

## 目 次

第一章	引論	1
第二章	馬克思主义和文学	12
第三章	真实和现实	22
第四章	小說和现实	31
第五章	作为史詩的小說	45
第六章	維多利亞时代的退步	59
第七章	普罗密修斯們	73
第八章	英雄的死亡	91
第九章	社会主义现实主义	108
第十章	生气勃勃的人們	119
第十一章	丧失了了的散文艺术	139
第十二章	文化遺產	151
附录	文学和政治	169
后記		179

## 第一章 引 論

我这部論文，並不企圖对艺术和生活的关系作全面的考察。它有一个較小的目的——只想考察一下英国小說的現狀，以求理解那已破坏了小說的巩固基础的思想危机，並且看一看小說的前途是怎样的。

在这一点上，我也許可以說，我确信小說是有前途的，虽則它在目前还是处在很不穩定的状态。它是我們文化中的偉大民間艺术，是史詩和我們祖先的“紀功歌”<sup>①</sup>的繼承者，它还將一直存在下去。無論如何，生活就是变化，至少对艺术可以这样說，虽則並不一定变好，但总是在变化。要使小說重新获得力量，那就應該使它起变化；而这就是本書的主题。

新的艺术都是在人类的历史过程中产生的，例如电影，但直到今天还没有一种艺术已經完全消灭。人們對於任何意識領域的扩大，對於任何能够提高他們對於現

---

① “紀功歌”(Chanson de Geste)，古代法国的史詩。

实世界的感受能力的事物，都是决不放松的。小说也是一种新的艺术。是的，它的根源是很久远的，可以一直追溯到屈利马尔乔<sup>①</sup>的宴会，追溯到达芬妮和克洛伊<sup>②</sup>，也许还可以追溯得更远，追溯到希罗多德<sup>③</sup>。可是，把小说当作一种有它自己的权利、自己的法则、被人普遍地接受和欣赏的艺术来说，它却是我们自己的文化的产物，主要是印刷机的产物。

它只是文学的一部分，这是真的，可是，在某种意义上说，戏剧也是如此，并没有人会否认戏剧本身确是一种艺术。小说不止是虚构的散文，又是人类生活的散文，是首先企图理解整个人和表现人的艺术。福斯特<sup>④</sup>已经指出了区别小说和其他艺术的重大特征，是它具有揭露秘密生活的力量。因此它是从那个和诗歌，或者戏剧、电影、绘画、音乐不同的角度来观察现实生活的。

所有这些，都能够表现小说范围以外的现实生活的各个方面。可是在它们之中，任何一种也不能像小说这样圆满地表现个别男女或小孩子的全面生活。关于这个问题，我要在这部论文中其他地方加以说明；现在我却只能以叙述一下事实而且要求读者暂时能够接受为满足了。

---

① 屈利马尔乔 (Trimalchio)，罗马暴君尼禄王的名厨师。

② 达芬妮 (Daphnis) 和克洛伊 (Chloe)，希腊神话中的一对情人。

③ 希罗多德 (Herodotus, 公元前 484?—425?)，希腊历史家。

④ 福斯特 (E. M. Forster, 1879—)，英国小说家。

难道真的有这么一种小说艺术中的危机，使人们不得不写一些书来大声疾呼，引人注意，像你看到有人确是走向危险的时候那样吗？是的，大部分与这有关的人现在都已同意英国小说的现状确是可悲，实际上它已失去了方向和目标。小说最主要的是广泛地被人阅读，但现在却很快地要变成不值一读的东西了。

自然，这并不是说通俗图书馆的书没有人借阅了。现在被人阅读的小说比从前还多，但那些东西却是不值一读的。因为似是而非的东西，对于一个饥饿的人来说，并不是食物。我想就我所见到的情形加以说明。

第一，现在存在着一个质量上的危机。不错，从来没有像现在这么多的作家产生了出色的通俗小说；这些小说能使我们马上发笑，当无线电收音机关掉、甚至还在继续开着的时候，或者当我们正在火车上和海滨的时候，我们会很有兴趣地阅读它们；但是，也只有由于我们根本忘记了已经读过，或者一直读到一半我们才记得起来的时候，我们才会再去阅读它们。除了极少的例外，这些小说在这里和我们并没有什么关系，因为它们不是表现现实生活的。

自然，它们的作者都想描绘一个现实的世界，可是它们所达到的现实程度，除了某种与作者无关的个别情况（这种情况是属于读者的，而不是属于书本的）以外，却不可能产生那种使我们情绪紧张，心情活泼，把我们引导入

那个某些人們亲眼观察过的、通过他們的眼睛我們永远忘不了这种經驗的境地里去的巨大激情。

目前的小說批評家，一个星期又一个星期地在印刷頁的陰暗土壤上疲劳地耕作着，結果却只是使他厭惡地从那低劣的情緒和幼稚的敘述中退縮回来。西利尔·康諾萊先生比大多数的批評家都要坦白一些，他告訴我們他常常發現他要評論的著作往往無法卒讀。他那些有趣的論文——这对於我們是个幸运，一般地都是關於康諾萊自己的文章，而關於那些供給他以不充分的每天食糧的可憐的原始材料，却反而很少涉及。

奇怪得很，坏書的泛濫並不是由於讀者的增加。这种情形之所以可能，是由於讀者不断增加的趣味，是由出版家來決定的。讀者不可能再得到他所喜愛的東西，而必須喜歡他从出版巨人那里得到的東西。

这些巨大的、高度合理化的商行，經常有他們自己的印刷工厂和裝釘工厂，也經常具备現代商業的主要条件——銀行里的大量透支，不得不靠書籍來維持營業。他們必須出版更多的書籍，特別是小說，因为付給小說作者的報酬不必像付給非小說作者的那么多，他的書可以比較便宜地生产，而且在圖書館方面的銷路是現成的，只要保證它沒有一點創造性。

出版家們必須有更多的書目，以便互相競爭。他們必須有更多的書籍來維持印刷厂，如果他們沒有自己的

印刷厂，那就要来满足那些替他们出版书籍的印刷商。他们印刷些什么，是无关重要的。什么书都用同样的样式，用同样的纸张印刷，用同样的布料装订，用同样糟糕的包书纸包紮起来，卖给同样的图书馆，不管是无聊的作品或是一部未被发现的杰作。不论是杰作或是无聊的作品，出版家在他的“广告”中都会称它为杰作，大部分的评论家呢，则很早就已放弃了鉴别作品的绝望的任务，会或多或少地无可奈何地接受出版家的评价，依照当时的心情或者他们个人和有关出版家的关系。

作者自己在这出版交易的巨大竞赛中，则不过是一个徒有空名的人物。当他的书卖出以后，他成为重要的人物，这使他得到一些独立性，但他依然是这竞赛中的一部分，不过是转移到买卖的公开方面去了。这时商人方面会对待他稍许不同一点，但这种不同的待遇，适当地操纵起来，也是可能变成买卖的。

关于宣传方面，关于月会的各种书籍，关于粗制滥造，关于印刷的艺术，关于对文学的广播“服务”，都有很多的话可说，但就这部论文所论述的对象而言，这些都没有多加说明的必要。

我们——作为作者和读者来说——所感到兴趣的，是这件事情，即出版业现在是大商业中的一个主要部分。责备出版商是愚蠢的，因为他们之所以这样，是为我们父辈一般叫做“生活现实”的东西所逼迫。只是我们应该注

意这种情况对于文学，特别是对於小说的影响是很严重的。在经营书业的目标中，已经消失了质量，数量已经代替了质量。

可是，此外还有一个更重要的危机，一个存在于小说家本身的世界观的危机。虽则有这么多的坏小说和拙劣的著作，但现在也有一些优秀的小说家，诚实的劳动者在写作着。劳伦斯<sup>①</sup>死了还没有多久，詹姆斯·乔伊斯<sup>②</sup>和福斯特都还活着。威斯特<sup>③</sup>、赫胥黎<sup>④</sup>、和半打左右的其他作家仍然在严肃地和诚恳地写着小说。至于他们的成就如何，那我们在这里就不讨论了。

现在这些严肃的作家所面临的困难是很大的。一个作家比之其他艺术家说来，更能表现他的国家。他的小说被全世界所翻译和阅读。昨天的英国，在国外是以威尔斯<sup>⑤</sup>、吉卜林<sup>⑥</sup>、高尔斯华绥<sup>⑦</sup>、和康拉德<sup>⑧</sup>来判断的。

- 
- ① 劳伦斯 (D. H. Lawrence, 1885—1930), 英国小说家。著有“儿子们及恋人们”(Sons and Lovers), “虹”(Rainbow) 等小说。
- ② 詹姆斯·乔伊斯 (J. Joyce, 1882—1941), 爱尔兰小说家。
- ③ 威斯特 (R. West, 1892—), 英国批评家及小说家。
- ④ 赫胥黎 (A. Huxley 1894—), 英国小说家。
- ⑤ 威尔斯 (H. G. Wells, 1866—1946), 英国小说家及历史家。
- ⑥ 吉卜林 (R. Kipling, 1865—1936), 英国小说家。
- ⑦ 高尔斯华绥 (J. Galsworthy, 1867—1933), 英国小说家及戏剧家。
- ⑧ 康拉德 (J. Conrad, 1857—1924), 原籍波兰，加入英国国籍，成为英国著名小说家。

今天的英国，主要是以赫胥黎来评价；在他以后，却以几个刚刚通过翻译被人认识的青年作家来作鉴定。

因此，一个小说家对于他的祖国的过去和现在，负有特殊的责任。他从过去继承下来了一些什么东西，是很重要的，因为这表示在他祖国的文化遗产中哪些部分对于今天是有意义的。他对于今天说些什么也是重要的，因为他被看成是在表现着当时精神生活中最富有生命的东西。如果小说家对于旁人对他作品的态度漠不关心，那是应该反对的。他继承些什么，他表现些什么，那完全是他自己的事情。

虽然这是他自己的事情，可是，他也不能把他自己和外界对他作品的反应分开。在一个民族主义的疯狂性已经达到最自私和最有害的程度的世界中，一个严肃而重要的作家对于民族主义的态度是十分重要的。我们可以很肯定地说，现在每一个严肃的英国作家都懂得这个道理，对这个问题他们大都采取非常严肃的态度。

一个作家可以为了宗教信仰否认他的国家吗？艾夫林·沃<sup>①</sup>先生就是这样做了，但结果却发现这只能使他投入了别国民族主义的怀抱。今天看得很明白，罗马天主教是表示支持法西斯意大利的；而法西斯意大利在德国以后，是所有现代国家中最自私、最野蛮的侵略国家。

---

① 艾夫林·沃 (Evelyn Waugh, 1903—)，英国小说家。



他会接受劳倫斯對於种族和血统的崇拜的邏輯結論嗎？如果这样，那末好像亨利·威廉遜<sup>①</sup>一样，他的結果無非是支持納粹文化和它那關於中世紀拷問室的論証以及對於战争“精神”的歌頌罢了。

沃先生曾經替耶穌殉道者爱特蒙·康冰<sup>②</sup>写过傳記，获得了“霍桑獎金”；这是一个英国作家所能得到的兩種榮譽之一。可是莎士比亞或者馬洛<sup>③</sup>会把康冰看成一個殉道者嗎？也許他們會傾向於这样一种看法，就是他在英国正为民族的生存而斗争，正为創造我国民族文化条件而斗争的时候的一些活动，沒有比莎士比亞所說的話更形容得恰当了：

时代的傻瓜，

他为了罪惡而生，却为了德行而死。

很显然，現在的作家必須明确區別什么是真正民族的东西，什么不过是民族主义的或反民族的东西。过去和現在同样重要。我們必須帶着它一同前进，因此我們應該注意不要讓我們自己負擔过重，我們要有能力从过去選擇那些對我們真正有用的东西，拋棄那些目前只能

---

① 亨利·威廉遜 (Henry Williamson, 1897—)，英國小說家。

② 爱特蒙·康冰 (Edmund Campion, 1540—1581)，英國基督教耶穌會殉道者。

③ 馬洛 (Christopher Marlowe, 1564—1593)，英國戲劇家和詩人。

妨碍我们的东西。

世界观的危机与哲学有关，因此也与形式有关。从世界大战以后，大部分英国作家的哲学观点都受到了那个最后的欧洲自由派佛洛伊德<sup>①</sup>的深刻影响<sup>②</sup>。佛洛伊德所发展的精神分析学，是个人的神圣化，是知识混乱的极端化。在最近的二十年間，它对英国小说的影响，显然要比其他思想体系更深刻些。它也已经把英国小说引上了一种知识几乎完全破产的情况之中，虽則有些創造性很高的作品之所以富有力量，主要也要归功于个性的揭露，而这种个性的揭露，是由佛洛伊德式的分析造成的。

今天苦惱着作家們的最后一点，就是我称之为社会问题的东西。难道一个小说家对他生活着的世界中的各种问题能够毫不关心嗎？难道他对准备战争的鼓噪能够充耳不聞，对祖国的现状能够熟視無睹嗎？难道当他看到他周圍的恐怖，看到生活日益被那假借国家名义宣佈保証个人貪慾的神聖权利的势力所糟蹋的时候能够默不作声嗎？

小说家們日益感觉到眼睛、耳朵、和声音事实上都是感觉的器官，对人类世界的刺激必須有所反应，並不只是

---

① 佛洛伊德 (S. Freud, 1856—1939)、奥国精神病学家，唯心主义精神分析学的創立者。

② 这句话是从台·路易士先生 (Mr. Day Lewis) 那里借来的。  
——作者原註。

那个一直以为是屬於“艺术”領域的精神世界的消極的奴隶。他們懂得他們是生活在这样的一个时代——决定人类命运的时代，對於那种以为人类命运和那些一直以人道主义自豪的人們無关的意見，深深地感到憤怒。

他們注意到了對於文化的前途，有兩個重要的看法。一个看法相信文化能够在私有财产、战争、和以独裁的民族主义国家表現出来的瘋狂的自我主义的基础上繼續發展下去。另一种看法却相信人类正在为着創造以公有财产为基础的一系列新价值而斗争，而这將消灭战争，消灭民族主义，代之而起的，則是在一个世界文化中互相联合起来的健全民族的自由成長。

大多数作家，或多或少地傾向於第二种看法。他們之中某些比較其他作家眼光更远大的人，感觉到这样的一种新文化，主要是目前工人階級正在进行的階級斗争的結果，感觉到这种新文化的开端已在苏联显示出来。这使得他們对馬克思主义——工人階級革命分子和偉大苏維埃共和国的一亿七千万人民的人生观發生了兴趣。

一直就流行着这样的見解：虽然工人运动和俄国革命本身很好，但馬克思主义由於是一种“唯物主义”哲学，却是与艺术表現对立的一种哲学。这种看法一般是以这样的形式提出的，即馬克思主义是“用教条把艺术家束縛起来”的。

也許这样的說法不会再像过去一样的充满信心。今

天人民已經更懂得了馬克思主義。但這種看法還是比較普遍的，甚至在那些同情馬克思主義的人們中間，也有很多仍然相信像“社會主義現實主義”或“革命小說”這樣的公式，是不能真正接受的，除非當做政治的口號。

這部論文的目的是在指明英國小說的前途，因而也就是指出那些苦惱着英國小說家的問題的解決，確是要依靠馬克思主義和它關於“社會主義現實主義”的藝術公式——它將團結和復活左翼文學的力量。

## 第二章 馬克思主义和文学

馬克思主义是一种唯物主义的哲学。它相信物質的第一性，相信世界是独立存在的，並不依存於我們。但是馬克思主义也把所有物質看成变化的、有历史性的、决不把它看成固定不变的东西。在十七世紀，很少英国作家会反对唯物主义的人生觀，虽則他們的唯物主义观点和馬克思、恩格斯的並不相同。對於从拉伯雷<sup>①</sup>和蒙田<sup>②</sup>的思想中攝取哲学見解的莎士比亞來說，馬克思主义的人生觀並沒有什麼可怕的。在十八世紀的大部分時間內，唯物主义的人生觀是会被許多最偉大的英国作家毫無問題地接受的。

現在却不然了。差不多已有一个多世紀，情形已經不是这样。目前一班在报刊上写稿的文学家們，都斷言唯物主义和想像是不能並存的。他們認為这二者結合的

---

① 拉伯雷 (F. Rabelais, 1494?—1553), 法国文艺复兴时期諷刺作家。

② 蒙田 (Montaigne, 1533—1592), 法国文艺复兴后期作家。

結果，並不是創作，却只是一团混亂。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，接受唯物主義的人生觀，原是世界上自然的一件事情。

“存在決定意識”，這是馬克思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見解，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他在那個世界中對於所看到的事物的愛憎造成的。

光彩與顏色，形態與形狀，風的呼吸與生之氣息，動物的肉體生活——也包括着人類生活——的美丑，真實男女——作者自己也包括在內——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個要素，即“單純、形象和熱情”。不形象，不能認識現實世界的具體事物的藝術，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，就是創作家與客觀現實的鬥爭，也就是想要掌握和重新創造那種現實的強烈要求。“可是馬克思主義不是主張藝術作品只是經濟需要和經濟發展過程的反映嗎？”這是不能贊同的。

不，這並不是馬克思主義的觀點，雖然這是十九世紀一部分唯物主義者——實證主義哲學家的觀點，他們的觀點和馬克思主義——辯證唯物主義並沒有共同之點。

在那著名的“政治經濟学批判”序言中，對於精神生活——艺术的創造也是其中之一——的过程和生活的物質基础的关系，馬克思已經把他的观点說明得非常清楚。下面就是其中的一段：

物質生活手段的生产方式，决定着整个社会的、政治的以及文化生活的过程。並不是人的意識决定他們的存在，恰恰相反，是他們的社会存在决定他們的意識。在它們發展的一定阶段，社会的物質生产力，便和它們曾在其中發展的現存的生产关系，或者和不过是現存生产关系在法律上的表現的财产关系發生了矛盾。这些关系由推进生产力的形式轉变为束縛它們的桎梏。於是社会革命的时代就到来了。隨着經濟基础的变更，整个龐大的上層構造也或迟或早地發生变化。在考察这些变革的时候，對於可以用自然科学的准确性判断的生产經濟条件的物質变革，和那些使人們意識到这种矛盾而且力求解决这种矛盾的法律、政治、宗教、美术、或者哲学的形式——总之是意識形态必須隨時分別清楚。

因此，馬克思坚信物質生活最后决定精神生活。但他从不曾以为这二者的关系是直接的、容易考察的、机械地發展着的。如果認為由於資本主义代替了封建主义，所以一种“資本主义的”艺术也馬上代替了“封建的”艺术，所有偉大的艺术家都得直接反映新兴資產階級的要求，馬克思無疑地会嘲笑这种观念。等一会我們就可看到，他也不曾認為由於資本主义生产方式比封建社会生产方式进步，因而資本主义艺术的水平也必定比封

建社会的艺术更高，而封建社会的艺术也必定超过希臘和羅馬的奴隶社会或者东方古国的艺术。这样粗淺庸俗的見解，和馬克思主义的整个精神是無关的。

馬克思很正确地主張，社会物質基础的变化，可由經濟史專家以自然科学的准确性断定（自然这並不是等於說这些变化是科学的地决定的）。可是在社会生活和精神生活的上層建筑中，这样合於科学的决定显著变化的尺度是不可能有的。变化發生了，人們意識到了这些变化，於是他們就克服他們思想中的新与旧的矛盾。但是由於被所有过去的傳統所牽累，进行这种斗争是这样的不平衡，老是不很明确，因此在人們的思想中追溯这些变化是很不容易的。

譬如說，“拿破崙法典”确实是法国大革命所引起的社会和經濟变化在法律上的表現。但是仅仅知道这一点还不够說明“拿破崙法典”的产生。我們还該懂得法国过去的历史，在革命以前法国的階級关系，大革命的原因以及大革命所造成的階級关系的变化；最后，还得了解拿破崙的武力独裁。只有这样，“拿破崙法典”才能被人理解为新兴資產階級社会和在拿破崙时期开始的法国工業革命在法律上的表現。在观念的上層建筑中，法律也許是最易受感应的一部分，它最容易按照生产方式的变化一同变化。可是艺术距离观念的基础是更远的，更不容易和基础的变化相一致。



恩格斯在 1890 年写給布洛赫的信中，對於这点曾經特別強調地說明。“根据唯物主义的历史見解，”他写道，“决定历史的最后因素，是现实生活中的生产和再生产。不論馬克思和我都从不曾主張过更多的东西。因此如果有人把这意义曲解为經濟是决定历史变化的唯一因素，那末他是把它变成一个毫無意义的、抽象的、可笑的空話了。經濟情况是基础，可是上層建筑的各种因素——阶级斗争的政治形式和它的結果，胜利的阶级在凱旋以后所建立的宪法之类——法律形态——甚至这些实际斗争在战士們头腦中的反映：政治、法律、哲学的理論，宗教观念和它們更进一步地發展为教条系統——也影响到历史斗争的过程，而且在許多情形之下，这些上層建筑在决定它們的形式上，还是佔着优势的。所有这些因素都存在着一种相互的作用，在这里面，無限大量的偶然事件（就是指那些內在关系是那样疏远和無从証明，我們簡直可以把它看成沒有而且把它忽略过去的事物）中，經濟运动最后还是肯定它自己是必需的条件。如果不是这样，那末，把这原理应用到任何一个历史阶段去，都会比解答一个簡單的一次方程还要容易。”

因此馬克思主义虽然認为經濟条件是一切变化中最后的、决定性的因素，却不否認“观念的”因素也能够影响历史进程，甚至在决定变化所取的形式上（但只是形式）还可能佔着优势。如果以为馬克思主义低估像艺术創造

这样一个影响人类意識的精神因素的重要性，或者荒謬地認為馬克思把艺术作品当成物質和經濟条件的直接的反映，那簡直是对馬克思主义的諷刺。他决不如此。他很懂得宗教、哲学或者傳統在艺术作品創造中能够發生很大的作用，甚至这类“观念”因素中的任何一种，對於艺术作品形式的决定都可能起很大的作用。但在創造艺术作品的諸因素中，最后决定的因素还是經濟运动；因此馬克思和恩格斯認為對於历史变化是正确的原則，對於艺术的創造也是正确的。

常常有人反对馬克思主义，認為馬克思主义否認个人，个人只是抽象經濟力的牺牲品，这种力量以希臘人所謂的命运的不可逃避性驅使他走向灭亡的道路。人們給外来命运驅入不可避免的結局……这个信念是不是使艺术的創造成為不可能，我們且不討論這個問題。也許加尔文主义<sup>①</sup>从不曾产生过偉大的艺术，可是命运与天数的观念却产生了偉大的艺术，例如在希臘悲劇中和在哈代的著作中，仅仅這兩個例子就足以說明。如果这种反对的意見真是代表馬克思的观点，那很可能是一个很正确的观点。至少这个反对的意見是由於西方偉大艺术的人文主义者的傳統而产生的，因此值得尊重，虽則它的根

---

① 加尔文主义，法国宗教改革家加尔文(Calvin, 1509—1564)所創的新教教派。

据是很錯誤的。

馬克思主义並不否認个人。它不只看到在倔强的經濟力的掌握中的羣众。有許多馬克思主义的文艺著作，特别是有些“無产阶级的”小說，的确讓天真的批評家有理由相信馬克思主义就是这样。可是这里的弱点也許是在小說家身上，他們對於人在变革自然和創造新經濟力的过程中也改造了自己这个主题的偉大，並不能把握。馬克思主义把人当成哲学的中心，因为它一方面声称物質力量可以改变人，一方面却更強調地指出改变物質力量的原是人，而且在改变物質力量的过程中，他也改变了自己。

人和人的發展，是馬克思主义哲学的中心。人是怎样变化的？他和外面世界的关系如何？这些就是馬克思主义創立者們所曾經探索而且企圖解答的問題。我不願意在这里概述馬克思主义哲学，因为这在別处論述更好一些。可是讓我們將把人做为历史積極参加者，工作者和跟生活斗争者的問題考察一下，因为这样的人，一方面是艺术的創造者，同时又是艺术創造的对象。下面所引，是恩格斯解釋个人在历史中所佔的地位：

历史是像这样地創造出来，即最后結果往往是从許多个人意志的冲突中产生的，而每种意志又是一連串特別的生活条件所形成。因此就有無數交錯的力量，就有一連串的示力平行四边行，它們产生出一种合力——历史事件。而这历史

事件的本身，又可以把它看成一种整个說来是不自覺地和無意識地运动着的力量的产物。因为每个人所希望的事情往往被別人所妨害，而發生的事情並不是人們所希望的。这样过去的历史就循着自然过程的方式前进着，本質上也是受制於自然运动的規律。个人意志中的任何一种意志，都希望达到被他自己的体質和外界的——最后是經濟的——环境（不論是他自己个人的环境或者是一般的社会环境）所驅使的目标，但終於不能如願，却消融在一个总体里，消融在一个普遍的結果中。可是根据这一个事实，我們却不能貿然下結論說，个人意志的价值是等於零。相反地，每一种个人意志對於这个共同的結果，都有它的一份貢獻，而且同样它也被包含在这个共同的結果之中。

这不但是历史家的一个公式，就是小說家也可以适用。因为小說家所关心，或者应当关心的，是个人意志在生活的戰場中和其他意志互相冲突的問題。人的欲望从不会获得滿足，这是人的命运，但这也是他的光荣，因为在他努力要想滿足自己的欲望时，他改变了生活本身，尽管这种改变是这样的小，这样的有限。馬克思主义關於人的命运的公式，並不是  $X=0$ ，却是“相反地，每一种个人意志對於这个共同的結果，都有它的一分貢獻，而且同样它也是被包含在这个共同的結果之中的。”

意志、欲望和热情的矛盾，無論如何不是一个抽象的人性的冲突，因为恩格斯曾經慎重地強調地指出：人的欲望和行动是由他的体質决定的，最后又決定於經濟环境，

不論是他个人的环境或者一般的社会环境。在人的社会历史中，最后起决定作用的，始終还是他所屬的階級，那階級的階級心理，以及那階級的各种矛盾和冲突。因此每一个人都有双重的历史，他既是一个典型——一个有社会历史的人，同时又是一个个人——一个有个人历史的人。这二者虽則也許处在極端矛盾的状态之中，却自然成为一体，一个統一体，因为最后后者是被前者所决定的。可是这並不是說，也不應該說：社会典型在艺术中一定要支配个人的个性。福斯塔夫①、唐·吉訶德、湯姆·琼斯②、朱連·索萊耳③、特·查理先生④都是典型，但在这些典型中的社会性格都是不断地显示个性，个人的希望、飢渴、恋爱、嫉妒、野心，又反轉来照明社会的背景。

小說家除非也有这种全面的健全眼光，他就不可能写个人命运的故事。他不但一定要懂得他的成果如何从他那些人物的个性冲突中产生出来，还要反过来了解那些多样的、形成这些人物(男或女)特性的生活条件。“而

---

① 福斯塔夫 (Falstaff)，莎士比亞“亨利四世”和“溫莎的風流娘兒們”中的人物。

② 湯姆·琼斯 (Tom Jones)，菲尔丁所著同名小說中的主人公。

③ 朱連·索萊耳 (Julien Sorel)，法国小說家司湯达所著“紅与黑”中的人物。

④ 特·查理先生 (Monsieur de Charlus)，法国小說家普魯斯特 (Marcel Proust, 1871—1922) 所著小說“史域的道路” (Du Côté de Chez Swann) 中的人物。

突然發生的事情，又往往不是人們所希望的”，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本身的類型，因為在人們所不曾希望過的事件後面，有一個類型存在着。當它指示創作家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，馬克思主義給他以把握現實的鎖鑰；同時，它有意識地給人以應有的價值，而從這個意義上說來，它是所有世界觀中最富於人性的一種。

### 第三章 真实和现实

“我是一个有形世界为他而存在着的人，”当戈节<sup>①</sup>想说明自己本质上原是一个艺术家的时候，他这样告诉龚果尔兄弟<sup>②</sup>。如果他说：“我是一个世界为他而存在着的人”，那他就不能适当地说明自己作为一个作家的价值和限度，但他会给我们一个判断作家和现实之间的关系，判断作家对真理的态度的很好的开端。下面的一个例子，就可以说明我的意思。纪德<sup>③</sup>在他的第一篇书面声明中，曾经反驳一个以为他在1925年旅行法属刚果时，才认识到社会罪恶的批评家。

“并不是这样的，”纪德答复道。“假使在我写‘阿密

---

① 戈节 (T. Gautier, 1811—1872)，法国诗人、小说家和批评家。

② 龚果尔兄弟，兄名爱德蒙·龚果尔 (Edmond Goncourt, 1822—1896)，弟名朱理·龚果尔 (Jules Goncourt 1830—1870)，均为法国小说家。

③ 纪德 (André Gide, 1869—1951)，法国作家，过去他曾表现过一时的进步，但随即又很快地成为反苏的专家和德国法西斯的走卒。这里所引的例子，只能当作参考。

塔斯' (1893—96)的时候,只要曾經像我旅行剛果时一样地把我所有的筆記和旅行日記全部付印,或者說得更正确一点,如果我曾把那時候所想到的都記錄下来,那末,你就可以在它們中間找到很多东西,例如着手開發葛夫沙磷酸鹽的故事,或者超过其他一切的、C 銀行殘酷而且狡猾地剝奪阿拉伯小农的故事;这些事情都会激动我。可是你看! 这並不是我的事情。如果我的笔端曾經接触到这样庸俗的課題,那我会得把自己看成一个不誠实的艺术家。那應該讓那些比我自己更适宜的人去做。”

事实上,紀德在那时候是一个对他來說世界是不存在的人,除了主觀地存在以外。只有在很久以后,在大战以后,在他旅行剛果的时期中,他才开始了解不只是在他自己的意識中存在着,而且在現實中存在着的。但就在剛果,他对現實的看法也还是主觀的,那与其說是一个全面而且堅定的認識者的看法,还不如說是一个受迫害者的看法。他自己的說明,是最富有趣味的。

当他在前世紀的九十年代旅行到阿尔及利亞,初次看到殖民地的掠夺的时候,他說他仍然有“崇拜‘專家’、受过特別訓練的人才、經濟學者以及行政長官(或者戰爭中的將軍們)的荒唐念头。我信仰他們,因此對他們有相當的信賴。我想,使我憤慨的事情,也一定使得他們憤慨,而且他們比我自己更适宜於揭發和改革苛斂、勒索、不平和錯誤。所以在那時候我还謙卑得可憐,仍然不懂只有



被窃者大叫‘捉贼’的时候，是不会有人听到他的。在刚果情形却不同了。在这兒，我不能再幻想有人会倾听被剝夺者的呼声。在我要到刚果去以前，曾經有人一再这样地劝我，想打消我的去意：‘不要到那里去，沒有人想到那里去找快乐的。’行政長官、商人、牧师，法国唯一的代表們为了自己的責任，或者为了自己的利益，都紧紧地闭着他們的嘴巴。在这兒，因为只有我可以自由說話，因此我必須說話。当我离开家乡的时候，我还不是一个反帝国主义者，也並不是以一个反帝战士的身份来抨击我所目击的罪惡。是的，直到很久以后，才有一个难以避免的邏輯引导我把这些罪惡和那整个可詛咒的制度联系起来，才使我領会到那个本身就是从这些罪惡中获得利益，因而保护、寬縱、而且獎勵这些罪惡的制度是糟糕透頂的。”

