

10/60

葛兰西

论 文 学

吕同六译

人民文学出版社

一九八三年·北京

首都师范大学图书馆



20933714

933714



作者像木刻： 聂 昌 硕

论 文 学

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北 京 朝 内 大 街 1 6 6 号)

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

北 京 市 通 县 辛 店 印 刷 厂 印 刷

字 数 142,000 开 本 850 × 1168 毫 米 $\frac{1}{32}$ 印 张 $6\frac{1}{2}$ 插 页 2

1983年 7 月 北 京 第 1 版 1983年 7 月 北 京 第 1 次 印 刷

印 数 0,001—8,800

书 号 10019·3485 定 价 0.66 元

DFSS/14

目 次

| | |
|--------------------------|----|
| 回到德·桑克蒂斯 | 1 |
| 艺术与争取新文明的斗争 | 4 |
| 教育的艺术 | 11 |
| 文学批评的准则 | 13 |
| 问题的联系 | 19 |
| 内容与形式 | 24 |
| 意大利与法国 | 29 |
| 给朱丽娅的信 (1931年6月1日) | 31 |
| 给尤尔卡的信 (1932年9月5日) | 32 |
| 艺术中“有趣的”因素 | 34 |
| 意大利文学的普及性 | 38 |
| 歌剧 | 40 |
| 毫无结果的争论 | 42 |
| 作家对环境的态度 | 44 |
| 关于“民族—人民的”概念 | 46 |
| 读者和意大利文学 | 55 |
| 意大利文学的世界作用 | 57 |
| 普罗旺斯诗歌在意大利 | 59 |
| 人文主义与文艺复兴 | 61 |

| | |
|----------------------------|-----|
| 但丁与马基雅维利 | 65 |
| 给丹尼娅的信 (1929年8月26日) | 68 |
| 给丹吉娅娜的信 (1931年9月20日) | 70 |
| 彼特拉克 | 74 |
| 给丹尼娅的信 (1930年3月10日) | 76 |
| 十五世纪和十六世纪的人 | 77 |
| 论马基雅维利 | 79 |
| 马基雅维利 (其一) | 81 |
| 马基雅维利 (其二) | 84 |
| 给朱丽娅的信 (1932年8月1日) | 85 |
| 哥尔多尼 | 86 |
| 给丹尼娅的信 (1932年9月5日) | 88 |
| 新资产阶级在意大利的形成和发展 | 89 |
| 乌哥·福斯科洛与华丽文体 | 91 |
| “被侮辱者” | 92 |
| 曼佐尼与“被侮辱者” | 93 |
| 托尔斯泰和曼佐尼的“人民性” | 96 |
| 曼佐尼 | 99 |
| 乔万尼奥里的《斯巴达克思》 | 100 |
| 亚米契斯和阿巴 | 102 |
| 马利涅蒂是革命者吗? | 104 |
| 关于未来主义的一封信 | 108 |
| 未来主义者 | 112 |
| 卡普安纳 | 113 |
| 戏剧与电影 | 116 |
| 皮兰德娄的“辩证法” | 119 |

| | |
|----------------------------|-----|
| 皮兰德娄的“思想体系” | 121 |
| 皮兰德娄的艺术个性 | 127 |
| 皮兰德娄的《诚实的快乐》 | 129 |
| 意大利人民的特征 | 130 |
| 给丹吉娅娜的信 (1930年12月1日) | 132 |
| 克罗齐是文艺复兴的最后一位代表 | 134 |
| 给丹尼娅的信 (1932年4月25日) | 137 |
| 给丹尼娅的信 (1927年9月19日) | 139 |
| 给丹尼娅的信 (1930年4月7日) | 140 |
| 通俗小说的不同类型 | 142 |
| 凡尔纳和科学探险小说 | 147 |
| 威尔斯 | 149 |
| 论侦探小说 | 150 |
| 连载小说的文化起源 | 157 |
| 巴尔扎克 | 160 |
| 巴尔扎克和科学 | 162 |
| 法国政治小说的主题 | 164 |
| 通俗文学中的英雄人物 | 165 |
| 民俗学 | 166 |
| 民歌 | 169 |
| 鲁杰里主演的《哈姆雷特》 | 170 |
| 博马舍的《费加罗的婚礼》 | 172 |
| 给丹尼娅的信 (1932年3月7日) | 173 |
| 给德里奥的信 (1936年夏) | 174 |
| 给丹尼娅的信 (1933年5月8日) | 176 |
| 给丹尼娅的信 (1933年5月22日) | 177 |

| | |
|---------------|-----|
| 给朱利安诺的信 | 179 |
| 给德里奥的信 | 180 |
| 译后记 | 181 |

回到德·桑克蒂斯*

乔万尼·金蒂莱^①提出的口号“回到德·桑克蒂斯^②!”意味着什么?它可能和应该意味着什么?

意味着机械地“回到”德·桑克蒂斯提出的关于艺术和文学的观念么?抑或,意味着接受类似德·桑克蒂斯当时对艺术和文学所持的立场?倘使说德·桑克蒂斯对艺术和文学所持的态度是“典范的”,那就需要研究:它的典范性表现于何处;今天同它相适应的立场该是怎样的,即今天有哪些思想和精神方面的

* 二十世纪二十年代,金蒂莱等高喊“回到德·桑克蒂斯”的口号,实际上是篡改德·桑克蒂斯的学说。葛兰西在本文中对德·桑克蒂斯的实践活动与文艺思想进行了探讨,并进而对马克思主义文化观作了扼要的论述。他针对关于文化、艺术自外于社会实践的纯文化观,以历史唯物主义观点,阐明了“文化”这一概念包含的极其深刻的涵义:文化代表一个民族“对生活和对人的观念”,是一定社会的精神生活,是某种“哲学”、“世俗宗教”,为着建立新文化,必须对待人民采取新的立场,确立关于“民族的”新观念。这是葛兰西文艺思想中的一个基本观点,也是葛兰西认为需要在德·桑克蒂斯文艺观中加以阐发的一个方面。

① 乔万尼·金蒂莱(Giovanni Gentile,1875—1944),意大利唯心主义哲学家,宣扬新黑格尔主义,后充当法西斯主义理论家。

② 弗朗齐斯科·德·桑克蒂斯(Francesco De Sanctis,1817—1883),意大利著名文艺批评家,曾积极参加民族复兴运动。他反对文艺理论领域的学院主义与形式主义,主张文学反映现实生活,强调文化与生活、形式与内容之间存在的不可分割的关系;一生著述甚多,对意大利现代文艺批评的影响极为深远。

要求,同当时支配德·桑克蒂斯文学活动,并为之规定一定方向的精神和思想方面的要求相一致。

诚然,德·桑克蒂斯的实践大体上是始终如一的,但不能庸俗地把它理解为“直线的”。德·桑克蒂斯在他生活和文学活动的最后阶段,把注意力投向了“自然主义”,或者说“真实主义”^①小说。在西欧,上世纪末叶,当四八年民主运动浪潮衰退,广大工人群众伴随城市大工业的发展而登上舞台之后,某些知识分子集团掀起了“走向人民”的广泛运动;自然主义,或者说“真实主义”小说,就是这一运动和这些知识分子集团的民粹主义在“精神领域”的反映。不妨回忆一下德·桑克蒂斯的著作《科学与生活》,他向“议会左翼”的转变^②,他对以娓娓动听的词藻为掩护,推行高压政策的图谋的恐惧。

德·桑克蒂斯曾说:“缺乏力量,因为缺乏信仰。缺乏信仰,因为缺乏文化。”但这里的文化意味着什么呢?它无疑是指彻底的、统一的和在整个民族普及的“对生活和对人的观念”,是某种“世俗宗教”,是某种“哲学”;它应该名副其实地成为“文化”,即应该产生某种道德、生活方式、个人与社会的行动准则。)这就首先要求“文化阶级”的统一,德·桑克蒂斯正是为此创立了以促成那不勒斯“一切知识分子和文化人士之团结”为宗旨的“语文社”。然而,至关重要的是要求对待人民阶级采取新的立场,确

① 真实主义(II verismo),十九世纪七十年代在意大利诞生的批判现实主义文学流派,反映民族复兴运动以后的社会阴暗面,描写在资本主义新秩序和封建残余势力双重压迫下贫苦农民和下层人民的艰辛困苦。

② 民族复兴运动结束后,议会中代表民族资产阶级右翼,维护君主政体的保王派执掌政权。德·桑克蒂斯曾被王国政府总理、资产阶级右翼领袖加富尔任命为教育部长。1876年“议会右翼”发生危机,德·桑克蒂斯即加入新组成的、主张实行立宪政体的“议会左翼”。

立关于“民族的”新观念，这新观念不同于“议会右翼”的观念，而是更加广泛，较少排他性和“警察”气息。德·桑蒂斯实践活动的这个方面，恰恰值得我们予以阐发。他实践活动中的这一部分诚然不是什么崭新的东西，却标志着我们这位文学家和政治家整个活动中已经蕴含的萌芽的发展。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第5—6页。

艺术与争取新文明的斗争^{*}

文学作品的艺术性表明——尤其是按照实践哲学^①的观点——那些略知几个陈腐不堪、千篇一律的公式，便自诩掌握了足以打开一切门户的“百宝钥匙”的鹦鹉学舌者，是何等的轻佻和幼稚。

两个作家，可以反映或描写同一个社会—历史时期；然而，一个能够享有艺术家的声誉，另一个充其量却只能落得个不高明的画师的称号。假使仅仅局限于指出，这两个作家从社会关系的角度去反映或者描写，即概括一定的历史—社会时期的特征时，一个获得了成功，另一个遭到了失败，并以为这样就阐明了问题，那就意味着根本没有触及艺术问题。这种推论可能是有益的和必要的，甚至肯定是有意义的和必要的，但仅仅在另外一个领域里，即在政治批评、道德批评的领域，在克服和战胜某些观念、信仰和某种人生观、世界观的斗争中，不过，这已不复是艺术批评，也绝非艺术史了；唯有科学概念的混乱、陈腐或者

* 本文阐述艺术批评同政治批评的辩证关系。葛兰西摒弃用政治批评、空洞的政治术语代替和取消艺术批评的教条主义，同时，强调艺术批评同争取新文化的斗争，同对习俗、情感、世界观的批评相结合的必要性。他据此对德·桑蒂斯、克罗齐、卡尔杜齐等著名文艺批评家和《呼声》派的活动作了透彻的分析和比较。

① 为了避开法西斯狱吏的审查，葛兰西在《狱中札记》中有时不得不采用隐晦的文字；“实践哲学”系指马克思主义。

僵化,才能视之为艺术批评和艺术史,而这恰恰阻挠着文化斗争固有的目的付诸实现。]

一定的历史—社会阶段,从来不是铁板一块;相反地,它充满错综复杂的矛盾。当生活中某个基本力量支配着其他的力量,代表着一个历史“高潮”的时候,一定的历史—社会阶段也就获得了“个性”,成为发展进程中的一个“阶段”。但这就要求制约、矛盾和斗争。谁反映这占支配地位的力量,反映这历史的“高潮”,应该说他就反映出一定的历史—社会阶段。可是怎样来评价那些反映其他力量、其他因素的作家呢?难道这些力量和因素缺乏“代表性”吗?还有,那些反映“反动的”和异常落后的因素的人,也是没有反映“时代”吗?或者,唯有展现出处于矛盾和斗争之中的一切力量、因素的作家,唯有反映出历史—社会整体的各种矛盾的作家,才能承认他描写了时代吗?

有人会认为,既然新的文化产生新的艺术,对文明的文学批评,为建立新文化而进行的斗争,便理所当然地是艺术批评。这是诡辩。至少说,以为从这样的假设出发,能够更好地理解德·桑克蒂斯同克罗齐^①之间的关系和关于内容与形式问题的争论,是令人置疑的。德·桑克蒂斯的批评,是战斗的批评;它不是“冷若冰霜”的美学批评,而是一个各种文化相互斗争的时代的批评,是截然对立的世界观相互冲突的时代的批评,即对艺术地映照出来的各种情感的历史真实性和逻辑性的分析和批评,是同这一文化斗争紧密交织的。显然,这正体现了德·桑克蒂

^① 贝奈德托·克罗齐(Benedetto Croce,1866—1952),二十世纪意大利和西方美学理论、哲学思想的重要代表,文学史家、历史学家。他对艺术的特征和规律提出了独到的见解,但他强调“艺术即直觉”,感觉又先于观念、行动,提倡文艺与现实、内容与形式相分裂为特征的“纯诗歌”。

斯的深邃的人性和人道主义，并使得这位批评家时至今日仍然深深赢得人们的爱戴之情。值得赞佩的是，在德·桑克蒂斯身上可以感受到富有党性的人的炽烈感情；他有坚定不移的政治、道德信念；他从不隐讳它们，也从来不曾试图隐讳。

克罗齐把批评家应该具备的，在德·桑克蒂斯身上水乳交融、浑然一体的各种因素，割裂了开来。克罗齐在文化方面的旨趣，同德·桑克蒂斯不谋而合，但仅仅在其风行和凯旋的时期才是如此；斗争进一步发展，目标便不再是争取文化的生存权利，而体现为追求文化的完美：奋发的热忱和豪迈的激情转化为心灵的泰然自若和温厚的宽容。即便是这个阶段，在克罗齐那里也不是持久的；另一个阶段取而代之，心灵的泰然自若和温情的宽容冰消瓦解了，严峻和不可遏止的愤懑上升到主要地位。这是自卫性的阶段，而不是激情洋溢的进攻性的阶段，因而难以同德·桑克蒂斯代表的阶段相提并论。

总而言之，实践哲学的文学批评的典范，唯独德·桑克蒂斯当之无愧，克罗齐，或者别的什么人，相形见绌，更不用提卡尔杜齐^①了。实践哲学的文学批评，必须以鲜明的、炽烈的感情，甚至冷嘲热讽的形式，把争取新文化的斗争，即争取新的人道主义的斗争，对道德、情感和世界观的批评，同美学批评或纯粹的艺术批评和谐地冶于一炉。

不久以前，《呼声》^②派的立场，就其次要的方面来看，同德·桑克蒂斯的立场是一致的。德·桑克蒂斯把一生奉献给为在意

^① 乔祖埃·卡尔杜齐(Giosue Carducci, 1835—1907)，意大利诗人、文学批评家。早期诗作抒发民族复兴运动的理想，后期逐渐保守，转到君主立宪派立场。晚年在波伦尼亚大学执教，并从事文艺批评和文学史研究。1906年获诺贝尔文学奖金。

大利 ex novo^③ 建立一个同因袭的陈套、华丽的文词（格维拉齐^④）和伪善的耶稣会（布莱夏尼^⑤）相对立的、高尚的民族文化而进行的斗争；《呼声》派的斗争，只是反对狭隘的地方主义，希冀在中等阶层普及原先的文化。《呼声》派又是战斗的克罗齐主义的一个方面，因为它打算使之民主化的，正是德·桑克蒂斯必定视为“贵族化”，而又被克罗齐维护的东西。德·桑克蒂斯以建立一个文化大本营为己任；《呼声》派的志向则是把文明推广到下层军官中间。《呼声》派领导的运动诚然没有造就任何大作家，但它却帮助许多人重新认识自己，唤起对精神生活和真挚地反映这种精神生活的强烈要求，导致一些艺术流派的诞生。因此从这个意义上讲，它的活动起到了一定的作用，触及了事情的本质。

拉法埃洛·拉马特^⑥ 在《文学意大利》^⑦（1934年2月4日）上写道：“曾有人断言，对于文化史来说，研究一个普通的小作家，有时比研究一个伟大作家更有裨益。这话颇有几分道理。

② 《呼声》(La Voce, 1908—1910)，二十世纪初影响很大的意大利文艺刊物，最初致力于社会改革，介绍西欧现代文艺，探索新文化、新艺术和艺术创作的新表现形式，后来宣传克罗齐的艺术即直觉的文艺观，否认文艺同社会生活的联系。

③ 拉丁语：重新。

④ 弗朗齐斯科·多美尼科·格维拉齐 (Francesco Domenico Guerrazzi, 1804—1873)，意大利作家，曾积极参加 1848 年资产阶级革命，代表作有历史小说《佛罗伦萨围困记》。

⑤ 安东尼奥·布莱夏尼 (Antonio Bresciani, 1798—1862)，意大利耶稣会教团领导人，资产阶级革命和浪漫主义文学运动的狂热反对者，著有历史小说和文艺论著。

⑥ 拉法埃洛·拉马特 (Raffaello Ramat)，意大利文学评论家。

⑦ 1925 年由弗拉吉亚创办的文学周刊，名《文学园地》。1929 年改名《文学意大利》，1946 年恢复创办时的原名。1976 年停刊。

因为，假如对于伟大作家来说，个性一旦占了上风，那么，这个性最终便不隶属于任何一个时代（过去曾发生把个人的品格同时代的特征混为一谈的情况）。而在普通的小作家身上，只要他具有敏锐的观察力和自我解剖的精神，便可极其清晰地辨认出特定的文化的富于辩证关系的各个方面，而它们在伟大作家的身上是无法融为一体的。”

拉马特提到的问题，起先是在加尔朱洛^①的文章《从文化到文学》（《文学意大利》，1930年4月6日）中以荒谬绝伦的方式反映出来的。这篇文章和关于同一问题的其他文章，表明加尔朱洛理智的惊人贫困，表明他是个不折不扣的没有“成熟”的青年，已经完全与《文学意大利》同流合污。加尔朱洛全盘接受了安杰奥雷蒂^②在为《新作家》文集（范奎伊^③和维多里尼^④主编）撰写的序言中表达的观点。安杰奥雷蒂在序言中写道：“本书所选的作家全是新作家，这并非因为他们发现了什么新的形式，或者歌颂了什么新的内容。全然不是。跟既往的作家比较，他们有着迥然相异的艺术观，或者打开天窗说亮话，他们信赖艺术，而既往的作家却信赖许许多多跟艺术毫不相干的东西。这就是他们成为新作家的原因。由此，他们的创新不排斥对传统的形式和内容的继承，但不能容忍对艺术的基本见解的背离。他们的艺术观究竟是个什么样子，此处恕不赘述。不过请允许我提

① 阿弗雷多·加尔朱洛(Alfredo Gargiulo)，意大利文学评论家。

② 乔万尼·巴蒂斯塔·安杰奥雷蒂(Giovanni Battista Angioletti, 1896—1961)意大利作家，批评家，1929—1936年任《文学意大利》主编。

③ 恩里科·范奎伊(Enrico Falqui, 1901—)，意大利批评家，其论著《二十世纪文学》影响很大。

④ 埃利奥·维多里尼(Elio Vittorini, 1908—1966)，意大利小说家，以《西西里的谈话》(1941)、《人与非人》(1945)闻名。

请读者注意，新作家进行了一次革命(!)①，诚然这是沉默的革命(!)，却丝毫不因此而贬低其价值(!)；新作家力求首先成为艺术家，而他们的先辈却乐意成为道学家、心理学家、唯美主义者、说教者、享乐主义者，等等。”

安杰奥雷蒂的观点相当含混，条理紊乱。假使从中还能提炼出什么具体的东西，那便是追逐“十七世纪主义”②的倾向，如此而已。它侈谈什么艺术家的作用，只不过是新的自欺欺人的宣传，是炮制毫无价值的“思想”的新方式。这些“思想”——远非形象——的炮制者，比任何诗人都更多地受到了以翁加雷蒂③为首的“帮会”的吹捧。顺便指出，翁加雷蒂本人使用的语言是相当不纯洁和法语化了的。

《呼声》派运动没有能力造就艺术家，*ut sic*④。这是意料之中的。但它为建立新文化和新的生活方式而进行的斗争，间接地推动了独树一帜的艺术个性的形成，因为生活中也蕴育着艺术。

至于安杰奥雷蒂吹嘘的“沉默的革命”，纯系咖啡馆里喋喋不休的清谈，毫无生气的报章和外省小杂志上无聊透顶的文章传播的内容。宗教仪式的样子变换了，但“艺术祭司”的离奇形象万变不离其宗。

道理十分明显，为了精确起见，应该说争取“新文化”的斗争，而不提争取“新艺术”的斗争(就直接的意义而言)。或许，为

① 括弧中的符号系葛兰西所加。

② 指十七世纪大部分意大利作家特有的装腔作势的文风。

③ 朱塞培·翁加雷蒂 (Giuseppe Ungaretti, 1888—1970)，意大利抒情诗人，诗歌以刻划人物内心的细微感受为特色。

④ 拉丁语：如上所说。

了精确起见,也不能说争取艺术的新内容的斗争,因为艺术的新内容,无法同形式割裂开来,也无法抽象地予以考虑。建立新艺术的斗争,势必将意味着造就新的艺术家的斗争,而这是荒谬的见解,因为艺术家断然无法人为地创造出来。应该说为建立新文化而斗争,即为建立新的精神生活而斗争,而后者不能不同新的人生观有着内在的联系,直至它成为感受和认识现实的新方式,从而成为“可能诞生的艺术家”和“可能诞生的艺术作品”本质上所体现的文化。

然而,无法人为地造就艺术家绝不意味着,人们为之奋斗的新的文化世界,在唤起人道主义的激情和奋发的热忱的同时,必然无法产生“新的艺术家”。换句话说,不能断言张三和李四一定成为艺术家,但可以肯定,从运动中一定会涌现新的艺术家。新的社会集团一旦以领导者的姿态和前所未有的信心登上历史舞台,不能不从它的内部推举出原先缺乏足够的力量在某一方面充分表现自己的个性。

《文学与民族生活》,都灵,埃依纳乌迪出版社,

1954年版,第6—10页。

教育的艺术*

“艺术之所以成为教育者，因为它是艺术，并非因为是‘教育的艺术’。否则，在相反的情况下，艺术即等于零——等于零的东西是无法起教育作用的。自然，看来我们一致希望有这样的艺术，它类似民族复兴运动时期的艺术，而不象，举例来说，邓南遮时代的艺术。不过，倘使我们好生思考一番，便不难发现，这样的要求，实际上并不意味着对一种艺术的希望超过对另一种艺术的希望，而是意味着对一种精神世界的希望超过对另一种精神世界的希望。这犹如某个人想在镜子里看见美人儿，而不是丑婆娘时，他希望的大概不是换一面与他面前的镜子不一样的镜子，而是想换另外一个人。”^①

“一部诗作或一组诗作问世后，无法通过对这些作品的研究、摹仿和改编来继承与发展它们。走这条路的只有所谓的诗学派，*Servum pecum*^②般拙劣的摹仿者。诗歌不产生诗歌。孤雌生殖是不存在的。需要有阳性元素，即需要有现实的、激情的、实际的和精神的东西的参与。最权威的诗歌批评家在这种情况下

* 葛兰西吸取克罗齐关于“诗歌不能产生诗歌”论的合理内核，加以改造和充实，揭示革命实践同造就新人、创立新文学的关系，并从这个角度对但丁的伟大历史价值作了精辟的阐发。

① 克罗齐：《文化与精神生活》，《信仰与纲领》章，1911年，第169—170页。——原书编者注。

② 拉丁语：畜生，牲口。

下提醒说，勿求救于文学处方，而应该象他们所说的，‘重新造就人’。一旦人重新造就，精神焕新，情感的新生活产生，便会产生——倘使产生的话——新的诗篇。”^①

这个论点可以为历史唯物主义所接受。文学不能产生文学，就是说，意识形态不能创造意识形态，上层建筑除开由于惯性和惰性的结果外，无法产生上层建筑。它们的诞生，不借助于“孤雌生殖”，而是依靠“阳性”元素的参与，即历史、革命活动的参与；这“阳性”元素创造“新人”，即新的社会关系。

由此尚能得出这样的结论：旧“人”由于变化的结果，也可以成为“新”人；因为在原先的种种关系被推翻以后，他进入了新的关系。由此可以看到这样的事实，在正面形成的“新人”创作出诗篇之前，可以听见得到新生的旧人的“最后凯歌”。这最后凯歌每每放射出令人惊叹的奇光异彩；在那里，新与旧揉合在一起，激情达到了无与伦比的炽热程度。《神曲》难道不就是中世纪的最后凯歌，新时代和新历史的先兆吗？

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第10—11页。

^① 克罗齐：《文化与精神生活》，《过份的哲学》章。1911年，第241—242页。

——原书编者注。

文学批评的准则*

艺术就是艺术,而不是“预先安排的”和规定的政治宣传,这一概念本身,会不会阻碍作为时代的反映,并对一定的政治潮流产生积极作用的一定的文化潮流的形成?不会的。恰恰相反,这一概念以最彻底的方式提出了问题,促使文学批评更加切实有效,更加生动活泼。(假定说,对于一部艺术作品而言,需要研究的仅仅是它的艺术特征,那么,绝对不可忽视研究这样的问题:这部作品贯串着怎样的情感,它对生活采取怎样的态度。)现代美学流派正是如此行事的,德·桑蒂斯和克罗齐便是代表。唯独这样一点无须探究,假使一部作品达到了完美的境地,那是仰仗它的道德内容和政治内容,而不是取决于同抽象的内容融合成一个整体的作品的形式。另外,需要研究,当作者出于某些外来的、实际的,即虚假的和人为的考虑,偏离了原先的创作构思,他的作品可否称之为失败之作。争论的关键问题看来在于:张三“打算”人为地表现一定的内容,因而无法写出艺术作品。这部作品在艺术上的失败(因为在另外一些融汇了他的真情实感

-
- * 葛兰西曾在其他文章、笔记中多次论及文学批评的准则;他在本文中又对此作了进一步的阐释。他认为,批评家的任务是把探讨作品的艺术特征,同探讨作品的思想内容,即作品中贯串的情感,它对生活的态度,有机地结合起来。他还就文学家与政治家的关系,尤其是新文学与“通俗文学”的关系,新文学应该植根于人民文化的沃土的问题,提出了富有独创性的见解。

和切身体验的作品里，张三业已证实自己是一位艺术家)表明，它要描写的内容对于张三来说，是异常陌生的、无法驾驭的材料，张三的创作热情虚假而空洞，纯系外界强加给他的；在这一特定的场合，张三实际上不是艺术家，而是希望博取主人欢心的奴仆。

由此可见，存在两种类型的事实：一种是美学或纯艺术性质的事实，另外一种则是文化政治，也就是政治性质的事实。政治批评家大可利用作品在艺术上遭到失败的事实来证明，张三作为艺术家不属于那一定的政治力量的范畴，由于艺术支配他的个性，因而一定的世界在他的内心生活中不发生作用，毫无意义，于是张三便是政治小丑，他想乔装打扮，用假象迷惑别人。这样一来，政治批评家便把张三作为“政治机会主义者”，而不是艺术家，加以揭露。

政治家施加压力，要求他那时代的艺术反映一定的文化世界——这只不过是政治行动，而同艺术批评毫不相干。假使人们进行斗争以争取的文化世界，是富有生命力的、符合历史必然性的事业，它必然会以不可抗拒的势头向前发展，它也必然会物色到自己的艺术家。假使说，尽管施加了压力，但这不可抗拒性一点儿也不显示出来，根本不发生作用，那便意味着这文化世界是虚假的、杜撰的，是一批庸人俗子苦心经营的纸上谈兵的游戏，他们只能徒然抱怨那些占据举足轻重地位的人物没有同他们步调一致。提出问题的这种方式，足以证明文化和道德的顽固性。事实上，所谓的“书法派”^①，只是一伙微不足道的艺术家的自卫，他们投机取巧地提出若干原则，但要在艺术上，即在他们

^① 二十世纪三十年代在文学、艺术领域盛行的一个流派，以追求纤巧、精细的艺术形式著称。

的艺术活动中体现它们，却又束手无策，于是异想天开地乞灵于纯形式，幻想这纯粹的形式等同于内容本身。

揭示不同精神领域之间既有区别，它们的活动又统一的形式原则（纵然是抽象的形式原则），有助于把握真实的现实，有助于抨击那些竭力掩盖斗争的手段，或者实际上只因偶然的机缘而执掌了领导权的庸人随心所欲的行径和虚情假意的品行。

《法西斯教育》（1933年3月号）刊登了阿尔戈的文章《海外奇谈》，就精神、道德的彻底革新而可能产生的新文学的概念，同保罗·尼赞展开了论争。看来尼赞很出色地提出了问题，因为他开门见山就指出，什么是文化的彻底革新，划定了他的研究范围。阿尔戈唯一有份量的反驳是：新文学不可能超越本国的、民族的阶段，尼赞的观点中包含着“世界主义”的危险倾向。根据这一观点，尼赞的许多批评文章，包括对《法兰西新闻》、民粹主义，直至对《世界报》的批评，都值得重新考虑。这并不是它们在政治上无的放矢的缘故，而是恰恰因为，新文学不可能不在各式各样的、或多或少混杂的结合与联系中表现自己。必须对整个发展进程作一番客观的探讨和研究。

从另一方面说，在文学与政治的关系方面，需要注意这样一个准则：同政治家比较起来，文学家把握的历史前景，不可避免地是不十分准确和明晰的，他应该较少“宗派主义”，如果能够这样说的话，然而是在“自相矛盾”的意义上这样说。对于政治家而言，任何预先“固定的”形象，都是反动的，政治家把整个运动置于其发展进程中予以考察。相反地，艺术家应该掌握熔铸在其最终形式之中的、“固定的”形象。政治家眼光中的人，一如现实中的人，同时又是为达到一定的目标而应该成为的那种人；政治家的任务正在于把人们发动起来，摆脱现今的际遇，成为有能力

通过集体的行动达到既定目标的人，就是说，推动他们“顺应”未来的目标。艺术家则必须展示“实实在在的存在”，一定时期的个性化的、毫不随波逐流的事物——这种展示是现实主义的。正因为这个缘故，从政治家的观点来看，他从来不会对艺术家表示满意，也不可能成为艺术家；他永远觉得艺术家是时代的落伍者，赶不上时代的步伐，永远被现实运动抛在后面。假使说历史是解放和自我意识的觉悟的毫不间断的过程，那么它的每一个阶段，作为历史（在我们讨论的范围里，作为文化），无疑将很快被超越，不再使人发生兴趣。我觉得在评价尼赞关于不同派别的论点时应该考虑到这一点。

然而，客观地看，正象时至今日服尔泰对于某些居民阶层仍然具有“现实意义”一样，这些文学家和他们代表的派别也可能是具有现实意义的，而且，事情也确实如此。所谓“客观地”，在这里是指精神、道德革新的过程对于各社会阶层并不是同时发生的，完全相反，不妨重复一遍，今天恪守托勒密^①的思想体系，而不信仰哥白尼学说者，仍然大有人在。

形形色色的“机会主义”如今充斥于世，围绕“机会主义”的新形态，围绕现今的（以不同方式表现出来的）和将要产生的机会主义之间错综复杂的结合，进行着种种的斗争。以为前进的运动是“单线条的”，并从这一观点出发，断定每一次革新的成果都自然而然地成为积累，并必将构成新的革新的前提，那是十分错误的；这不只因为前进的运动是多线条的，而且因为即使在“最进步的”路线上，也会遇见向后倒退的情形。

^① 托勒密(138—180)，定居埃及的古希腊天文学家、数学家、地理学家。他创立地心说，宣称地球静止不动，是宇宙的中心，日、月、星辰围绕地球运行。他的学说在中世纪被奉为金科玉律。

另外，尼赞不懂得如何提出所谓的“通俗文学”的问题，即报章连载小说（惊险小说、侦探小说、犯罪小说）在电影、报纸的支持下，深受普通公众欢迎的问题。而这却是关于新文学问题的极其重要的组成部分，因为它是精神、道德革新的表现；唯有从报章连载小说的读者当中，才有可能挑选出为建立新文学的文化基础而必需的、足够的公众。我以为，问题在于：如何建立一支文学家的队伍，从艺术水平来看，他们足以同连载小说作家匹敌而毫不逊色，有如当年陀思妥耶夫斯基在艺术水平上同欧仁·苏^①、舒利耶^②并驾齐驱，查士特顿^③在侦探小说领域堪同柯南道尔^④和华列士^⑤媲美？为着达到这一目的，必须抛弃许多偏执的成见，但尤其需要考虑到，不仅不能确立某种垄断，相反地，应该反对现存的维护出版商利益的庞大组织。

最普遍流行的成见在于，认定新文学应该与以精神活动为其渊源的某个艺术流派等同无疑，如象未来主义那样。新文学的前提，不能不是历史的、政治的和人民的前提；新文学应该力求对业已存在的事物进行深入研究，至于用论战的方式或者别的什么方式，那是无关宏旨的。至关重要的是，新文学需要把自己的根子扎在实实在在的人民文化的 humus^⑥ 之中；人民文化

① 欧仁·苏(Eugène Sue, 1804—1857)，法国小说家。其作品《巴黎的秘密》(1842—1843)、《流浪的犹太人》(1844—1845)都以连载的形式在报纸发表；是最早描写下层社会的作品，拥有大量读者。

② 弗雷德里克·舒利耶(Frédéric Soulié, 1800—1847)，法国通俗小说作家，著有小说《魔鬼的回忆》、剧本《罗密欧与朱丽叶》等。

③ 吉伯特·凯斯·查士特顿(Gilbert Keith Chesterton, 1874—1936)，英国作家、批评家，著有侦探小说集《布朗老头的遭遇》。

④ 柯南道尔(Arthur Conan Doyle, 1859—1930)，英国侦探小说作家。

⑤ 埃德加·华列士(Edgar Wallace, 1875—1932)，英国侦探小说作家。

⑥ 法语：沃土。

有着自己的风格,自己的倾向和诚然是落后的、传统的道德与精神世界。

《文学与民族生活》,都灵,埃依纳乌迪出版社,
1954年版,第11—14页。

问题的联系

在意大利民族形成和争取领土、政治统一斗争的时期产生的种种争论，过去和现在都深深吸引着至少有一部分意大利知识分子。触发争论的某些重大困难问题，如语言统一问题，其源头可追溯到意大利统一的文化形成的最初阶段。这些问题是把意大利总的态势同别的国家，特别是法国，进行比较的结果；或者说，它们是意大利的特殊条件，即意大利半岛曾经是罗马帝国的所在地，嗣后又成为基督教的最大中心这样一个事实的反映。意大利民族深受各种国内国际力量对峙之苦，所有这些问题的总和，正是现代型式的意大利民族难产的映照。

知识分子和领导阶级从来未曾意识到，这些问题之间存在着某种协调和制约的关系，从来不曾有人把它们看作一个彼此关联、互相贯串的整体；相反的，其中的每一个问题，仅仅顺应争论时刻的直接需要，周期性地提将出来，而且往往表达得模棱两可，缺乏追根究底的愿望。因此，对问题的探讨不免陷于抽象的、纯文化的和唯智主义的泥潭，顶多只能描绘出一幅朦胧的历

-
- * 正确解决文学领域一系列长期争论不休而又具有重要现实意义的问题，是意大利马克思主义文艺批评面临的重要任务。葛兰西运用历史唯物主义观点，对这些重大困难问题的根源、实质以及它们之间存在的内在的统一性，作了细致的解剖，指出它们的存在是“现代型式的意大利民族难产的映照。”他强调以严格的批判精神和彻底性，把创立新艺术的斗争，同创立新文化的斗争，同改造人的自身的斗争，融为一体。

史前景，从而无法得出具体的、彻底的、政治—社会的答案。

我们说从来不曾有人意识到存在于这些问题之间的内在的统一性，这意味着：看来人们确实缺乏彻底地提出问题的勇气，因为他们担心一旦以严格的批判精神和完整性提出问题，势必将直接危害统一以后的民族生活，许多意大利知识分子为此忧心忡忡，是不难理解的，这也是我们民族生活的特点。另一方面，这些问题——例如语言统一问题；艺术与生活的关系；小说与通俗小说问题；精神与道德革新，即进行一场同日耳曼国家发生的宗教改革运动和法国大革命具有同等价值的人民革命的必要性；民族复兴运动^①以及1915—1918年战争和随后发生的转折的“人民性”问题；革命与革命者这类术语的贬值——至今仍然具有极端重要的现实意义，它们当中的任何一个问题都无法孤立地予以解决，看来已是毋庸置疑的事实。因此，批判地、正确地探讨所有这些迄今仍然深深吸引着知识分子，而且即将瓜熟蒂落的问题，将为重新确定意大利文化生活的 basic 特点和受这些特点制约，并促使上述问题迎刃而解的要求，提供有利的条件。

请看下面这份“清单”，它大致囊括了有待研究和分析的较为重要的问题：

1. 意大利文学为什么在意大利不是人民的文学？（借用彭吉^②的说法。）

① 指十九世纪意大利人民掀起的反对异族统治，争取民族解放、自由和民主的斗争。

② 卢杰罗·彭吉（Ruggiero Bonghi, 1826—1895），意大利作家、评论家。意大利统一后曾任教育部长。1856年在《旁观者》杂志以书信形式发表一篇很有影响的论文《为什么意大利文学不是人民的文学？》

2. 意大利戏剧是否存在？这个争论由马尔蒂尼^①提出。它应该同方言戏剧与意大利语戏剧当中哪个更富于生命力的问题相联系。

3. 曼佐尼^②提出的民族语言问题。

4. 意大利浪漫主义可曾存在？

5. 意大利是否需要发动一场类似新教的宗教改革运动的斗争？当构成近代国家基础的政治改革运动风靡许多国家的时候，意大利因为是教廷的所在地而没有展开广泛、深刻的宗教斗争这一事实，是进步还是落后的根源？

