



811.2  
2125

蘇聯·G·盧卡契著  
呂 熒 譯

# 敘述與描寫

新新出版社發行



2125



寫描與述叙

契卡盧 G 聯 蘇  
譯 葵 呂

Luckács G.

S.K. Shen.  
2.9.1947  
Shanghai

社版出 新新



## 譯者小引

「敘述與描寫」不是談技巧的，它是討論創作方法和原則的。

這一篇的原題作「敘述對描寫」(Narration vs. Description)，分載在「一九三七年五月六月號的『國際文學』(英文本)。原作是德文，英譯者是 S. Altschuler。發表的時候，正題之外，還有一個副題——「論自然主義和形式主義的專題論文」。

這樣一篇論文，在今天，它所提出的問題，有特別值得我們參看的方面。

自然主義和形式主義，在今天，應該已經沒有問題了。但是事實上，我們時時看到許多新的自然主義形式主義的作品，不斷以新的形體出現。左拉的生物學的理论，雖然沒有人去信奉他。但是弗羅貝爾冷談的旁觀現實的態度，左拉「文獻性」小說的作風，

却是很流行的。觀察——收集分配材料——描寫，這樣的創作程序；浮光掠影的抓住事物的外表，或者一些印象，藉助細緻的描寫來掩飾自己的庸俗和浮淺，運用文學的辭藻使讀者眼光撩亂，鋪張現象外表的細節，人物外表的特徵，代替深刻的，艱苦的「典型環境中典型性格」的創造，這樣的寫作方法，仍然是被很多作者運用着的。

不但是作者，甚至有些以指導「青年自學」自任的人，也在書裏大寫宣揚弗羅貝爾左拉的「現實主義」，認為巴爾扎克都還不及他們的「現實主義」澈底。把巴爾扎克的「現實主義和弗羅貝爾左拉的「現實主義」混為一談，宣稱巴爾扎克只是現實主義的「始創者」，弗羅貝爾則是「奠基者」，左拉才是更進一步的發揚者。

這樣，弗羅貝爾——左拉的「現實主義」——求外表上細節的真實和完整，不能分辨主要的和次要的，本質的和非本質的，必然的和偶然的；將枝葉煩瑣化，鋪張擴大，代替典型的創造，以現象的外形代替現實和本體——客觀主義的自然主義，壓倒了探究人和社會的本體，句含着表現「典型的環境中的典型人物」，現實的擴展和概括的素質的巴爾扎克的現實主義。恩格斯告訴我們：「巴爾扎克——我認為他比過去，現在，未

來的一切左拉都要偉大得多，他是偉大的現實主義的藝術家。『而我們的理論家指導青年，左拉的現實主義還高於巴爾扎克！』

看到了那樣的作品和那樣的理論，恐怕不能不有所感罷。那末，讀讀這一篇，或者所感的會更明晰起來，並且作進一步深思的。

在『敘述與描寫』裏，盧卡契從巴爾扎克和弗羅貝爾左拉人物繪寫，行動結構方法的不同，追溯到生活態度的差異，社會發展的根源，世界觀的認識的根源；探討到現實主義的史詩創作的原則和弗羅貝爾左拉的創作原則，把握選擇生活的本質的史詩的方法和表現細節的無選擇的自然主義的描寫的方法，史詩的成爲詩的，「人的因素」的素質和左拉等描寫表象的「死亡的自然」的結果，史詩的結構和「世界觀」的聯繫，自然主義派失去繪寫生活過程真實脈搏能力的基本的弱點，意識形態和詩的弱點。最後，說到蘇聯文學創作上存在着的自然主義形式主義的影響，積極地參與生活的必要，必須克服旁觀的描寫方法底文獻化，公式化，圖式化，定型化，庸俗化，抽象化的殘餘。

在這裏，盧卡契不僅止批判了自然主義形式主義從生活到寫作的方法；並且在解析

史詩的創作原則和詩的因素上，直接間接給與我們不少啓示，其中確有可以商討的地方，却有很多地方讓我們深思。至少，我們也該多少回顧一下自己的足跡——到底是在真實地創作現實主義的作品呢，還是一向就是走向自然主義形式主義的創作路線，僅僅打着現實主義的大旗而已？

這情形如果是存在的。那末，在真實的人民文學工作者，那就應該以嚴肅的自我批判，以堅強的戰鬥，來——

#### 「清算自然主義」

關於作者盧卡契（George Lukacs），知道得很少，只從「國際文學」的後記上知道他是匈牙利人，文學史家，文學理論家，現在蘇聯。近著有「十九世紀的文學理論與馬克思主義」，「席勒的美學」，「現實主義史」，「歷史小說」等。

一九三九年，他的「現實主義史」出版後，有些地方受到批評家的指摘；後來，由於里夫西茨的反駁，引起一九四〇年的一次文藝論爭。



在論爭中，有些批評家批判盧卡契和『潮流派』；說他們以人民性代替階級性，認為落後的保守的世界觀是創作優秀藝術作品的有利基礎。把蘇聯藝術家的典型和帝國主義時代資產階級作家的典型等而觀之，「認為蘇聯文學是頹廢精神的表現之一」；批評蘇聯文學的「事務主義性」（Bureaucracy）和「圖解性」（Illustrativeness），認為「蘇聯作家所應關心的，不是把正在革命發展中的社會主義現實給以忠實反映的問題，而是把科學尚未知道的新觀念加以公式化的問題。」……

這些，在『敘述與描寫』裏，都還不能看到。這次論爭的文字，譯成中文的很少。或者，這一篇也可以作一個附帶的參考罷。

一九四四年十二月

# 目 錄

譯者小引	一—六
敘述與描寫	一
註	八九

## 敘述與描寫

深入就只把握「物」的根。一個個人的根，無論怎樣，正是那個個人的大考。

——馬克思

### 一

不用什麼緒論，我們開始就說正文吧。在左拉 (Zola) 底『娜娜』(Nana) 和托爾斯泰 (Tolstoy) 底『安娜·卡列尼娜』(Anna Karenina) 這兩本著名的小說裏都有賽馬的描寫，這兩個作家是怎樣來接近他們底課題的呢？

左拉底賽馬的描寫是他的文學技巧底一個燦爛的樣本，凡是什麼馬當中可以石得到的一件事物都被精細地，如畫地，生動地描寫出來了。這實在是一篇關於當時的賽馬

的小小的論著。賽馬的一切場面，從備馬鞍子到『完事』，都是用同等的精密描寫了的。觀衆的看台是在第二帝國（註一）時代的巴黎上流社會的洋洋大觀底燦爛的彩色中呈現了出來。在場景背後的世界的描寫也是一樣的精密。賽馬的結果完全是意外的，而左拉不僅僅是描寫這個結果，並且暴露了在它背後的騙局，可是，這種精巧的描寫僅僅只能算是這篇小說本身的一段穿插。賽馬這一偶然的事件和整個情節的發展結合得非常蹊蹺，而且很容易的就能夠把它抽掉出來。唯一的聯繫的連環只是：娜娜底許多逢場作戲的客人中的一個人由於騙局的暴露而毀滅。

這段插曲和主體的題旨相聯繫的另外一個連環甚至於是更少實質的重要性，而且對整個情節不發生任何作用——可是，也正因着這一原因，這才是左拉風格的更大的特質。這就是：那匹得勝的馬的名字也叫做娜娜。左拉極力利用他的機會來加強這個巧合。上流妓女娜娜的同名者的勝利象徵着她在巴黎上流社會和花園里面的勝利。

在另一方面，『安娜·卡列尼娜』裏的賽馬則是整個情節底一個本質的部分。伏根

斯基（V. G. Astkovsky）的墮馬在安娜底生活裏是一件生死關頭的事件。恰恰正在賽馬之前，

她確實知道她是懷了孕了，並且，經過了某種痛苦的猶疑，她把這件事告訴了伏浪斯基。伏浪斯基的墮馬所引起的震動給與了她和她丈夫作決斷的談話的衝動。這樣，作為這場賽馬的結果，這篇小說底主要人物的相互關係進入了一個完全新的場面。這不僅僅是全部場景的一部，而且是高級的戲劇性的場景的連續，是全部情節底發展之中的一個轉變點。

托爾斯泰這些場景在這兩篇小說裏的完全不同的作用正好反映着他們的「表現態度」。左拉底描寫是從一個「旁觀者」的觀點出發的，托爾斯泰是從一個「參與者」的觀點來寫作的。

因此，伏浪斯基墮馬的故事就成為整個情節中的一個本質的部分。托爾斯泰加強着：這次騎賽不是一個僅僅的插曲，在伏浪斯基的生命中這不是一個全不重要的事件。這位野心的官員在他的軍事功業上遭遇了許多環境事勢的阻礙。在這許多環境事勢之中，他和安娜的關係是最重要的原因，

當着皇室和上流社會的面前贏得賽馬的勝利，這是在滿足他的野心上僅存的一些可

節性之中的一種。這樣，一切爲了賽馬的準備，一切賽馬本身的諸場面，就構成一幕重要的戲劇底諸部份。它們在它們的戲劇性的連續中被寫述了出來。伏浪斯基的墮馬是有關他的生活的這一場面的最高點，至于他的敵手追過他的這件事實，只要一句話就可以表白過去了。

但是無論如何，這還沒有盡罄地把這一場景底史詩的緊張性分析出來。托爾斯泰是不描寫「現象」的，他陳述他的人物的命運。這正是爲了什麼原因這件事情的發展是在一種真實的史詩的風格之中「敘述」了兩次，而並不是繪畫似的描寫。在第一場敘述裏，伏浪斯基是賽馬中的一個競爭者，他是中心的人物，在準備賽馬本身上的每一件要素性的事物都是必需加以精確的巧鍊的寫述的。在第二場敘述裏中心的人物就是安娜和卡里甯（Karcnin）。這第二場關於賽馬的寫述並不是直接地接續着第一場敘述的，這正表現出了托爾斯泰的非凡的史詩的技巧。爲了使得賽馬的故事成爲這一天的最高點。他陳述卡里寧怎樣經過了賽馬的前一天的日子。並且陳述卡里甯和安娜的關係。這樣賽馬就變成一場內心的戲劇。安娜的眼睛只追隨着伏浪斯基。她不看賽馬的進行，也不管其

他的參加者的命運。卡里甯僅僅觀察着安娜和她對伏浪斯基墮馬的反應。這一幕緊張的，無言的場景就正準備着在回家的路上安娜的爆發，把她和伏浪斯基的關係向卡里甯公開了出來。

有些「現代派」的讀者們和作家們可能會這樣說：

就承認在我們面前有兩種不同的繪寫的方法吧，但是托爾斯泰不是爲着使戲劇發展的目的，把整個的插曲變成一件僅僅只是偶然性的事件，帶進這篇小說之中來，把賽馬和小說裏中心人物的命運結合起來的嗎？而左拉底這一插曲的描寫，它的本身的完全不是給與了我們一幅重要社會現象底圖畫？

問題現在起來了：在一種藝術的繪寫之中，什麼是本質性的什麼是偶然性的呢？事實上，沒有偶然性的諸因素，每一件事物都是死的，並且也是抽象的。假如完全棄絕了一切偶然性的因素，沒有一個作家能夠創作任何事物底栩栩如生的繪寫。在另一方面，作家必需要高升在龐雜的赤裸的諸偶然事象的運用之上，並且把偶然性的事件提高到藝術的本質性的水平線上來。

另外又有個問題：什麼東西從藝術的觀點上課給一段插曲以本質性呢？是它的描寫底完全呢？還是那些人物對於種種事件——他們參加在這些事件之中，他們的命運由這事件決定，並且經由這些事件，他們演出了他們的戲劇——底種種關係底本質性的特質呢？

伏浪斯基的野心和他的參加賽馬的結合產生一種和左拉底描寫賽馬的精密性完全不同的本質性的特質。從客觀的觀點看來，去看賽馬或者是參加賽馬可以看做一個個人的生活中的一段插曲。托爾斯泰把這段插曲跟他的小說裏的中心人物底重要的「生活戲劇」緊密地連繫起來了。這是真實的，賽馬僅僅是一個衝突的爆發的機緣；但是這個機緣，由於它會合着伏浪斯基底社會的野心——這個悲劇發展下去的一個重要的因子——這決不是一個偶然的事件，一種偶然性的事件。

但是在文學裏我們能夠找到甚至於是更顯著的實例，在這些實例裏，在以現象的偶然性或以現象的本質性來表現現象這一點上，這兩種方法的對照以更外精確的明晰表現了出來。



拿左拉小說裏的戲院的描寫來和巴爾扎克 (Balzac) 底『失去的幻想』 (Lost Illusions) 裏的戲院的描寫比較一下吧。在表面上有許多相似的地方。左拉的小說由此展開的第一夜的演出決定了娜娜的生涯。巴爾扎克小說裏的第一夜的演出是呂桑·得·呂邦勃海 (Lucian De Rubem Pres) 底事業的一個轉變點，他從一個無名的詩人變成一個成功的敢作敢為的新聞記者。

左拉用他常用的細密的完全性來描寫劇院。第一是從觀衆的地點開始：每一件在正廳，花廳，包廂，等等的地方所發生的事情。舞台被用非常的文學技巧描寫了出來，但是他的趨向論著式的完全性的傾向對這並不適合。他用小說底另外的一章作了一個同等精密的描寫，專寫劇院底內幕以及從舞台上所看見的戲院。並且爲了完全這幅圖畫，在第三章裏又來了同樣細密而且燦爛的一幕預演底描寫。

巴爾扎克的描寫裏缺乏這樣細節的文獻式的完全性。對於他，劇院和演出只是內心的人的戲劇的舞台 (Arcna)：呂桑的出頭，珂拉麗葉 (Coralie) 底藝術的生涯，呂桑和珂拉麗葉之間的熱愛的開始，呂桑和他從前的達赫台派 (d'Archez Circle) 的朋友以

及和他現在的恩主盧斯道 (Lousteau) 未來的衝突，他對巴爾葉東夫人 (Madame de Paris) 的復仇行動的開始等等。

但是在這一切直接或者間接聯繫着劇院的鬥爭和衝突之中寫述出了什麼東西呢？這就是在資本主義之下的劇院的命運：劇院對於資本主義，對於在它本身那一方面又是附屬於資本主義的新聞事業，對於這二者底錯綜的多種的附屬關係；劇院與文學，新聞事業與文學底相互的關係；女演員底公開的與祕密的賣淫生活底集體底資本主義性。

這些社會問題也出現在左拉的小說裏，但是它們僅僅是被作為一些社會的事實描寫着，而沒有暴露出它們的根源。那位劇院的導演不斷的重復着，「不要說什麼「劇院」；說「妓院」好了。」巴爾扎克正「表現出怎樣」劇院在資本主義之下被迫賣淫了。在這裏，中心的人物底戲劇和這一戲劇——他們工作的場所，那些和他們共同生活的事物，他們搏鬥的圍場，那些他們的關係在其中獲得表現，並且通過它們被實體形象化了的周圍的諸境物——揉合爲一了。

確切的，這是一種極端的情況。在我們四周的種種客體並不總是而且也不必盡是像

在這一情況中一樣，如此緊密地和我們的命運相聯繫着。它們可以像在巴爾扎克底小說裏所寫的，是我們的社會的命運底決定的因子；但是它們也可以只僅僅是我們的活動我們的命運底發展的人生舞台。

在這裏所指出來的對照，在我們着手將這樣的人生舞台作文學的表現的場合，是不是也存在着呢？

W·斯考特(Sir Walter Scott) (註二)在他的小說「掘墓者」(Old Mortality) (開頭的第一章裏，描寫了在蘇格蘭乘着一個民衆節日舉行的一個軍事檢閱，這是由擁護斯圖亞特士族(Stuarts)復辟，企圖重行建立封建機構的人們，含有煽動不滿暴露不滿的目的所組織的一個作爲檢閱王軍軍力的軍事檢閱。在斯考特的小說裏，這個檢閱正發生在被壓迫的清教徒(Puritans)起事的前夜。斯考特用偉大的史詩的技巧把那馬上就要爆發且戰的一切矛盾的勢力一齊帶到這個舞台上面來了。當看這個檢閱進行的時候，斯考特在瑰琦的場景裏表露出那些封建的關係已經是怎樣毫無希望的老朽，並且表露出人民對於重行建立這種關係的企圖的暗藏着的反抗。接着檢閱之後的射擊比賽，更暴

