結婚。

何爲的本事中，有一個目的，便是表現「新人」們見解的勝利。事件的一切發展，都由這課題決定；而且乞奴雪夫斯基是採取了從自己的觀點看來爲典型的，特質的事實。

## 行動的一致

乞奴雪夫斯基的小說，不單事件的選擇法，就使在連絡事實的性質中，也有其特殊性。作品中所提出事件的連綴，是通過其一切的部分，使關係或濃或淡的。如一件事從別件事中產生出來，由此形成從端倪，經焦點，到大團圓而交代的場景的逐漸性時，我們便可以說這作品中有行動的一致。我們先前提過，乞奴雪夫斯基沒有接連一貫的事件的連續性，缺乏行動的嚴密的一致。

屠格涅夫的小說中，事件雖也分割為部分部分（弗尼契尼的故事及奧沃琴機華的故事），但在乞奴雪夫斯基，內部完結的許多事件中的小說的分割，來得更厲害。洛布霍夫與維嫩·保芙洛夫的結婚，由新的結婚而結實的維嫩·保芙洛夫的新戀愛，及最後洛布霍夫的歸國和結婚——這是三個各別的本事上的接榫；但這是互相結合着的，所謂一件事件的三個階段，即以維嫩·保芙洛夫第二次結婚為中心，維嫩·保芙洛夫脫離父母的家庭是序幕，洛布霍夫第二次結婚是終場。

## 穿插

乞奴雪夫斯基常常用穿插把行動的進行截斷；他的小說中首先進來許多與事件的主要進行只有外部關係的人物和插話：如克留可華的事，拉甫廖多夫的面目，波洛紹夫的事，加

巧·波洛紹華的恢復的事之類。乞奴雪夫斯基在小說中又這樣提及自己：「我並不是那種藝術家，喜歡在每句話中裝上彈簧。我只是照樣畫葫蘆的講一講人們所想所做的事；只要在人物，狀態的說明中，需要某種行爲的時候，我就不管它對於小說以後的進展上有沒有關係，把它敘述出來。」

乞奴雪夫斯基爲着更完全，更廣泛地鮮明自己在小說中所提出的問題，把某些人物，某些插話帶進來。沒有理智的工作，便不會有幸福的生活，這是乞奴雪夫斯基的意見。他首先寫維嫩·保芙洛夫娜的合作工場，以後寫她的醫學事業。但她的事業遇到了阻礙；她的丈夫被警察叫去，盤問了許多工場的事；經過這番問話之後，他就放棄了擴充事業的想念。乞奴雪夫斯基從這個插話，說明爲社會革新障礙的政治制度，必須與之鬥爭；但乞奴雪夫斯基關於這一方面的話，因爲出版物檢查的條例，不能任意發揮。

比這個維嫩·保芙洛夫娜工場的話，與事件之主要進行關係更淺的，是使基爾莎諾夫脫離泥坑，重新新生的克留可華的話。

又如拉甫廖夫這個人物，與主要本事的進展，也簡直沒有關係。乞奴雪夫斯基自己當描寫

拉甫謬多夫與維嫩·保芙洛夫娜相遇時也說：「在這裏預先交代明白，拉甫謬多夫與維嫩·保芙洛夫娜談完了話一走，從此他便不在這部小說中露面。他在這部小說中，既非主要人物，也不是配角，完全不是一個登場人物。那末；爲什麼叫他露面。而且寫得這樣詳細呢？聰明的讀者，請你們自己猜一猜！」

後來，乞奴雪夫斯基說明了把拉甫謬多夫帶來的理由；因爲拉甫謬多夫是「最高的模範」，作者所寫「新人」的最鮮明的代表者。他是一個革命家，因從事革命被一切人所屏棄。乞奴雪夫斯基說：「如果我不提出拉甫謬多夫這個人物，那末有大半的讀者，便會被我的登場人物所弄昏。」於是我們可以知道：在主要本事的進行中，加進種種副次的事件，也是受作者的一般的課題所決定的。乞奴雪夫斯基完全地，全面地寫出前衛進步的民主主義青年的環境，提出其種種的代表人物，以圖表現其聰明，與其理想的健全。

婦女解放的鬥爭，不過是這作品的一方面。還有另一方面：是新政治制度與新社會經濟關係的鬥爭。這一方面，因爲時代的各種條件關係，乞奴雪夫斯基所提示的雖不甚多，但已充分而廣泛。

在上舉的人物與插話之外，還必須舉出維姆·保美洛夫娜的四個夢，及作者對各種主題的各種意見。在維姆·保美洛夫娜的夢中，譬喻地說明着小說的根本思想；又作者的意見，其目的是在向讀者說明某些事件，性格，及作者所用藝術手法之類的意義。乞奴雪夫斯基的小說中，這類種種的穿插，佔了極多的地位。

又如在戰爭與和平中，我們也遇到作者的理論的攷察。這種例在藝術文學中雖不大好，可是很普通。至於與這不同的作家思想感情的表現形式，那是常常遇見的；這便是一般所謂抒情的穿插。作者在作品中，不以抽象的論理的形式，而借生動的藝術形式，傳達自己的印象與體驗。如普式庚的歐格尼·奧涅庚，果戈理的作品中，這類抒情的穿插很多。乞奴雪夫斯基小說中的穿插之抽象理論的特色，可以如此說明，乞奴雪夫斯基抱有政論的，及啓蒙家的目的，想訴之於讀者的判斷，更甚於訴之讀者的想像與感情。

### 敘述的順序

有時爲着產生必要的印象，僅僅由作者講什麼話還不夠，而以怎樣的順序來講，也是非常重要。這順序首先自然是依照作品中所說的事件，但事件的敘述，純然照現實中所進行的完全性與一貫性的，是非常之少。一般，作家所認爲重要的，不是人間生活的全進行，

而是某一定定的時間的斷片。但有時爲了瞭解故事，以及爲了更完全地描寫各個人物及他們的關係，必須介紹他們以前的生活。作者並不需要一下子來作這個介紹，只是隨作品展開，對讀者說明種種事情便得。如路格涅夫在那小說①所述主要人物的幼年時代及教養（這些話都成爲本事的展開）便是。

但在作者於作品中所採取的，構成其本事的事件範圍中，也可以用種種順序來敘述事件，或把事件掉換位置。乞奴雪夫斯基何爲中，事件的敘述，以洛布霍夫僞裝自殺的場面開始，以後逐漸敘述跟隨這場面而來的事件。這種手法，賦與這場面以神祕的，謎樣的氣氛。但乞奴雪夫斯基所以在這裏需要「神祕」，只不過是襲用娛樂小說的手法；即乞奴雪夫斯基借這謎樣的場面，引起讀者的好奇心，以後又指示了這個好奇心是無爲的，注意應該傾向於別的更爲重大，更爲嚴肅的事物。在這小說的後文，也有神祕的地方（如洛布霍夫歸國故事的全部）。事件展開的方法，敘述的部分，抒情的穿插——這一切借給作者以一種力量，有用於作者的旨趣，強調作者所認爲重要的事物，提高讀者的興味。

○父與子。



**本事及其階層的限制性** 我們已經研究了屬於不同階層陣線的作家，處理同一主題的

兩部小說；從這研究中，我們明白了在事件的選擇與進行之中。表現着作者對其所寫現象的觀點。

我們研究一下文學，便會相信，在某一發展階段上的各種階層陣營，其所採取的本事的場景，往往是有特性的。同一的場景，又有種種的展開。我們要精密地證實此點，必需博覽各時代的文學，知道許多文學的事實，才有可能；在此姑舉數例。十九世紀二〇——三〇年代◎俄國自由主義貴族階層文學之特徵，例如採取下述衝突的本事：孤立的，愛自由的個性與其周圍環境發生之糾葛，而大抵以逃出這個環境為解決的手段；我們可以在聰明誤，吉卜西◎，杜勃洛夫斯基，沙彌◎等篇中看到。有時這個本事，取下述的方向以發展，逃避世俗的主人公，在婦人之愛，自己的激烈而直接的感情之前，曝露了自己的無力。這例子，是吉卜西，歐格尼·奧涅庚，

◎指一八一〇——三〇年之間。

◎普式庚作。

◎雷芒托夫作。

及部分的惡魔，當代英雄（在這小說中，爲主人公的女子死了）。在這裏批評已無地盤之反抗，及探究具備有機的，內面的根據的新主人公。而且在這些本事中，表現着當時自由主義貴族階層的特徵：對周圍環境的一些漠然的抗議，渺茫的對自由之愛，以及十二月黨崩潰以後——襲擊了他們的動搖與混亂。

在俄國轉變於新的布爾喬道路的六十年代與七十年代<sup>①</sup>，關於社會生活，個人生活的新形態問題。特別是婦女平權，女性感情自由的問題，引起了大的注意。許多作家都爭相採取已婚婦人與其他男子戀愛的場景；但這個場景，却依照他們的階層的意見，作種種的解決。我們已經知道進步的民主主義的代表者乞奴雪夫斯基，怎樣地解決了它；同時我們不妨想起托爾斯泰的安娜·卡萊尼娜，來和他對照；托爾斯泰「罰了」不忠於丈夫的安娜，使她死了。

在普洛文學中，廣泛地普及着在戰場（富爾馬諾夫的叛亂，綏拉非摩維支的鐵流，法捷耶夫的毀滅）建設戰線（葛拉鐵珂夫的七敏七）上的新社會的集團的戰鬥，勞動運動中人類改造（高爾基的母，潘菲洛夫的蒲魯斯基）等本事。但讀者必須注意，這些例子，並非某文學在其發展的某一

①一八五〇年——七〇年之間。

階段上，所有本事的全部；這不過是指示本事的階層限制性而已。最重要的一點，作者所指示的動力的性質，其本身亦即作者在作品中所提出之本事上的糾葛的性質；例如父與子中，伯扎洛夫的理性，在事物之習慣的進行前被打碎；在何爲中由「人生正當理解」所武裝的理性，在最混亂的生活狀態中得了勝利。普洛文學之特徵，在於它所提出當前的，不是狹隘的個人的糾葛，而是大的社會的糾葛。

## 第六章 寫景

作家當其描寫人物，及人物之行動，體驗時，同時也描寫展開這行動的情勢，在作品中插入事物，自然的敘述。自然的敘述叫做寫景。從父與子中取一寫景的例：

亞爾加地這樣地耽溺在冥想中了……當他這樣耽於冥想中的時候，春天正幹着它所應幹的事；四周一切綠色，都帶上了金黃的光澤，所有的東西——樹木，荻叢，草地——都在和風的吹息中，作着遼闊柔和的波動，內射着光綫，雲雀到處播散着不斷的，清朗的歌聲。野鴨有時低低地在草場上迴舞着鳴叫，有時停止了叫聲在小土墩上走來走去。鴉羣在低小的春蕁的嫩綠中，玩遊着，點綴着黑色的影子；飛到已帶着白色的燕麥田上，烏鴉的影子看不見了，只在煙一樣的麥浪之上，不時的伸出頸子來。亞爾加地一心一意眺望着這些景物；他的冥想漸漸淡，漸漸消散了……

寫景在貴族文學中極其普遍，在塔格涅夫的作品中，常常可以遇見。它有時和行動有關聯，有時單寫來作背景。自然的景色，勾引了作者的情緒，他追求和平與美的印象；因此便把眼光轉

向自然。

如將屠格涅夫的寫景，和別的——例如涅克拉索夫的田忙中的風景描寫來作一個比較，在這裏我們便會出極大的差異。涅克拉索夫的勞動風景——如「太陽無情地晒着」，「成羣的毛蟲，在她頭上飄蕩」，是沒有絲毫裝飾的。

雷芒托夫有一首詩叫做麥黃的田野波動時，其中有這樣的風景描寫：

麥黃的田野波動時；

綠林夾着輕風低喧，

青青芳美的濃蔭里，

紅李隱藏在深園時；

露氣深濃溼紅的夜，

早晨田圃泛着金黃時；

柳叢中銀色的鈴蘭，

含笑地向我點頭時；

冷泉沿青山溪逶遊時；

在無盡的長夢之中，

潛意識向我講述怪異的傳說時；

那時我的不安的靈魂安靜了，

我的緊張的筋肉鬆弛了，

在地上我能得到幸福，

在天上得見天神……

在這首詩中，表現着雷芒托夫對周圍環境抗議的限制性；他看不見鬥爭的真正的方法，去向冥想之中，自然之中，神祕之中。自然在貴族詩人們看來，常常是他們躲避社會鬥爭波瀾的場所。進步的民主主義作家格萊勃·烏德潘斯基，對雷芒托夫的這首詩，這樣寫道：

「無疑的，作者在自然之中，選取了最好的東西；在上帝向他的靈魂中輕輕感染進的道路中，安排了最動人的植物，而且把這些植物和菓子，排列得井然不紊，可以款待高貴的賓客。在這裏，選取了「麥黃田野」這動人的景色；然後是李，而且是紅的；不單紅李，而且是癡在菓子裏