6. 人文主义和文艺复兴运动具有进步的作用还是落后的作用？

7. 民族复兴运动丧失民望，或者说，人民在争取民族独立和统一斗争中的冷漠态度问题。

8. 关于意大利人民不问政治的态度，它往往被幼稚、粗俗地形容为“叛逆”、“造反”和“反国家主义”。

9. 狭义上的通俗文学的匮乏（报章连载小说、惊险小说、科学幻想小说、侦探小说，等等），此类小说的舶来品，尤其是来自法国的作品的长期“流行”；儿童文学的匮乏。

还须弄清楚，在意大利，什么是民族的通俗小说，反教权小说，或者绿林好汉的传说？不过，在歌剧方面，意大利却是独占鳌头；从某种意义上讲，歌剧其实就是配上乐曲的通俗小说。

上述诸问题没有得到明确的、批判的解决，究其原因，当是

① 菲迪南多·马尔蒂尼(Ferdinando Martini, 1841—1928)，意大利喜剧作家、评论家，曾任教育部长(1892—1893)和殖民部长(1915—1919)。

② 亚历山德罗·曼佐尼(Alessandro Manzoni, 1785—1873)，意大利民族复兴运动时期著名诗人、小说家。

发端于文学的浮夸偏执之见作祟，以为从古罗马直至今天，意大利民族始终存在，是知识分子的某些谬见和傲慢作祟；假使说，这些谬见和傲慢在进行民族斗争的年代尚不失其激励和组织各种力量的推动作用，在政治上曾经是“有益的”，那么它们如今业已丧失了任何价值，最终成为懦弱愚钝的因素，因为它们妨碍正确评价为建立现代意大利而倾洒过热诚之血的历代先辈的贡献，因为它们势必导致某种宿命论和坐以待旦的消极态度，冀求未来的命运完全靠既往的历史安排停当。

在某些情况下，由于克罗齐美学观，尤其是他的关于艺术的“说教”、“内容”自外于艺术、文化史不可混同于艺术史等等观点的影响，这些问题以很糟糕的方式提了出来。〔人们还不能具体地理解，艺术始终同一定的文化或文明休戚相关，为改革文化而进行的斗争势必导致改变艺术的“内容”，人们不应当谋求从外部去创立新的艺术（例如提倡教诲性的、宣传性的、道德说教式的艺术），而须从自身开始，因为人的情感、观念和关系一旦改变，作为这一切的必然体现者，人自然随之整个地改观。〕

未来主义，尤其是被佛罗伦萨的《莱切巴》^①和《呼声》派以他们粗俗的 Sturm und Drang^②或“浪漫主义”赋予才华横溢的风貌的未来主义，是同上述某些问题过去以很糟糕的方式提了出来，又未曾获得解决的事实密切相关。“乡村派”^③则是最

① 《莱切巴》(Lacerba)，1913—1915年在佛罗伦萨出版的文学半月刊，未来主义的喉舌。

② 狂飙突进运动，十八世纪七十至八十年代诞生于德国，主要代表有席勒、歌德、克林格；他们在文学领域揭开了反封建主义斗争的序幕。

③ “乡村派”(Strapaese)，本世纪二十——三十年代流行的文学流派，以维护意大利传统、乡村文明，反对外来事物为纲领。它同主张吸收外来思想，自称欧洲主义者的“城市派”(Stracittà)相对立。

新的例证。但无论马利涅蒂^①的未来主义，还是帕皮尼^②的未来主义，或者“乡村派”，都不可避免地碰上了这样的障碍：它们的领导者性格和意志的软弱，热情洋溢而又悲天悯人的小资产阶级知识分子狂热和轻佻的倾向。

从根本上说，地区文学过去也被涂抹上了一重民间色彩和异域情调：那些追求强烈的、新奇的情感的观光家，以世界主义的精神和父道主义的姿态，冷眼审视“边远地区”的人民。用花言巧语掩饰根深蒂固的“不问政治”的态度，对意大利作家确实为害匪浅。从这个角度来讲，科拉迪尼^③、帕斯科利^④和他们开诚布公的、坚定不移的民族主义，倒更讨人喜爱，因为他们努力寻求解决人民同民族之间由来已久的、表现于文学的对立，虽然他们又陷入了精美和雄辩的另一极端。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1954年版，第57—60页。

-
- ① 菲利浦·托马索·马利涅蒂 (Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1942)，意大利作家，未来主义的创导者。
- ② 乔万尼·帕皮尼 (Giovanni Papini, 1881—1956)，意大利作家，曾是直觉主义者和实用主义信徒，后鼓吹“片断主义”、未来主义，晚年皈依宗教，著有《一个无可救药的人》(1912)、《基督传》(1921)。
- ③ 恩里科·科拉迪尼 (Enrico Corradini, 1865—1931)，意大利作家、政治活动家，民族主义和扩张主义的宣传者，作品大多颂扬意大利民族的高贵、伟大。
- ④ 乔万尼·帕斯科利 (Giovanni Pascoli, 1855—1912)，意大利著名抒情诗人，擅长抒写脱离生活的田园风光，以及生活的哀怨。

内容与形式*

把这两个字眼相提并论,在艺术批评中便可具有许多涵义。假定说,内容同形式是二位一体,不可分割的,这还不意味着内容与形式之间毫无区别可言。不妨说,谁坚持“内容”,事实上他就是为争取特定的文化、特定的世界观,反对另外的文化、另外的世界观而斗争;还可进一步说,从历史的角度看,迄今为止,所谓的“内容至上主义者”,远比他们的对手例如高蹈派^①诗人“更富于民主精神”,因为他们希望文学的使命不仅仅是为了“知识分子”。)

能够断言内容对于形式而言是第一性吗?在如下的意义上可以说:艺术创作是一种过程,内容的改变也意味着形式的改变;但谈论内容比谈论形式“更为容易”,因为内容可以条理分明地加以“概括”。当人们说内容重于形式,只是想用简单的方式说明,作品创作过程中付出的一系列努力,体现为内容的改变。仅仅如此而已。不能令人满意的最初的内容,也是形式;事实上,形式一旦达到圆满的境地,内容也就随之改变了。不错,

* 从内容与形式不可分割这一基本思想出发,葛兰西揭示出内容与形式的关系蕴含着“美学的”、“历史的”两重涵义。他进而批判长期盛行于意大利文学界的矫揉造作的文风,指出它是存在两种文化这一事实的反映。葛兰西关于意大利是否存在浪漫主义的具体论断,虽引起颇多争议,但他从历史的高度来谈浪漫主义的实质,不乏启示的价值。

① 法国十九世纪后期的诗歌流派,鼓吹脱离现实的纯艺术。

常常有人侈谈形式，反对内容，这些精神空虚的俗物甚而把常常背离语法规则的词句杂乱地堆砌一通（例如翁加雷蒂），把他们庸俗的头脑里倾倒出来的庸俗之极的行话视为技巧、艺术。

这个问题同样需要置于意大利民族历史的诸问题之中加以考察，在不同的情势下它呈现出不同的形式。以公众为对象的作品同其他作品之间，譬如说文学作品同书信之间，文风是迥然相异的。差异是如此明显，以致同一个作家的文字仿佛出自两个截然不同的作家的手笔。书信（自然有例外，例如邓南遮^①，他惯于在穿衣镜跟前对自己扮演滑稽可笑的角色），回忆录，以及整个地说以数量不多的读者为对象和为自己写作的文字，通常都直截了当，文风真朴自然，而其他作品则充斥装腔作势、浮夸华丽、虚情假意的格调。

此种“疾病”传播甚广，连普通老百姓也难免受到感染；他们以为“写作”就是搔首弄姿，矫揉造作，制造廉价的节日气氛，至少说是用异乎寻常的方式表达一切。普通老百姓不是文学家，至于文学，仅仅略知一些十九世纪歌剧脚本，因为这个缘故，他们便被“歌剧化”^②了。于是“内容”与“形式”除了“美学的”涵义，又具有了“历史的”涵义。“历史的”形式，系指一定的“语言”，而“内容”，则指一定的思想方式，这方式不只是历史的，而且“朴实率真”，饱含深意，但不哗众取宠，热情洋溢，但摒弃《奥赛罗》或闹剧里火爆的激情，总之，没有喜剧演出里的假面。我

① 加百列·邓南遮(Gabriele D'Annunzio,1863—1938)，意大利现代著名作家，早期作品具有现实主义特点，其后写作唯美主义小说、戏剧，描摹个人主义者的病态心理，以优雅的文风在文坛风靡一时。后来堕落为军国主义、法西斯主义吹鼓手。曾任意大利科学院院长。

② 双关语。“melodramma”一词在意大利语中既指歌剧，又含闹剧、热中做作的演出之意。

以为，意大利是此种装模作样的风格普遍存在、比比皆是的独一无二的国家；而在其他国家里，至多只能遇见此种现象的个别表现。请注意，在我国，“阿尔卡底亚”^①的传统成规取代了巴洛科^②的传统成规，但始终没有摆脱矫揉造作的戏剧味和常规俗套的羁绊。

需要指出，近年来，情况已大见好转。邓南遮是意大利人民这种“疾病”的最后一次发作。报刊为着自身的利害关系，努力使散文“理性化”，颇有成效，但同时又导致散文的贫困化，味同嚼蜡，这当然是有害的。很遗憾，除了“反经院主义的未来主义者”，尚有许多改邪归正的“十七世纪主义者”混迹于人民的行列。此外，我们在这里对历史问题进行探讨，旨在解释过去，并非单纯为着进行现实的斗争，消除现实的弊病，诚然此类弊病仍然远未消声匿迹，在某些场合（庄严的演说、挽词、颂扬爱国主义的墓志铭）尤为严重。会有人反驳说，这仅仅是“趣味”不同而已——不对，趣味是“个人”或“一小部分人”的嗜好，而这里谈论的问题涉及为数众多的人，因而不能不是文化，是历史现象，是存在两种文化这一事实的反映：“朴实率真”的趣味只是地地道道个人的爱好，热中做作的闹剧却体现了民族的趣味，即民族的文化。

请勿以为讨论这样的问题是无关宏旨的。相反的，创立清新活泼、富有表现力，同时又真朴自然、含蓄洗炼的散文，是有待

① 十七世纪末至十八世纪中叶在意大利诗坛占统治地位的诗派。阿尔卡底亚诗派提倡纯朴、自然的田园诗，以同巴洛科相对抗，但由于脱离实际，缺乏思想内容，因而阿尔卡底亚诗歌同样流于形式主义。

② 十六世纪下半叶至十八世纪上半叶风行于意大利绘画、雕塑、建筑、工艺美术领域的流派，追求奔放的想象、奇异的形式，注重修饰美。在文学领域，它派生出十七世纪主义和脱离现实、极端形式主义的马里诺诗派。

实施的文化任务之一。从这个意义上讲，形式与表现方式是一致的；坚持“形式”，正是执着于内容，纠正传统的华而不实的文风的一种实际手段；后者败坏了任何文化形式，连所谓“反华而不实”的形式也不能幸免，哀哉！

对于意大利浪漫主义是否存在这一问题，因为对“浪漫主义”理解的歧异而有着不同的回答。古往今来给“浪漫主义”下了不可胜数的定义。但是，我们感到兴趣的只是其中的一种定义，而且它恰恰不涉及问题的“文学”方面。撇开其他的涵义不谈，浪漫主义蕴含着一种特殊的涵义，即知识分子同人民、民族之间的联系或关系。浪漫主义是“民主”（广义上的）在文学上的特殊反照（广义上讲，天主教也可能曾经是“民主的”，而“自由主义”则不可能）。基于这一前提，意大利浪漫主义问题理所当然地引起我们的关注。它同我们提出的一系列其他问题紧密地联系在一起：意大利戏剧是否存在；意大利语言统一问题；为什么意大利文学不是人民的文学；等等。

因此，必须从研究浪漫主义的浩如烟海的著作中，把问题的这个方面单独分解出来，将其当作历史的现象，当作能够为现实的运动和解决现实的问题开拓道路的总的倾向，从理论上和实践上予以探究。从这个意义上讲，浪漫主义是以法国大革命为开端，席卷欧洲的整个运动的预兆和伴侣，是对它的肯定和发展。浪漫主义是这一运动的文学—情感的方面（在更大程度上属于情感的方面，因为情感的浪潮渗透整个现实生活或现实生活中极其重要的部分，文学方面只是情感的潮流的部分表现，文学也只能反映现实生活微乎其微的部分）。

显而易见，这是文化史的研究，而不是文学史的研究，或者更精确地说，是把文学史作为更加广泛的文化史的一部分或一

个方面来研究。正因为这个缘故，从精确的意义上来讲，在意大利不曾存在浪漫主义，在最好的情况下，它的表现是微乎其微、极其淡薄的，至少说它只具有纯粹的文学性质。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1954年版，第60—63页。

意大利与法国

或许可以断言，直至 1900 年以前，更精确地说，直至克罗齐一金蒂莱唯心主义文化思潮形成以前，整个意大利精神生活虽然显露出民主的倾向，力图（即使不能始终获得成功）建立同人民群众的联系，但只不过是法兰西精神生活的反照，是以 1789 年革命为开端的法兰西民主运动浪潮的反照。此种精神生活的摹拟性清楚地表现于这样的事实：它在意大利缺乏曾在法国产生的历史前提。

在意大利，根本不曾发生同 1789 年革命和随后进行的各种斗争相类似的事件。可是，意大利却有人煞有介事地“夸夸其谈”，仿佛这些历史前提曾经具备似的。事情很清楚，这种奇谈怪论没有任何价值，除去磨炼嘴皮。从上述观点出发，可以理解保守、反动的思潮的“民族的”意义，诚然同民主的思潮比较，它是很浅薄的。民主的思潮堪称一场瞬息间燃烧的大火，蔓延到辽阔大地的表层；保守、反动的思潮影响所及的范围很小，但根深蒂固，力量强大。

研究迄止 1900 年的意大利文化，假使不把它视为法兰西的外省现象，是颇难入门的。但对此需要加以细致的区别：对法兰西事物的艳羡，混和着反法兰西的民族情绪；人们以法兰西的余晖为生，同时又憎恶法兰西。至少在知识分子中间情形是如此。对于人民而言，“法兰西”情绪的表现形式迥然不同；它作为“常

识”，作为人民自身固有的情感流露出来。人民亲法或恐法情绪依据被统治势力压迫的程度而转移。过去曾经很容易说服人们相信，1789年的革命虽然发生在法国，却如同发生于意大利一样，因而也很容易利用法国的思想指引群众；同样，当反动的反雅各宾主义有实用价值时，也很容易利用它来反对法国。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第63—64页。

给朱丽娅的信*

(1931年6月1日)

我觉得,一个有知识的现代人阅读经典作家的作品时,一般地说,应该保持某种“距离”。换句话说,应该仅仅欣赏它们的审美价值;“迷恋”,容易导致附和诗歌的思想内容。诗人喜爱“自我陶醉”;整个地说,艺术家则都“自我欣赏”。而对审美价值的欣赏,不妨伴随某种“文明的”轻蔑,正象马克思评价歌德一样^①。

《狱中书简》,都灵,埃依纳乌迪出版社,

1965年版,第440页。

* 在从法西斯狱中写给妻子朱丽娅的两封信中,葛兰西提出了他的文艺思想中著名的“距离说”:对于经典作品,应该保持某种“距离”,以批判的目光予以审视,不可迷恋、附和,人云亦云;应该把艺术品的审美价值同思想内容区分开来,把对作品的艺术欣赏同道德欣赏区分开来。

① 这里显然是指恩格斯在《诗歌和散文中的德国社会主义》一文中对歌德的评价:“歌德有时非常伟大,有时极为渺小;有时是叛逆的、爱嘲笑的、鄙视世界的天才,有时则是谨小慎微、事事知足、胸襟狭隘的庸人。”葛兰西限于牢狱的条件,误作马克思。——原书编者注。中译文见《马克思恩格斯全集》,人民出版社,第4卷,第256页。

给尤尔卡的信*

(1932年9月5日)

或许,我是把审美欣赏同对艺术美的积极判断区分开来的,换句话说,把对艺术作品本身的欣赏心情,同道德上的欣赏,即参与艺术家的思想意识世界区分开来的。我以为,从批评的角度看,这种区分是正确的和必不可少的。我可以从审美的观点出发,对托尔斯泰的《战争与和平》叹为观止,然而却无法苟同小说的思想实质;假使这两个因素吻合了,托尔斯泰便成为我的Vademecum^①, le livre de chevet^②。这种态度同样适用于莎士比亚、歌德,还有但丁。但对于莱奥帕尔迪^③,这样说将是不谨严的,诚然他是悲观主义者。在莱奥帕尔迪身上,以极其戏剧性的形式,表现出了向现代人过渡的危机;他批判地摒弃陈旧的、先验的观念,但终究寻找不到象被摒弃的观念一样确实的、精神上 and 道德上的新Ubi consistam^④。

* 尤尔卡是葛兰西妻子朱丽娅的爱称。

① 法语:随身携带的手册。

② 法语:案头书。

③ 贾科莫·莱奥帕尔迪(Giacomo Leopardi,1798—1837),意大利最有影响的浪漫主义诗人。他最优秀的诗篇同早期民族复兴运动的高涨相联系,晚年创作的诗歌反映出他在封建复辟时期找不到出路的悲观主义情绪。

④ 拉丁语:支撑点。

以我看，一个合格的翻译家应该具备这样的条件：他不只能够翻译贸易信函或者可以称之为新闻报道的一类文字，而且具备翻译古往今来的任何作者，无论是文学家或者政治家，历史学家或者哲学家，掌握不同时代的、各种专业的、科学语言和技术语汇的涵义的能力。这还不够。一个合格的翻译家，不只应该会按照字面的意思翻译，而且应该善于用另一种民族文化的语汇，来表达某一特定的民族文化的语汇、观念，换句话说，这样的翻译家应该批判地通晓两种文明，善于借助一种文明的特定历史条件下的语言，把这种文明介绍给另一种文明……

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第670—671页。

艺术中“有趣的”因素*

需要澄清,一般地说,艺术中“有趣的”因素是指什么,具体到散文创作和戏剧,又是指什么。

一般说来,“有趣的”因素随着个性、人群和社会集团的不同而改变。因而,它是文化因素,而不是艺术因素。但由此能够断定它是同艺术毫不相干和截然分离的东西吗?艺术满足生活的需要,所以它激发人们的兴趣,也就是说它本身是有趣的。除了艺术的这个内在的特征,即它本身是有趣的而外,一部艺术作品,例如一部小说、一首长诗或一部戏剧作品,还可能具有哪些其他“有趣的”因素?从理论上说,这样的因素是无穷尽的。但那些“激发人们兴趣”的成分却不是无穷尽的,它们只能是那些据认为直接或间接促使小说、长诗或戏剧或早或迟取得“成功”的成分。一个语言学家可能对皮兰德娄^①的戏剧作品产生兴趣,因为他想了解,皮兰德娄把西西里方言的哪些语汇、词态和句法因素注进了意大利文学语言;这种“有趣的”因素对剧本的流传

* 葛兰西否定资产阶级文艺批评的庸俗观点,始终把文艺作为社会生活的反映。他认为,艺术中“有趣的”因素,不只是艺术因素,更多地属于文化、道德的因素;所谓“商业文学”,是一定时代的普通公众的感情、世界观的体现。他由此提出,必须对传统进行无情的批判,进行文化—道德的革新,才能产生新文学。

① 路易吉·皮兰德娄(Luigi Pirandello, 1867—1936),意大利著名剧作家,小说家。

当然不会产生很大影响。卡尔杜齐的“野蛮韵律”^①对极其广泛的阶层，对职业文学家和有志成为职业文学家的人来说，却是“有趣的”因素；也就是说，它是使作品立即“声名鹊起”的因素，促使成百上千用野蛮韵律写就的诗集广为流传。这些“有趣的”因素随着时间、文化条件和个人的气质而异。

激发“兴趣”的最持久的因素，自然是“道德的”兴趣，肯定的或否定的，即表示赞同或表示反对。所谓“持久的”，是就某种意义即“道德范畴”的意义而言，而不是就具体的道德内容来说。与此密切相关的是某种特殊意义上的“技术”因素，即以最直接和最富有戏剧性的方式使人领悟小说、长诗和戏剧的道德内容、道德冲突；由此便有戏剧中的“剧场效果”，小说中的主要“情节纠葛”。所有这些因素不必一定是“艺术的”，但也不见得一定就不是“艺术的”。从艺术观点看来，它们在某种程度上“无足轻重”，超越于艺术之外；但它们受文化史的制约，因为这个缘故，它们应该受到重视。

所谓的商业文学证实，这样的情况确实存在和不时发生。“商业文学”是人民—民族文学的一个分支，其“商业性”根源于这样的事实：它的“有趣的”成分不是“真挚的”、“内在的”，无法同艺术观和谐地融合，它是呆板地从外界搜寻得来，作为保证“一鸣惊人”的成分，用巧妙的方法炮制而成。然而，这至少意味着，在任何情况下，即便是商业文学，在文化史上也不应该被忽视：正是在这个意义上说，它甚至具有极大的价值，因为一部商业性小说的成就，表明了（有时是唯一的标志）“时代哲学”是怎样的哲学，即在“沉默的”群众中间什么样的感情和世界观现在

^① 卡尔杜齐著有《野蛮颂歌》(1882)、《野蛮颂歌新集》(1883)，名噪一时；此处系指诗人在这些诗集中采用的韵律。

占据主导地位。商业文学是不胫而走的“麻醉剂”，是“鸦片”。从这样的观点出发，可以对或许堪称通俗小说当中最具“鸦片毒”的作品大仲马的《基度山伯爵》作一番剖析；那些普通公众展卷阅读的时候，谁会不认为自己有着遭受强暴者欺凌的际遇，因而幻想对他们“复仇”呢？邓蒂斯^①为他们树立了楷模，他用自己的发迹使他们“陶醉”，打掉了他们对超然存在的教义的虔诚信仰。

里纳蒂^②发表于《今日图书》（1929年2月）的文章值得一读。里纳蒂问道，作品借以激发人们兴趣的那个 quid^③在哪里，但他最终寻找不到答案。自然，正确的答案是无法获得的，至少说在里纳蒂理解的意义上是如此。里纳蒂寻找这个 quid 旨在使自己或他人能够写出饶有趣味的作品。里纳蒂说，最近以来，这个问题已经具有“异常的迫切性”。这是切合实际而合情合理的看法。民族主义情绪有了某种程度的活跃，人们理所当然地要提出责问：为什么意大利作品遭到冷遇，为什么视它们为“令人厌烦”之物，而把外国作品吹捧为“饶有趣味”的作品。

民族主义情绪的活跃使人意识到，意大利文学不是“民族的”文学；就是说，它不是人民的文学，它如同人民一样接受外国的统治。形形色色的纲领、争论和探索由此应运而生，但毫无成效可言。看来必须对传统进行毫不留情的批判，进行文化一道德的革新，这将导致新文学的诞生。然而，这又恰恰是无法实现的，因为存在这样的矛盾：民族主义情绪的活跃正蕴育着崇尚

① 《基度山伯爵》的主人公。

② 卡尔洛·里纳蒂（Carlo Linati, 1878—1949），意大利小说家、批评家、翻译家。

③ 拉丁语：什么。

过去的倾向。马利涅蒂掀起了反对 Pastasciutta^① 传统的斗争,竟然成为科学院院士。

《文学与民族生活》,都灵,埃依纳乌迪出版社,
1954年版,第85—87页。

① 意大利人日常食用的用干酪和牛油拌和的通心面条;此处喻指意大利民族传统。

意大利文学的普及性*

埃尔科勒·莱杰奥写道^①：“跟那些为数可观的外国翻译作品比较起来，纵然是享有声名的意大利文学作品，在国内也很不走运。这一事实看来足以使我们明白，我们的文学在欧洲声誉不高的缘故，或许恰恰就是它在国内遭到冷落的原因。因而，简单地说，我们无须向他人强求我们首先在自己家里就办不到的事。我们的文学，跟意大利化了的、诗人喜欢的外国作品比较起来，至少说还缺乏起码的、必要的质量，没有面向中间阶层和财经界人士(?!)^②；它不能获得，也永远无法获得其他杰出的欧洲文学的普及性，便是合乎情理的事。这也是它的特点和本质。”

莱杰奥提到，相反的，意大利的造型艺术（忽略了音乐），在欧洲却极为流行。他向自己提出这样的问题：莫非在意大利，文学跟其他艺术形式之间，存在着一道不可逾越的鸿沟，而且，这鸿沟的出现可能还是无法解释的；或许这种现象的根源在于次

* 葛兰西在《意大利文学的普及性》和《歌剧》两篇短文中，揭露法西斯统治下文学的萧条，并对文学萧条、歌剧繁荣这一意大利独特的现象进行了分析，指出：文学的出路在于发扬民族复兴运动的民主精神与文学传统，在于创作象威尔第的歌剧那样反映时代的精神和人民的要求的作品。由于受到客观条件的限制，文笔比较曲折。

① 《新文集》，1930年10月1日：《为什么意大利文学在欧洲不受欢迎？》——葛兰西原注。

② 本文的着重号、括弧里的符号和字句，系葛兰西所加。

要的、非艺术的原因，即造型艺术（还有音乐）使用的是欧洲的、通用的语言，文学却受到民族语言界限的限制。

对于这种缺乏令人信服的论据的意见，我不敢苟同。

首先，曾经有过这样的历史时期——民族复兴运动时期——那时，不独意大利的造型艺术，而且意大利文学也曾在欧洲广泛流行；换言之，即整个意大利文化都曾在欧洲享有声誉。

其次，在今天的意大利，除去文学而外，造型艺术同样也是不景气的，唯独威尔第^①、普契尼^②、马斯卡尼^③等是例外，依然受到人民的欢迎^④。

第三，意大利造型艺术在欧洲的普及性是相对的：仅仅局限于知识分子和欧洲人中间的某些阶层。造型艺术所以受到欢迎，在于它同对古典主义和浪漫主义的缅怀相联系，而并不是作为艺术而言。

第四，相反的，意大利音乐无论在欧洲，还是在意大利，都是声誉蜚然的。

莱杰奥的文章是在司空见惯的雄辩术的死胡同里徘徊，然而它在某些地方不乏精辟的见解。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第67—68页。

-
- ① 朱塞培·威尔第(Giuseppe Verdi, 1813—1901)，意大利著名作曲家，代表作有歌剧《弄臣》、《茶花女》、《假面舞会》、《阿依达》等。
 - ② 贾科莫·普契尼(Giacomo Puccini, 1858—1924)，意大利著名作曲家，代表作有歌剧《艺术家的生命》、《托斯卡》等。
 - ③ 彼特罗·马斯卡尼(Pietro Mascagni, 1863—1945)，意大利写实派作曲家，歌剧《乡村骑士》为其代表作。
 - ④ 这个时期的意大利音乐在威尔第的大力革新下，摆脱法国“大歌剧”华丽风格的影响，体现民族复兴运动的理想，产生了许多优秀作品。

歌 剧

我曾在另一篇文章^①里指出,意大利的大众文化中,音乐在某种程度上取代了在别的国家以小说为代表的艺术形式,天才的音乐家享有文学家所不曾遇到过的声誉。

需要研究一下:

1. 歌剧的繁荣在它发展的一切阶段(即,不是作为个别天才艺术家的个性表现,而是作为历史—文化现象和表现),是否同长篇小说为代表的叙事体裁的繁荣相吻合。我看是吻合的。长篇小说和歌剧发源于十八世纪,并在十九世纪前五十年达到鼎盛;也就是说,它们同整个欧洲人民—民族的民主力量的出现和发展相吻合。

2. 英国、法国的小说在欧洲的流传,同意大利歌剧在欧洲的流传是否相一致。

为什么意大利艺术的“民主”恰恰是在音乐里,而不是在文学里得到了表现?能否把音乐是世界性的语言而非民族语言这一事实,同意大利知识分子缺乏人民—民族性联系起来?在各国知识分子迅速民族化的时候,意大利也发生了同样的情况,虽然是在不太广泛的范围内(意大利的十八世纪,特别是十八世纪下半叶,在更大程度上是“民族化”的,而不是世界主义的),意

^① 见《意大利文学的普及性》。

大利知识分子通过音乐继续履行他们的欧洲使命。或许可以说，从这样两方面来看，歌剧脚本的情节从来不是“民族的”，而是欧洲的；或则因为取材于民间传说或通俗小说的戏剧“纠葛”，是在各个欧洲国家发生，而极少在意大利发生；或则因为戏剧的情感和激情反映了欧洲十八世纪和浪漫主义的独特的情绪，即欧洲的情绪，但这情绪是同各国人民情绪里的主要方面相符合的，同时，浪漫主义潮流又从中汲取了养料（需要把这个事实同莎士比亚和希腊悲剧家所享有的普遍声誉联系起来；莎士比亚和希腊悲剧家的那些被嫉妒、父爱、复仇等原始激情所驱使的人物，大体上在每个国家都很流行）。因而可以说，意大利歌剧同英、法通俗小说之间的关系，批判地衡量一下，并不是对歌剧不利的；因为这关系是历史—人民的关系，而不是艺术—批评的关系。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第69—70页。

毫无结果的争论*

谈论艺术与生活脱节的文章又时行起来。帕皮尼发表于《新文集》^① (1933年1月1日)的文章;《法西斯教育》(1932年12月号)刊登的路易吉·凯里尼的文章;1933年1月1日《文学意大利》对帕皮尼的攻击,等等。这是一场令人厌倦而又毫无结果的争论。帕皮尼皈依了天主教,又是反克罗齐主义者;他的肤浅文章的矛盾正植根于这两重性。至少说,争论的再度爆发是一种征兆,它表明,人们如何因言论同实践之间的对立,坚定的信念同格格不入的现实的对立而感到惶惑不安。

然而,今天认识客观现实的可能性看来是无可比拟地增加了。毫无疑义,人们以更加真诚和更加公正的态度去理解现实;这种态度来源于广泛传播的,诚然可能是空洞的、虚假的反资产阶级精神。至少说,人们希望建立真正民族—人民的统一,即便是诉诸外来的、教育的手段,即便这是“一厢情愿”,人们至少意识到,真正民族—人民的统一尚未实现,缺少此种统一是民族和国家的致命弱点。这种状况使现今的时代根本区别于

* 针对意大利文艺界围绕艺术脱离生活问题的无休止的争论,葛兰西从分析知识分子的社会经济地位入手,揭示他们的言论脱离行动,艺术脱离生活的根源。

^① 1821年创刊的综合性文化杂志,原名《文集》,1866年改名《新文集》。

奥杰蒂^①、潘志尼^②的那个时代，在探讨这个问题时因而必须予以注意。

其他的弱点也都暴露无遗。头一个弱点是，人们以为民族—民主的根本转折^③已经发生，既然如此，那就无须再采取任何根本性的行动，只要做点什么“组织”、教育工作就成了，云云；他们顶多只是侈谈所谓“持续的革命”。然而，就通常的、狭隘的意义来说，整个生活就是辩证法，是战斗，因而也就是革命。理解另外的一些弱点则困难得多。事实上，唯有对意大利社会成分进行精确的分析，方能获得答案。从意大利社会的成分看来，绝大部分的知识分子隶属于农村资产阶级，它的经济地位只有当广大农民群众遭受敲骨吸髓的压榨时才能得到保障。一旦需要从言论转向具体的行动，对于这些知识分子来说，就意味着彻底摧毁他们的经济基础。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1954年版，第84—85页。

-
- ① 乌哥·奥杰蒂(Ugo Ojetti,1871—1946)，二十世纪初意大利蜚声文坛的作家、记者、艺术评论家。曾任《晚邮报》主编，创办多种文化刊物。
- ② 阿弗雷多·潘志尼(Alfredo Panzini,1863—1931)，意大利作家、文学评论家、科学院院士。
- ③ 指1870年以大资产阶级同封建势力妥协，建立统一的意大利王国结束的民族复兴运动。

作家对环境的态度*

保罗·米拉诺在《文学意大利》(1931年12月27日)发表了一篇文章,其中写道:“歌德曾说:‘人们赋予艺术品内容的价值,从来不是过份的。’在对迄今为止一代又一代作家(?)^①为建立现代意大利小说的传统而付出(!)的努力进行思索时,类似的箴言便在脑海中油然而生。应该描写什么社会、什么阶层呢?近来的种种努力,难道不正体现出摆脱曼佐尼和维尔加作品里占主要地位的平民人物的愿望么?事倍功半的效果会不会导致在饱食终日、无所事事的上层资产阶级与平民百姓、下层流浪汉之间选择描写对象时的困难和犹豫呢?”

这一段议论就其提法的粗俗和肤浅来说,令人吃惊。事实上,“一代又一代”的作家试图以冷漠无情的态度选择描写的环境,从而暴露出自己的“非历史主义”的弱点和道德、精神上的贫困,这难道不是屡屡发生的情况么?再者,把“内容”单单理解为对一定的环境的选择,是不够的。对内容来说,带有根本意义的乃是作家和整个一代人对这个环境的态度。唯独这态度决定整个一代人和一个时代的文化,并进而决定文化的风格。即使在曼

-
- 葛兰西在本文中批评作品的内容取决于对描写的环境的选择的肤浅观点,强调作家对描写的环境、人物采取的态度,决定作品的内容,并进而决定一个时代的文化。

① 本文着重号和括弧内的符号系葛兰西所加。

佐尼和维尔加的创作中，起决定性作用的也不是“平民百姓”，而是两位作家对“平民百姓”的态度。这种态度在他们身上有着迥然相异的表现。在曼佐尼身上，我们看到的是天主教的父道主义，隐含的戏谑，对平民人物缺乏深沉的、内在的爱的形迹。基于天主教道德的、肤浅的、空洞的义务感，主宰着这种态度；不时流露出来的戏谑又使对待人物的这种态度在作品中显得生动有致，恰如其分。维尔加则表现出冷静的、科学的和照像式的恬淡无情，这种态度更多地植根于合理地遵循的真实主义的原则，而非师出左拉。

曼佐尼的态度在那些描写“平民百姓”的文学作品中甚为流行。只消回忆一下福契尼^①就足够了。这种态度虽然仍不失其高贵性，但已走向堕落的边缘，事实上在第二流作家身上正蜕化为布莱夏尼式拙劣的、耶稣会式的冷嘲热讽。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第89—90页。

^① 雷乃托·福契尼 (Renato Fucini, 1843—1921)，意大利现实主义作家，其作品注重客观、抒情地描写乡村生活。

关于“民族—人民的”概念*

1930年8月1日的《法西斯评论》^①刊登一篇文章，抱怨罗马和那不勒斯的两家大报纸开始连载大仲马的《基度山伯爵》、《约瑟·巴尔萨莫》和保罗·封特奈^②的《母亲的痛苦》。文章写道：“十九世纪的法国，无可置疑地堪称连载小说的黄金时代。然而，这两家报纸登载一百年以前的陈货，想必是十分不了解自己的读者。他们以为，从那时到现在，人们的趣味、要求，以至文学创作，未曾发生一丁点儿的变化。请问，他们为什么对当代意大利小说的存在——虽然对此存在着不同的意见——置若罔闻？他们为什么认为，意大利读者会甘心情愿接受祖国文学的不幸命运？”

《法西斯评论》混淆了两个截然不同的问题：所谓文学作品在人民中间没有销路的问题，和在意大利不存在“人民的”文学，

-
- * 关于“民族—人民的”文学的观点，是葛兰西文艺思想的基石。葛兰西在本篇中通过意大利读者热衷外国通俗小说，冷淡本国当代作品的现象，阐示了问题的历史、社会、文化根源及其实质。他指出，意大利不存在民族的一人民的文学，因为作家和整个知识阶层脱离民族和人民，缺少同人民一致的世界观，而同旧的等级制度有着千丝万缕的联系；迄今没有发生一个强有力的、自下而上的人民政治运动或民族运动，来打碎这种传统。葛兰西着重指出“民族的”概念在意大利具有的狭隘性，深入地论述了关于人民的文学、文学的人民性和作家是“民族的教育者”的思想。

① 法西斯刊物，主编朱塞佩·博泰伊曾任墨索里尼政府的部长。

② 保罗·封特奈(Paolo Fontenay)，法国通俗小说家。

因而报纸不得不“被迫”向国外寻求生路的问题。自然，就理论上而言，并无任何东西阻碍人民的文学的存在，许多俄罗斯优秀作家时至今日仍然受到人民的欢迎，便是最鲜明的例子。然而，无论是文学的人民性，还是本国创作的“人民的”文学，现在确实是不存在的；因为“作家”缺少同“人民”一致的世界观，换句话说，作家既未想人民之所想，喜人民之所喜，也没有肩负起“民族教育者”的使命，他们从前不曾、现在也没有给自己提出体验人民的情感，跟人民的情感融为一体，从而培育人民的思想情感的任务。

《法西斯评论》避而不谈这些问题，也不懂得从这样的事实得出“现实的”结论，即倘若一百年以前的小说至今仍然被欣赏，这意味着人民的趣味和思想跟一百年以前一致。报纸是政治—经济机构，它不会在“自己的版面”上刊登文艺作品，倘若这些文艺作品无法保证报纸销路的增长。连载小说是在人民中间推销报纸的手段（请回忆一下热那亚《劳动报》^①的例子。该报在乔万尼·安萨尔多主持下，刊登了所有的法国报章连载小说，力求以此给自己的报纸镀上一层雅致、文明的光泽），这意味着一箭双雕，猎取政治和经济两方面的收益。因此，报纸寻觅那些“一定”能够受到读者欢迎，保证它拥有稳定的、“持久的”主顾的小说。

普通老百姓通常只购买一种报纸，倘若他购买报纸的话。对报纸的选择常常不是取决于个人而是取决于整个家庭。妇女在这里起着颇为重大的作用，她们总是坚持要“有趣的好小说”（这并不意味着男人们不读小说，不过毫无疑问，妇女对小说和各式

^① 《劳动报》，热那亚的日报，主编乔万尼·安萨尔多曾是社会党员，后投靠法西斯。

各样的新闻是特别感到兴趣的)。由此往往出现这样的情况,纯粹政治性和理论性的杂志从来没有可观的发行量(紧张的政治斗争时期除外),它们的主顾只是不过分热中于家庭琐事,而十分关切自己选择的政治信仰的命运的青年、男子和妇女,以及为数不多的信念坚定的家庭。一般说来,读者并不持有他所购买的那份报纸的观点,或者说,他只接受它的有限的影响。由此就新闻业的观点来看,《世纪报》^①和《劳动报》的实例是值得研究的;这两家报纸为了争取持久的、高指标的销数,刊登了三部长篇连载小说(有人不理解,“连载小说”对于许多读者,犹如上等“文学作品”对于有教养人士一般;阅读《新闻报》^②连载小说成为街头巷尾居民们某种共同的“社交义务”,每一个章回都是“交谈”的材料,都是“才智过人”者炫耀其心灵领悟力和逻辑推理本领的机会)。可以肯定地说,同沙尤里的所谓有教养人士对邓南遮的小说和皮兰德娄的剧作的兴趣比较起来,连载小说的读者对他们的作者的兴趣和迷恋,要诚挚得多,真实得多。

但是,耐人寻思的问题是:为什么1930年的意大利报纸,为了打开销路(或维持生计),竟然要刊登一个世纪以前的连载小说(或当代连载小说)?为什么在意大利不存在“民族的”文学,虽然它应该是能够保证销路和利润的?