露出這兩個敵對的團體底內部的矛盾；只有這兩個團體中的「溫和派的」黨人參加了這個公共的娛樂。那些小客棧裏的場景表現給了我們王軍的殘暴；同時那位清教徒叛亂的未來的領袖伯爾萊（Burley）的形象，以它的肅穆的莊嚴起立在我們的前面。換句話來說，在軍事檢閱的場面的敘述和這一插曲底廣大的人生舞台的描繪之中，斯考特同時表現出一部偉大的歷史劇中一切的動向，一切的中心人物，並且把我們一下子帶進那些有決定意義的行動的中心了。

弗羅貝爾（Flaubert）底「波華莉夫人」（Madame Bovary）裏的農產品的展覽以及授給農民獎品的描寫，是新寫實派描寫藝術底最著名的成功之一。弗羅貝爾確確實實地在這裏只描寫「人生舞台」。整個的展覽只是用來作為繪寫盧道爾夫（Rudolph）和愛瑪·波華莉（Emma Bovary）之間的愛的場景的一個機緣。人物行動的所在是一個偶然的所在，並且實實在在的在人生舞台這個字的文字上的意義之外，再沒有別的意義了。弗羅貝爾他自己尖銳地並且諷刺地加強這個偶然性的事件。以官吏的演說和愛的對話的片斷來作對照，弗羅貝爾把鄙俗的小布爾喬亞生活底公衆的平庸和私人的平庸在一

種諷刺的並列之中放置在一起。這個諷刺的對照是用了不起的技巧非常著實地表達出來的。

不過現在仍然存留着沒有解決的矛盾：這個偶然的所在的人生舞台，這個愛的場景的偶然性的機緣，在波華莉夫人底小世界裏同時正是一樁重大的事件。弗羅貝爾要給與這個環境一個完全的繪寫，對於這一主要的課題，這個小世界的澈底描寫具有絕對的本質性。因此諷刺的對照並不能就算盡罄了這個描寫底意義。作為環境底完備的一個因素的「人生舞台」，它是自有它自己的獨立意義的。但是弗羅貝爾所表現的人物僅僅只是旁觀者。對於讀者，因此，他們都是這幅圖畫底一些同性質的同等的因素，他們之所以具有本質性，僅僅不過是在他們完全了這一環境的繪寫而已。他們在這幅圖畫裏看起來好像是許多顏色的點子。並且這幅圖畫之所以超越在平凡的灰暗的樣式之上，僅僅只是因着它的成爲庸俗底諷刺的象徵的原故。這幅圖畫獲得它的意義，並不是原於所敘述的事件底內在的人的真義——這些事件在整體上沒有容受這種真義——而是由於表象的象徵獲得了人工的成功。

弗羅貝爾底象徵是諷刺，所以達到相當高的藝術的高度，因為它——至少在某種程度上——是被用真實的藝術手法完成了的。但是在左拉底小說裏，象徵是被假定了要去獲得社會的永久性的。當假定地把重大意義的印記蓋在一件無意義的插曲上，這就脫離了真實的藝術底規範。隱喻膨脹成了現實。一種偶然的行動，一種偶然的相似，一種偶然的心情，一種偶然的遭遇，都被假定着來「直接」表現重要的社會的關聯關係。這在左拉的任何小說裏都可以找到許許多多的實例。例如娜娜和「金蒼蠅」(Goldenfly)的比較，這是假定着來象徵她對一八七〇年的巴黎的絕大的影響的。左拉對他在這一方面的意向，他自己說得非常清楚：「在我的作品裏關於真實的細節有一種發展過度的病症。從精確的觀察底跳板上它迴旋直上星羣。真實用它的翅膀一舉而翱翔上升，達於象徵。」

在斯考特，巴爾扎克，托爾斯泰底小說裏我們習知許多事件；通過參加在這些事件中的人們的命運，通過這些人們在他們個人生活廣大展開的過程中在公眾生活中他們的角色，這些事件本身就具有它們的重要性。我們是小說裏中心人物活躍地參與的諸事件的

旁觀者。我們在生活中體驗他們的經驗。

在弗羅貝爾和左拉的小說裏，中心的人物本身僅僅只是些偶然事件的或多或少的有關係的旁觀者。因此，這些偶然的事件對於讀者不過是一幅圖畫或者是一幅連續的圖畫而已。我們則觀察這些圖畫。

## 二

體驗生活經驗與觀察生活經驗的相反的對比，這不是偶然的，這在作家本身底基本傾向中存在着它自己的根。更明確的說：這種對比的差異乃是對於「生活」，對於重要的諸社會問題基本態度不同的結果；並不僅僅是對於情節，或者是對於情節中某一部分的藝術的支配方法底基本態度不同的結果。

只有在確立這一事實之後，我們才能來著手進行我們的問題的具體化。在文學以及在生活的其他諸支流裏，都沒有「純現象」。恩格斯（Engels）有一次諷刺地說到「純

「封建制度的狀態只在短命的耶路撒冷王國（Kingdom of Jerusalem）（註三）底機構中存存在過。雖然封建制度不言而喻的是一個歷史的現實，並是能夠合理地被認為一種研究探討的客體。這確實是真的，在人世上沒有一個完全沒有運用過描寫的方法的作家。同時，我們也沒有任何根據來說一八四八年的時代以後的現實派的偉大的代表者們，弗羅貝爾和左拉，他們從來沒有運用過敘述的方法。我們在這裏是論說「基本的諸原則」而並不是論說「純現象」「純」敘述或是「純」描寫的幻象。這問題乃是：為甚麼以及如何描寫的方法變成了寫作的主要的方法？這種方法原來只是史詩的繪寫的許多手法中的一種，並且無疑的是一種次要的手法，一種僅僅只是附屬的手法。這個問題是重要的，因為與這一變化一同，描寫的方法在史詩的寫作中底作用和性質根本地起了變化。

巴爾扎克在他的關於斯湯達爾（Stendhal）（註四）底『巴姆修道院』（Chartreuse de Parme）的評論裏已經強調着描寫的重要，以為是一種本質的現代的表現底方法。十八世紀的小說（勒·沙琪（Le Sage）（註五）伏爾泰爾（Voltaire）（註六）等等）內容幾乎是沒有描寫的。只是當着浪漫主義來臨之後情形才有了變化。巴爾扎克強調着



：他所代表的那一文學的派別（他把W·斯考特看做這一派的創立者）給與了描寫的方法以更大的重要性。

但是，當着巴爾扎克強調反對十七十八世紀小說的「枯燥」並且宣言贊同現代的辦法的時候，他提出了新方法風格特質底一串新的本質的因素，描寫，按照巴爾扎克的觀念，僅僅是因素的「許多中的一個」。和這一同，巴爾扎克特別強調戲劇性的因素底新的重要性。

這種新風格的產生正由於爲了適合表現社會生活底新現象的需要，個人和階級之間的諸關係比在十七十八世紀是變得真爲錯綜複雜了。例如吧，在那時候，勒·沙琪就能夠輪廓地畫出了他的作品的主人翁底環境，大體的容貌，習慣等等，並且還創作出了清晰的全相的社會的特質的具象，通過行動的敘述，通過人物對於事件反應的態度，個人的具象幾乎是獨創地完成了。

巴爾扎克清清楚楚地看到這個方法是不再夠用的了，拉斯蒂格拿克（Rastignac）（註七）是一個和吉爾·卜拉（Gil Blas）（註八）完全不同的典型的冒險者。伏格納爾

(Vaagner) 寄宿舍底細節的描寫，它的污穢和狹小，它的飯菜和它的招待，等等，這在真實地完全地了解拉斯蒂格拿克底冒險的特殊的性質上，是絕對的必要的。葛郎德 (Grandet) 的屋子，果卜賽克 (Cobseck) 的房間，等等，爲着要表現出在一切個人的以及社會的形態中的高利貸者的典型，這也同樣的必要加以極細密的細節的描寫。

此外，巴爾札克底環境的描寫從不僅止於赤裸的描寫，而幾乎總是轉化成爲行動的（仔細想想老頭子葛郎德他自己來修理他的壞了的樓梯），描寫之在巴爾札克，只不過是作爲一個重要的新因素底廣闊的基礎：爲了把戲劇性的因素引導進寫作之中來。巴爾札克底那些非凡的形形色色的錯綜複雜的人物，假如他們的環境不是如此地細節的表現出來，他們決不可能以這樣動人的戲劇的效果發展下去。

在弗羅貝爾和左拉，描寫的方法底任務是完全不同的。

巴爾札克，斯湯達爾，狄更斯 (Dickens)，托爾泰斯泰等等的作家們，他們正當布爾喬亞社會建立過程中各種不同的生死關頭的時機來繪寫布爾喬亞社會。他們繪寫它的構成底複雜程序，繪寫從衰敗的舊社會到興起的新社會底不同的曲折的變遷。他們都

親身積極地經歷過這一構成過程中種種生死關頭的變遷。在不同的方式之中（當然了），歌德（Goethe），斯湯達爾，托爾斯泰，都參加了加速這些難產的戰鬥；巴爾扎克是新興的法國資本主義底狂熱的投機事業的參與者，又是犧牲者；歌德和斯湯達爾都積極地參加了行政事務；托爾斯泰則是一個地主又是一位社會機關（戶口調查局，災民救濟委員會）的積極份子，親眼看見了這些劇烈變化底最重大的諸契機。在這一種場合上，也在他們的生活方式上，他們是文藝復興（Renaissance）和啓蒙運動（Enlightenment）（註九）底古代的作家，藝術家，科學家底繼承者；這些人積極地廣大地參與了他們那一時代底偉大的社會鬥爭。這些人由於他們的深澈的多樣的生活知識而成爲作家。他們並不是現在在資本主義的分工意義上的「專家」。

弗羅貝爾和左拉，在一八四八年革命以後，在全部組織完成的資本主義社會裏開始他們的寫作。他並沒有積極地參與這一社會的生活，他們也不想參與它。這種拒絕參與表現着過渡時期底著名的一代藝術家底悲劇。這種拒絕完全是由於反對而發動的。這表現着對他們那一時代的政治社會的政制的憎恨，厭惡和經蔑。那些參加這一時期底社會

發展的人都變成了無靈魂的說謊的資本主義底辯護者。弗羅貝爾和左拉對於這是太偉大太忠實了。他們自己只剩下了「一條道路跳出他們的「孤立」地位底悲劇的矛盾。他們變成了資本主義社會的批評的觀察者。

因為這，他們變成了職業的作家，那種在資本主義的分工意義上的作家。書在現在完全變成了一種商品，並且作家變成了這一商品的售賣者（假如他並不恰巧是生來就是富有的話）。在巴爾扎克的情形裏，我們仍然看得見文化領域裏初期的積累時期底肅穆的莊嚴。哥德和托爾斯泰是處在封建地主的地位，不專門只靠着筆來維持他們的生活。弗羅貝爾是一個自願的苦行者。左拉則被物質的要求所強迫，變成了一個職業的作家，那種在資本主義的分工意義上的作家。

表現現實底新的風格，新的方法，雖然總是和以前的諸形式相聯繫着，但是它決不是由於藝術形式本身固有的辯證法而發生的。每一種新風格的發生都有社會的歷史的必然性，是從生活之中出來的，它是社會發展底必然的產物。

但是承認風格構成底必然性並不是說這些風格在價值上或者是品級上都是平等的，

必然的風格可能被判明是藝術地的虛偽的，歪曲的，低劣的。

參與和觀察是資本主義兩個不同時期行爲底社會地的必然的路線。

敘述和描寫是這兩個時期底表現的基本的方法。

爲着使這兩種方法的對比的差異格外明顯，我要引用歌德和左拉底關於觀察與創作之間的關係的評論：

「我從來沒有用含有政治目的的觀點來觀察自然，」歌德說：「但是因着我在速寫風景上的興趣以及後來對博物學的研究，驅使我對自然現象作一種不斷的精密的觀察，我漸漸地知道了自然，以至她的極細微的細節；我是如此地深知她，所以當我作爲一個詩人，需要到什麼東西的時候，素材馬上就來聽我運用。並且我不容易陷進錯誤裏去。」

1 (愛克爾曼 (Eckermann) 、《哥德談話錄》(Conversations With Goethe) )

左拉關於他作爲一個作家接近他的小說底對象的態度，也說得非常明白。

「一個自然主義派的小說家要想寫一篇關於劇院的小說，他要從「他還沒有得到一椿事實或是一個形象」這種一般的觀念出發。他的第一件要做的事就是去收集，記錄他

所要從事寫作的那個世界的任何可以獲得的素材。他認識了這一位或是那一位演員，翻看了這一個或是那一個劇本……而後 他要去和人們談話，使主題得有美滿的啓發，核校那些彙集起來的口語，軼事，肖像。這還不是一切。他還要閱讀寫錄下來的文件。「最後」，他要察看那個地方的本身，要在一個劇院裏花費幾天的日子去習知那些極細微的細節，要在女演員之一的化妝室裏度過他的夜晚，要和這個地方底氛圍滲和在一起。在材料收集完全之後，這篇小說它自己就會寫成功了。小說家必需只是邏輯式地來分配事實……「千萬不要去注意情節的新奇；正相反，情節要是越平凡越普通，它就會是越特色的情節。」（（引號（「」）是我加的——盧卡契註）（左拉，「實驗小說論」（Le roman expérimental），巴黎，一九〇〇年。）

這裏是兩種基本上不相同的風格，兩種基本上不相同的對於現實的態度。

理解一種已知的風格底社會的必然性是一回事；評價它的藝術的效果又完全是另外一回事。「理解事物就是寬恕事物」不是美學底口號。只有那種以為它的唯一的課題是去表露個別的作家和個別的風格底「社會的平等」的庸俗的社會學，認定由於社會的根源底解明（我們在這裏不預備來說它就連這個也不知道怎樣去做的這件事實）就用不着再有美學的評價了。在實際上，這種方法等於把人類藝術底整個的過去的歷史推落到沒落的布爾喬亞汜底水平綫上來：荷馬（Homer）和莎士比亞（Shakespeare）正簡直和喬逸斯（Joyce）（註十），勃勞斯特（Proust）（註十一）一樣的都是些「產物」；文藝科學底課題僅僅只是去表露荷馬或者是喬逸斯底「社會的平等」而已。

馬克思（Marx）從一種完全不同的角度上來攷察這些問題。在分析了荷馬的史詩底根源之後，他指出困難並不在理解希臘藝術和史詩是與社會發展的某種形式相聯繫的這一回事；困難是在理解它們仍然給與我們以藝術的喜悅，並且在某種意義上它們是作為標準和不可企及的模範的這一事實。

這是不言而喻的，馬克思底批評也應用在否定性底美學的批判的場合。無論在這兩

種情形之中的那一種情形裏，美學的批判總決不能和歷史的背景機械地分離開來。評斷荷馬的詩是史詩的而卡姆斯斯（Camuens）（註十二）密爾頓（Milton）（註十三）伏爾泰爾等人的詩就不是史詩的，這是一個同時是社會的歷史的又同時是美學的概念。沒有一種「精絕的技巧」是脫離了社會歷史的以及個人的環境而獨立，而卓然獨異的；這些環境是不利於客觀現實底豐富的，全相的、種類繁多的，生動的，藝術的複寫的。社會地的不利於藝術創作的境地和環境也正扭曲了藝術的複寫底形體。

這就是怎樣事情會處在上面所說的那種情形之中的真象。

這裏有一個非常有興趣的自我批評的評論，這是弗羅貝爾在他的小說「情感教育」（L education Sentimentale）裏寫着的。他說：『這篇小說太過於真實了，並且，美學意義地說來，缺乏透視畫底假象。布局是通盤地反覆地思想過了的，而它因此也就消失掉了。每一件藝術底作品必需要有一個極頂，一個峯顛，必需要形成一座金字塔；或者是把光度集中在整體的一點上。但是像那種東西在生活裏一樣也沒有。藝術，無論如何，不是自然。但是我相信沒有一個人能在複寫底誠實上曾經做得更為道地的了。』



