

目 次

| | |
|-----------------------------|--------|
| 现实主义辩(1938年) | (1) |
| 《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》德文版 | |
| 第一版和第二版序(1946年) | (34) |
| 《欧洲现实主义研究》英文版序(1948年) | (42) |
| 俄国民主义文学批评的国际意义(1948年)..... | (63) |
| 《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》德文版 | |
| 第三版序(1951年) | (96) |
| 社会主义社会中的批判现实主义(1958年) | (102) |
| | |
| 《农民》(1934年) | (159) |
| 巴尔扎克——司汤达的批判者(1935年) | (190) |
| 民族诗人海涅(1935年) | (214) |
| 《幻灭》(1935年) | (244) |
| 革命前俄国的人间喜剧(1936年) | (265) |
| 托尔斯泰和现实主义的发展(1936年) | (308) |
| 罗曼·罗兰的历史小说(1937年) | (403) |
| 左拉诞生百年纪念(1940年) | (416) |
| 陀思妥耶夫斯基(1943年) | (430) |
| 托尔斯泰和西欧文学(1944年) | (449) |
| 《鲍利斯·戈都诺夫》(1947年) | (474) |
| 普希金在世界文学中的地位(1947年)..... | (491) |

| | |
|-----------------------------|-------|
| 我们的歌德(1949年) | (523) |
| 评《伊凡·杰尼索维奇的一天》(1964年) | (554) |

附录

| | |
|------------------|---------------|
| 乔治·卢卡契生平年表 | 约翰娜·罗森堡编(576) |
|------------------|---------------|

现实主义辩

(1938年)

当时,革命的资产阶级利用一切手段,包括利用文学的手段,为本阶级的事业进行了一场激烈的斗争。是什么东西使得骑士阶级的残余贻笑天下?是塞万提斯的《堂吉诃德》。在反对封建主义、反对贵族统治的斗争中,《堂吉诃德》曾是资产阶级手中最强大的武器。革命的无产阶级起码需要一个小小的塞万提斯(笑声),一个能够给予它同样一种武器的塞万提斯(笑声,掌声)。

——格·季米特洛夫

《在莫斯科作家之家反法西斯主义晚会上的讲话》

《发言》杂志关于表现主义的争论,给后来的参加者带来了一定的困难。很多人都为表现主义进行过激烈的辩护。然而,一到需要具体说出谁是典型的表现主义作家,即究竟谁有资格称得上是表现主义者的时候,意见竟如此大相逕庭,以致连一个那怕是没有争议的名字都举不出来。人们有时甚至嘀咕——就在阅读那些激烈的辩护演说词的时候——究竟有没有过表现主义者。

在这里,因为我们并不是就具体作家进行评价,而是对文学发展中的一些原则问题进行辩论,所以这个问题的判定,对我们来说并不十分重要。毫无疑问,在文学史上,作为一种流派,表现主义是存在的,它有作家和批评家。下面我仅就几个原则性问题作一

些论述。

—

首先提一个小小的先决问题：这里牵涉到的是现代文学和古典文学(甚或古典主义)之间的对立吗？某些作家在把我的批评活动作为他们的攻击目标时，特别强调这一点。我认为，这个问题的提法根本是不正确的。在它的背后隐藏着要把现代艺术同某些文学流派的发展混为一谈；这些流派由瓦解中的自然主义和印象主义，经过表现主义而走向超现实主义。这些作家在谈论现代艺术的时候，上述流派演变的代表统统成了现代艺术的代表。

我们暂且不想作什么判断。我们只是要问：把这种理论作为当代文学史的基础对吗？至少还有另外一种观点。文学的发展是极其复杂的，特别是在资本主义社会，尤其在资本主义危机时期。但大略说来，人们仍然可以把当代文学区分为三大类。当然，在个别作家的的发展过程中，这些类别又经常是互相交错的。第一类是为现存制度辩护的文学，其中有些是公开反现实主义的，有些是假现实主义的，在这里我们不准备谈论它。第二类是由自然主义一直发展到超现实主义的所谓先锋派文学(关于真正的先锋派，后面再谈)。它的基本倾向是什么呢？这里我们暂且只说这么几句：其主要倾向是越来越露骨地远离现实主义，越来越有力地摧毁现实主义。第三类是这个时期重要的现实主义作家的文学。在多数情况下，这些作家坚持自己的文学主张；他们逆着文学发展的潮流，即逆着上述两股文学潮流而游泳。为了粗略地勾勒一下当代的现实主义文学，我只提一下高尔基、托马斯·曼、亨利希·曼和罗曼·罗兰的名字就够了。

在那些反对所谓古典作家的唯我独尊、为现代艺术的地位进行激烈辩护的讨论文章中，人们一次也没有提到我们现代文学中

的这些出类拔萃的大师。在那些现代“先锋派”文学史著作和先锋派文学评论中,这些大作家是不存在的。如果我没有记错的话,在恩斯特·布洛赫那本有趣的、思想和材料都丰富的著作《现代遗产》中,托马斯·曼的名字仅仅被提到过一次。作者谈了一下他的(以及瓦瑟曼的)“时髦的市民性”之后这个问题就算了结了。

由于有了这样一些观点,整个辩论便头足倒置了。现在已经到了把它重新颠倒过来、捍卫现代文学的精华、反对它的无知的诋毁者的时候了。争论的实质不在于古典文学反对现代文学的问题,而在于究竟哪些作家和哪些文艺流派在现代文学中代表着进步的问题;争论的焦点是现实主义。

二

恩斯特·布洛赫特别指责我在《表现主义的兴衰》一文中对这个流派的理论家们研究太多。如果我这一次还重复这一“错误”,并且把他对于现代文学的批评意见作为研究对象,他也许会原谅我的。因为我并不认为,对于各种艺术流派作一些理论性的诠释是不重要的,即使在注释过程中说出些理论上不正确的东西。正是在这种情况下,人们才会讲出一些平时煞费苦心加以掩饰的流派的“秘密”。因为同当时的皮卡德和品图斯相比,布洛赫完全是另外一种类型的理论家,所以我要较为深入地谈谈他的理论,这是理所当然的。

布洛赫把攻击的矛头指向我的“整体性”观点。(至于他在多大程度上正确地解释了我的看法,我且不加理会。问题不在于究竟是我有道理,还是他是否正确地理解了我的意思;而在于事情的本身。)在《适合于古典精神的未被分裂的客观现实主义》中,他看到了这一敌对的原则。按照布洛赫的说法,我“处处都是以互相紧密关联的现实为前提的。……至于那是否就是现实,还是个问

题。如果它是现实，那么表现主义所作的拆散和插补的尝试，同样，新近的间隔和剪接的尝试，便都成了空洞无物的游戏了。”

在这一互相联系的实际中，布洛赫只是看到了我思想中的古典唯心主义体系的残余，而他对自己的观点则作了如下描述：“也许一种真正的现实也是中断。因为卢卡契有一个客观主义的严密的现实概念，所以他在谈论表现主义时，反对任何一种分裂一个世界图象的艺术尝试（即使这一世界图象是资本主义的也罢）。因此他在那种旨在支解表面联系，试图在真空中发现新东西的艺术中只看到是主观主义的支解法；所以，他把支解的试验同崩溃的状态相提并论”。

在这里，出现了一种阐述现代艺术发展的严密的理论，它一直追溯到世界观。布洛赫完全说得对：在就这些问题进行根本的理论讨论时，“必须研究辩证唯物主义反映论的所有问题”。虽然我个人非常欢迎这样一场讨论，但这里不是地方。现在我们所要讨论的问题关键，是一个简单得多的问题：那就是资本主义体系、资产阶级社会的“紧密联系”，即“整体性”在它的经济和意识形态的统一中是否是客观的，不以人的意识为转移，在实际上组成了一个整体。马克思主义者之间（布洛赫在其最近的一本书中强调他接受了马克思主义）对此应该是没有什么争论的。马克思曾经指出：“任何社会的生产关系都组成一个整体”。在这里，我们必须强调“任何”这个词，因为布洛赫所争论的正是当代资本主义的这一“整体性”。看来，我们之间的对立，倒是直接的和形式上的，不是哲学方面的，而是在资本主义本身的经济和社会观点上的对立。当然，因为哲学是现实在思想上的反映，所以我们在哲学上也存在着严重的对立。

诚然，我们对所援引的马克思的话要历史地去理解，这就是说，经济整体性本身是会历史地发生某些变化的。然而，这些变化

主要表现为扩大和加强一切个别的经济现象之间的客观联系，即表现在“整体性”越来越扩展，其内容也越来越丰富。按照马克思的说法，资本主义的决定性历史进步作用，也正在于它建立了世界市场，使整个世界经济变成了一个客观上相互联系的整体。

原始经济只能产生一种表面看来是紧密的联系，人们不妨想象一下一个原始共产主义的村落或是一个中世纪初期的城镇。但是，这种“紧密性”正是建立在这样一个经济地区同其周围的环境、同人类社会的整个发展联系很少的基础之上的。相反，在资本主义社会中，经济的各种因素和各个部分却以前所未有的方式独立出来（人们只要想一下资本主义社会里贸易和货币的独立化。这种独立化甚至会发展到由于货币流通而导致货币危机）。这一经济体制的客观结构，使资本主义的外表显得“支离破碎”，它是由那些被客观必然所决定的独立形成的因素组成的。当然，它应该在生活于这一社会之中的人的意识中得到反映，也应该在作家和思想家的意识中得到反映。这些局部因素的独立化，固然是资本主义经济的一种客观事实，但它毕竟只是一个部分，是总进程中的一个因素。尽管各个部分客观上存在着必然的独立性，但它们的客观联系，它们的统一性、整体性恰恰在危机时期表现得最为明显。马克思在分析这些因素的这种必然独立的辩证关系时写道：“因为它们现在确实互为一体，所以属于一体的诸因素的独立性，只能作为破坏的过程，以暴力的形式表现出来。它们的统一性即异类的统一性正是在危机时期得到了证实。互为依存、互相补充的诸因素所表现的相互独立性，将为暴力所消灭。故危机显示了互相独立的诸因素的统一性。”^①

这些就是资本主义社会联系的整体性的基本客观因素。每个

^① 本文中凡未标明出处的马克思、恩格斯的引文，均系从作者原文译出。

马克思主义者都懂得，直接反映在人们头脑中的资本主义基本经济范畴总是颠倒的。在我们所说的这种情况下，它就意味着，直接生活于资本主义制度下的人们，在所谓的资本主义正常起作用的时期（即各种独立因素存在的阶段）经历和思考的是一种统一性；在危机时期（实现了诸独立因素的统一）经历的则是“支离破碎”。由于资本主义体系的普遍危机，上述后一种经历在那些仅仅直接经历着资本主义各种现象的人们中的十分广泛的范围内会保持较长的时间。

三

所有这一切同文学又有什么关系呢？

对于否认文学同客观实际的关系的表现主义或超现实主义理论来说，这一切跟它们毫无关系。但是对于马克思主义的文学理论来说，却是关系很大。如果文艺确实是反映客观现实的一种特殊形式，那么它就特别需要按照现实的本来面貌来把握现实，而不局限于反映直接经历的现象。假若一个作家致力于如实地把握和描写真实的现实，就是说，假若他确实是一个现实主义作家，那么现实的客观整体性问题就起决定性的作用。至于作家在头脑中是如何形成现实的客观整体性的，那是无关紧要的。列宁一再强调整体性概念的实际意义，他指出：“为了确实认识一个对象，人们必须把握和研究它的一切方面，一切联系和‘媒介’。虽然我们永远不能完全做到这一点，但是全面的要求会使我们避免错误和僵化。”（着重号是我加的——卢卡契）

每个真正的现实主义作家的文学实践，都表明了客观的社会总联系的重要性和为掌握这种联系所必须的“全面性要求”。作品的深度，一个现实主义作家影响的广度和持久性，主要取决于他（在写作方面）在多大程度上明了他所描写的现象实际上表现的是

什么。关于著名作家同现实的关系的这种观点，根本不排除这样的认识(如布洛赫所说):社会现实的表面现象表现出四分五裂,并且相应地反映在人们的意识中。我过去一篇关于表现主义的文章的导语表明,关于现实概念的这一因素,我注意得多么不够。作为这篇文章的题词所援引的列宁的语录是这样开始的:“……非本质的、现象的、浮在表面上的东西往往要消失,它不象‘本质’那样靠得‘紧’,也不象‘本质’那样坐得‘牢’。”

但是,问题不仅在于承认总联系中这一因素的存在,而且还在于(特别是在今天)把这一因素作为总联系中的因素来看待。在思想上和感情上不把这一点夸张为唯一的现实。因此,问题在于认识现象和本质之间的真正的辩证统一,这就是说,问题在于对“表面”现象在艺术上进行形象的、身临其境的描写,描写要形象地、不外加评论地展现出所描写的生活范围中的本质和现象之间的联系。我们强调本质和现象之间的联系的形象化特点,因为同布洛赫相反,我们并不把那些政治上站在左派立场的超现实主义作家所喜爱的拼凑法看作是这一问题的艺术解决办法,他们的作法就是把这一些信条随便置入与信条毫无内在联系的现实碎块中去。

人们不妨把托马斯·曼的“时髦的市民性”同乔哀斯的超现实主义作一比较。在这两位作家的主人公的意识中,形象地表现了那种破碎性、那种间断性,那种戛然而止和“空空如也”。布洛赫十分正确地认为,这一切对于帝国主义时期很多人的思想状态说来是很典型的。布洛赫的错误仅仅在于,他把这种思想状态直接地、毫无保留地同现实本身等同起来,把在思想上出现的完全被歪曲的图象同事实本身等同起来,而不去把这幅图象同现实加以比较,从而具体地揭示这幅被歪曲的图象的本质、原因和“媒介”。

通过这种方式,布洛赫在理论上做了表现主义作家和超现实

主义作家在艺术上所做的事情。现在让我们看一看乔哀斯的表现手法吧。为了不让他的形象由于我的否定态度而在读者眼中受到歪曲,我愿援引布洛赫自己对他的说法:“……一张没有自我的嘴巴在激流之中,甚至在激流之下,吸吮着他,催眠着他,把他暴露在光天化日之下。语言也这样完全陷入堕落,它不成熟,未经组织,更谈不上标准,而只是坦露和混乱。那是常人在疲倦时,在谈话之余或者在梦呓时,在晕头转向时所说的话,胡言乱语,文字游戏;这里是无拘无束,信口开河。文字失去了其固有的功能,变得莫名其妙。语言时而象一条被切成一截截的蛆虫,时而象变幻莫测的神奇画片,时而又象舞台上的梁格装置悬吊在情节之中。”

这是描写,再看最后的评价:“它既是一只空瘪的胡桃,又是一起闻所未闻的大拍卖;既是破烂纸片的任意堆砌、猴子呱呱唧唧、鳗鱼缠绕成团、毫无内容的断片,又是在吵吵嚷嚷之中建立烦琐哲学的企图。……因无家可归而在高、宽、深、横等方面乱闯,千万条道路中却没有道路,千万个目的中却没有目的。如今,利用拼凑的方法可以干出许多事情。从前是有思想才容易相邻而居,而现在连事实也可以如此,至少在洪水泛滥区域和从虚空中幻想出的原始森林中可以如此。”

我们之所以不得不援引这样一段冗长的话,是因为在布洛赫对表现主义的历史评价中,超现实主义的拼凑法起着一种十分重要的、甚至是决定性的作用。在他这本书的前一个地方,象所有表现主义的辩护士们一样,他们把表现主义的表面的和真正的代表加以区别。据布洛赫看法,真正的表现主义还要继续努力下去。他说:“然而在今天,任何一个伟大的天才都有表现主义的渊源,至少在色彩的极度斑驳,情绪的极度激烈方面受其影响。所谓的超现实主义作家就是最后的表现主义作家,他们虽然只是一小群,但是先锋派又是在他们之中,超现实主义的恰当表达——剪接拼

合。……它是以崩溃的氛围和停顿来描写所经历的现实的混乱的。”读者在这里看的非常清楚，表现主义的辩护士布洛赫是在把什么东西当作我们时代的文艺发展的路线，他是如何把这一时期所有重要的现实主义作家毫不客气地排斥在文学之外的。在这里，我把托马斯·曼作为反例证，他是会原谅我的。人们可以想一想托尼奥·克略格尔^①或者克里斯蒂安·布登勃洛克^②或者是《魔山》^③里的主要人物。人们还可以设想一下：按照布洛赫所要求的那样，如果纯粹依据这些人物的意识去刻画他们，而不是相反地放在不依附于他们的现实中去刻画他们的话，那会是什么样。显而易见，在这种情况下，他们的意识会是直接的，他们的思想会以一种不亚于乔哀斯的主人公的“表面破裂”方式而完善起来。人们可以象在乔哀斯的主人公那里一样在他们那里找到许多空室。人们不会认为这些作品是在那次危机之前产生的。客观危机，在克里斯蒂安·布登勃洛克那里比在乔哀斯的主人公那里所引起的精神破裂可能更为深刻。《魔山》是与表现主义同时期的作品^④，如果托马斯·曼在塑造书中人物时，停留在这一步，直接取来，摄制下来，然后把各种思想和经历的片断加以拼排，那么他也会象布洛赫所崇拜的乔哀斯所干的那样，轻而易举地创造出一幅同样“艺术上进步”的画卷。

为什么托马斯·曼对于这样一些现代题材在艺术上仍然那样“因循守旧”，“墨守成规”呢？为什么他不去充当“先锋派”呢？这正是因为他是一个真正的现实主义作家。在这种情况下，这点的意义尤其重大：作为一个创作艺术家，他很清楚，克里斯蒂安·布登

① 托马斯·曼的中篇小说《托尼奥·克略格尔》里的主人公。

② 托马斯·曼的长篇小说《布登勃洛克一家》里的一个人物。

③ 托马斯·曼的长篇小说。

④ 《魔山》写于1912—1924年，表现主义的流行也在1910—1925年之间。

勃洛克、托尼奥·克略格尔、汉斯·卡斯特罗普^①，赛特姆布里尼或者纳弗塔是何许人也。他无需从抽象的科学的社会的分析的意义上去了解；如若不然，他就会象先前的巴尔扎克、狄更斯或列夫·托尔斯泰一样误入歧途——作为一个创造性的现实主义作家，他是知道这一点的。他懂得，思维和感觉是如何从社会存在中产生出来的，经历和情感是怎样成为现实这一综合体的组成部分的。作为现实主义作家，他写出了这一部分在生活的综合体中属于那个部位，它从社会生活的什么地方产生，它的趋向如何，等等。

因此托马斯·曼不仅把托尼奥·克略格尔称为“迷误的公民”，而且形象地表现出他如何是和为何是一个“迷误的公民”，尽管他同资产阶级有着直接的矛盾，尽管在资产阶级生活中他已流离失所，尽管他被排斥于公民生活之外，甚至正因如此，托马斯·曼在这样做的时候，他不仅在创作上，而且在对社会发展的理解上，远远超过了那些“极端激进派”。那些人自以为，他们的反资产阶级的情绪，他们摒弃（往往只是美学上的）小资产阶级的苟且，他们藐视包绒家具以及建筑上的冒牌文艺复兴，就能在客观上使他们成为资本主义社会的不可调和的敌人了。

四

在帝国主义时期，从自然主义到超现实主义的走马灯式的现代文学流派，其共同之点是：这些流派把握现实，正如现实向作家及其作品中的人物所直接展现的那样。这种直接的展现形式，在社会发展的过程中是变换的。变换既有客观的，也有主观的，这要看我们已经描述的资本主义现实的客观展现形式是如何变换的，要看阶级间的变动和阶级斗争是如何引起对这个表面的不同反映

^① <魔山>中的主人公。

的。这种变换首先决定了不同流派的迅速更迭和激烈斗争。然而在思想上和感情上,这些作家仍然停留在他们的直觉上,而不去发掘本质,也就是说,不去发掘他们的经历同社会现实生活之间的真正联系,发掘被掩盖了的引起这些经历的客观原因,以及把这些经历同社会客观现实联系起来的媒介。相反,他们却正是从这种直觉出发(或多或少是自觉的),自发地确立了自己的艺术风格。

所有现代流派同这一时期仅存的旧的文学和文学理论遗产之间的对立,同时突出地表现在对一种批评之专横的激烈抗议上:这些五花八门的流派的代表们,称这种批评是所谓“禁止”他们“想怎么写就怎么写”。但是他们却没有看到在自发性的、局限于直觉的基础上,他们是永远达不到真正的自由的,永远达不到从帝国主义时期的反动偏见(并且不仅仅在艺术领域)中解放出来的自由的。因为帝国主义的资本主义,其自发的发展,正是在不断地产生着和再产生着越来越强烈的反动偏见(更不用说帝国主义的资产阶级有意识地鼓励这种再产生过程)。为了在自己的经历中找出帝国主义环境的反动影响,并且批判地摆脱它,人们就需要进行一番艰苦的劳动,摆脱和克服直觉性,把所有主观经历(无论是经历的内容还是经历的形式)用社会现实加以衡量和比较,就需要对现实进行比较深入的研究。我们时代的一些著名的现实主义作家,都曾不断地在艺术上、世界观上和政治上进行过这样一番艰苦的劳动,而且今天也还在这样做。人们只要想一想罗曼·罗兰、托马斯·曼和亨利希·曼的发展过程就可以了。尽管他们的发展从各种角度来看都各不相同,而这一点却是共同的。

在我们指出不同的现代流派停留在直觉水平上的时候,我们并不想以此来否定从自然主义到超现实主义的严肃的作家们在艺术上的劳动。他们从自己的经历中,也确实创造了一种风格,一种前后一贯的、常常是富有艺术魅力的有趣的表达方式。然而,如果

人们看一下他们这方面的全部劳动同社会现实的关系的话，那么就会发现无论在世界观方面还是在艺术方面，它都没有超出直觉的水平。

正因为如此，所以这里所形成的艺术表现是抽象的和单调的。（至于伴随某一流派的美学理论是主张还是反对艺术上的“抽象”，则是完全无关紧要的。况且自从表现主义产生以来，这种抽象在理论上强调得越来越厉害。）也许有的读者会认为，在我们的论述中存在着一个矛盾：似乎直觉与抽象完全是互相排斥的。然而，辩证方法最伟大的思想成就之一就在于（黑格尔就已如此），它揭示了直觉与抽象之间的内在依存关系，论证了在直觉的基础上形成的只能是抽象的思想。

在这方面，马克思把头脚倒置的黑格尔哲学重新颠倒过来了。在分析经济联系时，他一再具体地论证了，直觉与抽象之间的依存关系是如何在反映经济事实时表现出来的。在这里，我们只能局限于用下面这样一个例证来加以十分简单的指示性的说明。马克思指出，货币流通及其代表（货币交易资本）之间的联系，表明了一切媒介的消失。如果人们只看表面上脱离总过程的现象，那么这种联系就出现一种纯粹没有思想的完全偶像化的抽象形态：“钱能生钱”。然而正因为如此，所以那些停留在资本主义表面现象的直觉上的庸俗经济学家们，感到在这个偶像化抽象的世界里证实了自己的直觉，在这里他们感到如鱼得水，并且激烈地反对马克思主义批评的“专横”，这种“专横”要求经济学家考虑社会再生产的总进程。马克思在谈及亚当·缪勒时指出：“在这里和在其它地方一样，他们的深刻意义只在于他们看见了表面的尘埃，并且骄横地把这种尘埃说成是什么奥秘和重要的东西。”出于这种考虑，我在我以前的一篇文章中把表现主义称作为“抽掉现实的抽象”（Wegabstrahieren von der Wirklichkeit）。

当然，没有抽象就没有艺术。否则，典型从何产生呢？但是，抽象化如同任何运动一样，是有一定方向的。问题就在这里。每一个著名的现实主义作家对其所经验的材料进行加工（也利用抽象这一手段），是为了揭示客观现实的规律性，为了揭示社会现实的更加深刻的、隐藏的、间接的、不能直接感觉到的联系，因为这些联系不是直接地露在表面，因为这些规律是相互交错的，不平衡的，它们只是有倾向地发生作用的，所以著名的现实主义作家在艺术上和世界观上就要进行巨大的、双倍的劳动，即首先对这些联系在思想上加以揭示，在艺术上进行加工，然后并且是不可或缺地把这些抽象出来的联系再在艺术上加以掩盖——把抽象加以扬弃。通过这一双重劳动，便产生了一种新的、经过形象表现出来的直觉性，一种形象化的生活表面。这种表面，虽然在每一瞬间都闪烁着本质的东西（在生活的直觉中则不是这样），但是却作为一种直觉性，一种生活的表面表现出来。从它所有的本质方面看来，它是一种生活的整个表面，不仅仅是一个主观上从整个联系中攫取出来的、经过抽象的孤立瞬间。这就是本质与现象在艺术上的统一。这种统一愈是强烈地抓住生活中的活生生的矛盾，抓住丰富多彩的矛盾统一，抓住社会现实的统一，现实主义就愈加伟大，愈加深刻。

相反，“抽掉现实的抽象”意味着什么呢？它或多或少地有意识地排斥和否认客观媒介，不是在思想上加以升华，而是把模糊的、支离破碎的、看来是混乱的、未加理解的、只是直接经历的“表面”加以确认。事实上，无论什么地方也没有静止的东西。思想上和艺术上的劳动，要么接近现实，要么背离现实。后一种运动已经在自然主义中产生了，这看来是自相矛盾的。环境论、把神话偶像化、抽象记录直接的生活外表的表达方式以及其他等等，它们在这里已经阻碍了对现象和本质的活生生的辩证法在艺术上的突破；

或者更准确地说,由于自然主义作家缺乏这样一种突破,他们就造成了这样一种表达方式。两者活跃地相互影响。

因此象摄影机和录音机那样忠实记录下来的自然主义的生活表面,是僵死的,没有内部运动的,停滞的。因此,外表上纷繁的自然主义的戏剧和小说,相互雷同,甚至相互混淆。说到这里,人们不会不联系到当代最伟大的艺术悲剧之一:为什么盖尔哈特·霍普特曼开始那样光华四射,而后来却没有成为一名伟大的现实主义作家呢?这里篇幅有限,我们只想指出一点:对这位《织工们》和《獭皮》的作者来说,自然主义是一种障碍,而不是一种动力。他在克服自然主义时,没能越过他世界观的基础。

自然主义的表达方法在艺术上的局限性很快就被认识了,但从未受到彻底的批判。与抽象直觉相对立的,往往是另外一种貌似相反实则同样是抽象的直觉性。这一艺术发展的全部理论和实践的特点是,从本质上看,被否认的、需要克服的“过去”局限于自然主义。于是,理论和实践一样,总是局限在极外表的、极抽象的矛盾当中,这种观察方式也渗透在我们的辩论里面。鲁道夫·莱昂哈特同样用这种方式推论出表现主义产生的历史必然性。他说:“同变得不能忍受、无所作为的印象主义的这种对立,是产生表现主义的原因之一。”他明确地说出了这一观点,但对其它原因都没有详细论述。从表面看来,表现主义同从前出现的文艺流派有着非常尖锐的不可调和的矛盾,它甚至强调,其艺术表现方法的核心正是揭示本质。这一点,莱昂哈特称之为表现主义中“非虚无主义”之处。

然而,这种本质并不是现实的、整个进程的客观本质。这个所谓的本质毋宁说是纯主观的东西。我这里不想涉及已被严格禁止的老的表现主义理论家。在恩斯特·布洛赫把表现主义分为真的和假的时,他所强调的正是这种主观的因素:“表现主义其原来的

意思主要是炸毁画面，也就是撕毁原物即主体的表面，用暴力把它撕毁，把它搞乱。

恰恰对本质的这一限定，就有必要有意识地把本质从联系中、从媒介中在风格上分离出来，使之孤立起来。这种想当然的表现主义否认同现实的任何联系，并且宣告同现实的所有内容进行一场主观主义的战争。至于高特弗里德·本恩是否是以及在多大程度上可以看作是一个典型的表现主义作家，我在这里不想涉及。但是我认为，布洛赫在他关于表现主义和超现实主义的论述中如此形象透彻地加以描述的那种生活感觉，在本恩的《艺术与权力》一书中表现得最鲜明，最真实，最形象：“……从1910年到1925年，在欧洲除了反自然主义的风格之外，几乎没有其它别的风格，并且也没有什么现实，至多只有一些怪现象。现实，这在那时是一个资本主义的概念。……精神没有现实。”我们认为，这种实际状况及其结论在亨利希·弗格勒笔下表述得清清楚楚，坚定有力。出于对表现主义抽象化的正确认识，他得出了正确的结论：“它（指表现主义——卢卡契）是资产阶级艺术的死之舞蹈。……表现主义自以为表现的是‘事物的本质’，然而它表现的却是腐烂之质。”

这一背离现实或根本上敌视现实的态度必然后果是：在“先锋派”艺术中，内容的贫乏越来越严重，它日益向毫无内容、甚至敌视内容的方向发展。又是高特弗里德·本恩把这种倾向表达得最清楚：“……甚至连内容这一概念本身也值得怀疑。内容——内容又是什么呢？这一切都是挤出来的，溢流出来的，是画蛇添足（心灵的怠惰，感情的僵化，胡诌材料的堆砌）、生活的谎言，毫无形象……。”

读者自己也可以看出，这一段描写同布洛赫关于表现主义和超现实主义世界的描述相当接近，当然，本恩和布洛赫从这些描述中得出的结论完全相反。在他的书的某些地方，布洛赫相当清楚

地看到了由于他所描述的对世界的态度而产生的当代艺术的问题：“这样，许多重要作家不再和材料打交道，而是把材料撕得粉碎。主宰的世界再也不给他们提供可以借以虚构描写的现象了，而只有一片虚空和杂乱无章的裂痕。”接着布洛赫研究了从资产阶级革命时期一直到歌德的历程，然后继续写道：“……继歌德之后，出现的不是其他的教育小说，而是不抱幻想的法国小说。甚至直到今天，在大资产阶级真空境界的完备的非世界、反世界或者说废墟世界里，‘和解’对于具体的作家们说来既没有危险，也不可能了。这种态度不是别的，而是一种辩证的态度（？！——卢卡契）。要么作为辩证综合的材料，要么作为它的试验品，即便是奥狄修斯^①的世界，在艺术大师乔哀斯那里，也成了规模极小的、炸毁一切的、一切被炸毁的当今的西洋镜了。它之所以规模小，来去直接，是因为人们缺少一点什么，即缺少主要的东西……”

在这里，我们不想就某些细节同布洛赫进行争论，既不想就“辩证”一词的随心所欲的使用进行争论，也不想就他把缺乏幻想的小说直接同歌德连在一起的错误进行争论（对于布洛赫这一历史性谬误，我以前的《小说理论》也是应该负责的）。这里要谈的是更重要的事情，即布洛赫道出了一个思想（当然在评价上是完全颠倒了）：文艺作品的情节和结构取决于人们同客观实际的关系。如果事情果真是这样的话，那就完全正确了。但是，在布洛赫试图证明表现主义和超现实主义的历史权利时，他就不再去研究我们时代的社会同活动着的人们之间的客观关系，象《约翰·克里斯朵夫》中所表明的那样，这种客观关系甚至允许教育小说出现，而他却从孤立攫取来的某些知识分子阶层的思想状态中，制造出一种当今世界的客观状态，来为自己服务。可惜这种看法同本恩的观

^① 希腊传说中的英雄，荷马史诗《奥德赛》中的主人公。

点非常相似,表现出来的是一种“非世界”。对于这样对待现实的作家来说,从“习惯的意义”出发,当然是不可能有什么情节、层次、内容和结构的。对于这样看待世界的人们来说,表现主义和超现实主义当然是他们世界观的唯一可能的表达方式了。布洛赫在哲学上替表现主义和超现实主义进行辩护,其弊病“仅仅”在于,他不去求救于现实,而是简单地、毫无批评地把表现主义和超现实主义对待世界的态度变成了一种五彩缤纷的概念语言。

尽管我们在所有评价问题上存在着尖锐的对立,但是我认为布洛赫关于某些事实的结论是正确的、宝贵的。在揭示表现主义必然发展到超现实主义的问题上,他是所有“先锋派”作家当中最正确的一个。他认识到“剪接拼合”是这一发展阶段必然的艺术表现形式,在这方面他是有贡献的(他不仅深刻地论证了当前“先锋派”艺术中的“剪接拼合”,而且还十分敏锐地论证了当代资产阶级哲学中的“剪接拼合”,他的贡献因此而变得更大了)。但同这一流派的其它理论家相比,他在全部发展过程中的反现实主义的片面性则因此而表现得更加突出。这种片面性早就存在于自然主义中,布洛赫没有谈到这一点。与自然主义相比,印象主义在艺术上的“提高”,使艺术更加“脱离”复杂的媒介,脱离客观实际的、纵横交错的道路,脱离在所塑造的人物和情节中体现存在和意识的客观辩证法的纵横交错的道路。象征主义的单向性已是很明显和有意识的了,因为象征和象征内容的感觉外壳的差异性,已经走上了象征性联系的主观联想的狭窄而单轨的道路。

“剪接拼合”意味着这一发展的顶点。因此,我们欢迎布洛赫在艺术上和哲学上坚决把它置于“先锋派”的创作和思维的中心。作为摄影组装的本来形式的剪接拼合,能够发挥引人注目的甚至是鼓动性的强烈作用,这种作用正是产生于这样一个事实:它能够迅速地把事实上完全不同的、零碎的、从联系中撕下的现实碎块令人

惊奇地拼凑在一起。好的摄影组装能够起到一个好的笑话的作用。但是这种单向联系(对某些笑话来说它是有权的,并且是有效的)却声称是在描写现实(尽管它是被作为非真实来表现的),是在描写联系(尽管它是作为毫无联系来表现的),是在描写“整体性”(尽管它所经历的是一片混乱),其最终效果不过是极度的单调无聊而已。细节可能闪烁着最艳丽的光彩,但从整体来看,它却象污水泥潭一样——在暗淡之中存在着一种毫无生气的暗淡,纵然其组成部分呈现五光十色。这种单调性是放弃客观地反映现实、放弃创作上对表现手段的多样性和统一性的艺术努力、放弃塑造人物的必然后果。其原因在于,这种对世界的感觉不允许从内部、从所描写的生活素材的真实世界进行构思,作强弱处理,进行结构。

如果我们现在把这种艺术上的努力称作“颓废”,常常会听到有人叫嚷这是什么“人云亦云的学究在教训别人”。在“颓废”问题上,请允许我援引一位专门家弗里德里希·尼采的话(在其他问题上,我的对手也把他看作是很高超的权威)。他问道:“任何一种文学上的‘颓废’是以什么为特征的呢?”回答是:“其特征在于,生命不再存在于整体之中,每个字都是自主的,它跃出了句子;而句子又侵犯别的句子,于是模糊了整页字的意义;整页字又牺牲了全篇而赢得了生命。全篇就再也不成其为整体了。但是看一看下面关于每一种颓废风格的比喻:每一个原子都处于无政府状态,意志则土崩瓦解了……生活,同样的活力,生命的震动与繁荣被排挤到最小的形象里面,剩余部分则缺少活动。到处是瘫痪、困倦、僵化或者敌意、混乱;把这两者的组织形式提得越高,它们就越清楚地跃入人们的眼帘。整体根本不复存在了;它是一个经过计算拼凑起来的人工制品。”尼采的这一刻画,是对以布洛赫或本恩为代表的这样一些流派的艺术努力的绝妙写照。

当然,即使在乔哀斯那里,这些原则也没有百分之百地实行

过，因为百分之百的混乱只存在于疯子的脑袋里。正如叔本华曾经正确地说过的那样，百分之百的唯我主义只有在疯人院里才能找到。但是，既然“混乱”构成了先锋派艺术的世界观基础，那么一切赖以维持的原则都肯定是产生于一种违背原则的材料：因此产生了装配起来的解释，产生了同步主义等等。所有这一切都只能是赝品，所有这一切只能意味着这种艺术的单向性的提高。

五

所有这些流派的产生，从帝国主义时期的经济、社会结构及阶级斗争的角度来看是可以理解的。如果说鲁道夫·莱昂哈德从表现主义里看到了一种必然的历史现象，那么他是完全正确的。但是，他只对了一半，因为他在应用黑格尔的这一著名原理时继续这样说道：“表现主义是存在过的；那是说它一度是存在的，它在当时是合理的。”^①虽然黑格尔的唯心主义有时把为虚设的存在所进行的辩解放进合理的概念里去，但是“历史的合理”即使在他那里也不那样简单。对马克思主义来说，“合理性”（历史的必然性）则更不简单。马克思主义承认历史的必然性，这既不等于为现状（即使在其存在的时候）进行辩解，也不是历史宿命论必然性的表现。我们最好还是举一个经济上的例子来说明这个问题吧。毫无疑问，原始的积累，小生产者同其生产资料的分离，无产阶级在各种非人的暴行中诞生是一种历史的必然性。尽管如此，却没有一个马克思主义者想到要去歌颂作为黑格尔式的合理化身的当时的英国资产阶级。更没有一个马克思主义者会从这里看到经由资本主义过渡到社会主义这样一种发展的宿命必然性。有人甚至宿命地认为，对当时的俄国来说，经过原始积累过渡到资本主义的道路是唯一可

^① 即黑格尔的“凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的”这一命题。

能的道路,对此,马克思主义不只一次地提出过抗议。今天,在苏联实现了社会主义的条件下,设想落后国家经过原始积累过渡到资本主义,而只有经过这一条途径才能过渡到社会主义,这正是反对革命的纲领。虽然我们同莱昂哈德一样,也承认表现主义产生的历史必然性,但这绝不意味着承认它在艺术上的正确性,不意味着承认它是未来艺术的一块必然的基石。因此,莱昂哈德在表现主义中看到是“人的确立和事物的强化,从而使新现实主义成为可能”,对此我们是不能同意的。在这一点上,布洛赫却同莱昂哈德相反,是完全有道理的,布洛赫在“剪接拼合”手法的盛行之中看到超现实主义是表现主义必然的、合乎情理的继续。

我在以前的一篇文章中,已经清楚地阐述了对表现主义的历史评价。但布洛赫现在却因此对我进行这样的指责:“那么,资本主义社会后期的先锋是不存在的,上层建筑中所预料的运动当是不真实的。”其所以出现这样的责难,是因为布洛赫只是认为导致超现实主义和“剪接拼合”的道路才是当今艺术的唯一道路。按照布洛赫的说法,如果否认了这些流派的先锋作用,那么在意识形态方面对社会发展所进行的任何一种预见的可能性也就必然会受到怀疑。然而,这是不正确的。马克思主义始终承认意识形态的预见作用。如果我们愿意就文学而论,那么请回忆一下保尔·拉法格在谈到马克思对巴尔扎克的评价时说的话吧。他说:“巴尔扎克不仅是当时社会的一位历史学家,而且也是一位预言形象的创造者。这些预言形象在路易·菲力浦时期还处于雏型阶段,而在他死后,在拿破仑三世时,才完善起来。”

但是,马克思的这一观点现在是否还有效呢?它当然还有效。不过,我们只能在著名的现实主义那里找到这样一些“预言形象”。在马克西姆·高尔基的长篇小说、中篇小说和戏剧作品中,这样的形象比比皆是。谁如果注意苏联最近的事态,并且是用公

正的眼光进行观察,谁就会发现:高尔基在马克思所说的预见的意义上塑造了一批象卡玛罗拉、克里姆·萨姆金、陀斯季加耶夫等典型的预见性人物。他们的真正本质,现在才向我们完全揭示出来。在德国文学中,我们也可以找到类似的例子。人们可以想一下亨利希·曼的早期小说,想一下他的《臣仆》、《垃圾教授》和其它作品。在这里,作者预见性地刻画了德国资产阶级和受蛊惑性宣传蒙蔽的小资产阶级的一系列卑鄙、齷齪、残忍的性格。这些性格,在法西斯主义时期才充分表现出来。这一切,又有谁能够否认呢?人们可以从这一立场出发去看一下他的亨利四世的形象。他是一个真正来自于真实生活而忠实于历史的人物。同时,他却又预示了反法西斯人民阵线战士的一系列人道主义性格。这些性格,在发展过程中,在战胜法西斯主义的过程中,才得到充分发扬。

再让我们举一个相反的例子,它同样是当代的例子。在意识形态方面反对战争的斗争,是优秀的表现主义者的一个中心主题。然而,作为对威胁整个文明世界的新的帝国主义战争的预言,这样的作品还有什么可取之处呢?我相信,谁也不会认为,这些作品在今天已经完全过时,在目前根本不能适用了。(相反,在《军曹格里沙》和《凡尔登的教育》中,现实主义阿诺尔德·茨威格刻画了战争和后方的关系,在战争中社会和个人的“正常”资本主义兽性的继续和发展,以此预见了新战争的一系列基本因素。)

总之,这里面根本没有什么秘密或奇特的地方——这正是任何一种真正的、著名的现实主义的本质。由于从堂吉珂德、奥勃洛摩夫到当代的现实主义者的这样的现实主义是为了创造典型,它就必然要到人们中间,到人与人之间的关系中间,到人们活动的场所去寻找这样持续的特点,这样的特点作为社会发展的客观倾向,甚至作为整个人类发展的客观倾向,是长时期都起作用的。这样的作家在意识形态方面形成了一支真正的先锋队,因为他们对

活生生的、但还直接被掩盖着的客观现实的倾向刻画得那样深刻和真实,以致后来的实际发展证实了他们的描写。当然,这种吻合不是象一幅成功的照片与原物之间那样简单的吻合,而恰恰是一种丰富多彩的现实的体现,是表面掩盖着的现实潮流的反映。这些潮流在以后的发展阶段中才得以发展,才为一切人们所发现。伟大的现实主义所描写的不是一种直接可见的事物,而是在客观上更加重要的持续的现实倾向,即人物与现实的各种关系,丰富的多样性中那些持久的东西。除此之外,它还认识和刻画一种在刻画时仍处于萌芽状态、其所有主观和客观特点在社会和人物方面还未能展开的发展倾向。掌握和刻画这样一些潜在的潮流,乃是真正的先锋们在文学方面所要承担的伟大历史使命。一个作家是否真正属于先锋,这只能通过发展本身加以证明。这种发展,将证明他是否正确地认识到了典型人物的重要特点、发展倾向和社会作用,并且其作品是否在长期发挥作用。

在进行了这样一番论述后,但愿无需用新的论据就可以证明,只有著名的现实主义者才能组成文学上的这样一支真正的先锋部队。

问题不在于主观体验如此真诚,在艺术发展中努力站在队伍的前列,甘当先锋,也不在于是否首创了技术上令人眩目的新东西;而在于先锋派的社会和人物的内容,在于所做的预言的广度、深度和真实性。

简而言之,在这里,争论的焦点并非是否否认上层建筑中所要预见的运动的可能性。问题是:谁已经预见到发展?他在什么上头预见到发展?他具体预见到了什么?

我们刚才已经用几个例子说明,当代著名的现实主义者通过创造艺术典型,他们预见的是什么。这样的例子不胜枚举。如果我们现在反问一下,表现主义预见的是什么?那么我们只能获得

这样的答案(从布洛赫那里也一样):超现实主义——另外一种文学流派。它根本无法在刻画人物中预见社会的发展,这一点是其他的最伟大的推崇者所描述的特点中清楚地表现出来的。“先锋派”与创造“预言形象”,与真正预见未来的发展,毫不相干,也从来没有过什么相干。

既然我们已经以这种方式说明了在文学上的先锋派的标准,那么一些具体的问题也是不难解答的。现在要问,谁是我们文学中的先锋呢?是高尔基式的“预见性”作家呢,还是已故的赫尔曼·巴尔?从自然主义直到超现实主义,对于一种时髦流派,巴尔都自我吹嘘为鼓手长,能够“克服”一年之前时髦起来的任何一种流派。当然,巴尔先生只不过是一个小丑而已,我并非要把他同表现主义的坚定辩护士们相提并论。但是他却是一个带有一点真实性的丑角,即一个形式主义的、毫无内容的、被社会总的发展洪流所席卷的先锋派的丑角。判断任何一种人的活动,要看它在整个关系中客观上的表现是什么,而不是根据活动着的主体本身对他自己的活动的看法如何。这是马克思主义的一条固有的真理。因此一方面,人们不必在任何方面都要有意地成为一个“先锋”(只要想一想保皇党巴尔扎克或者在很多方面都很保守的冯塔纳就行了);另一方面,如果一个作家只是停留在愿望上,停留在信仰上,那么,即使有最炽热的愿望,有最强烈的信仰,要改革艺术,要创造一点“崭新的东西”,他也是不会成为未来发展倾向的预言家的。

六

人们也可以把这个固有的真理用很大众化的语言表达出来:通往地狱的道路是用美好的设想铺就的。我们当中的任何人,如果能够严肃地对待自己的发展,并且因此而毫无保留地、客观地对它加以批判,是能够认识这个固有的真理的。我愿意首先把它应用于

我自己。一九一四年冬至一九一五年，我主观上激烈地反对战争，反对它的荒唐和惨无人道，反对它对文化和文明的毁灭，把资本主义的现状看作是费希特所说的“造孽的时代”，整个情绪是悲观绝望的。从主观愿望上看，这是一种积极的反抗。然而客观的结果却是：我的《小说论》（不管从那方面来说都是一部反动的著作）充满着唯心主义的神秘性，对历史发展的所有分析都是错误的。一九二二年，我情绪激昂，充满着革命的急躁情绪。反对帝国主义者们的红色战争的子弹在我周围呼啸，在匈牙利进行地下活动的热情还在我心中激荡着。从自己的本质说来，我根本不愿意承认，第一次伟大的革命浪潮已经过去，共产主义先锋队的坚强革命意志还不能推翻资本主义。其主观基础是革命的急躁性，其客观结果则是那部《历史与阶级意识》（由于它充满了唯心主义，缺乏反映论的观点，否认自然辩证法，因而是反动的）。当然，在这个时期不只我一个人出现过这种情绪，它是一种很普遍的现象。我过去一篇关于表现主义的文章中的那种观点，从实质上看，正是基于上述那个固有的真理的。这篇文章遭到了许多参加讨论的人的反对，就是因为我把表现主义同独立社会党的思想体系密切联系起来的缘故。在我们关于表现主义的辩论中，革命（表现主义）和诺斯克^①之间相互对立起来了（很好的表现主义）。其实，如果诺斯克没有独立社会党，没有这个党的动摇和犹豫——这种动摇和犹豫阻碍了各苏维埃代表大会夺取政权，容忍了反动的组织和武装——难道会获胜吗？因此，在德国工人当中，即使是感情上最激进的群众，在思想上也还没有武装起来去进行革命。独立社会党正是这种情况的一个集中体现者。斯巴达克联盟逐渐从独立社会党中分化出来，它对

^① 诺斯克(Gustav Noske, 1868—1946)，德国社会民主党的右翼领导人，镇压1919年德国工人阶级革命运动的刽子手，曾任德意志帝国的国防部长和汉诺威省长。

独立社会党的原则性批判很不够，表现了德国革命中主观因素上的那种虚弱和落后的一个重要方面。对此，列宁从一开始就对斯巴达克联盟提出了严厉的批评。

当然，整个情况并非那样简单；在以前的文章中，我也曾把独立社会党内的领导人和群众严格区别开来。群众是本能地革命的，在客观上也是革命的；他们在军需工厂进行罢工，瓦解前线，以至于他们革命的热情导致了一九一八年一月的罢工；但尽管如此他们都是糊涂和动摇的，被其领导人的蛊惑人心的煽动所左右。领导人中间的一部分人（考茨基、伯恩斯坦、希法亭）是自觉地反对革命的。他们同老的社会民主党领导人分工合作，在客观上起着挽救资产阶级统治的作用（他们自己也供认这一点）。那些主观上真诚想革命的领导人，却不能在危机时刻有效地抵制这种对革命的破坏。尽管他们主观上是真诚的，尽管他们进行过反抗，但是在他们的反抗最终引起独立社会党的破裂、从而促成了它的垮台之前，他们还是让右翼领导人牵着鼻子走了。在独立社会党内部那些迫使该党在哈雷代表大会之后解散、取消其思想观点的努力，才是真正革命的。

而表现主义者又怎样呢？他们是理论家。他们处于领导人和群众之间，主观上多是怀着真诚的即使是不成熟、不明确和模糊的信念，同时却又不仅深深充满着连那些不成熟的革命群众也表现出的那种摇摆，而且充满着这一时期的所有反动偏见。这些偏见使他们比较容易地接受形形色色的反革命口号（抽象和平主义、非暴力思想、资产阶级的抽象批评、无政府主义幻想等等）。作为理论家，他们在思想上和艺术上确立了这一意识形态上的过渡状态。从革命的立场来看，从某些方面来说，这种过渡状态较之独立社会党内部动摇的群众所处的过渡状态更加落后。这后一种意识形态上的过渡状态的革命意义在于，它是处在变化过程中，是进步的，

并没有使自己固定下来。表现主义在思想上和艺术上把这种过渡思想固定下来，妨碍了表现主义者自己在思想上受它影响的那些人朝着革命的方向继续前进。动摇的过渡思想的任何系统化，都起着有害的作用，这在表现主义中带有更加特别反动的色彩。这首先是因为它以永恒真理的形式对领袖集团、对宣言过分推崇（这是表现主义在革命年代里的本质特征之一）；其次，是因为它具有特别的反现实主义的倾向。这种倾向阻碍了艺术上深刻地把握现实，从而控制和克服错误倾向。如同我们所看到的那样，表现主义坚持直觉的立场，并且试图在艺术上和世界观上给这一立场罩上深刻和完善的面纱，这样，它就使把这样一种过渡思想固定下来的一切危险愈来愈大。

如果说表现主义在思想上真的产生过影响的话，那么它对于受它影响的人们的革命觉醒过程，与其说起了促进作用，毋宁说起了阻碍作用。它的这种作用，同独立社会党的思潮所起的作用如出一辙；两者被同一个现实所粉碎，这不是偶然的。如果说诺斯克的胜利打垮了表现主义的话，那是对现实状况所作的一种表现主义的简化。表现主义的破产，一方面是伴随着革命的第一次浪潮的结束（这次革命毫无结果，对此独立社会党的思潮要负很大责任）；另一方面，也是因为群众的革命觉悟得到提高，他们开始愈来愈有力地抛弃不成熟时期的革命词藻。

人们不会忘记，表现主义的废黜，不仅由于德国第一次革命浪潮的失败，而且还因为苏联无产阶级革命的胜利真正地巩固了起来。无产阶级的统治越巩固，社会主义对苏联经济的渗透越广泛深入，文化革命对劳动群众的影响越广泛深入，“先锋派”艺术在苏联受到日益自觉的现实主义的排斥就越强烈，使它越没有希望。所以表现主义的失败，最终是革命群众成熟的结果。正是马雅可夫斯基或我们这里的约翰内斯·R·贝歇尔这样一些诗人的发展道路

表明：表现主义灭亡的真正原因只能到这里寻找，只能在这里找到。

七

我们的讨论是一场纯文学的讨论吗？我认为不是。我认为，如果这次讨论的最终结果，不是对于一个与我们大家都有关的、同样激动着我们大家的政治问题——支持反法西斯人民阵线——说来那么重要的话，那么这场文学流派及其理论主张之间的斗争就不会造成这样大的声势，也不会引起人们这样大的兴趣。

在讨论当中，伯恩哈德·西格勒以非常尖锐的形式提出了人民性问题。人们到处可以感觉到提出这个问题所引起的激动。毫无疑问，这种强烈的兴趣是有某些积极意义的。然而，布洛赫也想在表现主义那里挽救人民性。他说：“表现主义决没有瞧不起人民的那种傲慢。恰恰相反，‘兰色骑士’摹仿了姆尔瑙的玻璃画，他首先发现了这一感人肺腑的、画面悲惨的农民艺术，发现了儿童和囚犯们的绘画，精神病患者的震撼人心的文献以及原始的艺术。”

这样一种人民性的观点把一切都搞乱了。并不是对‘原始’产品思想上不加选择、艺术上凭个人嗜好加以接受就是人民性了。真正的人民性，同所有这一切毫无共同之处。否则，任何一个收集玻璃绘画或黑人雕塑的狂妄之徒，任何一个在疯狂之中把人们从机械的理智的桎梏中的一次解放加以庆贺的势利小人，都会成为人民性的先驱了。

当然，要在今天对人民性有一个正确的理解，并不那么容易。这是因为资本主义的经济进步破坏了人民的古老生活方式，从而在人民自己中间造成了世界观、文化追求、嗜好和道德判断力的不稳定，为蛊惑人心的有害宣传创造了可能性。因此，只是简单地不加选择地把人民制造的旧产品收拢过来，并不是在任何条件下、任

何情况下都是进步的,都能唤起人民的活跃的上进的(尽管有许多障碍)本能。由于同样的原因,广泛传播一种文学作品或一个文艺流派也不是人民性的表现。无论是落后的传统文艺(例如“乡土艺术”)还是现代坏的东西(侦探小说)在群众中都得到广泛传播,并非在那一方面真正具有什么人民性。虽然有这样一些保留,但研究一下当今真正的文学中涌现出来些什么,它们在群众中的影响如何,并不是完全不重要的。在过去几十年中,整个“先锋派”有一个作家在这方面能够同高尔基、阿纳托尔·法朗士、罗曼·罗兰或者托马斯·曼相比呢?象《布登勃洛克一家》这样一部艺术上如此高超,如此脍炙人口的和不妥协的作品出版数以百万计,对我们大家来说是不能不发人深思的。

要把整个人民性问题展开,这里用得着冯塔纳笔下老卜利斯特^①的一句口头禅:“占的篇幅太大”。我们仅谈两点,当然不敢冒昧地说对这两点进行什么详尽的分析。

首先谈一下同遗产的关系。在同人民生活的每一种活生生的关系中,遗产意味着进步的变化过程,意味着在人民的痛苦和欢乐的经历中,即历次革命的传统中对活跃的创造力真正的继承、扬弃、保存和提高。同遗产保持着活跃的关系,就意味着作人民的儿子,为人民的发展洪流所推动。因此,马克西姆·高尔基是俄国人民的儿子,罗曼·罗兰是法国人民的儿子,托马斯·曼是德国人民的儿子。他们作品的内容和音调(尽管各有其个性,尽管它们同模仿、矫揉造作、包罗万象和单纯趣味等原始性的东西泾渭分明)都产生于他们人民的生活和历史,都是他们人民发展的有机产物。因此尽管他们作品的艺术造诣都很高,但作品的音调却能够在广大人民群众中引起反响,并且也已经引起了反响。

^① 冯塔纳的长篇小说《艾菲·卜利斯特》的主人公艾菲·卜利斯特的父亲。

“先锋派”对待遗产的态度与此形成了鲜明的对照。它对待人民历史的态度如同对待一桩大拍卖一样。翻开布洛赫的著作，所看到的描述遗产的字眼只是“可需要的遗产部分”，“攫取”等等。布洛赫是一个非常自觉的思想家和修辞学家，这些字眼不可能出于一时的笔误，相反，它们反映了他对待遗产的总的态度。对他来说遗产不过是一堆死的东西，人们可以在里面随意翻腾，任意抽出一时需要的东西，按照一时的需要又把它们七拼八凑在一起。

这种思想在汉斯·艾斯勒同布洛赫合写的一篇文章里表达得非常清楚。艾斯勒为在柏林举行的“唐·卡洛斯”^①游行感到十分高兴，这完全是应该的。然而，他不去思考一下：席勒究竟是什么样的人？他真正的伟大之处在哪里？他的局限性又在哪里？他对德国人民有过什么意义？今天他又有什么意义？为了把席勒的人民性的进步作用变为反法西斯人民阵线的武器，变为德国人民解放的武器，人们必须抛弃哪些由反动思想家所编造的反动偏见的垃圾？在遗产问题上，艾斯勒不去理会这些方面，他却向流亡的作家们提出了以下的行动纲领：“身处德国之外，我们的任务在哪里呢？很显然，我们唯一能够做的是帮助选择和整理那些适合于这一斗争的古典材料。”（着重号是我加的——卢卡契）就是说，艾斯勒建议把古典作家们撕成一个反法西斯的“毕希曼”^②，然后再把那些所“适合的块块”拼凑在一起。人们在对待德国人民的光荣文学遗产的态度上，不能再比他更冷淡，更高傲和更排斥的了。

但是，人民的生活客观上是有些连续性的。象“先锋派”那样的说教，在革命中只看到裂痕和灾难，要把一切过去的东西都销

^① 十六世纪西班牙国王菲力普二世之长子，因与父亲发生冲突，1568年死于狱中。席勒根据这一题材写了历史剧《唐·卡洛斯》。

^② 乔治·毕希曼(Georg Büchmann, 1822—1884)，德国语言学家，曾著有《只言片语集》。

毁,要割断同伟大、光荣过去的任何一点联系。这样的说教不是马克思和列宁的教诲,而是古维叶^①的信条。它是改良主义进化论的无政府主义对立面。改良主义者只看到连续性,而先锋派只看到裂痕、深渊和灾难。然而,历史却是连续性与间断性、渐进与革命的能动的辩证统一。这里和其它场合一样,问题在于所认识的内容是否正确。列宁在谈到马克思主义的遗产观时指出:“这一革命无产阶级的思想体系赢得了世界历史性的意义,是因为它并没有抛弃资产阶级时代最宝贵的成就,相反地却吸收和改造了两千多年历史的人类思想和文化发展的一切有价值的东西”^②。问题全在于明确地认识;到哪里去寻找真正有价值的东西。

如果说遗产这个问题提得正确(即从它与人民生活及其进步努力的密切联系出发),那么它就必然有机地引导到我们的第二个问题,引导到现实主义的问题上来了。由于受到“先锋派”艺术理论的严重影响,人民艺术的现代观点把人民的艺术活动中的天然现实主义排斥于兴趣之外,关于这个问题,我们在这里也不能完全展开讨论。我们仅仅指出下面重要的一点。

我们在这里是对作家们讲文学。我们不得不提醒一下,由于德国历史的悲剧性过程,我们文学中富有人民性的现实主义倾向,长期以来不象在英国、法国或者俄国那样强大。但正是这种情况鼓励我们极其重视德国历史上所存在的人民性的现实主义文学,保存其对生活有积极意义的有益遗产。如果我们顺着这个方向放眼看去,那么我们会看到,尽管有种种“德国鄙俗气”,但是人民性现实主义文学还是产生了诸如格里默尔豪森的《西姆普里齐斯

^① 乔治·巴龙·封·古维叶(Georges Baron von Cuvier,1769—1832),法国生物学家,试图用灾难学说来说明人的气质的形成。

^② 列宁:《论无产阶级文化》,见《列宁选集》第4卷,第362页。

穆斯》这样了不起的杰作。让艾斯勒和布洛赫去鉴定这部名著的各个碎块的蒙太奇价值吧。对于有血有肉的德国文学来说，这部名著将作为一个活生生的具有现实意义的整体，以其应有的高度（连同它的限度）而长存。因为只有当人们把古今的现实主义名著作为整体来看待，学习并致力于传播它们，促进对它们的正确理解时，伟大现实主义作品的现实的文化和政治价值才能表现出来。他们无穷无尽的多样性同充其量是滑稽的“先锋派”的单调性形成了鲜明的对照。来自广大人民群众的患者，从自己生活经历的各个方面出发，同塞万提斯和莎士比亚，同巴尔扎克和托尔斯泰，同格里默尔豪森和高特弗里德·凯勒，同高尔基，同托马斯·曼和亨利希·曼息息相通。伟大现实主义的广泛而持久的作用正是基于这种相通的可能性，我们不妨说，两者之间永远有着许多的大门。作品的丰富性，对人类生活深刻而正确的理解及其持久而典型的表现方式，使这些名著产生了伟大的进步作用。在接受过程中，它们的读者可以净化自己的经历和生活经验，扩大他们个人和社会的视野。通过生动的人道主义的教育，有助于他们接受人民阵线的政治口号，理解人民阵线的政治人道主义。由于现实主义艺术作品的媒介使人们获得对人类进步和民主的发展阶段的理解，这就在广大群众的灵魂中为人民阵线所代表的新型革命民主准备了肥沃的土壤。反法西斯主义的斗争文学在这块肥沃土壤上扎根愈深，它所创造的正反面典型的生活基础就会愈加深厚，它在人民中所引起的反响也就会愈加强烈。

然而，通向乔哀斯和其它“先锋派”文学的代表们的只有一道非常窄小的柴门。人们要弄懂里面究竟玩的是什么把戏，非有“两下子”不可。进入伟大现实主义的大门容易的多，而人们获得的东西却很丰富。可是从“先锋派”的文学那里，广大人民群众则一无所获。正因为这种文学缺乏真实，缺乏生活，所以就把一种对生活

的狭隘的主观主义的理解强加(在政治上来说是宗派地)给它的读者。而现实主义则通过其丰富的描述给予读者自己提出来的问题以回答——给了生活本身提出来的问题以回答。相反,对“先锋派”艺术好不容易才弄懂,得到的却是那么一点关于现实的主观主义的、被歪曲了的余音,人民绝对无法把它重新翻译成自己生活经验的语言。

同人民生活保持活跃的联系,使群众自己的生活实践朝着进步方向继续发展——这就是文学的伟大社会使命。事非偶然,年轻的托马斯·曼在他的作品中尖锐地批判了西欧文学中存在的问题,批判了它与生活的脱离。通过深刻而形象的批判,他摆正了西欧文学在文学总体中的位置,并把十九世纪的俄国文学称为“神圣的”文学。这里指的就是那种唤醒生活的富有人民性的进步性。

人民阵线意味着:为真正的人民性,为同自己人民整个的、历史地形成独特方式的生活取得多方面联系而斗争;它意味着:寻找方针和口号;这些方针和口号能够从人民的生活中唤起进步的、向往新的、政治上起作用的生活的倾向。当然,这种积极地理解人民生活的历史特点,并不排除对自己历史的批判。相反,这样的批判,是真正认识自己的历史、真正理解自己人民的生活的必然结果。这是因为,无论在哪一个民族中,进步民主的努力的实行都不是那么完善,毫无摩擦的,特别在德国人民的历史上情况更是如此。但是,这种批判必须从正确的、深刻地理解真正的历史出发。由于帝国主义时期给进步和民主带来的阻力最大(不管在政治领域还是在文化领域),所以,对这个时期政治上、文化上、艺术上的堕落现象进行了尖锐的批判,是赢得真正人民性的必要组成部分。在艺术领域,反对现实主义(不管是自觉的还是不自觉的)所进行的斗争及由此而造成的文学艺术的贫乏和孤立,即属于其基本的堕落现象。

在以上分析中我们看到，人们并没有以宿命论态度容忍这种堕落过程。各种力量到处活跃着，并且今天还在活跃着；不仅在政治上和理论上，而且还利用艺术创作的手段，来反对这种堕落。我们的任务是，同这些真正的、深刻的、重要的现实主义积极力量联合起来。

流亡力量和人民阵线在德国与在其它国家所进行的斗争，必然地加强了这卓有成效的努力。在这里，我们只举出亨利希·曼和托马斯·曼可能也就够了。他们的出发点本来不同，但正是在这几年里，他们在世界观方面和在文学方面都比过去更为提高。然而，这里涉及的是反法西斯主义文学中的一支洪流。走上这条道路或者开始走上这条道路的，恰恰是一些最著名、最有才华的作家。

当然，作出这样一个结论并不等于说，反对帝国主义时期的反现实主义思潮的斗争已经结束。相反，我们的讨论证明，在人民阵线的那些重要的、政治上进步的、忠诚的拥护者中，在法西斯主义的激烈反对者中，这种思潮还根深蒂固。正因为如此，所以进行这样一场同志式的严肃的讨论，具有重大的意义。因为不仅群众，而且意识形态方面的专门家（作家和批评家），都需要在阶级斗争中通过自己的经验进行学习。对于那种趋向现实主义的活跃和不断增长的倾向视而不见，将是一个绝大的错误。正是由于在人民阵线中得到了进行斗争的经验，那些流亡前对这些问题持完全不同看法的作家，也汇入到这种倾向里面来了。

这篇论文的任务，是阐明人民阵线、文学的人民性和真正的现实主义这三者之间内在的、多方面的、广泛交流的联系。

卢永华译 叶廷芳校

译自《现实主义问题》，柏林建设出版社1955年版。

《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》

德文版第一版和第二版序

(1946年)

这部书里收集的文章讨论到俄罗斯文学中的一些伟大人物，以及俄罗斯现实主义的社会基础和艺术特点。单是这些还不能使这部书引起很大的兴趣。十九世纪的俄罗斯文学在整个欧洲确是人所熟知，而且极受欢迎。但是尽管俄罗斯文学在欧洲流传很广，它所显现的面貌却一直是不完整而且是错误的。说不完整，那是因为翻译文学没有把俄罗斯革命民主主义的一些伟大战士介绍过来；在俄语流行的区域以外，人们既不知道赫尔岑和别林斯基，也不知道车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫。甚至萨尔蒂科夫-谢德林，这位从斯威夫特以来、世界文学中最伟大的讽刺家也是到最近才开始稍微为人知道一些。

俄罗斯文学所显现的面貌非但不完整，而且被歪曲了。最著名的两位俄罗斯现实主义者，托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基都被反动理论家们划归他们一边去了；这些反动理论家们企图把这两位说成是逃避现实的神秘主义者，说成是放弃当前斗争的“精神贵族”。这种对于托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的形象的歪曲用意在于支持所谓的“神圣的”神秘主义的俄罗斯这种奇谈。这种奇谈我们不仅可以在彻头彻尾的反动学者，如梅列日科夫斯基那里可以听到，而

且在进步的资产阶级思想家，如马沙立克那里也可以听到。当一九一七年俄罗斯人民获得解放的时候，在知识分子中间曾经有一大部份人认为在新的解放了的俄罗斯和旧的起主流作用的俄罗斯文学之间产生了矛盾。一些荒谬的论调，认为新的俄国在文化的一切领域里都实行了一个彻底的变革，认为新俄国抛弃了俄罗斯古典文学，甚至认为新的俄国要摧残俄罗斯古典文学，这种论调其实是反革命宣传的一种斗争工具。

象这类反对革命的诽谤早就被击得粉碎了。流亡在外的白俄文学——自称是神秘主义的俄罗斯文学的继续——显出它已经脱离了家乡的土壤，脱离了家乡的现实问题。这就立即显出了它的贫乏。另外一方面对于有理解力的读者群众来说，有一个事实是掩盖不住的，那就是在苏联由于作家们把革新了的生活中的一些新问题作为题材来加以生动的描绘，已经产生了一种丰富的引人入胜的新文学。这些有理解力的读者群众能看出，这种新文学和古典现实主义的联系是多么地密切。我们只要举出萧洛霍夫，这位托尔斯泰现实主义的继承者，就足以说明这点了。

这种反对苏联的反动的诽谤运动在第二次大战之前和大战之中达到了高峰。但是也就是在这次大战之中它彻底破产了。解放了的苏联人民在反对希特勒帝国主义的斗争中表现了强大的威力，显出了他们在物质文化和精神文化方面的杰出成就，所以那种老式的诽谤就必然不能发生效力了。现在广大的群众所关心研究的是一个相反的问题：每个人在战争中都感受到了壮大的人民力量的影响，这种壮大的人民力量是怎样产生的呢？于是俄罗斯人民的外在方面和内在方面发展的历史就变成了一个普遍的、令人感到极为有趣的问题。

然而当我们要研究俄罗斯人民解放和成长壮大的历史的时候，我们绝不能忘却文学在这过程中所起的巨大作用。这不仅是

因为在每一个文明民族中，文学随着一般文化的上升或下降而上升或下降，而且因为文学的上升或下降还显得更鲜明突出。一方面，没有一种文学比得上俄罗斯文学那么具有鲜明的特点，另一方面，也几乎从来没有过一种社会生活，比得上俄国在古典现实主义时期受到文学作品那样巨大的激动和影响。

由此可见，尽管有相当广泛的读者了解俄罗斯文学，对这些新出现的问题加以新的阐明，却并不是一件多余的工作。新问题迫切地要求我们的分析——无论是社会分析还是艺术分析——能追溯到俄罗斯社会发展的真正根源。

这正是我们这部书的目的。所以应该有一篇论文来弥补我们知识中的一个漏洞：这篇论文要指出伟大的俄罗斯革命民主主义批评家别林斯基、车尔尼雪夫斯基及杜勃罗留波夫几位的特点。

这个问题和对那些人所共知的现实主义古典作家进行重新估价是密切相关的，说得更确切些，这个问题牵涉到他们的真正的历史特点，以及对他们的历史评价问题。西欧的读者和西欧的批评家们都曾经企图根据这样一种论点来研究托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基：说什么这些具有极大意义的人物在他们的文章、信札及日记等等中所论述的有关那些社会问题、世界观问题及宗教、艺术问题的观点应该作为研究的出发点。他们相信从这些自觉表露的意见中可以找到理解那些往往发生奇怪影响的巨著的钥匙。一言以蔽之：反动派的批评家们对托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的作品所作的解释显示出他们企图从这两位作家的个别的反动观点出发，来解释他们作品中的所谓精神内容。

我们这些文章所用的方法与此恰好正相反。这种方法是极简单的：它首先谨慎地研究决定托尔斯泰或是陀思妥耶夫斯基存在方式的现实社会基础。它研究托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基在形成他们作为作家和作为人的特质之中都受到影响的那种现实社会

力量。与这个观点密切相关，它要公正地研究一下，托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的作品在客观上所代表的东西，他们的真正的精神内容是什么，他们为了适当表达内容如何形成了他们的艺术形式。只有在我们认识了这些客观关系之后，我们才能够解释这些作家的主观意见本身，才能够正确说明这些主观意见对于作品的影响。

读者将会看到，借助于这个方法，就会出现一个托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的新的面貌。但这种重新评价仅仅对于俄国以外的读者才基本上是新的。在俄罗斯文学本身中，上述的研究方法已有长久的传统了；别林斯基和赫尔岑都是应用这个方法的前驱者，而列宁和斯大林标志了它的最高峰。

作者企图应用这个方法来分析托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的作品。但是关于陀思妥耶夫斯基的那篇分析文章，是在战争期间为一家美国杂志写的，而且给规定了很小的篇幅，由于这些客观原因，这篇文章就没有能象关于托尔斯泰的那篇论文那样周详，只限于说明几个重点。讨论了托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基之后，接着就谈高尔基，这大概不会使人感到奇怪，虽然这种办法是又一次地对反动的文学观点所进行的驳斥，以及与此相关的，就我们的研究首先要解决的一个问题作一种新的评价。那就是：高尔基，这位跟过去俄罗斯文学有着紧密联系的社会主义的新人，他究竟在什么程度上是俄罗斯古典现实主义的继承者和发扬光大者呢？强调这中间的关系实际上也就同时回答了这样一个问题：新旧俄罗斯文学之间的桥梁在哪里？

最后，还有一篇短文，略论托尔斯泰对西欧文学的影响。这篇文章指出了托尔斯泰怎样变成了世界文学中的人物，以及他对世界文学所起作用的社会意义和艺术意义究竟是什么。这篇论文同时也是一次对关于俄罗斯现实主义的反动观点的斗争。这个斗争

把一些志同道合者联合在一起并肩前进，它显示出了德、法、英、美各国文学界的最杰出的代表人物如何对这些反动的歪曲进行了斗争，他们对于托尔斯泰和俄罗斯文学如何日益接近于正确的理解。读者从此可以看出，这里所牵涉到的并不是某一个别作家独自揣摩出来的假设，而是一个正在全世界范围内日益兴盛起来的文学潮流。

我们的方法论的特点在于使社会倾向作为文章的基础而显得鲜明突出。社会倾向的意义之大是难以估计的。但在这些文章中，主要的重点究竟不在社会分析，而在于艺术分析；对于社会基础的研究只是一个手段，目的在于尽量完善地理解俄罗斯古典现实主义的艺术特征。这种观点也并不是我们发明的。俄罗斯文学之所以起作用不只是由于它的新的社会内容和人的内容，尤其是由于它是真正伟大的文学。因此，只是摧毁关于历史和社会基础的那些根深蒂固的错误看法是不够的，还要研究一下，对于历史和社会基础的正确知识会带来怎样的文学和艺术方面的结果。只有这样做才能理解，为什么伟大的俄罗斯现实主义自从四分之三世纪以来一直在世界文学中起着领导的作用，为什么它是进步的一支光芒四射的火炬，为什么它不仅在对公开的和隐蔽的文学上的反动派的斗争中是一种有效的武器，而且在向伪装革新而登台的颓废文学作斗争中也是一种有力武器。

只有从审美观点去正确理解了俄国古典现实主义的本质，我们才能把它过去和将来对于文学的有益的影响正确地提到一个重要的地位，乃至清楚地看出这种影响在政治上的现实意义和重要性。随着法西斯主义的总崩溃，随着在根除法西斯主义方面所作的努力，每一个解放了的民族都开始了一种新的生活。在解决这种新生活所产生的新问题时，文学处处都起着异常重大的作用。文学若想真正完成历史赋予它的使命，先决条件当然在于作家们

要在世界观上和政治上都得到新生。这是必不可少的先决条件；然而单是这一个条件还是不够的，不仅需要各族人民更新，还需要人的整个情感世界更新；文学对于起解放作用的、使各族人民团结的、民主的新情感正好是最有效的代言人。俄国历史发展的伟大教训就在于说明真正的现实主义能起这种教育人民、改造群众的有益的作用。但是只有真正的、伟大的、深刻而广阔的现实主义能产生出这种效果。因此，文学要想真正成为民族新生中的一个因素，就必须在文词、形式和审美各方面也来一次更新。它既要和保守反动的、使文学日趋狭隘的错误的传统决裂，又要和从外面涌进来的把文学逼向死胡同去的颓废主义一刀两断。

在每一次这种斗争中，俄国现实主义——就文学本身来说，以及就文学形式上的完美来说——都可以成为各个解放了的民族的导师。

承认上述观点并不等于说，现存的各种文学应该以任何形式摹仿俄国文学。俄国文学首先是——俄国的。它的思想内容和艺术形式都是从俄国现实生活中的具体问题里产生出来的，人们不可能把它们简单地搬到别国去。并且，俄国文学的世界影响恰好表明，那些最优秀的作家们掌握了俄国现实主义的基本原则，从中养成了对于他们本国的、本民族的问题的更敏锐的感受能力，以及一种更深刻的知识，使他们知道如何更好地理解本民族的特殊问题，如何用更完美的现实主义方法去表现它们。俄国作家托尔斯泰对于西方最优秀的作家们曾发生过深刻的影响。若是认真地考察这种影响，我们就会看到，对托尔斯泰（著作）的内容与形式的理解曾经帮助了托马斯·曼成为一个更加地道的德国作家，帮助罗曼·罗兰成为一个更加地道的法国作家，帮助萧伯纳成为一个更加地道的英国作家。我们相信，根据这种事实作出结论的时刻已经到来了。

俄国古典现实主义的不可摹仿还有一个理由，它的每部巨著都不仅具有民族性，而且也具有时代性。

自从那时期以来，当时的一切问题都已起了根本的变化。因此我们只能讨论俄国现实主义的典范作用，决谈不到它会是什么可供摹仿的样本。

起典范作用的是俄国现实主义者对待生活和文学的态度。在这方面，最重要的事在于破除通常流行的对于托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的反动的看法。与此同时，还要正确了解他们作为作家之所以伟大，根源在于他们的为人。最重要的因素在于，作家作为人和作为艺术家，都要和一个伟大的、进步的人民运动打成一片。至于各个作家和怎样一种人民运动打成一片，这一点还不能单独起决定作用；托尔斯泰的根源在农民阶级，陀思妥耶夫斯基的根源在受苦的城市平民阶层，高尔基的根源则在于无产阶级和贫民阶层。但是，他们都是以整个的心灵投身到这些寻求人民解放、为人民解放而斗争的运动之中。这种与人民运动的联系在文化艺术领域内产生了这样的结果：作家克服了他的孤立性，他的隐遁态度和仅仅作为旁观者的特性，如果没有这种联系，资本主义社会的目前发展就会迫使作家养成这种性格。只有通过和人民运动的联系，作家才可能对当代文化中反艺术的倾向采取自由的、不受拘束的、批判的态度。如果单从形式问题的观点出发，在对新形式只作形式的探讨的基础上来对反艺术的倾向进行斗争，就会毫无成功的希望。前世纪大多数西方作家悲剧性的命运清楚地表明了这种情形。与此相反，同为人民解放而斗争的群众运动有联系，就会使作家得到一种伟大的见解，一种会开花结果的主题，因此他们——如果他们是真正的艺术家——就可以创造出符合时代精神的（尽管与浅薄的时代潮流背道而驰）、真正伟大的、强有力的艺术形式来。只有上述两个观点共同统治着作家的心灵，才会为现时代可能出现的伟

大现实主义作家产生出他在人格方面所必有的先决条件。

从这一观点来看，伟大的俄国现实主义文学对于解决当今文学上的问题确乎是具有典范意义的。内容与形式在今天都起了根本的变化，但是，根本的问题在今天依旧是一样。因此，俄国人的典范也还是我们今天的准绳。

我们的论文就是想把作家和读者的注意力引向这一问题。这里收集的文章大部份是在很久以前写成的，是在和目前不同的政治环境里为解决另外一些直接问题而写成的。但是由于它们都是把上述观点作为核心，所以，它们不但没有失去现实意义，而且，在目前情况下甚至具有更大的现实意义。因为今天世界上大部份地方的中心问题是民主改造，这并不能抹煞这样一种情况：就是帝国主义体系对于文化和文学起着不利的影响。作家变成一个孤立的旁观者的危险，以及这种危险所带来的一切对文学不利的后果在今天仍然存在着。托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和高尔基各用自己的方式克服这种危险时共同走过的那条道路在今天仍然是唯一的出路：那条道路就是作家作为一个人要与一个进步的、寻求人民解放的人民运动紧密地打成一片。威胁艺术的那种社会倾向现在和在俄国古典现实主义时代在性质上仍然是相近的。应当运用来反对这种倾向的社会矛盾和人的矛盾当然已经起了变化，这就意味着今天我们从类似的斗争中有必要去产生出新的艺术形式来——作为与新内容相适应的表现手段。因此，在摆脱了法西斯主义奴役的各族人民为了建立新的、民主的和民族的文化所进行的斗争中，俄国人民解放运动中的现实主义古典作家仍然可以起典范的作用。

孙凤城 杜文堂译 朱光潜校

译自《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》，柏林
建设出版社1946年版。

《欧洲现实主义研究》英文版序

(1948年)

这本书里搜集的一些文章，都是约在十年以前写的。作者和读者都不妨问一下，为什么要在这个时候把这些文章重新发表。乍看起来，这些文章似乎都缺乏现实的意义。题目和论调跟目前相当多的一部分言论也似乎大不相同。但是我相信这些文章是有现实意义的，因为，不需要进行任何琐细的论争，可以说它们代表着跟今天仍然占据十分显著地位的某些文学上和哲学上的倾向正相反对的观点。

先从总的气氛说起：一度用诗意的色彩和热情环绕在文学上一些现象的周围、并且在它们周围创造一种亲切而“有趣”的气氛的那种神秘主义的云雾，已经被驱散了。现在事物使我们面对一道明晰的锐利的光芒，这一道光芒在许多人看来也许是寒冷的，强烈的，这就是马克思的学说照射在他们身上的光芒。马克思主义探求每一种现象的物质根源，从它们的历史的联系和运动中去考察它们，找出这种运动的规律，指明它们从植根到开花的发展过程，这样做，就把每一种现象从纯粹感情的、非理性的、神秘的迷雾中揭示出来，把它放在耀眼的理性的光芒之下。

这种转变一开始使许多人幻想破灭，然而这样做是必要的。因为正视赤裸裸的现实并不是容易事，没有人在最初的尝试中就顺利地达到这一地步。要达到这一地步，不单需要大量辛勤的工

作,也需要精神上的认真的努力。在这种心情变化的最初阶段,多数人将要依依不舍地回顾他们即将抛弃的、对现实的虚幻而带有“诗意”的梦想。直至后来才清楚,要接受真理和它的严酷的现实,并且按照真理去行事,需要多么纯真的人性,因此也需要多么纯真的诗啊。

但是在这种心情的变化中所包含的问题远不止此。在这儿,我想到那深深植根于两次大战之间这一时期的社会状况下的哲学上的悲观主义。那时各国都出现了一些思想家,他们加深了这种悲观主义,并把绝望作一哲学上的概括,在这上面建立起他们的世界观。这种情况的出现不是偶然的。德国人斯宾格勒和海德格尔,以及最近几十年来相当多的其他一些有影响的思想家,都抱有这种见解。

当然,现在我们周围黑暗重重,正如两次大战之间的情况。那些愿意绝望的人在我们日常生活中可以找到充分的理由。马克思主义不回避困难、不低头围绕今天我们人类的物质上和精神上的黑暗来安慰任何一个人。不同的只是——但是全世界就依靠这个“只是”——马克思主义掌握人类发展的主要方向,认识它的规律。达到这种理解的人们,不管一切暂时的黑暗,都知道我们是从哪儿来的,我们将往何处去。理解这一层的人们发现世界在他们眼前发生了变化:在先前只有盲目的无意义的混乱围绕着他们的地方,他们看到了意义重大的发展。在绝望的哲学为了一个世界的崩溃和文化的毁灭而嘤嘤啜泣的地方,马克思主义者们注意到一个新世界诞生时的阵痛,帮助减轻分娩的痛苦。

对于这一切,有人会回答说——我经常遇到这类反对的意见——这一切都只是属于哲学和社会学的范围,这跟小说的理论和小说史有什么关系呢?可是我们相信其中有很多的关系。假若我们按照文学史把问题提出来,就应该这样问:巴尔扎克和福楼拜这

两个人谁是最伟大的小说家，十九世纪典型的古典作家？这样一种判断不单是一个鉴赏问题，它包含着作为一种艺术形式的小说在美学上的一切中心问题。问题的发生：作为一部小说伟大之处的社会基础的，是外在世界和内心世界的统一呢，还是二者之间的分离？现代小说是不是在纪德、普鲁斯特和乔哀斯的作品中达到了极点，还是在更早以前，在巴尔扎克和托尔斯泰的作品中就已经到达了高峰，以致今天只有个别逆流奋斗的伟大艺术家——例如托马斯·曼——才能攀登难以达到的高处。

这两种美学的概念掩藏了把两种对立的历史哲学应用在小说的性质和历史发展上面去。因为小说是现代资产阶级文化中一种主要的艺术形式，关于小说的两种美学概念之间的对比，就使我们不得不去回溯整个文学的发展以至整个文化的发展。历史哲学提出的问题是：我们今天文化的道路，是往高处走呢，还是走下坡路？不能否认，我们的文化已经并且正在度过黑暗的时期。在福楼拜的《情感教育》中第一次适当地表现出来的地平线上黯淡下去的情景，是最后注定了的一片漆黑呢，或者只不过是一个坑道，不管这个坑道多么长，总可以从那儿走出来重见光明，这些是应该由历史哲学来决定的。

资产阶级美学家和批评家们，包括本书的作者在内，过去看不见从黑暗走向光明的道路。他们把诗意当做内心生活的启示，对社会绝望的清楚的认识，充其量也不过是一种安慰，一种从外界反映出来的奇迹。从这个历史哲学的概念出发，逻辑上必然的结论是：福楼拜的杰作，特别是他的《情感教育》，被看做现代小说的最伟大的成就。这种概念自然引伸到文学的每一个领域。我只举一个例子：《战争与和平》的尾声的真正伟大的哲学的和心理学的內容，是在拿破仑战争以后引导俄国贵族知识分子中最先进的少数——自然是极少数——走向十二月党人起义的过程，而十二月

党人的起义是俄罗斯人民为自己的解放进行长期斗争的悲壮的序幕。我自己过去的历史哲学和美学没有看到这一切。当时我认为,那个尾声只是保持了福楼拜式的绝望心情和柔和色调,青年人的毫无目的的探求和冲动的挫败,及以在资产阶级家庭生活的灰色的无聊琐事中这些探求和冲动的沉滞。对资产阶级美学的几乎每一种详细的分析也是同样的情形。把马克思主义和最近五十年的历史观点对立起来(其本质就是否认历史是论述人类连续不断的向前发展的一门学问),同时也就表示出世界观或美学上一切问题客观上尖锐的不一致。任何人都不能指望我在这个篇幅有限的序言内给马克思主义历史哲学描绘出甚至粗略的轮廓。但是无论如何,我们都必须消除某些寻常的偏见,以便作者和读者可以互相了解,读者们可以公平地对待这本书,以及这本书里把马克思主义应用在文学史和美学的某些主要问题上面的地方,在他们没有把应用马克思主义的地方跟事实对照以前,不对这本书下什么判断。马克思主义的历史哲学是一种综合的学说,涉及人类从原始共产主义到我们自己的时代所达到的必然的进步,以及我们沿着同一条道路进一步前进的远景,因此它也向我们指示历史的将来。但是这种指示——从认识支配历史发展的某些规律中产生出来的——并不是用以说明每一现象或每一时期的制法的烹饪指南;马克思主义不是历史的旅行指南,而是指示历史前进的方向的一座路标。它所提供的最后确切无疑的答案,就是使人确信人类的发展不至于也不可能最后归于消失而且什么目的地也达不到。

当然,这些概括没有充分发挥马克思主义的指导作用,这种指导是遍及当前生活的每一个问题上的。马克思主义把一贯地遵守着一个不变的方向和在理论与实践上不断容许迂回前进的道路结合在一起。它的定义明确的历史哲学,是以能伸缩能适应地接受与分析历史的发展作为基础的。这种显明的二重性——实际上这就

是唯物主义的世界观的辩证的统一——也是马克思主义的美学和文学理论的指导原则。

根本不懂得马克思主义的人们，对马克思主义只是一知半解或者道听途说的人们，看见有人发现马克思主义的真正伟大的代表人物对人类古典遗产的尊敬，看见他们不断地援引古典遗产，也许会觉得惊讶。我们不想过分详细地论述这一个问题，只举出哲学上的一个例子，就是跟最近一些哲学上的各种倾向相敌对的黑格尔辩证法的遗产。“这一切都早已过时了，”现代主义者嚷着说。“这些都是十九世纪的为人不喜欢的陈腐的遗产，”又有一些人说，这些人有意或者无意，自觉或者不自觉地支持着法西斯主义的意识形态和它拒绝过去遗产的假革命姿态，而这种拒绝实际上就是拒绝了文化和人道主义。让我们不带偏见地看一看一些最新的哲学的破产，让我们来考察一下，我们时代的多数哲学家们，一旦他们要谈论什么事情，这些事情甚至微微地接触到当前生活的辩证的实质的时候，他们怎样被迫拾起残缺不全的辩证法的片言只语（这种支离破碎还是伪造的，歪曲了的）；让我们看一看现代对于一种哲学上的综合所作的尝试，我们将要发现这些尝试是对于现已束之高阁的旧日真正辩证法的不幸亦复可怜的讽刺。

伟大的马克思主义者们在美学方面和别的领域是我们古典遗产的小心翼翼的守护者，决不是偶然的。

但他们没有把这种古典遗产当作复古；他们必须认为往者不可追，历史不会重演，这是他们的历史哲学的必然结果。尊重人类美学方面的古典遗产，意思就是这些伟大的马克思主义者在寻觅历史的真正的康庄大道，历史发展的真正的方向，历史曲线的真正的进程，而这种进程的公式他们是知道的；正因为他们知道这个公式，所以他们不会象现代思想家们那样在图解的每一弧线上忽然离题，而现代思想家们由于在理论上否认有任何一成不变的一般

的发展路线,他们倒是常常离题的。

就美学的范围来说,这种古典遗产包含在那些把人描写成整个社会中的一个整体的伟大艺术当中,此外,它又是决定美学中提出的中心问题的一般哲学(这里指无产阶级人道主义)。马克思主义的历史哲学把人当作一个整体来进行分析,并且把人类的进化史也当作一个整体,连同它各个不同发展时期的局部成就,或者毫无成就一并加以考虑。它力求揭露那支配着一切人类关系的潜在的法则。因此,无产阶级人道主义的目的就是恢复人的完整的个性,使之摆脱它在阶级社会中所遭受的歪曲和支解。这种在理论和实际上的看法决定了马克思主义美学用来建筑一道通往古典作品的桥梁,同时又是我们这时代的文学斗争当中发现新的典范作品时所依据的标准。古希腊作家、但丁、莎士比亚、歌德、巴尔扎克、托尔斯泰都对人类发展的伟大时期作了充分的描绘,他们同时也成为恢复人的完整的个性而进行的思想斗争中的路标。

这样的观点使我们能够看出十九世纪文化和文学发展的本来面目。它们使我们看出,早在十九世纪那么蓬勃茁起的法国小说的真正继承者不是福楼拜,尤其不是左拉,而是十九世纪后半期俄国和斯堪的纳维亚的作家们。本书搜集的我对法国和俄国现实主义作家所作的研究就是从这个看法上来考察的。

如果我们把巴尔扎克和后来的法国小说之间的冲突(按历史哲学的意义来说)翻译成纯粹美学的语言,那就是现实主义和自然主义的冲突。这里说起冲突,在我们这时代大多数作家和读者听来,也许是一个与众不同的乖论。因为大多数今天的作家和读者都已习惯于那些摇摆于自然主义派的伪客观主义和心理分析派或抽象形式主义派的幻想主观主义之间的流行的文学形式。但因为他们既然看到现实主义也有一点价值,他们便认为他们自己的虚伪的极端是一种准现实主义或现实主义的新品种。然而,现实主

义并不是虚伪的客观主义和虚伪的主观主义之间的中间道路，相反，它是真正的、能够解决问题的第三条道路，是和那些不靠地图而在我们时代的迷宮中徘徊的人们错误地提出的问题所引起的一切伪两端论法相对立的。现实主义就是承认这个事实：一部文学作品既不能象自然主义者所假设的，以无生命的一般性为根据，也不能以自身并无丝毫价值的个别原则为根据。现实主义文学的主要范畴和标准乃是典型，这是将人物和环境两者中间的一般和特殊加以有机的结合的一种特别的综合。使典型成为典型的并不是它的一般的性质，也不是它的纯粹个别的本性（无论想象得如何深刻）；使典型成为典型的乃是它身上一切人和社会所不可缺少的决定因素都是在它们最高的发展水平上，在它们潜在的可能性彻底的暴露中，在它们那些使人和时代的顶峰和界限具体化的极端的全面表现中呈现出来。

真正的、伟大的现实主义就这样把人和人和社会当作完整的实体来加以描写，而不是仅仅表现他们的某一个方面。用这个标准来衡量，无论是由单纯的内省或由单纯的外倾来决定的艺术流派，同样都会使现实趋于贫乏并且将它加以歪曲。因此，现实主义的意义就是给予人物和人的关系以独立生命的立体性、全面性。它并不否认必然随着现代世界一道发展的感情的和理智的动力论。它所反对的就是由于过分崇拜瞬息的心情而破坏人的个性的完整和人与环境的客观典型性。反对这种趋势的斗争在十九世纪的现实主义文学中获得了决定的重要性。在文学实践中出现这种趋势以前，巴尔扎克早就在他的悲喜剧故事《未名的杰作》里预见到这全部问题，并且概述了这个问题的轮廓。一个画家想用十分符合于现代印象主义精神的情感和色彩的忘形的意境来创造一幅新的立体的杰作，他的这个实验引起了极大的混乱。悲剧主人公弗隆霍费尔画了一幅画，在一堆乱七八糟的颜色当中突出一只完全照模特儿画

的女性的腿和脚，象一个几乎是偶然的断片一样。今天，很大一部分现代艺术家已经放弃弗隆霍费尔式的斗争，并且甘愿凭借新的美学理论来为他们作品的情感的混乱寻找论据。

现实主义主要的美学问题就是充分表现人的完整的个性。但是，正如在各种深奥的艺术哲学中一样，在这里，对美学观点追根究底也会把我们引到纯美学范围之外；因为艺术，正是在它最纯粹的意义上，是充满着社会的和道德的人性问题的。用现实主义方法来创造典型的要求，跟那些以人的生物本性、自卫和生殖的生理状态占统治地位的流派（左拉及其门徒）以及那些把人升华为纯粹精神和心理过程的流派都是背道而驰的。但是，这样一种态度，如果仍然局限在形式的美学评价的范围之内，毫无疑问是十分武断的，因为，没有理由可以说明为什么（单从好的写作的观点来看）恋爱的冲突及其附属的道德和社会的冲突必须比纯粹性欲的天然的自发性得到更高的评价。只要我们接受人的完整的个性这个概念，把它当作人类必须解决的社会和历史的任务；只要我们认为描写这一过程的最重要的转折点以及影响这个过程的一切丰富的因素是艺术的天职；只要美学赋予艺术以探险家和响导者的作用，那么，生活的内容就可以有系统地分成比较重要与比较不重要的范围，分成阐明典型和照亮途径的范围与依然处在黑暗中的范围。只有在那时，人们才会看清楚，任何关于纯粹生物学过程的描写——可能是性行为，也可能是悲痛和苦恼，无论它写得如何详尽或是从文学观点来看写得如何周全——结果都会将人的社会的、历史的和道德的本质降低为同一水平，而且，这种描写不是达到说明人的冲突的复杂性和全面性这个主要艺术表现的手段，反而成为它的障碍。正因为这个缘故，自然主义所提供的新内容和新的表现方法并不曾使文学丰富起来，反而使它贫乏和狭隘了。

显然类似的想法在早期针对左拉及其流派的论争中就已经提

出来了。但是，那些心理分析家尽管在他们具体谴责左拉和左拉派的时候不止一次是正确的，然而他们是以另一个同样虚伪的极端来对付自然主义的虚伪的极端。因为人的内心生活及其主要的特征和主要的冲突，只有跟社会的和历史的因素存在有机的联系才能被正确地描写出来。心理分析派虽然和自然主义派有所区别，而且只是发展它本身的内在的辩证法，但它同样是抽象的，而且跟它所反对的自然主义的生物学主义一样，也歪曲而且减弱了关于人的完整的个性的描写。

特别是从现代流行的文学形式的观点看来，心理分析派的主张乍看起来的确是不象自然主义派那样明显。每个人都不难看出，用左拉的手法来描写，譬如说，狄多和爱尼亚斯或者罗密欧和朱莉叶的性行为，两者之间相似的程度一定要比维吉尔和莎士比亚所描写的恋爱冲突大得多，维吉尔和莎士比亚的描写使我们知道了无穷丰富的文化上的和人的事实 and 典型。纯粹的内省显然恰恰是跟自然主义的降低水平相反的，因为它所描写的都是十分个别的、不可复得的特点。但是，正因为不可复得，这种极其个别的特点也是极其抽象的。哲斯脱敦的妙语在这里也很适用，他说：内心的光是一种最坏的照明。大家都可以看得明白，自然主义者猥亵的生物学主义和教条主义作家所描绘的粗糙的轮廓都使人的完整的个性的真正图画变成畸形了。很少有人知道，心理分析家那种一丝不苟地探索人的心灵以及把人变成一团混乱的思想的做法，也一定会破坏用文学表现人的完整的个性的一切可能性。乔哀斯式的漫无边际的联想正如厄普东·辛克莱的冷静安排的全好和全坏的定型一样，都不能创造出活生生的人。

由于篇幅有限，这个问题在这里不能充分发挥。这里只需强调说明重要的而在目前常被忽略的一点，因为它表明：只有作家企图创造典型的时候，才有可能生动地描绘人的完整的个性。这里

所说的这一点便是作为一个私人的人和作为一个社会存在、作为一个社会成员的人之间有机的、不可分割的联系。我们知道,这是今天现代文学中最难解决的问题,从现代资产阶级社会出现的时候起,就一向是如此。在表面上,二者似乎是截然分开的,越强调个人独立自主的存在的状态,现代资产阶级社会就发展得越完备。内心生活、真正的“私”生活,似乎是按照它自己的独立的规律进行的,它的满足和悲剧,似乎越来越不受周围社会环境的制约。因而另一方面,它和社会的联系,似乎只会显示在冠冕堂皇的抽象概念中,那些抽象概念的适当用语,不是修辞,就是讽刺。

试把生活加以公平的调查研究,并把现代文学的这些虚伪传统撇开不谈,就很容易揭露真实情况,很容易发现19世纪初叶和中叶伟大的现实主义作家们早已发现过的情况,哥特弗利德·凯勒曾这样表达过那种情况:“一切都是政治。”这位伟大的瑞士作家并不是想要把这句话说成一切都和政治直接发生关系;照他的看法——跟巴尔扎克和托尔斯泰的看法一样——倒是人的行动、思想和感情,都是和社会生活和斗争,也就是说和政治有着分不开的联系;不管人们自己是否意识到这一点,也不管人们甚至拼命逃避这一点,而客观上他们的行动、思想和感情,总是起源于政治,并且归结到政治的。

真正伟大的现实主义作家们,不仅认识到,而且描写了这种情况,——不但这样,他们还把它作为对人们的要求而提了出来。他们知道,这样对客观现实的歪曲(尽管那当然是由于社会的原因),这样把人的完整的个性分裂成公众的和私人的两个部分,是使人的本质支离破碎。因此,他们不仅作为现实的画师,而且作为人道主义者,对资本主义社会的这种虚伪提出了抗议,虽然这种自然形成的表面状态是不可避免的。如果他们作为作家,钻研得更深刻些,以便揭露真正的人的典型,那末,他们就不可避免地,不得不在

现代社会的眼前揭示出、暴露出人的完整的个性的伟大悲剧。

在象巴尔扎克这样伟大的现实主义作家们的作品中，我们又可以找到第三种解决方案，这种方案跟现代文学中那两种虚妄的极端都是相对立的，那两种虚妄的极端已被揭穿了是一种抽象概念，和一种真正的生活的诗情的破灭，这第三种解决方案既反对平庸无力的好心好意的忠实宣传的小说，也反对华而不实的迷恋于私生活细节描写的作品。

这就使我们面对着今天伟大的现实主义作家们常常谈论的问题。每一个伟大的历史时期都是一个过渡时期，危机与恢复、破坏与再生的矛盾的统一，一种新的社会秩序和一种新型的人，总是在一种虽然矛盾的却是统一的过程中出现的。在这样具有决定性的过渡时期，文学界的任务和责任是非常重大的。然而，唯有真正伟大的现实主义文学才能担当这样的重任；惯用的流行的表现手法，越来越妨碍文学完成历史所提出的任务。如果从这个观点来看，我们反对文学中个人主义的心理学派，那不会使任何人觉得惊奇的。而这些研究对左拉和左拉主义表示激烈反对，却会使许多人觉得惊奇，那是比较可以理解的。

这种惊奇，大致由于左拉是一位左倾作家，而且他的文学创作成果主要在左翼文学中占优势，虽然也决不只是在左翼文学中。这么一来，我们似乎陷入了一种严重的矛盾：一方面要求文学政治化，另一方面又在暗中攻击左翼文学中最有活力的、最有战斗性的一部分。不过，这种矛盾也只是表面的。而由此阐明文学和世界·观之间的真正关系，这倒是很适宜的。

恩格斯(且不说俄国民主义文艺批评家)将巴尔扎克和左拉作比较的时候，首先提出了这个问题。恩格斯指出：巴尔扎克，虽然他的政治信念属于正统主义的保皇派，却无情地揭露了保皇派封建法国的恶习和懦弱，以壮丽的诗才魄力描绘了它临终时的痛

苦。读者在这些篇页中将会发现不止引证一次的这种现象，乍看起来——而且看错了——又似乎是矛盾的。严肃的伟大现实主义作家们的世界观和政治态度，似乎是无关重要的事情。在某种程度上的确是这样。因为，无论从自我认识的现在的观点看来，或从历史和后代的观点看来，要紧的总是作品所描绘的画面；至于这幅画面跟作者的观点究竟符合到什么程度的问题，那是次要的事情。

这就自然使我们想起了一个重大的美学问题。恩格斯，在谈论巴尔扎克的时候，把这个问题称为“现实主义的胜利”；那是深入到现实主义艺术创作的真正老根的一个问题。这个问题已接触到真正现实主义的实质：伟大作家对真理的渴望，他对现实的狂热的追求——或者用伦理学术语来讲，就是：作家的真诚和正直。一个伟大的现实主义作家，如巴尔扎克，假使他所创造的场景和人物的内在的艺术发展，跟他本人最珍爱的偏见，甚至跟他认为最神圣不可侵犯的信念发生了冲突，那末，他会毫不犹豫地立刻抛弃他本人的这些偏见和信念，来描写他真正看到的，而不是描写他情愿看到的事物。对自己的主观世界图景的这种无情态度，是一切伟大现实主义作家的优质标志，和第二流作家适成鲜明的对照，也些第二流作家差不多总是使他们自己的世界观跟现实“和谐”，也就是硬把一种虚假的或歪曲的现实图景说成是他们自己对世界的看法。伟大的作家和渺小的作家在伦理态度方面的这种区别，是跟真创作和假创作之间的区别有着密切联系的。伟大的现实主义作家们所创造的人物，一旦在创造者的想象中构思出来，就过着他们自己的独立的生活；他们的行动，他们的发展，他们的命运，都受他们的社会存在和个人存在的内部辩证法的支配。如果一个作家能够随意决定他自己作品中的人物的发展，那他就决不是一个真正的现实主义者——甚至连一个真正的优秀作家也说不上。

不过，这一切也还只是一种现象的说明。这可以解答关于作

家的伦理问题；如果他以如此这般的见地来看现实，他将怎么办？然而，这却完全不能启发我们解答另一个问题：作家看到什么，以及他是怎么看的？而就是在这儿发生了关于决定艺术创作的社会因素的种种最重大问题。在这些研究的过程中，我们将详细指出作家们在创作方法方面的基本区别，这些基本区别是按照作家们和社会生活联系的程度，参加周围进行的斗争，或者只是事件的消极旁观者而产生的。这类区别决定了也许会完全背道而驰的创作方法；甚至使作品得以产生的生活经验也会根本不同，因而使作品形成的过程也会随着不同了。关于一个作家生活在社会内部呢，还是只是社会的一个旁观者呢，这个问题不是由心理学的因素、甚至不是由类型论的因素来决定的；决定（当然不是机械地，不是宿命论地）作家的发展道路的，乃是社会的发展。基本上属于沉思一类的许多作家，受着所处时代的社会条件的驱使，热切参加了社会生活；而左拉，正相反，他是一个生性好动的人，而他的时代却把他变成一个纯粹的旁观者，当他终于响应生活的召唤时，为时已晚，对于他作为一个作家的发展过程，已经没有什么影响了。

不过，甚至就连这一些也还只是这个问题的形式上的一面，虽然已经不复是抽象的形式上的一面了，唯有当我们具体地考查一个作家所采取的立场时，这个问题才显得更加重要而具有决定意义。他爱什么，他憎什么？这么一来，我们对作家的真正世界观就会加以更加深刻的阐明，就会接触到艺术价值和作家世界观的作用问题。原先我们所面临的冲突是作家的世界观和他对于所看到的世界的忠实描写之间的冲突，而现在这是作为世界观本身内部的一个问题来加以阐明，作为作家本人世界观的比较深刻的一面和比较肤浅的一面之间的冲突来加以阐明。

象巴尔扎克或托尔斯泰这样的现实主义作家们，在他们终于提出这些问题时，往往以最重大的、迫切的社会问题做他们的出发

点；他们作为作家的激情，总是由当时最尖锐的那些人民苦难所激起的；正是这些苦难决定了他们爱憎的对象和方向，并且通过这些感情，还决定他们在他们诗意的幻想中看见什么，以及他们是怎么看到的。由此可见，如果在创作过程中，他们自觉的世界观跟他们在幻想中看见的世界发生了冲突，那末，实际上显露出来的真相便是：他们真正理解的世界概念，不过是在有意识掌握的世界观中很肤浅地形成的，而他们的世界观的真正深度、他们跟时代的重大问题的深刻联系，他们对人民苦难的同情，只有在他们的作品创造的人物的存在和命运中才能够找到适当的表现。

没有一个人比巴尔扎克更深刻地体验到向资本主义生产方式的转变使各阶层人民受到的痛苦，以及必然会伴随着社会各方面的这种变化而来的道德上和精神上极度的堕落。同时，巴尔扎克也深刻地知道，这种变化不仅在社会上是不可避免的，而且同时又是具有进步意义的。巴尔扎克企图将他经验中的矛盾构成一种体系，其基础是天主教正统主义，其装饰品是英国保皇党的乌托邦观念。可是这个体系却总是和他当时的社会现实以及反映了这种现实的巴尔扎克的幻景有矛盾。然而正是这种矛盾清楚地表现出了深刻的真实：巴尔扎克对资本主义发展的矛盾百出的进步性有着深刻的了解。

就这样，伟大的现实主义和人民的人道主义溶成一个有机的整体。如果我们对那些在决定我们时代的本质的社会发展过程中出现的经典作家，从歌德、司各特起到高尔基、托马斯·曼止，作一番考察，我们会发现这个基本问题的相同的结构会有一些改变。当然，每一个伟大的现实主义者从他的时代和自己的艺术特点出发，总是会对基本问题找到一个不同的解决办法的。但是，深入到他们时代的重大的带普遍性的问题，象他们所看见的那样无情地描写现实的真正的本质，在这方面，他们都是一致的。自从法国革命以

来,社会向着那样一个方向发展,使这些作家的理想与当时的文学和公众之间不可避免会出现矛盾。在这整整一个时代,作家只有与日常生活的潮流作斗争才能变得伟大。从巴尔扎克的时代开始,日常生活对文学、文化和艺术的较深刻的倾向的抵抗已不断地越来越强烈。然而总有一些作家,不管当时所有的抵抗,在他们毕生的事业中达到了汉姆莱特所提出的要求:“举起镜子来反映自然,”并且靠着这样反映出来的形象,在一个性质如此矛盾,一方面使人的完整的个性的理想得以产生,另一方面又在实际上予以扼杀的社会里,推动了人类的发展,推动了人道主义的原则走向胜利。

只有在俄国才出现了法国伟大的现实主义者的杰出的继承人。书中所提到的一切与巴尔扎克有关的问题在更大的程度上适用于俄国文学的发展,特别是其中心人物列夫·托尔斯泰。列宁在论托尔斯泰时(当时他还没有见到恩格斯对巴尔扎克的看法)阐明了马克思主义在真正的现实主义原则方面的见解,这决不是偶然的。在这里重复谈这些问题没有必要了。而更重要的倒是指出对于俄国现实主义的历史、社会基础的流行的错误观念,这些错误在许多场合之下都是由于故意歪曲与抹煞事实而造成的。在英国,——欧洲别的国家里也一样——好学的读者很熟悉很爱读晚期的俄国文学。但是和别的地方一样,反动派总是竭力阻挠这种文学的普遍流传,他们本能地感到,即使一本本单独的作品不一定有明确的社会倾向性,但俄罗斯现实主义对所有反动的病毒来说都是一服解毒剂。

可是,不管俄国文学在西方流传得多么广,读者脑子里所形成的图景还是不全面的,而且大多是错误的。其所以不全面,是因为俄国革命民主主义的伟大战士,赫尔岑、别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的著作都没有翻译,连他们的名字在不懂俄文的人里也只有极少数人才知道。直到最近,萨尔蒂柯夫-谢德林的

名字才渐渐为人所知，虽然晚期俄国文学产生了象他这样一个自从江那生·斯威夫特的时代以来世界上无与伦比的讽刺大师。

更加令人难以忍受的是，对俄国文学的概念不仅仅不全面，而且也是歪曲了的。伟大的俄国现实主义者托尔斯泰被反动意识形态据为己有，他们企图把他变成一个眷恋过去的神秘主义者，一个远离当前斗争的“精神上的贵族”。这种对托尔斯泰形象的歪曲还有着另外一个目的：使人们对俄国人民生活中主要的倾向得出错误的印象，其结果就出现了“神圣的俄罗斯”和俄罗斯神秘主义的神话。后来，当俄国人民1917年进行并赢得解放斗争时，认识界中相当大的一部分人认为新的自由的俄罗斯和俄国旧文学之间有矛盾。反革命宣传的武器之一就是荒谬地声称新的俄罗斯在文化的各个方面都出现了彻底的激变，它对旧日的俄罗斯文学加以排斥，而且实际上是压制的。

这些反革命论调早就被事实推翻了。白俄逃亡者的文学自称是所谓神秘的俄罗斯文学的延续，但是它一旦与俄罗斯土壤和真正的俄罗斯问题隔绝开，就很快显示出它是羸弱无能的。另一方面，有判断力的读书界不能不看到，在苏联，由于文学有力地描写了从国家的新生中涌现出的种种新鲜的问题，一种丰富而有趣的新文学发展起来了，眼光敏锐的读者在读这种文学时自己也能看出它与俄国古典现实主义之间的关系是多么的根深蒂固。（这一点，我们只需举出托尔斯泰的现实主义的继承人肖洛霍夫便足以说明了。）

这个反动的歪曲苏联的运动在第二次世界大战战前和战时达到了顶点，但是苏联的解放了的人民在抗击德国纳粹帝国主义的斗争中，向世界显示出他们在精神与物质文明方面拥有极大的力量和成绩，这就使老一套的毁谤与歪曲失去效力，反动的宣传运动就这样在战争期间垮台了。相反，许多人开始问道：战争中世界上

所有的人都看到了一种强大的人民的力量，其源泉又是什么呢？这种危险的思想需要有相应的对策，而现在我们又看到一种新的毁谤和歪曲的浪潮在冲击苏维埃文化的岩石了。可是俄罗斯人民内心和外进的演进过程对于每个国家的读书界来说仍然是一个使人激动的有趣的问题。

在考察俄罗斯人民解放自己、巩固自己的成就的历史时，我们绝对不能忽略文学在这些历史事件中所起的重要作用——这个作用大过于文学对任何文明国家国运的兴衰通常所起的作用。一方面，没有别的国家的文学象俄罗斯文学那样具有强烈的公共心，另一方面，也几乎没有别的社会，象俄罗斯文学的古典现实主义时期的社会那样，能让文学激起那么大的注意，引起那么大的激变，因此，虽然广大公众对俄国文学已很熟悉，从新的角度来看待这个新出现的问题还不致是多余的。新的问题迫使我们要从社会与美学这两方面来深入探究俄国社会发展的真正的根源。

因此，我们想首先对不太为人所知的伟大的俄国革命民主主义批评家别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫作一阐述，借此弥补我们对俄国文学知识的巨大空白。与这个问题有紧密联系的是对有名的古典现实主义者的重新估价，或者不如说是介绍与鉴赏，这样说比较符合历史真实。过去，西方评论家和读者在研究托尔斯泰和别的作家时，总以这些大作家在文章、书信、日记之类的材料中所表达的社会、哲学、宗教和艺术等方面的观点作为指导。他们企图拿这些表达得很明确的意见作为一把钥匙，用来了解那些不太熟悉的伟大的作品。换句话说，反动的批评界从托尔斯泰和陀斯妥也夫斯基某些反动的观点出发，从他们作品中一些所谓思想、艺术内容，来解释他们的作品。

我们目前所用的方法恰好相反。这个方法非常简单：首先，它要求我们仔细地考察托尔斯泰所赖以存在的真正的社会基础，以

及影响了作家的人的个性和文学上的个性的发展的真正的社会力量。其次(这也是与第一点密切相关的),提出以下这些问题:托尔斯泰的作品里所表现的是什麼,它的真正的精神的和知识的内容是什麼,作家在为了合适地表达这些内容所作的努力中,是如何建立起他的美学形式的。只有通过不存偏见的研究,在揭露与理解这些客观的关系之后,我们才有可能正确地解释本书的作者所表达的那些观点并且正确地估计他在文学上的影响。

读者以后会看到,在应用这种方法时,一个托尔斯泰的新的形象将会出现。这样的重新估价只不过对非俄罗斯的读者说来是新的。在俄国文学中,上述的评价方法有着久远的传统:别林斯基和赫尔岑是运用这种方法的先驱者,列宁和斯大林标志了运用这种方法的高峰。这本书的作者也正企图运用这种方法来分析托尔斯泰的作品。在这本书里,紧跟着托尔斯泰的是高尔基,这并不值得奇怪。论高尔基的文章也是与反动文学倾向的一种斗争,在某种程度上也是一个重新估价:这篇文章的主旨是说明伟大的革新者高尔基与他的俄国文学的先驱者之间有着密切的联系,并探讨高尔基在怎样的程度上继承与发展了俄国古典现实主义。阐明了其间的关系同时也就回答了下面的问题:旧文化和新文化之间,俄罗斯旧文学和新文学之间的桥梁在哪里?

最后,末了的一篇文章概略地论述了托尔斯泰对西方文学的影响,讨论托尔斯泰如何成为一个有国际地位的人物,并企图阐明他对世界文学的影响的社会的与艺术上的重大意义。

这篇文章不仅是对关于俄罗斯现实主义的反动概念的进攻,同时也布署了同盟军的进攻:它说明德国、法国、英国和美国最优秀的作家们如何反对这种反动的歪曲,并为了对托尔斯泰和俄罗斯文学的正确理解而斗争。读者从这里可以看出,本书所提出的意见并不是一个单独的、与世隔绝的作家的毫无根据的定论,而是

一种具有世界范围的、正在不断增强的思想倾向。

在有关创作方法的意见里，强调的是那些文章所根据的社会倾向，却丝毫没有夸大文章的意义。然而这些文章主要着重在美学方面而不在社会方面的分析；研究社会根源只是作为完全掌握俄罗斯古典现实主义的美学特征的一种手段。这个观点并不是作者发明出来的。俄罗斯文学的影响不仅仅在于它的新的社会的和人性内容，而主要还在于它是真正伟大的文学。为了这个原因，单是根除那关于它的历史和社会的根源的陈旧而根深蒂固的虚伪的概念是不够的，还有必要从对这些历史和社会的根源的正确评价中得出文学和美学的结论来。只有这样才能了解伟大的俄罗斯现实主义为什么在四分之三的世纪里对世界文学起着主导的作用，并且一直是进步的灯塔，是反对文艺上公开的和隐秘的反动势力、反对伪装成革新的颓废派的有力武器。

只有我们对俄罗斯古典现实主义的实质有了一个正确的美学概念之后，我们才能看清它在过去和未来对文学产生极为丰富的影响在社会上、甚至在政治上的重要性。随着法西斯主义的崩溃和消灭，每一个解放了的人民都已开始新的生活。文学对解决由每个国家的新生活所提出来的新的任务起着很大的作用。如果文学真要完成这个任务——这个由历史所提出的任务，那必须要有一个自然的先决条件，也就是创造文学的作家们在哲学思想上和政治上的再生。虽然这是一个不可缺少的先决条件，这还是不够的。不仅仅见解要改变，就是人们的整个感情世界也必须改变，而文学家们都是新的、正在解放的、民主的感情的最有力的宣传员。从俄国的发展中应该获得的最大教训正是一个伟大的现实主义文学所能够达到的有效地教育人民、改变社会舆论的程度。但是，这样的成绩只有是真正伟大的、深刻的、包罗万象的现实主义才能取得。因此，如果文学是使民族再生的一个潜在因素，那么文学本身也必

须从它的纯文艺方面、形式方面和美学方面进行革新。它必须与阻碍它的反动的、保守的传统决裂，并且拒绝把它引向盲目的颓废的影响的渗入。

在这种种方面，俄罗斯作家们对待生活、对待文学的态度是个典范，如果是为了这个而不是为其他的原因的话，消灭被人普遍接受的对托尔斯泰的反动的评价以及与消灭这种虚伪的观点的同时了解托尔斯泰在文学上的伟大的人性的根源是极其重要的。而最最重要的是，表明这种伟大是如何来自在人性上和艺术上与广泛的人民运动一致的作家。作家在什么样的人民运动中发现自己和群众之间的这种联系，象托尔斯泰在俄罗斯农民阶级中生根，高尔基在产业工人们以及无地的农民们当中生根，这方面的问题不大。他们两人的灵魂深处都是和谋求人民解放并为之而斗争的运动联系起来的。在文化艺术领域和人民运动这样紧密联系的结果，在过去和今天都可以使作家克服他的脱离群众的状态，他的从属于纯粹旁观者的身份，否则他就会被资本主义社会的现状驱使到这些方面去。这样，他就可以采取自由的、公正的、批评的态度来对待今天的文化中那些不利于文学艺术发展的倾向。采取纯艺术的创作方法和仅仅在外表上运用新的形式来和这些倾向作斗争，是一种毫无希望的做法，正如西方伟大的作家们的悲惨命运在前一世纪的过程中很清楚地表现出来的情况一样。另一方面，密切联系为普通人民的解放而斗争的群众运动，给作家提供了更为广阔的见解和丰富的题材，以便一位真正的艺术家可以从这里发展有效的符合时代需要的艺术形式，尽管这种形式和当前流行的肤浅艺术风尚相抵触。

有了这些非常粗浅的意见之后，我们才能下最后的结论。人类在历史上从来没有过象今天这样迫切地需要现实主义的文学。也许伟大的现实主义传统从来没有过象今天这样深深的湮没在社

会偏见和艺术偏见的瓦砾堆中。就是为了这个原因，我们才把对托尔斯泰和巴尔扎克的重新评价看得那么重要。我们并不是想要把他们树立起来作为我们今天的作家们模仿的榜样。树立榜样只不过意味着：帮助正确地阐明任务并且研究顺利解决的条件。歌德就是这样帮助了瓦尔特·司各特，瓦尔特·司各特也是这样帮助了巴尔扎克。但是瓦尔特·司各特并不模仿歌德，巴尔扎克也不模仿司各特。作家获得成功的具体道路，乃在于对人民的热爱，对人民的敌人和对人民自己的错误的深切的憎恨，对真理和现实的无情的揭露，以及对人类和对他们自己的人民走向美好的未来的不可动摇的信心。

今天世界上普遍地渴望着这样的文学：它能够把它的光芒射进我们时代的丛莽中。一个伟大的现实主义文学对民族的民主的新生能够起主导的作用，这种作用至今一直是被人否认的。如果我们在这方面引出巴尔扎克来反对左拉和他的一派，我们相信自己是在帮助战胜阻碍许多有天才的作家对人类作出最大的贡献的那些社会学和美学的偏见。我们知道曾经拖住作家们同时也拖住文学的发展的潜在的社会力量：这就是25年来的反动的蒙昧主义，它终于扮出了袒护法西斯主义的卑鄙行为的一付穷凶极恶的丑相。

在政治方面和社会方面从这些力量下面解放出来，已经是既成的事实，但是群众的思想仍然被模糊他们的视线的反动观点的云雾迷惑着。这个困难而危险的形势所提出的重大责任就落在文学家的身上。但是，一个作家光看清楚政治上和社会上的问题是不够的。同样也需要看清楚文学上的问题，本书希望在解决这些问题上有所贡献。

施界文译

译自英文版《欧洲现实主义研究》。

俄国民主主义文学批评的国际意义

(1948年)

直到今天，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫这些俄国文学理论与文学批评的经典作家，对几乎不懂俄文的公众仍然是陌生的。虽然在所有文明的国家中，曾大量出版过许多俄国文学作品的译本，但是俄国文学与文学批评中比较坚决地代表民主主义思想的部分，却几乎完全被排除在这些大量出版物的范围之外，甚至二、三流作家的作品，也有了译本而且得到好评，而与托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基齐名的同时代人，俄国民主主义运动中的伟大讽刺作家萨尔蒂柯夫-谢德林的作品，却仍然只有很少一部分读者能够读到。

这不是偶然的。虽然俄国文学是进步的，但是那些利用俄国文学追求自己目的的资产阶级出版商的政策，却根本上是坚决地反民主主义的，而且常常甚至是反动的。不论是托尔斯泰或陀思妥耶夫斯基，不论是契诃夫或高尔基，他们在世界范围内的成就是那么伟大，商业的利益就胜过了反民主主义的信念。但是在没有这一类重大的物质上的考虑的场合，出版商就自由发挥他们的反动主张。他们推销了一些象梅列日科夫斯基那样反动的俄国作家的作品，而忽视了俄国文学中民主主义倾向的代表人物的作品。

反动的文学理论家曾经充分地利用了这样造成的局势。非俄国人所写的各种俄国文学史，充满了对俄国革命民主主义文学批

评家的误解和歪曲，硬说他们机械地使文学的利益从属于当时政治宣传的利益，硬说他们轻视审美上的一切考虑，硬说他们完全不懂得艺术，等等。这些武断的说法，只不过由于这些伟大的批评家激烈反对现代文学批评中尚在流行着的那许多偏见——例如“为艺术而艺术”的观点和某些下流宣传的倾向。围绕着俄国民主主义文学批评所编造的反动的谣言中也含有这么许多真理：这些伟大的批评家事实上是满怀信心的、坚定的民主主义革命家，他们巧妙地战胜了当时检查官的一切诡计，在尽可能多的人民大众中间成功地传播了和普及了革命民主主义原则。这样，他们的成功与斗争就引起了所有反动派的不共戴天的仇恨，所散布的有关他们的毁谤，大部分是从反动派的武器库中剽窃来的。

—

只要我们清楚地了解到由于一八四八年革命的失败在俄国以外各地所发生的变化，我们就能了解俄国民主主义文学批评在欧洲美学思想的发展中所占的特殊地位，四十年代是一个民主主义思想仍旧传播与发展着的时期。关于这一点，只需提到海涅的批评文章就够了。一八四八年革命的失败引起了所有这些倾向的溃灭。当时的文学和文学批评界大都效法欧洲大资产阶级的反动的榜样，那些大资产阶级因为惧怕革命，便背叛了自己过去的革命信念，在所有各国中都与反动派妥协：在德国与霍亨索伦王室妥协，在法国与拿破仑三世妥协，在美国与维多利亚派妥协。欧洲各大国的文学与文学批评说明了这个突然的变化所引起的显著的影响。有些作家热狂地笃信新的福音；只需比较一下卡莱尔一八四八年前后的作品就可清楚地看出这一点。有些作家，当时真正伟大的作家，则陷入了极度的消沉与绝望——如福楼拜和晚年的狄更斯。另外还有些作家——这些是占大多数的——就宁愿与那些耀武扬

威的反动派在意识形态上妥协。

别林斯基，俄国革命民主主义文学批评的奠基人，与一八四八年以前那个时期欧洲最伟大的思想家们是同时代的而且是齐名的。在德国，那是黑格尔主义瓦解的时期，在英国是古典政治经济学危机的时期，在英、法两国，都是空想社会主义广泛流行而同时已经变得颇成问题了时期。在德国，欧洲思想的这次最大的和最有收获的危机，引起了历史唯物主义的出现。《共产党宣言》就是在别林斯基逝世那年写成的。

由于当时俄国的经济与政治斗争还没有达到中欧和西欧所进行的那些斗争的尖锐程度，俄国思想家还不能得到科学社会主义的思想。就是在中欧和西欧，也仅是极小的一部分革命知识分子能理解马克思和恩格斯的著作在人类思想中发生的巨大变化。甚至当时德国最多才多艺、最进步的作家海涅也只满足于“净化”黑格尔提出的关于发展的辩证哲学中显然保守的成分，依照急进派的方针改造了它，并将这样变了形的黑格尔学说与圣西门的空想社会主义调和起来。

别林斯基的发展在许多方面与海涅的发展相似。但是这种巧合绝不在于任何心理学上的类似——人们很难想象得出比海涅与别林斯基二人在人的性格和文学性格上更大的悬殊——这种巧合倒是在于他们所处的历史条件与面临的任務方面比较类似。这两位伟大的思想家都是在他们的社会环境所许可的最大范围内前进着，而别林斯基比海涅更坚定、更激进。本来他比海涅更强烈地受到了正统派黑格尔哲学的影响，而另一方面，也比海涅更彻底、更深刻地克服了这种影响。因此，费尔巴哈使他受到的唯物主义的影响就更有力量，他对空想社会主义思想，尤其是其中社会批判精神的接受也更清楚、更坚定。然而，他与海涅相似的地方是：他们两人虽然接受了哲学家上唯物主义的许多原则，但是他们都不象费尔

巴哈本人、尤其是他的哲学门徒和继承人那样，否定了黑格尔的辩证法。别林斯基保留了黑格尔辩证法中伟大的历史展望，所以他才能在一八四八年以前那段时期震动全欧的世界观大危机中站在最前进的欧洲先锋队的最前列。

我们再重复一下：一八四八年革命的失败并没有在俄国意识形态的发展中引起了象在欧洲其他国家那样趋向反动的逆流。虽然很短促的一定的消沉时期，自然在所不免。但在比较快的期间内，在五十年代中叶，民主主义思想的新高涨便在俄国开始了。当时俄国的经济、社会和政治的发展断然提出了不可避免的废除农奴制的问题，由此，所必然引起的普遍的不安迫使当时的政府不得不暂时稍微放宽言论自由的尺度。这次民主主义思想新高涨的首要领导者和代表人物是别林斯基毕生事业的两位伟大的继承者：车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫。

当时，俄国社会的思想界在进行活动时所考虑的中心问题，就是废除农奴制的问题。谁都知道，农奴制的末日已经来临。进步阵营中的意见分歧——而且是很尖锐的分歧——只是涉及解放的方法。就是在这个问题上，俄国的自由派和民主主义派第一次分道扬镳。民主主义者要求在经济与社会的范畴内彻底改变俄国的封建土地制度。这些抱负把他们同那些胆小的自由派很清楚地分开。那些胆小的自由派不断地与贵族妥协，他们虽然也希望国家的土地制度有个进步的改变，但他们总是设法避免与封建地主、官僚、贵族发生任何冲突。在整个五十年代中，这种政治上的分裂反映在从哲学到文学的每个意识形态的范畴内。在反对自由派软弱的、驯服的哲学斗争中，车尔尼雪夫斯基与杜罗勃留波夫是急进派民主主义者的思想领导。

由此可见，俄国的革命民主主义的这次新高涨，是在政治上和社会上都比十年前别林斯基进行思想斗争时所处环境更为进步的

环境中发生的。在车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫一切著作中，都很清楚地可以看出这种政治斗争的更高水平。他们的文学活动的最突出的新特征在于：现在他们批判的矛头不仅对着自由的传统敌人，也对着他们自己的不可靠的同盟——自由资产阶级及其思想意识的代表人物。在别林斯基的眼中，主要敌人还是贵族的专制与封建的反动。对这些势力，车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫所进行的坚决的攻击并不次于他们的导师，但在他们的时代，已经产生了另外的问题，在反对专制主义与封建主义的阵营中发生了的分化，即自由派与民主主义者之间分裂的开端。

这种新的形势，自然影响了新批评学派的哲学基础。车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫不再象别林斯基那样以黑格尔哲学为基础，而是以费尔巴哈的唯物主义为基础，他们的社会批判在很大限度内是决定于空想社会主义的经典作家们对资产阶级社会的分析。别林斯基是生活在那样的一个时期，当时，黑格尔的唯心主义是众所公认的哲学，历史的发展过程，被认为是日益明了地显示出理智的逐渐胜利。车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫对待历史与历史思想采取了现实主义较多而观念论较少的态度。他们也目击到黑格尔哲学的衰微，并蜕化为与自由派妥协的哲学。车尔尼雪夫斯基写了一篇从这种观点批判维舍尔《美学》的精采的评论，这篇评论直至今日还没有过时。

车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的这种态度在十九世纪思想史上是无可比拟的。费尔巴哈，资产阶级最后的一位伟大的唯物主义思想家，甚至对他本国（更不用提其他的西方国家）的思想意识的发展，也未能发生持久的影响，而且也没有留下什么深刻的印象，这个事实对以历史唯物主义为基础的理论家来说，并不是不可思议的，旧式的唯物主义哲学，即以费尔巴哈为最后的伟大代表人物的机械唯物主义，一向是作为民主主义革命的意识形态而出现

的。因此，这种唯物主义学说昌盛时期，在英国是在十七世纪，在法国是在十八世纪。到十九世纪后半叶，无论在英国或法国，社会科学中的唯物主义，就都没有独创的代表人物，也没有什么深的根底了。当民主主义革命在德国酝酿的时候，费尔巴哈的唯物主义学说就起了鼓舞、发动的效果。一八四八年以前德国最前进的一批文学先驱(理查·瓦格纳、高特弗利德·凯勒、格欧尔格·海尔维格等)都受着费尔巴哈的影响，他的活动促使年轻的马克思与恩格斯把倒立的黑格尔辩证法顺过来，以唯物主义观点使它复归正位。

然而，十九世纪二十年代唯物主义哲学在德国资产阶级知识分子中所产生的这种广泛的、强烈的效果为期很短，一八四八年革命的失败，德国资产阶级对自己的革命的背叛，以及与俾斯麦和霍亨索伦正在磋商的妥协，这一切使唯物主义哲学不能发挥进一步的有利的影响。只有在从事自然科学的那些人中间，唯物主义还能继续存在——但是即使在这里，它也已失去了革命的锐气，失去了它在革命以前时期所具有的普遍性，而它在哲学问题和社会问题上的应用也日益陈腐而庸俗。(如伏格特、鲁德维希·白尔尼等)。在德国一八四八年以前的年代中曾经是费尔巴哈的门徒的那些人，毫无例外地全部背弃了他们先前的导师。悲观主义者与非理性主义者叔本华，几十年始终是反动德国的主要哲学家，而理查·瓦格纳的发展正是这个过程的一个很好的说明。连那些从来没有公开抛弃费尔巴哈哲学的德国理论家，也把它的战斗唯物主义日益变成一种老掉了牙的实证主义(这个时期著名的文学史家赫尔曼·海特纳的发展，就是这方面的一个例证)。只有伟大的瑞士小说家哥特弗利德·凯勒一人始终忠实于他青年时代的唯物主义哲学；但是，当然，他是在民主的瑞士，而不是在反动的德国生活与写作的。

要想了解车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的战斗唯物主义的意义及其历史地位,必须考虑到当时历史上这种总的哲学情况,车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫一直是欧洲革命民主主义启蒙运动的最后的伟大思想家。他们的著作一直是民主主义启蒙运动哲学的最后的伟大的内在完整的进攻性的一击。他们两人都是费尔巴哈唯物主义的热情的信徒,然而在他们的社会哲学、社会批判及历史概念中,他们却远远地超过了他们的老师,他们的老师自己对自然科学和应用唯物主义解决纯粹哲学问题方面有更大的兴趣,他在意识形态的范畴内仅仅对宗教作了具体分析,与十七、十八世纪伟大的唯物主义者相比,费尔巴哈的这种片面性反映了德国资产阶级民主主义运动的一般弱点。

由此可见,车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫有很大的成就,决不只是在新的范畴内运用了费尔巴哈的哲学,自然,他们也未能使他们最后的原则、他们的方法论,向前发展成为辩证唯物主义哲学。并且因为他们在实用哲学上胜过了费尔巴哈而又未能完全超越他的哲学原理,所以他们的方法论必然包含着许多矛盾。但是,即使这些矛盾也是属于有利的性质,因为它们指向未来。车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的革命天才确切地表现在这一事实中:当他们考察社会的实际和历史的相互关系,并且从其中得出革命的结论时,他们从来不让他们自我意识的哲学和机械唯物主义的局限性妨碍自己。

在这方面,他们的哲学态度常使我们想起十八世纪下半叶的狄德罗的哲学态度。狄德罗也是一个旧式的唯物主义者,一个机械唯物主义的信徒。但是,当他面临到不能在这个基础上解决的问题时,这位天才的革命家就凭借他的直觉、凭借他那由于唯物主义观点而更加锐利的现实主义的观察才能、凭借他解释事实的能力,轻快地超越了他的自我意识的哲学的局限性。我们只需回想

一下他的天才著作《拉摩的侄儿》一书，在那里面这位机械唯物主义者使他自己转变为一个辩证唯物主义的前驱了。

尽管历史情况不同，车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫也具有这一特点，而且水平更高。

二

车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫是民主主义者。但是民主主义者也有许多种不同的类型。对车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫来说，任何一种民主改革首先意味着人民中下层的平民阶层在政治上和社会上的解放，就是说，首先是那些在物质上和精神上受着农奴制压榨的贫苦农民的完全解放。在这里他们就与当时的自由派分道扬镳了。自由派也要求废除农奴制，但是他们的理想是一种不使地主的利益受到任何实际损害而达到解放的解决方案。因此，他们需要一种可以完全避免任何革命手段的解放方法，自由派害怕会使他们与贵族或封建地主发生冲突的任何事情；另一方面，他们也同样害怕农民的自发运动，害怕农民要掌握自己命运的任何尝试。在这两种危险夹攻中，他们就要手段，准备与专制制度妥协。

民主主义者车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫是真正的、无畏的、不妥协的革命家，正象马拉或圣鞠斯特，是法国革命时期的革命家一样。当然，所有这些伟大革命家的观点都有许多矛盾，同时也很不明确：他们中间没有一个人能够预见到革命民主主义实行后会达到什么样的目的，说到它的远景，他们都怀着各种模糊的幻想，但是，杜勃罗留波夫与车尔尼雪夫斯基比法国革命民主主义者晚六十年的时代，他们已经知道社会主义，虽然只是空想社会主义，而不是科学社会主义。他们是真正的民主主义者，因为他们首先考虑的是劳动人民的全部解放，为了达到这种解放，不管社会发展会采取什么很难预料的途径，他们都决不畏缩。他们这

样就使空想社会主义转向于革命活动方面，当时空想社会主义的著名代表人物在原则上还拒绝参加任何革命的政治活动，甚至根本拒绝参与任何政治活动。就是这种对人民的信心，这种对被压迫与被剥削的群众的忠诚，构成了车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的革命民主主义的伟大性。在这一点上，他们甚至与他们同时代的最优秀的自由派决裂，他们与自由派之间在思想体系上的冲突的基础就在这里。

车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫身上的这种民主主义革命感情的深度，是他们文学批评的伟大性的基础。这些批评，始终是为解放平民的目的服务，始终指向解放农民革命道路，现代学院派文学史家甚至说：车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的文学批评，只是为了逃避沙皇检查官的注意，并且以这种伪装作手段，将革命思想偷偷地向群众灌输。

这种看法自然是很不正确的，主要因为它含有一种对所谓革命、对革命理论所要完成的任务，都是狭隘而片面的看法。车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫，象他们以前的所有真正伟大的民主主义革命家一样，总在设想一场社会大变动，具有世界意义的革命，使人与人之间的一切关系上和人类的一切生活表现，从最庞大的经济基础一直到意识形态的最高形式，都发生根本的变化。从这个角度来看，文学自然不能以本身为目的，正与哲学甚至政治一样，车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫一生中始终探求着革命变革的方法，在人类活动的一切表现中，他们搜索着可能促进或阻碍这大转变的倾向。他们所渴望的总是使人们在各方面都能发展他们的才能的普遍自由。在这方面，他们始终是费尔巴哈和启蒙运动伟大思想家的忠实信徒。费尔巴哈说过：“我们的理想不应该是一个受阉割的、没有灵魂的、赤裸裸的生物，我们的理想应该是一个完整的、真实的、多方面的、充分发展的人”，这句话可用来作为他

们自己思想体系斗争的标语。

他们与启蒙运动时期老思想家的区别在于：车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫能够以历史的观点和哲学的观点洞悉并了解随着法国大革命而来的时期。因此，他们不象十八世纪启蒙时期的思想家那样，面临着一个不成问题的“理性王国”。他们看到，法国大革命并没有扫除资产阶级社会的矛盾，反而将它们提到最高的水平，并且以放大的形式将它们再现出来。这样，他们就能比他们伟大的先驱者少存幻想，而更加具体地看待那些阻碍人民群众解放的障碍物，而由于这个原因，他们晚年的世界观，也比启蒙运动的早期思想家更充满了矛盾，但是，这些矛盾是生活本身的有利矛盾，大胆承认那些矛盾并加以哲学的融会贯通，这就使车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的著作如此使人激动而饶有趣味。同时，有这样一种想法——虽然他们自己，并没有清楚地意识到这一事实——即扩大运用费尔巴哈的唯物主义来解释社会生活的现象。唯物主义者思想的基本原则是，存在先于意识，存在决定意识而不是倒转过来。旧的机械唯物主义认识论的局限性正在于：在对存在在先的十分正确的认识中，对“存在”的概念理解得生硬而片面。一方面，老的唯物主义者对社会存在的客观性不可能获得正确的理解；另一方面，他们对“存在”的看法是非辩证的，既不包括发展，也不包括运动，更不包括内在的向前推进的矛盾。机械唯物主义的这些局限性在费尔巴哈的论著中可以很清楚地看得出来。

车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的社会概念，力图突破这些机械唯物主义的局限性，正因为那个缘故，我们能在他们对某种现象的具体分析中，发现一种鲜明而生动的辩证法，虽然他们哲学的认识论原理是从费尔巴哈的机械唯物主义推论出来的哲学史上常见的这个矛盾，在他们的论著中也很显著，但决不是这类矛盾的头一个例证。恩格斯说：十八世纪法国唯物主义，至少在它的认识论

上,是机械的、形而上学的想法,但是,在狭隘的哲学的范畴外,我们却发现——例如在狄德罗的论著中——辩证法的杰作。车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫时代的社会斗争比十八世纪中叶的社会斗争更为公开,更尖锐,因此,很容易理解,这种有利的矛盾,这种使人类思想向前推进的因素,在他们的著作中比在狄德罗的著作中,表现得更为强烈,更为明显。

“存在”的概念是如此放宽和加深了,因此它包括了对社会的矛盾运动和由于矛盾所引起的社会发展的观察与认识(即使不是在有意识的认识论方面,也必然在文学实践方面),这便决定了车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的文学批评著作的性质。这自然是一种太概念的说法。这仅仅说明车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫为什么和怎么样关心社会问题,而不能说明为什么在他们的文学活动中文学批评占据中心地位。

三

弗朗茨·梅林在他对莱辛所作的分析中,对于文学批评何以在十八世纪德国资产阶级争取自由的斗争中占首要地位的原因,作了某些很有趣的说明。他很正确地指出了这一种在某些保留条件下也适用于十八世纪法国的事实。但是,梅林过分强调了当时环境的重要性,认为莱辛与德国启蒙运动的其他战士迫于外界政治原因,才埋头从事文学问题的研究。这样说自然也有几分正确,但是过分生搬硬套的结果只能表明片面的真理。梅林的看法,只有在这一意义上说来才是正确的,即:争取解放的阶级斗争发展得总是很缓慢的,而且充满了矛盾。在生活的各个领域,社会存在的新阶段那种根深蒂固的矛盾,早在一个阶级(例如十八世纪德国的资产阶级)在经济上和理想体系上达到可能进入争取解放的直接政治斗争之前,便很显明了。

在社会集团解放斗争的准备阶段，意识形态上的澄清，道德和哲学问题的内部讨论，起着很重要的作用。社会存在本身造成的矛盾与对立，社会存在的新形式在意识形态上产生的后果，并不都在各种人类表现范围内同时发生，也不可能迅速和直接地立刻明白显现。这些问题越是错综复杂越是多方面，在社会发展中，在为社会关系的某种大危机作好思想准备的工作中，文学能起的作用也就越大，在这样的准备时期，伟大的革命理论家之所以给予文学现象以极大重视，在他们的哲学与政论著作中，文学的批评分析和评价，即使不占中心地位，占的比重也很可观；其原由正在于此。狄德罗和莱辛的情况是这样，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的情况也是这样。

文学史常常把伟大的民主主义批评家的论著列为“政论家的批评”。这种说法并非不正确，但是，为了避免引起误会，还需要进一步说明。别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫对当时的“唯美主义”批评家，对那些有意或无意地提倡“为艺术而艺术”的人，对那些企图把艺术完美的概念和社会现象的现实主义再现割裂开来的人，对那些认为文学艺术是与社会斗争无关而且不受其影响的现象的人，都曾进行过激烈的斗争。与这些思想相反，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫，极端强调文学与社会之间的关系。对他们来说，生活本身就是艺术美的标准；艺术产生于生活，并且创造性地再现生活；这种再现的真实性和深度，就是艺术完美性的真正尺度。

和这一概念密切有关的是他们的这样一种基本思想，他们认为：文学中洞悉入微和忠实再现出来的生活本身，是阐明社会生活中各种问题的最有效的手段，是为他们所希望和期待的民主主义革命作好思想准备的最好的武器。就这些伟大的俄国批评家关心文学的起源、性质、价值及作用而言，就他们努力以肯定和否定的