需要指出,在许多语言里,“民族的”和“人民的”这两个词语是同义词,或者说几乎是同义词(在俄语中是如此;在德语中也是这样, Volkisch^③更直接具有种族的涵义;斯拉夫语的情况

① 在米兰出版的日报,具有民主和激进倾向,十九世纪末和二十世纪初影响颇大。

② 在都灵出版的资产阶级报纸。

③ 德语:人民的。

大致相同；在法语中，“民族的”一词具有“人民的”之意，但在政治涵义上已经更加精确，因为它同“主权”的概念相联系，民族主权与人民主权有着或曾经有过相同的涵义）。在意大利，“民族的”这一概念就其思想内容而言，涵义极其狭隘，至少说它不等同于“人民的”这一概念。这是由于意大利的知识阶层远远脱离人民，也就是说远远脱离“民族”，他们同等级制度的传统有着千丝万缕的联系；迄今为止，还不曾有过一个强有力的、自下而上的人民政治运动或民族运动，来打碎这个等级制的传统。这个传统是“书本”上的和抽象的，因此当代典型的知识分子在更大程度上同阿尼巴·卡罗^①和依波利托·平德蒙特^②，而不是同西西里岛和阿普里亚^③的农民有着休戚相关的联系。目前在意大利流行的“民族的”这一概念，是同这种精神上的、书本上的传统联系在一起，因而，把一切不同意这个古生物学上的、散发着所谓国家利益臭味的概念的人，一律称之为“反民族的”，是轻率和荒唐的，归根结蒂是危险的行为。

不妨读一读翁贝尔托·弗拉基亚^④ 1930年7月发表于《文学意大利》杂志的文章和乌哥·奥杰蒂 1930年8月发表于《飞马》^⑤杂志的信《就批评问题致翁贝尔托·弗拉基亚》。弗拉基

① 阿尼巴·卡罗(Annibal Caro, 1507—1566), 意大利诗人, 作品以文字优美著称, 所译维吉尔史诗《伊尼德》, 被誉为不可逾越的译文。

② 依波利托·平德蒙特(Ippolito Pindemonte, 1753—1828), 著名意大利诗人。

③ 意大利南部经济落后、生活贫穷的农业区。

④ 翁贝尔托·弗拉基亚(Umberto Fracchia, 1889—1930), 意大利小说家、文艺评论家、翻译家。1925年在米兰创办《文学园地》周刊。著有长篇小说《安杰拉》(1923)、短篇集《城市的小人物》(1924)等。

⑤ 1929年由乌哥·奥杰蒂在佛罗伦萨创办的文学艺术月刊, 具有进步的倾向。1933年停刊。

亚的牢骚同《法西斯评论》的抱怨极为相似。在意大利，所谓的“民族文学”不是人民的文学，这是谁的过错呢？是不读文学作品的人民群众么？是不善于向读者推荐、吹捧文学“杰作”的批评界么？或许，一切过错应该归咎于本应连载“当代意大利小说”，却偏偏刊登陈旧的《基度山伯爵》的报纸？然而，为什么意大利的群众不读文学作品，而其他国家都在读呢？还有，意大利果真不读文学作品吗？换一种说法岂不更准确些：为什么意大利人热中于外国作品，不管其有无人民性，却不爱读意大利作品？弗拉基亚本人不是曾经向那些出版（由此便得相应地出售）外国文学作品的出版社提出过最后通牒，并以政府将采取措施相威胁吗？政府不是曾经（至少是部分地）通过内务部副部长米凯尔·比昂基议员^①进行过干预吗？

意大利人民更喜爱外国作家，这件事说明了什么呢？它说明，意大利人民在思想上和精神上接受外国知识分子的领导，在更大程度上同他们而不是同“本国”知识分子联系在一起；就是说，在意大利不存在一个思想上和精神上的民族统一体，也不存在等级制的，更毋庸说平等的民族统一体。知识分子不是来自人民，虽然偶尔也有人出身于人民，他们同人民毫无联系（撇开娓娓动听的言辞不谈），他们不了解人民，不懂得人民的疾苦和愿望，人民的隐蔽的感情；就对人民的关系来说，知识分子象是悬吊在空中的、脱离人民的阶层，而不是人民的组成部分；他们没有担当起应该承担的职能。

应该把问题引伸到整个民族——人民文化，而不单单拘泥于文学创作。^②同样的结论适用于戏剧、科学（自然科学、历史等

^① 米凯尔·比昂基(Michele Bianchi, 1883—1930)，意大利社会党党员，后堕落为法西斯党徒，担任法西斯党书记。

等)。为什么意大利缺少象弗拉马利翁^①这样的作家？为什么没有法国和其它国家那样的科学普及读物？这类翻译作品不胫而走，十分受欢迎。这一切说明，整个“有教养的阶级”和它的精神活动，完全脱离了人民一民族。这并非由于人民一民族在过去和现在对这种精神活动，从其低级的（粗制滥造的连载小说）到高级的阶段，表示淡漠；人民竞相争阅外国作品，因为本国的知识分子对人民一民族来说，比外国知识分子更为陌生。

问题由来已久。它在意大利国家形成以前业已出现。它先前的历史存在，清楚地说明意大利政治上的民族统一完成迟缓的原因。卢杰罗·彭吉的著作也指出了意大利文学缺乏人民性。同样，在意大利国家形成以前便已提出的语言统一问题^②，也是意大利民族和国家的思想和精神统一运动的组成部分，是这一运动在语言问题上的反映。不过，语言统一问题只是民族统一问题外在的、并非绝对不可缺少的表现形式之一，至少说，它是后果，而不是原因。马尔蒂尼在他的关于戏剧问题的论著中谈到，如今整个文学依赖戏剧而存在，并继续借助戏剧而发展。

意大利从来不曾有过，现在依然没有民族一人民的文学，包括小说和其它艺术形式。在诗歌领域里，缺少贝朗瑞^③这样的诗人，而且整个来说缺少法国 *chansonnier*^④ 这样的诗歌。尽管

① 卡米尔·弗拉马利翁 (Camille Flammarion, 1842—1925)，法国天文学家，科学通俗小说作家。

② 由于历史的、政治的原因，意大利一直是有着多种方言语言的国家；方言不只众多，而且彼此差异甚大。语言统一问题是长期没有得到解决的历史问题。

③ 贝朗瑞 (Jean-Pierre de Béranger, 1780—1857)，法国民主主义诗人和歌手。

④ 法语：行吟歌手。

如此，个别的、受到人民欢迎的作家依然有过：格维拉齐曾风行一时，他的作品在继续出版和流传；英维尔尼齐奥^①过去颇受读者欢迎，或许今天的声誉仍不减当年，虽然她的水平显得比朋松^②和蒙台班^③略低一些。马斯特里安尼^④也是受读者喜爱的作家。

在缺乏本国的“当代”文学的情况下，某些平民阶层便以种种不同的方式来满足精神上和艺术上的要求；这种需要是存在的，尽管它以简单的、不定型的形式表现出来。由此，中世纪骑士小说（《法兰克王子》和《不幸的格维里诺》^⑤等等）广泛流传，特别是在意大利南部和山区；而在托斯卡纳地区则盛行“五月歌”^⑥（“五月歌”的情节取材于小说、故事，特别是民间神话，例如关于庇娅·德·托洛梅叶^⑦的传说；目前已有不少介绍和评论“五月歌”的著作）。

-
- ① 卡洛里娜·英维尔尼齐奥(Carolina Invernizio, 1858—1916)，意大利女作家。她的作品大多在《都灵日报》连载，受到下层群众的欢迎，代表作有《利娜和阿尔卑斯天使》、《女人的心》。
 - ② 朋松(Pierre-Alexis Ponson du Terrail, 1829—1871)，法国通俗小说作家。
 - ③ 蒙台班(Xavier-Aymon Montepin, 1823—1902)，法国通俗小说作家。
 - ④ 弗朗齐斯科·马斯特里安尼(Francesco Mastriani, 1819—1891)，意大利通俗小说作家，其作品大多反映平民阶层的不幸，例如描写那不勒斯底层生活的《蛆》，《阴影，劳动和穷困》，和受歌仁·苏影响而作的《那不勒斯的秘密》。
 - ⑤ 《法兰克王子》和《不幸的格维里诺》，是意大利有名的骑士小说作家安德雷亚·达·巴贝利诺(Andrea da Barberino, 1370—1431)的代表作，描写法兰克国王和著名骑士罗兰、费奥莱万德等的业绩。
 - ⑥ “五月歌”是广泛流行于意大利北部山区的民间戏剧，通常在露天演出。
 - ⑦ 但丁同时代人，嫁卢加城行政长官奈罗为妻，被丈夫杀死。死因传说不一：一说奈罗怀疑其不贞，一说奈罗打算另娶。见但丁《神曲》《炼狱》第五歌。

世俗作家^①失败了。他们没有承担起教育和培养人民一民族的思想 and 道德意识的历史任务，他们未能满足人民的精神要求，因为他们不曾代表一个世俗文化，无力建立一个现代的、能够被最没有文化教养和最不文明的阶层所接受的“人道主义”，而从整个民族看来，这曾是必要的。他们把自己禁锢于极端陈旧、空洞、卑鄙、自私和等级森严的世界。相反的，在意大利最受欢迎的法国通俗作家，或多或少地，以比较令人喜爱或不太令人喜爱的方式，代表着这种现代人道主义。格维拉齐、马斯特里安尼和其他一些稀罕的我国作家也代表了这种人道主义。

世俗作家纵然失败了，但教会作家却也没有获得出色的成绩。不要因为某些教会文人的作品到处流传而感到迷惑——这完全凭借强大的、星罗棋布的教会组织的力量，丝毫不能归功于作品的内在力量和价值。这些作品在频繁举行的宗教仪式上，作为礼品广为赠送；人们阅读它们，是遵奉指令，履行义务，或者出于失望的痛苦。

令人惊奇的是，在探险小说的创作中，天主教文人除了抛出一些毫无价值的玩意儿而外，同样毫无作为。须知，传教士在海外的周游、旅行和往往是冒险的生涯，给他们提供了无比丰富的创作素材。然而，即使在航海探险小说风靡一时的年代里，教会文学的成绩也委实可怜，根本无法同法国、英国和德国的世俗文学较量。红衣主教马萨亚^②记叙他在阿比西尼亚^③经历的小

① 葛兰西这里指的是整个现代意大利资产阶级文化。他认为，世俗文化的历史任务之一，应该是同教会文化及其在群众中的影响作斗争。

② 古利埃莫·马萨亚 (Guglielmo Massaia, 1809—1886)，意大利传教士，曾多次周游欧洲，并在埃塞俄比亚侨居多年，著有叙述其海外生涯的作品多种。

③ 今埃塞俄比亚。

说，大概要数最红的风头作品了。余下的（包括耶稣会教士乌哥·米奥尼^①描写海外生活的作品在内），全是不屑一谈的拙劣制作。

在科学通俗小说方面，教会虽然拥有象耶稣会塞基教士^②这样出类拔萃的天文学家，同时天文学又是最吸引群众的一门科学，教会的成绩却实在少得可怜。而且，教会文人写的这类作品浸透了象麝香鼠的乳液一般的耶稣教的说教，令人作呕。教会文人的无能，他们作品遭遇的冷淡，恰恰是宗教同人民之间深刻分野的最鲜明的标志之一：人民处于极端的冷漠状态，缺乏生动活跃的精神生活；宗教依旧停留在迷信阶段，它因世俗文人的软弱而未被非宗教的、人类的新道德所取代。宗教既没有被取代，也没有象美洲的耶稣教那样经过内在的改革和民族化。人民的意大利迄今仍处在“反宗教改革运动”建立起来的条件下；宗教同偶像崇拜的习俗交织在一起，并停滞在这一阶段。

报章连载小说取代了（同时又促进了）人民的幻想。这是真正的睁着眼睛的幻想。可以看到弗洛伊德和心理分析学家所说的睁着眼睛的幻想。在这里不妨说，人民的幻想产生于（社会的）“自卑感”，这种感觉导致了长时期地幻想复仇、惩罚制造邪恶的罪人等等的思想。在《基度山伯爵》里可以享受到这些幻想，并从而得到麻醉和减轻痛苦的一切因素。）

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第103—108页。

① 乌哥·米奥尼(Ugo Mioni)，意大利探险小说作家。

② 安杰罗·塞基(Angelo Secchi,1818—1878)，意大利耶稣会教士，著名天文学家，发现了火星的河道。

读者和意大利文学

列奥·费雷洛^①在《劳动报》发表并被《文学园地》于1928年10月28日摘要转载的一篇文章中写道：“有充分的理由可以断言，意大利作家不再拥有读者。所谓读者，实际上是指这样一些人的总和，他们不只购买文学作品，而且主要是赞赏作品中的人物。文学唯有在赞赏的环境里方能得到繁荣；赞赏并非象人们可能认为的那样是创作的犒劳，而是对创作的鼓励。当读者以整个心灵，以喜悦的感情真正地赞赏的时候（没有什么比虚伪的赞赏更可怕的东西了），他便是文学的最大鼓舞者。呜呼，许多迹象表明，读者正在抛弃意大利作家。”

费雷洛说的“赞赏”，只不过是一个比喻，一个“集合名词”，借以表示一个民族同它的作家之间整个关系的总和，表示这两者之间联系的形式。今天，这个联系是不存在的，就是说，文学不是民族的文学，因为它不是人民的文学。这是当代的咄咄怪事。此外，在文学界没有首领，就是说，缺乏能够胜任文化领导重担的出类拔萃的人物。

这里涉及到文学为什么和怎样方能成为人民的文学的问题。“美”是不够的。需要一定的思想和道德内容，并使之成为一定的群众——即在历史发展的一定阶段的民族——人民的——的

^① 列奥·费雷洛(Leo Ferrero, 1903—1931), 意大利小说家、剧作家。

最深沉的愿望的完美和充分的反映。文学应该既是文明的必要组成部分，又是艺术作品，否则，人们将偏爱连载小说之类的文学而抛弃艺术作品；连载小说也是某种特殊的——退化的，但却被人们愉快地感受的——文明的组成部分。》

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第81页。

意大利文学的世界作用

我想就《文学意大利》从 1933 年 5 月 21 日连续四期刊载的奥古斯多·罗斯塔尼的论文《罗马文学的独立性》再谈点看法。

罗斯塔尼认为，拉丁文学作为意大利统一的因果，发端于布匿战争初期，从根本上说是民族性的表现，“受到最高尚、最富于生气的业绩的推动，具有进步的、胜利的特征。”

这是反历史主义的观点。因为当时“民族化”的现象还无从谈起，仅仅有在法律上使意大利统一的罗马化。那时的意大利，不可同我们今天熟悉的意大利等量齐观，因为它没有囊括在现今意大利起着非同小可作用的意大利北部。不过，当罗斯塔尼谈到拉丁文学的“独立性”时，他无疑是正确的。他的观点，即认为拉丁文学独立于希腊文学，是可以接受的。诚然，实际情况是，较之拉丁—意大利世界，希腊世界的民族性更加明显。

同样可以认为，伴随最初的布匿战争的进行，在罗马同意大利的关系中发生了某些变化，意大利获得了前所未有的领土统一，尽管这个阶段须臾短暂，在文学上只留下了微不足道的印记。凯撒逝世以后，随着罗马帝国的建立和意大利开始发挥世界性的作用，拉丁文学呈现出繁荣的景象；这时，不复存在罗马同意大利的关系问题，而仅仅存在罗马—意大利同帝国的关系问题。离开了领土，民族性不啻一句空话。在上面提及的任何一个

阶段,领土的因素从来都不曾排斥道德—情感的内容,而只具有单纯的法律、军事上的重要性,即政治统辖上的重要性。

《知识分子和文化建设》,都灵,埃依纳乌迪出版社,
1949年版,第28—29页。

普罗旺斯诗歌在意大利

马里奥·佩雷兹在《雄狮》周刊^①（1932年2月7日）介绍了维琴佐·德·巴尔托洛梅依主编的《同意大利有关的普罗旺斯诗歌》（罗马，1931，意大利历史研究所文献丛书）。他写道：“传流至今的近二千六百首普罗旺斯诗歌中，约有四百首同意大利历史有直接的关系^②。这是因为它们或者以意大利为题材，虽然一些诗人从来不曾在意大利留下足迹；或者因为它们的作者就是意大利诗人。这四百首诗歌当中，半数左右是纯粹的爱情诗，其余全是历史诗歌，它们程度不同地为再现十二世纪末至十四世纪上半叶意大利的生活和历史风貌，提供了有益的佐证。将近八十位诗人写作了这二百首历史诗歌。”

这些普罗旺斯或意大利行吟诗人，居留于北部意大利的封建宫廷和城市公社中，受到各个小君主城邦的庇护。他们投身于当地的生活和斗争，用普罗旺斯抒情诗特有的丰富多姿的诗歌形式，如政治感兴诗、伦理诗、讽刺诗、十字军歌、怨歌、教诲歌、情歌、辩论诗、歌谣等，表达对这一君主或那一君主、这一城市公

^① 1896年创刊于佛罗伦萨的文艺杂志。早期具有反经院主义，提倡唯美主义，宣传现代文艺的倾向。1932年底停刊。

^② 普罗旺斯诗歌是十二世纪盛行于法国南部的骑士抒情诗。十三世纪初，教皇策动镇压南方“异端”运动，许多普罗旺斯诗人逃亡意大利，普罗旺斯诗歌成为意大利中世纪诗歌的重要组成部分，并对文艺复兴时期抒情诗的发展产生了推动作用。

社或那一城市公社的利益的支持。这些诗歌逐渐地在有关的阶层中间流传起来，发挥着相当于现今报纸的评论文章的作用。

《知识分子与文化建设》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1949年版，第35页。

人文主义与文艺复兴

文艺复兴发现了“人”，使人成为宇宙的中心，这意味着什么？文艺复兴以前，“人”难道不是宇宙的中心么？或许，应该这样说，文艺复兴创造了新文化或新文明；这种新文化或新文明，同既往的文化或文明相对立，或者说是它们的发展。但是需要“确定”或者“阐明”这种文化蕴育的内涵。

那么，能否断言，文艺复兴以前，“人”是微不足道的，后来才成为一切？或者说，文艺复兴意味着创造文化的进程——人在这一进程中力求成为一切——获得了发展？也许，应该说，文艺复兴以前，先验论是中世纪文化的基础，不过，那些代表中世纪文化的人们难道也曾经是微不足道的吗？中世纪文化对于他们难道不就是藉以成为“一切”的手段？

假使说，文艺复兴是一场伟大的文化革命，那并不是因为过去是“微不足道”的所有的人，现在确信他们已经变成了“一切”，而是因为这种思想方式广为流行，成为普遍的现象。并没有“发现”人，但出现了文化的新形式，即在统治阶级中造就新型的人

-
- * “文艺复兴发现了‘人’”，是文学史家对文艺复兴运动历史意义的评价。葛兰西对此提出质疑。他科学地阐述了文艺复兴作为一场“伟大的文化革命”的历史作用，又对意大利文艺复兴运动革命与反动、进步与倒退紧密交织的特征，它同欧洲其他国家发生的文艺复兴运动的重大差异，作了有独到见解的分析。

必需的力量。)

人文主义和文艺复兴，作为波及整个欧洲的历史运动在文学上的反映，以意大利为主要中心。然而，假使说，从十一世纪起，这一运动在意大利大部分地区因同城市公社联系在一起而具有进步的性质；那么，正是在意大利，它随着人文主义和文艺复兴而衰落了。人文主义和文艺复兴在意大利具有倒退的性质，而在欧洲其他国家，总的进程以建立各个民族国家，随后又以西班牙、法国、英国、葡萄牙在世界范围的扩张而达到高峰。同这些民族国家相对照，意大利从亚历山大六世^①起形成具有专制国家形态的教皇政权，这个政权导致意大利的四分五裂。不建立民族国家，文艺复兴就不成其为文艺复兴，在意大利，只有马基雅维利^②认识到了这一点，但作为个人，他从理论上予以总结的并非意大利的事件，而是意大利国土以外发生的事件。

亚奈尔^③认为，我们关于文艺复兴的观点主要受到两部经典著作的影响：布克哈特的《意大利文艺复兴时期的文化》^④和

① 亚历山大六世(Alessandro VI, 1492—1503 在位)，罗马教皇。

② 尼可罗·马基雅维利(Niccolo Machiavelli, 1469—1527)，意大利著名的政治活动家、历史学家、作家、诗人。曾在佛罗伦萨担任官员，并出使意大利各城邦和欧洲各国。他的政治著作《君主论》第一次完整地提出了资产阶级的政治思想和国家学说。喜剧《曼陀萝花》和自传体隐喻诗《金驴》，是文艺复兴时期文学的珍品。

③ 亚奈尔，意大利评论家，其论文《文艺复兴的诸问题》载《新文集》1933年8月1日。

④ 雅各布·布克哈特(Jacob Burckhardt, 1818—1897)，瑞士文化史家。著作很多，《意大利文艺复兴时期的文化》(1860)是他最重要的论著，专题论述十三至十六世纪意大利文化的各个方面。

德·桑克蒂斯的《意大利文学史》。

在意大利和其他国家，对布克哈特著作的阐述是颇为歧异的。它于1860年出版，获得了欧洲范围的反应，对尼采的超人哲学发生了影响，并由此导致各国特别是北欧国家描述文艺复兴时期艺术家和军事统帅的著作热的出现。这些著作宣扬个人追求美的、充满英雄业绩的生活的权利，追求毫不顾忌道德规范的自由发展的权利。于是，西吉斯蒙多·马拉台斯塔^①、切撒尔·包尔吉亚^②、利昂纳十世^③、彼特罗·阿莱蒂诺^④成为文艺复兴的代表，马基雅维利，在一定程度上还有孤独的米凯朗琪罗，是文艺复兴的理论家。在意大利，邓南遮是持这种文艺复兴观的最后代表。

不过，布克哈特的著作（瓦尔布萨译，1877年出版）在意大利有着不同的反响。意大利译本更着重于展示布克哈特指出的文艺复兴反教廷的倾向，这种倾向同民族复兴运动时期意大利政治、文化的倾向是相吻合的。布克哈特指出的文艺复兴的另外一个特征，即个人主义和培养现代思想的特征，被意大利人当作对教廷代表的中世纪世界的反动而接受下来。在意大利，并不热中于对刚毅奋发的、唯美的生活的赞颂；军事统帅、冒险家、伤风败俗者很少受到意大利人的注意。

① 西吉斯蒙多·马拉台斯塔(Sigismondo Malatesta,1417—1468)，文艺复兴时期意大利里米尼城邦君主，著名军事统帅，文艺的庇护者。

② 切撒尔·包尔吉亚(Cesare Borgia,1475—1507)，罗曼涅亚城邦君主，史称现实主义政治家典范。

③ 利昂纳十世(Leone X,1475—1521)，即乔万尼·迪·美第奇，佛罗伦萨君主豪华者美第奇之子，1513年当选教皇，著名的文艺庇护者。

④ 彼特罗·阿莱蒂诺(Pietro Aretino,1492—1556)，文艺复兴时期著名文学家。

德·桑克蒂斯却着重指出笼罩于文艺复兴的政治腐化和道德堕落的阴暗色彩；文艺复兴诚然有着众所公认的一切功绩，但它使意大利瓦解，沦为异族的奴隶。

总而言之，布克哈特视文艺复兴为欧洲文明进步的新时代的起点，是培养现代人的摇篮。德·桑克蒂斯从意大利历史出发，则认为文艺复兴对于意大利是倒退的起点。然而，布克哈特和德·桑克蒂斯在对文艺复兴进行具体分析的时候却又不谋而合，殊途同归，他们一致指出了文艺复兴哺育现代思想，在宗教、权威、祖国、家庭范畴内摆脱一切中世纪桎梏等等的特征。

文艺复兴可以看作是一个历史进程在文化上的表现，在这一历史进程中，意大利形成了具有欧洲影响的新的知识阶级。新的知识阶级分化为两翼，其一翼同教廷相联系，在意大利起着世界主义的作用，具有反动的性质；另一翼由政治、宗教流亡者在外国形成，他们在不同的国家定居，或者作为军事、政治、工程领域的专家参与各个现代国家的创立，在那里发挥着进步的、世界主义的作用。

《民族复兴运动》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1966年版，第11—15页。

但丁与马基雅维利*

需要清除后人强加给但丁的政治学说的一切成分，使它精确的历史的涵义得到恢复。强调但丁对意大利文化的重要性，以为他的观念和学说对推动民族政治思想的发展具有深远的意义，这一论点尚有待阐明。但需要摒弃这样的说法，即他的学说具有“遗传”的价值。按照在研究过程中形成的文化批评的习惯，既往时代对一定的问题的解决方案，有助于探求对类似的现实问题的解决方案。然而，永远不能说，现实的解决方案的诞生，取决于既往的解决方案；它的诞生孕育于现实的形势，而且仅仅孕育于此。这一标准当然不是绝对的，即不应当把它推向荒谬，否则即堕落为先验主义，极端的现实论 (attualismo) 和极端的先验主义。

应该善于把握各个重大的历史阶段，它们在整体上提出一定的问题，而这些问题从其诞生的最初时刻即蕴含着解决的因素。因此，我以为，但丁终结了中世纪（中世纪的一个阶段），而马基雅维利则揭示出，现代世界的阶段已经能够以非常明确和

* 但丁在《帝制论》、《神曲》中，针对中世纪神权至上的政治学说，提出政教分离，各行其事，建立以皇帝为最高权威的统一的、中央集权的帝国的政治主张。本文着重探讨但丁政治学说产生的背景、实质和局限性，同时对但丁与马基雅维利的政治思想作了比较分析。但葛兰西褒后者贬前者的论断，引起了学者们的争论。

深刻的方式提出相应的解决方案。以为马基雅维利的诞生取决于但丁，或者跟但丁相联系，这是极大的历史误解。同样，把但丁提出的“十字架和鹰”的方案^①作为今天设计的国家与教会之间关系的蓝图，是纯粹的幻想。在马基雅维利的君主同但丁的皇帝之间，不存在遗传的关系；现代国家与中世纪皇帝之间，更是如此。试图寻求不同时代的意大利知识阶级的各种文化主张之间的遗传关系，这正是民族的“雄辩”；现实的历史被历史的幻影取代了。

在我看来，但丁的政治学说只应视作纯系但丁个人经历的因素；对于马基雅维利却无论如何不能这么看待。这不是在一般的意义上这么说，因为人物的智力活动在任何个人经历中都是至关重要的，不仅人物的实践活动，而且人物的思想和想象也具有举足轻重的作用；而且是在这样的意义上，即但丁这一学说缺乏任何历史—文化的作用和生命力，它仅仅是在诗人所属的政党遭到失败，他被从佛罗伦萨放逐，四处漂泊之后，作为他的生活道路的发展的因素，才显得重要。

但丁的政治—国家观念，他的思想感情，他的总的思考方式，经历了根本的演变过程。这一演变过程的后果是把他同其他人割裂开来。不错，可以把他的学说称作“吉伯林主义”^②，但只是借用这个提法。无论如何，它超越了旧吉伯林主义，是“新吉伯林主义”。实际上，这并非政治学说，而只是乌托邦式的政治理想，它染上了一重既往的时代的余晖；或者说，这只是试图把

① 指但丁提出的政教分离，教权与政权平等，分工合作的政治主张。

② 当时佛罗伦萨分裂为吉伯林党和圭尔夫党两大阵营。吉伯林党号称皇帝党，代表封建贵族；但丁属于代表市民阶级的圭尔夫党。此处喻指但丁政治观中流露出来的对皇帝的幻想。

正在酝酿、形成的诗的素材，尚处于萌芽状态，将在《神曲》中臻于完善境地的诗的想象，构成一种学说。

但丁凌驾于各个城市公社之间充斥的毁灭和杀戮的争斗之上，幻想建立一个超越城市公社，超越支持黑党^①的教会和支持吉伯林党的旧帝国的社会，幻想建立一个能够摆脱党派之争，有效地履行法律的政治形式。他是一个阶级战争中的失败者，幻想在仲裁者的权力的庇护下，消除战争。然而，他诚然带着失败者的怨恨、痛苦、感情，却依然是精通既往时代的学说和历史的“学者”。既往的时代向他启示了奥古斯都罗马帝国及其中世纪的反照——日耳曼民族的罗马帝国的模式。他冀求超越现在，但他的目光却投向过去。马基雅维利的目光也投向过去，但完全是以不同于但丁的方式。

《民族复兴运动》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1966年版，第6—7页。

^① 圭尔弗党在佛罗伦萨得势以后，又分裂为黑党、白党。黑党得到教会势力的支持，夺取政权以后，大肆迫害反对派白党，判处但丁终身放逐。

给丹尼娅的信*

(1929年8月26日)

很久以前,我就请你设法弄一本维琴佐·莫雷罗论但丁《神曲》《地狱》第十歌的专著(蒙达多里出版社)①,你现在还记得吗?关于但丁《地狱》第十歌,我有一个小小的发现,我相信这将是饶有兴味的,能够部分地纠正克罗齐对《神曲》过于绝对化的评论。暂且不向你详细谈我的论点,因为它将占去很多篇幅。我想,从时间上说,莫雷罗的著作是论述第十歌的最新成就,了解一下是否有人已经提出了我的观点,将是很有益的,不过我不大相信会有,因为所有的学者都全神贯注于第十歌中的法利那塔的形象,而且只停留在对这个形象的剖析和赞美。

为了让我的观点见诸文字,我需要重新阅读一大堆材料(例如庞贝城②绘画的复制品),但这必须求助那些大图书馆。我需

* 这里选译的两封书信,是葛兰西多年研究和探索但丁《神曲》《地狱》第十歌的心得。意大利批评界历来认为,《地狱》第十歌是法利那塔之歌。葛兰西力排众议,摒弃繁琐的考证,批评德·桑克蒂斯和克罗齐的片面观点,指出第十歌描绘了两个人物的悲剧,歌颂了法利那塔对故乡佛罗伦萨的热爱和卡瓦尔康蒂的父爱这两种高尚的情感。葛兰西的创见(“发现”)受到学术界的极大重视,丰富了对但丁的研究。丹尼娅,葛兰西的大姨当时在意大利居住和工作。

① 指维琴佐·莫雷罗(Vicenzo Morello):《但丁,法利那塔,卡瓦尔康蒂》(米兰,蒙达多里出版社,1927年)。

② 古代意大利贸易、文化都市,公元79年维苏威火山喷发时被埋没;后经发掘,大批艺术珍品重见天日。

要搜求各种历史素材以求证明，从古典艺术直至中世纪艺术的传统来看，艺术家们表现人的痛苦这一主题的时候，都回避展现它最原始的、最深沉的形式（例如母亲的痛苦）。在庞贝城的绘画里，美狄亚^①杀害她同依阿宋生的儿子的时候，画幅上展示的是脸部蒙上纱巾的美狄亚，因为画家认为，要表现她的脸部表情是人力无法企及和不人道的。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1965年版，第298—299页。

① 据古希腊神话，美狄亚是科尔喀斯公主，爱慕希腊英雄依阿宋，助他杀死了她的兄弟，抢走她父亲的金羊毛，又随他来到希腊。婚后遭依阿宋遗弃，美狄亚悲愤万分，用毒药害死了依阿宋续娶的新娘，为了使伊阿宋绝后，又忍痛杀死了自己的两个儿子。古典作家欧里庇得斯和塞内加都著有悲剧《美狄亚》。

给丹吉娅娜的信*

(1931年9月20日)

我只打算简单地谈谈个人的情况，因为今天我想努力把我对《神曲》《地狱》第十歌^①的看法写成提纲，以便寄给我大学时代的老教授征求意见。

1、德·桑克蒂斯在论述法利那塔的文章中，指出但丁《地狱》第十歌的艰涩，因为第十歌的前一部分描绘了法利那塔的英雄气概，到了后一部分，他却成了说教者；借用克罗齐的术语，法利那塔由诗歌变成了结构^②。按照传统的看法，《地狱》第十歌是法利那塔之歌，德·桑克蒂斯指出的艰涩性，历来被认为是正确无疑的。

我以为，《地狱》第十歌中描写了两个人物的悲剧，即法利那

* 丹吉娅娜是丹尼娅的爱称。

① 但丁《神曲》《地狱》第十歌写地狱第六层，生前信奉异端者在烈火燃烧的坟墓里哀号，其中有法利那塔和卡瓦尔康蒂。法利那塔原是佛罗伦萨吉伯林党首领，但丁把他作为异教徒放在地狱中受刑，同时又赞美他在战胜圭尔夫党以后，顶住各种压力，坚决保护佛罗伦萨免于毁灭的英雄行为。卡瓦尔康台·卡瓦尔康蒂的儿子圭多·卡瓦尔康蒂，和但丁是莫逆之交，同为“温柔的新体诗派”的主要代表。

② 克罗齐美学思想的一个重要内容，是把文艺作品区分为“诗”与“非诗”，或“诗”与“结构”。凡表现情感、激情、心理者，是“诗歌”；表现思想意识、道德、宗教者，则不成其为“诗歌”，而仅是“结构”。他正是根据这种观点来评论《神曲》，从而把《地狱》第十歌的两个部分对立起来的。

塔的悲剧和卡瓦尔康蒂的悲剧，而不仅仅是法利那塔的悲剧。

2、可以看出卡瓦尔康蒂和法利那塔的差异。法利那塔听到有人操佛罗伦萨语讲话，他立即又站到党派的立场上，重新成为吉伯林党的领袖。相反，卡瓦尔康蒂只是一心想着圭多，他听到有人讲佛罗伦萨语，急忙探起身子询问，圭多现在是否活在人间（幽灵只能向新来者打听消息）。直接描写卡瓦尔康蒂的戏进展极为迅速，但具有难以形容的感染力。他立即打听圭多的消息，希望儿子同但丁在一起，一旦诗人没有准确告诉他圭多的情况，他顿时发出一声凄厉的呼叫：

重又仰面摔倒在那里，
再也不现身露面了。^①

3、第十歌的前一部分中，圭多的“蔑视”^②曾经成为无数学者研究的对象，提出了无数的假设和推测；而在后一部分，法利那塔关于但丁流放的预言，又吸引了人们的注意力。^③我觉得，后一部分的价值主要在于它剖明了卡瓦尔康蒂的悲剧，并提供

① 葛兰西从探讨古典至中世纪艺术展示人的巨大痛苦的表现手法入手，揭示但丁在《地狱》第十歌中刻画卡瓦尔康蒂悲痛的心理状态的艺术成就；这一点，是但丁研究家们一直忽视的。引诗见《神曲》《地狱》第十歌。