在这个自白中，紀德追溯着他自己發展的全部过程：从只通过自己狹隘意識（他的“專家”崇拜）認識真理的主观主义的知識分子發展到漸漸地粉碎唯心主义者的观点——当他看到不但他所早已知道的外部世界是存在着的，而且它可以被人認識，如果他的个人意識要获得解放，那末首先就要支配它。他已經开始理解他一向看成存在中心的意識——創造世界的能动作用，事实上不过是整个人类活动中的主观的一面，它並不是脫离客观的东西，而只是客观世界在他头腦中的反映和这反映变成

思想的語言罷了。

逐漸發展着和愈來愈細的近代勞動的分工和專門化，似乎已經窒息了作家們的呼聲，蒙蔽了他們對於現實世界的全面認識。“我的事情就是寫作，”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<sup>①</sup>曾經很肯定地告訴我們說，詩歌的創作本質上是一種無害的職業，只要詩人不讓那部分容易影響他的著作的“無害性”的生活進入他的視線。這種對於藝術家任務的狹窄見解，是很現代化的。在十九世紀中葉以前，世界上大部分的作家都不會接受這種觀點。這種觀點在英國文學的偉大時期——從馬洛到菲爾丁，是沒有人知道的。

目前文學的革命任務就是恢復它的偉大傳統，粉碎主觀主義和狹隘的專門化的桎梏，使富於創造性的作家正視他的唯一重要任務——獲得認識真實和現實的知識。藝術是使人把握和體會現實的一種工具。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，鍛煉它，照着自己的目的再造它，如果襲用一句密却生<sup>②</sup>的話，那就是用思想的暴力發瘋似地把它錘鍊。創作的全部過程，作家的所有苦痛，都是在作家努力想要描繪一幅

---

① 鮑爾文(J. M. Baldwin, 1861—1934)，美國心理學家。

② 密却生(Naomi Margaret Mitchison 1897—)，英國作家。

真实世界的圖画的时候，他和现实进行剧烈搏斗的产物。

丰富的知識使我成神。

名譽功勳、古老的傳說、悲慘的事件、叛乱，

庄严、苦悶、崇高的呼声

創造和破坏，一下子

倾注入我的广闊的腦海，

使我神聖化，像愉快的美酒，

或者像我曾經飲过的無双而且透明的長命液，

就这样使我成了不朽。

被他当时的反动批評家，用比对付显然更革命的拜倫和雪萊还要厉害的惡感憎恨着和困扰着的济慈，曾經在他那首不能完成的最偉大的詩里，企圖說明偉大創作家的革命斗争的本質。真正偉大的作家，不問他自己的政治見解如何，一定是經常和现实进行猛烈的、革命的斗争的；因为他必須想法改变现实，所以是革命的。對於他，他的生活时常是一个天堂与地獄的斗争，一个被廢黜的上帝和在位的上帝的冲突，一个为着人类灵魂而进行的战斗。

馬克思主义在作家进行这种斗争的場合，可以适用嗎？最近“泰晤士报”的文艺附刊上，有篇討論美国革命文学的評論，曾經試圖回答这一問題。“这种新兴的文学，”該报的評論家問道，“可能包括人类的全部經驗，而且几乎和人类的全部經驗抗衡嗎？只要教条主义者还在一意孤行，它就不可能。基本艺术——在它的同等程度上，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和內容的理解，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思主義自由得多的社會哲學的狹小範圍之內。藝術和教條主義是絕不相容的。……如果他的馬克思主義形式不和他的最深刻的知識發生衝突，為什麼一個藝術家不能同時作一個忠實的藝術家和馬克思主義者，那是沒有理由的。不論什麼人，都要被他的無知所蒙蔽，他最多只能不斷地進行澄清。如果只把形式當成心理的機構，那末某種形式是必需的。從客觀看來，馬克思主義似乎沒有理由不能在那個次要的角色——只要它仍然是個次要的角色——中，和其他相對的觀念發生同樣美滿的作用。”

這位“泰晤士報”的批評家，在他評論馬克思主義的時候，是取着同情的態度的。可是他不能理解它的真正意義。這並不是一個“是否”的問題，因為一個作家一定要有一個“信仰”，馬克思主義並不能和通神學、佛洛伊德主義、或者任何別的“主義”同樣地隨意應用。他說形式是心理的機構，馬克思主義能夠很好地適應那個次要的角色。這論調，使我記起我的校長來，他在每次講演的時候，老是替古典著作的教授辯護（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。我們學習古典著作，這的確是個心理訓練的方式，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<sup>①</sup>

對於教授古典著作的作用的這種看法，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現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，對於克服中世紀的愚昧與武斷是必要的，那時成問題的，並不是心理的訓練，而是對於人類靈魂的主宰。這也適用於馬克思主義和我們自己的時代。馬克思主義是現代人類進步的哲學，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斷和愚昧的世界觀。沒有馬克思主義，就不能接觸那對於作家說來是最主要的、本質的真理。

這裡的問題並不是要在很多吸引人的哲學中為藝術家任意選出一種來適應心理機構的次要作用。我們的世界現在正為一個歷史的鬥爭所分裂，像依拉斯莫斯時代的世界為歷史的鬥爭分裂成二大陣營一樣。在目前的這個鬥爭中，馬克思主義——被歷史所要求在舊社會的廢墟上建立一個新世界的階級的世界觀——起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起過的作用。

“泰晤士報”的作者告訴我們說：形式無可避免地是一種心理機構。可是馬克思主義確信形式和內容並不是各自獨立的、被動的存在。形式是由內容產生的，是和內

---

① 伊拉斯莫斯 (Erasmus, 1466?—1536)，荷蘭古典學者。

容一致而且統一的。虽則佔优势的是内容，形式也反作用於内容，决不是完全被动的。馬克思主义對於現代的作家，决不仅仅是一件时髦的衣服。它是作家的人生觀，是他對於現實的試金石，它使他鍛鍊和形成那种要求表現出来的“最深刻的知識”。自然，馬克思主义一定要成为作家了解和認識现实世界的方法。

“基本艺术的目标，……是一个包括所有形式与内容的理解”，当然这是正确的。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内容，用任何一种文学的或哲学的選擇主义的方法所能得到。

要認識和了解现实，那就非有一种符合於真理的知識理論不可。而且真理並不是抽象的、不变的，它並不能被形式邏輯和抽象思惟，或者甚至如某学派想使我們相信的所謂直觉所發現。

只有經過實踐才能認識真理，因为真理就是人类自己仔細考察客观事物的表現；而这种考察主要的就是一种人类的活動，特別是一种社会和生产的活動。

当然，艺术家的惟一任务就是关心真理。“真理，”列宁曾經說过，“是从一种現象的所有形态的总括和它們的相互关联中产生出来。”下面所引的話，對於每个艺术家無疑地有最重要的意义：

知識是不斷的、無限的思惟對於客观的接近。自然在人类思惟中的表現，千万不能被理解为“死的”、“抽象的、不动

的、沒有矛盾的”，却应看成一个在不断地运动着的、不断地發現矛盾和解决矛盾的过程。

接受这样一种哲学的艺术，才能真正达到一种包含所有形式和内容的理解。这是一种真正的人类艺术，因此馬克思主义的作家声称：在目前，只有社会主义的艺术——新现实主义，才能使創作家充分具有在与现实的激烈斗争中取得胜利的客观性。

## 第四章 小說和現實

史詩和小說是常被互相比較的。小說是我們現代資本主義社會的史詩藝術形式。在資本主義社會的初期，它發展到了最高點，目前資本主義社會的沒落，似乎也影響到它。菲爾丁在他那部“英雄的歷史散文詩”“湯姆·瓊斯”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庸俗得以為現代小說的大部分還包含着史詩的性質；雖則在“攸里賽斯”<sup>①</sup>和“史瓊的道路”中，我們也許還有我們的“亨利亞特”<sup>②</sup>或者我們的“亞瑟王之歌”<sup>③</sup>。

我們甚至可以說小說不但是資產階級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

---

① “攸里賽斯”(Ulysses)，喬埃斯所著小說。

② “亨利亞特”(Henriade)，法國小說家伏爾泰(Voltaire, 1694—1778)名著。

③ “亞瑟王之歌”(Idylls of the King)，英國詩人丁尼生(Tennyson, 1809—1892)的作品。



式。除了未成熟的形式以外，它在那从文艺复兴开始的现代文化产生以前，是不存在的。像所有新兴的艺术形式一样，它也曾經尽了扩大和加深人类意識的任务。它会不会像史詩跟着古代社会的崩溃而消灭的一样，跟着资产阶级文化的死亡而消灭呢？可是，史詩是在“紀功歌”中又复活的，而且当它又和产生它的社会一同灭亡时，又接着出現了小說。小說也是在史詩的同一个系統下产生的，却企圖适应新人物的需要，表現他的欲望，描繪他的动乱世界。似乎我們爱美的天性，要在史詩的形式中得到滿足。可是新兴的电影，不但配着声音和彩色，而且能够应用音乐（它已有它自己的音乐，这是現代技术的創造，和普通音乐的性質不同），这种富有生命力的、年輕的艺术难道不会創造出这个新时代的史詩嗎？

电影在这方面能够有很大的成就，那是無可否認的。但我想，它很难完全成功。因为小說始終保有能够給人类以較完全的描写，能够表現那个重要的人类内心生活的优越性，这和純粹的剧中人物——演員是不同的，而电影却不能如此。自然，电影的挑战，可以逼迫小說不得不再重新获取那些它已失掉的重要的性質——最重要的是逼迫它不得不再追求动作。偵探小說所以会風行一时，並不只是由於人們爱好罪惡或者暴乱的緣故。它是和文学中的动作要素——戏剧要素相吻合的，这种要素被电

影所培养，却为现代小说所躲避。

史诗用以表现整个社会的方法，是小说所从不曾应用，也永远不能应用的。在史诗中的人物和那些人物所生活着的社会之间，原有着一种平衡，现在却早已失掉了。自然，“伊利亚特”与其称为人物的写生，毋宁说是社会的图画。在这社会中，个人并不感觉到他自己和集体的矛盾，他会超过跟自然界的冲突。他是社会的一部分，有时也是自然界的一部分，或者被自然界所统治，却从不会和它发生斗争或者支配着它。“罗兰之歌”<sup>①</sup>，也是一个叙述两个社会——也就是“基督教徒”和“异教徒”之争的故事。其中所有的人物如查理曼大帝、罗兰、奥列佛叛逆的武士盖尼龙，与其称为个人，毋宁说是代表智慧、勇武、忠诚和叛逆的典型。

描写男女个人在私生活中的哀乐的小说或者故事，是在希腊罗马文化以及凯尔特社会的古代社会生活崩溃了以后才产生的。自给自足的社会已经过去，故事已经变成世界性的东西，例如达芬妮和克罗伊或者屈利斯丹和伊索尔<sup>②</sup>的故事。

小说是描写个人的。它是个人和社会以及自然斗争

---

① “罗兰之歌”(Chanson de Roland)，十一世纪著名史诗，它所歌颂的英雄罗兰是查理曼大帝宠爱的侍臣。

② 屈利斯丹和伊索尔(Tristan and Iseult)，中世纪小说中的一对情人。

的史詩，因此只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”和“魯濱遜漂流記”，可是它們是多麼不同！奧德賽生長在一個沒有歷史，也沒有恐怖的，一個神話與現實互相混同的社會中。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手中的，因為風浪原是朴索頓<sup>①</sup>的憤怒，遭受沉船的災難，也不過是在回到伊塔加城的長征之中的另一種考驗。

“魯濱遜漂流記”的情形就不同了。“這個十八世紀的人物，”馬克思寫道，“構成了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。他表現着一種理想，它的存在是屬於過去的，但不是歷史的結局，却是歷史的開端。”奧德賽沒有歷史。他生活在世界的幼年時代，他的家族就是神。魯濱遜却否認了過去，準備創造出他自己的歷史；他準備去支配自然——他的仇敵的新人物。魯濱遜的世界是個真實的世界，是懷着對於物質價值的情緒和理解描寫出來的世界。風暴是使得船隻和貨物陷入危險的一種恐怖，人們是海盜和暴徒，對於他們的同伴，都是殘酷無情的。可是魯濱遜的自信，他那天真的樂觀主義，不但能夠使他克服他在命

---

<sup>①</sup> 朴索頓 (Poseidon)，希臘神話中的海神。

運冒險中的愚蠢，而且能够使他战胜自然的殘酷和他同伴們的野蛮的敌对，使他終於在海外找到了理想的殖民地。

他告訴亡命的俄国貴族他那个“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，恰恰像我所記錄下来的一样。他們都被我的故事所深深地感動，特別是亲王，他嘆息着告訴我說，生活的真正偉大处，是在我們能做我們自己的主人。”因此这位能够作自己的主人的魯濱遜的長期航行，並不是以回到伊塔加、与那些胡鬧的求婚者斗争，以及接受耐心的沛妮罗比<sup>①</sup>和聰明的泰利墨喀斯的欢迎来結束，而是以西伯利亞的最后之行和易比河的旧地重归为結束的。

“在這兒，我和我的伙伴都發現我們可以做一批很好的買賣，中国貨和那些黑貂皮以及別的西伯利亞产品都是一样。分派收入的結果，我的一份竟达到三千四百七十五鎊十七先令三便士，其中包含着我在孟加拉买进大約价值六百鎊的金鋼鑽。”魯濱遜的生活，像奧德賽的生活一样，是一个關於奇異旅行的故事，而且也像“奧德賽”的結局一样，它也可以以“退隱、和平地了此一生的祝福”作結束。可是奧德賽的整个目的，是从特洛亞的戰爭中

---

① 沛妮罗比(Penelope)，奧德賽之妻；泰利墨喀斯(Telemachus)，奧德賽之子。

脫身重歸自己的島鄉；至於魯濱遜，重要的却並不是在旅程中向着故國航行，而是一直向着海外航行。他是帝國的建立者，是敢於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，這是完全應得的。

在整個十八世紀，“魯濱遜漂流記”都被當作政治經濟學講述的根據。自然在穆勒<sup>①</sup>的著作中，仍然可以聽到它的回聲。新興的資產階級已經找到了它的歌頌者，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，世界正在經歷着最徹底的变化，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<sup>②</sup>的長靴橫跨地球，征服海面 and 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，掩蓋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有的完全不同的地位。在它的早期——從文藝復興到十八世紀的中葉，這現象還

---

① 穆勒 (John Stuart Mill, 1806—1873)，英國哲學家和經濟學家。

② 里格 (league)，長度名，合三哩。

不怎样明显。在那时作家仍然可以自由地观察人类的真实面貌，给他们以全面的描写，而且可以和批判中世纪一样地批判现代。总而言之，创造现实主义的方法而且在小说中给以完整形式的资本主义，把人物当成艺术中心的资本主义，到结局，却又破坏了使得现实主义发达的条件，只允许人物在艺术中，尤其是在小说中，以被阉割过的或者被歪曲了的姿态出现。当戈节说到福洛贝尔<sup>①</sup>在一八五七年因亵渎罪而被审判的时候，他很扼要地概括了这种情形：“我真为着自己的职业害羞！为着不让自己饿死，而必须获得的一点可憐的报酬，我只说了我所想的一半或者四分之一……就是这样，我还是担心着每个句子都有使我吃官司的危险。”从江奈生·魏尔德<sup>②</sup>到福洛贝尔的被审判和戈节的发出无限感慨，只不过一世纪多，可是在这段时期以内，已经有了怎样的变化！

资本主义的成长，特别是劳动的一再精密分工和因机器工业的建立以及独立生产者（不论是农民或者手工业者）的被剥夺而引起的人剥削人的增剧，一方面使得艺术普遍地没落，使它不能产生可以和文艺复兴时代（在这从封建社会转移到资本主义社会的时期中，个人获得了生活的权利）的伟大著作相比的任何东西，也敌不过希腊

---

① 福洛贝尔 (G. Flaubert, 1821—1880)，法国小说家。

② 江奈生·魏尔德 (Jonathan Wild)，菲尔丁所著小说“大伟人江奈生·魏尔德传”的主人公。

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，它也使藝術家自身墮落，使他們由於似乎不能解決的、存在於個人與社會之間的矛盾而被毀滅。

在“共產黨宣言”中，馬克思和恩格斯已把這種文化生活衰落的真實原因闡明，他們描寫了資產階級在摧毀舊社會關係中所起的革命作用：

只要是資產階級佔統治的地方，所有封建的、宗法的、田園式的關係就都被破壞一盡。它毫不留情地粉碎了束縛人於“天然尊長”的複雜的封建聯繫，除了赤裸裸的自私自利和冷酷無情的“現金交易”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、武俠的崇拜、以及庸俗的感傷主義等等，投入個人打算的冰水之中。它已把個人價值變成交換價值；把無數不能廢除的、憲章所規定的自由，都用唯一的、不合理的自由——貿易自由來代替。總之，它已把赤裸裸的、無恥的、直接的、野蠻的剝削，代替了那以宗教幻想和政治幻想為掩飾的剝削。資產階級已把一向被尊敬和景仰的職業的光彩抹去。它已把醫生、律師、牧師、詩人、以及科學家變成了自己的僱傭勞動者。

因此，用着掠奪千萬小生產者的財產的方法，資本主義已經達到了一個可驚的發展水平。這個同樣可驚的發展水平也被帶進了文化的關係中。已把自己的勞動力變成商品的個人，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，所以藝術也成了一種商品，而與和它相反而且敵對的東西一視同仁。在那

剝削形式建筑在奴隶制或者农奴制之上的古代社会或者封建社会中,个人的关系更来得直接,人們的互相依賴也是直接的、个人的。那时劳动的分工很簡單,个人在他的手工劳动中,能够直接地表現自己。在这样的社会中,艺术能够表现出大部分已被丧失的新鮮和生气。

罗斯金<sup>①</sup>和莫理斯<sup>②</sup>懂得这一点,可是他們都犯了很大的錯誤,因为他們想用人人为地恢复中古風習的方法重获这种新鮮,而不用革命的方法破坏資本主义社会的私有財產基础。莫理斯在馬克思的影响之下,晚年才开始摆脱了这种錯誤。

十九世紀的艺术創作家,深切地感到这种从資本集中产生出来的、人类关系的非个人的新的性質。他們也很深切地感到在資本主义的市場中,他們的作品都被一律看待。金錢使所有的东西等价——一个米凱蘭琪罗<sup>③</sup>等於同量的油或者肥皂,如果这交易是由一个买卖这些有用的家庭商品而致富的百万富翁經手的话。假使有位帝国化学工業社的股东在倫敦西区好意地举办一个戏剧节,那末莎士比亚的剧本也只抵得过和它同量的肥料。十

---

① 罗斯金 (J. Ruskin, 1819—1900), 英国文艺批評家和作家。

② 莫理斯 (W. Morris, 1834—1896), 英国詩人, 艺术家和社会主义者。

③ 米凱蘭琪罗 (Michelangelo, 1475—1564), 意大利画家和雕刻家。



九世紀的小說家，想以對於這個新興資產階級的瘋狂的憎恨，來報復這些簡單的“等價交換”。可是這種憎恨却使他們忽視了這個新社會的積極的一面。

現代的百萬富翁和在那以他為頂點的階級中的他的偶像，是靠着科學的發達而造成的。因為科學的發達有利於他，所以他也幫助科學的發展。在這種科學的發展中和新世界的發現者——法拉第，巴士特，居禮的身上，出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，由於被他們所生活着的資本主義社會所震動，由於被那一八四八年法國大革命的夢想的最后打擊所惊醒，由於被勞動階級的出現所惊吓，竟不能認識這一點。在龔果爾兄弟於一八五七年所寫的日記中，我們可以看到那時一個小說家對於科學的典型的態度：

沒有一個世紀曾經像這樣欺騙的，甚至在科學界也是這樣。多年以來，化學和物理的“頂碗遊戲”<sup>①</sup>一直答應每天早晨都給我們帶來一個奇蹟、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，使我們都成為百歲的老壽星等等。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，生活提高了兩倍、三倍，甚至十倍，可是生活資料却不是缺乏就是品質降低，就是戰

---

① “頂碗遊戲”(bilboquet)，為棍上頂碗，碗中置球之戲。

爭中的死亡也补救不了这个缺陷(这在塞瓦斯托波尔战役中是很清楚的),所以一个好交易,往往也是想像得到的最坏的买卖。

是的,科学家已經証明了他們能在人类的死亡上获得很大的进步,所以在目前,主要的就是他們这种反面的工作,給与小說家極其深刻的印象。可是科学作为一种改变生活的力量,存在於科学家的生活和工作之間的巨大矛盾以及資本主义社会對於它們的利用,所有这一切,現代的小說还不会利用为他們写作的題材,还和龔果尔兄弟一样地忽略着它們。

我們可以看出:整个十九世紀的艺术家,都在徒然地企圖抗拒那个硬把他們永远不能接受的标准加之他們身上的世界。有的建立象牙之塔,在它的尖端掛起为艺术而艺术的錦旗。这个奇怪的口号,事实上是對於那种除了金錢以外,不承認艺术有任何价值的文化的抗議。为艺术而艺术,是對於艺术买卖的絕望的答复,所以称之为絕望,是因为象牙是从来不适宜於建造堡壘的。

有些人,例如納佛尔<sup>①</sup>竟被迫自縊。更有些人在絕望中竟否定了自己的工作。巴黎公社的青年詩人,資產階級的憎恨者和革命詩歌的嘗試者呂姆鮑<sup>②</sup>在阿比西尼亞把自己活埋,用着殘酷的諷刺,他從事於販賣軍火、人

---

① 納佛尔(Gérard de Nerval, 1808—1855), 法国作家。

② 呂姆鮑(Arthur Rimbaud, 1854—1891), 法国詩人。

身、以及所有的非洲土产，当这些东西已經特別成为他所憎恨的資產階級獵取的对象的时候。戈庚<sup>①</sup> 隱居到大溪地去和坡里尼西亞的原始共产主义者共同生活，而且用他的傑作裝飾圍籬垣的茅屋。塞尙<sup>②</sup> 把已完成的油画抛入陰溝，樊高<sup>③</sup> 則在瘋人院里結束了一生。

就在这同一时候，他們的朋友和辯护者左拉——一个漠然的却是真实的天才，正在暗中探索着一个解答。当他接近严酷、苦痛、却是热情的工人階級生活的时候，他恍惚地感到了有一綫光明。左拉失敗了，因为他被他的前輩們的錯誤理論所牽累。他把这些理論發展成宿命的、机械的、自然主义的学說。但这是个有价值的失敗，从这里我們可以學習到很多东西。

然而秘密就近在眼前。馬克思和恩格斯指出資本主义在消灭偉大艺术能够繁荣的条件的时候，它也同时創造了能使艺术在人类历史上空前發达的条件。可是資本主义本身，却並不能利用这些条件，並不能产生这种新的艺术。在历史上，它已經首先为着世界艺术、世界文学創造了条件。它已經照着自己的形象开拓了整个世界，它已經有了这样进步的技术和生产，竟至再沒有“落后的”人民和“进步的”人民存在的理由了。我当再引“共产党

① 戈庚 (Gauguin, 1848—1903), 法国后期印象派画家。

② 塞尙 (Cézanne, 1839—1906), 法国后期印象派画家。

③ 樊高 (Van Gogh, 1853—1890), 荷蘭画家。

## 宣言”中的話：

生产的不断改革，一切社会情况的不断动乱，永远繼續的不安和騷扰，这些都是区别資本主义时代和以前一切时代的標記。一切固定的、僵化了的關係，連同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。一切新形成的东西，老是沒有化骨就已变成了古董。一切堅固的东西，化为云烟，一切神聖的东西，人們也終於不得不用清醒的意識去正視他自己生活的真實情况，去認識他和他的同類的關係。

为着滿足不断地扩大生产品銷售市場的需要，資产階級不得不奔走遍了整个世界。它又必須在任何地方棲息，在任何地方居留，在任何地方建立關係。

資产階級通过世界市場的剝削，已把世界性賦与任何國家的生产和消費。它已从工業的脚下抽去了民族的基础，这對於一般的反动派，是个大大的煩惱。一切旧有的民族工業都被消灭，或正在天天地被消灭着。它們被新的工業所排挤。这种新工業的推广，成了一切文明國家生死攸關的問題，它們所加工的已經不再是國产原料，而是从最遙遠地方运来的原料；它們的生产品不但消費在國內，而且也消費在世界各处。本来可以用本國生产品滿足的旧的需要，我們發現已被必須以遠方的生产品來滿足的新的需要所代替。代替以前那种地方民族的閉关自守和自給自足的，我們已有各方面來往和民族相互間的廣泛的依賴。这不但在物質生产上如此，即在知識的生产上也是一样。每个民族精神創造，已成了公共財產。民族的片面性和狹隘性，愈來愈不可能了，

所以在很多的民族地方文学中，終於产生了世界文学。

可是这种世界文学却是一个虛弱的嬰孩，资本主义生产的条件诞生了它，却又不讓它自然長大。种族与民族的仇恨，階級的矛盾，强大民族對於弱小民族發展的压制，甚至性的偏見和性的敌对，都市和农村的对立，由於商品的大量生产而日益加深的精神劳动和体力劳动的差别——所有这些从资本主义社会的矛盾中产生出来的情况，都是世界文学成長的桎梏。因此解决小說家的困难，惟一能够使他的艺术形式重新获得现实的史詩性質的方法，是一个革命的方法，一个認識現代社会的真理的方法。

## 第五章 作为史詩的小說

小說是資產階級或者資本主義文化對於世界精神文  
明的最重大的貢獻，這是這篇論文的主旨。小說是它的  
偉大冒險，是它對於人的發現。我不贊成以為資本主義  
也會給我們電影的那種說法，因為這只有在技巧的意義  
上是真實的，資本主義已經很清楚地證明了它並不能把  
電影發展成爲一種藝術。戲劇、音樂、繪畫、雕刻，不論是  
好是壞，的確都是由現代社會所發展的。可是所有這些  
藝術都已經歷了一個長時期的成長過程，差不多和文化  
本身一樣的悠久，它們的主要問題，都早已解決了。小說  
呢，却只有一個最簡單的問題——就是敘述故事的問題，  
是被過去所已解決了的。

但是小說家並不是完全從出發點開始的。他們有積  
蓄起來的相當經驗，這種經驗我們現在還可以有利地運  
用。在中世紀末的時候，意大利和英國的商業社會產生了  
用現代方式講述故事的人，在這種故事中，男女的性格，  
他們做事的方式，開始和講故事者的所做所爲幾乎佔了

同等重要的地位。乔叟<sup>①</sup>和薄伽丘<sup>②</sup>最先显示了小说家的最重要的特征——对于男人和女人的好奇。也许你可以在马洛瑞<sup>③</sup>的著作中，也能感觉到一点这种好奇心，可是他的写作比乔叟几乎要迟一个世纪，而且，虽则他所用的是散文，可是我们却觉得他实在远不如这个诗人。他的确是在一个正在完全崩溃着的社会中写作，可是你可以在“帕斯东书简”<sup>④</sup>中找到比在马洛瑞的著作中更真实的英国男女（有时甚至更好的散文）。

马洛瑞的武士们和贵妇们，他的圆桌和神秘的圣杯，他的屠杀和淫猥，具备着最有毒的资产阶级文学形式——浪漫主义的所有因素。我不承认马洛瑞比司各特<sup>⑤</sup>或者夏多勃里安<sup>⑥</sup>更属于中世纪。他和司各特一样地善于说故事，他的情感不像夏多勃里安那样可厌，可是他是第一个最大的逃世者，他是从又可怕又可厌的现在逃避到理想化了的过去的人。他放弃了现实主义，或者毋宁说，现实主义从不曾在他心目中存在过。他忽视了乔叟，如

① 乔叟 (G. Chaucer, 1340?—1400), 英国诗人。

② 薄伽丘 (G. Boccaccio, 1313—1375), 意大利小说家，著有“十日谈”等书。

③ 马洛瑞 (T. Malory), 十五世纪英国作家，著有“亚瑟王之死”。

④ “帕斯东书简” (Paston letters), 英国诺福克郡帕斯东家族自1440年至1486年间的通信集，是反映英国亨利第六、爱德华第四、理查第三时代社会状况的重要历史文献。

⑤ 司各特 (W. Scott, 1771—1832), 英国诗人和小说家。

⑥ 夏多勃里安 (Chateaubriand, 1768—1848), 法国作家。

果他曾經讀過“坎特伯雷故事集”，那末無疑的，他會把它們看成十分庸俗的。在某種意義上說，“幼發斯”<sup>①</sup>和“阿卡提亞”<sup>②</sup>是他的浪漫傳統的一部分，和“仙后”一樣。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的發展。也許這並不緊要。在那個時候，劇詩差不多吸盡了我們民族的精華，伊利薩白時代雖則違背了“幼發斯”的傳統，產生了一些輝煌的通俗故事和惡漢小說，却並不會顯著地發展了小說。

在十七世紀也是這樣。可是在這裡，我覺得有一件事值得說明。威爾斯在他的自傳中，曾經作了一個很深刻的自我批判，“徹底的個性研究，”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接觸，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，才能夠集中精力在任何一个個人問題上，使它們適應於這個框子。”

真的，寫小說是一種哲學事業。世界上的偉大小說，例如“唐·吉訶德”、“巨人傳”<sup>③</sup>、“魯濱遜漂流記”、“江

---

① “幼發斯”(Euphues)，英國小說家里利(J. Lyly, 1554—1606)所著小說。

② “阿卡提亞”(Arcadia)，英國作家錫特尼(P. Sidney, 1554—1586)所著小說。

③ “巨人傳”(Gargantua et Pantagruel)，拉伯雷所著小說。



奈生·魏尔德傳”、“定命論者雅各”<sup>①</sup>、“紅与黑”、“战争与和平”、“感情教育”<sup>②</sup>、“咆哮山庄”<sup>③</sup>、“人生的道路”<sup>④</sup>等等，其所以偉大，的确是因为它們都包括着这种思想的性質，如果你高兴，你可以說因为它們都是極富於想像的、很动人的生活的註釋。区别第一流和第二流小說的就是这种性質。当然有些哲学家試写小說，結果都很可憐地遭到失敗，可是沒有一个小說家，不具备概括人物的才能而能够創作的，但这种才能，却是从對於生活所採取的哲学态度中产生出来的。

十七世紀沒有产生什么偉大的小說，但它却产生了一些哲学家，使得下一世紀能够取得胜利。我总觉得十八世紀所以在英国小說史中是个最輝煌的时期，就因为它是恰恰在英国哲学最盛期之后。英国哲学是英国资产階級革命的产物，它是很深刻的唯物主义。“唯物主义是大不列顛的真正兒子，”馬克思写道，“提出‘物質是否可以思惟’这一疑問，就是英国的煩瑣哲学家司各脫斯<sup>⑤</sup>。”