的李；而葉子又是芳香的——以後是鈴蘭，這鈴蘭第一是銀色的，被露水所打的；而且那露水又特別使人窒息地濃郁；這一切，真是如心如意的景物。不單如此，這鈴蘭又受了朝霞，晚紅的美麗色澤的光照，潛藏在草叢之中，從草叢中輕輕地露出頭來。爲了要如心如意，氣候季節都弄錯，一切都任意選擇；這裏，詩人的真意也就可疑了。我們把他的詩仔細吟味，便會發生這樣的疑問：——如果自然在他的面前，不以挑選了的葉實的形式，不照在特異的光線中而出現，那末，他還能見天上的神，他的筋肉的緊張還能鬆弛麼？結果你們便會知道，這位詩人是自然的偶然的知己，與自然並無血統的關係。否則，他就不應在自然之中採擇特選的葉實，加以裝飾，而且又把來照自己的心意任意變換了。

在這里我們若見，階層不同的作家，關於對自然的態度及表現的問題，發生了正面的衝突。烏思潘司基也攻擊了雷芒托夫對自然觀賞中的宗教意識，以及用調飾的形式描寫自然的努力。

寫景通常是結合關於場所（行動所進行的自然環境），時間（行動的關鍵——季節，即早晚，晝夜等）。

但這祇是表面的關係。有的作家常常泥於自然；例如屠格涅夫的作品中，這種例證頗不在

少；因爲自然景色，那本身引惹了作者。

也常常有寫景與敘述全體的關係特別密切的。寫景也有可以包括於本事發展中的；也有能在行動的進行中，起一定作用的。死魂靈的第三章中，有一段雷雨的描寫：「空中已經密布了雲，大雨點打在煙塵陡亂的驛路上。接着一個又是一個更近的更響的霹靂，而就傾盆似的倒了下來。」但這雷雨却是緩里方迷路，在徬徨了好久之後，乞乞科夫走到科羅薩契加家這一會事的原因。所以在這裏，自然的景象卻成爲行動發展的一個關鍵。

寫景也可以與作品中各個人物的描寫作密切的聯繫。和登場人物的體驗相聯繫的寫景，更爲時常見到。我們在上面引用的屠格涅夫父子的一例，卽爲其一。在那裏，自然的景象，組織在主人公的精神生活中。而且在此可以看到兩種關係：一方面，某個自然現象，在心理，氣氛中發生作用，在人物中留下它的痕跡；他方面，自然本身以主人公的氣氛作背景被美化。

這種周圍的自然景象與人物之相互關係，把自然的景象化爲指出各個人物特性的手段。我們從普式庚的高加索的俘虜中取一個例子。

霹靂，暴風雨的先遣，



在隱隱的遠雷聲中炸裂時，

俘虜常常枯坐在山巔，

面向着哥薩克的村前。

水氣蒸騰瀰漫四野，

雲烟濛濛在他腳邊；

驚惶的牧人在山中，

尋找綠雨的山岩；

岩頭飛起蒼鷹，

啼聲在空中旋轉；

馬羣喧嚷，奇隊亂叫，

已在暴風中沉淹……

突然，一陣驟雨急雹，從雲隙

穿過閃電，落向山間。

雨水在急澗中激起波瀾，

冲開永古的化石，  
流奔溪澗。

俘虜，從山巔

獨處雲笈的彼岸，

特夕陽沉落地面；

雷雨打不到他身邊，

他滿懷歡暢的聽

暴風雨的無力的喧鬧。

俘虜看見雷雨時的歡快，這是說明他的心理的一個細節。但在此重要的並非僅僅這一點；山頭的俘虜，和他脚下轟隆的雷聲——這是普遍地說明俘虜面影的情景。轟隆雄偉的自然，是用來調和俘虜的孤獨的狂放的心情之辮子。

從上文所述，我們知道自然的景象，在與行動及人物體驗相聯繫以外，它所引起的氣氛與人  
物之形象及某些行動相呼應，是多麼的重要；無論是氣氛的並行也好，是對照也好。剛才引用

的，是並行的例，李倍金斯基一週間中描寫辛科華屍體的一節寫景，可作為對照的例子。

緊閉的眼，緊閉的嘴唇，散開着凍住在雪中的蓬亂的頭髮，這是辛科華的臉……天空帶着半灰色，一切景物都染上了色彩——市外的小小的民房，以至褐色的道路，和灰色的村莊。天空的一角漸漸透出紅光；好像那兒在燃燒着柴薪，大概是太陽從那邊地平線上昇起來了。雪堆，屋舍的瓦頂，在白塗塗的灰色中，反射着澄澈的，幾乎看不出來的玫紅。

全部一週間中，寫景（春景）佔很大的地位；公謨尼斯特的英雄的行動，慷慨從容的死，常常用美麗動目的自然風景勾刷着陰影。

普洛文學決不排斥寫景，我們在高爾基及其他的普洛作品中，可以見到許多優美的寫景。總之，寫景是人物活動所進行的場所。自然受人物的影響，同時又給人物以影響。因之普洛文學也利用寫景，在寫景中表現自己對現實的態度，而寫出人和自然的一切複雜關係。

從高爾基的母中舉一例子，這是革命的同志們，在伯惠爾家中開會的一節。  
那波特加先到，接着是娜泰覆來了。

小俄羅斯人幫她脫去了大衣，問道：

「路，冷麼？」

「野地上的風！真大……」

她的聲音潤潤而清朗。小小的嘴，突起着。全身面滾滾，水汪汪的。脫去了大衣，把凍紅的小手，硬硬地擦擦紅紅的臉頰。皮鞋跟高聲地在地板上踏履，很快地走進了屋了。

「跑出來連鞋套也不套的！」母親心裏這樣的想了一下……

伯惠爾的同志們，回去時已經夜半，娜泰霞也回去了。尼洛芙娜想着這位青年女子在這樣的惡天氣中走夜路回去，心中非常不安：

她的眼前現出一片平坦的雪野。風呼呼地吹着，把雪粉堆掃着。在遼廣的曠野中，一個青年的女子，那小小的黑影，在搖晃着走動。風捲掃她的兩腿，吹起了她的裙子，冰冷的雪片灑在她的臉上，舉步非常艱難。小脚兒陷在雪中了。呵，又寒冷，又可怕。女子要向前邁倒着——好像在黑漆的郊野中，一柄被秋風吹弄的落葉。在她的右邊，一片泥塘的上面，森林矗立着，像一堵黑的牆。細瘦的裸赤的白楊，在懶森森地迎風低呻。在前面遠遠的，閃爍着城市中的燈火。

在寫伯惠爾家開會的這一全章中，因伯惠爾同志們出現及歸去的這個秋夜的描寫，更加強烈

地顯出了他們的力量，勇氣，他們對於戰鬥的忠誠。不套鞋套，冒着惡劣的天氣，趕夜路到同志家去開會的娜泰霞，是忠於自己的使命而百折不回的婦女革命家的典型。於是寫景在這裏，便成爲形象描寫上的重要的一點。

## 第七章 全體的結構

作品一部分的組織，結合，配置，叫做結構（Composition）。本事，人物描寫；登場人物的談話，寫景，事物的記述——以上一切。在藝術作品中結合為一整體；亦即以上的一切，幫助作者照其所見，所理解的去表現某一生生活現象；而作者則組織及配佈藝術作品的一切部分，給與一種完整的聯絡的氣脈，照預定的計劃，給與讀者以某種影響。

**話主** 作者在作品中敘述某一事件，顯示人物及其周圍環境的時候，常常不說明作者為什麼及甚麼見到及知道。那時作品中便沒有講話的一定的人物。作者借客觀的形式記敘事件，顯示他自己所需要的東西，自由地從某一事件移到另一事件，或某一人物移到另一人物。

有時作者由自己露面，用自己的名義與讀者談話（例如乞奴雪夫斯基的何為，普式庚的奧涅庚中）；也有說明登場人物是自己認識的人。

又有時由某一一定的人物，一話主敘述，如事件的目擊者，參加者等等。話主的人物如何，

在作品的全結構上有重要的意義；因為在結構上，下列諸點，都有聯繫。(1)人物，及對事件的一定的角度；(2)所寫現象的性質與順序；(3)對事件的一種說明性質——在這裏附帶着關於事件動機的注解；(4)敘述的性質，如在普式庚的擊射中，對於事件全體的角度，由話主一個軍官人物決定，以這軍官所知的順序展開。首先講到西里維奧的生活，那位軍官的批評；其次講他神秘地拒絕決鬥，再其次講到西里維奧所接到的信，他的出發；在這行動之後，舞台轉移於話主軍官所訪問的農村，他去訪問主人公的鄰居伯爵夫婦；伯爵講了西里維奧甚樣用了爲他所留的子彈。

話主這樣地講述事件的本末。又談了這些事件所引起的印象；例如當西里維奧拒絕決鬥時的人們的驚奇。

爲着把主人公西里維奧這個人物——依照映在一個平凡的軍官眼中的情形，亦即用這個人物在這軍官眼中所展開的順序，傳達於我們，西里維奧乃籠罩着一種有力與重要性的特殊興味的圓光，而顯現出來了。

### 報告的形式

在展開事件的方法之外，我們還必得致感到報告事件的形式之本身。最常

常遇見的，是作者的客觀的報告，亦即作者用普通文學上的文句，說述事件，描寫人物與情形。

但作者在這敘述中，可以添上生動的色彩，口頭語的性質；例如我們在果戈理，契訶夫，高爾基的許多作品中所遇見的。作者又可以與此完全同樣地模倣古語，農民歌謠的辭句（如納佛洛夫的安特龍·納布巧維）之類。作者又可以在自己的講談中添上生動的口頭語報告的形式，而一方應用普通文學上的辭句，或採取社會的，職業的口吻；那時候，最多的，是由一定的話主口中，吐出這種口吻來。

這種報告的方法，如帶有生動的口頭語性質時，便叫做說話；說話每由一種歷史的，社會的，職業的特殊性塗抹着色彩的。

同樣，以日記，書信（陀思妥以夫斯的窮人），記錄的形式作報告的手段，也可能。作者所選擇的報告形式，是與作為事件展開的手段，作為全體的結構相聯繫的。

納佛洛夫的安特龍·納布巧維，對口頭語農民創作的模倣，是與形象的描寫及其配備本身上的諸特性相聯繫的。

在日記，書信中，描寫之類，是在與口頭講述不同的一定關係上的。



報告手段的不同，是依照作者的旨趣的；因不同的手段，可以給與作者及故事以某種可能性，塗抹所需的色彩，把所需的部分放入故事之中，把所需的方面提示出來。

例如用一人稱的敘述法，可以更廣泛更完全地展開自己對事物的態度，說述自己對事件的批評；或是故事借他人的口來講述，可以更完全地顯出那人物的特性，他對於事件的意見及他的口吻之類。

這些手法的意義，種種不一；不分析具體的作品，便不能明白。

### 講說和敘述

作者描寫人物，事件，情況，有時借講說的幫助，有時借敘述的幫助。講說，是講說事件。人物行動着，他們的關係變化着；於是人物的本身也發生變化；對这一切，作者有時停留於各個的場面，較詳細地，有時以較壓縮的形式，借所謂簡略的敘述以講說。作者對自己認為有大的重要性的行動與事件，是描寫較詳的。

所謂敘述，是報告對象的特徵；如人物描寫，寫景等，都是敘述。敘述的特別形式，有性格描寫。

講說與敘述之外，藝術作品中有作者的意見，抒情的穿插。這一切部分之作用於作品一般的

旨趣，在上文中已舉有適當之例，一一述說過了。

### 作品一切部分的統一 它的內容的限制性 下面可以揭示一個把作品從主題與

結構上分析的範式表，來作本篇的結論：

- (1) 在作品中所寫的是屬於何種範圍之現象？作品中當前提出的最基本的主题是什麼？
- (2) 用甚麼方式完成主题（如幽默的，諷刺的之類）？
- (3) 形式，及其一羣的思想意義，用甚麼的方式集中？
- (4) 各個形象如何描寫？
- (5) 形象的描寫法，人物描寫，性格描寫的概括，體驗的描寫，談話，間接的性格描寫。
- (6) 作品中所寫事件甚麼發展？這事件所推動的思想意義甚麼發展？
- (7) 事件的連環與敘述的順序中，有甚麼的特性？
- (8) 在行動主要進行上枝節的描寫，人物，及其意義。
- (9) 作者的穿插與其特點。
- (10) 寫意及其思想的意義，寫景與行動進行及登場人物描寫的關係。

(11) 敘述的冷靜，能人籍有什麼意義？請各同學人討論這個問題。

(12) 報告的形式及其意義。

這裏所列舉的，是研究作品的主題及結構時所用的最根本最重要的方面。各個點的配佈，每有不同；而在各種作品中，內容與形式的種種方面，可以有最主要的意義；因此這些方面，當然須首先採取出來。

從上面的許多例子，我們指示了作品的內容，及作品對作品所課的題旨之各個方面的相互關係。

藝術形式是多種多樣的。作者為展示其自己創造的意旨，可以借助於最形形色色的人物描寫的手段，最形形色色的手法。許多不同的階層的及思想的内容，用許多形形色色的形式表現出來。但這些形式中之一，是依據於作者或作家的一切集團的旨趣，而成為對於提出當前的課題最適合的形式，手法表演其第二次任務時，也便成為獨特的，帶有一定的階層印記的了。

