

蘇聯文學史

季莫菲葉夫著 水夫譯



中國蘇聯文化協會研究叢書



110

譯夫 水 • 著夫葉菲莫季

史學文聯蘇



• 書叢究研會協化放蘇中 •

行刊店書東海

書叢究研會協化文蘇中

史學文聯蘇

著者 季莫菲葉夫

譯者 水夫

發行人 俞鴻模

出版者 海燕書店

總發行

上海(18)汾陽路八十號
北平宣內智義伯大院十五號

北平新時代圖書發行所
北平西單西長安街五十二號

★有版權★

中華民國三十七年九月初版
中華民國三十八年七月平版

總(47) 研(1—2) P(1001—2500)

目次

引言

第一章 九十年代——俄羅斯文學發展的新時期

- 文學和社會生活的聯系(七)——過去的經驗的意義(七)——十九世紀文學發展的總結(八)
- 俄羅斯古典作家的人道主義(九)——人民性(二〇)——批判現實主義(二二)——俄羅斯古典作家的愛國主義(二四)——俄羅斯文學中的軍事愛國主義題材(二六)——俄羅斯文學中愛國志士的形象(二六)——十九世紀文學中的浪漫主義(二八)——俄羅斯文學的世界意義(二九)——傳統和革新(三三)——解放運動的新時期(三三)——社會民主黨的組織(三三)——革命鬪爭的新形式(三三)——解放祖國的鬪爭(三三)

第二章 文學的新任務

- 新的形勢(三七)——戰鬪的人道主義(二八)——人民性和黨性(三六)——列寧的文章「黨組織與黨文學」(三六)——現實主義和浪漫主義的接近(三三)——九十年代文學的傳統和革新(三二)
- 九十年代的文學生活(三三)——高爾基論文學新任務(三六)——高爾基的愛國主義(三九)

——社會主義現實主義的基礎(四)——九十年代和二十世紀初的主要文學派別(三)

第三章 高爾基創作道路的開始……………四七

高爾基——人類的友人和導師(三)——高爾基的世界榮譽(三)

高爾基的生活之路……………四九

家庭(四)——童年時代和少年時代(三)——文學活動的準備(五)——高爾基的自傳小說

(五)——阿廖夏的形象(五)——三本小說中俄羅斯人的形象(五)——文學活動的開始(五)

——高爾基的革命活動(五)——十月革命後的高爾基生活(六)——莫洛托夫關於高爾基的

演辭(六)

高爾基創作的初期……………六三

高爾基創作中的革命浪漫主義(六)——高爾基的浪漫主義氣息的主人公(六)——高爾基浪

漫主義形象的意義(六)——高爾基的浪漫主義和人民創作的聯系(七)——高爾基浪漫主義

中的傳統因素(七)——高爾基創作中的批判現實主義(七)——犧牲者的人(七)——壓迫者

的人(七)——對於英雄的夢想(七)——鬪士的人(七)——對人的信仰(七)——抗議的探索

與生活的鬪爭(七)——「底層」的題材(七)——高爾基的流浪漢形象的新穎處(八)——抗

議的力量(八三)——「底層」人物的否定方面(八三)——「切爾卡斯」(八四)——短篇的構成(八四)——迦夫里拉的形象(八六)——切爾卡斯的形象(八七)——短篇「莽撞人」中工人的形象(八九)——「柯諾華洛夫」(八九)——高爾基短篇中作者形象(九二)——結論(九五)

第四章 第一次俄國革命時代的高爾基創作的第二時期……………九九

創作的第二時期(九九)

「福馬·高爾傑葉夫」……………九九

福馬·高爾傑葉夫的形象(一〇一)——商人的形象(一〇三)——中篇裏工人的形象(一〇)

長篇小說「母親」……………一〇五

長篇的材料(一〇六)——長篇的運命(一〇八)——長篇的意義(一一〇)——母親的形象(一二四)——高爾基怎樣雕塑成尼洛芙娜的形象(一二七)——長篇中現實主義與浪漫主義的交融(一二八)——長篇的美學上的意義(一三二)——長篇在反動時代的意義(一三六)——「母親」是社會主義現實主義的範本(一四〇)

劇本……………一三一

劇本裏的工人形象(二三)——「底層」(二三)——主要的人物(二三)——沙丁(三六)——盧卡(三七)——劇本的藝術意義(三九)——「海燕歌」(四〇)——詩篇人(四二)——總結(四三)

第五章 兩次革命中間那一時期的高爾基(一九〇八——一九一七)……………一四

反動時代(四五)——馬克思主義批評在同文學上反動勢力的鬪爭中(四七)——高爾基在同反動勢力的鬪爭中(四七)——「夏天」(四九)——奧古洛夫的俄羅斯(五〇)——俄羅斯人的形象(五三)——列寧的形象(五五)——世界大戰時期(五六)

第六章 十月革命後高爾基的創作……………一五

創作綜合時期(一五九)

「阿爾達莫諾夫家事」……………一六〇

長篇的意識意義(一六一)——高爾基所瞭解的勞動(一六三)——伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象(一六五)——第二代(一六六)——第三代(一六八)——小伊里亞·阿爾達莫諾夫(一六九)——季洪·維亞洛夫(一七二)

「克里姆·薩姆金的一生」……………一七三

克里姆·薩姆金的形象(一七)——庫杜洛夫的形象(一七)

政論家的高爾基

反法西斯戰士的高爾基(一八三)——高爾基創作的意義(一八三)

第七章 接近高爾基的現實主義作家

高爾基對俄羅斯作家的影響(一八七)——羣衆無產階級文學(一八八)——台米羊·別德納(普里德伏洛夫)(一九〇)——塞拉菲摩維奇(卜波夫)(一九一)——塞拉菲摩維奇的創作之路(一九二)——農民作家(一九六)——波其雅切夫(一九七)——伏爾洛夫(一九八)——聶維洛夫(一九九)——魏列薩耶夫(一九九)

第八章 詩歌中的現實主義

抒情詩中的現實主義(二〇二)——二十世紀初葉的俄羅斯詩歌(二〇三)——馬雅柯夫斯基的事業的開始(二〇四)——高爾基和馬雅柯夫斯基(二〇六)——未來主義在西歐(二〇八)——俄國的未來主義(二〇九)——馬雅柯夫斯基和未來主義(三一)——馬雅柯夫斯基的基本思想和形象(三一)

第九章 批判現實主義

二十世紀現實主義發展的各種不同的道路(二七)——二十世紀的批判現實主義的貶低(二九)
——蒲寧(二三)——蒲寧的抒情詩(三三)——蒲寧的散文(三七)——庫齊林(三〇)——安德烈夫(三一)——結語(三五)

第十章 象徵主義……………三七

十九世紀末與二十世紀初文學中同現實主義的鬭爭(二七)——俄羅斯的象徵主義(三八)——象徵主義的作詩法(三〇)——象徵主義的社會意義(三七)

第十一章 華列里·勃柳索夫(一八七三——一九二四)……………三一

小傳(三五)——勃柳索夫的創作之路(五)——創作的初期(三六)——勃柳索夫創作中的歷史題材(三六)——勃柳索夫的有力的人的形象(三六)——城市的題材(三八)——社會題材(三九)——勃柳索夫的散文(三七)——革命後的創作時期(三九)——祖國的題材(三五)

第十二章 亞力山大·勃洛克(一八八〇——一九二一)……………二六

傳記(二〇)勃洛克和革命(二七)——人的題材(二八)——俄羅斯的題材(二九)——勃洛克和高爾基(二九)——勃洛克的浪漫主義(二九)——十月革命後的勃洛克(二九)——「十二個」(三〇)——「西紮亞人」(三〇)

第十二章 蘇維埃文學的發展道路

人民大眾創造力的解放(三三)——社會生活和文學生活的改造(三四)——列寧論社會主義文化的建立(三五)——文學發展的新階段(三七)——蘇維埃文學的新的主人公(三九)——社會主義現實主義的發展(三一)——蘇維埃作家在國內社會生活中的地位(三五)——蘇維埃文學同生活的聯系(三九)——蘇維埃文學發展的主要時期(三四)——蘇維埃文學的歷史主義(三五)——短短的結論(三六)——黨和文學(三四)——黨第十三次代表大會關於出版物的決議(二九四年)(三四)——聯共(布)爲中央委員會的決議關於黨在藝術文學方面的政策(二九五年)(三四)——文學團體(三四)——二十年代文學中的階級鬥爭(四六)——聯共(布)黨中央委員會的關於文藝團體的改組的決議(三〇)——復興時期的文學(三五)——二十年代文學中的內戰題材(三五)——塞拉非摩維奇的鐵流(二九四年)(三五)——富曼諾夫的夏伯陽(二九三年)(三五)——復興的題材革拉特珂夫的士敏土(二九五年)(三四)——二十年代文學生活的總結(三七)——二十年代文學中的工業化與集體化的題材(三九)——新人的形象(三七)——馬卡連柯的教育詩(二九三至二九四年)(三七)——奧斯特羅夫斯基的鋼鐵怎樣鍊成的(二九四年)(三七)——戰前的文學(三八)——國防的題材(三五)——衛國戰爭時期的文學(二九二至二九五年)(三八)——戰時的抒情詩(三九)——長詩(三五)——特代爾陀夫斯

基的華西里·焦爾金(二四二至二四五年)(四〇〇)——散文(四〇五)——戲劇(四〇六)——西蒙諾夫的俄羅斯人(四〇六)——柯爾納楚克的戰線(四〇〇)——列昂諾夫的侵略(四〇〇)——結語(四二一)——文學在新的階級上(四三三)

第十四章 符拉其米爾·馬雅柯夫斯基(一八九三—一九三〇)……四一九

馬雅柯夫斯基的創作對當代的意義(四三九)——鼓動家的詩人(四三〇)——鼓動詩和抒情詩(四三〇)——馬雅柯夫斯基的文學革新(四三三)——馬雅柯夫斯基的愛國主義(四三四)——馬雅柯夫斯基的人道主義(四三〇)——史大林論馬雅柯夫斯基(四三六)——馬雅柯夫斯基的生活之路童年家庭(四三九)——參加地下革命工作(四三〇)——關於城市的詩(四三四)——馬雅柯夫斯基詩作的新穎處(四三六)——馬雅柯夫斯基詩歌改革的民主性(四三三)——長詩榜中的雲(四三三)——長詩的意識主題基礎(四四四)——長詩的藝術特點(四四〇)——革命前馬雅柯夫斯基的諷刺詩(四四九)——長詩脊柱橫笛戰爭與和平以及人的形象(四四四)——馬雅柯夫斯基在一九一七年(四四六)——藝術與革命(四四六)——馬雅柯夫斯基在羅斯達(四四九)——『羅斯達之窗』的基本題材及藝術特點(四四九)——長詩一萬萬五千萬人民的題材(四四三)——馬雅柯夫斯基的新的抒情的世界觀(四四三)——馬雅柯夫斯基的聲譽的增長新的工作形式(四四五)——馬雅柯夫斯基的諷刺詩沉緬在會議中的人們(四四七)——長詩我愛和關於這(四四九)——長詩符拉

其米爾·伊理奇·列寧(四三)——列寧的形象(四三)——長詩的結構史詩的因素(四七)——長詩的抒情因素(四三)——長詩的語言(四四)——國外旅行馬雅柯夫斯基論西方(四八)——馬雅柯夫斯基的後期創作(五〇)——和財務督導員談詩馬雅柯夫斯基論詩人的勞動(五〇)——長詩好！(五一)——長詩的革新意義(五二)——長詩的樣式上的調音與節奏上的特點(五三)——報人的詩人馬雅柯夫斯基在共青真理報的工作詩的小品(五三)——五年計劃的題材蘇維埃人的形象(五五)——同讀者的往來展覽會(五九)——生命的最後幾年(五三)——儘着嗓子唱(五三)

第十五章 阿列克賽·托爾斯泰(一八八三—一九四五)……………五二

傳略(五二)——十月革命前一時期的創作(五三)——十月革命後的最初幾年(五四)——長篇小說彼得大帝(五五)——彼得的形象(五七)——長篇小說的主要形象(五六)——長篇的語言(五六)——關於伊凡雷帝的劇本(五六)——糧食(一九七年)(五六)——苦難的歷程(五〇)——

第十六章 蕭洛霍夫的創作……………五三

小傳(五三)——創作活動的開始(五四)——靜靜的頓河(五六)——長篇的藝術特點(五九)——被開墾的處女地(五三)——長篇的意義(五三)——達維陀夫的形象(五五)——共產黨員的形象(五七)——長篇的藝術特點(五九)——衛國戰爭年代蕭洛霍夫的活動(五九)

第十七章 法捷耶夫的創作……………五九三

小傳(五五三)——早期的兩個中篇(五五四)——毀滅(五五五)——長篇的文獻基礎(六〇三)——法捷耶夫的寫作這個長篇(六〇四)——長篇的意義(六〇五)——年老的一代(六〇六)——年青的一代(六〇七)——友情與愛情的題材(六〇九)——長篇中的家庭和學校(六一〇)——敵人的描寫(六一二)——結構與文字的特點(六一三)

結語……………六一四

第十八章 蘇聯各民族的文學……………六一七

蘇維埃文學的多民族性格(六一七)——蘇聯各民族文學的發展(六一九)——十月革命以前與以後的各民族間的文學聯繫(六二四)——蘇聯的文學圖(六三〇)

蘇列依曼·斯塔耳斯基(一八六九—一九三七)……………六三四

偉大的歌人(六三四)——蘇列依曼·斯塔耳斯基的一生(六三五)——蘇列依曼·斯塔耳斯基的詩歌(六三九)——蘇列依曼·斯塔耳斯基——文字大匠(六四二)

張布耳·闡巴葉夫(一八四六—一九四五)……………六四三

卡薩赫斯坦的民族歌人(六三)	——張布耳的一生(六四)	——張布耳——語言的藝術家(六五)	
派夫洛·蒂慶納(一八九一)	六五四
生平和創作活動的開始(六四)	——各蘇維埃民族友愛的歌手(六五)	——派夫洛·蒂慶納的	
技巧(六六)	——派夫洛·蒂慶納的長詩和論文(六六)		
楊卡·庫派拉(一八八二——一九四二)	六五五
白俄羅斯的人民詩人(六五)	——高爾基論楊卡·庫派拉的詩歌(六七)	——楊卡·庫派拉的	
創作之路(六六)	——作爲文字大匠的楊卡·庫派拉(六七)		
阿維季克·伊薩克楊(一八七五年)	六七三
阿維季克·伊薩克楊的生活和詩歌(六七)			
迦拉克季昂·塔比節(一八九二)	六八〇
結語.....	六八五
譯後記.....	六八七

蘇聯文學史

季莫菲葉夫 著 水夫 譯



中國蘇聯文化協會研究叢書



110

引言

一九〇七年五月，俄羅斯社會民主工黨第五次代表大會在倫敦揭幕。

在異國京城的郊外，在一間很像窮學校的教室的狹小的客廳裏，進行着決定俄羅斯命運的事件。俄羅斯的優秀人物——布爾雪維克們——愈來愈牢固地團結起工人革命政黨的隊伍去解放祖國，使脫離專制無道和壓迫。

兩個偉大的俄羅斯人——列寧和高爾基——在這次代表大會上晤面了。他們談到高爾基剛剛完成的長篇小說母親。

高爾基後來回憶道：

「這個禿頂的，喉音很重，堅實的人，一隻手擦着蘇格拉底式的前額……馬上就談起母親這本書的缺點。原來，他已經根據手稿讀過它……我說我倉促寫成這部書，但是——我還沒有來得及解釋爲什麼倉促，——列寧就肯定

地點點頭，自行解釋了這一點：我會促得好，書是需要的，許多工人都是不自覺地，盲目地參加革命運動的，現在他們讀了母親，會獲得很大的益處。

「非常合時的一本書。」這是他唯一的，但對我說來是非常珍貴的恭維。後來他鄭重其事地打聽母親有沒有被譯成外國的文字，俄國的和美國的檢查官把這本書損壞了多少，等到獲知曾經決定把作者拉去吃官司之後，就先皺了皺眉，後來是昂起了頭，闔攏了眼睛，用一種異常的笑聲笑起來。」

在這次會面以後不久，列寧寫信給高爾基道：「您以您的藝術家的才幹替俄羅斯——而且不僅僅是一個俄羅斯——工人運動帶來了這樣巨大的利益，而且還在帶來着同樣多的利益……」

工人讀者對高爾基的作品的看法，自然地同列寧對他的評價符合。盧那察爾斯基曾經這樣的描寫過歐洲工人對母親的看法：「大概，沒有多少作品可以在產生的印象和流傳的程度同母親相比……對歐洲無產階級說來，母親變成了一本案頭必備書。」一九〇八年，彼得堡的男女工人寫給高爾基一封信，其中說道：他們像巴維爾一樣，也是「從遲鈍的冷漠的深淵和濃重的黑闇走到自覺生活的光明中來的。」「母親和她的兒子巴維爾對一部份人說來是活的叱責，對另一部份人說來卻是一種理想。」他們向高爾基表示「欣喜之感和工人的、真摯的謝忱。」

就在這時，沙皇的出版委員會檢舉了高爾基。高爾基被控「散播著作，鼓動工人方面對有產階級居

民的暴行和敵意，煽動叛亂，』同時也被控『污瀆聖物。』在報紙上出現了這樣的通告：『據聖彼得堡地方法院之訴狀，緝拿尼席戈洛德，粉刷工場工匠亞力克賽·馬克西莫維奇·畢希柯夫。』

對一部份人的熱烈的愛，對另一部份人的敵視與憎恨，最清楚地說明了高爾基的創作是和生活的某些主要方面聯系着的，它提出了使任何人都不能表示冷淡的問題。

高爾基帶進文學的是什麼呢，他從偉大的俄羅斯古典文學裏汲取了點什麼，他用什麼來豐富了獲得的文學遺產？要回答這些問題——就得瞭解二十世紀俄羅斯文學的主要特徵。

第一章

九十年代——俄羅斯文學發展的新時期

文學和社會生活的聯系 列寧提到列夫·托爾斯泰的創作的幾句話是很有名的：「如果在我們面前是一個真正偉大的藝術家，那麼他就應當在他的作品中反映出革命的即使是某些重要方面。」

這幾句話構成了文學創作的共同規律：創作永遠應當同它的時代發生聯系，作家在他的時代汲取那些構成他作品的基礎的意念。如果他描寫過去，那麼，在保存過去的特性時，他仍舊是站在他的時代的利益上去接近過去的。果戈里當時就曾說過：『在歷史中摘取適合於現代的事物。』

因此，十九世紀的末尾（九十年代）應當成爲俄羅斯文學發展的新時期。在這幾年中，新的歷史矛盾成熟了，新的歷史力量湧上舞臺了。俄羅斯人民爲解放自己而鬪爭的決定時期開始了。這一切都在作家面前提出新的問題，要他們採用新的藝術方法去解決這些問題。

過去的經驗的意義 但是脫離了過去所有的事物，真正的創作發展是永遠不會完成的。祇有積聚

了過去的經驗，才能完成新的，開花結果的，向前的一步。列寧孜孜不倦地提起，社會主義文化僅在它汲取了過去文化所積累起來的一切最優秀的成份之後才能發展。

那麼十九世紀的文學經驗帶着點什麼呢？應該怎麼來補充和改變它，以便適應新的歷史問題呢？

十九世紀文學發展的總結 十九世紀的俄羅斯文學，爲了排入世界文學的前列，爲了建立具有至

高無上藝術價值的傑作，所需要的僅是一世紀不到的時間。還在一九一四年戰爭時期，當德國的宣傳機關大肆活動在毀謗俄羅斯文化時，詩人華列里·勃柳索夫已經有全權可以回答「我們在這一古老的歐洲是屬於那一種人？」的問題了。他寫道：

……我們——是那一警衛的民族，

他們在艱苦考驗的時代

抵住了蒙古人的攻擊，

獨自在威脅之下屹立着……

……我們——是那一民族，

他們在聶瓦河的淺灘上獲得了兩個史芬克斯，

他們給世界帶來了這樣的巨人，

像普希金，托爾斯泰，陀斯妥亦夫斯基。

被農奴制的鐐銬所鎖住的俄羅斯人民仍舊在自己身上找到了能够建立在意義上是特殊的文化策源地的力量。在這些策源地長成了一批能够在自己的創作中表達出俄羅斯人民的精神的人。他們在世界文化上佔據着這樣出衆的地位，正是因爲在他們的背後站立着全體人民，契爾納雪夫斯基就會說過，我們的文學「是集中了幾乎全部的人民精神生活」。俄羅斯文學是處在和人民以及他們所進行的那一偉大解放鬪爭的不可分割的聯繫中。它的基本創作原則正是由這孕育它的聯繫而產生的。

俄羅斯古典作家的人道主義 俄羅斯作家首先不能無視人民大衆在專制時代所處的那一艱苦的境地。還在拉吉希切夫的從彼得堡到莫斯科的旅行一書中，反對壓迫人的如火如荼的抗議就是中心意識動機之一。不僅僅是反對壓迫俄羅斯人。拉吉希切夫的崇高的心靈也同情別的民族的苦痛，響應美國革命的轟雷——美國的革命曾解放了拉吉希切夫在他的旅行中憶起的「不幸的美國的奴隸」。普希金的銅騎士中的葉夫格尼·果戈里的阿卡基·阿卡基葉維奇，陀斯妥亦夫斯基的被侮辱與損害的主人公——可以無休止地舉出俄羅斯作家的這種作品及形象，其中特別有力地表達出爲人的鬪爭，並且滲透着高度人道主義的精神，即俄羅斯古典文學的特色。

● 拉吉希切夫（一七四九——一八〇二）作家，俄國最早的一個革命家。

● 阿卡基·阿卡基葉維奇是果戈里名著外套中的主人公。

人民性 但是爲人的鬪爭，那就是說，對他受苦的描畫，以及改善他運命的意志，都必然地引出整個人民的問題，因爲祇有把人民從政治與社會的壓迫中解放出來，才能替幸福的人類生活建立起條件。人道主義的意識把俄羅斯文學引到人民性的意識，那就是說，引到對生活的極度真實的反映，以符合人民的利益。用倍林斯基的話來說，文學乃是『人民的意識』，『他們的精神與生活的反映』，它指出『人民的使命，他們在偉大的人類家庭中的地位。』

倍林斯基公正地指出，『誰有才能，誰是真正的詩人，——誰就不能不屬於人民。』

十九世紀的生活條件，專制政體和統治階級竭力使人民大眾遠離文化的事實，都把俄羅斯文學放進了艱重的境地，使作家不能直接同人民接觸。

在郊外旅行一文中，葛里波葉陀夫悲痛地講出他是怎麼聆聽民歌的：『我靠着樹，不自禁地把目光從大聲歌唱的歌手移到聽衆身上，那是一個受損害的半歐洲人的階級，我也是屬於這個階級的。……我們被一種黑色的魔術變成了自己人中間的外人。……如果一個不知道一世紀間的俄羅斯歷史的外國人因爲偶然的事情來到這裏，那麼他一定會從截然不同的風習中得出這樣的結論，就是我們這裏的紳士和農民是源出於兩個不同的，在習慣與風氣上還不會交融的種族。』

由壓迫者在人民和作家中間豎起的高牆似乎是不能摧毀的。俄羅斯作家深切地感覺到陀勃洛柳

波夫^①所這樣嚴峻地談起過的事情：『……我們徒然具有人民作家的響亮的名稱；可惜，人民完全同普希金的藝術性，同樹柯夫斯基^②的迷人的甜蜜，同傑爾薩文^③的幻想等等無關。我們再說得兇一點，甚至果戈里的幽默和克雷洛夫^④的狡猾的樸實都完全不會達到人民的理解。』

這種境況的出路還很遠。在偉大十月革命以前很久，列寧就曾寫過：『藝術家的托爾斯泰甚至在俄羅斯也祇有小得可憐的極少數人知道。爲了把他的偉大作品真正變成大家的財產，就需要鬭爭，需要反對那種把千百萬人註定黑暗、受壓迫、徭役勞動和貧困的社會制度的鬭爭，需要社會主義的革命』（列夫·托爾斯泰）

人民性的意念激勵了最優秀的俄羅斯作家，他們不顧任何障礙，脫離了同階級的友人和親近的人，終於實現了他們偉大的任務——服務人民。我們記起了先判死刑、後來改爲長期拘禁和放逐的拉吉希

① 陀勃洛柳波夫（一八三六——六一），批評家，費爾巴哈的繼承人。

② 樹柯夫斯基（一七八三——一八五二），詩人。

③ 傑爾薩文（一七四三——一八一六），葉卡吉琳娜皇朝最大詩人，其作品反映出貴族的情緒。

④ 克雷洛夫（一七六八——一八四四），寓言家與劇作家。

切夫和諾維柯夫，記起了死在絞架上的柳列葉夫。記起了那攔住波列薩葉夫和達拉斯·謝夫成果的兵役，記起了被送去做徭役的契爾納雪夫斯基和陀斯安亦夫斯基，記起了不得不逃出祖國的格爾岑和奧迦廖夫。記起了那個祇有死才使其不致坐牢的倍林斯基，記起了死於兇徒子彈之下的普希金和列蒙托夫，記起了格列勃·鄔斯賓斯基和迦爾興的發瘋，記起了早死的柯爾卓夫、尼基金、列歐特尼柯夫和波米亞洛夫斯基。記起了最高宗教會議所破口大罵過的列夫·托爾斯泰，也記起了

① 諾維柯夫（一七四四——一八一八）作家，教育家。

② 柳列葉夫（一七九五——一八二〇），十二月黨人，詩人。

③ 波列薩葉夫（一八〇五——一八三八），詩人。

④ 奧迦廖夫（一八一三——七七），政論家，詩人。

⑤ 格列勃·鄔斯賓斯基（一八四三——一九〇二），小說家，是遺失街風習和土地的勢力的作者。

⑥ 迦爾興（一八五五——八八），小說家，其作品反映出小資產階級知識分子的情緒。

⑦ 柯爾卓夫（一八〇九——四二），詩人。

⑧ 尼基金（一八二四——六二），詩人。

⑨ 列歐特尼柯夫（一八四一——一八七二），小說家。

⑩ 波米亞洛夫斯基（一八三五——六三），小說家。

許多俄羅斯文學在它的爲人民的自我犧牲關爭中所帶來的其他犧牲。

批判現實主義 俄羅斯文學是在這樣的時代發展起來的，關於這個時代，涅克拉索夫曾經這樣有力地說過：『請你告訴我這樣一個住所，其中俄羅斯農夫是不嘆息的！』

真實地描畫人民的黑闇生活時，優秀的俄羅斯作家便使自己的讀者得到這樣的結論：這種生活是不容存在的。俄羅斯的古典文學，據列寧說，活活的剝去了虛偽的統治階級竭力用來掩飾現實的粗暴臉孔的『一切和種種面幕。』現實主義——那就是清醒地，真實地，準確地描畫生活——乃是俄羅斯古典作家創作的主要原則。

拉吉希切夫就會說過：『離開我吧，阿諛和偏愛，卑鄙心靈的劣性！領導我的筆桿的是真理。』這幾句話可以用來作爲俄羅斯古典文學史的題詞。

由於包圍着俄羅斯作家的那一現實的性質，描寫它的時候就不得不主要是採取否定的方法。用果戈里的話來說，他們不得不『表現人身上所有的全部美好的，』而多指出『人身上所有的一切壞的，』因爲他們的任務就在於同那把人註定受苦的生活關爭。果戈里的死魂靈和巡按，錫且德林的高洛夫，夫老爺們，屠格涅夫的獵人日記——都是俄羅斯作家同那些註定人民去受苦的俄羅斯生活現象作關爭的顯明例子。

俄國十九世紀的古典作家的現實主義通常也稱爲批判現實主義。他們批判那包圍他們的現實。

俄羅斯古典作家的愛國主義 但是如果以爲古典作家創作的意義祇是批判地描畫俄羅斯現實，以爲在這一現實中，除了它的缺點外，他們已經沒有別的東西可以描畫，那就大錯特錯了。

俄羅斯的文化，指出俄羅斯的歷史道路的偉大歷史業績——這一切都是建立了自己的偉大國家，以自己的胸膛抵禦了敵人的俄羅斯人民的事業。在俄羅斯的艱難的歷史生活中鍛鍊出俄羅斯民族性的特色，而它們卻是同暴戾的自然界的鬪爭與多次同致命危險的敵人的搏鬥培養出來的。歷史學家克柳切夫斯基●統計，在兩百三十四年中（一二二八年至一四六二年）俄國遭受了兩百五十次戰爭和內亂，天災（瘟疫、荒收、火災等等）還不算在內。就在這種條件下造成了大俄羅斯人的性格，他的清楚的頭腦，堅韌的性格，耐性，負重力，頑強，剛毅，以及這樣的緊張起力量的能力——這種緊張，正像克柳切夫斯基所公正地指出的一樣，在任何別的歐洲民族那裏都找不到的。

民族性並不是什麼抽象的，一般的概念。它是特定民族中的社會歷史環境培養成的。那些最最符合生活向人民提出的要求的特性在鞏固起來，它們被傳說讚揚着，它們被牢記着和談論着，它們從一代傳

到另一代。

對祖國的愛，負重力，忠於職守，軍人的剛勇——這一切都從一代傳到另一代，漸漸地形成了那推出像亞力山大·聶夫斯基、①德米特里·童斯柯亦、②彼得大帝、蘇伏洛夫、③庫杜淑夫、④羅蒙諾索夫、⑤普希金、列夫·托爾斯泰、高爾基那樣的人的俄羅斯人的性格。偉大的人出生在偉大的民族裏，因為需要數世紀的歷史淘汰，才能使民族傳說的力量，既成文化的威力，和民族的環境，把需要的方向和教育交給天才們。

優秀的俄羅斯作家對阻礙俄羅斯人民的發展和歪曲他們的真正面貌的一切覺得憤慨，他們不倦不怠地頌揚俄羅斯和俄羅斯人的形象和人民性及人道主義一起，愛國主義也是俄羅斯古典文學的創作原則。俄羅斯古典文學從來不會把它所無情地蓋上黑印的俄羅斯專制政體和俄羅斯人民所建立起

- ① 亞力山大·聶夫斯基（一二二〇——一二六三）俄國名將，一二四〇年在聶瓦河上擊潰德軍。
- ② 德米特里·童斯柯亦（一三五〇——一三八九）俄國名將，在頓河上游擊潰韃靼人。
- ③ 蘇伏洛夫（一七三〇——一八〇〇）是庫杜淑夫的先人，於擊潰拿破崙後曾越過阿爾卑斯山。
- ④ 庫杜淑夫（一七四五——一八一三）反抗拿破崙戰爭中的要角。
- ⑤ 羅蒙諾索夫（一七一——一七五九）大學者，俄羅斯文化開創者。

來的俄羅斯國家混爲一談。大家都知道查達耶夫的哲學信札，其中他憤憤地說到俄羅斯生活的缺點，但是查達耶夫也這樣的解釋了自己的信：「對祖國的真誠的愛不能同那些破壞國家的腐敗風氣妥協。」還說：「我愛我的祖國，像彼得大帝教我那樣的愛它……我們變成歐洲的智慧中心的日子就要到了。」高爾基說到查達耶夫的話是對的：「所有這些哀愁和憤怒的叫喊無疑地是由對祖國的關心，對它的愛所引起的。」

俄羅斯文學中的軍事愛國主義題材 俄羅斯文學的主要題材之一乃是全部俄國史所並非偶然地提示給它的軍事愛國主義題材。從十二世紀所寫成的伊戈爾軍團的故事起，這個題材穿過了俄羅斯文學的全部歷史，直到當代。頓河南岸地方和中篇小說關於亞速夫的圍困戰，羅蒙諾索夫和傑爾薩文對於偉大俄羅斯統帥——魯米揚切夫、蘇伏洛夫、庫杜淑夫等人的勝利的頌歌，樹柯夫斯基的俄羅斯軍營中的歌手普希金的波爾達華和銅騎士，列蒙托夫的鮑洛琴諾，列夫·托爾斯泰的西伐斯托波爾故事與戰爭與和平——這一切，直到謝爾蓋葉夫——青斯基的西伐斯托波爾大戰記，亞力克賽·托爾斯泰的苦難的歷程與彼得大帝，以及許多其他蘇維埃作家的作品，都說明了俄羅斯作家是多麼縝密地保存了和蒐集了俄羅斯軍事光榮的紀念碑。

俄羅斯文學中愛國志士的形象

俄羅斯文學祇因爲它的基礎上存在着崇高的愛國情感，才能使

十九世紀俄國生活的缺點得到這樣尖銳的、無情的暴露。

誰的生活沒有悲痛和憤怒，

誰就不愛自己的祖國，——

涅克拉索夫這樣寫道。他用這兩句詩闡明了十九世紀俄羅斯作家特有的生活態度的本質。錫日德林也說過同樣的意思，他說：祇有心中存在着對於理想的想像的人才能成爲諷刺家。

因此，身上表達出俄羅斯民族性的優秀質素的愛國志士的形象穿過了全部俄羅斯文學史。

伊戈爾皇子、^①斯維亞托斯拉夫皇子、^②以及那個熱烈號召俄羅斯土地在敵人面前聯合起來的作者本身的形象就是這樣，頓河南岸地方中的德米特里·童斯柯亦的形象也是這樣。

不是偶然的，俄國讀者喜愛的形象之一乃是那個把自己的活動首先理解爲對俄國的服務的彼得的形象。坎傑米爾^③和羅蒙諾索夫把自己的詩篇獻給他，普希金在散文和詩篇中寫到他，直到現在，他還沒有從俄羅斯文學的篇幅上隱去。

①、② 俱爲伊戈爾軍團的故事中的主人公。

③ 坎傑米爾（一七〇八——一七四四）第一個俄國諷刺家。

柳列葉夫的『抒情詩』是獻給那個爲了俄國的完整而英勇捐軀的伊凡·蘇沙寧的形象。非常特徵，那個在同沙皇制度的鬭爭中殉難的十二月黨人的詩人當時也頌揚了蘇沙寧。

俄羅斯愛國志士的令人難忘的形象被托爾斯泰描畫在西伐斯托波爾故事和戰爭與和平中。英勇的俄羅斯婦人出現在涅克拉索夫的詩中。果戈里創造了達拉斯·布爾巴的形象，契爾納雪夫斯基創造了革命愛國志士拉赫密托夫的形象。

以最大的力量在自己身上具現了愛國主義題材的愛國志士的形象——乃是俄羅斯古典文學主要形象之一。

十九世紀文學中的浪漫主義 和現實主義的反映現實一起，俄羅斯古典作家在整個十九世紀中也創造了浪漫主義色彩很鮮明的作品。這種轉向浪漫主義，是很易於瞭解的。浪漫主義，那就是說，表現生活中還沒有確定，但作家卻正在追求，並且要具現在特殊的和異常的形象中的事物，是在不滿於生活的作家想以自己夢想的力量把願望的變成實現了的那個時候在文學中發展起來的。在災禍與人民的痛苦每年增大的時代，對俄國生活的不滿也暗示作家採取浪漫主義。起自普希金和列蒙托夫的浪漫主義

色彩的詩篇，果戈里的浪漫主義作品，直到一八八三年寫成的迦爾興的紅花，浪漫主義的因素就貫穿了十九世紀的俄羅斯文學。優秀的俄羅斯作家把關於人的自由、關於他同兇惡的壓迫人的人的鬪爭的夢想放進了他們的浪漫主義色彩的形象。列蒙托夫的姆采里就是這樣，他的追求自由生活的意志是任何障礙所不能摧毀的，迦爾興的紅花的主人公也是這樣，他準備爲了別人的幸福獻出自己的生命。

如果被提高到十九世紀俄羅斯文學的頂峯的現實主義建立了深刻的生活真實的傳統，那麼浪漫主義就似乎是用熱情的勇往直前的志向、對人類幸福的夢想、以及爲這一幸福而鬪爭的意志補充了現實主義。

俄羅斯文學的世界意義 當十八世紀俄羅斯作家開始加深研究西歐文學的時候，他們的創作中，在初期似乎使人看出對西方老作家的模倣。俄羅斯作家把外國作家的題材「改放到我們的風習上。」俄羅斯作家在創作性格上的近似外國作家被認爲是大榮耀羅蒙諾索夫被稱爲『俄國品德』，蘇馬洛柯夫被稱爲『俄國拉辛』等等。但是就在那時，俄羅斯作家已經發揮了巨大的獨立性，把他們自

① 品德 (Pindar) —— 希臘抒情詩人，公元前五二二至四四八年。

② 蘇馬洛柯夫 (1718—1777)，貴族文學創始者之一，劇作家。

③ 拉辛 (Racine) —— 法國詩劇作家，一六三九至一六九九年。

已的內容注進那些他們從西方作者那裏學來運用的形式。對於這一點已經有坎傑米爾和特列佳柯夫斯基^①說過。後者聰明地指出，他從外國人那裏取得了一個袋，用它來裝自己的錢。甚至在不得不直接利用外國材料的場合，俄羅斯作家也把他們自己的，俄羅斯的特性放進了這種材料的研討中。法國的考據家弗勒里在比較克雷洛夫和拉方登^②的主題相似的寓言時，得出了這樣的結論：克雷洛夫的寓言甚至在他採用拉方登的題材時也『完全是俄羅斯的。』

如果在十八世紀，俄羅斯文學中應當經過一個創作自決時期，那麼在十九世紀，它的發展就是以更快的節拍進行的。在十九世紀中葉，它已經進入顯著的世界文學之列，而到了十九世紀末葉，則變成了世界文學的領導者。普希金、果戈里、列夫·托爾斯泰、陀斯妥亦夫斯基、屠格涅夫、柴霍夫、高爾基——就是這樣一批作家的名字，他們的創作具有全人類的意義，整個世界文學都體驗到他們的影響。

俄羅斯文學的佔據這一先進的地位是因為它替世界帶來了那些崇高的理想，它們是它在爭取人類解放的鬭爭中建立起來的，它們是那同人民以及他們的革命鬭爭的最緊密聯系暗示給它的。對生活的深刻而清醒的現實主義瞭解，對將來的燦爛而崇高的浪漫蒂克的夢想，顯示人類心理的最細微曲折。

① 特列佳柯夫斯基（一七〇三——六九）詩人，翻譯家，理論家。

② 拉方登（La Fontaine）——法國寓言家及詩人，一六二一至一六九五年。

的本領，對自然界的出色感覺，都在俄國古典作家心中描畫俄羅斯民族性格的優秀質素組合在一起。對祖國的愛和同時對其他民族的尊敬，責任感，對理想的熱情服務，剛勇，以及在最多樣的現象中的不竭的才能，構成了像達吉揚娜、拉琳娜、安德烈、鮑爾康斯基、拉赫密托夫和比埃爾、貝淑霍夫、阿廖夏、卡拉馬淑夫和米希金公爵以及許多其他豐富了世界文學的十九世紀俄羅斯古典作家作品中的主人公那樣的卓越性格的內容。一份英國雜誌不久以前曾說過：『如果沒有偉大的俄羅斯文學，當代英國文學的方向和尺度也許會完全不同。幾乎在所有我們同時代作家的創作中，都感覺到俄羅斯文學的影響，甚至在作者本人從不曾想到的地方也有。這裏是毫無驚奇之處。對着像列夫·托爾斯泰和他的清明的智慧與神妙的豪放的才華，像陀斯妥夫斯基，像屠格涅夫、柴霍夫和果戈里這樣偉大的藝術家的征服人的力量，要抵抗是不可能的……他們直到今天還魅惑着讀者是不是為奇的。』

① 達吉揚娜·拉琳娜是普希金名著葉夫格尼·奧涅金中的主人公。

② 安德烈·鮑爾康斯基是托爾斯泰名著戰爭與和平中的主人公。

③ 比埃爾·貝淑霍夫是托爾斯泰名著戰爭與和平中主角。

④ 阿廖夏·卡拉馬淑夫是陀斯妥夫斯基名著兄弟們中的主人公。

⑤ 米希金公爵是陀斯妥夫斯基名著白癡中的主人公。

傳統和革新 在十九世紀期間，優秀的俄羅斯作家異常完滿地擬定了和實施了他們的創作原則，留給二十世紀的作家以非常豐富的遺產。

革新，就是不顧傳統，即不顧它應當倚靠的遺傳下來的過去經驗而創造新得不可想像的事物。正像真正的創作傳統一樣，接受過去所積聚起來的經驗需要革新，那就是說，需要把這一經驗在新的條件下加以創作改造。否則，它會變成普通的重複和抄寫，在改變了的歷史環境中可能是無用的，有害的。

當實際上開始了俄國史，因此也就是俄國文學的新時期的時候，向二十世紀和它的前夜十九世紀九十年代的文學傳統提出了那些新的要求呢？

解放運動的新時期 九十年代，俄羅斯人民爲自己解放的歷史鬪爭的舞臺上出現了新的力量——工人階級，到十九世紀末變成了決定性的歷史力量的俄羅斯無產階級。列寧在一九一四年寫道：『俄國的解放運動經過了三個主要階段，相當於把自己的印鑑刻在運動上的俄羅斯社會的三個主要階級：（一）貴族時期，約自一八二五年至一八六一年；（二）資產階級——民主時期，約自一八六一年至一八九五年；（三）無產階級時期，自一八九五年到目前』（從過去的俄國工人報章中所獲得的。）

俄國資本主義發展的速度每年增加。如果在一八六〇年，俄國約有一萬五千家工廠，那麼在一八九七年，就已經有了三萬九千多家。在這幾年中，貨物輸出國外幾乎增加四倍，輸入也幾乎增加三倍。一八六

○年、俄國鐵路長約二千三百七十九俄里，而在一八九九年，就已經有了四萬七千零二十俄里。到十九世紀末，俄國工業的這一成長特別加強。總共在十年之間（一八八五至一八九五年）商品循環增加了兩倍；在一八九〇至一九〇〇這十年間，造了兩萬一千多俄里的新鐵路。同這些相應的，無產階級幹部也增加了。到九十年代末，俄國工人的數目幾乎達到了三百萬。但工人所處的異常困苦的條件引起了愈來愈尖銳的抗議以及爲自己權利而鬪爭的志向。沒有土地的，赤貧了的農民的非常困苦的處境也在農村中引起了革命發酵。

階級鬪爭採取了新的，空前的形式。舞臺上出現了有組織的，以高度集體感覺鎔錐起來的，武裝着革命理論的無產階級。

社會民主黨的組織 列寧認爲一八八四至一八九四年是革命馬克思主義理論在俄國的形成時期，而一八九四到一八九八年則是革命理論到羣衆革命運動的過渡時期。

還在一八七五年，就出現了奧德塞的南俄工人聯盟，一八七八年在彼得堡成立了北方俄羅斯工人聯盟，一八八三年，普列漢諾夫在日內瓦創立了勞動解放團體，九十年代，在許多城和州（莫斯科，伊凡諾夫，雅洛斯拉夫，柯斯特洛姆，外高加索等）裏出現了不同的工人革命組織。最後，一八九三年，列寧來到了彼得堡，他團結起無數的馬克思主義小組，在一八九五年創立了解放工人階級鬪爭聯盟。國內的革命生

活愈來愈澎湃了。一八九八年舉行了俄羅斯社會民主工黨的第一次代表大會。一九〇〇年十二月，列寧開始出版在組織革命運動上起着極大作用的著名的火星報。一九〇三年六月，俄羅斯社會民主工黨的第二次代表大會最後地構成了工人革命活動，通過了那僅在偉大十月革命之後才修改的黨章。

革命鬥爭的新形式 組織強大、武裝着革命馬克思主義理論、由天才的領袖列寧和史大林領導的工人階級的進入鬥爭，把革命鬥爭領上了全新的軌道。罷工運動籠罩着全國，顯示出無產階級是以何等力量震撼着整個國家制度。九十年代的末尾已經有數十萬工人的罷工。一九〇五年十月，有兩百多萬人罷工。甚至在革命失敗後，罷工運動還吸引了數十萬的工人（比方，在一九〇七年，還有七十四萬人罷工）。到一九一二年工人運動新高漲時期，罷工又開始增加，在一九一四年的上半年，參加罷工的達一百三十三萬七千人（一九一四年六月僅在彼得堡一地即有三十萬人罷工）。

還在二十世紀的開始，武裝暴動這樣的決定性革命鬥爭的形式已經出現了。一九〇一年，彼得堡與布霍夫廠工人的五一罷工轉變為同軍隊的武裝衝突。革命運動滲透進陸軍與海軍。一九〇五年的革命震撼了全國。運動的規模達到這種程度，就是在三年中（一九〇五年至一九〇七年）因為參加革命運動而遭受追蹤的人竟超出三十萬人。

解放祖國的鬥爭 由於工人階級的進入歷史舞臺而獲得巨大力量的革命鬥爭提出了解放祖國

的目標。革命活動同時也是深切愛國的活動。列寧在許多演說中指出，『資產階級會出賣自由、祖國、語言和民族的利益，』『當問題觸到階級利益，資產階級就會出賣祖國，並且會同任何異國人簽訂自私自利的契約去反對自己的人民。』列寧說，地主和資本家是俄羅斯最壞的敵人。相反地，無產階級則領導全體人民爲解放祖國，那爲人民的世代勞動和偉績所創立的國家而鬪爭。『祖國，即固定的政治的、文化的和社會的環境，乃是無產階級的階級鬪爭中的最強大因素，』列寧說。這樣，在俄國無產階級的身上，在九十年代末出現了能够完全改變舊的秩序和把被解放的祖國抓進自己手中的力量。這裏就存在着九十年代開始的解放運動新時期的主要歷史意義。那麼它在文學面前提出了那一些任務呢？

第二章

文學的新任務

新的形勢 無論是解放運動的貴族時期或是資產階級——民主時期，其特徵就是生活中還沒有一種能够根本改建舊秩序的力量。因此十九世紀的文學也不能在自己的形象中指示解決它這樣用力地和深刻地反映過和批評過的那些矛盾的道路。現在，可以解決這些矛盾的時候到了：工人階級上臺了，它開始摧毀舊制度，建立新制度。

同在那時，古典文學已經確定了和檢驗了最重要的創作原則：它具有清醒地、現實主義地反映現實和同時浪漫主義地變換現實的本領；它教導了人道主義，對受苦人的博愛態度；它貫穿着人民性的意識；最後，在它的中心站立着愛國主義的題材，它並且創造了俄羅斯愛國志士的出色形象。

十九世紀末和二十世紀初的作家們應當靠着這些原則前進，應當在精研過古典文學的創作經驗之後找到反映新的歷史現象的新的藝術形式。

戰鬥的人道主義 首先，那對俄羅斯古典作家說來是這樣特徵的人道主義的內容是起了變化。從前，它主要是在於同情，同情那些把人註定受罪的不可克服的生活困難的犧牲者。但是現在，人不僅能夠鬪爭，而且能夠戰勝。因此，他單單同情已經不夠了，——他應當被號召去同那些橫在人民走向自由幸福生活的路上的敵人作無情的鬪爭。人道主義應當是鬪爭的人道主義，準備從自己的路上掃去那些侮辱人和壓迫人的人的戰鬥人道主義。階級鬪爭達到了空前的尖銳，人分裂為兩個不能妥協的陣營，人道主義現在應當號召為解放人而鬪爭。

人民性和黨性 原來帶着人民性的那一內容也起了變化。直到這時還沒有一個能夠提出符合全體人民利益的任務的政黨。現在，無產階級政黨——布爾雪維克們——表達出全體人民的利益，領導他們為解放祖國而鬪爭了。為了成為人民的，作家就應當接近布爾雪維克黨性，——祇有這一點才允許他在新的歷史條件下充份完滿地為了人民而反映生活。

列寧的文章黨組織與黨文學 一九〇五年列寧發表了黨組織與黨文學一文，其中他指出作家成為黨的作家的這一必需性，那就是說，必需相應那些布爾雪維克黨為之進行鬪爭的理想去瞭解生活。

列寧的這篇文章，對瞭解新時代向文學人民性提出的那些新要求說來，實具有巨大的意義。列寧在他的文章裏指出，資產階級社會裏的所謂文學創作自由祇是用來掩飾藝術對統治階級的倚賴的一種

獨創的面幕吧了。統治階級手中握有印刷所，藝術作品的發行機構，批評界，以及向作家——如果他開始太激烈地批評他周圍的環境的話——下攻擊令的法庭。許多俄國的和外國的作家的命運，拉吉希切夫、契爾納雪夫斯基、拜倫等人的命運都是這一論點的公正的例子。「生活在社會中而要想脫離社會是不可能的。」列寧說。文學事業不能夠祇是作家個人的事業。「打倒無黨性的文學家！打倒超人的文學家！」列寧的這幾句話特別是指大呼作家可以完全不顧任何社會生活條件的象徵主義者那一文學流派的理論家而言。「文學應當是自由的。」列寧往下說道，「但它應當從阻礙它發展的資本勢力和資產階級個人主義中解放出來。達到這一解放之路就要文學受有共產黨意識的施肥。那時它所服務的將不是「飽暖得無聊和痛苦的幾萬上等人」，而是構成國家的精華、國家的力量、國家的未來的數百萬和數千萬的勞動者了。」

這樣，文學的人民性和它的黨性是被列寧聯結得牢不可分了。它所以可能，是因為現在出現了這樣的政黨，它所表達的已不是某一個階級的狹隘利益，而是全體人民的憧憬，那就是說出現了布爾雪維克的政黨。列寧的文章也預告出蘇維埃文學未來的發展，也規定了它的任務。

因此，愛國主義的內容也起了變化，因為像前而已經指出過的，無產階級所領導的推翻舊秩序的鬥爭已變成了主要的愛國主義任務。現在，創造俄羅斯愛國志士的形象的時候，首先就應當在他身上集起

革命者、工人、布爾雪維克，即實現這一主要愛國主義任務的那些人的特性。

最後，已經需要用別的方法去發展那些被俄國古典作家所研討得這樣完滿的現實主義與浪漫主義的原則。

現實主義和浪漫主義的接近 很容易察覺，古典文學的採用現實主義是當它描畫已經確定了的生活的時候，而採用浪漫主義則在它想要活化關於將來應當怎麼樣的夢想的的時候。

比方，果戈里在死魂靈中提供了農奴制俄羅斯崩潰的圖畫，同時在浪漫主義的抒情的收束中表達出他對俄羅斯的未來的信心——在這一俄羅斯面前各民族將讓出一條路，『撕成片片的空氣會轟響起來並且變成了風』。比方，列蒙托夫勾畫出姆采里的浪漫主義色彩的形象，在他身上具現了自己對那種絕不屈服於任何事物、準備爲了自由作任何犧牲的人的夢想。姆采里的形象是在十二月黨人失敗之後的最黑暗反動時代塑成的；實際上列蒙托夫不能在自己周圍找到像姆采里那樣的人；在這一形象上他具現了自己對於爲自由的鬪爭的夢想。夢想與現實的這一脫節之所以發生，是因為在實際生活中還沒有確定那樣的性質，其發展又是從現實中出來又是符合作家的夢想的。當領導解放運動的是工人階級時，形勢改變了。在九十年代工人運動所走的那些還祇是開始的腳步中，已經可以猜測到工人階級的未來勝利，因爲它提出的一些任務都是它力能勝任的。所以，現在，現實主義就同浪漫主義接近起來了，因

爲對現實的清醒研究也使人看見這一現實是朝那一方面走去未來並不單是描繪得像一種願望的，而是像一種可能的，真正可實現的事物了。而現實，從自己一方面看，也已經呈現出它的發展。

列寧同意地引用比薩列夫^①關於夢想在人類生活中起什麼作用的話：『我的夢想能够越過事變的自然進程……如果一個人完全被剝奪掉這樣夢想的能力，如果他不能偶爾奔向前面，不能用自己的想像在完整的和完工的圖畫中思考那剛剛開始在他的手邊形成的創造物，——那麼我就絕不能想像，究竟是怎樣的一種刺激劑使人把廣泛而困人的工作策劃和從事到底。』由於比薩列夫的這幾句話，列寧加了一句：『應當夢想。』

解放運動的新時期也使作者可以創造一些把現實的，即具有一切實現基礎的夢想具現出來的形象。因此，現實主義和浪漫主義的描寫就可以交融、結合，而從前，它們卻是很難接近的。岡察洛夫當時會說過：『也不能真備我們這批老頭子，說我們祇描寫舊生活……新的生活和新的人還沒有從蛋裏孵出來。』現在，文學已經能够看見這新的生活。這也就是它爲什麼能將現實主義與浪漫主義接近起來的原故。

九十年代文學中的傳統和革新 這樣，對九十年代的文學發展說來，一方面需要儘可能完滿地吸

收俄羅斯古典文學的創作經驗，而另一方面——則需要在創作上把這經驗改造，用社會主義的意識去豐富它，使它能够在新的條件下發揮自己。人道主義應當成爲戰鬪的人道主義，號召人們爲了幸福去同壓迫他們的那些人作鬪爭。人民性應當滲透着那最完滿地表達出人民的利益的布爾雪維克黨性的精神。愛國主義應當成爲革命的愛國主義，應當談論在解放自己的祖國的無產階級解放戰爭。

現實主義應當同浪漫主義接近，在現實的發展上闡明現實，在革命的，因而是現實的，即力能實現的夢想的世界指明現實。

九十年代的文學在什麼程度上呼應了和能够在什麼程度上呼應這些新的任務呢？

九十年代的文學生活 九十年代的文學環境具有極端複雜的性格。一方面，十九世紀末葉的大師

列夫·托爾斯泰，柴霍夫和柯洛連柯的創作還在繼續。出版了列夫·托爾斯泰的復活（一八九九）柴霍夫的第六號病房（一八九二）和匣中人（一八九八），柯洛連柯的河潺潺着（一八九二）像馬明——西比亞克（殞星，一八九九），迦林——米哈伊洛夫斯基（人道主義者，大學生，一八九三至一八九五）等等那樣的大作家出版了許多作品。同時也出現了新的名字——勃柳索夫（一八九五年的第

● 馬明——西比亞克（一八五二——一九二二），作家。

● 迦林——米哈伊洛夫斯基（一八五二——一九〇六），小說家。

一本詩集)高爾基(一八九二年的第一篇小說馬卡爾·朱德拉)新的一派——最初稱爲頹廢主義者的象徵主義者宣告了自己的出現。進行着關於文學危機的爭論，出版了梅列士柯夫斯基的著作論頹廢的原因及現代俄羅斯文學的新流派(一八九二至一八九三)。

當然，文學並不是一下子就能對新的時代問題提供答案。不消說，它也不能提供一個對所有的作家是共通的答案。一部份作家還祇剛剛開始他們創作的道路，而另一部份作家卻在結束他們的創作道路。世界觀也是各不相同的，它們把它們的觀點、階級地位、社會關係提示給作家，因此，在文學中，自然就進行着階級鬭爭。革命運動駭住了並且推開了那些同這運動所威脅的制度有聯系的人。另一部份人，不同情這一制度，可能還沒有看見那準備消滅這制度的新力量。在九十年代工人運動的最初幾步中還很難猜測工人運動在一九〇五年革命時所達到並把這運動領向一九一七年的勝利的那一氣魄。因此，九十年代在文學上以及一般地在意識形態領域中都是非常複雜的一個時期。大家所感觸到和看到的主要的東西——這就是在生活中開始了一種新的和出人意料的事物，舊的和習慣的制度要崩坍，得在生活中搜尋一些新的道路。但是對於怎樣走和朝那裏走的答案卻還沒有提供出來，即使是提供出來了，也一定是非常矛盾的。

這幾年中最特徵的現象之一乃是對現實主義的不滿，要脫離它而走上反現實主義創作的道路的

志願。這幾年中興起的，以梅列士柯夫斯基爲首的象徵主義就是這種反現實主義的文學流派。

在轟動過一時的論頹廢的原因及現代俄羅斯文學的新流派一書中，梅列士柯夫斯基談到文學的危機，談到文學祇有放棄舊的文學傳統而求助於宗教探索之後，才能脫出這一危機。同時他出版了一本名爲象徵的詩集。象徵——這是『暫時之中的永恆的微光』。那就是說一個看見了某種瞞過人的永恆真理的作家的洞察力。因此，象徵主義的藝術是努力退出生活，放棄俄羅斯古典文學的遺產，拒絕服務人民，拒絕生活真理。得馬上說明，象徵主義派的優秀代表超出象徵主義的理論，在自己的創作發展上克服了它，像以後在勃洛克、勃柳索夫、別萊、梭羅古勃的一部份以及其他等人的創作中所遇到的一樣。但是象徵主義的理論本身乃是日趨壯大的革命在文學中所引起的那一意識分化的顯明例子。更有進者，象徵主義的理論乃是意識形態領域中同革命運動的鬭爭形式之一，因爲它脫離了生活，脫離了人民爲自由的鬭爭所提出的那些決定性問題。

九十年代和二十世紀初的另一一些作家——布寧（一八七〇——），庫普林（一八七〇——一九三九）——並不放棄現實主義，並不放棄古典文學傳統，但是同時也不企圖在創作上在新的歷史條件

● 別萊（一八八〇——）後期象徵派詩人。

● 梭羅古勃（一八六三——一九一九）小說家。

下改造它們。這就是說，他們破壞了這些傳統，因為真正的創作耐不住停滯不前，它的傳統——就是運動和發展。所以，布寧和庫普林雖然具有毋庸置疑的才華，然而他們並不在足夠的程度上響應那生活中產生的新的事物，而重複着批判現實主義的路線。但我們已經看見，這是不夠的了。

很自然，像列夫·托爾斯泰、柯洛連柯這樣的作家，已經不能改變自己的創作立場了。爲了達到這一點，他們得像浮士德一樣，開始新的生活，積聚新的生活經驗，迎接新的人。他們晚年的作品實際上已經重複着他們在其整個創作發展過程中所達到的那些觀念。但是非常有趣，正是他們，直接參加創造俄羅斯古典文學的優秀創作傳統的作家們，在執着地談論着：得探索新的道路的時機到來了，因為舊的已經走完了。

還在七十年代，列夫·托爾斯泰就會在他的一封信中說起藝術臨到了衰頹時期。他認爲，文學在普希金的創作中升到了最高點之後，已逐漸逐漸地在下降，但人民在等着它復興，它重新會『湧出來的』。於是他補充道：『參加湧出的那些人是幸福的。我這樣希望。』

柴霍夫的猛烈攻擊那種祇批判地表現生活的片面性，是很特徵的，他寫道：『我們把生活寫成它原來的樣子，此後——就什麼都不管了……我們既沒有近的，也沒有遠的目標，我們的心裏是完全空的。』一目了然，無論如何不能把這一分析加到柴霍夫本人身上去，但是他責備他同時代的文學的深刻意義

是顯而易見的：在這文學中沒有現在已經可能被文學捕獲到的那一生活遠景。而柴霍夫卻是像一個藝術家般感受到這一點的。實際上柯洛連柯也曾寫過同樣的意見，他認為文學的缺點是它放棄了對英勇事物的探索（而這英勇的事物卻正在開始進入生活）：『我們首先要搜尋的已經不是英雄，而是真正的人，不是豐功偉績，而是精神的運動，即使不值得褒揚，但卻是直接的……我們……已經……否定了那所謂英雄主義的「契機」，而這契機，雖然祇有顯微鏡下的容量，但仍舊是存在於人類靈魂中的。』

這樣，正是真正古典文學傳統的代表在指出，需要向前跨上新的一步，使文學能夠留在生活的水平上，而作家也能够真正反映出基本的、重要的生活矛盾。

高爾基論文學新任務 文學的這些新任務，馬克西姆·高爾基是完全地感覺到的，此後並在理論上構成和具現在自己的創作中。

他的使他直接和無產階級過同一生活並且已經在少年時代體驗到革命理論的影響的生活經驗，自然幫助他既捕獲到新的生活要求，也捕獲到生活向文學提出的那些任務。但是這還不够：有過很多的人，他們也像高爾基一樣，具有工人的生活知識並熟知革命的理論。爲了在革命運動的最初幾步中看見日益增強的革命風暴，爲了瞭解革命向作家提出那一些任務，就得具有巨大的遠見，就得高升到日常的事變之上並瞭解還隱藏在未來之中的這些事變的意義。據普列漢諾夫的定義：『天才在那種意義上超

越過他的同時代人，就是他比他們早理解到新產生的社會事件的意義。

高爾基所瞭解的也正是生活對文學的新要求的這一意義。他特別看重古典文學。他寫道：

『在歐洲文學發展史上，我們的文學是一種驚人的稀有現象；我說西方文學中沒有一國的文學曾經這樣有力地，這樣迅速地，在這樣耀眼欲花的才華的閃光中出現到生活中來，是毫無誇大事實的意思的。歐洲沒有一個人曾經寫過這麼大的，全世界都承認的書，沒有一個人曾經創造過這麼驚人的色調，在這種筆墨不能形容的艱苦條件下……沒有一個地方，在不足一百年之間曾經像俄國那樣出現過這樣光芒萬丈的偉大名字的星羣，沒有一個地方曾經像我們這裏一樣有過這樣衆多的受難的作者。』

『我們的文學——是我們的驕矜，是作為民族的我們所創造的最優秀的東西。在這文學中——有着全部我們的哲學，在這文學中，銘刻着偉大的精神奮發；在這一奇妙的，童話般造成的神殿中，直到今天還燦爛地燃亮着偉大精華和力量的智慧，還燃亮着聖潔的心靈——真正的藝術家的智慧和心靈。他們大家在公正而誠實地闡明他們所瞭解和體驗到的事物時，說道：俄國藝術的神殿是在人民的默默的幫助下造成的，人民鼓勵着我們，愛他們吧！……文學自由地反映出所有俄國民主人士的情緒、感覺和思念；一種頑強的意志——瞭解、感覺並猜測國家的未來，它人民的命運以及它在地球上的作用——把所有的人都團結起來。作為人，作為個人，俄國作家直到今天還屹立不動，輝照着對偉大的生活事業、文學，對那在勞動中疲乏下去的憂鬱的祖國的人民的無上熱愛的燦爛光華。這是誠實的鬥士，為真理的大受難家，勞動中的勇士和對人的關係中的赤子……他把自己的一生，所有的心力都化在全人類的真理的

熱誠說教上，喚醒對自己人民的注意——但並不使人民和世界分離開來……俄國作家的心是愛的銀鈴，國內所有活的心靈都聽到它的豫言性的和強有力的音響。』

透入俄國文學所解決了的那些任務的本質，也暗示高爾基必須前進。在特別推崇柴霍夫的才華時，高爾基寫給他一封信，談起萬尼亞舅舅：

『您是多麼出色地打中了心靈，而且是多麼的準確！您有巨大的才華。但是，您請聽，您想用這種打擊來獲得什麼呢？人因此會復活嗎……您知道您在做些什麼？您在剷除現實主義。您不久就要把它抑殺到死，永久地。這一形式過完了自己的時代——是事實……您在剷除現實主義。我對這非常高興。已經够了！去它的鬼吧！不錯，需要英雄的事物的時代到了：大家都要有喚醒作用的，輝煌的事物，這樣的，您知道的，就是不要像生活，而是要超過它，比它好，比它美麗。必須使今日的文學略微開始裝飾生活，祇要它一開始這樣做——生活就會美麗起來，那就是說，人們可以生活得便利一些，輝煌一些。』

還在一九〇〇年說的高爾基的這些意見乃是下面這件事的非常顯明的證據，就是還在活動的最初期，他已經意識到新的文學任務，已經開始搜尋新的創作道路。

放棄現實主義，高爾基當然並不在本質上否定了現實主義，這有他全部的創作爲證——他反對這一現實主義的片面性。他要作家不僅僅反映生活，而且『裝飾』它，那就是說，把那些由於已經衝進生活

的革命之風而出現在生活中的理想帶到生活裏面去。因此高爾基就努力把現實主義的本源和浪漫主義的本源結合起來。這一點祇有在把黨性的、布爾雪維克的生活態度帶進創作的條件下才有可能。正是在這些條件下，作家能够創造人民意義的作品。

高爾基的愛國主義 爲了發展文學的這些新路線的探索，首先是高爾基所提出的那一基本要求提示給他的，這要求就是：文學應當服務祖國，服務人民。高爾基的全部創作活動都滲透着對俄羅斯人民力量的信仰，都從屬於一個愛國主義的任務。他寫道：

「有一種情感，那就是——對祖國的愛。這一情感命令地要求每一個人工作，目的是使他祖國的人民成爲理智的，善良的，健康的，公正的人民，使他們的才智不致枯死，而是爲了全世界和全體人民的福祉而發展，而燃燒。他祖國的人民幸福——就是他的幸福和歡樂。」

高爾基在愛國主義中看見了作家創作發展的基礎：「當作家深切地感覺到同人民的血肉聯系時，這就提供了他以美和力。」

他孜孜不倦地談論俄羅斯人民的偉大：「我熟悉俄羅斯人民……我相信——這一人民能够把某種獨創的和深刻的，某種對大家都重要的東西帶進人間的精神生活。」他寫給法國作家阿那托里·法

朗士道。『比俄羅斯人民更有趣的，沒有而且也不可能。』他在另一封信（給作家羅尚諾夫^①）中寫道。

高爾基在他的關於同俄羅斯大人物——列寧、托爾斯泰——的會晤的回憶中總是盡力指出他們身上那些使他們成爲俄羅斯民族性的卓越代表的特徵。比方，他寫道：『托爾斯泰在自己的靈魂中具現了複雜的俄羅斯心理的一切特點：他身上有着伐西卡·布斯拉葉夫^②的狂暴的好吵鬧和聶斯托爾·列托比雪茨^③的溫柔的沉思，他身上燃燒着阿伐庫姆^④的幻想，他是一個懷疑論者，像查達耶夫，一個詩人，並不小於普希金，他又像格爾岑那樣的聰明。托爾斯泰——這是一個完整的世界。』

高爾基也同樣的寫到列寧：『他是一個俄羅斯人……他準確地估計了……俄羅斯人民的特殊的才智。』據高爾基說，在列寧身上，『俄羅斯血統創造了幾乎是神奇的東西。』回憶到列寧的時候，高爾基也講述着那說明列寧的民族驕矜力：

① 羅尚諾夫（一八五六——一九一九）作家，政論家，批評家。

② 伐西卡·布斯拉葉夫是俄國古代文學中的主人公，是一個英雄。

③ 列托比雪茨（一〇五六——一一一四）基輔教堂史家。

④ 阿伐庫姆（一六二〇——一八二）宗教上分裂派領袖之一。

『……他用縫細的小眼睛望着我，問道：

「歐洲誰可以同他●並列？」他自行回答道：「沒有人。」

『於是，擦着手，笑了起來，滿意地。

『我常常在他身上發覺以俄羅斯藝術為驕矜的特性……我已經學會在這特性中聽出深藏的，歡樂的對工人的愛的回音。』

在高爾基的作品中，我們不斷碰到他的主人翁對於俄羅斯的意見。『俄羅斯——這好像是高達天際的山』（夏天），『我愛自己的民族——它是無價之寶』（老是那一套），『俄羅斯人民是不可能消失的』（曾經為人的動物）。在高爾基的創作基礎上，在他文學革新的基礎上，存在着崇高的愛國觀念：竭力把文學事業獻給一個中心任務——服務俄羅斯人民。

高爾基的這一愛國主義是以布爾雪維克黨為首的工人階級在自己面前提出的那一總的愛國主義任務——解放祖國的任務的表現。工人階級的出現，是作為俄羅斯人民的自我犧牲勞動和軍事光榮在俄羅斯歷史上創造的一切的繼承人，是作為建立偉大俄羅斯文化事業的繼承人。

在論大俄羅斯人的民族驕矜一文中，列寧寫道：『我們愛自己的語言和自己的祖國，我們所最努力

的是使它的勞動大眾（那就是說，它十分之九的人口）高升到民主主義者和社會主義者的自覺生活。我們所最痛苦的是看到和感覺到，沙皇的劊子手、貴族和資本家使我們美麗的祖國遭到這麼大的暴力、壓迫和嘲弄。」列寧在這篇文章裏寫到，工人在他們和君主派、地主及資本家——俄國最壞的敵人作鬪爭時就保衛了他們的祖國。在列舉俄羅斯文化偉大代表的名字——拉吉希切夫、契爾納雪夫斯基等人時，列寧指出，工人階級才是他們事業的繼承人，正是它才在談論偉大俄羅斯文化和繼續文化事業時體驗到和經歷到民族的驕矜感。

從九十年代起，俄國的工人階級就把俄羅斯民族利益的防衛和爲俄羅斯國家的鬪爭抓到了自己的手中。高爾基，一個直接和無產階級聯系着的作家，就最完滿地感覺到並在自己的創作中表達出橫在俄羅斯文學面前的那一愛國主義任務。

社會主義現實主義的基礎 努力把文學引上那條沿之而走即能在最大程度上服務人民的道路時，高爾基捕獲了生活中已經成熟的東西。他把生活的要求具現在他的批評文章中和藝術作品中。

上面我們已經談到那些確定文學新道路的生活現象。文學的主要任務乃是創造這時代身負沉澱在俄羅斯民族性格中的最最有價值的東西的人的新形象——爲新的社會主義世界鬪爭的人的形象。

在這形象中結合着現實主義和浪漫主義的特質，因為需要在這形象裏顯出初期的革命運動並揣測它的遠景。這形象在時代所指示的那一愛國主義的新歷史內容中是深刻地愛國主義的。這形象中結合着人民性和作爲這一時期誕生的人民性的新歷史形式的黨性的特質。這形象充滿着爲幸福和解放人的鬪爭的人道主義激情。這形象是創作中的那一領導因素，靠了它可以最忠實地和深刻地顯示出全部的歷史形勢。最後，這形象中可能表達出工人階級要捍衛的那些新的，社會主義的理想，俄羅斯的古典現實主義可以不摒棄自己的優秀質素，同時又可以因爲深化它的社會主義憧憬而豐富起來。

這樣，高爾基就走向這種藝術方法，走向這種後來史大林同志在同作家們的談話中稱之爲社會主義現實主義方法的創作原則。高爾基開始擬製這一藝術方法的基礎的時候也正是工人階級爲建立社會主義社會的鬪爭開始的時候。

顯然，這一方法並不是一下子出現的，它是隨着高爾基的創作和人民革命運動——這方法就是在它的基礎上奠定的——成熟的程度而在高爾基的創作中成長的。

九十年代和二十世紀初的主要文學派別 這樣，九十年代的文學生活經歷了一個很複雜的發展時期：一方面，沿着傳統的批判現實主義路線走的作家的工作在繼續着；另一方面——出現了非常有力的反現實主義趨向，它們首先在象徵主義中找到自己的表現；最後，在高爾基的活動中發見了文學在轉

向新的藝術方法——轉向這幾年中開始成形的社會主義現實主義。

這三條主要發展路線，我們也在偉大十月革命以前的俄羅斯文學中觀察到，自然，十月革命替文學發展建立了新的條件，逐漸把社會主義現實主義變成整個蘇維埃文學的藝術方法。

顯然，對這些在九十年代定形的流派的发展起影響的，是所有往後析明二十世紀初十月革命前俄國生活的歷史事變：一九〇五至一九〇七年的第一次革命，反動時代（一九〇八至一九一二年），革命運動的新高漲（一九一二至一九一四年），第一次世界大戰（一九一四至一九一七年）。我們預備在區分相當年代的個別作家的創作時來談談這些流派。

時代的主要文學流派，正像上面說起過的那樣，是這幾年形成的社會主義現實主義。文學發展的主要觀念正是在它身上找到了表現，雖然在外表上（根據作家的數目和作品的數目）其他的流派比它要大。

社會主義現實主義是那樣的藝術方法，它正像俄羅斯古典作家的批判現實主義在十九世紀的當時反映過時代的矛盾一樣，也站在時代的社會矛盾的水平上，並且能够反映出當時的基本問題。祖國的觀念，民族性的主要特點，它們怎樣表現在為社會主義鬭爭的時代裏，新的，即社會主義的社會理想，——這一切都可以表達，祇要沿着社會主義現實主義的路走。但這並不是說，別的流派就沒有藝術意義。某些

作家世界觀的限制性和反動性雖然也表現在他們的創作意義中，但並沒有取消他們深刻而忠實地反映生活的某些方面的可能。這所以發生，是因為作家在創作中表達其世界觀時，同時也在自己的形象中描畫出具體的圖畫。即使他不同情它們，他也不能不把它們描畫成它們在生活中原來的樣子，而不破壞任何一個大作家所追求的生活真理。在這種情形下，像馬克思所說的，作家是超越出自己那一階級的偏見了。作家錯誤的世界觀似乎被他所正直地研究過而顯現在他的作品中的那一生活材料的力量所克服了。因此，無論是批判現實主義，或者是象徵主義，在二十世紀都提供了許多寶貴的作品。此外，它們的代表並不站在原地不動。勃洛克，勃柳索夫等人在他們的充滿意識探索與藝術探索的一生中，走完了一條領他們進入革命營壘的複雜而矛盾的發展之路。

最後，文學流派並不是脫離相互聯系而發展，它們相互作用，互相影響對方。高爾基提出的那些問題也在其他流派的作家心中找到回聲。

二十世紀的文學在十月革命前的那一時期獻出了許多大作品，奠定了把蘇維埃文學作為偉大俄羅斯文學發展的新階段去發展的基礎。

它的里程碑的大道——這就是高爾基的道路。高爾基乃是瞭解這條道路的發展的主要問題的鑰匙。我們後面就要研究他的創作。

此後我們也要看看那些接近高爾基的文學立場的作家的創作，——看看馬雅柯夫斯基，塞拉菲摩維奇，波其雅切夫，魏列薩耶夫的創作，看看羣衆的無產階級的文學。我們特別分出一章來研究走批判現實主義的路的那些作家。末了，我們要研究一下和象徵主義有關的作家的創作。

本書的第二部將專門研究蘇維埃時期的文學。

許多二十世紀的作家也在十月革命前和十月革命後的那一時期活動，很難把他們的創作『撕』成兩半，雖然對他們中間的每一個說來，一九一七年的偉大十月革命乃是創作發展中的一個最重要的分界線。因此，我們預備把他們的創作整個地來研究一下，在某些地方也許提前排列。

第三章

高爾基創作道路的開始

高爾基——人類的友人和導師 高爾基自己曾說過，文學可以稱爲『人類學』因爲作家的主要材料乃是人的浩瀚的事業和思想，感情和慾望。作家愈完滿地抓住人類的生活，愈深刻地談論騷擾人的主要問題，他就愈有力地觸到了他的讀者的思念和感情。如果，闔上讀過的書，我們感覺到我們的兩頰在發燒，心在劇跳，我們明白我們的生活中闖入了主人公的命運所提示的新而大的感情，痛苦和歡樂，愛情和憤怒，我們明白我們由於讀過的書而努力想變得更美好，更純潔，更崇高——那就是說，它的作者已變成了我們的友人和導師。偉大的作家是要成爲全人類的友人和導師的：他的視野是這樣的廣闊，他的生活知識是這樣的淵博。

高爾基命定是這樣的人類友人和導師。

高爾基的世界榮譽 他的第一篇小說於一八九二年九月十二日發表在第夫里斯的高加索報上。

總共過了九年多一點，即在一九〇二年二月二十一日，高爾基就獲得了最高的文學光榮：被選做學術院俄文和文學部美文學組的名譽會員。不錯，沙皇尼古拉二世對這件事情很為憤慨。他對於高爾基被選進學術院這件事，寫道：『超過特殊。』在給國民教育部長的信中，沙皇寫道：『委託您宣布，依照我的吩咐，高爾基的被選應予取消。』但是沙皇的憤慨祇能使高爾基高興：他像涅克拉索夫所寫的一樣，

不是在甜蜜的捧場中，
而是在野蠻的怒叫中

見到了讚許。

爲了表示抗議取消高爾基的學術院會員資格，柴霍夫和柯洛連柯發表了聲明，辭掉自己的學術院會員稱號。這是整個前進俄羅斯對高爾基所抱的那一尊敬的表現。五年之中（從高爾基最初兩卷小說集出版後的一八九八年至一九〇三年）他的著作以當時是空前的五萬份印數印刷着。

高爾基的世界聲譽也同樣迅速而廣大地增長了。他的作品被譯成各種文字——捷克文，日本文，土耳其文，西班牙文，主要的歐洲文字已經不用去說了。他的書籍同時以好幾版在各國出版着；比方，一九〇二年在德國，一下子在柏林出版了七卷的全集，在萊比錫出版了五卷的全集。在兩年不到之中，劇本底層在柏林上演了二百場，同時也在倫敦和其他的城市上演着。還在二十世紀一開始的時候，國外就有成百

篇的文章和許多巨書（一九〇二年巴黎的伏巨埃，一九〇二年倫敦的培恩，一九〇三年斯托哥爾姆的伊英生等等）來研究高爾基了。

當一九〇五年高爾基被捕並被閉禁於彼得洛夫斯克監獄的時候，阿那托爾·法朗士寫道：『高爾基的事情——是我們大家的事情。像高爾基這樣的天才，是屬於全世界的。全世界都關心他的獲釋。』到一九三二年慶祝高爾基從事文學活動四十年時，作家馬丁·安德生才道出了大家都知道的真理：『馬克西姆·高爾基——是偉大的藝術家，但是和新俄一起，他獲得了令人難信的氣派，變成了新世界的化身。』

那麼究竟是什麼東西帶給高爾基以全世界的愛和名譽，是什麼東西培養他去作文學活動呢？

高爾基的生活之路

家庭

高爾基的父親——細木匠馬克西姆·薩伐吉耶維奇·畢希柯夫——死時，高爾基還是一個很小的小孩子：高爾基生於一八六八年三月二十八日（舊歷十六日），在一八七二年變成了孤兒。喪失了丈夫之後，高爾基的母親——華爾華拉·華西里葉芙娜——回到了父親華西里·卡西林家裏。卡

西林家住在尼士尼、諾甫戈洛德（即現在的高爾基城）家長——高爾基的外祖父——是一家小染坊的老闆。

母親很少住在家裏，教育高爾基的是教他讀書的外祖父，而主要的還是外祖母阿庫琳娜·伊凡諾芙娜·卡西林娜。同暴躁的，吝嗇的，殘酷的外祖父一起生活是艱難的，但是在外祖母身上，高爾基卻找到了卓越的女教師——聰明的，慈祥的，精通俄羅斯語言的，知道許多童話和歌曲的女教師，她經常把童話和歌詞講給小孩子聽。

童年時代和少年時代 高爾基被送進了學校，轉到三年級，但是這時他的外祖父破產了，家庭貧困了。還在學校讀書的時候，高爾基爲了幫助家庭，就會挨戶檢拾破衣、廢紙、破布等什物。人家以二十戈比的代價向他買取一普德[●]的破布。高爾基被迫離開三年級，外祖父送他到一家店舖裏去當「學徒」。不久高爾基就因爲燙傷了自己的手回家，此後他又被送到一個打樣師那裏去「做學生子」，但事實上他祇是在老闆的家裏工作：洗擦地板、碗盞、生茶鼎……

從這個老闆家裏逃出來之後，高爾基已經不回轉家裏了，他開始在伏爾加的埠頭上幫忙腳夫。他就

和他們住在碼頭上。這時他總共祇有十一歲。後來他進了一艘在尼士尼和畢爾姆之間航行的輪船。他的職務是『下級洗碗師傅』。從早到夜洗碗盞。童年結束了，雖然在本質上它根本就不會有過。開始了『人間』的生活。

多年來，高爾基更換着地方，更換着職業。他做過司關，做過麵包師，做過守夜的更夫，也做過鐵路上的執秤官。他從尼士尼到喀山，從喀山到卡斯比海岸上的捕魚場。

在這一最困難的生活環境中鍛鍊了高爾基的性格，增長了他的經驗，鞏固了他同人民的聯繫。

文學活動的準備 外祖母的童話和歌謠已經在高爾基身上喚醒了一個藝術家。他發展中的下一個重要因素乃是在他做過洗碗師傅的輪船上同廚子史摩勒的結識。史摩勒是一個讀書的熱情愛好家，他把這一熱情傳給高爾基。在史摩勒的櫃子裏，高爾基找到了涅克拉索夫，仲馬，華爾特·司各脫，格列勃·鄔斯賓斯基的作品。

一八八四年來到喀山之後，高爾基同那邊的知識分子，同有革命情緒的青年接近起來，開始熟悉嚴肅的革命文學，讀馬克思的資本論。他以最大的精力自修着，研究着俄國的和外國的古典作品。當他在一八八九年來到尼士尼的時候，他已經能夠在一個律師那裏做書記，那就是說他已經完全補好了不會在學校裏受到的教育。這時也開始了他的創作的文學工作：他寫成了散文體和詩體的長詩——老橡樹之

歌——和一大本詩。

高爾基把長詩給柯洛連柯看過，柯洛連柯的批評是很嚴峻的，高爾基決定放棄寫作，並且真的有兩年沒有寫作。

一八九一年，他完成了他第一次的俄羅斯大旅行：他沿着伏爾加步行，從尼士尼到蔡里邨（史大林格勒）後來到了頓河流域，又沿着頓河，烏克蘭，比薩拉比亞到多惱河，此後沿着黑海海岸到達奧地薩，經過克里米亞，古班，吉爾斯克州，沿着喬治亞軍用大道直到第夫里斯（特皮里西）。路上，他在農民那裏做工，也做腳夫。這次旅行給了高爾基以豐富的創作材料。很可以說，像馬加爾·朱德拉·切爾卡斯·伊席吉爾·婆婆·葉密良·皮萊·出妻以及許多其他的高爾基的作品都是根據高爾基在他旅行時所經歷的事情，這次旅行的時間是從一八九一年春到暮秋。

高爾基的自傳體小說 高爾基在成為完全成熟的，全世界聞名的作家之後，在他最有意義的一部作品——自傳體的小說童年（一九一三），人間（一九一六）和我的大學（一九二三）中講出了自己的童年和少年時代。

高爾基在這幾篇小說中不僅提供了他童年的特別鮮明的圖畫，而且也提供了十九世紀俄羅斯生活的廣泛圖景，勾畫出俄羅斯人的最有趣形象。

在俄羅斯文學中有着許多描寫童年的出色藝術作品：阿克薩柯夫^①的家庭紀事，列夫·托爾斯泰的童年，迦林——米哈伊洛夫斯基的巧瑪的童年，阿列克賽·托爾斯泰的尼基達的童年。

他們都描寫可以稱爲正常的童年的童年：嬰孩在可愛的家庭裏，在平靜的環境中發育起來。這是最好的，最幸福的生活時分，作家憶起它的時候是帶着快樂和享受的。自然，回憶的主要題材——這是心理學的題材，兒童心靈逐漸成熟的發見，人的性格的形成。

高爾基把新的內容帶進童年回憶的樣式，他描畫着社會生活的廣大圖景，指示出那些條件——在社會『底層』長大的，在貧困中、在力不相應的勞動中、在時時要在小孩子心中抑殺他最優秀天稟的環境中成熟的兒童的童年就是在這些條件下面過去的。

同時，高爾基的自傳體小說的主要題材——這是信仰人，信仰俄羅斯人會在他走向幸福生活的路上克服一切障礙的題材。他在童年中寫道：

『在回憶粗野的俄羅斯生活的這些鉛一般的可憎的事情時，我常常問自己：值不值得談這些事情？於是，懷着更生的信心，回答自己道——值得的，因爲這是生動的，真正的實事，它直到今天也不會死掉。這是那種實事，必需連根熱悉它，以便從記憶中，從人的靈魂中，從我們的艱重而可恥的全部生活中連根拔掉它。』

① 阿克薩柯夫（一七九一——一八五九）——描寫地主及農民生活的作家，同情農奴制度的作家。

「還有另一個更爲積極的，需要我畫出這些可憎的事物的原因。雖然它們可憎，雖然它們壓迫我們到死，輾平無數美麗的靈魂——但俄羅斯人還終究是這樣的健康和精神年青，它克服着並且一定會克服它們。

「我們的生活之所以神妙，不僅是因爲它裏面的卑劣污穢層是這樣的豐厚和肥沃，而且還因爲通過這一地層，燦爛的，健康的和創造的仍在凱旋地壯大，善良的——人的仍在成長，它喚起我們可以回復到光明的人類生活的難以摧毀的希望。」

在十月革命前不久寫的這些字句闡明了童年的主要意念——對那要解放俄羅斯人民的日益壯大的革命的力量信仰。

阿廖夏的形象 阿廖夏 阿列克賽——高爾基本人的形象穿過了所有這三本小說。在卡西林家的生活，在輪船上和麵包烘焙店裏的工作，順着伏爾加到克拉斯諾維陀伏的旅行，以及在農民中間的革命工作——年青的高爾基的生活中所有最重要的契機都完全表明在他的小說中了。但是高爾基卻很謙遜地和吝嗇地講到自己。阿廖夏的形象之對他相當重要，是因爲通過了他，他指示出最最多樣的人，對俄羅斯是特徵的最最多樣的事變。但是，人和事件的估價是出於阿廖夏的觀點。他的主要特點——是熱烈的追求正義，憎惡壓迫者，不倦不怠的自我研究，炯灼的觀察力（列寧在一九〇五年初次遇見高爾基的時候說：『得學他怎樣觀察和聆聽。』）

描寫阿廖夏的文學發展在小說中佔着很大的位置。外祖母講給他聽的童話和詩歌（關於聖人阿列克賽，關於軍人伊凡以及許多別的）都換上了廚子史摩勒藏在櫃子裏的叢書，史摩勒在阿廖夏把果戈里的達拉斯·布爾巴高聲讀給他聽的時候曾經哭過。阿廖夏自己也對龔古爾的小說席姆干諾兄弟「啜泣過」也「懷着高興的笑容」反覆閱讀着格林伍德的一個小乞丐的真實故事。

當高爾基初次讀到普希金的詩篇時，他覺得這些詩震響起來就像「新生活的鐘鳴一樣。」很難獲得書籍，不像討飯般討要書籍，但是它們卻改變了圍繞着小孩子的世界。藝術文學的力量在阿廖夏向聖像畫畫室的工匠們誦讀列蒙托夫的魔鬼的場面中被高爾基出色地顯示出來：

「詩篇把我感動得又苦又甜，我的嗓音破裂了，我看不清詩的行列，淚水湧現在眼睛裏。但是更使人感動的是畫室裏的遲鈍的，小心的移動，整個畫室裏的人都沈重地轉動着，彷彿有一塊磁石把人們吸向我的身旁。」

文學，特別是俄羅斯文學的偉大——是這部自傳體小說主要題材之一。高爾基指出，阿廖夏在文學中汲取到精神的力量，使他用對人的信心來對抗生活中「鉛一般的可憎的事情」使他找到安息和安慰，使他重視他周圍的人。

在高爾基所創造的形象中間，阿廖夏的形象是最魅人和最鮮明的形象之一。

三本小說中俄羅斯人的形象 嚴格而峻厲的真情實事——高爾基就是從這一實事上畫下九十

年代俄羅斯生活的所有否定面——也許會成爲單方面的，如果高爾基祇侷限於描寫這種生活的否定方面。彷彿是用來抗衡那在生活中壓迫和侮辱人的東西，高爾基指出了俄羅斯人民背負着的那些精神力量，俄羅斯人民的用之不竭的才智和精神崇高。在卡西林家裏他碰到小吉卜賽，一個聰明而樂天的勇士，他把自己的手擋住外祖父的拳頭，以免阿廖夏受到毆打。在輪船上他受到一個孤獨而善良的，「與生活脫離的」怪人史摩勒廚子的幫助。在打樣師家裏工作時，有一個勇敢的，聰明的，樂天的洗衣婦娜達麗雅·柯士洛夫斯卡雅保護他，在市集上他被「透體善良」的農夫包圍着，在喀山他遇到一個「充滿各種各樣才能的胚胎」的人道主義者顧里·普列特烏夫，在克拉斯諾維陀伏他「初次這樣正經善良地對待一個人」——對待米哈伊爾·羅曼斯，一個鎮靜得毫不動搖，澈底忠於人民的革命者。

但是外祖母阿庫琳娜·伊凡諾芙娜的形象在這些形象中間卻佔着一個完全特殊的位置。十八個孩子的母親（「生了十八個」）她說：「如果所有的都活着——那就是整整一條街的人，十八座房子」）經歷過困難的，充滿痛苦的生活，她保存了她全部的精神寶藏。在她的性格中集合着涅克拉索夫當時就曾寫過的俄羅斯婦人的優秀的，典型的質素。她勇敢地撲進火燒的房子，擋住那給大火驚走的馬（像涅克拉索夫的「攔住蹣跚的馬，衝進火燒的農舍。」）她身上湧騰着創作的源泉，她也是一個詩人，也跳舞，也替阿廖夏講童話和故事，她賦有對自然界的特別顯明的感覺，帶着阿廖夏在林子裏，她就「彷彿是一

個女東家和周圍一切的親人。『外祖母也在阿廖夏的身上激起創作的源泉，在他心中栽培起對文字的愛，對真理和正義的憧憬，培養他去受『誠實和智慧』的聖潔精神的洗禮。』高爾基就是用這洗禮來解釋他總是準備作『任何爭論和戰鬥』那件事情的。外祖母的形象有機地和阿廖夏的形象結合在一起，闡明了它的俄羅斯的、民族的、人民的基礎。

高爾基的自傳體的小說不僅提供了他童年和少年時代的特別鮮明的描畫——小說裏面實際上還存在着瞭解全部他的創作的鑰匙。小說指出，那橫在作爲一個人的高爾基的活動基礎上的生活態度是如何形成的。

文學活動的開始 一八九一年在高爾基的生活中具有特別重要的意義。他在第夫里斯度過這一

年。像往常一樣，很快地同第夫里斯的知識分子結識之後，高爾基在這裏碰到一個幫助他最後踏進文學創作之路的人。這就是剛從放逐地回來的革命者卡柳士納。高爾基在給他的信中自己描寫出卡柳士納在他生活中的作用。他寫道：『您是第一個用您溫柔的眼睛的對我是永誌不忘的善良目光瞥視了我的，不僅把我當作一個有怪異履歷的小夥子，一個無目的的流浪漢，一件可笑的和可疑的東西。我記得您的眼睛，當您聽着我所見到的和關於我自己的故事的時候。我那時就明白，在您面前是絲毫都不能吹牛的，我覺得，由於您，我一生中不會吹過牛，不會誇張過我的自我估計，也不會誇張過生活使我飽飲過的痛苦。』

您第一個逼使我正經地瞅望自己。」

短篇小說馬加爾·朱德拉正就是高爾基描寫他在流浪中看見和經歷的事情的第一篇小說。由於卡柳士納的介紹，這篇小說發表在一八九二年九月十二日的第夫里斯的高加索報上。這時高爾基二十四歲。他在這個短篇後面用了那後來變成世界聞名的筆名——馬克西姆·高爾基。

一八九二年夏，高爾基又遍歷了伏爾加沿岸，頓河，烏克蘭，克里米亞，以及高加索，像他自己所說的，他經歷了「多得不可勝數的各種不同的印象和歷險」。在邁柯普，高爾基偶然因為與他毫無關係的事情被捕。對憲兵軍官的問題——他為什麼在全國走，高爾基回答道：「我要認識俄羅斯。」可以說，高爾基真的是百科全書式地，各方面地研究了自己的祖國。如果倍林斯基當時說到普希金的葉夫格尼·奧涅金，認為這是俄羅斯生活的百科全書，那麼對於高爾基的創作可以說，這是十九世紀末和二十世紀初俄羅斯生活的百科全書。他熟悉俄羅斯各個不同的州和社會團體的風尚、習慣、語言的特點，在他的作品中表現出俄羅斯居民的最不同的階層和它們生活環境的一切特點。

一八九三年，高爾基又遇到了柯洛連柯。這一次柯洛連柯非常推崇高爾基的作品：伊席吉爾婆，關於說謊的金翅雀，祖父阿爾希帕與廖恩卡，勸高爾基「寫一點長的東西給雜誌。」高爾基寫了切爾卡斯，柯洛連柯把它送到首都的大型雜誌俄羅斯富藏，在那邊發表了出來。還在高爾基的最初經驗中，柯洛連

柯就已經捕獲到高爾基所帶進文學的那一新的東西——現實主義和浪漫主義的交融。他對高爾基說：『您能够創造性格，在您的小說裏，人物的說話和行動是出於自己，出於自己的本心，您善於不干涉他們的思想的流動和感情的嬉戲，——這並不是每個人賦有的。可是這裏最好的是，您把人看重得像他原來的樣子。我不是對您說過嗎，您是一個現實主義者。』但是，在想了一想之後，他笑着加了一句：『但同時——也是一個浪漫主義者。』

這時高爾基已經在伏爾加沿岸的報紙上發表他的作品了。由於柯洛連柯的勸告，高爾基移住到薩馬拉，經常在薩馬拉日報工作，他每天用葉古吉爾·赫拉米德的筆名寫小品。漸漸地，高爾基的文名增大了，但是僅在一八九八年，當他的素描和短篇的二卷版出現了之後，他的名字才開始在全國被傳誦。他生活的新時期開始了。他認識了柴霍夫和列夫·托爾斯泰。從一九〇一年起，他的作品被譯成主要的外國文字，他的劇本在最好的俄國的和外國的戲院上演，他在一九〇二年被選進學術院名譽會員之列，關於這件事情我們在前面已經講過。

高爾基的革命活動 還在一八八四年，當高爾基在喀山工作的時候，他已經同革命青年團體接近。一八八八年，他在伏爾加沿岸的農民中間進行革命宣傳。一八八九年，在尼士尼，高爾基初次被捕；過了一個月他被釋放出來，以『不可靠的』身份受到警察局的秘密監視。高爾基此後也曾屢次遭到逮捕。一九

○五年一月十日，他寫了一篇宣言，其中他號召推翻那個在一月九日下令向和平的人民遊行隊伍開槍的尼古拉二世的政府。沙皇政府把高爾基禁閉在彼得洛巴夫洛夫斯克監獄。這引起了俄羅斯和歐洲的強烈的抗議。政府沒有決心審判高爾基，他被釋放了，他的案子也終止了。

一九〇五年十二月莫斯科起義的日子裏，高爾基也進行了巨大的工作。在他的屋子裏替工人民兵製造炸彈，替他們籌集了大量的錢財去買武器。

一九〇六年，高爾基身在國外，發表了激烈的抗議，反對法國政府大量貸款與沙皇政府（小冊子美麗的法蘭西）。法國政府的這一決定除了支持沙皇同革命鬭爭之外，別無其他的解釋，所以高爾基無情地暴露了法國的銀行家和俄羅斯的沙皇暴政。

高爾基的這些演說是這樣的激烈，以致回轉祖國他已經沒有可能。高爾基成了流亡的僑民，他住到了意大利的卡普里島。

到一九一三年他才回到俄國。從和列寧在倫敦的黨代表大會上晤面以來，高爾基和布爾雪維克們接近得更見緊密了。列寧給高爾基的無數信件就是列寧賦予了高爾基的活動以何等的意義的明證，他稱高爾基為新的無產階級藝術的最大代表。

十月革命後的高爾基生活 從十月革命後的最初幾天起，高爾基就幫助蘇維埃政權建立新的社

會主義文化。他創立了協助科學家委員會，組織了世界文學出版局。緊張的工作加劇了久已磨折着高爾基的肺結核過程的發展。遵從列寧的囑咐，他在一九二一年到國外去治病（列寧寫信給他道：『去吧，去醫病吧，別固執了，我請求您。』）

一九二八年高爾基返歸祖國。一九三二年，他文學活動的四十週年成爲了全民的節日。史大林給他一個賀電：

『親愛的阿列克賽·馬克西莫維奇。

我衷心祝賀您，並且緊緊握您的手。願您長命百歲，願您的工作使所有的勞動者歡樂，使工人階級的敵人恐懼。

史大林。』

爲了向偉大的作家表示敬意，他誕生的尼士尼·諾甫戈洛德改名爲高爾基城。

革命在高爾基身上引起新的創作高漲。他寫就了這樣巨大的作品，像長篇小說阿爾達莫諾夫家事和四卷的史詩克里姆·薩姆金的一生，劇本葉戈爾·布樓巧夫及其他，陀斯吉迦葉夫及其他，許多對於卓越的俄羅斯人（柴霍夫，柯洛連柯等等）的素描及回憶，其中包括在意義上是特殊的關於列寧和列夫·托爾斯泰的回憶。

同時，高爾基是站在整個蘇維埃文化的中心。他是蘇聯作家協會的主席，各種文化企業起自實驗醫

學研究院止於內戰史編纂會的組織者。在法西斯主義者在德國攫取政權以前很久，高爾基就會在他的政論文章裏，向世界警告過法西斯的危險。他的聲音響震全世界，引起對人類敵人的憎恨。

被派來的，得以就在高爾基旁邊的刺客慢慢地和漸漸地把高爾基引到致死的病症上，這病症終於在一九三六年六月十八日割斷了他的生命。

莫洛托夫關於高爾基的演詞 『在列寧死後，高爾基的逝世對我國和人類說來是最最沉重的損失，』

莫洛托夫代表蘇聯人民委員長蘇維埃和聯共（布）黨中央委員會在高爾基的墓上說道。

『從他對俄羅斯文學的影響力來看，』他說，『高爾基是和普希金、果戈里、托爾斯泰這些巨人並列的，他是我們時代他們偉大傳統的最優秀繼承者。高爾基的藝術文學對我們的革命命運的影響比任何其他我們的作家都要來得直接和強烈。因此，在我國和全世界勞動者的眼中，高爾基正是無產階級的，社會主義的文學的真正創始人。』

『偉大的藝術家馬克西姆·高爾基是操着自己的特別道路來到爭取共產主義的鬥士的隊伍的。他走進我們的隊伍還在革命高漲之前，但已舉着革命報信者的展開了的旗幟……』

『高爾基的偉大在於他的明智、與人民的接近、以及爲了獲取人類文化成果的自我犧牲的巨大勞動使他變成了勞動者的至誠的友人，爲共產主義事業的鬪爭的偉大感應者……』

『高爾基——是偉大人民的偉大子孫。』

高爾基創作的初期

高爾基創作的初期包括一八九二到一八九九年（到一八九九年出版的高爾基的第一個長篇小說福馬·高爾傑葉夫爲止）這一段時期。

在這段時期中出版了他的這些作品，像馬加爾·朱德拉（一八九二年），葉密良·皮萊（一八九三年），祖父阿爾希帕與廖恩卡（一八九四年），鷹之歌（一八九五年），伊席吉爾婆婆（一八九五年），切爾卡斯（一八九五年），柯諾華洛夫（一八九七年），曾經爲人的動物（一八九七年），爲了煩悶的緣故（一八九七年），華蓮卡·奧列索娃（一八九八年）以及許多其他的作品。

說明高爾基這幾年來的創作的主要事物——這是對人的特殊興趣，對人類苦難的熱烈共鳴。同時，高爾基不僅說到人的受苦，——他相信他的力量，他努力替他找尋通往幸福和自由的道路。高爾基最相信的正是俄羅斯人的力量，他寫道：『我見到俄羅斯人民是特別有才智的。……這一驚人的民族……將遇着童話中的英雄的生活，將把許多事物教給這個疲乏的，因爲罪行而瘋狂的世界。』

高爾基的這一崇高的博愛——它同時充滿對那替他打開幸福之路的人類力量的信仰——也把全世界讀者的心靈引向他。

在創作的初期，高爾基一方面在許多場合都是作為那些在俄羅斯古典文學中已經確定的題材和形象的直接繼承人，但同時他也把這樣的新鮮事物帶進這些題材和形象，注進這樣獨創的，由新時代所提示給他的內容，以致對於他創作的初期已經可以像談論他接近創造新藝術方法——社會主義現實主義的時期那樣的談論了。

高爾基創作中的革命浪漫主義 高爾基的第一個短篇小說馬加爾·朱德拉乃是浪漫主義色彩鮮明的作品，精神上近於普希金、列蒙托夫、果戈里、迦爾興的浪漫主義。

在這一作品的中心，站着兩個在精神上看來是特殊的人物——洛伊哥·左拔爾和拉達。這也是一些準備把他們所相信的事物捍衛到底的完整的人，像姆采里，像達拉斯·布爾巴，像迦爾興的紅花中的罹了瘋病，不過是高貴的瘋病的主人公。

對他們說來，生活中主要的——乃是自由。他們情願死，祇要忠於自由。

浪漫主義的形象的意義就在於它特別有力地，解脫出一切日常瑣事地逼使讀者感覺到作家認為生活中特別可貴的那些人類行動的特點（或者，如果浪漫主義的形象具有否定的色彩，——那麼就是

作家在生活中鄙棄的那些特點。)

自由的激情，爲了自己的理想赴湯蹈火的決心，勇敢而精神強大的人類個性的美麗和威力——這就是高爾基在第一個短篇中帶給自己的讀者的東西。他在讀者的身上培養起即將到來的革命鬥爭中所這樣需要的不妥協性、反抗和堅韌的精神。

短篇小說馬加爾·朱德拉也富有浪漫主義作品常有的形式上的特點：作品中的行動被移到異常的，遠離現實生活環境的霧圍中，文字異常的感人，從屬於特別完滿地表達出作者對故事的進行的態度那一任務。

語言的感人和作者主觀的着色達到了很大的成功，因爲在讀者面前似乎是一個雙重的故事：作者用第一人稱講述着關於馬加爾的故事，同時也表達出馬加爾本人的話語以及它的個人特點。在這兩方面，高爾基都豐富地利用了譬喻語，裝飾得感人的形容詞（「海唱起了陰沉而莊嚴的讚歌」，「女皇似地美麗而高傲的拉達的身形」，「眼睛，就像明亮的星星般燃燒着，而微笑——就是整個太陽」，「血在血管裏沸騰着」）他把音韻學和措辭學上的裝飾音充滿這些話語，增強了敘述的動人，使人家特別完滿地感覺到講話者的經歷。

氛圍和事件本身的異常性，主人公的特殊性，語言的動人性——這一切在一起就確定了故事的提

高的浪漫主義色彩，似乎把那些從低微和細碎的一切中解放出來的真人的生活與普通的生活對照起來。

鷹之歌，伊席吉爾婆婆，汗與他的兒子（一八九六年），童話詩少女與死神（一八九〇年）——所有這些高爾基用傳說、歌、童話的形式寫成的作品都充滿了顯明的肯定生活的浪漫主義氣息。在這些作品中高爾基首尾一貫地引伸了自己的意見：文學應當美化生活，爲了幫助人去改變生活。

高爾基的浪漫主義氣息的主人公——高爾基的浪漫主義作品中的中心形象乃是準備爲了人民福祉去作獻身偉績的英雄人的形象。『生活中總是有豐功偉績的地位的，』伊席吉爾婆婆說道。

在發掘這一形象上有特殊意義的是短篇小說伊席吉爾婆婆。這個短篇的主要意思——就在於高爾基喜歡重複的那一古代的警句：『如果我——不是爲自己，那麼誰來爲我呢？但是如果我——祇爲了自己，那麼我做什麼用呢？』

高爾基在他的浪漫主義的短篇小說中所特別喜愛的加飾形式（作者關於伊席吉爾的話，伊席吉爾本人的話）使敘述賦有了特別高揚的，音韻學上的美，他在這一形式中提供了兩個傳奇，其中對照着兩個形象——唐柯的形象和臘拉的形象。

他們倆——都是精神強大的人，但全部問題在於在臘拉那裏，全部他的力量祇爲了他，他沒有他值

得爲之生活的崇高的目標。他的結局是不光榮的。高爾基借着他譴責了那時非常流行的資產階級個人主義（在象徵主義者中間尤其非常強烈）它特別被德國哲學家尼采發展得完滿和直率，它曾以尼采主義聞名。

高爾基把這個人主義和對於人的人道主義觀念相對照，這裏所說的人是要把他所有的精力都去服務高貴的目標，首先是去服務人民。

爲了把自己的人民領向幸福，唐柯就把自己作爲一個犧牲。他的一族在森林裏迷路了。

「爲了人，我要做些什麼呢？」唐柯叫得比雷聲還要響。突然他用手撕開自己的胸，從裏面拉出自己的心來，把它高舉在頭上。

「它燒得像太陽那樣輝煌，比太陽更輝煌，整個森林都沉默下去了，給這個偉大的愛人類的火炬照得通明，黑暗由於它的光而四散飛走……」

這一形象同古代關於那個爲了人類福祉而寧願使自己受最大苦難的普洛美修斯的神話相呼應，在這一形象中，高爾基最完滿地闡明了一個在爲人民的業績中找到幸福的人的形象。

伊席吉爾婆婆本人的形象在小說中佔着一個特別的地位。她不僅講述關於臘拉和唐柯的兩個傳

奇，而且也講述自己一生的故事。在這故事中有這樣的地方，說明高爾基已把具有獨立意義的意識內容放進了伊席吉爾的形象。

伊席吉爾——這是充滿生命和熱情的鮮明而豐富的性格。她最珍視自己的自由，她準備自我犧牲，她完成了豐功偉業，救了她的阿爾卡兌克，但又高傲地離開他，因為看見他不愛她。但是她的生活結束得孤獨而無歡樂：她浪費了自己的精力，因為她活着祇爲了自己。她生活中沒有站得比她高的大事業——同這種事業一起她也許會成長，這種事業也許就是在她走向生命的末日時也會擡高她的靈魂。