② 卡瓦尔康蒂问但丁，他的儿子圭多为什么没有来？但丁回答：是导师维吉尔领我来到这里，或许你的圭多曾经蔑视他。评论家们对但丁提到“温柔的新体诗派”诗人圭多·卡瓦尔康蒂“蔑视”罗马诗人维吉尔的说法，作了种种探讨和推测；其中最流行的一种解释是，圭多信奉伊壁鸠鲁主义，同维吉尔的思想是相对立的。

③ 《神曲》写但丁于1300年幻游地狱。法利那塔预言但丁将遭放逐，在月神露面五十次（即四年二个月）之后，重返家园的计划将彻底受挫。但丁于1302年被放逐，1304年6月，回国计划完全失败，与法利那塔的预言相符。

一切必要的因素,以便读者在脑海中重温这个形象。但丁的诗歌或许是无法表达、不可名状的诗歌?我不这样认为。但丁并不回避直接地描绘戏剧性的事件,其实这正是他的表现手法。我想,正象口头语言不断演变一样,“表现手法”也可以随着时代而改变。

我记得,1912年听托埃斯卡^①教授的艺术史讲座时,我看到了一幅庞贝城油画的复制品,画面上美狄亚被蒙着双眼,亲临处死她同依阿宋生的儿子们的场面。记得托埃斯卡教授说,这是古人的一种艺术表现手法。莱辛在《拉奥孔》中指出,这并非艺术上平庸无能之辈的伎俩,而是让母亲的心碎肠裂的悲痛对观众造成难以磨灭印象的最出色的方式;如果机械地摹写她的悲伤,则势必出现僵凝的、丑陋的形象。^②乌哥里诺伯爵的声音:“饥饿终于压倒了悲伤”^③,也属于这种语言。读者明白,这不啻是替吃儿子的父亲遮掩的一层纱巾。

4、我觉得,这样的诠释对克罗齐关于《神曲》的诗歌与结构的论点,不啻致命的一击。否定结构,诗歌也将不复存在,因此结构也具有诗歌的价值。

与此相联系的另一个问题:作家在戏剧作品中描写人物动

① 彼特罗·托埃斯卡(Pietro Toesca,1877—1962),意大利著名学者,都灵大学中世纪与现代艺术史教授。

② 见莱辛:《拉奥孔》,第三章:《造型艺术家为什么要避免描绘激情顶点的顷刻?》,人民文学出版社,1981年,第18—21页。

③ 见《神曲》《地狱》第三十三歌。但丁把佛罗伦萨吉伯林党首领乌哥利诺伯爵作为卖国者放在地狱的底层,同时又以动人心弦的笔触描写他和儿子们在饥饿的塔牢里活活饿死的惨剧:饥肠漉漉的儿子们先是痛哭,继而又恳求父亲把他们吃掉,以免遭受饥饿的折磨;六天以后,四个孩子一个个饿死了,瞎了眼的乌哥利诺伯爵在他们每一个人身上摸索,整整两天叫唤他们的名字,最后,“饥饿终于压倒了悲伤”。

作的文字有什么艺术作用？随着近来戏剧艺术的革新，戏剧导演日益显示出其举足轻重的作用，这个问题也愈来愈尖锐地提了出来。剧本中规定人物动作的文字，有助于剧作家更好地刻画人物的性格，也是他同演员、导演斗争的手段；作家要求他的创作意图得到尊重，演员和导演——他们既是一种艺术转化为另一种艺术的实施者，同时又是评论者——对剧本的解释附合他的观点。萧伯纳在《堂璜》一剧的附录里，甚至通过主人公约翰·台尼尔对这个人物的形象作了明确的指示，以求演员更忠实地遵循他的构思。一旦删去作家描写人物动作的文字，戏剧作品在更大程度上将成为歌剧脚本，而不是置于戏剧冲突之中的活生生人物的表现；作家描写人物动作的文字，部分地取代了陈旧的独白。在戏剧中，如果剧作家同演员的合作，经过导演审美角度的统一，获得了成功，那么，剧作家描写人物动作的文字，在这一创作过程中的作用，是必不可少的，因为它是对演员和导演随心所欲的行为的制约。《神曲》的整个结构，正是具有这种卓越的价值。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第490—492页。

彼特拉克

人文主义的预兆(彼特拉克^①)还不等同于人文主义,因为“量变到质变”是个过程。

不妨说,彼特拉克是体现这一转变的典型人物:作为一个俗语作家,他是资产阶级的诗人,但作为拉丁语作家,作为“修辞学家”、政治活动家,他是反资产阶级的反动力量(君主城邦、教廷)的精神代表。这同样可以用来解释十六世纪的“彼特拉克主义”及其丧失真挚情感的性质,因为导致“清新的新体诗派”^②诗歌和彼特拉克本人诗歌诞生的那些情感,在社会生活中不再占有统治地位,正象重新返回衰落的店铺和手工工场的公社资产阶级不再占有统治地位一样。

聚集于王侯公卿的宫廷,得到雇佣军保护的贵族(其中多半系形形色色暴发的新贵族),是政治上的执牛耳者,他们制造十六世纪的文化,支持纷争不已的党派,但他们在政治上毕竟受到

① 弗朗齐斯科·彼特拉克(Francesco Petrarca, 1304—1374),意大利文艺复兴最早的代表人物,人文主义的先驱。他用意大利语写的抒情诗集《歌集》,表达了人文主义者否定中世纪道德观念,向往爱情、幸福的思想感情,开欧洲资产阶级抒情诗的先河。他还用拉丁语写了叙事诗《阿非利加》和许多诗歌、散文、书信。

② 在普罗旺斯诗歌影响下,产生于中世纪向文艺复兴过渡时期的抒情诗派,但丁早年是这一诗派的代表。它把以爱情为主题的抒情诗推到新的高度。

很大的限制,最终不得不在异族统治下苟且偷生。

《民族复兴运动》,都灵,埃依纳乌迪出版社,
1966年版,第24页。

给丹尼娅的信

(1930年3月10日)

圣芳济各修士们^①的教规已经完全沦为字面的东西；同专门从事政治和文化的耶稣会、圣多明尼各、圣阿谷斯蒂尼等宗教教派相比较，圣芳济各教派走向了没落。圣芳济各是基督教苍穹的一颗慧星……只要这位始祖还给人们留下鲜明的记忆，他创立的运动便仍然不失其广泛性。一代人之后，帕尔玛的萨林贝内^②时期，圣芳济各教派的修士们已经被描绘成寻欢作乐的放荡者。更不用说俗语文学^③了；薄伽丘^④在他的作品中揭示出，这一教派是怎样在公众中声誉扫地的；薄伽丘笔下的僧侣，无一例外地都是圣芳济各教派的修士。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第331—332页。

-
- ① 由阿西西的圣芳济各 (San Francesco d'Assisi, 1182—1226) 创立的教派，最初以清廉、苦修标榜，提倡宽容、善行。圣芳济各写了不少宗教诗歌，在一定程度上反映了中世纪的现实生活和人民的情绪。
- ② 帕尔玛的萨林贝内 (Fra Salimbene di Parma, 1221—1288)，圣芳济各教派修士。
- ③ 文艺复兴时期人文主义作家大多放弃拉丁文，改用早期意大利语即俗语写作，故文艺复兴时期文学又被一些文学批评家称作俗语文学。
- ④ 乔万尼·薄伽丘 (Giovanni Boccaccio, 1313—1375)，意大利文艺复兴的代表人物，人文主义的先驱。他的代表作《十日谈》反映现实生活，批判禁欲主义，抒发了新时代的人生观，为西方现代短篇小说开拓了道路。

十五世纪和十六世纪的人

在我看来,列昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂^①、巴达萨尔·卡斯蒂里奥尼^②、马基雅维利,是帮助研究文艺复兴时期的生活——从“人”的角度和文艺复兴的道德矛盾、文化矛盾的角度——的三个最重要的作家。

阿尔贝蒂代表资产阶级,卡斯蒂里奥尼代表宫廷贵族,马基雅维利则是(共和国)资产阶级和君主的代表,并力求把他们的政治倾向系统化,因为平民和君主都希冀建立国家或扩展他们的版图和加强他们的军事实力。

《侍臣论》^③ 尝试围绕“君主”把贵族阶级组织起来,并使它同节节胜利的资产阶级的道德区别开来。中世纪骑士的浅薄在《疯狂的罗兰》^④ 里得到了表现;《疯狂的罗兰》是《堂吉诃德》的

① 列昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti,1404—1472),意大利文艺复兴时期的诗人、画家、雕塑家、建筑师、数学家。他的伦理著作《论家庭》阐述家庭生活和儿童教育的准则。《论雕刻》、《论绘画》是体现文艺复兴时期文艺理论领域新成就的两部重要作品。

② 巴达萨尔·卡斯蒂里奥尼(Baldassar Castiglione,1478—1529),意大利十六世纪作家,著有牧歌、抒情诗和对话录《侍臣论》。

③ 《侍臣论》写于1513—1518年,发表于1582年。卡斯蒂里奥尼在书中虚构了在宫廷中举行的一场争论,借此阐述如何成为理想的侍臣。

④ 意大利文艺复兴时期诗人卢多维科·阿利奥斯多(Ludorico Ariosto,1474—1533)所著的传奇体叙事诗,1516—1532年出版,嘲讽骑士生活,反映热爱生活、自然和艺术之美,以及反对宗教偏见的新思想。

先驱,并为它作了准备。

《民族复兴运动》,都灵,埃依纳乌迪出版社,
1966年版,第32—33页。

论马基雅维利*

人们过份习惯于把马基雅维利视为对一切时代都有裨益的“政治家”，这本身就是一个政治性错误。

马基雅维利是同它的时代联系在一起的：1、佛罗伦萨共和国内部的斗争；2、意大利各城邦之间为确立相互均势而进行的斗争；3、意大利各城邦为确立欧洲均势而进行的斗争。

建立起强大的、统一的国家的法国和西班牙，是帮助理解马基雅维利的例证。马基雅维利进行了克罗齐所称的“难以捉摸的比较”^①，论证了为着建立一个强大的国家特别是建立一个强大的意大利应该遵循的准则。马基雅维利完全是他那个时代的人，他的政治艺术是那个时代的哲学的体现，这一哲学谋求使资产阶级的发展和组织足以得到保障的形式——民族的君主专制政体。马基雅维利主张政权同教会政治分离，他的“残忍”是针

* 在这组论马基雅维利的文章中，葛兰西对马基雅维利的政治思想、喜剧创作和文风，给予高度评价。他肯定马基雅维利的活动与思想是“时代的哲学”的反映，闪耀着反封建主义的光芒。对所谓的“马基雅维利主义”，葛兰西批判了资产阶级学者长期以来对它的诋毁、歪曲和实用主义态度，提出了崭新的阐释：它是为“城市平民”、“无知者”服务的，对他们进行正面的政治教育，向他们传授政治斗争手段的学说。

① 克罗齐在《历史唯物主义与马克思主义经济学》(1921)一书中提到，马克思在《资本论》中论述价值学说时，由于采用“难以捉摸的比较”，从而构成理解马克思著作的主要障碍。葛兰西曾在《狱中札记》第七卷中批驳了克罗齐的这种观点。——原书编者注。葛兰西在此借用克罗齐的比喻。

对封建主义的残余，而不是指向进步的阶级；君主的责任是结束封建的无政府状态，而瓦莱蒂诺^①在罗曼涅亚^②依靠生产者阶级、农民和商人，正是这样行事的。

鉴于组织和巩固政权阶段的斗争需要赋予国家元首以应有的军事地位，因此《军事艺术》^③一书包含的阶级特性是泛指整个国家机构：城市资产者如果想结束内部纷争和外部的无政府状态，就应该依靠农民以作为群众，从而建立一支可靠的、忠实的武装力量。这一政治学说在马基雅维利思想上是占着如此主导地位，以致引导他犯了军事错误；他过份突出步兵，因为它的成分可以通过政治行动进行招募，从而忽视了炮兵的作用。

《关于马基雅维利、政治和现代国家的笔记》，都灵，

埃依纳乌迪出版社，1949年版，第14—15页。

① 即切撒尔·包尔吉亚。

② 意大利北部行政大区，首府为波伦尼亚。

③ 马基雅维利于1519年用对话录形式撰写的论著。

马基雅维利

(其一)

马基雅维利的学说,在他生活的时代,并不是纯粹“书本”的东西,也不是离群索居的思想家的专利,或者在初出茅庐者中间流传的神秘著作。马基雅维利摒弃循规蹈矩的著作家的文风,这使他具有既同中世纪大相径庭,又迥异于人文主义的风格。这是一个活动家,一个执着于积极行动的人的文风,是政党的“宣言”的文风。

福斯科洛^①从“道德”的观点来论述马基雅维利的学说,自然是错误的。不过,马基雅维利确实不但把现实的事物予以理论化,而且还揭示了什么。但他揭示的目的是什么呢?是出于道德的或者政治的宗旨么?人们通常说,马基雅维利提出的政治活动的准则,“只可照办,不可言传”;据说,那些大政治家最初总是诅咒马基雅维利,宣布自己是反马基雅维利主义者,其用心是俨然摆出一副“圣人”的姿态,以便实施这些准则。马基雅维利可能仅在极小的程度上是个马基雅维利主义者,他属于“精通游戏”,但传授的技艺却很笨拙的那种类型的人,而庸俗的马基雅维利主义者便乘机兜售颠倒过来的一套——事情难道不正是这样么?

^① 乌哥·福斯科洛(Ugo Foscolo,1775—1827),意大利浪漫主义诗人、小说家、文艺批评家。

克罗齐谈到,马基雅维利主义作为一门学问,既可以为反动分子效劳,又能够为民主战士服务,正象击剑的技艺,既可以供善良者护身自卫,又能够帮助恶棍谋害人命一样。在这个意义上,福斯科洛的观点确实是抽象的。

马基雅维利本人曾指出,他论述的事情是可以付诸实践的,而且历史上许多伟大人物已经身体力行。不言而喻,他不曾把早已掌握这门学问的人作为教诲的对象。……可以设想,马基雅维利是着眼于“无知者”,他试图对“无知者”,对福斯科洛所理解的仇视暴君的分 子,进行政治教育;这不是反面教育,而是对那些为了达到一定的目的,应该熟悉一定的、必要的手段,那怕是属于暴君的手段而进行的正面的教育。

在统治阶级的传统中成长的人,从宫廷或世袭利益主宰的家庭环境接受的全部教育,使他几乎身不由己地具备保王派政治家的特征。那么,谁是“无知者”呢?是当时的革命阶级,“人民”和意大利“民族”,是从它的成员中产生了象萨伏那洛拉^①和彼尔·索德里尼^②这样的代表,而不是卡斯特鲁乔^③和瓦莱蒂诺这样人物的城市平民。不妨认为,马基雅维利试图说服这些力量意识到推举一位明白自己的使命,懂得如何达到既定的目

① 吉罗拉莫·萨伏那洛拉(Girolamo Savonarola,1452—1498),意大利多明尼各僧团教士,严厉抨击教会的腐败,1494年佛罗伦萨人民起义,推翻美第奇家族残暴统治,他出任佛罗伦萨共和国领导人。1498年,共和国垮台,萨伏那洛拉被判处火刑。

② 彼尔·迪·托玛索·索德里尼(Pietro di Tommaso Soderini,1452—1552),1502年任佛罗伦萨共和国行政长官,1512年美第奇家族复辟,被迫流亡。

③ 卡斯特鲁乔·卡斯特拉卡尼(Castruccio Castracani,1281—1328),意大利军事统帅,长期同佛罗伦萨共和国为敌。

标的“领袖”的必要性，说服他们热忱地服从他的领导，即使他的行动可能或者似乎是同当时最流行的思想意识，是同宗教针锋相对的。

《关于马基雅维利、政治和现代国家的笔记》，都灵，
埃依纳乌迪出版社，1949年版，第8—10页。

马基雅维利

(其二)

玛佐尼的文章^①既平庸又冗长，它广征博引，文辞优美，但陷于枝节而不可自拔。我甚至认为，象这一类著作家经常发生的那样，玛佐尼没有吃透这部喜剧^②的意思，从而歪曲了尼齐亚的性格。

尼齐亚愚蠢的特征，是严格地规定和得到成功的反映的。他以为，他膝下无子不是他这个老朽的丈夫的过错，而应该归咎于他的年轻、冷淡的妻子。……在马基雅维利的喜剧里，嘲讽和刻划的对象，正是丈夫的胡涂昏聩，而并非妻子的骄矜高傲。

齐亚安的文章充斥着矫揉造作，比玛佐尼的那篇更加糟糕。很明显，马基雅维利完全没有受到彼特拉克的影响。彼特拉克的政治观是处于萌芽状态的思想，而且，他在论及意大利的时候，纯粹是从文学的角度出发的。

《关于马基雅维利、政治和现代国家的笔记》，

都灵，埃依纳乌迪出版社，1949年版，第120页。

① 1927年6月15日，《意大利杂志》为纪念马基雅维利逝世四百周年发表一组文章，其中有：批评家玛佐尼的《戏剧家马基雅维利》，齐亚安的《马基雅维利与彼特拉克》。

② 指马基雅维利的著名喜剧《曼陀萝花》(1513—1520)。剧本描写学究尼齐亚求子心切，青年卡里马柯假意提供专治不育之症的曼陀萝花，在教士铁木台奥帮助下，乘机同尼齐亚的妻子相好。马基雅维利对尼齐亚的迂腐、昏庸，僧侣的贪婪、伪善，作了辛辣的讽刺。

给朱丽娅的信

(1932年8月1日)

现代人应该是融合各个民族特征——美国工程师，德国哲学家，法国政治家——并经过再创造的文艺复兴的意大利人，是达·芬奇的现代典型。诚然，现代人保持着他的强烈的个性特征和独特的创造精神，同时又成为一个个人—群众的结合，即富于集体精神的人。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第653页。

哥尔多尼*

为什么哥尔多尼^①在今天依然是人民作家?

在意大利文学史上,哥尔多尼几乎是“空前绝后”的。他的思想和立场是民主的;而且,远在读到卢骚的著作和法国大革命爆发以前便是如此。他的喜剧的内容是富于人民性的:人民大众的语言,对腐化堕落的贵族阶级的辛辣抨击。

哥尔多尼—哥齐^②的冲突。哥齐是反动的。他之所以写童话剧,乃是想证明,人民喜爱更平庸、更怪诞的东西。然而,他的童话剧声誉蜚然。事实上,他的童话剧也包含着人民的内容,它们是人民文化,或者说是民间创作的一个方面。在这些童话剧里,不可思议的神奇同难以置信的想象(表现在童话世界里),揉

* 本文对意大利现实主义喜剧奠基人哥尔多尼作了经典性的评价。哥尔多尼—哥齐的冲突,发生在资产阶级革命前夕,是思想领域启蒙主义同封建贵族意识,戏剧领域革新与守旧的尖锐斗争的反映。葛兰西一针见血地揭示出哥齐立场的“反动”实质,但又不走向一笔抹煞的极端,而是细致地、实事求是地指出哥齐创作包含的进步因素。

① 卡尔洛·哥尔多尼(Carlo Goldoni, 1707—1793),意大利著名启蒙主义戏剧家。他改革当时流行的假面喜剧,倡导性格喜剧,主张喜剧反映社会生活,发挥教育作用,代表作有《女店主》、《封建主》等。

② 卡尔洛·哥齐(Carlo Gozzi, 1720—1806),意大利戏剧家,代表没落的封建贵族,反对哥尔多尼的喜剧改革,用“童话剧”同哥尔多尼的性格戏剧相对抗。

合成了一个整体。《一千零一夜》直到今天仍然到处流行，也是这个道理。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1954年版，第71页。

给丹尼娅的信

(1932年9月5日)

如果可能的话，请你寄一部德·桑克蒂斯的《意大利文学史》给她^①，这实际上是一部意大利文明史。不过，德·桑克蒂斯的文学史不能当作一般工具书使用，它本身具有特殊的价值。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第668页。

^① 指葛兰西的妻子朱丽娅。

新资产阶级在意大利的 形成和发展

我曾经在另一篇文章中指出，不妨对中世纪的意大利文献进行一番细致的研究，以确定资产阶级在意识上形成的过程。资产阶级的历史发展在城市公社时期臻于顶峰，随后它即遭到分裂和瓦解。可以对1750年至1850年这个阶段进行同样的研究，这是资产阶级再次形成的时期，这一进程的高潮表现为民族复兴运动。

在意大利，资产阶级在精神上需要与之斗争的世界观、国家观和人生观，不同于法国。

福斯科洛和曼佐尼，在某种意义上堪称意大利的典型。福斯科洛是既往的文学艺术荣誉的歌颂者，如《墓地哀思》、《世俗演说》等。他基本上执着于“精美的文辞”；但需要指出，在他生活的时代，这类精美的文辞具有实际的、现实的价值，因而是“现实主义”的。

曼佐尼身上体现出了新的、更大程度上是资产阶级属性的因素。曼佐尼赞颂商业，贬抑诗歌（优美的文体）。请看他写给福利厄^①的信。他在《作品拾遗》的某些文章中谴责诗人的狭隘的目光，批评他们轻视商人“对黄金的渴求”，不承认航海家坚毅

^① 克洛德·夏尔勒·福利厄 (Claude Charles Fauriel, 1772—1844)，法国历史学家，意大利文学翻译家与研究者，曼佐尼的挚友。

果敢的精神，却俨然以超人自居，自吹自擂。在致福利厄的信中，曼佐尼写道：“请设想一下吧，究竟是失去银行家，还是失去诗人，会使世界陷入困难重重的境地；这两种职业中，究竟那一种更有益于人类的繁衍，且不说有益于人类的方便。”

《知识分子与文化建设》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1966年版，第40—41页。

乌哥·福斯科洛与华丽文体*

《墓地哀思》^①应该说是华丽的文化传统的重要“源泉”；这种传统假古代遗物以表达歌颂民族光荣的情思。“民族”不等于人民，或者说也不等同于通过“人民”传留下来的往昔；相反地，“民族”只是使人能够回忆起往昔的各种物质的东西的总和。十九世纪初叶，正当需要唤起人们身上潜藏的力量，感召青年一代的时候，这种传统不啻是古怪的变态；因为它已沦为纯粹装璜性的、外在的、浮华的题材，所以确确实实是“变态”。

福斯科洛《墓地哀思》的灵感，同所谓的墓志铭诗歌大不相同。它的灵感是“政治性的”，象他本人在致吉龙^②信中所说的那样。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第71—72页。

* 葛兰西遵循关于“民族的一人民的”文学的基本思想，认为民族复兴运动时期文学的使命在于召唤人民奋起抗争，不应耽溺于对民族光荣历史的缅怀，追求华丽浮夸的文体。葛兰西的这篇短文，正是从这个角度，对福斯科洛的创作进行了批判。

① 福斯科洛曾参加反对异族统治，争取祖国独立的斗争。他的诗歌深受古典诗歌的影响，风格典雅，它们和著名的长篇小说《雅科波·奥尔蒂斯的最后书简》，表达诗人为祖国命运而悲愤交集的心绪。《墓地哀思》(1807)抒发对已故者的缱绻情思，文辞优美。他对文艺复兴时期文学有精深研究，论著甚多。

② 吉龙(Guillon)，福斯科洛的法国朋友。

“被侮辱者”*

“被侮辱者”这个字眼，对于认识意大利知识分子对人民的一贯态度，并进而认识所谓的“被侮辱者文学”的意义，颇具代表性。这里不是指陀斯妥耶夫斯基的用语“被侮辱者与被损害者”里所蕴含的关系，因为陀斯妥耶夫斯基有着强烈的民族—人民的情感，即知识分子对人民应该肩负的天职的意识。“客观地说”，人民其实就是由“被侮辱者”组成，它应该摆脱这种“被侮辱”的状态，得到改造和再生。

对于意大利知识分子来说，“被侮辱者”这个字眼表示一种高傲的、父道式的庇护关系，表示自己“十足的”、无可争议的优越感，反映着仿佛两个不同种族之间的关系，一个是自命高贵的种族，另外一个被视为卑贱的种族；这种关系颇象陈腐的教育学所规定的成人同儿童的关系，或者更糟糕一点儿，象“动物保护者协会”所持的态度，或者象盎格罗—撒克逊人对巴布亚^①野蛮人的关系。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第72页。

-
- * 本文着重剖析意大利知识分子自命高贵，缺乏“民族—人民的”情感，高踞人民之上的等级意识。根据这一观点，葛兰西在《曼佐尼与‘被侮辱者’》、《托尔斯泰和曼佐尼的‘人民性’》、《曼佐尼》一组文章中，尖锐批判曼佐尼思想和作品的局限性，赞扬托尔斯泰创作中的人民性。许多意大利批评家赞同葛兰西的指导思想，但对他过于贬抑曼佐尼的评价，持有异议。

① 原澳属几内亚，现巴布亚新几内亚。

曼佐尼与“被侮辱者”

曼佐尼^①在《约婚夫妇》里对被损害者表现出来的“民主的”立场，究其根源来说，是“基督教”的立场；它同从梯叶里^②那里汲取的关于种族对立（征服民族和被征服民族）表现为阶级对立的历史观有着密切的联系。佐托里的著作《亚·曼佐尼诗学中的弱者和强者》正是需要从曼佐尼同梯叶里的理论之间关系的角度来对待。梯叶里的理论在曼佐尼那里复杂化了，或者至少说，在关于“历史小说”的争论中具有了新的要素；因为曼佐尼描写了“被统治阶级”的人物，这些人物没有“历史”，即他们的历史在既往的历史文献中不曾留下记载。

曼佐尼对待来自人民的人物，抱着戏谑的“怜悯”态度，这是他的基督教的“贵族性”的反映，例如仁佐、露雪娅、裁缝、安妮丝、倍尔佩杜娅、加尔迪诺修士（跟克里司多福罗神父比较）等。

① 曼佐尼的诗歌、历史剧洋溢着浪漫主义激情。历史小说《约婚夫妇》（1821—23）通过一对乡村恋人仁佐与露雪娅的悲惨际遇，反映意大利人民反对外来侵略，争取民族独立和自由的愿望。同时，他的作品又宣扬借助基督教实现人的自我完善，企图把资产阶级革命的要求跟基督教教义相调和。晚年致力于意民族语言的统一，任意大利语言统一委员会主席。

② 雅克·尼古拉·奥古斯丹·梯叶里（Jacques-Nicolas-Augustin Thierry, 1795—1856），法国历史学家，资产阶级的阶级斗争理论的创立者之一。他接近于认识阶级斗争在封建社会的发展和资本主义社会的建立中的作用，但把法国历史看作征服民族和被征服民族之间的斗争，同时抹煞资产阶级同劳动人民的矛盾。

托尔斯泰身上是看不到这一点的。

应该把刊登于《飞马》杂志 1931 年 8 月号的菲利波·克利斯波蒂的文章《曼佐尼新探》同佐托里的著作进行比较。克利斯波蒂的文章对于理解耶稣会基督教对“被损害者”的立场很有裨益。实际上照我看来，克利斯波蒂反驳佐托里是有充足的理由的，虽然他是“按照耶稣会的方式”进行评论。克利斯波蒂这样谈论曼佐尼：“人民自发地占有他的整个心灵，然而他却从来不曾卑躬到热爱他们的地步；相反地，他用同样严峻的目光，象对待不属于人民的大部分人物一样注视他们。”

不言而喻，我们这里谈论的并不是要曼佐尼“热爱人民”，而是他内心里对待来自“老百姓”的各个人物所持的态度。他的这种态度纯粹是等级观念的，虽然以基督教的形式呈现出来。对曼佐尼来说，普通老百姓没有“内心生活”，没有深刻的精神个性；他们是“动物”，而曼佐尼对他们抱着“同情”的态度——完全是出乎基督教社会保护动物的那种关怀。

在某种意义上，曼佐尼使人联想到讽刺保罗·布尔热^①的挖苦话：在布尔热的心目中，一个拥有十万法郎进帐的贵妇人才够得上具有精神世界的资格。从这一点看来，曼佐尼（还有布尔热）是地地道道的基督教徒，在他们身上丝毫没有托尔斯泰的“人民”精神，换句话说，原始的基督教的福音精神在他们身上已经荡然无存。曼佐尼对待他作品里的老百姓的态度，是基督教教会对待人民的态度：同情的怜悯，而不是人与人之间思想情感上的一致。克利斯波蒂本人在刚才援引的文章中，不自觉地承认了曼佐尼的这种“偏颇”（或“不公正”）：曼佐尼以严峻的目光

^① 保罗·布尔热(Paolo Bourget, 1852—1935)，法国小说家。

看待“不属于人民的大部分人物”，而且以同样“严峻的目光”看待全体老百姓；他在来自人民的人物身上看不到慷慨的行为、高尚的思想和巨大的情感，他只是在上层阶级的某些人物身上才发现这一切；人民的思想、情感，就其总的方面看来，是低能的动物性的。

克利斯波蒂认为，“被损害者”在曼佐尼小说里占有一部分主要地位的事实，并没有什么了不起的价值。这种说法是正确的。曼佐尼在小说中除了把“人民”作为主要人物（仁佐、露雪娅、倍尔佩杜娅、加尔迪诺修士等）以外，还把它当作群众角色（米兰的骚动，农村的乡民，裁缝等等）；但他对人民的态度并不是“人民的一民族的”，而恰恰是贵族式的。

研究佐托里的著作必须提到克利斯波蒂的这篇文章。可以证明，即使在象曼佐尼这样的不是“耶稣教徒”的上层人物身上（曼佐尼毫无疑问具有冉森教派^①和反耶稣教会的倾向），甚至在浪漫主义时代，基督教也没有在意大利促进“人民一民族”的建立；相反，基督教只是反民族一人民的因素，是维护王室的因素。克利斯波蒂只是提示了这样的事实：曼佐尼在某个时期内接受了梯叶里（应用于法国的）关于人民内部的种族斗争（法国的高卢人同法兰克人，意大利的伦巴第人同罗马人）表现为强者和弱者的斗争的学说。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第72—74页。

^① 冉森教派：十七—十八世纪在基督教内部发生的改革运动，以荷兰神学家冉森的学说为指导，和加尔文主义相近。

托尔斯泰和曼佐尼的“人民性”

《雄狮》杂志（1928年11月11日）发表了阿道尔福·法吉的文章：《信仰与戏剧》。文章把托尔斯泰同曼佐尼的世界观进行比较，提出了一些观点。

不过，法吉随心所欲地断言，“《约婚夫妇》完完全全同他（托尔斯泰）的宗教艺术观相吻合”，托尔斯泰在他研究莎士比亚的论文里表达了这种宗教艺术观：“需要具有高度技能和付出巨大劳动的艺术，尤其是戏剧艺术，从来是宗教的艺术，也就是说，它以向人们阐明他们同上帝的关系为宗旨；在一定的时代，艺术赖以表现的人类社会中的先进分子曾把握了这种关系。”“艺术背离它的真正的、崇高的使命的情形随处可见，在基督教艺术中也同样发生过。”^①法吉认为，在《战争与和平》中，帕拉东·卡拉塔耶夫和彼尔·别竺豪夫是两个具有最重要价值的人物。前者来自人民，他的纯朴天然的思想，对彼尔·别竺豪夫的人生观产生了巨大的作用。

托尔斯泰的鲜明特色在于，人民纯朴天然的智慧，即便是在着墨不多的描写中流露出来的，也闪耀着光芒，主宰着有教养人的精神危机。这正是托尔斯泰的宗教最出色的地方。他“从民主的立场”理解《福音书》，即根据它的原本的真谛来理解。曼佐

^① 托尔斯泰：《论莎士比亚及其戏剧》，第7节。引文与原文略有出入，此处根据俄文原文译出。

尼则相反，他受到反宗教改革运动^①的影响，他的基督教在冉森教派的贵族态度和耶稣会式的对待人民的父道主义之间摇摆不定。法吉认为，在《约婚夫妇》中，“是高贵的人物，如克里司多福罗神父、波罗梅奥红衣主教^②左右着卑贱的人物，而且，这些高贵人物总能寻找得到启迪和引导卑贱人物的语言。”在法吉看来，这一事实同托尔斯泰的宗教艺术的内容没有本质的联系，这不属于宗教艺术观表现的特殊形式，而是它的一般观念：世界观不能不由出类拔萃的人物来确定，而“现实”由弱者、普通的人来体现。

还必须指出，在《约婚夫妇》中，每个下层人物无不遭到“嘲弄”、“戏谑”，从仁佐、露雪娅，到安妮丝、倍尔佩杜娅、杰尔瓦西奥，从堂·安保迪到加尔迪诺修士，他们被当作卑贱、可怜，没有内心生活的人物来描写。只有贵人才有内心生活：克里斯多福罗神父、波罗梅奥红衣主教、大寨主，还有堂·罗德里戈。倍尔佩杜娅的谈话，照堂·安保迪看来，几乎是跟着波罗梅奥红衣主教鹦鹉学舌，而且只是谈些琐屑卑微的事情，以后还常常成为人们的笑柄。同样，仁佐对露雪娅决意保持贞洁的誓愿的看法，粗看起来也同克里斯多福罗神父的见解类似。露雪娅促使大寨主良心发现，产生精神危机的那番有份量的言语，并无闪电般的感化力量，也不具备开化的性质，它不象托尔斯泰作品中类似的情况被视为人民的力量表现，精神与宗教生活的泉源，而是带有刻板的、“平凡的”性质。

① 十六世纪四十年代至十七世纪中叶天主教教会发动的压制宗教改革，镇压思想文化领域的异端，巩固教会统治地位的反动运动。

② 《约婚夫妇》中的人物，他们宣扬基督教教义，庇护弱者，帮助主人公结成美满姻缘，启迪和感化杀人不眨眼的大寨主幡然悔悟。

事实上,在曼佐尼身上可以发见布莱夏尼主义的明显影响。

法吉在《雄狮》(1928年9月9日)刊载的前一篇文章《托尔斯泰和莎士比亚》里,论述了托尔斯泰研究莎士比亚的小册子《论莎士比亚及其戏剧》(汉诺威,1906)。小册子附有克罗斯比^①撰写的《莎士比亚对劳动阶级的态度》的文章和萧伯纳论莎士比亚哲学的一封信。托尔斯泰从他自己的基督教思想出发来批评莎士比亚。他的批评不是艺术批评,而是道德、宗教批评。克罗斯比的文章以此为基础,一反多数英国权威的看法,试图阐明:在莎士比亚的全部作品里,几乎没有一句对人民和劳动群众聊表同情的话语;莎士比亚迎合他的时代的倾向,毫不掩饰地庇护社会的上层阶级;他的戏剧基本上是贵族戏剧;几乎每一次在把资产阶级或平民引入舞台的时候,总是以轻蔑或厌恶的心情表现他们,把他们当作嘲笑的材料或对象。曼佐尼的倾向是类似的,诚然它的表现形式要收敛些。

萧伯纳的信是反对“思想家”莎士比亚,而不是“艺术家”莎士比亚。萧伯纳认为,文学界的第一把交椅应该属于那些超越了他们时代的精神和预见了未来的新要求的作者;莎士比亚在“精神上”不曾超越他的时代。

《文学与民族生活》,都灵,埃依纳乌迪出版社,

1954年版,第76—77页。

^① 埃奈·克罗斯比(Ernest Crosby, 1856—1905),美国文艺评论家,论托尔斯泰专著的作者。

曼 佐 尼

曼佐尼和“被侮辱者”之间存在着情感上的距离。对于曼佐尼而言，被侮辱者是一个“历史研究的问题”；他以为，借助历史小说，借助历史小说的“逼真性”，足以解决这个理论问题。由此，他时常善良地，但又是戏谑地把被侮辱者描绘成为“漫画式”的平民。

然而，曼佐尼是一个十足的基督教徒，以致他不可能去设想人民的声音即是上帝的声音；人民同上帝之间存在一个教会，上帝并没有选择人民，而是物色教会作为他的化身。上帝化身于人民，托尔斯泰可能相信这一点，曼佐尼则不然。

很自然，人民觉察到了曼佐尼的这种态度，因此，《约婚夫妇》从来不曾是受到人民欢迎的小说。从情感上说，人民觉得曼佐尼距离自己异常遥远，他的小说是一部虔诚的作品，而不是人民的史诗。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第75页。

乔万尼奥里的《斯巴达克思》

《晚邮报》^①（1932年1月8日）刊登了加里波第^②刚刚读完《斯巴达克思》之后于1874年6月25日从卡普雷拉岛写给拉法埃洛·乔万尼奥里^③的一封信。它对于研究“大众文学”问题极有价值，因为加里波第本人就曾写过好几部“大众小说”，信中表达了他在这方面的主要“诗学”观点。确实，乔万尼奥里的《斯巴达克思》，是极少数富有人民性的意大利小说之一，它甚至在国外也广为流传；而且，这是发生在意大利的“小说”具有“反教会”和“民族性”的时期，即具有狭隘的民族主义特点的时期^④。

据我看来，《斯巴达克思》提供了十分良好的试验机会；在某种范围内，这种试验很可能成为一种方法：把《斯巴达克思》“翻译”成现代文学，净化小说的描写语言，使之摆脱过尚词藻、修饰和巴洛科式的形式，肃清某些技巧和修辞上的怪癖现象，使它成