現在，問題移轉到藝術風格。

## 第三篇 藝術作品的風格與形態

### 第一章 文學的風格

當我們講藝術作品的結構時，已經看到結構的特性，是受作者所想表現的內容限制的。這表現內容（主題，本事，人及自然的形象，言語）的藝術作品的一切方面，有相互的關係，形成着唯一的藝術體系。例如六十一——七十年代進步的民主主義作家們，努力描寫封建農奴制度的不合理與罪惡，而且影響廣泛的讀者大眾，努力向他們說述應該向什麼反抗——這一種努力，便限制着他們作品主題的選擇，結構和言語。

所謂藝術作品各方面的關係，及其內容的限制性——只是問題的一面。某作家並不是某階層或階層集團之文學的唯一代表者；一個階層產生着許多作家。某階層代表者的作家，是從他的階層觀念描寫現實，借藝術文學作手段而擁護其利害的，與普式庚同存的，是葛里沙葉多夫及其

他一羣作家。與乞奴雪夫斯基站立於同一立場的——是涅克拉索夫，薩爾蒂柯夫·烏契特林及其他的作家。他們階層利害的共同性，他們創作之階層內容的共同性，有許多點是相同的。

表單一的內容的藝術體系之統一，叫做文學的風格(Style)。因之在風格上，我們必須注意它的兩個方面：各別採取於作品中的一切藝術體系的關聯，與許多作品及作家間的這體系的共同性。每個作品在它所有的要素上，是單一的，純粹的。屬於某階層或階層集團的許多作家的作品，是單一的，有許多共同點的。無論任何風格，從不是凝固不動的。風格依存其階層的社會狀態的變化而變化，依存其鬥爭的各階段而變化。新的社會階層，也帶來了新的內容，新的利害，思想感情之新的組織。新的內容也表現在文學中；但新階層的作家詩人，並非立地便能發見適宜表現自己階層意趣的形式；他們開頭常常借用他階層的藝術手段，只慢慢地才完成適合他們階層課題的形式。以初期勞動詩人物拉果夫的詩寄自異鄉爲例：

是我的命運麼

永在遙遠的異國飄流？

親愛的書記呀

我們何時再能聚首？

何時能重聽你的

繁林的歌嘍，

抱着神聖的虔誠，

軍來丘陵如波的廣郊？

在我放逸的青春時的

歡快而大胆的朋友嘍！

自由的歌與思想的

熱烈的崇讚者嘍！

何時呀再能與你把手？

何時我能忘懷

和你的慘痛的別離，

那水速分手的時候？

你沒分賞我的苦酒；

你是比我優游。

朋友，你在家中你自由，

故鄉的家人在你四周；

但我是憂苦懷抱胸頭，

獨自在遙遠的異地飄流；

只有吹過身邊的疾風

告訴了你的影踪。

有時也有黃金之夢

帶來了你的音容

你的英俊的音容來到

來到我的心胸。

我只抱着唯一的希望，

忍耐那別離的慘傷；

希望變成了歡樂的幻想，

永遠在我的胸頭蕩漾。

那便是，我和你，

重新融合在一起，

以幸福之限騰跳

故鄉美艷的山溪。

風格常作狹義的使用，指某一流派或某一作家的藝術手法——尤其是文辭的特性。

在這詩中勃拉果夫採用普式庚派詩人的形式，表現其自己的體驗。這首詩是借用寄友的形式寫的，這種「寄給——」式的詩，普式庚時代的貴族詩人們是常常用的。貴族青年們在自己的環境中保守着友誼，這種友誼上的工夫。便是大家作詩吟賦，抵足談心，豪遊歡宴。雋永而愉快的，或哀愁的詩作上的這種「寄給——」式的形式，對他們的環境是完全適合的。勃拉果夫不單用了「寄給——」的形式，又借用了文辭的一切構造。看了這個例子，便可以充分明白，借用了別人的藝術手段，以表現自己階層的內容，是甚樣的困難。我們要是不說明這首詩的作者是甚樣的人，便完全不會知道是從鄉村裏跑出來找麵包，在工廠裏做工的人。「是我的命運麼，永在遙遠的異



國飄流。」這倒更加像是一位青年貴族，因戰事或公務和友人分離。在這裏沒有一句話提到工廠做工的貧農生活的特殊性。所謂「可愛的書記」，不會叫人聯想村莊，倒叫人聯想貴族的甲第。

無論那個新階層，都是一方面慢慢地完成着自己藝術手段的體系，一方面利用自己先人的遺產。每個風格，必在下列諸點與其他的風格不同：（一）對於生活的新見解與新世界觀；（二）為藝術的描寫的生活的新方面的選擇，對舊主題的新解釋；（三）表現新世界觀之藝術手段的新體系；（四）對文學遺產的新態度。

風格的形成，與文學諸問題之理論的研究，有密切的關係。階層不單對藝術及藝術的課題提出其解釋，直接在藝術創作領域中引起鬥爭，同時也在批評的領域中引起鬥爭。

十九世紀的六十年代以前，俄國的階層鬥爭，集中於農奴制存廢問題而展開；這個鬥爭的先鋒部隊，是正在資本主義化的貴族階層。一八二五年的十二月暴動，便是這運動的頂點。一八六一一年，俄國才決定地走上資本主義發展的道路。

這個鬥爭集中於下列的問題而展開：這個發展將走什麼路線，走「美國」的路（堅決廢止地主的地地所有），還是走「普魯士」的路（將地主經濟漸漸應用於資本主義條件的路）。

到了一九〇〇年，以建設新社會爲目的的工人階層，已形成獨立的力量而登場於政治鬥爭的舞臺了。

種種階層集團的文學風格，也是密切地依據於社會鬥爭之此種基本階段而形成的。

風格的特性，表現在所寫生活現象的選擇之中；也表現在登場人物的描寫，本事的展開，及文辭之中。

拿普式庚的創作作例。普式庚是十九世紀二十——三十年代資本主義化貴族階層的代表者；此外還有不像他那麼重要的許多作家，和他同樣抱有大的才能（例如葛里波葉多夫），抱有與他共同的思想傾向，用藝術手段中和他相似的體系表現那些傾向的。爲了形成藝術手段的體系，必須在批評中引起活潑的鬥爭。無論是普式庚自己，無論是他的文學上的競爭者，對於文學諸問題都抱有許多意見。

資本主義化貴族階層風格的特點；是對「奴隸生活」（農奴制）的恐怖，對封建農奴制的國體（在普式庚爲對沙皇及其近側的攻擊。要求憲法；在葛里波葉多夫，則爲對官僚軍人階層的批評）的抗議。但在這抗議中，缺乏辛辣味與決斷性。資本主義化貴族階層的文學中，個人生活的，人

情的方面，對於美，對於生命之崇高的享譽的讚美，佔了很重大的地位；對政治秩序的抗議，是與對當時上流社會生活條件的抗議相結合的。孤獨的個人與周圍環境的衝突（葛里波葉多夫的「胡誤」，普式庚，雷芒托夫的詩，普式庚的杜勃洛夫斯基之類），是上述文學中最普遍的描寫對象。這些作家們的文辭，沒有陳腐的句子，同時也避免「粗野」「卑陋」的表現。這些文辭與貴族社會的談吐非常適合。

在這種風格中佔特殊地位的，是呂黎夫等十二月黨詩人；其特徵是政治利害佔據優位。他的文辭中，政論式的表現很豐富。

兩階層陣線——普魯士路線擁護者與美國路線擁護者之間舉行戰鬥的六十年代中，形成了進步的民主主義的文學風格。這風格的代表者是薩爾蒂柯夫、屈契特林與乞奴雪夫斯基；他們之外，還有和他們為共同的階層要求而戰鬥的散文作家，詩人。在批評領域中，為這種文學立場奠定基礎，並且予以擁護的，是乞奴雪夫斯基，杜勃洛波夫及其他諸人。

六十年代進步的民主主義的風格的特點，是剝削，貧窮，愚蠢，粗暴等一切否定面的人生之赤裸裸地描寫；我們可以從涅克拉索夫，薩爾蒂柯夫、屈契特林，乞奴雪夫斯基及其他多數作家

看出來。

這種描寫一貫於指摘的，進步的思想傾向。進步的民主主義陣線的作家們，與封建農奴制及關於這制度的一切相搏鬥。他們視文學爲自己思想的宣傳手段，企圖作用於自己讀者的理性。這一個命題，由乞奴雪夫斯基說述，而且奠定了基礎；他說：「人生的再現——便是構成藝術之本質的藝術的一般的特徵。藝術作品有時也常有說明人生這個另外的意義；藝術作品也常常有關於生活現象之宣告的意義。」

薩爾蒂柯夫·烏契特林稱自己的作品爲「文學的研究」，以爲這些便是眼前事件的反響。乞奴雪夫斯基寫自己的小說，其目的在告訴讀者以他們所不知的生活面（合理的社會關係及爲新生活組織而戰鬥的「新人」的戰鬥），甚且題名爲「何爲？」。涅克拉索夫的詩，是對支配的社會制度的熱烈的指摘。

爲了更好地發展這個目的——說明人生，對其否定而給予宣告——，多數進步的民主主義作家，在自己的作品中寫進政治的議論。

他們爲了使廣泛的讀者容易懂得自己的作品，用了都市下流社會的語言，農民階層的語言（

如涅克拉索夫），新聞記者寫新聞用的辭句，不避忌侮辱貴族們聽覺的直截辛辣的口吻。

進步的民主主義風格的這一切特性，被屬於敵對的階層陣線中的作家批評家們，作了惡辣的攻击；貴族階層的批評家作家們，甚至說這不是藝術。

他們一直攻擊到信仰上的革命性，描寫上的赤裸的現實主義，所寫的情狀和談吐的「粗野」。貴族詩人蒲忒關於涅克拉索夫這樣寫道：

你追隨民衆的瘋狂

把卑屈的詩歌曳在泥塗，

你從來沒有在心頭瞭解

自由——這光榮的名字。

蒲忒因涅克拉索夫奉仕於民衆的利益，認為粗野（曳在泥塗）而攻擊他。但蒲忒的這首詩，也跟涅克拉索夫一樣在奉仕着誰；不過這奉仕的不是民衆（進步的農民階層）的利益，而是地主階層的利益，他雖然在作着「自由」這光榮的宣告，他却對沙皇與大公爵寫出歌功頌德的詩歌。

貴族作家和進步的民主主義作家比較起來，是以肯定的調子描寫成熟的生活樣式，擁護站於

舊制度的基礎，地主的權力，宗教，專制政治上的家族之類，避開現實黑暗面的描寫，逃入於個人的生活。他們肩起「純粹藝術」的理論，主張藝術只奉仕於「美」。這些例子，指示了文學風格，是在鬥爭中成長，而且是階層鬥爭的武器。

隨工人階層在歷史舞台的登場，普洛文學遂亦形成。俄國普洛文學的形成，是在十九世紀的九十年代。其最卓越的代表者，便是瑪克沁·高爾基。普洛文學把人寫作階層的代表，指示社會發展的真正的動力。普洛文學並不僅僅以狹窄的某一集團的人為對手，它的對手是千千萬萬的勤勞大眾。

**作家個性的意義** 階層的文學風格之統一，這句話的意思並不是排除作家之間的差別。

每個作家中的一般的基础，常常是特殊地表現出來的。每個作家各有他自己創造發展的道路與自己的特點——這是在人生某些方面的選擇，描寫的情調（抒情的，幽默的及其他格調），本事，文辭之中。普式庚與葛里波葉多夫，亦猶涅克拉索夫，薩爾蒂柯夫·屈契特林，乞奴雪夫斯基之互不相同一樣，實在有許多地方不相同的。但每個作家是一定的階層的一員，不管他有許多特性，總在全體作家相似的藝術形式的體系中，表記對於現實的共同階層的態度。

## 第二章 文學的方法——古典主義、浪漫主義

## 義。現實主義

階層的風格，並不是不變的，同質的東西；它發展着，變化着，在他自己的範圍內，可以有種種的色差，可以應用種種不同的方法，實現它的時代，它的環境中提出於階層當前的諸課題。

現實是一切文學形象的源泉；但這現實可以作種種的反映，選擇現實的某些方面，把這些方面創造地加工而結合于唯一的藝術體系時，可以依據不同的原理。那樣的時候，我們便得有生活現象之創造的選擇，及創造的加工之種種方法（手段）。

要詳細知道這些方法，只有到文學史上去看；在這裏僅指出其中基本的特徵：

**古典主義** 十七——十八世紀的歐洲文學中，有一種叫做古典主義的潮流。這名稱的來

源，是因為這派文學，以古代希臘與羅馬的古典（作為最高模範而研究的）文學為範本。古代希臘與古代羅馬文學的影響，不僅在這時代，在這以前及以後都有。如俄國詩歌中普式庚，馬耶珂夫，萊忒及以後的象徵派詩人，也都模倣古典的古代希臘與古代羅馬詩的形式，借用了這些詩的