伊席吉爾的命運說明了生活中似乎有兩種伊席吉爾本人所講到的因素在鬘拉的因素和唐柯的因素。在伊席吉爾的靈魂中有着很多領向唐柯的業績的那種力量。但是生活沒有給她目標，於是她把自己的精力浪費在自己身上，——可是那個活着祇爲了自己而生活的人有什麼用呢？

人並不是一生下來就是英雄，他如果把自己的力量用去服務偉大的目標，那麼就會成爲英雄。沒有找到這一目標，他就會浪費掉自己的精力，即使他天賦有極多的精力也沒有用。在鬘拉和唐柯的形象的光照之下，伊席吉爾婆婆——她裹着破絮孤獨地睡在那憂鬱地翻響着的大海的岸上，在慢慢地和燥悶地爬動着陰雲的天空下面——的命運也獲得了深刻的意義。

使人高貴的業績的觀念，高爾基也放進了他著名的應之歌裏。歌中歌頌『勇士們的狂飈精神』但

這並不是醉心於爲戰鬪的戰鬪，並不是愚蠢的，無目的的消耗力量。歌中有着關於唐柯和他燃燒的心的故事中的同樣意念：

「勇士們的狂飈精神——這就是生活的真理！勇敢的鷹啊！在和敵人戰鬥時，你流盡了血……但是將來總有一天，你那一點一滴的熱血，將像火花似的在生活的黑闇中爆燃發光，許許多多勇敢的心將燃燒起自由和光明的狂飈的渴望！」

「讓你死了吧……但是在頌讚精神勇敢而有力的人們的歌聲中，你永遠是自由和光明的活的模範，高傲的號召！」

高爾基浪漫主義形象的意義 繼承着俄羅斯浪漫主義的優秀傳統，高爾基也在這浪漫主義中放進了新的內容。他的浪漫主義的形象的意義就在於：它們捕獲住在生活中還沒有足夠完滿地確定的，但已經被藝術家的高爾基的洞察力所發掘的準備和專制政體鬪爭的人民大眾的革命高漲特質。

到二十世紀初，俄羅斯才開始了工農與軍警的大規模衝突，伴來了城市裏的罷工和鄉村裏農民同地主的鬪爭。但是羣衆中間的革命情緒成熟得還要早。高爾基的浪漫主義氣息的作品也表達出工農大眾中間的這一日益增長的高漲。這裏就存在着高爾基的浪漫主義氣息作品的深刻概括意義，它們的民意義。

俄羅斯革命者的忘我的鬪爭，紅軍在內戰時期——『斯巴斯克的戰鬪之夜，伏洛察耶夫的日子』——的英雄事業，像那個在衛國戰爭時日以胸膛撲滅敵人的機槍的亞力山大·馬特洛索夫的業績那樣的豐功偉績，都指出了高爾基在他的浪漫主義氣息的形象中是多麼深刻地瞭解到和顯示出準備爲祖國作任何犧牲的俄羅斯人民的精神偉大。

高爾基的浪漫主義和人民創作的聯系 在人民中汲取着自己形象的革命內容，高爾基首先把它們的形式同人民的創作聯系起來。他利用對人民創作是特徵的樣式——歌謠，傳奇，童話，他使許多作品賦有歌調的，旋律化的性格（鷹之歌，關於小仙女和年青牧羊人的傳說）他常常把人民歌手或是講故事者的補充形象引進他的作品，傳達出童話和傳奇，保存了民間故事的特點。而最主要的——是高爾基也在人民創作中汲取自己的英勇形象。鷹的傳統的民間形象放進了鷹之歌的基礎上，唐柯的形象升到古代的關於普洛美修斯的民間神話。關於英雄解放者的人民夢想在高爾基早期作品的浪漫主義色彩中找到了它的新的具現。

高爾基浪漫主義中的傳統因素 但是，很特徵地，這幾年中，高爾基的浪漫主義形象，像俄羅斯古典

文學的浪漫主義形象一樣，還沒有和現實主義地表現生活的因素組合起來。列蒙托夫的姆采里——是一個爲自己的自由鬪爭到底的意志不屈和剛毅的人的非常鮮明的形象。但是在姆采里的行動和列蒙托夫時代俄國的社會環境中間，沒有那所謂橋樑，換句話來說，即是讀者不能想像他在他的現實生活環境中能夠完成姆采里所完成的那一類行動。這裏就是俄羅斯古典浪漫主義的有限性。高爾基把他在人民大眾心中推測到的那種革命情緒充滿自己的形象，但是他還保存了我們談過的浪漫主義英雄的那一相當的條件性。這些形象以自己的心理內容——爲崇高目標鬪爭的準備——同生活直接結合在一起。但是這一鬪爭將如何的進入生活，那就是作品範圍外的事情了。

高爾基創作中的批判現實主義 和浪漫主義的形象同時，高爾基在那幾年中也寫成了許多鮮明地現實主義的作品，在這樣的作品中他是作爲古典俄羅斯批判現實主義的崇高傳統的繼承者出現的。當時的批評界中散播着這樣的觀點：高爾基的發展似乎是漸漸地從浪漫主義過渡到現實主義。這一論點祇要一引證高爾基著作的年表就會失去根據。他的現實主義色彩很鮮明的短篇小說也在寫浪漫主義小說的那些年份寫成的：葉密良·皮萊（一八九三年）祖父阿爾希帕與廖恩卡（一八九四年）出妻（一八九五年）柯諾華洛夫（一八九七年）莽撞人（一八九七年）奧爾洛夫夫婦（一八九七年）曾經爲人的動物（一八九七年）爲了煩悶的緣故（一八九八年）等等。高爾基的現實主義作品都是

描寫俄羅斯文學很久以前就一向在談論的那些被侮辱與被損害者的生活。叫化老頭和孩子——他的孫子的悲劇性命運（祖父阿爾希帕與廖恩卡），野獸化了的丈夫所侮辱的婦人的磨難（出妻），給貧困、酗酒、環境的野蠻所害死的卓越的俄羅斯人（柯諾華洛夫）——這一切都是我們文學中已經確定的題材的發展，一切都顯示了人民在統治階級壓迫下的痛苦艱難的生活。但是就在這裏，高爾基也不僅僅是繼承人而已。在凝視他的形象時，我們漸漸可以察覺到那和前一時期的文學比較起來是新的內容，這內容在他的形象中出現得愈來愈顯明。

犧牲者的人 作家在俄羅斯流浪時所積聚起來的全部艱苦的經驗自然而然地首先發抒在對受苦的人，那圍繞他的生活的犧牲者的人的描寫中。高爾基的早期現實主義作品充滿了爲那屈服和跌倒在無情與殘酷的生活下的人的劇痛。這種人對於生活這樣形成是無罪的。一種處於他身外的，頑強的勢力註定他受苦，而最經常的則是註定他死亡。他是這種勢力的犧牲。瞧，從飢荒的州郡中流浪出一個祖父和孫子，他們窮苦、病痛、受那些在路上丟給他們一點佈施的人的蔑視。小孩子身上還保存着生活力的殘餘，他的眼睛還能夠突然閃出聰明和勇敢之光，但是他已經被註定了命運，他沒有路。他在一個暴風雨之夜，死在草原上，淹在他跌下去的峽谷中，因爲他在駭懼中逃開了垂死的祖父（祖父阿爾希帕與廖恩卡）。

這裏是一個女人，她變成了極度侮辱她的又野蠻又酗酒的丈夫的犧牲（出妻）。年青的高爾基畫

出了整整一畫廊的這種無辜受苦的人。

壓迫者的人 早期現實主義者的高爾基的最顯著形象是犧牲者的人。這一形象並不是新的。在十九世紀的文學中，我們已經熟悉了它。但誰是使人受苦的罪人？如果有犧牲者，那麼也一定有使他受苦的罪人。他是誰，應當到那裏去找他？

廖恩卡（在短篇小說祖父阿爾希帕與廖恩卡中）遇到一個啼啼哭哭的小姑娘，他安慰她，孩子們心中起了一種友誼，但是當他要送她回家時，她卻對他說：『不要，你別去……媽媽不喜歡叫化子的。』社會的不平等——生活的主要惡魔——已經在孩子們身上破壞了樸質的人類關係。用馬雅柯夫斯基的話來說，『**金爪的微生物**』——**魯布啣嚙了人的靈魂**。

一個和善的村夫，眼睛碧藍，神色信任而樸實（短篇小說切爾卡斯）倒在切爾卡斯的脚跟，向他要錢，並且承認，他準備爲了這些錢而打死他：『你可知道我怎樣想的？當我們向這裏划的時候……我想……我用槳敲他——就是你……着！……錢——就是自己的了，把他——就是你——弄到海裏去……啊？誰會發覺他？』

金錢能夠給他獨立、滿足、榮譽，沒有金錢他就不是人，爲了金錢他準備犯罪。馬克思說過：『一有足夠的利潤，資本就勇起來了。你如果保證百分之十的利潤——資本就答應任意的使用了。百分之二十的利

潤——它就興奮起來。百分之五十的利潤——它就斷然準備毀掉自己的頭顱了。百分之百的利潤——它就要用腳踩掉所有的人類法律了。百分之三百的利潤——就沒有一種它不敢冒險的罪行了，即使絞架也嚇不退它。」

這一法則也統制着農村青年迦夫里拉的靈魂，因為他也被捲進那存在於資本主義統治條件下的社會生活中。當他獲悉被切爾卡斯拖入竊案的時候，他駭懼起來，但是對切爾卡斯的問題：『喂，還要再做一次嗎？』——卻回答道：

「再做一次……啊，這個——怎麼對你說呢？有什麼樣的好處……問題就在這一點！」

「假如是兩張虹票呢？」

「就是說兩百魯布嗎？很不錯……這倒可以……」

「且慢！那麼你毀了靈魂怎麼辦呢……」

「不是也可能……不毀嗎？」迦夫里拉微笑了一下。「不毀掉，就一輩子做定人了。」

這樣，爲了在生活中佔一個位置，就得準備去做一切——簽訂出賣良心的契約，犯罪，從路上踢開別的較弱的人。於是高爾基開始創造新的一羣形象——並不是那些受苦的人，而是那些使別人受苦以獲得自己的『兩張虹票』的人。

在高爾基的短篇小說中出現了新的人物。這是磨坊主季洪·巴夫洛維奇（哀愁）他憶起那個被他弄得破產了的農夫在告別時對他說的話：『唔，不好。那麼再見了，巴夫樓奇！上帝是你的審判官。應當這樣說，我們的孤兒的眼淚會報應你的，就是說，你也要嚎叫起來，我的朋友！』這是商人畢東尼柯夫（曾經爲人的動物）——狐狸與豬獾的夾種，像騎兵上尉庫伐爾達稱他的那樣。他造了一個工廠，它的屋宇似乎以自己的外形象徵出畢東尼柯夫在生活中所佔據的地位：『紅的，彷彿塗過血一般，它很像一架殘酷的機器，尙未行動，但已經張開許多深奧的，貪婪地開着的嘴巴，準備咬嚼什麼東西和把它吞下去。』

對於英雄的夢想 追隨着俄羅斯的古典作家，高爾基異常清晰地看見，階級社會分爲兩個世界——犧牲者的世界和壓迫者的世界。社會的不平等激怒了世界，『金爪的微生物』啃噬着人類的靈魂。普希金在鏟形皇后中就會創造了蓋爾曼的形象，他的貪錢使一切都受這一慾望的支配。甚至通過李莎的愛，他也輕浮地跨躑着，要從伯爵夫人那裏打聽會使他致富的祕密。

追隨着俄羅斯的古典文學，高爾基竭力把現實世界的可怖與對於光明英雄的浪漫主義夢想對照起來，這種英雄是能够在人走向幸福的路上克服障礙的；像古典作家的一樣，這一夢想乃是信仰俄羅斯的力量表現。

現在，當俄羅斯人民的力量覺醒轉來的時候，當他們準備作決定性鬪爭的時候，這浪漫主義的夢想

在高爾基那裏表達得特別完滿，獲得了革命的內容。

生活環境形成得愈緊張，愈帶悲劇性，那麼同它鬭爭的必需性就愈銳利地感覺到：

夜影愈暗，

星愈明亮。

(A·K·托爾斯泰)

一八九八年，高爾基寫了短篇小說讀者。這是同讀者的談話，其中高爾基道出了自己對文學及其任務的意見。這個短篇裏有一段寫道：

『文學的任務，就是幫助人瞭解自己，提高他對自己的信仰，發揚他心中對真理的憧憬，同人間的卑劣鬥爭，善於找到人間優秀的事物，在他們的靈魂中喚醒羞恥、憤怒、剛毅，儘力使人變得崇高而有力，使人能夠用美的聖潔的精神鼓舞自己的生活。』

讀者在這一談話裏要求作家甦生精神：

『那裏是對生活創作的呼籲，那裏是剛毅的教本，那裏是鼓舞靈魂的歡欣的話語？』

『你可以告訴我：生活除掉我們所複製出來的那些形象之外，並不提供別的形象。別這樣說，因為對一個有幸掌握文學的人說來，承認無力而臨生活，承認他不能超越它是很恥辱的。如果你和生活站在同一條水平線上，如果你不能以你的想像力創造生活中所沒有，但爲了訓喻生活卻必需有的形象——那麼你的工作有什麼好處呢，你用什麼

解釋你的稱號呢？用人生的照片的廢紙和貧乏的事件壓住人們的記憶與關注，你想一想，你會不會害了人家？因為，你得承認——你不會這樣描寫，使你的生活圖畫在人身引起復仇的羞恥心和創造別種生活形式的熱望……：你不能加速生活脈搏的跳動，你不能把精力注進生活……」

鬥士的人 這就是在高爾基的作品中產生鬥士的人（唐柯）的形象的緣故。起初，像古典作家的作品中一樣，這個鬥士是站在現實世界之外，但是這裏，首先也是高爾基的革新——高爾基漸漸開始在生活中，在人身上找尋那些能够改變生活秩序的力量。

高爾基的現實主義是這樣的深切，使他能够把那還剛剛在生活中成熟的事物加進對生活的描寫中。

他的浪漫主義的基礎是瞭解那應當在現實中成熟的事物。他的夢想是由生活本身的進程指示的。像我們所記得的，這件事情的基礎是現實本身的變化，因為在這現實中已經出現了前所未見的事物。古典文學不能去除現實主義與浪漫主義中間的裂痕，因為生活本身不會給它以這樣做的基礎。那些應當在藝術發展中完成新的 steps 的藝術家的意義，就在於他們最先看見這一新的事物，找到反映它的新的形式。阿列克賽·馬克西莫維奇·高爾基 正是這種改革者的藝術家。

對人的信仰 生活無論怎樣的艱重，高爾基總保持着對人的信仰，對人身上所有的優秀質素的信

仰。高爾基就是首先在這一人類精神的崇高上搜尋那幫助人抵抗一切生活困難的力量。

葉密良·皮萊受生活磨折、壓迫，他準備犯罪，他手執鐵門在橋邊等候那個帶有一星期收入的商人奧巴亦莫夫：『我躺着，等着。在那個時候，你這我的好兄弟，我的兇狠即使是對付十個商人也是綽綽有餘的。』

但是當一個痛苦得發瘋的姑娘走到河邊，要投河的時候，這個人心中就出現了這樣的情感和字句，它們竟把力量和對生活的信心還給了那姑娘：『這個時候，你這我的好兄弟，我突然說起話來了。說些什麼——我不知道……誰知道它——什麼心說過話了。是的！她老是望着，嚴肅而且注目地，後來突然微微一笑……』

抗議的探索與生活中的鬥爭 高爾基堅信：人類靈魂的這一力量和美質是不讓靈魂同生活的不平安妥協的，無論人墮落得如何卑下。於是高爾基就在生活中搜尋那些他在一般形式上已經在他的浪漫主義形象中捕獲到的抗議、不妥協、以及對鬭爭的準備的質素。

阿琳娜（爲了煩悶的緣故）——一個小火車站上的廚娘——一生沒有找到過歡樂和安寧，突然到了她四十歲的時候，卻成熟了對轉轍手高莫淑夫的愛情。他們祕密晤面。但是煩悶的車站長官，在獲悉了他們的接近，爲了煩悶的緣故，就嘲笑他們。阿琳娜這樣的受了打擊、壓迫，這樣的孤立無援，她竟想不到

爲自己鬪爭和反抗壓迫她的人的念頭。但是她不自覺地全心感覺到不能這樣生活下去。一天夜裏，她爬上了擱樓，吊死在那邊。

讓阿琳娜不經鬪爭就退出生活吧，讓她保衛不了她生活中的地位吧，但是她的死——這是反壓迫的抗議，用她所能做的那一形式。這樣生活下去是不可能的，在阿琳娜的離開生活中，自然地，不自覺地發揮了她不願同壓迫妥協的心情。

高爾基所從事的就是這種抗議的探索，雖然這種抗議的形式是最原始的。他在生活中搜尋着可以對抗生活的惡勢力的力量。

『底層』的題材 正是這些探索把高爾基領向那些特別吸引他注意的他活動初期的社會的特殊主人公：領向『流浪漢』（切爾卡斯，曾經爲人的動物）

就其本身說來，流浪漢的題材不僅僅是高爾基的題材。幾乎和他同時的許多作家（卡洛寧，雅辛斯基，波其雅切夫，尤希蓋維奇，庫普林，安德烈夫）也採取這題材。對這個題材感覺興趣是因爲在九

● 卡洛寧（一八五七——一九三）民粹派作家。

● 雅辛斯基（一八五〇——一九三一）作家。

● 尤希蓋維奇（一八六八——一九二七）作家。

十年代農村破產的過程是劇烈增強了，成萬的人到城裏來找工作，失業增多了，爲了謀生，人們在全國流浪着，找不到安身處。

下面是高爾基的傳記作者葛魯士傑夫對這一時期的分析：『漂泊、乞食、和流浪在全國獲得了最公開的形式。成十萬的人被生活條件拋出了人的住所。最大的掩蔽處乃是奧德薩：它的著名的「瑩窟」一個在城下挖空石壁形成的地下迷宮，在夏天和冬天就成了流浪漢的大廈。大量的羅斯托夫流浪漢住在羅斯托夫和納希切萬中間的絕壁裏以及墓地上。從基輔發出消息，流浪漢住在沙皇花園，近德聶泊爾的高山上的縫隙和沿岸的叢叢中。在喀山則住在筏上，卡山加上，橋下，碼頭上。在伏爾加的下游——是住在沿岸的洞窟中，在河邊斜坡的泥屋裏。在雷賓斯克——是住在就是在冬天也放在近城的田野上的稻草堆上。在本薩——是住在最長的城牆腳下，在市場的櫃子裏。在伏洛聶士——是住在木屑場的車房裏。在溫暖的雅爾達——不管怎樣的氣候，一年四季都是住在露天下面。在華沙——是住在舊車輛中。在許多城市裏，流浪漢的住所就是墳地上的墓窖，或者他們就住在「羅布霍夫將軍家裏」那就是說在陰溝裏的牛蒡花下。』

● 羅布霍夫的原文爲「牛蒡」一字之多數，故有此渾名。

顯然，這樣廣大的和這樣清晰地證明社會生活的厄困的現象不能不使人注意。報紙寫着流浪漢，出現了關於他們的素描與短篇小說。

高爾基的『流浪漢的』小說所引起的興趣並不是因為他寫到流浪漢，而是因為他能够在他們身上看見了旁人所看不見的事物。不管作家談到什麼，談的總是爲了道出自己對生活的觀點，爲了逼使讀者感覺到作家認爲是重要的，對生活是寶貴的那些理想。這些理想愈有意義，那麼作家在生活中，在它的初看是最平凡的現象中所能看見的也就愈多。

高爾基以前和高爾基同時寫到流浪漢的作者，在討論他們的時候祇是普通的同情受苦的人。比方，波其雅切夫對讀者說了這樣的話：『讀者，如果您有善良的心……那麼有時請想想這些不幸的弟兄吧，因爲他們也是人』（困苦）。

高爾基的流浪漢形象的新穎處，但是高爾基是從新的觀點去接近這一題材的。他首先相信人，他努力指出，就是在社會階級的最低層，人仍舊保存着靈魂的寶藏。主要的是：『底層』人物的所以吸引住他，是因爲在他們身上他能够顯示出人用來答覆生活的壓迫的那一力量。

在高爾基的描寫中，下降到『底層』的流浪漢大都不是那種屬於統治階級，懷着蔑視望着他們的人。

一個獨處異鄉、身無分文、無屋可住的青年什麼地方也遇不到幫助，遇不到同情；他僅在一個不幸的，飽受磨難的，『遊蕩的』姑娘那裏找到幫助和同情，夜裏他和她在一隻撲轉的有洞的小船下面避雨（有一次在秋天）。

她在他悲痛得嚎哭起來的時候安慰他，摟住他，使他溫暖，使他淋不到雨：

『她安慰我……她鼓勵我……』

『我是該被詛咒的！在這一事實中，對於我有多少的諷刺啊！你們想想看，因為我那時已經嚴肅地關心到人類的命運，夢想改造社會制度，夢想政治的變革，讀過各種魔鬼似地智慧的書，這些書籍的思想深度，大概，甚至連它們的作者都是達不到的，那時我還竭力要把自己培養成一個「巨大的積極力量。」而我卻是由一個賣身的女人用他的肉體來溫暖着，一個不幸的，被毆打的，被壓迫的生物，她在生活裏沒有地位，沒有價值，我還沒有想到幫助她，而她自己卻先來幫助我了，即使我想到了，也很難能夠給她什麼幫助。』

抗議的力量 但是高爾基的『底層』人物的特點不僅僅是這一博愛。他們身上主要的——這是抗議的力量，內心的自由。他們在走出普通的生活圈子時獲得了這種自由，他們獲得了不怕那些威脅着『底層』的災難的可能。阿里斯吉德·庫伐爾達（曾經爲人的動物）不怕金錢（因此能夠反抗商人畢東尼柯夫）也不怕警察當局的力量（因此能夠反抗督察長）。

迦夫里拉（切爾卡斯）受金錢力量的擺佈，喪失了人格和名譽，變成了金錢的貪婪的奴隸。切爾卡斯，把自己和迦夫里拉一比，覺得『他雖是一個和一切親屬斷斷關係的偷兒、流氓，但卻永遠不會這樣貪婪，這樣下賤，也不會這樣的忘掉了自己。永不會這樣……這一思想和感覺，用自由的意識灌注着他，拉住他站在這荒涼的海岸上的迦夫里拉旁邊。』獲得了可以使他隨心所欲地生活的金錢（『我們倆去痛飲一場，小夥子！』切爾卡斯快活地叫了起來。『唉，我們儘够了……』）之後，他把所有這些錢都拋給了迦夫里拉：『唉，軟骨蟲！叫化子……難道爲了錢就可以這樣糟塌自己嗎？傻子！貪婪的魔鬼……忘記了自己……』

高爾基的流浪漢和他周圍的人物的差別就是這一內心的自由，勇氣，跨過普通人認爲是堅不可摧的那些界限的本領。

『底層』人物的否定方面 在批評中，特別是在和高爾基描寫流浪漢的短篇小說的出現同時的批評中，常常有錯誤的意見，說高爾基是作爲一個『流浪漢的歌手』出現的，這些流浪漢就是其中最完滿地表達出高爾基的浪漫主義的那些形象。

這是不確的。高爾基清晰地看見並向讀者指出那些說明『底層』人物並阻止他們變成真正的英雄的弱點。文學中的英雄——這是這樣的形象，它值得模倣，它是讀者行動的模範，它表達出作家在他的

創作中努力要寫成符合他理想的那種對世界的看法。

像庫伐爾達、切爾卡斯這種人的弱點——不管他們性格的直接力量——就在於他們沒有肯定的目標，有了這種目標他們就可以同生活鬪爭了。他們祇爲自己鬪爭。他們鬪爭着，但並沒有創造出什麼新的，而祇否定掉舊的，雖然也確實是壞的事物。

切爾卡斯 短篇小說切爾卡斯最完滿地闡明了高爾基所瞭解的『底層』的這一雙重性。同時在這篇小說裏也提出了真正的道路的問題——人應當沿着這條道路去反抗生活，如果他確實要改變生活的話。

短篇的構成 特徵的首先是這個短篇的組織，它的構成。大部份高爾基的早期小說的結構都是作者直接參加講述的。他同主人公交談着，傳達出他們告訴他的話，有時在某種程度上參加行動（葉密良·皮萊）小說中人同他談話，喊着他的名字（馬克西姆·馬克西姆·薩伐吉葉奇）因爲這個緣故，講故事的作者通常離不開主題，直接同它聯結着。切爾卡斯中就不同了。

這裏沒有直接包括進小說的事件，直接同登場人物聯系着的講故事者。相反地，講故事者由於在小說中加進了一個特別的序幕，在結構上是被分開了。這一序幕對瞭解該小說具有很大的意義。切爾卡中所談到的人的衝突，由於序幕的緣故，獲得了特別深刻的意義。在衝突的世界中存在着切爾卡斯所走

的那條路的特別清晰的制限性，無價值性——雖然這個人的外表很吸引人。

小說以一個濱海城市的勞動日的圖畫開始。這一圖畫是極度矛盾的：人類勞動的威力同時也產生出可憐的印象，因為這一勞動——並不是快樂的和自由的人的勞動，而是強制的勞動：

『花崗岩，鐵片，木料，港邊的石子路，船隻，以及人——一切都充滿着熱情的梅爾庫里神——讚歌的强有力的聲音。但是其中人的聲音幾乎聽不到，微弱而可笑。並且最先產生這一喧聲的人們自身也是可笑而又可憐的；他們沾滿塵埃的，襤褸的，敏捷的，給貨物的重量壓得曲着背的小身軀在烏雲般的塵埃裏，在暑熱與音響的大海中心忙碌地來來往往奔跑着，他們比起他們四周龐大的鐵怪，山積的貨堆，隆隆響着的車輛以及一切他們所創造的東西來顯得很渺小。他們所創造出來的東西卻役使着他們並剝奪了他們的個性。

『幾隻沉重的巨型輪船噴着蒸氣停泊着，發出絲絲噓噓的聲音，深深地吁着氣，在每一種它們所發出的聲音裏都可以感覺到蔑視灰色的，滿沾塵埃的人身的嘲笑音調，這種人在它們的甲板上爬動着，把自己奴隸勞動的果實去填滿很深很深的船艙。可笑得出淚的是那些腳夫的長長行列，在自己的肩上駝着幾千普德的麵粉，拋到船的鐵腹裏去，目的卻祇爲了自己的胃賺得幾磅同樣性質的麵包。一面是衣服破碎，滿頭大汗，由於疲乏、喧嘩與暑熱而弄得呆鈍的人們，一面卻是那些就是被這些人所創造的强有力的，飽滿地迎着太陽閃閃發光的機器——歸根結蒂仍不是由

蒸汽，而是由它們的創造者的筋肉與血液來推動的機器——在這一對照裏存在着整整一篇殘酷的諷刺詩。

「喧噪壓迫着，塵埃堵塞着鼻孔，迷眩着眼睛，暑熱焙烤着肉體並使它困憊不堪，周圍的一切看來都很緊張，耐性逐漸喪失，準備爆發一種巨大的事變，一種爆炸，在這以後，在被它更新了的空氣裏將可自由地，輕快地呼吸……」

這一序幕的意義是顯而易見的，它把工人和那些擁有機器和輪船的他們的奴役者對照起來，它預告了這個建基於不能妥協的矛盾的世界的毀滅。

就在這一廣大而可怕的背景上，高爾基畫出了兩人中間展開的悲劇，它正因為在這背景上所以才使人易於瞭解。

迦夫里拉的形象 列寧說過，農民有兩個靈魂：勞動者的靈魂和私有主的靈魂。

從一方面看，農民並不剝削別人的勞動，他自己勞動——而且，他自己也被資產階級和貴族們剝削着。但是，從另一方面看，他自己擁有生產工具。在這一點上，他是一個私有主，他在對他有利的條件下也可剝削別人的。所以列寧說，自給的農村「在每小時每秒鐘地產生着資本主義。」

但是正因為農民的靈魂是勞動者的靈魂，所以他能夠吸收由無產階級帶進農村的社會主義意識，並由於這種意識而過渡到集體勞動。

我們所見到的迦夫里拉是一個靈魂是私有主的農民，他有着聚財的慾望。這個——本質上並不壞

的——長着一對純潔的天藍的眼睛的人完全聽命於佔有的本能，這種本能使他變成了「一個貪婪的奴隸」像切爾卡斯稱呼他的那樣。他縮起身子，給「貪婪的欣喜」攫住，他準備受辱，也準備犯罪。這一人無錢便要註定貧困和受蔑視的世界把他培植成這個樣子。如果迦夫里拉不帶錢回家，他就祇有一條路。他得「入贅」那就是說同一個富有的農夫的女兒結婚，住進他的家裏，變成了不取報酬的僱農，沒有自己的屋子，沒有自己的發言權：「這樣我就祇好替他做斷背脊骨了……久久地……經年累月地……我永遠管理不好自己的家產的。」

迦夫里拉的形象——是私有慾蹂躪了人的靈魂，把他變成奴隸的活生生的例子。

切爾卡斯的形象 切爾卡斯的無可比擬地高出於迦夫里拉，首先是他的人的氣質：他聰明、大膽、崇高。這是一個天賦極厚、情感豐富的人的鮮明身形。此外，切爾卡斯高出於迦夫里拉的是他對生活的看法：他克服了金錢、私有慾，以及為自己的生活地位的擔心的威權。他獨立不羈。他對迦夫里拉的貪婪是陌生的：他自己想過要給他錢，而當他看見迦夫里拉在金錢上面發抖時就把錢拋給了他。

但是雖然有許多美質，切爾卡斯也像迦夫里拉一樣，是私有慾的孤立無援的犧牲。他以完全退出日常生活、變成一個單身漢的方法來克服了金錢的魔力。切爾卡斯在迦夫里拉說他「在世界上是不需要的」那時氣得發昏並不是偶然的。這幾個字最痛辣地刺傷了切爾卡斯，因為其中存在着對他全部道路

的譴責；他的獲得自由是因為他脫離了一切——他變成誰也不需要的人。但是像伊席吉爾那裏一樣，這也不是爭幸福的人所能沿着行走的那條道路。

正因為如此，切爾卡斯也沒有同那壓迫所有的人的生活制度作鬪爭的念頭。他的甚至是連自己都沒有察覺的理想——這也就是迦夫里拉的理想——就是私有主的獨立性，他對迦夫里拉說道：『農村生活中最主要的——這，老弟，就是自由！你是你自己的主人。你有自己的屋子——縱使它祇值得一文錢——可是它是你自己的。你有自己的田地——即使總共也不過一掌那麼大——可是它也是你自己的！在自己的田地上你就是一個土皇帝……你有面子……你能要求任何人尊敬你……是不是？』

切爾卡斯使高爾基歡喜的是他身上發揮得這樣燦爛的人類美質的富藏。他使他感覺興趣的是他心中已經出現了對生活的不滿，不是服從生活而是同生活鬪爭的熱望。

但同時高爾基也指出，迦夫里拉的命運和切爾卡斯的命運本質上是一樣的：他們是那邊港灣上奴役人的那一可怕力量的犧牲。切爾卡斯的抗議並不怎麼值錢，因為他甚至沒有想到那一表現在序幕中的基本矛盾：他不能把什麼新的事物帶進生活。

帶着這一新的事物的是那個創造着生活主要寶藏的階級——工人階級。對那開始反抗奴役他的制度的工人的描寫也就是一座『橋樑』——高爾基的對損壞人的生活的現實主義分析和對鬪士的

人的到來的浪漫主義信心就是在它上面相遇的。

短篇莽撞人中工人的形象 還在一八九六年，高爾基就寫成了短篇莽撞人。其中描寫了一個年青的排字工人，他在一家外省報紙的社論中嵌進了幾個不恭敬的字眼。他在「工廠法總是給報章作爲熱烈討論的目標」這句子後面續了幾個字：「那就是說，作爲愚蠢的胡說八道的目標。」原來，他全然是一個「莽撞人」。有一次，他夜裏把鴿籠裏所有的鴿子都放走了。再有一次，他在出空火爐的時候把一瓶水銀和針倒進了火爐，結果因爲受熱而發出了被住戶當作鬼聲的音響。而他出於自己的主意在社評中排進關於胡說八道的毒辣字眼那件事，他的解釋是他嫌惡報紙的謊言：「你們討論我們的工人弟兄……我全都讀了……我讀起來就覺得憎惡，因爲這一切都僅僅是一些廢話……你們寫——別搶，可是在你們的印刷所裏是什麼基里亞柯夫上星期做了三天半，掙了三盧布八個格里文就生病了。他的老婆到經理室來拿錢，可是經理對她說，不能給她，反而要扣掉她一盧布二十格里文。你看，這就是「別搶」……你們在自己的鼻子跟前看不見任何的獸行，而關於土耳其的獸行，你們倒講得頭頭是道。難道這不是廢話嗎——你們的那些文章？」

在這個「莽撞人」身上當然還沒有什麼革命的東西，但是他身上已經成熟了抗議的情感。他的抗議完全是新的。這並不是阿琳娜的消極抗議，她退出生活，因爲她無力再忍受生活。這也不是切爾卡斯的

抗議——一個脫離生活的人的個人主義的、叛亂的抗議。

這是一個堅實地站在生活中、在生活中擁有自己的地位、知道自己的價值的人的抗議。他不僅關心自己，而且關心別人；他覺得憤慨的是欺騙他工作上的同伴，是印刷所裏毆打學徒，是報紙不報導真情實事。

但同時，他的抗議真的是『莽撞的』：這是同什麼都沒有聯系的偶然的惡作劇。列寧談到工人運動時，在做什麼一書中指出，在這一時期『出現了工人大眾的自發的覺醒』，任務就在於把工人的這一自發的不滿變成自覺的對生活的革命態度。莽撞人就提供了一個工人的形象，他心中已經積聚了自發的對生活的憤慨，雖然這種憤慨還沒有變成對這現實的有點自覺的批評。

柯諾華洛夫 這一自發地積聚在工人大眾心中的憤慨的題材在短篇柯諾華洛夫中展露得更要明白。

長身、闊肩、天藍的眼睛和愛可親、長着一個真正斯拉夫人的臉孔，柯諾華洛夫是一個奇妙的人，帶着一顆對一切美好的事物都打開心，不倦不怠地搜尋着像他所說的『他在生活中的立足點』。但生活對他太殘酷了。他不能長久安住在一個地方——『哀愁襲向』他，於是他的出路就祇有在酗酒中，在流浪中，最後，在自殺中。

柯諾華洛夫——並不是一個以偷竊、乞討、流浪爲生的普通『流浪漢』。他實際上是一個工人，一個工匠，『一個特種藝人』。因此，他對生活的不完善的抗議，像『莽撞人』的一樣，已經具有社會的色彩。沙皇的檢查官不准發表比方是柯諾華洛夫的這種話：『人生下來就是爲了老爺們，怪人』。柯諾華洛夫乾笑了笑：『你瞧，造着堤防和鐵路……將來這裏要成爲一個港口。誰造的？大家。可是誰有好處呢？老爺們。大家做了一會就再要去替自己找工作——沒有別的什麼了。留在港口的祇是一些工程師，生意人。』

但是柯諾華洛夫性格中最最重要的特點——這是積聚在他心中的自然不滿，它已經準備立時爆發成憤慨，已經用切爾卡斯序幕中所說到的那一毀滅威脅人了。

柯諾華洛夫的這一內心激憤顯現得特別明白，當他聽着誦讀寫史金卡·拉靜的書的時候。

『他面對着我坐在一隻櫃子上，雙手捧住自己的膝蓋，把下巴這樣的擱在它上面，使他的鬚子蓋住了他的腿，用貪婪的，從緊皺的雙眉下面發出怪異之光的眼睛望着我。他身上沒有一點點從前使我驚奇的那一童稚的天真，那如此適配他的慈祥的藍眼睛——現在是幽暗下去的，眯細的眼睛——的樸素的女性地溫柔的一切都消失到什麼地方去了。一種雄獅的，火一般的東西存在於他的縮爲一個肌肉團的身軀裏……人家一定以爲正是柯諾華洛夫，——而不是弗洛爾卡——是拉靜的親兄弟。似乎，有一種三百年來一直沒有冷卻的不斷的血緣，至今還把這個流浪漢同史金卡縛在一起，於是這個流浪漢就懷着活潑堅實的身體的全部力量，懷着因爲無「盡止」地苦惱着的精神的全部熱情，感覺到那個三百年前被擒的自由的鷹的痛苦和憤怒……他的藍眼睛像煤一樣閃閃發光。』

在這個形象裏，更清晰地交錯着現實的與浪漫主義氣息的質素——被壓迫與抗議，被侮辱與英勇的，但不是抽象地英勇的，而是就在這日常生活中產生的。意識到實際的現實，高爾基已經在這現實裏找到生來爲了與現實作鬪爭的力量。

沙皇的檢查官實際上已經感覺到柯諾華洛夫的這一主要的內容。但它仍舊准許把它發表，祇除去了其中的幾頁——特別是描寫柯諾華洛夫怎樣傾聽誦讀史金卡·拉靜的全部文字。檢查官在他給檢查委員會的報告中指出，『高爾基的素描柯諾華洛夫在多處社會主義的和激烈鼓動性的態度上引起檢查處特別的注意。』真的，柯諾華洛夫已經明白地把讀者推向革命的結論，雖然他自己還離開真正的革命性很遠。高爾基本人後來寫道：『柯諾華洛夫們能夠讚賞英雄主義，但他們自己卻不是英雄，僅在罕有的場合中才是「一小時的勇士」。』

高爾基短篇中作者的形象 在高爾基的作品中，我們老是碰到的不僅僅有小說中人物，而且有作爲一個旁觀者（如曾經爲人的動物中的梅吉奧爾）作爲一個對話者（奧爾洛夫夫婦中的馬克西姆·薩伐吉葉維奇）作爲一個旅伴（葉密良·皮萊）作爲一個朋友（柯諾華洛夫）作爲一個講故事者（切爾卡斯，爲了煩悶的緣故）的作者自身。漸漸地在我們面前也顯露出他的觀點、行動、和我們藉之把他作爲一個個性想像的他的語言。這個個性不僅具有自傳性的意義，而且也具有藝術上的，即概括的，

形象的意義。作者的談到自己並不是因爲他在從事回憶，把他的生活介紹給我們，像回憶的作者一樣。他把自己領入自己的主人公的世界，以便襯托出不能通過主人公的行動與思念而顯出的那些事情（比如切爾卡斯中的序幕），以便顯出新型的人。這裏他也能夠利用——高爾基正是這樣做的——自傳性的材料，但這材料已經是藝術地改造過的。因此作品中講故事者的描寫具有藝術的意義。講故事者——這是特殊的形象，他的出現在我們面前首先是由於他用來講述他的主人公的那一獨創的語言。我們就根據他的語言來把他作爲一種個性那樣的討論，我們就根據他的語言來想像講故事者的形象，已經不再把他祇當作一個有固定姓名的作家。這裏也發生了抒情詩中所發生的事情：一方面，詩似乎在告訴我們某一個人物，某一個詩人的經歷，而另一方面，則已經與他無關，祇把許多人所感到親切的經歷使我們發生興趣。這一點是由於詩人祇有在他感覺到他的經歷對生活是特徵的，在他概括了人們的情緒時才可以說到自己的經歷，否則他的詩祇有傳記性的趣味。這裏，像我們從前已經說過的一樣，形象比作家的意識要廣闊，他的創作比他的傳記要廣闊。

因此，高爾基小說中作者的形象，雖然有着他的傳記性，但卻具有補充他作品中的一羣形象的藝術概括的意義。

他的意義首先在於：如果我們所研究過的形象反映出對現實自發抗議的各種形態，那麼高爾基在

講故事者的形象中就描畫出一個已經意識到清除生活矛盾之路的人，一個用社會主義的觀點思想的人。這就是從他的人稱出發的短篇切爾卡斯的序幕；這就是他在短篇有一次在秋天中夢想改變社會制度，夢想政治改革；這就是他在葉密良·皮萊中對葉密良的問題『如果他現在碰到一個有錢人，他會不會幹掉他？』回答道：『誰也沒有權用別人生命的代價去購買自己的幸福。』這就是他，努力回答柯諾華洛夫的『替他解釋他的生命』的請求：『我開始談到生活環境，談到不平等，談到生活的犧牲者和生活的主子的人……我熱情地把他的生活描寫給他聽，並且證明他的所以如此並非他的罪過。他——是環境的可憐的犧牲者，是本性上和大家都平權的生物，是被一長串歷史的不公平驅到社會上一無所有的程度的生物。』

和講故事者這一直加入小說一起，作者『隱晦地』利用着各種結構上的和文字上的工具，彷彿在『提示』讀者以概括，以結論。

比方，某些短篇的序幕或是結局的結構上的意義就是如此。這些序幕和結局同所談的人物和事件都沒有聯系，但它們都提供出那一遠景，它使讀者更深刻地瞭解告訴他的事情的意義（如切爾卡斯中的序幕）短篇爲了煩悶的緣故文飾着強有力的自然界生活的描寫；在這一背景上更清晰地看出本來應當像自然界那樣過着自由而完滿的生活的人卻互相嘲弄着，過着多麼瑣碎而微末不足道的生活。

對人物的文字上的分析，在高爾基的小說裏像從屬於意識上的目標一樣，也創造了那情緒上的色彩，靠了它，形象變得更具體，更明確。

比方，在描畫切爾卡斯的時候，高爾基就執着地挑選着形容詞、譬喻、比較，強調切爾卡斯同兇禽猛獸的相似：這就是「一匹逐獵不住的老狼，」他有着「一張銳敏的，兇狠的臉孔，」「鉤子一般的，好掠奪的鼻子，」「鷹隼的眼睛，」他「頓時以他那和曠野之鷹的類似，以他那好掠奪的瘦態以及那攫食步法引起人家的注意。」切爾卡斯自己在迦夫里拉身上「看見了一個性命已落入他的狼掌的人，」他「好像一隻準備蹣跚的貓，」「毗開了牙齒，微微抬起頭，」「像狼一般毗了毗牙齒」等等。這一切都造成了切爾卡斯內藏力量的感覺，但同時也使人對他抱着警戒心，不讓讀者去單方面地，正面地估價切爾卡斯。相反地，迦夫里拉形象的造成是利用了完全不同的，由這形象的另一種本質所規定的文字上的工具：切爾卡斯把他當作一隻「小犢兒。」高爾基一直是這樣表現迦夫里拉的：「嚥着嘴，牛眸着，」「笨拙地移動着，」「把嘴張得大大地，」「駭懼地釘住了混濁的眼睛」等等。切爾卡斯的話是尖銳的，準確的，富有表情的，而迦夫里拉的話——則是啞啞的，含糊的，怯怯的。

結論 在做結論的時候，我們現在可以說，高爾基創作的第一期乃是獲得俄羅斯古典文學傳統的時期，同時也是形成高爾基的文學革新的時期。他完全接受了俄羅斯古典作家的基本遺訓，作為他們的

人道主義傳統的一個繼承人出現。爲了人類的偉大痛苦，對那些使人變成犧牲者的生活條件的抗議，這就是確定高爾基的藝術眼光的明察秋毫的東西，這就是使他立即懷着那擊中讀者心坎的力量說起話來的東西。對於這一時期，他回憶道：

『對我說來，生活是一個嚴肅的任務，我見得太多，想得太多，我生活在不斷的驚惶不安中。在我的靈魂裏像一個不和諧的合唱隊般叫嚷着許多問題……』

『有一次在市場上，一個警察毆打一個衣服整齊的老頭子，一個獨眼猶太人，似乎是爲了猶太人偷了一個商人的一束蘆菜。我在街上碰到了這個老頭子，——他混身塵埃，慢慢地走着，懷着一種畫面上的莊嚴感，他的一隻大而烏黑的眼睛嚴峻地望着空闊的、暑熱的天空，從打傷的嘴巴上有血一縷一縷的流到很長的白鬚上，把銀鬚染成紫紅色。』

『這是三十年前的事情，可是我現在還在身前看見這一日光，帶着無言的責備望着天空，我還看見老頭子臉上眉毛的銀針如何在顫動。』

『加到人身上的侮辱不會忘掉。』

『是的，永不忘掉。』

高爾基的這種對人的愛是首先同他對俄羅斯人民的態度聯結着的。高爾基聽到——甚至在『底層』裏，在曾經爲人的動物中間——那個說到俄羅斯人民的力量老頭子佳巴（曾經爲人的動物）

的聲音，並不是偶然的。

正是這些崇高的意念使高爾基這樣完滿地接受了俄羅斯古典文學的技巧。技巧雖不開藝術家所提出的那些對生活的要求的高度，離不開他的理想，離不開他之所能透入生活的深度。正是由於這一點，他才有力看見和畫出真正有意義的性格，顯示出深刻的生活知識所提示給他的緊張的主題情勢中的尖銳的生活鬭爭。

高爾基所隨身帶進文學的，首先是豐富的性格。在這些性格中他一方面發揚了也會使古典作家驚惶不安的問題，而另一方面，則提出了新的問題，把古典作家的方法應用到新的生活條件上。

他顯示出他稱之為『生活的犧牲』的人（柯諾華洛夫）和他們的壓迫者——『生活的主子』。他創造了光明的，童話中的英雄，爭自由的鬭士和人民的解放者的形象。最後，他第一個走上那把對英雄的夢想和人民爭取自由的現實鬭爭形式聯結起來的道路。那些鬭爭形式原來已存在於生活中，而他則是由於他對生活的社會主義瞭解才看見它們。

因此，他才能汲取現實主義和浪漫主義的對生活的表現法中的最優秀成份，開始構成新的藝術方法——社會主義現實主義。

這就是為什麼高爾基的創作這樣迅速地在俄羅斯的和歐洲的文學生活中佔據了中心的位置，這

就是爲什麼應當根據他在他的創作中和他的文學批評中表達出的那些原則來研究二十世紀俄羅斯文學的發展。

九十年代乃是高爾基創作的初期。它也是俄國革命工人運動發展的初期。隨着工人運動的增強，高爾基也成長了，換句話——生活本身以自己的發展給了他以愈來愈成熟的俄羅斯革命者的性格，以愈來愈尖銳的革命運動形式。

高爾基創作的第二時期基本上也是和革命運動的高漲有關係，這一高漲在二十世紀初到來，在第一次俄國革命時期達到了它最高的發展。

第四章

第一次俄國革命時代的高爾基

創作的第二時期（一八九九至一九〇七年）九十年代末和二十世紀初——這是高爾基創作活動的新時期。這幾年中，他轉向新的樣式——中篇小說，長篇小說，劇本。他對這些樣式的發生興趣並不是偶然的。

在初期爲高爾基所心愛的樣式的短篇小說（還有和它在結構上很接近的童話和傳說）中，人物的描寫祇限於他生活的某一段個別的，完成的時分。在短篇小說的中心，是其中發揮了一個人的特性的固定事件。我們根據這些特性，來判斷其中活動着這些人並發生着這種事件的生活。在短篇小說中談到的那些事件發生以前，人發生過什麼事情，在這些事件結束之後，他又會發生些什麼事情，——實際上我們已經不發生興趣了。比方，我們不很清楚，切爾卡斯在他遇到迦夫里拉以前有過什麼事情，在分別以後將發生什麼。

中篇小說——長篇小說更是如此——這是其中人物可以在廣闊得多的生活背景上出現的樣式。在我們面前，是他生活中的許多事件，他給發生着的事件的許多別的參加者（在短篇小說中他們通常是非常少的）包圍着。由於這一點，中篇小說比較廣泛地描畫出生活，觸到生活的各方面。藝術家要勾劃出複雜的生活關係時，他就需要中篇或是長篇小說的形式，通常這時他總希望提出比短篇小說中更爲複雜的問題。

『福馬·高爾傑葉夫』

一八九九年，高爾基發表了中篇小說福馬·高爾傑葉夫。我們記得，高爾基還在他早期的短篇小說中就屢次談到私有制度如何的摧毀着人，它如何的妨礙人成爲真正的人。它已經侵入小孩子的關係（祖父阿爾希帕與廖恩卡），驅人去犯罪（切爾卡斯）。正是它，產生了壓迫者的人（類似商人畢東尼柯夫），產生了『生活的主子』，像高爾基稱呼他們的那樣。

在中篇福馬·高爾傑葉夫中，高爾基的目的是表現這些『生活的主子』。在讀者面前閃過了俄羅斯商人的鮮明身形——伊格那特·高爾傑葉夫，阿那尼·施楚洛夫，雅柯夫·馬雅金，他們威嚴地，殘酷

地指揮着生活認爲自己是生活的主人。施楚洛夫說：『錢這年青人，多得很，你把它們攤在身前，你想想看——它們身上包含着什麼呢？那時你就明白，這一切，都是人的力量，這一切，都是人的智慧……成千成百的人把生命放進了你的錢裏。可是你卻能够把所有它們，就是那些錢，丟進爐子，望着它們怎樣的燃燒起來……那個時候，你就可以把你自己當作主子了……』

但這種權力是用別人受苦和死亡的代價買得的，這種權力——是不正當的。高爾基暴露了它，指出『生活的主子』不僅僅壓迫着別人，而且自己也不成爲人了，像迦夫里拉在切爾卡斯中人格掃地一樣。

福馬·高爾傑葉夫的形象 在中篇的中心是一個青年福馬·高爾傑葉夫。他承繼了父親的財產，他的事業。同時，他也承繼了偶爾攫住了他父親的感覺。父親有時覺得他『並非自己事業的主人，而是它的下賤奴隸。』福馬，像高爾基所確定他的一樣，是『一個要自由的、生活的健康的人。』

當雅柯夫·馬雅金——一個高爾基在其身上集中着俄羅斯商人階級的強力方面的形象——聲稱商人階級是『生活的頭等人物』時，福馬嚷着回答他道：『你們造成的並不是生命——而是監獄……你們所整飭的並不是秩序——你們是鍛打出鏽人的鎖鏈……又悶又擠，沒有活人轉身的地方……人要死了……你們是殺人犯……你們明白嗎，你們祇靠着人類的耐性過活？』

在福馬的形象中，高爾基並不想顯示商人階級中典型的人物。相反地，像他所指示出的一樣，福馬從

自己的階級『分裂出來』在總的方面說來，他對這個階級並不是特徵的。高爾基的任務是另一種。他要顯示出，福馬所賦有的同情人、公正、以及崇高的自然的人類感覺如何必然地要同福馬所側身的那個生活制度起衝突。爲了要變成像所有的『生活的主子』那樣的人，福馬就得把所有這些情感壓下去，把它們換成相反的情感，那時他才能在生活中佔據一個與他父親積累起來的財富相當的地位。

福馬具有堅強的性格，他並不同周圍妥協。但是他沒有想到他在抗議時可以倚靠的其他力量，他沒有那種可以擴展他對世界的想像的教養。這使他的抗議無力並且無效——這是單獨的抗議。以後，在長篇小說阿爾達莫諾夫家事中，高爾基用幼子伊里亞·阿爾達莫諾夫爲例顯示出一個不僅從自己的階級中『分裂出來』並且能夠走向人民走向布爾雪維克黨的人的命運。至於這個中篇裏，高爾基並不提出這個任務。他的興趣集中在描寫福馬的自然博愛和他的建基於壓迫人的環境的衝突。沒有同誰聯絡，不會思考自己的不滿，福馬暴躁不安，『莽撞行事』但是他情感的這一自然爆發註定是要失敗的。當福馬變成危險人物的時候，人家就宣佈他患了神經病，要醫治他了。

福馬的悲劇性的結束——他被馬雅金送進瘋人院，結果從那邊出來的時候真的變成了瘋人——乃是這個中篇的思想的總結。他說過，如果在『生活的主子』中間也出現一個搜尋自由的活人，那他們中間就沒有地位，他就要死掉。

商人的形象 高爾基對描寫商人階級的各種典型分以極大的注意。這在許多場合是強有力的和顯要的人，但是他們的力量是用到壓迫人一方面去了，因此變成了陰暗的和殘酷的力量。高爾基指示出曖昧的方法，商人的地位和具有權力——它是金錢造成的——的人所不受懲罰地完成的罪行就是靠這些方法積累起來的，在中篇的結尾，福馬揭露着聚集攏來過節的商人，列舉着城中著名而富有的人所犯的一樁一樁的罪行，他的每一句話都打中了目標。在那些場合，當這些人具有聰敏、意志和事業心的時候，這些質素就更為加重他們加到服從他們的人身上的痛苦。福馬的父親——伊格那特·高爾傑葉夫就是這樣的人，他豐富的性格毀滅在殘暴和放蕩中。雅柯夫·馬雅金的鮮明的形象就是這樣的，他被高爾基這樣確鑿地描寫出來，以致熟悉高爾基的商人都深信馬雅金是實有其人。在他身上高爾基顯示出那些保留在出身平民的商人階級身上的健康質素。不能否認馬雅金的性格的力量、聰明以及對知識的興趣。但是因此，馬雅金對那些他用他積累起來的金錢的威力加以壓迫的人說來，卻更為危險。

在這個中篇裏，高爾基提出商人階級第二代的題材，十月革命以後他在長篇阿爾達莫諾夫家事中才把這個題材完全發揮了。早在曾經為人的動物裏，已經出現了商人畢東尼柯夫的兒子。他受了教育，從小就對金錢賦予他統治人的勢力這一點覺得習慣，而這，就使他比他的父親更為危險和更為兇狠。就是他破壞了夜店的老闆，退伍的騎兵上尉庫伐爾達所建立的那一獨特的生活。在中篇裏屬於第二代的是

劉巴·馬雅金和達拉斯·馬雅金，還有史莫林。劉巴的富有隔絕了她同別人的活的聯系。她靠書本裏的思想和情感過活，但這是好的思想和情感。如果她落入對她的發展有利的環境，她也許會變成一個不壞的人。但是在包圍着她的環境中，這些情感和思想在逐漸熄滅下去，找不到回聲，而且劉巴又沒有堅強的性格，可以使她找到她個人在生活中的道路。接近中篇的結尾處，讀者就明白，劉巴在本質上是和她周圍的人沒有分別的。年青的馬雅金和史莫林很有教養，但是他們的需要知識，祇是爲了跟隨父親，爲了把比較不顯明的，但更有籠罩力的剝削之鍊加到人民的頭上。在描寫第二代的時候，高爾基似乎在扯開可能的反對，說伊格那特·高爾傑葉夫和他一類的人都不大有教養，所以應當用這一點來解釋他們在生命中加於別人的惡事。不，高爾基說，如果把文化用去服役錢袋，那麼它就會加重人民的受苦。爲了使文化變成人民的福祉，就得使它脫出這一依賴性。

這樣，高爾基在中篇裏繼續了對批判現實主義是傳統的題材，揭露了那些在資本主義社會中降於人的禍害。但是在發展這一題材時，他已經從這題材中得出了新的歷史環境所暗示出來的新結論，他不僅暴露了這一社會，而且全盤否定了它。

中篇裏工人的形象 十九世紀現實主義原則的加深，像我們所記得的一樣，在高爾基創作中的表現是這樣，就是他在描寫現在的時候，把它『想得澈澈底底，』顯示出它在將來怎樣發展。在中篇裏，這一

澈底思考不僅表現在發掘人對自由的憧憬和奴隸地位——資本主義制度註定他處在這種地位——之間的不能妥協的矛盾中。在中篇裏，高爾基繼續搜尋改造這一生活的力量。

福馬對生活的不公平的混亂而無力的——不管多麼狂暴——抗議的悲劇性最強烈地表現在這一點上，就是這不過是單身客的抗議，他後面沒有什麼力量的。

但是在中篇的背景上，在福馬的偶然相會中，高爾基就顯示出一些和福馬本人以及他周圍的人比較起來是完全不同的人。這些人——就是工人。福馬在他們身上感覺到一種新的，不平常的，他一生中還沒有遇見過的因素。他說：「他們絕不像別人，他們有禮貌……彷彿是紳士……他們議論得對……有見識……可是，祇不過是工人……」

這些僅在中篇裏忽忽地顯出的工人形象，使讀者覺得，在生活中還存在着另外一種力量。這種力量在中篇裏起着短篇切爾卡斯中序幕所起的作用：替讀者展開了遠景，使得更深一層去瞭解作者所描畫的事件的意義。

長篇小說『母親』

福馬·高爾傑葉夫問世以後六年——在一九〇六年——高爾基寫成了他的出色的長篇母親。根據其中提出的問題的富有意義，根據形象的新穎，根據藝術方法的獨特，最後，根據那對實際上是全世界讀者羣的作用力——長篇小說母親不僅僅是俄羅斯的，而且也是二十世紀初世界文學的最大現象。

在長篇母親中，高爾基對那出現在生活中並和壓迫者展開鬪爭的新勢力作了完全的描寫。長篇中已經完全融會了高爾基早期創作中分別地存在着的形象：光明的浪漫主義英雄鬥士和人類解放者的形象，以及準備爲自由而鬪爭的現實的人的形象（莽撞人，柯諾華洛夫，一九〇〇年的劇本小市民和一九〇六年的劇本仇敵。）在長篇的中心，是工人革命者的形象，其中反映出工人運動的現實品質，同時具現了這一運動的遠景。

像福馬·高爾傑葉夫提出整個資本主義題材一樣，母親是全面地提出了革命的題材。

長篇的材料 這個長篇的最特徵的質素乃是它裏面反映出現實的人和事件。這在相當的尺度上是一個文獻性的長篇。高爾基在它的基礎上放下了一九〇一年至一九〇二年間在尼士尼·諾甫戈洛德和索爾莫夫所發生的事件（一九〇二年索爾莫夫的五一示威和索爾莫夫黨組織成員的審訊案。）這個長篇的人物在很多地方和實際上存在的人也有直接的關係。高爾基說：『寫一本關於工人的書的念頭，還在尼士尼的時候，在索爾莫夫示威之後，就在我腦子裏浮現過。那時我就開始搜集材料，做各種各

巴維爾·符拉索夫和他的母親畢拉蓋雅·尼洛芙娜——長篇中的中心人物——在很多地方近似索爾莫夫示威的參加者彼得·安德列葉維奇·薩洛莫夫和他的母親安娜·基里洛夫娜。

薩洛莫夫是那代工人的典型代表，他們的走進九十年代的生活賦予了革命運動以新的力量。他在他的回憶中講述着他的性格如何在艱苦的勞動中形成。當工廠裏有人向他——一個十五歲的小孩子——建議加入革命組織時，他請他們給他一個答覆的時間。他需要這時間是爲了考驗自己，他不能在被捕的時候受得住拷打而不出賣組織。於是這個十五歲的小孩子開始檢驗自己的堅韌：他用針刺進自己的指甲底下，用沸水燙手，用鑽子鑽進自己的腿裏一寸半深，——結果，深信能够忍受任何痛苦，他同意成爲地下組織的會員。

他革命情緒高漲的力量是這樣的大，當他舉着旗幟領頭的示威遊行碰到了趕來驅散遊行的兵士，而他身上落下了槍柄的敲擊時，——他竟不覺得痛。『這是我生活中幸福的最高峯，』他回憶到怎樣挺起胸膛迎向那些要驅散遊行的兵士的槍刺時，這樣寫道。

薩洛莫夫和他的母親都活到革命勝利以後。一九三五年，安娜·薩洛莫娃在十月革命節在列寧格勒雪夫卡別爾廠的工人大會上演說，講到她的四十五個孩子、孫子和曾孫現在在做什麼事情。彼得·薩

洛莫夫本人這時是庫爾斯克州蘇德靜斯克區的一個集體農場的主席。

薩洛莫夫的性格雖然饒有興趣，但他並不是一個可以認為是俄羅斯革命運動的領導者之一的人，一個黨的顯著人員，——這是一個那時已經很多的普通革命家。列寧在一九〇二年對於那次薩洛莫夫出庭演講的索爾莫夫案件這樣寫道：『這些普通的，在其發展程度上完全不是前進的工人都說了話，他們甚至不是用什麼團體的會員的資格，而是用羣衆中間的人的資格說話。』但是如果一個革命運動的普通參加者都具有這樣卓絕的品格，那麼從他身上就可以判斷出工人運動已經達到了何種程度，它鍛鍊出何等的人材。作為藝術家的高爾基的力量也是建基於他同俄羅斯工人階級的最優秀的、前進的層次的不能分離的結合。

長篇的運命 很易瞭解，沙皇政府不會不感覺到那包含在長篇中的危險，因為這個長篇表達出工人階級先鋒隊的革命經驗。還在出版單行本以前，這個最初發表在高爾基所出版的知識叢書（一九〇七年十六期、十七期、十八期）上的長篇馬上就吸引了檢查處的注意。檢查官費與陀洛夫報告，這小說『鼓動叛亂行動』。先是要逮捕知識叢書的負責人，後來裁判決定『把叢書和鉛版以及那些爲出版叢書而預備的其他印刷另件』消滅。叢書被『撕成小塊』毀了。他們要按照刑法條文審問高爾基本人。如果他在俄國，而不是在國外的話，他就要受八年徭役的威脅。

爲了設法使小說到達讀者的手裏（小說的全文是在國外出版的）高爾基不得不同意刪去小說中檢查官認爲最危險的地方。這樣，第二部裏面的二十四、二十五、二十六等章就完全被刪去，而五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九等章則被減縮，有的地方差不多縮了一半。

『被碎成片片的母親終於完蛋了，』高爾基本人在他的一封信裏寫道。

僅在十月革命之後，俄羅斯才出現了這個長篇的全文本。

不僅是沙皇的檢查處這樣暴烈地追蹤着高爾基的這個長篇。它（和這幾年來別的作品一起）也遭到了當時大部份批評家的猛烈攻擊。這些和資產階級孟塞維克的報章有聯系的批評家給長篇中震響着的那一革命說教的力量駭住了。

批評界的毒恨乃是這個長篇是『準確的一擊』——借用高爾基給柴霍夫的信中的話——的又一證明。

不難瞭解，決不是整個批評界對這個長篇都站在這種否定的立場。在本書的緒論中我們已經引用了工人給高爾基的信。它足夠作爲肯定的證據，就是主要的批評家——讀者——非常重視這個長篇的功績。但是在文學界也升起了正直而剛勇的保衛這個長篇的聲浪。著名的批評家高恩菲爾德寫到這

個長篇，說它裏面的一切都是「新的，有意義的，內容豐富的，肯定的。」

他特別推崇幾個中心形象——巴維爾和他的母親。「在這個溫柔而堅決的，沉默而善與人處的巴維爾·符拉索夫身上是這樣確鑿地樸素而和諧地融合着他的互相不大相像的父母的質素，以致你會察覺如何勾劃成他的性格的藝術……確定的，但卻是匯成一個集體的巴維爾的同志和思想共通者的身形是美好的；而在這一切上面則站着感人的，高大而堅實的母親的形象——這是一個穩健的，溫順的，把一生在忍從的偉蹟中度過的，但也能够做叛亂的偉蹟的俄羅斯母親。」

但起來捍衛高爾基的最重要的聲音，當然是亞力山大·勃洛克的聲音。這個卓越的詩人看見了高爾基全部創作中存在着那一基本的東西——祖國的觀念，那首先使他和高爾基接近起來的熱烈的愛國感。勃洛克寫道：「我斷定……如果存在着對「俄羅斯」——撇開領土、國家政權、階級等不談——的現實的理解，那就是說如果存在着這一我們慣於在俄羅斯的名字下面聯結起來的偉大的，無涯的，空曠的，憂愁的和神聖的事物——那麼不得不認高爾基是它的表達者……照他才華的宿命力量，照血液，照崇高的熱望，照「理想的無盡端」……以及照他精神痛苦的範圍來說——高爾基是俄羅斯的作家。」

長篇的意義。藝術作品的藝術性本質上是繫於三個基本條件。它首先是由那些在作品中提出的生活問題的意義決定。作品中觸到的問題對人愈重要，它們就會激動愈多的讀者，就愈逼使他們考慮生

但是這些問題對讀者說來僅在那個時候獲得意義，就是當它們具現在活人的情感和體驗中的時候。這些活人，讀者能够想像得到；他們的生活，讀者能够用來同自己的私人經驗比較。如果不轉變爲生活的語言，那麼作者所提出來的問題，無論它們多麼的有意義，仍舊不會全部傳到讀者的腦海和心坎的。

最後，作品的藝術性是由作者在自己面前提出的那一目標決定的，那就是說由他召喚讀者向那裏去以及他把怎樣的生活理想畫給讀者那樁事情決定的。作者並不是消極地反映生活，他反映生活所採取的觀點是他對於生活中美好的事物，對於應該怎樣做人那件事情的想像。他所創造的形象似乎在要求讀者學他們的樣，號召讀者爲生活中一切美好的作鬪爭。

作品在讀者面前提出的那些問題的深度，以某些人物的生活爲例來描寫這些問題的鮮明，作品所號召的生活目標的美麗，——這就是規定社會生活中作品所起的那一作用的東西。

表明俄羅斯這一時期社會生活的主要的，基本的，重要的東西的，乃是工人階級反對資本主義，首先是反對專制的鬪爭。長篇母親正是獻給這一基本的現實矛盾的。巴維爾·符拉索夫在法庭上說道：『我要聲明，對我們說來專制並不是鏽住國家的唯一的鏈條，它祇是我們應當從人民的身上解去的第一根和最近的一根鏈條。』這個長篇也致力描寫生活所提出來的這一基本的，決定性的問題——工人階級

爲解放國家的鬪爭。小說中的人物劃分爲兩個陣營，互相敵視到底。我們很容易想像他們是站在階級鬪爭防寨的兩面：一方面是工人，走向工人階級並把馬克思主義的革命理論帶給他們的革命青年，以及和工人階級聯合一起並由它組織起來的農民。高爾基縝密地和熱愛地描畫出自我犧牲的革命者的形象：巴維爾和他的母親，納霍德卡，尼柯拉，莎霞，索菲亞，尼柯拉·伊凡諾維奇，雷賓等人。

可是另一方面，卻站着那些形象，其中高爾基顯示出資本主義的工廠和它的榨取工人最後一個戈比的服役人員，沙皇的法庭，沙皇的憲兵和偵探，最後，給偵探欺騙的人。在這些活人身上，高爾基在長篇小說中所提出的那些社會鬪爭的中心問題也找到了自己的表現。很易發覺，小說中人物的『配置』從屬於一個基本的任務——反映出這時決定社會鬪爭進程的國內階級力量的那一現實的相互關係。

每一個和工人環境聯系着的形象都在長篇中盡了自己的特別機能。巴維爾的父親——這是老一代工人的代表，他們最後被他們遭受到的那一最殘酷的剝削所摧毀。這是內心力量巨大的人，但是他心中積聚起來的對困難不堪的生活的抗議還不能找到一種自覺的表達形式，祇發洩在酗酒中，暴亂中，對妻子的嘲弄中。巴維爾的母親近似父親，她受虐待，受壓迫，害怕一切，但是同革命青年的聯系幫助她找到父親所沒有的那一自覺的生活態度。巴維爾——這是新的一代，他們能够加入同專制與資本主義雙重壓迫的自覺鬪爭。與巴維爾相近的還有納霍德卡，但是他不够巴維爾的意志和集中力，他沒有澈底意識

到鬪爭的全部嚴峻性後，來高爾基這樣的寫到他（在一封提及這個長篇的信中）『像納霍德卡這樣的人，以後看見革命就覺得駭懼，避開了革命。』因此，他身上顯示着工人階級的那些層次，它們還沒有獲得足夠的鍛鍊，工人階級的敵人將來可能利用它們的動搖。尼柯拉·維索夫希柯夫在很多地方使人想起了『莽撞人』，他身上還有許多的暴亂氣質，對生活的自發不滿還沒有澄清，還沒有澈底變成自覺的生活態度，有時還把他推上無政府的盲動行爲。祇有在巴維爾的手中，他才能從一塊革命『器材』變成一個真正的革命者。

最後，雷賓的形象顯示出一個走上革命之路的農民的質素。這個長篇中的每一個形象都負着自己的意識『重荷』，反映出革命運動中某些獨特的方面，指出俄羅斯人走向革命所採取的各種道路。

那幾年的革命運動的最重要特點就是青年工人和革命知識分子的相互影響；革命知識分子把馬克思的學說帶進工人，幫助羣衆的盲目行動採取自覺的革命形態。

關於這一點，列寧寫道：『我們在經歷着俄國工人運動史上最重要的階段……最近幾年的特點就是社會民主主義意識在我們知識分子中間的驚人地急速的散播，而迎着這一派社會思想的是產業無產階級的獨立興起的運動，他們開始團結，開始反抗自己的壓迫者，開始貪婪地追求社會主義。工人和社會民主主義知識分子的小組到處出現，對社會民主主義書籍的需要不斷增長，大大地超過供給，而政府

方面強化的追蹤已經無力抵住這運動。監獄裏人滿，放逐地也過滿，差不多每一個月都聽得到俄羅斯各地的「失敗」聽得到交通（即偷運的革命書籍）的被抄，聽得到書籍和印刷所的被充公，但是運動愈來愈增大，籠括了愈來愈大的區域，愈來愈透入工人階級，愈來愈吸引起社會的注意。俄羅斯的整個經濟發展，全部俄羅斯社會思想和俄羅斯革命運動的歷史保證社會民主主義工人運動將要生長，雖然有許多障礙，但最後終將克服它們。」

革命運動的這一面——工人和革命知識份子的聯系——構成了母親中所提出的最重要問題之一，這些問題都是用莎霞，娜達莎，索菲亞，尼柯拉·伊凡諾維奇的活動的例子來解釋的。

這個長篇吸取了工人運動和革命鬪爭的最不同的契機，其中有經濟鬪爭，有工人小組的組織，有『傳單』（列寧稱爲『同一切建築在搶劫與壓迫上的現代社會秩序宣戰的萌芽形式』的宣言），有遊行示威，有同軍隊的衝突，有審判，有鄉村宣傳，簡單地說，有一切最特徵的革命活動的契機。

母親的形象 這個長篇的名字叫做母親。高爾基以此強調出母親的形象的特別意義。事實上，這個長篇主要也是一個母親的性格發展史。這一歷史以具體的人物的生活爲例指示出工人大衆沿着走向革命的那條道路。這裏就存在着畢拉蓋雅·尼洛芙娜·符拉索娃的形象的深切概括意義。

我們在卷首引過的列寧的話特別可以引用到這一形象上：『……許多工人都是不自覺地，盲目地

參加在革命運動中，現在他們讀了母親，對於他們有極大的好處。」

在小說的開端，尼洛芙娜很像爲了煩悶的緣故裏的阿琳娜：生活幾乎磨折壞她，她長大在那種人間，從他們的「肌肉裏，機器可以吸取它們所需要的氣力。」這是我們看了短篇小說切爾卡斯裏的序幕就記得的那些機器。尼洛芙娜並非例外，沙皇俄羅斯的資本主義剝削制度把工人，特別是女人註定了過這樣的悲劇性生活。在小說的第一章中，高爾基就寫出所謂破題（即描寫故事在上面展開的背景）說明工人區的黑暗的，絕望的生活。這一生把尼洛芙娜變成了一個什麼都怕、對什麼都顫抖的人。她說：「我想起自己的生活，我主耶穌基督啊！我活着幹什麼呢？受毆打……和做工……除了丈夫之外，什麼都沒有看見；除了恐怖之外，什麼都不知道……我身上的一切都給打壞了，靈魂給釘得緊緊的，已經昏花了，聽不見了。」

在小說開端她就是這樣出現的：「母親在屋子裏是不大被人察覺的，沉默寡言，總是在等待毆打中討生活……她的被長久的工作和丈夫的毆打所毀壞的身體，無聲無息地，傾側着，彷彿總是怕觸着什麼東西似地移動着……她渾身是柔軟的，憂愁的，溫順的……」

她的生活態度中的主要的——這是恐怖。她說：「我怎麼能不害怕？我一輩子都在恐怖中過活，整個靈魂都給恐怖包圍着。」而恐怖就產生了順從。「她覺得生活中的一切是不可避免的，她慣於服從。」

眼淚，這就是她用來答覆她生活中發生的一切的東西。但是同時，她本人也不會察覺，她心中卻積聚起她自己還不會瞭解的對牛活的巨大不滿。於是，在進入青年工人的環境，遇到了革命思想之後，她就開始清醒過來了，她開始意識到那盲目地積聚在她心中已經很久的東西。

列寧說：『工人運動的自發高漲本質上並不是什麼別的，而是自覺性的萌芽形態。』高爾基所描寫在尼洛芙娜的形象中的正是這種對俄羅斯工人運動的發展說來是最主要的過程，她一步一步地跟蹤着，她怎樣漸漸地習慣思想，她怎樣在青年的談話中認出了自己的模糊的感覺。『她對於他們談到生活的話已經懂得很多，她覺得他們打開了所有的人的不幸的真正泉源，她同意了他們。』可是從思想中就生長出行動。母親開始幫助她的兒子，不僅僅因為他是她的兒子，而且還因為她瞭解他所憧憬的那些目標，她同情這些目標。巴維爾對她說：『當一個人能够在精神上稱自己的母親為親娘的時候，那就是難得的幸福了。』

這個長篇的結尾也顯示出母親身上發生的那一轉變。如果在小說的開端，她的移動是『側着身子的，彷彿總是害怕觸到什麼東西似地，』那麼在結尾中她已經變成一個鎮靜若定地幹着自己的危險事情的勇敢而不受拘束的婦人了。『一個月好幾次，她喬裝為修道尼，賣花邊的女販子，富有的女市民或是巡禮者，背着布袋或是提着箱子在郡裏奔走，在火車與輪船中，在大小旅舍中，她到處保持樸實而鎮靜的

態度，主動同陌生的人談話，毫無懼色地以一個見多識廣的人的和氣的，善於交際的談吐與確信的態度引起人家的注意。」

包圍着她靈魂的恐怖已經給她征服了，當她看見她被一個偵探發覺的時候，她最後一次感覺到：

「敵對的勢力緊隨不捨地壓制着她，壓迫着她的雙臂和胸脯，侮辱着她，把她裹進死一般的恐怖；她的兩鬢突現出青筋，髮根變得熱起來。

「那時，內心作了一次大而陡急的努力，彷彿把她全身抖了一下，她熄滅了所有這些小小的，狡譎的，微弱的火星，命令地對自己說道：

『「醜死了！……還說誰也不怕呢。」』

那從前規定她一生的東西——產生順從的恐怖——現在永被征服了。勇氣——鬪爭和勝利的基礎，來到了她身上。這就是爲什麼小說雖然以革命者外表的失敗爲結束，但讀者仍舊深信他們的望得見的勝利：這種內心的力量和公正鼓勵着他們，他們把這種真理帶給人民，人民是這樣的靜靜地團結在他們周圍。

高爾基怎樣雕塑成尼洛芙娜的形象。高爾基在這個長篇上面工作得異常長久而且縝密。大家知道，這個小說有六種版本。小說的結構變換過，個別的形象改製過，高爾基對文字特別注意。

爲描寫人物與事件而挑選最準確的詞句時，作家首先要把他所談的事情變成具體的，可以感觸得到的，像在實際的生活中一樣。同時作家在這些詞句中也強調出他認爲是重要的，他所同情或是不同情的事物。因此，他彷彿在把讀者的同情領到某一個方向，在影響着讀者對形象的態度。比方，我們來比較一下安德烈·納霍德卡和一個憲兵軍官來見母親的描寫。母親聽見納霍德卡的濃重的胸音，看見他清明的笑容，他的眼中閃着快樂的火星，在他整個身形裏有着引人的成份。軍官的出現，調子完全不同：響起了很高的，震抖的，清脆的，嘲弄的聲音，他用鼻音咕嚕着，露出細碎的牙齒，他有一張黃臉，母親感覺到這個人是『一個敵人，毫無憐憫心，心中充滿對人的老爺式的蔑視。』這些具體的，表現出人的特點的選詞也容許高爾基提出對一個人的生動的想像，在讀者心中建立起對這個人的一定的態度。

主人公本人的話也起着這樣的作用：話裏顯露出他性格的特點，而且正是作者認爲需要加以特別注意的那些特點。

比方，納霍德卡談得溫柔、懇切。『像您一向所說的，安德柳夏，』母親埋怨道，『彷彿您從來不曾受過人家的氣似的。』軍官的話是粗野的，嚎叫的：『閉口！』『簽字！』他對哭着的母親說：『您嚎哭得太早了，太太。』總起來說，所有這些語言上的特點也在讀者面前勾勒出某種形象，使讀者能夠得到這形象的意識上的說明。

在創造尼洛芙娜的形象的時候，高爾基藉語言之助，異常精細地顯示出那構成她的特性的那一內心的精神成長。小說總共有三百多面，但是其中的情節卻展開得異常迅速。其中的人物在讀者的眼中變換着。同時我們卻不覺得這些變換是人造的，——相反的，我們把它們當作完全必需的，從事件的進程中發展出來的。這所以發生，是因為高爾基一直在變換形象的語言形容，以符合它在情節中的發展，因此，形象獲得了新而又新的特性。

這一點在描寫尼洛芙娜中特別容易察覺，因為她被描寫在最完全的發展的過程中。在小說的開頭，尼洛芙娜是一個受虐待受驚駭的人，不敢說話。她幾乎不同兒子和他的朋友交談，就是談也不過是簡短的問答。但是當憲兵到他們家裏來搜查的時候，母親因為給軍官弄得氣憤不堪，就開始說話。這實際上是她真正說話的第一次。

「您別叫嚷！」她把手伸向軍官，說道：「您還是一個年青人，您不懂得痛苦……」

「安靜點，媽媽！」巴維爾擋住她。

「等一等，巴維爾！」母親衝向桌子，叫道：「您爲什麼抓人」……此後，她回答軍官的嘲笑，又說道：「母親的眼淚是流不盡的。如果您有母親，——她懂得這一點的，是的！」

她愈深入革命的生活，她話說得也愈無拘束，愈勇敢，愈有趣。如果這個長篇是以描寫沉默寡言的母

親開始，那麼它就是以她被捕時在火車站上的勇敢談話爲結束。

如果在小說的開頭，她走路來無聲無息，彷彿怕觸到誰似地側着身子，那麼在遊行示威的時候，她就留在不怕兵士用來驅散人羣的槍刺的那些人中間，她心中已經起了要說話的渴望：『一些字眼在她的中心像火星一樣燃起，燃了起來，廣集着，燒起要說出它們喊出它們的執着的，威嚴的願望……』

和母親的談吐的改變同時，作者對她的形容也變了。這表現得特別清晰的是高爾基利用所謂借喻，即借喻的字眼（比較譬喻等等）在作家的文字中，這些借喻語具有特別重大的意義。第一，借喻賦予作家所談的事情以特別的具體性與表現力：用『燃起字眼』來代替『升起字眼』，我們就更爲具體地傳達出一個人的精神狀態。第二，藉字眼的借喻——主要是把一個現象同另一個現象比較——之助，我們可能也傳達出我們對某種現象的客觀估價，因爲比較是由我們定的。我們可以同好的比，也可以同壞的比，視我們對現象怎樣看法而定。我們可以說『微燃』或是『出煙』來規定讀者對這些字眼的不同態度。因此，借喻乃是藝術描寫的非常有力的工具，它使藝術家傳達出他所說的事情的最細微的陪襯，也使他表達出對它的態度。

在小說的開頭，當洛芙娜剛剛出現在讀者面前時，高爾基談到她的時候，幾乎不用借喻。這時在洛芙娜心中還沒有這樣顯明的感情與經歷，需要找尋借喻來把它們具體化起來，作者也還沒有所謂

『材料』來強調尼洛芙娜心中的這種顯明的情感。因此高爾基寫到她的時候就不用借喻，祇侷限於描寫她的舉動、思念、話語：『嘆氣，』『蹲下，』『詢問，』『思想』等等。

但是母親在進入她生活的那一切新的事物的影響之下，開始在精神上覺醒、行動，排入那些爲自由而鬪爭的人的隊伍。她的話也變了，作者的話也變了，當他說到母親的時候。在她帶着傳單走向工廠的時候，高爾基就用借喻來描寫她的感覺，這些借喻傳達出母親所經歷到的那一情緒高漲和她在作者心裏引起並且要在讀者心裏引起的那一新的態度：『喜悅像鳥一樣在她胸裏歌唱，眉毛狡譎地震抖着……』

小說的情節愈向前發展，其中描寫母親的借喻也愈多，愈顯明，作者對母親的態度也表達得愈完滿：『她的眼睛閃閃發光地微笑着，眉毛在眼睛上面顫動着，彷彿在鼓舞着它們的光輝。她給許多大思念弄得酩酊大醉了，她把燃燒着她的心的一切，她體驗到的一切都放進這些思念，把它們壓縮成堅硬的，大容積的水晶體般光亮的字眼。它們愈來愈有力地在那給春天的太陽的創造力所照亮的秋天的心田中怒茁，愈來愈燦爛地在它裏面開花結果。』

這樣，尼洛芙娜的形象，由於作者採用愈來愈展開的借喻，獲得了愈來愈光輝的色彩。

長篇中現實主義與浪漫主義的交融 如果在高爾基的第一期創作中，現實主義與浪漫主義的特

性還在某種程度上互相孤立着，那麼在長篇母親中，高爾基要在生活的典型特點上反映生活並且同時

把他當時對柴霍夫說起過的浪漫主義因素帶進生活的志願找到了最大規模的實現。在這一點上，母親的形象又是最鮮明的例子。一方面，它是深刻地現實主義的，其中反映着十九世紀末和二十世紀初俄羅斯女工的最特徵的生活條件。布爾雪維克馬雷雪夫從西比利亞的流放中寫信給高爾基論及母親道：『那邊的一切，都是那一時期我們真實的生活，而且這一生活在那邊確是反映得光輝燦爛。』高爾基自己指出，他除掉薩洛莫娃之外還知道許多幫助兒子的工人母親。比方卡陀姆采娃，她帶了一個炸彈到監獄裏給兒子，結果靠了這個炸彈的幫助，囚徒們炸掉了牆壁越獄而去。在高爾基的信件中保存着一個母親給流亡國外的革命者的兒子的信：『廖尼奇卡，我永誌不忘的兒子，我們分別了已經一年了，但是，說實話，對我，分開來住比擔心你給那批青面獠牙的傢伙抓去要輕快得多。應該是對這一切習慣的時候了，但是，我的奴隸的膽怯還沒有完全死去。我還是在農奴時代出生的啊。』

關於巴維爾·符拉索夫，高爾基這樣寫道：『巴維爾·符拉索夫——也不是罕有的人物。正是這樣的青年建立了布爾雪維克黨。許多他們中間的人在監獄裏、流放中、內戰中保全下來了，現在都在領導黨了，比方伏羅希洛夫等人就是這樣的有才能的人。』

這一切，都是高爾基以一個現實主義者的資格構成自己的作品、挑選和概括生活中的特徵現象的例子。上面我們已經說過，他如何完滿地把工人階級那時的革命鬪爭的最典型方面吸入自己的長篇。

但是同時，高爾基也把還祇剛剛出現在生活中的那一事物帶進自己的長篇，談到這一事物時是把它當作已經存在的，完全現身的事物的。當然，母親的性格裏也有這些特性。高爾基還在一九〇二年就開始寫作自己的長篇。這時，像尼洛芙娜那樣處在如此艱苦的條件下的婦人的這樣急速的成長當然不能算是特徵的。高爾基自己就在這個長篇中借雷賓的話強調着這一點：「她也許是跟着兒子走路的第一人——第一人！」

在這一意義上，尼洛芙娜的形象不僅包括有現實主義的，而且也包括有浪漫主義的特性，這些特性把所有對浪漫主義的敘述說來是這樣特徵的對比和譬喻的寶藏暗示給高爾基。在尼洛芙娜的形象中，高爾基不僅放進了工人運動特點的描寫，而且也放進了這運動中應該有的東西。

但是高爾基對於工人運動前途的想像並不脫離生活中已經形成的事物。高爾基的浪漫主義的夢想祇不過是超越出生活而已。因此，對讀者說來，母親的形象似乎在一年一年地喪失掉自己的浪漫主義的銳利性。它的特性愈來愈完滿地在生活中實現了。憶起批評界責難高爾基的主人公是虛構出來的，浪漫主義氣息的，不大可能的，高爾基研究家傑斯尼茨基公正地寫道：「母親裏所有「浪漫主義氣息的，」「虛構出來的」人物就像大革命年代同白衛軍和干涉軍作戰的現實歷史人物般閃過我們的眼前。千萬個符拉索夫、納霍德卡、維索夫、希柯夫和雷賓，爲自己階級的事業犧牲了生命。「不大可能的」高爾

基的工人、農民、知識分子乃是千百萬現實的人，爲社會主義的鬥士的先驅和模範。尼洛芙娜本人、巴維爾·符拉索夫的英勇的母親，在那些婦女工作人員中找到多方面的表現與再現，她們目不流淚地把自己的子女送去同柯爾察克、尤傑尼奇、符蘭蓋爾^①鬥爭，自己也握起槍，不出怨言地接受了貧困和寒冷。其先驅者爲尼洛芙娜的這些婦女，在我們的偉大建設的時代，和子女、丈夫、兄弟手攬手地在工廠裏，在礦穴裏，在田野上，在學校裏，在管理無產階級國家的領導機關裏創造着新的生活。』

在衛國戰爭時期，蘇聯婦女的英雄主義的最偉大範例在更大的尺度上證實了長篇小說母親中所描寫的俄羅斯勞工婦女的忠誠。

長篇的美學上的意義 長篇小說母親在二十世紀文學上所佔的地位，不僅由其中提出了決定性的時代問題那件事來決定。我們在上面已經說過，作家在他的形象裏活化了在社會中形成的那些理想，向自己的讀者指出他們應該怎樣爲人，以便接近理想的、美麗的境界。

美的感覺稱爲美學上的感覺。藝術也在人身上引起美的感覺，這裏就是它美學上的意義。藝術家所號召人家走向的那些理想愈有意義，他愈完滿地把這些理想具現在自己的主人公身上，那麼他的作品

就具有愈大的美學上的意義。

每一個時代都推選出自己的理想，都有自己的對於美的想像——作家就是把這些想像具現在自己的主人公的形象裏。如果在這些形象裏反映着許多時代所共通的人類生活的各方面，那麼這些形象就成爲永久的了，那就是說，對於以後的幾代也保有意義了。比方，伊戈爾軍團的故事中的俄羅斯土地上的愛國志士的形象，直到今天還保存着自己的美學上的意義，因爲愛國的感覺是在千萬年中造成的。但是，保存着過去優秀形象的美學意義，每一個時代仍舊推選出自己的理想，因爲它在解決需要新的主人公的歷史課題。

我們已經說過，作爲一個藝術家的高爾基的偉大就在於他比任何人都更深刻地瞭解到新時代的任務並在自己的作品中表達出這些任務。這就是說，高爾基已把新的主人公帶進文學，同時在他們身上表達出當代的理想。

母親是這樣的作品，其中高爾基最完滿地在形象中具現了他對新人、對新時代的主人公、對祖國的解放者、對爭取社會主義的戰士的想像。

巴維爾·符拉索夫，他的母親畢拉蓋雅·尼洛芙娜，巴維爾的朋友——這全是那些人，他們身上具現着人的最優秀質素：剛毅、堅韌，對人民的熱烈的忠誠，爲解放祖國作任何犧牲的準備。這是具有內在的

美和力的人們。主要的在於：他們的全人類性的氣質——高貴、意志、剛毅、完成偉績的能力——都從屬於一個崇高的目標，即服務祖國的人民，為解放他們而鬪爭。這些人都是真正的愛國志士。他們在為人民的自我犧牲的鬪爭中找到了最高的幸福。巴維爾在加入小組以後，警告母親，說他可能被捕。在準備去遊行示威的時候，巴維爾決定他來執旗，心愛的姑娘試圖勸止他。

「是您擗旗嗎？」姑娘輕輕地問道。

「是我。」

「這已經決定了嗎？」

「是的，這是我的權利。」

「又要坐牢？！」

「巴維爾默不作聲。」

「您不能……」她開始了，但又停止。

「什麼？」巴維爾問。

「讓給別人……」

「不！」他高聲說。

當兵士們衝向羣衆，『在身前舉着鋼齒閃閃發着銀光的大叉子』的時候，納霍德卡走到前面，想用

自己的身體遮住舉旗前進的巴維爾。那一個說道：『要並排嗎？你沒有權利旗子——應該在前面！』

當在車站上受到一個偵探跟隨的尼洛美娜起來儘着嗓子號召人們去鬪爭時，她就遭到毆打，遭到拖曳，但是仍不能摧毀她的精神力量。『她的眼睛沒有熄滅，看見了許多別的眼睛——它們燃燒着她所熟悉的勇敢的，銳利的火焰，那對她的心是親切的火焰。』

高爾基在他的主人公身上具現了人的最優秀的質素，同時把它們和偉大的社會主義觀念聯結起來。這些最優秀的人類質素祇有聯結起已開始為社會主義鬪爭的時代的這些觀念，才能澈底發揮，因為沒有崇高的目標，它們就不能在人身上出現。

同時，高爾基的主人公也是真正的俄羅斯人，有着俄羅斯民族性格的一切特點。這一時代，俄羅斯民族性格的特質祇在那些為解放自己祖國而鬪爭的人身上——在革命者身上，在布爾雪維克身上才能最大限度地發揮無遺。

長篇小說母親中的主人公，這是後來由蘇聯作家創造的那些主人公——奧斯特羅夫斯基的鋼鐵怎樣鍊成的中的巴維爾·柯爾察金，富曼諾夫的小說裏的華西里·夏伯陽，蕭洛霍夫的幾個長篇中的布爾雪維克英雄等等——的祖先。

高爾基在他們身上具現了對於在意識上、在精神力量上、在對人民的忠貞上都是美麗的人的想像。

這想像是在工人階級的革命鬪爭進程中形成，它具有全人類的意義，同時又是非常民族性的。

因此，高爾基的長篇母親對俄羅斯讀者，對全世界的讀者，都具有這樣巨大的影響。伏羅希洛夫對高爾基說道：『在您的文學作品上，整整幾代的俄羅斯無產者受到了教育，他們初次在這些作品裏看見了崇高的，美麗的，爲他們所瞭解和親愛的藝術的模範……母親確實是工人階級的自傳，其中有這樣多的異常親切的，每一個度過可咒咀的舊生活的嚴峻考驗的無產者所經歷過的事物。』盧那察爾斯基寫到母親在國外傳播的情形：『工人的報紙，主要是德國的，特別是法國的和意大利的，都讚不絕口……並且把它用報紙附刊或是劈欄的形式成百萬份的散發出去。』

長篇在反動時代的意義 這個長篇是一九〇七年發表的。這是一九〇五年革命失敗以後反動勢力開始進攻的時期。在社會生活中，特別在文學中，頹廢與分化的情緒增強了。『孟塞維克們驚惶失措地退卻了，不相信革命有新高漲的可能，他們無恥地放棄了綱領中的革命要求和黨的革命口號』（聯共〔布〕黨史）

祇有布爾雪維克們『確信革命運動會有新的高漲，準備迎接這一高漲，同時積聚起工人階級的力』（同上）

列寧在那時寫道：『反動勢力的任何的，即使是最完全的勝利，反革命勢力的任何成功，都不能消滅

沙皇專制的敵人，地主與資本主義桎梏的敵人，因為這些敵人——是成百萬的工人，他們愈來愈多地聚集在城市裏，大工廠裏和鐵路上，這些敵人——是破產了的農民，他們的處境比現在還要困苦好幾倍。……像工人階級，像貧窮的農民這樣的敵人是消滅不了的。『高爾基所具現在他的長篇小說中的正就是這一消滅不了的革命精力。他的小說在反動勢力開始進攻的時候出現，像列寧所說的，是特別的重要和合時。高爾基自己這樣的確定他的長篇的目的：『我的任務——支持那低降下去的對黑暗而敵對的生活勢力的反抗精神。』

這一任務，高爾基是完滿地履行了。這個長篇的出現，在純粹文學方面也是非常合時的。正開始的反動勢力表現在文學中的是各種個人主義情緒的劇烈加強。一九〇七年，作家阿志跋雪夫出版了長篇小說沙寧，引起了喧鬧的和反對的反響。這個長篇的出發論點是：『人生下來就是卑鄙的，』『人——是可憎的東西。』這個長篇的『意識』在於：人有權完成他希望的一切，即使用損害別人和加苦痛於別人的代價也在所不惜。安德烈夫的黑暗的主人公宣稱：『如果用我們的燈火不能照亮全部的黑暗，那麼我們還是熄了火，大家爬進了黑闇。』在這一類貶抑人和毀謗人的作品的背景上，高爾基的長篇小說，帶着

他對人的信念，帶着他的爲自己而鬪爭的號召，表達了俄羅斯文學中最優秀的約言。

母親是社會主義現實主義的範本

在第一期創作中，高爾基發展了並改造了批判現實主義和革命浪漫主義的傳統。第二期對他說來乃是新的藝術方法最後形成的時期，這種方法吸取了過去最優秀的傳統，用新的創作原則豐富了這些傳統。後來這些新的創作原則就確定爲社會主義現實主義的方法。可能覺得奇怪：這個方法怎麼會在社會主義社會建立以前出現？但是問題在這裏：社會主義並不是在某一個特定時機在已經完全形成的狀態中出現的。像列寧所說，社會主義——這是爲社會主義社會鬪爭的那一過程，這一鬪爭的每一個時機也同時是社會主義發展的某一個時機。因此，無論是罷工，無論是遊行示威，無論是同沙皇軍隊的武裝衝突，無論是工人政黨的組織——這一切都是建立社會主義社會的某些特定契機，因此，在這一鬪爭過程中出現的並反映這一鬪爭的藝術方法，也是和社會主義意識和爲社會主義的鬪爭不可分解地結合在一起的。『我們——是社會主義者』母親中的主人公這樣說，反映他們的鬪爭和表達出他們的理想的藝術方法就是社會主義的方法。

在母親中，高爾基提供出這一方法的難以超越的範例。我們已經看見，他實現了現實主義和革命浪漫主義的融合，而這融合則是社會主義現實主義的特質。他所描寫的人物，這是現實地存在着的人物，同時也是應該成爲和真的要成爲的那種人。他作品中的主人公——這是受社會主義理想鼓舞的人。

高爾基的這個長篇是大眾性的，因為它提出了並解決了概括着整個人民生活的最重要問題。同時，這個長篇是有黨性的，因為它在布爾雪維克意識的精神上解決了這些問題，那就是說以被瞭解得最深刻和完滿的利益為前提。

這些特點以各種各樣的藝術敘述方法表現在高爾基的長篇中：在鮮明的性格中，在流動的，隨着性格的發展而變化的語言中，在基於那些對當時革命者的生活說來是典型的事變的主題形勢中。

在母親中，社會主義的現實主義結合了深刻的意識內容和符合它的各方面的有彈性的藝術形式。在這一意義上，這個長篇乃是蘇維埃文學的範例。在這篇小說裏，高爾基顯示出一個藝術家可以怎樣完滿地和合時地呼應生活中的基本問題，這種創作氣派的作品在生活中可以起怎樣的作用。

劇本

二十世紀的最初幾年，高爾基的創作轉向了新的樣式——劇本。一九〇〇年，高爾基寫了劇本小市民，一九〇二年，寫了底層，一九〇五年，寫了消暑客和太陽的孩子，一九〇六年，寫了仇敵和野蠻人。

除了底層之外，這些劇本幾乎全都是獻給一部份知識分子——他們團結成了一個狹小的個人主

義情緒的圈子——的頹廢情緒的鬪爭。這些情緒或者是把知識分子變成了『消暑客』——同生活中任何有意義的事物都沒有聯系的偶然的人物（消暑客）或者是把那些不會同人民接近和瞭解人民的利益的光輝而有才能的人註定去過無目的的和悲劇的生活（太陽的孩子）。

劇本裏的工人形象 高爾基把新人來同這些脫離人民的知識分子的騷亂不堪的，迷惘失措的代表相對照。這些新人充滿對生活應當怎樣的清楚想像，堅實而富有進取心，他們是新的生活真理的肩負者——工人。這些形象進入了那些準備創造巴維爾·符拉索夫和他母親的形象之鏈。在小市民中，司機工人尼爾佔着一個完全特殊的地位。他說：『誰勞動，誰就是主人。你記着這句話吧。』在仇敵中，出現了整串的工人。他們中間有職業革命家辛卓夫，部份像巴維爾·符拉索夫的青年工人格列柯夫，說『錢應當消滅掉……應當把錢埋掉。沒有了錢，——要互相仇視互相擠軋做什麼呢？』的老頭子廖夫與。這些人猛烈地對抗着所有他們周圍的人——工廠主、當局的代表、知識分子，因為他們知道某一種新的真理，而這知識就使他們高出別人；這一真理就是社會主義。這一崇高的目標給人們以巨大的精神力量，他們準備爲了拯救同志而自我犧牲，他們勇敢地走進監獄，因為他們相信自己的正當。這個劇本是以『這些人要戰勝的』這句話作結束。這樣，起自『莽撞人』和阿琳娜，高爾基一步一步地深掘出新人的形象，在他身上找出對現實的抗議的性質，這抗議是由反壓迫者的革命鬪爭所完成的。

底層 如果在高爾基的第二期創作中，福馬·高爾傑葉夫是一部其中最完滿地表現了資本主義的題材的作品，母親是一部其中也完滿地發展了革命的題材的作品，那麼劇本底層起的就是對那篇在第一期佔着極大地位的曾經爲人的動物的題材的完成作用。

這個劇本是由於高爾基同莫斯科藝術劇院的緊密聯系而誕生的。高爾基先是爲劇院寫了由它上演的劇本小市民，後來，在一九〇二年十二月十八日，則上演了劇本底層。

觀衆以極大的興趣迎接了這兩個劇本。高爾基的聲譽已經非常大了，這時革命還未發生，高爾基劇本的上演獲得了特別巨大的社會共鳴。沙皇政府這樣的害怕高爾基的劇本會引起什麼變故，所以在上演小市民（彩排）時竟把警察和憲兵派到劇院裏來，連劇院裏的售票員都被換上了警察。史達尼斯拉夫斯基在他的回憶錄裏說到這件事情：『簡直以爲，並不是準備彩排，而是準備大會戰。』

劇本底層獲有特別的成功。正如卡察洛夫（扮演男爵者）所回憶的，它『作爲一個預報即將到來的風暴和號召走向風暴的報信劇本般被瘋狂地和歡騰地』迎接着。

高爾基的劇本觸着了讀者和觀衆的內藏的思想 and 情感。其中灌注着高爾基所積聚起來的巨大的生活經驗，正像他所說的：『它是對那「曾經爲人的動物」的世界的近二十年觀察的結果。』這個劇本的大部份主人公都有現實的原型（沙丁，布勃諾夫，男爵）其中異常完滿地表現出高爾基才華的主要

特點——對人的熱愛，把他們描畫得接近讀者的本領。高爾基說，一個藝術家應當努力使讀者變成作品的參加者，和它的主人公一起生活。劇本底層正是屬於這種作品，其中讀者是和主人公一起生活的。

主要的人物 像在長篇小說母親中一樣，高爾基在劇本底層裏也獻出了一羣豐富的人物，其中每一個都包含了某種概括。落到底層的有不同社會階層的人，在米哈伊爾·伊凡諾維奇·柯斯蒂廖夫的夜店裏，許多非常不同的人遇見了。這裏有一個男爵，他的性格和命運證明了統治階級的墮落。寄生在人民身上，脫離使人高貴起來的勞動……這一切都逐漸逐漸地殺害了他心中的意志、耐性、生活韌性，把他變成了低下的情慾的犧牲。甚至在「底層」的人們中間，男爵也以他的無定見，對過去的無恥回想（「財富……數百個農奴……馬匹……廚子……」）突現出衆。這是人類中卑微不足道的人物，他自己承認這一點：「我……似乎沒有性格。」他說他落入了「底層」甚至不想從那邊出來。相反地，克列契總共在夜店裏住了六個月，卻緊張起一切力量，要重新獲得一個生活中的地位。他關於自己這樣說道：「我是一個工人……我從小就做工……我要爬出去……即使擦掉了皮，我也要爬出去的。」但是沙皇俄羅斯的人民大眾所被註定的無權和貧困，不給人以站直身子的可能，如果他已經處在「底層」的話。所以讀者就明白，克列契的夢想是無法實現的。如果在劇本的開頭，他還企圖使自己與周圍的人對抗，這樣的說到他們：「他們算是什麼人？那麼在結尾時，我們就已經聽到他的話：『你瞧，原來，大家都是人……不要緊！』」

他妥協了。

可是夜店中大多數的居民甚至不想同生活鬭爭。『沒有信心，』一個病入膏肓的中酒精毒者——一個演員——這樣的說到自己也說到別人。『我的路——對我已經確定了！』畢畢爾聲稱道，『父親一輩子坐在監牢裏，我的命運也已經定了。』祇有在那對於一個什麼勞爾——在廉價書裏讀到的——的虛構出來的愛情的空想中，娜斯佳才忘記了生活，獲得片刻的休憩。

高爾基異常深刻地闡明了那些刺激資本主義社會的社會矛盾的深處，——甚至在『底層』裏也繼續着壓迫者與被壓迫者，強橫者與犧牲者的鬭爭。夜店的住戶都處在店主柯斯蒂廖夫的手中，用他妻子華西里莎的話來說，他『就像臭蟲一樣吸着了這些住戶。』而華西里莎自己，敢說是一個比她丈夫要危險得多的兇人。這是要衝向另一種生活的強有力的天性。但是在人對人就像狼一樣，自己的幸福祇能靠犧牲別人的幸福來建立的社會裏，華西里莎還不以此爲止。她準備謀殺自己的丈夫，教唆華西卡·畢畢爾去做這樁事情，而當他真的要殺柯斯蒂廖夫的時候，她就出賣了他，爲了他的變心而向他復仇。克利契說：『華西里莎會擺脫干係的！她狡猾得很。華西卡呢——就要給送去充軍……』

唯一在『底層』的人們中間獨自站着的人是沙丁。但是連他，『在坐牢之後也沒有出路！』

性格不同命運不同的人們在柯斯蒂廖夫的夜店裏遇到了。他們中間的每一個都被高爾基畫成一

個活龍活現的，個性豐富的人物，帶着他的慾望，他的語言和獨特的性格。他們大家，無論怎樣的墮落，仍舊保留着——祇有像柯蒂斯廖夫那樣少數的例外——使他們和讀者親近的那一博愛。作者明白，這些人能够變成有價值的人，如果在他們的路上沒有橫着對他們說來是不可克服的資產階級社會秩序的勢力的話。

由於高爾基所描寫的人物的生活的，直接的感觸，這個劇本的意識內容獲得了特殊的力量。這一意識內容的本質可以簡短地加以確定——這是社會主義的人道主義。

這個劇本充滿了特別崇高的博愛精神。高爾基使讀者感覺到，在每一個人——偷兒、妓女、昏天黑地的酒鬼——身上都保存着和生活着偉大而高貴的博愛感覺。這些感覺的不會完全發揮，並非人的罪過，而是他的不幸，是他所處的難堪的社會條件的結果。

高爾基以極大的藝術手腕利用了那一最劇烈的對照，它造成了人們朝社會『底層』的極度墮落和活在『底層』人們身上的對人的力量與高貴的信仰中間的矛盾。這信仰也在娜斯佳和娜達莎的幻想中，也在畢畢爾想變成一個人，要靠着對娜達莎的愛而挺直身子的熱望中，也在演員對一個他會受到治療的神妙的城的信心中發現。

沙丁 沙丁的表達出這一信仰的獨自在那好像洞穴的地下室裏獲得了特殊的意義。在那些已經

幾乎不像人，而更爲接近『曾經爲人的動物』的稱號的人們中間突然響起了關於人的偉大的字眼。沙丁說：

『人！——這就是真理！人——是自由的！……人這是莊嚴華嚴的！這聽起來……多驕傲！應當尊敬人！不要可憐……不要用憐憫心去侮辱他……應當尊敬他！』

在這一對人的信仰中震響着一個號召：爲他，爲他的解放而鬪爭。如果他心中活着清醒的信仰，那麼即使在那個時候，當他的美質似乎連根被踐踏掉的時候，他也不會屈服，也不會沒有力量。於是高爾基在這個劇本裏提出了兩種意念——領向妥協的憐憫的意念，和鬪爭的意念。

盧卡 憐憫的意念是盧卡提出的。他努力安慰人，不替他做什麼事情，也不冒什麼險。但是這種安慰祇有一個方法：謊言。它安慰着，減輕着負擔。這在安慰者並不化費什麼，但外表上似乎做了事情，提供了幫助。

盧卡就用這種輕易的安慰謊言迷惑了人。畢畢爾對他說：『你聽，老頭，上帝有沒有？』盧卡回答道：『如果你相信，就有；你不相信，就沒有……你相信一樁東西，那東西就有。』他幫助娜斯佳相信她的虛構出來的愛情。『如果你相信，你有真正的愛情……那就是說是有愛情的了……』他叫演員相信有一個治療中酒精毒者的醫院，那裏他會被治愈而成爲一個健康的人。

