

福斯脫著
何家槐譯

小說與民衆

生活書店發行

活生

小 說 與 民 衆

福 斯 脫 著 何 家 槐 譯

生 活 書 店 發 行

中 華 民 國 二 十 七 年 三 月

目
錄

第一章	引言	一
第二章	馬克斯主義與文學	一四
第三章	真實與現實	二六
第四章	小說與現實	三七
第五章	當成史詩看的小說	五三
第六章	維多利亞時代的退縮	六九
第七章	普羅米修士們	八七
第八章	英雄之死	一〇八
第九章	社會主義的現實主義	一二八

第十章	富有生命的人們	一四一
第十一章	喪失了的散文藝術	一六五
第十二章	文化遺產	一八〇

第一章 引言

這部論文，並不企圖論及藝術與生活的整個關係——論及這麼廣大的範圍。它有一個更小的目標：考察英國小說的現狀，究明那種破壞曾經這樣穩固地支持過小說的基礎的觀念危機，以及預言什麼才是小說的前途。

關於這一點，我或者可以說我是相信小說是有前途的，雖則它祇有一個很危殆的現狀。它是我們文化中的偉大的民衆藝術，是我們祖先的史詩和 *Chanson de geste*（法國英雄詩——十一世紀至十五世紀）的繼承者，它將繼續地存在下去。生活的意義就是變化；可能地，不一定是好的變化——至少在藝術中是如此，却始終是變化。小說如果要保持它的生氣，那必須有所變化，本書內容，主要的就是這些變化。

在人類歷史的過程中，新的藝術已經產生了——例如電影，可是迄今還沒有一種

藝術曾經完全消滅。人們堅執着自己意識上的任何進益，堅執着能夠提高他對於自己所棲息着的現實世界的敏感性的任何事物。小說也是一種新的藝術。不錯，它的根源得追溯到很遠，得追溯到 Trimalchio 的 Banquet, Daphnis 和 Chloe，也許還得追溯到更遠的 Herodotus 去。可是有它自己的特徵和法則，而且普遍地被接受和被了解的作為藝術之一的小說，却是我們自己的文化的產物，首先是印刷機的產物。

小說只是文學的一部分，這是真的；但在某一種意義上說，戲劇也只是文學的一部分，却不見得有人會否認戲劇本身就是藝術。小說不僅是虛構的散文，而是個人生活的散文，是最先企圖把握個人生活的全面，給以表現的藝術。福斯脫 (Foster) 君曾經指出小說和其他藝術區別的最大特點，就是它能使秘密的生活顯現出來，因此小說是在和在詩歌、戲劇、電影、繪畫，或者音樂中不同的觀點觀察現實。

所有這些都能表現小說所不能表現的現實諸態。可是它們之中沒有一種能夠和它一樣十全十美地表現豐富的男女兒童的個人生活。這原因，我打算稍後再說。我在這

裏祇能以敘述事實爲滿足，我請求讀者暫時也容許這個。

在小說這門藝術之中，是不是真有這麼一種危機，使人們不得不著書論列，不得不像你們當看見有人朝着你們知道一定會引入危險的方向走去的時候所做的那樣大聲疾呼——以圖引起人們的注意的呢？是的，現在大多數的專門家，都同意英國小說是正陷在一個悲慘的境地中，都承認事實上它已迷了方向，失了目的。小說最重要的憑藉，原是被廣泛地閱讀着的這件事實，可是現在它却很快地成爲不堪卒讀的了。

自然，這意思並不包含一個對於便宜叢書的致命的打擊。現在被讀的小說比以前任何時候都要多些，可是這些被讀的書實際上却是不堪卒讀的。因爲奇論異說不合飢餓者的胃口，所以我想解釋一下我所見到的情形。

第一，是有着一個質的危機。當然，從沒有一個時候會有這樣多的作家製作出色的通俗小說這種，現在有我們直接的幻想，當我們在無線電關掉（或者甚至在它一直開着的時候）或者在火車中，或者在海邊的時候，我們會得很愉快地讀着它們。讀了一

遍就不高興再讀，除了極偶然的機會，就是在已經完全忘掉它們，一直讀到半途我們才記起原來已經讀過的那種場合。這些小說，除了是剛剛湊巧，却不是我們願意在此敘述的，因為它們並不是描寫現實。

自然他們的作者企圖描寫一個真實的世界，但他們所成就的現實效果，除非由於某種與作者毫無關係的個人機遇，由於讀者而不是由於作品的例外，是不夠產生那種使得我們的情緒緊張，心神集中，把我們帶入那個那些透過他們的眼光，觀察而且已經觀察了我們決計不能忘却的經驗的人們的世界的那種強烈的震動。

現代的小說批評家一星期又一星期地畊耘着印刷品的憂鬱的田畝，只是用嘲諷的厭惡來躲避那些二流的情緒和幼稚的敘述。Cyril Connolly比一般的批評家來得坦白，他告訴我們他無論如何讀不完他所要批評的著作。他那些有趣的論文，總算是我們的幸運，通常大半都是說他自己的意見，倒是很少發揮對於那些供給 Connolly 以充分的可憐的素材的宏論。

奇怪得很，壞書的充斥，原因倒並不在於讀者羣衆的增加。這現象之所以發生，是由於不斷增加的讀者羣衆的嗜好，已被出版家所左右了。讀者不再能隨心所欲的得到書籍，却非得愛好一切從出版巨人那裏所能得到的東西。

這些鉅大而且高度地合理化了的商店，多半佔有自己的印刷所和裝釘處，也具有現代營業的主要條件——銀行裏的靈活的透支，它們不得不找大量的書籍來維持它們的進行。它們不斷地需要新書，特別是小說，因為小說作者索酬較廉，他的書可以更便宜地印行，而且，如果這些小說的確沒有絲毫獨創性，那末一定可以在圖書館裏得到很好的銷路。

出版家們爲着互相競爭，爲着保持自備印刷所的發達，或者，在沒有自備印刷所の場合，滿足那些替他們代印書籍的印刷公司老闆們的慾望，就非得大量的生產。他們所印行的是些什麼東西，他們是不過問的。不論是廢物或者一本未被發現的傑作，都會得用同一的方式和同一的紙張排印，也會得用同一的布料裝釘，加以同樣灰暗的外套，賣

給同樣的圖書館。不論是廢物或者傑作，出版家們在廣告中都會宣稱這是一冊名著，至於大多數的批評家們，很早以前就已放棄了無望的選舉任務，會得依照時代潮流或者和出版家們的個人關係，而或多或少地懶洋洋地接受出版家們的評價。

在這巨大的出版遊戲的過程中，作者自己只不過是一個零吧了。當他的書籍賣出了以後，他成了一個名人，這使他得到幾分獨立性，可是他還只是這一遊戲中的，被轉移到營業的公開一邊去的部分。這時商人待他當然會帶幾分尊敬，可是這把握得很恰當的尊敬，也可以被利用為賺錢的工具。

關於作者出名，每月俱樂部各種書籍，吹捧，利用報紙的手段，以及所謂廣播文學的『服務』等等，都可以說得很多，可是這對於本文並沒有多大意義。

使我們——作者和讀者一樣——發生興趣的，乃是出版是大營業裏面的主要一環的這個事實。出版家被那種我們的父母老是稱爲『生活現實』的力量所驅使，責備他們是愚蠢的。我們要指出的事實，只是這種現象在文學上——尤其是在小說上所發

生的影響，已經是很可悲的了。書業目標中的質已經消失，量已經代替了它的地位。

除此外，還有一個更重要的危機——小說家所抱世界觀的危機。不管有這壞小說和壞書籍的可怕的洪水，可是現在也有好的小說家和誠實的工人生產着。從勞倫斯（D.H. Lawrence）死了以後，還只有很短的一個時期。詹姆士·喬埃斯（James Joyce）和福斯脫（E.M. Forster）還活着。李倍加·威斯脫（Rebecca West）愛爾特斯·赫胥黎（Aldous Huxley）以及半打左右別的作家都還在嚴肅地意識地寫着小說，不管他們的成功如何。

放在真正作家面前的困難，是很嚴重的。一個作家當比別的藝術家更多的表現自己的國家。他的小說被全世界所翻譯和閱讀。昨天的英國，在國外是以威爾斯（Wells）吉伯林（Kipling）高爾斯華綏（Galsworthy）和康拉特（Conrad）這些人的作品來批判的。今日的英國，主要的是以赫胥黎為批判的標準，在他以後，是幾個在翻譯中剛被認識的青年作家。

因此小說家對於他祖國的現在和過去，都負有一種特別的責任。他從過去所繼承的遺產，是重要的，因為這表示在他祖國的文化遺產中，是那些在今天還有它的意義。他對於現在所說的話，也是重要的，因為他是表現着時代精神中的最生動的一部分。說小說家並不關心別人對他作品的態度，並不很對。他所接受和表現的東西，完全是他自己的事情。

雖則是他自己的事情，可是他無論如何不能使他自已超然於外界對他作品的反響。在一個國家主義已經在最自私和破壞的形式中瘋狂了的世界裏面，一個嚴肅而且重要的作家對於國家主義的態度，是很重要的。我們可以很信任的說，現在每一個嚴肅的作家，都很懂得他們之中的大部分都正極其關心着我們已經提過的問題。

作家可以因着宗教而放棄他的國家嗎？Evelyn Waugh已經這樣做過了，可是結果却只是使他投入了另一國家的國家主義的懷抱。很顯然的，羅馬的加特力教是在支持法西斯蒂的意大利，支持這個除了德國，就要算是現代國家中最會侵略的，最殘暴的

國家。他可以接受勞倫斯的種族與血緣的崇拜的結論嗎？因此，像 Henry Williamson 似的，他結果會得支持納粹的文化，支持它的中古宗教裁判所的理論和戰爭的『精神』的榮譽。

Evelyn Waugh 曾經替苦行修士 Edmond Campion 做過傳記，而且曾經得過霍桑頓獎金，這是英國作家所能得到的二大榮譽之一。可是莎士比亞或者馬洛 (Marlowe) 會把康冰當成一個苦行修士嗎？或者他們會不傾向這種見解，就是在英國爲着民族解放而鬥爭，爲着創造我們民族文化的條件而鬥爭的時候，他的活動不是很恰當地被莎士比亞所描畫了嗎？——

『時代的愚人，

他爲着罪惡而生，

却爲着善良而死。』

很清楚的，現代作家要很清楚地分別真正民族的東西和那些只是近似民族的或

者反民族的東西。過去和現代是一樣的重要。我們要把過去帶着向前進，所以我們要注意不要負擔過重，我們能夠從過去選擇那些真正與我們有幫助的東西，而暫時地丟掉那些與我們有害的東西。

世界觀的危機，是與哲學有關的，因此也與形式有關。大戰以後，大多數英國作家的哲學觀，曾被歐洲自由主義者的殘餘雪格蒙·弗羅特（Sigmund Freud）所深深地影響（原註）心理分析，由弗羅特發展的結果，已成了個人的崇拜，知識安那琪的極端。它在最近的二十年來，無疑地比別的理論體系更多地影響着英國的小說。雖則有許多很有獨創性的著作，所以那樣的感動人，是要歸功於弗羅特的個性發現的，可是它也幾乎帶來了完全的知識破產。

現代作家的最後一個苦悶，是我願意稱之為社會問題的東西。一個小說家對於他

（原註）這句話是從Day Lewis那裏借用的。

所生活着的世界的問題，難道能夠完全忽視嗎？難道他能夠充耳不聞備戰的喧聲嗎？難道他能夠閉目不視他祖國的現狀嗎？在他看到自己的周圍滿是恐怖，而且生活在一個專門以維持自私貪婪的神聖爲職志的國家名義底下，每日被剝奪着的時候，他能夠啞然無言嗎？

開始感覺到眼、耳、聲音——事實上都是感覺的器官——都是對於人類社會的刺激，負有反應的任務的這種作家，是一天多似一天了。他們開始感到這些器官並非只是一向當成『藝術』領域的精神世界的被動的僕役。他們懂得他們是生活在一個人類命運被決定的時代裏，他們很憤慨那種以爲一向以自己的人道主義自豪的人們並不關心人類命運的意見。

他們注意到對於文化的將來，有兩種重要的意見。一種相信文化可以在私有財產以及在獨裁的民族主義國家中表現出來的戰爭和瘋狂的自私的基礎上繼續發展，另一種却相信人類正在爭取着一些以社會財產爲基礎的新的價值，這可以阻止戰爭，毀

滅民族主義，而用在世界文化中聯合着的富強民族的自由成長去代替。

大多數的作家，或多或少地傾向於第二種見解。一些頭腦比較更清楚的作家，都感覺到這樣一種新文化大半會是正被勞工階級所領導着的鬥爭的結果，而且這種新文化的開始，已在蘇聯很明白地顯現出來。這使得他們對於馬克斯主義，對於勞工階級的革命集團和包括着一七〇百萬居民的偉大的蘇維埃聯邦的人生觀發生興趣。

雖則工人運動和俄國革命本身也許是好的，可是馬克斯主義因為它是一個『唯物的』哲學，是和藝術表現互相敵對的哲學。這種見解一直流行到現在。這種見解普通都是以爲馬克斯主義『用教條束縛着藝術家』。

現在這種見解大概不再有了。人們已經更了解馬克斯主義。可是一般地講，這見解還是流行着的，甚至在同情於馬克斯主義的人們中間，也還是有很多人仍然相信像『社會主義的現實主義』或者『革命小說』這類公式，是不能怎麼接受的，除非當作政治的標語。

本書的目的，就是想說明英國的小說——因此也就是那些困惱着英國小說家的問題的解決的前途，實實在在是依賴着馬克斯主義和它的藝術公式『社會主義的現實主義』因為這可以聯結和復活文學中的左翼勢力。

第二章

馬克斯主義與文

九解一
導言

馬克斯主義是一種唯物論的哲學。它相信物質的優勢，相信世界是獨立地存在着，並不依存在着我們。但是馬克斯主義也把所有物質看成變化的，有歷史性的，決不把物質看成固定不易的東西。在十七世紀，很少英國作家會反對唯物的人生觀，雖然他們這種唯物的人生觀和馬恩主義並不完全相同。對於從刺伯雷（Rabelais）和蒙田（Montaigne）攝取哲學見解的莎士比亞，馬克斯主義的人生觀並不會有什麼危險性。唯物的人生觀在大部分的十八世紀，是會被許多最偉大的英國作家所毫無條件地接受的。現在却不然。差不多已有一個多世紀，不是這樣的情形了。目前的一班文學集納主義者，都斷言唯物主義和想像不能並立的。他們以為這二者結合的成果，並不是創作，却祇是一團混亂。這是一個淺妄得奇怪的觀念，因為一個富於想像力的作家——特別

是小說家，會接受唯物的人生觀，原是世界上最自然的事情。

『存在決定意識』這是馬克斯哲學對於物質和精神的終極關係的定義。不論這是不是藝術家的實際的見解，在事實上，却始終是他創作的基礎。因為所有想像的創作，都是創作家所生存的現實世界的反映。這是他和現實世界接觸以及對於他在那個世界中所發現的事物的愛憎的成果。

光彩與顏色，形態與形狀，風的呼吸與生之氣息，動物的物質生活——也包括着人類生活——的美醜，真實男女——作者自己也在內——的行動，思想和夢幻……這些就是形成藝術素材的東西。

密爾頓主張詩歌應具下列三大要素，即『單純，易感，熱情。』凡是不是易感的，不是描繪現實世界的現實事物的藝術，根本不是藝術，甚至連藝術的影子也不配稱。創作過程的本質，就是創作家與客觀的現實的鬥爭，就是想要駕馭和重新創造那種現實的強烈的要求。『可是馬克斯主義不是主張藝術作品只是經濟需求和經濟發展的反映

嗎？這是不能贊同的。

不，這並不是馬克斯主義的觀點。雖則這是十九世紀的一部分實驗主義哲學家的觀點，可是他們的理解和馬克斯主義——辯證法唯物論並沒有共同之點。在那著名的政治經濟學批判序文中，對於精神生活——藝術的創造也是其中之一——的過程和生活的物質基礎的關係，馬克斯已經說明得非常清楚。請看下面所引的一段：

「物質生產的方式，決定整個社會的，政治的，以及文化生活的進展。並不是人的意識決定他們的存在，却剛剛相反，是他們的社會存在決定他們的意識。在牠們發展上的一定階段，社會上的物質生產力，和已經存在着的生產關係，或者——這不過是和已存的生產關係同樣東西的法律上的名稱——和那牠們曾在其中顯過作用的財產關係發生了衝突。這些關係原是推進生產力的形式，這時却轉入了束縛牠們的桎梏。於是社會革命起來了。跟着經濟基礎的變化，整個龐大的上層構造也或多或少地迅速地變化。在考察這些變革的時候，對於可以用自然科學的準確性斷定的生產的經濟條件的物

質變革，和那促使人類意識到這種矛盾而且爲了解決這種矛盾而戰的法律、政治、宗教、美術，或者哲學——總之是意識形態——之間的區別，是應注意的。」

因此馬克斯堅信生活的物質條件最後決定精神的活動。但他從不會以爲這二者的關係是直接的，容易考察的，機械地發展的。如果有人說因爲資本主義代替了封建主義，所以一種「資本主義的」藝術也馬上代替了「封建的」藝術，所有偉大的藝術家也得直接地反映新興資產階級的需要，那馬克斯無疑地會得嘲笑這種觀念。他也不贊同因爲資本主義生產比較封建社會的生產形態較爲進步，所以資本主義藝術的水準也必定要比封建社會的藝術爲高，反之，封建社會的藝術也必定是超過了希臘和羅馬的奴隸社會或者東方古國的藝術。這樣粗魯和淺薄的見解，對於馬克斯主義的整個精神是無緣的。

社會的物質基礎變化，馬克斯很正確地堅持着說，可由研究經濟學的歷史家以自然科學的準確性斷定（自然這並不是說這些變化是科學底地決定的。）在生活底

社會的和精神的上層構造中，這樣合於科學的決定的變化底規律是不可能的。變化發生了，人們意識到了這種變化，於是他們在他們心裏引起了新與舊的鬥爭。但他們從事這種鬥爭，因為被所有過去的傳統所累贅，是這樣的不平衡，以致老是很不清楚，很不容易在人們的心理中追蹤這些變化。

譬如說，拿破崙法典是法國大革命所引起的社會和經濟變化的法律上的表現。這是真實的。可是就只這點知識的本身，還不夠說明拿破崙法典。我們還該懂得法國的過去歷史，在革命以前的法國階級關係，大革命的原因，以及大革命所造成的階級關係的變化。最後，也得了解拿破崙的武力獨裁。祇有這樣，拿破崙法典才能被人理解為新興資產階級社會和在拿破崙時代開始的法國工業革命的法律上的表現。在觀念的上層構造中，法律也許是最易感應的一部分，它最容易和生產形態一同變化。可是藝術距離物質基礎是更遠的，因此也更容易和後者的變化合拍。

恩格斯在他寫給勃洛克的信中（一八九〇）中，對於這點曾加特別強調的說明。

『依照唯物史觀，』他寫道：『決定歷史的根本因素，是現實生活中的生產和再生產。和馬克斯都從不會有超過這個限度的理論。因此如果有人把這意義曲解為經濟是決定歷史變化的唯一因素，那末他是把它變成一個毫無意義的抽象的，可笑的成語了。經濟環境是基礎，可是上層構造各種因素——階級鬥爭的政治形態和它的結果，勝利的階級在凱旋以後所建立的憲法等法律的形式，甚至這些實際的鬥爭在戰士們頭腦中的反映，政治的，法律的，哲學的理論，宗教觀念和他們更進一步發展的教條系統，也影響到歷史鬥爭的過程，而且在許多情形之下，這些上層構造在決定歷史鬥爭的形式上，還是佔着優勢的。所有這些因素中都存在着一種相互作用，在這相互作用的無數的偶然事件（所謂偶然事件就是指那些內在關係是那樣的間接和無從證明，我們簡直可以把它看成沒有而且把它忽略過去的事物）中，經濟變動最後還是必需的條件。否則，如果隨心所欲的把這原理應用到任何一個歷史階段去，那真比解答一個簡單的『一次方程還要容易。』』

因此馬克斯主義雖則主張經濟條件是任何變化中最後和決定的因素，却並不反對『觀念的』因素，不但也能夠影響歷史的進程，並且在決定變化所取的形式上（但只是形式）還可能佔着優勢。如果以為馬克斯主義輕視像藝術創造這樣一個影響人類意識的精神因素底重要性，或者可笑地聲稱馬克斯把藝術作品當成物質和經濟條件底直接的反映，那簡直是馬克斯主義的諷刺。他決不如此。他很懂得宗教，或者哲學和傳統，在藝術作品的創作中，能夠發生很大的作用，甚至這類『觀念』因素中的任何一種，他也理解可能在決定藝術作品的形式上佔着優勢。但在完成藝術作品的諸因素中，最後決定的因素，始終還是經濟的變動，因為馬克斯和恩格斯認為應用於歷史變化是正確的底原則，也可以正確地應用於藝術的創造。

很多人以下列一個理由當作反對馬克斯主義的藉口：它是否認個人的，它只把個人看成那以希臘命運的不可逃避性驅使他走上命運之路的抽象的經濟力的犧牲品。人給外來命運驅入不可逃避的結局——這個信念是不是使藝術的創造成爲不可能，

我們不討論這個問題。也許加利非尼學說(Calvinism)從不會產生偉大的藝術，可是命運與天數的觀念已經產生了——在希臘悲劇中，在哈代(Hardy)的著作中，就只這兩個例子就夠說明。如果這個反對真是代表馬克斯的觀點，那很可能是一個很正當的觀點。至少這個反對是被西方偉大藝術的人文主義者的傳統所提出，因此值得我們的尊敬，雖則它的根據是很錯誤的。

馬克斯主義並不否認個人。它不祇看到在鐵面無情的經濟力底掌握中的羣衆。有許多馬克斯主義的文藝著作，特別是有些『普羅』小說的確給質樸的批評家以理由。相信這就是馬克斯主義否認個人的例子，可是這原是小說家的弱點。人在變革自然和創造新經濟力的過程中，也改造了自己，他們對於這個主題的偉大性，並不能把握。馬克斯主義把人當成哲學的中心，因為它一方面聲稱物質勢力可以改變人，一方面却更強調地指出改變物質勢力的原是人，而且在改變物質勢力的過程中，他也改變了自己。

人和人的發展，是馬克斯主義哲學的中心。人是如何變化的？他和外面世界的關係

如何這些就是馬克斯主義建立者所曾探索而且解答的問題。我不願在此概述馬克斯哲學，因為這在別的地方更可以勝任些，可是讓我們把這將人們當做自動的歷史代表者，從他們工作和跟生活鬥爭去觀察的這個問題，來化點工夫考察一下，因為這種類型的人，一方面是藝術的創造者，同時又是藝術創造的對象。下面所引，是恩格斯解釋個人在歷史中所佔的地位：

『歷史事件的最後結局，往往是從許多個人意志之間的衝突中產生出來，而在這些不同的個人意志中，每種意志又是由一些特別的生活條件所形成。因此是無數交叉的力量，是很多平行的力量產生一種結果——歷史事件。這歷史事件的本身，又可把它看成一種大概是不自覺地、和被強迫地運動着的力量的產物。個人意志間的互相衝突是爲了什麼，什麼會得突然的發生，這些都是人所不能意料的。因此過去的歷史，是和自然發展一樣的進展着，主要也是受制於自然法則一樣的運動規律。個人意志中的任何一種意志，都希望達到被他自己的體資和外界的——最主要是經濟的環境（不論是

他自己個人的環境或者是一般的社會環境（所驅使底目標，但終於不能如願，却交融入一種集團的中性，交融入一種普遍的結果。可是我們却不能貿然下結論說個人意志的價值是等於零。相反地，每一種個人意志對於這個共同的結果，都有它的一份貢獻，而且在這種程度上說，它是被包含在這個共同的結果之中。」

這不但是歷史家的一個公式，就是小說家也可以適用。因為小說家所關心，或者應當關心的，是個人意志在生活的戰場中和其他意志互相衝突矛盾的問題。人的欲望從不會獲得滿足，這是人的命運，但這也是他的光榮，因為在他努力要想滿足自己的欲望時，他改變了生活自身，雖則這種改變老是這樣的小，老是這樣的受着限制。馬克斯主義關於人的命運的公式，並不是〇=1，却是「相反地，每一種個人意志對於這個共同的結果，都有它的一份貢獻，而且在這種程度上說，它是被包含在這個共同的結果之中的。」

意志，欲望，和熱情的矛盾無論如何不是一個抽象的人性的衝突，因為恩格斯曾經很留心地強調着說過，人的欲望和行動是被決於他的體質和最重要的經濟環境，不論

是他個人的環境或者一般的社會環境。在人的社會歷史中，最後的決定因素，始終還是他所屬的階級，那階級的階級心理，以及那階級的各種矛盾和衝突。因此每一個人都有雙重的歷史，他既是一個典型——一個有社會歷史的人，同時又是一個個人——一個有個人歷史的人。這二者雖則也許是在極端矛盾的狀態中，却自然也是一體，也是一個統一體，因為後者是被前者所最後底地決定的。可是這並不是也不應該是這樣說法：社會典型在藝術中一定要支配個人的個性。福耳斯得夫 (Falstaff) 唐·詰訶德 (Don Quixote) 湯瓊 (Tom Jones) 答連索雷耳 (Julien Soreil) 查理 (Monsieur de Charles) 都是典型，但這些典型中的社會性格都是不斷地顯示個性，個人的希望，飢渴，戀愛，嫉妬，野心，又反轉來昭明社會的背景。

小說家除非也有這種全般的健全眼光，他就不能寫個人命運的故事。他不但一定要懂得他的成果是如何地從他那些人物的個性衝突中產生出來，他還得反過來了解那些多樣的，形成這些人物（男或女）特性的生活條件『什麼』會得突然的發生，不是

人所能夠意料的。」這是如何精確地概括着所有偉大的藝術作品如何巧妙地解釋着生活自身的類型，因為在沒有人能夠意料的事變後面，仍然是有一個類型存在着的。馬克思主義給創作家以把握現實的鎖鑰，當它指示他如何去辨別那個類型以及個人在那類型中所佔位置的時候。同時，它意識底地還人以一個應有的價值，所以從這意義上說來，它是所有世界觀中最人道底的一種。

第三章 眞實與現實

『我是一個有形世界爲他而存在着的人。』當戈替耶 (Théophile Gautier) 想說明自己的本質原是一個藝術家的時候，他這樣的告訴着龔枯爾兄弟 (Concourt)

如果他曾說：『我是一個世界爲他而存在着的人。』那他就不能夠這樣適當地說明自己當作一個作家的特長和限制，但他會得給我們一個判斷作家和現實之間的關係，判斷作家對真理的態度底很好的端緒。下面的一個例子，就可以說明我的意思。紀德 (André Gide) 在他的一篇文藝自白中，曾經反駁一個以爲是在他旅行法屬剛果 (Congo) 的時期中 (一九二五年) 他才留意到社會罪惡底批評家。

『並不是這樣的，』紀德答覆道：『假使在我寫阿密托斯 (Amyntas) 的時候，曾經像我旅行剛果時一樣做地把我所有的旅行筆記和日記全部付印，或者說得更正確

一點，如果我曾把那時候所有想到的都給記錄下來，單祇這樣你就可以在牠們中間找到很多東西，例如開發葛夫沙（Gafsa）底磷酸鹽的故事，或者超過其他一切的，C銀行殘酷而且狡滑地剝奪阿拉伯小農的故事，這些事情都會激動我。可是你看這並不是我的事情。如果我的筆端曾經接觸到這樣庸俗的課題，那我會得把自己看成一個不夠格的藝術家。那是應得讓那些比我自己更適宜做的人們做的事情。」

事實上，紀德在那時候是一個對他世界是不存在着的人，除了主觀底地。祇有在過後，在大戰以後，在他旅行到剛果的時期中，他才開始了解世界是如實地存在着，不祇是存在他自己的意識之中。但就在剛果，他的接近現實也還是主觀底的，與其說是一個有全盤而且堅定的認識者底接近，還不如說是一個受迫害者的接近。他自己的說明，是最富有趣味的。

當他在前世紀的九十年代旅行到阿爾及利亞（Algeria），初次看到殖民地的掠奪的時候，他說他仍然「有崇拜」專家，「受過特別訓練的人才，經濟學者以及行政長

官（或者戰爭中的將軍們）底可笑念頭。我信仰他們，因此給他們以相當的信賴。我想使我憤慨的事情，也一定使得他們憤慨，而且他們是比我自己更適宜於禁止和改革苛斂，勒索，不平和錯誤。所以在那時候我還是非常可憐的謙卑，仍然不懂祇有被竊者大叫「捉賊」的時候，他是不會被別人聽到的。在剛果情形却不同了。在這兒，我不能再幻想有人會傾聽被剝奪者的呼聲。在我要到剛果去以前，曾經一再像這樣地被人勸阻，他們想打消我的去意。「不要到那邊去，沒有人想到那邊去找快樂的。」行政官，商人，牧師，所有這些法國的代表們，都緊緊地閉着他們的嘴巴，爲了責任或者爲了自己的利益。在這兒，因爲只有我可以自由說話，因此我必得說話。當我離開家鄉的時候，我還不是一個反帝國主義者，我咀咒我所目擊的罪惡，也並不是以反帝戰士的身分。是的，我是一直到很久以後，才有一個難以避免的邏輯引導我把這些特殊的罪惡和那整個可咀咒的制度連繫起來，才使我領會那個保護，寬縱，而且獎勵這些罪惡——因爲它本身就從這些罪惡中取利的制度，根本是壞的。」