這個承訴，正像弗羅貝爾底一切的言辭一樣，表白了一種無情的真實。弗羅貝爾正確地寫出了他的小說底結構的特質。他的強調極頂必要也是對的。但是，他陳述在他的小說裏「太過於真實了，」這是對的嗎？「極頂」確實只僅僅存在在藝術之中嗎？

當然不是的。弗羅貝爾底這篇非常誠實的承訴對我們是重要的，因為這不僅僅是作為他的重要的小說底一個自我批評，而主要地是因為在這篇承訴裏，他表露出他對現實，對社會的客觀存在，以及對藝術與自然的關係底歷史地的錯誤的概念。他的概念是以爲「極頂」只存在藝術之中的，並且因此以爲極頂是由於藝術家創作而來，並且以爲它全靠藝術家是不是打算來創作這樣一個「極頂」；這是一個純粹主觀的偏見——從對布爾喬亞生活底諸徵兆，對布爾喬亞社會中的生活的諸表現底外部的表象的觀察而發生的偏見——遺棄了社會發展諸推動力以及這些推動力在生活表面上的永續的作用，這一套理論，這是真實的，時時總是破「突然的」非常的災禍所打破了。

無論如何，在現實中——自然是在資本主義的現實中——這些「突然的」災禍在準備的過程中已有了一個很長的時間了。它們不和表面上的靜態的發展站在完全相反的地

位。一種錯綜複雜的，不相配合的發展把它們引導出來，這種發展並且客觀地解剖了弗羅貝爾底地球的儼然是光滑的表面。藝術家必需要來解明這些截剖面的重大的諸要點，這是真的。但是弗羅貝爾底偏見相信表面的解剖在現實中是不存在的。

這種解剖是通過規定社會發展的諸定律底運用，通過社會發展底諸推動力來施行的。「正常」和「不正常」之間的虛偽的主觀的抽象的矛盾在客觀現實之中是不存在的。馬克思在經濟危機裏看見了資本主義經濟底「最正常的」而且有規律的諸現象。「那些相關相成的諸因素的假裝的獨立是被劇烈地毀滅了。危機表明着那些曾經被相信是彼此各各獨立的諸因素底統一。」

十九世紀後半期的布爾喬亞科學底辯護者用一種完全不同的眼光來看現實。危機看作是一個突然中斷經濟底「正常的」道路底「災禍」。同樣的，每一個革命都看作是某種災禍性的，不正常的事情。

弗羅貝爾和左拉，在他們的主觀的見解和意向上，都不是資本主義的辯護者。但是他們乃是他們那一時代的孩子，並且正因為是孩子的原故，他們在「世界觀」(Welt-  
ansicht)。

nachauung ) 上了他們那一時代的時代觀的極深的影響。尤其是左拉，布爾喬亞社會學底平庸的獨見在他的作品底觀念上是有決定的影響的。這就是爲着什麼原因，在左拉的作品裏生活幾乎是沒有任何解剖的，無結晶形態地發展着；它仍然正和它的原形一樣地保留着那種按照左拉的看法的社會意義上的正常性。因此，一切人們生活底表現都是社會環境底正常的產物。但是，在左拉的寫作上還有些完全不同的異趣的力量存在着：例如能，遺傳，它是以定數的規律影響着人們的思想和情感，並且得出種種中斷生活底正常道路的不幸的災禍來的。讓我們來回想「萌芽」( Germinal ) 裏的愛蒂恩·羅第葉 ( Etienne Lantier ) 底遺傳的酒精中毒能，這引起了許多突然爆發的變態和不幸的災禍，這是和他平常的性格毫無有機的聯繫的。左拉甚至於連作表現這樣的一種聯繫的企圖都沒有。還有「金錢」( Money ) 裏沙卡赫德 ( Saccard ) 的兒子所得到的災禍也是同樣的，還有其他作品等等。無論在那一篇作品裏，災禍都是和環境的正常的規律相對立的，都和它毫無聯繫，而且毀滅了它；災禍是由遺傳得來的。

這是明明白白的，我們在這裏並不是在討論客觀現實底深入的正確的複寫；而是討

論客觀現實的規律的簡單化和歪曲，一種基於辯護者的偏見的影響上的歪曲——基於這一時期的作家們底「世界觀」上的歪曲。一種社會發展的諸推動力底真實的知識，一種關於它們在人類生活上的作用的公正的，正確的，深刻的，完全的，詩的繪寫；這必需要在動態的形式中表現出來——作為如此的一種動態應該要表明正常的和例外的底規律性的統一。

這種社會發展底真實是正如同個人的命運一般的真實的。但是在什麼時候又是怎樣這個真實才表露出來呢？這是明明白白的：不單是因為科學，不單是因為基於科學的政治學，而且是因為日常生活的人生底實際知識，所以這種生活底真實才可以止人們的習俗中，在他們的行為和舉動中被表露出來，人們底世界以及人們的主觀的情感和思想表現出了他們的真和假，他們的誠實和虛偽，他們的思想的偉大和狹小，這是當着這一切已經轉變成為行為之後——這是當着他們底真已經被行為和舉動證明了的時候，或者是當着他們的行為和舉動證明了他們的話底假的時候，只有人的實踐能夠具體地表現人們底實質，誰是勇敢的？誰是仁慈的？等等。

只有通過行爲人們才彼此發生關係。只有通過行爲他們才值得詩的繪寫。人的性格底基本的諸體相，只有通過實踐中的行爲舉動才能表露出來。古代的诗，不論它是神話，短故事詩，傳說的形式，或是較晚的敘述軼事的自發形式，總是從認識這種行爲和舉動底基本的重要性出發的。這種詩之獲得它的意義，正因着它反映着這種基本的現實，反映着經由行爲而證實的人的意向底正或是負。這種詩雖然常常是幻想的，素樸的，有現在所不能接受的臆想，但是就在今天它還是活的，有興趣的，因爲它把永生的基本的人的生活底現實放置在它的繪寫的中心。

並且，通過最多的各式各樣的冒險人物底個人的「正是那樣的」典型性格的特徵底接續的表現，許多分離的行爲的舉動所連環成功的一條接續的鏈子是變得真實地使人發生興趣的了。不論它是尤里西士（Ulysses）（註十四）或者是吉爾·卜拉（Gil Bl.），他們的冒險的鏈子底不可磨滅的新鮮正是由於人地的詩的諸因素。

這是明明白白的，在個人，人的生活底實質的諸體相的表露乃是決定的因素。我們非常有興趣地知道尤里西士或是吉爾·卜拉，慕爾·弗蘭德爾斯女士（Moll Flanders

(註十五)或是吉訶德先生 (Don Quixote) 怎樣反應他們生活的許多重大的事件；怎樣克服困難，應付危險；他們的性格的特點怎樣，這使得他們如此地富有興趣，在實際行動中把他們本身更深且廣地表露了出來。

沒有這種重要的人的諸特點的表露，沒有這種個人與外界世界，事物，自然力，社會機構等等的事件的相互關係，那些冒險的諸事件只是些空洞的沒有實體的事件。但是這需要記憶着：在這樣的寫作中即使沒有本質的典型的人的諸特點的表露，至少是存在着一種人的實際行動的抽象的梗概的（即使它可以是被歪曲了的而且是減色了的。）那就是爲了什麼原因那種僅僅表現了人類底梗概的，圖式化了的冒險底抽象的演義可以暫時刺激某種一般的興趣（像過去的騎士小說，我們現在的偵探小說）。在這些小說的成功之中，我們能夠發現一般的人類文學興趣底最深的機因之一：有興趣於人類生活底豐富，多樣，和繁複。當某一個時期底藝術的文學不能表現這一時期的典型的諸形象底豐富的內心生活與他們的行動的複合關係的時候，公衆的興趣就轉移向這種抽象地的圖式化了的代替品。

這就是十九世紀後半期的文學怎樣會是這樣的一種情形的道理。在這樣的文學裏，觀察和描寫在一種繼續擴大程度上排擠掉了內心生活與行動的綜合。也許從未有過一個別的時期像這個樣子；與這一時代底正派的偉大的文學並肩地發展着如此一種內容空洞已極的赤裸的冒險底文學。說是這種文學只有「無教養的」才來讀它，而「精華」組成丁現代偉大的文學底讀者層，這個論斷沒有欺騙任何人。正是這種相對是真實的。現代的名著的文學作品之被閱讀，一部份是出於一種義務的觀感，一部份則是出於對作品中所呈現的這一時期的諸問題底重大的興趣，雖然這些問題是在歪曲了的減色了的狀態中呈現出來的；但是爲了消遣和實實在在的娛樂，人們就轉向偵探小說。

當寫作「波華莉夫人」的時候，弗羅貝爾反覆地訴說在他這本書裏缺乏娛樂的因素。我們從許多著名的現代作家們那裏也聽到這樣的訴苦。這些訴苦證實着這件事實：過去的偉大的小說是把本質的人的諧體相底繪寫和娛樂和魅力相結合了，而現代藝術則是在繼續擴大的程度上充滿了歪曲，單調和無聊。

這種自相矛盾的情況決不是由於這一時代底文學的代表作家們才能的缺乏，這已經

由相當多的傑出的天才作家們作品的表現顯示出來了。單調和無聊主要的的是由於他們的表現方法底諸原則；由於作家們底諸原則和「世界觀」。

左拉嚴厲地非難斯湯達爾和巴爾扎克底例外的體相是「不自然的」。例如，這就是他關於「紅與黑」( *Le Rouge et le Noir* ) 裏的愛的繪寫所說的話：「它完全無知於日常生活底真實，這種真實我們是被投擲進去和它接觸的；並且，我們讀這位心理學家斯湯達爾，我們覺得自己是在一個反常的世界裏，完全正如同我們讀那位說故事的大仲馬 ( *Alexander Dumas* ) ( 註十六 ) 一樣。從嚴格的真實底觀點來看，裘里安 ( *Julin* ) ( 註十七 ) 正如達達拿克 ( *D'Aragnac* ) 同一程度地使我驚異。」

保爾·布熱 ( *Paul Bourget* ) ( 註十八 ) 在他的關於巽古爾兄弟 ( *Concourts* ) ( 註十九 ) 底文學活動的論文裏，非常清晰地深刻地解釋了這種新的寫作底原則。他說：「戲劇，正如我們從字源上所知道的，就是動作，而動作決不是生活方式底很完善的表現。一個個人的性格的特質並不是他在某一個尖銳的激情的極點底刹那的作爲，而是他的日常的習慣；那不是一種極點，而是他的平常的狀態。」



現在我們能夠了解弗羅貝爾對他自己的寫作的批評了。弗羅貝爾把生活謬認爲是布爾喬亞的一般的日常生活。當然，這種偏見自有它的社會的根蒂，但是它並不因爲它的社會根蒂的發現就不再是一個偏見；就不再主觀地歪曲現實底詩的反映或者就不再束縛適當的廣博的反映了。弗羅貝爾執行畢生的鬥爭要跳出這種社會條件所造成的偏見底蠱惑的圈子。但是却因爲他把它認爲是固定的客觀的現實，而不執行正對那些偏見的本身的鬥爭；他的鬥爭是悲劇地失敗了。他不斷地並且十分激奮地詈罵強迫着他不得不接受的那些布爾喬亞的題目底討厭與醜惡。當他在寫作布爾喬亞的小說的時候，他總是發誓永遠不再把他自己降低到如此的卑劣，但是他所能找出來的唯一的道路就是進入幻想的異國情調底領域，因着他的偏見，那條走向發現生活底內部的詩底道路仍然對他關閉着。

生活底內部的詩是鬥爭的人類底詩，人們在他們的鬥爭中底諸相互關係底詩。沒有這種內部的詩，史詩的作品就不能以激動人的興趣，不能以堅強，保持這種興趣的永生。史詩底藝術，自然，還有小說底藝術，乃是由表現一個已知的時期底社會生活底典型

的具有人的旨趣的諸體相的才能組成的。人總希望在史詩中找出一個清楚的放大的他自己的反映，他的社會活動的反映。史詩底藝術就在於正確地分派旨趣，在於正確地表現本質。一篇史詩的作品產生的效果愈是迷人的，它也常常愈能成功地把作品中的個人和他的社會活動表現出來，使它不像是一個籌劃出來的梗概，不像是作者底實踐的產物，而像是自然地生長起來的某些事物；不像是發明出來的某些事物，而作為恰恰是發現出來的某些事物。

這就是爲了什麼原因奧多·慮德維格 (Otto Ludwig) (註二十)，那個有問題的德國史詩作家和戲劇家，作爲他讀 W·斯考特和狄更斯的結果，他公正地下了結論：「人類顯見得正是主要的事物，事件底旋轉的輪子僅僅是作爲在自然的動人的戲劇中表現人類的工具，並不是把人類用來轉動輪子。作者要做的事情就是繪與缺乏興趣的以興趣而不必顧及那些本身自有興趣的。人物總是主要的事物。一件事件，不論它實實在在是多麼的可以驚奇，它決不能如我們在這些事件的過程之中所知道所喜愛的那些人們那樣的持久地存在在我們的記憶裏。」

描寫的方法，在已經表明了意義上，它的成爲若干時期中史詩繪寫底主導的方法，還是當着由於社會的諸機因而喪失了本質性的契機底意旨的時候。描寫的方法是失去了的史詩旨趣的一種文學上的代替品。

但是在這裏，正如在新的意識形態形式底發展史中任何一處地方一樣，有一種交互的作用。主導的文學上的描寫底方法不僅僅是一個結果；它同時也是一個機因——文學從史詩的風格更遠地向後倒退的機因。資本主義的無聊對人類生活底內部的詩的支配，以及社會生活正在變爲更少人性的事實，還有人性底水平線的降低的事實——這一切都是資本主義底發展的客觀事實。從這一切之中必然地就生出了描寫底方法。但是這個方法，它起初不過只是存在着，被一些天才的作家們把握着，在藝術上一致的對現實底詩的反映發生了反應。生活底詩的水平被降低了，但是文學更外加強這種降低。

敘述求辨異的個別化；描寫求齊一的水平化。

歌德主張史詩要用過去完了的時間表現一切的事件，和戲劇相反，戲劇的動作要用現在的時間來表現。歌德在這種對比的差異裏看出了史詩和戲劇的詩底風格上的不同。戲劇從最初的開始就是比史詩的詩遠甚地高度地抽象化了的。戲劇總是圍繞一個衝突集中，每一件事物不直接地或是間接地聯繫着這個衝突的在戲劇中就不能存在，它就是一個有擾亂性的歧異的因素。像莎士比亞這樣的一個戲劇家底豐富就在於衝突本身的思想底豐富和多樣。但是在清除一切不直接聯繫衝突的細節這一點上，莎士比亞與希臘作家們在原則上沒有什麼差異。

像歌德所主張的，把史詩的動作移到過去的時間裏去的目的，是在使本質性的事物底更真實的詩的選擇成爲可能，並且要使它的繪寫達到如此的狀況，要使它能以創作生活底完全的繪寫底幻想。衡定這一個細節或是其他一個細節是否是本質性的這種規範，在史詩裏要比在戲劇裏廣闊得多；並且必需更遠大地認識那些間接的以及間接又間接的諸聯繫的本質性。但是，在如此廣闊地理解着的本質性底範圍裏，選擇必需要像戲劇

裏一樣的嚴格。在史詩裏，正如在戲劇裏一樣，與主題無關的事物也正就是一個十足的絆腳石。

生活底曲折的諸道路只有在盡頭的地方才可以領悟它們。只有人的生活底完全的過程方才表現一個已知的個人底衆多而且多樣的，實實在在地重要的，而且是有決定性的諸特徵。只有通過實際的生活，通過人們底受難和行爲的連環，我們方才能夠發現恰恰是什麼樣的事物，制度，等等，在本質的狀態中影響了他們的身世；我們方才能夠發現當着什麼時候，怎麼樣這些影響生出了效力。這一切只有在盡頭的地方才能看得出來。一個個人底主觀上的以及客觀上的本質性的生活底選擇是由生活本身來完成的。一個以個人底完全的身世來做主題，或者是以那些已經有了完全的生活象的各種人們底身世的糾結來做主題的史詩的作者，他把他對那些生活本身所完成的本質性的事物的選擇，清清楚楚地對讀者表現出來。但是那種必不可免地處身在本時代中的觀察者，他勢所必然的要在那些看起來都是同等重要的諸細節的糾結之中失去了他自己，因為生活本身還沒有完成他的選擇。因此，史詩底事件先引法的特質正是被現實本身所決定下來的一種