① 意大利最有影响的报纸，1876年创刊于米兰。

② 朱塞培·加里波第（Giuseppe Garibaldi, 1807—1882），民族复兴运动的领导人。1867年10月，进军罗马，试图最后完成祖国统一和独立大业，但遭到法军和教廷军队的联合狙击，梅丹纳一役失利后，被捕，流放卡普雷拉岛。在流放中写了著名的《回忆录》和《千人团》等三部小说。

③ 拉法埃洛·乔万尼奥里（Raffaele Giovagnoli, 1838—1915），意大利小说家。曾追随加里波第参加民族解放斗争。著有诗歌、小说、戏剧、文艺评论多部。著名的历史小说《斯巴达克思》（1874）描写古罗马奴隶起义，抒发民族复兴运动时期资产阶级的革命情怀。

④ 指墨索里尼在文化领域以“反教会”、“民族性”为旗帜，推行法西斯主义。

为“现代的”小说。也就是说，要有意识地去进行使作品适应时代、适应新的情感和新的风格的工作。民间文学在口头相传，尚未用文字和书卷形式固定下来和僵化的时候，始终都在做着这项工作。既然人们在每一个时代都把古典作家的杰作从一种文字翻译成另一种文字，并且根据新的精神予以摹仿、改编，那么，为什么这种做法不能和不应该适用于《斯巴达克思》和另外一些“人民性”和文化价值胜于艺术价值的作品呢？

在民间音乐里，仍可遇见对许多广泛流传于民间的歌谣的改编。多少爱情歌谣几经改编成了政治歌曲啊！这样的事情在世界各国屡见不鲜，有趣的例子不胜枚举。例如安德雷·霍费^①的蒂洛尔进行曲后来演变为“青年近卫军”的音乐形式。

在小说创作方面，现在大概要考虑到版权的限制，我仿佛记得，版权似乎已延长为从初版起八十年内有效。另外，对某些作品进行现代化的改编，或许是不适宜的，象雨果的《悲惨世界》、欧仁·苏的《流浪的犹太人》、大仲马的《基督山伯爵》，等等，因为它们业已在原来的形式中根深蒂固了。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第134—135页。

^① 安德雷·霍费(Andreas Hofer,1767—1810)，奥地利爱国者，原属奥地利的蒂洛尔地区(今意大利的阿尔多·阿迪杰大区)的民族英雄，反法斗争的领袖。

亚米契斯和阿巴

德·亚米契斯的《军营生活》^①是一部有价值的书。《军营生活》可以同阿巴^②的某些作品媲美，虽然他们的气质相异，态度不同。阿巴在更大程度上是“教育者”，是“民族的一人民的”作家；跟德·亚米契斯比较，他无疑是更实际的民主派，因为他在政治上坚强有力，道德上严峻朴实。德·亚米契斯不管给人的表面印象如何，他对专横的统治集团是更为驯服的。

《军营生活》中有一章值得一谈：《1876年霍乱流行期间的意大利军队》。它描述了西西里人民1866年4月起义之后对政府和“意大利人”的态度。1866年的战争^③，巴勒摩起义，霍乱——这是三件不可分割的大事。将来当然还会有另外的文学作品来反映1866—1867年蔓延整个南方的霍乱。不涉及这一题材，那

① 埃德蒙多·德·亚米契斯(Edmondo De Amicis, 1846—1908)，著名意大利小说家，曾入伍当军官，参加解放意大利的战斗。《军营生活》(1868)系他退伍后任军事刊物特派记者期间撰写的短篇小说和报告文学集。他的成名之作是《爱的教育》(1886)。

② 朱塞培·切撒尔·阿巴(Giuseppe Cesare Abba, 1838—1911)，意大利诗人、作家。青年时代参加加里波第“千人团”，其作品歌颂民族复兴运动和加里波第的业绩，以长篇小说《一个千人团战士的札记》(1880)最为著名。

③ 1866年普法战争爆发，意大利宣布参战，借普鲁士之力收复被奥地利占领的部分国土。

个时期的人民生活状况是无法了解的。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1954年版，第133页。

马利涅蒂是革命者吗？*

在莫斯科举行的共产国际第二次代表大会期间^①，发生了一件前所未闻的、令人震惊的重大事件，它的传播很可能导致共产国际威信扫地，声败名裂：卢那察尔斯基^②同志跟意大利代表团作了一次谈话（请注意，他是用流畅自如的意大利语交谈的，因而可以预先排除任何模棱两可的解释）；他说，意大利有位革命的知识分子，此人就是菲利浦·马利涅蒂^③。

工人运动的庸人俗子们对此暴跳如雷，表示极大的愤慨。现在看得很清楚，在早已有之的“柏格森主义者、唯意志论者、实用

* 未来主义是发端于意大利，流传欧洲，在文学、戏剧、绘画、雕塑、音乐等领域产生重大影响的现代流派。它否定传统的文学艺术，诉诸直觉和自由不羁的想象，对艺术表现形式作了种种新奇的试验，力求反映所谓“机器文明时代”的运动和力量的美，表现动乱的生活和人的意识的冲动。对未来主义的评价，历来意见纷纭。葛兰西在这两篇文章和一则笔记中，依据掌握的第一手材料，以历史的、辩证的观点，对未来主义的纲领、演变和功过，作了警策的分析。

① 共产国际第二次代表大会在列宁领导下于1920年7月至8月在苏联举行。

② 安那托利·瓦西里耶夫·卢那察尔斯基（Анатодий Василиев Луначарский, 1875—1933），苏联政治活动家，文艺批评家。1917年—1929年任人民教育委员。

③ 马利涅蒂于1909年发表《未来主义宣言》。他的诗歌、小说、戏剧是未来主义理论的图解，离奇古怪，后来同法西斯主义同流合污，任意大利作家协会主席。

主义者、唯灵主义者”之类诽谤性的叫嚣之外，又将增加一种更加散发着血腥味的叫嚣：“未来主义者！马利涅蒂分子！”鉴于这样的遭遇正在等待我们，因此需要我们自己好生认识我们这一新的思想立场。

欧洲战争以前，许多工人以赞同的态度看待未来主义。战前屡次发生这样的情况，当未来主义者遭到一帮飞黄腾达的“文学家”、“艺术家”攻击时，工人们便挺身而出，保护未来主义者。

作了上述的历史回顾以后，理所当然地产生这样的问题：“工人们的这种态度莫非是一种直觉（瞧，你们居然大谈直觉：帕格森主义者，帕格森主义者！）即对无产阶级斗争的某些领域的要求未曾付诸实现的直觉的反映？”我们可以回答说：“是的。革命的工人阶级过去和现在都意识到，它肩负着建立新的国家，以自己坚韧不拔的工作创造新的经济结构，建设新文明的使命。”迄今为止，描绘新的国家和新的经济结构的轮廓，相对地说是比较容易的。人们都确信，在纯粹实践的领域，在一个相当长的时间里，不能不对现存的机构，对资产阶级建立的机构采取铁一般的强硬行动，舍此别无选择。这一信念鼓舞着为夺取政权而进行的斗争，引导出列宁用来形容新型国家的著名论断：“在一定的时期内，工人阶级的国家不能不是没有资产阶级的资产阶级国家。”^①

相反的，为建设新文明而斗争的领域，是极其奥秘的，具有无法预见和难以捉摸的特征。一座资本家所有的工厂移交给工人阶级领导，它将继续生产跟既往的产品一样的产品。可是，诗

^① 原文应为：“在共产主义下，在一定的时期内，不仅会保留资产阶级法权，甚至还会保留没有资产阶级的资产阶级国家！”。见《列宁选集》中文译本，第3卷，第256页。

歌、戏剧、小说、音乐、绘画、习俗、语言作品，将以怎样的方式和怎样的形式出现呢？这些作品的制造者不是从事物质生产的工厂，也无法由工人政权按照一定的计划进行改建，也无法象工厂那样根据统计数字确定和掌握的直接需求而制定生产指标。在这一领域，一切都是无法预见的。这并不是空洞的假设。将要诞生的无产阶级文化（文明）跟资产阶级文化（文明）泾渭分明；在这一领域，阶级差别将被打破，资产阶级个人名利主义将得到铲除，具有无产阶级文明的特征，作为无产阶级社会制度欣欣向荣和光彩风致的标志的诗歌、小说、戏剧、习俗、语言、绘画、音乐将要问世。那需要做些什么呢？摧毁文明的现存形式，别无选择。“摧毁”这个字眼在这一领域同在经济领域具有不同的涵义：它丝毫不意味着剥夺人类为了自身的生存和发展必需的物质产品；它意味着摧毁精神上等级森严的统治秩序、偏见、偶像和僵化的传统，意味着毫不畏惧新生事物和勇敢精神，毫不畏惧奇异的怪物；它意味着，当一个工人犯了语法错误，或者一首诗歌象瘸子一颠一跛地行走，不那么尽善尽美，或者一幅油画同一纸宣传画何其相似，或者青年一代的举止行动使科学院的天真无邪的遗老们陷入尴尬的困境的时候，不相信世界会因此而沉沦。

未来主义者在资产阶级文化领域担当起了这一任务：他们致力于摧毁、摧毁、摧毁，而毫不顾忌他们的实践所创造的新作品是否比被摧毁的作品更加优越；他们对自己充满信心，洋溢着青春的活力，他们有着明确而真挚的信念，我们的时代，大工业的时代，劳动者的大都市的时代，紧张而动乱的时代，应该拥有艺术、哲学、习俗和语言的新形式。当社会党人竭力回避这样的问题的时候，当社会党人在政治和经济领域显然缺乏如此明确

的观点的时候，当社会党人一想到需要粉碎资产阶级掌握的国家机器和工厂权力便胆战心惊（他们当中许多人现在的恐惧情绪已清楚地表明了这一点）的时候，未来主义者的这种观点确实是革命的，完全是马克思主义的。

未来主义者在他们的领域，在文化领域，是革命者。很可能发生这样的情形，在这一领域，就创造性的活动来说，工人阶级在很长的时间内无法超过未来主义已经完成的事情。工人们支持未来主义者的行动，表明他们对“摧毁”毫不畏惧，工人们自信能够创作出诗歌、绘画、戏剧；正象未来主义者一样，这些工人们维护历史主义，确信由工人阶级自身创立无产阶级文化的可能性。

原载《新秩序》，1921年1月5日。《意大利未来主义》，格拉杜齐
编，罗马，里乌尼蒂出版社，1976年，第177—180页。

关于未来主义的一封信*

承您向我提出有关意大利未来主义运动的问题，谨作如下答复。

大战以后，未来主义运动在意大利完全丧失了它的特点。马利涅蒂专心致志于运动的劲头大大减弱了。他已有了妻室，更乐意把自己的精力奉献给爱妻。现今未来主义运动的参加者有保皇派、共产党人、共和主义者和法西斯分子。不久以前，米兰有一家政治周刊《君主》问世，它体现或力求体现马基雅维利为十六世纪意大利提出的理论，即必须推举一名能够驾驭互相争斗的各个党派的专制君主，现代切撒尔·包尔吉亚，依仗他的力量，消弭使民族陷于内乱的战祸。这家周刊由两名未来主义者主持：布鲁诺·科拉和恩里科·塞蒂梅利^①。马利涅蒂因为1920年在罗马举行的一次爱国集会中发表了反对国王的措词激烈的演说而曾经遭到逮捕，如今却摇身一变成为这个刊物的

* 1922年，当时在俄共(布)中央工作的托洛茨基着手编纂关于文学与革命关系的文集，约请苏联和外国政治家、文学家笔谈。1922年3月，葛兰西作为意大利共产党驻共产国际的代表，前往莫斯科，在苏联寄寓一年。1922年9月8日，他复信托洛茨基，就未来主义运动的问题作了阐述。

① 布鲁诺·科拉(Bruno Corra, 1892—)，意大利小说家、剧作家，1915年曾同马利涅蒂、塞蒂梅利等发表《未来主义戏剧宣言》，后脱离未来主义。恩里科·塞蒂梅利(Enrico Settimelli)，意大利未来主义戏剧家。

合作者。

战前未来主义最重要的代表人物，都已沦为法西斯主义者；乔万尼·帕皮尼是个例外，他皈依了宗教，撰写出一本《基督传》。大战期间，未来主义者是“把战争进行到底”的口号和帝国主义的狂热拥护者。唯独一个未来主义者——阿尔多·帕拉采斯基^①反对战争。他同运动断绝了关系，虽然他是最引人注目的作家之一，但他作为文学家却缄默了。马利涅蒂始终竭尽全力替战争歌功颂德，他在公开发表的一份宣言中声称，战争对于世界是唯一的洁身之道。他以坦克营营长的身分奔赴前线，不久以前他出版的一部作品《铁甲密室》，堪称对驰骋战场的铁甲车的狂热颂歌。马利涅蒂还撰写了一本小册子《置身于共产主义之外》，发展了他的政治学说，假使这个有时显得生气勃勃，但始终锋芒毕露的人的胡思乱想能够称得上学说的话。

我离开意大利以前，“无产阶级文化”都灵分会利用其工人会员的绘画作品展览开幕的机会，请马利涅蒂谈谈它的意义。马利涅蒂欣然接受了邀请，同工人们一起参观了画展，随后他对获得这样的信念表示满意：在未来主义问题上，劳动者的理解力远远胜于资产者。战前，未来主义在劳动者之中非常流行。《莱切巴》每期发行二万份，其中五分之四流传于劳动者之间。在意大利大城市的剧院里举行的许多未来主义艺术活动中，常常发生这样的情况，当未来主义者同贵族青年、半贵族青年或资产者发生冲突的时候，劳动者都站在未来主义者一边。

马利涅蒂的未来主义团体已不复存在。马利涅蒂主编的老

^① 阿尔多·帕拉采斯基 (Aldo Palazzeschi, 1885—1974)，意大利诗人、小说家。早期创作接近“微暗派”。1909年加入未来主义行列，参与编辑未来主义刊物《莱切巴》；1914年，因同马利涅蒂意见分歧，退出未来派。

牌杂志《诗歌》^①现在改由某个叫马里奥·德西——一位缺乏起码的智力和组织才能的人物——来领导。在南方，特别是在西西里，许多未来主义刊物相继问世，不时刊登马利涅蒂的文章；但编辑这些刊物的大学生们把对意大利语法的愚昧无知误以为未来主义。

未来主义行列中最精锐的一派，当推绘画艺术家。他们在罗马设立了一个固定的未来主义绘画展览，画展的组织者是某个名叫安东·朱利奥·布拉加利亚^②的时运不佳的摄影师，一个在电影界和艺术界钻营的代理人。贾科莫·巴拉^③是当之无愧的最出色的未来主义画家。

邓南遮对未来主义从来不曾正式表态。需要指出，未来主义在它崛起的时候已表现出鲜明的反邓南遮的特点。马利涅蒂早期作品中有一部叫《上帝远去，邓南遮留下》。大战期间，马利涅蒂同邓南遮的政治纲领在许多方面诚然不谋而合，但未来主义者始终不渝地持反邓南遮的态度。他们几乎未对费乌姆事件^④表示兴趣，虽然后来参加了有关的示威游行。

不妨说，大战结束以后，未来主义运动的特质已丧失殆尽，它发生了分化，形成不同的派别。一般地说，其中富有文化教养

① 1905年由马利涅蒂和森·贝涅利(Sen Benelli, 1877—1949)在米兰创办的月刊，以介绍象征主义等现代派，批判传统诗歌为宗旨，后由马利涅蒂单独主编，成为未来主义刊物。

② 安东·朱利奥·布拉加利亚(Anton Giulio Baragaglia, 1890—1960)，意大利导演，1926年在罗马创立“独立剧院”。

③ 贾科莫·巴拉(Giacomo Balla, 1871—1958)，意大利未来主义画家。1910年与马利涅蒂发表《未来主义绘画宣言》。绘画多以光、运动为题材。

④ 费乌姆系亚德里亚海湾的南斯拉夫城市。1919年11月，邓南遮率领志愿军予以武装占领，宣布独立，掀起一股军国主义狂热。1947年，费乌姆归还南斯拉夫。

的青年是颇为反动的。工人们起先在未来主义身上看到了同死气沉沉的、跟人民格格不入的、学院式的意大利旧文化进行斗争的因素；今天，他们终于拿起武器，为他们的自由而战斗，对过去的争论兴趣索然。在大工业城市，“无产阶级文化”以焕发劳动者的文学、艺术创造精神为宗旨的纲领，则把那些尚有时间和兴趣探求这些问题的人们吸引了过去。

《社会主义与法西斯主义》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1967年版，第527—528页。

未来主义者

他们是一群顽劣狂野的学生，从耶稣会学校夺门逃窜，在邻近的树林子里掀起了一阵小小的喧嚣；乡村卫队的警棍，终于又胁迫他们返回原先的地方。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1954年版，第173页。

卡普安纳*

谈到卡普安纳^①，不妨回忆一下关于方言戏剧和戏剧语言问题的争论，它们都同意大利文学的语言问题有关。

卡普安纳的某些戏剧，象《贾琴塔》、《玛利阿》、《贝堂尼亚骑士》，最初原是用意大利语写成，以后译成方言，这才受到了欢迎。无知的托涅利^②写道，卡普安纳借助方言剧的形式登上剧坛，不只因为他确信，“倘若想真正到达意大利民族戏剧之岸，必须以方言戏剧之舟作过渡”，“而且主要是由他戏剧创作的独特性所决定的；他的剧本是非常精致的（！）方言创作，它们在方言中获得最自然和最纯粹的表现”。但是请问，“非常精致的方言创作”意味着什么？事情用事情本身来解释，等于什么也没有解释。还须提请注意，卡普安纳曾用方言跟一个平民出身的“情妇”通信，也就是说，他懂得，普通老百姓无法通过意大利语准确地理解他，对他“产生好感”，老百姓的文化尚不是民族的，而只

* 根据方言戏剧的存在和受到欢迎的事实，葛兰西论述意大利方言与文学语言、方言戏剧与文学语言戏剧之间的差异，进而阐明，这实际上是不同阶层人民思想感情的差异的反映，是意大利民族文化没有形成的反映。

① 路易吉·卡普安纳(Luigi Capuana, 1839—1915)，意大利作家、文艺批评家。现实主义的重要代表和理论家。他的长篇小说《洛卡维迪那侯爵》和许多短篇小说、方言戏剧反映了十九世纪末叶西西里岛的社会风貌。

② 托涅利(Tonelli)，意大利评论家。此处指他1928年5月1日在《新文集》发表的《卡普安纳的作品与个性》。

是地区性的，或者说，民族的一西西里的。在此种情况下，以为从方言戏剧可以过渡到民族戏剧，是不可思议的怪论，它只能表明对民族文化问题缺乏起码的理解。

再来看皮兰德娄的剧作。他的一部分喜剧用意大利语写成，另外一些则使用方言。研究皮兰德娄的戏剧创作是更有意思的；处于另外一个时期的皮兰德娄，由于完全摆脱了狭隘的地方主义，由于欧洲化的结果，成了意大利的、民族的剧作家，换句话说，他获得了世界主义的文化特征。当时，文学语言尚未在民族范围内普及，尚未成为获得群众承认的“历史事实”。皮兰德娄用意大利文学语言写的《利奥莱》颇受冷淡，虽然作为其蓝本的《已故的马蒂亚·帕斯卡尔》读起来颇有兴味。在意大利作品中，当人物要在意大利读者眼前化为有血有肉的意大利人时，作家还不善于激发读者的共鸣，还无法把握语言的历史发展趋势。事实上，意大利存在着许多“人民的”语言，它们是地区性的方言，大抵在亲切交谈时使用，表达最朴实、最普通的情绪、愿望。对众多的地区来说，文学语言仍然是世界主义的语言，某种特殊的“世界语”，即仅仅局限于表达一部分人的情感和观念。

有人说，文学语言拥有异常丰富的表现手段，我以为这是模棱两可的看法。他们把那些“可能”成为丰富的表现手段——字典里记载的和“作家们”掌握的毫无生气的表现手段——同个人能够得心应手地运用的丰富的表现手段混为一谈；唯独后者才名副其实地堪称丰富的表现手段，并作为衡量民族语言统一程度的依据。人民现今使用的口头语言，语言遗产民族化的程度，决定着民族语言统一的程度。戏剧的台词鲜明地体现出这一因素的重要性。舞台上的对话理应唤起活生生的、富有历史具体性的形象；相反地，眼下的戏剧台词几乎总是向观众提供从书本

上撷取的形象和由于不精通语言与它的种种微妙涵义而产生的支离破碎的感情。观众聆听舞台上的家常谈话,不禁想起,这些字眼在书本和报纸上似曾相识,或者,曾在字典里打过交道;他们仿佛在剧院里听一个没有得到法语教员指点而无师自通者的法语朗诵,语言僵硬死板,对字义的微妙差别和词句的精确涵义一窍不通。人们不免产生自己是傻瓜或者别人是傻瓜的错觉。

《文学与民族生活》,都灵,埃依纳乌迪出版社,
1954年版,第136—138页。

戏剧与电影

据说，电影正在扼杀戏剧。又说，都灵的各家剧院业已决定夏令季节停止营业，因为观众纷纷抛弃剧院，争先恐后地涌向电影院。在都灵，新的工业——电影制片业已经诞生和巩固；一批欧洲罕见的富丽豪华的电影院已经建成。银幕上出现的任何新鲜玩意儿，每次都招来难以计数的观众。

这样看来，似乎断言观众的趣味发生了蜕变，戏剧走近它阴暗的末日的可悲结论，还不全是杞人忧天。

相反的，我们始终确信，这些诉怨是基于有害的艺术至上主义；不难证明，它们是某种虚假的概念的产物。电影院生意兴隆，把剧院的观众吸引了过去，其原因纯粹是经济方面的。电影留给观众的感觉完全同普通的戏剧一样，别无二致，只不过电影的条件较为优越，它没有故意卖弄的拙劣的布景，也不许愿娓娓动听但很少兑现的诺言。一般的戏剧实际上就是电影。目前最常公演的戏，常常是肤浅情节的堆砌，缺少任何富于情趣的内容；在戏中，讲话的木偶人各各以不同的方式行动，根本谈不上揭示心理的真实，在观众富于创造性的想象里，从来不曾留下名副其实地感受到并完善地表现出来的、情感强烈的性格。虚伪失真的心理描写，陈旧萎靡的艺术表演，把戏剧贬低到了哑剧的水平。无计可施，便有人竭力设法给观众制作某种生活的幻觉，它表面上区别于人们的一般生活，变换了地点、社会环境和人物；

但那里的一切，只是美术明信片的图画和供人赏心悦目的场面，而非富于创造性的艺术题材。谁也无法否认，电影在这方面占尽压倒舞台的绝对优势。电影更广阔，更灵活；它是无声的，就是说，它把电影演员的作用降低到表演简单的动作，把演员变成没有灵魂的简单的机器，如同舞台上表演的那样。把一切诿过于电影，显然是滑稽可笑的。大谈什么庸俗性、低级趣味，等等，是有害的诡辩。相反的，真正信仰戏剧的艺术使命的人，应该乐意于这种竞争。因为竞争促进事物迅速发展，有助于戏剧重新获得它自己真正的特色。

毫无疑问，相当多的一部分观众有着通过单纯的、最平常的视觉娱乐来消遣的需要，也就是通过调剂精力以达到休息目的的需要。戏剧变成工业化的行业后，近年来一味追求满足这种需要。剧院成了一种买卖的场所，成了拍卖廉价品的商店。如今，上演有普遍意义和长久价值的东西简直成了凤毛麟角的现象。电影在满足这种单纯的视觉娱乐的要求时，条件就更为方便，成本更为低廉；它的成就超过了戏剧，逐渐趋向于取代戏剧。剧院和剧团最终将会明白，倘若打算继续生存下去，非改变道路不可。

说观众抛弃剧院，是不公允的。我们曾看到，某些长期以来冷冷清清、观众稀落的剧院，忽儿在一个不寻常的晚上，因献演一出优秀的剧目，或者干脆是一出普通的、过时的，但仍不失其独到的 *cachet*^① 的剧目，而使观众踊跃而至，座无虚席。应该让今天舞台上罕见的优秀剧目经常同观众见面。倘若想物色剧本，保证演出的水准，莎士比亚、哥尔多尼和博马舍当是不畏惧

① 法语：特色。

任何庸俗趣味的竞争的作者。邓南遮、伯斯丹^①、巴塔耶^②总是会给电影赚来莫大好处的。扮鬼脸,奇形怪状,能够在电影里找到最适宜的表现材料。徒然的愁闷,虚假的华丽辞藻,将在僵死的、葬身于书卷和图书馆的文学里找到安息之处。

原载《前进报》,1916年8月26日。《文学与民族生活》,
都灵,埃依纳乌迪出版社,1954年版,第248—250页。

① 亨利·伯斯丹(Henri Bernstein,1876—1953),法国剧作家,著有剧本《小偷》、《意外事件》等。

② 乔治·巴塔耶(Georges Bataille,1872—1922),法国剧作家,著有剧本《裸体女人》、《婚礼进行曲》等。

皮兰德娄的“辩证法”*

需要撰写专文来研究皮兰德娄^①，把我在战争期间发表的评论^②全部利用起来。那时，皮兰德娄遭到评论界的攻击，甚至无法继续自己的戏剧创作（请回忆一下都灵报纸在《感化》^③初次公演以后发表的剧评，以及尼诺·贝利尼^④把我牵连进去的经过），并且还招致一部分观众的敌视。人们还记得，《利奥莱》^⑤在第二场公演以后，由于都灵青年基督教徒的挑衅，皮兰德娄被

-
- * 葛兰西研究皮兰德娄戏剧的文章，被公认为皮兰德娄研究中的经典性文献。他跳出纯文艺批评的圈子，从历史、文化、道德的高度，高屋建瓴地分析皮兰德娄怪诞戏剧的思想特征和艺术价值，指出皮兰德娄的世界观是主观唯心主义的，但他借助迥乎寻常的性格和荒诞的冲突，对教会势力、陈腐的观念、传统的戏剧规范，展开了无情的批判，具有“在观众的头脑中砰然爆炸”的“手榴弹”的威力。由此，葛兰西认为，皮兰德娄的贡献，并不是作为“诗人”、艺术作品的“制造者”，而是作为“精神环境的‘革新者’”、“批判者”。

- ① 皮兰德娄的早期作品接近现实主义，反映南方中下层人民的生活。其后的创作，特别是小说《已故的帕斯卡尔》（1904）、剧本《六个寻找作者的剧中人》（1921）、《亨利第四》（1922）等，宣扬客观现实变幻莫测，不可认识，表现“社会的自我”同“真实的自我”的冲突，成为欧美荒诞戏剧的先驱。
- ② 1916—1920年，葛兰西为社会党机关报《前进报》撰写戏剧评论，其中谈皮兰德娄戏剧的剧评，共十二篇。
- ③ 《感化》（1918），皮兰德娄早期剧作之一，表现真正的爱情应该战胜嫉妒和人的本性。
- ④ 尼诺·贝利尼（Nino Berrini, 1880—1962），意大利剧作家，戏剧评论家。
- ⑤ 《利奥莱》（1916），皮兰德娄早期著名剧作之一，描写西西里乡村生活。

迫把它从公演剧目上撤消了。

皮兰德娄的重要价值，在我看来，是属于思想和道德方面的，就是说，在更大程度上是属于文化方面，而不是属于艺术方面的；他力图把当代哲学的“辩证法”引进到大众的文化中来，同亚里斯多德—基督教的“现实的客观性”的观念相抗衡。在实现这个目标的时候，皮兰德娄充分调动了戏剧的可能性，施展了他的全部才能。他的关于客观现实的辩证观念，用人们能够接受的形式展示于观众面前，因为它以浪漫主义为外衣，体现在迥乎寻常的性格里，体现在反对理智和常理的荒诞的冲突中。它能不能用另外一种形式表现出来呢？——唯独如此，皮兰德娄的戏剧才能较少地显示出“哲学对话”的性质。不过，由于剧中人物需要反复地“解释和证明”认识现实的新方式，“哲学对话”的味道依然是够浓厚的。另外，皮兰德娄本人并不是所有的时候都能够摆脱地地道道的唯我主义，因为他的“辩证法”与其说是辩证法，毋宁说是诡辩的“辩证法”。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第 46—47 页。

皮兰德娄的“思想体系”

皮兰德娄本人第一个站出来反对“皮兰德娄主义”，这或许是有道理的。他认为，所谓的皮兰德娄主义纯系某些以批评家自居的人随心所欲制造的公式和抽象的判断，完全脱离他的具体的戏剧实践；这种提法常常包含着人们不愿意公开承认而又用心险恶的思想上、文化上的动机。毋庸置疑，皮兰德娄始终遭到基督教徒的讨伐，只消重温一下《利奥莱》就足够了。《利奥莱》在都灵阿尔菲爱里剧院公演时，《时代报》和它的卑俗的剧评家萨维里奥·菲诺怂恿一伙青年基督教徒打上门来，加以咒骂和围攻。这部喜剧被强加上所谓猥亵的罪名，遭到无端的攻击。

由于皮兰德娄对世界所持的独特的观点，他的整个戏剧创作实际上都遭到教会的仇视；不管他的世界观如何，它是否具有哲学上的彻底性，他的世界观无疑是反基督教的，而且同资产阶级现实主义和小资产阶级传统戏剧“人道主义”的、实证主义的世界观大相径庭。事实上，要赋予皮兰德娄的世界观以始终如一的特性，要从他的戏剧里概括出某种哲学来，显然是不可能的，因而也就不能说皮兰德娄的戏剧是“哲学”戏剧。

不过，显而易见，在皮兰德娄身上有这样一些观念，它们一般地说同某种世界观相联系，可以大体上称之为主观主义世界观。但问题在于：

- 1、这些观念是以“哲学的”方式展示出来，还是作为剧中人

物固有的、各不相同的思想方式表现出来？也就是说，蕴含的“哲学”是否毫不含糊地体现为各个人物的“文化”和“道德”？换言之，在皮兰德娄的戏剧里，是否至少在某种程度上存在观念转化为艺术的过程？还有，这种反映是始终刻板划一的，即只具有逻辑性，还是相反，从来是迥然不同的，即具有想象性？

2、这些观念是否必然渊源于书本和理论，取自个别人的哲学体系，还是寓于生活，寓于时代的文化，甚至低级的大众文化、民间文化？

在我看来，第二个问题是具有根本意义的。通过对不同类型的戏剧，即对描写地方的与“乡土的”生活的方言戏剧，和超越地区界限，反映本国甚至其他国家资产阶级知识分子生活，用文学语言写作的戏剧，进行比较研究，这个问题自然迎刃而解。现在看来，皮兰德娄主义可以用方言戏剧里那些“从历史的角度”看来是人民的、大众的和“乡土的”思想方式来解释；这些方言戏剧不是描写身着老百姓服装的“知识分子”，或者以知识分子方式思维的老百姓，而是表现从历史—地理的角度看来全是实实在在的西西里老百姓，他们这样思想和这样行动，正因为他们是老百姓，是西西里人。他们虽然并非基督教徒、托马斯主义者、亚里斯多德主义者，但这丝毫不意味着他们不是西西里人和老百姓；他们对现代唯心主义的主观主义哲学一无所知，这也不意味着在人民的传统里不可能存在“辩证法”、内在论的因素。如果能够把这一点加以剖示，那么皮兰德娄主义的整个堡垒，即皮兰德娄戏剧的抽象的唯智主义的整个堡垒，会象应该瓦解的那样分崩离析。

但是，我不以为皮兰德娄戏剧里的文化问题可以如此轻而易举地解决。皮兰德娄是一位“西西里的”作家，他善于凭借“方

言”和富于民间色彩的形式反映乡土生活（他的民俗观不曾受到基督教的影响，但却披上一层薄薄的基督教迷信的外衣，是世俗的、反教会的）。他同时是一位“意大利的”和“欧洲的”作家。皮兰德娄给予我们的东西还要更多些。他具有同时作为“西西里人”、“意大利人”和“欧洲人”的批判意识；也正是在这里，体现了他的巨大的“文化”价值，又暴露了皮兰德娄艺术上的弱点（我在另一处曾指出这点）。皮兰德娄这个内在的“矛盾”，在他的某些短篇里表现得尤为明显（例如短篇小说《顺序》，描写来自历史上如此遥远的两个“省份”——一个西西里女子跟一个斯堪的那维亚海员的邂逅相遇^①）。

然而，至关重要的是，皮兰德娄的历史一批判意识，如果被运用于文化领域，用以克服和摧毁墨守成规、浸透了基督教或实证主义思想，由于充斥偏狭的地方主义或平庸灰暗的资产阶级气息而腐烂发霉的传统戏剧——那么，这种批判意识是否替皮兰德娄完美的艺术创造开拓了道路呢？如果说，皮兰德娄的唯智主义并非如庸俗的批评所断言的那样具有基督教倾向或者类似蒂勒盖尔^②的唯智主义，那么，皮兰德娄是不是冲破了任何唯智主义的藩篱呢？是否可以认为，与其说他是诗人，毋宁说他在更大程度上是戏剧的批判者，文化的批判者，对民族一地区的世态习俗的批判者？或者是否可以说，当他的批判态度化为艺术的内容和艺术的形式，而不沦为“理性争论”和逻辑主义的地方——尽管是作为道学家的，而不是哲学家的逻辑主

① 系短篇小说《遥远》之误。——原书编者注。

② 阿德里安诺·蒂勒盖尔（Adriano Tilgher, 1887—1941），意大利美学家、哲学家，反对克罗齐美学观，宣扬相对论、心理分析学说和柏格森的直觉主义。

义——他确确实实是一位诗人吗？依我看来，当皮兰德娄采用“方言”写作地方题材时，他便真正成为艺术家。自然，在他用文学语言写成的戏里也不乏极其出色的“片断”可以与之媲美。

研究皮兰德娄的著作：供基督教徒阅读的达米科^①《意大利戏剧》（特雷维斯，1932）和《基督教文明》^②的若干文章。达米科在《意大利戏剧》中论述皮兰德娄的一章曾由《文学意大利》（1932年10月30日）转载，随后在这家刊物发生了西齐利亚诺^③同达米科的论战。西齐利亚诺是《皮兰德娄戏剧》的作者；这篇文章颇引人注目，因为它针对皮兰德娄的“思想体系”亮明了自己的观点。

西齐利亚诺断言，“哲学家”皮兰德娄并不存在，所谓的“皮兰德娄哲学”，只不过是“无聊透顶、自相矛盾的诡辩，陈词滥调的杂拌儿”，“声誉蜚然的皮兰德娄逻辑，充其量只是徒劳无益的、支离破碎的辩证法游戏”，“这两者（逻辑和哲学）犹如船只的压舱物和额外的重量，它们迫使船只下沉，有时竟至可悲地使具有毋庸置疑的巨大力量的艺术作品沉没了。”西齐利亚诺认为，“皮兰德娄孜孜以求的怪诞，未能升华为诗意或诗歌，它缺乏深刻的感受，只是生硬地 *plaqué*^④，因而显得粗俗鄙陋、格格不入，损害、束缚和窒息了皮兰德娄的真正诗歌。”

不难看出，西齐利亚诺把批评的矛头指向了蒂勒盖尔。蒂勒盖尔把皮兰德娄视为“反映核心问题的诗人”，也就是说，他把

① 西尔维奥·达米科(Silvio D'Amico,1887—1955)，意大利戏剧批评家、基督教徒，创办罗马戏剧艺术学院和《意大利戏剧杂志》，著有《二十世纪意大利戏剧》、四卷本《戏剧史》等。

② 意大利耶稣会于1850年创办的社会—文化半月刊。

③ 依塔洛·西齐利亚诺(Italo Siciliano)，意大利文艺评论家。

④ 法语：涂抹上去的。

仅仅反映了文化问题的一个方面（这个方面必须置于整个文化范围内来考察，而且只是从属的部分）的事实，夸大为皮兰德娄的“艺术独创性”。西齐利亚诺则认为，皮兰德娄的诗歌同这抽象的内容并未合二为一，因而这思想体系完全是附加的——至少是给人这样的印象。事情若果真如此，那么西齐利亚诺的观点是不正确的。皮兰德娄反映出来的文化问题的一个方面，不等于他反映的独一无二的方面，这个观点是可以接受的，何况它属于文学论证的问题；认为它没有始终如一地体现为艺术，也可以苟同。但不管怎样，还必须研究这样一些问题：

1、皮兰德娄反映出来的文化问题的一个方面，是否在某些场合体现为艺术。

2、作为文化问题的一个方面，它对于改变群众的趣味，使之摆脱狭隘的地方主义，趋于现代化，是否发生作用；它同致力于摧毁十九世纪后期小资产阶级和市侩习气的未来主义不谋而合，是否改变了其他剧作家的心理倾向、精神趣味。

达米科是这样表述他对皮兰德娄主义采取的思想立场的：“姑不论赫拉克利特^①以来的大部分哲学家截然不同的观点，可以绝对肯定地说，从降临人世间直至进入天国，我们的个性永远是与原本无异的，单一的。如果象《六个寻找作者的剧中人》里父亲所说的那样，我们每一个人都由‘无数个’组成，那么，这些‘无数个’中的每一个便无法同‘另外许多个’共享裨益，分担责任；而意识的一致性却告诉我们，我们每一个人永远是‘那一个’，保罗应该补赎扫禄的罪过^②，因为即使成为‘另一个’，其本