---

① “定命論者雅各”(Jacques le Fataliste)，法国哲学家狄德罗(Diderot 1713—1784)所著小說。

② “感情教育”(L'Éducation sentimentale)，福洛貝尔所著小說。

③ “咆哮山庄”(Wuthering Heights)，英国女作家布朗特(F. Brontë, 1818—1848)所著小說。

④ “人生的道路”(The Way of All Flesh)，英国小說家勃特勒(S. Butler, 1835—1902)所著小說。

⑤ 司各脫斯(Duns Scotus, 1265—1308)，英国哲学家。

英国的第一个唯心主义者贝克莱<sup>①</sup>只不过把洛克<sup>②</sup>的感觉论哲学转化了一下,这和斯滕<sup>③</sup>只不过把拉伯雷的唯物主义和塞凡提斯的想像力量加以感情化是一样的。

拉伯雷和塞凡提斯,这两个小说的真正奠基者,比他们的后继者要幸运得多,因为他们并不生活在那以他们为先驱的新社会中。他们是过渡时期的人物,是粉碎中古封建制度的革命风暴的孩子。他们被那最伟大的新思潮,被人类历史上从未有过的最惊人的新生(我们现在是否又踏进了这样一个时期,这恼人的问题我们现在不加讨论)所启发。

他们的二大著作,直到如今还是无可匹敌的,因为它们很富于生命、想像力,以及语言的丰富性。他们站在两个世界之间。他们可以嘲笑和抨击旧世界的罪恶,但他们也决不毫无批判地接受新的一切。莎士比亚也是这样,自然,所有文艺复兴期的伟大作家也无不如此。从那时起,对于那个在他们快乐的却不盲目的眼睛前面打开的英勇新世界,人类就逐渐丧失了原来已经获得的控制能力。

拉伯雷肯定了那个动人的、奇异的、愉快的生命的工具——人类肉体——的独立性。他对着在人类肉体内部

---

① 贝克莱(G. Berkeley, 1685—1753), 爱尔兰哲学家。

② 洛克(J. Locke, 1632—1704), 英国哲学家。

③ 斯滕(L. Sterne, 1713—1768), 英国小说家。

的，那時剛剛重新發現生命的精神大聲叫喊：“隨你所願的做去！”他在語言方面所進行的革命，和在思想中所造成的革命同樣驚人，只要研究一下適當的法國語言的歷史文法即可明了。這裡還應得記住一點——那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生命浪潮，是來自法國大革命的產物的浪漫運動。這對於我們自己的語言，也大致相似。

塞凡提斯的著作的革命意義，並不明顯，而是含蓄的。他的人生觀的戲劇性，由他那兩個主要人物的相互關係以及吉訶德與桑訶對於外界的關係表現出來。

在這一方面，他的小說要比拉伯雷的更進一步，可是這兩位作者都曾為了小說家鍛造出他所必需的任何武器。拉伯雷給他以幽默和語言的詩意，塞凡提斯卻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。

值得注意的是，這二位都是小說家，同時却也都是有實際行動的人，他們都受過迫害，如果葛耐脫<sup>①</sup>有機會和他們談話，那末他們一定都不會明了他所說的“純粹藝術家”究竟是什麼。如果最後他們要去理解那個奇怪而且矛盾的說法，那末他們就得每人按照自己的方式，把它

---

<sup>①</sup> 葛耐脫 (D. Garnett, 1892—)，英國小說家。

紧紧地摺在怀里，然后他們有些人会放蕩地、快乐地，有些人会严肃地和諷刺地，把这样一个奇特而且狂妄的观念抛开。

所以小說家，这些新社会的史詩作者，是有一个偉大的遗产可以接受的。他們是怎样地完成他們的任务呢？在我国，大約有半世紀光景，他們是依靠幽默，虽則他們从沒有获得和这位法国和西班牙的巨人一样的成功。小說是一种武器，但这並不是說它是單純的政治小册子，而是說在它誕生和發展的时期中，它是一种資產階級最好的、最富於想像力的代表們用以考察新的男女和他們所生活着的社会的武器。这是一个關於十八世紀作家的最重要的事实。他們並不躲避人，他們相信人，相信着人支配世界的的能力，但同时，他們却一刻也不忽視那个他們所写人物在其中起着重要作用的、这个世界的殘酷和不公平。

菲尔丁所以曾被人責备，是因为他把“說教”帶到他的小說中去。可是如果把所有的說教都給抽掉，那末社会上的批評还是会一样，仍然会包含在他的故事当中，而且我們却会因此丧失英語中一些最好的散文。还是赶快不談这些散文，認清这个可悲的事实吧：菲尔丁因为不幸生在福洛貝尔和龔果尔兄弟——詹姆斯<sup>①</sup>就更不必提了——以前，他实在不知道在文明的文学社会中，有一些在

---

① 詹姆斯 (H. James, 1843—1916)，美国小說家。

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“江奈生·魏爾德傳”中，他用空前絕后的方法敘述生活的真相，就是斯威夫特<sup>①</sup>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激起的人類的憤怒。

菲爾丁曾經受到批評（特別是在葛耐脫的論文“英國小說家”中），說他對於苦難的殘忍正表現出他的缺乏想像力。的確，他的著作缺少人心的深刻描寫，因為他不是主觀主義的作家，而是一個客觀主義的作家。如果說這個限制有時對於他的觀察是個障礙，那末還不如說理查生<sup>②</sup>、斯滕、盧梭<sup>③</sup>等等主觀主義者由於他們逃避現實，要比菲爾丁損失得更多，眼光的限制也更為嚴重。

可是用殘忍來責備小說家菲爾丁，是不公平而且愚蠢的。他是生活在一個野蠻的勝利了的資本主義世界中，生活在英國大地主正在毀滅着農民，英國冒險家正在用很殘酷而且不道德（抽象的意義）的方法掠奪東印度諸國，以及那使工業革命成為可能的財富（掠奪來的）積累正在英國進行着的時候。在菲爾丁當時，那位奇異的天

---

① 斯威夫特 (J. Swift, 1667—1745)，英國諷刺小說家。

② 理查生 (S. Richardson, 1689—1761)，英國小說家。

③ 盧梭 (J. J. Rousseau, 1712—1778)，法國思想家和作家。

才，为英国向东方侵略者成吉思汗报仇的哈斯丁斯<sup>①</sup>正是一个小孩子。在他成年的时候，华尔坡尔<sup>②</sup>正做着首相。所以“江奈生·魏尔德传”里有几章关于这个伟人分赃和关于“帽子”的描写，是菲尔丁那个腐败和掠夺的时代的真实反映。如果责备菲尔丁残忍，那末我们可以同样地责备“贵妇变成了狐狸”<sup>③</sup>的作者对于自己那个时代的真实生活不甚理解<sup>④</sup>。

十八世纪的作家都有二重性，这不但有趣，而且也很重要。狄福、菲尔丁、史摩莱特都只着重这个世界的纯粹客观的图画。他们的人物，都是没有或者只有很少的“内心生活”，这些作者都不肯在感情或者动机的分析上花功夫，因为他们把描写“怎样”比描写“为什么”更看得重要些。但这并不是说排斥“为什么”。绝对不是。一个人物为什么要那样做，这对于读者往往非常明白，因为我们都知道动作是从这人物本身产生出来的。譬如著名的例子，摩尔·弗兰德斯<sup>⑤</sup>，她为什么不杀死她所掠夺的小孩子，

① 哈斯丁斯 (W. Hastings, 1732—1818)，英国早期驻印度总督，以对印度人民进行残酷统治著称。

② 华尔坡尔 (R. Walpole, 1676—1745)，英国政治家，曾任英国首相。

③ “贵妇变成了狐狸” (Lady into Fox)，葛耐脱所著小说。

④ 值得牢记：这个“残忍的”菲尔丁，曾经在我国野蛮的司法制度上促成了几项最重要的改革，同时，他也是首先草拟一个想把引人恐惧和憎恨的警察改造成为人尊敬和爱好的文明武力的计划的人。——作者原注。

⑤ 摩尔·弗兰德斯 (Moll Flanders)，狄福所著同名小说中之女主人公。

如果我們知道摩尔的个性，那末这理由就很清楚了。對於狄福，有趣味的是，她滿足於掠夺而不願杀戮。这比說明“为什么”，要有趣得多。陀思妥耶夫斯基<sup>①</sup>，却可能為我們写一部完全在瑣事（相对的）中兜圈子的、完全分析“为什么”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会現象。魯濱遜是對於個人最高的肯定，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。只剩下斯滕和盧梭去發現個人就是世界。在哲學方面，也有同樣的情況：那時貝克萊推翻了洛克的經驗論，而發表了自己的主觀唯心主義哲學，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，在小說中可以說是一個革命的和有遠大前程的理想。這在拉司蒂夫·特·白里東尼<sup>②</sup>把他的自傳小說“尼古拉先生”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，這種新方法不能算是十分高明的。

---

① 陀思妥耶夫斯基 (Dostoievsky, 1822—1881)，俄國小說家。

② 拉司蒂夫·特·白里東尼 (Restif de Bretonne, 1734—1806)，法國小說家。

事实是这样：不論是菲尔丁，或是理查生和斯滕對於現實的見解，都不是完全的东西。摺棄感情和分析，蔑視个人的主观方面，使得小說缺乏想像和幻想，这正和集中所有动作在个人的意識上，会剝夺小說的史詩性質是一样的。在塞凡提斯的著作中，这样的一种划分是不可想像的事情。这是一个完全使个人和社会脫离关系的、已經成熟了的資本主义社会的产物，恰如在以后的兩代中，这种划分更开始用个人与个人之間的再度划分完成精密而且复杂的社会分工。

然而这个不安地發現了“感觉”的新学派，在小說史上却是革命的先驅。理查生虽則不免伤感地，却也同样忠实地显示了人类最深处的感情。只要他有菲尔丁那样坚定的人生觀和對於現實的掌握，那無疑地任何事物也不能阻止他成为世界上最偉大的小說家之一。盼望一个作家具备他显然缺乏的性質，是徒然的事，但这时很有理由可以使我們發生这种可笑的感喟，因为理查生的弱点已經不可避免地（也許是不公平地）把他降格为博物館的陈列品，使他从一个活生生的作家一变为历史上和文学上的“影响”。

斯滕比理查生还要更远地逃避現實。理查生虽則只描写他的人物的情感，虽則他借用法国的書信体裁和他自己的家庭經驗，可是他却始終保持着小說应有的時間性的傳統。斯滕却一下子就毀棄了所有这一切。“存在或



者不存在”<sup>①</sup>，很可以說是“屈斯特蘭姆·商弟”<sup>②</sup>里面的主人翁的命运的中心問題，这在哈姆雷特是簡直夢想不到的，而且讀者也決不能斷定這個問題究竟是否已被适当地解决，虽則屈斯特蘭姆·商弟生長的生理过程被描写得这样生动有趣和复杂。斯滕絕不顧及小說的時間性。小說可以敘述故事嗎？可以，相对論者会这样回答，如果那是讀者不断地追尋着开头、正文、和結束的線索，却不断地挫折，一直到最后才被作者自己，或者在某种特殊的情况之下被他朋友的特別說明解釋得清清楚楚的偵探小說。

斯滕具备一切天賦最偉大的小說家的才能，他有諷刺、幻想、喜欢滑稽和爱好人道的天性；他具备着一切天稟，除了使他的人物生活在现实世界的才能。他高兴把自己想像成英国的拉伯雷，在他創造托貝叔叔和屈姆<sup>③</sup>這兩個典型的时候，他模仿着塞凡提斯，可是他並不是拉伯雷，更不是塞凡提斯。這兩位却是發現新世界的人，他們热爱生活，也和生活进行斗争，斯滕只是一个爱饒舌的、想和貴族社会妥协的十八世紀紳士。他比他的远代

---

① “存在或者不存在”(To be or not to be)是莎士比亞悲劇“哈姆雷特”主人公的獨白。

② “屈斯特蘭姆·商弟”(Tristram Shandy)，斯滕所著小說。

③ 托貝叔叔和屈姆(Uncle Toby and Trim)，斯滕小說“屈斯特蘭姆·商弟”中的人物。

后裔史璜更为有趣和更有天才，可是他們的兩本小說，却是出於同样的創作动机。斯滕是抹煞時間性和把相對論介紹進小說里面來的第一個作家，但他之所以如此，並不是為了表現更廣大的現實，而是因為他發現那樣更便於自我表現。還有什麼現實，這位唯心主義者會問你，比之自我更大呢？那當然是關於那些不歡喜你、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浮棍，把普魯斯特看做虛偽的向上爬的人們的現實。可是這些人是錯誤的嗎？他們是錯的，且則斯滕和普魯斯特極力想證明這點的結果，只是使他們貶低自己作為一個有創造力的藝術家的價值。

十八世紀真正革命的人，嚴格地說來，根本不是小說家，且則他是所有時代中最偉大的、富於想像力的散文作家之一。盧梭因為被十八世紀的法國唯物主義所薰陶，幻想著教育可以改變人類。當然，這並不是完全的幻想，如果人類的社會環境很好，如果人們自己也積極地改變自己，那末教育無疑地可以改變人類。盧梭的理論，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，可是在他培養成這個幻想的過程中，盧梭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荒原<sup>①</sup>、托爾斯泰

① 愛登荒原 (Egdon Heath)，哈代小說中所提到的一個地方。

的收割者，以及康拉德的太平洋。

十八世紀是小說的黃金時代。這一時期的小說，並沒有像塞凡提斯和拉伯雷一樣高的幻想力，他們表現出想像力怎樣能夠以一種瘋狂的力量改變現實，但它並不害怕人，敢用大無畏的精神描寫人生的真相。它也有機智和幽默，而且使人理解個人不但有表面的生活，同樣也有內心的生活。它為人類發現了自然，而且使他知道在菲爾丁、斯威夫特、伏爾泰、狄德羅以及盧梭的著作中所表現的並不是盡善盡美的世界。它及時地鼓舞人類，因為十八世紀的世界幾乎已在歷史上最偉大的革命激流中毀滅了。可是十八世紀有一件事卻不曾做成。它並沒有產生融會菲爾丁的古典現實主義、理查生的敏感性、斯滕的諷刺智慧、以及盧梭的熱愛自然的小說。就是十九世紀也沒有更好的成就，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，整個看來，十九世紀是一個退步，這個退步已在我們自己這一時代的擾亂中結束。

## 第六章 維多利亞時代的退步

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，彷彿暫時地又在別方面找到了表現的機會。高爾司密斯<sup>①</sup>的感傷主義和華爾坡爾<sup>②</sup>的虛偽的浪漫主義，是斯摩萊特、菲爾丁和斯滕的成就的可悲的墮落。像新興資產階級那樣的對於生命的熱愛，已經另外在威斯理<sup>③</sup>所發動的宗教運動中表現出來，同時商業化了的貴族階級，却轉向法國去求知識的食糧，或者轉向世紀末詩人去求道德的滿足。我們民族的大多數天才，在美國革命和以後的緊要時期中，也萬幸地轉向了政治。

是怎樣的情形呢？在這一世紀的前半葉，曾經發生了一個在我們歷史上僅僅次於伊利薩白時代的文學運

---

① 高爾司密斯 (O. Goldsmith, 1728—1774)，英國詩人、小說家和戲劇家。

② 華爾坡爾 (H. Walpole, 1717—1797)，英國作家。

③ 威斯理 (J. Wesley, 1703—1791)，英國神學家，監理會教派的創始人。

动，可是这世紀的后半叶，却就給我們帶來了停滯与衰落。十八世紀的早期，並不害怕依照資本主义社会所創造的本来面目去考察人类。这些詩人、諷刺家和小說家，並不曾特別喜欢資本主义社会的創造物，但他們已經忠实地照着他們所見到的样子描写人类。可是現在却对人發生恐惧，而这几乎是对於人的憎恨。人已不再是一种殘酷的、愉快的、強壯的、奮斗的、具有人性的动物，却已是一个等待超渡的罪人。这个丧失光荣的祕密，又在什么地方呢？

这个祕密要在英国本身的發展、破坏人与人之间、男女之間的关系的金錢势力的膨脹、貧富的对立、对农民的殘酷剝削、以及漸漸代替旧市場中心和旧貴族邸宅的新城市生活的悲慘这些事情上去發現。以德国国王名义統治英国的昏君曾經發动美国战争，却是失敗了。因为要补偿战争的損失，印度更被加重掠夺。在当时，似乎沒有一个人清楚地了解远在五千哩以外——大西洋岸的第一个民主共和国之建立，已經改变了世界的历史，除了很少几个不知名的小册子作者和一二个下流的政客以外。

当英国小說家又再开始正視人类，又再写出英国生活的史詩的时候，世界已經改变得这样厉害，以致小說已經和过去不同。这工具已和艺术家的眼光同样迟钝。司各特，这是第一位新工業时代的偉大小說家，索性根本离开了现实世界，躲进理想化和浪漫化了的过去中去。在

某种意义上說，他是一个革命的革新者，因为他首先使大家明了單純地观察人类是不够的，还必须从历史方面加以考察。他知道人类不但有个現在，而且也有个过去。他那惊人而且丰富的天才，企圖創造十八世紀不曾产生的綜合。在这綜合中，小說應該和詩以及生活的散文連結一起，應該使盧梭的自然和斯滕的敏感以及菲尔丁的潑辣和广大互相融貫起来。

他失敗了，但这是一个光荣的失敗，失敗的原委也值得研究。現在大家都非議司各特，只把他当成一个技巧很高和感伤气味很重的故事講述者。福斯特也这样看待他。可是巴尔扎克却有不同的看法。司各特是巴尔扎克承認受到真正深刻影响的唯一小說家。福斯特是一个很难得的現代小說家，当然十分可敬，可是我却宁願贊同巴尔扎克的观点。

为什么在他的偉大工作中，司各特会失敗呢？这是因为难以透視的遮眼罩，妨碍了他的視野。如果現代的批評家，驚訝地說，这正和他的意見完全一样，那末我就会回答他道，妨碍着司各特的遮眼罩，也正和障碍着現代批評家的完全一样，只不过有一区别，就是司各特虽則被蒙蔽，可是他始終是个天才。司各特不能准确地考察人类。他的人物並非历史上的真正男女，却只是他自己對於十九世紀早期的英国上層中产階級和商業貴族的理想化。司各特的人物和菲尔丁的人物，区别就在这一事实：

他的男女是理想，菲尔丁的却是典型。

小說家要正确地观察他的人民，已經成为不可能了。就是接近成功了奥斯丁<sup>①</sup>，也放棄了每个人物的真实描写。她是批判的、諷刺的，她正确地分析她的人物，而且指出他們和他們的問題在他們的社會里都無法解决，可是最后，她却温順地屈服了。这是他們虛飾文雅的世界，另有一个外部的、从不肯被承認的世界。这好像是我们現在所說到的作家，被閹割的是精神，而不是肉体。用新世界——特别是維多利亞时代的清教徒观点来解释这个現象，是不够的，因为如果是这样，那末一个偉大的作家無疑地会打破那个清教徒观点（拜倫是在一世紀前，就曾在詩歌的領域中这样做过）。困难却是作家自己就是用这种态度来观察生活。他並不能看到人类的本来面目，而是从他是否适宜於新兴工業社會这一观点去观察人类的。

薩克雷<sup>②</sup>不欢喜这个新兴的資產階級，而且用猛烈的諷刺明白地表示他的不快。还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样地表現人們和周圍世界的真实关系。这並不是由於維多利亞时代的作家忌諱兩性的問題。絕對不是，他們在他們自己那种方式——那种並不十分愉快的方式中，倒可

① 奥斯丁 (J. Austen, 1775—1817), 英國女作家。

② 薩克雷 (W. M. Thackeray, 1811—1863), 英國小說家。

以十分坦率地对待这个问题。就是说得极端的坏，那末蓓基·夏潑<sup>①</sup>也和王政复兴时期的喜剧中的女主角相差不多，虽则她的说话是更来得虚伪一点。

困难却在这一点：維多利亞时代的作家如果不把人与人之间的真实社会关系的假面具撕掉，那他简直就不能讨论男女间的真实关系。这是一个贫民工场、饥饿的四十年代、新宪章运动、以及新港叛乱的时期，在这时期中，因为受到武装力量的威胁，在英国历史上自从一六八八年以来第一次改革了根本的国法。这是一个崇拜金钱和成功、工厂发达、英国一切最美丽的乡村都变成了曠野的时代。这时候在公共场所可以看见贪得无厌的实利主义，可是私生活却被最卑鄙的理想主义的假面具所掩盖着。如果你要写出維多利亞时代的家庭真相，那末你就不能不叙述其他的方面——包括維多利亞时代的所谓“仁慈”和一般的虔诚——的真相。在十九世纪末叶，勃特勒曾在一本著作（这是維多利亞时代真正伟大的小说之一）中揭露了这个真理。他的著作在他死后才被印行，而且只有在我們这个时候才得到应有的评价。

維多利亞时代的作家，与其说他们不愿意忠实地观察，还不如说是他们不能够忠实地观察。因为他们受着时代的限制而责备他们，和忽视他们的真正成就是不一样

---

<sup>①</sup> 蓓基·夏潑 (Becky Sharp)，薩克雷名著“名利場”中的女主人公。



的愚蠢。他們复活了那在十八世紀中叶一度兴盛以后就瀕於灭亡的英国小說。狄更斯是一个使小說重新获得史詩性質的天才，他那丰饒的心田，产生了以后一直在英語世界中傳說下去的故事、詩歌和人物。他的有些人物，几乎是尽人皆知的，他們已經变成了我們現代民間文学中的一部分，而这無疑地是任何作家所能得到的最高成就。他之所以有这种成就，是由於他的天才、仁愛和對於生活的詩的感情。

可是虽則有这些优点，狄更斯却並不比他的同时代作家更善於支配他自己的时代。他用他的想像，他那詩歌的激动力量，連同他那种創造無止境的事件的才能，把他的人物当成各种平常而且可爱的人的弱点和优点的映象来描写。这就使他出了名。他屬於他的时代，虽則他从不曾支配过它。曾經有人攻击他不是个艺术家（不論艺术家在这里是什么意思），說他与其算是一个作家的作家，还不如称他为一个讀者的作家。这对於这位作家更是一种很大的毀謗。司各特也受到同样的批評，他原使巴尔扎克受到外来影响最大的一个，而巴尔扎克自己又是支配着十九世紀前半的偉人。托尔斯泰是支配着十九世紀后半的偉人，而狄更斯也許又是給他外来影响最大的一个。

为什么司各特不曾达到巴尔扎克的支配地位？为什么狄更斯赶不上托尔斯泰的偉大？为什么在狄更斯和司

各特的人物中，老是感覺到有什么缺點？這是因為他們不能透過他們社會的高貴的表面現象，看清楚人們逐漸墮落的行为。這是因為他們既不能看清楚這個過程，也不能真正看到他們同時代人的真正光榮——他們那個時代的英雄本質。維多利亞時代的人們都很了解那個勝利的中等階級的規範非常淺薄，而且他們也能够很中肯地抨擊那種淺薄，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卑污。

在這一點上，十九世紀的法國現實主義者是超過了英國的，我們在下章里可以看到。他們看得很清楚，可是在支配現實的努力上，除了巴爾扎克以外，他們也打了敗仗。在反對虛偽的浪漫主義中，法國小說家達到了一個严厉而且堅決地批評資本主義社會的地步。達到這種地步之所以可能——甚至不能避免，是因為法國的階級鬥爭更加尖銳，這使得人們不容易再存任何幻想。不幸，這個批評的地位不但在社會的意義上是否定的東西，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現實主義的、挽救小說的一個步驟，而且是使它更進一步進入崩潰的、最後甚至使它根本離開了現實主義的階段。

英國的現實主義者却還保持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。他們的先輩曾經坦白地寫作小說，對於物質的生活、法律、道德、財產、愛情和戰爭都是非常坦白地描寫。他們主要地都是為着一部分很少數的、受過高等教育的人寫作，這些人把盡量利用進步的和“哲學的”人生觀也算做階級特權的一種。

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等階級或者自我教育的勞動階級的廣大羣眾所困惱着。有很多東西，是不能夠宣之大眾的，如果你是一個中等階級的上層分子。去年審判過一件控告一位寫兩性問題小說的作者的案子的法官，曾經嚴肅地指出：為一小部分人描寫愛的快樂，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。法國卻利用對於讀者羣眾的沉默的、陰暗的憎恨來逃避難關，這些讀者使他們成為作家而存在，却同時又毀了（他們看來是如此）他們藝術家的良心。俄國的作家，卻處在一個特別的、很像十八世紀法國所處的地位。可是他們享有英法二國於開始時在小說所造成的進步的一切利益，因此他們的情形也比較好些，不會被迫妥協，也不會被迫離開過戰場。

說明小說家在描繪人類靈魂時所遭逢的一些困難，這也是本書目的之一。我相信只有用史詩的形式才能適

当地描繪人的灵魂，因为这种形式是使小說成为艺术品的真正秘訣。自从拉伯雷和塞凡提斯以来，这种史詩的形式就经历了不断的磨鍊和消耗，以致到了十九世紀末已經所剩無几，尤其是在小說中簡直已經完全消失。讀者以一种几乎和作者同样重要的力量而出現的这一事实，打断了这种破坏史詩的进程。它自然有挽救史詩命运的可能。以前因为行吟詩人和他的听众打成一片，才創造出了有韻的史詩，所以很显然的，如果类似这样的和諧关系能在作者和讀者之間成立，那末小說不但不会衰落，而且还会發展。

狄更斯曾經接到过很多猛烈攻击的信札，要他爱惜小尼尔<sup>①</sup>的生命。在另一方面，哈代被詛咒而且受到了被控告的威胁。同时，在英倫海峡对岸，在那富有文学傳統和艺术勇气的国度里，福洛貝尔、龔果尔兄弟以及左拉也都受着严重的迫害。这是两个極端，在其中，小說的破产似乎是不可避免的。“社会”——就是我們所指的統治階級，不可能允許“大众”的道德腐化，虽則它自己倒在用各种可能的方法腐蝕着“羣众”的道德和精神。願意繼承英国小說的偉大傳統的作家，已不可能再冷眼观察这个民族的生活，也不可能再在必要时表現憤怒、諷刺、憐憫和殘暴。除了他那很少数的人物，那富有而且享有特权

---

① 小尼尔 (Little Nell)，狄更斯小說“老古玩店”中的女主人公。

的少数人以外，再沒有人有机会讀他的著作，这只是对十八世紀著作家有利的一点。在那时，你可以随便怎样忠实地描写这些人物，因為他們都覺得自己的社会地位十分稳固，而且有一个很丰富的人类的文学傳統，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这样呢？倫敦讀他的小說。他和他的倫敦是一體的。如果他曾看見七晷区<sup>①</sup>生活的真实情形，他一定会發現一張過於可怕的圖画，他的名字会变成戰場，也許他甚至會發覺自己不能胜任这个艰巨的任务，厭惡地离开这个他所爱的城市。他挑选了比較容易的、把现实伤感化的方法。在法国，现实主义和浪漫主义的矛盾，是用和英国不同的、显然要忠实些的路線来解决，虽則到后来它們也沒有产生更大的效果。因此狄更斯，虽則他有权利被認為是有富丽堂皇的風格的英国最后一个偉大小說家，如果用他技巧的最高标准来評判，那無疑是失敗的。他富有幻想，却不是詩歌；他富有幽默，却不是諷刺；他富有伤感，却不是感情；他描繪了他的时代，但他並不曾表現他的时代；他和现实妥協了，却並沒有創造出一个新的浪漫主义。

撇开具有多方面的天才的狄更斯不談，維多利亞时代的小說越專門化，就越形衰落。代替“湯姆·瓊斯”的

---

① 七晷区 (Seven Dials), 倫敦的一区。

是幽默小說、描写強盜的小說、犯罪小說等等。在以前塞凡提斯原可以把想像和詩歌跟幽默和幻想互相結合的小說，我們現在却寫成了純粹想像和抒情的小說，純粹幽默和幻想的小說。無疑地，想要根本區別人生的主觀態度和客觀態度的企圖，原在十八世紀就已經很明顯了，却一直拖延到我們這個人發生危機的時代還沒有實現。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。福斯特在他“小說形態”中對於小說的看法，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，這種牽強的、和小說本性毫無關係的劃分，是由十九世紀的資本主義條件所產生而強迫造成的。那末，也許有人會反駁道：在像艾米萊·布朗特的“咆哮山莊”一樣純粹的“預言”小說中，哪里看得到十九世紀資本主義的境況？難道真的沒有唯物主義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呢？它是超越時間和空間的、不朽的，和賦給它生命的那種熱情一樣原始和強大。它是一本變成了純粹詩歌的小說。

“咆哮山莊”的確是一本變成了純粹詩歌的小說，無疑地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，仍然是因為它是由於生活本身使艾米萊發出的痛苦的呼聲。產生這本小說的，是一個富於熱情和想

像力的、被囚禁於西區<sup>①</sup> 荒野的當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。夏洛特·勃朗特<sup>②</sup> 借著羅切斯特和簡愛<sup>③</sup> 的崇高的愛情和“維利特”<sup>④</sup> 中的露西·史諾的火熱的故事，來表現這些女孩子們的頑強而且孤寂的生活。艾米萊却不能以此為滿足。她的愛情必須勝利，而在那個荒野上的石造農舍裏面的殘暴而且恐怖的空氣中，她的愛情的確得到了勝利。加薩林和希斯克列夫<sup>⑤</sup> 是戀愛對於十九世紀的報復。

我的手指緊握著一隻冰冷的小手的手指！夢魘的巨大恐怖襲擊著我，我想抽回我的臂膀，可是讓那隻手攔住了，一個非常悲傷的聲音啜泣著：“讓我進來——讓我進來吧！”“你是誰？”我一面問，一面掙扎著想抽身逃掉。“加薩林·凌登，”那聲音顫抖著回答……“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著窗戶。恐怖使我變得殘酷起來。我發覺要想摔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

---

① 西區 (West Riding), 英國約克郡的一個區。

② 夏洛特·勃朗特 (Charlotte Brontë, 1816—1855), 英國小說家, 艾米萊·勃朗特之妹, 著有“簡愛” (Jane Eyre) 等書。

③ 羅切斯特和簡愛 (Rochester and Jane Eyre), 夏洛特·勃朗特小說“簡愛”中之男女主人公。

④ “維利特” (Villette), 夏洛特·勃朗特所著小說, 露西·史諾 (Lucy Snowe) 是其中的人物。

⑤ 加薩林和希斯克列夫 (Catherine and Heathcliff), 艾米萊·勃朗特小說“咆哮山莊”中的女主人公及男主人公。

直来回地磨擦得血流如注，浸湿了被褥。可是它依然嗚咽着說：“讓我進來！”而且緊緊地握着始終不放，幾乎使我害怕得發瘋。“我怎麼能夠！”我最後終於這樣回答，“放開我，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，使它不再聽到那淒厲的哀懇。似乎我把自己的耳朵蒙住了大約有十五分鐘，可是我再傾聽的時候，那種悲慘的呼號又起來了！“滾吧！”我吼道，“我決不讓你進來，哪怕你哀求二十年。”“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，從艾米萊身上壓榨出來，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，全本小說都充滿着農業工人約瑟夫<sup>①</sup>的哀訴。這是他那代的腐敗道德的狡猾的、無味的、可厭的和可痛恨的象徵，好像監獄的圍牆本身有了嘲笑和斥責囚犯的聲音一樣。