在這個自白中，紀德追溯着他自己發展的全過程：從他祇由自己狹窄的意識中（他的「專家」崇拜）認識真理的主觀見解進展到漸漸地粉碎理想主義者的立場——因為他看到不但他所早已知道的外部世界是存在着的，而且牠可以被人所了解，如果他的自我意識要獲得解放，那末首先就要制勝它。他已開始理解他所一向以存在的中心事實看待的意識——創造世界的活動，事實上不過是整個人類活動中的主觀的一面，它並不是和客體對立的東西，而只是客體在他心上的反映，只是把這反映變成思想的言語的翻譯而已。

儘是發展着和愈來愈細的近代勞動分工和專門化，似乎已經窒塞了作家們的呼聲，蒙蔽了他們對於真實世界的認識。「我的事實就是寫作」這是它的最狹窄的解釋，彷彿寫作妨礙了所有其他事業的知識似的。鮑爾文（Baldwin）曾經很肯定地告訴我們說，詩歌主要地是一種無害的職業，祇要詩人不讓那部分容易影響他的著作的「無害性」的生活闖入他的視線。這種對於藝術家任務的狹窄見解，是很現代化的。在

十九世紀的中葉以前，大部分的世界作家都會全然地拒絕這種觀點。這種信念在英國文學的英雄時期——從馬洛（Marlowe）到費爾丁（Fielding）是沒有人知道的。

目前文學的革命任務，是復活它的偉大的傳統，粉碎主觀主義和狹窄的專門化的桎梏，使創作家正視他的唯一重要的任務——獲得認識真理和現實的知識。藝術是使人把握和融現實的方法之一。在他自己的內在意識的熔爐之中，作家提取白熱化的現實金屬，鍛鍊它，照着自己的目標再造它，如果襲用一句密却生（Naomi Mitchison）的話，那就是他用思想的暴力發瘋似地把它槌鍊。創作的全過程，作家的所有苦痛，都是在作家努力想要描繪一副真實的世界畫的時候，他和現實劇烈搏鬥的產物。

『豐富的知識使我成神。

名譽，勳業，古老的傳說，恐怖的事變，叛亂，

威嚴，苦悶，崇高的呼聲，

創造和破壞，一下子

傾入我的廣闊的腦海，

使我神聖化，像甘冽的美酒，

或者像我曾經飲過的無雙而且發亮的長命液

因此我成了不朽。』

被他當時的反動批評家，用比對更其革命的擺倫 (Byron) 和雪萊 (Shelley) 還要利害些的惡感憎恨着和困擾着的濟慈 (Keats) 曾經在他那首不能完成的最偉大的詩裏，企圖扼要地說明偉大創作家的革命的鬥爭。真正偉大的作家，不問他自己的政治見解如何，必定是經常地處在一個猛烈而且革命的和現實的鬥爭狀態中。因為他必得想法改變現實，所以他是革命的。對於他，他的生活時常是一個天堂與地獄的競爭，一個被廢黜的神祇和登位的神祇的衝突，一個爲着人類靈魂的戰鬥。

馬克斯主義在作家鬥爭的場合，可也適用嗎？最近泰晤士報的文藝附刊上，有篇討論美國革命文學的評論，曾經試着回答這一個問題。這種新興的文學，該報的評論家問

道：『可能包括而且與全人類的經驗抗衡嗎？祇要武斷家一天不滅，它就清楚地一天不可能。基本藝術——在和它的同等程度上，也可說是所有的不論什麼藝術——的目標，是一個包括所有形式與條款的理解，因此它自然不能把它自己限制在一種實際上證明甚至要比馬克斯主義自由得多的社會哲學的狹小範圍之內。藝術和武斷是絕不相容的。……爲什麼一個藝術家不能同時作一個忠實的藝術家和馬克斯主義者？如果他的馬克斯主義形式不同他的最深刻的知識發生衝突，那是沒有理由可言的。不論什麼人都得爲他的無知所蒙蔽，他最多祇能追求一個不斷的新的澄清。如果祇把形式當成心理的機器，那末某種形式是必需的。從客觀看來，馬克斯主義似乎沒有明顯的理由說明爲什麼不能在那個附庸的角色——祇要它仍然是個附庸的角色——中，和其他相對的觀念發生同樣美滿的作用。』

這位泰晤士報的評論家，在他接近馬克斯主義的時候，是取着同情的態度的。可是他不能理解它的真義，這並不是一個『是否』的問題，因爲一作家一定要有一個

『信仰』馬克斯主義並不能和通神學弗羅意特學說，或者任何別的主義同樣的隨意適用。這位先生說形式是心理的機構，馬克斯主義能夠很好地適應那個附庸的角色。這論調，使我記起我的校長來，他在每次講演的時候，老是替教授古典的著作辯護（在我們的商業社會中，替它辯護是必需的），說這是『心理訓練』的最好的方式。我們被教着古典著作，這的確是個心理訓練的形式，雖則是不是最好的方式是另一問題。但我們可以懷疑依拉斯莫斯（Erasmus）對於教授古典的作用的這種看法，會不會贊同。

無論如何，依拉斯莫斯是生活在一個以古典知識為創作家爭取生活真實的主要武器的時代。這是真正的論點。希臘和羅馬的詩歌和思想，在克服中世紀的愚昧與武斷上是必需的。那時成問題的，並不是心理的訓練，却是對於人類靈魂的控制。這也適用於馬克斯主義和我們自己的時代。馬克斯主義是現代人類進化的哲學，是一種能使我們戰勝腐敗的，至今仍然支配着人類靈魂的武階與愚昧。沒有馬克斯主義，就不能接觸那對於作家是最主要的，本質的真理。

在很多吸引人的哲學之中，是不能爲着藝術家自由選出一種來，適應那種所謂心理機構的副作的。我們的世界現在正爲一個歷史的鬥爭所分裂，像依拉斯莫斯時代的世界爲歷史的鬥爭分裂成二大陣營似的。在目前的這個鬥爭中，馬克斯主義——被歷史所要求在舊社會的廢墟上建立一個新世界的階級底世界觀，發生着和人文主義在建立代替封建社會的資本主義世界時所曾發生的同樣的作用。

泰晤士報的記者告訴我們說：形式無可避免地是種心理的機構。可是馬克斯主義確信形式和內容不是互相獨立的，被動的存在。形式是由內容產生的，是和內容一致而且統一的。雖則佔優勢的是內容，形式却也反作用於內容，決不是被動的。馬克斯主義對於現代的作家，決不僅僅是一件時髦的服裝。它是作家的人生觀，是他對於現實的試金石，它使得他鍛鍊和形成那種要求表現的所謂『最深刻的知識』。自然，馬克斯主義一定要成爲作家了解和認識現實世界的方法。

『基本藝術的目標……是一個包括所有形式與條款的理解，』當然這是真確的。

可是理解並不能用盲目地接受一切或一部分已存在的形式和條例，用任何一種文學的或哲學的選擇主義的方法所能得到。

要認識和了解現實，那就非有一種合於真理的知識的理論不可。而且真理並不是抽象的，不變的，它並不能被形式邏輯和空洞的思維，或者甚至如有些學說想使我們相信似的直覺所發現。

只有經過實踐才能認識真理，因為真理就是人類自己密切地考察客體的表现，而這考察主要的就是一個人類的活動，特別是一個社會的和生產的活動。

藝術家的唯一任務，當然是要描畫真理。『真理』列甯曾經說過，『是從一種現象的所有形態的總括和它們相互間的關聯中產生出來。』下面所引的，對於每個藝術家無疑地有最重要的意義：

『知識是不斷的，無限的思維對於客體的接近。自然在人類思維中的表現，千萬不能被理解為是「死的」，「抽象的」，不動的，沒有矛盾的，却應看成一個在不斷地運動

着的，不斷地有矛盾發生和解決的過程。」

採取這樣一種哲學的藝術，才真的是處在一種達到一個包含所有形式和條款的理解底地位中。這是一種真正的人類藝術，因此馬克斯主義的作家聲稱在目前，祇有社會主義的藝術——新寫實主義，才能給創作家在酣戰中戰勝現實的那種完全的客觀性。

第四章 小說與現實

史詩和小說被不時地互相比較。小說是我們現代布爾喬亞社會的史詩底藝術形式。在布爾喬亞社會的青年期，它發達到了最高點，現在布爾喬亞社會的沒落，也影響到它。費爾丁在他那冊『英雄的歷史散文詩』湯瓊的序文中，曾經宣稱現代小說是史詩的苗裔，有和史詩同樣的作用。可是沒有一個批評家會整脚得以爲現代小說的大部分還包含着史詩的性質；雖則在幼利細斯和“Swann's Way”中，我們也許還有我們的 *Henriade* 或者我們的帝王之歌 (*Idylls of the King*)。

我們甚至可以說小說不但是布爾喬亞文學中最典型的創造，而且是最偉大的創造。它是一個新興的藝術形式。除了未成熟的形式，它在那從文藝復興開始的現代文化產生以前，是不存在的。像所有新興的藝術形式一樣，它也曾經盡了擴大和加深人類意

識的任務它會不會得像史詩跟着古代社會的崩潰而消滅的一樣，跟着布爾喬亞文化的死亡而消滅呢？可是，史詩是復活在 *Chanson De geste* 中，而且當它又和產生它的社會一同滅亡時，又接着出現了小說。小說也是產生在史詩的同一個系統下面，却企圖適應新人的需求，表現新人的欲望，描繪新人所居住的動亂世界。似乎我們的愛美性，要在史詩的形式中得到滿足。可是新起的電影，不但配着聲音和彩色，而且能夠應用音樂（它已有它自己的音樂，這是現代技術的創造品，和普通音樂的性質不同）這種潑辣的，年輕的藝術難道不會創造出這個新時代的史詩嗎？

電影在這方面能有很大的成就，那是無可否認的。但我想，它很難完全成功。因為小說始終保有能夠給人類以較完全的描寫，能夠表現那個重要的人類內心生活的優越性；這和表現單純的劇中人物——演員是不同的，而電影却不能如此。自然，電影的挑戰，可以逼迫小說不得不再謀獲取那些它已失掉的重要的性質——最重要的是使它不得不再追求動作，來穩固自己的地位。偵探小說所以會這樣的風行一時，並不只是人們

愛好罪惡或者暴亂的緣故。它是和文學中的動作要素——戲劇要素相吻合的，這種要素被電影所培養，却為現代小說所閃避。

史詩用以表現整個社會的方法，是小說所從不曾應用，也永不能應用的。在史詩中的人物和那些人物所生活着的社會之間，原有着一個平衡，現在却早已失掉了。自然，伊利亞特（*Iliad*）與其稱為人物的寫生，毋甯說是社會的圖畫。在這社會中，個人並不感覺他自己和集體的矛盾，會超過他跟自然界的衝突。他是社會的一部分，有時也是自然界的一部分，或者被自然界所統治着，却從不會和它發生爭鬥或者支配着它。“*Chanson De Roland*”也是一個敘述兩個社會——就是『基督教徒』與『異教徒』之爭的故事。其中所有的人物如查理曼大帝（*Charlemagne*）羅蘭（*Roland*）奧列孚（*Oliver*）叛逆的武士葛尼龍（*Ganelon*）與其稱為個人，毋甯說是代表智慧，勇武，忠義和反叛的典型。

描寫男女個人在私生活中的哀樂的小說或者故事，是在希臘和羅馬文化以及色

勒特社會的古代社會生活崩潰了以後才產生。自給自足的社會已經過去了，故事已變成世界性的東西，例如大弗尼斯與克羅伊（*Daphnis and Chloe*）或者脫利斯坦與伊索爾脫（*Tristan and Isent*）的故事。

小說是描寫個人的。它是個人和社會以及自然鬥爭的史詩，因此祇有在個人和社會之間的平衡已經喪失，個人和他的同類以及自然鬥爭着的社會中，它才能發展。這樣的一個社會，就是資本主義社會。世界上最偉大的二大故事，是奧德賽（*Odyssey*）和魯濱遜漂流記（*Robinson Crusoe*）可是它們是多少的不同！奧德賽生長在一個沒有歷史，一個神話與現實互相混同，時間也沒有恐怖的社會中。飄泊海上的奧德賽知道他的命運是操之於統治着自然的諸神掌握中，因為風浪原是樸索頓（*Poseidon*）的憤怒，遭受破船的災難，也不過是在回到伊塔加（*Ithaca*）的長征之中的另一種試驗。魯濱遜漂流記的情形就不相同了。『這個十八世紀的人物，』馬克斯寫道：『構成封建社會瓦解和自從十六世紀以來就已開始發展的新興生產力的共同的產物，他

以一個存在是屬於過去——但不是當作歷史的結局，却當作歷史發端的理想而出現。』奧德賽沒有歷史。他生活在世界的孩提時代，他的友好就是神。魯濱遜却否認了過去，準備創造他自己的歷史；他是準備去統制自然——他的仇敵的新人。魯濱遜的世界是個真實的世界，用生動而且易於理解的感情描寫着物質的價值。風暴是使得船隻和船貨都很危殆的一種恐怖，人們是海盜和暴徒，對於他們的同伴，都是殘酷而且無情的。可是魯濱遜的自信，他那天真的樂觀主義，使他不但能夠克服他自己在冒險找尋幸運中所有的愚蠢，而且能夠制勝自然的殘酷和他同伴們的野蠻的敵對，使他終於在海外找到了他的理想殖民地。

他告訴給亡命在外的俄國貴族以他的『我在荒島上生活的故事。我也告訴他們我是如何地安排我自己和受我支配的人們，恰像我所記錄下來的一樣。他們都被我的故事所深深地感動，特別是侯爵，他嘆息着告訴我，生活的真正偉大處，是在我們能做我們自己的主人。』因此這位能夠駕馭自己的魯濱遜，在悠久的航行以後，並不是以重

歸伊塔加，與那些胡鬧的求婚者，以及有耐心的沛涅羅皮（Penelope）和聰明的泰利墨喀斯（Telemachus）的歡迎來結束，而是結束在西比利亞的最後之行和易比（Elbe）的舊巢重歸。

『在這兒，我和我的夥伴都發現我們可以做一批很好的買賣，中國貨和那些黑貂皮以及別的西比利亞產都是一樣。分派收入的結果，我的一份竟達到三千四百七十五鎊十七先令三便士，其中包含着大約價值六百鎊的，我在孟加拉（Bengal）買進的金鋼鑽。』魯濱遜的生活，像奧德賽的生活一樣，是一個描述奇異旅行的故事，而且也像奧德賽的結局似的，它也以『退隱和平地了此一生的祝福』作結。可是奧德賽的整個目的，是從脫洛亞的戰爭中抽身重歸自己的家鄉；對於魯濱遜，重要的事却並不是在旅行中向着故國回航，而是一直向着海外冒險去。他是英帝國的建立者，是敢于向自然挑戰而且勝利了的一個人。他的報酬要一直計算到最後的三個便士，這是很好的收穫。

整個十八世紀，魯濱遜漂流記都被當作政治經濟學講義的根據。自然在約翰·斯

篤脫·彌爾（John Stuart Mill）的著作中，仍然可以聽到它的回聲。新興資產階級已經找到了它的歌者，他並不懶惰，他所歌頌的時代也並不空虛。他將走入一個人類生活中的新時代，在這時代的兩世紀中，世界正在經歷着最完全的變化，人類自己也在實現着古代詩人的夢想：在空中飛翔，用七里格（League）的長靴橫跨地球，征服海面和海底。在實現這些夢想的時候，人們也改變了自己，毀棄了古代的貴族文化，降低了人與人的關係，把精神生活看成比煤炭或者皮鞋油的買賣還要來得低賤，而且在人類生活的真正性格上，掩飾着一層從未見之於人類關係中的虛偽的厚幕。

資本主義社會發達的結果，已把藝術家放在一個跟他在以前所有社會制度中所佔的完全不同的地位上。在它的早期——從文藝復興到十八世紀的中葉，這現象還不怎樣的明顯。在那時作家仍然可以自由自在地正確地觀察人類，給他們以全面的描寫，而且可以和批判中世紀一樣地批判現代。總而言之，創造寫實主義方法，而且在小說中賦以完整形式的資本主義，把人物當成藝術中心的資本主義，到結局却又破壞了，使得

寫實主義發達的條件，祇允許人物在藝術中，尤其是在小說中，以被閹割過的或者被歪曲了的姿態而出現。

當戈替耶說到弗羅貝爾（Flaubert）在一八五七年因穢褻而被審判的時候，他很扼要地概括了這種情形：『我真的爲着自己的職業害羞！爲着不讓自己餓死，爲着獲得必需獲得的一點很可憐的報酬，我祇說了我所想到的一半，或者四分之一……就是這樣，我還是擔心着每句子都有使我吃官司的危險。』從約納遜·懷特（Jonathan Wild）到弗羅貝爾的被審判和戈替耶的發出無限感慨，祇不過一世紀多，可是在這段時期以內，已經遭逢怎樣的變化！

資本主義的成長，特別是勞動的一再精密分工和因機器工業的建立以及獨立生產者（不論是農民或者工匠）的被摧毀而起的人剝削人的增劇，一方面使得藝術普遍地沒落，使它不能產生可以和文藝復興時代（在這從封建社會轉移到資本主義社會的時期中，個人獲得了生活的權利）的偉大著作相比的任何東西，也敵不過希臘和

羅馬的奴隸社會或者東方封建帝國中國的偉大藝術。在另一方面，也使藝術家自身墮落，使他們因着似乎不能解決的，存在於個人與社會之間的矛盾而被毀。

在共產主義宣言中，馬克斯和恩格斯已把這種文化生活衰落的真實原因闡明，他們描寫着布爾喬亞在摧毀舊社會關係中所演的革命任務：

「祇要是布爾喬亞佔優勝的地方，所有封建的，家長制的，田園式的關係就都被破壞一盡。它已經毫不留情地粉碎了束縛人和「自然界權威」的複雜的封建關係，除了赤裸裸的自私和鐵面無私的「現金支付」以外，再沒有留下任何別的人與人的關係。它已把最崇高的宗教熱狂，義俠崇拜，以及庸俗的感傷主義等等，沈溺入個人打算的冰水中。個人的價值，已被溶化入交換的價值；無數難以變易的，憲章所規定的自由，已被唯一的，不合理的自由——自由貿易所代替。總之，它已把赤裸裸的，無恥的，直接的，野蠻的剝削，代替了那以宗教的和政治的欺騙用為掩飾的剝削。」

『布爾喬亞已把一向被尊敬和崇仰的職業污辱。它已把醫生，律師，牧師，詩人，以及

科學家變成了自己的工銀勞動者。』

因此，用着掠奪無數小生產者的財產的方法，資本主義已經獲得了一個可驚的進展。這個同樣可驚的進展，也反映在文化的關係中。勞動力已經變成商品了的個人，竟喪失了道德的或者審美的價值，而且，因為商品交換是把所有的東西同等看待，所以藝術也成了一件商品，跟它相反而且敵對的東西一視同仁。在那剝削形式依存於奴隸或者農奴的古代或者封建社會中，個人的關係更來得直接，人們的互相依賴也是直接的，個人的。那時勞動的分工很是簡單，個人在他的手工勞動中，能夠直接地表白自己。在這樣的社會中，藝術有那大半已被遺失掉的新鮮和潑辣。

拉司金（Ruskin）和威廉·莫理思（William Morris）懂得這個，可是他們都大大的犯了錯誤，因為他們想用人為地恢復中古風習的方法重獲這種新鮮，代替以革命破壞資本主義社會的私有財產基礎。莫理思在馬克思的影響之下，晚年是漸漸地覺悟了這種錯誤的。

十九世紀的藝術創作家，深切地感到這種非個性的——從資本集中產生出來的，人類關係的新的性質。他們也很深切地感到在資本主義的市場中，他們的作品都被一律地看待。金錢使所有的東西等價——一個米開蘭琪洛（*Michael Angelo*）等於同量的油或者肥皂，如果這交易是由一個買賣這些有用的家庭商品而致富的百萬富翁經手；假使有位帝國化學工業社的股東在倫敦西區好意地舉辦一個定期的戲劇節，那末莎士比亞的一個劇本也只抵得過和它同量的肥料。十九世紀的小說家，想以對於這個新興布爾喬亞的野蠻的憎恨，來報復這些簡單的均衡。可是這種憎恨却使他無視於這個新社會的積極的方面。

現代的百萬富翁和他在那以他為頂點的階級中的偶像，是靠着科學的發達造成的。因為科學的發達有利於他，所以他也幫助它。在這種科學的發展和新世界發現者的犧牲的一生中，在法拉第（*Faraday*）巴士特（*Pasteur*）居禮（*Curie*）身上，發現了我們這一時代的真詩歌，我們這一時代的真英雄。可是十九世紀的小說家，因為被他

們所生活着的布爾喬亞社會所震動，因為被那一八四八年的最後打擊喚醒了法國大革命的迷夢，因為被勞動階級的出現所驚嚇，竟不能了解這個。在龔枯爾兄弟寫於一八五七年的日記中，我們可以找到一個那時小說家對於科學的標準態度：

『沒有一個世紀曾經有像這樣虛浮的，甚至在科學界也是如此。多年以來，化學和物理的 Bilboquets 一直答應每天早晨都給我們一個奇蹟，一個原素，一種新金屬，像煞有介事地想以浸水的銅片溫暖我們。他們用某種東西飼育我們或者毒殺我們，使我們都成爲百歲的老壽星，以及其他等等。所有這些都沒有什麼意思，除了借着這個鉅大的欺騙進學院，得勳章，領恩俸，招致大人物的青睞。同時，生活程度提高了兩倍，三倍，甚至增加到十倍，可是生活資料却不是缺乏就是退化，就是戰爭中的死亡也補救不了這個缺陷（這在賽勃斯篤堡 Sebastopol 戰役中，是很清楚的），所以一個好交易，往往也是最壞的買賣。』

是的，科學家已經證明了他們能在人類的死亡上，造成偉大的進步，所以在目前，主

要的就是他們這種反面的工作，深深地烙印着小說家的心靈。可是科學當成一種改變生活的力量，存在于科學家的生活和工作以及資本主義社會利用它們之間的大矛盾，對於這些，現代的小說還不會採用爲他們寫作的題材，還和龔枯爾兄弟一樣的忽略着它們。

整個十九世紀的藝術家，都在徒然地想要抗拒那個硬把他們無論如何不能接受的準繩加之他們身上的世界。有的建立象牙塔，在它的尖端掛起爲藝術而藝術的緞旗。這個奇怪的戰號，實在是對於那種除了金錢以外，不承認藝術有任何價值的文化的抗議。爲藝術而藝術，是對於藝術買賣的絕望的答覆，所以稱它爲絕望，是因爲象牙是從來不適宜於建造堡壘的。

有些人，例如葛雷德·特·納佛爾（Gerard De Nerval）竟被逼自縊。更有些人在絕望中否認了自己的工作。巴黎公盟的青年詩人，布爾喬亞的憎恨者和革命詩歌的嘗試者呂姆鮑（Rimbaud）把自己活埋在阿比西尼亞，用着殘酷的諷刺，他從事於

販賣軍火，活人，以及所有的非洲土產，當這些東西已經特別成爲他所憎恨的布爾喬亞的貪婪的目標的時候。戈庚（Gauguin）隱居到塔希提（Tahiti）去和坡里內西亞（Polynesia）的原始共產主義者共同生活，而且用他的傑作裝飾圍着籬垣的茅屋。塞尚（Cezanne）把已完成的油畫拋入陰溝，樊高（Van Gogh）却因爲瘋癲在一家救濟院里了結一生。

就在這同一時候，他們的朋友和辯護者愛米爾·左拉（Emile Zola）——一個模糊的，却是嚴肅的天才，正在暗中探索着一個解答；當他比較接近粗魯、苦痛，却是熱情的工人階級生活的時候，他恍惚地覺得有一星光明。可是他失敗了。他被他的前輩們的錯誤理論所累倒。他把這些理論發展成宿命的、機械的、自然主義的學說。但這是個有價值的失敗，從此我們可以學習到很多東西。

秘密這近在手頭。馬克斯和恩格斯已經指出如何資本主義在毀滅偉大藝術能夠繁榮的園地的時候，它也同時創造了能使藝術空前發達的環境。可是資本主義本身却

並不能利用這些條件，並不能產生這個新的藝術。在歷史上，它已經爲着世界藝術和世界文學空前地創造了一個地盤。它已經照着自己的形象，征服了整個世界，它已經有了這樣進步的技術和生產，竟至再沒有『落後的』和『前進的』人民的存在。我當再引共產主義宣言中的話。

『生產的一再改革，所有社會情況的不斷變動，永遠繼續的不安和擾亂，這些都是區別布爾喬亞時代和以前所有時代的標記。所有固定的，牢牢地凝固着的關係，連它們那些古老而且神聖的成見和偏見一道，都給一掃而光了。凡是新式的東西，老是沒有化骨就已變成了古董。堅固的變成柔軟，神聖的受着污辱，人們也終於被逼着用着清醒的意識，去正視他的生活的真實狀態，去認識他和他的同類的關係。』

『爲着銷售生產品，不斷地擴大市場的需要，使得布爾喬亞走遍了整個世界。它必需在任何地方棲息，在任何地方居留，在任何地方建立關係。』

『布爾喬亞通過世界市場的剝削，已把國際性賦與任何國家的生產和消費。它已從實業的基礎上，抽去了民族的性質，這對於一般的守舊派，是個大大的煩惱。所有舊式的民族工業，都

已被摧毀或正在天天地被摧毀。它們被新興的工業所驅逐。這種新工業的輸入，對於所有文明國家是個生死存亡的問題，它們不再依賴本國土產的原料，却從老遠的地方運進原料來，它們的生產品不但消費在國內，而且也消費在世界各處。本來可以用本國生產品滿足的舊的需要，我們發現已被必須以遠方的生產品來滿足的新的需要所代替。代替以前那種地方民族的閉關自守和自給自足的，我們已有各方面的交通，已有民族相互間的廣泛的依賴。這不但在物質生產上如此，即在知識的生產上也是一樣。每個民族的文化創造，已成了公共財產。民族的偏頗性和狹窄性，愈來愈不可能了，所以在雜色的民族地方文學中，終於產生了世界文學。』

可是這種世界文學却是一個虛弱的嬰孩，資本主義的生產條件誕生了它，却又不讓它自然長大。種族與民族的仇恨，階級的衝突，強大民族對於弱小民族發達的強制，甚至性的偏見和性的仇視，都市和鄉村的對立，因着商品的大量生產而日益加深的勞心和勞力的差別——所有這些從資本主義社會的矛盾中產生出來的因素，都是世界文學成長的桎梏。因此解決小說家的困難，能夠單獨使他的藝術形式重新獲得現實的史詩性質的方法，一定是個革命的方法，一定是個認清現社會真實的方法。

第五章 當成史詩看的小說

小說是布爾喬亞或者資本主義文化對於世界的想像文化的最重大的貢獻，這一章論文的主旨。小說是它的偉大冒險，是它的人的發現。我不贊成以為資本主義也會給我們電影的那種說法，因為這祇有在技巧的意義上是真實的，資本主義已經很清楚地證明並不能把電影發展成一種藝術。戲劇，音樂，繪畫，雕刻，的確都會被現代社會所發展，不論是好的還是壞的，可是所有這些藝術都已經歷了一個長時期的成長，差不多和文化本身一樣的悠久，它們的主要問題，都早已被解決了。小說呢，却只有一個最簡單的問題——就是敘述故事的問題，是被過去所已解決的。

小說家還不會完全離開出發點。他們有積蓄起來的相當經驗，這一種經驗我們現在還可以有利地運用。在中世紀將末的時候，意大利和英國的商業社會產生了用現代

方法講述的故事家，在這種故事中，男女的性格，他們做事的方式，開始和他們所做的事幾乎佔了同等的地位。喬賽 (Chaucer) 和 薄伽邱 (Boccaccio) 最先顯示了小說家的最重要的特徵——對於男女的好奇。也許你可以在馬羅萊 (Malory) 的著作中也覺到了一點這種好奇心，可是他的寫作比喬賽幾乎要遲一個世紀，而且，雖則他所用的是散文，可是我們却覺得他實在遠不如喬賽。他的確是在一個正在完全崩潰着的社會中寫作，可是你可以在帕斯東書簡 (Paston Letters) 中找到比在馬羅萊的著作中更真實的英國男女（有時還有更好的散文。）

馬羅萊的武士和貴婦們，他的圓桌 (Round Table) 和他神秘的葛萊爾 (Grael)，他的屠殺和淫猥，具備着最惡毒的布爾喬亞文學形式——浪漫主義的所有因素。我不承認馬羅萊比史各脫 (Scott) 或者夏多勃里安 (Chateaubriand) 更屬於中世紀。他和史各脫一樣的善於說故事，他的情感沒有夏多勃里安那樣的可厭，可是他是最初的偉大遜世者，他是個想在理想化了的過去逃避又可怕又可厭的現在的人。他放棄了寫