他的謊言的力量是建基於人對美好的未來、對他身上還存留着鬭爭的力量那一事實的信心。但是，代替了幫助他聚起即使是最痛苦和艱難的鬭爭的力量，安慰的謊言卻削弱他，剝奪了他最後的力量，毀滅了他。

在論幾個劇本一文中，高爾基親自闡明了他所放入盧卡的形象中的那一意義：『在流浪漢和「遍歷聖地」的旅人中間散佈得最廣的是職業的安慰者，他們的安慰是因爲藉此爲生……還有數目非常大的安慰者，他們的安慰祇爲了他們不要給自己的怨艾惹得厭煩起來，不要擾亂一個對一切都忍受的冷漠的靈魂的苟安態度。對他們最寶貴的正是這一安寧，他們的情感和思想的這一不變的平衡。然後，對他們說來非常寶貴的是自己的背囊，自己的茶鼎，和燒食物的鍋子。他們都喜歡用銅質的鍋子和茶鼎。這一類的安慰者是最聰明的，最博識的，和最雄辯的。因此，他們也是最有害的。』劇本底層中的盧卡正就是這種安慰者。

劇本中的沙丁則同這一削弱人的，把人的優秀的憧憬變成無實花的安慰諾言作鬭爭。他說：『有許多，他們由於憐憫接近的人而說謊……我知道！我讀到過！他們說謊得美麗、感人、激動……有安慰的謊言，使人妥協的謊言……謊言替那壓碎工人的手的重壓辯白……它並且責怪要餓死的人……我知道！知道謊言！誰的精神脆弱……誰靠別人的汗水生活……誰就需要謊言……它支持一部份人，另一

部份人則給它蒙蔽了……至於自己是自己的主人的人……獨立的，不吞嚙別人的人，他要謊言做什麼？謊言——是奴隸和主子的宗教……真理——是自由人的上帝。」

讓它是殘酷的難受的真理吧，但卻不替自我安慰，不替空洞的希望留下隙縫——祇有它才能喚起人去同壓迫他的一切鬪爭。沙丁的話，乃是對盧卡所說的一切的答覆，這些話語號召走向自由。

劇本的藝術意義 高爾基的劇本正就是滿充着這一真理。它一方面懷着無情的勇敢指示出把基於壓迫與剝削的社會裏的人拖去的那個『底層』另一方面，它充滿對人，對他自已能够把自己從壓迫下解放出來的事實的信仰。正是這一人道主義，但卻是鬪爭的人道主義，克服橫在人走向自由的路上的一切的人道主義，構成了高爾基這個劇本的主要內容。這是社會主義的入道主義。

『底層』的人自己並不能鬪爭。高爾基說：『我很早就感覺到和瞭解到這些人是難以治療的。』但是他們的命運和這命運所遭到的那些結論卻展開了新的地平線。他們自己不能看見這些地平線，正像切爾卡斯的命運替他所不懂的結論提供基礎一樣。

劇本底層是非常重要的人道主義的抗議。反對那可以在社會的『底層』看見的人的墮落。它喚起了對那個繼續維持其爲人——不管他墮落得多厲害——的人的信心。它大聲疾呼鬪爭的人道主義，駁斥那使人無力和妨礙他鬪爭的『安慰的謊言』與侮辱性的憐憫。

高爾基的這些意念在十九世紀初他所寫成的那些浪漫主義色彩鮮明的作品——詩篇人（一九〇三）和海燕歌（一九〇一）中找到了自己的表達。

*

*

*

海燕歌 劇本底層的觀衆與讀者能够極度完滿地理解到它的革命內容，因爲高爾基還在這個劇本出現以前就會帶着異常的詩歌的力量在海燕歌中表達出他對那日益增長的革命的豫感。這首歌中說道：

『暴風雨！暴風雨快要爆發了！這是勇猛的海燕，在閃電中間，在怒吼的海的頭上，得意洋洋地飛掠着，這勝利的預言者叫了：』

『「讓暴風雨來得厲害些吧……」』

登載這首歌的生活雜誌被封閉了。這一點最清楚地說明了沙皇政府懂得高爾基說的是那一種暴風雨。

莫洛托夫這樣的說到高爾基：『他走進我們的隊伍還在一九〇五年革命高漲之前，但已舉着革命報信者的展開了的旗幟。』列寧在暴風雨前夕（一九〇六年）一文中以流行的高爾基的歌詞『讓暴風雨來得厲害些吧！』作爲結束。

高爾基的海燕的形象在革命前的年代獲得了特殊的流廣，成爲了即將到來的革命的象徵。

詩篇人：如果高爾基在海燕歌中創造了即將到來的革命的象徵，那麼在詩篇人中，他就表達出革命的偉大目標——解放人。這一詩篇是對人的頌歌：

「在精神疲乏的艱重時刻，我用我想像的力量把「人」的莊嚴宏大的形象喚到了我的面前。

「「人」彷彿像太陽般在我的胸口誕生，在它的光輝燦爛的世界裏慢慢地向前面向高處行進着宇宙般浩大無際的悲劇式地美麗的「人」。」

在「人」的這一象徵的形象裏，高爾基道出了他對於人應該成爲怎樣的那件事的意見，他又重複號召去做豐功偉績：「我走着，爲了要儘可能燃得更輝煌，把生活的黑闇光照得更深入。對於我，死亡就是我的褒獎……」

在高爾基看來，人的全部活動的目的首先就是「要人中間的每一個都成爲「人」。」

這個詩篇乃是高爾基的人道主義的異明鮮明而有力的表現，這一人道主義充滿了特殊的對生活的樂觀態度、對人的力量的信心、同一切阻礙作鬪爭的準備：

「什麼都在「人」身上，什麼都爲了「人」」

「瞧，偉大的，自由的，他又高高地昂起傲然的頭，慢慢地，但卻以堅定的步伐踏着古老偏見的屍灰行進着，獨自一

個在灰色的迷霧一般的歧途上，他後面，是沉重的烏雲般的過去的塵埃，前面，站着一堆無情地等着他的謎。

「它們難以數計，像無底的天空中的星星，「人」——前程無限！」

「暴動的「人」就這樣地向前，向高處行進！不斷的向前！向高處！」

總結 高爾基創作的第二期在他的創作中具有特殊重要的意義。在這一時期，高爾基寫成了他的

最巨大的作品——母親、底層等等。在這一時期中，其創始者為高爾基的藝術方法，即社會主義現實主義方法，澈底成熟了並發揮了它全部的藝術富藏和獨特之處。

在高爾基的創作中，時代的最重要的問題都找到了它們的反映。高爾基顯示了俄羅斯社會的最不同的階層：無產階級，各種集團的知識分子，不同世代的俄羅斯資產階級——它的父輩與子輩（福馬·高爾傑葉夫），俄羅斯的農村，那些獲得「底層」稱號的那些社會層次——光腳漢，「曾經為人的動物」。

「……工人應當清楚地想像到地主與牧師、顯貴與農民、大學生與光腳漢的經濟性質和社會政治面貌，應當知道他們的優點與弱點，應當善於分別每一個階級和每一個階層用來遮掩他們自私的利用與真正的「內心」的那些慣用的話語與各色各樣的詭辯，應當善於辨別那一些機關與法律在反映和怎樣反映某種利益。而這一清楚的想像是任何書中所汲取不到的：能夠提供這種想像的祇有生動的圖

畫以及那些根據熱的痕跡構成的對目前在我們周圍發生的和每人都都在照自己的方式談論或是低聲議論的事情的暴露。……這些多方面的政治暴露提供了培養羣衆的革命主動性的必需的和基本的條件（列寧）。

高爾基的創作特別完滿地執行了列寧所說的那些任務：它多方面地揭露了資本主義的世界，同時懷着巨大的力量培養了人民的革命主動性。高爾基創造了俄羅斯各階級和各團體生活的那些最生動的藝術圖畫。研究了這些圖畫勞動羣衆的社會主義世界觀就會成長起來。他在自己的主人公身上具現了俄羅斯民族性格的最優秀質素。他教人家愛祖國，號召爲解放祖國而作自我犧牲的鬪爭，他不倦不怠地希望用他全部的創作在他的讀者心中培養起博愛的觀念。他是偉大的俄羅斯作家，同時也是全人類的作家，因爲他的愛國主義並不是建基於爲了自己民族的利益而壓抑其他民族的慾望上。倍林斯基當時說過：『愛自己的祖國，就是說熱望在祖國裏看見人類理想的實現。……反之，愛國主義便將成爲狹義的愛國主義，這種愛國主義的愛自己的事物，祇爲了它是自己的，恨別人的一切，祇爲了它是別人的。……』

一句話——對祖國的愛應當和對人類的愛結合在一起。』高爾基的愛國主義正是這樣的愛國主義。

第五章

兩次革命中間那一時期的高爾基

(一九〇八——一九一七)

反動時代 在一九〇五年革命失敗之後，反革命的進攻開始了。革命者大批地被放逐去做徭役，監獄裏也塞滿了人。數千人被處死刑。由於竭力替富農經濟的發展造成最有利條件的政府的政策，小有土地的農民的境況更爲惡劣了。工作各處都被增加到十至十二小時。參加罷工的工人被登到『黑單』上去，沒有地方肯收留他們做工。

在反動勢力影響之下，知識分子圈子裏的頹廢情緒發展了，許多人退出了革命。聯共(布)黨史寫道：
『反革命的進攻也在意識戰綫上進行。出現了一大羣的摩登作家，他們「批評」並「譴責」馬克思主義，唾棄革命，嘲笑革命，歌頌變節，在「尊崇個性」的掩護下歌頌性的放縱。

『在哲學部門，「批評」和修正馬克思主義的企圖加強了，以「科學」論據爲掩護的各種各樣的宗教流派也

出現了。

「對馬克思主義的「批評」成爲了時麾。

「所有這些老爺們，雖然他們的毛色不同，但卻追求着一個共同目標——使羣衆離開革命。」（頁九十六——九十七）

類似的情緒也在文學部門中找到表現。

反動勢力的放肆達到了最大的限度。它在悲劇性的連拿槍殺案中獲得了最激烈的表現，那時軍隊毫無根據地向一羣工人開槍，射死了二百七十人，傷了二百五十人（一九一二年）。回答反對這次毆打的抗議，沙皇的內政部長馬卡洛夫聲言道：「這樣做了——將來還要這樣做。」

但是領導勞動大衆運動的布爾雪維克黨卻把他們組織起來去鬪爭，爲了不再發生這樣的事情。回答連拿槍殺事件，僅在彼得堡一地就有十萬多人罷工。

普拉格的第六次全俄黨會議（一九一二年）乃是革命運動的組織中的最重要契機。史大林說：「這次會議在我們的黨史裏具有最大的意義，因爲它在布爾雪維克與孟塞維克之間放下了了一條分界線，並且把全國的布爾雪維克的組織聯結成一個單一的布爾雪維克黨」（聯共（布）黨史頁一三七。）

對一切要批評馬克思主義哲學基礎的企圖的決定性答覆乃是列寧的哲學著作——一九〇九年

出版的唯物論與經驗批判論。

文學中同反動勢力的鬭爭也開始了。

馬克思主義批評在同文學上反動勢力的鬥爭中——許多馬克思主義批評家——奧爾明斯基、伏洛夫斯基、盧那察爾斯基、弗里契等人進入了同文學中的唯心論墮落現象的鬭爭。馬克思主義的批評集之一就叫做文學的墮落。伏洛夫斯基把毀謗革命的作家（阿志跋雪夫、安德烈夫等）比做那些在搏戰之後在夜裏來到戰場上剝掉傷兵和死人的衣服的掠奪兵。

發表了許多論列夫·托爾斯泰的文章的列寧的話在發展馬克思主義批評中起了最重要的作用。**列寧在這些文章**（列夫·托爾斯泰是俄國革命的鏡子，列夫·托爾斯泰和現代工人運動，列夫·托爾斯泰和他的時代等等）中提供了馬克思主義分析文學的範例。他指出文學作為社會生活的反映的意義，文學同歷史形勢的聯系從人民利益的觀點去評價作家的必需性，——作家以準確的反映生活去幫助人民的為解放的鬭爭。列寧指出雖然托爾斯泰本人的觀點具有反動的色彩，然而他的創作因為它的真實反映生活而仍舊對全體人民顯得重要，並且成為人民的財產。

列寧論托爾斯泰的著作對發展馬克思主義文學論說來，具有巨大的意義。

高爾基在同反動勢力的鬥爭中——在反動年代，高爾基密切參加了布爾雪維克的報章——參加星

報和教育雜誌的工作。在星報中發表了他的意大利童話。列寧在給他的信中談到這些童話：『我對於您幫助星報，覺得非常非常的高興……您用莊嚴華麗的童話大大地幫助了星報，這使我非常高興。』

一九〇八年，高爾基寫了個性的腐化一文，文中極度猛烈地攻擊那些作品中顯出反動情緒的作家。在這篇文章裏，高爾基特別有力地談到愛國主義，把它當作真正有意義的藝術的基礎，把它當作偉大俄羅斯古典文學的傳統。高爾基說，反動派文學的主要缺點在於它沒有愛國感。他說：『祖國的命運使現代的文學家發生興趣，對於這一點是不必懷疑的……社會問題激不起他的創作力……詩人變成一個文學家，從天才的概括的高處難以阻擋地滑到了生活瑣事的平面，投進了日常事件之中……形式愈來愈單薄，字眼愈來愈冷淡，內容愈來愈貧乏，真正的情感隱熄了，激情沒有了……作家已經不是世界的鏡子，而是一塊落在城市的街頭灰塵中的玻璃碎片，它無力用它的屈面反映出世界的偉大生活，它祇反映出街頭生活的斷片，受損害的靈魂的小碎片。』

於是高爾基攻擊那些文學家（安德烈夫，阿志跋雪夫等）因為他們『抓住革命者的腳踵，或多或少庸俗地強調出他身上能够塗黑和染污他的人臉的一切，這人臉也許是同時代唯一光明的臉孔。』高爾基用俄羅斯古典文學的傳統來對抗文學的這一墮落。他說：『在俄羅斯，每一個作家都確實是非常個人主義的。但是一個頑強的熱望把他們大家結合爲一，這熱望就是理解，感覺，推測國家的未來，它人民的

命運和它在地球上的作用……老作家說些什麼，教些什麼？——相信創造了強有力的俄羅斯語言的自己的人民，相信他們的創造力吧。幫助他們站起身子吧，走向他們吧，和他們一起走吧。」

高爾基的這些文章又一次證明，偉大俄羅斯古典文學的真正傳統在二十世紀已經轉向革命文學；它正是愛國主義因素的肩負者，而高爾基又正是這一因素的最深刻表達者。他孜孜不倦地重複着這樣的意見：「藝術家過去是而且永遠將是自己的國土的最優秀子孫，最熱誠地最理性地愛護它的子孫。……在祖國不幸的日子裏，他應當喚醒祖國的英勇精神……」

夏天 高爾基這一時期所寫的作品繼續發展他的這一基本的觀念，像前兩時期一樣。一九〇九年高爾基寫了一個中篇夏天。這個中篇在外表上是和長篇母親有關聯的。高爾基在一封信中說：「原來要在母親之後寫兒子的，我有薩洛莫夫從流放地寄來的信，他的文學經驗，我熟悉兩黨的工人和最大的主教彼得洛夫，英柯夫，切列莫興，卡列林，我有倫敦代表大會的印象，但是這一切還不够。夏天，莫爾達維亞，女子，空想家，莎希卡，——祇可以算作兒子的素材。」

夏天是一個描寫革命農村的中篇。農村的題材在這幾年的文學中非常流行。這是易於瞭解的：農民騷動的規模引起人家的注意。但是獻給農村的作品照例是用非常黑暗的色彩來描畫的。貧困、與文化的隔絕、由最殘酷的剝削所引起的極度怨恨，——這一切都確定了農村中極度緊張的社會關係。甚至像波

其雅切夫或是伏爾諾夫那樣的情緒上是革命的作家也是這樣描寫農村的。

在這一背景上，高爾基的夏天成爲了唯一的例外。高爾基在中篇夏天裏表現出農村，不僅僅反映出農村裏存在着的事物而且推測出在農村獲得了自由發展的可能後應當有的事物。夏天的主人公——葉戈爾·華麗亞——也像母親的主人公那樣被懷着浪漫主義的熱旺描寫成的。高爾基把他們『澈底思考』了一番，突露出他們的內部精神文化，他們的勇氣和樂天態度。農村裏的雙重壓迫——專制和資本主義——妨礙了他們的發揮，但是這一切卻確實隱藏在俄羅斯人身上，高爾基祇在自己的描寫中加強了這些現實的質素。

『讓每一個人自由地在他祖先的骨灰所施肥的，他們的偉大工作所美化的土地上生活和工作吧，那時我們就會感覺到我們在我們的俄羅斯，正像嬰孩在母親的胸脯上一樣。』高爾基寫道。在他所描寫的農村的人物身上，正顯露出俄羅斯真正變成了他們的母親之後才能完全發揮的事物。因此，在那幾年所寫的關於農村的全部作品之中，高爾基的夏天乃是呼應那些表明新的蘇維埃農村的特質的作品。像他在母親裏表現出一年一年變得更顯著的那些質素一樣，中篇夏天裏的生活描寫也提出了一個遠景——生活應當變得這樣，後來確實也變成了這樣。中篇的結束是這樣的句子：『恭喜啊，偉大的俄羅斯人民！祝賀最近的復活，親愛的！』

在這個眼前就要到來的節日裏，這箇中篇裏所顯示出來的人物變得易於瞭解了。

像畢拉蓋雅·尼洛芙娜在長篇母親中一樣，華麗雅的形象也佔着一個特殊的位置。她近似尼洛芙娜，她也成爲革命者的學生，她心中的隱藏着的豐富的精神力量也被喚醒了。高爾基在個性的腐化一文中這樣的寫到俄羅斯女人：

「甚至考慮到俄羅斯人記憶器官的記事不良能力，我想也不必提醒他們以俄羅斯婦女的歷史功績，她偉大的社會勞動，她的豐功偉業。從瑪爾法·鮑列茨卡雅和莫洛淑伐雅起，迄分裂派修道院和革命政黨的婦女爲止，我們在前身看見了敘事詩的形象。

「莊嚴的樸素，對裝腔作勢的憎恨，溫柔的自傲，非凡的腦子，深奧的，充滿不竭的愛忱的心胸，爲實現夢想而犧牲自己的鎮靜的準備——這就是華西里莎·普列摩德拉雅的精神質素，被形象與語言的老匠人，更準確地說，是最新的俄羅斯歷史的詩神所華麗地和熱愛地勾畫出來的質素」

無論是尼洛芙娜，無論是近似她的華麗雅，正都是這種俄羅斯婦女「國內慈祥的天才」——像高爾基稱呼她一樣——的形象。正直、堅強、笑容明朗、聲音清脆，華麗雅穿過整篇小說，在自己身上具現着走向新生活的俄羅斯農村的最優秀特點。

奧古洛夫的俄羅斯 一九〇九到一九一〇年，出版了高爾基的兩個互相關聯得很緊密的中篇

——奧古洛夫鎮和馬特維·柯席米亞金的一生。高爾基在這兩部作品中顯示出俄羅斯生活的新的方面——偏僻之地，小縣城的生活，被遺棄的，脫離文化的小縣的小市民生活。這是鷹之歌中的自滿的蛇的生活，這些蛇竭力壓抑那出現在最敏感的，精神上最銳利的人心中的對真和美的憧憬。

我們身後——是森林，

前面——是池澤……

主啊！可憐可憐我們吧！

我們不願生活了。

悲劇式地死在自己故鄉的奧古洛夫詩人西馬·傑夫希金寫成了這樣的詩句。人們在奧古洛夫騷動着，不能夠替他們的能力與力量找到出路。一個奧古洛夫鎮上人愁眉苦臉地說道：

『瞧，我已經三十歲了，我有力氣，可是我找不到這樣的地方，可以使我的靈魂不嚎哭的……要什麼？要路，要出路！』

但即使在這一給小有產觀念、利己主義、嫉妒、殘酷的精神毒化了的環境裏，高爾基也尋找着並且找到能夠改變這一生活的東西。他相信那個能夠克服其路上的障礙的俄羅斯人，相信那使人高貴起來的勞動的力量，看見那甚至也逼近奧古洛夫的革命所帶來的生活改革。無情地描寫着奧古洛夫生活的陰暗畫面，高爾基仍舊是一個社會主義現實主義者，他看見了俄羅斯發展的遠景，並且借着這遠景的光照

指示出那些在奧古洛夫成熟着的新生力量。這首先是對祖國的愛。在奧古洛夫，高爾基也找到了俄羅斯人——愛自己的祖國並準備獻身為它服務的愛國志士的形象。

雅柯夫·季烏諾夫說：『我從心底裏告訴你一句句子，俄羅斯民族是好的……是一個好的，品質善良的，有才幹的民族！』

一個退伍兵普希卡爾說：『你可知道，俄羅斯是什麼？它，這個俄羅斯，是沒有盡頭的：峽谷，池沼，草原，沙灘——得把這一切建造起來。它什麼都需要，我知道的，我走遍了俄羅斯，它的工作是有兩百年可做。你努力幹吧，把它弄得井井有條吧。』

奧古洛夫荒僻地帶自己無力從它的停滯不前中脫身出來。高爾基說，在這些人中間，沒有力量可以建立一個意念和一種情感：『骨露、乾瘦，並且各各不同，他們沒有融成一種由統一的意願所照亮的活的理智的力量。』但是新的生活愈來愈厲害地侵入奧古洛夫，出現了被放逐的人，組成了青年小組。正像城裏（母親）和鄉下（夏天）的蛻變一樣，這個世界的蛻變也接近了。因此，奧古洛夫荒僻地帶的題材進入了接近新生活的祖國的一張完整無瑕的圖畫。

俄羅斯人的形象 也在這幾年，高爾基開始創作了他一生中見過面的那些卓越的俄羅斯人的文學畫像。列昂尼德·安德烈夫曾對高爾基說：『你是幸福的，阿列克賽，你的周圍總是有一些有趣得出

奇的人……」

在這些人物中間佔着特殊位置的是：卡洛寧、柯洛連柯、柯秋賓斯基、安德烈夫、迦林、米哈伊洛夫、斯基、謝爾蓋·葉贊寧、柴霍夫、勃洛克、列夫·托爾斯泰，以及革命者（如米哈伊爾·維洛諾夫）。這些素描，高爾基是很多年中寫成的，他在這些素描中發揮了一個肖像畫家的特殊技巧。高爾基對於列寧的回憶乃是難以超越的回憶文章。在關於列夫·托爾斯泰和柴霍夫的回憶裏，異常清晰地重新塑造了他們最重要的質素，同時又保存了他們面貌的全部魅力之處。

在這些回憶裏，高爾基特別努力表現出俄羅斯民族性格的主要質素如何具現在他的最出色的代表身上，他們身上的愛國感是如何的強烈，他們如何的以自己的國家、自己的人民為驕矜。卡洛寧對高爾基說：『請讀啊，請讀俄羅斯的文學，儘可能的多讀，把什麼都讀……這是世界上最好的文學。』他又說：『俄羅斯人民，是優秀的人民，最神妙的人民，我告訴你們……唉，你們可知道，俄羅斯有多少天才的人，他們是怎樣可怕地生活着。』迦林、米哈伊洛夫斯基叫道：『俄羅斯，最幸福的國家啊！裏面有多少有趣的工作啊，有多少神怪般的可能，最複雜的任務啊！我從來不曾羨慕過別人，但是我卻羨慕未來的人，那些將

在我們之後三四十年生活的人！

列寧的形象 勾畫列寧的形象，對各種藝術，尤其是對文學說來，是異常的困難。在目的要在文學中顯示出列寧的形象的作品中，高爾基在一九二四年初次發表，後來在一九三〇年加以補充的素描列寧是最饒意義和藝術上最有份量的素描。

一般地說，高爾基是非常精細和深刻地重製了他一生中遇到的那些人的形象；他的關於列夫·托爾斯泰、柴霍夫等人的回憶，都是所謂回憶樣式的範本。自然，對於替許多世代保存那個與高爾基有多年友誼的列寧的形象的任務，高爾基是獻出了他藝術才能的全部力量的高爾基在表面上是很樸素地，甚至吝嗇地，但卻懷着極大的創作熱狂描畫了作爲人和作爲政治家的列寧。列寧的外表，他蘇格拉底式的前額和洞察一切的眼睛，他的傳染性的笑聲，他的幼稚地從事娛樂——下棋、釣魚——的本領，他對同志的愛護——都一個跟着一個地在讀者面前形成了列寧性格的特點，創造出一個具有像高爾基所說的磁力的人的完整無瑕的面貌，這種磁力把勞動人民的心和同情引到他身上來。同時在讀者面前升起了一個意志驚人地堅強、工作能力異於常人的最偉大的歷史人物，他的意念『彷彿像指南針一樣，總是把尖端指向勞動人民的階級利益一面』。高爾基卓越地描寫了列寧的造成了『不可抗拒的真理的形體感覺』的演講，那時似乎覺得，『他的難以馴伏的精力像火星一樣從眼裏迸裂出來，而充滿精力的言辭

則在空中發出光輝』

對人類不幸的不共戴天的，難以熄滅的仇視，爲全人類獲致自由的熱望，在列寧身上是和崇高的民族驕矜感，和對俄羅斯人民的力量與才幹的信心結合着的，他自己——這個大寫的『人』——則像高爾基所做的結語一樣，是一個俄羅斯人。

同樣的，在列夫·托爾斯泰身上，高爾基也看見了最特徵的俄羅斯民族性的中心。

像在以藝術構思的力量創造的主人公中間一樣，高爾基在他的出色的俄羅斯人的肖像中也首先努力勾畫出愛國志士，那些把自己的力量和思想獻給祖國人民的幸福和祖國的幸福的人物的形象。

世界大戰時期 參加第一次世界大戰的有三十四個國家（那時世界上共有五十九個國家，）其居民構成地球上人口的百分之七十。持槍的達七千萬人。僅在俄羅斯一國，奉召入伍的就有一千四百萬人，並且用了四百萬匹軍馬。這次戰爭化費了八百三十多萬萬美元。僅僅鐵絲網一項，就化去了四百噸鐵。一個兵士在一年中所化去的鋼有三噸，一年中所化去的火藥有一百五十公斤。

這一次戰爭耗去了三千萬人的生命；一千萬人在戰場上打死，二千萬人是因交戰雙方的死亡率的提高和出生率的減低而喪失。

俄國兵士在這次戰爭中表現出同侵入俄國的德軍的鬪爭中的英雄主義和愛國主義的範例，使德

軍蒙受慘重的失敗。勃魯西洛夫將軍的進攻對德國說來是最沉重的打擊，在相當的程度上決定了德國的最後失敗。

但是罪惡的沙皇政府不給軍隊彈藥和武器。還在一九〇四年，在日俄戰爭時，布爾雪維克們因為旅順港的陷落而發出的傳單中就曾寫道：『這並不是英勇地在日軍礮火下死難的俄羅斯人民的恥辱，而是沙皇政府的恥辱。』

現在，布爾雪維克的任務就在於把這次戰爭變成解放戰爭，變成反專制和資本主義的戰爭。

在大戰的這幾年，高爾基在俄國（他在一九一三年回國）出版一本大型雜誌年代記，它採取的是反政府的立場。

在藝術創作的領域裏，最有意義的乃是高爾基在大戰前就已經在寫作的三部曲（一九一三年的童年，大戰時一九一五至一九一六年的人間，在十月革命之後在一九二三年完成的我的大學）關於這三個三部曲，我們已經在第二章高爾基的生活之路中談過。

偉大的十月革命接近了。

迎接它的時候高爾基已經是作為革命藝術的公認的領袖了。列寧在一九一七年寫道：『高爾基無疑地是一個巨大的藝術天才，他給全世界的無產階級運動過去帶來了現在還要帶來着許多的好處。』

高爾基的新的——最後的創作時期開始了。

第六章

十月革命後高爾基的創作

創作綜合時期 還在十月革命以前，高爾基就曾告訴列寧，說要寫一部表現一個家庭在一百年間的歷史的長篇小說。列寧回答道：『出色的題材，當然，也是艱難的題材，需要很多的時間，我想，您會把它按排好的，——但是我不知道您怎麼結束這部小說。現實沒有給出一個結尾。不，這應當在革命以後寫。』

『巡洋艦阿夫洛爾號以其向冬宮轟擊的礮聲，傳報了十月二十五日是新紀元——偉大社會主義革命紀元之開始』（聯共（布）黨史，頁一九九。）

高爾基進入這一新紀元的時候是帶着三十年生活中所積聚起來的巨大生活材料儲藏，帶着和革命血肉相關地聯系着的廣博的思想。革命替高爾基所研究的，在他整條創作道路上與之鬪爭的那一生活帶來了結尾。革命替高爾基在他活動的初期就曾預見其幼芽的那一生活展開了新的道路。

對高爾基說來，總結他所積聚起來的各種觀察和意見的時候到了。

現實本身使他可能替他的材料找到一個結尾，使他可能把材料的發展完全表示出來。

所以，高爾基在十月革命以後的創作獲得了特殊的性質。他似乎在再一次回到他所有的基本題材和形象——爲了把它們用最完滿的，最概括的形式表達出來，爲了要整個地，綜合地擁抱自己的材料。這樣，他寫就了一部最完備地闡明了資本主義題材的作品（阿爾達莫諾夫家事）。俄羅斯智識分子的道路和命運則最多方面地被他表現在不朽的史詩克里姆·薩姆金的一生中，這部史詩以自身呈現出革命前的整整四十年間的藝術史。他在庫杜淑夫（克里姆·薩姆金的一生）的形象中創造了一個布爾雪維克領袖，工人大衆的領導者的形象；他在我的大學中完成了他的自傳性的三部曲。十月革命以後，高爾基產量豐富地工作着，他寫就了一連串巨大的作品，最深刻地精研了他的主要題材。

『阿爾達莫諾夫家事』

在二十世紀初，高爾基同列夫·托爾斯泰會談到商人家庭是怎樣退化的。他回憶道：

「我把我熟悉的一家商人的三代歷史，其中退化作用得特別無情的歷史告訴他；那時他就激動地拉着我的袖子，勸我道：

「這是確實的！這我知道，在都拉有兩家這樣的人。這應當寫的。簡潔地寫一個長篇，懂嗎？一定要這樣！」

「他的眼睛貪婪地閃着光……」「到修道院裏去爲全家禱告的人——是奇妙的！這是真的……另一個——苦悶的守財奴，也是事實……這應該寫下來。」

大概高爾基所告訴列寧的那一計劃正是呼應這一談話的。

在那替已衰落和尚未衰落的商人的一切故事帶來一個結尾的十月革命之後，在歷史上是完成的形式中實現高爾基的久遠的意念的可能到來了，於是在一九二五年，出現了高爾基新的長篇阿爾達莫諾夫家事，在這部長篇裏可以很容易地捕獲到在這個長篇出現前三十年高爾基和列夫·托爾斯泰談過的那些形象。高爾基的這個長篇，是一個商家的三代歷史，是整個俄羅斯資產階級頹敗的簡史。

長篇的意識意義 解放了的人的理想，是全體前進人類的理想，在這一理想的獲得中就存在着社會主義革命的意義。革命替人類個性的發揚，替人的最完滿地發揮一切力量與可能創造了物質的條件。高爾基的整個活動就是爲這一理想的鬪爭，就是從這理想的觀點來看的生活的各方面的檢驗。阿爾達莫諾夫家事是這樣的作品，其中高爾基完備地提出資本主義的問題，使它受到澈底的人道主義的批評：人的個性在資本主義社會的條件下又怎麼能夠發揮呢？

這個問題，高爾基從他文學活動開始以來就不止一次地提出過，我們也記得他怎麼回答這個問題的。但是在阿爾達莫諾夫家事這個長篇中他研究這個問題已經不是用人生個別插話的材料（切爾卡

斯)甚至不是用個別人生(福馬·高爾傑葉夫)爲例,而是把這問題放在好幾個世代上來考查資本家家庭裏人的個性自族長起至他的孫子止是怎樣發展的。這裏高爾基已經不大說到那些遭受資本主義剝削的人發生點什麼事情,他祇指出,人在剝削別人的時候,自己就喪失了最珍貴的東西,逐漸不像一個真正的人,他退化了。『事業』資本主義的企業,變成了他的主人,吸去了他的人的真髓,用馬克思的話來說,把他變成了『非人的人』。高爾基在阿爾達莫諾夫家事中一步一步地考查着人怎樣渺小起來,他心中的最優秀憧憬如何逐漸的隱滅下去,當他靠別人的勞動生活,自己不再在勞動中發展自己的時候。

高爾基所瞭解的勞動

高爾基在他的一篇演講中說道:『如果我是一個批評家,要寫一本關於馬

克西姆·高爾基的書,那我一定要在裏面說明,那種把高爾基變成他現在的樣子,他站在你們面前的樣子的力量,就在於他是俄羅斯文學中第一個,也許是生活中第一個切身瞭解到構成這個世界上最珍貴的一切,美麗的一切,偉大的一切的勞動的最大意義。』

他寫道:『我相信,我們生活的一切祕密和悲劇祇有勞動可以解決,祇有它才能實現關於人的平等、關於公正生活的迷人夢想。』

使人高貴並且可以改變世界的勞動的題材,像一根紅線般通過高爾基的全部創作,被描寫在我的大學裏的感人的人類工作的畫面,不僅在它的藝術力量上,即是在哲學力量上——如果可以這樣說的

話——都是出色的：

『他們這樣的工作着，彷彿渴望死了勞動，彷彿久已期待着把四普德重的袋子從自己的手裏拋到別人的手裏，和普着一捆一捆的東西飛奔的喜悅。他們嬉戲地工作着，帶着小孩子的高興的娛樂心情，帶着那種如醉如癡的快樂，比這種快樂更甜蜜的就祇有擁抱婦人了……這一夜我生活在我從來不曾體驗過的快樂中，要在這一勞作的半瘋狂歡樂中度過一生的願望照亮了我的靈魂。似乎沒有一樣東西能夠對抗這種緊張地快活地激起的力量，它能夠在大地上創造奇蹟，能夠在一夜之間，把整個大地覆上美麗的宮殿和城市，像豫言的童話所說的那樣……在下午兩點鐘以前，這些半裸的人毫不休息地在傾盆大雨和尖利的風下面工作着，使我虔敬地瞭解到，人類的世界是富有何等強大的力量啊！』

對高爾基說來，勞動乃是文化的創造者，第二自然的創造者，乃是通往理性與美麗的全人類節目的道路。

非常有趣，甚至在粗暴的伐西卡·布斯拉葉夫的形象裏，高爾基也看見給那還不會替自己找到出路的力量沸騰所遮蔽的人民的強大勞動力。還在年青時他就想寫劇本伐西卡·布斯拉葉夫，其中布斯拉葉夫作了下面的獨白：

媽的，要是我的力氣再大些哪！

我熱得喘氣——我要踹碎雪地，

我要繞地一周，把所有的土地都掘起，

我要走一輩子——我要把城市打起圍牆，

我要建造教堂，我要把花園種上一切的東西！

我要把大地打扮得像一個姑娘，

我要擁抱它，像擁抱自己的未婚妻，

我要把它抱起帶給上帝：

「你瞧，主啊，土地是這樣的，

它被伐西卡裝扮得多美麗！

你把它像石子般投入天空，

我就把它變成一塊寶貴的綠柱王！

你瞧，主啊，高高興興吧，

它在太陽上燃燒得多麼年青美麗！

我要把它奉獻給你做禮物，

雖然要化去我不少的力氣！」

高爾基把這個獨白讀給柴霍夫聽，那一個「激動地咳嗽着」說道：「這很好……非常真實的，人性的這裏就存在着「哲學意義。」」

脫離了使人高貴的勞動，人空虛了，喪失了生活的現實意義，退化了。這裏就存在着這個長篇的中心觀念。從這一觀念中就得出必然的結論：祇有革命會替人帶來解放，會「爲創造，爲我們土地的美觀，爲在這塊土地上組織配得上人的生活方式」而解放了勞動。

伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象

高爾基對勞動的理解，乃是打開長篇阿爾達莫諾夫家事的意識

內容的鑰匙。伊里亞——這一家族的始祖——的肩後是勞動的農民的生活，他自己用自己的勞動替自

己獲得了生活中的地位。這一勞動學校發展了他性格中的許多可貴的質素：他是有創造力的人，意志堅強，心胸寬大。在成年以前，他從來不曾脫離過人民的勞動生活，因此在他身上有這麼多的真實的、人性的、人民的、俄羅斯的成份，他身上沸騰着精力，他非常的聰明，他喜歡並且善於工作和生活，於是生活屈服於他。他什麼都成功，人們服從他；他能夠獨自打退三個強盜，能夠獨自拿着一枝獵槍去打熊，鄧麗亞娜·巴亦馬柯娃祇有同他在一起才感到自己真正幸福。高爾基在長篇的開頭，熱中地描畫着這個天賦特厚的、強有力的人物，他的出現把新的東西帶進小城居民的昏昏沉沉的生活，他是長篇中最重要的人物，他周圍的人都服從他。但是資本主義社會已經這樣的安排好，就是其中一個人的成長通常總是引起了別人的服從；他靠他們發展起來，但卻壓抑着他們和奴役着他們。因此，隨着伊里亞退出了人民大眾，他的力量不可避免地變成了一個強徒——一個奴役者的力量。他用積聚起來的金錢建造了工廠，開始靠別人

的勞動生活。這樣，他的使他變成別人的老闆，提高他在生活中的地位的『事業』興起來了。但是，抬高了他的地位之後，『事業』就把他割離了人民。他同人民的勞動聯系破壞了。可是正是這聯系才完成了他的性格。『事業』容許伊里亞奴役別人，但是同時，它也使他脫離了生活的創造基礎，即脫離了勞動，並且在精神上奴役着他本人。他變成了『事業』的僕人，努力要獲得別人的勞動，離開了人的個性成長以之爲依據的創造勞動。『事業』片面地從人身上奪去了人類的質素，但是並不豐富他的靈魂——相反地，『事業』像蟲蛆啃噬着蘋果般啃噬着他的靈魂。

伊里亞·阿爾達莫諾夫還來不及喪盡他的精神質素，就死了，但是在他的家庭裏已經明白地顯示出曙光人類靈魂的『事業』的這一威力。

第二代 在伊里亞的兒子們身上還有許多由父親遺傳下來並由那還未完全斷裂的同人民的聯系培養起來的博愛的成份。他們年青時還過着勞動的生活，這是結實而勇敢的人，他們和父親一起去打熊，一起去拳鬪。他們中間的每一個都有自己的美質。

但是隨着『事業』的增長（季洪·維亞洛夫說：『專業像地窖裏的黴菌一樣，以自己的力量生長着。』）所有這些質素都在衰弱下去。在我們的眼中，彼得肥滿起來了，遲鈍起來了。他的妻子娜達麗雅也發生同樣的事情。在長篇的開頭，這是樸質的和溫和的人。彼得和娜達麗雅在結婚時的體驗，娜達麗雅對

母親以及對尼基達的態度，——這一切都說明了她的活潑有生氣的靈魂。

「但是逐漸逐漸地，她身上的這一切卻像無活動力的脂肪般凝集攏來；她的樸實的，和靄可親的臉孔，當她手裏拿到錢的時候，就變得嚴厲起來，嘴唇緊閉着，而眼睛裏則出現了油光光的，辛辣的表情。

「我們在銀行裏有多少啊？」他問彼得道。「你瞧，銀行好不好，它不會倒閉！」」

她發胖了，整天吃着東西。如果她試圖正經地談些什麼事情，她的兒子就嘲笑地勸告她：「媽媽，你還是吃點東西吧。」她呢，則順從地，不大確信地回答道：

「我，似乎已經不要吃了。」

「但是她又吃了。」

從那個在長篇開頭出現，在有利的條件下面能夠成爲一個樸實，而和靄可親的好婦人的娜達麗雅身上，甚麼都沒有剩下來了。娜達麗雅的結局，這是一個在生活中沒有找到真正地位的人的愚鈍的，無意義的，生活中誰也不需要，空虛的眼睛，無用的雙手，流着淚的藍紫的臉孔，似乎這些淚水不僅僅是從眼睛裏流出來，——而是「從兩頰的張得很緊的皮膚的各個毛孔上，從她的雙重下巴上流出來，從兩耳旁邊的什麼地方滲透出來。」

「事業」也是這樣慢慢地和難以反抗地使彼得不成爲人。開頭時，他也像娜達麗雅一樣，是一個樸

實的，誠懇的人，他給「事業」苦惱着。他說：「這工廠的事業要不是我們的哪！我們還是到草原上去，在那邊買一點地，過過農民的生活吧，吵鬧可以少些，而趣味，則可以多些。」

但是「事業」愈來愈發展了。「工廠隆隆得愈響了，在驚惶和關心中呼吸着。意識到自己是這一切的主人是很舒服的，甚至舒服得出奇，舒服得驕傲。但是疲倦有時並且愈來愈經常地攫住了阿爾達莫諾夫，他記起了自己的童年，鄉村，靜悄悄的，澄潔的小河拉奇，廣遼無垠的遠方，農夫的樸實的生活。那時他就覺得，一雙無形的，像鉤子一般的手已經攫住了他，把他旋轉着；終日不停的鬧聲，充塞着頭腦，一點空隙也不留給由事業引起的念頭以外的任何思想，工廠煙囪裏的一球球的濃煙用消沉和煩悶把周圍的一切都弄得黯然無光了。」

於是彼得發愁、酗酒、墮落，——生活不需要他，他也不需要生活。阿列克賽的道路實際上也是這樣的。到生命的結尾時，從這個明朗的，性格堅強的，引人注意的人身上，已經什麼都不留下來了，他洩氣了，喪失了所有的性格中的比較重要的特點。

苦命人尼基達也沒有路。在長篇開頭這樣有力而年青的阿爾達莫諾夫家到長篇的結尾時已經衰敗了，像一株受不到陽光照耀的樹木般枯萎了。因為他們脫離了人民，脫離了創造性的勞動。

第三代

高爾基在一封信中寫道：「像在美國一樣，我們的商人階級在第三代養成了非常多的不

成器者和退化者。——這是因爲生物學上的所謂精力已在追求急速利潤中消耗殆盡了。」阿爾達莫諾夫家的第三代的命運也是這樣。

如果彼得和娜達麗雅變成了無用的和蒼白無色的人，那他們還有開頭生活放進他們身上的一點東西可以喪失。而他們的子女，則從小就是蒼白的，無用的：葉列娜、達吉揚娜、雅柯夫、米龍，這全是人類的無實花。阿爾達莫諾夫家族完蛋了。

在分析當時形成俄國資產階級的條件時，高爾基寫道：「工廠主，造船業家，商人，昨天還是無權無勢的，現在已經勇敢地在生活中佔據着和貴族並排的位置……農民大眾造成了這種人，彷彿用這一點來顯示出羣衆中間潛藏着的力量和才能。」『事業』在總共三代的生活上吸盡了阿爾達莫諾夫族的族長所帶來的這一力量和才能。這裏就是長篇的主要意義，它的人道主義深度：資本主義的命運被註定了，因爲它把人變成『非人的人』。彼得、娜達麗雅，他們的子女，以及彼得的兄弟的命運帶着藝術真實的不可克服的力量證明了這一點。

小伊里亞·阿爾達莫諾夫 但是以爲人的這一墮落是自動地和不可避免地產生的，那就不確實了。人的意志和理性能夠克服『事業』的勢力，但是爲了做到這一點就需要脫離『事業』，脫出它的鐵掌。一個弱者在對他的發展有利的條件下能够保持他的精神質素。但是他對付不了生活的困難，所以喪

失了它們。彼得和娜達麗雅也許會成爲不壞的人，如果他們能够抵得住『事業』的誘惑。但是他們無力，所以他們祇能隨波逐流。

在關於列寧的回憶中，高爾基引用了他同列寧談到屬於統治階級的人在革命後的命運的話。

『「是的，」列寧說，「這些人很艱苦，歷史是嚴峻的母親，在復仇的事業中是毫不慚愧的。怎麼說好呢？這批人很糟糕。他們中間聰明的，當然懂得連根拔了之後，再插到地上就不會生長了。而移植，移植到歐洲卻不能使聰明人滿意。他們不會在那邊習慣的，您以爲怎麼樣？」

『「我以爲，——不會習慣的。」

『「就是說，或者是跟我們走，或者是又要動腦筋來干涉了。」

『我問：這是我的想像呢，還是他真的憐惜人呢？

『「聰明人——我是可憐的。我們這裏聰明人很少。我們——主要是有才能的人，但卻是懶於用腦子的人。」

『接着，記起了某此度過了階級的動物心理學狀態，而現在已經同「布爾雪維克們」一起工作的同志，他和愛得驚人地談起他們。』

高爾基自己也說到過資產階級中間的『白鴉』：『應當知道，就是在資產階級中間偶然也出現一些『白鴉』——是這樣的一批人，他們審視階級現實的可惡的事實，比資產階級思想所賦有的能力要

炯灼和洞察得多。」

彼得的另一個兒子伊里亞就是這樣一個強有力的人，他能够在自己身上發揮了足够的炯灼和洞察力，結果脫離了那逼死人的『事業』。不是偶然的，高爾基在他還是一個小孩子時就強調，出使他和祖父相似的個人質素：意志、聰明、執着、獨立。正是這些質素容許小阿爾達莫諾夫在自己身上找到力量，脫離『事業』、脫離家庭、回到人民的懷抱，——而人民則正在從資產階級身上取回他們自己從前給了它的輝煌的，天才的一切。他的發展幾乎要在長篇以外看到，在高爾基的注意中心是『事業』和它對人的影響。但是伊里亞的形象的意識意義是很明白的：能够瞭解資產階級同人民脫節後的毀滅性的資產階級優秀人物離開了本階級，因此獲得了成爲真正的人的可能。

完成了福馬·高爾傑葉夫所不能完成的伊里亞的形象確定了人的力量能够幫助他克服『事業』的逼死人的影響。這個形象更爲加強了長篇的人道主義意義。

季洪·維亞洛夫 人民對『事業』的態度的指標在長篇中就是季洪·維亞洛夫。他深思熟慮，用

高爾基的話來說，像『一個農夫，他在任何條件下都是一個不肯接受都市文化的農夫。』都市文化——這是阿爾達莫諾夫在德廖莫夫栽培起來的『事業』。高爾基賦予了季洪的形象以特殊的意義。這是易於瞭解的：以他的出身講，他是阿爾達莫諾夫的對蹠人。他們兩人都是民間來的人，都是人民的力量和理

性的肩負者。但阿爾達莫諾夫使自己從屬於『事業』。而季洪則是人民的良心，他在全篇小說中陪伴着阿爾達莫諾夫一家，評判着他們所做的事情。季洪同那個並不更爲有力，而是更爲矯捷的伊里亞角鬪的場面在這一意義上並不是偶然的。伊里亞成爲他兄弟的謀害者也不是偶然的。季洪在最重要的插話中出現也不是偶然的（他看見彼得謀害了一個小孩子，他把尼基達拉出吊索。）彼得說：『凡是季洪所在的地方，你已經不必等待好事情了。』

就因爲如此，高爾基才借着季洪的口說出了長篇中對發生的事情的評價。他把『事業』同微菌相比較。他用對彼得說的話作爲長篇的結束：『這是反對你的戰爭，彼得·伊里奇……瞧，變成了這樣子我說過，大家都要受苦而且已經來了。像用破布揩灰塵般揩去了。像掃鮑屠一樣。是不是彼得·伊里奇。是的。鬼推磨，你幫忙。可是這一切爲了什麼呢？犯罪，犯罪……數不清的罪行啊！我一直望着奇事啊！什麼時候是末日？末日降臨到你們頭上來了。這一切都像鉛一樣澆向你們。馬車丟了一隻輪盤……』

阿爾達莫諾夫家事在最開展的形式下完成了一大羣形象。高爾基在這些形象裏對資本主義秩序作了人道主義的批判。高爾基在十月革命以後（一九三二至一九三三）寫成的劇本葉戈爾·布樓巧夫及其他與陀斯吉迦葉夫及其他在它們的意識內容上講都是很接近這個長篇的。

『克里姆·薩姆金的一生』

高爾基在一九二七年開始發表他最大的著作克里姆·薩姆金的一生（四十年）的章段。在批評界中，這個著作被稱爲一部史詩。這確實是一部史詩，因爲它包括了整個歷史時期的國內生活，而且正是呈現出國內的全盤生活。

高爾基替自己提出了一個任務，要在俄羅斯的各個社會階層，主要是在對這個時期是特徵的意識形態鬪爭的各個方向上籠括俄羅斯四十年間（自上世紀七十年代末至一九一七年）的社會發展的主要階段。

像從前倍里斯基稱普希金的長篇葉夫格尼·奧涅金一樣，完全有權稱克里姆·薩姆金爲『俄羅斯生活的百科全書』。

在包括大量人物（近五百個）的無數場面中，在讀者面前閃過了時代的最重要事變：一九〇五年的革命，世界大戰，二月革命，列寧來到彼得格勒。

在這些事變的背景上，展開了各方面的意識鬪爭，顯示出那個時期的意識探索的整個圈子。

克里姆·薩姆金的形象 克里姆·薩姆金的一生是作爲紀事那樣寫成的。裏面沒有讀者應當注

意其發展的分明的主題。這是克里姆·薩姆金一生的歷史，小說中的事件隨着年代紀的秩序嬗換着；它起自克里姆的出生和父親怎樣替他取名字，止於（雖然它尙未完全寫完）克里姆的逝世。

克里姆——是小說中的組織性人物，他是聯結高爾基在小說中表現出的那些事件和人物的獨特的核心。克里姆雖然並未包括盡小說的內容，但在意識意義上講卻是小說中最重要的形象之一。

如果記起高爾基有一個時期要稱這部小說爲空虛的靈魂的故事，那麼這個形象的意義就清楚起來了。克里姆——這就是「空虛的靈魂」。高爾基借了他異常深刻地顯示出資產階級個人主義和空虛的自私的小市民習氣的命運。高爾基在蘇聯作家第一次代表大會上說道：「關於小市民習氣，我們過去和現在都寫得很多，但是把小市民習氣具現在一個人物上，一個形象上——卻還不曾有過。可是它必需被表現在一個人物上，而且要做得像世界性的典型浮士德、哈姆雷特等等那樣。」

克里姆·薩姆金就是這樣的自私自利的小個人主義者的概括性的典型，這種個人主義者乃是在資產階級社會——那裏的人對人的關係就像狼一樣——的人身上形成的空虛心理學的完成的範例。

他的空虛也是高爾基在阿爾達莫諾夫家事中指出過的那種人的墮落。不同之處祇在於阿爾達莫諾夫一家是私有主，老闆，而薩姆金則是一個智力勞動的人——一個律師，那種智識分子的代表，他們服

務各個統治階級，和它們一起生長，也患着同樣的精神空虛病。

他沒有真正的生活目標。他一聲不響，因此似乎很聰明。他和革命者有聯絡，但是在心裏卻憎恨他們，並且寫着這樣的日記，以致一個憲兵軍官讀了它之後就把他當作了自己人。

他有許多熟人，但是他唯一親近的人卻是從前做過秘密警務處女職員的他的妻子。高爾基稱她爲『這種世界的生物，那裏，祇要是發生的一切都會引起懷疑的和暗中的不信任，而卑下卻被認爲是自然的情形，人祇有通過它才能被瞭解。』在給克里姆的告別信中，她認爲他也是秘密警察。他不曾做過秘密警察，但問題在於他也可能成爲秘密警察。正是從這種像薩姆金那樣給服務統治階級所消耗得虛無一物的人中間形成了後來構成那些企圖從內部破壞蘇聯的害蟲和賣國賊的人。這個長篇的末尾，根據保存下來的初稿，寫出了列寧的來到彼得格勒和他在芬蘭車站旁邊的鐵甲車上的著名的演辭。薩姆金狂烈地憎恨着列寧：『感覺到列寧是自己的仇敵，想起這個人的名字響亮非凡，想起千萬人聆聽他的話，就覺得奇怪而且可惱。』

不是偶然的，列寧的到來（根據初稿）和那在人羣中被打死並變成了『一個骯髒的，塞滿碎骨體的臭皮囊』的薩姆金之死正相吻合。革命把死亡帶給人註定退化的一切，帶給橫在革命道上企圖保護舊事物的一切。

薩姆金的形象，是高爾基所創造的最大的概括之一。在它的基礎上橫着高爾基同那妨礙一個真正的人的發展的一切的鬭爭。

像往常一樣，高爾基在他的小說中並不僅僅描寫生活的否定方面，而是矢志找尋那些應當把人領上真正的道路的力量。大家都明白，正是在克里姆·薩姆金的一生中，那就是說在目的是提供俄羅斯歷史的所謂全景的作品中，高爾基特別清晰地描畫出這一生活遠景，即日益壯大的革命。這部小說充滿着預告舊生活秩序的必然崩坍的事變，這部小說中參照着許多具現了俄羅斯革命志士的特性的人物，而這些特性則是高爾基的讀者從長篇母親上就已經熟悉的。俄羅斯少女劉巴莎·索莫娃的面貌在很多地方使人想起這部長篇裏在革命小組裏工作的少女們——娜達莎·莎霞。

庫杜洛夫的形象 但是在許多地方完成高爾基所描畫的那座革命者畫廊的最有意義的形象，乃是布爾雪維克庫杜淑夫的形象。他和克里姆，正是所謂兩極的人一樣。在他身上顯示出把自己獻給爲人民福祉的鬭爭因而達到力量和能力的發揚光大的人類個性。庫杜淑夫過着完滿而有內容的生活。他愛別人，他對普通的人類歡樂覺得高興，他熱中地釣魚，唱俄羅斯歌，和小孩子玩耍，但同時他也是革命家，而且並不是像巴維爾·符拉索夫那樣剛開始的，而已經是革命運動的領導者；他的談話充滿了直接呼應列寧的論點的思想。他看見即將到來的革命，他堅定地走向革命。他說：『在革命中，排除第三種人的邏輯』

法則將毫不留情地作用着是或者否？」

小說的結尾表現出在革命爆發前夜的庫杜淑夫他說：「我們處在革命的前夜，不需要做肯定這一點的豫言家，——而需要到工廠裏去，到工人宿舍裏去，不是明天，就是後天，革命就要爆發。……智識分子該做些什麼呢？……和無產階級一起走向社會革命，是還是否？」

這一通過整部小說的革命基本路線就決定了高爾基包括進小說的各色材料的統一。

克里姆·薩姆金的一生——這是紀念碑式的社會歷史詩，它籠括了十九世紀末和二十世紀初俄羅斯發展的最重要階段，藝術地把這些階段顯示在人類思想、經歷、和行動的活的運動中。這裏就是它在二十世紀俄羅斯文學中的巨大意義。

政論家的高爾基

高爾基的異乎常人的多方面性，他同社會生活的活的聯系，在革命工作中的直接參加，都確定了那一情勢，就是他使自己侷限於藝術創作的框子裏。我們已經談過高爾基作為最重要文化倡議的發起者和組織者，參加國內社會生活的各種形式。高爾基是一個文學批評家和理論家，他寫了俄羅斯文學史

（他在國外爲工人設立的研究班上的講稿。）在論文集論文學中，我們找到他對於文學創作的本質，對於作家著作的任務，對於文學技巧等等的意見。在這些論文中顯出了高爾基的巨大藝術經驗。這些論文具有非常巨大的意義。尤其在生活的最後幾年，高爾基寫了許多文章，熱烈號召爲俄羅斯語言的純潔和明晰而鬪爭。在高爾基的創作中佔特別位置的是政論家的活動，高爾基在社會政治性質的文章裏直接呼應國內生活中的最重要事件。

高爾基的政論家活動是和他的藝術工作平行發展的。在九十年代住在尼士尼·諾甫戈洛德的時候，高爾基的生活非常困難。高爾基在一個律師那裏工作，他抄寫着各種文件。見到他的困難的柯洛連柯向他建議移住到薩馬拉去：『您請聽，您要不要離開這裏？比方，到薩馬拉去。』

在薩馬拉，高爾基變成了小品文作家，他得每天在報紙上寫一篇本地題材的隨筆。他同時也在報紙上發表他的藝術作品。在薩馬拉報上，高爾基在一年多的時間內發表了三百多篇用葉古吉爾·赫拉米達做筆名的檢討、論文和小品。在同一報紙上發表了應之歌，伊席吉爾婆婆，有一次在秋天以及高爾基的其他出名的短篇。

高爾基的小品文具有猛烈地暴露的性質。高爾基後來對於那幾年的工作這樣的回憶道：『我對縣長、僧正、城市、世界、自己以及還有許多事情都不滿。』高爾基不倦不怠地攻擊自滿自得的小市民習氣。比

方由於傑儒的來到薩馬拉作巡迴表演，他寫道：

「大概，傑儒們曾在薩馬拉獲得巨大的成功。任何人都要好奇地望一望比他自已還要小的兩個人。

「薩馬拉的居民將望着矮子，而以適應這一場面的胡思亂想來使自己快樂：

「我們還好！當然，我們並不是大人物，可是仍舊有一種活的人，比我們還要小呢。」」

高爾基的小品保衛了受鐵路管理局壓迫的職員，受老闆剝削的商店店員，給印刷所老闆毆打的小孩子。高爾基傳記的作者葛魯士傑夫說道：「葉古吉爾·赫拉米達是城裏沒有發言權的下等羣衆的代表。」

一九〇五年至一九〇六年，由於第一次革命的事變，高爾基又轉向政論家的活動。由於一九〇五年一月九日沙皇軍隊在彼得堡街上對工人的罪惡射擊，高爾基寫了一篇呼籲，此後爲了尼古拉二世政府在國外借款同革命鬭爭，他又寫了許多給國外讀者的文章，高爾基寫道：「不要把錢給羅曼諾夫們去殺人。」

在反動的年代，他寫了一篇我們前面已經談過的文章，個性的破壞。它是對俄羅斯作家的如火如荼的愛國號召，使他們憶起他們的主要職責——服務祖國。

但是十月革命以後，高爾基的政論家工作獲得了特別的意義和發展。愛國情感的特殊深度和力量，

頌揚在自由的國家裏建設幸福生活的社會主義新人的激情，對將臨的危險的準備，對各種毀謗者的大聲揭露，爲人類幸福而同革命敵人作無情鬪爭的號召（『如果敵人不投降——就消滅他，』）這都是高爾基的論文和演說的基本內容。

高爾基大聲疾呼：『我的歡樂和驕矜——就是新的俄羅斯人，新國家的建設者……』『任是什麼時候，任是什麼地方，美好的東西都沒有像現在在俄羅斯那樣的好』

高爾基一生都進行着爲解放人的不倦不息的鬪爭，命運就給他以偉大的歡樂——看見他爲之鬪爭的東西已具現在生活中了。

一九二八年他在喀山蘇維埃會議上說道：『我是自由意志的，有目的的，人的信徒。現在我的夢想實現了。我們在活的現實中看見了勇敢的，強有力的，大膽的人。』在給高爾基城的勞動者的一封信中，他說道：『在最浩大的社會主義工作過程中創造了集體主義的人，自己國家的主人和通向崇高目標的路上的一切障礙的戰勝者的典型。』

高爾基關於自由勞動的創造作用的意見現在實現了，這種勞動替文化的空前發揚提供了可能。他說：『文化的本質，就是對個性的尊重，對它的還沒有發揮的，但卻是可能的並且總是珍貴的精神力量的信仰；文化活動就是儘可能多地喚醒理智和意志的熱望，就是在形體上解放被奴役的人，使他的體力能

够製造精神力量的熱望。」

正是現在，高爾基懷着愛國志士的驕矜說：『任是什麼時候，任是什麼地方，勞動的偉大意義還不會帶着這樣的毀滅力量，並且在這樣英雄的形式中發揮出來，像我們這裏那樣。』

高爾基特別有力地表達出新的蘇維埃愛國主義，那把散居蘇聯的各民族的情感聯結爲一的解放了的人民的愛國主義情感。高爾基懷着驚人的熱旺描畫出偉大社會主義建設的畫景：『我們需要數十萬的醫生、教師、工程師、音樂家、演員、詩人、小說家等等，需要大隊從事探測和開採埋在地下的寶藏的人。在蘇聯，不應當有妨害人類健康的昆蟲，消耗土地汁水的雜草，森林和穀物的害蟲。我們應當把我們所有的土地像花園般栽種起來，應當吸乾池沼，把水供給無水的荒漠，廣設溝渠和加深河道，鋪設數百公里長的大道，清理我們的大森林。在蘇聯，不應當有吞吃五穀的蝗蟲，使人染受熱病的瘧蚊，傳播疾病的蒼蠅，殺害牲畜的昆蟲。』

對社會主義的勞動，對蘇維埃人——勞動成了他們正直的事業、榮譽的事業、光耀和英雄的事業——的這一頌歌在自己身上表達出高爾基在他的出色的一生中所憧憬的一切。他寫道：『我一生中看見的真正的英雄祇是那些喜歡並且善於工作的人，祇是那些目的要解放人的一切力量去創造，去裝飾我們的土地，去組織這塊土地上的配得上人的生活形式的人。』

反法西斯戰士的高爾基 高爾基頌揚那改造俄羅斯、把它變成高爾基青年時劇作中的伐西里·布斯拉葉夫所夢想過的花園的勞動，但並不忘記蘇聯是被敵人包圍着，不忘記在西歐已愈來愈清晰地可以聽得到法西斯主義的渴血的咆哮。高爾基的政論攻擊着法西斯主義，高爾基成爲世界反法西斯運動的公認的領袖。

在本質上講，很難把高爾基的反法西斯活動從他的整個活動中分割出來。高爾基的全部創作，都是反對法西斯主義的。高爾基不倦地號召人的解放，呼籲最大限度地尊重人的個性，尊重解放人的文化，尊重人的平等。他創造了充滿對人的熱愛的形象，談論婦女作爲文化建設者的偉大。他說：「作爲文化刺戟劑的愛的意義還被我們瞭解和估價得不夠。」

高爾基，是人道主義和人道主義的最高形式——社會主義人道主義的最大代表。

高爾基，是俄羅斯愛國主義的表達者，他把俄羅斯文化的最優秀傳統吸進了自己的創作。

在高爾基的主要生活原則的光照下，法西斯陣營中傳出來的全部罪行，全部犬儒主義和無人性的嚎叫特別清楚地暴露出來了。

因此，人民的敵人才這樣瘋狂地憎恨他。

法西斯主義的危險形成得愈明顯，高爾基向世界的呼聲就響得愈宏亮。他預言，法西斯主義在準備

空前殘酷的戰爭。他寫道：『法西斯主義乃是挑選出來的最醜惡的卑劣漢的組織，目的是奴役所有落後的人，把他們培養成家畜。』法西斯主義在準備『無意義地消滅千百萬最健康的人，準備用礮火消滅時代的文化寶藏，準備毀滅那些創辦工廠、耕墾田地、造橋鋪路的羣衆的艱苦勞動的成果。』高爾基的這一切呼聲響震全世界。

高爾基預告了法西斯主義的不可避免的末日。『當然，問題並不在於勸說野獸對付落入牠魔爪的人慈悲些，而是要把野獸肩上的腳爪連頭拔去。』他說：『法西斯主義，這是瘋狂的野獸，必須加以消滅的野獸。』

於是高爾基孜孜不倦地號召同法西斯主義作無情的鬪爭，號召把它消滅。

他對紅軍戰鬪員說：『如果你們得手執武器到戰場上去反對舊世界，那麼去做這最後一次戰鬪的，乃是世界上第一支軍隊，其中每一個戰鬪員都絕對準確地知道，他爲什麼鬪爭，誰是他的真正敵人，他知道，這個敵人被歷史註定要滅亡，而他的滅亡，——就是全世界勞動者的幸福的開始。』

高爾基的反法西斯政論乃是他的愛國主義，他對俄羅斯人民必將消滅瘋狂的野獸——法西斯主義的毫不動搖的信心的特別鮮明而完滿的表現。

高爾基創作的意義 從前，在他創作生活的初期，高爾基曾經論到古典作家：『在我們中間有過文

字大匠，生活和人類靈魂的精細的博識家，受那對生活的完善化的難以馴伏的憧憬所鼓舞，受那對人的深刻信仰所鼓舞的人。他們寫了永遠不會被人遺忘的書籍，因為在那些書籍中銘刻着永恆的真理，它們的紙張上散發出不朽的美。在那些書籍裏勾畫成的形象是栩栩欲生的，它們受到靈感的力量，在那些書籍裏也有着剛勇，也有着激烈的憤怒，在那些書籍裏震響着真摯而自由的愛。」

我們完全有權可以把這幾句話應用到高爾基本人的創作上去。也就是因此，它才這樣完滿地反映出俄羅斯生活，這樣有力地表達出新的社會主義人的情感，他的理想；以這樣的程度確定了蘇維埃文學的發展所沿着走的那些道路。

當法國作家亨利·巴比塞逝世的時候，高爾基感動地談到他：「當一個全世界無產階級事業的戰士退出生活——中止工作——的時候，我不願意說：他死了。你會覺得，這是不確當的。對於像亨利·巴比塞那樣的人，逝世的日子成爲了總結他們工作的開始，擴展並加強他們工作的革命意義的開始。」

高爾基也沒有死。他所創造的形象教育了並且還將教育着數十代的獻身地忠於祖國、準備在勞動偉績和戰鬪勞動中把自己獻給祖國的俄羅斯愛國志士。離別萊城不遠有一個從前法西斯蒂用來禁閉俄羅斯俘虜的集中營。在那個營裏的一塊石板上，不知是俘虜中的那一個刻下了高爾基的字眼：「人——這個字聽起來多驕傲。」俄羅斯人就在敬愛的作家的這幾個字眼中汲取着自己的力量和堅忍不

拔的精神。

當紅軍準備攻擊維里基·魯基的時候，選作開火和進攻的訊號的是高爾基的這幾個字眼：『如果敵人不投降，——就消滅他。』當指揮站上的電話中傳出這幾個字的時候，排礮轟響起來了，此後步兵們就帶着高爾基的這幾個字眼前進。

在蘇聯偉大衛國戰爭的時日，高爾基的創作起了巨大的作用：他的形象，他的如火如荼的愛國字眼，他的號召人類走向幸福和歡樂的崇高理想，——是許多旗幟中的一面，紅軍戰鬥員就是在這些旗幟下面前去作戰和擊潰法西斯黨徒的。

當消滅了敵人的蘇維埃國家在完成着偉大的勞動業績——復興自己的被火焚和礮轟過的土地，把它建造成蘇維埃國土的偉人高爾基所夢想的花園時，他的創作也是這樣的一面旗幟。

第七章

接近高爾基的現實主義作家

高爾基對俄羅斯作家的影響 在馬克西姆·高爾基的作品中，最符合新的歷史時代對俄羅斯文學所提出的任務的創作原則找到了它們最鮮明的表現。這一表現乃是二十世紀俄羅斯文學發展的主線。就是因為這個緣故，高爾基才吸引了友人和敵人的這樣緊張的注意，成爲了文學生活的中心人物。性質不同的作家，直到像勃洛克和馬雅柯夫斯基那樣的大人物，都體驗到他的影響。

在那個時候，生活本身在作家面前提出了類似高爾基所提出過的問題，使他們得到高爾基已經達到過的結論。文學影響，如果這是重大的，創作的影響，而不是普通的模倣，總是倚靠着生活的要求，因爲生活暗示作家以他的先驅或是同時代人所思考過的那些問題，並由此引起作家對那些已經研討過的形式的興趣。

在十九世紀末和二十世紀初的文學中，許多作家都走上那條在某種程度上和高爾基的路很相像

的道路，都和影響過高爾基的那種生活領域聯系着。自然，高爾基的創作原則在他們那裏找到了最大的呼應。這是工人階級出身並和無產階級的報章，同布爾雪維克報紙星報和真理報（別德納）同職工會
的報紙聯系着的作家，是反映出革命化的農村的情緒的農民作家（波其雅切夫，伏爾諾夫，聶維洛夫）
是接近革命知識分子（魏列薩耶夫）或是接近黨（馬雅柯夫斯基）的作家，最後，是熱望真摯地和正
直地理解生活的基本矛盾的作家（勃洛克，勃柳索夫）。

羣衆無產階級文學 革命運動的規模，工人階級的政治成長和意識成長當然不能不引起工人青
年要在藝術形象中，即使是還未完成的形象中理解現實的熱望。還在八十年代，工人詩人聶查葉夫（一
八五九至一九二五年）玻璃匠之歌的作者，就開始發表作品了。稍後，施庫廖夫（一八六八至一九三〇
年）名歌我們是鐵匠，我們的精神是年青的的作者也上臺了。出版了許多雜誌：教育（一九一一至一
九一七年）我們的路（一九一三年）以及許多別的其中刊載工人作家（尤其是在那幾年開始文學
工作的諾維柯夫，普里波伊，革拉特珂夫，李亞希柯）的作品雜誌。一九一一年，高爾基發表了關於自
學作家一文。在這篇文章裏，他說：『人民理應受到尊重……他們的探索和他們的覺醒過來的思想工作
理應受到注意。』他把從三百多個工人作家（據高爾基的計算，其中有九個鞋匠，五個女裁縫，四個男裁
縫等等）那裏接到的文學材料分門別類起來。一九一四年，在高爾基的主編之下出版了由他創導的無

產階級作家第一集。在這本書的序言上，高爾基寫道：「我們已經可以說，俄羅斯工人的生活條件雖然可怖，但他們仍舊經常造成着自己的知識分子；分出一部分自己的體力，把它變成心理的，精神的力量……我堅信無產階級能够建立自己的藝術文學；可能，人們會記得這本小書，把它當作無產階級建立自己的藝術文學的最初舉步之一。」高爾基把這一文學當作直接承繼古典文學傳統的文學，他號召開始寫作的工人作家向古典文學學習。

布爾雪維克報紙星報和真理報在年青工人作家的發展中起了很大的作用。史大林在他爲真理報出版十週年而寫的回憶中說：「它應當幫助先進工人把走向新的鬭爭，但在政治上還是落後的工人階級的廣大階層團結在黨旗周圍。就是因爲這個緣故，真理報那時的任務之一才是從工人圈子中造成文學家和把他們吸引到報紙的領導機構中來。」在這兩家報紙上有四百多個年青作者發表過作品。在兩年多的時間內（一九一二至一九一四年），真理報刊載了近千篇的藝術作品（詩，短篇小說，素描）和討論文學的短論。

青年作家把新的生活材料帶進文學。爲了確信這一大衆文學雖然還在學步，但已開始燭照出它以前的文學中幾乎未曾觸及的那幾方面的生活，祇要列舉一些登載在真理報上的詩作就够，比方礦洞，印刷所，夜班，下礦洞，旋盤工，排字工人之歌，鐵匠之歌，火伙生活，礦夫之死，造模工，鑄工，女織工等等。這些作品

經常談着工人的艱苦生活，但仍充滿着詩情和勞動歡樂的鮮明感覺。那時真理報的讀者約二萬五千以上，其中發表的藝術作品的作用是很重大的。

台米羊·別德納（普里德伏洛夫） 精研出革命寓言的樣式的台米羊·別德納（一八八三至一九四五年）在星報和真理報的詩人中間佔着一個特殊的地位。在真理報上，兩年中登載了近一百篇他的作品。他的寓言受到列寧的肯定的批評。

俄羅斯語言的豐富知識，異乎常人的聰敏，對人民生活的熟悉，政治的銳利性——這一切都使得別德納的寓言和煽動性的作品起了極大的作用。

他的清楚易解地構成某種政治意見的本領的範例乃是由於一家橡皮工廠裏工人被鉛毒死而寫成的四行詩。激動起來聚集在街上的工人被武力驅散。台米羊·別德納寫了一首立即獲得廣大流播的短詩：

在工廠裏——是毒殺。

在街道上——是懲罰。

這裏是鉛，那裏也是鉛。

同樣都是完結。

別德納的創作在內戰時期起着重大的作用；他的致紅軍戰鬥員的詩，他的歌，都是非常流行和有益的。

塞拉非摩維奇（卜波夫） 塞拉非摩維奇（一八六三年生）在他題材和形象的性質上講是特別接近高爾基的。他在生活之路上也是接近高爾基的。他通過了生活的艱苦試煉。他的父親早死，家庭極度貧困。在三年級的時候，塞拉非摩維奇就靠授課來幫助家庭。

念完了村子裏的鄔斯奇·梅德維吉茨卡耶中學，他到了彼得堡，成了數理學院的學生。這裏他碰到了列寧的長兄亞力山大·伊里奇·鄔梁諾夫。鄔梁諾夫謀刺沙皇亞力山大三世。行刺未成。塞拉非摩維奇寫了一篇說明鄔梁諾夫行刺的意義的革命宣言。爲了起草這個宣言，他遭到逮捕，並被放逐到白海岸上的梅溇三年。他在那邊開始寫作，他的第一篇小說在一八八八年發表。這時起，塞拉非摩維奇就經常發表作品。一九〇一年，他出版了第一本集子格列勃·鄔斯賓斯基稱他爲「大藝術天才」，「最出色的作家」。柯洛連柯也對他抱着期望。他這樣的寫到塞拉非摩維奇：「形象化的，壓縮的，有力的美麗語言，燦爛的，清新的描寫，草草寫成的，但仍舊是活龍活現的人物——這一切對讀過這些素描的人說來都不是不受注意的。」

塞拉非摩維奇在一九〇二年遷到了莫斯科之後，就和高爾基接近起來，成爲了高爾基所出版的知

識叢書的固定參加者。

從十月革命最初的日子起，塞拉菲摩維奇就在布爾雪維克報章上（在消息報等等報紙上）進行工作，因此遭受到革命敵人方面的猛烈攻擊。

一九一八年，他入了黨，毫不間斷地繼續他的文學工作，特別是作爲真理報在前線的軍事通訊員。

列寧非常推崇他的工作。當一九二〇年塞拉菲摩維奇遭到不幸——他的兒子在前線被殺——的時候，列寧寫信給他道：『您的作品……引起我對您的深切同情，我很願意告訴您，工人和我們是如何的需要您的工作，現在您是如何的需要堅決的精神，以克服苦痛的情緒並使您自己回到工作中來。』一九三三年，在作家七十誕辰的時候，政府獎他以列寧勳章。爲了紀念他，他求學過的村子改名爲塞拉菲摩維奇城。

塞拉菲摩維奇的創作之路 塞拉菲摩維奇的題材與形象的圈子在很多地方與高爾基相近。在他

的作品裏，我們首先可以找到死在生活條件的重壓之下的犧牲者的形象。在短篇小說轉轍手中，主人公給火車壓死，而鐵路當局給他家屬的撫卹金卻祇有三個盧布。在短篇小說兔子裏，一個工人因爲沒有錢，企圖不買票乘了輪船去看垂死的妻子。他給發覺了，爲了懲罰他，在停船處不放他下船，而繼續把他載向前去。他跳入海中，沉死了。一個排字工人在印刷所裏工作了三十年，眼睛排字排瞎了，他遭到解僱，他吊死

了（排字工人）一個老頭子給那個他工作了一生的礦場解僱了，因為他衰老了。他到故鄉去，但是那邊也沒有他的位置，又回了轉來，可是沒有人要他做工，他又走了。到那裏去呢？（七剝皮）

塞拉菲摩維奇的這種短篇小說很多，它們都使人感覺到被帶到貧困和絕望的極限的工農的絕望地位。

和高爾基不同，塞拉菲摩維奇並不是挑選其中發揮人的性格並展開他周圍的生活環境的異常鮮明的生活情況來描寫性格。他是在語言和情節上既富表現力又極緊張的主題短篇小說的大師。喜歡替作家下評註的列夫·托爾斯泰給他的短篇小說涉灘下了一個『五加』。

塞拉菲摩維奇的一連串關於貧窮小人物的受苦的短篇小說在讀者腦中造成了對於把人註定這樣受苦的生活的鮮明想像。

像高爾基一樣，塞拉菲摩維奇探索着這些痛苦的根由。他也在高爾基找到過的地方找到這些根由。在毒害人並妨礙他發揮他的豐富的人類質素的私有財產制基礎上。在短篇小說海上，裏描畫出兩家漁人在海上的可怕衝突。兩兄弟偷了另一家——一個老人和兩個兒子——的魚網裏的魚。後者追蹤到他們，乘着小船向他們起來。在格鬥的時候，小船翻覆了，兩個人（一家一個）受了傷，洩到了翻覆的船邊。他們心中的人類感覺覺醒過來了，他們互相幫助。但是在談話中，一個人詢問另一個：他們兄弟倆偷了

多少魚？『六七百條……』於是那一個又瘋狂地撲向偷兒，後來他們倆人都淹死了。

在短篇小說《女兒》中，一個母親爲了解脫女兒的永生貧困，把自己的生命保了一萬五千的險，演出了一個不幸的場面，死了。女兒拿到這筆錢，嫁了人，過着有保障的溫暖生活，而丈夫卻說，岳母怎麼沒有保三萬的險。母親的犧牲就這樣的結束。

在短篇流冰中，一個商人夜裏聽到有人在河上要淹死。他冒了生命的危險，救起了他，領他回家取暖，但是詢問的結果，得知那一個是一個流浪漢，沒有身份證的。他怕得救的人會偷竊他的東西，就把他領到警察局裏：『留下他吧——沒有身份證的人。』

短篇沙灘非常出色。一個老磨坊主勸一個年青樂天的女傭工下嫁給他：他就要死的，以後就把磨坊留給她作爲遺產。她同意了。但是老頭子卻活着不死，她自己卻在老下去，最後就毒死了老頭子。生活幾乎過完了。一切都重新開始：她勸一個年青的長工同她一起生活，答應把磨坊傳給他。那一個等着，發着愁，後來拿了一柄斧頭撲向她，但是她大叫大嚷着，說她早已撕毀了諾言，於是他的斧頭掉下了，——他們又互相憎恨着生活着。

但同時，塞拉非摩維奇也指出人身上的那些力量，它們在別的條件下會把他們變成真正博愛的人，強力而光輝的人，——如果它們解脫出由人本身所造成的枷鎖的話。在短篇風裏，講到一個人，他劫了心

愛的姑娘在發風暴的時候和她一同乘了小艇出去。大家都深信他們是死了。但是他克服了風暴，浮到了一個荒島，他們就在那邊生活，幸福而自由，不倚靠任何人。

使人解脫痛苦，除去損毀他們的靈魂的私有制心理，喚醒活在他們心中的那一勇敢而輝煌的精神的力量，它是那裏來的？

這一力量就是革命。塞拉非摩維奇在他的紀述一九〇五年革命的短篇小說（在普列斯尼亞，炸彈，夜間等等）中談到它。塞拉非摩維奇在這些短篇中的一篇裏說道：「歷史生活的鐵的行程一定會難以攔阻地斬掉人統治人的怪龍的頭」（葬禮進行曲）。

塞拉非摩維奇在他的中篇荒漠中的城裏更爲廣泛地提出這些問題。這個中篇在藝術方面比塞拉非摩維奇的輝煌而簡潔的短篇要稍見遜色，但是它仍舊多方面地和使人折服地描寫了資本主義制度的矛盾。它裏面顯示出小兒徒薩哈爾卡的道路，他逐漸變成了「第一等人」工廠主，顯示出那些替這個薩哈爾卡服役的資產階級知識分子的代表李亞波夫的形象和薩哈爾卡相對立的，他身上顯示出革命的因素。

這個中篇是在一九〇五年革命失敗之後的反動一年寫成，具有巨大的社會政治意義，因爲它說到工人階級並沒有被摧毀，工人階級的轉取新的進攻並不是遼遠的事情。

像許多別的蘇聯作家一樣，塞拉菲摩維奇在十月革命之後達到了創作上的發揚光大，一九二四年，他寫就了蘇聯文學的經典名著之一——長篇鐵流（關於這部書，我們將要在談內戰時期的文學一章中談到）。

農民作家 二十世紀初滾過全俄羅斯的洶湧的農民怒潮，每年增強的工人階級的革命影響，——這一切不能不引起俄羅斯農村的意識成長，這一切特別表明在許多從農村環境中出來的作家進入了文學界。

農村中社會矛盾的尖銳，農村中剝削力量的特別觸目，貧困，野蠻，酗酒，——這一切都規定了農民作家把毫無遮掩的生活真理帶進文學，規定了他們要講述農民所經受的那些痛苦。他們的創作是所謂自發地現實主義的和自發地革命的。他們祇要講述自己的生活，使讀者開始明白這樣生活下去是不可能，需要摧毀這樣的生活，——那樣就夠了。但是在那個時候，這些作家自己有時還不怎麼善於創造概括的形象，他們的現實主義不夠深入，從次要中區別出主要的本領也不夠。他們的創作似乎是站在自然主義——走向現實主義的路上。

● 『自然主義』 Naturalism 這個術語有兩種含義。Nature 是自然界的意，『自然主義』實際上就是作家忠於生活本身。俄國的自然學派，法國的自然主義——實際上都是現實主義的變種。但是在這個術語的理論意義上，自然主義就是準確地把生活複製出來，但並無概括。這是貧乏化了的，不完全的現實主義。

在農民作家的創作中，有許多偶然的，不重要的生活圖景，因此他們作品中的性格是貧乏的，不富於表現力的，主題建築在事件的列舉中，而毫無事件的組織起來的發展，語言充滿了各種土話或是鄙語（這是語言上的自然主義）。

但是，在它的基礎上，這是說到時代的主要問題、充滿巨大的生活真理、達到革命的結論、在本質上是沿着高爾基把文學帶領上去的那幾條道路行進的創作。

波其雅切夫 波其雅切夫（一八六六一九三四年）在農民作家中間佔着一個顯著的地位。他的作品（工人間，在舊教徒那裏，像充軍那樣，在莫斯科工作室裏，不調和，德雷卡林的生涯等等）提供了對於革命前農村生活，對於農村的階級分化的非常清楚的概念。它們充滿了現實的生活材料。波其雅切夫本人寫過他怎麼在農舍裏寫工人間。『小牛在我身後的用木板隔成的角落裏醒來了，牠伸過了頭，碰到了我的襯衣的衣襟，開始拉它並且嘔着嘴……我躺在坑床上寫，在夜裏，在小小的錫盤燈的燈火下面。我寫，有時也哭。』高爾基非常注意波其雅切夫。在出版他的著作時，高爾基寫了一篇序文，其中指出這個作家的作品的意義在那裏。

『波其雅切夫用莫斯科區真正的俄羅斯語講述着農村，並不想用別人的字眼來裝飾這種語言；他講述着，沉思地，輕聲地，似乎總是用問句的調子：「難道可以把這一切當作人類的生活？難道人應該是這

樣的？但是難道在這些條件下他們能够成爲別種的人？」

伏爾諾夫 伏爾諾夫（一八八五至一九三一年）在自傳體的三部曲關於我的生活日子的小說中描畫出一個漸漸變成革命者的農家小孩的成長史。這部充滿豐富的文獻性的和激動人的材料的小說談到農村中的轉變，談到農村已經一無轉折地走上革命的道路。

聶維洛夫 聶維洛夫（一八八六至一九二三年）的關於農村的短篇小說在題材上近似波其雅切夫和伏爾諾夫（阿芙陀吉亞的一生，苦酒溢出來了，村婦伊凡）但是聶維洛夫有自己的，特別感動他的題材——這是農村知識分子，特別是教師的生活（順便一提，聶維洛夫和他的妻子就是鄉村教師。）這些短篇裏面，也是革命前農村的那一黑暗的生活。但是聶維洛夫的大部份作品都是紀述農村中的內戰的（天鵝，布爾雪維克瑪麗雅，一無用處的安德龍，達希根特——糧食之城）聶維洛夫在他的這些作品中指出了農民的積聚起來的革命力如何出現，農村如何開始建立自己的新生活。

魏列薩耶夫 魏列薩耶夫（一八六七至一九四五年）是走另一條道路到達現實主義的。作爲一個醫生的兒子和自己也是醫生，他給他的第一部重大的作品——一個中篇取了一個特徵的名字無路（一八九四年）。在這篇小說裏，他說到九十年代俄國民粹派知識分子的意識危機。但是在一八九六年，就發生了對魏列薩耶夫極有影響的事件——彼得堡織工的罷工。這一次罷工以「它的人數衆多，有耐

性和組織性』使魏列薩耶夫大爲吃驚。他寫道：「它使許多（包括我在內）沒有給理論說服的人心服了。感覺到堅定地走上俄羅斯歷史舞臺的巨大的，堅固的，新的力量……勇氣百倍的，有信仰的，不是在犧牲者身上，而是在鬪爭中找到幸福的新人來到了。」

從這時起，魏列薩耶夫就變成了俄羅斯知識分子在他們走到革命的路上，在他們的意識探索和動搖中的情緒的獨特的寫作家。他作品的名稱就很特徵：在轉變中（一九〇一年），向生活（一九〇八年），進退維谷（一九二二年）。最後一部作品說到在十月革命以後沒有決心接近革命的那一部份知識分子的動搖。魏列薩耶夫用但丁的地獄中的詞句作爲這本小說的題記：

沒有背叛上帝，但不再忠實於他。

天堂丟棄了他們，但硫磺氣的地獄也不加接待，

因爲在這種人身上看不見自己的光榮。

魏列薩耶夫的現實主義，像農民作家們的現實主義一樣，有一個主要的特色：其中的生活現象是在逼近的革命的觀察角下面反映出來，那就是說光顯出這一歷史時期的基本矛盾。

接近高爾基的現實主義作家以各種方法，各自取得了十九世紀文學的現實主義傳統。同時他們也把這些傳統改造過，把那爲了捕獲生活中的新事物所必需的革命遠景帶進了這些傳統。

他們大家都走高爾基開闢並鋪就的道路。

因此，新現實主義（由高爾基所最完滿地精研過的現實主義，它在高爾基那裏已經成了社會主義現實主義）的發展在十月革命以前的二十世紀文學中乃是受到這一時期俄國生活的整個行程的提示的廣大而多方面的過程。這一過程中參加着和各個居民階層有聯系並已加入革命鬭爭的作家，無產階級作家，農民作家，知識分子作家。這一過程中反映着俄羅斯生活的各方面。

新現實主義的這一發展在散文中顯得最清楚。它在詩歌中的發展比較複雜。這裏起主要作用的是馬雅柯夫斯基的活動。

第八章

詩歌中的現實主義

抒情詩中的現實主義 詩歌創作可以分成兩種基本樣式：抒情詩和敘事詩。屬於敘事詩樣式的有敘事短詩（*Lalala*），敘事長詩（*Poema*），韻文小說。敘事詩中有主題，有描寫得非常廣泛的人物。這種或者那種敘事詩樣式中之可能現實主義地反映現實是不言而喻的。

抒情詩的情形初看比較複雜。抒情詩中既沒有主題，也沒有一些描寫得完完全全的人的性格。那末抒情詩人怎麼能描寫現實主義的生活圖畫呢？

荷馬在伊里亞特中並沒有直接描寫海倫的美。但是他描寫特羅雅人對她的美的驚歎。看了特羅雅人對她驚歎到什麼程度，我們就了解海倫是多麼的美。這是文學中常見的現象。例如塔格涅夫在小說

羅亭中說羅亭賦有非常的口才。但是屠格涅夫沒有在什麼地方舉出過羅亭賦有口才的例子。——他描寫的是羅亭的話對娜達麗亞，對巴西斯托夫以及其他等人所造成的印象，而讀者因此就產生了羅亭賦有辯才的觀念。

抒情詩實際上也是以此原則為基礎的。在抒情詩中，生活現象並不是直接反映出來，而是通過了描寫現象所引起的體驗而反映出來的。依據人所感覺到的東西，我們才想像得出，人的感情是由什麼引起的。而這些感情本身也幫助我們想像那正是有這種感情的人的形象。由此可見，抒情詩給我們造成關於一定典型的人的一種觀念，而一定典型的人的感情則是由一定環境的生活——就是他的體驗——所引起的。我們依據這種體驗來判斷那向人暗示這種而不是那種感情和思想的生活。閱讀普希金、列蒙托夫、涅克拉索夫、勃洛克、馬雅柯夫斯基以及其他詩人的抒情詩的時候，我們可以把握那通過由生活所引起的人的體驗而反映出來的生活。我們面前出現了一個一定典型的人，所謂抒情詩的主人公，我們上面指出的每一個詩人的抒情詩的主人公都有着各自的無法重複的特性，因為這些主人公是在一定的歷史條件中創造出來和反映着這些條件的。而由於藝術家取的是生活中特徵的，典型的，所以他描寫的體驗對他所處的環境也是典型的，特徵的，是被當時國內生活的典型環境造成的。恩格斯在當年也曾經規定現實主義是描寫典型環境中的典型體驗。我們可以說，抒情詩現實地、真實地通過生活所引起的人的

體驗把生活反映於它的典型特點中。這也就是生活的抒情的反映。因此，抒情詩在描寫典型環境中的典型體驗的時候，也能提供出生活的現實主義的反映。

依據這種體驗，我們來想像一定歷史環境中的人的特點。

生活中出現了確定人的新的體驗和某一時代的新性格的新條件時，也就需要出現一種能夠反映現實中發生的變化和創造反映這些變化的藝術形式的抒情詩。

在散文中，高爾基已經找到了這些新的創作原則和創作形式。他描寫新人的性格，提出了一種遠景——革命，由於這種遠景的關係，二十世紀的社會發展過程變得明白了，最後，他非常尖利地暴露了那應該被革命所摧毀的舊世界的病症。他在文學中加入了舊世界所偽善地竭力遮掩的一切，暴露了舊世界的「鉛色的卑劣」，在流浪漢、偷兒、妓女的風貌中指出了這個世界使人墮落到了怎樣的程度，同時在這些人的風貌中揭露了真正人性的特點。

詩歌也面臨了這樣的任務。

二十世紀初葉的俄羅斯詩歌 本世紀初，在俄羅斯詩歌中起着主導作用的是反現實主義的思

潮——象徵主義。關於象徵主義，我們將在專門的一章中談到，現在祇要說說象徵主義之深深敵對現實主義就夠了。從象徵主義的陣營裏，曾經向高爾基發出過酷烈的攻擊，關於這些攻擊我們上面已經談到

過，象徵主義宣揚的是極端的個人主義，它號召詩人脫離現實的世界而進入與現實毫無關係的幻想的世界中去。

和這種思潮有關的最優秀最有才能的詩人——亞力山大·勃洛克，華列里·勃柳索夫——在自己的創作中克服了象徵主義的有害的影響。他們踏上否定舊世界的道路，甚至也談到未來的革命，但同時還沒有捉摸到新人、革命因素的表現者的特點；而沒有那些人就無法描繪出時代的現實主義的圖畫。在詩歌領域中實現高爾基加進二十世紀藝術中的創作原則的新的社會主義抒情詩之創立，是由馬雅柯夫斯基完成的。馬雅柯夫斯基的創作，我們將在專門獻給他的幾章中詳細討論。這裏我們祇談談高爾基和馬雅柯夫斯基的創作的相互關係，以便更完全地描寫出二十世紀文學中的高爾基路線。

馬雅柯夫斯基的事業的開始 『康斯坦丁同志』——在布爾雪維克黨組織中曾經這樣稱呼過

青年的地下宣傳家符拉其米爾·馬雅柯夫斯基。監視他的警探稱他『長脚』。青年的馬雅柯夫斯基進過沙皇的牢獄三次——一九〇八年，一九〇九年，一九一〇年。正就是在坐牢的時候，馬雅柯夫斯基感覺到已有創建新的社會主義藝術的力量，感覺到摧毀舊的文學形式以表現新的內容的需要。回憶到他在布蒂爾斯克牢獄中度過的時日，馬雅柯夫斯基寫道：『讀遍了一切最新的。象徵主義者——別萊巴爾蒙特。被新形式所吸引了。但是風牛馬不相關。主題，形象都不是我的生活所有的。嚐試自己也來寫得這

樣好，不過要談別的事情。結果是——也是這樣來談別的事情——卻做不到。」那末這個「別的」是什麼呢？馬雅柯夫斯基自己曾在他的自傳中答覆過這個問題：「對於逼近的革命的認識鞏固了。」「我要提出主題的問題。革命的主題。我在構思袴中的雲。」

這一首長詩宣告道：

一千九百十六年

載着革命的荊棘冠來臨

高爾基寫過一篇傳說，故事中的青年唐柯從胸中挖出自己的心來，想給自己的人民照亮道路。記得這篇傳說的人，一定會從下列幾行詩中聽出馬雅柯夫斯基無疑是在呼應高爾基。

我在你們那裏是他的先鋒：

有痛苦的地方總是有我；

在每一滴淚水中

我把自己釘死在十字架上……

而當

他的來臨

宣告了騷亂，

你們出來求救星的時候，——

我就拔出心

給你們，

我躊躇，

使它擴大！

我把血污的心當作旗幟獻出。

高爾基說的：『人——這個字聽起來多驕傲！』馬雅柯夫斯基曾在戰爭與和平的未定稿之一中重複過：

請將人的名字高傲地提起。

高爾基是馬雅柯夫斯基少年時代所愛好的作家。正由於和革命運動及布爾雪維克黨發生聯系的關係，因此使馬雅柯夫斯基感覺到了革命的接近和把握住了高爾基的思想和形象。

高爾基和馬雅柯夫斯基 所以，馬雅柯夫斯基一開始文學生涯，高爾基就這樣注意他，這決不是偶然的。高爾基自己也感覺到有改造詩歌的必要。『俄國需要大詩人，』他寫道，『有才能的人很不少……』

但是需要一個詩人偉大到像普希金，像米茨蓋維奇，^①像席勒，需要民主詩人和浪漫主義詩人，因為我們俄羅斯是一個民主和年青的國家。」

因此當一九一五年資產階級批評界開始毒害馬雅柯夫斯基的時候，高爾基就庇護他。「他年青，」他寫道，「他一共祇有二十歲……他會寫出真正的好詩的。」

一九一五年六月，馬雅柯夫斯基會見高爾基，他向他誦讀他自己的長詩袴中的雲。高爾基勸請馬雅柯夫斯基經常為他的雜誌編年史撰稿。一九一六年，在高爾基協助之下，出版了馬雅柯夫斯基的詩集，在一九一七年，則出版了他的長詩戰爭與和平。

高爾基這樣注意馬雅柯夫斯基的創作，當然不是偶然的。高爾基在馬雅柯夫斯基身上所看見的正就是他期待出現的民主和浪漫主義的大詩人。高爾基這種深遠的眼光特別難能可貴的，因為在馬雅柯夫斯基創作的初期，他的革命基礎正被一羣自稱未來主義的藝術家和詩人（布爾柳克^②弟兄，赫列勃尼柯夫，^③克魯巧耐赫^④等等）的影響所遮蔽着，這種影響雖然是表面的，但是卻相當明顯。

① 米茨蓋維奇（一七九八——一八五五），波蘭大詩人。

② 布爾柳克（生年不詳），畫家，詩人。

③ 赫列勃尼柯夫（一八八五——一九二二），俄國未來主義的創立者。

④ 克魯巧耐赫（一八八六——），立體未來主義詩人及批評家。

未來主義 未來主義是第一次世界大戰之前數十年中流行於西歐和俄國的詩歌思潮。未來主義者努力想成爲詩歌方面的革新家，他們竭力想探尋最能吻合新的生活所需要的新的創作形式。雖然名稱類同，但是西歐（主要流行於意大利）和俄國的未來主義之間卻有着非常重要的區別。

未來主義在西歐 在西歐，未來主義是表現最富於侵略性的資產階級青年的情緒的思潮。他們謳歌戰爭，崇拜機器，極度蔑視文化遺產，並提出形式主義的藝術理論。西歐未來主義的基礎是不健全的資產階級個人主義。未來主義者們宣傳各式人種的不平等，因此他們已經『預示』了法西斯主義的理論。意大利未來主義者的領袖馬里納蒂，在他一九〇九年發表於巴黎的宣言中說：『我們讚頌……打把掌和揮老拳……我們要歌頌戰爭——世界唯一的衛生術……殺人的優美思想和蔑視婦女的態度……讓縱火者塗黑了手指來吧……他們來了！他們來了！將圖書館的書架燒掉吧！將水道裏的水放出來淹掉坟墓似的博物院吧……噢，讓大水將名畫衝掉。拿起鏟子和鎚子！建築名城的基礎！』『應該取動物爲模範，』未來主義宣言中說。

這就是法西斯匪徒主義的綱領。意大利未來主義者領袖馬里納蒂之成爲顯要的法西斯主義者之一，是不足爲怪的。

西歐的未來主義者否定一切文化業績，唯有機器除外，他們在文學中也努力想消滅它的內容——

思想、形象，他們認為文學是祇有說話者懂的個人主義的文字遊戲。

他們提出口號：『自由的文字，』『沒有拘束的想像，』他們要求有文字創造的完全自由，放棄措辭法，在文字中採用數學符號和擬聲語等等。

西歐的未來主義是給世界帶來法西斯主義的野性的預言者。

俄國的未來主義 俄國的未來主義，雖然外表上和西歐的未來主義相當類似，但卻是完全不同的現象。

俄國的未來主義者很敏銳地感覺到了俄國的正在滋長的社會危機，感覺到了那將近爆發的社會矛盾的尖銳性。但是，他們和社會運動毫無聯系，他們鎖閉在藝術和文學的放縱主義 (bohemianism) 的環境中，他們無法用任何一種明晰的形式來表達他們對於生活的不滿情緒，無法站到向現實鬭爭的路上去，雖然現實之難以容忍也是他們所感到的。因此，他們爲了向他們周圍的生活作獨特的抗議，首先提出了這樣的綱領：對當代文化抱諷嘲和否定的態度，拚命向它挑戰，打破普通的禮教，宣布已有的社會珍寶的毫無意義可言。

未來主義者穿着引人注目的鮮豔的服裝（黃色的上裝等等），面頰上點着胭脂，鈕扣上不扣花而扣人參等等。

而在自己的創作中，他們首先竭力擲揄俗物，向他們投出蔑視的挑戰，嘲笑他們的趣味。布爾柳克畫了未來主義的圖畫之後，將畫投在水窪子裏，沿着小路拖去，畫布向下，因此上面塗滿了泥污，之後，他才將它陳列到藝術展覽會中去。未來主義者們不接受他們周圍的現實，他們宣布：

後代的幻想飛向

原始野人的生活。

(赫列勃尼柯夫)

他們保衛作家的「無意義語言」的權利，就是說，作家杜撰出來的祇有他一個人懂的語言。因此未來主義似乎交織着兩種基礎。一方面，未來主義中發出反對沙俄現實的浪漫主義的抗議，這無疑是未來主義的健全的基礎。但是這種抗議不過是否定而已，其中沒有什麼足以對抗那被未來主義者或多或少地加以嘲笑的秩序的東西。而且，在他們的個人主義中，暴露出了他們所摺棄的資產階級文化。所以結果俄國的未來主義不過是某一部份隔離了解放俄國的真正社會運動的藝術知識份子的叛逆而已。

但是從未來主義方面來的革新的呼籲，他們對於一般公認的觀念的獨立態度——這在文學方面是接近青年馬雅柯夫斯基所嚮往的新事物的探求的。所以馬雅柯夫斯基在文學方面跨第一步的時候先和未來主義者們締結聯盟。他簽署他們的文學宣言，參加他們的出版物（鑑賞家的花園）（一九一三

年，給社會趣味掌嘴（一九一二年）等等。）

但是馬雅柯夫斯基對現實的抗議是深得無與倫比的，他依憑的是他通過的那個革命的試鍊。馬雅柯夫斯基很快就克服了未來主義的『幼稚病』而且相反地在他影響之下，這思潮最有才能的代表們（赫列勃尼柯夫，卡明斯基）的創作中也出現了革命的主題。

馬雅柯夫斯基和未來主義 馬雅柯夫斯基自己清楚地感覺到有一種力量在使他和未來主義隔離。他在論布爾柳克時說道：『大衛（布爾柳克的名字）有一個超過了同時代人的巨匠的怒火。我有着一個知道舊東西必然要毀滅的社會主義者的興奮。』

這也就是高爾基猜測到的馬雅柯夫斯基生活態度的那種革命基礎。高爾基感到他自己的創作是和這位後來被史大林稱爲『我們蘇維埃時代最優秀最有才能的詩人』一致的。高爾基說：『實在說，什麼未來主義是沒有的，所有的不過是符拉其米爾·馬雅柯夫斯基。詩人。大詩人。』

馬雅柯夫斯基的詩歌事業開始於一九〇九年。他憶起，坐在牢裏的時候，曾經寫過整整一本詩，這一本詩被沒收了，遺失了。

馬雅柯夫斯基最早的詩歌發表在一九一二年出版的未來主義者的集子給社會趣味掌嘴中。從一九一二年至一九一七年，在十月革命以前，馬雅柯夫斯基寫了許多大作品——長詩袴中的雲（一九一五年）人（一九一六年）戰爭與和平（一九一六年）。

馬雅柯夫斯基的基本思想和形象 在自己最早的詩中對未來主義的影響獻出了一些貢物之後，

馬雅柯夫斯基在自己一開始創作之路的時候就提出了非常有生活意義的問題。他的作品中最先響起了人道主義的主題——人的苦難的主題。一九一三年他寫道：

城市上籠罩着鉅大的痛苦，
和百十種微小的痛苦。

他什麼地方也找不到幸福的人：

據說——

在某處地方，

——好像在巴西——

有一個幸福的人。

人的苦難的罪人是誰，對於馬雅柯夫斯基也是非常清楚的，這是「金爪的細菌」——盧布：

衝出子午綫，

衝出綾羅的拱門，

叮嚀着

法郎、

美金、

盧布、

克朗、

日圓

和馬克的金循環。

這是馬雅柯夫斯基的第二串形象。很明顯，犧牲者的人的形象和壓迫者、「生活的主子」、「盧布的佔有者的形象，是直接和我們已經熟悉的高爾基的形象相呼應的。

上面我們已經提到過，馬雅柯夫斯基和高爾基的那些表現出對人、對人的力量、對人的未來幸福的信念的形象是相呼應的。這一串形象同樣地也在早期馬雅柯夫斯基的創作中佔據着很大的位置：

我們，

是癲病院似的城市的苦役者，

那裏黃金和塵埃潰爛了癩病，

我們比威尼斯的碧空還要淨潔，

那給太陽和大海沖洗過的碧空！

管他媽的說什麼，

荷馬和奧維德●的筆下

沒有我們這種

痘疤中嵌滿煤灰的人物。

我知道——

太陽如果看見我們靈魂的金沙，

它也要失色驚詫。

所以完全很自然，這一串形象又由戰士的人的形象來補充了，他起來反抗人家的壓迫，他進入同生
活的鬭爭：

流浪的人們，從禰袋裏拿出手來——

● 奧維德（公元前四十三年至公元後十八年），羅馬詩人。

拿起石頭，刀或者炸彈，

假如有人沒有手——

就衝上去用頭撞吧！……

……燈柱，高些抬起

那些混身血污的糧食店老闆的軀體。

由此可見，在早期的馬雅柯夫斯基的創作中，的確確也溶合着苦於社會矛盾的世界的現實主義把握和反對這世界的革命浪漫主義的抗議，換句話說，就是其中明顯地透露出了社會主義現實主義的最典型的特點。

馬雅柯夫斯基和高爾基的內心的血緣關係就是由此決定的。當然這種血緣關係也並不剷除馬雅柯夫斯基創作的獨特性：他的創作中特別發揚的是人的苦難的悲劇性主題和革命的主題是用一般的浪漫主義方法表現出來的，並沒有高爾基所特具的那種具體化，但這是部份的差異。這些差異並沒有改變基本的原則性的結論——就是馬雅柯夫斯基在高爾基所領導的廣大的革命運動中佔據着很顯要的地位。

第九章

批判現實主義

二十世紀現實主義發展的各種不同的道路 爲了對二十世紀初葉文學發展的一般圖景作一個比較清晰的描寫，至少也要簡括地談談那些努力想承繼批判現實主義的作家們的創作（蒲寧，庫普林，安德烈夫）。

上面我們已經看到，在各自的生活經驗、美學理想、意識形態各方面非常不相同的作家們，在生活態度和表現生活的藝術方面卻有着共通的創作特點。

高爾基的社會主義的志向和波其雅切夫的幾乎是盲目的反對現實的抗議之間有什麼最重大差別，那是完全很明顯的。

現實主義作家們雖然有着各自的差別，但是他們都以自己的作品引導讀者趨向生活的根本問題，他們都接觸到時代的基本矛盾，——他們的現實主義的新的革命質素就在這裏。

正是由於這種革命的內容，才容許發展並在新的歷史條件中承繼古典文學的傳統，在生活中捉摸那種在爭取人民和祖國的自由的鬪爭中形成的新型的人。

不這樣深入，現實主義就不過成爲舊的創作方法的重複，就成爲早已熟悉的脫離古典傳統，就使這種傳統簡單化，而且使藝術家不可能在生活中捉摸它的主要的，積極的內容。現實主義就變成了生活的片面的反映，所獲得的不過是批判的性質。