辨異的個別化底基本的手法。

自然，讀者並不知道這個盡頭。他看見細節的繁複象，而它的重要性和次要性常常是不能立刻就弄清楚的。在讀者的內心就起了一些將要在敘述底下文中被加強了或者是被壓抑了的期望。但是，讀者是被引導着來通過「全知的」作者所織成的繁複地纏繞着的的基本的事實底密集的網的，「全知的」作者知道那種它本身並不重要的每一個細節在最後的解結裏，在人物底最後的表露裏的確實的意義；並且他僅僅運用具有這樣的作用的細節來表現一般的動作。這種作者的全知保證讀者，使他在虛構的世界中感到像在家裏一樣熟悉，雖然讀者預先並不知道小說中的事件，但是由於它們內在的邏輯，由於人物內在的需要，他能夠很清楚地看出他們所必需走的方向。他對人物底種和的關係以及可能的發展真的一點也不知道，但是他所知道的，比那些活動中的人物本身總要多些。

這是確實的：當本質的基本的事實在小說底過程中表露出來的時候，細節就在一種全新的光輝裏顯現出來。例如托爾斯泰在他的小說『舞會之後』（After the Ball）裏，描寫主人翁底愛人的父親底動人的特性；這位父親是準備爲了他的女兒而犧牲他自己的

，讀者是較這種形象底強力所感動了，可是並不完全理解它的真實的意義。只在敘述過在這位仁愛的父親底殘酷的命令之下所施行的「衆矢之的」(Run the Gauntlet) (註11) (十一)的處罰之後，性格方才完全披露。托爾斯泰底偉大的史詩的藝術，在這種如此成功地把握讀者的才能裏，在——他不愚弄這個年高的官吏成爲一個沙皇制度底殘忍了的「產物」，而表現沙皇的政制怎樣地把那些在他們個人的私生活中是天性良善的，不自私的自願犧牲的人民，變化成爲它的獸慾底機械的甚至於是嫉妬的執行者——這一才能裏，是精確地表現出來了。這是清清楚楚的。這個故事裏的彩色底一切的陰影只有通過「衆矢之的」的處罰的敘述才能實現。那一時代的同時代的觀察者不能用「衆矢之的」的處罰的光的照耀來描寫舞會，他不可避免地要看見並且要描寫那些完全不同的非本質性的表象的細節。

這種把經由生活選擇出來的本質性的諸契機顯現出來的相關的諸事件底間隔，在每一篇史詩的作品裏都是找得到的，即使這個故事是用的第一人稱（就是人物之中的一個入作爲敘述者）。這就是我們剛才提到過的托爾斯泰底故事中的情形。即使是一篇用日

記的形式寫出來的小說，像歌德底「維特」(Werther)，即使在這種情形中，我們常常能夠觀察到許多事件是被放置在一個相當距離的過去的，即使只是最近的過去；這樣，通過臨到維特身上的那些事件底行動，正幫助了完成本質性的諸契機底選擇。

只有在這一種狀態之中，小說裏的人物才能接受堅實的明確的輪廓而不致於變成死板的無變化的東西；只有用這一種方法，種種的變化才能發生使這些輪廓豐富并且給與它們愈益生動的完全的體相的作用。小說底真實的魅力是在於緊接着讀者所知道的諸形象底開展之後的牽掛，在於讀者渴望去知道到底這些他現在已經很熟悉的主人翁是不是恰合他的已經形成了的關於他們的意見。

這就是爲了什麼原因在偉大的史詩作品裏結局都是非常公開地寫出來的。例如拿荷馬底史詩的序詩來看，那是整個故事的綱領。不過雖然這樣，但是它們是怎樣保持住讀者興趣的呢？這實實在在是由於讀者要知道這位詩人如何來完成這個結局的藝術的興趣。這主要是由於人希望去得知尤里西士怎樣去獨自奮鬥；爲了達到預先說過的目的地，他將要去克服些什麼困難。在上面分析過的托爾斯泰的小說裏，我們也在開頭就知道那



位主人公兼敘述者底愛情是不會有喜事的結局的。讀者底牽掛因此並不在關心他們已經知道的結果。他主要感到興趣的是知道這個主人公兼敘述者底更高的，性格的變動，人性的成熟是怎樣地發展的。所以純正的史詩底魅力乃是由於對人的命運的興趣。

描寫使每一件事物都成爲同時間的。我們則說述過去。我們描寫在我們面前所看見的一切，並且描寫人們與現象在空間中的同時間的存在，把它變成在時間中的同時間的存在——變成同時間性。

但是這種同時間性，這種在現在式的時間中的事件的描寫，和戲劇裏的即時性的動作底同時間性一點相同的地方也沒有。「現代的」大作家們知道怎樣前後一致地把一切事件表現做先引的事件，這樣把戲劇性的因素引進小說裏面來。和這相反的是那些把他們的觀察放在現在的時間中的「同時間的」觀察者們底情形。他們的方法和戲劇性正相反。他們描寫情形，人的心情底靜止的不動的狀態，現象底不活動的存在，以及靜態的生活。

於是這些繪寫就被低降到僅僅只是樣式的水平線。史詩的選擇底自然原則是喪失了

• 一個人的心情底某一種狀態，就它本身來說，當和它的活動不相關顯的時候，是正如其他某種狀態一樣的可以是本質性的或者是非本質性的。這在更大的範圍裏乃是現象底真實。在一篇真正的史詩式的敘述裏，因此，現象只在那種在人的活動的具象化這一特殊作用上是本質性的，而且通過人的行動它們被連繫起來的場合或者是諸場合中被呈現出來。每一種現象就它本身來說，都有無窮數目的物象。當一個作家努力要一如它的整個的客觀的完全的體相來描寫某種現象的時候，他不是根本不作任何選擇就着手做那種以文字表現它的無窮數目的物象的西西弗斯的（Sisyphcan）（註三十一）苦役似的工作，就是去表現那些表象的，如畫的，最容易描寫的諸物象。

這在兩種情形中的任何一種情形裏，它的結果都喪失了這些現象和它們在人的身世具象化之中的諸作用上的題旨的聯繫，並且喪失了它們的詩的意義。它們只有當它們「直接地」和某種抽象的原則相聯繫，在作者底「世界觀」中扮飾一個有決定意義的角色的時候才能獲得意義。現象於是就被變化成了象徵。

我們已經能夠看得出來；自然主義的課題是怎樣不可避免地發展繪寫底形式主義

## 的方法。

並且，因着內在的意義的喪失，史詩的順序和史詩的細微末節也就喪失了；而且，這種喪失並是僅止於齊一的水平化，並不僅止於把生活底繪寫變成一種「死亡的自然」。這種人們和客體底直接的繪寫，他們的個別的具象化，是自有它自己的邏輯的；並且強調着它自己底新的風格的描寫。這個結果是比僅僅的齊一的水平化更要壞得多的東西；這是一種帶着顛倒了的表徵而出現的新的細微末節。

這種傾向是描寫的方法固有的特性。這種以同等的強度來描寫本質性的和非本質性的事物的風格，它本身就包含着使一切表徵都顛倒了的趨勢。在許多作家手中它發生了向純的樣式的轉變，在這種純的樣式之中，每一件人地的重要性的事物都被淹沒了。

F·赫伯爾 (Friedrich Hebel) (註二二三) 在一篇諷刺的論文裏分析了這種描寫底樣式化的風格底典型的代表者中的一個，A·斯狄夫特爾 (Adalbert Stifter) (註二二四)，隨後，謝謝尼采 (Nietzsche) 底宣傳，他變成了德國的反動的古典作家。赫伯爾表現出人類底重大的諸問題怎樣在斯狄夫特爾底作品裏是看不到的，怎樣那些「可及

地」描繪了的細節淹沒了每一件本質性的事物。『當薜苔（比）它所賴以生長的樹木更動人的……出現的時候，顯出一種全宇宙的喜悅；當森林從畫幅中消失之際，樹木就以擴大的浮腫現出身來。能以描寫自然的微小的風說，但是本能地避開了任何重大的課題的才能，被提高在其他的，像不描寫蚊子的跳舞只是爲了當一個人能看見植物的跳舞，蚊子的跳舞是不重要的，看不到的原故；等等的這些才能之上了。偶然性的事件開始到處繁榮起來：拿破崙靴子上的泥，被用描寫他讓位的一刹那他臉上所表現的內心種種鬥爭的表情的時候所用的，同樣的胆怯的精確描寫起來。簡略地說吧，逗點開始裝扮起來並且微笑了……揚揚得意地在笑它自己所依據生存的句子。』赫伯爾在這裏提示出描寫的方法底另外一個危險：把次要的細節當作它們本身是重要的獨立性的事物來看待。事實上，與敘述的藝術底純正的方法的喪失一同，次要的細節不再僅只是作爲重要的行動底一定的動力的媒介；它們是被派定了作爲離開人物底命運和行動而獨立的重要的事物。但是因爲這，作品的結構底一切複合的藝術的聯繫都喪失了。描寫底冒牌的同时間性的結果就是結構化爲獨立因素的原子化，就是結構底崩解。尼采密切地注意着在生活中

和藝術中的沒落底種種徵候，他在他的文章裏揭露出了這種過程，連它的風格的表現也揭露了出來。——他說：「字變成了自主的，並且跳出了文句之外；文句重疊着，使書頁都暗晦了；書頁本來是在整體的價值上獲得生動性的，而這整體也不成其爲整體。這是沒落的一切風格的共同的特點……生命，甚至於是生命力，生命底震顫與豐富，都被驅使着向後倒退，成爲極細微的許多形象。整體不再存在了；它是被補綴在一起的，被計劃出來的，被造作出來的。」

細節的獨立對於人的身世底繪寫有許多同等的不平的結果。作家們努力去盡可能的完全地，塑像似地，如實地描寫生活底細節。在這方面他們成功了傑出的藝術的成就。但是事物底描寫與人物底身世不再有任何共通的東西了。事物不僅僅是獨立地離開了人底身世被描寫起來，而且因此在小說中獲得了不應得的獨立的重要性。它們的描寫底風格屬於和描寫人物的身世底生活範圍完全不同的一種生活的範圍。作家們愈變得更自然主義化，他們就以更多的苦心去僅僅繪寫日常生活中的水平化的人們，他們就更努力去賦與它們以日常的思想感覺和語言，這種拉雜也就變得更加厲害起來。布爾喬亞日常生活

活底問答的樸素的平淡的散文正是描寫中道地的人工偽造品，精製的畫室的藝術。在如此的風格中繪寫出來的人物能夠與在如此的方法中繪寫出來的事物毫無共通之點。

並且當它們之間在描寫底基礎上建立起血緣關係的時候，結果還要壞上許多。作者於是就從人物底心理學的觀點來描寫事物。除非是不用極端主觀的結構就不能如實地描寫。描寫表現出來，「我」的小說（由人物中的一個人用第一人稱敘述的小說）這種方法阻礙了藝術的結構底每一種的可能。作者底藝術的遠近畫不停息地從一點跳躍到其他的點。變動着的遠近畫底紛亂的閃光就開始了。作者失去了對整體的控制，失去了古代的史詩作家們底全知。他把他自己降低到他的小說中底人物的水平綫；他正如同各個人物在一個已知的契機中對於他們的相互關係一樣的無知。描寫底僞同時間性使小說變成了彩色的混亂的劇本。

這樣，史詩底連續性完全從描寫的風格裏消逝了。無生命的偶像化了的事物被非本質性的心情鼓脹起來。史詩的連續性決不是順序排列事件的目錄學。描寫的方法底分立的形式和縮圖雖然複寫出了偶然事件底年代的連續，但是這不能產生史詩的連續性的效

果。在純正的敘述藝術之中，事件底年代的連續底真實的藝術的再生是用非常繁複的手法表現出來的。爲着真實地使人物身世底年代的連續能被讀者所了解，作者自己必需隨意在過去和現在之間往返移動。並且只有這種年代的連續的再生給與讀者以真實活生的具象的，歷史的，年代的連續底感覺。這使我們記憶起了托爾斯泰底『安娜·卡列尼娜』裏茲馬的雙重敘述。再想想托爾斯泰也用在『復活』（Resurrection）裏的技巧吧，他講述了尼克盧多夫（Nekhludov）和瑪斯羅瓦（Maslova）的關係底許多允前的事件；這樣，過去底某些片斷的澄清帶着我們在情節底發展中前進了一步。

描寫的方法使人類降到無生命的客體底水平線。因此，史詩的結構底基礎是被放棄了。運用描寫方法的作家使無生命的事物成爲他的結構的中心問題。我們已經看到了左拉怎樣給他自已繪畫了這種作家接近他的題旨的圖畫。左拉的小說底焦點是事實的複合：如金錢，開礦等等。這樣，這種結構的風格就需要那些僅僅是形成小說底段落的複合的，種種本質不同的表現了，例如在『娜娜』裏，我們看見有一章是從觀衆的觀點描寫了的劇比，從舞台的觀點描寫的又是另外的一章，以及等等。人物底生活，主人翁底身

世，僅僅只是用來安排這些各自完全的形象的諸多的複合並且把它們捆縛在一起的一根鬆弛的線而已。

對照着這種虛偽的客觀性我們有一種同等虛偽的主觀性。因為從史詩的連續性觀點看來，把生活底年代的順序當作結構的原則，或者是從一個人底孤立的，抒情地分析了的主觀狀態中編舉起一篇小說來，這都是毫無所得的。主觀的心情底連續正如同偶像化了的客體的複合底連續同樣地毫無史詩的連續性，即使它們被膨脹到了象徵的高度。

在這兩種情形裏，我們都看到在我們面前有一串許多形象的排列，它們在藝術的意義上的毫無連繫，就如同一個博物院裏的許多圖畫一樣。

除非表現人們相互關係中的諸鬥爭，除非把人們放進真實的行動底試鍊裏，不然，史詩結構裏的每一件事物只有去碰機會了，不論它是多麼精純的心理學，不論它是多麼像是科學的社會學，都不能從這種紛亂之中創造出真實的史詩的連續性來。

描寫的方法所招致的齊一的水平化使得這樣的小說中每一件事物都成為點綴品。許多現代的作家傲慢地輕視那些古老的小說家爲了使行動有幽迴的運動而運用的舊式的錯



綜複雜的相互關係，輕視組成史詩的結構的人物間的錯綜複雜的相互關係。辛克萊·劉易士 (Sinclair Lewis) (註二十五) 把狄更斯和索斯·帕索士 (Dos Passos) (註二十六) 所用的結構底史詩的方法拿來比較了：「而古典的方法，呵，是的，這是一個相當麻煩的玩意——由於一種不幸的巧合，瓊斯先生 (Mr. Jones) 必需和斯密士先生 (Mr. Smith) 一樣地急急忙忙地跑進同一輛郵車裏去，爲了這樣有些使人感到痛苦而又使人娛樂的東西才能產生出來。在『滿哈坦鎮的遷移』 (Manhattan Transfer) 裏，人們不是全部碰撞在一起，就是在一種自然的狀態中他們相遇了。」

『自然的狀態』的意思是說，不是人們之間根本沒有相互關係，就是最多這些關係也是偶然的，並且是表面的。人們突然地出現又突然地就消逝了。他們的個人命運根本不使我們發生興趣，因爲我們對於他們什麼也不知道。他們不參與情節，只是以他們不同的風姿一過而已地出現一下罷了。

這確實是很『自然的』。但是，這個問題發生了：這給與敘述的藝術以什麼結果呢？索斯·帕索士是一個很有才能的作家，S·劉易士本身是一個著名作家；因着這個原

因，劉易士的關於狄更斯和朵斯·帕索士底人的繪寫的意見（寫在這同一篇論文裏）是很有興趣的：『自然，朵斯·帕索士沒有創作過這些永生的形象，像匹克維克（Pickwick）（註三十七），密考卜爾（Micawber），奧里佛爾（Oliver），南謝（Nancy），大衛（David）和他的伯母，斯密士（Smith）以及至少四十個其他的人物；並且他來創作他們也決不會成功。』