實主義，或者毋甯說，寫實主義從不會在他心目中存在過。他無視於喬賽，如果他曾經讀過康脫堡故事（Canterbury Tales），那末無疑的，他會得把它們看成不愉快而且庸俗。在某種意義上說，幼發斯（Euphues）和阿卡提亞（Arcadia）是他的浪漫傳說的一部分，和仙后（Faery Queen）似的。它們當成詩歌或者當成想像的散文，當然很出色，可是它們却阻礙英國民族的想像在小說中發展起來。也許這並不足驚奇。在那個時候，劇詩差不多吸盡了我們民族的精華，依里薩白時代雖則產生了一些輝煌的通俗故事和惡漢小說，和幼發斯的傳說互相對抗，却並不會顯著地發展過小說。

十七世紀也沒有。可是在這裏，我覺得有一點值得討論。威爾斯（H. G. Wells）在他的自傳中，曾經很深刻地自我批判。『澈底的個性研究，』他寫道：『是成年人的事業，是哲學的事業。我生命的大部分，都是延長和擴大的青年時期——那時我只知道和一般的世界抗爭，因此只有在我的晚年，個性的觀察才佔了一個首要的位置。我必得先改造那個把個人生活一般化的框子，在我能夠集中精力在任何一個個別的問題，使它們

適應於這個框子以前。』

真的寫小說是一種哲學事業。世界上的偉大小說，例如吉訶德先生 (Don Quixote)、葛庚段和潘脫格魯爾 (Gargantua and Pantagruel)、魯濱遜漂流記、瓊納遜·懷特 (Jonathan Wild)、Jacques Le Fataliste、紅與黑 (Le Rouge et Le Noir)、戰爭與和平 (War and Peace)、感傷的教育 (L'Education)、Wuthering Heights、衆生之路 (The Way of All Flesh) 等等，其所以偉大的確是因為它們都隱藏着這種思想的性質，如果你高興，你可以說是因為它們都是想像很高的，很動人的，生活的註解。區別第一流和第二流小說的就是這種性質。當然有些哲學家試寫小說，結果都很可憐地遭到失敗，可是沒有一個小說家能夠創作，如果他不具備概括人物的才能，而這種才能，却從對於生活的哲學態度中產生出來。

十七世紀沒有產生什麼偉大的小說，但它却產生了一些哲學家，這才使得下一世紀的勝利成爲可能。我總覺得十八世紀所以在英國小說史中始終是個最輝煌的時期，

就是因爲它剛巧是在英國哲學最盛期之後。英國哲學是我國布爾喬亞革命的產物，所以它是很深刻的唯物論。『唯物論是大不列顛的真正兒子』馬克斯寫道：『提出「物質是否可以思維」這一疑問的，就是英國的煩瑣哲學者史珂脫斯（Duns Scotus）』英國的第一個理想主義者伯克萊（Berkeley）只不過把洛克（Locke）的唯感覺哲學轉化一下，這和斯滕（Sterne）只不過把拉布萊（Rabelais）的唯物思想和賽萬提斯的想像力量加以感情化，是一樣的情形。

拉布萊和賽萬提斯這一對小說的真正創造者，比他們的後繼者要幸運得多，因爲他們並不生活在那以他們爲先驅的新社會中。他們是過渡時期的人物，是粉碎中古封建制度的革命風暴的孩子。他們被那最偉大的新思潮，在人類歷史上從未有過的最激動的新生（我們現在是否又踏進了這樣一個時期，這惱人的問題我們現在不討論）所啓發。

他們的二大著作，直到如今還是無可匹敵的，因爲它們很富於生命，想像力，以及語

言的複雜性。他們站在兩個世界之間。他們可以嘲笑和酷評舊世界的罪惡，他們也決不毫無批評地接受新的一切。莎士比亞也是這樣，而且，所有文藝復興期的偉大作家，自然地無不如此。對於那個在他們快樂的却並不是盲目的眼前開始的勇敢的新世界的駕馭能力，從那時起人類就喪失了原來已經獲得的高度。

拉布萊斷言那個動人的，奇異的，愉快的生命之器——人類肉體的獨立性。他對着在人類肉體內部的，那時剛剛重新發現生命的精神大聲吶喊：『隨你所願的去做！』他在語言中所成就的革命，和在思想中所引起的同樣驚人，這只要研究一下適當的法國語言的歷史沿革即可明瞭。這裏還應得記住一點——就是這位作家改革語言的偉大意義。在文藝復興以後，再湧入法國語言的偉大的生命浪潮，是來自法國大革命的產品。的浪漫運動。這對於我們自己的語言，也大致相似。

賽凡提斯的著作的革命意義，並不外炫，倒是更富於含蓄。他的人生觀的戲劇性，由它自己在他那兩個主要人物的相互間和吉訶德與桑訶 (Sancho) 對於外界的關係

之間表現出來。在這一方面，他的小說要比拉布萊的更進一步，可是這二位作者都會爲了小說家鍛鍊他所必需的武器。拉布萊給他以幽默和語言的詩歌，賽萬提斯却給他以諷刺和感情的詩歌。他們是多方面的天才，在我們叫做小說的那種複雜的散文稗史中，從沒有人寫過可以和他們並駕齊驅的著作。

這二位都是小說家，同時却也都是行動的人，他們都受過迫害，如果葛耐脫 (Mr. David Garnett) 有機會和他們談話，那末他們一定都不會明瞭他所說的『純粹藝術家』究竟是什麼。如果最後他們準備去理解那個奇怪而且矛盾的成語，那末他們準會照着自己的方式，把它緊緊地擁在懷裏，然後他們會得一個滑稽地和快樂地，一個嚴肅地和諷刺地，大大地尋了這樣一個奇特而且狂妄的觀念一番開心。

所以小說家，這些新社會的史詩作者，是有一個偉大的遺產可以接受的。他們是怎樣的完成他們的任務呢？在我國，大約有半世紀光景，是用的幽默，雖則他們從沒有獲得和這兩位法國和西班牙的巨人一樣的成功。小說是一種武器，但這並不是說它是單純

的政治小冊子，而是說在它誕生和旺盛的時期中，它是一種布爾喬亞最好的，最富於想像力的代表。用以考察新的男、女性和他們所生活着的社會的武器。這是一個關於十八世紀作家的最重要的事實。他們並不躲避人，他們相信人，相信着人支配世界的能力，但同時，他們却一刻也不忽視他們所寫的人物積極參加的新世界的殘酷和不公平。

費爾丁所以曾被人責備，是因為他把『說教』介紹到他的小說中去。可是如果把所有的說教都給抽掉，那末社會上的批評還是會一樣，還是會說仍然是包含在他的故事中，而且我們竟會因此喪失了一些在英語中算是最好的評論。還是趕快不談這些評論，認清這個可悲的事實吧：費爾丁因為不幸生在弗祿貝爾和龔枯爾兄弟——亨利·詹姆士 (Henry James) 尤其不必提了——以前，他實在不知道在優雅的文學社會中，是有一些在創作時非遵守不可的規則。他是懂得小說家的職責是在把他所見到的生活真相告訴給讀者的第一個英國人，而且他用他自己特有的方法這樣實踐了。在他的瓊納遜·懷特中，他用空前絕後的方法敘述生活的真相，就是史威夫脫 (Swift) 也

沒有這樣的成功。他用着一種可怕而且無情的憤怒描繪着生活，這種憤怒之所以存在，實在是因為它是被人類生活的墮落所喚醒的人類的憤怒。

葛耐脫在他的英國小說家中，曾為文批評費爾丁，說他對於人類受難的狂怒正表現出他的缺乏想像力。的確在他的著作中，很少人類心理的描寫，因為他並不是一個主觀主義的作家，而是一個注重客觀的作家。如果說這個限制有時對於他的觀察是個阻礙，那末還不如說李却生，斯滕，盧梭等等主觀主義者，因為他們逃避現實，要比費爾丁喪失得更多，因此眼光也更窄。

用粗暴來責備小說家費爾丁，是不公平而且愚蠢的。他是生活在一個野蠻的世界中。他生活在一個勝利的資本主義世界中，生活在英國大地主正毀滅着農民，英國冒險家正用很殘酷而且不道德（抽象的意義）的方法掠奪印度，以及那使工業革命成為可能的財富（掠奪來的）積蓄正在國內着着進行的時候。在費爾丁當時，那位奇異的天才，代我國向東方侵掠者成吉司汗報復的偉人華倫·哈斯丁正是一個小孩子。華爾

波爾 (Walpole) 在他成年的時候，正做着內閣總理。所以瓊納遜·懷特中關於這個偉人的掠奪和腐敗行爲的描寫，是費爾丁那個腐敗和掠奪的時代的真實反映。如果責備費爾丁粗暴，那末我們可以同樣的責備貴婦變狐狸的作者對於自己那個時代的生活過於不理解。

十八世紀的作家是二元的，這不但有趣，而且也很重要。迭福 (Defoe)、費爾丁、史謨萊脫 (Smollett) 都是描寫這個世界的純粹客觀的圖畫。他們的人物，都是沒有或者只有很少的『內心生活』，他們都不肯化功夫在感情或者動機的分析上，因為他們把描寫『怎樣』比描寫『爲什麼』更看得重要些。但這並不是說排斥『爲什麼』絕對不是一個人物爲什麼要那樣做，這對於讀者往往非常明白，因為我們都知道動作就是從這人物的個性中流露出來。譬如在很著名的例子摩爾人弗萊特斯中，這女主人翁爲什麼不殺死她所掠奪的小孩子，如果我們知道摩爾人的個性，那末這理由是很清楚的。對於迭福，有趣味的事情，是她滿足於掠奪而不願殺戮。這比說明『爲什麼』要有趣得多。

杜司托也夫斯基 (Dostoevsky) 却可能爲我們寫一部完全在瑣事 (相對的) 中兜圈子的，完全分析『爲什麼』的小說。

十八世紀却發展了一種全新的小說。這種小說只描寫個人的動機與感情，絕少接觸到一般的社會現象。魯濱遜是一個個人的最好肯定，但他是一個完全生活在自身以外的個人，他在某一方面是個新世界的典型人物，但在另一方面却又不是。魯濱遜發現自己單獨可以克服世界，所以要剩給斯滕和盧梭去發現個人就是世界。在哲學方面，也有同樣的情形。那時勃克萊推翻了洛克的經驗論，而發表了自己的主觀的理想主義的哲學，這種哲學除了我們自己的意識以外，是不承認有任何現實的。把個人的意識當作描寫世界的出發點，在小說中可說是個革命的和有遠大前程的理想。這在拉司踢夫·特·百里東尼 (Restif De Bretonne) 把他的自傳體小說尼古拉斯勳爵獻給自己的時候，它早已達到它所應有的結論。可是如果它有時是可笑的，而且最後它終於破壞了小說，那末，這種新的方法也還是十分輝煌。

事實是這樣：不論是費爾丁，或是李却生和斯滕對於現實的見解，都不是完全的東西。擯棄感情和分析，蔑視個人的主觀方面，使得小說缺乏想像和幻想，這正和集中所有動作在個人的意識上，會剝奪小說的史詩性質是一樣的。在賽凡提斯的著作中，這樣的一種劃分是不可想像的事情。這是一個已經完成了個人和社會脫離關係的，已經成熟了的資本主義社會的產物，而且在以後的兩代中，這種劃分更開始用個人與個人之間的再分裂完成精密而且複雜的社會分工。

這個困惱地發現了『感覺』的新學派，在小說的革命史上無論如何是先驅。李却生雖則不免傷感地，却也同樣忠實地洩露了人類最深處的感情。祇要他有費爾丁那樣堅定的人生觀和對於現實的把握，那無疑沒有東西可以阻止他成爲世界上最偉大的小說家之一。願望一個作家具備他所顯然缺乏的性質，是徒然的事，但這時很有理由可以使我們發生這種可笑的感喟，因爲李却生的弱點已經難免地（也許是不公平地）把他降格爲博物館的標本，使他從一個活生生的作家一變爲歷史上的和文學上的

『影響』

斯滕比李却生還要更遠地逃避現實。李却生雖則只描寫他的人物的情感，雖則他用借自法國和他自己家庭經驗的書信體裁，可是他始終保持着小說應有時間性的傳統。斯滕却一下子就毀棄了所有這一切。『存在或者不存在，』很可以說是脫里斯坦·汕台(Tristram Shandy)裏面的主人翁的命運的中心問題，這在漢姆萊脫是簡直夢想不到的，而且讀者也決不能斷定這個問題究竟有否被適當地解決，雖則脫里斯坦·汕台生長的生理過程被描寫得這樣生動有趣和複雜。斯滕絕對不顧到小說的時間性。小說可以敘述故事嗎？可以，相對論的學者會得這樣回答，如果那是讀者不斷地追尋着開頭、正文、和結束的線索，却不斷地被挫折，一直到最後才被作者自己或者竟是被他朋友的特別說明所解釋得清清楚楚的偵探小說。

斯滕具備所有天賦最偉大的小說家的才能，他有諷刺，幻想，喜歡滑稽和愛好人道的天性。他具備着一切天稟，除了使他的人物生活在現實世界的才能。他高興把自己想

像成英國的拉布萊，在他創造滔貝大叔 (Uncle Toby) 和脫利姆 (Trim) 這兩個典型的的時候，他模仿着賽萬提斯，可是他並不是拉布萊，更不是賽萬提斯。這兩位都是發現新世界的人，他們和熱愛生活一樣的跟生活鬥爭，斯滕却只是一個愛嘵舌的，想和貴族社會妥協的十八世紀紳士。他比他的遠房後裔史瓊 (Swann) 更爲有趣和更有天才，可是他們的兩本小說，却是出於同樣的創作動機。斯滕是抹煞時間性和把相對論介紹進小說裏面來的第一個作家，但他之所以出此，並不是爲了表現更廣大的現實，而是因爲他發覺那樣更方便於自我表現。還有什麼現實，這位理想主義者會得問你，比之自我更大呢？怎麼關於那些不歡喜你，把你當成驢子看待的人們，換句話說，就是關於那些把斯滕看做自吹自擂的淫棍，把普羅斯脫 (Proust) 看做虛偽的向上爬者的人們的現實，難道不是比之自我更大嗎？可是這些人是不是對的呢？他們是錯的，雖則斯滕和普羅斯脫極力想證明這點，可是結果，却只是使他們自己不能成爲很有價值的創造的藝術家而已。

十八世紀的真正革命家，嚴格地說來，根本不是一個小說家，雖則他是所有時代中最偉大的，想像的散文作家之一。盧騷因為被十八世紀的法國唯物主義所薰陶，幻想着教育可以改變人類。當然，這並不是完全的幻想，如果人類的社會環境很好，如果人們自己已積極地改變自己，那末教育無疑的可以改變人類。盧騷的理論，使他自己相信自然的影響是改造人性最有力的影響。這是一個可悲的幻想，可是在他養育這個幻想的過程中，盧騷替文學盡了很大的義務，因為他又把自然重新引入藝術。如果沒有他，那我們也許不會知道愛登·希史 (Edgdon Heath)，托爾斯泰的刈禾者，以及康拉特 (Conrad) 的太平洋。

十八世紀是小說的黃金時代。這一時期中的小說，並沒有具備顯示想像能夠如何有力地改變現實的，跟賽萬提斯和拉布萊一樣高的幻想力，但它却也並不害怕人，也用大無畏的精神描寫人生的真相。它也有機智和幽默，而且促人理解個人不但有外表的生活，同樣也有內心的生活。它為人類發現了自然，而且使他知道在費爾丁、史威夫脫、弗

祿特爾、迭得羅 (Diderot) 以及盧梭的著作中所表現的，並不是盡善盡美的世界。它是及時的鼓舞人類，因為十八世紀的世界，幾乎在所有歷史中最偉大的革命激流中毀滅。可是十八世紀有一件事卻不會做成，就是它並沒有產生融會費爾丁的人文寫實主義，李却生的敏感，斯滕的諷刺智慧，以及盧騷的自然愛的小說。就是十九世紀也沒有更好的造就，雖則巴爾扎克和托爾斯泰的著作已比以前更接近這種成功。自然，就大體看來，十九世紀是一個退步，這個退步已在我們自己這一時代的大擾亂中結束。

第六章 維多利亞時代的退縮

在英國，小說的發達到了十八世紀的中葉，突然停止了。曾經那樣自然地發展成新史詩形式的英國天才，彷彿一時地在別方面找到了表現的機會。高德司密斯（Goldsmith）的感傷主義和華爾玻爾（Walpole）的虛偽的浪漫主義，是史謨萊脫（Smollett）、費爾丁和史滕的成就的可悲的墮落。像新興布爾喬亞所有一樣熱烈的生命愛，已經另外在約翰·魏斯萊（John Wesley）所發動的宗教運動中表現出來，一方面商業化了的貴族階級，却轉向法國去求知識的食糧，或者轉向 *Fin de Siècle*（世紀末）詩人去求道德的滿足。我們民族的大多數天才，在這美國革命和以後的嚴重時期，也萬幸的轉向了政治。

是怎樣的情形呢？在這世紀的前半葉，曾經發生了一個在我們歷史中只是不及伊

利薩白時代的文學運動，可是這世紀的後半葉，却就給我們帶來了停滯與衰落。十八世紀的早期，並不顧忌依照布爾喬亞社會所創造的本來面目去考察人類。這些詩人，諷刺家和小說家，並不曾特別的喜歡布爾喬亞社會的創造物，可是他們已經忠實地照着他們所見到的描寫人類。可是現在却對人發生恐怖，這幾乎是對於人的憎恨。人不再是一種殘酷的，愉快的，強壯的，奮鬥的，人性的動物，却已是一個等待超渡的罪人。這個光榮的墮落，秘密又在什麼地方呢？

這個秘密是要在英國本身的發展，破壞男女關係的金錢勢力的膨脹，貧富的對立，無情的農民剝削，以及漸漸代替舊市場和舊市鎮的新都市生活的悲慘上去發現的。美國戰爭曾被以德王名義宰治英國的昏君所迎戰，却是失敗了。因為要補償戰爭的損失，印度更被加重地掠奪。在當時，似乎沒有一個人清楚地了解遠在五千里以外——大西洋彼岸的第一個民主共和國之建立，已經改變了世界的歷史，除了很少幾個不知名的小冊子著者和一二個在野的政治家。

當英國小說家又再開始正視人類，又再抒寫英國生活的史詩的時候，世界已經改變得這樣厲害，以致小說已經和過去不同。這工具已和藝術家的眼光同樣遲鈍。史各脫，這第一位新工業時代的偉大小說家，索性根本離開了現實世界，躲進理想化和浪漫化了的過去。在某種意義上說，他是一個革命的革新者，因為他首先使大家明瞭單純地觀察人類是不夠的，必得更從歷史方面加以考量。他知道人類不但有個現在，而且也有個過去。他那驚人而且豐富的天才，企圖創造十八世紀不會產生的綜合。在這綜合中，小說應把生活的散文和詩歌連結一起，應使盧騷的自然愛和史登的敏感與費爾丁的潑辣廣大互相融貫。

他失敗了，但這是個光榮的失敗。他所以失敗的理由，也值得研究。現在大家都非議史各脫，祇把他當成一個技巧很高和感傷氣味很重的故事講述者。福斯脫也這樣看待他。可是巴爾扎克却有不同的眼光。史各脫是巴爾扎克承認受到真正深刻影響的唯一小說家，福斯脫是很難得的現代小說家，我當然十分敬佩，可是我却寧願贊同巴爾扎克

的觀點。

爲什麼在他的偉大工作中，史各脫會失敗的呢？這是因爲難以透視的遮眼罩，障礙了他的視野。如果現代的批評家，在這兒岔進來說，這正和他的意見完全一樣，那末我就會回答他道，障礙着史各脫的遮眼罩，也正和障礙着現代批評家的眼光的完全一樣，只不過有一區別，就是史各脫雖則被蒙蔽，可是他始終是個天才。史各脫不能準確地考察人類。他的人物並非歷史上的真的男女，却是他自己對於十九世紀早期的英國上層中產階級和商業貴族的理想化。史各脫的人物和費爾丁的人物區別就在這一個事實：他的男女是理想，費爾丁的却是典型。

小說家要準確地觀察他的民衆，已經變成不可能了。就是幾乎成功了的真妮·奧斯登（Jane Austen）也是每個人物都不能如實刻劃。她是批判的，諷刺的，她正確地分析她的民衆，而且指出他們和他們的問題，在他們的社會以內都無法解決，可是最後，她却溫順地屈服了。這是他們虛飾文雅的世界，另有一個外部的，從不肯被承認的世界。

這幾乎彷彿我們現在所數說到的作家，被阉割的是精神，而不是肉體。用新世界——特別是維多利亞時代的清教主義來解釋這個現象，是不夠的，因為如果是這樣，那末一個偉大的作家無疑的會得打破那個清教主義（擺倫在一世紀前，就會在詩歌的領域中這樣做過）。困難是在作家自己就是用這態度來觀察生活。他並不能把人類還他本來的面目，而是從他是否適宜於新興工業社會這一觀點去看人類。

薩克萊（Thackeray）不歡喜這個新興的布爾喬亞，而且用猛烈的諷刺明白地表示他的不快。還有一些比較渺小的作家，也是如此，可是他們却再不敢和十八世紀的作家一樣地敘述人和周圍世界的真實關係。但這並不是維多利亞時代的作家忌諱性的關係。絕對不是，他們在他們自己那種方式——那種並不十分愉快的方式中，倒可以十分坦白的對待這個問題。就是說得極端的壞，那末倍蓋·夏潑（Becky Sharp）也和王政復古時期的喜劇中的女主角相差不遠，雖則她的說話是更來得虛偽一點。

困難是在這一點：維多利亞時代的作家如果不撕掉人與人的真實社會關係的假

面，那他簡直就不能討論男女間的真實關係。這是一個工場，飢餓的四十年代，新憲章運動，以及紐坡特（Newport）的叛亂的時期，在這時期中，因為受到武裝力量的威脅，算是英國史上自從一六八八年以來第一次改革了根本的國法。這是一個崇拜金錢和成功，工廠發達，英國所有最美麗的鄉村都變成曠野的時代。這時候在公共場所可以看見貪得無厭的實利主義，可是私生活却被最卑鄙的理想主義的假面具所掩飾着。如果你要寫出維多利亞時代的家庭真相，那末你就不能不也敘述這些現象——包括維多利亞時代的所謂『仁慈』和一般的虔敬——的真相。在十九世紀末葉，薩描耳·勃脫拉（Samuel Butler）曾在他的一本可以列入維多利亞時代最偉大小說之林的小說中，揭露了這個真理。可是他的著作是在他死後才被印行，而且只有在我們這個時候才能得到應有的評價。

維多利亞時代的作家，與其說他們不願意忠忠實實的觀察，還不如說是他們不能夠。因為他們受着時代的限制而責備他們，和忽視他們的真正成就一樣的愚蠢。他們復

活了那在十八世紀中葉一度興盛以後就頻滅亡的英國小說。狄更斯是一個使小說重獲史詩性質的天才，他那豐饒的心田，產生了以後一直在說英語的世界中傳說下去的故事，詩歌和人物。他的有些人物，幾乎得到了盡人皆知的存在，他們已經變成了我們現代民歌中的一部分，而這無疑的是任何作家所能得到的最高成就。他之所以有這種成就，却是憑藉着他的天才，人道，和他對於生活的詩的感情。

可是雖則有這些優點，狄更斯却並不比他的同時代作家更善於駕馭時代。他用他的想像，他那詩歌的激動力量，以及他那種發明無止境的事件的才能，把他的人物描寫成各種平常而且可愛的人的弱點和優點的反映。這使他出名。他屬於他的時代，雖則他從不會支配着它。曾經有人攻擊他不是一個藝術家（在這關聯上這個名詞可以有各種解釋），說他與其算是一個作家的作家，還不如稱他為一個讀者的作家。這對於這位作家更是一種很大的毀謗。史各脫也受到同樣的批評，他原是巴爾扎克所受外來影響中最大的一個，而巴爾扎克自己又是統率着十九世紀前半的偉人。托爾斯泰是統率着

十九世紀後半的偉人，對於他，狄更斯也許可以說是外來影響中最大的一個。

爲什麼史各脫不會達到巴爾扎克的支配地位？爲什麼狄更斯趕不上托爾斯泰的偉大？爲什麼在狄更斯和史各脫的人物中，老是感覺到有什麼缺點？這是因爲他們不能透過他們社會的高貴的表面，看清在地下着着進行的人的墮落。這是因爲他們既不能看清這個過程，也不能看準他們同時代人的真光榮——他們那時代的英雄性質。維多利亞時代的人們都很了解那個勝利的中產階級（即布爾喬亞）的規範非常淺薄，而且他們也能夠很中肯要地評擊那種淺薄，可是他們看不到更深入的，精神的崩潰的過程。他們看不清資本主義社會的鄙陋。

在這一點上，法國的十九世紀寫實主義者，是超過了英國的，我們在下一章裏可以見到。他們看得很清楚，可是在支配現實的努力上，他們也打了輸仗，除了巴爾扎克。在反抗那個萬惡的浪漫主義中，法國小說家走到了一個嚴厲地，絕不妥協地批評着布爾喬亞社會的境地。這個境地之所以可能——甚至不能避免，是因爲法國的階級鬥爭更來

得尖銳，這使得人們不能再存任何幻想。不幸地，這個批評的地位不但在社會的意義上是個否定的東西，就在美學的意義上也是如此。結局，它證明不但不是引導小說進入更深刻的寫實主義的，挽救小說的一個步驟，而且是使它更進一步崩潰的，最後甚至使它根本離開寫實主義的階段。

英國的寫實主義者却還保持着他們對於社會的幻想。他們和浪漫主義——那個假裝正經的，擠眉弄眼的維多利亞娼妓互相妥協。十九世紀小說家的命運有個奇怪的矛盾。他們的先輩們曾經坦白的寫作小說，對於物質的生活，法律，道德，財產，愛情和戰爭都是非常的坦白。他們主要地都是爲着一部分很少數的，受過高等教育的人寫作，這一些人把盡情享受輝煌的和「哲學的」人生觀也當做階級特權的一種。

可是十九世紀的小說家，情形就不相同了。他們被他們的讀者——只受過一半教育的下層中產階級或者自我教育的勞動階級的廣大羣衆所困惱着。有很多東西，是不能夠宣之大衆的，如果你是一個中產階級的小康分子。有個去年審判過一件控告一位

兩性問題小說的著者的案子的法官，曾經嚴重地指出：爲一小部分人描寫戀愛的幸福，那是毫無問題的，可是你如果寫下這些事情，而且訴之於任何一個勞動婦女的時候，那事情可就完全不同了，就要同時受到責難和懲罰。十九世紀的英國，用浪漫主義的假面具來渡過這個難關。法國却以一種對於這些使他們有當爲作家而存在的可能，却同時又毀了（他們看來是如此）他們的藝術家良心的讀者羣衆的痴愚而且憂鬱的憎恨，來逃避這個難關。俄國的作家，却處在一個特別的，很像十八世紀法國所處的那樣的地位中。他們享有英法二國於開始時在小說中所造成的進步的一切利益，因此他們的情形也比較好些，不會被迫着妥協，也不會被迫離開過戰場。

顯示小說家在描摹人類靈魂時所遭逢的一些困難，這也是本書的目的之一。我相信只有用史詩的格式，才能適當地描摹人的靈魂，因爲這種格式是使小說成爲藝術品的真正秘訣。自從拉布萊和賽萬提斯以來，這種史詩的格式就經歷了不斷的雕刻和琢磨，以致到了十九世紀末已經所剩無幾，尤其是小說簡直已經完全消失。讀者以一種幾

乎和作者同樣重要的力量而出現的這一事實，打斷了這種破壞史詩的過程。它自然有挽救史詩命運的可能。以前因為史詩吟誦者和他的聽衆打成一片，才創造出了有韻的史詩，所以很顯然的，如果類似這樣的和諧能在作者和讀者之間成立，那末小說不但不會衰落，而且會得發展。

狄更斯曾經接到過很多猛施攻擊的信札，要他愛惜小尼爾（Little Nell）的生命。在另一方面，哈代（Hardy）被咀咒和用迫害相恫嚇，同時，在英國海峽對岸，在那富有文學傳統和藝術勇氣的國度裏，弗祿培爾，龔枯爾兄弟，以及左拉（Zola）也都正在面對着嚴重的迫害。這是兩個極端，在其中，小說的破產，似乎是不可避免的。『社會』——就是我們所指的統治階級，不允許『大眾』的道德腐化，雖則它自己倒在用各種可能的方法腐化着『大眾』的道德和精神。願意繼承英國小說的偉大傳統的作家，已不再能冷眼地觀察這個民族的生活，也不再能在必要時施以憤怒，諷刺，可憐和殘暴。除了他那很少數的人物，那富有而且享有特權的少數人以外，再沒有人有機會讀他的著作，這

只是十八世紀著作家的方便。在那時，你可以隨便怎樣忠實地描寫這些人物，因為他們都覺得自己的社會地位十分穩固，而且他們有一個很豐富的人文傳統，使他們可以受到小說家的諷刺而不退縮。

可是狄更斯的情形是不是這樣呢？他的倫敦人讀他的小說，他和他的倫敦是一體的。如果他會看見七D區（Seven Dials）生活的真實情形，他一定會得發現一張過於可怕的圖畫，他的名字會得變成了戰場，也許他甚至會得發覺他勝任不了這個艱鉅，厭惡地從這個他所愛好的城市掉轉頭去。他挑選了比較容易的，把現實傷感化的方法。在法國，寫實主義和浪漫主義的矛盾，是用和英國不同的，顯然要忠實些的路綫解決，雖則到後來它們也沒有產更好的效果。因此狄更斯，雖則他有權利可以被認為具有富麗堂皇的風格的英國最後的一個偉大小說家，如果用他技巧的最標準來評判，那末無疑地是失敗的。他富有幻想，却不是詩歌；他富有幽默，却不是諷刺；他富有傷感，却不是感情；他描畫了他的時代，但他並不會說明他的時代；他和現實講了和，却並沒有創造出一個