批评加深、扩大和加速文学的实际革命影响而言，我们可以正确地把他们的著作称为政论家的评论。

然而假若这种说法被解释为政论观点凌驾于艺术考虑之上或者甚至排除艺术考虑，那么它就会立即被歪曲成一种似是而非的理论。情况恰恰相反。凡在现代文学，尤其是现代文学批评比较薄弱和贫乏的地方，它的最重要的艺术基础必然会有某种削弱，它与生活的密切联系也必然会有某种程度的松弛；这样，它就不再是直接来自生活本身产生的，也不再能反转来影响生活。当文学与生活的这种联系一旦破裂了以后，文学与文学批评便会忽略艺术形式与生活内容之间有机的、本质的一致性，便会忽视它们彼此间生气勃勃的辩证的相互影响。其结果不仅使内容从属于形式，形式这个概念本身——这时在理论上和实践上都被认为是最主要的了——也只赋有一种狭隘、片面和肤浅的意义。与此相反，狄德罗和莱辛，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫所关心的是真正伟大的艺术价值。在这一点上，攻讦伟大的俄国批评家的反动诽谤者，使自己陷进了奇怪的自相矛盾的窘境。一方面，他们否认这些批评家了解和热爱艺术，并且责备他们只片面热衷于政治上的党派性，责备他们使艺术的利益屈从于政治上的考虑。另一方面，他们又不得不承认：正是这些批评家奠定了俄国文学史的科学基础，划分了文学史的时期，并且对文学史上的伟大人物，作出了正确的评价。

我们首先要感谢别林斯基，正是他对普希金作出了真正确切的评价，承认这位诗人在俄国现代文学中所占的中心和领导地位，认清了俄国新文学是由普希金开始的，并且看出了普希金是第一个经典作家，在艺术完美性方面直到今天还没有人能胜过他。为莱蒙托夫在俄罗斯文学评价中取得了应有地位的人，也是别林斯基。

然而别林斯基也了解，甚至在普希金还活着的时候，俄国文学已经开始进入了一个新时期，即现代现实主义时期，果戈里时期。

他对于作为艺术家和诗人的普希金的评价，是和他对俄国文学作了如此明确的分期密切相关的。别林斯基对俄国文学的看法与海涅对德国文学发展的看法极为相似。他们两人都坚持古典时期的伟大中心人物——德国的歌德和俄国的普希金——在艺术成就上高于现实主义时期的代表人物。当海涅谈到“艺术时代的终结”时，他和那些用降低歌德的重要性来推进新的、现实主义的民主主义文学的批评家（例如白尔尼）截然不同。在这一点上，别林斯基赞同海涅的主张：他极力反对门采尔对歌德的攻击。他对普希金的艺术完美性的看法是最为辩证的。他认为这种艺术完美性决不止是形式上的毫无瑕疵，而是艺术原则和真实再现全部生活现象的和谐的统一。别林斯基在分析普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》时，认为这部书是“俄罗斯生活的百科全书”，他说这话决不是偶然的。从普希金这种包罗万象地再现生活的普遍性上，找到了诗人艺术完美的来源。

按照别林斯基的看法，果戈里时期的出现，也就是为争取果戈里的现实主义胜利而进行的斗争，是与反专制、反封建的民主主义革命斗争的日益激化，不谋而合的。与此类似，莱辛对高乃依与伏尔泰的戏剧进行的毁灭性批判，和从精神上武装民主主义运动的准备工作，在思想体系的统一方面有着分不开的联系——这一民主主义运动的目的在于建立德国统一，在于摧毁那种永久分裂和奴役德国人民的割据暴政。按照别林斯基的看法，果戈里的现实主义的重大社会意义与政治意义，就在于它对当时社会现实的无情揭露，在于它对生活中不调和的矛盾的真实反映。在果戈里的艺术中，这并不是某种由外部硬加进文学中的格格不入的倾向。专制、暴政、封建制度已经使每个人的生活变得如此可怕，如此不近人情，以致只要把日常生活忠实地再现出来，其本身就成为最有效的宣传。

不用说，果戈里的现实主义绝非自然主义地、照象式地再现日常生活的琐碎细节。它是社会现实中各种突出特征的集中的艺术表现。如果读者或观众读了或观看了果戈里所描绘的现实主义图画时，会吃惊地发现自己的生活真相，隐秘的生活意义或愚蠢完全被显示出来了，这并不是因为作家的肤浅的手法——例如加入一些有倾向性的名称评语等——揭露了这些事实，不，不是这样，这是因为可怕的真实通过伟大的现实主义作家的艺术手段，把真实自身揭露出来了。在果戈里的《钦差大臣》结尾处，警察局长问道：“你们笑什么？”“你们在笑你们自己”。在美学范围内，一个批评家支持这种暴露性文学，就是为现实主义而斗争，就是既反对繁琐的自然主义，又反对学院派艺术理论和唯美主义文学的象征之塔。

然而，不仅在评论果戈里的艺术上，别林斯基是俄国文学的新时代的批评家和历史解说人。许多与他同时代的人，有批评家也有诗人（正象后来车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的同时代人所作的一样）都抱怨批评家别林斯基撕毁了一切，却没有创造出任何“正面的”东西。诚然，别林斯基确实以他的批判性分析毁灭了许多同时代人的文学事业，但是在这些论争中，后人往往赞成别林斯基的判断；作家遭到了这位伟大的批评家猛烈的攻击，而后来的事实都证明他应当受到这种待遇，这样的事例并不只是一桩。所谓的别林斯基批评的残酷性犹如一阵雷雨，它澄清了俄国文学的空气，这正和莱辛对德国文学所起的作用一样。别林斯基在世时便看到了出现在俄国公众面前的新的现实主义一代的第一批作品。在这场合，这位无情的批评家就变成了一个敏感、聪明和热情的新生天才的发现者。他以极大的热情欢呼屠格涅夫、冈察洛夫、陀思妥耶夫斯基的出现。正是别林斯基帮助这些伟大的现实主义作家获得了他们在俄国文学中应有的地位。

但是，文学史上果戈里时期——十九世纪伟大的俄国现实主

义作家的时期——的理论家、批评家和历史家，却是车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫。在一篇伟大的历史专论中，车尔尼雪夫斯基总结了这一时期主要的社会、思想体系和艺术的倾向。他和杜勃罗留波夫对他们同代的俄国现实主义伟大代表作了深刻而广泛的分析。屠格涅夫、冈察洛夫、萨尔蒂柯夫—谢德林、奥斯特罗夫斯基和陀思妥耶夫斯基的个性和他们在十九世纪五十年代中产生的作品之所以能得到正确的估价，主要应该归功于作为批评家的车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的工作。他们以同样的理解与热情欢迎年轻一代现实主义作家的首次出现，正象别林斯基当时欢迎那些在车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫时代已经成熟的作家一样。车尔尼雪夫斯基对列夫·托尔斯泰的初期作品进行了最好的、最恰当的分析，甚至在早期，他便认识到托尔斯泰的现实主义所独有的，使托尔斯泰和他的所有前辈作家迥然不同的新特征。论到对托尔斯泰真正的正确评价，车尔尼雪夫斯基的评论至今仍然具有宝贵的指导作用。

简单说来，从普希金到托尔斯泰，这些俄国文学的最杰出的人物基本上都是以他们在文学舞台上出现时为这三位大批评家所描绘的形象，活在后人心目中的，这三位大批评家就这样一劳永逸地奠定了俄国文学史的历史与美学基础。从以上所有事实中可以清楚看出“政论家的批评”这一概念只有经过仔细说明和加以斟酌以后，才可以用到这些伟大的作家身上。为了更具体地说明这一概念，对他们的批评方法还要作进一步的阐述。

四

如上所述，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫始终坚持文学不能脱离生活本身的发展进程；一切艺术作品都必须看作社会斗争的产物，并在斗争中起着或大或小的重要作用。这个前

提导致的方法论后果就是，一切艺术作品，都看成是社会生活的一种反映。因此，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的批评方法的本质，是把生活与文学并列，把原型与反映并列。这种把艺术当作现实的一面镜子的观念，是一切以唯物主义哲学为基础的美学理论的共同特征。

但是，旧的机械唯物主义不能从理论上解决这种反映过程的辩证的复杂性。歌德在讨论狄德罗的美学著作时所批评的正是这些旧唯物主义的局限性。我们已经看到，由于这三位俄国伟大批评家抱有革命民主主义的信念，他们的社会观已经超出了他们自己的认识论和美学理论的界限，艺术作品产生于生活并以生活为衡量尺度，他们用来和艺术作品相提并论的生活，决不是静止的，决不仅是客观存在中最易见的表面现象。别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫显示了有关俄国社会发展的各种最深刻最隐秘的问题，并对这些问题进行了分析，在把如此发现的“原型”与其艺术上相对应的表现进行对比时，他们显然不能满足于仅仅对生活表面现象作出自然主义的再现；恰恰相反，他们用最尖锐的嘲讽来批判任何这样的企图。他们要求作家在忠实地描述人们的日常命运时，应该说明那些激动着俄国社会的重大问题和决定其发展的具有决定性的重要社会力量。

这样提出问题的方式自然决定了别林斯基、车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫的否定性批评方法。我们刚刚谈过的那种以“原型”与反映进行的比较，对于一切内容空洞的文学说来，其本身就是一种毁灭性批评。仅仅讨论一个拙劣的作家在形式方面的缺陷，只不过是一种肤浅的批评。但是，如果把烦琐和肤浅地再现出来的生活，和真正的人类社会现实相对照，我们便会看到拙劣的作家，往往不知不觉地歪曲了现实，这样，形式上的缺陷就纯粹成了这部作品基本内容空洞的否定形式。和生活本身相对照就可以自动地

揭露出，把生活加以苍白无力的艺术再现是多么空虚。

如果我们考虑到这些大批评家如何解释杰出的现实主义作家作品的艺术价值时，问题就变得更为复杂了。这里基本方法还是以原型与反映相比较。这种比较是以艺术作品作为反映现实的一种特殊的客观形式这一假定为基础的。这里着重的是客观这一词儿。这些伟大的俄国批评家尖锐的驳斥了一切以心理学作解释的谬论，即从作家的精神特征或生平经历解释作品的那种颓废时期文学理论的错误方法。

每当艺术形式和社会现实的动力及社会组织原则之间的联系（作家与批评家大都意识不到这个联系）断绝了的时候，这些倾向就必然会出现。现实主义艺术与真正美学的真实基础的丧失，往往出于各种社会原因，这些社会原因表现了构成近代资产阶级社会的客观与主观因素全部错综复杂的关系，首先是资本主义社会敌视艺术的性质（马克思已指出这点）所起的作用日益明显，在真正的艺术与美学的道路上，它当然不会形成不可逾越的障碍，但是作家要超越这种障碍，却需要能够对各种动力的本质具有特别深刻的洞察能力，要能够坚持不懈地不让自己被资本主义社会日常生活的表面现象形成的洪流淹没。

在一八四八年的革命失败以后，中欧和西欧的社会发展，的确严重地阻碍了艺术家及其批评家这些品质的出现与发展。作家受到思想意识低潮的影响愈深，他们就愈容易和社会生活脱离以保持他们的美学理想的完整（更不用提那些深受反动派辩护士影响，或者甚至积极帮助他们的作家了），他们也就愈益不能洞察艺术源泉，觉察美学形式与社会组织之间的关系，如果不是有意识的这样作，至少在本能上是如此，那些受到这种影响但却能保存自己的艺术感情的作家，只剩下了唯一的一个稳固立足点。这就是艺术家本人的心灵，他自己的经验世界。但是他们非但不把这立足点当作客

观现实和客观性的再现之间必不可少的桥梁，反而使这种中间环节具有了一种绝对性质，把它当作艺术创作唯一的，高于一切的泉源。从圣·佩韦一直到尼采以及他们的当今后裔都是走的这条道路，导向绝对主观主义泥沼的道路。

这几位伟大的俄国批评家，从来不曾忽视这种联系。恰恰相反，十九世纪五十年代俄国阶级斗争的活跃与尖锐化，革命动荡加在他们身上而他们也热情从事的唤醒群众的重要任务，这一切不仅使他们能够避免当时笼罩西方的思想没落的危险，而且使他们在对待艺术评价问题的态度上坚持社会客观性的方针，在美学经典方法论的应用上，坚持民主主义精神。换句话说，俄国革命民主主义批评家强调决不探究诗人的灵魂。决不从这种观点出发，把艺术作品看成是一种神秘的创作主体的产物。对他们来说，出发点是已完成的艺术作品，在他们看来，作品与其所反映的现实之间的关系才是批评的主要问题。杜勃罗留波夫说过：“对我们来说，作者所想表达的东西远不如他所实际表达出来的东西重要，那可能是无意识地，只不过是对于所看到的现实加以正确再现的结果。”他在另一段文章中又说：“艺术作品会表达某一种思想，并不是因为作者在创作时怀有这种思想，而是因为会使人自动产生这种思想的某些现实特征，打动了作家的原故”。

被艺术衰退时期的文学批评家和文学史家视为反美学倾向的正是这种客观主义。这种完全错误的看法，是由衰退时期伪美学的偏见造成的。因为正是有赖于这种客观主义的方法，别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫才能够阐明作家真正创造了什么，作家何以能够在创作灵感来临时的幸福时刻中，使他所看见的和所刻划的东西远远超过了他的主观见解或偏见的限制。在这里，艺术创作的真正性质，第一次得到了这样一种与主观主义美学流派的心理神秘说完全相反的解释。

这种方法，在恩格斯对巴尔扎克的毕生事业所作的分析中达到了登峰造极的地步，恩格斯指出：巴尔扎克曾经创作了这样一些作品，这些作品和他有意识希图表现的，乃至和符合他那自觉的世界观的东西，都迥不相同，并且伟大和深刻得多。恩格斯把这一分析得出的极端重要和根本性的美学结论称为“现实主义的胜利”。恩格斯所说的这种“现实主义的胜利”不仅指明了艺术作品对于作家，甚至是天才作家的观点（尤其是社会偏见）说来具有相对的独立性，而且这二者有时竟会完全对立。这些伟大的俄国批评家，也同样清楚地知道这种辩证关系，虽然他们缺乏恩格斯那种方法论上的明确性。例如，杜勃罗留波夫就曾以下面的比喻来说明过这种关系，他说：“情形正象巴兰要咒诅以色列人一样，在神灵降临到他身上的庄严时刻，从他口中不由自主地说出的却不是咒诅，而是祝福。”

我们说我们能在这几位伟大的俄国批评家的著作中辨别出这种方法，虽然有时候仅仅是略见端倪。“现实主义的胜利”的原则正确地强调了艺术在人类发展中所起的主要作用。这一原则表明：在人类意识的形成中，在揭示社会任务和目标并为之斗争的过程中，伟大的艺术家决不只是从事哲学思考和政治活动的附属的随军人员而是有同等价值的战友。

伟大的艺术家一向是人类进步中的先驱者。通过自己的创作，他们揭示了前所未知的事物之间的相互联系——经过相当长一段时间以后，科学与哲学才能将这些相互联系以确切的形式表达出来。杜勃罗留波夫说：“这些作家的禀赋是如此得天独厚，以致他们能够本能地将真正的理想与希望融会贯通，而大多数同时代的哲学家以他们精确的科学方法进行观察，充其量也只能对他们作一些推测而已。是的，天才的作家能够使哲学家只能模糊摸索着的真理获得生命，并且在行动中表现出来。”

杜勃罗留波夫十分了解这样的事实：创作过程是非常复杂的，决不只是作家受当代科学或哲学思想“影响”的一个简单问题。他接着说：“一般讲来，事情往往并不是这样简单，即作家剽窃哲学的思想，并在自己的作品中把它们表现出来。不，作家与哲学家都是独立工作着的，他们都是以同一件事物作为出发点，这就是生活本身。区别仅在于他们接近生活的方式不同而已。”一切都诉诸现实，通过人类意识的媒介，通过艺术、科学与哲学来反映客观世界的唯物主义理论，丝毫没有把这些伟大的俄国批评家引向艺术的理智化，更没有把他们引向艺术的机械政治化，恰恰相反，这种理论把他们引上了确立艺术独立性的道路，当然，这种独立性决不意味着那种在一八四八年以后衰退时期各种理论所提出的，受到主观主义唯心主义夸大的虚假的与世隔绝，而是以这样的方式来表示的：在说明艺术与生活是互相依赖的时候，在指出艺术在社会发展过程中起着那些真正作用的时候，他们就促进了对于艺术的真正独立性的哲学理解。

就是这样，和现代唯美主义者狭隘、主观、歪曲地过高估计艺术相反，伟大的俄国批评家，确定了艺术在人类历史上所起的真正的划时代的作用。

如果对这种批评方法的应用加以进一步考察，我们便会看出，这些批评家——在这里又走着与恩格斯相同的道路——以作家创造典型的能力作为他们研究的中心。在这里，革命民主主义批评的道路，再一次导致对于艺术的真正伟大意义及其真正作用的认识。而避开了不当地过高估计艺术的现代偏向。正如过去的生活是以伟大的经典作家所创造的形象留在人类的记忆中一样，对于当今现实的自觉也是以伟大艺术家的作品为基础的。《哈姆莱特》，《堂吉珂德》和《浮士德》，向我们传达了过去各时代最内在的本质，正是由于作家创造了这些包罗万象的典型，过去时代最大

的价值才得以不朽。杜勃罗留波夫说：“一个作家或一部作品的价值，取决于他们把一个时代或一个民族的真实愿望表现何种程度。”真正的不朽的典型产生于作家对公众所深切感受的事物的敏感，产生于他将这些事物体现在具体人物和人类命运中的那种才能。

这些俄国批评家向他们的同时代作家所要求的，就是创造这种人物，这种典型。在这方面，战斗的民主主义的革命要求与保卫艺术的真正利益是符合一致的，这种符合绝非偶然。他们要求一种广泛的、能创造典型的现实主义，这种要求是从他们的政治宣传目的有机地衍生出来的。这一纲领，在以下的美学指示中得到了最大的发挥：“创造一种现实主义的文学，在对外界世界的深刻了解与创作再现上要达到过去经典作家的水平！由现代生活中创造出象堂·吉珂德、哈姆雷特或者浮士德那样深刻而真实的典型人物，”文学的主要美学价值只有在这种“政论家的批评”之下，才能得到更有效的保卫。

车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫就这样驳斥了一切所谓对“诗人灵魂深处”的探究。在这一点上，他们提出了一个基本问题：人类社会本身的发展如何产生了典型问题和典型性格，有某些典型是社会发展本身自然而然地产生出来的，它们彼此相辅相成，使彼此发展到更高的水平。它们到底是什么样的典型呢？在他对冈察洛夫的小说《奥勃洛摩夫》所作的分析中，杜勃罗留波夫为这种新批评方法，提供了一个经典性的范例。他指出了从普希金的奥涅金发展到冈察洛夫的奥勃洛摩夫的日益增长的不满与对立。他说明了社会进程的一致性如何不可避免地，自发地向所有积极参与社会生活的人提出了性质相同的问题，并且指出，有些伟大的作家（按照他们自己的社会地位、时代与个性）如何描写这种典型发展中的不同阶段和围绕着它的典型冲突直到最后，在冈察洛夫的《奥

勃洛摩夫》中，典型达到了历史的和美学的完满境地。

这种俄国革命民主主义的批评进一步认为一部文学作品的社会根源与美学价值是互相联系着的。西方的美学家与批评家不是过分强调艺术中主观神秘主义式的形式因素，就是采取那种只直接涉及社会生活表面现象的生硬而夸张的客观主义态度。可是，俄国革命的批评却探索并发现了社会发展可以在其中得到真实的美学反映和艺术完成的生气勃勃的道路。真正的和不朽的典型的创造取决于对经久的、居首要地位的社会过程的正确认识，同时这也是艺术本身各种基本要求的实现。俄国现实主义的伟大成就，就在于它创造了许多这类真正的典型性格。发现并且揭示这些典型性格和典型命运的社会和历史意义，就是别林斯基、车尔尼雪夫斯基与杜勃罗留波夫作为批评家为自己规定的重要任务。

当然，这种方法并不局限于评价文学作品中人物性格的典型性，虽然以文学作品与其反映的社会现实作比较的原则对这种方法也同样适用。这种方法的社会的具体化，同时也包括了它的美学具体化。对所创造的人类典型进行的心理和道德分析，同时显示了创造他们时使用的方法所具有的优点和准确性；对他们的命运所作研究发展或对作品中真正的诗意——不是形式上表现的诗意——构成进行深入的考察。有些问题，例如，为什么在这一时期的俄国小说中，妇女的形象在人品上和道德上都胜过男子；为什么屠格涅夫企图描写一个积极的英雄时，非挑选一个保加利亚的革命者不可？为什么在奥斯特罗夫斯基的《大雷雨》中女主角的自杀并没有使人垂头丧气，反而产生了悲剧的激发人心的效果；为什么希托尔兹这个和冈察洛夫笔下的奥勃洛摩夫正好成对比的正面人物，比起终日躺在沙发上的怠惰的主角来，在艺术生动性上要较为逊色——所有这一切都表明社会问题，政治问题与美学问题，彼此之间是多么相互交错和密切相关，也说明恰恰由于车尔尼雪夫斯

基和杜勃罗留波夫把这些问题看作是这种错综复杂的结果，他们才比同时代的西方人更深刻、更真实和更艺术地解决了这些问题。

显而易见，在所有这些问题上，这两位伟大的俄国人所研究的都是文学的基本问题。他们偶尔也提到“美学法则”，然而总带有轻蔑的讽刺意味，而且我们必须经常具体的考虑他们提到这些法则时的上下文为了什么目的，以这些法则所作的分析，最后要达到什么样的美学结论等等。（在这一点上，别林斯基的术语多少有些不同，他企图彻底改造黑格尔的美学，不过要保留其基本原则）。例如，杜勃罗留波夫在分析奥斯特洛夫斯基的一部剧本时，剧烈抨击了所谓的“编剧法则”，但是，如果我们阅读了全文，我们会发现什么呢？杜勃罗留波夫如此尖锐地加以抨击的是琐细的、拘泥形式的学院派编剧法，这种编剧法企图以奥斯特洛夫斯基的剧本打破了这些法则为理由，扼杀了他那崭新的、革命的、现实主义的剧作。

杜勃罗留波夫在仔细分析奥斯特洛夫斯基的时候，没有进行任何抽象的理论讨论，而是具体地、批判地推论出编剧法的新原则，通过这种新原则，奥斯特洛夫斯基以伟大的力量和深刻的效果将当代重要的各种倾向成功地搬上了舞台。

基本讲来杜勃罗留波夫的方法，就是这样来改造和保卫美学法则——那种随着时代的不同而改变其表现形式的法则——以防止学院派抽象修正的危险。莱辛在他的时代也采取了同样的方法，并且同样公开承认了它们，另一方面在他反对法国古典编剧法的争论中，他指出了索福克勒斯与莎士比亚本质上的一致，指出他们基本上都接受了亚里斯多德的编剧法。杜勃罗留波夫的具体分析中包括了类似的论点，但是在这里是暗中含蓄地提出的，而没有公开表示。

杜勃罗留波夫和莱辛之间这一点小异之处，并没使他们两人本质上相同的方法产生任何真正的区别，但是也不只是表面上的、

术语上的不同。莱辛并不认为索福克勒斯和莎士比亚的基本一致是纯粹的美学原则，更不是形式主义的原则。他追溯到亚里斯多德，因为他发现在亚里斯多德的编剧法中，那种悲剧的自然法则的表现；那种生活与历史中悲剧的诗的形式的表现中，直到那时为止还没有人能够超越。至于俄国的批评家，他们则直接诉诸生活本身，而没有把过去诗歌写作或美学理论中任何具体方法当作不得逾越的金科玉律来接受。这样一来他们比莱辛更有力和更一贯地使艺术必须反映客观现实的唯物主义观点成为美学理论的基础，在这方面，莱辛的唯物主义比他们自发有余而自觉不足。另一方面，莱辛把亚里斯多德的美学当作规范来接受，尤其是他强调在索福克勒斯和莎士比亚的作品中，亚里斯多德的学说得到了理想的完成，这样就表明他更加强调反映论的辩证性质，虽然他这样看，依然是出于自发，而不是把它当作一种自觉的表现方法，由于具有这一系列思想莱辛比他的伟大继承者更有力的强调了诗歌形式的相对独立性和创造性主体的积极作用。此外，说明莎士比亚的创作原则与古代经典作家的主要一致性，也就说明了美学的历史辩证法，说明了变化无常的表现方式和始终不变的基本法则之间的辩证关系。

因此，他们的不同不是原则上的分歧，而只是所强调的重点有差别，这种差别是由于历史环境而引起的，也要部分归因于他们哲学背景的性质：莱辛是从莱布尼兹到黑格尔一连串唯心主义哲学中的一环，而俄国的批评家是马克思以前唯物主义哲学方面最伟大的代表人物，虽然在方法论上还不够自觉，但却是辩证唯物主义的独立自主的前驱。他们之间的不同还由于在美学与批评论战中他们必须与之交锋的敌人不同。莱辛的主要目的是要摧毁以误解亚里斯多德和歪曲对待古代经典艺术为基础的宫廷美学；而俄国批评家们主要打击的“为艺术而艺术”的形式主义学院派所提出的没落理论，是文学理论与创作实践中的各种主观唯心主义倾向。

这种着重点不同所形成的矛盾，在马克思的美学中化成了和谐。马克思发展了反映论，使它达到了辩证的完美地步。认识论基础中一贯的唯物主义，加上对存在与意识之间的关系的正确的辩证的理解，使创造性主体以及艺术形式在忠实再现客观世界过程中占有适当的地位，同时却丝毫不会有损于“存在”的第一性，正相反，这样才是以正式的客观的确切态度来表示这种第一性的唯一可能的方法。同时，古典作品（包括古代的以及较晚的莎士比亚）堪为典范的确实性也从莱辛所说的偶尔带有教条主义气息的自发性中被提了出来，并且由于决定了使古典作品达到典范水平和不可企及的标准的社会及人类因素，古典作品的这种规范的确实性，因此，也具备了历史客观性。

密切注意艺术作品的客观特点是这种批评方法的本质，并且与这些伟大批评家的革命民主主义目的有着密切的联系。但是，当他们在当时的现实主义文学中寻求和发现了一个反对反动及封建残余的有力同盟者时，他们唤起大家注意的总是作品的创作效果，而决不是主观的政治观点或哲学观点。这些批评家所关心的是当时的伟大作家在他们自俄国生活深处所产生的现实主义图画中，究竟揭露了什么。为了这一理由，他们乐意接受每一个有才华的、真实地描绘现实的严肃的作家，作为伟大的解放事业中的战友。在这方面，他们不止一次地不仅超出了俄国文学的范围，而且也超出了对现实主义的狭隘理解。例如，车尔尼雪夫斯基曾热情地欢呼席勒诗作的优秀俄文译本的出现，并宣称席勒是俄国文学中珍贵的不朽的一部分，整个进步俄国都认为他是他们自己的诗人。

在这两位俄国批评家从事政治活动时被迫所处的特殊环境中，这种客观的观点，具有决定性的重要意义。我们已经注意到，自由主义与民主主义斗争的开始，在这种活动中是中心战场之一。当时大多数伟大的作家都倾向于自由主义哲学；但是，只要他们真

实地描绘了俄国的现实，你们便在无意中，在许多方面帮助了革命民主主义，其中也包括对自由主义本身的政策及其哲学的暴露。以论战形式，表现这种情况的尖锐的批评并不如人们常常认为的那样，是直接针对作家本身，恰恰相反，这是真正尊重他们客观上所创作的东西的一种结果。

这种态度在车尔尼雪夫斯基对屠格涅夫的著名批评(《约会中的俄国人》)中表现得很清楚。在这篇论文中，车尔尼雪夫斯基指出，作为一个真实描绘生活的、真诚的、有天才的现实主义作家，屠格涅夫在他的故事《阿霞》中他完全无意识地，同时也是完全不可避免地对典型的自由主义知识分子作了无情的揭露，这一个典型在心理上和世界观上都和屠格涅夫很相近，并且是他十分钟爱的。对自由主义者屠格涅夫所写的这篇故事的客观内容和客观表现这样一种手法所作的分析，是车尔尼雪夫斯基对自由主义观点、对作为人的典型的自由主义知识分子的毁灭性批判的起点。正是因为屠格涅夫是一个真诚的、严肃的现实主义作家，他的作品才能用来作为反对他自己的政治哲学的武器。

这同一篇批评论文也接触到另一个非常重要的方法论上的问题。屠格涅夫的短篇小说是一篇单纯而美丽的爱情故事，其中并没有提到政治或社会斗争。一个侨居国外的俄国知识分子爱上了一个少女，但是，当这个女孩子以真挚的热情来回报他的感情，而这种热情打破了习俗的限制时，他却大吃一惊而跑开了。车尔尼雪夫斯基对这篇小说的批评是一个政治性和社会性的批评。那么，什么是这一批评和它的对象之间的联系呢？车尔尼雪夫斯基的政治批评是不是破坏了小说的有机的艺术结构，是不是从不相干的观点来看待小说的？

在这里，我们只能非常简略地谈一谈基本的方法论问题。伟大的瑞士民主主义作家，哥特弗里德·凯勒曾经说过：“一切都是

政治”。他所说的一切都是政治并不能按照字面意义来直接理解，而只是说，在最尖锐的情况下，在达到行动最高点时决定政治动向的社会力量，对日常生活、工作、爱情、友谊等各方面的一切现象也同样发生影响。在每一个历史时期，这些社会力量产生了某些典型的人，在生活和人类活动的一切方面，这些人的性格、特点都是以同一方式表现了出来，虽然在方向、内容和强度上有所不同，伟大的现实主义作家之所以伟大正在于他们能够在生活的各方面分辨出这些典型的人的特性，并且把他们清楚地描写出来。

屠格涅夫在他的小说《阿霞》（车尔尼雪夫斯基批评论文的对象）中，很成功地做到了这一点。十九世纪俄国自由主义哲学和自由主义者的弱点以集中的艺术形式在故事的男主角对待爱人的态度中表现了出来。屠格涅夫本人是否愿意表现这一点根本无关紧要；在他写这篇小说是否想到这种联系也关系不大，要紧的是这种联系在小说中清楚地呈现在我们的眼前，车尔尼雪夫斯基认识到了并且分析了这种联系，而且这种联系确实以屠格涅夫所描绘的和车尔尼雪夫斯基所分析的那种形式存在于现实中，也就是说：正如屠格涅夫笔下的主角可耻地从幽会之处逃走一样，自由主义者以同样的怯懦的方式和同样“高尚”的借口逃避争取农奴解放的民主主义任务。

五

在这里车尔尼雪夫斯基所揭露的是政治行动与所有其他社会生活现象之间的联系。这种分析中的新颖与划时代之处，就在于车尔尼雪夫斯基那么敏锐地洞悉了爱情故事中人的典型的核心理，并且敏锐地说明了它的政治内容与意义。对人类灵魂与精神的一切表现的这种统一性的认识，是所有对于艺术伟大的、永恒的、而往往也是适时的作用有所了解的作家和批评家的共性，在这个艺

术的基本问题上，歌德和普希金是站在车尔尼雪夫斯基这方面的，而没有站到现代美学家一边。例如，当巴尔扎克（虽然在政治上是保守派，但却是伟大的现实主义作家）分析司各特的历史小说时，他以这样的方式总结了他们的优点：他说司各特并没有描写伟大历史事件本身；他感到兴趣的是这些事件为什么会发生；因此，他没有全面描绘一场决定性的战役，没有分析所运用的战略和战术——他给予我们的是一幅从日常琐事中表现出来的两个阵营的人物气氛、社会气氛和道德气氛的图画。这些日常琐事，汇集成更加普遍的行动，向读者说明胜利者的得胜何以不可避免。巴尔扎克的这种美学看法和车尔尼雪夫斯基的批评原则非常一致。

这些概念，决不是象它们经过解说以后可能显现的那样一看就很明白的。当时资产阶级文学中的重要流派却站在正相反的立场。例如：左拉坚决反对插入偶然的动机，认为这是不科学的、非艺术的，并且要求作者只描写事情如何发生，而不描写事情为什么发生。左拉以他那所谓的科学论据，并参照他所理解的近代自然科学方法来支持这种对立的论战。如果我们更仔细地观察一下，自然就可以清楚的看出，他的论据并不是自然科学的真正实践和科学方法为基础的，其基础是认识论方面的不可知论，而这种不可知论和资产阶级意识形态的普遍危机联系在一起，也已经影响到科学方法的概念。

对于偶然动机的排斥（在左拉的作品中，这种情况还只是稍见端倪，对作家和批评家都产生了致命的影响。一方面，它倾向于劝人不要探索能够揭示社会的和人与人之间的关系本质的更深刻的动机，它把作家和批评家的注意力引向日常生活的表面事件（泰纳的环境论），因而使他们以那些暂时流行的理论为转移；并以机械的反艺术的方式来夸大这些理论（左拉作品中的生物学主义与遗传学）。另一方面，这种理论由于推崇虚伪的心理化主观主义，必

然会带来相反的补充,因而产生了同样被歪曲的、机械的伪客观社会环境决定论。他们不是通过刻划活生生的人物性格来有机地、艺术地显示各种决定社会过程的决定性推动力的真正内在正体,他们对于社会正体只有肤浅的理解,只能对表面现象作一种纯外部的,伪普遍性的描写,其背景仅能是装饰性的或自然主义的,在这种背景中人类完全变成了傀儡。

自然,这几位伟大的俄国批评家不可能注意到这些直到相当晚的时期才得到充分发展的倾向,然而,在他们的方法论中,在他们判断一个作者或者一本书的方法中,已经十分明确地奠定了反对这种虚伪的理论、反对这种歪曲艺术的创作实践的基础。(例如在萨尔蒂柯夫-谢德林对左拉的评价中,我们便可以清楚的看出他应用了车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的批评原则)。左拉主义以及一般伪客观主义和庸俗社会学的美学理论,在资产阶级文学理论中常常受到攻击。但是这些攻击几乎毫无例外地都是来自右派,来自文学中的反动倾向,都是从主观心理主义的观点出发的,这些攻击当然不能在讨论中真正澄清什么东西。伪客观主义到今天,仍然起着作用;纵使它打着十分不同的旗帜,它在文学与文学批评中,依然有很重要的地位。它使作家离开了他们特殊的、最重要的工作。(在这方面,和它的相反极端——主观主义——恰恰一样),它在批评领域内破坏了一切对一部作品进行的正确评价。

由此可见,这里谈到的俄国革命民主主义批评的方法论,甚至在今天还具有极大的重要性。如果认为别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫仅仅是历史上一个过去时代的杰出代表人物,而现在已不再是一种活的有效力量,这就大错特错了。情形恰恰相反。在人类发展的目前深刻危机中,如果我们要获得真正的文学教养,如果我们要把文学与文学批评提高到处理时代重大问题的水平,那末,我们就会比已往任何时代都要能够也要有必要向别

林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫学到很多东西。

对于这个巨大而复杂的问题，我们在这里只能作一些简短评述。首先是政治本身的艺术表现。在这方面，正象在所有其他方面一样，这是今天资产阶级文学的主要弱点之一，就是它总在这两个虚伪的极端之间摇摆。一方面，他们以一种生硬抽象的直接和割裂的手法来描写政治活动，丝毫没有存在人的本质方面对政治上的积极人物作任何严肃深入的现实主义描绘。另一方面，资产阶级文学，往往逃避到一种抽象的、虚构的、现实中不存在的个人的“心理状态”中去，这种心理状态由于人为地与社会生活隔绝，便只能在纸上存在，而永远不会有任何实质。与以上两种虚伪的极端相反，一切真正爱好文学的人，无论重复多少次，凯勒的“一切都是政治”的名言都不能算是太饶舌和太固执己见。当然，这句话只适用于那些真正的、严肃的现实主义作家，他们在按照生活的本来面貌描写生活时，能够深深发掘到那些根源，终于能够断定这一个人物典型能生存下去，而那一个必然毁灭，这一个有价值而那一个毫无用途，等等。唯有真正深刻的现实主义之中，文学的伟大性才能和流行的政治影响有机地、不可分割地统一起来，了解这一点在今天比在过去更为重要。

但是，对于解决我们这个时代的文学问题说来，不仅俄国革命批评家的基本世界观是适时的，乃至不可缺少的，就是他们的方法论也是如此。当车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫还在世的时候，在他们的西方同时代人当中，现代资产阶级文学和文学叙述中，已经出现了另一种虚伪的各走极端的写法。一方面，文学局限于自然主义地描写“普通人”另一方面，文学逃进了纤细的主观心理描绘。在一八四八年革命失败以后的全部西方文学中，我们都可以发现这些虚伪的极端。诚然，当时某些最伟大的作家仍然在不断挣扎，力图在创作上克服这些虚伪的极端，而且，就他们自己的作品而

论,他们也成功的作到了这一点。但是西方批评家的首要人物,例如泰纳这样一个至今仍然很有影响的批评家,更多的却是通过他们的批评助长了这些虚伪的极端,而不能象伟大的俄国批评家一样把它们消灭。例如,在泰纳的著作中,我们看到的是一大堆硬凑在一起的机械论,按照这种理论,人变成了单纯是所谓“环境”的产物(这是所有自然主义理论论据的来源),完全脱离社会现实的抽象情感的纯粹主观心理分析,(在这里,抽象心理主义找到了它的理论宝库)。我们还记得,泰纳曾经把巴尔扎克作品中的主角说成是“偏执狂者”。

但是这些虚伪的极端在现代资产阶级批评的每一个原则问题中都暴露了出来。一方面我们看到了一种所谓的“纯美学”批评,这是一种以“为艺术而艺术”的观点研究作品的批评,按照表面的形式特点来褒贬作品,甚至不承认有什么真正重要的文学问题存在,不承认支配艺术形式的、来自社会及其文化发展的各种规律的存在。另一方面,又有一种所谓的“政论家的批评”,它以一种“纯粹的”社会或政治观点对待文学,按照当时的各种浅薄的标语口号来判断过去与现在,而不考虑所讨论的作品的真正艺术内容,也不管它是一部伟大的艺术杰作还是一篇毫无价值的无聊作品;这种批评只关心那些明天就可能被完全忘却的标语口号。如果我们要和当代批评中这两种错误倾向进行斗争并把它们克服(这种错误倾向有时可能在同一个作家的作品中同时发现,所以我们会看到一种庸俗社会学和对于某种“艺术技巧”的谬赞混在一起的调和现象。)例如我们要创立一种真正的批评风格,一种政治和美学要求同时兼顾和不可分割的风格,那么,我们比过去任何时候都更应该,也更可以向别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫学习到很多东西。

过去几个世纪的文学批评史表明: 它的伟大的时期和不朽的

人物是和真正的民主主义原则的热情鼓吹有联系的，而且这种联系并非偶然。狄德罗和莱辛在十八世纪就起了这样一种远远超出他们自己的国家疆界的影响。别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫在十九世纪的美学思想史上占有相似的地位，虽然他们还没有在俄国以外造成任何印象。但是，根据目前的社会情况以及在文学中加以再现的要求看来，普遍承认他们的国际主义只是一个时间问题，而且时间也不会很长了。

刘苦端译 何 宁校

译自英文版《欧洲现实主义研究》。

《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》

德文版第三版序

(1951年)

这本书的第三版不仅是前一版的增补和扩充，它基本上是一部新的著作。有关批判现实主义的一些新发表的文章就是新的。由于我们曾试图专对普希金加以描述和评价，这就已经远远超出了原来的范围。作者固然十分明白，如果对格里波耶陀夫、莱蒙托夫、果戈里等人没有评论，就不可能画出十九世纪俄罗斯文学的全景。不过就普希金创作的主要主题思想作全面论述，究竟还是可以显示出俄罗斯文学在全世界起影响的范围。此外，对车尔尼雪夫斯基的一部小说^①的分析也是在第一版里所没有做的对革命民主主义文学的创造性活动所进行的探讨。这里也应该坦率承认，没有引入涅克拉索夫、萨尔蒂柯夫-谢德林等人，这幅图景是极不完整的。我们也不能说，本版中一些补充、对阐明俄罗斯文学的几个主要阶段所作的一些尝试，就可以画出全景了。屠格涅夫、冈察洛夫、奥斯特洛夫斯基、契诃夫等人还付之阙如。但是，这些新文章至少是朝着画出全景这个方向迈进了一步。因此，我们的叙述已经带有了一种新的音调。

^① 指《怎么办？》一书。

尤其重要的，是有关苏联文学的许多新文章，它们在质的方面改变了这本书的性格。在旧版中，马克西姆·高尔基是作为俄国古典现实主义的终结和高峰、作为过渡到社会主义现实主义的里程碑而出现的，而他在本版里却得到了第一位社会主义现实主义经典作家的位置。这两种观点都表现出高尔基在世界文学上的意义。但是毫无疑问，他真正的历史上和艺术上的作用却只有通过强调第二种观点，才能充分显出它的效力。

作者为什么要把有关几位苏联作家的论文不作单行本出版，而放在这一卷中出版，在第一版的序言中已经从理论上说明理由了：和那些把伟大的十月革命及其文化影响看作与俄罗斯古典现实主义的艺术传统完全隔绝的反动诽谤相反，我们在那篇序言里已经论及，社会主义现实主义与俄罗斯文学的进步的遗产的联系是多么深刻与密切。

如果这一版把无论从思想内容还是从艺术形式看来都是一种崭新的观点着重地提到了显著的地位，作者相信，这里并没有什么矛盾。只有颓废派资产阶级的偏见才认为思想上与艺术上崭新的东西必然与整个过去时代完全隔绝。这种观点从自然主义到超现实主义已流传了有几十年之久。然而这种观点与每一种真正进步的艺术发展的事实是尖锐对立的。这种进步的艺术发展——正象列宁在他对“无产阶级文化的各种倾向”的批判中令人信服地论证的那样——总是要用批判的精神去应用人类千百年来的旧经验。这种进步的艺术发展吸收了进步的部分和客观上恒久的成就，并且在这样对有价值的、有生命的遗产进行批判地吸收的基础上，创造出一种从思想上和形式上看来都真正是崭新的东西。正象我们要试用一些具体事例来论证的那样，苏联文学也是如此。所以人们如果想正确了解苏联文学的世界意义，就不应该机械地把起决定作用的新东西和有独创性的东西从人类进步的有延续性的历史发

展中割裂开来，尤其不应该把它从俄罗斯人民的有延续性的历史发展中割裂开来；苏联文学的社会主义现实主义就是世界文学中的一个新的、更高的阶段，苏联文学之所以能够达到这一步，完全是因为它——由于是从社会的新的、更高的社会主义的基础上产生出来的——从新的角度提出了世界文学中思想上和艺术上的问题，为这些问题寻求新的解决，而且找到了新的解决。

很显然，这本书由于对这些新问题进行了研究，必然要得到一种完全新的面貌。这里让我们先就怎样对苏联文学上的各种问题进行研究的方法作一些说明。众所周知，我曾长期踌躇，没有公开发表有关苏联文学的研究论著。最主要的原因就是我感到自己在学识上对这个问题没有资格说话，苏联文学包括了一个广泛的领域。为了能够科学地去研究它，就不仅要充分了解它的全部主要作品，而且还要充分了解这些作品从社会看和从艺术看所产生的历史。对一些个别作品进行批判所采取的立场的改变、它们发生影响的历史、一些重要作家的内在与外在的发展、艺术方面各种倾向斗争之间的紧密关系等等。我十分明白，我对苏联文学这一伟大的和极其重要的领域的知识——说轻一点——是极片面的，不完全的。因此我过去不敢对这个问题发表研究的文章。

一九四九年到一九五〇年发生在匈牙利的文学论争使我认识到，我的学术思想曾导致实践方面的不正确的后果。一个批评家、评论家或者美学理论家对苏联文学问题所采取的立场在目前情况下不纯粹是经院意义上的学术问题。在今天这种立场对于正确解决国际文化以及个别民族文化的一切问题，是更具有决定作用的。任何一个民族在今天如果不去分析苏联文学所带来的许多丰富的革新，不试图从这种新事物中进行有益的学习，它就不可能圆满解决它自己文学如何继续向前发展的问题。每一个批评家、评论家或者美学理论家如果不想把自己的活动的锋芒折去，如果不愿使自

己的活动被指责是毫无益处的，他就得被迫要在这些问题上采取立场。任何科学良心都不能使他免掉这种任务。

对以上所说的这种错误的良心作一番内心里的清算绝不意味着，从此就可以获得自由，不用再在这一领域中进行谨慎的批判工作。这种清算意味着，为了使不可推却的问题——在已有的可能条件和范围之内——求得有益的尽量正确的解决，就必须研究出一套新的研究方法。因此，作者认为，他的责任在于就他对研究方法的考虑作出一个提纲，他就是根据这个来研究这里所提出的一些问题。

在选择和研究方法上，作者首先必须放弃这样一种办法，就是只根据苏联文学内在的辩证发展，不管其它。他的出发点更应该由俄罗斯以外的文学发展中一些思想上与艺术上的问题来决定。由此，首先就产生这种结果：客观地看来，对要研究的作品的选择，不免显出一定程度上的任意性，尽管我们选择批判现实主义的代表人物是不完全的，普希金或托尔斯泰，从客观方面看，究竟毫无疑问地是批判现实主义这一发展中的中心人物。我们处理苏联文学，情形就不是这样。所以作者在这里必须使他的读者注意到，选了某一部作品并不意味着，这部作品在苏联文学中，就具有一种中心的、有代表性的意义，或是从客观方面看，它就代表当时的高峰。法捷耶夫、萧洛霍夫、马卡连柯无疑都达到高峰，但是达到高峰与否，都不能作为每一种选择的准绳。没有把一个作家或作品选来研究，更不表示作者认为他们比不上他在这里论述过的那些作家或作品那样重要，或者意义较小。在作者所具备的主观条件下，选择的原则只能够是：某些作品被选来分析，是因为作者认为它们的思想与艺术问题，对于他本国的文化发展以及西方文学的发展是特别有启发性和有促进作用的。在文学发展这方面，不仅艺术上的观点（反颓废主义的斗争，反本国文学中公式化的缺点等等的斗

争),而且思想上的需要,例如理论问题——都起过重要的作用,这一点是不言而喻的。

刚才既然说了几句有关研究方法的话,这里还要特别提到一种缺欠:作者完全认识到他没有能力去展示发展的程序,揭示发展的倾向,他不可能象他在德国文学问题中作常所的那样,用短论的形式来研究苏联文学的整体(对苏联文学的具体的整体能有清楚的概念)。他的研究只是一些名符其实的有关个别作品的短篇论文。

在运用这样一个观点中,马克思主义美学的基本原则当然是适用的:即文学作为上层建筑,作为客观社会现实的反映,内容与形式的内在辩证的统一,把内容摆在第一位,把形式了解为一种一定的内容的形式。最后这些观点尤其重要,因为只有从它所反映和描绘的社会现实和新颖性出发、只有从产生于社会主义现实基础上的思想内容的新颖性出发,才能正确地理解社会主义现实主义艺术形式上的新颖性。因此,我们的这些文章毫无例外地一开始就描述社会主义发展中所讨论的阶段,分析与讨论在这发展阶段基础上成熟起来的、而在所讨论的作品中表现出来的那些最重要的思想意识上的问题。我们认为只有从这一点出发,才可能讨论形式问题,才可能研究出它的新颖性与独创性的特点在哪里。在这两个组成因素方面,研究都要追溯到社会主义社会以前的现实上去,追溯到这种现实中的思想与艺术的发展上去。这有两个理由,首先是为了使苏联以外的读者明白,他自己的生活与实践中的某些十分重要的、未解决的、象是无法解决的问题可以在苏联文学中找到一个回答。其次,是为了能够尽量具体地指出究竟在哪一点上有些思想上与艺术问题上显出某种程度的历史延续性,以及在哪一点上社会主义的解决方式是新的。

知道我其它著作的读者,从这一切可以看出——我虽然依旧

保持我的研究方法 with 描述方法的基本原则——在许多点上却必须采用一种改变了的方法，以便在缺乏广泛知识的条件下，尽管不能做出品质好的东西，至少可以做出一点有用的东西。我是否能做到这样，以及能够做到什么程度，我自己是没有资格判断的。

李 淑译 朱光潜校

译自《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》，柏林建设出版社 1951 年版。

社会主义社会中的批判现实主义

(1958年)

要分析批判现实主义在现代的发展可能性，如果仅仅限于分析它在资产阶级文学范畴内与反现实主义倾向的斗争，而完全不讨论它和社会主义现实主义之间的关系，那这种分析是不完全的。但很显然，要在这样一篇研究文章中，不超出论文的篇幅来阐述社会主义现实主义的一些即使是最本质的问题(即使以最简略的方式)，也是不可能的。所以，我们只有一个办法，只能限于研究它们之间的相互关系，也就是说，只限于提出那些直接或间接涉及到我们时代的批判现实主义的发展可能性的一些社会主义现实主义的问题。我们的阐述必然是片断的和片面的，在这点上我们只好如此了。

如果想一下子就谈到这个复杂问题的中心点，那最好是象对比资产阶级的现实主义和反现实主义一样，这里也先从分析批判现实主义的远景和社会主义现实主义的远景着手。不言而喻，为争取社会主义以及实现社会主义的斗争，远景问题是一切问题的中心；而远景问题按其产生的时间及主题的不同，必然会有各种极不相同的内容和形式。其共同之处和异于批判现实主义的新东西并不在于简单地肯定社会主义社会。这种简单的肯定在批判现实主义中也是可能的。但是，从一方面来说，这种简单的肯定并不是我们时代的整个资产阶级现实主义的中心特征，我们正想说明，一

种消极的态度——只要不是不加思索地、敌对地拒绝社会主义的远景——就已足够使作品得到丰富的内在收获了。另一方面，简单的肯定也常常只是抽象的，即使试图要把问题具体化，但表现出来的却必然是表面的，而不是内在的。

由此，我们涉及了这个领域里最重要的识别因素之一：涉及了社会主义远景问题的原则上的具体性，涉及了这样一种要求，即要从内部而不是从外部去考察这种远景和促使其实现的力量。具体性在这里意味着：社会主义社会应该按其本质来看待，而不只看作是与资本主义不同，或者作为资本主义社会矛盾的一种出路，这种情况表现在一些强烈地同情社会主义的批判现实主义者身上是必然的。更重要的问题是引导和发展社会主义的力量问题。正如空想社会主义和科学社会主义之间的区别，在于只有后者才会在社会的发展过程中揭示出那些给社会主义找到客观原因的倾向性，社会主义现实主义则从人为创造一个积极的、崭新的现实而显示出的愿望和能力中去考察人的特质、才智等等。对旧事物，对资本主义的抗议——批判现实主义和社会主义远景中的主要联系——在这儿成了这种广泛的积极性中一个从属于主要方向的因素。既然象我们看到的，远景问题就是作品中最重要处理原则中的一条，既然事件、人物、环境等等的有次序的组合都深深依赖于它，那么刚才提出的这两个因素对于社会主义现实主义的风格而言就是特殊而根本的结果。

首先我们必须先从内部而不只是从外部来比较详细地考虑形象塑造这个概念。在此之前我们要强调一下：在这儿绝不是涉及到典型特征的深刻或肤浅的理解之间的对立的问题。象斯威夫特或是萨尔蒂科夫—谢德林那样伟大的讽刺家常常是从外部来考察他们的人物形象和他们的命运，人们也许可以说：正是这种目光，这种不自觉地投向主观内在世界中去的、充满了憎恨的目光，才是

他们典型的伟大和准确性的艺术基础。问题更在于典型特征的显示上，尤其是在人物形象方面，但也在各种环境、遭遇方面，是否是在寻求一个在个人身上的个性和典型性相互统一的出发点，并从个人的矛盾冲突出发去获得社会意义，或者在对社会矛盾的分析中找到一个阿基米德的支点，从这点出发解决艺术创作中的矛盾统一问题。

由此直接产生了那样的结果：在许多现实主义作家的作品中，在同一部作品中同时存在着从内部或是从外部出发的性格描写。这种现象在狄更斯的作品中最为明显，他的大多数平民阶级的形象是从内部去描写的，而刻划贵族资产阶级则是从外部出发。这种极端的情况正适合于进一步说明这种对比的社会历史基础：这主要是表现了，现实主义作家大都是习惯于从内部去刻划他们所站立场的那个阶级和阶层的，他们由这个立场出发描绘了世界的全貌。固然与此相反，他们在刻划其他的阶级和阶层时，主要是从外部出发的。不过，一方面我们要注意到：这里说的也只是一种倾向而已；托尔斯泰无疑是从被剥削的农民的立场出发来看待世界的，然而其中的乡绅、甚至一部分贵族形象，也同样是从内部去塑造的。

另一方面，如果把一个社会的各个阶级看成是静止地并存着的，那是一种庸俗社会学的看法；这些阶级同时而且也恰恰是最本质地表现了一个社会的过去、现在和将来。有一种普遍的倾向（当然，在这里也仅仅只是倾向而已），即大多数的作家总是喜欢从内部去刻划他们自己社会的和艺术的阿基米德支点的世界，而从外部去描绘这个支点的过去或未来（如果这个未来和现在有着质的区别的话）。当然，伟大的现实主义作家们对内部的理解就其范围来说是十分不同的。莎士比亚也许在内部描写方面是走得最远的，即使在描写他自己最仇恨的事物时也是如此。然而也应该明

确指出：许多重要的作家在立足点方面处在一种自我迷惑的境地。巴尔扎克作品中的堂吉珂德式的老贵族的描述毫无问题是从内部来描绘的。尽管这种描述是一种绝对的、甚至是毁灭性的讽刺和批判，绝不可以拿来和诸如维尼或阿尔尼穆^①之类作家作品中的贵族的描述同等看待。相反，巴尔扎克是断然否定象纽沁根或高布赛克的类型的，但他仍然是从内部去刻划的。

把这里所指出来的(远远不够)一切保留都算在内，也不要忘记把一切联系起来的倾向性，可以这样说：从外部来考察社会历史的过去是完全可以具有最高度的生活真实性的。这在创作中也是适用的：真实、即对现代的正确创作认识是“index sui et falsi”^②，这就是说，现实主义地、批判地观察现在，能同时表述出关于它的形成和遗留下的残余的真相，在它的残余的废墟上，通过消除，它就变成了人类历史的现在。关于未来的问题则是另一个样子。我们在上一章节中已详细论及批判现实主义发展过程中远景的内容和结构方面所起的变化。由此可见，未来已愈来愈强烈地被社会主义的远景所掩盖了。就这样，批判现实主义最杰出的代表们愈是能够从这样一种远景中汲取在艺术上掌握生活素材的原则，这种处境也就愈使他们不可能从内部去塑造未来的人物。

这种局限在社会主义现实主义那里是被扬弃了。因为社会主义现实主义世界观的基础正好在于是对这个未来的理解，因为这个远景在它的范围内调整了作家的创作，所以很自然，从内部来塑造形象，恰好在那些以实现这个未来为生存目的的人身上表现得最为明显。这里可以看出批判现实主义和社会主义现实主义之间

① 维尼(Alfred Comte de Vigny, 1797—1863)，法国浪漫派诗人、小说家；A·阿尔尼穆(Achim von Arnim, 1781—1831)，德国浪漫派作家。

② 拉丁文“本身及其错误的提要”。

的第一个分歧因素：即从内部去塑造那些正在建设未来且其心理和道德代表了未来的人们的那种能力。最优秀的批判现实主义代表从左拉的爱蒂乃·朗蒂耶直到罗杰·马丁·杜加^①的约克·蒂波都因这种局限而在塑造形象方面遭到挫败。约克·蒂波在童年和青年时代的面貌是刻划得很出色的：在他成为社会主义者的发展阶段中也有许多地方是合乎人情的，譬如一九一四年八月在巴黎的那段恋爱场面。只是在他的新的、成为社会主义者的内在本质问题上，罗杰·马丁·杜加不得不失败了。

这种界限跟社会主义现实主义中远景的具体性质密切相关。特别是当我们必须再回到在实现这远景的实践中所存在的某些成问题的因素上时，对于具体性本身当然需要再作一次简短的说明。具体之点首先意味着意识到运动着的社会整体，包括它的方向和重要阶段在内。当然，杰出的批判现实主义作家也描写总的、全面的、活动着的社会生活。但是不要忘记，批判现实主义曾经有过那末一段重要时期（在瓦尔特·司各特之前），这时期的作家们差不多没有或根本没有在艺术上意识到他们自己所塑造的这个世界的历史特点。但就是在十九世纪形成而在帝国主义时代常常变质的社会历史的意识，其理论的本质也是极成问题的。恰好在最广泛最深刻的现实主义代表人物身上，在巴尔扎克或托尔斯泰那里，最显著地证实了这种意识是错误的，但同时也不可分地证实了，把人做为社会存在，做为最特有和最个人的历史现象中的性格，就成了一种对人既深且广的伟大的理解之基础。——这种矛盾随着资产阶级历史主义的没落，在帝国主义时代就更日益加深了，因此，虽然伟大的现实主义的作品（举托马斯·曼为例就够了）还一直可能产

^① 罗杰·马丁·杜加(Rogen Martin du Gard, 1881—1958)，法国小说家，《蒂波一家》是他的著名长篇小说。

生，但他们的作品和他们的世界观的基础的关系却变得更为荒谬了。

社会主义远景也使文学具有以正确的意识来观察社会历史生活的可能性。随着立足点和鸟瞰能力的提高，其结果也促成了文学观察方法在质上的新变化。如果人们想正确地综览这种情况，则先要注意两点。第一，这仅仅是一种可能性，为求在文学创作中起有效的影响，这种可能性必须以十分复杂的方法实现，仅是单纯的掌握马克思主义（更不用说仅仅参加社会主义运动或仅是党的成员），就本身而言等于是零。对作家个人来说，在这些道路上所获得生活经验和通过这些生活经验所唤起的智力、道德等方面的能力是会变得非常宝贵的，能促使这种可能性变为现实。但是如果认为从一种正确的意识将换到一种对现实正确的、现实主义的、艺术的反映，并认为这过程比起一种错误观念的转换过程从原则上说来更为直接和简单，那就是陷入了不幸的误解之中。

第二，——这跟刚才所说的并非没有关系——即在某些方面看来，正确的理论上的共同性和在艺术上的共同性（要求典型化）是趋向一致的，但是他们的方法和他们的最后的结果却并不能等同。这种趋向一致的情形决定于两者所反映的是同一个现实。这种趋向一致永远只是一种趋势，一种接近，原则上不能完全变成等同，这事实之所以产生是因为在理论上和美学上反映现实是迥然不同的。形象塑造的社会历史的正确性一方面是它们真实的现实主义性质的前提，另一方面也是引起与他们相适合的效用的一种特殊的、不可替代的要素。两者都有前提，即每一种关于世界和人类等等的理论认识——不管它在客观理论上正确或者不正确——只有当它无遗地溶化在被塑造事物的美学的范畴里，只有它在这被塑造的形象内完全无遗地被保留下来的时候，它才能活跃创作的能力。我们不管它在客观上正确或者不正确，因为每一种理论，每一

种认识对于诗人讲来只能是引向更广的、在艺术上更深的反映现实的一种指导,因为由于这个间接的、辩证的关系,即使是一种自身不完备,甚至错误的理论也能够在艺术反映现实的正确性这一独一无二地具有决定意义的问题上给予丰富的指导。象列宁这样一个严格的马克思主义者在给高尔基的一封信中也着重地承认了这点:“此外,我认为艺术家可以在任何哲学中汲取许多对自己有益的东西。”接着他针对着高尔基说道:“从即使是唯心主义的哲学里汲取这种观点”,也是一样。其所以有这种可能,是因为理论的反映也象艺术的反映一样,都竭力去探索这同一个无限广泛、无限深入的现实世界,并尽力把研究所得加以清楚地说明;在这过程中最分歧的观点在理论的反映中和在艺术的反映中都能同样起阐释的作用,使一些未认识的、疏忽的方面得到明确。特别在艺术反映的基本事实,在内容对形式的规定性(我们已经说过:艺术形式是一种特殊的内容的特殊形式)得到足够考虑的时候。世界内容的广泛的和深入的无限性并不是静止的,牵涉到这个无限性时只有主观上愈来愈深地钻进一种本身是静止不动的材料中去才会得到提高和接近。不,这种材料本身是在不中断的运动状态中,而且是在一种有着确定方向的运动中,尽管这种运动的方向不是直线式的。

这种运动一方面提出完全新颖的内容,并且让古老的、长久以来已习惯的内容逐渐地或是迅速地消失掉,在另一方面,由此产生的与主体的相互影响使后者(主体)能够认识到存在已久的那种内容或是那种使内容变得清晰的倾向性,这种倾向性在早一些的时期里是朦胧不清的。但文学形式的成长、广泛化和深刻化终究还是依赖于世界内容的客观及主观上的丰富性。艺术形式的历史恰

① 《列宁全集》第13卷,第429—430页。

好在这方面有了发展,虽然完整的形象不论在何阶段出现,总是可以使彼此在美学上的价值保持相等的地位。席勒早已看到了这个事实,为此,他在他的《论素朴的诗和感伤的诗》一文中把近代诗人(如莎士比亚和菲尔丁)所创造的女性形象所表现的、由生活带来的那种广泛性和深刻性和古代的作了对照,但当然没有在美学上把这些高度的完美性置于荷马和索福克勒斯之上。

这样,一种更适当、更具体的关于人类斗争历史的知识,关于他们的合规律性、他们的方向以及远景等的知识,变成了一种新风格的世界观方面的基础,这种风格在这个意义上,也只是在这个意义上,显示了一个更高的艺术发展阶段。这才有理由说:正确的被提高到艺术性的洞察和塑造形象上的社会主义远景有可能导致一种比过去任何一种——当然也包括批判现实主义的观察方法在内——更为全面、丰富而具体的对社会历史现实的文学描写。

如果人们要正确而公平地分析两者间的接触点和矛盾,显然要顾及在以前章节中对于我们时代资产阶级文学的地位和问题已作的一切分析。我们现在不讨论和颓废文学的对立问题,因为社会主义现实主义是颓废主义独一无二的对立面本身就足够说明问题的了。但是在杰出的批判现实主义的成果中我们也接触到了一个问題,为了能够分析清楚它和社会主义现实主义间的关系,必须讲得较为详细些。我们指的是革命的工人运动在总的社会中所占的地位,如果谈到他们在文学中的反映,则人们不可能对此保持沉默。在这儿我们已经提出了一个极为重要的问题,即批判现实主义不能够从内部来表现材料,并且我们指出了,在内容与形式上完成一部作品时的这种无能(指不能从内部来描绘——译者注)和在处理过去、处理那些代表着过去的阶级与阶层时的类似态度,在意义上是截然不同的,不管这种拒绝从内部描绘形象的态度是自愿的还是非自愿的。

简言之,存在着三种可能性。第一,在尝试直接塑造新颖题材的形象时,在决定点上受到挫折(罗杰·马尔丹·杜加,更早些是左拉);第二是特殊情况,在这类情况下人们在刻画时回避这个复杂的问题(约瑟夫·康拉德,辛克莱·路易斯),对此可能有人会说:在历史上解决这样一种特殊情况的合适条件正在减少(康拉德时期的殖民情况和今天;勃隆姆菲尔德论巴比特);第三即企图在资产阶级辩证法的范围里描绘我们时代的总的问题,把资产阶级在跟无产阶级作斗争中直接或相应地流露出来的资产阶级生活中的整个问题,通过纯粹间接的,通过对精神、心灵和道德方面的结果的正确的揭示,从艺术上再现这些问题。我们看到托马斯·曼已经成为这一类刻划者中的不可逾越的大师。但是很清楚(没有任何人比托马斯·曼自己更意识到这点),在这条道路上必然会产生出没落的艺术。它不可能具有象菲尔丁和凯勒那样一种对生活的接近和生气蓬勃;为了赋予他那从间接方面来的根源以一种新的直接性,为了使这种对抗生活的、萎弱的材料具有一种人类和他们生活目的的性质,就需要艰巨的工作,深刻的思想,巨大的创造和感受才能,大胆的塑造形象的想象力。

社会主义现实主义在社会及世界观方面具有可能性,在社会自己运动法则的基础上以艺术的手法展示出具体直接的社会的总貌。当然这里很少谈到就象是资产阶级现实主义的古典时期一样,有关如何描划这个广泛的总貌本身的问题。甚至巴尔扎克,他的野心正是在这方面,他也只在涉及到《人间喜剧》的全部时才追求这点。其中的每一部分都是一部相对地说来只是比较小的片段,而在深度上达到完满地步的长篇小说或中篇小说。整个构思的伟大性表现在它变得愈来愈生动,并保持着鲜明性和现实性;有关的篇章正好是这个整体的一个有机部分,这就是说:在前提和后果中,交叉和相互关系中,不管其个别篇章在艺术上的完整性一

会出现包围着的、动荡的，发生影响作用的社会整体生活。我们可以在古典时期的大多数伟大的现实主义作家身上找到的这种刻划社会总貌的创作方式，适当地改变一下，也被社会主义现实主义作为遗产继承了下来。在高尔基的《母亲》中直接地看来，缺少资本主义的世界。但如果因此把这种构思布局和《浮士德博士》中的“缺少”无产阶级相提并论，则人们就是忽略了这种作品的特性。因为如我们所看到的，《浮士德博士》事实上在资产阶级知识分子悲剧性命运中，从灵魂和道德上间接反映了无产阶级的社会存在，而在《母亲》一书中纵然没有把资产阶级刻划在内，也具体而直接地表现出了阶级斗争。社会主义现实主义，虽然作为时代的产物有责任去熟悉各方面的——包括艺术方面的——问题，并且对比表示态度，但社会主义现实主义却在描绘方法的根本风格上和古典时期的批判现实主义有着比我们时代的批判现实主义更为强烈的亲属关系，因为在古典时期，批判现实主义还没有被迫形成一种托马斯·曼的间接性。不只是高尔基，还有肖洛霍夫和其他一些作家也都清楚地对这种情况作了证明。

这并不意味着(上面例举的《母亲》已经证明了相反的情况)社会主义现实主义对反映全面性的要求和可能性会变成自己风格的决定性的标志。批判现实主义也不是这样的，甚至在巴尔扎克作品中我们也指出了他的全部创作构思和个别作品的处理之间的区别。固然我们至此所作的片面而仓促的评述已表现出，在这里作为基础的正确意识，比起批判现实主义来，包含着一个更强烈的要求描写社会整体的意图。但实际上，走向艺术的真正实践的道路还要复杂得多。引人注目的是，在批判现实主义中专著式的完整的理想的出现，例如在左拉作品中，也是一个内在问题的标志，以后我们还将进一步探索：因为这样一种努力渗透，对于社会主义现实主义来说，愈来愈变得成问题。整体的全面性观点在此自然产

生的艺术的倾向性起作用的地方愈来愈成为塑造具体的一个瞬间生活的一种指导,但在这儿,社会主义现实主义提出了尽可能接近于深入全面的决定性前提。列宁曾经甚至对科学要求过一种对全面性的辩证的理解,“要真正地认识一种事物,人们必须掌握并研究它的一切方面,它的一切联系与‘媒介’。我们将永远也不会完善地做到这点。但是全面性的要求将会使我们免于犯错误和头脑僵化”^①,这是很自然的,在文学的创作中(深入的全性对于广泛性具有理所当然的最高权威性)这个要求就更有理由存在了。

这么一来,仿佛批判现实主义与社会主义现实主义就接近到了无可区别的程度。然而,必须考虑到恰恰在这种接近的基础上,从具体远景与正确意识的紧密联系里我们能够找出二者之间的质的区别。这样,就有可能更恰当更明确地去描写统一于人物身上的,他的发展、生活境遇和他的命运里的个人因素和社会因素。这已经为质的飞跃提供了可能性。如果我们还补充说明,正确的意识同时就使理论与实践的关系获得了一种全新的意义,从而产生了自我意识的新形式,即描写他作为觉悟的、集体中的一员的可能性,那么,这种质的新东西就更其明显了。

这里必须首先指出内容上的新颖之点。对于真正的作家说来,新形式在这方面也同样是在生活里产生的、日益相适应地进入人们思想意识中去的新东西的必然结果。只要想一想马卡连珂的《教育诗》那样一部作品,便可认识从新的生活内容中自然形成的新形式所具有的无限广阔的可能性。战争小说也能提供相似的比较可能性。从《西线无战事》到《裸体人和死人》产生过不少细节上真实,创作思想极为高尚磊落的作品。但是发展的具体远景和对于推动力量的具体和恰当的认识,对于从各种安排的整体中去掌

^① 凡未标明出处的马克思、恩格斯、列宁引文,均系从作者原文译出。

握这一主题是必要的，在阿诺德·茨威格的《凡尔登的教训》或阿·别克的《恐惧与无畏》中情形就是如此。此外，为了将前面仅仅一般谈过的问题加以具体化，尚须指出，恰恰是上述作品，它们和对某种整体的专论式的模拟相距最远，它们通过个人的行为最为有力的将人物的命运提到典型化的高度，并通过具体的典型形象的相互关系形成了它们的整体。

批判现实主义和社会主义现实主义两种创作流派之间的联合以及这种联合的历史必然性只要还没有得到证实，对于联结两者诸种因素的揭示——仅管存在着质的区别，甚至对立——就必定是极不完全和极不充分的。这种联合的最直接的理论基础在于，社会主义运动对认识真理抱有基本的和不可遏止的兴趣。马克思主义以前所未有的坚定性和彻底性把反映客观现实摆在美学的中心，这不是没有原因的。这一看法与马克思主义世界观的基本因素密不可分地联结在一起。对马克思主义者来说，通向社会主义的道路就是社会现实的过程本身；每一种典型的现象，无论它带有主观的或是客观的特性，无论它作为促进的或阻碍的、延缓的以及造成迂回的因素或其它性质的因素，都是重要的。正确估计这些现象对每个有头脑的社会主义者都是攸关生死成败的问题。因此，对于真正的现实图景的描绘——无论是否作者本意——就是对于以马克思主义精神批判资本主义世界，对于社会主义建设的一种实际的支持。在此基础上，社会主义和艺术上的每一种现实主义的联合就在革命的工人运动的本质里获得了基础。与此相反，每个醉心于战争、压迫群众和欺骗群众的政权也必然要反对艺术里的现实主义——象在墨索里尼和希特勒或麦卡锡主义时代所表现的那样。

批判现实主义和社会主义现实主义的联合也应基于艺术原则本身之中。不把现实主义与反现实主义之间的原则性的对立在理

论上弄明白,就不可能卓有成效的形成和发展社会主义现实主义。社会主义现实主义的理论家们在涉及旧时代、涉及遗产问题时,对此早已了解。因此,批判现实主义老一辈的伟大代表一直被人看作是树立现实主义美学权威的斗争中的盟友。不仅理论上和美学上情形如此。因为他们的作品对历史进程的揭示,以及他们如何在艺术上做到这点都是跟关于通向现在以及进而迈向未来的道路的每一正确知识密不可分的;都是和对于进步与反动、生存与死亡、腐朽的斗争的理解密不可分的。谁若放弃了这一军械库,无疑是丢掉了可以在理论上和实际上去击溃颓废文学的反现实主义潮流的最重要的武器。当代的一些批判现实主义作家也曾起过——并且是自觉地——社会主义现实主义的盟友的作用。我想,指出罗曼·罗兰也就够了。

如此看来,这种联合在实践上已被承认了。我们只须揭示这种联合的原则性基础,并指明,社会主义现实主义和象托马斯·曼之间的联合,和我们引证歌德和托尔斯泰一样,都很少是出自一种策略。因为,自然会出现某些适宜的和重要的时机,须要进行纯属策略性质的合作,这种合作就其本质而言,和这里研究的文学派别是没有密切关连的。在反对法西斯的斗争中,情形曾经如此,在当今维护和平的斗争中也会同样如此。在这类情况下,即便仅仅是提出现实主义的问题,也会是一种宗派主义的偏狭。当然,纯粹的区别实际作起来也不大容易,而且也常常没有这样作。试回想一下两次大战之间的时期,即马尔罗和纪德的同情左派的那个短暂的时期。这种接近绝无真正的世界观和艺术观的基础;因之,对双方来说,这种靠近都必然只是一段小插曲而已。当今国际和平运动的实践表明,把评价一个艺术家的政治和社会态度与评价他的艺术的现实主义特性截然区别开来是完全可能的。为了达到艺术上和理论上的明确性,这样的努力是绝对值得的。而在争论时常

常作得过火——例如，要么在纪德靠拢社会主义现实主义时期对他的反现实主义倾向闭口不谈，要么在他叛变后把他在当代文学里的意义贬抑过低——这都丝毫无助于这一问题获得原则性的解决。

批判现实主义与社会主义现实主义之间的联合有着更深刻的思想基础。其中最重要的也许是每一国家的社会主义文化的民族特性。自然，这一民族特性并非产生自任何一种神秘的国民精神，更非出自所谓超历史的“永恒的”种族特性。这乃是老早就为环境决定了的每个民族的社会历史发展的特点的产物。原始公社解体的形式就并非到处一样；每一个欧洲民族进入封建社会的情形不同，其巩固和衰退情况也不相同。资本主义发展的形式，工人运动的方式等等在每一民族内也各有不同——尽管在一定的发展阶段有着共同的特点。在不违背普遍规律的范围内，每个民族奠定着自己的民族存在的独特的客观基础，在此过程中，它适应着这种基础向前发展，自我形成，并不断地加以改造形成一种特定的民族面貌。民族的每个成员都是生在这个特定的集体之中的；在民族的影响和引导下，每个成员都变成了有思想的、进行工作的人。人人想必都能明白，正是那些伟大的现实主义作品站在创造那种精神环境的最前例。在这种环境里，通过这种环境，每个人的形成无不打上民族的烙印。这些作品形象而鲜明地直接向人们传达他的民族生活的独特命运；从这些作品的形成，从这些形式的传统里最清楚地表明，民族存在的特点怎样造成了和造成着独特的意识的民族形式。一个作家和充满了变化、显现出不少裂痕和危机的文化传统的联系愈深刻，愈密切，他的作品就愈丰富，愈有独创性。这也适用于下述情形，当他与现状发生剧烈的矛盾，在由此引起的斗争中他不得不求援于外国文化（如莱辛和莎士比亚；在另外一个地方我曾试图说明，托尔斯泰对于象托马斯·曼、罗曼·罗兰和肖伯

纳等人的影响如何加深了德国、法国和英国的特性)。

民族文化发展的这种普遍情况必然产生的后果是：正在形成的社会主义现实主义，如果它不是违背生活的宗派主义的，人工的实验室的产品(无产阶级文化)，就必须深深地置身于民族的内容和形式的世界传统中，社会主义现实主义的较高水平的观察方式和瞻望远景等等——不影响独创性，甚而恰恰是使独创性得到加强和具体化——将从当代批判现实主义所存在的问题里，从艺术上反映出来的社会现实中得到发展。只要想一下安德逊·尼克索跟庞托皮丹^①的关系就够了——对此尼克索本人业已承认，或者想一下，年青的高尔基的著作和托尔斯泰、契诃夫、柯罗连柯等人相联结的纽带。这里也一如往昔，文学、作品和作家的命运是社会发展本身的一幅写照。

这里还须略提一下，在这些时期内，批判现实主义和社会主义现实主义往往共同对政治和文化上的反动进行斗争。列宁曾一再强调，资产阶级民主革命与无产阶级革命之间不存在一座万里长城。在人们的共同生活和作家的共同生活里，当然就更不会有这样一座万里长城了。试观察一下高尔基的发展，就可以看出往往是一些几乎无法观察和把握的过渡，准备了他从平民主义向社会主义的质的飞跃，这同一种过渡，在这样的时代，从资产阶级作家身上也一再可以看到，试想一下后期的契诃夫，虽然这些人从未采取过彻底的过渡。托马斯·曼对资产阶级性、他们的自我批判与社会主义之间在意识上的这些过渡形式曾有过十分清楚的设想。早在二十年代中叶，他就在《巴黎始末》中写到：“连我也是一个资产者，……但是，知道资产阶级今天的历史处境，这本身就已意味着退出这种生活方式，意味对新事物的一种注意。人们把自我认识

^① 庞托皮丹(H. Pontoppidan, 1857—1943), 丹麦著名作家。

看作是闲散、无为和伪善之举，这就太贬低它了。在人认识自己时，没有谁还能完全是他自己。”当然，转变过程中多方面的因素还不能扬弃质的飞跃。然而这些因素的存在，它们对于处在这类过渡时期里的社会主义现实主义的每一次真正的实现的意义则清楚地表明，批判现实主义与社会主义现实主义的联合是如何的坚固和具有深刻的基础。

不言而喻，还在资本主义统治时期，形成社会主义现实主义的民族的总的因素里也包括当时社会生活、文化和文学里的那些反动的或颓废的流派，它们对社会生活初期的内容和形式曾起过影响。这样，贝歇尔或布莱希特通向社会主义的创作道路如果脱离德国的表现主义，脱离同样发源于德国的“新实际主义”，阿拉贡和艾吕雅的道路如果离开了法国的超现实主义，便令人无法理解了。然而人们不应在此裹足不前。他们中间没有那个在内部动员起反抗力量之前就从这些开端“自发地”，“纯粹是自然而然地”变成了社会主义的诗人——这一时期他可以已经是一个社会主义者。依照规律，这种反抗力量首先是生活本身的力量。并且很可能产生自祖国文化以外。应当想一下一九一七年革命以及后来的苏联的社会主义建设所发生的无比的思想影响。所有这些均不应抹煞这样一个事实，即：上面提及的力量动员中包含着动员存在于民族的过去和现在之中的文学力量；我们不是在这里写文学史，因此提一下海涅和荷尔德林在贝歇尔发展成为社会主义诗人的过程中的作用也就够了。资本主义时代伟大的现实主义传统和现实在此同样发挥着同盟者的作用。

上述提法想来不致遭到严重的反对——但是，无产阶级掌握国家政权之后批判现实主义和社会主义现实主义之间的关系又怎样呢？首要的在于，人们不应忘记下述最浅显的事实：掌握政权固然是一个无比的飞跃，但是，大多数的人，艺术家也一样，并未仅仅

因此而起本质的改变。多年后，列宁也曾谈及建设社会主义必须也在那些为资本主义所形成和遗留下来的人们身上进行。在这里，那句话还是适用的，即只有一个人以积极的行动变革现实时，他才会有所改变，才会变成一个新人。就连那些进步的现实主义的（不是颓废的）资产阶级作家们，让他们从无产阶级专政建立起的那一瞬间立即站到社会主义的立场上来也是完全和绝对不可能的。更不消说，恰恰由于阶级斗争的极端尖锐化有时能将进步的知识分子，甚至后来变成了社会主义者的人暂时地驱进了反革命阵营中去；对这种突然过渡的震惊也能在那些早已信仰社会主义的人们的身上引起严重的动摇（回想一下在阶级斗争最严酷的时期高尔基的态度就够了）。

但是，在象文学这种纯属思想意识的领域里对人进行分类往往比直接活动于生产和政治生活中对人进行分类复杂得多。事实上，对于耸人听闻的事物的爱好，为新奇而对新奇的渴望，抽象浪漫式的反对资本主义，这些都能使极端颓废派的代表在短时间里靠拢社会主义，并且在他们中间造成幻觉：他们的“形式革命”与社会主义革命仿佛是等同的，是后者唯一适当的思想表达。同样，在宗派主义的共产主义知识界中产生了关于“纯粹无产阶级”文化的幻梦，这种设想以为可以象在蒸馏瓶中似的完全不依赖过去的任何艺术而培养出一种“极端新”的社会主义艺术（无产阶级文化）。这种倾向在无产阶级专政初期必然有很大影响，只有在新的社会情况的经验已深深地生根于广大群众意识之中时，只有在许多艺术家相应地从自己的经验里学会如何艺术地理解新的社会生活中的真正新事物时，这种倾向才能真正克服——虽然，那些在理论上头脑清楚的共产主义者，首先是列宁，一开始就看透了这种倾向的空虚，它在内涵上和客观上与社会主义毫无共同之处。

因此，决非偶然，社会主义现实主义的提法直到苏联第一次作

家代表大会，即无产阶级掌握政权十七年之后，才得以普遍推广。从前所进行的思想论争在此无法叙述了。我们只需确定，通过这次代表大会，首先是通过高尔基的报告，社会主义现实主义得到肯定，乃是多年以来的讨论和各流派斗争的结果。这里对我们的问题说来最重要的乃是对所谓同路人的评价问题。因为——从内容来看——同路人首先是那些资产阶级作家，批判现实主义的作家，但他们对无产阶级专政的社会主义目标表示同情或者至少是对社会主义的社会制度表示满意。从同路人这种提法里可以看出，当权者倾向于把他们看作是建设社会主义文化的同盟者。但是这种观点只是在激烈的流派斗争之后才得到贯彻。1925年中央委员会的决议承认了这种联合之后，紧接着取得统治地位的拉普在实际上已开始压迫他们，甚至产生了这种倾向，即只承认那些公开表示拥护社会主义的作家中间“最觉悟”的部分是真正“无产阶级”的（在这种看法下，甚至对高尔基和肖洛霍夫也进行了攻击）。拉普解散后（1932年）才又回复到这种联合的道路上来，但是直到最近，恢复拉普思想的尝试还存在，并遭到了批评。

苏联进行的这种方向斗争使我们的问题大大地具体化了，可以设想一下很晚以后才踏上社会主义道路的国家，毫不费劲地就能承受在严重的思想论争中赢得的成果，那便是一种幻想了。列宁一再批评那种狭隘的宗派观点，好象一个先锋战士觉悟到的东西就简单地能为群众所接受似的；他相反地强调指出，只有通过亲身体会，群众才会信服某一真理。显而易见，在某种意义上作家同样属于群众，尽管他们的大多数不承认这一点；此外，恰好对文学这种职业说来，个人经验是绝对地不可少的，纵然有许多善意的令人信服的决议，他们也永远不能越过自己的体验。也许苏联的经验可以缩短或加速这一过程，但通过作家个人体验的这条路却不会因此就成为多余的。尤其是一些新的社会主义国家的建立都没有

经过国内战争(除去中国和南斯拉夫)。这一事实在某些关系里有它的长处,但也不总是光有长处。因为,那种可以在许多人的,包括作家的心中引起急剧转变的心灵的震动,非作出抉择不可的处境,在上述国家的发展过程中被削弱了,没有达到适当的尖锐和深刻的程度。因而实行转变所需要的思想前提非但并不减少,反而更多了。这里的几行文字远未描绘出真正起推进或延缓作用的诸种因素的范围,但是,经过我们这种肤浅的考虑已经可以证明下述的社会必然性:大部分有才华的资产阶级作家,尽管他们在政治上赞同社会主义的实现,在无产阶级专政建立以后基本上仍将长期坚持批判现实主义的立场。

这样就证明了下述事实,在社会主义社会里,批判现实主义将继续存在一个相对的长时期。可是,批判现实主义存在的事实并不就说明它的存在是合理的。这里所产生的问题的某些方面我们已在别的地方接触到了。首先,批判现实主义仅是为了保存自己,为了随着时代而更新,即使是在资本主义社会里,就具有普遍的必然性:不随便拒绝作为远景的社会主义。按照规律,这种必然性将会更有力地贯彻在社会主义社会里。当然,应以辩证的、充满了矛盾的方式来进行:社会主义的远景不间断地在具体化,逐步变成当前的现实,这样一来,一方面会引起与日俱增的彼此接近,另一方面会引起激烈而顽强的疏远。在此,象在一切情形下一样,静止只可能是一种十分罕见的极端;社会主义的存在将资本主义社会中有时看来几乎会长久维持下去的不稳定的均衡状态带向一种或多或少的剧烈动荡的状态中去,这种动荡的终极方向是为许许多多主观和客观的因素所决定的,以至使这种动荡的规律性不能用普遍的形式来加以表达。

第二,我们曾经指出过批判现实主义在这方面的问题,即它只有才能描写社会主义的现实生活提供给它的,对它来说是另一阶级

的社会现实的问题。正象表明的那样，这种问题也存在于现今的资本主义社会里，然而，对于那些生活在社会主义社会里并努力描写这一社会的批判现实主义作家说来，这种问题的意义由于社会主义的建立而有了质的上升。批判现实主义作家在社会主义社会里，面对着这样的一种生活，它的发展倾向，它在人们身上以及人和人之间的关系里所产生的结果对于他想从内部来描写它们的主观努力来说，具有某种属于彼岸的东西。社会主义对他已不再仅仅是一种远景，而成了一种生活，甚至成了自身存在的符合生活规律的基础了，因此，和资本主义社会里的作家象托马斯·曼的处境比较起来，回避直接描写这类生活圈子的余地就更少了。在这种环境里倒底还有没有可以供批判现实主义塑造的现实的、具体的对象和线索呢？

恐怕是有的。首先不应忘记，旧的生活方式，首先是旧的意识形态还要在一定时期内构成生活素材的一大部分，在开初时很可观的一部分。当然——并且是极为重要的——不再以旧的方式。我们知道每一种存在都由于自己的运动方向获得它独有的特点。通过这种运动，不仅生活的许多内容和形式在直接起变化，那些相对地不大容易变化的内容和形式也获得了质的新功能。尽管这种生活素材可能是资产阶级作家在旧有体验中早已熟知的，然而，每一次对他来说又是在质的方面新颖的东西。而且他不仅必须重新体会和研究出资本主义的历史演变，以便能将这种演变的真实描绘下来，“新事物”的问题在此更具有着新的面貌：他对于社会主义远景的抽象的、只要不是拒绝的态度，必须经常地具体化，以使他能够把新的因素当作新的、不仅是当作一种分解和替代或其他别的东西来接受和描绘。这一过程尚可在资产阶级意识内部进行，当然有一定的限度，这一过程同时也能取得和社会主义立场的内在的靠近。无论如何，按照这种方式，将在批判现实主义和社会主

义现实主义之间产生出纷繁多样的过度,对此,我们还要回过头来加以说明。

但承认批判现实主义这类创作的自身价值,也同样是必要的。因为在对于社会主义现实描述的问题上,永久不变地过分要求共产主义觉悟,有时甚至只让具有共产主义觉悟的作家有权提到各种困难和迷乱的现象,这同样属于斯大林时期官僚宗派主义的偏狭性。自然,这些困难是作为在作品中马上得到解决的方式而出现的。毫无问题,其中也表现出一种官僚宗派主义的歪曲。在经济和政治生活的领域中,举例来说:列宁常常表示这样的立场,即劳动人民的权利也必须时常得到保障,以免为他们自己的政府当局忽视,政府当局的官僚主义是很容易引起这样的矛盾冲突的。诸如此类的生活事实表明了批判现实主义在发展着的社会主义社会中的现实的活动余地:这是一个在变化中的世界,它的个别步调在不同阶级和阶层(或者在各阶级和阶层的残余)中的反映是截然不同的。即使在肯定这一发展的基本倾向的条件下,根据这些步调的正确性或者(有时可能是部分的)错误性,根据有关阶层对这些步调在成功或者失败时的本质的理解,对这些步调的判断也是截然不同的。自然,这些话也只不过仅仅是指出了批判现实主义在过渡时期有权利来描绘社会的某种最一般化的轮廓。而真正的,不是为官僚主义、主观主义所歪曲的马克思主义是基于对客观现实越来越深刻的研究之上的。它就必须在文学的领域中,也把这样的批判现实主义看成是同盟者。

如此不同的内容必然产生出十分不同的描述方法,这是不言而喻的。宗派官僚的狭隘性首先表现在:它一方面在每一批评后要求立即纠正错误,另一方面,判断错误只从共产主义先锋队的立场出发。超出这个范围就会被看作是敌人的喉舌。因此,客观存在的、由社会发展本身为批判现实主义所产生的活动余地就受到了

约束，甚至在许多情况下简直就取消了活动余地。而批判现实主义的意义恰好在于：指出社会主义发展在非社会主义的觉悟中的反映，借此表达新生活的丰富性，它的改变人的力量，在它的主观与客观的影响中人们所走道路的曲折性（我们已经把资本主义社会里的情况分析过了，明显的敌对立场不许可实现批判现实主义；在社会主义社会里，这点自然更加强了）。所以批判现实主义能够获得一种巨大的意义，不仅在社会意义上，并且在艺术上将成为正在形成中的社会主义的一个重要的同盟者。

我们到目前为止的各种观察都是涉及到当前文学素材的问题。自然，对于作家来说，一切从最近的过去或是遥远的过去所采用的主题，也同样得进行重大的改动，因为社会主义的实现把过去时代的许多东西基本上给予了新的阐明，因为过去时代活动的方向只有到现在才有可能明白。问题并非简单地把这些“同样的”人、关系、事件等等作一种新的阐明，而更必要的是把各种内容、关系和结构从根本上重新看待和重新估价，因为明确的方向贬低了某些过去被认为是重要的东西，而有些被人遗忘与忽略的东西，今天却引起了重视。所有这一切并不可能排斥那些还有资产阶级思想的作家与这类主题的收效丰富的关系。尤其当他早已采取了一个平民群众的立场。因为在社会主义的现实中，由于阐明了旧时代，把他的眼界提高到一个质量上较高的水平，却不应该获得与平民革命的远景完全决裂的结果。跟过去的各种倾向的一种接近、一种并驾齐驱、甚至一种超越，对于批判现实主义者说来也是完全可能的。

另外还有起源于海涅的人所共知的一种思想：社会主义是最优秀的资产阶级作家终身与之斗争的那种势力的最坚决与最有成效的敌手。在海涅的时代，这个敌人是德国沙文主义，稍后是侵略成性的、敌视文化的帝国主义，再后来是不同类别的法西斯主义，

而今天则是一种冷战的思想意识、一种准备大战的理论。所有这一切因素便是当前政治上紧密团结的理由，同时为批判现实主义创造了更广阔的可能性，去利用历史的社会主义方向来继续发展它自己的远景，而不需要放弃其世界观的基础。作者描写材料的过去时代与社会主义的直接联系形成得越少，批判现实主义活动的余地也就越大。然而，社会主义与批判现实主义在一种紧密的错综联系中又不应该疏远。这里只要想一想每一个社会主义的发展的民族特性问题。这意味着：在一个民族成为真正的民族与它的决定性的阶级斗争之间存在着一种内在的相互关系，这种关系不仅决定了民族的命运，而且也给予无产阶级以前的革命斗争以及工人运动本身打上了民族的烙印。当然，这里对于以社会主义来重新解释的各种关系的研究和评价，首先是马克思主义历史研究的任务。然而，文学完全能在这方面起一种独立的先锋作用。

现在，批判现实主义与社会主义现实主义之间同盟性质十分明显地表现出来了。过去各种平民运动以及后来无产阶级的阶级斗争曾经在某种程度上代表了真正的民族利益，代表了反对统治阶级而真正走向民族统一的道路（例如德国和匈牙利十六世纪的农民斗争、法国大革命等等），不仅在客观历史上一直没有得到足够的研究，同时还更长期地没有被算作社会主义意识的一个牢固的组成部分。在有些资产阶级和平民作家身上，社会的主题与民族的主题相比较，有时显得太不够，这是可能的。但不管怎样，对这种关系的每一阐明，对于在形成一种多方面的、真正的、充分考虑到民族特性的社会主义意识方面说来是前进道路上有意义的一步。在这一点上还值得注意的是：正是在社会主义现实主义代表人物的作品里，除了阶级斗争的社会主义内容的普遍性之外，民族性的特殊性消失了，或者褪色了。因为批判现实主义重视了——即使同样带有一定的片面性——十分复杂的情况中的民族特性这

一面，从而显示出一个同盟者的身分。它带来了新的东西和重要的东西，并且还以它的各种片面性纠正了其它各种片面性。对此这里只提一下居拉·伊里斯所写的关于一五一四年匈牙利农民革命时期的《朵萨悲剧》就行了。

上面所叙述的各种倾向还从主观方面加强了。这一点应该再三强调：一种停顿恰好在主观上是不可能的。事实上这种停顿会转变成一种倒退的运动，特别在那些狂风暴雨般的时代转折关头。我们已经论及了资产阶级知识分子在社会主义的形成和发展中所反应的那种辩证的矛盾。现在还要从作家生存的立场出发添加一句，即对于历史事实的一种纯粹消极的反应会给作家带来危机，使他失去与现实的接触，以致他的远景今后就停留在过去的时代，而不是当前的时代，并冲淡为一种空洞抽象的东西，因此就无力对他自己的社会的和人性的生活素材加以文学上的处理。这种裂痕愈宽愈深，那么他在塑造上所能涉及的世界就愈是变得没有根底，由此产生的生疏感也就牵涉到那些对他说来本来可以是非常熟悉的生活范围。这基本上是流亡作家们的命运。所谓内心的流亡与实际的流亡的区别在于，对作家不利的心灵上的生疏感常常伴随一种外在的适应性，而他的内在矛盾大都为虚伪和玩世主义所抵消。我们在资产阶级的文学发展中，已经在高特夫和特·本恩、容格或者莎乐蒙身上指出了这样的一些特点（斯大林统治时期的错误，甚至罪行，证明了内心的和外在的流亡文学中的某些事实，这些情况也毫不改变在历史的发展中，在这类作家创作的远景中他们一般的处境）。

这种一般的、社会学上普遍化了的处境必须加以描述，因为只有从这样一种基础出发，才能够表现出发展中的基本区别，甚至对立。把一个作家面对着一种社会的、历史的现实所表示的否定，在每一种情况下都同样看待，这是特别抽象的。一种对现实的否定，

可以是抽象的，也可以是具体的。它们既可以出于没有能力来了解一个人类发展的新阶段，也可以出于一种正确的见解，要逃出一种人类发展的反动的倒退。这两组对立都不是简单地对应的。虽然这种抽象的否定与无能去理解新事物，具体的否定和对反动事物的识别力常常是同时发生的，但若把这同时发生的情况理解为概念上必然的事，这就是一种庸俗的简单化。人们可以拿凡尔高在法国被希特勒占领时期所写的优秀小说《海的沉默》为例子。这种对现实的否定是抽象的，但是历史的远景是建立在现实上的，是建立在真实的发展之上的。我们可以为一切揣测援引类似的例子。

为了明确这个问题，就十分必要来谈一下进步与反动之间的对立，对一种制度从左或是从右而来的批判的对立。然后就会显示出，针对一种社会主义的发展而作的实际的与内心的流亡是注定了要跟历史真实性失去接触，从而在思想上和艺术上枯萎，而反法西斯的流亡却正好从他们的敌对行为中可以对现实吸取比他们往往在流放之前所作的判断更深刻的观点。阿诺德·茨威格或者孚希特万格在这方面就是一个雄辩的例证，而亨利希·曼与托马斯·曼就更不必说了。

可以看出，这里并不缺乏矛盾冲突，这些矛盾冲突并非根本不能解决，恰恰相反，这些矛盾冲突却常常会有巨大的收获。因为这些矛盾冲突本身——完全一般地讲讲资产阶级作家与社会主义现实的关系——就已经能够成为过渡时期的巨大主题中的一个了。令人注目的是资产阶级的文学和社会主义的文学作为一种基本的标志都常常表现出对自传体教育小说的偏爱。这绝不是一种偶然的巧合。因为跟以前的社会相比，这两种社会都处于一种连续不断的运动发展中，以至对于正在成长起来的个人来说，在自己身上培养出这样一种对待生活的态度以求适合于在社会中为自己取得一个相当的地位，已不是一种自然而然的事。这同一情况的另一方

面，年青的马克思早已指出过，是资本主义为每一个人制造出他的阶级隶属中的某种偶然性。他不再是一个具有天生必然性的资产者或无产者，而是在他个人发展的过程中成为资产者或无产者的，这是和过去的等级社会尖锐地对立的，在那些社会里，属于哪个等级按常规说是无可选择、不能丢弃和“天生的”。上面所强调的这种偶然性在社会主义制度里以更高的程度存在着，在不同阶级的熔炉中，个别的人终于没落，而另一些人，在他们进入到没有阶级的社会之前，获得了一种基本上崭新的面貌，这是不需要详细叙述的。在社会主义社会中，这种明确的隶属于一个社会集体比起在资本主义制度之下在更高的程度上是一种个人的自由行动：自由，当然是从认识了、不再是盲目的必然性来理解的，从它倘若不扬弃偶然性，就完全不能起作用的必然性来理解的。

但我们看来，强调差别比强调相似之处更为重要。从上文中可以明白，为什么教育小说——以直接的或间接的形式——在资产阶级文学与社会主义文学中都起着这样巨大的作用。然而，黑格尔早就以他的嘲讽的口气——使人想起李嘉图——指出了这样一种教育对于资本主义的社会意义：“因为这种学习年代的结局是：人的棱角磨圆了，他带着他的希望和意向与现有的环境以及合理性合拍了，与周围的世界发生了联系，并在这个世界中求得了一个合适的地位。”在某种意义上，许多优秀的资产阶级小说跟黑格尔的这一论断有矛盾，另一方面，同样也在某种意义上它们却又证实了黑格尔的说法。它们有矛盾，因为被它们所描绘的教育的结果不可能老是含有对资产阶级社会的一种赞许。争取一个符合于青年时代梦想与信念的现实被社会的暴力粉碎了，那些叛逆者常常被迫屈服，常常被迫逃向孤独中去，但是这并没有压服他们作出黑格尔式的和解。当然，由于斗争以灰心断念为结束，其结局就接近了黑格尔的说法。因为一方面客观的社会现实究竟会战胜只是

主观上的个人努力，另一方面黑格尔所宣扬的和解在这种情况下对于一种灰心断念说来，绝不是完全陌生的。

在社会主义社会里，情况就完全两样了。上面提到的公式，只能在抽象的假象中运用到这个世界的教育小说上去。问题更在于那种不自觉、不情愿接受社会主义社会的资产阶级个人主义，被生活本身改造成为具有自觉的社会性。因此它的结局不可能是灰心断念；相反地，这条道路是从普遍的灰心断念态度引到具有社会积极性的人性基础的奠基。这不是一条象在批判现实主义后期大多数重要的小说里所表现的走向孤独的道路，相反地是一条从孤独到和社会力量、和共同努力着的人结合在一起的道路。也就是走向个性的新的更高形式的道路。因此不是偶然的，同那种从童年时期叙述到成人时期的转折点的典型资产阶级教育小说相反，很多这类重要的作品也就是说社会主义的作品，常常是从成年人的那种转折点开始的，这些转折点 in 资产阶级知识分子阶层中引起了社会主义的产生。这里包含着上面两种情况的社会条件所制约的自传体的因素。在资本主义社会中就是为马克思所认识的社会存在的那种偶然性因素，在社会主义社会则反映社会主义革命在资产阶级知识分子阶层中所引起的转折。

这样，特别是在社会主义初期便集中了资产阶级知识分子的主要的、客观的主题：用在创作上易于接受的自传体文学来表达内心的抉择和采取赞成或反对的态度。这种集中极为有力，以致人们的社会和创作的态度相互增强了：个人对社会斗争的活力促进和完成了文学的创作，这种创作的形式，它在文学上的构思和完成要求对生活中的重大问题作出明确的回答。当然，这里的问题仅仅涉及人的发展和文学的发展两者互相促进增长的可能性。它可以出现，但不是必然出现。然而这类同个人的——资产阶级的——意识作自我批判式的斗争的作品，在社会主义存在的初级

阶段会起一个多么巨大的作用，确是引人注意的。正是这种斗争为一些作家开辟了走向社会主义觉悟，即从批判现实主义到社会主义现实主义的道路。这点也很引人注目——并且绝非偶然。阿·托尔斯泰壮丽的三部曲《苦难的历程》应该算是最伟大的范例了，它的第一部分是在他自愿流亡国外时写成的，而最后的那部分则反映他已经具有社会主义思想觉悟。人们可以在费定和莎金娘以及其他作家那里发现类似的情况。

这些事实表明，在我们前面的叙述中隐含着什么。在世界向社会主义过渡的时期，决不允许人们形而上学地僵化在批判现实主义和社会主义现实主义之间的界线上；并且尽管这两种风格——从美学概念来理解——互相之间有着明显的区别，而实际上在同一作家那里，甚至在同一部作品里，从批判现实主义到社会主义现实主义的不明显的过渡是可能存在的（自然也可能有倒退的趋向）。根据上面的叙述，人们不应对这一点表示诧异。如果对资本主义世界的批判现实主义来说，不断然拒绝社会主义远景的态度已成为进一步发展的标准的话，那么很清楚，在社会主义生活的土地上——在向社会主义方向转变的生活的土地上也是如此，社会主义观点的影响必然会更高涨地出现，那种在资产阶级环境中很明显地分离着的差别必然愈来愈消失，并创造不明显的过渡。这种发展只是存在的反映。无产阶级专政的建立只能在一定领域中立即创造完全是社会主义的存在形式，就连在这些领域内，意识也在很长时间内落后于存在，换句话说，国家的、社会的、社会主义的存在方式起作用的，存在着相当可观的距离，就是说，生活在其中的人们执行着它的命令时还继续用资产阶级思想的各种残余来从事这一切。在其它十分重要的生活领域中，例如在农业中，这种过渡还要更慢一些。不仅资产阶级生活方式还仍然长期地存在，而且逐渐克服这种生活方式的方式，特别是在开始时也决不

是一贯具有社会主义特性的。

从批判现实主义到社会主义现实主义之间的过渡形式在社会主义自身必然的发展中有一个坚实的基础。批判现实主义者一面追随着他们的旧传统，一面揭露在逐渐瓦解的和慢慢转向新世界的旧事物之中的矛盾，并在典型形象和典型生活环境中把它用文学表达出来，因而他们不仅是在他们自身中加强了过渡因素，即使按照他们自然的传统更多地强调矛盾的本身，而不去强调消除矛盾的具体形式，也是如此。然而同时，阐明那些向来被人掩盖或被人疏忽的矛盾，把注意力集中在它们的特殊的现象形式上，也就在客观上加强了上面所叙述的批判现实主义和社会主义现实主义之间的联系。被描写的题材共同性越大，作家越是更多地从不同的方面去研究同一现实的同一发展条件和发展方向，这种现实尽管带有上面所说的一切不同点，却是越来越强烈地转变成主要是或者纯粹是社会主义的现实，而批判现实主义就必然越加接近社会主义现实主义，它的消极的（仅只是不否定）远景通过很多过渡也必然越加转变成积极的（肯定的），也就是社会主义的远景。

简言之，问题在于随着社会主义的全面发展，批判现实主义在它的领域内作为特殊的文学风格也逐渐消亡。我们曾经指出过一系列自然的限制和一大堆错综复杂的必然的问题，这些问题在社会主义的土壤上是必然产生的。由于一个社会的产生，对这个新的社会，批判现实主义越来越不能作出适当的描写，所有这一切——作为一种倾向来看——将使批判现实主义的活动余地历史的范围内越来越狭小。我们同样试图指出，与此同时，在批判现实主义中越来越强烈地产生了导向社会主义现实主义观点的过渡形式。那种不间断的、非直线的、曲折反复的两种倾向的加强，逐渐导致我们上面谈到的批判现实主义的消亡。消亡这个词必须严格地从字面上去了解。产生一个唯有社会主义现实主义才能作出

恰当描写的社会情况,这是不可避免的。尽管引向这个新社会产生的过程是很长的,——这个过程较之焦急的宗派主义者所希望的和惯于宣称的过程要长得多——这样一种结果是不可避免的。然而这种不可避免性是一种有机的、从艺术创造的本质因素中、从各种特殊形式的成长中、从其内容的特点中产生出来的。因此批判现实主义的终止就是一种消亡;如同从封建世界、从封建世界观中产生出来的形式届时必然消亡一样。事情很清楚,文学创作者和读者的舆论能够加速某些过渡,并使其比较顺利地进行,但是甚至这种影响活动范围归根结蒂依赖于社会存在的发展。宣言或者命令在这里毫无用处,正相反,因为即使在意识方面,更不用说在存在方面,都不能用这种手段使资本主义残余消失。

这种论断一向是从社会主义现实主义的受历史条件所制约的艺术优越性出发的(当然我们必须三番五次地强调防止那些想在各个作品的艺术质量上——不管它是在肯定的意义上,还是在否定的意义上——由这种历史对比之中直接地得出结论的说法)。这种优越性的世界观基础就在于明晰的识别力,这种明晰的识别力是社会主义的世界观和文学的社会主义远景所特有的,它使文学具有这样的可能性:比过去的、以旧世界观为基础的文学更为广泛和深刻地反映和描写社会存在和社会意识、人和人的关系、人们的生活问题及其解决。

诚然必须再重复一遍:问题在于可能性,它的实现——这种风格代表的文学天才不计在内,因为有无这种天才纯属偶然性——为社会历史的情况有利或不利所促进或障碍。每一种新的风格对于这种外部影响所表现出来的灵敏性由于这种风格在其初期不可避免地遭到内在的双重危险而得到提高(历史上往往由此发生一种过渡问题),这种内在的危险是:要么害怕新内容在形式上也得到一致,也就是说恐惧地抓住旧事物不放,害怕离开习惯的轨道,

要么把新内容抽象的本质——黑格尔说，所有新鲜事物在历史上首先都是抽象地出现——表达得过于抽象。因此仅有抽象性得到夸张，内容的具体方面和通过新的态度开辟具体新天地的可能性便失掉了或者至少是被削弱了。在资产阶级文学发展史中，伏尔泰的悲剧就体现了这个危险的第一种类型，而李罗或者狄德罗的戏剧则体现了第二种类型。

社会主义现实主义过去和现在也有这样的危险。这种危险的主要策源地正是在能找到其优越性源泉的地方：在新的质量较高的、较具体的、较广泛的远景的出现方式上。事情的本质在于在这个问题上缺乏勇气是在实际上较为罕见、在理论上比较简单的危险。当然这样的作家总是会有有的，他们为他们的题材的最终结论和这种题材的真正远景所吓退，因此他们在寻找内容和形式时退回到社会和历史上较低的水平。这时便产生了一种不健康的、低级的、资产阶级现实主义的变种或者至少是极其成问题的接近这种表达方式，这里必然恰恰缺少资产阶级现实主义最伟大的好处。尤其因为在内容和形式上，与其说是接近批判现实主义古典时代的倾向，毋宁说是接近资产阶级末期极其糟糕的倾向（左拉主义、新客观派、报导体或者蒙太奇风格等等）。如果企图把正向社会主义现实主义过渡的批判现实主义作品与这些作品混为一谈的话，那就是一个极大的错误。因为正如我们在谈到先锋主义和我们今天的批判现实主义的关系时所指出的那样，在这些情况下一——在艺术上也是那样——起决定作用的不是那往往稳定静止不动的可敬的地位，而是方向和运动。而地位是运动的动因，这里产生向后退的运动比向前的运动更为经常，例如在安于现状的态度占优势时清楚地显示的那样。此外，问题在这一方面，也就是对于我们感到兴趣的东西，对于批判现实主义和社会主义现实主义之间的关系，提供了很少的兴趣。

另一个危险就是夸张远景，我们似乎感到更为重要。在第四届德国作家代表大会上，我在发言中曾经简略地概述过正在这样形成着的问题的几个最突出的特点。在当时——有理由的——理解远景的真实特点这个问题处于中心地位；那就是说：许多作家把虽然是作为一种指向未来的倾向，但也只是作为这种倾向而存在的东西，简单地与现实本身等同起来，而这种倾向——正确的来理解——本来可以获得评价现阶段的决定性观点的，他们把还只在胚胎中的幼芽作为已完全发展了的现实加以描写，一言以蔽之，他们把远景和现实机械地互相同一起来，在这篇讲话里我曾经谈到这种短路的直接的艺术后果。具体谈一谈，现在也是必要的，然而问题首先在于揭露这种艺术错误的思想基础，因为第廿次代表大会的结果及其所引起的讨论开始在政治上和思想上使人对过去一个时期比从前认识得更为清楚了，当然在文学领域中并没有从这种新的认识中得出一切结论。

我从我认为为中心的问题开始。斯大林在他的最后一部论经济的著作中曾经尖锐地批判了所谓经济上的主观主义，也就是说轻视社会主义社会也受客观经济法则支配的这样一个基本事实。支配经济生活正如支配自然一样只能通过正确的认识这种客观法则来进行。与此相反，经济主观主义想直接地、不顾客观规律性、甚而蔑视客观规律性地来实现人的意图和提出的目标。在斯大林一生中这种情况不是罕见的，他在这里用他自己的方式正确地说出了马克思主义经典作家早就阐明过的真理。他反对经济主观主义的态度和对经济主观主义对于社会主义理论和实践所意味的危险信号所持的态度也是正确的。斯大林充满矛盾甚至是悲剧的地方在于正好是他自己的实践和他过去许多理论性的言论在苏联的生活中大批地培植了这种经济主观主义。对斯大林的人们称之为“个人崇拜”的批评就是对一切事实和一切规律说来很清楚地只要求

一种“sic volo, sic jubeo”^①。

这里谈的是方法。因此，指出这类强迫命令的内容在不少情况下就事论事是正确的，这不是我们的任务。问题仅在于指出，经济主观主义不是斯大林在事后追加指正和批评的某些人的一种偶然的和暂时的过错，而是斯大林自己的“个人崇拜”必然的思想后果。在经济中人们的意志碰到了强硬的事实，思想意识似乎是一个同一种比较柔软、比较无力反抗的物质不得不打交道的领域。事实上，思想意识所进行的反抗似乎远不是那么顽强的。不仅纸张是有耐心的，而且从这方面说，石头也是这样：不管人家把它雕刻成什么东西，错误的造型或是最为杰出的艺术品，它都同样予以忍受。自然，这种容忍性归根结蒂只是一种表面容忍性。因为艺术形式的法则在其一切内容和形式、世界观和美学本质之间错综复杂的关系中同样具有客观性质。虽然违反这种法则不象轻视经济法则那样具有直接的、实际的后果，但是，它同样必然会引起成问题的、甚至简直是失败的、价值低劣的作品。这样，斯大林的方法能够在思想方面比在经济方面更为顺利得多地得到贯彻，在经济方面，他——作为一个明智的人，——却必须常常相应地向违反人的意志的物质作出让步。这种情况明显的后果就是：自然科学，首先是技术，但也有一些理论的学科运用经济主观主义的、个人崇拜的和斯大林的方法论——唯意志论的后果的原则比之于社会科学或者甚至比文学都要来得少。在文学中产生了一种宗派主义的新形式，它尽管带有一种宗派主义的主要特点，但却和以前的宗派主义流派有着质的差别。因此，为了不离开我们的本题，即文学，我们不可以简单地在无产阶级文化里面寻找他们的根源，这里接触到的是一种特殊的宗派主义。

① 拉丁文：“这是我的愿望，这是我的生命”，意即：我要怎样，你们就得怎样。

它的本质究竟在什么地方呢？我们已经提到文学上的主观主义和经济主观主义之间的类似之点。仅此还未能完全解释对于方法论而言具有决定性的事实，还必须补充一点，即随着实际抛弃马克思列宁的客观主义——并不排斥一种口头的、也许主观上是真诚赞成的——，理论与实践、自由和必然性等等之间的辩证的、矛盾统一的联系也被取消了，或至少是极其危险地被放松了。在这方面，主要使我们感到兴趣的问题是，巨大的原则问题和世界历史的远景同日常生活的实际问题 and 目前的往往是极其短暂的当前政治行动的需要，在现实中和相应地在马克思主义经典作家的学说中极复杂地通过媒介的联系，成为一个直接的、没有媒介的关系。

因此，切断辩证的媒介，不仅在理论方面，而且在实践方面都会导致错误的两极化：在极的一端，由“实践指南”的原则僵化为教条，在另一端，个别生活事实中的矛盾因素（往往也是偶然性因素）消失了。一般地说，这就产生了教条主义和实用主义两个相属的错误极端。关于第一极端，在二十大以及随后的讨论中说得很多，第二个极端一直到现在还接触得很少。它的理论的和实践的意义却是很大的。因为很清楚：只有在原则（世界历史的远景等）和事实之间的存在于现实中的错综复杂的、往往是有着很多媒介的关系，不是简单化和庸俗化地加以理解和运用的时候，马克思主义才能成为真正辩证的、真正科学的行动指南。排除现实存在的媒介必然导致这样的后果：个别的事实具有作为“*factum brutum*”^①的纯粹、直接事件的形成。它直接隶属于十分一般的、已僵化成为抽象的原则之下，这种情况并不能取消这个特性。过分直接的隶属只能建立起原则和实践之间的假象联系。因此，只要事实不为强力所迫而给予考虑——没有一定程度尊重事实，行动是

① 拉丁语：“赤裸裸的事实”。

不可能的——，这种情况就只能在一种经验主义的、实用主义的、归根结蒂是主观主义的方式下产生。

按照我们自己提出的目标，这里也必须满足于作一般性的确定，因为我们的注意力是放在解释理论情况的文学后果上。现在很清楚，在客观现实的文学反映中，起着现实作用的媒介的正确的，并非简单化的理解和再现，具有和理论的反映同等重大的意义。的确，在文学上取消单纯的事实性的直接性只是为创造一个新的艺术的直接性提供了先决条件，在这种新的艺术的直接性中，运动着的原则和远景与过去个别的事实融合成为一个不可分割的明显的统一体。因此，上面谈到的世界观的错误的极化，对文学来说，就意味着不可能克服描写中的自然主义倾向。在文学史的过程中，曾经有过自然主义地再现现实的巨大的可变性。但一切自然主义地再现现实都具有一个共同的特点，即是把个别事实和世界观的原则之间的具体的明显的媒介削弱或使之完全消失。在这个意义上，可以说，实用主义、在 worldview 中的经验主义，具有与文学自然主义极其强烈的亲和力关系。

在无产阶级专政条件下的社会主义现实主义中，这些自然主义倾向得到了完全特殊的面貌，这是可以理解的。自然主义在资产阶级世界中大抵表现出在现实中茫然不知所措，表现出无能或者怀疑地不愿意超脱个别现象的纯粹事实性，而在我们这里，上述的教条主义和现实主义的极化则是世界观的决定性的主宰。（这里只消附带提一下在资产阶级文学里，自然主义地描述的赤裸裸的事实直接同抽象的一般性联系起来的情况也是会出现的，左拉是这种自然主义最重要的例子，但是还有小得多的代表，如厄波东·辛克莱和“新客观派”的许多代表都反对这条道路。）两种错误的极端因此加剧，艺术立场上互相间的距离因此加大，由于在这里同事实直接联系的普遍原则，不单纯是马克思主义的普遍原则，而是如上

所述，是普遍原则同日常问题的直接联系。尽管日常问题——从思想上政治上——对于原则来说，可能是特殊的和个别的東西，但它作为文学的要求形式的思想内容而言，生活细节却是抽象的一般性。自然，每一个日常问题，每一个对这类日常问题所给予的机智回答都是从生活中产生的。在文学上描写这种问题生动的产生和机智的决断的合乎生活的经验(或者相应的关系)，本来是完全可能的。然而这种现实问题在斯大林时期常常没有提出来，而是——根据经济主观主义——，对于有关的决定日常事务的正确性，教条式的要求提出合乎事实的证明。于是文学的解决不是从社会生活的充满矛盾的动力中产生，相反地，却要它做一种同它比较起来是很抽象的真理的图解。提出这种问题的艺术后果是很明显的：即使那个要加以图解的真理的确是一个真理，而不是在这些情况下完全可能发生的那样是一个错误或者是一个在政治生活中自然能得到克服的不完全接近正确的东西，即使在这种情况下，用文学来作图解的原则也能毁坏或者严重地损害一系列的文学作品。

这种用文学来作图解的特性再一次表现出斯大林时期的理论上基本倾向的一种显著的平行性。这种平行性培养出——在方式上最为彻底——一种研究、宣传和鼓动关系的颠倒。不在深刻揭示新事物的研究基础上发展正确的宣传和从如此丰富的宣传中培养出一种原则明确和内容丰富的鼓动，却由于原则和个别情况的直接联系，使“鼓动”实用主义公式主义地变成了原始形式，变成了由于这种形式而刻板化和枯萎了的宣传和研究的榜样。

对文学来说，鼓动也成为主导思想。当然过去一直有热情奔放地投入日常斗争并从中吸取它的内容和激情的文学。我们希望永远有这种文学，这种文学过去和现在都能攀登文学完美的最高峰。但首先整个文学不能不受损害地降格为这样一种类型。其次，

在这里文学也必须用适合它自己手段和在适合它自己所提问题的基础上寻找把日常政治集中起来的道路，如裴多菲和马雅柯夫斯基所作的。可是这里论及的以鼓动作为唯一指示道路的典范的图解式文学的问题，同这些伟大的先例是极不相同的。

我试以一个原则上很重要的事例来说明这个问题。要对以往的阶级社会，首先是资本主义和社会主义，作出决定性的区分，就要把在整个社会发展中矛盾的对抗性质加以突出。由此对文学产生了一个巨大的并且极为丰富的任务，即揭发在不平衡的缓慢性中的这种过程，把握住由此而产生的精神上的和道德上的问题，说明个别旧问题的消失和在新形式下的其它问题的功能转变。（在不同的论文中，特别是在论马卡连柯一文中，我曾试图具体地研究这样几个问题。）可是，如果不把矛盾的对抗特性的扬弃当作过程，而是当作平衡地统治一切的、专制的情况来研究的话，那么不仅是敌对作用而且所有生活和运动的原动力，即矛盾，也都从被描写的生活消失了。苏联批评界在几年前不得不对“无冲突的戏剧”的广为流传的理论和实践采取反对的态度，说明我们在这里从理论上描绘的发展方向是深深地符合事实的。当然，不仅是戏剧，而且长篇小说和短篇小说以及诗歌都变成无冲突的了。

自然这决非教条主义的宗派主义所产生的极端后果受到尖锐批判的唯一的事例；斯大林对经济主观主义的批评我们已经讨论过了。问题仅仅在于这种对最表面的后果的批判能否达到问题的根源，并且加以消除。我们相信：不能。因为尽管这种激进的无冲突性被推到次要地位，原则和事实的直接联系，宣传鼓动者对于文学的负有义务的示范作用仍然有效。当前生活中的情况是这样的，好的鼓动家必须立即回答向他提出的每一个问题；如果他是个深思熟虑的人，那么有些时候，在他的回答中自然也会指出现实的解决某些问题需要很多时间，并且只有在克服了很多障碍和抵抗

之后，在消除了很多矛盾的基础上才能得到实现。数字很可观的一批作家却缺乏我们鼓动家的这种深思熟虑。而批评界大都恰好要求的是这样一种不加思索。当然作家们也指示出——并常常是正确无误地——当前社会主义生活中的一定的冲突。但是这种冲突经常必须立即解决，至少在该作品的范围内完全达到解决。例如在农村中有一个投机家，这人就非得改邪归正或受到惩罚不可。在社会主义社会形成过程中还有敌对的矛盾，矛盾的非对抗性只能逐渐占上风，在非对抗性矛盾占统治地位的社会里，对于个别个人来说无出路的情况总还是可能有的，一贯轻视来自经济政治主观主义和整个阶层的个人崇拜的现存的——按其性质来说不是对抗性的——矛盾，能够将这种矛盾反过来变成对抗性的矛盾，等等，这一切，在这样一种观察的方式中，是根本不会被认识的。对这个问题的误解远远不止使一个新的现实结构变得萎靡，现实正在使非对抗性矛盾逐渐地占统治地位。由于非对抗性矛盾特殊的新的辩证法受到误解，因此新的现实的反映完全被歪曲了；代替新的辩证法出现在我们面前的是公式化的静止论。在这里，斯大林时期的意识形态正是新的自然主义世界观产生的根源。这种被歪曲了的图象盖上革命浪漫主义的“粉饰”戳印，这是不言而喻的。

正当的、对于艺术说来极为丰富的世界历史的乐观主义成为一个仅仅是固有的乐观主义问题也随着产生了，一种大团圆的结局的变种也形成了。我在论肖洛霍夫的《被开垦的处女地》一文中，曾详细地谈到这个问题，并且一方面指出很多资产阶级批评家对于社会主义文学的乐观主义的非难根源于他们无能理解新的社会发展的本质，另一方面，我试图证明，就在某些这类指责直接有根据的情况下，问题同资产阶级文学的大团圆结局也有质的区别。在那篇文章里我已经指出作为基础的描写方法的公式主义，同时

强调了大团圆结局的几种形式之间仍然存在着的对立性：“在这些情况下问题并不在有意识歪曲和颠倒社会现象，而是仅仅在于对社会现象的起因和进程所作的不能容许的简单化。……真正的作家根据每个阶段的特点具体地塑造某个阶段时，整个进程在文学上是极为特殊的，世界历史的乐观主义面对这整个进程，便被贬低为固有的乐观主义。这里，一种与大团圆结局相类似的乏味的感情便会在读者中产生，虽然，正如我们已经指出的那样，这类公式化的倾向本身与资产阶级的大团圆结局毫无关系。”

我对这种见解没有任何本质性的补充。因为公式化必然产生于对艺术作品采取这样一种态度，只要它象在斯大林时期那样统治着社会生活，公式化就绝不能通过对个别作品进行在当时并不缺少，而且在很多情况下是对症下药的美学批评来消除掉，这点是无需详细讨论的。

然而，简短地指出一些艺术塑造的决定性问题，在我们看来这种必要的联系还是很重要的。法捷耶夫曾经重复说，而我们认为有理由指出这点，在有些苏联小说中有一系列多余的人物。这种对事实作出的结论是对的——但从哪里去找原因呢？我们认为，正应当从那种我们曾努力摆脱开的斯大林时代的政治—美学的处境中去找。如果作家感到有义务象个鼓动家那样对当前思想上、政治上的错综复杂问题的整个分歧有系统地作出立即的決定性的安慰人心的回答的话，那么他的这种企图一定会决定他的结构的基本路线。这就是说他不能从具体的人的命运出发并把它提高到典型的高度，从而使之适合于说明整个时期的基本问题——请想一想巴尔扎克和托尔斯泰——，然而，整个时代的显然是个人的、往往是偶然的、并且无法扬弃的偶然的连结，却必然会让这里所要求的与生活内容中的现实性的直接联系消失，让有关原则同具体问题的直接联系的系统性消失。作家不得不在思想上分析“问题”并

且为他的每一大段和每一小段揣摩出一些起注解作用的人物和情节来。在这里产生的不可调和的矛盾就是：这样一种系统性只是很费力的和做作的被一种活动着的图解人物的合乎情节的联结所掩盖，但是在产生这样一个次要的结构（这种结构只是思想上政治上主要结构的一种伪艺术性的上层建筑）的同时，自然而然地产生了一种真正艺术性结构的要求和标准，那就是说通过一个个人的情节，去弄乱和清理具体人和命运的关系，以致各个人物被发展为它个人存在最大限度的具体性并同时发展成为归属于它的和附属于它的典型。根据上述精神所草拟的结构是不可能满足这样的要求的。这方面法捷耶夫是完全对的。从艺术观点来看，许多这样人物都是“悬在”空中，无计划地迷失在结构和情节中，虽然这些人物在思想上和政治上是原来系统的主要组成部分。但是原因不一定在于缺少才华或者出于创作上的疏忽——有些这类作品是由有才华的和有责任心的作家写的——，而是在于这里所指出的整个构思原则中的矛盾。

我们在这里已经简略谈到了典型问题。伟大的典型形象的秘密在什么地方呢？任何人都知道：典型形象不是平均的形象（或者仅仅在少数极端的例子中），它也不是怪僻的（虽然它在大多数情况下远远超乎日常生活的界限）。典型形象之所以成为典型是因为它的个性最内部的本质受着客观上属于社会重要发展倾向的规则所左右和限定。只有通过最普遍的社会客观性而从个性的最真实的深处生长起来，一个真正的典型才能在文学上产生。但是与此同时，它有这样的后果，这样的——表面上看起来极端的甚至是怪僻的——典型，例如伏脱冷和于连在他们出场和行动方式的气氛中，在性质上明显地违背它的典型的特性；这些典型把真正的历史倾向的诸限定集中在它的存在中，但是，它们永不是这些限定的体现或注解。由于我们把它们看作是真实的典型，带有它一切个人的

偶然的个别人物和典型之间的辩证关系，对于我们来说也就很明显了。例如我们觉得康士坦丁·列文是生活在“一切都突然转变”的过渡时代的贵族地主，我们看到他个别的特点并且有时认为——并不完全是错的——他是一个离群的怪人，这时我们却突然明白，他恰好是通过这样的滑稽性来表达出这过渡时代的最重要趋向的。

我们所说的那种公式化倾向的形象必然缺乏这种气氛和征兆。它的典型性不是与一个时期的伟大倾向联系在一起，而大都是同正在过去的现实的一瞬间联系着的。并且这种形象的典型特征在一定程度上从政治上提出的目标出发，无论在正面或是反面意义上都受到严格的规定。还应指出，在研究真实的典型时，笼统地谈典型特征，我们觉得十分困难。这种典型特性由于其个性的整个结构适合于使对一个时代的典型反应在典型的、往往是极端的情况下明显化。因此，这种典型特性在某种程度上是彻头彻尾典型的，要从这个整体中挑出个别的东西是不可能的。社会主义现实主义创造真实典型的地方，例如在法捷耶夫的莱奋生和肖洛霍夫的葛利高里·麦列霍夫身上，我们找到了最深刻的个性跟同样深刻和普遍的典型性同样有机的不可分割性。与此相反，公式主义的形象总是摇摆 in 典型性上下之间，它们唯一的个人特性达不到典型性——就连娜泰莎·罗斯托娃的“愉快的步子”和安娜·卡列尼娜的跳舞服装都是典型的——，用来描绘它们成为典型的那些特性，往往不是必然的中心特性，假使人们将这种特性看作全部个性的话。自然主义那种普遍成问题的特点表现在这一切之中。在左拉那里，人们可以根据他的那些典型人物作出极相类似的结论。

当然，在社会主义中产生自然主义潮流的特殊环境也促进了特殊的表现方式。特别是一种从社会现象方面可以看作是典型的

事物，甚至有时是对被允许看作典型的事物所作的——往往是主观主义的——说明。除去经济主观主义、宗派的教条主义和个人崇拜对典型的社会思想的理解方面所进行的思想歪曲之外，政治概念对典型的构思在这里也往往不通过媒介地、机械地运用到文学上去。在那里典型既同例外对立也同个别对立；对于在一定的历史的阶段中错综复杂的现象来说，往往只有一个决定性的典型（或者极为有限数量的典型）；这样一个阶段的科学政治的特征恰好在于典型的東西同非典型事件的种种多样性截然区别开来。列宁在第一次世界大战中就是这样将典型现象与非典型现象极其严格地区别开，首先把战争作为帝国主义的典型现象，作为仅仅是个别的或者特殊的时代现象的唯一对立而同例外极其严格地区别开来。然而当列宁在同一个问题上反对那些认为在帝国主义时代不可能有民族战争的人时，他却强调说：“时代是不同现象的总和，而在这个总和中除去典型的東西之外总是也包括其它的東西的。”对文艺来说，与此相反，典型事物的多样性是很明显的：一个发展阶段的非主要倾向和插曲式的激流能够、也必须在艺术上得到典型的体现，假如需要形象在不变的意义上具有很高美学价值的话。在科学上（和在政治上）典型事物与非典型事物尖锐的对立着，而在文学中却没有一个真实形象在它的类型中不是典型的：从科学的角度来看只是非典型性格的个别性和特殊性的倾向在文学塑造上也保存着一种典型的本质，而美学上的结构学说则必须考虑在这条新的道路上象在科学中一样产生同一个客观现实的另一个同样真实的反映。科学政治的典型概念在艺术上教条地机械地运用，能使艺术遭到极不幸的限制和歪曲。特别是政治上的教条主义——象在斯大林时期那样——主观主义地歪曲了现实，并且要求艺术把它——常常是任意地——所确定的典型性作为在艺术上是唯一合法的典型来理解和运用的时候。不言而喻，这种典

型性的优势只能加剧这类“社会主义”的自然主义的特殊的僵硬和呆板。

我们至此为止的各种考察以某种程度的片面性强调了这些自然主义倾向的成问题的因素。可是，弗朗茨·梅林早在他对德国自然主义批评中敏锐而细腻地指出了浪漫主义的因素，这些因素产生于自然主义的缺陷之中，某种程度上是补充了这些缺陷。实际上，浪漫主义——诚然不象它在十九世纪初叶作为天生的文学潮流从对法国革命的反动之中产生的那样，而是浪漫主义这个概念在较后的时期获得的模糊不清的普遍意义——称作是自然主义具体化了的坏的良知，也许最为恰当。当然，这仅是问题的感情的、同时是艺术的一面。它是十分重要的，因为这样一来，这个字眼在各个时期和在极其不同条件下的传播和通俗化就成为容易理解的了。然而，它不足以完全清楚地说明产生这一潮流的社会原因。所以我们必须研究它，我们当然很清楚，刚才提及的原因对于传播这个浪漫主义的倾向贡献最多。

众所周知，二十余年来革命浪漫主义都被看作社会主义现实主义的一定标志。在马克思和列宁从来没有一次不以讽刺的拒绝态度谈论这个字眼之后，一种用一个那么刺耳的形容词装饰起来的浪漫主义是从哪里突然进了马克思主义美学理论的呢？我们相信，原因正必需从我们发现了自然主义倾向的起源中寻找；在经济的主观主义，在那一种从作为社会有效因素的个人崇拜里产生出来的唯意志论中寻找。所以我们相信，革命的浪漫主义恰好在美学上是一种经济主观主义的等价物。

理由是不难发现的：经济主观主义取消了主观的意愿性和客观的现实性之间的界线。因此正如我们已经看到的，远景被摆到正常存在的水平。这种拉平划一取消了现实的诗意——因此，将自然主义作为描写的方法——，因为现实的内在诗意正好来源

于它的合乎规律的自身运动，来源于它一方面清楚地表达出人类在人们自身的生活表现中、在他们的成长、他们关系的逐渐变动中的重要前途和决定性的发展趋势，另一方面在这里显露出——正如列宁经常说的——现实的“狡猾性”，也就是存在的法则不仅自身比起即使是最好的思想所能够反映的还更为复杂，而且同时在生活中要走实现它们的如此错综复杂的道路，这些道路超出了任何一般预见的设想，并且正因此而扩充和丰富了我们的意识。那种对未受歪曲的纯粹现实的深刻尊重，就是以此为基础的，伟大的英才——不管是雷奥那多·达·芬奇或者列宁、歌德还是托尔斯泰——都是习惯于从事研究这个现实的。那种能够至少是大致地把握与适当地唤起这种无穷无尽的世界力量的艺术品，其不朽的魅力原因也即在此。

任何自然主义——当然也包括在社会主义生活条件下产生的自然主义——都是取消现实的诗意，变现实的文学肖像为淡而无味的散文，并且正是通过这种方式，即公式化的观察方法，对这一“狡猾的”财富和它的美丽之处视而不见，甚至服务于暂时的进行宣传的利益，阉割、抛弃能从中看到深刻的、秘密的起着作用的规律性的现实的特征，将它们降到平庸的水平。这种生活中的诗意从自然主义文学中消失的事实，普遍地为人们所感到，也为那些对这种与诗的背离有直接罪责的人所感到。走向自然主义的转变在社会主义社会的舆论中从未引起过那种我们在当代资产阶级那里所能看到的自满、虚荣的先锋意识，这一点毕竟是明显的。对这种索然无味的文学的批判一直存在着。可是，斯大林时期正好在这些有决定性的观点上，遮掩和歪曲了马克思主义的理论，而人们普遍地不去寻求一种真正的世界观——美学的解决，却煞费心机地找来了这种诗意的代用品：即革命的浪漫主义。

对于远景的错误理解，这种远景之转变为现实，在这方面又起

着决定性的作用。固然，这一错误观点曾经对自然主义地取消现实的诗意负有罪责，而现在又要它把索然无味的东西重新改变成富有诗意的东西。为了建立一套理论，就不得不再一次唯意志论地、以经济主观主义的精神歪曲马克思主义。因此根据马克思的说法，社会主义革命不能够象资产阶级革命那样从过去汲取诗情，而“只能从未来”汲取，这是正确的。但是由此得出的结果却是和在世界历史上有道理、然而客观上错误的资产阶级革命的思想意识的幻想相反，无产阶级革命不断地进行自我批评，而且是——正如马克思详尽地阐述过的——用最大的彻底性，简直到了残酷的程度。在巴黎公社时期，马克思把革命工人阶级在社会主义革命中的任务概括成这样：“它不需要实现什么理想；它只消解放那些已经在那崩溃着的资产阶级社会的母胎里发展起来的新社会的因素。”社会主义远景的灿烂，从未来照耀到现在的诗情，这对马克思说来意味着一种对于一切真实地（而不是想象地）引向社会主义和实现社会主义的步骤的提高了的、明智和严峻的批评信条。未来的诗情是为了寻找和发现当代在它的现实的制约条件和规律性的活动的整体中的本质（从而寻找和发现现实的诗情）的手段之一。对于任何浪漫主义的拒绝，在这个设想中埋藏得那么深，以致对它的否定只是暗示式地起回响。因此，也是一个文学批评家的马克思拒绝任何浪漫主义，在包罗整个世界的、严酷地批判客观的现实主义者身上——首先是在莎士比亚、巴尔扎克身上——看到了新时代文学的伟大完成者，这不是偶然的。

革命浪漫主义的理论常常习惯于引用列宁在他青年时代的杰出著作《做什么？》中关于革命者去幻想的必要性的精彩论述。这是毫无道理的，因为列宁正好在这里以明确指出它们之间的不可分割性的方式，截然把远景和现实区别开来。他讥笑那些经验主义者，他们陷在——同样是被错误地、实用主义地了解的——日常

的工作中，他们，包括伯恩施坦在内，在理论上和实际中玩弄着那种以“运动”对抗“最终目的”的把戏。列宁的“幻想”只不过是一种对那些事物的热情而清楚的观察，就是那些能够在明智而现实主义的革命措施得到完全实现之后从中发展起来的事物，如果措施正确地提出和实现的话，那些事物是必定从中发展起来的。这一“幻想”、这一远景照亮着现实的步骤，即使是最微小的步骤，也给他们以热情和活力。但是只存在于下列条件下，即这种措施是从对于客观的现实的正确的意识中产生，在实施时尽可能正确地考虑到现实的全部复杂性和“狡猾性”。在列宁为着讥讽他的反对者而引用皮沙列夫关于一种健康的、提高生活的幻想的引文中，关于健康的标准有这样的话：当“幻想着的人物……注意地观察生活的时候，当他把自己的观察和他的海市蜃楼作比较并且完全勤勤恳恳地为实现他的幻想而工作的时候”。所以，象马克思一样，列宁在托尔斯泰的现实主义中——尽管有着一切可以明显看出的思想弱点——发现了伟大的指明道路的文学遗产，这决非偶然。

革命浪漫主义的“梦想”是和列宁所说的意思绝然相反的。谁也不会否认，在文艺中，一种对于未来的主观预想是完全合理的。而且这也不只是抒情诗的特权，在抒情诗中，恰好在革命诗人身上，这种预见的幻想一直起着巨大的作用。如果一部小说的或者戏剧的个别形象这样幻想的话，也同样是合法的。请想一下托尔斯泰的《战争与和平》结尾中青年尼古拉·包尔康斯基的幻想；在这里出现了十二月党人起义的远景，这个幻想把全部作品引进俄罗斯历史发展的进步的持续性。但是就在这里远景和现实也是截然分开的。只是因此，这个青年人的幻想才能够用诗的鲜明性预示未来，因为我们先前——在彼尔·别竺豪夫的彼得堡活动，在他的朋友们反应的方式之中——已经在现实中亲自看到了那些朝着他们方向运动的或者阻碍他们的倾向。请不要忘记，现实和远景的这

种双重性也适合于抒情诗。就连它也不能够是绝对不加任何节制地主观性的；就连它也必须占有一个在现实中的起点，就这一点来说，对于诗有着和小说或者戏剧同样的要求，要正确地进行反映。哪儿要是不符合这种情况，那儿幻想就会瓦解成无法塑造的生活碎片，就象在德国的表现主义中经常发生的那样，年青的布莱希特的杰出的关于死亡的士兵^①的仇恨想象正好从现实和远景的关系中汲取了惊人的鲜明性的。

我们已经强调了经济主观主义对于文学的双重祸害作用：它把对现实的真正反映贬低成了自然主义，而在真正的诗枯萎成为乏味的散文时，它帮助革命的浪漫主义创造了一种诗的代用品。（这并不是直接属于我们的题目，但至少在这里也必须提到一下，即这种倾向也引导到了对于列宁的党性学说的主观主义的歪曲。列宁是那样地反对司特卢威的客观主义，以至他证明马克思主义把一种更为深刻的和更为丰富正确的客观性同一种有意识的主观的党性结合起来了，而在斯大林时期，客观性却被诽谤为“客观主义”，并为完全主观化了的党性所排斥；这和经济主观主义的关联是明显的。同时很清楚的，就是这样一来，在批判的和社会主义的现实主义之间必然筑起一道高墙。）

这种在文学的一般性中所确定的作用，通过远景的内容更得到了加强。斯大林说到了两种——错误地和互相排斥地对立着的——远景。一个远景是关于阶级矛盾的不断加深，这已经在第二十次代表大会上得到了有力的纠正，另一个远景是关于通向社会主义的第二阶段、共产主义阶段的即将到来。两个远景之间的矛盾，斯大林企图通过对马克思主义关于国家消亡理论的修正来加以取消：共产主义在资本主义包围唯一的社会主义国家时期就

^① 指布莱希特所写的一首诗《死兵的传说》。

能实现；那时就会有“各尽所能、按需分配”的情况，但是当然还保留着国家、政治警察及它们所有的手段……

文学所塑造的世界是具体的，因此不能把一些在内部性质不同的和有分歧的东西当作远景来运用。因此这两个成分大都是单独起作用，而不是有利于作品的诗意的统一。关于阶级斗争不断深化的教条主义理论，在斯大林时期的公众生活中，导致把现实存在的发展的矛盾和从这些矛盾中产生的政治社会的对立理解为敌人的谋叛。在生活中，这一倾向在莫斯科的大规模审判案中达到了顶峰，在这些案件中，苏维埃发展中思想意识上和政治上的分歧一变而为间谍活动和颠覆活动。这里犯下的可怕的不公道和非法性的恐怖到了一个可笑的庸俗化程度；也就是说，按照这种设想，如果保安机关工作得更好些，如果布哈林、季诺维耶夫诸人的危害性早在 1917 年就已消除，那么建设中的一切矛盾和困难都是可以避免的。现在若把这种理解变成文学的东西，庸俗化就失去了它在生活中现存的唯一诗意，也即滑稽的恐怖，并且变成了无聊乏味的公式化；在这种文学中，只要一接触到社会主义建设中的某一困难，那这一困难总是被归结为敌人的、特务的非法活动，它的被揭发不仅是矛盾冲突的“诗的”解决，而且也适当地说明了它的原因；在特务出现之前和他们被揭发之后，一切都是毫无冲突的。当然不会有人否认，只要有“两个世界”存在也就会有间谍、颠覆者等等。但是这些人一般只能利用与他们的活动无关、但却已经存在的困难、矛盾、错误等等来达到他们的破坏目的。但是由斯大林提出的远景的结果却是这种敌人是被许多作家直接用来制造弱点的，也即不是困难的利用者，而是困难的制造者。只有一个作为机器造的上帝而出现的高等法院才能解决这些事例，这完全符合个人崇拜的理论。于是就产生了一些作品，在这些作品中，现实的争取社会主义斗争中的真正诗的紧张代之以侦探小说的虚伪的和外

表的紧张,代之以激起对谁是隐蔽的破坏者,他怎样被揭露,为谁所揭露以及诸如此类问题的好奇心。由于这些结构、布局在于追求纯属外表的紧张,它们就不能立足于真正的和诗的对于现实的理解之上,相反却必须常常离开一种正常的可能性的基地。如此产生的、用一种肤浅的自然主义的心理学所描写成的极端性,只能通过革命的浪漫主义获得一种“诗的”装璜和一种理论的辩解。

共产主义迅速来临的远景把一种双重的——“革命浪漫主义的”——歪曲带进许多作品的心理学、道德和典型性中。一方面,社会主义建设目前条件下的例外现象的事件必须作为典型的、几乎是平均的东西来描写。因此我们可以在本来是有趣的、有才华的作品中发现这样的场面,例如一个集体农庄女庄员拒绝接受奖给她的一只由她自己饲养的羊羔,理由是她爱集体的财产胜于爱自己的私有财产。一个共青团生产队想获得收割时候的竞赛胜利,连中午休息的时候也工作,放弃午餐,只能通过主席的严厉命令才被迫去吃饭和休息。而这位主席在这些事实中看到了今天已经具有临近的共产主义的某些实现。所有这一切很明显地发生在一个落后地区的一个落后的集体农庄里。

在批判革命浪漫主义的这种表现方式时,问题并不在于所描写的是否符合事实,而在于在何种程度上可以把它们看作是典型的。并非在诗的意义,因为,这样的话,它们的环境就必须是典型的例外的环境。但是相反,它们是被作为正常的典型来描写的。它们也并不是这个字眼在科学—政治上的意义。它们是一种抽象的义务的具象化和解释,经济的主观主义、关于过渡到共产主义是我们日常的直接远景的错误理论,把这个抽象的义务强加在现实身上。因此这个义务是抽象的,也因此由这个义务而不是从现实出发所塑造的形象和环境同样不得不具有一个抽象的毫无血肉的性格和模糊不清的轮廓。革命浪漫主义的理论,其目的是把一种