形象。

不過十七——十八世紀時，產生了一種潮流，學習古希臘與古羅馬的範本，提出種種特殊的創造原理（而且有許多地方。也照自己的意見，曲解古希臘與古羅馬的文學）。

產生這潮流的，是貴族階層，及接近貴族的上層商業布爾喬亞。

這潮流的特點，是許多藝術作品必須遵守的條例。藝術作品須投合上流的官廷社會的趣味。從主題，人物的選擇起，都必須遵守這些規則。文學上描寫的對象，必須採取上流的選拔的社會人物；只有喜劇，才允許下層階層登場。依據這種主題，主人公選擇的標準，成為文學之支配形態的，是悲劇，喜劇，英雄詩；在抒情詩的領域內，是短詩（關於此種文學的形態，以後還要談到）。在法國，從其藝術價值判斷起來最重要的悲劇的作者，是高乃依，拉辛；莫利哀是天才的喜劇家。在俄國，蘇馬洛可夫寫了許多悲劇，尚未脫單純的模倣的領域，也未達到顯著的藝術的高度。十八世紀俄國最有名的英雄詩，是海拉斯可夫的洛霞達，在藝術上也很弱。

不僅選擇的標準，在登場人物的描寫上，古典傾向的作品也有一種特殊的徵象。性格上只描寫一方面，普通每個人物總是某一支配的心理特性（勇敢，德行，義理的忠實等等）的具現者。人



間精神的種種抽象特性，像一件衣服穿在身上，人本身是沒有生命的。登場人物的行爲，和生活的真實，相距甚遠。他們的動作及言語是誇張的。他們訴述自己種種的經歷，作着冗長的獨白。在這裏所寫的生活，普通並不照現實的樣子，而是照上流宮廷社會的趣味與要求的。

古典主義的特質，是藝術作品構造的規則。例如構成戲曲作品的時候，必須遵守名爲「三一律」的法則；即時間的一致（行動須不超過一晝夜以上），場所的一致（行動進行必須在同一場所），行動的一致（作品中依次發生及發展的事件的唯一的連環，應該只有一個作主題的關鍵）；因爲作品中必須有特殊的整齊和明瞭。

「三一律」在戲曲史上有很大的意義；有時現實主義的作家也沿用這個規律。因此，爲了說明「三一律」起見，我們可以從俄國文學中取一篇最優秀的作品——葛里波萊多夫的聰明誤爲例。這篇作品從形象上判斷是現實主義的作品，但在構成上却表現着「三一律」理論的影響。全劇四幕，都在法姆索夫家：第一幕客室，第二幕與第三幕，作者沒有指定；第四幕是接待室。在這裏雖並非純粹依照「三一律」，但可以在多少擴大的意義上去理解它（如全四幕都發生在客室中，便是真正的「三一律」）。

聰明誤對時間的一致，完全遵守。舞台於朝晨開場（作者在第一幕開始時寫明「上午，將近正晝」），晚上，跳舞會散場，賓客歸去時終幕。像這樣嚴格遵守時間，多少有點破壞了真實性。在第一幕中，我們知道蘇菲亞和莫爾卻林同樣，已有一夜未眠，第二天晚上，她又因招待賓客，不能睡覺，可是客人散了以後，她却又去會見莫爾卻林，這一點不可不加以注意。

在行動的一致上，這喜劇並未嚴格遵守。實際，這裏事件的進行，非常有次序（卻茲基到來；蘇菲亞和莫爾卻林之愛的曝露；卻茲基的憤慨，莫爾卻林欺騙的曝露）。但這喜劇的題材上，似乎有兩個關鍵。第一，卻茲基的不適合的愛，蘇菲亞對莫爾卻林的戀愛史，他的洩露的故事；第二，卻茲基與周圍社會的衝突。在把卻茲基當瘋人的場面上，達到焦點的題材的另一方面，與戀愛的故事平行展開。

談到古典主義的時候，不可不注意關於作品中文辭的規律。悲劇中登場的王，主人公等，一定用莊嚴宏偉的文辭講話，敘事詩，短詩，則以豪壯的文辭書寫，只有在喜劇中，才允許下層社會單純對話的語句。普通文藝作品，連戲劇都用詩句書寫。

古典主義一般地都包含着適合於宮廷趣味之法則的條件。雖然實際上古典主義的作家，也明

明是從生活出發的，但真實的生活現象，已經被他們有條件地加工過，理想化過了。

### 浪漫主義

在十八世紀末葉至十九世紀初頭，即封建農奴社會崩壞，布爾喬亞上昇的時代，最廣泛普及的，是浪漫主義。這是社會制度上發生變化的時代，舊的社會經濟基礎破壞，新基礎還沒有充分發達的時代。這種社會經濟的變革，自從產生了新的思潮，這種潮流是複雜而多方面的，依據這些潮流之具現者的階層地位，有獨自的特殊性。它的特徵，是對周圍現實的不滿，用自己主觀的理想，與那現實相對立，是一種從現存世界逃避到理想世界去的潮流。這種思想傾向，對於滅落的貴族階層思想代表者，移行於新的資本主義軌道的貴族階層的思想代表者，布爾喬亞的思想者，特別是對於小布爾喬亞的思想代表者，都是固有的。貴族階層因自己的統治被破壞而不滿，逃避到過去，到神祕主義與幻想的世界去。布爾喬亞地位還沒有堅固，便用抽象的，誇張的形式，在生活的各領域中，提出自己的要求。被正在發展的資本主義所壓迫的小布爾喬亞，過於悲悼過去（這過去是完全被理想化了的），耽溺於對未來的曖昧的空想中。這種思想與氣

團氣的繁盛，是時代不安的變動性的結果。

這潮流在文學上，便表現為浪漫主義的繁盛。浪漫主義是作為對古典主義及其法則，內容與

形式的規律的鬥爭之結果而產生的。浪漫主義在主題的選擇與其具象化這一點上，是要求藝術家的自由的。

浪漫主義的最主要的特質，是注重藝術家的內心世界，表現個人情緒對於所寫的東西的關係的——主觀主義。

浪漫主義作家排斥真實的現實，描寫比現存較好的希望的東西，常常在作品之中，採取異常的現象——歷史的或地理的，特異的自然的或社會的環境。這個獨自性，也支配着人間的性格描寫；浪漫主義作品中的主人公，普通總是單方面地誇張地被描寫的。——這一定是具有非常的精神，美，驚異的精神的人，或是非常醜惡的陰毒的人。浪漫主義者的注意，總是被吸引於非常之物，拔人頭地之物，不管肯定或否定的，一定表現得極其銳利的一切（例如拜倫，雨果的作品）。為描寫此種主觀地粉飾過的，單方面地誇張了的性格起見，自然得選擇與之相配合的非常，誇張的細節（肖像，動作，態度，行為等等）。

現在取普式庚的高加索的俘虜為例，來說明關於浪漫主義描寫現實之方法的意見。

高加索的俘虜的主人公，好像籠罩在雲霧裏一般；我們知道他是這樣地對人生感覺幻滅：

他識得世途，識得人心，  
也識得虛妄的無爲的生命。

我們又可以知道，他是這樣地對自由憧憬：

厭倦世俗的，自然之友，

他捨棄了自己的故鄉

向異土高飛遠走

自由的幻想抱在胸頭。

自由！在月下世界

你是他唯一的追求。

他的心已爲熱情破碎

空想的紫霧冷了他胸口，

他只興奮地側身諦聽

爲你所鼓舞的歌聲。

擁抱你的光榮的神像

以信仰與火熱的祈求。

但他的幻滅的原因，他所憧憬的「自由」的性質，都是不明白的。我們可以看見一點暗示，一樁失望的戀愛，「他變成了世俗紛繁的犧牲」等等。他的「自由」——沒有明晰的輪廓；是沒有目標的焦燥。

俘虜的行爲，它的目的及動機雖這樣的模糊，他的性格，卻以誇張的特徵而描寫。他的心「沈着」，他「心化爲化石」，世界的一切，他都覺得可厭，他以「死一般的嘴唇」回答乞爾切斯婦人的接吻。「他毫無關心」地望着山地民們的「歡娛」。用這樣極端形式描寫的，不僅是他對人生的無關心的態度；他的其他性質，也極其異常。

他熱愛名譽勝於戲游

毀滅的熱望燃燒心頭。

他，無情的名譽之奴隸

快將臨到了自己的最後，

決鬥，把重而冷澀的

觀察生命的鉛及迎候。

.....

他隱匿了心頭的感動

在深深的沉默之中，

沒有絲毫的變化

在他高偉的軀躬。

狠惡的乞爾切斯人，

也爲他的大胆驚恐，

敵了他青春的時代，

互相切切地私語

爲自己的俘獲誇功。

高加索的俘虜的非常的，被誇張地描寫主人公，被移入莊嚴而未開化的自然的——非常狀況中——異國「驚人」的民衆（但這驚人的民衆，却引起歐洲人的一切注意）環境中。

雷芒托夫的惡魔，也同樣是浪漫主義的作品的例子。爲明瞭浪漫主義描寫的特殊性起見，只

消把這個作品與當代英雄作一比較便得了。惡魔與匹邱林的心理容姿之間，雖大相類似，但惡魔中，是用情緒地高揚的，單方面地誇張的描寫顯示出來，用空想的形象體現出來，移入非常的情況之中，示現於非常狀態之中的。在當代英雄中，匹邱林的面影是現實主義地被描寫的。

照以前所引用的例，都不是浪漫主義一切形態與形式的全部。浪漫主義一般是極其複雜的現象，關於此點，學術上還有許多不一致的意見；但以上所引用的例，已指示了浪漫主義的方法的幾個基本的特性的意見。

在上面已說過，在古典主義的作品中，有現實主義的成分；這成分也出現在浪漫主義中。在文學之史的發展這廣大的背景中，浪漫主義在許多點上也可以說是現實主義的準備。它對有條件的古典法則的鬥爭，對主觀心理體驗世界的注重，在時間空間上現實之廣泛的把握等等，都是為現實主義清除道路的。傳達某一地理的，歷史的環境之「地方色彩」的浪漫主義的要求（環境特性及個人特性之傳達等），都有特別的意義。故普式庚的高加索的俘虜中，山地民的生活，較之俘虜的面影，便顯得現實得多，而且帶有這種「地方色彩」的描寫。

## 現實主義

隨十九世紀布爾喬社會的強化，布爾喬文學的現實主義也發達了。廣泛地，多



方面地，正確地描寫現實生活的潮流，叫做現實主義。我們不必以為現實主義只有這時代才有。在這以前，例如在莎士比亞之中，我們也可以看到人物性格的深刻正確的，多方面的現實主義的描寫。上面已說過，現實主義的成分，在古典主義中，及在浪漫主義中，都已存在；但到十九世紀布爾喬亞許多作家（巴爾札克，福洛貝爾，狄更司等）之間，現實主義才完全發達，成為主流，理論深入，而且形成了有基礎的體系。恩格斯在有一封信中，曾經這樣指出現實主義的特徵：「我以為現實主義，除了細節的正確以外，應該是典型環境中典型性格的正確的傳達。」關於典型性及典型性格，我們已說過不只一次，但在典型性格之外，還有圍繞這些性格，而且予以作用的「典型環境」，也正如恩格斯所說。現實主義要求正確地描寫這周圍的東西，要求指示這些環境與人之關係。我在第一章中，已取觀察洛夫與勃洛摩夫的例指出過：觀察洛夫在那部小說中，不單深刻描寫了當時俄國貴族的真實的典型的性格，同時也指示了產生這種性格的基礎與條件。奧勃洛摩夫——到他的骨髓為止都是虐待農奴，不振作，懶惰的奧勃洛摩夫型的人物。當時農奴俄羅斯的奧勃洛摩夫秩序，也正是「給與作用」於奧勃洛摩夫（或是說未起作用，也許更確切些），而且使奧勃洛摩夫成為那樣不振作的，無論何事都無能為力的人物的典型環境。

布爾喬現實主義，曾由許多最卓越的藝術家，創造了許多深刻的，有藝術價值的作品，寫出布爾喬社會多方面的景狀，對讀者指示了各種階層，國家，歷史的時代之人物與道德。但布爾喬的現實主義，被自己的可能範圍所限制；我們不能說布爾喬現實主義已充分地展示了人生之種種相。而且有許多東西，被他們不正確地，歪曲地描寫着。在上面我講到主題選擇，典型研究的時候，關於這限制性已舉過具體的例。

而且布爾喬現實主義的繁盛沒有持久，隨着新階層的形成並表明了要求，布爾喬便失却了平穩，開始迴避自己所不愉快的生活之真實，沈潛於個人的體驗之中，歪曲起現實來了。

## 第二章 社會主義的現實主義

上面已說過，史太林在蘇聯文學之前提出了社會主義的現實主義這個口號。工人階層——是對人生之正確全面的描寫感覺興趣的階層；因此社會主義的現實主義，要求正確而深刻地反映社會生活與社會上基本的新制度。社會主義的現實主義，對於現實，要求有效力的，積極的態度，並不要無關心的反映。

蘇聯作家協會的規約中說：「社會主義的現實主義，是蘇聯藝術文學與批評的基本方法；它向藝術家要求正確地，歷史地，具體地描寫現實于其正常的發展之中。這里所謂藝術描寫之正確與歷史的具體性，必須與下列的任務相結合：在社會主義的精神上，思想地改造及教育勞動者。社會主義的現實主義，對藝術的創造保證了創造創意性之顯現，多種多樣的形式，風格及形態的顯著的可能。」