古典作家們在現實中並沒有條件可以現實主義地描寫改造世界的人的形象。但是他們充滿自己創作的是在生活中對於國家、對於教育人民都是最重要和最需要的一切的反映。他們所創造的形象中——在某一個歷史環境的限度裏——表現出了俄羅斯民族性的優秀特點（普希金、葉夫格尼·奧涅金）中的達吉揚娜、列夫·托爾斯泰、戰爭與和平中的比埃爾·貝淑霍夫、鮑爾康斯基、西伐斯、托波爾、故事集中的英雄等等，他們所創造的形象中出現了他們對於人身上的英勇質素的浪漫主義的幻想（列蒙托夫的姆采里）。在他們的創作中，對現實的批判本身，乃是一種工具，用來喚醒讀者的熱情，促使他們努力克服一切足以妨礙人的真正發展的阻力。薩爾蒂珂夫——錫且特林寫過，祇有這樣的作家才能成爲諷刺作家，就是他靈魂中必須活着非常強烈的追求理想的意念。他是用最否定的色彩和依照他非常完全地感覺到的生活所可能有的樣子來表現生活的。

現在，在二十世紀，生活本身已經給新人形象的創造提供了充分的素材，用批判地描寫生活的方法來激起新人形象的概念，已經不夠。這樣的描寫當然還保持着它本身的價值，但是已經不能觸及生活的中心問題。它祇能局限於次要的問題，局限於描寫個別的部分的生活。它也能忠實地描寫，但是作家視野的局限性本身決定了描寫的不完全性。對現實主義抱這樣的態度，現實主義就已經不會含有完整性而變成部份的細節的描寫藝術。它離開創作的大道而進入邪途了。

這是有限制性的現實主義，它在表面上是接近十九世紀的批判現實主義的，但是實際上已經脫離了它，因為在新條件上重複它，就使它貧乏和將它貶低了。

可以算做二十世紀這種貶低了的批判現實主義的最顯赫的代表，是蒲寧，庫普林和初期的安德烈夫。

二十世紀的批判現實主義的貶低 我們列舉的幾個作家，在才力上，在語言的藝術上，都是二十世紀初葉的文學中佔有非常重大的地位的。列昂尼德·安德烈夫是一個非常風行的作家。高爾基非常欽佩蒲寧，他曾經說過，他的才能猶如光輝燦爛的銀子。有一個時期，這幾位作家曾經和高爾基合作過，在他的知識叢書中發表過文章。但同時，從他們在二十世紀俄國文學史中所起的作用和他們對於教育現代作家方面所具有的意義說來，這幾個作家是不能覬覦重要地位的。

因爲創作中最主要的一點——作家道出生活中最重要的地方的本領——他們都很少能做到。他們說得很好，但說的是些次要的問題。高爾基在他剛開始活動的時候曾經寫道：『我們周圍正開始沸騰着生命，正在喚醒新的意識，產生新的大膽的任務，誕生新的人，這就是好探究和嗜好書本的讀者。這種讀者所要求的是生活和精神的根本問題的答案，他們要想知道，真理在什麼地方，正義在什麼地方，什麼地方去找友人，誰是敵人。』

二十世紀批判現實主義的代表們，這一點就沒有和讀者談到，即使談到，也是不完全的，片面的。

高爾基譴責他們的就是這些地方，他曾在個性的破壞一文中說，現代文學家不注意祖國的命運。他反對安德烈夫和庫普林，責備他們歪曲革命家的面貌。在二十世紀初葉，高爾基和安德烈夫保持着密切的私誼。然而這種私誼後來破裂了，安德烈夫的不注意生活的新的需要，不理解革命，促使高爾基離開了他。

一九一一年，在答覆安德烈夫表示願意和解的信件時，高爾基承認他是衝撞了安德烈夫，但原因卻是安德烈夫在小說黑暗中強迫畜牲的黑暗力量戰勝人的力量（在安德烈夫的小說中，革命家捨棄了革命。）高爾基寫道：『應該愛俄羅斯，應該喚醒它的精力，它的美，力，自尊感等等的意識，應該給它灌輸生活樂趣的感覺——這我同意。可是我的隨筆（安德烈夫的小說）卻並不吻合這一點。黑暗也是如此……』

俄國作家應該是神聖的人物，在俄國，除了作家之外，沒有什麼可以令人驚異，沒有什麼人可以令人崇拜……俄國作家每逢骯髒或者自私的手想擁抱他的時候，他應該叫一聲——滾開去，我自己知道，我在我的土地上是什麼人。在我的土地上，列昂尼德，是應該這樣說，因為我們的弟兄用自己的心蓋沒土地的創傷，而我們剖成片片蓋在土地上面的心，卻正受着畜牲的腳踏的踐踏——這你也已經知道的……你抑低了文學的意義——我知道，當然不止你一個人，還有庫普林，還有許許多多人。但是許許多多人也許會學你的樣：既然安德烈夫自己都如此，我們也可以這樣。」

喪失了真正的愛國情緒和不理解革命運動的意義的創作，不會不是片面的，而生活描寫的片面性又不會不造成不忠實的歪曲生活的觀念。著名的馬克思主義批評家伏洛夫斯基（一八七一——一九二三）在瑞士被法西斯黨徒謀害的第一任駐羅馬蘇維埃全權代表（即現在的大使）曾經非常忠實地論過蒲寧：『蒲寧提出的是不完全的，因此是片面的生活圖畫……他沒有能力在行動和發展的形式中把握住所觀察到的現象……他藝術地加工改作的不過是過程中的一部份，不過是過程的上半部，他的藝術視野中所錯過的就是舊勢力的瓦解，和新勢力的誕生，也就是過程中不可分開地聯系着的下半部。』

甚至是遠離馬克思主義的批評也指出了這幾個作家的藝術的限制性。『他們的作品中都感覺不

到有抓住要害的本領或者願望，『資產階級的雜誌俄羅斯思想說，『他們爲自己所估領，爲自己本身的根深蒂固的內容所佔領，……我們在他們的作品中找不到「當日」的反映，但是我們總是遇到這種或者那種激動的個人的悲劇。』

甚至一九一四年的戰爭也沒有使這些作家活躍起來。俄羅斯思想雜誌在一九一六年寫道：『精力的缺少，生活基礎的貧乏，現在戰時在我們的文學中表現得特別清楚……既沒有力量把握住突然爆發的壯麗事變，又沒有力量逃避開這些事變而生活……簡直就是逐漸逐漸癱瘓一切生命，暴露出完全的衰微。完全用戰時的條件來解釋文學的凋落是錯誤的……假使文學有着主要的東西——蘊蓄着的創作力，任何力量都無法阻止它尋得出路的……我們「戰事」小說的弱點，它的沒有光彩、單調和甚至虛僞，都是由於新文學的總的敗血病、新文學的被戰爭所暴露的基本的宿命缺陷所規定。』

批判現實主義作家們的創作未能達到完全的發展，他們創作上的動搖不定與錯誤，和他們世界觀的個人主義及反動性，和他們的脫離二十世紀初葉俄國生活中的基本要素——人民的革命運動，是有着分不開的關係的。

蒲寧 批判現實主義的最重要的代表同時也是批判現實主義內部矛盾的最鮮明的表現者是蒲

寧（一八七〇年生）

蒲寧是一個文化修養很高的人，是一個精細的心理學家，出色的文體家，筆調犀利的小說家，詩人，散文家，翻譯家，他具備着在俄國文學中佔據重大地位的一切可能性。但是他未能踏上新現實主義的大道。這當然不是偶然的。蒲寧的創作視野的限制性，他把握生活中新因素的軟弱性，是由他全部生活發展過程和思想立場所決定的，他和農村文化有着密切的聯系，他非常銳利地把握住了二十世紀地主貴族階級所經歷到的絕望的危機，——一方面受着收買地主產業而使地主經濟破產的資產階級的壓迫，另一方面受着侷促於地主土地之間而窒息於無地之苦的農民階層的打擊。

蒲寧在短篇小說冬蘋果中說：「我的寫字檯抽屜裏裝滿着冬蘋果，它們的健康香氣——蜜和秋天清新的氣味——將我帶到地主的莊園中去，那一個世界正在衰弱，粉碎而且現在已經在趨向滅亡，那一個世界，五十年之後，祇能從我們小說中去認識了。」他在中篇小說蘇霍道爾中把這一點說得更激動。

「正像地下被耗子鑿着通道和窖穴的小山丘在耕田的犁頭之下，一個一個消失得無形無蹤一樣，蘇霍道爾的巢穴也在我們眼裏迅速地消失得無形無蹤……有許多我們的同胞，和我們一樣，家世是顯貴而古老的。我們的名字為年代記所提到……在半世紀之中，幾乎消失了整個階級，我們中有這麼些人退化，發瘋，自殺，酗酒，墮落和簡直死亡在什麼地方了……我們甚至一天一天更難以想像半世紀以前所發生的事了！從前是盧聶夫斯基的莊園的地方，現在已經開墾和耕種了好久了，正像其他許多莊園的地方之已被開墾和耕種一樣……可是蘇霍道爾莊園現在已經

空無一物。全都死了……你常常會想起：他們也會在世界上活過了嗎？

『祇有在墳場裏才會感覺到曾經如此；甚至感覺到對它們太接近了。但即是爲了做到這一點，你也必須費些精神，在你自己親人的墳墓上坐一會，想一會，——假如你得到這墳墓的話。』

就是這一幅蒲寧所接近的地主貴族生活的圖畫，給他遮沒了現實中所產生的新因素。他的創作的基本特點是陰鬱的色彩，是孤獨、垂斃、和無望的主題。

蒲寧的抒情詩 細膩的抒情詩人蒲寧，在抒情詩方面也創造了充滿憂愁和悲觀的抒情人物的形象。他寫道：『我孤獨，現在如此，永遠如此。』這一個孤獨的主題就是他的抒情的基本主題。這主題在白日將盡的暮色中或者在黑夜中展開於衰敗的田宅和常常是萎靡不振的深秋景色的背景上。這一切更增強了他的人物對於生活的無望感：

溫暖的夜晚，黑暗而淒涼，

我孤零零獨處於黑暗的斗室中……

或者：

淒風，苦雨，濃霧，

盤旋在冰冷的汪洋之上，

這裏生命死絕於春來之前。

春來之前也荒蕪了花園。

我獨個兒在別莊上。

我黯然躲在畫架後，風打着窗……

好吧！生起壁爐，我來喝酒……

要是買條狗，那多好啊。

蒲寧鮮明而強烈地描繪出了他自己的體驗，但是問題完全在於這些體驗的範圍非常狹窄，並不吸收實際上圍繞着蒲寧的那種豐富的生活。世界以及它的苦樂、解放人的鬪爭、它的偉大理想、對祖國的愛、革命、改造生活的鬪爭等等，大多遺留在蒲寧的視野之外，他的抒情人物的體驗並沒有反映出生活的基本問題——他基本的弱點也就在這裏。

甚至他所描寫的大自然也都染上了陰鬱的色調。兀鷹就是表明蒲寧怎樣了解大自然的最典型的十四行詩。

崇山峻嶺，鋸齒狀的山巖，

羅列地聳立於海洋中。

下面是一帶荒野的海岸，
上面是艱苦疲乏的兀鷹。

夕陽漸漸黯淡。夜色

下降到山谷和窪地中。

被黑暗所驅逐，又瘦又醜，

慢慢兒地向山巖下降。

忽然間幽怨有力地

傳出憂愁的拖長的顫聲，

後來消逝在天空。

但是海冷漠地泛出藍色。

山巖和沙石爲夜色所遮隱——

頂巔上飄拂着死氣和荒涼。

在一首比較早期的詩中（夜雪，一八九五年，）薄寧向全世界預言了滅亡：

世界荒蕪……地球冷卻……

風雪刮去屍首，

狂風吹熄明星，

黑暗中鐘聲響起。

在荒涼的，廣大的

世界生活的墳場上

死神狂喜地旋舞，

飛揚着他的屍衣。

這種不可避免的全宇宙滅亡的感覺，使蒲寧迷失了走向真正現實主義地反映生活的道路。

蒲寧的散文 在蒲寧的散文中（短篇小說多篇，中篇小說蘇霍道爾，鄉村）一方面保持着俄國古

典文學的高級文藝特點：人物形象的精確的雕塑，字彙的豐富和鮮明，題材的緊湊，但是同時作者所描寫的生活圖畫還是受着那種片面性之苦。伏洛夫斯基這樣的論到蒲寧：『他祇看見墮落和退化，而看不見新生活的因素。』在這方面，蒲寧的鄉村特別典型，這篇小說中以極大的現實主義的力量展示了沙皇鄉村的否定的一面，酗酒，沒有文化，但是完全沒有指出那些保證鄉村成長和走向新生活的出路的現實力

所以蒲寧的現實主義技巧是有缺點的。他的技巧祇够描寫生活的次要的一面，而生活的本質卻爲作者所錯過了。因此他已經並不承繼古典作家的傳統，而實際上是越離越遠了。

他的傑作的短篇小說之一舊金山一紳士是這方面的典型。小說主題很簡單：有一個美國富翁到歐洲的療養地去。他是財富足以掌握全世界的神祕人物之一。蒲寧甚至不給他題名字——就稱爲『舊金山一紳士』。全世界紳士之一。人人對他敬禮，能爲金錢所控制的一切都受他所控制。但是死亡並不受控制，他突然被擊死。因此他的顯赫一時的權威完全結束了：爲了不使療養地的客人看到了死人而掃興，所以將他的屍體藏匿起來，連夜將他運到船艙中去。他已經沒有人要，他雜在船上煤箱中間漂回家去，而在不久以前，他卻就是坐了這條船的豪華的房艙來的。

小說中每一件小事都描寫到；例如，對於這位舊金山紳士的服裝就給予了大段出色的描寫：

『刮了鬚子，洗了臉，齊整地裝上了幾顆牙齒，站在鏡子面前，在褐黃色頭蓋周圍殘剩的濃密的珍珠色頭髮上加了些油，並且用鑲銀邊的木梳理平，在那因營養過豐而使腰幹肥胖起來的強健的老人身體上套上淡黃色的絲線衫，乾枯的平底脚上穿上黑絲襪和漆皮跳舞鞋，屈膝整理好了用絲背帶高高吊起的黑褲子和胸膊突出的雪雪白的襯衫，發光的硬袖口上扣上了金鈕釦，於是再苦惱地在硬領下摸索頸子上的鈕釦。地板還在他腳底下搖幌（船搖震之

後，) 指尖很痛，鈕釦常常刺痛着在喉結下面枯萎的皮膚，但是他很固執，最後，眼睛緊張得發光了，因為緊得不得當的衣領壓迫着他的喉嚨，以致於臉色完全發青了，這樣終於完成了自己的工作——精疲力盡地坐在穿衣鏡面前，全身照了一照，又在別的鏡子裏反覆照了幾照。」

所有這一切，在觀察力方面，在描寫的精確性方面，在有力地駕馭運用一切附屬句、重複句等等而彷彿一氣呼成的語句方面，都是很好的模範。但同時這種觀察力沒有再擴展下去，小說中沒有資本家的真正生活圖畫，他彷彿是從對那作為階級代表的他是典型的生活取出來而移到了偶然的環境中去。因此他的生活的結局——突然的死亡——是偶然的，在藝術上說起來是不大使人信服的。死亡是所有一切人的共通的命運，而小說中所講的是階級代表，而不是一般的人。但是蒲寧的資本家幾乎沒有一點典型的特點。農民、工人和地主也都可能這樣在化裝之後突然死去。這裏的差別不過是在化裝之上而已。

就是因為這種不善於看到生活的根本問題，因此使蒲寧看不見革命的生長，不了解爆發了的革命，結果在十月革命之後流亡到國外去。

脫離了祖國之後，他也就喪失了任何大藝術家所必需的活的創作基礎。

懷念故國的愁思逐漸強烈地在他身上說明了正像俄國其他藝術家開頭所同樣不能了解的一點，就是『沒有祖國的人乃是唱不出歌的夜鶯。』夏里亞賓身在異國逝世的時候，胡言亂語的總是說

到祖國：「我在什麼地方？」他臨死之前說。「在俄國的劇場裏嗎？……唱歌是要呼吸的，可是我沒有呼吸……到俄國的劇場裏去！到俄國的劇場裏去！」他說了這幾句話就死了。

同樣的這種對祖國的想念也一年一年更強烈地磨折着流亡國外的蒲寧。「我要回家」的念頭就是他寫到祖國去的書信的基礎。在他的這種懺悔中，也意味着他是承認了他所犯的過錯。

庫普林 不論在創作特點上和個人的命運上，**庫普林**（一八七〇——一九三八）都是接近蒲寧的。他以極大的現實主義力量在他的短篇小說和中篇小說（**火神**，**決鬪**，**甘勃里奴斯**，**奧麗西亞**）中描寫他周圍的現實。**沙皇軍隊生活**（**決鬪**），「**底層**」生活（**賣淫窟**），工人的被剝削，資本主義的掠奪（**火神**），**俄國人的豐富的精神力量**（**甘勃里奴斯**）——**庫普林**所看見和表現的就是這一切。在這方面，他對於生活比蒲寧看得更透澈和多方面，雖然在語言的豐富和講究方面，在結構的顯明方面，前者比後者差。但是他的創作的限制性是在於他看不見新生活的萌芽，同時生活缺點的描寫本身在他那裏也沒有達到那種敏銳的程度，足以用自己的否定力量驅使讀者感覺到作者號召他們趨向的某種新的真理。

庫普林自己曾在他的一篇短篇小說中說到生活：

「我對於這種生活什麼也不懂。我懷着馴順而遲鈍的恐怖拿出白色的票子，自己也讀不出票上寫的是什麼。……我不知道明天我將怎樣。……事變的程序及其來到的時刻，不可抗的力量、隱祕的含義，我都不知道」（**晚客**）。

這種面對生活時的驚惶失措，終究限制和貧乏了庫普林的創作，並且驅使他走進了流亡的陣營。但是他能比蒲寧早一步理會到自己的錯誤，他得能於一九三七年抱着重病回返祖國。作家吉列旭夫曾經講述過庫普林在回國之後不久會見紅軍士兵的情形。

『紅軍士兵們開始合唱俄國歌曲——沿伏爾加順流而下，關於史吉邦·拉靜和波斯公主的歌曲以及其他等等，這時他完全變了，彷彿忽然復活了。當他們唱祖國進行曲的時候，庫普林大為感動。而當紅軍士兵們臨走像向一個作家那樣的向他高聲告辭的時候，他忍不住了。這天他默默無言地和似乎無動於中地體驗到的一切，忽然衝到外面來了。

『「我這一個對祖國犯下滔天大罪的人，受到了祖國的寬恕了，」他淌着真摯的熱淚說……「軍隊也寬恕了我。我終於找到了歸宿了。」』

安德烈夫 脫離現實主義，也特別清楚地表現在像列昂尼德·安德烈夫（一八七一——一九一

九）這樣才氣橫溢的作家的創作中。高爾基曾回憶，初次在出版物上出現的安德烈夫的短篇小說白爾加莫特和迦拉斯卡（一八九八）如何使他『感受到強烈的才氣的橫溢』。不久，他和安德烈夫之間有了緊密的友誼。這種接近的原因是在於安德烈夫的早期的短篇小說中非常強烈地表現出了和高爾基這樣接近的人道主義。

安德烈夫的早期的短篇小說是獻給小人物及其歡樂和痛苦的。酒鬼流浪漢迦拉斯卡被市長邀到家裏去做客，請他吃飯。因此人的尊嚴感，在迦拉斯卡的心中覺醒了，他哭了，因為他有生以來第一次被人用教名和父名來稱呼（白爾加莫特和迦拉斯卡）。骯髒的小房間裏送來了一個蠟製的小天使，於是這一個美麗的小天使剎那間改變了貧兒的生活（小天使）。在廚房裏生長起來的廚娘的兒子，第一次到了別墅裏去，他爲大自然的美麗震驚和改變了（彼奇卡在別墅裏）。這就是早期安德烈夫的動人的和痛苦的題材，這在許多地方是接近高爾基和柴霍夫的題材和形象的。當一九〇一年安德烈夫的短篇小說生活過了發表的時候，作家梅列士柯夫斯基向編輯部打聽：『化名安德烈夫的是誰——是柴霍夫還是高爾基？』

安德烈夫非常尖銳地感覺到生活中一切不完善的地方，他緊張地探尋克服這些不完善的道路。使他和高爾基接近的就是這一點。但是當高爾基探尋並在社會鬭爭和解放人的革命中找到了這條道路的時候，安德烈夫卻走到完全不同的方向——極端個人主義方面去了。

他努力在人的本身、人的內部探尋使他能和生活妥協及改造生活的一種珍寶。這種企圖早就註定

要失敗，因為不解除人的社會壓迫，也就無法達到他的精神的改造的。因此安德烈夫的探尋，結果是失敗而走上了深入的悲觀主義道路。實際上他一切作品所提出的都是同一個問題——生活的意義。使安德烈夫從社會方面受到很大的注意和使他成為風行的作家的就是爲了這個緣故。但是他未能上昇到新現實主義的高度，就是說，他未能看到能夠真正改造世界的力量。安德烈夫和其他的批判現實主義作家相同，走上了脫離現實主義的道路，他的創作中逐漸增強了使他和象徵主義——即和已經是反現實主義的傾向——接近的特點。

安德烈夫的作品（思想，我的隨筆，黑假面具，薩什加·齊古廖夫）充滿着不相信人的氣息，他認爲人是無力爲自己創造別種生活的。有人說過一個悲哀的笑話，說人生下來時無齒無髮無幻想，倒在墳墓裏時也是無齒無髮無幻想，這笑話也可以引用到安德烈夫身上去。他的全部創作彷彿都在剝奪人對於他生命的基本價值的信念，將人的『幻想』一個一個的消滅，他指出，幻想不能使人堅定地、自信地和安靜地感覺到自己是在生活中。宗教信仰嗎？安德烈夫在華西里·菲維斯基的一生中寫一個神父，他爲了熱信宗教而忍受着一切苦難，他決定試驗他自己宗教信仰的力量並復活死人。死人沒有復活，而神父卻發瘋了。理智嗎？安德烈夫在思想中寫一個叫克爾任采夫的，他相信人的思想有着不可克服的力量，他可憐地陷在不可解決的矛盾中而不能自拔，結果終於發瘋。愛情嗎？在短篇小說深淵中，安德烈夫寫一個少

年，他背棄了一個心愛的少女，並且姦污了她。人沒有出路——安德烈夫終於作了自殺的說教。他也不能找到出路，因為他在社會生活之外找尋，而在社會生活之外，是無法了解人的，是無法給人找到幸福之路的。

安德烈夫努力想以最明顯和清楚的形式指出人的命運，他找尋特別尖銳和悲慘的題材，他運用非常緊張和激動人的語言。但是列夫·托爾斯泰很確切地說出了安德烈夫創作的本弱點，他說：『他嚇唬人，但是我並不覺得可怕。』問題完全是因為他在自己的創作中提出了很大的問題，但是解決這些問題時非常不正確，他脫離了生活的真正的發展。

安德烈夫的脫離真正現實主義創作和墮入個人主義使他不能正確地表現出革命。他獻給革命的作品（黑暗，薩什加·齊古廖夫）都僅僅不正確地和原始地指出了革命中自發的一面，他所描寫的是革命家的歪曲的不正確的形象。這就是使高爾基離開安德烈夫的原因。這也就是使安德烈夫走到反動陣營中去的緣故。在革命之前，他擔任了反動報紙俄羅斯意志的撰稿人，而在革命之後，則流亡到國外去，死也死在國外。

安德烈夫的命運，在想像力的鮮明、題材的獨特、表現的有力這幾方面無疑地是一個大藝術家的命運，乃是一個很好的教訓，就是作家如果脫離生活真理和不善於看出生活的基本問題，是會對他的才能

起毀滅的影響而不會使他有可能發展自己的才賦的。

結語 在二十世紀，批判現實主義者不善於在自己的作品中提出時代的基本問題，有如古典作家之所為，他們沒有創造出那些具現出俄羅斯民族性格的豐富而發展的人物。

蒲寧、安德烈夫、庫普林，是批判現實主義的最輝煌的代表。在批判方面，他們的創作對俄國生活提供了重要的觀察，他們對我們當然是很有意義的。但是他們走的不是追隨在高爾基之後的文學的康莊大道，而是迂迴偏僻的道路，因此沒有引領他們達到他們在別的條件之下所能獲致的創作上的成就。

在俄國文學發展的十月革命前一時期的作家中，像阿列克賽·托爾斯泰，謝爾蓋葉夫——青斯基，特列烏夫等等的大作家都會和批判現實主義有過關係。

但是隨着蘇維埃國家的發展，他們在十月革命之後的時期中創造了他們各自的最大著作。他們的作品中已經完全克服了批判現實主義的限制性而上昇到了充滿着豐富的愛國主義內容的藝術大概括的高峯。

第十章

象徵主義

十九世紀末與二十世紀初文學中同現實主義的鬥爭 到十九世紀末葉日益增大的尖銳的社會矛盾也引起了尖銳的意識鬥爭。同樣的社會現象隨着作家的社會立場與意識立場的不同而獲得了不同的解釋。我們看見，逼近的革命幫助民主家用新的革命內容充實現實主義。以後，我們看到，站在現實主義立場上的，但還不能足夠深刻地根據時代的新要求而改造這些立場的作家落到了生活的後面，寫着祇觸到生活的次要方面的作品。

但是也有害怕成熟的社會衝突的作家。自然，他們決不想用現實主義的手法來描寫生活，——相反地，他們猛烈攻擊現實主義，要求替藝術創作探求完全不同的道路。

我們已經在書首提到梅列士柯夫斯基的論現代俄國文學衰頹的原因以及新流派一文。他在這篇文章裏宣布「新藝術的三個主要因素：神祕的內容，象徵，和藝術印象力的擴大。」九十年代批評家之一，

伏伏斯基，用許多文章（現代文學中的宗教，爲理想主義而鬪爭）證明，離開現實主義的新文學流派的基礎是：『把注意中心從現象世界改放到未來世界，深信科學知識戰勝不了這個世界的祕密，把個性看作神明的因素的反映，完全把個性從人間道德和人間社會要求中解放出來。』

這種情緒不僅僅對十九世紀末葉的俄羅斯文學是特徵的。這種情緒也散佈在歐洲，並且大部是和德國哲學家弗烈德里·尼采（一八四四——一九〇〇年）的影響有關。尼采創導極度個人主義的原則，談論無善無惡的『超人』，一切都由他的成爲最高法則的強大意志決定。尼采的著作後來被德國法西斯主義利用了去。

在法國，象徵主義的最大代表是波特萊爾（C. Baudelaire 一八一——一八六七），馬拉梅（S. Mallarmé 一八四二——一八九八），蘭鮑（A. Rimbaud 一八五四——一八九一），魏倫（P. M. Verlaine 一八四四——一八九六），在比利時則是梅特林克（M. Maeterlinck 一八六一——）。

但是，我們敢說，任何地方象徵主義都沒有結成這樣廣大的戰線，沒有推出這樣重要的代表，像在俄羅斯那樣。當然，象徵主義在每一個國家各有其特點和發展所需的歷史基礎。在俄羅斯，這些特點和基礎也是够獨創的。

俄羅斯的象徵主義 新的流派最初叫做頹廢主義或是近代主義。頹廢主義這個術語之所以流行

是因爲：新流派的代表所提出的觀念是這樣的異於普通的文學觀點，以致成爲那證實文化衰頹的幾乎病態的創作的產物。

當一八九四年勃柳索夫出版了詩集俄羅斯象徵主義者，那時的一本雜誌就說：象徵主義——這是一切，對它可以這樣喊叫：『鬼知道是什麼！』

但是後來，由於這一流派特別強調象徵在藝術創作中的作用，所以它就獲得了象徵主義的名稱。

應當注意到，象徵主義乃是一種複雜的現象。在象徵主義中結合着生活態度大多不同的作家。這從他們以後的命運中可以見到：勃洛克和勃柳索夫走進了蘇維埃文學，梅列士柯夫斯基、齊娜伊達·吉比烏斯——則到了最好詐的反革命陣營。

但是在開頭，象徵主義還代表着一種或多或少地複合的流派，因此可能替它做一個概要的分析。

它的主要特點乃是：極度的個人主義，特別表現在爲藝術而藝術的說教上的同社會生活的脫節，最後，一般的敵視現實，把作家的夢想與幻想世界同現實相對抗的慾望。

在這一意義上，象徵主義乃是浪漫主義分支之一。它熱望把自己的具現了作家的夢想，將生活描畫

成作家想看見的那樣的形象同那不能滿足它的生活相對抗。

充滿了最尖銳的社會矛盾的九十年代的環境對浪漫主義的發展是非常有利的。但是浪漫主義可以有各種不同的形式。我們已經看見，高爾基的浪漫主義有何等的特色。但象徵主義者的浪漫主義有着完全不同的性質。

他們提出來同不能滿足他們的生活作對抗的並不是推測出生活中的能够改造生活的新力量的夢想，而是對於不知人間悲痛與苦難的另一個非人間世界的理想。作為象徵主義基礎的是所謂二元論，即關於兩個世界——人間世界和神仙世界的學說；據說人間世界祇不過是神仙世界的前庭。就是這一神祕的，宗教的基礎確定了象徵主義者的浪漫主義質素。這是反動的浪漫主義，它把文學帶開它的直接社會任務，鼓勵讀者，說問題並不在於為改變生活而鬪爭，而是在於消極等待同別一個美麗的世界接觸。從象徵主義者的觀點來看，藝術的任務在於觀察人間世界的現象，在這世界裏推測出理想的神仙世界的反映，把這神仙世界打開給讀者看。

他們把象徵當作『通往永恆的微微打開的門，』當作『暫時裏面永恆的微光，』那就是說當作這樣一種生活的描畫，其中由作家描畫出來的人世現象使人想到生活中的神祕的，神明的因素。

著名的象徵主義詩人維亞切斯拉夫·伊凡諾夫（一八六六年生）有一首詩叫阿爾卑斯號角。它

可以算是象徵主義者的獨特的詩的宣言，它對於他們認為是象徵的事物提供了清晰的概念：

在叢山峻嶺間我遇見一個牧人，

他吹着長長的阿爾卑斯號角。

他的曲子抑揚頓挫，但

響亮的號角僅僅是

在山槽間引起迷人的回聲的樂器。

每一次，當牧人等待着回聲，

它就引出了許多音響，

在隘道中間盤旋，

發出了這樣甜蜜得難以言傳的和聲，

使人幻想到一個看不見的聖靈的合唱隊

藉天上的樂器，用天上的方言

在翻譯着人間的語言。

於是我想：「啊，天才！只怎樣的號角啊，

你應當唱起人間的歌曲，好在心中

引起另一支歌曲。賜福聽到的人……」

應當指出，除了西歐的影響之外，在俄國象徵主義的理論發展中，俄國的宗教哲學家同時也是詩人的符拉其米爾·索洛維姚夫（一八五三——一九〇〇年）也起了很大的作用。正是在他的詩中表現出象徵主義者所採取的雙重把握現實的題材。他寫道：

親愛的朋友，難道你沒有瞧見，

我們所見到的一切

祇是肉眼所看不見的

反光和影子？

或者是

不信仰欺騙的世界，

在物質的粗糙的外皮下面

我觸到了不朽的素袍

認出了神明的光華。

象徵主義者的作品就是建築在這個原則上的。現實的現象並不是自在地引起他們的興趣，而祇作爲一種機緣，使看得見對某種隱藏在現象後面的事物的暗示，對那祇有詩人才能猜到的祕密的暗示。比

方，勃柳索夫有一首詩，開頭是這樣的：

緩流的尼羅河近旁，在梅里達湖那邊，

在熱烈的拉^①的皇國裏，

你，朋友，女皇和妹妹，久已愛上了我，像伊齊達^②愛上奧齊里斯^③那樣，

你把金字塔的影子斜向我們的黃昏。

往下是關於古廟中的晤面，關於「舞蹈初次把我們引到了一個光明的圈子時的沉溺」等等的回憶。此後才發覺，這一切，詩人都是對一個他在一次舞會上遇到的婦人說的。詩的末尾是這樣：「隔着暫時的墳墓，永不熄滅的願望懷着往昔的力量向我們噴着氣。」在我們面前是一部象徵主義作品的範例：活的現象祇是一塊獨特的「跳板」把詩人拋到了別的世界。

勃洛克的名詩「陌生女子」也是根據這一原則寫成的。這首詩敘述一郊外飯店的日常生活，飯店裏喧鬧着「兔子眼」的酒鬼，而窗邊卻每晚出現着一個帶面紗的女人。於是詩人突然感覺到，在望着她的

① 拉是埃及的太陽神。

② 伊齊達是古埃及神話中的月神。

③ 奧齊里斯是古埃及神話中的主神。

時候，他接觸到神祕的世界。

給一種怪異的接近禁錮住。

我望着暗色的面紗

我看見魅人的海峯

和魅人的遠方……

本來是生活中平凡的現象又突然蛻變了，它後面閃出了某種神祕的東西。

象徵主義的作詩法 從象徵主義者的這一基本生活態度中也得出了與他們所發展了的詩形式的特點相應的結論。他們的主要樣式是抒情詩。這是很自然的：他們所要寫下的那一主觀的、朦朧的對世界的理解，特別易於在個人體驗的形式中，而不是在展開的生活圖畫的形式中傳達出來。因此，象徵主義者的散文就少有發展了（在象徵主義的精神上寫小說的有別萊——彼得堡，勃柳索夫——火天使）。

象徵主義詩歌的抒情主人公的特點首先就是極度的個人主義，強調出逃避世界、逃避人的熱望。勃柳索夫寫道：

我飲盡了最後一杯幸福之酒——

我要脫離人羣，我要獨自一人。

巴爾蒙特跟着他說：

我憎恨人類，

我急忙忙避開他們，

我唯一的歸宿——

是我的空虛的靈魂。

梭羅古勃說：

同人羣一起，——是這樣的一副重擔！

噢，爲什麼要同他們一起生活！

勃洛克創造了一個遠離世界、遠離人羣的孤獨的少年的形象。巴爾蒙特宣稱，他離開人『到了一座裝着彩色窗子的塔』，他在那裏欣賞着前所未見的夢景。

這一個孤獨的，輕視人因而離開了他們的抒情主人公用夢想的力量替自己創造了另一個世界，其中反映着他所探尋的那一神明的因素。勃柳索夫說：

我在祕密的夢想中

創造了理想的自然世界。

草原，巖石，海水——

這些紅塵在它面前算得什麼？

梭羅古勃歌頌上面有着幸福的『奧伊列土地』的神祕的『馬伊爾星辰』，勃洛克的那個少年崇拜非人間的『美婦人』，巴爾蒙特號召遁入『神祕美的世界』。

現實的現象，如果是由象徵主義者表現出來，那麼它們也僅僅是作為一種展開詩人的神祕體驗的背景。

體驗本身主要具有着純個人的性質。象徵主義者的抒情詩大部份都是戀愛詩。他們非常固執地發展了死的題材，因為死使人解脫出不滿的生活：

噢，最後的希望，飽受磨難的靈魂之光，

死，一切苦難的慰藉，死，我等着你。快來吧。

(巴爾蒙特)

象徵主義者爲了要傳達出最朦朧的，最親密的人類體驗，就縝密地研究了詩的形式，要它能以自己的音響使人理解到某種體驗。他們提供最不同的韻腳、節奏和分節的範例，以此大大豐富了俄羅斯的詩作。在這一點上，他們的工作是非常有益的。應當注意到，俄羅斯的語言能够用發音時的最精細的音

色傳達出各種陪襯的意思。比方，重複一個字眼會加強它的意義。其他如休頓和拉長一個字眼也會改變句子的意義。

在詩中，每一個字的發音特別清晰，因此就更能具體地傳達出某種體驗。象徵主義者所找到的新的表達形式進入了俄羅斯文學的詩的武器庫。

象徵主義者故意破壞了通常的意義規範。勃柳索夫寫道：

赤裸裸的月亮升起

在紺青色的月光中……

或者是勃洛克的：

我將永誌不忘（它有過或是沒有過啊，這個黃昏。）

詩人的任務在於動搖平常的世界，迷糊它，然後在這感覺不清的世界中捕獲到一些新的，神祕的意義。

這樣，象徵主義者詩歌的極度個人主義也引到了文字的表達工具的全部系統中的極度個人主義。**象徵主義的社會意義** 這樣，象徵主義的理論，以及從這理論出來的詩的實踐，都和生活非常不調

和。象徵主義是這樣的脫離生活那件事也使它遠離了革命運動，遠離了祖國的觀念。真的，比方在勃柳索

夫的作品中可以碰到這樣反自然的詩行：

我沒有看見我們的現實，

我不知道我們的時代，

我憎恨祖國，——

我喜愛人的理想。

(一八九六年)

那麼這個顯然與人民無關涉並敵視建基於生活真理的創作（象徵主義者陣營的猛烈抨擊高爾基決不是偶然的）的文學流派的基礎是什麼呢？十九世紀九十年代團結在這個流派中的詩人（梅列士柯夫斯基，吉比烏斯，勃柳索夫，別萊，勃洛克）的往後的道路為什麼又是這樣的不同呢？

爲了辨別象徵主義的複雜性格，就需要回憶一下俄國歷史過程的一個特點。專制政體阻礙了該世紀末俄羅斯文化的發展。前進的資產階級知識分子很快地感覺到專制制度條件下他們的憧憬與自由發展的不可能性之間的矛盾。這在他們中間就引起了對生活的不滿。但同時，因爲未曾和民主運動——祇有它才能爲鬭爭提供現實的支柱——聯系着，這些知識分子就祇侷限於示威性的退出生活，而沒有用什麼現實的東西來和生活對抗。

當我沒有看見什麼大膽和力量，

當大家在重壓下默默地俯着頭，

我就遁入了沉默和墳墓的國土，

遁入了謎樣的往昔的世紀。

勃柳索夫後來在解釋他的創作的意義時這樣寫道。

這個抗議雖然有限制和沒有前途，但其中卻有着健康的因素，其中參加着俄羅斯資產階級知識分子的優秀人物，——他們都受有廣大而多方面的教育，都掌握着俄國的和歐洲的文化遺產。像華列里·勃柳索夫，維亞切斯拉夫·伊凡諾夫，安德烈·別萊那樣的人物就是屬於本世紀初葉最有教養的俄羅斯人之列的。

但同時，反專制的鬭爭祇有在無產階級的領導下才有可能，而無產階級在它的革命鬭爭中也應當破壞掉資產階級制度。對革命的恐懼不僅更限制了那在象徵主義中反對專制的抗議，而且也把象徵主義者引到對革命直接敵視上去。於是象徵主義變成了這樣的流派，它企圖把讀者帶開社會問題，用各種宗教上的探索來代替這些問題，像梅列士柯夫斯基，吉比烏斯等人所做的那樣。

但是資產階級知識分子的前進代表，具有着使他們可能足夠深刻地觀察現實的廣大歷史視野，力

能漸漸克服象徵主義的理論。他們感覺到革命的逼近，看見人民的受難，滲透着革命所隨身帶着的愛國情感。華列里·勃柳索夫，亞力山大·勃洛克，後來是安德烈·別萊，都足夠炯覺，結果他們看見了新的生活真理，真摯地和光榮地迎向這個真理。

這樣，象徵主義在它最澈底的表现上，特別是在它的理論上，是一個非常反動的和反現實主義的流派。但是其中也有着某些規定它的文學能力的健康質素。它的文學成就在它的範圍之外也是有益的，因為象徵主義的文學理論所提出的那些任務增大了，而且最初同象徵主義有聯系的詩人們——勃洛克，勃柳索夫，——都創造了頭等重要藝術作品。

第十一章

華列里·勃柳索夫（一八七三——一九二四）

小傳 一九一七年，高爾基寫信給勃柳索夫道：『我早就注視着您的英雄的生活，您的文化工作；我總是這樣的說到您：這是俄羅斯最有教養的作家。更好的讚語我就知道了：這是真心的。』實際上，很難想像，勃柳索夫所留下的全部文化遺產——是一個總共活了五十歲（一八七三至一九二四年）的人的事業。他寫了數萬行優美的詩句，他是兩大充滿美麗的，在歷史本源上是準確的古羅馬（勝利的祭壇）和歐洲中世紀（火天使）的知識的歷史長篇的作者。他從各種文字翻譯了大量的著作（勃柳索夫懂得拉丁文，希臘文，法文，英文，德文，意大利文，西班牙文，亞美尼亞文等等），其中有歌德的浮士德，味吉爾的埃尼易德。同時他出版了許多俄國文學史方面的著作（勃柳索夫尤其是一個出色的普希金專家，）

● 味吉爾（公元前七〇——一九年），羅馬詩人，埃尼易德爲十二卷之史詩，歌頌祖國光榮，稱爲羅馬的國民史詩。

批評的文章（遠和近）以及詩的理論書籍。他也進行着巨大的出版與編輯工作（他是象徵主義者的蠟出版社和一九〇四至一九〇九年間出版的雜誌天平的領導者）他以教師的身份做了許多工作（他創立了高等文藝研究院並且是它的校長）他是一個有多方面知識的人（他讀古羅馬史和數學史的講稿）勃柳索夫過着有目的的生活，熱情地服務俄羅斯文化。他青年時期的日記中的一段是很特徵的：

『今天我寫尤里·凱撒，我研究意大利文，研究龐貝大帝，劃出順手中的幾行，讀格羅特①和巴斯噶②，研究柯士洛夫③最後在心愛的斯賓諾莎④上面休息下來。

『應當工作！應當完成一些事情！否則無論你怎樣的談到自己，仍舊不會有什麼東西的；差點兒就要變成滑稽了。要工作，生命是不等人的。』

一九二三年，當莫斯科大劇院中舉行勃柳索夫五十誕辰慶祝會時，全俄中央委員會主席團頒給他

① 格羅特（一七九四——一八七一），英國名歷史家，著有希臘史。

② 巴斯噶（一六二三——一六六二），法國數學家，物理學家及哲學家。

③ 柯士洛夫（一七七九——一八四〇），俄貴族詩人。

④ 斯賓諾莎（一六三二——一六七七），荷蘭哲學家。

一張特殊的證書，代表政府向他表示感謝，因為他「對祖國的文化作了珍貴的貢獻。」

在壽辰那天答謝時，勃柳索夫有全權這樣的說到自己：「我知道，在最後，意識到自己所有的缺點和錯誤，我不是徒然地走了我走過的那條路。」

勃柳索夫的童年對他的發展說來是有利的。他生於莫斯科，在一個生活有保障的商人家庭裏。勃柳索夫的父親是一個有多方面興趣的人，書讀得很多。勃柳索夫從小就學習各種語言，他小時和成人後在俄羅斯和國外旅行了很多地方。他回憶道：「歐洲各國中，我不知道的祇有英國和巴爾幹半島。」

他的熱中於文學始於中學三年級。還在十三歲的時候，他就出版手寫的雜誌開始，寫着長詩（魔鬼的復仇，拿破崙發明者），開始翻譯浮士德，開始寫長篇。他的傳記作者說道：

「要在短短的文章中列舉出青年勃柳索夫在學校功課以外所做的一切工作是絕不可能。如果排印出所有保存下來的他童年時的作品，那簡直可以成爲幾卷書。顯然所有這些著作的寫成祇有在對寫作有特別熱情的態度下，在巨大的天賦和特殊的熱愛勞動下才有可能。」

在少年勃柳索夫的發展上有極好影響的是他的進入優秀教育家波里望諾夫的莫斯科中學的六年級。在這個中學裏，有着真正的，嚴肅的學術氣氛。勃柳索夫回憶道：「大家像一個人那樣把文學看作真正的事業，而不看作枯燥的義務，大家都對文學發生興趣，讀着很多的書，高興地爭論着文學上的問題。」

這幾年中，勃柳索夫已開始「明確地意識到自己是一個詩人。」像他在自傳中所說的那樣。他先是熱中於納德森的詩，後來是列蒙托夫的詩，最後，由於普希金創作的優秀博識家波里望諾夫，熱中於普希金。

但是在一八九〇年，勃柳索夫認識了法國象徵主義者——魏侖，馬拉梅，蘭鮑的詩。據他說，這對他是「整整一個發見。」他開始翻譯他們，模倣他們，並且在一八九四年和一羣同伴出版了一本詩集俄羅斯象徵主義者。在這本集子裏他要獻出對象徵主義詩歌是特徵的詩的形式的範本。

在勃柳索夫的這一工作中——除了他對象徵主義的興趣和對它的同情以外，——還有一種獨創的文學活動：爲了更迅速地引起人家的注意而加入新的文學流派的願望。他在一八九三年的日記中寫道：「在迷霧中找引路星。現在我看見了這顆星：這是頹廢主義。是的！不管說什麼謊言也好，笑話也好，但在前進，在發展，未來是要屬於它的，特別當它找到有資格的領袖的時候。而成爲這個領袖的將是我！是的，是我！」

和俄羅斯象徵主義者第三集出版的同時，勃柳索夫也出版了他的第一本詩集，那本他大膽地稱爲

傑作的詩集。

俄羅斯象徵主義者和傑作這兩本集子引起了社會人士的注意，但並不是勃柳索夫所期待的。他曾經在他的日記上這樣寫道：『起初沒有人知道我，可是現在所有的雜誌都在斥罵了。』

勃柳索夫最初幾年的文學活動遭到了批評界的猛烈攻擊和惡意譏笑，但是他獲得了公衆的注意。隨着一九〇〇年他的詩集第三班（第二本詩集叫這是我）的問世，隨着一八九九年他成爲其靈魂的蠟出版社的組織成功，隨着他編輯的雜誌天平（一九〇四年）的出現——他愈來愈替自己征獲得公衆的承認。在他的工作中是和梅列士柯夫斯基與吉比烏斯有聯系的，他是巴爾蒙特的好友，『年青一代的』象徵主義者——勃洛克和別萊是在他的影響之下發展起來的，他的名字遠揚到國外去。

在勃柳索夫的創作中，很有力地表達出個人主義、神祕主義，爲了探索別的世界而陡急地退出現實，對象徵主義是特徵的各種情緒和形象。但是，勃柳索夫的作品，也許比任何象徵主義者的作品都更要強烈地使人感覺到象徵主義中有過的那一健康的因素：文化自由發展的激情，使他足夠深刻地逐漸瞭解到領向十月革命的目的增強的俄國社會鬭爭的廣大歷史視野。在勃柳索夫的創作中，社會鬭爭的主題和革命的預感開始震響了。他把更多的注意放到祖國的題材上，早在一九〇一年，勃柳索夫就曾寫信給高爾基，說到沙皇政府加到革命的大學生頭上的壓迫：『使我驚惶的並不是私人的遭遇，而是產生這些

遭遇的條件。並不是被交給了兵士的大學生，而是我們的生活，整個生活的全部制度。我憎恨這種制度，我憎恨，我看不起它。我最美的夢想——是關於這一切將被毀滅的日子。

在從前稱為國會的瓦礫堆上，

自由的兒童的呼喊將多麼歡樂，

是多麼的高興啊，敲碎石像的遺骸，

並用無窮無盡的書籍來架篝火。

『如果可以的話啊，我會多麼高興地抓起鐵鎚，即使是來敲碎自己的房子也好，我並且要燒掉自己的書籍。是的，但是我不預備抓起鐵鎚，如果祇爲了我而敲下他們的頭。爲了這一點，我看不起太多的人。但是無論是我，無論是這個世界，都有將來的。

解放，偉大意志的欣喜，

我祝賀你，從鐮鏑中頌揚你。

我是囚徒，監獄裏的奴隸，但我看見田野，田野……

啊，太陽啊，曠野啊，廣大的草原！

顯然，在這封信裏勃柳索夫是不準確地把革命瞭解爲破壞性的，而不是創造性的力量，並且太富於個人主義色彩，但是他對生活的態度卻是異常特徵的。對革命理解的這一制限性乃是勃柳索夫的一生

都和人民大眾脫節和廣大的社會運動脫節的結果。他曾經問過高爾基：『您能不能在書籍中間而且祇許在書籍中間度過二十年？』——『不能夠，您怎麼啦！……這做不到的。我不能夠。』勃柳索夫痛苦地回答道：『我也不能夠啊，可是我卻已經度過了。』

因此，他走向革命的路是複雜而艱難的。但無論如何他是感覺到革命到來的不可避免性。他談到中國對歐洲的未來危險，似乎中國將要以數萬萬的人羣泛濫了歐洲：『啊，來的將不是在天津被毆打的中國人，而是更可怕的中國人——被踩入煤礦和擠入工廠的……我喚喊他們，因為他們是無可避免的。』這些預感使勃柳索夫接近革命，而當它爆發的時候，他就毫不動搖地站到它的一面，站到舊知識分子的最優秀代表中間。

我們前面說過的高爾基關於『白鴉』的話可以全部應用到他身上。這種『白鴉』是指成長於統治階級中間，但在自己身上卻找到了與人民聯合的力量和剛勇的人。

勃柳索夫在革命後留給他的那一段不長的時間內，致力於發展社會主義文化的工作。他是共產黨員，是人民教育委員會的顯著工作人員，是高等文藝研究院的院長。在全俄中央執行委員會主席團的賀詞中，他的工作被分析得很清楚：

『十月革命之後，他立即毅然走進革命工作人員的隊伍，而從一九一九年起則走進俄國共產黨的隊伍。他用他

固有的才華歌頌這一世界史上最偉大的革命。

「最近六年來他不變地在以共產主義教育人民的土壤上工作着，他並且是文學研究院的創立者和領導者，這個研究院吸引了數十個無產階級的和農民的青年天才，他們都到他那裏來學習文學的技巧。」

這一走向革命是勃柳索夫全部生活之路的總結，是他異常忠誠地和炯眼地觀察生活、克服使他和生活隔離的一切的總結。在他的一首自傳性質的詩中，他說道：

……穿過窗

我能够含婪地觀察三次革命。

他同革命沒有直接的、活的聯系。但他仍舊能够升到從歷史上瞭解生活的這種高度，替自己造成了這樣廣闊的社會視野，結果是看見了那條把他領向人民的道路。他的妻子回憶到的一次遭遇是很特別的。

「有一次在同一個詩人談話時，華列里·雅柯夫列維奇^①說道：「不久一切都要改變了，因為列寧已經來了。」那位青年詩人問道：「這個列寧是誰？」華列里·雅柯夫列維奇站起身來，輕輕地觸了觸對話者的肩頭，驚異地問道：「怎麼，您不知道誰是列寧等着吧，大家不久就會認識列寧的。」」

① 爲勃柳索夫的名字及父名。

這個例子最清楚地說明了勃柳索夫是多麼注意地觀察着革命運動的進程，而那時他周圍的人卻想都不曾想到這一革命。

使勃柳索夫集中起那些充滿他詩人和學者的創作的這麼豐富的知識、思想和情感所必需的智慧與意志的不斷燃燒，乃是知識火力是特殊的燃燒。

勃柳索夫在他的一首詩中寫道：

但是在你身上，瞬息即逝的人啊，

祇有熱情的才是美麗的。

勃柳索夫的一生和整個風貌的美也就是對勃柳索夫所認為最寶貴的事物——祖國的文化的熱情服務。

但是，在把所有的力量獻給這一服務時，勃柳索夫耗盡了他的健康。一九二四年秋天他患了肺炎，無法治療，於十月九日逝世了。

他的最後的話語是：『我的詩……』

勃柳索夫的創作之路 勃柳索夫的生活和創作之路都是異常複雜的。他開始時是一個神祕主義者，一個着重反社會組織的思想家和詩人，而在結束他的道路時卻是社會主義文化的最先幾排建設者。

中間的一個共產黨員。

自然，就是他的創作也是非常矛盾的，它聯結了非常不同的意識和形象。勃柳索夫自己就常常強調出自己的這一特性：他說道：『我背棄過許多事情和許多人。我是不同的軍隊的同盟者，我搆過別人的旗幟。』在這一在不同陣營中的徘徊裏就存在着那在勃柳索夫詩歌中升起於我們面前的抒情主人公形象的最特徵標記之一。

他在他的一首詩中把人同那可以採取任何形式的蠟相比較，但補充道：

把你的各色各樣的本質

表現得勇敢些，表現得勝利些。

但在某一個地方，在最後的深處——

你該成爲一塊大理石和—塊銅。

在這首詩裏，就存在着瞭解勃柳索夫創作之路的鑰匙。他異常的多樣和矛盾，但是他在根本上是一致的：勃柳索夫的『大理石』和『銅』——就是他的服務祖國。十月革命之後愛國主義的題材在他的創作中特別獲得發展，決不是偶然的。他對俄羅斯說道：

我們——和你在一起。

我們——永遠頌揚你的偉大！

(給俄羅斯)

正就是勃柳索夫創作的這一基礎在他徘徊歧途時幫助他，把他領向人民。

創作的初期 勃柳索夫的最初幾步——這是一個極度個人主義者的步履。勃柳索夫懷着他固有的熱情把象徵主義的創作原則引到了極限，給它們以最清楚和最澈底的表達。

他在給青年詩人（一八九六年）一詩中特別清晰地描畫出他的抒情的主人公：

臉色蒼白目光如燒的青年！

我現在給你三個約言。

你接受第一條：別過現在的生活，

祇有未來——才是詩人的領域。

記住第二條：誰也別同情，

自己無限的愛自己。

牢守第三條：崇拜藝術，

祇崇拜它，不加思考，沒有目的……

逃避生活，極度的個人主義，『爲藝術而藝術』的要求——這都是象徵主義理論的最特徵原則。從這一生立場出發，勃柳索夫在他的早期詩作中頗揚孤獨，示威地破壞生活現象的自然關係（『在響亮的寂靜中，紫羅蘭色的手半睡地在法瑯質的牆上劃出聲音，』）宣稱他在生活中祇愛『文字的组合。』

他早期創作的激情就是要特別有力地確定站在世界上空的人的個性，這種個性在自己身上找到比現實所能給它的更爲崇高而完滿的生命。

他憧憬着各種尖銳的，異常的體驗，憧憬着感情的極度緊張，憧憬着異乎尋常的和美麗的環境，憧憬着任何時代（在歷史上隔得很遠的時代）任何空間（別的國家）的各種異國情調。

他的愛——是『爪哇的炎熱的正午，』他的靈魂——像『白雪皇國』那樣的冰冷，他的幸福——是在孤獨中：

存在着大幸福——隱起來，

獨自一人欣賞着自己的幻夢。

爲了達到生活體驗的尖銳性，生活是同那把人帶到無盡頭的遠方去的死亡對照起來：

我情願懷着祕密的欣喜死。

在月亮上升的時候。

所有這一色彩的燦爛性，情勢的異常性，這一對普通生活的挑戰，都應當提高了抒情主人公的風貌，這種主人公是把象徵主義所企圖用來對抗生活的那種典型具現在自己身上的。

但是這種風貌雖然外形非常鮮明，實際上卻是畫出了一個極度貧乏的人。他身上沒有被包括進現實中的人的真正的、豐富的、發展的精神生活。

甚至是勃柳索夫的作品中特別發展的戀愛抒情詩也難免變成了片面的和缺乏直接性的。這裏，我們就想起那首詩：詩人在舞會中對鍾愛的婦人說話，並且憶起，『我們的幸福從前有過，我們的熱望——是回憶。』

象徵主義者的個人主義事實上是被收買去了，代價是放棄真正的，完全地和多方面地在社會生活中發揮着自己的人類個性。

勃柳索夫不能用這一個假想的世界來限定自己。還在初期，他的作品中就出現了這種題材和形象，它們開始破壞他的抒情主人公的原先的狹小的世界。

勃柳索夫創作中的歷史題材 脫離現實，企圖用一些其中人的個性可能完全地（實際上卻很不完全）發揮的別的世界來同它對立，勃柳索夫也像別的象徵主義者一樣，努力研究着歷史題材。他的歷

史視野的廣度提示他以古代史與新歷史的最多樣的情況。他寫拉姆賽斯，寫亞力山大大帝，寫拿破崙，寫但丁，寫伊齊達的神官，寫死在火山爆裂時的龐貝女人。

規定他詩作的清新的歷史材料的異常多樣性乃是詩人所具有的修養和知識儲藏對於詩才的發展是何等重要，異常明顯的例子。才華的發揮時而有力，時而不大有力，視詩人的文化視野而定。

勃柳索夫的有力的人的形象。但是對勃柳索夫是特徵的倒並不是歷史材料的多樣和豐富，而是對歷史材料的完全固定的態度。他到處想挑取容許他顯示出有力而熱情的人類天性的歷史題材。賦有剛勇與意志的人的形象首先吸引了他。

我要永遠成爲戰鬪所歡迎和有力戰鬪的人，

使花崗石的，呆笨的牆頭不見沉重，

當艦船在喧嘩和咆哮之間駛去時，

風把四濺的水花投向我們的臉孔，——

老海賊在他的作品中說道。勃柳索夫讚賞亞力山大·馬蓋唐斯基，夢想如果他到了他的祖先——西敘亞人那裏，那麼在光榮上是一定和他們並駕齊驅的。

我彷彿從小學會搏戰！

廣漠草原中的一切都是我的親人！

我的嗓音同震耳欲聾的廝殺聲

忠實地共鳴着。

勃柳索夫寫了英雄的詩篇北極之王，裏面講述出四十個到達北極但死在那邊的神話似的海賊。但這一英勇的死難——卻是他們生命的榮光：『心並不要求更大的，』因爲在同自然界的鬪爭中，他們完全發揮了他們所有的力量，就在這裏他們找到了生命的最高歡樂：

在恆久不變的北極

頌揚那些在頑強鬪爭中的殉難者。

在華麗的頌歌人的讚歌中，勃柳索夫特別有力地表達出英勇的人類個性的這一激情：

年青的宇宙之水手，

古代的世界之樵夫，

不屈，不變，

人啊，你會受到頌揚的！

這是大寫的人，他在許多地方都和高爾基用自己的詩篇獻給他的那種人相呼應。高爾基寫給勃柳索夫道：『您造成了非常結實的印象。您身上有一種確信的、健康的質素。』這決不是偶然的。

在勃柳索夫的作品中，人的這一面貌是和供給人以幸福及歡樂的勞動的意識，即又是和接近高爾基的意識聯系着，這也是很特徵的。勃柳索夫寫道：

唯一的幸福——是工作，

在田野上，在車床旁，在桌子旁。

直到熱汗淋漓的工作，

沒有額外賬單的工作，——

時間跟着頑強的勞動走。

所以，他的個人主義是漸漸地減少了。在他的創作中開始響起真正人道主義的調子，使勃柳索夫接近那些高爾基在文學中所首先保衛過的觀念。不是偶然的，當一九一七年資產階級報章開始圍剿高爾基的時候，勃柳索夫寫了一首十四行詩向高爾基致敬，其中有兩段是這樣的：

我們並不是初次觀察到這一點：

在人羣中又升起瘋狂的噪聲，

他們發出震耳的叫聲，
伸手指犯詩人的聖像。

但是他的鎮靜而美麗的面貌

在新的世界風暴中不動顏色；

他對孩童的哭泣毫不理睬，

他深思熟慮，他神明般的偉大。

高爾基所教導的對人的信心變成了二十世紀最優秀人物的財產，幫助他們克服那使他們和人民隔絕的中壁。

在勃柳索夫的作品中，解脫資產階級個人主義影響的過程，朝真正人道主義立場的過渡當然不是一下子發生的，而是非常複雜和困難的。他向羅馬統帥安東尼致敬的詩是很特徵的。據傳說，安東尼在阿克米姆的決定性海戰——它可以使他統治羅馬——時，看見他愛戀的埃及女皇克列奧派屈拉的艦船預備逃亡，就退出了戰場，追隨着它，而他的艦隊因此被擊潰。勃柳索夫在這裏神往於使人犧牲生活中的一切的人類熱戀的完滿：

勝利的月桂冠和宇宙的王笏。

還有戰士的流出來的血，

你，傲慢的，都把它們拋到了天平上，——

結果是愛戰勝了。

這裏，在我們面前的又是資產階級瞭解中的個人主義：一個人爲了自己個人的目標，能夠出賣自己的同伴，背棄自己的職責。但這並不是個性的成長，而是它的墮落。祇有在那爲崇高目標、爲人類幸福的鬥爭中，才能成長起真正崇高的人類個性。勃柳索夫也應當找到一個崇高的目標——在爲這個目標的鬥爭中，人達到了真正的高貴——使他對於強有力者的夢想變成現實，使那夢想符合生活的要求，並獲得社會的意義。

城市的題材 在勃柳索夫的作品中，他在其中描寫人，首先是描寫抒情主人公的生活環境的被替代是和對人的形象的更深刻瞭解的發展緊密聯系着的。他早期詩作的景色，無論在空間和時間上都是假定的，異國情調的。他一會兒寫到潺潺的高達維里河（印度），一會兒寫到高懸在巴薩爾迦達（古波斯城市）上空的冷冷的月亮，一會兒寫到彗星——他從彗星上看見地球和它的長女月亮。

但是在二十世紀初，這種景色開始變化了。在勃柳索夫的詩作中，更大的地位是分給城市了。電燈做成的月亮，傍晚的地灘青道，五光十色的廣告和招牌，火車，飯店——城市生活的一切什物都在他的創作

中找到地位，雖不完全擠出，但卻大致上補充了他以前的景色。勃柳索夫變成了城市詩人所謂二十世紀的大都會主義詩歌，即現代都市景色的詩歌的奠基者。在他詩作的題目中，中間出現了城市裏的暮色，在傍晚的地瀝青道上，城市之聲，致城市等等。他在一篇晚年的詩作中寫道：

晚上更爲神妙

街道的遠方在電燈的照耀中。

一切都是命運的賜予，一切都在召喚歌唱，

祇要你會欣賞和夢想。

社會題材

在觀察城市生活時，勃柳索夫實際上已經退出了象徵主義的基礎。他的描畫城市並不是爲了洞察出城市後面的某些別的世界。他談到現實的城市生活，並指出這生活中的基本事物——社會不平等的尖銳，日益增大的被壓迫者的暴動風暴。

還在一九〇二年，勃柳索夫就寫了他的著名的，成爲教本上用的詩作石匠。這是和一個石匠的談話，他雖然在造着監獄，但卻知道裏面將拘禁可能是他的兒子那樣的工人。

石匠，石匠，他大概記起

那些搬磚運瓦的人！

「喂，小心，別玩火……」

「我們什麼都知道，別作聲！」

石匠的嚴峻的回答露出內藏的威脅。

勃柳索夫的城市——這是受社會鬭爭刺激、充滿尖銳的矛盾的城市，是其中革命爆發正在成熟的城市。

你，帶着你致死的毒恨，

自己把刀舉起在自己頭上，——

勃柳索夫對城市說。他已經看見那個和這種城市作鬭爭的人，——在這種城市裏，「怨恨騷然不休地鳴着不平，貧困駭人地呻吟着。」他在一九〇二年寫道：

工廠窗的乾癟的行列

瞪望着黑暗的寒冷，

鑽山的尖厲呻吟不肯緘默，

回答它的是鏈子的哈哈大笑。

久經試煉的隊伍

猛烈地屈着背。

在鐵與火中間

掩藏起瘋狂的呪咀。

這樣，在勃柳索夫那裏成長了社會的題材，其中他也談到人的被壓迫，也談到人的增長的抗議。自然，一九〇五年革命的事變對他起着特別大的影響。

在詩作劍中，他說：

詩人在響雷的時候總是和人民一起，

歌聲和暴風雨永遠是姊妹。

他在這首詩裏把他對現實的抗議同革命運動接合起來。

我多麼憎恨這整個生活制度，

可恥地瑣碎的，不合理的，醜惡的，

但是我對鬪爭的號召祇偶爾打哈哈，

並不相信怯弱的呼籲。

但是我一聽到喇叭的真摯的號召，

火紅的旗幟一招展開來，

我就響應你們，我就是鬪爭的歌手，

我向地平線上的雷響接腔。

在詩作未來的匈奴中，勃柳索夫特別有力地表達出他對革命的態度，而這革命卻也像從前民族大遷移時代（第五世紀）匈奴人難以抗拒地擁到歐洲那樣，必然地要掃去舊秩序的。

在這幾年中，他非常敏銳地感覺到，他和人民離得很遠，而同人民運動所反對的那些階級聯得很緊。但是這首詩的全部力量卻在於勃柳索夫從他歷史視野的高峯上承認了人民運動的正當，即使這運動把他都要消滅也在所不顧。這首詩的結尾是這樣：

也許，我們所知道的一切

都要消逝得無影無蹤，

但是對於要消滅我的你們，

我卻是要用歡迎歌來迎接。

勃柳索夫在其創作道路開始時所取的立場無論是生活上或是意識形態上都是和高爾基相對立

的。但是他用緊張研究生活的力量，用真摯和誠實的生活態度克服了象徵派理論的影響，在自己的創作中感覺到並表達出那些根本的生活問題。——如果對這些問題沒有反應，那麼一個大藝術家的創作就會毫無意義。他在他的詩中談到犧牲者和壓迫者，他信仰用自由而歡樂的勞動改造世界的創造者，他呼喚要改造世界的革命。換句話說，在勃柳索夫的創作中，我們可以捕獲到那些質素，它們把他遠遠地帶到象徵主義的界限以外，使他和高爾基所最清楚地表現出來的意識接近。

這決不是說，我們把勃柳索夫算到在高爾基直接影響下發展起來的那一文學路線上去。勃柳索夫的道路——在這一我們所努力跟蹤的主要趨向的存在下，——是最矛盾的，上面保存着個人主義和象徵主義的質素，但是在他最重要的作品中，他彷彿突破了他整個文學與生活形勢按放在他面前的障礙物，捕捉到和反映出生活中最重要的事物。

勃柳索夫的散文 勃柳索夫在散文方面留下了巨大的遺產：兩部長篇小說，許多短篇小說，和一部已開始但未完成的長篇七種人間誘惑。他的在主題上通常是移到某一個遼遠的歷史時期的散文的特質乃是主題的基礎上總存在着某一個社會生活的過渡時期，存在着一種社會危機。勃柳索夫的散文，像他的詩一樣，也充滿了逼近的變革，有時會隨身帶來文化之毀滅的巨大社會事變的預感。

從勃柳索夫對逼近的革命的增長的感覺以及他對整個社會氣氛的白熱的理解的觀點來看，他的

未完成的長篇七種人間誘惑特別有趣。這是一部描寫未來的長篇。像勃柳索夫所強調的那樣，這種未來是接近現代的。『在人們面前又升起了同時代的一切艱苦的問題，裏面也包括着關於組織勞動的問題；類似我們在目前所觀察到的社會的構成也引到了我們同時代的理論家所提出的那種解決法。』長篇的主人公的思考是異常特徵的：『我突然想到成百萬人，他們一代一代的在礦洞裏挖掘着，鑄着鎔鐵，守着紡織機，磨着金剛鑽，排着書籍，在其他數百種生產事業中工作着，——這一切祇爲了幾個由於命運之神的擺佈而誕生在別的條件下的幸運兒能够用各種方法來使他們的肉體與精神享樂。甚至對於我，一個青年和鄉下人，不管這些思慮是多麼平凡，不管這些矛盾是多麼的普通，但我仍舊突然明白它們的全部力量，它們的全部意義，它們的全部難以駁斥的真理。都城生活的大精巧，對那些被命運所寵愛者的生活樂趣——對照着世界上全體落後居民的受奴役，對命運的繼子的苦難與侮辱。』一九一一年寫的長篇應當以革命作爲結束：『一切以大起義作結束，以革命作結束。』勃柳索夫在長篇的草稿中寫道：從這個長篇到那給年青詩人的『約言』——『誰也別同情』是多麼的遠。

革命後的創作時期 一目了然，勃柳索夫的整個發展進程是達到了他應當達到的東西——達到無條件接受革命。除了我們已經談到的巨大社會工作之外，勃柳索夫還繼續着緊張的創作活動。他出版了許多詩集（在這樣的日子，遠方，一瞬間，趕緊。）勃柳索夫感覺到，他慣用的革命前的文章法中有許多

地方不符合革命所隨身帶來的新題材與新形象，就緊張地搜尋着他的創造工作的新形式。他努力實驗着新的字彙，新的韻律，研究着『科學詩歌』的獨創樣式，甚至企圖把相對性原理包括進抒情題材的圈子。所有他這些實驗都不會完成，他革命後的詩作中的許多地方更多是被理解作新的詩歌任務的提出，而不是這些任務的解決。但是有許多題材，勃柳索夫是非常有力地表達出來的。其中主要的乃是祖國的題材，它正是在這一時期在他的創作中找到了特別成功的製作。

祖國的題材

勃柳索夫的歷史視野的廣闊不能不把他推去思想祖國的偉大，思想祖國的無數世紀的發展，思想祖國在人類文化史上的地位。還在一九〇四年，勃柳索夫就在一首叫致同胞的詩中寫道：

讓大家牢記着，

俄羅斯註定有無數世紀的歷史，

我們在它們面前祇是一些小孩，

我們的時代祇是一個環節！

歷史上俄羅斯的道路，它『近代的宿命功績』對勃柳索夫都是打開着的，他不能脫離俄羅斯的道路去想像自己的道路。對勃柳索夫說來，俄羅斯人民——乃是『其名字將永誌不忘的偉大民族』。

解放了俄羅斯的十月革命首先被他理解為領導他的國家走向偉大與光榮的事變。

他在他的「嘲罵」中把那些給事變的規模嚇得退出自己的國家的人印上「知識分子同志」的記號，他宣讀道：

在古俄羅斯的雪漠上

閃耀起空前的曙光。

在我們的考驗一詩中，他非常有力地談到，保衛祖國的蘇維埃人應當成爲怎樣的人：

在暴風雨的日子，訴苦就是叛變的哭泣，

有污水的地方，就有炮彈顯示出道路。

像花崗石一樣站起來，把火焰注入血管，

把彈簧鋼條當作心肝塞進胸膛。

爲了完成其中美麗地構成着蘇維埃愛國志士的基本質素的這一華麗的詩組（『挑選是嚴峻的建設，突擊，——或者是倒下。我們要的是——戰士，舵手，哨兵，』）勃柳索夫寫成了獻給列寧的作品。他在他身上看見了『千百萬意志的化身，』大地的最美麗的光榮。

這樣就完成了顯出華列里·勃柳索夫的創作道路的那些複雜而矛盾的動搖，有時甚至是走入歧途的一周。

第十二章

亞力山大·勃洛克（一八八〇—一九二一）

勃洛克的創作的意義 當勃洛克逝世的時候，馬雅柯夫斯基這樣的寫到他：『勃洛克的創作——是整整一個詩的時代。最光榮的象徵主義大師對整個現代詩歌起了巨大的影響。』革命時代最偉大的詩人的這些關於革命前一時代的最偉大詩人的話是完全公正的。詩情的特殊力量，瑰麗的詩的技巧，他創作探索的極度真摯，他最優秀作品的高度愛國精神——這一切都使勃洛克的創作成爲俄羅斯詩歌史中的不能超越的現象，確定了詩歌在我們時代的意義。

勃洛克的短促的生命（他總共活了四十年）並沒有充滿什麼光輝燦爛的傳記性的事變。他的創作並不是以視野的廣闊和其中提出的問題的多樣性來使人家震驚，但它卻是全部獻給對一個目標的憧憬，全部集中去解決那些很早就使勃洛克震驚過並且使他痛苦地搏擊了一生以獲得解決的主要生活問題。勃洛克的創作的悲劇性力量就在這一集中裏。在他的詩的風貌中存在着某種接近普希金詩作

中的『貧窮的武士』的形象的東西。

他祇有一種

理智所不能瞭解的幻覺，

而印象卻深深地

嵌入了他的心靈。

祖國、人民、和革命的意識規定了勃洛克的全部創作道路，用豐富而高貴的人類內容去充滿他。他也像勃柳索夫一樣走向這些意識，克服了使他和人民生活脫節的環境的巨大抵抗。勃洛克的偉大在於能夠克服這一抵抗，變成了不僅是俄國革命前一時代的詩人，而且是革命時的詩人。他的詩篇十二個是十月革命以後俄羅斯詩歌中的最巨大作品之一。

傳記

在勃洛克的傳記中，和大部分出身於沒有保障的工人與農民家庭的作家的傳記不同，沒有生活印象的五光十色的替換，沒有勞動和革命的試煉，沒有職業的變化，沒有同人民的勞動生活的聯系。他的生活之路，正像他的創作之路一樣，開始時是離開生活很遠的，它是一種執着的，頑強的，艱難的，常常是痛苦的對生活的接近。

勃洛克的外祖父是著名的俄羅斯植物學家，學術員，彼得堡大學校長貝蓋托夫。勃洛克的童年是在

他的家裏度過的，因為他的母親亞力山大·安德列葉芙娜是住在父親家裏，而不是和丈夫——在華沙教書並和兒子幾乎不大見面的法學家勃洛克教授——一起住的。

貝蓋托夫的古老的貴族家庭所過的是平靜和文化水準很高的生活。在這個家庭裏，勃洛克是唯一的嬰孩，是大家關心的目標。外祖父是最著名的學者，外祖母和貝蓋托夫家的三個女兒都是女作家和女翻譯家。在家裏圍繞着勃洛克的是高度文化和對俄羅斯文學與外國文學的興趣的氣氛。他的童年主要是在外祖父的花園夏赫馬托伏（莫斯科郡克林縣）度過的。他在長詩報復第二章的草稿中回憶到自
己的童年：

高大的銀色的白楊

在屋子上垂下自己的帳幕，

院子用芳香的野薔薇之牆

迎接着來人。

它是一個尖頂的倉庫，

吹不到北風。

可以清晰地聽到

寂靜在怎樣的開花和睡覺……

太陽投射出葉影

風兒在窗外

使百年的紫丁香叢折腰，

而紫丁香叢裏就沉沒着老屋……

陽台上的吱唔作響的門

開向菩提和紫丁香，

開向藍色的天穹，

開向四周的鄉村……

勃洛克的生活就在這靜靜的小川裏流着；像他自己所寫的，他『是被婦女們的溫柔的愛護遠隔開生活的知識。』這一隔絕的加強是因為勃洛克的母親——一個極度恍惚而不平衡的婦人——是非常迷信的，她並且就在這種精神上教育兒子。

在促進極度個人主義和脫離生活的成形的這一環境裏，勃洛克長大了，進了中學（彼得堡的伏維金斯卡雅中學）。這個中學在教學設備上是中等的，對勃洛克並沒有很大的影響。詩人沒有朋友，他過着孤獨的家庭生活。後來他進了大學，先是入法學院，後來轉到了歷史語言學院。在大學裏勃洛克也是遠離同學，對他們的革命活動（九十年代初）抱着消極的態度。『我的情緒是這樣的抽象，對羣衆的各種熱

情是這樣的嫌惡，一九〇一年他父親問他對學生騷動抱什麼態度時他在信中這樣寫道。

還在做大學生的時候（一九〇三年）勃洛克就同田莊上的女鄰——一個名化學家的女兒明傑列葉娃結婚。家庭生活，文學活動的逐漸發展，作為後方建設民團團長的參加第一次世界大戰——這些就是十月革命前勃洛克生活中的毫不出色的畫布外表。

但同在那個時候，勃洛克也過着極度緊張的內心生活，正是他的精神發展時期構成了他的真正的傳記。

一九〇五年的革命乃是他的生活態度中的決定性轉捩點。在生活上勃洛克和革命並沒有聯系，祇不過在某一次遊行示威時拿過紅旗而已。但是正由於革命，他才走出了他的個人主義與神祕情緒的迷宮，開始更仔細地觀察他周圍的生活。在他的政論的和批評的活動中，勃洛克愈來愈明晰地發揮了下面的意見：『俄羅斯……從一次革命中衝了出來，貪婪地望着另一次革命。』

充滿他的注意的主要題材，——這是祖國的題材。他的最好的詩，最好的文章都是獻給祖國的。勃洛克異常深刻地理解到作家的社會責任。他寫道：『作家的命運是註定了的，他被放到世界上是爲了把自己的靈魂暴露在那些精神上是飢餓的人面前。人民一點一滴地聚集着生活的汁水，預備從他們的環境中製造出一個甚至是不大的作家。於是作家變成了羣衆的收穫：貧乏了的靈魂禱告着，請求着，要求着，從

他那裏取回一百倍的這些生活汁水……文學無論在什麼地方都沒有像在我們這裏那樣的有生活力，文字無論在什麼地方都沒有像在我們這裏那樣的生化到生活中，變成了麵包或是寶石……祇有是作家的自白的那一事情，祇有其中他把自己燒成灰燼——不知是爲了新創造物的誕生呢，還是爲了死掉——的那一創造物，祇有它才能成爲偉大的東西。如果這一被焚燬的靈魂……是巨大的，那麼它就不僅僅激動一代，不僅僅激動一個民族，不僅僅激動一世紀。即使它不偉大，它或遲或早地也至少要激動它的同時代人，甚至不是用藝術，甚至不是用新穎之處，而祇用自我犧牲的真摯。『這一自我犧牲的真摯——就是勃洛克的主要質素。』

他創作的悲劇——同人民的脫節和對人民的痛苦憧憬——也是他生活的悲劇，特別是在陰暗的反動年代。他這幾年來的書信和日記都充滿了苦痛的承認：『難以形容的哀愁和可怕の昏闇的日子，』『這樣的冰冷的孤獨——你祇逛着酒店，喝着酒。』勃洛克的朋友，作家別萊這樣的說到這幾年的勃洛克：『在酒櫃旁邊，我記起了勃洛克……他拖着腿走進櫃臺，喝着香檳酒，並且使我大爲驚奇：他把酒杯一只一只的倒過來；於是我明白，他在喝着苦酒：他混身都是痛苦。』

在勃洛克的日記中出現了關於加強工人運動的記事。他愈來愈給高爾基吸引過去了。他毅然退出象徵主義：『是脫手的時候了，我不再是一個小學生了。不再有什麼象徵主義了。我獨自負責自己。』他等

待着革命和俄羅斯的再生。一九一五年，他寫道：『俄羅斯的未來是處在差不多還沒有動用過的人民大眾和地下富藏的力量中……俄羅斯所要求的顯然已經不是官吏，而是公民，而俄羅斯的最近的將來則要求技師公民和工程師公民……我們將要臨到一個多麼偉大的再生，那就是說，各種力量的變革……我們很快就可以看到這個再生。』

這就是勃洛克的意識形態上的道路：從幽靜的外祖父的花園和青年時期的神秘主義走向成熟的關於祖國未來的理想。但是勃洛克仍舊是孤獨的，他一年更厲害一年地同自己的圈子脫離，但仍舊沒有同人民運動聯系。在這一孤獨中就存在着蹂躪了勃洛克的那一悲劇的解釋。

勃洛克歡天喜地的迎接了革命。蘇維埃文學的第一部巨著就是他的長詩十二個。他遭到了他的舊友方面的猛烈攻擊，但這並沒有改變他對革命的態度。他和高爾基一起在世界文學出版局裏進行着浩大的編輯工作，他也在劇場裏工作。心臟病在半途割斷了他的生命，他留爲革命前俄羅斯的詩人，他還祇剛剛開始十月革命時代的新創作時期。

勃洛克的創作之路，也像他的生活之路一樣，乃是答覆生活的『可呪咀問題』的不斷的和極度真實的熱望。這是一條非常艱難的道路，因爲勃洛克得從老遠老遠的地方開始這條道路——退出那個由他的家庭、個人主義的宇宙觀、和象徵主義的友人們所造成在他周圍的閉關自守的圈子。

早期創作 勃洛克很早就開始寫作——從五歲起。但是他所謂『正經的寫作』則起於一八九八年。到第一本詩集出版的時候（一九〇四年）他已經積聚了八百首詩，即一萬一千到一萬二千行詩。

勃洛克的早期詩作充滿了個人主義和神祕主義的色彩。它們是在符拉其米爾·索洛維姚夫的相當的影響下寫成的。勃洛克這幾年的抒情主人公完全脫離生活，因為他相信另一種生活——非人間的，神祕的生活。這是一個孤獨的少年，遠離着人羣，崇拜着一個『美婦人』——神祕的非人間世界的化身：

我走進黑闇的廟堂，

我做了簡單的儀式，

我在那邊等待着美婦人

在紅燈的微光之下。

在一根高高的圓柱的影子裏

我因為門的吱吱聲而發抖。

而默望着我的臉的

祇是被照亮的聖像，祇是關於她的夢。

如果這些詩祇是虛構的神祕的抽象性的表現，那麼它們就很難獲得什麼藝術價值，但是在勃洛克

那裏這些詩是和他的現實生活環境緊緊地聯系着的：景色雖然抽象，但仍描繪出對勃洛克是親密的夏赫馬托夫的自然界，而美婦人則勾畫出明傑列葉娃、勃洛克的未婚妻。勃洛克在生命的終了幾年寫的對他的詩的註解中，自己解釋了許多初初一看是非常神祕的詩行。

美婦人詩集中的詩直到今天對讀者還起有印象：

我在迷霧的早晨起來，

太陽照着臉孔。

是你嗎，期望中的女友，

走上台階來看我？

但是在勃洛克的早期創作中，無論是他本人或是他文學上的朋友——梅列士柯夫斯基、吉比烏斯、別萊——都覺得他的詩的意義正是在於它們的神祕意願。脫離生活的詩人的形象，假定的，神祕的色調，相應的字彙（『難以言傳的，』『幻影的，』『非本地的，』『神祕的，』）若干地方透進來的活的愛情的體驗——勃洛克在他創作道路開始時就是這樣的。

勃洛克和革命 一九〇五年的革命彷彿是喚醒了勃洛克。問題並不在於勃洛克寫了許多帶着相對地革命的內容的詩（溫飽的開會，掛在國際城上等等）問題在於革命替勃洛克打開雙眼去望着世

界，望着它上面發生的事情。『怎麼對待工人和農夫？』勃洛克在一九〇七年的一篇文章中問道。『街上刮着風……人們挨着餓，人們被吊殺着。』勃洛克看見了他在一首詩中會稱之爲『可怕的世界』的世界——人類苦難的世界。這破壞了勃洛克所處身的那一迷宮。需要一個藝術家的巨大洞察力和真誠，才能脫身出有保障的，舒適的生活，脫身出那個稱讚他的神祕的洞察力的文學圈子，而開始受那在這些反動的艱苦年代磨折着人民的東西的磨折。

人的題材 勃洛克有一首詩，它可以作爲他全部創作的獨特的鑰匙：

噢，我要瘋狂地生活：

一切存在的——把它永傳下去，

無人性的——把它人性化，

雜實現的——把它活化！

讓沉重的生活之夢苦惱吧，

讓我在這個夢裏喘息吧，——

也許，一個樂天的青年

將來會說到我：

我們可以寬恕陰沉——難道

這是他內藏的推動劑嗎？

他渾身——是幸福和光明的赤子，

他渾身——是自由的勝利！

勃洛克自己賦予這首詩以巨大的意義。在回答寄給他的一封信——信的作者說到勃洛克的詩對他的意義——時，他寫道：『如果您喜歡我的詩，就請克服其中的毒素，請讀其中的未來吧……人就是未來……除非我們沒有血和青春——我們來信仰未來吧，』他並且憶起『在我胸中的少年。』

這個『渾身是自由的勝利』的人的形象是同高爾基的『人』同勃柳索夫的英雄的形象相呼應的。其中最清楚地表現出勃洛克的博愛，他對於真正的人的浪漫主義夢想。但是與這一夢想相對立的是嚴峻的生活；對於這生活他開始這樣說道：

你要快些，快些張開眼睛，

望着生活的不可透視的恐怖。

這樣，人類受苦的題材進入了勃洛克的詩篇：

你看見過巴黎的孩子嗎，
或者是冬天橋上的乞丐？

這種生活的恐怖，勃洛克是通過一個受生活震撼的詩人的形象提供出來的。在這個形象裏具現着勃洛克的最悲慘的題材——憂愁，絕望，放縱，以及一個喪失掉靈魂喪失掉幸福的人的遺失的生活：

我被釘在酒店的櫃台上。

我早已喝醉。我反正一樣。

瞧，我的幸福——

給雪橇帶到了銀色的迷霧裏。

勃洛克的這一組詩乃是在二十世紀貫穿着所有大藝術家的創作的犧牲者那一形象的抒情表現，因為它是現實本身所提示的。但是應當再走向前去，應當談論如何解放這個人。勃洛克也走了這一步。他懷着巨大的力量和悲壯的心情活化了死難的人的這一題材，從這個題材裏得出革命的結論，用起義來反抗這一生。活：

讓正義的憤怒成熟吧，

準備雙手去工作吧。

你不能——讓憂愁和煩悶

在你身上積聚起來和燃燒起來……

但是你祇要擦掉

這種虛偽生活的油膩的胭脂，

你就可以像胆小的田鼠一樣，避開世界，

在地上掘一個洞穴在裏面，

畢生殘暴地憎恨着

和蔑視着這個世界，

你看不見未來的東西，

而對真正的白天則說：不！

這樣，代替了那個身上具現着被註定命運和死在這一可怕世界裏的人的悲劇的抒情主人公（生
活熱鬧過了消逝了，白天在靈魂中早已燒完了，勃洛克甚至創造了在活人中間遊蕩並裝作「活的和
熱情的」人的死人形象，憤慨的，號召鬭爭的詩人的形象來到了：

蔑視成熟為憤怒，

而憤怒的成熟就是暴動。

接着勃洛克在他的長詩報復中預言着：

前所未聞的變革，

前所未見的暴動。

俄羅斯的題材 對於自由人的夢想是和受苦並正在獲得解放的祖國的觀念聯系着的。正是對於

祖國的思念把勃洛克引出個人主義的迷宮，踏進廣闊的創作空間。

勃洛克深切地理解到，決沒有不想到祖國命運的真正主要的藝術家。他說高爾基是俄羅斯因素在文學中的表現者，決不是偶然的。

一個主要的題材——祖國俄羅斯的題材像一根紅線般貫穿着勃洛克的全部創作。

勃洛克清楚地和靈敏地感覺到：

我們俄羅斯的自然，

我們俄羅斯的林地，

我們燕麥中的悉索聲。

勃洛克的俄羅斯——這是他還在童年時代看見的那些『遼遠的鄉村』的農村俄羅斯：

俄羅斯，貧窮的俄羅斯，

對我說來，你的灰色的農舍，

你的隨風飄盪的歌聲，——

就是戀愛的最初的淚水！

勃洛克這樣感動地表達出愛祖國的感情，以致這種感情在他那裏竟變成了純私人的感情，祖國變成了和詩人不可分割地聯系着的形象：

噢，我的俄羅斯！我的愛妻！

勃洛克用一組出色的詩——在庫里柯夫田野上——來紀述俄羅斯生活中的最重要事變之一：在

庫里柯夫田野上的搏戰。

但是農村俄羅斯的詩歌無論如何也不能使勃洛克不看見農村所受到的苦難：

在饑餓和痛苦的束縛中，

日不像日，年不像年。

什麼時候田野會結穗，

受侮辱的人民可以喘口氣？

在大戰爆發前不久，勃洛克寫了一首關於新美洲的長詩，新的俄羅斯，他預言其再生並在其中預見到『工程師公民們』的來臨的那一俄羅斯是應當以它為藍本的這首詩對勃洛克的進化到更深刻的瞭解現實那方面去，是很特徵的。他寫道：

在空闊的曠野中

你仍舊是以前的樣子，但又不是那樣，

你以新的面貌轉向我，

於是另一個夢想開始擾動了……

煤低吟着，鹽發着白，

鐵鑼聲叫着……

在空曠的草原上空，向我

亮起了新美洲的星辰……

勃洛克和高爾基

我們見到，勃洛克的創作發展清楚地指向那些在高爾基的創作中找到它們最

完滿的表達的觀念和形象。首先使他們結合起來的是橫在他們創作發展的基礎上的廣大民族題材。他們倆所共有的是如火如荼的人道主義：疼人和信仰人。上面我們引用過高爾基對於一個在市集上被毆

打的猶太老頭的回憶。勃洛克日記中的這樣一段話在對人的態度和那些回憶是多麼的相像：「夜發白了……突然我從陽臺上看見一個衣衫襤褸者在偷偷地走着，他顯然要別人看不見他，所以老是俯向地面。突然他挨向一個低下去的地方，揭開了排水桶的蓋，喝了一陣水，揩乾了嘴……小心地朝前走去。人……」

一九〇九年在高爾基和勃洛克中間發生的呼應是異常特徵的。這一年出版了高爾基和梅葉爾的小冊子西西里和卡拉勃里亞的地震，裏面講述着俄羅斯水手對受地震之苦的意大利人所獻出的那一英勇幫助。勃洛克對於這本小冊子寫了一篇熱烈的批評文章。他寫到這本書顯示出「人是多麼的有力量和崇高」他寫到由於這本書你會體驗到爲了人的驕矜，當你看見「在地下火的突然爆燃中，人類的臉孔怎樣的被照亮了」的時候。重述着書中所談到的那些英雄主義的事實時，勃洛克讚嘆道：「何等的人類精神和人類力量的奇蹟是發揮了出來……這樣的人……比最幽靈的，最漂渺的幻像都要美麗，都要高超。這就是普通的人。他的行動極度平凡，但在這一半凡中卻顯出了他的彌足珍貴的精神。」在這一爲了人的歡樂和驕矜中，勃洛克又接近了高爾基。

使他們接近的還有那日益逼近的解放的革命風暴的堅定預感，他們的主要形象就是在革命的標誌下造成的。對早期的馬雅柯夫斯基起影響的詩人中間，勃洛克的無可爭論地佔着第一位決不是偶然

的。這裏問題是在於已成熟的生活問題的一般理解上，在於對俄羅斯古典作品和它的人道主義與人民的偉大遺言的一般態度上。——這一態度在這一時期結合起時代的最偉大藝術家：高爾基和馬雅柯夫斯基，勃柳索夫和勃洛克。

但是在現實主義者的高爾基和出身象徵主義的勃柳索夫，特別是勃洛克中間，也有一個，同時是最重要的——一個區別。

勃洛克的浪漫主義 勃柳索夫，特別是勃洛克，同現實的人民解放運動，同布爾雪維克主義沒有活的直接的聯系。正是這種聯系使高爾基能夠不僅向現實抗議，而且看見在現實中形成並要在現實中建立新秩序的那一力量。

就是這一點在高爾基的藝術方法中確定了下面的可能：把浪漫主義的志願同現實主義的生活分析聯結起來，創立那種在最大程度上符合時代要求的藝術方法。

但是勃洛克的浪漫主義抗議並非直接和那能夠現實地改造世界的勢力的反映聯結在一起的。因此他的作品沒有對高爾基是最最重要的一羣描畫出同舊秩序作戰的現實鬪士的形象，而這些鬪士則是工人階級所推舉出來的。

勃洛克的創作發展前進得異常迅速。他離開他最初的立場已經很遠，而那些立場是可以輕易地被

確定爲浪漫主義，不過是消極的，個人主義的浪漫主義的。但是勃洛克並非走向現實主義，像人家有時那樣的談到他，而是走向那已經和現實緊緊聯在一起，看見它的缺點，真實地推測出它改造的必需性的革命浪漫主義。但是勃洛克的這一浪漫主義是片面性的，那就是說，並不是倚靠清醒的現實主義的生活反映。他自己準確地規定了他的生活態度，要求「對真正的白天說「不」」即使未來的看不見也吧。他的詩歌的抒情主人公從頭到尾都是浪漫主義氣息的。勃洛克所提供出來的那些有時是很準確的現實生活圖畫總是從屬於一個任務——通過這些圖畫表現出主人公對它們的特殊的，浪漫主義的態度，而不是描繪出在二十世紀來到生活的那一新的生活創造主的現實形象。

勃洛克的個人的悲劇——它規定了那些追逐着他的悲哀和苦悶的感覺——就在於痛苦地意識到同人民的脫節，就在於一個意識到「天才總是人民的」的天才詩人的孤獨。

而他的創作矛盾卻在於他的浪漫主義意願和現實主義的理解生活的脫節中。在二十世紀，僅僅是現實主義作家（像蒲寧，庫普林等人）和僅僅是浪漫主義作家都同樣是不夠的。無論在前一種或是後一種情形下，創作都落在時代要求的後面，藝術家所給的比他在完全發揮他的才能下所能給的要少。

正是爲了這個緣故，在勃洛克的詩作中才有了這麼多的悲劇性、磨難和挫折。他的一首長詩夜鶯園（一九一五年）就說到他如何銳敏地感覺到這一痛苦的矛盾。

這是一首孤獨的長詩，一個脫離生活的人的悲劇。它的主人公聽到了來自一座沉浸在玫瑰花叢裏的神秘『夜鶯園』的召喚：避開生活到這座花園裏去。

過去成爲了陌生的事物，

手不回去勞動了；

心知道，我將要

到夜鶯園做期望中的客人。

於是他退入了這個花園：

夜鶯用甜蜜的歌聲使我耳聾，

牠們攫住了我的靈魂。

但是這裏出現了高爾基的題材：『如果我祇爲自己——那麼我做什麼用？』而且還有一個高爾基的題材——勞動的題材。離開了勞動，人就不能成爲真正的人。因此，『夜鶯園』裏的享受不能滿足隱進那裏的人，真正的生活的喚召跟着海的呼嘯愈來愈猛烈地衝到那邊去：

讓那沉浸在玫瑰花叢裏的高牆

遮住了人間的慘事……

但夜鶯之歌卻無力

蓋過大海的轟響……

但是，孤苦伶仃地望着濃霧，

急匆匆地暢吸着幸福之氣，

靈魂不能不聽到

遼遠的漲潮的嘩啦聲。

於是這個人奔出了『夜鶯園』。但是生活並不等待，他已經給人家代替了。

他爲了自己忘記了生活，生活也忘記了他。這就是勃洛克所達到的個人主義的暴露。他用他的全部創作克服了它，不過是用浪漫主義的方法克服了它。

這種矛盾也表現於他在十月革命後那一時期的創作中。

十月革命後的勃洛克，像俄羅斯文化的別的優秀代表一樣，勃洛克也是懷着打開的心迎接革命的，他馬上全般接受了它。

馬雅柯夫斯基在長詩好中勾畫了勃洛克在十月革命的日子裏的形象：

火

掃蕩了廣場。

埠頭上

空無一物。

祇有

篝火

在發着威

在濃重的

昏闇裏。

這裏

在土地

熱得濕淨的地方，

由於恐懼

或者由於寒冷，

擊着

雙草

在大舌上。

一個兵士

在取暖

火光

投落到

兵士的眼上。

落到

一束

頭髮上。

我認出了，

我驚奇了，

我說：

「您好，

亞力山大·勃洛克

未來主義者的成功，

破舊的燕尾服

每一條縫道

都裂了開來。」

勃洛克望了望——

篝火燃燒着——

『非常好。』

勃洛克真的在這些日子裏是呼吸舒暢的。一九一八年，他在他的日記裏寫了一句著名的句子：『革命，這不是我一個人，而是我們。』

他的傳記作者說道：『亞力山大高興地迎接了十月二十五日的革命，制憲會議的破滅和布列斯特和約，他懷着對革命的清掃力量的新的信心……他來來去去，年青、快樂、豪放、雙眼閃閃發光，他諦聽着他耳朵裏不斷震響着的那一「革命的音樂」，諦聽着那一因為舊世界的倒坍而生的喧噪。這一精神高漲，這一歡樂的緊張在寫成了著名的長詩十二個（一九一八年一月）和西敍亞人時達到了最高峯。長詩是一種靈感衝動寫成的，它的力量使人記起了詩人的少年時期。』

舊的朋友避開了勃洛克。『您不要已經跟布爾雪維克們一起了？』吉比烏斯在電話裏憤怒地向他發問，那時她已經理好行李預備到外國去了（她確信她是暫時的離開，她甚至把她的祕密文件都留在彼得格勒，希望回來親自理清它。）勃洛克回答道：『是的，如果您願意聽的話，——我情願同布爾雪維克

一起。」吉比烏斯聽了——用她的話來說——「竟透不過氣來。」

「自私自利，錢袋的骯髒的，惡毒的，瘋狂的自私自利，錢袋的寄食者的戰戰兢兢和奴隸根性——這就是反對無產階級和革命農民方面來的暴力的那一現代哭泣聲的真正社會基礎，」列寧當時寫道。在這形勢中勃洛克寫道：「請你們用整個身軀，整個心靈，整個意識來諦聽革命吧。」回答彼得格勒回聲報的調查問題：「知識分子不能同布爾雪維克們一起？」勃洛克宣稱道：「能够而且應當……知識分子總是革命的。布爾雪維克的法令——這是知識分子的象徵。」

十二個

這些日子勃洛克寫了他的長詩十二個。它是一九一八年一月二十九日完成的。勃洛克

懷着特殊的熱情寫了近一個月。在寫完這首長詩時，他記道：「……今天，我是一個天才了。」我們記得勃洛克的話：「天才——總是人民的。」在寫完十二個之後他感覺到自己是一個天才那件事，最清楚地說明了他是充分意識到它的長詩的革命激情和它的接近人民。當時它也是這樣被理解的。它到處被朗誦。實際上，長詩以特殊的技巧和力量傳達出一九一八年偉大日子的革命激情，它們的難以抑止的氣魄和英勇精神，對舊世界的熱烈的憎恨和對未來的如火如荼的信心，浩大事變和個人慾望與思想的神妙交織。

長詩的結構表達出編織在其中的各方面生活。它分十二章，在內容上都截然不同，但同時卻造成一

個給革命風暴攫住的城市的完整圖畫。長詩的節奏也是異常的多樣：它吸收了談話體的，自由不羈的詩句，舞蹈民謠（『我們的孩子怎樣的到赤衛隊去服務』）的民間節奏，小市民歌謠（『聽不見市囂』）的調音，革命口號（『保持着革命步伐』）的激情，陋巷的貧民語彙，末了，那到詩篇的末尾愈見增長並使詩篇的全部調音都從屬於自己的莊嚴而不屈的革命強大步伐的節奏。

長詩雖然在文字和節奏方面五光十色和繁複不堪，但仍滲透着使每一個字都從屬於自己的一致而迅速的運動，祇有長詩的最後一個字才鬆下了緊張，展開了它的意識上的意義。革命鬭爭不管是多麼的艱難，它所聯系着的有多少的犧牲和慘事，也許是不需要的和多餘的犧牲和慘事——但它的事業是神聖的，在那些雖在前進，但也許不知道他在創造着多偉大的事業的人前面是耶穌基督，那對勃洛克說來是淨潔和熱愛的象徵。

勃洛克在他的同在一九一八年一月發表的俄羅斯和知識分子一文中打開了他對於長詩的理解：『革命，像大旋風，像大飛雪，總是帶着新的和出人意料的事物，它殘酷地欺騙許多人，它輕易地在自己的漩渦中損毀了有價值的人，它常常把沒有價值的人帶到了陸地上而不受損害，但這是它的特殊現象，這並不改變洪流的總的方向，也不改變洪流所發出的嚴峻而震耳欲聾的洪洪聲。這一洪洪聲，不管怎樣，總是說到偉大的事物的。』

長詩也滲透着對革命事業的神聖性的確信，即使它裏面插進了那個因爲卡奇卡的變節而想報仇的畢特魯哈（『來安慰你，現在不是這樣的時候。』）這個畢特魯哈，和工人們一起向着看不見的敵人前進，在任何一分鐘都肯爲人民的事業而流出自己的血，他要加入革命的偉大事業。長詩也描繪出革命的大飛雪（『黑色的夜晚，白色的雪，』）它帶着細碎而渺小的事物，但本質上卻是絕對神聖和偉大的。

四個主要的題材通過了長詩。這首先是舊世界的題材，一只蹣跚在可憐而沉默的主人腳旁的受蔑視的野狗（『站着一個資本家』）的題材，以後，是舊世界的寄食者的題材，勃洛克在他的日記中稱之爲『資產階級的惡棍』的那些人的題材（穿羊皮大衣的太太，巧辯的作家。）

再下去，這是赤衛軍的題材，他們在自己身上具現着『千百萬陌生人』的憤怒。最後，這是革命的偉大和神聖的題材。革命在長詩的中段開始，那時勃洛克以特別的技巧完成了長詩最初幾章的多聲的和矛盾的合唱。

十二個沒有聖者名字的人
向着遠方走去。

往下，這些搖搖擺擺地走着並懶洋洋地談論着卡奇卡和她襪子裏的克倫基票[●]的人開始轉變爲

● 克倫基票是克倫斯基臨時政府所發行的鈔票。

已經喪失了平凡的輪廓的獨特的革命使徒：

紅旗子

打着眼角，

響着均勻的步伐……

雪風刮着他們的眼角

日日夜夜

永不停息……

他們踏着不可戰勝的革命隊伍的堅定步伐進入未來的霧幕。那時基督就出來領導他們了。長詩彷彿是由一塊金屬鑄成，其中的構成一個整體的所有形象，所有節奏和調音都是這樣的不能分離。

但是這裏也碰到了勃洛克對革命的理解，這是帶着極度的浮彫性，帶着革命的現實內容，帶着革命的歷史意義被表達出來的。這裏又發現了勃洛克的僅僅是浪漫主義地，雖然也真誠地革命地理解生活的缺點。

很特徵的，在一九一八年，某些在大庭廣眾中間朗誦長詩十二個的朗誦者在長詩的末尾做了一個很獨創的改正：

前面——拿着血紅的旗子，

飛雪遮得看不見他，

子彈也不能傷害他，

他踏着輕柔的步伐，駕臨在飛雪之上，

雪花的細屑飛舞，有如珍珠，

他帶着紅色的玫瑰花環——

走在前面——這就是水手。

在勃洛克的原文中，末一句是「這就是耶穌基督。」這一修正的天真性是顯而易見的，但它卻是非常對症的：基督的形象對聽衆是陌生的，它傳達不出現實的，每一個人都感覺得到的革命目標，而這目標卻是直接完成革命的人們所看得見的。

勃洛克自己也感覺到這一點：一九一八年二月，他在日記裏記道：「這些日子的可怕意義並不在於赤衛軍「配不上」，現在和他們一起走的耶穌，而在於他是和他們一起走，不過他們所要的卻是另一個人。」

在勃洛克本人的理解中，基督的形象並不是妥協和寬恕一切的傳統的形象，像通常那樣的解釋他。還在革命以前，在詩組祖國中他寫了一首詩叫長滿森林的峻嶺，其中他描畫出一個林藪裏面的池沼的

水滴造成了河流的基礎。

在這首詩的末尾，他寫道：

黃褐色的林子裏的水滴，

在林藪裏的黑闇中產生，

替受驚的俄羅斯帶來了

關於放火的基督的消息。

這個放火的，帶來的『並不是和平，而是劍』的異乎平常的基督，勃洛克早在革命以前很久就會看見。一九〇八年，勃洛克發表了自然現象與文化一文。他說，在農村中社會不滿的增長與宗教情緒的增長中間存在着很深的聯系。他寫道：『自然現象是和宗教情緒一起的。它們——是同一風暴的產兒。……我們在體驗着可怕的危機。……我們看見自己彷彿已經在火光的背景上，在輕飄飄的，絲帶做成的飛機上，高臨着大地；而我們身下——則是轟隆作聲和冒着火光的高山，在山上，在灰燼之雲後面，一面掙脫一面爬動着熔岩的溪流。』長詩裏的基督——這就是給暴動的火光照亮的農村所產生的那一放火的基督。

但是整個問題卻在於這一主觀的，勃洛克的對基督的形象的瞭解並沒有吸取了人民運動和十月革命的本質——它雖然革命色彩很鮮明，但仍舊是片面地浪漫主義的。

在十月革命之後，在勃洛克的創作發展中的下一個步驟應當是現實主義的與浪漫主義的因素的結合，但是勃洛克的早死使他不能完成這一點。

西敍亞人 在十二個以後不久寫成的詩作西敍亞人幾乎是勃洛克的最後的作品，其中勃洛克代表俄羅斯向歐洲說話，呼籲它和平。這裏又顯出了勃洛克的創作思想的異常力量和深度，但同時也顯出了它的片面性，同俄羅斯革命的現實本質的脫節。

勃洛克說到俄羅斯性格的主要質素——說到他的大膽：

我們慣於抓住

在嬉戲的駿馬的馬勒，

折斷牠們重重的腰骨，

以及說到他的廣博、理解全世界的能力，還有那陀斯妥亦夫斯基就曾確定為俄羅斯人的「博愛」的特

性：
我們喜歡一切……我們瞭解一切……

最後——說到他的難以馴服和難以征服的力量與熱情。

是的，像我們的血那樣的愛，

你們中間久已沒有人那樣的愛過！

你們忘記了世界上有着愛，

它會燒死人和毀滅人的！

上面這幾節詩是很傑出的。勃洛克寫到俄羅斯阻擋了蒙古人的侵略，對歐洲的發展所起的那一作用，他呼籲和平與友愛：

到我們這裏來吧！離開戰爭的恐懼

到和平的懷抱中來吧！

現在還不遲——把古劍插進劍鞘吧，

夥伴們！我們來結爲兄弟吧！

在這些關於俄羅斯、關於俄羅斯人的品質的意見中，勃洛克很接近那個對查達耶夫說「這是俄羅斯，這是它的巨大空間，吞沒了蒙古人的侵略……所以基督教的文明才得救」的普希金，也接近那個說俄羅斯「是充滿年青的求生意志的最後一個民族，而別的民族則覺得自己已經乏了和過時了」的格爾岑。