比较高的、比较真实的现实的神力加到那种对现实的不真实的、非典型的反映上去。这破绽百出的理论只能批判地为在艺术上失败的现象进行辩解,并不能够带来艺术的说服力。

列宁——在他以后斯大林也常常这样——把刺激和巩固(通过工资等级、奖励等)劳动者对自己劳动的个人利益看作是过渡时期的一项中心任务。在第二十次代表大会对过去的批判中这一点理所当然地占着一个重要地位,即是说这一条渐渐的、持续的教育人们走向社会主义的重要原则在实践中遭到了轻视。所以典型的情况是劳动者应该受到走向社会主义的教育,与此相反,在我们刚才批评过的作品中,一种提前进入共产主义的人的例子已经作为典型例子出现,人们的社会主义的行为方式已经普遍地是当然的事了,它只消一跳就成了共产主义行为方式了。当然不会有人来争论,说这种情况是不可能出现的。不用说这种情况有时甚至能够获得某种象征性的典型的意义。人类发展的个别阶段确实不是形而上学地僵硬地互相分割的,而属于为共产主义作准备的,不仅有这样一种程度的生产上的提高,即每个人可以按照他的需要来消费(而不是象在社会主义中的那样按他的劳动成绩),而且它还有那种伦理学,象马克思说的,按照这种伦理学劳动不仅仅是谋生的手段,而且“本身成了生活的第一需要”^①。

不用说,这种新的劳动态度,正如生产力的发展一样早已在社会主义时期就开始产生,并且逐渐长入到更高的阶段:共产主义。这种准备着未来的特征和行为的出现本来很可以成为一部当前作品的对象的,并且能够在这一部作品中,在一定的方式下、甚至带着典型事物的色彩而出现。但是,还应当有每一典型现象的特殊

^① 马克思:《哥达纲领批判》,《马克思恩格斯选集》第3卷,第12页。

环境的塑造，关于这一点我们在批判自然主义时已经谈过了。我们看到，在车尔尼雪夫斯基的《怎么办？》中的描绘方法，对于这里所讨论的问题，恰巧十分有教益。车尔尼雪夫斯基想在这部作品里从文学上清楚地突出新人的本质。他一方面塑造了这种新现象的正常的、按照他的说法是平均的代表人物，罗波霍夫，基尔萨诺夫，薇拉，他们在合理的个人主义的伦理基础上克服了旧社会的矛盾。另一方面是拉赫梅托夫的英雄形象，是推翻社会上过时者的革命工作中的英雄人物。两者的塑造都很典型，但是，在两种情况下，从形象的个性和命运中马上可以清楚地看出，他们在什么角度上是典型的，他们的典型性在社会的一历史的发展中占据何种地位。如同我们已经看到的那样，自然主义放弃了这种典型性的社会环境，放弃了典型的社会真实的体系。革命浪漫主义也远不是生活的诗篇，而是一种诗的代用品，由于它不取消典型性的这种公式化的僵硬的非历史性和空洞性，相反地还进一步让它僵化，只用那种表面上——事实上是不真实的——提前进入未来的虚假的诗的佐料作为当前的现实来包围它。

另一方面必须强调，在关于人们在自己劳动中个人利益的口号上、以及在走向社会主义道路上所有的重要口号上，牵涉到的决不是一种单纯的策略措施，尽管它策略上的、实际的意义在过渡时期还是具有决定性的。在它里面，和社会主义的原始的初期、它以后宗派主义的错误的禁欲主义相反，同时表现出科学社会主义世界观反禁欲主义的特征。青年恩格斯早在四十年代已经认识到这个问题的意义，并且在一封给马克思的论及那时刚刚出版的施蒂纳《唯一者及其财产》一书的信中谈到了这个问题的意义。我们在这里感到兴趣的不是他对施蒂纳的严厉而尖锐的驳斥，而是反对摩西·赫斯的同样尖锐的论争，这个人——禁欲地唯心主义地——贬低了在社会发展中的、并且还因此也是在社会主义理论中的利

己主义因素。在这点上，恩格斯看见了斯蒂纳身上唯一的——相对来说——合理的因素。我们在这里只能引证它论述中的决定性的要点：“这里正确的地方是，在我们能够为某一件事做些什么以前，我们必须首先把它变成我们自己的事，利己的事，——因此，从这个意义上说，抛开一些可能的物质上的愿望不管，我们也是从利己主义成为共产主义者的，想从利己主义成为人，而不仅仅是个人。……但是，如果说肉体的个人是我们的‘人’的真正的基础，真正的出发点，那末不言而喻，利己主义——当然，不仅仅是施蒂纳的理性的利己主义，而且也包括心灵的利己主义——也就是我们对人的爱的出发点，否则这种爱就要飘浮在空中了。”①

这样的一种禁欲主义——每个阶级表现为不同形式——在向社会主义发展的过程中一再出现。它是一种充满矛盾的现象，因为它不仅能够从主观上最高贵的意向中产生，而且在紧张的革命形势之下，能起积极的、甚至模范的作用，虽然它按其本质说来，在通过社会主义对人进行真正的改造时也随着带来反动的倾向。因此，它在具体地通向社会主义的过程中也受到运动、受到运动的最觉悟的部分不断地纠正和批判。苏联文学中就是这样批评了肖洛霍夫的《被开垦的处女地》里的拉古尔诺夫这个形象，批评了在普拉东诺夫的中篇小说《不朽的人们》里的列文等等。（这两部作品我正好在《俄罗斯现实主义在世界文学中的地位》一书中论及这个问题时作了分析。）尤利乌斯·伏契克的卓越人格就是这样典范地、真正是指示未来地出现在我们面前，他在自己留给后世的著作里恰恰提供了一幅反禁欲主义的英雄主义图象，一幅反禁欲主义的牺牲精神的图象；而且大多数不久前公布的死于法西斯主义

① 《恩格斯致马克思（1844年11月19日）》，《马克思恩格斯全集》第27卷，第12—13页。

屠刀下的烈士们的信件，也表现了类似的特征。

纠正禁欲主义的问题在最近几十年来具有特别重要的意义。因为作为斯大林个人崇拜的一个结果而培植起来的官僚主义发展了禁欲主义的一种特殊色调，那就是：官僚主义者一边对群众要求禁欲主义的行为，而这种要求却与他们自己毫无关系。批判和消除个人崇拜、发展社会主义民主，毫无疑问也会消除这种歪曲。但是为了讲清我们问题的影响范围，不得不在这里简短地接触一下。

所以我们可以看到，人在自己劳动中个人的——“自私自利的”——利益有着巨大的世界观背景，这一背景紧紧地同产生多方面性格的有决定性的问题联结在一起，它是实现自己未来的一个实际上不可缺少的因素，一个列宁式的环节。革命浪漫主义象对它进行补充的自然主义无视“来自下面”的起决定性作用的制约条件一样，轻视“来自上面”的制约条件，跳过了这一发展中的必要阶段，混淆现存的东西和将要来临的东西，剥夺它专有的特性的各发展阶段的典型性等等，藉此完成那种对伟大的、展现在我们眼前的社会主义现实的公式化和庸俗化，这正是自然主义所开始做的，且做的非常“出色”。

我们重复一遍：我们的批评不言而喻并不牵涉到社会主义文学的全部，每个人都知道，高尔基的《克里木·萨姆金》、肖洛霍夫、马卡连柯、阿列克塞·托尔斯泰、列尼约夫、费定、安娜·西格斯、蒂波·德瑞和许多其他作家都和这种倾向毫无共同之处。我们同样地重复一遍：一种艺术的美学价值，历史的高度过去是，而且将来永远是——有理由地——按照其最高的成绩来决定，平均的东西在一定时间之后就会淹没在应得的遗忘之中。如果我们说到伊丽莎白女王时代的戏剧，那么我们指的是莎士比亚，至多也是他的成了最重要的同时代人，而不是米德尔顿或者脱纳欧；如果我们评

价十九世纪初叶的现实主义，那么我们注意到的是巴尔扎克和司汤达，而不是那数不清的偶而亦同样地、有时候甚至还超出前者而受到他们的同时代人敬佩的小说作者。社会主义现实主义中划时代的事物只有这样才能得到正确的估价。

一种正确评价也必须在国际上争取。文化领域内真正的共处，不同文化的代表人物之间的真正交谈，只能产生在相互了解的基础之上；即使在观点绝然相反的情况下，也必须至少谈论其共同的东西。假如说到社会主义现实主义文学的话，那么这一基础今天是极不稳固的。这里，首先要归咎于诽谤一切社会主义事物的冷战思想，以及先锋派的宣传家们，在这些宣传家的眼睛里没有一部摆脱了颓废的形式主义标志的作品是值得称为真正的艺术的。但是不可以忘记，我们只有用完整的真实性武装起来，才能反对诽谤和歪曲。而属于社会主义现实主义的全部真实性的就有内容和形式在斯大林时代由于那时期的严重错误而遭受各种各样严重畸形变质——至少在一部分文学中。不仅应当去揭发这种美学的缺陷及其世界观的原因，而且应当首先将真正称得上是社会主义现实主义的作品和在那种方式下被歪曲了的作品严格地区别开来。

社会主义民主、经济建设的社会主义性质等，在斯大林时代已经衰亡的说法，是一种诽谤；可是，它的真实面貌只有在把近几十年内的阻碍势力从现在清除出去，并对过去作出适当批判的时候，才能正确地和令人信服地刻画出来。以上阐述就是为此目的。谁想使具有真实意义而唯一有代表性的社会主义现实主义作品发生作用，并且尽可能只受到很小的阻碍，谁就得努力在这方面把艺术上真正的东西和真实的新事物与全部或部分畸形变质区分开来。

有人也许会问：这种详尽的对社会主义现实主义错误发展的一定倾向的批判，与批判现实主义在社会主义时期对社会主义现

现实主义的关系问题有什么相干？我们相信有很多关系。因为我们已经能够观察到，由我们所分析过的自然主义、浪漫主义的倾向恰恰毁坏了社会主义赞同自身发展的批判性的基础。刚好是这种发展的充满矛盾的“狡猾性”，它对于真正的内外反抗的充满斗争的胜利，它的迈向目标的个别步骤的现实性，在这肤浅而公式化的主观主义的虚无缥缈之中化为乌有。但是正好发现在这种反抗，在这种描写错综复杂的道路之中，存在着真正有意义的批判现实主义的最强大力量。因此，他们在医治这些创伤的过程中能够成为社会主义现实主义的最好的同盟者。

要是不提到在社会主义文学和批评中已经一再出现了这种情况的清楚感觉，就会是不公平的，是错误的。不断有人指出许多社会主义现实主义作品在美学上的不足之处，并且相反指出了过去和当前伟大现实主义者的文学的高超技巧，把学习他们作为反对许多作品中艺术上的缺陷的药品。如果说我们在这里看见的只是一种合理的感觉，而不是一种正确的认识，那么我们这样做是因为按照我们的看法，在大多数情况下，只有这一种高超“技巧”的最终、最明显的结果被明察到，而没有发掘到它的原因；只有感人的作品的艺术——孤立地看——也即加上引号的高超技巧受到了赞赏。我们已经尝试指出，这些原因远比在怎样写得好的技巧里埋藏得深。我们并不想降低写作技巧的意义，但我们必须强调，一个作家的真正伟大，其根源在于他对现实的关系的深度和丰富程度。没有这些，任何好的技巧都会成为贫乏无物的圆熟，成为巧妙的形式主义。学习过去的和当代的重要作家的“高超技巧”，必须将重心正好放在这种世界观的深刻性上，并在此基础上把重心放在与现实的活生生关系的扩充、加强和深刻化方面。只有在这条道路上，一个真正的并且因此也正是个人的诗的内容产生出来的时候，作家才能形成他自己的高超技巧；为特殊的内容找到特殊的和合

适的语言形式。在这种对于高超技巧的理解之中——不带引号的——从费尔丁到高尔基的一切伟大现实主义者都是一致的。他们中的一些人曾以个别著作——歌德和高尔基甚至有系统地在他们的自传中——描写出这样一种有益的向生活和文学学习是怎样进行的。

如果我们在这里看见了革新的和加深的批判现实主义和社会主义现实主义之间的联盟基础的话，那么，苏联文学的情况和那些年青的、现在才刚刚向社会主义发展的社会中的情况是本质上不同的。改造过去的批判现实主义者成为社会主义现实主义，这项工作苏联基本上已经完成。社会主义现实主义产生了一大批杰作和大师，他们的艺术已经直接来源于对社会主义现实的社会主义式的观察。批判现实主义和社会主义现实主义的联盟在苏联基本上完成了批判地接受遗产的普遍的和经常的运用问题。当然，这并不排斥和其它社会主义社会与非社会主义社会中的重要批判现实主义者的这种关系。

在比较年青的社会主义社会中，问题本质上是不同的。那里还有批判现实主义的重要代表人物活着和工作着。而且为了真理——而正直是一切有益的联盟的基础——必须说明，斯大林时代的宗派主义的公式主义也引起了批判现实主义者和社会现实主义之间的严重隔阂。在一部分社会主义现实主义中间曾产生了一种——如列宁常常所鞭笞的——“共产主义傲慢情绪”，一种恰巧在斯大林时代的宗派主义的、世界观上和艺术上的狭隘观念中寻求和找到了自谓有理的自满情绪。有一些批判现实主义者在这种气氛下沉默不语，或者表面上妥协，而内心里全不信服。当然也有这种情况，他们把自己同社会主义的现实、同走向社会主义的步伐疏远开来，因而使他们自己创作的存在基础遭到严重损害。

苏联共产党第二十次代表大会所开展的讨论，由这些讨论所带来的以及尤其是将来还要带来的结果，对于消除僵化、医治病态以及建立一个批判现实主义者和社会主义现实主义者之间合乎时代的巩固联盟，能够作出许多贡献。民主主义越是真正获得发展，每一个民族越是切实地寻求和找到适合于自己民族特点的通向社会主义的道路，这一联合也就越会加深。批判现实主义的富于生命力的传统在发现和显示通向社会主义道路的复杂性中，还能作出巨大的先锋的贡献。

奚 言译 叶遼植校

译自《反对对现实主义的曲解》，西德汉堡克拉森出版社 1958 年版。书名《反对对现实主义曲解》系该出版社所加，原名为《批判现实主义的当代意义》。

《农 民》

(1934 年)

巴尔扎克在他成熟时期的这部最重要的小说里，想要描写已经注定没落的法国地主贵族的悲剧。这是他打算用来作为他描写法国贵族文化被资本主义兴起所毁灭的一套作品的拱心石。这部小说也的确是这样一个拱心石，因为它探讨了促使贵族没落的经济根源。巴尔扎克早一些时候，曾经描绘过巴黎内地或者某些边远省份的市镇中的贵族进行垂死斗争的情况，可是在《农民》里他却把我们带到了经济战场的本身，带到了贵族地主和农民正进行战斗的战场上。

巴尔扎克本人认为这部小说是他最重要的作品。他在谈到这部作品时说：“……在八年当中，我把我所想写的这部最重要的书撂开又拿起，拿起又撂开，有一百次之多……”

然而，尽管巴尔扎克不辞劳累地作了准备，而且殚精竭虑地进行布局，他在这部小说里实际做到的，恰恰和他准备要做的相反：他所描绘的并不是贵族庄园，而是农民小块土地的悲剧。正是这种主观意图和客观实践之间的矛盾，这种政治思想家巴尔扎克和《人间喜剧》作者巴尔扎克之间的矛盾，构成了巴尔扎克的历史伟大性。

《农民》的思想意识方面的根，追溯起来要比巴尔扎克自己所提到的这种直接准备工作深远得多。还在年纪很轻的时候，他就写

过一本小册子，反对拆散大庄园，主张维持长子继承权；而且在完成《农民》(1844)以前，他早已在他的两部乌托邦小说《乡村医生》和《乡村神甫》里阐述了他对大庄园的社会作用和大地主的社会义务的见解。不过，写成了这两部乌托邦作品以后，他却在《农民》里结束了这项工作，说明社会现实怎样摧毁了所有这样的乌托邦理想，而每一种乌托邦梦想又是怎样在一触到经济现实的时候就烟消云散了。

使巴尔扎克成为一个伟大人物的，是他描写现实时的至诚，即使这种现实正好违犯他个人的见解、希望和心愿，他也是诚实不欺的，当初如果他真的欺骗了自己，如果他居然得以把自己的乌托邦理想当作事实，如果他把那仅仅是他个人愿望的想法当作现实表现了出来，那么，今天就不会有什么人对他发生兴趣，而他也就会象无数合法王朝派的小册子的作者以及与他同时代的封建制度的赞美者一样，理所应得地被人遗忘了。

当然，即使是作为政治思想家，巴尔扎克也从来不是一个平凡的、毫无见识的合法王朝派；他的乌托邦理想也决不是想要回复到中世纪封建制度去的愿望的产物。恰恰相反：巴尔扎克所希望的，是法国资本主义的发展应该仿照英国的式样，特别是在农业范围内更该如此。他的社会理想是贵族地主和资本家之间的妥协。这种妥协在英国是由一六四八年的“光荣革命”达成的，后来就成了英国社会发展的基础，决定了英国社会发展的特殊形式。一八四〇年，巴尔扎克在刚要动笔写《农民》的时候，写了一篇讨论七月革命后保皇主义者所面临的的任务的文章。他在这篇文章里严厉谴责法国贵族的态度的时候，就是根据一种理想化了的英国保守党贵族的观念来进行批评的。

巴尔扎克责备法国的贵族们，因为他们过去(一七八九年)非但没有用明智的改革来挽救君主政体，反而“策划了一些无聊的阴

谋去反对一个伟大的革命”，因为他们即使在受到了革命的惨痛教训以后，目前依然未把自己变成英国的保守党，采纳英国式的自治，使自己站在农民前面去当他们的领袖，他把贵族和农民群众之间所以存在恶意归咎于这个原因，并且认为由于同样的理由革命才得以在巴黎获胜。他说：“要使人们象巴黎工人所做的那样武装起义，非使他们相信这关系到他们的切身利益不可。”

这种乌托邦的理想，这种企图把英国社会关系移植到法国来的梦想，除去巴尔扎克以外，许多别的人也有。比方说，基佐在一八四八年革命后立即出版的一本小册子，就具有同样的想法，并且受到了马克思严厉的批评。马克思嘲笑了那个为基佐识不破，而“只有英国人的优越才智才能解得开”的“大谜”，然后指出英国资产阶级革命和法国资产阶级革命之间的区别，把这个“谜”解开来。他写道：

“这个大地主阶级是和资产阶级连在一起的……他们不象一七八九年的法国封建地主那样和资产阶级的根本利益发生矛盾，而是跟它们完全一致。他们出租的土地，事实上根本不是封建地产，而是资产阶级的地产。一方面，他们给工业资产阶级供应了他们工厂所需要的人力；另一方面，他们又能沿着工业和商业需要所要求的方向来发展农业。因此他们和资产阶级之间有了共通的利益，因此他们和资产阶级结成了联盟。”^①

巴尔扎克的英国式的乌托邦是建立在这个幻想的基础上的，那就是，一种因袭传统然而又是进步的领导能够缓和资本主义的弊端以及由这些弊端而引起的阶级对抗。依照他的意见，除了王权和圣坛，谁也不能给予这种领导。在这样一种制度中，英国式的土地贵族是最重要的居间的桥梁。巴尔扎克非常清楚地看到资本

^① 本文中凡未注明出处的经典作家引文均系从原文译出。

主义在法国所产生的阶级对抗。他看出，到一八三〇年七月为止，革命时期还没有终结。他的乌托邦理想，他对英国状况的理想化的概念，他对英国大地主和他们的佃农之间存在着假想的协调的浪漫主义想法，以及其他一些同样性质的思想都起源于一个事实，那就是他对资本主义社会的未来感到绝望，因为他异常清楚地看到了社会发展的动向。

正是这种信念——这种认为资本主义的一贯发展以及随之而来的民主的一贯发展，必不可免地会引起革命，而革命迟早必定要把资产阶级社会本身毁灭的信念——促使巴尔扎克去赞美一切企图中止革命进程、把它岔到“有秩序”的途径的历史人物。因此，巴尔扎克对拿破仑·波拿巴的钦佩和他的英国式乌托邦理想尽管很不调和，然而恰恰由于具有这种矛盾性，这种赞美才成为巴尔扎克关于世界历史的概念的这种乌托邦理想的不可少的补充。

在《农民》以前的两部乌托邦小说里，巴尔扎克最主要的是想证明大庄园和农民的小块土地比较起来的经济优越性。他相当正确地指出了合理化的大规模耕作的经济利益的某些方面，比如系统投资的方针，大规模的牧畜，合理的蓄林，适当的水利灌溉计划等等。他所没有看到的——而且在上述两部小说中所不愿看到的——是资本主义强加的种种限制也可以应用在大规模的农业上，正如可以应用在农民的小块土地上一样。在《乡村神甫》里，为了用一个表面看去现实可行的试验来证明他的乌托邦的可行性和优越性，他曾经不得不依靠一些人造的、非典型的环境。巴尔扎克很少犯把经济现实的根本特征歪曲成非典型性东西的毛病。当他在涉及到这一点的时候他不止一次地借助于歪曲，他就表明他对资产阶级社会未来感到绝望，表明他在这里看到文化生存或者生存不下去的问题。

因为，在巴尔扎克看来，拥有大地产的问题，不仅仅是一个关

系到进化还是革命的问题，同时也是关系到文明还是野蛮的问题。他害怕革命的群众运动可能对文明产生的毁灭性的后果；在这方面，他和海涅的看法相同，虽然后者持有激进得多的政治见解；然而每当他描写他的时代的法国状况的时候，他也从来没有不同时强调资本主义制度的根深蒂固的野蛮性的。

巴尔扎克陷在这些矛盾的罗网里，只好把正在消失的贵族文化加以理想化。恩格斯谈到他说：“他的伟大的作品是对于上流社会的必然崩溃的一曲无尽的挽歌！”^①

当他凭着他的政治思想家的气质总算找到了一条出路的时候，他所找到的出路就是保存大庄园来作为贵族物质资源的基础，作为从中世纪到法国革命创造了法国贵族文化的那种安闲生活的基础。这种想法在《农民》中保皇主义作家艾米尔·布朗德所写的那封引言式的长信里，可以看得非常清楚。

现在我们已经看到，巴尔扎克的乌托邦的理论基础是十分矛盾的。但是，不管他在这些小说里可能以一种传道者的、劝谕式的、非典型的偏见把现实歪曲得多么厉害，那个伟大的现实主义者和诚实不欺的观察者还是到处冒出头来，把已经存在的矛盾表现得甚至比原来还要尖锐。巴尔扎克始终认定宗教——尤其是罗马天主教——是社会能够得救的唯一思想基础，在前面提到的两部乌托邦小说里，他特别着重地指出了这一点。可是，他同时又承认说，社会能够据以建立的唯一经济基础是资本主义和它所包含的一切。“工业只能以竞争为基础”，《乡村医生》里的一个理想主义的主人公贝纳西斯医生这样说，而他正是从对资本主义的这种接受中得出了他在思想意识方面的结论：

“目前除了利己主义，我们没有别的办法来维持社会。个人只

^① 《马克思恩格斯全集》第37卷，第42页。

有对自己才有信心……那个将拯救我们、使我们免于正被驱向的毁灭的伟大的人，无疑会利用利己主义来重建这个国家。”

然而，他刚这样主张，却又马上使信心和利益尖锐地互相冲突起来：

“可是，我们今天再也没有信心了，我们现在只知道利益。要是人人只顾自己，那么，你想从哪儿去得到公民道德呢，尤其是假如这种美德只有靠放弃自己才能获得的话？”

贝纳西斯医生（他讲的是巴尔扎克本人的乌托邦见解）直言不讳地提出来这种不可调和的矛盾，表现在这两部小说的整个结构上。因为，实行巴尔扎克乌托邦理想的那些人究竟是谁呢？要是他们作为一些特别聪明的个人，这倒是完全说得过去的，因为巴尔扎克生活在空想社会主义时代，我们尽可以同样乐意地象给他比他年纪大的他的同时代人傅立叶一样，给他一个明智的百万富翁。但是这两个人，彼此之间有一种决然的区别：傅立叶的社会主义乌托邦是在工人阶级运动还几乎没有诞生的时期想象出来的，而巴尔扎克却是在工人阶级已经象潮水般勇猛前进的时候才制定他的拯救资本主义制度的乌托邦的方案。

但是，除此以外，巴尔扎克还是一个诗人，还得把他的百万富翁用文学形式表现出来。他所选择的方法，是最能代表他的乌托邦所固有的种种矛盾的特征的。两部小说的主人公，《乡村医生》里的贝纳西斯医生和《乡村神甫》里的伏罗利奎·格拉斯林，都是忏悔者。他们各人都曾经犯过一件大罪，从而毁灭了自己的生活和个人的幸福。他们两个人都认为个人的生活已经结束，他们从事工作只是作为一种宗教上的赎罪的苦行——现实主义者巴尔扎克不能想象人物在任何别的基础上会乐于而且能够把他的乌托邦付诸实现。

对于主要人物的这种构思，本身就是一种对现实的不自觉的、

然而依旧是无情的谴责。在资本主义社会中，只有那些抛弃了一切的人，只有那些断绝了一切个人幸福的想法的人，才能真诚无私地为公共利益服务：这就是巴尔扎克的乌托邦小说中的虽未明言、然而却隐含着的教训。就这种弃绝的情绪来说，巴尔扎克在十九世纪前半期伟大的资产阶级作家中间，并不是独一无二的。歌德老人也把弃绝看做一切愿为公众服务的、心胸豁达的高尚人物的伟大的基本原则。他的最后一部伟大小说《威廉·迈斯特漫游年代》的副标题，就是“弃绝者”。可是，巴尔扎克在对他自己的种种乌托邦概念所作的无言的谴责中，走得甚至还要远一些。在《乡村神甫》里，伏罗利奎·格拉斯林雇用的一个年轻工程师叙述了他在七月革命的日子里的经历。他说：

“现在爱国心只有在一件肮脏衬衫下还能继续存在，而这就招来了法国的厄运。七月革命是那些凭他们的名字、他们的财富和他们的能力而跻身于上流社会的人自讨失败。自我牺牲的群众打败了富人，也教育了少数不喜欢作牺牲的人。”

巴尔扎克在这里透露了他自己的绝望的想法，那就是，他认定他的乌托邦是和统治阶级的被经济所决定的本能格格不入的，因此也就不可能成为管束他们行为的规范。

他本人并不真正相信他的梦想在社会上有实现的可能性，这一点从这些小说的整个结构显示了出来。把注意力过多地集中在非典型的主人公和他们的非典型的行为上，时常掩蔽了小说的真正目的，这些小说原是想描写合理化的大规模农业经营的福泽的。不过，即使是叙述这些福泽的章节，也是用一种在巴尔扎克作品中难得见到的肤浅态度草略地写出来的，他滑过细节，挑出一些孤立的非典型的插曲，来作为帮助说明种种大问题的手段。

换句话说，巴尔扎克在这些小说里所做的，并不是描写一个社会过程，并不是描写拥有大片地产的地主、渴望得到土地的农民和

农业工人相互之间的冲突，而是对他的经济理想所提供的莫大好处作了一篇几乎纯粹是技术性的描写。但是这些好处——同样跟巴尔扎克的惯常做法很不一样——完全是在一个真空中才能收效的。他根本就没有表现人民。我们只是从传闻中知道，实验以前到处是一片贫困，后来，当实验完成的时候，我们又只是听说现在人人都比以前过得富裕，而且心满意足了，根据同样的情形，商业投机的成功，也被认为是理所当然，仅仅当作一件既成事实表现出来的。

巴尔扎克这样背弃一向采用的创作方法，说明他对这些乌托邦的信心很小，虽然他一生除了创作以外，在各方面都始终是忠于这些乌托邦的。

巴尔扎克是经过了长期准备，才在《农民》里第一次描写了乡村的各个社会阶级彼此间的实际冲突的。在这里，乡村的居民不再是被当作乌托邦实验的抽象和消极的对象，而是当作小说中行动着的受苦受难的英雄，用各种各样的丰富的类型，被现实主义地表现出来了。

当巴尔扎克在他创作力鼎盛时期用最富于他本人特色的方法来解决这个问题的时候，他凭着他的作家气质对他由于政治思想家气质而顽固坚持到底的一些见解提出了批评。因为即使是在这部小说里，他本人的观点也是维护大庄园的。孔德·德·蒙科伦的贵族采地“勒艾居”，是传统的古文化中心——在巴尔扎克看来，这才是可能称得起文化的唯一文化。

为保存这个文化基地而进行的斗争，在故事里占据了中心地位。故事的收场是大庄园的彻底瓦解和被分割为一块块农民的小土地。这是一七八九年开始的革命更进一步发展的阶段，而照巴尔扎克的看法，它的结局注定是文化的毁灭。

这个前景决定了整个小说的悲剧的、挽歌式的、悲观的基调。

巴尔扎克打算要写的是贵族大庄园的悲剧和随之而来的文化的悲剧。在小说的结尾,他怀着深切的悲哀心情,叙述原先的房子毁掉了,花园不见了,先前的一切豪华只剩下一个小亭子。这个小亭子俯视着周围的景物,或者不如说俯视着那已经代替原先景色的一小块一小块的土地。在真的城堡破坏以后,那个亭子看起来就象一座城堡,散布在它周围的“照农民习惯方式”盖起来的那些茅屋是那样的破烂。可是,现实主义者巴尔扎克作为作家的诚实,即使在这个令人心伤的最后的和音里也有所表现。尽管他怀着贵族的仇恨说:“土地就象裁缝剪出来的样子一样,”他还是补充道:“土地被农民作为胜利者和征服者拿走了。现在它已经被分成一千多个小块,康洪斯和布兰吉两地之间的人口已经增加了三倍。”

巴尔扎克用他全部丰富的文学天才,描绘了贵族大庄园的这出悲剧。虽然他怀着最大的政治敌意描写了渴望土地的农民(说他们是“长着一个脑袋和两千万只胳膊的罗伯斯庇尔”),然而,作为一个他那样的伟大的现实主义者,他却给我们绘出了一幅在扭斗中双方势均力敌的不朽的图画。

他自己在小说中谈到作家的义务说:

“一个小说家应该永远不要忘记,他的本份是对各方公平;不幸的人和富人,在他的笔下是平等的;在他看来,农民的苦难有它的庄严之处,而富人的卑鄙却有它的可笑之处;最后,富人有种种情欲,穷人却只有种种需要,因此他是双倍的贫穷,虽然为了国家的缘故他的破坏性倾向必须无情地加以压制,但他却有一种受我们尊敬的神圣的人的权利。”

巴尔扎克一开始就把围绕贵族大庄园而猛烈进行的斗争,表现为不单是一场地主和农民之间的决斗,而且是一场由彼此敌对的三个方面形成的三角战斗;小镇和乡村的高利贷资本家同时跟地主和农民作战。一大批形形色色的典型人物被介绍进来表现各

个交战的阵营，他们用各种经济、政治、思想和其他武器来支持自己的事业。贵族地主蒙科伦，从外省的县长一直到巴黎的司法和其他各部的上层人物都有关系；他自然地受着军部支持，在思想意识方面则从布罗塞特神甫这个人物身上得到教会的帮助，又从艾米尔·布朗德这个人物身上得到保皇主义报纸的帮助。

对于高利贷资本家阵营的表现，甚至比这还要丰富和多样。

我们看见农民中的高利贷者(利古)，他用小额贷款来剥削更穷的农民，使他们成为靠他过活的人；跟他一道的是小镇的木材商，蒙科伦庄园先前的总管(戈伯丁)。围绕着这两个人物，巴尔扎克的光辉的想象力，把外省讲究亲戚关系和贪污腐化的情形汇集到一起。

戈伯丁和利古，把下级行政官吏和外省金融事业全部抓在他们的掌心里。他们精明地安排儿女亲事，对他们的党羽给予及时的财务帮助，借此创造了一个人事关系的网，这个关系网使他们不仅能从地方当局获得他们想要的一切，而且还得以垄断全省市场。

比方说，蒙科伦如果想撇开利古——戈伯丁的帮口，就无法出卖他森林里采伐下来的木材。这个帮口的势力是那样强大，当孔德·德·蒙科伦因为他的总管戈伯丁不老实而把他革除以后，他们居然能够偷偷地让他雇用他们所选定的另一个总管，一个担任他们的密探和奸细的总管。这个帮口用抵押和高利出借小额贷款的办法，用操纵市场的办法，用施些小恩小惠的办法，如象帮助年轻人逃避兵役等等，来掠夺农民，发财致富。

戈伯丁——利古这个阶级的势力非常强大，他们根本不怕蒙科伦的那些身居高位然而却住在远地的有势力的亲戚。利古说：“……讲到司法部长嘛——那些司法部长换来换去，可是我们却永

远都会待在这儿。”这样看来，在两派剥削者斗争的实际战场上，外省的高利贷者是两者中更有力量的。巴尔扎克对这一点非常气愤，但他仍然以最大的准确性描述了两派势力彼此间的真正的作用和反作用，用诚实不欺的态度显示出力量的实际对比关系和为了达到均势而进行的斗争的每一个场面。

第三个集团，农民，跟其他两个集团同时作战。巴尔扎克根据他的政见，本来是希望看到大庄园和农民把力量联合起来反对高利贷资本家的；可是，他在这里不得不用现实主义的力量具体表现出来的，却是农民只得联合他们所憎恨的高利贷者去跟大庄园斗争。农民为了获得一小块土地、为了获得自己的一小块地产而对封建剥削残余进行的斗争，必然要使他们成为他们所依赖的高利贷资本家的同伙。行将就木的贵族庄园的悲剧，变成了农民的小块土地的悲剧；农民从封建剥削下取得解放这件事，由于资本主义剥削的出现，悲惨地化成了泡影。

这个每一方同时和另外两方作战的三角关系，构成了巴尔扎克作品的基础。而三方面的各方都必须进行这种两线斗争的不可避免性，又给了他的作品以丰富和复杂的内容。在战斗的每个阶段，某一方面的斗争所以必然要占主导地位，是由对各方起作用的直接经济压力所决定的。情节来回地转移，一会儿发生在贵族的城堡，一会儿发生在农民的小酒店里，一会儿又发生在资产阶级的公寓中，一会儿又发生在小市镇的咖啡馆里，这种场景和人物的不停的移换，给了巴尔扎克表现在法国乡间争夺胜负的阶级斗争的基本要素的机会。

巴尔扎克本人的同情是在贵族方面，但是作为一个作家，他对一切参加斗争的人都小心谨慎地绘出了一幅完整的图画。他把农民对于戈伯丁——利古党羽的依赖关系，分门别类地全部表现了出来；他怀着他心里可能有的全部憎恨，描画了贵族的死敌，高利

贷的资本家，虽然他的憎恨来自错误的根源，而且植根在错误的政治见解上，可是他看透了 19 世纪 40 年代突然落到农民小块土地上的悲剧的底细。

巴尔扎克认为一七八九年的革命造成了所有这一切弊端，造成了大庄园的分散和资本主义的迅速兴起。在他的心目中，资本主义主要就是高利放债。这在当时的法国，倒是一个相当说得过去的想法。在巴尔扎克看来，法国社会史的中心问题是，资产阶级怎样在革命的风暴中依靠没收贵族大庄园、利用贬值的货币进行投机、从饥馑和各种各样的灾荒以及多多少少的军事订货中发财致富。我们只消回忆一下高老头、拉贡或者纽沁根的钱财的来路就明白了。

《农民》的中心人物，乡村里的高利贷者利古和小镇商人戈伯丁，两人都是利用大革命和帝国时期所提供的机会而发大财的。特别是在描写戈伯丁财富来历的时候，巴尔扎克极其巧妙地表现出贵族地主所使用的老式欺诈手段怎样在资本主义的庄园总管手里发展成为种种新型的欺诈手段和高利贷投机，而贵族的不诚实的、奴颜婢膝的走狗在发财之后又怎样发展成为独立的投机商，最后胜过他过去的主人。

巴尔扎克用尖刻的讽刺，因此也是用更加逼真的精确性，描写了这些新的财富所有者的腐化和假文明。但是，他同时也完全信实地描写了使得这个资产者集团之战胜蒙科伦集团成为必不可免的那些实际的经济和社会因素。

正象巴尔扎克其他一切作品一样，《农民》里描写的不仅是贵族的失败，而且是这种失败的不可避免性。斗争围绕着一个问题而展开：究竟是蒙科伦能保住他的土地呢，还是戈伯丁——利古会在房地产中的投机中得到成功。后者注定了要得胜的，因为贵族关心的只是保持、增加和安稳地坐享土地的收入，而资产阶级却忙

于狂风暴雨式地积累资本。不消说，这种积累的基础就是对农民的高利贷剥削。已经存在的农民小块土地负债的日益增多(利古在这种抵押上就投资了十五万法郎)，对未来开发蒙科伦的分散了的地产所施展的谋略，小块土地价格的不可避免的上涨。这一切一开始就使农民完全受制于利古——戈伯丁的帮口。

农民就象这样处在两面夹攻之中。巴尔扎克作为政治家，本来倒是想把这场斗争描写成好象是农民受了戈伯丁——利古集团的诡计和煽惑的引诱，好象是农民自己当中的“坏分子”(通萨尔、富尔尚)“煽动”了农民似的。可是，事实上这部小说却显示了情况的一切辩证关系：那就是农民们不得不依赖小镇上或是农村里的高利贷者，尽管他们憎恨这些高利贷者，但经济需要还是驱使他们去为这些高利贷者的目的而去效力。比方说，巴尔扎克就象这样描写过一个农民，靠利古的“帮助”得到了一小块土地：

“事实上，库特居伊斯在买下巴撒勒里那块地产的时候，是希望发迹，成为一个资产者的，而且他已经这样夸下海口了。他老婆出去捡马粪！她和库特居伊斯天不亮就起床，去锄他们那个上满了肥料的菜园，让它一连收了好几次，可是始终也不过只能凑合着付给利古定洋的利息……这个老好人改良和弄肥了利古卖给他的那三亩地，然而时时刻刻却怕被赶出去！毗连房子的菜园开始有出息了……这个折磨人的工作把这个先前兴高采烈的矮胖子弄得愁眉不展、茫然若失到了这种程度，就象是个吃了毒药或者得了某种不治之症的牺牲者一样。”

农民对高利贷者的这种依赖——它的经济基础恰恰是小块土地的“独立性”，没有土地的农民想变为地主所有者的愿望——尤其表现在农民被迫替高利贷者白白地工作上。马克思谈到这一点的时候说：巴尔扎克“切当地描写了一个小农为了保持住一个高利贷者对自己的厚待，如何情愿白白地替高利贷者干各种活，并且认

为，他这样做，并没有向高利贷者献出什么东西，因为他自己的劳动不需要花费他自己的资金。这样一来，高利贷者却已一箭双雕。他既节省了工资的现金支出，同时又使那个由于不在自有土地上劳动而日趋没落的农民，越来越深地陷入高利贷者的蜘蛛网中。^①”

农民们要对掠夺他们的人恨入骨髓，这是很自然的事。可是，这种憎恨是无济于事的，因为农民不仅在经济上有着依赖性，而且他们还渴望得到土地，而大庄园加在他们头上的束缚又对他们施加了直接的压力。所以说，农民痛恨乡村里那些高利贷者也是枉然；他们在反对大庄园的斗争中仍然被迫做那些高利贷者的仆从和同盟者。巴尔扎克在这个问题上写了下面一段有趣的对话：

“原来你以为勒阿居那块地要为你这个丑八怪分片出卖呀？”富尔尚回答道。“嗨，老利古吸你的骨髓，吸了三十多年，你还看不清资产者会比地主老爷更坏？……农民一辈子总是农民，难道你就看不出（当然啰，你对政治是一窍不通的），政府抽这么高的酒税，只不过是为了把我们口袋里的钱拿走，好让我们老是穷下去？资产者跟政府是二而一，一而二。要是我们全都发了财，他们会成什么样子呢？他们肯下地去干活吗？他们肯去收割吗？他们非有穷人来干这些不可……”

“不过尽管这样，我们还是得跟他们一起干，”通萨尔说，“因为他们要去搞垮大庄园。事情过去以后，我们就可以跟利古翻脸！”

处在当时法国的既定阶级地位，通萨尔的话是对的，他的态度在现实生活中必定要得势。

当然，也有少数农民想到要来一场革命，想到要更激进地重新制定一七九三年革命实行过的分配土地的法律。通萨尔的儿子发

^① 《资本论》第3卷，第48页，人民出版社1975年版。

表了这种革命的见解：

“告诉你们吧，你们是在替资产者卖力。想吓倒勒阿居的贵族，稳稳当当地维持你们的权利。可是，象山谷里的资产者希望的那样，把这些贵族从区里赶出来，让他们出卖勒阿居，这是对我们不利的。要是你们帮忙搞垮了大庄园，下一次革命的时候，又哪儿有地来给我们买呢？到革命的时候，你们会象当初老利古那样，等于白捡地得到土地；可是如果你们让资产者狼吞虎咽地把地吃光，将来他们重新把地拿出来时，那块地就要瘦得多而且贵得多了；那样一来，你们就不得不给资产者干活，就象给利古干活的那些人一样。瞧瞧库特居伊斯吧！”

这些农民的悲剧是，利古——戈伯丁一代的人已经从一七八九年革命的资产阶级中产生出来，而当时法国工人阶级又还没有发展到足以联合农民来发动一次革命。想要造反的农民的这种社会孤立，在他们的派系纷纭和种种貌似激进的策略上得到了反映。

这个时期的各种经济力量的实际活动，驱使农民不管怎样不乐意，也要替利古火中取栗。这种经济状况所造成的各种政治后果，把“农民们憎恨和诅咒他的高利贷花招的利古……变成了农民们的政治和经济利益的斗士……政治用名望的华丽的紫袍，象为某些巴黎银行家一样，为他掩盖了一系列不名誉的欺诈行为。”利古现在成了渴望土地的农民们的经济和政治的代表，虽然不久以前他天黑以后就不敢出门，生怕遭到伏击，遇到致命的“横祸”。

但悲剧总是两种必然性的冲突造成的，对农民来说，从利古那儿得来一小块土地，不管押金多么重，总比根本没有土地而仅仅是蒙科伦大庄园上的一名雇工强。

正如巴尔扎克确信农民曾经被“煽动”起来反对大庄园一样，他也企图相信大地主和农民之间可能具有一种家长式的“恩泽”关

系。关于这两种信念中的第一种的真实情况，我们已经加以说明。第二种幻想也被巴尔扎克自己同样无情地消除了。

虽然他有一次谈到蒙科伦伯爵夫人是全区的“女恩人”，但他却没有详细说明这些恩惠究竟包括一些什么内容。对巴尔扎克说来，这总是一个表示他心中有愧，自己并不真正相信他所说的话的征象。在神甫布罗塞特和伯爵夫人的一次对话中，当教士提请伯爵夫人注意那些已经落到富人身上的对穷人的义务时，伯爵夫人用“我们往后看着办吧！”这句不着边际的话回答了他。这句话正好是富人用来规避要他们掏腰包的一个诺言，而且这句话使他们后来在碰到每件不幸事情的时候，有可能借口“事已至此，哭也没用”而袖手旁观。

布罗塞特神甫，象巴尔扎克乌托邦小说中的其他神甫一样，是个拉曼纳斯派的“社会基督教”代表，但不同之处是，巴尔扎克在这儿并非单纯地说教，而是创造了人物，他让神甫自己感到这种思想所包含的绝望：

“‘难道拜萨尔的宴会竟是一个天数已尽的阶级、寡头政权或权力已经临到末日的永恒象征吗？’……他才走了十步远，就这样自言自语道。‘哦，天主啊，如果您的神圣意旨是要象放出洪水一样放出穷人来改造社会秩序，那我就能明白你是在舍弃富人，任他们昏愤糊涂了。’”

地主的恩惠究竟有多大，巴尔扎克在几个具体的实例中加以说明了。蒙科伦庄园从前的女主人——她在巴尔扎克十分赞美的那个旧制度的黄金时代，是个著名的女演员——有一次曾经用这种方式来答应过一个农民的要求：

“这位可尊敬的夫人，一向惯于使别人幸福，送给他一亩葡萄园作为他一百天工作的报酬。”

而巴尔扎克，凭着他的政治家的气质，对这件事补充道：

“这个慷慨的举动，并没有得到足够的感激。”

可是他也告诉我们，接受这份“礼物”的农民怎样看待这位夫人的慷慨：

“去他妈的，我是买下这块地，并且付了钱的。资产者几时白给过你什么东西？难道一百天的工作不值什么吗？这块地花了我三百法郎，除了石头，什么也没有！”

巴尔扎克又补上一句说：

“这种看法倒是一般人都有的。”

但是，蒙科伦不仅仅是一个普通的旧式贵族。他过去还是拿破仑军队里的一个将军，参加过帝国军队在欧洲的掠夺。因此，他是一个勒索农民的老手。巴尔扎克在叙述蒙科伦和戈伯丁之间那场争吵的时候，强调了蒙科伦身上的这一特性，这场争吵最后以不诚实的总管被开除告终。

“当初皇帝经过深思熟虑，才准许蒙科伦在波墨兰尼亚担任戈伯丁在蒙科伦庄园担任的同样的角色。因此这位将军熟谙军事订货的一切花样。”

巴尔扎克不只是在这一节里才指出蒙科伦和戈伯丁之间的深切的、资本主义的、利害相通的关系，他不仅表现出戈伯丁和蒙科伦不过是同一资本主义下的两个敌对派别，表现出他们斗争的目标不过是分配从农民那儿榨取来的剩余价值，他同时还表现出蒙科伦庄园的资本主义的特征。从伟大的现实主义者巴尔扎克方面来说，布罗塞特神甫居然绝对赞成这些资本主义的剥削手段，这倒是一个特别深刻的讽刺。

蒙科伦想取消穷人世代相沿的一切权利：到森林捡柴的权利，收割之后到地里去拾落穗的权利。这些权利的废除，是伴随着大庄园的资本主义改造而来的必不可少的附随物。在巴尔扎克小说出版的前几年，当时还是一个年轻人的马克思就已经在《莱茵

报》上挺身而出激烈反对当时在莱茵议会上提出的林木偷窃法，这个法案打算废除一些类似的古老权利。

在这个问题上，巴尔扎克很明确地站在蒙科伦一边。为了替蒙科伦的态度辩护，他找了一些事例来责备捡柴的人砍掉或者有意伤害正在生长的树木。但是，事实很明显，蒙科伦的行动并不是在反对这些权利的滥用，而是在反对这些古老的权利的本身。蒙科伦下令，只有那些持有官方颁发的清寒证的农民才许拾落穗，而且他还努力尽可能使落穗给人拾走得越少越好。这表明在波墨兰尼亚受过良好训练的蒙科伦，很有决心要消除封建主义的这些残余。蒙科伦庄园上的农民是处在这样一种状态，在这种状态中，“社会原始形态的一切残酷与文明国家的折磨和灾难结合到了一起”（马克思）。

农民们走投无路，趋于绝望，这种绝望一定会引起恐怖主义的爆发，而恐怖主义的爆发又相应地会促使利古在不动产的投机中得胜。

巴尔扎克在这里为我们绘出了一幅农民小块土地所有制的悲剧的了不起的图画。他用文字形式表现了马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中所描写的小块土地所有制在革命后的同一本质的发展。

“但在十九世纪内，封建领主已由城市高利贷者所代替；土地上的封建义务已由抵押制所代替；贵族地产已由资产阶级的资本所代替。”^①

后来，恩格斯更加具体地叙述了农民在资本主义社会秩序的建立和发展过程中所扮演的悲剧角色。他说：

^① 马克思：《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第696页。

“……发动者是城市中等阶级，而完成者是农村地区的自耕农。很有意思的是：在所有三次资产阶级大起义中，都是农民提供了战斗部队。而在胜利后由于这一胜利的经济后果而必然破产的阶级又恰恰是农民。克伦威尔之后一百年，英国的自耕农差不多完全绝迹了。”^①

拥护贵族的保皇主义者巴尔扎克，对这个过程自然不能具有正确的观念。但是，他的好几个人物表现了一种模糊的混乱不安，这种不安尽管很不清楚，却也反映出农民类似的进展。

老富尔尚说：

“我亲爱的学问渊博的老爷，我见过旧时代，也看见了新时代。不错，牌子是换了，但酒还是一样。今天不过是昨天的弟弟。去吧！去把这个写在你的报纸上吧！解放了，我们真得到解放了吗？我们仍旧住在同一个村子里，而领主也同样在这儿，我管他叫“苦干”……锄头，我们唯一的财产，没离过我们的手。不管是领主还是收税官拿走我们最好的财产，我们还是得卖命干活……”

我们已经谈到巴尔扎克的理想化了的英国保守党的乌托邦，据他想象，用这种乌托邦就能消除法国革命的种种悲惨后果。但是在描述法国社会从一七八九到一八四八年的发展的时候，他看得要深刻得多。他不仅再三表现了法国革命的不可避免性，而且表现了作为革命结果的法国的一般资本主义改造的不可避免性。

因此，在《农民》里，布罗塞特神甫说：

“从历史观点说，农民依旧处在一三五七年暴动的第二天早晨，暴动的失败仍然深深地铭记在他们心上。他们已经记不得那些事实——但是，那些事实现现在却已经成为一种直觉的观念，而且

^① 恩格斯：《〈社会主义从空想到科学的发展〉英文版导言》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第391—392页。

这种观念已经进入了农民的血液，就象优越感一度存在于贵族的血液里一样。1789年的革命，是被征服者报仇雪恨。农民们占有了一千二百年来封建法律不许他们占有的土地。由于对土地的爱，他们私下分地，甚至连一条犁沟也切成了两半……”

巴尔扎克看得十分清楚，拿破仑在农民中的名望依然没有减退，而且甚至还在日益增长这是由于拿破仑完成和维护了法国大革命所开始的土地分配。

布罗塞特神甫接下去说：

“拿破仑曾经通过千千万万普通士兵跟他的人民结合在一起，在老百姓眼里，他仍然是革命产生的国王，仍然是保证他们获得没收来的贵族土地的人。这个观念是他在加冕礼上抹的圣油……”

在乌托邦小说《乡村医生》中，唯一真正生动的场面也许是巴尔扎克显示农民们，拿破仑的旧士兵们，仍然何等紧密地跟他们原先的领袖连结在一起的场面。因为拿破仑的政治观念——这些观念后来曾被第二帝国那样粗鄙地模仿过——是一些“尚未发展的、少壮蓬勃的小块土地的观念。”（马克思）

但是，富于创见的历史家巴尔扎克的洞察力，要比对拿破仑时代的单纯理解来得深入。尽管他对法国革命怀着保皇主义的敌意，他却从来没有忽略革命给法国社会带来的人性和道德的进步。他所赋予共和主义的官吏和士兵们的纯朴伟大的人性和了不起的英雄气概，在他早期的小说《朱安党里》里已经十分触目。同样，在他的任何别的小说里，他也没有不把共和主义者表现为诚实和奋勇不屈的模范的（例如《凯撒·皮罗多》里的比勒拉）。

对于这种诚实英勇的共和主义者的描写，巴尔扎克在描绘死在圣麦利教堂台阶上的英雄之一，密歇尔·克列亭的形象的时候，达到了他的最高水平。富有特征意义的是，巴尔扎克自己并不喜

欢这个人物，他觉得他不能令人满意，并不酷似他所据以描绘的伟大原型。在评论司汤达的《巴马修道院》的时候，巴尔扎克很亲切地谈到了革命的共和主义者菲兰特·帕拉这个人物，指出司汤达打算描写他自己企图在密歇尔·克列亭身上描写的典型，而且觉得司汤达在描写这个人物的伟大时胜过了他。

在《农民》里，这个典型表现在老尼兹龙这个人身上，他是大革命中的一个诚实勇猛的战士，不但不曾获得任何财产，而且还象禁欲者似的甚至放弃了种种应享的特权，在穷困中过着清廉勇敢的生活。当然，在这个人物身上，巴尔扎克还表现了更多的东西：那就是雅各宾的传统在一个按照资本主义方式发展着的法国的难以为继。尼兹龙恨富人，因此农民们把他当作自己人；可是尼兹龙也同样恨正在兴起的资本主义和无情地追逐利润，虽然他找不到摆脱这个局面的出路，他认为这种局面是没有希望的。

看一看巴尔扎克对法国资本主义发展，从它的基本倾向直到最微妙的细节中的人的复杂关系，理解得何等深刻和确切，这是很有趣的。尽管他本人对这些发展倾向在政治上抱着反动的态度。因此，他能够用那个人物后来的一切化身，绘出一幅雅各宾党的共和主义者的正确肖像，尽管他，巴尔扎克，并没看出在雅各宾主义的古代理想这一方面和自由小块土地所有制那一方面之间具有什么关系。

马克思在他对于小块土地所有制的经济分析中，指出“小农是远古最好时期的经济基础，”也就是说，是卢骚和雅各宾党人拿来当作他们思想体系的标本的那个时代的经济基础。

不消说，马克思把古希腊的城邦民主和雅各宾党人关于复活这种民主的梦想以及雅各宾党人的那种英雄式的自欺欺人之间的区别，看得很清楚。他在他的一些讨论一八四八年法国革命历史的著作里，后来又在《资本论》里，从各个方面光辉地分析了把小农

投入奴役、投入高利贷者和税吏的魔爪去的资本主义内部的一切力量，“这些力量逼使农民同时既做商人又做工匠，却又没有使他的产品可能变为商品的条件……生产者在资本主义生产方式下依赖于产品价钱的不利之点，在这儿是跟资本主义生产方式发展的不充分所带来的不利之点是一致的。”马克思根据这一点，说明十九世纪前半期各个革命过程中的农民状况必然要充满矛盾性；他也说明了拿破仑第三的统治的社会基础是怎样从农民的绝望以及这种绝望必然造成种种的幻想中产生出来的。

巴尔扎克没有看到客观经济发展的这个辩证规律，其实，作为赞美贵族大地产的合法王朝派，他也不可能看到这个规律。可是，作为法国社会史的冷酷的观察者，他却看到了小块土地所有制在经济上的这个辩证规律所产生的许许多多社会动向和发展趋势。巴尔扎克的伟大恰恰在于这个事实，那就是他不管自己在政治上和思想意识上的一切偏见，还是用不受蒙蔽的眼光观察了已经出现的一切矛盾，并且忠实地描写了它们。不错，他认为这些矛盾破坏“文化”和“文明”，是他的世界毁灭的前奏；但他还是看到了它们，并且描绘了它们，而在这样的做的时候，他的视力达到了一种展望到遥远的未来的深度。他违反自己的本意，揭示了小块土地所有制的经济悲剧，同时又以活生生的人物作为化身，显示了那必然首先要导致一八四八年的讽刺画的雅各宾主义，后来紧接着又必然要导致第二帝国——讽刺画的拿破仑时代——的种种社会条件。

这种大乱已经迫在眉睫，文化和世界就要毁灭的景象，始终是阶级灭亡的预感所采取的一种理想化的夸大的形式。巴尔扎克在这部小说里，象在他的一切别的小说里一样，哀悼了法国贵族的没落，这种挽歌的形式决定了小说的结构。小说一上来是新闻记者布朗德关于蒙科伦别墅的赞美贵族气派的一番描写。小说的结尾

却是别墅过去的这一切美观已被庄园之分割成小块土地而一扫而光的一幅凄惨的图画。但是，小说的凄惨结局浸入了甚至比这还要深的凄惨气氛。小说开始时在别墅里作客的蒙科伦伯爵夫人的情人，保皇主义的新闻记者布朗德（伯爵夫人不象她的丈夫，她是个古老的贵族世家的后裔），在事业上一败涂地，精神和道德都破了产，眼看就要自杀，这时却因蒙科伦将军去世，娶了这位将军的有钱的寡妇而得了救。

布朗德的结局值得特别注意，因为他作为巴尔扎克本人见解的代言人，在整个《人间喜剧》中扮演了一个非常重要的正面角色。只有巴尔扎克的富于诗意的自画像，丹尼尔·阿尔特兹，才比他更正面一些。巴尔扎克使布朗德遭遇这个悲剧具有悲剧色彩。表明人

刻了解。我们已经说明巴尔扎克怎样忠实地描绘了三个互相争斗的派别的特征，他对一七八九年革命以来法国社会各阶级发展的特点了解得何等透彻。但是，如果不看到阶级发展的辩证关系的另外一面，也就是说，如果不看到从法国大革命起，或者不如说从资产阶级在法国出现以及封建制度和君主专制政体之间开始斗争的时候起的种种发展趋势的连续性，那么，这样一种说法也就会不完整。对于这种发展的连续性的深刻理解，正是《人间喜剧》大厦据以建立的基础。大革命、帝国、王政复辟和七月王朝，在巴尔扎克看来，只不过是法国向资本主义发展的伟大、连续和充满矛盾的过程中的一些阶段罢了。在这个过程中，无法抗拒的和凶暴的东西，是不可分地联结在一起的。

贵族的灭亡——巴尔扎克在思想意识和政治上的出发点——只是这个总的过程的一个方面，不管巴尔扎克曾经怎样偏袒贵族，他却清清楚楚地看到了贵族灭亡的不可避免性，同样，他也不是没有看到贵族在这个过程中的内部衰落和道德败坏。他在几本历史研究中，揭示了贵族的这种腐蚀的缘由。他正确地认为，封建贵族转化为宫廷贵族、转化为社会功用日渐缩小的寄生集团，是它灭亡的基本原因。法国革命和被革命解除了束缚的资本主义的发展，不过是这个过程的最末阶段罢了。贵族当中的比较聪明的人，自己也很明白他们的结局是逃不了的。因此，在巴尔扎克的《古物陈列室》里，玩世不恭、腐败堕落然而又很聪明的德·曼夫里格公爵夫人，对那些提倡贵族旧观念的人说：“你们全都疯了吗？难道你们想在今天象你们祖先在15世纪那样过活？可是，我们现在是在十九世纪，我亲爱的先生们，今天不再有贵族，只有贵族阶级！”

巴尔扎克在描写法国社会各阶级的时候，继续探讨了资本主义发展的历史连续性这一主题。他不仅探索了在革命前的时期，以及在王政复辟和七月王朝下资本主义日渐成长时期的商人和工

厂主之间的特殊区别(拉贡、彼罗多、泼皮拉、克勒凡,等等),而且同样也探索了社会其他一切阶级之间的特殊区别,处处显示出资本主义这部机器对生活的统治,显示出黑格尔所谓的资本主义“精神动物王国”,显示出“狗咬狗”的资本主义世界。在这一点上,巴尔扎克和李嘉图一样对世态抱着讥诮态度,但是对他说来,也如马克思所说,“讥诮在于事物的本身,而不在于表现事物的字眼。”

对资本主义发展过程的这种总的概念,使巴尔扎克能够揭示出支配历史发展的那些伟大的社会力量和经济力量,虽然他从未用直接方式这样做过。

在巴尔扎克的作品里,社会力量从来不曾作为传奇式的和狂想的怪物、作为超人的象征(例如后来左拉作品中那样)而出现。相反,巴尔扎克把一切社会关系都分解为私人利益的冲突、个人之间的客观矛盾,以及错综复杂的阴谋诡计等等所织成的网。比如,他从来不曾把法官或法庭描写成一种不受社会制约和站在社会之上的机关。在他的小说中,只有某些小资产阶级的人物,才把法庭想象成那个样子。一个法庭,总是被巴尔扎克描写成由单个法官组成的,这些法官的社会出身、个人抱负和前途,作者都细细地作了描述。每一个参与诉讼的人,都被写成陷入了围绕当前讼案而进行的争斗的实际利害冲突;法庭的任何成员所采取的每一立场,都是由他在这场利害冲突的丛林中所处的地位来决定的。《哈洛特的进步》或《古物陈列室》里的审判情节,就是一个这样的例子。

巴尔扎克是用这样一个背景作为衬托,来显示一切伟大的社会力量的作用的。参与这些利害冲突的每一个人,都离不开纯然属于他本人的个人利益;他是某一阶级的代表,但他的纯然属于个人利益的社会根源,这些利益的阶级基础,都是在这些利益中,而且与这些利益的不可分割的关系中才得到表现的。这样,作者恰

好借助于剥去那些社会机构的表面客观性，仿佛把它们分解成一些个人的关系的办法，表现了这些社会机构所包含的真正客观性，
表现了它们在社会上存在的真正理由。那被它们从头脑中剥去

他说：“穆什，谨防坐牢，坐了牢就会上绞架。不要偷窃；想法让人家给你东西！偷窃引导杀人，而杀人又使人违反公道。留神那保护富人睡觉、使他不受不睡觉的穷人搅扰的司法剃刀。学念书吧。受了教育，你就会找到赚钱的路子，而仍然奉公守法，就象了不起的戈伯丁那样……办法就是跟富人站在一边，他们桌子底下有面包屑。这才是我所说的健全的教育。所以那小家伙总是站在奉公守法的一边……有一天他终究会有出息，而且会照应我的。”

很明显，一个法国老农民在一八四四年是不会用这些字眼说话的。然而，整个这个人物以及巴尔扎克放到他嘴里去的一切话都是绝对真实的，因为它们恰好超越了对现实只作单调摹写的界限。巴尔扎克所做的，不过是把一个富尔尚类型的农民可能模糊感到而又无法明白表达的东西，按它潜在的最高水平表现出来罢了。巴尔扎克为那些讲不出话和那些默默地进行战斗的人辩护。他照歌德式的对诗人天职的理解，尽了诗人的天职：

当人受尽折磨，有苦难言，
但有个神祇给我能力来说出我的苦难

但是他只表现了那些真正拚命想作为社会和个人的必然性而显现出来的东西。这种超越了细微末节的限制而在社会内容上永远是真实的表现方法，与他们的后生的现代的现实主义对比起来，是旧的伟大现实主义作家，是狄德罗和巴尔扎克的真正价值的标记，与随着时间的过去变得越来越渺小的现代现实主义相对立。如果巴尔扎克不是不顾人物和人的命运的错综复杂的关系，始终设法在最高的水平面上寻求本质上正确的表现方式，那么，即使是用《人间喜剧》里所描写的数不清的人物和人的命运，也是不可能绘出一幅法国资本主义社会的完整的图画。

巴尔扎克的现实主义在于毫无例外地一方面写出每个人物所

独有的个性，一方面又写出这些人物作为一个阶级代表的典型性。但是，巴尔扎克走得甚至比这还要远一些；他还阐明了从资本主义观点看来属于资产阶级社会内不同集团的不同的人所共有的那些特性。由于着重描写这些共同的特性——这一点他做得非常慎重，而且只是在关键性的地方才做——，巴尔扎克就清楚地表现了社会进化过程的内在统一性，表现了表面上很不相同的典型人物之间的客观的社会联系。我们已经看到巴尔扎克如何强调说明了蒙科伦和戈伯丁这两个人物身上的只有量的差别的共同性；看到他怎样显示了他们身上所具有的作为热月以后法国资本主义产物的共同东西和他们身上的分量有所不一的东西同等重要，而后者正是表现他们的量的差别的一种衬托。因为不管他们可能具有多少共同之点，他们中间一个是帝国的威武的将军、贵族和大地主，而另一个却是外省的小流氓，尽管他在社会上已经在一条路往上爬了。社会相互关系的具体描写，只有在把它们提到这样的抽象的高度，使得具体的东西可以象马克思所说的作为“驳杂中的统一体”被找到的时候，才可能做到。现代的现实主义者们，由于资产阶级思想体系的衰落的结果，已经丧失他们对于社会相互关系的深刻理解，连带着也丧失了他们对事物进行抽象化的能力，徒劳无益地企图把细节凝结在一起，借此来使社会总体和它的种种真实的、客观决定性因素具体化。

使巴尔扎克在描写形成一切人类思想意识的伟大的智力和精神力时成为一位无比卓越的大师的，正是巴尔扎克式的现实主义的这种特质，正是巴尔扎克式的现实主义牢牢地以正确解释的社会存在为基础的这个事实。他是用追溯人类思想意识的根源，并使它们按照这些社会根源所决定的方向而起作用的办法来这样做的。

通过这种表现方法，思想意识就失去了它们对于社会物质生

活过程的表面独立性,而作为这个过程的一个部分、这个过程的一种要素而显现出来。举个例子来说吧:巴尔扎克在外省高利贷者和投机商老葛朗台有一次谈生意的时候,提出了边沁的名字和边沁的高利贷理论。老高利贷者葛朗台把边沁理论中正好合乎他的目的那些部分象一杯美酒似地咽下去的那付贪婪劲儿,以及他吸取了表达自己社会职业的思想意识的措辞(这是到当时为止他所不知道的)后所即刻获得的好处,立即给边沁的理论注入了生命,使它成了不是一种抽象学说,而是十九世纪初资本主义发展中的一种思想意识成分。

当然,这种思想意识的功效,并非始终都是很灵验的。但功效的讽刺性的不足,常常正好反映了各种思想意识在历史发展中可能遭到的命运。因此,巴尔扎克在《农民》里把外省高利贷者利古称为“热拉米”,也就是说,他是(当然完全不自觉地)拉伯雷所勾划的资产阶级乌托邦和它的热拉米修道院的信徒,热拉米修道院大门上刻着一句格言“随心所欲!”一方面,人们再也不能把资产阶级思想意识的没落表现得比这个事实更生动了,那就是在争取人性从封建主义桎梏下获得解放的斗争中提出来的这句伟大革命口号,已经变成了一个乡村高利贷者的处世格言。另一方面,讽刺地强调这种衰落和退化,正好表现了资产阶级发展的连续性;利古实际上是推翻封建主义的争取自由的同一斗争的产物,而在这一斗争的前夕,文艺复兴时期的伟大作家和思想家们正是为了这个发展,才创造了他们的不朽的作品,来作为斗争中的思想意识的武器的。

巴尔扎克用这种种性格描写的方式,既从个人的平面又从社会的平面,表现、凝固和深化了同一社会类型的个别人物之间所存在的多样性。比方说,在利古身上,巴尔扎克给守财奴和高利贷者的大画廊中补充创造了一个最有趣的人物,戈比塞克、葛朗台、利

古和其他一些人都是属于这个画廊的；利古是伊壁鸠鲁式的守财奴和高利贷者，他象其他守财奴和高利贷者一样，一心搜刮和俭省，囤积和诓骗，但他同时还为自己创造了一种极其舒适的生活。因此，他因为一个上了年纪的女人的钱，竟娶她做了老婆，后者把全村的人都陷在高利贷债务的罗网里，前者则不花一个钱就给自己养了许多年轻貌美的情妇。他一再从村里挑选最漂亮的姑娘，雇她来做仆人，拿诺言去诱惑她，说等他老婆一死他就娶她为妻，然而到他把她玩腻了以后，他就把她扔掉，另外再替自己找一个了。

巴尔扎克所遵循的基本法则，是把注意力集中在社会历史发展过程中的主要因素上，并且用它们体现在不同的个别人物身上的特殊形式把他们显示出来。这就是为什么他在社会过程的任何一个孤立的插曲式的事件中，都能具体地指出支配这一件事进程的种种伟大力量的缘故。在《农民》里，他始终没有越出大庄园本身和邻近小市镇的狭窄的范围，就把拆散大庄园的斗争描写了出来。

可是，当他说明那些为拥护和反对分配蒙科伦地产而斗争的人和集团的决定性的社会本质的时候，当他给乡村资本主义的这种基本特征绘出一幅图画的时候，他在这个狭小的框子里设法使我们看到了革命后法国资本主义的整个发展情况，看到了贵族的没落，而最重要的是，看到了被革命一度解放、然后又再次沦为奴隶的农民的悲剧——农民小块土地所有制的悲剧。

巴尔扎克并没有看到这个发展过程的一切含义；我们已经说明他根本不可能看到以及他为什么不能看到。

表现革命的工人阶级，这完全是巴尔扎克的视野范围所不能及的。因此，他能够写出农民的绝望，却不能写出农民摆脱出绝望的唯一可能的出路。巴尔扎克无法预见到从小农的绝望中产生出

来的种种后果,那就是,作为这种绝望的一种结果,“建立在这些小块土地所有制上的整个国家机构崩溃了,而这支合唱曲却由无产阶级革命接唱下去,要没有这种接唱,这个合唱曲的独唱部分在每个农民国家里就会变成一支死亡之歌”^①(马克思)。巴尔扎克的天才显现在他把这种绝望和理想的幻灭当作一种不可避免的必然性的东西而加以现实主义地描写了出来。

黄墨圻译

译自英文版《欧洲现实主义研究》。

^① 此段引文曾载于《路易·波拿巴的雾月十八日》的第一版(英文版,纽约,1852年),在1869年的第二版中即被马克思删掉。

巴尔扎克——司汤达的批判者

(1935年)

一八四〇年九月，当时正处于声名显赫巅峰的巴尔扎克发表了一篇热情洋溢并且极其深刻的文章，评论在当时还没没无闻的作家司汤达的《巴马修道院》。十月间，司汤达写了一封详尽的长信来答复这篇评论，他在信中列举了他能接受巴尔扎克的批评的各点以及他想维护他自己的创作方法而不同意巴尔扎克的地方。这两位十九世纪最伟大的作家在文坛上的这一场面对面的论战，意义是非常重大的，虽然正如下面我们还要表明的那样，司汤达的信在表露他的反对意见方面比起巴尔扎克的评论来更为谨慎而没有那么直率。不过，从那篇评论和那封信中可以清楚地看出，这两位伟大人物对于现实主义的中心问题以及对于他们各自在探索现实主义的过程中依循的不同道路所持的观点，本质上是一致的。

巴尔扎克的评论文章是一个对伟大的艺术作品进行具体分析 的范例。在整个文学批评界都很难找到象这样的将艺术作品所具有的美揭示得如此详尽、亲切而细腻的其他例子。这篇文章是一位对自己的行业了解得极为透彻的、有思想的、伟大的艺术家所树立的批评的榜样。这一批评的重要意义丝毫不因下述事实——我们将在往后的论证过程中说明——而有所减弱，即巴尔扎克虽然是以令人钦羡的直觉来了解和解释司汤达的意图，然而他对于司汤

达的主要目的却仍一无所知，并且企图把他自己的创作方法硬加在司汤达的身上。

这些限制无论如何也不能算是巴尔扎克本身个性方面的限制。伟大的艺术家们对自己的作品以及别人的作品的评论为什么读来都如此有益，其原因恰恰在于这类评论总是以其必然的和充分的思想上的纯真为基础的。可是，只要我们不把这类评论当作抽象的教条，而将从中涌现的特殊的观点揭露出来，我们就确实能从这些批评中得益。因为象巴尔扎克那样伟大的艺术家，其思想的纯真，正如我们已说过的那样，是必然的，而且是充分的；恰正是这种思想上的纯真使得他能够把生活全面地呈现在我们眼前。

巴尔扎克的那种急于想表明自己对于这位被自己视作匹敌的唯一的同时代作家的态度的心情，促使他在那篇评论文章的开头就以更甚于往常的精细态度阐明了他自己在有关小说发展方面的论点，亦即他自己在文学史上的地位。在《人间喜剧》的序言中，他大体上只限于把自己的论点涉及到跟瓦尔特·司各特的关系方面，他只提到了他认为是继承司各特的平生作品的若干特征以及胜过司各特的那些特征。可是在他对《巴马修道院》的评论中，他对他这时代的小说中所存在的各种风格的趋向，作了一次极其深刻的分析。尽管巴尔扎克的文章用语颇不严谨而且有时会令人误解，他对于风格的分析，其具体深度在聪明的读者的眼前是不会减少的。

这一分析的基本内容可以概括如下：巴尔扎克区分了小说的三种主要的风格趋向。这三种趋向是：“观念的文学”（Literature of ideas），他这里主要是指法国的启蒙文学。老一辈的作家如伏尔泰和勒萨日，新一辈的如司汤达和梅里美，在他看来都是这一趋向的最伟大的代表。另一趋向是“形象的文学”（Literature of i

mages), 主要以浪漫主义作家夏多布里昂、拉马丁、维克多·雨果等人为代表。第三种趋向是他自己所属的那种力求将其他两种趋向加以综合的趋向。巴尔扎克——颇为不幸地——把这一趋向称作“文学上的折衷主义”。(这个不幸的名词的来源可能出自他对他那时代的唯心主义哲学家, 如罗阿耶—高拉尔等人的过高估计)。巴尔扎克列举了瓦尔特·司各特爵士、斯达尔夫人、芬尼摩·古柏和乔治·桑等人代表这一趋向。这个名单清楚地表明了巴尔扎克在他所处的时代中感到多么孤独。他对于这些作家不得不作的评论——例如他发表在《巴黎妇女杂志》上的、对芬尼摩·古柏的作品所作的极为有趣的评论, 显示着他在有关创作方法的各项深刻的问题方面同他们一致的地方并不很多。可是在那篇关于司汤达的评论中, 当他想要在他所认为是堪以与他媲美的唯一同时代作家的心目中证实他自己的创作方法是一种伟大的、有历史意义的趋向时, 他就觉得不能不在追求着类似的目标的作家中间指出一群先驱人物。

巴尔扎克把他自己的趋向和“观念的文学”之间的对比划分得非常清楚, 这也是可以理解的, 因为他的反对司汤达的立场在这里表现得比任何其他地方更为明显。巴尔扎克说, “我不相信能以十七世纪和十八世纪的文学的方法来描述现代社会。我认为, 对于现代作家来说, 图画、形象、描绘, 以及运用对话中的戏剧因素等都是不可缺少的。我们得坦率地承认, 《吉尔·布拉斯》的形式已经令人生厌了, 而把事件和观念堆砌起来的作法也已有些不中用了。”当他接着马上把司汤达的小说赞美成“观念的文学”的杰作时, 他同时也着重指出司汤达已对其他两个文学派别作了一些让步。下面我们还可以看出, 巴尔扎克非常敏锐地了解, 要司汤达在艺术细节方面让步, 不论是对浪漫主义还是对以巴尔扎克自己为代表的趋向, 都是不可能的; 另一方面我们也将会看到, 当他在讨论关于文

章作法的最后一些问题——这些问题几乎已经触及了世界观的基本问题——的时候，他却责备司汤达没有作出让步。

在这里所争执的问题正是十九世纪世界观和风格的中心问题：对待浪漫主义的态度问题。在法国大革命以后活着的伟大作家没有一个能躲开这场争执。对这一问题的讨论早在歌德与席勒的魏玛时代已经开始了，而到海涅批评浪漫主义的时候达到了最高峰。对待这一争端的根本问题在于认为浪漫主义算不上一种纯粹的文学倾向；它只是一种对迅速发展的资本主义的深刻而自发的反抗的表现，虽然其表现形式必然各有不同。不久，极端浪漫主义者都变成了封建反动分子和蒙昧主义者。可是整个运动的背景无论如何仍是一场对资本主义的自发的反抗。所有这一切都替这个时代的伟大作家们安排下了一个奇怪的困境，他们虽无法超越资产阶级的视野，却仍力图创造一幅既全面又真实的世界图景。他们不会是真正丝毫不差的浪漫主义者；如果他们曾经是真正的浪漫主义者的话，他们就不会理解和追随他们这一时代的前进运动了。另一方面，如果他们不使自己有成为资产阶级社会的盲目赞扬者和资本主义的辩护人的危险，那么他们对于浪漫主义者加诸于资本主义及资本主义文化的批评就不能置之不顾。因而他们不得不试图把浪漫主义克服（从黑格尔哲学的意义上说），亦即在同一个小时打击它，保存它，并将它提到一个更高的水平。（这是当时的一般趋势，并不需要理解黑格尔哲学，那种理解是巴尔扎克所缺少的。）我们必须补充一句，这个时代的任何一位伟大作家都没有能够毫无矛盾地、完全达到这种综合的地步。他们作为作家的最大德性在于他们的社会地位及知识水准的矛盾，他们大胆地遵循着这些矛盾，直至引出必然的结论，可是他们无法从客观上解决这些矛盾。

巴尔扎克也可以被列为那些一面接受浪漫主义，一面又有意

识地和有力地想克服它的作家之一。司汤达对待浪漫主义的态度恰好相反，是全然否定。他是启蒙运动的哲学家们的真正的信徒。这两位作家之间的这一分歧当然也表露在他们的创作方法上。譬如，司汤达总是劝初学写作的人别念现代作家的作品；如果谁想学会写作优美的法文，他就应该读一七〇〇年以前所写的书，要是有可能的话，如果谁想学会正确地思考，他就应该读爱尔维修的《精神论》和杰勒米·边沁的作品。

巴尔扎克却相反地钦慕象谢尼埃和夏多布里昂那样杰出的浪漫主义作家，虽然他并非对他们毫无批判。我们在下面还会看出，他们两人之间的主要争执，其根源正是这种意见的分歧。

我们必须开宗明义就着重指出这一分歧，那是因为我们如果对这一点不清楚，我们就无法估价巴尔扎克对司汤达的书所作的赞美里包含的真正意义。因为巴尔扎克在赞扬他唯一真正的对手时所怀有的感情、丰富的思想以及不带半丝妒意的态度，是值得钦佩的，而且值得钦佩的不仅是作为一个个人的态度，虽然在资产阶级文学史上还很难找到类似的客观赞扬的例子。巴尔扎克的评论文章以及他的热忱之所以如此值得钦佩是由于他竭力以之来确保一部同他自己最珍爱的志趣大相径庭的作品获得成功。巴尔扎克一再强调司汤达的小说的结构精炼、集中。他把这种结构言之成理地评为富有戏剧性，并声称在兼容这种戏剧性因素方面，司汤达的风格同他自己的风格有所关联。随着这思想的线索，他又称赞司汤达不以促进食欲的“冷盘菜”，即插入主题以外的部分，来装饰他的小说。“不，人物有动作、反应和感触，而戏剧却是一刻不停地向前发展的。诗人，在他思想中是一位戏剧家，并不会逸出自己的正道而去采摘任何小花；一切东西都具有一种热烈奔放的速度。”巴尔扎克始终强调司汤达的文章简洁、直接了当和不加插话。在这一赞扬中显露出了这两位作家固有的某种共同趋向。从表面上看，

恰好正是在这一领域内，司汤达的“启蒙主义者”的严谨笔法同巴尔扎克的浪漫主义的绚烂多彩和差不多是丰富和混乱纠缠在一起的文章体裁，在风格上所形成最强烈的对照。然而这一对照同样也掩盖住了一种深厚的相通之点；巴尔扎克在他的较好的小说中也是并不在路旁蹲下来采摘花朵的；他也只描述必要的东西。除了必要的东西以外什么都不要。所不同的，所形成对照的是在于巴尔扎克和司汤达各自认为什么才是必要的东西。巴尔扎克对于必要的东西所有的概念比起司汤达的来，是远为错综复杂，并远不如司汤达那样集中在少数重大事件上。

对于必要的东西的这种热烈的追求，对于一切琐细的现实主义的这种激烈的蔑视，就是把这两位伟大作家联结在一起的艺术环节，纵使他们的哲学思想和创作方法南辕北辙。这就是巴尔扎克在分析司汤达的小说时要情不自禁地触及最深刻的关于形式的问题的原因，这些问题直到今日仍是极其迫切的问题。艺术家巴尔扎克对于巧妙地选择主题与成功地布局之间的不可分割的关系，是看得相当清楚的。因此他认为，把司汤达将他的小说的背景安排在一个小小的意大利宫廷一事中所表露的无上的艺术手腕作详细的讲解是最最重要的。巴尔扎克颇为正确地着重指出了这一点，即司汤达所描绘的图画已发展得远远超出了一个小小的意大利公国中发生的琐碎的宫廷密谋的范围之外。他在小说中所表现的是现代专制政治的典型结构。他在我们面前托出了由这一社会存在形式所产生的、不变的典型的最具有特征的表现。巴尔扎克说，他写出了现代的《君主论》——“如果他被放逐到十九世纪的意大利的话他能写出马基雅维利能写出的小说”——，一本真正典型的书：“它最后光辉地把路易十三的宫廷密党施加给黎希留的一切痛苦都放在读者眼前了。”

在巴尔扎克看来，司汤达的小说之所以能够具有广泛的典型

性，恰恰是因为把背景安排在巴玛，安排在一个有着些微的兴趣和琐碎的密谋的场面中。因为——巴尔扎克继续说，要把那些充满了路易十四或拿破仑的密室的众多的奇闻轶事呈现出来，就必然需要一个很大的场面，很多客观的解释，它将大大地妨碍情节顺利地进展。与此不同的是巴玛的场面能在一瞥之下尽收眼底，司汤达的巴玛虽然场面小，却展示了不论哪个专制统治者的宫廷的内在结构的特征。巴尔扎克在说这句话时泄示了这本伟大的现实主义的资产阶级小说的根本结构上的特质。作家，按菲尔丁的说法，是“私生活的历史家”，必须描写社会内部蕴藏的动荡，描写掌握其运动、其初步的趋向、它的看不见的成长以及它的革命剧变的那种内在规律。可是巨大的历史事件以及伟大的历史人物很少能以其具体典型的形式，来适用于显示社会的进展。虽然在巴尔扎克的许多小说中拿破仑的理想及拿破仑帝国的思潮都占着主导地位，可是拿破仑却很少在他的作品中露面，要露面也总是只有在作为插曲时才出现，这并不是偶然的。巴尔扎克认为，如果一个作家只选巨大历史事件的外在的光辉而不选在社会因素的具有特征的发展中发现的内在的丰富材料来作为题材的话，他就不算懂得了他的本行。在他写的另一篇评论欧仁·苏的文章中（也刊登在《巴黎妇女杂志》上），巴尔扎克援引了瓦尔特·司各特爵士作为例子。他说：“小说只允许伟大的历史人物作为次要的角色而出现。当这种文学形式的创作者所编织的戏剧结构要求克伦威尔、查理第二、苏格兰玛丽皇后、路易十一、英格兰的伊丽莎白、狮心王理查等伟大人物登场时，他们只出场短暂的片刻，而且不是在读者已经认识了一大群次要角色，并且已具有了和他们一样的、对马上要出现的伟大历史人物的反应之前才出场的。在他未出场的时候，读者已经通过故事中的较小角色的眼睛看到了这一个人物。司各特从不选择巨大事件做为他的写作主题，不过他总是描述时代精神和道德

面貌来表现整个社会环境，而不是在这些巨大政治事件的稀薄的气氛中移动，从而细心地展开引向这些事件的道路。”

在这一点上，巴尔扎克把司汤达视作同盟者，视作地位相等的同志，视作一位轻视微不足道的现实主义、肤浅而琐碎地描绘地方色彩成为空洞的纪述历史的作家，同巴尔扎克自己一样，司汤达也在真诚地揭示社会进展的真正动力，以此来力图将每一社会现象的最典型和最本质的特征提供给读者。在这一分析中，这两位上一世纪最伟大的现实主义者会合而携起手来；他们一致拒绝将现实主义从这种本质的高度上拖下来的一切企图。

巴尔扎克在司汤达的小说中最最爱慕的是那些栩栩如生的突出的角色，在这一方面，这两位伟大的现实主义者的最后目标也是紧密相连的。他们两人都把描绘社会进化的伟大典型作为他们的主要任务，不过他们对于典型所持的概念是和在一八四八年以后写作的、把典型的东西和一般的东西混淆起来的后期西方现实主义者所持的概念毫无共同之处的。巴尔扎克和司汤达只把具有特殊品质的、能反映某一特定的发展阶段、进化趋向或社会集团的全部本质方面的人物视为典型。在巴尔扎克看来，伏脱冷是典型的罪犯，而不是偶然喝醉了酒，杀了人的某个平常的一般公民，象后来的自然主义作家们会这样地处理关于典型的问题那样。巴尔扎克所喜爱的恰恰正是司汤达把巴马的两位王子、他们的大臣莫斯卡伯爵、桑塞维利娜公爵夫人，和革命家费伦特·帕拉塑造成这样的典型人物时所具有的力量。巴尔扎克对费伦特·帕拉所抱的不带偏见的热忱是特别有趣的，并且深刻地表明了他抛开了个人的利益而只关心现实主义的发展问题的那种客观态度的特征。他着重指出他自己在创造米歇·克里斯蒂安这一人物时，他是创造了一个和司汤达的费伦特·帕拉相类似的角色；而且极为强调地补充说，他在塑造这类典型上，已被司汤达远远超过了。

可是，巴尔扎克对司汤达的写作体裁问题探索得越深，他们两人的写作风尚的不同之处也就变得更明显。我们已看到，巴尔扎克是以怎样合乎情理的热忱来一步步追随司汤达描绘巴玛宫廷的内容与形式的。可是最后促使巴尔扎克对司汤达的小说表示最强烈的、最重大的反对的，正是他的这个欢愉的爱慕。他说这一部分才是真正的小说，而在此以前的关于法布里斯·德·唐戈的青年时代的故事只应该一笔带过。在巴尔扎克看来，对德·唐戈一家的描绘；亲奥地利的贵族家庭同拿破仑的羡慕者法布里斯及他的姑母，未来的桑塞维利娜公爵夫人之间的对立；对米兰的欧仁·波哈耐宫廷及其他许多事物的描写，完全不应包括在这本小说内，以司汤达方式安排的整个结局——莫斯卡伯爵和桑塞维利娜公爵夫人回到巴玛之后的那段时期，法布里斯和克莱莉亚之间的爱情故事，以及法布里斯的进修道院——，也是一样。

这里巴尔扎克想把他自己的写作方法加于司汤达。巴尔扎克的绝大多数的小说的布局都远较完整，其中的主导气氛比起司汤达或十八世纪小说来是更为一气呵成。巴尔扎克多半描写一些在时间和空间上都极其集中的巨大变革，不然就向我们显示一连串的巨大变革，并且以一种永远不会不调和或不合拍的奇妙情调来替画面加上色彩。这样他就在他小说的结构中兼容了莎士比亚戏剧和古典小说中的若干文体上的特色，企图从艺术上避开现代资产阶级生活的软弱无力，不成体统的样子。这种写作方式的一个必然后果就是这样一本小说中的很多角色便不能在小说范围之内终其命数。巴尔扎克的这种连续性结构的原理是以下列假定为基础的，即这些未完成的和不完备的角色将在其他故事中作为中心人物重新出现，而在那些故事中，情调和气氛都会与他们所处的中心地位相适应。这一原理和后来的连续小说形式，例如我们在左拉的作品中所发现的那种，并无共同之处。我们应该想到的是巴

尔扎克如何使伏脱冷、拉斯蒂涅、纽沁根、马克辛·特脱拉伊等人在《高老头》一书中只作为穿插的人物出现，而在其他小说中才真正完成了自己的角色。巴尔扎克的世界象黑格尔的一样，是一个全部由循环组成的循环。

司汤达的写作原则是和巴尔扎克的针锋相对的。他象巴尔扎克一样，也力图提供整体，可是他总是试图把整个时代的基本特征都归拢在某一典型人物的个人传记里面（《红与黑》中的波旁王朝的复辟，《巴马修道院》中意大利的各个小公国的专制主义，《吕西安·娄凡》的七月君主政体）。在采用这种传记形式方面，司汤达是追随他的前辈的，只不过赋予一种不同的、相当特殊的意义。在他作为作家的整个期间，他总是提供某种人物典型，而属于这一典型的所有代表人物，纵使他们都有鲜明的个性而且他们的阶级地位和社会环境也各自不同，却都是活龙活现地存在着，并且在他们对待司汤达的整个时代的态度方面，他们各人之间又非常密切关联（于连·索黑尔，法布里斯·德·唐戈，吕西安·娄凡）。这些角色的命运是要反映整个时代的卑鄙和可恶，这是一个连革命和拿破仑时代的、资产阶级历史上英雄的时期的伟大而心地高尚的后裔都没有容身之地的时代。所有的司汤达笔下的英雄都以逃避生活的办法来免受时代的污染而保持他们心智上和道德上的完整。司汤达故意把于连·索黑尔之死安排在绞刑架上作为一种自杀形式，法布里斯和吕西安是以类似的方式跨出生活之门的，如果说不如前者富有戏剧性、不如那样悲惨的话。

当巴尔扎克主张《巴马修道院》应该集中范围，仅限于在巴马宫廷中进行的斗争的时候，他是完全没有觉察到司汤达的世界观中的决定性的因素。所有从巴尔扎克自己的写作方法出发，认为是多余的东西，对于司汤达来说都是具有头等重要性的东西。因而，首先以《巴马修道院》的开头来说——拿破仑时代，欧仁·波哈

耐的光辉、灿烂的总督宫廷，都是决定着法布里斯的整个心智及发展的具有决定性影响的事物，与此成对照的是对卑鄙可耻的奥地利暴君的生动的讽刺的描绘，对德·唐戈一家以及对于自降身价去当可恨的奥地利敌人的奸细、富有的意大利贵族的描写——所有这一切事物对于司汤达来说都是绝对不可少的，正是由于同一原因，同样情况也被应用在小说的结尾，法布里斯最后的演变。

忠实于他自己的写作原则的巴尔扎克提议可以把法布里斯作为下一本小说的主角，那本小说的名称可以叫：《十九世纪的法布里斯或意大利人》。“不过如果将这个年青人作为戏剧中的主要角色，”巴尔扎克说，“那么作者便有义务要向他灌输一些伟大的思想，赋予他某些品质以确保他能凌驾于他周围的伟大人物之上，而这种品质在这本书里是没有的。”巴尔扎克没有看到，按照司汤达对于世界的概念以及他的写作方法，法布里斯是具备了作为小说的主角的资格的。比起法布里斯来，莫斯卡和费伦特·帕拉更是巴尔扎克所希望看到的十九世纪的意大利人的典型人物的具有特征的代表。然而法布里斯之所以成为司汤达小说的主角，原因在于虽然他不断地使自己在生活外表上适应现实，他归根到底终究是拒绝接受妥协的；这样的安排正是司汤达的主要的极有诗意的目标。（我只是顺便提一下巴尔扎克对法布里斯进入修道院一事的几乎是滑稽的误解，巴尔扎克希望见到这件事是在一个宗教的动机下，最好是天主教，促成的。这种可能性，在巴尔扎克笔下是颇为可行的——我们只要回想一下《彼亚特里斯》中德拉杜希小姐的转变就行了——，但在司汤达所创造的天地中却是不会有的。）

事情既然是这样，人们就很容易理解，巴尔扎克的批评引起了司汤达的极为矛盾的感情。作为一个在当时尚未被公认的或尚未

被了解的，只指望能在遥远的将来得到承认和了解的艺术家的，他对于现存的最伟大的作家在赞扬他的书时所显示的热烈的感情自然是深受感动的。他也认识到巴尔扎克是唯一在很多方面知道自己最深切的创作愿望并以精彩的分析加以赞美的人。他特别感激巴尔扎克的分析中谈及他对主题的选择以及他把背景安排在一个小小的意大利宫廷中那部分。但是他虽然对巴尔扎克的评论文章感到真诚的喜悦，他仍客观地发出了自己的极为强烈的反对声音，尽管是以一种极为有礼貌和委婉的方式发出的，特别是对巴尔扎克对他的写作风格的苛评。巴尔扎克在他的评论文章的结尾相当严厉地批评了司汤达的风格，虽然他又一次表露了他对司汤达的伟大的文学才能的深切的赞赏，尤其是对他在表现人物特性及以简洁的语言描绘他们的特征方面的才能。“描写贝勒先生用几个字就够了：他是用动作和对话来描绘人物特征的；他并不以各种形容字眼来使读者厌倦而是急速向前进展走向戏剧性的高潮，并以一个字，一句话达到了这个目的。”所以，在这一方面巴尔扎克是把司汤达视作与自己相等的，虽然——特别是在关于表现特征方面——他时常毫不留情地批评其他作家，连他视之为属于自己这一思想趋向的那些作家也在内。因而他常常评批瓦尔特·司各特爵士的对话，并在《巴黎妇女杂志》上对古柏老是喜欢以一些不断重现的词句来表现他的人物特征，表示遗憾。他指出这类例子也能在司各特的作品中找到，“不过这位伟大的苏格兰人从不滥用这一方法，那只会显示思想贫乏空虚。天才在于能以显示人物性格的字眼说明每一种情况，而不在于以各处都适用的词句来裹住他的人物。”（这句话到现在仍极妥切，因为自从自然主义盛行的日子以来，通过理查·瓦格纳等人的影响，象主乐调那样的老一套的刻划人物特征的方法，现在仍很流行。巴尔扎克正确地强调指出这仅仅是一种掩饰没有能力通过角色的行动及进展来创造活生生的角

色的手段。)

可是虽然巴尔扎克极其欣赏司汤达通过他让他的人物所讲的话来既简洁而又深刻地刻划他的人物的特征的能力，他仍对他的小说的风格表示了相当的不满。他摘引了若干风格方面的、甚而文法方面的错误之点。可是他的批评却还不止于此。他要求司汤达把他的小说作广泛的修改，并声称夏多布里昂和德梅斯特是时常重写他们的某些作品的。他最后表示希望司汤达的小说，象这样重写后，“会拥有象夏多布里昂和德梅斯特赋予他们的精心著作那样的不可名状的美丽。”

司汤达的全部艺术本能和信念都对这种关于风格的概念表示了反抗。他毫不犹疑地承认自己在风格方面的马虎。小说的许多篇幅是口授后未经修正就送给出版商的。“我要说孩子们说的话：‘我以后不再这样了。’”可是他对于对他风格的批评几乎仅限于勉强接受这一点。他完全蔑视巴尔扎克所指明的风格上的范例。他写道：“我从来没有能够读完甚至二十页夏多布里昂的作品，即令在一八〇二年亦然……我觉得德梅斯特先生的作品是令人无法容忍的。我写得蹩脚的原因或许是因为我过于爱好逻辑了。”为了维护他的风格，他进一步说道：“如果乔治·桑夫人把《巴马修道院》译成法文的话，那就会是一大成功。可是她如果要把目前这两卷书中的内容全部表达出来的话，也许需要译成三卷或四卷。请考虑一下这一点吧。”他以下列词句来表明夏多布里昂及其同伴的特征：“一、许许多多细小的令人愉快的事情，说出来是十分多余……二、许许多多细小的谎话，非常动听。”

正象我们所见到的那样，司汤达对浪漫主义风格所作的批评确实是非常严厉的，虽然他并没有说出他对于作为一个讲究文体风格的巴尔扎克和作为一个风格批评家的巴尔扎克的全部看法。当他发表那些论争的时候，他是抓住了这一时机，暗示他对于巴尔

扎克的某些作品(《幽谷百合》、《高老头》)是极其敬佩的,这当然不仅仅是为了礼貌的缘故。可是同时他以可以理解的圆熟手段默默地略过了这一事实,即他对于巴尔扎克的风格中的浪漫主义倾向,是和他对于那些真正的浪漫主义者的风格同样地瞧不起的。因而他有一次谈及巴尔扎克时说:“我十分相信他写小说是写两遍的。第一遍时他写得十分明智,第二遍时他就以一种精美的制造新语言的风格加以装饰,用了“灵魂的大厦”,“在心里下雪”及类似的可爱的词句。”他也没有提到他由于向制造新语言的风格所作的每一让步而多么深痛地瞧不起自己。有一次他写到法布里斯时说:“他出去散步,聆听着沉寂。”由于这句话,他在他自己那份稿件的空白边缘向“一八八〇年的读者”表示歉意时写下了这样的话:“由于一个作者应该在一八三八年找到他的读者,他就必须写象‘聆听着沉寂’这类句子。”这表明司汤达并无意思要掩饰他所不喜欢的东西,他仅仅克制着不讲出来,不按照他所感觉到的那样极端地和不讳地从中引出结论而已。

他还对这个否定的批评补加了一个肯定的承认:“有时候,形容词该放在名词前面还是后面的问题我也会考虑上一刻钟。我试图清楚地和真实地叙述我心中的事。我只知道一条规则:明白地表达我自己的意思。如果我说不明白,那么我的整个天地就都毁掉了。”从这一观点出发,他谴责了象伏尔泰、拉辛等最伟大的法国作家,原因是他们为了要合韵,常在字里行间塞进一些空洞的字眼。司汤达说,“这些韵文填满了那些应该留给真实故事的全部空间”。他发现他的这种对风格的理想在他所肯定的范例中得到了实现。“古维翁—圣—西尔的回忆录就是我的荷马。孟德斯鸠以及费纳隆的《死者对话录》我都认为是写得很好的……我时常阅读阿里奥斯托,我喜欢他的叙事风格。”

因而很明显,在风格问题上;巴尔扎克和司汤达代表了两种针

锋相对的趋向,并且这一冲突在每一个别问题上都表露得很尖锐。巴尔扎克在批评司汤达的风格时是这样说他的:“他的长句子写得很坏,他的短句子并不圆熟。他大体上是照着狄德罗的样子写作的,而狄德罗并不是一位作家。”(巴尔扎克在这里对司汤达的风格的尖锐批评驱使他自已临到了一个荒谬的自相矛盾的境地;他在其他别的评论文章中还把狄德罗判断得公正得多。)无论如何,这是不错的,那就是即便这种自相矛盾的话也表现了确实存在于巴尔扎克身上的一种风格趋向。司汤达对之答复道:“至于说到句子的美丽、圆熟和有节奏(象《宿命论者雅克》里面的葬礼演讲)我时常认为那是个缺点。”

在这些问题中显示出来的,是法国现实主义的两个伟大的趋向之间的风格上的斗争。在法国现实主义往后的演变中,司汤达的原则就越来越无人应用了。

福楼拜,这位一八四八年以后的法国现实主义者中的最伟大人物,比起巴尔扎克来,更为热烈欣赏夏多布里昂的风格的美丽。而福楼拜对司汤达作为一个作家的伟大之处却没有丝毫了解。龚古尔兄弟在他们的日记中叙述道,福楼拜每当听到别人把贝尔先生(即司汤达——译者)形容为作家时就会勃然大怒。不用什么特殊的分析就能明显地看出,后期法国现实主义的伟大代表人物,如左拉、都德、龚古尔兄弟等人的风格,乃是决定于他们对浪漫主义理想的接受,而不是决定于对浪漫主义的‘造作新词主义’(neologismus)的司汤达式的拒绝。左拉自然认为他的老师福楼拜之所以崇拜夏多布里昂全然是为了爱好新奇,可是这并未阻止他自己去摹仿另一位伟大的浪漫主义者维克多·雨果的风格。

造成巴尔扎克和司汤达在风格方面极端相反的原因,本质上是一个世界观的问题。我们来反复陈述一下:那个时期的伟大的现实主义者对待浪漫主义的态度,那种想把浪漫主义提高一步使之

成为较伟大的现实主义的一部分的打算，正如我们已说过的那样，不仅仅是一个风格问题。从浪漫主义这个字眼的较普通的意义来讲，它并不仅仅是一种文学的或艺术的倾向，而是对于资产阶级社会在革命后的发展情况所采取的态度的一种表现。为大革命及拿破仑帝国所解放出来的资本主义力量已愈来愈扩张，而这种扩张就产生了一个阶级觉悟肯定是愈来愈高的工人阶级。巴尔扎克和司汤达的作家生涯一直延展到工人阶级的最初几次伟大运动（如里昂起义）的时期。这也正是社会主义世界观产生的时期，第一批资产阶级社会的社会主义批评家的时期，和伟大的乌托邦主义者圣西门和傅立叶的时期。这也是一方面有乌托邦主义者—社会主义者对资本主义的批评而同时浪漫主义者的批评也在理论上登峰造极的时期（西斯蒙第）。这是个宗教—封建主义的社会主义学说的时代（拉芒耐）。正是在这段时期，显示了前资产阶级社会的历史是一场持久的阶级战争（蒂埃里、基佐等）。

巴尔扎克和司汤达之间的最深刻的不一致基于这样一个事实，即巴尔扎克的世界观基本上是受到所有这些较新的趋向的影响，而司汤达的世界观实质上是革命前的启蒙思潮的意识形态的有趣的、一贯的延伸。因此司汤达的世界观就远比巴尔扎克的世界观明朗和进步，后者曾受过浪漫的、神秘的罗马天主教思想及封建主义的社会主义的影响，并曾在费尽心机地企图把这些倾向同一种以英国的范例为基础的政治上的君主政体，以及同一种对尧夫华·德·圣-依莱尔的关于自发性进化论的辩证法所作的诗意的解释调和起来。

这种世界观方面的分歧同下列事实颇为一致，即巴尔扎克的最后几本小说都充满了对社会的强烈的悲观主义和关于文化的启示性的预兆，而司汤达，虽对现时表示悲观并如此俏皮地以如此深刻的鄙视对立进行批评，却乐观地期待着他对于资产阶级文化的

希望能在一八八〇年前后实现。司汤达的希望并不仅仅是一种尚未为时代所欣赏而仅为诗人所渴望的那种梦想；它包含着对于资产阶级社会的演变所持的一种确切的概念，虽说这个概念当然还是一个虚妄的概念。据司汤达看来，在革命前的日子里曾经有过一种文化，也曾经有过社会的一部分人能够欣赏和鉴别文化产品。可是在革命之后，贵族阶层始终深恐再来一次一七九三年的事件，因而竟然丧失了一切进行理智判断的能力。另一方面，那些新的富人们是一群自私自利的、无知的暴发户，对文化价值漠不关心。司汤达所期待的资产阶级社会到一八八〇年才重新达到了文化有可能复兴的地步。这种文化含着启蒙精神，继承了启蒙时期的哲学。

历史的这种独特的辩证法以及意识形态的不平衡的发展的一个稀奇古怪的后果，便是具有混乱的而且经常十分反动的世界观的巴尔扎克，在反映一七八九年至一八四八年这段时期时，竟比他那个思路更清楚、更进步的敌手来得更透彻和深刻。的确，巴尔扎克是从右边，从封建的、浪漫主义的观点来批评资本主义的，从这一观点中也埋藏着痛恨初生的资本主义世界的秩序的根源。可是从这种痛恨本身就产生了象纽沁根、克雷维尔这类资本主义社会的永恒的典型。只要把这些角色同司汤达所描绘过的唯一的资本家老娄凡作一对比，就能看出司汤达在这一方面是多么不够深刻和全面。这个体现了优秀的精神和文化的、对理财有着冒险的禀赋的人物形象，是把革命前启蒙时期的特征搬移到七月君主政体的世界里的一次逼真的转换。不过不论娄凡这个人物塑造得多么精巧和生动，他在资本家中间仍是一个例外，因此作为一个典型来说就大大不如纽沁根。

我们可以在描绘复辟时期的主要典型方面看出同样的对比。司汤达痛恨复辟，认为那是个卑鄙下流的时代，它可耻地取代了英

雄的拿破仑和革命时代。巴尔扎克与之相反，他本人就是复辟的追随者，虽然他严厉批评贵族阶层的政策，可是他这样做仅仅因为他认为那并不是贵族阶层能够用以防止七月革命的政策。但是当我们在注意这两位伟大作家笔下所创造的世界的时候，情形恰恰相反。作为作家的巴尔扎克了解复辟仅仅是法国加紧资本主义化的一幅背景幕布，而这一资本主义化的过程正在以无法抗拒的力量把贵族也牵连在内。所以他就把因这种资本主义发展而造成的种种奇形怪状的、悲剧性的、喜剧性的、以及悲喜剧的典型都摆在我们眼前。他显示了这一进程所产生的伤风败俗的后果如何必然要牵涉到整个社会并且腐蚀到它的根基。保皇派的巴尔扎克只能在心地狭窄的、不合时宜的乡下人中找到古老政权的忠诚信徒，例如《古玩陈列室》中的老戴斯格里农和《彼亚特里斯》中的老杜盖尼克等人。跟着时代跑的占统治地位的贵族们，对于这些典型人物的可敬地心地狭窄的落后方面，只有报以微笑。他们自己所关心的仅仅是如何充分利用他们的地位和特权，来从这个资本主义的发展中为个人博取最大可能的利益。巴尔扎克这个保皇派把他的亲爱的贵族们描绘成一群天才的或平庸的野心家和向上爬的人物，没有头脑的傻蛋，高贵的娼妓等等。

司汤达的关于复辟时期的小说《红与黑》吐露了对这一时期的强烈仇恨。可是巴尔扎克却从未象司汤达创造玛特儿·德·拉·木尔那样，创造出过一位富有浪漫主义气质的拥护君主主义的青年的正面典型来。玛特儿·德·拉·木尔是一个真诚的、笃信君主政体的人，她热情地献身于浪漫主义的君主政体理想，并由于自己出身的阶级缺乏在她灵魂中燃烧着的那种真挚热情的信念，而对之表示蔑视。她不爱那些地位和她自己相当的男人，而爱上了一个平民，一个热烈的雅各宾主义者和拿破仑的崇拜者于连·索黑尔。在一段最能表现司汤达的特征的话中，她说明了她对于浪

漫主义的君主主义理想的热情。“‘同盟战争的时代是法国历史上最英雄的时代，’她有一天对他(于连·索黑尔)说，眼睛中闪烁着热情的光芒。‘在那些日子里，人人都为他自己所选择的目标而奋斗。他们竭力要帮助自己的党派取得胜利，而不仅是为了收集勋章，象你那宝贝皇帝统治的时代那样。那时候自私自利和卑鄙行为也确实较少。我爱十六世纪的意大利艺术。’”这个玛特儿·德·拉·木尔用提及另一个在她眼中更为英雄的历史时期的办法来对抗于连对于英雄的拿破仑时代所抱的热忱。玛特儿和于连之间的全部恋爱故事是以最大可能的真实性和准确性来描绘的。可是，作为复辟时期年青贵族的代表的玛特儿·德·拉·木尔，绝不如巴尔扎克笔下的狄安·德·莫弗里钮兹那样真正地典型。

现在我们要重新回到巴尔扎克对司汤达的批评这个中心问题上来；回到关于性格描写的问题上来，并连带谈一谈这两位伟大作家他们的小说中运用的作品结构的基本原则。巴尔扎克和司汤达都把那一代天才的青年人选作中心角色，英雄时代的风暴曾在这些青年人的思想感情上留下了深深的痕迹，他们在复辟后的世界上的那种肮脏卑鄙情况中，起初颇觉得不自在。

“起初”这两个字实际上只适用于巴尔扎克。因为他恰好描述了重大的灾难、有关物质、道德上和精神上的危机，而在整个进程中他笔下的那些年青人最后确实在一个迅速向资本主义进展的法国社会中找到了方向，接着他们便试图为自己觅得、或是为自己觅得了一席之地(拉斯蒂涅、吕西安·德·柳邦普拉等)。巴尔扎克非常清楚地知道，要在复辟时期的社会中找到一席之地得付出多少代价。那个几乎是超人的人物伏脱冷，象另一个靡菲斯特一样，出现了两次来诱惑正在通向“现实”的道路上，或者换句话说，正在通向资本主义的腐败和无原则的往上爬的野心的道路上，挣扎于紧急关头的主角们，这并非出自偶然。而伏脱冷居然两次都获得了成

功，也并不是偶然的。巴尔扎克在这里所描绘的是资本主义兴起到成为社会上无可置疑的经济统治者后，如何使得人性败坏、道德沦亡以及人们从心底深处堕落变坏的情况。

司汤达的写法十分不同。作为一个伟大的现实主义者，他当然对于他的时代的一切基本现象看得并不比巴尔扎克不清楚。莫斯卡伯爵在劝告法布里斯时说了很多关于伦理在社会上的意义的话，这和伏脱冷劝告吕西安·德·柳邦普拉时所说的话一样，那时伏脱冷把生命同玩纸牌相比，他这个很想玩纸牌的人在那时不能先研究玩纸牌的规则，而要说一说它们的正当之处、它们在道德方面和其他方面的价值，这也当然不是偶然的，或许也并不是由于受了巴尔扎克的影响。司汤达对这一切都看得非常清楚，有时甚至比巴尔扎克表现出更大的轻蔑和讽刺（从里嘉图的意义上说）。作为象他这样的—个伟大的现实主义者，他允许他的主角参与了贪污和钻营的游戏，沾染了成长中的资本主义的一切污秽，学到了并有时还巧妙地应用了莫斯卡和伏脱冷所说明的那种游戏规则。可是有趣的是，可以看出，他的主要人物中没有一个是因参加这个“游戏”而内心遭到毁损或腐蚀的。这些人之所以能够出污泥而不染，是因为有一种纯洁、炽烈的热情，一种坚定不移的对真理的探索精神在护卫着他们的灵魂，帮助他们在前程終了时（可是仍在他们青春旺盛之时）摆脱污垢，虽然事实上当他们这样做时，他们已不再是他们这个时代的生活的参加者，已经通过这种或那种方法脱离了生活了。

这就是开明的无神论者、浪漫主义的坚决反对者司汤达的世界观中的深厚的浪漫主义成份（在这里，“浪漫主义”这个名词当然是就其最广义、最不含有教条主义的意思而言）。在最后一个例子中表明了司汤达拒绝承认这样一个事实，即资产阶级的英雄时代已经结束，而“老派的巨人”——对我们说来是个马克思的名

词——也永远毁掉了。每一个他在目前所能找到的属于这个英雄趋向的细微痕迹(虽然绝大多数只能在他自己的英雄的、不妥协的灵魂中找到),他都将之夸大成为足堪自豪的现实,并哀悼而讥讽地以之和他那时代的可耻的不诚实进行对比。

这样,司汤达式的概念便形成了;成列的英雄人物,他们唯心地、浪漫主义地把纯粹的趋向和开端夸张成为现实,因而永远达不到象卓绝地渗透在《人间喜剧》中的那种社会典型。不过,若由于这一浪漫主义特征而忽视司汤达的主人公的伟大的历史典型性,就会十分错误。对英雄时代的消逝所表示的哀悼,在法国的浪漫主义中是从头到尾都存在着的。对爱情的浪漫主义的憧憬,对文艺复兴时代的浪漫主义的崇拜,这一切都是从这种悲愁、从这种对于伟大爱情的令人鼓舞的榜样的不顾一切的追求中产生出来的,而这种爱情是可以用来反抗下贱的、唯利是图的现在的。不过唯一真正能满足这种浪漫的渴求的人,恰是司汤达自己,那是因为他不论怎样都始终忠实于现实主义。他把维克多·雨果曾试图在自己的许多剧本和小说中表达的一切,都化成了现实。但是维克多·雨果给予我们的只是披着华美的修辞学外套的抽象的髻架,而司汤达却创造了有血有肉的、真实的男男女女的命运。使这些男男女女成为典型的原因——虽然从表面上看他们都是极端个别的例子——正是由于这些极端的例子体现了革命后的资产阶级的最优秀的子弟的最深切的愿望。司汤达在两方面和所有浪漫主义者有极显著的差别:首先,他十分注意笔下人物的特殊的、极端的性格,并以在他的英雄人物的周围布满一种孤独的气氛的这种无可比拟的现实主义手法来表现这一特殊性;其次,他以可羡慕的现实主义手法描绘了这些典型人物的不可避免的灾难,描绘了他们在反抗时代的统治势力的斗争中不可避免的失败,以及他们不得不从生活引退的情形,或者说得更确切一些,是他们必然为所处的时代的

世界所抛弃的情形。

这些角色都拥有如此巨大的历史典型性，以致类似的关于人类命运的概念曾为革命后的欧洲的许多互不相识的作家相当独立地提出来过。在席勒的《华伦斯坦》中，当麦克斯·皮可罗密尼走向死亡时我们可以发现这种概念。荷尔德林的徐培里昂和恩皮多克勒斯也是以同样的方法舍弃生命的。这同样是拜伦笔下的不止一个英雄人物的命运。因此这不是追求文学上的自相矛盾，而仅仅是阶级演变本身的辩证法的一种思想上的表露，如果我们在这里把司汤达这个伟大的现实主义者同象席勒和荷尔德林这样的作家并列在一起的话。不论他们在涉及创作方法的所有论点上的分歧如何深刻(原因在于法国和德国的社会进化不同)，他们的基本概念的类似性并不较少。席勒的悲悼的声调“人间的美丽竟是如此下场”在司汤达用来伴送他的于连·索黑尔上绞刑架以及他的法布里斯·德·唐戈进修道院的声调中得到了反响。最后必须说清，所有这些声调并不都纯粹是浪漫主义的，即令席勒的也不是。所有这些作家们在对待主人公和命运时所持的概念的类似性，乃出自他们对本身阶级的演变所持的概念的类似性，出自一种对现在表示绝望的人道主义，出自对兴起的资产阶级的巨大理想的坚定的依附，以及出自一种期待着这些理想最后终于实现的时刻即将到来的希望(司汤达希望那个时刻是一八八〇年)。

司汤达与席勒和荷尔德林不同之处在于他对于现在的不满并不是以抒情的哀悼形式表露出来的(象荷尔德林那样)，也不是把这种不满局限于对现在所作的抽象的、哲学上的判断(象席勒那样)，而是用一种非凡的、深刻的和尖锐的讽刺性的现实主义为他对现在的描绘提供基础。

其所以如此的原因在于司汤达的法国曾在最近经历过革命及拿破仑帝国的时代，而当前的革命力量也曾在反对复辟的运动中

实际上上过阵，可是席勒和荷尔德林生活在一个在社会方面和经济方面都尚未变革的德国，一个尚未进行资产阶级革命的德国；他们只能梦想着发展，而这种发展的真正的动力对他们来说必然还是茫然无知的。因此在司汤达这方是讽刺性的现实主义，而在德国人那方就是挽歌式的抒情体了。无论如何，使得司汤达的写作具有惊人的深度和丰富的内容的却是由于他从未因对现在所抱的悲观态度而放弃他的人道主义理想。司汤达所怀有的关于将在一八八〇年实现的资产阶级社会的希望，纯粹是个幻想，但是由于那是一个从历史上看是合理的，基本上是进步的幻想，它能成为他文学创作上丰富的泉源。人们不应忘记，司汤达也是布朗基起义的同时代人，那位英雄的革命家仅想通过那次起义重新建立平民的、雅各宾党人的专政。但是司汤达并未活到目睹资产阶级的雅各宾主义被歪曲到不象样的时代，那种转变把最优秀的革命家从公民的身分变成了无产者的身分。他对他那时代的工人阶级的骚动（见之于《吕西安·娄凡》）采取了民主主义革命者的态度；他谴责了七月君主主义运动对待工人的残暴弹压行为；可是并没有、也不可能看到无产者即将在创造新社会的过程中必然会起的作用以及由社会主义及一种新型的民主主义所开辟的远景。

正如我们已经看到的那样，巴尔扎克的幻想，他对社会进化的不正确的概念，是属于一种截然不同的性质的。这就是为什么他并没有使过去的英雄时代的那些“古老的”怪人出现来反抗现在的原因。他所做的是描绘他自己的时代的典型人物，同时把他们的形象扩大到非常宏伟的地步，以至在资本主义世界的现实生活中，永远无法把这种形象适应于哪一位个人，而只能以之归属于社会力量。

由于巴尔扎克的这种对待生活的态度，他在两人之中是更为伟大的现实主义者，而且虽然他在世界观和风格方面接受浪漫主

又成分更广泛些，归结起来他却仍是浪漫主义较少的一位。

在他们对待一七八九年至一八四八年期间资产阶级社会的发展的态度方面，巴尔扎克和司汤达代表了全部可能的态度中的两个重要的极端。他们各自都建立了一个完整的人物世界，一个广泛而生动的整个社会进化的缩影，而且他们各自都是从自己独特的角度出发来做到这一点的。他们两人的交接点在于他们对纯属自然主义的现实主义的肤浅的把戏、以及对人和命运所作的全属修辞上的处理所共同具有的深刻理解和轻视。他们进一步的交接点在于他们两人都把现实主义看作凌驾于肤浅和平庸之上的东西，因为现实主义对于他们两人来说都是一种对隐匿在表面之下的、深藏不露的现实本质的探索。他们分歧巨大的地方在于他们对于这种本质所具有的概念。对于他们那时代所已经达到的人类发展阶段他们代表了两种绝然相反的，虽然从历史上看是同样合理的态度。所以在他们的文学活动中——除了关于现实的本质的这个一般性问题方面例外——他们必然要走全然相反的道路。

因而，尽管有这一切分歧，巴尔扎克向司汤达表示的深刻的了解和欣赏是超出于一篇优美的文学批评的。这两位伟大的现实主义者的会见是文学史上著名的事件之一。我们可以把这件事同歌德与席勒的会见媲美，虽然他们的会见并未象另外两位伟大人物的会见那样导致了一场如此有益的合作。

陈尧光译

译自英文版《欧洲现实主义研究》。

民族诗人海涅*

(1935年)

四

海涅在他的《自白》里，把自己称作德国最后的一个浪漫主义诗人；“德国古老的抒情诗派随我而结束，同时一个新的诗派，即现代德国抒情诗，则从我这里开始。”他把自己在文学史上的地位确定为两个时期更迭阶段的一种过渡现象。这是正确的，只不过德国现代诗歌所走的道路和海涅想的和预见的大相径庭，这正是由社会政治的发展所决定的。这种社会政治的发展对海涅的世界观发生了悲剧性的影响，对这一点我们直至今天还在进行分析。

海涅对文学史的基本观点是从“一个艺术时期的终结”的思想出发的。“我过去关于从歌德出生到歌德逝世这个艺术时期终结的预言，看来现在快要实现了。现在的艺术一定会毁灭，因为它的原则还是植根于死去的旧制度——昔日的神圣罗马帝国。因此，象一切枯萎的东西——昔日的残余——一样，现在的艺术也同当代发生了不愉快的矛盾。正是这个矛盾，而不是时代运动的本身，对艺术非常有害；相反，这个时代运动甚至会促使艺术的繁荣，就象过去在雅典和佛罗伦萨那样……”海涅接着谈到，同重大党派斗争

* 此文共有四个部分，这里译出的是第四部分。

以及同现实政治的联系，曾是已往的时代艺术繁荣的基础。他还这样描述了德国新的艺术发展的前景：“此外，一个新的时代也将带来一种新的艺术，它同这个时代非常协调，它无需从苍白的过去借用象征手法，它甚至会产生一种和迄今为止完全不同的新的技术。到那时候，但愿最最自矜的主观性，放任不羁的个性，无神的性格连同生活的欢乐能够有声有色地盛行起来，这要比旧艺术那种毫无生气的虚假的东西有益得多。”

于是海涅把那个以他自己所代表的文学时期看作一个过渡。正如他崇拜过去的伟大的史诗和戏剧大师塞万提斯和莎士比亚，他在歌德的抒情诗里看到了德国的发展，同时也在歌德的客观性中看到了他的伟大（他说歌德是“大自然的镜子”，“诗歌中的斯宾诺莎”），他把他自己的主观性看作通向新的艺术的必要的过渡。十分清楚，在海涅看来，这个新的艺术的前景是和人类发展的新时期的社会政治前景紧密相联的。

从他的这个地位出发，海涅的文学活动就必然要把反对前一时期的文学，反对德国古典主义，特别是把反对浪漫主义作为它的中心。抽象地来看，这个斗争在德国文学发展中并没有赋予他以特殊的地位。整个进步的德国文学批评，自从二十年代以来都在努力克服这个“艺术时代”，特别是要给日趋反动的浪漫主义以致命的打击（白尔尼，门采尔，卢格等）^①。海涅的特殊地位是由此产生的：一方面他对古典主义和浪漫主义时期的见解，比起上述批评家来更为广泛、深刻，更加切合历史，另一方面，他对当前新诗的可能

^① 沃尔夫冈·门采尔（Wolfgang Menzel，1798—1873年），德国作家，二十年代是自由主义者，以后转向反动，攻击“青年德意志”作家，一八三五年向德国政府告密，建议查禁“青年德意志”作家的著作，其中包括海涅的著作。

阿尔诺德·卢格（Arnold Ruge，1802—1880年），德国政论家，“青年黑格尔”份子，资产阶级激进派。

性以批判态度所作的评价也比他们正确得多。当然，他是从比较激进的，从左的方面来进行批评的。因为自由主义批评家也是以批判的态度来看待这个新文学的；他们对新文学最基本的指责，就是说新文学的“腐蚀性”太大，不够“积极”（弗里德里希·泰奥多尔·维舍尔以及四十年代中期起的大多数“青年德意志”批评家）。与此相反，海涅所以批评德国进步文学，是因为它太抽象，过分幻想，具体的批判太少。

海涅对浪漫派的批判——这是他批评工作的中心——是与他
对德国发展的政治批判分不开的。海涅正确地看到，争取民族统
一的斗争是正在酝酿的德国资产阶级革命的中心问题。同时他还
看到，这个在所谓“解放战争”^①中的问题，现在第一次广泛地提到
日程上来了。浪漫主义运动，特别是那些具有一八四八年以前这
个时期的反动思想并在四十年代又特别兴旺的浪漫主义思潮，其
根子就在“解放战争”之中。所以海涅就把他的批判性的讽刺集中
在对“解放战争”的思想的揭露和贬抑上面。他最早对在这里出现
的德国奴性进行斗争。拿破仑在俄国遭到惨败时，海涅说：“我们
得到了至高无上的命令，从外来压迫下解放自己，我们对长久遭受
的奴役怒火千丈，克尔纳^②歌曲的优美的音调和拙劣的诗句，使我
们受到了极大鼓舞，我们争得了自由；我们做了我们的公爵命令我
们的一切。”浅薄的民族主义的狭隘性，这个时期的统治思想——
浪漫主义的政治和社会的反动性，就来源于这种奴性。浪漫主义
要使穷困的、被奴役的德意志小国林立的状态永存。它推崇德意
志的历史，就是推崇德意志发展的历史鄙陋性。它美化中世纪和天
主教教义，后来又美化东方，以树立一个思想和诗歌的样板，好使

① 指 1813 年在莱比锡附近普、奥、俄与波拿巴·拿破仑所进行的战争。

② 泰奥特尔·克尔纳（Theoder Körner，1791—1813 年），德国反对拿破仑的民族主义诗人。他在与拿破仑军队作战时阵亡，著有《琴与剑》。

德意志的悲惨状态永恒不变。

海涅对德国浪漫主义反动性的批判是同大多数进步批评家一致的。但是海涅的批判在两个方面超出了他们。首先，海涅是第一个、而且长时期里是唯一的德国批评家，他看出了浪漫主义运动的资产阶级反动性，发现并揭露了那些政治上属于资产阶级自由派的晚期浪漫主义者身上的自由主义的反动特征。这个具有深邃洞察力的批判，主要是专门用来与乌兰^①以及“史瓦本诗派”^②作斗争的，它有时预见到自由主义分子行将叛变资产阶级革命。但是海涅的这种批判在很长时间里完全没有为人们所理解。海涅对浪漫主义的资产阶级性质的批判并没有停留在对自由主义资产阶级和自由主义小资产阶级诗歌的批判上。海涅用诗的批判来与弗里德里希·威廉四世的反动时期^③进行斗争。他把他对这位浪漫主义的普鲁士国王的讽刺打击直接集中在这一点上：国王同中世纪调情只不过是一出摹仿中世纪的可怜的资产阶级反动滑稽戏而已。在《德国，一个冬天的童话》中，海涅讽刺地要红胡子皇帝^④，这位德意志统一的传奇性的浪漫主义民族圣人，正式建立起真正的中世纪，因为：

不管怎样，中世纪在过去

① 路德维希·乌兰(Ludwig Uhland, 1787—1862年)，德国晚期浪漫派的著名诗人，“史瓦本诗派”的代表人物。

② “史瓦本诗派”指当时聚集在德国南部史瓦本地区涅卡(Neckar)河畔的斯图加特的一些浪漫主义诗人，德国文学史上称他们为史瓦本诗派。

③ 弗里德里希·威廉四世(1795—1861)，普鲁士国王(1840—1861)，具有浪漫主义倾向，喜欢标榜自由。恩格斯在谈到威廉四世时曾说他“是普鲁士国家制度的原则贯彻到极点时的产物，从他身上可以看出，这个原则在做最后挣扎，但同时也可看出，它在自由的自我意识面前完全无能为力”。(《马克思恩格斯全集》第1卷，第536页)。

④ 红胡子皇帝是德意志民族神圣罗马帝国皇帝腓特烈一世(1123—1190)的别号。

曾真实存在，我甘心容忍——
只要你把我们解救
脱离半阴半阳的两性人，

脱离那冒牌的骑士队伍，^①
这个混合物令人作呕，
中古的妄想与现代的骗局，
它不是鱼，也不是肉。

赶走那帮流氓小丑，
把那些戏园子都关闭，
他们在那里效仿远古——
你快点来吧，啊皇帝！^②

第二，海涅比所有其他德国同时代人更清楚地看出了浪漫主义同现代文学运动的内在联系（这里海涅也受到了黑格尔历史观点的影响）。例如，他属于懂得德国自然哲学世界观的、以及方法学的意义的少数几个人之列。他也懂得，浪漫主义要求恢复民间的东西，虽然这里面包含着反动的倾向，但是对于德国现代文艺的发展来说，却曾经是一个必不可少的运动。浪漫主义起初出现的是一些扑朔迷离、连浪漫主义作家自己也误解了的倾向，在后来的发展过程中，这些倾向才变成公开明确的反动思想。“事实上，我们最早的浪漫主义者的行动，是来自一种连他们自己也不理解的泛神论的直觉。他们对天主教本体所怀有的乡思的感情，其根源比他们自己所知道的更为深远……这一切是对古代日耳曼人泛神论的兴

① 指普鲁士。

② 译文引自冯至译《德国，一个冬天的童话》，人民文学出版社1978年版，第99页。

趣,这兴趣是他们突然产生的,可是并不理解……”

海涅终于追溯到了德国早期浪漫主义的文学和哲学的中心概念——浪漫主义的讽刺。他把讽刺及其应用的概念从纯马戏式的游戏中解脱出来,在浪漫派自己的作品里,特别是在蒂克^①的作品里,这种游戏包含着讽刺;他把讽刺提到了批判地、艺术地制服现代现实的中心地位。在海涅的作品中,讽刺是一个原则,用它去打碎资产阶级对所谓和谐的现实所抱的幻想。《游记》第二版的前言海涅在巴黎就写好了。在这篇前言中,他把他自己和以乌兰所代表的晚期浪漫主义之间作了强烈的对照:“当然,这种虔诚的、骑士式的声调,那些早在狭隘的爱国主义时期就四面回响着的中世纪的余音,在最近解放斗争的喧嚣中,在全欧洲各民族都结为兄弟的吵闹中,以及在那现代歌曲的高声的、痛苦的欢呼中消失了,这些现代歌曲不愿伪造天主教的感情的和谐,而是象雅各宾式地无情地为真理而把感情粉碎。”对海涅来说,用讽刺来摧毁那种骗人的和谐,用讽刺讥笑来突出当代的割裂状态,是他为摧毁中世纪的残余而进行的雅各宾式的斗争的一部分。当然,同时也要摧毁市民阶级的一切虚伪思想,市民阶级用封建的和资本主义的思想要素编织了一个骗人的和谐的世界。因此青年恩格斯非常正确地描述了海涅的讽刺风格:“在海涅那里,市民的幻想被故意捧到高空,是为了再故意把它们抛到现实的地面。”^②因此,恩格斯说,市民读海涅的作品感到愤怒,而别的诗人的小市民式的讽刺则使他们感到慰藉,并使他们沉溺于幻想之中。海涅对单纯形式的讽刺,对马戏游戏式讽刺的辩护性质一目了然,并对这种讽刺不断用讽刺来进行最猛

① 路德维希·蒂克(Ludwig Tieck, 1773—1853年),德国著名的浪漫主义作家。

② 恩格斯:《诗歌和散文中的德国“真正的”社会主义》,《马克思恩格斯全集》第4卷,第236页。

烈的攻击。

海涅的讽刺远远超出了浪漫主义的总的实践，但是它却具有浪漫主义的根源。年轻的弗里德里希·史雷格尔，特别是在他之后的佐尔格以深刻的哲学方式把讽刺理解为理想的自我解体。佐尔格说，在讽刺里显露出来的矛盾，不仅是个别事物的毁灭，不仅是尘世的空幻，而是“思想本身的虚无，同时这思想的形化又屈从于一切尘世事物的共同命运”。这个关于讽刺的见解对于法国革命和一八四八年之间的整个文学时期，尤其是对于德国，具有重大的历史意义。资产阶级迄今赖以完成其革命的英雄幻想，将被现实作为幻想而加以揭露。但是正在为它自己的革命作准备的德国资产阶级，如果想真正作为整个社会进步的领导者来进行资产阶级革命的话，同样也需要英雄幻想。大家知道，德国延宕的资本主义的发展没有经历那样的资产阶级革命。在向革命作思想进军的时候，德意志的状况就已经先投下了它的阴影，虽然资产阶级的先进分子以历史的必要性在为德国的一七八九年进行思想武装。德意志的状况必须要不断产生幻想和不断打破幻想。

黑格尔认为，他关于历史发展的设想可以战胜佐尔格的讽刺，他完全承认，讽刺作为发展的契由是理所当然的。但是黑格尔的解决办法在三、四十年代已经不能满足先进的知识界了。因为黑格尔用来克服佐尔格的“消极性”的那种“积极”因素，是建立在资产阶级革命已经结束这个观点之上的。正在准备革命的德国进步知识界对黑格尔的这个设想当然不会满意。所以海涅去探讨浪漫主义的深刻的根源不是复古，而是要使从德国阶级斗争特殊状况的深刻矛盾中出现的现实倾向具有勃勃的生机。海涅在一套信里批评路德维希·罗伯特^①的浪漫主义喜剧时，最明确地表述了他

^① 路德维希·罗伯特(Ludwig Robert, 1778—1832年)，德国剧作家。

的观点。他指责喜剧缺乏“伟大的，往往是悲剧性的世界观”，指责它不是悲剧。海涅的这个“要喜剧成为悲剧的闻所未闻的要求”当然不是针对法国式的普通喜剧，而只不过是着重针对浪漫主义喜剧而提出来的。他在信里赞扬了同一作者的另一部我们不熟悉的浪漫主义喜剧——《狒狒》。他写道：“第一眼看到狒狒悲痛地诉说那些具有特权的造物对他的压迫和侮辱的时候，你会捧腹大笑，你再仔细看看，就会由这样一个可怕的事实而感到不寒而栗：狒狒的怨诉是正当的。这就是讽刺，尽管它往往是悲剧的主要成份。最最巨大、最最可怕、最最可怖的东西，如果要它具有诗意，就只能让它穿着可笑的，色彩斑斓的服装表现出来……”

克服幻想的悲喜剧式的自我制造和自我破灭，马克思主义从一开始就和黑格尔哲学所用的办法完全不同，这当然是不言而喻的。马克思主义关于革命的设想包括作为基本契由的二个方面：用批判来消除对于过去革命时期的英雄的幻想，并代之以经济发展本身所正确认识了的事实和倾向的清醒的实实在在的英雄主义。从已往这些论战中可以清楚地看出，为什么海涅没有能够用马克思主义的观点去战胜浪漫主义的讽刺。从德国的状况同样也可以清楚地看到，他借助浪漫主义的讽刺，对浪漫主义讽刺在批判方面和诗歌创作方面的革新和深化，这并没有倒退到黑格尔的后面，恰恰相反，它是超越黑格尔的、革命的一步。这种极端主观性的过渡时期——海涅对这种主观性的基本的诗歌表现方法正好是讽刺——是海涅所能达到的最高的哲学和诗歌的观点。这是这一时期任何一个德国诗人所达到的最高观点。这是资产阶级，并且是整个社会对德国历史上可能有的各种矛盾发展所作的总结的最终形式。这个总结不得不采取自相矛盾的、讽刺的、主观主义的形式，是发展不平衡的结果，是德国在国际资本主义发展中的特殊地位的结果。那些反动批评家，他们批评海涅，反对海涅的讽刺的主

观主义，说这是“非德国的”，但是海涅却正是由于他的讽刺的主观主义才成为十九世纪最最德国式的诗人。他的风格问题是对一八四八年以及在此之前德国发展的伟大转折最最恰到好处的、艺术上最好的反映。把海涅说成“非德国的”，是那些反动倾向在文学史上的反映。这种反动倾向在法西斯时期达到了登峰造极的程度，为了美化德国历史上鄙陋的方面，而把德国历史上一切革命的东西统统加以抛弃。

扬弃这些矛盾并不象黑格尔所说的是一个思想问题。“商品的发展并没有扬弃这些矛盾，而是创造这些矛盾能在其中运动的形式。一般说来，这就是解决实际矛盾的方法。”^①（马克思语）现实中的矛盾正在这种形式中解体，这个形式也一定会决定诗歌在反映这些矛盾时的特殊形式。海涅——同巴尔扎克一起——成了具有世界意义的西欧市民阶级最后一个伟大诗人，因为他同巴尔扎克一样，找到了一种特殊的形式，使得矛盾得以在其中生动活泼地运动。资产阶级文学的那种辩护士式的老形式蓄意使矛盾凝固成一种杜撰的、骗人的和谐。晚期资产阶级文学——一八四八年以后的文学——面对这些无法解决的矛盾，不能象过去的卫道士那样无动于衷了。于是就创造出一种新的形式，在这种形式里，矛盾作为矛盾凝固着，这和以前的形式中矛盾成为和谐凝固着一样。

海涅就处于这种发展的中心，处于这种发展的转折点。他反对一切虚假的和谐。他用诗歌摧毁任何这类骗人的统一。他在矛盾运动中寻找美，他寻找革命前资产阶级过渡时期的美，寻找痛苦的美、哀伤的美、希望的美，寻找必然在产生又必然在消散的幻想的美。因此，海涅的同时代人，重要的德国剧作家弗里德里希·赫

① 马克思：《资本论》，《马克思恩格斯全集》第23卷，第122页。

勃尔^①十分优美和正确地分析了海涅艺术的特点。“在抒情诗方面海涅找到了一种响彻着刺耳的绝望声调——一个正在痉挛的世界的反映——的形式，为的是把它当作悦耳的音乐来表现这个世界。他的歌集提醒人们牢记法拉里斯的神话般的铁牛^②。据传，要处死的奴隶被放进一只烧得通红的牛肚里，国王就拿奴隶挣扎时发出的惨叫作为奉承他的和声来取乐，在歌集中虐待狂和受害者是同一个人，因此这种取乐便更是不在话下了。”海涅表现的矛盾具有生动感人之处，这就使得他的抒情诗区别于晚期资产阶级抒情诗，特别在他晚期海涅是一直站在资产阶级抒情诗的门槛旁的。这种感人之处来自海涅的展望——认为革命可以把人类从现代苦难中解救出来。正如我们所看到的，在海涅的生活的最后阶段，这个具体的展望几乎化作了乌有，但是它作为否定的因素，作为不安定的成份和具体的社会愤怒一种推动力量却很活跃，没有使矛盾凝成一种卫道士的悲观主义，凝成一种反对“永恒不变的人类命运”的空洞的演讲。毫无疑问，海涅在晚期确实是站在这种发展的门槛旁的。这种共同之处使得象尼采那样的人也成了海涅的一个伟大崇拜者，他称颂海涅是具有欧洲意义的最后一个德国诗人。从尼采的立场出发这是很必要的，他对海涅晚期的评价，把海涅和波特莱尔相提并论，尽管不完全正确，但也并非全是偶然。

我们前面把海涅和巴尔扎克并提，只是就他们在十九世纪西欧资产阶级文学发展中的地位而言。他们两人都是最后的伟大的资产阶级作家，善于从大处着眼来表现动荡的矛盾；两人都以最深刻的形式去克服浪漫主义；两人都批判地对待浪漫主义遗产，吸取

① 弗里德里希·赫勃尔 (Friedrich Hebbel, 1813—1863)，德国戏剧家。

② 法拉里斯 (Phalaris)，古代阿克拉加斯 (今意大利西西里区的阿格里琴托地区) 的暴君，相传在他统治期间 (公元前 570—公元前 554 年) 残暴和恐怖盛行，他常常把奴隶投进一只烧红的铁牛肚里，施以烤刑。

其中的精华融入自己的作品；但是两人都没有彻底克服浪漫主义。因为在资产阶级的土壤上是不可能完全克服浪漫主义思想的，这和我们已经分析过的资产阶级无神论的“悲剧”是同样的问题。巴尔扎克和海涅两人在私人关系上和艺术上互相都很推崇，但是就他们的风格来说，却完全对立的。巴尔扎克刻划的是现实本身矛盾的自身运动的。他描绘了一幅社会现实矛盾的现实运动的图画。海涅的形式是极端主观性的，用诗歌来刻划现实的时候，只是表现这个现实在诗人自己头脑中所引起的生动而矛盾的反映。

海涅除了青年时期两部不成功的剧本之外，没有完成过其他剧作或史诗，这事决不是偶然的。这绝不是由于他缺乏创作力。《巴赫拉赫的法学教师》的残篇和《游记》的片断（特别是《卢卡浴场》）表明，海涅完全善于塑造生动的人物。他在诗歌和散文里对抒情讽刺的形式用得更加炉火纯青，更加自觉，他果断地抛弃了古典主义史诗式的和戏剧性的现实主义——虽然他非常崇拜古典现实主义的伟大代表作家，对他们的理解非常深刻——都是有其深刻的社会历史原因的。他寻求一种诗歌，在时代的思想教育的最高水平上来表现时代最深刻的矛盾。要现实主义地刻划社会生活的真实进程，在英国和法国就允许巴尔扎克或者略逊一筹的狄更斯对现实的矛盾进行那种直接现实主义的刻划。但是德国状况的“时序错误”——前面已经引证了青年马克思对它的分析和批判——使得这个时期不可能出现伟大的德国现实主义。这个时期的德国现实主义作家，他们在表现形式上不可避免地要陷入德国社会发展的鄙陋状态之中（例如伊麦尔曼）。如果海涅要在时代的国际高度，亦即真正从同时代的，而不是从德国时序错误的角度出发去对德国状况进行形象的批判，那他不可能在德国的土地上找到一个情节，一个能相应地、现实主义地、清楚地表现这个批判的情节来对德国状况进行现实主义的塑造。海涅为他对德国的伟大

的诗的批判,为他的《阿塔·特洛尔》和《德国,一个冬天的童话》选择了的那种相应作了改变的抒情讽刺的、幻想讽刺的和极端个人主义诗体《游记》的形式,那并不是海涅诗歌创作的缺陷,也不是他个人的异想天开。他选择了当时唯一可能的德国形式,以便最高地用诗来反映社会的矛盾。

海涅也了解这种德国发展的历史必然性。“德国精神的至高的花朵是哲学和歌曲。鼎盛时代已经过去了,还有田园式的宁静;德国现在又被拉到运动中去了……”抒情诗和哲学(占第二位的是唯心主义的剧作和中篇幻想小说)是海涅之前德国思想发展的典型形式。在一八三〇年和一八四八年两次革命之间的这个时期,两种形式都解体了。我们看到,海涅作为先驱者积极促进了古典主义时期中唯心主义哲学的这种解体。作为诗人,他又是把德国古典主义和浪漫主义抒情诗的遗嘱付诸实现的人。

马克思关于哲学解体的思想任务所说的话,只要作一些必要的改变,也就适用于德国诗歌的最高形式的解体。在多次引证过的《德法年鉴》上的那篇文章里,马克思强调指出,不在现实中实现哲学,就不能消灭哲学,另一方面,不消灭哲学本身,就不能使哲学变成现实。^①同样,海涅对德国歌曲的讽刺摧毁也不是简单的摧毁。简单的摧毁,只消用枯燥的资本主义散文来代替过时的牧歌情调就行了。要是这样,海涅岂不成了写诗的古斯塔夫·弗莱塔克^②了——只是没有弗莱塔克那种隐蔽、欺骗和自由主义的浪漫主义。海涅的伟大正是在于他没有陷进晚期资产阶级发展的错误的牛角尖里去:他既没有对已被破坏的资本主义前德国田园生活

^① 马克思关于这个问题的论述请参阅《黑格尔法哲学批判》导言,《马克思恩格斯全集》第1卷,第458、459、469页。

^② 古斯塔夫·弗莱塔克(Gustav Freytag, 1816—1895年),德国作家,其作品内容浅薄空洞,主要是为德国资产阶级背叛革命进行辩解。

唱浅薄的浪漫主义的挽歌，也没有为正在出现的资本主义的“光华”进行无精打彩的辩护。他既不是莫里克^①，也不是弗莱塔克，而是在特殊的德国式发展基础上产生的，具有巴尔扎克式的深度和广度的伟大的欧洲诗人。