這是一個很有價值的忠實的承認。但是，假如S·劉易士關於這一點是對的——他正是對的——那麼，那種把人物聯繫起來的『自然的狀態』底藝術的價值是什麼呢？

## 五

自然主義方法論的先生們要問了：但是什麼是事物緊張的生命呢？什麼是事物底詩呢？描寫底詩的真實是怎麼一回事呢？

要回答這些問題，我們必須回到史詩藝術底基本問題上去。什麼東西使事物在史詩

之中成爲詩的呢？是不是劇院的景象底種種細節盡其可能的技巧而精密的描寫，再比仿說，或者是市場，或者是交易所底這樣的描寫；就復寫出劇院或是交易所底詩呢？這是真正正確的嗎？我們有懷疑他的自由。包廂和樂隊，舞台和正廳，後台和化妝室本身都是些生命，無興趣的，完全非詩的客體。即使它們充滿了人，假如這些人的命運不能激動我們，它們仍然是非詩的。劇院和交易所乃是人類底許多企望底會合點，乃是人們底諸多的相互關係與人們鬥爭的舞台和戰場。僅僅只因着劇院和交易所是作爲這些人的關係的媒介，僅僅因着它們被作爲具體的人的關係底必需的具體的媒介而表現出來的，僅僅在這種結合裏，它們才能像一個媒介似的具有詩的性質的重要性。

在文學裏沒有離開人和人的命運獨立的「事物底詩」。

並且，就連如此之高地讚揚了的描寫的完備以及技術上的諸細節的忠實，到底是不是能夠給與我們以所描寫的客體底真實的形象，都是很有疑問的。每一種客體，它在一篇小說裏，在一個詩地的動人的人物底本質性的活動裏；它確確實實地扮演了一個角色並且具有詩的意義，是當這個活動在適切的方式裏被敘述出來的時候。「魯濱孫漂流記

』（Robinson Crusoe）裏面船隻遭難之後所搜集起來的那些工具使我們留着深刻的詩的印象底記憶，這證明了我們的論點。

拿任何一個左拉底描寫來和這個比較吧，例如，拿『娜娜』裏的一幕後台的場面：「一面彩畫的幕布垂下來了。這是第三幕的佈景：厄特那火山（Aetna）的洞穴。有些舞台職員把些柱子安進準備好了的窩臼裏去，另外有人就拿來一些零碎的活動佈景，用堅韌的繩子把它們捆縛在柱子上。幕景後面有人裝上一個帶紅色鏡頭的探照燈：這是火山底噴火口的熊野的烈焰的熾灼，整個的舞台是在極端的紛亂之中，在一種似乎是不可收拾的紛亂和騷動中；可是每一種極瑣碎的活動都是必需的，每一椿工作都是規定好了的。那個管提辭的人在忙亂之中閒散地散起步來，運動運動他的腿。」

豈能從這樣的一種描寫裏得到什麼東西呢？它對一個預先沒有劇院知識的人不能給與劇院底真實的概念，而對一個熟悉劇院底技術的人也不能提供新的東西。詩的地考量起來，這種描寫是多餘的。不但如此，這種企求描寫底客觀的「真實」的願欲還包含着

一種對於小說非常危險的傾向。一個人不需要爲着完全了解伏浪斯基參與賽馬這一事件

底戲劇性的本質來精通一切關於馬匹的事。但是自然主義派卻努力於技術名詞日益加甚的專門化的「真實」；他們所描寫的行業日益增多的運用些行業上的特殊的切口。這樣，美術室是盡可能的用畫家底特殊的語言來描寫的，工場是用金屬工人的語言來描寫的，如此等等。一種新的文學，一種爲了覽賞家和文人學士的文學是創造出來了，這些覽賞家和文人學士們是知道怎樣來評價這些特殊的專門知識底文學的翻譯以及把這些行業的切口包含進文學的語言裏去的種種困難的。

龔古爾兄弟以最清楚的也是最自相矛盾的態度表現了這種傾向：「藝術作品底美只能被藝術家們所了解的人是最不幸的……」這是無論在什麼時候都可以提出來的那些最愚蠢的話裏的一種。這是達郎貝爾（D'Alembert）（註二十八）的高論。……』作爲自然主義派建立者之一的龔古爾兄弟，在他們攻擊這位進步底偉大的先鋒所宣示的深湛的真理的戰鬥中，宣佈了他們自己是「爲藝術而藝術」主義底無條件的信徒。

事物只有通過它們和人的身世的聯繫才成爲詩的地活生生的。因此，史詩的詩人不描寫它們。他確立事物在人的命運底糾結中所扮飾的角色。萊辛（Lessing）（註二十九

深深地了解這種詩底基本的真理：『我看到荷馬不描寫別的事物而單是描寫活動底發展，並且他繪寫個人和一切個別的事物都限于他們參與這些活動的這一範圍。……』並且他用荷馬的作品作一個重要的例子，如此使人折服地解釋了這種基本的真理，所以我們覺得很值得從『萊奧孔』（Laocoon）（註三十）裏把整段的文章引錄下來。

這篇文章是以亞加美農（Agamemnon）（註三十一）和阿其里士（Achilles）底王節的繪寫做主題的。……荷馬爲了給與我們一個關於那個有名的王節的更完全更清晰的觀念，他做的些什麼呢？是不是他描寫了金的飾紐之外，還描寫了造成它的木頭，或者是描寫了在它頭上的彫刻？不是的。假如這篇描寫是意圖作一個紋章的紀錄的話，荷馬就會給我們如此的一種描寫了。我十分深信許多我們的新作家們會給與我們正是如此的一種描寫，我很自然地確信假如一個畫家能夠把他們的描寫複寫在畫布上，這樣他們就是已經獲得成功了。但是荷馬是來竭力超越畫家的嗎？他給了我們這個王節的歷史。最初我們在火神維爾坎（Vulcan）（註三十二）的作場裏看到它，接着他在朱辟特爾（帝（Jupiter）底手裏閃耀着光芒，而後它作爲財神墨爾可里（Mercury）底神威的表徵，

隨後它就做了勇武的派羅普斯（Pelops）底命令的司令杖，隨後它就是和牛能亞特普斯（Arcus）底牧羊者的棍子，以及等等。

……同樣的，當阿琪里士對他的王節發誓要去報復亞加美農對於他的侮慢的時候。荷馬把王節的歷史寫給我們。我們看見它在叢山裏，身上長滿了青色的簇葉；然後刀劍使它和樹幹分離開來，把它身上的簇葉和樹皮去掉了，使它配得上去做人們底裁判官，作為人們的神聖的神聖底標記……

荷馬的目的確實並不在來給我們兩根質料不同形狀不同的棍子的描寫，而是要來生動地繪寫這兩根棍子所象徵的權力的不同。一根是維爾坎所做的，另外一根是在叢山之中由一個無名氏的手裏斫出來的，一根是一個高貴的家庭祖傳的財產，另外一根則拿在一個外來人的拳頭裏；一根因有一個統治許多島嶼以及整個阿爾木斯（Arcos）的君王而擴展它的權力，另外一根則被一個從希臘人民之中出來的人執掌着，這個人是和許多其他的人一同被委託了來維持法律的人。這就是分開亞加美農和阿琪里士的現實中的距離——這即使是阿琪里士自己也不能加以否認的距離，縱然阿琪里士是被亞加美農的

侮辱氣昏了。」

在這裏我們有了在史詩的詩中使得事物成爲真實生動，真實詩的，諸因素底精確的剖白。我們回過頭來再看看這篇論文開頭的時候所引用的斯考特，巴爾扎克，托爾斯泰的作品裏的那些例子。我們不得不承認這些作家們的「處理得宜」(Mutatis mutandis)，是依照萊辛在荷馬底作品裏所發現的同樣的諸原則創作出來的。我們說：社會關係底更龐大的錯綜需要新的詩，需要新的手法底應用；而「處理得宜」已經被我們指明出來了。

徒然地企圖在詩與造型藝術繪畫藝術之間進行競爭的，作爲主導的方法，描寫，是完全大不相同的。繪寫人底描寫的方法把人們變成無生命的事物，變成了一死亡的自然」。本來單單只有繪畫具有以個人底形體的特徵爲最深底內在的人性底直接表現的方法。可是同時，當文學中自然主義的描寫方法底繪畫的傾向降低了人底繪寫，把人們僅僅作爲一種靜態生活組成的部分而表現出來的時候，我們也看到了在繪畫裏的表現底強度的感性的缺乏，這決不是一個巧合而已。賽尚 (Cezanne) (註三十三) 底畫像和蒂香



(Titian) 或是蘭卜郎德 (Rembrandt) 底畫像的人性的有靈魂的整體的比較，正如同斐古爾兄弟或是左拉所創作的人們的畫像和巴爾扎克或是托爾斯泰所創作的人們的畫像的比較一樣，只是些「死亡的自然」罷了。

一個個體底肉身的形體僅僅只通過他與他人的相互關係，僅僅只通過他對他們的影響，這才變成詩的地生動的，萊辛在荷馬繪寫海倫 (Helen) (註三十四) 的美裏清晰地認識了這一點，並且正確地分析了它。在這一觀點上，我們也能夠看到現實主義派的古典作品如何謹慎地遵守着史詩藝術底要求。托爾斯泰描寫安娜·卡列尼娜底美，僅僅只通過它在情節發展上的影響，只通過由于這美所引起的在其他人們底生活裏以及在她自己的生活裏的諸想劇來描寫它。

描寫的方法不詩的地表現事物，而使人們變成無生命的事物，變成靜態生活底細節。人底個別的諸特徵只是簡簡單單地堆在一起，並且是一個挨着一個地描寫起來的；不是把它們交互纏結起來，這樣來在他的最歧異的諸表現中，在他的最矛盾的諸行動中，表露一個人底完全的活生生的單一的整體。人物的個性底圖式化的狹窄正配上了外部世

界底虛偽的廣闊。個人的出現乃是作爲社會的和自然的組成的諸因素底終結的「產物」，那些被認爲是性質完全不同的諸因子的諸因素底終結的「產物」。喪失了社會的條件與人底精神生理的天性交互纏結底深湛的社會的真實，泰納（Taine）（註三十五）和左拉讚美巴爾扎克底尤洛（Hulot）的愛情的情欲底描寫。但是他們只看到一個「色情狂」底醫學的病埋學的描寫。他們一點沒有看到尤洛的情慾主義和他作爲拿破崙時代的一個將軍的事業之間的聯繫底深湛的描寫。巴爾扎克特別通過路易·菲力浦（Louis Philippe）（註三十六）政制的典型的代表者格海瓦爾（Gervais）底情慾主義的對照來加強這個聯繫。

奠基在「爲了這個」（ad hoc）的觀察之上的描寫必然地是表象的。在一切的自然主義的作家中，左拉寫作作品確實是最本諸良心而且也是最誠懇地來努力研究他的主題的。然而，他所描寫的人物的命運有許多在最有決定意義的諸要點上，都是表象的而且是虛偽的。我們只要看看拉法格（Lafargue）（註三十七）所舉出來的幾個例子。左拉把建築工人庫波（Coupéau）底喝酒的嗜好歸罪于他的解雇，而拉發格解明了法國工人底某

幾種人（建築工人也是其中的一種）的酗酒乃是由于他們的被雇用的臨時性，並且解明了這一件事實；啤酒店是工人們在那裏等候位位的勞工騷頭行。拉法格也表明了左拉在他的小說「金錢」裏表象地把耿德莽（Gundermann）和沙卡林德的敵對歸之于猶太教和基督教之間的敵對。在實際上左拉企圖去描寫的鬥爭是在資本主義的舊的風格和銀行資本投資的新的典型之間的鬥爭。

自然主義派底描寫的方法是「無人性的」。這種方法把人們變為靜態生活這一事實，正表現出這一派底許多最重要的代表者們意識形態的概念和藝術的概念裏的無人性底藝術上的表徵。左拉底女兒在她的自傳裏陳述到她父親評論「萌芽」的事。左拉接受了勒邁特赫（Lemaître）（註三十八）給與這篇小說的定義：「一篇關於人類的動物性底悲觀的史詩」，不過這個「動物性」的概念是被精密地確定了的。「你的意見以為使人類卓越的是腦筋，」他寫給那位批評者說：「但是我覺得其他的許多器官也扮演着一個重要的角色的。」

我們知道左拉底強調「獸性的因素」見他對資本主義底獸性的抗議，在文學的表現

裏就變成了一種無人性底獸性的凝固。

那種自命要使文學科學化，把文學轉變成應用的自然科學，變成社會學的，觀察和描寫底方法是建立起來了。但是，由觀察所把握以及由描寫而形成的社會的諸契機是如此的貧弱，如此的圖式化，所以它們很容易地變成了它們的極端相反的對立者，變成了十足的「主觀主義」。而這就是帝國主義時期各種各樣的自然主義和形式主義的諸流派從自然主義派的建立者們所接受下來的遺產。

## 六

每一種詩的作品，它的結構的諸原則都是由作者底「世界觀」加以決定的。讓我們來作一個簡單的解釋。w·斯考特在他的大多數的小說底中心——想想「威佛里」(Waverley) 和「掘墓者」吧——都放着一個二重人格的中庸的人，這個人在小說中所繪寫的許多偉大的政治鬥爭中始終是沒有決定態度的。斯考特用這個手法來完成什麼呢

？這個沒有決定態度的主角是站在兩個陣營之間的：在「威佛里」裏，站在擁戴斯圖亞特王室的蘇格蘭的叛亂和英國政府之間；在「掘墓者」裏，站在清教徒的革命和斯圖亞特王室的復辟政府底諸代表者之間。因此雙方極端的各黨底重要的代表者都可以輪流地和那些主角們底命運聯繫起來。這樣，各種政治極端底偉大的個人不僅是被社會地歷史地繪寫了，而且也被個人地，人的地繪寫了。假如w。斯考特把真正重要的許多人物中的一個人放在他的敘述的中心，要便使這個人和他的敵對者們發生活躍的人的關係，這是不可能的。小說就要變成一件重大的歷史事件底描寫，而不是一篇動人的戲劇，在這種戲劇裏，我們可以認識一個偉大的歷史的爭鬥中許多典型的代表者們。

w。斯考特底偉大的史詩的技巧在這種結構的方式裏顯現了出來。這種技巧決不是純藝術的根源的技巧。w。斯考特他自己在英國歷史底史實中是採取一個「中間的」立場的，一個處在那些極端的黨派之間的和事老的立場。他反對激進的清教徒主義，特別反對它的平民化的趨向；他也一樣的反對斯圖亞特王室底天主教化的反動。因此，他的作品底結構藝術化的實體是他的政治歷史的觀點底一面反射鏡，是表現他的「世界觀」

的形式。站在諸黨派之間的主角不僅是繪寫雙方黨派的良好機緣；而且同時是W·斯考特底「世界觀」的表現。雖然斯考特對他的主角們有所偏愛，而基于他自己的世界的矚觀，他看到了並且竟至於使人心服地繪寫了那些極端的黨派底有才能的代表們，在人的品位上是超越在他的主角們之上的。

我們選擇了這個例子是因為他的單純。因為在斯考特的情形裏我們看到一個毫不複雜的（而頂要緊的），他的「世界觀」和他的作品的結構方式之間的直接的聯繫。在大多數其他的偉大的現實主義者們，這些聯繫是遠為間接而且錯綜複雜的，「中間的」主角這種人物，它對創作史詩的色調和集中結構於一個中心是一個非常方便的角色，這乃是一種形式上的設計，它能有多樣的表現底處理方法。「中間的」人物不一定必需作為一個平平庸庸的人來表現。它可以佔有社會的位置或者是一個有特殊地位的人物，等等。重要的課題是在去尋覓一個中心的人物，而這被繪寫的世界底本質的諸極端在這個人物的命運裏縱橫交錯起來；這樣來完成具有一切動力的矛盾的世界的整體的繪寫。所以，例如吧，拉斯蒂格拿克底無財產的貴族的社會地位就作為P·伏格（Pensioner Vauquier