但是在西斂亞人裏面也有着不可克服的象徵主義和符拉其米爾·索洛維姚夫的影響，象徵派和

索洛維姚夫曾經預言黃種與白種，東方和西方的神祕鬪爭（和反基督的惡魔的來到地球上有關）。勃洛克預言了未來戰爭的殘酷和新匈奴的獸行——這批新匈奴將『焚燒城市並把韃靼人趕進教堂。』實際上這些匈奴卻是從德國來的，正是俄羅斯才把世界從黑色法西斯惡魔手裏解放出來。勃洛克的預言雖然包含了浪漫主義激情的高度藝術性，對俄羅斯人民的熱愛和對它的力量的信仰，但也包含了同清醒的現實主義的生活分析的脫節——這種生活就把詩人註定到片面性的路上去。

勃洛克不能把自己的浪漫主義世界觀同這一現實主義分析聯結起來，但是他的革命浪漫主義的力量與顯明卻使他感覺到真正的生活真理，使他這樣真摯地，這樣苦盡甜來地，懷着這樣的熱情，用了這樣高度的藝術技巧說到它，以致他的創作有權被認為不僅是二十世紀俄羅斯文學，而且也是一般的俄羅斯文學的最巨大現象之一。

第十三章

蘇維埃文學的發展道路

人民大眾創造力的解放 革命解放了人民大眾的給沙皇政體禁錮起來的創造力。在如何組織競賽一文（一九一八年）中，列寧說，革命前阻礙人民創造力發展的是『對居民大眾，即它的絕大多數，百分之九十九的勞動者的進取心、精力、以及勇敢倡導的獸性壓制』現在呢，條件建立了，可以『確實吸收大部分勞動者到這樣的工作舞臺上來，那裏，他們能够發揮自己，展開他們的能力，顯露才智——這種才智，在人民中間是未開發的泉源，這種才智，資本主義是成千成萬地加以蹂躪、壓迫和窒息的。』（列寧全集卷二十二，頁一百六十。）

解放了的人民獲得了把自己的國家造成高爾基所夢想過的那種花園的可能。俄羅斯人的愛國主義變得更爲深刻了，因爲他們已把自己的祖國從壓迫者手中解放出來。當一九一八年德國企圖窒息年青蘇維埃共和國並侵入它的國土時，人民委員長蘇維埃就向全國大聲疾呼『社會主義祖國在危險中』。

勞動大眾贏得了並捍衛了自己的社會主義祖國。所有他們的創造力現在都可以獻出去服務祖國了。

社會生活和文學生活的改造 偉大的十月革命把國家從頭到腳地震抖了一下。國家生活根本起了變化，新的社會主義的文化建立起來了。奠定新生活基礎的政府指令一個跟着一個的出現。一九一七年十一月二十三日消滅了階級不平等，一九一七年十二月二十七日國有化了銀行和鐵道，壟斷了對外貿易。一九一七年十二月三十一日，婦女在法律上和男子平權。一九一八年一月三十一日，土地社會化的法令頒佈了。一九一八年二月一日，組織紅軍的指令公佈了。一九一八年六月二十八日，國有化了全部大工業。新的生活習慣建立了。藝術，特別是文學，馬上就應當參加這種習慣的組織工作。和最重要的指令一起，也發表了許多關於藝術和文學的決議。

還在一九一七年十一月十日，在人民委員長蘇維埃的關於出版物的指令中，就已經指出，報章乃是最有威力的武器，並不比敵人手中的炸彈和機關槍為安全。列寧在談到必需封閉那些誹謗蘇維埃政權的資產階級報紙時寫道：『我們不能在卡列京的炸彈上再加上謊言的炸彈。』（列寧全集卷二十二，頁四十四。）

同時，俄羅斯古典文學，帶着它對社會職責的崇高意識，帶着它的熱愛和保衛祖國的如火如荼的呼籲，在建設俄羅斯的事業中獲得了特殊的意義。一九一八年一月十一日，政府通過了組織國家出版局

的法案。法案中說道：『首先，應當出版古典作家的廉價本……根據本法令，他們的創作應當成爲人民的財產。……古典作品的普及本應當照成本出售，如果財力允許，那麼應用優待的價錢或者甚至是免費散發出去。』

一九一八年七月，人民委員長蘇維埃通過了一個決議：在國內各大城市豎立十九世紀最著名的作家、詩人、與批評家的紀念碑（列夫·托爾斯泰，陀斯妥亦夫斯基，列蒙托夫，普希金，果戈里，拉吉希切夫，倍林斯基，奧迦廖夫，契爾納雪夫斯基，米哈伊洛夫斯基，陀勃洛波夫，比薩列夫，格列勃·鄂斯賓斯基，薩爾蒂柯夫——錫且德林，涅克拉索夫等人）。

設立了博物館，頒佈了保護藝術珍藏與古代紀念碑的法令。

印刷品——其中也包括藝術部門的印刷品——所具有的意義可以在下面的一個決議中見到：『報章和書籍作爲緊急軍事運輸品，鐵路、水道和馬車應當儘先加以運送。』

列寧論社會主義文化的建立 一九二〇年十月二日，列寧在俄羅斯共產主義青年團第三次全俄代表大會上發表了演說。這篇演說在社會主義文化的發展上起了極重要的作用。他說道：『如果你們試圖得出那一結論，說可以不精研人類知識所積聚起來的東西而成爲共產黨員，那你們就犯了嚴重的錯誤了。如果以爲祇要懂得共產主義的口號和共產主義學說的結論，而無須瞭解其果實爲共產主義的那

「知識總和，那就大錯特錯了……」

「如果你們提出這樣的問題：爲什麼馬克思的學說能够抓住最革命階級的成百萬成千萬的心靈？——你們能够得到一個解答：這所以發生，是因爲馬克思憑藉着在資本主義中獲得的人類知識的堅固基礎……人類社會所建立的一切，他都批判地研究過，沒有一點是不加以注意的。人類思想所創造的一切，他都研究，批評，在工人運動中檢驗，結果得出了受資產階級框子限制或是和資產階級偏見有聯系的人所不能得出的結論……不清楚瞭解祇有用人類全部發展所創造的文化的準確知識，祇有對這文化加以研究才能建立無產階級文化——不這樣瞭解，我們就不能解決這一任務……無產階級文化應當是人類在資本主義社會、地主社會、官僚社會的壓迫下研究出來的知識寶藏的合法發展。」（列寧全集卷二十五，頁三百八十四至三百九十七。）

就在這幾天，列寧草擬了關於無產階級文化的決議，其中說道：「馬克思主義的所以獲得了它的作爲革命無產階級意識形態的全世界歷史意義，是因爲它，馬克思主義，決不拋棄資產階級時代的最珍貴成果，相反地，它把二千多年人類思想和文化發展中的珍貴的一切加以精研和改造。祇有在這一基礎上，和這一方向上的進一步的工作，受着作爲無產階級反對任何剝削的最後鬪爭的無產階級專政的（實際）經驗的鼓勵，才可能被真正無產階級文化的發展所承認。」（列寧全集卷二十五，頁四百〇九至四

列寧的演說特別是由於所謂『無產階級文化教育組織』的活動而引起的，這些組織還在十月革命前就出現，它們在十月革命之後加強它們的活動並宣傳建立一種特殊的無產階級文化，這種文化『祇能』在和過去的文化的完全脫節中『由獨立的努力』建立。在列寧演講之後，它們被交給人民教育委員會去處理並被解散了。

列寧的演講具有巨大的社會意義，它指示出，在建立社會主義文化的工作中應該走那條路。它也直接同蘇維埃文學有關。

文學發展的新階段 我們已經在前幾章看見，俄羅斯文學的發展在基本上是沿着革命的壯大所決定的河道走的。高爾基創立了社會主義現實主義的新藝術方法，作為它的基礎的是那些在新的歷史環境中創造地改造過的俄羅斯古典文學的最優秀傳統。高爾基的活動乃是列寧關於創造地改造過去文化的偉大遺產的遺言的直接實現。沿着高爾基所指示的道路走的是最有才華的和最真摯的作家。他們在自己的作品中描畫出社會生活的最銳烈的矛盾，愈來愈清晰地談論着逼近的革命，創造着新人的形象——這些新人就是擁護革命的鬪士，他們的身上發揮了為解放祖國、為建立社會主義祖國而鬪爭的勞動大眾的理想。

偉大的十月革命替這一時期的文學發展做了一個總結，在它面前提出了新的任務，這些任務它是應當靠着全部過去的創作經驗去解決的。蘇維埃作家應當反映出建設社會主義祖國的人民大眾的活動，應當在自己的形象中表達出他們的理想，用自己的形象替他們照亮建設新生活的道路。

從十月革命最初幾天起，蘇維埃文學就開始解決這些任務。它所以能夠進行這一創造工作，是因為它並不是從頭開始，而是合法地發展那些由偉大俄羅斯古典文學代表所宣揚並由二十世紀優秀作家填以新的革命內容的創作原則。高爾基在他的長篇阿爾達莫諾夫家事、克里姆·薩姆金的一生以及劇本葉戈爾·布樓巧夫與陀斯吉迦葉夫及其他中繼續他的寫作俄羅斯生活的百科全書的工作，並且創造着俄羅斯布爾雪維克的形象，馬雅柯夫斯基馬上把他詩歌之音的全部熱情獻出去服務蘇維埃詩歌：滑稽宗教劇、一萬萬五千萬以及在『羅斯達之窗』的工作都是他在十月革命後那一時期的最緊張創作勞動的開始。

巴格里茨基在『南方羅斯達』工作，他也像馬雅柯夫斯基一樣，寫着鼓動宣傳畫的詞句。

勃洛克用最優秀的作品——十二個和西敘亞人——完成了他的詩人之路。勃柳索夫寫成了許多

充滿愛國激情的詩。他在他的一篇文章中發揮了列寧對於文化發展的繼承性的意見：『在世界史上，新的文化總是新的同舊的，同它來接班的那一文化的主要因素的綜合。』塞拉非摩維奇在前線蒐集作爲他的中篇鐵流的基礎的材料。別德納不倦不怠地出版着他的鼓動詩和長詩。

年青的蘇維埃作家在前線捍衛着他們的年青的國家。稍後，在內戰結束後，近三百個從戰線回來的作家進入了蘇維埃文學的隊伍——其中有蕭洛霍夫，法捷耶夫，奧斯特羅夫斯基，富曼諾夫等人。

出現了嶄新的題材——內戰和社會主義建設的題材。俄羅斯人在全新的活動形式中發揮了自己。人民大眾的解放了的創造力顯現在各各不同的方向上。解放了的婦女在生活中佔了一個新位置。基於散居蘇聯的各民族的友誼的蘇維埃愛國主義的情感獲得了另一種歷史內容。高爾基在蘇聯作家第一次代表大會（一九三四年）上的演詞中說道：『蘇維埃文學不僅僅是俄文的文學——這是全聯邦的文學……我們的兄弟共和國的文學，和我們不同的祇是文字，但都是在那團結起被資本主義碎裂的全世界勞動者的意念的光照和有益影響下生活和工作的。』

蘇維埃文學的新的主人公 蘇維埃人，俄羅斯民族性的優秀質素的表達者，愛國志士，那現在進入生活並比過去任何時候都要完滿地發揮了自己的社會主義祖國的建設者和捍衛者——作爲新的主人公站在蘇維埃國家的作家面前。在作家面前升起了這樣的任務：用藝術形象表達出在社會主義條件

下形成的那些對人的新要求，在形象中顯示出其產主義理想所號召發展的那一類型的人，在人民中培養起蘇維埃愛國主義的偉大感覺。蘇維埃文學就靠了這個緣故成爲了內容和形式都是全新的文學。

這種新型的人首先是創造性的自由勞動的人。在同一演詞中，高爾基說道：『我們應當選取勞動，即由勞動過程所組織的人，作爲我們的小說的基本主人翁……我們應當學會把勞動當作創造那樣去瞭解……社會主義的個性，如我們在我們的作爲工人階級之精華的勞動英雄的例子中所看見的，祇有在集體勞動的條件下才能發揮……社會主義現實主義確認生活是一種行動，一種創造，它的目的是爲了人的戰勝自然力量，爲了人的健康和長壽，爲了生活在地球上的大幸福，而不斷發展人的最有價值的個別才能。人按照自己的不斷增長的要求，是希望把整個大地改造爲結成一家的人類的美麗住宅的。』

同時，新的主人公的形象已經不是同生活對立，像過去的作家所常做的那樣，而是直接從生活中汲取出來的。

史大林在第一次全聯邦集體農民代表大會上說道：『民族和國家的命運，現在不僅僅由領袖決定，而首先並主要是由千百萬的勞動羣衆決定。工人和農民是無聲無響地建設着工廠和製造廠，建設着礦井和鐵路，建設着集體農場和國營農場，創造着一切生活資料，以衣食供給全世界的，——這就是真正的英雄和新生活的創造者。』（列寧主義問題，十一版，頁四百二十二）

新生活的創造者在由他自己解放的國家裏自然特別完滿和有力地意識到自己同祖國土地的聯系。愛國感——愛那替歷史上是空前的發揚人類個性創造條件的解放了的祖國——乃是其基本的特點。它發揮在和平建設日子裏的自我犧牲的緊張勞動中，發揮在史達漢諾夫式工人的勞動偉績中，它在同法西斯主義鬪爭時的蘇維埃人的戰鬪事業和英勇勞動中替自己找到了歷史上還未曾有過的表達。

社會主義現實主義的發展 在這些新條件下，蘇維埃文學獲得了迅速地在創作上多產地發展的一切可能。日丹諾夫在第一次作家代表大會上說道：『蘇維埃文學的勝利是由社會主義建設的勝利規定的。它的成長乃是我們社會主義制度的勝利與成就的表現。我們的文學乃是各民族和各國的文學中的最年青的文學。但它卻是最有思想的，最前進的，最革命的文學……現在沒有而且也從來不曾有過一種文學，它是把工人階級和農民的生活以及他們爲社會主義的鬪爭放進自己作品的文章法基礎的。世界上沒有一處地方，沒有一個國家有這樣的文學，它捍衛和維護了各民族勞動者的平權，保衛了婦女的平權……祇有同社會主義建設骨肉相關的蘇維埃文學才能成爲而且在實際上已成爲這樣的前進的、有思想的、革命的文學。』

高爾基還在十月革命前很久就會號召過的那件事——現實主義的分析生活和豐富的浪漫主義遠景的結合，在新的條件下能够特別清晰地實現。在同一演辭裏，日丹諾夫解釋了這一點。他說：『革命浪

漫主義應當作爲一個構成部份而進入文學創作，因爲我黨的整個生活，工人階級的整個生活和鬭爭，就存在於最嚴峻的，最清醒的實際工作與最偉大的英雄精神及宏大的遠景的組合中。『幾次五年計劃的氣氛所造成的正是這種對生活以及它發展的最廣大的遠景的清醒的理解：在處女林中準備建立新的城市，使伏爾加流向莫斯科——它，像在歌謠中一樣，『倒流起來了。』

高爾基用最大的技巧創立並活化起來的社會主義現實主義原則，現在已能成爲大衆文學運動的基礎，成爲蘇維埃文學全盤發展的基礎。

文學中的藝術方法——這是作家在挑選和概括他形象中的生活現象時受其指導的那些原則。像蘇聯作家協會章程所說的那樣，社會主義現實主義的基礎乃是在生活的革命發展上準確反映生活。這首先是指：作家在他的創作中是從社會主義理想出發的，他矢志幫助這些理想在生活中的實現和發展。甚至當作家談到過去的時候，他也一面真實地描畫着過去，一面仍以社會主義的理解人類歷史發展爲出發點，並藉此來促進這些理想的鞏固。社會主義現實主義的力量首先就在於它是建基於文學與人民的一致上，在於蘇維埃作家在他的創作中表達出全體人民的利益。這課予他以巨大的政治責任，同時也規定了他的創作視野的廣度與深度。社會主義現實主義規定蘇聯作家的創作的布爾雪維克黨性是一個必需的條件，那就是說蘇聯作家應當從黨在國家面前提出的那些任務的觀點去瞭解生活，同時也

要在創作上參加這些任務的解決。社會主義現實主義所提出的基本任務之一便是發展對祖國的愛忱——發展蘇維埃愛國主義。

人道主義的原則之所以在社會主義現實主義中找到其最深刻的表達，乃是因為蘇維埃文學是為全體人民的利益而鬪爭的。蘇維埃文學的人道主義首先是建基於在蘇聯已形成了受蘇維埃制度教育的最高類型的人；他的主要心理乃是個人與民族的統一，這種統一使人類性格的最優秀質素能够在創造的自由勞動和為社會主義社會的英勇鬪爭中得到發揮。英雄主義在蘇聯變成了羣衆的現象，為千百萬蘇維埃人所固有。蘇聯作家在描寫這些人物的時候，能够創造最崇高和最博愛的性格。同時，在蘇維埃條件下，博愛發揮的完滿使人特別清晰地看見妨害它在生活中實現的一切，因此，蘇維埃文學的人道主義是最最澈底的，這是起源於高爾基關於「如果敵人不投降，就消滅他」的論點的戰鬪人道主義。這就是為什麼蘇維埃文學過去是現在仍舊是實現在道德上和政治上擊潰全世界反動勢力的任務中的世界文學先鋒隊。

建基於前進的馬克思主義的世界觀，倚靠着社會主義計劃建設的龐大經驗，社會主義現實主義的方法容許一個作家同時成為現實主義者和浪漫主義者，那就是說，容許作家公正地描畫出生活，同時也看見生活的明天和生活的革命發展。社會主義現實主義的這些一般的質素規定了它們在蘇聯多民族

文學的作家創作中的藝術實現的最多樣形式。在蘇維埃文學中實現社會主義現實主義的範例乃是這一方法的奠基者馬克西姆·高爾基的長篇小說母親和蘇聯作家的最優秀作品——法捷耶夫的青年近衛軍、蕭洛霍夫的被開墾的處女地以及許多別的作品。

社會主義現實主義的創作原則確定了蘇維埃文學乃是世界上最前進的，最有思想的文學，替蘇維埃文學打開了巨大的創作空間。

但這並不是說新藝術方法的原則自己已經可以確定蘇維埃作家的每一部作品的高度藝術性，並不是說蘇維埃作家會所謂自動獲得比那些並不站在社會主義現實主義立場的古典作家寫得好的可能。

蘇維埃作家在類似的條件下能夠寫得更好，那就是說在才能和文化視野方面平等之後，他獲得了更深刻地瞭解現實的可能，會獻出對生活的更忠實的反映，獻出更崇高的美學理想。如果某一個現代作家的生活知識、文學技巧和想像力等比十九世紀的古典作家的要弱，那麼他的形象的鮮明性就要降低了，雖然他也具有對生活的比較準確的理解。因此，如果作家沒有高度的文化和相當的藝術才能，那麼社會主義現實主義——作為一種藝術方法——雖然是藝術發展中的向前的一大步，仍不會提供出重要的成果。一尊礮可能在瞄準性和速率等方面超過另一尊，但是它如果沒有火藥，那麼它無論如何是不

會放射的。這種『火藥』是作家自己帶來的，它視他的個性而轉移；他工作的自我犧牲精神、工作的緊張性、生活觀察的富藏、文字的博識、才能等等。在這些條件具備之後，才顯得出他的方法的優點。

高爾基、馬雅柯夫斯基、阿列克賽·托爾斯泰、蕭洛霍夫、法捷耶夫等人的創作就是這一點的最顯明的證據。

蘇維埃作家在國內社會生活中的地位 文學的主要特點就是它顯示出現實的各方面，彷彿把它們翻譯成人類生活的語言，——用具體的人物和他們的行動、思想與體驗爲例，而這些行動、思想和體驗則是讀者能够輕易地把它們和自己直接的生活經驗關聯起來的。由於這一點，文學獲得了巨大的教育意義：它教導讀者克服自己身上與那些由文學指出的生活的否定現象相呼應的一切因素，發展自己身上那些給作家描畫成生活中所寶貴的和需要的質素。作家作用於讀者的意識，把他組織起來，在他身上培養起美好的因素，同他身上醜惡的因素作鬭爭。可是因爲藝術作品是給千百萬讀者看的，所以文學的社會作用是異常重大的。它在蘇維埃國家裏更爲重要，因爲那裏的作家應當培養起新的——社會主義的意識。

史大林在同蘇維埃作家的談話中稱他們爲『人類靈魂的工程師。』這最清楚地說明了放到蘇維埃作家肩上的那一責任，說明了他的工作所具有的那一意義。

就是爲了這個緣故，在蘇聯才這樣尊重作家的工作。許多作家獲得了聯邦的獎章，爲了蘇維埃散文作家、劇作家、詩人、批評家的優秀作品，設立了「史大林獎金」。許多作家被選爲市蘇維埃、共和國蘇維埃，以及聯邦最高蘇維埃的代表。詩人蒂慶納是烏克蘭人民教育委員長。許多名作家都是蘇聯學術院會員，各聯邦共和國的學術院以及俄羅斯社會主義聯邦蘇維埃共和國教育學院的會員。

蘇聯的文學生活達到了特殊的發展。如果一九一三年在俄國爲每一個居民祇出版了十分之七本書，那麼在一九三九年就出版了四又十分之一本書（人口增加得很多）。十月革命前，祇用居住俄國各民族的不到五十種文字出版書，在十月革命以後，就用一百多種文字出版書。報紙的數目從八百五十份增加到九千份。古典作家的著作的出版大爲增加，他們由於自己的愛國主義、人道主義和人民性的高度，也是同時代的「人類靈魂的工程師」。比方，從一八九四年到一九一七年，在俄國祇用十一種民族文字出版了九百九十五萬二千本普希金的書籍，而在十月革命後的同數的年份中（一九一七至一九四〇）是用七十二種文字出版了二千九百八十四萬本普希金的書。在這一段時期中，柴霍夫的作品出版情形如下：在舊俄是用五種文字印了五十萬六千本，在蘇聯則是用五十六種文字印了一千五百三十二萬六千本。

受愛戴的蘇維埃作家——高爾基、馬雅柯夫斯基、法捷耶夫、蕭洛霍夫、奧斯特羅夫斯基等人——的

書以成百萬的印數出版着。

文學乃是蘇聯文化發展的最重要因素之一。蘇維埃作家——勞動人民的骨肉——是和祖國的生活最緊密地聯系在一起的。

在衛國戰爭時日，蘇聯作家協會會員中有百分之二十（八百人）成爲了前線同法西斯主義鬪爭的直接參加者，三百個蘇維埃作家獲得了戰鬪獎章和獎牌。蘇維埃作家的血液與戰場上捐軀的蘇維埃戰士的血液混在一起。一百四十個蘇維埃作家沒有從戰場上回來。殉國者中間有：葉夫格尼·彼得洛夫，阿爾卡其·蓋達爾，傑克·阿爾滔靜，史達夫斯基等等作家。

作爲同人民緊密聯系的範例的有戰前不久出版的中篇小說油船特賓特號的作者尤里·克雷莫夫的勞動生活和英勇犧牲，——他曾經因爲油船特賓特號而受到「勞動紅旗」勳章。

克雷莫夫在他的自傳中說道：

「一九三〇年，我大學畢業了之後，就去建造無線電站。在無線電站度過的兩年中，基本上形成了我的世界觀。這是浩大建設——出現了馬格尼托戈爾斯克、德聶泊洛水電站和達其爾——的年份，集體化和競賽的年份，我退出建設工作的時候已經是一個熟練的工程師。政府宣佈動員技術人員到運輸事業上去。我到人民水運委員會工作。這裏我曾經替海船安置設備，察看聯絡綫，在造船所做實驗。

「一九三六年，乘了油船普羅芬吉恩號在卡斯比海航行時，我觀察到史達漢諾夫運動的興起。

「在史達漢諾夫運動的創導人身上，那一使他們和第一次五年計劃時的突擊隊員不同的原則上新的東西使我大為吃驚。那時蘇維埃人還祇剛剛開始熟習技術。他們的生產勝利是和巨大的緊張、常常是和生產的浪費時間與力量聯系在一起的。在新工業技術的基地上成長了新人。工人、匠師、技師不知不覺地超過了技術領導者，把主動性抓到自己手中，向陳舊了的習慣和標準宣戰。在他們由黨領導着去進行的這一鬭爭中，他們是以勝利者的姿態走出來的。

「最初的史達漢諾夫式工人的道德風貌，他們的不折不撓精神和意志的質素在我心中產生了難以磨滅的印象。乘了油船航行的時候，我寫着日記，在回到莫斯科之後，我就開始構思中篇小說油船特賓特號。」

克雷莫夫創作中的新因素乃是他同生活的活的直接聯系的直接後果，乃是在社會主義建設中的親自參加。戰爭開始了，像從前尤里·克雷莫夫到需要他的建設工作中去一樣，他現在是到前線的戰線報紙上工作。

這是一九四一年撤退的艱苦日子，那時紅軍一面撤退，一面使敵人蒙受難以彌補的損失，準備將來顛覆敵人。克雷莫夫陷入了包圍，沒有他的消息。僅在一九四三年，當紅軍解放了波爾達華州的時候，集體農民柯伐連柯夫才把他保存着的文件和克雷莫夫在對他是宿命的戰鬪之前數小時寫給家人的最後一封信交給了區軍事委員會。柯伐連柯夫是在克雷莫夫的身上找到它們的。克雷莫夫在槍刺戰中被戮

死，他的胸膛給槍刺穿了七個洞，他的信也給戮穿並且染滿了血。但是有幾行字還保存着。他在這封信中說，這封信大概很難到達家人手裏，因為他同他的部隊都陷入了包圍，四周都是火光。他異常鎮靜和堅定地說到他深信勝利，他也講到這一天的主要事件——他已經在這裏，在包圍中加入了黨。信中說，這件事情更使他添了一種新的感覺——驕傲。

尤里·克雷莫夫不是白活，也不是白死的。對我們說來，他的命運乃是蘇維埃人的真正生活——與人民的生活牢結在一起的蘇維埃作家的真正生活的範例。

蘇維埃文學同生活的聯系 蘇維埃作家同國內生活的最緊密聯系規定了蘇維埃文學是異常迅速地呼應國內生活的主要事變的。在兩個年代中，蘇維埃聯邦確實不是按日，而是按時生長的，它像童話中那樣跨着七里闊的步。克服了紛亂和技術上的落後之後，蘇聯到一九三六年在棉產工業方面已經佔歐洲第一位，在主要的十五種生產部門中則有十種是佔第一位，三種第二位，一種第三位和一種第四位。無論在經濟方面或是在國內文化生活方面，這種大量增長的例子可以無盡頭地舉下去。

在蘇維埃政權下面，學校的數目從十萬六千增加到十七萬，電影院從一千四百增加到三萬，劇院從一百五十三增加到七百。高等學校從一百五十三增加到七百（學生從十一萬二千名增加到五十四萬八千名）。圖書館從一萬二千增加到五萬六千座。僅在莫斯科一地，在蘇維埃政權管理下，就組織了八十

二個高等學校，那就是說，比革命前俄羅斯社會主義聯邦蘇維埃共和國全部領土上所有的還要多。

大工業成長了。在十月革命以後建設的馬格尼托戈爾斯克和史大林斯克的工廠在一九三六年鍊出的鋼比日本和波蘭的工廠加起來所能鍊出的還要多。在蘇聯使用的電能量超過沙俄的指標四十倍。在社會主義建設的年代，在蘇聯長大了近三百個新城市，其中包括居民十四萬五千的馬格尼托戈爾斯克，居民七萬的位於黑龍江的康姆索莫爾斯克等等。

這種成長在各民族共和國裏顯得特別有力，而從前的沙皇政權則是竭力阻止它們的發展的。比方在卡薩赫斯坦，從前全是文盲，而根據一九三五年的材料，那邊已經組織了七千七百八十所學校，七百九十五座劇院，一百四十個圖書館，出版着二百八十八份報紙，其中有八十八種是用卡薩赫文字的。雅庫特人本來沒有文字，到三十年代中，那邊已經有八家用雅庫特文出版的報紙，在一九三七年，出版了七十六種用雅庫特文寫的書，普希金和列蒙托夫的作品也譯成了雅庫特文，設立了九十二所圖書館。根據普通教育性質的學校裏的學生數目，蘇聯還在一九三八至一九三九年已經佔世界第一位。僅在列寧格勒一地，在戰爭前夜，大學生數目就比全法西斯德國的要多。

如果在革命前，沙皇政權禁止許多民族（比方是白俄羅斯人）用自己的語言說話，而另外一些民族則沒有自己的文字，那麼一九三六年在蘇聯，就用它的不同的民族文字（俄文不算）出版了一萬萬

三千三百萬本書。一九一三年用白俄羅斯文出版了三本書，而一九三六年，用白俄羅斯文卻出版了六百九十三本書。

到第二次世界大戰開始時，在蘇聯作家協會中有靠近三千五百個會員，其中俄羅斯人近一千五百個。其餘的屬於各民族：三百個烏克蘭人，一百七十個喬治亞人，一百個亞塞爾拜然人，一百個亞美尼亞人，七十個烏十別克人，四十六個韃靼人。甚至人數總共祇有八萬八千的小民族阿德蓋人也有自己的作家協會，雖然會員祇有七人。

這一切也證明，人民大眾的獲得解放的創造力如何地在把自己的國家造成高爾基所寫到的花園。這一切也說明蘇聯在這幾年中已經積聚了何等的堅不可毀的威力，希特勒想摧毀這種威力的希望是多麼的愚笨。

蘇聯的令人難信地急速的成長，最重要事變的替換，國家從一個發展時期到另一個發展時期的顯明的過渡，使蘇維埃作家異常靈敏地捕獲到社會發展的主要階段的同人民生活的最緊密聯系，——這一切都確定了蘇維埃文學的特點：它的創作演變基本上是和國家的發展相應的。蘇聯發展的每一個重要的階段都在文學中找到了反映並規定了文學在該時期的特點。朝新的發展階段的過渡也在蘇維埃文學中引起了相應的變化。

文學同國內生活的這一活的和難以摧毀的聯系乃是那些判明蘇維埃作家的同生活的相互關係的自然結果。蘇維埃作家——並不是觀眾，也不是旁觀者，而是社會主義建設的積極參加者，因此他才這樣敏感地理解到生活的運動，用自己的形象的運動呼應它。

國內生活的每一個時期都在文學中引起了最完滿地呼應這一時期的特點和要求的相當題材、主題、形象和樣式的出現。同時，蘇維埃文學的每一個發展時期都不是孤立的，而是不可分地與別的時期聯系着，因為它的基礎乃是整個國家發展的一個統一的過程。

在蘇維埃政權二十周年時，莫洛托夫在演詞中說道：「社會主義滲透到我們制度的所有毛孔裏去。這種新生活鼓舞了勞動者，在他們身上培養起新而又新的力量。我們的青年和兒童成長為新的一代，他們會順利地對付新社會的巨大的，不斷增長的任務。」

「我們不能說，一切人民的都已經變成了社會主義的。但是在我們的眼裏，社會主義的倒確實在變成人民的，接近人民大眾的。另一方面，每一個人都可以看見，我國的勞動大眾，無論在實用事業或是在科學創造方面，都把一切反共產主義的理解為反人民的，與人民無關涉的。在我們這裏，共產黨和蘇維埃政權的敵人被認為是人民的敵人，已成爲司空見慣的事情……」

「這一切表示出什麼呢？這表示，在我國已經建立了人民的前所未見的內部的精神的和政治的一

致，社會主義社會的精神的與政治的一致。」

蘇維埃文學的發展過程在本質上也就是在蘇維埃人民這一不斷增長的道德政治一致的藝術形象中的發掘過程，它用的形式是蘇維埃人民在國內社會發展的每一個時期藉以表現的那些形式。

同時，它也是同妨礙社會主義制度發展的一切，同人們意識中的資本主義殘餘思想、同階級敵人想阻止這一發展的一切企圖作不妥協的鬪爭的過程。蘇維埃文學是在同藝術中的敵對影響——像象徵主義和阿克美主義——那樣的極端個人主義的反人民流派的鬪爭中，是在同文學團體「塞拉比翁兄弟」、「山路」以及發揮自己的反動本質、宣傳文學與政治無關、宣傳庸俗與下流的別的類似它們的團體的鬪爭中發展和鞏固起來。在這一鬪爭中，受布爾雪維克黨的關切指導的蘇維埃文學創造了許多社會主義藝術的傑出作品。

● 阿克美派是二十世紀的俄國文壇上的一個派別，成立于一九二一年，參加者有古米列夫、阿赫馬托娃、高羅傑茨基、曼傑里希坦等人，他們稱自己的創作是藝術真理成就的最高表現，『阿克美』(Akhme)一字來自希臘文，為極端之意。

● 「塞拉比翁兄弟」是一九一九年在彼得格勒成立的一個文學團體。「塞拉比翁兄弟」係取自德國小說家霍甫曼所寫的一本小說的題名。當時參加這個團體的有伊凡諾夫、卡維林、淑希慶柯、隆茲、尼基丁、史洛尼姆斯基、鐵霍諾夫及斐定等人。他們否認藝術的社會作用，認為藝術就是為了藝術。但其中有許多人，像卡維林、鐵霍諾夫、斐定等後來都擺脫了「塞拉比翁兄弟」的影響。

蘇維埃文學發展的主要時期 蘇維埃文學史自然而然地分成了幾個和國內整個發展共通的主要歷史時期。

我們可以先談內戰時代的蘇維埃文學，然後再談復興時期、重建時期、實施社會主義建設時期的文學，末了，再談衛國戰爭時代的文學和戰後年代的文學。

這裏的每一個時期中都存在着使它和所有其餘的時期發生關係的深切地共通的性質，但同時也存在着自己的題材、觀念、形象和主題。

從蘇維埃文學的本性中流露出它的藝術形式同現實的生活環境的最緊密聯系。作家，社會主義建設的直接參加者，把現實的全部材料都包括進自己的作品；人被展開在活的勞動事業中，他的性格被描寫在同那些在生產中出現的矛盾的聯系中，被描寫在同那些當時生活所提出的任務的聯系中。許多作品的題目本身就很有特徵——中央水電站（夏吉孃）、大傳送機（伊林）、五年計劃（基爾薩諾夫）等等。勞動是社會主義文學的主人公，這決定了蘇維埃作家矢志要在勞動過程中表現的是人類性格的重要質素那一事實。主題興趣集中在人爲了達到自己的勞動目標而進行的那一鬪爭的闡明中。比方，在卡達耶夫的前進啊，時間！中，讀者會緊張地注視着互相競賽的工人突擊隊的鬪爭。在浮面上去看描寫人的這一新方法，它可能使人家覺得太瑣碎、太枯燥、很少發掘到藝術中所最寶貴的人的個性。但這種

過慮是錯誤的。正是因為對勞動的態度在蘇聯已根本起了變化，所以勞動才是人的個性的自由發展的最重要因素。同勞動的不可分割的聯系——乃是蘇維埃性格的最重要品質。正是由於蘇維埃文學的主人公同社會主義建設的各方面的這一緊密聯系，蘇維埃文學才成爲了祖國的獨特年史，在活的形象中反映出國內生活的最重要契機。

蘇維埃文學的歷史主義 和這一最重要的任務——意識到和反映出同時代——一起，蘇維埃作家也在另一個重要的領域異常廣泛地展開了工作：用多方面地研究歷史題材來表現祖國的過去。這工作也具有極重大的意義（在獲得「史大林獎金」的作品中間，用歷史題材寫的作品佔着極大的地位，決不是偶然的。）第一，這工作使人家用新的方法去瞭解俄羅斯歷史生活的最重要契機，而過去的歷史家由於他們的階級偏見和同情卻常常是不確實地來闡明這些契機的。比方，伊凡雷帝的形象就被用新的方法闡揚在蘇維埃文學中，在舊的文學中他的聲譽是完全不合現實的。拉靜，鮑洛特尼柯夫，普迦喬夫等農民暴動領袖都被用新的方法表現出來。

● 拉靜——一六七〇至一六七一年蔓延於頓河及伏爾加流域的農民暴動領袖。

● 鮑洛特尼柯夫——農民領袖，一九〇六年至一九〇七年曾進攻莫斯科。

● 普迦喬夫——一七七三至一七七五年領導農民暴動，波及全伏爾加，烏拉爾，西比利亞。

第二，蘇維埃作家在描畫俄羅斯生活中具有重大意義的事變和指出俄羅斯的偉人如彼得大帝、蘇伏洛夫、庫杜淑夫等人時，培養起民族的驕矜感，在自己的讀者心中發展了特別深切的愛國感——意識到俄羅斯人民所走過的那一偉大歷史道路乃是這種愛國感的支柱，——從社會主義社會的人的立場顯示出俄羅斯民族性的優秀質素。

短短的結論 在這比較不長的一個時期中，蘇維埃作家在兩個領域裏都完成了巨大的工作。他們寫了許多其中異常顯明地呈現出俄羅斯的過去歷史的作品（高爾基的阿爾達莫諾夫家事和克里姆·薩姆金的一生，阿列克賽·托爾斯泰的彼得大帝，查畢金的拉靜·史吉邦，席希柯夫的葉密良·普迦喬夫，謝爾蓋葉夫——青斯基的西伐斯托波爾苦戰記，諾維柯夫——普里波伊的對馬）表現出內戰和社會主義建設的事變（蕭洛霍夫的靜靜的頓河和被開墾的處女地，法捷耶夫的毀滅，富曼諾夫的夏伯陽，巴格里茨基的對於奧巴納斯的掛慮）描畫出新的蘇維埃人的形象，他的特性，他的愛國精神，他的理想（馬雅柯夫斯基的詩歌，奧斯特羅夫斯基的鋼鐵怎樣鍊成的，馬卡連柯的教育詩）他在衛國戰爭時代的英勇偉績（葛洛士曼的人民不死，西蒙諾夫的俄羅斯人，戈爾巴朵夫的不屈的人們，特伐爾陀夫，斯基的華西里·焦爾金，法捷耶夫的青年近衛軍等等）。

內戰時代的文學（一九一七——一九二〇） 十月革命首先要要求每一個俄羅斯作家作一個堅

決的答覆——他站在防禦的那一邊。馬雅柯夫斯基後來在他的自傳中寫道：『接受或是不接受，對我沒有這樣的問題。我的革命。』勃洛克、勃柳索夫以及別的優秀俄羅斯作家對革命的態度也是這樣，當然已經不必去談像高爾基那樣的革命活動家了。

斐定在憶起這些年份時說道：『我懷着走進革命的最強力感覺——乃是俄羅斯的感覺，祖國的感覺。這種感覺並未被革命消除，反而與革命統一起來。這種感覺也把那些在革命前還站在革命社會意識的直接圈子以外的人領向革命，現在他們不能不感覺到革命是在實現着愛國主義的，全民的事業了。』

不是所有的人都能夠瞭解這一點。在給舊事物的崩坍嚇壞的人和爲新事物的鬪爭者一文中，列寧在那幾年寫道：『不會瞭解歷史前途的是那些人，他們給資本主義的成規所抑壓，給舊事物強有力的崩坍聲、沙皇主義和資產階級的散崩和坍倒的世代建築的轟坍聲、『混亂聲』（似乎是混亂聲）震得耳聾，給階級鬪爭達到極度的激化和它的變成內戰所震驚，而這內戰乃是唯一合法的，唯一正義的，唯一神聖的，——不是牧師口中的，而是人口中的這兩個字的意義，——乃是被壓迫者爲了推翻壓迫者，爲了把勞動者從一切壓迫中解放出來的反壓迫者的神聖戰爭。』就是這些給舊事物的崩坍所壓壞而沒有看見新事物的成長的人處身在流亡者的陣營中，割斷了自己同祖國的聯系，而在脫離了祖國之後，他們在創造上就無力了。其中比較優秀的人僅在生命的末尾才回返祖國（庫普林，史基達列茨）流亡出去的

有蒲寧，施密廖夫，巴爾蒙特，吉比烏斯，梅列士柯夫斯基，安德烈夫，奇里柯夫，安姆菲佳特洛夫等人。

留在俄羅斯的那些人中間有許多是漸漸地，靠了長久的創作改造才接近革命的瞭解。在那幾年中，『同路人』這個術語獲得了極大的流行，這是指那些作家，他們在基本上已經使自己同革命發生聯系，但在許多地方還是模糊地瞭解革命並朦朧地設想革命的社會基礎和它的任務。

革命後最初幾年的文學界自然是五光十色的，矛盾的。

這時佔統治勢力的樣式乃是詩歌：從那些已經進入，準確地說，還剛剛在進入生活的新現象中得來的明確地形成的印象還積聚得不够；作家在前線以及在為前線的緊張後方工作中蒐集着印象。還沒有積聚起創作經驗，不能在廣大的，展開的形式中描畫出新人和他們中間的新關係。最後，充滿異常性、浪漫主義色彩、突然性（『我們被從生活的世界，散文的世界拋進令人難信的境界，』勃柳索夫寫道）以及最特殊的希望的這幾年的性格，暗示了採取詩的樣式，因為這種樣式特別善於傳達出主觀的，感人的，抒情的生活態度。

在阿列克賽·托爾斯泰的很完全地和多方面地描繪出這一時代的長篇苦難的歷程中，描畫出一個黑海水手赫維金，他用有點粗嘎的嗓音向紅軍演說道：

『親愛的弟兄們，你們應當明白，我們不是同鄧尼金作戰，不是同賊酋克拉斯諾夫作戰，不是同捷克斯洛伐克人

作戰，我們是同兩個半球的全體渴血的資產階級作戰……今天在薩馬拉城下有戰鬪，過了不長的時間，在各個大陸上都將有戰鬪。」

正就是這種氣魄——破壞掉整個生活並因此似乎已擴展到全世界的事變就是挾着這種氣魄出現的——規定了那幾年文學的特徵，即有時在字面上已達到宇宙規模的文學的高揚的浪漫主義氣息。那時許多前面已經提起過的『無產階級文化團體』以及接近他們的文學團體『冶鐵場』的詩人寫着獲得『宇宙詩』的名稱的詩——那裏很誇大地和抽象地描寫出革命，但卻是由於這一點而喪失掉所有的具體特點的革命（『全世界——兩種本源的搏戰臺』等等）

在那幾年開始工作的有後來以各種姿態在蘇維埃詩歌中現身的詩人：倍守明斯基（他的第一本詩十月霞光在一九二〇年出版）、高洛德納（木椿，一九二〇年）、波列達葉夫（詩集，一九一九年）、卡靜（他的第一本詩工人的五月在一九二二年出版，但他發表在雜誌上的時候是在革命的初年）、亞力山大洛夫斯基（暴動）等人。

從蘇維埃文學發展的最遠遠景的觀點來看，那幾年文學的最重大現象乃是馬雅柯夫斯基的創作。馬雅柯夫斯基還在他的呼應二月革命的詩集革命中，就曾寫道：

公民們

千年來的『以前』今天崩毀了。

世界的基礎今天受到審查了。

今天

我們重新改造着生活

直到衣服上最後一顆鈕釦。

這一似乎是算術中一般乘以革命社會本質的明白瞭解的革命激情，馬雅柯夫斯基也把它表現在自己的劇本滑稽宗教劇中，長詩一萬萬五千萬中，『羅斯達之窗』的鼓動詩中（用當時的政治題材繪畫的附有短詩的宣傳畫；他又繪畫又寫詩。）

在這一時期馬雅柯夫斯基的詩中，也使人感覺到一種誇大的浪漫主義色彩，它有時（一萬萬五千萬）會造成相當的單純化，但是整個地說來，他這幾年創作的意義是異常重要的。正是在他的創作中顯現出新的蘇維埃人的品質、概括的廣闊、前進的熱情志向。

在這幾年也廣泛地展開了具有巨大鼓動意義的別德納的活動。在這一段時期中他出版了近三十本詩，都獲得了異常廣大的傳播。他的歌（生身之母是怎樣的送我等等）寓言、童話、和長詩，把形式明朗生動的革命意識帶進羣衆，特別是農民大衆，——這裏就存在着它們的意義，別德納還在一九二三年就曾爲了自己的工作而獲得了「紅旗」勳章。

在這幾年活動的還有勃洛克和勃柳索夫。關於他們，我們已經在前面談到過。

這幾年中也出現了獨特的詩歌的『朝生暮死派』——他們發表誇大的文學宣言，否定一切前驅的文學（比方，甚至出現了『烏有派』）紙張的缺乏大大地耽誤了詩的出版，逼使大詩人都祇好在講臺上，在咖啡館中（如在史托爾萊·畢伽薩咖啡館）朗誦詩篇。阿列克賽·托爾斯泰在苦難的歷程中所描寫的波姆就是這樣的咖啡館：『這裏聚集着各種學派的詩人，做過新聞記者的人，文學上的投機家，輕易地和敏捷地適應朦朧時期的大膽青年，受苦悶和古加因毒害的少女，來找刺激娛樂的小無政府主義者，盪惑於點心的小市民。』葉賽寧的創作就是在這種環境中發展起來的，所以其中不能不顯露出有害的東西。

葉賽寧（一八九五——一九二五）是一個複雜的，在許多地方是矛盾的詩人。高爾基這樣的寫到他：『謝爾蓋·葉賽寧與其說是人，還不如說是一個器官，是大自然爲了詩歌，爲了表達出不絕的「田野的哀愁」對世界上活的一切的愛，以及人所或多或少地具有的慈悲而創造的。』

葉賽寧的抒情天賦最完滿地表現在對俄羅斯自然界的動人描寫中，表現在細膩的愛情的抒洩中。

噢，你，俄羅斯，我溫柔的祖國，

我祇對你保持着愛情。

你的融洽無間的欣喜。

像春天般帶着響亮的歌聲滿播在牧野上。

但是葉賽寧不能抵抗敵對觀念的影響，它們妨礙他真正感覺到新的生活，鼓勵起他的頹廢的情緒。這一同人民的脫節異常沉重地顯露在葉賽寧的生活和創作中。生活的難以遏止的放蕩和這種放蕩在詩中的頌揚創造了和葉賽寧的名字聯系在一起的那一醉醺醺的和健康的名譽。

他的詩給醉後的放肆和酒店的遊蕩的病態題材攪渾了。

用沙啞的和病弱的

歌聲

我妨礙了

祖國的睡眠，——

他自己對於他後期的詩這樣說道。他背叛了自己，背叛了自己的才智，背叛了自己對祖國的愛（『對自己，對愛人，我是一個陌生人，』）遁入了『酒店的莫斯科，』像他稱呼他的一組最頹蕩的詩一樣。

但是他的關於俄羅斯自然界，關於純潔而光亮的愛情的優秀的詩現在活着並且將來還要活在蘇聯的詩歌中。

在五光十色的矛盾的環境中，在次要的，偶然的，一去不復返的現象中間，在高揚的浪漫主義和抒情性的氣氛中，已經開始形成着蘇維埃詩歌的重要質素，創造着牢固地進入蘇維埃詩歌史的作品（馬雅柯夫斯基，勃洛克，勃柳索夫，別德納等人的作品）。在這幾年中已經出現了將在蘇維埃文學發展的往後幾個時期詳細研究的基本題材、形象與問題：內戰、解放了的勞動、舊世界與新世界的鬭爭的構思、新人的形象。也顯出了蘇維埃作家將來需加克服那些困難：片面的浪漫主義、圖式主義、革命描寫的簡陋化、對革命的社會本質的不完全闡發。

在這時候，組織文學幹部的高爾基的活動具有重大的意義。高爾基把作家聚集在自己周圍，給他們生活上和創作上的幫忙，促進青年天才的登場。斐定，卡維林，伊凡諾夫以及許多別的作家的進入蘇維埃文學界都是靠高爾基幫助的。

高爾基在一九一八年組織了世界文學出版社，它在最困難的環境中出版了許多外國作家的優秀作品的翻譯。那時的人民教育委員長盧那察爾斯基也在這幾年裏在各個部門活動。他也出版了自己的劇本和批評文章，也領導着各種文化措施。

這樣，在蘇維埃文學和文化的搖籃旁邊是站立着許多最顯著的和最有才華的人，他們不顧一切困難，應內戰環境的號召，馬上建立起逐年發展並以全蘇維埃國家所採取的那種節拍增長着的強有力的

文化運動。但是他們的努力之所以能够開花結果，首先因爲他們背後站着那把全國領向前去的力量——站着布爾雪維克黨。

黨和文學 正因爲文學乃是強大的羣衆教育力量，所以黨不能不提出用各種方法幫助十月革命之後形成的文學運動的那一任務。我們記得，在十月革命以前很久，列寧就會發表過一篇文章黨組織與黨文學，其中他談到現代文學的任務。從他對高爾基的態度中就看出，他賦予了文學的社會作用以何等重大的意義。

還在一九二〇年，列寧就以他對於社會主義文化本質的意見指出對十月革命以後的文化與文學發展所必需的那一歷史視野，指出它們乃是人類史上所積聚起來的知識的合法發展。

一九二〇年，發表了俄羅斯共產黨（布）中央委員會關於『無產階級文化團體』的特別信件。信中凝結着對瞭解黨在文學方面的政策是最重要的論點：『中央委員會不僅不想束縛工人知識分子在藝術創作方面的主動性，相反地，中央委員會願意替這種主動性建立更健康的，更正常的環境，使它可能開花結果地反映在藝術創作的全部事業中。』黨在文學發展方面的領導也表現在下面一點上，就是它並不限制蘇維埃作家的創作上的獨創之處，同時還把一種意識上的領導因素帶進文學運動，這種因素幫助文學最迅速和多產地呼應生活的質詢，達到意識上和藝術上的成熟。

在列寧的文章和一九二〇年俄羅斯共產黨（布）中央委員會的信件之後，說明黨在文學方面的政策的最重要文件乃是黨第十三次大會關於出版物的決議，一九二五年七月一日發表的決議關於黨在藝術文學方面的政策，一九三二年四月二十三日通過的聯共（布）黨中央委員會關於改組各文學團體，即組織統一的蘇聯作家協會的決議，最後，一九四六年八月至九月公佈的聯共（布）黨中央委員會關於文學、電影和劇作的幾個歷史性決議。對蘇聯作家的意識成長說來，他們同史大林的會晤具有特殊的意義，史大林確定作家的作用乃是「人類靈魂的工程師」的作用，蘇維埃文學的創作方法乃是社會主義現實主義的方法。

最後，在文學比重的提高上起巨大作用的乃是指出作家工作的社會意義的黨與政府的措施：「史大林獎金」勳章獎勵以及最顯著作家的活動的人民公斷——把他們選進蘇維埃，選進蘇聯學術院，選進各聯邦共和國的學術院。

黨第十三次代表大會關於出版物的決議（一九二四年） 第十三次代表大會（列寧死後第一次）

關於出版物的決議替蘇維埃出版界在它工作的各方面的發展提供了特別廣泛的綱領。決議中有專門的地方是紀述藝術文學的發展的。決議談到「任何一個文學流派或是團體都不能而且不應當用黨的名義出場」決議就以這一點保證了各文學流派的自由發展和它們的創作競賽，幫助作家個性的成長。

同時決議要求在蘇維埃與黨的出版物上儘可能完滿地用黨的立場去闡明藝術文學的範本，要求這樣的批評，它會指出『起因於作家不够瞭解蘇維埃制度的性格』的錯誤，它會『推動他們去克服資產階級的偏見。』

聯共（布）黨中央委員會的決議關於黨在藝術文學方面的政策（一九二五年） 文學的情狀和它發展的道路在一九二五年的決議中特別完滿地得到了分析。決議中首先指出，『正像階級鬭爭一般地說來在我們這裏沒有停止一樣，它在文學戰線上也沒有停止。在階級社會中沒有而且也不可能有不中立的藝術，雖然藝術——尤其是文學——的階級本性是表現在比政治中要多樣得多的形式中。』決議在確定蘇維埃文學發展的任務時說，任務的本質就在於逐漸逐漸地把成長的作家幹部領到『無產階級意識形態的軌道上。』關於『同路人』問題，決議指出，『這裏總的指令應當是對他們的有節度的和細心的態度的指令，這種態度會替儘快使他們轉移到共產主義意識形態方面保證各種的條件。在撲滅反無產階級和反革命因素時，在同目標轉換派的一部分「同路人」中間形成的新資產階級觀念形態鬭爭時，黨應當有耐心地對待中間的意識形態，耐心地幫助這些必然是無數的形態消滅在更友誼的同共產主義文化力量合作的過程中。』

要求批評界『一分鐘都不要放棄共產主義立場』時，決議請它『對所有那些能够和無產階級一

起走並且是在和它一起走的文學層次發揮最大的節度、小心和耐性。……僅在它，這個批評界，是憑藉自己的意識優勢時，它才會具有深刻的教育意義。」決議重又強調文學中「各個團體與流派的自由競賽」的必需性。決議以這樣的指示做結束，就是蘇維埃文學應當努力研究出「爲千百萬人所瞭解的」藝術形式。

一九二五年六月十八日布爾雪維克黨中央委員會的這一決議對蘇維埃文學的發展說來實具重大的意義，它也決定了蘇維埃文學的組織上的形式。

文學團體

各個文學流派的自由競賽尤其表現在這一點上，就是在二十年代出現了許多不同的

創作性的文學團體，文學小組。「列夫」（藝術中的左翼陣線）和馬雅柯夫斯基有關。謝爾文斯基、英倍爾等人組織了「爾茨克」（構成主義者的文學中心）加入「山路」的有普里希文、奧格涅夫、巴格里茨基等人。特別大的文學團體是加入聯邦無產階級作家協會「伐普」的波羅斯無產階級作家協會「拉普」。

這個協會的會員有法捷耶夫、李別進斯基、潘菲奧洛夫、蕭洛索夫、塞拉菲摩維奇等人（遠三千人）。

在一九二五年六月十八日中央委員會的決議發表以後不久，這些團體組成了蘇聯作家聯合會。此外也還有其他的文學小組。作家的組成這些團體幫助作家表明他們對決議的態度，幫助他們接近現實。根據一九二五年黨中央委員會的決議去組織文學團體的意義就在這裏，但是在慘酷的階級鬥爭的條件下，

這些團體也變成了尖銳的意識鬭爭的舞臺，而且在許多場合中爲挨近各文學團體的領導機構的仇視蘇維埃政權的人所利用。在「山路」的領導機構中潛進了反革命者和托洛茨基主義者。構成主義者發揮着錯誤得很厲害的理論，而這就顯露在他們的創作裏；他們賦予那幫助人克服自然界的技術以巨大的意義，但又不瞭解技術在資本主義和社會主義社會裏所起的不同的作用，不瞭解在國內進行的那一階級鬭爭的意義。「列夫」的理論家們也犯了重要的錯誤。最後，在有影響的，在全國都有分會的「拉普」組織的領導機構中也有一羣縝密地戴着假面具的人民公敵。在文學領域中，像決議所說的那樣，也進行着階級鬭爭。人民的敵人竭力想貶低文化革命的最重要武器。

二十年代文學中的階級鬥爭 作爲文化革命的強大武器的蘇維埃文學不能不引起階級敵人方面的敵視態度。我們已經談到那些攻擊，它們是高爾基還在革命以前就碰到的，它們並不是什麼別的，而是敵視高爾基的意識團體想削弱他創作的社會的與革命的意義的企圖。被貶黜的各階級的代表們更爲猛烈地同那在高爾基的領導下開始自己的大規模發展的蘇維埃文學作鬭爭。但是對他們說來，形勢已經起了實質上的變化；他們已經不能直接攻擊蘇維埃作家。資產階級的出版機關已經被封閉。阻礙蘇維埃文學發展的企圖主要是沿着反對蘇維埃文學的創作原則的各種偽裝理論的路線進行的。這些理論有害地影響着作家，妨害他們在自己的創作中最完全地服務人民的利益。比方，在二十年代初，出現了

「塞拉比翁兄弟」團體，它提出了文學不問政治的論點，否認了作家靈敏地認識他的政治責任的必需性。顯然，這一論點完全是違反列寧關於文學的黨性的學說的，和蘇維埃意識形態無涉的，它有害地顯露在經受到這個團體的影響的作家的創作中。祇要說出這個團體的參加者淑希慶柯出版了許多包含對蘇維埃現實的露骨誹謗的作品就已足夠。他的活動在聯共（布）黨中央委員會一九四六年八月的決議中，和日丹諾夫關於星與列寧格勒兩雜誌的報告中遭受到異常猛烈的批評。

發源於「山路」團體的有毒批評，宣佈根本不可能有捍衛工人階級利益的無產階級文學，並且照舊宣傳作家應當不涉政治。

「列夫」的理論家們發揮着『事實的文學』的理論，他們用這理論來證明作家應當避免虛構，他的作用是把已經存在於生活中的事實加以加工。因此，作家——他的虛構起着幫助強調和推測生活中特徵的，典型的，成熟的因素的概括的作用——的積極作用化為烏有，他創作的社會意義日益減弱。

曾經企圖恢復『為藝術而藝術』的反動理論把藝術作品的形式提到第一位，而無視作品的思想上的政治上的內容。形式主義在文藝學的著作裏，在批評文章裏，在某些作家的創作裏找到了廣泛的流播。最後，這種敵對的『理論』雖然各各不同，但它們仍舊合流為一：都或多或少的公開地同蘇維埃文學的基礎鬭爭——同它的布爾雪維克黨性，同蘇維埃作家的創作首先應當貫穿着他是服務人民的利益、

他在政治上是对他給人民的一切負責的意識那一事實鬭爭。

同時，有害的批評在形式等問題的掩護下對最巨大的蘇維埃作家如高爾基、馬雅柯夫斯基、A·托爾斯泰等人進行攻擊。

在黨的幫助之下，蘇維埃文學一面在各種無理論與實踐上都是敵視它的，想阻止它發展的企圖的殘酷鬭爭中跨上高度思想藝術的大道，一面揭露這些企圖的含毒的本質。它在這一鬭爭中鞏固起來，它發展了作為蘇維埃作家創作基礎的社會主義現實主義的學說，而這種現實主義則在作家面前提出了用社會主義精神來教育人民大眾的任務。這一鬭爭的主要形式首先乃是在自己的作品中具現了蘇維埃人民的理想的最優秀蘇維埃作家的創作。思想內容的豐富、政治的充實和生活的最緊密聯系使他描畫出新人的形象，反映出國內生活的最重要的幾面，顯示出國家走向道德上政治上的統一的道路，並藉此在創作上駁斥和揭露敵對階級意識形態的代表們用直接或是偽裝的形式實行的那一切毀謗性的攻擊。這就是這一點保證了蘇維埃作家在他們的鬭爭中的思想上與藝術上的優勢。

這一鬭爭在內戰年代和新經濟政策時期特別尖銳，因為那時由於總的形勢，敵對的因素都在死灰復燃了。

聯共（布）黨中央委員會的關於文藝團體的改組的決議

隨着社會主義建設的加強，那些意識形

態需要作某種檢討的作家（『同路人』）的轉入革命陣地的過程也加深和加速了。文學的發展本身獲得了集體的性質。分散的文學小組的存在在這些條件下已經喪失了自己原來的意義。相反地，它們妨礙作家同生活、作家同作家的比較緊密的接觸。無產階級作家似乎以自己的團體而離開了別的作家。這已經有害地顯露在文學生活中。

一九三二年，聯共（布）黨中央委員會通過了關於文藝團體的改組的決議。其中說道：『幾年前，當文學中還存在着新經濟政策初年特別活躍的那些無關涉因素的相當影響，而無產階級文學的幹部還軟弱無力的時候，黨曾經用各種方法幫助建立和鞏固文學與藝術方面的特殊的無產階級團體。』但是現在它們已經變得多餘了。『現存的無產階級文藝團體的框子……已經太狹了，它們阻礙着藝術創作的嚴肅氣派。』中央委員會因此議決解散「伐普」而把所有支持蘇維埃政權的綱領並熱心參加社會主義建設的作家團結成一個統一的蘇聯作家協會，在這個協會裏組織起一個共產主義小組。

這一歷史性的決議乃是蘇維埃文學發展的最重要契機，蘇聯作家們熱誠地歡迎它。

一九三四年，舉行了蘇聯作家第一次代表大會，代表了五十個以上的民族文學。高爾基在代表大會上作了報告，日丹諾夫代表聯共（布）黨和政府出席演講。高爾基被選為作家協會的主席，施切爾巴柯夫被選為負責祕書。

這樣，起自蘇維埃文學的最初舉步，黨就不斷領導着它的發展，一方面保證它的自由創作生活和創作個性的發揮，另一方面則找到它所需要的組織性的形式，提供出主要的意識的方向。經常的和細心的黨的領導替蘇維埃文學的起自內戰時期的每一個發展時期找到它所需要的意識的和組織性的道路。

復興時期的文學 內戰結束了，國家開始了復興的工作。蘇維埃作家們從軍隊中，從內戰前線回來了，他們隨身帶回戰爭的經驗，他們熱望講出他們是目睹者的那些英雄業績。這幾年中，社會主義人的性格的新質素鞏固了，清楚了，更明確地發揮了。內戰的悲壯與浪漫主義色彩換上了復興工作的清醒而嚴峻的日常事件。

這一切都確定了文學中新現象的發生和新作家的出現。文學發展中的新時期也開始了。文學反映了國內生活的新時期，一面自己也在這時期中起着變化。

和詩歌的發展一起，現在也出現了散文樣式的東西——短篇小說、中篇小說、長篇小說。出現了許多雜誌（書和革命，一九二〇年，出版與革命，一九二一年，赤新地，一九二一年）加強了出版活動。

文學活動轉上了新的軌道。

在這幾年的文學中，實際上佔統治勢力的是兩個題材：內戰的題材和（從二十年代下半期起）復興的題材（獻給這一題材的最初巨著是革拉特珂夫的長篇小說 士敏士，李亞希柯的中篇小說 鎔礪爐）。

描畫着全部這種新的，多樣的生活素材時，蘇維埃文學本質上一直在解決着它的中心問題：指出新蘇維埃人和他的新理想、對勞動的新態度以及對社會主義祖國的愛——不斷成長和加深的蘇維埃愛國主義的情感的形成和成長。

在二十年代的文學中，在這一方面佔着一個特殊的位置的還有馬雅柯夫斯基的創作：他的抒情詩異常廣泛地和完全地說明了新人的品質，熱情地同生活中的阻礙這些新質素的發展的一切鬭爭。

二十年代文學中的內戰題材 內戰遍燒了全國。勝利是用人民力量的最大緊張的代價獲得的。在

同敵人的鬭爭中，蘇維埃人在黨的領導下，在保衛自己的社會主義祖國時顯示了特別高的愛國主義情感，發揮了異乎常人的英雄主義。內戰在本質上提供了充滿英雄行爲、戲劇性事變、異常的美和自我犧牲的精神體驗的取用不竭的創作素材。自然，內戰的題材在文學中獲得了非常的傳播。在蘇維埃文學發展的每一個時期中，我們都碰得到紀述內戰的巨著。詩歌（巴格里茨基——對於奧巴那斯的捐獻，一九二六年）散文（塞拉菲摩維奇——鐵流，一九二四年，伊凡諾夫——遊擊隊故事，一九二一至一九二三年，謝芙琳娜——維麗涅雅，一九二四年，李別進斯基——一週間，一九二二年，馬雷希金——達伊爾的陷落，一九二三年，西伐斯托波爾，一九二九年，以及許多別的作品）戲劇（特列烏夫——劉波芙·雅洛伐雅，一九二六年）——蘇維埃文學的各個部門都在談內戰。

把內戰反映在文學中的材料和形象雖然很多樣，但也可以發覺這個題材的加工所遵循的某些基本路線。這首先是把內戰描寫成羣衆的運動，然後，是戰爭中誕生的人民英雄的問題，最後，是那作爲革命和內戰的組織與領導因素的問題。當然，所有這些問題是幾乎互相不可分的，但是隨着作家的注意集中到那一方面，它們卻時而獲得比較明晰的闡揚，時而獲得不大明晰的闡揚。

塞拉菲摩維奇的鐵流（一九二四年）當一九三三年國家慶祝塞拉菲摩維奇七十誕辰，獎給他以「列寧」勳章的時候，黨中央委員會也向他道賀。在賀詞中說道：『共產黨非常推崇塞拉菲摩維奇同志，把他當作一個無產階級革命作家，經典名著鐵流的創造者。聯共（布）黨中央委員會希望塞拉菲摩維奇同志健康和有力，以便服務工人階級，使社會主義完全勝利。』

鐵流之所以成爲蘇維埃文學的經典名著，乃是因爲其中塞拉菲摩維奇顯示出了革命的人民性格，顯示出了在黨的領導下革命變成了強大的，不可戰勝的人民運動。強力而偉大的人民之流，從它的路上掃去一切障礙，摧毀着初看是不可克服的阻礙物，不受任何事物的攔阻，達到對一切困難的勝利——這就是這個中篇的基本內容。

這一人民大衆並不是一下子獲得這種力量和組織性的。塞拉菲摩維奇指出，『沉重的鎚子，研碎着玻璃，鍛鍊着劍；』他也指出，這一組織的因素在緊張的鬭爭中形成和成熟，把五光十色的和支離破碎的

人羣變成難以克服的力量。他寫道：『我採用了無政府狀態的，不肯服從的，每一分鐘都準備把自己的領袖放到槍刺上去的羣衆。通過了苦難，通過了悲痛，我帶領他們到底，直到他們覺得自己是有組織的力量那時爲止。』

這批羣衆的領袖正是從他們中間出來的，走他們的道路的人。『郭如鶴雖然不能用字眼說出：「階級、階級鬭爭、階級關係，」但卻深深地從工人的口中感覺到這一點，用感覺和情理解到這一點。』

人民大眾乃是中篇的主要主人公。小說裏沒有相當展開的個性描寫，甚至郭如鶴也寫得異常壓縮。我們知道，他有一個老婆，但是我們甚至不能獲悉她是怎樣的人，她叫什麼名字。郭如鶴一句話也不同她交換。郭如鶴的兄弟也祇在一個插話中閃過。不錯，在小說中，郭如鶴有一次預備同老婆和弟弟一起喝喝茶，但是就在這一頁也出現了幾個衝進農舍的水手。

小說中也沒有普通意義的主題：描寫主人公性格的事件。這裏的主人公是羣衆本身，主題建立在他們的運動上：開端——進軍的開始，結局——進軍的結束。

但同時，小說家的塞拉菲摩維奇的技巧容許他用非常短而富有表達力的個別情狀來所謂『縫合起』整個中篇，在這些情狀中分明而清晰地時而顯露出一個，時而顯露出另一個這批羣衆的代表，也時而顯露出一樁，時而顯露出另一樁個別的，描寫得光輝燦爛並對中篇說來是特徵的事變，而這就賦予整

個描寫以浮彫性。在開頭的安卡和亞力克賽中間的一個小場面和手中的嬰孩被人殺死的母親的插話是這樣的，農婦高爾賓娜和她的她應當像保護『目光』那樣保護的茶鼎以及小說中別的插話也是這樣的。在這一點上，全篇小說都很接近電影和它的分出許多個別的，最特徵的插話的『大場面』它的被強調的感人的細節的簡潔性等等。

中篇的文字也是這樣。其中幾乎沒有人物的個人語言，——如果有了這種語言，我們就能想像出他們的性格。他們在剎時的，迅速變換的情狀下被呈現出來，和羣衆分不開，他們在一剎時間從羣衆中突現出來，隨即又融合爲一。塞拉菲摩維奇努力獻出羣衆中個人的語言，羣衆的互相截斷、互相矛盾，但卻造成一種完整印象的無數聲音的多聲合唱。

當郭如鶴帶領他的全軍經過被波克羅夫斯基將軍所處死的工人身邊時，大家體驗到的祇有一種共同的感覺：『已經沒有排，沒有連，沒有營，沒有團了，——有的祇是一種難以名狀的，巨大的，整體的東西。一顆難以擁抱的心以無數的脚步走着，以無數的眼睛望着，以無數的心跳動着。』

中篇裏的語言也是這樣的竭力要傳達出這一個整體的東西。

「在俄羅斯有蘇維埃政權。」

「在莫斯科！」

「什麼地方有農民，什麼地方就有政權。」

「工人到我們這邊來了，他們帶來了自由，在各村組織了蘇維埃，吩咐沒收土地。」

「他們帶來了良心，可是對資林家卻一點不留情。」

「難道工人不是農夫出身的嗎？你瞧吧，有多少我們的人在水門汀廠做工，還有在油坊裏，機器工廠裏，各城市的大工廠裏。」

「從什麼地方微弱地傳來了？」

「噢，媽媽……」

這種在人羣中出現在人羣中融解的談話也傳達出他們的情緒，使人覺得他們是一個完整的，一致的機體，彷彿是一個『說不出高度說不出重量的』人在走着，『一顆巨大的，非人地巨大的心在跳動着。』就是爲了這個原故，郭如鶴明白，在他帶領這批羣衆向前鬪爭的時候，他們是聽話地跟着他的，服從他的任何命令的，但是，『如果他口吃地說：「孩子們，向後轉，到哥薩克那裏去，到軍官那裏去」——那麼他一定會給放到槍刺上去。』於是，在表達全體的一致的，共同的語言時，郭如鶴在中篇的結尾處說道：

「擁護蘇維埃政權，因爲它是唯一屬於農民的，工人的，他們此外就別無所求了……」

『那時無量數的嘆息從胸口衝出來了，開始忍不住了，零落的淚水吝嗇地在鋼鐵般的臉上爬流着，慢慢地在歡迎者的風吹雨打的臉上，在老頭子的臉上爬流着，姑娘們的眼睛也閃爍起淚光……』

「……爲農民的和工人的……」

「原來是這樣的！這就是我們爲之鬪爭、倒斃、死亡、犧牲、喪失孩子的東西！」

作者的話，講故事者的話也是獨創的，從屬於藝術課題的。它在結構上是和果戈里的風格有相當的呼應：被現實主義地描寫出來的生活插話是和高揚的、浪漫主義化的語言交織在一起。講故事者彷彿被那展開在他面前的浩大圖景所震驚了。描寫的簡潔換上了對被描寫的事物的感情關係的力量。

有時它獲得了激動的莊嚴的性格，充滿了各種的辭彩——賦予語言以情感上修飾過的性格的調音上和措辭上的轉音：重複、脫落一部分話、異乎尋常的排列法、問句、句子的對稱結構等等。

有時作者的語言似乎直接扣住運動，並且這樣的傳達出對許多事變的理解，彷彿觀察它們的是它們的直接參加者：『哥薩克小孩奔跑着……他們有多少啊！他們是從什麼地方跑來的？從前一直沒有見到過。』有時作者用俄羅斯和烏克蘭的混合語說話。

這種個人化得很厲害的作者的語言賦予了中篇以特別動人的色彩，彷彿越出它直接的「主題」界限，給它帶來了使人理解中篇的內容的浪漫主義願望。

建立在某一文獻性的、實際的材料上——建立在一九一八年給白軍和古班的暴動的哥薩克農民所包圍的達曼軍的行軍史上，這個中篇也異常廣泛地概括了這一材料，使人看見革命鬪爭的前途。在這

一點上，塞拉菲摩維奇的鐵流，乃是基於社會主義現實主義方法的創作的鮮明範例。其中我們看見了現實主義的和浪漫主義的描寫生活，看見了人民性和黨性聯結起來的質素。

富曼諾夫的夏伯陽（一九二三年）——富曼諾夫（一八九一——一九二六）的中篇夏伯陽（一

九二三年）集中在和塞拉菲摩維奇的中篇比較起來是不同的與內戰有關的問題圈子中。富曼諾夫自己提出了一個任務：顯示出在革命時代誕生、具現着俄羅斯民族性格在特定的歷史表現——在為社會主義而鬪爭的時代的許多品質的人民英雄的形象。

他的中篇塞拉菲摩維奇的中篇更為建築在現實的實際材料上。富曼諾夫同紅軍的著名統帥伏龍才很接近，一九一八年，他入了黨，被派到前線，擔任過許多顯要的職司。在前線工作時，他被任為師委員，指揮這一師的就是那時已經很出名的指揮員夏伯陽。關於夏伯陽的生活和殉難的故事是嚴格地紀錄性的，它構成了富曼諾夫的中篇。他自己在這個中篇裏是用克雷奇柯夫的名字出現的。

富曼諾夫似乎祇重複着現實生活中所有的事物，並沒有用自己的藝術虛構來改造它。——但這種情勢決不會貶低他作品的藝術價值。一個藝術家之所以需要虛構，是爲了賦予形象以最清晰和鮮明的形式，由於這種形式，形象中的對生活是特徵的那種因素就會特別有力地出現。但是如果藝術家在生活中遇到了一種燦爛地發揮了生活的特徵的現象，那麼他的虛構便退爲第二位；他的任務便在於極度具

體地描寫出這一形象。——那時它就會獲得藝術形象的全部力量：它將又是具體又是概括的。而且，藝術家的反映生活並不是被動地，而是要表達出他對生活的美學態度，那就是說，在讀者心中激起對於他應當追求的理想的想像。他也能夠在生活中找到這樣的人，他們在他們的活動中能夠把那些呼應社會理想的品質具現在人身上。這就是爲什麼生活的複製也像藉藝術幻想寫成的作品一樣需要藝術創作的完滿。藝術家應當瞭解某一種現象是符合社會理想的，應當看見，對於生活，這一現象的特徵在那裏，應當能夠把它具體地表現出來。藝術家彷彿應該重新把它複製在自己的思考中，以便把它變成形象。

借了夏伯陽，富曼諾夫正巧提供了人民英雄、英勇的俄羅斯民族性格的許多質素的活化身。這就是爲什麼富曼諾夫是絕對準確地像一個藝術家那樣的行動，當他面前出現了他在自己的日記中談到的問題時：『問題把夏伯陽和零星瑣事，和過失，和整個人的互臟六腑一起呈現出來呢，還是像平常那樣寫出一個幻想的人物？』他決定把夏伯陽描寫成他在生活中的實在的樣子。他是對的，因爲，用他的話來說，在夏伯陽身上，『像在鏡子裏一樣，聚集着那時半遊擊隊的基本質素——帶着他們的無限的大膽、決斷和耐性，帶着難免的冷酷和嚴峻的道德。』富曼諾夫在夏伯陽身上看見了『分散在他戰友的其他個性和其他性格上』的那種東西。

夏伯陽的形象的意義還在於這一點，就是富曼諾夫不僅在他身上表現出人民英雄的品質，而且也

表現出新歷史條件下英雄產生的過程。俄羅斯民族性的共通質素之所以在夏伯陽那裏獲得了它們的鮮明的，主要是有目的的表達，是因為他服務革命，服務祖國，也就是爲了這個緣故這些質素才成爲這樣的有意義。

在革命以前，夏伯陽就具有俄羅斯兵士的卓越質素：獻身的勇敢、耐性、沉着，他善於並且喜歡作戰。但是，從一方面看，沙皇軍隊的制度是這樣的，一個有才能的戰士，如果他不屬於統治階級，他就不能發揮自己（鐵流中郭如鶴所遇到的也是如此），而從另一方面看，夏伯陽自己也沒有看見他可以爲之全盤展開他所有的最豐富的能力的現實目標。革命連根地改變了其中羣衆創造力得以發揮的那些條件，同時給羣衆以一個現實的目標：祖國和人民的幸福。

夏伯陽對自己的委員克雷奇柯夫講起自己：

『比方我是一個普通兵，我怎麼樣呢？給打死或者不給打死，不反正是一樣嗎？我這樣的一顆虱子，對誰非常需要呢？像我這樣的人，你要多少就會生出多少。我沒有把自己的生活安排得像個樣子……三百步的壕溝，我卻一跳而出，還要哼一句：「諾，咬吧。」……否則就跳起舞來，在小山上。連想也沒有想到死。後來，我聽見人家開始注意我了——原來，我像一個人了……您可以察覺，克雷奇柯夫同志，我升得愈高，我就愈重視生活……我不對您賣關子，我老實的說——發展了這樣的關於自己的意見，說，你又不是臭蟲，又不是惡棍，而是一個真正的人，要過真正的生活，要過像樣的生活。』

在讀者面前漸漸勾畫出一個由革命產生的最有才能的統帥：『在夏伯陽的眼前在地圖的細線上展開了積雪的峽谷、被焚燬的村莊、在昏暗中排着橫隊和縱隊行走的軍隊、爬行的軍車、耳朵中洪洪着和長嘯着寒冷的晨風、眼前閃着小丘、水井、結凍的碧藍的小溪、毀坍的灰色的小橋、稀落的灌木林。夏伯陽去進攻了。』

富曼諾夫也顯示出夏伯陽作戰計算的準確，也顯示出他在戰鬪中的冷靜和沉着，也顯示出他在戰場激勵大隊戰鬥員的本領，也顯示出他的使聽衆服從自己的演說才能，也顯示出他的把自己發揮在歌唱和舞蹈中的廣大性格，——顯示出他的戰鬥威信所倚賴的他全部的人格的魅力之處。

同時，夏伯陽是被呈現在不斷成長的過程中，雖然他也具有他的主要是由於他在革命前的生活時期的文化脫節所造成的缺點。

像在鐵流中一樣，黨的領導作用像一根紅線般穿過富曼諾夫的中篇，它推選出和教育出像夏伯陽這樣的愛國志士，替他們造成完全發揮自己、發揮全部自己的人類力量的可能。

夏伯陽的形象可以說已變成了人民的形象，特別在他被具現在電影中之後。在衛國戰爭時期，夏伯陽的名字，想成爲像夏伯陽那樣的人的憧憬，加入帶着夏伯陽的名字的隊伍的驕傲，——都感應起戰鬥員們去做豐功偉績，給他們以精神力量和韌性，特別是在遊擊隊員中間。

這裏就存在着富曼諾夫所創造的夏伯陽的形象成爲了藝術意義巨大的形象的最好證據。『虛構是任何一個笨伯都能加以概括的，——活的生活就祇有真正的藝術創作才能加以綜合。』塞拉非摩維奇對於夏伯陽這樣說道。他是對的：需要藝術家的巨大力量，以便這樣仔細地觀察夏伯陽，瞭解他的基本質素，和這樣確斷地把他們帶到讀者面前，把夏伯陽的形象變成了真正的俄羅斯英雄和愛國志士的受戴的人民形象。

富曼諾夫的最後的，也是文獻性的中篇叛亂（一九二五年）也同夏伯陽很近似。其中富曼諾夫講出了在中亞細亞的一個城市裏如何救平了由白衛軍挑唆起來的大隊軍人的暴動。在叛亂中沒有可以稱爲主要的，中心的人物的人物。那邊的主人公就是黨。一羣普通黨員，受着黨的教育，受着黨的感應，發揮了特殊的冷靜和沉着，雖然每分鐘都冒着生命的危險。他們找到和被欺騙的羣衆共通的語言，安慰羣衆，戰勝敵人的一切陰謀。塞拉非摩維奇這樣的寫到它：『叛亂——這是革命鬪爭的一頁，真正的有血有肉的一頁，它寫得樸素、信實、在許多地方異常藝術化。……這本書可以教會人家許多事情。』

富曼諾夫的由於腦膜炎的早死折斷了他的創作工作。他沒有來得及把他的才賦發揮到底，特別是沒有來得及創造自己的文字風格，他的文字還沒有凝鍊。但是他的基本藝術成就——在生活中找到特徵的，對生活是特徵的材料的本領，把這一在生活中找到的材料變成藝術形象的本領，卻確定了他在蘇

維埃文學中的獨特的地位和他對文獻藝術樣式的發展的意義。他所創造的夏伯陽的形象進入了蘇維埃文學中最重要的形象的畫廊。

復興的題材。革拉特珂夫的士敏土（一九二五年）這幾年中最重要任務乃是恢復被經年的戰爭、紛亂和飢饉所破壞的經濟。

和描寫內戰中蘇維埃人的最重要質素一起，也需要把他表現在新的條件下，這種條件向他要求全新的質素——經營家和建設家的質素。

符合這一任務的第一部重大的作品乃是革拉特珂夫的長篇士敏土。革拉特珂夫的創作活動早在革命以前很久就開始。他在一八八三年生於一個貧農之家。從九歲起就已經開始了他的流浪：在伏爾加和卡斯比海的漁場上，在高加索的農村中。革拉特珂夫曾在藥房裏、印刷所裏和石印房裏工作過。他的全部童年都是在極端貧苦中過去的。他費力地唸完了市立學校（畢業很遲——十八歲）還沒有畢業的時候，他就在古班新聞上發表了他最初的文學著作——中篇向光明，此後則開始或多或少有的有系統地發表東西。一九〇一年，革拉特珂夫認識了高爾基；據他說，高爾基翻轉了他整個靈魂。參加革命工作、教書、流放、在西比利亞的生活——這一切都使革拉特珂夫可能蒐集大量的觀察，研究最最多樣的人物。在十月革命之後，革拉特珂夫作爲一個黨員參加了內戰，到戰爭結束之後，又回來從事文學工作。士敏土是革

拉特珂夫的第一部巨著，它引起了巨大的興趣，它把他推進蘇聯作家的最前幾排。

高爾基對拉特珂夫的長篇的批評是異常有趣的：

『在我看來，這是一本很有意義的，很好的書。書中在革命時期內初次牢牢地採取了和輝煌地照出了當代的最有意義的題材——勞動。在您以前，還沒有人這樣有力地觸到過這個題材，並且是這樣聰明地。在我看來，您也很成功地刻劃了性格。格列勃刻劃得很明朗，雖然他是被浪漫主義化了，但正需要這樣。同時代的事物完全有權要求作者，一個藝術家，不要無視否定的現象，而強調出並藉此把肯定的現象「浪漫主義化」。您善於這樣做，所以我真心地向您道賀。但是請您瞭解我：我說的並不是受現實威脅並避開它而進入幻想的領域的人的浪漫主義，而是有信仰的人的浪漫主義，那些善於高升在現實之上，能够像面對一種原料那樣面對着它並從壞的材料中製造出願望中的美好事物的人的浪漫主義。這是一個真正的革命者的立場，這也是他的權利。』

拉特珂夫的長篇在主題上是樸素的。鐵匠格列勃·朱馬洛夫從內戰中回到了他從前做過工的士敏土廠。廠完全凋零了，機器損壞了，工人忙於自己的私事，做着家務，養着牛。格列勃帶着他衝向敵人時所帶着的那種暴怒撲去同妨礙工廠復活的一切鬪爭：『新經濟政策是什麼？』他在小組會議上說道。『這——就是用大建設來打擊鬼子的牙齒。』最緊張的復興工作也構成了長篇中的事變的基礎。但是全部問題在於恢復工廠是爲了使它走進國內的社會主義生活；同時，人也要恢復和改造。拉特珂夫顯示出後來變成工人大衆的組織家和領導者的格列勃如何的成長。他引進了一個老的技術人才——工

工程師克列伊斯特的形象；對這位工程師說來，格列勃是可怕的，不可瞭解的：『這個工人格列勃·朱馬洛夫隨身帶來的是什麼世界的文明？』工程師暗想。『從血污中復活過來，他難以抵抗，可怕，他的眼中有許多恐怖和力量。』但是恢復工廠的工人們的勞動熱情吸引了工程師，自由勞動的激情喚醒了他心中的優秀的人類質素，於是他變成了建設的適當參加者。

由於格列勃和他妻子達霞的相互關係，革拉特珂夫觸到了一些新的問題。達霞——是蘇維埃文學中這樣的一個形象，其中試圖顯示出和男子並肩建設新生活的新型的婦女。革拉特珂夫企圖在長篇中指出新的社會主義家庭的特徵，但這——卻是長篇中比較不成功的地方。長篇的文字的特點，正像那時許多作品一樣，是把講故事者的浪漫主義化得很厲害的語言強調地推到前面來。但是這種語言卻給各種借喻和土話弄得沉重不堪，並且不一定是在藝術上有理由的。

在長篇的最近幾版裏，文字已經由作者大大地加以改善了。

在士敏土之後還有許多作品，它們研究着同一題材，竭力顯示出從事建設和創立自己的經濟的社會主義人的新質素。

格列勃·朱馬洛夫和他妻子達霞·朱馬洛娃的形象在相當的程度上乃是對以後的蘇維埃文學是這樣特徵的社會主義建設者的形象的始祖。當然，這個題材基本上是從高爾基那裏來的，但是革拉特

珂夫的功績在於他能够在新鮮的生活材料上闡揚這一題材，而且正是在這題材被生活的進程推到第一位的歷史時機。

二十年代文學生活的總結 在蘇聯文學史上，二十年代乃是異常重要的和開花結果的一個時期。這幾年中，展開了高爾基的十月革命後的創作，他寫就了他的最巨大的作品，綜合了他的基本觀念、題材和形象。

這幾年中，馬雅柯夫斯基寫就了他的最巨大的著作，在他的創作中，蘇維埃愛國主義的觀念、新社會主義人的形象、列寧的形象，都獲得了最完滿的表達。

這幾年中出現了許多作家（富曼諾夫，塞拉菲摩維奇，法捷耶夫等等）在他們的創作中，國家所積聚起來的內戰的最豐富經驗，凱旋地結束了戰爭並開始復興被破壞的國家的新蘇維埃愛國志士的英雄質素，都獲得了它們鮮明的表達。

寫成了鞏固地進入蘇聯文學史的作品。社會主義現實主義已經獲得了廣泛的發展，它充滿了社會主義新生活的經驗。

重建時期 一九三一年二月史大林在第一次工業工作人員大會上說道：「我們比先進國家落後五十年到一百年。我們應當在十年中跑完這一段路程。不是我們完成這件事情，便是我們被壓倒。」（列

寧主義問題第十一版，頁三百二十九。）

到一九三四年第十七次黨代表大會上，史大林已經可以這樣說了：『……社會主義的習慣乃是整個國民經濟中的不可分地佔統治勢力的和唯一指導性的力量。』在同一篇報告中，史大林說道：『蘇聯在這一時期中（從一九三〇年起——譯註）已連根起了變化，它已經拋棄了落後和中世紀的面貌。它已由農業國變成了工業國。它已由具有個體小規模農業的國家變成了具有大規模機械化農業的國家。它已由黑暗無知的，不識字的，未開化的國家變成了——更確切一點說，正在變成——人人識字的文化

的國家，到處都遍設有應用蘇聯各民族語言的高等學校，中等學校和初等學校。』

國內生活的這些巨大進展不能在文學中引起新的題材和形象。這幾年中，文學生活中出現了像中央委員會關於改組文藝團體的決議、蘇聯作家協會的成立和一九三四年的第一次作家代表大會那樣的事件，決不是偶然的。

社會主義制度的勝利也確定了作家意識一致的更大的強化，社會主義意識形態的戰鬥精神的鞏固。

蘇維埃人的民族驕矜感引起了更深入和更完滿地確定自己同自己民族的偉大歷史的聯系。和同時代的題材一起，歷史題材展開得愈來愈廣泛了，和描寫蘇維埃人的基本質素一起，俄羅斯人的民族性

以及它如何在祖國發展的歷史過程中形成也引起了愈來愈大的興趣。歷史小說在蘇維埃文學中佔着更大的位置。

三十年代文學中的工業化與集體化的題材 使蘇聯排進世界先進工業國的隊伍的社會主義建設的規模、舊農村的轉變爲武裝着最新式技術的集體農村、國家面貌起變化的特殊速度——這一切都在蘇聯作家面前提出了最艱難的任務。他們應當不斷積聚新的材料。生活比藝術家來得及把生活的易變的質素鞏固在形象中要變得迅速。

在藝術同生活的這一獨特的競賽中，在三十年代初出現了在蘇聯成爲最流行的樣式之一的藝術素描，高爾基在一九三〇年創辦了一個特別的雜誌——我們的成就，目的是在他週圍組織起寫作素描的作家；據高爾基說，素描乃是『認識生活和把千百萬人吸引到他們的肉眼所能達到的空間以外所發生的事情上去的最成功的形式。』

前面，在分析富曼諾夫的著作時，我們已經談到，文學作品的藝術性，在藝術家描寫出對生活足夠特徵的，符合他的美學理想的現實現象那種情形下也是能夠達到的。

藝術素描的藝術正就是建基在作家覓取生活中特徵的描畫生活事實並賦予它以藝術的（即概括的，在美學上是修飾過的）因素的意義的本領上。比方，高爾基編輯出版的維索卡雅叢山一書就是由

一百個維索卡雅山鐵礦的工人關於自己的回憶和故事構成的。這一切都是真情實事，從它們裏面成長了對當代是最特徵的工廠史，起自工人在專制和剝削的壓迫下呻吟的那些日子，止於自由勞動的時代，伊林和迦林的素描集史大林格勒曳引機廠的人們提供了這個著名的大工廠的三十二個建設者的自傳，而這些顯示出蘇維埃人的急速成長——其中有幾個在到這個工廠以前從未見過機器——的自傳又獲得了不單單是現實的，而且是藝術的事實的意義。

農村改造被一九四三年在聶維里城邊和德軍作戰中殉國的史達夫斯基異常清楚地顯示在他的素描中。他的書逃散描畫出在古班農村中爲集體化的鬪爭，使人清晰地想像到，蘇維埃農村如何摧毀着富農的絕望抵抗而走向集體農場。這本書是這樣的有文獻意義，以致作者在一九三二年一月在華秀林斯卡雅村召集了這部作品的主人公們的會議；參加這個會議的有三百七十八個人。

應當指出，素描作家當然可以不完全地複製出在生活中說明他的主人公的一切事物。他挑選材料，強調、推動、取消某些事實，以便凸現出最典型的、最重要的事物。在素描中，爲了更顯明地凸現出現象的重要質素，也不排除某種虛構的因素。在史達夫斯基的逃散中也存在着這些因素。在討論他的書時，素描中的主人公起初抗議某些插話，說他們並沒有做過作家所說的事情。但是，在作者解釋之後，他們都同意可以這樣做，作者並沒有違背現實，祇不過強調出現實的特徵罷了。

但是素描——雖然它們很有意義——當然不能籠括文學所應當提出的全部問題。和素描一起，也出現了展開的作品——其中描畫着工業中和農村中生活改造的廣大圖景的中篇小說和長篇小說。表現出勞動和建設的新形式時，這些作品也把自己的注意力集中在這一點上：就是人自己怎樣的在這些新條件下起變化，新的社會主義的世界觀怎樣的在他心中形成。在這一點上，一九三一年出版的夏吉孃的長篇中央水電廠、列昂諾夫的長篇索溪（一九三〇年）、愛倫堡的兩個長篇第二天（一九三四年）與屏息凝神（一九三五年）、卡達耶夫的前進啊，時間！都是很特徵的。所有這些長篇都充滿了英勇的自我犧牲的勞動的激情，它們都充滿了尖銳的節奏感；這種節奏是必需的，爲了在十年之中趕上那使蘇聯和歐洲的先進技術相隔開來的五十年乃至一百年（『不是我們……便是我們被……』）卡達耶夫在他的長篇中寫道：『時間被壓縮着，它在飛行。它壓制人，應當從它那裏衝出去，跳出去。應當超過它。』他的長篇的主人公，工程師馬爾古里葉斯，活着就是超過自己的時間的：『鬧鐘響了……六點半。鐘走得很準。但是馬爾古里葉斯並不在睡。他在六點鐘起身，他超過時間。鬧鐘真的鬧醒他的情形還不會有過。馬爾古里葉斯不能把時間那樣的無價之寶的東西託付給像鐘那樣本質上是普通的機械。』

革拉特珂夫的長篇能，是獻給德聶泊爾水電建設的。潘菲奧洛夫的長篇勃魯斯基講述着農村如何的改造，其中的新人如何的誕生。

蕭洛霍夫的長篇被開墾的處女地乃是敘述農村改造的最優秀的小說。在詩歌方面，集體農場制度的勝利表現在特伐爾陀夫斯基的美麗長詩摩拉維雅國（一九三〇至一九三六年）中。

所有這些作品，充滿時代精神，充滿那成爲公正的事業、光榮的事業、剛毅和勇敢的事業的勞動的熱情與火焰，都說明了在三十年代發生的那種嶄新的人類關係，那種國家的改造。

新人的形象 隨着「史大林五年計畫」所豎起的那些建築物的龐大輪廓的更顯得清晰，和祖國一同生長的新人的品質也變得更清楚了。一九三五年八月慶賀那些完成騎兵史上無前例的數千公里越野跑的土耳其門尼斯坦騎士時，史大林寫道：「祇有目標的清楚，在達到目標的事業中的執着，以及摧毀一切和任何障礙的堅定性格才能保證這樣的光榮的勝利。

『共產主義者的黨可以慶賀自己，因爲它在我們無垠的祖國的各民族的勞動者中間培養的正是這些質素。』

正是這些由社會主義現實所造成並在許多地方呼應在歷史上形成的俄羅斯民族性的質素的人類性格的質素引起蘇聯作家的愈來愈大的注意。

馬卡連柯的教育詩（一九三三至一九三四年）用使人高貴的自由勞動的力量在社會主義精神上教育人的問題，這幾年中在馬卡連柯（一八八八至一九三九年）於一九三三至一九三四年寫成

的教育詩裏獲得了異常深刻的研究。

像蘇維埃文學的許多作品一樣，教育詩在許多地方是文獻性的。它的基礎上放着馬卡連柯做流浪兒童感化村村長時所積聚起來的經驗。馬卡連柯在最艱苦的條件下把這些帶有犯罪環境中的非常反社會的習氣的兒童造成一個友好的、有組織的集體。後來從這個集體裏養成了美好的人——工程師、醫師、教師、蘇維埃軍隊的指揮員等等。

馬卡連柯不僅能够教育自己的學生，而且能够把這一現實事實轉化為藝術事實，那就是說從它那裏抽出這種概括的和美學的結論，它們使人在它的幫助下更爲深刻地瞭解到其中可能發生這種事實的那一現實。馬卡連柯一步一步地指出，他的村民的曾被生活摧毀過的靈魂如何在共同而快樂的勞動以及作爲馬卡連柯的基本教育原則的對人的信仰的影響下挺直起來。作者講的下面的插話是出色的：他委託一個做過偷兒的村民到郵局裏領取巨款並把這筆巨款帶回村子。這實際上是把他翻轉了身，使他感覺到自己是一個值得信任因而具有證實這種信任的力量的人。在路上，他幻想着有強盜向他襲來，——他感覺到要把自己整個身心放到受託的事情裏去的這樣的力量和這樣熱情的渴望：「我一定開槍，用牙齒咬，像狗一樣撕碎他們，除非我被打死……你們可知道，我差點兒哭了起來。」

馬卡連柯這樣的確定他的教育人的工作的意義：「我們在人身上珍視的最重要的東西——這就

是力量和美。無論是前者或後者，在人身上都是根據他對前途的看法的類型而確定。以最近的前途，今天的午膳，來確定自己的行爲的人乃是最弱的人。如果他祇滿足於自己私人的前途，即使是遼遠的前途吧，他雖然可能成爲強力的人，但是他在我們這裏卻引不起個性的美和它的真正價值的感覺。反之，那樣的集團——其前途對人說來也就是個人的前途——愈廣，人就顯得愈美麗愈崇高。」

社會主義之所以製造出人的最高典型就是因爲社會主義替人創立了這樣的發展前途，它在人身上培養起最崇高的情感，把人提到最高的精神美的水平。蘇維埃人在衛國戰爭時期的豐功偉績表現出，在蘇維埃政權存在的二十多年來，社會主義勞動的英雄精神、人和國家的一致的感覺，在蘇維埃人身上培養起最偉大的犧牲精神以及歷史上空前的堅忍不拔與剛毅精神，造成在力量上是空前的對社會主義祖國的愛忱。這些質素也使蘇維埃人向威脅過全人類的最危險敵人取得歷史上最偉大的勝利。

馬卡連柯的功績在於他在普通的、具體的例子上的能夠看見、瞭解、並懷着極大的力量顯示出蘇維埃人的新質素和這些質素所培養起來的生活中的力量。

奧斯特羅夫斯基的鋼鐵怎樣鍊成的（一九三四年） 奧斯特羅夫斯基（一九〇四——一九三六）也懷着巨大的、飽受苦痛的內心力量把新人的問題放到了文獻的材料上。

他的史料乃是他的個人生活。而他的生活是這樣的從屬於他的理想，這樣的顯露出這個異常的人

的內心美，以至它本身就是當代的一部藝術作品。

患了麻痺之症，多年來被禁錮在床上，漸漸地喪失掉視力，最後，陷入了黑暗，用那因為疼痛的襲擊而時常中斷的嗓音唸出自己的作品——這個人竟成爲了他的祖國的獨特的精神中心；他的床邊常常聚集着作家，到處有信寄給他並向他提出問題，他成爲了蘇聯青年的生活導師，他把自己的肉體上的弱點轉化成他的精神力量的泉源。

他的長篇鋼鐵怎樣鍊成的（一九三四年）正就是在藝術上思考過並已變成形象的他的獨特的生活史。無論是奧斯特羅夫斯基的生活，無論是他的長篇都是馬卡連柯說過的那種對前途的看法的最顯明表達。與人民的一致確定了奧斯特羅夫斯基的風貌之美，這種一致成爲了巴維爾·柯爾察金的基礎——這是長篇的主人公，他在他的生活之路上重複着奧斯特羅夫斯基的命運。

巴維爾·柯爾察金想道：

『人身上最寶貴的東西——就是生命。他獲得生命祇有一次，所以應當這樣的度過它，使不要爲了無目的地度過的年份而羞恥得痛苦，使那爲了卑微的過去而感覺到的恥辱不要燃燒，使臨死的時候能夠說：整個生命和所有的力量都是獻給了世界上最美麗的事物——爲解放人類的鬪爭。應當快快生活。』

柯爾察金就是這樣的生活着。他在內戰年代站在紅軍戰鬥員的第一排，在社會主義建設年代他又

站在工人的第一排。可是疾病損壞了他。他失了明，被禁錮在床上。沒有地方要趕得去。生活現在似乎祇是吃、喝、和呼吸……趁現在還有一點氣力和保留着一柄手槍的時候自殺，豈不更簡單嗎？但是這等於把自己的生命祇從屬於自己個人的最近的前途，而這對馬卡連柯和奧斯特羅夫斯基亦即柯爾察金卻是大弱點的標幟。他對自己說道：

『你倒試試看來征服這個生活？你已經用盡一切方法衝出它的鐵圈嗎？你可忘卻了我們在諾伏格拉德——伏冷斯基曾經一天進攻十七次而終於扭轉一切嗎？把手槍藏起來，對誰也不要講起這件事情，永不要講起。即使生活變得難受起來，也要善於生活。使生活變得有益吧。』

就是布爾雪維克黨在柯爾察金身上培養起來的這一『摧毀着一切和任何障礙的堅定性格』使他征服自己的弱點，替自己找到那一又使他的生活變成明朗而有目的的前途。他掌握着他還可接近的唯一的武器——文字。他寫書，教導自己的讀者絕不要浪費精神，永遠要在自己身上找尋力量，以便在圖爭中抵得住。

在波蘭作家鮑列斯拉夫·普魯斯的一部長篇裏，有一個新奇的插話：他的主人公，一次失敗的起義的參加者，逃出了追蹤者的掌握。他發揮了勇毅和機智，逃出了追蹤，他已經覺得自己幾乎在安全之中，就進了一個村子，就在一家農舍的擱樓上休息。驀地他看見有一隊追蹤過起義者的騎兵馳進村子。其中有

兩個急急奔到他就着的那家農舍，敲起門來。一切都明白了——有人出賣了他，他們是來抓他的。他拔出了手槍，對自己的額上開了一槍。但騎兵們敲應了門，向女主人要了些水，喝飽了又去趕他們的事情了。而他們敲門時他的槍聲卻誰也沒有聽清。柯爾察金一型的人就不可能發生這類事情的：他一定知道，他的生命，正像死亡一樣，不僅僅是他所需要，他一定保持耐性到底，他一定節省子彈，以便把它射向敵人，普魯斯的主人公所缺少的前途救了他。

奧斯特羅夫斯基用自己的生命和自己的創作教導蘇維埃人的就是這種卓絕的耐性、剛勇和堅不拔的精神，它們使人意會到呈現得很清楚的偉大目標。

西蒙諾夫有一首獻給奧斯特羅夫斯基的美麗的長詩。它的題目正像應當稱呼奧斯特羅夫斯基的那樣：勝利者。

長詩的主題——是奧斯特羅夫斯基一生的歷史。在西蒙諾夫的注意中心，站着奧斯特羅夫斯基同那剝奪掉他的最高幸福——爲自己人民的福祉而勞動——的疾病的鬭爭。奧斯特羅夫斯基征服了病魔：他失明，被禁錮在床上，但終於找到了他在國內生活中的地位：

他獲得了並不輕易的權利——

在生活中領着人家跟自己走。

瞧，這裏我朝右走——朝右！

瞧，這裏我在作戰——去作戰吧！

這樣可以寫嗎？可以的，非常簡單——

比體驗生活簡單得多，

把自己的行動的堅定步伐

改成堅定的字行。

於是西蒙諾夫找到了那個解釋奧斯特羅夫斯基生命的堅韌性的定義性字眼。描畫着像那些「爲了服役人民而殉難的戰士」一般被擱在砲架上運送的奧斯特羅夫斯基的葬禮時，他說道：

我好像覺得，他重又站起……

我好像覺得，粗硬的，緊閉的嘴

張了開來，要喊出最後的字眼，

最後的，憤怒的字眼——向前！

讓每一個人，把這個字眼

像找到的馬蹄鐵般保藏着吧。

嚴峻的字眼。快樂的字眼。

奧斯特羅夫斯基就是帶着這個偉大的字眼「向前」進入我們的生活和留在這生活中的。

在莫斯科尼柯拉·奧斯特羅夫斯基博物院中保存着一個女遊擊隊員——衛國戰爭的參加者的信。她在這封信裏說，對她和她的同伴說來，奧斯特羅夫斯基乃是「鬪爭中的領路人和第一個同伴。」

在許多蘇維埃軍隊的隊伍裏都有一種習慣：稱最優秀的戰鬥員爲「柯爾察金式人。」

奧斯特羅夫斯基所創造的形象之所以變成了教育蘇維埃人的強力工具正是因爲它在自己身上具現了那些符合我們對蘇維埃人的理想要求的品質，那些黨在蘇維埃人身上培養起來的品質。

這種教育之所以能使蘇維埃人堅韌到底，乃是因爲領導他的是一個偉大的目標——祖國的幸福。蕭洛霍夫在他的不朽的長篇靜靜的頓河中也用反例提出了這個問題。

奧斯特羅夫斯基的主人公似乎被生活所擊倒，形體上被生活所壓碎，被剝奪掉抵抗的可能。但是解放人民和忠於祖國的偉大意念把他變成了祖國所必需的巨大力量。

蕭洛霍夫的主人公是葛利高利，一個滿充力量和罕有的剛勇、性格堅強、準備經受嚴峻的試煉的人。但是他喪失了前途，脫離了人民，背叛了祖國，他生活中失去了真正的內容。葛利高利確實給生活壓壞了，他毀滅了心愛的女人，耗盡了他所有的精神力量，他在精神上是死了，雖然在形體上還有力。

身後聳立着社會主義祖國的偉大理想的，新人的力量，把自己和舊的生活習慣結合在一起，因而喪失掉自己和自己的內心堅定的人的命運。——蘇維埃文學就在這一對照中解決着藝術的基本問題：人和他在生活中的地位的問題。在蘇維埃文學以前，這個問題還沒有這樣解決過。祇有在爲社會主義社會的鬭爭過程中所建立的那一藝術方法才能提供這種解決。

歷史小說的發展 蘇維埃文學把現在的籠括得愈是完全，那麼過去的就獲得愈大的興趣和意義。愈來愈發揮得完滿的民族驕矜感確定了蘇維埃作家的志願：在形象中反映祖國歷史生活中最有意義的契機，表現出它的偉大人物，重新研究那些常常被過去的學者和作家的有限制的階級視野所左右的評價。歷史題材的精研一年一年的在蘇維埃文學中佔着更大的位置。

還在三十年代初，高爾基就曾說過：「附帶一提，在我們這裏不知不覺地寫成了真正的高度藝術的歷史小說……阿列克賽·托爾斯泰的出色的長篇彼得大帝，查畢金的錦繡的史吉邦，拉靜，喬治，斯托爾姆的才華煥發的關於鮑洛特尼柯夫的故事，尤里·蒂仰諾夫的傑出的巨著久赫里亞與伐齊爾——摩赫達爾之死以及還有幾部重要的書……這一切都是有教訓意義的，寫得很高明的歷史圖景和對於歷史的斷然的重新評價。我不知道過去有這樣的年代，它曾引起這麼多的有價值的書的出現。」