本書著者是在離霍桑教區不到十二哩的地方誕生和長大的。這個社會從三姊妹的時代起就一直沒有發生根

---

① 約瑟夫 (Joseph)，「咆哮山莊」中的人物。



本的变化，在那里，勃蘭威尔的奇想仍然被記憶着。他在艾米萊的小說中，絲毫看不到那些如此愛用这个奇怪成語——“純粹”詩歌——的人們所指那种意义上的东西。它不过是即使在維多利亞時代的英國也算是最粗暴和最可怕的、从人类身上压榨出来的苦难的呼声。

自然，这一时代中最偉大的三本小說，都是像这样的哀号。“咆哮山庄”、“無名的玖德”<sup>①</sup>以及“人生的道路”，是英國天才對於在資本主义社会中得不到圓滿生活的宣言。女人對於男人的愛，只是一个被追逐着在寒冷的荒野中哀号的棄兒；父亲對於子女的爱，却只使得他們在牛津大学宿舍里得到可怕的結局，像农民給他們的猪一样可怕的結局。誠实、聰明、單純把你的十九世紀英雄帶进了監獄，只有靠着阿萊西亞姑母的七万鎊西北鐵路局股票的不意援助，他才被贖出，恢复了自由。这三本小說和狄更斯距离得頗远，它們自然屬於一个和狄更斯不同的世界，在某种意义上說，它們只是一些巨大的片断和殘缺不全的形象。在它們当中，無疑地还保存着小說的真正傳統，当未来的作家企圖克服現實，換句話說，就是当他想要投身於狄更斯曾在其中放下战旗、却以無可責难的伤感的妥协的白旗代替它的不断的創作斗争的时候，一定会承認它們是他的啓示。

---

① “無名的玖德”(Jude the Obscure)，哈代所著小說。

## 第七章 普罗密修斯<sup>①</sup>們

馬克思在一八五四年替“紐約論壇報”写的一篇文章里，最后曾提到維多利亞时代的现实主义者们，說：“輝煌的現代英国小說家們——他們那些真实而且动人的描写，比所有政治家、政論家、以及道德家加在一起所显示給世界的政治的和社会的真理还要丰富些；他們描繪了中等階級的各部分，上自蔑視一切‘行業’的‘可尊敬的’食利者和公債持有者，下至小商人和律師的書記。他們是怎樣被狄更斯、薩克雷、夏洛特·布朗特和蓋斯蓋尔夫人所描写的呢？他們是被描写成十分自負、假裝正經、粗暴和愚蠢。这个文明世界已在判決書上确定了他們那一階級無可逃避的罪名，就是这一階級是对上卑躬屈膝，对下殘暴專橫的。”

与这些話在紐約報上發表的同时，福洛貝尔在肉体的苦痛之中写信給他的朋友路易·鮑依<sup>②</sup>說：“通便剂、

① 普罗密修斯 (Prometheus)，为希臘神話中半神半人的神祇，曾因盜火給世人而获譴於宙斯，被縛於高加索山上。

② 路易·鮑依 (Louis Bouilhet, 1822—1869)，法国詩人和戏剧家。

瀉藥、誘導劑、灰汁、發熱、下痢、一連三夜的通宵失眠、對於資產階級的巨大煩惱，等等，等等。這就是我的一週，先生！”英法二國的小說家，都面對着同樣的問題，就是他們都得描繪和表現他們所不能接受的社會。在英國，他們到後來只能和現實相妥協，可是全部法國的歷史，却使得這樣的一種妥協不能成功。在現代國家中，沒有一個國家曾經經歷和法國同樣殘酷的鬥爭，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，走遍全歐洲的封建國家，一直到一八一四年的慘敗為止。

拿破侖是最後一個征服世界的偉人，也是最早的一個資產階級皇帝。法國所以能夠維持那樣龐大的一個軍事機器，是因為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以後，你可以很奇怪地發現一個嶄新的法蘭西，一個金錢決定一切，一個銀行家、商人、以及工業家的法蘭西，却受着已經顯然地被革命所粉碎了的封建貴族的統治。這個新法國為舊勢力所統治，但它的英勇傳統本質上却還是保存着它的革命性——一方面是一八九三年的約可賓黨，一方面是拿破侖的士兵。

十九世紀的偉大天才巴爾扎克有意地把寫“民族史”

的任务放上自己的身上。巴尔扎克自己原是一个君主主义者、保皇党、天主教徒。他的“人間喜劇”<sup>①</sup>，那對於人类生活的百科全書式的研究，是他那一个时代的革命的圖画，其所以是革命的，並非由於作者的意圖，而是由於他那时代的內在生活被忠实地描写出来。恩格斯在他写給英国小說家哈克納斯<sup>②</sup>的信中，曾經着重地指出巴尔扎克的现实主义方法的真理：“巴尔扎克，我認为是比过去、現在、和將來的一切左拉都要偉大得多的现实主义大师。在他的‘人間喜劇’里，他給了我們一部非常卓越的现实主义的法国社会史。从一八一六年到一八四八年，他用編年史的方式，几乎是一年地描写着新兴資產階級逐漸侵犯那在一八一五年以后复兴自己而且尽可能地重新树立古老法国風尚的貴族社会。他描写这个他看来是模范的社会的殘余，是怎样逐漸地屈服於庸俗的、有錢的暴發戶的侵入，或者怎样地被这种暴發戶所腐蝕。他描写貴妇人——她的不貞只是保全自己的一种方法，和她在結婚时的做法完全一样——是怎样地委身於那个通过貸款或买卖俘虜了她的丈夫的資產階級。在这幅中心圖画的四周，他組合了一部完全的法国社会史，从那里，甚至像革命以后动产和不动产的重新分配那样的經濟

① “人間喜劇”(Comédie Humaine)，巴尔扎克的一部長篇小說。

② 哈克納斯(M. Harkness)，十九世紀八十年代英国小資產階級社会主义女作家。

細節中，我也學習了比從所有當時的歷史專家、經濟學家以及統計學家那里學到的東西還要多。不錯，巴爾扎克在政治上是個保皇黨；他的偉大作品是他對於那個必然崩潰的好社會的真實的輓歌；他同情那個註定要滅亡的階級。可是雖然如此，當他把他自己所最同情的男女貴族發動起來的時候，卻諷刺得最為尖銳，嘲弄得最為辛辣。他所唯一毫不掩飾地讚美的人們，卻是他最仇恨的政敵——那些聖瑪利修道院街的共和國英雄；這些人，在當時（一八三〇——三六）的確是人民羣眾的代表。巴爾扎克就這樣被迫違反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，而他把他們描寫成爲不能再有更好的命運的人；他看到了當時在那里唯一能夠發現的未來的真正人物——我把這當成現實主義的最偉大的勝利之一，老巴爾扎克的最偉大的特征之一。”

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，把他放在自然環境中觀察，說他想要把人類進行科學研究的慾望，是和偉大科學家研究動物世界時所感覺到的慾望一樣的。他的政治觀點和宗教觀點，是老朽的封建法國的觀點，可是他對人的態度，他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了法國社會桎梏的約可寒黨和那一支所向無敵的征服全歐洲君主國家的拿破侖軍隊的產物。巴爾扎克自然是法國文學中的拿破侖，因為他和那個偉大

的軍人破坏政治上的封建制度一样彻底地消灭了文学上的封建思想。在法国的复辟时期，對於資本主义社会和新的資本主义社会关系的批判，是在中世紀浪漫主义的掩飾之下进行的。浪漫主义者的放浪形骸，和他們在艺术上的过分的夸張一样，不但是對於現狀的抗議，而且也是對於現實的逃避。巴尔扎克却既不抗議，也不逃避。他具备浪漫主义者所有的想像力、詩情、甚至神祕主义，可是比他們站的更高，他对現狀的現實主义批評給新文学指示了道路。他能够想像地理解当代的生活现实，几乎达到和拉伯雷以及塞凡提斯同样的程度。他生長在十九世紀的前半期，無論如何是他的幸运，因为在那个时候，产生革命和拿破侖史詩的巨大的民族潛力爆發出来的势焰，还能够在三十年代和四十年代早期的文学运动中發生影响。

从巴尔扎克到福洛貝尔的途程是悠長的。福洛貝尔的主要激情，是對於资产阶级的憎恨和厭惡。他在信札中的簽名，是用的“资产阶级憎恨者”这个名义。在他長期的創作过程中，他曾經为着一篇描写这个可厭的阶级生活的小說而受尽肉体和精神的双重痛苦。巴尔扎克是有意識地以他的政治見解，以他的保皇主义和天主教而自負。龔果尔兄弟在他們的“日記”中写道：他們對於各种政治家的失望終於使得他們“厭惡任何信仰，容忍任何权力，漠視政治的热情——这在我的文友中都可以看到，福洛貝尔也和我自己一样。你可以看到一个人会不为任

何主义死去，他非得生活在任何一种政体下面，不管他对它是如何憎恨，他除了艺术，没有别的信仰，除了文学，没有别的宗教。”

以后竟有这样许多比龔果尔兄弟更少才能，甚至不能和福洛貝尔相提並論的作家，曾經声述（而且仍然在声述着）一个类似的观点，我觉得很值得我们去探寻这个表面的失望和逃避生活的原由。我所以說“表面的”，是因为福洛貝尔（他是一个偉大的作家）至少並沒有逃避，却有和那个他所切齿痛恨的资本主义社会的决死斗争。

龔果尔兄弟認識巴尔扎克，他們的日記里充滿了關於那位富有精力的拉伯雷型的天才的奇聞逸事。像他們自己一样，福洛貝尔也很推崇他的創作。那末这个师徒間的分歧——这个不是因为時間懸距却是因为观点不同而产生的、在他們中間造下了一条鴻溝的大分歧，究竟是从哪里来的呢？这是因为革命及其英勇后果所产生的活力，已因福洛貝尔这一代的到来而消灭。在那时候殘酷的階級斗争和资本主义社会掠夺的真相已經如此清楚，因此只是引起了憎厭；可是仍然被創造資產階級社会的創造力所鼓舞着的巴尔扎克，却只是寻求理解。

一七九三年的民主的和約可冥党的理想，在十九世紀自由派政治家的嘴中，已經变成了不可忍受的可厭的濫調。资本主义平等的真正性質，已經表現出来，它否定

人类的價值，它的效的哲學用現金估價一切不論是屬於人的或是屬於神的东西。这时曾被巴尔扎克那样入神地描写过的腐化的老貴族，只不过是它老朽的自身的褪色的陰影，只不过是一个在外省村庄中被人遺忘了的客厅中喃喃自語的不祥的幽靈，否則，就是已經变成了拥有現金的新興貴族。社会主义，在福洛貝尔和他的朋友看来（他們只認識它的烏托邦形式），似乎是和那些在言行方面每天都在出賣他們偉大祖先的自由派政治家的最惡劣的夸張一样可笑和虛妄。（福洛貝尔把他們看成偉大的祖先，是有很多証据的，例如他曾在一封信里写道：“馬拉<sup>①</sup>是我的自家人。”）在他們看来，社会主义只是那样使他們痛恨的一切均价論的另一种形式，而且由於它把未受教育的羣众加以热情的理想化（他們看来大約如此），更招致了他們的憎惡。

在一八四八年这一时期，很多幻想打破了。在这个痛苦的經驗以后，誰还会相信甜言蜜語有什么用呢？那个由於巴黎工人們相信了空談家的鬼話而武装起来爭取自由、平等、博爱的六月，是兇險的預兆。福洛貝尔是一个小說家，並不懂得社会史和人类的經濟構造，所以在他看来，六月只是証明，玩弄空洞口号的結果一定会造成那些真正威胁文明社会生存的黑暗势力。接着出現的惡

① 馬拉 (J. P. Marat, 1744—1793), 法国革命家。



根路易·拿破侖的獨裁，只不過是一個惡棍們的獨裁政治，而這正是資產階級讚頌的偶像，也是前些年的愚蠢所能發生的惡果。因此“感情教育”是一幅對於自由資產階級的一切幻想都被打破了的痛苦而且無情的諷刺畫——這些幻想已被一八四八年六月的紅旗和槍彈永遠粉碎。從此以後只有帝國的鄙俗。往事不會再重復，人們只能看着被這愚蠢而且鄙吝的資產階級用戰爭、狹隘的民族主義、以及獸性的貪婪所造成的文化毀滅和社會崩潰的悠長的过程發展下去。

也許有人以為在福洛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，並沒有多大區別。可是，事實上卻是有天淵之別的。巴爾扎克的科學觀點，可能是天真而且錯誤的，但他在自己的人生觀中，卻是一個真正的現實主義者。他歷史地觀察人類社會，把人類社會看成在鬥爭中發展着的東西。在福洛貝爾的心目中，生命卻是凝固的和靜止的。自從一八四八年以後，你就不能把生活放在它的發展中去觀察和表現，因為那個發展是太可憐了，矛盾是太刺眼了。因此生活對他變成了一池凍結的湖水。“在我看來美麗的東西，”他寫信給他的夫人說，“我願意做的事情，是一本描寫虛無的書，一本和外界毫無關係的書。這本書將以它本身風格的內在力量支持自己，好像世界不需要支持也能在空中獨立存在一樣。這本書幾乎完全

沒有題目，或者，如果可能的話，在它里面題目几乎看不見。最美麗的書，應該是那些最少事實的書。表現愈接近思想，文字也就愈能表現，而且接着就會消滅，這樣它就更加美麗。”

你一旦了解這個觀點，所謂新“現實主義”的方法即可明了：它是着眼於生活片斷，瑣碎而且客觀地加以描寫的。可是生活自然是很不易用人為的方法去分割的一種東西，因此小說家在選擇他的斷片時，就漸漸地變成煩瑣，淘汰盡生活的精華，以致他所描寫的几乎和市郊街道或者五月市會一樣地枯燥無味。反對被這種理論所限制的狹隘的觀點，就有人從佛洛伊德和陀思妥耶夫斯基那里接受靈感，為的是想給我們一幅描寫他們自己的意識源流的詩的圖畫。因此結果小說消失在兩種不同的傾向之中，它們的對立對於我們之無關重要，猶如中世紀的煩瑣哲學家們的論爭。

可是，福洛貝爾是個誠實的人和偉大的藝術家。如果他的後繼者滿足於避免了解時代現實的任務，而且只是用“生活的片斷”或者主觀的意識源泉代替，那末他是決不如此容易屈服的。生活和現實使他憎惡，可是它還是必須加以支配而且給以藝術的表現，他的信札，就是他和這樣一種生活和現實的激烈鬥爭的自白。沒有人曾經用和福洛貝爾一樣地憎恨反對過資產階級。“我要把人類溺死在我的嘔吐物里”，他曾經這樣說過。可是他所說

的並非指的整个人類，却只是指那個一八七一年巴黎公社以後的十九世紀歐洲資本主義社會。

在他的每封信里，都是描寫他尋找恰當的表現方法的奮鬥情形。他用兩個月的時間來寫“波華蕩夫人”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。他曾不止一次地提起他在過去一個月中只寫了二十頁光景。這難道只能用他對於正確運用文字的热情來說明嗎？難道這就是非以風格的完美來滿足的藝術家的良心嗎？這很難說。他自己曾經說特別注重風格和形式的作品，大都是次等的貨色；在某一地方，他也曾直率地宣稱，他不能確定是否可以找到一種完美風格的標準。當他寫到世界上的偉大作家的時候，他羨慕地說：“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，而且顯出他們力量來的正是這些缺點。可是我們這些比較差的人，却只因技巧完整而被世人重視……我在这兒要提出一個不敢在別處提出的意見，就是很偉大的作家往往寫得很壞，這樣倒有利於他們。我們決不能在他們的著作中尋找形式的藝術，却應該在像賀拉斯<sup>①</sup>和拉·布呂耶<sup>②</sup>那樣次等的作家身上尋找形式的藝術。”

可是福洛貝爾却並不因為自己是個追尋完美形式的

---

① 賀拉斯 (Horace, 公元前 65—8), 羅馬詩人。

② 拉·布呂耶 (La Bruyère, 1645—1696), 法國散文家。

二等作家，就甘於生活在精神和肉体的苦痛中，把自己幽禁在乡間，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的忠实的艺术家，他的全部艺术見解就是在这奋斗中强迫他接受的妥协的結果。“艺术决不可和艺术家混为一談。如果艺术家不爱紅色、綠色、或者黄色，那就是很糟的；所有的顏色都是美的，他們的任務就是去描繪它們……为着叶子本身而观察叶子；要了解自然，一个人就得和自然一样冷靜。”再看看那封著名的、他在其中概括了他的信條的信：“在作品中，作家要像在宇宙中的上帝一样，到处有他，却没有一个地方看得到他。艺术是第二自然，这个自然的創造者要用同样的方法：在每个原子中，在每个方面，都必须被感觉到一种隱蔽而且無限的冷靜。”

福洛貝尔自己却完全不能实行他自己的信條。这样的上帝既不能爱，也不能恨。福洛貝尔却是一生都被憎恨所激动，他對於时代的純潔的憎恨，实在是一种對於那些被專門以财产估計一切的社会所欺騙、所虐待、所輕視的人們的顛倒过来的爱惜。他對於这个社会的規感，最后被表現在“布华尔和貝居謝”<sup>①</sup>的諷刺中。他原想写一本“成功秘訣字典”，在这字典里面，你可以“按着字母的次序，找到任何为了被人尊敬和讚美，在这社会中非讀不可

① “布华尔和貝居謝”(Bouvard et Pécuchet)，福洛貝尔所著小說。

的东西。”“布华尔和貝居謝”这本小说，就是編这字典的计划的产物。

福洛貝尔和狄更斯一样，也是面对着这个问题的一个偉大作家，即真实地描写那个很快地把它的大前提变成否認我們曾經一度視為公共遗产的人道主义标准的社会。狄更斯用感伤的浪漫主义的妥协来解决这个问题。英国的环境使他不得不这样做。生活在一八四八年六月、第三帝国，以及普法战争和巴黎公社的法国的福洛貝尔，却必須採取別的道路。不但他自己的天性，他那不妥协的忠实，也不許他踏上感伤主义的道路（如果是个比較渺小的作家，那是很容易走上这条路的，如都德<sup>①</sup>就是），而且更为艰苦的法国生活的现实情形，也必然阻止他这样做。他脱离斗争，怀着無限的痛苦，替他自己創造出一个非现实的客观世界，而且想用純粹的形式追求来隔离生活的某些方面。可憐的福洛貝尔，他在創造生活圖画的努力当中比任何一个同时代的作家都要苦惱，也比誰都更能感到他那时代的真正的脈搏，可是他却不能表現它；这个具有深刻感情和強烈憎恨的人，已經遭受到变成毫無光彩的东西——和那所謂“純粹艺术家”的知識分子同样可悲的命运。为什么我們讚美一个“純粹艺术家”要比讚美一个“純粹妇人”更甚些，这是一个时代之謎。为什

---

<sup>①</sup> 都德 (A. Daudet, 1840—1897), 法国小說家。

么一个艺术家不同於一个妇人呢？他們都是有趣的、受痛苦的，却並不是想要成为美丽的。

在和他同时代的人們当中，有一个人和他同样地经历了創造的痛苦。为着找寻表現他已决心去支配和在心里加以再造的現实的正确字眼，他一連几个星期困惱着自己。这另一位艺术家写了又写，改了又改，用比福洛貝尔更强的憎和爱，最后終以自己的天才創造出偉大作品，貢獻給世界。他的名字叫做卡尔·馬克思。他成功地解决了那个苦惱了他所有的同时代人的關於徹底了解十九世紀世界和資本主义社会的历史發展的問題。

“从形式中产生出理想”，福洛貝尔曾經告訴戈节說。戈节認為這句話是他們那个“客觀的”现实主义的“最高公式”，是值得做为座右銘的。內容决定形式，是馬克思的觀點，可是在这二者之間有种內在的关系，这是一个統一体和一个不可分离的結合。福洛貝尔的理想，是写一本“關於虛無”的書，一个純粹形式主义的、把邏輯跟事实和历史分裂开来的作品。在它那个極端的、好像被爱特蒙·德·龔果尔和于斯曼<sup>①</sup>等所發展出来的形式中，这就变成了一种純粹的主观主义。这种主观主义把客体当成主观的被动的材料，小說家因此也仅仅变成了攝影家。

馬克思的女婿、同时又是一个法国现实主义的尖銳

---

<sup>①</sup> 于斯曼 (J. K. Huysman, 1848—1907)，法国小說家。

的批評家拉法格<sup>①</sup>，曾經比較過這兩種方法：“馬克思不但只看表面，而且也深入地考察它們互相關聯和互相作用的組成部分。他分開這些部分中的每一部分，追溯它的成長過程。然後他研究事物和它的環境，觀察後者對於前者的作用以及前者的反作用。於是他又回到事物的發生、變化、進化和革命，一直追溯到它的最高活動。他從不會把事物和環境分离開來，從不會把事物當成一個獨立的本身來看，他所看到的，却是一個十分複雜、而且永遠變動着的世界。馬克思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。福洛貝爾和龔果爾一派的小說家抱怨藝術家在嘗試再現他們所見事物時所遭遇的困難。可是他們只嘗試表現表面，只嘗試表現他們所接受的印象。他們的文學作品和馬克思的作品比較起來，簡直是孩子的遊戲。要像馬克思一樣深刻地了解現實中的現象，必須具備一種非常的精神力量。為傳達觀感所必需的艺术，也是如此。”

拉法格很正確地評價了馬克思的創作方法，也很正確地指出了福洛貝爾的創作方法上的缺陷，雖然他不懂得福洛貝爾自己也是十分明白他在這方面的缺陷。他也並不知道那種驅使福洛貝爾和龔果爾兄弟採取這種艺术方法的力量。關於最後這一點，他們的日記倒給我們一

---

<sup>①</sup> 拉法格 (P. Lafargue, 1842—1911)，法國社會主義者，馬克思的學生和戰友。

些有趣的啓發。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，每當一個幸福國家中的古老民族感染了貧血症的時候，就有一羣身長六呎的大漢從北方凌空而降，來改造這個民族。現在歐洲却已經沒有野蠻人了，只有工人們才能完成這個任務，我們可以稱它為社會革命。”

在巴黎公社時期，他記起了這個預言。“現在發生的事情，”他寫道，“是法國已被工人階級羣眾所完全征服，貴族、資產階級和農民正在它的專政下受着奴役。政權正從有產階級手里落入無產者的掌握中去，正從那些為着物質利益維持舊社會的人們的手里落入那些對秩序、穩定以及保守主義毫無興趣的人們的掌握中去。總而言之，也許在這事物變化的偉大的法則中，像我幾年以前所說的，工人們確是代替了古代社會的野蠻人物，扮演著毀滅和死亡的非常代表的角色。”

不論福洛貝爾或龔果爾兄弟都把工人階級看成純粹破壞的代表。他們對於資產階級社會不存任何幻想，他們憎恨它的貪婪、它的狹隘民族主義、它的缺少價值、它的平均化傾向以及對於人類價值的降低，可是他們却看不到這個社會的對立物，而這就是他們作品中的根本缺點。在福洛貝爾以後，批判的現實主義不可能再有進步，因為他那驚人的努力已經用盡了這個方法。小說家或者



重新把社会放在运动中来观察，如巴尔扎克所做的：或者转向自己，变成了完全的主观主义者，否認时间和空间，打破了完整的史詩構造——这二者必取其一。对于小說家，此外还有一个一百多年来一直在增长，而在当时将要达到極点的困难；这是一个关于統一的人生观，关于全面地描写人类性格的才能的困难。

文艺复兴时代的偉大小說家們沒有感到这一困难。对于他們，人道主义曾經給他們的理想提出方向，曾經給他們的著作以啓發。文艺复兴产生了它的偉大哲学家斯宾諾莎①、笛卡兒②和培根③，虽則产生他們的是这一时期的末期，並非它的开始。自然，就是在笛卡兒和斯宾諾莎的矛盾之中，人类思想的主要分歧也是很明显的，可是在十七和十八两个世紀，它还没有厉害到破坏所有哲学的統一的程度。英国和法国的现实主义作家，大体上都有一个互相类似的人生观，因此他們的著作也获得了完整和力量。可是在十九世紀，当所有資本主义社会制度的激烈矛盾已經很明显，战争和革命已把最后的欧洲封建堡壘一扫而光，现代国家已經建立起来的时候，哲学上的統一性就完全丧失了。康德④和黑格尔⑤已經那样地

① 斯宾諾莎 (B. Spinoza, 1632—1677)，荷蘭唯物主义哲学家。

② 笛卡兒 (R. Descartes, 1596—1650)，法国哲学家。

③ 培根 (F. Bacon, 1561—1626)，英国唯物主义哲学家。

④ 康德 (I. Kant, 1724—1804)，德国唯心主义哲学家。

⑤ 黑格尔 (G. M. F. Hegel, 1770—1831)，德国唯心主义哲学家和辯証論者。

發展了唯心主义，以致暫時壓倒了現實主義和唯物主義哲學。這個世紀是一個沒有統一人生觀的世紀，因此使得小說家尤其難以工作，除非用一種較次的專門的方法割取生活斷片或者個人意識。福洛貝爾的書簡中充滿了這種感觸，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、笛卡爾、休謨<sup>①</sup>等等的作品。他時時刻刻都想重新回到斯賓諾莎，和龔果爾兄弟想要重新接受狄德羅的辯證法思想一樣。可是結果他們都放棄了找尋哲學根據的企圖，因為這在現代世界是不可能做到的。

福洛貝爾和他的同派作家，是那樣不斷地深切地感到他們自己的缺陷，是那樣清楚地意識到過去偉大人物——拉伯雷、塞凡提斯、狄德羅以及巴爾扎克——遠遠超過了他們自己——這是他們的一個悲劇。有時他們竟幾乎在無意中發現了所以致此的理由。在龔果爾的日記中，論到巴爾扎克的一段，是這樣地接近真理，對於現在的讀者是這樣的有意義，它完全可以概括這一章的論證：

我剛剛重讀了巴爾扎克的“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，只有他站在高處看清了從一七八九年開始的法國的解体，看清了法律的真相，語言背後的事實，在表

---

① 休謨(D. Hume, 1711—1776)，英國唯心主義哲學家與歷史學家。

面秩序底下进行着的利益掠夺的無政府状态，被感化所代替的殘酷，审判的不公平毀坏了法律的平等，总而言之，他看清了那用金錢代替名人和把侯爵变成銀行家的一七八九年綱領中的欺騙——只此而已。可是看穿所有这些的还是一位小說家。

## 第八章 英雄的死亡

特別強調地指出小說的主要任務是在性格的創造，似乎是不必要的老生常談。不幸得很，除非是從形式上來說，事實上這已經不再是現代小說家所最關心的問題。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”和個人熟悉的人們的特性；另外，例如勞倫斯的小說，卻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、真尼、艾美萊、哈萊等男女作家的著作（當然，社會諷刺是一個小說家的正當主題，它曾經產生過幾本世界上最偉大的小說，可是，就是諷刺作家，或者可以說尤其是諷刺小說家，也不能夠避免把人類性格當成他作品的中心）。

可是，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。這是現實主義的衰落所造成的。福洛貝爾在寫“波華荔夫人”的時候，他的興趣還是集中在這個女人自

己的身上，且則他的創作方法，使他在描繪一幅完整的諾曼省的風俗画上化費了和刻划愛瑪<sup>①</sup>的個性一樣多的精力。可是愛特蒙·德·龔果爾却就想寫關於劇場、醫院以及賣淫的小說，却不願寫人。左拉繼續寫關於戰爭、金錢、賣淫、巴黎市場以及酒精中毒的小說。倍奈特<sup>②</sup>是法國現實主義者的信徒，他曾寫過一本關於他的父親和他自己的青年時期的出色小說，可是，因為熱中於寫“一個家庭的歷史”，他早期的創作竟被以後的兩個續編所毀。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、關於他在朴脫里斯認識的兩個老太太的小說，然後又降格去寫報館老闆、旅館、賣淫（是的，的確恰像別的很多作家一樣！）等等。

龔果爾兄弟是認真的藝術家，讀他們的著作，仍然可以感到相當的趣味。左拉有天才所具備的一切生命力和創造力，他的小說因為具有熱情，還值得閱讀的。可是無數那由既非藝術家又非具有熱情和天才的人所寫的“現實主義”作品，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，卻從事於描寫在平凡環境中生活的平凡的人，所以結果他們也放棄了現實主義和生活本身。這不但自稱“客觀派的現實主義者”為然，即注重純粹主觀的心理分析的小說家也是如

---

① 愛瑪 (Emma)，奧斯丁所著同名小說中的女主人公。

② 倍奈特 (A. Bennett, 1867—1931)，英國小說家和劇作家。

此。自然，后者已把性格創造引入荒唐的地步，虽然有时倒是漂亮的、有才华的荒唐乔埃斯是那样坚决地要刻划一个平凡的人，他甚至选取了在都柏林所能找到的最平凡、最“卑微”的人，他又是如此專心地要把他放在“平凡”的环境中來描写，他甚至敘述他的主人公上廁所的情形。

这其实是否定了人文主义，否定了文学中的整个西方傳統（自然，这是否定了整个世界文学所显示給我們的对於人的普遍看法，因为东方也有它自己的人文主义）。現代解决創作問題的方法，全是依靠使生活跟现实脫离，而且由於破坏了時間和事物的內在法則，終於連人物和外界的相互作用也丧失了。这个方法結果是毀了創作，因为它否認了人的历史性質。自然，資產階級再不能承認人的時間性，再不能承認人是在世界上活動着，被世界所改变，也改变着世界，再不能承認人是在積極地創造着自己——历史的人，因为这种承認就是表示資本主义社会的罪惡，承認資本主义的历史命运，以及那个正在改造着它的社会力量。

在偉大的十九世紀的小說中，我們所常見的主人公，大都是和社会进行斗争，結果却老是被后者所征服和感到幻灭的青年。这种青年是司湯达尔的唯一英雄，巴尔扎克时常把他放在舞台的中心，几乎所有俄国小說都以他为主要人物，在英国的小說中，你也可以从潘登尼

斯<sup>①</sup>起一直到理查·費佛里尔<sup>②</sup>、恩奈斯特·龐梯費克斯<sup>③</sup>和玖德<sup>④</sup>身上找到他。这些不妥协的青年，是理想的、热情的、憂郁的，却是一种和以利己主义为宗教的社会不相容的个人主义者。十九世紀似乎承認兩種形式的利己主义：聖潔的和凡俗的。聖潔的利己主义者却無立足的地方，對於他們來說，只有絕望、偽善、意志挫折以及信仰的最后喪失。

这种年輕的英雄，我們可以斷言，大半只是作者自己的青年时期，或者他自己个人与那不會也不能够接受他的人文主义，他對於个人幸福、財產以及兩性关系的見解的社会进行斗争的某些方面的想像的創造。資本主义社会强迫艺术家完全順从它那以愚蠢为基础、全靠現金支持的卑不足道的關於尊嚴的理想。在福洛貝尔的書簡中，就充滿了對於这种資本主义社会的痛恨和蔑視。福洛貝尔和他的同道們——其中有很多是十九世紀最好的和最誠实的人——想在强迫教育和普选权之中發現一切社会罪惡的根源。在他們看来，强迫教育的意义就是教