當談到高爾基及其他普洛作家的創作時，我已指出了他們怎樣地描寫勞動階層的集體的戰

門，怎樣地示現人物。這種特性及社會關係的深刻的描寫，自將益趨發展而完成。社會主義的文學，深刻地，全面地而且明瞭地描寫着生活，而且以後也將如此描寫，幾乎是從來無論任何階層都不能做到的。

普洛文學中也用得到浪漫主義，但這不是貴族階層，布爾喬亞的那種浪漫主義。勞動階層的旨趣是在未來；而且在改造現實的意義上，他們是「不滿」于現在的。但他的旨趣是在現實生活中得到確信，他們的立腳點，不是在幻想上，而是在對於社會發展律的知識之上。普洛文學的浪漫主義，與現實主義並不矛盾，它是作為有機的構成部分，而進入于現實主義中的。

高爾基關於這個問題，曾經這樣說過：「我們的藝術，必須不把人與現實分離，而站得比現實高，把人提高到現實之上。這是浪漫主義的說教麼？是的，社會的英雄主義，文化的進步的熱狂，既然是在我國所示現的形態上的新的生活條件之創造的結果，則這也不妨稱之為浪漫主義。當然這個浪漫主義，不允許和席勒，雨果及象徵主義者的浪漫主義和混同。」

## 第四章 文學的種類。敘事的。抒情的。戲

### 劇的

每一階層的藝術文學，是多方面的；多種多樣的。但許多個別的作品，可以統一于構造上有共同特徵的種類。如以普式庚的白夫契莎拉之泉，高加索的俘虜，杜勃洛夫斯基，甲必丹之女，鄉村，致西伯利亞等爲例，便馬上明白，這些作品可以分爲幾類。構造上相類似的高加索的俘虜及白夫契莎拉之泉，與另一種互相類似的杜勃洛夫斯基及甲必丹之女，是不同的。但這四篇與鄉村，致西伯利亞又有不同的特殊性（關於某一事件的故事）。

敘事的，抒情的，及戲劇的這文學上種類的分別，是立足於上述類似之特徵的文藝作品的最普通的分類。

### 敘事的

現在將普式庚的鄉村這首詩，與例如像歐格尼·奧涅庚中描寫奧涅庚農村生活的場面一樣的描寫田舍生活的其他作品及郭洛亨村的歷史來比較一下。

在歐格尼·奧涅庚，郭洛亨村的歷史中，寫着種種事件的故事。這種事件，有它的發展，有

它的漸進的運動；這種發展的事件的故事，叫做敘事的。

### 抒情的

在鄉村中寫着受現實作用而產生的作者的體驗。作者從和平的農村生活及與此有

關的一種體驗的描寫開篇：

敬禮你，寂無人烟的土地，

你平安勞動與靈感的隱居；

在這裏，幸福與忘却的正中，

潺湲着我的不見天日的情流！

.....

我是你的，我愛你

那羣花盛開的幽蕪鬱的園圃。

.....

在這裏，我釋去了名譽利權，

在真理之中追求幸福

以自由的心懷學習法律的破壞.....

第三篇 藝術作品的風格與形態

作者又以此景物爲繃線，移到奴隸制度的情景與自己體驗的描寫：

但是在此處，可怕的思想使人心幽暗。

在開普通羣花的田野與山崗上

人類的朋友精心地見到

到處是無智的有毒的恥辱……

奴隸制度情況的描寫，以這樣的呼聲告終：

哦，我願我的心聲能够喧騰！

爲什麼我的胸頭燃燒着空虛的禮物……

描寫與現實容受相關聯的作者體驗的作品，叫做抒情的作品。

**戲劇的** 戲劇作品有特別述說的必要。預備在舞台上演出的作品，叫做戲劇的作品。戲劇

作品用對話的形式書寫。作者傳述登場人物的直接的談話，附帶加上對行動狀況及演員演技上的指示。登場人物的意見，叫做說白；行動情狀，演員身段，動作，行爲，叫做作者的插科。

戲劇作品是分幕的，這種區分與舞台條件有關係，即幕與幕之間的休場，在觀客的注意力的

休息，舞台佈景的變換，演員的改扮上，都有必要。

有時背景的變換很多，這種短的部分，便叫做場。幕的區分在事件進行中加入必要的同時時間的場景，對於行動的發展上頗有意義。場的區分，也有同樣的意義。幕（或場）又分爲景，由登場人物的登場與退場而變換的部分，叫做景。如有一人登場或退場，便算換了一個景。景的區分，也有演出上的特殊性與關係；因演員出入舞台，有正確注意的必要。

現在分析一下葛里波葉多夫的喜劇聰明誤的本事構造作例：

### 端倪

端倪在第一幕的開頭。把事物一般的狀態，人物的關係，行動所發生的環境，告訴讀者或觀眾，叫做端倪。戲劇作品中，可以用登場人物的談話，加上說明狀況的種種注意點，描寫展開登場人物之關係的場面，以寫出端倪來。端倪不可太長，因為它只是展引劇的糾葛之端序而已。這篇喜劇由黎莎最初的獨自開始，我們從這獨自中可以知道黎莎主人家的「小姐」，對莫爾卻林的愛。接着她和蘇菲亞隔門談話。一對愛人不肯分離。黎莎把鐘撥快了一點。法摩索夫登場（在這裏變換新景）。法摩索夫和黎莎調笑。在這景中，我們開始知道蘇菲亞的父親。他對女傭的行爲，也可以表出他的特性。作者這樣地作了性格描寫：



她要把眼糍糍了那才苦惱，

况且看書又有什麼的大好。

她唸法文書唸得睡不着覺，

我看俄文書一看就眼睛閉掉。

法摩索夫退場。第三景中，黎莎又加上從寢中出來的蘇菲亞和莫爾卻林；法摩索夫又登場。這景中有莫爾卻林與蘇菲亞的對話。法摩索夫的下列的說白，展示着他的性格：

女兒你真是，剛剛起床

便和男人家在一起，——而且還是個年輕的！——這是一個闊秀的行徑麼？

整夜的看小說，

這種書有什麼用！

總而言之，又是法蘭西人，

摩登，小說，詩神，都是他們的玩意。

那只是把金錢和心盪蕩氣！

他們的帽子，頭巾，還有整針，圖釘！

小說書外加餅乾店！啊喇老天

何時才讓我們清除乾淨？

在這裏，我們可以知道蘇菲亞的教育，莫爾卻林與法摩索夫的關係。

我念你失了雙親，把你當作自己人，

叫你當了助手，又叫你當書記……，

蘇菲亞又杜撰了一個假的夢境告訴父親（這是用來探察父親對她的戀愛的態度的）。法摩索夫的回答是：「這種胡思亂想，切莫留在腦中」。法摩索夫與莫爾卻林退場。在第五景（蘇菲亞與黎莎）我們從黎莎的口中，知道蘇菲亞的求婚者史加洛蘇普。蘇菲亞這樣簡單地說出了他的特性：

那傢伙真討厭，我可謝謝，

老是給人講軍隊，講打仗；

從沒有聽他講過一句好聽的話。

黎莎回答着，把他和卻茲基對比。從蘇菲亞和黎莎的對話，可以知道卻茲基的人物，他對蘇菲亞的愛，及他的捨退。關於他的性格，可以得這樣地一般的知識：「感情深刻，愉快而辛辣」，

「什麼人見了他都會笑，他健談，愛玩」，「在有趣的人們中，他一定能過得重加幸福」。於是在第五景中我們已知道這戲劇中未來登場人物間的關係的主要材料，得到關於卻茲基性格的豫備知識。而法摩索夫這個明確的實生活中的典型，也展開在我們的面前。作者寫了端倪以後，便移向基本的事。

### 本事的发展

僕人登場(第六景)報告「卻茲基老爺來了」。主要的主人公在舞台出現。卻茲基依然還愛着蘇菲亞，她對他却冷淡無情。於是以後行動的第一關鍵便成立了。卻茲基開始懷疑了蘇菲亞對自己的愛。

第二幕的第一景，在這戀愛的本身上，加添了一個新的關鍵。法摩索夫明明在想叫女兒和史加洛蘇普結婚。蘇菲亞對莫爾卻林的愛，因聽到莫爾卻林墮馬的消息時的昏眩失神，在舞台上完全顯現了出來。第二幕的最後第十二景，第十四景，莫爾卻林和黎莎調笑，我們可以知道他的真情。第三幕開場，卻茲基想和蘇菲亞談話，千思萬想不得頭緒，結果放棄對蘇菲亞愛莫爾卻林的懷疑。

這個戀愛本事，到第三幕達到了頂點，蘇菲亞恨卻茲基因莫爾卻林而行苦肉計，想把他當瘋

人，大家都高興的附和。

第四幕是大團圓。以前所有戀愛上的疑雲，都一一水落石出了。卻茲基已深信蘇菲亞對莫爾卻林的愛，看到了她和他的幽會。蘇菲亞又從莫爾卻林和黎莎的談話，明白了他的真心。法摩索夫登場；卻茲基從他的口中，知道蘇菲亞在背後罵他。蘇菲亞後悔了，但他却去開了她，獨自上莫斯科去了。

在這幕中，我們看見了第三幕終末時達到焦點的戀愛本事的壓縮結構與非常井然的發展。

但在戀愛糾葛之外，這戲劇中還有卻茲基與周圍社會的糾葛。我在敘述本事的時候，已指出了葛里波葉多夫在作品中所附加的描寫法摩索夫的，繪畫般的實際的面影的許多特徵。他又在卻茲基與蘇菲亞的對話中，寫了莫斯科社會的特性。在第二幕，特別在端倪時，有着法摩索夫式的莫斯科描寫。

卻茲基與法摩索夫的對話，在戀愛本身上雖並無大的意義，但在示現兩個不同的世界觀的特性上，卻有非常重大的意義。在這裏，史加洛蘇普登場。一到第四幕，在我們的面前，開始經過當時莫斯科上流社會的典型的，完完全全的一座諷刺博物院。把卻茲基當「瘋人」的場面，是戀愛

本事的焦點，但更重要的這也是卻茲基和周圍社會衝突的焦點。

第四幕的開頭，借用萊貝契洛夫的人物及他的俱樂部自由主義的談話，在莫斯科社會的特性描寫上，加上了補足的描寫。

所以在聰明誤中，整然發展的戀愛故事，是結合着卻茲基與法摩索夫式的莫斯科，及與這莫斯科之廣泛環境相衝突的平行的描寫的。

萬里波葉多夫在一封信中，提到了這本戲劇的「計劃」，這位作者的說明，在開示從作者的意圖所判斷的根本的戲劇的衝突，聰明與愚蠢的衝突上，特別有深長的意義。這衝突也顯現在戀愛本事之中（女兒自己雖不是個傻瓜，可是她不愛聰明人倒反愛傻瓜）。這一點，在聰明誤這個標題中也特別顯示着。前進的，正在資本主義化的貴族階層的代表者萬里波葉多夫，把社會的衝突，想像作以及描寫作「教育」，「聰明」與「無知」，「愚蠢」，偏見的衝突。

戲劇作品一搬上舞台，已成爲文學的台本及舞台裝置與演員的活的演技的複雜的結合物；這已不是語言的現象，而是演劇藝術的現象；而且這已不僅是語言所表現的形烈，而是也用了活的行動·種種肉體的效果的了。因此演劇藝術，特別容易瞭解，給觀客以強象的作用，也因之對於

大衆教育上，有特別重大的意義。

我們常談到敘事的，抒情的及戲劇的等文學上諸形態的時候，必須指出這並不是一個不動的，永遠存在的，有鴻溝之隔的文藝作品的部類。這些必須從歷史上去找，它們在互相之間，都有關聯。在原始社會中，既無何種個別的敘事的作品，也沒有抒情的作品，也沒有戲劇的作品；而且即在分離產生了以後，其間的關聯也依然被保存着。我們常常看見敘事的作品中，插進抒情的成分（如歐洛尼·奧涅庚中抒情的穿插）。抒情的作品中，也有故事的成分。並不預備上舞台演出的敘事作品，從構造上看，和戲劇作品極其相近，可以用來出演。

我們還必須記住，敘事的，抒情的，戲劇的等區別——是最一般最抽象的區別。我們有敘事的作品，有抒情的作品，有戲劇的作品，是事實。這些形態，均受階層所限制，在階層的文學風格的範圍內，形成而發展。

## 第五章 敘事作品的形態

敘事作品形態，形成於與一切歷史環境的密切關聯之下，而且由這中間所示現的階層內容賦與條件。

**英雄歌** 敘事作品最古的形態之一，是英雄歌。在還沒有文字的時代，英雄歌早已發生，由口頭傳述而互相歌唱。這是民間歌人的創作，歌詠大的歷史事件及其中英雄的事業。反映俄羅斯民族與遊牧民鬥爭的我國的古史詩，可以作為英雄歌的例子。同一種類的英雄歌，也存在於希臘民族的古代，德意志民族及芬蘭民族。