① 公元前六世纪古希腊哲学家，第一次提出火是自然界的要素的观点。

② 据圣经《新约》，保罗原名扫禄，狂热迫害教徒，后受基督圣灵感召，皈依基督教，在传教中殉难。

性仍然是同一个。”

这种探讨问题的方法实在愚蠢可笑。另外，应该研究一下，在皮兰德娄的艺术里，幽默主义是否占据主导地位，即作者是否有意让某些低能的、缺乏哲理的头脑产生“哲学的”疑团，来“挖苦”主观主义和唯我主义，以此消遣逗乐？如果追根究底，皮兰德娄的哲学传统和教养更大程度上同法国的“实证主义”和笛卡尔主义相联系。他曾去德国留学，但不是在继承黑格尔传统的德国，而是在学究式语文学、实证主义盛行的德国。他曾在意大利担任修辞学教授，撰写关于修辞学和幽默主义的论文，自然同样没有遵循新黑格尔主义的唯心主义倾向，而是以实证主义为指导。因此，需要论证和明确，皮兰德娄的“思想体系”毫无书本的、哲学的渊源，它同只包含极其淡薄的书本气息的历史—文化经验联系得很紧密。并不排斥，蒂勒盖尔对皮兰德娄产生了影响，即皮兰德娄最终接受了蒂勒盖尔批判性的观点，因而必须把蒂勒盖尔的理论形成以前的皮兰德娄同其后的皮兰德娄加以区别。

正如我在另一处所指出，皮兰德娄就批判的意义而言，是西西里“乡下人”，同时又具备了某些民族的、欧洲的特质；他协调而又矛盾地集文明的这三个方面于一身。这一体验导致他以审视的态度看待其他个性身上的种种矛盾，而且甚至把生活的戏剧视若这些矛盾的戏剧。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第47—52页。

皮兰德娄的艺术个性

我在一篇历史—批评文章^①中论述皮兰德娄时曾指出，就皮兰德娄的文学活动而言，其文化价值超过美学价值，即“文化历史”的因素应该胜于“艺术历史”的因素。在整个现代文学的范畴内，皮兰德娄作为精神环境的“革新者”的作用，远远超过作为艺术作品的创造者；他在推动“意大利人”摆脱偏狭的地方观念方面，在号召对传统的和十九世纪的“情节剧”采取现代的“批判”立场方面，是未来主义无法比拟的。

不过，事情要比这复杂得多。问题在于，皮兰德娄戏剧的诗学价值——戏剧对于皮兰德娄是最合适不过的形式，是他的文化—艺术个性最完美的表现——不仅应该同他的主要地是文化、精神—道德方面的活动区分开来，而且还应该进一步予以限制；皮兰德娄的艺术个性是多方面的和复杂的。

皮兰德娄写作一部戏剧作品的时候，他以“文学方式”，即通过文字表达出来的，仅只是他的艺术个性的一个侧面而已；他“需要”把他的“文学剧本”，同他作为剧团领导人和导演的活动结合起来。唯有当“演出”由作为剧团领导人的皮兰德娄来主持，从而能够在那些演员身上唤起既定的戏剧表现力的时候，唯有当皮兰德娄作为导演，在公演这出戏的整个演员集体同舞台

^① 见《皮兰德娄的“思想体系”》一文。

的物质装备(广义上的灯光、色彩、布景和道具)之间建立起一定的审美关系的时候,皮兰德娄戏剧的全部效果才能得到淋漓尽致的发挥。这就是说,皮兰德娄的戏剧不只同作家的“剧本”的艺术—文学价值相联系,而且同他本人的舞台实践活动联系得十分紧密。皮兰德娄一旦去世,或者说,假如皮兰德娄仅仅作为剧作家,而不以剧团领导人和导演的身分出现,皮兰德娄的戏剧还能给我们遗留下些什么呢?顶多是一般的“剧情提纲”而已,即从某种意义上讲,它更接近于哥尔多尼以前戏剧中存在的“幕表”、戏剧“台词”^①,而不是富有永恒魅力的“诗歌”。

有人会反驳,任何戏剧作品都会发生这种情形。在某种意义上确实是这样。但仅仅在某种意义上。是的,莎士比亚的悲剧在不同的剧团领导人和导演手里,便会有迥然不同的戏剧处理。莎士比亚的任何一部悲剧都可以成为新颖独创的舞台演出的“脚本”,但是,“印刷”成书并由读者各自去阅读的悲剧,可以超脱舞台演出而具有独立的艺术生命;这是剧院和舞台演出之外的诗歌和艺术。对于皮兰德娄来说,情形便截然不同了。在绝大部分情况下,他的戏剧唯有在舞台上“演出”的时候,唯有当皮兰德娄作为剧团领导人和导演主持演出的时候,方能获得美学的价值——为了理解这一切,需要足够的智慧。

《文学与民族生活》,都灵,埃依纳乌迪出版社,

1954年版,第52—53页。

^① 在哥尔多尼以前,即兴喜剧在舞台上流行。这种喜剧没有成文的文学剧本,没有固定的台词,全靠演员根据一份简单的提纲(或称“幕表”),在舞台上即兴发挥,随机应变。

皮兰德娄的《诚实的快乐》

路易吉·皮兰德娄是戏剧领域“冲锋陷阵的勇士”。他的喜剧犹如无数枚手榴弹，在观众的头脑中砰然爆炸，使陈旧庸俗的习气摧毁廓清，情感和观念分崩离析。路易吉·皮兰德娄的巨大贡献在于，他至少让生活的形象摆脱传统的刻板模式，突然闪现于我们的眼前；但这些生活形象不能产生新的传统，不能以它们为楷模而如法炮制，不能导致时新的 cliché^①。他的喜剧里有一种抽象思维的活力，它冀求在演出中得到具体化，而这一旦获得成功，便为意大利戏剧带来不同凡响的成果，这些成果以奇妙的灵巧多姿和清晰剔透而令人叹为观止。三幕喜剧《诚实的快乐》^②便是发生这种情况的一例。

原载《前进报》，1917年11月29日。《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，1954年版，第307页。

① 法语：陈词滥调。

② 喜剧《诚实的快乐》作于1917年，表现人的心灵中两种对立的情感的冲突。

意大利人民的特征

如何解释邓南遮“政治上”获得民众的相对欢迎？毋庸置疑，邓南遮身上始终有着某些“哗众取宠”的因素：从他竞选国会议员的演说，他在国会、在悲剧《荣誉》、小说《火》和在《五月一日之歌》^①中装腔作势的表演，直到在非乌姆的政治示威（至少是某些示威）。

不过，我不认为这些具有实际政治价值的因素能够“具体地”解释他受到的相对欢迎。还存在其他不容忽视的因素。

首先，意大利人民特别是小资产阶级和小知识分子对政治的根深蒂固的冷漠态度。这种鲜明的、难以征服的冷漠态度，为各种冒险行径打开了方便之门，使各种冒险分子得以乘机招募数以千计的追随者，特别是在警察当局放任自流、束手无策，或者仅仅作出软弱无能的反应的时候。

其次，没有一个群众政党的传统扎根于意大利人民之中，这就是说不存在对群众的历史—政治“领导”，不存在对素来强烈的、难以驾驭的人民情绪进行指导的方针。

再次，战后的形势导致这诸种因素的泛滥，因为饱尝历时四年的战争灾祸之后，成千上万的人在精神、社会方面成为“流浪

^① 《荣誉》(1899)，邓南遮献给其女友、著名歌星杜丝的悲剧。长篇小说《火》作于1900年，颂扬逸乐。《五月一日之歌》是篇政论文，1923年收入文集《为了意大利人的意大利》，表达邓南遮的军国主义情绪。

者”，失去了支撑点，他们贪婪追求的不复是国家秩序要求的精神，而是自行选择、随心所欲的思想。

这些因素很可能会被认为是无足轻重的，假如闭眼不看这样的事实：聚集在费乌姆的两万名青年，就其社会出身和地区而言，并不是成分单一的整体，而是从整个意大利“选拔”出来的，他们原先的地位千差万别；许多人是初出茅庐的年轻人，他们没有参加过战争，但读过宣扬战争的文学作品和冒险小说。

然而，透过这些暂时的、偶然的因素，似乎还应该看到一个更深刻、更久远、同意大利人民一贯的特质相联系的因素：对聪明才智、对才华横溢者的天真无邪而又近乎狂热的崇拜。这是同意大利人的文化民族主义——意大利民间流行的沙文主义的唯一形式——相吻合的。只消读一读帕斯卡莱拉^①的《发现美洲》，就可对这种民族主义有所理解。帕斯卡莱拉是赞美这种民族主义的“歌手”，他的揶揄风格同这种史诗极其融洽。

邓南遮集这些情感之大成。对政治的根深蒂固的“冷漠”态度，在这里体现为形形色色的倾向，从极左到极右，无一不在邓南遮的身上找到知音；何况邓南遮本人又被普遍地认为是意大利最富于才华的人。

《过去和现在》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1952年版，第12—13页。

^① 切撒尔·帕斯卡莱拉(Cesare Pascarella, 1858—1940)，意大利诗人，他的诗歌的主要内容，是颂扬意大利的光荣历史，《发现美洲》是他1893年所作的长诗。

给丹吉娅娜的信

(1930年12月1日)

从这封信^①看得出来,克罗齐对待历史唯物主义的立场,同若干年以前比较,彻底改变了。克罗齐竟然坚持说,历史唯物主义意味着向中世纪神学的倒退,向康德和笛卡尔以前的哲学的倒退。

克罗齐对待历史唯物主义的立场,我觉得同文艺复兴时期人们对待路德^②的宗教改革运动的立场相似:“路德所到之处,文明销声匿迹”,埃拉斯慕斯这样说^③。然而,历史学家们和克罗齐本人今天也承认,路德和宗教改革运动,是包括克罗齐哲学在内的全部近代哲学和文明的开端。文艺复兴时期的人不曾理解,一场伟大的精神、道德的革新运动,既要被广泛的人民群众所接受,正象路德领导的宗教改革运动一样,自然会采取粗俗的、以至迷信的形式;这是不可避免的,还由于这样的事实,即德

① 指1930年10月《新意大利》杂志主编路易吉·卢索(Luigi Russo,1892—1961)教授在该刊披露的一封信,谈1930年9月在英国牛津召开的第七届国际哲学大会上卢那察尔斯基同克罗齐就历史唯物主义问题展开的论战。

② 马丁·路德(Martin Luther,1483—1546),德国宗教改革运动领袖。

③ 德西德利乌斯·埃拉斯慕斯(Desiderius Erasmus,1466—1536),尼德兰人文主义者。克罗齐在《意大利巴洛科时期史》一书中曾援引他的这一观点。

国人民，而非小贵族中的显赫的文化人，充当了宗教改革运动的主角和旗手。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第384—385页。

克罗齐是文艺复兴的 最后一位代表

不妨说，克罗齐是文艺复兴的最后一位代表，他表达了种种世界性的要求和关系。这丝毫不意味着，克罗齐不代表现代意义上的“民族的因素”，而是说，在种种民族的要求和关系当中，他着重表达那些更带有普遍性的、同远远逾越民族范畴的欧洲文明（即通常所称的西方文明）相联系的那些关系和要求。

克罗齐以他的个性和他的世界文化主将的地位，成功地重新承担起面向世界的知识份子的作用；从中世纪到十七世纪末，意大利知识分子几乎是作为一个整体发挥过这样的作用。另一方面，假如说克罗齐身上活跃着世界文化主将的意识，导致他始终采取不偏不倚、奥林帕斯式的立场，而不采取过份损害这种立场的一时的、偶然的行动；那么，同样确凿的事实是，正是他本人提出了这样的原则：为了让意大利文化和习俗摆脱偏狭的地方观念（它作为政治上、思想上四分五裂的历史残余而遗留下来），需要通过同国际世界的接触和思想交流，来提高精神生活的水平（这正是佛罗伦萨的《呼声》派的革新纲领）。因此，从根本上说，民族的原则是寓于克罗齐的立场和作用的内在的原则。

克罗齐的作用可以同天主教教皇相媲美。但应该指出，克罗齐在他的影响所及的范围内，有时善于比教皇更灵活巧妙地行事。

就克罗齐在文化方面的作用而言，不应该把治学谨严的哲学家克罗齐同他的活动的其他方面等量齐观^①。须知：

首先，克罗齐是美学理论家和文学艺术理论家。《大英百科全书》最新一版委托克罗齐撰写“美学”条目，这篇论文在意大利取名《美学》发表，作非商业性的发行。应美国人的约请，他写了专著《美学原理》^②。在德国，克罗齐美学拥有数量相当可观的追随者。

其次，克罗齐是实践哲学批评家和历史学理论家。

再次，尤其值得一提的是，克罗齐是伦理学家、生活的导师、行为准则的设计师；这些准则杜绝任何宗教的说教，相反地，启示人们怎样可以“摆脱宗教而生活”。克罗齐信奉夹杂着绅士色彩的无神论和反僧侣主义，它们排除了平民阶层反僧侣主义的粗俚鄙俗，但却终究是无神论和反僧侣主义。

人们自然会提出这样的问题：从学说和伦理的角度着眼，教皇、克罗齐、金蒂莱三者之中，谁能够最充分地代表意大利现代社会？即是说，第一，谁是意识形态的执牛耳者，赋予文明社会进而赋予国家以最有效的精神接合剂，因而占有最重要的地位；第二，在世界文化的范畴内，谁在国外最好地体现出意大利的影响。

这不是轻而易举能够回答的问题。他们当中的每一个人主宰着各不相同的社会环境和力量。教皇是意大利大多数农民和

① 葛兰西在《狱中札记》第10卷《克罗齐》一文中写道：“不应该把哲学家克罗齐同伦理学家、生活的导师、行为准则的设计师克罗齐等量齐观。这两个克罗齐理论上是不可分割的，但实际上克罗齐的影响更多地是通过他的缜密的论争活动，而不是通过他的理论著作来传播的。”——原书编者注。

② 《美学原理》，巴厘，1913，拉台尔查出版社。克罗齐在该书前言中追述，该书系应美国一大学之请所著。——原书编者注。

妇女的领袖和向导，因为他是借助一个完整的、高度集中的、机构严密的组织，借助这支仅仅比政府略微逊色的巨大的政治力量，来实施他的权威和影响。然而，这一权威业已成为消极的，仅仅出于惰性而被接受下来的权威，而且在政教协议^①签订以前，它实际上已只是国家权威的反照。鉴于这一原因，很难把教皇同一个世俗者在文化生活中的影响相比拟。

把克罗齐同金蒂莱作一番比较，是更加合乎情理的。透过种种表面的现象，显而易见，克罗齐的影响是金蒂莱望尘莫及的。克罗齐的影响不象金蒂莱那样喧嚣一时，然而更为深刻，更为牢固。克罗齐实际上是某种世俗的教皇。不过，克罗齐的伦理过份知识分子化，过份属于文艺复兴的典型，因此无法被人民大众所接受。教皇和他的教义却不忘对最微小的事情提示行动准则，进行教诲，从而对广大群众产生影响。

《历史唯物主义与贝奈德托·克罗齐的哲学》，都灵，

埃依纳乌迪出版社，1966年版，第245—247页。

^① 1929年墨索里尼政府与罗马教廷签订的协议，宣布教廷在意大利不再拥有世俗权力。

给丹尼娅的信

(1932年4月25日)

一个饶有趣味的问题，我觉得是克罗齐的著作广泛流行的原因；哲学家们在世的时候通常是没有缘份享受这种幸运的，在学术界以外受到欢迎，更是稀罕的现象。我以为，克罗齐的著作深受欢迎的原因之一，在于它们的文风。有人说，克罗齐是曼佐尼以后意大利最杰出的散文家^①。这一论断在我看来是切合实际的，只不过需要指出，克罗齐的散文并非承袭曼佐尼的散文，而是可以溯源到许多杰出的科学散文作家，尤其是伽利略^②。就文体而言，克罗齐的创新是在科学散文领域，在于他擅长极其精练同时又极其深邃地表达某种事物的功力，而在许多作家的笔下，描述这种事物常常不免流于混乱、隐晦、冗长和诘屈聱牙的形式。

在我看来，克罗齐始终不渝的、超群出众的特点，是他通过一系列短小精萃的文章，毫无学究气地传播他的世界观；在这些文章中，哲学直接以良知和常识的面貌出现，被人接受。这样，

① 语出法国作家、文艺批评家克雷缪(Benjamin Crémieux, 1888—1944)《现代意大利文学概貌》，巴黎，1928，第190页—191页。

② 伽利莱奥·伽利略(Galileo Galilei, 1564—1642)，意大利杰出的物理学家、天文学家和思想家。用拉丁语和意大利语撰写了许多科学论文、文艺评论作品，以《新科学的对话》(1638)最为著名。

对许多问题的回答在传播过程中渗透到了报纸的字里行间和日常生活当中，最终人们竟然不知作者为何许人；许多克罗齐的追随者不善于这样写作，或许，他们甚至不知道克罗齐的存在。而许多基督教作家浸透了蔚为可观的唯心主义因素，他们今天试图把托玛斯主义作为能够满足自身和现代世界的精神需要的观念推销，来摆脱这些唯心主义因素，而终于无法做到这一点。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第612—613页。

给丹尼娅的信

(1927年9月19日)

根据我从报上得到的消息，巴凯里^①的小说《长桥的魔鬼》十分畅销；你当然知道这一点。巴凯里属于第一次世界大战以后引起很大争论的一个流派，即所谓的“哨兵”派——因为他们的杂志取名《哨兵》^②。他们“发现”，莱奥帕尔迪是最伟大的意大利作家，莱奥帕尔迪的散文为当代文学提供了最优秀的榜样。“哨兵”派编选了一部极其出色的莱奥帕尔迪散文集。不过，在我看来，随着这部散文集的问世，他们的努力也就烟消云散了。

《长桥的魔鬼》很难让人明白，巴凯里对意大利当代文学的革新和他开创的新阶段究竟体现在什么地方。显然，小说的各个部分之间缺乏和谐，也看不到莱奥帕尔迪独特的表现形式同观念之间水乳交融的结合。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第129页。

① 利卡多·巴凯里(Riccardo Bacchelli,1891—)，意大利诗人、小说家。作品数量众多，题材广泛，早期写作自传色彩浓厚的抒情—哲理诗歌，其后专写历史小说和取材于圣经故事的小说。

② 《哨兵》(La Ronda,1919—1923)，在罗马出版的文学杂志。这一派的代表卡达雷利、巴凯里等主张恢复传统的艺术价值，进而建立新的艺术表现形式。

给丹尼娅的信

(1930年4月7日)

《长桥的魔鬼》里描写的巴洛纳塔庄园和1874年波伦尼亚事件^①，全是曾经发生的真实事件，在这个意义上，它颇可以称作一部“历史”小说。如同这个世界上的一切历史小说一样，它的总的背景符合历史的真实，各个人物和各个事件却并非一一都是历史的。

这部小说之所以引起人们的兴趣，除去它的鲜明的艺术特色，原因就在于作者几乎摒弃了强烈的宗派之见。在意大利文学史上，历史小说具有宗派的传统，其渊源可以追溯到1848年至1860年；曼佐尼的小说是个例外。一个阵营以格维拉齐为首，另一个阵营以耶稣会教士布莱夏尼为代表。在布莱夏尼的作品里，所有的爱国志士无一例外地被描绘为无耻之尤的流氓、贪生怕死的懦夫和杀人凶手，如此等等，而王位和祭坛的捍卫者，却全是从上界下凡到人间显示奇迹的可爱的天使。在格维拉齐的笔下，可以想见，情形完全颠倒了过来：教廷的卫道士全是青面獠牙式的恶棍，而争取民族独立和统一的战士又个个仿佛神话里英雄一般纯洁无比。这种传统直到不久以前，仍然在

^① 巴洛纳塔庄园是巴枯宁和无政府主义者借以隐居和储藏武器的地方，因经营不善，于1874年倒闭。波伦尼亚事件系指1874年8月巴枯宁组织的无政府主义者武装起义，这次起义以失败告终。

两种流传的文学现象，即报刊连载小说和耶稣会作家垄断的所谓有教养者的风雅文学里保留了下来。

巴凯里在《长桥的魔鬼》里表明，他挣脱或几乎挣脱了宗派成见的羁绊。他的幽默很少是先入为主的偏见，它蕴含于事物本身，而不是体现在作家的同艺术格格不入的成见之中。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第335—336页。

通俗小说的不同类型

存在着样式繁多的通俗小说。但需要指出，诚然它们都同时在一定程度上受到欢迎，但其中的一种却流传更广，占有明显的优势。这优势表明基本趣味的改变，正如多种样式的通俗小说同时受到欢迎的事实证明，在人民当中，不同的阶层有着迥然不同的文化教养，不同的阶层热中于迥然不同的“情感”、迥然不同的民间“英雄典型”。

把不同样式的通俗小说加以归纳分类，并且历史地确定它们所获得的相对地说或大或小的成就，对于本文的探讨是很有裨益的。

1、维克多·雨果^①和欧仁·苏（《悲惨世界》、《巴黎的秘密》）类型的小说。它们具有鲜明的政治—思想性，同四八年的思想相联系的民主倾向。

2、感伤小说。从狭义上说，它们不是政治性的，但这类小说中呈现出某种不妨称之为“感伤的民主”的东西。里什堡^②、德古赛尔^③等便是。

① 维克多·雨果(Victor Hugo,1802—1885)，法国著名作家。他的诗歌、小说、戏剧和理论作品体现了法国前期浪漫主义文学运动的精神，充满反封建反教会的激情。小说《悲惨世界》(1862)是路易·波拿巴发动反革命政变后，雨果流亡国外期间所作。

② 爱弥尔·里什堡(Emile Richebourg,1833—1898)，法国通俗小说作家。

③ 彼埃尔·德古赛尔(Pierre Decourcelle,1856—1926)，法国小说家、剧作家。

3、以单纯卖弄情节的形式出现，但具有反动、保守的思想内容的小说。蒙台班。

4、大仲马和朋松的历史小说。除去历史性而外，它们具有政治—思想性，虽然不十分明朗。朋松终究是保守—反动分子，他对贵族和贵族的忠实奴仆的歌颂，同大仲马的历史描写大相径庭。诚然，大仲马缺乏鲜明的政治—民主的倾向，更多地浸透着一般的、“消极的”民主感情，往往接近于“感伤”小说。

5、双重意义上的侦探小说。勒高克^①、罗坎博尔^②、歇洛克·福尔摩斯^③、亚森·罗蘋^④，等等。

6、黑色小说。幽灵，神秘的城堡，等等；安娜·雷德克里孚^⑤，等等。

7、科学惊险小说和航海探险小说。它们既可以成为倾向性的作品，或者，又极易沦为一味追求情节的平庸之作。凡尔纳^⑥、布斯纳^⑦。

这些类型中的每一种，都体现着各自的民族特点。在美洲，

① 法国侦探小说作家爱弥儿·加布里欧(Emile Gaboriau,1832—1873)的小说《勒高克先生》中的主人公。

② 法国通俗小说作家朋松笔下的主人公，冒险分子。

③ 英国侦探小说作家柯南道尔(Arthur Conan Doyle,1859—1930)作品中的主人公，私人侦探。

④ 法国小说家莫里斯·勒勃朗(Maurice Leblanc,1864—1941)塑造的人物，侠盗。

⑤ 安娜·雷德克里孚(Anne Radcliffe,1764—1823)，英国女小说家，擅长写作恐怖小说。

⑥ 儒勒·凡尔纳(Jules Verne,1828—1905)，法国著名科学幻想小说和冒险小说作家。

⑦ 路易·布斯纳(Louis Boussenard,1847—1910)，法国小说家。

惊险小说是为第一批殖民者唱赞歌的史诗。从任何一个国家此类小说的整体来看，骨子里无不包含着民族主义情绪，只不过并非诉诸文辞精美的表现形式，而是巧妙地编织在故事里面罢了。凡尔纳和法国小说家流露出反英情绪，这种跃然纸上的情绪同殖民领地的丧失和海战失败的隐痛有着密切的联系：在航海探险小说中，法国人从不以德国人为敌，而总是同英国人发生冲突。岂止如此，连历史小说甚至感伤小说也丝毫不掩饰反英的情绪，例如，乔治·桑^①的作品；对百年战争^②、让娜·达克^③殉难和拿破仑覆灭的反应。

在意大利，对上述各种类型的小说逐一加以审视，竟然找不出一个成就卓著的作家（撇开文学水平不论，单指“商业价值”，指别出心裁的构思、新颖的情节和一定的理性）。即便是风靡各国的侦探小说（对作者和出版商都有利可图），意大利也缺乏超群出众的作家；不过，许多长篇小说，尤其是历史小说，都以意大利和她的城市、地区、机构、人物的历史变迁为题材。例如威尼斯的历史，还有她的政治、司法和警察组织，历来都是所有国家——唯独不包括意大利——小说家描写的对象。只有以绿林好汉的生涯为题材的通俗小说在意大利多少还有点走运，但它们的水平委实低得可怜。

前不久问世的最新一种通俗小说，是传记体长篇小说。它至少代表某种不自觉的尝试，以满足某些人民阶层的文化需求；这些文化阶层在精神生活上朴实无华，大仲马式的故事无法使

① 乔治·桑 (George Sand, 1804—1876)，法国浪漫主义女作家。

② 中世纪英法两国为了争夺土地引起的一场战争，从 1337 年到 1453 年，断断续续进行了一百一十六年。

③ 让娜·达克 (Joana D'Arco, 1412—1431)，法国青年农妇，百年战争中反抗英国侵略者的女英雄。

他们得到满足。而这类小说的作者,在意大利屈指可数:马祖凯利^①、切撒尔·贾迪尼^②等。意大利作家不仅在人数、成果、令人赏心悦目的文学才华方面无法同法国、德国和英国作家匹敌,而且意味深长的是,意大利作家竞相到意大利国土以外的地方去寻觅素材(马祖凯利和贾迪尼取材于法国,欧卡迪奥·莫米梁诺^③取材于英国),以投合在外国历史小说尤其是法国历史小说熏陶下形成的意大利民众的趣味。意大利文学家假如不把那些无聊透顶、花言巧语的所谓“添加剂”塞进作品里,那他们断然写不出马萨尼埃洛^④、米凯尔·迪·朗多^⑤、科拉·迪·里恩佐^⑥的传记体小说,因为人们否则不会信以为真……。可能不予置理。确实,传记作品的成就驱使许多书商开始出版整套的传记丛书,但这类书籍同传记体小说的关系,犹如《蒙扎的贵妇人》^⑦同《基度山伯爵》的关系一样;它们遵循传记作品千篇一律的模式,文字上常常无懈可击,但顶多只有几千个读者,终究无法成为深受大众欢迎的文学。

需要指出,上述通俗小说之中颇有几种已在戏剧界和当今的电影界产生了反应。戏剧方面,达里奥·尼科德米^⑧引人注

① 马祖凯利(Mazzucchelli),意大利通俗小说作家。

② 切撒尔·贾迪尼(Cesare Giardini),意大利通俗小说作家。

③ 欧卡迪奥·莫米梁诺(Eucardio Momigliano),意大利通俗小说作家。

④ 马萨尼埃洛(Masaniello,1620—1647),1647年那不勒斯人民反对西班牙侵略者武装起义领导人。

⑤ 米凯尔·迪·朗多(Michele di Lando),1378年佛罗伦萨梳毛工人起义领袖,后勾结资产阶级,镇压革命。

⑥ 科拉·迪·里恩佐(Cola di Rienzo,1313—1354),曾领导罗马平民反对封建贵族的起义。

⑦ 意大利作家乔万尼·罗西尼(Giorgio Rosini,1776—1855)所著的历史小说。

目的成就无疑是他善于把同人民的思想息息相关的场景、情节戏剧化的结果，例如《鸡毛蒜皮》、《阿格雷特》、《飞行》。乔万尼基诺·福尔扎诺^⑧ 作品中也存在某种类似的情形，但他效尤朋松，显露出保守的倾向。在意大利人民中间最孚声望的戏剧作品当推贾科梅蒂^⑩ 的《褫夺公民权》，一部充满意大利特征的作品。可惜至今没有值得一提的仿效者；纵然出现，也是就非文学的意义而言。

还应该指出，在戏剧方面，许多文学造诣极高的剧作家同样能够获得城市观众的热忱欢迎：易卜生的《玩偶之家》就很受城市居民的赏识，因为作者表达的感情和伦理倾向，在群众的心理上寻到了深刻的共鸣。所谓的“思想剧”，假如不是通过戏剧冲突的解决，刻划同世态习俗休戚相关的激情，从而达到催人“奋发进取”的净化作用，展示在精神和道德方面社会最先进的部分的命运，揭示蕴含于现今世态习俗的历史的发展，又能够是什么呢？然而，此种激情和命运应该通过舞台揭示出来，而不是象宣读论文、发表宣传演说那样予以展现。换句话说，作者应该生活于现实世界，体验它的各种彼此矛盾的要求，而不可表达仅仅从书本上讨得的情感。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第110—113页。

⑧ 达里奥·尼科德米(Dario Niccodemi, 1874—1934)，意大利剧作家，早年在阿根廷、法国从事戏剧活动，1915年回到意大利。他写作的剧本和领导的剧团适应资产阶级观众的趣味，受到欢迎。

⑨ 乔万尼基诺·福尔扎诺(Gioracchino Forzano, 1884—1970)，意大利历史剧、喜剧和歌剧脚本作家，话剧、歌剧、电影导演。

⑩ 保罗·贾科梅蒂(Paolo Giacometti, 1816—1882)，意大利剧作家，一生著有模仿哥尔多尼的喜剧、现代讽刺剧、社会剧、历史剧八十多部。代表作《褫夺公民权》(1861)是围绕离婚问题展开的一出社会剧。

凡尔纳和科学探险小说

在凡尔纳^①的作品中，从来没有有什么完全不可能办到的事情。凡尔纳的主人公掌握的“可能性”，从时间上来说，超越了实际存在的可能性，但并不超越很多，尤其重要的是，它们从不“游离”于业已取得的科学成就的发展轨道之外。他的设想并非纯系“异想天开”，因而它对于理解科学发展的不可阻遏的趋势，科学能够驾驭自然的读者，具有激发想象的力量。

威尔斯^②和爱伦·坡^③属于另一种情况。在他们的作品中，即使出发点也许是合乎逻辑，植根于具体的科学现实的，但占据主导地位的正是“异想天开”的杜撰。凡尔纳的作品中，人的智力同物质力量联姻；在威尔斯和爱伦·坡那里，人的智力压倒一切。因此凡尔纳是更受欢迎的通俗作家，因为他更容易被人理解。但同时，凡尔纳小说构思中的这种协调，随着时间的推移，又转化为局限性，从而降低他的声望（且不谈颇为欠缺的艺术价值）；科学一旦超越了凡尔纳，他的作品便不复是“心理刺激

① 凡尔纳的小说《格兰特船长的儿女》（1868）三部曲、《八十天环游世界》（1873）、《机器岛》（1895）等受到广大读者欢迎，书中许多大胆的设想，已为后来人类的科学实践所证实。

② 赫伯特·乔治·威尔斯（Herbert George Wells, 1866—1942），英国科学幻想小说作家，代表作有《隐身人》（1897）、《时间机器》（1895）等。

③ 艾德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe, 1809—1849），美国作家，其短篇小说和诗歌大多充满颓废色彩。他被认为是西方侦探小说的开拓者，著名的《金甲虫》、《被盗的信件》对侦探小说技巧的发展有一定影响。

剂”。

侦探小说的某些情况与此雷同。柯南道尔便是一例。曾几何时，一度富于刺激性的侦探小说，如今几乎已扣动不了读者的心弦。原因是多方面的。今天，警探们追捕搏斗的内幕已经家喻户晓，而在大多数情况下，柯南道尔仅只把这一切展示给那些斯文宁静的读者而已。更重要的原因是，在歇洛克·福尔摩斯身上，智慧和科学之间保持着过于理性的平衡。今天，人物的个性特征，“心理”刻划的技巧，更能激发人们的兴趣，因为这个缘故，爱伦·坡和查士特顿更富于吸引力。

《雄狮》（1928年2月19日）刊登了阿道尔夫·法吉的文章：《凡尔纳印象记》。作者写道，凡尔纳许多小说中的反英情绪渊源于英国和法国之间的竞争，法肖塔事件使两国的竞争达到白热化的程度。这个论点是违反历史的错误论断。反英情绪曾经是（或许今天仍然是）法国人民心理上的一个基本因素。相对地说，反德情绪产生较晚，它不象反英情绪那么根深蒂固，它在法国大革命以前不曾存在，只是到1870年以后，法国吃了败仗，法国人痛苦地意识到，法国丧失了西欧诸国中最强盛的政治、军事大国的地位，德国不曾依靠外援，单枪匹马地战胜了法国。反英情绪的产生，可以追溯到现代法兰西的形成时期，可以追溯到百年大战和让娜·达克的英雄业绩在人民心中的反映。争夺大陆和世界霸权的连绵不断的战争，使反英情绪在新时期更加滋长，愈发强烈，并在法国大革命和拿破仑时期达到高潮。法肖塔事件固然影响深远，却依然不足以同这强大的传统相比拟。整个法国通俗文学，是这一传统的佐证。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第114—115页。

威 尔 斯

威尔斯应该被视为开创了新型惊险小说的作家；他的惊险小说不同于凡尔纳的作品。一般地说，在凡尔纳的作品里，我们遇到的是可能成为真实的事件，只不过在时间上提前发生而已。在威尔斯的作品中，基本的情节是实际上不可能发生的，但其细节却具有科学的精确性，或者说至少是可能成为真实的。威尔斯更富有幻想力和聪慧的才干，凡尔纳则在更大程度上属于通俗作家。但是，从他创作的其他全部作品看，威尔斯也是一位通俗作家；他是“道德家”一作家，这不仅就其一般的意义，而且就其贬义而言。然而，威尔斯在意大利，而且，一般地说，在德国和拉丁语系国家，不可能成为受到大众欢迎的作家，因为他过于同盎格鲁撒克逊的思想意识联系在一起。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第142页。

论侦探小说

侦探小说诞生在文学园地的偏僻角落，专事描写“轰动一时的案件”。不过，象《基度山伯爵》类型的小说，实际上也是同这种文学相联系的；难道它不是小说化了的“轰动一时的案件”吗？只不过染上了赏善罚恶的民众意识的色彩，特别是掺和了政治激情罢了。《流浪的犹太人》里的罗丹^①，不就是面对任何谋杀和罪恶都毫不踌躇的“卑鄙行径”的制造者的典型吗？相反的，鲁道夫公爵^②不是破除种种阴谋和罪恶的“人民之友”吗？

从这类小说向纯粹的惊险小说的过渡，是以情节的公式化，排除任何民主的、小资产阶级的意识成分的过程为标志的：善良、纯朴、高尚的平民同残暴专横的黑暗势力（耶稣会、与国家司法机关沆瀣一气或受某些权贵指使的秘密警察）的斗争消失了，取而代之的仅仅是职业罪犯同维护成文法的治安力量（国家警察或私人侦探）之间的较量。

法国出版的一套描写“轰动事件”的丛书，在其他国家产生了连锁反应；至少说这套丛书的一部分，例如轰动整个欧洲的伏阿德案件^③，里昂信使被杀案，等等，被译成了意大利文。

“刑事”案件历来吸引并继续吸引着人们的兴趣。公众不断

① 欧仁·苏《流浪的犹太人》中狡诈毒辣的耶稣会大头目。

② 欧仁·苏《巴黎的秘密》中扬善惩恶的主人公。

③ 1817年在法国发生的一件谋杀案。

改变对司法机构(它总是败坏自己的声誉,私人侦探或业余侦探因而得宠)和对罪犯的态度,至少说以迥然有别的方式表达这种态度。大名鼎鼎的歹徒常常以比司法机构高出一等的形象出现,俨然是“真正的”法律的代表。不能无视席勒的《强盗》、霍夫曼^①的短篇小说、安娜·雷德克里孚和巴尔扎克的伏脱冷^②在这方面的影响。

《悲惨世界》中的警官沙威^③,对于公众的心理而言,是个颇有意思的典型。从“真正的公道”角度看,沙威是完全无理的,但雨果赋予他令人同情的特征,把他描写成“富有性格的人”,“抽象的”义务的忠实履行者。或许,以沙威为开端,便产生了某种传统——警察也可以是“令人尊敬”的人物。

朋松笔下的罗坎博尔,加包里欧小说中的勒高克先生,继续维护警探的声誉,为福尔摩斯的粉墨登场扫清了道路。以为英国人的“刑事”小说以“维护法律”为主题,而法国人则歌颂罪恶之徒,是不正确的观点。其实这是“文化”流传即这类作品也开始盛行于某些富于教养的阶层的结果。请回忆一下,深受中产阶级民主派喜爱的欧仁·苏,竟设计出了抑制职业性犯罪的一整套组织^④。