---

① 潘登尼斯 (Pendennis)，羅克雷所著同名小說中的主人公。

② 理查·費佛里尔 (Richard Feverel)，英國小說家美瑞狄斯 (G. Meredith, 1828—1909) 所著小說“理查·費佛里尔的苦難历程” (The Ordeal of Richard Feverel) 中的主人公。

③ 恩奈斯特·龐梯費克斯 (Ernest Pontifex)，勃特勒所著小說“人生的道路”中的主人公。

④ 玖德 (Jude)，哈代所著小說“無名的玖德”中的主人公。

育迎合資產階級的理想，普選權就是默認巩固資產階級的小拿破侖獨裁的公民投票。

對於十九世紀資本主義社會生活的卑鄙和單調的反感，阻礙小說家了解和把握這一世紀人類生活中的某些最富於趣味的方面。一般說來，他們忽視工人階級，是很自然的事。小說家們並沒有和工人接觸，他們把工人看成是奇怪的、不可理解的世界上的居民。直到後來，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·德·龔果爾曾經很坦白地說過，當他為着創作一篇“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，可是他却為這種生活所吸引，“也許因為我是一個出身很好的文人，而人民——如果你高興，也可以叫做‘愚民’——却像一個不知名的、沒有被發現的、具有那種旅行者歷盡萬難遠遠地去追求的‘異國情調’的國家似地吸引着我。”對於大多數作家，工人階級仍然只是具有這種“異國情調”的吸引力，雖則要從這樣的觀點創造人的個性，是不可能的。除了一二個很少的例外（例如馬克·羅瑟福德<sup>①</sup>），小說家從來不曾成功地刻画出令人信服的工人階級男女，而且由於很難打破這“兩個國度”的障壁，甚至很少有人嘗試過這個工作。

---

<sup>①</sup> 馬克·羅瑟福德 (Mark Rutherford)，英國小說家懷特 (W. H. White, 1831—1913) 的筆名。



此外还有更值得注意的事情，就是資產階級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：科学家和資本家的“領袖”——現代生活中拥有鉅資的統治者。

在世界杰出的科学家阿几米德<sup>①</sup>、伽利略、牛頓、拉瓦西<sup>②</sup>、达尔文、法拉第<sup>③</sup>、巴士特和馬克斯威尔<sup>④</sup>中，有四个是英国人，其中三个是十九世紀的英国人。德威<sup>⑤</sup>，这位十九世紀英国最偉大的物理学家，是莎賽<sup>⑥</sup>、柯勒律治、华滋华斯以及小說家埃傑窩斯<sup>⑦</sup>的知己朋友。要比化学家普利斯特萊<sup>⑧</sup>博士更有趣些的英国人是很少的，可是他竟沒有一本好傳記（这也許因为他並不是一个耶穌会會員，一个怪人，或者一个保守黨員）。你就是找遍了十九世紀真正优秀的小說家的著作，也找不到有人承認科学的存在對於人类的功用大於公共廁所——这是一种有用的、必需的、却是不愉快的設備——的存在。二者都被擯於文学的領域之外。就是在現代，在这科学已被

① 阿几米德 (Archimedes 公元前 287—212)，希臘数学家。

② 拉瓦西 (A. L. Lavoisier, 1743—1794)，法国化学家。

③ 法拉第 (M. Faraday, 1791—1867)，英国化学家和物理学家。

④ 馬克斯威尔 (J. C. Maxwell, 1831—1879)，英国物理学家。

⑤ 德威 (H. Davy, 1778—1829)，英国物理学家。

⑥ 莎賽 (R. Southey, 1774—1843)，英国詩人。

⑦ 埃傑窩斯 (M. Edgeworth, 1767—1849)，英国女小說家。

⑧ 普利斯特萊 (J. Priestley, 1733—1804)，英国化学家。

完全承認，廁所已在文學中有了一個光榮地位的時候，也仍然只有少數二流作家承認科學家至少有和娼妓與女伶同樣地被採為藝術作品的主題的權利。

不要以為這是在替科學家爭取做“主題”的地位，正像愛特蒙·德·龔果爾承認女伶或者左拉承認屠場和安諾德·倍奈特承認奢華的旅館一樣。科學家並不是一個主題，而是一種人，他們的創造精神是和偉大的藝術家相近的；他們是人類生活的一部分，要描繪現代世界的人類生活，缺了他們就不會完全。這種的確是造成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地不懂科學，是這樣遠地和這個狹隘的專門化和分工的世界中的科學創造領域隔離，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。第二是因為社會生活環境本身阻止了小說家對於科學個性的探索。科學是我們這個世界的創造主之一，可是它也受到我們世界的奴役和腐蝕。要寫一個十九世紀的科學家，就必須由一個敢於蔑視宗教和愚昧的偏見，同樣也敢於暴露商業的腐化和社会的病根的、大無畏的現實主義者來寫。在今天他還必須準備更進一步地暴露這個利用科學來毀滅科學的社會。

我已說過小說家還忽略了另外一種人類個性的發展。這種發展二十世紀並不是不重要的。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、設立鋼鐵廠、開採非洲金鋼鑽，以及在沼澤和沙漠地帶挖掘運河用以連系海洋的大實業家的画像。對於十九世紀的小說家，在這裡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，而巴爾扎克已經真實地描寫了他們。相對地說，那時工廠主還是一種小人物，他們還沒有和金融資本聯合起來統治世界，而且事實上，這種小小的工廠主或者實業家是不會被偉大的現實主義者所忽略的。十九世紀的最後三分之一和現代却是另外一個樣子。哪裡是羅得斯<sup>①</sup>、洛克菲勒<sup>②</sup>或者克虜伯<sup>③</sup>？只有德萊賽曾經想描繪這種人的生涯，但是一般藝術家却都避之唯恐不及，像躲避魔鬼似的。可是，就是魔鬼也沒有理由可以不給它以想像的處理。密爾頓發現魔鬼是很聽話的。而且，如果耶穌會殉教者康冰值得一個天才作家的注意，那末克魯格<sup>④</sup>這位為着上帝繁榮的消失而犧牲的資本主義殉道者為什麼不值得天才作家的注意呢？



- ① 羅得斯 (G. J. Rhodes 1853—1902)，英國政治人物，曾在南非聯邦政府擔任要職，並在南非坎伯利城開採金鑽石礦。
- ② 洛克菲勒 (J. D. Rockefeller, 1839—1937)，美國煤油大王。
- ③ 克虜伯 (F. Krupp, 1787—1826)，德國大軍火商，克虜伯工廠的創始人。
- ④ 克魯格 (I. Kreuger, 1880—1932)，瑞典實業家、金融家。

文艺复兴时代的艺术家，並不害怕去描写一个恶棍。莎士比亚会说，如果没有恶棍，生活就不完全。把恶棍想像成只是否定的存在，以为他並沒有积极的一面或者只是罪恶的象征着化身，是很不公平的。真的，我們现代的资本家只在表面上和文艺复兴时代的冒险者相似。后者的粗野、好杀、和殘暴是公开的，前者却偷偷地在暗中进行，或者把粗暴和殘酷完全推委給他們的代理人；文艺复兴时代的王子非常公开地淫乐，彷彿他在人的肉体上面发现了生活，可是我們现代的財閥，却是傾向於祕密的墮落，他們的豪飲比起鮑几亞<sup>①</sup>的豪宴来，还更像“福利·倍尔謝尔”<sup>②</sup>的轻松歌剧一些。

可是在这些財閥之中，也有些出色的人物。罗得斯是可厭的，也是值得欽佩的。諾斯克列夫<sup>③</sup>是一个瘋子，也是一个天才。你不能把这些人从現代生活的大量詩歌中分离出去，也不能把他們和那种一个被刺帝王一中彈

---

① 鮑几亞 (Borgia)，十九世紀意大利歌劇作家多尼采狄 (Donizetti) 所作歌劇“魯克里齊亞·鮑几亞”(Lucrezia Borgia) 中的女主人公。她是非拉臘城的女公爵。她有一个私生子，長大成人后發現母亲的祕密，和母亲發生冲突，女公爵即設宴把他毒死。鮑几亞的豪宴即指这个宴会。

② “福利·倍尔謝尔”(Folies Bergères)，巴黎音樂堂，建於1869年。

③ 諾斯克列夫 (Northcliffe, 1865—1922)，英國新聞事業壟斷資本家。

就有照片登出來的現代報紙的物質利用——多謝現代物理學的發現——分開。偉大民族的運動，為着偉大事業而熱情地犧牲了自己的男女，也和這些財閥的生活互相結合着。

可是他們卻沒有在文學中佔一個地位，作家們躲避着他們，唯恐在小說中一旦創造這樣一種個性，他們在創作過程中就會不能控制那股奔放的力量。因此還不如寫寫史瓊<sup>①</sup>的安靜世界、花園、客廳、冗長談話、精細的感情分析、以及精神和肉體的更高尚的墮落。自然，這些也是我們那些握有國家大權和控制着偉大文化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，跟那產生史瓊、公爵夫人和特·查理<sup>②</sup>先生的真實世界是隔離得這樣的遠，竟使得我們可以安穩穩地忽視這個世界的存在。

所以在現代小說中，英雄和惡棍都已滅亡。個性已不復存在，剩下來的是粘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，可是它們並不是活生生的男女。跟着個性的毀滅——被一般環境中的一般個人，或者被在一部分意識中機械地割裂開來的個性的一小方面所代替——，小說的結構

① 史瓊 (Swann)，普魯斯特所著小說“史瓊的道路”中的主人公。

② 公爵夫人和特·查理先生 (the Duchess and Monsieur de Charlus)，“史瓊的道路”中的人物。

破坏了，它的史詩性質毀灭了。人已不再是和别的意志和个性互相矛盾的个人意志，因为目前所有矛盾都已被震动着和改变着现代生活的巨大的社会斗争所遮蔽，所以冲突也从小說中消失了，却被主观的挣扎、兩性的糾葛、或者抽象的議論所代替。

一直从文艺复兴到康德，从十六世紀到十八世紀末都順利地保存着（虽則有过唯物主义和唯心主义的二大潮流的分歧）的統一的哲学观点，已被統一的世界觀的徹底瓦解、哲学的折衷主义、頹廢的尼采和柏格森的意志和直覺的虛偽哲学、佛洛伊德的色情神祕主义、各种新康德派的主观唯心主义，最后是人的理性的否認——文艺复兴和人文主义的否定所代替。这是这种哲学衰落的必然結果，它本身只是政治上的反革命的絕望的苦悶的反映。我們文化的从伊拉斯默斯、拉伯雷和蒙田开始，以回到中世紀主义——血統和种族的学說，回到宗教的和色情的神祕主义作为結束，例如斯宾格拉①、史班②、佛洛伊德等等。那庄严的个人独立的第一次宣言，今天在神聖的个人主义名义下，已經变成了个人的死刑的宣告。

在缺乏一个世界觀和不理解生活的时候，要求人类个性的充分而且自由的表现，是不可能的。除非获得了这样的—一个世界觀，小說找不到新的生命，人文主义也不

① 斯宾格拉(O. Spengler, 1880—1936), 德国哲学家。

② 史班(O. Spann, 1878—), 奥国經濟学家。

能再生。現在的世界觀，只能是辯證唯物主義的世界觀，這在藝術中就產生了新的社會主義現實主義。馬克思和恩格斯在他們遠在一八四四年寫的“神聖家族”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。“如果人的知識和概念等等都是從感覺世界和他在這個感覺世界中所獲得的經驗構成，那末使人體驗到其中的真正人性和習慣於體驗到自己是一個人，就是一個安排經驗世界的問題……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。”

在讀到這段議論的讀者當中，一定會不止一人反對我的論證過於武斷。難道在“攸里賽斯”或者“史瓚的道路”中，我們真的沒有創造性的作品（在這人類性格的想像創造的最高意義上）嗎？不管威爾斯自己是如何謙遜，可是在他早期的著作中，難道沒有給我們以創造性的作品嗎？難道勞倫斯和赫胥黎也都沒有嗎？

的確，在勃魯姆<sup>①</sup>這個人物身上，我們從喬埃斯得到一個人物的個性。可是勃魯姆是“攸里賽斯”中的唯一人物。特迭拉斯<sup>②</sup>對於他，並沒有比康拉德的馬洛威更富於血肉，那些出現於一天的“奧德賽”中（即“攸里賽斯”——譯者）的各種都柏林人都只是作者熟人們的回憶，

① 勃魯姆 (Bloom)，喬埃斯所作小說“攸里賽斯”中的主人公。

② 特迭拉斯 (Daedalus)，希臘神話中製造克里特迷宮的名匠。

描写得很好，分析得很精，可是却並不是創造的性格。就是勃魯姆自己，也算得是一個真正的形象嗎？也許百分之九十他是個人，與其說他是創造，毋寧說他是照相。而且，可以更確定地說，這還不是作者希望我們相信的東西——抽象的人，二十世紀所有“平凡的人”的象徵。布華爾和貝居謝也是被當成法國勃魯姆們的真實的照相，他們幾乎獲得更多的成功，幾乎成為我們現在時常可以聽到的“小人物”的英雄的創造。却並不十分成功。福洛貝爾不知道現代心理學關於人類下意識的發現。喬埃斯知道，可是人們不得不想這對於他根本沒有什麼好處。福洛貝爾，雖則他被時間所限制，不知道佛洛伊德的新發現，可是他究竟曾經閱讀、欣賞、理解拉伯雷的著作。喬埃斯只是憎恨耶穌會會員罷了。

我以為普魯斯特也沒有得到比喬埃斯更大的成就。自然他是比較了解男人和女人的，可是在巴黎客廳中的那些厭世的幽靈，也不過是一些陰影罷了。有些批評家曾經以為普魯斯特根本不是一個小說家，卻是一個散文家，一個現代的蒙田。這也有若干真理，如果我們忽略了他和蒙田之間的比較。普魯斯特缺少一個最重要的條件，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。因此他不能列為偉大小說家之一。



威尔斯、劳伦斯和赫胥黎的水平就比较低些。基普斯和波莱先生<sup>①</sup>等人物其实都是作者自己的理想化了的投影，他們的哀愁与其說是他們自己的，毋宁說是作者的。我觉得赫胥黎有許多和威尔斯共同的地方，他們同样地热爱理想，这使得他們的著作具有他們决不能单独得之於他們的人物的生命力；他們同样欢喜科学，对现代世界的艰苦的生活事实也同样做不出一个滿意的結論。如果他不是进勃龙萊初級学校和南基星頓大学，而是进伊登学校和牛津大学，那末他無疑地是一个威尔斯願意做的人。

劳倫斯根本很少有被称为小說家的权利，因为在写了輝煌的著作“兒子們和恋人們”以及“虹”以后，他就完全放棄了小說的創作，却去写那些等於是他的故事和小說的梗概的、奇怪的、美丽的、神祕的散文詩去了。这里並沒有有血有肉的男女，却只是單純的感情。試把“虹”和它可憐的續篇“恋爱中的女人”比較比較，誰能相信后面这本小說的抽象人物，和第一本小說中的热情姊妹究竟有什么关系？而且，就是在“虹”里面所写的那个關於恋爱和結婚的早期主題，同托尔斯泰在列文和吉蒂<sup>②</sup>的結

---

① 基普斯和波莱先生 (Kipps and Mr. Polly)，威尔斯所著小說“基普斯”(Kipps)及“波莱先生傳”(History of Mr. Polly)中的主人公。

② 列文和吉蒂 (Levine and Kitty)，托尔斯泰名著“安娜·卡列尼娜”中的人物。

婚中對於這一個同樣主題的處理方法一比，又是如何的蒼白，如何的沒有生氣！在寫了“虹”以後，不知什麼把勞倫斯的創作能力完全毀了。他對於現代小說家的意義，我想決不是在於他那種關於太古的無稽的預言，而是在於他是了解英國鄉村和英國土地之美的最後一個作家。可是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，這些每個英國人的遺產正被一小撮愚昧而且沒有良心的地主肆無忌憚地損害和毀滅。哈代有能力看到這點，勞倫斯卻沒有，雖則勞倫斯的英語寫得更好，但哈代所寫的英國鄉村却更動人。

把人再放到他在小說中所應有的位置上，去描繪一幅完整的人的圖畫，了解而且想像地創造現代人物个性的各个方面，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，它很想利用通過地上和空中的交通的快速擴大，電影、無線電、以及電視的發達，以及住在已經廢除了卑賤勞動的地方的可能性等等現代生活所能提供的一切好機會。現在它還不能夠做這些事情。只有很少數資本主義世界的統治者，才能享用這些現代生活的奇異的創造物；這些人之享用它們，並不是為着更進一步地發展人類的精神，而是為着它的整個的毀滅。可是幾乎是每個男女都意識到生活的享受，即在現在也還能夠擴大和增加，這種意識不但英國

人和法国人有，就是印度人和中国人也是有的。这种意識变成了行动，变成了創造新世界的努力。一个人类自由的新紀元正在开始。

那末这个問題就来了：我們要在小說中描写哪一种男女呢？我們怎样去观察在行动中的人呢？我們向誰去問津呢？我們應該創造的新现实主义，一定要担負起资产阶级现实主义放棄了的任务。它必須写那种不只是批評，或者跟那种不能适合他們的社会进行絕望的斗争的人，却是要写那种正在实行着改变环境，支配生活，适应历史的趨勢，而且能够控制自己命运的人。这就是說，英雄性質，連同它的史詩性質，必須回到小說中来。海茲立脫<sup>①</sup>在写到莎士比亚的人物时，曾經把他們和乔叟的人物互相比較。在他比較的过程中，他使我們很清楚地懂得一个现实主义作家應該怎样描写人：

乔叟的人物，相互間是很不相同的，可是他們本身却太缺少变化，太像同一的命題。他們前后一貫，却是一模一样的。我們始終得不到他們的明确觀念。他們並沒有被各別地加以处理，他們的特性，也沒有在新的情景中表現出来。他們像肖像画或者像相士們所作的人相研究，他們的特征虽則被非常正确地勾划出来，却始終保持着同样的姿态和風度。莎士比亚的人物，都是历史的形象，同样真实和正确，却被放入行动里面，在那里，所有神經和肌肉都是在斗争中表現出来，应用

---

<sup>①</sup> 海茲立脫 (W. Hazlitt, 1778—1830), 英国散文家和批評家。

着一切对比的效果和明暗的变化。乔叟的人物是敘述的，莎士比亚的人物是戏剧的，密尔顿的人物是史詩的。这就是說，乔叟只是随着自己的高兴或者为着特别的目的而講故事。他替自己的人物回答。莎士比亚的人物却被放在舞台上，可以被詢問各种問題、而且被迫替他們自己回答問題。在乔叟的身上，我們看到一种性格上的固定不变的本質。在莎士比亚身上，却有一种由於互相排斥，或互相吸引而产生的性格因素的不断組合和不断分离，每个分子在整个物体中的激动。在未會加以实验以前，我們就不能知道結果，就不能知道这种性格在新的环境里面会变成什么样子。

这种完全已从小說中丧失了的对於性格的看法，是革命小說家必須复活的东西之一。他並不害怕现实，並不害怕表現整个的人。他要負起资产阶级小說家掉头不願的任务，他要运用想像的努力，創造典型的人——我們的时代英雄。像这样他才会得和斯大林所說似的，成了一个“人类灵魂的工程师”。

## 第九章 社会主义现实主义

菲尔丁在討論小說原理的时候，时常着重地指出小說的史詩的和历史的性質。他坚持着說，我們除非在行动中表現人，否則就不会表現得完全。在“湯姆·瓊斯”前面的一章中，他曾經說过小說家並不單單是个編年史者，而是个历史家。他的著作，因此也不應該和那“不管有什么消息，老是包含着同等数量的字的報紙”一样。小說家，不同於編年史家，必須採用“那些以表現国家的革命为己任的作家”的方法。換言之，就是他必須表現变化、因果关系、危机和斗争，並不只用描写或者主观的分析。

在另一章中，他更明确地解釋小說家的任务。他以为他必須具备“深入一切我們所能知道、所能掌握的事物，表現它們本質的區別”的能力。这里所需要的条件，他称为“發明与判断”，但馬上他又反对道：發明不过是創造事件或者情况的才能。“發明不过是（就这个字的意义說）發現或者發掘；或者一般地說，不过是一个對於我們所觀

察的所有事物的真正本質的敏銳而且深入的認識。如果沒有和判斷配合，我想發明也很难存在。因為如果我們不能區別它們的不同，那麼我們怎樣可以說是已經發現了兩種事物的真正本質，在我們看來是很难理解的。”

這是一個很出色的見解，和一切關於小說寫作的出色見解一樣的出色。他把那在“湯姆·瓊斯”中包含着這個見解的一章，以“那些合法地可以或者不可以寫像這樣的历史的人們”作開始，是很適當的。菲尔丁叫做合法的小說家或者历史家所應備的別種條件，是博學。他說他承認是他老師的史詩作者荷馬和密爾頓，“是他們那時代一切學問的大師，”而且在學問以外，一個小說家還得具備“跟一切階級和地位的人都能相處”的才能。

當小說家又接受菲尔丁關於他的任務的見解的時候，我們就會有一個新的現實主義。是的，的確是一個新的現實主義，因為很显然的，發現目前所有事物本質的能力，認識事物本質區別的能力，和一切人都能相處的能力，單靠復活菲尔丁或者狄更斯的小說是不能產生的。在今天，所謂透視事物的本質區別，必須是揭發那些當作人類行為動力的矛盾——人類性格的內在矛盾以及和這內在矛盾不可分離地結合着的外部矛盾。除非我們懂得菲尔丁以後的人類關係已經如何變化，否則我們就不能和所有的人相處。

現代心理學對於人類性格無疑地已經積累了大量重

要的材料，特別是對於小說家應該注意的人類下意識。但這決不是說這些心理學上的大量材料本身，能夠說明所有人類的行動或者人類的思想和情緒。不是所有佛洛伊德、霍利斯<sup>①</sup>或者巴甫洛夫的著作，允許小說家可以把自己的任務推委給心理學家。馬克思主義者堅決反對心理學家有權利可以應用和男孩子親母反父傾向或者任何其他在心理分析武庫中取來的潛在意識錯綜一類可怕東西類似的純粹主觀原因，來解釋所有人類思想的过程或者人類心理的變化。如果你被由佛洛伊德所代表的關於精神生活的純粹生物學的解釋或者巴甫洛夫和反應主義者的純粹機械的說明所束縛，你就不能像菲爾丁所要求的那樣，描寫一個人在他個人“革命”中的圖畫不能為着重新創造而深刻地理解人的個性。當然，現代心理學家無疑地已經使得我們增加了許多關於人的知識，如果一個小說家生在現代而不知道他們的貢獻，那他不僅是無知而且是愚蠢，可是他們却全然沒有全面地考察個人，沒有把他看成社會的個人。他們已為那個錯誤的人生觀建立了基礎，這個人生觀在普魯斯特和喬埃斯的著作中已把藝術的唯一目的由人類個性的創造變成了人類個性的解体。

心理分析雖則對於個性的祕密有很光輝很勇敢的探

---

① 霍利斯(H. Ellis 1859—1939)，英國性心理學家和作家。

索，却從不會懂得個人只是社會整體的一部份，而這個整體的法則，就像光線通過三稜鏡似地在個人的心理機構上分解和折射，變化而且支配着個人的性情。在今天，人固然被迫反抗伴隨着我們社會制度的崩潰而來的客觀的外部的恐怖，反抗法西斯、戰爭、失業、農業衰落和機器的統治，可是他也要和所有這些在他心理上所引起的主觀反映鬥爭。他必須為着改造世界、復興文化而鬥爭，他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。

只有在這雙重的、彼此互相影響的鬥爭中，那個陳舊而且不自然的所謂主觀的和客觀的現實主義的區分，才會消除。我們不再需要陳舊的自然主義的現實主義，不再需要無限的分析和直覺的小說，我們卻需要這二者能夠在其中獲得適當關係的新現實主義。顯然，現代的現實主義者——左拉和莫泊桑的繼承人，已經感到了他們祖師的方法的缺陷。可是缺乏辯證法，缺乏能夠使他們真正認識和理解這個世界的哲學，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。這就是儒勒·羅曼<sup>①</sup>和賽里納<sup>②</sup>那些冗長、有力的、却是不好的作品的最大缺點。

---

① 儒勒·羅曼 (Jules Romains, 1885—)，法國小說家。

② 賽里納 (Louis-Ferdinand Céline, 1894—)，法國小說家，第二次世界大戰中變成法奸。



在資本主义的现实主义中，如何才能促成这种結合和打破这种陈旧的区分呢？首先應該把英国古典小說的基本“历史观点”恢复。这兒讓我強調地指出：这並不是說單單需要情节和敘述，因为我們所写的是活的人，也並不是只包含着人所賴以生存的外部环境。很多社会主义小說家的錯誤是：他們曾經竭尽他們的才智，去描写一次罢工、一个社会运动、社会主义建設、一次革命或者一次內战，却没有考虑到最重要的並非社会背景，而是在这背景中充分地發展着的人們自己。史詩性質的人是那些把自己和自己的实际活动范围統一了的人們，他們生活着而且改变着生活。人創造着自己。

只有最好的自我批評，才会承認不論是苏联的小說或者是西欧的革命小說，除了很少的例外，都还不能很美满地表現这一点。这是有很好的借口的。事件本身，俄国的內战、社会主义工業建設、农民生活的改革、反对剝削和保衛工人階級反抗法西斯的斗争等等——所有这些都是这样的英勇，这样的动人，以致使作家感到只要写它們下来，就可以得到極大的效果。自然，他們的写作往往是非常动人的，可是这种动人，也只是屬於那种第一流的新聞报导。因此这些作家並沒有使我們更了解人，或者真正地扩大我們的意識和感觉。

历史事件，恩格斯曾在我这个集子的第二章中引用过的信中說过，决不是  $1+1=2$  那样的簡單，决没有一个

直接的因果关系。“历史是这样地創造出来，即最后結果往往是从許多个人意志的冲突中产生的，而每种意志又是由一系列特別的生活条件所形成。因此就有無數交錯的力量，就有一种力的平行四边形的無限連續产生出一个合力——历史事件。”

恩格斯和馬克思都承認莎士比亞是一位很出色地解决了如何表現人物个性这个問題的作家。莎士比亞的人物，他們認為是馬克思主义作家應該如何表現人的理想，因為他們是一个典型，同时也是一个个人，是羣众代表，同时也是一个單純的个性。恩格斯在他給拉薩尔<sup>①</sup>的饒有趣味的信中，他批評后者的历史剧“弗蘭茨·封·西金根”，以为拉薩尔的主要缺点，是他不採用莎士比亞的“现实主义”，却採用了席勒<sup>②</sup>的剧作方法。“你是完全对的，”恩格斯說，“反对那种流行的愚蠢的个性化。它已退化成煩瑣的哲理推究，代表着一种衰落的末流文学的主要标記。虽則如此，我却覺得人物个性，不但只是表現在他做什么，而也表現在他如何做；从这方面看来，我想把各种人物描繪得更加突出和鮮明，並不会損害到你的剧本中的思想內容。在我們这个时代，古人的性格化已經不够了，在这点上，我想你可以更重視莎士比亞在戏剧發展史

---

① 拉薩尔 (F. Lassalle, 1825—1864)，德国工人运动中的机会主义活动家，唯心主义哲学家。

② 席勒 (Schiller, 1759—1805)，德国詩人和剧作家。

中所佔的重要意義。”

馬克思和恩格斯無疑地會同意海茲立脫對於莎士比亞處理人物的見解：“一種由於互相排斥或互相吸引而產生的不斷組合和不斷分解，每個分子在整個物體中的激動。在未曾加以實驗以前，我們就不能知道結果，就不能知道這個性格在新的環境里會變成什麼樣子。”這種難以預料的、卻又同時跟歷史事件和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是“某種人所不會希望的東西”這句話時心里所想的。

從我所說的關於現實主義的馬克思主義觀點，我想讀者一定很容易明了它和一般人對於革命文學或者無產階級文學的幻想——以為這種文學只是一種變相的政治小冊子，是毫無共同之點的。馬克思和恩格斯都很清楚地抱着這種意見：沒有一個作家能夠創作，如果他忘了他那時代的階級鬥爭，他們以為所有作家，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，而且把它表現在他們的作品里面。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寫作形式，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“紐約論壇報”的論文中，恩格斯很嚴格地批評了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立憲主義，或者更淺薄的共和主義。用確實能夠吸引人

的政治諷喻來彌補自己作品的缺乏才智，一天一天地變成了風氣，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，都帶着濃厚的所謂‘傾向’，這就是說，帶着或多或少的、反政府精神的胆怯的暴露。”

在大約四十年後給哈克納斯的討論巴爾扎克的信上，恩格斯說得尤其明白了。“我決不怪你，”他告訴她說，“沒有寫過一篇廉價的、我們德國人稱為‘傾向小說’的社會主義小說，用以稱頌作者的社會觀點和政治觀點。這決不是我的意思。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如何，也是會顯露出來的。”馬克思和恩格斯都堅決主張一件藝術品必須和它的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不可喧賓奪主。這種世界觀決不可拿來說教，卻要讓它很自然地從環境和人物本身顯現出來。這是真正的傾向性，它產生了所有的偉大藝術作品。正如恩格斯告訴另一個所謂社會主義作家卡爾<sup>①</sup>的母親明娜·考茨基<sup>②</sup>的，它可以見之於埃斯庫羅斯<sup>③</sup>和阿里斯托芬<sup>④</sup>、但丁和

① 此處系指卡爾·考茨基。

② 明娜·考茨基 (Minna Kautsky, 1837—1912)，卡爾·考茨基的母親，德奧社會民主黨女作家。

③ 埃斯庫羅斯 (Aeschylus, 公元前 525—456)，希臘悲劇家。

④ 阿里斯托芬 (Aristophanes, 公元前 445—385?)，希臘喜劇家。

塞凡提斯、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，傾向應該讓它自己從情節和動作中顯示出來，用不到特別地強調，而且作者也無須把他所描寫的社会衝突的未來的歷史解決預先擬好告訴給讀者。”

他在同一封信里，更進一步地發揮了這個見解。他說在現代社會，作家的讀者大部份還是資產階級，而且指出：“因此，我以為社會主義的傾向小說要完成它的任務，只要描寫真實的社会關係，打破和這種關係互相聯繫的幻想，粉碎資產階級世界樂觀主義，散佈對於現存社会秩序的永久性的懷疑，那末雖則作者不必因此預先提供什麼確定的解答，有時甚至不站在任何一方面，它也是徹底地完成了自己的任務。”

作家的任務並不是說教，卻是在給讀者一幅真實的，生活的歷史圖畫。用木偶代替男女，用一套意見代替血肉，用抽象的“英雄”和“惡棍”代替被懷疑、多年的服從、傳統和忠義等等所苦的真正的人，自然是容易不過的，但這樣做決不是創作小說。如果一個人不懂得任何演說背後的生活過程，那末演說也是毫無意義的。當然，人物可以有，而且應該有他們的政治見解，假使真正是他們自己的見解，而不是作者的見解。雖則有時候一個人物的見解和作者的見解完全一致，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個人的