**詩篇** 圍繞某一事件的許多歌謠，經過統一，鍛鍊，用文字編綴，乃產生敘事詩。根據歌詠全階層或全民族有興味的某一重要事件的口頭創作而發生的大規模的韻文作品。如古希臘便產生了詠歌希臘人與托洛耶人戰爭的伊利亞特，及詠歌這戰爭的參加者奧德賽王回故國伊泰凱烏途中遭遇的奧德賽等詩篇。而且在這兩個詩篇之中，都反映着希臘民族生活的重要面。——伊利亞

特中是小亞細亞沿海地帶的征略，奧德賽中是希臘人民發展上非常重大的航海生活。而且我們又可以在這兩個詩篇之中看見奴隸社會中生動而詳細的情狀。

其後直至十八世紀，同樣地在德意志民族中，產生了尼白龍甘的歌。

法蘭西英雄歌羅蘭歌中，反映着法蘭西民族與莎拉遜人的戰爭。這詩篇的中心人物，是卡爾大帝的忠臣羅蘭，爲了自己的「優秀的法蘭西」，貢獻了最後一滴血的精忠絕倫的封建英雄。

到最近，十九世紀有從口頭創作取材所創造的芬蘭的敘事詩卡萊伐拉。

俄國的古史詩，終於未完成的形式，沒有被統一於大規模的敘事詩的形態。

英雄歌在主題，人物選擇法，描寫中，結構，敘述法中有它自己的特質。上面已說過，照例在英雄歌中，總是描寫着全階層，全民族的重大而顯赫的事件，而且它的登場人物總是優秀分子，英雄，具有非常的性格，完成巨大的功蹟的人物。這種功蹟的表現，照例總是具有誇張的大規模的性質，無論哪篇敘事詩主人公的表現，都沒有不同。在結構與辭句中，也和口頭的歌謠創作，保存着密切的關係。

敘事詩直繼續到封建社會的末期，但因社會條件，地主封建領主的階層，在這期間中已受了



變動，敘事詩當然也不得不跟着變動。後期的詩篇，可舉亞里奧斯托的狂怒的奧蘭多、泰梭的得救的耶路撒冷。俄國文學中最有名的，是海拉斯可夫的洛霞達。這些詩篇模擬文學的形象，已看不到和口頭創作的直接關聯；其中有許多條件的成分（例如盛用古希臘羅馬神話中的人物；其目的已不在歌唱，但仍沿襲傳統的冒頭如「在這裏要歌唱——」等等）。

在封建農奴社會的崩潰期，發達了所謂浪漫主義的詩篇。這種詩篇的創造者及最大的代表者，是英國詩人拜倫，因此也有冠以他的名字，稱爲拜倫調。俄國文學中，這種詩篇，有普式庚高加索的俘虜，白夫契莎拉之泉，吉卜西，雷芒托夫的沙彌，惡魔。拜倫式詩篇中的主人公，大都孤僻的，性格剛強的，反抗的人物，行動也大抵展開在異常的環境之中（進行在當時還不熟悉的，氣候奇特，風俗怪異的國土）。主人公的內在在外表，都具有非常的風格，結構上有斷續性，作品常由許多動人的插話所組成。而且作者在第一個插話後塗上一個陰影，又自由自在地移轉到另一個插話。主人公的形象，抹着非常動人的色彩，到處出現着作者抒情的穿插，提示，發問；總之，全體敘述的調子，充滿着情緒上的高昂。

資本主義各種關係的後此的發展，及從中世紀黑暗中布爾喬亞理想的漸進的解放，使文學的

描寫漸漸接近於現實的生活。隨十八世紀中葉現實主義方法之普及與深化，詩篇也就成爲現實主義的了。

在進步的民主主義文學中，詩篇灌注着社會的內容，提出着社會問題。從主題及人物選擇，本身上，也可稱爲韻文的中篇小說的涅克拉索夫的詩篇莎霞，俄羅斯女，顯示了農民的生活情況，利用口頭農民創作手法的嚴寒——通紅的鼻子，俄羅斯誰個舒服等，便是此種例子。

蘇聯文學中也有詩篇：如梭里文斯基的烏路拉夫西娜，白格里茲基的煤煙在奧珀那可繚繞，馬耶可夫斯基的好呀，列寧，倍則勉思基的悲劇之夜等便是。在這些詩篇中，有比較故事性的（例如悲劇之夜），也有比較抒情詩性的（如好呀）。在這些詩篇中，有革命所產生的主題，有對英雄描寫的新的態度，有事件之新的解釋法。在蘇聯文學中，詩篇充滿着進步的內容。

### 寓言 敘事的形態中最古的，還有寓言。

寓言在古希臘已經存在，到十七——十八世紀又復活而復及。寓言是以譬喻的形式，作現實的勸善懲惡的，諷刺的描寫（上面已經說過，諷笑及暴露人及社會制度之缺點的作品，叫做諷刺作品）的，故事的，主要是韻文的篇幅不大的作品寓言中的登場者，是說話的器具，人格化的動物

及各種物體，也常常有人類出場的。而且作者照例在作品開始或終末之處，說明這個寓言的教訓，即譬喻所含的意義。寓言常作為社會道德教訓的手段，為貴族及布爾喬作家所使用，其諷刺的教訓性，常以作家的階層利益為條件。在俄國寫寓言的有蘇馬洛可夫，漢姆尼采爾，克呂洛夫等人。克呂洛夫原為資本主義化小貴族的代表者，後來，其見解接近保守的貴族；他對當時社會制度缺點的批判，是過於無力的不成熟的東西；他的一般道德教訓很多。

普洛作家白德內宜的寓言，則和此完全不同；他的寓言，是進步的政治宣傳的武器。他以生動明快的形式，對廣泛的勤勞大眾，說明他們真正的利害，指出誰是他們的敵人，與敵人戰爭應取怎樣的手段。他的寓言的內容，不是抽象的道德教訓，是普洛階層的諷刺。

### 長篇小說 (Roman) 長篇小說在布爾喬文學風格上最為發達。

長篇小說，是大的（普通的，散文的）敘事的作品；作者借這種作品，描寫廣泛多樣的現象，最完全地把捉人生。如作者集中注意於行動，大抵總寫出互相交代的場景之複雜的連鎖及許多的插話。

因作者注意集中點的不同，又產生了各種區別：冒險小說（如大仲馬的冒險歷史小說）。心理

小說（以心理問題為注意的中心），社會的及生活的小說（如龔察洛夫的奧勃洛摩夫與懸崖，托爾斯泰的安娜·卡萊尼娜，屠格涅夫的幾部小說）。

長篇小說具有長的故事。講敘種種事件的散文的故事的作品，發生於希臘，普及於亞歷山特利亞時代（當希臘被亞歷山大·馬其頓所征服，帝國崩潰，亞歷山特利亞地方為文化中心的時候）。亞歷山特利亞的小說，具有戀愛的冒險的性質，普通總是一對戀人，好事多磨，苦盡甘來的故事——本事中有許多曲折的波瀾。在這類小說中，地理的敘述佔甚多的篇幅；當時廣泛的商業交通，可以說明這種注重地理的原因。

長篇小說到中世紀，遂以騎士小說的面目而復興；當時的文藝作品，大半是用拉丁文寫的，用口頭羅曼司語寫的故事作品，便叫做「羅曼」（Roman）。騎士小說與現代的長篇小說，不甚相似，形式略近於傳說叢話。騎士小說大抵寫有種種出奇入勝的騎士冒險及異常的技藝。主要的登場人物，總是對天神與國王忠實的，勇敢無比的，抱有強烈理想的騎士。騎士小說表現着封建階級的誇大粉飾的理想。騎士小說隨時代的經歷而退化，變化了愚蠢故事的堆積；在小說吉訶德先生中，西萬提斯對它作了老大的訕笑。吉訶德先生中，把騎士小說的主人公作打油化（訕笑地，

戲畫地)的描寫。吉訶德先生雖寫成一個性情善良的人，但因愛讀騎士小說的結果，追求冒險，陷入於和小說中差不多的愚蠢狀態。這是在封建制度的危險日益明顯的時代。西萬提斯的長篇，正是這危機的一個表現，也是對舊封建理想的批判態度的表現。

隨布爾喬的成長，下層社會出身的新主人公登場，產生及發達了所謂惡漢小說。其主人公大抵是惡漢，對財產無甚大的興味，做了種種事業，經歷長期辛勞，遂得世俗的幸福。惡漢小說中最好的，是路·莎琪的吉爾·勃拉司。

到十八世紀，盛行以戀愛及家庭事故為主題的感傷小說。這種長篇寫社會中間階層主人公或(女主人公)的內在世界，以教訓的口的自課。在這種長篇中，表現着布爾喬意識的成長。成為顯著的注意對象的，不是貴族，而是被肯定地描寫且充滿美德與動人的體驗的「中間層」人物。這種感傷小說，流行最廣的地方，是當時最前進的資本主義國英吉利。感傷小說也影響了貴族作家，但在他們，家長制生活及其美德敏感的描寫，是用作擁護封建社會組織，與都市及其他「類廢的」影響戰鬥的手段的。加拉姆真的小說貧女黎莎，是俄國文學中貴族感傷主義的典型的表现。

到十九世紀廣泛多面描寫布爾喬社會的，現實主義的，社會的，生活的及心理的小說盛行。

這種小說的根本特徵，我在論典型，主題及構成，現實主義等章節中已經說過了。在布爾喬亞小說中，描寫着以最多種多樣地表現着的謀個人幸福的意旨，以及在這途中對最多種多樣的內外障礙的鬥爭。

**短篇小說** (Novel) 在量上不甚大的散文故事，叫做短篇小說；但短篇小說的特徵，不僅在規模的大小；規模較小的作品，口頭創作(童話)中也有，中世的封建文學，也以小的具有空想性的故事(傳說)爲人所知。短篇小說的隆盛，是在布爾喬社會。短篇小說中所寫的事件，不都是現實的，把一空想的細節，作爲人生的某一片段而描寫，披上世俗的仿真的假面的，也很普通。如以布爾喬長篇小說爲廣泛地描寫布爾喬社會生活，則短篇是採取某一亮眼的，生活現象片段，事件的；在這裏，使作者感覺興味的生活律，特別表現得明晰。故短篇的特徵在乎集中性；這集中性已表現於主題的選擇中。短篇不一定常有稀罕異常的事件(這是短篇的通例)，但短篇的傾向，是描寫表現上特別值得注目的事情與性格的顯現。

短篇小說本事的結構，普通是極其壓縮化的。插話的數量，非常受限制。普通，行動總是集中於一個中心的周圍。

本事的結構上，有最大意義的，是事件的突變與特別動人的意外的結局。契訶夫的短篇憂鬱中，寫老車夫向乘客訴述自己的悲痛（他一個成人的兒子死了），但人家只想自己的事，沒有人來聽他的話，也沒有人回答他；走到一家旅店門前，他解下了馬，滿心悲鬱，向着馬說話。「馬嚼着草料，聽着；向主人的手吹着息——越那講得出了神，什麼都對馬講了」。這個意外的結局，表現得特別動人；而且這結局，也更有有力地顯出了越那的孤獨。在一題名「華尼加的短篇中，華尼加·裴可夫寫信回家訴述鞋店中生活的痛苦（他是鞋店中的學徒）。這封信的目的，是救他脫離這個苦海；但短篇却來了一個意外的結局：華尼加寫好了信，寫上寄到「鄉間祖父處」，投入郵筒。「他滿心抱着甜密的希望，過了一個鐘頭，呼呼地睡着了。」——這個結尾，有力地顯出了華尼加前途的無望。越那是對馬訴苦，華尼加是寫無法投遞的信訴苦；他的信是永遠沒有人會收到的。

由一條在一切故事中下結論的格言。或在事件上裝上範框，由氣氛的對照或一致而和這事件相結合的風景的細節，常常借用結尾的形式描寫着。

一般地在短篇中，雖有登場人物的描寫，雖有行動及其狀況的描寫，但必須有特殊的壓縮性

與一切細節的表現性。短篇敘述的形式，也有特殊性，它常常預備作口頭的傳達，因此在短篇中特別普及着話和一般地生動的口頭上的敘述手法。

由於注意所集中的生活方面的不同，短篇小說又分爲冒險短篇（偵探小說是布爾喬文學中冒險小說的特殊形態），心理短篇，生活的短篇。但要在這種變種間設定界限，是困難的，它們是互相纏繞着的；要研究短篇的種別，也只有從文學上去研究。

**中篇小說** 中等規模的故事作品，叫中篇小說。普通中篇小說中插話總較長篇爲少；而且中篇小說的事件範圍較狹。普式庚的甲必丹之女，果戈理的舊式的地主等，卽爲中篇小說的例子。但要在中篇與長篇之間設定界限，也猶中篇與形式較小的短篇之間設定界限同樣的困難。

**諷刺故事** 諷刺故事也是短的敘事作品的特殊形態。它是借幻想故事的形式，諷刺地描寫社會關係的作品。薩爾蒂珂夫·烏契特林利用了這種形式批評地主及布爾喬社會（理想主義的鯉魚，一個田奴甚樣喂養兩個衙吏）。其他如白德內宜，便用詩寫諷刺故事。

現代蘇聯文學中，新的內容促進了舊形式敘事作品的變化和新形式的出現。顯示結合藝術描寫與科學敘述的特殊形態的，是由高爾基所發起而編著的內戰史與工廠史；其中描寫着戰爭的及