歷史小說家的工作在許多地方很像作家寫作我們前面談過的那種紀錄藝術樣式的工作。作家是

在對付生活中現實的，有過的許多事件和人物，他應當把生活中的事實變成藝術的事實。

但是舉例來說，如果富曼諾夫是對付他直接從環繞他的生活中取來的那些現象，因此他馬上能夠把它們在美學上加以思考，把它們和同時代的理想結合起來，那麼歷史小說家要對付的便是在理想上和他隔得很遠的時代。他的任務在於：一方面真實地反映出這一時代的特徵，另一方面——在這一時代中捕獲到這樣的質素，它們會立即幫助他發展他讀者的美學感覺，把這一時代與同時代的理想結合起來。蘇聯的歷史小說家正就是沿着這條路前進的。他們研究祖國生活的這種契機，它們就是在今天對發展當代理想、對增加當代讀者的愛國主義情感說來也還具有意義的。

許多作品是獻給爭自由的鬪士的偉大形象的。史大林在同德國作家埃米爾·劉德威格的談話中說道：『我們布爾雪維克們，對於鮑洛特尼柯夫、拉靜、普迦喬夫那樣的歷史人物是永遠感覺興趣的。我們在這些人物的行動中看到被壓迫階級的自發憤慨以及農民反對封建壓迫的反映。對我們說來，研究類似農民起義的最初嘗試史總是很有興趣的。』在蘇維埃文學中，有許多作品就是獻給鮑洛特尼柯夫（除了斯托爾姆的小說之外，還有謝爾文斯基的劇本武士約翰）、普迦喬夫（在同法西斯蒂作戰時就已經出版了席希柯夫的葉密良·普迦喬夫）以及拉靜（查畢金）的。

吸引作家注意的還有俄羅斯文化的偉大代表——羅蒙諾索夫（斯托爾姆寫了羅蒙諾索夫的勞

作和生平)拉吉希切夫(福爾希寫了拉吉希切夫)葛里波葉陀夫(蒂仰諾夫寫了伐齊爾—摩赫達爾之死)普希金(蒂仰諾夫寫了普希金)諾維柯夫寫了普希金在米哈伊洛夫村等)

內戰的題材引起了毫不減少的興趣。現在，從史大林五年計劃所征獲到的那些陣地上來看，爲解放祖國的偉大民族戰爭這一時期的基本歷史內容以及戰爭參加者的愛國主義變得特別清楚了。符雪伏洛德·伊凡諾夫的中篇帕爾霍明柯談內戰的主人公、阿列克賽·托爾斯泰的長篇糧食獻給了保衛蔡里邨的鬪爭。在法西斯蒂襲擊蘇聯的日子——一九四一年六月二十二日，阿列克賽·托爾斯泰正巧完成了總名爲苦難的歷程的浩大的三部曲，它包括着長篇糧食中的許多事情，提供出革命前年代與內戰年代的異常廣泛的圖畫。

但是很自然，和俄羅斯人民爭取自己的獨立聯系着的事件特別引起了注意。

一方面，這裏特別有力地發揮了俄羅斯民族性格的英勇質素，這裏特別富於以之爲例可以培養起愛國主義情感的形象和事件。而另一方面，暗示這些題材的正是戰爭的暴風雨前夕的感覺，這種暴風雨到三十年代末尾更一天比一天厲害地顯露出自己。

在現在可以稱爲戰前時期的年代，戰爭歷史題材的擠上第一位並不是偶然的。在未談這個題材以前，應當研究一下戰前年代的文學生活的總的性格。

戰前的文學 在這幾年中，文學在相當程度上是具有雙重的性格。

一九三六年十一月第八次非常蘇維埃代表大會的通過『史大林憲法』乃是蘇聯國內生活中向前的新的一大步。『社會主義滲透到我們的制度的一切毛孔裏去了』（莫洛托夫）

工業和農業的巨大成就替空前發展國內繁榮造成了條件。社會主義勞動的新形式——史達漢諾夫運動——在全國展開。蘇聯各民族的友誼變得更為緊密了。各民族文化生活的最重要事變成爲了全民的聯合節日。全國都慶祝普希金、魯斯塔維里、大衛·薩宋斯基、謝夫成果的紀念日。

蘇維埃人在同大自然的鬪爭中所完成的偉績世界聞名：切柳斯金號船員的史詩，破冰船謝陀夫號的漂浮，北極的巴巴寧站，蘇維埃男女飛行員——奇卡洛夫、葛洛莫夫、葛利淑杜波伐雅、奧西賓柯、拉斯柯伐雅等人的橫渡。

完全在蘇維埃政權下面成長、僅從書本和故事上知道革命前的現實的一代進入了生活。

在那時的一篇素描中，講出了一個饒有興趣和異常特徵的場面：一個外路人沿卡爾·馬克思街到辛菲洛波爾去。他要打聽那條街從前叫什麼名字，就問一羣迎面走來的年青人：『叫什麼名字？』『就叫

● 魯斯塔維里——十二世紀末葉至十三世紀初葉喬治亞詩人，其留世名作爲虎皮武士。

● 大衛·薩宋斯基——亞美尼亞人民英雄，領導反抗阿剌伯侵略者。

卡爾·馬克思。』『不，從前，革命前。』『我不是說過叫卡爾·馬克思嗎，』發出了惱怒的回答。『一向是這樣叫的。』這些青年已經想像不出，不久以前這條街是不可能稱爲卡爾·馬克思街的，他們隨身帶進生活的是新的世界觀和新的形象。出現了新的文學家，他們的創作中都有着蘇維埃時代的年青人。克雷莫夫在他的中篇油船特賓特號中描畫出年青的史達漢諾夫運動工人，西蒙諾夫在劇本我城一少年中描畫出年青的指揮員，特伐爾陀夫斯基描畫着年青的集體農民；原森林中的建設、地下鐵道建設者的工作、集體農民的移向遠東——大量的由那充滿工人建設的騷音、散發着新鮮的鏽屑氣的快樂自由生活所提示的新題材進入了文學。特伐爾陀夫斯基在鐵匠之家一詩中優美地傳達出一個到處有路給他走的人的感情。鐵匠帶着他的家遷向遠東。

汽車插了旗停在台階旁，

車子的兩側裝飾着野花。

今天，鐵匠的大家庭

離開了生身的地方。

生活似乎要重新在遠方開始。

但是在離開祖居的地方時，

他並不握取一撮泥土作爲紀念——

因爲這片土地全是自己的和祖國的。

三十年代末和四十年代初的年青文學就是充滿了這種感覺：全部祖國的土地對全體人民的自由幸福生活都是打開着的。

這種感覺非常顯明地展露在蘇維埃詩歌中很發達的歌曲樣式中，在這方面出現了像伊薩柯夫斯基、別別傑夫——庫馬奇、蘇爾柯夫等人那樣的著名的大師。他們的全民間名的，到處歌唱的歌曲充滿了勇氣、歡樂和樂觀精神，傳達出蘇維埃人的愛國情感。

和湧現出來的年青作家一起，老一代的人也繼續他們的工作。這幾年中完成了像阿列克賽·托爾斯泰的苦難的歷程和蕭洛霍夫的靜靜的頓河那樣有意義的蘇維埃文學的作品。

國防的題材 但是和傳達蘇維埃文學的這種基本激情——一個人在解放了的國家裏的和平幸福勞動與快樂自由生活的激情的題材和形象一起，蘇維埃文學中也愈來愈強有力地響起了別的——告警的題材。

我悄聲地

一打開

書本，

從國境四面

就傳來了

火藥氣。

馬雅柯夫斯基的這些字眼現在一天天的變得更有預言性了。

在一九三八年出版的聯共（布）黨史中這樣說道：『……戰爭實際上已經開始。它悄悄的開始，不經過宣戰的手續。……三個侵略國家——德國、意大利、日本的法西斯統治階級在世界的各個角落發動了戰爭。戰爭在從直布羅陀到上海的廣大空間裏進行。『古代的拉丁諺語：『你要和平——先準備戰爭』現在獲得了特別嚴峻的意義。

這就是爲什麼戰爭歷史題材愈來愈吸引蘇聯作家注意的理由。他們想在俄羅斯歷史中的英雄事變的經驗上表現出俄羅斯民族性的質素，因爲這些質素曾經幫助俄羅斯人民擊潰最危險的敵人，在同巨大困難的鬪爭中屹立不動，推選出天才的統帥蘇伏洛夫、庫杜淑夫等人。

對俄羅斯是悲慘的韃靼侵略時期（楊的長篇成吉思汗和拔都），從韃靼人的桎梏中解放出來並在庫里柯夫戰場上獲得勝利（鮑洛琴的德米特里·童斯柯亦），亞力山大·聶夫斯基的在朱德湖擊潰德國人（西蒙諾夫的長詩冰湖之戰），彼得大帝時代的俄羅斯的英雄事蹟（阿列克賽·托爾斯泰

的彼得大帝，蘇伏洛夫的勝利和業績（西蒙諾夫的長詩蘇伏洛夫），戰勝拿破崙（索洛維姚夫的庫杜淑夫元帥），偉大的西伐斯托波爾防衛戰（謝爾蓋葉夫——青斯基的不朽史詩西伐斯托波爾苦戰記），俄羅斯水手在對馬之戰中的英勇精神（諾維柯夫——普里波伊的對馬）——這一切，蘇聯作家都展開在俄羅斯人民的偉大，他們的軍事光榮，他們的戰鬥剛勇的巨大歷史圖畫中。

於是，在動亂的日子，當蘇聯更爲注意地傾聽着逼近它國境的戰爭轟雷時，這些作品震響起來就懷着異常的愛國力量了。

在談到同時代生活的作品中，愈來愈有力地響起了『如果明天發生戰爭』的題材。蓋達爾的短篇小說軍事秘密中的兩個少年先鋒隊員的談話是很特徵的：

「托爾卡，如果飛來了飛機，湧來了坦克、大砲，從全世界聚攏了白黨，如果他們擊潰了紅軍，把一切都照舊安排起來，那時怎麼辦呢？……你我那時怎麼辦呢？」

「還有這種事情，」托爾卡冷漠地回答。他已經習慣於他的同伴的怪異幻想了。

「如果他們擊潰了紅軍，」符拉奇克固執地和充耳不聞地繼續說下去，「如果他們絞殺了共產黨員，把共青团員關進了監牢，驅走所有的少年先鋒隊員，那時你我怎麼辦呢？」

「還有這種事情，」托爾卡重說一遍的時候已經被激怒了，因爲連他這個習慣於符拉奇克的空想的人也覺

得這些字眼是很氣人的和難以置信的了。「難道我們的人會對他們屈服嗎？你知道，我們的紅軍是什麼樣子的軍隊？我們的紅軍是蘇維埃的……可以抵抗全世界……」

「不過假如這樣怎麼辦呢？你我那時怎麼辦呢？」

「那詩會想出法子的，」托爾卡嘆了口氣。

「想出什麼法子呢？」符拉奇克急速地說道。「你我就到山裏去。到林子裏去。我們召集了遊擊隊，我們學生，直到死，都要攻擊白黨，決不變心，決不投降。決不！」他睜起閃閃發光的灰色的眼睛，重複了一遍。」

那時誰會想到，蘇維埃青年得在盤踞着法西斯蒂的區域裏過活！蘇維埃青年呼吸得太自由和輕易了，他們太熱中於快樂的，自由的，創造性的勞動的詩情畫意了，以致戰爭的題材沒有特別引起他們的注意。軍事的，國防的題材，雖然很尖銳，但在戰前的年代仍舊沒有獲得重要的發展。佔統治地位的是建設的題材，勞動歡樂的題材，站在中心的是建造着高爾基所夢想的花園的蘇維埃新人的形象。但這並不是說，文學不會培養蘇維埃人去經受未來的軍事試驗。它養成他們的性格，在這性格中培植起對祖國的熱烈的愛情，它在他們心中培養起今天發揮在勞動田野上，而明天也可以發揮在戰場上的堅定性格和誓必達到目標的不屈不撓精神。

這樣，全副精神放在和平快樂的新生活建設上，但同時也更爲緊張地望着那愈來愈給戰火照亮的

西方，蘇維埃國家和蘇維埃文學迎接了一九四一年的夏天。

衛國戰爭時期的文學（一九四一至一九四五年） 一九四一年六月二十二日法西斯劫掠者撲向蘇維埃國家，想用鮮血來塗抹它，想用灰燼來鋪滿它，想把那些免於槍殺和絞殺的人變成奴隸。這一天給千百萬人民帶來了難以勝計的苦難，把千百萬年青的，充滿歡樂與力量的生命註定了死亡。

在這一同法西斯主義的鬪爭中，蘇維埃人民懷着『拚死』的決心起來捍衛自己的祖國。

還在一九二九年，高爾基就會說過：『我畢生都是一個「平和主義者」。』戰爭在我心中祇會引起嫌惡、爲人們的恥辱、以及對集體謀殺的發動者與生活的破壞者的憎恨。

『但是在飢餓的，赤脚的，半裸的我們的工農所凱旋地完成的那一次英勇的戰爭之後，在工人階級於難以置信地艱苦的條件下建設着自己的新國家，顯示了並顯示着自己是聰明而有才能的主人翁之後，——在這以後，我也深信死戰的不可避免性了。

『如果爆發了反對那個我靠了它的力量而生活和工作的階級的戰爭，——我也會到這個階級的軍隊裏去當普通戰鬥員的。我的去當戰鬥員並不是因爲我知道它一定戰勝，而是因爲蘇維埃聯邦工人階級的偉大正義事業乃是我的法定的事業，乃是我的職責』（論非人性）

蘇維埃作家在戰爭的時日是履行了高爾基的這一約言的。世界文學史不知道直接參加戰爭的作

家的這樣自我犧牲的浩大工作，像蘇維埃作家所表現的那樣。

從戰爭的第一天起，蘇維埃作家的熱情字眼就震響起來了。

像在內戰年代一樣，先是出現了容許作家最迅速地呼應事變的最「運用自如」的樣式：抒情詩、附有詩的說明的宣傳畫、短篇的小說、政論文章、紀錄素描。發行「羅斯達之窗」的馬雅柯夫斯基的傳統再生了：在莫斯科和其他的城市裏出現了「塔斯之窗」。

在蘇聯作家面前提着一整串最複雜的創作任務。他們應當發動蘇維埃人情感的獨創的詩的動員，應當在形象中表達出他們的愛國熱情、對勝利所需要的最偉大試煉的準備。

他們應當把龐大的戰場上所發生的一切都蒐集並固定在自己的作品中，應當道出蘇維埃人的偉績，應當概括他們的戰鬥經驗。

最後，他們應當向全世界顯示出法西斯主義的野獸臉孔，建立起「憎恨的科學」（像蕭洛霍夫稱呼自己的一篇作品那樣），因為很難想像——特別是在戰爭開始時——法西斯徒衆竟能達到獸性和野蠻的這種極限。

蘇聯作家展開了巨大的創作活動。在戰爭的路上倉促寫成的，用飛機運送的千百篇素描緊接着前線的事變立即出現在各地報紙上，詩和文章在戰爭最艱苦的時日號召同敵人鬪爭，描畫出蘇維埃軍隊

的英雄偉績。A·托爾斯泰稱衛國戰爭年代的文學爲『人民的英雄靈魂的聲音』

在戰爭的年代，蘇聯作家在抒情詩方面，在散文方面，在戲劇方面寫就了許多藝術意義很大的作品；其中有許多已經得到了『史大林獎金』

戰時的抒情詩 一九二八年，馬雅柯夫斯基寫了一首叫別墅故事的詩，描寫在林子裏玩耍的消暑
客的打靶子：

過去的年代

升起了，

眉毛

照舊的皺起來，

當樹根

飛舞的時候，

當

子彈

一顆接着一顆

落地的時候。

這個關於在和平環境裏在蘇維埃人心中也活着原先的戰鬥精神的故事，馬雅柯夫斯基是以下面的字眼作結束的：

我知道：

革命

還沒有

過時，

在生活中

田鼠決不瞎盲——

革命

總是，

總是

年青的和準備就緒的。

蘇維埃詩歌就是這樣的：和平勞動與和平建設的激情不僅沒有在詩歌中蓋過戰鬥精神，相反地，這激情中卻成熟了剛勇的與堅定的生活態度。這就是爲什麼蘇維埃抒情詩馬上達到了火線的緣故。

用明天做槍刺用的鋼鐵

西蒙諾夫還在戰前就在長詩勝利者裏面這樣寫道。這是蘇聯詩人工作的戰鬥性格的準確定義。

鐵霍諾夫、西蒙諾夫、特伐爾陀夫斯基、蘇爾柯夫、安托柯爾斯基以及別的蘇聯詩人寫就了許多作品，廣泛而完滿地描畫出衛國戰爭時代蘇維埃人的內心世界。

愛祖國的題材變成了佔統治地位的題材。西蒙諾夫在獻給蘇爾柯夫的詩中寫道：

子彈暫時還疼愛你我，

但三次確信生命已經完了之後，

我仍舊覺得驕傲，

爲了最親愛的，我出生的俄羅斯土地，

爲了我受囑在這土地上作戰，

爲了俄羅斯母親把我們生到世界上，

爲了俄羅斯婦人送我們去作戰時

曾經三次俄羅斯式地擁抱過我。

憎恨野蠻和殘酷的敵人的題材在蘇聯詩人的創作中以巨大的力量震響着。蘇爾柯夫把自己的一

首詩稱爲我歌唱憎恨：

一個人俯身在水上，

突然看見他白髮蒼蒼，

這個人還祇二十歲……

在林中小溪上面他立下誓言：

無情地，猛烈地處死

那些衝向東方的人。

誰敢責備他，

如果他勇於作戰？

西蒙諾夫清楚地顯示出，戰鬥員如何的受到對他的親人的意念的鼓勵，他如何的在最艱苦的日子找到新的力量，因爲他知道人家都在等他成爲一個勝利者回去。他的發揮了這一題材的詩作等着我在前線戰鬥員中間有着廣大的流播。它被記載在許多表格中，它被兵士從前線寄給家屬。

西蒙諾夫找到了一種文字形式，非常準確地傳達出一個爲了拯救對他是貴重的一切而面對危險並等待親友的精神鼓勵的人的體驗的銳烈與力量。建基於四韻腳與三韻腳長短詩行的輪換的告警的破碎的節奏，一句句子的增強的重複（『等着吧，當雪花飛舞的時候，等着吧，當暑熱的時候，等着吧，當忘

記了昨天不等待別人的時候等着吧當遠方沒有來信的時候等着吧當一起等待的大家都覺得厭倦的時候——這一切都似乎複製出其中具現着體驗的生動而直接的語言，似乎賦予這種體驗以藝術上的具體性和說服性。

這首詩的失敗之處祇是談到母子感情的第二節的中段：

讓兒子和母親都相信

沒有我這件事情吧。

涅克拉索夫會寫到母親對兒子的愛：

但是世界上有着一種心，

它進了棺材還會記得……

這，當然比較深刻比較真實。

長詩 蘇聯詩人同生活的緊密聯系使他們除了描畫出人的某種個別情況的詩作外，還獻出了其

中特別完滿地反映出戰爭的事變和人的性格的許多長詩。長詩是主題故事亦即對於某一組事件的敘述同這些事件的抒情理解的異常獨創的結合。我們隨着詩人的情感來想像長詩中的主人公。正就是這

種貫穿整篇長詩的抒情核心確定了長詩的昂揚性、感受性、以及詩作形式。

很自然的，在衛國戰爭時代，引起參加者和目睹者的特殊精神高漲的英雄事變是這樣的多，描寫人物和事變並同時概括蘇維埃人的情感的長詩樣式就特別吸引人家的注意。還在一九四一年尾，就出版了鐵霍諾夫的長詩基洛夫和我們同在（這首詩後來獲得了「史大林獎金」）。

長詩說到受圍的列寧格勒：

街上是障礙物和壕溝，

塹壕就掘在大門口。

在黑夜的城市中走過了謝爾蓋·米龍諾維奇·基洛夫，^①就像布爾雪維克的鋼鐵的，不屈的意志和俄羅斯人民的堅不可摧的毅力的象徵：

祇要想起威嚴的名字

精神就會加倍勇敢。

鐵霍諾夫的充滿了剛毅和對勝利的信心的長詩乃是衛國戰爭時代最初的巨大文學著作之一。

① 基洛夫（一八八六——一九三四），蘇聯布爾雪維克黨著名活動家，爲托洛茨基派刺死。

被圍的列寧格勒的英勇鬪爭在文學中引起了異常廣泛的反響。如果鐵霍諾夫提供了準備經受任何試驗和困難的夜列寧格勒的浪漫主義圖畫，那麼別的詩人的談到列寧格勒就已經是用現實主義的方法了，他們描畫出偉大的城市所經受但絕不屈服於其下的令人難信的困難。這就是席蕭伐娃的長詩圍困，別爾戈爾茨的詩組二月日記，英倍爾的長詩普爾柯夫子午線。英倍爾的嚴整的，有節制的，充滿巨大的內心緊張的長詩顯示出列寧格勒，也在它最艱苦的時日，也在它已經開始恢復受破壞的地方並醫治創傷的勝利日子。

阿麗格爾的長詩獻給了淑雅·柯斯莫台米揚斯卡雅的不朽形象。阿麗格爾的描畫蘇維埃人民的這個女英雄的面貌，是通過對它的抒情理解的。長詩的結構是作者同長詩中女英雄的獨創的談話：

周圍是寂靜，寂靜，寂靜，

嚴寒

並不膽戰，

並不減弱，

並不消融……

你的命運已經被明天註定，

無論是呼吸，

無論是何賊

我都不够力氣。

巴維爾·安托柯爾斯基寫了一首長詩兒子，以紀念他的在前線殉國的兒子。這首長詩說到戰爭的最悲慘的一面：說到一個年青士兵的死難，說到一個父親的哀痛。

悲劇的瞭解是同對於人類生活中無望的，無出路的，不能克服的矛盾的想像聯系着的。古代的悲劇表現出英雄同命運、同那已經爲他擺定的頑強命運的鬭爭。他死在這一無望的鬭爭中。對於悲劇，對於悲慘的事物的想像就是從這裏引出了自己的始源。

但是悲劇的成爲不可解決僅在那個時候，當我們在個別的人類生活的界限內研究它，在個人的範圍內考察它的時候。我們祇要明白，人本身是取用不竭的（『如果我祇爲了自己，那麼我做什麼用？』），他身後站着他的人民，他的祖國，那我們就會看見，在他的死難的悲劇中就包括着個人範圍中不能解決的矛盾的克服。在死難的時候，人能够知道，他的死是爲了共同事業的勝利，他是在拯救他所寶貴的別人，而在自我犧牲的這一忘我的歡欣中就找到了他的悲劇性結束的克服。秋特切夫曾寫過：

讓奧林比亞人用羨慕的目光

望着不屈的心靈的鬭爭吧！

誰給命運征服，在作戰時倒下，

誰就從他們的手中奪得勝利之冠。

這種爲最高目的而升到自我忘卻的人類精神的偉大，正是在那向人提出了最崇高的任務的蘇聯達到了最高的發揚。

似乎結合了兩不相容的理解的『樂觀主義悲劇』（維希茹夫斯基的一個劇本就叫這個名字）這幾個字眼在戰前就在蘇聯獲得了流行，決不是偶然的。在個人的範圍內，悲劇仍舊是悲劇：人懷着不可克服的障礙在鬥爭中死掉，但是如果他在死掉的時候意識到他爲之鬥爭的事業必定勝利，意識到他以他的死難挽救了他所寶貴的事物，那麼他的悲劇就似乎得到了解決，從絕望和無出路的滅亡性的意識中解脫出來。亞力山大·馬特洛索夫用他的胸膛遮着機關槍口，高興地迎接了自己的死亡，因爲他意識到他在拯救自己的友人，他在把正義的事業推向勝利。

安托柯爾斯基在他的長詩中所走的正就是這條損失一個親密的人來解決悲劇的道路。他以下面的詩句結束他的長詩：

你沒有權利

可以特殊地，個別地哀愁……

在那種戰鬥裏，不能根絕的戰鬥裏，

別人的愛子

去接愛子的班，

爲了比你的真理更大的真理。

特伐爾陀夫斯基的華西里·焦爾金（一九四一至一九四五年）

如果鐵霍諾夫獻出了獨創的，浪

漫主義的長詩和那個在列寧格勒鐵的黑夜巡行的基洛夫的象徵主義形象，而阿麗格爾與安托柯爾斯基是獻出了其基礎爲現實的生活事實的抒情性很強的長詩，那麼特伐爾陀夫斯基就是企圖在長詩華西里·焦爾金中呈現出俄羅斯兵士的概括的現實主義形象。焦爾金——這是一個普通士兵，他身上異常樸素地表現出俄羅斯士兵的優秀質素：他的剛毅、自我犧牲精神、對祖國的愛、精神的柔和、幽默。在最多樣的情勢中——在軍事偉績的最大緊張中，在休息時的快樂戲謔中——特伐爾陀夫斯基描畫出他的主人公，顯示出他身上那些構成蘇維埃軍隊的不可戰勝性的基礎的質素。

長詩由許多描畫着華西里·焦爾金的戰鬥生活的插話構成。他曾在一九四一年突出重圍：

羸瘦的，赤脚的人

走向無人知道的邊疆。

那邊是什麼，俄羅斯，它在那裏，
祖國的界線在那廂！

他在慘烈的礮轟之下躺在沼澤裏，但仍沒有喪失掉精神的存在，他在深秋帶着報告泗水過河，他擊落德國飛機，他帶領自己的一排去進攻，他在重傷之後重又回轉自己的部隊，簡短地說，他的生活——這是蘇維埃軍隊的戰鬥員的典型的生活。

這種青年

在每一個連中都永遠存在着，

而且也存在着於每一個排中——

作者關於他這樣說道。

華西里·焦爾金懷着巨大的內心威嚴履行着自己的困難的軍事任務，樸實地，鎮靜地，帶着快樂的說笑，同時又堅定地意識到自己的職責與對祖國的愛——

一會兒嚴肅，一會兒嬉笑，——

雨雪算不了什麼，——

他，一個俄羅斯怪傑，

神聖而又罪孽深重的，

走向戰鬥，向前，向着地獄的火光。

詩人在蘇維埃軍隊的生活背景上勾畫出自己的主人公，他異常熟悉蘇維埃軍隊的生活、心理和語言。作者能够自由運用民間的語彙，所以有時就用萬無一失的警句和細巧的幽默放進長詩：

我們不會葬身的，我們要衝出去的，

我們會活下去——我們不會死掉。

期限到了，我們就回來，

我們所放棄的——我們都要拿回來。

他把民歌的樂旨引進了長詩（死神和戰士一章）。長詩複製出蘇維埃軍隊在戰時的生活，同時也描畫出蘇維埃戰士的迷人的、顯露得廣泛而深刻的面貌。在戰爭的時日，華西里·焦爾金成爲了蘇維埃軍隊中最受愛戴的形象之一，獲得了特別廣大的聲譽。

促進長詩的藝術說服性的還有特伐爾陀夫斯基的熟練把握文字與節奏。長詩——有五千行以上

——基本上是用四韻腳的長短格寫成的。在這種行數中，節奏可能顯得單調，但是特伐爾陀夫斯基在這裏運用了巨大的多樣性，使詩行達到富有表情和富有彈性。有的地方他輪流使用四韻腳的長短格與三

韻脚的長短格（在關於戰爭一章裏，）有的地方他引進短行，變換了構節法（兩行詩，四行詩，五行詩等）並且非常廣泛地利用節奏和文章法的各種不同的組合所提出來的那些可能，那就是說，利用一方面是句子的結構和另一方面是行與節的結構的相互關係。比方，詩節

陡急地捲着氣流，

團砲從不遠的發火點上

發出「啊啊」的聲音，

在頭上唱起歌來——

總共是一句句子組成的，它佔據了四行的地位，聯結起這四行的是單一的調音。而詩節

寂靜。一線光明。

以後那邊有什麼——我們瞧着吧。

似乎，一個人也沒有。

沒有一個人。我是獨自一人——

則包括六句讀起來是分開的句子，它的調子也就完全不同。不難察覺，這六句句子的結構加強了詩節的內容。在第一個例子裏，我們聽到的是礮隊如何轟擊敵人的情緒昂揚的，動人的故事，在第二個例子裏

——則傳達出警覺起來的焦爾金的緩慢的話語，在他剛剛奔進的敵人的掩蔽處裏環視着，我們再來看看第三個例子：

在戰爭中，在行軍的灰塵中，

在暑熱中，在嚴寒中，

比普通的，天然的水再要好是沒有了——

從井裏，從池裏，

從自來水管裏，

從蹄跡裏，

從任何一條河流裏，

從小溪裏，從冰塊下——

比冷水再要好是沒有了，

祇有水才是水。

這裏的列舉是由賦予詩節以完全獨特的性格的同一韻律的重複支持着。靠了利用這種多樣的文
章法的、構節法的和其他的形式，特伐爾陀夫斯基就達到了自由而富有表情的詩調。從主人公形象的意
義上講，從作者用來籠括戰爭的各方面的氣魄上講，從抒情情感的深度上講，特伐爾陀夫斯基的長詩在

衛國戰爭時代的長詩中間佔據着第一位。它在戰爭年代起過巨大的教育作用，就在現在也保持着它的深度思想性的和美學上的意義。

散文 蘇聯散文家的工作是沿着不同的方向進行的。複製出衛國戰爭時代的人物與事變的素描獲得了最廣泛的流行。葛洛斯基的史大林格勒素描，西蒙諾夫的從黑海到巴倫茨海以及許多別的蘇聯作家的書和單獨的素描蒐集了具有巨大歷史意義的材料。在這些材料中牢固刻着戰爭的各個時期和具體環境——解放蘇維埃土地和消滅懸在全世界上空的法西斯威脅的偉大鬥爭就是在這一環境下進行的。素描的作者們替未來的幾代保存下許多出色的蘇維埃英雄的面貌，刻印下他們的豐功偉績。

起重大作用的有作家們的藝術政論著作，他們的致全體蘇維埃人民並最有力地表達出他們的愛國熱情與對敵人的憎恨的如火如荼的文章。阿列克賽·托爾斯泰的論文集，祖國，愛倫堡的戰爭等等在後方和前線都具有異常巨大的意義。

隨着戰爭的進行，經驗積聚起來了，觀察擴展了；和素描與短篇小說同時，也出現了包括更廣的作品：中篇小說、長篇小說（華西列夫斯卡雅的虹，戈爾巴采夫的不屈的人們，葛洛斯基的人民不死，別克的伏洛柯拉姆公路，西蒙諾夫的日日夜夜等等。）這些作品勾畫出戰爭的各方面，顯示出捍衛祖國的蘇維埃人的新而又新的質素。其中成熟起蘇維埃軍人藝術的戰爭試驗（人民不死）保存了蘇維埃人在暫時

被佔領區的力量，對祖國不動搖的忠誠（不屈的人們），歷史上空前的史大林格勒保衛戰的堅韌（日日夜夜），法西斯蒂的醜惡的獸行（虹），蘇維埃人民的精神偉大與堅不可摧的道德政治一致（法捷耶夫的青年近衛軍）——在所有這些作品中都銘刻着無數世代的人都要研究的衛國戰爭的壯麗時代。

戲劇 戲劇在戰時也獲得了巨大的發展。它的發展並不是偶然的。戲劇——這是這樣的一種樣式，其基本特點乃是它的中心站着這樣一個人物，他的感情的異常明確性和集中性與衆不同，他並且被賦予了強烈的熱情。他因此在特別緊張的一幕，在許多事件中把自己發揮無遺，——這些事件這樣浮彫地勾畫出他的主要品質，以致作者的詞句中的任何關於他的補充說明都已經顯得多餘了。劇中主人公本人以他們的行動很完滿地闡明了自己。

人物的這種明確性是當特別重要的生活現象在人們心中引起他們所有的情感的極度緊張時出現。因此，戲劇在發生包括各種社會力量的大事變的那種社會生活時期，才達到了最大的發展。

在戰爭的年代，蘇聯作家們自然而然地轉向戲劇的形式，以便表現出蘇維埃愛國志士的情感與行動。出現了許多無論在蘇聯或是國外都引起極大注意的劇本。

西蒙諾夫的俄羅斯人 當西蒙諾夫的俄羅斯人發表的時候，它是用電報打到美國去的，——國外

的人士對於描寫俄羅斯人民同法西斯匪徒的英雄鬪爭的作品都等得心焦。

西蒙諾夫的劇本中的主人公是到處可以碰到的普通俄羅斯人：做過司機，而現在是紅軍軍官的薩方諾夫，他的司機——少女華麗雅，爲了獻出他最後的力量與祖國敵人鬪爭而加入紅軍的俄羅斯老軍官華辛，軍醫葛洛巴。他們並不是蘇維埃人圈子裏的出類拔萃人物，他們賦有的也祇是祖國在蘇維埃人心中培養起來那些基本質素。責任感、鎮靜的剛毅、爲祖國作任何試煉的準備——這都是他們的性格的基本質素。在和平建設的時日，它們在日常的，但同時是充滿自我犧牲精神與愛國精神的勞動中找到自己的表達。在戰時，這些質素找到了最集中的和明白的表達，因爲這時人是以生命來負責他所做的事情。薩方諾夫所指揮的那一部隊在一個小城中被德軍包圍。所有的人——從指揮員到戰鬥員——都堅定地知道，他們會死，但決不投降，決不放棄自己的戰鬥崗位。薩方諾夫毫不戰抖地派遣心愛的姑娘華麗雅去做危險的偵察，華麗雅也毫不動搖地去偵察，而葛洛巴則自我犧牲地用胸膛遮住她，使受不到德國自動槍兵的攻擊。

薩方諾夫和他的部隊的英雄主義在那個時候特別有力地得到了發揮，當指揮部因爲馳援的蘇軍部隊的逼近而向他們提出需要極度的自我犧牲的戰鬥任務時。已經準備過殉國並且經歷了回到生活的歡樂的人馬上要重又去作戰，從這次戰鬥中將有許多人，如果不是所有的，不能生還：他們應當同強大

得不知多少倍的敵人作戰，應當佔領並保持一座爲蘇軍以後的運動所必需的橋樑。

於是薩方諾夫重又毫不動搖地帶領自己的人馬去作戰。他知道，像對他一樣，對他們中間的每一個說來，愛國主義的責任乃是駕御人的個人利益的最高法則。

西蒙諾夫的劇本引起了極大的興趣。它曾刊登在真理報上，受到千百萬讀者的誦讀。它是戰爭時代的最有意義的作品之一。它非常清楚地闡明了可以稱爲蘇維埃人的不可戰勝性的祕密的東西：那在他身上激起最崇高的人類質素、培養起能够經受任何困難的性情的對祖國的愛。它用普通的、平凡的、毫無特出之處的人的生活爲例表現出這些質素。

它的主人公——是蘇維埃時代的俄羅斯人，這一點就說明了一切。

柯爾納楚克的戰線 像西蒙諾夫的俄羅斯人一樣，柯爾納楚克的戰線也是發表在真理報上的。柯爾納楚克——是一個烏克蘭作家，但是他的劇本觸到了對全國都是這樣共通的問題，以致它成爲了不僅僅是烏克蘭文學，而且是總的蘇維埃文學的財產。

它出現在艱苦的一九四二年夏天，那時德軍衝進了古班草原，威脅着高加索，逼近史大林格勒。

柯爾納楚克懷着巨大的藝術大胆在他的劇本中勾畫出一個在內戰年代出衆並享有極大軍事權威的將軍的形象。現代戰爭和它的新技術以及軍隊與戰鬥技術上是空前的持久作戰向作爲一個指揮

員的他提出新的要求。高爾洛夫將軍不懂得這一點。他自己不敢承認這一點，他給卑微的阿諛者包圍着，他壓制着任何獨立的意見。他精神上的逡巡不前與落後於軍事科學的需要造成了失利的戰役，造成了國家所積聚起來的最珍貴的東西的毀滅——許多蘇維埃人的毀滅。高爾洛夫的形象說明了：戰鬪過程中的失利並不是由於什麼敵人的不可克服的優勢，而是由於那些國家把捍衛的重任託付給他們的人，並不總是完全瞭解自己的任務，並不在戰爭過程中學習，因而使整個國家來償付自己的錯誤。爲了對抗高爾洛夫，柯爾納楚克把奧格烏夫將軍引上舞台，這是一個真正的愛國志士，他接受戰爭的經驗，如果需要的話，他甚至會從敵人那裏學習，而在汲取了這些教訓之後再去擊潰敵人。

這樣的劇本，逼使每一個指揮員批判地反省，以便脫出「高爾洛夫習氣」的痕跡——如果有過這種痕跡的話。這個劇本的出現在同那霸據南方的德軍艱苦戰鬪的日子乃是信任國家用來進行戰爭的力量異常鮮明的證據。祇有強者才能老實地談論自己的弱點，因為他知道他能夠克服這些弱點，他的力量足夠對付敵人。

劇本的意義也在於它顯示出已經學會在一九四一年至一九四二年冬季攻勢中擊潰敵人的作戰將軍們，在於它把信心灌輸到那件事情上去，就是在他們的領導之下，蘇軍又走向勝利。戰線乃是蘇維埃文學是多麼直接地與生活的要求緊密聯系着以及它是如何的呼應了波動全國的事情的異常鮮明的

例子。最主要的，這個劇本是相信自己的力量雖然遭遇暫時的挫折，但一分鐘都不會動搖過的例子。

在史大林格勒城下的擊潰德軍，高加索的解放，一九四二至一九四三年蘇軍的向西勝利推進——這一切都表現出柯爾納楚克所創造的奧格烏夫將軍的形象是具現了完全精研進行現代戰爭的藝術的蘇維埃將軍們的特徵。

列昂諾夫的侵略。如果西蒙諾夫顯示了普通蘇維埃戰鬪員的愛國主義，而柯爾納楚克是顯示了他們的領導者，那麼列昂諾夫所提出的任務便是顯示出幫助人克服身上卑微的，利己的，下賤的，使他和別人分離的一切的愛國情感的力量。他劇本中的主人公，費奧陀爾，在悲劇的時分——在德軍進城的前夜回轉故鄉。但是費奧陀爾無論是同那些準備離城到東方去的人，或是同那些準備組織遊擊隊在城內給德國人以抵抗的人都不能找到共通的語言。他剛剛從那坐了數年的監獄裏回來。他脫離了人羣，人羣在這種負責的時分也不能信任他。孤獨的，內心憤激的費奧陀爾經歷着最沉重的內心危機——他脫離了自己人，但是還不知道該向那裏攏岸。

列昂諾夫以極大的技巧顯示出：不管各種障礙，費奧陀爾心中仍舊成熟了幫助他克服小冤氣、小悲苦和小自尊的真正愛國情感。他一方面，看見了德國人以及在蘇軍撤退後從洞穴裏爬出來匍匐於德國人面前的少數賣國賊的令人憎惡的獸行，另一方面，也看見了加入遊擊隊的最優秀俄羅斯人的英雄主

義。

費奧陀爾心中活着的最優秀的一切都醒來了——他進入了同故鄉的奴役者的鬪爭，他殺着蓋世太保；他攪亂了德軍偵察處的地圖，假裝遊擊隊參謀長，使真的參謀長不受追蹤，結果像一個英雄般犧牲了。

愛國主義結合起所有的俄羅斯人，在他們心中燒去卑微的與自私的一切，把他們變成了同祖國敵人作戰的自我犧牲的戰士——這裏就存在着劇本的意念。

西蒙諾夫、柯爾納楚克、列昂諾夫的劇本都榮獲了「史大林獎金」。

結語 衛國戰爭對蘇維埃聯邦的人民說來乃是最大的一次試煉和最大的一次檢驗。它顯示出，蘇維埃政權在二十多年中已在蘇維埃人心中培養起特別崇高的愛國感，那清楚地表達出他們的道德與政治的一致的感覺。它造成了熟知技術與組織性教養的龐大幹部。現代戰爭乃是全國都參加的戰爭。每一個在前線的戰鬥員的身後都站着成十個人，他們組織並安排工廠的工作，製造各種各樣的彈藥，把它們運送到前線，關心戰鬥員的食物與衣着，關心傷兵看護，關心對於出征軍人家屬的幫助。在一九一四至一九一七年，沙俄在同德國作戰時是處在比較不甚困難的條件下，——因為一開始德國人就ได้ใน兩線作戰，而且技術也不會具有這樣破壞性的力量，——但仍舊熬不過戰爭的困難：軍隊沒有炮彈，運輸機

構癱瘓，全國經受着最沉重的經濟破產。

在衛國戰爭中，鬪爭實際上是一對一的。德軍所倚靠的是它劫掠到的全歐的工業。但是蘇聯不僅抵住了數百萬德軍和他們的技術的猛攻，而且傾覆了他們，粉碎了龐大的德軍機構，獲得了歷史上最大的勝利。爲了達到這一點，一方面需要社會主義建設在國內培養起來的高度勞動文化，另一方面也需要那在解放了的國家裏開花結果，把全體人民融成單一的力量，對祖國的愛。就是這種愛把蘇維埃人領到在其犧牲精神上是傳奇性的偉績。戰爭向全世界顯示出在蘇聯已經成長了何等的人物，戰爭是他們的精神力量的檢驗。

在戰爭中發揮了俄羅斯人民的偉大。像史大林所說的那樣，俄羅斯民族乃是「加入蘇維埃聯邦的各民族中的最傑出者。」它的明朗的智慧、堅韌的性格和耐性保證蘇維埃聯邦向人類敵人法西斯主義取得決定性的勝利。蘇聯作家在衛國戰爭英雄的形象中所描畫的也就是它的這些質素。戰爭也是那些在蘇聯作家最優秀的作品中找到表達的創作原則的檢驗。在戰場上正是發揮了蘇聯作家想在他們主人公的形象中加以描畫並要在他們讀者的心中培養的那些質素。我們所以在蘇聯軍人的豐功偉績中認出了敬愛的英雄——夏伯陽、柯爾察金等等——的質素也正因爲它們是被蘇維埃作家從生活中汲取出來的。

爲了這個緣故，蘇維埃文學才能這樣廣泛地呼應生活在衛國戰爭時期向它提出的要求。顯而易見，藝術地反映這一最偉大的時代的任務需要多年的巨大創作工作。但就是在這段時期中間所寫作的東西裏，蘇聯的作家也替將來保存下對於當代巨大歷史事變、對於爲拯救世界脫離法西斯黨徒所帶來的黑闇而鬪爭的一代的英雄主義的活的觀念。

許多東西還是蘇聯作家急忽忽間寫就的，許多東西還沒有澄清，但是他們的書籍卻都散發着那確定多年和平發展的時代空氣。

文學在新的階級上 黨極其重視蘇維埃文學在培養社會主義意識的事業上的作用。日丹諾夫在他的關於星與列寧格勒兩雜誌的報告中說道：『正是因爲蘇維埃國家和我們的黨靠着蘇維埃文學的幫助，在勇氣百倍、深信自己的事業的精神上教育了我們的青年，所以我們才克服了社會主義建設中的最大困難，向德國人和日本人取得了勝利……列寧主義認爲我們的文學具有重大的社會教育意義……史大林同志稱我們的作家爲人類靈魂的工程師。這個定義具有深刻的意義。它講出了蘇聯作家對教育人民，對教育蘇聯青年，對不許文學工作有庇護之處所負的重大責任……布爾雪維克們極其重視文學，在鞏固人民的精神與政治一致上，在團結和教育人民上清晰地看見它的偉大歷史使命和作用。』在把話頭轉向作家的時候，日丹諾夫說道：『同志們，我們蘇聯的文學是爲了人民的利益和祖國的利益

而存在，並且是應該爲了它們而存在的。文學——這是與人民有血緣關係的事業。這就是爲什麼你們每一個成功，每一部重要的作品都被人民當作自己的勝利。這就是爲什麼每一部成功的作品都可以和一場勝仗或是經濟陣線上的一個巨大勝利相比較。相反地，蘇聯文學中的每一個失敗，在人民、在黨、在國家看起來，都是深深感到屈辱和痛苦的。」

在蘇聯國內生活中，文學與藝術的作用的高度受重視表現在黨在過渡到戰後和平建設時期中所賦予文藝的注意上。一九四六年八月至九月，公佈了三個有歷史意義的文件——聯共（布）黨中央委員會對於文學（關於『星』與『列寧格勒』兩雜誌）對於劇作（關於劇院的劇目及改進它的措施）和對於電影（關於影片『燦爛生活』）的決議。這些決議乃是我們在前面黨和文學一節中已經談到過的黨在文學政策方面所採取的那些措施的環節中的新的一環。在這些決議中遭到嚴厲批評的是那些作家的作品，他們的創作中出現了蘇維埃意識形態所陌生的，崇拜過去的頹廢文學與崇拜最有害的理論『爲藝術而藝術』（淑希慶柯與阿赫馬托娃的創作）的質素。在這些決議中遭到批評的還有那些人的活動，他們在文學和批評中縱容這些質素。關於文學的決議指示出，作家『應當受那構成蘇維埃制度的生活基礎的東西，即這一制度的政策所領導。蘇維埃制度不能容忍在漠視蘇維埃政策的精神上，在蔑視一切和缺乏思想的精神上教育青年。』

「蘇維埃文學，世界上最前進的文學的力量就在於它是這樣的文學，它除掉人民的利益，除掉國家的利益外，是沒有而且也不可能其他的利益的。蘇維埃文學的任務就在於幫助國家準確地教育青年，答覆他們的詢問，教育新的一代成爲精神百倍、相信自己的事業、不怕障礙、準備克服任何障礙的人。

「因此，任何缺乏意識、無視政治、「爲藝術而藝術」的說教都是與蘇維埃文學無關涉的，對蘇維埃人民和國家的利益有害的……」

發揮着這些論點，聯共（布）黨中央委員會在關於劇院的決議中指出蘇聯劇作家和劇院工作者的任務在於「創造描寫蘇維埃社會，描寫蘇維埃人的輝煌的，在藝術方面有全部價值的作品。劇作家和劇院應當在劇本和演出上反映出蘇維埃社會在它不斷向前推進中的生活，應當用各種方法促進在偉大衛國戰爭時期發揮得特別有力的蘇維埃人性格的優秀方面的更進一步發展。蘇聯的劇作家和導演應當積極參加教育蘇維埃人的事業，答覆他們的文化的詢問，教育蘇維埃青年成爲勇氣百倍的，對生活抱樂觀態度的，忠於祖國並深信社會主義事業的勝利的，不怕障礙並能够克服任何困難的人。同時，蘇維埃戲劇應當顯示出，賦有這些品質的並不是個別的，精選出來的人和英雄，而是千百萬的蘇維埃人。」

解釋着布爾雪維克黨中央委員會的決議時，日丹諾夫在他的關於星與列寧格勒兩雜誌的報告中號召蘇維埃作家把他們的工作提到高度的意識水準，顯示出蘇維埃人的崇高的新質素，「表現出我們

的人民，但不只是今天的情形，也要展望他們明天的情形，用探照燈幫助他們照亮前進的道路——這就是每一個真正的蘇維埃作家的任務。」

聯共（布）黨中央委員會的這些決議指示出蘇維埃文學在它發展的三十年中成長到如何的程度，它在國內文化生活中佔着何等的地位，這些決議向它提出新的任務，在它面前打開新的創作道路，奠定它以後的創作成就的基礎。日丹諾夫說：「我們得負起建立世界上最前進的文學的責任，這種文學會把舊時代創作的最優秀範本遠遠的丟在後面。」

聯共（布）黨中央委員會的這些決議規定了蘇維埃文學在它戰後年代發展的新階段上的性格。這些決議使蘇維埃文學更接近同時代的題材，提高新作品的思想性，幫助作家完全意識到自己的崇高使命，並替創作探索指出了準確的方向。

一九四六年——戰後第一年文學方面「史大林獎金」的授予乃是蘇維埃文學的新高漲，它的不斷成長與向前推進的明證。榮獲「史大林獎金」的文學作品在生氣勃勃的蘇維埃愛國主義的精神上教育蘇維埃人民，把蘇維埃人的民族光榮與驕傲提得更高。

內戰的英雄主義、建設時代的緊張勞動、人類史上最大的戰爭、戰後的建設——這就是蘇維埃文學的基本內容。在這一壯麗的歷史背景上，蘇維埃文學描畫着當代的社會主義新人，用共產主義、愛國主義、

以及博愛的崇高理想鼓勵着讀者。

第十四章

符拉其米爾·馬雅柯夫斯基（一八九三——一九三〇）

馬雅柯夫斯基的創作對當代的意義 『書愈好，它越過事變也就愈遠。』馬雅柯夫斯基對過去所
有大作家說的極度真實的見解也可以完全應用到他本人身上。作家在自己的作品中表達出生活中愈
重要的典型面，那麼時間會在這一作品中打開新的方面和這一作品也將為未來幾代所需要的可能就
愈大。

在馬雅柯夫斯基的詩歌中，表達着蘇維埃人的最優秀質素（英雄主義、對蘇維埃祖國的愛、勞動的
熱情和執着、集體感。）這就是為什麼馬雅柯夫斯基的詩歌不僅不陳舊，反而一年一年的充滿了新的內
容的緣故。在反抗德國法西斯侵略者的偉大衛國戰爭的時日，蘇維埃人在馬雅柯夫斯基的詩中找到了
在戰爭中圍繞着他們的英雄主義的表達。紅軍戰鬥員基里洛夫在一九四二年十二月從史大林格勒前
線把一本給敵人的彈片洞穿的馬雅柯夫斯基的一卷詩集寄到莫斯科的馬雅柯夫斯基陳列圖書館。在

附信中，基里洛夫說，他甚至在史大林格勒保衛戰的最艱苦時日也不會同馬雅柯夫斯基的詩集分離過。像爲社會主義祖國的自由與獨立的武裝鬪爭的英雄精神一樣，勞動與社會主義建設的英雄精神也完滿地表現在馬雅柯夫斯基的詩歌中：

凡是在日常生活的

不間斷的

熱狂中

走出來

建設

和掃除的人——

我都要和他們在一起。

已經存在的

祖國，

我要頌揚；

但是將要出現的祖國

我更要三倍的頌揚。

（長詩好！）

「我愛我們計劃的浩大，」馬雅柯夫斯基在同一長詩中的另一處說道。現在，當蘇維埃人民在列寧史大林的黨領導下進而實施龐大的戰後「史大林五年計劃」時，馬雅柯夫斯基的這幾行詩震響起來，就像是在講述現今的日子。蘇維埃社會發展的每一個階段在馬雅柯夫斯基的詩歌中都闡明了某一種新的東西。這所以發生，是因為馬雅柯夫斯基把握住社會主義現實主義的方法，能夠看見並在他的詩歌中傳達出他那時代社會發展的最基本的、最深刻的趨向。

鼓動家的詩人 馬雅柯夫斯基常被稱為鼓動家的詩人。這個定義是很公正的。馬雅柯夫斯基的詩在寫作它們的時候是常常同「當務之急」同政治生活與文化生活的當前現象聯系着的：嘲笑有害的和虛偽的，鼓動需要的，把真實的布爾雪維克語言帶給羣衆。在當代，它們也被用作蘇聯報紙上的口號、標題和題記。在衛國戰爭時日，前線的鼓動員別動隊常常向戰鬥員朗誦馬雅柯夫斯基的詩，馬雅柯夫斯基幫助後方和前線的布爾雪維克在聽衆面前構成最重要的意見和感覺，把他們的意志導向同侵入蘇維埃國土的敵人的鬭爭。

一個前線鼓動員，波里亞柯夫下士在一九四四年四月二十一日第五十一期百發百中的炮手上講述道：

「在我的行軍背囊中放着一本小書不可戰勝的武器。這是馬雅柯夫斯基的國防詩。當我進行關於蘇維埃人民

的愛國主義的談話時，我一定要引用詩人的出色的詩行。」

下面這幾行詩在今天震響起來，就像對新的一代蘇維埃青年的一個直接的號召，叫他們去建設共產主義的社會：

共產主義——

這是世界的青春。

它

需要

青年來建造。

鼓動詩和抒情詩 但是，應當着重指出，在「鼓動家的詩人」這幾個字中——特別是在用到馬雅柯夫斯基身上時——常常包含着一種不準確的（更確切一點說，是太狹隘的）意義。通常，「鼓動的」是和「抒情的」相對的，像兩種互相排斥的對立的概念；這裏就暗示出，祇有「抒情的」才賦有真正的詩意，而「鼓動的」是不知道詩意的。這種對立根本是錯誤的。抒情詩總是詩人對現實的態度的表達。表達着某些感情和體驗時，抒情詩人彷彿在呼籲讀者響應它們。任何抒情詩都是對讀者的積極作用；在這意義上，任何抒情詩都是鼓動性的。詩人在詩中表達他的「抒情主人公」的體驗時，彷彿在我們的想像中「抬高」這種體驗，企圖在我們心中激起呼應的體驗。

「鼓動」這兩個字起源於法文。鼓動家應當鼓動人，在他們心中引起某些感覺，指揮他們的意志；鼓動家和抒情詩人的任務在許多地方是互相近似的。

稱馬雅柯夫斯基爲「鼓動家的詩人」時，我們並不因此認爲他不是抒情詩人，而祇是強調出：在他的抒情詩中佔大部分地位的是政治性的題材，作爲他大部分詩作的基礎的那些體驗在我們心中激起社會活動力，號召勞動和鬪爭。

作爲二十世紀最偉大的俄羅斯抒情詩人，馬雅柯夫斯基在許多地方是呼應過去最偉大的俄羅斯詩人——傑爾薩文、普希金、列蒙托夫、秋特切夫、涅克拉索夫的。但同時，馬雅柯夫斯基的抒情詩——這在質上已經是新的抒情詩了。它新的質素就在於這是社會主義時代的人的抒情詩——社會主義的抒情詩，其最重要的特點乃是消除個人與社會之間的矛盾。

馬雅柯夫斯基的文學革新 馬雅柯夫斯基在表達時代所提供的新內容時，自然而然地搜尋着傳達這種內容的新工具。他爲更新詩歌的字彙和詩歌的措辭法做了很多，他創立了俄羅斯作詩法的新體系。馬雅柯夫斯基，隨着他的創作道路的每一次進入次一時期，總是「跨過了自己」，重新研究了他已經找到的藝術工具的倉庫，並替新的歷史階段所提出的題材與問題找尋最好的藝術表達工具。馬雅柯夫斯基在所有他的創作階段總是希望達到這一點，就是使所有詩的原素——字彙、措辭法、借喻、節奏、韻律

——都嚴格地從屬於單一的意識的和主題的任務，從屬於單一的目的。馬雅柯夫斯基在他創作的各個時期都竭力『替每一組意念找到它特殊的表達。』馬雅柯夫斯基的革新並不是什麼形式上的，對他的創作內容說來是外表的東西。它是被表達在他的詩歌中的那種抒情性格的最重要質素。況且，這種抒情性格就是蘇維埃人最優秀品質的表達。在社會主義生產的先進工人的活動中，在最優秀的蘇聯科學家的活動中，我們找得到對蘇維埃時代是特徵的探索、革新和敢作敢為的那一激情。

馬雅柯夫斯基的愛國主義 馬雅柯夫斯基把他強大的才能的所有力量都放進了藝術，放進了自己的詩作。但是詩，它們無論怎樣的好和新，都祇有在為人民、為祖國所需要的場合中才能使他滿足。

加里寧指出了馬雅柯夫斯基的這一品質，他把馬雅柯夫斯基當作崇高愛國主義的模範。『馬雅柯夫斯基乃是服務自己的人民的莊嚴範例……他不僅努力把自已的作品的内容，而且把形式同人民融結起來。』

在加里寧的這幾句話中非常忠實地強調出：馬雅柯夫斯基的愛國主義是同他的社會、政治及藝術的世界觀的基礎牢不可分地結合在一起的，它甚至確定了他對詩歌工作、對文字的態度。愛國主義、感覺到自己是偉大國家的一分子，——這就是馬雅柯夫斯基的抒情的『我』的一部份。馬雅柯夫斯基無限寶貴祖國——在勞動和鬪爭中緊張着的蘇聯的形象。

聽

它

俄羅斯，

我敬愛的國家。

火紅的，

剛從革命的鎔爐中出來。

它

由工人的神力

翻覆琢磨過，

他在一九二二年寫道。『我愛這片土地，』五年之後他在長詩好！中叫道。

讀吧，

羨慕吧，

我——

是蘇維埃聯邦的

公民，——

他在展示自己的蘇維埃護照時，高傲地向全世界說道。（關於蘇維埃護照的詩。）

馬雅柯夫斯基的人道主義 馬雅柯夫斯基的愛國主義，也像全體蘇維埃人民的愛國主義一樣，是全然不知道種族和民族的特殊性的。馬雅柯夫斯基的特別寶貴祖國，是因為它在進步人類爲美好未來而鬪爭的先鋒隊中踏步前進。他在祖國身上看見了『人類的春天。』馬雅柯夫斯基的愛國主義是和他的世界觀中另一個非常重要的質素——社會主義的人道主義聯系着的。這使馬雅柯夫斯基和高爾基接近起來。無論是對馬雅柯夫斯基或是對高爾基說來，創作的中心題材都是人。把人從階級的資本主義社會用來損毀他的一切中解放出來以及培養新的自由人、培養社會主義集體的自覺成員的問題，——乃是這兩個作家的中心問題。對馬雅柯夫斯基說來（對高爾基也是一樣，）無論在創作的那一個階段，人總是最高的珍寶。馬雅柯夫斯基的早期創作充滿着對於被社會條件所損毀的人的疼痛：有完全價值的自由人是僅被當作一種將來，一種理想的。在蘇維埃時代，人的肯定形象在馬雅柯夫斯基那裏獲得了具體的輪廓。新的有完全價值的人，其中思想和情感、社會職責與個人自由都融合爲一的，這是『最博愛的人』**列寧**（長詩符拉其米爾·伊里奇·列寧，）這是傑爾靜斯基（長詩好！）這是在原森林的艱苦得難以置信的條件下建立起庫士聶茨克冶金複合廠和圍繞着它的新城市花園的社會主義勞動英雄：

城市

會有的，

我知道——

花園

會有的，

因爲

蘇維埃

國家裏

有

這樣的人！

真的，庫士聶茨克建成了，由蘇維埃人建成的。史大林說：『我們的綱領的現實性——這是你們和我們。』人——這是蘇維埃國家的主要珍寶。

人道主義，像愛國主義和革新一樣，乃是貫穿馬雅柯夫斯基全部創作的特徵。不難發覺，這不僅是馬雅柯夫斯基的個人質素，而且也是蘇維埃時代與它的優秀人物所賦有的質素。馬雅柯夫斯基的表達出它們是獨一無二地，空前絕後地，但同時又是非常概括地。

史大林論馬雅柯夫斯基 上面研究過的馬雅柯夫斯基的創作風貌的最一般的質素異常深刻

而簡短地表現在史大林用來確定馬雅柯夫斯基在蘇聯文化發展中的地位的話語中。史大林說：

『馬雅柯夫斯基過去是並且仍將是我們蘇維埃時代的最優秀的，最有才華的詩人。』

馬雅柯夫斯基——是時代的詩人；不是年代，不是時期，而是時代的詩人。這幾個字已經確定了他的創作的規模。他是蘇維埃時代的詩人——那些被表現在他的詩歌中並且祇有偉大無產階級革命和蘇維埃國家建設的時代才賦有的理想與情感的詩人。馬雅柯夫斯基，由於經常的創作探索，替這些在相當的程度上是蘇維埃詩歌所共有的理想和情感找到了最好的詩的表達工具，——因此，他是最優秀的，最有才華的詩人。最後，因為馬雅柯夫斯基所表達的並不是某一個短促的歷史階段，而是整個歷史時代，蘇維埃時代，所以他不僅過去是，而且今天仍將是最優秀的，最有才華的詩人。一九三五年（十二月十七日）在真理報上發表的史大林的話語就是對那些還佔有地位的想阻礙馬雅柯夫斯基作品流佈的有害企圖的答覆。大家都知道，偉大的愛國作家高爾基也曾引起了反對他的國外敵人與藏在國內的隱秘的人民敵人的猛烈憎恨。這是不足為奇的。高爾基和馬雅柯夫斯基——這是在前進人類的先鋒隊裏的蘇維埃文化的旗幟。馬雅柯夫斯基在蘇維埃詩歌中的地位在許多地方類似高爾基在蘇維埃散文中的地位。

馬雅柯夫斯基的生活之路。童年家庭。馬雅柯夫斯基生於一八九三年七月七日（舊曆十九日）

在喬治亞高加索的巴格達奇村（現稱馬雅柯夫斯基）離庫達伊西不遠。

詩人的父親符拉其米爾·康斯坦丁諾維奇，是巴格達奇的林官。他在巴格達奇的十七年工作中，同居民攪得非常親熱。就是現在，當地的老人們也還溫暖地回憶到他。他自己，他的孩子，其中包括伏洛佳，都能流利地說喬治亞話。

馬雅柯夫斯基的社會是由當地的喬治亞農民的孩子，更多的是同他父親一起工作的成人巡邏騎兵構成。馬雅柯夫斯基從小便被質樸的人包圍着，他們充滿那種在山民那裏很發達的私人美德的感覺。大家都有工作。小孩在自由的空氣中長大，但從小便慣於在工作中，在勞動中看見人的責任、權利與歡樂。

一九〇二年春，馬雅柯夫斯基在庫達伊西男子中學的預備班畢業。他不得不同山村的自由快樂告別，而到庫達伊西去。

但是不久，現實生活的事變比任何書本上的幻想都要強烈地攫住了小孩子的伏洛佳·馬雅柯夫斯基。日俄戰爭爆發了。人民大眾的廣大革命事變湧上台了。

「家裏報紙和雜誌的數量增加了……我什麼都讀。不自覺地給激動了……出現了「宣言」這個字眼」（自傳）

在莫斯科科學畫的大姊劉德米拉·符拉其米洛芙娜·馬雅柯夫斯基回來度假，帶來了傳單和革命詩歌。『詩和革命不知怎的在腦袋中結合起來了，』馬雅柯夫斯基指出道。

一九〇五年到了。革命運動籠罩住全國。它特別有力地成長起來。

『這時史大林在外高加索進行着巨大的革命工作……史大林揭露着和打擊着孟塞維克，把他們當作革命與武裝起義的敵人。他不倦不怠地訓練工人去同專制政體作決定性的戰鬥。在整個外高加索都蔓延開革命的火焰。』（史大林傳略第二版，修正增補版。）

在庫達伊西，由於史大林的個人創導，組成了領導前庫達伊西郡的黨組織的布爾雪維克伊密列吉亞——明格列里亞委員會。城裏出現了社會民主黨的報紙、諷刺的雜誌、地下的書籍。『出現了示威和羣衆大會。我也參加好。』馬雅柯夫斯基回憶道。

在學生的革命會議——較低的班次每班可以有一個代表參加——上，馬雅柯夫斯基是作爲他一個級的代表參加的。他讀的已經不是『幻想的』，而是革命的小冊子了。

參加地下革命工作 一九〇六年二月十九日，馬雅柯夫斯基的父親因爲不留意搔傷皮膚而引起

的破傷風死了。馬雅柯夫斯基的家庭遷到了莫斯科，大姊就是在那邊讀書的。

在莫斯科過的生活在物質方面是非常艱苦的。馬雅柯夫斯基不得不在中學上課之外再設法賺錢，他替一家手工業商店燒製和繪畫各種零碎物件。『母親不得不出租餘屋和燒飯。房間是很破舊的。住着的大學生也很窮。是社會主義者。我記得——我第一個見到的「布爾雪維克」是華西亞·坎達拉基』（自傳。）

『不久，馬雅柯夫斯基在我的房間裏看到了許多布爾雪維克，』馬雅柯夫斯基所提到的坎達拉基在他的關於詩人的回憶中補充道。頭髮暗色、眼睛也暗色而凝神的十四歲的小孩子緊張地聽着大學生的政治爭論，不久自己也要點『革命的東西』來讀了。

書籍和小冊子一本跟着本來了。馬雅柯夫斯基讀得多而貪婪，主要是哲學的和政治的書籍。

到一九〇八年初，他作爲一個地下鼓動員加入布爾雪維克黨的工作。『我加入了俄羅斯社會民主工黨（布爾雪維克）我及格了。我做宣傳員。我先去看麵包師傅，後來去看鞋匠，最後去看印刷工人……我自稱康斯坦丁同志』（自傳。）

在反動年代的入黨不能不認爲是一個高度政治自覺性的行動。這是一個真正的革命者的步驟，因爲『革命者並不是在革命採取攻勢時代爲革命者的人，而是在反革命最猖獗的時候，在自由主義者和

民主主義者最動搖的時候捍衛着革命的原則與口號的人。」（列寧全集卷十六，頁四百九十四。）

黨的工作整個地攔住了馬雅柯夫斯基。他感覺到自己是一個成人。在外表上，在舉止上，大家都當他是大人。他甚至被選進俄羅斯社會民主黨莫斯科市區委員會。馬雅柯夫斯基對於同志們——革命工人們的信任覺得非常驕傲。

一九〇八年三月二十九日，「康斯坦丁同志」被埋伏在布爾雪維克工人特里方諾夫家裏的警察扣住，因為在特里方諾夫的房間裏發現了莫斯科布爾雪維克委員會的地下印刷所。

一九〇八年四月九日，馬雅柯夫斯基在審判之前就被釋放了，不過是在警局監視的名義之下。但是在案件達到法庭以前，馬雅柯夫斯基已經到過警察所和監獄兩三次了。

在第一次被捕前不久，馬雅柯夫斯基的母親由於他的囑請，從中學裏取回兒子的證件。馬雅柯夫斯基基怕在被捕之後會失去進別的學校的權利。現在他面前升起了一個問題：到那裏去繼續求學。他從小便顯露過繪畫的才能。畢業於史特洛迦諾夫藝術工業學校的馬雅柯夫斯基的大姊劉德米拉獲得校長的核准，讓她的弟弟也進這個學校。同時馬雅柯夫斯基自修很勤，準備着中等學校的畢業考試。但是對他說來，地下工作仍舊留在第一位。保安處繼續縝密地監視着馬雅柯夫斯基。保存着警探關於「長脚」的外部監視的許多報告。

一九〇九年一月十八日，馬雅柯夫斯基在街上被捕，被關進蘇希巧夫警局。這次被捕是偶然的——案件與馬雅柯夫斯基無關。二次入獄的馬雅柯夫斯基看待這樁事實已經不是帶着少年時代的浪漫主義，而是作爲一個職業的革命者了，他利用蘇希巧夫警局的相當溫和的制度，決定加強自己的自修。

過了兩個月，由於缺乏罪證，馬雅柯夫斯基被釋放了。他異常奮發地在史特洛迦諾夫學校裏求學。但是馬雅柯夫斯基不久就覺得，實用繪畫不能滿足他。馬雅柯夫斯基想成爲一個真正的畫家，計劃在秋季（一九〇九年）進繪畫學校。這個計劃被新的逮捕毀了。

馬雅柯夫斯基的第三次被捕是因爲非常嚴重的案件。從莫斯科的諾文斯卡雅監獄裏逃出了一羣被判苦役的政治性女犯，馬雅柯夫斯基知道在準備着的越獄，並且幫助組織越獄。一九〇九年七月二日，他被捕了。

沙皇的調查員沒有追蹤出把馬雅柯夫斯基和地下工作聯系起來的所有線索。但是因爲諾文斯卡雅監獄的越獄案，他受到流放納勒姆邊區的威脅。重大的罪證是一柄在搜查馬雅柯夫斯基住宅時找到的手槍。幸而馬雅柯夫斯基父親的一個朋友，國富部的官吏，向保安處聲明馬雅柯夫斯基家裏的手槍是儲遺留下來的，他並且親自幫助伏洛佳的家屬奔忙和緩和伏洛佳的命運。「未成年者」被營救出來了（馬雅柯夫斯基在受審時祇有十六歲。）一九一〇年一月九日，馬雅柯夫斯基在「警局監視並由父母

負責」的名義下獲釋了。

一九一一年，馬雅柯夫斯基進了繪畫彫刻建築學校。在學校裏他認識了大衛·布爾柳克，俄羅斯未來主義的奠基者之一。在一九一三年初出版的未來主義者的集子向社會趣味掌嘴中就刊載了馬雅柯夫斯基的最初的詩。

以後我們把馬雅柯夫斯基的傳記和他創作的發展平行敘述，因為他生活中的主要事實和他的文學活動聯系得這樣緊，以致把它們分開就顯得人工化而且祇會把詩人的傳記貧乏化。

關於城市的詩 馬雅柯夫斯基在他最初的詩作發表在向社會趣味掌嘴以後的二年中登載在未來派詩集中的詩大部份是城市的圖景，獨特的城市「景色」。馬雅柯夫斯基著作的目錄的第一頁就清楚地說明了這一點。夜、早晨、街上的、海港、從一條街道到另一條街道、劇院、招牌、關於彼得堡的一點事情、還是彼得堡——這就是一九一三至一九一四年特徵的詩題。馬雅柯夫斯基在現代的大城市中看見了新的美。

請你們學會看和見。在我們周圍，在城市的日常生活中並不比傳統的密林中、溪澗上、和洞窟裏要少詩情畫意——這就是馬雅柯夫斯基的早期詩作所說到的事情。

寫詩並不需要探索特別的「詩的」題材與形象。創造藝術可以而且應當用現代的，我們周圍的材

料。馬雅柯夫斯基熱烈地深信這一點，他頑皮地問讀者道：

你們

可能够

用排水管做成的橫笛

吹奏夜曲嗎？

馬雅柯夫斯基的出人意料的隱喻和對比在他最初的詩作發表時就攫住了一部份人而使另一部份人陷入了絕境。

敵視馬雅柯夫斯基的批評家甚至企圖把馬雅柯夫斯基的早期詩作當作許多沒有意義的單字的組合。這是不確實的。在馬雅柯夫斯基的創作中並沒有『無意義的字』（順便一提，馬雅柯夫斯基詩歌與未來主義者詩歌的顯明區別之一就在這裏。）

全部問題在於馬雅柯夫斯基是從他的詩歌活動的最初期進入文學革新之路的。在他最初的詩作（夜、招牌、關於彼得堡的一點事情等等）中馬雅柯夫斯基自然祇觸摸到詩的新形式。但是馬雅柯夫斯基異常迅速與有把握地找到了他的文體，在文學中佔據了他的地位。

馬雅柯夫斯基創作的獨創之處首先發揮在抒情詩方面。

我們已經說過，在抒情詩中我們看不見對於人物和事件的展開的描寫，抒情詩獻出的是人物和事件在詩人身上產生的那種印象的描寫。這裏，詩人的體驗僅在那時對我們才顯得重要，當我們懂得他已經在這些體驗中概括了對當代是最特徵的體驗的時候。那時，像倍林斯基所說的，他才變成了我們的「人類弟兄」，我們才可以在他的體驗中認出了自己的情感。在我們面前升起了抒情主人公的形象。由於他在生活中所感覺到的事物，我們懂得，這是怎麼樣的生活，我們應當怎樣對待這種生活。

馬雅柯夫斯基的獨特之處首先就在於他提供了高爾基描寫在人物與事件中的那幾方面生活的抒情反映。馬雅柯夫斯基不僅勾畫出受苦的人，而且也逼使我們感覺到詩人本人如何的被這些苦難所震撼，不僅描畫出壓迫者，而且說到詩人本人如何的因為這壓迫而憤慨。

馬雅柯夫斯基的革新也在於他把俄羅斯詩歌中還不會有過的這種抒情主人公帶進二十世紀的俄羅斯詩歌。馬雅柯夫斯基詩歌中的這種抒情主人公的精神世界在自己身上反映出時代的基本矛盾，也反映出被高爾基顯示出來的那一羣人物和事變。

馬雅柯夫斯基把詩歌接近了生活的基本問題，替它帶來了革命的內容。他異常的擴展了詩歌的視野。這裏就存在着十月革命前二十世紀初俄羅斯詩歌史中馬雅柯夫斯基的意義。

馬雅柯夫斯基詩作的新穎處 馬雅柯夫斯基完成了俄羅斯詩歌的改革，把作詩、組織詩的節奏、詩

的語彙的新原則帶進了俄羅斯詩。

馬雅柯夫斯基的這一形式上的革新是極易瞭解的：形式不可分離地與內容聯系着。像馬雅柯夫斯基那樣的儲藏有這麼多的新意識與新題材的詩人也應當替它們的表達探尋新的形式。但是新形式的基礎乃是新內容——意識、題材、形象，乃是作家帶着走進他的時代生活的那些美學理想的新穎處。

實際上，馬雅柯夫斯基已把新的抒情主人公，即懷着新體驗的人的形象帶進詩歌。如果談論人的是一個小說家，那麼他就努力在讀者心中造成對於他的具體想像，首先是賦予他以對他是特徵的語言。根據這種語言，我們可以判斷這個人的教育程度、他的氣質、出身等等。次之，他要逼使這個人完成某種行動，根據它們，讀者可以造成關於小說中主人公的性格的想像。最後，主人公的語言和他的行動是由作者語言中對他的描寫來做補充：我們可以知道，他的外表是怎樣的，他想些什麼，他怎麼生活等等。所有這些個性化的方法就在小說家那裏創造了形象。

詩人在創造抒情主人公的形象時用的是那些方法呢？他沒有主題，因為他所描寫的不僅僅是行動，而且還有個別的體驗。他也不可能描寫他的抒情主人公；他的主人公——就是「我」。所以他的形象的具體化的主要方法乃是作者的語言，我們就根據這種語言來瞭解詩人感覺到的是什麼，他怎樣對待生活。爲了馬雅柯夫斯基所說的新的體驗，就需要新的語言。

那麼這些體驗是怎樣的呢？

首先，它們是異常廣泛的：爲人的痛苦，對他心中的「金砂」的信仰，對壓迫者的憎恨，對於同他們鬭爭的號召；馬雅柯夫斯基的抒情主人公的精神生活領域是特別廣大的。

從另一方面看，這些體驗是異常緊張的，尖銳的；馬雅柯夫斯基的抒情主人公——這是「綿密的心靈。」

他寫道：

連上帝也要爲我的小書而哭泣！

不是字——而是黏成一塊的痙攣。

這樣，馬雅柯夫斯基的詩應當一方面表達出豐富的感情，另一方面則表達出這些感情的異常緊張性。

這一點規定了馬雅柯夫斯基的字彙，他努力在文字中傳達出損毀人的生活在他心中引起的那一憤慨，他嘲笑這種生活，憎恨它，於是他採用特別粗野的，冷酷的情緒表現的字眼：『咖啡店把臉灌出血來，』『我怕你們的可怕的法庭，就像怕酒店一樣。』但是這種粗野——祇是馬雅柯夫斯基的辭學的一

面。在他創作的基礎上卻是對人的愛。

於是詩人採用了絕不相同的一型的字眼：

心愛的，

這是爲什麼？！

爲什麼？

情感的豐富，要求傳達出馬雅柯夫斯基已經沒有字眼好傳達的那種陪襯的意思。這裏就產生了對他是這樣特徵的新字眼的探求。

但這並不是未來主義者的『無意味的』造字。馬雅柯夫斯基利用已經存在於文字中的形式，構造着新字。他的造字所帶有的並不是辭學上的，而是形態論上的性質。這使它們易於瞭解，同時幫助傳達出必需的情感陪襯。

因此，馬雅柯夫斯基的文章法是獨創的。他嚮往簡短的句子，有時甚至破壞了普通的文字秩序，以使傳達出情感的全部尖銳性。文字調音的直接性就是服務這一點的。

人！

够了！

向太陽！

筆直去！

他的詩充滿了詢問和驚嘆的記號，它們傳達出說明他的抒情主人公的那一情緒上的調子。

他作品中的譬喻構造也達到了極度的尖銳性：他的心『像埃及那樣的被燒過』他是站在『被野獸毒化了的』世界上空。

這一切都容許馬雅柯夫斯基創造出異常有彈性的，多方面的字彙，傳達出多樣的體驗的最最不同的陪襯感覺。

他的字彙和他的文章法的獨創之處不能不表露在他詩作的節奏中。

馬雅柯夫斯基的語言的富有表情性賦予他的每一個字眼以特別的明晰性。馬雅柯夫斯基文字的研究者之一公正地指出，甚至他作品中的普通字眼和它們的組合發起音來都像是生活中第一次一般。它們震響得非常有力。和其中字眼從屬於句子的主要邏輯重音的普通語言不同，馬雅柯夫斯基的每一個字眼發起音來都是這樣的富有表情，以致都變成了和其餘的是平權的字眼。就是爲了這個原故，他寫詩並不是像普通那樣分行，而是成梯形的，像『梯子』一樣。這使我們讀每一行的時候都有獨立的重音，雖然一行中也許總共祇有一個字：

我

背着我的重荷

走着，

滑跌着，

爬向

前方，

向北方……

在俄羅斯佔優勢的作詩系統（所謂音節數及基音的系統）是十八世紀三十年代特別佳柯夫斯基和羅蒙諾索夫所創立的，它的特點就是其中每一行中常常有一兩個重音統治着其餘的。比方，在下面兩行詩裏：

在藍色的海霧中

一支孤帆在閃着白色

『閃着白色』和『霧』這兩個字上的重音●很清楚是從屬於『帆』字和『海』字的。這種系統對

●這裏所指的是原文的重音，但譯成了中文，卻很難保持原詩的重音、韻律以及節奏。

馬雅柯夫斯基的語言說來已經顯得太擠，他需要的是每一個字上面的重音。

因此馬雅柯夫斯基研究出這樣一種作詩法，其中節奏的基礎乃是重音的交替（而音節數及基音的系統則是建築在重力音節和非重力音節的嚴格計數上。）這一類型的作詩法稱爲基音作詩法（它的例子從前也常碰到，不過馬雅柯夫斯基完備地把它製作過並使它在文學上獲得廣泛的使用。）在這種詩作中，節奏是由詩行中的重力音節的數目規定的，因此字眼變得更凸出，更富有表情。打開馬雅柯夫斯基的抒情主人公的體驗的那種語言所要求的就是這一點。

這樣，無論是字彙，無論是文章法，無論是詩的節奏——都被馬雅柯夫斯基加以改造過了，所以改造並不是爲了抽象的形式上的探索，而是爲了使他帶進詩歌的新內容可以顯得特別凸出和有力。顯而易見，他的藝術感覺暗示他，要富於表情，最好是這樣說，而不是那樣說。於是他在文字中就挑選了那種特點，就是能够符合他的抒情主人公所需要的那一型語言。

馬雅柯夫斯基詩歌改革的民主性

馬雅柯夫斯基的詩和文字的新穎引起了批評界的攻擊，它武

斷他的詩是難以瞭解的。這些攻擊是完全不公平的。馬雅柯夫斯基的抒情主人公呼應着生活的最主要問題。他談論他們時所用的正就是那種語言，它最完滿地符合人的由這一生活所引起的體驗的性格。說明人類生活各方面的最多樣的文字形式——急速的俗話、鄙語、新字——都進入了馬雅柯夫斯基的詩。

啞然無言●的街道蹣縮着

它沒有東西可以叫喊和交談——

他寫道。他找到了那種符合革命爆發前夜的羣衆情緒的語言形式。馬雅柯夫斯基在他當時的一篇文章中寫到，『如果一個藝術家……走向廣大的民主藝術，那麼他就應當給社會一個答覆，在什麼條件下他的勞動才會從個人的必需品變成了社會的有益物。』馬雅柯夫斯基所建立的正就是這種廣大的民主藝術。

長詩袴中的雲 在一九一二至一九一四年的詩中已經看出了馬雅柯夫斯基詩歌的主調。但是對於一個後來成爲像馬雅柯夫斯基那樣的大詩人說來，這些詩雖然獨創和有力，仍舊不過是『初試歌喉』而已。此外，它們僅在印數極小的未來主義者的集子中出現。

馬雅柯夫斯基的獲得文學中的真正聲名僅在長詩袴中的雲問世之後。

馬雅柯夫斯基本人在自傳中把寫作雲的起端同他的藝術成熟與意識成熟的感覺聯結起來。

『我感覺到純熟的技巧，我能够把握題材。我逕自提出關於題材的問題。關於革命的題材。我構思袴中的雲。』

●這裏『啞然無言』的原文是鄙語。

長詩是還在戰前想好的，但馬雅柯夫斯基到一九一四年秋季才開始寫。馬雅柯夫斯基是用他的整個身心感覺到社會大震動和大變革的不可避免性。很特徵的，回憶起一九一五年夏季——寫作袴中的雲最緊張的時候，馬雅柯夫斯基又因為長詩而談到革命：

『我寫着雲。革命逼近的意識增強了』（自傳。）

一九一五年六月，長詩完成了，九月，出版了單行本。沙皇的檢查處刪削了袴中的雲，用沉默點代替了所有它認為是可疑的地方。

『雲』變成了卷雲。檢查處把它吹過氣。有六頁是綿密不斷的點子。『馬雅柯夫斯基對於這一點這樣譏刺道。但是被檢查處勾掉的詩行的大部分卻由馬雅柯夫斯基（還在單行本出版以前）引用在刊登於雜誌之雜誌上的論各種馬雅柯夫斯基一文中。這篇文章——乃是對長詩的重要的作者評論。

檢查處的挑剔也反映在長詩的名稱上。最初馬雅柯夫斯基要稱它為第十三個使徒，但是檢查處說是『污瀆聖人』而勾去了這個題目。馬雅柯夫斯基就用序詩中的比較（『你們要不要——我柔軟得無可非難，不是男子，而是袴中的雲！』）作為新的題目。

長詩的意識主題基礎 『袴中的雲』（我不預備恢復被檢查處勾掉的首名第十三個使徒，習慣了）我認為是今日藝術的問答示教法。『馬雅柯夫斯基在長詩的再版序言（一九一八年）中寫道。『打倒

你們的愛，打倒你們的藝術，打倒你們的制度，打倒你們的宗教——四個部份的四聲叫喊。」

在這幾句子中非常準確地形成着長詩的意識方向。袴中的雲——這是一首描寫難解難分的愛的長詩。人類感覺的真理遇到了社會關係的謊言。因此——打倒這些關係，打倒這種妨礙人類感覺的真實與正直的制度。也打倒那對這一社會是這樣平常的歪曲的，虛偽的愛。

個人的病痛在長詩中獲得了概括的意義。「我，什麼地方病痛——到處都病痛，」馬雅柯夫斯基說。詩人的個人悲劇——這同時是數十萬同時代的「啞然無言的街道」上的人的悲劇。馬雅柯夫斯基要做這條街道的喉舌。詩人們和畫家們對於這條「街道」不是蔑視，便是沒有注意到。跟不上生活的迅速運動，詩人們慣於

……咬文押韻，用愛情和夜鶯

煮着一種稀米湯。

而在這種「稀米湯」的後面已經沒有什麼真正的情感，沒有什麼活的思想了。這種藝術是無力的。它不能夠表達出精神生活——現代城市大眾的受苦、願望和鬭爭。它祇粉飾了舊社會的道德的與社會的謊言。它不能帶領人家向前走。因此——打倒這種藝術！

你怎麼敢自稱為詩人

你，灰色的人，怎麼敢像鴉那樣宛轉啼鳴！

今天

你應當把思想

用武力

澈底來改建！

人家都用神意來解釋世界的不協調。但那時——就打倒上帝，因為他想出這樣的世界，其中人要經受這麼多的痛苦和不公平：『背神』的主題在長詩中非常強烈，特別是在它的最後一部分。

我以為——你是個萬能的神，

而你卻是個不學之徒，一個小偶像——

詩人痛苦地和狂怒地叫道。

『長着毛的上帝』被許多不知道活人的情感與痛苦的『長着翼膀的食客』——天使包圍住。在這一戲謔畫中沙皇的檢查處公正地看見了反對宗教和宗教性的劇烈攻擊。

馬雅柯夫斯基懂得和感覺到社會的不安寧。作為一個詩人和作為一個人，他用他整個身體感覺到『這樣』繼續下去是不能夠的了，舊的制度在過完着最後的日子：

人們的短視的眼睛看不見的地方。

以飢饉的人羣領頭，

一九一六年

載着革命的荊冠莊嚴行進。

這種革命逼近的感覺就是對最大的象徵派詩人勃洛克和勃柳索夫也是特徵的。但是勃洛克和勃柳索夫預感到革命是一種莊嚴峻厲的，難以理解的，他們所陌生的力量。相反地，馬雅柯夫斯基則感覺到自己是逼近的革命風暴的一部分，稱自己為它的「先驅者。」他準備把自己全身獻出去服務革命：

……替你們

我預備挖出心來，

踏碎它，

使它變得更大！——

我要血淋淋的把它獻出，作為一面旗幟。

要把自己的血淋淋的心變成紅旗的詩人的形象並不是偶然地和高爾基的唐柯的形象相呼應的。在馬雅柯夫斯基的作品中，對革命的豫期是和革命的人道主義緊緊地結合在一起的。

長詩的藝術特點

馬雅柯夫斯基稱長詩袴中的雲爲『綱領性的東西。』在袴中之雲中可以特別清楚地考察出馬雅柯夫斯基的革新作詩法的有機性、形式與內容的相互聯系。

在長詩的朗誦中，特別使人注意的是初次用到文字中來的新字。我們記得，『造字』曾在未來派集子的宣言中宣傳過。不過，在馬雅柯夫斯基發表於這些集子裏的關於城市的詩作中，新字卻非常的少。顯然，馬雅柯夫斯基能夠不用它們。可是在袴中的雲中，對於第十三個使徒的非凡說教需要非凡的字眼。普通的文學語彙顯得不夠了，於是馬雅柯夫斯基一方面把一些從前認爲對抒情詩是太『卑微』的字眼引進了抒情長詩，另一方面就自己發明字眼。

這裏他並不許任何對祖國語言法則的強暴胡行。雲中所有的新字都出於活的俄羅斯的字根。在日常用字中的動詞、形容詞和分詞上，馬雅柯夫斯基加上新的接頭詞。他從名詞製造出新的動詞和形容詞。他特別喜歡組成新的誇大的和壓小的字眼。

所有這些新字都造成了新的陪襯的意義。馬雅柯夫斯基的新字證明了他的語言的極大敏感性。

馬雅柯夫斯基努力在日常用語中搜尋藝術表情的新工具——這是他注意『啞然無言的街道』上的人的自然結論。當然，這並不是說他祇把日常用語搬入長詩，這會違背對長詩是特徵的情緒上的極度緊張性，但是在袴中的雲的異常的譬喻與比較的基礎上卻常常有着普通的、自常的語句。

在馬雅柯夫斯基用作袴中的雲的比較與譬喻的材料中，顯出一個做地下工作的宣傳家的總的革命方向與過去經驗。如果對於一個賣國賊可以這樣說：『他的心像夜那樣的黑，』那麼馬雅柯夫斯基就會說：『黑夜，像阿席夫那樣，』他指的是當時被揭露的唆使者葉夫諾·阿席夫。對馬雅柯夫斯基說來，夕陽『像馬賽革命歌那樣的紅，』街頭玻璃櫥窗上的陽光的淡紅反光使他想起被巴黎公社的劊子手迦里飛將軍槍斃的公社社員的血，而這，就準備起號召起義的詩行。

在最後一個例子上，那個譬喻說明了從一串聯想過渡到另一串聯想。它在作品的構成中起着很重要的作用：袴中的雲沒有統一的主題，一切都建築在這種過渡上。整篇長詩似乎是一個熱烈而激動地想要一下子道出最主要的一切，道出生活應當在各方面陡急改變的人（長詩的抒情主人公）的獨白。所以，初看是出人意料的從一個題材過渡到另一個題材，在內部是受抒情主人公的形象的說明的。因此，長詩在開頭時偶爾因為急烈的突然的轉變而使人駭懼，但是後來，在更仔細的朗誦中，就以情感和思想的內部一致而攫住人們的心靈了。

革命前馬雅柯夫斯基的諷刺詩 對真實的，積極參加生活的藝術的憧憬是馬雅柯夫斯基一開頭便有的。世界大戰自然加強了這一憧憬。馬雅柯夫斯基給祖國的命運激動着，因此，他給拖引到被偉大的人民愛國意識所鼓舞的宏大的英雄藝術上去。一九一四年秋，他寫道：

『像誰也不是在葬禮進行曲的哀痛氣氛下走去和心愛的姑娘結婚一樣，誰也不是在探戈和普潑西克的舞曲的音響下走向戰爭的死亡的。』

『今天需要頌歌，而寫頌歌卻是很困難的』（引自文官的榴霰彈一文）

但是馬雅柯夫斯基對英雄頌讚的憧憬是和他在自己周圍看見的那些事情大相逕庭的。大家都看見，和人民在戰爭中流血的同時，資產階級投機家、盜竊公款者，以及羅曼諾夫王朝的黨徒卻準備整個地或是零碎地出賣俄羅斯。

一九一五年夏，在資產階級常到的藝術酒店之一，馬雅柯夫斯基朗誦了他的新詩給處身後方的你們。這是一本反對在戰爭中暴富的資產階級的激烈的小冊子。聽衆在其組成上是這樣的一羣聽衆，他們有各種根據接受馬雅柯夫斯基關於用他們的錢『一次一次的聚宴』的憤怒字眼。晚會以警察的干涉爲結束。

這樣，無疑地還是馬雅柯夫斯基從進行黨的工作的時候起就帶在身上的社會的，政論的激情首先是抒洩在憤怒的，暴露性的詩中。對真實藝術的憧憬，不是在英雄頌讚中，而是在諷刺詩中替自己找到了出路。代替了頌歌，馬雅柯夫斯基開始寫作有引號的『頌歌』——諷刺的，暴露性的詩。把他推向這件事情上去的是過完着最後幾個月的資產階級地主階級制度的圖畫，——戰爭特別清楚地暴露了這一制

度的潰瘍。

馬雅柯夫斯基把那些被他諷刺地稱爲『頌歌』的憤怒的、充滿諷刺的詩登載在新諷刺雜誌上。對他說來，這是走出小組的未來派出版物的狹隘框子而轉向更廣大的讀者的唯一可能。

在賄賂頌和法官頌等詩中，馬雅柯夫斯基懷着辛辣的諷刺嘲笑了給盜竊公款的習氣和死公式主義腐蝕掉的官僚主義機構。作爲一個愛國詩人，他憎恨那樣的人，他們認爲俄羅斯祇不過是一座可以不受責罰地加以荒廢的『菜園』，他們以『幹麼要在自己的祖國怕難爲情』這樣的句子作爲掩護（賄賂頌）作爲一個民主詩人和革命者，他憎恨地寫着『肥頭肥腦的人』那就是說寫着資本家老闆（我對這一點的態度，午膳頌）

在馬雅柯夫斯基如何描繪他的諷刺性『頌歌』的人物那件事上，不難察覺一些共通的东西：『法官的眼睛——就像一對錫罐頭在污水槽裏閃閃發光』批評家——是『醜陋的小動物』，『資本家——是『戴着巴拿馬帽的胃』，科學家——『不是人，而是雙足的無力動物，腦袋給關於巴西的疣的論文嚙得精光』。這一切——都是退化的動物，他們『沒有一點點人的質素』。資本主義制度把被壓迫者和壓迫者都領向退化。如果人變成了『戴巴拿馬帽的胃』，那麼『胃除了盲腸炎和霍亂之外是不能生什麼別的病的』，因此期望它想到別人和做出什麼複雜的動作都是徒勞無益的。

馬雅柯夫斯基在某一個被諷刺人物身上所鞭撻的事情，他是誇張到這種程度，以致形象獲得了幻想的質素。同時在某些細節或是環境的描繪中卻仍保存着現實性的質素。結果一方面，描寫似乎全是由現實的因素構成，另一方面——這些因素的比例卻大受破壞。現實的和幻想的交織在一起，幻想的由於切近現實的而被理解得特別尖銳，同時也強調出現實的。這種描寫方法通常是用『怪誕』這兩個字來說明的。比方，在科學家頌一詩中，科學家的脫離生活是用他論文的不可能的題材（論巴西的疣）和佈滿他書房的不可思議的東西（『在碘酒中煮過的少女的心，前年夏天的一片化石……』）誇張地表現出來。但是旁邊也有完全現實的生活瑣事（『中學預科生興沖沖地去上學……』）。題材本身——資產階級社會中科學的脫離生活——也是現實的。怪誕的描寫所表現的是尖銳的不相稱，因此，自然而然地，常常被應用在諷刺中。怪誕可以是喜劇性的，但是也可能引起恐怖、驚惶等等的感覺。

在俄羅斯文學中，果戈里（鼻子）和薩爾蒂柯夫——錫且德林都很廣泛地應用過怪誕的手法。在錫且德林的形象和馬雅柯夫斯基的『頌歌』的人物中間，在描寫方法上有着許多共通的地方。格魯波夫城的市政管理人，作為人的形象，是幻想的：頭蓋內帶着工廠機械的人在現實中是沒有的。但他們本身

卻是現實的，因為錫且德林（馬雅柯夫斯基也如此）是用怪誕的手法發掘出實際上存在於現實中的社會惡勢力。無論是錫且德林或是馬雅柯夫斯基，都是逐漸逐漸地把描寫的怪誕性尖銳化和『濃縮』到這種程度，以致他們的諷刺的，怪誕的形象已經不是喜劇性地被理解，因為它們變得可怕起來了。錫且德林的頭腦充塞的『傲慢者』引人發笑。但是鄧格柳姆—布爾切葉夫的『難以言傳的不知廉恥』已經不是可笑，而是可怕了，錫且德林寫道：『從他的眼光中產生出一種特別的感覺，其中重要的意義並不屬於自我保存的本能，而是屬於爲人類本性的懼怕。』

這種『爲人類本性的懼怕』也存在於馬雅柯夫斯基的諷刺詩的怪誕形象中。厭倦了一詩（『肥頭肥腦的人』的形象在其中找到最完全的完成）中的『最神祕的生物』在詩人那裏引起了恐怖，就像人類本性的可怕變態一樣。

：：：祇有垂到肩上的

發光的兩頰的柔軟褶襞微微搖蕩。

心在狂亂之中

嚎叫着和跳動着：

● 鄧格柳姆—布爾切葉夫是錫且德林的某城故事的主人公。

「倒退！」

還要什麼？」

一九一五年到一九一六年馬雅柯夫斯基的諷刺詩——這不僅是對革命前現實的個別方面的嘲笑，而且也是對資本主義制度的反人道主義本質的揭露。

長詩脊柱橫笛、戰爭與和平以及人的形象和發表在新諷刺上的詩作同時，馬雅柯夫斯基也寫了三首長詩：脊柱橫笛（一九一五年）、戰爭與和平（一九一六年）、人（完成於一九一七年二月）。

在這些長詩的基礎上也擺着他的諷刺詩的基礎上所有的那一問題——資本主義的反人道主義本質的問題。但是它的展開卻是按照完全不同的一種形式。這裏的中心——是一個正面的形象。

上面提出的長詩的抒情形象，大寫的「人」的形象，乃是長詩脊柱橫笛中的「第十三個使徒」的形象的發展。由於這個形象是不妥協地對抗着那個還沒有被動搖過的舊的私有制度的全部力量，所以這形象是悲劇性的。在長詩脊柱橫笛中，那個能够「把一串串的項珠像石子般掛向妻子的頸項」的人奪去了詩人的所愛。在長詩戰爭與和平中，馬雅柯夫斯基抗議那個由統治階級的自私利益所引起的帝國主義戰爭，把墮落的資產階級與野獸化了的德國人同那將要成爲地球上的自由快樂主人的未來的有完全價值的人對照起來。

人

用那對巨眼環視着地球。

他長大起來，

頭會碰到山。

和帝國主義戰爭的恐怖圖畫以及『啃嚼過的靈魂中像金爪細菌般飛舞着盧布』的人們的諷刺形象同時，在長詩戰爭與和平中，通過詩人打情的『我』已經提供了正面的形象。人的這一形象在長詩人中展開得更爲完全和深入。

在一九一六年至一九一七年冬天寫成的長詩人中，馬雅柯夫斯基戲謔地利用福音書裏的傳說。馬雅柯夫斯基的誕生，馬雅柯夫斯基的生平，馬雅柯夫斯基的熱望，馬雅柯夫斯基的昇天——這些就是長詩的章目。在馬雅柯夫斯基在天堂一章中，對於『天國』的諷刺玩笑的描寫更爲強調出這幾個題目的戲謔性。但是整個地說來，長詩絕不是開玩笑的。把長詩建立在與『主的熱望』的諷刺對句上，馬雅柯夫斯基使基督的虛構的受苦與人的真正受苦對照起來。

『馬雅柯夫斯基的誕生』——這是人、一個普通人的誕生。

我降生到他們那裏來的

日子

和一切日子

是絕然相同的。

照福音書上的傳說，基督降生的地方有星光爲記。但一個人的誕生——這是最大的歡樂，比任何神道的誕生都要出色的歡樂，因爲這是現實的歡樂。

如果不是

人的生日，

那麼星星

揭什麼鬼，

那麼還來什麼

慶祝？——

詩人叫道。在這一半開玩笑的叫聲中就存在着他的堅定的深信：人——這是地球上存在着的一切事物中的最卓越的人。值得經常的驚異。

我怎麼

不歌唱自己，

如果我——

從頭到腳都是一件珍寶，

如果我的每一個動作——

都是巨大的

不能解釋的奇蹟。

但是大寫的『人』有一個敵手。他沒有名字，在長詩中被稱爲『禿頭』、『萬物的指揮者』。這個形象乃是諷刺詩中『肥頭肥腦的人』的形象的進一步發展。他在長詩中對抗着大寫的『人』、『禿頭』——這是資本的概括的表現。

『禿頭』、『萬物的指揮者』把美麗的大地變成了大寫的『人』的牢獄。

人的因素和資本主義的因素——一般地說它在馬雅柯夫斯基的革命前的創作中佔着一個很大的位置——的對照在長詩人中被表達得最深刻和完滿。

人的最大的珍寶——乃是心。

這是我

把心像旗幟般舉起。

空前的二十世紀的奇蹟！

於是巡禮者從主的棺材邊退了回來。

古老的麥加——也看不見回教徒。

心，一個像高爾基的唐柯那樣準備爲人類幸福而犧牲自己的人的火熱的心——這就是馬雅柯夫斯基的最高珍寶。心——這是使大寫的「人」和他的敵人「禿頭」有別的東西。

「如果心就是一切，

那麼我搜刮你們，寶貴的金錢，

做什麼用

做什麼用？」——

大寫的「人」的敵人在長詩中叫道。

「禿頭」無人性，因爲他沒有心。

在馬雅柯夫斯基的作品裏，凡是在他談到什麼對他特別重要和寶貴的地方，「心」這個字總是出

現的。在長詩戰爭與和平的最後一段，顯露出未來各民族友愛的烏托邦圖景。未來的人接受各國的禮物：每一個國家都帶給大寫的『人』以它所有的最優美的東西。所以馬雅柯夫斯基就把對他說來是最大的珍寶的東西分給了自己的祖國，俄羅斯。

誰的嗓音的威力

在歌中交織得更響？

俄羅斯

把自己的心

打開在熱情的頌歌中

自由人的全人類理想——對馬雅柯夫斯基說來在袴中的雲中就已經同那對社會主義革命的期待聯結在一起——這裏是同俄羅斯對世界文化的偉大貢獻的意識交織在一起的。人道主義和愛國主義早在革命以前就已經在馬雅柯夫斯基的創作中緊密地聯系着了。

但是無論如何，在一九一七年以前，自由人和那把心打開在熱情的頌歌中的祖國，——這對詩人祇不過是一種未來罷了。

真正的博愛和真正的祖國，馬雅柯夫斯基是在十月社會主義革命中找到的。

馬雅柯夫斯基在一九一七年十一月十七日（新曆十一月三十日）那就是說蘇維埃社會主義共和國在俄羅斯成立了三星期以後，在彼得格勒舉行了藝術工作者協會代表臨時委員會的會議。

這一個在同年三月間組織起來的協會團結了各種藝術、各種派別和政治觀點的工作人員。不足為奇，人民教育委員長盧那察爾斯基關於藝術工作者協會和人民教育委員會的協同工作的呼籲引起了非常熱烈的討論。本質上討論的是對於新的人民政權的態度的問題。會議中的反動派公然反對蘇維埃政府的政策，堅持拒絕盧那察爾斯基的呼籲。

在這次會議的紀錄中有這樣的一條：「馬雅柯夫斯基提——『應當祝賀新政權並和它保持接觸。』」

到二月三日資產階級民主革命那個時候，馬雅柯夫斯基已經在服軍役了。他的部隊——軍用汽車學校——就駐紮在彼得格勒。當反對沙皇的起義發動而反動的當局離棄了自己的職守時，馬雅柯夫斯基接受了那個積極參加革命方面的汽車學校的指揮權有好幾天。

在他的呼應事變的第一首詩作革命（紀錄詩）中，馬雅柯夫斯基慶賀把武器提到手中的起義人民，希望他們自己來決定祖國的命運：

當我們在武器上沒有放手的時候，
統治着的是另一種意志。

革命對馬雅柯夫斯基說來乃是：

……巨大的人民的雷震：

——我信仰

人心的偉大！

不管一九一七年夏天政治環境的複雜，馬雅柯夫斯基仍舊迅速而準確地辨清了它。顯露了詩人在少年時代在布爾雪維克地下工作中所通過的嚴峻的政治試煉。馬雅柯夫斯基不讓美麗的詞句束縛住自己，而當時的資產階級政黨對這種辭句卻是非常慷慨的。一個還在地下工作時就認識馬雅柯夫斯基的老布爾雪維克波伏爾席茨——維切爾在他的回憶中講述一九一七年五月一日他已經在街頭的羣衆大會上遇見了馬雅柯夫斯基。馬雅柯夫斯基堅持列寧的布爾雪維克的立場。大家也知道，同年夏天，馬雅柯夫斯基就做關於新藝術的演講，他示威地稱講稿的題目爲藝術界的布爾雪維克們。『布爾雪維克』這幾個字在那時對他說來已經發出使人尊敬的聲音了。

被高爾基請到新生活報之後，馬雅柯夫斯基開始在這張報紙上寫紅巾故事——對資產階級的

「也算革命者」的士官學校學生的最辛辣的諷刺詩，以後他又在該報發表好幾首採取極清楚的布爾雪維克立場說話的詩作。馬雅柯夫斯基明白，資產階級臨時政府的政權不可避免地要被革命的進一步發展所清除。

吃吃鳳梨，

咬咬松雞！

你的末日

到了，

資本家！

一九一七年九月，馬雅柯夫斯基寫下了這首民謠，他後來驕傲地回憶起，當時彼得格勒的報紙怎樣的寫到它，水手和赤衛隊員在十月二十五日走去衝擊冬宮的時候怎樣的唱着它。

因此，在藝術工作者協會會議上提出來討論的問題對馬雅柯夫斯基說來是不成其為問題的。馬雅柯夫斯基可以完全有根據地在他的自傳中寫道：

「十月革命。參加或是不參加對我說來……這樣的問題不會有過。我的革命。我走進史摩爾納。我工作。做要做的一切。」

『做要做的一切』的確，在無產階級革命勝利以後，馬雅柯夫斯基馬上展開巨大的活動力。他參加藝術工作者會議與組織，組織出版社社會主義藝術協會與年青人藝術，出版同情革命的左翼作家的著作，編寫裸麥的話（未來主義者的基本教科書）——十月革命之後出版的最初文藝集之一，在人民教育委員會造型藝術部工作，編輯它的機關報——共產公社藝術報，經常向工人、兵士、海員朗誦詩篇。此外，他順利地在電影方面試驗着自己力量：作為一個電影演員參加過三張根據他的脚本拍製的影片。

到十月革命一週年的時候，馬雅柯夫斯基已經完成了他寫了將近一年半的劇本滑稽宗教劇。像題目所顯示的一般，乃是當代的英雄的，史詩的和諷刺的描寫。這是在蘇維埃劇院裏上演的第一個劇本。盧那察爾斯基這樣的寫到這個劇本：『這部作品的內容是由同時代的各種巨大體驗所造成的。』在對革命的描寫中，馬雅柯夫斯基勇敢地把英雄頌讚與激情（『宗教劇』）同光輝燦爛的頑皮的滑稽（『滑稽劇』）交組起來。笑料在劇本中乃是嘲笑投降的革命敵人——『潔身自好者』的工具；它在描寫『地獄』與『天堂』中也很有力。

滑稽宗教劇的演出是在十月革命周年的時候——一九一八年十一月七日、八日、九日舉行，它獲得了巨大的成功。順便一提，第一次演出時勃洛克也到場，馬雅柯夫斯基的劇本對他起了很大的印象。