声音，有他的个人历史。

一个革命作家也是具有党性的作家，他的世界觀，就是那个正在努力創造新社会秩序的階級的世界觀，因此更有理由要求他应有最廣闊的想像和最高的創造力，他用創造新文学的工作来完成党的任务。他絕不受那資本主义沒落时期的無政府个人主义的影响，他也不以党對於当前各种問題的标語口号，来代替他的世界觀要求他描繪的真實的世界圖画。除非他是一个真正的馬克思主义者，一个具有完美的哲学观点的辯証主义者，或者，正如菲尔丁所說，除非他是真正地努力去支配他那时代所有的一切学識，他就不能繪制这样一幅真實的圖画。

这样的一种艺术观点，並不是說艺术家在他對於生活的理想中什么都不排除。無产階級文学仍然很年輕，除苏联以外，都还不滿十年的历史。时常有人責备——至少在資本主义国家里如此——它有意只写一小部分人物，而且这部分人物，也只写他們的某些方面。罢工領袖、資本家“老板”、找寻新的信仰的知識分子，除此以外，这些新作家就不敢越雷池一步，而且在这些人物的真实性上，他們的成就也是很有限的。这种責备相当的公正，虽則它忽略了馬尔洛<sup>①</sup>的史詩故事，倍斯<sup>②</sup>的兩本小說，

---

① 馬尔洛 (A. Malraux, 1895—)，法国作家，法共叛徒，曾任戴高乐的宣傳部長。

② 倍斯 (R. Bates, 1899—)，英国小說家。

帕索斯<sup>①</sup>和考得威尔<sup>②</sup>的著作。可是在革命小說家以外，也看不到人类的性格、情緒以及个性的冲突。当然，只有革命小說家能够創造我們时代的英雄，描繪现代生活的完整的圖画，因为只有他才能了解这种生活的真相。是的，革命作家所写的小說的确只有很少沒有犯馬克思和恩格斯所批評的缺点。在新兴文学能够完成它的任务之前，还得做很多事情，在你得到偉大的小說以前，必須先有偉大的小說家，这始終是真理。在另一方面，怀疑者最好記住这个事实，就是在目前这个激烈的意識斗争中，大部分最好的資產階級作家已經开始明显地傾向左翼，这一个变动，已經使他們和那些公开的革命作家接触。从这种接触中，我們很有理由可以希望产生我們所要求的天才，因为我在這部論文中总算已經明白地指出，革命家既接受一切有生命的和有希望的古代遺產，也不拒絕可以利用来建設未来的現代的一切东西。

---

① 帕索斯 (J. D. Passos, 1896—)，美国小說家。

② 考得威尔 (E. Caldwell, 1903—)，美国小說家。

## 第十章 生气勃勃的人們

在新的生活圖画中，你預备表現哪一種人呢？在這一點上，讀者一定願意提出問題來的。你怎樣把那固執的、頑強的、好鬥的、熱情的生物放进你的書本里去呢？跟內心和環境都在鬥爭、痛苦、戀愛、憎恨、保护自己的財產，革命的人——你預备怎樣處理他們呢？

這是很好的一些問題，雖則不容易回答。我們先談談這些人的一種——革命家，特別是工人階級的革命家。雖則不是所有的革命小說都是必須寫工人階級的生活，可是這一類小說之所以失敗或成功，全看它們是否能把革命家當作一個典型同時又是一個個人來創造出一幅藝術的圖画。讓我們承認，現在我們還沒有這樣的成功。革命小說里面最不真實的人物，就是革命家。這甚至對於蕭洛霍夫、馬爾洛以及倍斯這些人所寫的、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，他們富有生氣而且真實動人，可是他們却是平面的，而不是立體的人。馬爾洛和倍



斯所描写的人物，只像共产党员，却很少像人。职业革命家（把全生命贡献给革命组织和领导的人）的心理跟马尔济和倍斯的英雄所有的那种心理是不同的。

自然，我們應該記得把自己一生都贡献给革命事业的革命家，是资本主义社会所创造的新人物，特别是在十九世纪。他出现在雨果的著作里面，福洛贝尔也承认他的存在，却把他看得极坏，把他看成曾被马克思和恩格斯在论一八四八年革命时的著作中解剖得真相毕露的典型——一八四八年的下层中产阶级的政治人物。很奇怪的是，美瑞狄斯也被他所打动，而且想在“维托里亚”和“仙特拉·倍利尼”<sup>①</sup>中描写意大利的革命民族主义者。

陀思妥耶夫斯基和屠格涅夫一方面着迷于俄国的无政府主义运动，一方面又憎恨着它。他们都采用了那个奇怪的、叛逆的形象——巴枯宁的朋友和恶魔尼采伊夫，而且很不公正地想借此形象在他们的小说“恶魔”和“烟”中公开侮辱整个十九世纪中叶的俄国进步运动。再后，在我们今天，康拉德又在他的小说“在西方监视之下”中采用尼采伊夫这个人物，也是为着同一的目的，虽则康拉德的政治目的，和比他伟大的先辈们是不同的。

有一件事区别了所有这些小说家。他们都是从十九世纪的小资产阶级、从十九世纪的民族主义运动、民主主

① “维托里亚”(Vittoria)和“仙特拉·倍利尼”(Sandra Bellini)，美瑞狄斯所著的两部小说。

义运动，或者無政府主义运动中选取他們的革命家。他們批判地塑造形象，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，我們應該承認本身就是革命者的馬克思和恩格斯，對於這類革命家的抨擊是更尖銳的、也是更令人滿意的。所以更滿意，是因為他們看得清楚這類革命家和我们現在的真正革命家——反抗資本主義社會的工人階級革命家的關係。他們的批評不是消極的，而是他們用以武裝人類，使其能夠負起最偉大的歷史任務的積極的批評。

可是工人階級的革命家，也曾經在十九世紀的文學中出現，而且也值得注意。馬克·羅瑟福德的小說“制革匠胡同的革命”中的英雄——印刷工人柴哈里亞、珂萊門，就有那種能夠永不消滅的活力。這本小說本身事實上是顯著的、幾乎一切可能有的缺點，可是由於它那些性格描寫——柴哈里亞和真尼·卡羅特，兩個葆琳的真實而且偉大的力量，由於它那些熱情而且困苦的民主主義者表現得那樣完滿的朴實的散文，使它有了生命。

柴哈里亞“天生是一個詩人；本質上是這樣，因為他愛一切把他提到平凡事物以上的東西。以賽亞<sup>①</sup>、密爾頓、暴風雨、革命、偉大的熱情——他和這些在一起覺得很舒適自在。”在他的生活中，在他的幻想的詩歌和他的生活的散文之間，是沒有一條鴻溝的。貧困、不愉快的初

① 以賽亞 (Isaiah)，公元前八世紀希伯來著名預言家。

次結婚、被壓迫的痛苦、監獄、對於宗教的懷疑，所有這些都在柴哈里亞身上變成了改革生活的堅強意志，變成了暫時在他和葆琳的第二次結婚中找到了世俗滿足的革命詩歌。

這種生活的詩歌和散文的一致性，使他始終忠實於自己，因此在他的末日，這位老共和主義者能夠對從“制革匠胡同”來的激烈的鐵匠這樣說：“我相信暴動……加強人們對於權利的信仰……暴動也加強別人的信仰。當一羣窮人聚集在一起，宣稱情況已經危急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究竟有所不同。”

你們從長噏街或者“鞋子胡同”來的革命印刷工人，在今天當然會說不同的話，可是如果沒有柴哈里亞·珂萊門以及千千万萬和他一樣的人們做先驅，那末他也不可能這樣的。珂萊門的單純，他那相信“善”一定能夠戰勝“惡”的天真的信仰，當我們看到他們是如此容易地被欺的時候，會發生悲憫之情。可是他的力量，他的詩歌，他對於他的階級的信賴，至今還是革命者可以吸取力量的來源之一。在整本小說中，珂萊門的信仰始終不變，他工作，他生活，他被打，他不願屈服，他在跟生活的鬥爭中發展着自己的性格。

另一本比羅瑟福德的小說更偉大的書，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

主題是写法蘭德斯人反抗西班牙統治者的爭取自由的戰爭，有時甚至可以說它要比歷史更近於民間傳說。“替爾·烏蘭斯匹格爾”的作者特·古士德<sup>①</sup>很明白他的小說對於我們这个时代來說也是一部革命的作品。依据已故的古斯<sup>②</sup>为节省英国讀者精力而写的引言，特·古士德是特別着重於他的“奧爾·格拉斯”<sup>③</sup>的現代的应用，他毫不遲疑地說，即在今天也必須和旁的西班牙人宗教裁判官們进行斗争而且击败他們。这兒又是革命的詩歌和生活的散文融化在一起，只是特·古士德的詩歌灵感，是法蘭德斯人的民間傳說，而不是那曾經給柴哈里亞、珂萊門以啓示的“旧約”。

特·古士德不但写了一部真正的現代史詩，而且远远超过他那时候的心理学知識，他还表現了任何一个佛洛伊德的門徒不能和他比肩的直觉。这个理由很充分，因為他們的心理知識是观察生活的結果，而不是間接从教科書上得来的。在这本朴素的詩歌、善良的性情、温暖的情慾、忠实的恋爱、勇敢和热誠都跟對於富豪的憎恨以及對於欺詐虛偽的宗教的厭惡互相融合着的小說中，人类

---

① 特·古士德(Charles de Coster, 1827—1879)，比利时小說家，“替爾·烏蘭斯匹格爾”(Tyl Ulenspiegel)是他的重要作品之一。

② 古斯(E. M. Gosse, 1849—1928)，英国詩人和學者。

③ “奧爾·格拉斯”(Owl Glass)，“烏蘭斯匹格爾”的英譯名。

反抗压迫的本質已被表現出来。这是一本世界名著。当他从墳墓中掙扎出来，打着噴嚏和搖着头髮上的泥沙的时候，替尔是一个平常人为着爭取那個人們沒有双重价值、却只有他自己自由地支配着生活的世界而复活过来的象征。他吓跑了那些法利賽人的世界的可憐代表——市長和市參議員，又卡住了那个曾經向上帝禱告、詛咒乞丐烏蘭斯匹格尔速死的教区牧师的咽喉。

“裁判官！”替尔說，“我睡着的时候，你把我活埋了。哪里是妮丽？你也埋了她嗎？你是誰？”

牧师大喊道：

“大乞丐又回到这个世界上来了。上帝啊！救救我的灵魂吧！”

於是他像一只在一羣獵狗前面的壯鹿似地举步便逃。

妮丽到了烏蘭斯匹格尔面前。

“吻我，我亲爱的，”他說……“难道有誰能够埋葬，”他說，“精灵烏蘭斯匹格尔和法蘭德斯母亲的心灵妮丽嗎？她也許睡着了，却不是死。不！来吧，妮丽。”他於是和她一同前进，唱着他的第六支歌，但沒有人知道他在哪里唱最后的一支歌曲。

那最后一支歌是唱得很輕的，可是我們知道它那結尾的重唱。

於是鬼火們說道：“这火，就是我們，是對於以往的眼

淚——人民痛苦的報復；是對於那些在他們土地上以獵人為戲的貴族們的報復；是對於無益的戰爭、監獄中的流血、男子們的被焚死和婦女們的被活埋的報復；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，七個罪惡都一齊變成了木偶。烏蘭斯匹格爾縱火燒燬了它們，使它們變成灰燼。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’。”別的几个也以同一的姿勢說話。於是烏蘭斯匹格爾和妮麗看到從“貪婪”中走出了“經濟”；從“暴怒”中走出了“愉快”；從“饕餮”中走出了“食慾”；從“嫉妒”中走出了“競爭”；從“懶惰”中走出了詩人和哲人的夢想。騎在她的山羊上的“淫亂”，也變成了一個美貌的婦人，她的名字叫做“戀愛”。

於是鬼火們很愉快地圍着他們跳舞。於是烏蘭斯匹格爾和妮麗聽到一千種隱藏着的男女們的聲音。這是一些响亮的笑聲，用着和响板似的聲音唱道：

“當這美化了的七大罪惡統治着天下的時候，  
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——“制革匠胡同的革命”和“烏蘭斯匹格爾”，由於浸透了民族精神，浸透了英國和比利時的人

民精神，獲得了很大的力量。珂萊門是所有英國貧民斗争的血肉，他經過十七世紀的清教徒到十八世紀的威新理派矿工的一个阶段，一直從魯特党人<sup>①</sup>變為早期的憲章運動者。他是一個斗争的新教徒。像他這樣的新教徒，決不會被我們的統治者所容許，他那可怕的清教主義，目前仍然在現代的工人運動中繼續下去，不過剝去了宗教的外衣。替爾是羅賓漢<sup>②</sup>和珂萊門的混合物，他是俗物同時又是神靈——頑強的乞丐和人類靈魂對於宗教裁判的回答。他是一個製造生命用以攪動我們的血液，一直攪動得它流得更快和更溫暖的民間傳說。

現代作家在寫平常男女的時候，卻沒有和特·古士德或者“馬克·羅瑟福德”那樣的容易。男工或女工困惱着他。這並不單純是因為勞動人民是啞巴。他們有很多是這樣，但就全體說，他們卻並不特別比一般的人更不會說話。有一些美國作家——其中以海明威<sup>③</sup>為最著名，曾經創造了一個粗野的、卻是單純而不會講話的工人典型。他是頑固的，海明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——因為是不自覺地——去碰他那不足羨慕的命運，例如拳師、斗牛士、槍手、快餐的侍役、小馬夫或者兵

---

① 魯特党人 (Luddites)，系指一八一一年英國破壞機械的工人。

② 羅賓漢 (Robin Hood)，英國中古時代傳說中的俠盜。

③ 海明威 (E. Hemingway, 1898—)，美國小說家。

士。威登·路易士<sup>①</sup>曾經把美国小說家的劳动人民叫做“啞巴的牲口”。他們無疑地是生活不斷供給他們的、惡毒而且醜惡的描写中的非常消極的材料。

可是這是工人的真實畫象嗎？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——人類中最可憐的一羣，也不能說是符合於這種畫象。恩格斯曾經很劇烈地反對這種流行於一部分社會主義作家和我們現代美國個人主義者之中的、把工人階級描写成啞口無言的無抵抗的羣衆的傾向。他在我引用過的那封寫給哈克納斯小姐的信中，曾經很嚴厲地抨擊這種態度：

照我看來，現實主義是除了細節的真實以外，還要真實地表現典型環境中的典型性格。在他們的活動範圍以內，你的人物は十足典型的，可是對於他們在其中活動以及驅使他們活動的環境，却就不能夠這樣說了。在“城市姑娘”（哈克納斯小姐所著小說的名稱）中，工人階級的人物描写成為消極的羣衆，不能夠幫助自己，甚至不努力設法幫助自己。一切想把他們救出可怕的貧困的努力，都是從外面和上面開始的（照聖西門<sup>②</sup>的話說這是一個“最貧困、最痛苦、最多數的階級”；或像歐文<sup>③</sup>所說，是“最貧苦、最卑賤的階級”）。可是，如果在一八〇〇年或者一八一〇年，在聖西門或者歐文的時代，這是

---

① 威登·路易士 (Wyndham Lewis, 1884—)，英國畫家和小說家。

② 聖西門 (Saint-Simon, 1760—1825)，法國空想社會主義者。

③ 歐文 (R. Owen, 1771—1858)，英國空想社會主義者。



眞实的描写，那末到了一八八七年，特别是对於那种几乎已有五十年参加战斗的無产階級斗争的光荣历史、而且一直被“工人階級的解放必須是工人階級本身的事業”这一原則指导着的人，它就不眞实了。工人階級對於压迫它的环境的革命的反抗，它那自觉地或者半自觉地想要得到它的人权的热烈的企圖，是历史的一部分，可以在现实主义的領域中要求一个地位。

这种恩格斯曾經指摘过哈克納斯小姐的、對於工人階級的錯誤看法，在我們今天，还是被大部分知識分子所保持，特别是小說家。如果有什么不同，那末只是他們把它抓得更紧一点，因为他們觉得：一方面，表現在大量生产上面的極端机械化的發展，毀灭了工人的个人創造力，把他变成了机器的附屬品；另一方面，因为被法西斯的恐怖所压倒，他們竟想責备工人，以为工人的机器似的順从使得这样广大的奴役成为可能。在这一点上，他們的訴冤是福洛貝尔——他曾責备羣众帮助着建立（經過普选的方式）路易·拿破侖·波拿巴的独裁政治——的回声。

沒有比这距离工人階級的真实生活真相更远了。只要稍微看一看罢工統計和罢工原因的摘要，就可証明这样一种理解是多么錯誤。事实上，只有工人階級才单独地在和想把人类变成机器的企圖斗争，只有它才单独地負起了反抗机器或者人的侵犯的沉重的压力。在大小工厂里，沒有一天沒有發生或大或小的事端。或者是孤立的、瑣碎的、个人的反抗，如同詛咒一个工头这类事，或者

是更严重的、集体的行动，斗争总是没有间断的。

爱尔默·里斯<sup>①</sup>以及别的“表现主义”派所写的戏曲、赫胥黎的“英勇的新世界”、无数类似的書、剧本、电影，已经促成了把人发展成一种一模一样的机器人、一个記号、一个只是工作的蚂蚁的概念。这是一个绝望的、对于真理的歪曲，是知识分子由于脱离现代真正的人类斗争，由于看不到任何正在和他所害怕的机械化斗争的力量因而感到绝望的结果。可是事实上，每次罢工——自然是工厂生活中的每一天，都在发展着个人的创造力、才智、勇气和性格；这是人们反抗对他实施肉体和精神奴役的企图和反抗机械地压迫他的环境的斗争的一部分。确实，工厂中的奴役，一定是配合着一个甚至是更危险和更可怕的对人类思想的进攻，这一点也是不能忽略的。我们读一份报纸、看一场电影、批评一个剧本或者一个小说，很少是客观的，是用文化生活的固定价值来看问题的。如果我们采用这些价值作为我们的标准，那末就难免得出这个结论：我们这个时代大量生产的知识生活的大部分，都是由各种精神堕落和道德堕落而感到痛苦的狂人们的产物。

被资产阶级所把持着的教育制度，使得男女们更难抗拒这个通过知觉的媒介，加之于他们精神上的危险的

---

<sup>①</sup> 爱尔默·莱斯 (Elmer Rice, 1892—)，美国剧作家。

打击。腐化，精神的腐化，已經扩大了，對於我們共同反抗这个精神腐蝕的胜利，是个可怕的障碍。就是在这一点上，工人階級也决計不是消極的，它比絕望的知識分子更坚苦地和这种最卑鄙的腐化进行斗争。成千成万的自我教育的团体，漫談俱乐部、电影协会和戏剧协会，以及拥有广大會員的左翼圖書俱乐部等等，也就是为了这个目的；只要知識分子真心誠意地加入这种反抗的組織，那他們就会少些訴苦的原因（有几个，祝賀他們，已經加入了）。主要的困难，是知識分子不能清楚地懂得这个直接威胁着他們的腐化，並不是道德腐敗的結果，而是一个正在沒落中的社会制度所产生的結果。应受責备的並不是机器本身，也不是电影本身，而是机器和电影的私有制度。

这个工厂中反抗大量生产統制的恐怖的日常斗争，結果一定，而且的确已經超出了工厂的範圍。在它的最高形式中，它变成了反对战争、反对法西斯、反对各种各样的政治反动。它自觉地保衛了人类文化，它产生了人民的偉大的英勇行动，創造了英雄——新式的男女。很少人不会同意在我們这个时代中，有一个可以和我们人类历史中最偉大的典范比美的偉大道德和英勇的典范——季米特洛夫在萊比錫的法西斯法庭上的抗辯。就是季米特洛夫这个偉人，也是在我剛才描写过的斗争中鍛鍊出来的。这位保加利亞的印刷工人，首先是在把他的

工友組織到工会中的过程中發展了自己的精神和道德，然后他又在一九一二到一九一八年这一时期中領導他們反对战争，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民主政府的法西斯，最后，在萊比錫法庭上，他又以所有人类以及人类文化的保衛者，法西斯的野蛮进攻的反抗的身分而出現。像苏格拉底一样，他也可以說是以整个生命来准备他的保衛事業的。

自然，德国国会縱火的故事是一篇值得艺术家賦以生命的現代史詩。这种情况是难忘的：希特勒政变前夜的柏林；街上和啤酒店中的瘋狂；那些已經應該担負起战斗任务的人还在重复地自語着，說是並沒有危險存在；性命很危殆、知道社会民主党已經因为拒絕联合而把堡壘出賣給敌人的人們，正忙着准备在祕密中繼續进行絕望的斗争；在貴族們的俱乐部、在內閣、在报館的办公室、在參謀本部，正在进行着不断的陰謀，給养的买卖，准备着根本剿灭德国民主势力的战争。

在这中間，愚蠢而且墮落的放火狂者范·达·魯貝<sup>①</sup>正徘徊在柏林市外，他睡在下等客棧里，和他遇見的穿着国社党制服的渣滓們大胆地胡說八道，他因愚蠢地憎恨社会而消瘦，他那已經不很清醒了的神志，和那些日子的气氛是那样地相称。也許他早已瘋了，虽則他所碰到

---

① 范·达·魯貝 (Van der Lubbe, 1910—1934)，荷德共产党叛徒，因焚毀德国国会大厦被处死。

的政治暗探、同性恋爱的挺进队员、地方上的纳粹官吏，並不能看到这点。他晚上出去試放一把小火，心滿意足地看着那样容易熄灭的火焰。而且，受了纳粹报纸的瘋狂煽动，他把自己看成一个大火災——縱火燒了那个腐敗的、其中所有饒舌家都是出賣貧民的国会——的英雄。纳粹偵探們接替着他的暴行，他們偶然正好到了那个地方，於是戏就開幕了，当作纳粹神話中的夢想的聖巴托羅繆<sup>①</sup>的信号火焰点燃了。

在这惡魔的节日里，偶然出现了三个神志清醒的人，三个流亡的保加利亞共产党员。他們都被逮捕，这恰恰給希特勒一个很需要的机会：可以使这三个巴尔干“蛮子”替他担負縱火的責任，而且可以使全世界相信。其次，一个名字叫做托尔格拉的、胆怯的、穩健的、文雅的、典型的德国下層中等階級分子，听说有人控告他有和这次焚毀国会的瘋狂行动有关的嫌疑，說他在这行动中是担負着共产党代表团領導人的重大任务，竟吓得去向警察自首，用他自己的無可爭辯的清白，来証明这个控告的錯誤。总之，德国法庭也許有些成見，警察也許有些殘酷，可是他們却並不瘋狂，他像这样地辯护着

在監獄中，这四个人日夜都被上了枷鎖。其中有兩個保加利亞人不懂德語，他們被互相隔離，听不到一点外

---

① 聖巴托羅繆 (St. Bartholomew)，耶穌十二聖徒之一。

面的消息，他們只曉得由於某種几乎是难以置信的瘋狂的事情，他們正被一種可怕的、可恥的死亡所威脅。他們被鞭打，不准談任何東西，除了上鐐銬，有時還被放在昏暗的地方。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，這些人和他們並肩作戰。在這兒，他們却如掉進了一個瘋狂的深淵。在這深淵中，劊子手的斧頭是照亮黑暗的唯一的一盞光。其中的一個，因為受着這種情景的磨折，自言自語說，如果他非死不可，那末他願意死個干淨，因此他在自己的手腕上割破一條血管。他並沒有死。他們都拒絕屈服，却並不鬥爭，他們不知道應該如何爭取和那個唯一能夠支持他們的清醒世界接觸。

托爾格拉馬上顯出了自己的錯誤。劊子手們看到自己“可尊敬的”犧牲者貶低了自尊心，是很高興的。他們告訴他要被槍決，把他帶進了一條黑暗的走廊，在他的腦袋後面放了一枝手槍，使得他恐怖地喊了起來。他已經失去了保護自己清白的美德，已經只是一個吓昏了的人，他決定努力保持一點自尊心的外貌，除此之外已是毫無所有了。

季米特洛夫也經受過這一切。可是他不同於其他幾個人。他把這種情景看成他的整個生命的一部分，在他的一生中，他從不曾投降，決不肯屈辱。一開始他就回擊。

他的心只集中在一件事情上面：應該如何去反攻敵人。他知道他們是囚犯，他們的生命被利用為屠殺的借口，如果他們不能夠扭轉形勢，那末那個瘋子關於縱火的謊話；就會被全世界相信，他的階級的利益——也就是人類的利益——也就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。季米特洛夫的德文很好，可是他馬上看清為着鬥爭的勝利更有把握，他應該學得更好。這樣他就帶着腳鐐手銬研究着德文文法、歌德的著作、德國歷史，因為他覺得這也是一種很好的武器。他的精神整天緊張着，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。一次次地遭到失敗，直到最後他才想起了北高加索山脈中間的一個小小的礦泉，在天氣晴朗的時候，從那裏，可以看到整整一個積雪的山脈。它的最高峯是愛爾勃魯茲山。他曾經在那裏的中央委員會療養院休養過。那裏的主治醫生是一個共產黨員。現在，在那裏一定還有許多積極的黨的工作人員和他以前一樣地休養着，洗着溫泉浴，經過花園向着那座當風的、朝着積雪的、和堡壘似的愛爾勃魯茲山的“天廬”攀登。如果寫一封毫無害處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！他們的确沒有。因此監獄以外的營救運動展開了，力量開始集中，這些囚犯也就不再孤獨了。

他讀莎士比亞的作品來提高他的英語程度，因為他覺得在這位詩人身上有可取法的东西——對於生活的掌握，這個會使得他的心靈更加敏銳，也會加強他的生活意志。他記下了哈姆雷特的話：“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，是他的主要熱情，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，還沒有和想到必須勝利、必須摧毀敵人、必須把自己的審判轉變成一個對於法西斯的不可挽救的巨大打擊的時候那樣多。瘋狂的空氣，從不會使他痛苦，因為他的神志是那樣的清醒，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？多的是，且則這些都是兇惡的、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，強拉了愚蠢的客棧老板娘、夜盜、各種瘋子、所有沒落中產階級的腐化分子、各種奇奇怪怪的嫌疑犯和精神病患者，來證明這四個人的罪行。被這位被捕的印刷工人的智慧所發覺的戈培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……這些材料已經足夠寫一本偉大的喜劇。如果你需要瘋子們舉行茶會的那種氣氛，那末無疑地那場審判的証人們一定會滿足你！

在所有審判的時候，我們都看得到那個可能說出真相的范·達·魯貝的形象。他彎着腰，陰沉，默不作聲。



这真是一个人类堕落的象征，一个什么都已丧失、灵魂已經空虚的人——这场梅斐斯托菲尔斯<sup>①</sup> 戏剧中的“可怜虫浮士德”的象征。

这场戏是太粗野太雄壮了，不合軟心腸讀者的胃口。也許你喜爱它吧？在監獄中，季米特洛夫听到他妻子的死訊。这是一个塞爾維亞的女工、工会會員、女詩人、他的伴侶和战友。从他給他母亲的一封信的一句話中，我們可以略微猜到他那時的情緒。刘巴，他的妻子，他說，也是一个女英雄——“我們不能忘却的刘巴。”對於他，还有另一个妇人的爱。这是他母亲的爱。这是一个有着一付憔悴的农妇臉孔的老妇人，她已把所有的兒女都奉獻給革命，有兩個已經牺牲了。她按照聖經的格言思想。她的兒子乔治<sup>②</sup>，對於她就是“使徒保羅”。

自然，沒有一个現代小說家能够表現这样的一个主題，如果他不能替頗有趣味的心理分析找一个适当的机会。譬如對於那个季米特洛夫的女房东——她有些奇怪的、專門印出来宣傳和她迷人房客的中生有的德文訂婚請帖——应得怎样表現呢？對於这个中产階級的德国女人，他是她所得不到的理想，是她奉为神聖的新郎。

關於这个主題的可能性，我已說得很够了，可是，你

---

① 梅斐斯托菲尔斯 (Mephistopheles)，为歌德著名詩剧“浮士德” (Faust) 中的惡魔。

② 乔治，即季米特洛夫。

可以很有理由地問，這和我這本書的主題究竟有什麼關係呢。這或者可以用這樣一個理由來解釋，就是用這個冗長的穿插，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，幻想和勇敢、蠻橫和人类的寧靜精神、卑賤和高尚、瘋狂的自鳴得意和精神勇氣的枯萎，是互相混合着的。在所有這些中，會湧現出一種個性。對於這種個性的研究，只會擴大我們對於人的知識經驗，加強對於我們自己的能力信仰，加深我們對於生活的理解。

因為我們不能相信季米特洛夫是生來就準備着萊比錫的鬥爭的。他的生命一方面是克服和改造自己的長期的奮鬥，一方面也是反抗他那巴爾幹祖國的半封建的資本主義的過程。我們當中記得他在一九二三年保加利亞暴動失敗以後的情形的人，一定知道他在以後那些年份中所經歷的道德考驗。他化了一個很長的時間和自己進行鬥爭，毫不留情地批評自己。那次失敗表示他還不會準備好，還不能勝利地領導羣眾。他把犧牲很多性命和使革命進程暫時受到挫折的責任，牢牢地記在心頭。他發現失敗的原因是狹隘的宗派主義，是巴爾幹社會運動的機會主義。因此他不斷地改造自己，一直到克服了所有這些缺點，一直到他覺得自己靠着列寧和俄國工人階級的經驗的幫助已經布爾什維克化了的時候為止。

“我承認我的語氣是堅強而且尖銳的，”他向法官說。

“我的生活斗争是坚强而且尖锐的。我的话光明正大。我极力想以正确的名字称呼各种事物。……我正在保卫着自己——一个被告的共产党员；我正在保卫着我的政治荣誉，一个革命家的荣誉；我是正在保卫着我的共产主义观点、我的理想、我的全生命的内容和意义。”

在审判以后，这三个保加利亚囚徒第一次在一个公共地窖里面会面，季米特洛夫总括他们的斗争说：“我们是四个共产党员——四名武装的战士。托尔格拉是一名逃兵，因为他抛弃了他的枪枝，逃出了战场。你们两个没有抛弃你们的枪枝，你们还留在岗位上，可是你们却不曾开枪，以致这些时候使我非孤军奋斗不可。”他虽则是孤军奋斗，可是他的枪火非常猛烈，终于胜过了敌人，把他们击溃。对于作家，他始终是一个人类精神战胜人类仇敌的象征。他是生气勃勃的人。

## 第十一章 喪失了的散文藝術

寫一個人的想像的歷史，是藝術創造中最艱難的任務——如果再以這句話來提醒讀者，那無疑地是句濫調。我們那些心懷大志的小說家，可能被季米特洛夫的性格和在萊比錫的那些驚人的日子所吸引，可是如果他們相信只靠人物和事件的生動描寫就能夠寫成一篇關於他們的小說，那末這就根本不能對他們有所幫助。不，小說之所以是歷史，只是因為它是一個存在、發展、生活、或許死亡的人的故事。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确概括的真正歷史的寫作，可說是毫無關係。