扬弃古典主义的，特别是浪漫主义的遗产，对海涅来说，同时也是对于这些遗产的彻底批判的继承。海涅的抒情诗是从浪漫主义抒情诗里有机地生长出来的；布伦塔诺^②，威廉·缪勒^③等是他青年时代诗歌的表率。他同浪漫主义反对潮水般的资本主义散文的论战，有着密切的关联，从这点来说，海涅也是继承了浪漫主义遗产的。他对现代英国的深切的厌恶有时具有一种卡莱尔^④式的调子，虽然如我们所知，海涅从未浪漫主义地去反对资本主义。他对浪漫主义遗产的继承恰恰在于他能够把浪漫主义对资本主义散文所表现的色彩缤纷的讽刺性的愤懑作为自己诗歌的因素，而又没有去为资本主义以前的状况的消失而随声和唱浅薄的挽歌。

海涅继承的最重要的浪漫主义遗产，就是浪漫主义的民间平民的性质。尽管反对拿破仑压迫的德国民族运动中掺杂着各种反动的观点，但是这个民族运动仍然是一次民族的群众运动，数百年以来它第一次最深刻地唤起了各阶层的广大人民群众。在这场斗争中所产生的历史上不可避免的种种幻想都：必然要往中世纪的

① 爱德华·莫里克(Eduard Mörike, 1814—1875)，德国诗人，以写抒情诗见长。

② 克莱门斯·布伦塔诺(Clemens Brentano, 1778—1842年)，德国著名浪漫主义诗人，他还和另一浪漫主义诗人阿尔尼姆一起合编了一本影响很大的民歌集《儿童的奇异号角》。

③ 威廉·缪勒(Wilhelm Müller, 1794—1827年)，德国晚期浪漫主义抒情诗人，作品具有民歌风格。

④ 托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1884年)，英国作家，历史学家和唯心主义哲学家。他的著作中往往以最阴暗的色调来描绘英国状况。

反动方向倒退,其原因就在于德国发展的鄙陋性。尽管民族运动的基本倾向具有反动的性质,反动派还利用了这些倾向(历史法学派等),但是仍然不能抹煞这个事实:诗歌方面曾经寻找过,并且找到了与民间平民传统的联系(民歌、童话、民间传说等)。海涅在批判和诗歌这两个方面恰恰与古典主义和浪漫主义时期德国发展的民间平民的成分是紧紧相联的。海涅对德国的平民诗人——福斯^①反对门采尔,毕尔格尔^②反对奥·威·施莱格尔——加以大力保护,这就充分反映了他作为批评家和文学史家的特点。他在对浪漫派进行毁灭性的尖锐论战中,始终捍卫和拯救了这份民间的平民的遗产(推崇《儿童的奇异号角》这部诗集)。

海涅的诗歌创作实践是从德国民歌的这个浪漫主义传统出发的。他青年时代还写过一些浪漫主义抒情诗的题材,有时甚至加以基督教化(如《凯夫拉尔朝圣歌》)。但是这些对海涅来说,只是“*Prédilection antistigue*”(对艺术的爱好)。海涅的抒情诗很早就超越了这个主题,他所以还运用这个主题,只不过是把它讽刺地扬弃掉。海涅在给威廉·缪勒的一封信里对缪勒表示谢意,因为缪勒的诗给了他很大启发,海涅信里还强调了深刻的区别:“你的歌是多么纯洁明彻,全都是民歌。而我的诗只是形式上有几分民间味,而内容却是习俗社会的那一套。”但是这里我们不要忘记,在浪漫主义中,也出现了都市诗歌的问题,虽然往往表现为一种虚伪的,反动论战式的方式。作为抒情诗人,海涅当然是第一个伟大的

① 约翰·亨利希·福斯(Johann Heinrich Voß, 1751—1826年),德国“狂飙突进”运动诗人,荷马史诗的翻译者,是十八世纪七十年代德国青年诗人的团体“林苑诗派”的成员,他的诗具有民歌风格。

② 高特弗里·奥古斯特·毕尔格尔(Gottfried August Bürger, 1747—1794),德国“狂飙突进”运动诗人,德国叙事歌谣的奠基人,“林苑诗派”成员。

开路先锋。但是在幻想小说方面，爱·泰·阿·霍夫曼^①却在他的前面。

对待浪漫主义遗产持这种态度，才能正确理解海涅文学批评方面的论战，只有极少的海涅传记作者懂得这些论战的巨大的原则性意义。当然对此所产生的误解，海涅自己也是有责任的，因为他进行的多数论战都带着个人的激情，对攻击的对象又进行毁灭性的人身攻击，因此这些方面反而往往盖住了原则性的内容和论战的文学理论的深度。海涅整个一生中在文学战线上始终进行着双重斗争。一方面他反对还抱着浪漫主义苟延残喘的浅薄的小市民，反对在把德国鄙陋状况加以牧歌式美化的反动思想，他对自由主义的、地区性的晚期浪漫主义的斗争可能比对浅薄的公开的反动派的斗争更为猛烈，这原则上是完全正确的（反对“史瓦本派”的斗争）。另一方面海涅反对德国抒情诗中任何虚假的、死亡的、没有人民性的古典主义。

这场斗争从对普拉顿的毁灭性的犀利的论战^②开始，以对海尔维格、弗莱里格拉特以及四十年代的倾向诗^③的尖锐批评而结束。非常特出和重要的是，所有海涅与之斗争的这些“古典派”都曾经是政治上进步的抒情诗人。这一点并不影响海涅的论战在文学的、政治上的正确性。相反，它还揭示了这些文学斗争的深刻关

① 恩斯特·泰奥多尔·阿玛德·霍夫曼(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776—1822年)，德国浪漫主义小说家，并具有音乐、绘画等多方面的才能，在外国有较大的影响。

② 奥古斯特·普拉顿(August Platen, 1796—1835年)，德国诗人，具有资产阶级自由主义思想，创作初期受浪漫主义影响，后来又追求严格的古典主义的形式美，内容上则回避现实问题，成为伪古典派诗人。海涅在《卢卡浴场》中对普拉顿的伪古典主义进行了毁灭性的批判。

③ 十八世纪四十年代德国文坛上产生了一些具有政治倾向的诗歌，反映了小资产阶级激进派对革命的狂热。“倾向诗”往往只是喊一些空洞的口号，语言夸大，流于一般化。

系：这些斗争是海涅同白尔尼进行的政治的和世界观的斗争的文学政治的补充（这不是偶然的，普拉顿，海尔维格，还有其他许多人恰恰都是在白尔尼那里寻找理论支持的）。这些斗争文学方面的基本内容就是批判那些诗人的抽象的狭隘性，与此密切相关的，是批判他们的诗歌形式缺乏人民性，不是自然而然产生的。海涅一再嘲笑普拉顿“韵律上的杰出造诣”。海涅坚决反对那种矫揉造作的技巧，而普拉顿却试图以此把古代的韵律强加给德国语言。海涅把这种倾向看作是一种完全错误的倾向，一种与德国语言、德国诗歌的实质、与德国诗歌的人民性完全背道而驰的倾向。这种艺术造诣越深，这种发展趋势对德国诗歌所造成的危害也就越大。在用讽刺来解体浪漫主义内容，以及在他以大都会为内容的抒情诗里，海涅都想要保持民歌形式的轻快和自然。在这方面，他把矫揉造作看作是保持这种人民性的危险的障碍。一八四八年以后，德国文学的发展完全证实了海涅的担心是有道理的：从盖贝尔^①之流的慕尼黑仿古诗到斯特凡·格奥尔格^②之类的帝国主义的反动的园林抒情诗，在业已反动的资产阶级那里，普拉顿方向取得了胜利，使德国抒情诗失去了任何人民性的群众效果的可能性，而海涅认为抒情诗的目的就在于此。德国民主运动的思想代表，如卢格，拉萨尔等，都最推崇德国抒情诗的普拉顿——海尔维格的发展方向，只有马克思和恩格斯两人在海涅以及比海涅更具有人民性、更加平民化的继承者格奥尔格·维尔特身上，看到了抒情诗发展的正确道路，这些都绝不是偶然的。虽然白尔尼同巴黎的德国手工业

① 埃马努埃尔·盖贝尔（Emanuel Geibel, 1815—1884年），德国资产阶级保守派诗人。

② 斯特凡·格奥尔格（Stefan George, 1868—1933年），德国资产阶级抒情诗人，是“世纪末”颓废主义倾向的代表人物，德国新浪漫派的重要诗人，宣扬“为艺术而艺术”的反现实主义观点。

工人称兄道弟，但是他在文学上和政治上所代表的方向，其人民性和平民性反而不如“贵族”海涅，从现象来看，从表面来看，这似乎是不合情理的。

但是海涅的文学人民性方向是和他对革命任务具有较为开阔、辩证、较少宗派主义的观点密切相关的。这里我们就触及到了海涅同这些诗人进行论战的政治内容。海涅反对他们那种空洞、抽象的激情，反对他们忽视具体情况，忽视具体敌人，忽视对敌人进行歼灭性打击。海尔维格初露头角的时候和在他获得了凯旋式的成功的时候，海涅就感觉到了此人的迟钝、狭隘、对现实情况的无知、宗派主义的天真和浅薄：

海尔威格，你这铁云雀，
因为你飞入高空，
眼里就没有大地——
你眼里就看不见
地上事物——只在你的诗中
存在着你歌唱的春天^①。

在《倾向》这首诗里，海涅更加尖锐地讽刺了这种政治诗，并表示了对它的反对：

不停地吹奏、轰动、震撼，
直到最后的压迫者逃亡——
只向着这个方向歌唱吧，
但是要让你的诗篇
尽可能这样地一般^②。

① 译文引自《给海尔威格》，见冯至译《海涅诗选》，人民文学出版社1959年版。

② 同上注。

当然，海涅对倾向诗的态度绝不单单表现在这次争论中。海涅讽刺地说，他的《阿塔·特洛尔》这首诗是为了反对倾向诗和捍卫诗歌的独立自主而写的。如果我们对此信以为真，那就完全误解了他的《阿塔·特洛尔》。《阿塔·特洛尔》担负着双重论战的任务：他既嘲笑了浅薄的倾向诗，也嘲笑了倾向诗所表现的那些社会的和世界观的内容。是的，海涅所以嘲笑倾向诗，主要是因为它只有性格，就是说只有思想坚定的、宗派主义的狭隘性，但是它没有才能，没有能力，不能复杂地、多方面地，并且在运动中去观察事物。对于《阿塔·特洛尔》之后的《冬天的童话》的倾向性还未曾有人怀疑过。尽管如此，海涅谈到这部诗的时候说：“这是政治浪漫主义的，但愿它能给散文式的夸张的倾向诗以致命的打击。”海涅反对“倾向性”的斗争是一次朝着现实的、真正的和具有深刻政治性的诗的方向的突进，在这种政治诗里，倾向性是从素材本身有机地生长出来的，而不是抽象地、散文式地贴在内容上的标签。

捍卫诗歌的独立性同这种斗争性并不矛盾。海涅关于诗歌独立性的主张与形形色色的*l'art pour l'art*（为艺术而艺术）观点毫无共同之处。它是海涅三、四十年代德国派别斗争中所处的独特而孤立的地位的表现。他想要斗争，但是他又不能、也不愿附和民主运动在政治和诗歌方面的那些浅薄的代表人物的观点，思想上也不愿向反动派让步。这两个营垒在一段时间里都只把他作为一个诗人，海涅在他反对路德维希·白尔尼的书中对此曾加以嘲笑。“是的，这么说，我是和政治分手了，并且马上被安排到帕纳索斯山^①上去退休。谁要是熟悉上面提到的两派，他就会对他们给我以诗人头衔的那分豪爽劲深表敬佩。其中一派把诗人不外乎看作

^① 在古希腊中部；传说阿波罗和缪斯就在此山居住，因此后来就用帕纳索斯山来指诗歌的王国。

一个百无聊赖耽入理想的梦幻式的朝臣。另一派则把诗人看成什么也不是；在他们平庸空虚的头脑里，诗歌激不起一点点轻微的回响。”所以，海涅捍卫诗歌的独立性就是捍卫了伟大诗歌对通过反动和“进步的”狭隘性而缩小诗歌影响范围进行斗争的权利。

海涅式的诗歌主观主义要在这场反对这两种错误极端的斗争中达到一个崇高的目的：人民性的诗歌，它的内容反映最深刻的时代问题。海涅十分清楚地看到了往昔时代伟大的客观诗歌的价值和意义。海涅对歌德身上的某些市侩气质作了正确的批评，他从文学上来考察，认为歌德具有一种和黑格尔在哲学上、拿破仑在历史上相类似的中心位置。但是，同时他也看到，对德国来说，歌德时期在历史上已经一去不复返了，在他眼前浮现着一种崇高的、与时代合拍的诗歌，这种诗歌惟有用另一种方法才能实现。在这个问题上，海涅在理论和实践两方面是主张激进主观主义的，一方面他清楚地意识到，这种风格必然是过渡时期的过渡风格；另一方面他也感到了习俗的危险，任何坚定的主观主义的风格都始终存在着这个危险。海涅自己也往往屈服于这种习俗。已经谈到过的“私人战术”，他论战时的过分的意气用事，不惜一切地谋求广泛的影响和大众化的表达方法，而缺少一个阶级基础来作为他内容上和形式上的准绳，其后果必然会导致向习俗的方向发展。有一次他向赞扬他的诗的文巴克^①诉苦说：“你还是一匹自由的马，我自己已经受过训练了。我已经陷进了习俗的老一套手法里去了，自己难以解脱。一个人多么容易成为公众的奴隶啊！公众期待我，要求我继续按我开始的那种方式去写；假如我写的东西出了这个格，他们

^① 鲁道尔夫·文巴克 (Ludolf Wienbarg, 1802—1872年)，德国作家、“青年德意志”的理论家。

就会说：这完全不是海涅风格，海涅已经不成其为海涅了。”从海涅的这个自我批评里，清楚地反映了文学对于资本主义市场的依赖性。

但是这种习俗的危险性在海涅身上还有着更为深刻的原因，其根源是由于他世界观的矛盾。他对白尔尼把“才能”和“性格”对立起来的浅薄观点所作的斗争是完全正确的。正如我们所看到的，他完全正确地强调诗人的自由，因为他在诗人与时代的伟大的、政治的潮流自由结合之中看到了这种自由。但是他在反对白尔尼式的性格坚定性的这种狭隘观点的论战中，也往往陷入虚无主义的怀疑主义。这种怀疑主义在文风上则表现为习俗和空洞的卖弄聪明。

但是这种习俗的危险对海涅来说，它不仅仅来自卖弄聪明这一面，而且也来自抒情这一面：海涅老是浮荡在这样的危险中：他真切、深沉、抒情的感情一下子就变成老一套的多情善感。他感到了这个危险，多半都是用诙谐和讽刺的办法来把那种多情善感的东西扬弃掉。但只有当感情是诗人心里的真实感情的时候，用讽刺来把它加以扬弃，这才是深刻的、因而是正当的讽刺。用诙谐来摆脱虚假的多情善感，仍旧是一种空洞的油滑。（如果海涅一开始就对市侩的虚假的无病呻吟的感情加以嘲笑的话，那当然另当别论。）这种虚假的多情善感，其世界观的基础就在于海涅不能完全辩证地理解社会进程。他在判断社会发展的物质问题时往往停留在机械唯物主义的观点上；因为他感觉到，这样会对运动作出呆板的、不充分的解释，因为他不能在思想上揭示真正的推动力量，于是就用一些无病呻吟的感情来“补充”这种机械的解释。海涅自己对这种机械唯物主义的局限是一目了然的：“多情善感是对于物质的失望，这种物质它本身并不充足，而在响往着美好的东西，响往着捉摸不定的感情。”因此对于海涅的这些弱点必须尖锐地加以指

出，因为海涅所以在那些肤浅的自由主义的政论家（被当作“杂文之父”）和在自由主义的小资产阶级那里深孚众望，正是由于这种习俗的文风。尽管海涅深孚众望，但恰恰在这里却极端地表现了他的孤独感：他在自己所激烈反对的社会阶层里深孚众望，他得到了这个阶层的拥戴，但是他所有伟大、深刻和革命的本色都被剔除得一干二净，剩下的只是他的习俗的文风。所有反动的文学史家（从“史瓦本诗派”的理论家普菲策尔^①到法西斯分子巴特尔斯^②）都是从这个方面来攻击他的，甚至一些重要的批评家（如卡尔·克劳斯^③）也中了这种反动偏见的毒，这对纪念海涅来说，关系倒不大，但是他受到了那些他们对他们抱着理所当然的最最鄙视态度的人的推崇，这倒是更加危险的。

海涅诗歌的基本特点，就在于它既是大众的，又是深刻的，它抓住了一切重大的时代问题的根源，而绝不是它的矫饰。海涅也想作为诗人来谈论黑格尔哲学的秘密，而且在黑格尔哲学的秘密里看到了对旧社会经济上和政治上的鄙陋，对正在产生的资本主义经济上和政治上的残酷所进行的不倦的、激烈的斗争，看到了为唤醒群众举行革命起义所作的斗争：

把人们从昏睡中敲起，
敲着起身鼓，用青春的力气，
敲着鼓永远向前迈进，
这就是全部的学问。

① 古斯塔夫·普菲策尔（Gustav Pfizer, 1807—1890），反动文学史家，“史瓦本诗派”的理论家。

② 阿道尔夫·巴特尔斯（Adolf Bartels, 1862—1945），反动文学史家，法西斯分子。

③ 卡尔·克劳斯（Karl Kraus, 1874—1936），文学批评家。

这是黑格尔的哲学，

……^①

海涅历史地、正确地把握了当代的伟大发展趋向，对于资本主义用其散文和丑恶一起战胜了已经变得不真实的中世纪的田园诗及其尚存的残余作了公正的评价，海涅诗歌的深度正是源出于上述两点。海涅对资本主义及其文化的尖锐批判，他那毫不宽容的见解——虽然资本主义的产生和发展在历史上是必然的、进步的、但却摧残了文化——，这些观点都是正确的。另一方面，海涅在批判中世纪和其残余的时候，从来未曾轻率地、庸人般地把那些在中世纪的土壤上产生的，具有人民性的诗歌抛弃掉。青年马克思曾把封建主义称作“不自由的民主”，而海涅，正如我们所看到的，最善于对封建社会的不自由进行毫不宽容的斗争，同时又拯救了这个时期人民性的、民主的诗歌传统，作为他创造性的诗歌创作中的生动因素。因此，象这个时期的伟大作家一样，他既没有沦为资本主义的辩护士，也没有停留在对资本主义狭隘的浪漫主义的批判上，没有停留在对资本主义以前状况的诗歌加以狭隘的美化上。

海涅想要用诗来表现他的时代现实发展的真正的辩证法。如果我们也知道，这种辩证法只不过是佐尔格悲剧性的讽刺辩证法，而不是完全的、全面的马克思的唯物辩证法，那末我们就会看到，海涅是以敏锐的目光，并且武装好了思想去研究这些近代问题的。他的同时代人中只有巴尔扎克是这样的，但是海涅在对待工人运动的态度问题上，对无产阶级的革命作用的理解方面，远远超出了巴尔扎克。十九世纪大作家对自己文风上所进行的斗争关系到克服生活的资本主义的散文的问题，关系到克服浪漫主义美化的危险，或者关系到克服被湮没在散文之中的危险。好的文风往往取决于

^① 译文引自《教义》，见冯至译《海涅诗选》，人民文学出版社1959年版。

作家在多大程度上能用正确的世界观把握那种正在消失的生活的诗歌的成分，把这种诗歌作为真正获得的、亦即作为诗的合法成份纳入他的整体之中。一八四八年前的这段时间的伟大诗人——其中也包括海涅——具有这种历史的幸运：他们还能把资本主义当作产生的过程，而不是当作已经产生出来的，把资本主义前的诗歌作为正在没落的衰亡的东西，而不是作为已经被摧毁的东西和业已没落的东西来加以描绘。这样，海涅就和浪漫主义民间诗歌的迷人意境从历史上来说，是合法地一脉相承的，虽然他在用讽刺来解体浪漫主义的民间诗歌，这从历史上来说同样也是合法的，这样，尽管他解体了民间诗歌，而且恰恰在这解体过程中以及通过这种解体，他可以把这种迷人的意境作为最最合理的诗歌手段来加以利用。海涅的这种特殊的抒情的特色并不是纯个人的特色。它在海涅身上所以是抒情地，以讽刺的利用和拯救民歌的方式表现出来，这正如我们已经看到的，其原因在于德国的历史状态。叙事诗人巴尔扎克的诗同样也是来源于广泛地对前资本主义的残余所进行的诗歌的加工，这种加工从历史上来说是合法的，他以挽歌式的哀伤，但却充满了历史的公正来描写前资本主义被摧毁的历史必然性。

我们看到德国浪漫主义的产生是法国大革命的结果，它把客观上还是革命的资产阶级所抱幻想的必然产生和必然破灭的辩证法作为中心问题。人和大自然的统一问题，人遁入这种统一之中，以躲避资本主义把一切理想都残酷地撕毁，这些就成了抒情诗的中心主题。浪漫主义抒情诗内在的辩证法在于这种潜在意识：人和大自然的这种统一仅仅是把主观愿望和希冀带进大自然，而在这种幻想的人和大自然的统一的背后，实际上大自然对于人的憧憬却是十分残酷和冷漠。这种残酷和冷漠的声调又不自觉地，同样是浪漫主义地把资本主义法则的野蛮带进了大自然。邪恶的

胜利是海涅的抒情诗《罗曼采罗》的基调，它只是这种发展的极端悲观主义的顶点。这些萌芽不仅存在于青年海涅的作品中，而且也存在于全部浪漫主义抒情诗里。对无产阶级的意识来说，在独立于人的意识的大自然的客观法则中，并没有那种“残酷和冷漠”的声调，因为对无产阶级意识来说，社会历史的现实失去了它的不透明性。那样一种浪漫主义感觉，那样一种多情善感地与大自然融为一体从没有作为课题出现。无论是对那种结合的憧憬，还是这种憧憬的必然不能实现，两者都是在成长的资本主义的土壤上产生的。资本主义社会发展得愈强大，这种憧憬也就越空幻，越不真实。

海涅对浪漫主义抒情诗的态度是对诗歌的独一无二的幸运的过渡：他能够十分清晰和无情地将这些幻想作为幻想来摧毁，同时又能在诗歌上把这种憧憬作为诗来加以利用。在《自白》中海涅叙述了他同黑格尔的一次有趣的谈话：“……我昏头昏脑地谈着星星，说它们是升了天的人的住所。但是大师却喃喃地抱怨说：‘这些星星，嗯！嗯！这些星星只不过是天上发亮的麻疯。’——‘上帝保佑’，我嚷着，‘那么天上没有一块幸福的地方，在那里使道德在死后得到报酬？’他用苍白的眼睛直直地盯着我，严厉地说：‘您护理了您生病的母亲，并没有把您的弟弟毒死，为此您不要点小费吗？’”海涅在他的发展中始终体现了这种两重性：他的诗歌刻划了浪漫主义的意境，历史上必然的幻想和对这些幻想的讽刺性的破坏。他不断发现大自然迷人意境的新的、越来越壮观的因素——例如他是德国宏伟的大海诗歌的发现者——，但同时他又越来越沉重地把虚构的浪漫主义的和谐，把幻想的人和大自然之间的统一打得粉碎。

波浪喃喃着它们永久的低语，

风在吹，云在奔驰，
星光闪烁，冷冷地漠不关心，
可是一个傻子等待着回答。

当然，海涅写过很多诗，极其简单地嘲笑了肤浅的、感伤而可笑的市侩的幻觉。可是他最深刻的诗是在辩证法的土壤上，在历史上必然产生和历史上必然被摧毁的幻觉的土壤上产生的。海涅诗歌的抒情的合法性，以及无法模仿的魅力正是从这个泉源得来的：海涅在无情地加以破坏的那些幻觉也在他自己的头脑里存在着。随着他的发展，随着他对社会关系认识的不断增长和加深，这些幻觉就越来越苍白，诗人自己也越不相信这些幻觉了，但是它们并没有从海涅心里彻底消除。海涅后期的特色恰恰是由于他政治和世界观的绝望，两种矛盾的倾向变得更加强烈了。幻想进一步破灭了，它进一步证明一开始就是纯粹的幻想，尽管如此，这位绝望的诗人还是紧紧抓住这些连他自己也不再相信的幻想不放，由于他有意用诗歌来加以破坏，这些幻想实质上已经破坏殆尽了。因此用讽刺来解体幻想就具有一种特殊的内在性。解体不必一点一点地进行，特别是不必象青年海涅那样；在描写幻想时所用的忧伤的、不可思议的声调里本身就包含了这种解体。这使海涅晚期的诗具有一种非常特殊的、无法模拟的调子，在《比弥尼》^①这首诗里，这种调子也许表现得最简洁：

比弥尼！听到你娇美的名字，
我的心就在胸腔里颤震，
那已消逝的青春的梦，
现在又已苏醒。

^① 比弥尼(Bimini)为巴哈马群岛上的两个小珊瑚岛的名字，传说人们在这个岛上能永葆青春。

头上戴着枯萎的花冠，
青春的梦忧伤地向我张望，
死去的夜莺在吹笛、呜咽，
多么动听呀，可是却在流着血。

惊骇中我一跃而起，
我的病肢在颤抖，
抖得多厉害呀，
连我疯人服的线也全都绽开——

这里很清楚地显示了海涅作为资产阶级思想上升和思想没落这两个时期之间的边缘现象的性格。海涅对于他不信的，或半信半疑的幻想的这种表现方式，对晚期资产阶级诗歌产生了影响，这种诗歌，其主观意识上是反浪漫主义的，而实际上则深刻地充满了不可克服的浪漫主义。这里我们也了解了海涅对法国诗歌的影响为什么这么强烈，这么深远，为什么理查·瓦格纳能够用海涅的《飞行的荷兰人》和《汤豪塞》的主题和观点进行创作，海涅死了以后的间接影响——对法国诗歌是例外——一直延续到十九世纪末期。这种幻想的表现方法，在它产生的时候就已流产，海涅在晚年对它并不相信，但它对易卜生的《海达·葛布乐》是有影响的。从这个意义上来说，海涅确实是第一个现代诗人，或者说至少是首批现代诗人之一，但是这个发展方向并不是海涅自认为新时代的先驱者的方向。

海涅用诗歌来利用浪漫主义情调的遗产，并不只限于这条线上。海涅重新唤醒了“不自由的民主”中的民主的和平民的成份，因此就获得了把这种诗歌的诗的意境直接——尽管同样是对照式地使自己创造的情调解体——用来为大众的革命诗歌服务的内在的

可能性。特别是在他的革命高潮时期，海涅在无可比拟的《织工之歌》和《冬天的童话》的许多部分中，成功地把浪漫主义民间诗歌的平民的、民主的调子直接转化为革命的控诉或者是凯旋的歌声。在他晚期诗歌中有很多例子，可以看出他是如何把这种诗歌直接地或者至少是以讽刺地解体的形式用于革命的目的，变成对被诗意掩盖着的鄙陋的社会现实的强烈控诉的。

树林与河流都舒适地休息，
月光笼罩它们是多么温柔；
只有时一声响——是枪声吗？——
也许是在枪杀一个朋友。①

海涅还成功地把诗歌的这种为群众所欢迎的民主成分，把正在没落的、被资产阶级的发展所摧毁的中世纪的诗歌，从主题上作了处理；使没落的伤感直接讽刺性地转变为民众革命的凯歌，战胜正在消亡的中世纪的不是资本主义的散文，而是革命的诗歌。这方面最优美的一首诗也许是他晚年写的《查理一世》：

在森林中炭夫的小屋里，
国王独自坐着发愁；
他坐在炭夫的孩子的摇篮边，
摇着摇篮，单调地唱着催眠歌；

“嗯哼嗯哼，草堆里是什么响声？
那是绵羊在羊槛里咩咩喊叫——
你的额头上带着记号，
你在睡时露出可怕的笑容。”

① 引自《1849年10月》，见冯至译《海涅诗选》，人民文学出版社1959年版。

“嗯唷嗯哼，猫儿已经死去——
你的额头上带着记号——
你要变成大人，挥起刀斧，
森林里的榭树已经颤抖了。

“从前的炭夫的信仰已经消失，
现在炭夫的孩子——
嗯唷嗯哼——已经不信天主，
他们更不信什么国君。

“猫儿已经死去，耗子都很快乐——
我们一定要走上死路——
嗯唷嗯哼——天上的天主，
还有我，人世的君主。

“我的勇气消失，我的心儿发愁，
它一天比一天更加忧愁——
嗯唷嗯哼，你这炭夫的孩子，
我知道，你将来就是杀我的刽子手。

“我的丧歌是你的催眠曲——
嗯唷嗯哼——你将要预先
剪去我这灰白的鬃发——
我的脖子上响着刀声。

“嗯唷嗯哼，草堆里是什么响声——
你将要获得了国土，
你将要使我身首异处——
猫儿已经死去。

“嗯唷嗯哼，草堆里是什么响声？
那是绵羊在羊栏里咩咩喊叫。
猫儿已经死去，耗子都很快乐——
睡吧，我的小刽子手，好好地睡觉！”^①

在这首革命诗歌中，海涅真正如他自己所说的，是最后一个浪漫主义诗人，同时又是第一个现代诗人。但是正是在这一点上他没有后继的人，由于革命运动在德国的发展情况，他不可能有直接后继者。唯有格奥尔格·维尔特，他没有怎么受到过去资产阶级浪漫主义的影响，更加健康、更加官能、更加平民化地继承了海涅的平民路线。无产阶级诗歌——不仅是德国的无产阶级诗歌——得到了海涅的一份极其巨大和丰富的、当然需要批判地进行研究的诗歌遗产，现在随着无产阶级阶级斗争的发展，在文学领域中已经开始肃清初期抽象的形式主义的偏见，清除晚期资产阶级的、以及帝国主义的诗歌形式的束缚，这才开始发现和挖掘海涅的这份诗歌遗产。

德国反动派总是本能地感觉到海涅革命遗产的巨大和丰富，千方百计把海涅的名字从德国文学史上抹掉。虽然海涅的名字是家喻户晓的，但是在建造纪念碑成风的德国，海涅却从来未曾有过一座正式的纪念碑，这件事当然也不是偶然的。反动文学史历来竭力把这位自歌德以来的最伟大的德国诗人贬低成一个无足轻重的角色，和他相比，它们把莫里克那样俊俏的侏儒抬到了海涅的位置上。法西斯感觉到海涅对中世纪游戏文章的致命的讽刺，对“第三帝国”比对1848年革命前的普鲁士更为击中要害，致人死命，因此想把海涅连同马克思，恩格斯，列宁，斯大林一起从德国人民的思

^① 译文引自《罗曼采罗》，钱春绮译，上海新文艺出版社1957年版。

想中铲除掉。这帮敌人代表了海涅不断与之进行斗争的那些势力的最坏的发展形式，他们对海涅的仇视是有理由的。他们对海涅进行围歼，这就为海涅建造了一座最庄严的丰碑，一直到德国革命胜利之后用适当方式向海涅表示其感激之情的时候为止。

韩耀成译

译自《十九世纪德国现实主义作家》，柏林建设出版社 1953 年版。

《幻 灭》

(1935年)

巴尔扎克写这部小说,是在他创作最成熟的时期;他用这部作品创造了一种注定要对十九世纪文学发展起决定性影响的新型小说。这种新型小说是描写幻想的破灭,它显示出生活在资产阶级社会的人对生活的概念——这种概念虽然虚妄,却不得不是那样——是怎样被资本主义的野蛮势力所粉碎的。

当然,在近代小说中,幻想的破灭并非在巴尔扎克的作品里才第一次出现。

最早的一本伟大的小说,塞万提斯的《堂吉珂德》,也是一个关于破灭了幻想的故事。可是,在《堂吉珂德》里,摧毁那仍然流连不去的封建幻想的,是初生的资产阶级世界。在巴尔扎克的小说里,在用资本主义经济的现实所规定的标准来衡量的时候,显得是一些空虚的幻想的,却是资产阶级发展的本身所必然产生的关于人类、人类社会、艺术等等概念——也就是说,资产阶级的革命发展在思想意识上的种种最高产物。

十八世纪的小说也描写过某些幻想的毁灭,但这些幻想是一些仍然在思想感情领域中流连不去的封建的残余;再不然,就是某些极不完美地附着在现实上的陈腐、无稽的概念,被同一现实的另一种从同一角度看去比较完备的概念所驱除。

不过,在巴尔扎克的这部小说里,才第一次听到了对资产阶级

发展的种种最高的思想意识产物本身的辛辣的嘲笑声——我们是在这里才第一次看到了资产阶级的种种理想被他们自己的经济基础、被资本主义的种种势力弄得悲惨地自行瓦解的全貌。狄德罗的不朽杰作《拉摩的侄儿》，是唯一可以被认为巴尔扎克这部小说在思想意识上的先驱的作品。

当然，巴尔扎克绝不是他那个时代选择这个主题的唯一作家。司汤达的《红与黑》和缪塞的《一个世纪儿的忏悔》在时间上甚至都比《幻灭》还要早些。这个主题之所以风行，并非是出于某种文学风尚，而是因为这个问题已经被法国社会的发展提出来，法国为一切地方资产阶级的政治成长提供了范式。法国大革命和第一帝国的英雄的时代，唤醒、动员并发挥了资产阶级的一切潜在的活力。这个英雄的时代给了资产阶级最优秀的分子以机会，使他们能把种种英雄的理想立即付诸实现，并且按照那些理想而英勇地生和英勇地死。这个英雄时期，到拿破仑崩溃、波旁王朝复辟和七月革命就告终了。那些理想在日常生活的清醒现实中，在资本主义发展的途径上，都变成了多余的装璜和虚饰。这条由革命和拿破仑打开的途径，已经扩大为一条便于通行的、四通八达的发展大道。原先的英勇的先驱者们已经不得不隐退，给人性上比较低劣的、新的发展阶段中的剥削者们——投机倒把和招摇撞骗的人让路了。

“冷静务实的资产阶级社会把萨伊、库辛、鲁瓦埃—科拉尔、本扎曼·瓦斯坦和基佐当做自己真正的解释者和代言人；它的真正的统帅坐在营业所的办公桌后面，它的政治首领是肥头大耳的路易十八。”（马克思）^①

为理想而努力，这是必不可少的前一英雄时期的必不可少的

^① 马克思：《路易·波拿巴的雾月政变记》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第604页。

措施,现在不再需要了;它的代表者们——在英雄时期的传统中教导出来的年轻一代,命定了要腐化堕落。

产生于大革命和拿破仑时代的活力的这种不可避免的消沉,是这个时期一切描写幻想破灭的小说的一个共同主题,也是它们对波旁复辟和七月王朝一切庸俗卑鄙现象所作的一个共同的控诉。巴尔扎克虽然在政治上是个保皇主义者和正统主义者,却把王政复辟的性质看得清清楚楚。他在《幻灭》中写道:

“什么样的判决都敌不上王政复辟判处我们青年所过的奴役生活。不知道把自己力量往哪里用的年轻人,只好致力于新闻事业、政治阴谋和艺术,不过使用得也同样异乎寻常地过度……如果工作,他们就要求权力和欢乐;如果当艺术家,他们就贪图财宝;如果当无业游民,他们就感情急躁,时时冲动——可是不管怎样,他们总是为自己要求一个地位,而政治却拒绝给他们这种地位……”

这是整整一代人的悲剧,巴尔扎克和他同时代的作家们,不管伟大的也好,渺小的也好,一概都认识并且描写了这个事实。可是尽管有这个共同的特点,《幻灭》对那个时代的描写却是出类拔萃的,远远凌驾于这一时期的任何其他法国文学作品之上。因为巴尔扎克没有使他自己满足于认识和描写这个悲剧的、或者说悲喜剧的社会状况。他看得更远,挖得更深。

他看出,法国资产阶级发展中的英雄时期的结束同时正好是法国资本主义迅速发展的开始。巴尔扎克几乎在他的每一部小说里,都描写了这种资本主义的发展,描写了传统的手工业之转变为近代资本主义生产;他指出,象暴风雨般累积起来的货币资本,怎样重利盘剥城市和乡间的居民,而旧的社会结构和思想意识在货币资本耀武扬威地猛攻之下,又是怎样地不能不节节败退。

《幻灭》是一部悲喜剧的叙事诗,它显示出人的精神在这个总的发展过程中怎样被拖进了资本主义的轨道。小说的主题是文学

(而且每一种思想意识形态都跟它一道)转变成商品。这种知识、文学和艺术活动的每一领域全盘“资本主义化”的过程，把拿破仑以后的一代的普遍悲剧嵌入了一个甚至比在巴尔扎克同时代的最伟大作家司汤达作品里所能找到的也要深刻得多的社会模型。

文学变为商品的过程，被巴尔扎克描画得非常详细，从作家的思想、感情和信念，直到它写这些东西的纸张，一切都变成了可以买卖的东西。而且，巴尔扎克也没有满足于只是把资本主义的统治在思想意识形态方面所引起的后果泛泛地记录下来——他还揭示了每一领域(报刊、剧院、出版业等等)“资本主义化”的具体过程中的每一步骤，连带着也揭示了支配这个过程的所有一切因素。

“名气是什么？”出版商道利阿问道，他自己作了回答：“不过是值一万二千法郎的文章和值三千法郎的宴会罢了……”接着，他又详细解释说：“我丝毫不想仅仅为了赚一笔同等数目的钱，而在一本书上拿两千法郎去冒险。我做文学投机买卖；我出版四十部书，每部印一万册。——我的权力和我象这样弄来发表的文章，在生意上给我带来了三十万法郎而不是区区的两千法郎的进项。我花十万法郎买来的一部稿子，比我只消用六百法郎就能买到手的一位无名作者的稿子还要便宜些。”

作家们的想法也跟出版商一样。

“你真的相信你写的东西吗？”维尔努挖苦地问道。“不过，我们确实只是些文学商人和说话商店……公众今天读过、明天就忘掉的文章，对我们来说，除了靠它们拿到稿酬以外，并没有别的意义。”

由于这一切情况，作家和新闻记者都是被剥削者，他们的才能变成了一种商品，变成了从事文学买卖的资本主义投机商人谋取暴利的一个对象。他们是被剥削者，但他们也是为金钱而卖身的人；他们的野心是要使自己成为剥削者，或者至少是成为工头去监

视其他被剥削的同事。在吕西安·德·柳邦普拉改做新闻记者以前，他的同事和处处开导他的鲁斯托，用这些话来对他说明待人处世的准则：

“听好了，老弟：在文学上，成就的窍门就是不干工作，而去剥削别人干的工作。报馆老板是营造商，我们是砖瓦匠。一个人越是平庸，达到他的目标也就越快，因为他在不得已的时候，会甘愿去吞青蛙，并且会干任何别的事情去迎合那些文学上的小皇帝的爱好。今天你仍然守正不阿，讲究良心，可是明天，在那些能从你掌心中夺走你的功名富贵的人面前，在那些凭一句话就能使你生但就不肯说这一句话的人面前，你的良心就会卑躬到地。相信我吧，一个时髦作家对待新一代，比最凶狠的吸血鬼一样的出版商还要傲慢和残酷呢。出版商担心的只是赔钱，时髦作家怕的却是竞争的对手；出版商仅仅是采用初写作者的稿子，时髦作家却毁了他。”

这种主题——文学资本主义化——的广泛，从制造纸张到诗人的抒情诗，真是包罗万象，在这部书里象在巴尔扎克其他一切作品里一样，决定了小说的艺术形式。大卫·赛夏和吕西安·德·柳邦普拉之间的友谊，他们的热情奔放的青年时代的种种破碎了的幻想，还有他们彼此互为补充、正好成为对照的性格，这就是构成故事总的轮廓的基本要素。巴尔扎克的天才，甚至在故事的这个基本图案中，就自行显示出来了。主题本身所固有的种种客观上的紧张，都是通过人物的人的激情和个人愿望而表达出来的：发明家大卫·赛夏发明了一种比较廉价的造纸法，却被资本家们骗取去了。诗人吕西安·德·柳邦普拉，把最真纯、最优美的抒情诗带到了巴黎的资本主义市场。在另一方面，两个人物之间的对照，又表现出人们对于随着过渡到资本主义而来的种种可恶的事情，可能有种种极端不同的反应形式。大卫·赛夏是个严格的禁欲者，吕西安·德·柳邦普拉呢，却十足地体现了对肉体快乐的爱好和大

革命后的一代的没有节操、放荡无羁的享乐主义。

巴尔扎克的创作从来不卖弄学问；他不象他的一些后继者，他从来不装腔作势地采取一种干巴巴的“科学”态度。在他的作品里、物质问题的阐述，总是和人物激情所引起的种种后果不可分解地密切联系着的。这种创作方法——虽然好象是单拿个人作为描写的起点——比起后来的那些现实主义作家的炫耀学问的“科学”方法来，包含着一种对社会各种错综复杂关系的更为深刻的理解，包含着一种对社会发展的各种趋势的更为正确的估计。

在《幻灭》里，巴尔扎克把他的故事集中在吕西安·德·柳邦普拉的命运以及与之相连的文学转变为商品的过程中；文学物质基础的资本主义化，资本家对技术进步的剥削，只不过是插曲式的最后的和音。这种写作的方法显然是把物质基础与上层建筑之间的逻辑的客观的关系颠倒了，但无论从艺术的观点来看，从社会批评的角度来看，都是极其巧妙的。它之所以在艺术上是巧妙的，是因为吕西安在猎取名望的斗争过程中展现在我们面前的变化多端的命运，提供了一幅比外省资本家用以诈骗大卫·赛夏的卑鄙丑恶的阴谋诡计要丰富多彩、生动活泼和完整得多的图画。它之所以从社会批评的观点看来是巧妙的，是因为吕西安的命运的本身牵涉到了文化被资本主义制度毁灭的整个问题。赛夏在听天由命的时候，十分正确地感到，真正要紧的是发明应该用于正当用途；他被诈骗这件事，仅仅是他个人倒霉。可是，吕西安的不幸却同时代表着文学本身在资本主义下的败坏和卖身。

这两个主要人物的对照，非常生动地表现了个人对思想意识转变为商品这件事的反应的两种主要类型。赛夏的反应是听凭不可避免的命运摆布。

听天由命的思想，在十九世纪资产阶级文学中，扮演了一个非常重要的角色。老年的歌德是最先谈到这种听天由命的人之一。

这是资产阶级发展到了一个新的时期的征候。巴尔扎克在他的一些乌托邦小说里步着歌德的后尘：说明只有那些放弃了或者不得不放弃个人幸福的人，才能追求社会的、无私的目标。赛夏的听天由命，性质当然多少有些不同。他停止斗争，放弃对任何目标的追求，只想为了个人幸福而过宁静的隐居的生活。凡是希望保持纯洁的人，都不得不退出资本主义的一切事业——正是出乎这个动机，不是作为讽刺，也一点没有伏尔泰式的想法，大卫·赛夏才退而“栽种他自己的园地”。

而吕西安却一下子就投身在巴黎的生活中；他决心克服重重困难，树立“纯正的诗歌”的权利和权力。这场斗争使他成为拿破仑以后的一代年轻人之一，这些年轻人不是在复辟时期带着堕落的心灵消灭，就是象于连·索黑尔、拉斯蒂涅、德·马尔色、布朗德和其他一些性格相同的人一样，使自己适应于一个已经变得没有一丝英雄气概的时代的丑恶，并且在这个时代中自辟生路。吕西安属于后一群人，可是在这一班人里面却占着一个完全独立的地位。巴尔扎克以值得钦佩的大胆和敏感，创造了一种新的、资产阶级所特有的类型的诗人：象奏风琴一般随着变动不居的社会风暴而鸣响的诗人，象一束飘移不定、过份敏感的无根的神经似的诗人——这种类型的诗人在这个时候还非常稀少，但是却最能表现以后从魏尔仑到里尔克的资产阶级诗歌发展的特色。这种类型的诗人是和巴尔扎克本人所希望的诗人大相迳庭的；他在大尼埃·大丹士——这本小说中的一个打算用来作为他的自画像的人物身上，描绘了他的理想诗人。

对吕西安的性格描写，不仅符合于典型的特征，而且也提供了机会来展示由于资本主义侵入文学而产生的一切矛盾。吕西安的诗才与他的人性弱点和没有操守的性格之间的内在矛盾，使他成为被资本家们所利用的种种政治和文学倾向的玩物。使吕西安有

可能飞黄腾达,迅速出卖自己,并且最后得到可耻下场的,正是这种动摇性格与野心的交杂,正是这种想过纯洁和体面生活的渴望与无穷无尽然而反复无常的野心的混合。巴尔扎克决不给他的主人公们奉送道德的香料;他显示出他们的兴衰浮沉的客观辩证规律总是同时为他们本人的天性总和以及他们的这种天性与客观环境总和的相互影响所推动,而决不是为任何对他们的“善”“恶”本质的孤立评价所推动。

野心家拉斯蒂涅并不比吕西安坏,可是在他身上起作用的是才能与道德败坏的另外一种的混合,这种混合使他能圆滑地利用现实,而吕西安在同一现实中尽管有他的一切天真的权术,却在物质和道德两方面都遭到了毁灭。

巴尔扎克在《被饶恕的麦尔摩特》里讲过一句刻薄话,说人不是出纳员就是公款挪用者,也就是说,人不是老实的傻瓜就是聪明的恶棍。在这部关于精神资本主义化的悲喜剧式的叙事诗里,这句话以各种各样的形式被证明是真实的。

因此,这部小说的使各部分合为统一整体的最根本的要素,是社会发展过程的本身。而小说的真正主题,则是资本主义的向前发展和胜利。吕西安个人的结局,是诗人和诗才在充分发展了的资本主义世界中的典型命运。

不过,巴尔扎克的创作并不是客观的抽象化,而这部小说也不是一部主题小说,一部照后来那些小说家的式样单只描述社会一个领域的小说,虽然巴尔扎克用他最巧妙的编故事的方法,介绍了文学资本化的每一特征,并且只把资本主义的这些特征带上场来。可是在这里,正如在巴尔扎克其他一切作品里一样,社会的总的结构从来没有直接露面。他的人物决不是单纯地表现他所想要披露的社会现实的某些方面的凡夫俗子。社会的各种决定性因素的总和是在一个参差不齐、错综复杂和充满矛盾的模型,一片个人激情

和偶发事件汇成的迷津中表现出来的。人物和场景，总是为具有决定性影响的社会势力的总和所决定，但决不是简单地、也不是直接地被他们决定。因为这个缘故，这部具有如此完整的普遍意义的小说同时又是一个关于某一特定的人的故事，这个人与其他一切人都不相同。台上的吕西安·德·柳邦普拉，对阻碍他出头的种种内在和外在的力量，仿佛独立地在那儿起着反应，这些力量是作为表面上象是偶然的个人境遇和激情的后果在帮助他或妨碍他，但它们不管采取何种形式，总是从那决定他的抱负和野心的同一社会环境中产生出来的。

这种纷纭驳杂中的统一，是巴尔扎克所独具的一种特色；他就是用这种诗的形式来表现他对各种社会力量的看法的。不象许多别的伟大小说家一样，他不依靠任何结构，比如说，象《威廉·迈斯特的学习年代》之依靠塔社；巴尔扎克式情节的结构的每一齿轮，都是一个具有特殊的个人兴趣、激情、悲剧和喜剧的完整的活生生的人。把每个人物和整个故事扣在一起的连锁，是由人物自身性格的某种要素提供的，而这种特征与人物所固有的种种气质又总是完全一致的，这种连锁因为总是从人物的兴趣、激情等等东西有机地发展出来，所以显得非常重要，而且必不可少。但是，给人物以充分生命，使他们不显得机械，不显得单是情节组成部分的，却是人物本身的更为广阔的内心冲动和压力。这样一种对人物的构思，必然会使得人物从故事中呼之欲出。由于巴尔扎克的情节是那样的广阔，舞台上充满了那样多的过着如此变化多端的生活的演员，在一篇故事里面，这些演员当中只有几个人能得到充分发展。这看起来仿佛是巴尔扎克创作方法的一个缺陷；其实，这正是给他的小说以旺盛活力的东西，也正是使得连环的形式对他成为必要形式的东西。他的那些异常出色而又富于典型性的人物，在单独一部小说里不可能充分展示他们的个性，只能展示他们个性

中的某些特征,而且只能当作插话展示出来,他们冲破了一本小说的框子,要求另一本小说来写它们,要这本小说的情节和主题能容许他们占据舞台中心,并且把他们的一切性格和可能性都充分发展出来。在《幻灭》里一直居于幕后的一些人物,布朗德·拉斯蒂涅、纳唐、密歇尔·克列亭,在其他一些小说里都扮演着主要角色。巴尔扎克的小说之所以具有彼此相关、相互依存的关系,是人物性格塑造的必然性所决定的,因此他的连环小说从来不象别的作家的连环小说那样枯燥无味和卖弄学问。而这种情形,即使在十分优秀的作家,也常常是不免的。因为巴尔扎克的连环中的几个部分,从来不是为**人物以外的环境**所决定,也就是说,从来不是受年代或种种客观限制所决定。

这样,概括性的角色总是具体而又真实,因为它是以对于描绘在它当中的每个人物的典型特点的深邃理解为基础而写成的——这种理解是那样的深刻,个别的人物不但没有淹没,反而被典型所突出和具体化了。同时,在另一方面,个人与社会环境——他是这个环境的产物,又在这个环境当中或者与这个环境对立而行动——之间的关系,不论怎样错综复杂,也总是可以清晰地辨别出来。巴尔扎克的人物本身都是完整的,他们生活和行动在一个具体的、层次复杂的社会现实里,人物的总体总是和社会发展过程的总体联系在一起。巴尔扎克的想象力显示出他能这样来挑选和巧妙地支配他的人物,使舞台的中心总是被特出的人物所占据,而这个人所独有的种种个人的本质,又最适于在与整体的明显联系中,尽可能广阔地表现社会发展过程的某个单一的重要方面。巴尔扎克式的连环中的几个部分,都有自己的独立的生命,因为每个部分都处理着个人的命运。可是,这些个人的命运又总是社会的典型命运和社会的普遍命运的一种辐射,只有从背后进行分析,才能把它们和种种个人的命运区别开来。在小说的本身,个人与整体是

不可分割地结合在一起，就象火与火所放射出来的热是结合在一起的一样。因此，在《幻灭》里，吕西安性格的发展，也不可分割地与资本家的侵入文学联系在一起。

这样一种创作方法，要求性格描写和整个情节具有极其广阔的基础。从偶然串连起来的人物和事件中排除意外的因素，同样也需要广度。巴尔扎克象所有其他伟大的史诗诗人一样，如此高超地运用了这种技巧。只有大量复杂的多重的交错关系，才能提供充分的伸缩余地，使机缘在其中结出累累的艺术果实，并且最后丧失它的偶然的性质。

“在巴黎，只有交游广的人才能指望侥幸；一个人交游越广，成功的希望也就越大；因为机缘也是在实力较为雄厚的人这边的。”

由此看来，巴尔扎克使机缘升华的方法，仍然是“老式的方法”，与近代作家所用的方法在原则上有所不同。辛克莱·路易士在评论约翰·道斯·派索斯的《曼哈顿换车》时，批评了构制情节的“老式”方法。虽然他谈的多半是狄更斯，他的批评的要旨却也同样可以应用于巴尔扎克。他说，古典的方法是笨拙地拼凑；某甲先生由于一个不幸的偶然机会，非跟某乙先生同搭一辆邮车不可，为的是好发生某件非常讨厌而又非常有趣的事情。他指出，在《曼哈顿换车》里却没有这种情形，在这里，人物要就根本不碰头，要就以一种十分自然的方式见面。

这种近代想法的核心，是对因果关系和偶然事件的一种非辩证的看法，虽然不消说，大多数作家对这一点是完全不自觉的。他们拿偶然事件来和因果关系对比，认为促使偶然事件发生的直接原因如果已经显露出来，偶然事件就不成其为偶然事件了。可是，照这种想法去创作，诗的冲动就会得不到什么东西，要说呢，也只能得到一点点。在任何悲剧性的冲突中插进一个偶然事件，不管安排得怎样有因可寻，也纯然是可笑的；没有任何因果联系能使这样

一个偶然事件转化为必然事件。关于使阿喀琉斯在追逐赫克托耳时扭伤脚脖子的地面情况的最透彻最精细的描写，或者是关于安东尼正要到罗马公所去当着凯撒尸体发表他的伟大演说以前为什么嗓子会因为喉咙发炎而哑了的最出色的病理学解释，只能使这些事情显得是些可笑的偶然事件；而另一方面，在罗密欧和朱丽叶的悲剧结局中，那些构制得很粗的、几乎没有起因的偶然事件，却并不显得只是由于碰巧。

为什么呢？

不消说，无非是因为那消除偶然因素的必然性是由一个错综复杂的因果关系的网组成的，而且因为只是总的发展趋势的必然性合在一起才构成了一种诗的必然性。罗密欧和朱丽叶的爱必须以悲剧结束，而且只有这个必然性才消除了那作为一步步引向情节的这个必不可免的发展的直接原因的一切事件的偶然性质。从这些事件的本身来看，它们究竟是不是有因可寻，如果是有因可寻，又是可寻到何种程度，这都是次要的问题。这一事件并不比另一事件更显得意外，诗人有十足权利在几个偶然性相等的事件中，选择那种最适合于他的用途的事件。巴尔扎克握有使用这种自由的主权，莎士比亚也是一样。

巴尔扎克对必然性所以能作诗意的表现，是由于他对具体地体现在手边主题中的发展线索，具有深邃的理解。巴尔扎克利用对人物的广阔而又深刻的构思和对社会的广阔而又深刻的描绘，利用人物与社会基础和他们活动环境之间的微妙而又重叠的相互关系，创造了一个广阔的空间，在这里面，成百的偶然事件可以彼此交叉，然而合在一起却产生出命定的必然性。

《幻灭》中的真正必然性，是吕西安必须在巴黎灭亡。他的运气的一好一坏，每一步和每一变都在这个必然性的连锁中提供了更多的社会和心理的链环。小说的构思使得每一个偶然事件都是

向同一结局发展的一个步骤，虽然每一个单独的事件在帮助显示基本必然性的时候，本身又是偶然的。这种根深蒂固的社会必然性，总是借助于某种情节，采用强烈地集中一切朝悲剧结局发展的事件的办法来揭示的。对一个市镇、一座住宅或是一个小客栈的广阔而且有时是巨细无遗的描写，决不是单纯的描写；巴尔扎克依靠它们，一再创造出悲剧结局的爆发所需要的宽阔而又多样的空间。悲剧结局的本身多半突如其来，可是它的突然只是表面的，因为悲剧结局所光辉地阐明的种种特征，正是我们过去早已能够观察到的同样的那一些特征，尽管过去强度要低得多。

在《幻灭》中，故事的两个大转折点发生在几天之内，甚至彼此相隔只有几个小时，这是最能代表巴尔扎克创作方法的特色的。只消几天功夫，就够吕西安·德·柳邦普拉和路易士·巴日东彼此发现他们都是乡下人了——这个发现使他们分道扬镳。大变动发生在他们共同在戏院里度过的一个晚上。比这来得还要突然的，是吕西安在新闻事业上的发迹。一天下午，他在绝望中把他的诗念给新闻记者罗斯多听；罗斯多邀他到他的办公室去，把他介绍给他的发行人，还带他上戏院；吕西安写他的第一篇评论是作为戏剧评论家，但第二天早晨醒来，却发现自己成了一个有名的新闻记者。这种大变动的真实具有社会性；它包含在最后决定这种种命运的突然改变的社会范畴的真实之内。大变动促成了各种主要的决定性因素的集中，防止了各种可有可无的细节的闯入。

主要的和可有可无的问题，是偶然性问题的另一个方面。从作家的观点看来，在彼此间的决定性相互关系通过某种情节用诗的形式表现出来以前，每个人的特性只是一种偶然性的东西，而每件事物也只不过是舞台上的一件道具。因此，在巴尔扎克小说据以建立的广阔的基础和这些小说的从一个大变动发展到另一个大变动的尖锐的爆炸性的行动之间，并没有什么矛盾。相反，巴尔扎克

式的情节正需要这种广阔的基础，因为这些情节的复杂和紧张虽然在每个人物身上不断揭示出一些新的特性，却决没有带进任何新得不得了的东西，只不过是活动来给那些已经隐含在广阔基础内的东西以明显的表现罢了。因此，巴尔扎克的人物从来不具有任何在这个意义上说来是偶然性的特征。因为这些人物没有一样内在的特性，甚至没有一样外在的标志不是在情节的某一点上取得一种决定性意义的。正因为这个道理，巴尔扎克的描写从来没有创造过一种后来实证主义社会学使用环境这个字眼时所指的环境，也正因为同样的理由，比如说，巴尔扎克对平民住宅的极其详尽的描写，从来都不显得仅仅象舞台的布景。

比方说，考虑一下吕西安在巴黎第一次遭到不幸时他的四套衣服所扮演的角色吧。这些衣服中有两套是他从安古列姆随身带来的，其中比较好的一套，吕西安甚至在巴黎第一次散步的时候也有点穿不出去。他的第一套在巴黎缝制的衣服，当他在歌剧院戴斯帕尔夫人的包厢里不得不跟巴黎社交界第一次交锋的时候，也证明是一件裂缝太多的甲冑。第二套巴黎衣服呢，裁缝交来太晚了，在故事的最初的这个阶段没法扮演角色，在他做禁欲者和诗人的时期被撇在一边，搁在碗柜里——后来，与当新闻记者的那段插曲相关，又出现了一个短短的时期。巴尔扎克描写的其他一切物件，也扮演着类似的戏剧角色，体现着类似的要素。

巴尔扎克把他的情节建筑在比他前后的任何其他作家都更广阔的基础上，可是这些基础中没有一样东西不是跟故事有密切的关系。这些基础中的各种各样决定性因素的多方面的影响，是与客观现实的结构完全一致的，而这种客观现实的财富，我们用总是太抽象、太僵硬、太直接、太片面的思考永远都不能对它作足够的理解和反映。

巴尔扎克的四面八方、层层叠叠的世界，比任何其他的表现方

法都更接近现实。

可是,巴尔扎克式的描写方法越是接近客观现实,它和反映这个客观现实的通常的、一般的、直接的和即刻的方式就越相悬殊。巴尔扎克的描写方法超越了这种直接反映的一般公认、见惯不惊的狭隘限制,因为它正好和通常习见的愉快的看待事物的方式背道而驰,所以它被许多人认为是“夸大其辞”或者“累赘”。跟一个时代的思想习惯和经验形成最尖锐对照的,是巴尔扎克现实主义的这种大刀阔斧和伟大的本身。这个时代的思想习惯和经验正越来越脱离客观现实,满足于不是以直接的经验,便是以已经夸大成神话的经验,作为我们所能掌握的现实的终极。

不过,巴尔扎克之超过直接反映的方法,当然并不仅仅在于他对现实复写的广度、深度和多种多样性。他同样也在表现方式上越过了一般现实的界限。在这部小说里,阿尔特兹(这个人物是预定用来描绘巴尔扎克自己的)说:“艺术是什么?不过是集中起来的自然罢了。不过这种集中决不是形式上的;相反,它是内容的最大可能的强化,是一个场景的社会和人的本质。”

巴尔扎克是有史以来最有才智的作家之一。可是他的才智并不限于作一些精彩动人的阐述;他的才智无宁说在于能在某个高潮的内在矛盾的最紧张的时候,生动地把这个高潮表现出来。吕西安·德·柳邦普拉初做新闻记者的时候,必须写一篇评论去说他所十分赞赏的纳唐的小说的坏话。几天之后,他又不得不写第二篇文章,来批驳他自己的那篇不利于纳唐的评论。吕西安这个初出茅庐的新闻记者,面对这样一件工作,起初完全不知怎样下手。但先是罗斯多,后是布朗德开导了他。在两次情况下,巴尔扎克都给了我们一篇精彩的会话,讲得真是头头是道。吕西安听了罗斯多的议论,为之一惊,完全吓住了。“可是你现在的这番话,”他失声地说道,“是完全正确,合情合理的呀。”“哼,当初的话要是不正确,不合

情合理，你能把纳唐的书驳得体无完肤吗？”罗斯多问道。在巴尔扎克以后，许多作家都描写过新闻事业的没有节操，表现过人们怎样写文章去违背自己的信念和真知灼见；可是只有巴尔扎克才鞭辟入里地透入了新闻记者的诡辩的核心，他让他的新闻记者们完全不顾自己的信念，按照那些给他们薪水的人的要求，象开玩笑似地极其出色地把赞成和反对任何问题的道理都排列出来，把他们精于此道的才能变为一种买卖。

在这个表现水平上，巴尔扎克式的“精神证券交易所”便以一出资产阶级精神的深刻悲喜剧的形式显示出来。后来的一些现实主义作家描写了资产阶级道德在资本主义制度下的已经完成的败坏；可是巴尔扎克却描绘了它的较早的阶段，描绘了资产阶级道德败坏的原始累积的凶残和阴暗。在《幻灭》里，精神变为可以买卖的商品这个事实还没有被人视为理所当然，而精神也还没有退化为灰暗得可怕的机器制成品。在这儿，精神当着我们的眼睛转变为商品；这是一件刚刚在发生的事情，一个充满戏剧性的紧张的新事件。吕西安在小说进程中所要发生的转变，在罗斯多和布朗德已经是昨天的事；那就是作家们被迫让自己的天才和信念变成商品。在这儿，是战后知识分子的精华不得不把他们最好的思想感情拿到市场上去，标卖文艺复兴以来资产阶级知识分子所制造的最美妙的——要说呢，也是过了时的——理想和情感的花朵。而这种迟开的花朵并不仅仅是晚期的再生草。巴尔扎克赋予了他的人物以一种敏捷、宽广和深邃的心灵，赋予了他们一种不受外省小心眼儿所局限的自由，这种形式在法国还是从来不曾见过的，尽管它的辩证法经常被歪曲为一种拿客观存在的种种矛盾作儿戏的诡辩。正因为这片盛开的精神的美妙花朵同时又是一滩卖身、腐化和堕落泥沼，这本小说在我们面前演出的悲喜剧达到了资产阶级文学从未达到的深度。

由此看来，使巴尔扎克的艺术完全超出“一般”现实的照相式的复写之上的，正是他的现实主义的深度。因为内容高度集中，即使不外加任何浪漫主义的成份，也给予了整个图画一种黑黝黝的、令人毛骨悚然的狂想的特质。只有在这个意义上，巴尔扎克才尽他所能地对浪漫主义影响作了某种程度的屈服，而又没有使他自已变成一个浪漫主义者。巴尔扎克的狂想成份纯然来自这个事实，那就是他把社会现实的种种必然性一口气想到了头，超过了这些必然性的正常限制，甚至超过了它们可能实现的程度。一个这种情况的例子，就是小说《被饶恕的麦尔摩特》，巴尔扎克在这部小说里把灵魂的拯救变成了一种商品，它的行市是由物产交易所决定的，由于供过于求，它的价钱开始从最初的高峰迅速下跌了。

伏脱冷的肖象，是巴尔扎克这种狂想特质的化身。这个“监狱里的克伦威尔”，在巴尔扎克描写革命后年青一代的典型人物从理想转向现实的那些小说中所以居于显要地位，当然不是偶然的。因此，伏脱冷出现在拉斯蒂涅经历他个人思想意识的危机的那个破烂的小公寓里；因此，在《幻灭》的末尾部分，当吕西安·德·柳邦普拉在物质生活和道德两方面都一败涂地而正要自杀的时候，他又重新露面。伏脱冷的出场，与靡非斯托非勒斯之出现在歌德的《浮士德》里，或者卢西弗之出现在拜伦的《该隐》里同样突然，既有来由又没有来由。伏脱冷在巴尔扎克的《人间喜剧》里所起的作用，与靡非斯托非勒斯和卢西弗在歌德和拜伦的奇迹剧里所起的作用是一样的。可是，改变了的时代不仅使这个魔鬼——否定原则——失去了超人的伟大和光荣，不仅使他变得稳重，下到人间，而且也使他改变了诱惑的方法和性质。虽然歌德晚年早已进入革命后的新时代，虽然他对这个时代的一些最深奥的问题作了最深刻的表述，他仍然认为文艺复兴以来世界的大转变是一种积极、可贵的转变，而他的靡非斯托非勒斯是“那永远想要作恶，可却永远是行善

的力量的一部分”。在巴尔扎克，这种“善”除了以狂想的梦的形式，是不再存在了。伏脱冷对世界所作的靡非斯托非勒斯式的批评，不过是对这个世界上每个人的所作所为以及凡是想活下去的人不得不干的事的粗野的冷嘲热讽罢了。伏脱冷对吕西安说：“你什么都不是。你正处在麦迪色、黎希留和拿破仑开始他们一生业绩的地位。他们都是用忘恩负义、背叛出卖和言行不一买来他们的前程的。想得到一切的人，就得拿一切去孤注一掷，考虑一下吧：当你在赌台前面坐下来下来的时候，你还为赌博的规则去争论吗？那些规则都是事先定好了的。你只是接受了它们。”在这种对于社会的看法中，冷嘲热讽的并不仅仅是内容。这种种看法，在巴尔扎克以前早就有人提出来了。可是由伏脱冷说出来的这番诱惑的话里的妙处，是这些话既不带幻想，也没有精神上的虚饰，赤裸裸地表达了一切聪明人所通有的世故。这种“诱惑”的诱人之处在于：伏脱冷的智慧正是巴尔扎克世界中的最真纯、最圣洁的人物的同一智慧。

在“圣洁的”摩特沙夫夫人写给费利克斯·德·范德尼斯的那封有名的信中，她这样谈到社会：

“对我来说，社会的存在是不成问题的。你一旦承认社会而不是生活在它外面，你就不得不马上把它的基本原则认作最好的原则，而明天你就会，姑且这么说吧，跟它签订一个合同。”

这是用一种有点含糊和微带诗意的形式表达出来的，可是话中赤裸裸的意思却和伏脱冷告诉吕西安的一模一样——正如拉斯蒂涅惊愕地注意到，伏脱冷冷眼看待世态的智慧和威康梯塞·德·布山特的妙语如珠的格言在内容上完全相同一样……这种对于资本主义现实中最根本东西的评价的深刻一致性，这种越狱逃犯与贵族阶级知识分子的花朵之间的意见的一致性，代替了靡非斯托非勒斯的戏剧性的神秘的外表。在监狱和警察局密探的行话里，

伏脱冷绰号叫做“死人骗子”并不是没有缘故的。伏脱冷确实站在几世纪发展起来的一切幻想墓园中，他脸上挂着刻薄的巴尔扎克式智慧的恶魔般的狞笑，宣告一切人不是傻瓜便是无赖。

但是这幅昏暗的图景，按照悲观主义这个词在十九世纪后半期的含义来讲，却并不象征着悲观主义。资产阶级发展阶段中的这个时期的伟大诗人和思想家们，大胆地拒绝承认关于资本主义进步的种种枯燥无聊的辩解，拒绝承认那种把资本主义进步说成是毫无矛盾的、平稳向前进化的神话。恰恰是这种深刻性和多面性，把他们逼到了一个矛盾地位：那就是他们对于资本主义发展过程中的矛盾的得意的、批判的认识，他们对于资本主义发展过程中的矛盾的聪明的、诗意的理解，必然要和种种无稽的幻想连在一起。在《幻灭》里，大尼埃·大丹士周围那个圈子就是这种种幻想的诗意的表现，正如在《拉摩的侄儿》里狄德罗本人就是这些幻想的化身一样。在所有这些情况中，另一种比较优越的真正的存在，是富于诗意地和肮脏的现实相对立的。黑格尔在他对狄德罗杰作的分析中，已经指出这种诗意的论证的弱点。黑格尔和狄德罗一同清楚地看出，历史进化的声音并非在关于善的孤立描绘中，而是在否定方面，在邪恶不正的方面听到的。照黑格尔的说法，邪恶的意识能看到事物的关联——或者至少能看到事物关联的矛盾性质——而迷惑人的善心却不得不满足于偶然和孤立的细枝末节。“因此，精神谈到它自己和说到它自己的事的那些话的内容，完全是一种对一切概念和现实的颠倒，一般都是自欺欺人之谈。所以公然进行欺骗的那种无耻，才是最大的真实。”

可是，拉摩对话录中的狄德罗也好，《幻灭》里的大丹士—巴尔扎克也好，尽管有一切幻想，当然不应拿来和那诗意地描画出来的反面世界刻板地相对立。基本矛盾恰恰在于：尽管大丹士具有一切幻想，巴尔扎克还是写了《幻灭》。狄德罗和巴尔扎克的意识

的确同时包括了他们所描写的正面和反面世界，同时包括了幻想和幻想之被资本主义现实驳倒。这些作家由于象这样创造性地表现了资本主义世界的真正性质，不仅超越了作为他们代言人的书中人物在他们作品中所提出来的种种虚妄的见解，而且超越了他们所描画的资本主义真正代表的诡辩的犬儒主义。表现“事实怎样”，是资产阶级思想家或诗人，在社会发展到他可以完全抛弃资产阶级的阶级基础的那个阶段以前所能达到的最高的认识水平。不消说，即使在这种种“事实怎样”的表现里，还是不可避免地仍然保留着一个唯心论的幻想的核心。黑格尔在他对狄德罗分析的末尾，把这些幻想概括起来说，明白地承认这些矛盾就象征着精神在实际上已经克服了这些矛盾。

黑格尔相信在理智上完全理解现实的矛盾就等于在事实上克服它们，这当然是一种明白而又典型的唯心主义者的幻想；因为这些矛盾事实上还是不能克服的，即使是这种对它们的理智上理解，本身也总会证明是虚幻的。方式是不同了，但幻想的本质依然一样。

不过，尽管如此，这些幻想对于人类争取自由的伟大斗争的继续究竟作了贡献，不论本意怎样错误，巴尔扎克对于真理和正义的奋不顾身的真心追求，在人道主义的历史上总是一个重要和悲剧的现象。在一个历史传统进入黄昏的时期，当资产阶级的革命人道主义已经日落西山，而正在兴起的新的民主的和无产阶级的人道主义的阳光还在天边望不见的时候，象巴尔扎克这样一种对资本主义的批判，是保存资产阶级人道主义的伟大遗产，为人类将来的福祉而拯救这个伟大遗产中最美好的东西的最稳当的办法。

在《幻灭》里，巴尔扎克创造了一种新型的描写幻想破灭的小说，可是他的小说远远超过了十九世纪这一类型小说所采用的形式。后者与前者的区别是一种具有历史意义的区别，这种区别使

得这本小说和巴尔扎克的全部作品在世界文学中成为独一无二的。巴尔扎克描写了思想意识领域中的资本原始累积，而他的后继者们，哪怕是其中最伟大的福楼拜，却已经把资本主义商品体系中包括人类一切有价值的东西这件事认作是既成事实了。在巴尔扎克的作品里，我们看到诞生的动乱的悲剧；他的后继者们却给了我们生命终结的绝命事实，并对死亡作出抒情的或者讽刺的哀悼。巴尔扎克描写了反对资本主义使人堕落的最后一场伟大的斗争，而他的后继者们却绘出了一个已经堕落了资本主义世界。浪漫主义——在巴尔扎克身上，仅仅是他的总的构思的一个特色，一个被他克服了和进一步发展了的特色——不但没有为他的后继者们所克服，而且抒情地和讽刺地变质成为它所蔓生出来的现实，掩蔽了推动历史进化的种种伟大的动力，只是为历史进化本身的事物提供了一些挽歌式的或者讽刺的感情和印象，而不是积极地客观地把它们表现出来。原来是奋勇参加争取人类解放的伟大斗争，现在减弱为哀悼资本主义给人类带来的奴役；原来的对这种堕落的难以平息的愤怒，现在熄灭成外强中干、妄自尊大的消极的讽刺。因此，巴尔扎克不仅创造了幻想破灭的小说，而且也把这一类型的小说的种种最高可能性发挥到了极致。追随他的足迹的他的后继者们，不管他们在文学上的成就如何伟大，是在走着下坡路。他们的艺术的衰落，从社会的意义和历史的意义来说，都是不可避免的。

郭开兰译

译自英文版《欧洲现实主义研究》。

革命前俄国的人间喜剧

(1936年)

“只有当‘下面’不愿照旧生活而‘上面’也不能照旧统治的时候，革命才能获得胜利。这个真理的另一个说法是：没有全国的（既牵动被剥削者，又牵动剥削者的）危机，革命是不可能的。”

——列宁^①

高尔基的作品贯串着俄国革命危机趋于成熟的整个时期，也就是导致伟大十月革命的过程。高尔基是一位伟大作家，而且是用伟大的现实主义大师的标准来衡量的伟大作家，因为他目睹了而且描写了这一革命危机的每个方面。他不仅显示了革命运动在产业工人和农民当中的成长，而且很注意描绘资产阶级、小资产阶级和知识分子，详尽地表明为什么早在革命以前他们就不能再按照旧的方式生活，表明那无法解决的冲突怎样在“上面”的生活中出现，——要是没有这样一场冲突，革命是不可能发生的。

高尔基的创作方法是既广博又深湛的。马克思论述巴尔扎克

^① 引自《共产主义运动中的“左派”幼稚病》，《列宁全集》第31卷，第66页。

的话,对他同样适用。据拉法格说,马克思曾经说过,巴尔扎克不仅描写了他那时代最重要的典型,而且“具有预见地创造了在路易·菲力浦统治下刚刚具有雏形、到了路易·菲力浦死后拿破仑第三执政时才充分发展的典型”^①。高尔基被认为是革命前俄国伟大的社会历史家,因为他把握住了俄国社会各阶层明确的进化倾向,这种倾向在我们社会主义时代的俄国依然重要,虽然它难免由于一次摧毁了旧俄国产生了新俄国的革命的影响而大大受到限制。高尔基的作品不仅在描写各色各样反革命斗争的典型方面具有预见性,在描写革命后幸存的典型的资本主义残余方面也是具有预见性的。

因此可以说,高尔基富有诗意地再现了俄国社会重大的全国性危机所必需具备的条件和史实。也可以说,很牢固的历史与社会的链子把他描写的众多典型和人物联结起来,而在这种意义上(仅仅在这种意义上),他的作品是一个互相联系的整体,是革命前俄国的“人间喜剧”。高尔基很少把他的作品串连起来,虽然它们代表着一个伟大过程的各个方面,各个阶段,出现在不同部分的人物却彼此毫无所知。这种不同并非出于偶然。高尔基的作品大部分专门描写旧俄外省生活的蛮荒阴暗,与世隔绝。外面的世界,有时候甚至邻近的小镇,不过是地平线上的一个斑点。象巴尔扎克一样使同一的人物在不同的故事里重新出现,借此把各个部分串连起来的办法,是无法达到表现这种与世隔绝的生活目的的。只有在以后高尔基描写社会各阶级因革命而解体和互相混杂的时

^① 在拉法格的《忆马克思》一文中,马克思说的这几句话与卢卡契在此地引用的有些出入,原语是这样的:“巴尔扎克不仅是当代的社会生活的历史家,而且是一个创造者,他预先创造了在路易·菲力浦王朝时还不过处于萌芽状态,而直到拿破仑第三时代,即巴尔扎克死了以后才发展成熟的典型人物”(见《回忆马克思恩格斯》第72页,人民出版社1957年版)。

候，始末记的想法在艺术上才有可能（他最后的伟大剧作《耶戈尔·布雷乔夫》和《陀斯契加耶夫》就是这样互有联系的）。

在一个小乡镇的完全闭关自守的生活领域里，高尔基表明了革命的最初骚动是无济于事的，表明了他们脱离了群众的生活（如谋刺沙皇亚历山大二世）；接着又显示这种形势如何因革命的工人阶级运动的兴起和成长而改变过来。在《克里姆·萨姆金的一生》里，高尔基已能够使工人阶级运动在小资产阶级和资产阶级知识分子当中产生意识形态上的反响了。

高尔基毕生创作的主题是，人们不能再象过去那样生活了。高尔基的一生开始时是作为穷苦大众的代言人，但他以后成了表现革命前数十年间俄国所发生的普遍的阶级转变和阶级分化的诗人。他在这儿描写的，首先是人们怎样演变为阶级的成员。

问题的这种提法非常明白地把高尔基跟现代资产阶级文学和庸俗社会学的庸材们区别开来。庸俗社会学是现代资产阶级文学的意识形态的反映，它以为人和他们所属的阶级是一种机械的统一体。一个阶级的成员身份被看作几乎是一种生物的，不用说是一种无法改变的必然性，是一种非承认不可的命运。这种作家和庸俗社会学者给人们盖上了“阶级烙印”，正如往昔囚犯们被送往监狱船时都给用烧红的烙铁烙上印记。

高尔基对阶级特征的性质抱着极其不同的，甚至是有意识地相反的理解，他说过：

“‘心理’主要是受着‘阶级特征’的决定性的支配，‘阶级特征’总是使人的言行染上不同程度的鲜明色彩——这都是无可争辩的。在资本主义国家的艰苦的、压迫人的环境里，人必须成为蚁冢中最顺从的蚂蚁，家庭、学校、教会和主子以不断的压力派定他扮演这个角色，自我保存的本能更加强了他对于法律和生活习惯的顺从；这一切都是事实。然而蚁冢内部的竞争是那样猛烈，资产阶

级社会里的社会混乱现象的增长又是那样明显，使人成为资本家的恭顺奴仆的自我保存的本能，竟开始和人的‘阶级特征’发生戏剧性的纷争了。”^①

在对他的文学实践的这一理论性总结里，高尔基对个人及其阶级（特别是在资本主义社会）之间的辩证关系的马克思主义观点，在理解上较之一切所谓马克思主义的文艺学家更要深刻得无可比拟。关于资本主义国家里阶级和个人之间的关系，马克思自己是这样说的：“然而在历史发展进程中，在每一个人的个人生活同他的屈从于某一劳动部门和与之相关的各种条件的生活之间出现了差别……有个性的个人与阶级的个人的差别，个人生活的偶然性，只是随着那个自身是资产阶级产物的阶级的出现才出现的。只有个人相互之间的竞争和斗争才产生和发展了这种偶然性。因此，在资产阶级的统治下似乎要比先前更自由些，因为他们的生活条件对他们说来是偶然的；然而事实上，他们当然更不自由，因为他们更加受到物的力量的统治。”^②

高尔基描写了生活把人们铸造成阶级成员这一复杂而矛盾的过程，那就是说，由于这种过程，人和社会环境的相互作用产生了个性；在个性形成的过程中，使得个人成为一个阶级的代表的那些特征是怎样发展的；他们是怎样成长、削弱、彼此互相交错，变得互不相容，等等。

大多数现代作家根本不把这种过程看作一种过程，而是看作一成不变的事实。因此，他们贬低这一过程的结果，宿命论地承认环境、种族等等的影响，而不象高尔基似的经常强调这种过程的戏剧性特征，强调它是充满着冲突的。他象马克思一样看出，凡是个人

^① 引自高尔基的《论剧本》一文，见高尔基《文学论文选》第247页，人民文学出版社1959年版。

^② 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，第86页。

人生活变成阶级利益互相冲突的目标的场合，当个人面临着一种要决定牵涉到阶级冲突问题的时候，这些冲突就达到最尖锐的程度；因为在这种情形下，在个人的个人发展过程中是哪一种阶级特征占支配地位，就可以显示出来了。

所以，这种发展是从冲突引向冲突的。每一次冲突的结果以个人过去的经验和冲突的性质为转移，而且以此决定它的程度；但决不是在宿命论的意义上。令人惊异的事情随时都会出现，因为在某种冲突里，某种品质“突然”现于表面，作为某一个人最基本的品质。因此，比方说，穷苦的孤儿伊里亚·路涅夫（《三人》）在经过一系列的事变之后变成了一个商人。他对他的生活很不满意，他寻求能够向他指出通向更有意义的生活道路的“真正的人”。他终于在麦德维德娃身上找到了这样一个人。但是，当她谴责他“象所有的商人一样靠他的工人的无偿劳动生活”时，商人的阶级本能“突然”——突然得连他自己也感到惊奇——在路涅夫身上露头了。在伊里亚·阿尔达莫诺夫^①和他父亲的冲突中，我们发现了同样“惊奇的”戏剧性的品质，——不过结果恰好相反。当父亲斥责他儿子：“我们干了活儿，你想不干活儿就这样生活？你想靠着别人的劳动来自鸣清高吗？”这时候那潜在的冲突（即伊里亚不想接收工厂）戏剧性地爆发了，而且引起完全的决裂。

这些例子当然是极端的，是长期潜伏的戏剧性的紧张状态的爆发。但是，甚至爆发性的紧张状态比较缓和、显然不会产生什么结果的冲突，也具有这种内在的戏剧性特征。在人们意识到他们自己的过程中，在新的发展的可能性露出了端倪，或者现有的可能性（长期以来在有关的人的想象中它们是被当作唯一真正发展的可能性的）终于此路不通的过程中，这种内在的戏剧性特征往往是危

^① 高尔基的长篇小说《阿尔达莫诺夫家的事业》中的人物。

急关头的标志。因此,在《马特维·克日米亚金的一生》中,在被流放的老革命者组织的讨论会上,马特维提出了一项糊涂的妥协的理想,实际上等于意识形态上的特赦,等于跟剥削者、特别是跟商人和解。这种见解意外地说明了马特维想要拯救自己免遭环境窒息的企图为什么没有成功,而且永远不会成功。

在高尔基的作品里,这类冲突经常涉及剥削者与被剥削者的关系,同时,在高尔基描写的资本家中,扮演着最重要角色的往往是商人,这并不是偶然的;这表明高尔基对他的时代的特殊条件了解得多么深刻。商人是高尔基的世界里的中心人物,正如巴尔扎克的世界里的中心人物是银行家和高利贷者。

同样,作品里的人物对剥削的态度是那么经常、那么果断地被当作他们的冲突的核心,这也不是偶然的。高尔基所承担的伟大的诗人的任务,是描写现代社会阶级在初期亚细亚资本主义的俄国的诞生,在这个世界里,农奴制度的残余还没有从经济生活和人民的意识中消除,而他的西方同时代人所描写的却是充分发展了的资本主义及其已经完全“定型”的阶级,在那个世界里,每一个人的地位和条件一开始就比正在经历着一场剧烈变乱的高尔基的俄国明确得多。

高尔基按照历史的真实,描写了一个沸腾扰攘的时代,在这个时代里,历史正在从那古老、腐朽、封建和半封建的状态中培育资本主义社会的新阶级。可是这并非高尔基所表现的那个世界的全部特点。现代俄国资本主义诞生之时,同时是其他国家的资本主义处于帝国主义的衰亡时期,也是以后发展成为无产阶级革命的资产阶级革命所必需的条件正在俄国成熟的时期。在这种历史形势之下,现代资本主义在俄国的诞生,同时也是它瓦解和腐败的过程。高尔基的伟大天才使他能够让他的每一个人物表示出这一过程的两方面的不可分割的联系。

正是为了这个理由，高尔基才如此注意现代的资本家。这就是为什么在他的许多长短篇小说里，他描绘出资本家的好几代人，尽可能准确地探索他们错综复杂、崎岖不平的演变道路。在《福马·高尔杰耶夫》里，他已经使读者认识了各种类型的旧式俄国商人，他们不仅仅在个人方面彼此极不相同，而且作为从亚洲族长政治到现代资本主义的不同发展阶段的代表也是彼此极不相同的。这种花样翻新的旧式剥削与新式剥削的亚细亚形态的综合，在玛雅金老头这个人物身上表现得意味深长。高尔基以天才的洞察力，通过流放到西伯利亚的迂回曲折的过程，显示出玛雅金的儿子如何演变成略微现代化的同一类型的人物。在玛雅柯夫的女婿身上，又出现了那同一种狡黠无情、更为“文明”化身的商人典型。

同样的过程在《阿尔达莫诺夫家的事业》里以更加不同的形式表现出来。在彼奥特这个人物身上，高尔基再现了一部分旧式商人的懒散和保守；另一方面，他在阿列克塞的身上显示出另一部分旧式商人的精明、圆滑、对现代资本主义表示奸诈成性的随机应变。到了第三代，我们一方面在加入革命党人行列的伊里雅·阿尔达莫诺夫身上发现了日益迫近的革命对社会阶级分化的影响；另一方面，在雅可夫·阿尔达莫诺夫身上发现了古老俄国的昏沉慵懒与帝国主义的寄生性混合在一起。

高尔基描绘了这一发展过程中社会状况的广阔图景：革命前夕资本原始积累的那种混乱、野蛮和残忍。高尔基描写商人的全部小说里都包含着许多身世叙述，诉说主人翁发财致富的故事，决非出于偶然。而这些身世叙述所讲的都是司空见惯的盗窃、残酷无情的劫掠、敲诈、作伪和谋杀。整个图景跟十八世纪伟大的现实主义者们所描绘的英国资本原始积累的图景极其相似。

自然，高尔基更着重于描绘受害者而不是害人者。他的基本出发点毕竟是描绘那些被资本主义的发展排挤出他们的社会集

团、并和他们的社会集团分离的人。在描写有关人的命运的这种影响时，他表现出俄国工人阶级在其中出生、农民和工匠在其中转变成无产阶级的残暴、非人道的亚细亚生活条件的惊人情景。

象高尔基这样的天才作家，在表现这种旧社会秩序的解体时，并不是宿命论地承认旧的阶级立场的丧失，这是毋庸说明的。他笔下的资本家，大多数原是从卑微的出身上升的。高尔基表明的是，只要稍微讲究点礼义、良心或者人情，这种上升就一定会受到阻碍。他写的伊里亚·路涅夫，因为鉴证了一次谋杀又被认作一次盗窃案的半同谋而受到“教育”。他因此也企图谋害和抢劫一位年老的放债人，借以“提高自己”。上升到资本家地位的开端是极有希望的，谋杀并没有给人识破，可是路涅夫失败了，因为在性格上，他没有能力实现他的计划；他缺少狠毒的心肠，而一个成功的资本家是需要有狠毒心肠的。

高尔基从每一个角度表现这种解体和转变的过程。他正确地着重描写了旧时代俄国一切意识形态，特别是宗教的解体。因为，无论是革命的或者现代资产阶级的意识形态，都不是简单直截地从旧的意识形态的解体中产生。恰好相反，就象在每一次解体的时期一样，解体的过程是以有关的广大群众更大规模的混乱开始的；弱者沉入麻木不仁的状态，或者在一时爆发的无意义的反抗里浪费他们的精力，而资本原始积累的英雄们却慌乱地但是狡黠地使他们自己并非光明正大的利益适应于新旧两种意识形态。因此，高尔基的作品里才出现这么多宗教“预言家”和别的骗子，也就因此，在他的人物的对话中，关于旧宗教的真谛，关于生命的意义，关于正义之道的问题才占据这样重要的地位。

这种意识形态上的混乱反映出工人群众在伴随着俄国社会变革的暴行中，在旧俄国与新俄国的互相纠结在一起的败行劣迹中感到的恐怖、愤怒和绝望。但是，这种恐怖、愤怒和绝望同时又是

反抗的起点。高尔基早先曾经讴歌那种在无可奈何的绝望中的自发反抗。以后他接触到工人运动，逐渐和它联系在一起，才越来越明白布尔什维主义的道路和目标，因此他的反抗开始有了不同的面貌。他对纯粹自发反抗的英雄们逐渐采取批判态度，比以往更加明确地看出了这种爆发的毫无意义。以后高尔基曾经这样谈到他早期作品中的人物：“柯诺瓦洛夫^①仍是能够崇拜英雄的，可是他们自己并非英雄，甚至难得是‘一时的游侠骑士’”。

高尔基归依革命工人运动的直接表现是，这位诗人已开始描绘产业工人阶级和贫农的革命斗争。布尔什维主义使高尔基能够正确看出整个俄国社会的总体运动，而且能够正确估价那已经出现的、以反抗沙皇为目标的敌对的、革命的运动的种种趋势。

高尔基很了解民粹主义运动旧代表们默默无闻的英雄主义以及他们想唤起昏沉的农民大众和小资产阶级起来参加革命斗争的英勇不屈、不知疲倦的企图。但他也发现他们思想上的混乱，发现他们的失败以及他们无法把群众引到正确的方向。他以炉火纯青的艺术手法表现出这些英雄在城乡中下层阶级广大群众当中的孤立，这些群众已经陷于绝望，但还没有觉醒到充分意识他们的处境的程度。尽管他们思想混乱，他们在智力和仁爱方面还是比这部分群众高出一头。当马特维·克日米亚金邀请这样一位革命家到他家去，革命家告诉他，他曾经到过西伯利亚，而且在受到警察监视时，马特维说：“我正是这样设想的……因为你是那么聪明。”在《克里姆·萨姆金的一生》里，高尔基还描绘了民粹主义运动的解体，以及它跟庸俗自由主义越来越密切的同化。

在《母亲》里显示了马克思主义对工人阶级运动的影响之后，高尔基在他这部最后的、也许是最重要的小说里描绘出马克思主

^① 高尔基在1897年出版的同名小说中的人物。

义深入俄国知识分子的一幅广阔画图。按照事物的性质，前者应是更为错综复杂的过程。高尔基以极其细腻的笔触，概述了“合法”马克思主义以及形形色色的孟什维主义的社会根源和个人根源。他不作抽象的阶级分析，而是显示出这一种或那一种冒牌马克思主义为什么以及怎样不可避免地成为各种资产阶级和资产阶级知识分子典型的个人发展从中得到表现的形式。这种个人的发展当然不仅仅是有关个人的私事。这种个人愿望，不管是在事业、爱情或友谊方面，结果常常显示为发展中的俄国现代资产阶级和资产阶级知识分子典型的表现。关于在发展中的资产阶级知识分子当中传布的颓废的意识形态，高尔基也绘出了一幅鲜明而广阔的图景。在年青一代的心目中，莫里斯·梅特林克^①和“合法”马克思主义^②变得混淆不清，这跟残余的亚细亚野蛮主义与现代欧洲的腐朽衰亡的混合形成了令人惊异而富有特征的类比，这种混合他已经在年青一代资本家的身上给我们指出来了。

高尔基表明，所有这一切趋势和倾向都是隐伏在那麻痹的、显然停滞不动的俄国日常生活的泥淖的表面之下。这个泥淖被一九〇五年革命第一次搅动，被一九一七年的革命及其后果排除了水分，剩下的只是一点残余，而社会主义建设仍然不得不对这种残余发起无情的斗争，——在高尔基的作品里，这个泥淖威胁着一切不能归依革命真理的人，要把他们吞下去。

厌倦无聊是城乡下中层阶级广大群众的命运，这种厌倦无聊只有野蛮的性的放纵和酗酒才能排遣，而性的放纵和酗酒结果又

^① 梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862—1949),比利时戏剧家,象征主义戏剧创作的奠基人,著有《盲人》、《青鸟》等。

^② “合法”马克思主义是自由资产阶级对马克思主义的曲解。它产生于十九世纪九十年代俄国自由资产阶级知识分子之中(如同徒卢威等)。因为正当马克思主义在俄国迅速传播时,他们披上马克思主义的外衣,在合法的报刊上发表文章,因此被称为“合法马克思主义者”。

会引起更加无望的厌倦无聊。

他们中的大多数,把这种无目的、无意义的单调生活——或者是完全被排出这种生活——认作他们的“命运”。这种“命运”是那些冷漠、软弱的人的意识形态,他们想借此来为他们毫无意义的生活的昏昏沉沉、缺少目的进行辩解。

高尔基把生活在泥淖里的这些人的厌倦无聊、兽性发作和宿命论观点的原因,归结到他们想象自己是在过一种孤立的、自给自足的、纯粹个人的生活;他们以为他们不过是社会力量的牺牲品,最坏也不过是受到恩泽的寄生者,但在他们的意识中,却没有容纳社会共同利益的余地。在《马特维·克日米雅金的一生》里,高尔基在奥古洛夫,俄国的一个外省小镇,就描绘了这样一个“泥淖”的杰出画图。关于奥古洛夫的生活,他是这样说的:

“为了要打断奥古洛夫那种无望的、厌倦无聊的顽强触须——它首先挑起人的兽性,接着不知不觉地僵化他的灵魂,使他变成没有头脑的呆子,——为了抗拒这一切,人必须最大限度地振作起精神力量,对人类的理智抱着不可动摇的信念。但是,一个人只有参加世界伟大的生活,才能够取得这种信念;正如天上的星星一样,一切在人间光辉照耀、不能熄灭的崇高愿望的烽火,必须永远清晰地出现在他眼前。当然,在奥古洛夫是难于见到这种烽火的。”

高尔基的天才的最卓越特点之一,是他能在分明互相远离,甚至互相矛盾的现象中辨认出互相关连的因素。他发现旧的中下层阶级那种残忍而不智的个人主义,在受到一点新教育而又从来不曾积极从事于改变旧的腐化生活形态那一部分年青一代人身上依然原封未动。在他的剧本《小市民》里,高尔基赋与这种老一代和新一代之间的统一,还有那不断更新、而且显然是不可抗拒的旧俄国“泥淖”的力量以创造性的形象。别斯谢苗诺夫家族老一代和新

一代成员之间永无休止的单调的争吵，很清楚地表现了这种矛盾的统一。那个被他的大学派来参加一次示威游行、但因为认为示威游行“限制了他的个人自由”而不愿参加的大学生，实质上跟他父亲是同样昏庸而胆怯的小市民，他父亲的毫无意义的生活，他将在无尽无休的争吵中继续下去。

二

高尔基不是作为编年史家，也不是作为社会学家，而是作为战斗的人道主义者来看待这个俄国世界的。这不仅意味着高尔基是有立场的，而且意味着他经常描写那些合乎人情的心理过程，那些人间的悲剧、喜剧和悲喜剧，它们在个人生活中反映出正在发生的社会变革。

高尔基的人道主义最突出地表现在对于冷漠无情，对于冷漠无情的一切意识形态，对于一切宿命论观点的强烈憎恨。在他早期的一个短篇小说《柯诺瓦洛夫》里，以第一人称讲故事的叙述者枉费心机地企图说服柯诺瓦洛夫，使他相信环境的不可抗拒的力量；甚至这位“一时的游侠骑士”也不肯把他的生活看作是一种无可逃避的命运所决定的。

在他的大多数短篇小说里，高尔基描写了被生活击败的人们。但他们是在错综复杂、变化多端的斗争中被击败的，就个人的情况来说，这种斗争的结果决不是预定的结局。最终的结果可以说是由人格、教育、环境、偶然的会见和事件等错综复杂的互相作用来决定的。然而，在斗争的结果中，个人命运的阶级决定因素表现得清晰可见，并且跟这种个人命运的个人决定因素深刻而交错地互相牵连在一起。但是这种统一，这种社会必然性与个人必然性的融合，往往是一场斗争的结果，进行这场斗争并非一帆风顺，而且决不能未卜先知或者以为必操胜算。

对人类命运的这种理解,对人的这种表现,使得高尔基——不象现代资产阶级现实主义者那样——经常显示出人的价值,人的各种可能性,它们都是按照每人具体的独特情况,最先存在而随后被摧毁的。但是,表现被摧毁的人类价值决不是出于单纯的怜悯之情;高尔基的意图是赤裸裸地揭露出决定个人命运的强大的社会力量。他也以同样无情的真实,显示出每个人物身上消极的特点,这些特点是促成它毁灭的近因。所以高尔基关于人类被摧毁的可能性的表现往往是尖锐的,激烈的,论战性的,批评性的,富于战斗性的。他特别强调这种破坏人类美好的、宝贵的机会的主要原因在于对待工作的错误态度,在于这种人物陷入小资产阶级个人主义的自绝于人的状态。

不过,高尔基对他自己的人物尽管批评得多么尖锐,那些毁灭的人终归被他看做是自己的同类。高尔基的谴责,从来不是主要针对着个人的(不论他赋与他们的是多么消极的特点),而常常是针对着资本主义,特别是它那旧俄的、野蛮的、亚细亚的变种。高尔基主要的谴责之点总是:俄国资本主义是被谋害了的人类的一座万人坟。

但是,高尔基不仅仅是战斗的人道主义者,他也是无产阶级的人道主义者。资产阶级人道主义者对于资本主义的灭绝人性尽管怀着多大的忧伤、憎恨和愤慨,这种愤慨总是免不了带上宿命论的色彩,或者带上与社会环境格格不入的抽象说教。资产阶级人道主义者最常犯的毛病是,或者罗曼蒂克地反对资本主义,或者对“进步”抱着某种幻想。高尔基则对读者显露出人之所以为人的一切社会因素和个人因素。当他说到“力量”、“劳动”、“热情”、“善良”等等词儿的时候,他总是指着具有社会意义的具体内容来说的。他从来不在两种极端之间寻求一种形式上的中庸之道,更不愿意盲目地颂扬这一种或者那一种极端。这往往是一个具体

的问题。不错，比起那愚昧的俄国日常生活来，智力诚然略胜一筹。不过，问题是，智力是为了什么？它是一个社会革新家的智慧和远见呢，还是一个聪明的流氓的阴险奸诈？关于善良、力量、热情等等，高尔基也是以同样的方式来处理它们的辩证关系的。他一方面有力地主张善良，借以跟那种对沉沦于小资产阶级泥淖中的人民冷漠无情地保持高高在上的态度形成对照，一方面也同样清楚地看出，某种类型的善良和某种自然倾向配合在一起，也可能是个人毁灭的原因之一。高尔基常常把一切显著的人类品质跟人争取自由斗争的巨大社会过程，跟人们凭借自身的努力从而变得更有人性的过程互相联系起来。

虽然高尔基在表现人的方面远远超越了资产阶级人道主义的范畴，他一生的作品却维护了和进一步发展了伟大的人道主义传统；最重要的是，他是俄国伟大的人道主义者和他们向古老封建俄国吹起的革命人道主义号角的继承人；他和从普希金到托尔斯泰与契诃夫的俄国文学传统，和俄国伟大的批评家们，都是极其密切地联结在一起的。

他的作品是一块纪念碑，为俄国古典文学不可磨灭的美名和生命力作了见证。他一再地表明俄国古典文学对他们的人民所产生的鼓舞与激励的伟大影响（在有教养的阶层中，高尔基常常认为文学的兴趣是他们单纯的爱好、装点门面，或者是对西方颓废派思想意识的自我感染）。在许多例子中随便举一个吧，高尔基的自传里就曾经写过莱蒙托夫的《恶魔》对圣象画者的影响。

这样说明文学的影响，是跟高尔基对文学的总任务抱着人道主义的理解密切联系着的，也表明他所坚持的信念：真正伟大的文学一定总是普及的文学。真正伟大的文学把那些使人真正成为人的东西显示于人，把那些隐藏在他身上、靠他自己的行为可以变为现实的各种伟大的可能性和才能显示给他。

真正伟大的文学使哑巴能够说话，使瞎子睁开眼睛。它使人意识到自己和他的命运。革命人道主义者的高尔基，特别为反对他的俄国那种没有声音、没有生气、纯粹是出于本能的人的表现而斗争。他相信，倘若人们一旦真正意识到他们自己，他们的脚就已经踏在伟大的人类最后解放的道路上了——当然，并不是指个人的情况而言。这就是高尔基甚至要把私人生活里的麻木不仁和缺乏自觉作为沙皇压迫的一种可怕后果来表现的原因。在《母亲》里有一个巧妙的手法：不幸的遭际从那个工人阶级老妇人的心灵中抹掉了她过去生活的一切记忆，和革命者接触之后，她觉醒了，又清晰地意识到她过去生活的一切。作为她的配角，高尔基描写了别的许多人，他们完全失掉了自己生活的一切记忆，一天一天地在灰暗的迷乱状态中生活下去，因为一次又一次的酗酒，走起路来总是歪歪倒倒。

因此，真正的文学的伟大任务是唤醒人们意识到他们自己。为了完成这个使命，它必须能够吸引人民大众的关注。但是，这种普及并不意味着冲淡问题的尖锐性，或者是把文学变成宣传。真正伟大的文学的普及应该决定于这样的事实：它在尽可能高的水准上表现真正的问题，而且挖掘到人类的苦难、感情、思想和行为的最深的根源。象普希金和莱蒙托夫这样的诗人被认为对高尔基的某些人物发生巨大影响，并不是偶然的事情。这种影响是用来证明他对文学的使命抱着人道主义的理解是正确的。

提出文学的这种作用的可能性，是因为在现实中，生活的重大具体问题并不象晴天霹雳一样突然出现；它们并不是某一位伟大天才的发明，而是象一条链子似的存在于生活里，链环从彼此之中伸展出来而又互相扣在一起。文学上伟大的人物之所以形成连绵不断的系列，某种历史传统之所以能够在伟大典型人物的创造中留存，不过反映出生活的客观现实当中存在着互相关连罢了。跟真

实生活的这种联系，在杜勃罗留波夫和车尔尼雪夫斯基的批评方法中得到了反映：前者对冈察洛夫的小说《奥勃洛摩夫》的评论就是跟生活保持密切联系的完美范例。评论表明从普希金的奥涅金到冈察洛夫的奥勃洛摩夫这一长列人物之间的连续性，以及这种连续性内部某些问题的不断发展。

这篇在方法论和目的论方面都可称为范例的批评是关于奥勃洛摩夫而不是关于别的小说人物，这的确不是偶然的。冈察洛夫的小说以难于超越的典型性，表明俄国特殊发展的某些绝对重要的特征，表明俄国落后状态的某些特殊形式。

高尔基以批评家和人类典型创造者的身份，以他自己的方式，探讨了奥勃洛摩夫问题以及杜勃罗留波夫对它的概括，按照他自己时代的环境，使问题得到进一步发展，并对它作了更高的概括，这也不是偶然的。他在和“卡拉马佐夫习气”进行不知疲倦的斗争中，曾分析了伊凡·卡拉马佐夫是奥勃洛摩夫型的新的化身：

“如果读者仔细注意伊凡·卡拉马佐夫的天花乱坠的谈吐，他将会发现：这是为了身体的舒适和苟且偷安而转向虚无主义的奥勃洛摩夫；他将会发现，伊凡的‘弃绝尘世’不过是懒汉的口头反抗，而他所说的‘人是一个邪恶的、野蛮的畜牲’的论点，不过是一个心肠邪恶的家伙的废话。”

就这样，高尔基对“奥勃洛摩夫习气”作了极其广泛的解释。他指出，凡是使用关于“崇高”感情的冠冕堂皇的词句来掩饰为了改变不满意的世界而进行斗争时所需要的意志与力量都缺少的地方，这种病是到处存在的。高尔基描写的这些奥勃洛摩夫们的行列，一直延续到克里姆·萨姆金。

但是，作为创造者的高尔基，所做的还不止于此；他把奥勃洛摩夫们的行列带出了本来的界线。他写了许多人物，他们就象冈察洛夫的奥勃洛摩夫一样，也恰好是被他们那种温和、消极，但是

讨人欢喜、并非毫无价值的人性毁掉的；不过，在冈察洛夫的小说里，这些特征是跟奥勃洛摩夫作为一个地主的寄生生活紧密相连的，高尔基则把问题伸展到别的领域，并且指出在俄国社会各阶级中表现出来的这种消极性和不可避免的毁灭的辩证关系。他对俄国小资产阶级的批评，常常以奥勃洛摩夫问题的平民版的形式出现。一个明显的例子是他的小说《三人》里雅柯夫这个人物。雅柯夫对想把他从消极状态中唤醒的伊里亚·路涅夫说：“你在发脾气，可是没有用处。你好好考虑一下吧：人生来是为了工作，工作是为了要人做的……象一个轮子一样，它转呀转呀，却转不到哪里去，谁也不知道它为什么转动。”

高尔基所表现的奥勃洛摩夫习气，起源于生活在小资产阶级泥淖里的人们的个人主义孤立状态。他们当中的佼佼者可能怀有优美而真挚的人情。他们对泥淖里的生活极为不满，拼命努力想为他们自己创造较好的生活。但是，所有这种努力都由于他们意志薄弱、消极被动而受到挫折，而意志薄弱和消极被动又是他们自私自利的内省的结果。在《马特维·克日米雅金》里，高尔基对新型的奥勃洛摩夫作了极其深刻而详尽的描述。马特维的真正奥勃洛摩夫式的特征，是他愿意把他那丑恶可憎的、总是喝得酩酊大醉的寄生生活的“牧歌”，换成一种真正具有人性的、美丽的、纯真的“牧歌”。他爱上了一位女革命家。“他想象一种静谧的生活，不需要别的人，不对他们怀着隐秘的憎恨，没有恐惧，就只是他们俩，心心相印……”

而当他梦想到他们的共同生活时，他总是看到他们是生活在一个寺院或是一个城堡里。用不着说，不惟这种爱情落得一场空，而且马特维·克日米雅金的全部生活也是一事无成。但他和奥勃洛摩夫的血缘关系，却在他那真挚细腻的感情上表现出来了。当马特维已经衰老，一位妙龄少女读到他的日记时，不禁赞叹道：“多

美啊！简直就象在读屠格涅夫的作品！”这问题的客观连续性，使我们联想到车尔尼雪夫斯基论述屠格涅夫的《幽会中的俄国人》的文章。

这样子回到奥勃洛摩夫问题，显然是对一个紧急问题的演绎和归纳。这不仅可以从高尔基创造的、类似奥勃洛摩夫的人物看出来，尤其可以从他对那个为奥勃洛摩夫作配角的实际的人的表现手法上看出来。冈察洛夫的斯托尔兹不过是一般实际活动的象征，而杜勃罗留波夫却清楚地看到他在当时俄国土壤上的根基是多么脆弱，这个人物的表现又是多么抽象，多么空泛。在指出这种抽象性的社会原因时，杜勃罗留波夫说：

“就因为这样，我们从冈察洛夫的长篇小说中只能看到，斯托尔兹是一个活动的人，他老是在忙着什么，在奔来跑去，在得到什么东西，在说生活就是劳动之类。可是，他究竟在做些什么，他在别人没有什么可以做的地方，究竟规划了一些什么正经的事情——这对我们却是一种秘密了。”^①

在高尔基的作品里，与奥勃洛摩夫消极性对称的典型的这种抽象积极性是截然不同的，而且显出了它具体的辩证的道理。这些典型各式各样都有，一方面是玛雅金和米隆·阿尔达莫诺夫，另一方面是革命工人阶级运动中具有阶级觉悟的英雄。在这些新情况下，他们的斗争决定着俄国的命运。奥勃洛摩夫，虽然依旧是一个有趣的、流传很广的英雄，现在在更广泛的历史意义上已是无足轻重了。

高尔基对奥勃洛摩夫问题的独特的处理，不过是表明俄国古典文学伟大传统怎样在他的作品里获得生命的许多例子之一罢

^① 引自《什么是奥勃洛摩夫性格？》，见《杜勃罗留波夫选集》第1卷，第123页，新文艺出版社1954年版。

了。高尔基的社会主义现实主义是俄国古典文学的继承者，正如十月革命是过去自由斗争最优秀传统的继承者。我们的文学史的最重要任务之一，将是发掘出高尔基和十九世纪俄国古典文学的千丝万缕的联系，并且指出他对俄国古典文学中各种问题的新理解对于社会主义现实主义的发展作了什么样的贡献。这同时也是马克思主义对这种伟大传统的重新评价。而我们已经提到的杜勃罗留波夫关于冈察洛夫的《奥勃洛摩夫》的评论就是这种重新估价的例证。

三

在高尔基一生的创作里，就象在现代别的许多伟大作家——只需要想想卢梭、歌德或托尔斯泰就行了——的创作里一样，自传的因素扮演着很重要的角色。这些伟大作家在非凡的文学作品里概括了他们时代的本质特征，他们就曾在自己的生活里经历了那时代各种问题的出现和成熟。对一个时代的历史内容的消化过程本身就是最富有时代特征的。

一个伟大作家不仅把他的创作的内容，而且把创作的基本方式和风格都看作必然是时代的历史现实决定的。因此，这种风格如何产生，作家为什么采用这种而不是别一种风格，就不是作家个人的事情，不单纯是主观的经验。另一方面，许多现代作家只知道把他们的自我散布在他们的作品里，他们的“不正确的主观”是由于他们不可能从这样一种社会的、历史的客观性的角度来看他们自己的发展。另外有一些作家（比如福楼拜）则进了一步，把他们的主观仅仅看作干预他们作品的客观性的一种扰乱因素。这种“严谨”当然不能阻止“不正确的主观”因素闯入他们史诗般的创造。

高尔基的自传性作品遵循着旧的古典传记作品的传统。甚至可以说，他们的显著特征，他们的主题，恰好是他们异乎寻常的客

观性。这种客观性并不意味着叙述的语气是无所偏袒的。歌德的自传性作品的语气比高尔基作品的语气更要客观得多。这种客观性在于他的自传的内容，在于其中表现的对生活的态度：它包含着很少主观的和个人的材料。

高尔基通过各种影响了他的发展的环境、事件以及私人的接触，使我们间接地看到了他的发展。只有在某些紧要关头，他才总结自己在人世间的^{主观}经历，作为使他的个性发展到更高水平的因素。但是，即使这也不常常是直接的^{主观的}总结；读者往往是在客观地加以描写的事件的影响之下，亲自看到高尔基自己的演变。高尔基本人曾这样叙述过他写自传的方法：“在我的童年，我发现自己象一个蜂窝一样，许多纯朴的普通人就象蜜蜂似的把他们关于生活的知识与思想的蜂蜜贮存在那里面，每个人都慷慨地以他们所能给予的一切来丰富我的生活。这种蜂蜜常常是不纯净的，有苦味的，不过，一切知识终归是蜂蜜。”

这种客观性是高尔基的自传的最主观、最个人的特征，因为他和工人群众生活的深远的联系——他那不可调和的、富于战斗性的人道主义的基础——就在这儿表现出来。在他的自传的最初篇页里，他已经极其明白地透露出这种联系。他说，他童年的故事对他仿佛是一个“忧郁的童话”，纵然童话的内容阴森恐怖，他却必须照实讲述。“真实胜过了怜悯，而我说的毕竟不是自己，是关于那种痛苦经历的令人窒息的狭小的圈子，在这圈子里，我曾经生活过，普通的俄国人曾经生活过，并且还在生活着。”

在这儿，高尔基的客观性和他那富于战斗性的人道主义之间的联系是十分显然的。这就是年青的列宁在反对司徒卢威的冒牌客观主义的论战中写到的那种“唯物论者的倾向性”。这种客观性与倾向性的融合（这是无产阶级人道主义必需的要害）以及它和实际的、争取工人解放的伟大斗争的联系，在自传里表现得很清楚：

“当我回溯我们野蛮的俄国生活中这些沉闷可憎的事物时，有时我不禁自问‘这些事情值得一提吗？’而我怀着再生的信念回答自己，‘不错，值得一提！’；因为这是直到今天依然存在的固执、可厌的真理。对这个真理必须刨根挖底，以便把它从人们的记忆和心灵里，从我们整个艰难可耻的生活里连根拔除……”。

这是高尔基在一九一三年写的，他接着又补充说，在这种生活中令人惊异的并不是它那兽性的残忍抱住不放的顽固性，而是那种“尽管这一层外壳多么坚厚，光明、健康和创造性的事物依然能够突破它；优美的、人性的种子依然会成长起来，抚育着一种永生不灭的希望，希望我们获得再生，过一种更光明的、真正人类的生活。”因此，正是这种客观性本身提供了反对黑暗势力的真正斗争的手段。

高尔基知道得很清楚，正是这种客观性在伟大的文学和二三流文学之间，在古典文学和他的同时代人的虚假的主观主义之间划了一道分界线。在一九〇八年写的一篇文章里，高尔基关于旧时的文学与当代文学的这种区别是这样说的：

“旧作家们的特点是：他们的构思是海阔天空的，他们的世界观是和谐一致的，他们对生活怀着强烈的感情；他们的视野包容着整个宽广的世界。一个当代作家的‘个性’不过是他的写作的方式而已，至于真正的个性，也就是复杂的思想感情，却越来越不可捉摸，越来越虚无缥缈，说句实话，越来越可怜了。作家不再是世界的镜子，而仅仅是镜子的一小块碎片，它的社会背衬已经剥蚀脱落，又在城市街道的泥潭里弃置不用，它已不再能以它的小平面来反映世界的伟大生活了；它所能映照的只是街道生活的点点滴滴，只是破碎了的灵魂的碎屑罢了。”

高尔基的自传表明一面真正的世界的镜子如何在我们这个时代出现。它重新提出了艺术家的感受性和灵敏性的问题。在大多数

现代作家的实践中,这问题的意义完全被歪曲了。有一种虚假的但是根深蒂固的信念,认为感受性的实质是消极地反映事物,认为它排除一种积极探讨生活及生活的各种问题的可能性,认为它是与积极和实践背道而驰的。这种错误理解起源于现代主观主义,高尔基非常正确地谈到了那面镜子的“社会汞合剂”就是因为这种错误理解而丧失的。

这一类作家的经验只限于他们自身。对他们来说,感受性意味着倾听他们自己内心的感受,倾听他们的自我的经验。他们所注意的不是外在世界,不是生活本身,而是他们自己对外在世界的反应,他们所谓的“感受性”不过是消极地凝视着他们自己的肚脐眼罢了。高尔基和同时代的其他作家的这种显著差别在他对列昂尼德·安德列耶夫^①的回忆里也许表现得最为生动。安德列耶夫是一位极有才能的作家,他跟高尔基的谈话也相当坦率。有一次,在这种坦率的谈话里,他向高尔基诉苦说,高尔基常常会见一些最有趣的人,而他安德列耶夫却从来无法做到这样的事情。安德列耶夫不明白这并非运气好坏的问题,而单纯是两位作家探索生活时采取不同的基本态度的结果。安德列耶夫具有非常活跃的想象力,同时具有一种毫无定向的抽象化的伟大才能。他一碰到生活中的一点点迹象,他的想象便立刻抓住它,把它提到很高的抽象化的程度,做完这一点之后,他对现象也失去了一切兴趣。他没有耐心去仔细注意和把捉现象的真正意义,去从各个角度和在每一个发展阶段观察它,去煞费苦心地、有条不紊地把它和别的现象加以比较,然后才给它描出一幅画图,跟所描写的那一部分生活的丰富多彩尽可能真切地接近的一幅画图。

^① 安德列耶夫(Leonid Andrejew, 1871—1919),俄罗斯作家。他的作品有《省长》、《饥饿之王》及《七个绞死犯的故事》等。

但是，不管听起来多么前后矛盾，高尔基的耐心是他的积极活动的结果，而安德列耶夫的缺乏耐心都是他不积极地实际参加当时的斗争，是他过着一种献身于纯文学活动的生活的直接结果。因为现实的本质隐藏较深，需要具有高尔基那种耐心和感受性；这种特征只有在实际活动的过程中才能显现，只有那些注意实际生活的人才能察觉。

正是从实际的观点来说，本质的与非本质的、正确的与仅仅有趣的（即使它可能是十分肤浅或者虚假的）事物之间的区别是异常明确的。对于那些对生活抱着消极态度的人，本质与非本质、正确与错误之间的界限是模糊不清的。只有在出自耐心、出诸行动的个人与世界的相互交往之中，才能够察觉世界和别的个人的本质的东西。只有实际的参加才可以有所选择，并且帮助决定这种选择的基础。只有社会活动的成功或失败能够显示生活中真正本质的事物。

可是，活动而没有感受性，那是盲目的。只有满腔热情地把世界照原样接受下来，连同它那一切无穷无尽的多样性和不停息的变化，只有向世界学习的热切愿望；只有对现实有热爱，即使现实里有许多可憎的事物，你恨它们，而且为了反对它们你不得不进行斗争，这种热爱并不是徒然的，因为在同一现实里，你可以看到一条通向人类善行的道路，只有对生活抱有信心，相信通过人类的努力，生活会朝着更美好的方向运动，每天都在表现出来的一切愚昧和罪恶是无足重轻的——只有热烈的感受性，才为正确的实际活动提供基础。

这是没有幻想的乐观主义，高尔基就有这种乐观主义。幻想遮蔽着现实，心存幻想的人，他们的生活不是真正的生活，而只是幻想的生活，或者是失去了的幻想的生活。而那和幻想者断然相反的怀疑论者、幻灭者，他的经验也是同样片面，仅仅是他自己的

失望和失望的主观原因而已。现代的乐观主义和悲观主义，现代的幻想和幻灭，都同样创造着纯粹的公式，虽然，象安德列耶夫的情形一样，它们可能是古怪而有趣的公式。幻想和幻想的失去，同样是接受现实和融化现实的障碍。

但是，伟大文学的先决条件是丰富而多变的生活，这不仅仅是指物质意义的广泛的生活经历，而且也是从揭示问题的深度的观点来说的。一个作家必须过丰富的生活，才能够表现真正典型的东西。把这一点说得最清楚的是十八世纪英国美学家理查德·侯德。他在评论亚里士多德说索福克勒斯把人描写成他们应该成为的样子，而欧里庇得斯却照他们的真面目描写的言论时，这样写道：

“……它的意思是：索福克勒斯，由于和人的交往更加广泛，把那种由于静观个别的人而产生的偏狭的想法加以扩大和伸展，变成对族类的全面考虑。至于哲学家的欧里庇得斯，多半是和学院有关的，当他观察生活的时候，他的眼光过份注意到个别的、真正存在的人物，只见个人而不见族类，因此描绘他的人物时，只就眼前的对象来说的确是自然而真实，不过有时候缺少那种概括的、普遍地引人注意的逼真，而诗意的真实是要求充分显示这种逼真的。”

当然，人们不能把现代作家跟欧里庇得斯相比。通过上面引述的一段话，我们只想触及现代文学异常贫乏的原因。我们已经看到，回避生活是现代作家们的特点，这已经不可避免地产生了一种情境，在这种情境之中，他们只能创造个别的人物；当他们被迫超越单纯个人的界限时，他们势必在空虚的、没有生命的抽象之中迷失自己。

能够创造真正典型的只有这样的作家，他们有机会在个人之间作许多有事实根据的比较，这种比较是以丰富的实际经验为基

础的，而且要能够揭示个人之间互相类似的社会原因和私人的原因。作家的生活越是丰富，他能够由之表现出这种类似的深刻性也越是伟大；个人与社会因素在典型中和谐一致的范围越是广阔，人物就会更加真实，更加有趣。

高尔基的自传向我们表明，丰富多变的生活如何在年青的高尔基身上发展了这种把表面看来十分不同的典型加以比较而创造出典型的才能。在一个伟大作家所受的这种教育中，文学本身当然扮演着极为重要的角色。年青的高尔基，在还没有成熟的时期就已经看出古典文学的伟大任务在于教导人们观察和表现他们自己。从一开始，高尔基在阅读中便常常把文学和生活联系起来。他在读巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》的时候，不惟对那种极其纯朴的表现感到欢喜，而且立即把那位老放债人葛朗台和他自己的外祖父加以比较。

不过，无论怎么说，文学仅仅是现实的辅助，虽然是很重要的辅助。具有决定意义的还是生活本身的丰富，还是那种融化生活、把生活现象淋漓尽致地再现出来的热切愿望。高尔基曾举出一些很有趣的例子，说明他是怎样着手把他遇见的人塑造成形象的。我只引用一个有特色的例子：

“我忽然觉得干净整齐的奥西普就象对一切总是漠不关心的火夫雅柯夫一样。有时候，他又使我想起校对员彼得·华西里耶夫，有时候又使我想起车夫彼得；有时候，我认为他跟我外祖父有些相象的地方——他总有些什么地方象我认识的别的老年人。他们都是有趣得出奇的老头儿，可是我总觉得，你不能跟他们生活在一起，那会是困难而不愉快的事情。那情形就好象他们吃掉了你的灵魂，而他们的圆滑的谈话在你的心上蒙了一层褐色的锈。奥西普是好人吗？不。他是坏人吗？也不是。他为人狡猾，这一点我明白。不过，它的八面玲珑虽然使我惊异，这种狡猾却使我感到痛苦，临了，

我开始觉得他在各方面都是和我作对的。”

因此，高尔基的自传向我们表明，我们这时代的一位大诗人是怎样诞生的，一个儿童是怎样发展成为世界的镜子的。高尔基的客观的风格使该书这种特点显而易见。它表明高尔基是革命前俄国人间喜剧的重要参加者，也指出生活是每一个伟大诗人的真正导师。高尔基把我们介绍给这位培养了他的伟大导师，并且向我们指出这是怎么完成的，指出他是怎样被生活本身教育成为一个人，一个战士，一位诗人。正是生活的许多恐怖经验使高尔基成为一个富于战斗性的人道主义者。托尔斯泰曾经称赞高尔基的善良和力量，并且对他说，在他经历了那一切事情之后，他是很可能变坏的。

四

就象大多数伟大的小说家一样，高尔基是以短篇小说开始他的文学事业的；这种样式的主题往往是奇特的、不同寻常的、令人惊异的事件——构思这事件时要使得它那令人惊异的一面能够描画出某一个人或更多的人无论在个人意义或社会意义上都具有特点的肖象。短篇小说的这种性质使它成为一种原始的和永远流传的艺术样式。民间有才能的说故事者，当他们想对听众讲述一桩奇异而有特色的事件时，本能地采用了一种接近于短篇小说的形式。同样，年青的高尔基，他在文学事业的最初阶段就写出值得称赞的短篇小说，他不仅仅是在遵循一种文学传统，而且是在顺从一种与生俱来的冲动，要把他自己历尽沧桑的生活中的这些故事讲出来；文学传统，也就是先辈伟大作家们的范例，不过使得这种冲动有个约束，并且使它趋于自觉而已。

另一方面，由于现代生活的要求而带进短篇小说形式中来的一切值得探讨的因素，在高尔基的早期作品里也已经出现。生活

条件越是复杂，要通过人们生活中的一次事件来对人物作详尽的性格描写也更加困难；特别困难的是，个人特征与社会特征相结合的偶然因素（这在前面已经提到过），大大地阻碍着以一次突出事件来表现具有社会意义的典型，而这种突出事件正是短篇小说的基础。这样的表现在文艺复兴初期还是容易的；它为薄伽丘和他的同时代人的短篇小说的完美无缺提供了社会基础。在它们的美中，丝毫没有我们在古典短篇小说现代模仿者的作品里发现的矫揉造作、形式主义和抽象的特质。

由于材料更加纷杂，现代短篇小说的构思范围势必比旧的短篇小说要来得广泛些；它包含着一连串的事件，越来越紧张地朝着最后的事件发展，这最后的事件相当于讲究风格的古典短篇小说的高潮。象这样扩大短篇小说的范围，自然不仅仅是量的问题，而且也牵涉到风格上重要的新问题。

但是，尽管有这些不可避免的变革，与旧的短篇小说有关的基本的形式问题对于新的短篇小说依然适用。因为，如果故事情节不大加压缩，性格描写不是通过行动来完成，短篇小说便幻化为一幅环境画，幻化为一种情态的临摹，或者幻化为一种心理分析了；而大多数现代短篇小说作家笔下的短篇小说恰恰就有这种现象。

不过，从巴尔扎克和司汤达起，最优秀的新作家一直都在努力给他们复杂的小说——不是处理一桩事而是处理一连串事件的小说——以旧的短篇小说所具有的那种同样尖锐和自己能够独立的形式。这种努力使得作家的创造性的想象力受到越来越严格的考验。因为矛盾越是复杂（揭示这种矛盾就形成了短篇小说的高潮），就越难找到一种情节来具体表现如此复杂的矛盾的每个方面。

为了这种短篇小说形式而作的努力，是高尔基的作品中的基本要素，不仅在他的短篇小说中，而且也在他的自传和长篇小说中。高尔基作品里拥塞着的人物，在数量上是可以和巴尔扎克作

品里的人物相比的。虽然如此——或者，也许正是为了这个理由——他的作品并不是以人物为基础，而是以事件为基础的。只有他最后的几部小说算是例外，但是，即使在这几部小说里，他的风格的各种要素在性格描写的方法中依然可以看出来。

由于他的生活饱经忧患，高尔基有着许许多多的人物和事件供他使用，他随时可以挑选最合适的人物和事件来说明他的旨趣所在，并且可以加以渲染，使它成为极端现象，而不致使它稍欠真实。在表现人物和事件的时候，他从不勉强遵循机械的、一般的款式。因为一开始他的意图就是揭露旧俄生活惨无人道的暴行，他可以选择罪大恶极的事例；事例越是罪大恶极，越能够真切地表明当时俄国可能发生的恐怖。高尔基的天才很早便表现在这种艺术手法上，他运用这种手法，使那些罪大恶极的事例显得不仅可能发生，而且具有典型意义；那透露出他的人物的典型特征的内心变化，仿佛是以命定的必然性朝着这种罪大恶极的结局发展的。高尔基有一种相反的倾向，形成他揭露沙皇俄国恐怖的另一面——也就是表明，尽管有着一切可憎的事物，真正的人类品质却在发展和冒出头来——这种相反的倾向自然要求同样表现那成为鲜明对照的、罪恶昭彰的非常事件。

十九世纪一方面在某种程度上使短篇小说变得和长篇小说相似，另一方面又使长篇小说的发展趋向于更集中，这种集中本来只是属于短篇小说的。这两种变化之中的第一种，是十九世纪文学的普遍特点，只有极少数大作家成功地保护了短篇小说的形式，使它不致消亡灭绝。第二种趋势，长篇小说有着往更集中的方向演变的趋势，标志着这一时期最优秀的作家们反对资本主义带入文学里来的破坏艺术的各种条件的努力。

在这两方面，高尔基都追随着欧洲最优秀的作家们的足迹，但他总是以自己独特的方式去追随的。在他的自传里，又在他写给

奥克塔夫·米尔博^①的一封长信里，他都说到他之所以能成为一个作家，巴尔扎克是起了决定性的影响的。巴尔扎克对他的这种影响，主要是因为这两位作家实质上，即使不是表面上，都面临着同样的任务：全面描写社会大变革时期产生的形形色色而又错综复杂的矛盾。两位作家的特点是，在他们表现社会时，一方面努力尽可能明晰地显示出腐化和解体的过程，同时，他们虽然是那样伟大的艺术家，他们却努力追随着古典作家们的足迹，用一种艺术上完美无缺的形式来描写这种腐化。因此，我们在高尔基最初的几部小说里发现了巴尔扎克许多小说所具有的那种短篇小说似的集中，这并不是偶然的。

但是，短篇小说和长篇小说尽管互相有这种类似的地方，它们之间依然保留着巨大的差别，所有伟大作家都自觉地或本能地尊重这种差别。短篇小说，即使以它现代的、更广泛的形式来说，它所表现的是个别的、经过渲染的个人命运。社会力量的作用在里面是极端夸大的。只要有令人信服的证据，证明这种事情是可能发生的，就足以揭露最恐怖不过的现实。让我们想一想类似高尔基的《人的诞生》的这种短篇小说吧。当高尔基想要表明人类认为可贵的力量在这种可憎的泥淖中出现时，他又选择了类似的短篇小说形式（《叶美良·皮里雅依》）。

当然，这绝没有耗尽高尔基的短篇小说的题材范围。短篇小说使他有可能运用极端而特别有趣的事例来表现社会必然性和个人命运的辩证关系，并且提供一些迂回曲折、情节惊险、有时候很象童话的表现方法，从而使阶级现实战胜那顽固的、有过失的或者受到错误影响的良心。在这儿，短篇小说也只能对典型的某些方

^① 奥克塔夫·米尔博（Octave Mirbeau, 1850—1917），法国资产阶级作家，他的作品揭露了资产阶级社会的卑鄙无耻和道德沦亡。

面作有限度的表现,而不是普遍地表现典型的全貌。但是,这种不同寻常的个人命运的可能性本身,说明了典型环境的必然性,使它们更容易理解。比方,请大家注意《忧郁的生活》里那个懒散的、奥勃洛摩夫型的年青梦想家吧,他的阶级“拯救”了他,却使他变成了一个善于打算的、脾气乖戾的商人。

最后,短篇小说可能表现重大的社会趋势、广博的社会总体的某些方面,并且以相对地孤立的形式表现它们,给整个的运动提供一个总的背景。

高尔基早期的长篇小说和短篇小说技巧有类似之处,那完全是另一回事。在这儿,特殊事例的典型意义,必须整个儿从一系列事件里显露出来,并形成表现那史诗似的总体的基础。在这儿,资本主义条件的不利影响较之短篇小说的情况更是无可比拟地束缚作家的手脚。这一困难影响了十九世纪所有的长篇小说。

但是,高尔基在他的青年时代不得不面对着比早期的、十九世纪伟大小说家们所遭遇的还要严重得多的障碍。因为,不管一位伟大作家在题材上和意识形态上对于描绘社会的解体强调到何种程度,作为一个小说家他需要故事情节有实在的支点,需要人物之间有稳定的联系,人物必须有共同的行动范围和目标,等等,所有这一切都要在现实世界里,使故事情节能够以史诗的形式展开。如所周知,资本主义越来越破坏了“事物的总体”——黑格尔是这样称呼史诗的这种必要条件的。巴尔扎克和司汤达还能够利用资产阶级进化的英雄时代遗留下来的渣滓,托尔斯泰也可以利用古老的半封建的、宗法式的乡村生活的残余,虽然他们描写的正是这些生活条件的消亡。

但是,高尔基一方面面临着更进一步的解体与分化的过程,另一方面他也怀着更炽烈的控诉与革命的热情,强调指出旧的生活形态和旧的行动范围的解体。他以热烈的论战的力量,认为这些

旧的生活形态已经失掉了它们的活的内容，已经变成纯粹的空壳，为古老沙皇俄国的兽行作掩护。为了十分清晰地体察这种差异，只需要把托尔斯泰和高尔基早期作品中关于生死和婚姻的描写加以比较就行了。高尔基在描写任何这种仪式时，很少不写到一些丑事，使这些形式遮掩下的愚昧和残忍暴露出来。他常常利用这种场合作为潜在的对抗最后爆发的机会。因此，在《福马·高尔杰耶夫》里，那大排筵宴、庆祝新船下水的场面，却成了福马由于忍无可忍、当面对资本家们表示他的憎恨和轻蔑的机会，他还公开地讲述每一位客人的生平，把他们犯过的一切谋杀、作伪以及别的罪恶都和盘托出。这种实物教学式地、批判地表现旧生活形态的解体，是高尔基毕生全部作品的一个重要特点。

在《马特维·克日米雅金的一生》里，在城市和郊区的斗争中，他表明那种无害的、愉快而友好的古老的拳击风俗如何堕落成一种骇人的、野蛮而残酷的搏斗；这种倾向在《克里姆·萨姆金的一生》里达到了顶点，在这部作品里，高尔基描写了尼古拉二世在莫斯科加冕时，数以千计的男女和儿童被踩死的群众恐慌场面。

高尔基在这条社会必然的道路上勇敢地走到了尽头。但是，由于种种事件、对象、人们自然的聚会等等，那就是说，所有的一切，那使得旧式史诗从而获得它们明显的社会意义的典型的风貌、典型的联系以及典型的任务等，由于这一切都必须从他的作品中消失，生活便丧失了它那可以感知的面貌。

生活在溃灭。我们已经看到，古老的亚细亚形态的资本主义如何把人们变成暴戾、邪恶的隐者和个人主义者，变成象蜗牛一样在它们自己狭小的壳里生长的生物。小资产阶级群众这种畜生似的个人主义，只是由发展中的资本主义所促成的表面的现代化勉强掩饰着罢了。同样的穷极无聊、同样模糊的万事皆空的感觉依然支配着他们的生活、而他们那沉闷单调的生活只有在兽性的放

纵之中才能得到解脱。

在这种情况下，怎么可能讲述一个关系重要的、有连续性的故事呢？在这个世界上，怎么能够发现完美的、丰富的、真正有生命的人物呢？

每一次社会危机和社会变革一定会增加个人命运的偶然性，特别是增加关于这种偶然性的自觉。生活形态变得越是“偶然”，越是难于把它们置于诗的形式之中，越是难于使它们具有史诗的意义。陀思妥耶夫斯基就已经充分注意到了这个问题。在他的小说《少年》的结尾，他曾长篇大论地抱怨，象作为小说主题的那样一个“偶然”的家庭，在文学上是不适宜的。他曾经不提名地对托尔斯泰表示揶揄说，只有描写旧俄贵族才是小说家的好题目，因为在贵族当中，你可以“至少发现一点类似”正常秩序的东西。并且他让写信的人^①在读了原稿之后得出这样的结论：“我必须承认，我不愿意做一个描写出身于偶然家庭的英雄的小说家。这是费力不讨好的、没有任何美丽形式的工作。”可是高尔基却承担了这种“费力不讨好”的工作。偶然的人，偶然的环境，偶然的家庭——所有这一切都获得了现实意义，它们都促成旧俄的解体。

象所有伟大作家一样，高尔基选择他的材料的这种“缺点”和它的不适宜性来予以表现，作为他的创造性工作的起点。只有折衷主义者或不成器的后代才回避生活置于艺术道路上的障碍。真正伟大的艺术家对于因选择这种在社会意义上不适宜的主题而产生的困难是不抱什么幻想的。一个作家的艺术的伟大，在于探寻一种方法，以真正艺术的形式来表现这种不适宜的题材，而且要使

^① 陀思妥耶夫斯基的《少年》是以书中少年主人公阿尔卡其·玛加尔蒙奇·道尔郭罗基的私人记事的形式写成的。小说结束时，道尔郭罗基将他的记事原稿寄给书中的一位人物尼古拉·谢蒙诺维奇，希望听取后者的意见。谢蒙诺维奇读了原稿后，写了一封长信给道尔郭罗基。写信的人就是指谢蒙诺维奇。

不利的环境变成一种新的独特形式的媒介，这种形式正是由同一不适宜的材料产生的。

因此，高尔基的起点是对俄国生活，对它那种他所谓的“动物学上的个人主义”，对它那绝望的无聊和明显的停滞作无情的剖析。但是，他是一位创造者，他把这种懒散的停滞导入连绵不断的运动、一时突发的努力、绝望的爆发，使意气扬扬和低沉颓丧的状态交替出现。他把那沉郁愁惨、穷极无聊的全部生活分割成短暂的、充溢着内在运动、充溢着悲剧和喜剧的富于戏剧性的时刻，从而在他的小说里创造出系列虽然细小却很生动的、戏剧性的场面，在这些场面上他表现出人对他们的环境的反抗、他们的绝望、他们如何陷入冷漠无情；简而言之，表现出支配着旧俄生活的社会力量对人的个性所作的内部和外部的破坏。

甚至他的人物的寂寞也不是一种心境的问题（在西方作家的作品里，无论他们对这事实是颂扬或是谴责，情况却常常是这样的）。在高尔基的天地里，寂寞是一座监狱。在高尔基之前，托尔斯泰就曾经把人的转变不是作为沿着一条线的运动来描写，而是作为在一个确定的、虽然不是机械地和永久地封闭起来的空间之内的运动来描写的；换句话说，托尔斯泰已经认为人的特点是可能趋于极端，他的发展就是从—一个极端到另一个极端之间反复运动。

高尔基发展了这种倾向，使它远远超越了托尔斯泰曾经达到的限度，而且他比托尔斯泰更加意识到这种“空间”的社会根源。对于限定这种“空间”的社会障碍，他也比托尔斯泰能更有意识地、更有批判地看待；他在这些障碍之中，看出了他毕生奋力与之战斗的那种邪恶势力。因此，高尔基笔下的“空间”具有明确得多的社会性质，有它自身的社会历史，同时又被表现为人的个性的囚牢——比托尔斯泰具有更强烈的论战性。就这样，高尔基把人的寂寞从

一种状态变成一种过程，变成一种戏剧性的事件。高尔基表明，监狱的墙尽管有着共同的社会根源，却依然是极其属于个人的、单独狱室的墙壁，是在个性与环境互相作用之中逐渐为每一个个人建筑起来的。

高尔基有鉴于此，才常常特别注意他的英雄们的童年（不象巴尔扎克一样把他的人物的早期经历往往只当作单纯的插话），因此他似乎是在继续较早的小说如《威廉·迈斯特的学习时代》、《汤姆·琼斯》等的传统。可是，这种类似不过是表面现象。歌德和菲尔丁描写他们的英雄的童年，为了显示他们的积极的人的品质产生的根源，而高尔基这样做，却是为了要以实在的、生动的形式，表明围着英雄的那几堵监狱的墙是如何形成的，从而把“空间”（他认为“空间”是禁锢人的个性的狱墙）转变成一种历史过程。他不仅叙述筑墙的历史，而且也叙述那越狱的不成功的企图，以及受害者在绝望之余，在狱墙的石头上撞得头破血流的结局。

因此，在高尔基的作品里，无聊变得富于戏剧性，寂寞中产生了对白，平庸的人也诗意盎然。不象他的同时代人一样，高尔基并不问：平庸的人象什么样——他问：平庸的人是怎样演变的，一个人是怎样被歪曲为平庸的？在他的这些重大的、创造性的问题里，他那富于战斗性的人道主义的意义清晰地显现出来了。象资本主义时代所有诚实的现实主义作家一样，高尔基表明资本主义如何摧残人的个性；而按照旧时俄国的情况，他是能够比西方现实主义作家表现得更为残酷的。但是，作为一个战斗的无产阶级的人道主义者，他认为这种摧残仅仅是人类进化某一时期的历史必然，而不是固定不变的既成事实或注定不可避免的命运。所以，在描写这种摧残现象时，他经常都是愤怒填膺，持着武器与之对抗的。他声言这种摧残现象是资本主义特有的历史罪恶。在使摧残过程呈现于我们眼前时，他不断地促使我们注意到那完整无缺的、未受摧残的

人的形象，虽然这种形象仅仅是以失去了的可能性的形式出现。是他那时代里以完全没有拜物教气息的方式来表现资本主义拜物教世界的唯一作家。

高尔基艺术中的这个中心问题，他准备表现的生活素材所固有的这些矛盾，这种紧张，决定了他的诗意的技巧。这里我们只能举例说明此种技巧比较重要的几点特征：特别是那些单独的场面的惊人的简短，他就是利用这些单独的场面来构成他的小说的史诗般的整体——这是“客观整体”的毁灭的结果。

这些场面不论怎么简短，却充满着尖锐的、戏剧性的内在紧张。跟其他伟大的现实主义作家一样，高尔基从各方面表现他的人物，但他决不用描写或分析的方法，而常常用行动来表现。由于高尔基描写的世界的性质，他的人物的这种行动只能是为时短暂的——往往是一时誓死发奋、接着又陷入冷漠状态或者沉溺于兽行之中。

因此，他据以写作的素材的“缺点”强迫他撇开较老的小说家们的粗疏的结构；但是，作为一位地道的诗人，他却不放弃在他们的进化过程中和行动中来表现全人类。正是为了这个理由，他才练出了他那独特的风格，应用多种多样的小平面来塑造完善的人物，好比一个磨宝石的人显示出宝石的水色一样。在很快地接连出现的简短插话中，他逐渐揭示出他的人物的每一个这种小平面。这样把潜藏在人物身上的每一种可能性都变成了行动，这种持续的简短而生动的场面终于丰富了被资本主义破坏了的人们的个性，同时表明这种个性中个人与社会因素的统一。

高尔基的无产阶级人道主义使他在处理这问题时达到绝对正确的平衡和比例。他谴责资本主义破坏了人的个性，但他决不象陀思妥耶夫斯基以及陀思妥耶夫斯基的不成器的后继者那样，把对这种破坏的盲目反抗加以理想化。描写社会因素与个人因素的

辩证关系的正确比例,并不是一种形式上的和谐,而是由于高尔基正确了解那通过资本主义的可憎恨的事物必然导向无产阶级革命的社会过程。

和他所有的同代人相反,高尔基所写的简短的场面毫无例外地保持着很高的水平。他遵循古典作家们的范例,不允许任何自然主义的障碍来限制他的人物表现的方式和特征。可是,由于他无比丰富的阅历以及他和普通人的接触,他还是能够使这种较高水平的表现具有自然的形式。换句话说,他所表现的思想内容比任何“一般”的自然主义者所能达到的水平要高得多;但是,产生这些思想的环境是完全符合生活真实的,完全典型的,表现它们的语言是和讲话的人的社会地位与个人特征完全吻合的。

高尔基跨越自然主义的障碍,“仅仅”限于他在最高的实际水平上表现人物和环境的时候,而这种水平依旧是这个典型所能达到的。我只举一个例子:马雅金老头^①来看他的女儿,发现了一个笔记本上面有一句表现黑格尔思想的话:存在的一切都是合理的。这个老恶棍对这句话的反应就跟葛朗台老头看见引用边沁^②的一句话时那样兴奋。他说:“嗯——世界上的一切都是合理的——这倒说得不错!居然有人发现了这个道理!对,的确说得妙极了……如果世上没有傻瓜,那更见得千真万确……可是,人常常会发现傻瓜在他们不应该在的地方出现,因此不能说世界上的一切都是合理的!……”在这样的章节里,高尔基从一开始就逐步表明意识形态是怎样产生、现时的人又怎样心安理得地从过去的人的思想里接受最合于他们个人目的的东西——或者,换句话说,表明意识形态是怎样产生社会效果的。

① 高尔基的长篇小说《福马·高尔杰耶夫》中的人物。

② 边沁(Jeremy Bentham,1748—1832),英国功利主义哲学家。

把这种小小的场面提到如此高度，同时也表示着在每一个个人的意识里几乎完全缺乏的那种普遍的社会亲和力。故事里的人物相信他们的受苦纯粹是因为个人的命运和在寂寞中感到绝望，可是读者却面对着客观地决定个人命运的一切经济因素和意识形态的因素，虽然个人在绝望的寂寞之中对这些因素全然不知。

要把《福耶·高尔杰耶夫》和《三人》的故事——虽然他们的基本手法属于短篇小说——变成真正的小说，即变成史诗般的整体，是需要这样提高水平，是需要这种全面描绘人物的方法的，而这个世界的实质正是摧残和破坏人的这种全面性。它们当然是很独特的、紧凑的、生动的小说，浸透着愤怒的绝望和人道的抗议的小说。

高尔基跟革命工人运动越来越密切的合作、他对布尔什维克理论越来越完备的吸收、最后然而并不是最不重要的是他关于第一次俄国革命(1905年)的经验，使他的风格起了根本的转变。在一个作者的毕生作品中，要找到在风格的差异上比《福玛·高尔杰耶夫》和《母亲》更加显著的例子是不容易的。这种差异是从材料本身的要素产生的，并不是高尔基自己的意图的形式主义的结果。我们请读者注意列宁表述过的这种差异（列宁的话我们已用作本章的题辞）。高尔基在他初期的短篇小说和长篇小说里，表明人们不再能照旧生活了。在《母亲》里，他表明，至少工人阶级的先锋队和农民是怎样不再愿意照旧生活了。

因此，小说中人的构成的性质也起了根本变化。自觉代替了阴郁的绝望。革命的准备和革命行动代替了盲目的反抗或了无生气的冷漠状态。这种新的素材产生了《母亲》的新的表现风格。我们仍然看到旧俄一切可怕的暴行——沙皇制度对工人革命运动采取的残酷镇压的措施使得这种景象更加触目惊心。但是，在这儿决定着人物的气质和命运的主流却是往着相反方向流动的；高尔基指出了一条艰难然而清晰的道路，工人阶级沿着这条道路前

进，去战胜生活中深重的苦难，为自己建设光明的、合乎人道的未来。

无产阶级革命这种解放的影响，高尔基不仅仅把它作为未来的希望来表现，而且是作为对人们具有改造作用的眼前现实来表现的；无产阶级人道主义不单纯是革命工人阶级运动的遥远的目标——运动每前进一步，同时也就是运动参加者的个人生活里这一目标的实现。工人阶级运动在把人们从他们不自觉的、沉闷的生活中唤醒、把他们变成争取全人类解放的自觉战士时，改造他们成为和睦的、满足的、幸福的人，尽管作为个人他们不得不忍受惨苦的命运，不得不忍受拷打、监禁和流放。

因此我们发现一种异乎寻常的现象，《母亲》里那种令人惊奇的和谐——由它所处理的素材产生的和谐，因此在艺术上是真实的，而且，尽管它异乎寻常，却是令人信服的。关于工人阶级先锋队英勇战斗的描写，达到了史诗的高度，而旧生活形态的革命性的破坏、工人阶级组织的革命性的建立，产生了一种新的“事物的总体”。罢工、五一示威、审判、越狱、革命者的葬礼，等等，——所有这一切图景都是以真正史诗的浑厚雄伟的气魄来描绘的。甚至对示威和葬礼的残酷镇压事件在此地也不是“骚乱”——在以资产阶级为题材的小说里表现旧生活形态的解体时是会这样的——而是一场伟大的史诗般的斗争，光明对黑暗的斗争。由于人物行动范围有这种改变，对他们的单独行动的表现也跟着改变。单独的场面尽管在表现上非常质朴，它们的雄浑却是高尔基别的作品里所没有的。

这部小说之所以在整个文学中标志着伟大的转折点，不仅仅在于高尔基成功地创造了正面的英雄，并且以他自己独特的方式表明人怎么成为这种正面英雄的，也在于高尔基作为社会主义现实主义的第一位经典作家，在阶级社会的文学里第一次取得了史

诗表现的正面感人力量的成就。

布尔什维主义和革命给高尔基的作品带来的这种风格的改变，在他又以资产阶级为题材的后期小说里仍然可以看出来。自然，高尔基不可能也不愿意改变基本的表现方法，这种表现方法是由他写作的材料的社会性质产生的。旧时俄国的资产阶级生活以及它的解体，在不损害材料的条件下，是不容许作任何象《母亲》里出现的那种构思广阔的史诗图景的。因此，使用的方法依旧必须是个别场面的紧凑和戏剧性的简洁，必须是从每一个方面对人物作小平面似的表现。

但是，他后期小说的总的变化已更加广泛，更加稳定，更具有史诗的性质。一个社会正在我们的眼前死亡，作者也知道这意味着人类更幸福的未来。早期小说中那种痛苦的、探究一切的、感人至深的绝望消失了，代替的是看到人类有着光明前途的伟大人道主义者无比的沉静。但是，这种史诗般的沉静丝毫也不缓和他的抗议的强烈程度。恰好相反，他对社会的控诉甚至更加强烈，更有说服力。但是，这已不再是一个自己投身于火热战斗的人的猛力痛斥，而是一位提出人民控告资本主义案件的检查官的沉静辩护。这种态度决定了他的风格的史诗般的沉静，决定了典型概括的高度。

高尔基的自传标志着从《母亲》的风格到后期小说的风格的转变。它表明了两种矛盾的、乐观的过程，在这一过程中，伟大的无产阶级人道主义者高尔基从俄国外省生活可憎的底层上升到表面来了。在卓越的、人民的男女的整个画廊里（比方老祖母那个奇妙的人物），高尔基描写了人民的伟大力量，只要有工人阶级及其先锋队的领导，这些人民就会变成社会主义世界里真正的积极的人。

高尔基晚年的第一部伟大小说，平民化的奥勃洛摩夫，《玛特

维·克日米亚金的一生》，我们已在上面简略地讨论过了。它后面的一部小说通过阿尔达莫诺夫家的家庭纪事，对俄国资本主义的兴衰作了有力的史诗般的描绘。写这样一部小说的念头竟同时在许多国家突然出现，这并不是偶然的。这样的小说贯串着资本家们的好几个世代，以一个资本家家庭的衰落作媒介，说出了资本主义衰亡的故事。托马斯·曼写了《布登勃洛克一家》，高尔斯华绥写了《福尔赛世家》。但是，即使是最伟大的资产阶级作家，主要也只写了他们的人物在人性、智力和道德上的衰退，而资本主义的衰亡，对他们不过是一个背景罢了。他们的兴趣是以一个家庭内部的衰败为中心的，只有性格描写的内在真实和某种风格上的独出心裁之处，才使整个作品具有一种象征性的、外在的意义。

高尔基也描写这种衰退的个人方面，而且很注意表现家庭传统特征的各种发展方向。但他表明它们在革命危机时期跟社会整个变革的血肉连系，比起甚至最伟大的同代作家的任何作品里所能发现的都更加清晰、更加丰富。由于高尔基总是一目了然地看见道路的尽头，他的长篇小说虽然在风格上更加质朴无华，却取得了比托马斯·曼或约翰·高尔斯华绥所取得的更加概括的典型性和无可比拟的、更加伟大的史诗般的不朽。

我们在谈起别的问题时曾经提到过的高尔基最后一部小说《克里姆·萨姆金的一生》，是以革命前资产阶级知识分子的历史为题材的。这是说明意识形态是如何产生、改变以及如何被资产阶级和资产阶级知识分子各阶层代表按照阶级斗争的需要加以同化的故事。在这儿，高尔基把他表现意识形态的方法提到了最高度，就是照阶级斗争的进程所决定的样子，把意识形态放在和他的人物的私生活富有活力的相互作用中来表现。至于高尔基表现出马克思主义思想如何深入资产阶级和资产阶级知识分子、各种资产阶级冒牌马克思主义者的代表又如何歪曲和误解这些思想的炉火

纯青的手法，那是需要单独写一篇专门论文才能公正评价的。

在《克里姆·萨姆金的一生》里，高尔基不惟对革命前资产阶级知识分子的变化作了历史的描绘，他也表明了对知识分子以后的发展以及他们对无产阶级专政的态度具有决定意义的那些倾向。

关于《克里姆·萨姆金的一生》，还有一个需要讨论的问题是人的个性和个人主义的问题。在他较早的长篇小说中，高尔基多半描写了这样一些人物，他们本来具有富于生气的个性的核心，但这个核心被旧时俄国的现实践踏而且压坏了。在《克里姆·萨姆金的一生》里，高尔基在描写现代个人主义的资产阶级知识分子内在的空虚时，从不同的角度探讨了个性问题。虽然这一点在高尔基较早的其他作品里自然也提到过，但只有在《克里姆·萨姆金的一生》里，它才成为完备的、有条理的说明的焦点。

现代个人主义问题，在十九世纪文学中是一个普遍的问题。对这种现代个人主义作了也许是最尖锐批评的是易卜生。他让那年老的彼尔·金特^①剥一棵葱，每剥下一层皮，就把它跟他自己的个性在演变中的一个阶段加以比较，直到最后他得出了使他大为震惊的结论：他的一生和他整个的个性不过仅仅是一堆外皮，根本没有任何核心。这棵没有核心的葱到底意味着什么，易卜生曾在《野鸭》里那个空虚的自夸者雅尔马·艾克达尔的身上，以锐利的讽刺笔触再度表明过。

高尔基的《克里姆·萨姆金的一生》对现代个人主义的这种空虚状态作了出色的描绘。克里姆·萨姆金是没有想象的彼尔·金特，是比他的易卜生笔下的表兄在社会事业上更为成功的雅尔马·艾克达尔。他的空虚，从一开始就是他生活中的主要问题；从童年

^① 彼尔·金特是易卜生在1867年出版的同名诗剧中的人物。

时代起，他常常都想扮演重要人物的角色，而且假装自己以一位外交家的圆滑手腕在各种境遇中应付自如。高尔基以炉火纯青的艺术手法，把他的主角置于很多种境遇之中，又以令人赞叹的独出心裁的本领，表明这种空虚，这种小心翼翼的、缺乏骨气的外交手腕如何在人生每一种可能的境遇之中——从爱情到政治和生意买卖——以完全相同的方式表现出来，而且在处于危急的境遇时，这种缺乏骨气如何轻易地变成恶劣的行径。

另一方面，高尔基表明这一典型所由产生和受到培育的整个社会环境；他也表明这一典型的发展是怎样和资产阶级与无产阶级之间阶级斗争的尖锐化联系起来的。易卜生和别的西方作家所能完成的，最多是把这种典型当作个人作了正确的描绘；高尔基却使我们在小说中始终感觉到那伟大的、具有阶级之间决定意义的冲突即将到临，而且以极其错综复杂的形式，摆脱一切老一套的，或者故弄玄虚的方法，表明克里姆·萨姆金的性格的演变和时代的中心问题之间的联系。小说里的一位人物很有特性地对年青的克里姆说：“对每个问题，萨姆金，只有两种回答：一种回答是‘是’，另一种回答是‘否’。你似乎想发明第三种回答。大多数的人都想有第三种回答，可是，直到现在，还没有一个人办到。”

在这儿，高尔基以天才的惊人之笔，在克里姆·萨姆金的纯粹个人的命运之中体现出相当大一部分俄国知识分子想在革命与反革命、在资产阶级与无产阶级之间寻找“第三条路”的绝望的企图。

对克里姆·萨姆金的没有骨气的市侩主义的揭露，完成了高尔基所作的革命前俄国的画图，而且使它成为包罗一切必需事物的结合体，成为巴尔扎克式的“人间喜剧”。作为时代的具有诗人气质的历史家，作为旧秩序死亡的悲喜剧的画师，高尔基是资本主义掘墓人之一。

但是，资本主义世界不曾在十月革命中死去；它必须一点一点地摧毁；它就象传说中的九头蛇一样，当它的一个头被砍掉的时候，它会长出一个新的头来。因此，高尔基的“人间喜剧”不惟是一个已经不再存在的世界的不朽图画，而且也是和这个世界残留下来的、有害的余孽进行斗争时的有力武器。列宁和斯大林都曾对包围着工人阶级的小资产阶级世界进行不断的斗争，并不是平白无故的。在伟大的社会主义国家，这种小资产阶级的影响采取了各种各样的形态。但是，富农的残酷暴力和破坏分子优雅的“文明”都植根于亚细亚资本主义的同一土壤里，对这种资本主义的无情揭露构成了高尔基一生创作的绝大部分。即使在今天，当社会主义社会已经变成现实的时候，如果以为我们不再有什么需要向高尔基学习，那也是错误的。斯大林关于必须克服人们思想意识中的资本主义残余的警告，使我们想起高尔基一生创作中的这一方面依然具有多么亲切的现实意义。

高尔基的“人间喜剧”和巴尔扎克的“人间喜剧”有所不同；它并不止于完全描绘出市侩主义的“动物王国”。在巴尔扎克的作品里，那个英勇的人物米歇尔·克莱继安^①，在圣玛利修道院台阶上牺牲的革命群众的真正代表，只可能是一个遥远的、插话式的人物。在高尔基的作品里，随着旧俄恐怖的黑暗的消逝，一群光辉灿烂的革命英雄从中涌现出来，成了他的故事里的人物，他们是确实解放了人类的、伟大十月革命的活的英雄的真切形象。

严绍璜译

此文系作者所写《高尔基论》的第二节，译自英文版《欧洲现实主义研究》。

① 巴尔扎克的长篇小说《幻灭》里的人物。

托尔斯泰和现实主义的发展

(1936年)

—

这一篇文章的主旨，是阐明托尔斯泰在世界文学中的地位，并概述他在现实主义发展上所起的作用。这篇文章是以列宁对托尔斯泰作品所作的评价为根据的。在这一点上，正如在其它许多关于方法的问题上以及在关于历史地应用马克思主义的问题上一样，列宁思想的全部深度，很久以来都没有被人充分理解过。由于托尔斯泰的世界声望，同时由于他在一九〇五年革命前后时期工人阶级运动中所起的重要作用，几乎在第二国际范围以内的每一个文学批评家都觉得对托尔斯泰这位作家理应进行详细的论述。不消说，他们所写的一切，和列宁的见解是有根本分歧的。在当时，托尔斯泰作品中所反映的错综复杂的社会发展过程，不是很少被人了解，就是根本不被人了解，对于托尔斯泰作品中社会背景的错误解说，其结果是导致对作品本身一种肤浅的、往往非常不正确的评价。

列宁把托尔斯泰称为“俄国革命的镜子”，并且接着说，很多人最初觉得这种说法很奇怪。“分明不能正确反映现象的东西，怎能叫它作镜子呢？”但是，在这儿也跟其他各处一样，列宁并没有停留在乍然看来的生活现象所呈现的矛盾上面；他更深入地探讨下

去,直到根源。他指明,矛盾正因为它的矛盾性质的缘故,才是表达革命过程的丰富性和复杂性的一种必要的和适当的方式。照列宁的见解,托尔斯泰的观点和他作品中人物形象之间的矛盾,历史上的伟大和幼稚的天真想法之不可分的混合,形成了一种有机的统一,而这正是从一八六一年农奴解放到一九〇五年革命这一期间农民运动的伟大和弱点在哲学上和艺术上的反映。列宁充分估价了托尔斯泰描绘这一时期几个最重要的特点所运用的高超的手腕与他塑造地主和农民的形象时所表现的完美的艺术技巧。同时,列宁令人极其信服地指出,托尔斯泰那么恰当那么愤懑地抨击他当时的俄国社会时,差不多完全是从一个天真的“宗法式”的农民的观点出发的。照列宁的见解,托尔斯泰表达了千百万俄国人的情绪,他们痛恨他们的主人,但是还没有走上对其进行自觉的、坚持不懈的、无情的斗争的阶段。

这就是为什么列宁一直把托尔斯泰当作一个具有普遍的全世界意义的作家和艺术家的缘故。马克辛姆·高尔基在他的回忆录中引证列宁所说的关于托尔斯泰的几句话:

“‘怎样的一个大师啊,噢?怎样伟大的一个人物啊!老兄,这才是一个艺术家呢。……您知道,这有什么令人惊异的呢?这是他的农民的声音,他的农民的想法!一个实实在在的农民!在这位伯爵以前,我们文学里就没有一个真正的农民……’接着他用他的眯起的眼睛望着我,问道:‘欧洲有谁能够同他并肩媲美呢?’他立刻自己回答说:‘没有!’”