馬雅柯夫斯基的精力與熱情的深信傳導給周圍的人。演出的參加者之一寫道：『我們感覺到自己

是參加在新的革命藝術之中，這種藝術的集中點對我們說來乃是而且永遠是符拉其米爾·馬雅柯夫斯基的形象。』

滑稽宗教劇第一次上演（一九一八年十一月七日）之後一個月，馬雅柯夫斯基被請去對近衛海軍大隊的水手朗誦詩篇。

革命在馬雅柯夫斯基面前展開了巨大的遠景——做一個革命之街的詩人、人民的詩人，實際上去摧毀『大』文學與『爲人民』的文學中間的壁壘。爲新的革命聽衆的工作攫住了馬雅柯夫斯基，在他心中造成了異乎尋常的創作熱狂。在十月革命之後的第一個一年半中，除了滑稽宗教劇和左翼進行曲之外，馬雅柯夫斯基還寫了許多卓越的詩作，它們之中有幾首也獲有廣大的聲譽，且被譯成多種外國文字。這一切——都是關於革命或者關於藝術在革命中心地位的詩。

關於革命的詩 『十月社會主義革命在人類史上展開了一個新紀元』（聯共「布」黨史簡明教程）

就是這種『新紀元』和大規模的歷史轉變的感覺賦予了馬雅柯夫斯基關於十月的詩以特殊的力量。馬雅柯夫斯基用他革命前的創作把自己培養成一個十月革命的詩人。但是十月——仍舊是他創作道路中的一個最重要的轉捩點。他的詩作的總的調音分明地變換了。詩中震響着巨大的熱情和人的

創作力獲得解放的歡欣。

歌唱歡樂吧！唱吧！

血管中注滿了春天的氣息。

心，叩擊吧！

我們的胸膛——就是鑼鼓上的銅皮！

（我們的進行曲，一九一八年）

英雄的激情的調音在那以後獲得了世界聲譽的詩作左翼進行曲中達到了最大的力量。

馬雅柯夫斯基在左翼進行曲中表達出爲革命祖國反對外國帝國主義者及其僱傭的鬪爭的英雄精神。握起武器的革命人民永不讓自己的祖國受奴役：

讓僱傭的盜黨來包圍吧，

讓他們傾出鋼鐵之流吧，

俄羅斯決不屈服於聯軍。

向左！

向左！

向左！

藝術與革命 「受破壞的城市在等待着建設者。奴隸制度的虬根被革命的水龍清除出了靈魂。人民的靈魂在等待偉大的播種。」

馬雅柯夫斯基在一九一八年春在給工人的公開信中這樣寫道。他懂得，革命在作家、詩人、畫家、音樂家面前提出了新的崇高的任務，替創作力蓬勃的活動打開了資本主義時代藝術所不可能有的廣大的可能。這使革命對詩人更爲可貴。但是這也使人家向詩人、向畫家提出更大的要求。藝術應當從宮殿中、從博物院中、從頹廢的『象牙之塔』中走到『街上』，走向人民，應當表達出人民歷史中最偉大的節日的歡樂。詩人和畫家應當從自己的靈魂中拔去壓迫和私有的後果的一切。爲了做到這一點，應當覓取燦爛的色彩和前所未有的字句。馬雅柯夫斯基的詩作給藝術大軍的命令（一九一八年）就充滿了歡樂、勇氣、革命的燃燒和青年的血氣。

老朽們的隊伍空忙着

例行的無益瑣事。

同志們！

衝向防禦！——

心靈的防禦！

詩人毫不懷疑，在革命時期，藝術對人民是需要的，它在作用於人民大眾的時候能夠成爲巨大的力量。

革命提高了馬雅柯夫斯基對自己在詩歌中的革新工作的責任感。詩人——這首先是社會的有益成員。他在做着巨大而負責的社會事業——管理人心，那就是說管理他們的情感。

心——同是一樣的摩托。

靈魂——同是一樣的巧妙的推動機。

詩作工人詩人，這個題目本身便是很特徵的。在這個公式中——存在着對勞動深切尊崇和把詩歌創作當作人在社會主義社會中的重要活動方式之一的理解；馬雅柯夫斯基的下面的呼籲是對着俄羅斯文學中曾經有過的一切活的和光榮的事物的。

用到事業上去！

工作是活的和新的……

（工人詩人，一九一八年。）

他也向自己做過這一呼籲。馬雅柯夫斯基很少歌頌革命。他要參加到革命裏面去。蘇維埃政權已經存在了一年半。革命的發展在議事日程上放進了更新的任務，更新的困難：傑尼金在進攻，破壞在增大，國際局勢在複雜化。馬雅柯夫斯基要進行這樣的工作，它會立即使人每天感覺到他是把直接的利益帶給祖國的勞動人民，同時他的帶來利益並不是一般地作爲一個公民，而是作爲一個詩人。他要儘可能適合時宜地把自己的文字巨匠的本領、『人類靈魂的工程師』的本領、『用到事業上去』——到革命的事業上去。應當每天再生左翼進行曲中的英雄頌歌，並使它達到從不想——而且也沒有時間——打開詩集的那種讀者眼前。因此馬雅柯夫斯基頑強地想把自己的藝術匠心應用到羣衆政治鼓動的任務上去。他靠他在藝術中所征獲到的一切來達到這一點。他的創作從來不是消極的，直觀的。在革命的條件下，作爲一個抒情大詩人的馬雅柯夫斯基所固有的功能，在他的政治立場的明朗性——布爾雪維克黨性組合之後，就變成了鼓動性。

爲了在詩中把真實的布爾雪維克字眼帶到那些也許還祇剛剛學會閱讀的人那裏，就需要一些全新的，同時又非常簡單的同讀者的交往形式。在一九一九年三月出版小書符拉其米爾·馬雅柯夫斯基的全部著作時，他在序言中寫道：

『我把寫成的東西留給各學校，我要離開已完成的任務，僅在跨過自己之後再來出版新書。』

馬雅柯夫斯基半年沒有寫什麼。這一年秋天開始了他在羅斯達的工作。

馬雅柯夫斯基在羅斯達 一九一九年秋，馬雅柯夫斯基和畫家切列姆納赫一起在羅斯達組織了一個藝術之部，它開始發行『羅斯達諷刺之窗』或者就是『羅斯達之窗』——一種並不是用印刷方法，而是藉剪切的紙型之助用手製成，然後陳列在商店櫥窗裏的宣傳畫。

馬雅柯夫斯基在羅斯達進行着巨大而多樣性的工作。實際上他是領導着藝術部門的全部工作：他選取題材，構思詞句，替各個畫家分配工作，並和切列姆納赫一起接受或是淘汰交來的宣傳畫。可以確信地說，從『羅斯達之窗』的一千六百到一千八百張宣傳畫中間（其中有三分之一以上不曾問世）有十分之九是根據馬雅柯夫斯基的詞句（詩或是散文）畫成的，有三分之一是附着他的畫：樸素的，鮮明的，非常有動力的畫。

『羅斯達之窗』的基本題材及藝術特點 『羅斯達之窗』是在對蘇維埃政權說來是最艱苦的內戰時分開始出現的。外國報章都認為祇有奇蹟才能挽救紅色的莫斯科。結果這一『奇蹟』完成了。穿着紅軍外套的數百萬勞動者的革命英雄主義和他們對蘇維埃祖國的忠誠完成了似乎是不可能的事情——敵人被擊潰了滾退出去。馬雅柯夫斯基的『羅斯達之窗』保存了這些和蘇維埃人所體驗到的這一次偉大衛國戰爭的英勇精神近似的偉大日子的呼吸。『羅斯達之窗』乃是『用顏料的斑點和

口號的聲響傳達出來的最艱苦的三年革命鬪爭的準確紀錄」（引自馬雅柯夫斯基的我請求發言，一九三〇年）

馬雅柯夫斯基的『機智的騎兵隊』促進了被紅軍打擊和驅逐的敵人的精神崩潰。

有一次報紙發出消息，說尤傑尼奇在柏林和俄羅斯資產階級的反革命政客前軍政部長古奇柯夫舉行會晤。和這個消息一起被登載在『羅斯達之窗』上的動人的圖畫下面有着這樣的註解：

古奇柯夫望了望尤傑尼奇，嚎哭起來。

並不是頰鬚，而是兩束敗草。

還好，老弟，總算放你一條活命，

佔領彼得格勒的笑話是破產了。

『嚴峻的笑』——馬雅柯夫斯基後來這樣題名他預備出版的羅斯達詩集。這笑聲會激勵戰士，但對敵人卻是峻嚴的。

在對羣衆，對人民講話的時候，馬雅柯夫斯基同時也彷彿親自對每一個蘇維埃公民講話。比方，在一九二〇年秋，當紅軍經受着禦寒服裝的嚴重缺乏，蘇維埃政府和黨號召居民爲前線搜集禦寒物料的時候，馬雅柯夫斯基的詩行用嚴格要求的問題攔阻住行人：

站住！

你有皮襪和褲子

和爲情的前綫在寒顫。

應當立刻交給前綫。

或者是：

你不到前綫去打男俘？

你沒有在冰冷的墮壕裏生活？

那麼你替國防事業做些什麼？

馬上趕去做週末勞動去！

『羅斯達之窗』對馬雅柯夫斯基的創作進展具有非常重大的意義。它幫助詩人找到同羣衆、同革命人民來往的新調音，幫助詩人重新審查他在革命前找到的作詩法，幫助詩人『跨過自己』。對整個蘇維埃文學說來，『羅斯達之窗』也是一種重要的、肯定的經驗。馬雅柯夫斯基給別的蘇維埃作家指出了一個在艱苦試煉時分忠誠服務祖國的範例。他有權利不僅在自己的『窗』裏看見了內戰時代的藝術文獻，而且也看見了留給未來的活的範例。一九二九年，那就是整整十年之後，馬雅柯夫斯基在出版他的

羅斯達的詩時，在序言中寫道：『我們也樂於回憶起描寫傑尼金從奧廖爾逃走的詩行：這：是又得喊叫下列詩句的時候的參考：

赤手空拳

是打不倒人的！

同志們，

大家都握起武器……』

當這種時候到了，當德國法西斯盜黨在一九四一年六月侵襲蘇聯的時候，蘇維埃畫家和詩人就組織了『塔斯之窗』的發行，用這個名字強調出他們是承繼了和馬雅柯夫斯基的姓名不可分離地聯結在一起的內戰時期的光榮傳統。

長詩『一萬萬五千萬』人民的題材 雖然在羅斯達的工作需要馬雅柯夫斯基在幾乎是三年的時間內每日做極大的緊張工作，但他同時還有足夠的創作力去寫兩部大作品和許多個別的抒情詩。在一九一到一九二〇年間，馬雅柯夫斯基重寫了滑稽宗教劇，並新寫了一首長詩『一萬萬五千萬』。

長詩『一萬萬五千萬』，如果一方面同雲和人比較，另一方面同他最後的最成熟的長詩列寧和好！比較，就帶有一種中間性的，『過渡的』性質。在形式方面，長詩中有很多革命前的馬雅柯夫斯基所

遺留下來的東西長詩的文字極度充滿誇張和隱喻富有複雜的語位轉換，詩建立在幾乎是猛烈高揚到底的調音上。可以說，在羅斯達所積聚起來的文體經驗，在長詩「一萬萬五千萬」中還很少被利用。另一方面，在形象的性格上，在它們的描寫方法上，卻有許多新的東西。在「一萬萬五千萬」中很顯著的對民謠的響往也是新的東西。最後，長詩的內容本身——作為革命俄羅斯化身的伊凡同作為老的資本主義秩序化身的維爾森的鬪爭——就由十月革命和以後革命俄羅斯反對干涉者的鬪爭所規定。伊凡和維爾森的形象以自己的簡明性使人憶起「羅斯達之窗」。馬雅柯夫斯基並沒有在這首長詩中替自己提出一個目標要顯示某些具體的人類的形象和性格。企圖確定他們的個人的人的質素，像對奧涅金或羅亭所能做的那樣，是徒勞無益的。但是同時，伊凡和維爾森——並不是作者的幻想的隨意遊戲。他們後面有着固定的現實：兩種鬪爭着的意識和社會制度——社會主義和資本主義。伊凡和維爾森的形象乃是這兩種意識的化身（具現），正像馬雅柯夫斯基的宣傳畫上的「工人」和「資本家」的假定的簡單化的人形一樣。但是在宣傳畫上，這些剎時間就會被讀者觀衆認出是已經熟悉的人物，是從屬於具體的，特殊的題材的，而在長詩中，馬雅柯夫斯基卻有另外一種目的：在紀念碑式的史詩作品中呈現出時代的一般的描畫。

馬雅柯夫斯基的新的抒情的世界觀

十月社會主義革命，詩人感覺到自己是其直接參加者的蘇

維埃人民爲自由與獨立的莊嚴英勇鬪爭——這一切都強力地改變了馬雅柯夫斯基的一般的世界觀。如果在馬雅柯夫斯基的革命前的短詩和抒情長詩中我們常常遇到深深的悲劇主義——在它的基礎上橫着一方面是詩人的積極的人道主義、對詩人的抒情『我』中的真正博愛的確信和另一方面是無情的社會政治制度中間的矛盾，那麼現在在馬雅柯夫斯基的詩作中就震響着歡樂、勇氣和鎮靜的確信了。這種新的抒情的世界觀、抒情『我』的新的質素豐富了馬雅柯夫斯基的詩歌，把新的調音帶進了它。這種世界觀顯露在長詩一萬萬五千萬中，在滑稽宗教劇中，在『羅斯達之窗』中，特別在詩太陽或是符拉其米爾·馬雅柯夫斯基夏天在別墅裏遇到的異常歷險中。積極的，鮮明地歡樂的感覺在詩中輕易地覆上了溫柔的抒情的幽默。太陽由於詩人的邀請落到他那裏作客，很普通地坐到茶鼎旁邊喝茶。詩人和太陽談論着各自的事情。原來，——在他們的處境中有許多共通的事物。

在詩人的工作和太陽的這一打諢的對照中存在着一種很深刻的意義：詩人在生活中的任務就是做太陽所做的事情，——幫助一切生物生長，同時無情地光照出生活中最陰暗的狹弄。詩應當像陽光那樣的行動，詩人不能規避他的爲人家所需要的事情，正像太陽不能避開它在天空的軌道一樣。『太陽萬歲，黑闇隱藏起來了！』在這以前一百年，偉大的俄羅斯詩人普希金就曾這樣叫過。

到處照耀，

直到最後的日子，

照耀——

不受障礙！

這就是我的口號——

也是太陽的口號！

一百年之後，馬雅柯夫斯基似乎做了呼應。對這兩個詩人說來，藝術和詩都是太陽的，光明的，理性的始源的表现。

偉大的革命詩人隔着一個世紀和普希金的太陽天才交呼着。

馬雅柯夫斯基的聲譽的增長。新的工作形式 向和平條件的過渡使馬雅柯夫斯基可能更爲多方

面地應用自己的力量並給他帶來了在祖國和國外更爲廣泛的文學的與社會的聲譽。他的書籍以不斷增長的印數出版着，他的詩被譯成各種外國文字，它們引起外國報章的注意。馬雅柯夫斯基發揮着熱情澎湃的多樣性活動：他直接參加最初的蘇聯羣衆性雜誌，特別是諷刺雜誌（其中包括至今尚存的鱷魚）的組織，有系統地在全俄中央執行委員會消息報和其他的報紙裏工作，幾乎每年到國外去用他的演講

促進對蘇聯的各種偏見和毀謗的揭露並促進蘇維埃文學的權威的鞏固，寫文章討論最新的法蘭西藝術，同時，還發明着鼓動工作的新形式。比方，那時許多為蘇聯貿易機關的廣告書擬的詞句就獲得了廣大的聲譽。那時列寧說：『國家應當學會做生意，』因為同資本主義的國爭已經從軍事的領域過渡到經濟的領域。在這裏，馬雅柯夫斯基也竭力想幫助蘇維埃國家。他自己則在這種對詩人說來是異常的任務中磨練了他的文學技巧。為蘇聯貿易機關莫斯科農業公司及橡皮信託公司的廣告書所擬的詞句（大部份是戲謔的）以出人意料的轉折、比較、戲言引起了會心的微笑，並且牢牢地被記憶着。文字上的舊教徒和唯美主義者向馬雅柯夫斯基囁嚅着：『詩人……忽然卻替莫斯科農業公司寫起廣告來！在文學晚會上，受敵人煽動的人責罵他做『糊口工作』，喊他『莫斯科農業公司專家』。對於這種責罵，馬雅柯夫斯基利時間就還敬了一個反問題：『那麼你們是擁護私有主嗎？』他後來在一篇文章中比較鎮靜而正經地解釋道：『我要為莫斯科農業公司寫，是因為需要這樣做。』這對於馬雅柯夫斯基是非常特徵的。蘇維埃國家所需要的也變成了他個人的願望。——他的個人利益與整個國家利益難解難分到這種程度。因此，蘇維埃國家所需要的『零星瑣事』，馬雅柯夫斯基也是『用他本領的全部力量和嚴肅性』寫作的。他的許多廣告詞句都寫得真正的光輝燦爛。比方，蘇聯貿易商店莫斯科農業公司所出品的「伊拉」牌香煙（在革命前就有這個牌子）的廣告：

被我們

從舊世界

遺留下來的——

祇有

「伊拉」牌香煙

除了……

莫斯科農業公司裏

沒有地方有！

但是，這幾年來馬雅柯夫斯基的廣告鼓動工作無論在題材的嚴肅性上或是詩人的創作意義上都不能和他在羅斯達的工作相比。羅斯達在一九一九至一九二一年乃是馬雅柯夫斯基的主要事業。一九二二年以及此後幾年的廣告鼓動是所謂他的龐大的詩業中的副業。這時有印刷所在工作，有雜誌在出版，可以刊行長短詩集。『羅斯達之窗』的真正繼續——祇不過是在更爲廣大的規模上——乃是他的發表在報紙與諷刺雜誌上的政論詩與諷刺詩。這時他工作的另一條路線乃是抒情長詩。

馬雅柯夫斯基的諷刺詩。沉緬在會議中的人們

馬雅柯夫斯基工作形式的多樣性也伴來了構思

方面的擴大。在和平環境中，和一般政治的、國際的等等題材一起，生活與文化諸問題也獲得了巨大的現

實性。蘇維埃政權和黨並不是在空地上建設，並不是同一個特殊的抽象的『社會主義的』人發生關係。得調整同普通俄羅斯人的新的社會的與個人的相互關係，他們不久以前還都是生活在舊制度的桎梏之下，還都體驗着被打倒的剝削階級的殘餘方面來的有害作用。在剛剛形成的蘇維埃公私生活中同否定現象的鬭爭、同官僚主義的鬭爭——這一切都要求建立一種會成爲有效的布爾雪維克自我批評的武器的蘇維埃諷刺。一九二二年三月馬雅柯夫斯基在消息報上發表了他的詩作沉緬在會議中的人們，嘲笑那時由於缺乏責任制而盛行在各人民委員會中的無盡頭的會議。電話紛紛打到編輯室：怎麼容許登載這樣的東西？

但是馬雅柯夫斯基的詩卻獲得了符拉其米爾·伊理奇·列寧的權威的支持。次日，一九二二年三月六日，在冶金工人職工會代表大會的分組會議上演說時，列寧這樣的響應這首詩：『……從政治和行政的觀點來看，我好久沒有體驗到這種滿足了他（馬雅柯夫斯基）毫不留情地嘲笑會議和取笑共產黨員，因爲他們老是會議和反覆會議。我不知道，在詩的方面怎樣，至於政治方面，那我保證，這是完全正確的。』

這樣，馬雅柯夫斯基善於立時把握住可靠的政治上的準星。這裏就顯露出詩人在羅斯達所通過的試煉。

沉緬在會議中的人們 是馬雅柯夫斯基發表在中央報紙上的第一首詩。列寧的批評替馬雅柯夫斯基打開了編輯室的大門。他在消息報、工人莫斯科、鰐魚以及別的出版物上發表了數十首詩，其中有許多是諷刺詩（有一次人家問我：您歡喜新經濟政策嗎？我回答道：我喜歡的，因為它並非胡說八道、關於球博戲和鉋刀的激烈詩、關於米亞斯尼茨卡雅的诗、官僚作風、信託公司等。）

馬雅柯夫斯基後來的回到初次在關於壞蛋和沉緬在會議中的人們中提出的小市民習氣再生與官僚主義的題材是在往後幾年的許多詩作中（並不是關於壞蛋而是關於小壞蛋的诗、紙上恐怖等等）。
長詩我愛和關於這 在一九一七到一九二一年，由時勢和武裝保衛祖國以免免於被奴役的威脅的利害所提出的問題掩蔽了一切。

自然，闡明人的內界那時在退向第二位。到一九二二年至一九二五年，相反地，個人問題的準確解決卻變成了社會問題。新的蘇維埃人在他個人的、內心的世界中將是怎樣的？他將如何的替自己解決愛、友誼、道德、個人關係與社會關係等問題，他將在什麼地方看見個人的幸福？不消說，對所有這些問題，不能一下子提出清楚而無可爭論的回答：它們是逐漸逐漸地被整個蘇維埃生活、蘇維埃文學和文化所解決着。不足為奇，在新經濟政策的最初幾年，當所有這些問題特別尖銳地升到『議事日程』上來的時候，那個善於聆聽和感覺到蘇維埃人所藉以生活的東西的馬雅柯夫斯基就用新的方法寫下了各個時期和各

個民族的抒情詩人——其中包括長詩脊椎橫笛和袴中的雲中的他自己——所寫過的東西。他的長詩我愛（一九二二年）和關於這（一九二三年）的題材——愛的題材——並不是新的；他自己就在長詩關於這的開端中強調出這一點。但是蘇維埃社會主義時代卻用新的方法把它提出來。因此，雖然馬雅柯夫斯基諷刺地稱這一題材為「個人的與微末不足道的」，但它實際上卻在他的長詩中變成了極有意義的，並且決不是微末不足道的。在兩首長詩——我愛和關於這——中，馬雅柯夫斯基把巨大的，要吞沒人的一生的愛斷定為一種使人更完滿和深刻地理解全世界的感覺。和革命前的抒情長詩不同，在長詩我愛中，馬雅柯夫斯基是把愛當作歡樂和力量呈現出來。長詩是自傳性的（馬雅柯夫斯基回憶着自己的童年、少年和被捕，）它對於瞭解作為人和詩人的馬雅柯夫斯基的總的面貌提供了許多東西。抒情詩人的馬雅柯夫斯基在這首長詩裏表露得特別完備：

在我身上

解剖已發瘋。

綿密的心——

到處洪洪着。

「綿密的心」

——這就是馬雅柯夫斯基用來稱呼自己的，這是非常確實的。

不管『她』和她的態度怎樣，詩人對於自己的情感這樣說道：

無論是爭吵，

無論是距離，

都洗不掉愛。

它是仔細考慮過的，

校正過的，

檢驗過的。

莊嚴地舉起長短不勻的詩句，

我要起誓——

我愛，

不變地和忠實地！

在樸素和力量上講，這幾行詩可以同世界抒情詩的最優秀範例相比。

在長詩關於這（一九二一年二月十一日完成）中，早期馬雅柯夫斯基的悲劇調音在相當的程度上是再生了。但是如果脊椎橫笛、人和甚至是袴中的雲都是以悲劇的調子中斷，那麼詩作關於這，馬雅柯夫斯基就是以表露出熱烈地深信個人的悲劇將在未來的總的人類幸福中獲得解決作為結束。詩人的

要求幸福並不祇爲了自己，而是爲了全世界。他相信，所有困惱着他的問題將由『全世界的人羣』來解決，未來『將驅散無數』妨害完滿而純潔的情感的『擾亂心神的瑣事』。

長詩符拉其米爾·伊理奇·列寧 還在符拉其米爾·伊理奇·列寧生時，在一九二二年，馬雅柯夫斯基就開始構思關於領袖的長詩。列寧的逝世與安葬，屏息凝神地在嚴寒中在聯邦院大廈面前等待輪到同敬愛的伊理奇的身體告別的數千隊人羣，在紅場的葬儀——這一切都在馬雅柯夫斯基身上產生了深刻的印象並推動了構思的實現。

在回憶錄以及同認識列寧的人的談話中，馬雅柯夫斯基搜尋着作爲人的列寧的活的特徵和具體的細節。馬雅柯夫斯基研究着列寧的著作，思考着列寧對人類社會史的理解，竭力想更完滿地瞭解列寧的全世界歷史意義。對列寧著作的研究不僅確定了長詩中歷史問題的一般的論述，而且也確定了許多細節。長詩的詞句『貫穿着』被變成詩的列寧的定式。

一九二四年秋，長詩寫成。十月十八日，馬雅柯夫斯基把它朗誦給莫斯科黨組織的活動分子聽。後來，馬雅柯夫斯基在他的自傳中這樣回憶道：

『我完成了長詩列寧。我在許多工人集會上朗誦。我對於這首長詩很擔心，因爲容易低降到普通的政治性的敘述。工人聽衆的態度使我高興，並且證實了需要長詩的信心。』

一九二五年，長詩問世，上書『獻給俄羅斯共產黨』

一九三〇年一月二十一日，即列寧逝世六週年的日子，馬雅柯夫斯基在大劇院在莫斯科蘇維埃所發起的追悼會上朗誦長詩符拉其米爾·伊理奇·列寧。長詩被帶着對馬雅柯夫斯基說來是平常的豐富調音朗誦出來，但帶着由於莊嚴的場合而引起的特殊昂揚精神。它受到聽衆方面的友愛的稱讚。在場的有黨和政府的代表。黨用政治局的名義祝賀詩人。史大林也對馬雅柯夫斯基拍手。

現在，長詩不僅在蘇聯，即是在外國也非常著名。它被譯成了歐洲的許多文字，也被譯成了蘇聯各民族的文字。

列寧的形象 列寧的形象還在寫作長詩以前就對馬雅柯夫斯基顯得血肉地寶貴和親近了。

還在早期的少年時代，馬雅柯夫斯基就閱讀列寧的著作，熟悉列寧的思想並宣傳這種思想；這幫助他從革命的最初幾天起就準確地規定他在革命中的地位。在內戰時期的鼓動工作中，馬雅柯夫斯基發揮了列寧著作中的廣博知識。在『羅斯達之窗』中我們經常遇到從列寧的文章和演辭中摘引出來的意見、公式和引句。那時，在一九二〇年，馬雅柯夫斯基因為列寧的五十誕辰曾經寫過符拉其米爾·伊理奇一詩——這是他初次企圖把領袖的形象呈現在詩歌中。

過了三年，馬雅柯夫斯基又寫到列寧。詩作我們不相信——這是對伊理奇患病的告警公報的抒情

呼應。

在長詩符拉其米爾·伊理奇·列寧中，前兩首詩作中僅僅被提過一筆的事情都被展開了並且被深化了。列寧在長詩中被描寫成全世界勞動者的領袖，被描寫成這種規模的活動家，以致他的『傳記』就是一部世界史。但同時，他也是每一個人都能親近的一個平常人。對於列寧的哀痛之特別深刻地震撼了千百萬人，是因為這些千百萬人知道，他們是在安葬

所有

走過人間的

人們中間的

最富人間氣息的人。

『人間氣息的』●這幾個字在長詩的文脈中獲得了巨大而清刻的意思，它們在自己身上集中了作爲人和作爲活動家的列寧的形象中的最重要因素：

他

●這幾個字的原文的原來意義是『人世的』，『地上的』，此處的譯法也不十分妥當。

一下子擁抱住

整個大地，

看見了

被時間掩蓋住的

一切。

深切的博愛——這就是馬雅柯夫斯基長詩中列寧的形象的主要質素。列寧首先是一個人，他最完滿地具現了馬雅柯夫斯基所認為是人類天性所最具備的那些因素：清楚的意識、思考力、以及關切人們的巨大的心。

……真正的，

智慧的，

人的，

列寧的

巨大的前額，——

這就是馬雅柯夫斯基所首先要保存在記憶中的列寧的外貌。列寧有着『比我們的皮膚皺紋更多的思

想，』他以他的意識籠括了整個地球。

但是列寧的容許他透入歷史本質的偉大理智，——這並不是書齋學究的抽象思想。理智、情感和意志統一在列寧身上：

他

對同志

用人間的愛撫

愛撫着。

他

對敵人

挺站起來

就比鋼鐵還硬。

高爾基在他對於列寧的回憶中引用了一個工人的話，那個工人曾經向他請說出列寧身上最特徵的質素。『列寧像真理一樣樸質。』馬雅柯夫斯基在他的詩中也就是努力要傳達出這偉大英明的『列寧的樸質。』列寧——這是『所有走過人間的人們中間的最富人間氣息的人，』『最博愛的人。』

長詩符拉其米爾·伊理奇·列寧乃是馬雅柯夫斯基的人道主義發展中的新階段，乃是馬雅柯夫斯基的全部創作所共通的人的題材的新論述。『人』、『人的』以及上面指出的形容詞『人間氣息的』等字眼貫穿着整首詩。馬雅柯夫斯基在列寧身上看見了人的理想、人的模範、人的肯定形象和對他的價值的感覺永遠存在於馬雅柯夫斯基的創作中（也存在於高爾基的創作中）。但是在革命以前那一期，這或者是未來的人（戰爭與和平）或者是詩人的抒情的『我』。在內戰年代，馬雅柯夫斯基在革命羣衆身上，在全體人民身上（伊凡）看見了真正人類的因素。現在，馬雅柯夫斯基是在現實的、具體的符拉其米爾·伊理奇身上看見了新人、社會主義時代的人的形象。長詩符拉其米爾·伊理奇·列寧中的人道主義的這一新質素是和馬雅柯夫斯基創作中的現實主義方法的更進一步深入與發展聯系在一起的。

列寧的形象貫穿着馬雅柯夫斯基的創作。

由於列寧的逝世和週年追悼，馬雅柯夫斯基還寫了許多關於列寧的詩：共產主義青年團的（一九二四年）、列寧和我們同在（一九二七年）、和列寧同志的談話（一九二九年）、列寧式的人（一九三〇年）等等。

長詩的結構。史詩的因素 爲了顯示出列寧的世界史的意義，馬雅柯夫斯基在長詩中放進了許多

認識性的材料。

等待輪到列寧的屍灰告別的無盡頭的人列在詩人心中產生了一個問題：

他做了什麼？

他是誰？

他從什麼地方來的——

這個

最博愛的人？

這幾行用來結束序曲的詩似乎在提出主題，準備以後的敘述的性質。

『最博愛的人』——這，像我們在上面所見到的，乃是馬雅柯夫斯基所創造的列寧的形象中的主要事物。他做了些什麼？他是誰，他從什麼地方來的？回答這些問題的有長詩的第一部與第二部的龐大的歷史與政治材料。對於列寧是怎樣的人的問題是不能用普通的傳記調查回答的，因為

年代久遠，

大概二百年來，

最初的

關於列寧的訊息

就出現了。

像列寧這樣的人的現身歷史舞台是受數世紀來的整個歷史進程、工人階級的全部歷史、以及勞動者爲脫出剝削的桎梏而進行的全部鬭爭規定的。馬雅柯夫斯基談到那改變佈滿「公候伯子男領地」的封建歐洲的面貌的資本主義制度，談到工人和資本家之間的階級矛盾的興起與深化，談到殖民地人民的被壓迫和農民的破產，談到無產階級政黨的出現，談到馬克思，談到巴黎公社。這裏所提到的每一個題材都組成了一個小小的斷片。這種斷片的每一個都緊緊地和鄰接的總的意思發展聯系着，不過在某種程度以前還是獨立的罷了。在從一個斷片（題材）過渡到次一個斷片時，馬雅柯夫斯基有時陡急地變換了敘述的性質、調音、甚至是詩的節奏。而這一切併在一起就準備起一個總結了長詩的第一部的結論。

根據這一切

在辛比爾斯克的不毛之地

生下了

一個普通男孩子

列寧。

如果在長詩的第一章，列寧是被呈現在世界史的背景上，那麼在第二章，馬雅柯夫斯基的講述列寧的生活就是和俄羅斯的歷史，特別是和俄羅斯的革命運動聯系着了。

馬雅柯夫斯基從列寧的傳記中挑出在歷史上最有意義的東西，他把列寧的活動當作俄羅斯人民由來已久的追求自由的自然發展，當作俄羅斯革命運動的優秀傳統的具現那般的顯示出來。在讀者面前閃過了農奴制的俄羅斯，其中包括被沙皇處死的列寧的哥哥亞力山大·鄔梁諾夫的人民意志派、伊理奇的革命工作的開始、向工人們解釋如何把日常爲了改善勞動條件而同老闆們進行的鬭爭與社會主義地改造俄羅斯的總任務配合起來的青年列寧、在同自由主義的與民粹派的誇口者的鬭爭中在俄羅斯鍛鍊起布爾雪維克黨的列寧、布爾雪維克主義的出現和工人階級先鋒隊——黨的組織，乃是全部俄羅斯解放運動史的總結，同時也是列寧活動的結果。列寧和黨是分不開的——這個意思乃是核心。

階級的腦神經，

階級的事業，

階級的力量，

階級的光榮——

黨和列寧——

是一對孿生弟兄，——

誰比歷史之母

更配受尊崇？

我們說——列寧，

我們是暗示——

黨，

我們說——黨，

我們是暗示——

列寧。

馬雅柯夫斯基寫得特別成功的是乘着裝甲車進入彼得格勒的作爲領袖的列寧的形象和描畫列寧在史摩爾納宮的那個斷片。

馬雅柯夫斯基完備地和詳盡地回答了在這一章開端提出的問題——『最博愛的人』列寧做了些什麼，爲什麼人民對他的屍灰致這樣的敬意。人民同領袖的這一偉大莊嚴的告別構成了長詩的第三

章，也就是末一章的內容。但是這裏，敘述的，史詩的因素已退到第二位，把位置讓給直接的抒情的表白了。
長詩的抒情因素 不管歷史的和一般敘述的材料廣泛，長詩列寧，像馬雅柯夫斯基的所有長詩一樣，首先仍舊是一首抒情長詩。這不僅是關於一個對作者說來乃是他的人道主義理想的化身的偉大歷史人物的故事，而且也是關於一個萬人愛戴的人的長詩。在長詩中，抒情的地方並不僅僅是『表白』。它們構成了所謂長詩的骨架，鞏固起敘述部份。

是時候了——

長詩的開端是抒情的，馬雅柯夫斯基就在那裏確定他對主題的態度，說明他採用這個主題的動機。

我要開始講

關於列寧的故事。

但並不是因爲

不再有

悲痛了，

所以是時候

是因爲

猛烈的哀痛

變成了分明的

理解了的苦痛。

長詩的末幾頁並不是對過去，而是對未來而說的。馬雅柯夫斯基明白，被列寧所喚醒的人民，這樣呼應領袖的逝世的人民，——這是偉大的力量。意識到自己是這一力量的一分子使馬雅柯夫斯基初次感到幸福，覺得自己是勞動集體的不可分割的一分子的幸福。

我覺得幸福，

因為我

是這一力量的一分子，

因為連眼裏出來的淚水

也是共通的。

比「階級」

這個名字的

偉大感覺

再要強大

和純潔

是找不到了！

長詩的語言 馬雅柯夫斯基所帶進長詩的巨大歷史材料，與它有關的政治的與哲學的理解，——

這一切爲了獲得表達都要求相應的言語。

馬雅柯夫斯基在長詩列寧中，也像在別處一樣搜尋着擴展語言的表情可能的方法，以便『替每一組觀念找到自己的特殊的表達』。但是在語言方面搜尋這種表達現在已經在新的方向上進行。在袴中的雲中，馬雅柯夫斯基創造了適應抒情情緒的極度緊張性的新字。在羅斯達工作的時候，他獲得了最壓縮的和最有力的文章轉折法。長詩列寧的革新意義——在於字彙的擴大，在於把通常沒有踏進詩作語言的一厚『層』字眼用進詩中。這是社會經濟論文、政治文章、革命年代的演講台和報章的字彙：『封建的』、『剩餘價值』、『殖民地』、『危機』、『帝國主義』、『無產階級』、『資本主義』、『社會主義』。

對於與革命史有關係的字眼也可以這樣說。那些字眼如：『史里塞爾堡要案內的政治犯』、『宣言』、『自由主義者』、『同意權的』或者如一九一七年之後實際上被大家所口誦的字眼：『戰線』、『富農階級』、『糧食徵集隊』、『農產物徵發』、『獨裁』、『民主』、『合作社』、『信託公司』、『聯結站』、『小冊子』。不許這一類字眼進入詩歌意味着在詩歌與生活之間豎起一道人造的高牆，那就是說把詩歌貧乏化並限制它對生活的影響。把這一類字眼帶進詩，而且還是帶進那有歷史意義和抒情體驗的長詩時，

馬雅柯夫斯基就促進了這塔人造高牆的崩壞，使詩的語言接近了蘇維埃時代的人的語言。當然，把集會、報章、科學的語彙根植進詩並不僅僅是長詩列寧的特點。它是蘇維埃時代的馬雅柯夫斯基所共有的。但是在長詩列寧中，它語言革新的這一方面比他任何別的長詩中所表現的要顯明得多。

從另一方面看，在長詩列寧中，除了上述的字彙特點之外，不消說還有許多從前，甚至是革命前在馬雅柯夫斯基作品中所形成的質素。長詩中遇到不少像袴中的雲中的那一類新字。不過它們比袴中的雲中的要『安靜』點吧了。讀着長詩的時候，我們不會注意到它們，它們非常自然，在文脈中非常需要。長詩列寧中的新字——這已經是獲得了的東西，自己足夠解釋自己的東西，它們並沒有被作者『強調出來』，而且它們也不怎麼多。而『政治性』的字眼如『無產階級』和『資本主義』，則不僅常常在長詩中遇到，而且確實在文體上『美化』了長詩。馬雅柯夫斯基預見到有人要反對它們，就自行論爭地強調出它們。

資本主義——

很不典雅的字眼，

它什麼地方

比『夜鶯』響得典雅，

但是我

卻一再一再地

用到這個字眼。

把詩句

寫成鼓動性的口號吧。

我可以

寫這

也寫那，

但是現在

不是說愛情廢話的

時候。

我要把

自己的詩人的

全部燦亮的力量

獻給你，

戰鬥的階級。

無產階級——

對於

認共產主義爲

陷彀的人

是又笨又窄的。

對於我們

這字眼——

卻是强有力的音樂，

强大到

能够喚起死人

去作戰。

對馬雅柯夫斯基很特徵的就是：關於「典雅的」或是「不典雅的」字眼的爭論在他的詩中是公開地和政治鬭爭聯結着的。「無產階級」這個字是和詩人的全部革命的世界觀聯系着。因此它才是「强有力的音樂」。文字爭論的表白在上引的斷片中是和把「自己的詩人的全部嘹亮的力量」獻給勞動人民的抒情諾言交織着，這也不是偶然的。

『政論的』字眼在馬雅柯夫斯基那裏震響得非常感人，因為它們充滿了深刻的內容，並且是由那個組織起長詩的列寧的形象確定的。寫長詩的時候，馬雅柯夫斯基仔細地研究了列寧的文章和演辭。長詩的詞句實際上是『貫穿着』列寧的字眼、轉折和比較的。列寧的形象因此變得更生動和具體。

許多應用在長詩中的字眼的異常性，本質上乃是形式和內容真正統一的表现。

國外旅行馬雅柯夫斯基論西方 「國外」題材的詩在馬雅柯夫斯基的作品中佔着一個特殊的地位。

還在『羅斯達之窗』時，馬雅柯夫斯基就已經很注意資本主義包圍的題材了。一九二三年，在英國內閣大臣寇森的著名的『最後通牒』以後不久，題名為馬雅柯夫斯基畫廊的一本小書——馬雅柯夫斯基的一組詩，由詩人自己作插圖——問世了。這是反動勢力的積極分子的諷刺性『畫像』：『斯蒂納斯（德國最大的資本家，）普恩卡萊（法國總統，蘇聯的死敵，）寇森（英國的『極端保守派，）畢蘇斯基，墨索里尼。』

馬雅柯夫斯基否認墨索里尼可以有人稱號

墨索里尼的

樣子

真驚人，——

赤裸的四肢，

黑色的襯衫；

手上

和脚上

是

成千叢的

毛；

手

垂到脚踵，

掃着地。

總之，

墨索里尼的樣子

像一只猩猩。

沒有臉，

代替臉的——

是一個巨大的

劫掠的記號①。

這樣，墨索里尼被描寫成一匹類似人的野獸和劫掠者。當法西斯主義在歐洲還祇剛剛積聚着力量的時候，馬雅柯夫斯基已經在墨索里尼的喧嚷不休的煽動演說後面辨認出他真正的政治『臉孔』（『巨大的劫掠的記號』）了。

馬雅柯夫斯基畫廊——這是詩的『小冊子』的集子。馬雅柯夫斯基在這些『小冊子』裏面提出的並不是具體的人類的性格的描寫，而是某些政治趨向的具現。怪誕誇張和宣傳畫般概括的方法使馬雅柯夫斯基畫廊與『羅斯達之窗』很為接近。

但在根據『國外』旅行的材料寫成的作品中，馬雅柯夫斯基就用完全不同的方法來解決描畫敵人的任務了。

首先，這裏的主題是更為廣泛和多樣了。馬雅柯夫斯基在一九二二至一九二九年間九次出國到西方（六次在一九二二至一九二五年，還有三次在一九二七至一九二九年。）他到過法國、德國、西班牙、哈

瓦那、墨西哥、美國、波蘭、捷克。他貪婪地考察着異國的生活，比較、對照、和積聚觀察，學習更深刻地愛護和瞭解自己的社會主義祖國。根據對國外生活的親身觀察的材料，寫成了現在大家都知道的那些馬雅柯夫斯基的作品，像同愛弗萊塔的談話（一九二三年）、詩組巴黎（一九二五年）、關於美國的詩組（一九二五年）、著名的關於蘇維埃護照的詩（一九二九年）以及許多散文素描。西方的生活非常多方面地反映在這些作品中。

馬雅柯夫斯基不知道民族侷限性，他不僅僅善於在自己國家裏看見美好的因素。各國的人類勞動的創造物都同樣使他魅惑。關於愛弗萊塔和關於紐約的勃魯克林橋的詩、巴黎詩組裏的詩，都證明馬雅柯夫斯基也重視美國的技術，也重視法國文化的成就。但是無根據的，不加批判的對現代資本主義西方的崇拜，在他卻是陌生的。先進的美國技術掩蓋不住「金元國家內」社會關係的落後。紐約的勃魯克林橋引起了馬雅柯夫斯基的讚嘆。但是詩人不會忘記

……從這裏

失業羣

低着頭

擁進了

古德崇……

(勃魯克林橋，一九二五年。)

他也不會忘記，失業——是資本主義必然的徵候。

巴黎的有錢太太們的服裝是奢華的，但是：

這種衣服上

最好是再添

一個有腦筋的頭

(美人們，一九二九年。)

資本主義踐踏着婦女的美質。對資產階級說來，女人乃是一種玩具，她沒有自己的意志，沒有思想的權利。而對於真正的巴黎婦女，巴黎的勞動婦女說來，——用馬雅柯夫斯基的話——『生活還要峻嚴』

因爲

……婦女

在巴黎

是非常

困難的。

如果

婦女

並不是賣身

而是服務的話。

(巴黎婦女，一九二九年)

馬雅柯夫斯基能够用一個蘇維埃人的眼睛觀察資本主義國家裏的生活，他能够辨視出，在紐約摩天樓的豪華正面背後，實際上卻隱藏着『完全是十月革命前的葉列茨或是柯諾托普』；紐約居民的生活在它的文化及道德政治水平上是絲毫沒有高過革命前俄國鄉野的生活。摩天樓斷面一詩是以下面的驚嘆句——結論——作為結束的：

我向前

趕了七千俄里，

可是卻

● 葉列茨和柯諾托普是舊俄的小城市。

倒退了七年！

美洲土著居民的被小商人『文明』的殘忍肩負者消滅（墨西哥，我證明，一九二五年）對似乎是『平權的』黑人的慘酷壓迫（黑與白，黴毒，一九二五年）顯明的社會對照（講究禮節的公民，摩天樓斷面，小姐和吳爾華特——一九二五年，關於建築美的詩——一九二九年）以及虛偽與偽善（講究禮節的公民，虔誠的，六個修道尼——一九二五年）——作為資本主義制度的基石的血、汗和謊言是公正而廣泛地顯示在與馬雅柯夫斯基的國外旅行有關的作品中，特別是在關於美洲的詩和散文素描我的發現美洲中。

但是，馬雅柯夫斯基的『國外』詩與散文不僅僅在主題上有意義。在應用那以親身觀察的方法積聚起來的多樣的新材料時，馬雅柯夫斯基也找到了藝術表情的新手段，達到了更多方面地具體而準確的表現生活。

如果追跡一下馬雅柯夫斯基的典型化方法，即描寫人的方法如何的起了變化，那麼這一點就可以顯得特別清楚。

馬雅柯夫斯基在他的國外旅行期間重又正面遇到了他原來的敵人『肥頭肥腦的人』亦即遇到了蘇維埃國家裏的人已經開始忘卻的老闆、資本家和小市民。但是『資本家』的被描寫在馬雅柯夫斯

基的國外詩作中，並不像革命前的詩作裏那樣，也不像『羅斯達之窗』時期那樣，或者甚至像馬雅柯夫斯基畫廊那樣。這不是怪誕地誇大的和失去個人標記的『巴拿馬的胃』；這也不是長詩『萬萬五千萬』中的宣傳畫般概括的維爾森。這是許多賦有個人特徵的具體的人的形象。這就是糖大王和黑人（黑與白）、豬大王斯威夫特（微毒）、講究禮節的公民中的人物、小姐與吳爾華特中的姑娘、蒙德卡羅的賭客（蒙德卡羅——一九二九年）、亨利·福特等等。在馬雅柯夫斯基關於西方的作品的材料上不難追跡出馬雅柯夫斯基的現實主義如何在鞏固和深化，他創作中的敘述的，即史詩的因素如何在加強。在這方面特別有意義的是關於美洲的詩，它們和馬雅柯夫斯基最長的一次（第六次）國外旅行（一九二五年）有着聯系。

馬雅柯夫斯基在他的國外旅行期間是作為一個蘇維埃文化的積極宣傳家出現的。進步的智識分子把他當作蘇維埃國家的使者那樣來問候，反動的報章則利用他的到臨來散佈各種驚人的對蘇聯的杜撰和誹謗。他的名字在許多國家（法國、波蘭、捷克）裏團結起一羣羣革命的詩人和作家。逐漸逐漸地，『權威的』資產階級雜誌的評論家也不得不承認作為詩人的馬雅柯夫斯基的力量與意義。馬雅柯夫斯基是第一個西方知名的蘇維埃詩人。他有權在一首詩中稱自己為『詩的全權代表。』

目前，馬雅柯夫斯基的詩被譯成歐洲和非歐洲的三十多種文字。在偉大衛國戰爭年代，對馬雅柯夫

斯基的興趣特別增強。

對馬雅柯夫斯基本人說來，旅行乃是創作的必需。『我必需旅行，』他在素描我的發現美洲裏寫道。但是一出了國境，馬雅柯夫斯基就想念祖國，要急急趕回家中，趕回蘇聯（證明這一點的有他的信）。

旅行磨銳了馬雅柯夫斯基心中的祖國感，把他的愛國主義鍛鍊得更深刻更自覺，旅行也更加強了對他是特徵的責任感。在船上，在美國的歸途上，馬雅柯夫斯基寫成了他詩作中的最優秀的一首——回家。在這首詩中，表達着詩人同蘇維埃人民的深切聯系和他對蘇維埃人民的責任的感覺。

我不要

我在服役之後

像林地上的小花般

被摘掉。

我要

國家計劃委員會

在給我

一年的任務的時候

在討論中流汗。

我要

委員

擺着指令

控制着時間。

我要

心獲得更多的愛

像技術工人

獲得額外工資一樣。

……我要

把筆與槍刺

一視同仁。

要史大林

代表政治局

用生鐵

和鍊鋼

做几篇

關於寫詩的報告。

結束關於美洲的詩組的詩作回家是在馬雅柯夫斯基創作的新（最後）時期的分界線上寫成的。它是馬雅柯夫斯基關於詩人在蘇維埃社會中的地位與意義的『考慮過的，校正過的，和檢驗過的』思想的結晶，它在主題上隣結着和財務督導員談詩和別的在一九二六年寫的關於藝術的詩作。

馬雅柯夫斯基的後期創作 到一九二六年，在內戰結束時開始的復興國民經濟的巨大工作在基本上是完成了。

「……在為國家社會主義工業化的鬪爭中，黨在一九二六至一九二九年間克服了巨大的內部的和國際的困難。黨和工人階級的努力使國家社會主義工業化的政策獲得勝利……展開了新的工廠、國營農場和集體農場的龐大建設」（聯共〔布〕黨史簡明教程）

國家迅速地變換了自己的面貌。蘇維埃國家的歷史的新階段也在馬雅柯夫斯基面前提出了新的題材和新的任務，並且也打開了新的可能。他活動的範圍變得更為廣泛，工作的形式變得更為多樣。馬雅柯夫斯基為鼓動的與教育的宣傳畫寫着生產方面與衛生方面的口號，寫着長詩好！和各級年齡的兒童用的書籍和唱着嗓子唱，出版着關於美國的素描，在報紙工作並參加排演自己的兩個劇本臭蟲（一九二八年）和浴室（一九二九年）。

在一九二六至一九三〇年間，馬雅柯夫斯基在蘇維埃聯邦的五十二個城市演講和朗誦詩篇。在這一段時間內，除了許多口號、十二個電影脚本、九本兒童書籍、一些論文、兩個散文劇本和一個韻文雜戲不算，他還寫了近三百首詩和兩首優秀的長詩。馬雅柯夫斯基的藝術技巧愈來愈鞏固；他把社會主義現實主義的詩歌抬到更高的階段。

和財務督導員談詩 馬雅柯夫斯基論詩人的勞動 在國內生活的新時期的分界線上，在馬雅柯夫斯基的私人創作上也掀起了重新審查和澈底思考自己對文學本質與作家在社會中的地位及任務的觀點的必需性。

「作家現在必需進行的主要的工作、主要的鬭爭，——這是提高質的共同鬭爭，」馬雅柯夫斯基在一九二六年春寫道。『……最近幾星期來我主要的詩作和財務督導員談詩是紀述一種對資格的感覺的』（引自那麼你們寫些什麼呢？一文）也就是在這幾個月中馬雅柯夫斯基發表了如何寫詩一文。他的詩作致謝爾蓋·葉賽甯、致無產階級詩人書、先進中的先進的等等都是獻給蘇維埃文學與文化的各種實際問題的，它們似乎構成了特別的一組關於藝術的詩。從這一組詩上，可以最完全地想像出詩人的美學觀點的系統。

馬雅柯夫斯基的主要意見：詩歌——這是勞動，複雜的，緊張的，但又是快樂的勞動。馬雅柯夫斯基要

在社會中抬高對詩人的勞動的尊敬，而在詩人們心中則要加強對於自己的社會使命的責任感。因為詩人——這是果敢的調查者，他在生活中和人身發掘着新的東西：

詩歌

——全部——

是朝未知的世界的旅行。

馬雅柯夫斯基要求詩歌有巨大的社會意識和布爾雪維克目的性（致無產階級詩人書）。他深切地確定藝術的社會本質。對他說來，並沒有『詩歌也像任何藝術一樣是生活的反映』以及『詩歌是鬭爭中的武器』這兩種意見中間的矛盾。

過了一百年

在紙夾裏

拿出一首詩，

回憶起當時！

升起了

同財務督導員們的

這一天。

帶着奇蹟的閃光

和墨水氣味的這一天。

……但是詩人的力量

不僅僅在於，

在回憶

你的時候，

在將來打着飽噎。

不！

就是今天

詩人的韻律！

也是撫愛

和口號，

槍刺

和皮鞭。

但是爲了光榮地履行自己的社會使命，「爲了從人海深處提出寶貴的字眼，」詩人應當不斷的工

作。他每一次得尋覓需要的，唯一適配於目前的具體場合的比喻、節奏和韻律。頑強的工作抬高了詩的質，那就是說抬高了詩歌作用於人的力量和持久性。

詩歌——

也就是鑄的開採。

開採一克鎊，

要一年的勞動。

你用盡氣力，

採了一千噸的字鐵，

祇爲了

一個字。

雖然

文字的原料

會腐爛

這些字眼的

燃燒

是多麼的易於化爲青煙，

但這些字眼

仍推動着

千百年來

千百萬人的心。

馬雅柯夫斯基自己就是有耐性地和努力地寫着詩的。『對於詩人，並不是八小時，而是十八小時的白天，』他後來寫道。

馬雅柯夫斯基具有特殊的記憶力，他能够在任何條件下寫詩：在街上，在咖啡店裏，在打彈子時，在談話時。但他總指出：『我的平均寫作標準是八行到十行一天。』如果知道馬雅柯夫斯基對於每一行要修改多少次，那麼上述的一句話就不難瞭解了。比方，名詩致謝爾蓋·葉賽甯的一行就有十二種未定稿：

一、我們的日子對於歡樂很少安排。

二、我們的日子對於喜悅很少安排。

三、我們的日子對於幸福很少安排。

四、我們的生活對於歡樂很少安排。

五、我們的生活對於喜悅很少安排。

六、我們的生活對於幸福很少按排。

七、我們的行星很少爲了許多歡樂而按排。

八、我們的行星很少爲了樂事而按排。

九、我們的行星並不特別爲歡樂而按排。

十、我們的行星並不特別爲了一樁樂事而按排。

十一、我們的小行星對於喜悅不很有按排。

十二、我們的行星很少爲了歡樂而按排。

現在還保存着一個文學家的紀錄，說馬雅柯夫斯基爲了一首鼓動詩的開端曾當着他的面打了六十次的草稿，目的是使幾個字押韻。

但是如果詩人的心默不出聲，如果他祇是自己人民的生活的冷淡登記者而不是參加者的話，那他就有最頑強的工作也寫不出好東西的。

那算是什麼燃燒？

甚至連微燃

也不存在於他們的

冷淡而無力的詩中。

祇是所有的

滲入的印象

都押着韻

都登錄在

發信的

簿子上吧了，——

馬雅柯夫斯基在用詩的形式寫的致高爾基書（一九二六年）中說道。

真正的詩人是那樣的人，他在呼應自己的階級、人民、祖國的號召時，是不顧自己地

行進

並燒到

紅熱，

白熱……

下面這幾行詩是大家都熟知的：

無論是歌，

無論是詩——

這都是炸彈和旗幟，

歌手的聲音

喚起階級，

今天不和我們

一起唱的

人，

就是

反對我們的人。

(人民藝人先生，一九二七年)

詩人——這是「人民的舵手同時也是人民的僕人。」

不足為奇，馬雅柯夫斯基在這種對自己創造工作的過程的態度下是過度緊張起自己的神經系統的：「崩潰中最可怕的崩潰——心靈的崩潰——在到來，他在和財務督導員談詩中說道。但他贈給蘇維埃人民的卻是燦爛的，有用的，對生活抱肯定態度的字眼。『大匠所鍛鍊出來的歡樂』——這就是馬雅柯夫斯基給自己的詩歌下的特徵的，非常確恰的定義。

武裝着社會主義世界觀的詩人在表現今日的時候，善於看見和傳達出今天還處在胚胎中，僅在將

來才會顯露出來的東西。下列的詩句可以充分說明馬雅柯夫斯基的詩歌：

真正的

詩人

預先

吹出

朦朧的火星中的

明朗的知識。

不難見到，在這一公式中，馬雅柯夫斯基表達出適用於詩歌的社會主義現實主義方法的最重要一面。

『歡樂』、『明朗的知識』——對馬雅柯夫斯基說來，這就是詩人的語言。『語言——人的力量的統帥』他在另一個場合（致謝爾蓋·葉賽寧，一九二六年）說道。詩歌——這是社會鬥爭中最重要武器。詩歌的目的是

……喚起、

領導、

目力衰弱的人……

呼應這個要求的是蘇維埃年代的馬雅柯夫斯基的詩歌，特別是他的優秀的長詩好！

長詩好！長詩好！是在一九二七年春天到夏天寫成的，在慶祝偉大十月社會主義革命十周年時間世。在全俄中央執行委員會的慶祝大會上，人民教育委員長盧那察爾斯基在關於十年來文化建設的總結的報告中指出馬雅柯夫斯基的長詩是蘇維埃文學最重要成就之一。

『馬雅柯夫斯基』，人民教育委員長盧那察爾斯基說，『寫了這首長詩向十月革命致敬，我們應當把它當作向我們的節日致敬的最大的喇叭曲，在這曲聲中沒有一個虛偽的調子，這曲聲在工人聽衆中間將贏得掌聲。』

『這是鑄成青銅的十月革命』，盧那察爾斯基在另一篇演講中總結了長詩所產生的一般印象。在同德國法西斯侵略者的戰爭時日，好！的基本題材和意識目的對讀者尤其親近。

長詩好！中的革命題材和祖國題材好！——這是關於十月革命和社會主義祖國的長詩。這兩個題材在長詩中聯結得難解難分。如果說這是一個題材的兩面，甚至更爲準確。

在過去曾經發揮得光輝燦爛的俄羅斯人民的愛國感被十月社會主義革命的成就、被舊的沙皇俄

羅斯的轉變爲建基於各民族兄弟友愛上的蘇維埃社會主義共和國聯邦增加了無數倍。

『蘇維埃愛國主義的力量就在於它的基礎不是種族的或是民族的成見，而是人民深刻地忠於和信任蘇維埃祖國，以及我國一切民族的兄弟友誼。』史大林在一九四四年十一月六日紀念十月革命二十七周年的報告中說道。在蘇維埃愛國主義的基礎上——是蘇維埃聯邦全體勞動者的生命利益（史大林）。

在好！中以詩的形式表達出蘇維埃愛國主義同十月革命成果的這一聯系。

在同法西斯主義搏戰以前無數年，馬雅柯夫斯基就在長詩好！中指示出蘇聯的不可戰勝性的基礎在那裏。長詩的意識本質在於：對一個真正的蘇維埃人說來，『共同的』就等於『我的』。

蜿蜒着

蛇一般的街道。

房舍

沿着蛇身。

街道——

是我的。

房舍——

是我的。

每一個個別的人的勞動注入了舉國一致的勞動熱情。

胸膛

靠着陳列櫃上的

書堆。

我的

姓名

印在詩的題目上。

我高興——

這是

我的勞動

注入了

我的共和國的

勞動。

(第十九章)

無論是詩人的勞動，無論是鑄鋼工人的勞動，無論是農民的勞動——這一切都是一個整體，布爾雪

維克黨所組織起來的人民集體勞動的環節。詩人頌揚那改造祖國的社會主義勞動。

我

喜歡

我們計劃的龐大，

跨步的

規模。

我對於進行曲

覺得很高興，

因為隨着它

我們走向工作

和戰鬥。

(第十七章)

現在，在三次「史大林五年計劃」之後，在紅軍的震驚全世界的勝利之後，——甚至連敵人也明白那『我們隨之走向工作和戰鬥的進行曲』了。

馬雅柯夫斯基能够在那些『由鐵和石頭構成』而升起在他眼中的最初的建設後面，在『垃圾今

天在腐爛」的空地後面看見「將要有」的祖國，被「史大林五年計劃」所改造的祖國。

十月革命——這是新的社會主義祖國的誕生。在長詩中顯示着革命的動因和在革命中活動的主要力量：工人階級（第五章、第六章、第七章、第八章、第十二章）、農民（第二章、第七章）、士兵大眾（第二章、第六章）、反革命的資產階級和白衛軍（第四章、第五章、第十章、第十六章）、協調的各黨（第三章、第四章）、黨和工人階級的作用以及它們對農民的態度的描寫在長詩中佔着一個特殊的地位（第二章和第七章）。

馬雅柯夫斯基稱蘇維埃共和國爲「勞動和戰鬪中誕生的共和國。」勞動的題材在共產主義週末勞動的描畫中（第八章）特別緊密地把十月革命的題材同祖國的題材聯結起來。

共產主義週末勞動是偉大的十月革命所產生。列寧的文章偉大的發軔就是記述這種勞動的。革命前的俄羅斯不能夠知道這種形式的集體英雄主義。共產主義週末勞動——這是：

……自由地

集合起來的人的

自由勞動。

同時這也是復興受戰爭破壞的祖國的工作的開始。

我們來工作，

忍受着一切，

使生活

催趕着時間的輪盤，

乘着我們的車輛

在我們的草原之上，

向着

我們的

挨過凍的城市，

配合着鐵的進行曲

奔去。

如果對長詩十二個中的亞力山大·勃洛克說來，革命是一種盲目現象，是一陣在世界上空刮過的旋風，那麼對馬雅柯夫斯基說來，革命就不僅僅是一種盲目現象了，——它是一種由工人階級及其黨所領導的創造的組織的力量：這是軍事局裏來的工人，他幹練地指出在衝擊冬宮時是從那一面進去的；這是在史摩爾納宮的列寧，他準確地規定起義的日子。在那整章讀起來就像是在十二個的背景上的第七

章（與勃洛克相會）中，在搗碎地主莊園的農夫的暴亂兇猛的歌謠之後，馬雅柯夫斯基說道：

這股旋風

——從思想到打鐵，

還有建設，

還有大火的煙霧，

黨

都抓到了

手中，

送出去

排列在隊伍中。

在長詩的第十四章和第十五章裏，馬雅柯夫斯基講述着革命初年莫斯科的困難生活，把嚴峻的激情同溫和的諷刺與抒情的幽默組合起來。這裏他引出自己的親人和自己作為長詩的人物。讀者彷彿同詩人肩並肩地體驗着受敵人包圍的莫斯科的困難。這幫助更深刻更親切地感覺到革命日子的嚴峻美並在情緒上加強了長詩的主要意思。個別蘇維埃人的個人命運和蘇維埃土地的共同命運是不可分的。

……土地，

征獲來的，

並是半死不活的

看養起來的，

那裏，你帶着子彈起來，

帶着步槍躺下，

那裏，你像一滴水一樣

流到羣衆裏面，——

抱着這一土地，

你

走向

生活，

走向勞動，

節目

和死亡！

(第十五章)

長詩的史詩形象——列寧、傑爾靜斯基等等，其中包括詩人自己的形象，故事就是由他講出來的

——乃是蘇維埃人的道德力量和美質的確認。在這一方面，傑爾靜斯基的形象特別有意義。

一個青年，

在考慮生活，

在決定——

模仿誰生活，

我不假思索地

對他說：

——生活

模仿

傑爾靜斯基同志。

(第十八章)

傑爾靜斯基——一個為革命祖國的福祉而死於工作的人，對馬雅柯夫斯基說來，乃是人的模範。這樣，教育社會主義時代的人的問題在長詩中是同愛國主義的題材聯系着的。

長詩的革新意義 「我認為好！乃是綱領性的東西，像當時的袴中的雲一樣，」馬雅柯夫斯基在

他的自傳中寫道。他以此強調出，長詩對他具有着原則上的意義。這無疑地是如此的。好！——是馬雅柯夫斯基藝術技巧發展中的向前一大步。在馬雅柯夫斯基所有的長詩中，好！最多面，也最綜合。樣式的文字，調音的，節奏的多樣性符合長詩中所含的歷史材料以及一般的生活材料的多面性和廣泛性，符合表達在長詩中的體驗的多樣和完全。

在讀着長詩的時候，你會感覺到每一個形象和文體轉折的內部親切性。細節和整體相關，因此長詩雖然多樣並且外形文體不同，但仍產生更大（和長詩中的雲或者關於遠相比）的祇有大藝術家才能達到的明朗和樸素的印象。

馬雅柯夫斯基，像研究者之一所公正地指出的，用長詩的最初幾行和第三第四章強調出長詩的革新意義。在第三和第四章裏他戲謔地利用列蒙托夫和普希金的詞句。當然，這絕不能說明馬雅柯夫斯基不瞭解或是不喜歡普希金或是列蒙托夫。他的戲謔詩祇說明了這一點，就是甚至是過去最優秀的詩人的藝術體裁也不能機械地搬來表現廣大意義上的新事物，即詩人所同時代的時代。但是馬雅柯夫斯基創作風格的特點——當這風格在他創作的後期形成的時候——卻是在長詩好！中發揮得特別完滿。

馬雅柯夫斯基在許多地方改變並發展了抒情的樣式。由於長詩中所觸及的事件包括比較不大的一段時間，所以能够不敘述它們，而是通過個別人物和羣體的行動與言辭顯示出它們，換句話說——把

事件戲劇化起來。

在長詩好！中，就有許多事件和許多登場人物。比起長詩符拉其米爾·伊理奇·列寧來，它在主題上是大為複雜了。人物的形象被呈現得非常壓縮，但它們仍舊是生動的，具體的。這並不是長詩一萬萬五千萬中的假定的人（維爾森和伊凡），而是個性化了的和典型化了的人物。這裏有現實的人物（列寧、傑爾靜斯基、馬雅柯夫斯基本人、勃洛克、拉符特等），也有虛構出來的人物，甚至有最插話性的人物（二等上尉卜波夫、副官、『軍事局裏來的同志』、『普季洛夫廠工人』、偷錢的少年、水手、仲裁者等。）這裏個性化的方法是異常多樣的。

比方，『普季洛夫廠工人』總共祇在幾行中閃過。但是他投擲出這樣的話：

你，

小夥子，

取出

偷竊來的錢吧！

錶

現在

是我們的了！

其中深刻的內容和特徵的不準確的文字（『取出』和『現在』兩字在原文中是拚錯了的）組合着。這兩句話和作者的說明他對犯罪者（『慈祥的老爹』）的態度的兩個字一起就已經創造了獨特的人的形象。

爲了說明傑爾靜斯基，馬雅柯夫斯基獻出了一幅肖像畫。勃洛克似乎是被描畫在他自己的詩（陌生女人，北方煙霧）的『背景』上。不必一一去舉出這種方法了。主要是：第一，馬雅柯夫斯基在長詩中創造了一畫廊的個性化了的正反面人像，第二，使形象個性化的方法在馬雅柯夫斯基那裏是異常的多樣。

長詩的樣式上的調音與節奏上的特點 不難見到，在用到長詩中來的形象的畫廊中，和歷史人物及虛構的歷史典型人物（水手，普季洛夫廠工人等等）一起，還存在着馬雅柯夫斯基的密友和熟人（姊姊，拉符特等）的形象。在自傳中，馬雅柯夫斯基一面指出這篇東西的『綱領性』，一面稱『那些僅僅在私人聯想中是合法的背景與事實的引進』爲長詩的詩歌上的革新之一。確實的，整首詩似乎是在兩個背景——大的和小的——上展開：一方面是歷史事件的或多或少地概括的描寫（第二章和第六章），另一方面是飯店裏白衛軍的談話、與勃洛克的相會、拿着紅蘿蔔的馬雅柯夫斯基等等。

事件和人物的變換伴隨着故事的總的調音的陡急變換。在長詩中也有精細的諷刺（第三章關於克倫斯基的地方），也有充滿譏笑的日常對話（第五章和第十五章），也有昂揚的搏鬥的描寫（第六

章) 也有粗獷的農民歌謠(第七章) 也有平靜的故事。

從這一個摘要中已經可以看見，調音的多樣乃是上列的長詩內容中的豐富和多樣的直接表達。但是，從另一方面看，瞭解調音對理解詩人的節奏系統說來乃是最最重要的。因為活的作品的調音(馬雅柯夫斯基的詩總是預備人家朗誦的)——這是休止、節拍的緩速、聲調的抑揚等等。

因此，適應長詩中的樣式的與調音的多樣，就有節奏上的多樣。在長詩好！中，馬雅柯夫斯基的『基音的』或是『調音的』詩句達到了最完滿的發展和最大的彈性。對成熟期的馬雅柯夫斯基的詩句說來，意義上的休止的純熟運用是很特徵的。比方，我們來研究研究下面的幾句詩：

彼得堡的窗。

藍而暗。

城

被睡神和寧靜

禁錮着。

但

庫斯柯娃太太

沒有睡着。

這裏，一音節的『但』字在節奏上平衡了長長的第一行。因此『但』字發起音來是帶着特別強的重音，而此後則出現了特別長久的休止——這一休止在節奏上是必需的。但這一休止在意義上也是必需的：『但』字在這裏應當有力地分開，以便強調出句子的諷刺的聲調並相應地使讀者注意到『庫斯柯娃太太』。如果我們不重重讀出這一韻，放過休止並把『但庫斯柯娃太太沒有睡着』聯起來讀，那我們就歪曲了節奏並貧乏化了這一段的意義表情。像一條規則一樣，馬雅柯夫斯基的詩，如果沒有辨明意義，沒有捕獲到休止的調音，在節奏上就讀不準確的。

在這一關聯上，馬雅柯夫斯基所賦予韻律的意義就易於瞭解了。一行末尾的主要休止是和韻律有聯系的。韻律幫助讀者把各行貫通起來。

『沒有韻律……詩就零落分散了』馬雅柯夫斯基在《何寫詩》一文中寫道。『韻律把我們送還到前一行，逼使我們憶起它，使形成一個觀念的所有的詩行保持在一起。』押韻的字眼易於理解，易於牢記。由此得出了馬雅柯夫斯基提出的並不是押輔助的，而是押意義上最重要的字的韻的要求：『我總是把最特徵的字放在一行的末尾並且無論如何使它有韻。結果，我的押韻幾乎總是異乎尋常的……』（《何寫詩》）

長詩好！的韻律特別多樣和出人意外。馬雅柯夫斯基有時使兩個字的第一音節押韻，有時使第二

音節押韻。他把新的押韻原則帶進了俄羅斯詩。馬雅柯夫斯基的韻律——這並不是字尾的合拍，而是兩個押韻字眼的所謂音「點」的合拍。長詩好！中韻的豐富加強了它的節奏的多樣。

好！是馬雅柯夫斯基節奏方面最豐富的作品。在第二章中，各行的重音數在一個到七八個之間動盪。由於這一點，有時祇由一個字組成的短行獲得了特別富於表情的性質，獲得了特別有力的重音。在第四章中，基音的詩句和普希金式的短長格詩句輪流出現。第七章建立在四重音的詩行和二重音的詩行的組合上。從一章過渡到另一章幾乎總是伴隨着詩句的調音和它的節拍的變換。這種節拍上的多樣性使讀者一直處在緊張之中。全詩在情緒上逐漸高漲，準備着那構成在詩題中的結論。震響得特別歡樂的是長詩的最後一章：其中存在着從國家和詩人所走過的全程的結論。第十九章——這是一個似乎在抑制着衝向外面的歡樂的人的吐露。

我

差點兒

繞過了

全地球——

生活

是好的，

活着

是好的!

.....

報人的詩人馬雅柯夫斯基。在共青真理報的工作。詩的小品。馬雅柯夫斯基，爲了創作上的必需，曾經摸索着同實踐的日常聯系，研究他的工作會給國家帶來什麼好處，同整個國家而不是同少數的『鑑賞家』談話。在這一意義上，報紙的工作，正像從前在羅斯達的工作一樣，對馬雅柯夫斯基說來是外界所必需，而且是有益於創作的了。

馬雅柯夫斯基的報紙工作是一九二二年在消息報裏開始的。但是僅在一九二六年，他才把這工作放到了注意中心。

『一九二六年，在工作上有意識地把自己改成了一個報人』（自傳）在共青真理報上的工作（一九二六年至一九二九年）對他具有特殊的意義。那邊形成了這樣的一種工作風格，它對於一個作爲報人的詩人的馬雅柯夫斯基是很特徵的。

在共青真理報裏，馬雅柯夫斯基是一個職員。他不僅僅總是準備及時交出編輯部的預約稿，而且自己還向報紙提出現實的問題。他對於編輯部的迫切任務執行不力那種情形從未有過。他的經常爲寫詩

而準備的工作系統使他即是在匆促的條件下也能寫作而不降低素質，並且總是趕得上時間。馬雅柯夫斯基注意地研究了達到共青真理報編輯部的各種材料和讀者們的來信等等。這使他在自己的詩作中提出許多尖銳地激動蘇維埃讀者，特別是青年的題材。這種詩常常被稱爲『小品詩』。馬雅柯夫斯基發表在共青真理報上的小品詩——這是同蘇維埃青年、同共青團員的直接談話：

……像對一個朋友般

伸出

雙手

放在

你的肩頭上，——

馬雅柯夫斯基在一首紀述散佈在青年工人中間的不健康的頹廢情緒的詩作中對青年工人說道。他以提起排在共和國面前的真正巨大的任務來鼓勵讀者。

諷刺詩在馬雅柯夫斯基的報章雜誌詩中間佔着一個很大的位置。他憤怒地抨擊所有從外或是從內來加害蘇維埃國家的利益的人。富農和奸商（階級敵人的臉，）盜用公款者（絕口否認的宙斯，）受

賄者、自滿的官僚（支柱、奸佞）、混飯吃的畫家（混飯者）、覬覦蘇維埃烏克蘭的波蘭帝國主義者（鐵磚）和害人者的沙赫金事件製造者（害人者）——這就是這幾年來在馬雅柯夫斯基的諷刺詩中閃過的形象。共青真理報上的許多諷刺小品詩是紀述共青團內的否定現象的。這種詩有：腦蓋上的重載、初學阿諛者的總領導、死魂靈工廠、高等學校裏的事情好而狼狽、它們的內容從它們的題目上已經可以看得出來。共青真理報和鰐魚上面馬雅柯夫斯基的諷刺小品詩證明了他的現實主義技巧的更進一步鞏固。馬雅柯夫斯基在這些詩中展開了整整一畫廊的在生活上具體的同時又是概括的諷刺形象（見奸佞、守財奴、馬屁鬼、懦夫、偽善者等詩）。諷刺的典型也被他創造在劇本臭蟲和浴室中。

很特徵的，馬雅柯夫斯基這時常常利用偉大的俄羅斯諷刺現實主義者果戈里和錫且德林的諷刺形象（奸佞、守財奴）到了一九二九年，他寫了一首詩，號召蘇維埃諷刺作家追隨光榮的錫且德林的傳統。馬雅柯夫斯基在一九二七至一九三〇年間的報紙工作，特別是諷刺工作——這是一個現實主義作家的工作。

五年計劃的題材。蘇維埃人的形象 「史大林五年計劃」的宏大、社會主義工業化與集體化的激情——這一切在一九二八至一九二九年攫住了馬雅柯夫斯基，是這樣的有力，就像一九一八至一九二一年為社會主義祖國的武裝鬪爭的激情一樣。在題材與五年計劃有關的詩中，佔有優勢的是昂揚的口

號的調音：

丟掉

會祖母輩的技術廢屑吧。

德聶泊河，

把輪機

挨着港灣轉過去。

從突擊隊——

到突擊工場，

從工場——

到突擊工廠！

……熱情，

像工廠的

親切的閃光那樣

增大和延長下去吧。

現在

升起了社會主義，

活的，

真的，

公正的。

（突擊隊進行曲，一九二九年）

在描寫五年計劃的詩中完成了對馬雅柯夫斯基全部創作說來是『貫通的』人的題材。

還在革命前夜，馬雅柯夫斯基（在長詩戰爭與和平中）就說過，『自由人要來了。』那時與這一信心作對照的是整個革命前一時期的主要題材：人在資本主義社會壓迫下的受苦和退化。在革命的最初幾年，人的題材就已經和人民的題材融合爲一了。『伊凡』（長詩一萬萬五千萬）——這是俄羅斯人民，同時也是真正人類的化身。實質上，新的蘇維埃人的最初的具體的、積極的形象乃是長詩符拉其米爾·伊理奇·列寧的形象。一九二六年，馬雅柯夫斯基寫了一首名詩給聶德同志——汽船和人。這裏，人道主義的題材獲得了更進一步的發展。聶德爲了保衛授給他的外交文件而在戰鬥崗位上殉難。他的形象——乃是一個在人民的記憶中和人民的事業中探索到不朽性的蘇維埃英雄的形象。我們在前面的長詩好！中可以追跡出整整一畫廊的不僅是諷刺的，而且是肯定的人的形象。

在一九二八至一九二九年的馬雅柯夫斯基的詩作中（大部份和五年計劃有關，）除了諷刺詩之

外還有史大林時代自由蘇維埃人的肯定形象。這就是著名的關於蘇維埃護照的詩中的抒情主人公，勇敢的發明者（我們），鎔鑄工伊凡·柯守列夫（鎔鑄工伊凡·柯守列夫的故事），以及關於庫士品茨克建設和庫士品茨克的人的故事。一詩中的在西比利亞原森林的艱苦條件下也不喪失對已開始的事業的愉快的必勝信心的工人。蘇維埃人的有力是因為意識到他後面站有強大的祖國。

我們——

是能

與光的

空前的飛昇的

· 愛迪生們。

但是我們心中主要的，——

而且這是任何東西掩滅不掉的，——

我們心中主要的，

這是我們的

蘇維埃國家，

蘇維埃意志，

蘇維埃旗幟，

蘇維埃太陽。

這樣，在五年計劃時代，人的題材在馬雅柯夫斯基那裏又和祖國的題材交織在一起了。強有力的，富有創造性的人——這是血肉攸關地感覺到自己同祖國的聯系的蘇維埃時代的人。

同讀者的往來。展覽會

馬雅柯夫斯基在自傳的小章回「一九二六年」中，在說到報紙工作是主

要工作之後指出：『第二件工作——我繼承已中斷的田園詩人與吟遊詩人的傳統。我到各個城市去朗誦。』

據馬雅柯夫斯基演講會的組織者拉符特說，『最近四年來（一九二六至一九三〇年）馬雅柯夫斯基約有三百天是在路上過的……這就是說，他每隔五天要旅行一次。』

旅行的主要目的是同讀者來往。馬雅柯夫斯基要在儘可能大的數目的人心中提高對詩的瞭解水準，他爲了這個目標毫不顧惜自己的精力。這是愉快的，但也是困人的工作，在其規模與神經緊張上是不輸於在羅斯達的工作的。

馬雅柯夫斯基在一封信中寫道：

「……朗誦有點困難。我每天朗誦：比方星期六我在諾伏切爾卡斯克朗誦，從八點半到午夜十二時三刻，他們還

請我第二天早晨八點鐘到大學裏去演講，而在十點鐘則要我到騎兵團裏去，但是不得不謝絕了，因為在十點鐘我要到羅斯托夫去，從一點半起到四點五十分在拉普朗誦，而在五點半已經要到列甯工場，任是怎樣也推辭不了；爲了工人，而且是免費的！

『我在李伐吉宮讀給農民聽。最近一月來我在巴庫的船塢上，在巴庫的以施密特命名的工廠裏，在蕭米揚的俱樂部裏，在第夫里斯的工人俱樂部裏朗誦，我爬上旋盤車床上朗誦……在逐漸靜下去的機器轉動聲下。』

我在做什麼一文中，馬雅柯夫斯基在提出他登台朗誦的材料之後，有完全的權利這樣說：

『我不知道，過去任何一個詩人有沒有過這種同讀者大眾的聯系？』

在寫着馬雅柯夫斯基登台演說的海報上常常有着這樣的副題：『談話——報告。』真的，馬雅柯夫斯基不僅僅『報告』，他也同他的讀者談話和爭論。座位上的對話、聽衆的積極反響——這一切似乎進入了一個晚會的節目。這種同時和數百人的『談話』需要詩人有特殊的才能。似乎，馬雅柯夫斯基生來就是爲了這一點的。

高大的身材，確信的自由的手勢，臉部的粗大而富表情的線條，他藉以蓋過成千聽衆的噪音並傳達出最精密的陪襯意義、情緒和節奏的強大的嗓音——這一切都對聽衆產生了巨大的印象。如果再加上馬雅柯夫斯基是他自己作品的獨一無二的朗誦者，那麼不足爲奇，甚至當大部份到場的人都預先存有

偏見反對馬雅柯夫斯基的時候，到了晚會的結尾，十分之九的聽衆也會被他的詩所征服。

他的目的是提高全體人民大衆的藝術文化。

『我介紹自己的詩歌，就像一個能幹的廠長要宣傳本廠的出品一樣，』他說。服務於同一目標——『擴展對於詩人工作的想像』的還有他在生命的最後一年所組織的展覽會『二十年來馬雅柯夫斯基的工作。』展覽會的全部組織工作由馬雅柯夫斯基親自主持。幫助他的有幾個熱情青年，對他們說來，甚至是馬雅柯夫斯基一起做的普通的『技術』工作也是一種巨大的歡欣。

下面是馬雅柯夫斯基舉行展覽會時的最親近的助手勃龍堡所講的話。

『我到作家俱樂部去。馬雅柯夫斯基不在那邊。我留下來等。我環顧了一下，周圍放着一堆一堆的宣傳畫，一捆一捆的海報和報紙，書籍就像坎墩一樣的聳立着。我尊敬地翻着書籍和『羅斯達之窗，』觀摩着圖畫和閱讀着關於符蘭蓋爾、同虱子們、同傑尼金、同蠅蛆們的鬪爭的圖註。馬雅柯夫斯基進來了。高大、闊肩、敏捷和有力，他站住了身子，馬上詢問地望了我的眼睛。他似乎在用整個軀體、整個身形，甚至是臂彎裏的盧杖詢問道：『誰要什麼？』

『……每天在工作之後我跑到俱樂部去，我習慣於同詩人爲伍，一面享受地研究着材料。而這也並不平凡。對我說來，同馬雅柯夫斯基一起就像在太陽那裏作客。』

『展覽會成績非常好！一般的印象簡直使人發呆。似乎是顯示了整整一個工廠的產品，而不是一個人的著作。』

在一九三〇年二月一日展覽會揭幕的時候，馬雅柯夫斯基初次根據記事簿朗誦儘着嗓子唱。這首

長詩震動了到會的人。它發表的時候已經在馬雅柯夫斯基逝世之後了。

生命的最後幾年

馬雅柯夫斯基把自己的詩歌和自己本人獻給祖國。時間在他面前提出新而又新的任務，他奮不顧身地要回答一切。普通的事實的列舉——馬雅柯夫斯基的『著作與生平』——就說明了他的令人難信的過度工作，更有害健康的是馬雅柯夫斯基甚至在休息的時候也不能排除寫詩。工作中超人的緊張摧毀了詩人的精力。

馬雅柯夫斯基生命的最後幾年（特別是最後一年）充滿了深刻的對照。一方面，馬雅柯夫斯基是一個替自己征獲得廣大聲譽的詩人。另一方面，鑽進那時的文學組織（拉普、『山徑』）的托洛茨基派的害蟲和別的那時還沒有被揭露而無恥地想擔任蘇維埃文學『領導者』的角色的法西斯秘密間諜卻狂暴地攻擊着馬雅柯夫斯基，說他是『工人大眾所不能瞭解的』、『他感染着放縱的個人主義』等等。敵人的間諜有意識地歪曲着馬雅柯夫斯基創作的意義和他在蘇維埃詩歌中的地位。敵人們抑殺着馬雅柯夫斯基，排擠他的報告性的展覽會『二十年來的工作』並在馬雅柯夫斯基周圍造成一種有系統的逐獵的氣氛。

個人生活的苦況、剝奪掉馬雅柯夫斯基同大眾聽衆直接往來的可能的喉病——這一切都加強了那種極度的神經不平衡的情狀，結果造成了慘劇。一九三〇年四月十四日，馬雅柯夫斯基對準心臟開槍

自殺。

集合起數萬人的馬雅柯夫斯基的葬儀變成了人民熱愛自己的詩人的龐大示威。

儘着嗓子唱 馬雅柯夫斯基把自己最後的巨大作品儘着嗓子唱——一首長詩的第一序曲——

交其發表的那一期十月雜誌問世的時候已經在他逝世之後了。長詩的題材應當是第一次「史大林五年計劃。」但是馬雅柯夫斯基已經來不及全盤完成這還在一九二九年就開始構思的長詩了。來得及完成的祇有第一序曲，而在記事簿中則還留着過了七年才發表的第二序曲的斷片；顯然，第二序曲是應當具有一封給愛人的韻文信的形式。儘着嗓子唱屬於馬雅柯夫斯基的最優秀作品之列。

三月二十五日馬雅柯夫斯基在克拉斯那雅·普列斯尼亞共青團大廈的晚會上說：『最近那些被我的文學政論工作所激怒的人常常說我不過是練習寫詩，後代爲了這一點一定要嚴厲責備我的……我是一個有決斷的人，我要親自同後代談話，而不是等待我的批評家們在將來講給他們聽。因此我要在我的叫做儘着嗓子唱的長詩中直接向後代說話。』

現在，長詩儘着嗓子唱——乃是蘇維埃讀者，特別是青年的最喜愛的作品之一。它被譯成世界上各種重要的文字。

馬雅柯夫斯基把這一作品當做關於五年計劃的長詩的序曲來構思是很特徵的，詩人在這裏是向

未來講話並且總結着走過的道路。

馬雅柯夫斯基懂得他所完成的事情的意義和他在俄羅斯文學中的地位。在一九二九年末，他已經是長詩關於這、列寧、好！左翼進行曲、從巴黎給柯斯特洛夫同志的關於愛情本質的信、關於庫士聶茨克建設與庫士聶茨克人的故事那樣的詩作以及許多別的第一流的作品作者。不足為奇，和構思那應當反映出人民在史大林領導下進行的巨大事業的長詩同時，馬雅柯夫斯基心中也出現了一種需要：總結他個人在詩歌中所完成的一切和直接向他的一代為之建設新生活的未來幾代講話。這裏還有一個直接的動機。從獄中最初寫詩（這些沒有發表出來）起已經滿了二十年。因此馬雅柯夫斯基化了兩個月的功夫（十二月至正月）籌備上面已經說起過的展覽會『二十年來的工作』。這一個展覽會對他的同時代人以及對他自已都是一種創作的報告。儘着嗓子唱就是在這個時候寫成的，它和展覽會有着內在的聯系。馬雅柯夫斯基在他的一次最後的演講中直接談到這一點：『最近我寫成的一篇東西——是關於展覽會的，因為這全盤決定了我所做的和為之工作的東西。』

二月一日，在展覽會的揭幕禮上，馬雅柯夫斯基懷着巨大的熱情朗誦道：

像檢閱般展開了

我的書頁之軍，

我沿着一行一行的戰綫

走過去。

詩句鉛一般沉重地

排列着，

準備走向死亡，

也準備走向不朽的光榮。

長詩默不出聲，

把瞄準好的

張開大嘴的標題的砲口

貼向砲口。

作爲一種

最受人喜愛的武器，

機智的騎兵

凝住不動，

舉起韻律的

尖銳的長槍，

在展覽會中，這幾行在長詩中佔有中心位置的詩不僅僅是展開了的譬喻。詩人似乎在講述處在聽衆面前的東西。

馬雅柯夫斯基在長詩儘着嗓子唱中所進行的同後代的談話——在世界文學中並不是第一次。越過同時代人的頭，懷着私人創作的估價，詩人對未來的講話具有着非常久遠的傳統。在二千年前，古羅馬詩人高拉奇就曾寫了一首對梅爾波密納的頌歌，其中詩人的創作是同一座比王公的金字塔更少遭到到時間的破壞作用的紀念碑相比較。羅蒙諾索夫把這首頌歌譯成了俄文。這樣，俄羅斯文學中就出現了第一首紀念碑。傑爾薩文、普希金、勃柳索夫等人都有詩作紀念碑。這些詩人中間的每一個在保存着高拉奇頌歌的格式的時候，也創造了獨特的作品，其中他道出了自己的創作的評價，說出了他要用什麼來獲得後代的重視，構成了自己對詩歌任務的理解。馬雅柯夫斯基的儘着嗓子唱——不管長詩藉以寫成的許多動機，——如果把它放到這一系列，是很自然的。毋庸置疑，儘着嗓子唱之對於馬雅柯夫斯基的創作，正像紀念碑之對於普希金的創作一樣。斷定馬雅柯夫斯基是有意識地把自己的作品同傳統關聯起來，那就是說寫就了似乎是紀念碑的新稿，那是沒有直接的根據的，雖然這一假定很爲可能。但是無論如何，

別的詩人比起來，馬雅柯夫斯基是完全不同地解決了類似的詩的題材。他並不是同假想的神話中的『繆斯』而是同他的未來讀者進行談話。而且他的同他們談話，正像他平常和同時代人談話一樣：直爽、誠實、有的地方激烈。他毫不寬恕『在牆下彈曼陀鈴的人』，不寬恕走着最少阻力的路線去尋覓光榮的人，不寬恕用下流的裝飾引誘讀者的人。他示威地說到自己：

我——是一個清潔夫

和運水夫，

爲革命

所動員和號召的。

在長詩一萬萬五千萬的草稿中，在未列入末次已定稿的草稿中間，有着這樣的一行：

我——

受感應的大地清潔夫。

顯然，這個形象是被馬雅柯夫斯基多方面地加以衡量過的。真的，他雖然很激烈，但仍舊非常準確地表達出需要的意思：清除一切傳染病的泉源和各種道德上的、生活上的、政治上的污穢。詩人就肩負起這一艱難的，但爲人類所非常需要的工作。詩人把自己的精力獻給這一工作的時候，想到了未來的幾代。

爲了

健康而敏捷的

你們，

詩人

用宣傳畫的毛舌

舐去了

含有結核菌的痰。

長詩儘着嗓子唱是蘇維埃人的剛勇與力量的詩的表達，這種剛勇與力量規定了長詩的韻律與調音的特殊威力。馬雅柯夫斯基在長詩的第二序曲的斷片中說了下面的話決不是偶然的：

我知道字眼的力量，

我知道字眼的警報。

它們並不是

謊言向之拍手的字眼。

對於

這種字眼

棺柩

都要踏着它們的四只橡樹脚

避開。

有的時候——

不排印不出版

就丟掉。

但是字眼

扣緊肚帶

衝出去

震動着世紀，

火車爬來

吮舐

詩歌的

長滿胼胝的手。

像對高爾基一樣，對馬雅柯夫斯基，創作乃是一種勞動，而勞動則是一種創作。馬雅柯夫斯基的道路並不是輕易勝利的道路。他的充滿大胆的冒險和嚴峻的自制的詩歌和史大林時代有着血緣的關係。他就在現在也仍是這時代的最優秀的，最有才華的詩人。

第十五章

阿列克賽·托爾斯泰（一八八三—一九四五）

傳略 莫洛托夫在第八次全聯邦非常蘇維埃代表大會席上演說的時候說道：『在我前面演說的是大家都知道的作家A·托爾斯泰。誰不知道這是以前的托爾斯泰伯爵？可是現在呢？是蘇維埃土地上最優秀最受歡迎的作家之一——阿列克賽·尼柯拉葉維奇·托爾斯泰同志。』

在莫洛托夫的這幾句話中說明了A·托爾斯泰所走過的那條複雜的生活之路。他生長於貴族之家，同象徵主義者有過密切的聯系，內心經受過遠離革命內容的意識形態的影響。但是，像舊俄羅斯文化與文學的別的優秀代表一樣，他能夠轉到革命一方面來，把自己的生命同革命融合起來，成爲了蘇維埃國家的各種理想的表達者和蘇維埃人的教育者。

如果在革命前A·托爾斯泰僅僅是一個文學家，那麼在蘇維埃時代他已成爲了一個全國都要傾聽其聲音的著名社會活動家。他是蘇聯學術院會員，獲過許多獎章。一九三七年他被選爲蘇聯最高蘇維

埃代表。在衛國戰爭時他履行着調查德軍罪行非常國家委員會委員的工作。

A·托爾斯泰生於一八八三年一月十日。他的童年是在離薩馬拉不遠的伏爾加草原上度過的，他的義父的莊園就在那邊。A·托爾斯泰賦予他童年的印象以巨大的意義。他在談到自己的歷史小說時，指出道：『我想，如果我生於城市，而不是生於鄉村，那麼我也許從小就不知道千百樁的東西——這草原上偏僻的村子裏的冬雪、聖誕節、農舍、謎語、童話、松明，以及發出特別氣味的麥倉，我大概不能這樣的描寫舊的莫斯科。舊莫斯科的圖畫以深刻的童年的回憶在我腦中閃動着……史實把小說的線索給了我，但是來自深刻的童年的印象的味覺與視覺的把握，那些難以敘述難以捉摸的精細的東西卻給了我所描寫的東西以實質性。民族藝術正就是存在於這裏，在祖國土地的氣息中，在祖國的語言中——在這種語言裏字眼似乎具有雙重的藝術意義，即今日的和童年時所吸收進來的，情緒上的，——在那味覺、視覺和嗅覺上都是祖國的字眼中。就是它們產生了真正的藝術。』

A·托爾斯泰很早就開始寫作。他回憶道：『十五六歲起我就開始寫詩。很糟的詩。在一九〇五年革命時，我寫着革命的詩，也無足重視。我那時還不會想到作家的生涯。』

A·托爾斯泰在薩馬拉實用學校畢業之後，進了彼得堡工藝學院，但是中途離校，開始去學繪畫，就在這時與象徵主義者接近起來，最後，在一九〇七年，出版了自己的第一本書。這是一本詩集（抒情詩。）

一本童話集（喜鵲的童話，一九一〇年）還有一本詩集（藍色的河流後面，一九一一年）俄國十八世紀時代的故事——這就是A·托爾斯泰文學活動的開始。

十月革命前一時期的創作 替A·托爾斯泰帶來文學聲譽的是他的後來聯成一組故事伏爾加左岸的短篇。關於自己早期的散文，A·托爾斯泰說他是從模倣開始的，但是後來就採用自己的題材了。『這是我的母親，我的親戚所講的關於破產貴族的在逝去和已經逝去的世界的故事。生動而可笑的怪人的世界……這是一種藝術發見。』

靠了伏爾加左岸和別的在題材和形象上都近似它的作品（怪人、跛老爺）A·托爾斯泰首先是作爲一個批判現實主義傳統的代表進入文學的。他的主人公和主題描畫着已經被歷史所註定命運的事物，在生活中要死去的事物——那自己不會生活，但要妨害別人生活的敗落下去的貴族。在這一世界裏，生活本質上是停頓了。人們在這裏不知道把自己的力量放到何處，他們變成了無所事事者和冥頑不靈者，像故事之一裏面的主人公米蘇卡·納雷莫夫那樣，或是變成了半正常的夢想家，像『跛老爺』那樣——他搜尋着一種奇怪的方法，以便向被遺棄的妻子贖罪：從自己的莊園跪着走進妻子的莊園。在材料上講，A·托爾斯泰的創作在很多地方是和蒲寧的創作相呼應的。但是，當蒲寧似乎把自己和這一垂死的生活基礎一視同仁，悲慘地體驗着它的末日，搜尋着貴族歷史的寶貴墳墓，以便對這些墳墓唉聲

嘆氣的時候，A·托爾斯泰看見了並且明白了地主制度滅亡的歷史的必然性，指示出它對生活的不適用。由此就出現了他在那『像腐爛的松鷄的翅膀一樣發出臭氣』的地主生活的描寫中的諷刺。他的獻給這一題材的作品大多類似果戈里的諷刺作品。其中一篇叫拉斯焦金的遊歷的在其結構上講是和死魂靈互相呼應的：這是拉斯焦金到各處的地主莊園的旅行，在每一個莊園裏他碰到了可笑而荒謬的怪人。

還沒有在自己的創作中採取某些革命的立場，A·托爾斯泰就已經是批判地看待現實，清晰地指示出這一現實中的改變是必需的，指示出其中的許多東西已經在死亡。

但同時他也在俄羅斯生活中指示出那些保持着至高無上的意義的質素——俄羅斯自然界的詩情畫意，俄羅斯民族性格的魅人品質。他最優秀的作品之一乃是自傳體的小說尼基達的童年（一九一八年），其中A·托爾斯泰複製了自己的童年回憶，異常精細地傳達出小孩子的心理和俄羅斯生活的特徵。

十月革命後的最初幾年，A·托爾斯泰並不是一下子進入蘇維埃作家的隊伍的。他在國外度過了五年（一九一八至一九二三年），但是在這幾年中他愈來愈大地和愈來愈完全地意識到自己同祖國的聯系：『我慢慢地成熟在未來之中，』他對於他這幾年的生活這樣回憶道，『慢慢地習慣於同時代

的事物中，但是，一習慣了之後，我就用全部的感情接受了它。」

二十年代初，A·托爾斯泰寫了很多作品，其中他銳利地諷刺地揭露了許多背叛祖國的流亡者（伊比古斯床底找到的手稿）

A·托爾斯泰這幾年中的另一個大題材乃是幻想的題材。他在自己的幻想小說中提出了許多巨大的社會問題。它們幫助他找到理解同時代的路。長篇小說艾里達就是這樣的，其中A·托爾斯泰描畫出一些遇到馬爾斯並喚起他暴動的布爾雪維克；長篇小說工程師迦林的雙曲線也是這樣的，小說中表現出法西斯本質的全世界政變的企圖和它的由於人民革命而潰滅。

但是A·托爾斯泰的才賦的達到其發展頂峯乃是在對他是最特徵的樣式中——在籠括他所描寫的時代的主要問題的廣大歷史故事的樣式中。他的長篇小說彼得大帝、苦難的歷程、糧食、戲劇故事伊凡雷帝都是如此。

長篇小說彼得大帝 像任何一個大藝術家一樣，A·托爾斯泰的轉向歷史是因爲他想借歷史的助力認識他周圍的生活，用過去的經驗理解那些駕御現在的法則。比方普希金在十二月革命黨人準備起義的時候寫了鮑里斯·高杜諾夫，他在其中指出，爭取政權如果沒有人民的支持是不可想像的：如果「人民不作一聲，」那麼政權註定是要失敗的。在三十年代——在農民浪潮猛烈加強的時期——普希

金寫了獻給普迦巧夫運動的上尉之女，那就是說又是吸取歷史經驗以便瞭解現實中所發生的事情。決不是偶然的，A·托爾斯泰在俄羅斯生活發生最大轉變的年代也轉向那些時代，當

青年的俄羅斯

在圖爭中緊張起力量，

帶着彼得的天才成長。

從前A·托爾斯泰也曾研究彼得的形象（一九一六年的誹謗、一九一六年的彼得節日、一九二一年的刑臺上），但是在還沒有和社會主義國家的建設所積聚起來的經驗聯系起來的時候，描寫出來的彼得是單方面的，有限制的，因此也是不準確的。長篇小說彼得大帝的第一部發表於一九二九年，第二部發表於一九三四年，第三部沒有完成。因此，A·托爾斯泰的寫作這個長篇已經是採用他在蘇維埃聯邦所接受的那一新的歷史經驗了。

這個長篇的意義首先就在於高度的愛國熱情，它帶着這種熱情闡揚了俄羅斯歷史的最光榮的幾頁，顯示出最完滿地具現在彼得形象中的俄羅斯民族性格的偉大，描畫出俄羅斯人民以之建設自己的國家的那些最大的努力。

彼得的時代——這是最大的文化轉變的時代，這是這樣的時代，從人民的底層中湧現出新人，他們

能够在短期内把俄羅斯連上文化發展的新軌道，把它送進歐洲強國的第一列。

這一轉變是在十七世紀下半世紀中準備起來的，推測到它的已經有許多先進的俄羅斯人，但是把它完全實現的責任卻正巧是落在彼得的頭上。像任何天才的人物一樣，他也具有使他看得比別人遠比別人多的理智，也具有能够實現所見到的意志。A·托爾斯泰的長篇小說也就是彼得的生活史。因為彼得的生活與俄國的生活難以分開，所以長篇也呈現出十八世紀第一個二十五年中俄羅斯的藝術史。

彼得的形象 彼得的形象的藝術意義不僅僅在於其中異常深刻地顯示着這個卓絕的俄羅斯人的現實質素，而且也在於這些質素是概括的，是作為一般的俄羅斯民族性格的質素那樣被闡揚出來的。由於這一點，彼得的形象和他的時代的生活圖畫就更為完備地培養起讀者的愛國情感。

逼使彼得熱烈地渴望克服俄羅斯生活的落後性的民族驕矜感在彼得心中發展得異常強烈。它被A·托爾斯泰成功地表現在描寫彼得來到阿爾漢格爾斯克的插話中——彼得在那裏遇到了外國人。

『在德文納河的轉彎處後面，在幾只大帆船拚命用槳划着駛過過去的地方，彷彿像堡壘一般伸展着一座有着六個小塔、有着斜坡橋道與柵欄的長長的大廈——一所外國人的院子。在長方形的裏面——是堅固的倉庫，乾淨的瓦房，在胸牆上——是獨角砲和白砲。沿岸延展着繫舟牆、木板埠頭、山積的包裹、布袋和木桶上面的底蓋。一捲一捲的錨索。一捆一捆的鋸木。牆旁泊着二十來只海船，但是拋錨在河上的還要多三倍。聳立着帶有蛛網一般的漁具的巨大的桅牆，搖晃着高高的，裝飾着雕刻的船尾部分。一面一面的荷蘭旗、英國旗、漢堡旗幾乎垂到水面。在有着一條闊闊的

白帶的塗過樹脂的船舷上，大炮探出了艙口。

『在右岸——東岸，響起了聖燭節的鐘聲。那邊仍舊是那個俄羅斯——鐘樓，還有那些好像因為懶洋洋的煩悶而分散開來的農舍、牆垣、糞堆，岸邊——是數百只小船，還有載着原料覆着席子的划子。彼得斜睨了一眼列福爾特（他們並排站在船尾上。）列福爾特，像往常一樣穿得整整齊齊，敲着手杖——小鬚子後面——是甜蜜的微笑，在微腫的眼瞼上——是微笑，在搽過粉的面頰上——也是微笑。……滿足、高興、幸福。……彼得喘息起來——突然想給這位真誠的法國友人一下耳光。……自造的帆船在駛過海船的高高的船舷時顯得這樣的可憐……』

『可恥啊！——這一切大家都覺得的——無論是面色暗淡的貴族，無論是岸上和藹可親的外國人，無論是船長們，無論是列隊在後甲板上的強壯的，給海風吹打過的水手……可笑……可恥……』

可是國內已經有力量，有能够把俄羅斯領上新道路的人。彼得正就是在收集他們，彼得也因為他們而有力。

A·托爾斯泰一步一步的追隨着國家和彼得本人的成長。

他成功地顯示出最重要的俄羅斯的民族特徵——在達到提出的目標中的堅韌和頑強。失敗祇鍛鍊了彼得，祇加強了他對目標的渴望。『俄羅斯人慢慢地駕車，但快速地趕車，』俾斯麥在警戒地攻擊俄國的時候曾經這樣說過。

彼得的性格是在困難中成熟的（『沉重的鎚，研碎着玻璃，但鍛鍊出寶劍。』）第一次對亞速夫的

攻擊被擊退，第二次彼得就作了充分的準備，終於奪下了亞速夫。開始了同瑞典人的戰爭。彼得立時明白，在這一次戰爭中國家得緊張起一切力量。

他週圍的人還不明白戰爭將循着怎樣的道路進行，彼得卻已經在納爾伐城下清楚地看見：「爲了使大炮在這裏轟射，就需要在莫斯科裝炮彈……」他明白，他在同卡爾會戰前就要在納爾伐城下被擊潰，但正是這一瞭解使他有力經受失敗的痛苦而準備起勝利。獲悉了卡爾的軍隊在開向納爾伐，彼得就離開了軍隊。他同門雪柯夫的談話是很出色的。

「阿列克薩希卡悄聲問道：

「彼得·阿列克謝葉維奇，我們到那裏去？」

「到諾甫戈羅德去。」

「彼得最後蹙了一眼阿列克薩希卡的因爲過度驚愕而張開得大大的透藍的眼睛。他突然面色變成紫紅（額角上的青筋突現出來），抑住憤怒：

「那個野小子是不會損失什麼的，可是我卻有東西要損失……你以爲在納爾伐城下——是開始和結束嗎？戰爭還剛剛開始……我們應當克服……可是用這支軍隊我們是克服不了的……你懂得嗎……應當從後方開始，從輜重車開始……舉劍縱馳——是最後的事情……傻子，你要比卡爾勇敢嗎？垂下眼睛吧！怒火在他臉上抖動了一下。）你別望着我。」

「阿列克薩希卡沒有聽從，沒有垂下眼睛，淚水因劇烈的羞恥奪眶而出，一滴一滴的在緊張的面頰上流下。彼得的細小的蹙仁盯住了他。兩個人都不呼吸。彼得突然乾笑了一聲。他靠向牆壁，把雙手深深地插入口袋。

「我的好朋友，」他學着阿列克薩希卡的嗓音。「親愛的朋友……你爲我覺得羞恥嗎？等着瞧吧，還會發生這樣的事情——大家都掉轉了臉。你給卡爾嚇壞了……你丟棄了軍隊……逃到了諾甫戈羅德，反正一樣，像那時——逃向特羅伊察……好……擦乾臉孔吧……」

在這一場面中，那個準備爲了他現在最清楚地瞭解到的祖國利益而忍受任何嘲笑的彼得的愛國情感特別深刻地顯示出來。甚至他最接近的人——門雪柯夫都不能想像，彼得會在軍隊遭受到最沉重的危險的時候，會在他的出走要被人家當作逃亡和胆怯的時候離開軍隊。但是一個天才比別人看得遠，彼得知道，國家沒有他就收集不起那些可以幫助國家經受納爾伐城下的不可避免的失敗的力量，於是他採取了他唯一可靠的決定，不受任何事物的阻止。