新浪漫主義

不提總算是天才的狄更斯，我們可以看到維多利亞時代的小說愈專門化，愈衰落得快。代替着湯瓊的，是幽默小說，冒險小說，描公路的小說，犯罪小說，以及別的一些希奇古怪的東西。在以前賽萬提斯原是可以把想像與詩歌和幽默與幻想互相結合的場合，我們現在却發現了純粹想像和有詩意的小說，純粹幽默和幻想的小說。無疑的，想要根本區別對於人生的主觀態度和客觀的企圖，原來在十八世紀就已顯明的，却一直到了我們這個個人遭到空前危機的時代還是不會解決。就全體而言，十九世紀無論如何是一個打破傳統形式的時代。福斯脫在他小說形態中接觸小說的方法，就是一個很好的反映，因為他把小說區別為『故事小說』、『幻想小說』、『預言小說』等等。這種區別並非完全有意的，却也並非完全無意識的舉動。

事實上，所以會有這種牽強的，和小說本性毫無關係的區別，完全是由十九世紀的資本主義環境所造成和強迫的。那末，也許有人會反駁道：在像愛密萊·勃龍脫（Emi-

ly Bronte) 在“Wuthering Heights”一樣純粹的預言小說中，那裏可以看到十九世紀資本主義的境况。難道真的沒有唯物的觀點可以解釋這本小說嗎？它和十九世紀或任何其他世紀有何關係？它是超越時間和空間的，不朽的，和賦給它以生命的那種熱情一樣原始和強大。它是一本成了純粹詩歌的小說。

“Wuthering Heights”的確是一本變成了純粹詩歌的小說，無疑的它是人類天才所曾產生的最大奇書之一，可是它之所以如此，仍然是因為它是生活親從愛密萊身上壓榨出來的痛苦的絕叫。產生這本小說的，是一個富於熱情和想像力的，被囚禁於西賴定（West Riding）平原的括風的牧師住宅中的女孩子所經歷的維多利亞中葉的英國生活。夏綠蒂（Charlotte）借着羅却斯脫（Rochester）和真妮·亞麗（Jane Eyre）的純潔的愛情和維萊脫（Villette）中的露茜·史諾（Lucy Snowe）的火熱的故事，來表現這些女孩子們的頑強而且孤寂的生活。愛密萊却不能以

中，她的戀愛的確是得了勝利。加薩林（Catherine）和希史克列夫（Heathcliffe）是戀愛對於十九世紀的報復。

「我的手指萎縮在一隻冰冷的小手的手指上面，夢魘的巨大恐怖襲擊着我。我想抽回我的臂膀，可是讓那隻手攥住了，一個非常悲傷的聲音啜泣着：『讓我進來——讓我進來吧！』「你是誰？」我一面問，一面掙扎着想逃。『加薩林·凌登，』那聲音顫抖着回答……「我是在回家，我在荒野中迷了路了！當它說話的時候，我模糊地看到一個孩子的臉正在窺探着窗戶。恐怖使我殘酷起來。我發覺要想揮開這個生物是徒然的事，於是就把它的手腕拉上打碎的玻璃窗板，一直來回地磨擦得血流如注，浸濕了氈毯，可是它依然嗚咽着說：『讓我進來！』而且緊緊地握着始終不放，差不多使我恐怖得發瘋。『我怎麼能夠！』我最後終於這樣回答：『放鬆我，如果你要我放你進來！』手指果然放鬆了，我就趁勢從洞洞中抽回自己的手指，急忙地把書本疊成一個金字塔，堵住了那個洞洞。我又遮住了我的耳朵，使它不再聽到那樣淒厲的哀懇。我似乎把自己的耳朵蒙蔽

了大約有十五分鐘，可是我再傾聽的時候，我就又聽到一種悲切的嗚咽呻吟起來！「滾吧！」我大聲喊道：「我決不讓你進來，就是你哀求二十年，我也不讓你。」「這是二十年，」聲音悲泣道：「二十年。我已經做了二十年的棄兒！」

這是十九世紀英國文學中最恐怖的一頁，可是它——甚至在給它以如許生命的緊張中——並不是超越時間和空間的。因為這些痛苦的話語都是她自己的時代，從愛密萊身上壓榨出來，而且也沒有別個時代能夠如此厲害地磨折着她，能夠從她身上絞出如此強有力的痛苦而且恐怖的受難的呼聲。用着一個大合唱的奇怪而且可怕的回聲，全本小說都充滿着雇農約瑟夫的哀訴。這是他那時代的腐敗道德的狡猾的，無味的，可厭的和可痛恨的象徵，彷彿監獄的圍牆自己被賦與嘲笑和責斥囚犯的喉舌。

著者是在離羅斯牧師住宅區不到十二英里的地方誕生和被撫養成人的。我所生長的社會，從命運三女神的時代起就一直沒有根本變化，在那裏，勃蘭威爾（Bramwell）的奇想仍然被記憶着。我在愛密萊的小說中，絲毫看不到那些如此愛用這個奇怪

成語——『純粹』詩歌——的人們所指的意義。它不過是即使在維多利亞時代的英國也算是最粗暴和最可怕的，從人類身上壓榨出來的苦難的呼聲。

自然，這一時代中最偉大的三本小說，都是像這樣似的哀號。『Wuthering Heights』

猶太這賤胚以及衆生之路，是英國天才對於要在資本主義社會中得到圓滿生活的不可能性的宣言。婦人對於男子的愛，只是一個被追逐着在寒冷的曠野中哀號的浪蕩兒；父親愛子女，却只使得他們在牛津宿舍裏受到和農夫給他豬羶所受一樣可怕的結局；誠實，聰明，單純這些美德，結果倒把你的十九世紀英雄帶進了監獄，只有靠着阿萊西亞姑母的七百萬鎊西北鐵路股票的不意的援助，才能贖出他，恢復了他的自由。這三本小說和狄更斯距離得頗遠，它們自然是屬於一個和狄更斯不同的世界，在某種意義上說，它們只是巨大的斷片和殘缺不完的形象。在它們中，無疑的還活生生地保存着小說的真傳統，當未來的作家企圖克服現實的時候，換句話說，就是在他想要投身於狄更斯曾在其中放下戰旗，却以無可責難的感傷的妥協的白旗代替的不斷的創作鬥爭的

時候，一定會得承認它們是他的啓示。

第七章 普羅米修士們

馬克思在一八五四年替紐約論壇寫的一篇文章裏，曾以提到維多利亞時代的寫實主義者作爲結束：『輝煌的現代英國小說家們——他們那些深刻而且動人的描寫，已比所有政治家，政論家，以及道德家所顯示的政治的和社會的真理，還要更加豐富些——已經描畫了中產階級的各部分，上自蔑視一切「業務」的「可尊敬的」官僚，下至小商人和律師的書記。他們是怎樣被狄更斯，薩克萊，夏綠蒂·勃龍脫和葛斯克爾夫人（Mrs. Gaskell）描寫的呢？他們是被描寫成自負，拘謹，粗暴和愚蠢。這個文明世界已在判決書上確定了他們那一階級無可逃避的罪名，就是這一階級是向上卑躬屈膝，向下却是殘暴專橫的。』

和這些文字在紐約報上發表同時，弗祿貝爾正在肉體的苦痛寫信給他的朋友路

易士·鮑爾希脫 (Louis Balthet) 『通便劑，瀉藥，誘導劑，濾灰器，窒扶斯，下痢，一連三夜的失眠，對於布爾喬亞所感到的巨大煩悶，等等，這就是我的一週間，我的老兄！』英法二國的小說家，都觀面着同樣的問題，就是他們都得表現他們所不歡迎的社會。在英國，他們到後來只能以和現實相妥協完事，可是全部法國的歷史，却使得這樣的一種妥協成爲不可能。在現代國家中，沒有一個國家是曾經歷和法國一樣慘酷的鬥爭，它在大革命以後，接着又是二十年的戰爭。在這二十年的戰爭中，法國軍隊不斷地進軍和退軍，縱橫遍全歐洲的封建國家，一直到一八一四年的慘敗爲止。

拿破侖是最後一個戰勝世界的偉人，但也是最早的布爾喬亞皇帝。法國所以能夠支撐這樣龐大的一個軍事機器，只是因爲在那時候她已開始趕上她的勁敵英國，發展她的工業，大規模地輸入電力發動機，以及從自由農民中創造出一個新的國內大市場。當這過程被完成的時候，就是在拿破侖失敗了三十年光景以後，你可以很奇怪地發現這個新的法蘭西，這個金錢決定一切，變成了銀行家，商人，以及實業家的天下的法蘭西。

却受着已經顯然地被革命所粉碎了的封建君主的統治。可是這個新法國雖有老式的統治，它的英勇的傳統，却還是保存着它的革命性，一方面是由一八九三年的約可賓黨，一方面是由拿破侖的士兵。

巴爾扎克是十九世紀的偉大天才，也是王政擁護者，正統派，加特力教徒。他有意地把寫『民族史』的任務放上自己的肩膀。他的人間喜劇，那人類生活的廣博的研究，是他那一時代的革命畫。所謂革命，並非指的作者的意向，而是因為他那時代的內心生活是被忠實地描寫着。恩格斯在他寫給英國小說家馬格雷脫·哈克納絲（Margaret Harkness）的信中，曾經着重地指出巴爾扎克的寫實主義方法的真理：『我把巴爾扎克看成超過所有左拉——過去，現在，以及未來——很遠的寫實主義大師。在他的人間喜劇中，他給我們一副非常現實的法國社會史。從一八一六年起至一八四八年止，他用編年體的方式，幾乎是逐年逐年地描寫着新興布爾喬亞漸漸侵入那在一八一五年以後復興自己而且儘可能地重新樹立古老法國風尚的貴族社會。他描寫貴族社會——

他心目中的模範社會的殘餘，是如何地漸漸地屈服於有錢却是庸俗的暴發戶的侵佔，或者是如何地被這暴發戶所腐蝕。他描寫那個貴婦——她的不貞只是保全自己的一種方法，和她出嫁時的做法完全一樣——是如何地投入那個因為現金或貨款而侵佔她的丈夫的布爾喬亞的懷抱。在這幅中心圖畫的四周，他配合着一部完全的法國社會史，從那裏，甚至從像革命以後的動產和不動產的整理那樣的經濟細目中，我學習了比從自稱專家的所有那一時期的歷史家，經濟學家，以及統計學者那裏還要更多的東西。不錯，巴爾扎克在政治上的確是個保王黨。他的偉大作品是對於他那「好」社會的不可挽回的崩潰的永恆的輓歌，他同情那個命定要滅亡的階級。可是雖然如此，他對於自己所同情的男女——貴族，却諷刺得最爲尖銳，嘲弄得最爲刻毒。他所唯一毫不掩飾地讚美的人們，却就是他最仇恨的政敵，那些聖梅利廣場的共和國英雄。這些人，在當時（一八三〇——三六）自然是廣大羣衆的代表。巴爾扎克就像這樣地被迫着反對自己的階級同情和政治偏見；他看清了他那心愛的貴族確有消滅的必要，所以他把他們描

寫成不能再得更好的命運；他也看到了那個時候唯一能夠發現的未來的真正人類——這些我當成寫實主義的最大成功之一，也是老巴爾扎克的最偉大的特徵之一。

在人間喜劇的自序中，巴爾扎克曾經親自說明他是把人當做社會的產物，而且把他放在自然的環境中觀察。他說他那想把人類科學的地研究的慾望，是和偉大的自然科學家研究動物世界時所發生的一樣。他的政治觀點和宗教觀點，是腐朽的封建法國的觀點，可是他這對人的態度，他這對於人類喜劇的理解，却是大革命的產物，也就是那樣無情地粉碎法國社會桎梏的雅可賓黨和那一支所向無敵的降服全歐暴君的拿破侖軍隊的產物。巴爾扎克自然可以稱爲法國文學中的拿破侖，因爲他和那個偉大的軍人破壞政治上的封建制度一樣澈底地消滅文學上的封建意識。在法國的復辟時期，對於資本主義社會和這新的資本主義社會關係的批判，是在浪漫主義的中世紀的掩飾之下進行的。浪漫主義者的放浪形骸，和他們在藝術上的過分的誇張一樣，不但是對於現狀的抗議，而且也是對於現實的逃避。巴爾扎克却既不抗議，也不逃避。他具備浪漫主

義者所有的想像力，風趣，甚至神秘，可是他超過他們一頭地，以他的寫實主義指示出一條文學的新路。他能夠想像的地理理解他時代的生活現實，這幾乎可以和拉布萊與賽萬提斯前後輝映。他生長在十九世紀的前半期，無論如何是他的幸運，因為在那個時候，產生革命和拿破侖史詩的巨大的民族潛力噴發出來的勢焰，還能夠在三十年代和四十年代早期的文學運動中發生影響。

從巴爾扎克到弗祿貝爾的途程，是悠長的。弗祿貝爾最主要的熱情，是對於布爾喬亞的憎恨和厭惡。他在信札中的簽名，是用的『布爾喬亞憎恨者』這個名義。在他長期的創作過程中，他曾經爲着一篇描寫這個可厭的階級生活的小說而受盡肉體和精神的重痛苦。巴爾扎克是有意識地以他的政治見解，保王主義，以及加特力教而自負。龔枯爾兄弟却在他們的日記上寫着他們對於各種政治家的失望，結局使得他們『厭惡任何信仰，容忍任何政權，漠視政治——這在我的文友中都可以看到，弗祿貝爾也和我自己一樣。你可以看到一個人會得無故死去，他非得生活在任何一種政府下面，不管他

對它是如何的憎恨，他除了藝術，沒有別的信仰，除了文學，沒有別的宗教。」

以後竟有這樣許多比龔枯爾兄弟更少才能，甚至不能和弗祿貝爾並提的作家，曾經聲述（而且仍然在聲述着）一個類似的觀點，我覺得很值得我們去探尋這個皮相的失望和逃避的原由。我所以說『皮相的』是因為至少在弗祿貝爾（他是一個偉大的作家）的例子，並沒有逃避，有的却是一個和那個他所切齒痛恨的布爾喬亞社會的決死鬥爭。

龔枯爾兄弟認識巴爾扎克，他們的日記充滿着關於那位富有精力的拉布萊型的天才的逸事奇聞。像他們自己一樣，弗祿貝爾在他的創造工作中也很推崇他。那末這個『師』『生』間的大分歧——這個不是因為時間懸距却是因為觀點不同而生的，在他們中間造下了一條鴻溝的大分歧，究竟是從那裏來的呢？這是因為被革命和它英勇的Aftermath所產生的勢能，已在弗祿貝爾這一代消滅。在那時候殘酷的階級鬥爭和資本主義社會掠奪的真相已經如此大白，祇是引起了憎厭；反之，巴爾扎克却迄今還是

被那創造布爾喬亞社會的創造力所鼓舞着，所以他企求的只是理解。

一七九三年的民主的和約可賓黨的理想，已在十九世紀的自由主義政治家的嘴中，變成了不可忍受而且可怕的謔言。所謂資本主義平均論的真相，已經逐漸逐漸的明顯起來，它的否定人類的價值，它的用以現估所有物事——不論是屬於人的或是屬於神的——的數的哲學，都可以看得明明白白。這時曾被巴爾扎克那樣入神地描寫過的腐化的老貴族，只不過是它老朽的自身的褪色的陰影，只不過是一個在外省村莊中的被人遺忘了的客廳中喃喃自語的不祥的幽靈，否則，就是已經變成了以現金起家的新興貴族。社會主義，由弗祿貝爾和他的朋友們看來（他們只認識它的烏托邦形式），似乎是和那些言行雙方都在每地出賣他們偉大的祖先的自由主義政治家的最惡劣的法螺一樣可笑和狂妄。（弗祿貝爾把他們看成偉大的祖先，是有很多證據的，例如他曾在一封信裏寫道：『馬拉（Marat）是我自家人。』）社會主義在他們看來只是那樣使他們痛恨的均價說的另一種形式，而且因為它把未受教育的羣衆憑着感情理想

化（在他們的心目中大約如此）所以更招到他們的憎惡。

一八四八年這一時期，打破了很多幻想。在這個痛苦的經驗以後，誰更會相信甘言有濟於事？那個巴黎工人相信了空談家的鬼話而且武裝爭取自由平等和博愛的六月，是兇險的預兆。弗祿貝爾是一個小說家，並不懂得社會史和人類的經濟構造，所以在他看來，六月祇是證明了用空洞的口號兒戲，結果一定得激動那些直接威脅文明社會生存的黑暗勢力。接着就實現的鄙夫路易·拿破侖的獨裁，恰是很多鄙夫的獨裁，也可以說是布爾喬亞讚頌的偶像，前些年數的愚蠢會發生這種惡果，是當然的。因此感傷的教育是一幅對於自由資產階級的迷夢被破滅的痛苦而且無情的諷刺畫——這種迷夢已被一八四八年六月的紅旗和槍擊所永遠破滅。往事已經不堪回首，誰都可以聽命於被這愚蠢而且鄙吝的布爾喬亞用戰爭，狹窄的國家主義，以及獸性的貪婪所促成的文化毀滅和社會崩潰的悠長的過程。

也許有人以為在弗祿貝爾把藝術家的客觀性神聖化的理論和巴爾扎克把社會

人放進自然歷史中來考察的理論之間，是沒有大的區別。可是，事實上却是有天淵之別的。巴爾扎克的科學觀念，可能是天真而且錯誤，但他在自己的人生觀中，却是一個真正的寫實主義者。他歷史的地觀察人類社會，把人類社會看成鬥爭而且在鬥爭中發展的東西。在弗祿貝爾的心目中，生命却變成了凝凍和靜止。自從一八四八年以後，你就不能在生活的發展中去觀察它，表現它，因為那個發展是太慘了，矛盾和衝突是太刺眼了。因此生活對他只是一池凍結的湖水。『我以為美麗的東西，』他寫信給他的女人說：『我願意做的物事，是一本描寫虛無的書，一本和外界毫無關係的書。這本書將以它自身的風格的內在力量支持自己，好像不須扶持也能獨立在空中的世界一樣。它會得幾乎完全沒有題目，或者，如果可能的話，在它這裏而題目會得幾乎看不見。最美麗的書，應是那些最少觸到事實的書。表現愈接近思想，文字也就愈能表現，而且會消滅得無影無蹤，這樣也就是更其美麗的。』

你一旦了解這個觀點，所謂新『寫實主義』的方法即可明瞭。它是着眼於生活的

片斷，瑣碎而且客觀地加以描寫。可是生活自然是很不易人工的地分裂的一種東西，因此小說家在選擇生活的斷片時，就漸漸地變成煩瑣，淘汰盡生活的精華，以致他所描寫的幾乎和市外街道或者五月節慶祝一樣枯燥無味。反對被這種理論所限制的狹窄的觀點，就有人從弗羅伊特和杜司托也夫斯基那裏接受影響，爲的想給我們一幅描寫他們自己的意識源流的詩的圖畫。因此結果小說消融入兩種不同的傾向中，它們的對立對於我們之不關重要，猶如中世紀的煩瑣哲學家們的論爭。

可是，弗祿貝爾是個誠實的人和偉大的藝術家。如果他的承繼者們滿足於避免表現時代現實的任務，而只是用『生活的斷片』或者主觀的意識源泉代替，那末他是決不會如此容易屈服的。生活和現實使他憎惡，可是它還是必得加以支配而且給以藝術的表現，他的信扎，就是他和這樣一種生活和現實的激烈鬥爭的自白。沒有人會以和弗祿貝爾一樣的憎恨反對過布爾喬亞。『我要把人道主義溺死在我的嘔吐物裏，』他曾經這樣說過。可是他所說的人道主義並非指的全體，却只是指那就在一八七一年巴黎

公社以後的十九世紀歐洲的資本主義社會。

在他的每封信裏，都是描寫着他找恰當的表現方法的奮鬥情形。他用兩個月的時間來寫波華勃夫人裏面的旅館情形，而這段時間在小說本身不過只佔到三個鐘頭。他曾不止一次的提起他在過去一個月中只寫了二十頁光景。這難道可以單純地用他對於完全的成語和正確的用字的熱中來解釋嗎？難道這就是非以風格的完整來滿足的藝術家的良心嗎？這很難說。他自己曾說特別注重風格和形式的作品，大都是次等的貨色；在有個地方，他也曾直率地宣稱，他確不定究竟是否可以找到一種完整風格的準繩。當他寫到世界上的偉大作家的時候，差不多是酸溜溜的：『他們用不着追求風格，他們雖則也有缺點，可是他們依然是富有力量，而且顯出他們壯大的，正是這些瑕疵。可是我們這些比較差的人，却只因技巧完整而被世人重視……我在這兒要提出一個不敢在別處提出的意見，就是很偉大的作家老是寫得很壞，這樣倒有利於他們。我們決不能在他們的著作中找尋形式的藝術，却是應該求之於像荷萊斯（Horace）和拉·勃魯伊

爾 (La Bruyère) 那樣次等的作家的。」

可是弗祿貝爾却並不因為自己是個追尋完整形式的二等作家，就甘於生活在精神和肉體的雙重苦痛中，把自己幽禁在鄉間，和他所厭惡的人們混在一道。不，他是努力表現他所憎恨的世界和生活的偉大而且忠實的藝術家，他的全部藝術見解就是在這奮鬥中強迫他接受的妥協的結果。藝術決不可和藝術家混為一談。如果藝術家不愛紅色，綠色，或者黃色，那是很糟的；所有的顏色都是美麗，他的任務只是去描摹它們「……為着葉子本身而觀察葉子；要了解自然，就得和自然一樣的鎮靜。」再看看那封著名的，他在其中總括他的信條的信：『在作品中，作家要像在宇宙中的上帝一樣，到處有他，却沒有一個地方見得到他。藝術是第二自然，這個自然的創造者要用和上帝一樣做法：在每個原子中，在每種情形底下，都必須被感覺到一種神秘而且無限的冷靜。』

弗祿貝爾自己却就完全不能實行他自己的教條。這樣的上帝既不能愛，也不能恨。弗祿貝爾却是全生都是被憎恨所激動着的，他那對於時代的純潔的憎恨，實在是一種

對於那些被專以財產估價一切的社會所欺騙，所虐待，所賤視的人們的變態的愛情。他對於這個社會的觀感，最後被表示在『Bouvard and Pécuchet』的諷刺中。他原想寫一本成功秘訣一類的字典，在這字典裏面，你可以『挨着字母的次序，找到任何你爲了被人尊敬和讚美，在這社會中非說不可的東西。』『Bouvard and Pécuchet』這本小說，就是編這字典的計劃。

弗祿貝爾和狄更斯一樣，同是在面前擺着下面這個問題的偉大作家：如何真實地描寫那個很快把自己的預約變成我們曾經一度看成公共遺產的人道主義標準的否定的社會。狄更斯用感傷的浪漫主義的妥協來解決這個問題。英國的環境使他不得不這樣做。弗祿貝爾却是生長在一八四八年六月，第三帝國，以及普法戰爭和巴黎公社的法國，所以不得不採取別的道路。不但他自己的天性，他那不妥協的忠實，不許他踏上感傷的道路（如果是個比較渺少的作家，那是很容易走上這條路的，如都德(Daudet)就是）而且更爲艱苦的法國生活的現實情形，也必然地阻止他這樣的做。他脫離鬥爭，懷

着無限的痛苦，替他自己創造出一個非現實的客體，而且想用純粹的形式孤立某些生活的形態。可憐的弗祿貝爾，他在創造生活的畫幅的努力中比他同時代的作家誰都要苦惱些，他也比誰都要更能感到他那時代的真正的脈膊些，可是他却不能表現它。這位富於深刻的感情和強烈的憎恨的人，已經受到變成那種毫無光彩的東西——例如和那所謂『純粹藝術家』似的可悲的命運。爲什麼我們讚美一個『純粹藝術家』要比讚美一個『純粹婦人』更甚些，是一個時代之謎。爲什麼一個藝術家不同一個婦人呢？他們都是有趣的，受痛苦的，却並不是爲的美麗。

在和弗祿貝爾同時代的人們中，有一個人同樣地經歷了創造的痛苦。爲着找尋表現他已決心支配和在心裏重製的現實的正確字眼，他一連幾星期地煩惱着自己。這另一位藝術家寫了又寫，改了又改，用比弗祿貝爾更大的強度憎和愛，最後，他終以自己的天才創造出來的偉大作品貢獻給世界。他的名字叫做卡爾·馬克斯。他成功地解決了那個苦了他所有的同時代人，關於澈底了解十九世紀的世界和資本主義社會的歷史

發展的問題。

『從形式中產生出理想。』弗祿貝爾曾經以此告訴戈替耶。這句話據戈替耶看來，是他們那個『客觀的』寫實主義的『最高綱領』，值得刻在壁上的。內容決定形式，是馬克斯的觀點，可是在這二者之間有種內在的關係，這是一個統一和一個不能分離的聯結。弗祿貝爾的理想，是寫一本『關於虛無』的書，一件純粹形式主義的，把論理和事實以及歷史機械地分開的作品。在它極端的，如同愛特蒙·特·龔枯爾和哈斯孟(Huy-smans)等所發展出來的形式中，這就變做一種純粹的主觀主義。這種主觀主義把客體當成主觀的被動的材料，小說家也因此只被目為攝影家。馬克斯的女婿，同時又是第一流法國寫實主義批評家的拉法格(Lafargue)曾經比較過這兩種方法：『馬克斯不但只看表面，而且也深入底層，考察在它們的關聯和相互作用中的構成部分。他分開這些部分中的每一部分，追溯它的生長的過程。然後他研究事物和它的環境，觀察後者對於前者所加的影響以及前者的反撥。於是他又回到事物的發生，變化，進化和革命，一

直追究到它的最高活動。他從不會把事物和環境分離開來，從不會把事物當成一個獨立的本身來看，他所看到的，却是一個完整、複雜，而且永遠在變動着的世界。所以馬克斯把這世界的生活放在多樣的而且不斷變化着的作用和反作用中去表現。弗祿貝爾和龔枯爾一派的小說家，訴苦着他們在再現他們的見聞時所遭遇到的困難。可是他們只試着表現浮面，只試着寫出他們所受的印象。他們的文學作品，和馬克斯的著作比較起來，簡直像是孩子們的遊戲。要像馬克斯一樣深刻的了解現實中的現象，必須有個非常的心力，傳達觀感所必需的藝術，也是如此。」

拉法格很正確地評價了馬克斯的創作方法，也很正確地指出了弗祿貝爾的創作方法的缺陷，雖則他不懂得即在弗祿貝爾自己也是十分明白它的缺陷。他也並不知道那些驅使弗祿貝爾和龔枯爾兄弟採取這種藝術方法的力量。關於這一點，他們的日記倒可以當作一個有趣的參考。在一八五五年，愛特蒙寫道：「每過四五百年，就必須以野蠻制度來復活這個世界。這個世界會因文明而滅亡。以前在歐洲，每當有幾個快樂的王

國中的古老百姓感染了貧血症的時候，就有一羣身長六尺的大漢從北方凌空而降，幫他們改造種族。現在歐洲却已經沒有野蠻人了，能夠完成這個工作的，已經臨到了工人。我們可以稱它爲社會革命。」

在巴黎公社時期中，他記起了這個預言。「現在我們可以見到的，」他寫道：「是法國已被工人階級的羣衆所完全征服，貴族、布爾喬亞以及農民已被它的橫暴所奴役。政府正從有產階級手裏落入無產者的掌握中去，正從那些爲着物質利益維持舊社會的人們手裏落入那些反對秩序、穩定，以及保守者的掌握中去。總而言之，也許在這事物變化的偉大的法則中，跟我多年以前所說的一樣，工人們確是扮演了古代社會的蠻夷的角色，盡了激烈的毀滅和崩潰的代表任務。」

弗祿貝爾和龔枯爾兄弟都很單純地把工人階級看成破壞的象徵。他們對於布爾喬亞社會不存任何幻想以自苦，他們憎恨它的貪婪、狹隘的國家主義、缺少價值、平均的傾向以及對於人的賤視，可是他們却看不到這個社會的替代物，這是他們作品中的根

本缺點。在弗祿貝爾以後，批判的寫實主義不能再有進步，因為他那可驚的努力，已經吸盡了這個方法的精華。小說家或者重新把社會當成動的來看，如巴爾扎克所做的似的；或者轉向着自己，變成完全的主觀，否認時間和空間，打破了完整的史詩構造——這二者必取其一。對於小說家，此外還有一個已有一百多年的歷史，却在那個時候登峯造極的更大的困難。這個困難是屬於觀察生活的一定觀點，是屬於全般地描寫人類性格的才能的。

文藝復興時代的偉大小說家，沒有感到這一種困難。對於他們，人道主義曾給他們的理想以指示，曾給他們的著作以鼓舞。文藝復興產生了它的偉大哲學家史賓諾莎 (Spinoza)，笛卡兒 (Descartes)，和培根 (Bacon)，雖則產生他們的是在這「時期」之末，並非它的開始。自然，就是在笛卡兒和史賓諾莎的衝突之中，也看得明白人類思想的主要分歧，可是在十七和十八兩個世紀，它還沒有厲害到破壞所有哲學的和諧。那時英法的寫實主義作家，大體說都有一個類似的人生觀，因此他們的著作也獲得完整和力