建設的戰線上的英勇的行動；參加著述的，有內戰參加者，廣泛的工人，學者及作家。它廣大地把捉了工農大眾的勞動與活動。

普洛文學上普通稱爲長篇的作品中，也有極重要的特性；上面已說過，在高爾基的母中，伯惠爾·烏拉索夫與尼洛夫娜的故事，是與工人運動的廣大景狀相結合着的。在普洛作家的作品中，高爾基的作品，法捷耶夫的毀滅，梭拉菲摩維支的鐵流，潘菲洛夫的蒲魯斯基，蕭洛霍夫的被開墾的處女地等）其中所寫的，不是個人的悲歡，是全集團的戰鬥的情景。每個人與他的社會環境，並不分離，而是在密切的關係上顯示出來的。

## 第六章 抒情作品的形態

與抒情作品所表現的體驗同樣，和體驗相結合的印象，也是多種多樣的；兩者之間，有聯繫，也有交流；故各抒情作品形態之間，並無嚴格的界限；它們是互相交流的。

**賦** (Ode) ①十八世紀貴族文學的抒情作品中主要變種之一，有所謂賦。賦是用富麗堂皇的文辭，鋪敘詩人所屬階層的重要人物與事件（戰勝，宮廷慶典，宗教道德問題）的大規模的抒情作品。在俄國，賦作者有羅馬諾索夫，捷佳文及其他多人。

寫重要主題的富麗的韻文，以後直到現在還流行着，但內容已經變化。貴族文學中的賦，在十八世紀末葉，十九世紀初頭，漸為哀歌所排擠。

**哀歌** (Elegy) 哀歌是表現與個人的情感生活相結合的體驗（戀愛經驗，自然觀等）的抒情作品。哀歌常常帶有哀感色彩的氣氛，因此便發生了哀歌是哀切的韻文的觀念。哀歌的極盛期，

①Ode 亦譯高調抒情詩。這裏譯賦，不過取其內容之近似，與中國原有之賦，自非同一之物。

是在封建農奴制被新的資本主義關係所蠶蝕，開始傾向崩潰的時期。在哀歌中，個人生活的逃避，個人幸福與享樂的哀調色彩的思想，顯現着它的面影。

抒情作品，與敘事作品同樣，也有諷刺的作品。貴族文學中也有諷刺；但這諷刺的攻勢，並非正對農奴制的根基，是正對它的雖屬本質而是部分的缺點。

如二十年代◎資本主義化的貴族文學中，諷刺作品曝露着權力的橫暴與上流社會的罪惡。

但諷刺抒情作品特別繁盛的，是階層鬥爭極度緊張而尖銳化的時期。例如十九世紀的六十年代，進步的平民便在與保守的，自由主義的地主詩人及布爾喬亞詩人的鬥爭之中利用了諷刺（火花的詩人，杜勃洛柳波夫，涅克拉索夫及其他）。

涅克拉索夫的詩，有許多是諷刺的（大門口的思索，被忘却的村莊）等；涅克拉索夫以此戰鬥，不是對封建農奴制的小的缺點，而是爲着進步的民主主義的理想，對封建農奴制的根基。

**歌曲** 在大衆運動中完成其長足發展的，是歌曲。歌曲是用以歌唱的詩作。歌曲是以口頭相傳，在工作時，休息時，示威游行時由全個集團共同歌唱的。歌曲比一切任何詩作都富於大衆

◎指一八一〇年到二十年之間。

性。廣大的勤勞大眾在歌曲中表現自己的憎惡，勞動及鬥爭的決心與信心。十九世紀中葉的流行歌曲的作者，是法國小布爾喬的倍蘭傑。普洛運動也創出了自己的歌曲，國際歌已成爲全世界普洛階層的歌。工場呀，起來吧也同樣流行普遍。其他的歌曲，可以舉出青年親衛隊等。

## 第七章 戲劇作品的形態

戲劇作品，可類分為悲劇，戲劇，喜劇，這一些可以從表現事件的選擇上來區分，也可以從登場的選擇上。

在展開種種事件的藝術中，其事件必有鬥爭的性質；登場人物為達到自己的目的而互相鬥爭，而與某種外部的及內在的障礙鬥爭。

**悲劇** 悲劇是描寫對作者認為不能克服的障礙鬥爭，而以上演為目的的作品。悲劇的通常例，以主人公的滅亡為終結。由作者對現實的自己階層理解的不同，把作為特別重要及特別顯著的難克的方面橫阻在人生途中的東西，作種種的解決。在古希臘悲劇（如埃斯基路司，莎福克萊司的悲劇）上，主人公滅亡於對宿命——命運的鬥爭之中。如莎福克萊司的窩狄浦斯王，窩狄浦斯被豫言將殺自己的父親，把自己的母親作妻子；他企圖避免，而事件却在他不知不覺之中完全實行這個豫言。但這種認人生一切為命運所支配的見解，是因為不知道自然律與社會發展律的線

故。馬克思說：「希臘最大的詩人，取材于米甘，芬恩王家生活中的動人的戲劇，寫出了無智爲悲劇的命運。」

近代最大的悲劇作家，是莎士比亞。莎士比亞生在十六世紀末到十七世紀初的英吉利，即在封建主義的崩潰期；在他的天才的悲劇中，反映了封建社會的崩潰。關於這時代，馬克思說過：「從來的階層——例如騎士階層的滅亡，才能對雄偉的悲劇藝術作品，提供內容。」把莎士比亞的悲劇哈姆雷特來作一個例子：在哈姆雷特這人物中，表現着封建的「復仇」的義務與完成這義務之力的喪失。哈姆雷特已吸收了布爾喬文化，對於世界的封建關係，在他的意志中已經崩潰了。哈姆雷特的滅亡——這是在他心理互相鬥爭的兩種要素糾葛的結果。

在莎士比亞的悲劇中，我們看見正而所表現的，不是神祕的宿命，而是人內在種種意志的糾葛，人自己所作的行動，以及從這行動所產生的結果。

莎士比亞對人，對人之行爲的心理原因的觀察，是和人性的細緻而多方面的精練相結合的。他所寫的性格，是抱着對人生的大的自信，鮮明而複雜地分別描劃出來的。

莎士比亞提供了許多情景，他又自由自在地把行動從一個場所移到另一個場所，在時間上抱

據一個大的期間。他介紹了很多的登場人物，其中也有惡劇的人物；特別是他的悲劇，以充滿生氣與真實性而卓立羣疇。

馬克思與恩格斯論及悲劇與其任務，要求有社會的內容。「命運」以及個人的意志，並不是社會生活的根本力量；所以在普洛文學，這些是不能把來放在悲劇糾葛的根基中的。

### 戲劇

(Tragedy)

滲和高尚的要素與非凡的要素，登場人物及他們的鬥爭在其規模上並不

顯著的舞台作品，叫做戲劇。在悲劇中，人們和不能克服的——照作者的意見，以為對許多人們及對無論任何時代都有意義的——力量相鬥爭，在戲劇中，障礙所依存，常因時地而不同。舉沃史特洛夫斯基的雷雨，為戲劇的例子。沃史特洛夫斯基描寫商人的環境：威鴻·加白諾夫的加乞里娜愛了別的男子，但世俗條件及商人環境的舊式見解，不答許她的感情得自由的出口；她自己也為周圍環境的成見所囚；她沒有自信力，沒有戰鬥力；她背叛丈夫感得良心的痛苦，在公衆之前懺悔而終於自殺。沃史特洛夫斯基從自由主義布爾喬瓦的觀點，在這戲劇中，批評着舊式家長制的商人社會；而這戲劇中根本的糾葛，正適合於批判的目的。沃史特洛夫斯基描寫一個純潔的女性，在與這環境的野蠻，頑固，成見的糾葛中，怎樣地滅亡。

雷雨

中滲和着非凡，異常的事件與日常茶飯的事件，在人物的人格上，也把高貴的特徵結合着平凡，日常茶飯，甚至於滑稽的特徵。

### 喜劇

喜劇是作者用滑稽的形式顯示生活的某一方面而加以嘲笑，並以上演爲目的的逗笑的作品。在上述悲劇中，有時也可遇見滑稽處（如莎士比亞的作品）。在戲劇中滑稽不算稀罕的。在喜劇中，這可佔着優勢的地位；在全體行動的進行中，在各別狀態之中，在登場人物的描寫中，都表現着。而且喜劇的結局，大抵總是圓滿的。全體或一部分的登場人物，其性格行爲，有可笑的特徵。由作者所屬階層集團的不同，其供給笑料的性格，行爲，社會關係的方面，也各不相同。現在拿兩個喜劇：青年，聰明誤來比較一下。方微真借普洛斯太可夫，米特洛方奴西加，史高契寧的影子，嘲笑了舊式的，主要是內地的貴族之愚蒙。他並不反對農奴制，地主國家政權與其秩序，他只是希望一切貴族應該成爲文明的，有教養的；他只是批評自階層的落後部隊。故在引起這喜劇的災殃的人物中，主要的是描寫着地主——農奴主的愚頑，及其他地主的糊塗和懦弱，以至無智，粗莽，獸性趣味。葛里波萊多夫在喜劇聰明誤用滑稽的形式，描寫了官僚氣（法度索夫，莫爾卻林），軍人氣（卡加洛蘭普），忙着追從沒有內容而只有外表的，奢靡的模



做外國的上流社會。資本主義化貴族的代表者，其自身爲有教養的進步官僚的葛里波兼多夫，從自己所接邊所見聞的方面（上流社會與軍事機關），在擁護中庸漸進的布爾喬亞的進步所需要的尺度上，批判了封建農奴制的社會；而且他首先在與自己集團的階層利害相衝突的對手中，看到了滑稽處。

## 第八章 口頭文學的基本形態

我們在第一章中已經談過，口頭文學作品，僅只保存於記憶之中，由口傳而普及，當正確意義的文學尚未存在時代的產物。但當文學發生了以後，口頭創作也並未消滅，現在還存在着；這便叫做口頭文學。

古時有一種流浪人，專門歌唱口頭創作（他們自己也有創作），有的唱，有的講；現在這種專門的歌人與「說話人」已留存得很少；以保存及傳述口頭創作，已不能成爲一種職業了。

口頭創作有一種由保存與傳述的方法所產生的特色，凡書寫印刷的作品，能以一定的同一的形式保存千百年，口頭創作可沒有這種不變性，也有說話人遺漏了手本的，也有任意添加進去的，因此口頭創作，普通每以多種的形式存在，即所謂變種。

但問題不僅在說話人個性所產生的變化；一個口頭作品，從這一社會環境流傳到別一社會環境，可以因新環境的需要與興味而改作。故口頭作品中，便發生了由時代與社會環境之不同而發

生的一種層。

### 童話

口頭創作有韻文及非韻文兩種，例如童話是非韻文的。童話照例是具有幻想性的短小的故事（如鬼婆婆，杜鵑公主等），但也有世俗的童話，具有從周圍現實中借來的內容（如老爺與農奴的故事等）。這一些，在性質上都接近小說。

童話表現着對產生或改作這童話的社會環境之現實的態度。例如有許多童話說農人工匠欺騙神父，老爺，其中即表現着農民對這些社會集團的態度，想誦弄他們的一種慾望。童話的形象，本事，結構，語辭之中，有許多傳統的特點。童話中又有人物與一定性質相結合的方法（伊凡王子，鬼婆婆，狡狐）。童話的本事中，也有雷同及互相重複的成分（搶奪，探察，怪問題，畜類助人等等）。在行動的開展上，常有「階段性」，分三段構造（二問題，三磨厲等）。童話又有一種特別的傳統口吻（例如「從前有三十個王國，有二十個國家……」等等）。

### 諺語，俗諺

所謂諺語，俗諺等口頭格言，廣泛地為一般所利用。諺語，俗諺中，也打着產生它們的社會環境的烙印。例如「買賣是投機」這一句諺語，只有投機商人的心中才會產生。「慢慢兒走，走得遠」這句諺語，表現了封建農奴制農村的悠長與迂緩。現在在這句諺語後面加上

了一句：「比之起步的地方」，也是這個緣故。

現在舉出幾條反映野蠻及悠長的，舊式的生活——主要是家庭生活的諺語：「服從是姑娘的美飾」，「老婆是廚房的用具」等等。

但並非一切諺語都是這樣，也有些諺語，反映農民對農奴法的抗議：「貧窮能教人聰明，老爺就得不開心」，「麥穗是成堆好看，老爺是坟墓好看」，「天上的太陽，也照不亮老爺的笨肚腸」。有的諺語，反映革命前俄國農民階層的痛苦，貧窮的生活：「一口子幹活，三口子喫飯」，「不用等露水，拿汗水肥田」，「抬到那邊（即死），慢慢休息」，「過活過活，便是一天到晚幹活」，「豎起三條杠棒，青天當屋頂」。又如「繆夫繆夫，時常餓肚」一諺，一看便知是由被殘酷榨取的繆夫環境中產生出來的。

