



811.2
2125

蘇聯·G·盧卡契著
呂 熒 譯

叙述与描寫

新新出版社發行

2125

寫描與述叙

契卡盧 G 聯蘇
譯 葵 呂

Luckács G.

S.K. Shen.
2.9.1947
Shanghai

社版出 新新

敘述與描寫

(每冊實價 元)

編著者 蘇聯 G 盧卡契

譯者 呂 熒

發行人 賀 尙 華

發行所 新新出版社

經售者 上海書報雜誌聯合發行所
福州路三七九弄十二號

中華民國三十五年七月滬版

.....
： 究必印翻有所權版 :
.....

譯者小引

『敘述與描寫』不是談技巧的，它是討論創作方法和原則的。

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

這樣一篇論文，在今天，它所提出的問題，有特別值得我們參看的地方。

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

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

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

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

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

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

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

在這裏，盧卡契不僅止批判了自然主義形式主義從生活到寫作的方法；並且在解析

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

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

「清算自然主義」

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

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

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

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

一九四四年十二月

目錄

譯者小引……………一六

敘述與描寫……………一

註……………八九

敘述與描寫

深入就是把握。物底根。一個個人的根，無論怎樣，正是那個個人的大勢。

——馬克思

一

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

左拉底賽馬的描寫是他的文學技巧底一個燦爛的樣本，凡是比賽馬當中可以得到的每一件事物都被情極地，如畫地，生動地描寫出來了。這實在是一篇關於當時的賽馬

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

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

在另一方面，『安娜·卡列尼娜』裏的賽馬則是整個情節底一個本質的部分。伏根斯基（V. V. V.）的墮馬在安娜底生活裏是一件生死關頭的事件。恰恰正在賽馬之前，

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

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

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

當着皇室和上流社會的面前贏得賽馬的勝利，這是在滿足他的野心上僅存的一些可

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

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

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

有些「現代派」的讀者們和作家們可能會這樣說：

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

確切的，這是一種極端的情況。在我們四周的種種客體並不總是而且也不必需是像