量。可早在十九世紀，所有資本主義社會制度的尖銳矛盾已經顯明，戰爭和革命已把歐洲所有封建殘餘的堡壘一掃而光，現代國家已經建立，就再沒有哲學的和諧了。康德（Kant）和黑格爾（Hegel）已經那樣地發展了理想主義，使得現實的唯物主義哲學暫時爲之失色。這是一個沒有統一人生觀的世紀，因此使得小說家尤其難以開手工作，除非他用一個較次而且專門化的，遮取生活斷片或者個人意識的方法。弗祿貝爾的書簡中充滿了這種感覺，他描寫他是如何徒然地想要支配那些哲學家，想要吸取康德、黑格爾、笛卡兒、休謨（Hume）等等的作品。他時時刻刻都想重新皈依史賓諾莎和龔枯爾兄弟，想要重新接受迪得羅（Diderot）的辯證法一樣。可是結果他們都放棄了找尋哲學根據的企圖，因爲他們知道這在十九世紀是不可能的。

弗祿貝爾和他的同派作家，是那樣不斷地切膚地感到他們自己的缺陷，是那樣清楚地意識到過去偉人們——拉布萊、賽凡提斯、迪得羅以及巴爾扎克——的遠勝過於他們自己。這是他們的一個悲劇。有時他們竟幾乎發現了所以致此的理由。在龔枯爾的

日記中有論到巴爾扎克的一段是這樣的接近真理這樣的有益於目前的讀者用它來結束這一章的論旨，真是再恰當沒有的事。

『我剛剛重讀了一遍巴爾扎克的農民，沒有人曾經稱巴爾扎克為政治家，可是他也許可以算是我們這個時代的最大政治家。只有他深知我們的病源，只有他看清了從一七八九年開始的法國的瓦解，看清了法律的真相，話語後面的事實，在表面的秩序底下進行着的利益掠奪的混亂，代替了賄賂的運動，審判的不公平毀壞了法律的平等，總而言之，他看清了那以金錢交換顯貴的一七八九年綱領中的欺騙——惟此而已。可是看穿所有這些的還是一位小說家。』

第八章 英雄之死

特別強調地指出小說的主要任務是在性格的創造，似乎是不必需的無謂的事情。但是不幸得很，除非是從形式的意義上說，事實上這已經不再是現代小說家所最關心的事了。現在的小說寫到各種事物，却獨獨不寫人的性格。有些，例如赫胥黎的小說，寫的是大英百科全書和個人親自熟悉的人們的特性；另外，例如勞倫斯的小說，却是關於作者自己的富於色彩的描寫；此外還有一些政治的議論，例如威爾斯的大部分小說；或者輕鬆的社會諷刺，例如湯姆（Tom）、真尼（Jane）、愛密萊（Emily）和哈萊（Harry）的著作（當然，社會諷刺是一個小說家可以採用的主題，曾經產生過幾本世界上最偉大的小說，可是，就是諷刺作家，或者甚至可以說尤其是諷刺小說家，也不能夠避免把人類性格當成小說中心的責任。）

人類的個性，已經和『英雄』一道從現代小說中消滅。殺盡英雄的過程，在十九世紀小說的發展中是難免的。寫實主義的衰落強迫着它。弗祿貝爾在他著作波華荔夫人的時候，他的興趣還是集中在女人身上的，雖則他的創作方法，使他化費了和刻劃艾瑪的個性一樣多的精力在描繪一幅完整的諾曼省的風俗畫上。可是愛特蒙·特·龔枯爾却已決定要寫關於劇場、醫院、以及賣淫的小說，却不願接觸到人。左拉繼續寫着關於戰爭、金錢、賣淫、巴黎市場、以及酒精中毒的小說。阿諾·貝耐脫 (Arnold Bennett) 是法國寫實主義者的信徒，他曾寫過一本關於他的父親和他自己的青年時期的出色的小說，可是因為熱中於寫『一個家庭的歷史』他原來的著作竟被以後的二個續編所毀。幾乎同樣的，他寫了一本可以列入戰前英國最好小說之一的，關於他在樸脫里斯 (Poitiers) 認識的兩個老太婆的小說，於是他又接着去寫報館老闆、旅館、賣淫（是的，自然，恰像所有別的作家一樣）等等。

龔枯爾兄弟是慎重的藝術家，讀他們的著作，仍然可以得到相當的滿足。左拉有天

才所具備的一切活力和創造力。他的小說還值得我們閱讀，因為它們是富有熱情的。可是所有那些由既非藝術家又非熱情者或天才所寫的『寫實主義作家』研究，却是出版後不到一個月就會過時的東西。現代小說家因為放棄了個性和英雄的創造，却從事於描寫在平凡環境中的平凡的人，所以結果他們也放棄了寫實主義和生活本身。這不但自稱『客觀派』的寫實主義者為然，即注重純粹主觀的心理分析的小說家也是如此。自然，後者已把性格創造引入可笑的地步，有時甚至是輝耀着才能的可笑。他們也許可以以此自誇吧，因為詹姆士·喬埃斯是那樣的下決心要刻劃一個平凡的人，他甚至揀取那在都柏林所能找到的最平凡最『下賤』的人做模特兒，他又是如此專心的要描寫他在『平凡』環境中的一切行動，他甚至敘述他的主人翁如何登坑。

這其實是否定了人文主義，否定了文學中的整個西方傳統（自然，這是否定了整個世界文學所顯示的人的普通看法，因為東方也有它自己的人文主義。）現代解決創作問題的方法，全是使生活跟現實游離，而且因為不管時間和事物的內在法則，就連人

物和外界的相互作用也給喪失了這個方法結果是毀了創作，因為它否認人的歷史性質。自然，布爾喬亞再不能承認人的時間性，再不能承認人是不斷地在世界上活動着，被世界所改變，也改變着世界，再不能承認人是在積極地創造自己——換句話說，也就是再不能承認在歷史的地發展着的人，因為這種承認會得顯示布爾喬亞社會的可咀咒資本主義的歷史命運，以及那個正在改造着它的社會力量。

在偉大的十九世紀的小說中我們所常見的主人翁，大都是和社會奮鬥，結果却老是被後者所克服和打破迷夢的青年。這種青年是斯丹特爾 (Stendhal) 小說中的唯一主角，巴爾扎克時常把他當成扮演中心的角色，幾乎所有的俄國小說都以他爲主要人物，在英國的小說中，你也可以從配特尼斯 (Pendennis) 起，一直到李却特·費佛里爾 (Richard Feverel)，恩耐斯脫·樸姆踢費克斯 (Ernest Pontifax) 和猶大 (Judah) 身上找到他。這些落落寡合的青年，是理想的，熱情的，憂鬱的，是一種不能和以個人主義爲宗教的社會相容的個人主義者。十九世紀似乎承認兩種形式的個人主義：聖潔

的和凡俗的。聖潔的個人主義却無立足的餘地，只有絕望，偽善，意志的喪失以及信仰的拋棄而已。

這種年輕的英雄，我們很可以斷言，十之八九只是作者自己的青年時期，或者他自己個人跟那不願也不能夠贊成他的人文主義和他對於個人幸福財產以及兩性關係的見解的社會鬥爭形態的，想像的再造。布爾喬亞社會強迫藝術家完全景從它那以愚蠢為基礎，賴現金支持的卑劣的威望。弗祿貝爾的書簡中，就充滿了對於這個社會的憎恨和輕視。弗祿貝爾和他的信徒們——其中有很多十九世紀最好和最誠實的人——以為社會罪惡之源是在強迫教育和普選權。由他們看來，強迫教育意思就是教育迎合布爾喬亞的理想，普選權就是默認鞏固布爾喬亞的拿破侖三世獨裁的全民投票。

對於十九世紀資本主義的社會生活的卑污和單調的反感，阻礙小說家了解和把握這一世紀生活中的某些最富趣味的形態。他們之所以會忽視了工人階級，是很自然的。他們並沒有和工人接觸，把工人看成一個奇怪而且不可思議的世界上的居民。祇是

在巴黎公社以後，他們才嚴肅地開始探究那個世界的艱苦的努力。愛特蒙·特·龔枯爾曾經很坦白地說過，當他爲着創作一篇『下層生活』的小說而搜集材料時，他似乎感到自己是個政治偵探，可是他却爲這種生活所吸引，『也許因爲我是一個出身很好的文人，而人民大眾——如果你高興，也可以叫做「愚民」——却像一個未名的，沒有發現的，具有那種旅行者歷盡萬難去遠遠地追求的「海外珍奇」似的國家。』對於大多數的作家，工人階級仍然只是具有這種『海外珍奇』似的誘惑力，雖則要從這樣的觀點創造人的個性，是絕不可能的。除了一二個很少的例外（例如馬克·羅叟福爾（Mark Rutherdale）小說家從不會正確地刻畫出工人階級的男女，而且因爲很難打破這『兩個國度』的障壁，甚至很少有人嘗試過這個工作。

此外還有更可注意的事情，就是布爾喬亞小說家竟忽略了另外兩種真正在資本主義社會史中扮演主要角色的人：科學家和資本家的『領袖』——我們，現代生活的擁護者。

在世界著名的科學家阿幾米德 (Archimedes) 伽利略 (Galileo) 牛頓 (Newton) 拉瓦節 (Lavoisier) 達爾文 (Darwin) 法拉第 (Faraday) 巴士特 (Pasteur) 和 克拉喀·馬克斯威爾 (Clerk Maxwell) 中有四個是英國人，其中三個更是十九世紀的英國人。亨姆弗萊·寶維，這位十九世紀英國最偉大的物理學家，是莎賽 (Southery) 柯拉里支 (Coleridge) 華爾茲華斯 (Wordsworth) 以及小說家瑪利亞·愛琪華爾斯的密友。要比化學家約瑟夫·普里斯脫萊博士 (Dr. Joseph Priestley) 更有趣些的英國人是很少的，可是他竟沒有一本好傳記（也許這是因為他並不是一個耶穌會員，一個乖僻的人也不是一個保王黨黨員。）你就是找遍了十九世紀真正好的小說家的著作，也找不到有人承認科學的存在對於人類的功用是大過於公共毛廁——這是一種有用的，必需的，却是不愉快的設備——的存在。二者都被撥於文學的領域之外。就是在現代，在這科學已被完全地認識，廁所已在文學中有了一個光榮的地位的時候，也仍然只有少數二流作家承認科學至少有和娼妓與女伶同等地被採為藝術作品的主

題的權利。

不要以為這只是替科學家爭取當做『主題』的地位——彷彿愛特蒙·特·龔枯爾採用女伶或者左拉採用屠場和阿諾·倍納脫採用繁華的旅館似的。科學家並非只是一個主題，却是一種創造心理接近偉大藝術家的創造心理的人，是人類生活的一部分，要描繪現代世界的人類生活，缺了他就不會完全。這一種確是現代創造力之一的人，為什麼會被小說家所忽略，是有兩個理由的：第一是因為小說家自己是這樣的不懂科學，是這樣的和在這個狹窄的專門化和分工的世界中活動的科學範圍隔離，以致這一整個富有生氣的人類個性的園地，對於他竟是一本未啓的天書。第二却是因為社會生活的環境阻止了小說家對於科學的個性的探索。科學是我們這一世界的創造主之一，可是它也受到我們世界的奴役和腐化。要寫一個十九世紀的科學家，就非由一個敢於反抗宗教和愚昧的偏見，暴露商業的腐化和社會的病根的大無畏的寫實主義者不可。在今天，這樣一位寫實主義者尤非準備更前進一步不可，他必得暴露這個利用科學

毀滅科學的社會。

我已說過小說家還忽略了另一種人類個性的發展。這種發展在十九和二十世紀却是很重要的。在十九和二十世紀的偉大小說中，竟看不到一幅描摹那些建築鐵道，設立鋼廠，採掘非洲的金鋼鑽，以及開發貫穿沼澤和沙漠用以連繫海洋的運河的，偉大的實業家的肖像畫。對於十九世紀的小說家，也許用不到責備過甚。在一八七〇年以前，實業界中的主要人物就是銀行家，而巴爾扎克已經把他們描寫得很夠。那時工場主還是一種無足輕重的人，他還沒有和金融資本連合起來統治世界，而且事實上，這種小小的工場主或者經營家是不會被偉大的寫實主義者所忽略的。直到十九世紀末和現代才是如此。那裏是賽雪耳·羅特斯 (Cecil Rhodes) 或者洛克費拉 (Rockefeller) 和克虜伯 (Krupp)，只有特萊賽 (Dreiser) 曾經想寫這樣一種的生涯，但是一般的藝術家却都避之惟恐不及，像躲避魔鬼似的。可是，就是魔鬼也何嘗可以不給它想像的處理？密爾頓發現魔鬼是很容易駕馭的。而且，如果殉教者愛德華·康姆賓值得天才作家的

注意，那末伊乏·克魯格，這位爲着上帝『繁榮』的崩潰而捨身的資本主義犧牲者，爲什麼不值得天才作家的注意呢？

文藝復興時代的藝術家，並不害怕去描寫一個惡棍。莎士比亞會得說過，如果沒有惡棍，生活就不是完全的。把惡棍想像成只是否定的存在，以爲這個人並沒有積極的一面或者只是罪惡的化身，是很不公平的事。真的，你們的資本家只是表面上才和文藝復興時代的冒險者類似。後者的粗野，好殺和殘暴，是公開的，前者却偷偷地在暗中做，或者把粗野與殘暴完全推之於他們的代理者身上；文藝復興時代的王子非常公開地淫樂，彷彿他們在人的肉體上面發現了生活，可是你們現代的富豪，却是十分的鬼鬼祟祟，他們的豪飲比之鮑幾亞（Borgia）的宴會，還是更像 Folies Bergeres 的 Revue（一種歌舞表演）些。

可是在這些財閥之中，也很有些出色的人物。羅特斯和可厭一樣的可值得欽佩。諾斯克列孚（Northcliffe）雖是一個瘋子，却也是一個天才。你不能把這些人從現代生活

的詩歌中分開，你也不能把那使得能夠把一個被刺王帝一中彈就有照片登出來的現代報紙成爲可能的物質的克服——多謝現代物理學的發現——和這些人分開。偉大民族的運動，爲着偉大事業而熱烈地犧牲了自己的男女，也和這些富豪的生活有着密切的連繫。

可是他們却沒有在文學中佔一席之地，作家們躲避着他們，害怕着如果他一度地嘗試在小說中再造這樣的一種個性，他在他的創作過程中會不能控制那股奔放的力量。因此還是寫寫斯華姆（Swain）的安靜世界，花園，客廳，冗長的談話，精緻的感情分析，以及精神與肉體的最漂亮的歪曲吧。自然，這些也是你們那位握有國家大權和控制着偉大文化的命運的百萬富翁的世界的反映，可是它們是些這樣巧妙地孤立開來的反映，和那產生斯華姆和却拉斯公爵夫暨公爵人的真實世界是隔離得這樣的遠，竟使得我們可以毫無問題的忘了這個世界的存在。

所以在現代小說中，英雄和惡棍都已滅亡。個性已不再存在，剩下來的只是黏貼在

顯微鏡的玻璃片上的虹色碎屑。這種碎屑往往是很奇異的，有趣的或者美麗的，可是它們並非活生生的男女。跟着個性的毀滅——被一般的環境中的一般個人，或者被在意識的一部分中機械地隔離開來的個性的一面所代替，也毀滅了小說的結構，毀滅了它的史詩的性質。人不再是和別的意志和個性互相衝突的個人意志，因為目前所有的衝突都已被震動和改變現代生活的巨大的社會鬥爭所減色，所以衝突也從小說中消失了，却被主觀的掙扎，兩性的糾葛，或者抽象的議論所替代。

一直從文藝復興到康德，從十六世紀到十八世紀末都保存着（雖則有過唯物主義和理想主義的二大潮流的分歧）的統一的哲學觀點，已被統一的世界觀的完全瓦解、哲學的折衷主義、頹廢的尼采（Nietzsche）和柏格遜（Bergson）的意志和直覺的虛偽哲學、弗羅伊特的色情神祕主義、各種新康德學派的主觀理想主義，最後是人的理性的反對——文藝復興和人文主義的否定所替代。這個反對和否定是這種哲學衰落的一定結果，它的本身只是政治上的反革命的絕望的苦悶的反映。我們文化的開山鼻

祖，是伊拉斯默斯 (Erasmus)，拉布萊和蒙田 (Montaigne)。它以回到中世紀去的反動，血液與種族的邪說，以及宗教的和色情的神祕主義結束。代表的人物，為斯板格拉爾 (Spengler)，奧脫猛·史班 (Ottoman Spann)，弗羅伊特等等。那莊嚴的個人獨立的第一次宣言，今天已經在神聖的個人主義名義下，無異變成了個人的死刑的宣告。

在缺乏一個世界觀和不理解生活的時候，人類個性的充分而且自由的表現，是不可能的。小說找不到新的生命，人文主義也不能再生，除非獲得了這樣的一個世界觀。現在的世界觀，只能是辯證唯物論的世界觀，這在藝術中就產生了社會主義的新寫實主義。馬克斯和恩格斯在他們遠在一八四四年寫的神聖家庭中，已經指出了今日的人文主義，離開了社會主義就沒有意義。『如果人的學識和觀念等等都是從感覺世界和在這個感覺世界所得的經驗中構成，那末人之所以體驗到其中的真正人性和習慣於體驗到自己是個人，就是一個整理經驗世界的問題……法國和英國的社會主義和共產主義代表這種人文主義和唯物主義在實踐範圍以內的一致。』

讀我這些議論的讀者，一定不止一個的會得反對我的論斷太過籠統。難道在幼利西斯或者史華姆之路中，我們也真的看不到創造的寫作（在這人類性格的想像的創造的最高意義上）嗎？威爾斯雖則非常謙遜，可是在他早期的著作中，難道沒有給我們以性格嗎？此外還有勞倫斯和赫胥黎，難道也是不會嗎？

在勃魯姆（Bloom）這個人物身上，我們從喬伊斯得到一個人的個性，這是不錯的。可是勃魯姆是幼利西斯中的唯一人物。特迭拉斯（Daedalus）對於他，並沒有比康拉特（Conrad）的馬洛維（Marlowe）更富於血肉，那些出現於只敘述一天的奧德賽中（即幼利西斯）的各種都柏林人，都只是作者熟人的懷舊，描寫得很好，分析得很精，可是却並不是創造的性格。就是勃魯姆自己，也算得是一幅真正的人像嗎？也許這是百分之九十的人，與其說他是創造，毋寧說他是照相。而且，我們仍然可以更確定的說，這還不是作者希望我們相信的東西——抽象的人，二十世紀「的平凡人」的象徵。Bouvard and Pécuchet”也是被當成法國勃魯姆們的寫實主義的照相，他們的成功確較大，

因爲他們幾乎成爲我們現在時常可以聽到的『小人物』的偉大的再造。却不是十分的成功。弗祿貝爾毫不知道現代心理學關於人類潛意識的發現。喬伊斯知道，可是人們不得不想這對於他並沒有絕對的利益。弗祿貝爾，雖則他被時間所限制，見不到弗羅特的新發現，可是他究竟曾經閱讀欣賞，理解拉布萊的著作。喬伊斯却是單純的憎恨着耶穌會員。

我以爲普羅斯脫也沒有得到比喬埃斯更大的成就。自然他更了解男女的性格，可是在巴黎客廳中的那些厭世的幽靈，也不過是一些陰影吧了。有些批評家曾經以爲普羅斯脫根本不是一個小說家，却是一個論文家，一個現代的蒙田。這也有若干真理，如果我們看漏了他和蒙田之間的比較。普羅斯脫缺少一個最重大的條件，就是他並沒有具備足夠的能力使得他的人物過着一個完全是他們自己的生活，在這種生活中，你可以詢問他們任何問題，也可以得到任何回答。他是不曾像這樣似的把握生活，所以他也不能列爲偉大小說家之一。

對於威爾斯、勞倫斯、赫胥黎，我們是用一個較低的水準。基柏斯 (Kipps) 和破萊 (Polly) 等，其實都是他們作者自己的理想化了的影射，他們所有的情緒，也只是作者自己的。赫胥黎我覺得有許多和威爾斯共同的地方，他們有同樣對於理想的熱愛，這使得他們的著作富有他們決不能單獨得之於他們的人物的生氣；他們同樣地歡喜科學，也同樣地得不到滿意的結論，因為現代世界的生活在太艱苦了。如果他不是進勃龍萊拉丁希臘語文專修學校和南壘星頓大學，而是進伊登高等學校和牛津大學，那末他無疑地會得和威爾斯一樣行徑。

勞倫斯很少有被稱為小說家的權利，因為在寫了輝煌的著作兒子們和戀人們以及虹以後，他就完全放棄了小說的創作，却去寫那些等於是他的故事和小說的大意的，奇怪的，美麗的，神祕的散文詩去了。在這些所謂散文詩的著作中，並沒有血肉俱全的眞男女，却只是單純的類型。試把虹和它可憐的續編戀愛中的女人比較比較，誰能相信後面這本小說的抽象空虛，和第一本小說中的熱情姊妹是有任何關係的？而且，就是在虹

裏面所寫的戀愛和結婚，同托爾斯泰所描寫的萊維(Levine)和凱的(Kitty)的結婚一比，又是如何的蒼白，如何的沒有生氣！在寫了虹以後，勞倫斯的創作能力就完全毀了。他對於現代小說家的意義，據我想來，決不在他那種關於太初的無稽的預言，而是在他了解英國鄉邨和英國土地之美的最後一個作家。人們甚至不能熱情橫溢地想到英國鄉村和英國土地，如果他看不清這些土地是不自由的，這些每個英國人所有的遺產是正在被一少部分愚昧而且沒有良心的地主所肆無忌憚地損害和毀滅。哈代有看清楚此中真相的能力，勞倫斯却沒有，因此雖則勞倫斯的英語寫得更好，却是哈代所寫的英國鄉村景象來得更爲真切動人。

把人再放到他在小說中所應佔的位置上去，描繪一幅完整的人的圖畫，了解而且想像的地再造現代人的個性的各種特徵，這是英國小說家的中心任務。人的意識擴大了，它正在掙斷資本主義社會所加的枷鎖，它渴望着使用一切現代生活借助於陸空交通的飛躍進步，電影、無線電、以及望遠鏡的發達，安居樂業的可能等等所能供給的奇異

的機會。它至今還不能夠達此目的。現在只有很少數資本主義世界的統治者，才能享用的這些現代生活的珍奇的創造物。而他們之享用它們，並不是爲的更進一步地發展人類的精神，而是促成人類精神的整個的毀滅。可是幾乎是每個男女都意識到生活的享受，即在現在也能深入和增加，這種意識不但英國和法國人有，就是印度人和中國人也是有的。這種意識變成了行動，變成了創造新世界的努力。一個人類自由的新紀元，已在開始。

那末這個問題就來了：我們要在小說中描寫那一種男女呢？我們怎樣去觀察在行動中的人呢？我們向誰去問津呢？我們應得創造的新寫實主義，一定要負起布爾喬亞寫實主義所未完的任務。它決不是寫那種只是消極地批評，或者和那只是個人不合的社會絕望地鬥爭着的人們，却是寫那些正在努力着改造他的環境，支配生活，順着歷史的潮流，而且能夠控制自己命運的人們。這就是說，英雄必須重新回到小說中來，和它一道，應該是它的史詩性質。赫慈列脫曾經把莎士比亞的人物和喬叟的互相比較；在他比

較的過程中，他使我們很清楚地懂得一個現實主義作家應得怎樣描寫人：

『喬叟』的人物，相互間是區別得相當清楚的，可是他們本身却太刻板，太像均等的構圖。他們是前後一貫的，却缺少變化。我們始終得不到他們的明確觀念。他們並沒有被各別地處理，他們的附屬性，也沒有用新的情景烘托出來。他們像肖像畫或者相士所用的圖象，這些肖像畫或者圖象的特徵，雖則被非常真確地勾劃出來，却仍然是缺少變化和刻板。莎士比亞的人物，都是歷史上的，人物同樣的真實和正確，却被放入行動裏面，所有人物的一切，都是在鬥爭中表現出來，應用着所有對比的，效果和明暗的變化。喬叟的人物，是敘述的，莎士比亞的人物，是戲劇的，密爾頓的人物，是史詩的。這就是說，喬叟只是隨自己的高興，或者爲着特別目的而講故事；他替自己的人物回答。莎士比亞的人物却是要在舞台上出現，可以被詢問各種問題，回答問題的，也是他們自己在喬叟的人物身上，我們看到一種性格的固定本質。至於莎士比亞的人物，却有一種不斷的性格要素的混合與分解——一個因着親和力的相互交替或者原則的相互排擠而醞釀成的一

般中的特殊。如柯未加實證以前，我們就不能知道結果，就不能知道這種性格在新的環境裏面會成如何模樣。」

這種完全已從小說中爽失了的性格看法，是革命小說家必須復活的東西之一。他並不怕現實，並不怕表現整個的人。他要負起布爾喬亞小說家掉頭不顧的任務，他要運用想像的努力，創造典型的人——我們的時代英雄。像這樣他才會得和史太林所說似的，成了一個「人類靈魂的技師。」

第九章 社會主義的現實主義

費爾丁在討論小說原理的時候，時常着重地指出小說的史詩的和歷史的性質。他堅持着說，我們除非在行動中表現人，就不會表現得完全。在湯瓊的楔子之一中，他曾經說過小說家並不單單是個編年史者，而且是個歷史家。他的著作，因此也不應該和那『不管有什麼消息與否，老是包含着同等數量的字眼的新聞紙』一樣。小說家相反於編年史家，必定要用『那些以表現國家的革命自居的作家』的方法。換言之，就是他必須表現變化，因果，危機與衝突，並不只是單純的描寫或者主觀的分析。

在另一章中，他更明確的解釋小說家的任務。他以為他必須具備『深入一切我們所能及的事物，分別它們主要的特質』的能力。這兒所需要的性質，他稱爲『發明與判斷』，但馬上他又反對道：發明不過是創造事件或者情況的才能。『發明不過是（就這

個字所包含的意義說）發現或者發掘；或者更詳細的說，不過是個對於我們所觀察的一切事物的真要素的迅速而且敏銳的認識。如果沒有和判斷配合，我想發明也很難存在。因為如果我們不能區別它們的不同，那末我們怎樣可以說是已經發現了兩種事物的真要素，實在是難了解的。」

這是一個很出色的見解，和所有關於小說寫作的出色見解一樣的出色。他把那在湯瓊中包含着這個見解的一章，以『那些合法的地可以或者不可以寫像這樣的歷史的人們』來開始，是很適當的。費爾丁叫做合法的小說家或者歷史家所應備的別種性質，是博學。他說他所認為大師的史詩作者荷馬和密爾登，『都是他們那時代所有學問的大師，』而且在學問以外，一個小說家還得具備『在所有人們中間都能普遍化』的才能。

在這小說家又要重新接受費爾丁對於小說家任務所發的見解的時候，我們將有一個新的現實主義。是的，一個新的現實主義，因為很顯然的，我們要發現目前所有事物

的要素，要養成區別事物特徵的能力，要使自己的著作普遍化，單單復活費爾丁或者狄更斯的小說，是不夠的。在今天，所謂看透事物的主要不同點，就必須是指發現那些當作人類行動的發動力的衝突——人類性格的內在衝突以及和這內心衝突不可分離的外部衝突。除非我們懂得費爾丁以後的人類關係已經如何變化，我們的著作也就不能普遍化。

現代心理學對於人類性格無疑地已有很大的貢獻，特別是對於小說家應該注意的人類潛意識。但這決不是說這些心理學上的知識本身，能夠說明所有人類的行動或者人類的思想和情緒。不是所有弗羅伊特、哈孚洛克·霽利司(Havelock Ellis)或者潘孚洛夫(Pavlov)的著作，答應了小說家可以把自己的任務，交給心理學家。馬克斯主義者堅決反對心理學家有權利可以應用和愛迪潑斯複合體或者任何其他在心理分析的庫藏中隨便遮拾而得的複合體類似的純粹主觀的原因，來解釋所有人類思想的過程或者人類心理的變化。如果你被由弗羅伊特所代表的心理狀態的純粹動物學

的解釋或者潘孚洛夫和反應主義者的純粹機械的說明所桎梏時，你就不能描寫一個人在他個人的『革命』中的圖畫——像費爾丁所要求似的，也不能爲着重新創造而深刻地理解人的個性。當然的，現代心理學家無疑已經使得我們增加了許多人的知識，如果一個小兒生在現代而不知道他們的貢獻，那他簡直是和愚蠢一樣的無知。可是這些心理學家們却全然沒有把個人放在全體中觀察，沒有把他看成社會的個人。那個在普羅斯脫和喬埃斯的著作中，已經使得藝術的唯一目的『人類個性的創造』變成『人類個性的解體』的錯誤的人生觀，爲之打基礎的就是這些心理學家。

心理分析雖則對於個性的秘密有很光輝很勇敢的探險，却從不會懂得個人只是社會全體的一部分，而這社會的法則，就像光線通過三稜鏡似的在個人的心理機構上分解和屈折，變化而且支配着個人的性情。在今天，人們固然被逼着反抗伴着社會制度的崩潰而來的客觀的外部的恐怖，反抗法西斯蒂戰爭，失業，農業的衰落，機器的統制，可是他們也要和所有這些在他們心理上所引起的主觀的反映鬥爭。他們必須奮鬥着改