第二国际时期的一些主要的理论家误解了托尔斯泰,因为他们完全不懂得农民起义的革命意义。因为他们没有能够抓住托尔斯泰艺术作品的核心和它的根本意义,他们很自然地执着于立即可以见到的表面现象,即托尔斯泰对于题材的显著的选择。同时,因为他们拒绝俄国和欧洲资产阶级赋予托尔斯泰的全部著作那种

虚假的普遍意义，这就使他们连托尔斯泰的文学作品的普遍意义也不得不予以否认了。比方说，普列汉诺夫问到进步分子能够“从哪一点上”接受托尔斯泰和接受“到哪一点为止”的时候，当然他所着重的是托尔斯泰对社会的批判。但是他对这种社会批判的估价跟列宁的估价是直接相反的，而这与他们两人观点上的根本分歧是完全一致的。普列汉诺夫说：“工人阶级进步的代表人物主要把托尔斯泰当作这样的一位作家而尊敬他：他虽然不了解变革社会条件的斗争，对这种斗争完全漠不关心，然而他依旧觉得目前的社会秩序是令人不愉快的。他们钦佩他，主要是因为这位作家用他的巨大的文学才能来指出这种令人不愉快的地方，即使不过是些插话罢了。”

我们在弗朗茨·梅林和罗莎·卢森堡的著作中也发现对托尔斯泰的艺术的错误估价。

普列汉诺夫的意见，为一九一四年以前的社会民主党的中间派和左翼提供了从理论上和历史上对托尔斯泰评价的基础。他对罗莎·卢森堡的影响特别大，但是甚至象梅林这样感觉敏锐并且在美学判断上往往具有独到见解的一个人，也不能从这些错误见解中解放出来，在他评价托尔斯泰方面也未能达到如我们得之于列宁的那种理解的深度。不过梅林至少表明了一种朦胧的理解。他了解到，《黑暗的势力》之所以造成如此奇特的印象，因为它是照着实际上存在的样子来描绘俄国生活的。梅林也看到《战争与和平》中真正属于人民的地方。他写道：“……俄罗斯人民构成为一个民族的世纪。因为俄罗斯民族不是沙皇创造的，不是他的将军们创造的，不是他的大臣们创造的，也不是一般统治阶级创造的。他们所有这些人都是微不足道的，不重要的，附属的人物，他们或者毫无作为，或者在他们自动做些事情的时候只是造成麻烦，而只有在他们成为不可思议地、不可抗拒地发挥出来的人民力量的工

具的时候，他们才能完成重大的事情。”但是这类章节甚至在梅林的著作中也是稀少的，从总的方面说，他也是沿着普列汉诺夫所规定的路线来判断托尔斯泰的。

我们不能单是不理睬社会民主党人对托尔斯泰的错误判断就算完事，因为同样错误的判断后来在庸俗社会学方面又出现了。例如，长期以来一位有影响的俄国文学史家，维·穆·弗理契，在为列宁论托尔斯泰的文章所写的序言上，把托尔斯泰叫做“主观的艺术家”，并且（跟资产阶级批评家一致）提出这样的见解，说托尔斯泰真正令人信服地描绘出来的，只能是他自己的阶级、贵族阶级，说不但他在题材方面限于贵族，而且“显然把他所描写的现象理想化，不从每一个角度客观地去描写那些现象，而是抱着一种偏见。”如果这就是托尔斯泰的方法，象弗理契所打算证明的那样，那么只有庸俗社会学才可以解释他怎么仍旧会是从古以来最伟大的现实主义作家之一，而不单是纵有天才也很平凡的一个俄国贵族的赞美者。然而从来不曾有人作过这样的解释。

那么，假若我们想要分析托尔斯泰在世界文学上所起的作用，我们不但要把人们散布的关于他的艺术的假造的神话抛到一边去，也要把庸俗社会学的见解抛到一边去，而要根据唯一正确的见解，即列宁的见解来进行分析。除此以外，只有俄国的革命民主主义批评家所提出的见解，才可以帮助我们得到对托尔斯泰比较正确的了解，所以我们在下面将要反复引用车尔尼雪夫斯基对托尔斯泰的评价。

在把现实主义向前发展一个阶段方面，托尔斯泰的杰作不但在俄罗斯文学中而且在世界文学中都标志着前进一步。然而这前进一步是在特殊的环境下造成的。虽然托尔斯泰继承了十八世纪和十九世纪的伟大的现实主义传统，菲尔丁和笛福的传统，巴尔扎克和司汤达的传统，但他的继承是在现实主义已经衰落，要将

现实主义消灭的一些文学趋势已经在全欧洲凯旋的时候。因此托尔斯泰在他的文学创作上不得不逆着世界文学的潮流前进，这种潮流就是现实主义的衰退。

但是，托尔斯泰在世界文学中的地位之所以无与伦比，除此以外还有别的原因。倘若不适当地强调这种分歧，把托尔斯泰在他那个时代文学上的地位说成好象他拒绝了他那个时代一切文学趋势和一切作家而且固执地坚持着伟大现实主义作家的传统，那也是非常错误的。

首先，托尔斯泰所继承的不是伟大现实主义作家遗留下来的艺术和风格的传统。我们不愿在这儿引证托尔斯泰自己对于旧的现实主义作家和新的现实主义作家所下的判断；这些判断往往互相矛盾，而且——象多数伟大作家一样——根据他们工作的每一时期的具体要求而有很大的不同。然而一成不变的是托尔斯泰对他同时代作家的猥琐的自然主义所表示的合理的和愤怒的鄙视。在跟高尔基的一次谈话中，他把巴尔扎克、司汤达和福楼拜说成是法国文学上最伟大的作家（他对福楼拜的评判没有象对莫泊桑那样有保留），而把裘古尔兄弟形容为丑角。在早些时候为莫泊桑的作品（俄文译本）所写的一篇序言中，我们还没有发现他对莫泊桑的现实主义中若干颓废倾向有所批判。

旧的伟大现实主义作家们对托尔斯泰的风格没有显而易见的直接的影响。他在他的现实主义中遵循的一些原则，客观上是伟大的现实主义学派的一种继承，但是主观上这些原则是从他自己时代的一些问题上，从他对于他的时代的重大问题、即俄国农村的剥削者与被剥削者之间的关系所抱的态度上产生的。当然，关于旧的现实主义作家的研究对托尔斯泰风格的发展有相当的影响，但是如果企图从托尔斯泰的文学和艺术的现实主义风格方面找出从旧的伟大现实主义作家而来的一条直线来，那是错误的。

虽然托尔斯泰继承并且发展了旧的现实主义传统，他一向是按照自己独创的方式，根据时代的要求而这样做的，决不是一个没没无闻的后代。不但在内容上，在他所表现的人物和社会问题上，而且在艺术意义上，他一直是和他的时代步调一致的。所以在文学方法上他与同时代的欧洲作家有许多共同的特色。可是就这种方法上的共同性来说，可以注意到一件有趣而又重要的事情，那就是，在欧洲成为现实主义衰落的征兆，促成戏剧和长短篇小说这类文学形式的瓦解的那些艺术特色，到了托尔斯泰手里又恢复了它们的活力和独创性，而且成为新兴的新形式的要素，这种形式以新颖的体裁、在有关新的问题上继承着旧的伟大现实主义的传统，上升到任何一个民族的现实主义文学所不能逾越的高度。

如果我们从世界文学的角度来分析托尔斯泰的作品，我们必须把托尔斯泰的风格的特点和他在文学上的特殊地位作为我们的出发点。

没有这些特点，托尔斯泰的作品在全世界范围的成就便不能理解了。因为我们必须始终记住，托尔斯泰本质上是作为一个现代作家而获得这种成就的，在形式上和内容上都是现代的。从十九世纪七十年代起，他的成就在文学界是世界范围的成就，并且拥有广大读者群，一八四八年以前的欧洲文学的传统正在很快地从那些读者的记忆中消失，他们中间大部分甚至达到十分猛烈而明确地反对那些传统的地步（在这一时期，反司汤达的风气一部分是由于误解，一部分是由于歪曲；这是企图把司汤达变成主观心理学派的先驱）。比方说，左拉在否定巴尔扎克和司汤达的所谓浪漫主义的时候，批评他们越出日常生活“平均数”的范围，而这正是使他们两人成为伟大现实主义作家的一个特色。在福楼拜的作品中，特别在《包法利夫人》中，他看到实现了被他认为在巴尔扎克的作品中所具有的一切宝贵的特色。自然主义的第二流的代表人物、

作家们和批评家们（紧接着自然主义发生的那些倾向的追随者们），甚至比左拉更明确地指出这种离开现实主义伟大传统的地方。

托尔斯泰正是在这种气氛中获得了他的世界范围的成就。我们不应该看轻信奉自然主义流派以及后来别的文学倾向的人们对待他的作品的那种热情。这种世界范围的成就当然不是专门或者首先以这种热情为基础的。但是，在另一方面，如果追随各种文学倾向的人们不曾在托尔斯泰的作品中发现了或者自以为发现了跟他们自己有重要的近似的地方，这种历久不衰的国际性的成就（直到今天也没有衰退）是不会有的。德国、法国和英国的各种自然主义流派的“自由剧场”第一次上演《黑暗的势力》，把它设想为模范的自然主义戏剧。不久以后，梅特林克在理论上推行他的新的戏剧体裁的时候，引证易卜生的实验和《黑暗的势力》作为他的论据。

同样的事情一直延续到今天。在本书的结尾处^①将要论述托尔斯泰的作品的这种不恰当的影响。

二

不论托尔斯泰对欧洲文学会有多么特殊的影响，但这不是一个孤立的现象。托尔斯泰闯入世界文学，跟俄国的和斯堪的纳维亚的文学空前迅速地上升到欧洲首要的地位是同时发生的，在那时以前，欧洲十九世纪的伟大文学倾向都是来自几个主要的西方国家——德国、英国和法国。

其他国家的作家们很少获得世界性的重要意义，直到十九世纪的七十年代和八十年代才发生一个突然的变化。不错，屠格涅夫早于别的俄国作家在德国和法国出名，但是他的影响跟托尔斯

^① 指《托尔斯泰和西欧文学》。

泰和陀思妥耶夫斯基是不能相比的；此外，屠格涅夫的成名正由于他的特色跟当时法国现实主义确实有些近似之处。但是以托尔斯泰和跟他同时出名的斯堪的纳维亚作家（首先是易卜生）而论，他们的题材和方法的新奇也起了一个重要的作用。恩格斯写给保尔·恩斯特的一封信上强调说：“挪威在最近二十年中所出现的文学繁荣，在这一时期，除了俄国以外没有一个国家能与之媲美。……他们创作的东西要比其他的人所创作的多得多，而且打上了他们的印记。”^①

虽然我们提到了新奇的因素，可是人们不应把这一种影响错误地看做颓废派对后来帝国主义时代出现的以异国情调作为题材的那种追求。对中世纪奇迹剧、尼格罗人雕塑和中国戏的崇拜，是现实主义全部瓦解的象征。资产阶级作家们——只有少数卓越的人道主义者是例外——甚至不再能够接近现实生活问题。

在另一方面，俄国和斯堪的纳维亚文学的影响是在资产阶级现实主义达到一个危机的时候开始的。虽然自然主义已经破坏比较伟大的现实主义的艺术基础，最大的破坏者，诸如福楼拜、左拉和莫泊桑依旧知道伟大的艺术是什么，在他们的一些作品里或者部分作品里，他们自己也达到了伟大艺术的水平。

同样的情况也可以应用到他们的追随者和读者的身上。

俄国和斯堪的纳维亚文学造成的影响，毫无疑问是跟这样的事实联系在一起的，就是，读者感觉到欧洲现实主义的衰落，渴望有当代伟大的现实主义艺术。甚至比托尔斯泰渺小得多的俄国和斯堪的纳维亚作家们，在他们的作品中依旧显示出在欧洲已经消亡了的“伟大艺术”的痕迹；他们的作品的结构和人物是有力的，他们提出问题和解决问题的智力水平是高的，他们的一般构思是大

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷，第472页。

胆的，态度是彻底的。

甚至象福楼拜那样一个喜欢吹毛求疵的人，也以高度的热情赞美托尔斯泰的《战争与和平》，他只批评托尔斯泰公开表示他自己的历史哲学的那些章节。

他写信对屠格涅夫说：“感谢你托尔斯泰的小说送给了我。这是一部第一流的作品。多么了不起的一位艺术家，多么了不起的一位心理学家！……我觉得这部小说里面有莎士比亚的伟大之处！我一边在读，一边快乐得大声叫起来……虽然小说是那么长。”

易卜生的戏剧同时也在西欧知识分子中间引起同样的热情。

福楼拜忠于自己的世界观，他是专门从艺术的观点表达他的热情的。但是，象我们曾经提到的，俄国和斯堪的纳维亚文学对欧洲的影响并不限于艺术的范围。这种影响首先由于这些作家所处理的问题是和西方读者心中考虑的那些问题相类似的，不过这些作家所提出的问题要广泛得多，他们解决问题的方法虽然新奇但是彻底得多。在伟大的俄国和斯堪的纳维亚作家手里，这种题材的现实意义跟近于古典的形式成了奇特的对照，然而那种形式并不显得学究气和陈旧。相反，它用完全当代的形式表现了当代的问题。以后我们将要讨论托尔斯泰的那些伟大小说的纯粹史诗的性质——这种性质在当时欧洲读者看来似乎是极不可能的。目前我们只讨论这些作品对欧洲的影响，而不涉及作品本身。在这儿，我们只要指出易卜生戏剧的谨严的结构和文体就成了。

当戏剧逐渐瓦解为纯粹的环境描绘的时候，易卜生创造了严格地集中的戏剧情节结构，这些情节结构的性质使读者和观众们想起了古希腊罗马的戏剧家们（可以参看当时评论《群鬼》的文章）。那时候，对话已经多半丧失了戏剧性的紧张而蜕化成为记载日常谈话的录音机，易卜生却写出了一种对话，对话的每一句都显

出了说话人性格的新的特色,并把情节往前带动一步,这种对话在逼真方面较之纯粹抄录日常的谈话要深刻得多。所以西欧广大的急进知识界都得到这样一个印象:俄国和斯堪的纳维亚文学是他们时代的“经典”文学,或者至少是将来的经典文学的艺术上的先驱。

在更深刻的意义上说,易卜生的戏剧所包含的问题达到什么程度,它的形式上的完整怎样掩盖不住易卜生的社会观和他的真正戏剧形式的内在的不稳定性——要阐明这一切需要一篇较长的专门分析文章。在这儿只消说明一点就够了,即:易卜生戏剧不论在本质上存在着多少问题,但是它在戏剧的集中性和在形式方面都远远地胜过当时西欧戏剧上的努力。这种优越性是巨大的,甚至受欧洲一般衰退的影响远甚于易卜生的其他斯堪的纳维亚作家们,在紧张、集中、避免自然主义的平庸和形式上“实验”的空洞技巧方面,依旧胜过西方的作家。比方说,在斯特林堡的作品中有确切的自然主义倾向,他在瓦解戏剧形式方面比易卜生迈出更大的一步。他的冲突和人物越来越主观,甚至是病态的。但是他的最初的剧作却显示出结构的单纯、表现方法的经济和对话的集中,这在德国和法国的自然主义流派的剧作家中间是找不到的。

欧洲文学界的先驱希望这样的俄国和斯堪的纳维亚文学标志欧洲文学发展的新曙光,这个希望当然是建立在幻想上面的。抱着这种希望的人们,对于他们本国文学的衰落、以及俄国和斯堪的纳维亚文学的奇葩怒放的社会原因,都没有很清楚的认识。

恩格斯很清楚地看到这种文学发展的特色,并且简练有力地指出它的社会基础的主要特点。他在写给保尔·恩斯特的一封信中论到易卜生说:“易卜生的戏剧不管有怎样的缺点,它们却反映了一个即使是中小资产阶级的但是比起德国的来却有天渊之别的世界;在这个世界里,人们还有自己的性格以及首创的和独立的精

神,即使在外国人看来往往有些奇怪。因此,在我对这类东西作出判断以前,我是宁愿把它们彻底研究一番的……”^①

于是恩格斯指出俄国和斯堪的纳维亚文学在欧洲获得成功的根本原因:在性格的力量、独创能力和独立精神正在逐渐从资产阶级世界的日常生活中消失的时代,在诚实的作家只能描绘空虚的野心家与糊涂虫之间的差别(象莫泊桑)的时代,俄国和斯堪的纳维亚作家却向我们指出一个世界,在这个世界里,人们用强烈的热情——即使结果是悲剧的或者悲喜剧的徒劳无益——对资本主义制度造成的他们的堕落进行斗争。所以俄国和斯堪的纳维亚作家作品中的主人公们跟西方文学中的人物进行同样的斗争,基本上被同样的势力所击败。但是,他们的斗争和他们的失败,比起西方文学中类似的人物来,要无比地伟大,无比地英勇。如果我们把娜拉或者阿尔文太太^②跟西欧小说或戏剧中所描写的家庭悲剧的女主角作一比较,我们就会看到这种差别,这种差别就是伟大的俄国和斯堪的纳维亚的成功及其影响的基础。

要揭示这种成功和影响的社会根源并不是难事。

在一八四八年革命、六月起义、特别是巴黎公社以后,欧洲资产阶级的意识形态进入了一个卫道的时期。对西欧的大国来说,随着德国和意大利的统一,资产阶级革命的确切的任务暂时完成了。在德国和意大利,这些任务不是用革命方法、而是用明确的反革命的方法完成的,这当然是它们的特点。资产阶级和工人阶级之间的阶级斗争显而易见地变成每一个社会问题的中心的争执点。由于帝国主义时代的经济条件以加速度的步伐日趋成熟,使资产阶级意识形态的演进受到迅速增加的影响,资产阶级意识形

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,第473页。

② 易卜生戏剧《群鬼》中的女主人公。

态就日益朝着保护资本主义制度反对工人要求的方向进展。

当然这不是说当时所有的西欧作家们都是资本主义制度的自觉或不自觉的辩护者或颂扬者。相反，当时没有一个杰出的作家不反对资本主义制度，有的是寄以愤慨，有的是加以讽刺。但是这种反对的一般范围以及在文学上表现这种反对的机会，都是被资产阶级社会的发展和资产阶级意识形态的变化所决定、制约和缩小的。一切独创性、独立性和英雄气概，久已从西欧资产阶级世界消失了。凡是想要用一种反对的精神描绘世界的作家们，只能描绘他们自己社会环境的无聊的卑鄙，因此他们所反映的现实使他们陷进自然主义的狭隘的琐事里面去。如果他们被渴望美好事物的思想所刺激，想超出这个现实的范围，那么他们就不能够找到用逼真的诗意的集中去接近伟大的生活素材。他们想要描写伟大，结果却是一幅越来越空虚的、抽象地乌托邦式的、属于最坏意义上的浪漫派的图画。

在斯堪的纳维亚和俄国，资本主义的开始发展比西欧晚得多，在那里，十九世纪七十和八十年代，资产阶级的意识形态还没有陷于卫道的地步。对现实主义有利的、并曾决定欧洲文学从斯威夫特到司汤达的发展的那些社会条件，在这些国家里还存在，尽管形式不同，并且环境也已发生很大变化。

恩格斯在分析易卜生的戏剧时，把挪威的社会发展的这一特点和同时期的德国情况作了一个尖锐的对比。

然而我们却不应该把俄国现实主义的社会基础看做跟存在于斯堪的纳维亚的现实主义的社会基础一模一样。如果我们要谈到俄国和斯堪的纳维亚文学(且不谈托尔斯泰)对西欧的影响，大概我们只限于说，俄国和斯堪的纳维亚的条件，较之西欧的条件对现实主义文学更有利些。资本主义的发展在俄国和斯堪的纳维亚都比较迟缓，在它们全部社会发展过程中，资产阶级和无产阶级之间

的阶级斗争所起的作用较小,因此,统治阶级总的意识形态还没有或者还不大有卫道的性质。

可是在挪威和俄国,资本主义发展的落后状态却属于完全不同的性质。恩格斯很细心地指出挪威发展的“正常”的特点。他写道:“这个国家由于它的隔离状态和自然条件而落后,可是,它的状况是符合于它的生产条件的,因而是正常的。”^①另外一点是,在挪威现存的特殊环境中,甚至资本主义的发展也是比较缓慢和逐渐的。“挪威的农民从来都不是农奴,……挪威的小资产者是自由农民之子,在这种情况下,他们比起堕落的德国小市民来是真正的人。”^②

挪威的资本主义落后状态的这一切有利的特点,促成了挪威文学上的奇葩怒放。资本主义的有利的发展使得一种活泼有力的、现实主义的、广阔而有希望的文学暂时有发展的可能。但是,随着时间的演进,挪威也不得不同欧洲一般资本主义的发展齐头并进,当然,发展的方式总要尽可能保持着支配这一国家发展的特殊条件。挪威文学清楚地反映了对欧洲其他国家的同化作用。老年的易卜生本人在他反对这种同化时就表现出日益踌躇不定,结果他越来越多地吸收了西欧文学的颓废色彩和表现方式(象征主义)。年青的、反对派的现实主义作家们的一生,表明他们日益屈服于西欧一般反动的、反现实主义的意识形态的与文学的势力之下。甚至在战前,一位非常有天才的现实主义作家阿尔尼·格尔波^③就在宗教的蒙昧中结束了他的一生,战后,克努特·哈姆生^④对文学倾向上的反动意识形态投降,甚至对法西斯主义投降了。

俄国资本主义的落后状态属于完全不同的性质。资本主义侵

①② 《马克思恩格斯选集》第4卷,第473页。

③ 阿尔尼·格尔波(Arne Garborg,1851--1942),挪威诗人、小说家。

④ 克努特·哈姆生(Knut Hamsun,1859--1952),挪威小说家。

入半亚细亚式的沙皇农奴制度，带来了普遍的社会不安，从废除农奴制度一直延续到一九〇五年的革命。列宁说，托尔斯泰是这一时代的镜子。它的特殊的发展决定了托尔斯泰的艺术特点，从而决定了托尔斯泰对欧洲的影响与斯堪的纳维亚作家对欧洲的影响之间的差别。所以关于托尔斯泰对世界文学的影响所作的任何现实主义的具体分析，都必须根据对那个时代的分析。列宁给与了我们这样一种分析，可是俄国的庸俗社会学者所表示的对托尔斯泰的看法，只是显示出，这位伟大作家所发生的影响，对于他们是一件不可思议的事情，正如对于和他们同时代的欧洲作家一样。

列宁非常清楚地阐明了这一革命时代的特征，把它和以前反对封建的或半封建的社会秩序的革命相比。他说：“因此我们看到，资产阶级革命这个概念还不足以说明在这种革命中能够取得胜利的那些力量。商业资产阶级或工商业资产阶级充当主要动力的资产阶级革命是可能发生的，而且也发生过。这种革命是可能取得胜利的，这是上述资产阶级阶层对其敌人（如享有特权的贵族或专制的君主）的胜利。俄国的情况有所不同。我国资产阶级革命的胜利，要作为资产阶级的胜利，是不可能的。这似乎令人难以置信，但这是事实。农民占大多数，农民受农奴制大地产残酷的压迫（占一半），已经组成社会主义政党的无产阶级的力量和自觉性——所有这一切都使我国的资产阶级革命具有特殊的性质。”^①

托尔斯泰当然不了解俄国革命的真正性质。但是作为一位天才的作家，他忠实地记录了现实的某些基本的特点，因此，在他不知不觉并且违反自己意图的情况下，他变成了反映俄国革命发展某些方面的一面诗意的镜子。托尔斯泰的现实主义的雄浑精神和

^① 列宁：《谈谈对俄国革命的估计》，《列宁全集》第15卷，第38页。

广阔视野，在于这样一事实，即它是被一种具有世界意义的运动所推动的，这一种运动在它基本的社会倾向上是革命的。西欧的作家们在当时没有这种可以依托的基础。在一八四八年以前，西方的伟大作家们也曾把他们的双脚牢牢地站在这种土壤上。托尔斯泰跟他们类似，乃是由于艺术的原始社会基础的共同性。他跟他们不同，乃是由于他自己的社会基础——俄国革命发展的特殊性质——跟他们的社会基础有所不同。

作家应当忠实地记下他所看到的周围一切事物，既没有恐惧也没有偏爱。这是伟大的现实主义的必要条件。伟大的现实主义的这一主观条件可能需要更为精确的界说。因为现实主义作家的纯粹主观的坦率，在现实主义衰退以后还是存在的，但是不能避免这种衰退在艺术和哲学领域内造成的后果。作家主观的真诚可以产生真正的现实主义，只要它在文学上表现一种广泛的社会运动，这种社会运动如此广泛，以至于它所提出的问题驱使作家去观察和描写它的最重要的方面，同时增强它的决心，赋与它以充分的力量和勇气以充实它的真诚。这种伟大的具有历史意义的运动，决不只是用“进步”这个平凡的概念所能包括的。庸俗社会学按照自由主义的机械论的方向使社会与作家的关系庸俗化，从而把诗意的主观性的社会条件加以歪曲。例如，硬说一个作家是绝对进步的（如把巴尔扎克说成是工业资本主义的拥护者），然后又把他说成是极端相反的人，正是因为不能使他们适合自由派的“进步”的概念的缘故。

一个作家，即使他持有含着反动成分的观点，也可以揭示和描绘社会发展中某一阶段的主要因素；这样做不会减少他的真诚的客观价值。在这种情况下，作家的真诚照样使他能够忠实地描绘社会运动的现实，假使那种社会运动提出现实的问题，并且寻求解决这些问题的途径的话。当然，判断伟大作家们的真诚，不应当根

据这种社会运动的某一“普通”代表的言论，也不应当根据这些伟大作家们本人的言论。他们真诚的程度，是凭着这些运动所提出的问题的范围以及这些问题在人类进化上的重要性而决定的。

列宁在分析一九〇五年以前俄国革命运动的发展时，清楚地指出，俄国农民的特殊地位和他们对半封建的沙皇专制统治的崩溃所起的作用，对于决定俄国革命性质及其在世界历史上的地位，是极其重要的。列宁十分正确地把托尔斯泰当做这一农民革命的一面诗意的镜子，并从中找出一个解释，即：为什么托尔斯泰能够发展成为跟最伟大的现实主义古典作家同样伟大的一位现实主义作家，虽然在他的时代欧洲现实主义已经衰退。列宁并指出，俄国农民革命的这种特殊的性质，是资产阶级革命最高形式——资产阶级不再能够胜利的一次资产阶级革命——的一个基本因素，在解释这一点的时候，他同时也解释了为什么托尔斯泰能够比他的任何前人把现实主义更往前发展一步。

我们曾经说过，伟大的现实主义作家的世界观中的反动特性，并不妨碍他们用概括的、正确的和客观的方法去描绘社会现实。不过在这儿我们还应该说得更明确些。因为这并不适用于任何一种和每一种世界观。只有作品中描绘的社会运动所引起的幻想，也就是说，在历史上必然的幻想——往往是悲剧的幻想——才不妨碍作家去描绘带有客观真实性的社会现实。

巴尔扎克的幻想、莎士比亚的幻想便是这样，归根到底，托尔斯泰的幻想也是这样。列宁说：“托尔斯泰观点中的矛盾……，的确是我们革命中的农民的历史活动所处的各种矛盾状况的一面镜子。”

托尔斯泰的一切幻想和反动的乌托邦，从亨利·乔治的解放世界的理论到“对恶不抵抗”的理论，没有例外地都生根在俄国农民的特殊地位中。当然，认识到它们的历史必然性并不使它们的

乌托邦成分少些或者反动的成分少些。但是这些幻想的历史必然性的作用在于,这些幻想决不妨碍托尔斯泰的现实主义,实际上却促成了它的伟大、深度和感情,虽然很自然地表现为一种非常矛盾的方式。

显然,这些幻想和反动的特性在决定托尔斯泰对西欧的影响上面往往起着重要的作用。即使用这种方式在西方读者和歌唱俄国农民的诗人之间架起一道桥梁,然而托尔斯泰却把他的读者引入了跟他的哲学所预期引导读者进入的一个截然不同的诗意的世界。读者忽然之间面对着一位伟大现实主义作家的“残酷”和“冷静”,面对着虽然在形式和题材上跟时代非常吻合、而在内在的本质却仿佛来自截然不同的一个世界的一种艺术。

只有战后时期最伟大的资产阶级人道主义者才开始了解这种截然不同的世界不是别的,而是似乎他们已经感觉不到的,他们自己的过去——这就是伟大的资产阶级革命的世界。其特征是,他们对这一点了解得越清楚,他们的资产阶级革命的人道主义就越接近新的民主主义,即越接近胜利的无产阶级革命的人道主义。

三

一八四八年以后资产阶级社会的发展,破坏了能够产生伟大的现实主义的主观条件。如果我们从作家的主观观点来看待这个衰退问题,我们首先看到的是,在这一时期,欧洲作家们逐渐变成社会进程的纯粹的旁观者、观察者,跟曾经亲身经历这一进程并且参加在里面的旧现实主义作家们成了一个对照。他们得出的结论是他们自己为生活而斗争的结果,并且只是他们描绘现实时可以汲取的来源的一部分。

作家对他所描写的事物是否一定要有亲身的经历,或者只消从旁观察就成,决不只是限于艺术范围的一个孤立的问题,它包括

作家跟社会现实的整个关系。旧日的作家们是社会斗争的参加者，他们作为作家的活动或者是这种斗争的一部分，或者是反映当时重大问题，并在意识形态上和文学上提出解决的途径。阅读从斯威夫特、笛福到歌德、巴尔扎克和司汤达这些旧日伟大现实主义作家的传记时，我们看到他们这些人没有一个做一辈子的作家或者仅仅是作家，他们跟社会的多样的战斗的联系，都在他们的作品中充分地反映了出来。

但是这种生活方式不是他们个人偏爱的结果。左拉在本性上较之歌德自然是更活跃更富于斗争性的一个类型。然而决定在作家和社会之间发生复杂的与战斗的关系可以达到什么程度的，却是社会环境，例如使得象歌德那样一个作家具有丰富的生活经验的社会环境。这全在于作家生活于其中的社会是不是包含着具有重大历史意义的社会的和意识形态的倾向，使作家可以用他的个性的全部热情为它献身。

资本主义社会达到卫道的阶段时，这种可能性对于伟大的资产阶级作家是越来越稀罕了。当然，有很多作家经历了紧接着一八四八年以后这一时期的资产阶级的演进，在这一时期充分发挥了自己的个性。但是这种演进是怎样的，致力于这种演进可以带给作家什么样的文学上的成绩呢。古斯塔夫·弗列塔格和爱弥尔·欧季埃^①各自经历到德国和法国小资产阶级的发展，他们短暂的声望有赖于他们的经历的“亲切”。但是他们却描绘出充满了掩饰和虚伪的、下贱的、狭隘的和猥琐的生活，他们也是用同样狭隘的、猥琐的、不真实的方法这样描绘的。只有在很少的几个例子中，关于反动倾向的经验结果在文学上造成有价值的（虽然在历史上是不足道的）产物，例如在吉卜林的作品中关于英国帝国主义

^① 爱弥尔·欧季埃(Emile Augier, 1848—1918), 法国小说家和剧作家。

问题的经验。

在紧接着一八四八年动乱以后这一时期中生活和写作的真正诚实而有天才的资产阶级作家们，自然不能抱着跟他们的前人们同样真正热诚和强烈的感情去经历和参与他们阶级的发展。他们更有可能怀着憎恨与厌恶的心情，去拒绝由于那种发展当时硬给世界带来的生活方式。同时又因为在他们当时的社会里，他们找不到可以衷心支持的事物（因为无产阶级的阶级斗争和它的含义是他们所不能了解的），他们依旧是社会进程的纯粹旁观者，直到在十九世纪末叶开始的、当时一些最优秀的作家们所从属的新的人道主义运动提出了一种新的民主主义的问题，因此才用不同的眼光来看整个事物。但是这里已没有篇幅涉及这一点，在本书的最后一篇论文^①中将再加以讨论。

作家在与现实关系中的立场的改变，引起了各种不同的理论，诸如福楼拜的“不偏不倚”的理论以及左拉和他的一派的伪科学的理论。然而比理论重要得多的是理论所根据的现实。如果作家在对现实的关系中只是站在一个观测哨上，那就意味着他对资产阶级社会采取批判的讽刺的态度，往往既憎恨又厌恶地离开了它。

新型的现实主义作家变成了一个文学表现上的专家，一个艺术行家，一个把描写当前社会生活当做“专业”的闭门不出的学者。

这种疏远态度的不可避免的结果是，作家处理的生活素材比老一派的现实主义作家狭隘得多，有限得多。新的现实主义作家若要描写一种生活现象，他就得特别努力去观察这种现象。很明显，他会首先考虑他所注意到的那些表面上的特点。如果作家真是有天才而又有独创性，那么他将在视察细节的时候追求独创一格，并企图把独自观察得到的细节使它在文学表现上达到更高的水平。

^① 即《托尔斯泰和西欧文学》。

福楼拜劝告他的学生、年轻的莫泊桑说，要仔细观察一棵树，直到发现这棵树的与众不同的特色，然后寻找出能够适当地表达这棵树的特色的字眼来。

这位老师和他的学生往往都以惊人的艺术技巧达到了这个目的。但是这样做就把艺术的目的变得狭隘了，就现实主义而论，这是一条此路不通的死胡同。因为——就拿这个特殊的例子来说——福楼拜所指定的任务，把那棵树跟整个大自然，把它跟人的关系都隔离开来。在这种情况下，人们也许可以发现那棵树的特色是什么，可是这种特色不外乎是静物画的独创性罢了。

在《战争与和平》里，托尔斯泰描写了意气消沉的安德烈·包尔康斯基所凝视的那棵光秃多节的橡树，后来他从罗斯托夫回来以后，一开始他根本找不到那棵树，后来他才发现那棵树已经变了样，树上披满了新鲜的叶子。从福楼拜和莫泊桑的静物画的意义上说，虽然托尔斯泰并没有在那棵树上表现出什么“独创性”，但他却在刹那间用巨大的诗意的活力阐明了一个非常复杂的心理过程。

在这儿，我们对于一八四八年以后欧洲现实主义文学的发展不能予以详细的论述和评价，只能限于在原则上接触到它的几个基本特点。那么我们会看到，迫使最真诚的、正直的和天才的资产阶级作家们处于观察者的地位的社会发展的情况，同时也不可避免地驱使他们用文学代用品去代替业已失去的某些要素。

福楼拜很早就以悲剧的明晰性认清了现实主义作家的这种新的地位。在一八五〇年，他写信给他的一个青年时代的朋友波叶说：

“我们有一个交响乐队，一块色彩富丽的调色板，各种力量的源泉。至于技巧和手法，我们比历来都多些。但是我们缺少内心生活、事物的灵魂、作家的主题思想。”

我们不应把这种痛苦的自白看做一种心情和一时失望的表

现。福楼拜对于新的现实主义的真正地位看得太清楚了。

让我们来研究一下象莫泊桑的《一生》这样重要的一部近代小说，托尔斯泰曾经把它看做不但是莫泊桑的而且是整个新的文学中最优秀的作品之一。莫泊桑的这本书是取材于过去的。这部小说从波旁王朝复辟时期开始，而于一八四八年革命以前不久就结束。所以这部小说描写的，主要是巴尔扎克被认为当时伟大历史家的那一时期。但是——只消指出一个重要的特色——这部小说虽然把背景安排在贵族中间，但是读者决不会知道，七月革命来了又去了，决不会知道，在小说的结尾，贵族在法国社会上的地位跟小说开始时完全不同了。

谁也不能说，莫泊桑所要描写的毕竟不是这种变化，而是他的女主角对婚姻和对她儿子感到的失望。但是莫泊桑以这种方式提出问题这一事实，表明他把爱情、婚姻和母爱跟历史的和社会的基础是分开来考虑的，而只有在这些基础上才可以把那些事情现实主义地描写出来。他把心理学的问题从社会问题中孤立起来。在莫泊桑看来，社会不再是人与人之间重大的矛盾的关系的复合体而只是一个无生命的背景。

贵族的社会存在，在巴尔扎克的作品中是富于悲剧和喜剧的一个伟大的、变化多端的过程，但在莫泊桑的作品中却缩小成为一幅静物画了。他用极纯熟的技巧描写贵族的城堡，花园，家俱等等，但是这些跟主题本身都没有真正的活的连系，而这种主题本身也比较贫乏、浅薄而且单调。

那么，如果我们要把一八四八年以后西欧现实主义的几个主要的消极的特点归纳起来，我们就可以得到下面几个结论：

第一，社会事件的真实的、戏剧性的和史诗似的运动消失了，纯属私人兴趣的孤立的人物，只用几笔就勾勒出的人物，静止不动，周遭是用使人惊叹的技巧描绘出来的死寂的风景。

第二，人与人之间相互的现实关系。连自己也不知道的支配他们的活动、思想和感情的社会动机，逐渐变得浅薄了，作者要么就是用愤怒的或感伤的讽刺来强调这种生活的浅薄，要么就是用死寂的、生硬的、抒情诗式的夸张了的象征去代替失去的人和社会的关系。

第三(和上面提到的两点密切相关)，用小心观察出来的、并以纯熟的技巧描绘的细节，代替描绘社会现实的基本特征和抒写社会影响使人的个性发生的变化。

作家从一个社会进步的拥护者和他的时代的社会生活的参加者变成一个纯粹旁观者和观察者，当然是长期发展的结果。十九世纪的最后一批伟大的现实主义作家们和他们时代的社会生活之间的联系，已经是不合理的、充满了矛盾的。我们只消想一想巴尔扎克和司汤达，把他们跟上一世纪的英国和法国的现实主义作家们比较一下，就可以看到前者对他们当时社会生活的体验必然是多么矛盾。他们对社会的关系不但是批判的——我们在旧日的现实主义作家中也发现批判的态度，虽然他们跟资产阶级的联系更不成问题——而且极度悲观，充满了憎恨和厌恶。

有时候，把这些作家和他们当时的资产阶级联系起来的，只有很松的线索，很显明的幻想和很脆弱的乌托邦。随着年事的增长，巴尔扎克对贵族阶级和资产阶级文化的崩溃所作的预言，在他的世界观上投下了越来越深的暗影。不过，尽管如此，巴尔扎克和司汤达给他们当时的资产阶级社会仍然绘出了一幅广阔的、构思深刻的图画，因为他们对于在第一次革命和一八四八年革命之间的资产阶级社会的发展中每一重大问题和阶段都有深刻的广泛的经验。

在托尔斯泰身上，这种关系甚至更不合理，更矛盾。他的发展表明了对俄国统治阶级日益增长的厌恶，对一切压迫和剥削俄国

人民的人们越来越深的憎恨。在他的晚年，他把他们看成纯粹是一帮流氓和寄生虫。所以托尔斯泰在他一生的终点时已非常接近十九世纪下半期的西方现实主义作家们。

那么，为什么尽管这样而作为作家的托尔斯泰却从来没有变成一个福楼拜或者一个莫泊桑呢？或者，如果我们想把这个问题引伸到托尔斯泰发展的早期阶段，引伸到当他依旧相信或者愿意相信可以用宗法式方法解决地主和农民之间的冲突的时期，那么，为什么甚至在这位早期的托尔斯泰身上也没有在后期的现实主义作家（甚至最有天才的）身上那么显明的乡土气的痕迹呢？既然托尔斯泰对工人阶级的社会主义运动，象西方大多数同时代作家同样不大了解，甚至更不了解，这一点又怎么解释呢？

正是在这一点上，列宁的令人惊佩的分析提供了一把了解托尔斯泰的钥匙。

庸俗社会学者们编制了关于托尔斯泰所描写的人物的统计数字，根据这些数字，他们宣称，托尔斯泰所描写的主要是俄国地主的生活。这样一种分析充其量只能有助于了解很平凡的自然主义作家们，当他们描绘什么事物的时候，他们只描写跟社会现实的总体没有任何关系的近在眼前的事物。伟大的现实主义作家们描绘社会的进化和重大的社会问题时，他们决不采取这么简单而直接的方式。

在一位伟大的现实主义作家的作品中，每一事物都是跟别的事物联系在一起。每一种现象表明许多成分的多音曲，个人与社会、肉体与精神、私人利益与公共事务的交错关系。同时，因为他们构成的多音曲超出了直接的范围，所以他们的登场人物多至不可胜数，戏报上简直登不下了。

伟大的现实主义作家们一向从一个活生生的、移动着的中心的观点看待社会，而这个中心在每一种现象中都是或隐或现地存

在着的。巴尔扎克就是一个例子。巴尔扎克指出资本在法国是怎样取得权力的，当时他正确地看到资本体现在金融资本上面。从高布赛克到纽沁根，巴尔扎克创造了这种恶势力的一长串直接的代表人物。不过，难道这就将巴尔扎克的世界中金融资本的势力描写完了吗？高布赛克离开舞台的时候就不再统治了吗？不，巴尔扎克的世界是永远充满着高布赛克以及和他同样的人物的。不管直接的主题是爱情或婚姻、友谊或政治，激情或自我牺牲，高布赛克作为一个看不见的主角永远存在着，他的看不见的存在又明显地给巴尔扎克作品中的一切人物的每一个活动、每一个情节都染上色彩。

托尔斯泰是歌颂从一八六一年延续到一九〇五年的农民起义的诗人。在他毕生的作品中，被剥削的农民便是这种或隐或现的永远存在的主角。让我们看一看在托尔斯泰晚期作品《复活》中关于聂赫留朵夫公爵的一段联队生活的描写吧：

“他什么事也不做，除了穿上不是自己而是别人做的、刷的，熨得很平、刷得很漂亮的军服，戴一顶钢盔，佩上也是别人做的、擦干净的、交给他的兵器，骑上也是别人饲养、训练、装饰的良马，并且骑去练兵或检阅……”。

我们在托尔斯泰的作品中发现的很多的这种描写，当然也包含许多细节。然而这些细节并不是要用来阐明被描写的物品的特殊性质，而是要强调决定这些物品用途的社会含义，这种社会含义指的是剥削，是地主对农民的剥削。

但是在托尔斯泰一生的作品中，被剥削的农民不但在每一种或大或小的生活现象中是或隐或现地存在着的，他也决没有和人物本身的意识分离。不管他们从事什么，他们所从事的事情的每一种含义以及人们对于它的每一种想法，都是有意无意地随着多少跟这个中心问题直接关联的那些问题而决定。

的确，托尔斯泰作品中的人物和托尔斯泰本人是在几乎纯粹个人伦理的基础上提出这些问题的：怎样才能把生活安排得使人不至于由于剥削别人的劳动而在道德上使自己毁灭呢？托尔斯泰在他自己的生活中，以及通过他的许多人物的嘴，对这个问题给了大量不正确的反动的答案。

但是，在托尔斯泰，重要的是提出问题，而不是对问题给与答案。契诃夫谈到托尔斯泰时说得很对，他说，正确地提出问题是一件事情，找出对这个问题的解答是另外一件事情，艺术家绝对必需做的只是第一件事情。当然，在托尔斯泰的例子，不应该把“正确地提出问题”这句话看得太死板了。重要的问题，不是他的某一部早期小说中一个主人公提出的糊涂的浪漫的想法；本质的问题，不是他的关于拯救世界的古怪的乌托邦的计划，至少应该说，不仅仅上述这些是重要的和本质的。农民们对于那些拯救他们的计划所起的反应，他们的怀着敌意的不信任，他们出于本能地害怕地主的新计划除了是一种欺骗他们的新方法以外不可能是别的，而这种计划越是好听，对他们的欺骗就一定越是狡猾——上述那些都是跟这一切有机地联系在一起的，也只有联系这一切，我们才可以跟契诃夫一样把托尔斯泰说成是“正确地提出问题”。

托尔斯泰正确地提出问题，除了别的原因以外，还在于这一点：在他以前，没有人曾经象他这样生动地明显地描绘过“两个民族”。事实上有一个重大的矛盾：一方面，他不断地有意识地努力在道德上和宗教上去克服把社会严格分成两个敌对阵营的事实，可是在他的文学作品中，他用无情的逼真所描绘出来的现实，却不断地暴露了作者所珍爱的这种梦想的不切实际。托尔斯泰的发展是走着非常曲折的道路的；他失去了许多幻想以后，又发现了新的幻想。可是不管他写什么，由于他是一个真正伟大的诗人，他一直描绘出了俄国“两个民族”即农民和地主的截然的划分。

在他早年的作品中，比方说，在《哥萨克》中，这种不能和解的性质还是用田园诗的、哀歌的方式表达出来的。在《复活》中，玛丝洛娃对聂赫留朵夫的后悔的话给与了这样的回答：“你要用我去拯救你的灵魂，是不是？在这个世界上，你曾经利用我去满足你的快乐，现在你又要在另一个世界上利用我去拯救你的灵魂了！”

在若干年内，托尔斯泰改变了他的一切内在的和外在的表达方式，他曾经使用过各种哲学，然后又抛弃了它们，然而关于“两个民族”的描绘自始至终是他一生作品的骨干。

只有在我们发现了托尔斯泰的艺术中的这个中心问题之后，托尔斯泰和同时代的西方现实主义作家之间在表现方法上的对比才变得明显起来，尽管在主题上有共同之处。象当时一切诚实的天才的作家们一样，托尔斯泰跟统治阶级越来越疏远，而发现他们的生活越来越是罪恶的、无意义的、空虚的、不人道的。

但是如果资本主义西方的作家们对统治阶级采取这种态度并且严肃地对待这个问题，他们就要被迫陷入孤立的观察者的地位，还有随着这种地位而产生的一切艺术上的缺点，因为只有真正了解工人阶级为自己的解放而进行的斗争，才可以向他们指出摆脱这种孤立状态的道路。俄国人托尔斯泰，生活在资产阶级革命还在日程上的一个国家，在描写农民为反对地主和资本家的剥削而进行的反抗方面，在描写俄国舞台上的“两个民族”方面，他会成为当代最后一位伟大的资产阶级现实主义作家。

四

一部艺术作品的真正的艺术整体，取决于它所提供的、决定被描绘的世界的基本社会因素的那幅图画的完整性。因此，这部艺术作品只能根据作者自己在社会发展过程中的充分经验。只有这种经验才能够揭示基本的社会因素，使艺术的表现自由地、自然地

集中在这些社会因素上。伟大的现实主义杰作的标志，恰好正是：那些基本的社会因素的集中的整体，不需要、甚至也不容许精细入微地或者故作高深地把构成社会纠葛的一切线索都包括进去；在这样一部杰作中，最基本的社会因素可以从少数人的命运的分明偶然的结合中找到全部的表现。

和这形成对比的是，一个纯粹的旁观者分毫不爽地照抄现实，却不能提出为题材本身所固有的类聚的原则。如果艺术的表现超出了再现眼前所接触的这种表面上看得出的日常生活的特色，其结果就是“坏的无限”（用黑格尔的术语），也就是说，其开始、继续和结尾完全听任作者胡乱选择的乱成一团的观察所得的东西。在另一方面，如果作者把不是在别的地方而是在自己脑子里想起的一种体系推行到已经观察到的事实的世界中，他就可以使一团纷乱的状态获得一种秩序，然而这种秩序是由抽象的思考所决定的秩序，在它所安排的材料的外部的秩序，与现实生活无关的秩序。结果产生的文学作品不可避免是枯燥的，没有诗意的，作者越是努力用描写、抒情的章节、象征等等的手法在作品所描写的人类命运和支配人类命运的社会力量之间伪造一种神秘的联系，上面所说的情况就越明显。作者的观察越是肤浅，指望用归纳法使这么一部作品有某种秩序和结构的那种联系，就一定是越抽象。

伟大的现实主义作家的作品的内在的真实性，在于这些作品是从生活本身中产生的，而它们的艺术特点是艺术家本人生活于其中的社会结构的反映。伟大的现实主义小说的构造的历史——从勒萨日的一连串松懈的冒险故事，中间经过司各特的戏剧性集中的尝试，直到巴尔扎克的一部分小说戏剧似的、一部分连环画性的错综的写作法——是作为人类生活方式的资本主义范畴逐渐渗入资产阶级社会这个过程在文学上的反映。在巴尔扎克纳入他的无所不包的连环小说的那种戏剧性的集中里，我们已经看出胜利

的资本主义制度使艺术陷入危机的开端。我们时代的伟大的作家们都在从事于为反对资产阶级生活的散文性质的那种平凡、枯燥和空虚而进行的英勇斗争。对这种平凡、枯燥生活的斗争，在形式方面，是关于情节和插话的戏剧性的加强。善于描写最强烈的激情的巴尔扎克，其所以达到上面的效果，是由于他把典型当做生活的乱麻中几股绳子的一种极端的表现。只有凭借这种强有力的戏剧性的爆发，一个充满深刻的、丰富多彩的诗的生动的世界才可以从资产阶级生活的肮脏无聊的散文中出现。自然主义作家克服了这种“浪漫主义”，他们这样做就把文学的创作降抵到“普遍的”水平、日常生活的平凡的水平。在自然主义中，资本主义的散文战胜了生活的诗意。

托尔斯泰生平的作品包括这一文学发展过程的几个阶段，和俄国社会演进的几个阶段是平行着的。按照西方文学发展的说法，他是作为前巴尔扎克阶段的一位作家开始他的写作生涯的，而他的晚年的作品则延长到伟大的现实主义衰落的时期。

托尔斯泰本人充分了解他的伟大的小说是真正的史诗。但是不仅他自己把《战争与和平》比做荷马的史诗，《战争与和平》的许多知名的和不知名的读者们也都有同样的感觉。当然，把《战争与和平》和荷马的史诗相比，虽然表明了这部小说的真正史诗的性质所造成的深刻印象，但与其说是表明了它的风格的一般倾向，毋宁说是表明了风格本身的真正的特征。因为尽管《战争与和平》具有史诗的规模，然而它始终是一部真正的小说，自然它不象在巴尔扎克的小说中所发现的那样具有戏剧性的集中的一部小说。它的松散的、广阔的布局，人物与人物之间的愉快的、舒适的、悠闲自在的关系，为一个真正的说故事的人所不可缺少的大量既平静而又生动的史诗式的插话——所有这一切，与其说是跟十八世纪英国小说的伟大的乡村牧歌有关，不如说是跟巴尔扎克有关。

但是这种类似的地方对于十九世纪欧洲小说发展的总路线所表现的反抗超过于任何别的东西。刚刚开始屈服于资本主义统治的旧社会，在它的日常生活中仍然具有前资本主义时期的多样性和兴趣。托尔斯泰的伟大小说在它们所反映的社会现实的特性上跟他的英国的前辈们不同，而正因为它们所表现的现实的这种特殊性质，在艺术的丰富性及其深度上优于英国的同等的作品。托尔斯泰所描绘的世界，跟十八世纪英国小说家的世界比较起来，是一个资产阶级气息少得多的世界，但是，特别在《安娜·卡列尼娜》中，这一个世界里资本主义发展的过程较之几乎一向只描绘它的一个特殊阶段的英国小说中的世界更要显明得多。此外，十八世纪的伟大的英国小说家们生活在革命后的时期，这就赋予他们的作品（特别是哥尔斯密和菲尔丁的作品）以稳定和安全的氛围和一种怡然自得的短视。

跟上面所说的对比起来，托尔斯泰的文学事业是在革命风暴将要临近的时期开始和结束的。托尔斯泰是革命前的作家。正因为他的作品中的中心问题是俄国农民问题，西方文学史中的决定性的转折点，即一八四八年革命的失败，在他的作品中没有留下痕迹。就这件事情而论，托尔斯泰本人在他的发展的各个阶段对这一基本问题了解多少，还是根本不了解，这没有多大关系。重要的是：这个问题是他一切作品的核心，他所写下的每一件事情都环绕着这一个问题；只是为了这个缘故，即使在一八四八年欧洲革命的灾难以后，他依旧是一个革命前的作家。

然而托尔斯泰的伟大小说的乡村牧歌一直是遭受威胁的牧歌。在《战争与和平》中，罗斯托夫家的财政上的灾难是作为旧式的外省贵族的典型的灾难发生在我们的眼前的。别竺豪夫和包尔康斯基的精神危机，是在政治上扩大为十二月党人起义的那股巨流的反映。在《安娜·卡列尼娜》中，甚至有更浓厚的乌云威胁着

形式。不是巴尔扎克影响了他的文学风格，而是他们两人所经历的现实以及他们经历现实的方式由于内在的必然性驱使他们两人去创造这种形式。《伊凡·伊里奇之死》标志着托尔斯泰这一后期风格的顶点，但是在他的最后一部伟大小说《复活》中也可以找到这种影响。托尔斯泰的戏剧作品也在这一时期写出，并不是偶然的。

但是，主题跟欧洲文学同化并不意味着在艺术上跟欧洲流行的文学倾向，即破坏史诗和戏剧的艺术形式的那种倾向同化。相反，托尔斯泰直到生命告终时在关于艺术的一切问题上一直是老一派的伟大的现实主义作家和史诗形式的伟大的创造者。

史诗式的表现生活整体——跟戏剧不一样——不可避免地必然包括表现生活的外表，包括构成人生某一领域的最重要的事物以及在这一领域内必然发生的最典型的事件的史诗式的和诗意的变革。黑格尔把这种史诗式的表现的第一个必要条件叫做“事物的整体”。这个必要条件不是一种理论上的发明。每一位小说家本能地感觉到，如果他的作品缺乏这种“事物的整体”，就是说，如果它不包括属于主题的每一重要的事物、事件和生活领域，他的作品就不能称为完整的。旧的现实主义作家的真正的史诗和正在衰落的新的文学形式的解体之间的严格区别，就是表现在这种“事物的整体”跟人物的个人命运相联系的方式上。

现代作家，一位旁观者，对“事物的整体”大可以获得这种了解。如果他是一位伟大的作家，他可以用他的力量，用他描写的暗示力量使它在我们的眼前出现。例如，每一个读者都记得左拉的市场、证券交易所、犯罪者的巢窟、剧院、赛马场等等。就他的内容的百科全书性质和他描写的艺术质量而论，左拉也具有这种“事物的整体”。但是这些事物跟人物的命运是完全无关的。它们构成了一个巨大的却对人的命运漠不关心的背景，它们跟人的命运没有真正的关系；充其极它们也只是这些人的命运被安排在其中的

多少有些偶然性的布景。

古典作品^①却是多么不同啊！

荷马告诉我们关于阿希里斯的兵器的情形，他的兵器是神制造的。但是荷马没有阿基里斯一出场的时候就告诉我们。只是当阿基里斯已经忿忿地退回到营帐去的时候，当特洛伊人打了胜仗而帕特罗克勒斯穿着向阿基里斯借来的盔甲被杀死的时候，当阿基里斯准备去为帕特罗克勒斯报仇的时候，这一切都告诉我们

去克服他们世界的非诗意的性质。伟大作家们驱遣他们的自然而然地典型的主人公们去实现他们生来就成为必然的命运，因而他们就得心应手地掌握了构成生活的内内外外的、大大小小的时机的变化多端的结构。他们的主人公们开创他们的事业，很自然地遭遇到他们生活领域内的特殊的事物和事件。正因为人物是典型的（就典型这个词的最深刻的意义而言），在他们典型事业的过程中，他们必然不止一次遇到他们生活领域内的最重要的事物。在作家所描写的生活的戏剧场面中，在这些事物已经变成典型的和必要的先决条件的时间和场所，作家可以自由地把这些事物插进去。

大概没有另外一位现代作家，在他的作品中，“事物的整体”会象在托尔斯泰的作品中这样的丰富，这样的完整。我们倒不必单是想到《战争与和平》这部小说，在这部作品中，战争的每一个细节都表现出来，从宫廷和总参谋部到游击队员和战俘以及从生到死的和平的私生活的每一阶段。我们也可以回忆《安娜·卡列尼娜》中所描写的跳舞、俱乐部、宴会、社交、会议、田里的工作、赛马和打牌，以及《复活》中法庭和监狱的场面。但是如果我们更细致地分析一下这些画面中的任何一幅——这些图景都是托尔斯泰兴高采烈地、气魄宏大地、纤微不至地描绘出来的，因此其中每一幅都成为整部作品构思范围内的一幅单独的画面——我们就不会看不出它们跟现代的现实主义作家们所描绘的画面多么不同，跟我们在往日的史诗中看到的画面又多么类似。

托尔斯泰的这些画面决不是单纯的布景，决不是单纯的画面和描写，决不是单纯的对“事物的整体”的贡献。在《战争与和平》中，圣诞节的化装游行在尼古拉·罗斯托夫和桑妮亚的爱情上标志着一个危机；胜利的骑兵的袭击在尼古拉·罗斯托夫的生活中是一个危机的信号；赛马在安娜·卡列尼娜和渥伦斯基的关系上

是一个转折点；卡秋莎的受审造成她跟聂赫留朵夫的命运注定的会晤，等等。“事物的整体”中每个诸如此类的分别呈现的部分，包含着某种决定点，使这部分在小说中一个或几个人物性格的发展上成为一个必要的因素。

实际上，托尔斯泰小说中相互之间的联系和关系，较之上面所说的那种纯粹在人物的客观事件和主观经验之间的接触点来，要错综而多样得多。这些交叉点也标志着整个故事的若干重要的转折点。这些危机的每一阶段，人物的每一种思想感情，都跟这个转折点，跟为故事中的危机提供机会的事件是不可分地交织在一起的。例如，当安娜和渥伦斯基跟卡列宁的关系上不可避免地要出现危机的时候，赛马和渥伦斯基的遭遇意外不单是使危机出现的一个机会，同时也决定了危机的性质。它显示这三个人物的各自的特征，而在别的情况下，这些特征就不会以同样的方式，带有同样的典型性显示出来。由于把赛马跟人物及情节连系在一起的内部线索，赛马就完全不再是一幅单纯的画面。它已成为一部伟大的戏剧中一个决定性的顶点。赛马是渥伦斯基的典型的娱乐，参加有王族在场的赛马是官僚卡列宁的典型的习惯，这种事实使个人命运和“事物的整体”之间的多样的关系，由于社会因素的干扰，甚至更多样更典型了。

把“事物的整体”用这种方法表现出来，使得托尔斯泰——象每一位真正伟大的史诗作者一样——免于枯燥而乏味地去描写背景，这种背景和个人命运之间的关系，总是一般的，抽象的，因而也总是巧合的。在托尔斯泰的作品中，“事物的整体”总是用直接的、自然的和显而易见的方式表现个人命运和周围世界之间的密切联系。

五

这样一种表现“事物的整体”的方法是描写真正典型人物的一个必要条件。恩格斯强调指出与人物的典型性密切联系的典型环境的重要性,认为是真正的现实主义的必要条件。可是典型环境,仅就它们的社会性而论,即使正确地描写出来,可能是抽象地描写,也可能是具体地描写。在新的现实主义作家的作品中,这种描写日渐成为抽象的。如果一件艺术作品中的人物,他们相互间的关系,他们生活中的故事等等,无法表现出他们和他们环境之间的关系似乎是性格描写的自然结果;如果故事的背景和媒介从个人的观点看来只是偶然的(就是说,如果在艺术技巧上它们给人的印象只是单纯的布景),那末,艺术家便不可能把典型环境描写得真正令人信服。因为理智上承认某种充满全部有关现象的环境已被完美地描写出来,是一回事,而成为一个参加者有深刻动人的体验,看见个别男女的命运如何从他们所遇到的无限丰富的环境中产生,以及他们一生中的转折点又如何同他们生活圈子里普遍的典型环境不可分地联系在一起,则又是一回事。

显然,表现风格上的变化是社会现实本身变化的反映,它们反映了这个事实,即资本主义日渐成为人类一切生活方式中占支配地位的因素。

黑格尔非常清楚地认识到这种变化对一般艺术,特别是对于史诗文学的有害影响。他论到这一点时说:“人为了外部生活所需要的东西,房屋和家庭、帐幕、桌椅、床榻、箭和矛、渡大海时坐的船、上战场时坐的车、煮和烤的用具、屠宰用具和饮食器具——这一切东西,没有一样对于他会变成了只是达到目的的一种死的工具,他必须用全部身心感到这一切都是活的,以便本身只是外部的东西也会由于与个别人的这种密切结合而赋予一种充满人性的个

·学活动中遵从上面提到的确实存在的社会进化倾向的作家，必须
在自己的作品中不可避免地把仅仅一种倾向转化成为一种概括的
无所不包的现实。因此，他们那些从资本主义现实中擦不亮生活
的一星火花的作品，就成了比现实本身更僵化、更“完美的”东西，
并比他们企图描画的世界更加沉闷，没有希望和平凡无聊了。

要在资本主义社会的现实中间使人与外部世界的相互关系保
持荷马史诗中的那种强烈程度，自然是不可能的事。笛福在《鲁滨
逊漂流记》中把满足人的原始需要的一切工具转变成一篇惊心动
魄的故事的组成部分，并借助于这种与人的命运的不可缺少的联
系赋予它们一种最高意义上的诗意，这真是近代小说史上一件十
分例外的幸运的事。虽说《鲁滨逊漂流记》是一个孤立的不会再有
的例证，却仍然是最有启发性的，因为如果要找到一种艺术上的方
法来解决克服资本主义现实的散文性质这一问题，那么，它就指出
了作家的想象力应该活动的方向。一个作家用最优美、最光彩、最
确切的字句来装饰他的描写是无用的，让他的作品中的人物对于
现实的空虚、绝望，毫无人性和“僵化”感到最深沉的悲哀和最大的
愤慨也是无用的。这一切都是徒劳无益，即使这种悲哀是以最大的
真诚和最美丽的抒情诗的形式表现出来。《鲁滨逊漂流记》的例证
说明：为反抗资本主义现实的散文性质而进行的斗争，只有在这样
的情况下才能成功，即作者要创造出这一现实的范围内并非不可
能的（尽管实际上是决不会发生的）场面，然后在这种创造出来的
场面中，让他的人物自由地去发展他们社会存在的一切必要因
素。

托尔斯泰独特的史诗式的伟大就在于这样一种创造力。他的
故事以一种显然迂缓的步调展开，没有猛烈的转折，似乎是沿着他
的人物的日常生活轨道的直线进行。但是沿着这条轨道，托尔斯泰
随时随地创造出那些从人物所达到的具体发展阶段由于内在的诗

的必然性所产生的场面，那些使人物与大自然发生活生生的联系的场面。《战争与和平》特别充满了这种出色的伟大生动的画面。例如：想一想罗斯托夫家所组织的出色的打猎队以及同老伯伯所过的牧歌式的夜晚及其收场。在《安娜·卡列尼娜》中对大自然的关系已经变得更能说明问题。尤其值得赞赏的是托尔斯泰创造出列文在田里割草一场的画面时所表现的天才，他让这些画面从列文跟农民的关系和他对体力劳动的感伤的态度这种很能说明问题的性质中产生出来。

虽然这样，如果把托尔斯泰所描画的世界的诗意的生动性这一问题局限于人与自然的关系，那却是一种错误。城市与乡村间日甚一日的劳动分工，城市的日渐增长的社会比重，必然会把故事情节日益转移到城市场面上来，转移到现代大城市里来，甚至要转移到那样一些城市里来，任何诗意的创造都不能在那里恢复荷马史诗中的人与自然之间的关系、人与那些如今已变成了商品的物件之间的关系。当然，这并不是说，现实主义作家应该不经过奋斗就屈服于这种城市世界的“完美的”散文。至少在这一点上，伟大的现实主义作家从不投降。可是在这儿，作家又不得不创造一些使得大城市的世界具有生命和诗意的场面。只有在人物本身生命充沛而他们相互间的关系又是深刻地戏剧化时，才会产生这样的诗意。如果作家能够创造出这样的场面，里面人物之间的斗争和相互关系扩大成为一种伟大的戏剧场景，那么，人和人之间的这些相互关系所借以表现并成为这些关系的媒介的那些事物，就会——正好作为它们的这种职能的一种结果——具有一种诗的魔力。伟大的现实主义作家们如何意识到这一点，从巴尔扎克的《交际花盛衰史》的一段中可以看得出来，在那一段里，“监狱船上的克伦威尔”伏脱冷和当时最大的警探古伦丹之间的决斗已达到顶点。古伦丹的助手白拉得感觉到他经常处于危险之中。“因此，由敌对部落的

计谋散布在美国森林深处而被库柏^①广泛利用的恐怖带着魔力笼罩着巴黎生活的细微情节。过路人、商店、马车、窗口的某人——这一切在负责保护老白拉得的那些人的心中（对于他们这是件生死攸关的事）激起了一棵树干，一个海獭的窝，一张羊皮，一条水牛皮车毯，一只停住不动的船，或是水边斜长着的一棵树在库柏小说中所具有的同样引人入胜的兴趣。”

当然，这种魅力不再是我们在荷马史诗中找到那种人类的童年时代的爽朗、鲜明、单纯的魔力。伟大现实主义作家们力求忠实于生活的现实，必然的结果是：当他们描画资本主义制度下的生活，特别是大城市的生活时，他们一定会把它的一切黑暗的神秘，一切可怕的残忍转化为诗。可是这种诗是现实的诗：正由于其中没有消除的恐怖，更显得诗意盎然了。这种在资本主义生活的可怕的丑恶中发现并揭示出来的诗意的美，是同那些利用绝望和孤立的题材作为表现的媒介，对表面现象加以照相式的摹写不大相同的世界。托尔斯泰后期的杰作《伊凡·伊里奇之死》，便是这方面的一个例子。表面上，这里描画的是任何近代现实主义作家都可能描画过的一个普通人的日常故事。可是托尔斯泰的创造才能却把临死的伊凡·伊里奇的不可避免的孤独转化成一种几乎象《鲁滨逊漂流记》中的孤岛——一个恐怖的孤岛，无聊的一生之后可怕的死亡的孤岛——并以可怕的阴暗的诗情感染了一切的人物以及人和人的关系借以传达的一切事物。出庭、牌局、看戏、肮脏的家俱等等渐渐消逝的世界，直到那垂死的人的肉体机能的令人作呕的污秽，在这里都统一成为一个最生动的热闹的世界，在这个世界里面，每一件事物都具体而颇有诗意地表达出资本主义社会里人类生活的败坏心灵的空虚与无聊。

① 库柏(James Fenimore Cooper 1789—1851),英国小说家。

在这种诗意的性质上，托尔斯泰后期的作品同十九世纪伟大现实主义作家的创作方法极其近似，虽然艺术上和历史上的差异还是非常显著的。巴尔扎克和司汤达通过把社会生活归结为一种斗争，一种个人相互间热情的关系的相互作用，而克服了资产阶级社会的“完美的”缺乏诗意的性质，因而社会对于生活在其中的人不再成为一种“完美的”力量，一种死的机器，某种命定的不能变更的东西。不仅社会——客观上以及在这些作品所描绘的画面中——在经历不断的变化（这里提到的时期是一七八九年到一八四八年之间），而是巴尔扎克和司汤达所刻画的人物也确乎“在创造他们自己的历史”。在巴尔扎克的一本小说里，法庭不象一八四八年以后写的作品里那样只是具有某种社会职能的一种组织。它是各种社会斗争的战场，对嫌疑犯的每一次审问，每一个文件的起草，每一次法庭的判决，都是把我们请来作证的它的每一阶段的错综复杂的社会拉锯战的结果。

托尔斯泰的杰作中主要题材之一便是社会场面的变化。列宁论到托尔斯泰时引用了列文这几句话：“现在在我们这里，一切都翻了一个身而刚刚在安排下来”。关于一八六一年至一九〇五年这个时期，很难想象有比这更准确的特征描述了。那时“翻了一个身”的东西，是大家都知道的，至少是每个俄国人都熟悉的。这就是农奴制度以及与之相适应的整个旧秩序。而那“刚刚在安排下来”的东西，却是最广大的人民群众所完全不熟悉的，陌生的，不了解的。托尔斯泰作为一个作家的伟大性，基本因素之一便是对于与旧俄的这种“翻了一个身”有关的一切人与人之间的错综关系特别富有诗意的敏感。尽管他对于这种发展的政治上和其他方面的意见也许是错误的与反动的，他却的确非常透彻地看到了旧俄的这种转化在社会各阶层所引起的变化，并且是在运动中，在一切能动性中看到了这些变化，而从没有把它看成一种固定的条件，一种

静止的僵死的情况。

让我们来考察一下《安娜·卡列尼娜》中奥布浪斯基这个人。托尔斯泰不是把他写成一个自然主义地构思出来的已经达到资本主义发展的某一水平的地主官僚，他所描写的是影响着奥布浪斯基私人生活的日渐增长的资本主义演变的程度。作为一个人的典型，奥布浪斯基更是一个旧世界的乡绅的典型，比起宫廷中、衙门里或者军队中的虽然光辉的前程来，他更喜爱一种安逸而愉快的生活所必要的舒适、悠闲、自由的生活基础。这就是他变成一个半资本家的，为资本主义所腐蚀的典型为什么会如此有趣的原因。奥布浪斯基的官僚作风有着纯粹物质的动机：单靠他的领地的收入他已不再能够过他想过的生活。向着和资本主义更密切结合的转变（在董事会上得到一个位置等等），是他的发展的自然结果，是他的新的、寄生性的生活基础的自然扩大。在这一基础上，地主的原有的享乐的人生观，在奥布浪斯基的身上就发展成为一种表面上温厚的、表面上享乐主义的自由派。他从现代资产阶级的世界观中，接受了在思想意识上可以辩解并支持他那心安理得的享乐的人生观的一切因素。可是当他本能地瞧不起衙门里同事们无情的争地位，以及当他用自己的达观的利己主义的方式把自由派的“放任政策”解释成“得过且过”，“何必杞人忧天”之类而加以实行的时候，他依然是个旧式的乡间绅士。

可是托尔斯泰最后的写作原则和十九世纪初期伟大的现实主义作家之间的差别，其中决定性的一点是社会组织机构之类的东西，在托尔斯泰作品中比在巴尔扎克或司汤达的作品中更加“完美”，没有生命，缺乏人性和机械得多。这种看法的基本原因是产生于托尔斯泰天才的根源：他是从被剥削的农民阶级的观点来看社会的。在巴尔扎克作品中的世界里，也只是对于直接参加夺取权力的斗争的那些阶级的代表人物，社会和政治机构才变成战斗

的相互关系，对于平民的社会集团，这些机构也是一个自我完成的，以机器般的冷淡无情的态度对待他们的“完美的”世界。只有伏脱冷这样巨人式的人物在盛衰倚伏的命运中起而对抗国家的权力，其他的罪人在社会的毛孔里过着悲惨的生活，警察则以一种毫无人性的和不可抗拒的力量出现在他们面前。自然，这一点甚至更可以应用到农民和下层中产阶级身上。因此，用不着说，从俄国农民的角度来观察世界的托尔斯泰，对于社会和国家显然只能有类似的想法了。

但是，这一点还不足以完全说明托尔斯泰对这一切问题的态度。因为在托尔斯泰和巴尔扎克的作品里，即使是统治阶级的成员对于国家和社会机构也采取不同的态度。托尔斯泰作品中的人物，即使是属于上层阶级的，也把这些机构看成一种本质上“完美的”客观化的世界。理由是很明显的。首先是沙皇专制制度的性质，这种制度只允许个人通过阴谋，腐化，幕后影响——或者叛逆的形式，去干涉社会和政治事件。任何有高度智慧和道德品质的人都不会把沙皇国家看作他在其中也有一份的东西，甚至还不及巴尔扎克和司汤达作品中的人物对于他们当时的一些国家能够表示关心的程度。沙皇国家及其社会机构的这种“完美的”，这种死气沉沉的性质，在托尔斯泰的作品中甚至更加僵化了，在这一点上同国家力量和俄国社会生活之间日渐增长的隔阂正相一致。有个别人物还从很远以前的过去历史上钻进了托尔斯泰作品的世界里来，他认为这些人物对于国家还可能起某种影响。《战争与和平》中的老包尔康斯基王爵便是这样的一个人物。可是即使他也愤怒而失望，只能退隐在他的庄园里，而他儿子的一生也已经不过是一连串的失望，不过是一种幻想的日益破灭，即幻想一个体面而有才能的人可能积极参加沙皇俄国的军事或者政治生活。这一连串的幻灭，不仅仅被托尔斯泰表现为安德烈·包尔康斯基或者彼尔·别

竺豪夫的个人命运。相反,这种幻灭非常清楚地反映了法国革命和拿破仑时代在沙皇俄国所引起的意识形态上的影响,即是说,迫使当时俄国贵族的优秀儿女走向十二月党人起义的那些人性的与心理的动机,那些人性的与心理的冲突。彼尔·别竺豪夫走的道路是否会引到这一结局,这是托尔斯泰所留待解决的一点。可是托尔斯泰相当长时间考虑写一部有关十二月党人的小说这一事实表明,这个远景至少是同他对于这些贵族革命者的看法并不是无关的。

的确,托尔斯泰在青年时期和少壮时期所看到的那个政治和社会的世界,是一个相当松弛的组织。在《战争与和平》的世界中存在着半宗法制的奴役形式,给予地方范围和个人范围的自由活动和独立自主以足够的伸缩余地。我们只需要想一想独立的乡绅所过的生活,游击队员的活动等等。托尔斯泰观察了并以充分的历史真实性再现了这些特点,那是不容怀疑的。可是他用来观察的那对眼睛本身却受着他自己的发展水平的限制,和他写这些作品的时候俄国社会发展所达到的阶段的限制。随着历史发展所引起的转变,因而也随着托尔斯泰对国家和社会的观点的改变,他表现的方法也改变了。他的《哥萨克》和早期的其他哥萨克故事,在它们的中心的社会观方面,表现出与在《战争与和平》中所找到的极其近似的特点,而后来未完成的《哈泽·穆拉特》,尽管与上述的作品在题材上有着联系,却有一种稳定得多的结构,其中私人活动的机会更少了。

在这一现实的转变中的推动力量是资本主义的发展。可是要了解托尔斯泰作品中的世界,极其重要的是要清楚地看到,在俄国出现的那种形式的资本主义——照列宁的说法——是一种亚细亚式的和“十月党人”^①那一类型的资本主义。

^① 十月党人是俄国大工商业资产阶级和大地主的反革命政党,于1905年11月成立,因支持10月17日的沙皇宣言而得名。

这种资本主义发展的形式，使得对文学艺术不利的社会条件更进一步恶化，并使正在产生的社会组织日益死气沉沉和僵化。马克思在他当时关于德国的发展所说的话同样可以用于托尔斯泰晚年的俄国：“在所有其他领域，我们……不仅为资本主义生产的发展所苦，也为它的发展不够所苦；同现代的灾难一道，我们也受到许多因袭的灾难的压迫，这些灾难是由于古老的陈旧的生产方法还残留着，并且还伴随着过时的社会政治条件。我们不仅受活人的苦，也受死人的苦。”

正由于托尔斯泰直接的注意力主要是集中在描写上层阶级，他以最生动的塑造方式表现出俄国资本主义萌芽中的“亚细亚式”的性质，以及它不去破坏或根除早被历史发展所更替的专制制度的最坏一面，而只是去使它适应于资本主义利益的要求的趋势。在《安娜·卡列尼娜》中，托尔斯泰已经创造出了表现俄国贵族阶级的这种“资本主义化”和相应的官僚化的绝妙的典型。那就是奥布浪斯基，在他身上托尔斯泰描画出在这一社会集团内部起作用的自由主义倾向的一幅异常丰富和刻划精妙的图画；我们又在渥伦斯基的身上找到了现代官僚的典型。渥伦斯基由于对安娜钟情的结果而改变了他的生活方式；他放弃了他的军事生活而成为一个资本家地主，把他的用传统的方式经营的田庄改变为一种资本主义企业，在贵族的参政会中拥护自由派和进步，并打算在资本主义基础上恢复贵族生活方式的“独特性”。这样，从社会的观点看来，一种偶然钟情的影响就在渥伦斯基身上引起了他的阶级所特有的一种典型的发展。为了使这幅图画更圆满，还有第三个人物，那就是卡列宁，他是早已彻底官僚化的反动的蒙昧主义者，虚伪而空虚的行政官吏的典型。资本主义的劳动分工日益渗透了人和人的一切关系，它已成为生活方式和思想感情的决定性因素；托尔斯泰以日益尖刻的讽刺笔调描写人在这个劳动分工的世界里如何变成为

一架毫无人性的机器的零件。这种劳动分工是压迫和剥削工人群众的一个最适当的工具，托尔斯泰之所以恨它，正由于它是一种压迫和剥削的工具。但是，托尔斯泰作为伟大的全人类的天才，他把这一整个过程表现为影响人口中的所有一切阶级：他不仅揭示出这一整个过程的内在的辩证法，这种资本主义官僚制度的劳动分工怎样使得被它羁绊住的人（甚至统治阶级中的那些人）丧失人性，变成倒霉的机器所操纵的人，并且揭示出这整个过程怎样在这同样一些人的生活的一切方面跟他们作对，只要他们企图保卫他们自己的基本的切身利益，或者表明他们内心依然残留着人性的残余。

伊凡·伊里奇和他的医生之间一个奇异的场面，便是这方面的一个例证。伊凡·伊里奇已经变成一个彻头彻尾的官僚，变成一个标准法官，他利用绝顶的官僚手段，使他所处理的案件丧失一切人性，而把他自己变成沙皇压迫人的庞大机器中间的一个完全起作用的齿轮。掉进这部机器齿轮下的被告申诉他们的案情中特殊的人道的含义，也是白费气力——这位老练的法官却从容不迫而彬彬有礼地把被告们扯回到法律条款的路上去，在这条路上，他们根据沙皇制度的要求被法律的车轮碾得粉碎。但是这时伊凡·伊里奇本人病危，想从医生那里知道自己的病状怎样，有没有希望。然而医生却是又一位头等官僚，是又一部完整的机器，正象伊凡·伊里奇本人一样，他对待伊凡·伊里奇正象伊凡·伊里奇对待那些来到他面前的被告一样。“这一切正同伊凡·伊里奇本人上千次在被告们面前那样出色地表演过的一模一样。”医生的总结正是同样地出色，他同样得意洋洋地，甚至很高兴地从眼镜上边瞧着他的被告……医生从眼镜上边眯着一只眼严峻地瞧着他，好象在说：“犯人，你如果不限于只回答向你提出的问题，我便不得不命令你退出法庭。”伊凡·伊里奇死得这样可怕，正是因为当他面临

死亡时，他才第一次悟到迫切要求同人们建立合乎人道的关系，克服他一生的空虚无聊，而他这时却碰到了人与人之间的接触中这一种严峻无情的态度。

俄国社会的发展加深了这种双重的可恶程度，与“亚细亚式的”资本主义结合的专制制度。当这种客观的发展无情地逼近一九〇五年的革命时，托尔斯泰对于这样一个社会的消灭人性的性质的憎恨和蔑视就急剧增长。在卡列宁这一人物身上，这种消灭人性的形象早就以完整的形式摆在我们面前。当卡列宁和他妻子参加一次宴会时，他知道了安娜和渥伦斯基之间的爱情的萌芽。他准备同她说开。“……现在他要对他妻子说的话在亚力克赛·亚历山特罗维奇的脑子里很明了地形成了。他一面考虑他将要说的话，一面又有几分惋惜，他不能不为家务事而默默无闻地耗费自己的智力和时间，但是，虽然这样，摆在他眼前的措施的形式和顺序是已经象一篇公文一样明了和清晰地在他的脑子里形成了。”^①

在托尔斯泰后期的作品，特别是在《复活》里，他对这种没有人性的憎恨更加深了。主要的原因是，托尔斯泰在晚年更清楚地多地看出了国家机关的消灭人性和普通老百姓的受压迫剥削二者之间的关系。在卡列宁的官僚野心中，这种倾向只是暗中流露出来，只关心自己的前程的卡列宁以完全漠不关心的态度决定着千千万万人的命运，好象那只是一张纸一样。（从托尔斯泰本人发展的观点看来，注意到下面这一点是很有趣的，就是：在《战争与和平》的某些章节中，例如在毕利彬这一人物的形象中，他还以某种好意的讽刺态度来处理这种毫无人性，即表现为对待一切问题都采取官

^① 《安娜·卡列宁娜》第 211 页，人民文学出版社 1956 年版。

僚主义形式态度的毫无人性。)可是在《复活》里，他已经把整个毫无人性的机器和它的牺牲品的痛苦联系起来，因而把沙皇式的资本主义国家压迫人的机器描绘出一幅包罗万象的多方面的精确的图画——这幅图画是任何国家的资产阶级文学中都无可比拟的。在这里，统治阶级已经被描写成一群低能的坏蛋，他们或者以确实无疑的愚蠢或者带着恶毒的野心办公事，因而不过是一架可怕的压迫人的机器中的一些齿轮罢了。从斯威夫特的《格里佛游记》出版以来大概再没有用这样有力的嘲讽笔调来对资本主义社会进行描写的了。随着托尔斯泰年龄的增长，他对那些属于上层阶级的人物的表现日益采用这种讽刺和嘲笑的方式。统治阶级的代表人物，尽管外表彬彬有礼，温文尔雅，却日益类似于斯威夫特笔下的那些讨厌透顶的“雅虎”^①了。

托尔斯泰描写沙皇统治下特殊形式的资本主义结构这一事实，丝毫没有损害这幅图画的普遍真实性——相反地，所产生的具体的、有血有肉的逼真性，更增强了这种普遍的真实性，因为压迫者的可恶的虐政和牺牲者全然无可奈何的处境，都是深刻而普遍的真实。这种虐政在沙皇官僚制度掌握中所表现出来的特殊形式，只不过是它的普遍性的一种具体的集中。例如托尔斯泰的聂赫留朵夫伯爵为营救一个下狱的女革命家而奔走，为了这个目的去拜访一位披着将军制服的“雅虎”们之一。因为将军夫人想同聂赫留朵夫调情，革命家被释放了。

“在他们刚刚动身出门以前，有个听差在前厅里迎着聂赫留朵夫走过来，手里拿着玛丽叶特写给他的信：

‘为了使您满意，我做了完全违背我的原则的事，我在丈夫面前替你所保护的那个人求了情。原来这个人马上就可以

^① 《格里佛游记》中描写的一种凶残的人形兽。

释放。我的丈夫已经写信给司令官了。那末您（专诚）来看我吧。我等着您。’

‘居然有这样的事！’聂赫留朵夫对律师说：‘这岂不可怕，他们把一个女人送进单人牢房里关了七个月，不料她什么罪也没有，只要说一句话就把她放出来了。’

‘事情本来就这样的。’^①

自然，在《复活》里这并不是个别的例子。托尔斯泰以特别丰富的想象力表现出许许多多人的命运如何直接完全凭这种偶然的个人事件来决定，凭统治阶级中某人的这种任性的个人兴趣来决定。可是所有这些任意的事件和行为的总和却构成了一个清楚而统一的体系：通过所有这些机会和偶然事件，这架消灭人性的机器的主要目的显露出来了——那就是用尽一切办法，甚至最野蛮的办法，来保护统治阶级所占有的私有财产。

因此，托尔斯泰晚年创造出一个越来越可怕的令人憎恨的“完美的”世界。人们可以带着某种程度的独立性在其中活动的社会的毛孔已渐渐地被阻塞起来。关于依靠土地生活的任何幻想，关于调和地主利益和农民利益的任何幻想，康士坦丁·列文虽然是以一种苦恼的颇成问题的方式，可能还抱过这些幻想。聂赫留朵夫却不再能够抱这些幻想了。家庭私生活的安全阀，象尼古拉·罗斯托夫或者列文的那种逃避的可能性，对托尔斯泰说来到了晚年也不再存在了。从《克莱采奏鸣曲》开始，他也看到了现代形式的爱情和婚姻：他在它们里面看到了资本主义制度所引起的一切独特形式的谎言、虚伪和灭绝人性。有一次他对高尔基说：“人总得忍受地震、传染病、可怕的病症以及一切灵魂上的苦恼，可是生活中间最坏的悲剧一向是，现在是，将来永远是卧室里的悲剧。”在

^① 见汝龙译《复活》第360页，人民文学出版社1979年版。

这里,和在几乎旁的一切地方一样,托尔斯泰把他的思想表现为一种没有时间性的形式;可是当他给这些思想以艺术的表现时,他是无可比拟地更具体地历史地加以表现了。他后来关于“卧室里的悲剧”的描写可能被看作他的禁欲主义哲学的文献,可是他早期关于这个问题的艺术的表现却突破了这种抽象说教式的框子,而描画出资本主义制度下特别讨厌的现代资产阶级的爱情、婚姻、卖淫和对妇女的双重剥削。

在这样的一个世界里,哪儿还有任何行动的余地?托尔斯泰看到的和描画的世界日益成为一个正派的人不再能够在里面找到任何行动机会的世界。尽管俄国资本主义具有“亚细亚式”的性质,资本主义正在发展中的俄国日益接近于充分发展的资本主义的正常形式的时候,托尔斯泰所采用的生活素材也一定日益接近于那种生活素材,这种生活的文学上的反映已引起了西欧伟大现实主义流派中自然主义的分化。当然在托尔斯泰所描画的俄国,存在着一种行动的客观可能性,但只有民主主义的和社会主义的革命家才有这种可能,托尔斯泰由于他的哲学思想却不可能描写这种行动。当他表现出即将到来的农民起义的坚强而充满希望的特点时,他同时对于它的不彻底性、落后性、迟疑犹豫和缺少勇气,也给予了诗意的表现,他使他的作品中的人物,除了不投降就逃跑的那条古老的绝路以外,再没有其他可能性。我们早已看到,这样一种投降必然会采取一种日益不光彩的违反人性的形式,我们也早已看到,对于托尔斯泰说来,由于社会的客观发展,以及由此产生的他自己对于社会结构日益深入的诗意的和哲理的洞察,即使是逃跑的可能性,也越来越小了。

确实,托尔斯泰也宣扬善行的必要,个人不参与罪行的必要等等,并且写了许多作品,在那些作品里面,尽管有着出色的精确的描写,却依然篡改现实,以便证明这种善行的可能和有效(假证

券》等)。可是老年托尔斯泰的诗意的伟大之处正表现在这一事实上,即当他写作时,他不自禁地以无情的忠实表现现实生活的真实环境,不管他们是同他自己心爱的观念符合还是矛盾。例如,我们刚才提到过的在这个世界中积极生活的不可能性,便在《活尸》里由费嘉明确地表达了出来,托尔斯泰一点也不提起他自己心爱的理论,甚至作为一种可能性也没有提到,而通过费嘉的嘴说出这些话来:“一个人出生在我所出生的这个圈子里,只有三条路可以选择。第一,就是做官,赚钱,使我们生活在里面的丑恶更加丑恶——这是我最憎恨的,也许我没有这种本事,可是主要的是,我憎恨。第二,就是消灭这种丑恶,这非得英雄不可,而我却不是英雄。最后一条路,第三条路,是忘却一切,走到一群狗那里去,饮酒、作乐、唱歌——我干的也就是这个。结果我就弄成了现在这种样子。”

自然,在聂赫留朵夫这一个人物身上,托尔斯泰本来企图表现个别的善行。可是他那无情的真实性却产生了一个完全不同的,具有辛辣嘲讽意味的结果。只不过因为聂赫留朵夫本人属于他所憎恨轻视的那个统治阶级,只不过因为在他自己的社会圈子里他被人认为是一个好心的傻瓜,一个被慈善事业迷住的无害的怪人,只不过因为他可以利用旧家庭关系和旁的关系,他才能完成他的“善行”。客观上这一切善行都不过是些微不足道的小事,比起那个可怕的冷酷无情的机器来,这些善行算不了什么,而且很容易和构成机器零件的那些人的色情的或是野心的阴谋诡计串通一气。主观上聂赫留朵夫本人迫不得已——常常不是出于自愿,常常自己也很瞧不起自己,有时也由于某种诱惑——装成奉承人的样子,以便至少可以完成几件他“个人的善行”。聂赫留朵夫从康士坦丁·列文早年受批评的犹豫动摇中得出了托尔斯泰式的结论的时候,他却遭受到农民的憎恨和不信任,那些农民把地主的每一个“慷慨的”建议都看成欺骗他们和占他们便宜的一种新的鬼计。

托尔斯泰就这样刻画出了这么一个世界，在这个世界里，人和人彼此之间的关系以及人对社会的关系，都非常接近于西方一八四八年以后的现实主义文学作品所描写的那种关系。那末，托尔斯泰既然同新的现实主义有着这种必要的联系，又怎么依然是一个伟大的现实主义作家，并且是旧的伟大现实主义作家的传统的继承人呢？

六

旧的现实主义和新的现实主义之间风格上的具有决定性的差别就在于性格描写，也就是说，在于典型的概念。旧的现实主义表现典型的方法，是把一个伟大的社会趋势的主要决定因素集中起来，在个人激情的奋斗中体现它们，并且把这些人物安排在极端的场面，为了在极端的后果和复杂的关系中表明这个社会趋势而设计出来的场面里面。显然，这样一种表现方法，只有和充满着曲折和变化的结构相结合才可能实行。然而，这样的结构并不是一种随随便便的形式的原则，也不是一个作家可以按照自己的兴趣或能力来使用的单纯技巧的手段。结构是一种反映现实的诗的形式，也就是说，是人和人之间的关系、人和社会及自然的关系在现实生活中形成的一种主要样式。现实的诗的反映既不能是机械的，也不能是照相式的。我们已经指出过：诗的集中，反映现实的诗的形式，可以向着不止一个方向运动，可以顺着不止一个发展的趋势前进，结果，它在描写社会生活热闹的表面现象时可能超过现实，也可能低于现实。我们也已经指出过：把普通人物静止地表现在想象的“完美的”环境里面，一定会使文学落后于现实。

一八四八年以后的现实主义作家的命运就是如此。缺乏情节，单纯描写环境，以普通人物代替典型人物——这些虽是现实主义衰微的主要征兆，但它们的根源却在现实生活中，而且是从现实

生活钻到文学里面来的。由于作家们越来越不能把资本主义生活当作自己的生活而参加进去，他们便越来越不能产生真正的结构和情节。这并不是偶然的：这个时期的伟大作家们尽管或多或少正确地再现了社会发展的重要特征，但他们几乎毫无例外地都写了没有结构的小说，而这个时期大多数具有复杂和精彩结构的小说尽管绘声绘色，但就社会内容来说却是毫无意义的。这也不是偶然的：这种文学所产生的少数有意义的人物，几乎都是普通人物的静物画似的、静止的画像，而这个时期文学中自以为具有普通才干以上的人物却无非是一些漫画式的假英雄，夸夸其谈的空谈家，他们不是发表一通言过其实的空洞的反对资本主义的言论，就是为资本主义进行更加空洞的、虚伪的辩护。

福楼拜早就清楚地认识到这一时期围绕着作家的种种困难。在写《包法利夫人》的时候，他就抱怨这本书写得不够有趣，他说：“我写满了五十页，可是没有记下一桩事件；它只是一幅资产阶级生活和非主动的爱情的连续画，由于这种爱情一方面是胆怯的，一方面又是深刻的，可是糟糕得很，却没有内在危机（因为我所描写的这位先生是个性情温和的人），因而更加难于描写，在第一部里也有类似的情形：我所描写的丈夫用多少和我所描写的情人同样的方式爱着他的妻子——他们是处于同样环境中的两个平庸人物，但他们彼此之间却又必须有所区别……”

作为一个真正的艺术家，福楼拜是始终遵循着自己的道路走到底的。他企图凭借描写的差异，比较细致的环境描写以及对他作品中的普通人物心理的分析，为那枯燥无味的场面增添一些艺术的色彩和曲折。这个意图是注定要失败的。因为普通人之所以平庸，正因为客观上决定他的存在的那些社会矛盾并不是由于他，也不是在他身上得到最高的表现，恰恰相反，这些矛盾却相互抵消，似乎彼此扯平，以达到一种表面平衡的状态。这在艺术表现的

主要问题上就产生了一成不变和千篇一律的现象，福楼拜曾以严格的自我批评精神承认过这一点，但他也曾企图以单纯技巧的手段来克服它。但是，艺术技巧的不断提炼只会产生福楼拜有时也承认过的一个新问题，那就是：以细致的艺术手法来表现主题这件事本身和主题的枯燥无味之间存在着矛盾。新近的西方文学，比福楼拜禀赋差得多的福楼拜的继承者，就走着同样的一条道路，他们把文字织成的更加华丽的紫袍披在更无生气的、更是大批生产的木偶的肩上。

毫无疑问，我们刚才极其扼要叙述的俄国社会的发展和托尔斯泰哲学的发展，也促使托尔斯泰向着这一个方向前进，就是说，使得他作品中的人物多多少少更加平庸，更象普通的人。他们生活在严格的、“完美的”世界里，不能过丰富而有目的的生活，并使他们的存在能够以适当的行动表现出来，这种情况必然在一定的程度上使得这些人物变为普通的人物，并且使得他们失去巴尔扎克和司汤达的人物通过他们能在其中大显身手的许多辉煌的情节而获得的某些典型性。

面临这个风格问题的，不仅是托尔斯泰一人，而是当时每个杰出的俄国作家。十九世纪后半期的俄国文学不仅标志了托尔斯泰创作上的一个新时期，而且标志了整个现实主义的一个新时期。所有这些作家所面临的共同的风格问题是被一种现实所决定的，这种现实最不利于描写热情的人物，而且更彻底地被那些在西欧产生自然主义的社会潮流和以描写普通人物代替典型人物的创作实践所渗透。他们竭力寻求能使他们逆着潮流前进的艺术方法，甚至在他们所生活的那样一个世界里，寻求极端的表现方法，以表现那些使得远远超过单纯普通人物的真正的典型性成为可能的已经明白揭示出来的社会决定因素。

这一时期俄国现实主义作家的伟大成就就在于他们找到了这

种可能性，并且给了他们作品中的人物一种反映当时所有社会矛盾的典型性，超越一般性的首要意义就是在单调的现实当中创造极端的场面，这些场面就其社会内容来说并没有突破这一现实的狭窄的框子，但由于它们的极端的性质，却使社会矛盾的尖锐性突出了而不是模糊了。

我已经提起过冈察洛夫的《奥勃洛摩夫》，并且将它的特点和当时西方现实主义作家的平庸作了对比。从这个例子可以明显地看出来，正是对奥勃洛摩夫的一种特点的极端夸张（如果以自然主义手法来处理，结果就会变成最枯燥、最沉闷的普通生活，即奥勃洛摩夫的麻木的懒散），给这卓越的现实主义的表现提供了出发点。由于这种“夸张”，一方面奥勃洛摩夫的懒惰所引起的一切精神上的冲突被鲜明地凸现出来，另一方面又使得奥勃洛摩夫的这个特点因此有可能在广泛的社会复杂关系的背景上表现出来。

在诗的表现的一切具体细节上，托尔斯泰和冈察洛夫的方法毫无共通之处，但他和冈察洛夫却共同采用了伟大的历史原则，即克服一个被资本主义渗透较深的社会的毫无诗意的性质。托尔斯泰往往叙述一些在表面上一点也不包含超过普通日常生活特点的故事。但是他以紧张的场面作为这些故事的基础，并且使他的事件围绕着那些以自然力揭露日常生活的谎言和虚伪的紧张场面。我再提一提那篇可钦佩的《伊凡·伊里奇之死》。正是因为托尔斯泰在这里表现了一种平凡的、普通的官僚生活，所以他才能够采取将这种沉闷无聊的生活和那迫在眉睫而不可避免的死亡这一赤裸裸的事实作一鲜明对比的方法，把一个资产阶级社会里中产阶级生活的全部特点展示在我们面前。这个故事在内容上决未超出平凡和普通的范围，但它全面地描绘了生活的全貌，而且在它任何一个契机上都不是平凡或普通的。

关于这一点，必须谈一谈细节在托尔斯泰作品中和西方现实

主义作家作品中的作用的区别。托尔斯泰常常描写一大堆精心观察的细致的情节；但他的描写从未落入西方同时代作家那种空洞的琐事的窠臼。托尔斯泰非常注意描写他的人物身体外表以及心理影响在这些人物身上所引起的肉体机能的作用，但是决不流于他的同时代作家作品中那么流行的心理和生理学的单调平凡。

在托尔斯泰的作品中，细节总是构成结构的因素。这种创作方法必然的结果是结构往往被分解为细小的、表面上不重要的部分，然而它们彼此息息相关，而细节在里面起着决定性的作用；事实上，它们为结构提供了媒介。如果说，极端的场面，象巴尔扎克作品中那样，在外表和内在都是趋于极端的，那末，结构就可以由一连串戏剧性的伟大而具有决定性的危机构成，而作家便可以用一种有时近似戏剧的戏剧性的集中来加以表现。但是，托尔斯泰作品中的极端的场面不是外表的极端，而只是内在的、强烈的极端。这种强度只能一步一步地、一瞬一瞬地在情绪的不断发生的作用中传达出来，而在这种情绪发生的作用里面，生活的矛盾的戏剧性的变化在平凡的静止的表面之下波动着。用来描写伊凡·伊里奇之死的那种琐屑的细节，并不是自然主义式的关于肉体死亡过程的描写（象包法利夫人的自杀那样），而是一幕伟大的内心的戏剧，在这戏剧里面，临近的死亡正好通过一切可怖的细节，把那蒙着伊凡·伊里奇毫无意义的一生的布幕一层一层地揭去，并且把这极其惊人的凄凉的生活全部暴露出来。尽管这种生活是这样的凄凉而且缺乏一切内心的活动，可是暴露这种生活的过程在艺术表现方面却是最动人而且最逼真的。

这当然不是托尔斯泰在创作中应用的唯一的方法。他创造了许多即使用旧的现实主义作家的标准来衡量也是极端的，即外表上极端的人物和场面。只要他的材料许可，托尔斯泰甚至喜欢这种题材。象西方文学那么广泛采用的那种描写单纯平凡事物跟托

尔斯泰的艺术气质是格格不入的。只要托尔斯泰发现有可能创造这类极端场面，他总是以旧的现实主义作家的方式来进行创作。行为极端的主人公不过是始终一贯地顺着别人所踌躇不决地、冷淡地或者虚伪地走着的那条道路走到底罢了。安娜·卡列尼娜的性格和命运便是托尔斯泰这类创作的一个例子。安娜·卡列尼娜所过的生活如同她那圈子里其他妇人所过的生活一样——有一个她所不爱但为了习俗而和他结婚的丈夫，另外还有一个她所热爱的情人。唯一的差别就是她始终一贯地顺着这条道路走到底，无论什么结局在所不顾，并且不容那些无法解决的矛盾在日常生活的平凡中模糊它们的尖锐性。托尔斯泰不止一次地强调指出，安娜并不是一个例外，她所做的事情正如其他妇人所做的一样。但象渥伦斯基的母亲那样普通的社交妇女却认为她的行为可耻：“不，不论怎么说，她都是个坏女人。这种不顾一切的热情有什么意思啊！只不过是证明她有些特别罢了！”^①普通的资产阶级人物绝对不能理解由于资产阶级生活本身的矛盾而产生的悲剧，这种悲剧在他本人是不会成为悲剧的，因为他太懦弱、太卑鄙了，只能找一种不体面的和解作为每一个紧张场面的出路。

几乎和安娜·卡列尼娜受到她那圈子里的妇女的批评一样，巴尔扎克作品中的鲍赛昂子爵夫人也受到她那圈子里普通贵族的批评。但是，关于这两个人物的基本艺术构思的相似，在描写极端个人的激情方面所暴露出来的深刻的社会真实的相似，却给了我们一个机会，可以清楚地看出巴尔扎克和托尔斯泰这两位代表着两个不同的现实主义时期的最伟大的作家在创作方法上的极大的差异。巴尔扎克以最高的戏剧—小说式的集中来描写鲍赛昂夫人恋爱的两次不幸的结局（《高老头》和《弃妇》）。但他的兴趣只是集中

^① 《安娜·卡列尼娜》第 1117 页。

在这两次极大的不幸结局上面。当鲍赛昂夫人第一次恋爱失败时，巴尔扎克不描写别的，只描写这个故事的悲剧的转折点。在第二次恋爱中，虽然他稍微细致地描写了新爱情的诞生，但是决裂和不幸的结局还是带着戏剧性的“突然”发生了，尽管如此，正如巴尔扎克常有的情形一样，这里面具有极大的内在的真实性。托尔斯泰恰恰相反，他极其详尽地描写安娜和渥伦斯基恋爱发展的每一阶段，从他们的初次晤面直到悲剧的结局。就史诗这个词的古典的意义来说，托尔斯泰要比巴尔扎克更多史诗的成分。一对情人命运中的重大的转折点，不幸结局的顶点都有一个广阔的史诗的背景，而且只是在很难得的情况下才以戏剧式集中的不幸结局出现。此外，托尔斯泰又用关于列文和吉提两人命运的更少戏剧性和不幸结局的平行故事来强调这种史诗的性质。

在这部小说里面，对于细节无可比拟的现实主义的处理也是托尔斯泰创作方法中一个重要的手段。他把这个恋爱中的亲近和疏远，作为一个虽有明显的阶段然而连续不断的过程加以再现，而发生变化的那些关节都用最明晰的方式着重描写出来。但是，由于这些关键很难具有表面意义的戏剧性，由于它们若从表面来看往往会被忽略过去，然而又必须被表现为真正的转折点，因此就得使它们突出，即从整个精神过程中选出一些细节，选出人物精神的和物质的生活中一些显然细小的事件，加以强调，使它们获得一种明晰的戏剧性的意义。例如，当安娜·卡列尼娜在参加莫斯科的舞会以后企图逃避渥伦斯基对她的爱情以及她自己对渥伦斯基的正在萌芽的爱情的时侯，她和渥伦斯基谈了一番话之后，在圣彼得堡车站上望着车厢窗外，忽然发觉卡列宁有一副大得出奇的耳朵。后来，在安娜和渥伦斯基快要决裂的爱情达到戏剧性顶点的时期，经过在此以往往往重归于好的痛苦和愤怒的口角之后，这对情人无法挽回的决裂同样是用一件表面上无关重要的细节来表现

的：“她端起杯子，小手指往外翘着，举到嘴唇边。饮吸了几口以后，她瞟了他一眼，从他脸上的表情，她清清楚楚地看出来，她的手，她的姿势和她的嘴唇发出的声音，都是他所厌恶的。”^①

这样的细节具有着最深刻意义的“戏剧性”：它们都是肉眼可见，感情上可以觉察到的人们生活中具有决定性的情感转折点的具象化。这就说明了为什么它们决不是在晚近作家们的作品中观察得那么忠实的细节里可以看到的那种琐屑的细节——只是观察精确，而在故事中不能起什么真正作用的细节。但是，托尔斯泰那种特殊的集中方式使他能够在他那广阔的、平静得象河流一样的叙述里插进具有这样内在戏剧性的场面，使得这条河流生动活泼，明白通畅，而又不妨碍它的广阔和平静的行进。

经过十九世纪早期小说发展的戏剧—小说的阶段（以巴尔扎克为代表）之后，这种小说固有的史诗性质的恢复，乃是托尔斯泰不得不处理并且从它主要的特征形成其形式的原则的那些生活素材的性质的必然结果。我们已经讨论过迫使托尔斯泰整个说来不得不局限于平凡的外部范围的理由，然而就是在这个范围之内，除了上面已经说到的以外，托尔斯泰面前还有一种新的可能性，那就是将他人物身上潜在的趋于极端的可能性揭示出来的他那极端强化的特殊写法。巴尔扎克把这种极端表现为实际上对某种方向的彻底追求，表现为代表最纯粹的资本主义社会矛盾的，趋于极端的可能性的悲剧的实现。他之所以还能够使这种对趋于极端的可能性的彻底追求成为他的主人公的典型的命运，恰恰因为，正如我们已经指出的，他的主人公还没有生活在一个“完美的”世界里——他们的世界是一个他们还能在社会的伟大戏剧中起积极作用的世界。至于托尔斯泰，也正如我们已经指出的，这种可能性已经不复

^① 《安娜·卡列尼娜》，第1073页。

存在。但是，由于他所描写的一切是放在代表着人类历史上一个重要时期的背景之上，是具有世界历史重要性的戏剧的一部分，并且由于这个伟大的社会戏剧形成了他所有的人物的个人命运的背景，所以，他也不得不把社会矛盾最纯粹的、也就是最极端的形式当作他的表现的焦点。

但是，仅仅是依照可能性的方式。这种表现伟大社会矛盾的新的、特殊的方式，是从列宁那么出色地分析过的托尔斯泰对俄国革命发展所抱的特殊的态度产生出来的。象伟大的旧的现实主义作家的作品一样，托尔斯泰的作品也反映了一次伟大的社会的和历史的变革；但是，从被描写的人物的观点来看，它们是间接地反映这些变革。旧的现实主义作家所描写的人物都是资产阶级革命的动力、决定性倾向和矛盾的直接代表。他们以直接的方式代表着这些倾向，而他们个人激情和资产阶级革命问题之间的联系也是直接的联系；象歌德的维特和司汤达的于连·索黑尔这样的人物，都非常清楚地表明了，个人激情、社会必然性和这种个人激情所具有的一般代表性的意义之间的直接联系。列宁分析得那么清楚的俄国资产阶级革命的特殊性以及托尔斯泰对资产阶级革命中心问题的农民问题所采取的态度，使得他不可能采用旧的现实主义作家那样的直接的表现法。我们知道，托尔斯泰凭着多么深刻的理解和浓重的笔触来表现俄国农民。但是，他自己对整个农民运动的特殊的态度却有其必然的结果，那就是：他的主要作品的中心主题往往是在通过统治阶级，即地租占有者和受惠者的生活来反映农民运动的发展。

这种题材的选择再一次形成托尔斯泰和新的现实主义之间从社会和历史角度来看都是必不可少的环节。在中欧和西欧的资产阶级革命运动终结之后，在社会冲突的核心转变为资产阶级和工人阶级的冲突之后，资产阶级现实主义作家只能表达当时资产阶

级社会这个中心问题的间接反响了。如果他们是有才能的作家，他们还能观察到并且描写出因社会条件而产生的情感的反射，人的问题和实感。但是，因为他们大多数都无法理解成为他们所描写的人的冲突之客观基础的社会问题，所以他们就不自觉地把这些人的冲突和它们客观上与之联系的社会基础割裂开来。因此，他们势必（又不是出于自觉或自愿）在他们的结构和人物当中忽略掉最有决定性的社会因素，而且把这些结构和人物毫无重要历史背景地放在纯粹从“社会学”的角度或从印象派心理学的角度臆造出来的环境里面。这种割裂历史背景的作法使得新的现实主义作家处于一种左右为难的地位：要么把他们的人物写成平凡的人物，写成资产阶级日常生活中的普通男女，社会生活中重大的客观矛盾在他们身上以一种呆板的方式表现出来，而且往往暗淡得令人不复认识；要么，如果想越出这种枯燥的平凡状态，就得采用将个人激情加以纯粹个别强化的方法，从而使他们的人物成为空虚而且反常的人物，或者（如果试图用心理学来解释的话）成为病态的人物。

在对安娜·卡列尼娜这个人物进行简单的分析时，我们已经指出托尔斯泰如何使用极端诗意的强化来表现激情的方法克服了这种左右为难的地位。安娜·卡列尼娜这个人物和她的命运中超脱平凡的东西并不是个人激情某种个别的病态的夸张，而是资产阶级的爱情和婚姻中固有的社会矛盾的明确表现。当安娜·卡列尼娜突破平凡的范围的时候，她只是以一种悲剧性的明确的强化方法把潜藏在每一个资产阶级爱情和婚姻中的矛盾（尽管尖锐性已经缓和）提到表面上来罢了。

托尔斯泰表现激情和个人命运的方式为什么不总是采取《安娜·卡列尼娜》里面的那种方式，这是不难以理解的。托尔斯泰日甚一日地，而且越来越自觉地把表现统治阶级男女及其命运理解为一种任务，为的是表现他们对农民的剥削关系。托尔斯泰表

现每个人物的诗意的出发点是这样一个问题：他们的生活是怎样以收地租和剥削农民为基础的，这个社会基础在他们的生活中产生了什么问题。托尔斯泰作为一个真正伟大的诗人、作为过去最伟大的现实主义作家的适当继承人，看出了这些极其错综复杂的相互关系，而决不满足于只是揭露剥削者和被剥削者之间的直接的关系。他作为一个现实主义作家的天才，不如说是表现在这一方面：他把统治阶级中每一个人物的全部错综复杂的生活视为一个统一的整体，并且把那作为一个剥削者、一个寄生虫的人物的社会立场，当做这个统一体的基础来加以揭露。在那些表面上似乎跟剥削无关的个人特性中——在他作品中的人物对最抽象的问题的想法中，在他们谈情说爱的方式中，以及在诸如此类的许多其他事情中，托尔斯泰以令人佩服的现实主义艺术技巧（不是单单分析和评论，而是使真正存在的相互关系了如指掌），把他的作品中人物的这些特性和他们的生活的寄生性之间的联系显示了出来。

这种诗意的想象的异常具体性，使托尔斯泰无论在表现生活的社会基础，或者表现它们在人的心灵中的反映时，都能够避免一切陈套的表现手法。他很细致地把大地主和小地主区别开来，把亲自经营自己土地的地主和依靠地租生活的在外省地主区别开来，把传统的农业经营方式和资本主义的农业经营方式区别开来，把地主和那些地主出身的、还全部或部分依靠地租生活、却不再住在田庄上的那些官僚或知识分子区别开来。托尔斯泰很清楚地看出：同样的社会原因在不同的人的身上由于他们不同的天生怪癖、所受教养等等，会产生很不同的反应，并且形成很不同的人的命运。

托尔斯泰作品中的世界之所以具有深刻的现实主义，就在于他能够把极端错综复杂的千差万别的世界表现出来，而且还能够运用诗意的手法很清楚地阐明，在这一切错综复杂的多种多样的

表现下面，有一种贯串着一切人的命运的统一的基础。托尔斯泰作品中的人物的这一切人的特性和命运，跟巨大的社会历史背景之间的这种联系，就把托尔斯泰的现实主义提高到远远超出普通水平以上。它具有在旧的现实主义作家中找得到的那同样的丰富性，以及人和命运之间的那同样自然的、有机的、并非人为的统一性，却丝毫也没有新的现实主义作家所特有的，那种由于肤浅的不相连贯的细节描写过多而令人沉闷的贫乏性。

托尔斯泰想出了一种具体的创造性的方法，来克服他那基本的生活素材的不利条件，因为那是寄生性的地主在资本主义正在发展中的俄国所过的生活；他的创作方法就是要创造出那些以一种趋于极端的态度、趋于极端的激情、趋于极端的命运的单纯可能性为基础的典型。这些收地租的寄生虫的生活所凭借的矛盾，即使有了这类人的生活素材也不可能在直接的趋于极端的行动中表现出来，他们跟那种作为决定性的人和人的关系的剥削关系联系得越密切，就越不可能。然而，正是剥削者和被剥削者之间的这种关系和它在剥削阶级生活中的反映，是托尔斯泰的主要主题之一。托尔斯泰在他的艺术论文中宣称：“对生活的不满”是新艺术的特征。这句话对他本人的作品和对任何别人的作品都同样适用，不过，在他的作品中，这种“对生活的不满”总是由于一个寄生虫的生活、一个剥削者的生活决不容许他对自己和别人感到协调，要么他是一个十足的白痴，要么他是一个十足的坏蛋。

托尔斯泰要运用“趋于极端的可能性”的方法转化为现实的，就是这种“对生活的不满”。他的作品中的别竺豪夫和包尔康斯基、列文和聂赫留朵夫以及其他人物，在力求使他们的生活协调，力求消除他们的见解跟他们的实际生活方式之间的冲突，并力求在社会中为他们自己寻找一种令人满意的职位的时候，很惊人地揭露出他们的生活的社会基础跟他们对于协调、对于一种适当职

位的想望之间的矛盾。

这种矛盾促使他们从一个极端走到另一个极端。因为托尔斯泰一方面选择这个阶级的主观上忠心耿耿的代表人物做他的作品中的主人公,另一方面又不能够,而且也不希望使他们走到跟自己的阶级决裂的地步,所以由于所说的矛盾而发生的犹豫动摇,便始终停留在统治阶级的圈子以内。“趋于极端的可能性”露出苗头,就加以认真考虑;并采取重大步骤,以便把它们转化为现实;但是,在采取决定性的步骤以前,相反的倾向出现了,那种倾向一部分不过只是同样的矛盾在更高阶段上的发展,一部分是拖着主人公跟现实归于妥协的那些性癖。这就产生了一种不断的运动,生活中所有一切重要的决定因素在那运动里都表现得极其丰富,却很少引起一种真正戏剧性的危机,很少引起一种跟前一阶段一刀两段的决裂。那些人物的逼真性和内心生活的丰富性,就在于这样的“趋于极端的可能性”一再出现,社会存在和意识之间的冲突的刺,始终不停地使人感到刺痛。但是,那运动差不多总是不断兜圈子,最好也不过是螺旋形,而决不是象我们在巴尔扎克和司汤达的作品中主人公的命运里所看到的那么戏剧性的剧变。

每一个“趋于极端的可能性”总会显示出社会存在和意识之间的某种露骨的矛盾,而且总是跟俄国社会发展的重大问题有密切的关系,虽然未必采取直接看得见形式。因此,这些作品中主人公的徒然的探求和摸索、他们的懒散或者把那好容易才产生的意图又突然放弃,这一切决没有降低为猥琐和平庸,而那是西方自然主义文学作品中主人公的纯粹私人遭遇的无可逃避的厄运。这是因为托尔斯泰把他所处理的问题设想得非常广阔,因为他凝神谛听那一直深入到个人生活最隐蔽处的社会冲突的回声,他的作品中的世界多么丰富而饶有兴趣。托尔斯泰使他心爱的作品中主人公也抱着和他自己同样的错误想法;一个人可以脱离社会生活,可

以独自逃避，不闻不问社会罪恶和卑鄙勾当。可是，托尔斯泰用这样的手法来描写这么一种退缩和它的各个阶段、半途动摇和越出常轨，描写个人生活的一切问题怎样卷入这个运动的旋涡——这一切正好表现出一切人的生活、私生活和个人生活无可避免的社会性质。

由此可见，托尔斯泰作品中的“趋于极端的可能性”并不是真实的突然的转折点，而是一种动力站、一种引力的中心，各个人物的生活就是围绕着它旋转的。尽管这样，在这么高度的社会问题矛盾性质的水平上提出了社会问题，这就足以把托尔斯泰作品中的世界提升到现实主义表现的伟大高峰，虽然在艺术方法上那是跟过去的伟大现实主义文学大不相同的。总之，可以这么说：在巴尔扎克时代的戏剧—小说发展阶段以后，托尔斯泰又使小说恢复了它那固有的史诗性质。因为，如果人物在一种确定了的、受着社会严格制约的生活圈子以内来回活动，象他们在托尔斯泰的作品中那样，那末，尽管有一切迂回曲折，总可以达成一种远比巴尔扎克所能够达成的、更加伟大得多的史诗式的宁静和稳定的意境。

歌德在《威廉·迈斯特》里这样区别小说和戏剧：“在小说里要表现的，主要是心理状态和事件，在戏剧里却是性格和行动。小说应该慢慢地继续进行，其中主要人物的心理状态应该用某种有效的方式控制住全部情节的进行和发展。戏剧却应该快速进行，主角的性格应该把问题推上了顶点，并且就停止在这个顶点内。小说的主人公应该是一个苦恼的人，至少是一个不怎么活跃的人；而对于戏剧中的主角，人们却要求活跃和行动。”

对《威廉·迈斯特》完全适用的这个小说定义，在许多方面对后来的《亲和力》已不复有效，对法国伟大现实主义作家们的那些小说更属无效了。可是这个定义倒是关于托尔斯泰的创作方法的一个差强人意的说明。当然，人们不应该这样来解释歌德为什么

把心理状态和性格形成鲜明的对照，以为他心目中所指的是被污损的，模糊不清的，在感情上受着周围环境支配、并且跟它同流合污的家伙。威廉·迈斯特本人就很清楚地表明了，歌德的意见完全不是这样。歌德用“心理状态”和“性格”这两个词儿，是要来区别性格描写的比重和集中的程度。和“性格”相对照的“心理状态”，就这么意味着一种差不多无限广阔的性格描写，一种非常丰富的、似乎互相矛盾的特性，而某种巨大的社会潮流、人的抱负以及性格在道德上和精神上的自我发展，却把那些特性结合成为一种有机的、能动的统一体了。另一方面，戏剧中的性格描写却意味着社会冲突和矛盾的主要决定因素在一种压缩的激情中的集中表现，那种压缩的激情在所有一切丰富的生活素材都必须凝结到里面去的一次或一次以上的悲剧收场中爆发出来。看了上面所说的各点以后，就用不着再详细说明，托尔斯泰的史诗式的作品跟歌德的理想多么接近。

托尔斯泰和十九世纪早期伟大现实主义作家们之间这种不同的地方，在表现他们作品中人物的道德生活和精神生活方面，在表现他们的理性方面，大概显得最清楚了。托尔斯泰之所以是早期伟大现实主义作家的适当继承人，原因之一就是，这种道德方面和精神方面的表现，在他对人的描写中起着决定性的作用。可是表现方式却又完全是他自己独有的，跟早期现实主义作家们的表现方式根本不同。

在巴尔扎克的作品中，以及许多场合在司汤达的作品中，阐明人物的心理特征的那些重要对话，同时也是关于世界观的重大争论，由此揭露出重大社会问题的本质，争论结果得出了确定人物命运的戏剧性的决定。当伏脱冷跟拉斯蒂涅讨论社会问题和道德问题的时候，很快地连续进行两三次这样的对话——当然是借助于使他们激动的，把他们提高到抽象水平的那些事件的戏剧性的力

量——就使拉斯蒂涅的整整一生中发生了完全无可挽回的变化。

在托尔斯泰的作品中,关系重大的重要对话和独白,却不会起这样的作用。那些对话和独白,往往非常敏锐而无情地阐明了主人公的发展围绕着兜圈子的那些“趋于极端的可能性”。例如,康士坦丁·列文先跟他的哥哥、后来跟奥布浪斯基关于为私有财产辩护的谈话,关于为列文所梦想的地主和农民的利益调和的见解从道德上和精神上加以辩护的谈话,就是这样。这些谈话不能产生任何戏剧性的危机,因为无论跟私有财产制度决裂也罢,还是变成一个心安理得的无情的剥削者也罢,都不在列文的社会条件和人的条件可能办得到的范围以内。但是,这些谈话却以毫不留情的尖锐性揭露了那个中心问题,揭露了在列文的整个生活方式和世界观中起决定作用的那个痛处。这些谈话显示出那个焦点,不管他是在恋爱、还是在被人爱着,不管他是要献身科学研究工作,还是参加公众事业作为逃避,他的一切思想感情始终不停地围绕着那个焦点兜圈子。由此可见,这些谈话,就比较一般的意义来讲,也算是一生中的转折点,但是,放在很高的抽象水平上来看,却是一种颇为特殊的转折点,在那些转折点中最清楚地浮现出一个人的一生中的“趋于极端的可能性”,那些转折点会使这个人的特征轮廓分明,不过无论如何毕竟只是可能性罢了,是不会转化为行动、不会转化为现实的。然而那又不是抽象的虚假的可能性,而是很具体的、关于一个轮廓分明的人物的一生中的中心问题。

在托尔斯泰的作品中,这些理智的言论,关于人物的道德生活和精神生活的这些表现,具有一种新颖的决定命运的意义,那又是托尔斯泰和新的现实主义作家们之间的一个根本不同的地方。这些新的现实主义作家作品中的人物,缺乏精神生活,他们的精神面貌模糊而且苍白,这是大家都很熟悉的了。此中的原因首先在于:描写个人时排除了或削弱了重大的客观社会矛盾,这就不可能

在真正高度的精神水平和智力水平上来描写个人。提高到抽象水平的谈话或独白，只有象在一个独特的人物身上所表现的那样来表现一种特定的社会矛盾的特别抽象化时，才会是具体的和生动的。那些谈话或独白，离开了这个基础，就始终是抽象的虚构。所以，西方各国的新的现实主义作家们日益避免这类精神的或智力的表现，或者把它们压低到普通的和平凡的水平，那决不是偶然的。

当然，这同时便是这些作家们所描写的那个“完美的”资本主义世界在思想领域中的反映。在这么一个“完美的”世界里，关于普通人类生活的一切表现，日益变成了一种沉闷的不断反复的礼节了。托尔斯泰非常注意描写的既然正是这么一个世界，他不描写这种沉闷的礼节就不行，那是不待言的。在《战争与和平》里，我们已经发现，许多谈话的唯一目的，就是要表现那种在最上层人士的社会生活中占统治地位的令人厌烦的礼节。但是，第一，对托尔斯泰来说，这不过是他不得不表现的那个世界的一个方面，他利用它作为陪衬，以提供一个讽刺的对照，用嘲讽的口吻强调它所起的作用具有机械似的性质（托尔斯泰把这类谈话一再比作织机的咯吱咯吱的响声），以着重提出，其他方面的表现就具有更加生气勃勃的性质。第二，托尔斯泰常常使那些不受这种礼节拘束的人物（别竺豪夫、列文等人）卷入了这类谈话的旋涡，又是为了使他们可以作为陪衬，他们的“俗气”就破坏了那架织机上精巧纺绩的线条。因此，即使在最细微末节的地方也可以看出，托尔斯泰即使在类似的题材似乎使他跟新的现实主义作家们接近的地方，事实上也是运用了一种正相反的艺术手法。

不过，他们之间有一种外表上很相似的地方，却是我们必须加以强调的。在老一辈的现实主义作家的作品中，重要的对话，虽然有很具体的环境做背景，却仍然这么迅速地进入戏剧的顶点，外部

环境和周围事物对谈话本身影响很小。用戏剧手法强化的具体场面,人物性格在谈话过程中从头到尾戏剧性的具象化,使这一类外部环境的穿插差不多完全不必要了。而在近代现实主义作家的作品中,眼前的,外部的,偶然的,暂时的环境和因素,却总是把谈话内容涂上了一层色彩。谈话越浅薄,跟平凡话题越接近,就越需要用眼前的场景来穿插,以便至少在表面上显得有些生气的样子。

托尔斯泰作品中的重要对话,始终跟对话的时间和场所有密切联系。甚至偶然的场所和偶然的时间这些外表上的特征,也总是在谈话本身的过程中有一搭没一搭地流露出来的。人们只要想一想列文跟奥布浪斯基打猎以后在那茅屋里的对话就够了。但是,在这些谈话中,场所和时间的这种具体性和永远现实性,在托尔斯泰决不只是为了使场景活跃而运用的什么手法。强调这样具体的而又偶然的谈话环境,正是表明所谈论的问题,是列文一生中带永久性的一个问题:比方说,这个问题在他一生中的每一时期都是现实的,他随时都会突然谈论起这个问题来。在上面引证の場合,有一搭没一搭地谈起这个问题是和打猎有关的。对具体环境的强调,正是着重指出这种必要的同时又是偶然的性质,这种“趋于极端的可能性”,带永久性的危机,老是潜伏地存在着的,然而始终没有产生一种真正的变化。

托尔斯泰作品中这类谈话常常突然中断,那是为同一个目的服务的,又是为了着重指出这类谈话属于似乎偶然的、平常谈话的性质而运用的一种手法。巴尔扎克作品中的谈话一定要进行到底,因为只有这样,戏剧性的转折才得以产生,才有一种动机。近代现实主义作家作品中的谈话,大都无头无尾。那些谈话不过是一种在诗的意义上来说不相连贯的生活片断中偶然的一鳞半爪。而托尔斯泰作品中谈话的中断,却不是真正出于偶然,只是表面上似乎是偶然罢了。那些谈话以最大的技巧一直进行到这样的关

口,主人公非常明确而透彻地说出了矛盾和消除矛盾的不可能性。表面上由某种偶然机会引起的一次谈话,达到这么一个顶点以后,表面上又是偶然地中断,或者停止了。但是,到那时候,谈话已经达到了它的特定的目的;因为它的目的只是要围绕着托尔斯泰作品中所特有的可能的转折点兜圈子罢了。