用想像的方法來寫季米特洛夫，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的季米特洛夫。你應該用一張白紙來開始工作，完全創造出一個想像的嶄新的季米特洛夫。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優秀的作家，你的想像力一定會把他提得很高，使他改

变了样子；所以渺小些，是因为你所創造的人物，决不能和他那个有血有肉的、具有各种肉体上的特征和精神上的敏銳，有缺点也有优点的本人同样正确。自然，那虽则需要一張白紙，可是你無論如何應該掌握現實，你所得到的成果，最后一定决定於你對於那个現實的理解的。如果它不尖銳、不緊張、不完备（但不是过分的暴露，因为那是表示一定程度的缺乏思想），那你决不能使你的讀者通过你对季米特洛夫的体会，生活在那种使他又在他們眼前出現所必需的气氛中。你必須把你的體驗加在別人身上，把你的生活理解轉达給別人，如果这样做，那你又必須完全把握那个你的天才已經和它斗争过的現實。

如果你是一个很偉大的作家，那末結果自然会像創造一个新世界——在这世界上，你的人物季米特洛夫好像是在过着他自己的、超越時間和空間的生活。可是那个人物，在某种意义上說来，根本不是你的，它是某种你从生活中擷取得来，而又被經驗的力量和强度强迫着再現在白紙上面的东西。按照你支配材料的能力，那个結果愈有永久性，那末反映在它里面的生活和現實也愈輝煌。

季\*特洛夫，虽則你会把他創造成一个能够和唐·吉訶德、湯姆·瓊斯、安娜·卡列尼娜或者朱連·索萊耳同样有永久生命的人物画像，却仍然是个單獨地反抗現代

最大独裁者的血腥統治的印刷工人共產黨員。他会从階級斗争和反映这种斗争的思想矛盾中成長起来。为了創造这样的一幅画像，为了把那种似乎是永久性的人类精神的具体形象和那使他能够成長和胜利的实际力量互相联系起来，你必须具备某种艺术的武器。

在前面的一章中，我曾引用过一句福洛貝尔的話。這句話本身非常正确地指出，最偉大的作家，就是那些显然一貫忽略他們艺术的純粹形式的人們。可是如果从這句話中引出一个形式並不重要的結論，那末不但愚蠢，而且也是危險的。事实上，这些偉大的作家，都是能够完全支配自己的技巧的大師，即使他們似乎时常打破所有的規則，那只是因为他們的創造天才必須建立別种适应他們的丰富想像的規則。忽視艺术的形式，和馬克思主义的精神並無絲毫共同之点。在馬克思看来，内容和形式是被生活的辯證法則不可分割地联系着、交錯着的。對於社会主义现实主义的小說家，形式問題是最重要的一个問題。

試以“气氛”問題为例。如果作者想提高他的人物的现实性，想把那种动作所要求的緊張性在他的作品中的最重要的时刻表現出来，那末这种很难得到的人物与环境的微妙的关系，對於他是最重要的东西。自然，这正是大部分以社会現象为主题的小說所缺乏的性質。社会主义作家对待“气氛”的态度，当然和旧现实主义作家不同，

可是他並不能忽視它，他可以从过去作家和現代最好小說家們那里学到同样多的創造“气氛”的方法。举例說，在現代作家中，福克納<sup>①</sup>是創造“气氛”的大師，因此恐怖、瘋狂，或者惊駭的“气氛”，有时竟至完全支配着他的作品，几乎淹沒了他的人物。如果福克納需要恐怖，那末恐怖的空气馬上就会襲人而来；在这种情况下，他很容易陷入浪漫主义的最危險的陷阱——这往往是他的缺点之一。

但这並不是說我們可以把人物和环境理解成兩個孤立的、平行的、沒有任何联系的、在全書的动作中不会改变关系的东西。为了說明我的意思，讓我們回到季米特洛夫的故事上去。如果这个小說沒有气氛，那是不能想像的。首先是在大政变以后的柏林的气氛，这个因着半隱半現的恐怖和疑慮而半瘋了的大都会，現代城市生活所有的声和光，車輛的輪子声，地下火車的吼声，紅綠街灯的閃耀，所有这些都交織在这个歇斯底里的、恐怖和不安的兇險的交响曲中。你的人物將在这样的一种背景中登場，也許一直要到整个場面轉入季米特洛夫一早趁着慕尼黑火車到来为止；他靜靜地和一个跟他同車廂的女客談話，买了一份正登着国会大火消息的報紙，於是他走出了車站，走进了那个敌人們正在等待着他的城市。他

---

① 福克納 (W. Faulkner, 1897—), 美國小說家。

們已被自己的縱火所激狂，連他們自己也不知道他們的行動是否是真實的。

从这样的一個城市过渡到監獄——新秩序的象征，是很自然的。你仍然有同樣的氣氛，不过更加集中些罢了；在这氣氛中，是你的四位“共产主义战士”的小小集團。在這兒，作者必須設法很微妙地去表現氣氛的轉變，因为从那种由第一場轉移到第二場的黑暗、殘酷、以及恐怖中，在季米特洛夫反抗敌人的形象漸漸开始佔統治地位的時候，一定会有新的情况出現。从監獄到戰場的轉變，他一定要把它在他的“氣氛”中表現出來。

最后是审判和法庭的場面，在這兒，所有虛構出來的、来自第一場的城市的下流分子，都出來和在被告席上的四個战士相對質。於是要寫每個战士对这氣氛不同的反應，一直寫到其中一個用自己的堅強意志对付它、改變它，好像人類精神肯定自己似地帶來了光明和空氣。所有這些時候，小說家都應該記得在那個有博學的法官、狡猾的警察、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、季米特洛夫在每次被趕出法院以後都非得進去不可的地牢。他必須能夠這樣完全地控制他的“氣氛”，使這小說的結束会很自然地 and 貝多芬的“第九交響樂”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，會冲破法院的牆壁和監獄。



法国評論家亞倫<sup>①</sup>在他的“美学系統”中，曾經有一段很正确地論到这种描写在小說中的地位：

我們可以說散文的兩種方法，是思想和敘述。由於它們，事物得到了綜合，感情得到了形成。總而言之，描写是需要堅持的，不去毫無思想地構想風景和房屋，不把太大的架子加在感情和動作上面，是小說家的技巧。在這意義上，巴爾扎克的描写很多，但也不很多。關於這些準備，首先應該說明的事情，是它們所有的部分都被判斷力所結合着；散文是在這種方法上構成的。你可以說思想在那裏隨處都找得到線索；反之，詩歌却通過排比的方法很適當地進行描写，因為韻律吸引着我們。在各部分中，這描写必須是科學，因此是用判斷結合着各個部分。在這一點上，我們可以很有用處地對照巴爾扎克或者斯丹達爾的描写的分析和這樣許多的文學繪畫——像迦太基在“薩朗坡”<sup>②</sup>中那樣只是描写事物表面的東西。每種散文的大廈，主要是靠思想建築成的。動人的形象就像這樣地集合在一起或者圍繞着一個中心。你在这里可以大膽地說，賦與形体的是思想。如果讀者不能接受，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，巴爾扎克或者斯丹達爾理解像阿倫遜或者維利爾似的城市，比任何地理學家還要更清楚些，却是千真萬確的。

我們要注意，想像在開始時沒有在這些描写中發生作用；它們似乎有點抽象；你只能在它們之中看到判斷，只是在以後，在敘述中，事物才顯現出來——這並不是表現什麼奇景，

---

① 亞倫 (Alain 1868—1951)，法國文藝批評家。

② “薩朗坡”(Salammbô)，福洛貝爾所著小說。

而是表現它們圍繞着行動的人物而聚集、出現和消滅。

作家用以表現他對於男女的意見的素材，是文字。他照他所思想的寫下來，他的思想的邏輯結果，在對話和句子的有組織的形式中把它自己表現出來。關於風格、散文的節奏、散文的“形式”等等，已經有過不少的文章。我並不想再說什麼，除了提出一個也許是另外一種顯然平凡的意見：沒有文字和思想的一致性，就沒有生動的風格；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，卻需要一種單純的、現實的風格。故意創造風格或者用詞藻代替思想，是最使人憤恨不過的事情。不幸得很，我們被迫承認當思想變成艱難、痛苦、或者不快的時候，那麼虛偽的風格似乎就佔了上風。這個真理（它像美國憲法的條文一樣，我們認為是無需說明的）的最好例子，我們可以在虛偽得毫無思想的、“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，要到各種民族的人民語言中去找。我們決不能說這種語言已經死去，雖則它是不斷地改變着自己。你很可以說，要判斷那些最偉大的作家，究竟有沒有真正地創造諺語或者他們只是運用諺語，是很困難的。從喬叟經過莎士比亞到肖伯納，我們最偉大的作家主要都是依靠這種通俗的、幾乎是諺語式的語言。學院派的批評家和文學史家幾乎已經把英文“聖經”譯本差不多是我們所有偉大散文的語言來源這句話當作了口頭

釋。可是就我所知，竟還不曾有人研究過那個譯本究竟有多少只不過是伊利薩白時代的英國人民的日常用語。“聖經”的語言確是一直是人民的語言，和密爾頓以及“天路歷程”中的語言互相混合，這種文學遺產，在某種程度上，我國的上層階級是不可能繼承的。

這個表現和語言的豐富性，在我們這一世紀里已經受到損害，可是它的生命已經恢復——一部分是由於美國的輸血，一部分是由於生活的體驗，這是無可懷疑的。現代作品之所以如此蒼白和貧血，主要原因是由於很多知識分子已經故意把自己和這個永久的新生的源泉割裂開來。而吉卜林，則是那些曾經寫過真正富有生命力的散文的少數現代作家之一（不管為了其他原因，我們對他的想法如何）。吉卜林把自己浸潤在英國和美國的人民語言中，他也從來不怕利用那些在發電機周圍發展起來的新的民間神話中所用的最近和最現代化的表現方法。写好散文的艺术，主要是那已經喪失了的、以正確的名字稱呼事物的艺术。這是一種力量，它曾經給季米特洛夫在被告席上所說的話那樣大的說服力。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不斷增加的語言寶藏——幾乎只有工人階級。這是一個事實，一個不移的、可怕的事實。很多美國作家已經在他們自己國內承認了這個事實。結果所謂“無情的”作家們，儘管有很多缺點，却已經創造了一些比我們英國

作家更像生动的艺术和更像生动的风格的作品。

对他说来正确地称呼事物的艺术几乎是他第二天性的那位最后的英国作家，就是著名的工人科貝德<sup>①</sup>。正如馬克思所說的，他是“大不列颠最保守也是最激进的一个——是老大英国的最真实的化身，也是少年英国的最勇敢的先輩。”對於这种以發現事物的正确称呼为其特色的散文，我想讀者或許会原諒我举的兩個例子。它們都是从科貝德描写林肯郡的作品中引来的：

在这滿是牛羊、青草、以及小麦、我在前三星期已經走遍了的乡間，有一个在我看来是很大的缺陷，就是沒有歌唱的鳥兒。我們正在鳥兒唱得最起勁的季节。这兒，在这兒整个乡下，我只看到和听到过大約四只云雀，此外再沒有别的什么鳴禽了；就是那种不会唱歌的小鳥，我也只看到过一只金翅啄木鳥，棲息在一个介於波斯頓和希勃賽之間的池塘的柵欄上面。啊！那种成千紅雀在薩萊沙丘中的一棵树上竟唱的情景！啊！那种在汉普郡、薩賽克斯、以及肯脫的叢林和幽谷中的欢唱！这时候（早上五点鐘），巴爱尔兰的叢林正在迴响着千万鳥兒的歌声。画眉在天亮前先試一下它的歌喉，接着起来的是八哥，再次就是百灵。其余的鳥兒，都是和太陽一起上升，同时开始歌唱。於是從籬笆上，从灌木叢中，从树木半腰或者頂尖的枝桠上，送来無限复杂的歌声。从蔓長的枯草中傳来了白喉雀或尊麻鷓甜蜜而且溫柔的声音；同时云雀（这位歌者我們看不見）的响亮而且快乐的歌声，似乎正在从天而降。

---

<sup>①</sup> 科貝德 (W. Cobbett, 1763—1835)，英國政論家和散文家。

当科貝德描写他曾騎馬走过的乡村时，他很真实地表现了土壤的形狀和構造，可是他从不曾描写他的英国景色——鳥的鳴囀、林肯郡的森林、农村剧場的农民聚会，紐克郡的馬市，他不知道这些东西正是人类生活的一部分，它們只有和人类生活互相联系起来，才能获得它們的意义和美。这就是他和赫德遜<sup>①</sup>和傑弗萊斯<sup>②</sup>那样描写自然的作家不同的地方。科貝德的英語，是从科貝德的英格蘭吸取来的。

当我在聖伊美斯——汉廷頓郡的一个曠野——的时候，我和农民們一道坐着，吸着煙，准备着晚上到一家車匠舖里去作木工。我的朋友們——戏子們，在那一个大規模的馬肉市場中，从不曾得到一个固定的安身之所，他們从沼澤地帶來，又到大都市里去。正当我們坐着的时候，全桌的人傳观着一張登着农具出賣广告的傳單。在所有的农具之中，竟有“一部出色的救火車，几个鋼制捕鼠机，几把彈簧槍！”这些可以算是一个英国农民的生活嗎？我沿着从霍尔皮溪到波斯頓的大路，一口气走了大約六英里。以前我就會注意到这帶土地的無尽的富藏。大約走完了五英里又四分之三的路，我走近了一家酒店，我想在这里也許可以吃点早餐。可是圍着一大堆孩子的那个老太婆，却竟沒有一点猪肉和面包！再远一点有家叫做旅店房子，那里的主人除了一点醃过的脊骨肉以外，也沒有一点猪肉。虽則在附近还有很多人家，可是那位旅店老板告訴我

---

① 赫德遜(W. H. Hudson, 1841—1922)，英国作家和博物学家。

② 傑弗萊斯(R. Jeffries, 1848—1887)，英国博物学家和作家。

說，这里的人已經这样貧困，使得屠戶們已經在四周停止了杀猪。这正像法国大革命前夜的情况一样。可是，就在那同一地点，我环顾四周，竟發現了有兩千多只肥羊散在牧場上！啊，我的上帝！这样的状态还要繼續多久，繼續多久呢？这些人民还要在丰饒之中飢餓多久呢？救火机、捕鼠机、彈簧槍，在这样的状态之中，还要保护财产多久呢？

科貝德，我真担心不是一个真正的艺术家，可是他所写的作品，用着那样和純粹的散文接近的語言，文字和思想結合得那样理想，因此是使讀者十分滿意的。这就是实际的情形。这种散文的艺术已經在現代失去，因为要正确地称呼事物，你就不能害怕你所要描写的事物，也决不允許在你和它們之間，有任何障礙。科貝德对散文的看法是一件事，英国广播公司对散文的看法又是一件事。科貝德用語言来表現生活，英国广播公司却用語言来掩飾生活<sup>①</sup>。在退伍回来的农民的英語語調里，有温暖、热情和富於感觉的声音（同样也有那种事实上只是和我們生活中的普通事物相应的寻常声音）。

在朴特蘭地区紳士們所說的貧乏的語言中，沒有感情、热情、思想或者感觉的印象，也沒有可愛而且亲切的生活中的事物的反映，而只有那些在我們現代統治者心

---

① 我特別指那些不能提起的主題和那些不能应用的文字的奇怪目錄——这是英国广播公司指导生活的方式。同样禁止的目錄，在大多数報館中都有。——作者原註。

日中是他們化身的幽靈和妖怪的蒼白的反映。也許這種比較，是不適當的。也許，自然，雖則從科貝德一直到現代，我們的語言是向着這個沒有血氣的、無可責難的英國廣播公司理想進化，是一個這麼可悲的事實。這一進化，是由我們這個階級社會的知識生活中的最大特徵——對於生活真相的恐懼所規定的。如果我們要再正確地稱呼事物，那末我們要化很多力量才能趕上，應該和文學空談家們進行一場惡戰——和這種鬥爭一比，雨果和濟慈的鬥爭顯然是微不足道的。為了給我們語言注射它所需要的新鮮血液，我們更必須大大提高我們的發明力和創造力。在這裡，詩人可以起帶頭作用。假使這樣，那很歡迎，讓我們一道參加這個鬥爭吧——我國語言的命運和發展它的鬥爭，在過去始終都很密切地和我們國家的民族解放運動互相聯繫着；這思想鼓舞着我們。

## 第十二章 文化遺產

作者和羣眾的關係，是特殊而且複雜的，跟單純的作者和讀者的關係不同。因為羣眾是由具有不同的興趣、不同的熱情以及不同的知識程度的各階級的男女組成的。羣眾（不管他們表現上是怎樣冷淡，甚至漠不關心）是被驚人的階級鬥爭、民族和種族的偏見、以及在人類生活中發生一定作用的历史遺產所震動。從羣眾中，作者既找到他的讀者，也選擇他的人物。在這裡，他同時發現他的題材和他的批評者。在最偉大的小說中，都有一個介乎作者、人物、和讀者之間的有機的統一。只要缺少這種一致性，只要作者脫離他的羣眾，忽視它，或者不了解它，那末就很容易患貧血症，就很容易使想像的化學中缺少某種重要的元素。這使作者的思想變成貧乏，或者使他喪失了力量。當然並不是常常或者一定如此，因為我們知道斯丹達爾有意為着未曾出世的人們寫作，他承認自己既不會被他同時代人所了解，也不會被他的同時代人所喜愛。



在現在，虽則在私生活中作者可以是个最优柔寡断的人，可是在他和他的艺术对象的羣众的关系上說，他却應該是亨利二世<sup>①</sup>和帖木兒<sup>②</sup>的混合物，必須是一个無情的主宰和征服者，什么都得順从自己的意志。可是，就是最專制的君主也做不了一个真正的主宰，一个历史的創造者，除非他懂得历史，除非他對於决定人类生活的看不見的过程抱着深切的同情。因此作者必須了解他的羣众，他必須和他們亲密到这种程度：男人彷彿是他的酒肉老朋友，女人彷彿是他可爱的情妇，孩子們彷彿是他自己的兒女。历史上描写得最动人的暴君——像上帝一样孤独的統治者，时常（据傳說）在晚上很巧妙地扮着普通人，和他的子民們混在一起。如果一个作家做不到这点，那末他一开始就会虛弱無力，如果他坚持要在書本上表現一种不真实的生活，使自己成为一个招厭的人物，那末他也一定会受到历史對於那些失败的暴君的蔑視。

如果要使这种創造一致性完全有效，那末單靠同情还是不够的。或者，毋宁說，作者的同情必須接受历史的啓發，他必須能够利用他自己民族的文化遺產，和人民自己能够利用政治的遺產一样<sup>③</sup>。这二者，事实上是密切地互相交織着的。如果一个民族拋棄自己的文化遺產，

---

① 亨利二世 (Henry II, 1133—1189), 1154—1189 年的英国皇帝。

② 帖木兒 (Tamerlane, 1333—1405), 蒙古征服者。

那末它会和拋棄自己的政治遺產一樣地不能夠在歷史上起什麼作用。一個作家如果只從文化遺產中接受一些蒼

③ 艾略特在“聖林”(The Sacred Wood)中有一些關於傳統和遺產問題的有趣的議論，我不能完全同意。他認為作家必須有一個歷史觀念，“不但為他自己的那個時代寫作，而且寫作的時候必須認為從荷馬以來的全歐洲文學以及在這範圍以內的他的祖國的全部文學，是同時存在着，而且形成了一個同時完成的秩序。”這只有部份的真理。因為過去如果撇開現在，就沒有意義，每個現在都有它自己對於過去的評價。這個形成評價的方法，是批評家最應該關心的。可是艾略特自己對於傳統的看法，基本上是個消極的看法。“沒有一個詩人，沒有任何一種藝術家，是單獨有他的完全意義的。他的意義、他的理解——是他對於已故詩人和藝術家的關係的理解。你不能對他單獨地評價；你必須把他放在死人裡面來對照和比較。”這是一個關於過去和現在的卑劣論調。如果在這二者之間，有個有機的聯繫，那也不是這種“對照和比較”。我們確實把每個詩人當成全體的部份來評價，但決不是把他當成只是消極地被他的傳統所決定的一個部份。詩人或小說家並不是死財產的承繼者，他利用過去，目的是在於不但要改變過去本身（通過他個人的成就），而且要改變現在。文化是我們生存所必需的東西，並不僅僅是一個美學思想的對象。艾略特當然也部份地懂得這點，因為在他的序文中，他承認因為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、積極的生命動力。他在論傳統的論文中，認為每種新的作品都是點滴地改變着過去作品的整個的現有秩序。這是真的，可是，在這種變化背後的是些什麼力量呢？這種變化又是怎樣進行的呢？我們必須好像為我們自己的生活所逼迫似地來評價過去，我們的生活不但被決定於我們的遺傳，而且被決定於我們的階級鬥爭和時代熱情。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，我們應該首先看看在不斷地變化着的現在。——作者原註。

白的美的幽靈，而不是有生命的傳統，一定會喪失自己的前途。我在这論文中也一直都是這樣地肯定：凡是最偉大的作家，都不是那種對於時代活動毫不關心的人們。莎士比亞在他的歷史劇中是一個很敏感的政治家。密爾頓除了寫作善與惡鬥爭的史詩以外，還參加了我們歷史上最偉大的革命，並且在他的散文中，發展了他的同胞們在危急時會疏忽的政治原則。菲爾丁這個地方官，是一個貧民和受壓迫者的保護人和殘酷的法律制度的改革家。拜倫，這個最先和最偉大的浪漫派詩人除了寫“查爾德·哈洛德遊記”以外，還曾經為着魯特黨人向貴族院作過演說。“有一個精神的社會，結合着活人和死人，”華茲華斯寫道，“善良的人，勇敢的人和聰明的人。我們不應該被擯棄於這個社會之外。”

密爾頓在他為着未被審查通過的、但其文字却也是英國一部分的出版物爭取自由而向英國上議院發表的演說中，描寫着什麼才是我們民族的最寶貴的遺產：

如果希望知道所有這種寫作自由和言論自由的直接原因，那末最真實的原因，莫過於你們自己那個溫和的、自由的、人道的政府。貴族們和下院的議員們！你們自己那些勇敢而且愉快的主張獲得我們擁護的就是這個自由，就是這個養育着所有偉大智慧的自由；它已像上帝的感化似地純潔了，而且擴大了我們的精神；它已經解放了、擴大了、提高了我們的理解能力。你們現在不能夠使我們無能，無知，不熱心去追求真理，除非你們這些使我們有能力，有知識，能夠熱心追求真理的人

首先少愛護我們一些，少建立一點我們的真正的自由。我們能夠再變成愚蠢、粗野、拘謹、卑屈，和你們發現我們的時候一樣；可是那時你們必須首先變成你們所不能做的——暴戾的、專橫的，好像你們把我們從他們掌握中解放出來的那些暴君。現在我們的胸襟更廣闊，我們的思想也更堅決地追求和期待偉大和最確實的事物，而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，除非你們增加一條已被廢棄了的和殘酷無情的法律，援用那種一個父親可以隨意殺死他們子女的法律。如果這樣，那末誰會最親密地追隨你們，而且鼓舞別人呢？決不是那些為着一點薪餉和四個諾布爾金幣而拿起槍桿的人們。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。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一樣地全身披掛出現於這個世界。它是歷史的一個緩慢而且痛苦的發展，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，是在自由飛躍地前進一步，我國歷史上遭受危機的時候，是在一種財產形式的自私和頑固，必須打破，因為它阻礙我們身心的發展，因而發生了危機的時候。“為着一點薪餉和四個諾布爾金幣”而拿起槍桿來的人們的自私已被打破，可是代之而起的，却又是另一種形式的財產，另一種形式的卑鄙的自我中心主義。現在它顯然已經成了我們發展的阻礙，已經成了威脅我們的自由傳統向前發展的精神上的鎖鑰。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国家。但是密爾頓的繼承者不得不承認經濟的奴役和民族的衰落互相關聯的日子，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。

即使表面看起來似乎是一個和我的中心主題很少關係的政治說教，我也要冒險提醒讀者兩個在我們的历史中最不愉快的、就是在今年——一九三六年發生的事件，而且我請求讀者考慮它們在我們民族史上的深刻意義。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我們民族的看法之間，是有一種真正的關聯，而這種關係一定又會反過來給作家們的想像塗上了色彩。

在一九三六年，英國政府為着保障我們人民的財富和我們民族的遺產，曾被卷入兩次不幸的鬥爭，在這兩次鬥爭中，外國帝國主義的利益已經威脅到英國的利益，首先就是意大利的進攻埃塞俄比亞。開頭英國政府是躊躇不決地反對着，但後來竟無恥地默許一個友邦遭受侵略，終於答應意大利的法西斯暴徒在東地中海建立起一個強大的政權，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反動分子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（以代價得到了德國和意大利的反動派的援助）以及它最近所得到的自由的時候，我們的政府又是遲疑不決，重視反動的方面反而勝過於自由的方面，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。

在這兩件事情中，英國政府由於被一種狹隘的階級本能所左右，因而對外國的暴君比對本國的民主的人民還要更同情些；它不但已經違反了民族的利益，而且甚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（雖然這並不是說民族利益和帝國主義利益互相一致——絕不是這樣）。西班牙事件，可以認為已經在英國人的心里驚醒了歷史的記憶。在我們軍隊的旗子上面，浸染着英國血液的薩拉曼加、巴達荷斯、維多利亞、阿爾布拉、塔拉凡拉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爾加海角的附近。英國軍隊所進行的最大戰爭——在其中既有勝利也有光榮、英勇和軍事天才佔有同等地位的我們歷史上最後一次戰爭，就是為着建立一個反抗粗暴而且無恥的專制統治的西班牙的獨立而戰的。在西班牙志願軍中和我們一道英勇作戰的，是西班牙的約可賓黨、是革命者。

詩人華茲華斯以他富於天才的洞見，看清了這次戰爭不論是對英國或者對西班牙來說，都是一個民族的戰爭，都是一個全體人民反抗這可憎的、不人道的、以為一個國家可以“在那種由一個認為國家最高領袖可以為所欲為的人決定一切”的地方存在下去的觀念的戰爭（“論雪脫拉條約”）。以同樣的卓識，華茲華斯又指出

开始在一七九三年的反对法国的战争，和在它以前反对美国独立战争一样，是一个大錯特錯的战争，在这次战争中，政府違反了民族利益，只顧全它所代表的、寡头政治的狹隘的阶级利益。

当拿破侖从一个粉碎全欧洲封建束縛的活躍的革命力量，由於历史的辯証变化，变成这些封建势力的同盟者和保护者，当他从一个民族的解放者变成其他民族的自由的压迫者的时候，反对他的战争也就成了正当而且必需的战争，他自己的毁灭也就不可避免了。

自都鐸王朝一直到十九世紀末叶，我們自己的资产阶级一直都在历史上扮演着进步的角色。它發展了我們国家的生产力，創造了偉大的文学和科学，影响着欧洲其它国家的成長，反过来也接受它們的影响。一般地說，它的阶级利益和民族利益是互相一致的。当它們不相一致，当财产的貪婪和一个腐敗狹隘的寡头政治的無能蒙蔽着他們的时候，往往發生民族的灾难，像在美国战争中以及反对革命法国的战争初期所表現出来的情形一样。我們这个小島上的少数人民，在这个资产阶级和我們的资产阶级化了的貴族领导之下，以他們的精力和勇敢，建立了一个巨大的帝国。他們用可憎的殘酷，来建立这种勳業；他們在被他們征服的国家中建立在我們自己国内無論如何不能忍受的暴政，为的强迫他們的屬国向这个胜利的英国中产阶级和他們的同盟者貴族进貢。可是，

就在这里他們所扮演的角色也还是进步的，虽則那並不是像印度的英国統治者的代言人現在所說的进步。

馬克思曾經以难忘的語言形容这种英国殖民事業革命的方面。我將引用其中的一段，因为稍后必須指出在我們国家和远东关系之間，也一定可以找到用为复活我們民族天才的那种新想像的創造所必需的重要因素。關於英国統治印度的結果，馬克思写道：“英国的干涉已在蘭开夏安置下了紡工，已在孟加拉安置下了織工，或者說已經扫光了印度的紡工和織工。它用着破坏它們經濟基础的方法，毀灭了这些小小的半野蛮半开化的公社，从而产生了最偉大的、老实說也是亞洲空前的唯一的社会革命……的确，英国在印度造成了一个社会革命，完全是被最卑鄙的利益所驅使，她坚持这些利益的态度也的确是很愚蠢的。可是問題並不在这里。問題在於：如果亞洲的社会狀況沒有一个根本的改革，人类可能完成它的使命嗎？如果不可能，那末英国不管是犯过什么罪惡，她还是造成那个革命的不自觉的历史工具。”

在關於這個問題的續篇中，馬克思更进一步地引伸他的思想：“英国資產階級被迫实行的一切事情，既不能解放广大人民，也不能显著地改善广大人民的社会环境，因为这不但決定於生产力的發展，而且也決定於人民能否利用这些生产力。可是他們一定要做到的，是为二者安排物質的前提。难道資產階級还有更多的成就嗎？难道



它曾經完成了一個進步，却沒有使個人和民族都經受了鮮血和灰塵，都經歷了苦難和恥辱嗎？當現在的大不列顛統治階級還沒有被工業無產階級所推翻、或者印度人自己還沒有足夠的力量擺脫英國羈絆的時候，印度人就不可能收獲英國資產階級播種在他們中間的社會新因素的果實。”

如果我們記得這些馬克思的預言，我們就可以懂得我們政府在非洲和西班牙所實施的政策是多麼可恥。在渴望保衛印度領地（從那里它獲得了多少經濟力量）和對於人類進步的敵人德意法西斯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，已經軟弱和猶疑不決到犯罪的地步。它不顧全體英國人民的利益，甚至危及我們已有的自由和民族的獨立，危及我們祖先遺留給我們的一切美德。讓我們回憶一下密爾頓的名言。自然，他們現在就是處在那個密爾頓宣稱自由的敵人不得不援用一種“已經廢止了的殘酷的、父親可以隨意殺死他們自己子女的法律”的地位。

我們沒落的統治階級的廣大領土，被那些比它自己更殘忍更專橫的列強，被那些由於拒絕他們自己的民族遺產和一般的人類文化遺產而到了總崩潰時期的列強所嫉忌。要保衛這些財產，我們的統治者一定要同民主和進步勢力在一起反對法西斯和反動派。但是他們似乎很有理由似地聲辯，那結果一定更會鼓動起那些國內反對

他們的特权的敌人。因此，为了保持它在印度，非洲或者西亞細亞的掠夺权，他们就战战兢兢地去寻找一个妥协的办法。这种妥协办法对于他们並無任何好处，只能損害比英国銀行、保險公司或者工業独占更重要的人类权利。