造世界，復興文化，他們也必須反對在人類精神上表現出來的資本主義的無政府狀態。只有在這二元的，互相影響的鬥爭中，那個陳腐而且不自然的所謂主觀和客觀的現實主義之分，才會消滅。我們不再要舊的自然主義的現實主義，不再要無限止的心理分析和直覺的小說，我們所要的，却是這二者在其中能夠取得適當關係的新現實主義。很顯然的，現代的寫實主義者——左拉和莫泊桑的後裔，已經感到了他們祖師的方法的缺陷。可是對於辯證法——能夠使他們真正得認識這個世界的哲學——的不理解，已經使他們走上把那古怪而且矯揉造作的象徵主義加諸自然主義的迷途。這就是那些冗長的，有力的，却是並不好的朱理·羅曼（Jules Romains）和賽理納（Céline）的作品的最大缺點。

在布爾喬亞的現實主義中，要如何才能使這種聯合和這種舊分類的打破成爲可能呢？首先得把英國古典小說的基礎『歷史觀點』恢復。這兒讓我強調的指出：這並不是說單單需要情節和敘述，因爲我們所寫的是活的人，也並不是只包含着人所賴以生存

的外部環境。很多的社會主義小說家，曾經竭盡他們的才智，去描寫一次罷工，一個社會運動，社會主義的建設，一個革命，或者一個內戰，却沒有考慮到最重要的，並非社會背景，而是在這背景中充分地發展着的人們自己。這是他們造成了只注意環境的錯誤。史詩性的人是那些統一了自己和實踐範圍的人們，他生活着而且改變着生活。人創造着自己。

只有最好的自我批判，才會承認不論是蘇聯的小說或者是西歐的革命小說，都還不能很美滿地表現這個，除了很少的例外。這有最好的托辭。事件本身，就是俄國的內戰，社會主義工業的建設，農民生活的改革，反抗剝削和保衛勞工階級的反抗法西斯蒂等等——所有這些都是這樣的英勇，都是這樣的動人，以致使作家感覺到只要寫它們下來，就可以得到極大的效果。自然，他們的寫作往往是情緒非常緊張，可是這種情緒的意義，也只是屬於第一流的集納主義。因此這些作家們並沒有使我們更了解人，或者真正地擴大我們的意識和感覺。

歷史事件，恩格斯曾在我這個集子的第二章中引用過的信中說過，決不是「——」那樣的簡單，決沒有一個直接的因果關係。「歷史是這樣的造它自己，就是最後的結果時常是從許多個別的意志衝突中產生出來，而在這些個人意志中間，每個意志又是被一系列特別的生活環境所造成。因此是由無數互相交錯的力量，也就是由一個示力平行四邊形的無限級數產生出一個合力——歷史事件。」

恩格斯和馬克斯都承認莎士比亞是一位很出色地解決了如何表現人物個性這個問題的作家。莎士比亞的人物，他們認為是馬克斯主義作家應該表現人的理想，因為他們同時是典型和個人，同時是羣性和個性的代表。恩格斯在他給拉薩爾的饒有趣味的信中，他批評着後者的歷史劇弗蘭茲·豐·伊根琴 Franz Von Eickingen，以為拉薩爾 (Lassalle) 的主要缺點，是他不採用莎士比亞的「寫實主義」，却採用了席勒的寫劇方法。「你是完全對的，」恩格斯說，「因為你反對那種流行的愚蠢的個性化。它已退化成不足道的單純的哲學化，代表着一種沒落文學的主要標記。雖則如此，我却以

爲表現一個個性，不但只是用他所做的事物，而且也是用他如何做那事物的情景，因此我想各種人物更顯明地不同和互相對立，並不會損害到你的劇本中的理想內容。在我們現代，古人的特徵化已經很不充分，我想你更可以看重莎士比亞在戲劇發展史中所佔的地位。」

馬克斯和恩格斯無疑的會得同意赫慈列脫對於莎士比亞處理人物的見解：「一個性格因素的不斷構成和分解，一個被它的親和力的交錯或者和別的相接觸到的原則的對立所造成的一般中的特殊化。在未曾加以實證以前，我們就不能知道結果，不知道這個性格在新環境中會成如何模樣。」這種難以預料的，却又同時和歷史事變與這人物自己的內在法則相符合的性質，正是恩格斯在說個人意志衝突的產物老是「某種人所不會意料的東西」這句話時所想的意思。

從我所說的馬克斯對於現實主義的馬克斯主義觀，我已說得很多，我想讀者一定很容易明瞭它和一般人對於革命文學或者普羅列塔利亞文學的幻想——以爲這種

文學只是一種變相的政治小冊子，是毫無共同之點的。馬克斯和恩格斯都很清楚地抱着這種意見：沒有一個能夠創作，如果他忘了他那時代的階級鬥爭，他們以為所有的作家，都是有意識地或者無意識地，在這些鬥爭中間取得一個位置，把它表現在他們的作品裏面。在這個世界文學的偉大創造時期，尤其是如此。可是對於那種以作者意見去代替人物的活生生的行動的著作，他們却往往抱着極大的輕視。遠在一八五一年，在一篇發表於紐約論壇的論文中，恩格斯很嚴格地批評着從一八三〇年到一八四八年的德國文學運動。『差不多所有的現代作家，都宣傳着一個淺薄的憲法主義，或者更淺薄的共和主義。用能夠吸引人的政治諷喻來彌補自己作品的蹩腳，一天一天的變成了風氣，尤其是那些次一流的作家。詩歌，小說，評論，戲劇，所有的文學作品，都帶着濃厚的『傾向』。這就是說，帶着或多或少的，反政府精神的胆怯的暴露。』

在給赫克納斯(Miss Harkness)討論巴爾扎克的信上，——大約寫於四十年以後，恩格斯說得尤其明白了：『我決不怪您沒有寫過一篇虛偽的，我們德國人稱爲『傾

向小說』(tendenz Roman) 的社會主義小說，用以誇耀作者的社會的和政治的眼光。這個決計不是我的想頭。我以為作者的意見愈含蓄，作品的藝術價值愈高。我所指的現實主義，就是不管作者的意見，也會得產生出來的。』馬克斯和恩格斯所堅決主張的：是一件藝術品必得和它作者的世界觀互相一致，因為只有那個世界觀能夠給它以藝術的和諧。可是作者自己的見解決計不可喧賓奪主。這種世界觀決計不可利用宣傳而得，却是要讓它很自然地從環境和人物自身中生長出來。這是一種真正的傾向性，它產生了所有的偉大藝術作品。跟恩格斯告訴另一個可以成爲社會主義作家的卡爾的母親敏娜·考茨基(Minna Kautshy)似的，它可以見之於愛思基拉斯(Aeschylus)和安里司托芬尼斯(Aristophanes) 但丁和賽萬提斯，現代俄國和挪威的小說家。這些作家『已經產生了光輝燦爛的小說，都是帶有傾向性的。可是我想，傾向應該憑它自己從情況和動中生長起來，用不到特別的強調，而且作者也無須把他所描寫的社會衝突的未來的歷史解決，預先擬好告訴給讀者。』

他在同一封信裏，更進一步的發揮這個見解。他說在現代社會，作家的讀者一定大部分還是布爾喬亞，『因此，我以為社會主義的傾向小說要完成它的任務，一定要描寫真實的社會關係，摧毀關於這種關係的相對的幻想，顛覆布爾喬亞社會的樂天主義，以及散佈對於已存社會秩序的永久性的懷疑，雖則作者不必因此預先給讀者以什麼固定的解答，有時甚至不偏護任何一方。』

作家的任務並不是說教，却是在給讀者以一幅真實的，生活的歷史畫。用死的模型代替活的男女，用一大堆意見代替血肉，用抽象的『英雄』和『惡棍』代替受着懷疑，根深蒂固的服從，傳統和忠義等等所苦的真正的人，自然是很容易不過的，但這樣做決不是創作小說。如果一個人不懂任何演說背後的生活過程，那末演說也成爲毫無意義。當然，人物可以有，而且應該有他們的政治意見，假使真正是他們自己的意見，而不是作者的意見。雖則有時候一個人物的意見和作者的意見完全一致，可是却應該以人物自己的聲音表達出來，而這也就是說，每個人物必須有他自己的聲音，有他自己的個人

歷史。

一個革命作家也是一個黨員作家，他的世界觀，就是那個正在努力創造新社會的階級的世界觀，因此更有理由要求他應有最廣闊的想像，最高的創造力。他用創造新文學的工作，來完成黨的任務。他絕不受那布爾喬亞沒落時期的無政府個人主義的影響，他也不以黨對於當前問題的標語口號，來代替他的世界觀要求於他的真實的世界畫。除非他是一個真正的馬克斯主義者，一個具有完美的哲學觀點的辯證學者，他就不能真實地描寫世界。或者，誠如費爾丁所言，除非他是真正地努力去支配他那時代所有的一切學識。

這樣的一種觀點，並不是說藝術家對於生活的理解有所偏愛。普羅列塔利亞文學仍然很年輕，除蘇聯以外，都還不滿十年的歷史。時常有人責備——至少在資本主義國家裏如此——它有意只寫一小部分特定的人物，而且這部分人物，也只寫他們的某些方面。罷工領袖，資本家的「工頭」，找尋新信仰的知識分子，除此以外，他們說這些新作

家就不敢越雷池一步，而且他們對於描寫人物的成功，也是怪可憐的。這種責備相當的公正，雖則它忽略了馬爾洛的史詩故事，拉爾弗·倍斯 (Ralph Bates) 的兩本小說，約翰·陀斯·帕索斯 (John Dos Passos) 和伊爾斯基·珂特威爾 (Erskine Caldwell) 的著作。可是在革命小說家以外，也看不到人性、情緒，以及個性的衝突。當然，只有革命小說家能夠創造我們的時代英雄，描繪現代生活的完整的圖畫，因為只有他才能了解這種生活的真相。是的，革命作家所寫的小說，的確只有很少沒有犯上馬克斯和恩格斯所指摘的缺點。在新興文學能夠完成它的任務之前，還得犯很多的過錯，在你有偉大的小說以前，必先有偉大的作家，總是千真萬確的事情。在另一方面，懷疑者可以記到這個事實，就是在目前這個激烈的意識鬥爭中，大部分最好的布爾喬亞作家已經開始明顯地傾向左翼，這一個移動，已經使他們和那些公開的革命作家接觸。從這種接觸中，我們很有理由可以希望產生我們所要求的天才，因為我的論文總已很明白地指出，革命家接受一切有生命和有希望的古代遺產，也不拒絕可以利用來建設未來的現代的一切。

第十章 富有生命的人們

在新的生活圖畫中，你預備顯示那一種人呢？這裏讀者一定會得這樣發問的。你怎樣能夠把那固執的，頑強的，好鬥的，熱情的動物放進你的書本裏去呢？跟內心和環境都在鬥爭，痛苦，戀愛，憎恨，保護自己的財產，革命，對於這形形色色的人，你預備怎樣處置呢？

這是很好的的一些問題，雖則不容易回答。我們試試這些人的一種——革命家，特別是勞工階級的革命家。雖則不是所有的革命小說都是要寫革命家，甚至也不一定寫勞工階級的生活，可是這一類小說，其所以失敗或者成功，却得全看它們是否能夠把革命家當作一個典型，同時又是一個個人地創造出一幅藝術的圖畫。讓我們承認，我們還沒有這樣的成功。革命小說裏面的不真實的人物，就是革命家。這甚至對於蕭洛霍夫（Sholokhov），馬爾洛以及倍脫斯這些人所寫的，可以稱為最好的革命小說中，也是如

此。蕭洛霍夫的共產主義英雄，是富有精力，力量，意志力的，他們有生氣而且真實，可是他們終是平板，而不是立體的人。馬爾洛 (Malraux) 和倍脫斯 (Bates) 所描摹的人物，只像共黨黨員，却很少像人。職業革命家（以全生貢獻給革命組織和領導的人）的心理，並不是馬爾洛和倍脫斯的英雄所有的那種。

自然，我們應該記得把自己一生都貢獻給革命事業的革命家，是資本主義社會所創造的新的人物，特別是在十九世紀。他出現在維克托·雨果 (Victor Hugo) 的著作裏面。弗祿貝爾承認了他的存在，却把他看得極壞，把他看成會被馬克斯和恩格斯在論一八四八年革命時的著作中分析得真相畢露的典型——一八四八年的下層中產階級的政治家。很奇怪的，梅利迪斯 (Meredith) 也被他所打動，而且想在維托里亞和汕特羅·倍利尼中描寫意大利的革命民族英雄。

杜司托也夫斯基和屠格涅夫 (Turgeniev) 一面着迷於俄國的無政府主義運動，一面又憎恨着它。他們都採用了那個奇怪的，反叛的人物——巴枯甯 (Bakunin) 的朋

友和惡魔耐克伊夫 (Mezhaiev) 而且很不公正地想借此在他們的小說 The Possessors 和烟中公開侮辱整個十九世紀中葉的俄國進步運動。再後，在我們今天，康拉特又在他的小說在西方監視之下中採用耐克伊夫這個人物，也爲着同一的目標，雖則康拉特的政治目的，和比他更偉大的先輩們是不同的。

有一件事就可類別所有這些小說家。他們都從小布爾喬亞，從十九世紀民族主義的，民主主義的，或者無政府主義的運動中選取他們的革命家。他們批判地創造這種革命家的形象，一時憎恨這種個人主義者反抗社會的政治鬥爭，一時又被他的某種特色所吸引。當我們想到他們的時候，我們應得承認自己也是革命者的馬克斯和恩格斯，對於這類革命家的批評，比他們更來得嚴正和滿意。所以更滿意，是因爲他們看得清楚這類革命家和我們現在的真正革命家——反抗資本主義社會的勞工階級的革命家。他們的批評不是消極的，却是他們武裝人文主義應付它的最大歷史任務的積極的批評。

勞工階級的革命家，也會在十九世紀的文學中出現，而且也值得注意。馬克·魯些

福爾特的小說泰納街的革命中，有一個印刷工人叫做柴克里亞·珂萊門 (Zachariah Coleman) 的，就有那種可以永垂不朽的活力。這本小說本身當然有顯著的，幾乎一切可能有的缺點，可是它那些人物——柴克里亞和真尼·卡羅特，兩個都是保羅的信徒——的嚴肅和有力，它那把那些熱情而且困苦的民主主義者表現得那樣完滿的樸實的散文，使它得了存在的根據。

柴克里亞『天生是一個詩人；主要是這樣，因為他愛任何把他昇華到庸俗以上的事物。伊薩亞 (Isaiah) 密爾頓，暴風雨，革命，偉大的熱情——他所日夜與共的就是這些。』在他的生活中，介於他的想像的詩歌和他的生活的散文之間，是沒有一條裂縫的。貧困，不愉快的初次結婚，被壓迫的痛苦，監獄，對於宗教的懷疑，所有這些都在柴克里亞身上變成了改革生活的堅強意志，變成了暫時借第二次和保羅信徒結婚來滿足世俗幸福的革命詩歌。

這種生活的詩歌和散文的調和，使他始終忠於他自己，因此在他的末日，這位老共

和主義者能夠對從泰納街來的激烈分子鐵匠這樣的說：『我相信反叛……反叛加強人們對於權利的信仰……反叛也加強別人的信仰。當一羣窮人集會在一起，宣言事情竟已壞到不是他們自己被殺就得殺死敵人的時候，世界才會想到在是非之間必定有所不同。』

你們從龍愛喀街或者蓄街來的革命印刷工人，在今天當然會得說着不同的話，可是如果沒有柴哈里亞·珂萊門以及千千萬萬和他一樣的人們做先驅，那末他也不會有此一日的。珂萊門的單純，他那相信『善』一定能夠戰勝『惡』的天真的信仰，當我們看到它們是如此容易被欺的時候，會發生悲憫之情。可是他的力量，他的詩歌，他對於階級的信賴，至今還是革命者可以得到鼓舞的來源之一。在整本小說中，珂萊門的信仰始終不懈，他自己實幹，他生活，他被打，他不願屈服，他在跟生活的鬥爭中發展自己的性格。

另一本比路柴福爾特 (Rutherford) 的小說更偉大的書，可說是十九世紀真正的革命史詩。無疑的，這是一部歷史小說，它的主题是寫弗蘭特人反抗西班牙統治者的

自由戰爭，有時甚至可以說它要比歷史更近於民間傳說。替爾·烏蘭斯比格爾（Tyll Uenspiegel）的作者却利斯·特·珂斯脫（Charles De Coster）很明白他的小說對於我們這時代也有革命的意義。依據已故的愛特門·郭斯（Edmund Gosse）為節省英國讀者而寫的引言，特·珂斯脫是特別着重於他的 Owl Glass 的現代的應用，他毫不遲疑的說，在我們今日也有另外的西班牙人和宗教裁判官被需要鬥爭而且克服他們。這兒又是革命的詩歌合流於生活的散文，只是特·珂斯脫的詩歌靈感，是弗蘭特人的民間傳說，而不是那會給柴哈里亞·珂萊門以啓示的舊約。

特·珂斯脫不但寫了一篇真正的現代史詩，而且遠遠超過他那時候的心理學知識，他還表現了沒有一個弗羅伊特的門徒能夠和他比肩的直覺。這個理由很充分，因為他的心理知識是觀察生活的結果，而不是間接從教科書上得來的。在這本世俗的詩歌，極好的性情，溫暖的情慾，忠實的戀愛，勇敢與獻身都和對於富豪的憎恨以及對於欺詐者與虛偽的宗教的厭惡互相錯綜的小說中，人類反抗壓迫的要點已被表現出來。這是

一本世界名著。替爾忽然從墳墓中出來，打着噴嚏和搖着頭髮上的泥沙，是一個平常人爲着實現那個人們沒有二重價值，却只是自由地支配着生活的自己的世界而復活轉來的象徵。他嚇跑了那些法里斯們的世界的可憐代表市長和市參事會員，又攔住了那個曾經祈禱乞丐幼蘭斯比格爾之死的牧師的咽喉。

『裁判官！』替爾說，『你在我睡着的時候，把我活活地投在土中。那裏是耐麗？你也埋葬了她嗎？你是誰？』

牧師喊着道：

『大乞丐又回到這個世界上來了，上帝啊！救救我的靈魂吧！』

於是他像一隻在一羣獵犬前面的牡鹿似的舉步便逃。

耐麗到了幼蘭斯比格爾的面前。

『吻我，我親愛的，』他說……『可能有什麼埋葬，』他說道，『加諸弗蘭特母親的靈魂幼蘭斯比格爾和她的心靈耐麗的身上嗎？她也許會得同樣的睡着，却不是死。不來』

吧，耐麗。」

他於是和她一同前進，唱着他那第六支曲子，但沒有人知道那裏他唱所有歌曲中的最後一支。

那最後一支曲子還沒有唱，可是我們已知道它的尾聲。

於是鬼火的精靈們說道：

「這火，就是我們，是對於昔日的眼淚——民衆痛苦的報復；是對於那些在他們土地上草菅人命的貴族的報復；是對於浪費的戰爭，監獄中的流血，男子的被焚和婦女被活埋的報復；是對於受束縛和流血的過去的報復。這火，就是我們：我們是死者的靈魂。」

聽到這些話，七個（罪惡）都一齊地變成了木像。幼蘭斯比格爾縱火燒了它們，把它們變成了灰燼。一條血河流下來了，從灰燼中又跳出了七個另外的幽靈。第一個說道：

『我過去名字叫做驕傲，現在却叫做崇高的精神。』別幾個也以同一的姿勢說話。

於是幼蘭斯比格爾與耐麗看到從貪婪中萌芽經濟；從暴怒中萌芽活潑；從饕餮中萌芽

食慾；從嫉妬中萌芽競爭；從苟安中萌芽詩人和聖賢的夢想。騎在山羊上的淫亂，也變成了一個美貌的婦人，她的名字叫做戀愛。

於是鬼火的精靈們很愉快地圍着他們跳舞。

於幼蘭斯比格爾和耐麗聽到一千種隱藏着的男女的聲音。這是一些響亮的笑聲，用着和響板似的聲音唱道：

「當天下都被七戒的化身所統治的時候，

人們啊，勇敢地舉頭向天；

黃金時代已經重新來臨。」

這兩本小說：泰納街的革命和幼蘭斯比格爾，因為是浸透了民族精神，浸透了英國和比利時的人民精神，所以得到很大的力量。珂萊門是所有英國貧民鬥爭的血肉，他一直從樂大脫黨，經過十七世紀的清教徒，十八世紀威斯力教徒的礦工，一直到早期的憲章運動者。他是一個鬥爭的新教徒。像他這樣的新教徒，決不會被容許於我們的統治者，

他那可怕的清教主義，目前仍然在現代的勞工運動中繼續下去，不過宗教的外表已經沒有了。替爾却是羅賓漢（Robin Hood）和珂萊門的混合，他是塵土同時又是精神——頑強的乞丐和人的靈魂對於宗教裁判的回答。他是一個有生命的民間傳說，用以攪動我們的血液，一直攪動得它流得更快和更溫暖。

現代作家在寫平常男女的時候，却沒有和特·珂斯脫或者馬克·路柴福爾特那樣的容易。工人或女工煩惱着他。這並不是單純地因為工人是暗墜的。他們有很多確是這樣，但就全體說，他們並不特別比一般的人們更其不會說話。有一些美國作家——其中以海敏威（Hemingway）為最著名，曾經創造了一個粗野的，却是單純而且結舌的工人典型。他是老於世故的，海敏威的天才曾經替他杜撰了一種有力的，簡單的，單音節的語言。他就憑着這種語言，毫無痛苦地——因為是毫無意識地去碰他那不足羨慕的命運，例如拳師，鬥牛者，鎗手，臨時的餐室侍役，馬夫和兵士。『啞吧的牲畜』威騰·劉易士（Wyndham Lewis）曾經以此稱呼美國小說家筆下的勞苦大眾。他們無疑是

那種生活這樣不斷地供給這些小說家的，惡毒而且醜惡的描寫中的很消極的材料。

可是這是工人的真實圖象嗎？決不是的。就是十九世紀七十年代和八十年代的倫敦臨時工人，雖則是人類中最可憐的一羣，也不能說是合於這種圖象。恩格斯曾經很劇烈地反對這種普遍於一部分社會主義作家和你們現代美國個人主義者之中的，把工人階級描寫成暗啞的綿羊似的羣衆的傾向。他在我引用過的那封寫給哈克納斯小姐的信中，曾經很厲害的評擊這種態度：

『由我看來，除了枝節的真理以外，寫實主義是指典型環境中的典型性格的真實的再現。你的人物是儘夠典型的了，可是那些他們在其中活動以及驅使他們活動的環境，却就不能得到的批評。在城市姑娘（哈克納斯小姐的小說）中，工人階級的人物被描寫成一個消極的集團，它不能自救，甚至不設法自救。所有想把他們救出可怕的貧困的努力，都是從外面和上層開始進行（照聖西蒙（Saint-Simon）的話說，這是一個「最貧困，最痛苦，最多數的階級」）也就是羅勃脫·奧文（Robert Owen）所說的「最貧賤

的階級。」可是，如果這在一八〇〇年或者一八一〇年，在聖西蒙或者羅勃脫奧文的時代，是真實的描寫，那末到了一八八七年它就不真實了，特別是對於那種幾乎已有五十年參加普羅列塔利亞武裝鬥爭的光榮歷史而且堅信勞動階級的解放必得依賴勞動階級自身行動的人們。勞動階級反抗它的環境的壓迫的革命鬥爭，它那意識的或者半意識的要求人權的熱烈的企望，都是歷史的一部分，可以在寫實主義中佔一地位的。」

這種恩格斯曾經指摘過哈克納斯小姐的，對於勞動階級的錯誤看法，在我們今天還是被大部分知識分子所保持，特別是小說作家。如果有什麼不同，那末只是他們更頑固不化一點，因為他們覺得：一方面，表現在大量生產上面的機械化的極端發展，已經毀滅了勞動階級的個人創造力，已使他們變成了機器的附庸；另一方面，因為被法西斯蒂的恐怖所壓倒，他們竟想責備工人們，以為工人們的機器似的順從，是使得這樣廣大的奴役成爲可能的原因。在這一點上，他們的訴冤是弗祿貝爾的回聲，他曾責備大衆幫助着建立（經過普選的方式）路易士·拿破侖·鮑拿巴（即拿破侖三世）的獨裁。

沒有比這更離勞工階級的生活真相還遠了。只要稍爲看一看罷工統計和罷工原因的摘要，就可證明這樣一種理解是多麼錯誤。事實上，只有勞工階級才單獨地在和想把人類變成機器的企圖鬥爭，只有它才單獨地負起反抗機器或者人的侵犯的重負。在大小工廠裏，沒有一天沒有發生或大或小的事端。或者是分別的，瑣碎的，個人的反抗，如同咀咒一個工頭這類事，或者是更嚴重的，集團的行動，但無論是大小，鬥爭總是無間斷的在進行着。

愛爾墨·里斯 (Elmer Rice) 以及別的『表現主義者』們所寫的戲曲，赫胥黎的英勇的新世界，無數類似的書，劇本，電影，已經助長了機器人——一律的，毫無價值的，只是一個工作的螞蟻——的發展的觀念。這是一個絕望的真理的歪曲，是知識分子脫離實際鬥爭，因而看不到任何正在和他所害怕的機械化鬥爭的絕望的結果。可是事實上是每天的罷工——自然是工廠中的日常生活，發展着個人的創造力，才智，勇氣和性格，這是人們反抗心身的奴役，反抗環境的機械的地壓迫的一部分。確實無疑的，我們不

能看漏工廠中的奴役，一定是伴着一個甚至是更危險和更可怕的人類心理的進攻。我們很少讀一份報紙，看一張電影，批評一個劇本或者小說，是客觀的地，是用的文化生活已定的價值標準。如果我們採用這些價值做我們的標準，那末就難免得出這個結論：我們這時代大量生產的知識生活的大部分，都是受着各種心理和道德上的痛苦的狂人們的產物。

被資產階級所把持着的教育制度，使得男女更難抗拒這個通過知覺的媒介，加之他們心理上的陰險的打擊。腐化，精神的腐化，已經擴大了，已經形成了一個對於我們共同反抗這個心理侵蝕的破壞的勝利開始的巨大障礙。就是在這一點上，工人階級也決計不是消極的，它只會比絕望的知識分子更堅苦地和這種卑鄙的腐化鬥爭。成千成萬的自我教育團體，散在各處的俱樂部，電影與戲劇的研究會，以及擁有廣大會員的左翼圖書俱樂部等等，除此還有什麼意義呢？只要知識分子一樣真心誠意地加入這種反抗的組織，那他們就會少些訴苦的機會（有幾個，祝賀他們，已經加入了。）主要的困難，是

知·識·分·子·不·能·清·楚·地·懂·得·這·個·直·接·威·脅·着·他·的·腐·化·並·不·是·道·德·腐·敗·的·結·果·而·是·一·個·正·在·沒·落·中·的·社·會·制·度·的·結·果·應·受·責·備·的·並·不·是·機·器·和·電·影·本·身·而·是·機·器·和·電·影·的·私·有。

這個工廠中反抗大量生產統制的恐怖的日常鬥爭，結果一定，而且的確已經超出了工廠的範圍。在達到最後形式的時候，它就變成了反對戰爭，反對法西斯蒂，以及各種形態的政治反動。它變成了有意識的人類文化的保衛，它產生了人民的偉大的英勇行動，創造了新式的男女英雄。很少人不會同意在我們這個時代中，有一個偉大道德和英勇的，可以和我們人類史中最偉大者比肩的榜樣——遜米屈洛夫 (Dimitrov) 在萊比錫 (Leipzig) 的法西斯蒂法庭中的抗辯。就是遜米屈洛夫這個偉人，也是在我剛才描寫過的鬥爭中鍛鍊出來的。這位保加利亞的印刷工人，初次在他把自己的工友組織成工會的過程中發展自己的心身，於是在從一九一二到一九一八年這一時期中領導他們反戰，一九二三年，他又領導他們反抗毫無法律根據地推翻保加利亞的民主政府

的法西斯蒂，最後，在萊比錫法庭中，他又以保衛所有人類以及人類文化，反抗法西斯蒂的野蠻進攻的姿態而出現。像蘇格拉底（Socrates）一樣，他也可以稱爲是以全生命來保衛的準備的。

自然，德國國會縱火的故事是一篇值得藝術家給以生命的時代史詩。這種霧圍氣是難忘的：在希特拉政變前夜的柏林街上和啤酒店中的混亂；已經準備好流血的人還在重覆地自語着，說是並沒有危險存在；性命很危殆，知道社會民主黨已經因爲拒絕聯合而出賣了自己的堡壘給敵人的人們，正忙着預備在秘密中繼續絕望的鬥爭；在貴族們的俱樂部，在內閣，在報館的辦公室，在參謀本部，正在進行着不斷的陰謀，給養的賣買，進行着根本剿滅德國民主勢力的戰爭準備。

在這中間，愚魯而且邪惡的放火狂者范·達·魯貝（Van Der Lubbe）正徘徊在柏林市外，他睡在下等客棧裏，和他遇見的穿着國社黨制服的廢料很隨便地胡說八道，他因愚蠢地憎恨社會而消瘦，他那已經不很清醒了的神志，和那些日子的氛圍氣是