（）底世界和貴族底世界之間的中間者；還有呂桑·得·呂邦勃海在貴族政治新聞事業等的推動者們底世界與專心致力達赫台派底純正的藝術努力等等之間的躊躇。

但是作家必需有一個堅定的積極的「世界觀」；他爲着真實能以選擇一個在身世中縱橫交錯這些矛盾的人來作爲中心的形象。他必需在世界的動的矛盾中觀察世界。偉大的作家們世界的颯觀是異常多樣的。把這些多樣的世界的颯觀表現爲史詩作品的諸方式更加是更爲多樣的。更深一層地說吧，真實的生活經驗底堆棧愈不同，愈廣大，它的作品上的表現才可以愈成爲獨異的。

而沒有「世界觀」也就不能有作品。

弗羅貝爾深深地感到這個需要。他一次又一次引用布逢（Buffon）（註三十九）底深湛的語言：「要寫作真切的事物也就是說同時要真切地感覺，真切地思想並且真切地說話。」但是弗羅貝爾把這種比率弄顛倒了。他寫給喬治·桑（George Sand）（註四十一）說：「我在刻苦努力真切地思想，爲的是要能真切地寫作。雖然真切地寫作是我的目的，但是我還沒有摸着它的奧妙。」因爲這，弗羅貝爾不能在生活中獲得一個「世界

觀」，所以也不能把它在作品裏表現出來；他只是作爲一個誠實的人，一個真實的作家，爲求得一種世界觀而奮鬥，因爲他理解着：沒有世界觀也就不能有任何品級的文學。

這種顛倒了的方法是不得出任何成果來的。就在這同一封給喬治·桑的信裏，弗羅貝爾用可驚的坦白承認了這種失敗：「我」缺乏一種完善地建立起來的包羅全象的「生活概念」。你是對的，千真萬確的對的。但是我在什麼地方才能找到改變這種情形的工具呢？這我要請問你，請你不要用玄學來彩飾我的蒙昧，不，不論是我的蒙昧，還是其他任何人的蒙昧。全世界的宗教或天主教是在一方面，而進步，同志，民主是在另一方面，不要再迎合這些現在底要求罷。激急主義所宣講的平等底新的教義，是被生理學和歷史實地地反駁倒了。我覺得在今天，不論是尋找一個新原則或者是來打那些舊原則的主意，這都是不可能的。所以我是在探求一種觀念，一種一切的事物都依據於它的觀念，可是我不能找到它。」

弗羅貝爾底承訴是一八四八年的時期以後布爾喬亞知識份子們在「世界觀」這一問題上一般的危機底非凡的坦白的自白。客觀地看來，可以這麼說，這種危機是被他的同



時代的所有的作家們感覺到了。在左拉，它採取着不可思議的實驗論底形式。他說：我們能夠習知能夠描寫的僅僅是事件底「怎麼樣」但是不是事件底「爲什麼」。龔古爾兄弟對「世界觀」的諸問題則擴展一種懷疑的表態的漠視。

這種危機在時間的過程中必然地變得更加厲害起來。在帝國主義時期，不可思議論更常常地發展成爲神祕主義，這一事實決不是這種危機底分解，如同現代許多作家們所猜度的，反而正是它底更進一步的加劇的結果。

一個作家底「世界觀」僅僅是他底提高到概括化的高度的生活經驗的整體底凝結。正如弗羅貝爾正確地所看到的，「世界觀」對於作家的重要乃在於它提供使生活底諸矛盾成爲豐富的規劃好了的連鎖着的機緣；在於它爲真切地感覺和真切地思想形成的基礎，而在這基礎上，真切的寫作才可以建立起來。作家不積極參與生活諸鬥爭，不積極參與生活底豐富的變化的孤立，使「世界觀」底一切問題成爲「抽象的」。不論是這種抽象表現爲偽科學的理論，表現爲神祕主義或是對於生活底許多重大問題的漠視；這兩種情形中的任何一種情形都剝奪了世界的概念的諸問題底藝術的豐富性。那種古代文學中

具有的豐富性。

沒有「世界觀」，要想真切地敘述或是完成一部反映生活底各各不同的史詩性的完全變化的作品的結構，這是不可能的。觀察和描寫正是替換作家底思想中生活的動力的協合底一種「代替品」。

史詩的作品的結構怎樣才能奠基在如此的諸前提之上呢？這樣的結構底功績是什麼呢？現代作家們虛偽的客觀主義和虛偽的主觀主義，這兩個都是同樣的，必然地走向史詩的結構底「圖式化」和「單調化」。在左拉式的虛偽的客觀主義的情形裏，客觀的統一變成了結構底主要的原則，這傳統是由題旨非常複雜的一切重要的客觀的諸因素底細節的描寫，一種從一切角度上的描寫來完成的。它的成果就是僅僅只由它們的客觀的統一聯繫着的一連串靜止的圖畫，靜態的生活；這些圖畫，按着它們的內在邏輯，只是一個挨着一個的那樣站立着的，它們沒有整體的緊連，也沒有因果的聯繫。

所謂的情節只是一根爲了把這些靜態生活底圖畫串連在一起的細弱的綫而已。情節所獲得的只是分離的靜態生活的圖畫底簡單的緊連，一種非常技巧的地表象的，偶然性

的，毫無效力的繫連。在這樣的結構裏，任何樣的藝術變化的機緣都是非常不充分的。作家們因此就被迫着以他們題旨的新奇和描寫的原形化來眩惑讀者，這樣來使讀者忘記這種結構生來的單調性。

在那些以虛偽的主觀主義的精神寫作出來的小說裏，結構的變化的機緣也並不見得廣大多少。這樣的作品底結構的梗概包含着二十世紀布爾喬亞作家們基本心底直接的反映：覺悟。這些作品總先寫出生活上主觀的希望與期待的心理，然後，通過生活底不同的階段底描寫，把這些希望在與資本主義現實底粗暴與殘酷的衝突之中的破滅表現出來。在這裏，這是真實的，題旨的本身允約某種年代的連繫。但是在事實上，一方面，這種年代的連繫總是保持着同樣的風貌，而在另一方面，主角的人物是這樣決定地不可更改地和世界上其他的人物都不相同都相反，所以根本沒有讓這些人物之間任何活躍的相互關係出頭的機會。在現代小說（勃勞斯特，喬逸斯）中主觀主義發展底最高的階段，它使人底整個內心生活變成一種靜態的客體狀的情況，而且，似乎是自相矛盾的，它使極端的主觀主義非常接近虛偽的客觀主義底無生命的客體狀的狀態。

這樣，描寫的方法向着結構的單調性走去了，而純正的史詩的作品不僅是允許，甚至於是要求結構底無窮的變化性，並且促進它的現實化的。

但是描寫的方法如此的一類發展是不是不可避免的呢？就承認描寫的方法傾覆了古代史詩的結構，承認新的結構比舊的結構是詩的地低劣的罷，然而，這種結構的新形式不正表現了一幅「完結的」資本主義的「適當的」圖畫？就承認描寫的方法是無人性惡，承認它把人們變為僅僅的事物底附屬物，變為靜態生活底細節罷；然而：資本主義在真實的生活之中對人們所做的作為不就「正是這個」嗎？

這似乎是很動聽的，但是是不正確的。

首先，在布爾喬亞的社會中生活着普羅列塔利亞特。馬克思尖銳地強調着布爾喬亞他的反動和普羅列塔利亞特對於資本主義底無人道的反動之間的差異。

「有產階級和無產者的階級都生存在人類的自我隔離的同一個狀態中。但是第一個階級在這種自我隔離裏得到了滿足並且建立了起來。它在這種隔離裏看到「它自己的權力」底實際，並且在這裏面享受到人類的生存底「假象」。第二個階級則感到自己在這

種隔離之中的消滅，在這裏而看到它自己的沒有權力以及非人的生存底現實。」

馬克思更提出了反對這種自我隔離底無人道性的無產階級底「憤怒」的意義。

但是當這種憤怒被加以詩的繪寫的時候，描寫派底靜態生活就爆炸到空中去了，而情節，敘述的方法，這二者底需要自己就起來了，我們在這裏不僅可以參考高爾基（Gorky）底傑作『母親』（Mother），而且可以參考別的小說，像安得生·尼克梭（Anderson Nexø）（註四十一）底『征服者派爾』（Pelle the Conqueror），這部小說表現出了如此的一種和現代的描寫派的絕裂。（這很明顯，這種繪寫的方法是與普羅列塔利亞特的鬥爭連繫着的作家，他與生活作階級的接觸的結果。）

但是，馬克思所寫述的這種反對人類底隔離的憤怒只僅僅存在在工人之中嗎？當然不是的。受着資本主義經濟形式束縛的腦力勞動者與體力勞動者，勞動者的一切典型，他們的被征服在他們全體中激起了最多的各式各樣的情緒。就是相當的一部分資產階級，也是在劇烈的鬥爭之後，才逐漸對布爾喬亞無人道性底精神上的資本主義「教育」屈服的。新的布爾喬亞文學在這裏表現出反對它自身的證據。這種文學底最典型的題旨

——繪寫失望，幻想的失去，這正表明了一種抗議的表現。每一種關于覺悟的小說都是這樣的抗議的史實。

但是這種抗議是被表象地規劃出來的，並且因此繪寫出來也是沒有真實的力量。  
這件事實是明明白白的：當然，所謂資本主義的「完結」決不是說從現在起一切事物都是完成了的，也決不是說發展和鬥爭也在個人的生活中停止了。我們說資本主義的制度成爲「完成了的」，意思只是說它把它自己再現在「完全無人道性」底更高的階段上。但是制度是繼續不斷地再現出它自己來的，而且這種再現的過程存在於痛苦的，猛烈的戰鬥底連環底現實之中。這，也同樣地應用在每一個個人底生活上。一個個人，自然，他走進這個世界的時候並不是資本主義底機器上現現成成的附屬物，他只是逐漸地，在通過連續的鬥爭的他的生活過程之中，才變成了如此的一種附屬物。

自然主義派的作家們底基本的弱點，意識形態的與詩的弱點，乃是在於他們，作家們，向資本主義現實的無條件的屈服。他們在這種現實之中只看到結果，結局，而沒有看到反抗的諸力量的鬥爭。而且即使他們彷彿是繪寫了某種的發展——在那些覺悟小說

裏——而資本主義無人道性底最後的勝利是預先就在主人翁底形象中安排定了的。這就是說人物並不是在小說展開過程中的『完結的』資本主義底精神中變僵硬的，而是從只能作爲發展的整個過程底結果，從這一狀態中最初的起點來繪寫了的。這就是爲了什麼原因在小說的過程中幻想被破壞了，產生出如此薄弱的純粹主觀的印象來。我們要想去知道去愛的人不是一個活人，他在小說的過程中被資本主義在精神上謀害死了，他只是一個帶着對他自己的死亡愈過愈明白的意識在舞台背景前面游蕩的死尸而已。那些即使是在咬牙切齒，而也向資本主義底無人道性投降了的作家們，他們的宿命論正決定他們的『發展小說』裏的發展的消失。

所以斷言這種繪寫的方法充分地在一切資本主義無人道性中反映出了資本主義，這是不正確的。正相反！作家們無意中削弱了這種資本主義無人道性所引起的恐怖的感覺；因爲人們沒有活躍的內心生活、沒有人的發展與人性底活的意識而生存着這一悲慘的事實，與在現實中資本主義時時刻刻把千萬個賦有無限人的潛力的活着的人們變爲『活着的死尸』，與這一事實比較起來，它的震激人們的憤怒的力量是差得太多了。

爲了要對這個對比獲得一個清晰的了解，這只要把高爾基的一些繪寫布爾喬亞氾底生活的小說拿來和現代的現實主義的作品比較一下，就很足夠了。現代的運用觀察描寫的方法的布爾喬亞現實主義，它已經失去了繪寫生活過程的真實脈搏的能力，它不充分地薄弱地反映着資本主義的現實。就是拿這一派中最好的小說所能寫出來的圖畫來看，由于資本主義而產生的個人底醜惡與墮落，比它是更爲富于悲劇性的，而資本主義的獸性則更爲卑劣，更爲野蠻，更爲殘忍。

自然，要說一切現代的文學沒有過任何的鬥爭，就在「究結的」資本主義所造成的生活底「人性低落化」與事物底偶像崇拜化之前投降了，這未免是一種籠統的過份簡單的錯誤。我們已經指明出來，一八四八年時期以後的法國自然主義派，由它的意向來判斷，是一種反對這種過程的抗議的運動。同樣，在沒落的資本主義制度晚近的諸文學傾向裏，可以一再地觀察到他們的著名的代表者總是把他們的多樣的文學的傾向和這種抗議的精神連結起來的。具有人的地與藝術的地意義的各種各樣的形式主義的代者們都希望在他們的作品中反抗這種資本主義的生活底無意識。例如拿易卜生 (Ibsen) 後來的那



些作品底象徵主義作一個分析吧，這清清楚楚地表現出對布爾喬亞日常生活底單調的無意識的反抗。但是，除非這些反抗把握住了在資本主義之下人的生活底無意識底人的諸因緣，除非作家積極地參與人們爲了要有意義地來過他們的生活的真實的鬥爭中，除非作家把這些鬥爭囊括在他的「世界觀」之中並且藝術地來繪寫它；這反抗是必然地在藝術上的成果的。

這就是爲了什麼原因，資本主義世界智識份子優秀的代表者們底人道主義的叛逆，對於文學以及文學理論有如此重大的意義。不過，這些傾向底異常的變化，參加這種人道主義運動底諸團體的某些個人的意義，就是略略的分析，也是我們的有限額的篇幅所不能容許的。我們只能簡短地指出在羅曼·羅蘭（Romain Rolland）底公開的人道主義的叛逆裏，在A·紀德（Andre Gide）孤立了的並且是使它孤立起來的自我主義底諷刺的自身的崩解裏，在這一切等等的情況裏，已經有了許多很學識的傾向，超越過布爾喬亞文學一八四八年時期以後的文學的諸傳統。蘇聯的社會主義的勝利使這種人道主義更加加強了，它的目的的集中，它的反抗資本主義無人道性的最高形式法西斯主義的獸性的

鬥爭的尖銳化，使得這些傾向達到一個更高的水準。在B·馬爾洛（Bloch Malraux）（註四十二）近幾年來所做的理論文章裏，我們甚至看到了對十九世紀後半期和二十世紀初期的藝術作原則上的分析開端。這是不言而喻的，在批評的領域裏這種鬥爭仍然還沒有達到結論的階段，仍然在那裏也沒有得出一種原則上的清晰的解釋出來，但單是如此的一種鬥爭，如此的與沒落的時代在原則上的決裂，單是這一事實，就是一個具有極大的意義的歷史的徵兆。

## 七

但是以是在蘇聯，對於我們，這個鬥爭距離終結也是很遠的。我們看到由于不精緻的藝術所引起的一個很有興趣的（但是，這只對於我們作家們），很感覺難受的對照。在另一方面，我們的社會主義經濟的巨大的飛躍，普羅列塔利民主政治的迅速的擴展，革命的偉大的開始時期許多傑出的人物從人民大眾中間的崛起，普羅列塔利亞的人道主義不勞動大眾與他們的領導者底日常的習俗之中的生長，等等，這都是作為對資本主義

世界底優秀的知識份子們底意識發生作用的一種強力的革命性的因子。而在另一方面，我們看到我們的文學仍然還沒有擺脫掉沒落的布爾喬亞底殘存的傳統以及防礙它向前發展的那些殘餘的遺物。

是的，我們的文學甚至於還沒有達到走向真實清算這些殘餘的道路。作家協會關於自然主義和形式主義的討論很清楚地表現出來，我們在這一方面貢獻的是多麼微小。真理報（Pravda）的論文雖然是十分的明晰，然而討論却很少觸及關於自然主義與形式主義的原則的諸問題。尤里·奧列霞（Yuli Olsha）（註四十三）覺得喬逸斯底表現形式比M·高爾基底表現形式更有興趣，這一事實極為明顯地表明出我們的作家們對於形式的問題是如何地缺乏清晰的理解，是如何地——被晚期的布爾喬亞的傳統與波格達諾夫（Bogdanov）（註四十四）傳統所俘虜了——他們仍然把技巧誤認為是形式。至於在形式的問題與「世界觀」的擴深的問題，與世界概念的領域中布爾喬亞的殘餘的再批判的問題，在這些問題之間的聯繫，幾乎沒有任何的論述。並且所論說的一切是以如此庸俗的態度來立論的，所以它只能向着問題底混亂走去。因此，例如罷，格浪斯基（