諺語及俗諺在蘇維埃農村中也有產生的，其中一部分由舊諺改造，一部分是新造的。現在把這類諺語，略舉一二：「富農神父，一雙靴子」，「合作社雖小，突擊隊俱全」。

看上例可以明白，諺語不僅說述意思，它也用特殊的手法——言語的對比，音韻的重複，押韻，以調整音調。

## 史談

史談或史詩，是有敘事性的韻文作品（例如關於華西加·蒲思拉葉夫的英雄談，關於伊利亞·莫洛梅茲的英雄談等）。史談已有甚長的歷史，自發生以來歷許多變化，蒙罩不少成層，但仍可從其中透露原形。例如關於杜勃倫·尼克蒂的英雄談，反映着古代俄國民兵階層的利益；關於華西加·蒲思拉葉夫及豪富的客人莎特果的英雄談，反映着古代諾伏果拉特商業資本主義層的利益。學者們又攷出了這伊利亞·莫洛梅茲的人物，有許多的成層和改作，顯出漸次向哥薩克層接近的形跡。口頭傳誦的古談詩，現在幾已完全廢止。史談中有變種，有英雄談（關於伊利亞·莫洛梅茲，杜勃倫·尼克蒂的），與接近小說的，具世俗性的史談。

史談在形象描寫法，結構，語辭，旋律之上，有許多特有的地方。和一般口頭創作中一樣，史談中當描寫人物及行動之時（如描寫英雄，烏拉地米爾大公，酒宴，英雄見禮之時），種種傳統的公式，佔居重大的角色。這種傳統的公式，在種種作品中重複着，也在同一作品中重複着。通常，重複是史談中最常見的手法。場景，行動的描寫，語辭都重複着。

在史談構造中，必須注意正文以前的序詞與總結正文的結詞。序詞結詞，也都有一個傳統的公式，史談又是一個與別一個接連着的。

史談中有一種特徵，是冠頭語；如「金頂的摩天塔」，「深綠的暖炕」，「扳開的弓」，「碧綠的海」，「清淨的曠野」等等。有時這種形容詞的傳統性，也有和場景不合，化成「化石」了的。例如韃靼人拿加林王的命令交給烏拉地米爾大公，却把自己主公稱做「狗主加林」，而稱烏拉地米爾大公以「高雅」的冠頭語，其實那時的烏拉地米爾大公，一點也沒有高雅的樣子。

以上的特點，說明了史談形成時代之特徵的生活，及生活關係的沒有變化與思想的傳統性。但這種手法，頗適合於口頭傳誦創作的記憶；如沒有人物及行動描寫上的傳統公式，沒有重複，那末要把包含多量韻文的史談，一一記住是頗有困難的。

英雄談有一種特別的「節」，其作詩法也頗特殊。

**歌謠** 歌謠舊的雖已不大流行，但這種形態，依然在普遍地使用着。歌謠有儀式的，人情世俗的，歷史的，軍人的；歌謠中也反映着現實的生活與現實的階層利害之衝突。其中有反映農奴法弊害，沙皇軍隊中兵士狀況，家庭中婦人地位的。這種反映舊式生活的歌謠，正在被從印刷文學中取材的新的進步歌謠所驅逐。

**民歌** 流行得最廣的，是短的，普通是四句一首的所謂民歌。在農村中，都市中，工場區

中，都產生着民歌。在這短篇小形式之中，反映着現實生活，反映着階層鬥爭。民歌上有世態的條件，及產生它們的環境之利害的烙印。下面引用的，是過去地方實業發達的舊耶洛斯拉夫斯加 耶省的一首民歌：

骨肉同胞兄弟，

客客氣氣來分離；

鐵把犁頭給給你，

我要的是別種東西。

也有工廠的民歌，也有反映婦人地位的民歌。

民歌雖是無名氏的作品，但可從它的內容，明白它是奉仕於哪個階層。也有富農的民歌，對農村的新生活散播惡恨的，在蘇維埃農村，又產生着蘇維埃民歌。下面便是這類民歌的一個例子：

閃閃天空星兒多，

一會兒消得沒一顆。

村里的女人心裏難過，  
終究創辦了托兒所。

我們在桶上坐坐，  
桶底下者鼠做窩；  
幹婆向寄生虫租屋，  
選舉要重新來過。



原  
书  
空  
白  
页

# 附 錄 一

## 人 名 註 釋

- A** | 埃斯奇路司 Aeschylus 前 525—456 古希臘三大悲劇作家之一。  
亞里奧斯托 Aicato 1474—1533 意大利宮廷詩人。  
安特萊夫 Andreyev 1871.—1919 俄國象徵派文學者。
- B** 柏林斯基 Belinski 1810—1848 俄國大批評家。  
潘軍 Bunin 1870— 俄國最後的貴族作家，現流亡於巴黎。  
巴爾札克 Balzac 1799—1850 法國最偉大的現實主義作家。  
拜倫 Byron 1788—1824 英國浪漫派詩人。  
倍蘭傑 Borangor 1780—1857 法國詩人，以短歌著名。  
白德內宜 Boitnai 1883— 蘇聯詩人。

- 倍則勉斯基 Bezumenski 1898 - 蘇聯詩人。
- 白格里茲基 Roglitzki 蘇聯詩人。
- 勃拉果夫 Braçov 俄國勞動者詩人。
- C 西萬提斯 Cervantes 1547—1616 西班牙大文學家，“吉訶德先生”著者。
- 乞奴雪夫斯基 Chernychevski 1824—1889 俄國大思想家，批評家，作家。
- 契訶夫 Chehov 1860—1904 俄國人文學家。
- 高乃依 Corneille 1606—1684 法國古典主義大戲劇作家。
- D 狄更司 Dickens 1812—1870 英國現實主義大作家。
- 陀思妥也夫斯基 Dostoyovski 1821—1881 俄國大作家。
- 捷佳文 Derzhavin 1743—1816 俄國貴族詩人。
- 杜勃洛柳波夫 Dobrolubov 1836—1867 急進民主主義的批評家。
- 捷思尼茲基 Desnitski 蘇聯文藝學者。
- E 葉賽寧 Esenin 1895—1925 蘇聯農民詩人。

F 福洛貝爾 Flaubert 1821—1880 法國現實主義大作家。

菲忒 Fel 1830—98 俄國象徵派詩人。

法捷耶夫 Fadeev 蘇聯作家，毀滅的作者。

富爾馬諾夫 Furmanov 蘇聯作家，夏伯陽的作者。

G 歌德 Goethe 1749—1832 德國大作家。

果戈理 Gogol 1809 1852 俄國大作家。

龔察洛夫 Goncharov 1813—1891 俄國大作家。

高爾基 Gorki 1868—1936 蘇聯最偉大的作家，思想家，革命者。

葛里波葉多夫 Griboedov 1795—1820 俄國劇作家。

葛拉鐵珂夫 Gladkov 1883— 蘇聯作家，士敏土的作者。

葛里歌洛維契 Grigorovich 1822—1899 俄國作家。

H 荷馬 Homer 傳說中之希臘大詩人，在紀元前九或十一世紀，伊利亞特及奧德賽的作者。

雨果 Hugo 1802—1885 法國浪漫派的大作家。

海拉斯柯夫 Horaskov 俄國十八世紀詩人。

**K** 加拉姆貢 Karamzin 1766—1826 俄國貴族作家。

克里洛夫 Krilov 1768—1844 俄國詩人，也作了許多喜劇和寓言。

庫卜林 Kuprin 1870— 俄國作家，現在流亡中。

**L** 路·沙琪 Le Sage 1665—1747 法國小說家及劇作家。

羅馬諾索夫 Lomonosov 1711—1765 俄國開創期的文學家。

雷芒托夫 Lermontov 1814—1841 俄國浪漫派詩人。

李倍金斯基 Libedinski 1898— 蘇聯作家，一週間的作者。

**M** 莫里哀 Moliere 1622—1673 法國大喜劇家。

馬耶到夫 Maikow 1821—97 俄國作家。

馬耶可夫斯基 Mayakovski 1893— 930 蘇聯大詩人。

**N** 涅克拉索夫 Nekrasov 1821—1878 俄國急進民主派大詩人。

納佛洛夫 Nererov 待攷。

- С 沃史特洛夫斯基 Ostrovski 1823—86 俄國大戲劇作家。  
沃里明斯基 Ojiminski 蘇聯詩人。
- Р 普式庚 Pushkin 1790—1837 俄國近代文學的第一大詩人。  
普列哈諾夫 Plehanov 1856—1918 俄國大學者，孟希維克派，文藝理論家。  
潘菲洛夫 Pamfurov 1896— 蘇聯作家，潘魯斯基的作者。  
庇沙萊夫 Pisarev 1841—1868 俄國批評家。
- В 拉辛 Racine 1639—1699 法國古典派大戲劇作家。  
呂黎夫 Rylœev 1795—1823 俄國十二月黨的詩人，為沙皇政府所殺。
- Ш С 莎福克萊司 Sophocles 前 495—406 古希臘三大悲劇家之一。  
莎士比亞 Shakespeare 1564—1616 英國偉大的戲劇詩人。  
席勒 Schiller 1759—1805 德國大作家，詩人，劇作家。  
蘇馬洛珂夫 Sumarokov 1717—77 俄國悲劇作家，詩人。  
薩爾蒂珂夫•烏契特林 Saltikov-shchedrin 1826—89 俄國急進民主派作家。

梭拉菲羅維支 Serafimovich 1863— 蘇聯作家，鐵流的作者。

蕭洛霍夫 Shorohov 蘇聯新作家，静静的頓河，被開墾的處女地的作者。

梭里文斯基 Serivinski 蘇聯詩人。

T 泰梭 Tasso 1544—1595 意大利宮廷詩人。

托爾斯泰 Tolstói 1828—1910 俄國大作家。

屠格涅夫 Turgenyev 1818—1883 俄國大作家。

U 烏思潘斯基 Uspenski 1840—1902 俄國民主主義小說家。

V 方·微真 Von vizin 1745—1792 俄國貴族作家。

維諾葛拉多夫 Vinogradov 1894—1936 蘇聯文藝學者，本書的著者。

## 附錄 二

### 引用書中文譯本目錄

- 母 高爾基作 孫瑞光譯 開明版  
娜村 普式庚作 勞曼譯 譯文普式庚號  
死魂靈 果戈理作 魯迅譯 譯文叢書版  
哈姆雷特 莎士比亞作 梁實秋譯 商務版  
吉訶德先生 西萬提斯作 傅東華譯 世界文庫版  
浮士德 歌德作 周學普譯 商務版  
奧涅庚 普式庚作 孫用譯 譯文叢書版  
羅亭 屠格涅夫作 陸蠡譯 同上  
希臘神話 鄭振鐸編 生活版  
理想主義的鯉魚 薩爾蒂柯夫作 凡容譯 譯文所載



當代英雄 雷芒托夫作 楊晦譯 北新版

何爲 乞奴雪夫斯基作 世彌言(西譯本) 文化生活版

我的文學修養 高爾基作 逸夫譯 天馬版

獵人日記 屠格涅夫作 耿濟之譯 譯文叢書版 (「村吏」「紅水」兩篇在「獵人日記」中)

貴族之家 屠格涅夫作 曉尼譯 同上

戰爭與和平 托爾斯泰作 郭沫若譯(僅一小部分) 光明版

安娜卡萊尼娜 同上 周寬譯 世界文庫版

一週間 李倍金斯基作 江思譯 水沫版

毀滅 法捷耶夫作 魯迅譯 三閑書屋版

鐵流 綏拉非摩維支作 曹靖華譯 同上

士敏土 葛拉特珂夫作 董紹明譯 新生命版

夏伯陽 (卽却派也夫) 富爾曼諾夫作 郭定一譯 生活版

被開墾的處女地 峻羅珂夫作 立波譯 世界文庫版

蒲魯斯基 潘非洛夫作 林淡秋譯 正午版

舊式的地主 果戈理作 (孟十還譯「密爾格拉特」中) 譯文叢書版

一個田奴甚麼樣喂養兩個衙吏 薩爾蒂柯夫作 蕭乾譯 譯文所載

杜勃洛夫斯基 普式庚作 孟十還譯 譯文普式庚號

父與子 屠格涅夫作 陳西滢譯 商務版

福馬·歌捷耶夫 (中譯胆怯的人) 高爾基作 李蘭譯 湖風版

敵人 高爾基作 沈端先譯 (「高爾基戲劇集」中) 商務版

亞爾泰讓夫家事業 高爾基作 柔石譯 商務版

套中人 契訶夫作 趙景深譯 (「柴霍甫短篇集」中) 開明版

擊射 普式庚作 趙誠之譯 (「普希金小說版」中) 亞東版

窮人 陀思妥以夫斯基作 章叢蕪譯 開明版

奧德賽 荷馬著 傅東華譯 商務版

憂鬱·摩尼加 (均同套中人注)

雷雨 沃史特洛夫斯基作 共學社俄國戲劇叢書版

甲必丹之女 普式庚作 黃源譯 譯文叢書版

郭洛亨村的歷史 普式庚作 孟十還譯 譯文所載

嚴寒——通紅的鼻子 涅克拉索夫作 孟十還譯 文化生活版

悲劇之夜 倍則勉斯基作 文學月報所載

窩狄浦斯 莎福克萊上作 羅念生譯 商務版