那樣的相稱。也許他早已瘋了，雖則他所碰到的政治暗探，同性戀愛的挺進隊員，地方上的納粹官吏，並不能看到這點。他晚上出去試放他的小小的火，滿足而且惡意地看着那樣容易熄滅的火焰，而且，受了納粹報紙的瘋狂煽動，他把自己看成一個大火災——縱火燒了那個腐敗的，其中所有的饒舌家都是出賣貧民的國會——的英雄。納粹偵探們引渡了他；他們僥倖做得很順手，於是舞台開幕了，當作納粹神話中的夢想的聖·罷索洛苗（St. Bartholomew）的信號的火焰點燃了。

在這惡魔的宴會中，偶然掉進了三個神志清明的人，三個保加利亞的共產黨員亡命客。他們都被逮捕，這給希特拉以他正很需要着的機會：可以使這三個巴爾幹「蠻子」替他代負縱火的責任，而且可以昭告天下他實在是把文化救出了更大的火災。其次，一個典型的德國下層中產階級分子——胆怯，聰明，高尚——托爾格拉（Torgler），聽到說他和這次焚毀國會的瘋狂行動有着密切關係，說他在這行動中間是擔負着共產黨代表團領袖的重大任務，竟嚇得去向警察自首，用他自己的無可爭辯的清白來證

明這罪名的錯誤。總之，德國法庭也許不無成見，警察也許有少許殘酷，可是他們却並不瘋狂，他像這樣的辯護着。

在監獄中，這四個人日夜都被上着枷鎖。其中有兩個保加利亞人不懂德語，他們被互相隔離，聽不到一點外面的消息，他們只曉得他們是被一種可怕的，惡毒的死所威脅，爲着某種幾乎是難以置信的瘋狂的事情。他們被鞭打，不准讀任何東西。有時還被和上着縲紲似的被置在薄暗之中。他們並不怕死，他們已在本國監獄中受過死的威脅和虐待。可是在那裏，他們至少知道在監獄外面是他們自己的同胞，和他們一道奮鬥過來的。在這兒，他們却如墮入了一個瘋狂的深淵。在這深淵中，劊子手的斧頭是照亮黑暗的唯一的兇光。其中的一個，因爲受着這種情景的磨折，自言自語說，如果他非死不可，那末他願意死個乾淨，因此他在自己的腕關節上裂開一條血管。他並沒有死。他們都拒絕屈服，却並不鬥爭，他們看不到不知道應得如何鬥爭取和那唯一能夠支持他們的清醒世界的接觸。

托爾格拉馬上顯出了自己的錯誤。劊子手們看到自己的『可尊敬的』犧牲者貶低了自尊心，是很高興的。他們告訴他要被鎗決，把他帶下了一條黑黯的走廊，在他的頭部後面放着一枝手鎗，使得他恐怖地喊了起來。他已經失了保護自己清白的美德，却已只是一個嚇昏了的人，他決定努力保持一點自尊心的外貌，除此外已是毫無所有。

遜米屈洛夫受着這一切。無論如何，他是不同於其他幾個人。他把這種情景看成整個生命的一部分，在那個生命中，他從不會屈服，從不會低首下心。一開始他就回擊。他的心神只是集中在一件事情上面，就是應得如何去反攻敵人。他知道他們是囚犯，他們的生命是用爲屠殺的藉口，如果他們不反攻，那末那個瘋子關於縱火的謊話，會被全世界相信，他的階級的前程——也就是人類的前程——會受到一個可怕的阻礙。

其他兩個保加利亞人不懂德語，他們也不想學習。遜米屈洛夫的德文很好，可是他馬上看清他應得學得更好，爲着鬥爭的勝利更有把握。因此他就帶着足鏢手鏢的研究着德文文法，歌德（Goethe）的著作，德國歷史，因爲他覺得這也是一種很好的武器。他

的心整天忙着，整夜都想着如何才能和外界——尤其和在蘇聯的同志重新建立關係。一次次的遭到失敗，直至最後他想起了北高加索山嶺中間的一條小小的礦泉，從那裏，在晴朗的天氣，可以看到整條積雪的，愛爾勃魯茲山雄踞其中的山脈。他會在那裏的中央委員會的療養院中休息。主任醫生是一個共產黨員。現在，在那裏一定也和他曾經休息過似的休息着許多活躍的工人同志，洗着礦泉浴，經過花園向着那座當風的，朝着積雪和堡壘似的愛爾勃魯茲的 Temple of Air 攀登。如果寫一封毫無妨礙的短簡給這個住得離莫斯科很遠的醫生，那些檢查員想來一定不會扣留。他們的確沒有監獄以外的營救運動馬上展開，力量開始集中，這些俘虜也就不再孤獨了。

他也讀莎士比亞，增進自己的英語程度，因為他覺得在這位詩人身上有可取法的東西——生活的支配，這個會使得他的心旌更敏銳，他自己的生的慾望也會把握得更為堅固。他記下了漢姆萊脫 (Hamlet) 的話：『對你自己忠實，彷彿夜之隨日，你也不會對不起他人。』忠實，忠實於自己的生活，忠實於自己的共產黨員的信仰，是他的最重要。

的熱情，是他的生命之路。死的念頭，並不時常煩惱他。他想到死的可能性，還沒有和想到勝敵和把自己的審判轉變成一個對於活該的法西斯蒂的巨大打擊的時候那樣的多。瘋狂的空氣，從不會使他痛苦，因為他的神志是那樣的清明，他知道自己絕對不會失敗。

你也想在這個故事中找到一點幽默嗎？有的是，雖則這都是些兇惡的，瘋狂的幽默。奔走不暇的警吏們，納粹的領袖們，假造了一大堆瘋狂的證據，強拉了愚蠢的客棧主婦，夜盜，各種瘋子，所有沒落中產階級的腐化分子，各種奇奇怪怪的準犯人和精神病者，來證明這四個人的犯罪。被這位被捕的印刷工人的知慧所發覺的，郭伯爾和戈林所幻想出來的證據；那位淵博的法官的可笑的愚蠢……這些材料已經儘夠寫一本偉大的喜劇。如果你需要瘋漢們舉行茶會的那種氛圍氣，那末無疑地那場審判的證人會得滿足你！

在所有審判的時候，我們都看到那個可能說出真相的范·達·魯貝，彎着腰，沈重地默不作聲。這真是一個人類退化的象徵，真是一個什麼都已喪失，靈魂已經空虛的

人——這場梅斐斯托弗利斯戲中的『可憐蟲浮士德』的象徵。

這場戲是太粗太雄壯了，不合軟心腸的讀者。也許你愛聽戀愛吧？在監獄中，迭米屈洛夫聽到了他的妻子的死。這是一個塞爾維亞的女工，工會會員，女詩人，他的伴侶和同志。從他寄給他母親的一封信的一句話中，我們可以略微猜到他那時的情緒。魯巴（他的妻子）他說，也是一個英雄——『我們不能忘却的魯巴。』對於他，還有另一個婦人的愛。這是他的母親，一個有着一付憔悴的農婦臉孔的老婦，她已把所有的兒女都奉獻給革命，有兩個已經犧牲了。她想着聖經裏面的話語。她的兒子喬治，對於她就是『使徒保羅。』

自然，沒有一個現代小說家能寫這樣的一篇小說，如果他不能替小小有趣的心理分析找一個適當的機會。譬如對於那個迭米屈洛夫的主婦——她有那些奇怪的，專門印起來宣佈和她迷人的房客的無中生有的訂婚的德國訂婚卡片——應得怎樣表現呢？對於這個中產階級的德國女人，他是她所得不到的理想，是她奉為神聖的新郎。

對於這個主題的可能性，我已說得很夠了，可是，你會得很有理由地問，這和我這本書的主旨有什麼關係呢？這或者可以說我是想指出在我們現代生活中是有許多特別的題材，急待想像的處理。在這種題材中，狂妄與英勇，野蠻與人類的鎮定，卑賤與高尚，瘋狂的冷笑與心靈的勇敢的大智，是互相參雜着的。在所有這些中，會得湧現出一種個性。對於這種個性的研究，只會得擴大我們對於人的知識和經驗，加強對於我們自己能力的信仰，加深我們對於生活的理解。

不要相信逃米脫洛夫是生來就準備着萊比錫的鬥爭的。他的生命是克服和再造自己的悠長的奮鬥，和反抗他那巴爾幹祖國的半封建的資本主義的過程一樣。我們之中記到他在一九二三年的保加利亞暴動失敗以後的情形的人，知道他在以後那些年數中他所經歷的試驗。他化了一個很長的時間和自己鬥爭，毫無容情地批評自己。那次失敗表示他還不會準備充分，還不夠勝利地領導羣衆。他把犧牲很多性命和使革命進程暫受挫折的責任，牢牢地記在心頭。他發現出失敗的原因是宗派主義，是巴爾幹社會

運動的機會主義。因此他不斷地改造自己，一直到得克服了所有這些缺點，一直到得他覺得自己已經布爾希維克化了，靠着列甯和俄國工人階級的經驗的幫助。

『我承認我的語氣是強硬而且尖銳的，』他向法官說：『因為我的生活鬥爭是強硬而且尖銳的。我的話光明正大。我極力想以正確的名字稱呼各種事物。……我正在保衛自己——一個被告的共產黨員；我是正在保衛我的政治名譽，一個革命家的名譽；我是正在保衛我的共產主義者的意識，我的理想，我的全生命的內容和意義。』

在審判以後，這三個保加利亞囚徒第一次會見在一個公共地窖裏面，迭米屈洛夫總括他們的鬥爭說：『我們是四個共產黨員——四名武裝的戰士。托爾格拉是一名逃兵，因為他拋棄了他的來復，溜出了戰場。你們兩個沒有拋棄你們的來復，你們還留在原來的崗位上，可是你們卻不會開鎗，以致這些時候使我非單獨射擊不可。』他確是單獨射擊，可是他的鎗火非常猛烈，終至勝過了敵人，把他擊潰。對於作家，他始終是一個人類精神戰勝人類仇敵的象徵。他是富有生命的人。

第十一章 喪失了的散文藝術

寫一個人的想像的歷史，是給自己以最艱難的任務——藝術創造的任務，如果以此提醒讀者，那無疑的是「陳言爛語。」你們那些懷大志的小說家們，可能被遜米屈洛夫的性格和在萊比錫的那些驚人的日子所大大地感興，可是如果他相信能夠只以人物和事件的生動描寫寫成一篇關於他們的小說，那末這感興就毫無有所幫助。不，說之所以是歷史，只是在它是一個存在，發展，生活，或許死亡的人的故事的時候。它和那種不允許臆測，所有材料都是對比，分析和由觀察而得的事實的正確的概括的真正歷史的寫作，可說是毫無關係。

想像的地去寫遜米屈洛夫，你首先應該不要拘泥於那個住在莫斯科，在共產國際大廈中有間辦公室的真正遜米屈洛夫。你應該用一張白紙開始工作，完全創造出一個

想像的全新的邁米屈洛夫。他比真的人要偉大些，同時也渺小些。所以偉大些，是因為如果你是一個好的作家，你的想像會得高揚得把他改觀；所以渺小些，是因為你再不能正確地再現他那原是有血有肉的，具有各種肉體上的特徵和心理上的機敏的，有缺點也有美德的真正的人。自然，雖則需要留一張白紙，你却無論如何得抓住現實，你所得到的成果，最後一定得依賴你對於那個現實的理解的尖銳性。如果它不尖銳，不緊張，不具備幾乎是所有的顯示性（但不是太過分的顯示，因為那是暗示着缺乏思想），那你決不能夠使得你的讀者通過你的邁米屈洛夫的體驗而浸淫於那種使他又在他們的眼中復活所必需的情緒中。你必得把你的體驗加之他人，必得把你的生活理解轉達他們，如果這樣做，那你又得先能完全地把握那個你的天才已經與之鬥爭過的現實。

如果你是一個很偉大的作家，結果自然會像一個新世界的創造。在這新世界中，你的人物邁米屈洛夫會得像煞是在過着他自己的，脫離時間和空間的生活。可是那個人物，在某種意義上說來，仍然壓根兒不是你的，它是某種你從生活中擷取得來，而又受着

體驗的力量和緊張性的驅使把它再現在白紙上面的東西。和你支配材料的能力正相一致，那個成果愈有永久性，那末反映在它裏面的生活和現實也愈輝煌。

遜米屈洛夫，雖則你會得把他創造成一個能與唐詰訶德、湯瓊、安娜·克倫甯娜或者裘連·梭麗爾有一樣永久生命的人物畫像，却仍然是個不折不扣的，單獨地反抗現代最大獨裁者的血腥統治的印刷工人共產黨員。他是從階級鬥爭和反映這種鬥爭的意識衝突中成長起來。爲了創造這樣的一幅畫像，爲了把那種類精神的似乎是永久的特徵的形象和那造成他的成長和勝利的實際力量互相聯繫，你必須具備某種藝術的武器。

在較前的一章中，我曾引過一句弗祿貝爾的話。這句本身原是非常正確的話，是說最偉大的作家，往往是很顯然地最透澈地忽視他們藝術的純粹形式的人們。可是如果從這句話中引出一個形式並不重要的結論，那末不但愚蠢，而且也是同樣的危險。事實上，這些偉大的作家，都是能夠完全支配自己的技巧的老手，如果他們似乎時常打破所

有的規則，那只是因為他們的創造天才必須建立別種適應他們想像的莊麗的規則。忽視藝術的形式和馬克思主義的精神並無絲毫相同之點。在馬克斯看來，內容和形式是被生活的辯證所不可分開地聯繫着交錯着。對於社會主義現實主義的小說家，形式問題是最重要的一個問題。

試以『氛圍氣』問題爲例。如果作者想提高他的人物的現實性，想把那種動作所要求的緊張性給與他的作品中的主要的契機，那末這種很難得到的人物與環境的微妙關係，對於他是最重要的東西。自然，這正是大部分以社會現象爲主題的小說所缺乏的性質。社會主義作家對待『氛圍氣』的態度，當然和舊寫實主義作家不同，可是他並不能輕視它，他可以從過去作家那裏和從現代最好小說家那裏學到同樣多的創造『氛圍氣』的方法。舉例說，在現代作家之中，福爾克納（Faulkner）是創造『氛圍氣』的能手，因此恐怖、瘋狂、或者驚駭的『氛圍氣』有時竟至完全地支配着他的著作，幾乎掩沒了他的人物。如果福爾克納需要恐怖，那末恐怖的空氣馬上就會襲人而來；在這種情

形之下，他很容易陷入浪漫主義的最險的陷阱——這往往是他的缺點之一。

但這並不是說我們可以把人物和環境理解成兩個分離的，平行的，却是沒有任何連繫的，在全書的動作中也不會改變關係的東西。爲了弄明白我的意義，讓我們回到遜米脫洛夫的故事上去。如果這個小說沒有『氛圍氣』，那是不可想像的。首先是在大政變以後的柏林『氛圍氣』，這個因着半隱半現恐怖和疑慮而半瘋了的大都會，現代城市生活所有的聲與光，運輸車的車輪，地底火車的吼聲，紅綠街燈的閃耀，所有這些都得交織入這個歇私的里亞、恐怖和不安的期待的兇險的交響曲中。你的人物將在這樣的一種背境中登場，也許一直要到整個場面轉入遜米屈洛夫的一早趁着慕尼黑黑車子到來；他靜靜地和一個跟他同車廂的女客談話，買了一份正登着國會大火消息的報紙，於是他走出了車站，走進了，那個他的那些被他們自己的縱火所激狂，連他們自己也確不定他們的行動是否真實的敵人所等候着的城市。

從這樣的一個城市過渡到監獄——新程序的象徵，是很自然的。你仍然保存着同

樣的『氛圍氣』不過更加集中些吧了；在這『氛圍氣』當中，是四位『共產主義戰士』的小小集團。在這兒，作者必得試着很微妙地去表現『氛圍氣』的轉變，因為從那些他由第一場提取到第二場的黑暗、野蠻、以及恐怖中，在遜米屈洛夫反抗敵人的姿態漸漸顯明起來的時候，一定會有新因素出現。從監獄到戰場的轉變，他一定要把它在他的『氛圍氣』中顯示出來。

最後是審判和法庭的舞臺面，在這兒，所有虛構出來的，來自第一場的城市的下流分子，都出來和在被告席上的四個戰士相對質。於是要寫每個戰士對這『氛圍氣』不同的反應，一直寫到其中一個用自己的堅強意志對付它，改變它，彷彿擁護它自己的人類精神一樣地帶來光明和空氣。所有這些時候，小說家都得記到在那有博學的法官，整飭的警察，冷諷熱嘲的律師和熱心的記者等等的莊嚴的法庭底下，就是那些犯人們在每次退庭以後都得回去的，遜米屈洛夫在每次被趕出法庭以後都得被擠進去的地牢。他必須能夠這樣完全地控制他的『氛圍氣』，這小說的結束會得很自然地和貝多汶

(Beethoven) 的第九交響曲的結束一樣動人。人類自由的呼聲，在他們勝利的生之讚歌中，會得衝破法院的牆壁和監獄。

法國評論家阿侖 (Alain) 在他的美學系統 (Systeme Des Beaux Arts) 中，曾經很正確地論到這種描寫在小說中的地位：

「我們可以說散文的兩種方法，是理論和敘述。事物的彙集和感情的形成，是全靠着它們。約言之，描寫是需要支撐的，毫無思想地構造風景和房屋，不把太多的說教加之情感和動作，是小說家的技巧。在這意義上，巴爾扎克的描寫給得很多，却並不太多。關於這些準備（描寫）首先應得說明的事情，是它們所有的部分都被判斷力所聯繫着；散文是在這種方法上構造成的。你可以說思想在描寫那裏隨處找得到根據地；反之，詩歌却用排比的方法很適當地描寫，因為韻律吸引着我們。在各部分中，這描寫必須是科學，因此是用判斷聯繫着各個部分。關於這一層，我們可以很有用處地對照巴爾扎克或者史丹達爾 (Stendhal) 描寫的分析和這樣許多的文學繪畫——像卡泰琪 (Catherine)。

ze) 在莎倫玻 (Salambo) 中那樣只是顯露事物表面的東西。每種散文的建築材料，最主要的是賴思想而凝集。活的形象就像這樣地聚集一起或者圍繞着一個中心。你在這兒可以大膽的說，賦與形體的是思想。如果讀者們不能接受，那末一定是他把思想當成。了。事。實。上。是。毫。無。實。際。意。義。的。抽。象。的。公。式。雖則如此，巴爾扎克或者史丹達爾理解像愛倫肯 (Alençon) 或者維利爾斯 (Verrières) 似的城市，比任何地理學家還要更清楚些，也是千真萬確的。

『我們要注意想像於開始時沒有在這些描寫中發生作用；它們似乎有點兒抽象，你只能在它們之中看到判斷。這是在以後，在敘述中，事物才顯現出來——並不是像什麼奇景似的展開，而是顯示它們圍繞着行動的人物而聚集、出現和消滅。』

作家用以表白他的男女觀的素材，是文學。他照他所思想的寫下來，他思想的合於邏輯的成果，由它自己在對話和句子的合於秩序的形式中表現出來。關於風格，散文的節奏，散文的『模型』等等，已經有過不少的文章。我並不想再加上什麼，除了提出一個

也許是另一種顯然平凡的意見：沒有文字和思想的一致，就沒有活的風格；浪漫的思想，要由浪漫的風格來表現，現實的思想——平凡的『散文的』思想，却需要一個單純的現實的風格。故意地創造風格或者用藻飾代替思想，是最使人憤恨不過的事情。不幸得很，我們非得承認當思想變成艱難、痛苦、或者不快的時候，那末虛偽的風格似乎就佔上風了。這個真理（它像美國憲法的條文一樣，我們認為是無庸說明的）的最好例子，我們可以在那毫無思想儘是文飾的，所謂『風格化』到最可笑的程度的現代的傳記『藝術』中去找。

表現的最大寶庫，要到各種民族語言中去求。我們決不能說這種語言已經死去，雖則它是不斷的改革自己。我們可以很正確地說到那些最偉大的作家，就是要斷定他們究竟有沒有真的創造諺語或者他們只是運用諺語，是件很困難的事。從喬賽，莎士比亞，一直到蕭伯納（Shaw），我們最偉大的作家主要地都是從這種通俗的，幾乎是家喻戶曉的語言中吸取表現的源泉。學院派的批評家和文學史家已把英文聖經譯本是幾乎

所有我們偉大的散文文學的語言來源這件事說得爛熟。可是就我所知，竟還不會有人研究過那個譯本有多少成分？只不過是伊利薩白時代的英國民衆的日常用語。聖經的語言一直留下很多的平民用語和密爾頓以及天路歷程中的語言互相混合。它們的文學遺產，在某種程度上說，我國的上層階級是無論如何沒有權利可以要求的。

這種表現和語言的富藏，在我們這一世紀裏已經受着減損，可是它的活力已經有了新添——一部分是美國的輸入品，一部分是生活的經驗，這也是無可懷疑的事。現代作品之所以如此蒼白和貧血，大部分是因為很多知識分子已經故意地把自己和這個更新的永久源泉隔斷。在那些散文曾經真正富有生命力的少數現代作家之中，吉伯林也算得一個（不管因為別的理由我們會把他想成什麼人）。吉伯林把自己浸淫在英國和美國的民族語言中，他也從來不怕抓住那些在機器發達的周圍生長起來的新神話中所用的最新用語。寫好散文的藝術，主要的是那已經喪失了的，以正確的名字稱呼事物的藝術。這是一種力量，它曾經給遜米屈洛夫在被告席上所說的話以那樣大的聲

勢。在我國，至今仍然具有這種能力的人民——因為他們仍然有必需的生活經驗和他們不斷增加着的語言寶藏，幾乎已經只有勞工階級。這是一個事實，一個堅固的，可怕的事實。很多美國已經在他們自己已經內承認了這個事實，因為所謂『hard-boiled』作家的作品，雖則有很多缺點，可是竟創造了一些比我們英國作家所有的，更像一件活的藝術品和一種活的風格的東西。

那位英國最後的，對於他正確地稱呼事物的藝術幾乎是他第二天性似的作家，就是著名的工人威廉·珂貝脫（William Cobbett）。像馬克思所說似的，他是『大不列顛最保守也是最激進的一個人——老大英國的最忠實的化身，也是少年英國的最勇敢的先輩。』對於這種以發現事物的正確稱呼為其特色的散文，我想讀者或許會原諒我一連舉兩個例子。它們都是從珂貝脫描寫林肯夏的文章中引來的：

『在這滿是牛、羊、青草，以及小麥的，我在前三星期已經走遍了的鄉間，有一個在我看來是很大的缺陷，就是沒有歌唱的鳥兒。我們正是在它們歌唱得最起勁的季節。這兒，在這兒整個鄉

下，我只看到和聽到過大約四隻雲雀，此外就再沒有別的歌鳥了；就是那種不會唱歌的小鳥，我也只看到過一隻鳩，而且它是棲息在介於波斯頓和色勃賽之間的動物院的棲木之上的啊！那種成千的紅雀在薩萊沙丘中的一根樹上競唱的情景啊！那種在漢姆拍夏、薩賽克斯，以及肯脫的叢藪和幽谷中的歡唱！這時候（早上五點鐘）罷愛的叢林正在應和着千萬鳥兒的歌聲。鶉鳥先在天亮前試一試聲，接着是山鳥，再次就是百靈起飛了。其餘的鳥兒，都是和太陽的起身同時歌唱。於是從籬笆上，從灌木叢中，從樹木半腰或者頂尖的枝椏上，送來無限複雜的歌唱。從枯死的蔓長的草叢中，透出白喉雀和蓴麻燕的甜蜜而且溫柔的聲音；同時雲雀（這位歌者我們看不見）的響亮而且快樂的歌聲，似乎正在從天而降。」

當珂貝脫描寫他曾騎馬而過的鄉村時，他很真切地顯示了土地的形狀和構造，可是他從不會描寫他的英國生活實況；鳥的鳴囀，林肯夏的森林，鄉間劇場的農民聚會，克夏的馬市，他並不明白這些東西都時人生的一部分，它們之所以美麗，所以有意義，只是因為它們都是有關於人類的生活。這就是他和像哈特生和傑弗萊那樣的自然作家

不同的一點。珂貝脫的英語，是從珂貝脫的英格蘭湧流出來的。

「當我在聖·伊芙斯——享頂頓夏的一個曠野——的時候，我和農夫們一道坐着，吸着烟，準備着我將在一家車匠店裏的木匠工作檯上做的夜工。我的朋友們——戲子們，在那個大規模的馬市中，從不會有過固定的安身地，他們從沼澤地帶來，又到大都市裏去。正當我們坐着的時候，全桌傳觀着一張登着農具出賣廣告的傳單。在所有的農具之中，竟有「一部出色的水龍，幾個純鋼的捕機，幾把彈簧的手槍」這些可是一個英國農民的生活嗎？我沿着從霍爾皮溪到波斯頓的大路，一口氣走了大約六英里路。以前我就曾經注意到這帶土地的肥沃，是用之不盡取之不竭的。在大約五英里又三誇脫的盡處，我走到了一家酒店，我想在這裏可以吃點早餐。可是圍着一大堆孩子的那個老太婆，却竟沒有一點豬肉和麵包！更前一點有家叫做客棧的房子，那裏的主人也沒有一點新鮮豬肉，除了一點醃過的脊骨肉。雖則在附近還有很多人，可是那位客棧老板告訴我這裏的，人們已經變成這樣貧困，使得屠戶們已經在四周停止了殺豬。這正像法國在大革命以前的狀態。可是，就在那同一地點，我向着周遭環視，竟發現了有兩千多隻肥羊散在草場上！啊我的上帝！這樣的狀態還要繼續多久，繼續多久呢？這些人民還要在豐饒

之中飢餓多久呢？救火機，鋼捕機，彈簧槍，在這樣的狀態之中，還要保護財產多久呢？』

珂貝脫，我以爲也許不是一個真正的藝術家，可是他寫的文章，是用着非常接近那種文字和理想的聯結是和諧得很自然地訴之讀者的純粹散文的語言。這種散文的藝術已經在現代失去，因爲要正確地稱呼事物，你就不能顧忌一切你所要描寫的事物，也決不允許在你和它們之間有任何障礙。珂貝脫的散文觀念是一種東西，B.B.C.的又是另外一種。珂貝脫用語文來表現生活，B.B.C.却用語文來掩飾生活（原註）在英國歸農的士兵口裏，可以聽到一種溫暖而且熱情的腔調和富有感覺的聲音（同樣也有那種事實上只是和我們生活中的普通事物相應的常識的聲音。）

在樸脫蘭紳士們所說的脆弱的話中，沒有一點感情，熱情，思想或者感覺的印象，沒有可愛而且親切的常見事物的反映，却只是那些在我們現代統治者心目中是他們化

（原註）我是特指那些不能提起的奇怪的標題和那些不能應用的字眼——這是B.B.C.領導生活的

指針。這些同樣的違禁品，在大多數的報館中都有。

身的幽靈和妖怪的蒼白的反映。也許作這種比較，是不適當的。也許的確是不相稱的，雖則從珂貝脫一直到現代，我們的語文進化是向着這個沒有血氣的，毫無瑕疵的B.B.C.的理想邁進，是一個這樣可悲的事實。這一個進化，是被那個算是我們這個階級社會的知識生活中的最動人的特徵的對於生活真相的害怕所限制的。如果我要再正確地稱呼事物，那末我們就得大大地趕上前去，就得和那些所謂文學學者拼個你死我活——和這種鬥爭一比，維克托·雨果和濟慈的鬥爭顯然是很可憐的。我們在努力給我們的語文注射它所需要的新血液時，我們更必須極度地提高我們的發明力和創造力。在這種場合，詩人可以負起領導的任務。假使是這樣，那很歡迎，讓我們一道參加這個鬥爭吧——我們語文的命運和發展它的奮鬥，在過去老是很密切地和我們國家的民族解放互相連繫着，這思想會得鼓起我們的勇氣！

第十二章 文化遺產

作者和羣衆的關係，是特殊而且複雜的，跟單純的作者和讀者的關係不同。因爲羣衆中是有各種不同階級，興趣，熱情，以及知識程度的男女。羣衆（不管他們表面上是怎樣冷淡，甚至漠不關心）是被驚人的階級鬥爭，民族的和種族的偏見，以及在人類生活中發生一定作用的歷史遺產所震動。從羣衆中，作者既可以找到他的讀者，也可以選擇他的人物。在這兒，他同時發現他的題材和他的批評者。凡是最偉大的小說，都有一個介於作者、人物和讀者之間的活的聯繫。只要缺少這一種和諧，只要作者和他的羣衆隔離，忽視羣衆，或者不了解他的羣衆，那末就很容易患貧血症，就很容易使得想像的化學中缺少某種重要的因素。這使得作者的思想變成貧乏，或者使他失却了力量，當然這並不是常常如此。或者必需如此，因爲我們知道史丹特爾曾經爲着一批甚至未曾出生的羣

衆寫作，他曾偏愛着不會被他的同時代人所了解和尊重的東西。

在現在，雖則在私生活中作者可以是個最軟弱最優柔寡斷的人，可是在他和他的藝術對象的羣衆的關係上說，他却應該是亨利二世（Henry II）和帖木兒（Tamerlane）的混合物，必須是一個無情的主宰和征服者，什麼都得順從自己的意志。可是，就是最專制的君主也做不了一個真正的主宰，一個歷史的創造者，除非他懂得歷史，對於形成人類生活的暗中的過程抱着深切的同情。因此作者必得了解他的羣衆，他必得和他們混熟到這種程度：男人彷彿是他的酒肉老朋友，女子彷彿是他可愛的情婦，孩子們彷彿是他自己的兒女。歷史上最動人的君主——像上帝一樣孤獨地統治着的人們，時常（據傳說）在晚上很技巧的地扮着普通的人，和他的子民們混在一起。如果一個作者做不到這點，那末他就會澈頭澈尾的被咀咒，或者，如果他一定要表現一個不真實的生活，使自己在出版界成爲一個招厭的人物，那末他也一定會受到歷史給與那些失敗的暴君的輕視。