Grusky) (註四十五) 在自然主義和形式主義之中，都看到一種「直接地」敵對蘇聯的傾向。

因此，我們能夠正當地把這個問題提升到這一點來：我們對於一八四八年時期以後布爾喬亞文學底赤裸裸的觀察與描寫的方法的批評，對於蘇聯的文學是不是並不是真實的呢？不幸得很，我們必需用肯定來回答這個問題。

想想大多數我們的小說底結構罷。它們大多數都屬於左拉文獻式的小說底自然主義意識上的唯客觀素材的一類的。它們被用更現代的「最新的技巧底成功」裝飾起來了，而這並不能使它們有多大的差異。他們不繪寫人的身世以及人們之間的關係，他們不把事物作為這一關係的媒介來繪寫。代替了這個，他們寫給我們關於集體農場，工廠，等等的一「專題論著」。人物大半只是作為「附屬物」，作為在事物的連鎖中為了聯繫事物的說明的材料而已。

自然，這並不僅是自然主義的傳統在這裏發生作用，我們在這篇文章的全文中已經指明了自然主義必然地漸漸蜕化為形式主義的傾向（如象徵）。不過這裏我們再增加一

點：形式主義者的努力是和自然主義相反的，但是從「世界觀」的觀點上看來，它正像自然主義本身一樣，對一切重大的問題都採取同樣表象的立場。個人與社會之間的關係，個人與組織團體之間的關係；印象主義和未來主義起碼是和自然主義本身一樣的把它歪曲了，抽象化並且偶像化了。大戰以後的帝國主義底偽現實主義的潮流，以它的文獻式的文學底貧乏化了的復活，形成一種比舊自然主義本身還要更甚的有毒的傳統。因為在繪寫中零證舉例超升在人們之上的超越，在最近代的自然主義與偽現實主義的諸傾向中表現得也許是更露骨，更無靈魂，更無人性。

例如，S·特來特耶珂夫（Sergei Tret'yakov）（註四十六）在幾年前提過下面的一些原則上的理論見解，由於它的坦白，在這裏可以用來作為我們的一個有價值的論據，然而我們希望原作者是不再保有這些意見的了。他寫着：報紙使他了解到訪問記是寫作的一種方法。閱讀了某些蘇聯小說，引起他更外有興趣於「客體的傳記」。對於他，好像一件事物「繼續進行」經過人們底手的旅行，「能夠告訴我們比一篇描寫心理的小說所告訴我們的，差不多整整的要多上一個紀元」。（引號（「」）是我加的，G·盧

卡契·)

自然，這樣的「客體的傳記」理論是絕少有像特萊特耶耶夫的見解裏如此公開地宣布出來的，也沒有在它的實際應用上如此呆笨地把它偶像崇拜化了。但是我們在這裏是討論一種普遍存在的傾向底極端的情況。大部分我們小說的結構的「差不多」，最主要的，就是由於客觀素材的複合底傳記，而人物只是作為這種複合的說明的材料而出現在這種傳記之中的緣故。

這是我們的小說單獨的共通的原因。常常在開始閱讀之前，你已經知道了它們之中的事件的过程了：有些破壞者在工廠裏做工，起了糾紛，最後黨的核心或大多數是人民的委員會內政部（N.K.V.D.）破壞了破壞者的組織網，於是生產有了一個飛躍；或者呢：因為富農的怠工，集體農莊不能工作，在集體農莊或是M.T.S.（機器與耕種機站）服務的工廠的工人就完成了突破富農們怠工的工作，於是我們看到這個集體農莊最後結果的進步，等等。

這是明明白白的，這些都是某一個發展階段底許多題旨性的事件，而這裏並沒有一

句話來反對許多作家在這些題旨上大做文章的事實。正相反。許多作家把情節的創造誤認為是題旨底社會性質或多或少的正確的意義的解明，這件事實表明了我們文學教養底低劣的水準。作家真實的工作——結構與情節創造——必須在我們大多數作家認為他們的的作品是「終結了」的地方「開始」。把情節誤認為是題旨，或者，更恰當點說：把凡是屬於題旨的一切學物作實證地完全的描寫來代替情節，這是自然主義底一椿重要的遺產。

情節的意義主要地並不在於它的彩色與變化底豐富。好的情節，它底這些特質主要的是由於人物底個別的，典型的，真實的人的諸特徵，能夠得到好的情節的幫助，富有感情地生動地繪寫出來。可是題旨底空泛的描寫的表现方法底單調性，對發展的個性化的人物底繪寫不能提供任何機緣。生活底真實的變化性，無限的豐富性，必需和個人有意識或是無意識，願意或是不願意在其中實現共同任務的，那些大路與小路底錯綜複雜的糾結底繪寫共存共亡。赤裸裸的題旨如果不是作為無數的偶然性事件底結果表現出來，它只能指示社會地的必然性的過程。在我們的小說裏，題旨底社會的必然性是異常的

狹窄，並且是單軌化了的。這也是作家們不要停止在題旨底赤裸的公式化上，而要去創造有個性的情節的另外一個理由。像這樣有個性的情節的稀少，比較着來，很少是由于作家們才能的缺乏，倒是由于這一事實：被虛偽的理論與傳統所俘虜了的作家們根本就沒有認識這種必要。

我們的小說底結構恰恰是和左拉派自然主義的作品一樣圖式化了的，只是表示着一種相反的徵象罷了。在左拉派自然主義的作品裏，資本主義的物質的複合底無意義，與同交易所和銀行底燦爛光輝的卑鄙一同被揭露出來了。而我們所表示的徵象則是相反的。在我們，那些正確的原則在開始的時候是隱藏着壓抑着的，而在結局的時候是變成勝利了。但是在這兩種情形中，作品完成的方式都是同等的抽象化與圖式化的。社會地歷史地正確的題旨沒有得到一個使人感服的藝術的表現。

個性的情節缺乏的結果，人物表現成蒼白色的圖式了。人物只有通過由他們的行為所激動起來的感情才能獲得真實的人的面貌，真實的人的輪廓。無論是多少人物生活底廣闊的心理學的描寫，無論是多少整個環境底細節的「社會學的」描寫，都不能作為行



動的代替者。而這正是大多數我們的小說中所發生的一切。在這些書裏的人物們興奮地團團地奔跑，興奮地討論許多問題，而這些問題對於他們以及他們個人的命運的重要性，在這些書裏並沒有表明出來。這些一切事項自然都是客觀地具有最高的重要性的；但是這種客觀的重要性之所以獲得藝術的生動性，所以能夠使人感服並且支配讀者，是當這些問題對於已經對讀者成爲人的地密友的主人翁們底個人的利害被個別地繪寫的時候（這也就是，通過行動，通過情節）。只要失去了這一點，幾乎是沒有例外的，人物就變成了靜物圖畫中僅僅的「點綴的形象」。他們的出現以及消失，都不能激起任何的興趣。

「現代的讀者」會又要發問了：但是，在真實的生活中不就正是這樣子嗎？人們被委派到某些地方去，隨後回來了，代表們到了，會議舉行了，如此等等。繪寫出來的人物底諸關係是和我們的現實相合的呀。

伊里亞·愛倫堡 (Ilya Ehrenburg) (註四十七) 用幾乎和現代西方的形式主義者同樣的議論來辯護真實的史詩形式的解體：舊的古典形式是不能再和新生活底「力學」相合了

。像這種認為在某一種情形裏生活底「力學」乃是沒落的資本主義底混亂的事物，而在另外一種情形裏，這同一的生活底力學就被假定是來表示社會主義底建設，新的人類的誕生；這種概念與議論具有十足的形式主義的特質。『古典的作品』，愛爾堡同志在莫斯科作家大會上說了，『它描寫英雄們以及生活底死板地固定了的形態，而我們是在生活底運動之中來繪寫它們。要把古典小說底形式應用於現代的生活，這就需要作者來作虛偽的編撰，特別是虛偽的解答。報告作者底手記和速寫的繁茂，藝術家對於生活中的人們的極大的興趣，這些一切的速記錄，自述，會議的記錄，日記，都不是偶然的產物』。

這恰恰配合上了辛克萊·劉易士對朵斯·帕索士底風格的描寫。我們已經回答過這個問題了。是的，在「表面」上我們的現實確實似乎是那樣子的。但是它決不是似乎不同的東西；那些布爾喬亞的作家們，他們不藝術的地走到這表面的背後，是永不能在他們的人物中喚起真實的興趣來的，他們只能繪寫點綴品的形象而已。拿一位偉大的作家的作品中一段簡單的插曲來看看罷——例如「戰爭與和平」(War and Peace)裏

安德萊·波爾康斯基 (Andrey Bolkonsky) 底死。這位受了傷的安德萊·波爾康斯基就在安那陀里·庫拉金 (Anatoli Kuragin) 被割掉了腿的同一間房子裏被履行手術，接着他被送到莫斯科並且偶然地被送進了羅斯陀夫 (Rostov) 的家裏去了。在現實中這一切都是如此發生的嗎？是的，當着這位偉大的作家運用生活底諸偶然性來表現他的人物底人的本質的特徵的時候，它「可以」如此發生的。但是要來這樣做，作者必需要有一種超越過廣大的表面底描寫，超越過雖然被正確地觀察了的那些社會現象底抽象的描寫的觀點——一種考察這二者之間的「聯繫」並且從這個聯繫中藝術地把「情節」組織起來的觀點。這種必需的要求由于布爾喬亞把整個意識形態的沒落而消滅了。我們的文學，它的情況奇特的矛盾乃是這一事實：生活賦與了這些問題以日益明確的明晰性，而我們的文學却以應當獲得較好的因機的固執，堅持着沒落的布爾喬亞文學底表象性，把這個表象性提高到了方法的地位。很幸運地，這種情況並沒有及於我們的文學的全部。我們的傑出的作家們感覺到新生活底深入的描寫的必要，並且以逐漸增強的能力努力於個性的情節。這種傾向特別清晰地表現於法捷耶夫 (Fadjev) (註四十八) 底最近的作

這不是一個文字技術意義上的文學的問題。新的人性底繪寫是不可能用這種點綴品的素材來完成的。我們必需確實地知道，必需人的地經驗：它在「什麼地方」生着棧，以及「怎樣」它的人的成長是被完成了的。那些對照的靜物畫似的過去的描寫以及「造成的」新的人性底描寫，仍然還是藝術的庸俗的。就是當它用種種奇異的形式裝飾起來的時候，當它作為某些未知的假想底謎似的結果而出現的時候，這種庸俗性還是擺脫不掉的。因此，例如夏金尼安(Shaginian) (註四十九)『水力渦輪』(Water Turbine) 裏的『紅頭髮的』傢伙，在他第一次出現的時候似乎是異常引起興趣的。但是因為M·夏金尼安既沒有陳述這個傢伙底故事，他是怎樣才成了這樣一個人的呢。也沒有以僵性的情節使人發生興趣地把他種種性格表露出來；所以這種興趣就消散了，代替灰色的庸俗，我們却有、種多種彩色的庸俗。

我們的作家們是漸漸地更加深切地感到表現他們的人物底內心生活的需要了。這和我們的文學底最初的一步比較起來，無疑地是前進了一步。

這無論如何必需要記憶着：在一篇小說裏內心生活之所以變成重要的，這只在於和情節聯繫起來，作爲一種假想，作爲一條道路的許多階段或者是作爲個人的行動底結果。

● 內心生活底靜物的繪寫，就它本身來說，是正和事物底描寫一樣的是一種靜態生活。

例如費多爾·革拉德珂夫 (Fedor Gladkov) (註五十) 在他的『能力』(Energy)裏寫了他的人物之中的一個人底豐富的日記，但是這個人物在情節中並不是什麼重要的角色。就情節底發展來說，日記中所包含的內容是非本質性的，它僅僅是一篇『文獻』，僅僅是一篇狀態底描寫，情況底描寫；而且自始至終都沒有超出點綴品的水平線。

描寫的方法掠奪了這些小說的一切的緊張性。社會發展底辯證法使讀者預先知道小說的結局，這在我們，從純正的敘述的觀點看來，決不是對於真正的緊張性的障礙，它甚至於是能夠提供給緊張性以純正的史詩的特質的。不過，這只是當已知的結局是在那裏使人發生興趣的「人的」命運底連鎖的過程之中逐漸地被顯露出來的時候：這些命運有時似乎是很好的，有時似乎是去得更遠了，如此等等。

而在描寫的方法是沒有這樣的緊張性的。結局是用一般的社會學的方法——這從熱

繪的觀點上看來，意味着一種抽象的方法——死板地確立起來的；而且在情節與結局之間也沒有那些聯繫的線。情節底不同的各段落一般地都充滿着作品的人物對於種種事件所感到的困惑。從繪寫的觀點上看來，危機就「突然地」從這種困難之中飛躍出來。描寫的方法的矛盾在這裏是一老一實地擁護着它們自己的。這像在我們許多作家們的情形裏一樣，特別當描寫是從扮演的人物的觀點來下筆的時候，因為在這樣的情形之中，一幅事物底狀態的圖畫，一幅事物與佔有這些事物的人們底複合的圖畫就出現了；並且這一切是被一位失去了主宰力的觀察者來加以描寫的。而且，當種種事項是被「客觀地」描寫起來的時候，於是，從整個的觀點上看來，這些描寫和形象毫無內在的聯繫，並且強迫這些形象降落到點綴品的水平線。

因此，新的人類出現在這樣的小說之中，並不是作為事物的主人，而是作為事物的附屬物，作為一種紀念碑式的靜態生活底人的組成部分。在這裏，主導的描寫的方法是與我們偉大時代底基本的歷史現實相矛盾了。自然，一切的這些小說裏都保有着人們變為事物底主人這一點的，並且人們也是作為主人而描寫的。但是這並不能藝術地達到任

何目的。人類與外在世界之間底關係，人與外在世界鬥爭中的人的力量底表現，這只能由這一鬥爭底真實的繪寫表達出來。當需要和自由之間的鬥爭與人類力量底最大的開展，史詩式地繫聯起來的時候，基本的形象才可以獲得人的形體。巴爾扎克底大多數的主人翁是在生活中綏結在一起的。高爾基底『母親』中的一些主人翁，受虐待、被關進牢獄；雖然這樣，可是他們顯示出一種力底無限的發展，甚至于顯示出一種生活底主宰力來；而這種人的主宰事物底描寫仍然藝術地表現出了事物對於人們的優越。

我們已經說過：自然主義和形式主義「縮減了」資本主義的現實，它們繪寫現實的恐怖，可是和現實比較起來，是要減弱得多，庸俗得多。

觀察和描寫的方法，自然主義和形式主義底殘餘的遺物，它們縮減了隔離了人類底偉大的革命的過程。我們運用這種方法的作家們，像在他們之前的布爾喬亞作家們一樣，自然地感到在他們的描寫裏缺乏內在的意義，並且也像其他的人們一樣，當他們企圖用那些造作的純粹觀覽性質的設計，來提高所繪寫的人物與事件底內在的無意義性的時候，就把象徵引導了出來。我們能夠引證無數虛偽的思想豐富性底實例和膨脹起來的庸

俗的實例。而更遺憾的，這樣的事物常常發生於那些確實有能力給與他們的故事以真實的內在意義的作家們那裏。象徵應用在我們的偉大的現實上，它只能算是一種代替內在的詩的可憐的代替品，並且正爲着這個原因，這種癖好必需要用最苛刻的批評來絕滅了它。我們可以想到在伊爾珂夫（Il'inkov）（註五十一）底『轉動的軸』（During Axis）裏，那些無辜的莓子被膨脹成了血的象徵，或者是夏金尼安把山中的溪流的擬人化，特別是革拉德珂夫底新小說裏結尾的那幾行：『柱子上的電線歌唱着遙遠的聲音，好像是某種和緩下來就要靜默的終斷的禱樂底柔和的諧音，在懸崖背後的軌道上有那些男男女女的聲音彼此叫喊着什麼事情；也許是些轉轍手罷：「把車子引到上頭的軌道……引到上頭……」，「是的……我知道，引到那個新的……通着堤壩的……」。』。『是的』，密朗（Miron）注視着破曉的黎明，想了，「是的，在一個新的軌道上……生活總是建築許多新的軌道的」。』