由此可见,谈话表面上偶然的开始和结束,都是托尔斯泰的史诗表现方法中有意运用的手法。那些谈话从平静的生活流水中流了出来,在阐明平静的生活流水的表面底下不断进行的暗流以后,又回到生活流水中去。在这种场合和在其他场合一样,托尔斯泰以非常的创作能力创造了文艺新形式的因素,那些因素还能把他所不熟悉的题材也提高到伟大的现实主义史诗的水平。

七

因此,托尔斯泰之所以能继承伟大现实主义作家的作品,在颇大的程度上是依靠人物性格描写和情节结构展开方面更加适应;从表面上看来,这种创作方法常常使人想起近代现实主义作家所运用的手法(这就使托尔斯泰在西欧很容易博得极大的成功),但是这种创作方法的形式上的目的,跟新的现实主义文学表面上类似的特点所追求的目的恰恰相反,在新的现实主义文学中,那些特点是伟大现实主义文学形式蜕变的征候,而在托尔斯泰的作品中,那些特点却是它们进一步发展的要素。

托尔斯泰并不是在新的现实主义作家的影响之下发展文学形式的这类倾向的,虽然他很熟悉他们的作品,并且仔细地加以研究过。早在十九世纪六十年代,托尔斯泰的初期作品中,这些倾向还只是处于萌芽状态时,那些作品一发表以后,伟大的俄国批评家车尔尼雪夫斯基就已经很清楚地看出了托尔斯泰的艺术作品中的这个特色。他谈起托尔斯泰专门爱用这么一种方式,使一种思想感

情能从另一种思想感情中发展出来。他把托尔斯泰的心理分析和差不多其他各个作家的心理分析加以区别。他谈起跟托尔斯泰大不相同的其他作家时说：“通常心理分析具有描写的性质，可以这么说——心理分析抓住某种静态的感情，分析它的组成部分——心理分析给我们提供一个可以叫做解剖台的东西。伟大诗人的作品通常表现出从一种思想感情到另一种思想感情的戏剧性的重大变化。但是，给我们提供的大都只是一根链条上的两端的环节，心理过程的一头一尾而已……托尔斯泰伯爵的天才的特点就在于，他并不限于表现心理过程的结果，而且对那过程本身极感兴趣……”

车尔尼雪夫斯基这么早就已经看出来的这些倾向，托尔斯泰后来怎样有意识地加以发展的呢，在《复活》的这一节中表现得很清楚：“有一种极为常见而且流传很广的迷信，认为每一个人都有他独特的和确定的品性，认为人有善良的，有凶恶的，有聪明的，有愚蠢的，有精力充沛的，有冷漠疲沓的，等等”。其实人不是这样。我们谈到一个人，可以说他善良的时候多于凶恶的时候，聪明的时候多于愚蠢的时候，精力充沛的时候多于冷漠疲沓的时候，或者相反。至于我们谈到一个人，说他善良或者聪明，又谈到另一个人，说他凶恶或者愚蠢，那就不对了。然而我们总是这样把人分类。这是不合实情的。人好比河：所有的河里的水都一样，到处都是同一个样子，可是每一条河都是有的地方河身狭窄，有的地方水流湍急，有的地方河身宽阔，有的地方水流缓慢，有的地方河水清澈，有的地方河水混浊，有的地方河水冰凉，有的地方河水暖和。人也是这样。每一个人身上都有一切人性的胚胎，有的时候表现这一些人性的，有的时候又表现那一些人性的。他常常变得完全不象他自己，同时却又始终是他自己。^①

^① 见汝龙译《复活》，第262页，人民文学出版社1979年版。

在近代自然主义作家们的作品中,也常常可以看到,和这类似的反对关于人的性格的严格的观念,反对旧文学作品中僵硬呆板的人物性格的表现。但是,当两个人讲同一件(或类似的)事情的时候,他们并不是同样的人。近代自然主义作家的反对性格描写的严谨性,含有一种倾向,即干脆取消人物性格的创造。除非在活动中,除非在和外部世界的积极接触中,除非在行动中,文学作品不能描写出人物的面貌和轮廓。人物性格既然只是在静止状态中,在某些围周环境中加以描写,它的主要特征就只能叙述,而不能创造。换句话说,没有什么诗的创作方法可以用来创造性地区别人物的主要特征和变幻无常的心情。因此,如果自然主义作家反对一个作家企图使用表面的手法在这些环境中着重描写带永久性的特性(就是凭借经常发生的表情或姿态),那末,从他们的观点来看,他们是正确的,无论如何还是始终一贯的。但是,正因为这个缘故,始终一贯的自然主义作家就不得不让他们作品中的人物消失在一时的各种心情纷至沓来的混乱状态中。

说到托尔斯泰,情形却是两样。他的作品中的人物,比自然主义作家作品中的人物更不是戏剧性地发展,象巴尔扎克作品中的人物那样;而是那些人物一生中的活动、他们跟外部世界的接触,仍然使他们有了很清楚的轮廓。不过,这些轮廓又决不象旧的现实主义作家所刻划的那些人物的轮廓那么极其单纯与鲜明。托尔斯泰的作品结构,围绕那些人物“趋于极端的可能性”兜圈子,而那些可能性虽然始终没有成为现实,却三番五次地浮现到表面上来,这就使每一个人物都有许多机会表现自己的思想感情。托尔斯泰描写他作品中人物的变幻无常的心情时,至少和最有才华的新的现实主义作家同样地敏感和精确,但是人物形象却决不曾消失在只是一时的各种心情的云雾中,因为他们被安排在明确划定界限的空间以内,被安排在那个立场以内,他们的一切心情都必须

在那个范围内摆动。

例如，康斯丹丁·列文有时倾向于率真的反动的保守主义，而在其他场合，他又觉得反对土地私有制的论据是无可反驳的。但是，因为这两极，既然是他考虑他那时代的问题时思想上左右摇摆的幅度的两个极端，而且他的一生中重大问题的解决、他寻求的妥协方案，既然是介于这两个极端之间的中庸之道，那末，这一类的左右摇摆就不会使他陷入乱七八糟的心情中（如新的现实主义作家的作品中那样），而是精确地、多样地并且极其详尽地，标志出象列文这样的人必须走的社会上的那条弯弯曲曲的道路。托尔斯泰，正如我们已经看出的，决不是把他的作品中的许多人物的种种不同的表现互相孤立地加以描写，如列文跟他的兄弟们、跟他的妻子、跟他的朋友们和其他人们之间的关系，都是跟他关于他一生中最重大问题的决定有着十分密切的联系。所以那种左右摇摆只是使他的形象更加丰富，不但不会模糊他那形象的轮廓，反而使轮廓更加清楚了。

这种表现方法，凭借人物思想、心情和感情自由活动的一种相当广阔的范围，一种幅度，使托尔斯泰能够提供出关于人和人之间的关系的一幅丰富多彩而且饶有诗意的——因为是矛盾的和间接的——画面。

由于托尔斯泰使他作品中的人物能够自由活动的幅度并不是不变的，这就更加增进了这种丰富性和生动性。他极其细致地表现出，通过外部环境的变化，或者人物本身内部的成长或堕落方面的变化，这种幅度会怎样收缩或扩大，有时甚至会取得新的内容，或者完全变换了旧的内容。不过，因为托尔斯泰往往把这类变化作为一种继续发展的过程来加以描绘，因为往往叫我们观察到这类变化的原因和方式，并且因为尽管有这类变化，而决定人物性格的许多最重大的社会的和个人的要素却始终是一样的，所以这种

手法就更进一步增加了托尔斯泰作品中的世界的丰富性，不但不会模糊那些人物形象的轮廓，而且更加巧妙地、更加错综地把那些轮廓勾勒出来了。

这种性格描写的方法是在现实主义的发展中向前迈进的一个重大步骤。当然，这类倾向已经以初步的形式出现在旧的现实主义作家的作品中。作品中的任何一个人物，如果没有在规定范围内的这一类的摇摆，总有点儿缺乏适应性。在这儿，关系重大的是这种表现方法在各个不同作家的作品中对人物创造所起的作用有多大。在旧的现实主义作家的作品中，特别是采用戏剧—小说写作方法的那些作家的作品中，这一类摇摆的幅度的表现当然只是附带的；另一方面，人物的一生却被限定在这一类摇摆的幅度以内。不过，他们的各自活动和踌躇，是以戏剧性的激情、突然和直接的方式加以描写的。例如，想一想象吕西安·德·柳邦普拉这样一个动摇的人物，我们想起了作品中没有详细叙述他的摇摆的幅度，而是以何等样的戏剧的突然性描写他因伏脱冷而变心，在他受长官传讯以后，就决定自杀了。

托尔斯泰使这种方法成为他所运用的性格描写方法的中心，这是他的作品中的新现象。他运用这种方法多么慎重，他的创作方法跟他本人的世界观问题有密切联系，这一切从下面的事实中也可以看得出来：和每一个人物符合一致的摇摆幅度的广阔和适应性，是跟这个人物在全部作品中所起作用的重要性有密切联系的。插话中的人物，特别是那些供托尔斯泰用来显示他那时代的社会毫无人道的冷酷性的人物，心情的波动就比较少。为了使一个人物能够引起作者和读者的主要兴趣，这一个人物摇摆的幅度就必须是比较宽阔而变化多端的。这一点甚至对于象渥伦斯基、卡列宁或伊凡·伊里奇这样的人物也适用，他们的世界观是托尔斯泰予以否定或批判的。

作者自己的立场，在他表现这些动摇的主要起点时所采用的方式上很清楚地表达了出来。托尔斯泰描写得栩栩如生的那些人物，常常要感受到他们内在的发展和外在的环境之间生动的相互作用，他们是被安排在那外在的环境中并且不得不跟那些环境打交道的。托尔斯泰的人生观产生了一个很自然的结果，就是他对之抱着人类同情的每一个人物，必然对社会采取一种有问题的态度。这一种人物决不会不经过一场斗争就接受他们出生的那种生活方式，和环境强加在他们身上的那些任务。另一方面，托尔斯泰的最深刻的诗意的同情往往是在这些人物方面，这些人物由于在社会上和思想意识上，脱离了他们本来的生活方式，而陷入了激烈的内心斗争。从奥列宁到聂赫留朵夫，托尔斯泰描绘了一大群这类人物肖像。他们内心的紧张程度越大，托尔斯泰对他们越感兴趣，不过，同时（托尔斯泰在这儿显示出他自己是一个重要的过渡时期的伟大诗人），他在这类人物的动摇中也越赤裸裸地、露骨地表现出，他那个时代的俄国甚至在微小的，最隐秘的生活细节里也已经“颠倒”到什么程度了。

当托尔斯泰选择了他主要加以反面人物性格描写的一种人作为中心人物时，他使这类人物从一开始起就显得是冷酷的，刚愎自用的，就连在他们动摇的时候也是受因袭势力束缚的。他接着就把他们安排在这样的境遇中，这样的境遇会震动他们表面上安宁的、因袭的生活基础，迫使他们考虑新问题，这样就使人物形象活动起来。这一点在卡列宁的形象上可以看得很清楚。尽管他对安娜有真正的——虽然本质上是一种因袭的——爱情，安娜对他的疏远和她跟渥伦斯基的私通，使卡列宁甚至变得更冷酷，甚至变成更完整的一部官僚机器。直到他站在安娜的病床旁边，她的极度的痛苦使他在肉体上直接受到感染的时候，他的个性中冷酷的、机械的、无意识地发生作用的那些因素，这才有点儿松弛；在他的深深

埋葬了的人性的核心里，象是真实生命的什么东西这才开始活跃起来。但是，因为这种活跃的力量过于薄弱，不能在他和安娜中间建立新的人与人之间的关系，于是他又马上沉沦到更加冷酷的境地；他晚年的“人性”特征是纯粹的虚伪，是这种心如铁石的官僚脸上戴着的纯粹宗教的假面具。渥伦斯基的情形却有些两样。他常常是真正不满意他自己的生活方式，虽然这种不满意也决不会为他打开什么新的前途，在他的身上，激情解放了比较旺盛的人的精力。托尔斯泰以完美的艺术技巧揭示出，外在环境的变化（从军队中退休、国外自由自在的生活），对于宽舒渥伦斯基的冷酷心情会助长到什么程度。但是，即使在这样的场合，占上风的因素也还是他的生活态度强加在他身上的那些因袭的壁垒。他的被解放了的精力不能使他越出外行的范围，而外行是不能使他长此感到满足的。他回到了俄国的时候，相反的过程就立刻开始：他又重新成了一个愉快的平平常常的贵族，抱着十足的贵族的态度，在那种贵族的身上，巨大的激情是某种“反常”的东西，跟他的生活中的主要兴趣并没有什么有机的联系。使那种结果硬化的因袭势力，在渥伦斯基身上发生的影响，并不象在卡列宁身上那么深远，但是，那已足够引起不可避免的安娜的悲剧性结局。

这种独创的颇有效果的性格描写的方法表明了托尔斯泰尽管跟旧的现实主义作家有深刻的联系，尽管跟新的现实主义作家有分歧，而在某些基本原则还是跟后者有相同之处。这个事实一定会反映在他的风格上，因为一个伟大的现实主义作家不能够闭着眼睛不看社会真实、不看社会机构中发生的那些真实的变化。他发表的作品也不能只涉及那些变化的内容；它也必须把它们反映在艺术形式中，即使它们在最内在的本质上是艺术有害的，即使它们会使艺术形式本身有受到破坏、瓦解或僵化的危险。伟大现实主义作家的逆着潮流往往是很具体的。他们总是力求在他们面

前的具体的素材中发现那些倾向，务使他们能够用艺术手法把这同样的素材连同其中反艺术的特性掌握起来，并且赋予它们以生命。那些由于现代资本主义社会生活丑陋，而感到一种完全正当的可以理解的厌恶、却又只是一种抽象的厌恶的作家们，如果拿这种厌恶做他们的出发点的话，一定会沦为一种空洞的形式主义的牺牲品。伟大的现实主义艺术的形式，总是作为现实的主要特征的反映而产生的，它们的素材便是一定时期中一定社会的具体结构，即使其中社会发展的主要倾向，正象充分发展了的资本主义，对于艺术有害，也是这样。现实主义文学在行动中反映人的存在。人们的社会性格和个人性格，与其说在他们的行为中，不如说在他们的外在环境跟他们的感情和他们的行为的相互作用中，被表达得越有力，现实主义文学表现的范围就越广阔。在经典的美学著作中常常指出：有势力的、精神饱满的、活跃的坏蛋和罪犯，远比那些乏味的、平庸的普通人能为文学提供更适当的主题，那些平常人的性格，往往只是在刚开始马上就停止的行动中表现出来。但是，“完美的”资本主义的平衡力量却产生出越来越多的这类普通人。由此可见，生活本身给伟大的现实主义文学的发展带来了一种障碍。但是，在两种作家之间有着值得考虑的不同之处：一种作家在他们的作品中极力强调生活的这个倾向（如这个时期的大多数西方现实主义作家所做的那样），而另一种作家却拚命逆着潮流，不是简单地、直捷了当地把资本主义的影响作为既成事实加以接受（或者更糟糕的，甚至于把它们加以概括，把它们说成“自然法则”），而是描写斗争，那种斗争的最后结果便是（通常是这样，但决不是始终是这样），这类散文的、违反诗意的平庸的人便应运而生。

因此，在托尔斯泰和新的现实主义作家之间的一些表面上的技巧上的类似之处的背后，我们发现真正的社会问题：关于个人在发达的资产阶级社会中行动的可能性问题，关于除了工人阶级中

有阶级觉悟的阶层以外，生活在资本主义社会里的所有一切的人，思想意识和现实之间不可避免的矛盾问题。

想象和真实之间的对照，当然是文学中的一个很古老的问题了。例如，这就是象《唐吉珂德》这样一部不朽作品的中心问题。不过，我们在这儿要牵涉到的，却是特别指现代形式，在其中显出了这个对照的形式，由于对现实失望、由于幻灭，已经日益发展成为新的现实主义的中心问题。诚然，巴尔扎克就已经给他的主要作品之一起了《幻灭》这个书名，但是，在他的这部作品中，幻想是在一种绝望的斗争、一种跟社会发展的危机进行悲剧的、有时是悲喜剧的搏斗的形式中被社会现实粉碎了的。新的现实主义描写幻灭的一部典型的小说，福楼拜的《情感教育》，已不复含有实际斗争。在这部小说中，一种无能的主观面对着外在世界的无聊的客观。诗人以隐蔽的抒情笔调，左袒他的作品中人物的无能的梦想，对抗社会现实的那卑鄙龌龊的然而压倒一切的势力。诗人自然能够象福楼拜那样，用一种嘲讽的客观主义的面纱来掩饰这种态度。失望和幻灭，作为文学中主要的主题，是资产阶级最优秀的最忠实的代表人物所处境况的一种富有诗意的反映。现实不可抗拒地迫使他们不得不承认资本主义社会中生活的无聊；他们看穿了资产阶级思想意识的虚伪和内在的空虚，但又找不出这个矛盾的解决方案，始终陷在无能的主观和无聊的客观之间虚妄的进退维谷的绝境。这一类的有些艺术作品——尽管从哲学和艺术观点看来也许颇成问题——的逼真性，在于它们虽然使用了不适当的艺术方法，毕竟提出了真实的社会问题和历史问题。

对托尔斯泰说来，现实跟人们梦想和希望的事物始终悬殊这一事实，也是一个中心问题。高加索的牧歌跟奥列宁的幻想发生矛盾，政治和战争跟包尔康斯基的幻想发生矛盾，恋爱和结婚跟列文的幻想发生矛盾。对托尔斯泰说来，那也是不言自明的道理；即

凡有一点儿价值的男女，必然对生活失望，对他们说来，思想意识跟现实之间的矛盾是最深刻的矛盾。托尔斯泰作品中的人物，越接近愚蠢或阴险，这个矛盾就越缩小，那也是很自然的，因为愚蠢和阴险在心理学上首先表现在傻瓜和恶棍的思想感情处于跟社会现实的卑鄙勾当相适应的状态中。只是在托尔斯泰一生中的某些时期、某些场合，人们可以找到一些插话人物，他们虽然不是被描写成傻瓜或恶棍，却在感情和理智上跟他们的社会环境和谐一致（例如《安娜·卡列尼娜》中的薛杰巴兹基老公爵）。

但是失望，现实跟人们对现实的想法一定有差别这一事实，在托尔斯泰的作品中和新的现实主义作家的作品中却有很不同的味道，这一类的失望，在托尔斯泰和近代现实主义流派之间是以完全不同的态度加以表现的。首先，对托尔斯泰说来，这种失望未必是一件纯粹消极的事情。他常常利用他的作品中人物的失望，作为揭示他们对现实的想法的主观狭隘性和肤浅性的一个手段。他表现出，现实跟他们主观的、浪漫主义的对现实的想法比较起来，事实上是不同的，然而却是不可限量地更丰富、更多样、更生动的；现实能够给与人们的是跟人们所想象的有些不同的东西，而正因为那个缘故，比他们蹩脚的想象所能设想的更多得多。这种更丰富的现实，常常被托尔斯泰表现为“自然”的生活。在他的早期作品《哥萨克人》里，他就已经使奥列宁关于高加索的一切浪漫主义的想法，都被高加索农民们的丰富生活的现实所粉碎了。奥列宁是“失望”了，但是这种失望同时使他更丰富，把他提到更高的水平。列文以一种类似的方式对恋爱和结婚感到失望；别竺豪夫的发展也走着同样的道路。

在这儿，已经很清楚地可以看得出，托尔斯泰和新的现实主义作家之间在社会观上形成了鲜明的对照。托尔斯泰的世界观和艺术，跟俄国农民的初期起义有着深刻的联系，这就使他不至于象新

的现实主义作家那样,把社会现实看成一片凄凉的沙漠。因为,缺乏社会的远景使新的现实主义作家把他们周遭的社会现实跟一般的现实等同起来,把资本主义社会中生活的毫无意义,看成形而上学的一般人生的毫无意义了。这样就把对资本主义社会的正当的批判,降低为对客观现实本身所作的一种绝望的错误解说。

但是,托尔斯泰这个作家,却从来不曾把资本主义现实跟一般现实本身等同起来。他常常把资本主义社会视为畸形的世界,视为对合乎人道的现实本身的一种糟蹋;因此,他常常把资本主义现实跟另一种自然的,因而合乎人道的现实加以对比。虽然他对这种自然的、合乎人道的现实的想法也许是幻想的、浪漫主义的,或者是乌托邦的、反动的,而他的基本态度偏袒农民,使他能比较深刻地洞察生活的现实,对于主观的想法和客观的现实之间的这种抵触能有一个比较公平的、正确的评价。

所以托尔斯泰作品中人物的幻灭,往往暴露出他们的观念是不完全的、乌托邦主义的、不明确的。托尔斯泰把他自己的关于“使农民幸福”的乌托邦计划跟现实本身加以对比的时候,这一点就表现得最清楚。从《一个地主的早晨》到《复活》和剧本《光在黑暗中发亮》,托尔斯泰用种种不同的形式提出了这个问题。但是,贯串着这些作品中每一部作品的主题是,那些乌托邦的想法被农民生活的现实、被农民对一切“好心好意的”剥削者和寄生虫的深刻的不可和解的憎恨所粉碎了。在这儿,托尔斯泰又常常表明了:失望的人只有自己应对失望负责,而不是现实应对失望负责;当现实和乌托邦想法发生矛盾的时候,现实是对的;现实表示一种更高的、更丰富的真实。

托尔斯泰显得跟新的现实主义作家接触最密切的地方,是在描绘剥削者的生活和他们中间必然引起的失望情绪的地方。但是,也正是在这儿,托尔斯泰和新的现实主义作家之间的悬殊最

大。因为托尔斯泰把统治阶级的生活作为剥削者和寄生虫的生活加以表现(虽然他看到的大体上只是地租形式的剥削关系),他揭露这一种生活的毫无人性和毫无意义,就不仅比新的现实主义作家的揭露更深刻、更正确,而且也不具有新的现实主义作家所固有的那种顽固的、形而上学的性质。在托尔斯泰的作品中,丝毫没有近代现实主义作家作品中的那种无益的悲叹和空虚的嘲讽。他对这种现实的揭露是有根源的,那就是一种健康的、有力的、强烈的愤慨。当他得意的主人公对这个世界感到失望的时候,托尔斯泰就把他们多多少少表现为愚蠢的糊涂虫,他们不能识破并扯开这个陈旧不堪的假面具。托尔斯泰的这种愤慨心情随着年龄的增长而日益强烈(《复活》里的聂赫留朵夫和玛丽叶特之间的插话便是一个例子)。

不过,托尔斯泰即使在早期也看不出统治阶级的这些典型“悲剧”中有什么致命的或悲剧的因素。他一向认为,只要有一点儿常识和正确的是非概念,这些冲突就可以克服。自然,那也是托尔斯泰哲学的一个部分,就是:统治阶级缺乏这种正确的是非概念,他们充其量也唯有极其费力地、经过剧烈的内心斗争、从生活和许多次失望中受到沉痛的教训之后,才能够获得这种正确的是非概念(例如,别竺豪夫和爱伦的婚姻)。

即使在这些失望更带有根本性的场合,在思想意识和现实之间更严重而复杂的冲突表面化的场合,托尔斯泰也从来不曾忽视这个原则。统治阶级成员们的即使“最崇高的”感情和决心,是否真心诚意和始终一贯,对于这一点,他抱着一种根深蒂固的农民的怀疑态度。当他使这种“崇高性”跟日常生活发生接触和对立,并且使它被日常生活中难受的小事情所粉碎的时候,他似乎跟新的现实主义作家作品中所流露的失望很接近了。然而,在这场合,类似之处又只是表面的,而根本性质恰恰相反。因为在这场合,“崇

高”感情又是每一次总被揭穿了，原来是无益的、脆弱的而不是认真的，在托尔斯泰的眼睛里看来，失败的真正原因倒不是这种感情的“崇高性”，不是它的符合人道的有价值的精神内容，而是怀着这种感情的那些人们的渺小。由于安娜的病，卡列宁和安娜怀抱的那“崇高的”感情，并不能改变这样的事实：卡列宁是一个没落的官僚，安娜是一个被人盲目迷恋的社交妇女。不管他们的感情多么“崇高”，这种悲剧的精彩场面之后，一定会跟着真正的悲喜剧，那就是：继续过他们的旧生活，又受他们那原先的、一点也不“崇高”的、然而十分真诚的感情的支配，恢复他们那正常的生活准则。

由于接受了农民的观点而产生的这个展望，使托尔斯泰即使在他所描写的恋爱与结婚的悲剧中，也能够避免在新的现实主义作家的作品中可以看到的，那种浅薄无聊的病态和浮夸虚伪的宿命论。在《安娜·卡列尼娜》中，和在《克莱采奏鸣曲》或《恶魔》中一样，在恋爱与结婚的每一场这样的悲剧背景上，我们的眼前始终摆着这样的事实：这种方式的悲剧是起源于一种懒散的寄生虫生活。

由此可见，托尔斯泰希望人类精神上的再生，这就使他高过了新的现实主义作家哲学的那渺小的狭隘性。因为他从来不是首先关心艺术，而是利用艺术作为传播关于人性再生的福音的一种手段，所以他即使在艺术家的素质方面，也始终没有受到近代作家的没有定形的、没有内容的作品的影响。使他的同时代作家易卜生，即使从艺术观点看来，也胜过同一时期的这么许多其他作家们的，就是这一种类似的信仰、类似的传布福音热。不过，我们已经看出，易卜生的福音和托尔斯泰的福音在社会上的差别是多么大。在这儿，关系重大的倒并不是这些福音内容的真伪——托尔斯泰传布的至少也是和易卜生传布的同样反动的荒谬言论，关系重大的是社会运动，而这种福音，尽管内容虚妄，毕竟还是社会运动在思想意识上的表现。

托尔斯泰的世界观深深地渗透着反动的偏见。但是，这些偏见又是跟那健康的、有希望的、进步的人民运动有着分不开的联系的，这些偏见就是那人民运动中的弱点和缺点。托尔斯泰的事例，并不是世界文学中唯一的事例，一位伟大的艺术家根据一种完全虚妄的哲学创作不朽的杰作时往往如此。然而，尽管在一种可能错误的哲学和一位伟大的现实主义作家的创作活动之间有着复杂的相互作用，当然也决不是任何一种和每一种错误的哲学都能成为创作现实主义杰作的基础。伟大现实主义作家的幻想和谬见，要能够在艺术上产生效果，只有当这些幻想和谬见是跟一种伟大的社会运动发生联系的、具有历史必然性的幻想和谬见的时候，这才能够办到。列宁是在托尔斯泰身上发现这种联系的唯一批评家，因而提供了理解作为一位作家的托尔斯泰真正伟大性的一把钥匙。托尔斯泰不大了解资本主义的性质，对工人阶级的革命运动更毫无所知，但是他却给予我们关于俄国社会的，令人赞叹的栩栩如生的真实图画。他之所以能够这么办，因为他从起义农民的观点来注视那个社会，连同那个社会运动的一切缺点和局限性；但是这些缺点和局限性是历史决定的，所以其中一部分能够在艺术上产生效果，一部分至少也不曾妨碍一个伟大的艺术世界的创造。列宁谈起一九〇五年革命前的农民时说：“在农民反对农奴制、反对封建地主并反对为封建地主的目的服务的国家时，农民仍然是一个阶级，但不是资本主义社会的、而是以农奴制为基础的那社会的一个阶级。”托尔斯泰世界观中反动的局限性和幻想，是由那世界观的社会基础的这种前资本主义性质产生的。

托尔斯泰世界观和创作之间的这种复杂的积极一面和消极一面的相互作用，在他的全部著作的每一个艺术特色中都可以看得出来。我们在这儿只要指出托尔斯泰跟他的欧洲同时代作家显然不同的又一个特色，由于这一个特色，在艺术普遍衰微时期，他不

仅保持了伟大的现实主义传统，而且更出色地予以发扬光大。我们首先想到的是，托尔斯泰从来不曾实行为艺术而艺术。

在他看来，艺术始终是传达一定内容的工具，而艺术形式就是争取读者接受他的见解的手段。正是他的艺术中的这个特征——西方美学家认为那是有倾向性而加以非难的特征——使他能够保全了说故事的艺术的伟大传统。因为巨大的说故事的形式本来就是塑造人的命运的表现，目的是要用艺术手段达到社会的和道德的效果。将种种事件加以眉目清楚而有条不紊的安排，将它们的老龙去脉逐渐揭示出来，这往往是和作者的意图有密切关系的，已超越了现代专业化的职业意义上的艺术家这个词儿的范畴。

当社会发展的倾向使这类意图的实现成为不可能的时候，当作家们变成了只是社会现实的观察家的时候，他们就必然会丧失了这种有目的地安排他们所叙述的事件的能力。结果就会日益对某些细节发生偶然的兴趣，那些细节决定了所叙述的事件的重点，而对于跟作者的一般意图有关的事件的社会意义反倒不感兴趣了。

托尔斯泰，由于在这一方面一直到他的生命的结束始终是“旧式的”，所以能保持了只有在旧的现实主义作家中这位最伟大的作家作品里才可以找得到的一种说故事的风格。在西欧，人们常常说，在托尔斯泰的世界观发生大危机以后，他的艺术创作力就衰退了。的确，他的哲学思想方面的变化，带来了他的风格方面的重大变化——象《战争与和平》的朴素的史诗式的鸿篇巨制的气派、差不多象荷马史诗那样的雄浑和奔放的风格，不得不丧失了。然而，如果低估托尔斯泰晚年作品那种新的、光彩的纯艺术的质量，就会犯极大的错误。即使只是从艺术形式的角度来看一看，象托尔斯泰的《舞会以后》那样形式完美（就古典文学的意义来说）的小说，近代西欧文学能够夸耀的也少得很。而在整个近代西欧文学中，

在包罗万象的史诗式的伟大性方面，没有一部长篇小说可以跟《复活》媲美。托尔斯泰表现的格调、样式和风格变化很大；但是，年老的托尔斯泰在他完成的作品中一直到他最后的一息始终是他那个时代的无可比拟的最伟大的艺术家。

八

大家都知道，托尔斯泰的同时代人对他的文学工作了解得多么肤浅。资产阶级美学家们通常只是强调他的反动特征，把那些反动特征说成是他的艺术的唯一基础，而庸俗社会学则步反动美学的后尘。

托尔斯泰的美学见解甚至比他的艺术更加彻头彻尾地被人误解。他写的关于艺术问题的论文，通常被人评为对艺术本身的否定、对一切艺术活动的非难，象柏拉图在他那个时代曾经说过的那样。这种误解决不是偶然的；托尔斯泰的批评论著——下边我们将要加以探讨——中有许多地方是容易引起这类误解的。但是，这些误解并不妨碍在托尔斯泰论艺术的著作方面发生深刻的影响——相反地，这些误解实际上常常使它发生影响。因为，在资本主义制度下艺术形式日益瓦解，迅速变化着的艺术流派日益虚假，对处理人类重大问题日益厌恶，这一切就在资产阶级知识分子的优秀代表人物的心中产生了一种相应日益增长的对一般艺术的不满。浪漫主义地反对资本主义制度所产生的文化的那些人，终归完全否定艺术，认为艺术是一种无用的玩具，是一种仅供消遣的无聊东西，而对促进人类伟大目标却毫无贡献。这类倾向自然可以跟托尔斯泰论艺术的某些方面联系起来。

诸如此类的任何一种说法都是完全误解托尔斯泰关于艺术的批评论著的真正意义，他的关于艺术的批评论著的目的是反对当前的颓废的伪艺术，可决不是反对艺术本身。正相反，托尔斯泰常

常把真正的、纯粹的、伟大的、人民的艺术，跟他那个时代的假艺术形成显著的对比。

托尔斯泰的批评就这样针对着近代资产阶级艺术。这种批评的出发点具有一种庄严的，同时是唯物主义的单纯性。托尔斯泰问道：这种艺术是为什么人创作、由什么人创作出来的？他的回答是：为统治阶级的懒汉们。千百万工人甚至根本不知道这一种艺术存在，但是即使他们知道，那也是他们在感情上所不能够接近的。托尔斯泰曾经不止一次用一种富于戏剧性的和嘲讽的现实主义笔调叙述过，这种技巧精致而洗炼的艺术，是怎样由统治阶级的那些被露骨地剥削的奴仆创作出来的，对他们来说，这类创作活动，正和满足统治阶级寄生虫的其他需要同样是一种丢脸的活儿。

但是，托尔斯泰并不只是指出了这一事实而就停止。他更进一步研究了艺术家们——甚至是天才的真诚的艺术家们——被迫为懒惰的少数人的需要而服务的时候，或者思想意识上不得受那少数人寄生虫生活的的影响的时候，他们所受到的智力上和精神上的损伤。托尔斯泰认为，威胁着艺术的大危机便是，艺术会失去它跟重大生活问题的联系。他在为莫泊桑作品俄文译本写的序文中，规定了真正艺术家对现实的态度所必需具备的这些条件：

“这些条件是：一，作者对主题的正确，即道德的态度；二，叙述明晰，或者说，形式的美，这是同一个东西；三 真诚，即艺术家对他所描写的事物的真实的爱憎感情。”

艺术家对作品的这种基本的关系，是他对社会现实的关系的结果，据托尔斯泰看来，这种基本的关系在现代艺术中已日益不起作用。莫泊桑作为一个作家的才能，托尔斯泰曾有过很高的评价，而即使在莫泊桑的作品中，托尔斯泰也发现了现代艺术的这种虚妄的倾向，他这样概括这种倾向说：“艺术家对于是非有没有明确的概念，这一点不仅对艺术作品是不重要的，而且，正相反，艺术家

应该完全漠视一切道德上的考虑，因为这一种漠视是艺术家的优越性。根据这种理论，艺术家能够而且应该描写真实，那就是描写实在的东西，美丽的因而使他感到愉快的东西，甚至是可以作为一种有用的材料为科学服务的东西；但是，关心什么是道德或不道德，关心什么是非，却不是艺术家的事情。”

甚至很有才华的艺术家也抱着这一种错误的看法，托尔斯泰认为那是由于艺术已不复是和全体人民有关的事业。在现代，艺术已成为有闲的寄生虫的奢侈品；艺术已变成了高度专业化的职业，它的目的就是要满足这种需要。托尔斯泰很尖锐地指出，这种专业化已使艺术受到了日益败坏的影响：空洞的形式技巧，表现毫不重要的事物的那些多余的细节描写占了显著地位，把表面现象加以照相式的复写，对生活中的重大问题毫不了解。这一切就使艺术非常贫乏无力。

“由于想消遣消遣而引起的感情……不仅有局限性，而且大家早已很清楚，已充分地表现过……那些没有必需为生活做工的经验、有钱有势的人们的感情，跟劳动人民的感情比较起来，贫乏得多，有限得多，渺小得多。美学家和我们这种身份的人，却通常说出完全相反的武断的话。我记得，冈察洛夫，一位作家，一个很精明的有教养的人，不过又是一个地道的城里人和美学家，在屠格涅夫的《猎人笔记》出版以后，他对我说过：现在，关于农民的生活再没有什么好写的了；主题已经写尽啦。和这正相反，上层阶级的冲突和情节，却是作家创作主题的取之不尽的源泉。”

托尔斯泰不仅反对这一种看法和着重指出劳动生活的丰富与寄生虫生活的内在的单调，并且认为，跟那种处理生活中具有决定性的重大问题的，从前的真正伟大的真正人民的艺术比较起来，现代艺术差得远了。他并且认为，大量的细节描写，不过是一种掩饰内部贫乏性的骗人的幌子，而古诗人（他引《旧约》中的约瑟传说做

例子)却毋需这种大量的细节描写,因为他们是非常单纯而且容易理解的。

“所以这篇故事是所有一切的人都可以领会的,它是使一切民族和一切阶级的男女老少都受到了感动;它已一直活到我们今天,并且在今后千秋万世还一定会继续活下去。而我们今天最优秀的说故事的人,倘若除去他们的细节描写——那还剩下什么呢?因此举不出真正满足普遍要求的一部现代文学作品来。这些作品,在很大的程度上被通常叫做‘现实主义’的东西所破坏了,说得更正确些,那可以叫做‘艺术家的地方观念’。”

要发现托尔斯泰对现代艺术的批评中的弱点,那是再容易没有的事情了。因为他认为,对生活的唯一正确的基本态度,是宗教的态度,他把艺术的衰微归咎于统治阶级已变成不信仰宗教的人。这种反动倾向,决不是托尔斯泰方面的一种孤立的过错,——正相反,那是跟他的美学理论中的积极方面有着密切联系的。托尔斯泰对莎士比亚、歌德、贝多芬等人的评价——他认为艺术的衰微从文艺复兴时期就已经开始——所有这一切,在某种程度上就形成了一种精神上一贯的有系统的整体,托尔斯泰世界观的反动方面在那整体中表现得很清楚,很鲜明。要批判托尔斯泰的美学理论中的这个方面自然是很容易的,不过这么做并没有什么用处,因为今天它们已多多少少过时,不很重要了。现在如对它们详加评述,那就徒然会使人分心,不去注意托尔斯泰的美学见解中重要的有益的东西,不去注意托尔斯泰在这一方面留给我们解决的中心问题了。

照我们看来,最重要的问题是托尔斯泰的美学中农民的和平民的人道主义。这个词儿,乍看起来似乎似是而非,因为托尔斯泰的论断,我们在上面已经提到过,是跟18世纪和19世纪的最优秀的人道主义传统针锋相对的。托尔斯泰作了这些论断,就不但在

表面的迹象上,而且在基本的核心上,抛弃了人道主义的传统,把人道主义的概念限制在狭小的范围内,并且把反动的因素灌输了进去。然而尽管如此,他自己的美学概念基本上还是跟人道主义美学的中心问题联系在一起,而且他是企图使这些传统继续存在下去,并予以进一步发展的他那个时代的极少数思想家之一,虽然他是依照他自己的特殊方式进行的。

总而言之,那就是维护人性完整,反对缺陷,那些缺陷是资本主义文明的必要的伴生物。旧的资产阶级人道主义者们已经不知不觉陷于自相矛盾的境地,他们赞成生产力累进的增长,同时又认为跟资本主义分不开的分工是不合人道的(正如马克思在谈到福格孙^①的时候所指出的那样)。

这个矛盾,没有一个资产阶级人道主义者——无论福格孙或席勒——能够解决,而当资本主义经济发展,并把它的统治扩大到生活的一切现象,特别是当资产阶级思想意识进入卫道的阶段,人道主义的理想已跟资本主义制度下的生活常规完全隔绝的时候,这个矛盾就越来越尖锐。现代艺术家之中那些忠实的有天才的艺术家,认为艺术本身在原则上与生活漠不相干,而且对生活有害(例如易卜生在晚年著作中所表现的那样),从而表明这种与世隔绝的态度。在帝国主义时代的前夕,这种思想意识已蜕变为艺术和哲学上的消灭人性论,竞相鼓吹新野蛮主义(尼采)了。帝国主义哲学,在法西斯主义中得到了最充分的发展,以一种似是而非的叫做“人生”的概念作为它的中心范畴,那是与生活相对立的一切原则的混合物。这个人生的概念,是对人类生命、对人类精神、对几千年来人类进化所产生的一切价值的宣战。

托尔斯泰把他的论战的锋芒主要对着这种反人性的理论,

^① 福格孙(Adam Ferguson, 1723—1816), 苏格兰历史学家、哲学家。

不过，他自然是以一种充满矛盾的态度进行的。托尔斯泰在思想中受着不可知论者的影响，对人类认识的确实性，对人类的一般理解力，都有一种抱着怀疑态度的倾向（康德、叔本华、释迦等人）。他的得意作品中的人物，甚至以一种更加夸张的方式表达了这一种见解，例如康士坦丁·列文谈起理性的“邪恶势力”等等的场合，便是这样。

但是，尽管有这一切疏忽，作为托尔斯泰的美学的基本路线，却依然有一种艺术方向，那就是倾向于通俗；倾向于处理那些由于深刻性和普遍性而能够为大家所了解的生活中的重大问题；倾向于那种使荷马史诗或圣经为大家都容易领会的古老的清晰易懂的艺术形式。托尔斯泰在从事关于一种没有寄生虫的未来社会的乌托邦梦想的时候，预想到一种为任何一个工人都能学会的未来的艺术，由于这个缘故，在艺术形式的本质方面，那种艺术一定会胜过现代艺术家的错综复杂的技巧和那不恰当的雕琢。从这个角度来看艺术，托尔斯泰就认为艺术不过是一种乱七八糟的杂拌儿，其中根本没有什么是非标准。艺术膺品，由于技巧高明，往往会似乎胜过艺术性更高的、更纯真的艺术品。没有一位文学家或美学家能够在这儿找到一种标准，而具有没给败坏的鉴赏力的一个农民，却可以很容易地区别艺术膺品和真正艺术品，托尔斯泰就这样又使莫利哀喜剧中的侍女充当艺术评判员。这样把他对真正高超的艺术的要求加以极端的夸张，就又一次显示出他的整个艺术观中的深刻的矛盾。就历史意义说，这个矛盾在托尔斯泰时代是不能解决的，所以当然是他个人始终无法解决的，不过，同时这个矛盾却已含有在将来不久就会发生效果的倾向。

席勒在他那篇最有趣味的论文《论朴素诗和感伤诗》——对现代艺术的本质所作的第一次具有深刻的哲理的分析中，提出了关于莫利哀的侍女这个问题。他说：

“莫利哀，作为一个朴素的诗人，可以依赖他的侍女告诉他，他的喜剧中什么应该保留、什么应该删去。但是，我却不喜欢看到，对克洛普斯托克的《颂歌》、对他的《救世主》中、《失乐园》中、《智者纳丹》中和许多其他作品中最优美的章节，也加以同样的检验。”

席勒在这儿很俏皮地表白了，由于艺术的人民性问题在近来资产阶级文学中引起的基本矛盾，那是托尔斯泰也曾看到的一个矛盾，并且正如我们已经看出的，那是他曾极力想解决的一个矛盾。席勒也这样想：“朴素”的诗人的单纯而伟大的艺术，胜过现代“伤感”的诗歌。然而，他不仅看出了这一种更主观、更成问题、更复杂的艺术的出现的历史必然性，而且他还断言，这种艺术也会对人类的进化有不朽的价值。现代艺术由于历史必然性，已丧失了艺术原有的人民性，已和广大人民阶层失去联系——莫利哀的侍女已不复能够充当这种艺术的评判员——但是，这种艺术的最伟大的代表人物，虽然是在这种很成问题的基础上，毕竟也已产生了伟大的艺术作品，那些作品是用不着担忧长此不受欢迎的。歌德和席勒的、巴尔扎克和司汤达的作品的伟大，并不因为莫利哀的侍女对他们不能胜任而减色；美学家托尔斯泰尽管抱着相反的意见，托尔斯泰本人的作品的伟大，也不会因此而减色，虽然在这场合，莫利哀的侍女在文体和文学语言方面是否能够胜任，也未必处处都不成问题吧。

在法国革命和拿破仑战争的时代，席勒对“伤感”诗歌的未来，可以很轻易地怀抱着唯心主义的夸大的希望。但是，到了资产阶级艺术已普遍衰微、形式贫乏和颓废的时期，托尔斯泰一定已经看得很清楚，这种艺术的未来是毫无希望的了。在这样的情况下，托尔斯泰对于从现在到过去的“感伤”艺术加以恶评，甚至抹杀它那些最伟大的、最真实的作品，那也是一种可以理解的夸大，尽管那当然也还是错误的。但是，正是由于这一种偏见，托尔斯泰探讨艺

术问题的核心就比那许多卓越的思想家更加深入，那些思想家比他生得早，他们的评价比较公正，不偏不倚，如席勒便是。在托尔斯泰看来，艺术的人民性毫无疑问是美学的中心问题，他非常单纯地认为，能否具有伟大的艺术形式，要看当时的艺术是跟人民生活保持联系，还是跟人民生活隔绝而定。十九世纪后半期，人民的艺术的大多数代表人物，不是转向反动的浪漫主义，便是堕入狭隘的眼光浅薄的地方观念。托尔斯泰，作为俄国农民革命的代表人物，呼吁真正伟大的艺术跟人民的控诉相结合。

因此，对艺术问题有正确评价的托尔斯泰的农民，便是从莫利哀的侍女一直到被要求能管理政府的列宁的女炊事员这一系列人物中富有历史意义的一环。

托尔斯泰的这种态度的历史重要性，决不会因为他关于人民性的概念也反映农民革命的弱点而减色。这些弱点主要表现在这一方面：托尔斯泰解说伟大艺术跟人民性的关系有时解说得过于肤浅和拘泥文字了，把他承认具有伟大性的艺术范围缩得过小了。社会主义文化革命所教养的列宁的女炊事员，却能够比托尔斯泰的农民注意到更加广阔得多的过去艺术的视野，能够比他看得更加远大、更加深刻得多。

但是，尽管托尔斯泰的世界观中有这些弱点——那是一种伟大的具有历史必然性的人民运动的弱点和缺陷——人们却不可以因此把他的农民的和平民的人道主义的庄严伟大性弄得暗淡无光。他在喜剧《教育的果实》中，让一个单纯的聪明的农家年青妇女塔妮雅胜过了她的那些过寄生虫生活的主人，他们由于受过了不起的教育，已变成迷信的人，我们在这部喜剧中听见了健康的胜利的平民嘲笑统治阶级内心空虚的那一阵爽朗的笑声，就象在法国革命前夕，从一个费加罗^①的平民嘴里发出来的，嘲笑自命不凡

^① 法国剧作家博马舍的《塞维尔的理发师》和《费加罗的婚姻》中的主人公。

的贵族的空虚时的那种笑声一样。

在托尔斯泰的农民的和平民的人道主义中，人道的概念有时未免过于狭隘、眼光过浅，尽管这样，它却包含着为反对资本主义和一切阶级统治消灭人性而进行的真正人道主义的斗争的非常基本的特点。托尔斯泰的人道主义要求人的个性的完整，要求从剥削中、从压迫中、从资本主义分工的奴役中使人的个性获得解放。托尔斯泰的人道主义认为：唯有跟创造性的劳动相结合的生活，才是真正和理性相一致的。只有迷恋于资本主义发展方式的一个自由派、或伪社会主义的庸俗社会学家，才会仅仅看到这个对立物的反动方面，尽管那有时似乎不是陷于绝望就是盲目地叫嚣。

老黑格尔，尽管他是一个保皇党的普鲁士教授，对这个问题却有一个比较广阔得多、深刻得多的看法。他在他的《美学》中谈到歌德和席勒的早年作品时写道：

“尽管一方面我们承认近代完全发达的市民政治生活情况的本质和发展是合意的和合理的，但是另一方面我们却也不放弃而且永远不会放弃对于现实的个体的完整性和有生命的独立自足性所感到的兴趣和需要。所以我们对于歌德和席勒的青年精神，试图在新世纪现存环境内恢复已经丧失的诗歌形象的独立自足性，不能不表示赞赏。”

人道主义者托尔斯泰大声疾呼，抗议在比古典人道主义者们所处的更加衰落的时代对人更加深重的侮辱，正因为这个缘故，他的抗议就比他们的抗议更加不顾一切、更加狂暴、更加力竭声嘶，而更少节制。但是同时却跟农民们为反对他们自己不得不过的非人生活而发出的真正的抗议有着更加密切的联系。托尔斯泰的美学，象他的艺术一样，是一九〇五年和一九一七年革命时期伟大的农民起义的先驱。

九

在现实主义已蜕化为自然主义或形式主义的年代，托尔斯泰保全了伟大现实主义作家的传统，并且以一种具体的富有现实意义的形式进一步予以发扬光大。他作为一位作家的伟大性就在这里。他保全了这一种思想，就是：伟大艺术生根在人民中间，跟人民分不开，它如果从出生的土壤中被拔出来，一定会枯死，艺术形式的伟大性是跟艺术形式与内容的人民性有着分不开的联系。他的美学的不朽功绩就在这里。

在俄国资产阶级革命后不久，在伟大的十月社会主义革命前不久，托尔斯泰逝世了。他是资产阶级现实主义最后的一位伟大的经典作家，是从塞万提斯到巴尔扎克的一大串中值得称道的最后一环。他是现实主义的一位经典作家，直到今天还是富有现实意义的，因为他的作品的内容和形式，是今天生活着的人民大众通过亲自的生活经验就能够理解，而无需作历史的回顾。托尔斯泰的现实主义对我们当代问题的重要性，对社会主义现实主义的重要性，他对社会主义现实主义的影响，仍然是具有决定性的，而且在今后一个长时期内必将继续是这样，那反映了从俄国发生的资产阶级革命到社会主义革命的极端迅速的过渡。

三十一、二年前，一个落后的被奴役的沙皇俄国，面向着资产阶级革命。今天，它是一个社会主义国家了。在其他各国，资产阶级艺术的大繁荣，跟工人阶级革命运动的开展相距几十年，乃至几百年之久，因此，唯有凭借马克思主义者们的辛勤努力才能复兴艺术的伟大传统。在俄国，正相反，革命本身已形成了这一环，因此，社会主义现实主义文学一方面能够把创造了完美的社会主义现实主义作品范例的马克辛姆·高尔基这样一位作家，视为伟大的经典作家，同时另一方面，主要通过托尔斯泰本人的个性和杰作，跟资

产阶级现实主义的伟大传统又保持着直接的、活生生的联系。

这种丰富的多方面的活生生的联系的存在，当然并不意味着社会主义现实主义应该单纯地继承托尔斯泰的遗产，而不加以批判的选择，不按照社会主义精神加以进一步的发展。正是高尔基的现实主义的性质十分清楚地表明了，这种进一步的发展应该多么急进而彻底。

在高尔基的性格描写的方法中，我们发现有许多使他的作品中人物逼真的手法，那是我们在前面已经叙述过的，就是托尔斯泰的现实主义中的新特征，托尔斯泰继承现实主义传统的方法。但是，他们二人之间的差别也许比类似之处具有更大的意义。马克辛姆·高尔基跟无产阶级革命保持密切联系，看到人类继续前进的无限可能性——那必然是托尔斯泰看不到的远景。所以高尔基作品中人物的内心生活并不是局限在象托尔斯泰的那么狭窄的圈子内。高尔基作品中人物完全能够突破他们出生在里面的那个生活圈子，摆脱他们先天遗传的和后天获得的思想感情，而不会因此放弃他们的个性和个人特征；正相反，他们这么做是为了让他们的个性更自由地、更丰满地、向更高的水平发展。

我们在评论托尔斯泰时已经说到，在表现这种可能性的现实性和它的实际现实性的时候，人的内心发展的幅度对人的——因而也是对艺术的——重要性，在高尔基作品中已起了很大的变化。对托尔斯泰作品中的人物来说，这种幅度限制了他们表现的圈子。但是，对高尔基作品中不能突破这个圈子的那些人物来说，这种限制就变成了令人苦恼的牢狱的墙壁。因此，在高尔基作品中，表现正面人物和反面人物的基本原则，都已发生了重大的本质上的变化。高尔基已在本质上不同的社会主义现实主义的高度上继承了伟大的现实主义传统。

托尔斯泰的现实主义跟社会主义现实主义有着千丝万缕的联

系,即使只加以粗略的分析,也不能作为这篇论文的目的。我们不得不仅限于叙述托尔斯泰在十九世纪现实主义发展史中所占的特殊地位,而他便是十九世纪现实主义的最后的一位伟大代表人物。不过,为了至少揭示一下关于我们将托尔斯泰的现实主义加以有效的吸收和发展的方针,我们已指出了马克辛姆·高尔基非常伟大的毕生事业中的一个方面。至于在那些没有象托尔斯泰的俄国从资产阶级革命迅速过渡到无产阶级革命的国家,托尔斯泰的现实主义怎样使那些国家的文学得到养料的问题,我们打算在这个集子的另一篇文章^①中加以探讨。

黄大峰 赵仲沅译

译自英文版《欧洲现实主义研究》。

^① 指《托尔斯泰和西方文学》。

罗曼·罗兰的历史小说

(1937年)

至此为止，我们有意识地只讲了历史小说的德国形式。这是必要的，因为它今天主宰着历史小说的命运。这股潮流在我们时代的历史小说中，无疑是占统治地位的，但绝不是唯一重要的潮流。前面我们曾有机会论述了阿纳托里·法朗士小说的意义，特别是论述了关于热罗姆·柯瓦尼亚长老这个杰出的、真正历史的典型的塑造。这条道路在帝国主义世界大战前夕，在伟大人道主义者罗曼·罗兰的优美历史小说《柯拉·布勒尼翁》中，得到了非常重要的继续。

对比这些作品决不是说阿纳托里·法朗士在狭隘的文学意义上“影响”过罗曼·罗兰的文学创作。相反，我们认为即使这种“影响”存在过，也非常微小，并且肯定对这部小说的产生不会起过决定作用。尽管如此，两部作品从历史小说的理论和历史的角度来看仍属一类，罗曼·罗兰在某种意义上继续了法朗士这条线索，这有它深刻的、客观的、社会和历史的原因。

这些异常有趣的小说的巨大优越性，以及后来被大家公认的在塑造方面的局限性，都与战前帝国主义时期法国文学为人道主义和人民性而斗争的特殊条件分不开。第三共和国成立以前的一连串革命事件，把作家的政治觉悟，甚至那些长期有意“不问政治”的人的政治觉悟，提高到一种在德国的发展上即使是最优秀的、最

热心于政治的作家身上也无法达到的高度。当然，帝国主义经济的普遍作用就其基本特征来说是相同的。在不利于艺术发展的资本主义社会条件下产生，而在帝国主义时代被扩大了、并以更严重的程度出现的一切文学形式问题，在法国也存在。因为我们已详细地探讨了这些问题，在这里不再赘述。我们在前一章^①里曾经指出，帝国主义准备阶段和帝国主义本身的某些重要的反动特征，恰好在法国文学中表现得特别显著。此外对我们的问题非常重要的还有从革命民主主义向一种怯懦的、妥协的、同一切反动思想都眉来眼去的自由主义的转变。

但是在这里对我们来说重要的是法国发展的某些特定的特征，这些特征对文学也有积极结果。我们只是简短地提出同我们的问题特别有联系的特征。尤其是资产阶级民主革命伟大传统的巨大的、非常直接的活力。在维克多·雨果的小说《九三年》和在罗曼·罗兰的革命戏剧中的这种对革命的颂扬，在同时的德国不仅是在作家那里做不到，就是在读者中间也不会产生相应的影响。例如：在帝国主义德国的社会民主主义（布洛斯、库诺夫、康拉底等）的历史撰述是怎样运用了他们的全部“马克思主义”，把这个时代革命的方面表现为对现实来说早已克服的“不成熟”。不管茹雷有多少意识形态上的弱点，他的历史主张却不是这些人能够与之相比的。象弗朗兹·梅林那样的少数德国人，对法国革命持另外的看法，是孤立的例外，而在法国却有相当多的资产阶级学者（如欧拉和他的门徒）对法国革命的历史，包括它的平民革命方面的历史，进行了科学的研究。

法国重要进步作家把资产阶级民主革命作为一部分尚有生机的、尚能发生作用的遗产来接受。这部分遗产继续存在，为亲身理

^① 指《历史小说》第三章，《历史小说和资产阶级现实主义的危机》。

解革命准备时期的理论架起了一座桥梁：通向启蒙并越过它通向文艺复兴的、进步的、革命的、人民性的精神潮流。

这种联系也决定了法国文学中的唯物主义传统比思想丰富的十六至十八世纪伟大人物的乐天派的伊壁鸠鲁主义要存在得长久，而在德国知识界，费尔巴哈的生动影响几乎全部停止了，马克思和恩格斯的哲学唯物主义未能得到承认和理解（或者理解得异常庸俗），只有毕希纳和莫来绍特的无聊的形式主义被当作通常的唯物主义活在知识分子头脑里。在法国，思想丰富的伊壁鸠鲁主义这条线从未完全中断过。拉伯雷和狄德罗，当然还有蒙田或者伏尔泰的遗产的继续存在，对我们时代的作家来说无疑并不意味着这是符合哲学唯物主义的。在创作方面，问题不在于哲学的确实性，更主要的还是在于如何使这种启蒙的伊壁鸠鲁主义有益于世界和人的塑造。

我们曾经指出过热罗姆·柯瓦尼亚的不朽形象，罗曼·罗兰历史小说中的主要形象，手工艺匠人艺术家柯拉·布勒尼翁，同样从这一源泉中获得了优秀的精神的和人的价值。两者都在现实面前产生一种明朗的、富于优越感的以及和谐的尊敬，以一种朴素无邪的、但却机智的、不受损害的方式对取之不竭的财富所做的贡献，使之在精神上灵魂上和艺术上开花结果。柯拉·布勒尼翁非常漂亮地表达了这种生活感受，他在谈到他对艺术和自然的关系时说：“关于艺术，我曾多次猜透了它的秘密：因为我是一只老狐狸，知道所有的诡计，如果发现它乏味，我就偷偷地笑它。然而在生活上我是经常吃亏的。它胜过我们的恶作剧，它的发明远远超过我们的发明。”

当然这种继续存在永远是再创造；并且遗产的这种再创造常常是适应着帝国主义时期普遍倾向而同反动倾向混杂在一起。因此原始的、不彻底的唯物主义常常变成不能完全摆脱反动成份的自然神秘主义。

人们就工团主义的思想——特别是接着索莱的理解——对法国知识界发生的广泛影响，最容易观察这种进步性，这种超越资产阶级民主界限的尝试，以及对伟大的革命遗产的反动批判的复杂的混合。发现与批判索莱的反动倾向是容易的。但同时必须看到，在这个时代的重要作家身上，这种思想的影响是从这儿开始的，即他们的民主思想不满足于资产阶级的民主革命的事件和结果，非常敏锐地感觉到资产阶级民主的不可解决的矛盾，并且从这些矛盾中看不见拯救的出路，只看见工团主义的神话般的出路。在《约翰·克利斯朵夫》中偶然接触到的工团主义思想，毫无疑问在这儿找到了它的来源。在这一影响中首先不是工团主义理论的文学影响问题，而是法国社会现状的必然的思维的反映，这在我们扼要谈过的法朗士的《诸神渴了》里面的革命理论已表现出来了，这部小说对资产阶级社会的批判是没有工团主义的基础的。

所有这些充满矛盾的立场在政治生活中，在法国那部份最优秀的知识分子对待第三帝国的态度中，特别强烈地表现了它们的存在统一。在安静的、“正常的”时间进程中，充满了失望和对资产阶级民主的缺乏与限制的讥讽的批判。表达了最优秀的那部分人对资产阶级革命事件的失望，对资本主义社会和在这个社会中最发达的民主形式的不满的批判，很容易引起把民主和共和国的无关重要的现象当作国家形式。但是最新的法国历史表明，每次当反动派的暴乱和进攻在共和国内引起危机的局面时，最优秀的知识分子、最有才华和有远见的作家总是离开他们那“光荣的孤立”，积极投入到拯救民主的斗争中去。法朗士、左拉和其他一些人在德莱孚斯事件的时代就是如此；法国民主精神界的最优秀的人物在法西斯实行公开侵略时也是如此。

优秀作家恰好是同劳动大众的运动一起出现的。亨利希·曼政治上的激进使他在广大知识分子中陷于严重孤立，这表现了威

廉德国的特殊性；当左拉和法朗士、巴比塞和罗曼·罗兰表明了尖锐的政治立场之后却赢得了越来越高的威望，则表现了法国发展的特殊性。当然那些反对他们的许多并非无名小辈的反动作家的激烈攻击、那种几乎变成围剿的反对左拉等人的激烈的煽动是不应该忘记的。恰好是围绕文学的社会内容所展开的激烈斗争，形成了威廉德国和法国民主的尖锐区别。亨利希·曼经常在他的政论和文学批评中强调这种区别并发现了法国文学与社会生活紧密相联的优越性。

文学这种参与围绕着民主而进行的日常重大斗争的激烈性质，阻碍了文学中历史小说在战后德国所达到的那种领先地位。历史小说对罗曼·罗兰来说不象对法朗士那样重要，在很大程度上只是他的生平事业的一段插曲。当然，历史，特别是创造性的人道主义高峰的历史和伟大革命的历史在他那里具有决定性的作用。前者表现在他那些有趣的、深刻的散文专论里，后者表现在他的大部头的一组历史戏剧里。在这两种情况下对文学形式的选择都不是偶然的。赞成以科学为基础、并以真正科学性的说服手段所写的散文，表现了罗曼·罗兰对时髦的历史文学的断然拒绝。出于丰富的艺术经验，他知道米开朗基罗、贝多芬或者托尔斯泰的个人的伟大或个性的悲剧，只有通过对他们的时代和作品进行耐心的、透彻的和客观的科学分析，才能揭示清楚。

对革命题材进行戏剧加工同样也不是偶然的。同法朗士相比，罗曼·罗兰更不想阐明资产阶级革命的局限性的社会辩证法和无法实现其社会内容的失望的必然性；尽管革命的政治与社会问题理所当然地是这些剧本的中心。他希望更多地在悲剧性的错综和交互影响中来描写通过革命而获得解放的人类热情的巨大的进发。尽管历史的形式不同，作家的个性不一，罗曼·罗兰对待法国革命时期的态度同司汤达对待文艺复兴却有些相似。即使罗曼·

罗兰也在革命时期看到了一个走向崩溃的激情的悲剧性的学派。他自己谈到作为戏剧家对待这段历史的关系时说：“这段历史对我来说是激情和自然力的仓库……我不愿使它们相似；因为他们是永恒的……历史剧的艺术力量不在于它曾经是什么，而在于它永远是什么。《九三年》的旋风仍在世界上游荡。”

《柯拉·布勒尼翁》这部历史小说基本上是根据另一种精神创作的。按罗曼·罗兰自己的说法，这是他的一组伟大史诗和戏剧创作中的一出幕间戏，是他全部创作中的一条副线，一个插曲。这样确定它在诗人生平创作中的产生和地位并不是降低它的艺术意义。它只是重新证明了我们时代法国人道主义历史小说的社会历史作用。

这是一出幕间戏，一出欢乐的、肯定生活的幕间戏，虽然它的故事情节——捎带插一句，《佩都克女王的施粥所》的故事情节也是——充满悲哀的、甚至可以说是悲剧的事件。这种紧张以及由此产生出来的生活的凯旋恰好具有决定性的意义：在这里古老的肯定生活的伊壁鸠鲁唯物主义冲破了法国人道主义的传统。历史主题已经不是偶然的了，因为它那里，在把故事情节拉回到年轻的路易十三世摄政时代的过程中，应该表现出法国人民这种生活感受的延续性。

按照罗曼·罗兰的意图，远不只是为了描写一种未间断的历史的发展。这位伟大人道主义者的世界观、他对人类感情和热情的永恒性的信仰，在这儿也越出了单纯的延续性。他把“好人常在”作为这部小说的卷头题词，在前言中他申述了这部在帝国主义战争前夕刚刚完成的作品不加更改而出版的原因，他这样做是为了说明，柯拉·布勒尼翁的孙子们——在世界大战的血腥的史诗中成了英雄和牺牲品——向世界证明了这句题词的正确性。

柯拉·布勒尼翁不仅被他的诗人写成了他的时代的、一个早

已过去了的时代的儿子，而且同时也把他当成了永恒的典型。同时——这是决定性的因素——当成了法国人民的典型。伊壁鸠鲁的人生哲学和对生活的欣然肯定，在法朗士那里仍然是十八世纪贬黜的知识分子的精神财富。这种世界观在罗曼·罗兰那里则更深入到人民中去。柯拉·布勒尼翁，这个手工艺匠人艺术家，他的思想，甚至是他的世界观都受到文学的哺育；但是他的智慧基本上却是朴素的、直接从生活中、从人民生活中生长出来的。

这部作品在这方面有着不可磨灭的美，这种美使它成为我们时代一部独一无二的作品。罗曼·罗兰在任何地方都没有把他的英雄理想化。他甚至有意地描写了一连串的消极特征：生活中一定程度的放荡和好逸恶劳等。柯拉·布勒尼翁实际上不下于一个完美的“理想人物”；他的缺点和优点同那些被用来美化不同时代和不同处境中的法国人民的形象决不相干。

与其说罗曼·罗兰摆脱了一切粉饰传统，与人民处于对立的地位，毋宁说他同在突出人类的粗野中探讨用忠实于自然的方式描写人民的现代文学诸流派处于更尖锐的敌对地位；尽管他们把这种非人的特征归咎于“环境”。罗曼·罗兰的人民英雄的肖像一般都带有粗暴和剽悍的性格，但同时——与这种生活方式分不开，这种生活比它的表现形式丰富得多——主要形象在同别人的关系中处处表现了异常人性的真实、细微和温柔，表现了一种单纯的、聪明的和机灵的果断，这种果断在真正的考验和真正的危险中会形成真正的英雄主义和英勇的坚毅。与青年时代的情人的相逢和离别的场面（这些情人的经历构成了这种爱情的动人的、趣味横生的描写。），与他的能干的平凡的妻子离别的场面（他同她度过了幽默的、争执的一生），在现代作家的作品里很难找到。人们必须到哥特弗利特·凯勒的人民生活的场面里去寻找这种人民性的人道主义的尺度。

这里清楚地标明了罗曼·罗兰历史小说在我们时代的创作中的独一无二的地位。他的描写方式，如我们所看到的那样，恰好与德国反法西斯主义的人道主义者形成了一个极端的对立面。他们的作品的弱点，包括亨利希·曼的非常重要的作品《亨利第四》，就在于缺乏天然的、充满人情味的、具体的人民生活，而这却是这部小说的非常重要的优点。这种对立在今天与人民性问题相比需要特别加以强调，这在团结一切反法西斯民主力量进行战斗的时期，比《柯拉·布勒尼翁》诞生的时代，具有更大的现实意义。

当然对立不仅是在这方面，即与他的德国反法西斯战友相比这表现了罗曼·罗兰的巨大优越性。这种对立在两种类型的历史小说中对待所描写的时代的社会政治斗争和由此产生的对待目前阶级斗争的态度中也看得很清楚。我们将在后面的叙述中详细论述，为什么德国反法西斯主义者的历史小说的这种关系是过于直接的，这种直接性对于真实地描写过去有什么不利的结果。德国反法西斯作家的历史小说自称是为了人道主义，为了文化，反对反动派的残暴而战斗的诗歌；但这种诗歌暂时还苦于抽象，没有充满真正的人民力量。

在罗曼·罗兰这里完全是另外一种样子。我们业已提到过他的小说中的高度的、充满生命力的人民性的诗歌。与所描写的时代的政治斗争相比，这种诗歌是建立在一种有意识的、提高为世界观的侧面的基础上的。这不是说柯拉·布勒尼翁和他的诗人在这场斗争中没有倾向性。他的立场就是对时代的两个斗争的派别——天主教徒和耶稣教徒的强硬的、平民式不信任的拒绝。罗曼·罗兰让他的主人公说：“这个党和那个党都是半斤八两；较好的那一个也不值一条用来吊死他们的绳子。管他这个还是那个废物在院子中耍骗子戏呢，这同我们有什么关系？”在另外一处更明显：“上帝在我们的庇护者前面庇护我们！我们自己会庇护自己的。可

怜的羊！如果狼来了，我们会知道自卫。但谁会在牧人面前庇护我们？”罗曼·罗兰不仅是让他的主人公重复这种看法，而且在故事的进程中用令人信服的例子指出，当时平民的那种对两方面都不信任的态度是如何的正确，他们企图把这种不信任变成有时是聪明的，有时是坚决的行动。

罗曼·罗兰的伟大诗人的智慧也表现在，他知道选择法国历史上的哪个时期来描写这种平民对“上层”的不信任。新教徒斗争的伟大时代已经过去。专制王室和从封建主义产生出来的党派的最初决战的时代，在野党的时代，塞温浓斗争的时代还远未到来。党派还存在，它们斗争的结果，在“上层”是宫廷里的阴谋，在“下层”是对人民的掠夺，不管是为了庇护者还是敌人，完全一样。聪明的平民柯拉·布勒尼翁对他的时代的斗争的评断基本上是正确的；特别是——应该加一句——他非常恳切地表达了对亨利第四的尊敬，在他身上他看见了“他的人”。

如果认为柯拉·布勒尼翁的立场是暂时的、只适用于某一个特定的阶段，那就歪曲了罗曼·罗兰的艺术匠心。我们再重复一遍：罗曼·罗兰选择一段历史题材，让当时的现实来证明他的英雄人物的所有论点，他的思想和他的行为，这里表现了罗曼·罗兰高度的诗人的智慧。但诗人想在这里表达某些其他的、广泛的和深刻的东西；他绝没想到把他的结论限制在他的英雄人物发挥作用的具体时代里。

试回想我们在前一章里引证的他的关于高斯特小说的言论，特别是他的赞扬，他认为这部小说在尼德兰自由斗争中是反对罗马的，但也并未站在日内瓦一方。如果我们把这种看法同在《柯拉·布勒尼翁》的前言中所谈的关于这种典型的现实性的看法作一番比较，就能看出，罗曼·罗兰不仅想在他的英雄人物对待路易十三世时代“上层”斗争的党派的态度中亲切地描写一种可以具体

地历史地加以理解的感情，而且也想给后世留下一个正确的站在平民立场上的理想人物。

这部小说刚刚写成就爆发了帝国主义世界大战。每个人都清楚地，怀着感激的心情记得罗曼·罗兰反对世界性大屠杀的勇敢的、不怕牺牲的立场。罗曼·罗兰以一个优秀诗人和思想家的敏感根据所经历过的过去的，历史上内容丰富的年代的经验，他今天知道，“Au dessus de la mêlée”^①把他的反对帝国主义战争的斗争精神表达得很不完备，并且可能引起对他的意图的巨大误解和歪曲。

罗曼·罗兰的暂时的、抽象的和平主义，同其他人（尽管他们自称是他的门徒或拥护者）的和平主义从没有什么真正的内在的联系。《柯拉·布勒尼翁》恰好表达了他的特殊的、个人的立场的截然不同的社会根源和世界观根源。这种平民的、这种从深刻和真正自发的人民感情中所产生的特点，形成了他的立场和那些字面上与他相同的立场的明显区别。

我们可以拿斯梯芬·茨威格的《艾拉斯姆斯》和《柯拉·布勒尼翁》比较一下，其不同是显而易见的。在那里面对每个决断都是过于精细的、恐惧的和神经质的后退，是典型的知识分子的高傲，这种在“这一方面”与“那一方面”之间的谨慎的平衡，似乎是真的凌驾于思维的矛盾和社会的对立之上。在这里则是一种对讨厌的、渺小的、敲诈人民的宫廷佞臣和冒险家的有力的、平民的拒绝，对两个斗争的党派的否定，在既定的事件中机智地胜过这些党派，可能和必要时也避开棍棒和刀剑。在那里是曾经一度是革命资产阶级知识分子阶层的颓废的自由主义的精致而文雅的产物。在这里则是尚未成为民主革命的自觉动力的原始平民的叛逆。茨威格的

① “超然于混乱之上”，这是罗曼·罗兰一本文集的标题。

艺术的苍白和脆弱，罗曼·罗兰的彩色的绚丽，清楚而恰当地反映了这种对立。

《柯拉·布勒尼翁》的发展阶段和他的作者的发展阶段完全相符合，而同他的所谓的拥护者却无甚共同之处。这本书是那种农民-平民情绪的文学表现的一部分，我们在历史小说中曾经见过关于这种情绪的有意义的描写；某些现象如同托尔斯泰的《战争与和平》和高斯特的《乌伦斯比格尔》的某些篇章一样。

但在这里也只涉及到相互之间仅有一般的而没有具体的标志的社会潮流的相似性，因此这种潮流的艺术表现必然会显出很大的不同。罗曼·罗兰没有德·高斯特那种盲目愤怒的、在艺术上变成了自然主义的自发的憎恨。他对“上层”党派的态度则是精神上优越的蔑视多于感动人的憎恨。他的柯拉·布勒尼翁——毫不损伤他的平民风格——在精神和人的方面与现代的乌伦斯比格尔相比则更接近热罗姆·柯瓦尼亚。在产生新人道主义的母胎中他那来自人民的主人公的精神上和人性上的根底，也使罗曼·罗兰的描写方式摆脱了优秀的比利时诗人对于肉欲和残酷的过分自然主义的描写。柯拉·布勒尼翁对于女人、酒和食物的嗜好，处处都闪烁着一种充满人情味的、有人的教养的但同时又有些狡猾的伊壁鸠鲁主义的温柔色彩。同他的十八世纪的有教养的哥哥相比，柯拉·布勒尼翁最大的粗暴就是幸运地加入了平民一伙，但仍保持和加强了人道主义的基本观念。

这两部作品反映了人道主义对法国资本主义现实抗议的最优秀的一面。但同时它们也反映了这种人道主义的抗议在当时由社会和历史所决定的局限性。伊壁鸠鲁的智慧和优越性，在两种情况下都是在讥讽与幽默掩盖下放弃渗入和改变敌对的和卑劣的社会现实的一种回光反照。这种放弃具有一种明显的艺术表现方法：在这种作品中除了主要的人道主义形象之外，只是在特别苍白

的、干枯的轮廓中出现历史现实的全貌，这种作品，尽管它们非常动人地勾勒了许多次要人物，尽管它们着力描写了许多个别的场面，就它们的全貌来说，描写人物肖像多于描写世界形象。

罗曼·罗兰通过小说的第一人称形式更强调了这种肖像化倾向。除了在柯拉·布勒尼翁的生活与经历中得到反映之外，应该着重指出的是他在这儿所描写的很少是时代的景象。因此作品除了大量有趣的情节之外显得有些停滞不前。这部小说里的发展只在表面上看来是在时代和事件中前进。它的内在的本质更多的则是揭露。我们看到，诗人如何以有经验的手执着生活的笔一点一点地丰富了柯拉·布勒尼翁的肖像。肖像画完了，小说也结束了。但我们却觉得：并没出现什么新东西。我们只是看到这幅肖像比开始时更清楚、更明了。但模特儿仍是原来那个。柯拉·布勒尼翁并没有发展。当然不是说，象我们在“世界历史的个性”中作为次要形象提出的那样，在那里它们的人的特征的发展和阐明回答了小说过程中所出现的社会历史问题，即形成了历史的客观动力的因素，而是就字面本身的精确意义来说的。因为在布勒尼翁这个人身上，在他的心理方面，在他的性格发展中，集中表现了一切人的和历史的问题。问题和回答一样都是在他的生活描写中，而且也只有在这里才能表现出来。在小说里有许多与此相应的东西，但这一切只是为了从尽可能多的方面来显示英雄人物对待生活的同一态度。小说就这个意义来说没有情节。所有表面的故事情节不是使人物得到发展，不是揭示一种世界现状的危机，而只是解释人的态度。

罗曼·罗兰是这样一位作家，他生动地接受了古典艺术的优秀的和珍贵的传统并使其成为有用的财富。然而时代的不利却把他跟历史小说的古典传统远远隔开。他的优秀的人性和艺术家风格表现在内在的完成中，尽管时代环境不利，他仍把这种内在的完

成赋与他的历史小说。但这种完成是在一种有意识地放弃进行深刻的艺术描写的基础上达到的，放弃广阔的历史的世界形象，放弃借助社会各部分的互相影响去描绘人民中不为人知的、活跃的人的力量的历史繁荣。

这种放弃的艺术智慧是令人赞赏不已的。从这个角度来看，描写的时代的选择也表现了高度的艺术智慧：根据诗人的简短暗示，读者不必因为只见柯拉·布勒尼翁的肖像而不见这个时代的画面觉得非常遗憾。但是用历史小说的古典作家的历史画面的尺度，用《约翰·克利斯朵夫》中的社会画面的尺度来衡量一下就可以看出，在这种选择的智慧中仍有一种无能为力和艺术的自我限制。

这种艺术也表现在语言中。罗曼·罗兰用人物自己的话描写柯拉·布勒尼翁。由此肖像也取得了某些非常直接的真实性的。同时英雄人物的朴素的平民风格不断地、生动地通过精心改造的古老语言突出出来。但这仍然无法避免这种语言对今日的读者来说具有一种流畅的、但同时又是几乎感觉不到的人工的和艺术上造作的味道。第一人称叙述形式的两种结果，即不仅是同古老的语言的联系，而且还有前面提到的肖像式的停滞不前，都表现了这部美丽的小说的艺术上实验的性质。这是我们时代一个非常可惜的现象：对古老的、朴素的平民阶级的如此高明的描写，缺少纯艺术的副音便不能产生。

张 黎译

译自《历史小说》第四章《民主的人道主义的历史小说》的第四节。

左拉诞生百年纪念

(1940年)

小说家爱弥尔·左拉是法国第二帝国时期“私生活的历史家”，正象巴尔扎克是王政复辟和七月王朝时期私生活的历史家一样。左拉本人从来没有否认过这种继承关系。他总是竭力反对那种认为他发明了一种新的艺术形式的臆说，始终把自己看做十九世纪的两位伟大现实主义作家——巴尔扎克和司汤达——的继承者和追随者。在这两个人中，他认为司汤达是十九世纪文学与十八世纪文学的连结人。当然，象左拉这样一位杰出和富于独创性的作家，是不可能把他的文学前辈单纯地看作师法的模范；他钦佩巴尔扎克和司汤达，但依然强有力地批评了他们；他竭力排除他认为他们作品中的那些已经死去和陈旧的东西，详细拟定了一些对现实主义进一步发展能起着丰富多产的影响的创作方法的原则。（这儿应该说一说，左拉是从来不谈现实主义，而总是谈自然主义的。）

可是，现实主义这种进一步发展，走了一条远比左拉本人所设想的要错综复杂得多的道路。在巴尔扎克和左拉之间，隔着一八四八年和六月的血腥日子，工人阶级的第一次独立的行动，这个行动在法国资产阶级的思想意识上留下了如此难忘的印象，从此以后资产阶级的思想意识在法国有很长一个时期都没有再扮演过进步的角色。意识形态渐渐变成可以变通的东西，发展成资产者的单

纯的辩解辞了。

然而，左拉本人却从来没有卑躬屈膝地成为资产阶级社会秩序的辩解者。相反，他先在文学的领域里，后来又公开地在政治的领域里，对法国资本主义的反动发展进行了英勇的战斗。在他的一生中，他越来越接近社会主义，虽然他永远也不过是傅利叶的乌托邦主义的一种更苍白的翻版，而又缺乏傅利叶对社会所作的光辉地辩证地批判。不过，他的思想、他的原则和他的创作方法，都深深地沾染了他的本阶级的思想意识，尽管他对社会批判的自觉的尖锐从来都没有钝化过，相反，这种批判还要比天主教的保皇主义者巴尔扎克的批判有力和进步得多。

巴尔扎克和司汤达描写了资产阶级法国从大革命和拿破仑的英雄时期向浪漫化了的伪善腐败的复辟时期与连伪善也不再装的卑俗污秽的七月王朝时期的可怕的变化过程，他们生活在这样一个社会里，在这个社会中，资产阶级和工人阶级的对抗还没有成为明显可见的社会环绕着它前进的轴心。因此，巴尔扎克和司汤达能够一直挖到资产阶级社会固有的种种最尖锐的矛盾的根子，而生活在一八四八年以后的那些作家却做不到这一点：这种直言无讳，这种尖锐批评，必然会驱使他们断绝与他们本阶级的联系。

就连真心进步的左拉，也做不到这样一种决裂。

反映在他的方法论概念中的，反映在他对巴尔扎克的否定中的，正是这种态度。他认为巴尔扎克在暴露资本主义矛盾时天生地爱用辩证法和热心于作预言是浪漫主义的和“非科学的”；而他，左拉，却用一种“科学的”方法去代替它，在这种方法中，社会是被设想为一个和谐的实体，对社会所作的批评只是作为一种抵抗侵袭社会机体的疾病的斗争、一种抵抗资本主义“不良之点”的斗争而提出来的。

左拉说：“社会的运转和生命的运转是相同的：在社会中，就象

在人体中一样，不同的器官有一种连带关系把它们彼此联成这种样子，如果一个器官化了脓，溃烂就会蔓延到别的器官，结果就会形成一种非常复杂的疾病。”

左拉的这种“科学性”使他把人的肌体和人类社会机械地看成同一种东西，当他从这个角度去批评巴尔扎克为《人间喜剧》所写的伟大前言的时候，他倒是很能自圆其说的。巴尔扎克在这篇前言里，作为一个真正的辩证论者，提出了同一个问题：他问尧夫华·圣-伊莱尔^①所发现的种类进化的辩证法则能应用于人类社会到什么程度；但他同时也明确地强调了社会所特有的辩证法则所创造的那些新的范畴。左拉觉得这种想法破坏了方法的“科学一致性”，而巴尔扎克所以会有这种想法，则归因于他思想上的“浪漫主义的混乱”。接着，作为一种“科学的”答案，左拉用以代替巴尔扎克的观念的，就是那种关于自然和社会的有机统一体的非辩证的概念；消除对抗被认为是社会运动的推动力，“和谐”的原则被认为是社会存在的本质。这样，左拉主观上对社会的最真诚、最勇敢的批判，便被锁进了进步资产阶级的心地狭隘的魔术圈子。在这个原则的基础上，左拉始终如一地贯彻了巴尔扎克和司汤达的创作方法所建立的传统。左拉所以会发现他的年长的朋友和战友福楼拜真正实现了在巴尔扎克身上仅仅只是开始或者还不过是一种意图的一切东西，这决不是由于偶然，也不是出于他袒护后者的某种个人偏见。

左拉谈到《包法利夫人》时写道：“散见在巴尔扎克全部浩瀚著作中的近代小说的公式，在这本四百页的书里被明白地定出来了。随之，近代小说的法则，现在也被写定了。”

左拉强调指出，福楼拜的伟大的要素，最主要的是摒除了浪漫

^① 尧夫华·圣-伊莱尔 (Geoffroy de Saint-Hilaires, 1772—1844)，法国动物学家。

主义的特质。“小说的情节只是这样构成的，其中偶然事件被选择并且安排来按照某种和谐的发展顺序而彼此依次发生。偶然事件本身都是平平常常的。……一切异乎常情的虚构都被排除掉了。……故事只是用叙述日常发生的事情而不以出奇制胜的方法来展开的。”照左拉的说法，巴尔扎克在他的一些最伟大的作品里，有时也做了这种对日常生活现实主义的描写。“但是，在他能够达到只是从事正确描写这一点以前，有很长一个时期，他一直耽溺于虚构，忘情在追求虚妄的刺激和虚假的壮丽上。”

他继续写道：“小说家，如果接受表现普通生活的一般过程这个基本原则，就必须去掉‘英雄’。我所谓的‘英雄’，是指过度夸大了的人物，木偶化的巨人。这一类胀大的‘英雄’，降低了巴尔扎克的小说，因为他总以为还没有把他们塑造得足够大。”在自然主义的方法中，“艺术家的这种夸张和创作中的这种奇思怪想是完全被摒弃了的”，“所有的人都被拉到同一水平，因为容许我们描写真正的超人的机会非常稀少。”

在这儿，我们已经相当清楚地看到左拉据以批评伟大现实主义作家们的遗产的原则。左拉再三讨论了伟大的现实主义作家，特别是巴尔扎克和司汤达，并且经常反复申述同一个基本看法，那就是巴尔扎克和司汤达之所以伟大，是因为他们在自己作品的许多细节和插曲里忠实地描写了人类的激情，并且为我们关于人类激情的知识提供了十分有趣的记录。可是，照左拉的看法，他们两个人，尤其是司汤达，由于一种错误的浪漫主义而受了损害。关于《红与黑》的结尾和于连·索黑尔，他写道：“这完全超出了日常的真实，超出了我们所力求表现的真实；心理学家司汤达，就象小说家大仲马一样，把我们齐颈地投入了罕见的离奇事件中。从严格的真实观点看来，于连·索黑尔引起我惊异的地方跟达特安^①一

^① 大仲马《三个火枪手》中的人物。

样多。”左拉把同样的评语用在玛特尔·德·拉·木尔、《巴玛修道院》中的所有角色、巴尔扎克的伏脱冷和许许多多巴尔扎克的别的人物身上。

左拉认为于连和玛特尔之间的全部关系仅仅是智力锻炼和无谓穿凿，两个人物都是通常罕见和人工虚构出来的。他完全没有能够认识到，司汤达如果不构造出这两个绝对超出一般的十分离奇的人物，他就不能把他想要描写的伟大冲突提到典型化的最高水平；只有这样，他才能对王政复辟时期的假冒为善、口是心非和卑鄙龌龊提出他的批评，并且揭露出这个时期的封建——浪漫主义的思想意识的贪婪无耻和卑鄙下贱的资本主义本质。只有创造了玛特尔这个角色——在这个角色身上，反动的浪漫主义思想意识变成了一片真正的激情，尽管采取的是英雄似地夸大的形式——司汤达才能把小说的情节和具体场景提到这样一个水平，使得一方面，这些思想意识和它们的社会基础之间的对比，另一方面，这些思想意识和拿破仑的景仰者于连·索黑尔的平民雅各宾主义之间的对比，都能充分地显示出来。同样，左拉也没有能够认识到，巴尔扎克如果想要使吕西安·德·柳邦普拉的个人野心的破灭成为王政复辟时期整个统治阶级的悲剧，那就少不了伏脱冷这个大于原型的角色；巴尔扎克完全是靠了这个方法，才能把王政复辟时期垂死社会的整个组织，从策划武装政变的国王到独立谋生的官僚，全部织进这个悲喜剧的。

但是，左拉不可能看到这一点。他谈到巴尔扎克时说：“他的想象力，那种基于夸张并要以此为基础重新创造世界的想象力，与其说使我感到兴趣，不如说叫我生气。如果这位伟大的小说家，除了他的这种想象力以外，别的什么也没有，现在他就会仅仅是病理学上的一个病例，我们文学中的一个奇人了。”

照左拉的看法，巴尔扎克的伟大以及他之所以有权被称为不

朽是在于这个事实，那就是他是最早的“具有现实感”的人之一。可是，左拉获得这种“现实感”，却是靠首先把资本主义社会的种种巨大矛盾从巴尔扎克的毕生工作中剔除出去，只认可日常生活的表现方法，而在巴尔扎克，表现日常生活只不过是一种手段，用来使矛盾显得更为鲜明，并且给运动中的社会绘出一幅全图，其中一切决定性的和对抗性的因素都应有尽有。

左拉(跟他一道的还有海波里特·泰纳)居然会怀着最大的敬佩之情谈到于洛将军，小说《贝姨》中的一个角色，这是最富于特征意义的。但是，他们两个人都只是把他看成一个淫欲无度的人的巧妙画像。不管是左拉也好，泰纳也好，都没有说过一句话来谈到巴尔扎克从于洛的情欲追溯到拿破仑时代的生活情况的艺术手腕；然而，要注意到这一点本来是并不困难的，因为巴尔扎克用克勒凡——一个以同样圆熟的技巧描绘出来的人物——作为一种票根，来揭示拿破仑时代的色情狂和路易·波拿巴王朝的色情狂之间的差别。不管是左拉也好，泰纳也好，都没有提到于洛竭力用以弄钱的那些暧昧手段，虽然巴尔扎克在描写这些暧昧手段的时候，给初期的法国殖民政策的丑行和恐怖绘出了一幅大可赞赏的图画。

换句话说，左拉和泰纳两个人都把于洛的色情跟它的社会基础隔绝开来，从而将一个社会性的病态人物变成了一个精神上的病态人物。从这个角度看，他们在巴尔扎克和司汤达所创造的社会典型人物身上只能看到“夸大”(那就是浪漫主义)，这原是很自然的。

“生活比这要简单些，”左拉在他对于司汤达的一篇评论的结尾说。他象这样完成了从旧现实主义到新现实主义，从真正的现实主义到自然主义的过渡。这种变化的决定性的社会基础，可以在这个事实中找到，那就是资产阶级的社会发展已经改变了作

家的生活方式。作家已经不再参与他的时代的伟大斗争，而退化成为公众生活的一个单纯的旁观者和记录者了。左拉了解得非常清楚，巴尔扎克为了能够描写凯撒·皮罗多，必须自己破产；他必须从亲身经验中了解巴黎的整个下层社会，才能创造出拉斯蒂涅和高老头这样的人物来。

相形之下，左拉——还有新现实主义真正的建立者福楼拜，甚至在更大的程度上——只不过是他们自己时代社会生活的孤独的观察者和苛刻的评论者罢了。（左拉关于德莱孚斯事件所作的英勇的公开斗争来得太晚，而且在他的一生中仅仅是个插曲，没有促使他的创作方法发生什么激烈的变化。）因此，左拉的自然主义的“实验”小说，仅仅是企图寻找一种方法，使得现在已经退化成为单纯的观察者的作家能够用它来重新现实主义地掌握现实。自然，左拉永远也没有意识到作家在社会上的这种退化；他的理论和实践来自这种社会存在，但他却永远都不知道。相反，由于他微微有点明白作家在资本主义社会中地位的变化，而他，既然又是自由主义的实证论者，便认为这是一个有利之点，是前进了一步，所以他竟称赞福楼拜的公正无私（其实这并不存在），把它看做作家性格的一种新的特征。拉法格遵循着马克思和恩格斯的传统，严厉地批评了左拉的创作方法，并且拿它和巴尔扎克的创作方法作了对比，十分清楚地看出左拉跟他时代的社会生活是隔绝的。拉法格把左拉对待现实的态度说成类似新闻记者对待现实的态度，这是完全符合左拉本人关于正确的文学创作方法的纲领性声明的。

在这些声明中，我们只引一个。他在这里面表达了他对于一本优秀小说的正确概念的意见：“一个自然主义作家，想写一部描写舞台的小说。他从这里开始，既没有人物，也没有材料。他的第一件事会是收集素材，看看他对自己想要描写的这个世界能写些什么。他可能已经认识几个演员，也看过几次表演……然后，他会

我最精通这个问题的人交谈，他会收集记载、趣闻轶事和肖像。但是这并没有完结。他还会去读可资利用的书面文件。最后，他会去参观外景，在一个剧院里消磨几天，好熟悉熟悉最细微的细情末节，在一位女演员的客厅里过一个傍晚，尽可能地体验气氛。当这一切材料都收集齐全的时候，小说也就自然形成了。小说家所必须做的，不过是照逻辑关系把事实聚在一起罢了……兴趣不再集中于故事的奇特——相反，故事越是一般和寻常，也就会越是富于典型性。”

这儿，我们便有了本质上是地道自然主义的、与旧现实主义传统针锋相对的新现实主义；机械的平均代替了典型与个体的辩证的统一；描写和分析替换了史诗式的场面和史诗式的情节。旧式故事的紧张，既是个体同时又是重要阶级意向代表的人与人的合作和冲突——所有这一切都给排除掉了，它们的地位被一些“普通”人物所取代，这些人物的个人特征从艺术家的观点看来只是偶然性的东西（或者，换句话说，对故事中发生的事情不起决定性影响），而且这些“普通”人物的行动没有章法，不是各行其是，就是完全按杂乱的方式而活动。

左拉只是因为无法始终一贯地墨守他自己的纲领，才得以成为一位伟大作家的。

可是，我们决不可以假定，左拉代表着恩格斯谈到巴尔扎克时所说的那种“现实主义的胜利”。类似之处不过是表面的，因此这种假定也就是错误的。巴尔扎克大胆地暴露了初生的资本主义社会的矛盾，所以他对现实的观察跟他的政治偏见经常发生冲突。但是，作为一位诚实的艺术家，他总是只描写他所看到、听到和经历到的事情，根本不管他对于自己看到的東西所作的逼真的描写是不是跟他心爱的理想正好相反。“现实主义的胜利”，正是从这种矛盾中产生来的。不过，在另一方面，巴尔扎克的^{艺术}任务也并没

有排除对社会现实作广泛和透澈的描写。

左拉的情况却完全不同。在左拉的社会和政治观点与他的作品和社会批判倾向之间，并没有象巴尔扎克的社会和政治观点与他的作品和社会批判倾向之间的那种宽阔的鸿沟。不错，左拉对于事实和历史发展的观察，确实慢慢地使他激进起来，把他带得更加接近空想社会主义，可是这并没有达到在作家的偏见和现实之间形成一场冲突的程度。

在艺术范围内，对比之下的差别格外明显。左拉的创作方法不仅束缚了左拉本人，而且也束缚了他的整个一代，因为作家处于孤独的观察者地位的结果，阻碍了对生活作任何深邃的现实主义的描写。左拉的“科学”方法总是寻找一般，而这种苍白无力的统计出来的平均数，给伟大的文学宣告了死亡。一切内在矛盾到了这一点都钝化了，伟大的和渺小的、高尚的和卑下的、美丽的和丑陋的，全都是平庸的“产物”。

左拉一生都是一个过于天真的自由主义者，一个过于热烈信仰资产阶级进步的信徒，从来都没有对他自己的非常靠不住的实证主义的“科学”方法抱过任何怀疑。

虽然如此，在艺术上运用他的方法，并不是不经过一番斗争就能完成的。左拉作为一个作家，对于近代生活的伟大（尽管这种伟大是不人道的）是太自觉了，要他不经过一番斗争就任自己陷于灰色单调，那是不可能的，而象他的这种创作方法，如果彻底使用，就会产生灰色单调。左拉对于遍布于资本主义社会的邪恶、下贱和反动的势力憎恨和鄙视得太厉害了，要他一直做一个象实证主义——自然主义学说所要求他做的那样一个冷酷的、毫无同情心的“实验者”，那是办不到的。

我们已经看到，由此而产生的斗争，是在左拉本人创作方法的框子里斗出一个结果来的。在巴尔扎克身上，彼此交战的是现实和

政治偏见，在左拉身上，交战的是创作方法和描写的题材。因此，在左拉身上没有象在巴尔扎克身上的“现实主义的胜利”那样的普遍的突破，作者只是在一些孤立的时刻中和在一些孤立的细节里，为了用真正的现实主义的方式来使他的气质得到自由发展的机会，才打碎了他自己的实证主义的、“科学的”、自然主义教条的锁链。

我们差不多在左拉的每一本小说里都能找到这种突破，因此，在他的每一本比较重要的书中都有大可赞赏的栩栩如生的单个的插曲。但是它们不能渗透整部作品，因为那个学说在每一本书的总的布局里仍然占了上风。于是就造成了这种奇怪的局面，虽然左拉毕生的作品十分广泛，他却从来没有创造出一个后来成为典型的、众所周知的、几乎可以说是个活人的人物，比如说，象福楼拜作品里的包法利夫妇或是药剂师郝麦这样的人，更别说是象巴尔扎克或是狄更斯这样的人物创造者所给予我们的不朽脚色了。

不过，左拉也有一种冲动，想在他的创作中超越自然主义的苍白无力的平均数。因此他才创造了许多怪诞不经的、能使人感动的画面。没有一个读者读到他对于矿井、市场、证券交易所、跑马场、战场或是剧院的大可赞赏的描写，会不留下深刻印象。也许谁也没有把近代生活的外部装饰，描绘得比他更富于色彩和暗示的意味。

但也仅仅是外部装饰而已。

这些外部装饰构成了一幅巨大的天幕，一群渺小的形迹不定的人在这幅天幕前来来去去，过着他们漫无目的的生活。左拉永远也不能完成真正伟大的现实主义作家巴尔扎克、托尔斯泰或是狄更斯所完成的事业：把社会制度表现为人的关系，把社会上的东西表现为这种关系的媒介物。人和他周围的环境，在左拉所有的作品里，总是截然分开的。

因此，当他一离开自然主义的单调无聊的时候，他立刻就变了形，成了一个讲究装饰和画趣的浪漫主义者，蹈了维克多·雨果的前辙，模仿着他的自封不朽。

这里具有一种奇怪的悲剧因素。

左拉，我们已经看到，他曾经因为巴尔扎克和司汤达的所谓浪漫主义，猛烈地批评过他们，但他为了逃避——至少是部分地——自己的自然主义的种种反艺术的后果，却被迫求助于一种维克多·雨果型的浪漫主义。

有时左拉本人仿佛也感到了这个矛盾。法国自然主义的胜利所产生的那种浪漫主义的、讲究修辞和画意的矫揉造作的文体，跟左拉对于真实的赤诚的爱是不相符合的。作为一个正直的人和诚实的作家，他觉得自己在这—点上有许多可以责备的地方。“我过—于是一个时代之子，过深地沉浸在浪漫主义里，简直梦想不到要把自己从某些修辞的偏见中解放出来……少—点人工的造作，多—些坚实的东西——我真希望我们少—点显赫的外表，多—点真实的内容……”

可是，在艺术领域内，他找不到摆脱这个进退两难的困境的出路。相反，他参加争辩越是卖力，他的文体也就变得越是讲究雕琢。

因为摆脱自然主义的单调平凡只有两条出路，这种单调平凡是由于对资本主义的无聊现实只作直接、机械的反映而产生的。作家要么就是(象巴尔扎克那样)成功地揭示出求生斗争的人的和社会的意义，并且用艺术手段把它提到更高的水平，否则他就只好(象维克多·雨果那样)运用华丽的辞藻和富于画意的场面，过份地只是强调与描写的事件的人的意义完全无关的生活外景。

面对着法国自然主义的，正是这种浪漫主义的绝境。左拉(象在他以前的福楼拜—样)采取了第二条路，因为他真心实意地反对

大革命后的资产阶级的思想意识，因为他讨厌和鄙视他那个时代的赞美假理想和假“伟人”的风尚，因为他下定了决心要毫不留情地暴露这一切。但是，为这样的事进行斗争的最真诚、最真正的决心，并不能弥补创作方法在艺术上的虚假以及由之而产生的描写出来的事物的无机的性质。

歌德在他的老年，已经看到了这种道路的分歧，看到了刚出现的新文学的这种“浪漫主义的”进退两难的困境。在他的晚年，他差不多同时谈到巴尔扎克的《驴皮记》和维克多·雨果的《巴黎圣母院》。关于巴尔扎克的小说，他在日记里写道：“我一直在继续念《驴皮记》……这是最近的文学方法创作出来的一部杰作，其中最卓越的是，带着活力和风趣一会儿谈到不可能的事，一会儿谈到不能忍受的事，成功地一贯运用奇迹般的和万分离奇的心理状态和事件来作为细节的媒介，而这些细节，我们可以给以更多的赞扬。”

换句话说，歌德看得十分清楚：巴尔扎克使用浪漫主义的因素，使用奇形怪状的、异想天开的、离奇古怪的、丑陋的、讽刺性的或者象格言警句式地夸大了的东西，只是为了揭示人类和社会的根本关系。所有这一切，在巴尔扎克仅仅是用来创造一种现实主义的手段，——如果说是一种转弯抹角的手段的话——，这种现实主义在吸收生活的种种新的外貌的时候，还会保留下比较古老的伟大文学的一些特质。

歌德关于维克多·雨果的见解，与他对于巴尔扎克的态度，是正好相反的。他写信给蔡尔特说：“维克多·雨果的《巴黎圣母院》，以它对于古老的场景、风俗和事件的勤勉的研究迷住了读者，可是人物一点没有天然的活气。他们是一些给人在幕后牵来牵去的没有生命的俗物；他们很巧妙地被人凑在一起，但是用木头和钢做的骨架撑着的只是一些填塞起来的木偶，作者对待它们非常无情，生拉活扯地要他们做些最古怪的姿势，把它们拧来拧去，折磨它们，

抽打它们，切开它们的肉体和心灵，——然而，因为它们根本没有血肉，所以他能做的只是把做它们的破布扯出来；所有这一切，都是用相当大的历史和修辞的才能和一种生动活泼的想象力来完成的；没有这些能力，他决不可能制造出这些讨厌的东西……”

当然，左拉不能与维克多·雨果简单地相提并论，虽然雨果也朝着现实主义的方向走了一点点路。《悲惨世界》和《九三年》在性格描写上，无疑都比《巴黎圣母院》表现了一种较高的水平，尽管福楼拜谈到《悲惨世界》的时候生气地说，在巴尔扎克已经写下他的作品时代，这样一种对社会状况和人的性格的描写是不能允许的。

但是，雨果永远都未能避免他的基本错误——即把人描写成与他们的社会环境无关，也未能避免使他的人物结果带上木偶般的性格。老年歌德对雨果的评价是可以成立的，虽然从所有雨果的小说看来，有点和缓。继承了这个传统的左拉，同样没有能力作深入透澈和令人信服的性格描写。

左拉用自然主义者的依模画样的方法，描绘了普通人的生物学和“心理学”的本质，这一点使他免于象维克多·雨果一样随意对待他的人物。可是，一方面，这个方法给他的性格描写设下了非常狭隘的限制，另一方面，两种矛盾的原则，也就是说，自然主义和讲究修辞隽永的浪漫主义，同样产生了一种他所不能克服的雨果式的人物和环境联系不起来的矛盾。

因此，左拉的命运是十九世纪文学上的悲剧之一。左拉是那些杰出的人物之一，他们的才能和人格注定了他们要干最伟大的事情，但是他们受到资本主义的阻碍，不能在一种真正的现实主义艺术中完成他们的使命和明白他们的职责。

这个悲剧性的矛盾在左拉毕生的工作中是很明显的，由于资本主义无法征服左拉这个人，这个矛盾就格外显得明显了。他光

明正大地、百折不挠地、毫不妥协地沿着他的路一直走到底。青年时期,他曾经为新的文学艺术勇敢地战斗过(他是马奈和印象主义者的拥护者),在比较成熟的年代,他在德莱孚斯事件中又扮演了反对教会和法国参谋部的阴谋的战士的角色。

左拉为进步事业而作的坚决斗争,将比他的许多风行一时的小说活得更久,而且将使他在历史上与伏尔泰齐名。象左拉维护过德莱孚斯一样,伏尔泰也维护过凯拉斯。左拉处在第三共和国的假民主和贪污腐化,处在没有一天不是在背叛法国大革命传统的虚伪的所谓民主主义者的包围中,他作为勇敢的和操守很高的资产者的模范,远远地高出他们一头,——尽管他并没有能够了解社会主义的本质——,他不曾放弃民主,虽然当时在这种民主后面已经可以听到工人阶级的社会主义要求的呼声。

今天,当法兰西共和国已经成为一种只是掩盖渴望征服的殖民帝国主义、掩盖对都市工人阶级进行残酷压迫的幌子的时候,我们必须记住这一点。

单是留在我们记忆中的左拉的英勇、高昂的形象,就是对今天统治法国的那些人所代表的所谓“民主”的一种控诉。

黄显圻译

译自英文版《欧洲现实主义研究》。

陀思妥耶夫斯基

(1943年)

我要试验我的心灵！
——罗伯特·勃朗宁

一

这是一件奇怪的、但却是屡见不鲜的事实：一种新人的典型连同他的全部问题出现于世界文坛上，而这一典型却是由一个年轻的国家进入文明世界的。十八世纪维特来自德国而对英法两国发生了影响；十九世纪后半叶拉斯科尔尼科夫则来自当时遥远的、为人所不知的、几乎神话般的俄国，却对整个文明的西方发生了影响。

一个落后的国家产生了伟大的作品，这并不奇怪。十九世纪的历史主义已经使我们习惯于欣赏全球及过去的全部文学艺术：从黑人雕塑直到中国木刻，从芬兰的民族史诗(《卡列瓦拉》)直到拉宾德拉那特·泰戈尔，一系列来自遥远国家和遥远时代的文艺作品，对全世界都发生了影响。

但维特和拉斯科尔尼科夫事件，却跟所有这一切都没有关系，他们的影响丝毫没有异国的阴影。一个不发达的国家，在那里当代文明的苦难和冲突尚未展开，却“突然”产生了这样的作品，从创作的观点来看，表现出了人类最高文化在当时的全部问题，发掘到最深处，这些作品提供了那个时代的精神的、道德的和世界观的问题的全貌，其完整性是当时未达到过而以后也永难以超过的。

必须强调“问题”这两个字，并应补充说：这里所指的是一个作家的创作的问题，而不是一个思想家所提的问题。因为文艺作品的真正使命过去是、今天还是：提出问题，通过塑造新的人和描写新的人的命运来提出问题。当然，文艺作品也经常作出一些具体的回答，但这些答案——从上述观点看来——在资产阶级文学中常常带有一种偶然的性质，甚至还会给原来的作家所提的问题带来混乱。歌德在他的维特身上很早就看到了这一点。几年以后，他就在一首诗里通过维特向读者呼唤：“要作一个男子汉，别步我后尘！”

易卜生很清楚地意识到，提问题是作家的责任，并且根本拒绝担负做出答案的义务。契诃夫明显区别“解决问题和正确提出问题”，从而对这一整个错综复杂的问题作了结论性的解释。他认为：“只有后者才是艺术家的义务。在《安娜·卡列尼娜》和《奥涅金》里没有解决任何问题，但这些作品还是完全成功的，其唯一的原因，就是在这些作品中一切问题的提法都是正确的。”

这种见解对于集中评价陀思妥耶夫斯基特别重要。因为他的许多——甚至绝大部分的——政治社会性的答案是错误的，和今天的实际情况、和那些最优秀的人所作的努力没有关系；应该说，他这些答案早过时了，甚至在说出来的时候就是反动的了。

但是陀思妥耶夫斯基仍然是一个占有世界地位的作家，因为，他能够在他的祖国的、甚至是整个人类的危机关头，在创作上有决定意义地提出问题。他创造了人物，通过这些人物的命运和内心生活，他们和其他人物的冲突和相互作用，他们所吸引的和所排斥的是什么样的人物和思想，使得这个时代的问题的整个深度显露出来，而且比一般生活本身所揭示的来得更早，更深，更广泛。陀思妥耶夫斯基的作品预示了文明世界的精神的道德的发展，这使得作品发生着不可抗拒的和长远的影响。甚至随着生活本身的发展，这些作

品的影响变得更加现实,更加新鲜。

二

拉斯科尔尼科夫就是十九世纪后半叶的拉斯蒂涅。陀思妥耶夫斯基崇拜巴尔扎克,是《欧也妮·葛兰台》的翻译者,在这里他一定是有意识地和他的前辈联系上了。但恰恰正是这种联系的方式显出他的独特之处:显示出了作家对时代变迁的理解,对人、人的心理、人的道德和世界观的变迁的理解。

爱默生当时就已经看出,拿破仑之所以能对全欧洲精神生活发生深刻而普遍的影响,其原因在于“他所统治的人都是一些小拿破仑。”用这么一句话恰当地说清了拿破仑这种影响的一方面:拿破仑是他同时代的、以及一部分后来时代大部分人的一切德性和阴暗面的代表。巴尔扎克和司汤达把问题反过来提,并给作了必要的补充:在他们的作品中,拿破仑被描写成为一个获得元帅权杖的伟大范例,这一范例说明,自从法国大革命以来,每一个有才能的人,据说都“在他的背囊里带着元帅的权杖”。^①在他们的作品中,拿破仑成为民主社会中才智获得无限发展的伟大范例,而因此也就成了衡量一个社会的民主性质的标准,这种性质的强弱全看在这社会中拿破仑式的飞黄腾达有多大可能性而定。由问题的这种提法中产生了巴尔扎克和司汤达的悲观的批判:他们认识并承认资产阶级社会的英雄时代属于过去的:——对于各别个人的发展来说也如此——已经一去不复返了。

当陀思妥耶夫斯基出现的时候,这个时代业已过去很久了。西欧的资产阶级社会巩固了。和巴尔扎克及司汤达的时代相比,拿破

^① 此句意思是:有才能者都有可能作将相,因当时法军中将领佩刀,只有元帅持权杖。

仑式的梦想已经受到了其他更牢固的内外限制。陀思妥耶夫斯基的俄国虽然是一个刚刚开始社会阶层的变迁的世界——因此俄国青年的拿破仑式的梦想也比他们的西欧同时代青年们更加激烈，更加狂热——但是这社会阶层的变迁本身首先碰到了现存的、在世界历史上已是死的、但事实上还仍然坚固的旧社会的遗骸这个难于逾越的障碍。处于这一时代的俄国成为一八四八年以后的欧洲，它和那时的欧洲一样，对已经动摇的十八世纪的理想感到失望，和那时的欧洲一样梦想着更新或改革资产阶级社会。但这种和欧洲的同时代性产生于一个资产阶级革命前的时期，当时俄国的旧式统治还在支配一切，而俄国的一七八九年还正被推到遥远的未来呢。

对于拉斯蒂涅来说，拿破仑与其说是法国大革命的具体历史的继承者，不如说是一个“毅力的榜样”。而拿破仑的形象的迷惑人的、榜样性的影响，在这里与其说是由于他的目的性，不如说是由于他的方法，他的行动，克服困难的方式与技巧所造成的。但是尽管这一理想人物的精神和道德升华到这种程度，对于拉斯蒂涅这一代人来说，他的本来的世俗的目的性还是清楚的，由社会方面来说是具体的。

对于拉斯科尔尼科夫来说，情况颠倒的更加厉害了，真正具体的东西，对于他说几乎只剩下这一道德的精神的问题：这就是拿破仑为了实现他的宏图大志而能够无视众人并超越他们的能力，这也就是拿破仑和穆罕默德这类人物所共有的东西。

从这些精神上对未来的展望出发，具体行为就越来越变成偶然的东西了，与其说它是真正的目的或手段，还不如说是一种机缘。反之，赞成或反对这种行为的精神上和道德上的辩论却提高到问题的中心地位而起决定性作用：例如，就拉斯科尔尼科夫的行为进行试验，看他是否有当拿破仑的精神条件，就是这样的辩论。

具体行为变成了心理试验。当然，在作这种试验时，试验者的全部肉体的和道德的存在被用作试验品；而促使作这种试验的“偶然的机缘”和这种试验的“偶然的对象”是一个陌生的人的生活。

巴尔扎克的小说里有一些拉斯蒂涅和他的朋友皮安训之间的简短的谈话。这些谈话讨论这样一个道德问题，假如按一下电钮就能杀死一个不知名的中国官吏，从而得到一百万元，人们是否有权来按这个电钮。在巴尔扎克书中这些谈话是小说中具体主要问题的插话，是有才华的装饰物，是才智的、道德性质的说明。但在陀思妥耶夫斯基书中，这点却成了中心问题了，以高度的、自觉的艺术性被提高到中心地位。而行为中实际具体的东西也同样有意识地被推到一边去了；例如拉斯科尔尼科夫干脆不知道他抢了被打死的女高利贷者多少钱；他预谋杀人，但却忘了锁门等等。所有这些特征形象地表现出了这里唯一有关紧要的重点：拉斯科尔尼科夫精神上能胜任这种越轨行动吗？并且首先是：他思想中有哪些动机影响他的赞成与反对，哪些道德力量发生作用，哪些心理上的障碍在他的行动前后影响着他的决心，他为了下定这种决心和为了将来坚持下去，能够动员哪些精神力量？

拿自己作精神试验使这试验本身获得一种动力，到试验实际上已经不再有丝毫意义的时候，它仍旧继续下去。拉斯科尔尼科夫在杀人之后第二天又跑到女高利贷者的家里去，为了再去听一听在犯罪之后曾使他惊骇、使他内心受到震动的门铃的响声，再去在他自己身上试验一下那些精神影响，就是这种例子。这样的试验越纯粹，它就越不能对具体问题做出具体答案。

拉斯科尔尼科夫的这个根本问题成了世界文坛上的重大事件，这恰好是由于他和他的伟大前辈的有着联系而又有相异之处。正如维特的产生和影响没有理查孙和卢骚是不可能的那样，拉斯科尔尼科夫没有巴尔扎克也是一样不可想象。但是，〈罪与罚〉

里的影响深远的中心问题的提出也象《维特》一样，既独具一格，延续不断，激动人心，而又展示了前景。

三

拿自己做试验，作出一项行为而不甚关心行为本身，不甚关心它的内容、效果等等，所关心的却是在行动中认识自己，从最深处、刨根问底地来认识自己，这是十九和二十世纪的资产阶级知识分子世界的主要问题之一。

歌德已经对“认识自己”，对于通过自我分析来达到自我认识持非常怀疑的态度。但对于他来说，通过行为来达到人的自我认识还是当然的事情，他的确有一套虽没有阐述明白的，但任何时候都已肯定不移的各种理想的体系。他在追求这些理想时，就必然产生行动，这种行动由于它的内容，由于它对理想的密切的关系而具有重要性。就这样，自我认识成了行为的副产品。当人在社会中作出具体的行为的时候，他就在认识自己。

尽管这些理想改变了，尽管它们已经实现了或是不能实现而失掉了意义、相对化了，还会有新的理想来代替消失了的理想。浮士德、威廉·麦斯特（主要是歌德自己）都有自己的问题的，但他们自己还没有成为问题。

巴尔扎克书中的大利己主义者也没有成为问题。客观看来，那确是一个很难解决的个人主义理想的内心化、主观化的问题，如果——巴尔扎克总是这样做的——要不惜一切地把利己主义，把个人的决定作用作为中心问题的话。但是这种客观的问题，在巴尔扎克的书中，很少让当事人自己去解决。个人主义在这里已经表现了它的悲剧性的（或喜剧性的）问题；但个人本身还没有成为问题。

只有在这种个人主义只是向内发展，只有它既不在现存的社

会的目的性中，也不在利己主义的力求贯彻的自发冲动中给自己找出一个阿基米得支点时，才会产生陀思妥耶夫斯基的试验的问题。这个问题的总结是由长篇小说《魔鬼》的主人公，斯塔夫罗金在他自杀前给塔莎·沙托娃所写的绝笔书中做出来的。他写道：“我已到处试验过我的力量。你有次曾劝我这样做过：让我认识自己……可是使用这些力量做什么呢——这就是我过去所不懂，现在还是不懂的事情……我现在还完全能和过去一样愿意做一件好事，并因此感到乐趣；但同时也愿意做坏事，也同样感到乐趣……我的愿望太不坚强；它不能引导我。一根大木头可以载你过河，一块木片可是办不到。”

当然，斯塔夫罗金这件事是特殊事例，和拉斯科尔尼科夫的事件非常不同，特别和那种在努力追求自我认识时却恰恰要唤起别人的心理活动的实验更其不同：例如，那几乎只是在这种实验中生活的《地下室手记》一书中的主人公对着妓女丽莎很近人情地讲话，以使用她的精神所受到的震动来试验他的自我的力量；例如在小说《白痴》中的娜斯塔西雅·菲里波夫娜把罗果静的十万卢布扔进火里去，并且声明假如甘雅·伊伏尔金从火中抢出这笔钱的话，这笔钱便归于他；娜斯塔西雅·菲里波夫娜之所以作出这一行为，是为了想彻底认识甘雅·伊伏尔金的卑鄙并以此取乐。

这些事件虽然各有所不同，却都具有重要的共同之处，首先：它们无例外地都是孤独的人所做的事，这种人根据他们对生活、环境和自身的了解，完全只信赖自己；因此他们这样深刻而集中地生活于自己之中，以致别人的心理对于他们永远是不可知的国度。别人总是作为外人、作为威胁力量而存在的，人们不是受这种力量的奴役，就是把它作为奴役的对象。在小说《少年》中的年轻的多尔戈路基把他想要作一个大银行家的“想法”进行剖析并描写他为了实现他的“理想”而做的实验的时候——这些实验在心理上和拉斯

科尔尼科夫的实验非常相象——他称这些实验的本质是：孤独和力量。因为人的孤立和孤独把人与人之间的关系减少到只是争夺居于他人之上的地位的斗争。这种实验是一个纯化了的精 神形式，是赤裸裸的权力斗争的精神上的内心化。

但是通过这种孤独，通过主体之深入自身，使得自我失掉了基础。这样就产生了斯塔夫罗金式的无政府状态，本能活动失去任何方向，不然就产生了拉斯科尔尼科夫式的对某一种“想法”的偏执狂；某种情绪，某种目的，某种理想在人的心灵中达到了绝对独霸一切的地步：我，你，一切人都消失了，都被遮盖了，只有包括在这个想法之下才存在。彼得·威尔霍文斯基(《魔鬼》)的这种妄想狂是以从属形式出现的，他把一切人都按照他所希望的方式来摆布；那些被生活所侮辱的妇女们的这种偏执狂是以较高级的形式出现的：卡塔琳娜·伊凡诺夫娜(《卡拉玛佐夫兄弟们》)除自己的贞操之外什么也不爱，娜斯塔西雅·菲里波夫娜(《白痴》)则只爱好自己的受凌辱的地位；两个人都认为，从这种爱好中得到归宿和满足。我们所见到的这种精神结构的最高阶段就是象拉斯科尔尼科夫或是伊凡·卡拉玛佐夫那种思想复杂的人。作为他们的可厌的、丑化了的对比，则是斯米尔雅可夫的“没有什么不能干的事情”那种道德世界观(《卡拉玛佐夫兄弟们》)。

但是恰好在最高阶段上，被过分夸大的主观性最明显地转变为它的反面；某种“想法”的顽固的妄想狂转变为绝对的空虚。年轻的多尔戈路基把他被想作一个大银行家的“念头”所支配而产生的精神后果描写的非常显明：“如果有一种确定不移的、有力的、使人不断深刻思索的东西，人就会由此仿佛和整个外部世界脱离关系，好象住在世外桃源一样孤独地生存，一切外界事件由他身旁掠过，丝毫碰不着他内心的根本的东西。因此时常几乎对一切毫无印象，或者错误地感觉这些印象，总之不是象人在正常情况下所

必然感觉的那样……“唉，我反正有我的想法，别的就都无所谓了”——我大致可以用上述词句来表达我是用什么办法在感觉上对一切事物都不予理睬的……这种所谓‘念头’使得我安于屈辱和丑行；而我的卑鄙行为也同样地隐藏在这个所谓‘念头’的后面；它使得我对一切仿佛轻快一些；但它也把围绕我的一切遮盖起来，好象卷进迷雾中似的。”

因此在这种人身上才产生了行动和心灵的完全不适合性，并由于这种人总是不断意识到这种不适合性，才产生了他们对他们的可笑行为的极度恐惧。这种内向的个人主义越加趋于极端，自我越加完全依靠自己，则这一自我对外的防御就越加紧严，并筑起越加坚厚的万里长城来和客观现实相隔绝，并且这一自我对内就变得越无基础：沉溺于自己的自我，无处能找到坚固的基础；过去暂时象是坚固基础的东西，也仅仅成了浮薄的表面；一切过去暂时必须被看作方针指导性的东西，都转化为它们的反面。完全主观化了的理想变成了有诱惑性的飘忽不定的时隐时现的海市蜃楼了。

因而这种实验是一个想要在自己之中找到坚实基础的绝望的企图；企图知道自己是什么人；在绝望中企图折毁自己所建造起来的、在我与你之间的、在自我与世界之间的万里长城。这是绝望的企图，并且是越来越办不到的企图。在实验中，孤独的人的悲剧——或说悲喜剧——得到了它的最纯粹的表现形式。

四

陀思妥耶夫斯基书中的一个配角把这些小说的气氛描写得很简短并且中肯；关于人们她说：“大家就象在车站上一样”。这句话说出了一些非常重要的东西。

首先：任何情况对于这些人来说都是临时的东西。人们站在

车站上，等着车开。车站当然不是家园，火车也必然地只是一个过渡。这种景象表现了陀思妥耶夫斯基的世界的普遍的生活感受。陀思妥耶夫斯基在他的监狱回忆录里说道，就是被判决二十年的人也会把他的监狱生活看做是一时的、暂时的现象。他在写给批评家斯特拉霍夫的一封信中，把他当时正在计划中的小说《赌徒》和他的监狱回忆录做了对比；他愿意在前一书中达到在后者所描绘的相似的效果。赌徒的生活（对于陀思妥耶夫斯基及其世界来说也是一个象征性的形象）永远不是生活的本来面目，只不过是对于将来的生活、对实际生活的准备。这种人实际并不生活于现在，而时刻在紧张地期待着决定性的改变。但是，即使发生这个改变——这多半是实验的结果——对于内心世界来说并不发生重大的变更：一个梦想在同现实接触时破灭了，这个梦想破灭成梦的碎片——于是产生了期待改变的另一新梦。一列火车由车站开出去了，人们再等第二列，但是车站仍然是车站，是一种暂时的东西。

陀思妥耶夫斯基很明白，恰如其分地表达这种世界使他在艺术上和过去的艺术以及他当代的艺术处于完全对立的地位。在长篇小说《少年》的结尾中，他把他这种认识用一封关于本书主人公的笔记的批评信的形式表达了出来。他看得很清楚，在这样一个世界里《安娜·卡列尼娜》的美是不可能占主要地位的。但是，假如他反过来替他塑造形象的方式之正当进行争辩的话，则对于他说来，绝不仅仅是一个纯美学的问题。恰恰相反，他认为，托尔斯泰的小说之美（陀思妥耶夫斯基在这里没有指明这种美，但其暗示是足够清楚的。）实际上是属于过去，而不属于现在的，这些小说按其本质来说已经是历史小说了。他把隐藏在这美学的对立后面的社会批判这样具体化起来说，在年轻的多尔戈斯基的笔记里谈到过它的命运的那个家庭，并不是一个正常的家庭，而是一个偶然的家庭。在美和新的现实的对立后面，按照写信人的见解，隐藏着社会

结构的变化。因为家庭在这里真正只不过是社会的细胞。家庭的偶然性和它的不正常，一方面表现在各个人的心理中——同一小说中的一个人物这样说，现在的好人差不多都是有精神病的人——另一方面，在家庭中的一切畸形现象只不过是全社会的深刻变革的最集中而明显的表现。

由于陀思妥耶夫斯基看到了这一切并描绘了这一切，他就成了现代资本主义大城市的第一个和最伟大的作家。当然远在他以前就有描绘大城市的作品，远在十八世纪就有笛福的《摩尔·弗兰德斯》这部描绘大城市的巨著。特别是在狄更斯的著作中就已经可以读到大城市所特有的那种寂寞的描绘。因此陀思妥耶夫斯基非常热烈地喜爱和赞扬狄更斯。巴尔扎克也已在他描绘巴黎景象时勾划出了一个新的、当代的地狱中的群鬼形象但丁式的漫游。

所有这些都是实在的，并且还可以列举许多别的作品。但是陀思妥耶夫斯基却是第一个人——并且迄今无人能超过他——描画了现代大城市生活的在社会上必然造成的心理畸形变态。陀思妥耶夫斯基时代的彼得堡还不是象当时的伦敦和纽约那样的现代大城市。陀思妥耶夫斯基的天才却正在于：他从正在形成的事物的萌芽中认识了而且描绘了社会、道德、心理状态进一步发展时产生的动力。

再者，陀思妥耶夫斯基绝不以描写和分析为限，不以单纯的形态学——这是现在的不可知论的一个时髦名词——为限，而更应该说是同时也探究其根源、辩证规律和前景。

决定性的问题是起源问题。陀思妥耶夫斯基认为，他书中人物的心理结构的特殊性质的根源在于大城市的贫苦的特殊类型。试看看陀思妥耶夫斯基最初写成的几部伟大的长篇和中篇小说，如《地下室手记》、《被侮辱与被损害的》、《罪与罚》等，到处都指出陀思妥耶夫斯基书中人物的心理结构问题，他们的道德理想的畸

形变态问题，这些问题我们迄今都是以这些人的精神后果的观点来谈的，它们实际上是由现代大城市里的贫苦这一社会存在所产生的。由这里所形成的人的被侮辱与被损害是他们的病态的个人主义的基础，是他们追求支配自己和支配他们所接近的人的那种权力的病态的渴望的基础。

陀思妥耶夫斯基一般地并不欢喜描写外表的现实；他不是“风景画家”，象在描绘风景方面各具一格的屠格涅夫或托尔斯泰那样。但恰恰因为他在大城市的贫苦中用作家的眼光明察秋毫地看清楚了内外的统一关系、社会结构和心理结构的统一关系，才产生了一——特别是在《罪与罚》中——彼得堡这个新的大城市的无可比拟的图画，由主人公的象棺材那样阴森的房间，经过警察派出所的使人窒息的窄小局促，直到贫民窟的中心，直到干草市场，直到深夜里的街巷和桥头。

可是陀思妥耶夫斯基从不是限于描写一种环境的专家。他的著作包括了整个的社会，从“上”到“下”，从彼得堡直到穷乡僻壤。但是，他所描写的最主要的东西，他所描写的“原始现象”仍然是：彼得堡的贫苦，而这种艺术特征洞照着他所描绘的社会根源。陀思妥耶夫斯基把在这城市里所经历的事物加以普遍化，用小说家的手法描绘成为整个社会的东西。正好象在《魔鬼》，《卡拉玛佐夫兄弟们》的外省悲剧中彼得堡的人物形象斯塔夫罗金和伊凡是主要角色一样，在描绘全社会时所引以为典范的也是在“下面”从贫苦中成长起来的東西。

巴尔扎克在当时就已经认出了和描绘了“上面”和“下面”之间的深刻的心灵上的平行性，而且同时清楚地看见，下层社会的表现方式和上层社会的表现方式相比具有很大的优点。

对于陀思妥耶夫斯基来说，这里所谈的远不止是一个艺术的表现问题。彼得堡的贫苦，特别是知识青年的贫苦，对于他说来，

是他的“原始现象”的，也就是单个的人从人民生活的洪流中被分割出去的这种现象的最纯粹的、古典的表现方式，而陀思妥耶夫斯基认为——如前所述的——这是一切心理的和道德的畸形变态的最后的和决定性的社会原因。同样的畸形变态也可以在上层社会中看到。但在上层社会中看到的多半是心理的结果，而在下层社会中则能更清晰地看到社会心理的发生过程。在“上面”可以看出这种心理结构和过去的历史关系。高尔基极其敏锐地看出来伊凡·卡拉玛佐夫是怯于行动的贵族奥勃洛莫夫的精神后代。反之，在“下面”则叛逆成分占了上风并指出了未来的道路。

个人脱离人民生活而离群索居，是十九世纪后半叶资产阶级文学的决定性的主要题材。这种类型的人物无论是被肯定还是被否定，无论是被用抒情的笔法理想化还是被用讽刺的笔法丑化，却在这时期支配着西方资产阶级文学。但是甚至在最伟大的作家如福楼拜或易卜生的作品中，我们所见到的也多半是心理的、道德的结果而不是它们的社会基础。只有在俄国，托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基才把这个问题以其全部广度和深度提了出来。

托尔斯泰拿他的主人公们，即那些失掉了和人民的连系，因而失掉了他们的理想的客观性，失掉了他们的道德标准的客观性和他们的心理依靠的客观性的人们，来和表面上似乎静止不动，但是实际上处于深刻的变动中的农民群众相对比，而农民群众向社会行动的过渡，尽管经过长期酝酿才爆发并且充满矛盾，对于俄国民主革新的命运却是那么重要。

陀思妥耶夫斯基主要是在大城市的贫苦中，在彼得堡的“被侮辱与被损害的人们”中考察旧俄国瓦解的同样过程及俄国新生的萌芽。他们非自愿地从旧的人民生活中分裂出去，后来这种分裂才变成他们的意识形态、意志和行动；他们——暂时地——不能和正在寻求目的和方向的人民运动取得联系；这些对于他来说就是

社会的“原始现象”。

从这里陀思妥耶夫斯基才把上层社会从人民分裂出去的情况描述清楚了。那就是——和托尔斯泰的着重点不同，但本质上相近似——那种懒惰闲散，那种不劳动的生活，及由此在人们心灵中产生的悲剧性的或怪诞的，多半是悲喜剧性的畸形变态的无依无靠、只信赖自己的心理状态。不论是斯维德利盖洛夫、斯塔夫罗金或是维尔西罗夫，不论是丽莎·霍赫拉科娃、阿格拉亚·叶潘钦那或是娜斯塔西雅·非里波夫娜，对于陀思妥耶夫斯基来说，永远是那种无所事事的，或至多是充满着毫无意义的奔波的生活才是他们无望的孤独的基础。

五

这种平民的特点把陀思妥耶夫斯基和彼此平行的西方各个文艺运动——它们一部分是和他同时产生的，一部分是在一定时期在他的影响之下成长起来的——也就是说和文艺创作的各种心理主义流派，明显地分别开来。

西方文学的这种转变，在法国是由埃得蒙·德·龚古尔作好准备，而在布尔歇、于斯曼及其他人襄助下完成的，它主要是对自然主义的本来就不太强烈的平民倾向的背离。龚古尔把这种转变直截了当地认为是在文艺上征服上层社会，而自然主义则是偏重于刻画下层社会的。在这种倾向的后来的代表人物的作品中——直到普鲁斯特，这种文艺创作的心理主义的贵族派头的、通达世故的特征就表现得越来越强烈了。

内心生活的崇拜好象是上层社会的特权，和下层社会的残酷的尘世的冲突是相反的，而这种冲突正是自然主义力图通过遗传或环境的观点在艺术上求得理解的。所以这种崇拜有双重的重点。一方面它是自满的、爱虚荣的、顾影自怜的，纵使有时它使个人遭

受了悲惨的命运。另一方面它是极为保守的，因为对于这里所描写的孤独的大城市个人主义者的心灵上、道德上的无依无靠，绝大部分的西方作家只能用旧的精神势力，首先是天主教会的权威来与之相对照，并把它们作为能够给迷途的心灵以安息场所的东西。

陀思妥耶夫斯基在政论里——也在他的小说里——所做的答案由于对正教会所做的呼吁而接触到了这个资产阶级文艺倾向。但是他在文艺创作中的提问方式之正确与深刻，使他远远地超出了这一窄狭的视界，而与西方文学中的类似现象处于尖锐的对立状态。

首先：在陀思妥耶夫斯基的世界里没有丝毫世故的怀疑派的自鸣得意，丝毫没有自负的顾影自怜，丝毫不玩弄自己的孤独和绝望。“人生一戏场，所贵在自知”，这是阿图尔·施尼茨勒的话，这话表达了和陀思妥耶夫斯基的书中人物的世界所能设想到的最深刻的对比。因为这些人物的绝望并不是闲散无聊生活所需要的调味品，而是最纯粹的、按其原有字面意义来理解的绝望；他们的怀疑真正是在敲打着紧闭的门，是一场争取认识人生意义的激烈的、徒然的斗争，而这一场斗争却已经输定了或眼看着要输。

正因为这种绝望是真的，所以它是一个漫无限制的原则，这又是和大部分西方怀疑论者的迎合世故的完整完美的形式尖锐对立的。陀思妥耶夫斯基的作品中，一切美的和丑的，真的和假的形式全被打碎了，因为绝望的人不能把它们看做是他所寻找的、最后仍为精神上的东西的适当表达。社会上对人与人之间的来往所加的规矩与一切限制都被推翻了，好让人与人间只剩下自发的坦率，达到极端的坦率，以至于毫无廉耻。而在这里人对于孤独的恐惧恰恰因此在作家的笔下以不可抗拒的威力爆发出来，因为所有这些冷酷无情的破坏并不能够消除孤独。

此外，政论家陀思妥耶夫斯基愿意说得使人放心一点，说得保

守一点,但是他的言论的合乎人情的内容,创作的速度和创作的节奏却具有反叛的性质,因此不断地和他的最高的政治的、社会的意向发生矛盾。

这两种方向的斗争在陀思妥耶夫斯基的心灵里产生了非常不同的结果。政论家陀思妥耶夫斯基有时战胜了作家陀思妥耶夫斯基:他的书中人物原有一种自然的、受作者的幻想而不是受他的愿望所指使的,不为他的自觉的目的所左右的力量,但这种力量有时受到了压制,并被迫迁就作者的政治见解。对这种情况来说,高尔基的尖锐批评是对的,他说陀思妥耶夫斯基诽谤了自己创造的人物形象。

但是最常见的却是与此相反的结果。书中人物独立起来了,把自己的生活进行到底,一直达到他们天赋本性的极限结果为止,而他们的生活发展的和世界观的斗争的辩证规律所走的方向和政论家陀思妥耶夫斯基所设定的目的完全不同。文艺创作中正确的提问方式战胜了政治意图,战胜了作者的对社会所作的答案。

直到这儿陀思妥耶夫斯基的提问方式的深刻与正确才真正发挥作用。这种提问方式是反对资本主义发展所引起的人们的道德和精神变态的一场叛乱。陀思妥耶夫斯基的书中人物毫无惧怕地把自我歪曲作为社会必要而进行到底,而他们的自我解脱,他们的自我死刑执行,是反对这个时代的生活安排所能提出来的最强烈的抗议。由此陀思妥耶夫斯基的书中人物所进行的实验得到了新的说明:这种实验是想要越出使心灵变态,割裂、歪曲并且压制生活的各种限制的绝望挣扎。这种越轨行动的正确路线连创作者陀思妥耶夫斯基也不知道,他也没法知道;因为政论家和哲学家陀思妥耶夫斯基所指出的方向是错误的。但是每当心灵真正激动的时候就会出现越轨行动的问题,这就指出了未来的道路,指出了人类的不可摧毁的力量,他们不能也不愿满足于打了对折的、虚假

的东西。

陀思妥耶夫斯基书中的每一个真正的人都越出了这个限制，即使他在越轨时遭到了毁灭。拉斯科尔尼科夫之与索尼娅命中注定地那样互相吸引，仅在表面上是极端相反的东西的互相吸引。但在这对立性的后面却有其更为深刻的亲近关系。拉斯科尔尼科夫对索尼娅所说的很对，他说，她的无限牺牲的精神，她的忘我的善良使得她自己去作娼妓来维持家庭的生活，其越出了常轨和他之杀死女高利贷者一样。只不过——陀思妥耶夫斯基在塑造人物形象时附加指出——索尼娅之越出常轨要比拉斯科尔尼科夫更为纯正、更有人性、更直接、更有平民性。

是在这里才从黑暗中露出了光明，而不是在政论家陀思妥耶夫斯基所认为看到了光明的地方。这个黑暗就是现代的孤独。陀思妥耶夫斯基书中的一个绝望的人说，“据说，饱汉不知饿汉饥，可是我现在看出来，万尼娅，连饿汉也是不知饿汉饥的。”在黑暗中好象并没有光明，陀思妥耶夫斯基自认为看见的光明只不过是鬼火而已。

陀思妥耶夫斯基给他的书中人物所指出的道路是走不通的。作为创作者，他自己也感觉到了这个深刻的问题。他劝人信仰，但实际上——作为人物形象的创作者——他自己也不相信人能够在这个意义上相信他的目前。思想的真正深刻，探索的纯正热情，恰恰只有他所塑造的无神论者才有。

他宣扬基督式的牺牲精神的道路，但是他的第一个伟大的正面人物，〈白痴〉里的梅思金公爵，基本上就是非典型的，病态的，因为他主要因病才无力实行其内心需要克服的利己主义——在爱情方面也是一样。克服利己主义这个问题本应由创作者通过梅思金公爵的形象来回答，却因为这种病态的基础而不能具体地、形象化地提出来。在此只要附带谈一句，梅思金的无界限的同情至少和拉

斯科尔尼科夫的阴郁的个人主义的激情产生同样多的悲剧性。

而当陀思妥耶夫斯基在他的晚年想在阿辽沙·卡拉马佐夫身上创造一个健康的正面人物的时候，他不断地在两个极端之间动摇。在我们所读到的已完成的小小说里，阿辽沙好象确实是梅思金公爵的健康的仿制人物，好象是陀思妥耶夫斯基所创造的圣者。不过现有的这部小说，由主要主人公的立场来说，仅仅开了个头而已，只是他的少年史。但我们却知道一些陀思妥耶夫斯基的续写计划。他在给诗人阿·迈科夫的一封信里写道：“这位主人公在他的一生中忽而是无神论者，忽然是相信上帝的，忽而又成为狂热信徒和教派信徒，而他最近终于又成了无神论者了。”这封信充分证实了苏沃林对陀思妥耶夫斯基的一次谈话的回忆，这次谈话的回忆初听起来仿佛有些使人惊讶。苏沃林说：“他的这位主人公据说在合适的时候要犯一次政治案因而被处死刑；这是一个渴求真理的人，由于他的探索，很自然地就成为革命者了。”陀思妥耶夫斯基是否会向这方向塑造他的书中人物阿辽沙，以及他已作到什么程度，我们当然没法知道。但是，他所喜爱的主人公的内心推动力使得他必然走上这个方向，则已经不只是他的特点了。

就这样，陀思妥耶夫斯基所描画的世界把他的政治理想化为一团混乱。但是，恰好这种混乱是陀思妥耶夫斯基的伟大之处，是他对现代资本主义社会的一切虚伪和歪曲的有力的抗议。他的许多小说中多次地提到了克劳德·罗林^①的画《亚齐斯和海处女》，到处被他的主人公们称之为“黄金时代”，而且把它描写为他们的最深为憧憬的最强烈的象征，不是没有理由的。

黄金时代，这就是真正的、和谐的人们之间的真正的、和谐的关系。陀思妥耶夫斯基的书中人物知道，这在他们的当时只不过

^① 克劳德·罗林(Claude Lorrain, 1600—1682), 法国画家。

是一个梦想而已，但是他们不能也不愿抛弃这个梦。纵使他们的许多行动，他们大部分的情感和这个梦极端矛盾，他们也不抛弃它。这个梦是陀思妥耶夫斯基的乌托邦的真正的核心，是它所含内容的最足珍贵的部分，这个乌托邦是一个世界，在这个世界中人与人能够相识和相爱，在那里文化和文明将不再是人们心灵发展的障碍。

陀思妥耶夫斯基书中人物的自发的、激烈的和盲目的反叛是以这个黄金时代的名义进行的；不论心理实验的内容如何，这一反叛总是无意识地倾向于这个黄金时代。这种反叛是陀思妥耶夫斯基作为作家的伟大之处及其在历史上进步之处：在这点上彼得堡的贫苦的黑暗中确实照耀着一线光明，这一线光明照亮了人类走向未来的道路。

李 贇译 兰 青校

托尔斯泰和西欧文学

(1944年)

—

我们已经很习惯于世界文学这个概念，习见许多作家的影响远远超过他们所在国家的界线，因而我们也往往忽略了与这些国际影响有关的种种错综复杂的问题。一个作家是否具有国际声望既不能凭空臆测更不能靠读者的意见表所决定。而这种国际影响往往又存在着矛盾的争论。他们的国际影响愈广泛，矛盾也就越大。只有一些风行一时的作品或者可能暂时得到众口一致的好评；但对于伟大的作家来说，批评和谴责正是扩大其影响的必要因素。只要想想从伏尔泰到肖伯纳以及托尔斯泰对莎士比亚种种热烈的争论就够了，正是当一个作家的影响已超越他自己的国家时，就会引起一些难以解决的错综复杂的矛盾。

一个作家对某一外国文学以及外国文化的影响其本身就是一个问题，虽然超越国界的文学的存在是一个无可争辩的事实。但那是一个充满矛盾的复杂的事实，它既不是所有这些民族文化、文学和大作家们的总和，也不是他们的平均数，而是他们活生生的整体之间相互作用所产生的一个活生生的整体。虽然我们惯于承认但丁或塞万提斯，华尔特·司各特或陀思妥耶夫斯基是世界性人物，然而他们也有各自不同的问题，他们每人是怎样建立了这样大

的威望,尤其是他们又怎样保持下去,更各有不同。因为,这种影响不断的再生正是一个作家的国际地位最好的标志。

就这方面来说,每一个民族的文化都是显然自私的,莫里哀说过:“哪儿有好的东西,我就去要。”这种说法也正适用于对外国文学的汲取和排斥。外国文学实际上是一切文学不断向前发展的一个组成部分。这种对外国文学有机而又健康的同化,是一切真正作家(从这些作家身上我们可以看到,伟大的文学作品在国外的影响往往要比在自己国内的影响更为明显)成长和发展的一部分。这正指出了我们问题的具体特殊性:一种具有世界影响的作品对外国文学来说往往一方面是外来的,一方面又是土生土长的。俄罗斯伟大批评家车尔尼雪夫斯基曾经说过:席勒以其诗歌中的倾向为自己赢得了俄罗斯公民权,所以自从他的诗歌在俄罗斯翻译出版后,他就被认为是俄罗斯自己的诗人,并成为俄罗斯文化发展中一个组成部分,当然,席勒仍然是个德国诗人,但是他的文学重要性已经在这个新的影响下经历了新的变化,他的民族特点已经在与他所给予影响的这个新文化的结合中升华。在这种情况下难怪会对这种现象产生相去极远的种种看法了。歌德说:“要了解一个诗人,一定要到他的国家去看看”,而赫伯尔却说:“莎士比亚不只是一个英国人正如基督不只是个犹太人一样”,而真理并不在这两个极端之间,而是这两者的综合。

这种综合在不同情况有不同的表现形式,但无论如何,这些影响表现了若干明显的趋势。一种是消极的趋势:如果企图把一个异国诗人全盘过继到本国文化中来,根本否认他本民族的一面,这样不会得到什么有益的收获,这类的例子就正如法国之对待莎士比亚、伏尔泰、杜塞斯,莫不如此。另一种情况是想采取完全同化的态度,也同样会一无所得。从蒂克时候起德国就想把英国伊丽莎白时代的文学全部移植到德国土地使之成为德国所有,这种尝试虽然