如果要使這種創造的一致完全有效，那末單靠同情還是不夠的。或者，毋甯說，作者的同情必定要受歷史的啓發，他必定要能夠利用他自己民族的文化遺產，和人民自己能夠利用政治的遺產一樣。（原註）這二者，事實上是很密切地互相錯綜着的。如果一個

（原註）T.S. Eliot在“*The Sacred Wood*”中曾有一些我們不能完全同意的，關於傳統和遺產問題的有趣的議論。他以為作家必須有個歷史的意識，強迫他「不但寫他自己那一代，而且感覺到從荷馬以來的全歐洲文學以及在他範圍以內的他全國的文學，是有一個同時的存在，而且構成了一個劃一的秩序。」這只有部分的真理。因為過去如果撤去了現在，就沒有意義，每個現在都有它自己評價過去的獨特的尺度。這個應是一個批評家最要注意的評價的形成，就是依據着這個原理。無論如何，Eliot顯示出他自己對於傳統的觀念，主要地是個消極的觀點。「沒有一個詩人，也沒有一個任何那一部門的藝術家，是有他自己獨立的意義的。他的意義，他的理解——就是他對於已故詩人和藝術家的關係的理解。你不能單獨地把他評價；你必須把他放在死人堆裏來對照和比較。」這確是一個關於過去和現在的卑劣論調。如果在這二者之中有個有機的連繫；那末一定也不是這個「對照和比較。」我們確是把每個詩人當成全體的一部分，但決不是把他當成只

民族的人民擯棄自己的文化遺產，那末它會得和擯棄自己的政治遺產一樣地不能夠在歷史上佔一地位。一個只從文化遺產中接受一些毫無光彩的藝術遺骸——而不是活的傳統的作家，一定會得喪失自己的前途。我在這論文中一直都是這樣肯定，就是最偉大的作家決不是那種對於時代的活動毫不關心的人們。莎士比亞在他的歷史劇中，

是消極地被他的傳統所決定的一部分。詩人或者小說家並不是死的財產的承繼者，他利用過去，只是爲着不但要改進過去自身（用他個人的成就）而且也改進現在。文化是我們生存所必需的東西，並不僅僅是一個審美思想的目標。Eliot 當然也部分地懂得這點，因爲在他的序文中，他承認因爲愛好但丁比愛好莎士比亞更甚，使他不得不把文化看成一個與道德、宗教、政治都有關聯的，積極的生命原動力。他在論「傳統」的論文中，爭辯每種新的作品都是部分地改變過去作品的整個的原有秩序。這是真的，可是在這種變化背後的是些什麼力量呢？這種變化又是怎樣的一種情形呢？我們的評價過去，是我們自己的生活迫得我們去評價；我們的生活不但受限制於我們的遺傳，且也受限制於階級爭鬥和我們自己這一時代的熱情。每種新作品的變化，都是被這些同樣的力量所決定。我們決不能只看過去。我們應該首先看看老是在變化中的現在。

是一個很敏感的政治家。密爾頓除了寫作善惡鬥爭的史詩以外，還參加了我們歷史上的最偉大的革命，而且在他的散文中，發展了他的同胞們在危急時會得疏忽了的政治原理。身為府吏的費爾丁，却是一個貧苦階級的保衛者和殘酷的法律制度的改良家。最先和最偉大的浪漫派詩人擺倫，在寫作“Childe Harold”以外，還曾經爲着拉達脫黨的工人向貴族院演說過。『有一個精神的社會，結合着所有時代的活人，死人。』華爾茲 華斯寫道，『好人，勇敢的以及聰明的人。我們不應該被擯棄於這個社會。』

密爾頓在他替未經核准的，也是英國一部分的印刷爭取自由而向英國國會伸訴的演說中，形容着什麼才是我們這一民族的最寶貴的遺產：

『如果要知道所有這些自由寫作和自由說話的直接原因，那末最真實的原因，莫過於你們自己那個溫柔的，自由的，人道的政府。貴族們和公民們！你們自己的勇敢而且愉快的代表獲得我們擁護的就是這個自由，自由是所有偉大的知慧的保姆；它已像上帝的感化似地澄清而且光大了我們的精神；它已經解放了，發揚了，昇華了我們的理知。你們現在不能夠使我們少幹

練一點，少知道一點，少熱心於真理的追求，除非使得我們這樣的你們自己首先少愛護以及少建立我們的真正的自由。我們能够再變成愚蠢，野蠻，迂腐，卑賤，和你們發現我們的時候一樣；可是那時你必得首先做你們所不能做的——暴戾的，任性的，專橫的，像你們把我們從他們掌握中解放出來的那些暴君一樣。我們的心機現在已經更靈敏，我們的思想現在已經更善於追求和預期最偉大和最確實的事物，這實在只是你們自己的美德播種在我們身上的結果；你們不能壓制它，除非你們援用一種被廢棄了的和殘酷無情的法律，援用那種一個父親會得隨意趕走他們的子女的法律。如果這樣，那末誰又會得緊緊地追隨你們，而且鼓舞別人呢？並不是那些爲着軍需稅和土地稅而武裝自己的人們。雖則我不非議正當免稅的保護，可是我始終還是更愛我的和平些。給我求知，說話，尤其是憑着良心辯論的自由吧。』

自由並不是像雅典女神似地全身披掛的出現於這個世界。它是歷史的一個遲緩而且痛苦的發展，它經歷了許多時期，帶來了許多革命和突變。密爾頓說這些話，是在自由飛躍地向前進展一步，是在一種財產形式的自私和拘泥因爲阻礙我們的身心發展

而必須粉碎的危急關頭。爲着土地稅和軍需稅而武裝起來的人們的自私已被粉碎，可是代之而起的，却又是另一種形式的財產，另一種形式的卑賤的個人主義。現在它顯然已經成了我們發展的阻礙，已經成了威脅着我們自由傳統的更高發展的心理上的桎梏。在密爾頓以後，我們已經形成了一個民族，我們的英國是一個很特別的國家。但是密爾頓後裔不得不承認經濟的奴役和民族的崩潰是互相關聯的日子，現在已經到來了。如果民族要生存，那末自由必須更向前一步地飛躍。

不管會被誤會或是和我的中心主題很少關係的政治說教，我也很想提醒讀者兩件在我們的歷史中算是最不愉快的，就在今年——一九三六年發生的插曲，而且我請求他們考慮到它們在我們民族史上的重要性。在這樣做的時候，我相信他們一定會懂得在這樣的政治事件和能夠潤飾作者想像力的我們民族的內容之間，是有一個真正的關聯。

在一九三六年，不列顛的政府爲着保障我們人民的財富和我們民族的遺產，曾被

牽入兩個其他帝國主義的利益已經威脅着帝國利益的不幸的衝突的漩渦。首先就是意大利的進攻阿比西尼亞。開頭英國政府原是躊躇不決地反對的，但後來竟是無恥地默許一個友邦的被侵略，終於答應意大利的法西斯蒂暴徒在地中海東部建立起一個強大的統治，切斷了英國和遠東的交通。第二是當一羣將軍和無恥的法西斯蒂反革命者已經起來反叛合法而且民主的西班牙政府，而且威脅着那個國家的生存（以代價從德國和意大利的反動派接受援助）以及它最近所要求的自由的時候，我們的政府又是遲疑而不堅決。重視反動的方面反而勝過於自由的一方面，因此使得侵略的德意帝國主義在地中海的西方門戶建立起自己的勢力。

在這兩件大事中，英國政府因為被一個很狹窄的階級本能所左右，使得它同情外國的暴君，比同情自己民主的人民還要更厲害些；它不但已經違反了民族的利益，而且竟至已經違反了那些擁有鉅大財產的，它所代表的少數人的帝國利益（雖然這並不是民族利益和帝國主義利益互相符合——相去很遠呢。）西班牙事件，可以假想成已

經在英國人的心裏驚醒了歷史的記憶。在我們軍隊的顏色上面，是浸染着英國血液的。薩拉曼加 (Salamanca) 巴達和斯 (Badajoz) 維多利亞 (Vittoria) 亞柏拉 (Albuera) 太拉維拉 (Talavera) 以及伊比利亞半島上面的許多其他城市和村落的名字。我們歷史上的最大海戰，就是被決定於特拉法加角的附近。英國軍隊所作的最大戰爭，就是在我們歷史上算是最後一次的，在其中既有勝利也有光榮，英勇和武力佔有同等地位的戰爭，就是爲着建立一個反抗殘暴而且專橫的統治的西班牙的獨立基礎。在西班牙義勇軍中和我們一道這樣英勇地作戰的，是西班牙的雅可賓黨，是革命者。

詩人華爾茲華斯以他想像天才的洞見，看清了這次戰爭不論爲英國或者西班牙，都是一個民族的戰爭，都是一個全民反抗這種可憎的和非人道的，以爲一個國家可以在那種『君權高於一切的』觀念（論雪脫拉會議）以同樣的卓識，華爾茲華斯又說明開始在一七九三年的反對法國的戰爭，和以前反對美利堅合衆國的獨立的戰爭一樣，是一個大錯特錯的戰爭，在這戰爭中，政府只顧全它所代表的，寡頭主義者的狹窄的

階級利益。

當拿破崙從一個粉碎全歐洲的封建束縛的活躍而且革命的力量，因着歷史的辯證的變化，變成了一個這些同樣的封建勢力的同盟者和保護者，當他從一個民族的解放者變成別的民族的自由的壓迫者的時候，反對他的戰爭也就成了正當而且必需，他自己的毀滅也就成爲不可避免的了。

自條賓 (Tudors) 王室一直到十九世紀末葉，我們自己的布爾喬亞一直都在歷史上扮演着進步的腳色。它發展了我們國家的生產力，創造了偉大的文學和科學，影響着歐洲其他國家的成長，反過來也接受着其他各國的影響。大概說起來，它的階級利益和民族利益在那時候是互相符合的。當它們不相符合，當財產的貪婪和一個腐敗而且狹窄的君主政體蒙蔽着他們的時候，結果往往是民族的災難，像在美國戰爭以及反對革命的法國的戰爭的初期所表現出來的一樣。我們這個小島上的少數人民，在這個布爾喬亞和我們的布爾喬亞化了的貴族的領導之下，以他們的能力和勇敢，竟建立了一

個巨大的帝國。他們用可憎的殘忍，來建立這種勳業；他們在被他們征服的國家中建立，在我們自己國內無論如何不能忍受的暴政，爲的使得他們可以強迫他們的屬國向這個勝利的英國中產階級和他們的同盟者貴族進貢。可是，就是這兒他們也還是進步的因素，雖則並不是印度的英國統治者的代行人所說的進步。

馬克斯曾經以不能忘却的言語形容這個英國殖民事業的革命方面。我將引用其中的一段，因爲稍後必須指出在我們國家和遠東的關係之間，也一定可以找到用爲復活我們民族天才的那種新想像的創造所必需的重要因素。關於英國統治印度的結果，馬克斯寫道：「英國的侵入已在蘭開夏安下了紡織機，已在孟加拉放下了織布機，或者說已經掃光了印度的紡織機和織布機。它用着破壞它們的經濟基礎的方法，毀滅了這些小小的半野蠻半開化的社會，因此產生了最偉大的，老實說也是在亞細亞未之前聞的惟一的社會革命……英國之在印度造成了一個社會革命的確只是被最不正當的利益所激動，她加強這些利益的態度也的確很是愚蠢。可是問題並不在這裏。問題是在

這裏——如果亞細亞的社會狀態沒有一個根本的改革，人類可能完成它的使命嗎？如果不可能，那末英國不管是犯過什麼罪惡，她還是造成那個革命不自覺的歷史工具。」

在關於這個問題的續篇中，馬克斯更進一步地引伸他的思想：『所有英國布爾喬亞被迫而做的事情，既不能解放也不能物質的地改良人民大眾的社會環境，因為這不但有賴於生產力的發展，而且也要看看人民使用這些生產力的程度是否進步。可是他們却很成功地奠下了這二者的物質基礎。那末，布爾喬亞有更多的成就嗎？它已經造成了一個進步，却沒有使個人和民衆都染着鮮血和灰塵，都經歷着苦難與恥辱？印度人除非在現在的大不列顛統治階級已被工業的普羅階級所傾覆，或者印度人自己已有力量推翻英國統治的時候，休想收獲英國布爾喬亞散佈在他們中間的社會新因素的成果。』

如果我們記到這些馬克斯的預言，那末我們就可以懂得我們政府在非洲和西班牙所施的政策是多少可恥。徘徊在保衛它的經濟力量所自出的印度領地的欲望，和它

對於人類進步之敵德意法西斯蒂劊子手的自然的同情之間，我們這個早已不再在世界上扮演進步角色的統治階級，已是軟弱而且遲疑不決到一個犯罪的地步。它不顧英國民衆的利益，竟至危及我們現存的自由和民族的獨立，危及我們祖先遺留給我們的所有美德——如果回憶起密爾頓的名言。自然，他們現在就是處在那個密爾頓宣稱自由之敵非得利用『一種已經廢止而且殘酷的，父親會得施之他們自己子女的法律』不可的地位。

我們沒落的統治階級的鉅大領土，被那些比它自己更殘忍更專橫的，被那些已經因着反對他們自己的民族遺產和普通的人類文化遺產而達到總崩潰時期的列強所嫉視。要保衛這些所有物，我們的統治者一定要跟民主和進步合力反對法西斯蒂和反動。但是他們很有理似地聲辯，那結果只會更使他們冒那在自己國內引起反對他們特權的仇敵的危險。因此他們用那張惶的遲疑，找尋一個對於他們毫無好處而且會得危及比之一個英國銀行，保險公司或者工業獨佔的權利更爲重要的人類權利的妥協。

保持它在印度、非洲或者西亞細亞的掠奪權。

現在我們民衆的利益，我們真正的民族利益，是在支持那個能夠昭蘇阿剌伯、阿非利加以及印度人民的要求民主和民族解放的偉大運動的自由。一個自由民衆的聯盟，比之現在的拼命保持那個因為統治帝國的盜黨絲毫沒有保衛他們創造的傑格諾脫（Juggernaut）而致威脅着我們民族獨立的帝國統治的努力，要更來得宜於守護包括我們自己在內的，所有人的自由。那個傑格諾脫會用它自己的壓力毀滅他們。除非我們了解我們的地位，而且向自由的印度、非洲和阿拉伯伸出我們自由英國的友誼之手，我們自己也難免毀滅。

爲什麼我要這樣詳細地談論一個政治問題？這是因爲這個問題的適當解決，是和那個當成我這論文的主題的藝術問題互相關聯。我們當成民衆的命運，現在已到決定的時候。我們生在那種要求個人決定自己命運的歷史時期中之一的時候，是一件幸事。漢姆萊脫可以因爲生在這種時會而哀憐自己的命運，我們也許會願意有個更和平的

時期，可是我們也和漢姆萊脫一樣的應該有所決定。我們是華爾茲華斯所說的和死者聯絡的精神社會中的一部分，我們不能夠站在一旁，我們要用我們的行動來擴大我們的想像，因為我們那樣會忠實於我們的熱情。

在我寫作的時候，倫敦正在演着一個由奧大利亞名戲劇家Arthur Schnitzler所寫的，關於反猶太的戲。這個戲已由Desmond Mac Carthy先生在一篇很透澈的論文中指出，是老式的，作者更是死了的。可是這個主題倒十分生動，比之作者活着的時候更爲生動，而且這個戲之所以老式，跟Mac Carthy很奇怪却很真實地所說似的，只是『因爲它的結構恰恰適合於這種戲劇，却剛巧爲現在所很少應用，因爲最了解他們工作的戲劇家却反而不知道如何去思索生活自身，所以很可能地不想寫作使得人們思索的戲劇。』

藝術家不知道如何思索生活。可是藝術家如果不敢思索生活，他就不能夠創造生活。他可以替一個不重要的人物描寫一幅小小的肖像畫，或者他可以很精細地解剖一

個無害的情緒，但他却不能沒有思想而創造生活，『我思想，因此我存在，』這話對於藝術，有和對於生活同樣的意義。法國評論家亞倫已經很正確地注意到現代心理學的主要缺點就是過於相信瘋狂和疾病。這是普通害怕生活的一部分，是想逃避人類社會的努力。『我們不願被擯棄於這個社會，』是華爾茲華斯的結論。『因此我們希望着，』希望只能在那個條件上重新得到，就是我們不被這個社會所淘汰。

現代小說家從現代心理學家那裏接受了很大的錯誤，企圖在瘋狂和疾病中找尋一個想像的基礎，他們沒有希望，或者缺乏找尋希望的基礎的勇氣。這對於 Evelyn

Wangh —— 他的接受這個基礎把他引入羅馬教會的蒙昧主義的悲觀主義，是和對於赫胥黎 —— 他因為同樣的理由宣傳一個消極的和平主義的無政府主義，這一種一切行動的否認實際上差不多就是 Evelyn Wangh 的逃避世界和它的罪惡，是同樣真實的。華爾茲華斯想道：『劍在善良和美德的手裏，是憎恨的最明顯的象徵。』赫胥黎不能在善惡中取決一面，因為這需要一個不是以瘋狂和疾病為根據的人生觀，他厭惡

憎恨的象，比之他厭惡罪惡自身還要來得厲害。

在今天，昭示可以用自由平等的人民的友誼結合爲根據，來組織沒有人剝削人以及人壓迫人的人類生活的俄國革命，已經給我們以那種因爲缺少它我們的現代想像力正在漸漸地憔悴下去的滋養。這正是雖則仍然是如此幼稚和不完美的蘇聯文學所以重要的緣故。它已經指示給我們看：我們如何才能再從我們自己的力量——我們祖先播種在我們身上的美德的成果的自由，也就是使人還他本色的馬克斯稱爲『環境的主宰』的自由的不斷的源泉中吸取新鮮的力量。

從法國革命的源泉中，華爾茲華斯也意識到了這個給他那時代的想像以力量的同樣的推動力。『偉大的是在黎明中生活着的東西，』黎明的偉大最先給他的眼睛以『抒情詩』的新鮮景象。這景象在鬥爭的疲勞的以後幾年中間，多少已在華爾茲華斯身上暗淡下去，可是西班牙民族革命的興起和被這次革命所激動的英國人民的熱情又復活了它。這使他產生了最好的英國散文之一關於雪脫拉協定。在這篇文章中，他發

詩的想像的真實基礎，也揭露了人的眼光與人的生活之間的真實關係。

『壓迫，它自己的盲目而且命定的敵人，已在西班牙傾注了幸福——就是會使西班牙受其犧牲的災患的殘酷，已經創造了一個愛和憎的目標——恐怖和願望的目標——適宜於（如果那是可能的話）人類精神的最高的要求。在這過程中活動的心靈，如果它是憔悴了，那末一定是因為它自己的構造虛弱，並不是因為缺少外面的滋養。可是普遍於著作界以及言論界的一個信念，却以為大多數人的心靈確實是構造虛弱的，以為它們確實是憔悴了，因此對於事物的反應也很遲鈍。我請求犯了這種錯誤觀念的人們向自己的前後左右看看，為着經驗的證據。如果現在正確地理解起來，那末這不但不會支持任何這樣的信念，而且證明真理剛剛是與此相反。所有時代的歷史；不斷的暴亂；戰爭，國外的或者國內的，短時期的或者長時期的，從一代到另一代的戰爭；戰爭——為的什麼？可是仍然以勇敢，堅忍，自我犧牲，熱情——用把殘忍的人從他自己的可怕的赤裸裸中驅逐出來，而且把更親近的東西和那似乎把它神聖化了的某種陰影一起吸引過來的殘酷從事戰爭；無理的黨爭的交錯——消滅，復活，像北極光一樣的互相閃射羣衆的動亂，以及這種動亂在個人心上的反映，以戀愛為對象的長長的熱病，像沙漠中

的暴風似的，不斷地括過它自己在「賭徒」心上造成的可怕的荒原的暴風，慢慢地加快的，却是永遠加快的「吝嗇者」的胃口的低落；痛苦和憂愁的沉重的壓迫；像魔鬼似的羞恥的困擾；復仇念頭的重累；野心的致命的煩惱；這些內心的生活，以及在各城鎮和鄉村中可以見到而且每天都有的生活表現；在戲院中和城市的街道上的羣衆的有傳染性的歡呼和忍耐着的好奇；一個遊行的隊伍，或者一個鄉間的跳舞；一場狩獵，或者一次賽馬；一次大水或者大火爲着一個不會預期的好運，或者一個愚蠢的後嗣接受他的財產而鳴的鐘聲……所有這些都無可避免地證明人的熱情（我的意思是指在人類心上的感覺的靈魂）——在所有的爭持中，在所有的辯論中，在所有的探究中，在所有的歡樂中，在所有人找到或者被賦與的業務中——是無限制地超越於它們的對象。人類的真正憂患就在這裏——並不是人心墮落，而是生活和動作的要求與道路同人類慾望的崇高與強烈是如此的不相配合；因此漸漸地憔悴了的人心，是很容易被消滅和被濫用了。』

華爾茲華斯對於生活和想像的關係所抱的觀點，是和包含在 Mac Carthy 對於

觀點是一個革命的和英勇的觀點，因為它是植根在人是「環境的主宰，」人的欲望的崇高和強烈只有在行動中昇華的時候才能滿足的這個信念之中。在歷史中——不論是在個人的歷史中或在人類史中，生活的要求和人的欲望的崇高與強烈完全互相照合的時候，是很少很少的。當全世界的階級衝突已經創造了一個愛與憎的目標——恐怖與願望的目標——適宜於（如果是可能的話）人類精神的最高的要求的今日，這樣的一種時機已經橫在我們目前了。能夠了解這個的小說家，會得像一個巨人似的超越他的時代，重新創造現代文化的史詩藝術，而且真正地承襲我們英國文學的傳統。

那些密切地注意着我們的姊妹民主國法國的生活的人，一定會留心到在那邊文化生活的運動正和共和精神的政治的復活同時興起着。法國的人民，因為受着民族生存的威脅，因為他們民族的貴重遺產正在危殆之中，所以他們已經集合在一條防線之上，保衛他們的自由和使得他們的國家自由，強壯，和幸福。這個開始於勞工階級的統一，漸漸地擴大而成所有靠自己勞力生活的，不問是屬於那一階級的人們的連合戰線。

的運動，已經把法國文化界的最易變的分子——特別是小說家們團結起來。共產黨員馬爾洛 (Malraux)，無政府主義者賽里納 (Celine)，自由主義者裘里·羅曼 (Jules Romains)，社會主義者勃洛克 (Brock)，極端的個人主義者紀德 (Gide)，已經在找尋一個共同的目標。他們已經再進民衆的集團，因為那些集團已經幫助他們復活了法國文學的偉大傳統；他們在那裏能夠找到藝術的補養。他們已經不再忍受那個 Deznond Mac-Carthy 貽之英國戲劇家的，說是他們不知思索生活的奇恥大辱。

此外，還缺少一個造成那個現代的和革命的，我認爲是復活小說所必需的想像的因素。這就是我們幾乎從文藝復興以來就已失去的色彩、幻想，以及諷刺的形象。這是從東方來的，因爲神秘的東方的發現，經過大沙漠到中國去的隊商的跋涉，英國和葡萄牙的航海家的環繞地球，在當時產生了一種真正地燃燒着人心的文化的接觸。我所存心的那種因素，也許在賽萬提斯的作品中表現得最爲明顯，可是在莎士比亞的作品中，你也同樣的可以看到。

這種想像力的加強，現在又一定會得再加之於我們的身上，因為現在亞洲正在從她悠長的睡眠中醒來，在這些古老的歷史很長的人民中間，現在正發生着一個用他們的難以消滅的活力保障的革命。感傷的人們哀憐「西方」觀念之被介紹入東方，他們的意思是指現代科學和生產方法。他們其實是並不需要哀憐亞洲人民——他們已經部分地贏得了他們的自由——一旦學會了駕馭這些，他們就不會做我們自己弱點的奴隸式的模仿者。他們的協力合作對於一個新人生觀的建立，一定會被證明是很重要的。我之所以提起亞洲人民，是因為他們的文化是世界上最老和最強的一種，可是我們也不要忽略藏在非洲和拉丁美洲人民中間的幾乎沒有接觸過的潛力，也同樣可以加強自由人的觀點。

現在的世界已經完全被分裂了。統一的勢力却正在發生着作用，這是新世紀的小說家首先應該記得的。關於這個統一運動的過程，馬克斯在我曾經引用過的那些印度的論文中，曾經有過那樣精彩的描寫，以致我這一篇論文除了根據他那分析東方和

西方的關係的結論以外，不能有更好的結束：

『資本的集中，對於資本的獨立存在，是必要的。那個集中在世界市場上的破壞影響，是最明顯地暴露了現在正在所有文明都市中發生着作用的，政治經濟的固有的構成法則。歷史上的布爾喬亞時期，必需創造新世界的物質基礎——一方面是以人類的互相依賴為基礎的廣大交通和那交通的方法；另一方面是人類生產力的發展以及物質生產的轉變為科學對於自然萬物的統制。布爾喬亞的實業和商業，是和地質革命已經創造了地球面似地創造了這些新世界的物質條件。只有當一個偉大的社會革命統制着這些布爾喬亞時代的成果。——世界市場和現代的生產力，而且把它們交給最進步的人民共同管理的時候，人類的進步才會不再像那不喝神酒却要從被殺者的頭腦中喝血的印度邪教的偶像。』

譯後瑣記

在動手翻譯這本書以後不久，蘆溝橋事變就發生了。在那日本帝國主義開始向我國大舉進攻，我國政府當局開始決心還擊的時候，我却還是蟄居在定海的性堯家裏趕着譯事，那種焦急、苦痛、難堪的滋味，真是難以筆墨形容的。因此沒有譯完就和性堯一道趕回上海。過不了幾天上海的砲火就不斷地響了起來，於是這譯稿也就被中途擱置，有時雖想在百忙中抽出時間來把它譯完，但終於沒有心情，不能安靜地從事工作。

福克斯 (Ralph Fox) 是在今年一月二日在西班牙前線陣亡的英國左翼作家。他是國際縱隊中的活躍分子，曾充當政治副指導員。他於一九〇〇年生於英國約克州的哈里法克斯，曾投入第一次大戰的漩渦，離開牛津大學後，又於一九二〇年受友誼賑災

隊的聘請往蘇聯東西部的撒馬拉，并以所見所聞寫成了他的處女作大草原的孩子們。他僅有的一部小說暴風雨的天，是描寫中亞細亞的極美麗的故事。此後他即專心於政治的研究，著作頗多，如英國的階級鬥爭，大英帝國的殖民政策，列甯研究，法國的前途，都顯示出他的學識的淵博與見解的透澈。一九三六年他又出版了成吉思汗，小說與民衆（The Novel and the People）和現在的葡萄牙都是他的遺著。此外他還替工人日報和星期工人撰稿，也是左翼批論的創辦人。在國際作家擁護文化協會中，他是個很出色的基本會員。

在這全面抗戰已經發動，民族的解放鬥爭正在着着地進行的緊急關頭，像福克斯這樣為文化，為人道，為正義而與法西斯蒂強盜鬥爭，悲壯地犧牲了自己底勇士，我們尤其感到親愛和尊敬。他的其他幾本著作，我雖則沒有見過，可是他這一本小說與民衆，我却可以負責推薦，實在是值得每一個文學青年閱讀的一本名著。簡潔，明瞭，中肯，有力，處

處不忘政治的號召，處處不忘提醒作家對於現實的注意：『真正偉大的作家，不問他自己的政治見解如何，必定是經常地處在一個猛烈而且革命的和現實的鬥爭狀態中，因為他必得設法改變現實，所以他是革命的……』他深以現代的作家害怕正視生活為憾。他說這不但間接給危害世界和平的法西斯蒂以進攻的機會，而且也直接地妨害到自己的創作，因為『藝術家如果不敢思索生活，他就不能夠創造生活』

因為理論的正確和內容的豐富，（雖則以講到英國的現代文學為主，但涉獵甚多，範圍甚廣）我還是拋下了一切工作，於幾天之內咬牙切齒地把它譯完。我自信這並不是沒有意義的事。以前我曾譯過我愛和夏伯陽，但因為生活的不安定和環境的惡劣，都沒有譯完，所以這本書能夠不再中途放棄，於我自己實在是個不少的愉快。尤其使我感動和高興的，是在這到處都在燃燒着抗戰的烽火，不論男女老幼都正在出生入死，以血肉建築新的長城來抵禦日寇的時候，我這本書還有出版的機會。不過因為時間的匆促，

生活的雜亂，心緒的不甯，工具的缺乏，使我暫時沒有可能細細的校正和註釋紀念高爾基的一篇演說也沒有把它譯出，這不能不是美中的不足，使我自己很覺得慚愧和抱憾的。



最後讓我專誠的謝謝性堯，如果不是他的幫忙和鼓勵，也許這本書是要中途流產的，在定海的時候不必說，就是回上海以後，也多謝他的招呼，否則連衣食住也很問題，又那裏能夠靜下來譯書呢？

洪深和陳麟瑞二位先生都曾多方指教，張仲實先生在出版方面也很費心，都讓我在此一併道謝。