這是可以理解的，是的，當一個左拉或是一個易卜生對他所繪寫的日常的資本主義的生活底無意義感到絕望而走向象徵主義，這幾乎是悲劇性的。但是對那些以我們的峨



纏的現實爲素材的作家們，這是沒有原諒可言的。

一切的這些表現的風格都是資本主義底殘餘的遺物。但是，在意識之中的殘渣總是指示着在現實之中的殘渣。在共產青年團大會上，我們的作家們底生活方式遭受了許多熱烈的批評。在這裏，我們只能提出這個問題來：在我們的文學中存留着的「觀察者們」的「典型底殘餘」必然在作家們自身底生活方式中存在着它們的根。並且，成問題的要點並不是直接地在趨向孤立的無政府主義的傾向中把它自己表露出來的，單純的個人主義的團體。事實上，「爲了這個的」文獻的努力，對於史詩的諸課題的生活警告者的態度，左拉風，描寫底「法律文獻式的」準確性，這都是屬於同一範疇的。這一切指明着這一事實：我們的作家們還沒有從偉大的小說所能以得到成功的，生活經驗底豐富這一點出發來創作；而只是收集那些「爲了這個的」觀察，並且用新聞標題的風格，或者是用抒情的象徵的裝飾把它們赤裸裸地安排起來。

自然，也有許多作家用一種完全不同的態度來繪寫生活的。但是，假如我們考察他們對於他們從那裏面採取素材的生活的背景底關係，我們會看到一種對於生活本身的基

本的不相同的態度。這只要指出蕭洛霍夫（Sholchov）（註五十一）底藝術與生活就足夠了。

因此，積極地參與生活和觀察生活的對比，敘述和描寫的對比，這在我們，也像在布爾喬亞世界裏一樣，是一個作家們對於生活的態度底問題。但是那種對於弗羅貝爾底悲劇的情況的一切，對於我們簡直是有點荒謬的，這是一種必需克服的資本主義底殘餘的遺物。

這是能夠克服而且是就會克服的。

## 譯 註

。(註一)第二帝國 (The Second Empire, 1852—1870) 。法皇路易·拿破崙在位時期，法國史上稱為「第二帝國」。

(註二)斯考特 (Scott Sir Walter, 1771—1832) ，蘇格蘭詩人，歷史小說家。著名詩作「湖上女郎」 (The Lady of the Lake) 等。小說有「薛兒運劫殺英蘇格」 (Ivanhoe) 。「掘墓者」 (Old Mortality) 。「威佛里」 (Waverley) 等。

(註三)耶路撒冷王國 (Kingdom of Jerusalem, 1099—1187) ，是第一次十字軍東征時，歐洲的十字軍攻佔耶路撒冷後所建立的王國，因為十字軍由各國封建諸侯出兵戍守，所以耶路撒冷王國也實行西方的封建制度。並且參照歐洲各國的封建制度的歷史與實況，把封建制度加以理想化，系統化，甚至于理想化了。一一五〇年左右還編

了一部標準的封建制度的「耶路撒冷法與」，所以思格斯拿耶路撒冷做封建制度的一鏡」的諷刺的對象。

(註四) 斯湯達爾 (Stendhal-1783-1842) 法國小說家，原名亨利·拜勒 (Henri Beyle)。他是十九世紀初期以寫實主義者風貌出現在法國文學界的第一個人，名著有「紅與黑」(Le Rouge et le Noir)、「巴姆修道院」(Chartreuse de Parme)。

(註五) 勒·沙琪 (Le Sage, Alain Rene, 1668-1747)，法國十八世紀小說家，著名的作品是「吉爾·卜拉」(Gil Blas) 這篇小說取材於西班牙，結構很平凡，描寫一個少年出外冒險，尋找他的命運的故事。在這篇小說裏，勒·沙琪繪寫了人物底衣服，行爲，表情……等極細微的細節，而這一切的細節對於人物本身都是本質的，重要的。

(註六) 伏爾泰爾 (Voltaire, 1694-1778) 法國十八世紀的文學家，詩人，哲學家，本名 Francois Marie Arrouet，法國啓蒙運動中重要的人物。文學作品敘事詩有『

昂里葉德】(Henriade) 其他哲理詩，書簡詩，諷刺詩也很多。小說有「贛第德」(Candide) 等，劇本有「卜魯特斯」(Brutus) 等。

(註七) 拉斯蒂格拿克 (Rastignac)，伏格納爾 (Vaugner)，葛郎德 (Grandier)，果卜賽克 (Gobseck)，都是巴爾扎克小說中的人物。

(註八) 吉爾·卜拉 (Gil Blas)，勒·沙琪底小說「吉爾·卜拉」中的主角，詳見「註五」。

(註九) 文藝復興 (Renaissance)，這是歐洲十四世紀到十六世紀間提倡復興古代希臘羅馬的文化與藝術的運動的總稱。這一運動奠定了資本主義發展的初期的新世界底人生觀與理論觀的基礎。啓蒙運動 (Enlightenment)，這是十八世紀在歐洲發生的一大思想運動，它的內容約有提倡科學，主張自由思想，創立唯理哲學，排斥舊有的傳統的惡劣影響……等，這一運動在哲學上的功績是最輝煌的，它掃除了中世紀的殘餘，準備了建立科學的社會主義的地基。

(註十) 喬逸斯 (James Joyce, 1882—)，愛爾蘭現代作家。著名的小說是「尤

里西士」(Ulysses)，這本小說的書名借用荷馬史詩「奧得賽」裏的主角的名字。全書是七百餘頁的長篇，而所記的只是十八小時(從晨八時到夜二時)中間的事。書中如畫地描寫了許多醜惡的場景。

(註十一)普魯斯特(Marcel Proust, 1873—1922)，法國自然主義派的後繼作家，主張運用科學的方法創作藝術；當時愛因斯坦博士(Dr. Einstein)發表了「相對性的假說」(Hypothesis Of Relativism)，普魯斯特就把那些「時間是真的空間，空間是真的時間」的哲學上的艱深的理論作為內容來寫作小說。

(註十二)卡姆恩斯(Camões, Luis Vaz de, 1524—1580)葡萄牙詩人，常作航海的探險，曾經到過中國的澳門。最有名的作品是抒情式的敘事詩「盧西亞德」(Luíadas)，描寫 Vasco da Gama 環繞非洲航達印度的探險的航行。全文以神的故事作為主要的穿插。

(註十三)密爾頓(John Milton, 1608—1674)，英國大詩人，長詩名著有「失樂園」(Paradise Lost)，「得樂園」(Paradise Regained)等。他的詩作文辭十

分精美，但是在內容方面，正如盧那卡爾斯基所指出的：國着十七世紀英國布爾喬亞的革命的性質的原因，密爾頓的傑作也不可避免地熏染了一種特有的神學的色彩。

(註十四)尤里西士 (Ulysses)，又稱 Odysseus，是荷馬第二部史詩「奧得賽」(Odyssey) 的主角。

(註十五)慕爾·弗蘭德爾斯女士 (Moll Flanders)，英作家狄孚 (Daniel Defoe, 1659—1731) 底「蕩婦自傳」(The Fortune and Misfortune of Moll Flanders) 中的主角。狄孚的名作是「魯濱孫漂流記」。

(註十六)大仲馬 (Alexandre Dumas, 1802—1870)，法國小說家，戲劇家，作品極多，全集有二百七十卷，數目很可驚人。他的作品注重人物動作而不甚精求個性描寫，並且大半是和別人合作的，例如著名的「三個火鎗手」(又譯「俠隱記」(Les Trois Mousquetaires))，就是和 August Maquet 合作而成。

(註十七)裘里安 (Julien)，斯湯達爾作品中的人物，達達拿克 (D'Artagnan)，大仲馬作品中的人物。

(註十八) 保爾·布熱 ( Paul Bouget, 1852-1923 )，法國近代作家，他雖然是最初受了自然主義的強烈的影響，但是終于超越了自然主義的狹窄的觀點，創立他自己的創作理論。

(註十九) 龔古爾兄弟 ( Goncourts, Lesfreres )，法國小說家。哥哥是 Edmond Louis Antoine Hulot de Goncourt ( 1822-1896 ) 弟弟是 Jules Alfred Hulot de Goncourt ( 1830-1900 )。兄弟二人常常合作小說，創作方法也一致，都屬於自然主義派。所以普遍都是把他們兩個人並論的，稱爲「龔古爾兄弟」。

(註二十) 奧多·盧德維格 ( Otto Ludwig, 1813-1865 )，德國劇作家，小說家，批評家，在德國近代戲劇發展史上佔很重要的位置；小說以「天地之間」 ( Zwischen Himmel und Erde ) 爲有名的傑作。在文學作品方面他極推重莎士比亞。

(註二十一) 「衆矢之的」 ( Run the Gauntlet )，這是西洋流行的一種處罰的方法。普遍把許多人分成兩列，手裏都拿着鞭棍等物，受罰者要從人列中間走過去，這時候大家一齊鞭打他。



(註二十二)西西弗斯 (Sisyphus)，希臘神話中科林斯 (Corinth) 的國王，說他生前論譎會藝，死後被判在冥府推運巨石上山，每次到了山頂的時候，這塊石頭必定滾落下山；于是又得重來。普通用來比喻一種永遠進行而毫無結果的工作。

(註二十三)赫伯爾 (Friedrich Hebbel, 1813—1863)，德國十九世紀戲劇家，詩人，作品甚多，尤其以悲劇最著名。

(註二十四)斯狄夫特爾 (Adalbert Stifter, 1805—1868)，奧地利作家，作品有小說，短文，書簡等。

(註二十五)辛克萊·劉易士 (Sinclair Lewis, 1885—)，現代美國小說家，作品多半描寫美國的都市，名著「大街」(Main Street) 一九三〇年獲得諾貝爾文學獎金。

(註二十六)柔斯·帕索士 (Dos Passos)，美國現代作家，作品很多，著名的有「第四十二平行綫」(The 42nd Parallel) 等。「滿哈坦鎮的遷移」(Manhattan Transfer) 也是他的作品之一。

(註二十七) 匹克維克 ( Pickwick )，密考卜爾 ( Micawber )，奧里佛爾 ( Oliver )，南謝 ( Nancy )，大衛 ( David )，斯密士 ( Smith )，都是狄更斯小說中的人物。

(註二十八) 達郎貝爾 ( D'Alembert )，Jean le Rond 1717—1783 )，法國啓蒙運動時代的大學者，以實證論的先驅者著稱。

(註二十九) 萊辛 ( Lessing )，Gothold Ephraim 1729—1788 )，德國批評家，戲劇家，一個兼有古代文化的豐富的教養與近代精神的大作家。批評家有「文學書簡」 ( Brick, Die neuere Literatur Betreffend )，「萊奧孔」 ( Laocoon )。他的戲劇在德國文學史上是古典作品。

(註三十) 「萊奧孔」 ( Laocoon )，萊辛的文藝論；但是沒有作完，只出版了第一卷。題目叫做「萊奧孔」。因為論文的開端講到希臘的有名的塑像「萊奧孔羣像」，即特羅城 ( Troy ) 祭司萊奧孔和他的兩個兒子同被兩條大蛇捲勒致死的塑像，和羅馬詩人味吉爾 ( Virgil ) 所作的歌萊奧孔的詩的原故。萊辛在論文中深湛地討論了詩與造型

藝術的界限，是一部文藝理論的古典名著。

(註三十一) 亞加美農 (Agamemnon)，阿琪里士 (Achilles)，都是荷馬史詩「伊里亞德」(Iliad) 裏的人物。亞加美農是希臘人進攻特羅城的統帥，阿琪里士則是一個年青英勇的英雄。

(註三十二) 派羅普斯 (Pelops)，亞特魯斯 (Atreus)，都是希臘神話中的人物。派羅普斯是 Mycenae 的王，亞特魯斯是他兒子，而亞加美農又是亞特魯斯的兒子。

(註三十三) 賽尙 (Cezanne, 1839-1906) 法國近代畫家。蒂香 (Titian, 1477-1576) 威尼斯畫家。蘭卜郎德 (Rembrandt, 1606-1669) 荷蘭畫家。

(註三十四) 海崙 (Helen) 荷馬史詩「伊里亞德」中的人物。希臘的美女，結婚之後，與特羅城王子巴里斯 (Paris) 戀愛，兩人一同逃走。後來希臘各國聯軍攻打特羅城，這是二次歷史上有名的大戰。

(註三十五) 泰納 (Taine, Hippolyte Adolphe, 1828-1893) 法國文學批評家，

提倡批評的三原則，以爲一切現象都是由「時代，環境，人種」的外面關係而決定的。著作有「英國文學史」( Histoire De La Littérature Anglaises )，「近代法蘭西之泉源」( Origines de la France Contemporaine )等。

(註三十六) 路易·菲力浦 ( Louis Philippe, 1830—1848 )，法王，七月革命後即位，二月革命時逃亡。

(註三十七) 拉法格 ( Paul Lafargue, 1842—1911 )，法國社會黨的組織者，優秀的馬克思主義理論家。在這裏說到的拉法格的論文，中文已有譯文，就是收在「海上逸林」上卷裏的「左拉的「金錢」」。

(註三十八) 勒邁特赫 ( Lemaître, François Elie Jules, 1853—1914 )，法國批評家劇作家，印象批評的提倡者；主張文學批評除去忠實表達分析自己對作品所得的印象而外，就沒有真的批評。批評文集有『現代作家』( Les Contemporains )『劇的印象』( Impressions de Theatre )等。寫作的劇本也很多。

(註三十九) 布逢 ( Buffon, 1707—1788 ) 法國作家，學者。

(註四十) 喬治·桑 (George Sand, 1804—1876)，法國第一個女作家，著作有小說，批評等；數量很浩大，但是藝術上的成就很少。

(註四十一) 安得生·尼克梭 (Anderson Nexø)，丹麥作家，『征服者佩爾』 (Pelle the Conqueror) 是他的作品之一。

(註四十二) B·馬爾洛 (Malreaux, J.R. Bloch)，法國現代作家。這位B·馬爾洛，不是那位『征服者』與『人的命運』的作者，那是A·馬爾洛 (André Malreaux)。

(註四十三) 尤里·奧列霞 (Yuri Olesha)，蘇聯作家，作品有小說，速寫，戲劇。最有名的成說是『三個胖子』 (Three Fat Men)。

(註四十四) 波格達諾夫 (Bogdanov, Alexandre Alexandrovich, 1873—1938)，俄國革命家，思想家，關於哲學，經濟學，文學，藝術，都寫了很多的著作。他在思想上所犯的錯誤，列寧在『唯物論與經驗批評論』，『哲學筆記』第二冊裏，有深刻的嚴厲的批評。

(註四十五) 格浪斯基 ( Gronsky )，蘇聯作家。

(註四十六) 特萊特耶珂夫 ( Sergei Tretyakov )，蘇聯小說家，戲劇家，他的

「怒吼罷中國」是我們早就知名的。

(註四十七) 伊里亞·愛倫堡 ( Liya Ehrenburg )，蘇聯作家，他的作品譯成中

文的很多，最近多寫短篇，報告。

(註四十八) 法捷耶夫 ( Fadeyev )，蘇聯小說家，著名的作品有『毀滅』等。

(註四十九) 夏金尼安 ( Marietta Shaginian )，蘇聯小說家，『水力渦輪』(

Turbine) 是他的作品之一。

(註五十) 費多爾·革拉德珂夫 ( Feodor Gladkov )，蘇聯小說家，著名的作品

有『士敏土』等。

(註五十一) 伊蘭珂夫 ( Ilenkov )，蘇聯作家，『轉動的軸』( Driving Axle

) 是他的作品之一。

(註五十二) 蕭洛霍夫 ( Sholokhov ) 蘇聯小說家，著名的作品有『靜靜的頓河』等。