在文学史方面有了一定成果，但是对活生生的德国文学却毫无好处，只有莎士比亚单独在德国文学中留下了丰富的影响。

很明显，这些问题既不能靠历史和哲学的一般概念来推论，也不能单靠文献学烦琐的研究来解决。后者在发掘事实上有着重要意义，但如果在衡量狄更斯对欧洲文学的影响时，只把他对每个作家的影响总合在一起，例如，从陀思妥耶夫斯基到拉贝，那是完全没有用的。世界性影响是各民族文化发展趋势的综合，而这种民族文化又是综合了这些作家各自的发展趋势，从个别到一般不只是一个简单的数的增加，而是一种飞跃。

因此具有世界影响的作家在影响上有它的两面，一方面他把自己的民族文化带入异国大地使它获得别国人民的赏识，使它成为当地文化有机的一部分。所以我们不能只是谈抽象的国际主义，一般的世界文学，而一定要指出文化发达的国家之间具体的相互影响，再进一步说，一个民族特点在被对方民族接受以后，它不再与原来的民族文化完全相同了，(只要想想西方各国对于神秘的俄罗斯全盘虚构的画像就够了)，而起作用的也不再是那使作家在本国获得影响的同样因素。有时这个作家的社会、文学背景已模糊不清或者在对方国家中已经完全湮灭，在这种情况下常会招致读者对他的误解，但同时，这位作家的某些重大的特点在这个国家里又往往比在自己本国中更为鲜明。

因此我们要再次强调，这些影响最初还是决定于对方国家文学上的需要。所有真正伟大的文学尽管会汲取外国文学，但总还是要沿着自己特有的道路向前发展，而这条道路又是由这个国家的社会与历史条件所决定的。

肖伯纳对于文学的国际影响的历史发表过一个非常有趣的方法学上的意见，他颇有道理地反驳了那些武断地宣称他的作品是从易卜生、尼采等人演化而来的论调，并且指出所有这些批评家为

他找出的外国来源都能在若干英国作者中找到,其中包括塞缪尔·勃特勒。肖伯纳举出这件事实无疑是非常正确的。但另一方面也还要研究一下肖伯纳作品中的本国来源是怎样发生作用的。勃特勒在生前并不很知名,如果斯堪的纳维亚文学和俄罗斯文学以及易卜生和托尔斯泰还未进入英国文化之前,勃特勒会不会获得象他现在所获得的这样大的影响呢?被误解或不被重视的作家由于外国文学的影响立刻在国内受到注意,这种情况并不象一般认为那样十分罕见。维柯是通过黑格尔和黑格尔派哲学家才在意大利起了很大影响;德国古诗是在德国汲取了莎士比亚和莪相、但丁和卡尔德隆之后才正式形成的。

如果我们用正确的慎重态度来处理的话,肖伯纳的抗议确实提出了一个重要问题,因为事实上,任何一个真正深刻重大的影响是不可能由任何一个外国文学作品所造成,除非在有关国家同时存在着一个极为类似的文学倾向——至少是一种潜在的倾向。这种潜在的倾向促成外国文学影响的成熟。因为真正的影响永远是一种潜力的解放。正是这种潜在力的勃发才使外国伟大作家对本民族的文化发展起了促进的作用——而不是那些风行一时的浮光掠影的表面影响。

二

只有在我们认识到这个事实之后,我们对这个问题才能达到一个具体的历史的探索。世界文学这一现象,只有当它们的影响经常存在,而且不断在后继作家读者中更强地发生影响的时候才算成立。黑格尔的观察非常精辟,他认为每一个新生的现象在最初时候总是表现得很抽象:只有在它展开的时候,它才显示了全部具体内容而成为继承不尽的财富。从莫里哀汲取外国文学的原则来看,这个情况就更加清楚了。只有在一个国家的文学发展中需要

一种外来的刺激，一种动力，为它指出一条新路的时候——一旦文学发现本身出现危机它就会有意地或者下意识地寻求一条出路——外国作家才能真正有所作为。

内在需要与外来刺激之间的接触，在不同情况下其深度与广度亦有不同——这样的接触有时候只是短短的插曲，有时候是一种持续的结合。但最初的接触总是仅限于最急需的几方面，这与这位大作家的全部丰富成熟的个性相比必然很抽象。大作家在国外的影响开始的时候也往往只是表面影响的结果——而且往往也只是出自偶然——他的影响后来才慢慢地向宽度和深度发展，直到他全部才华展示出来。

俄罗斯文学的世界影响，尤其是托尔斯泰的世界影响，是在十九世纪八十、九十年代发展起来的。（在同期出现的斯堪的纳维亚文学的、尤其是易卜生的世界影响，限于篇幅，这里不谈了）。汲取融合这些外国文学的共同需要是什么呢？这种需要在西方各国无疑各有不同。但在这些不同之后，却都有相同的社会及历史条件在起作用。因此我们可以说它们是具有共同要求的，虽然我们不知道这样把问题一般化的做法难免会引起某些粗糙和简单化的毛病。

在西欧主要国家中，1848年革命运动的失败以及英国宪章派运动的失败，带来了一个普遍严重的意识形态的低潮。这个历史发展的转折点，在文学上得到了反映。拿破仑第三的时代正是俾斯麦的“拿破仑主义君主政体”出现、德国提倡普鲁士至上主义、英国民主运动长时期中断的时代。一种世界性的悲观绝望情绪笼罩在这些大作家身上，而在福楼拜及波特莱尔这些悲剧性人物身上，悲观情绪更进一步发展为虚无主义。这是问题的一端，有不少大作家都属于此类。（狄更斯晚期作品中阴暗的气氛也是这段时期的产物）。另一端是与这种丑恶现实的妥协；这使德国文学空前的

陈腐颓败，使法国的文学风格僵化，沦为专事雕琢技巧，内容空洞无物的八股，而英国的“维多利亚式的妥协”现在已成为这段历史时期的一个代表性名称。

每当社会衰颓极端严重的时候，革新的要求也就极端强烈。在德国，当一八七〇——七一年大胜的余波消退之后，八十年代的自然主义运动极想摆脱妥协的腐朽气氛，这种气氛在俾斯麦帝国建立之后着实败坏了德国文学。这种革新的要求开始时并不限于文学方面，绝不是偶然的，这一运动只是要发奋图强，虽然当时要求还不十分明确，要在一切思想领域中创造一个健康的环境。而就在这个时期，托尔斯泰开始在德国发生影响，当时德国作家对托尔斯泰的态度可以从阿诺·霍尔兹^①的一首诗中找到活生生的表现：

“左拉、易卜生、列·托尔斯泰
一个全部身心都用于雕饰文字，
一个还没有完全腐烂，
只有一个还比较健康！”

在这些诗句中，上面所谈的抽象性可以看得很清楚了。我们见到一个普遍的反动力量在压抑文学，使文学脱离生活，使它失去生气，成为腐朽的陈词烂调。就因为这个原因，左拉、易卜生和托尔斯泰的一些共同点形成了强烈的影响，他们力求接近现实，他们大胆、毫不妥协地再现生活的真正面目，既非麻木不仁，又不是厌世嫉俗，而是满腔热情地高举镜子映照这个世界，为了借助真理的力量去挽救它。

当然和托尔斯泰本人比较，对他的这种观察也还很抽象。托尔斯泰对文学作品本身的影响，要比对各个文学派别种种理论宣言的影响更为具体。霍普特曼的第一个剧本《日出之前》就是以《黑

^① 阿诺·霍尔兹(Arno Holz, 1863—1929), 德国自然主义诗人。

暗的势力》为“蓝本”的，当然这只是就一个方面而言，这主要是托尔斯泰对社会的黑暗进行坚定无情的暴露与批判的一面。霍普特曼自己已经意识到托尔斯泰具有一些特点使他与易卜生、尤其是左拉不同，霍普特曼对黑暗赤裸裸的揭露以及对现代生活的反叛既不同于左拉的在修辞上极端雕饰，也不曾流入那些低级的性欲描写，象后来一些左拉的摹仿者那样。霍普特曼的自然主义地再现现实已远远摆脱了那种冷漠、无动于衷的痕迹——它充满了对社会受难者的同情。不管这位年轻的霍普特曼怎样追求一个更高的诗意境界，但很清楚，他至少接受了托尔斯泰世界的一面。

德国自然主义是一种后起的运动，这为时很短的爆发之所以可能，是由于德国的现实主义远远落在法国和英国的后边。因为，一八五〇——一八八〇年以古典形式出现于法国的自然主义，是欧洲史上拿破仑二次专政时代沉重窒息空气中的产物。希冀美好未来的许多有才能的作家对社会的不满，就这样不仅针对妥协文学的狭窄的眼光和对现实的歪曲，同时——常常是很原始的——也反对自然主义在哲学和艺术上对作家的一些束缚（当自然主义刚一在德国流传时，这种反应也极为普遍）。

在初期以及在表面上，这种反自然主义运动仅仅是艺术性质的问题，我们看到了打破或至少放宽自然主义在主题、形式、思想内容上的种种限制的企图，创造一种更适于现代生活需要的新文体的企图。我们在这里无法对这种迅速变化的倾向作一最简单的叙述。我们所要谈的是俄罗斯文学，尤其是托尔斯泰，他在这一文学倾向的形成中起了很大作用，虽然还是抽象的作用，并且只是通过一些为各种流派在日常斗争中所急需的东西而起作用。但无论如何，在认识托尔斯泰全部人格中总是前进了一步，在这个过程中，自然主义者对托尔斯泰的曲解（如说他强有力的现实主义与奴隶式地模拟现实有共同之处等），在许多崇敬他的作家心中逐渐消

失，而他的作品中的道德和思想内容则愈来愈明显地表现出来。

在这段过渡时期为数不少的人物中，我们只提出梅特林克，他企图说明在最平凡的日常生活的表面下，一个巨大的不可知而又深奥的力量正在活动，而戏剧的真正天职就是要表现这种力量。他认为易卜生的《群鬼》和托尔斯泰的《黑暗的势力》都证明了这种内容可以用现代形式表现出来。

这里也可以看出托尔斯泰哲学和艺术的实质丝毫没有被这些外国作家所正确理解。梅特林克的例子再度证明了我们在谈自然主义时所作的论断：托尔斯泰在世界上发生影响的最初阶段，他的丰富艺术只限于极少的几方面被人理解，而这些方面也只是抽象的而且是被歪曲的。当远在托尔斯泰的人格和艺术的真正重要实质还没有完全被人理解之前，他实际上早已对世界产生了巨大影响。

这种情况不仅在他的敌人中如此，在他的朋友中也是这样，不但在他的反对者如此，在他的继承者自身也是这样。关于他的敌人和反对者这方面我们必须在这里加以阐述。因为反对托尔斯泰，排斥俄罗斯文学的影响，一般来说在这个过渡时期初期是个相当突出的现象。那时普遍有一种要打破十九世纪中期文学传统的坚定要求，尤其在法国最强烈，当时十九世纪中期的文学已变成一种僵化的形式主义的八股了。托尔斯泰成为这种趋势的另一极端。我们本要把托尔斯泰与他同期西方作家一些具体分歧之点加以介绍，但在此之前，他们之间的抽象差异也需要解释一下。托尔斯泰的读者们——首先是那些本身也是作家的读者们，在托尔斯泰作品中感到极其旺盛的生命力，极丰富的现实，这是当时在其它作品中无法找到的，而这些内容的表现形式又与十九世纪后半期西方文学所接受的形式极少共同之处。因此，不可避免的，说托尔斯泰讲究形式与不讲形式的两种说法就成为并列的局面，这种并

列完全失去了托尔斯泰艺术的真髓。但肯定与否定托尔斯泰的人中却都经常有这种提法。

持否定观点的人，大多是一些想把当时思想艺术上的危机向反动方面扭转的作家。他们不仅在思想意识上，而且在形式倾向上都忠于传统。他们想以在思想意识上对当时一切传统势力投降（例如在法国，是向教会及君主投降）来解除危机——这种危机在福楼拜的虚无主义以及他为单纯追求形式的苦苦挣扎中已达顶点，这种趋势的信徒在世界观和文学上当然把托尔斯泰的世界看成只有一团混乱和无政府主义的世界。保尔·布尔热就在这点上大肆攻击。这位先生的文字素养也确实惊人，居然不能欣赏托尔斯泰栩栩如生地再现事物的才能，而这种才能只有巴尔扎克、莫里哀或莎士比亚才能与之相比。而他对托尔斯泰的认识只限于一些细节，照他看来托尔斯泰根本不会安排他的小说，他说《战争与和平》和《安娜·卡列尼娜》只是一些报告，可以无尽无休地讲下去，其中一件事接一件事，没有层次，没有透视，也没有计划，每一场与另一场都是同等重要。

这种对托尔斯泰的荒谬看法，正如法国人所说是一种奇怪的判断。布尔热不仅在美学观点上反动，是在保卫当时法国小说顽固的形式主义的传统，同时，也把他的全部反动思想的美学观念暴露无遗。按照他的说法，结构安排不仅是一个文学上的问题，而且是一种精神上的美德。个人是社会的一种机能。这是布尔热的基本论点。因此，在他看来，托尔斯泰相当无知。当然，布尔热也并不要详细分析托尔斯泰的作品来为他的命题找根据。他攻击最烈的对象是托尔斯泰有关道德和宗教方面的作品，尤其是他与《福音》的直接关系。“从来没有一个没有教堂的宗教，将来也永不会有。”基督并不是把《福音》赐给世人而是赐给教会的。就这样，布尔热以天主教顽固派的名义对托尔斯泰大加诅咒，就象俄罗斯宗教

会议以正教名义在俄罗斯所做过的一样——唯一不同之处是布尔热以各种诡辩对异教徒托尔斯泰大加诅咒，连宗教及艺术各方面都一齐卷了进去。布尔热是一个相当突出的例子，可以说明各种保守势力从反动的政治和哲学观点出发在美学领域内不谋而合。

但是，另外还有一种错误的观念，例如，认为托尔斯泰作品是一种不可抗拒的大自然力量的宣言，这种自然力量不仅要冲破种种艺术形式，而且基本上是要排斥它们的。这种错误的论点比那若干文学团体公开反动的曲解诬蔑更深地长期种在托尔斯泰的读者心中。这第二种解释狭窄而又保守——它给那托尔斯泰对之作出了极大贡献的西方文学的复兴运动设置了障碍，当然我们绝不是说它会引导到布尔热之流为托尔斯泰所下的论断上，同时这种说法也不可能抗拒托尔斯泰那种大气磅礴的影响。

在这种情况下，诚挚的作家们往往感到是非不明，摇摆于两者之间。这种状况在尤利斯·雷麦特^①身上表现得最为明显。他首先要法国知识界不要把俄罗斯文学估价过高。他认为法国作家在取材上要比俄罗斯作家高明得多，结构也更完整，他们之所以不爱暴露感情是由于怕破坏了艺术形式的规范。然而，雷麦特也不得不承认在他读完《黑暗的势力》后，他不仅被感动而且是整个心灵受到震撼。虽然他批评说这个戏剧的形式很古怪，里面的人物形象晦暗不明，而且作品“完全缺少一种真正内在的诗意的”，但是雷麦特无意中承认的这种强烈的感染力，是在一个对现代文学感到厌倦淡漠的作家身上发生影响的。他对托尔斯泰作品这样写道：“仿佛他正在重新发现人类；于是人们就原谅了他那种文学，而从中获得了信心，并且希望它无论如何不要消亡……作为一个天才，所需要的仅仅是正确地观察，深刻地感受……”

^① 雷麦特(Jules Lemaitre, 1853—1914)，法国作家、文艺批评家。

三

这种种不同的评价正清楚地反映了托尔斯泰与其当代西欧文学之间的矛盾，虽然我们前面所谈的情况仍然比较抽象。要想使得这个矛盾具体些，不但要更深刻更正确地了解托尔斯泰的艺术，而且还要追溯一下那条导致欧洲文艺革新的道路。这种要求文艺革新的呼声出现较早，可只是一些零落断续的声音，但这种发展趋势终于把许多零落的呼声逐渐汇成欧洲文艺界的一致要求。在此我们不得不再列举几个突出的例子。

这种具体化最初表现在历史和美学方面。一方面托尔斯泰的艺术与福楼拜-左拉时期的文体之间的矛盾开始被人了解。两者并列就等于对后者的批判，并且显露了前者与过去古典传统的联系，这古典的传统如果没有完全被切断的话，至少是被自然主义派及其嫡系继承者们所疏远了。那些宣扬托尔斯泰伟大的热心的先驱者们不仅揭示了托尔斯泰与福楼拜-左拉时期的作家之间的巨大区别，并且指出他与巴尔扎克及其他古典的现实主义者深深根理相连的关系，因此布若排斥托尔斯泰的形式并非偶然，而是他君主主义和反动观点的表现。正如马·安诺德在论述斯宾诺莎、拜伦、海涅等人的论文中对托尔斯泰加以歪曲也不是偶然的。然而历史的真实感要求我们提出：第一个把托尔斯泰与莎士比亚相比的正是福楼拜自己。

要对托尔斯泰的历史重要性予以正确评价，必须要双管齐下；不仅对其巨大的艺术魅力及其表现形式的特点有所认识，同时还要对小说这个文学形式探索出一个新的、更广阔、更深刻的概念。从传统法国小说或维多利亚时代英国小说的观点来看，托尔斯泰的作品必然是缺乏艺术形式的。所以我们必须跨过这种狭窄的美学领域而把这种新艺术的人性的源泉以及道德和社会基础的问题

提出来。愈能深刻钻研这个问题，就愈不可避免地使我们的认识发生转变。

马·安诺德凭其敏锐的感觉在较早时期(一八八七年)就曾正确地提出过若干基本问题。按照他的说法，托尔斯泰的伟大在于：他与虚伪、矫揉造作的感情毫无共同之处，并且从不对任何低级的肉欲主义做丝毫让步；他展示给读者很多不愉快的东西，但没有一件会使你的官能混乱，甚至于对那些追求官能混乱的人来说，还会感到不足。

在这方面，安诺德抓住了托尔斯泰艺术中的一个重要方面。它的正常，它的健康，一个完美的艺术家的心明如镜，明辨是非，道德均衡。当安诺德把托尔斯泰与当代文学相比时，更把这种看法向前发展了一步。他引用了彭斯关于“冰冷的感情”的名句，并以艾玛·包法利与安娜·卡列尼娜相比，正确地在福楼拜对待他小说人物的冷酷中认出这种“冰冷的感情”。

哈维洛克·伊利斯也想把文学上这个新旧时期的不同点加以区分，他说：“小说是一部时代的道德史，而且比龚古尔兄弟所想的还要深刻得多。在托尔斯泰作品中他见到一个记载我们生活方式的道德历史家。并且认为他艺术的广博、丰富以及真实，使得他对我们的时代如此重要，正如巴尔扎克和莎士比亚对他们当时的社会一样。因此，对于托尔斯泰的认识又重新回到了古典文学时期，认为他的艺术是古典文学一支新的分枝，这种看法是与对自然主义的批判同时并存的。哈维洛克·伊利斯强烈地攻击左拉的记录体的作品。他说：“如果一个小说家，仅仅偶而见到我，注意到了我的外表、言谈举止，也研究了我住屋的家俱陈设，并且还搜集了一些关于我的品评流言，那又怎样呢？在这些基础上他怎能了解我生活中的真正悲剧呢？但是托尔斯泰所描述正是这些本质的东西。”

从历史上和美学上对托尔斯泰艺术的了解自然而然在不断增加。后起的法国文艺批评家，愈来愈认为托尔斯泰的艺术形式使我们对小说有了一个更宽阔、更丰富的概念。例如：迪布德对布尔热对托尔斯泰的评价，作了一个颇有道理的反驳。他提到在《战争与和平》中拿破仑想使他对俄国的远征按照他“传统”的五幕进行。象他以前多次出征一样，向首都进军，大战一场，占领首都，签订和约，班师回巴黎，但这一切都与预测相反，拿破仑在莫斯科为亚历山大的沉默而感到丢脸，迪布德说：“这种态度正是法国小说家对待《战争与和平》的态度，要它按照我们所谓的古典形式那样去写。”

这很有趣而且也很能说明问题，对托尔斯泰艺术概念了解的增加不仅恢复了西欧文学的伟大进步传统，也恢复而且加强了它与真正古典文学遗产的联系，并且有助于正确了解那些新的、生气勃勃的现象，正是这种现象大大丰富了福楼拜时期以后的文学创作。

迪布德对布尔热式的法国传统主义以及对他的狭隘的形式主义概念进行了不倦的斗争。他讽刺地以布尔热艺术标准来衡量象安·法朗士这样一个法国风格如此浓厚的作家，并且大谈其法朗士的“优美的缺乏结构”，它使我们翻开每页书都感到津津有味，正如我们翻看蒙田或拉伯页^①的作品所享受的兴味一样。“有结构的书我们看。不讲结构的书更可以百看不厌。”

回到巴尔扎克、歌德和莎士比亚的道路也正是探索前进的道路，一条向文艺再生的道路，一条由安·法朗士，罗曼·罗兰，葛·霍普特曼，托马斯·曼，肖伯纳，约翰·高尔斯华妥在十九世纪末所开辟的一条路。这些大作家们都曾意识到汲取融合托尔斯泰的道德、社会、人类和艺术的使命，是他们成长和发展中一个重要

^① 拉伯页(La Bruyere, 1533—1592), 法国伦理学家。

因素。

在一封写给托尔斯泰的信里，肖伯纳提到托尔斯泰的《黑暗的势力》与他自己作品《白兰科·波斯尼的揭发》的关系。在这里我们又看到了对托尔斯泰在结构这一艺术方法上的秘密的具体探索。让我们回忆一下，尤利斯·雷麦特依然认为黑暗的势力是被视为大自然之力的人性的一种大爆发；梅特林克在老人阿吉姆的身上看出这出戏的道德力量，他是托尔斯泰主义伦理的预言家。戏剧家肖伯纳锐利的眼睛看出无论这个父亲怎样苦口婆心劝说，他的儿子一句也没听进去，但是这个敬畏神明的老父亲所不能得到的，对那个当兵的流氓却易如反掌。他口若悬河，仿佛上帝借他的口在发言一样。有一场两个醉汉并肩躺在稻草上，年长的一个想借道德的说教把那年轻的一个从利己主义的懦弱中挽救出来。肖伯纳在这里看到了在浪漫主义作家任何一部作品的任何一场戏中所不曾达到的戏剧力量。肖伯纳说他从这些戏剧材料中创造了他的白兰科·波斯尼，托尔斯泰是第一个通过戏剧艺术把这些材料显示给新手的。

这些看法虽然只是关于结构的细节，但也极为重要，这些看法所论述的一切，后来逐渐被西方一些杰出的作家、严肃的批评家和有识的读者所认识。他们认识到充满在托尔斯泰作品中过去被目为狭窄的形式的东西，根本不是什么混乱的、原始的人道主义，而是一种不同的、更广阔、更深刻、更富有人情的概念的创作方法。

因此，使托尔斯泰与近代文学各种颓废流派截然不同的正是他既反对僵化的传统的客观主义，又反对情绪上的主观无政府主义，而后者正是前者所必须的补充表现。后者的哲学和艺术的根源，在于作家不能以适当的艺术技巧来表现现代生活。其与前者唯一的不同点是这些人并不把自己限于编年史地记录事实，而是把他们自己的主观想象，直接而又抽象地与没有加过工的材料

堆在一起。与这些倾向相比，托尔斯泰的作品显得是无情的客观，正如和自然主义对于不了解的事实的毫无生气的描写相比，或与传统主义者那种形式主义的结构相比，托尔斯泰的作品就成了生活本身的无所谓形式的素材一样。因此这也很容易理解，对托尔斯泰艺术中新的东西的排斥也必然会来自主观主义这一方面。这里，当我们引用斯蒂芬·茨威格的观点作为这种主观主义流派的代表时，我们还要着重指出：茨威格虽然在细节上对托尔斯泰的了解要远远超过站在另一极端的布尔热，但是茨威格对托尔斯泰艺术本质的不理解和保守看法并不下于布尔热。他认为托尔斯泰的世界是一个没有梦、没有幻想、没有幻觉——一个可怕的空虚世界，除去无情的真实之外没有别的光采，除去无情清晰之外一无所有。因此他得出结论，托尔斯泰的艺术使我们严肃深思。正如闪耀着冰冷的光芒的科学一样，它具有锐利的客观性，但永不能使我们感到快乐。

在叙述对托尔斯泰的抨击的时候，把这方面的意见提一下也是必要的。因为只有这样才能更清楚托尔斯泰解放性的影响，在近代文学的危机中开辟出一条新的道路时，影响了近代文学中所有错误的流派，使德国自然主义者和法国象征主义者都自欺欺人地把托尔斯泰作为他们自己文学的先驱者。托尔斯泰的现实主义描绘出一幅广阔完整的无比错综复杂生动发展着的生活图画，在这一点上，这种现实主义与那些最最伟大的作家莎士比亚、歌德、巴尔扎克所留给我们的遗产一脉相连。

法国批评家和哲学家艾伦对此这样写道：“这里已经无所谓好与坏、有趣或乏味了；一切都是生活的一部分，就同真实世界中的一模一样。没有人问，卡列宁为甚么长着一对招风耳。他就是这么长着一对招风耳的。”艾伦从这个观点上对托尔斯泰的作品做了这样一个微妙的分析。在此我们不得不再举一个例子：艾伦五体

投地地赞赏托尔斯泰(还有巴尔扎克)作品的所谓“长度”。它正是事件发展成熟前一段真正等待的时间。这种等待是被读者所欣赏的。因此他们总是觉得托尔斯泰和巴尔扎克的小说结束得太快。左拉派的描写正相反,常常使时间的进行中断,使人感到不耐烦。而这是与小说的特点不相符的。这看上去好象只是形式上的分析,但的确是对结构方法的探索。正是使用了结构方法,大作家们以其无所不包的世界观把以形式活动着的生活组成了一个生活的整体。艾伦随后又给托尔斯泰的世界绘出一幅有趣的图画,说明生活的复杂的辩证性如何总是完整地作品中得到展示,如何一方面表现了生活中各种相互的冲突倾向,同时又对人物的各式各样充满矛盾的感情给以明智的确实的社会和道德的评价,而在表现这两者的同时,托尔斯泰又保持着完整的艺术的平衡。我们不得不在此提一提艾伦关于卡列宁“事务性”的世界与大自然之间、人的真实性与安娜对渥伦斯基热情极限之间,所作的种种丝丝入扣的分析。

四

托尔斯泰对西欧文化及文学的影响绝不仅限于对他这个艺术家的重要意义的理解上所进行的成功斗争。这方面很明显,从开始起托尔斯泰的名声就不能仅以伟大作家这个称号,也不能只靠对他作品任何正确分析研究所能概括。近来愈发有人认为十九世纪俄罗斯文学,尤其是其最伟大的代表托尔斯泰,不仅比福楼拜—左拉时代的法国文学,英国维多利亚文学(更不必谈同期的法国文学)更现实更深刻而且有本质的不同。俄国人——在此托尔斯泰又是一个实际上的顶峰——对文学与生活的关系的看法是与西方人有着根本的差异的。

托马斯·曼在他著名的小说《托尼奥·克罗格尔》中就曾鲜明

地表达了他的态度。这篇小说的主人翁就是一个文学脱离生活的悲剧化身,这种人物首先在福楼拜的作品中出现,后来不断在易卜生晚期作品中见到,更在他的“绝笔”中发展到高峰。托尼奥·克罗格尔向一位俄罗斯画家李莎维塔·伊万诺娃阐述他那绝望的、荒谬的文学与生活关系的论断,并且当她警告他,劝他要保持一个距离来看待一切事物,他根本置之不理。他回答说:“把文学看作使人类心灵纯净高贵的工具,用知识和语言来消灭激情,把文学看作了解、宽恕和爱的手段,认为语言能拯救人类,把文学看作人类灵魂最高贵的表现,把文学家看作完人、圣者——这样对待事物倒不算贴近吗?”托尼奥·克罗格尔的回答正包含了托马斯·曼的观点,认为托尔斯泰时期的俄罗斯文学与西方文化中这些悲剧(常常只不过是悲喜剧式的)的冲突全无共同之处。托尼奥·克罗格尔是这样说的:“你有权利这样说,李莎维塔·伊万诺娃,因为你们有你们的诗人所写的那样的作品,你们有那样值得崇拜的俄罗斯文学,这正是你所说的那种神圣的文学。”

托马斯·曼在这里正好触动了这根决定着托尔斯泰对西方强烈影响的旋律和节拍的琴弦。较年轻一代的作家和读者对福楼拜式的文学的不满归根结底是一种对当代文化的叛逆,而新文学只是这次叛逆中最尖锐的表现而已。

这种对新文学的期待、寻求和热衷正与托尔斯泰的一些本质问题相关。正由于这本质问题我们才能得到他的那些杰作。同时也正是由于这些问题使得他暂时地退出文学活动。托尔斯泰在这方面的影响自然比纯粹美学方面的影响矛盾更多。因为在托尔斯泰理论的以及他自己所宣扬的世界观里,一个农民头脑的改造世界愿望所受的局限和不足之处并没有被一种完美的艺术所弥补,反而赤裸裸地把原有的一切局限、不足、缺点和矛盾暴露无余。然而,没有比把托尔斯泰这种种努力只从他思想不够成熟、有时颇为粗

陋平凡以及保守这个角度来衡量更为庸俗了——这正是那一些讲求“实际”的西方托尔斯泰评论家们所惯做的。如果我们也这样看的话，我们就忽略或是根本不曾理解到对我们这个时代文化的最深刻(如我们正确理解的话)最有益的批评之一。

西方文学对托尔斯泰的观点既不接受，又不加批评反驳，这是不足为奇的。西方文学界一些代表人物确实应当受到称赞，尽管他们往往颇为正确地否定了托尔斯泰的个别重要的偏见，他们究竟还是深入到了他观念中有益的核心。如果不能深入到核心，发展往往就会走到一条死路上去——例如在第一次大战危急之时，德国表现主义者竟以托尔斯泰勿抗恶的思想当成教条式的真理。

只有通过批判的形式，才可能融会托尔斯泰的中心观点并能吸取他全部人格。如果真认为托尔斯泰对近代艺术批评是对整个艺术的仇视，或是企图把艺术贬低到儿童或没有文化的农民的水平，(正如辛克莱所做的那样)，那就是完全误解了它的真义。

有益而批判地吸收托尔斯泰的世界观，肖伯纳是一个很好典型。肖伯纳同意托尔斯泰否认莎士比亚的世界观有什么超凡之处，但是他不同意托尔斯泰对莎士比亚艺术和语言的批评，但最重要的还不在于这些批评和反批评的是非。最重要的是肖伯纳象托尔斯泰一样当他奋力反驳那些现代对文学的歪曲和诬蔑时，他们是在强烈、鲜明地保卫着艺术和文化。直接影响这个纯学院气的问题在这里并不关重要，重要的是肖伯纳已掌握了托尔斯泰对艺术的批评的总的精神，当他这样写道：他象弥尔顿或克伦威尔或班杨一样喜爱优美的音乐和杰出的建筑；但是如果他发现他这些东西被用来做为人们官感崇拜的偶像的工具的时候，他将认为用炸药把教堂连风琴一起全部炸毁是一件好事，毫不顾及那些文艺批评家以及那些有教养的官能主义者的抗议。

但这些问题尽管重要，也还只是我们一定要吸收的托尔斯泰

主义的一部分而已；因为托尔斯泰的全部人格，作为一个人的典型——这自然又与作为艺术家和思想家的托尔斯泰分不开——作为一个知识界的伟大教育家，一个指导者，一个启蒙者和解放者，他的地位正不断在成长。

托尔斯泰的这种影响绝不能局限于狭义的文学范围之内。它以各种各样的形式，不论是真是伪，保持原状或是已被歪曲，它已渗入人民大众中间。当吉普林让他的汤姆林森，一个普通的英国资产阶级人物，在天堂的法庭之前历数他自己的善行劣迹的时候，他写道：

“汤姆林森回忆自己的身世，算算一生中做过多少善事，

“这是我自书中看来，”他说，“那是别人对我说的，”

“这件事令我想到另一个人想到的一个莫斯科王子。”

“莫斯科王子”在这里竟成了近代传说中的一个人物。

但是在吉普林的一个可怜人物口中成了一句被歪曲的粗俗的时髦话的这个传说，就会成长出我们生命中最美好的内容，如果托尔斯泰所下的种子落到真正的天才身上和诚挚的心田里的话，让·里查·布洛克写过一篇短文列举一些在他们一代的成长中竟对青年起决定作用的种种力量，这正是德烈弗斯事件的时代，代表反动势力的莫哈高呼“政治第一”的口号，而代表进步与民主力量的若里·盖德和比吉高呼“社会第一！”在这场要求精神和实践都立即行动的激烈的思想斗争里，托尔斯泰的影响开始在法国最高尚最杰出青年代表人物中发生作用。这些青年的口号是：“服务就意味着为人类的幸福而服务”。布洛克告诉我们，“是杰瑞斯、罗曼·罗兰和比吉这些人把这句口号为我们译成法文的，但是第一个提出这口号的却是托尔斯泰。”

布洛克所详细阐述的这个影响的实质共有两面：在说到以托尔斯泰为自己精神导师的他的同代人时，布洛克说：“一方面是勇

猛烈的反抗，拒绝屈服，是自由主义强烈爆发的高峰。另一方面，和人格力量同时增长的，是对自己周围的责任感，感到自己是与周围紧密连接在一起的。”布洛克所说的这种“服务”是克服个人主义的一种倾向，比以前任何努力更为成熟的一种倾向；它凌驾在个人之上而又不是对个性的弃绝和消灭。这就是托尔斯泰帮助青年一代所日益清楚了解到的。他们的努力正相反，是要避免个性的丧失和崩溃，而达到目的的手段是以一种真正民主精神献身于公众的利益，亦即“人类的幸福”。布洛克代表着这整个一代典型的经验，凡是那用心读过罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》和罗吉·马丁·杜加尔的《蒂波尔一家》的人一定对此更能有深切的体会。

这正是托尔斯泰影响的决定性的方面之一。肖伯纳在他直接反击那些虚假现代化的争辩中有系统地形成了他对艺术的概念。罗曼·罗兰在他的《托尔斯泰传》中从另一个角度（尽管他在气质和文化上有所不同）也提出了同样的问题，他着重地引用了大师这句话：“真正的艺术就是把我们所知道的所有人内心真正善良的品质表现出来。”

罗曼·罗兰在更大的范围内怀有和布洛克同样的困境以及解决办法。他见到人，作家，全社会都面临这样一个可悲的选择：“或者避而不见，不然就只有恨”。“社会永远面临一个进退两难的绝境；真理或是爱，而常常是既牺牲了真理又牺牲了爱。”在对待近代社会和文化的态度上，托尔斯泰对西方知识界指出了他们应当走的道路。罗曼·罗兰在他探索托尔斯泰现实主义本质的过程中，开始反对福楼拜的自然主义，但对他来说，美学上的矛盾转化成了文化哲学、文化政策上的冲突。“只有太阳的光是不够的，我们还需要心灵的光亮。托尔斯泰的现实主义体现在他每个人物的身上，因为他是用同样的眼光来看待他们，他在每个人物的身上都找到了可爱之处，并能使我们感到我们与他们友爱的联系。由于他

的爱,他一下子就达到了人生的根蒂。”

用爱,用拥抱全人类的爱,来清晰地辨认出真理——这就是托尔斯泰交给西欧作家们的任务。正是在对罗曼·罗兰所提出的矛盾的克服中,新的文学的伟大作家们才逐渐锻炼得真正伟大。当然,这种矛盾只是在近代资产阶级社会的条件下才兴起的。但因为那还是出于头脑中的虚构,也不仅是一种“内在的经验”,而是我们的时代继承下来一个客观的矛盾,它曾是许多作家,而且往往是很有才能的作家遭受失败,并终于一事无成的原因。

这种矛盾以及托尔斯泰式的解决办法在各个不同作家的作品中自然也有不同的表现。霍普特曼曾对十九世纪诗人的批评态度作过这样的评判:“每个诗人都变成了一个批评家,整个的德国文学全成了批评,同样情况也适用于俄罗斯和法国文学……但是使得托尔斯泰突出于众人之上并使他成为过去一世纪的圣者的,是他那种无法抑止的帮助别人的要求;他怀着热情表达了他的要求,这种热情震撼了世界,并使一切反对都默然无声,这个事实非常重要……托尔斯泰已成为一种和解的象征;成为一种思想,在它的面前一切对手都哑然无语,虽然他个别的判断往往是错误的……”

托马斯·曼企图融会吸取托尔斯泰的整个人格。他深思熟虑地在歌德与托尔斯泰之间划了一条等线。虽然他深知歌德的局限性,他仍然认为他是德国进步文化界的中心人物,而且极力拂去那些反动传闻的尘土。承认他并把他看作德国人道主义解放的战士。使他们成为对等者一个重要的因素之一——对于这些思想财富,我们无法在这里叙述了——不论歌德还是托尔斯泰,尽管他们的社会、民族和个性如此不同,但象安泰一样都与大地紧紧相连,具有一种原始的土生土长的力量,而又平易近人可以摸触得到,与那些超世绝俗的一些人物的代表者,如席勒、陀思妥耶夫斯基等截

然不同。另一方面，他们两人都完全不仅仅是作家。托马斯·曼颇有趣地阐明了他们俩人的共同的倾向：都喜欢教诲别人，也都喜欢做自我描述，而这些方面又都彼此有关。忏悔自白和自传体的小说并不意味着他们两人局限于这种自我的剖析，而正相反，通过作家本身生活现象，壮阔的万众生命之流得到了生动的反映。这又再一次克服了近代个人主义所带来的矛盾。

对托马斯·曼重要作品这样匆匆一瞥，又把我们带到布洛克的托尔斯泰主义纲领的第二个决定性的论点，这观点很重要——我们希望在说了前面这一切以后，这一点不会被视作自我矛盾——那就是托尔斯泰的作品真正的本质愈是被西方国家所正确理解，他与这个受其影响的国家本民族文化的中心人物也愈接近。因此，在布洛克和罗曼·罗兰心中，托尔斯泰是卢梭的继承者；在托马斯·曼的笔下，他是歌德的同伴，而肖伯纳从自己的艺术哲学角度来评论托尔斯泰美学观点时，提出了弥尔顿的名字。

这样建立起来的联系更向前发展，而不仅限于文学范围之内，我们记得肖伯纳提起的不仅有弥尔顿，还有克仑威尔；在布洛克的论文中，蒙田的革命共和党人朋友艾梯叶纳·德·拉·鲍埃梯出现在卢梭之旁，而罗曼·罗兰创造真正人民的新戏剧的努力就始于他以法国革命为题材的连续性的剧本，那正是托尔斯泰对他的影响最最强烈的时候。

这些类似之并非偶然，正如我们在前面把莎士比亚与巴尔扎克连在一起之并非偶然一样，这种类似表明，对托尔斯泰的作品了解得越是深刻，他就与这个国家的进步传统民主革命关系越密切（歌德也是这样的，他不只是法国革命的同时代人，而且是这个革命的诗的镜子，他被断定为完全反对法国革命是出于反动派的宣传），哪里有这样深刻的了解，托尔斯泰观点中所曾出现的 一二糟粕之处，就会黯然失色，而那热情前进的要求就显现出来，这才

是他生命的本质。他与每个国家伟大的进步人物结成了兄弟般的联系，加深而且复兴了他们自己国家的进步传统，只有这样托尔斯泰才能成为所有热爱自由的人们不可分离的财富。

五

从托尔斯泰最初被当作德国自然主义或是法国象征主义的始祖出现，到现在有了这样一个比较深刻的了解无疑是历经了一段很长的道路。然而，如果认为西方对托尔斯泰的研究已经发展到最后定论的话，我们也可能会陷入另一种错误——尤其是现在，因为我们已经说过，任何一个真正的文化的融合永不会停滞不动，而是不断地向更高的阶段再发展，并且日益深刻，不然这种外面借来的文化资产终究要衰退，而且还会消失。当然这种推论适用于一切民族文化中有益的影响，不管是外来的还是出自本国的影响。

在危难的时期这个普遍的真理便加倍鲜明。现在世界上正发生惊天动地的变化，托尔斯泰的具体特点使得我们对他的本质不能得到进一步甚至更深一步的概念，对他的思想核心得到进一步的了解。

目前，自由与奴役，人类文明与凶恶的野蛮主义正展开生死斗争，在每个西方人的头脑中已经分清了进步与蒙昧之间的鸿沟。并且看出与任何——甚至于只是单纯的思想意识上的——虎视眈眈的反动力量相嬉戏的危险。另一方面，苏联人民英勇的斗争，他们成功地阻止了希特勒强大的军事力量，他们光荣的反击了法西斯侵略者，空前的吸引着整个世界注意到这些新生的、自由的苏联人民。从未有这么多人迫切希望全面了解苏联人民如今这样突出地表现出来的不可抗拒的道德精神力量，及其社会和历史的根源。

这两种倾向的内在辩证关系必然会引起一个对托尔斯泰更正确更完正更全面地了解。直到如今，对很多人来说还不很容易透过

反动偏见和传说在他四周交织的纱幕，在这种情况下居然还能有象我们前面所提出的一些正确的评论，简直可以说是一种奇迹。西方对俄罗斯文化和文学最著名论述家常常是明目张胆的反动派，他们不能也不愿见到托尔斯泰与他们国家中伟大进步力量和革命运动结联在一起的关系，这里只提一下梅列日科夫斯基就够了，长期以来，他对托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的研究在西方知识界中是最有影响的。因此，那些想要自己单独研究一下托尔斯泰这个伟大作家的民族背景的人，常会遇到一些根本不存在的“神秘俄罗斯”，这种思想上的阻碍，或至少被一些无关紧要的现象引入歧途，如俄国的各种宗教派别等等。也就是在这种不利的思想条件下，至少有一些杰出的西方作家仍然在他们的头脑中摸索出对托尔斯泰一种本质上进步的估价，这不但证明了他们具有极高的才智和艺术文化水平，也同时证明了他们民主本能的力量。

近来，对了解真正俄罗斯的兴趣日益增加，大家都要求了解这个解放了的为民族自由而英勇战斗的国家，以及他们的斗争历史，只要对托尔斯泰的研究针对这个问题，就能在新的、具体社会和历史的背景上了解对一切真正研究托尔斯泰的论述者所困惑不解的一个谜，为什么俄国人在思想意识低潮中仍保持自由（这种低潮曾在福楼拜的作品中以最辉煌的艺术手法表现出来），接着，我们又清晰地看到，当西方一八四八年革命失败后，革命力量长期一蹶不振，而俄罗斯人民从一八二五年十二月党人起义直到一九一七年十月革命，从未停止争取自由解放的斗争，它曾历经无数镇压、迫害的艰苦阶段，但战士们从未放下武器，尤其是在托尔斯泰的个性已基本形成的时期——这正是西方陷入最低潮时期——在俄国正是进步和革命力量蓬勃兴起的时期，这时期不仅是托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基而且还有车尔尼雪夫斯基，杜勃罗留波夫，萨尔蒂科夫-谢德林（这些还只是一些最突出的人物的名字）。

这段时期以及刚才提到的后面一些作家的名字在西方简直没有人知道，如果不把托尔斯泰只看成陀思妥耶夫斯基的朋友看待，而把他与当时的革命民主运动联系起来，并且能认清他与车尔尼雪夫斯基，杜勃罗留波夫和萨尔蒂科夫-谢德林的关系，以及从我们在这里所指出的线索看到他与伦宁、斯大林和高尔基的关联，并且在这种发现的角度上把普希金、莱蒙托夫、果戈理和别林斯基都看成是他们的先驱者，只有这样，才能塑造出一个真正的托尔斯泰形象。

这些必要的补充和更正决不是想否定目前对托尔斯泰的融合吸收，而是要把它们推向更高的阶段，我们通过前面的篇页打算显示出若干杰出的托尔斯泰论述家们已经在这条路上所达到的成绩，尽管他们达到这一点是出于本能而并非自觉的（自觉这词应从历史的意义上来理解）。

多数人是非自觉的，但也并非完全如此，就以罗曼·罗兰为例，他就很清楚地了解为什么托尔斯泰把一个描写十二月党人起义的小说苦苦经营如此之久^①。为什么彼埃尔·别竺豪夫的成长以及年青的尼古拉·包尔康斯基的梦想全都导向十二月党人，对俄罗斯人民历史背景清楚熟悉的人，只要把这种潜在的趋势转化为主动自觉性就可以了。西方对托尔斯泰的估价正在一个转变的前夜，一个更深刻、更完整正确的了解是建筑在对俄罗斯人民历史的丰富知识上。这种对托尔斯泰的正确了解会把他更进一步与这种趋势和思潮密切联系起来，而这种趋势和思潮曾经是而且也将永远是自由精神再生的不尽的源泉。

范之龙译

译自英文版《欧洲现实主义研究》。

① 指托尔斯泰未完成的、关于十二月党人的长篇小说《十二月党人》。

《鲍利斯·戈都诺夫》

(1947年)

普希金是具有最高度人民性的俄国诗人之一，他的《叶夫盖尼·奥涅金》是几十年来读得最多的书之一，几乎没有第二本俄国作品对于艺术上细腻精炼的文学发生过这么大的影响，但是直至今天，在苏联国境以外，人们对于普希金的真正的、完整的面貌仍然没有认识。这主要因为普希金对于公众来说仍然只是《叶夫盖尼·奥涅金》的作者，他的抒情诗和散文叙事诗，他的戏剧和文学思想几乎不为人所知的原故。另一部分原因是《叶夫盖尼·奥涅金》本身也受到很大的误解，公众认为它是一部模仿拜伦的作品。但是这一点是和这部作品的本质毫不相符的。绝大部分读者看不出这一伟大小说的客观性来——别林斯基很有道理地提议称《叶夫盖尼·奥涅金》为俄国生活的百科全书，——一大部分公众既看不出书中人物的人民性来，那就更谈不到隐藏在主要主人公的隐蔽的嘲讽后面的作者的人民性了。

因此，把普希金的其他极其重要的作品翻译出来，还是有益和重要的。

《鲍利斯·戈都诺夫》是普希金最重要的剧本，确定这个剧本在著者生平中的位置是不难的。众所周知，普希金由于他的尖锐批评的诗篇被沙皇政府由首都放逐出去。普希金把他的最重要的发展年代消磨在高加索，在莫尔多瓦，后来在他父亲的米海洛夫斯

科耶的庄园。普希金由 1824 年起就住在他的家乡，《鲍利斯·戈都诺夫》就是在这里写的。这篇悲剧是在十二月党人起义爆发前不久开始编写并完成的。镇压革命之后的反动政府，不准《鲍利斯·戈都诺夫》出版，这本悲剧直到 1831 年经过严格检查后才正式出版，普希金未能看到它的上演。

普希金的最伟大的剧本产生于十二月起义——推翻封建专制压迫的首次尝试的同时，这并不偶然。起义的成员们和普希金一样，多出身于欧洲最进步的、最急进的那一部分俄国贵族。普希金自己并不属于十二月党人的非法组织；因此他才幸免于他们所遭受的绞架或西伯利亚的矿坑地狱的厄运，但是，虽然普希金和十二月党人没有组织上的关系，可是他和他们在思想上的联系却更为密切。沙皇警察在镇压起义后搜查十二月党人的文件时，发现几乎没有一个起义首脑不存有很多以草稿形式传播的普希金的诗篇抄本。此外，大家都知道，普希金和大部分十二月党人的领袖们都有着亲密的友谊。普希金从来没有否认过这种关系。一八一六年沙皇尼古拉把普希金召来，率直地问他，假如他在十二月十四日（起义之日）在圣彼得堡的话，他会做什么？对于这个严峻的问话，普希金也同样断然地给以答复，他说，他是会站在起义者的行列之中的。沙皇因为惧怕舆论，不敢对这位全国最伟大的和具有最高度人民性的诗人采取警察措施，只好在这次谈话中迫使普希金做出诺言，在将来改变他的立场。

对于这个被迫所做的诺言，普希金是以沙皇所应受的对待去履行的。在残酷的压迫和严格的检查之下，普希金通过环境所许可的形式，勇敢地献身于为自由为民族解放的理想，正如他在起义前所做的那样。

但是，虽然普希金和这些最初的现代的俄国解放运动的关系是如此密切，却不能把他和十二月党人等量齐观。这位大诗人对

一切问题的看法，比他的大部分贵族革命战友们更加自由，更为高瞻远瞩。列宁在研究十二月起义失败的原因时，首先强调它和人民完全没有紧密的联系，虽然这一运动是以服务于人民的利益为目的的。由此观点来看，普希金的诗篇不单纯地是十二月起义的诗篇，而是远远地超出了这个范围：在形式、语言、主题和形象方面，它和人民生活非常紧密地连系在一起，它的精神是一种真正的，深深地扎根于人民生活的民主主义。

这种精神是了解普希金的全部诗篇的关键，当然，在这里我们不只是想到布加乔夫的形象，而是想到普希金的整个主要方面，最主要的是他超出了拜伦主义，直接从人民性中吸取他的力量，普希金的“拜伦式”的形象和拜伦所塑造的并不一样，相反地，他是由人民生活中所汲取的道德立场出发，对这些形象很尖锐地加以批判。关于这一点，我们可以想一想《茨冈》里面的阿乐哥，以及奥涅金和达吉亚娜的关系等等，这种人民性的精神决定了普希金对封建主义和封建专制制度的批判，特别是在他的成熟时期，这种和人民生活密切结合的精神也恰好说明为什么普希金在镇压十二月党人后的黑暗年代中始终没有悲观。

这种精神也决定了普希金的写作的发展，他的青年时代的世界观是由十八世纪的启蒙运动所决定的，这种世界观的界限在十九世纪变得狭窄了，普希金不久就冲破了它，而这种冲破的目的，也就是要找出从启蒙运动的宫廷的、形式的贵族主义通向对人民较深了解的道路，要找到发源于人民生活的诗篇的道路。在这条道路上，拜伦对于社会的勇敢批判，给了普希金很大的帮助。但是这只能是走向另一新时期的过渡，走向由于深刻了解法国革命胜利后的新时代而产生的诗篇的过渡。拜伦对于这个过渡时期作家中的普希金发生了最深刻的影响，并不是偶然的。其所以不是偶然的，因为拜伦是这样一种人，他从来没有和启蒙运动断绝过关

系，他反对自己的那个时代的态度，是和浪漫主义的复辟潮流没有任何关系的。普希金的特点是他和他的较年长的伟大的同时代人歌德和黑格尔一样，从未对这种潮流作过让步。他和歌德、黑格尔一样，是超出了启蒙运动的思想之外的，却从不排斥它，如当时的浪漫主义反动派把排斥启蒙运动作为时尚那样。

拜伦对普希金的影响只能是暂时的，我们已经指出过，人民性是他们分道扬镳的最重要因素，与此密切有关的是，普希金的热诚努力在诗歌作品中不仅反映历史精神，同时也反映客观的美。在文学上瓦尔特·司各特和莎士比亚是这种努力的创始人和捍卫者。

瓦尔特·司各特的上场意味着世界文学的转折点：世界历史的基础和他的自觉的历史主义以及他的一切诗歌创作的前一阶段是对法国大革命和拿破仑时代用文学总结起来的体验。瓦尔特·司各特的世界性影响恰恰在于，他是把这种体验示范地塑造出来的第一个人，我们在这里没有篇幅对于这种影响加以解说，那怕仅仅是接近的解说，但确实的是，这种决定性的体验，在瓦尔特·司各特之后的曼佐尼、巴尔扎克和普希金身上得到了最集中的、最适当的表现，巴尔扎克的“人间喜剧”就是在这种新的历史精神的基础上产生的。普希金从不喜爱巴尔扎克，巴尔扎克认为新而伟大的东西，在普希金的创作中是没有地位的。（巴尔扎克在俄国的影响起始于资本主义的发展开始分化古老的“家长制”社会的时候，也就是说在托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的时代。）曼佐尼和普希金是较为近似的人物：他们讴歌瓦尔特·司各特的历史主义，把它和个人生活的深刻描绘连系起来，而并不削弱历史的客观性。当然，意大利历史是和俄国历史完全相反的，意大利的历史是不断地被阻止联合成一个民族的历史，不断上进的努力为分散的小战争和外国的干涉镇压下去，以至终于屈服在异族统治之下。意大利历

史的这个特征给曼佐尼的创作上的历史主义加了限制。而俄国历史与此相反,纵使在它的最黑暗时期,也是一个民族形成的历史。这个历史潮流推动了普希金并帮助他前进。普希金不但看见了并塑造了布加乔夫起义的历史伟大性,而且也看见了并塑造了彼得大帝 的历史伟大性。对于这两个绝对相反的,但由于他们的共同历史命运而深深地相互关联着的英雄人物的塑造,证明了普希金对于现实的历史性的真正了解。他的作品和瓦尔特·司各特的作品一样,都是真正的历史主义的作品。

但这种新历史主义作品,象普希金的或瓦尔特·司各特的作品那样,都是人民生活发展的作品,普希金对于这种关联看得非常敏锐并且有意识地把它置于他的创作的中心。关于这个剧本他写道:“剧本里发展了什么东西?这部悲剧的目的何在呢?人和民族,人的命运,民族的命运”。普希金密切联系着这种思想说明了剧本的最主要安排是怎样从历史事实里产生出来的,剧本的性质属于公众的艺术种类,它是为了在公共场所供人民娱乐而产生的。这点可以证明莎士比亚对普希金的影响,当然,仅是确认一种文学上的联系——象大诗人互相间的影响上的联系——并不能详尽地说明问题,而这种做法本身还会把问题引入歧途。结果在德国浪漫派中也流行着一种莎士比亚狂,而乔治派,主要是贡多尔夫当时也是醉心于莎士比亚的。由于没有共同的人民基础,在这些人中就产生了反历史主义,产生了玩笑的抒情破坏了戏剧形式的情况。

对于普希金及其伟大的同时代人,特别是曼佐尼来说,瓦尔特·司各特和莎士比亚起了促使他们走向历史主义方面的推进作用,而且这些浇铸到戏剧模型中的历史性远远地超出了他的伟大的前辈歌德和席勒。我们在这里不是谈《葛慈·封·柏利兴根》。《葛慈》是戏剧史中的一个插曲,其实更不如说是司各特小说的一个前驱。但是《哀格蒙特》《唐卡罗斯》和席勒在魏玛所写的剧本却

意味着一个戏剧历史化的新时期：莎士比亚的最成熟期，即《哈姆莱特》——《李尔王》时期的内在形式在此以历史的方式具体化了起来，这些剧本有意识地转向于伟大的历史悲剧，转向于民族悲剧，因此在这些剧本里人民扮演的角色和在莎士比亚剧中不一样，它所扮演的是更加具体的戏剧性角色。我们试想一下《华伦斯坦》的序幕吧，假如只把它理解为序幕的话，所以要演它，只是为了随后再演一出在别的环境下的剧，那就是大错特错了。序幕里的人物（为华伦斯坦所影响的军队）以后在剧中不断地起着作用；任何剧情，任何转折，任何想法都是以与他们的关系，由与他们的相互影响来决定的。

在紧接着法国大革命和拿破仑之后的那一段时期里，这种情况就更加具体化了。人民的命运更有意识地被用为编写悲剧的基础。曼佐尼试图把大合唱添入剧中，以便从形式上来解决这个问题。普希金把这同一个，但更进一步发展了的问题，更自由地，因此也就是更加戏剧化地，更富有诗意地提了出来。在《华伦斯坦》里隐藏着的，布置在舞台以外的大合唱，在普希金的作品里已变为一种公开的可以看得见的大合唱了。但是，它并不象曼佐尼的作品里面那样，只有直接的形式上的意义，而用活生生的莎士比亚型的人民场面，从各个方面来衬托发生于上层阶级的戏剧性命运。这些人民场面说明了剧中主人公的冲突究竟是从哪里产生的。它对“上层阶级”不幸地不能解决的问题给了一个具体的答复。

在欧洲文学中，象普希金那样，想把莎士比亚合乎时代地继续发展下去的人物只有一个，这就是乔治·毕希纳。他在这种企图的深处虽也隐藏着和普希金相似的东西，然而摆在前面的还是他们的不同之处。在这里，我们不仅想到普希金在美的方面的努力是与这位——用海涅的话来说——生在和创作在“艺术时代”结束

后的毕希纳迥然不同。他们最主要的差异之点，正如我们在上面谈到曼佐尼的小说时已经讲过的那样，都是来自一个相似的根源，也即来自德国和俄国的不同历史。毕希纳在德国历史中没有找到适合于他的革命理想的编剧材料，自然，在那里也是不可能找到的。毕希纳把法国革命中的悲惨时期，当作德国革命的思想准备的前期史来运用。而普希金在这方面也和别处一样，在自己祖国的过去年代里找到了合适的资料。因此，他能象莎士比亚的以帝王为题材的戏剧那样用戏剧的形式来描写他的民族的发展和他的国家在诞生时的苦痛。普希金在《鲍利斯·戈都诺夫》这个剧本里，描写了俄国专制制度产生时的危机的一个悲惨阶段，同时，这个剧本也就是——当然没有明白地说出来——这个制度的解体危机的序幕。普希金的戏剧的历史主义，同时也是对于社会的一种预言。

描述专制制度成长的剧本，一定要和这个主题的最初的完整的创作具有紧密的题材上的联系，即和司各特的作品《崑丁·杜伐》有题材上的联系。在这部小说里所塑造的路易十一，乃是一个虽然还是中古式的，但已经为独裁制度而奋斗的帝王的十足的典型，因而在许多特征上，必然和相应的俄罗斯的形象，有其相似之处，例如，和伊凡雷帝这个形象。如果我们分析一下这类相似之点，是非常有趣的，因为在这个分析过程中我们会发现，许多看起来属于这种形象的心灵最深处的状态（例如，这两个形象的迷信与英明的现实政策的交织混合，）其实是社会历史形势的必然结果。

然而，对于我们来说，分歧之处却比相似之点更富于教育意义。司各特的作品里，指出了那个虽然还是软弱的，但已经在发展中的专制制度的政治力量；路易十一，在面对着为封建精神所支配的勃朗第侯爵的困难处境中所表现的优越才能的背后（尽管后者享有种种有利条件），是存在着历史的进步原则的。这种专制制度和封建制度间的历史关联，普希金也同样地看到了并且描写了。然

而，在司各特认为是中心问题的，在普希金却把它看作是世界史的严重危机的原因。普希金是这样地刻划专制制度的发展及其不可遏制的胜利的，因此，这种制度的行将到来的和以后产生出来的问题，已经很明显了。

首先，在这里自然也存在着专制制度和封建制度的对立，而专制制度比较封建制度更为优越。在这里，专制制度和到处一样，也意味着贵族在升为宫廷贵族的变迁过程中，丧失了自己的独立性。作为人来说，这种变迁首先显示出一种道德上的崩溃。这种过渡形式是一种对于专制制度的、带有愤怒的颓唐的表现。贵族丧失了他们旧日的封建道德，但是还没有得到后来的那种宫廷式的文明：一种旧的粗野和新的卑鄙的混合就成为贵族代表人物的特征。他们很了解，他们比起人民来说是软弱的，同样他们也了解，他们是完全脱离人民的。一个大贵族就这样的说过：

百姓已经不把我们看做
古时候带兵的诸侯的后裔。
我们早已失去封建采邑，
我们早已只是皇帝的臣下，
可是他却会用恐怖、恩情
和他的光荣迷惑百姓。

较有才智的宫廷贵族代表人物们都很明白，这种局面并不是由于鲍利斯·戈都诺夫的个人才能造成的，他们也都很明白，从贵族的立场来说，无论谁当皇帝，总归是一样。另一个大贵族形容鲍利斯如下：

……他几乎和伊凡皇帝
(夜里提起他来都心惊肉跳)
一样管束我们。

虽然没有公开的死刑，
我们也不坐在血腥的木桩上
当众唱耶稣赞美歌，
也不把我们在广场上焚烧，
皇帝也不在那儿用权杖拨动火炭，
可是又有什么用处呢？
今天我们是不是能保得住生命？
充军、监牢、西伯利亚、手铐脚镣、
修道院，随时都会来找到我们，
在土牢里不是饿死就是勒死。

大贵族们就是这样地生活在永恒的恐怖中，他们经常为告密者所包围，其中有的是自己的亲信仆从。对于这种情况，他们的反应是这样的：他们自己也会变成告密者，他们之中，最机警伶俐的头目们在这种腐败的环境中连沙皇也加以欺骗，并且为了宫廷贵族的利益，企图在决策上影响沙皇。

对于这种卑鄙和下贱的奖赏是大贵族们享有做宫廷官吏和国家官吏的优先权。但是这种优先权也是经常受到损害的。在发展中的专制制度需要有才智和勇敢的人，而这样的人，在大贵族当中不能常常找到，甚至很少找得到。因此，从下面向上爬的，走红运的人，就成为这个时代的特征（这种情况在司各特的小说中，我们也可以见到）。在普希金的作品里，鲍利斯和他所选定的陆军统帅巴斯曼诺夫的一段对白，非常有趣地说明了整个情况。

皇帝：

我派你去执掌兵权，
我不是派遣贵族，我派遣有理智的人去做带兵的将领；
让贵族们为逝去的名门特权而悲哀吧；
现在应该轻视名门的不平之鸣。

取消这种恶劣的陈规旧习。

巴斯曼诺夫：

啊，陛下，你叫那倾轧不和的，门阀傲慢的贵族家谱，
被火吞灭的日子，
应该百倍地祝福。

皇帝：

这日子已经不远了，

.....

沙皇鲍利斯本人就是这样一个人“自力成功”的人。比他更老练的是冒充被谋杀的小太子季米特利的觊觎王位者格利戈里·奥特列波耶夫。俄国的这一段历史使得由这种局势所产生的冲突成为整个世界文学中为人民所喜爱的主题。但是，非俄国的作家，即便是最大的作家，也只看到冲突的表面，而且即使他们“深入”这种冲突的表现形式时，也只能深入到这样程度，即对于这个历史局势和由之而产生的悲剧，给予一个错误、歪曲的图象。

这样一个“深化的”表面上的冲突，就是正统性这一悲惨问题。就大作家而言，席勒和赫勃尔也都写过这种悲剧。在这两人的作品中——当然，形式是极不相同的——悲剧是由这样的事实产生的：

觊觎王位者获悉了自己的出身并非正统，于是在以正统的名义而登极和非正统出身之间的对立就成为一个内部的、导致悲惨崩溃的冲突的出发点。然而普希金的深刻的历史意识则认为在这些斗争中，正统问题仅是一种表面上的东西，只是一种口号和一个幌子而已。在俄罗斯人民结为民族的过程的最初阶段中，巨大的历史力量，在这些斗争中是起着对抗作用的。正统问题，对于这些斗争来说，只不过是一个借口而已。觊觎王位者说得很清楚：

.....听我说，

帝王、教皇和贵族，
都不考虑我的话的真实性。
是季米特利，还是我——这与他们何干？
我只是战争和决裂的借口，
这就是他们唯一用我之处……

这一切都是可能的，因为人民本身还没有发展到把自己的命运，形成民族的命运掌握在自己手中的程度。这种发展现在刚刚在表层之下几乎看不出的开始着，它表现为对于“上层世界”的沉默的仇恨，表现为拒绝把“上层”的变化视为人民的事情的欺骗。只有一点是清楚的：无论在什么时候，无论在什么地方，人民都不支持大贵族去反对沙皇。当沙皇鲍利斯装腔作势地不接受皇位，而主教、大贵族们以及被聚集起来的老百姓哭哭啼啼地对他哀求请他登极的时候，普希金把老百姓的真正的声音描绘如下：

众百姓(跪着。号叫哭喊)：
哎呀，开恩吧，我们的父亲！治理我们吧！做我们的父亲，做我们的皇帝吧！一个老百姓(低声地)：
那些人干吗哭？
另外一个老百姓：
我们怎么会知道？
大贵族们知道，我们不知道。

但是，这绝不意味着，人民对于沙皇的压迫机器是同情的。在人民的眼中，沙皇的代表是和大贵族一样的，他们都是强夺豪夺的强盗。当沙皇的关兵到处搜索从修道院中逃出来的觊觎王位者的时候，边境的一个小酒店的女主人这样说：“这些关兵们，只会麻烦过路人，搜刮我们穷人……。他们说是巡查巡查，其实呢，他们要酒喝，要面包吃，天晓得他们还要些什么？这些穷凶极恶的东西

们，叫他们不得好死！叫他们……。”

在历史上，人民起来行动的时机尚未成熟，封建阶层的分裂和自相吞噬是那样地激烈，正如莎士比亚的以帝王为题材的戏剧中的白玫瑰之战那样；固然，莎士比亚的戏剧所反映的是专制政体形成的前史，而普希金的戏剧所反映的是，专制政体在进行巩固时的危机。人民是在强制压迫下参加这些战斗的；在一场戏中特别表演了两个敌对的阵营在其自己的人民以外必须雇佣乌合的外国雇佣兵投入战斗。

然而，无行动能力的人民的怀疑是前景中所发生的事情的重要背景和说明。人民既憎恨沙皇又憎恨大贵族。象在这样的初期运动中所时常发生的那样，人民并不是向前看，而是向后看的，他们向往过去的美好年代，而在这些过去的美好年代中，初期的封建关系下的农奴制度，经历了它的所谓黄金时代。（这种人民心理，我们在莎士比亚的悲剧中也能找到；事实上，这种人民心理，在十六世纪伟大的农民起义的意识形态中，是起了重要作用的。）这种认识，在大贵族普希金的话中也表露出来：

老百姓现在好过吗？

你去问问看。只要那个篡位者答应给他们实行犹利节，
马上就要天下大乱。

在这样的情况下，对于一个想保持自己的人性和道德完整的人来说，出路只有一条：走出生活，作一个旁观者，就是说，进修道院去修行。普希金的这种态度，在老和尚——编年史家这一形象的身上刻划得特别壮丽和清楚。陀思妥耶夫斯基之醉心于这个形象，是不足为奇的。皮敏的完全旁观的态度，是这个时期中可能采取的不亵渎的反抗形式，皮敏只是企图把时代的真实面貌和较好的时代加以对照描绘。

社会的基础以及由此基础产生的在精神和道德上所持的态度,也说明了王位觊觎者这个形象。和他的对手鲍利斯一样,这个王位觊觎者,也是一个冒险家,他以个人的机智、并且巧妙地利用了为阶级所决定的形势,取得了沙皇的皇位。不同的只是鲍利斯是为沙皇供职而发迹的,而格利戈里是冒充了被鲍利斯谋害的皇储。我们已经提到加工过这个同一题材的德国大戏剧家们。我们看到,席勒也好,赫勃尔也好都没抓住这个真正的、伟大的历史戏剧的要点;席勒之所以没有抓住要点,是因为他醉心于一种拿破仑式的生活道路景象,而赫勃尔之所以没有抓住重点,是因为他钻研心理上的问题,也即一个生就要作统治者的人获悉他是真正的合法的统治者时会有什么感觉;特别是在发觉他的合法性不真实时,他的为人的态度会变得怎样。这两种体验都冲破了历史的界限;赫勃尔把这个悲剧投入无时间性的探索心灵的深渊中。在这方面,赫勃尔笔下的皇位觊觎者,在获悉他的合法出身时所说的话,是极其典型的:

因为你们不光是赠给我一个帝国和一个宝座,
你们也赠给我过去没有的权利,
那种在我以前没有人缺少过的权利,
象我本来那样生存的权利。

在这样一个心理剧中,剧情的表达是需要一个大场面的。例如,在席勒和赫勃尔的戏剧中,被暗害的皇太子的母亲就起了很大的作用;当她看见假季米特里时是否引起母性本能的问题也起着很大的作用。普希金把当时流行的精神撇在一边,在他的剧本里,鲍利斯也好,格利戈里也好,都是适合时代精神的社会冒险家。他们都具有这类人的天生的勇气、精力、智力和无成见。

从历史剧的形式来看,这个悲剧和莎士比亚早期的风格相近。但是,这个悲剧正象早年的莎士比亚一样,无论在那一方面都远远

地超出了纯粹历史剧的范围，但这种超出总是以历史精神为基础的，并不是象赫伯尔那样，借助于使问题现代化，而是谈以往指现在的。我们在谈到老僧皮敏的形象时已指出，整个时代的基本结局是：败坏、畸变、真正的人格罩在假面具中。老僧皮敏为了尽可能地挽救他的人格完整，就（采取宗教的形式）出家了。剧中最重要的主人公鲍利斯·戈都诺夫和格利戈里·奥特列波耶夫感到了这种矛盾的压力。普希金通过看来极不相同的典型人物点出了那个时代最深刻的人性方面的问题，这就证明了在塑造性格方面一种莎士比亚式的高峰。在鲍利斯身上，这个矛盾是用宗教的方式来暴露的（这样做也符合那个时代的精神）。为了夺得沙皇皇位而干下的恶行使他良心上感到刺痛。在写得最有力的一场中，即皇位觊觎者和波兰贵族姆尼歇克的女儿玛琳娜的对话一场中，冲突爆发了。皇位的觊觎者由于政治上的原因，为了保障波兰对他的支持，欲娶玛琳娜为妻，而玛琳娜也确是他在世界上唯一能真正以人的态度去爱的人。但是，玛琳娜却根本不要什么爱情和单纯的人的关系；她需要的只是觊觎皇位者，将来的沙皇皇位的继承人。这里格利戈里倾吐了人的孤独的感情，倾吐了做一个孤独的人的绝望心情：

美丽的玛琳娜，你为什么要折磨我
你别说，你选择的是皇帝身份而不是我。
玛琳娜，你不知道，
你把我的心刺得多痛啊！
多痛苦啊！如果你真是这样……
这样的疑虑我受不了！
你告诉我，假使盲目的命运没使我生在帝王家，
假使我不是伊凡的儿子，
不是那个被人们早就忘了的少年，
那末……那末你会不会爱我？

只热中于成功和权势的玛琳娜，自然不会给格利戈里以安慰的答复，她确实希望做她丈夫的是皇位继承者，而不是别的人，至于丈夫是什么样的人，对她来说根本无所谓。格利戈里在绝望中说出了他的出身。这样，在玛琳娜面前作为人，他就不再存在了。对她来说，真诚的自白根本没有价值：

你这无名的流浪汉，
如果你能巧妙地骗过两国人民，
那你必须努力下去，
至少要装成无愧为成功的人的样子
用你那深深的、顽强的和永恒的沉默，
来稳住你那大胆的骗局。

只有当完全陷于绝望中的格利戈里重新成为什么都敢做的冒险家时（在这儿他说出已提到过的想法，也即对那些争夺最高统治权的势力来说，他是否真是伊凡雷帝的儿子，已经根本无所谓了），他才又得到了玛琳娜的信任，获取了玛琳娜在他争夺皇位斗争中的支持。

现在我听到的
不是孩子的声音
而是大丈夫的话，
皇子，这一段话使我们言归于好
我愿忘记你那疯狂的冲动，
我重新看见季米特里。

这位冒险家虽然胜利了，从玛琳娜那方面没有什么可担心的了，但是，他生活中唯一的尝试，试图做一个人，或者至少和一个合意的人建立一种真诚的关系失败了，而且按照时代的必然性是一定要失败的。深刻的思想和艺术的红线把强有力的富于戏剧性这一场和看起来只是抒情和叙述性质的皮敏那一场连串起来。和莎

士比亚一样，普希金是用对比和平列的办法编写他的戏剧的，他不是象拉辛和赫勃尔那样，把最深刻的矛盾，用说白表达出来。

和鲍利斯·戈都诺夫同样来自“下层”的格利戈里，必须在提供他的环境中进行活动，而且要按照在“上层”生活着的人们所规定的社会法则来行事。我们看到，格利戈里已经养成了一种自然的态度，而这种仪态，对于大贵族来说，是社会历史的必然性的结果，也就是说生而如此的。至于这个时代里非人的仪态，对于他来说，要比那些贵族们在外表上更自然一些。正因为如此，这个矛盾和他个人悲剧的来临使他的举止要比他的贵族敌手们更有力，更动人。对于个性也是如此不同的鲍利斯·戈都诺夫，在他和贵族们的人的关系上，也是如此。

鲍利斯·戈都诺夫和格利戈里是剧中两个最主要的活动人物，他们之间的斗争成了戏剧中的历史性情节，但是他们从来没有在舞台上碰过头，从来没有面对面上过场。这是莎士比亚式的历史剧形式的继续。社会历史的、精神的和道德的交织都表现在动作之中——因此也就是戏剧性的矛盾扣住了整个戏剧，这正是普希金戏剧中的莎士比亚手法的主要特点。鲍利斯的命运就是格利戈里的未来，而格利戈里的命运就是鲍利斯的过去。这两个人物，在他们错综复杂的、戏剧性的交替作用中，总结了俄国人民在发展和成长为一个民族中的严重危机。

在普希金的剧本中，危机本身的结束是平淡的，没有戏剧式的高潮，没有戏剧性的终结，全剧以戈都诺夫的阖家被戮和觊觎皇位者的得胜而告终，但是观众们了解，他只是严重的历史危机的短暂一刻，而危机的漩涡也要把胜利者格利戈里吞没下去。普希金在十九世纪戏剧的发展方面的特殊地位（只有乔治·毕希纳可以和他比美），正是决定于他写了一个这样的人民的悲剧，而不是写那种只作象征某个历史命运转折点的人物的戏剧。而其他主要的季

米特利悲剧的加工者们,如席勒和赫勃尔作了后一种的尝试。在外形上,普希金更多的摆脱了戏剧结构方面的时髦的规则,但他这样做,而且很有意识地这样做,为的是利用以帝王为题材的历史剧的风格,就是在形式上也反映了真实的人民命运,反映在民族奋进的道路上看起来仿佛是悲惨地残破和无望的时代里的人民命运。普希金的悲剧性的世界观反映了他是非常忠实于历史发展进程的。

在这方面,普希金也是他那个时代的产儿。但是这个一致性,只是在我们想起那个时代的最伟大的真正的代表者,如歌德、黑格尔、瓦尔特·司各特和巴尔扎克等人时才能证实。虽然普希金并不认识黑格尔,并不推崇巴尔扎克,但这毫不改变他们之间的主要相同之处,即他们都把个人的悲剧作为人类的现象来看,作为这个人类直接组成民族的现象来看。这种精神和完美的创作,使普希金的戏剧进入他那时代的、在思想上和创作上最伟大的作品的行列,使普希金的戏剧登上高峰,即使今天,那个时代的历史景象已经消失,但今天的人们还是象对莎士比亚的以帝王为题材的历史剧那样,怀着羡慕和惊异的心情来仰望这个高峰,但是在艺术上,普希金也无愧为歌德的同代人。海涅不是徒然的把歌德生活的时代称为“艺术时代”;海涅的同代人别林斯基也不徒然的把普希金称为艺术家诗人。在普希金以后,一种崭新的俄罗斯文学,一种具有完全不同性格的文学,果戈里式的文学,取得了统治的地位。人们往往十分错误地把十九世纪初的古典主义的尾声和随之而来的社会批判的倾向之间的矛盾看作是写作风格和现实主义之间的矛盾。和巴尔扎克一样,歌德也是现实主义者,而普希金也并不亚于果戈里。但是,法国大革命后所产生的有利情况,使普希金有可能把他对现实的最深刻的认识和描写它的古典主义的手法,用一根纤细的、轻巧的、音乐性的红线在一部作品的形式中结合起来。

李 曼译 兰 青校

普希金在世界文学中的地位

(1947年)

普希金就是在俄国以外也是一位著名的、有巨大影响的、为人民所喜爱的诗人。但是，我们能够说我们了解他吗？我在这里所指的，并不是对他全部重要作品的了解，因为直至现在，他的很多最重要作品还没有翻译出来；我指的是，我们是否真的知道，普希金是什么样的人，他在世界文学发展中的重要性何在。很多读者和作家非常欣赏他的工整诗句，沉醉于他在《叶夫盖尼·奥涅金》里的情境。这些事实，绝不意味着对他有所了解。恰恰相反，因为在俄国之外流行着一种对于俄国社会发展以及由此而对俄国文学发展的根本错误的神秘理解，而对普希金的认识是与这种错误理解紧密交织在一起的，所以由此所产生的认识在很多方面就恰好会影响理解和懂得普希金在世界文学上所起的主要作用。

这篇文章就是企图对这个问题作出答案。

—

俄国文学(普希金包括在内的意义)只能从一九一七年十月革命的观点来理解，只有这样，才能真正了解俄国文学上的主要趋向，了解它的发展全貌及其伟大人物的地位和作用。当时那些大作家的同时代人，甚至是民主主义的伟大先驱者，都不能完全看清楚那些伟大作家的、特别是普希金的客观的世界历史意义，因为他

们还看不清这条道路的尽头。由果戈里、别林斯基起，直至托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基，虽然他们对普希金是那么崇拜，但他们都在不同程度上低估了普希金的世界历史意义，因为全部俄国文学在世界历史上和世界文学上所起的作用在当时还看不出来。只有伟大的十月革命才能对认识俄国文学的作用给与正确的概观。伟大的十月本身，及其对俄国人民及全世界人民所产生的后果才能给与这种概观。俄国文学的伟大，过去很多人只是感觉到或预感到的，至此才显露出来。可以说，无论俄国文学在过去对于民族和国际的影响是如何深远，但它的世界历史的作用都是从那个日子才开始的。

伟大的十月把俄国的发展中正常的、典型性的本质显示出来了。这句话意味着什么呢？

迄今为止，在人类文化的历史上只有三次这类发展。第一次是希腊的从荷马直到城市共和国的衰亡的发展。温克尔曼及其信徒们说，文化生活的具体化，特别是艺术上的文化生活具体化，是有机地依照其内在逻辑的次序和辩证规律来实现的。但这种对事实的论断就连最卓越的、最进步的资产阶级思想家也不能科学地加以证明。因为迄至马克思主义才证实了各种范畴的逻辑的顺序是和历史的必然性相一致的；当然有所不同，就是逻辑没有把必然随着历史发展而产生的并对历史发展起扰乱作用的偶然性计算在内。希腊的发展的典型性和正常性就在于比起别种发展来，这种偶然性起着较小的作用，对于内在的辩证规律发生较少的扰乱的影响。恩格斯在探讨雅典民族社会的衰亡和雅典城市国家兴起的时候特别强调了这一点。因此马克思才把荷马史诗的时代称为人类“正常的童年”时代。

第二次的这类发展是法国的发展，就是从封建主义衰亡直至法国大革命这一段（巴尔扎克和司汤达是个尾声，是这个发展的

终结，正如柏拉图与亚里士多德是希腊的尾声和终结一样)。恩格斯在给梅林的一封信中，由这个观点出发，把德国历史和法国历史作了一番比较，他指出，在这两个民族的生活中必然出现的一切问题，在法国人那里是解决了，而德国人却从来没有能够找到历史发展从较低级阶段到较高级阶段的有机的过渡途径。

第三次典型性的发展是俄国的发展。俄国历史的这个特点长久以来没人看到。因为在列宁以前几乎没有人具体地懂得民主革命，没有人懂得越来越彻底的民主革命运动转入无产阶级革命的道理。在欧洲，一七八九年以后资产阶级民主运动经历着愈益堕落的过程，法国大革命的传统越加消失或变得丑态百出，而俄国的发展却以革命的民主出色地清算了自由主义，后来，在更高的发展阶段上，出色地形成了无产阶级的革命领导作用，创造了新型的工人政党，和工农联盟的卓越形式（这是一七九三年革命在更高水平上的重演，在这次革命中有阶级觉悟的无产阶级，在新型政党的领导之下，代替了平民的雅可宾党人）。和欧洲一八四八年的革命相当的是俄国的一九〇五年革命。但是这次民主革命的失败，实际上只是为无产阶级革命的胜利所作的一次总排练。对于资产阶级来说，没有足够的时间把它自己的，已经完全没落了的世界观变成起统治作用的世界观了，虽然民主革命的失败已经唤起了这种意向。一九一七年俄国人民——在全世界是第一个——走出了人类的历史前期而开始了它的真正的历史：社会主义。

但是由于实现了社会主义，俄国的发展和在它以前的两种发展的典型比起来，在人类的历史中，是占有一个根本不同地位的。希腊的历史，由文化观点来看，是原始共产主义组织解体的一个特殊幸运的例子。但是它的短短的全盛时期——不论它当时是多么伟大——在经济上是无法走得通的，这是一切奴隶制社会所不可避免的。而法国的发展则是由于资产阶级革命的胜利建成了一个

资本主义国家，这个国家由于自己内部的经济辩证规律，必然要把它在形成阶段中的英雄幻想摧毁掉。

反之，俄国的发展却结束了人类的“历史前期”，消灭了阶级社会并使苏联各民族成为人类走向最终的解放，走向唯一真正的自由，即走向消灭剥削，走向无产阶级社会的领路人。因为俄国的发展是朝着这个方向的，所以它与它以前的一切发展有着质的不同。

必须由此出发，往回看，来看俄国文学的发展，必须由此出发来理解普希金在世界文学上的意义。

二

别林斯基早已看出，从普希金起俄国文学史开始了一个新的阶段。同时他也看到，普希金之后发生了一种质量上不同的文学。普希金在文学发展中的地位是处于启蒙运动之后，而在批判现实主义之前的，就是说，在果戈里时期之前。

这种界限是不能用形而上学的绝对化来划清的；但是以民族的和国际的尺度来衡量，这种划分各个时期的界限还是存在的。我们假如在普希金之外，再想到荷尔德林和歌德，想到济慈和雪莱的话，那么，我们就可以在世界历史上看到一个——虽然存在的时期很短——具有特色的，对古典美的理想的巨大的更新阶段，这是法国大革命和拿破仑使欧洲的面貌发生了改变的结果。这一段时期——和同时发生的英国“工业革命”一道——才把资本主义生产，把资产阶级社会提高到真正的统治地位，或者说，使它在中欧和东欧成为中心的、需要实现的任务。这段时期和为革命作准备的启蒙运动的区分就是，在这段时期中，虽然人们对于新社会的基本内在矛盾还没有真正意识到（从阶级立场出发，主要是在经济方面），但它已然暴露出来了。另一方面，这些矛盾的“暴露”还不够有力，不能成为文化生活的一切表现形式的明显中心。这种明显

化在欧洲,在七月革命之后,被批判现实主义的浪潮所冲开了。如我们所已经着重指出的:在这方面俄国的时代不是这样划分的,但虽然如此,无可怀疑的是,俄国文学的风格的改变,不论是果戈里时期,还是批判主义的时期,早在普希金在世时已经开始了。

我们刚刚谈到过一种现实主义的浪潮,我们所想到的是巴尔扎克,司汤达,狄更斯,果戈里。那么,难道前一时代的伟大作家,如歌德,普希金就不是现实主义者了吗?这儿正是给文学史提出来的根本问题:去理解和确定现实主义内部的非常重要的风格改变。因为现实主义不是一种风格,而是一切真正伟大的文学的共同基础。

假如没有英雄的幻想,法国革命是不可能起国际的、改变世界和人类的影响的。这种幻想当然紧密地连系着新的、充满矛盾的现实的事实和新人的形成。这种英雄的幻想在启蒙运动时代就已和古代文化和古代文化方面美的理想有着最紧密的关连。假如这里所谈的只不过是幻想,纵使是社会的和客观上必然的幻想,则在这种基础上是不可能产生一种伟大的现实主义艺术的。这时期对于美的憧憬——虽然各国和各阶级有其不同的内容和不同的形式——是和正在形成的新的世界的实际问题密切相关的。

列宁在论述费尔巴哈和车尔尼雪夫斯基时着重指出,实现人的完美性的理想本是革命民主运动的主要目的之一。下面我们准备具体谈一谈各个时期的美的理想与上述问题是怎样连系着的。但是因为这种连系是毫无疑义存在的,因此我们现在已经可以说,对美的憧憬,实现美的尝试,在荷尔德林直至雪莱的作品中绝少是企图更新久已过去的东西,而多半是呼唤尚未诞生的未来,多半是在当前现实中追求这种远景的意向的觉醒。

因此对于我们来说,美学的中心问题就是:这种美是什么呢?答复绝不是简单的,我们先来消极地划出问题的范围。许多人把

美和艺术上的完美混同起来,和实现最一般的,对任何艺术都适用的形式上的要求混同起来。假如说拉斐尔或是杜米埃都创造了“美的东西”,则美作为特有的美学上的范畴就消失了,它简直就和艺术上的完善相同了。这里要加上学院式的艺术在内容上的误解,它要求艺术应该只描写(合乎一定时代的,适合于阶级所决定的习俗的)“美”的人和物等等。这种错误所在我似乎不必多加分析了。

那么,把美的东西当作一种美学上的特殊范畴来谈,究竟有没有意义呢?

我们想:是有意义的。而恰好普希金的诗,短篇小说和《叶夫盖尼·奥涅金》非常尖锐地提出了这个问题。如果我们企图把普希金的《叶夫盖尼·奥涅金》和萨尔蒂柯夫-谢德林的一部小说或者把克莱斯特的《米歇尔·戈尔哈斯》和《杜勃罗夫斯基》相对照的话,那么我们一定会本能地感觉到,本文所提的美的问题是一个客观上有道理的问题,是需要答复的。

或许从上述的对照中来理解这个问题还是最简单的,因为这两篇小说的主题还是非常接近的。为什么说,普希金的小说从美学上的意义来说是美的呢?而为什么说克莱斯特的小说只不过是一篇杰出的作品呢?

同类的主题都是由阶级社会(具体地说,就是衰亡中的封建社会)的结构中必然存在的不公平所产生的,它不会有一线的解决希望。和权贵有联系的、有势力的人,不论想做什么事,纵使是没有丝毫的法律根据,还是会毫无问题地达到目的的。那么如果一个这种不公平的受害者不肯一言不发地屈服,甚至于坚决反抗的话,那么,不论他做的事是多么公平,我们可以说:这样的事不可避免,那就是由于他公平,就会和现行的法律制度发生冲突,而在这个冲突中,社会甚至会把一个人,一个喜欢做好事情的人,驱使着去犯

罪。

不论是普希金还是克莱斯特都把这个社会以及在其中所形成的的心灵过程描绘得很忠实,很真实。但是在克莱斯特的作品中,在叛逆的、被驱使着去犯罪的人们的心灵上产生了比起由主题的本质所必须产生的更大的、更深刻的、更带病理状态的丑化;这种歪曲导致对故事的情节也发生了影响。普希金却从来没有超过塑造“正常的”人的范围。他笔下的叛逆者从来没有表现人的变态面貌,恰恰相反,他的每一个行动都表示了一种精神上 and 道德上的优越性,从而使人更清楚地看到了正在衰亡中的社会的腐败。而变态却恰恰表现在经过慎重考虑的、没有任何夸张的、忠实于社会现实的惹起不公平的那一方面。所以他所描绘的是具有社会典型的,而不是个人病态的变态。

由这种相对立的艺术态度中产生了这两篇小说的风格上的对立性。我们还要再次地提到他们在一般的出发点上的相似之处,无论是普希金还是克莱斯特的作品,都具备作为一部好小说的集中性,言简意洁的文体。但是只有普希金的叙事笔调,即使在叙述一些可怕的事情时,还是具有古典小说所具有的简洁平易和活泼的优越性。从形式上看,普希金描写人和情况总是把它们活生生地摆在我们面前,比起克莱斯特来,分析的时候特别少。这种风格上的差别就是出于上面所谈到的原因。不作详细分析地、鲜明地塑造出一个从任何社会组织中客观地、以明显的必然性产生出来的正常的人或这样的人性的变态,只能通过人的生活本身来完成。至于深入到个人心灵的病态的变态则不然,必须不断地加以说明,加以分析(或是用一种浪漫的、幻想的、异国情调的点缀物来加以衬托),以使人对这种描绘能有所相信。

但是这种对立性的最重要的原因是普希金对未来的乐观看法。克莱斯特所叙述的虽然是宗教改革时代的故事,但是他使人

感到衰亡中的封建社会的恐怖就好象是现代的郁闷气氛，到处都找不到出路（这是德国的发展对一个象克莱斯特那样的浪漫主义的近代作家的必然的影响）。普希金并不把他的故事放到遥远的过去，也绝不减少事件的可怕之处，但是并非普希金自己，既非直接也非间接地，而是整个作品的写作气氛，对整个故事的叙事性的勾划，很明白而清楚地宣告：不会永远这样下去的（这里所出现的风格问题的意义，我们以后再谈）。

那么和谐吗？是的，只要和谐是指从创作上来解决现实社会的真实的不协调，而不是象学院式的仿古主义者所谓的纯形式的和谐，这种纯形式的和谐排斥不协调的或事先使它消失，或使它弄得模糊不清。普希金看见了一切而且把一切都率直地说出来。仅仅举一个很小的例子吧，塔吉雅娜正在等待着奥涅金；由花园里传出了村女们美妙的诗意的歌唱，声调是动人的。但是普希金并没有错过机会来添上一句：这些婢女们是奉主人之命而唱的，为的是让她们在采摘莓果时不能偷吃。

但是和谐地解决不协调，作为美的最抽象的特征，却又把我们引回到我们的根本问题上来了：第一，如果情况是这样的话，那么，这种和谐和一般的从美学上解决社会上的不协调——这点是一个完整的艺术作品所绝对必需的——有何不同呢？或者再说一遍：美的东西和艺术上完美的东西真有不同之处吗？第二，只要艺术是阶级社会的现实的反映，那么，到底有没有可能塑造和谐呢？

这两个问题是紧密相连的。我们先来看第一个问题。如果，首先是社会问题的提出及其解决是正确的，如果因此其形式没有受到破坏的话，就是说，由阶级社会所造成的变态只是涉及作品的内容而没有涉及表现它的原则的话，那么，这种在内容上（人的，社会的，）没有消除的不协调也可以说在美学上是有价值的，或者从抽象的形式来说是解决了的（在这里我们自然只能谈到两极端，

事实上这种极端是由一系列的过渡性的东西来连系和加以区别的)。这样一个解决办法,只能以做人的态度为基础,据此,作者的社会道德意识还是健康的,他至少能够大概正确地判断,什么是好的,什么是坏的,什么是健康的和什么是变态的。

美的东西却是与这种态度——纵使在它的最高阶段——有着质量上的差别。社会内容的真实性和对这个社会内容形象的鲜明塑造,在这里也是首要的条件,但是根本倾向却是——坚持并保护这种真实性——在阶级社会所造成的必然的丑化中,来挽救人的完整性,来挽救人的完美性的理想。第二种办法是,按照席勒的中肯说法,是对这种变态进行诗人的报复。

通过这种对比就可能回答第二个问题了。如果我们简单地一般化起来,如果我们把诗人处理上的个人特点直接看作是典型性的话,那就无疑地不可能在阶级社会里诗人的反映中明显地表现出和谐来。但这点在美学上绝不意味着,在描写一个个别情况时也是不可能达到和谐的。杜布罗夫斯基这个例子恰好说明了这一点。普希金之没有让叛逆者杜布罗夫斯基个性崩溃下去,这远远地不意味着,普希金认为这种乐观的结局在社会上是典型的。普希金在写这件事的时候选择了短篇小说的体裁,无疑是为了通过这件事情的例外性给这种对未来所抱的乐观主义以一个美学上明显的形式,而这点是长篇小说或戏剧的形式所不允许的。当然,这种例外性在这里也不能理解为绝对的;不然就会离开忠实反映现实的文学范畴,就会把所描绘的社会的不和谐美化起来。这个例外,这种例外的人、例外的情况,如果具有艺术上的鲜明性,总是反映一种真实的社会倾向,虽然不一定是起支配作用的或只是在外表上起支配作用的倾向。艺术形象的真实性的用不着和所塑造的事件结局的直接意义字字相同:奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》中主角的自杀,高尔基的《母亲》中女主角的被捕,虽然没有任何说明,却

都使人看出了乐观的前景，不论事件发生时是多么悲惨，阴暗。

虽然如此，在普希金的短篇小说里叛逆的、被腐败的封建制度逼得去犯罪的主人公也没有胜利。这篇小说的美在这方面只是意味着：在忠实地描绘社会力量对比的真正动力时，同时也表现了没落中的封建社会不能够丑化主人公的人格，不能够对他的人性的核心加以损害。但这点倒是和普希金的革命乐观主义极其紧密地相关连的：这里所描写的人的、人民的力量正是将来推翻腐朽的社会制度的力量。在叙事性的勾划中，简洁是美的内容上的基础，是用真实的描绘来挽救人的完整性；但这点却是以社会的远景，以作者对社会的态度为基础的。

这种社会远景，这种对社会的态度，在普希金身上，就是在他的时代里最进步的那一部分贵族所具有的相信推翻现社会的革命努力的精神。大部分俄国贵族当然是沙皇制度的支柱，这个沙皇制度是建立在封建残余之上而处在资本主义化的开端的。只有一支很少的先锋队，在法国大革命、拿破仑战争、并且主要地是在一八一二年光荣的卫国斗争的影响下，不但看到了俄国的社会必须改革，而且也为实现这种改革，作了行动上的准备。

如果我们想一想克莱斯特的小说，情况就说明的更清楚了，在他的小说里，主人公的人性的变态，与由此而产生的内心描写上的病态化，以及情节之走入怪诞的异想天开的浪漫主义的歧途，其基础首先在于，克莱斯特是不能够认真地批判封建社会的，因为他的普鲁士的大地主思想是和封建社会紧密联系着的，做为具有重大意义的诗人，他的洞察力，他对人生的观察，常常会把他引向超过他的意识形态的限界，常常会使他和他的意识形态发生冲突，但是归根结底——在他的大部分作品中也都是这样——他仍然处于容克地主的偏见的影响之下。另一方面，由于这种冲突是永恒不变和无法解决的，就产生了他的悲观和对颓废情绪的感受性，这也就

使他的主人公及其内心生活常有正在解体中的封建社会的人性上的变态了。克莱斯特小说的悲观主义在于，我们在其中看不见一种人的力量，一种反抗破坏人类的势力的力量。这点是他和普希金的作品针锋相对的。

三

把这些问题搞清楚之后，我们就可以更具体地对于普希金的美作进一步的研究了，首先我们着重指出其中感情、体会、性格、事件等等的正确的相称性来，这主要并不指形式上的平衡，雕琢。一种保持平衡的情况在所有的普希金的作品都可以看得到，但是这种形式上的完善是一种艺术上的最后结果，其社会的和艺术的原因此后还要说到。简单扼要地总结来说：普希金的形式上的平衡性是他的独特的创作方式的结果；所有他的描绘，不论描绘的是一种感情还是事件，都在内容上和形式上，在数量上和质量上，准确地符合于客观社会现实的最深刻的和最真实的方向，符合于那种向着未来的进步的运动，变动，改革的比率，纵使这些东西，在普希金的时代在生活的表面上还很少见，还不易见到。

当然所有这些现象都是有时代条件的，并且随着时代之转变而转变；这些变动甚至发生于普希金的生活中。但是这一点总是很重要的，就是作家确定这种正确的对称的眼光，总是超出日常的表面的成见，并且——正是从未来的、进步的观点出发——时刻地改正这种对称关系。

这里所谈的远远地超过前面所谈到过的变态问题。因为我们现在所谈的正确的对称性，同样地对于保持健康的、变态了的，病态的，对于正在发生的或消亡中的都是有效的；我们所谈的正在于，作家要对这一切现象的社会和历史方面的正确的对称关系正确地理解和描绘。文学史举出许多恰恰相反的例子，许多非常有

教育意义的错误来，可以恰当地充分说明我们的问题。在生活中随时都会出现很多真正新的现象，出现许多新的、有趣的东西，甚至连杰出的作家——出于探索的热情，由于日常成见，阶级偏见——也常常会低估，或更常见的是，高估这种东西。

对于人类在历史重要的变更时的反应估计过高或过低是作品过时的重要原因之一。因为经过一定时期之后，社会历史发展就会使人们在一定问题上都能看出这个发展的正确的相称性以及其中的人性上的发展或变态。无论一个作家是多么有天才，如果没有这种洞察的眼光，则后代必然会对他不了解，对他的作品的许多细节加以冷遇。这就是过时的事实。易卜生的戏剧的命运恰恰因为作者的巨大的天才，因为作者的呆板的诚实，也许可以最清楚地说明这种过程。

所以永不过时的的美的问题，是和全部实现最深刻的美学的（布局的，造型的等等）原则以及与这些原则的人的、社会的基础密切关联着的，这样一种美的基础恰恰就是按照正确比例来理解和描写人的内容。这种描写方法给予普赖阿姆在阿基列斯那儿做客一节以不凋谢的美；而索福克勒斯和莎士比亚的伟大也在于此。

资产阶级美学利用这个机会就谈起创造“永恒的人性的东西”来了。这当然是唯心地歪曲了这个问题。资产阶级美学在进步时期所评价的东西——在许多具体的、个别的场合也评得很恰当的——今天历史唯物主义能够正确的答复：这关系到什么是人类文化的永存的价值，什么是永存的危险，和什么是它们的——虽然有时间性，但却是使永存的价值和永存的危险显露出来的——对称。历史唯物主义的美学在这方面不但与形而上学的“永久的人性的东西”相对立，而且也和颓废的资产阶级美学的相对论相对立，颓废的资产阶级的美学在看到所谓“永久的人性的东西”并不存在时，就去否认一切人类的进步，认为一切人类的感情，一切感受等

等只能和产生它们的因素连系起来看，而把一切超出这个范围的东西都认为是幻想。

让我们用普希金的《黑桃皇后》来简略地说明这里所谈的问题吧！我们之所以挑选这个例子，是因为普希金在这本书里在题材上很紧密地接触到在他的创作之后兴起的批判现实主义方向，甚至在主题上都接触到了批判现实主义的衰落阶段。书中主人公的形象和命运是和同时代的伟大现实主义作家，如巴尔扎克、司汤达等人的主人公类型非常相似的，他甚至比陀思妥耶夫斯基、彭托庇丹及其他现代作家先走了一步。如果我们可以说，后来的俄国文学是起源于果戈里的《外套》的话，那么，我们也可以把这句话转赠给普希金的《黑桃皇后》。陀思妥耶夫斯基在他的著名的普希金讲稿里已经提到过这一点。

而普希金使用这个题材却写了一个古典式的、集中的、线条明快的短篇小说，在这篇小说里怪诞之处丝毫没有通过霍夫曼式和爱伦·坡式的“场面”来出现，这是和那些重要的、近代的、批判的、分析的长篇小说强烈相对立的，这种对立主要并不是形式上的和美学上的问题。和他的伟大的现实主义的同时代人或后继者一样，普希金看这种人看得很清楚，同那些人一样，他很现实主义地看出这种人的内心和外表，他也是由那时的资产阶级观点来看这种人的典型之处的。而普希金之所以用一个简洁的、短篇的小说来描写这一切，而不把他的主人公写成一厚本的长篇小说的中心人物，主要原因在于，他不想象陀思妥耶夫斯基在《罪与罚》里所做的那样，把他的短篇小说的主人公赫尔曼写成“死去的安琪儿”，写成悲剧式的英雄，而是想把他写成一个咎由自取的、幻想性的劫难的牺牲者，这个幻想性的劫难在疯人院里平易简洁地结束了。在这种对立的后面却是这样一种事实，就是普希金——不论他对这点是否完全自觉——不但感觉到这类人物在目前的典型性，而且也感

觉到他的将来的插曲性了。

十九世纪时，没有人了解普希金对未来的预见，把这一类典型的人物正确地刻划到何种程度；而那时决定这种类型人物的命运的斗争，进行得极为激烈，绝大部分有名的作家也深深地卷入了这个斗争。拉斯蒂涅，于连·索黑尔，特别是拉斯柯尔尼科夫的命运是与巴尔扎克，司汤达和陀思妥耶夫斯基的最内在的人生问题极其紧密地交织在一起的。与此相反，普希金是从外面来观察他笔下的赫尔曼的，把他看作某一种有趣的、重要的人物类型，但作者和他的命运没有一点内心的共同之处。

这种态度上的不同告诉我们，从哪方面和怎样去驳斥那些流行着的对普希金的评价。我们已提到过陀思妥耶夫斯基的论普希金的有名演说，这里陀思妥耶夫斯基正确地认识到普希金书中的主人公（如奥涅金，阿乐哥，赫尔曼的“彼得堡式的性格”就是大城市的，正在开始的资本主义文化所产生的性格），但是他同时完全曲解了普希金对这些主人公的看法，谁都知道，阿乐哥（《茨冈》）在远远没有摆脱封建制度形式的不发达的俄国社会中，是一个新型的人物，由于厌恶那个时代的美学上和道德上的丑恶，他到在原始状态中生活着的“自然”人们那里去寻找容身之所（以后，托尔斯泰也时常写这种问题）。这种尝试自然是以悲剧性的失败而告终的。在论普希金的演说里，陀思妥耶夫斯基从中得出如下的教训：“骄傲的人低头吧，打消你的傲慢！”他极力反对他的同时代人所作的正确的论断：果戈里作品中的警官和市长们，即正在资本主义化的封建专制制度，迫使阿乐哥逃到茨冈人那儿去。但是这样，陀思妥耶夫斯基就完全歪曲了并否定了普希金诗中对社会的批评。一方面，陀思妥耶夫斯基要抹煞对普希金时代的正在资本主义化的贵族社会的强烈谴责，但另一方面，普希金诗中的老茨冈人，在阿乐哥杀死他的女儿以后，以莎士比亚式的集中性对阿乐哥说：

你生来不是这粗野的命，
你只要自由属于你个人。

这就是说，普希金主观上和客观上，虽不怀疑封建社会资本主义化是对的，但他憎恨它，批评它的资本主义的、个人的、自私自利的现象。他看到，这种现象必然会从他那个时代的社会土壤中生长起来，但是，他不承认它是对的，能真正长入未来的。

因此，普希金描写这类人物，在艺术上要高出于他的很多有名的、甚至伟大的后继者。因此，这种描写的艺术形式是：美的。这样，我们看到，一本小小的、薄薄的、信手写成的短篇小说中，在美学上的美的背后，隐藏着多少复杂的社会问题。

在普希金的基本的布局原则中，我们能更具体地看到这种美的艺术和社会特征，简单地说，这个原则表现于，各个细节的集中而简洁的描写是和整个作品的复杂结构有着极紧密的连系的。资本主义社会之不适合于艺术，特别是伟大的文学，也表现在社会关系，阶级的属性和由此产生的心灵现象，心灵的发展愈来愈复杂。这个事实促使作家们拚命地把所有细节写得含义复杂，在每一个细节里塞进所有的看法，为了使所描写的世界的全貌真实易懂。

但从艺术角度来看，这种使细节复杂的写法正好使各个部分挤得太近，影响了它们之间形式上和表现上的差别（从社会内容来说，尽管它们可能是很重要的）。这样就使整个作品的布局结构一律化了。这是和用批判的现实主义真实地反映现代生活时，对一个人所作的直接描写，直接勾划愈来愈被分析所代替有着紧密关联的。因此，在总的范围内，把各部分从艺术上区别开来，就愈来愈困难了。由此产生了十九世纪的规模巨大的风格斗争和二十世纪在一大部分文学作品中丧失了艺术的形象性。我们已在巴尔扎克身上看到这种斗争；福楼拜由于在这种情况下不可避免的艺术上的单调性而感到苦闷。这个斗争愈到后来愈是艰难，愈是没有

结果，愈来愈多的作家就事先放弃了这个斗争。他们从资本主义对艺术的敌对性的结论中，得出了所谓艺术性的原则。

普希金没有现代文学方面的这个问题。当然，这个问题不能从抽象的，也即单纯艺术形式来研究的。普希金在用文学形式来表现资本主义造成的变态现象时，自己没有成为这种变态现象的牺牲者，是有其社会的和人的原因的，和他同样，普希金在这里也是如此。描写细节的简练性是民歌的主要风格因素。这当然可以象浪漫主义出现以后所常见的那样，纯艺术地加以采用。但是，这样永远不会成为一部有血有肉的艺术作品。因为，现代的、资本主义的创作原则，大量的“复杂”的细节分析和取自民间风格的“写作手法”总是发生矛盾的，因而破坏了整个作品的艺术性，而它和民歌的创作方法的基本矛盾更破坏了作品的结构上的统一（这种分裂情况，我们在德国浪漫主义的短篇小说中如蒂克，阿尔尼姆和布伦塔诺的小说中看得最清楚）。如果作家象帝国主义时代常见的那样，只是努力在艺术上模仿民间文学的简练性，而不使所塑造的人物在内心上和内容上接近人民的精神，那末真正的艺术效果就会更小；没有分析或者人为的加以排除只能导致内容的贫乏，而不会达到民间艺术那样集中的完整性。

普希金和比他年长的同时代人歌德一样，在精练的文体中看到了民歌风格的基本因素。但是，他也清楚地认识到，如果这种表达方法是由把一切文学形式看作人民生活最高表现形式的作家的态度中有机地生长出来的，就是说，当作家的全部感情和思想方法以及问题的提出等等，都已变为人民的欢乐和痛苦的直接的或间接的回声时，那末，对于诗来说，这种表达方法才能收到效果。普希金问道：“在悲剧中要说明什么呢？什么是悲剧的目的呢？是人和人民，是人的命运，是人民的命运。”

因此，在采用这种描写方法时，现代社会所产生的复杂的现实

不是通过下列办法来说明的，即不是使每一个个别现象详尽地面面俱到地展示出每个细节的发展与这些细节处理的全貌，这种全貌只能通过整个作品显现出来。这样来看，每一个个别现象，不但在内容上和形式上是多样化了，而且也具有支配性的、决定性的和表示特征的因素。这位伟大诗人来自民间的、精练的表达方式在每一个个别现象里给这个决定因素以大量感性现象中的形象性，在那种地方，生活本身把这个因素迸发出来，把它引到我们面前，因此它是可以用简单的、可捉摸的形象性来表达的。结构上的层次多和简洁性，说明了诗人的深刻的观察力和塑型方法：他的观察力把一切声、色、情调不相同的部分创造性地纳入一个思想和艺术的整体之中，而且在这个整体中，每一细节都根据实际情况获得它应有的位置，正确的分量和匀称的幅度。

很清楚，真正的匀称，主要也并不是艺术表达上的问题。象我们上面曾经指出的那样，当作家精确地认识到他自己时代的社会中人的发展方面转向着未来的比例时，这种匀称才能正确地表现出来。因为，这种表达方法，由于它有直接的形象，就能立刻揭露所犯的每一个错误，而用现代的分析性的表达方法，对于人类发展的比例的歪曲或误解——在短时期内——可以被掩藏起来。

在普希金的表达方法中，是不存在这个现代艺术中最重大的问题的。如果可以 and 音乐作比较的话，那末，普希金所走的是莫扎特的道路，不是瓦格纳的道路，更不是瓦格纳以后的音乐道路。（这里细心的读者一定会注意到，我们在这儿——当然要注意文学和音乐的区别——谈到苏共中央在关于现代音乐的决议中提到的问题，而这个决议提出了解决这个问题的办法。）

让我们来看一下《鲍利斯·戈都诺夫》。普希金的多彩的莎士比亚式的表达历史现实的方法告诉我们，在封建主义的崩溃中，俄罗斯专制制度是怎样痛苦地诞生的。这里我们只能举出普希金的

构思上的一个主题来说明他的构思原则。在这个剧中，普希金主要指出，因为当时人民本身还没能成为积极领导的角色和缔造社会的力量，所以，这种变革从上到下都同样引起了人性方面的残害和变态。在整个戏剧中，这个主题到处都成为直接可见的结局，成为一种推动剧中人物的力量。但这个主题，只在两场戏中——从情调和特色来讲，这两场有性质上的不同——被直接地提到戏剧情节上面来。老僧皮敏出家了，只是为了还能做一个人，他变成了编年史作者。德米特里和剧中其他人一样，成为历史的必然性的牺牲者。他不只是在一场戏中试图打破这种界限，为的是能够作一个人，尽管他所扮演的是使他的人性变态的历史角色。他企图向他唯一所爱的人玛琳娜揭开他的真面目，但是只追求沙皇皇冠的玛琳娜傲慢地拒绝了他。这样，他只有加深这个喜剧，使它演到底，在演这个角色时僵化他的人性，才能实现他的冒险计划。一场极富于戏剧性的戏迫使他装腔作势，从而确实地使他的人性变态了。

这两场重要的戏使这出戏的每一细节具有特殊光彩和色调，而普希金没有被迫使其余的几场和其他以同样简练紧凑和形象性展示在我们面前的历史因素为这个主题所累，使之复杂化，使之带着多余的含意。因此，这几场戏能够以它们自己的，质量上各不相同的形式，在艺术上完整地保存下来。因此，整个戏剧，由于简练、平易生动的原故要比现代戏剧家的作品更为多彩，更为丰富（请看“关于鲍利斯·戈都诺夫的研究”。在这篇文章中，我指出了普希金的艺术上的优越性，特别是和写同一题材的那些现代戏剧家们，尤其是和赫勃尔相互比较）。

因此，普希金的全部艺术作品，始终没有象经院式的古典主义作品那样简单，但也不象现代资产阶级文学作品那样复杂。因此普希金的作品，在艺术上也不象很多现代文学作品那样，分裂为互

不连系的个体。从最短的诗篇起，一直到大部头的小说和剧本，只有从整个作品的主题思想来看，各个细节的形象性和多彩性才能获得它的意义。

当然，没有构思就根本没有艺术作品，谁能否定十九世纪伟大的批判现实主义者也是这样构思的？但根据上面提到的原因，就很容易使各个章节自然地，不矫揉造作地，不用解释和分析地衔接起来；上面的原因也能产生截然不同的成分，这些成分具有一种归根结底是相同的、概括一切的艺术和思想的气氛，而这种气氛直接来自描写，这就是普希金的特色。

这儿还有一个重要的因素，普希金写他的每一部作品都重新采用一种格式，相反的，许多优秀的现代现实主义作家事先（或者为一个发展阶段）设计了他们的小说，戏剧，诗歌等的一般格式（这和刚才提到的作品中含义复杂的问题有极其密切的关系），他们对要描写的生活素材首先强调包罗一切的统一的原则。按照他们的意见，用分析的办法就能贯彻这个原则。这样的创作方法甚至使大作家的作品不可避免地具有某种程度上的矫揉造作之处。我们想一下海涅。他自己完全意识到了这种威胁着他的风格的危险。

普希金的强大创作力量的一个非常重要的原因，正是在于他能细腻地体会到所积累的生活素材的独特之处。自然，生活素材中也包含着社会的历史的和发展的特点。因此，这种体会也就要求每种独特的生活素材具有它的独特的艺术形式，这种艺术上的态度，普希金和歌德是一致的。在这方面，普希金和以后的优秀的批判现实主义者有着极其巨大的差别。因为，为艺术上的美所作的努力以及通过创作来实现这种美，已事先排斥了任何矫揉造作，任何过份强调单纯的独特写作方法。为纯粹美学上的统一与完整而努力更能产生矫揉造作，而对矫揉造作的忍耐和宽容表明这种纯粹美学上的完整在艺术上比真正实现了的美要低一层。

四

这一切使我们回到开始时提出的文学史的和历史上的问题。我们已经习惯于而且正确地把歌德看作我们在这儿提到的过渡时期中的、在世界尺度上有代表性的诗人。因此我们必须简单地谈一谈他，因为本文所讨论的美的问题正是他的美学的中心问题；因为其中很多问题，是他第一个用于现代诗歌的理论与实践，虽然普希金的和这些中心问题气质相近的问题的提法不是在歌德的影响下产生的，而是从当时的俄国的社会生活中，从普希金的艺术个性中有机地产生出来的。我们要谈歌德，因为只有从歌德身上才能获得衡量普希金的世界历史地位的尺度。

我们预先来归纳一下，简单的说，要真正懂得普希金，就要看到，他是和歌德齐名的诗人，甚至从某一个观点来看（下面我们马上要谈到）他在创作上要高出歌德。

这并不是比较他们的才智，这样做是不会有有什么结果的。我们也不是对于他们的全部作品给以评价。不能这样做的原因在于，假如歌德是在普希金那样年纪死去的，他的成熟的作品只有《伊菲格尼》，《哀格蒙特》问世，而《塔索》只是散文式的草稿；《威廉·迈斯特》只有思想上很多方面还没有成熟的初稿，《浮士德》只有他青年时代写的很有才华但离开后来世界水平的诗歌还很远的几幕；《赫尔曼和窦绿苔》，《罗马哀歌》以及其他许多作品，根本还没有动笔。

比较的标准只能是他们那个时代的美学上的中心问题，特别是他们两人一致的美学的中心问题：美的问题。在这个问题上，他们之间的见解如何？（我们再说一遍，这两位大诗人对于问题的提法，都是从他们各自的民族传统中产生的，而且根据民族发展的特点，这两位诗人的论点反过来创造了各自民族的传统。）

我们说过：美把人从资本主义和阶级统治的丑化人的势力中解救出来，这是通过对整个人的艺术性的直接描绘来达到的，这种解救不是用迂回曲折的办法，为没落勾起惋惜，伤悼，而在艺术上，例如用讽刺为这种没落来进行报复，象这种办法在以后的资产阶级文学中用到了的，而歌德的同时代人席勒从理论上预见到了它。

由于资本主义内部的一切困难，歌德从普遍的一面看清了这个问题，由于他那个时代里德国社会中的一切困难，他从特殊的一面看清了这个问题。关于产生现代古典主义文学作品的可能性，歌德这样说：“什么时候，什么场合产生一个古典主义的民族诗人呢？如果一个人，在他的民族历史中发现伟大的事件，并发现其结果是幸福与伟大相统一时，如果看出他的同胞们的伟大的思想，看出他们深厚的感情，看出他们的有力和坚毅行动，如果他自己是充满民族精神的，如果他因有内在的创造力，而感到能对过去的事象今天的那样表示同情时……”因为他对他那个时代的德国局势有个总的了解，所以他断然地接着说：“我们不希望在德国发生能为古典主义的作品作准备的巨变”。

这种不统一的见解，决定着歌德的每一个看法和他全部的创作以及为人的态度，他看到民主革命对德国文化的真正更新来说是不可少的，同时他不但认为这种革命在他那个时代是不可能的，而且他内心里和思想精神上害怕革命，这种对待革命的两面性的态度，象通过一个漏洞一样，把矛盾，动摇，不统一注入了歌德的艺术理论和创作实践中。而这些东西在普希金的艺术中是没有的。

歌德企图从两个不同方面来理解古典主义的美的理想。第一种途径是研究古代艺术，以希腊式的美为榜样给与当今生活所特有内容及其表现形式以真实的美，或者至少使之与这种美相接近。这就是说，对古代文艺的研究给他指出了一条途径，即把他那个时代的生活现象根据其时代特点，但以实现这种美的标准为目的来

进行表达。另一种途径是，诗人企图通过古典美的例子和典范，来克服现代生活中的丑恶，腐朽和变态，在美学意义上的不对称和现代生活不能直接表现于艺术，于是就必须相应地改变生活的内容。这样，歌德是通过艺术的途径接近美的，从古典美的意义上，把现代生活作一定程度的改变。

总起来说：歌德的生平作品中，《威廉·迈斯特》是代表第一种途径的，相反的，《赫尔曼和窦绿苔》是第二种途径的典型的、艺术上的实践。

歌德常常自己选择第二种途径为写诗的真正方法，而他认为，伟大的现代小说，包括他自己的在内，只能是半部诗，在这种作品中美只是不完善的，还有问题的美的现实。而采用第二种办法必然是使所表现的社会内容狭隘化，用这种办法，不能使现代的同类题材达到古典叙事诗的美，最好不过，也只是田园诗，虽然歌德的作品中还具有世界历史的背景。

另一方面，当然歌德不是永远采用这种方法的——正因为这样，所以他是时代诗人。他时常说到“野蛮的优势”。这种优势是由当今的时代提供并要求的，而一个合乎时代的诗人既不能，也不怕去利用它。在他和席勒的通信中，恰好是谈到《浮士德》时，这个问题在理论上说得极为透彻，这不是偶然的。

普希金不知道有歌德那种两面论。如他知道的话，他是不以为然的。为什么呢？正因为他从不害怕合乎时代的产生古典主义文学作品的社会条件，而害怕这种社会条件是歌德的特点。大家都知道，普希金与十二月党人运动有密切联系，大家都知道，⁶⁶在十二月党人的运动遭受镇压以后，就是在很艰苦的环境中，他们对他们的支持也没有减少，他的以自由的精神革新祖国的信心从未丧失。当普希金谈到什么东西使他的诗永存的时候，他清楚地知道，从社会意义上讲他所说的是什么：

人民爱我，把我永记在心。
因为我总是唤起他们对善的追求。
因为在苦难的日子里我赞美自由。
并给牺牲了的人们带来安慰。

普希金和歌德的这种截然不同的态度，自然是由德国和俄国的不同的历史发展情况决定的。我们完全不必追溯到很远的年代：俄国在封建制度的崩溃中出现了民族的统一（虽然是专制的形式），但在德国随着封建制度的崩溃而来的是民族分割成许多小国。我们回顾一下拿破仑时代也足够了：在俄国是1812年光荣的卫国战争；而在德国是耻辱的耶那溃败，这两位诗人对他们所处时代的历史的不同理解，不同表达，清楚地反映他们之间这种相异之处。在《葛慈·封·柏利兴根》这个剧本中，青年时代的歌德不了解农民革命，就把它放过去了，而普希金写了普加乔夫起义的历史，并通过他的创作使这次起义传诸后世。在写这些作品之前，普希金已把这次农民革命的另一位领袖，斯捷潘·拉辛称为俄国历史上唯一的诗的形象。

这种态度使普希金在美的方面所作的合乎时代的努力，在《叶夫盖尼·奥涅金》一书中成为有机的整体。而在这个问题上，歌德却徬徨于这两条截然不同的道路之间，别林斯基在谈《叶夫盖尼·奥涅金》时说得很对，他说，这部作品是长篇小说，不是叙事诗，更不是一部所谓的现代叙事诗。这是一部概括了当时俄国全部生活的长篇小说。文章中别林斯基又把这部小说正确地说成是俄罗斯生活的百科全书；这是一部长篇小说，而且是一部有最伟大风格的划时代的长篇小说，因为在这部小说中普希金这样深刻地理解和塑造他们那个时代的重要典型人物，使他们作为俄罗斯以后的发展中的非常重要的人物类型站在我们的面前。特别是杜勃罗留波夫指出了普希金这部长篇小说中的这种卓绝之处。因此，《叶夫盖

尼·奥涅金》的风格没有象歌德、拜伦及其他伟大的同时代人那样企图克服——无论是用古典主义的手法，或是浪漫主义的手法——资本主义社会生活的庸俗性。《叶夫盖尼·奥涅金》是一部长篇小说，但从它的直接形式看来，在整个小说历史上它独树一帜，在别的场合我已指出过，匈牙利文学中也有过这种独树一帜的作品，如：裴多菲的《英雄雅诺士》、阿朗尼的《托尔蒂》的第一部分，但这两部作品，由于当时匈牙利落后的社会状况自然不能算作长篇小说。

轻快的诗章，明白地叙述个人的意见丝毫没有使《叶夫盖尼·奥涅金》中的人物和场面失去古典主义的形象性，相反正是由于对各个细节描写的简练性起了作用。每一个形象都很突出和生动，但我们只要把整部小说温习一下，就会看到，普希金只是描写了那些主人公生活上的几个真正有决定意义的转折点。同时，他把这种描写尽可能集中地放在最必要的方面。奥涅金和达吉雅娜最主要的内心变化都通过书信形式来表现，这不是偶然的。

因此，《叶夫盖尼·奥涅金》从它们那些起着决定作用的布局原则来说，它不是一本普通的小说，而是十九世纪的很典型的小说之一，它包含着戏剧的成份（请看瓦尔特·司各特，巴尔扎克等人）。但这种非常节约、慎重斟酌所添加的戏剧成份不象在某些作家的作品里那样枯燥，或只有空洞的轮廓（这些作家只企图纯艺术地摹仿古代小说家的简洁的风格）。这本小说也没有沉溺在烘托着、陪伴着和解释着故事的抒情诗里，而这种现象时常见诸拜伦的作品，在拜伦的后继者的作品中则尤甚。

相反地，正是这种抒情诗和它里面所含蓄的嘲讽和自我嘲讽，给这些人物、环境、场面，勾出了轻盈柔和但有决定性作用的轮廓。普希金完全知道，简单地列举地位和阶级来刻划他那个时代的人物，有机地安排情节——从文艺复兴时代至启蒙时期是可以这样

做的——已是不可能的了。普希金的逐渐转入嘲讽的抒情诗，说明了这样多的具体的社会条件，对具体表现人物的个性和典型性，对安排象征着社会和个人发展的情节起着这样大的作用，因而他的抒情诗（表面上似乎是矛盾的）成了叙事诗的客观基础，起了说明全貌的作用。就这样（这是唯一的办法）普希金克服了现代生活的平庸性，给实际生活的忠实反映增添了美。

普希金在这方面——而且不仅在这方面——是胜过了《威廉·迈斯特》和《赫尔曼与窦绿苔》中的歌德式进退维谷的境地。

但是，这不仅在形式上和艺术上，而且在作品的人物内容上，也胜过了歌德。可以说，歌德也许是莎士比亚以来在塑造妇女形象方面最伟大的作家。但是，在他的作品里——大体来说——我们可以见到两种极不相同的妇女形象：一种是天真朴素，在民间成长起来的平民妇女（甘泪卿，克蕾尔欣，窦绿苔，菲利内），另一种是精神上道德上高尚的极有教养的妇女，她们代表着真正的完美和自觉的道德品质（雷渥诺雷公主，娜塔丽）。后一种妇女形象有时必然是贫血的，脱离生活的，歌德主要是从心灵和道德方面来描写她们，因此，往往是苍白的，形象不清晰的，《叶夫盖尼·奥涅金》里面的塔吉雅娜正好不是歌德笔下的两种极端的妇女形象。她为人高尚，她的成长，她的思想意识发展，她道德上的娴雅持重，正由于她与人民的内在联系，她在人民中的根基所决定的，别林斯基为普希金这部小说的人民性驳斥那些肤浅的——把自己打扮成平民性的——指责，是有道理的。

歌德和普希金的不同点，最清楚地表现在普希金对革命和它的发动者十二月党人的关系上。普希金对十二月党人起义的准备工作在组织上参加到达何种程度，这不是主要问题。有一点是肯定的，不仅友谊和深厚的共同信念使他和十二月党人的领导人连在一起，而且他的已出版的和因沙皇政府审查未曾出版的而只

能以手稿的形式传播的诗篇，对宣传十二月党人的思想和它对社会的批评，都起了很大的作用。即使在起义遭受血腥镇压以后，普希金也从未否认他对起义的支持。正是由于这种坚定的态度，普希金才多次受到尼古拉一世的迫害和贬黜，也正是普希金的早死应由沙皇皇室负责的原因。

肯定了这些关系，并没有把问题讲述详尽。列宁对十二月党人的进步的英雄气概给与很高的评价，但列宁一再批评这个运动没有与人民紧密结合，他们虽然为人民利益而斗争，但和人民没有真正联系。诗人普希金在这方面，却比他的革命战友们看得远，想得透。他为人的态度，他的创作理论和实践，证明了他对于联系人民深入人民所给予的重大意义。虽然普希金对看到了的新情况的肯定并表达，没有能够给予明确的社会内容和政治目的，但是，并无损于普希金的功绩。他只是用这种认识充实他自己的艺术创作。可是，就这“只是”两字却对后来整个俄罗斯文学，甚至对一般的俄罗斯文化具有决定性意义。

这里所提到的和社会、历史、艺术的因素不可分割的复杂情况——按别林斯基的说法——使普希金就此成了“艺术家兼诗人”。还在普希金活着的时候，就产生了一个俄罗斯文学上的新时代，果戈里的时代。而海涅称歌德之死是“艺术时代”的终结，并不是偶然的，而是对世界历史的分界的有社会基础的认识。

这条界线是必然会形成的，社会的发展划定了这条分界线。因为在普希金的作品里，人民和追求最美好事业的最崇高的精神，还只是在一个人类自发的综合中结为一个统一体。然而，由于阶级斗争愈来愈具体，愈来愈尖锐，由于追求真正的统一——在社会中的实际上的统一——越来越热烈，由于为这统一而作的革命斗争，克服十二月党人的错误的工作，在越来越高的阶段上开展，所以由历史所造成的人民与这种精神之间的脱节反映在批判现实主义文

学中,表现为反对这种脱节,表现为哀悼它,讽刺它;表现为经常是绝望地、毫无结果地追求这种统一,表现为为实现它而开展悲剧性的斗争。

这也是社会的必然性,列宁和布尔什维克党是一定会作到的,在斗争中,在实践中把这种最崇高的精神,把马克思主义和劳动人民的最深厚的感情,努力和热烈的意愿结合在一起,把人民的真正能够传之将来的传统,提到更高的水平。

五

所有这些东西都要回到我们原来的问题上,回到俄罗斯社会和文化发展的典型性上。法国革命后,在欧洲出现两条发展道路:一条是资产阶级的道路,它是从法国大革命的英雄幻想直到巴尔扎克的克雷维尔类型、博皮诺类型,到福楼拜的郝麦类型,并超出这些人一直到今天的更低下的人物类型;第二条道路的起点是巴贝夫的起义;从这里开始,充满着英勇斗争的无产阶级道路,经过巴黎公社而达到今天。在西欧没有真正的胜利,没有一个真正的解放。

俄罗斯的发展道路,却完全不同:这条道路是从十二月党人到伟大的十月革命,由此直到社会主义社会的全面的、胜利的发展。

普希金在世界文学中的独特地位,乃是由于他站在这种发展的起点。我们可以说,他的风格是一种事先的综合,也就是说他在这个过程的起点上,塑造了一个趋向的自发的统一体,这些趋向随着以后的发展辩证地消失了,以便在一个更高级的辩证综合中再次出现。俄罗斯人民的解放事业未来的胜利,是普希金作品中美的社会基础。

这话初听似乎有些矛盾,但是这种矛盾仅是表面上的。因为,当我们肯定这些情况时,我们既不会认为普希金能够通过某种方

法预先感到这些将来会发生的事情，也不会认为这些事情是客观注定的，在胚胎中形成的东西。我们只要回想一下这条道路经过了多少曲折，或者回想一下列宁在十月革命临近时的激昂态度，回想一下他生怕党可能失去斗争胜利的机会（谁也不知道，这种机会什么时候才会重来），那就够了。

但是，即使我们看到这一切：看到个别人，看到有利的或不利的形势等等，即使我们把一切偶然事件估计在发展过程之内，我们仍然不能认为，由一八二五年（或者还更早些）开始到一九一七年的俄罗斯的发展与德国、法国、英国同时期的发展根本不同，（虽然这些国家的发展也各有不同）是偶然性的。

谁也不否认偶然事件的作用。但是，偶然事件，也只能出现于为客观所决定的经济的社会的趋势范围之内，出现于这种趋势所引起的社会的意识形态的潮流范围之内。因此，牵涉到偶然事件时，就不能模糊社会发展基本方向，模糊对它的——当然很复杂的——特征的认识。俄罗斯劳动人民从十二月党人经过车尔尼雪夫斯基到列宁、斯大林所走的解放道路的可能性，这是从俄罗斯社会的客观历史所形成的结构，从改变这种结构的内在动力里产生出来的。

我们讲的是一种可能性，因为，这种实现是从来不会跟宿命论的必然性一致的。《英雄雅诺士》和《托尔蒂》同样地反映着一种社会现实，那种包含着匈牙利劳动人民新生的可能性的社会现实。这种新生在一八四八年没有实现，这并没使这种可能性的社会基础的现实性消失，并没有使反映这种社会基础的裴多菲的和青年时代的阿朗尼所写的史诗的现实主义的特征消失。这仅仅是社会发展的方向上的改变，这种改变也引起了文学的发展路线上的中断。一八四八年的失败，特别是一八六七年的失败，没有让由裴多菲和青年时代的阿朗尼所倡导的伟大的开端继续下去。一世纪后

匈牙利劳动人民获得解放，这种解放是在更高的社会条件下发生的，而这一百年中的文学就不得不这样地失去了所有起媒介作用的联系。因而匈牙利文学上的这个伟大的兴起，并没有能够直接影响解放了的今天。奥涅金和托尔蒂所起的不同的文学作用从另外一方面，从反面说明了俄罗斯发展的典型性。

但是，在普希金的作品所反映的世界里隐藏着的社会新生的可能性，经过一百年的阶级斗争，成了事实，这不是偶然的，而是必然的。我们再重说一遍：当然我们只能是事后，从伟大的十月革命的观点，从实现了的社会主义的观点来认清必然与偶然的辩证关系中的这种必然性。

但不能因为我们现在才能看清这些情况而得出结论说，在一九一七年的革命经验为我们正确地了解这些情况作出启示以前，那些现在才完全弄清楚真正比例的社会力量，没有影响过社会局势和人的思想。

我们希望上面这些话听来不致于觉得矛盾，如果我们说：在这段时间内导致一九一七年革命的现实都已经反映在——人们事先是没有意识到的——普希金的作品里面了，它决定着普希金的作品的内容和形式并且是它的美的基础。于是，我们今天在普希金的诗里能够看到一些别的东西，能够比十月革命以前的最了解普希金的人看出更多的东西。这个完成了的发展过程反过来说明了它的本源。

普希金在今天有这种伟大的现实意义，也是出于同一个来源（列宁这样地热爱普希金并不是偶然的）。社会主义愈巩固，发展得愈完善，社会主义把阶级社会和剥削人消灭得愈彻底，社会主义把人们思想感情上的阶级社会的意识形态的残余清除得愈多，列宁所说的对于现在真正人的生活环境“成为习惯”愈加强，那未现实主义地表达生活时的美的意义就会更大。

消除——由于阶级社会所造成——人的变态，也必然反映在艺术中，当然不仅是内容而且连形式都必须适合新的生活中已改变了的环境。因此，在新型的艺术，社会主义的现实主义中，新的人，不仅要表现于他现在已具有的真正人性的社会和道德等等的内容上，而且要表现在适合于表达这种新人物的形式方面，当然，这种列宁所说的“成为习惯”以及消除由阶级社会引起的人性上的颠倒，会是一个很长的过程。在这种“成为习惯”完全完成它的使命以前，首先必须建立社会主义的经济和社会的基础，消灭划分为阶级的客观基础。我们强调这“完全”二字，因为，这很明显，这里并不指两个在时间上互相替换的过程。人性颠倒的消灭过程，是和社会主义齐头并进的，甚至在工人阶级的最有觉悟的阶层里这种人性的——从广义和狭义上来讲——完全实现，在争取社会主义的斗争中，必然成为社会主义胜利的先决条件。

这种过程也反映在艺术里，而艺术走向在这种意义上和这种规模上还从未有过的人类美的道路，同样是一个历史的过程。因此，呆板地，机械地把批判现实主义（巴尔扎克的，狄更斯的，果戈里和托尔斯泰的批判现实主义）作为早已过去的，完全过时的东西，作为一些属于文艺上有趣的东西，来和超越它的社会主义对立起来，这是不正确的（一般也是如此，特别是在走向社会主义道路的开始时是如此）。

抽象而呆板的把两者对立起来是不合理的，因为，这里牵涉到一个思想上和人性上的资本主义残余经过艰巨的斗争而渐渐消亡的过程。但只要这种资本主义的残余在人的生活中还起着重大作用，一个现实主义地反映生活的文学，就必然与批判现实主义有一些本质上的接触点，因为它也要忠实地描写和揭露资本主义文化方面的人性上的变态。

但是，这些接触点的继续存在，并不意味着它们完全相同。因

为批判现实主义的具体风格问题是由资本主义社会的结构和在这种结构中起支配作用的方向所决定的。但是，只要任何一个经济或思想的现象在另一个更高级的社会中，社会主义社会中成为残余的时候，它的全部社会意义就必然会改变，它对人的全部作用必然改变。人性上的颠倒是资本主义社会必然的附属现象，只有很少的人摆脱了它的影响，而这种现象现在已到了垂死的阶段，作为要消灭的而经常在消灭的资本主义的残余，人性上的变态，纵然短时期内还继续存在，但社会主义社会里面的正常的人，乃是摆脱了各种变态的人。

而这里所肯定的事实，就是没有这种人性颠倒的人的社会正常性，正反映在社会主义现实主义里，在苏联文学里。苏联文学不仅在它的题材和内容上创造了一些新的东西，创造了一些比直到今天的文学更高级的东西，并且在它的形式上也创造了——通过这种人的内容——一些新的东西，创造了比直到今天的文学更高级的东西。当我们谈到普希金创作中的美在苏联文学中的现实意义时，我们已经指出了这一点。这种形式方面甚为新颖的东西，并不是指诗和散文的关系，而是指别的东西。这是指社会生活对社会主义的人来说已经不是“散文”了。随着剥削的消灭，由于对具有人类尊严的生活环境和对于人的彼此关系“成为习惯”，日常生活已变成了诗，生活、工作有了意义，英雄主义失去它的例外性，变成了正常地履行义务方面的附属现象。

这样一来，美就成为现实的问题，成为从艺术上适合于描写在新的、社会主义的现实中获得充分发展的人的表达方法。

因此，普希金的现实意义从两个不同的方面传诸未来：这位生于一百五十年前的大诗人的艺术态度和形式的创造，社会和人的背景，作为曾经要达到的目标，摆在我们的前面。

这不是说要模仿。普希金也是他那个时代的产儿。他那时代

的社会内容和表达社会内容的艺术形式，自然是随着他的时代消逝了。但是，正如列宁所认识的，伟大的空想社会主义者的某些幻想，在一世纪之后，在社会主义社会中获得了新的现实意义，普希金创作中的美，这种美的人的内核，和人的意义是一样的。因此，当我们纪念这位在一百五十年前诞生的普希金时，我们不仅要看到伟大的过去，并且也要看到更伟大得多的未来。

李 贻译 蓝 青校

我们的歌德

(1949年)

自歌德诞生至今，二百年已经过去；自他逝世至今，也有一百多年了。歌德漫长的一生，经历了好几个由伟大革命变革所划分的人类发展阶段。他本人完全了解这些变革时期对于他的生活和创作所具有的意义。他于年迈时曾对爱克曼^①说：“我出生的时代对我是个大便利。当时发生了一系列震撼世界的大事，我活得很长，看到这类大事一直在接二连三地发生。对于七年战争、美国脱离英国独立、法国革命、整个拿破仑时代、拿破仑的覆灭以及后来的一些事件，我都是一个活着的见证人。因此我所得到的经验教训和看法，是凡是现在才出生的人都不可能得到的。他们只能从书本上学习上述那些世界大事，而那些书又是他们无法懂得的。”^②歌德在讲了这番话之后，还经历了七月革命，以及王政复辟时代崩溃的开端。

他死后的一百年间，还发生了更伟大的变革。一八四八年革命的直接准备阶段以及这场革命本身，结束了歌德所属的那个时期。狭义地讲，那就是海涅所谓的“艺术时期”，广义地讲，即以莱辛开始、以海涅告终的那个德国民主复兴的伟大准备时期。一八

^① 爱克曼(J.P.Eckermann, 1792—1854)，1823年起为歌德私人秘书，因发表《歌德谈话录》而著名。

^② 《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社1978年版，第30页。

四八年革命的失败，导致建立德意志帝国这一性质反动的错误，其所以错误，是因为虚假的德意志人民的民族统一的建立，是一种反动。一九一八年和一九四五年为这种错误地形成民族统一带来了两次灾难性的崩溃。如同在歌德的一生中一样，民族的形成至今还是德意志人民所面临的任务。

在这二百年间，还包括一九一七年发生的、更具决定性意义的伟大十月革命和社会主义的苏联的诞生。人类争取崭新生活方式的斗争，争取克服有阶级社会，即“人类前史阶段”的斗争开始了。随着在苏联实现了社会主义社会，随着大规模建设起社会主义物质、精神和道德文明，这一斗争业已告终。崭新的社会主义人类社会的胜利进军，不再停留在苏联的疆界上。苏联以西，新成立的各个人民共和国开始建设社会主义，苏联以东，恰恰在今天，社会主义在中国革命军队的胜利中高奏凯歌。

今天，唯有由此出发——首先从一九一七年和苏联已实现了的社会主义这一角度出发，才有可能去检验和估量歌德在客观上以及对我们来说究竟是怎么一个形象。

这种考察方式丝毫也不意味着把歌德“现实化”。相反，恰恰由这种观点出发，他的真正的本质，他作为人和诗人的最内在的个性才能被揭示出来。因为由此出发才能看清，他的影响和作用如何在今天得以更新；所谓一位伟大诗人的不朽，无非是不断更新地产生他的活的影响。象歌德那样的伟大诗人们，始终在满足“当代的要求”，而且他们还通过发掘和提出隐藏在他们身上的真正的人类问题，不断扩大和加深这种要求。在这些伟大的诗人当中，谁若忽略了这后一点，或者不能完全做到，谁就很快会过时，并被人遗忘。

这种考察方法并不新颖。每一个时代都自发地或者自觉地运用这一方法。问题只在于：在哪一个时期歌德身上的哪些东西变得明显而突出了呢？是他的伟大之处抑或他的弱点呢？如果二者兼而有之，都很明显的话，那又各占多大比例呢？

我们不妨匆匆回顾一下对歌德毕生著作进行不同评价的几个主要时期。弗里德里希·史雷格尔把法国革命、费希特的哲学和《威廉·迈斯特》相提并论，视之为十九世纪初的主要倾向。如果我们把费希特的哲学当作德国新起的辩证思维的代表，那末我们便可看到，史雷格尔给予歌德的，乃是他在这一时期内的活动所能赢得的最高和最公正的评价。

七月革命后，在思想上为德国民主变革作直接准备的岁月里，这帧歌德像已经摇曳得非常厉害了。白尔尼的民主主义十分狭隘，因此，他只看到区别他那个发展阶段和歌德所处的阶段的那些对立；对他说来，黑格尔是个“不压韵的乡愿”，歌德则是个“压韵的乡愿”。他的同时代人、盟友兼敌人，并比他更具远见卓识的海因里希·海涅，远为公正地既看到了对立，又看到了联系。他一方面斩钉截铁地说，“艺术时期结束”了，德国文学的发展已同歌德没有瓜葛了，但是，另一方面他也完全明瞭，从一个更高的历史观点着眼，德国自莱辛以来整个思想和创作的发展过程，是一个统一的历史时期，而居于这个历史时期顶峰的乃是歌德，他是“世界的明镜”、“诗界的斯宾诺莎”，尽管海涅对歌德作过种种批评。

随着一八四八年革命的失败，德国资产阶级对它自己的革命、对德意志民族的民主主义的统一事业的背叛，以及它对霍亨索伦王朝的屈膝投降，便逐渐产生了一帧新的歌德像。这时，歌德才作为“奥林匹斯山上的神”，作为超脱一切弱点的人间的半人半神，以及实际而伟大的人生楷模而出现。这帧歌德像——下文将详加探讨——无非是粉饰歌德作为人与诗人的一切弱点，抹煞他最伟大

的品格，把他其余的重要特征同他的弱点和妥协混为一谈，这帧当时经常被抬出来的歌德像，无非是一道遮人耳目的帷幕，被用来掩盖德国资产阶级在政治上的妥协，由此而引起的市侩式的道德堕落，以及在新帝国虚伪的光辉下长期存在的德国的鄙陋，说得更确切一点，是企图把这种思想意识上的全面没落，乔装打扮成一种新的德行。

在帝国主义时期，这帧歌德像日益加剧地被移到露骨的、好战的反动派那一边去了。在尼采笔下，歌德已经成了帝国主义生存哲学的鼻祖；这种倾向在贡多尔夫、斯宾格勒和克拉格斯^①等人的著作中有增无减。现在，任何一个反动的、非理性主义的、反理智的、反科学的帝国主义流派，他们的理论根据无一不是从歌德的毕生著作中寻找出来的。变本加厉地强调歌德同现实的对立，这意味着，对于帝国主义反动派代言人的要求说来，现实倒退得还远远不够。

这种评价，今天我们在资产阶级思想家的头面人物中间还能听到。在希特勒统治的十二年之后，在第二次帝国主义战争恐怖的岁月之后，这些思想家们的态度，始终还同王政复辟时期的波旁王室一样，他们什么也没有学到，什么也没有忘记。奥尔特加·依·加塞特^②所见到的世界本质是不稳定性，是“被非理性的偶然力量”所统治。他所见到的人的本质，是“不能按其原样而存在”（马拉美^③语）。人们不得不加讥嘲地看到，奥尔特加·依·加塞特的思

① 贡多尔夫(Friedrich Gundolf, 1880—1931)，德国作家，著有《歌德》等。斯宾格勒(Oswald Spengler, 1880—1936)，德国哲学家，主要著作作为《西方的衰亡》。克拉格斯(Ludwig Klages, 1872—1956)，德国心理学家、哲学家。他们的思想和学说是法西斯主义的理论基础之一。

② 奥尔特加·依·加塞特(Ortega Y Gasset, 1883—1955)，西班牙哲学家、文学评论家。

③ 马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898)，法国诗人。

想发展过程如何日益远离歌德，致使他最终不得不说：“在生物界中，很难想象出比歌德和我们之间的差别更大的差别来。”我们有幸能借助这番宏论，进而接触到所谓“安定”时代的十九世纪的那种理论；阿尔弗雷德·博伊姆勒之流法西斯主义御用思想家，正是借助这种理论，论证了“第三帝国”的必然来临。“第三帝国”的到来确非偶然。不过，唯独头脑中未来远景不是被歪曲颠倒了的人，才能同过去有活的关系。法西斯主义则是用谎言取代了过去和未来。奥尔特加·依·加塞特——一边回头探身到法西斯主义的准备时期中去，一边为好斗的反动派的新变种作准备——不得不停留在绝望以及同过去的进步传统断绝联系的境地，并且说：“因此，我们应当扪心自问，一个人，他的未来渺茫透顶，他见到自身与人类是对立的，那末，过去在他心目中又是什么模样呢？对于我们说来，过去意味着什么呢？……这件事情……有如一个巨大的问号悬在空中……”。

不言而喻，在这个时期也有进步的反倾向。这里，我们只需举出这种倾向最伟大的代表人物：托马斯·曼。在野蛮的反动统治和彻底歪曲歌德本质的黑暗年代里，托马斯·曼的文论，他所塑造的歌德的形象，拯救和恢复了歌德进步的以及恰恰寓于这种进步性之中的伟大的生活倾向。但是，由于托马斯·曼仅仅具体地关注他的资产阶级同辈无望解决的难题，因为未来的远景——今天，几乎在半个世界上，这种未来的远景已经成为活的现实，或者正渐趋成熟变成这种现实——对他来说，只是抽象地出现在他思想境界的地平线上，因此，他笔下的歌德，是一个处在狭窄而破落的市侩世界中茕茕孑立、形影相吊的巨人。他入手塑造他的歌德像的起点虽说独具一格，但是由于这种历史哲学的悲观主义，使他不能完成一帧具体化的歌德像。在论战中，他则始终是振振有词的，例如在长篇小说《浮士德博士》中，他就借魔鬼之口对阿德里

安·莱弗喀恩^①说，歌德反对今日的资产阶级艺术，是毋需魔鬼的刺激，从而驳斥了奥尔特加·依·加塞特的观点。

二

我们看到：每一帧歌德像都产生自当时现实中的社会潮流和需要。不过，这种认识并不意味着历史的相对主义，一如帝国主义时期资产阶级哲学所信奉的那样。因为从当时某一阶级立场出发所能产生的歌德像，其完善的程度，尽可能符合原貌的程度究竟如何，毕竟有一个用以衡量的客观真理标准。也正是在这个范围内，奥尔特加·依·加塞特的观点是值得注意的，因为这种观点——并非出自他的本意——承认，尽管被如此歪曲了的歌德，对于帝国主义时代的资产阶级知识分子来说，仍然是不可理解的。

相反，社会主义的临近，在文学评论中马克思主义立场的形成，已经使歌德基本的、正面的特征得到日益清晰的说明。例如，在第一次帝国主义的世界大战前，梅林已经把伪造的传奇去芜存菁，找到了歌德一生中关键性的转折点——意大利之行，并按其实质作了叙述。梅林证明，歌德身为魏玛大臣是要按照启蒙运动提出的社会原则改革这个小公国，即是说，要铲除这个公国的封建残余。由于他的这番努力归于失败——而不是由于所谓的他同夏洛蒂·冯·施泰因公爵夫人的恋爱悲剧，他才差不多象逃亡一样离开了魏玛，放弃了政治意义上的大臣活动，完全投身于科学和艺术。

不过，这种转变看来比梅林所说的还要突出；我的这个观点，自然完全是本着梅林的精神提出来的。歌德身为魏玛大臣，他不仅想要推行反封建的对内政策，而且还想要推行反普鲁士的对外政策，以德意志统一为目标，作一番尽管是犹豫不决、瞻前顾后的

^① 托马斯·曼的长篇小说《浮士德博士》中的主角。

尝试。所以，我们认为，建立所谓诸侯同盟的企图，按歌德的本意，是要联合德意志小公国反对普鲁士和哈布斯堡王朝，但是，事与愿违，这个同盟却滑到普鲁士的轨道上去了。歌德在内政和外交两方面所作的努力均遭失败，同他潜逃意大利在时间上正好吻合，这肯定不止是一种巧合。

这些事实本身就使我们完全从另一个角度去看待这位“非政治的”奥林匹斯山上的神，以及他的“孤独寂寞”，而资产阶级评论家则仅仅从他的天赋才能中寻找原因。如果说，歌德从此以后完全放弃了积极的政治活动，那末，这就是承认失败，承认从他的地位出发，运用他所掌握的手段，不能开展进步的政治活动，因而也是无可奈何的引退。因此，生活在魏玛的成熟和年迈的歌德，乃是争取复兴德国但已遭到失败的斗士，几乎类似于当时居住在沃尔芬比特尔的莱辛，尽管内外条件是根本不同的。由歌德开始的“艺术时期”就是建立在这种社会基础上的。

拿破仑时期给歌德带来了早年生活倾向的短暂复活。拿破仑对于歌德具有什么意义呢？决计不是自尼采和贡多尔夫以来资产阶级文学传奇所谓的：两个天才的会面，他们作为天才，都不受政治和社会倾向的掣肘，不可抗拒地相互吸引。拿破仑认为歌德是他那个时代的代表性诗人，他在《维特》中刻划了革命前时期的重大冲突，他也是唯一能够写出拿破仑时代重大政治悲剧的人。歌德把拿破仑看作是法国革命的社会倾向的继承人，是——用黑格尔的话来说——“巴黎伟大的国家法教师”，是盼望已久的肃清德国封建主义的实行者，而为达到此目的，他并不需要雅各宾主义的平民势力。总而言之，歌德同拿破仑意气相投，是他任魏玛大臣时所推行的政策的继续，是对拿破仑为建立莱茵同盟所作努力的拥护。

歌德的这种态度说明了为什么他到最后一刻仍然希望拿破仑获胜，为什么他直到寿终正寝始终是这个科西嘉人的钦佩者和拥

戴者。这也说明了他为什么怀疑和不信任解放运动。在一八一三年同历史学家鲁登^①的一次谈话中，他非常清楚地讲出了这种不止是有道理的怀疑：

“人民当真觉醒了吗？他知道自己想要什么和能够做到什么吗？……难道每次运动都是一次起义吗？是被强行鼓动起来人在起义吗？……得到或赢获的又是什么呢？您说：自由；或许我们可以更正确地称之为解放，不过不是从外国人的桎梏下解放出来，而是从一个外国的桎梏下解放出来”（着重点是笔者加的）。

歌德的这一发展线索，对于他的创作发展线索而言，同样不是插曲性质的。不应忘记，在歌德青年时代的许多戏剧初稿中，只有两部是完成了的，那就是《葛兹》和《浮士德》，而它们的故事又都发生在解体中的德国封建主义的严重危机时期，以及宗教改革和农民战争时期。这种情况无论如何不是偶然的。歌德在青年时代业已凭本能感觉到了亚历山大·冯·洪堡特于四十年代明确地讲出来的话，即农民战争是德国发展过程中决定命运的转折点，德国的复兴只能从农民战争失败的地方开始。这部青年时代的剧本自然充满着对强盗骑士和反动分子葛兹·冯·伯利兴根的浪漫主义的美化。但是，我们同样不应忘记，歌德全神贯注、呕心沥血地创作《浮士德》第二部，恰恰旨在如实地、客观地、依据法国革命和拿破仑时期的经验来描述这个时代。当歌德这样描述时，当现代资本主义闯入神圣罗马帝国腐朽的世界中去时，他才有可能写出努力追求

^① 海因里希·鲁登(Heinrich Luden, 1780—1847)，德国历史学家，主要著作有十二卷的《德意志民族史》等。

的浮士德的最后幻想：“在自由的土地上住着自由的国民。”

这样匆促地勾勒歌德的人生历程，就已意味着砸碎了这座“奥林匹斯山上的神”的肖像。把歌德描绘成神的做法，曾经悉数掩盖了歌德一生中的失败和妥协，甚至把失败和妥协美化为“聪明睿智”，“人性完善”。今天，我们的任务乃是不留情面地揭发所有这些失败和妥协，包括歌德为投合他那个时代的坏倾向在内心深处的进一步妥协，只要这样做对于保护他作为人和诗人的个性是必要的话。

于是便产生了一幅完全不同的歌德像。我们见到的歌德，身处逆境，几番努力，几番受挫，固执地沉默，嘲笑着引退。这不再是走下坡路的资产阶级呆板的宙斯像。相反，这是活的普罗米修斯，给人间带来光明者，他自然处在德国鄙陋的环境中，经常被锁在山岩上，经常被反动派的苍鹰啄食。

因此，说歌德背弃了他青年时代的倾向，是不符合实情的。就他那首写普罗米修斯的诗而论，尽管他年迈时待人接物如此圆通老练，这首诗的基本倾向在他身上却依然如故，那就是既反对至高无上的天神，也反对德国封建专制主义的人间半神。尽管在老年歌德身上，有如在成熟的黑格尔身上一样，可以找到“同现实的调和”，但这种调和在这两个人身上都有其两重性，正如恩格斯论歌德时所说，“有时伟大，有时渺小”。一方面，“同现实调和”乃是对新的社会形态，即资本主义本质的认识不断提高和不断加深，又是思想家和诗人关于在这个新社会的诸条件下人类如何才有可能进一步发展的研讨，因此，这是一种既拒绝乌托邦主义，又拒绝悲观主义，从而把历史的实际进程同人类的进步发展调和起来的企图；另一方面，则是同这种现实的坏的、鄙俗的表现方式、同在保留德国鄙陋的基本特征的条件之德国缓慢的资本主义化之间一系列的妥协。说明在这样的内外条件下，歌德的生活和创作的主线仍然

是进步的，是普罗米修斯式的，乃是今日德国的歌德研究的任务。

三

从这种生活基础出发，才能看清歌德创作的中心问题。这个中心点究竟在哪里？显然既不是直接，也不是最终在纯创作方面。同一切划时代的作家一样，歌德不止是一个单纯的诗人。在艺术比较幸运的各个时代里，例如在莎士比亚身上就可以清楚地看到，这种除作为诗人以外还兼备的方面，一概无遗地包容在他的全部著作中，而不是在著作之外表现出来。在歌德身上并非如此。歌德一方面是文艺复兴以来最后一个划时代的人物，他多才多艺，既从事实际活动，又从事科学和艺术活动，尽管与文艺复兴时期相比，这种集多种活动于一身的现象已很成问题了。另一方面，歌德又是世界文学中出现的第一个伟大的人物，他经常同自己那个时代斗争，不再象艺术比较幸运的各个时代里的天才人物那样由他那个时代所承担。

歌德与时代的斗争，同他作为艺术家的最伟大的素质之一是紧密联系在一起的。我们认为，这一素质不仅是他对艺术和个别艺术形式的社会的和人的基础有比较明确的认识（关于这一点，我们马上就要详加论述）。除此而外，我们还在歌德身上发现，在他的每一部重要作品中，都产生了一种新的形式。

莎士比亚的创作，尽管多样化又个性化，但毕竟存在着一种典型的莎士比亚的戏剧形式。可是，不存在典型的歌德的戏剧形式。从《葛兹·冯·伯利兴根》到《浮士德》，每一部作品都创造了新的戏剧形式（如果真正仔细考察形式问题的话，那末，例如《塔索》对《伊菲格尼》而言，在形式上是崭新的，至于《私生女》就更不必说了）。

尽管巴尔扎克的创作如此包罗万象，如此五光十色，但毕竟存

在着一种典型的巴尔扎克的长篇小说形式。可是，不存在典型的歌德的长篇小说形式。《维特》，两部《威廉·迈斯特》，《亲和力》，在叙事体结构上，在小说结构的主要原则上，毫无共同之处，至于《赫尔曼与窦绿苔》就更不必说了。

在海涅和波特莱尔的作品中（这里仅列举真正重要的诗人），同样存在着一种典型的抒情诗形式。但是，不存在典型的歌德的抒情诗形式。他青年时代的歌和颂歌，恰恰就抒情诗形式的实质而言，同《罗马哀歌》和晚期的诗歌毫无共同之处。

在歌德一时的应景作品中，有不少是因循守旧或习俗之作。但是，总的说来，在他的笔下，一切都是独特无偶的，一切都是由当时的素材所提供的一时的机遇中产生的。习套作风从未成为他基本作品的基本要素，但在巴尔扎克或海涅这样独具一格的作家的作品中却屡见不鲜。

四

歌德同他那个时代的斗争，正是表现在他的作品的这个内在特征中。他同时代的斗争，是一场双重的斗争。一方面，正如我们业已看到的，反对德国的鄙陋，反对渗透了封建残余的德意志小公国的专制体制。另一方面，这场斗争的内容是日益深入地抨击其使命为替代与破坏封建专制主义鄙陋状况的资本主义。

歌德的特点在于，他公正无私地肯定资本主义一切积极的和进步的因素。大家熟悉他关于苏伊士运河、巴拿马运河、多瑙河莱茵河运河，以及关于美国的言论；也了解他期望交通的发达会带来德国的统一。可是与此同时，歌德同样清楚地看到，上升的、胜利的资本主义具有使文化与艺术失去人的个性的倾向。

歌德反对世界资本主义化的斗争，他对此的抨击是非常错综复杂的。他首先保护艺术，反对使艺术水平划一和破坏艺术的倾

向。同时他又保护艺术家，既反对资本主义社会非艺术、反艺术的要求，又反对在这种不利的环境的影响下，在艺术家本人身上产生的那种倾向，即驱使艺术家纯粹内向，走上“纯艺术”道路，并脱离生活。

在这里，我们自然只能概略地点出这些问题。我只引证众所周知的事实，同时想强调指出，恰恰在我们这个时代，当资本主义日趋腐朽没落，并对新生的文化施加有害影响的今天，歌德的立场又具有何种现实意义。大家都熟悉歌德关于风格的概念，他既反对“单纯的摹仿自然”，因而也即反对我们今天所谓的自然主义，也反对“习套作风”，用今天的话来说，即形式主义。^①歌德——尤其在他的重要文章《收藏家及其伙伴》和该文附注中，在同席勒的书信往来中——认识到，这些问题不仅是他直接所处时代的，而且也是从文艺复兴以来整个现代艺术发展过程中的风格问题。这里只需指出他致席勒的书信中对拉斐尔、米开朗基罗和文艺复兴时期其他伟人的评论就够了。

资本主义环境直接施加于艺术的不利影响，首先表现在把各种体裁搞乱和掺杂的问题上。歌德所谓的拟古，其主旨是在这个关键性问题上维护艺术的纯洁性。他在致席勒的一封信中说：“同时我感到相当惊异，何以我们现代人偏好把各种体裁掺杂到这等地步，致使我们根本不可能将它们相互区分开……如今艺术家应竭尽全力抵制这种本来是幼稚的、野蛮的、荒谬的倾向，用不能渗透的魔圈把艺术作品同艺术作品区分开来，使之各自保持其特性与特色，一如古代人所做的，以及由此而成其为古代艺术家那样。但是，谁能把他的舟同载舟的水浪分开呢？顶风逆流，其行不远。”

但是，歌德同时也认识到这种状况的某些基本社会根源：由于

① 见歌德的《对自然的单纯摹仿、习套作风和风格》(1788年)一文。

资本主义的分工，由于艺术也按资本主义方式转变成为商品，便割断了艺术家和人民之间的直接联系。在这种意义上，他在致席勒的信中写道：“遗憾的是，我们现代人当然有时也生来有诗人的气质，然而我们在这整个门类的工作中处处感到费力，却不真正了解我们本来应该怎么办；因为特定的命运，如果我没有弄错的话，本来应该从外而来，机会决定才能。”

歌德在创作上和艺术理论上所作的努力，旨在抵制时代的客观倾向，尽可能地拯救艺术作品和艺术活动中由外部，也即由社会所决定的成分。关于这一点，我们掌握着大量证据，不仅在他创造艺术形式的根本方法（上文已简要地谈了它的特征）上可以找到，而且在他关于艺术理论的论述中也可以找到。最杰的也许是他关于区分叙事体和戏剧体的论述，这见于他致席勒的书信，在这些信函中，歌德成功地发现了人的反应与态度和由此而产生的艺术上的观点，叙事体的形象塑造与戏剧体的形象塑造之间的区别就由这种观点中产生。

歌德能够在美学上得出明白的结论，只是因为他——在历史和阶级局限所许可的范围内——看清了某些资本主义的重要特征。他不仅看到了资本主义生产力的发展，并如《浮士德》第二部斐莱蒙和鲍栖时的插曲所示，他无条件地、毫不多愁善感地肯定了它的发展，而且在他所不能逾越的历史和社会的界限内，他看到了同资本主义生产力不可分割地联系在一起的各种矛盾。在《维特》中已经刻划了这个社会问题；两部《威廉·迈斯特》提供了关于在日趋资本主义化的社会中，个人社会活动辩证法的一幅广阔而深刻的图景；在《亲和力》中，我们见到了在新兴的资产阶级社会中爱情和婚姻的辩证法，这个问题一直到《浮士德》第二部纪念碑式的终场中还出现。

马克思业已发现了靡菲斯特那段著名的话的资本主义性质：

“假如我出钱去买了六匹马儿，
这马儿们的力量难道不是我的？
我驾御着它们真是威武堂堂，
真好象我有二十四只脚杆一样。”^①

在我关于《浮士德》的论文^②中，已详细讨论了这个问题。

这里只需指出一个唯一的、然而是十分重要的问题，即资本主义社会中自由的辩证法。首先我们必须探讨摩菲斯特关于资本主义社会中自由的概念。外在的表现形式虽说是原始积累，其实质却适用于整个时代：

“自由的大海使精神自由，……
三位一体是海盗、走私、战斗，
假如我们要分成三项，
那我们便全是外行。”

对于浮士德本人来说，自由问题是从完全不同的角度提出的。他虽曾需要摩菲斯特的臂助，他虽然只能通过后者之力在解体的封建社会中建立他的进步的、资本主义的世界，他虽然毫不懊悔地看着这种资本主义的胜利进军毁灭了原始的生活方式，但是，他日益明确地懂得，正由于如此，他陷进了魔鬼的资本主义魔法的罗网。

因此，对浮士德来说，自由即是从摩菲斯特的魔法中解放出来，从资本主义的反人性的生活和行动条件下解放出来：

“我还未出重围而入自由之域。
我但愿把魔术从我的生路离开，

① 译文引自《经济学—哲学手稿》，人民出版社1963年版，第115页。

② 指《浮士德研究》(1840年)。

把那咒文符篆完全地忘怀；
自然呀，在你面前愿是个堂堂男子，
要成为一个人，才有努力的价值。

.....