① 恩斯特·特奥尔多·阿马丢斯·霍夫曼(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776—1822),德国浪漫主义小说家、艺术家。这里指他著名的短篇小说集《谢拉皮翁兄弟》(1819—1821)中的《斯居德丽小姐》,其中描写巴黎一个金饰品工匠,因不能容忍自己精心制作的首饰落入他人之手,常常深夜谋杀他的顾客,夺回已出卖的首饰。

② 巴尔扎克小说《高老头》、《交际花盛衰记》、《贝姨》和剧本《伏脱冷》中的人物,原为苦役监逃犯,后不择手段地钻营,当上了巴黎警察厅的处长。

③ 雨果《悲惨世界》中追捕主人公的警长。

④ 指欧仁·苏在《巴黎的秘密》中提出的“贫民银行”、“模范农场”的方案。

侦探小说历来分为两大派：一派单纯追求情节，刻板单调，另一派则注重艺术性。查士特顿是当今以艺术性见长的一派的主要代表，犹如从前的爱伦·坡。巴尔扎克描写伏脱冷时，也研究了罪犯的个性，但从“技术”方面看，他不是侦探小说作家。

亨利·雅各特的著作《维多克》（巴黎，贝尔瑞—雷忽罗出版社，1930）值得一读。维多克^①堪称巴尔扎克的伏脱冷和大仲马笔下的人物的雏型，在雨果塑造的瓦尔让^②身上也可看出他的影子，在朋松的罗坎博尔身上则尤为明显。维多克曾因制造假钞票不慎被捕，判刑八年；先后越狱逃亡二十次。1812年投靠拿破仑警察机关，担任特地为他建立的刑警队头目达十五年之久。他因屡次完成耸人听闻的追捕而名噪一时。被路易·菲力普辞退后，他创立私人侦探局，但成绩平平；他仅仅在国家警探的行列里才有用武之地。1857年去世。维多克留下了一部《回忆录》，但并非他一人所著，而且充满夸大其词、自我吹嘘。

不妨读读阿尔多·索拉尼的文章《柯南道尔和侦探小说的流行》（《飞马》，1930年8月号）。文章对侦探小说这一文学样式及其当前的若干特征作了分析，令人注目。

谈到查士特顿和描写布朗老头的许多小说时，索拉尼忽视了两个至关重要的文化问题：

第一，他忘记提及查士特顿小说特别是《布朗老头的遭遇》中夸张讽刺的格调。当查士特顿的描写未能企及完美境地的时候，正是这种格调成为提高他的侦探小说价值的艺术因素。

第二，索拉尼没有指出，描写布朗老头的小说，是天主教

① 维多克(Vidocq, 1775—1857), 法国有名的亡命之徒。

② 雨果《悲惨世界》中的主人公。

和罗马僧侣的“辩护书”；查士特顿笔端的罗马僧侣训练有素，利用听取忏悔，充当向导、人与神之间的中间人的方式，来侦察人的心灵世界，以此同新教徒柯南道尔的“科学”和实证主义的心理学相抗衡。

索拉尼在文章中论述各国尤其是英国侦探小说作家所进行的旨在使侦探小说的技巧愈益完美的、具有重大文学价值的种种尝试。歇洛克·福尔摩斯是一个典范，他被赋以两个重要的特质：科学家和心理学家。侦探小说作者力图使其中的这一特质或那一特质间或这两者同时臻于完善。查士特顿则致力于布朗老头的心理刻划，卖弄演绎、归纳的游戏。我觉得，正是顺着这种倾向发展，查士特顿作品中的诗人—侦探加布列尔·盖尔才属于过度夸张的典型。

索拉尼向我们描绘了侦探小说在社会各阶层受到前所未有的欢迎的情景，他试图阐明这一成就的心理方面的根源：它体现出人们对刻板划一、死气沉沉的现代生活的反叛，是逃脱庸俗不堪的日常生活圈子的方式。不过，这种解释也同样适用于一切文学形式，从民间文学到艺术文学，从骑士小说（堂吉诃德实际上不也是试图逃脱刻板划一、死气沉沉的西班牙乡村生活么？）直到五花八门的报章连载小说，莫不如此。难道文学和诗歌竟堕落为对庸俗不堪的生活表示反叛而采用的一帖麻醉剂了吗？但话又说回来，索拉尼的文章是进一步研究这类通俗文学必不可少的。

于是产生这样的问题：为什么侦探小说如此风行？它是更加广泛的问题的一个方面：为什么非艺术作品如此风行？毋庸置疑，这是由于实际的和文化的、政治的和道德的缘故。这个表面看来泛泛的答案其实最正确，最接近问题的实质。但是，艺术

作品遭到冷遇，莫非也出于实际的和文化的、政治的和道德的原因，而仅仅间接地出于艺术趣味、对美的追求与欣赏的原因么？人们阅读一部作品，实际上总是受实际的动机驱使的结果（这里需要研究，何以某些动机比另外一些动机更具有普遍的性质），而对作品的再阅读则出于艺术的要求。第一次阅读几乎从来不产生美感的冲动。这在戏剧中表现得尤为明显；在那里，美感的冲动在观众的兴趣中只占极小的“百分比”，因为在舞台上起作用的是其他的因素，其中许多甚至同理智毫无关系，而纯粹属于生理方面的，诸如Sex appeal^①，等等。在另外的情况下，由戏剧激发的美感冲动并不归功于文学剧本，而得力于演员和导演的舞台艺术。因此给舞台演出提供蓝本的文学剧本，便不应该“艰涩费解”和偏重精雕细琢的心理描绘，相反的，应该“通俗、浅近”，这就是说，它展示的激情应该具有异乎寻常的深刻的“人情”，尽量接近每个人的亲身体验（复仇、荣誉、母爱，等等）。但在这种情况下，分析便又将格外复杂起来。

既往的第一流演员在献演《褫夺公民权》、《一对孤儿》、《马丁老头的篮子》等剧目时赢得的喝采，远胜于演出心理描写极其错综复杂的戏剧时获得的掌声。在第一种情况下，掌声是毫无保留的；在第二种情况下，观众有节制地鼓掌，仅仅向他们喜爱的演员表示敬意，而不理会舞台演出的剧本。

菲利波·布尔齐奥论大仲马《三个火枪手》的文章（1930年10月22日，《新闻报》，11月9日《文学意大利》转载）同索拉尼的观点相似，旨在为通俗小说的繁荣辩护。布尔齐奥认为《三个火枪手》如同《堂吉诃德》、《疯狂的罗兰》一样，无疑是冒险精神的

① 英语：性感。

最成功的艺术体现，“也就是说，是人类秉性固有的某种根本性的东西的艺术体现，诚然这种精神在现代生活中正艰难地、逐步地消失。生活愈是合理（或许，为了更加精确起见，应该说被强制合理化吧！因为假使生活对统治者是合理的，那么对被统治者来说却并非合理的；生活同经济一实践活动联系在一起，因而这强制尽管诉诸间接的方式，不也同样针对‘知识份子’阶层吗？）^①和愈是有秩序，社会纪律愈是铁一般严明，每个个性承担的任务愈是明确、富有预见性（但从历史的危机和悲剧来看，领导者并不具备预见的才能），冒险精神得以施展的余地便愈益缩小，正如野生灌木在大庄院围墙的压迫下，必定要逐渐枯萎一样。泰罗制^②是个美妙的创造，而人则是富于适应性的动物，但人的机械适应性大约终究有一定的极限吧。假若有人问我，西方社会里人们彷徨不安的深刻原因何在，我会毫不迟疑地回答：信仰（！）的堕落，冒险精神的被扼杀，最终胜利将属于泰罗制抑或《三个火枪手》？这就需要另作他论，而三十年以前看来正确无疑的答案，最好也暂且搁置起来。假若今天的文明不致毁灭，我们或许会看到这两者有趣的混合。”

问题在于，布尔齐奥无视这样一个事实：从历史上看，人类的大多数从来就被泰罗制和铁一般的纪律所捆绑，他们借助幻觉，借助想象，力图挣脱奴役他们的现存组织的牢笼。宗教，这个人类共同创造的最大的冒险，最大的“乌托邦”，难道不正是挣脱“尘世生活”藩篱的一种方式吗？不正是在这个意义上，巴尔扎克道出了被后人反复援引的名言，摸彩票游戏是贫困的鸦片

① 括弧中的文字、符号系葛兰西所加。

② 美国工程师泰罗创立的制度，根据最强壮劳力制定工时定额，以提高劳动强度，榨取工人血汗。

吗？但更加值得注意的事实是，堂吉诃德身旁有位伙伴桑丘，他不喜欢“冒险”，而追求生活的安定；同时，绝大多数人受着无法“预见明天”的折磨，被日常生活的不安全感，被大量可能的“冒险”所折磨。

同以往比较，这个问题在当今社会里增添了另一层涵义。因为对生活的强制合理化，在前所未有的程度上愈来愈严重地打击着中产阶级和知识份子；而且，这对于他们并不表明冒险精神的“衰落”，而是意味着日常生活中充斥着冒险性和不安全感，他们确信，单枪匹马无法同这种不安全感作斗争。于是他们转而追求“美妙的”、情趣盎然的冒险；这种受本身的自由要求驱使的冒险，同“龌龊的”、丑恶的冒险相对立，因为后者是外界强加的结果，而绝非自身愿望的产物。

索拉尼和布尔齐奥的论据同样也可用来解释体育“狂”，因为它们解释了过多的东西，因而什么也没有解释清楚。他们谈论的现象，至少象宗教问题一样，并不是孤立的，而是由来已久，蕴含着多方面的因素。但它也有积极的一面，即认识据说比自己的生活方式更加优越的生活方式，依照理想的楷模提高自己个性的地位的愿望，在现有生活条件下尽可能地认识世界，认识人，认识市侩主义，从而“教育自己”的愿望。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第115—119页。

连载小说的文化起源

让我们来看一看《文化》^①杂志1931年出版的陀斯妥耶夫斯基专号。作者弗拉基米尔·波兹涅尔正确地指出，从文化的角度看，陀斯妥耶夫斯基的小说渊源于欧仁·苏式的连载小说。当探究通俗文学这一样式的发展时，应该考虑到这一继承关系，因为它表明，精神生活的某些方面（精神的要求和兴趣，感性和思想意识，等等）能够具有双重的表现：情节引人入胜，但表现形式呆板（欧仁·苏，等等），表现形式充溢“抒情的格调”（巴尔扎克、陀斯妥耶夫斯基，在一定程度上还有雨果）。现代人并不总是能够察觉某些文学现象的危害，在某种程度上对欧仁·苏的看法就是一例。欧仁·苏曾是在所有的社会阶层中都拥有读者的作家，他甚至“打动”了富于“文化教养”的人士，但后来沦落为“仅仅被老百姓阅读的作者”（“第一次阅读”仅仅留下纯粹或几乎纯粹“文化的”或内容方面的印象，“老百姓”是第一次阅读的读者，他们通常不持批判态度，作品中多半以矫揉造作和随心所欲方式反映出来的普通的思想使他们共鸣和感动）。

为了比较起见，现在再来看一看安德烈·墨弗雷的文章：《连载小说的风格》（《法兰西水星》，1931年2月1日）。按照墨

^① 文艺刊物，1882年由文学批评家彭吉创办，在罗马出版。早期提倡大众文化，反对文学古典化。

弗雷的观点,连载小说产生于对“幻觉”的需要,无数穷困潦倒者曾经有过,或许现在依然有这种冀求,似乎想以此来冲破牢牢束缚他们的贫寒困顿、单调乏味生活的羁绊。这是泛泛而谈的见解。它不只适用于连载小说,也同样适用于所有的小说。必须深一层地分析,连载小说给予老百姓什么样的特殊的幻觉,这幻觉又如何伴随历史—政治时代的变迁而改变;在连载小说中,既有市侩主义的成分,又有经典的连载小说中表露出来的民主精神。应该从这个角度剖析安娜·雷德克里孚的“恐怖小说”和情节小说、惊险小说、侦探小说、犯罪小说,等等。在通常描写上层阶级和高贵者的连载小说中,能够看到市侩主义。但妇女尤其是青年女子热中于这样的小说,要知道她们当中的每一个人都想入非非,似乎美丽的风姿能够为她叩开进入上流社会的大门。

墨弗雷认为,连载小说也有自己的“经典作家”;不过,只能在某种意义上才能这样理解。显而易见,所谓经典的连载小说,就是那些有着各种细微差别的“民主小说”(从雨果、欧仁·苏到大仲马)。墨弗雷的文章值得一读,但必须指出,他从文体的角度把连载小说当作“文学样式”,即作为“人民美学”的表现,予以研究。这是错误的。人民对内容感到兴趣,一旦他们喜爱的内容由大作家描绘出来,他们随即对这些大作家表示激赏。请回忆一下,我曾著文论述人民对莎士比亚,对古希腊作家,对现代俄罗斯伟大小说家(托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基)的热爱,在音乐领域对威尔第的赞赏。

罗尼在他的《文学的生意经》(《文学新闻》,1930年10月4日)一文中说,维克多·雨果《悲惨世界》是受欧仁·苏《巴黎的

秘密》及其成就的影响而写作的，欧仁·苏的小说如此轰动文坛，以致问世四十年以后，出版商拉克鲁瓦兀自惊讶不已。罗尼写道：“无论报纸主编，还是连载小说作者，都竭力使这些小说按照读者的趣味，而非作者的旨趣来创作。”这同样是片面的结论。实际上，罗尼仅仅笼统地提出了关于“商业性”文学（由此还有色情文学）和文学的商业性的一些看法。“商业性”同读者一定的“趣味”的结合，不是偶然的。须知，四八年前后写作的连载小说无不具有一定的政治—社会倾向，它们时至今日仍然受到那些持有四八年观点的读者的欢迎。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第119—121页。

巴尔扎克

保罗·布尔热发表于《文学新闻》(1931年8月8日)的《巴尔扎克的政治、社会观》一文,颇值得一读。布尔热开门见山地说,今天,人们对巴尔扎克的思想愈来愈多地赋予重要的意义。他说:“我们亲眼目睹愈益壮大的传统主义学派^①(极端反动的学派)^②把他^③的名字列入了波纳尔^④、勒普莱^⑤,甚至泰纳^⑥的行列。”

不过,从前却是另一种情景。圣·佩甫^⑦在巴尔扎克逝世后发表于《星期一》杂志的纪念文章中,对巴尔扎克的政治、社会观只字未提。泰纳素来对我们的小说家表示敬仰,也否认巴尔扎克的作品具有任何学说上的重要意义。我们的基督教徒、批评

① 法国复辟时期产生的哲学—宗教派别,反对启蒙主义,宣扬对传统重新估价。代表人物有波纳尔、德·梅斯特尔等。

② 括弧里的文字系葛兰西所加。

③ 指巴尔扎克。

④ 路易·加百利埃·安布鲁瓦·德·波纳尔(Louis-Gabriel-Ambroise de Bonald,1754—1840),法国哲学家、文学家,君主制和天主教教义辩护士。

⑤ 弗雷德里克·勒普莱(Frédéric Le Play,1806—1882),法国著名的保守派经济学家。

⑥ 伊波利特·泰纳(Hippolyte Taine,1828—1893),法国哲学家、历史学家、文艺批评家,《艺术哲学》作者。

⑦ 圣·佩甫(Sainte Beuve 1804—1869),法国文艺批评家、作家。

家卡罗，在第二帝国初期断言，巴尔扎克的政治—社会观是毫无裨益的。福楼拜说，不值得徒然花费力气去探讨巴尔扎克的政治—社会观。“他是基督徒，正统派，有产者，”福楼拜写道，“但是第二流的老好人。”左拉曾说：“没有什么比这绝对专制的维护者——他的才能是民主的——写出了极其革命的作品，更为令人惊奇的事了。”

布尔热文章的意图是一目了然的。他企图证明：巴尔扎克奠定了反动的实证主义小说的基础，科学为反动力量效劳（如莫拉斯^①之流），而这一切全是渊源于孔德^②的实证主义的必然结局。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第125页。

① 夏尔·莫拉斯(Charles Maurras,1868—1952)，法国作家、政客、保皇党分子，反动组织“法兰西行动”的领导者之一。

② 奥古斯特·孔德(Auguste Comte,1798—1857)，法国哲学家，实证主义主要理论家。

巴尔扎克和科学

请注意巴尔扎克的《〈人间喜剧〉前言》。巴尔扎克在前言中写道，自然主义者将享有不朽的声誉，假如他描绘出，“动物是这样一种元素，它的外形，或者说得更恰当些，它的形式的种种差异，取决于它必须在那里长大的环境。动物类别就是这些差异的结果。……这种学说……已经深入我心，我曾注意到，在这一点上，社会和自然相似。社会不是按照人类展开活动的环境，把人类陶冶成无数不同的人，如同动物之有千殊万类么？……士兵、工人、行政人员、律师、有闲者(!!)、科学家、政治家、商人、水手、诗人、穷人(!!)、教士之间的差异，虽然比较难于辨别，却和把狼、狮子、驴、乌鸦、鲨鱼、海豹、绵羊区别开来的差异，都是同样巨大的。因此，古往今来，如同有动物类别一样，也有过社会类别，而且将来还有。”

巴尔扎克这样写，兴许还认真地相信过它们，并设想以这样的譬喻为基点，建立一整套社会学说，这不值得大惊小怪，也丝毫不会降低艺术家巴尔扎克的伟大价值。令人注意的倒是，今天，布尔热和他提到的“传统主义学派”，竟完全撇开艺术创作活动，在这些可怜的“科学”想象的基础上建立政治社会学说。巴尔扎克从上述前提出发，对自己提出了“最大限度地完善这种种社会类别”，使它们彼此之间达到和谐境界的问题。不过，“类别”既然取决于环境，是环境的产物，为着特定的类别的繁衍和完善，

便需要“保留”和组织特定的环境。看来，福楼拜认为不值得花费气力去争论巴尔扎克的社会观是对的。布尔热的文章仅仅证明，法国传统主义学派是怎样的陈腐过时了。

但是，假如巴尔扎克的整个学说作为“实践纲领”来说是毫无价值的，也就是说按照布尔热研究它的观点来这样判断，那么，在巴尔扎克的学说中，却仍然不乏这样的因素，它们对于重建巴尔扎克的诗学世界和研究他的世界观如何获得艺术的体现，对于研究他的“现实主义”——诚然这现实主义的思想根源具有反动的、复辟主义的和君主专制派的性质，但并不因此而降低其价值——是很有意义的。不难理解实践哲学奠基人对巴尔扎克的高度赞赏：须知巴尔扎克异常清楚地意识到，既然人是种种社会条件的总和，人在此社会条件下生活和发展，为着“改变”人，便必然要改变这种种社会条件的总和。

从“政治、社会的观点”说巴尔扎克是反动的，那只是从他的作品中非艺术部分（各种序文、一般议论，等等）得出来的看法。认为应该从“自然主义”的角度来看待巴尔扎克的“社会条件的总和”或“环境”，也是正确的。事实上，巴尔扎克是众所周知的法国文学潮流的先驱者。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第125—126页。

法国政治小说的主题

宣传城市同乡村的联系的必要性，是贯串于法国政治小说的一个极其活跃的主题。不妨回忆一下欧仁·苏的《人民的秘密》^①。这部小说于1850年前后在意大利广泛流传。福加扎罗在《小小的旧世界》^②中描写，《人民的秘密》在维也纳遭到被刽子手们焚烧的厄运，马依罗尼如何秘密地从瑞士得到了它^③。这部小说以不同寻常的坚定性宣传农民同城市相联系的必要性。

欧仁·苏是奉行雅各宾传统的小说家，埃里欧^④和达拉第^⑤的先驱，这可以从很多方面得到佐证：《流浪的犹太人》对拿破仑时代的憧憬；所有的作品尤其是《流浪的犹太人》中的反僧侣主义；《巴黎的秘密》中的小资产阶级改良主义，等等。

《狱中札记》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1975年版，第1卷，第43页。

-
- ① 《人民的秘密》(1849)，欧仁·苏的长篇小说，描写一个无产者的家世。
- ② 安东尼奥·福加扎罗(Antonio Fogazzaro,1842—1911)，意大利小说家。《小小的旧世界》(1896)写主人公马依罗尼因争取婚姻自由，同贵族家庭发生冲突，在基督教信仰中找到归宿。
- ③ 在福加扎罗原著中，系主人公从朋友吉拉多尼教授处得到欧仁·苏的小说。——原书编者注。
- ④ 爱杜瓦·埃里欧(Edouard Herriot,1872—1957)，法国政治家，曾任总理、议长之职。
- ⑤ 爱杜瓦·达拉第(Edouard Daladier,1884—1970)，法国政治家，曾任总理、国防部长、外交部长等职。

通俗文学中的英雄人物

人民群众对待自己的文学最突出的态度之一在于：作者的姓名和个性对于他们全是无关紧要的，重要的是人物的个性。

民间文学中的英雄人物，一旦闯进了人民精神生活的领域，便抛开了他们原先的“文学”身分，从而获得历史人物的价值。他们的全部身世遭遇，从诞生到死亡，全使人感到兴趣。这恰恰是“续传”——即便它是矫揉造作的——盛行的道理。因而每每可以碰到这样的情形：某个典型人物的最初创造者，在他的作品中，分明已让主人公死去，“续传”作者却让他复活了。群众皆大欢喜。人们于是又重新为这个英雄所倾倒，并不断以新的材料丰富和充实他的形象，使他继续流传于世。

不应该从字面上来理解“历史人物”这个词儿，尽管这样的情况时有发生。因为在民间，不少读者不懂得把既往历史上的现实世界，同想象的世界区分开来；相反的，他们把小说主人公当作确乎存在过的人一样认真对待。应该理解“历史人物”这个词儿的转义，这样才得以明白，想象的世界在人民的精神生活中获得了特殊的、神奇美妙的具体性。比方说，这样的事情屡见不鲜：不同的小说被互相混淆，因为主人公彼此雷同；民间说书人把许多人物的命运遭际集中到一个人物身上，并深信，为了显示自己“才智出众”，应该这样做才是。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第128页。

民俗学

乔万尼·克罗乔尼在《民俗学基本问题》（波伦尼亚，1928，扎尼切里出版社）一书中，批评皮特莱在《民俗学书目提要》（1897）序言中对民俗学所作的含糊其词的、很不精确的分类，并进而提出自己的观点：民俗学应该包括四个方面：艺术、文学、科学、民众伦理。但是这一分类法同样遭到了批评，被认为是不精确的、模棱两可的和过于广泛的。拉法埃洛·齐亚皮尼在《文学园地》（1928年12月30日）提出责问：“这样的分类法难道是科学的吗？比方说，它怎么能包括迷信呢？民众伦理是指什么，又如何科学地研究它？而且，为什么避而不谈民众的宗教呢？”

我以为，迄今为止，民俗学只是作为“富有美的情调”的因素予以研究；实际上，至今仅仅停留于搜集原始材料。应该把“民俗学”视为社会各个特定阶层——当代各种思想流派尚未触及它们——的“世界观”，予以研究。民俗学作为世界观，未曾得到认真的研究，未曾予以系统化，因为人民本身无法做到这一点。事情不止于此，民俗学呈现出众多的形态，它诚然不足以称作展览历史上曾经出现的一切世界观和人生观的断片的博物馆，但也可以说是若干种世界观的自然的表现。当代的思想意识、科学，也向民俗学提供新的因素，因为某些科学成果和某些观念，脱离开它们起先隶属的整体，在民众的支配下，便“附着”于民间传统这一镶嵌艺术品。帕斯卡莱拉的《美洲的发现》展示出，小

学教科书传播的关于哥伦布和其他人物的知识，如何被普通民众奇妙地吸收。民俗学只有作为人民的生活状态的反射，才能得到理解，诚然，即使在生活状态因各种意想不到的情况而发生变化的时候，它也常常继续流布，长久存在。

毋庸置疑，存在着“民众的宗教”，尤其是在信奉天主教和东正教的国家（在信奉新教的国家要逊色得多）。民众的伦理就是民众的风尚习俗，它象迷信一样，同民众的现实的宗教信仰有着紧密的联系；存在着远比康德的伦理学有力、坚强的权威。

齐亚皮尼表示，克罗乔尼提出在师范学校需要开设民俗学课程的建议是正确的，但他又否认存在着民俗学（更恰当地说是指民俗学研究）的功用的问题。对于他而言，民俗学（即民俗学研究）就是目的本身，或者说，其唯一的功用在于向民众提供进一步认识自己的因素。研究迷信的目的是为了铲除迷信，这在他看来不啻是民俗学的自杀，因为科学不过是客观的认识，是目的本身!!!那么，为什么要在师范学校开设民俗学课程呢？为了向未来的教师们灌输客观的文化知识么？国家有着自己的生活观，并且力求加以传播，这是它的职责和义务。这一传播不是在真空中进行的，比方说，它同民俗学发生竞争，发生冲突，它的“责任”是战胜后者。对于教师而言，了解民俗学意味着了解有哪些观念对青年一代的智力教育和伦理教育发生影响。因此，除了深化民俗学的研究，需要改变民俗学研究的风气：不应该把民俗学设想为一种稀罕、奇妙的怪物，滑稽可笑的东西，而应该视为一种异常严肃，并且需要严肃地予以对待的东西。唯其如此，民俗学课程才能对广大民众的文化教育更有裨益，才能消除现代文化同民众文化或者民俗学分离的状态。这样一项工作，

就其深度来说，在精神领域堪同信奉新教国家发生的宗教改革运动媲美。

《中狱札记》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1975年版，第89—90页。

民 歌

埃莫拉奥·鲁比埃里把民歌划分（或者说区别）为三种类型：

- 1、由人民自己创作或为人民创作的诗歌；
- 2、为人民所作但并非由人民创作的诗歌；
- 3、既不是由人民创作，又非为人民创作，而是被人民接受，使之适应自己的思想、感受方式的诗歌。

在我看来，所有的民歌都可以而且应该归结为第三种类型，因为在一个民族及其文化的范畴之内，民歌的特征并不在于艺术的因素，也不取决于历史的渊源，而是表现于它同官方社会相对立的认识世界和认识生活的方式：应该在这里，而且仅仅在这里探寻民歌的“共同体”，人民自身的“共同体”。由此产生民俗学研究的其他准则：从文化的角度来看，人民本身并非纯正单一的，而是代表着为数众多的、以不同方式结合的文化阶层的共同体；这些阶层具有各自的纯洁性，并不始终同一定历史条件下人民的共同体等同，但是可以肯定，这些阶层在历史上或多或少“孤立”的程度，提供了某种等同的可能性。

《狱中札记》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1975年版，第1卷，第679页。

鲁杰里主演的《哈姆雷特》

鲁杰里^①领导的剧团再度公演《哈姆雷特》。假如说，鲁杰里作为主要演员，为把哈姆雷特塑造成更富有人情味的形象所作的努力，令人击节赞赏，但却无法说整个演出对莎士比亚作了出色的解释。

我以为这一看法是正确的，因为在这位英国悲剧家的剧作中，并不单单是一个主要角色唱独脚戏，悲剧也不单单是这个主要角色的悲剧。一部出类拔萃的作品的特色，粗略地说，体现于戏剧的每一句台词、每一个动作、每一个人物所饱含的诗意。没有一丁点儿徒劳无益的东西，没有一丁点儿可以忽略不计的东西，纵然是一个小小的暗示，也参与悲剧情节的转折，是情节的转折显得合情合理所必不可少的。单单把哈姆雷特刻划成悲剧人物，一任其他人物黯然失色，悲剧便有沦为竞技场上演出的庸俗剧的危险，便有给人以随意拼凑、滥竽充数的印象的危险。

在莎士比亚的戏剧构思里，任何角色都是大角色；他们全都得到有力的刻划，被置于悲剧事件的漩涡之中，哈姆雷特则是它的主要牺牲者。假如演出还不能达到剧本构思的要求，哈姆雷特将继续成为检验我国第一流演员的可塑性的试金石，呈现于我们眼前的便不是莎士比亚的《哈姆雷特》，观众纵然相信看到

^① 鲁杰罗·鲁杰里(Ruggero Ruggeri,1871—1953)，意大利话剧演员，以饰演莎士比亚、皮兰德娄剧中主要人物闻名。

了一部杰作(古往今来人们都称它为杰作)的演出,但离开剧院时却免不了要感到有点沮丧,很容易倾向于完全不再相信什么杰作。

原载《前进报》,1916年2月20日。

《文学与民族生活》,都灵,埃依纳乌迪出版社,

1954年版,第231页。

博马舍的《费加罗的婚礼》

路易吉·卡里尼^①领导的剧团宣布，不日将献演博马舍的五幕喜剧《费加罗的婚礼》。去年，该剧团曾在都灵另一家剧院公演这出戏，受到热烈欢迎。我们谨就这出喜剧向读者提供两点疏浅之见。

博马舍的喜剧是真切的艺术品。谁若是想陶冶自己的情趣，只消以愉快的心情去接触这部朴实无华、严谨完整的杰作就足够了。在这部喜剧里，每一句台词，每一个动作，每一个角色，都蕴含着强烈的艺术生命；它不以追求剧场效果和喧嚣一时的成就为宗旨，真挚、自然，构成它的首要特点。

博马舍的喜剧是第一流的历史文献。它在洋溢着不朽的美的情节中，展示出大革命前夕的法国社会。社会关系，某些阶层的境遇，世态习俗，思想观念，借生气盎然的现实予以描绘，在真实的生活中赋以具体、丰满的外形；它们不乏赏心悦目的趣味，因为深邃、辛辣的讽刺而愈发鲜明生动。

无论就其文化、历史效果，抑或艺术效果来说，这五幕喜剧同一组讲座比较，同对于艺术本质的任何最深刻的研究比较，都毫无逊色之处。

《前进报》，1917年1月4日。

《文学与民族生活》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1954年版，第262—263页。

^① 路易吉·卡里尼(Luigi Carini,1869—1943)，意大利著名话剧演员。

给丹尼娅的信

(1932年3月7日)

对于文化界的各个阶层和人物，需要区别他们之间极其复杂的、众多的等级。在陀斯妥耶夫斯基的小说中，“被侮辱与被损害的”一语，代表着最低贱的等级，是指国家、社会的压迫具有最粗野、最露骨的性质的那个社会所特有的关系；在这个社会里，国家权利同“自然”权利（姑且借用这个含糊的字眼）之间的冲突，极其深刻，因为缺乏象西方社会里知识份子对国家机构进行的那种调节。陀斯妥耶夫斯基自然不曾去调节国家权利，他本人就是那个国家的“被侮辱与被损害的”。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第585页。

给德里奥的信*

(1936年夏)

如果你认为，契诃夫是位社会作家，那你是正确的。但你大可不必因此而骄傲，因为亚理斯多德早已断言，所有的人都是社会动物。我想，你要谈的当然不止于此，也就是说，契诃夫反映了特定的社会形势，展示出了他的时代的生活的某些方面，并且是以堪称“进步”作家的方式予以展示的。这是我的想法。契诃夫以他独标一格的文风，借助他的文化修养赋予他的形式，对清算自称代表俄罗斯历史和它的未来的中产阶级、知识分子和小资产阶级作出了贡献；这些人物满以为，他们是现实生活中天晓得什么奇迹般的革新的主人公，而契诃夫把他们渺小可鄙、淫秽污臭、酸腐可笑的面貌一一勾画了出来。你是怎样想的呢？写信告诉我。自然，关于契诃夫是很难用几句话谈得一清二楚的。

你发现，少先队的报纸过去以很多篇幅谈论托尔斯泰，而很少或者几乎没有提到高尔基，现在，高尔基去世了^①，人们才体会到失去了他的悲痛，这种做法可能是不公道的。其实，任何时候都应该以批判的眼光来判断事物。不应当忘记，托尔斯泰是一位“世界性”的作家，他是各国作家中极少数在艺术上臻于完美无缺境地的佼佼者之一；无论在什么地方，他的作品过去曾

* 德里奥是葛兰西的大儿子，时值十二岁，在苏联读书。

① 高尔基于1936年6月18日去世。

经、现在依然激发起滔滔滚滚的感情巨澜，即便是通过最拙劣的译本，即便是对于那些被沉重的劳动折磨得失去了人的风貌，只具有最起码的文化教养的男子和妇女，也毫不例外。托尔斯泰确实不愧是文明和美的旗手。现代世界上还没有一个人足堪同他媲美；为了寻求能够同他相提并论的人物，需要把目光投向荷马、埃斯库罗斯、但丁、莎士比亚、歌德、塞万提斯和其他凤毛麟角的作家。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，
1965年版，第858—859页。

给丹尼娅的信

(1933年5月8日)

我很乐意读一读辛克莱·刘易斯的《艾尔麦·甘特利》^①，虽然我不倾向于相信这是一部了不起的作品。我似乎记得，刘易斯在这部作品里描绘了一幅美国七名清教徒道德上腐化堕落的图画。整个地说，我觉得这些美国作品落入窠臼，千篇一律，是守旧的、畅销报刊的新闻报道式的现实主义。刘易斯和他所隶属的一派作家的最大弱点，在我看来，是他们缺乏强烈的伦理—政治兴趣，或者说对民族—人民缺乏兴趣。

厄普顿·辛克莱^②的价值还要低些，他是一个平凡的文化圣堂的看管人。不久以前，我读了他写的一篇评论《疯狂的罗兰》的文章，简直是不可想象的糊涂；他似乎确信，阿利奥斯多是同写作浪漫传奇的乔治·奥涅^③一个类型的作家，这就表明他自己的思想境界同奥涅不相上下。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第778页。

-
- ① 辛克莱·刘易斯 (Sinclair Lewis, 1885—1951)，美国小说家、新闻记者。1930年获诺贝尔文学奖金。长篇小说《艾尔麦·甘特利》揭露宗教活动的骗局。
- ② 厄普顿·辛克莱 (Upton Sinclair, 1878—1968)，美国作家。曾宣传社会主义思想，代表作有《煤炭王》(1917)和总名为《世界末日》(1940—1953)的一组小说。
- ③ 乔治·奥涅 (Georges Ohnet, 1848—1918)，法国作家，作品多系描写浪漫情节的连载小说，间或反映资产阶级同贵族的矛盾，受到市民读者的欢迎。

给丹尼娅的信

(1933年5月22日)

很难说，我是否可能给德里奥寄去斯托夫人^①的小说。他或许泛泛地听到过人们称赞这是一部优秀的作品。我不否认，对于过去的几代人来说，仍然可以这样认为，因为他们阅读作品的印象，不可避免地同一个曾经是活生生的情感世界联系在一起，而今天我以为这些情感已经消失，因为它们不复适应时代的变化。我年幼的时候，就从来不曾体会到《汤姆叔叔的小屋》鲜美多汁的果肉和奎格派教会^②的情感；我曾经好几次试着阅读它，但总是缺乏浓厚的兴味，它的情节今天我已全然淡忘了，只记得它使我腻烦死了。我不知道，你是否也是这样想的。

相反的，如果德里奥能够阅读罗德雅德·吉卜林（1865—1933）^③的两部《森林之书》，我将感到高兴。这部作品中就有他提到的那些故事：白海豹成功地援助居民摆脱其他海豹的侵害；猫鼬战胜印度人花园里的群蛇；从小由母狼喂养长大的狼孩莫格列的种种经历。这些故事中荡漾着一种奋发的精神和意志力，

① 哈里耶特·比彻·斯托（Harriet Beecher Stowe, 1811—1896），美国作家。她的小说《汤姆叔叔的小屋》揭发美国蓄奴制的黑暗与残酷。

② 十七世纪在英国建立并流行于美国的清教徒教派。

③ 罗德雅德·吉卜林（Rudyard Kipling），英国作家，1907年获诺贝尔文学奖奖金。

这正同“汤姆叔叔”相对立，我以为这是需要让德里奥和任何一个孩子领会的，如果我们希望这些孩子赋有坚强的性格和昂扬奋发的活力的话。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第782页。

给朱利安诺的信*

你只读了威尔斯的半部小说，就打算评论这位写了数十部长篇小说、短篇小说集、历史著作等等的作家的全部创作？我觉得未免有点儿吹牛了。你读了他的什么小说？作者最优秀的小说，还是最糟糕的，或者中不溜儿的？古希腊最伟大的作家是荷马；古罗马作家贺拉斯曾经写道：即便是荷马，有时也会“打盹儿”。自然，同荷马比较起来，威尔斯一年至少有三百六十天打盹儿，但恐怕另外五天或者六天（如果遇到闰年）是完全清醒的，写了一些有趣的和经得起批评家检验的东西。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第878页。

* 朱利安诺，葛兰西的小儿子，1926年生，在苏联读小学。此信写作日期不详。

给德里奥的信*

威尔斯的作品我读得不多，因为我不十分喜欢。如果你没有读过他的作品，我想，这对于你的智力而言，并不是一个很大的损失。他的世界史著作我也不太喜欢，虽然他力图扩展传统的历史学的视野，不仅肯定希腊人、埃及人、罗马人等等的重要作用，而且指出蒙古人、中国人、印度人等等的历史作用（这至少是西欧历史著作中的一个突破）。作为幻想小说作家，我觉得他的作品过于刻板和琐碎；作为历史学家，他缺乏智力修养、组织思维的才干和风格。