現在我們人民的利益，我們真正的民族利益，是在於支持那个能够复兴阿拉伯、非洲以及印度人民要求民主和民族解放的偉大运动的自由。一个包括我們自己的自由人民的联盟，比之现在努力来保持的帝国統治要重要得多。这个帝国統治根本無力保衛他們創造的“傑格諾脫”<sup>①</sup>，而改变成我們民族独立的一个威胁。那个“傑格諾脫”会用它自己的重压毀灭他們。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国的友誼之手，它也会把我們自己毀灭。

为什么我要这样詳細地談論一个政治問題呢？这是因为这个问题的适当解决，是和作为我这部論文的主題的艺术問題互相結合着的。我們民族的命运，現在已到了决定的时候。我們生在我们每一个人都要决定自己命运的历史时期，是我們的幸运。哈姆雷特可以因为生在这个时候而哀憐自己的命运，我們也許願意有个更和平的

---

① “傑格諾脫”(Juggernaut)，印度神話中的克里什那(Krishna)神像，每年紀念日用車載此像在中遊行，掘說信徒自願在輪下鞭死者，即可升天。此處借喻使人不顧一切為它犧牲的信仰或制度。

时期，可是我們也和哈姆雷特一样，應該有所决定。我們是华茲华斯所說的和死者联系的精神社会中的一部分，我們不能够站在一旁，我們要用我們的行动来扩大我們的想像，因為我們要忠实於我們的热情。

在我写作的时候，倫敦正在演着一个由奥国著名戏剧家显尼支勒<sup>①</sup>所写的、關於反犹太人的戏。这个戏，已由麦卡賽<sup>②</sup>先生在一篇很透徹的論文中指出，是过了时的，作者也是死了的。可是这个主题倒十分生动，比之作者活着的时候更为生动，而这个戏之所以过时，正像麦卡賽很奇怪地、却也很真实地說过的一样，只是“因为它的結構最适合於这种戏剧，可是恰巧現在很少人写这种戏，因为最了解他們工作的戏剧家却反而不知道如何去思索生活，所以很可能不願意創作为了使人們思索的戏剧。”

艺术家不知道如何思索生活。可是艺术家如果不敢思索生活，他就不能够創造生活。他可以替一个不重要的人物描一幅小小的肖像画，或者他可以很精細地分析一种無害的情緒，但他却不能沒有思想而創造生活。“我思想，因此我存在，”<sup>③</sup> 这話對於艺术，有和對於生活同

---

① 显尼支勒 (A. Schnitzler, 1862—1931)，奥国剧作家和小說家。

② 麦卡賽 (D. Maccarthy, 1878—)，英国作家和批評家。

③ 这本是唯心主义的說法，但这里作者显然是借此來說思想的重要性，而不是在宣傳唯心主义。

样的意义。法国評論家亞倫已經很敏銳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。這是整個對於生活恐懼的一部分表現，是設法逃避人類社會的表現。“我們不願被擯棄於這個社會之外，”是華茲華斯的結論，“因此我們希望着。”希望只能在那個條件下重新得到，那就是我們不被這個社會所拋棄。

現代小說家從現代心理學家那裡接受了很大的錯誤觀念，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。這對於艾夫林·沃和對於赫胥黎是同樣真實的。前者由於接受了這個基礎竟被引入羅馬教會的蒙昧主義者的悲觀主義，後者從同樣的基礎出發宣傳一個消極的和平主義者的無政府主義，宣傳一切行動的否認（實際上是和艾夫林·沃的否認世界和否認世界上的罪惡差不多）。華茲華斯想道：“劍握在善良的人和有美德的人的手裡，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，他對憎恨的象徵，比對善惡本身還要更厭惡。

在今天，宣稱可以在自由平等的人民的友誼結合的基礎上，組織沒有人剝削人以及人壓迫人的人類生活的俄國革命，已經給了我們那種由於缺少它我們的現代想像力正在干枯下去的營養。這就是蘇聯文學雖然很年輕，還不十分完美，但是卻很重要的原因。它已經向我們

指出：我們如何才能從我們自己力量的無窮源泉中重新吸取力量，也就是說我們祖先在我們身上播種的美德的成果——自由，使人成為人，也就是成為馬克思叫做“環境的支配者”的自由。

從法國革命的源泉中，華茲華斯也意識到了這個給與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”的新景象。這景象在鬥爭疲勞了以後的幾年中間，多少已在華茲華斯的身上暗淡下去，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热情又復活了它。這使他產生了最好的英國散文之一——“論雪脫拉條約”。在這篇文章中，他發掘了詩的想像的真實基礎，揭露了人類觀念和人類生活之間的真實關係：

壓迫，它自己的盲目的命定的敵人，已在西班牙傾注了幸福——就是會使西班牙受其犧牲的巨大暴行，已經創造了一個愛和憎的對象——恐怖和願望的對象——足以（如果那是可能的話）滿足人類精神的最高的要求。在這過程中活動的心灵，如果它已經憔悴，那一定是由於它自己的構造虛弱，並不是因為缺少外面的營養。這是流行在著作中的一個信念，也是流行在清談家中間的一種習慣說法，就是很多人的心灵确实是構造虛弱的，它們确实已經憔悴了，對於事物的反應非常遲鈍。我請求有這種錯誤觀念的人向自己的前後左右看看，找一點經驗的證據。如果現在正確地理解起來，那末就不但不会支持任何這樣的信念，而且證明真理剛剛是與此相反。

一切时代的历史；一次接着一次的暴乱；短时期的或者长时期的、从一代到另一代的、国外或者国内的战争；战争——究竟是为了什么呢？可是仍然可以用勇敢、坚忍、自我牺牲、热情——用残酷把残忍的人从他自己的可怕的赤裸裸的状态中驱逐出来，和那似乎把战争神圣化了的某种阴影一起把比较温和的人吸引过来；愚蠢的党派之间的互相纠缠——消灭、复活，像北极光一样地互相照射；群众的骚动，以及这种骚动在个人心理上的反映；容易患长期热病的恋人；像沙漠中的暴风似的、不断地括过它自己在“赌徒”心上造成的可怕的荒原的暴风；缓慢地却是永远地在加快着的“守财奴”的胃口的不断下降；痛苦和憂愁的沉重的压迫；像魔鬼似的羞耻的困扰；复仇的恶梦；野心的致命的煩惱；这些内心的生活，以及在各城镇和乡村中習见的和平常的生活表现；在戏院中和城市街道上的群众的有传染性的喝采和忍耐着的好奇；一个游行的队伍，或者一次乡间的跳舞；一场狩猎，或者一次赛马；一次大水或者大火；为着交到一个不曾预期的好运或者出生一个愚蠢的财产继承人而鸣的钟声和庆祝……这些都无可怀疑地证明着人的热情（我的意思是指在人内心的敏感的灵魂）——在所有的争执中，在所有的辩论中，在所有的探讨中，在所有的欢乐中，在所有被人找到或者被人给与的工作中——都是大大地超过了它们的对象。人类的真正憂患不是在于人的精神衰退了，而是在于生活和动作的要求和道路同人类慾望的崇高和强烈是如此的不能互相一致，以致渐渐地憔悴了的人类精神，就很容易迷失和被濫用了。

华兹华斯对于生活和想像的关系所抱的观点，和包

含在麦卡赛對於显尼支勒的批評中以及这样广泛地被現代作家所把握的观点完全不同。华茲华斯的观点是一个革命的和英勇的观点,因为它是植根在人是“环境的支配者”,人的崇高而且强烈的欲望只有在行动中提高他們自己的时候才能滿足这个信念之中。在历史中——不論是在个人的历史中或在人类的历史中,生活的要求同人类崇高和强烈的欲望完全互相吻合的时候是很少的。今天,全世界的階級斗争已經“創造了一个爱与憎的对象——恐怖与願望的对象——足以(如果那是可能的話)滿足人类精神的最高要求”的时机已經摆在我們面前了。能够了解这点的小說家,就会像一个巨人似地超过他的时代,重新創造現代文化的史詩艺术,而且真正地繼承我們英国文学的傳統。

那些密切地注意着我們的姊妹民主国法国的生活的人,一定会留心到在那里文化生活的运动正同共和精神在政治上的复活同时兴起着。法国的人民,由於受到民族生存的威胁,由於他們的一切宝貴民族遗产正在危殆之中,所以他們已經集合在一条战線上来保衛他們的自由,以使他們的国家自由、强盛和幸福。这个开始於工人階級的团結,漸漸地扩大到包括一切靠自己劳动生活的、不問是屬於哪一階級的人們的運動,已經把法国文学界的許多不同的分子——特别是小說家們团結起来。共产党員馬尔洛、無政府主义者賽里納、自由主义者儒

勒·罗曼、社会主义者勃洛克、極端个人主义者紀德，已經在找寻一个共同的立場。他們已經再走进了人民的团体，而且，由於那个社会已經帮助他們复活了法国文学的偉大傳統，他們在那里能够找到艺术的滋养。他們已經不必再忍受那个麦卡賽給与英国戏剧家的、說是他們不知道思索生活的奇恥大辱。

此外，还缺少一个造成那个現代的、革命的、我認为是复活小說所必需的想像的因素。这就是我們几乎从文艺复兴以来就已失去的色彩、幻想、以及諷刺的形象。这是从东方来的，因为神祕的东方的發現，經過大沙漠到中国去的商队的跋涉，英国和葡萄牙的航海家的环繞地球，在当时产生了一种真正地燃燒着人类心灵的文化接触。我所想像的那种因素，也許在塞凡提斯的作品中表現得最为明显，可是在莎士比亞的作品中，你也同样地可以看到。

这种想像力的加强，現在又一定会再回到我們的身上来，因为現在亞洲正在从她悠長的睡眠中醒来，在这些古老的历史很長的人民中間，現在正进行着一个用难於消灭的力量坚持下去的革命。感伤的人們悲嘆“西方”观念被帶进东方，他們的意思是指現代科学和生产工具。他們其实並不需要悲嘆。亞洲人民——他們的一部分已經贏得了他們的自由——一旦学会了掌握这些东西，他們就不会做我們自己的弱点的奴隶式的模仿者。他們的联



合對於一個新人生觀的建立是很重要的。我之所以提起亞洲人民，是因為他們的文化是世界上最古老的和最強大的一種文化，可是我們也不要忽略非洲和拉丁美洲人民中間的幾乎沒有接觸過的潛力，也同樣地可以加強自由人類的觀點。

現在世界已被絕望地分裂了。可是統一的力量卻正在發生着作用，這是新世紀的小說家們首先應該記得的。這個統一運動的過程，馬克思在我曾經引用過的那些論印度的論文中，曾經有過那樣精彩的描寫，我這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，對於資本作為一種獨立力量的存在，是必要的。這種集中對於世界市場的破壞影響，大規模地暴露了現在正在所有文明都市中發生着作用的、政治經濟學上的固有的有機的法則。歷史的資產階級時期，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世界交通和交通的工具；另一方面是人類生產力的發展以及物質生產轉變為對於自然力量的科學的統治。資產階級的工業和商業已經創造了一個新世界的物質條件，正像地質革命已經創造了地球表面一樣。只有當一個偉大的社會革命支配了資本主義時代的成果、支配了世界市場和現代生產力、而且把它們交給最先進的人民共同管理的時候，人類的進步才會不再像那個只想從被殺者的頭顱中喝取酒漿的印度邪教的偶像一樣。

## 附 錄

### 文学和政治

——1936年6月在倫敦康威大厅举行的  
高尔基追悼会上的讲话——

馬克辛·高尔基(我想我們应当同意他是現代最偉大的想像作家之一)的逝世,是一种远远超过他自己祖国——苏联边界以外的、非常沉痛的損失。高尔基自己是一个具有偉大勇气、極端純朴和極端誠实的人,不但被他自己的同胞所热爱,而且也被全世界所有国家的千千万万人民所热爱——这些人們正在和高尔基过去一样地为着人道而斗争。

在最近几个月內,我們英国已經有三四个作家(也許其中之一还是兩個偉大英国作家中的一个)逝世,但我們並沒有为他們举行追悼会。可是今天晚上我們却在追悼一个外国人。他在国外所以如此被人热爱,是由於他在

他的作品中真誠地表达了全世界被剝削的人民的痛苦、希望、和战胜敌人的意志。很少人能以和高尔基同样的精力和勇气来反对人类的墮落，也很少人能像高尔基那样清楚地認識到人类墮落的根源是在我們文化的财产制度。

高尔基在第一次全苏作家大会开幕时所作的、他生平的最后一次公开演說中（今晚赫勃特·格利費斯先生和拉尔夫·倍斯先生都曾經提到），曾經說过以下的话：

我們是以一个注定要毀灭的世界的审判者而出現，同时也是以一种真正的人道主义——以一种屬於革命工人阶级的人道主义，一种屬於担负起了要把全世界劳动人民从妒忌、贪婪、和一切長时期內毒害着劳动人民的罪惡中解放出来的历史任务的人們的人道主义的肯定者而出現。

我們是财产的敌人——这种财产是资本主义世界的卑鄙的、可怕的女神，是所有那个女神公認為宗教的动物个人主义的敌人。

高尔基的生命，今天對於我們所以成为一个偉大的、富有意义的生命，是由於他的一生是和要推翻那个偶像的努力相联系着的。高尔基的一生和作为一个自为阶级而出現的俄国工人阶级結合着。高尔基的一生和那个俄国工人阶级的过去密切地結合着，那是在世界史上最突出的一个时期，在这时期中，那个阶级在努力爭取着自由和一个建立在沒有私人所有制的基础上的新社会，在这

新社会中沒有階級，是第一个人們發現自己作为人的充分价值的社会。

高尔基的一生和俄国的三次革命联系着：1905年的革命，1917年的二月革命，1917年的十月革命。今晚已有很多講演者提到：高尔基是列宁和斯大林的忠实亲密的朋友。像他們一样，他也經過了监禁和流放的时期。从高尔基开始政治生活的时候起，他就一直是布尔什維克的拥护者。高尔基自己是个流浪者、工厂工人和铁路工人，曾經過着俄国工人阶级的生活。經過一段相信無政府主义的时间以后，他在布尔什維克人和列宁身上看到了坚决、單純、和推翻沙皇統治的不能动摇的信心；高尔基把这些特質加以概括，並且在他那本紀念列宁的回忆录中把它們加以描写。高尔基常常觉得使俄国發生变化的就是这些特質。

有一个問題也許会使我們感到深刻的兴趣。从俄国下層社会出身的高尔基，为什么会这样快地一下子就在俄国文学界出名？我想你們如果稍稍看一看当时俄国社会和俄国文学的情况，就可以懂得这个道理。契訶夫是当时最偉大的作家，他出现在八十年代的可怕絕望时期。似乎根本沒有知識分子的前途；当时俄国社会上最优秀的力量似乎都已經在一个反对沙皇統治的無益斗争中牺牲了，契訶夫的所有作品都充滿了这种情緒。在高尔基成名的时候，托尔斯泰已經采取了一个对基督教完全否

定的态度。可是，高尔基却給这种絕望帶來了某些新鮮的东西，給全体俄国人民帶來了一个新的希望，而由於这个緣故——即因为他作为一种新的力量在俄国生活中出現，使他在俄国一下子就变成那么有名。这一点在他作品的全部風格中，是可以看得出来的。

沒有一个人講到高尔基的創作技巧。高尔基著作的英譯使他受到損失，可是当作一个俄国作家來說，高尔基却富於一种来自和他們生活在一道的人民的力量。他經常強調地指出，語言的宝藏必須到普通人民的語言中，到民間傳說和民間故事中去找，在那里面，可以發現文学和語言的偉大富源。他自己的全部著作就是証明。

高尔基很快地出名，被选为俄国皇家文学院的院士。可是同样快地他的名字又被沙皇亲自取消。为了抗議这种可恥的欺騙行为，也为了他們的永久荣誉，两个俄国最偉大的作家——契訶夫和柯罗連科——也同时放棄了院士的資格。可是，它說明了我們这个世紀初期的文学是怎样的一种情况！三个俄国文学的最偉大的代表被迫辞职（至少其中一个是被除名的），而在同时，托尔斯泰也不得不忍受被希臘教会除名的痛苦，而且任何一个俄国境內的禮拜堂都詛咒着他！但高尔基却向俄国的作家們指出，既然專制政治是野蛮的、殘暴的，那末就有方法来向專制政治进行斗争；即使在1905年革命遭到了可怕的失敗以后，也沒有理由感到絕望。在这个时期以后，高尔基

一連好多年在外国居住，可是所有他在外国的时候，在美国或者其他地方，他都在为着社会民主党工作。当他居住在卡普里島的时候，高尔基繼續进行着推翻專制政体和迎接俄国革命的斗争。

你們一定会記起高尔基曾經在卡普里島开办一个訓練革命工人的学校。在上星期六举行的倫敦作家會議上，威尔斯在他的發言中，對於托萊街三个正在决定大英帝国命运的裁縫的說話是不够謙虛的，他的發言受到了伊里亞·爱倫堡的反駁，他說当高尔基在卡普里島的时候，並不以为招收一个五金工人、一个裁縫、一个木匠是值得他做的事情，他相信这些人能够推翻俄罗斯帝国，而俄罗斯帝国在当时是和今天的英国同样强大的。

在这时期，高尔基除了教課以外，还做了一些別的事情。他積極地参加了革命工作。在列宁和高尔基的頻繁通信中，不但接触到哲学問題，而且也談到一些实际問題——談到高尔基如何帮助布尔什維克秘密运送他們的報紙到俄国去。他和意大利海員工会取得了联系，把布尔什維克的文件运到奥德塞去。

在今天的“旁觀者”上，我讀到一則卡尔先生所写的关于高尔基作品的述評。在这述評中，卡尔認為高尔基在卡普里島时从事政治小說的写作是不幸的，那些小說的名字今天都已被忘却了。工人听众們——你們可忘掉了“母亲”的名字嗎？無数俄国以外的人永远忘不掉这本

著作。全世界各地都有人是通过“母亲”开始接触政治的。这是这本著作的唯一特点，而这一特点又产生了另一部艺术作品——偉大的影片“母亲”。

这个政治的問題是和高尔基的名字分不开的。星期二的“太晤士报”上有一篇關於英国作家問題的社論。“太晤士报”對我們一向是不重視的。这次的社評是責备某些英国作家，原因是由於他們开了一个不恰当的玩笑——提議作家协会應該加入职工委员会。这决定的意义是什么呢？难道这是不幸的过失嗎？今天很多英国作家都覺得除非我們能够和工人階級取得一个更密切的联系，英国文学就沒有前途。他們觉得这是今天對於英国文化傳統的最大保証。他們觉得这是对於未来的最大希望。这个星期，“太晤士报”再次把它的篇幅提供給文学。星期四他們在他們的專欄中發表了一篇對於文学的短評。作者是查理斯·摩尔根先生。他是“太晤士报”的合作者，他显然相信作家應該受到現代社会的整个機構的保护，以便使他們和一般人隔絕。他頒發一笔獎金給艾夫林·沃先生，並且說：“他曾經看到这样的獎金被嘲笑，可是嘲笑霍桑獎金却往往是根据同一的理由：它並不是由一个文学派別或政治派別管理的。如果他們好像今天很多人所老实实在地相信的一样相信，艺术是一种時間的浪費，除非它被当成政治的工具，那末他們一定不会贊成霍桑獎金委员会。可是現在，当这种說法——即在歐洲

的列強中間，只有英國和法國允許思想和言論的自由——已經成為事實的時候，他想一年里面他們被請去獎勵一部作為著作來說真正有價值，而不是由於它為了某種現存的或未來的獨裁政治服務的好書，是有意義的。而且，對於這一本書的見解，他自己和委員會里的其他某些成員之間，有時可能會發生政治上的分歧。事情就應該如此。”

查理斯·摩爾根先生所以發表這種意見，也許是由於無知。他完全忽視了這麼一個事實：在很多情況之下，文學是政治性的，是公開的、有意識的政治藝術。這只要看看一個國家——土耳其的歷史就行。直到前一個世紀的七十年代為止，土耳其根本沒有戲劇文學。十九世紀土耳其最偉大的詩人懷着反對土耳其專制制度的政治目的，為不識字的羣眾寫了一個劇本。這個劇本在土耳其的生活中开辟了整整一個新的藝術園地。同這類似的事情，你經常可以在很多國家中遇到。我們英國的小說藝術，是由一個在他的所有工作中都是徹頭徹尾地政治化了的人——狄福奠定基礎的，而他最著名的作品“魯濱遜漂流記”，事實上是被十九世紀的資本制度擁護者們當成了政治經濟學上的一個命題。

我想指出的是：現在已有越來越多的作家相信他們的唯一希望是走馬克辛·高爾基首先向我們指出來的道路。它將保護我國最好的遺產，爭取一個新的更好的國



家。我們英國已經有了一些重要的作家从工人階級中涌現出來——威爾斯、莫萊、勞倫斯。這三個作家都出身於工人家庭，但他們却都離開了他們出身的階級。所有這三個人都想走進“社會”，而在今天我們的國家里，一個作家只有採取妥協的態度，允許自己依靠那些自信掌握着我國精神生活命脈的文化界的豪商集團，才能達到這一目的。如果讀一讀這三個人的自傳，你可以讀到他們和貧窮以及勢利進行鬥爭的可怕故事，和處處都是勢利佔上風的悲劇。這裡你可以看到我們過去兩代精神生活中的最可悲的一種情況：我國的文化生活已被統治階級所毀滅了。

我認爲這是一件重大的、有意義的事情，就是年青作家們正在拋棄着威爾斯、勞倫斯、和莫萊的老路。他們不允許這個墮落的社会集團來壟斷我們國家的精神生活。（鼓掌）

批評家們說政治毀了高爾基。他們說看他在1917年以後作了一些什么，意思是說他沒有什麼創造性的工作。高爾基在1917年以後的創作，不論在數量上還是質量上，都可以和任何一個歐洲的作家相比。他的社會工作，是一種比他過去任何一件工作可以給他那個原已不朽的名字更能增加榮譽的工作。高爾基替必然要跟着社會主義建設而來的新文化準備道路，他的社會工作本質上是有創造性的，並不僅僅是保衛性質的。此外，還有他在

1928年最后回到苏联以后的工作，他在改造整个俄国文学和組織全苏作家协会上所負的偉大任务，足以使俄国每个作家永怀不忘。

拉尔夫·倍斯刚才說到高尔基創議集体写作“白海运河”这一独创性的工作；可是这只是那部在高尔基倡导下写作的巨大著作的一卷——这是一部關於所有工厂和企业以及所有苏联大农庄的历史的著作，是一部表现社会主义的生动建設的著作。这並不是一部偉大的文学作品，而是一部社会主义建設的历史；像这样地把俄国最富於創造性的力量投入这样一种集体历史的写作，还是第一次。这是一件要归功於高尔基的偉大工作。此外，高尔基还是首先提議和首先組織写作内战史、写作俄国革命的英雄时期的人，而且，很清楚，在第一卷里高尔基曾經和斯大林合作写了好多章。

最后我願意指出兩種對於高尔基逝世的不同反应。第一是蕭伯納的反应。蕭伯納給苏联政府的唁电是悲观的、失望的。他說他覺得所有的老人都漸漸死亡了，他們再活也沒有多大用处。为什么要为苏联过去的一些偉大人物煩惱——他們可以想到未来。但如果沒有过去，那么也不能想到未来，而高尔基的过去却是工人階級的道路，这条道路使革命成为可能。苏联今天正在哀悼着一个他們热爱的人，就是因为他們这么强烈地感到这一点。

我知道还有另一种對於高尔基逝世的反应。这个反

应来自一个伦敦的工人——一个女工，她在报上读到高尔基出殓的消息。她说：“当一个人在被这么许多人热爱着的时候死去，是可悲的。”这句话里含有某种真理。为人民如此热爱的人死掉，确是可悲的。这样的人应该活着，因为他必须看见他为了它们而生活着的一切事物成长起来；因为这些和他血肉相关的人民随时都在重新创造着他自己的生命。

还必须记到这点，就是这种对于高尔基的爱对于苏联未来也是有好处的，它将为第一个社会主义国家产生更多更伟大的马克辛·高尔基，人类灵魂的伟大工程师。

## 后 記

本書作者福克斯是一个优秀的英国左翼作家、理論家、新聞記者和历史家，一九〇〇年出生於英国約克州的哈里法克斯，一九三七年一月三日陣亡於西班牙前綫。他在离开牛津大学以后，即積極参加社会活动，曾於一九二〇年受友誼賑災队之聘，往苏联撒馬拉賑災，並以所見所聞写成了他的处女作“大草原的孩子們”。他的小說“暴風雨的天”，是描写中亞細亞的極美丽的故事。此后他即專心於政治的研究，著作頗多，如“英国的階級斗争”、“大英帝国的殖民政策”、“列宁研究”、“法国的前途”等等，都显示出了他学識的淵博和見解的进步。一九三六年他又出版了“成吉思汗”，“小說与人民”和“今天的葡萄牙”則都是他的遺著。此外他曾替“工人日报”和“星期工人”写过很多稿子，也是“左翼評論”的創办人。在国际作家拥护文化协会中，他也是个很出色的、很活躍的基本會員，曾經積極地参加了各种方式的、反对法西斯的斗争。最后在西班牙的前綫上，他終於为了反法西斯的斗争付出

了自己的生命；当时这位年轻的作家正担任着国际纵队的一个指挥员，曾经不止一次地率领着英国—爱尔兰大队反攻佛朗哥的叛军。

福克斯一向认为“伟大的艺术作品始终都是表现人民生活的丰富内容的。真正的艺术家都是描写人民的丰富智慧，人民的创造力量和他们保卫民族独立和自由的坚强意志。”（“替尔·烏蘭斯匹格尔：暴动的傳說”，一九二八年）在以后的几年中，他把文学艺术和人民必须密切结合这一概念作了进一步的发展。他特别强调文化遗产的重要性，认为只有很好地研究过去，认真地、批判地接受和发扬前人的遗产，才能更正确地评价目前的生活，开辟未来的道路。这种思想，在他的“小说与人民”中得到了深刻的阐述和充分的发挥。

在“小说与人民”中，充满着对于英国唯物主义哲学和现实主义艺术的伟大传统的热爱。对于这种弥足珍贵的、富有生命力的文化遗产，福克斯给以极高的评价，他渴望着复活和发展英国的现实主义文学传统。他从革命的观点来观察英国文学发展的道路，具体地分析了英国文学史上的一些著名作家和他们的杰出著作，强调地指出从乔叟到萧伯纳，凡是最好的作品，都是现实生活和人民斗争的产物。他认为莎士比亚是一个很敏感的政治家，他的历史剧就是最好的证明；密尔顿不但是一个伟大的诗人，而且也是一个积极参加革命运动的战士；菲尔丁

一方面是一个地方官吏,但另一方面却又是一个贫民和受压迫者的忠实的保护人;拜伦除了是一个浪漫派诗人的伟大先驱者以外,还曾经在英国贵族院作过公开拥护鲁特党人的正义的演说……可是福克斯却坚决反对诗人和作家只看到过去,而不首先看到现在和将来;他认为利用过去的目的,主要是为了变革现在。但艾略特和其他一些英国文化曲解者却把过去看成一具压迫活人自由的死屍,他们把任何倒退的东西都加以神圣化,而且用为阻碍进步思想的斗争武器;这种荒谬的、反动的“传统主义”,遭到了福克斯的严厉而有力的驳斥。

福克斯令人信服地指出:颓废派艺术是和人民无缘的,因为它把自己躲藏在主观主义和神秘主义的世界中,它所描绘的东西和现实生活毫无关系。颓废派作家们爱好孤立地描写抽象的内心矛盾和古怪的精神状态,远远逃避充满着社会矛盾和阶级斗争的现实世界,在他们的作品里面,既没有英雄,也没有个性,因而也没有任何生命的热情和力量。通过了对于像劳伦斯、赫胥黎这一类颓废派作家及其作品的分析,福克斯指出英国资产阶级艺术的衰退和堕落是必然的,因为这些作家已经完全抛弃了英国现实主义的可贵传统,已经和英国人民断绝了任何精神上的联系。

可是,在积极主张作家必须向过去伟大艺术家学习的同时,福克斯却特别强调地指出现实主义在我们这个

时代可以达到新的高度——社会主义现实主义。他认为在我们这个时代中，只有社会主义现实主义才能创造完整的人物典型，才能反映这个时代的真实面貌；他认为我们的时代是一个广大群众为着争取自由民主和社会主义而斗争的英勇时代，是一个充满着英雄行为和浪漫主义的时代，它无疑地会产生最伟大的、最庄严的史诗；他提供了一个关于季米特洛夫的小说的出色计划，认为这个主题只不过是处理现代题材的无数范例之一。

福克斯以无比的爱国热情，为英国民族本身探索艺术表现的形式问题。他经常努力想保持英国语言的纯洁和健康，保持英国语言的表现能力，反对颓废派作家、反动报刊和无线电广播对于英国语言的破坏和损害。他把不断地发展和丰富起来的英国人民的活的语言，同形式主义的词藻堆砌对立起来，强调地指出“最丰富的语言宝藏，可以在普通人民的语言中间、在民间传说和民间故事中间找到——在这里可以找到最伟大的语言和文学的财富。”

当然，“小说与人民”中的有些论述是不够正确的（最明显的是他低估了十九世纪现实主义的重要性），可是从整个作品看来，仍不失为一本优秀的著作；而且，虽则它是以论述英国文学的发展，特别是以英国小说的发展为主，可是涉猎很多，范围很广，在内容的丰富上和阐述的方法上，都值得我们注意和学习，对于我们研究英国文学

有很大的参考价值。尤其可貴的，是這本書和福克斯的其他著作一樣，也充滿着對於人類、對於進步勢力的勝利，對於現實主義文學藝術的空前發展的堅強信念。福克斯非常嚮往於那些為民主和自由、為工人解放和人類幸福、為社會主義和共產主義的前途而奮鬥的偉大作家，特別是巴比塞和高爾基，這在他論巴比塞的文章（一九三五年八月）和追悼高爾基的演說（一九三六年六月）中就可以明顯地看到，而他自己就是以這些偉大的先行者為榜樣的、具有崇高品質和革命毅力的和平戰士和傑出作家。他的著作不但能夠給予人們以豐富的知識，而且能夠給予人們以巨大的鼓舞。雖然他已逝世二十多年了，可是他的著作仍然是進步文化中的一份寶貴遺產，同時也仍然是人類為着爭取美好前途而進行的鬥爭中的一種有力武器。

記得我動手翻譯本書以後不久，“七七”的蘆溝橋事變就發生了；沒有譯完，就又響起了上海的炮聲，我自己也就投入了如火如荼的抗敵救亡工作。在那種情形之下，實在不可能靜心翻譯，字斟句酌地細細琢磨和推敲，因而譯筆往往顯得生硬粗糙，或晦澀費解，錯誤和欠妥之處自亦在所難免。

本書於一九三八年由上海生活書店出版，曾於抗戰期間再版。一九五〇年三月三聯書店曾予重印，但當時並未經過校訂。這次雖則化了一些功夫加以校正和潤



節，並加上了一些必要的註釋（其中有一部分是作家出版社編輯部代加的），但一則限於時間和精力，二則限於自己的水平，基本的缺點恐怕還是存在的，至盼讀者予以批評和指正，以便重版時再加以修改。

一九五七年五月十五日，北京西郊。