在眼前的空中充满着这样的妖气，
无人能知道，要怎样才可以避免。”

这种矛盾不仅对于浮士德，而且对于歌德来说，都是不可解决的。他的真知灼见，他的创作天才恰恰表现在：这个不可解决的矛盾在他的笔下依然是不可解决的；他揭示了浮士德个人的这种深刻的悲剧，同时——尽管是先验地——又指出了作为整体的人类的远景；以及尽管有浮士德个人的悲剧，靡菲斯特却不是胜利者。因此，这两种自由概念之间的矛盾，只能在双目失明但仍在努力追求的浮士德对于未来的幻想中得到解决，这幻想是：“在自由的土地上住着自由的国民。”

这种内容和这种创作形式——有力地反对资本主义以保护人的完善性——只有在合乎资本主义关系的、对资本主义本质的真知灼见的基础上才有可能。抱有这种见解的歌德，同黑格尔一道，孤零零地站在他的同时代人当中。因为问题不在于是否看出并抨击资本主义发展的特定的坏的方面，以及这种发展对文化的不利影响的特定的坏的方面。这一点，浪漫派作家也做了。诺瓦里斯对《威廉·迈斯特》的批评，最明白不过地表明他们的方向同歌德是背道而驰的。这样一种浪漫主义的反资本主义倾向，此后在德国几乎一直存在着，它经过尼采，发展为法西斯主义，完全蜕变为反动派的蛊惑宣传。因此，在歌德的作品里，对艺术的保护是基于对现实的接近于正确的认识，对于歌德来说，这一段现实乃是全部人类历史进步发展过程中的一个瞬间。

反资本主义时代以保护艺术家，即是同这个社会形态的社会

分工作斗争。我们业已看到,对艺术家的保护,也有两个方面。比较简单的一个方面,是反对艺术家屈从于资本主义商品经济欺诈的、无聊的、商业上的要求。从这个角度讲,明确规定真正的艺术的本质、目的和手段,乃是歌德为初出茅庐的一代作家所写的教育作品的中心,并且这种教育的精华部分直到今天仍然有效。

比较复杂的一面是这样一场斗争,即反对艺术家对于艺术的这种社会地位所作的主观上是正直的,客观上却是错误的反应,反对把作家驱逐到一种我行我素的主观主义精神状态中去,驱逐到与世隔绝、脱离生活、为艺术而艺术的境地。我们业已看到,歌德是致力于把各种体裁的最抽象的形式法则理解为人的反应与态度的。

这里,他的斗争也针对着那种由于对现实采取了这样一种错误的反应而造成的对生活的态度。歌德本人感觉到,这种危险也威胁着他自己。他对这种处世态度所作的深刻的批评,便是塔索的,即那个“提高了的维持”的悲剧。在歌德笔下,塔索被禁锢在独特的、艺术家的幻想世界中;尽管他经常真切地渴望生活,在塔索身上仍产生了一种与生活格格不入的特异性格。歌德把这种特异性格写成塔索悲剧性地毁灭的基因。但是歌德仍然煞费苦心不断地指出,这样一种生活,以及由这样一种生活产生的创作,何以必然是成问题的,并且不断地指出这种为人处世的对立面,那就是同现实、同生活的内在联系,以及从生活中学习。唯有从阅历丰富的生活中才能产生出真正的、丰富的艺术来——在这一点上,歌德和高尔基的见解是一致的。

这种见解,这部教育作品,关涉到艺术家活动的全部细节。歌德在这里进行的批评,对我们今天具有预言式的现实意义,因为今天在资产阶级作家中间,这种脱离生活的倾向已经远远超过了歌德那个时代。从这些涉及艺术家活动每一细节的批评中,我只提

出一条,在这一条批评里,歌德——又是预言式地——揭露了自从自然主义流派产生以来已成为普遍使用的一种观察方法的真相。他对爱克曼说:“我观察自然从来不想到要用它来做诗。但是由于我早年练习过风景素描,后来又进行一些自然科学研究,我逐渐学会熟悉自然,就连一些最微小的细节也熟记在心里。所以等到我作为诗人要运用自然景物时,它们就随召随到,我不易犯违反事实真相的错误。”^①巴尔扎克和托尔斯泰也是这样“观察”社会的。唯有从丰富的生活中才能产生出最真实的文学来。

五

资产阶级的歌德文献,总是谈论歌德的伟大个性。这位“奥林匹斯山上的神”的典范性作用,就是作为资产阶级美学家和利己主义者日益空洞、肤浅、轻薄的“生活艺术”的理智和道德支柱。据称,在第一次世界大战前的帝国主义时期,这种“生活艺术”逐渐由歌德发展到奥斯卡·王尔德,在两次世界大战之间,又发展到基尔克戈德。

个体的发展,保护个体的个性、理智、艺术、道德的完整性,使之不受资本主义制度的日常影响,诚然构成了歌德一生和毕生著作的一个重要契机。可是,具有决定意义的,则是歌德关于个性,关于人和族类间关系的观点。

与后来资产阶级的发展相反,在歌德身上,人与族类的关系是可以想象的最密切的关系。在他去世那年,他对弗里德里希·索莱特^②说:

“事实上我们全都是些集体性人物,不管我们愿意把自己摆在

^① 《歌德谈话录》,朱光潜译,人民文学出版社1978年版,106页。

^② 此处有误,应为爱克曼。

什么地位。严格地说，可以看成我们自己所特有的东西是微乎其微的，就象我们个人是微乎其微的一样。我们全都要从前辈和同辈学习到一些东西。就连最大的天才，如果想单凭他所特有的内在自我去对付一切，他也决不会有有多大成就。可是有许多本来很高明的人却不懂这个道理。他们醉心于独创性这种空想，在昏暗中摸索，虚度了半生光阴。……

“……我可以谈谈自己，尽量谦虚地把自己的体会说出来。在我的漫长的一生中我确实做了很多工作，获得了我可以自豪的成就。但是说句老实话，我有什么真正要归功于我自己的呢？我只不过有一种能力和志愿，去看去听，去区分和选择，用自己的心智灌注生命于所见所闻，然后以适当的技巧把它再现出来，如此而已。我不应把我的作品全归功于自己的智慧，还应归功于我以外向我提供素材的成千成万的事情和人物。……我要做的事，不过是伸手去收割旁人替我播种的庄稼而已。

“如果追问某人的某种成就是得力于自己还是得力于旁人，他是全凭自己工作还是利用旁人工作，这实在是个愚蠢的问题。关键在于要有坚强的意志、卓越的能力以及坚持要达到的目的恒心，此外都是细节。”^①

就这样，歌德在回顾他一生实践的同时，提出了人与族类之间密切的和不间断的交互作用的问题，提出了通过人类发展不断决定每一个人的生活表现的问题。

这自然是一个中心问题，是歌德所有的伟大前辈和同时代人努力探讨的问题。莱辛在他晚年的著作中已经非常有力地提出了这个问题；赫尔德尔的历史哲学也为这个问题所左右。但是，唯有

^① 《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社1978年版，第250——251页。

这个时期最伟大的德国思想家和最伟大的德国诗人，黑格尔和歌德，十分明确地把这个问题摆到中心位置上来。在这一点上，德国古典时期两部最伟大的作品：歌德的《浮士德》和黑格尔的《精神现象学》可以相提并论。这两部巨著，在德国启蒙运动中，均有其重要的先驱者。但是使歌德和黑格尔优于他们的前辈和同时代人的，是他们两人能够冷静务实、接近现实和戏剧性地提出个体与人类之间的关系及其交互作用这个中心问题。早在一七九〇年的浮士德初稿里，这个问题就已出现了，并且带着歌德的全部抒情性和戏剧性的激情。浮士德说：

“我要在我内在的自身中享受
那授予全人类所有者，
把人类的祸福哀乐堆集在我胸上，
用我的精神去攫取最高最深者，
于是我的自身就扩展为人类的自身……”

这种问题的更戏剧性、更辩证的变化，在法国革命之后才出现，它是这场革命所开创的世界局势的一个产物，是其经验的一种普遍化。伟大的启蒙运动者，怀着理性王国可实现性的理想，他们把实现理性王国的希望寄托在法国革命身上。可是，革命的胜利却开创了一个崭新的、更戏剧性、更辩证的环境，因为这场革命实现了这种理想的物质社会内容，却不顾它的意识形态上的表述。恩格斯机智地谈到这种转化，他说，法国革命所实现的理性的王国，不过是资产阶级的王国。

这样一来，在生活中个体与族类的真正的矛盾才昭然若揭，才能在思想上和创作上加以概括。伟大启蒙运动者所持的从主流看是无疑问的、非悲剧性的发展乐观主义（这里只需忆及莱辛的浮士德断片）因此而破灭了。但是，这决不意味着在对待人类发展的问题上放弃了发展乐观主义。可是，始终向前延伸的类的发展线索，

现在却由一连串个人悲剧所组成。黑格尔曾把这种状况称之为“理性的诡骗”。他在准备写作《精神现象学》的时期内，在涉及到罗伯斯庇尔的结局时，曾这样谈到它：“他的力量离弃了他，因为必然性已经离弃了他，所以，他被用暴力推翻了。必然的事情发生着，但是，必然性的每个局部往往只分配给各个个别者。”歌德在致蔡尔特^①的一封信中讲了完全相同的意思：“人必须重又被毁灭！每个出类拔萃的人，都被赋予某种他必须完成的使命。如果他完成了这种使命，就不再需要他以这种形态存在于人世间了……”。黑格尔在他的《历史哲学》中是这样表述这个问题的普遍联系的：“特殊有其自己在世界历史中的利益；它是某种有穷尽者，并且必得作为有穷尽者而灭亡。特殊者，即自相争夺而其一部分注定毁灭者。但是在斗争中，在特殊的灭亡中，作为结果而产生出普遍。”

这样一种——难以曲尽其妙的——哲学，便是创作浮士德的基础：各别个性的小宇宙中的悲剧，构成了通向揭示人类大宇宙中不停顿的进步的道路。因此，这基础也就是歌德的就人类整体而言的毫不动摇的乐观主义，也就是他对于被如此深刻地感受到的个人悲剧的现实主义的、非多愁善感的理解和描述。

在这种哲学基础上，产生了关于浮士德的世界诗。它把人类的发展概括在一个统一的、一直延伸到歌德所处现实时代的、包罗万象的诗的格局中。歌德本人对这一创作的特点洞若观火。在出版海伦断片时，他致函威廉·冯·洪堡特道：“我一个时代一个时代地继续往下写，这个剧本只能作为许多时代的连续来收场，因为它现在演了整整三千年的事，从特洛伊的灭亡到攻克梅索朗吉昂^②。”

^① 蔡尔特(Karl Friedrich Zelter, 1758—1832)，德国作曲家，歌德的朋友，给歌德的歌谣谱曲，常与歌德通信。

^② 希腊的一座城市，1825至1826年的希腊独立战争中，希腊人曾在此英勇抗击土耳其人。

因此，人们也可以把这一点看做是一种时间的统一，当然是在更高的意义上来讲；但是在通常的意义上，地点和情节的统一也是严格予以注意的。”

尽管歌德和黑格尔不能完全符合实际地认识社会发展的真正规律，但是思想家和诗人的这种统一性在社会发展中有其现实基础。这种基础是，人——在他的劳动中，通过他的劳动——创造自身，发展自身。马克思曾在他对黑格尔的《现象学》的评论中规定了劳动的意义在于：人类在劳动中“现实地把他的族类的力量统统发挥出来……”^①。这就是《浮士德》第二部最后一幕的思想内容和诗的内容。这既不是维舍尔的自由主义浪漫派，也不是贡多尔夫的反动浪漫派所愿意和能够理解的。这两派在歌德塑造了最含深义的人类发展的诗的地方，塑造了人类发展通过自己的实践、通过自己的劳动而自我运动的地方，看到的是无聊乏味的议论。

这种伟大的、现实的、冷静务实而非多愁善感的，同时是英雄性、悲剧性的人类命运观，决定着歌德的作品有一目了然的深度。我在其他场合曾试图说明，浮士德诗剧的形式“无共同尺度可衡量”和何以在诗的意义的确乎是合理的和有机的，因为这种形式在这里也是有机地从一种独特的、同时又是合理的材料中产生出来的。其所以可能如此，是因为材料和它的诗的组织不仅被注入了在个体意义上的人的内容，而同同类的命运，同人类的命运不可分割地联系在一起。

按照歌德的精神，诗人是这种——经常由个人悲剧围绕的——人类更高发展的承担者和宣告者。在这里，歌德更新了旧日的文学艺术的使命，他要求文学艺术成为超越自身的人类意识发

^① 《经济学—哲学手稿》，人民出版社，1963年，第127页。

展的承担者。因此这是诗人歌德的一个越出引发性机缘的信条：

“当人受尽折磨，有口难言，
但有位神祇给我能力说出我的苦难……”。

歌德的诗，是明确表达思想的诗，是使主体和客体都明了并把握现实的诗，可是，这不是狭义的诗学问题，而是世界观问题。因为这里所讲的确切性，不是各个用语在语法上的确切性，而是这样一个问题，即诗是否表达出了世界事件中越来越清晰的理性，或者对理性的空洞无物和不可言传保持沉默。

这后一种情况，是颓废派无论作为人和作家的基本态度，尽管颓废文学在细节上表现得很清晰，或者——最终地——如达达主义和超现实主义那样，把世界图景的混乱性用个别事件、用选择字眼、用语法来表达。但是，不论在人工技巧上有何种区别，颓废艺术即是非理性主义的艺术，是内心含混不清无从表达的艺术，是面对主观地感受到的混乱保持沉默的艺术。由此看来，颓废艺术之所以如此，是因为创作的个体由于他的意识，由于他的高傲自大，已经不再同族类共命运了，已经不再是族类命运的自觉进行劳动的共同创造者。

为彻底搞清歌德同颓废派的对立，必须通读歌德的全部著作。这种对立，对于新旧斗争未决胜负的国家里的文学当前更进一步的发展具有决定性的意义。在这里，我们只能举出几个重要观点。

颓废派创作的根本道路是内省。人们认为，由于人们深入到自己的灵魂“深处”，由于他们已为研究自我揣摩出伪科学的方法（弗洛伊德主义），如今可以了解生活本来的、真正的“深处”了。歌德只经历过这类倾向的肇端，但已经彻底加以拒绝。可是，他的拒

绝，就象在所有的问题上一样，远远超出狭义的诗学和艺术理论的范围，而成为一个普遍的生活问题。在同爱克曼的一次谈话中，歌德就这个问题讲了以下内容：“人们在任何时代都说过并重复过，人们应当努力认识自己^①。这是一种奇怪的要求，直到现在没有人做到过，而且本来也不会有人做到。人的全部感官和努力都是外向的，都是针对着他周围的世界，他应该做的，就是在他为自己的目的所需的范围内，去认识这个世界，并利用它来为自己服务。只是当他享乐或受苦时才认识到自己，因此他也只有通过苦和乐来启发自己应该寻求什么或避免什么。”所以，对于歌德来说，只有一条认识自我的道路，即在社会中从事实践活动的道路。任何内省，他都认为是引向空虚的主观性泥潭的迷途而坚决加以拒绝。

现在我们举出歌德对市侩的态度来作为第二个例了。表面上看，这同颓废派是风马牛不相及的。实际上，这里涉及的是同一个问题，因为在歌德心目中，主观性过渡的人不过是市侩的一个变种。他的定义——在《温和警句》中——是：

“市侩者何物？
一付空肚肠，
填满了恐惧与希望，
上帝见怜呵！”

这里，恐惧与希望是决定性的规定。它们是自谓已经在主观上同人类实践一刀两段的人们的思想和感觉方式，因此，对他们来说，个人命运结局的好坏是唯一举足轻重的。上升的资产阶级的伟大哲学——在可能的范围内——同这种世界观作过斗争，企图在复活禁欲主义或享乐主义的情况下，把道德从这种利己主义、个

^① “认识你自己”，是古希腊的一句格言，历来西方资产阶级学者认为这句话体现了人类的最高智慧。

人主义的低贱和狭隘性中解放出来,例如斯宾诺莎就是这样做的。在这方面,歌德是斯宾诺莎的继承人,他在《浮士德》第二部的假面舞会中让恐惧和希望出场,它们被用铁链锁着,被称作“在人世间中最大的两个仇人”。歌德拒绝恐惧与希望,是由于他看到了个人的命运与人类的命运的内在联系。由于他从这种世界观的高度出发,冷静地、毫不多愁善感地看待个人的悲剧,以及他自己的悲剧,所以他能够同样冷静地把囿于无依无靠的、抽象的主观性中,当作市侩精神加以排斥。

为了从文学分析的角度去观察这个问题,还需谈一谈歌德对他同时代人创作的态度。“我把古典的叫做‘健康的’,把浪漫的叫作‘病态的’。”健康的应理解为自觉地与社会、与人类及人类的发展相联系,病态的应理解为主观地、颓废地与之相分离。因此,歌德把克莱斯特看作是病态的而加以拒绝。如果今天克莱斯特的推崇者因此而责备歌德,说他不理解克莱斯特在艺术上的新颖处,说他是从一种不合时宜的、过时的拟古主义立场出发去评价克莱斯特的话,那末倒要反问一句,为什么歌德到了垂暮之年能够充分理解巴尔扎克和司汤达最初的巨著并表示欢迎,为什么他又不持“过时的拟古主义”立场了呢?歌德所谓的健康的和病态的,不是拟古主义诗学的形式主义范畴,而是分别表达同社会生活的正确关系或被歪曲了的关系的两个名词,而从这两种同社会生活关系中,必然产生出两种文学,一种是符合现实的,一种是歪曲地反映现实的。

六

歌德的创作倾向是健康的,可是又含有特别突出的一点,即使仓促地考察他的全部著作,也不可能忽略过去。我们要说的是美的问题,以及由此而来的同古代文艺的关系问题。

这里所涉及的问题,既深受历史的制约,又具有重大的、普遍

的美学意义。古代美的复兴——各按其时代和阶级基础而采取不同的方式——即宣告要清算欧洲的封建主义，这是重大的、美学—政治上、纲领—思想上的宣告。

在法国革命的准备时期、革命期间以及革命后的阵痛中，这种古代化的重心已经移到了反对专制王朝的斗争上去。欧洲的这种倾向，从温克尔曼和阿尔菲里延伸至雪莱与荷尔德林，而至至关重要的人物，乃是歌德。

这里需要简述一下歌德在这方面的特殊态度。首先必须清楚地看到，恰恰在歌德的作品里，美的问题极其紧密地同方才探讨过的问题联系在一起，那就是个人与人类的内在的、辩证的联系这一问题。对于歌德来说，唯有个人的特殊性在其所有的规定之中都显示了类时，唯有个人最具个性的表现方式是普遍性的、也即规律的一种直接表现时，才产生美。“你按何规律而始，必按此规律而在……”。

但是，这还是一个太广泛的规定。因为规律起作用可能是有机的、无问题的，也可能是被歪曲的、成问题的。而歌德是过于现实的人，他过于清醒地、轻松地经历了他的时代，他不能不认识到这里所产生的各种矛盾。健康的立场，人与类联系的立场，通过这种途径，使他的许多作品的形式达到了艺术上的完善。不过就连艺术上的完善，也是比美含义更广的东西。歌德在创作海伦插曲并对于把这一段添加到错综复杂的浮士德世界中去感到担忧和有顾虑的时候，他不得不采用“不文明人的长处”，因为浮士德世界的内容规定它们是形式所必需的。

美是艺术上的完善的特殊情况。其所以如此，是因为这种情况必须同时把一个自身已包含着和谐的内容引向它自己的形式，引向美；其所以如此，是因为太认真、太细心地把内容纯洁化很容易使作品脱离生活，使内容变得抽象而肤浅，使形式变成拟古主义

的、学院派的形式。

歌德对美的追求，一方面十分紧密地同他对自然及其规律性的博大的理解联系在一起。他说，“美是隐秘的自然规律的一种表现形式，没有这种表现形式，自然规律将永远隐而不显。”在《动物变形学》中，他谈得更加具体了：

“所以，形态决定着动物的生活方式，
而生活方式又反过来有力地影响着
所有的形态……
天神不能扩大这种界限，自然也尊重它；
因为只有受限制才能得完善。”

这种如此博大、在科学上如此深远地指向未来的被概括了的自然，在歌德的作品里，也决定着人的美。歌德在他论温克尔曼的文章里说，“不断提高的自然的最终产物，是美的人。”但是自然很少产生美的人，即使产生了，他也不能持久。可以说，“这只是一个瞬间，在这一瞬间内，美的人是美的”。只有艺术，艺术作品能赋予美的人以持久性；“因为艺术作品是在精神上由全部力量中发展出来的，所以它把庄严美丽、值得尊敬和值得爱的一切都纳于自身之中，并通过灌注灵魂于人的形象而使人高于自身，把人同他的生活和活动圈子隔绝，为过去与未来皆寓于其中的现实而神化他。”

在内外生活环境允许歌德由这些认识和主张出发进行创作的条件下，不仅产生了艺术上的完善，而且产生了美。论温克尔曼的文章足以表明，何以古代的典范是指示方向的。可是，仅仅以人的、以个体与类相符的健康和本质为方向，决计不是在风格化的拟古主义意义上讲的。老年歌德劝告青年艺术家说：“青年艺术家应当在星期日和假日去同乡下人一起跳舞，他应当注意观察各种自然的动作，给农村姑娘披上水妖的纱衣，给农村小伙子添上一对耳朵，而不是都添上山羊蹄。当他相当不错地掌握自然，并且懂得如

何给予各种形象以高尚的、自然的容貌举止时，就不会有人看出他是从何处得到这些形象的，相反，人人都会赌咒说，他是取自古代艺术的。”歌德所塑造的伟大形象，从伊菲格尼到甘泪卿，从爱格蒙特到华伦亭，都是按这种主张，从这种实践中诞生的。

可是，生活在德国的鄙陋之中，他不可能彻底坚持这种艺术家的私人的态度。他在谈到温克尔曼的“古代天性”以及任何鄙陋与愁苦都不能最终抑制这种天性时，也进一步谈到了他本人：“一旦他仅仅达到一种符合于他的自由时，看来他是完全与世隔绝的，而且完全是在古代的意义上的。”

在歌德本人身上，古代的自由和后期古代时期的、禁欲主义和享乐主义的听天由命混杂在一起，这种情况，在不同的时期、不同的生活环境里是不同的。我们业已看到，对于歌德来说，自由，也是艺术的生存条件，是如何紧密地同摆脱德国的鄙陋，同摆脱靡菲斯特的魔法联系在一起的。十多年前，我曾经着重指出他论《文学上的激进主义》这篇重要文章，指出文中所述的古典主义艺术的社会和民族的前提条件、民主变革和民族统一是了解他的艺术观的钥匙。但同时也指出他的听天由命的结论：“我们不希望发生可以在德国为古典主义作品准备条件的变革”，这个结论说明，为什么歌德并非始终是在上文他自己所规定的意义上的古典主义，而每每程度不一地倾向于一种风格化的拟古主义。在这个问题上，如同在任何问题上一样，必须在歌德身上把胜利同失败、听天由命、妥协区分开来，把“伟大”同“渺小”（恩格斯语）区分开来。

七

自从社会主义的胜利变成现实以来，我们才能真正看清楚歌德真正的伟大，连同他的历史的、阶级的、社会的局限性，以及他的失败与妥协。

这决计不是说，似乎歌德在某种意义上曾经是个社会主义者，他连社会主义的前驱者或预感者都不是。资产阶级诠释家要把《威廉·迈斯特的漫游年代》解释成具有某种社会主义的内容，这是件幼稚可笑的事。歌德是一个前期阶段中最伟大、最渊博的全才人物，在这个阶段中确实包含着许多指向未来的因素，但是，这些因素自然只有在较高阶段已经成为现实的时候才能被理解。

为了真正讲清楚这一点，我们必须由此入手扼要重述到现在为止我们对歌德所作的全部分析，并加以新的说明。可惜这在一次讲演的范围内是不可能做到的。我只指出歌德对资本主义社会中艺术面临困难的看法，指出他克服这种困难的种种尝试，随后指出，社会主义在社会制度方面能够加以解决的，恰恰是根据歌德的见解，给他那个时代艺术造成困难的根源，也就是说，由外部世界、由艺术之外、由社会方面来的“种种特殊规定”，因此，在社会主义条件下，艺术失去的恰恰是那种社会的隔离，歌德曾深受其苦，并英雄般地试图克服这种隔离给艺术发展带来的毁灭性后果。

在民族问题上同样如此。歌德同这个时期的其他重要人物一样，是一位没有民族的伟大民族诗人。如今，正是社会主义在苏联的发展示范性地解决了真正的民族形成问题。甚至直到伟大十月革命尚无自己的历史或失去了自己民族发展的历史连续性的各族人民，在苏联已经发展成为真正的民族。这种民族的形成，在社会主义条件下，在苏联，不可分割地同各民族的兄弟般的联合联系在一起，就这样，歌德的一个梦想同样变成了现实。

在这里，美的问题也得到了新的解释。美之所以成问题、罕见和不能持久，同样是由阶级社会，首先是资本主义社会各种对抗性矛盾所造成的。因为在歌德看来，美从来不是一个狭义的美学上的形式问题，而是个体与族类、个人与自然、人与周围的人之间一种

现实的和谐的表现,所以,恰恰对于歌德来说,扬弃了社会发展的诸对抗性矛盾,便使他最深切的人生渴望得以实现。

对于歌德的生活历程,对于歌德的毕生著作中的全部问题,我们几乎都可以逐一作这种说明。可是,在这里,我们想集中谈谈到现在为止一直居于我们分析中心的那个问题,即个体与族类的关系问题。歌德和黑格尔所看到和预感到的东西,在当时存在的社会环境中,他们只能放在悲剧性的、对抗性的联系中加以塑造或概括的东西,今天,在社会主义的苏联,是成亿人的一种平凡而伟大、清醒务实和英雄性的经验。

当李卜克内西和季米特洛夫作为被告在资产阶级的法庭上为自己辩护时,他们的辩护已变为一种控诉。他们以各革命阶级、进步民族、人类、人的族类——无产阶级是其真正的进步利益的代表者——的名义进行控诉,揭露堕落的、阻碍进步的各个阶级和个人。当列宁和斯大林把革命的工人运动的经验提高为概念,提高为无产阶级自觉进行的实践时,族类的声音,人类解放的声音,不仅在无产阶级的声音中被表达了出来,而且同这些前无古人的伟大人物的声音和生活实践不可分割地结合在一起。

苏联三十多年的社会主义实践表明:每一个个人同自由的人民一起生活在自由的国土上;每一个个人,由于他在劳动,由于他自觉地接受人类的劳动经验,由于他利用个人在劳动中的发展来丰富人类的经验,由于他的活动在他自己身上和与他一起劳动的那些人身上唤起了真正的族类的力量,因此,他实实在在地在那里生活,在那里工作与发展,而浮士德,则在长期的、艰辛的、悲剧性的摸索与碰壁之后,仅仅在他对未来的幻想中才到达了那个地方。

因为,从魔法中,从资本主义的魔法锁链中解放出来——对于浮士德来说,这是一个可悲的不可理解的问题——在这里已经完成了。伟大的十月把靡菲斯特连同他的魔力一齐赶下了历史舞台。

其次，浮士德式的完成变成了纯人间的。歌德只能写出在靡菲斯特面前浮士德最内在的人的核心的被拯救。解救本身：浮士德的渴念的实现，从思想内容上看，必定是先验的，在艺术上，则被移到了天上。这个天上的场面，是歌德作为思想家的冷静和正直，以及作为诗人的创造力的一个伟大标志。因为一眼看去很抽象的矛盾，即浮士德仅仅是个人，仅仅是主观上并没有失败；在歌德所处的历史和社会环境下，从客观上战胜靡菲斯特是不可能的；但是，尽管如此，靡菲斯特被战胜了，人类归根到底以歌德所不能认识的方式取得了胜利并前进了，所有这一切，只能通过天上的场面，在艺术里清晰地表现出来。

所以，最后一场的天上，是形象地塑造了对于歌德来说是先验的、不可能塑造成在人间完成的、无止境的、不断前进的类的生活的连续性，以及包含在其中的个体的完成。在这里，歌德反对市侩式的个人希望而进行的辩驳，得到了一种真实的，在正反两种意义上的扬弃；如果对于每一个个体来说，有科学根据的社会发展远景也作为个体自己的未来远景而存在的话，这种希望便停止存在了，但同时，每个个体却被证明有存在的理由，因为个人和集体的未来目标同时都实现了。

天上一场的历史内容，在社会主义条件下也变成了人间的：清醒冷静、日常平凡、实践性和英雄式的。可是，恰恰由于新的浮士德的解脱必定在阶级内容上远远超过了歌德，超过了他最远的思想境界，因此这种新的解脱证实了歌德深邃的世界观和创作上的倾向。因为恰恰这些倾向是主要的，是最人间的——普遍性的、尘世的——人民性的、感性的——群众性的，歌德说他自己从根本上讲比席勒更具民主主义精神，这是有道理的。不应忘记，为了使《浮士德》的天上的、先验的结局具有明显的人世间的内容或者至少接近于这种内容，需要他付出多少艺术家的智慧。当在个体和族类

一致的条件下,人的事业、个体的生活的完成变为纯粹人间性时,甘泪卿和克蕾尔欣、塞绿苔和菲利涅的创造者最纯真的诗人的本质便被证实了。当人类纯粹从自身的力量,从劳动着的人、胜利的工人阶级的内含的人性中产生时,卢克莱修^①和斯宾诺莎的学生和同道的最内在的思想倾向便被证实了。

社会主义在理论上,尤其在其实实现中,远超出歌德的思想境界。但是恰恰由此出发,他的最优秀的、最高的品格得到了新的说明。恰恰由于他没有被推崇为居于人的斗争之上的“奥林匹斯山上的神”,恰恰由于这样的说明无情地揭露了他的弱点和缺点,他的失败和妥协,以及他的局限性,所以他是今天新的、无愧于人的世界的创建者的朋友和同路人,是跳出艺术病入膏肓的绝境,跳出(如托马斯·曼正确地给现代派艺术所下的定义)腐朽的病态的同情、解脱和死亡的泥坑,是走向健康的艺术界的引路人。

歌德像摇晃了一百五十年,即使在最正直和最优秀的研究者的思想中也是如此。社会主义的实现,苏联自由的各族人民的生活才提供了真正正确地看待歌德的着眼点,提供了公正地、怀着知人知心之爱去评价歌德的尺度。现在才有可能把这帧歌德像具体化了,而这正是我们这个时代的任务。

山 石译

此文系卢卡契在柏林“德国民主复兴文化同盟”举行的歌德诞辰纪念会上的讲演,译自《歌德和他的时代》,柏林建设出版社1953年版。

^① 卢克莱修(Lukrez, 公元前98—55),罗马诗人和哲学家。

评《伊凡·杰尼索维奇的一天》

(1964年)

—

关于短篇小说在小说中的美学地位已经有过相当多的研究，而人们对于这两者之间的历史关系以及它们在文学发展中的交替作用，却注意得很少。可是，这倒是一个极有意思的、富有教益的问题，它有助于阐明目前情况的特点。经过多次观察，我想说明这样一个事实：短篇小说抑或是用大型史诗和戏剧的宏伟形式来反映真实的一种先行表现，抑或是在某个时期结束时的一种尾声，一个终点号；换句话说，它或是出现在诗歌对当时的社会环境尚未产生影响或已经产生影响的阶段。

在这方面，薄伽丘和意大利短篇小说是现代小说的先驱。实际上，意大利小说在一个时代里表现了世界，这个时代是资产阶级的生活方式在胜利地迈进，同时各个领域内开始破坏中世纪的生活方式、并逐步站稳脚跟的时代，然而这个时代尚未具备描写对象的整体性、以及资产阶级社会内部的人与人之间的关系和行为的整体性。莫泊桑的短篇小说则完全不同，它们象是对巴尔扎克和司汤达曾描写其诞生，而福楼拜和左拉以值得商榷的技巧叙述其结束的那个世界的一种告别。

这样的历史关系只有在体裁的特殊性基础上才能产生。前面已经暗示，对象的整体性是使小说具有广泛普遍性的最显著的特

点；至于戏剧的整体性，则又有另一种内容和结构。但是，这两种体裁仍然以虚构生活中的包罗万象的整体性为中心；人们用赞成或反对这两种体裁来回答时代的中心问题，结果都一概导致典型的整体性，这些典型互为区别又互为补充，在时光的流逝中占据它们应有的地位。相反，短篇小说有一个特殊的起点——它源于环境的延展性之中，而又不超越这个范围。它决不声称要表现全部社会现实，也不表现一个根本性的、当前的问题的全部内容。短篇小说的真实性所依靠的是，在一个达到一定发展程度的社会内是可能发生某个特殊情况的一一往往是例外，而只要有这种可能性，则这个特殊情况就是那个社会的一个特点。所以，不论是人以及人与人之间的关系的根源，或是人所活动的环境，短篇小说都可以不予置理。它不需要作任何安排来调动这些环境，它也可以不必描写具体的前景。正是因为有了这样的特性，短篇小说——由这种体裁产生了从薄伽丘到契诃夫的浩如烟海又各各不同的作品——才能历史地成为宏大形式的先驱者和后卫，成为“尚未”表现或者“已经”表现了整体的真正代表。

当然，在本文的范围内，不可能对这种历史的辩证法作哪怕是很有限的说明。但是，为了避免任何误会，应该指出，前面已经提到和即将提到的，涉及“尚未”和“已经”这一重要区分的看法，丝毫不是要结束长篇小说和短篇小说之间历史关系问题的讨论。还有许多方面的问题，本文不准备论及。为了对有关这方面可能存在的众多的关系有一个概念，可参考哥德弗里德·凯勒的作品。《绿衣亨利》与青年凯勒的瑞士该是决裂了，才使这部作品在小说的整体性方面获得成功。《塞尔德维拉的人们》作为一组互相对立、互为补充的人物，打开了小说所无法表现的这种整体性的前景。按照凯勒对人的看法，凡是已经变成资本主义的家乡是不可能产生任何以丰富而灵活的形式予以加强的整体的，可是被认为是多余的叙

述的，挑动人们互相论战的《箴言》中的短篇小说，恰恰能够重现了一对逐渐走向真正爱情的夫妇的分歧与和好，而这，正是凯勒用连贯的小说形式所表现的世界表面的社会经纬所根本做不到的。因此，这是“尚未”和“已经”之间的独一无二的结合，如果说这种结合也许没有根本上越过上述长篇小说短篇小说之间的历史联系，它就不能直接地排列在一起。在文学史上，完全不同类型的这种关系，比比皆是，我们不能在此详细叙述。

作了这些说明之后，可以说，当今日的史诗和晚近的诗作通过人的本身来真正地保全人情的时候，它们往往是从短篇小说式的长篇小说中派生的。谈及这一点，还是让我们看看诸如康拉德的《台风》或《影子的线》和海明威的《老人与海》之类的作品吧。社会基础、社会环境消失，而人面对着单纯的自然现象，这一事实已经说明了这种倒退。只剩下自身力量的孤独英雄所面对的这场决斗，甚至可以构成作品追求的结局——不论这场决斗以人的取胜告终，如康拉德的作品，或是以人的失败而告终，如海明威的作品——，而这个无非是保全人情的结局便成为短篇小说的主要内容。与这些作家的长篇小说相比（也不仅是他们的长篇小说），有着十分强烈的对照：社会关系吞没、揉碎、肢解、歪曲了人。在这个基础上，甚至任何注定要遭到最终惨败的真正的对抗力量也似乎不可能表现出来。因而，在一些不会放弃人类的完整和尊严的大作家的作品中，就产生了这类短篇小说，在这些小说中，为拯救人类而进行的斗争表现为一场后卫战。

同样，在苏联文学中，今天的进步力量，除了抒情诗之外，集中在短篇小说的创作。索尔仁尼津肯定不是在斯大林的传统之墙上打开一个真正缺口的唯一的人，但是按我们的看法，他是唯一取得成功的人。我们想在下文中指出，对于他——以及对于那些朝着与他同一方向而努力的作家们来说，这是一个开端，是探索着去捕

捉新的现实的首次尝试，而不是象上面提到的那些著名的资产阶级作家笔下的一个时期的结束。

二

今天，社会主义现实主义的首要任务是将对斯大林时代的批判进行到底。从总的方面来讲，这无疑是社会主义意识形态的主要使命，但我在这里要谈的仅限于文学方面。为了使社会主义现实主义回到它在二十年代时曾经达到过的高峰，应该让它重新找到自己的道路，表现那个时代的真正的人。因为，经过斯大林时代之后，社会主义现实主义变成了一个蔑视人的形容词，甚至在社会主义国家中也是如此。而走这条道路就必然要真实地反映斯大林时代的那几十年的情况，以及所有那个时代的骇人听闻的罪行。宗派官僚主义分子对此表示反对，说什么不应该对过去追根刨底，而要热爱现在。过去总归是过去，过去的已经完全过去了，它不会给现在留下任何痕迹。这样的提法不仅仅是撒谎——只要看一看斯大林的文化官僚主义至今仍然那样厉害就可以理解这一点——，而且也是荒谬绝伦的。当巴尔扎克和司汤达描写复辟时期的时候，他们都知道他们所塑造的大部分人物都是在大革命时期，在雾月以及随后的那些年月里，在帝政时期成长起来的。如果仅仅描写于连·索黑尔或高老头在复辟时期的生活而不写他们的命运、变化和过去，那么他们就可能成为干巴巴的、徒具形体的人物。从文学上来说，对于社会主义现实主义的伟大的高潮时期，也是如此。肖洛霍夫、A·托尔斯泰、年轻的法捷耶夫以及其他作家的作品中的主人公都曾在沙俄时期生活过；若是不了解这些人物是如何渡过战前时期和经历帝国主义战争，又是如何经过革命的最初年月，尤其是他们各自处在哪个营垒里，则任何人都不可能理解他们在内战中的表现。

目前,没有受斯大林时代任何影响,没有在精神、道德和政治面貌上被那个时代改造过而积极投入社会主义生活的人还很罕见。谈什么走向社会主义的、在“个人迷信”猖獗时未受其害的建设社会主义的“人民”,那十足是叫人把愿望当现实而已;为这一论点辩护的人(还有那些既得利益者),因为他们有个人体会,最了解斯大林的制度是渗透到日常生活的每一细微的表现中,只有某些穷乡僻壤才较少受到这种制度的影响。这样显而易见的事实具有普遍的价值,但是它因人而异;不同的人的反应证明:在这点上显然有许多不同的立场。但不同体裁的交替出现,无论是很多西方思想家所珍爱的莫洛托夫或凯斯脱莱,都只不过稍稍偏离了真实而比今天称之为官僚主义的思想略为愚蠢一点罢了。

如果这些官僚主义的思想真的成为评判文学作品的标准,我们的面前就会出现斯大林时代的“图解文学”的直接继承。这种“图解文学”构成对现状的粗暴的操纵;它不是从过去和真实目标的辩证关系、从真实的人的行动中产生的,相反,它的内容和形式一律都是由国家机器的法令来确定的。“图解文学”完全不是扎根于生活之中,它是从对这些法令的评论中产生的;因此,这样设计出来的木偶不会也不可能象真人一样,有其过去。它们只适合于一个“框框”,根据这个“框框”,让这些木偶分别担任“正面人物”和“寄生虫”的角色。

在这类作品中,对过去的人工安排只是对人物、环境、命运、前途等等的普遍的人工安排的一个方面。因此,方才所说的那条荒谬的路线不是别的,正是“那个时代独特的“斯大林和日丹诺夫文艺政策的逻辑延伸,一种迅速遏制社会主义现实主义复苏的新手法,也就是说,不让社会主义现实主义恢复反映特定时代的真正典型人物的能力;这些典型人物是以各自的方式、根据其人物本身的必然性,在他们的生活过程中处理大大小小的生活问题的。总之,

在“过去——现在——未来的前途”这三者的关系中，人物的个性是由社会和历史决定的这一点，表现得最为明显。从历史上来看，在每一个人的范围内，实际上，过去尽管相同，但它可以具有变化形式；出身、地位、受教育程度、年龄等不同的人，对同一件事相应地会有不同的看法。而且同一件事在人们中引起的反响也是大不相同的；这就要看他们是接近还是远离这件事，是处在这件事的中心还是边缘，甚至还要根据个人在考虑问题时那种单纯的偶发性。如此，就将产生最广阔的变化的余地。再者，从肉体上讲，任何人都不会面对这样的事件而真正处于消极状态的。他面临的是不同的选择，其中又有一系列的答案，从竭力抵抗到溃败、投降，中间还有巧妙或愚蠢、正确或错误的妥协。

然而，这决不是对事件各自独立而是互为交叉的反应。第一类反应在一个时期的重要性可以与后一类反应相类比。因此，如果抹煞过去，就不能理解现在。索尼仁尼津的《伊凡·杰尼索维奇的一天》是一个意义重大的开端，它涉及到文学以其独特的手段再现于社会主义现状中的能力。

总之，问题不在于——至少首先不是——揭露斯大林的残暴、集中营及其他。这些在西方文学中早已有之。再者，在二十大把对斯大林时代的批判列入议事日程之后，这些揭露在当时社会主义国家中所具有的最初的冲击作用终于消失了。索尔仁尼津的功绩在于，他从一个普遍的集中营中选出了普通的一天，将其变为过去的象征，而这个过去在那时还未被克服，又未在文学上得到过表现。虽然集中营代表了这个制度的最终极点，但是索尔仁尼津却善于不出铁窗就描绘出斯大林统治下的一幅寓意颇深的日常生活的图象。他之所以获得成功，正是由于他提出了诗一般的问题：这个时代向人们提出了什么要求？谁拯救了他的前途和人的整体性？谁顶住了，是怎么顶住的？人类的实体在谁的身上被保存下来了？

人类的实体在何处被隐匿、践踏、消灭了？索尔仁尼津严格地在集中营最表面的生活范围内，用既笼统又具体的话提出了这些问题。诚然，不断更新的社会政治选择——生活将把仍然是自由的人们一齐放在这些选择面前——是肯定可以找到的，但选择投降或抵抗在极大程度上涉及到生存与灭亡的具体问题，以致于它把任何其后果不可挽回的决定提高到一般和典型的高度。

整个结构(我们在后面还要谈及它的细节)都是为了这个日的服务的。这幅集中营日常生活的图画所描绘的，正如主人公在书的最后几行中指出的那样，是集中营中一个“好日子”。而事实上，在这一天中，并没有发生任何出奇的事，也没有发生特别残暴的事故。呈现在我们眼前的一切，是集中营通常的秩序以及这种秩序在囚犯中激起的具有代表性的反应。因此，一方面存在轮廓清晰的典型问题，另一方面，又让读者自己去想象，这样一种秩序在别的条件下会产生什么样的结果。除了这种结构——它以近乎禁欲主义的执拗态度把中心放在主要部分——上的重要特点之外，与之相适应的恰恰还有文学上极端节省笔墨的手法。对外部世界仅作了必不可少的叙述，因为它在人的内心生活中激起了反响；至于心理世界，则仅仅保留了与人的核心有直接密切联系的和以能够追溯的刹那间的思考为形式的反应，仅此而已，其选择是极为节约的。因此，这部作品——丝毫不是从象征角度去看——可以达到具有象征的规模；这种描写可以涉及斯大林社会内部的日常生活问题，即使这些问题不是直接牵涉到集中营的生活。

这幅对作品结构的极为抽象的素描足以说明，索尔仁尼津在文风上是属于叙事和短篇小说的——即使这样的短篇小说本应该更长一些——尽管作家希望描写得尽量具体，以便将人物及其命运通过多样化的方式再现出来。索尔仁尼津故意不写任何前景。集中营里的生活非但没有被写成临时性的，而且极少教几次暗示

到刑满时,也都是给人以毫无把握的印象——至于解散集中营,则连做梦也未想过。叙述的中心形式仅限于指出,其时,国内已有很大变化,以后国家再也不可能回到旧习惯的世界中去了。而这样做也不是为了放松对集中营的管束。所能预见的,仍然是日复一日,也许好一些,也许坏一些,但是不会有真正的不同。对过去的介绍也是相当精炼的。对每个犯人被囚禁的理由只有几条说明,因为是寥寥几笔,而且很具体,这就揭示出民事和军事方面,司法或行政判决的专横。片字未提大的政治问题,如莫斯科的审讯;它们已沉入黑暗的过去了。有些人仅仅是个人受到冤屈,因此囚禁本身并未引起直接的批评;看到的只不过是一桩难受的事情,一个难以忍受的痛苦。在艺术方面,则完全自觉地与伟大的小说和伟大的悲剧的未来使命相决裂和疏远。索尔仁尼津的作品与我们刚才提到的著名短篇小说在风格上——形式上,仅仅是形式上——有相似之处。可是,这也不是退到宏大的形式中去,反之,它是通过寻找适合于他自己的宏大形式,第一次尝试着去勾划真实。

今天,社会主义世界正在走向马克思主义的再生,目的不仅是恢复被斯大林所歪曲的方法,而且特别是依靠真正马克思主义的新旧两种方法去考虑新的事实。对于文学上的社会主义现实主义也是如此。想要继续在斯大林时代人们称颂的社会主义现实主义这条道路的名义下顽固地走下去,就会走进死胡同。但是我坚信,那些把从表现主义和未来主义以来在西欧产生的统统称为现实主义而且放弃“社会主义”这个形容词的人是错了,因为他们过早地埋葬社会主义现实主义。只要社会主义文学以它自己特有的方法恢复它的存在,只要它重新对当前的重大问题产生艺术责任感,那么,从未有过的力量会蓬勃发展起来,而且会朝着新生的方向发生作用。与斯大林时代的社会主义现实主义相比,这个变化和复兴的过程是一个根本的转折点,而索尔仁尼津的作品是在这个过程

中对未来起了里程碑作用的作品。

预告了文学春天的这类信号肯定具有历史重要性，因为它们宣告了一个复兴，然而在艺术上不一定有什么特殊的价值。这正如李罗^①和李罗之后的狄德罗那样，成为资产阶级戏剧的最初的开拓者。在狄德罗从理论上把社会环境置于戏剧趣味的中心的同时，他把一批内容无比丰富的主题归并到悲剧之中；可是狄德罗的剧本很平庸，它仅仅使人限于对他的主题的抽象理解，而不能起到开拓者的作用。至于索尔仁尼津，他却并没有把如集中营生活那样的一批主题纳入文学之中。他那反映世界的独特方法——这个方法的中心点是既反映斯大林统治下的日常生活，也反映在这种生活迫使下人们作出的抉择——却在保存和毁灭人情的问题上开辟了一个真正的新领域；作为斯大林统治下日常生活象征的集中营，将未来集中营生活本身的那幅图画变成了新文学普遍性中一支简单的插曲。现在，这种新文学的普遍性自称，凡是对现状的个人和社会实践具有重要内容的都应该作为这种现状的必不可少的准备阶段，在它之中得到表现。

三

读者在伊凡·杰尼索维奇的这一天中看到了斯大林时代的象征。不过，在索尔仁尼津的风格中未见象征主义的任何痕迹。这是一段符合现实的真实生活，在那里没有任何特别的时刻去显示特殊的重要性——一种独一无二的重要性，或是为了在象征性方面有所表现。不容否认，在这段生活中，命运和千百万人的典型行为还是以集中的形式保留了下来。索尔仁尼津所独有的这种表现手法上的准确性与通过细腻的技巧达到的直接或间接的自然主义毫无共同之处。目前关于现实主义，尤其是关于社会主义现实主义

^① 李罗(George Lillo, 1693—1739), 英国剧作家, 资产阶级道德剧提倡者。

的讨论未涉及问题的要害,甚至完全不了解要害是什么,因为这些讨论看不到是什么使得现实主义和自然主义发生对立。在斯大林时代的“图解文学”中,一种那个时代特殊的自然主义与某种也是特殊的所谓革命浪漫主义相结合,代替了现实主义。诚然,在三十年代,人们用现实主义来反对自然主义,但这完全是以抽象的方法进行的。要真正使抽象化为具体必须反对“图解文学”,文学在它的操纵下所造成的后果是,一切不符合路线的——仅此一点——都被批判成自然主义。从那时起,作家逃避这一谴责的唯一办法是专门选择用以直接或间接地解释政府法令的题材,这样写成的作品就成为法令的图解。于是,创造文学典型的方法就变成一门纯粹的政治。独立于形式本身的辩证法之外的这些典型人物的人的真谛,只是包含着对根据有关法令要求和反对的行为方式从其价值上作出肯定或否定的判断。这样在故事和人物方面就产生了大量的做作,而这些故事和人物自然主义到了这样的地步,以致人们可以用这样的话来形容这类作品:所有细节都不是真正有机地联系在一起,也不和活动着的人相结合。它们始终是苍白和抽象的,要不就凭作者的气质,具体得出奇,但从未使素材有机地溶化在一起。因为,这些素材本来就是从外面注入的。我记得,在这些经院式的辩论中,人们问道,一个正面人物在多大程度上和以什么方式能够有或者应该有某些消极面。关于将文学方面优先重视具体的人和每一个个人作为形式的出发点和归宿,这一要求遭到了坚决的拒绝。所以,人和命运可以而且应该被人所任意左右。

如果按照人们今天往往所希望的那样,用西方现代的风格去取代某种已经过时的社会主义现实主义,那么统治当代文学的、根本上是自然主义思潮的特点可能在这样和那样的阵营中完全被人所忽视。我曾有好几次在不同情况下强调过这样一个事实,即代替自然主义本身的形形色色的“主义”,一点也没有改变自然主义

这种缺乏内在联系和结构松散的特性：本质和表象的直接统一被分割。从原则角度来看，取消这个特点，努力进行直接观察，代之以完全客观或主观的反射，丝毫不能改变自然主义的根本问题。这里有一个一般的文学实践问题，而不是特殊的成就问题。完成《织工们》或《海獭皮》的哥尔哈特·豪普特曼，从美学意义上说，不是一个自然主义者，然而大量的表现主义者、超现实主义者们，却从未和自然主义作过真正的决裂。因此，人们很容易就想到为什么斯大林时代的社会主义现实主义的反对派会那样经常到现代文学中去寻找并以为能够找到避风港。实际上，这种过渡可以在不从根本上打乱作家和社会现实的关系的情况下完成，也不用强迫作家克服他的自然主义观点，强迫他纯粹自发主观地去体验和钻研时代的重大问题。更有幸的是，在这种情况下，不需要同“图解文学”作任何决裂；在三十年代，人们已经用流水线来生产小说了。这些小说发挥了表现主义、“新现实主义”和剪贴式文学的所有长处，它们的唯一区别是：在运用当时文学生产的中等水平的外部技巧时程度有所不同。而这类情况完全可能在今天重复出现，正如某些征兆所指出和证明的那样：主观上坚持说“不同意”斯大林时代，既简单又干脆，但这远远不等于在思想和艺术上就不“赞成”斯大林时代。

索尔仁尼津的故事处在自然主义内部各种流派的对立地位。我们已经谈到过他的风格的显著特点，就是文字极为简炼。正是这种简炼使他的作品中的细节始终含意极深。正如在任何真正的艺术作品中，由于素材本身有其特点，所以才产生了细微的差别。我们身在一个集中营；看到一小口面包，一片破布、一块石头或一块可以作为工具的金属，这些就是用来维持生命的；但是当人们把这些东西带在身上去干活，或者把它们藏在某个地方，那就总有被发现、被没收和被罚坐单人牢房的危险；上司一个最小的手势和表

情都必须在做这一动作的同时引起适当的反应,否则,人们又要冒最大的危险。此外,在有的情况下——比如在分饭的时候——有意识地使劲卖力会得到双份的食物。黑格尔不是强调和谐地分配饮食、休息和工作在伟大史诗的代言人荷马的诗歌中所具有的重要性吗?在资产阶级的日常生活中,这些生命攸关的职能在大部分情况下失去了它们的特殊份量,唯有最伟大的作家,特别如托尔斯泰,才能重视这些复杂的思考(这类比较无疑是为了澄清有关的文学问题,完全不是拿这一作家同那一作家相比)。

在索尔仁尼津的作品中,由于细节是直接来自素材中来的,所以有它的重要作用,其特点是:这些细节使集中营生活中的那些限制狭窄到令人窒息的程度,单调的生活始终潜伏着危险,而为了保住性命必须不断地采取谨小慎微的动作。最小的细节在这里就涉及生与死的选择;每一件东西都能使人走运或倒霉。刹那间,每一样东西,由于它本身偶然成为它自己所包含的事实,而明确地同每个人的命运所经过的旅程不可分割了。正是这样,从简炼的笔墨中产生了集中营里集中的生活整体;这些简单而又可怜的现实的和与系统性终于形成了具有象征规模的人的整体,从而在人类生命的极为重要阶段投下了几线光明。

在这样的生活基础上,一种形式十分特殊的短篇小说问世了。这样的形式同上述资本主义世界现代短篇小说巨著之间的一致和对立可以澄清这两类作品的历史环境。不论在哪一类作品中,人都必须同憎恶他、而其力量又胜过他的环境相对抗,而这个残酷和缺乏人性的环境揭示了大自然的本质。在康拉德或海明威的作品中,恶劣的环境确实就是大自然。(如康拉德作品中的暴风雨或晴朗的天气;即使完全是人的命运,如在《歌声结束了》中,老船长所与之搏斗的是失明,而这也是生物界大自然造成的残酷现象。)人与人之间的关系的社會性被抛到次要的地位上去了,它往往被冲

淡到几乎已消失的地步。与大自然进行较量的人，面对大自然，不是以他自己的力量战胜它就是死去，没有其他的选择。因此，在这一决斗中，每个细节都是重要的，每个细节从客观上看都是命中注定的，从主观上讲都是一种生与死的抉择。然而，由于人与大自然是直接相对抗的，人对大自然的看法可以保留荷马式的深度，而不失去宿命论的激烈程度；基于同样的理由，命运和积极行动的人之间的关系经常体现在后果严重的重大抉择之中。人与人之间的这种完全的社会关系既然被冲淡了，甚至于压缩到乌有的地步，这类短篇小说就构成了某种文学路线的最终结尾。

同样，在索尔仁尼津的作品中，所表现出来的整体性有其自然的特点。它有原始素材的朴素性，没有人类生活运动的形式上的起源，也没有延伸到社会存在的另一形式中去。然而，它始终和到处是“第二性”，是一种社会的复杂心情。虽说整体性的效果可以表现得完全是“自然的”，无情的、残酷的、荒谬的、缺乏人性的，但这些效果仍然还是人的行为的后果。在必要的情况下，人应该以反对真实的大自然完全不同的方式起来反对这些后果。海明威笔下的老渔夫甚至可以对激烈挣扎的鱼表示同情和赞赏，虽然这使他几遭灭顶之灾。

这就是面对“第二性”代表的不可思议的反应。实际上，索尔仁尼津避免使用任何公开表示内心反叛的词汇；然而含蓄的词汇在各种态度和手势中是有的。因为自然的、肉体的、生活的表示——感到冷、饿等等，在人与人之间的关系中都会出现的。生存或死亡也始终与社会直接相联系；即使这点从未在字面上写出来也是如此，它始终在未来的、真实的生活中，在自由人中得到自由的反映。诚然，直接的、肉体的生与死的“自然”因素也是存在的，但客观上，决定的时刻还是社会的时刻。实际上，大自然是真正独立于我们人类的；如果说，变成实践的知识能使大自然为人类服务，

但大自然的本质仍必然是永久不变的。不管“第二性”是怎样富于自然的属性，但它终究是人类关系的果实，是我们自己的事情。因此，唯一正当的态度只能是改造它，完善它，使它更富人性。细节的真实，从其本质上来讲，它们的表示，相互作用和联系等等也始终具有社会性，尽管它的起源不直接是社会现象。索尔仁尼津一贯坚持他的简炼的风格乃至到了禁欲主义的程度，他严格地避免采取立场。但是他描写一个人类社会制度的“天然”的残酷和可恶的时候，是那样的客观，因而从中得出的结论比任何宣判——不管它是多么激动人心——还更加具有摧毁力。同样，有意不写前途恰恰包含着一种前途。虽然书中从未提到，但是任何关于生或死的事实使人隐约看到未来正常的人类关系的方式，它们是——始终未说——人类社会真实生活的序幕。所以，这一段生活不是结束，而是未来时日的社会序幕。（同大自然斗争本身也可以完全是个人的事，它有一种教育作用，如在康拉德的《影子的线》中那样，但这种教育作用仅仅严格地限于对某一个个人。在《台风》中，船长的得救是一段有趣的插曲，但没有下文——以上是康拉德自己指出的。）

这些又把我们带回到索尔仁尼津的故事的象徵性的行动中去了。索尔仁尼津虽然没有说，但他向以后关于斯大林时代的文学的讨论提供了一个集中的序幕，在这样的讨论中，类似的生活片断起了象徵日常生活的作用。这个序幕是用来解释当今世界、人的世界的。人直接或间接、积极或消极的进入了这个“学校”，从这个“学校”出来以后或变得坚强或被摧毁。在那里，人们受到教育，学习如何过今天的生活，在生活中如何从事活动。索尔仁尼津的文艺立场的怪异之处正在于此。虽然他用词节俭，也不作任何超越集中营生活的直接暗示，但却透露出对道德这个根本问题的初步看法，没有这个初步看法，今天的人们可能在客观上是不可思议的，主观上是不可理解的。正是由于作者的含蓄、简炼和集中，才

使这一段严格限于直接的生活成为通往未来伟大文学的大门。

索尔仁尼津的其余短篇小说，就我们所知，从象徴的规模来说，不能与之相比。但是，他为了找到抓住现状的方法而去掌握过去的方式，在那些小说中或许表现得同样清楚，甚至于——至少这是我们的看法——更加明确。正是在优秀的短篇小说《玛特里奥娜之家》里，这个对现状的展示是最不易被人察觉出来的。索尔仁尼津在那部作品中描写了一个偏僻的农村天地以及几个与他同时代的人，对于这个天地，社会主义和斯大林式的人及生活方式只有十分微弱的影响（对现状的总的形象来说，这样的情况能够发生就是一个重要的事实，但决不是根本性的）。这是一幅老妇人的肖像，她饱经沧桑，百般受苦，常常受骗，始终被剥削，但却仍然无损于她的深刻的纯真和善良。我们面前出现的是这样一个典型人物，他的人性是任何东西都不能损坏和歪曲的。这是俄国现实主义伟大传统中的一幅肖像，但在索尔仁尼津的笔下，并不是任何哪一位大师的系谱，而只是一般的传统。这些联系在其他短篇小说中也有所出现。因此，《伊凡·杰尼索维奇的一天》是在主要人物道德的相似和差异的基础上布局的。与狡黠而聪明，但在自己的人的尊严方面寸步不让的农民相比形成鲜明对照的，一方面是满腔热忱的海军中校，他宁肯舍命也不愿默默忍受诽谤；另一方面是狡猾的队长，他时刻准备牺牲同伴们的利益以拥护当局，同时又利用他的同伴加强自己的特权，至少是相对的特权。

短篇小说《在克雷其托符卡车站上》也是描写斯大林时期的弊病的，但是它更为有力。危机时代的精神和社会面貌，“警惕”，在书中居于首要地位。这篇小说在辩证的二元论中指出，变成陈词烂调的斯大林的口号歪曲了生活中一切真正的问题。正如所有成功的短篇小说那样，在这部作品中，也只有个人的冲突，和冲突的具体解决，却不知道这样的决定会对未来的生活、对主人公今后的

演变产生什么后果。然而，冲突的构思是这样的，它所产生的紧张局势随着小说本身的范围越来越窄而不停地起伏变化。在那个倒退的时代中以“警惕”的名义所实行的强制统治，在斯大林时代结束以后，始终是一个热门问题。由于强制统治的力量使那么一大批人丧失了精神人格，因此，它的残余影响今天仍然存在。根据集中营生活而形成的故事，不仅在叙述中而且在细心的读者思想中都勉强可以不写前景，也不与现实世界相对照；但是，在这部短篇小说中，我们最终碰到了一个问题，这个问题是有意识以一种辛酸的坦率精神提出来的：经过这样的曲折经历，那个年轻而朝气蓬勃的军官会变得怎么样呢，会使犯了这样过失的他——以及那么多同他一样的人——成为什么样的人呢？

在索尔仁尼津最近一部著名的作品《为了事业的利益》中，小说这种既富有艺术性又符合艺术风格的风格，表现得更为强烈。这部作品在文艺界激起了热烈的赞扬和猛烈的批评。在书中，可以看到人们如何对宗派主义者向进步文学的朋友进行挑战所作出的勇敢应战，也就是说：必须要求作家以一种“独立”于“个人迷信”时代的方式去描写那个时代广大群众建设的积极性。小说的主题是重新建设外省某个城市的中等技术学校，以便代替原来那些根本不够用的房子。虽然当时已经无法让所有学生都来上课，但当局却官僚主义地让事情拖延下去。一个团结了教员和学生的真正的集体进行了干预，他们被相互的信任，甚至被爱——这个字用的不算过份——联系在一起。由这个集体自愿利用假期盖的大楼，到学期开始时就完成了。小说是在一幅充满了清香的空气以及在劳动过程和胜利完成时迸发出来的热情的图画中展开的，在这幅图画中，有的是真正信任的关系，师生之间坦率的讨论，以及他们在自己动手创造的环境中对更美好的生活的愉快的期待。突然，出现了一个由高级官员组成的委员会，他们草草地巡视了旧校舍以后，

认为“一切都正常”，而且决定将新楼交给另一机构使用。校长作了种种绝望的努力，均归徒劳。党的机构的一名成员向委员们作了殷勤的接待也无济于事。同斯大林统治下的政府的官僚主义的专横无理作斗争，即使是为了最正义的事业，也是无用的。

这就是小说的全部，斯大林时代由真正而积极的热情建立起来的官僚主义宗派的神话就这样被断然有力地否定了。诚然，任何有理智的人都从未否认存在过这种神话。但是，当人们声称，这种社会主义的热情可以被有效地加以利用，可以与“个人迷信”平行地”而且毫无阻碍地发展(甚至会得到鼓励)，那就产生了神话。在索尔仁尼津身上，这样的热情之火的确的确是燃烧过的，但是他后来却接受了斯大林国家机器给他准备的特殊命运。同索尔仁尼津的其他作品一样，当问题摆在我们的眼前，以它的造型艺术的形式发展的时候，小说没有指出与今日的人们相联系的命运之线，就结束了。同样——如同一部真正的短篇小说那样——不论是当地政府所进行的破坏也好，上级所采取的专横决定也好，所扩大的范围还是十分有限的，都不是用直接旨在说服读者的事实来加以体现的。作者通过他那简练的笔墨又一次获得了成功。这样的精炼手法不允许作任意的评论，它不能使包含在这种事实中的典型性显现出来。他之所以能够如此熟练地完成这个重大计划，运用上述的表现手法，使他那些作为典型的人物栩栩如生，人物所处的环境又如此逼真，自然，这不单是一个技巧问题。官僚主义内部关系的产生和形成，在歌颂“事业”的“崇高”的客观的宣言下深藏着个人事业的利益，同故事始终没有关系；它们只是作为常理出现在小说中。官僚主义者以最巧妙的方法躲在用客观的面具为掩护的非人道之中。实际上对他们既未在社会方面，也未在人道方面，从内部加以解释。至于说到热情，的确，对它的描写是简练的。它首先表现在教员和学生身上，这种热情从形式上是完全具体到每个

一个人的，以致内战时期的“共产主义星期六”只是顺便提了一下，而提到的时候也已不再是词藻华丽的回忆了。但是——正如短篇小说的形式所允许的那样——这一回的结论还是很突兀的：当处于原始状态的事实摆出来以后，幕就落了；而棘手的和当前的问题本身并没有得到答案：这些考验和经历对师生产生了什么后果？把他们的生活引向何方？有这样遭遇的人会变成什么样的人物？这些问题在细心的读者脑子里可能产生，它们还会在他们的思想上回响并长期存在下去，然而除此外，结论就不具体了。这样，在谈到斯大林的过去时，又出现——而且更加具体得多——与当前根本问题的对照，比过去任何故事更严格、更明确、更急迫的对照。这也就是这篇小说不可能达到《伊凡·杰尼索维奇的一天》的那种内在的连贯性、流畅的文笔和完善，以及同样的艺术高度的原因。但是，作为通向未来的大门，这篇小说与过去的作品相比，向前迈进了一大步。

四

目前谁也不能预言什么时候将最终完成这一步，是由索尔仁尼津本人、别人或另一个来完成。索尔仁尼津肯定不是第一个曾试图在昨天和今天之间架桥（在这里也许只需提涅克拉索夫的名字就够了）。他也不比别人更了解如何才能弄清斯大林时代的环境，以及一个现实的道德和人类史前时期的环境，从而去消除现今的疑难，而今天几乎每个人还都接受这个现实的影响。对此，起决定作用的将是社会存在的进程；在社会主义国家中首先是在苏联的社会主义觉悟的自我更新和加强。对此，每个马克思主义者应该考虑到，意识形态特别是在文学和艺术领域内的发展是不平衡的。

所以，我们在有关问题上的解释必须限于提出“为什么”的必

然性，而把“如何”和“谁”的问题全部留下来不予回答。有一件事是可以肯定的：社会主义现实主义这一复兴遭到了阻拦和强大的障碍，首先是那些始终忠于斯大林主义的学说和方法的人——或至少说，那些装成似乎是那样的人——的抵制。无疑，他们对一切革新的公开反对后来已被各种事件所削弱了。但是，他们在斯大林学校里学会了一套灵活的战术。而通过间接的手段所制造的障碍会比老式的粗暴的行政措施（这些就已经不少了，而且造成了很多损失）将给还正在形成中、往往缺乏自信心的革新带来更多的害处。

此外，由于叙事技巧的现代性而引起的带有强烈的地方性的冲突，很可能堵塞和改变朝真正的革新方向的发展。我们已经说过，若是这样，则任何重要的事情也不可能实现。因为，在这方面，一切都是同艺术对生活的想象过分脱离——从最广义的角度来讲——联系着的，受自然主义启发的主要风格正是从这种艺术上的过分构想而产生的。只要大量作家仍然在这些技术处理面前惊呆不止，只要斯大林的宗派主义门徒表示出倾向于策略上的灵活性，三十年的主要局面很可能重现。在这种情况下，将运用杜雷尔^①式的“风格”，以避免那个时代的真正问题。当然，在这方面也存在一些必须严肃对待的现象。斯大林时期动摇了许多人对社会主义的信仰。从主观上讲，这样产生的失望和怀疑可以是正当的、真诚的，但是当人们试图表达的时候，很容易与西方的倾向混在一起。即使从纯艺术观点出发，这类作品使人感兴趣，然而在大部分情况下，它们不能摆脱某种窠臼。例如，卡夫卡事实上是通过他的观点反对希特勒时代黑暗的虚无的、反对现实的宿命论观念；可是在贝克特的虚无中只有一种带有虚构出来的危险的游戏，而在历史的现实中，没有任何东西在其主要方面，可以与之相适应。（因此，一个多世纪以来，知识界更易接受怀疑主义和悲观主义而不是对人

^① 杜雷尔(Lawrence Durrell, 1912—), 英国作家。



类发展的伟大事业充满信心，不管这个伟大的事业将采取的实现方式会有什么样的问题。)可是，当胆小怕事的人将变得残废的时候，歌德关于瓦尔梅的话的确是关系到未来的。在歌德的作品中，当浮士德作最后独白的时候，也作了这一番暗示。雪莱比夏多布里昂更为奇特和持久，而凯勒比斯蒂夫特善于从一八四八年中吸取更多和更丰富的教益。今天亦然如此——不管是涉及历史或是世界文学——，特别是对那些受斯大林时代的必要的推动而加深和扩大了对社会主义信念的人。甚至那些已经失去了这一信念，跟着写“趣味读物”的西方流派走的作家中最诚实、最有才华的人，一旦目前潜在的、正在形成的力量发挥出来时，他们将成为真正的继承人。

再重复一遍，这里不存在先锋主义的问题。我要指出：“一些作家如布莱希特、晚期的托玛斯·沃尔夫、爱丽莎·莫朗苔、海因利希·伯尔和其他人，他们写了重要的、独特的作品，而且一切都令人相信，这些作品的生命是久远的。人们想要说的是，当由于社会主义而产生的失望与西方使人致疯的怀疑主义特有的文体相结合的时候，尾随他人的模仿之作最终必会蔓延开来。也许不必说明，正直的人只有通过生活本身，把生活与社会历史的现实加以对照才能克服生活的各种表现在他们身上引起的失望。文学在这方面没有必要进行议论加以干预；至于行政措施，它们只会更加推动那些随从时俗的人投入贵族神秘主义的怀抱，而使那些襟怀坦白地追求社会主义道路的人感到前所未有的厌恶。

索尔仁尼津和那些努力朝着同一方向前进的人决不从事这种形式上的试验。他们从自己内心深处以及从社会和艺术角度，竭力从各个方面去掌握真实，而这个真实在艺术中始终是形式的真正再生的出发点。这些在索尔仁尼津迄今为止的作品中是十分清楚的。人们也可以在他的作品和当今关于马克思主义再生的辩论中

毫无困难地找到已经存在的关系。然而，想过早地评论未来时代的风格，从理论上讲会是空洞的烦琐哲学，从艺术上讲可能是江湖骗术。通过观察只能得到如下判断：今日正在改变面貌的、未来的伟大的社会主义文学不可能是——因为这涉及的恰恰是最富决定性的形式问题——二十年代最初的高潮的直接延续，也不可能是这一高潮的重复。实际上，冲突的结构，人们性质以及人们之间的关系的性质，从一个时期以来已经发生了根本的变化。而一切真正新的风格是源于这样一个事实：即作家们探测他的时代的生活，寻找特殊、有力和结构性强的形式，这些形式使他们的风格显得十分突出，而且证明他们是能够——真正的独到之处就在于这一点——发现一种反映其风格的形式，而且在这一形式中，风格的最深刻和最典型的特点得到了恰如其分的表现：二十年代的作家描写了从资产阶级社会向社会主义社会的激烈的过渡。由于和平时期而得到的安全——不管这种安全客观上是多么脆弱——，经过世界大战和国内战争，开辟了通往社会主义的道路。此后，就由人们自己作一个显然是戏剧性的选择，自己决定遵循什么方向；他们必须经常——而且在最为悲惨的条件下——从一种阶级存在的方式跳到另一种阶级存在的方式。正是在这样的、以及其他的生活事实的模子里，塑造出来了二十年代所特有的社会主义现实主义的风格。

选择的结构和力量在今天有着完全不同的性质。除了少教例外，十分明显的戏剧冲突消失了。从社会的表面看，似乎在很长时期内，变化很小，明显的改变也是在缓慢地、连续地产生着。相反，人们的内心生活在这十几年来却发生了根本的变化。这一变化无疑对社会生活的表面有影响，而且一定会在将来的生活形式的表现中变得日益重要。但是，不论是过去或是现在，人们都强调内心生活，人类的伦理生活和伦理选择。可是这种伦理选择却不大有机会表现到外部来。如果从优先强调在艺术上的内心活动这一点

就认为这是与西方流派相同,那就错了。在西方流派中,表面上是绝对的疯狂权力,产生一种似乎是无止境的内心生活,其实这种生活注定是要枯竭的。在这里,我所暗示的是一连串的内心中选择,而其中大多数选择,除去例外,都不能——目前是这样——化为明确的行动。它们的主要特点就是一出往往带有悲剧色彩的戏。这取决于人们洞察斯大林时代的危险的速度和深度,以及他们所作出的反应方法;也取决于他们以何种方法使自己的十分可靠的经验、成功或失败、自身的坚毅、被消灭或幸存,影响今天的行动方式。毫无疑问,真正要保存人性,就要坚决拒绝斯大林对人性的歪曲,巩固和加深真正马克思主义、社会主义的能力,以更大的信心去面临新的问题。

不必谈得过远,因为这些都不能概括地说明人类行为各方面的特点,它们的动机、现状以及它们的历史渊源和典型变化。我觉得,我所提出的内容已经很好地说明了下述看法,尽管它们十分零散,那就是:说明了促使社会主义现实主义把寻找与二十年代的现实强加给文学的风格完全不同的风格,作为当前迫切任务的根本原因。仅仅这一点看法就已足够了。简单地再补充一句,由索尔仁尼津培育的短篇小说的形式,在这个基础上得到了发展。寻找联系之点,这是作家们而不是我们的事情。“从哪里找到财产,就从哪里拿起来”,除此而外,大作家们从未有过别的座右铭。他们完全意识到自己的责任,愉快地承担了这种选择所带来的风险,即:不管“我的财产”是否与真正的财产一致;对于那些不太出名的作者,有时这种风险是轻率地承担下来的,或者未为人注意。正如理论能事先将某种所要求得到的变化的最一般的社会特点勾划出来那样,理论不得不在事后才能谈论艺术的具体方面。

李宝源译

译自《索尔仁尼津》,法国加里马出版社1970年版。

乔治·卢卡契生平年表

约翰娜·罗森堡编

1885年4月13日,乔治·斯杰格莱狄·卢卡契生于布达佩斯。他的父亲生于斯杰格得,是匈牙利通用信贷银行经理,于1890年把他的名字列文格尔改为卢卡契并在1891年得到了贵族称号。卢卡契的母亲出身于维也纳的贵族魏尔特哈穆之家。卢卡契在大资产阶级的环境中,在一个与不同社会阶层有着广泛社会交往的家庭中成长。

1902年在上文科中学期间,在杂志上(《匈牙利沙龙》、《未来》)发表了一些文章,主要是些剧评。这些文章表明了卢卡契是把德国剧评家和作家阿弗莱德·凯尔(1867—1948)做为自己的楷模的。卢卡契试图成为一个戏剧评论家,当他意识到他的这些文章幼稚可笑时,在1903年把所有手稿都付之一炬。直到第一次世界大战前的几年,戏剧在他的文学评论和美学理论的工作中一直是居于中心地位。

卢卡契中学毕业之后在布达佩斯大学开始学习法律和国家经济学。后来他改读哲学系(文学、艺术史、哲学)。他特别研究了迪尔泰和西迈尔^①的著作。

1904年卢卡契冈山多尔·海威西、马采尔·本内狄克和拉兹洛·巴诺什一道根据柏林“自由舞台”和安东尼的“自由剧院”的榜样,在布达佩斯建立了“塔莉亚剧院”,这家剧场在匈牙利近代戏剧生活中起了决定性的作用。剧院上演了高尔基、易卜生、斯特林堡、契诃夫、豪普特曼和海耶曼的剧

^① 威廉·迪尔泰(1833—1919),德国哲学家,乔治·西迈尔(1858—1918),德国哲学家和社会学家。

本(卢卡契多年来以导演和剧评家的身份参加了这些演出),主要是努力去争取迄今一直同艺术生活隔绝的无产阶级来做为自己的观众,这对布达佩斯的戏剧生活说来意味着一场革命。

卢卡契成为“社会科学会社”成员,这个会社在1901年由法律学家和社会学家基乌拉·皮可勒所建,后由奥斯卡·雅什领导。

1906年开始参加由这一会社所出版的杂志《二十世纪》的工作。

10月,在科罗茨瓦获得法律博士学位。

在匈牙利商业部工作了短暂时期。

1906—1907年卢卡契认识了乔治·西迈尔,并成了他的私人学生。

1908年开始参加《西方》的工作,这是一份对复兴匈牙利文学起着作用的资产阶级知识分子的杂志。围绕这份杂志所形成的圈子,由于其唯美主义和政治上的自由主义,使卢卡契对进一步密切同《西方》这一群人的关系持保留态度。他在《二十年代》和《西方》上发表的一部分文章(随笔和一些论述诺瓦里斯、斯特瓦·格奥尔格、里查德·比尔-霍夫曼和居伦·基尔格卡特),都成为他写《现代戏剧发展史》而进行的一项广泛研究的准备工作。他从1906年着手写这部著作,在1908年2月获基斯法卢狄——学会授予的克里斯蒂娜奖金。这是直到现在唯一的一部没有用德文出版的著作。卢卡契读马克思和恩格斯的著作(《路易·波拿巴的雾月政变》,《家庭、私有制和国家的起源》)。在夏天他通读了《资本论》第一卷。尽管这项研究论证了马克思主义几个核心理论的正确性,如剩余价值理论,把历史做为阶级斗争的历史、做为社会阶级分化的历史观点,但他没有从他所读的这些著作中引出认识论的结论。

1908年(?)同贝拉·巴拉兹结识、定交,巴拉兹同样也参加了《西方》的工作。

1908—1909年在柏林停留。在弗里特利希—威廉大学和其他大学听乔治·西迈尔的讲课。1909年夏,由于新的启发,他全面地改写了《现代戏剧发展史》。

1909年他发表了关于奥第·安德列的研究论文,在这篇文章里卢卡契把奥第看做是“没有留下革命的匈牙利革命者”加以欢迎,文章的发表是对这位

伟大的匈牙利抒情诗人评价上的一个转折点。

11月，卢卡契因其论文《戏剧的形式》（相当于《现代戏剧发展史》的第Ⅰ章、第Ⅱ章）在布达佩斯大学获得哲学博士学位，主持考试的是斯佐尔特·比欧梯，费希纳尔美学的一个追随者。

秋天，移居柏林。

1909—1911年居留柏林，时而因旅行意大利和法国而远离。

在此期间主要是研究德国哲学（康德、费希特、谢林、黑格尔），后来也研究魏得班德、李柯尔特、拉斯克、胡塞尔。

1910年布达佩斯的弗兰克林·塔苏拉出版社出版了卢卡契的《文学史理论诠释》。这部研究著作概括了他的第一部论文集和《现代戏剧发展史》中的理论基础。10月，在佛罗伦萨停留。

冬天，卢卡契在布达佩斯与恩斯特·布洛赫结识。

1911年年初移居佛罗伦萨。

柏林艾贡·弗拉舍尔公司出版了卢卡契的论文集《心灵和形式》（此书的匈牙利文增订版在1910年由布达佩斯弗兰克林·塔苏拉出版社出版）。这个集子主要收进了他发表在《西方》上的文章，文章均经过他的修改。在布达佩斯出版了他在此期间经过彻底修改的《现代戏剧发展史》两卷集，直到今天这是对十八世纪到二十世纪头十年之间戏剧艺术发展的最广泛的描述。

在柏林和布达佩斯逗留。

与保尔·恩斯特书信往来频繁。

1912年年初，卢卡契赴海得堡。

在1912年直到1917年这段时间，曾去荷兰和罗马旅行。

1912—1914年写一部系统的《艺术哲学》。这项工作由于第一次世界大战的爆发而中断，到1914年时完成了三章。在遗物中找到的这部分手稿于1973年做为全集的第16卷在纽威德出版。

1913—1918年经常参加“星期俱乐部”活动，这是由贝拉·巴拉茨举办的每周一次集会，经常辩论哲学和文学问题。经常参加这个集会的，除卢卡契和巴拉茨之外，有拉若什·费莱普、安娜·莱芝娜和年青的贝

拉·弗卡拉西、卡尔·曼海姆和阿尔诺德·豪塞。后来还有梯皮尔·格格里和约瑟夫·雷瓦。这个小组在匈牙利 1918 年革命前得到一个“才子们”的绰号，卢卡契成为小组的核心，作用越来越显著。虽然除了卢卡契外，小组的其他参加者同时也是“社会科学学会”的成员，但小组却极欲去促进与社会学相对立的精神科学。在 1917 年建立的布达佩斯精神科学自由学校就是这些“才子们”的产物。

1913 年在布达佩斯的阿顿诺伍出版社出版了《美学文化》。这个集子包括了他在 1908 到 1911 年之间发表在杂志上的文章。集子用以命名的这篇文章写于 1910 年，它明显不过地表达了这个集子的根本思想：艺术的复兴只能期待于帮助心灵（它是总体的唯一监护者）自我实现的人们。卢卡契在 1909 年到 1913 年于不同杂志上发表的论述巴拉茨著作的文章，直到 1918 年才收成集子问世。

在海得堡与马克斯·威伯结交（卢卡契是著名的马克斯·威伯集团的成员）；同艾米尔·拉斯克、斯特凡·格奥尔格和弗里德利希·贡多尔夫结识，听海因利希·里凯特和威廉·魏德巴特的课。

1914 年春卢卡契与切尔逊一书记官的女儿叶琳娜·安德烈耶夫娜·格拉本科结婚。年底计划写一篇关于陀思妥耶夫斯基的大型专题论文（据猜测是做为一篇谋取教席资格的论文）。这项工作在 1915 年由于卢卡契被征入伍而中辍，之后也未再继续写下去。所完成的第一章 1916 年刊在由马克斯·德索主编的杂志《美学和一般艺术科学》的第二卷，标题为《小说的理论》。

1914—1915 年深入研究黑格尔。第二次开始细致地钻研马克思的著作，特别是青年马克思的哲学著作和《政治经济学批判导言》。在这一时期（和在稍后年代）艾尔温·斯查波的辛迪加——无政府主义的倾向以及罗莎·卢森堡战前的文章对卢卡契也有强烈的影响。

1915 年应召入伍。启程去布达佩斯。由于不适宜当兵，一段时间在书信检查处工作。

1916 年在海得堡逗留。继续从事 1914 年中断了的《艺术哲学》的写作。由于构思上的巨大改变，文章完全改写。卢卡契为在 1918 年取得海得堡大

学授课资格,把包括尚未完成的部分(即《海得堡美学》)共五章,交给了学校当局。第三章《美学中的主观与客观之间的关系》1917年发表在《罗各斯》第七卷第一册,1917—1918年度。全部手稿1971年7月在遗物中找到。

1916—1917年在布达佩斯。

1917年在海得堡。

年底决然返回布达佩斯。在由卡尔·曼海姆、A·豪塞、E·斯查波和B·弗卡拉西所创立的“精神科学自由学校”讲授伦理学。在学校的第二学年的授课计划上,除了卢卡契和学校的创建者之外,执教的还有F·安塔尔、Z·科达利、B·巴尔托克和S·瓦哈斯等人。

1918年5月25日乔治·卢卡契谋取海得堡的“巴登大公爵卢布莱希特—卡尔—大学”讲授哲学的职位。为此他提出了几项讲座:1. 居仑·基尔格卡特的黑格尔批判,2. “适用”和“应当”(“Gelten”and“Sollen”)的区分,3. 现象学和先验论哲学。但系主任却通知他:“……哲学系在当前形势下是不允许录用一个外国人,特别是匈牙利国籍的人的”。

1918年在戈玛出版文集《贝拉·巴拉茨和他所不喜欢的》

11月底,12月初,初次同贝拉·库恩会见。

12月中旬加入在1918年11月20日建立的匈牙利共产党。

年终成为匈牙利共产党的杂志《国际》的编辑部成员。

1918—1919年读列宁的《国家与革命》。

1919年年初发表《做为权利源泉的恐怖》。早在《小说的理论》的准备阶段和在《做为道德课题的布尔什维克主义》一文中,卢卡契就曾探讨历史中暴力的作用问题。

2月,在贝拉·库恩被捕之后,卢卡契被补选进匈牙利共产党中央委员会。他同其他领导人一道准备1919年5月的武装起义。1919年3月21日社会民主党和共产党合并,由于这次合并“在匈牙利……革命进展的异乎寻常的独特”(列宁语),这对卢卡契是具有历史意义的大事,这不仅在匈牙利无产阶级的生活中,在世界革命的发展中也是大事。3月21日到6月中旬,卢卡契是贝拉·库恩领导下的苏维埃共和国的教育事务

部副人民委员(西吉斯蒙是正职)。

从6月中旬卢卡契起就单独负责此项工作。后来,他是第五红色师的政治委员。在总编辑拉斯洛·卢达斯的领导下经常参加《红色日报》和由拉若什·卡沙克出版的《今天》的工作。

6月上半月,卢卡契以政治委员的身份返罗马尼亚前线。

在“卡尔·马克思工人大学”卢卡契做了两次关于“新旧文化”的讲演,这两次讲演清楚地表明了他对马克思的理解还存在着唯心主义的色彩。“只有共产主义才能使文化摆脱对生产的依赖”。

在布达佩斯出版《策略和伦理学》。这个文集的四篇文章中有三篇还是在无产阶级专政(指匈牙利苏维埃共和国时期——译者)之前,而第四篇在苏维埃共和国期间写就。8月到9月,苏维埃共和国失败后卢卡契转入地下。他和原政治警察的负责人奥托·科尔仑领导布达佩斯的地下工作。科尔仑于1919年8月被捕,1920年被杀害。卢卡契于9月逃往维也纳。10月,奥地利政府为准备引渡而逮捕了卢卡契。无数德国报纸刊登了呼吁书:“拯救乔治·卢卡契!”(署名的有F·鲍姆加登、R·比利—霍夫曼、R·戴默尔、A·凯尔,亨利希·曼、托马斯·曼、E·普利特留斯、K·谢夫勒),要求释放卢卡契。1919年底卢卡契得到释放。

1919—1929年在整个居留维也纳期间(其中曾因潜回布达佩斯而中断),他以匈牙利共产党的领导干部身份进行政治活动。

1919—1921年和**1928—1930年**任中央委员会委员。

在匈牙利共产党内部争论期间,他同约翰·赫洛西克、约瑟夫·雷瓦和其一些所谓的朗得勒^①集团的追随者站在一起。

1919年前后他第一次同托马斯·曼晤面。

1920—1921年在出版于维也纳的刊物《无产者》和《共产主义》以及《东南欧国

^① 朗得勒·耶诺(1875—1928),匈牙利工人运动中领袖,法学家、律师。1918年做为匈牙利社会民主党的左翼领袖参加匈牙利苏维埃共和国的建立,任共和国的商业和内政人民委员。在保卫共和国的战斗中任第三旅司令,后为红军总司令。革命失败后前往维也纳,领导地下斗争。曾参加共产国际的第三、第四次代表大会。1925年在匈牙利社会主义工人党的建立时起了很大的作用。

家共产国际》杂志上发表了一系列文章。后一刊物于1920年和1921年期间由格哈特·艾斯勒领导，同样在维也纳出版，卢卡契参加了该刊的创建工作并任负责编辑。在《共产主义》上刊登的文章中的一部分于1922年收入《历史和阶级意识》，但经过作者做了重大的修改。

为适应这两份刊物的不同性质，卢卡契在《无产者》侧重论述当前政治事件和匈牙利以及国际工人运动方面的课题，而涉及重大理论上的论文则留给《共产主义》。

1920年在第三期《共产主义》上发表《知识分子的组织问题》。

卢卡契在第六期《共产主义》上发表的《谈议会主义》一文，引起列宁对他的左倾激进的反议会立场的尖锐批评。

7月—8月，由党的朗得勒集团选为代表前往莫斯科参加共产国际第二次世界代表大会。

《小说的理论》在柏林由保尔·卡锡勒出版社出版。

从这本书发表之后，卢卡契出版他的著作时就署他原来的名字。

12月中旬，第二届东南欧青年共产主义国际会议在维也纳举行，卢卡契在会上做题为《世界反动和世界革命》的报告（这篇报告于1921年以第十一号青年共产主义的传单形式发表）。

与格得朗·鲍特斯蒂白、他后来的妻子结识。

1921年6月至7月，以匈牙利共产党（朗得勒集团）的代表身分出席在莫斯科举行的共产国际第三次世界代表大会。

会见列宁。

1921—1922年在《红色报》发表一些文章（部分匿名），这份刊物是他在流亡维也纳期间由匈牙利共产党朗得勒集团出版的，卢卡契是该编辑委员会的成员。

1922—1924年大部分时间居住在维也纳。

1922—1923年在《红旗》上发表不少文章，主要是论及哲学和文学史方面的问题。

1922年写成《历史和阶级意识》

5月，第一次“夏季研究会”（以后再没有举办）在恩林根森举办，参

加者有科尔施、F·魏尔, R·佐尔格、卢卡契、魏特弗格尔、弗格拉希、玛新、施穆克、弗兰克、包罗克、比安、贡伯斯、罗宁格、阿历山大、居斯肯特, 福本。

1923年《历史和阶级意识》由柏林玛里克出版社出版, 此书是“革命小丛书”的第九种。它立即引起了热烈的讨论。在匈牙利共产党内发生了激烈的争论, 其结果是朗得勒集团中的知名人士给共产国际写了一封信, 表明他们对这本书持保留态度, 因为朗得勒集团拒绝公开批判卢卡契。由于这种拒绝表态, 卢达斯退出了这个集团。在共产国际内部围绕着世界共产主义运动中的修正主义倾向开展的争论中间, 《历史和阶级意识》成为遭受攻击的一些主要问题中的一个。

1924年6月17到7月8日, 在共产国际的第五次世界代表大会上, 卢卡契的立场受到了严厉的批判。卢达斯和德波林在1924年第9期和第10期的《工人文学》上撰写批判《历史和社会意识》一书。

在维也纳玛林柯出版社出版《列宁, 列宁思想的综合研究》。

这家出版社以这本书做为出版“知识和社会”丛书的开始。

1926年发表《摩西·海斯和唯心主义辩证法的问题》。

1926—1929年, 部分匿名或以不同笔名在维也纳出版的《新三月》上和布达佩斯半合法出版的《百分之百》上发表一些文章(卢卡契是后一份刊物的维也纳编辑)。在此期间, 还在1925年他就已经在《社会主义和工人运动史文献》上刊出不少哲学和政治历史方面的评论文章。卢卡契本人很珍视这些文章, 认为它们对于他自己的认识过程是特别重要的, “我自发地通过众多外来观点的界限去寻找一种新的方向, 以此试图去弄清自己的未来道路”(《历史和阶级意识》前言)。

1928年年底, 受党的委托着手起草匈牙利共产党第二次全国代表大会上的报告: 《匈牙利政治和经济形势以及关于匈牙利共产党任务的纲领》(这就是通常所说的“勃鲁姆纲领”)。

1929年党内讨论这份纲领草案。这份草案在匈牙利共产党内也在共产国际执行委员会里遭到了激烈的批评。

年初, 在匈牙利非法居留三个月。托马斯·曼在一封公开致奥地利:

联邦总理伊格纳茨·蔡依帕尔的信中徒劳地为卢卡契请求避难权。

1930年卢卡契被奥地利驱逐出境。他前往莫斯科。

(1930—1931年)卢卡契在莫斯科生活,在由梁赞诺夫领导下的“马克思、恩格斯、列宁研究院里参加《马克思、恩格斯全集》的工作。在那里他也认识了正在编选《马克思、恩格斯论艺术》第一版的米哈依尔·里夫希茨。在他参加《马克思、恩格斯全集》工作的期间,他有机会读到马克思的《经济学—哲学手稿》。

写成《马克思、恩格斯和拉萨尔之间的济金根论争》。

卢卡契居留莫斯科这段时间,在《莫斯科评论》上发表了一系列文章,特别是论及苏联当代文学的文章。

开始写《青年黑格尔》。

1931年夏,卢卡契移居柏林。

1931—1933年,大部分时间在柏林居住。是“无产阶级革命作家同盟”(B P R S)的成员,一段时间曾担任“德国作家保护协会”(S D S)反对派柏林地区小组的主席。多次在“德国作家保护协会”的范围内做讲演,以著名的文学理论家身份参加“无产阶级革命作家同盟”的机关刊物《左曲线》的工作。

1931至1932年间与约翰内斯·R·贝歇尔和阿拉达·科穆雅特在柏林共同起草《无产阶级革命作家同盟纲领草案》(此项任务系受共产主义作家劳动协会的委托)。

卢卡契的居留许可以放弃从事政治活动为条件,此后卢卡契化名凯勒出席具有政治意义的公开集会。他也以这个名字在1932年召开的“无产阶级革命作家同盟”劳动代表大会上做了主要报告。

为《工人使者》、《两个世界》、《新世界画报》、莫斯科的《世界革命文学》、《红色建设》和《傍晚世界》等刊物撰稿。在杜塞尔多夫、科伦和法兰克福做关于法西斯意识形态和文学理论的讲演。

在此期间卢卡契也同贝尔托特·布莱希特结识。

卢卡契在《左曲线》除了发表一些论述肖伯纳、豪普特曼和歌德的文章之外,还发表了许多具有纲领意义的论文,在这些论文里他围绕着无

产阶级革命文学的一种新作用的理解和基于一个广泛联合政策上的新战略,论战性地探讨了无产阶级革命作家同盟的自我认识过程(《维利·布莱德尔的小说》,1931,第11期;《驳斥文学中的自发论》,1932,第4期;《报告还是塑造形象?》,1932年第7期和第8期;《坏事变成好事》,1932年,第11期,12期;《倾向还是党性?》1932年,第6期)。这些文章引起了一场热烈的讨论,但由于政治形势的发展而没有得出清楚的结论。

1932年鉴于认识到卢卡契和奥特瓦得之间争论所具有的原则性的意义,无产阶级革命作家同盟以及国际革命作家联盟(I V R S)分别在1月9日和2、3月间就“卢卡契和奥特瓦得之间方法论之争”举办了讨论晚会和讨论会(关于这些讨论的进行情况不明)。

在第4、5两期的《国际文学》上发表《关于讽刺文学问题》,从此开始为这份杂志撰稿。

1933年,完成《青年黑格尔》的第一稿。

3月,被法西斯政府驱逐出境,取道捷克斯洛伐克前往苏联。

在《国际文学》第2期上发表《马克思、恩格斯和拉萨尔之间的济金根论争》,随之在流亡莫斯科的年代他在这份杂志上刊出了一系列的文学史和文学理论方面的文章。发表自传《我通向马克思的道路》(载于《国际文学》1933年第2期)。

1933—1934年流亡苏联。流亡期间他在“勃鲁姆纲领”的理论基础上构思他的《伟大的现实主义》一书。他的一些有意义的文学史方面的研究文章就完成于此时,这些文章虽然部分已在《国际文学》上刊登过(卢卡契一段时间曾是它的编辑部成员),或在其他杂志上发表过,但直到1945年之后才用德文出版,其中大部分经过修改。

1933年在莫斯科共产主义研究院语言文学研究所工作;从1934年年中到1936年在共产主义研究院哲学研究所的文学部工作。1936年共产主义研究院与苏联科学院合并,从这时到1938年,从1942年到1944年,他是苏联科学院哲学研究所的成员。

1933—1945年是《国际文学》的经常撰稿人。

1933—1939年是《文学评论》的经常撰稿人，是这份杂志的有影响的文学理论家，他的大部分文章都是首先发表于这份杂志。

在三十年代中期出现的“新潮流”就是由卢卡契和里弗希茨所领导的，主要机关刊物是《文学评论》，其主要宗旨就是拒绝庸俗社会学和用适当的方法，对资产阶级文学遗产进行整理。

1933年《文学评论》 1933年第2期发表了他的《表现主义的伟大和衰亡》，此文的德译文刊于《国际文学》1934年第1期。在这篇文章里卢卡契把表现主义做为一种衰落现象同资本主义社会的没落等同起来并把表现主义和法西斯意识形态直接地联系起来。

研究梅林；写成《弗朗茨·梅林》（此系为1933年在莫斯科和列宁格勒出版的梅林文学理论和文学史论文俄文版所写的导言）。

1934年成为苏联科学院院士。

《‘第三次文艺复兴’；法西斯美学的先驱者尼采》发表于1月16日的《文学报》。在同一年，这篇论文还两次以俄文，1935年以德文、英文和法文在《国际文学》上发表，发表时部分有所改动。

在1934年第15期《文学遗产》上刊出《卡尔·马克思和F·T·维舍尔，马克思的《维舍尔美学摘要》》。

在1934年第6期《文学评论》上发表《德国当代文学中的现实主义》。
《亨利希·海涅》（俄文），这篇文章里是他1937年论文的一个准备工作，完成《歌德和席勒的通信》。

从1935年起，在苏联作家协会外国部所属德国反法西斯作家小组内从事理论上的教育工作和社会宣传工作，和他一道进行这项工作的有约翰内斯·R·贝歇尔和其他流亡作家，多半是采取集体写作的形式。

论文《美学家席勒》，发表在科学院的刊物上，1935年。

在1935年第6期《国际文学》上发表《荷尔德林的《徐培里昂》》。

在1935年第8期《文学评论》发表《作为文学理论家和文学批评家的弗·恩格斯》，在第9期上发表了《客观的艺术形式问题》。巴尔扎克《农民》的前言（俄文），1935年莫斯科—列宁格勒科学院版。

在1935年第12期的《文学评论》发表《托马斯·曼论文学遗产》（德

文译文载 1936 年第 5 期的《国际文学》)。

1936 年发表《巴尔扎克的〈幻灭〉》。

《巴尔扎克——司汤达的批评者》载 1936 年第 1 期的《文学评论》。

《论艺术形象的智慧风貌》发表于 1936 年第 4 期的《文学》和 1936 年第 2 期的《国际文学》。参加苏联的形式主义和自然主义的论争,在 1936 年第 8 期的《文学评论》上发表《叙述还是描写》(德文译文载于 1936 年第 11 期和 12 期的《国际文学》)。在这篇文章里,他阐明了他对现实主义地塑造形象的方法的理解,把这种方法与只抓住表面现象的自然主义写作方法严格的区分开来。卢卡契把这篇文章与他 1932 年所写的《报告还是塑造形象》一文联系起来。

1936 年第 9 期的《文学评论》刊载了他的《革命前俄国的人间喜剧》一文。《解放者(高尔基)》发表于 1936 年第 9 期的《国际文学》。

1936—1937 年冬完成《历史小说》。

1974 年由克劳德·普劳沃斯特出版的《论长篇小说》和《长篇小说,估计也写于《历史小说》的完成时期,前者是一个大纲,后者约有 150 页,共 8 章。

1936—1937 年, 1939—1941 年,参加由《文学评论》编辑部出版的《文学述评》工作。在 1936 和 1937 年发表的十五篇文章中有十一篇主要是论述孚希特万格、托马斯·曼和亨利希·曼的作品的。在后来的集子里只收进其中少数几篇摘录。

1937 年《十九世纪文学理论和马克思主义》一书由莫斯科国家出版社出版。这本集子里除了一篇前言外,有《路德维希·费尔巴哈和德国文学》、《卡尔·马克思和 F·T·维舍尔》、《马克思、恩格斯与拉萨尔之间关于济金根的论争》、《弗朗茨·梅林》。

《歌德和席勒的通信》一文以俄文版《歌德和席勒通信集》的前言形式发表,德文译文载 1938 年第 3 期的《国际文学》。《被法西斯化了的格·毕希纳和真正的格·毕希纳》一文发表于 1937 年第 2 期的《言论》和 1937 年第 3 期的《文学评论》。

《现代文学中的席勒理论》载于 1937 年第 3 期和第 4 期的《国际文

学》。这篇文章估计写于 1935 年。

在莫斯科给“‘恩斯特·台尔曼’劳动者俱乐部”做报告。

1937—1938 年参加《德意志中央报》（在苏联的德国劳动者机关刊物）工作，为十月革命二十周年写了专论以及论述恩格斯的《反杜林论》、论及路德维希·费尔巴哈、高尔基、贝歇尔和海依等人的文章。在同一期间有几篇文章发表在《U》（布洛克小组的季刊）上。

《历史小说》在《文学评论》连载。

1937 年《历史小说 I，历史小说的阶级形式》和《历史小说 II，历史小说和历史剧》载于 1937 年第 7 期和第 9 期的《文学评论》。秋，完成《青年黑格尔》。《民族诗人亨利希·海涅》发表于 1937 年第 9 期和第 10 期的《国际文学》。

1938 年《历史小说 III，历史小说和资产阶级现实主义的危机》、《历史小说 IV，当代资产阶级民主的人道主义和历史小说》载于 1938 年第 1 期、第 3 期、第 8 期和第 12 期。

从 3 月开始，卢卡契是苏联作家协会德国部办公厅的成员，其他成员为：A·沙勒、F·艾尔本贝克、A·嘉宝；领导人是贝歇尔；秘书是 O·哈尔佩恩—嘉宝。

1938—1940 年在苏联作家协会德国部为德国流亡者和有兴趣的苏联听众做一系列关于德国古典哲学和马克思主义哲学以及资产阶级文学遗产的讲演。他以这些讲演对社会主义文学运动是有能力继承哲学和文化遗产的进步传统这一问题做出了贡献。

1938—1941 年，卢卡契担任在莫斯科出版的匈牙利流亡者刊物《新声》的主编。在《新声》上发表的文章，除了少数例外，多半是在其他刊物发表过的文章和评论的转载和改写。

1938 年《在德国反法西斯历史小说中，所反映的自由主义和民主之间的斗争》发表在《新声》的 1938 年第 1 期，稍后登于 1938 年第 5 期的《国际文学》。

6 月，卢卡契介入所谓的“表现主义论战”，这场论战是由克劳斯·曼论述哥特弗利特·本的文章和伯恩哈特·齐格勒，即阿弗莱特·库莱拉的文章《现在这笔遗产完结了》所引起的，从 1937 年 9 月起论战在

每一期的《言论》上进行。参加这场争论的有F·莱施尼彻、H·瓦尔德、G·V·瓦根哈穆、B·巴拉茨、A·肯麦依、H·伏格勒、R·莱奥哈特、E·布洛赫和H·埃斯勒（R·布莱希特直到战后才把他自己的文章抽了回来）。这场论战联系到了卢卡契早在1934年发表的《表现主义的伟大和衰亡》一文。卢卡契这篇文章的立场得到了许多论战参加者的支持，他本人只是在1938年第6期的《言论》上发表了一篇题为《问现实主义辩》的文章。在这篇文章里，他把各种不同的“先锋派”思潮置于他自己的现实主义概念的对立面。他把批判现实主义传统的方向与所有民主和社会力量在反对法西斯主义斗争中团结起来的要求联系起来。在这种关系上，人民性的范畴在他的现实主义概念中位于中心的位置：“人民阵线意味着为真正的人民性而斗争，为密切同自己人民的整个的、变成历史的、具有历史特点的生活进行广泛的联系而斗争……”（《现实主义辩》）。

6月28日（直到1939年3月2日），卢卡契和安娜·西格斯就“表现主义的论战”相互通信。从卢卡契的两封复信中看，安娜·西格斯主要涉及了卢卡契的文章《现实主义辩》。她反对卢卡契的现实主义概念的狭隘性，也反对把反法西斯的斗争和反颓废派的斗争一视同仁。卢卡契则解释了他的“直接性”的范畴。在1939年第7期的《国际文学》上发表《马克思和意识形态的衰落问题》。1937年此文连载于《新声》。卢卡契在这里阐明他的观点：做为上层建筑形式的文学和艺术的发展是受资产阶级意识形态没落支配的；在资本主义社会，现实主义艺术只有与资本主义上升时期的传统联系起来，它才能产生。

1974年由普列沃斯特初次发表的没有注明日期的文章：《马克思和恩格斯为什么批判自由主义的意识形态》和《文学史上的马克思主义还是普鲁东主义》估计也是与这次论战的主题有关的产物。

《列夫·托尔斯泰和现实主义的发展》载于1933年第10期和11期的《国际文学》。《资产阶级美学中和谐的人的理想》刊登于1938年第4期的《言论》。

1939年《论艺术家的两种典型》发表于1939年第1期《文学评论》。

《安娜·西格斯和乔治·卢卡契之间的书信往来》发表于1939年5月的《国际文学》《国际文学》。1936年第6期上刊出的《哥特弗利特·凯勒》，于1940年由基辅苏联国家少数民族出版社出单行本。

《作家的责任》登于1939年第5期的《新声》。

《艺术家和批评家》发表于1939年第7期的《文学评论》；该文德译以《作家和批评家》为题刊于1939年第9期和第10期的《国际文学》。

《论现实主义的历史》一书由莫斯科国家出版社出版。这个集子汇集了他在1934年到1938年所写的论及从古典时期到1848年3月革命前德国的文学遗产，论及巴尔扎克和司汤达以及托尔斯泰和高尔基的文章。这些文章在1951和1952年均收进《十九世纪德国现实主义》、《巴尔扎克和法国现实主义》和《世界文学中的俄国现实主义》各书中。在他1939年的这个集子中，卢卡契就其所选取的历史材料阐明他在作家的世界观和创作方法之间的矛盾和关系这一问题上所持的观点。

1939—1940年从1939年11月到1940年3月在苏联文学界围绕着乔治·卢卡契的文章发生了一场激烈的争论。这次讨论主要是由于卢卡契的论著《十九世纪的文学理论和马克思主义》（莫斯科，1937年）、《论现实主义的历史》（莫斯科1939年）以及在《文学评论》1939年第1期和第9期刊出的文章《论艺术家的两种典型》和《艺术家和批评家》所引起的，它成了就《文学评论》的面貌、就这家杂志的合作者和撰稿人所代表的文学理论和文学史以及方法论的原则和观点而展开的一场论战的中心。这场讨论主要是在《文学报》和《文学评论》以及《苏联艺术》和《国际文学》上进行的。参加者除了卢卡契（他写了《伦敦的迷雾》和《在进步人士身上体现的现实主义的胜利》，分别发表在《文学报》1940年第5期和第13期），还有M·里夫希茨、W·科门诺夫、J·乌希耶维奇、W·亚历山大罗夫、J·阿尔特曼、W·格里波、A·斯台琴柯和I·弗拉特金，这是一方；另一方是J·F·克尼包维奇、W·吉包廷、J·阿尼西莫夫、W·叶尔米洛夫、M·谢连布良斯基、N·维扬—维尔蒙。争论的中心主要是与下列问题有关：精神生产和物质生产发展的不平衡关系，特别是艺术发展的不平衡性，方法和世界观之间的关系（在

现实和艺术生产之间意识形态——世界观的媒介作用)，对遗产的同化和掌握的观点以及关于党的文学和作家的党性问题，党性和人民联系的问题。这场出于如何正确运用列宁主义来对待遗产的争论，却把卢卡契和其他《文学评论》的合作者(所谓“新技术”)同现实的文学进程，同社会主义现实主义的作家和作品的关系做为论题。

这场争论的结果就是根据苏联共产党中央委员会的一项决议(“关于文学批评和书报”)《文学评论》从1940年第3期起中止出版。1974年由克劳德·普列沃斯特初次发表的《关于现实主义胜利的种种混乱观点》、《没有原则争论的原则问题》和《进步的矛盾和文学》看来就是做为对这场争论的一种表态或试图做一个总结而写成但当时尚未发表的几篇文章。

1940年《护民官还是官僚主义者》刊于1940年《国际文学》第1、2、3期。

《左拉诞生百年纪念》发表在《新声》1940年第5和第6期。

《威廉·拉伯》载于1940年《国际文学》第11期。

1941年《序幕还是尾声?》发表于《新声》1942年第2期。

《浮士德研究》载于1941年《国际文学》第5期和第6期。

10月14日，卢卡契、贝歇尔、A·嘉宝、F·莱施尼茨、GV·瓦根哈穆、E·魏纳特、F·沃尔夫同苏联作家协会会员与德国部成员以及他们的家属一道撤退到塔什干。

1942年《被流放的诗歌》和《内在之光是最黯淡的照明方式》发表于1942年第5、第6和第9期的《国际文学》。

1943年《论普鲁士风》、《德国法西斯主义和黑格尔》、《德国法西斯主义和尼采》发表于《国际文学》1943年第5期、第8期和第12期。这三篇文章收入1948年出版的集子《命运的转折》。

1944年莫斯科外文出版社出版了《作家的责任》。这个集子主要是收入他于1940—1941年在《新声》上发表的论及匈牙利历史和文学问题的评论文章。

《命运的转折》发表于1944年第10期的《国际文学》。

12月返回匈牙利布达佩斯。

1945年任布达佩斯大学美学和文化哲学正教授。

1945—1946年参加《自由人民报》的工作，主要是撰写文化政策方面的文章，经常为《建设》杂志撰稿。

1945—1946年参加《新言论》的工作，特别是撰写有关俄罗斯和苏联文学的文章。

1945年写《党的诗歌》（1947年发表在《文学与民主》，布达佩斯）。在围绕阿提拉·约瑟夫的人品和诗歌而进行的一场具有现实意义的争论中，卢卡契写了此文，阐明他对“党的作家”的观点，这个观点同他早在1932年写的《倾向还是党性》一文中所表述的基本观点是相符的。

《民主之路、I：法国大革命的性格上的楷模。II：法国大革命的矛盾和新民主主义》发表在《自由人民报》第200号和第206号。

《巴尔扎克、司汤达、左拉》1945年在布达佩斯发表（1952年德译本的标题为《巴尔扎克和法国现实主义》）。

《帝国主义时代的德国文学。它的主要思潮的概述》发表于《国际文学》1945年第3期、第4期和第5期。同年以《帝国主义时期的德国文学》为题由柏林建设出版社出版。

《德国文学中的进步和反动》刊于《国际文学》1945年第8期、第9期和第10期。同年由柏林建设出版社出版。

12月2日，关于阿提拉·约瑟夫诗歌的两次讲话。

《列夫·托尔斯泰和西方文学》发表于《匈牙利人》《德文译文刊于《今天和明天》1953年第11期）。

1946年在匈牙利第三次全国代表大会上讲话。《马克思、恩格斯美学论文集引言》发表于布达佩斯（德译文载《内容和形式》1953年）《伟大的俄国现实主义》一书在布达佩斯出版（德文版1949年由建设出版社出版，标题为《世界文学中的俄国现实主义》）。《歌德和他的时代》在布达佩斯出版（德文版在伯尔尼出版）。

《哥特弗尔特·凯勒》在柏林建设出版社出版。

1946—1956年参加《社会评论》的工作，特别是撰写文化政策方面的文章。

1946—1949年参加在布达佩斯出版的《论坛》的工作。

1946年在“日内瓦国际讨论会”同卡尔·雅斯佩斯就“面对马克思主义的欧

洲精神”的问题进行论战（后来用的标题是《欧洲两种哲学：马克思主义和存在主义》和《世界贵族制和民主制的幻影》）。在强调意识形态冲突的情况下，卢卡契在这里表述了他在“勃鲁姆纲领”中宣告过的、并在1956年重新提出来的纲领：社会主义和民主主义联合起来反对共同的敌人法西斯主义。

1947年《歌德和他的时代》一书在伯尔尼出版。《历史小说》在布达佩斯出版。
《资产阶级哲学的危机》一书在布达佩斯出版。

《文学和民主》在布达佩斯出版（这个集子中的大部分文章于1946年发表在杂志上或以单行本出版）。

1947—1955年有时为《星》撰稿。

1948—1949年为《青年匈牙利》撰稿。

1948年8月26日到30日，卢卡契参加在弗拉斯拉夫召开的世界文化工作者保卫和平代表大会。他在题为《知识分子的责任》的报告中，号召国际上的知识分子研究马克思主义的经济学说，为反对帝国主义反动派的意识形态共同进行斗争。“许多知识分子今天业已觉察到了，自由和文化受到的威胁来自何处。许多人转向——甚至用一种道德激情——反对帝国主义，反对战争准备。做为知识分子的代表，我们的尊严正要求我们从这种感情中去获得一种认识。而这只有通过政治经济学这门科学，通过马克思主义的经济学才能达到。——知识界站在三岔路口。我们应当象十八世纪法国、十九世纪俄国的知识分子成为一个进步世界转折点的前导和哨兵，或者象二十世纪上半叶德国知识分子一样成为野蛮的反动派的无助的牺牲者、顺从的帮凶的帮凶？毋庸置疑，知识分子知道对待人类、对待知识、对待文化采取什么态度是值得尊敬的，而什么态度是有损尊严的”（《知识分子的责任》）。

《年青的黑格尔》在苏黎世和维也纳的欧洲出版社出版。

《为了一种新的匈牙利文化》在布达佩斯发表。

《马克思主义哲学在新民主主义中的任务》在1948年于布达佩斯出版。

柏林建设出版社出版《现实主义论文集》和《作为文学史家的卡·马克思

和弗·恩格斯》以及《命运的转折。论一种新的德意志意识形态》。

1946—1956 年任匈牙利人民共和国国会议员。

任匈牙利科学院主席团委员；华沙波兰科学院院士；爱国人民阵线全国委员会委员。

1949—1955 年参加《内容和形式》期刊的工作，多半是重刊一些业已发表过的文章。

1949 年卢卡契为世界和平理事会理事。

1 月 20 日，参加哲学学会在巴黎举办的黑格尔会议，宣读了论文《黑格尔研究中的新课题》。

1949 年柏林建设出版社出版了《世界文学中的俄国现实主义》和《托马斯·曼》。

在匈牙利围绕着卢卡契 1945 年以后发表的文艺理论和文学史著作中的修正主义倾向开展了一场公开的大规模的争论，这主要是由于在 1948 年重版的《文学与民主》所引起的。参加这场争论主要是当时的高级党校领导人 J·拉达斯，当时的匈牙利劳动政治局成员、文化部长和《自由人民报》主编 J·拉瓦依，以及拉瓦依的副手 M·赫万特，拉瓦依 1950 年在他概括这次争论的内容时表述了这样的希望：卢卡契会从这次争论中引出必要的结论。他必须摆脱掉他的那些在“文化生活各个不同领域中以‘游击战士’自命而进行活动的追随者，他们疏远党，疏远工人阶级，疏远人民，他们蔑视现在在我们文化生活中兴起的崭新的、虽则经常还是粗糙的、没有经过艺术加工但却是清新的力量。卢卡契同志是能够转向这些新生力量的，他能够更好的和更牢固的同党一道成长，他三十多年来一直是这个党的忠实成员，卢卡契同志也能够摆脱开他的‘朋友们’的”（1949 年的卢卡契一讨论）。

8 月 31 日在柏林“德国民主复兴文化协会”上做题为《我们的歌德》报告。

1950—1953, 1955, 1962 年，为《科学院学报》撰稿。

1950 年《歌德和他时代》在柏林建设出版社出版。

1951 年《作为上层建筑的文学与艺术》在《科学院学报》第 58 卷中刊出。

在匈牙利第一届作家代表大会上，人民教育部部长和匈牙利作家协会主席 J·达尔瓦斯对卢卡契进行批判。

1951—1955 年为《文学报》和匈牙利科学院的《通讯》撰稿。

柏林建设出版社出版《存在主义还是马克思主义》和《19 世纪德国现实主义作家》。

1952 年《车尔尼雪夫斯基美学引论》由布达佩斯科学出版社出版（德文版 1954 年出版）。《巴尔扎克和法国现实主义》一书由柏林建设出版社出版。《世界文学中的俄国现实主义》增订后重版。

1953—1956 年为《德国哲学杂志》撰稿。在这份杂志上发表了《理性的毁灭》（1954 年），《美学史论文集》（匈牙利文版出版于 1953 年，德文版出版于 1954 年）和《作为美学范畴的特殊性》（匈牙利文版出版于 1957 年）中一系列重要文章。

1953 年《现代德国文学史纲》由柏林建设出版社出版（此书的匈牙利文版 1946 年在布达佩斯出版）。

《谢林和反理性主义》和《基尔克戈德》发表于《德国哲学杂志》。

《黑格尔美学》一文载《内容和形式》1953 年第 6 期（匈牙利文发表于 1952 年）。

《美学史论文集》由布达佩斯科学院出版社出版。这本集子收入过去二十二年中的经过修改的八篇文章。

1954—1956 年为《新德意志文学》撰稿。

1954 年《青年黑格尔》由柏林建设出版社出版。《理性的毁灭》在布达佩斯出版，随后在柏林由建设出版社出版。

《美学史论文集》由柏林建设出版社出版（匈牙利文于 1953 年在布达佩斯出版）。

《艺术和客观真理》、《青年马克思（1840—1848）的哲学发展》和《古典哲学的特殊性问题》在《德国哲学》杂志上发表。

1955 年《历史小说》由柏林建设出版社出版，《现实主义问题》（《现实主义论文集》的增订版）也同样由建设出版社出版。

乔治·卢卡契为匈牙利人民共和国社会科学院院士，柏林德国科学院通

讯院士，柏林艺术科学院院士。

被授予大柯苏特奖金。

柏林建设出版社出版《乔治·卢卡契七十诞辰》祝贺文集。

前往芬兰旅行。

《特性在辩证唯物主义的辉煌之中》和《历史意识的末落》在《德国哲学》杂志上发表。为《文学和责任》撰稿。

1956年《作为美学中心范畴的特性》和《论作为美学范畴的特殊性的具体化》在《德国哲学》杂志上发表。

1月11日，在第四届德国作家代表大会上做题为《远景问题》的报告（在《当代文学论丛》1956年第1期和《新德意志文学》1956年第3期上发表）。

1月16日，在德国艺术科学院做题为《批判现实主义在我们今天的可能性》的报告。

3月，卢卡契在德国共产党被禁之前提出警告。

6月15日，《在裴多菲俱乐部哲学辩论会上的讲话》。这次辩论会是在卢卡契的主持下召开的。卢卡契著作中的修正主义倾向以及他在裴多菲俱乐部的出现和他在这几个月中的文章被修正主义势力所利用，为其反革命活动服务。

“对卢卡契理论错误的方向，反革命准备的历史已对此做出了证据确凿的判决，这个方向成为一面资产阶级民主运动的旗帜，这个运动从思想上和政治上削弱党削弱无产阶级专政，而且不仅在匈牙利。这条路的‘终点’就是采取实际行动，而行动的方针也使这一理论错误的主要内容更为突出，行动的肆无忌惮地发展，又使这一理论错误的主要内容得以孳生”。“从一般理论衡量和于1956年所发生的思想—政治活动之间必然要有的联系上来看，也改变不了这样的事实：裴多菲俱乐部和个别作家组织的煽动(……)早在10月23日之前在许多点上就超出了宪法和卢卡契的意图了。卢卡契的思想—政治活动和伊姆雷·纳吉——洛松济集团是不一样的，但毫无疑问的是他从1956年春以来的登场就为这个集团和它的方向铺平了道路。卢卡契的名字和他的设想——这是不容

反驳的事实——在这个集团的‘自由化’运动中最最重要的标语口号上扮演了一个角色”。（安得拉斯·格罗：《当前意识形态上阶级斗争的几个理论上的问题》）

8月18日，卢卡契在为布莱希特举办的国家庆祝会上做关于布莱希特戏剧的报告。

10月23日到11月1日，卢卡契是匈牙利党中央委员和纳吉政府中的人民教育部部长。当纳吉接管了外交部并声明匈牙利退出华沙条约组织时，卢卡契退出政府。

1957年卢卡契在布达佩斯重新从事他的科学研究工作。主要是写他的《美学》的第一部份《美学的特性》。

《作为美学范畴的特殊性》在布达佩斯科学院出版社出版。

1958年在德意志民主共和国开始对乔治·卢卡契的著作进行公开的批判。

10月到11月，在布达佩斯的匈牙利科学院哲学所讨论卢卡契哲学著作和他的修正主义倾向。参加这次讨论的有B·福卡拉西、L·埃尔代、G·玛尔库斯、M·玛凯、G·塔玛斯、J·塞尔梅西、W·S·巴委格和布达佩斯高级党校哲学讲座的讲授者，集中对卢卡契的《理性的毁灭》一书进行批判，在这部著作中他把“赞成或反对理性的立场看做是哲学的基本问题。讨论的中心问题，除了卢卡契在进步概念中的唯心主义成分外，主要是人民阵线的观点、民主的观点和他低估党的领导作用的问题。

1960年《乔治·卢卡契和修正主义》一书在柏林建设出版社出版。

1963年4月28日，卢卡契的妻子G·B·卢卡契去世。

《美学的特性》（《美学》的第一部）在卢西特汗特出版社出版。

1964年卢卡契在《文化上共处的问题》一文中试图在政治上和平共处的基础上描述意识形态上尖锐的阶级斗争的条件和可能性。

1968年发表《列宁和过渡时期的问题》。卢卡契试图在这里确定社会主义民主的前提、性质和作用。他同时改变了他1920年《共产党的道德使命》一文中的观点。

1969年重新被接纳进匈牙利社会主义工人党。

1970年11月被确诊为身患癌症。

1971年1月卢卡契口授他的自传。

《社会存在的本体论》的第三章发表于《匈牙利哲学》杂志1971年第1—2期、3—4期。

6月4日逝世

6月11日安葬于布达佩斯的凯莱别西公墓。

7月,在遗物中找到他的一些未发表的手稿,主要是他在海得堡时代和晚年所写的文章。

1972年卢卡契的资料文献皆入藏布达佩斯匈牙利科学院。

鲁 人 译

译自《与乔治·卢卡契的对话和争论》，莱比

锡菲利普莱克拉姆出版社1975年版。

1971年1月卢卡契口授他的自传。

《社会存在的本体论》的第三章发表于《匈牙利哲学》杂志1971年第1—2期、3—4期。

6月4日逝世

6月11日安葬于布达佩斯的凯莱别西公墓。

7月,在遗物中找到他的一些未发表的手稿,主要是他在海德堡时代和晚年所写的文章。

1972年卢卡契的资料文献皆入藏布达佩斯匈牙利科学院。

鲁 人 译

译自《与乔治·卢卡契的对话和争论》，莱比

锡菲利普莱克拉姆出版社1975年版。

1971年1月卢卡契口授他的自传。

《社会存在的本体论》的第三章发表于《匈牙利哲学》杂志1971年第1—2期、3—4期。

6月4日逝世

6月11日安葬于布达佩斯的凯莱别西公墓。

7月,在遗物中找到他的一些未发表的手稿,主要是他在海得堡时代和晚年所写的文章。

1972年卢卡契的资料文献皆入藏布达佩斯匈牙利科学院。

鲁 人 译

译自《与乔治·卢卡契的对话和争论》，莱比

锡菲利普莱克拉姆出版社1975年版。