《狱中书简》，都灵，埃依纳乌迪出版社，

1965年版，第885页。

* 此信写作日期不详。

译 后 记

整整四十五年以前，在法西斯的残酷迫害下，伟大的马克思主义者葛兰西溘然与世长辞。

葛兰西的名字，作为杰出的无产阶级革命家和意大利共产党的领导人，载入了近代世界的史册。他的丰富、精湛的理论著述，则对马克思主义思想宝库的建设，作出了贡献。

1947年，葛兰西逝世十周年以后，他身陷囹圄时写作的《狱中书简》、《狱中札记》相继问世，震动了意大利和西方学术界。意大利舆论认为，《狱中书简》、《狱中札记》的传播和研究，是第二次世界大战以来文化生活中最重要的事件；葛兰西的著作今天不只对马克思主义理论家发生指导作用，而且被学术界视为经典文献和意大利民族文化的珍贵遗产。葛兰西的思想影响在欧洲、美国和第三世界国家也日益扩大，不同政治倾向、学术观点的批评家、学者，结合历史的或当今的现实，对葛兰西的著述进行着愈益深入的研究。

葛兰西在文艺理论和文艺批评方面的建树，是他整个学说中的一个重要组成部分。

象其他马克思主义思想家一样，葛兰西的文艺理论，始终同生活、现实有着密切的联系；他的文学批评实践，又始终同他在政治领域的革命实践融合在一起。

1891年1月23日，安托尼奥·葛兰西出生在意大利撒丁岛首府卡利亚里附近的一个小市镇阿莱斯。

他的父亲是注册局的职员，依靠菲薄的薪金赡养有七个孩子的家庭。童年的葛兰西体质羸弱，经常生病。小学毕业后，他不得不过早地开始工作，为家庭分忧。后来他在《狱中书简》里回忆说，当时他每天要劳动十个钟点，因为不堪忍受沉重的劳动，他常常夜里悄悄地哭泣。清贫的生活使他的童年、少年蒙上了一重阴影，但也促使他很早就在艰辛困苦中砥砺意志，磨炼坚韧不拔的品格。

葛兰西从小酷爱读书，有着强烈的求知欲。家里书籍很少，他便千方百计借书来读。他胆大心细，常常到乡村游历，观察自然。他渴望将来能当一个英勇无畏的探险家，周游世界，探索大自然的奥秘，了解社会和人，因此有“小参孙”的外号。

十四岁的时候，葛兰西进入圣卢苏乔初级中学。在哥哥杰那罗的影响下，他开始接触宣传社会主义思想的进步书刊。三年以后，他进入卡利亚里高级中学。在这里，青年葛兰西如饥似渴地阅读马克思、恩格斯以及克罗齐的著作，经常同一批有志青年探讨社会、经济问题，并开始写作犀利、生动的政论文章。

在撒丁岛度过的二十个年头，对葛兰西后来选择的道路具有决定性的意义。他生活在劳动人民当中，热爱美丽富饶的撒丁岛和它勤劳、朴实的人民，他深切体验到故乡的落后和人民的不幸，亲眼目睹意大利南方和北方的尖锐对立，笼罩整个社会的严重的阶级矛盾，这在他的心灵里培育了仇恨剥削制度，追求社

会正义的感情，推动他去苦苦地探索造成撒丁岛贫困和落后的病根。

1911年，葛兰西以优异的成绩通过考试，获得都灵大学为外省青年提供的奖学金。他离开撒丁岛，走上了求索真理和革命实践的道路。在都灵大学文学哲学系，他主攻语言学、文学，潜心研读古典文学和德·桑蒂斯、克罗齐的文艺论著，但他又不囿于专业的狭小天地，而是怀着浓厚的兴趣，涉猎历史、哲学、法学、政治经济学，以博学广识和过人的智慧赢得教授们的赏识。四年的大学生活为葛兰西日后多方面的卓有成效的理论著述奠定了坚实的基础。他的导师、著名学者巴托利教授原指望这名聪颖好学的学生将来成为优秀的语文学家，但葛兰西终究没有成为书斋里的学者。他胸怀“拯救意大利”的抱负，毅然把自己的一生奉献给无产阶级革命事业。

都灵是当时迅猛发展的意大利资本主义工业的心脏，也是蓬勃兴起的社会主义运动的中心，以“意大利的彼得堡”著称。还在大学学习的时候，葛兰西一面认真学习马克思主义，一面深入到工厂车间和工人住宅区，进行宣传鼓动，组织政治斗争。1913年，他加入社会党，为该党机关报《前进报》撰写政论文章和戏剧评论。

伟大十月社会主义革命开创了国际工人运动的新生面；意大利掀起了革命高潮，但由于社会党领导奉行错误路线，坐失了大好革命时机。当时葛兰西担任社会党都灵支部书记，他挺身而出，于1919年创办《新秩序》周刊（后改为日报），宣传马列主义，提出清除党内机会主义路线，在工厂、合作社、兵营建立共产主义小组，发动人民群众建立苏维埃的政治纲领，为意大利无产阶级政党的建立作了思想上、组织上的准备。列宁在共产国际

第二次代表大会的报告中高度评价了葛兰西这个时期的革命实践：“我们应当向意大利的同志们说，同共产国际的方向符合的，是‘新秩序派’，而不是现在社会党和它的议会党团的多数领导者。”^①

1921年，葛兰西偕同一批志同道合者退出社会党，创立意大利共产党，以后又担任总书记。他曾多次代表意共参加共产国际执行局的会议。1924年当选国会议员。为了阶级的解放，为了党的建设，葛兰西不顾疾病缠身，夜以继日地工作。墨索里尼窃取政权，建立了世界上第一个法西斯独裁统治，白色恐怖笼罩全国。党和同志们一次又一次劝葛兰西转移到国外，他却安之若素，坚守指挥岗位，一次又一次推迟出国日期。1926年11月8日，一个黑暗的冬夜，一群便衣特务闯入了他的住宅；葛兰西不幸被捕，锒铛入狱，从此开始了漫长的、骇人听闻的铁窗生涯。

在法西斯牢狱中，葛兰西受尽酷刑折磨，始终坚毅不屈，顽强斗争。高尔基、罗曼·罗兰、巴比塞等国际进步人士于1933年组织声援葛兰西国际委员会，揭露法西斯迫害这位革命家的罪行，积极营救，英国坎特伯雷大主教也出面呼吁，要求释放葛兰西，但都遭到法西斯当局的蛮横拒绝。1937年4月25日，身害缲继之苦达十一年之久的葛兰西脑溢血发作，一颗高尚的心停止了跳动。

二

葛兰西的理论著作对当代政治、哲学、历史、经济、文化、宗

^① 《列宁选集》中文版，人民出版社，1972年，第4卷，第343页。

教等诸多领域的许多重要问题，作了深入的论述。他有关文艺的著述除散见于被捕以前发表的论文、评论外，大多收入《狱中札记》、《狱中书简》。

这是用鲜血凝聚而成的两部作品。在狱中，葛兰西长年遭受几乎与世隔绝的单独监禁和惨无人道的迫害，每日三餐吃着牲口饲料那样令人作呕的饭食，愈来愈严重的神经衰弱症、肠胃病、脓血症、尿毒症，常常折磨得他无法坐卧。慑于舆论的压力，法西斯不敢公然对他下毒手，便阴险地采用慢性杀害的伎俩，他们歇斯底里地叫嚷：“我们要让这个头脑二十年不能工作。”但葛兰西铁骨铮铮，他在狱中致亲人的一封充溢革命浩气的信中写道：

“无产阶级的解放是艰苦卓绝的事业，唯有当人们普遍悲观失望的时候保持不折不挠精神的人，唯有把意志锤炼得象刀剑一样坚韧的人，才堪称工人阶级的战士，才堪称革命者。”

葛兰西就是这样一位坚强的革命者。他决心在狱中进行学习和研究，从事写作。这是他坚持斗争的唯一方式。被捕以后仅仅四个月，他在一封信中便谈到他将进行系统研究的设想，首先着手研究这样四个课题：十九世纪意大利社会思想史；比较语言学；皮兰德娄戏剧；通俗小说和人民文学。从这里可以清楚地看出，文学艺术是葛兰西研究的重点。

他不顾环境的险恶，抱着多次昏迷，几乎无法支撑下去的病体，在匮乏最基本的参考书籍和资料的情况下，以惊人的毅力和才智，用轻轻一按就痛得要命，甚至无法拿起最轻的东西的手，以蝇头小字写满了三十二个笔记本，共 2848 页，另外还写了九百多封书信。这些笔记后来按它们的内容分门别类，整理和编辑为《历史唯物主义与克罗齐哲学》、《文学与民族生活》等六卷。

另有一种版本，大体上按写作的年代顺序为脉络，把它们编为《狱中札记》四卷。这两种版本互相参照，给研究葛兰西的思想提供了方便。

初读《狱中札记》，往往会被它们的隐晦曲折的文字和零散、片断的形式所困惑，难以理解。这是牢狱的特殊环境造成的。

在狱中，葛兰西为了及时地把他思维的成果记录下来，不得不诉诸笔记的形式。他没有考虑到后来会以这种样子出版，不少问题他本想留待将来予以充实、丰富，作进一步的阐发，或者在笔记中只是指出了今后深入研究该问题的可能途径。因此这些札记大多采用省简的笔法，篇幅短小，概括性强，含蓄幽奥，无法象正常情况下写作论文那样字斟句酌，注意文章的严谨结构。有些札记近于读书心得、论文提纲，或者仅仅是思想火花迸发时作的速记。有的札记写完了，有的只是开了个头。

法西斯监狱当局对葛兰西写的东西实行严格的检查。为了通过审查官这一关，葛兰西常常把容易引起麻烦的字眼改头换面，例如把马克思、恩格斯称为“实践哲学的奠基人”，把无产阶级革命叫作“客观现实的大变革”，等等，用隐晦曲折的方式，拐弯抹角地表达革命的思想。由此给阅读葛兰西的著作带来相当大的困难。

不过，这些表面看来片断的、不系统的札记，却互相关联，有着内在的紧密联系和完整、丰富的思想内容。如果把葛兰西有关文艺的论文、评论、札记、书信集中起来，加以全面的分析和研究，便不难看出，葛兰西根据意大利的客观实际和当时的时代特点，多方面地阐述了马克思主义文艺理论一系列带根本性的问题，为马克思主义文艺宝库增添了新的内容。

三

葛兰西文艺思想的一个重要特点，是坚持对社会现象和艺术现象的历史唯物主义态度。这是同以克罗齐为代表的唯心主义文艺思想针锋相对的。

众所周知，克罗齐是二十世纪在西方和意大利发生重要影响的哲学家、历史学家和文艺理论家。他学识渊博，对艺术的特征和规律发表了不少独特的见解。他的文艺理论的核心，是把艺术同现实生活，同历史相割裂，认定艺术属于精神的范畴，是超脱社会的精神的产物。他由此断言，“艺术即直觉”，即“静观”，提倡“纯诗歌”。按照他的观点，文艺是“表现”和“交流”这样不同性质的过程的组合，前者为内在的、精神的活动，后者为外在的、实际的活动，文艺从内在的自我情感出发，为直觉的“抒情的表现”，然后才转到外在的自然，即“交流”。在很长的时间里，克罗齐的学说成为“为艺术而艺术”和消极浪漫主义的理论基础，他在文艺理论领域拥有至高无上的权威，有“世俗教皇”之称。

葛兰西青年时代曾受到克罗齐学说的影响，对于克罗齐作为治学严谨的学者，对于他学术上的建树，也一向表示崇敬。但在实践活动中，葛兰西愈益痛切地意识到，不批判克罗齐唯心主义文艺观，消除其影响，建设马克思主义文艺批评的任务就无从谈起。为此他曾萌发过效法恩格斯的《反杜林论》，写出《反克罗齐论》的设想^①。

^① 见《1967年葛兰西研究国际学术讨论会文集》，罗马，里乌尼蒂出版社，1969年，第2卷，第22页。

在《狱中札记》中，针对克罗齐的唯心主义文艺观，葛兰西从社会实践出发，指出文艺作为观念形态，属于历史的范畴，是历史的事实。在阶级社会中，文化艺术问题始终同社会的劳动分工、阶级关系联系在一起，并且自觉不自觉地对它们作出反映，因此，文艺是“上层建筑”，是一定社会的精神生活，代表一个民族“对生活 and 人的观念”。克罗齐宣传的纯艺术、纯诗歌的主张，历史地说，是站不住脚的，因为文艺作品是特定的社会一道德内容的体现，而艺术史、诗歌史实质上是从艺术、诗歌或审美的特殊角度，是从艺术家、诗人同历史、社会现实关系的角度来研究的历史。所以文学研究“不是文学史的研究，或者更确切地说，是把文学史作为更加广泛得多的文化史的一部分和一个方面来研究。”这样，葛兰西在他的富有战斗性、科学性的文字中，廓清了历史唯物主义文艺观同克罗齐唯心主义文艺观的分界线，不仅正确探讨了文学艺术的起源、本质，文学艺术同社会现实的辩证关系，而且揭示了无产阶级自觉地进行文艺领域的思想斗争的历史必然性。

从上述基点出发，葛兰西提出了著名的关于“民族—人民的文学”的思想，并把它置于意大利历史的范围内，加以深入细致的阐述。葛兰西认为，意大利历史首先是它的人民的历史，劳动人民是左右历史进程的最重要的因素。他破天荒第一次在意大利指出，意大利人民现时在政治、经济、文化领域面临的种种令人苦恼的问题，盖源出于这样的事实：由于意大利特殊的历史条件，在反对封建主义斗争中充当领导者的意大利资产阶级，同欧洲其他国家的资产阶级相比，具有极大的软弱性、排他性，它脱离群众，害怕群众，使意大利资产阶级革命以同封建地主阶级的妥协告终。这就决定了资产阶级以及依附于它的知识分子无力

反映和满足民族—人民的理想和要求。这就是意大利文学缺乏民族—人民性的历史根源，或者说，意大利不存在“民族—人民的文学”的事实，正是“近代型意大利民族难产的反映”。

一方面，不存在“民族—人民的文学”；另一方面，意大利文学中“世界主义”盛行。这是一枚银元的两面。对于后者，葛兰西进行了尖锐的批评。所谓“世界主义”，根据葛兰西赋予它的涵义，是指自外于民族—人民，对民族—人民及其最紧迫的实际问题漠不关心的倾向；它在文学上表现为对异族的卑躬屈节、逃避现实、学院主义、精神空虚、乡帮观念等弊病。葛兰西通过历史的考察，在这里提出了一个引人注目的观点：意大利文学中“世界主义”的源头，可以追溯到文艺复兴时期。他在以人文主义与文艺复兴为题的一组札记中写道，意大利文艺复兴运动有着举世公认的功绩，是“一场伟大的文化革命”。但文艺复兴运动作为两种世界观的斗争，即“资产阶级—人民世界观”同“封建—贵族世界观”的斗争，又交织着进步与倒退的两重性；其不容忽视而又往往被忽视的“倒退性”的一种表现，是随着城市公社的衰落，“资产阶级—人民世界观”失败了，产生了一批“世界主义”作家，他们依附于割据称雄的各邦封建君主，把他们当作自己和艺术的庇护神，对劳动人民采取冷漠的、贵族老爷式的态度。葛兰西的这一分析，应该说是中肯、真切的，它不只探究了意大利作家脱离人民的历史渊源，而且对评价文艺复兴文学也有着指导意义。

葛兰西认为，十九世纪民族复兴运动是对“世界主义”传统的一次有力冲击，在文学、歌剧领域产生了一批反映时代的精神、人民的要求的现实主义杰作。然而，法西斯统治导致作家脱离人民的弊病的恶性发展，作家与人民之间的联系被法西斯和

作家自己竖立起来的双重高墙隔断了。群众竞相阅读大仲马、欧仁·苏等的通俗小说，因为对于他们而言，意大利作家比外国作家“更为陌生、遥远”。

葛兰西关于“民族—人民的文学”的思想，是总结意大利历史和现时文学经验的结果。

他指出，为着建设“民族—人民的文学”，必须造就一支新型的知识分子队伍。葛兰西一贯重视知识分子的作用，他曾说过，北方的工人、南方的农民和进步知识分子三者的结合，组成一个“历史的集团”，这将是意大利革命的主要力量。他把知识分子视为文化的创造者和传播者。在《关于民族—人民的概念》这篇著名的论文中，葛兰西写道，现代意大利知识分子还不能承担它应当承担的使命，因为他们被同旧制度千丝万缕的联系所束缚，活象悬吊在半空中的梁上君子，不懂得因而也不可能真实地反映人民的疾苦和愿望，他们热中于表现纯艺术或者什么艺术的自我。

但是，葛兰西告诫说，绝不能由此把造就新型知识分子的任务简单地归结为“造就新的艺术家”的斗争——那将是荒谬的见解；须知“艺术家无法人为地创造出来”。按照葛兰西的观点，造就新型知识分子本质上意味着解决作家同人民的关系问题。从客观上说，这就需要发动一场足以打碎旧传统的“强有力的、自下而上的政治运动”，以从根本上改变书本与生活、思想与实践、作家与人民的相互关系。在这一运动中，新的社会集团一旦以领导者的姿态和前所未有的信心登上历史舞台，便不能不从它的内部推举出新的艺术个性。而从作家自身来说，则需要同人民保持密切的联系，“跟人民的情感融为一体”，成为“人民的组成部分”和它的代言人，并努力把文学的根子“扎在实实在在的

人民文化的沃土上”。只要做到了这两点，“民族—人民的文学”便将获得生命力。

葛兰西关于“民族—人民的文学”的思想，又是吸取前人，包括他所批判的克罗齐的文艺理论中合理因素的结果。

克罗齐在《文化与精神生活》一书中曾论述了这样一个观点：“一部诗作或一组诗作问世后，无法通过对这些作品的研究、摹仿和改编来继承与发展它们。……诗歌不能产生诗歌。孤雌生殖是不存在的。需要有阳性元素，即需要有现实的、激情的、实际的和精神的的东西的参与。”

克罗齐这一席话有一定的道理，它指出艺术创作不应该诉诸对现成作品的摹仿，但它又相当抽象，并没有跳出诗歌是精神的产物和纯美学的窠臼。但葛兰西表示，这个观点可以为历史唯物主义所接受。葛兰西利用了克罗齐观点中的合理因素，予以改造和发展，注进了克罗齐本人排斥在外的社会因素，从而得出了他的文艺理论中一个原则性的结论：“文学不能产生文学……上层建筑除开惯性和惰性的结果外，无法产生上层建筑。它们的诞生，必须依靠‘阳性’元素的参与，即革命、革命活动的参与；这‘阳性’元素创造‘新人’，即新的社会关系。”这样，葛兰西完整而透彻地阐发了革命、革命活动是创造“新人”和“新的社会关系”，从而建设“民族—人民的文学”的必由之路的重要思想。

四

运用辩证的、科学的分析，探讨文学艺术的许多基本问题，诸如文艺的社会功用、形式与内容、文艺批评的标准，是葛兰西文艺思想的一个鲜明特色。

在《艺术与争取新文明的斗争》一文中，葛兰西开宗明义就指出，那种略懂几个千篇一律的公式便自诩掌握了足以打开一切门户的“万能钥匙”的轻佻、幼稚的态度，是同马克思主义文艺批评水火不相容的。

关于文艺的社会功用，葛兰西首先强调，艺术是两种类型的因素，即纯艺术性质的或审美的因素，与政治性质的即文化—政治的因素的有机结合。他批评把艺术视同一般宣传工作的偏狭、错误的观点。他说，如果让文艺变成“‘预先安排的’和规定的政治宣传”，让作家以虚假空洞的热情，去写对于他异常陌生的、无法驾驭的材料，即“人为地表现一定的内容”，那么，结果只有一个——产生短命的失败之作。文艺变成了政治的附庸与传声筒，它的社会功能，它的认识与审美价值，也就一笔勾销了。正是在这个意义上，葛兰西毫不含糊地说，“艺术就是艺术”；他还对文学家与政治家的区别作了细致的阐述。

另一方面，葛兰西清楚地意识到，文艺具有形象地映照历史真实，使之升华为审美感受，成为群众的精神财富的特殊作用，是进行思想斗争的极其锐利的武器。因此，文艺是整个革命事业的一个组成部分，是“新文化”的一个组成部分。他坚定地申明，文学艺术的对象是人民大众，它的使命是为了“文化与道德的革新”。他要求作家肩负起“满足人民的精神要求”，“培养民族—人民的思想、道德意识的责任”。为此，他希望作家成为“民族的教育者”。

由此可见，葛兰西反对用政治说教代替艺术创作和艺术脱离政治的两种倾向，他既没有忽视文艺的审美价值，文学家与政治家的区别，又强调文艺的社会—道德价值，文学家是“教育者”，从而完整地阐发了文艺的社会功用。

关于艺术作品的形式与内容的关系，葛兰西同样作了很恰当的分析。他指出，作品的形式与内容的关系，具有“审美的”和“历史的”两重涵义。

为了说明自己的观点，葛兰西举了这样的例子：两个作家，可以反映或者描写同一个历史—社会时期；然而，一个能够享有艺术家的声誉，另一个充其量只能落得个不高明的画师的称号。为什么会出现这种情况？原因在于，后者忽视了文艺自身的特征和作品的艺术表现，他不懂得，作品仅仅条理分明地把一定的内容“概括”出来，是不能唤起读者的审美兴趣的。“民族—人民的文学”要求真实地、生动地再现现实生活。作家对生活中各种现象的本质的概括和典型化，必须借助艺术的特殊手段来实现。

关于这一点，葛兰西在评论皮兰德娄戏剧时又作了进一步的阐释。他说，文学是现实或者说是现实在作家头脑中反映出来的“观念转化为艺术的过程”，这种艺术转化过程不应该是“始终刻板划一的，即只具有逻辑性”，而应该“从来是迥然不同的，即具有想象性”。因此，对于艺术作品而言，“美”的素质是绝对不可缺少的。

葛兰西告诉我们，形式与内容的有机的、统一的结合，是支配文艺创作全过程的一个规律，因为艺术作品的内容不能用抽象的方式体现出来，内容必定要熔铸在艺术形式之中。针对意大利文学中浮夸华丽、矫揉造作文风的盛行，葛兰西提出这样的看法：坚持“形式”，正是执着于“内容”，纠正传统的华而不实的文风的一种实际手段。

文学作品的内容意味着什么呢？按照葛兰西的观点，简单地说，内容系指贯穿于作品中的艺术家的情感，他对生活的态

度，是艺术家的心理—道德世界即思想意识，同他生活和创作的那个历史时代的结合。“不妨说，谁坚持内容，事实上就是为争取特定的文化、特定的世界观而斗争。”所以，作品的形式与内容的关系，实质上就是艺术与历史的关系。

葛兰西曾经就形式与内容的关系说了这样一段很有见地的话：“‘美’是不够的。需要一定的思想和道德内容，并使之成为一定的群众——即在历史发展的一定阶段的民族—人民——的最深沉的愿望的完美和充分的反映。文学应该既是文明的必要的组成部分，又是艺术品。”显然，“文明的必要的组成部分”属于历史的要求；“艺术品”属于审美的或艺术的要求；二者不能分裂，又不能等同。二者达到了统一与融合，葛兰西肯定地说，那就是“民族—人民的文学”。

形式与内容的关系，不是对立的，互相排斥的，而是“二位一体，不可分割”。但这并不意味着它们之间毫无区别。葛兰西批判了在这个问题上的二元论观点，指出在某种意义上，内容对于形式而言，是第一性的。这不只因为“内容的改变，也就意味着形式的改变”，而且由于，假使一部作品达到了完美的境地，那主要是仰仗它的道德内容和政治内容，而不是决定于作品的形式。也正是在这个意义上，葛兰西断言，“内容主义者”远比他们的对手，例如高蹈派诗人，更富于民主精神。

基于上述观点，葛兰西阐明，马克思主义文艺批评的任务在于研究艺术家、文艺与社会之间的全部关系，研究作品的形式与内容之间互相依存的关系。文艺批评家总是努力剖析作家的思想基础，他的作品在具体的社会环境里留下的投影，因此，文艺批评是“对道德、情感和世界观的批评”。但是，文艺批评又应该具有鲜明的文艺特色。如果批评家单单关注作品的内容，作

家反映了什么，而不涉及作品的形式、审美价值，那就意味着批评家“根本没有触及艺术问题”，文艺批评也就不复是文艺批评，而被政治批评、空洞的政治术语代替和取消了。葛兰西由此得出一个重要的结论：“实践哲学的文学批评，必须以鲜明炽热的感情，甚至冷嘲热讽的形式，把争取新文化的斗争，即争取新的人道主义的斗争，对道德、情感和世界观的批评，同审美批评或纯粹的艺术批评和谐地冶于一炉。”简单地说，文艺批评是道德、情感批评同审美批评的辩证统一。

在论述马克思主义文艺批评的任务时，葛兰西总结了意大利文艺批评的历史经验，对德·桑克蒂斯和克罗齐的文艺批评作了比较分析。克罗齐的文艺批评贯串着这样一个基本观点：文艺作品的形式是最关重要的，形式等于内容，所以批评家的任务不在于研究形式与内容的关系，而是要善于把作品区分为“诗”与“非诗”。葛兰西指出，克罗齐的批评是“冷若冰霜的美学批评”，不足为训。他断然指出，“实践哲学的文学批评的典范，唯独德·桑克蒂斯当之无愧，克罗齐或者别的什么人相形见绌，更不用提卡尔杜齐。”他在德·桑克蒂斯身上看到了“坚定不移的政治、道德信念”，把道德、艺术批评同生活与人民的斗争提出来的现实问题联系起来的激情。这种同克罗齐“冷若冰霜的美学批评”截然对立的“战斗的批评”，葛兰西认为，使德·桑克蒂斯的文学批评时至今日仍然充满生命力，具有借鉴的价值。

与上述问题紧密相联系的，是葛兰西提出的著名的“距离说”。这是一个很值得重视的观点。在审美欣赏中，距离感是一个重要的因素。观赏自然景物的时候，可因距离不同而产生不同的审美感受，甚至可能因为不善于保持一定的距离，而失去或减弱对美的鉴赏。对待同一个人，也可因情感距离的不同而产

生不同的印象。葛兰西把审美过程中经常发生作用的距离感，运用于文学批评。他在一封狱中书简里写道，阅读“经典作家”的作品，不可把古人奉若圣贤，不应当完全沉浸到作品里去，陷于“迷恋”与“附和”，应当保持某种“距离”，就是说应当用批判的眼光，清醒地、客观地予以审视。葛兰西要求批评家甚至比作家站得更高一层，既善于“欣赏”经典作品，又有魄力“轻蔑”经典作品。思想上、情感上保持了一定的“距离”，才能对经典作家作出实事求是的、正确的评价，象恩格斯评价歌德一样。

在另一封书信里，葛兰西谈及托尔斯泰的创作时，又对他的“距离说”作了发挥。他提出把对艺术作品的审美欣赏，同参与艺术家的思想意识区分开来。他举例说，他可以从审美的观点赞叹托尔斯泰的杰作《战争与和平》，却不能苟同小说的思想实质。他认为，从批评的角度看，这种区分是正确的和必不可少的。葛兰西在这里不仅论述了审美批评的方法、尺度，而且实质上又阐述了怎样科学地、实事求是地对待作家的世界观与文学创作、作品的思想性与艺术价值之间既互相联系，又互为独立甚至矛盾的关系，充满了辩证唯物主义精神。

五

关于文学遗产问题的论述，对意大利和外国许多重要作家的分析，在葛兰西的著作中占有重要的地位。

葛兰西严肃批评了以虚无主义态度对待文学遗产，反对继承文学遗产中的优秀成果的错误倾向。他不止一次地说过，新文化无法臆造出来，“民族—人民的文学”也不可能是平地楼台，不能“以精神活动为其渊源”。新文学的前提，“不能不是历史的、

政治的和人民的前提”。对文学遗产只能以马克思主义的观点去进行批判的、正确的评价，去发扬文学传统中的典范和成果。

同样，对待古典作家也不可采取一概排斥、摒弃的态度，尽管按照他们所处的时代和他们的世界观来说，他们是“旧人”。但是，葛兰西论证说，在社会现实原先的诸种关系被推翻以后，“旧人”进入新的关系，他们也就经历了变化，可以改造成为“新人”。他以处在从中世纪向近代世界过渡时期的伟大诗人但丁为例，深刻地揭示出，“在正面形成的‘新人’创作出诗篇以前，可以听到得到改造的旧人的‘最后凯歌’。”这最后凯歌把新与旧揉合在一起，“每每放射出令人惊叹的奇光异彩”。但丁的《神曲》就是“中世纪的最后凯歌，新时代和新历史的预兆”。

与此相关联，葛兰西阐述了另外两个值得注意的观点。第一，葛兰西指出，反映了一定的历史—社会阶段中占支配地位的力量，反映了历史进程的高潮的作家，当然无愧为反映了时代的艺术家，但却不能据此断言，那些反映一定的历史—社会阶段中的其他力量、其他因素的作家，就没有反映出时代的风貌。道理很明显。一定的历史阶段的社会生活，象大海一样无限广阔，丰富多彩，不断变化，它“从来不是铁板一块，相反地，它充满错综复杂的矛盾”。还应注意到，在一定的历史阶段中，“精神—道德革新的过程对于各社会阶级并不是同时发生的”，历史前进的运动也不呈现“单线条”的形态，而是“多线条”的，充满曲折以至倒退。从客观上说，时代的本质既可以表现于事物的主流之中，也可以表现于事物的支流之中；从主观上说，不同的作家也可以不同的方式，对现实生活作出独特的认识和评价。因此，那些反映了一定的历史—社会阶段中其他力量、其他因素的作家，在一定

程度上仍然具有现实意义,也可以说反映了时代。

第二,葛兰西强调,不能把新文学视为对人民群众进行社会—道德教育和审美教育的唯一可能的途径。他多次指出,必须用既往进步作家和当今不同政治信念的现实主义作家创作的具有民主倾向的文学作品来向人民群众进行教育。

正是根据这样的原则,葛兰西对许多重要作家,例如但丁、薄伽丘、阿利奥斯多、马基雅维利、哥尔多尼、福斯科洛、莱奥帕尔迪、莎士比亚、托尔斯泰、契诃夫、凡尔纳等,作了精辟的分析与论述。对于那些世界观和著作都很复杂的文学家以及文学现象,如克罗齐、皮兰德娄、陀思妥耶夫斯基、大仲马以及人文主义、未来主义、侦探小说、科学幻想小说等,葛兰西不诉诸简单武断的评判,也不人云亦云,而是历史地、全面地分析,提出自己的独创的见解。

我们知道,还在社会党《前进报》主持戏剧评论专栏时,葛兰西就以浓厚的兴趣撰写了一系列关于皮兰德娄戏剧的评论。入狱以后,葛兰西又把皮兰德娄戏剧列为他在狱中专题研究的项目之一。尽管葛兰西对皮兰德娄的研究没有来得及完成,但我们从他写的剧评、札记中,可以窥见葛兰西是怎样评价这样一位复杂的文学家的。

葛兰西一扫教会的恶毒诽谤和资产阶级的世俗偏见,对皮兰德娄戏剧独具一格的思想特征和艺术特征进行了细致的剖析。不错,皮兰德娄的思想体系是主观唯心主义的,资产阶级批评家因之加给他一顶“皮兰德娄主义”的帽子;但葛兰西以敏锐的透视力指出,皮兰德娄表现客观现实变幻莫测,“自我”与“假面”冲突的剧作,闪耀着批判基督教世界观、庸俗陈腐的市侩习气和刻板僵化的传统观念的思想火花,因而皮兰德娄不啻是“精

神环境的革新者”。皮兰德娄的戏剧扑朔迷离，怪诞不经，“哲学对话”的味道也颇浓厚。但葛兰西指出，剧作家在作品中冲决了传统的戏剧规范的藩篱，充分调动了戏剧的可能性，把他的关于客观现实的辩证观念，“体现在迥乎寻常的性格里，并且在浪漫主义的外衣下，表现于反对理智和常规的怪诞的斗争中”，从而获得了不同凡响的戏剧效果。这样的评论，可以说不落窠臼，又切合实际。葛兰西又说：“皮兰德娄是戏剧领域冲锋陷阵的勇士。他的喜剧犹如无数枚手榴弹，在观众的头脑中砰然爆炸，使陈旧庸俗的习气摧毁廓清，情感和观念分崩离析。”这一段著名的论述，今天已被意大利批评界公认为对皮兰德娄戏剧的经典性评价。

对英国作家吉卜林的评价，是另一个议论警策的例子。不少批评家认为吉卜林的童话体小说旨在曲折地宣传弱肉强食的殖民主义意识。葛兰西别具只眼，从吉卜林那些能够激发少年读者种种美丽的幻想的动物故事里看到了它们的教育价值。他在狱中写的一封信中称赞吉卜林描写的动物故事“洋溢着一种奋发的精神和意志力”；他说，这正是他以为需要让他的儿子德里奥和任何一个孩子领会的，“如果我们希望这些孩子赋有坚强的性格和昂扬奋发的活力的话。”

这里不能不提及葛兰西关于但丁《神曲》中《地狱》第十歌的探讨，它向我们提供了分析文学经典作品的榜样，受到但丁研究专家们的重视。

但丁《神曲》是深受葛兰西赏识的作品。他在都灵大学就开始对《神曲》进行初步的探索，入狱后又通过亲属获得《神曲》的有关资料，以期进一步研究。令人遗憾的是，革命活动的繁忙，特别是其后铁窗生活的磨难，致使他深入研究《神曲》的宿愿未

能实现，而仅仅在狱中书简里写下了他酝酿已久的提纲。但是，两封简短的书信却包含着丰富的内容。首先，葛兰西对克罗齐把一部完整的艺术作品机械地分割为“诗歌”（表现情感、激情、心理）与“结构”（表现思想意识、道德、宗教），并据此来评论《地狱》第十歌的研究方法，提出了批评。葛兰西认为，没有“结构”，“诗歌”本身也不复存在，因此，“结构”也就是“诗歌”。《地狱》第十歌是完整和谐的整体，而非如克罗齐所说半是“诗歌”，半是“结构”，前后对立的篇章。从而再次有力地驳斥了流行于文学批评领域的克罗齐唯心主义美学理论。葛兰西又摒弃了资产阶级学者纠缠于《地狱》第十歌中一些细枝末节的繁琐考证。他力排众议，破除批评界的定论，阐明《地狱》第十歌描绘了两个人物的悲剧，描绘了两种高尚的情感，即吉伯林党首领法利那塔对故乡佛罗伦萨的热爱，和“温柔的新体诗派”诗人卡瓦尔康蒂的父子之爱，进而对这首历来众说纷纭的名篇的思想性、艺术性作了富有见地的探讨。

葛兰西善于从审美的高度来剖析作品的艺术特色。他把诗歌和绘画这两个不同的艺术品种的作品加以比较，互相对照，探求其共同的、规律性的特点。他在这两封书信里借助庞贝城以美狄娅杀子复仇为题材的壁画，来对比和论述《神曲》中《地狱》第三十三歌关于乌哥利诺伯爵杀子充饥的悲剧的描绘，论证了艺术创作中一条重要的规律，即无论是绘画还是诗歌，在表现人的巨大痛苦的主题时，应该回避它的最原始、最粗俗的形式，回避用表面激昂炽烈，实质苍白无力的方式展示悲剧情节发展的顶点，而宜于充分调动观众或读者的想象力，让他们不是一览无余地看到，而是深切地感受到悲剧的高潮；唯其如此，艺术作品才能产生最强烈、最感人的艺术效果。这两封书信不仅有助于

读者理解但丁的这部巨著，而且葛兰西渊博的才学和出众的思维能力，也在这里给我们留下了难忘的印象。

葛兰西对古典作家的评论包含着马克思主义文艺学说的重要的观点，有助于我们用科学的方法论去正确对待文学遗产，对于我们今天深入地研究或再评价这些重要而又复杂的文学家，仍然有着指导的作用。

当然，我们应该看到，葛兰西有关文艺的论述，产生于意大利劳动人民同垄断资本特别是同法西斯专制政权进行殊死斗争的严峻年代，客观环境不允许他对文艺的许多规律性问题进行深入细致的研究。对于他在著述中涉及的若干文艺理论问题，客观环境也不允许他予以充分的、周密的阐发。

在对某些问题的论述中，我们可以看到那个阶级斗争异常严酷的时代不可避免地打下的印记。对于一些作家、文学现象的评价，例如曼佐尼、翁加雷蒂、意大利浪漫主义等等，也不免有失之偏颇之处。

还有一点需要说明。鉴于本文开头提及的情况，选编一本葛兰西论文学的集子，是一项很艰巨的任务。为了方便我国读者，本书的选编以葛兰西《文学与民族生活》为主要依据，同时收入《狱中书简》谈及文艺问题的书信，又适当收选葛兰西其他著作中的有关文字。

本书选编、翻译过程中，承蒙葛兰西学院、罗马大学现代文学学院院长阿卓尔·罗萨教授（Alberto Asor Rosa）、汉学家安娜·布娅蒂（Anna Bujatti）博士给予热情的支持与帮助，在此谨表谢意。

由于水平的限制,本书的选编、翻译,一定有许多不足之处,
热诚希望读者指正。

吕同六

1982年5月,北京