A·托爾斯泰並不隱蔽由於歷史環境而在彼得身上產生的那些特性。那時的歷史環境在他身上刻下了相當顯明的痕跡。列寧說彼得有時是用野蠻的方法同野蠻鬪爭的。彼得的這些特性也清楚地表現在長篇中：剪掉王公大臣的鬚子、確立對「伊凡·赫梅爾尼茨基」的不受拘束的禮拜、在審訊時拷打近衛兵的彼得——這是十七世紀的非常冷酷和嚴峻的人。

但同時他也是一個深刻瞭解祖國利益並以自己天性的全部熱情服務於它的偉大國家領袖，他是俄羅斯民族的最優秀的民族性——包括這個民族的難以馴伏的剛勇、無法摧毀的堅韌和根絕不掉的耐性——的表達者。他的成長、他性格的成熟、同阻礙那些他爲之獻出其活動的崇高目標的困難的鬭爭，——這些就構成了A·托爾斯泰長篇小說中的最動人的主題。但是得指出，A·托爾斯泰在他的長篇中並沒有批判彼得的片面熱中西歐文化。這種熱中有害地顯露在俄羅斯民族文化和它的進步意識的更進一步的發展中。彼得對西歐文化的優待在許多地方是建基於對這種文化的誇大的估價上，建基於對俄羅斯文化的獨立發展的某種蔑視上。可惜，這個問題在長篇中沒有被提出來。

長篇小說的主要形象 像任何大藝術家的作品一樣，A·托爾斯泰的長篇小說中的形象都具有深刻的概括，它們的相互關係反映出這一歷史時期在俄羅斯鬭爭的那些主要力量的相互關係。

有一串形象（霍萬斯基、夏克洛維蒂、姆斯吉拉夫斯基、采克列爾等等）是顯示出舊的保守派王公的那些階層，它們以索菲亞爲首對抗着倚靠俄國的新鮮而年青的一代的彼得。站在他背後的是人民，他們還沒有意識到，但已不自覺地感覺到建立生活新秩序的成熟了的必需性。這就是爲什麼索菲亞不能鼓動近衛兵射擊彼得（『近衛兵像潮濕的木柴一樣噼噼作響，沒有燃燒起來，』）這就是爲什麼人民在彼得從特羅伊察村出走之後仍舊從莫斯科投奔於他，這就是爲什麼近衛兵同高爾登將軍的軍隊作

戰起來是這樣的沒精打采。這就是爲什麼華西里·高里村的面貌是這樣的悲慘——他處身於索菲亞這一面，但又明白舊的生活制度的命運，因而在自己身上找不到同彼得鬪爭的力量。高里村缺乏國家領袖的主要質素——那感覺到身後有着人民的力量，彼得所這樣富有的意志。

鞏固了大俄羅斯國體基礎的彼得的這一人民支持鮮明地表達在彼得用人民中間出來的人來包圍自己這一點上。阿列克薩希卡·門雪柯夫——一個馬夫的兒子，在市集上販賣兔肉包子的，勃洛夫金——一個成爲著名商人的貴族農奴，至於他的兒子——則已經是受過外國教育的新文化人物、工程師和建設者了。

接近這些人的還有一羣最聰明和最具遠見的貴族，他們加入了彼得的改革，推選出忠於他的有才能的助手：宮臣彼得·托爾斯泰，貴族鮑里斯·謝列梅吉葉夫，第一個俄國陸軍元帥。

這些人和彼得一起生長。彼得喚醒了他們心中存在着的一切優秀的質素——意志、主動。當謝列梅吉葉夫獲悉瑞典將軍施里本巴赫預備過冬的時候，他『自己都給大胆的念頭嚇壞了：突然進入敵國的腹地，使敵人在休息時猝不及防。機會是難得的。從前鮑里斯·彼得洛維奇認爲最好是別去試不可靠的運氣，但是今年同彼得·阿列克謝葉維奇一起之後已經變得非常冷酷了：不給任何人以安寧，以休息，不責怪你已經做的，而責怪你能够做得好而沒有做到的。』

『得試一試運氣』

A·托爾斯泰也顯示出幫助彼得建立新文化並在彼得時期俄羅斯生活中起過巨大作用的那些外國人。其中有輕快生活的追求者，像迦拉爾特，他在納爾伐城下會戰的時候坐在營帳裏，悠然自得地等待着『可以把寶劍劍柄向前一鞠躬獻給瑞典軍官的時候。』但是也有彼得的真正戰友——列福爾特、勃柳斯、高爾登。A·托爾斯泰並不誇大他們的意義。他們在俄國的出現以及在俄國的工作乃是十七世紀下半年就在俄國成熟並最有力地被具現在彼得的活動中的那一巨大歷史轉變的後果。

最後，A·托爾斯泰藉之描畫出底層人民的命運的形象在長篇中構成了特殊的一羣。戰爭以及需要財力人力的新城市新港灣建設的重荷是特別有力地壓向他們。他們可能死在作戰中，也可能死在苦役中——苦役奪去人的生命並不如戰爭奪去的要少。

史大林在和德國作家劉德威格的談話中指出，彼得的勝利是『靠着被三倍剝削的農奴制度的廢除』而實現的；彼得的這一方面活動也在長篇中，主要是他的第三部中找到了自己的反映。

安德烈·高里柯夫，以泥污洗面的菲奇卡以及這一建設的其他參加者都用自己的生命顯示出，俄羅斯人民爲了彼得的偉大事業——確立俄羅斯國體，把俄羅斯變成偉大的歐洲強國——作了多大的犧牲。

小說中所描寫的事件的多樣，從貴族的農奴伊伐希卡·勃洛夫金的破農舍到阿夫古斯特王的輝煌的宮院的生活籠括、登場人物的最豐富畫廊——這一切都構成了主要一幕（彼得的生活）在其上面展開的莊嚴宏大的歷史背景。

長篇的語言 在藝術作品中，內容的奧底僅在作家把內容具現於足夠豐富的藝術形式中，首先是具現於人類生活的栩栩欲生的圖畫中的時候才完全到達讀者。讀者就根據這些圖畫的材料來想像作家所談到的那一現實。在這裏起決定性作用的是作家的想像力，是他的藉創作幻想之助而複製出他所談的人物的特性和他們周圍的生活環境的本領。當然，幻想是靠知識培養的：作家知道自己的材料愈完滿，他的想像就愈可靠和有力。藝術才能在其基礎上，是相當地受作家所賦有的那一想像力所規定的。幻想的豐富——乃是A·托爾斯泰的創作的主要特徵。他異常清晰地看見他在講述着什麼，因此他的讀者似乎是直接進入他的故事。

這種在藝術上看見所表現的事件的本領的無數例子之一乃是長篇第二部末尾關於奧列希卡的衝擊的描寫。戰鬪的圖畫、用望遠鏡望着戰鬪的彼得的激動、粉紅色襯衫在牆垛之間飄動的門雪柯夫的大胆無畏、謝列梅吉葉夫的老人的鎮靜（『瑞典人發起火來——他連死都不怕的，』他在瑞典人從裂口擊退俄軍的時候冷靜地說道。——這一切都交組成一幅讀者所看得見和感覺得到的栩栩欲生的

圖畫。

在和青年作家的談話中，A·托爾斯泰說到作家應當竭力用『金鋼鑽的語言』寫作；祇可以用一句唯一的句子表達意思，需要找到這一句子——這就是金鋼鑽的語言。活的，個別的人的話語是和表情姿勢不可分地聯結在一起的，表情姿勢不一定要顯明地表現出來，據A·托爾斯泰說，這可能僅僅是沒有實現的或者是抑制着的做表情姿勢的願望，但表情姿勢總是伴着話語而且賦予話語以個別的色彩。（比方，在一個集會上，當我們聽到但沒有見到說話者的時候，我們總想看見他：顛起足尖，伸長頸項，超過前面立着的人等等。似乎，這對我們所一樣聽到的話不會有什麼加添。但是我們卻看見了伴着話語的幾乎難以捉摸的面部表情、手的運動等等。這一切都賦予話語以它們的最後的，正是某人某一篇談話所特有的意義。）

A·托爾斯泰寫道：

『跟在表情姿勢之後的是字句。表情姿勢規定了句子。如果您，一個作家，感覺到、猜測到您所描寫的人物的表情姿勢（要有一個不變的條件，就是您得清楚地看見這個人物），那麼跟着您所猜測的表情姿勢之後就是那樣的一句唯一句子，其字眼的配列、字眼的選擇以及節奏都符合您的人物的表情姿勢，那就是說符合他在目前的精神狀態。

『由此可知……您，一個作家，總是應當想像，那就是說應當學會看見您所描寫的。您看見您幻想的影子愈是清

晰，您的作品的語言也就愈準確和真實……怎麼聽到這種語言？需要看見它。這是作家的法則，——用內心幻想他所描寫的物像的方法來創造作品。」

A·托爾斯泰的主人公就是用這種他所看見的語言說話的。這種語言賦予主人公們以異乎尋常的生動性和浮雕性。

在亞速夫海邊，門雪柯夫作戰出衆——打死了一個土耳其將軍。在艱苦的條件下舉行的軍事會議上，他插入了談話：

「門雪柯夫跨向桌邊，眼睛是傲慢不遜的……他伸過了手：

「彼得·阿列克謝葉維奇，對不起……照我的官職我不應當在這裏說話……但是，我親身在城牆上……」

劍戮向土耳其將軍，當然……我來說一說他們的習慣……」

這裏，——就顯露出整個門雪柯夫和他的大言、兇狠、聰明以及勇敢；每一個字眼，每一種調音都傳達出他的性格的特徵。

歷史小說的作者在傳達主人公的特有語言的時候面臨到兩種困難。如果準確地複製出他們那時代的語言，他就使他們離開讀者太遠，使表達在語言中的他們的意念與情感太為陌生。如果用當代的語

言傳達出他們的體驗，他就破壞了一個研究離他很遠的生活和風習的讀者所感覺到的那種遼遠感。這裏，作家應當去找尋一條中間路線，至於成功與否，那要視他的藝術節拍而定。A·托爾斯泰以巨大的技巧解決了這一任務。他的主人公主要是用對過去和對現在都是共通的字眼說話。他非常小心地運用一些陳舊的字眼，但決不破壞語言的明瞭性和普及性。

長篇中的每一個人物都具有傳達出他性格的獨特點的語言。

作者的語言也是異常獨創的。A·托爾斯泰並沒有使作者的語言突出到使人感覺到有一個新的個性。他進行着敘述，經常使它和主人公本人的語言交組起來，讓讀者用這些事件的參加者的眼睛理解到小說中所發生的事情。在談到高里村向克里米亞進軍以前發生的凶兆時，他寫道：『在一個三月的發風之夜，一只團部的羊在輜重車裏——許多人都聽到——發出人聲：「有禍難。」大家要用木棍打死這只羊，但牠卻竄進了草原。』這一插入語——『許多人都聽到』——賦予了作者的語言以包括進事件的性質與這些事件的同時代人的調音。在描寫彼得和他的隨從所走的德國大路時，A·托爾斯泰懷着一個初次看見外國秩序的莫斯科人的純樸的天真說道：『他們馳馬在兩旁植着梨樹和蘋果樹的大路上，居民中間沒有人偷竊這種果實。』在敘述新式的鞠躬時，他寫道：『阿爾達蒙用盡所有的知識退後一步，踏了踏腳，擺了擺手，彷彿是揮着襯衣。』他使得讀者感覺到十八世紀初葉俄羅斯人是如何理解新習

慣的。

有時，詞句中應用正在談到的某一人物的口語。比方，貴族布伊諾索夫的房子被彼得時代的新風習侵進了，他氣得要死；代替了用慣的舊式俄羅斯菜，竟吃起肉餡饅頭來，那時 A·托爾斯泰就帶便埋怨了一句：『饅頭這樣小——鬼知道裏面裝着什麼。』這裏的『鬼知道裏面裝着什麼』是布伊諾索夫的話，從它那裏看得出貴族的精神狀態。往下，——在迎接客人的時候，布伊諾索夫『在身前揮着帽，夾着腿，』——又是在描寫中插入了人物本人的話語。這把時代的色彩帶入描寫。

長篇小說的這一富有彈性而準確的語言，就使得 A·托爾斯泰在讀者面前複製出彼得時代的獨特處和偉大處。

關於伊凡雷帝的劇本

A·托爾斯泰在衛國戰爭時期還研究了俄國史上的一個最饒興趣的人物——伊凡雷帝。他獻給他以兩部互相聯系着的劇本：雌雄鷹和艱難的年代。

蘇聯作家的藝術歷史作品的特徵乃是他們重新審查了俄國史上被舊的歷史科學所決定的各種事件的評價，而那種歷史科學卻常常是不準確地和抱有偏見地去研究俄國歷史的。

這種不準確的評價之一，乃是流播頗廣的對於伊凡雷帝的評價。它片面強調出他的嚴厲與殘酷，完全隱沒了伊凡雷帝如何準確地理解到俄國的利益，也完全隱沒了他在反對阻礙他政策的貴族的鬭爭

中倚靠着人民的支持而替俄國做了多大的事業。

A·托爾斯泰的兩個劇本提供了雷帝的新面貌，斷然地拋棄了不僅在歷史著作中，即是在文學中也頗為流佈的傳統。A·托爾斯泰懷着普通的雕塑人物的技巧和語言的宏大感覺，劃出雷帝的最饒興趣的身形。A·托爾斯泰的關於雷帝的兩個劇本——乃是蘇維埃劇作史中最重大的現象。

糧食（一九三七年）和複製出俄國的遼遠過去的歷史作品一起，在A·托爾斯泰的創作中佔很大的位置的還有可以稱爲當代歷史小說的樣式。這是描畫出最近的歷史——內戰年份——的作品。屬於這一系列的有長篇小說**糧食**和三部曲**苦難的歷程**。

糧食寫成於一九三七年。它敘述一九一八年察里邨的英勇的保衛戰。

在許多別的研究內戰題材的作品中間，**糧食**的特點首先在於其中特別清楚地顯示出內戰作爲衛國戰爭和解放戰爭的意義。小說中顯示着同侵入烏克蘭的德國劫掠者的鬪爭，伏羅希洛夫指揮下的第五軍的從魯干斯克向察里邨的進軍，察里邨的被白衛軍包圍，以及白衛軍的被史大林所領導的紅軍擊潰。

小說的最重要特點也是其中對於革命領袖列寧與史大林的描寫。列寧與史大林的夜話，組織察里邨的勝利和輸送糧食給莫斯科以解救它的飢餓封鎖的史大林的活動，——都是這小說中的重要之頁。

苦難的歷程 糧食直接和 A·托爾斯泰的最巨大的著作苦難的歷程聯系着。這個三部曲，A·托

爾斯泰寫了二十年。它的第一部姊妹們寫於一九二一年，第二部一九一八年寫於一九二六年。一九四一年六月二十二日，在法西斯德國襲擊蘇聯的時候，A·托爾斯泰完成了三部曲的第三部陰鬱的早晨。

三部曲的名字取自俄國古代的偽經聖母的苦難的歷程。這樣取名並不是偶然的：三部曲的題材基本上是革命時代俄羅斯知識分子在走向人民的路上的徘徊。

A·托爾斯泰在革命前時代俄羅斯生活的廣大背景上描畫出布拉文姊妹卡佳與達霞以及她們所接近的人伊凡·傑列金與伐吉姆·羅希慶的生活。第一次世界大戰的年份、十月革命、左翼社會革命黨員的暴動、馬赫諾黨徒[⊖]騷動、同傑尼金的鬭爭——卡佳和達霞在莫斯科的俄羅斯電氣化的演講會上遇到她們親近的人以前曾經通過了這一切。長篇以羅希慶的話作爲結束，他對卡佳說道：『你可懂得，——所有我們的努力、流掉的血、所有無人知道的和默不出聲的痛苦獲得了多大的意義……世界將要被我們翻造過去適應幸福的生活……所有這個廳子裏的人都準備爲了這而獻出生命……這並不是空想，——他們可以給你看創痕和青色的彈疤……這是在我的祖國上，這是——俄羅斯……』

在三部曲的第三部裏面，苦難的歷程的主人公們的道路和糧食的主人公們伊凡·高拉與阿格里比納的道路相交了。這是人民中間出來的人，毫不苦惱和動搖，馬上開始做自己的事情——革命的事情。在他們和苦難的歷程的主人公們的接近中，存在着一個深刻的意義——俄羅斯知識分子的最優秀部份與人民的結合。三部曲籠括了內戰的最重要事變，廣泛而完滿地闡揚了意識上的探索、錯誤以及這些錯誤的被真摯而誠實地想服務祖國的人所克服。它是蘇維埃文學最巨大的著作之一。

A·托爾斯泰在衛國戰爭時期的活動 在偉大衛國戰爭時日，A·托爾斯泰首先是作爲一個熱情的政論家出現。他號召全國和法西斯黨徒鬪爭。他寫道：『我的祖國，艱難的考驗落在你的身上，但是你一定會經過考驗而勝利地出來，因爲你有力，你年青，你善良，你心中藏着善和美。你全身都浴着對光明未來的希望，你用你的大手建造着未來，你的優秀的子孫都願爲它而死。爲祖國捐軀的人光榮不朽。活着的人替自己征獲到不朽的光榮。』

收集在祖國文集中的A·托爾斯泰的政論文章乃是藝術政論的範本。

在一九四一年秋天的艱苦日子，他在無線電上廣播道：『我們轉到戰爭的決定性階段——向德國戰線作進攻性的打擊的日子就要來了』（敵人威魯莫斯科，一九四一年十月十八日。）

這些鎮定和確信的字句是這樣一個藝術家的話，他深刻研究過自己人民的歷史並熟知他們藏着

何等的取用不盡的力量。在戰爭時期，A·托爾斯泰懷着巨大的精力工作着。作爲一個輝煌的政論家，他同時仍繼續研究歷史題材（關於伊凡雷帝的兩個劇本，長篇小說彼得大帝的第三部），出版許多獻給衛國戰爭的短篇小說（伊凡·蘇達廖夫的故事），以法西斯罪行調查非常國家委員會委員的資格進行工作。一九四五年二月的逝世截斷了這一卓絕的人的浩瀚的創作活動。這是蘇維埃文學存在以來的最重大損失之一。

第十六章

蕭洛霍夫的創作

小傳 像 A·托爾斯泰一樣，米哈伊爾·蕭洛霍夫也是高爾基死後蘇維埃散文的最大代表。蕭洛霍夫是學術員和蘇聯最高蘇維埃代表。他的文學之路開始的時候已經是在新時代——十月革命之後了。

蕭洛霍夫在他的紺青的草原一書的序言中簡短地講出了自己的生平：

『我在一九〇五年生於頓聶茨地方維興斯卡雅鎮的克魯齊林村。

『父親是一個平民，是里亞尚郡的移民，到死（一九二五年）都在變換着職業。他不斷做着牛販子，在買來的哥薩克土地上播種麥子，在鄉村規模的商業機關裏做店員，在蒸汽磨粉廠裏做經理等等。

『母親是一個半哥薩克女子，一個半農婦。當父親把我送到學校裏去的時候，母親識了點字，目的是不要求助父親而能夠獨立寫信給我。在一九一二年以前，她和我都有土地；她是作爲一個哥薩克的寡妻，

而我，則作爲一個哥薩克的兒子，但是在一九一二年，我的父親蕭洛霍夫收我爲子（在這以前他沒有同母親結婚）於是我就算是一個「小市民之子」了。

『在一九一八年以前，我曾在不同的學校裏求學。在內戰時期，我在頓河。

『一九二〇年起，我在頓河流域做事和流蕩。我做了很久的糧食徵發員。我追逐着一九二二年以前在頓河橫行的盜黨，盜黨也追逐着我們。一切都照常規進行。曾經在各種組合裏做過事情，但是近來這一切都忘卻了。

『寫作是從一九二三年開始的，同年開始在共青團報紙和雜誌上發表東西。我在一九二五年出版第一本書。』

創作活動的開始 蕭洛霍夫的創作發展進行得異常之快。在他發表作品之後總共祇過了三年，他已經開始寫作靜靜的頓河了。一九二六年，出版了這個長篇的第一卷，馬上引起了大家的注意，把蕭洛霍夫推進了蘇維埃作家的最前列。一九三九年，他因爲他的文學活動獲得了一「列寧」勳章。

蕭洛霍夫最初三年的文學工作是獻給短篇小說的。就是在這些短篇小說中也已經顯露出他的才華的特徵。他的第一本書叫做頓河故事。蕭洛霍夫所開始寫以及後來繼續寫的都是他最熟悉的事情——頓河哥薩克的生活。頓河草原的風景、內戰時期哥薩克的生活和習俗、充滿頓河流域所特徵的方言

的語言，——這一切我們都已經在一九二三年至一九二五年蕭洛霍夫的早期小說中遇到過。

蕭洛霍夫的短篇小說的主題是那像鬚鬚一樣把人分爲兩半的內戰所提示的。子女們殺死着父親們（瓜田看守人糧食委員）父親們殺死着子女們（蛙洞好丈夫）在浴血的慘烈的戰鬥中誕生出新生活。然而蕭洛霍夫也在這一次無情的鬪爭中見到人身上優秀的質素，也顯示出喚醒人身上這一優秀質素的那批人——共產黨員們。他的短篇小說充滿着對人的信心，顯示出在最困難的環境中如何發揮着人的崇高精神，爲了他所服務的事業，而作豐功偉績的準備，以及犧牲生命以救別人的準備。共產黨員鮑佳金拾到了一個凍僵的小孩子，把他放在自己的馬上載走。他不能丟掉他，雖然白黨在後面追他。他把馬交給那個小孩子，自己留下來，準備迎接必然的死亡（糧食委員）。

村蘇維埃書記葉菲姆在同村裏富農的鬪爭中，既不受經常的伺隙的恐嚇，也不受隔窗槍擊他的恐嚇。他的朋友對他說：『你記住吧，葉菲姆，他們打死你——就將要有二十個新的葉菲姆。』當富農們要打死葉菲姆的時候，這些字眼在他死前的意識中浮了起來。

蕭洛霍夫的早期短篇小說對他說來乃是巨大的藝術試煉。在這些短篇小說中已經明白地顯現出他才賦的主要特點——深刻而多方面地描畫人的本領、對話的熟練把握、細膩而感人的自然界描寫。

這一切都最完滿地發揮在蕭洛霍夫最巨大的著作——長篇小說靜靜的頓河中。

靜靜的頓河 長篇小說靜靜的頓河，蕭洛霍夫寫了十四年（第一卷於一九二六年出版，第二卷於

一九二九年出版，第三卷於一九三三年出版，第四卷即最後一卷於一九四〇年出版。）

無論是從現實的多方面籠括上講，或是從其中提出的問題的深度上講，這個長篇都有權在蘇維埃文學中佔據最前排的一個位置。

蕭洛霍夫異常完滿地在這部小說中表現出革命前與革命後哥薩克的生活，他們獨特的風向，他們中間的尖銳的階級不和，他們摧毀着上層富農的抵抗而走向革命的艱難險阻的道路。大戰的描寫，白衛軍的描畫，以及哥薩克生活的圖景互相交替着，在讀者心中造成了一個對於從自己的路上席捲一切阻礙物的巨大人民運動的完整想像。

這個長篇雖然具有一部哥薩克的獨特史詩的意義，但是蕭洛霍夫仍舊在這一材料上提出了更爲廣大的問題。在長篇的中心——站着葛利高利·梅列霍夫的形象。他的命運是有深刻的教訓意義的。蕭洛霍夫在他身上顯示出這樣一個人的悲劇道路，他脫離了自己的人民，因而毀壞了自己的生命，他沒有發揮他所賦有的那些豐富的才幹。

葛利高利——是一個非凡的，明朗的人，意志堅強。對生活抱着真摯而誠實的態度，感情深刻而熱烈。在整個長篇中，他引起讀者深切的同情；甚至當他犯了激動讀者的腦筋和心靈的罪行的時候，讀者也明

白，他面前是葛利高利的重大的錯誤，而不是他的兇狠的意志。但他的錯誤確實是重大的。他，一個出身平民、經受過壓迫的全部重量、知道創造性勞動的樂趣、在整個革命時期中都以自己的內心思想與那些具現着人民意志的布爾雪維克親近的人，——卻處在人民敵人的隊伍裏。在他的手上——塗着人民戰士的血。

不管人有怎樣的美質，如果他脫離了祖國的人民，如果他不和自己的祖國一起行進，不在和平勞動與戰鬪偉績中爲它鬪爭，那麼這些美質對他仍舊沒有幫助。與祖國人民的這種脫節也毀壞了葛利高利。他動搖不定，一會兒到一面，一會兒又到另一面，但是無論什麼地方他都不能耽到底。『我徘徊着，像草原上的吹雪一樣，』他這樣的說到自己。他的這一無能選擇、無能採取最後決定和無能爲了這一決定而與全體人民一起面對死亡——就毀壞了他，剝奪了他在生活中的地位。這裏就存在着葛利高利生活中的有深刻教育意義的結尾。這樣，他就沒有他豐富的精神力量、他的勞動生活、以及對生活中的真理的熱情搜索使他有權佔據的生活位置。一分鐘都不相信成功，他卻加入了在草原上浪蕩的殘存的盜黨，後來拋棄了武器回轉故鄉。但這並不是回轉新生活，這是一個無力的人的回來，他爲了自己的罪孽——爲了自己反對人民、反對祖國的鬪爭應當獲得嚴峻的懲罰。葛利高利的生涯就這樣不名譽地結束了。

當時許多批評家都攻擊長篇的結尾。他們認爲，葛利高利應當成熟，最後走上到準確的道路。但是這

樣的結尾要削弱長篇的意識意義並違背生活真理的。於是蕭洛霍夫懷着真正藝術家的無情把自己的主人公引帶到底。葛利高利所背棄了的革命已經不需要他『承認』它了。脫離了自己人民的人應當全部獲得生活的復仇。在自己身上壓住祖國之聲的單身者的悲劇性也許會因為放鬆讀者的神經的光明尾巴而減輕。葛利高利背後並沒有像某些批評家所想的，站着特定的一羣哥薩克，他們走向革命的道路是他所象徵的，他應當和他們一起來到革命。人——是自己人民、自己階級的赤嬰，但同時他並非機械地在自己的生活中複製出人民和階級所奠放在他身上的東西。

他的個人的意志，他的個人的理智規定了他履行自己的職責到如何的程度，他準確辨別生活到如何的程度。他完全負責自己。在決定性的時分，兩個人——他們的性格是由一個環境造成的，他們是在同樣的條件下受教育的，他們的思想和感情或多或少地是同樣的——可能走完全不同的道路。這已經是同他們個人有關了。一個人在決定性的時分似乎是單獨對着命運，全部的責任都落在他身上，誰也不會替他考慮和決定。他要全盤償付自己的錯誤。葛利高利也就是這樣償付的。不能爲他的出身而打折扣的。蕭洛霍夫借着葛利高利顯示出來的並不是某一個社會羣體。他提出的問題要廣泛些。葛利高利的命運使我們懂得，一個脫離人民的人是註定要毀滅的，是註定要全部精神荒蕪的。高爾基的老問題『如果我是爲了自己，那麼我做什麼用！』——蕭洛霍夫是在偉大十月革命的莊嚴宏大的事變背景上解決的。葛

利高利的悲劇——這是社會主義時代個人主義的悲劇。

但同時，葛利高利也被蕭洛霍夫表現在廣大的社會背景上。像任何大藝術家一樣，蕭洛霍夫非常縝密地勾劃出葛利高利一生所通過的事變的所有參加者。在他的各個主人公身後都站着特定的社會勢力，他顯示出哥薩克的階級分化，把巨大的文獻性材料帶進了自己的長篇，勾劃出布爾雪維克的形象。靜的頓河——這也是在頓河的内戰史，新生活如何逐漸逐漸地克服着敵人的絕望抵抗而在頓河建立起來的歷史。

蕭洛霍夫的另一部長篇小說被開墾的處女地就是完全紀述這一新生活的。靜靜的頓河——這本質上是蕭洛霍夫所創造的可稱爲革命中的哥薩克的巨大史詩的第一部。它的第二部就是被開墾的處女地。

長篇的藝術特點 靜靜的頓河是在十四年中寫成的。它是所謂和藝術家本人同時成長的。這不能不顯露在長篇的藝術特點上。和基本的主題線一起，其中對於側面的插話也分與很多的注意。和闡發內戰的總的進程有關的許多章回，一般地說是和主題無關的，它們被當作巨大的半歷史性的敘述。但是葛利高利的基本主題線被呈現得這樣的明白，以致長篇雖然結構很自由，但仍被當作一個渾然的整體。

長篇中人物的語言是顯明地個人化的。雖然蕭洛霍夫的被社會接近所規定的主人公具有着共通

性，但中心的人物仍舊有符合他們的精神狀態的語言特點。潘傑列依·普羅柯菲葉維奇的老頭子般喋喋不休、葛利高利的嚴峻沉默、從俘虜營回來的斯吉邦·阿斯達霍夫的進行『有教養的』談話——他們中間每一個都給獨特的，使人牢記的談吐勾劃得輪廓分明。

蕭洛霍夫的作者的語言是接近他的主人公們的語言的。正像 A·托爾斯泰在彼得大帝中借着複製出十八世紀生活的語言來加強行動的生動感與直接感一樣，蕭洛霍夫的作者的語言在和他所描寫的哥薩克環境的語言交組起來的時候，也履行着同樣的任務：造成讀者對長篇的理解的最大具體性。

講故事者的蕭洛霍夫的語言充滿了各種地方語。不僅是他的主人公，即是他自己，在說到他的主人公時，也引用着對哥薩克語言是特徵的字眼。蕭洛霍夫也在同樣的背景上建立自己的比較和譬喻：『一根剪斷的枯枝，由於猛烈的一擊，沒有抖動，也沒有擾動臺架，傾斜地落向葡萄樹的切口上。尖端柔軟地戳入沙地裏，就在那樹莖旁邊，——是哥薩克劍使枯枝和它分離的。漂亮的卡爾梅克人謝米格拉淑夫也是這樣的撲倒在聳立起來的駿馬上，悄聲從鞍上爬下，兩隻手掌斜壓着給劈開的胸膛。』

但是需要指出，讀者並不總是懂得的地方語的應用可能造成藝術印象的削弱。不明白的字眼不讓讀者具體想像作家所說的事情，那就是說要產生反作用。此外，特別在作者語言中，它們可能對讀者的語言發生非所願的作用。地方語本身乃是沙皇時代文化隔離的果實，它使受過教育的與未受教育的居民

層次互相分開。特別是鄉村是和國內文化發展脫節的。因此文學語言是少受教育的居民階層所不瞭解的。由此就產生了祇有某一區域才瞭解的地方語。這樣，地方語是妨礙文化溝通的，是過去無文化的遺產。隨着蘇維埃政權的建立，各階層居民的通曉一般文學語言也開始了。

利用地方語和主人公們的語言，作者就提供了他們的文化水準、他們的環境等等的分析。在這一點上，地方語是履行着自己的職務的：幫助人物描寫的具體化（當然要小心使用）。在作者語言中，地方語的應用僅在作者的語言和主人公們的語言交融為一的條件下——像蕭洛霍夫的作品中就是如此——才可以確立。否則這些地方語就要妨害詞句的明白性和玷污讀者的語言。高爾基當時曾經寫了一篇專門論語言的文章，他指出許多蘇維埃作家在作者語言中濫用地方語，他說明地方語祇有在勾劃人物的時候才可以存在。

在蕭洛霍夫的作者語言中，地方語的應用是有理由的，但是用的地方太多。作者自己也考慮到這一點：在靜靜的頓河的頭上幾部份，地方語要比末尾幾部份多得多，在後來的幾版中比早先的幾版中要少，因為作者應用它的時候比較小心。

但是不難瞭解，在引用那些賦予作者話語以獨創的陪襯意義的地方語到正文中來的時候，蕭洛霍夫並沒有把自己和主人公們一視同仁。在他的作者話語中，有許多抒情的敘述。「墳墓上長滿了草，——

痛苦也佈滿了古老的傷痕。風舐去死者的足跡，——時間也舐去血肉的痛苦，也舐去那些沒有等到親人而且也永遠等不到——因為人生短促，我們大家不能多踏青草——的人的記憶。」他把歷史上的文獻引用進正文，提供了對事變的軍事歷史的評論。這創造了長篇中新的一羣語言特點。由於基本主人公談吐不同而造成的他的語言組織的多樣，時而和主人公的語言交組在一起，時而提供出鮮明的抒情敘述，時而應用文獻語言的作者話語的彈性，——這一切總合起來就創造了一部豐富而複雜的故事，符合着顯示在長篇中的生活材料的多樣和複雜，符合着它的意識闡揚的深度。

被開墾的處女地

一九三〇年，蕭洛霍夫開始寫作他的於一九三二年問世的新長篇被開墾的處女地。其中在讀者面前出現了很多地方已經從靜靜的頓河中熟悉的哥薩克形象，但已經是在新的歷史環境中——在農村集體化的時代了。這裏，和靜靜的頓河不同，蕭洛霍夫的注意大部份是集中在哥薩克社會分化的闡揚上。這在靜靜的頓河中當然也表現得足夠完滿，但是在它的中心是擺着那說明個人在社會鬭爭中的道路的葛利高利的命運，而社會鬭爭則構成了上面展開着一個喪失掉祖國的人的悲劇的宏大背景。

被開墾的處女地講述着哥薩克的社會改造，講述着哥薩克的轉向社會主義經濟組織。長篇的中心人物康德拉特·馬伊丹尼柯夫的所以使人發生興趣，是因為蕭洛霍夫在他的思想和行動中概括了哥

薩克的中農部份的特點。因此，和靜靜的頓河相較，這個長篇的主題的建立是不同的：主人公的個人史實在小說中佔據着比較小的位置，在小說的中心是集體農場生活的幾個主要契機。如果在靜靜的頓河中，共產黨員的形象勾劃得比較貧弱，那麼在被開墾的處女地中他們就站立到第一位來了。長篇的結構也不相同：全部事件都集中在為集體農場生活的鬪爭周圍，事件的發展沒有敘述和耽擱。蕭洛霍夫沒有完成這個長篇：發表了的僅是第一部，但它在內部是完成的：主要形象——格烈米雅謙集體農場的發展道路對讀者已經够清楚了。

長篇的意義 我們已經說過，蘇維埃文學的最特徵的質素乃是它同生活的最緊密的聯系。現實本身替建立魅人的主題、替描寫人物——他們的思想 and 感情具現了人的理想品質——提供了材料。社會主義農村的建設供給作家以最豐富的材料：農村中新人的成長、不怕犯任何罪行的階級敵人的絕望抵抗的克服、勞動熱狂的激情——這一切都吸引了作家們的注意。被開墾的處女地就是蘇維埃文學中獻給農村集體化時代的新農村的最重大的作品。

蕭洛霍夫用普通的個性化方法勾劃出開始在蘇維埃政權下面用整個心胸呼吸的貧農、準備暴動和準備謀殺及破壞的農村中的富農部份（雅柯夫·魯基奇·奧斯特羅夫諾夫）、白衛隊（波洛夫采夫）、以及逐漸克服身上的對農民是特徵的雙重性的中農。新農村生活中的推動因素乃是黨的組織。以

一個城市裏的工人達維陀夫爲首的農村共產黨員的自我犧牲工作——是長篇整個主題發展的核心。
蕭格霍夫在馬伊丹尼柯夫的形象中指出一個一點一滴地排除掉身上的私有本能的中農進入集體農場的道路。描寫農民對勞動的社會主義的新關係的場面是非常有趣的，那時達維陀夫以身作則地在突擊隊中發動了社會主義競賽。在那時以前是無聲無息的安吉普·葛拉奇跨上了第一位：「我們的血統在工作中並不是最後的，」給春天的太陽晒得更爲黧黑的葛拉奇挑戰地說道。」

當時蕭格霍夫曾經擔心他的祇描畫出集體農場發展的草創時期的長篇會落後於生活。他說：「我根據火熱的足跡寫下被開墾的處女地，那時是一九三〇年，對於這些事件的記憶還很新鮮。當我在新鮮的印象下開始寫被開墾的處女地並且已經寫完了第一卷的時候，我陷入了進退維谷的境地，以爲目前的這已經不是主要的了，這已經不激動讀者了。你寫着集體農場如何的建立起來，可是卻發生了勞動日的問題……事變超過了人，這裏就存在着任務的困難之處。」

但是在特定的歷史時機描繪自己的主人公的時候，蕭格霍夫能够在他們身上捕獲到這樣典型的蘇維埃人的特徵，結果他們也可以被移入另一個環境而在基本上不起變化。讀者明白，長篇的主人公們是受着這種意念的感應，它們永遠要求他們在前進的隊伍中行進，它們永遠號召他們去自我犧牲地服務自己的職責。

蕭洛霍夫的主人公們——這是謙遜的普通人，對他們說來，有時完成一樁勞動偉績要比意識到它，要比把自己的生活態度表達成話語來得輕易。當康德拉特·馬伊丹尼柯夫的妻子聽到他被稱為突擊隊員之後，要他把這個字眼解釋給她聽的時候，他自己也不能解釋這個字。這並不妨礙他在實際上成為突擊隊員。蕭洛霍夫的主人公們並不談論自己，並不作愛國的演講，但是讀者從他們的實際行動中知道他面前站着的是真正的蘇維埃人，他們情願死，但決不背叛人民、黨和祖國。

這就是為什麼顯示在三十年代現實環境中的蕭洛霍夫的主人公不會過時的緣故。他們身上清楚地顯現出在任何歷史環境下永遠活在蘇維埃人身上的共通的質素。

達維陀夫的形象 在這方面，達維陀夫的形象特別有意義。這個普通的謙遜的布爾雪維克在他的普通的日常工作中一直使讀者感覺到活在他身上的那一內心力量。瞧，他第一次拿起犁頭；但是他必需摒棄他在突擊隊所看見的那種工作態度，以身作則地顯示出應該怎樣工作——他比那些習慣於農事的農民要耕得多。「我就是死在耕地上也要幹完它，」他心中想，讀者也知道達維陀夫是要完成他所說的事的。受敵人宣傳蒙蔽的集體農婦毆打達維陀夫，要奪取集體農場倉庫的鑰匙。「我不交出去，」達維陀夫說。在這幾個字眼後面是情願死而不背棄自己的職責的堅強決心。

達維陀夫同國家一致的感覺這樣的進入了他的血肉，以致他決不把自己與國家分開。就是這一成

爲他的生命的愛國主義情感構成了他的力量，成爲他性格的基本特徵。想着無論如何要在一天中耕就一個傑夏季那，達維陀夫對自己說道：『夜裏在燈光之下也要耕，一定要耕好一個傑夏季那又四分之一，否則不行。整個工人階級要蒙受恥辱的。』這決不是說說而已。達維陀夫覺得他就是黨、工人階級和人民。他的有力不僅僅是因爲他個人的力量，而且也因爲黨和人民的力量。這裏就存在着蘇維埃人的那一不可戰勝性，它使他在和平建設年代完成驚人的勞動偉績，它喚起他在衛國戰爭年代做歷史上空前的英雄事業。

那些以胸膛掩住敵人機關槍口、腰繫手榴彈躺到坦克近傍、和駕着飛機去撞擊的蘇維埃人的活着並不僅僅由於自己的生命，他們的有力也並不僅僅由於自己的力量。這一點就給了他們以征服死亡的業績的偉大力量。

這一愛國精神構成了達維陀夫生存的基礎。在衛國戰爭時日，我們要想像出達維陀夫和他的朋友拉茲繆特諾夫、那古爾諾夫、馬伊丹尼柯夫是怎樣的人並無絲毫的困難。他們的基本特徵也會像它們在和平建設時期所發揮過的那樣完滿地在作戰時日發揮出來。戰爭乃是蘇維埃人在社會主義建設中所通過的那一性格鍛煉的檢驗。蘇維埃作家的巨大功績就在於他們能够在生活中捕獲到這些特徵，就在

於他們用自己作品中的形象教育讀者。

被開墾的處女地的意義，建基於蕭洛霍夫能够在這個長篇中銘刻下社會主義改造農村的最重要時機之一。同時他也在這個長篇中顯示出最高形態的俄羅斯民族性格，即在蘇維埃現實中成長的性格的特徵。

共產黨員的形象 蕭洛霍夫異常多方面地顯示出社會主義改造時期的農村。無條件支持集體農場建設的農村中的貧農部份、中農的逐漸轉向集體農場建設、蘇維埃政權的公開（波洛夫采夫）和隱伏（奧斯特羅夫諾夫）敵人的猛烈抵抗——這一切都具現在人物的活龍活現的性格中，具現在事件中，具現在豐富地充滿鮮明的節目的頓河哥薩克的生活環境中。

蕭洛霍夫也多方面地描畫出雷鳴谷的黨組織的生活。在這個組織的中央站着普季洛夫廠的工人達維陀夫。他雖然有個別的失算處，但政治上已經足夠成熟，他是黨的政策在農村的主要傳導人，和他一起，蕭洛霍夫提出了兩個形象——那古爾諾夫和拉茲穆特諾夫的形象，在他們身上顯示出還祇開始通過政治試煉的農村共產黨員所患的那些獨特的發育病。

那古爾諾夫——這是無限忠於革命的人，像他自己所說的，他是用『心和為黨所流的血』生根在革命上。但是同時，難制的氣質和政治上的未成熟卻不時導引他犯了祇會妨害革命事業的嚴重錯誤。他

宣稱：『我全心力集中在世界革命上，』這一點就妨害他準確辨別應當在具體環境中爲集體農場鬭爭那件事情，造成了愚蠢的極端行動。有時他建議槍斃那些情願把牛宰掉而不願交給集體農場的哥薩克（『幹掉一兩個這樣的人……餘下的大概會醒悟過來』）有時他在集體農場裏幹起家畜社會主義化來（『讓鷄也靠集體農場生活吧』他佈告道）有時他用短銃威脅着向哥薩克收取糧食，要他們簽字，表明他們『決不橫在蘇維埃政權的路上……』沒有領導，他可能完全陷入迷途，可能犯不可改正的錯誤，但是在達維陀夫的影響下，他漸漸開始進步了，於是蕭洛霍夫似乎爲了平衡他的否定的質素，也顯示出他的表達在學英文上的對文化的憧憬，他的發揮在受騙的哥薩克婦人毆打達維陀夫時的精力和勇敢。

如果那古爾諾夫是一個走極端的人，那麼拉茲繆特諾夫則相反地有時還缺乏意志和耐力，他在消滅富農的過程中喪失了自制，不能在他的同居者馬麗娜決定退出集體農場的時候使她改變主意。但是，像那古爾諾夫一樣，拉茲繆特諾夫也在達維陀夫身上看見了行動的範例，逐漸變得嚴峻和堅定，長成一個真正的共產黨員。

對蕭洛霍夫是普通的雕塑性格的技巧，在最多樣的生活環境中表現人物的本領，使他勾畫出農村集體化開始時期農村共產黨員的這些不同的典型。他的主人公是活生生的人，他們有缺點，他們犯錯誤，他們修養不夠，但是讀者也會看見他們的忠於革命，也會看見他們性格的力量。這是一些在困苦的分

能够顯示出他們爲什麼堅持着的真正俄羅斯人，這是黨培養出來的農村裏的前進人物。

長篇的藝術特點 像蕭洛霍夫的別的作品一樣，長篇被開墾的處女地的特點也是高度的藝術技巧。由於蕭洛霍夫在他的敘述中所利用的表情方法的豐富和多樣，長篇的意識內容就獲得了特殊的意義。他首先靠了匠心獨運的對話而達到了他所表現的性格的生動性。長篇中每一個主人公都具有自己的色彩分明的語言、自己的強調出個性的談話姿態。同時，在故事的進行中，蕭洛霍夫把自己的主人公按放到各種不同的地位，使他們發揮性格的各種特徵，促使長篇中出現的每一個人都會被讀者理解爲獨立的和令人難忘的個性。達維陀夫的被顯示在長篇中是在他的社會活動中，在日常生活，在致死危險的時分，在他對魯霞的關係中，在他由於拉茲繆特諾夫的動搖而引起的極度激動時分講述着自己的童年的時候，也在勞動的環境中——在手執犁頭的時候。正就是這種對蕭洛霍夫是異常特徵的表現人的方法規定了他的形象的生動性並因此規定了藝術家的意識構思的說服性。

長篇的主題也很獨創的。和建基於主人公和生理事變的傳統主題結構不同，蕭洛霍夫是把整個主題建築在集體農場組織史上，那就是說建築在社會生活的事變上。這是社會主義現實主義方法的特徵，它初次特別清晰地出現於這一方法的奠創者馬克西姆·高爾基的長篇母親中。主題和社會生活事變的聯系——是古典文學的一般特徵，但是在高爾基的作品中，我們看見了人物的個人發展是作爲他社

會活動的後果出現的，是和他的社會活動不可分離地結合在一起的，這就規定了高爾基在這方面的革新和他主題的巨大藝術深度。蕭洛霍夫在他的長篇中也是採取這一方向的。我們看見，人物的自覺心如何的在格烈米雅謙進行的階級鬭爭的緊張環境中，在勞動過程中，在意識鬭爭中成熟，性格如何的形成。在我們的眼中，在達維陀夫影響下成長的拉茲繆特諾夫的性格獲得了新的質素，甚至在魯霞身上，到長篇結尾時也察覺得到一種轉變。在她的走向達維陀夫中，在她企圖呼應他的興趣中都不僅顯露出一種計算，這——是她所體驗到的精神震動的總結，雖然她自己在格烈米雅謙進行的那一鬭爭的進程中還沒有意識到這一點。這樣，她就不一定把麵包和奶油送給躲在紅橡村等她的季莫菲依·爾凡納了。

同時，在聚精會神於社會生活的最緊張事變的時候，蕭洛霍夫也不使他們同生活中包圍着他們的自然環境絕緣，他把大的和小的、有意義的和可笑的編組成一個單一的整體，把人類生活和自然生活聯系起來。

這裏就存在着施楚卡爾公公的滑稽身形的意義，他把幽默的因素帶進常常是悲劇性的事變，使長篇的主人公們得以發揮樸實和人情的品質，在同階級敵人作艱苦鬭爭時他們不得不把這些品質壓制在心中，但這些品質卻仍活在他們心中並高興地在難得的休息時代替自己找到出路。

和幽默的被帶進長篇同時，蕭洛霍夫也廣泛地利用自然界的圖畫。有許多章回（第一章、第十四章、

第十九章、第二十六章、第三十四章）都是以這種圖畫開始的。這些圖畫充滿精細的觀察，建基於對自然界的細膩感覺，異乎尋常地詩歌化了鄉村生活，說明了一個人會過着何等完滿而遼闊的生活，如果他能够摧毀敵人的抵抗，澈底從壓迫和貧困中解放出來，如果他能够看見和感覺到他周圍的自然界的全部美麗和魅人之處。

作者的語言，蕭洛霍夫所創造的講故事者的面貌，在表現於長篇中的人物和事變的藝術個性化的完滿中也起了很大的作用。這一面貌也是多方面的。有時蕭洛霍夫在敘述的時候似乎停在事變的直接參加者的地位，廣泛利用着地方語，彷彿把他的語言和長篇主人公的語言聯接起來。有時他在進行敘述的時候直接把敘述和某一個人物的體驗融會起來。

有時，他反而應用共通的文學語言，已經不把這種語言同主人公的語言關聯起來（『雅柯夫·魯基奇要破壞集體農場的第一次企圖對他說來是順利結束了。』）有時則引進抒情敘述（主要是同自然界的描寫聯在一起）等等。這樣，作者的語言非常彈性地和多方面地呼應着事變的進程和人物的體驗，在更大的程度上增強了藝術描寫的具體性。

長篇的主題和語言的所有這些特點就規定了長篇的藝術說服性，規定了其中所表現的生活的直接的可感觸性，這種可感觸性使長篇的主人公們與讀者接近，使讀者與他們發生親屬關係，使讀者和他

們分享他們的意見和希望，他們的痛苦和歡樂。

德國戰爭年代蕭洛霍夫的活動 像大多數蘇聯作家一樣，蕭洛霍夫也是馬上作爲一個軍事訪員參加戰爭的。在戰爭期間，法西斯黨徒曾經衝進作家居住過和替自己的長篇搜集過材料的那些地方。但是蘇軍把殺人犯們擲出了頓河草原。蘇軍的戰鬪偉績被蕭洛霍夫反映在還沒有全部完成的長篇他們爲祖國而戰中。

蕭洛霍夫的素描憎恨的科學（一九四二年）在戰時起了極大的作用。

對全世界——其中也包括對蘇聯——說來，不管過去對於法西斯主義所知道的一切，德軍所表露的那種集體野蠻仍是出人意料。不能預見，法西斯士兵的殘忍竟會放肆到這種程度。揭露敵人的面目、培養敵人理應獲得但蘇維埃人卻還沒有習慣的那種憎恨感，——乃是蘇維埃文學在戰爭的第一階段的最重要任務之一。蕭洛霍夫的素描憎恨的科學非常有力地講述出德國人對蘇聯俘虜的侮辱，它喚醒了對敵人的猛烈的憎恨感。

第十七章

法捷耶夫的創作

小傳

亞力山大·亞力山大羅維奇·法捷耶夫屬於那些蘇維埃作家，他們一開始活動就直接參加蘇維埃國家的建設，他們從這一建設的活經驗中汲取着他們的創作材料。作家生於特維爾郡的一個軍醫助手之家；他的童年和少年是在遠東，在南烏蘇里邊區度過的。他的家庭住在離鐵路一百二十公里的森林村楚古葉夫卡。他曾在海參崴的商業學校讀過書。一九一八年，他入了布爾雪維克黨。在內戰年代，當海參崴處在白黨統治下的時候，法捷耶夫參加了反白黨的地下鬪爭。

一九一九年至一九二一年，法捷耶夫是在遊擊隊中，此後——參加紅軍同柯爾察克和日本干涉者鬪爭，也參加鎮壓克郎施塔特叛亂，在那裏獲得了重傷。內戰結束後，他在礦務學院求學，後來就進行黨的工作。

內戰的印象構成了法捷耶夫創作活動的主要內容。他從一九二一年開始寫作。還在一九二三年，他

就完成了他在一九二二至一九二三年間寫作的中篇泛濫，一九二四年，完成了中篇逆流，都是獻給內戰題材的。一九二七年，帶給作者以廣大聲譽的長篇毀滅問世，此後法捷耶夫就完全致力於文學活動。他在俄羅斯無產階級作家聯合會裏做了很多的事情，後來成爲了蘇聯作家協會的祕書。他的兩個長篇——烏兌格的末裔（一九三〇至一九三六年，這個長篇還沒有完成）和青年近衛軍（一九四五年）——更鞏固了法捷耶夫的文學聲譽。他爲了自己的文學活動而受到「列寧」勳章，他被選爲蘇聯最高蘇維埃的代表。

作爲蘇聯最大作家之一，他同時領導着作家協會和進行着黨的工作，因爲他也是聯共（布）黨中央委員會的委員。

早期的兩個中篇 還在法捷耶夫早期的兩個中篇裏，就已經顯露出他的創作的特徵，雖然作者後來對泛濫的批評是否定的。他說：『我的第一部作品是很不完善的作品。』這個中篇講述出南烏蘇里邊區的一個森林村桑達高在十月革命前夕的生活。在中篇的中心——是布爾雪維克聶烈京的形象，他把村中最優秀的人組織在自己的周圍。在他爲革命地改造鄉村而作的鬪爭中，聶烈京已經看見那等待着鄉村的未來。聶烈京也想着，『固執的鋼軌將來會架過烏拉興谷，而通過難以穿越的老爺嶺的豁谷則將敷設着筆直的，像人的意志那樣頑強的地下鐵道。那時山脈便打開自己的禁採的礦藏，用燦爛而紅得像

森林人的血那樣的裸露的礦山迎着太陽嬉戲。鎔礦爐裏的煤炭初次散佈到松樹巔，電力曳引機初次深深地翻掘起新的肥沃的處女地。』

中篇逆流描畫出反對日本干涉軍的鬪爭。它的中心站着共產黨員謝列茲烏夫，他實現着黨在革命中的意志。（一九三四年，法捷耶夫把這個中篇改寫過，把它題名為阿姆公團的誕生。）

這樣，兩個中篇都是建基在西比利亞內戰的材料上，而特別需要着重指出的是：在它們的中心屹立着領導革命運動的共產黨員的形象。在富曼諾夫的夏伯陽以後，這實際上是關於內戰的文學中的第一批共產黨員的形象。他們的意義在於他們說明了黨在革命中的組織作用，說明了革命是工人階級和黨所領導的自覺的合乎規律的羣衆運動。這是二十年代初文學中的重要的一步。這兩個中篇對法捷耶夫寫作長篇毀滅的準備無疑地是盡了很大的力。法捷耶夫對於毀滅曾經這樣說過：『這個題材的基本草圖還在一九二一至一九二二年就曾出現。』

毀滅 法捷耶夫的長篇毀滅乃是蘇維埃文學中獻給內戰的最重要作品之一。作者本人這樣的規定他的長篇的基本觀念：『第一個和主要的意思：在內戰中進行了人材的精選。』人的性格在內戰過程與革命鬪爭過程中的成長和變化也被表現在長篇中。這裏，法捷耶夫的主要功績乃是他顯示出規定人在革命中的成長和他轉變為蘇維埃人的過程的那一重要的東西。在長篇的中心屹立着布爾雪維克萊

奮生的形象，革命中黨的因素在他身上獲得了闡揚。萊奮生——這是一個把布爾雪維克組織性和目的性帶進革命的人。萊奮生的形象是蘇維埃文學中布爾雪維克的最成功形象之一。

在寫作長篇的時候，法捷耶夫在許多地方利用了俄國古典作品，特別是列夫·托爾斯泰的心理現實主義的經驗，同時，也是沿着高爾基所指示的道路——沿着社會主義現實主義的道路走的。

長篇的結構在很多地方接近高爾基的長篇母親的結構。像高爾基一樣，法捷耶夫在他的每一個主要人物後面看見了隱在這個人物身後的社會環境。這容許他在一個小小的遊擊隊裏反映出那些確定遊擊戰爭的進程的基本力量的相互關係。長篇中顯示着農民大眾以及他們對於干涉軍的日益增長的憤怒（『一個弓背的，粗野的，在鬧中閃爍着一只眼睛的人現身在人羣面前，說道：「日本人進來，杜迦已經第三天了。……吓，主寬恕……」他憎恨地中斷了，陡急揮了一下手背，彷彿在係一樣東西。』）但是組織的因素乃是工人部隊的骨架——是杜波夫的山礦工構成的分隊（『這一天不知怎的，一下子攪清楚了從前隱藏在共同的精神昂揚和對大家都是同樣的日常生活的那一事情——整個隊伍主要是倚靠着杜波夫的分隊。』）萊奮生是一個布爾雪維克，他執行黨的決定，追求着基本的事物——保持那應該成爲同白黨鬭爭的核心的戰鬭單位。美諦克的形象說明了爲小資產階級個人主義、隱藏的虛偽和口頭的浪漫主義所毒害的那一部分城市知識分子的命運。

所有這些形象的差別就確定了長篇的極大的社會容積——這個長篇借一羣遊擊隊員的命運顯示出那些參加內戰的基本力量。

法捷耶夫在他的長篇結構的所謂遠景上也是很接近高爾基的。像母親，雖然它的結局是主人公外表上的失敗，但仍充滿這些人獲勝的日子終將到來的勇氣百倍的，樂天的信心，毀滅也是這樣，雖然萊奮生的部隊被擊潰得祇留下十九個人，但仍說明了革命並沒有被擊潰。站在革命背後的是人民。和萊奮生並肩走的那些人的英勇殉難——乃是人民必將在自己身上找到發動新鬪爭的新力量的保證。戰鬥單位保留着；『萊奮生用沉默的，還是潮潤的目光掃視了一下這空曠的天空和承諾五穀與休憩的大地，以及打麥場上的這些遠遠的人們，——他應當趕快把他們變成像那默默跟着走的十八人一樣的自己人，於是他不哭了：需要活下去並履行自己的職責。』這就是長篇的最後的字句，它們說明了長篇的新的一章將開始：繼續為解放祖國的人民戰爭。

長篇的結構，其中描寫人物的原則，不僅表現出生活中所有的，而且表現出在生活中成熟的事物的本領，——這一切都說明了在毀滅中我們清晰地看見了社會主義現實主義的質素。

在敘述中，法捷耶夫努力從那對列夫·托爾斯泰是特徵的主人公的細密心理分析出發。他顯示出他的人物的各方面，把讀者帶進他們體驗的深處，把大量的生活瑣事——由於它們，面貌變成具體和個

人化了——包圍了他們。甚至在談到馬的時候，法捷耶夫也指出，這一晚馬覺得極鳥『比平時更爲忙碌和蠢笨。』

在作者語言的性格上，法捷耶夫在相當的程度上是以列夫·托爾斯泰的經驗爲指針的。他自己說過：『在寫作毀滅時，我在某些地方語句的節奏和結構上無意地把握到列夫·托爾斯泰的語彙的某些特點。』

列夫·托爾斯泰所特有的作者語言的基礎乃是：講故事者似乎是站在他的主人公們的上面，看見和知道得比他們自己知道的更要多。法捷耶夫也是這樣建立起他的作者語言的。他在美諦克因爲自己的膽怯而出賣了部隊之後說道：『他痛苦着，倒不是因爲他的這一行爲而使數十個信任他的人殉難，而是因爲這一行爲的骯髒得刷洗不清的，令人嫌惡的污點是與他在自己身上找到的美好和純潔的一切相違背的。』往下他寫道：『現在我到城裏去；除了到那邊去，我沒有別的辦法了。』他暗想，一面努力賦予這一點以憂鬱的不得已的陪襯，並且費力地抑壓着快樂、羞恥、和對於這件事情可能實現不了的恐懼的感覺。』

在長篇的中心——是萊奮生的形象。作者借着他勾畫出一個布爾雪維克、組織家、領導家的特點。法捷耶夫懷着極大的愛忱和節度顯示出萊奮生如何的克服着身上的普通的人類弱點，使個人的情感從

屬於總的任務，把所有自己的精神力量都集中在一點上：服務革命，領導那些無限地信仰他，冒着危險和死亡跟他走的人。他似乎沒取着跟他走的羣衆的最優秀情感和思考，而在把它們還給羣衆的時候就已經成爲他們要邁進的明瞭的和深思熟慮過的決定了。

法捷耶夫在萊奮生的形象中顯示出，對於人類幸福的崇高夢想，這種夢想就是在最艱難的時分也容許他在自己身上找到力量和對生活的信仰。『決不會有什麼萊奮生，而是一個別的什麼人，如果他身上沒有一個美麗而善良的新人的巨大的，任何別的願望都不能比擬的渴望。』萊奮生的這一人道主義同時也是戰國的，布爾雪維克的人道主義。他獲悉了他的助手巴克拉諾夫的死訊後就啼哭起來，他小心地走過，竭力不要吵醒在睡覺的崗兵，不要嚇退他在夢中的笑容，但同時他用手槍威脅破壞紀律的遊擊隊員，大家都明白，他會從威脅進一步行動的。萊奮生的作爲一個指揮員是很富彈性的；他在莫羅茲卡偷了瓜田上的西瓜時舉行了對他的審判，因爲這幫助提高部隊中的紀律，幫助同駐紮着部隊的村子的居民接近，但他卻沒有察覺酒醉的分隊長：『全隊都看見庫勃臘克吃醉酒。祇有萊奮生彷彿沒有察覺這一點，因爲否則就得除去庫勃臘克的職務，而代替他卻沒有人。』

活在萊奮生身上的布爾雪維克理想的內部力量也容許他使部隊服從自己的意志。法捷耶夫強調出萊奮生在外表上是毫不像一個部隊的指揮員，他既無力氣，又無軍人氣概，但是他的集中的意志和革

命的經驗把一些使他能够從困難中救出部隊的唯一決定暗示給他：這是他，在部隊走近難以通行的池沼時決定用木頭鋪路，這是他，採取了唯一可能的決定——通過埋伏衝出去，因此使部隊保存為一個整體，使以後能重新發展為戰鬥力量。

深切博愛的，被法捷耶夫所多方面地和完全地勾畫出來的萊喬生的形象在自己身上具現着黨和革命的組織性力量，其所以是組織性的乃是因為這力量直接和人民聯系着，以人民為支柱並且結晶出人民身上所有的那一優秀的因素。

因此萊喬生的形象在許多別的反映內戰的蘇維埃文學形象中間就顯得特別重要；其中顯示着主要的事物——在革命中的黨。

指出對人民的務服如何的表彰出人和把他的精神質素提高到極限之後，法捷耶夫借了美諦克打開了高爾基會這樣用力地與之鬪爭過的小市民個人主義的全部空虛與偽善。

他『祇爲了自己，』因此他就不能替自己在真正的生活找到真正的地位。他在隊伍中是孤獨的，僅與像他自己一樣卑微的企日同流一氣。他對伐麗雅的愛掉頭不顧，而她呢，倒也許會幫助他心中的博愛胚胎鞏固起來的。於是在決定性考驗的時分，他可恥地出賣了部隊。

相反地，在莫羅茲卡身上，一切渺小的和低微的在決定性的時分卻被純潔的革命火焰一燒而光。莫

羅茲卡有一部分像勃洛克的十二個中的赤衛隊員。他能够偷，他酗酒，他準備用鞭子鞭打伐麗雅。但同時他覺得他在服務一樁偉大的事業。這種事業在死神現身在他面前的時候給他以力量。他甚至不願從自然的感覺抵抗包圍他的哥薩克，朝他們開槍。——他朝上開槍使他的信號可以聽得更清楚：『他這樣鮮明地感覺到他們，這些疲倦的，什麼也不懷疑的，信任他的人，以致他腦中除了把危險警告他們的可能以外想不到別種對自己的可能……他取出了手槍，高高地把它舉在頭上，爲了清晰可聞些，像約定一般的開了三槍。』

烏克格的末裔 法捷耶夫的第二個長篇烏克格的末裔直到現在還沒有寫完，這部長篇在作者所提出，但還沒有展開到底的許多問題的規模與性質上是非常廣泛的。它的在很多地方與毀滅相呼應的第三部最有意義。

在這一部裏面，我們又看見了西比利亞的遊擊戰爭，法捷耶夫所非常熟悉的布爾雪維克的形象。在長篇插話之一裏面講述着一個綽號『小鳥』的工人伊格那特·薩晏柯如何的陷入了白衛隊的手中。他受拷打，要他供出他的做地下工作的同伴（搜查時在他的屋子裏找到爆炸品）。他受到半瘋的偵察隊長所發明的難以置信的磨折。『小鳥』挨受着一切磨難，沒有供出他的同伴。在受刑中垂死的時候，『小鳥』突然異常清晰地意識到，那些這樣挖空心思地磨折他的人『早已不是人了；他們所不能饒恕

「小鳥」的主要的事情，正就是因為他在他們中間是人，因為他知道人的雙手和理性所建立的一切的偉大價值，因為他為自己也為別人創造着世界的安甯和美麗。」

就是這一滲透着法捷耶夫的創作的社會主義人道主義力量確定了他的提出蘇維埃文學的基本問題的創作所具有的那一藝術意義。

法捷耶夫本人曾談到蘇維埃藝術的任務：『我們第一批有幸對人家講述社會主義的生活和它是怎樣獲得的。我們有幸——用還是孩童的嘴唇——說出人類藝術發展中的這種字眼。在我們之前，還沒有一個人，即使是過去的一個最大的藝術家也吧，能夠說出這種字眼……年青的蘇維埃藝術高舉起我們人民的社會主義道德的旗幟，新的博愛精神的旗幟，社會主義人道主義的旗幟，列寧和史大林的崇高旗幟。這裏就存在着我們的藝術的力量，這裏就存在着它的真實性和真正人民性。』

在衛國戰爭以前出版的法捷耶夫的幾個長篇在蘇維埃文學的發展中起着極大的作用，這些長篇中非常完備地表達出蘇維埃文學的基本原則，這些長篇把新的東西帶進了蘇維埃文學的最重要題材之一——內戰的題材的研究中。

對於偉大衛國戰爭的事變，法捷耶夫是用長篇小說青年近衛軍來呼應的，這部獲得「史大林獎金」的長篇有權在蘇維埃文學裏描寫衛國戰爭的長篇中間佔據首位。法捷耶夫在這個長篇中又一次顯示自己是這樣一個藝術家，他特別完滿和靈敏地把握住蘇維埃制度最重要的特徵，他深刻地描畫出它們是怎樣的反映在蘇維埃人的意識中。

長篇的文獻基礎 一九四二年七月二十日，德軍佔領了頓巴斯城市之一的克拉斯諾頓。獸行開始了。八月，德國劊子手在市立公園裏活埋了五十八個人。一個十六歲的共青團員奧列格·柯歇伏亦表達出一般沒有機會離開該城的蘇維埃青年的情緒：『不，再也忍耐不下去了！』一九四二年九月，他組織了地下團體『青年近衛軍』，到十月，其中已經有一百另三人參加。奧列格·柯歇伏亦成爲地下組織的政治委員。據他母親葉列娜·尼柯拉葉夫娜·柯歇代雅的回憶，奧列格是這樣一個青年，他身上異常鮮明地顯露着蘇維埃青年所特有的品質。他是運動家和棋師、學校報紙的編輯、伏羅希洛夫學校的射手和「拯救溺水者協會」的會員、詩人、熱情的文學愛好者，他閱讀莎士比亞、歌德、海涅，他受高爾基的作品的教育，他要各方面都模仿長篇鋼鐵怎樣鍊成的中的巴維爾·柯爾察金，他保證在將來成爲一個非常的人。『高高的前額，光亮的頭髮，長而濃的眉毛，睫毛濃密，眼眶狹長的感人的大眼睛，均勻的鼻子，厚厚的嘴唇——這就是我的兒子的畫像，』柯歇代雅寫道。

『青年近衛軍』工作了四個月，消滅着德國軍警，聚集着武器，預備在蘇軍到來的時候組織暴動。但在一九四三年一月，在蘇軍解放該城之前總共不過一個月，組織被發現了。加入這個組織的一百另三人中間，祇有八個保全了性命（一部分後來在和德軍作戰中殉國了）。僅在一九四三年三月十九日，才找到了奧列格的屍體，滿佈酷刑的痕跡：一只眼睛被挖出來，胸口燙着他的共青團證的號碼。這個青年的頭髮都灰白了許多。『甚至在死後一個半月，我的兒子都是英俊的。灰色的頭髮垂到他高高的前額上，長而濃的睫毛陪襯出他臉部的大理石顏色的蒼白。甚至在拷打中的慘死也不會改變了我兒臉上的高貴線條。』柯欵伐雅這樣的結束了關於她兒子的小說。

奧列格·柯欵伐亦和團體的別的四個領導者死後被表揚為「蘇聯英雄」。蘇聯人民尊崇克拉斯諾頓的英雄。『青年近衛軍』的女團員之一奧爾迦·伊凡諾夫娜·伊凡卓娃被選為俄羅斯社會主義聯邦共和國最高蘇維埃的代表。

法捷耶夫的寫作這個長篇 作者替自己提出了一個任務——真實地描畫出青年近衛軍們的性格，『青年近衛軍』的出色事業一棒也不放過。他說道：『我可以毫不誇張地說，我是懷着極大的愛忱來寫克拉斯諾頓的英雄的，我獻給這個長篇以很多心血。』法捷耶夫在克拉斯諾頓消磨了近兩個月，到青年近衛軍們的家庭裏去訪問，與他們的同學、教師、遊擊隊員和地下工作者晤面。減輕作者工作的還有他

自己從前曾經在頓巴斯做過黨的工作。化在搜集材料上的功夫不算，長篇是在一年又九個月中寫成的。作者雖然努力準確地描畫出青年近衛軍們的外表與性格，但有許多東西自然仍舊要用藝術幻想的力量來補充勾畫。比方，他沒有史吉邦·薩方諾夫和阿那托里·奧爾洛夫的外表的材料，就自由地提供出他們的畫像。但是整個地說來，長篇是嚴格地文獻性的。

長篇的意義 長篇的意義不僅僅在於作為編年史作者的法捷耶夫能够小心地替未來幾代保存下關於偉大衛國戰爭的出色插話之一的記憶和複製出『青年近衛軍』的活動分子——奧列格·柯歇伏亦、鄔麗亞·葛洛摩娃、劉巴·謝夫卓娃、謝爾蓋·邱列寧等人的迷人形象。藝術家的任務不僅僅在於描畫出生活中有過的東西。他應當表現出這——生活中有過的東西——對生活是特徵的和典型的，它是合乎規律地從特定的生活條件中成長起來的，它受着這些條件的指示，顯露出它們的重要特徵。所以法捷耶夫在他的長篇中越出了他所講述的那一歷史事變的界限，把自己的主人公描畫得這樣，使他們身上顯現出蘇維埃時代青年人的最重要特徵。這些特徵表達出蘇維埃社會中所形成並且是蘇維埃文學所要努力在青年中培養的那種人的理想。法捷耶夫這樣的寫到自己的主人公：『這樣的，也許完全不是這樣的思念和情感在奧列格心中擠軋着。』法捷耶夫以此強調出奧列格的形象已經越出了他在現實中與之聯系着的那一生活環境的界限。法捷耶夫的功績就在於他把橫在他長篇基礎上的那一歷

史事變同當代的主要的政治的，社會以及哲學的問題聯系起來。這就規定了他的長篇的意義。這個長篇裏顯示着衛國戰爭的個別事變的全民意義，克拉斯諾頓青年的品質被當作汲取了蘇維埃制度和蘇維埃博愛精神的基礎的蘇聯年青一代的品質來闡揚。

在長篇中，出現了兩代蘇維埃人——父和子。在內戰年代爲自己的國家爭取到自由的那些人和偉大衛國戰爭年代受到檢驗的那些人；後者配得上配不上他們的父輩，他們接受不接受父輩的遺言。

年老的一代 在長篇中，布爾雪維克蘇爾迦和華爾柯的英雄的形象最完全地代表了年老的一代。他們死前在牢獄裏的談話乃是長篇中最重要的地方，它闡揚了蘇維埃人的精神力量的基礎，蘇維埃制度的不可戰勝性的基礎：個人與人民的一致以及對人的信心。「可是世界上最寶貴的東西，」蘇爾迦說：「值得爲之生活、勞動、和捐軀的東西，——卻是我們的人人！世界上有沒有比我們的人更要美麗的東西？……我們能够，而且應當使自已想到人民的心是怎樣考量這一切的。」往下：「可是德國傻子卻以爲我們怕死！」華爾柯笑道。「是的，我們布爾雪維克黨人對於死早已習慣。祇要是敵人，誰不會謀害過我們布爾雪維克黨人。沙皇的劊子手和憲兵殺害過我們，十月革命時軍官學校學生殺害過我們，白黨和世界各國的干涉軍，馬赫諾黨徒和安東諾夫黨徒。殺害過我們，富農用短銃射我們，人民的敵人毒害我們，派

刺客到我們這裏來，可是我們仍舊活着——靠着人民的愛。現在讓德國法西斯帶來謀殺我們吧，結果總是他們，而不是我們躺在地上。」

在衛國戰爭時代的文學中，有許多出色的篇幅是描寫蘇維埃人的豐功偉業——描寫他們的寧死不屈的勇毅的。

法捷耶夫的長篇使我們懂得，這裏的問題不僅僅在於天性——勇敢、聰慧、犧牲精神，以及直接完成偉績所需要的一切。這裏的問題是在於蘇維埃人已意識到具現在蘇維埃國家裏的那些在人性上是最高貴的理想。爲了這些理想，蘇維埃人才與敵人鬪爭；這些理想把蘇維埃人提到前所未見的英雄主義的高峯，——這不僅僅是個別人物的英雄主義，而是集體的英雄主義，千百萬人的英雄主義，人民的英雄主義。蘇維埃人的精神偉大建基於那一點，就是教育他的——像長篇中蘇爾迥所說——乃是「人民心中所思考的」東西，個人與民族的難解難分的聯系。他感覺到，他的背後站着人民，就是這一點賦予他以空前的力量。

年青的一代 顯示在長篇中的蘇聯年青一代所汲取的正就是黨所教育、數十年的蘇維埃政權所培植的蘇維埃世界觀的這一基本質素。對他們說來，資本主義制度所固有而由法西斯主義發揮到極限的那種侮辱人性在機體上就是陌生和不能接受的。對他們說來，把自己個人的命運與人民的命運、祖國

的命運分割開來也是在機體上不可能的。他們毫不需要外界的推動，以便進入同祖國敵人的鬭爭，因為他們有機地感覺到『人民心中所思考的』東西，他們——乃是人民的心的一部份。所以蘇維埃一代的開始鬭爭『簡直是自然而然的』像長篇中所說的那樣。『他的祖國在災難中，是這樣的災難，無論是看，無論是想，都不能不帶着衷心的銳痛。應當行動，立即行動。』法捷耶夫這樣的確定青年近衛軍的主人公之一阿那托里·卜波夫的心境。他也同樣描畫出長篇的另一個主人公鄔麗亞·葛洛摩娃的精神狀態。『我明白，我沒有別的路，』她走上同德國人鬭爭的道路時說道，『是的，我祇能這樣生活，或者我根本不能生活。我對自己的母親起誓，我一息尚存，決不離開這條道路！』

長篇中顯示着許多克拉斯諾頓的青年代表，法捷耶夫竭力把他們中間的每一個描畫得符合那些他搜集到的歷史材料，他們中間每一個都具有自己的個性，它足夠清楚地顯現在長篇的內容上，不需要在這裏多加說明。但是他們都被那使他們與年老一代的代表發生血緣關係的一個總的特徵聯結起來：他們覺得自己是全體人民的代表，而這一點就規定了他們的思想 and 他們的事業。這被法捷耶夫卓越地表現在柯歇伏亦領導尼柯拉·蘇姆斯基宣誓的場面中。『從今以後，你的生命不是屬於你自己，而是屬於全體人民了，』奧列格說，接着握了握他的手。『這幾句話就規定了作為年青一代的優秀代表的克拉斯諾頓英雄們的全部精神本質。』

法捷耶夫在華爾柯和奧列格談話（第十九章）的那一場面中提供了蘇維埃青年的主要特點的清晰說明：『似乎，最難以聯結在一起的質素——幻想和實際、熱愛善良和無情、寬宏大量和清醒的計算、生之歡樂的熱愛和自制——這些似乎是難以連結起來的質素在一起就創造了這一代的獨一無二的面貌。』

友情與愛情的題材 活在蘇維埃人心中的那些崇高理想的精神純潔與共通性規定了他們內心的接近，產生了使他們結合起來的那種高貴的友情。不斷結合着蘇維埃人的忠誠與友誼的題材貫穿着法捷耶夫的整個長篇。聯結起老一代布爾雪維克華爾柯和蘇爾迦的死前的友誼是異常動人的。爲了幫助自己的友人伏洛佳·奧西摩興、萬尼亞·席姆奴霍夫拒絕了和心愛的姑娘一起離城的建議，而托里亞·奧爾洛夫的留下來和伏洛佳一起並不撤退，是爲了不在德國人到來的時分拋棄他這個病人。真正的友誼是和忠貞分割不開的，祇有靈魂堅強的人才能理解，青年近衛軍們在德國人的刑房裏就顯示出他們靈魂的這一力量。當青年近衛軍們被運出去處死的時候，他們唱着慘酷的監禁磨折了我一歌。這是『青年近衛軍』總部的最後一次決定。在死前，鄔麗亞·葛洛摩娃用莫才符號向各個牢房傳遞了總部的最後一次命令：『不久便要把我們運出去處死了。在死前，我們想像活着那樣保持着大丈夫的精神。路上我們來唱伊理奇心愛的歌，慘酷的監禁磨折了我』（柯歇伐雅的回憶。）

和友情的題材一起，聯結起這些還祇剛剛開始生活的男女青年的純潔年青的愛情的題材貫穿着長篇。奧列格和妮娜、謝廖薩和華麗雅、萬尼亞和克拉華等等——他們大家都被一種不使他們脫離共同的事業、反而幫助他們更堅定與更自我犧牲地履行自己的職責的崇高愛情聯系着。當萬尼亞·席姆奴霍夫告訴克拉華存在着地下組織並說明在這組織裏工作是有喪身的危險時，克拉華祇問：『那麼你呢？』——『我也是如此。』於是她祇回答：『我準備和你一起死……』在最後的時分——在礦洞旁邊——他們遇到了。『克拉華·柯伐廖娃坐到了萬尼亞的身旁，把一只手放到他的額上，再也不同他分開了。』

長篇中的家庭和學校 蘇維埃國家裏人們中間的新關係和結合起他們的內心一致感也規定了兒童與大人的相互關係的特殊性格。在沒有社會隔膜與階級隔膜的社會裏，在人們關係中佔統治地位的是建基於人對人的尊敬的完全民主精神，兒童與少年的天真與直爽在這裏可以自由地和完滿地發揮出來。前面我們已經引過奧列格·柯歇伏亦的傳記材料，我們已經見到他的個性展開得多麼廣闊和自由無阻。法捷耶夫的長篇的重要面之一乃是它能够傳達出蘇維埃家庭和蘇維埃學校以及男女學生的同學關係的魅人之處和詩意。結合起柯歇伏亦、鮑爾茨等青年近衛軍們的家庭裏的子女與父母的友誼感與難解難分的親密感乃是這些家庭的父母子女在危險時分所發揮的那種團結精神的基礎。規定『青年近衛軍』能够在好幾個月中不受損失地使德軍遭到許多打擊的最重要原因之一乃是青年們

是在年老一代的完全支持下工作的。老的一代用行動，用言語，主要是用對祖國的自我犧牲的愛幫助他們。這種對祖國的愛使老的一代在決定性的時分毫無怨言地把自己的子女獻給祖國，正像他們在以前的充滿關切與勞動的生活中把自己所有的力量獻給子女一樣。在校長來到謝廖薩·邱列寧的家裏（第十二章）的場面中，法捷耶夫感人地表現出籠罩着少年的心的那種痛苦的愛的感覺：他突地明白，他的母親和父親爲了使他進入生活輕易些和自由些而忍受了多大的他所沒有察覺的犧牲。『於是你初次發覺，你年老的爹娘久已沒有過節穿的衣服了。他們差不多整整一生沒有同孩子們共桌用餐了，他們是特別的用餐，使他們不被看見，因爲他們除了黑麵包，馬鈴薯和蕎麥粥之外，什麼都不吃，祇爲了要把孩子們一個一個地養大成，祇爲了使你，家裏最年青的，獲得教育，長大成。』這幾行幫助青年近衛軍的青年讀者瞭解那常常被生活的瑣事遮掉的東西，幫助他們用另一副眼睛觀望他們的父母，幫助他們想一想他們對父母的態度。

法捷耶夫也同樣完滿而深刻地表現出學校在小孩子生活中所起的作用。當謝廖薩·邱列寧和華麗雅·鮑爾茨在德軍來後到了母校校舍裏的時候，他們突然明白學校對他們所具有的全部意義：『這個世界曾經顯得這樣的日常可見，平凡，甚至乏味。現在，突然它升起在他們面前，卻是這樣的獨一無二地神妙，自由，充滿教師與學生中間的坦白、正直、和純潔的關係。他們那些人現在在什麼地方，命運之神把他

們吹到那裏去了？無論是謝廖士卡，無論是華麗雅的心都剝時間做開了，它們充滿了對這一離去的世界的愛和因為這個世界——他們當時不會重視它——的崇高神聖而起的模糊虔敬。』（第十八章。）

敵人的描寫，在法捷耶夫的長篇中，蘇維埃人是作為高級博愛的肩負者，作為具現着人類文化的最高成就的那種崇高而公正的情感組織的代表出現的。正是那個成為賣國賊並毀了組織的會員史達霍維奇被法捷耶夫表現成一個道德低落的人，這決不是偶然的。這個人身上保存着使他和人民隔離的小個人主義的因素。在決定性的時分，他在自己身上找不到克拉斯諾頓的英雄們所這樣飽滿地賦有的那種精神力量，他不能感覺到自己是人民的代表，所以他用恥辱掩盖了自己。

蘇維埃人和法西斯主義的鬭爭——這不僅僅是個別的人的鬭爭，這是兩種對立制度，兩種類型的社會制度的鬭爭；建基於具現人類前進意向的制度和其中『人對人就像狼』的制度，即建基於資產階級個人主義的社會的鬭爭。

法捷耶夫非常嚴正地和吝嗇地描畫着法西斯蒂的直接獸行，他公正地認為，他們罪行的規模是讀者早已熟知的。他所希望表現出來的已經不僅僅是個別的法西斯蒂，而是要在個別的法西斯蒂身上揭露那必然產生出帶着獸性質素的人的制度。在這一點上，SS隊的劊子手彼得·芬龐分隊長『與那個臉孔修得很光、很整潔、甚至很和氣、褲子熨燙得很好的想像的紳士』所進行的想像的談話是很出色的。

芬庸對他說道：『我們爲什麼要隱瞞？我們要互相坦白地說：如果我們要別人替我們做工，那麼我們就得每年用某種方法殺死相當數目的他們！我身上使你們害怕的祇有那一點，就是我是處在所謂切肉機的脚步旁，我是這一行業的粗工，因爲我的作業的性質而被逼不洗澡和發出臭氣！但是時候一到，我就會洗得乾乾淨淨，成爲一個非常整潔的人。』在這一談話裏就存在着表現在法捷耶夫的長篇中的從社會和哲學的見解上揭露作爲一種制度和一種秩序的法西斯主義的要點。在長篇中，克拉斯諾頓人的鬪爭被提到在偉大衛國戰爭年代展開的那一歷史衝突的高度。長篇的精髓在於它說明了法西斯主義潰滅的歷史必然性，說明了蘇維埃制度的歷史必勝性。

結構與文字的特點 長篇意識內容的重要性也同它的藝術水平的高度緊密地聯系着的。長篇乃是社會主義現實主義最輝煌成就之一。法捷耶夫深刻地按照黨的原則解決了在青年近衛軍中提出的那些最重要的問題，他的主人公都是蘇維埃社會的各種理想的肩負者，他們的生活真理在法捷耶夫那裏是和革命的遠景交織在一起的。像在毀滅中一樣，他在描畫暫時的失敗時，一分鐘都不使讀者對明天將帶來勝利這一點發生懷疑。

這一向前的志向清晰地顯露在社會主義現實主義方法所特徵的現實主義因素與浪漫主義因素的統一中。法捷耶夫把自己的主人公畫成他們原來的樣子，也畫成蘇維埃青年性格的最優秀品質的代

表應當是的樣子。他們在他們一生中這樣重要和負責的時分出現在讀者面前，以致他們的較小的和次要的品質已經不需要小說家的任何註釋了。長篇的浪漫主義意向也發揮在敘述本身的性格中，這種敘述在情緒上是潤飾過的，豐富地充滿了那強調出作者的激動和對主人公們的同情的致讀者的話。這——乃是長篇結構的最特徵之處，它複雜化了長篇主題的發展，而這個主題就其本身講自然是作為一種紀錄性的敘述，因為它是安身於文獻的基礎上並首尾一貫地傳達出展開在克拉斯諾頓的事變的進程。同時，這也賦予長篇的文字以基本的色彩。

如果作者在他主人公的語言中竭力想達到現實主義描寫所特徵的語言個人化，那麼他的建立作者語言就是把浪漫主義的高揚精神帶進了它。

結語

從年青的俄羅斯蘇維埃文學進入世界文學的隊伍以來，總共不過三十年。但是它從最初的舉步起，就證明它是作為世界上最前進的、最有思想性的文學進入這些隊伍的。

這所以發生，是因為蘇維埃文學乃是偉大俄羅斯古典文學的前進傳統在新的歷史條件下的合法發展，它依據的是創作中的布爾雪維克黨性的原則，——高爾基的藝術天才就曾提供過這一黨性的例

子。

這所以發生，是因為蘇維埃文學表達出在其重要性上講是最巨大的社會主義思想和反映出在自
己的活動中具現了這些思想的新人。正是由於這一點，它才能在這樣短促的期間造成寫就頭等藝術意
義的作品的許多大作家。它把藝術創作的新原則——社會主義現實主義的原則——和根據它們而寫
就的作品帶進了世界藝術的寶庫。在這些作品中闡揚了俄羅斯歷史和同時代的最重要契機，在這些作
品中顯示了俄羅斯的民族性格——在它的過去上和它的現在上，即在容許它更完全地發展的蘇維
埃制度的條件下。

正因為這一點，蘇維埃文學才是教育蘇維埃國家的新人的最重要工具之一，才是蘇維埃文化的重
要方面之一。

第十八章

蘇聯各民族的文學

蘇維埃文學的多民族性格 在蘇聯作家第一次代表大會（一九三四年）上，總數六百名的代表中間有一半是代表非俄羅斯各民族的文學家的。這是蘇聯各民族的代表，用五十多種文字寫作的文學工作人員。

高爾基在作家代表大會上說道：「……蘇維埃文學不僅僅是俄文的文學——這是全聯邦的文學，……不應忘卻，在社會主義共和國聯邦的全部空間內，全體勞動人民大眾的趨向誠實的生活——人的生活，趨向新的歷史的自由創造，趨向社會主義文化的創造的再生過程正在迅速地發展着。」

蘇維埃文學的多民族性格（文學是整個文化的不可分割的一部份）已經清楚地表露在革命的最初幾年中。這所以發生，正像史大林所說的，是因爲：

「……社會主義革命並不減少，而是增加文字的數目，因爲它在鼓舞起人類的最最底層並把他們

推上政治舞臺的時候，喚醒了許多從前不爲人所知或者不大爲人所知的新的民族走向新的生命。誰能想到，舊的沙俄卻代表着五十種以上的民族和人種誌上的羣體？但是十月革命敲斷了古老的鎖鏈並把整列的被遺忘的民族推上了舞臺，給他們以新的生命和新的發展……如果問題是吸收各個民族到無產階級文化中來，那麼幾乎可以不用懷疑，這種吸收必將在符合這些民族的語言與生活的形式中進行。」（馬克思主義和民族殖民地問題，一九三七年出版，頁一百五十八。）

在蘇維埃政權成立後的幾年中，「許多從前不爲人所知或者不大爲人所知的新的民族」都建立了自己的文字和出版物，推選出民族知識分子的幹部並創立自己的藝術文學。在十月革命以前，這些民族不僅沒有自己的文學，而且也沒有自己的文字。這些民族的文藝創作具有口誦的傳統（民間傳說）這種傳統在蘇維埃政權的最初幾年中相當地促成了他們的文學的建立。屬於這些民族的有莫爾陀維亞人、柯米人、布利亞特人、奧依羅特人、列茲庚人、阿竇蓋依人、阿伐爾人、愛溫人等等。

另一些民族有文字和古典文學。然而這些民族的經濟與文化政治水準是這樣的，以致文學僅僅是僧侶和上層貴族的狹隘圈子的財產。絕大多數的居民仍舊是不識字的，他們像上面提起過的民族一樣，祇知道一種藝術創作——民間傳說。屬於這一羣民族的有塔其克人、烏茲別克人、土耳其克門人、卡薩赫斯坦人、基爾吉茲人、卡臘卡耳帕克人等等。蘇維埃政權把廣大的羣衆吸引到民族文化上來，開闢了熟研豐

富的古典遺產的道路，接着，在造成了民族知識分子的幹部之後，就把發展這些民族的蘇維埃藝術文學的事業推向前去。

構成第三羣的是有着豐富的古代文字文化和優秀的文學幹部的民族。其中大部分都歡迎在他們的共和國裏建立蘇維埃制度。他們變成了蘇維埃文化的活動家。屬於這一羣民族的有烏克蘭人、白俄羅斯人、喬治亞人、亞美尼亞人、亞塞爾拜疆人、立陶宛人、拉脫維亞人、愛沙尼亞人等等。

對所有的蘇維埃共和國都是共通的革命的凱旋行進和蘇維埃制度，把蘇聯的各民族都吸引進『民族形式社會主義內容的』（史大林語）文化建設中來。

蘇聯各民族的多民族的，多語言的文學同時也是作爲一個單一的整體，作爲蘇維埃文學出現的。

蘇聯各民族文學的發展 到第一次五年計劃結束時，蘇維埃藝術文學已經在用一百十種文字出版着。這同十月革命以前根本不能相比。比方，在十五年的蘇維埃政權下面，用卡薩赫斯坦文字出版的藝術文學就超過了以前的六百年中所出版的東西。

研究蘇聯各民族的每一種文學的過去獲得了特別的注意。過去的偉大史詩作品如虎皮武士、大衛·薩宋斯基、馬那斯等對蘇維埃讀者說來似乎『在融解』並且在變成蘇聯各民族各種文化的遺產。全體蘇維埃人民都慶祝亞美尼亞史詩大衛·薩宋斯基的一千周年、蕭塔·魯斯塔維里的長詩虎皮武士

的七百五十周年、烏茲別克詩歌的古典作家阿里歇爾·那伏伊的五百歲誕辰、與偉大的烏克蘭詩人達拉斯·謝夫成果、奧謝季亞文學的古典作家柯斯塔·里塔古羅夫、大名鼎鼎的達蓋斯坦國民詩人蘇列依曼·斯塔耳斯基等人的名字有關的紀念日。詩人在蘇維埃人民中間受到極大的尊崇。在烏克蘭，謝夫成果被溫柔地叫着『達拉斯』，而烏克蘭則被叫做『達拉斯的土地』，在奧謝季亞，黑塔古羅夫被叫着『柯斯塔』，在喬治亞，魯斯塔維里被叫着『蕭塔』。●

在民族文化的建立與成長中起巨大作用的有民族歌人，他們在自己的記憶中保存了口傳的傳奇和歌謠、英雄的故事和童話。屬於無條件地和狂喜地迎接了革命並站進蘇維埃詩人的隊伍的民族歌人的有張布耳·鬧巴葉夫（卡薩赫斯坦）、杜爾賓·克雷奇（土耳其門）、蘇列依曼·斯塔耳斯基（達蓋斯坦）、菲奧克拉·別茲祖鮑娃（莫爾陀維亞）、馬爾法·克留柯娃（俄羅斯社會主義聯邦蘇維埃共和國）等人。

對蘇聯大部分沒有文字的民族說來，民族歌人乃是蘇維埃文學的始祖，民族的歷史和蘇維埃時代的聯結環。這規定了許多民族文學發展的特點——文字文學和傳說文學之間的界線的逐漸消失。同樣

地，書本上的文學語言和人民大眾的活的語言之間的界線也消失了。在蘇維埃文學中，傳說文學不再像它過去那樣是無名的了。蘇列依曼·斯塔耳斯基或是張布耳·闞巴葉夫的著作，也像任何一個蘇維埃作家——文字文學的創造主——一樣，是無可非議的。無論是蘇列依曼·斯塔耳斯基，無論是張布耳·闞巴葉夫，無論是杜爾賓·克雷奇，無論是法臘赫，無論是謝里比，無論是別茲祖鮑娃，都是許多年青蘇維埃詩人的直接教師。口頭文學紀念碑式著作的發表，用民族語言的國民學校、劇院、俱樂部 and 報紙網的廣大發展，——都促進了文字文學的誕生和發展。蘇維埃詩歌是成熟在那些人的心裏，他們受到革命的一切賜予——工作和學習的可能，幫助自己的人民締造新生活的可能。蘇維埃代表的選舉、集體農場的日常生活、在山川上的建立電站、沙漠的灌溉、飛機的橫渡、蘇軍戰鬥員的培養，——蘇維埃國家生活中的一切都是民族作家創作研究的對象。他把全部蘇維埃文學所共通的社會主義內容包括進符合他那民族的精神、民族歷史和習慣的民族形式中去。

蘇聯各民族在建設年代和戰鬪年代——戰爭年代——的勞動合作在蘇聯各民族中間培養起烏克蘭詩人派夫洛·蒂慶納所說的「一家感」。在團結全體蘇維埃作家的事業中起領導作用的是俄羅斯文學。高爾基和俄羅斯文化對許多民族作家的形成所起的影響是非常有益的。說明這一點的有白俄羅斯人楊卡·庫派拉、達蓋斯旦人蘇列依曼·斯塔耳斯基、中篇我的小學的作者卡薩赫斯旦人薩比特

·摩卡諾夫、詩人的金礦的故事的作者巴施基里亞、密德齊德、迦富利、土耳其門人、別爾賓、凱爾巴、巴葉夫以及別的許多人。在革命前，蘇聯有許多民族都不知道已經很發達的藝術散文。『高爾基的經驗對這些民族的作家說來已代替了各民族古典作家的不存在的經驗。』蘇維埃文學史家斯柯守烈夫公正地指出道，『高爾基可以無條件地被稱為蘇聯各民族藝術文學之父。』

馬雅柯夫斯基對革命詩歌的影響可以在許多民族詩人的身上尋究出來。這一影響對生活在蘇聯各共和國裏的詩人說來是特別的有益。他們的詩歌的無數世紀的傳統非常強烈，戀愛詩的形式也造成了以後的文學發展。新的生活迫切地要求新的詩歌形式，這裏，馬雅柯夫斯基的革新工作對各蘇維埃共和國和國的詩人是有莫大的功績的。烏克蘭的派夫洛、蒂慶納、烏茲別基斯坦的迦富爾、古里雅姆、亞美尼亞的那伊利、扎利揚、喬治亞的西芒、企柯凡尼、亞塞爾拜疆的薩密德、符爾公都是作為不僅僅歌詠生活，而且用自己的字句侵入生活，駁斥掉文學的陳套的勇敢革新家在自己的文學中出現的。

在勞動和戰鬥中檢驗過的蘇聯各民族的合作，各民族堅固的列寧史大林的友誼，造成了各民族在文化上的相互豐富作用，造成了民族的和社會主義的自覺的成長。在蘇維埃文學中，一個蘇維埃民族的作家挑選了另一個蘇維埃民族的生活作為他創作的對象是不乏例子的。在俄羅斯文學中，這也不是新聞。祇要回憶一下普希金和列蒙托夫關於高加索的長詩，列夫·托爾斯泰的哥薩克和哈德齊、摩拉

特，以及果戈里等人的創作就已足夠。在十月革命以後，這對別的蘇維埃共和國的文學說來也變成特徵的了。比方，喬治亞作家洛爾德基派尼節寫過關於白俄羅斯的短篇小說，白俄羅斯作家薩摩依列諾克寫過關於喬治亞的長篇將來，烏克蘭作家伊凡·列寫過關於烏茲別基斯坦的長篇山間地，巴施基里亞詩人薩依菲·庫達施寫過關於烏克蘭的詩。

各民族的一致

向我閃耀着友誼的彩虹——

以一本詩集獻給蘇聯各民族的友誼的派夫洛·蒂慶納寫道。這本詩集的主要意思就在於對蘇維埃烏克蘭愛國者說來，沒有『外人的』蘇維埃民族和語言，『外人的字眼』流入祖國的語言便變成祖國的了。』

如果沒有民族文學著作的翻譯方面的發展得很廣泛的工作，文學的相互滲透與相互影響的過程也許要不可能。過去，俄羅斯詩人的著作被譯或各種文字：亞力山大·恰夫恰伐節譯喬治亞文，阿巴依·庫南巴葉夫譯卡薩赫文，列霞·烏克臘英卡譯烏克蘭文，迦勃杜拉·屠卡依譯韃靼文等等。把各民族文字譯成俄文的有：庫羅奇金、高爾基、勃柳索夫（我們來回憶一下他的亞美尼亞詩選的巨大工作）等等。蘇聯的翻譯工作的規模乃是世界文學史上無前例的。高爾基和謝夫成果、庫派拉和斯塔耳斯基、阿巴依

和那伏伊魯斯塔維里和黑塔古羅夫在所有的蘇維埃共和國裏被誦讀着。在莫斯科正在出版一本高爾基倡導過的文集各民族友誼，其中要刊載各民族作家的優秀作品。

革命和蘇維埃制度不僅把變化帶進了蘇聯各民族作家的文學作品的內容與形式，而且還創造了整個文學運動的新「輪廓」，建立了列寧所夢想的那種文學：『這將是自由的文學，因為並不是私利和地位，而是社會主義理想與勞動者的同情把新而又新的力量聚集進它的隊伍。』（列寧全集卷八，頁三百九十。）

十月革命以前與以後的各民族間的文學聯系 各民族中間的文學聯系早就存在。這種聯系以什麼形式實現的呢？這些文學聯系的意義在那裏呢？我們現在來看一看歷史上兩種兄弟文學——烏克蘭文學與俄羅斯文學的相互聯系的例子。

烏克蘭文學是與俄羅斯文學及白俄羅斯文學肩並肩地發展起來的。關於伊戈爾軍團的故事同時是三種文學。 俄羅斯文學、烏克蘭文學及白俄羅斯文學的紀念碑：普希金（波爾達華）、柳列葉夫（伏依那羅夫斯基、那里伐依柯）、果戈里（達拉斯·布爾巴）、小說及文章）等俄羅斯作家都高興地研究烏克蘭的題材。烏克蘭的作家，特別是在十九世紀上半葉（克維特柯·奧斯諾維雅年柯、葛烈賓卡、馬爾柯·伏夫巧克、謝夫成果等人），有的作品是用俄文來寫的，他們從俄羅斯生活中汲取題材。但這並不妨礙

他們用烏克蘭文字用烏克蘭生活作題材寫作詩的傑作。

先進的文字藝術家從不侷限於狹隘民族利益的圈子，從不用中國的萬里長城使自己和別的民族隔絕開來。當烏克蘭的民族主義者勸告著名烏克蘭女作家馬爾柯·伏夫巧克（一八三四至一九〇七年）僅用烏克蘭文寫作的時候，烏克蘭最偉大的詩人謝夫成果對這一點回答說，可以用北方游牧民族的文字寫作，祇要是寫真理。

確實的，主要的並不是作品是用什麼文字寫成的，而是它宣揚什麼，教導什麼。文學史上有不少的事實，說明自由思想的俄羅斯作家在意識上敵視反動的俄羅斯作家，但卻是烏克蘭作家、亞美尼亞作家、猶太作家等等的友人和同志。

比方，涅克拉索夫和謝夫成果是同一個革命民主陣營裏的戰鬪詩人，而同時，涅克拉索夫和費特卻是不同的社會志趣的藝術家。對於謝夫成果和他的同輩——小說家兼詩人庫里夏也可以這樣說。如果前者是一個為革命民主理想而奔走呼號的真正的人民詩人，那麼後者便是一個保守主義者，一個宣揚對生活對社會的落後觀點的作家，一個把自己的君主主義信念同民族限制性與農民精神的說教組

合起來的人。謝夫成果憎恨暴君和剝削者，在這一點上是無分俄羅斯人和烏克蘭人的。謝夫成果在自己的祖國，在烏克蘭，正像涅克拉索夫在俄羅斯一樣，也是為社會底層所熱愛的。

這樣，各民族間的文學聯系首先是視某些民族的作家的社會的、思想的意見相同而定。

卡薩赫斯坦的阿巴依、韃靼的屠卡依、喬治亞的恰夫恰伐節、亞美尼亞的屠曼仰、亞塞爾拜疆的阿洪陀夫等人，都接近俄羅斯文化，但並不是接近卜肯陀爾夫、布爾迦陵等人的反動「文化」，而是接近普希金、倍林斯基、陀勃洛柳波夫、涅克拉索夫和契爾納雪夫斯基的先進進步文化。

一八五九年，彼得堡出版了烏克蘭女作家馬爾柯·伏夫巧克的民間故事的俄譯本。譯書並加以序言的是屠格涅夫。在其反農奴制度的志向上講，馬爾柯·伏夫巧克的民間故事，異常接近屠格涅夫本人的獵人日記，或是俄羅斯文學的這種作品，像葛利高羅維奇的安東·高烈梅卡和鄉村。因此，那時前進的俄羅斯人欣喜地迎接了烏克蘭女作家的短篇並非偶然的。「從馬爾柯·伏夫巧克的作品中飄揚出春雨之後的草原氣息，也飄揚出俄羅斯田野的死氣——貴族的住宅的氣息，」格爾岑說道。陀勃洛柳波夫替「俄羅斯民間生活的故事」寫了一篇文章（分析俄羅斯平民的某些特徵。）同時，這些故事受

到流放中回來並在尼士尼·諾甫戈羅德讀完它們的謝夫成果的熱烈歡迎。偉大的烏克蘭作家看見，他在同農奴主的鬭爭中並不是孤獨的：在烏克蘭同胞中間，在俄羅斯民主作家中間，在喬治亞文學家中間，在前俄羅斯帝國四疆別的作家中間，他都有同志。

俄羅斯作家高爾基和烏克蘭作家柯秋賓斯基都處身在革命的陣營中。

對高爾基和柯秋賓斯基說來，愛國主義乃是對人民，對人民的民主革命力量的服務，同時這種情感還因為別種情感——憎恨束縛人民的奴隸制度和沙皇專制的鎖鏈——而複雜化起來。在帝國主義時代，真正的愛國志士不能『捍衛祖國』……除非他用一切革命手段與祖國的君主政體、地主以及資本家鬭爭……除非他願意那至少是十分之九的居民的死敵的沙皇政權在任何戰爭中失敗……』（列寧全集卷十八，頁八十一。）

在蘇維埃時代，對蘇維埃祖國的忠誠在人們心中培養起友愛的情感，深切尊敬莫爾達維亞人和塔其克人、拉脫維亞人和奧謝季亞人的民族美質的感覺。『蘇維埃愛國主義並不分解，反而團結我國所有的民族成爲一個單一的友愛家庭』（史大林著論蘇聯偉大衛國戰爭，頁一四二。）

對蘇維埃愛國志士說來，他的祖國——不僅僅是他生長的地方，不僅僅是父輩與祖輩的土地，而是——而且主要是以英勇鬭爭與光榮勞動獲得的自由的權利與真正像人樣地生存的權利。對蘇維埃愛

國志士說來，他的祖國——這是人類史上第一次實現着各民族友愛與共產主義的夢想的社會主義國家。

當烏茲別克詩人歇依赫扎傑說『我們的莫斯科』的時候，他是在稱呼世界上他所最寶貴的城市。他並不在說他出生的城市。莫斯科——對他說來是住過列寧和住着史大林的城市，是社會主義國家的首都；莫斯科——對他說來是把從前遭受蹂躪的民族美質和享受文化的權利歸還給他的民族的象徵：

我們從莫斯科得到了享用不盡的一切：

烏茲別克人得到『烏茲別克』四個字，

年老的歌人得到嘹亮的歌曲，

遊牧部落得到讀和寫的本領，

銳利的劍得到堅固的銅，

土地得到水氣，詩人得到語言。

蘇維埃亞塞爾拜疆的著名詩人薩密德·苻爾公給莫斯科以一封感人的，用詩寫成的信：

莫斯科！你的存在是不變的，

我的慰藉，我的嘆賞，

反對奴役和謊言的戰士，

你的理智多清明，情感多清新，

從我和你同甘共苦以來，

你的每一塊石頭都是我所寶貴和親愛。

莫斯科！再要好聽的字眼無論何處都聽不到，

親人在患難中更見親切。

噢，我的親娘，——真理和勇敢，——我是你的！

我的莫斯科，永恆的活形象！

對於不能忍耐阻礙的勝利國，

他，我俄羅斯的弟兄，實在可以驕傲。

這樣的國家，它把列寧獻給世界，

它對普希金就是親愛的詩神。

天空與草原遠方融合無際，

理智和心靈永結在一起。

蘇維埃烏克蘭的大詩人之一馬克西姆·雷耳斯基在戰時寫了一首獻給莫斯科的詩：

那邊，我們朋友常常像親密的家人般

在談話和事業中聚在一起，

那邊，高加索環抱着烏克蘭，

那邊，琢磨着我們金鋼鑽般的歌曲，

那邊，成熟着我們最優秀的思想。

那邊，有愛真理的托爾斯泰的足跡，

有葛里波葉陀夫的不滅的笑聲。

那邊，馬雅柯夫斯基的一生和勞蹟

遇到了普希金——就像春天融雪的

汹涌的波濤遇到了海中的巨浪。

而俄羅斯作家則從各兄弟共和國的生活中汲取題材。比如安托柯爾斯基和鐵霍諾夫寫喬治亞，謝爾文斯基寫亞塞爾拜疆，斯維特洛夫和高洛德納寫烏克蘭，姆斯斯拉夫斯基和斯柯守烈夫寫中亞細亞，緬希柯夫寫茨人。

蘇聯的文學圖 許多散居舊俄羅斯的小民族都不識字，他們沒有自己的字母，沒有自己的文字，因此也沒有自己的民族文學。偉大的十月社會主義革命根本地改變了這一情勢。幾年之後——特別是在

「史大林五年計劃」時代——在蘇聯遼遠的角落裏就出現了蘇維埃人所建設的城市，裏面有自己的民族學校、戲院和印刷所；用民族文字出版了報紙、雜誌和書籍，出現了自己的文字、文學。各民族共和國裏的無線電廣播不僅用俄文，而且也用各民族的語言。

從前費特在他的一首詩裏說過：

初克●人沒有阿那克里溫，●

秋特切夫不會到壽良●人那裏去。

換句話說，詩人不相信散居舊俄羅斯的小民族會有自己的文學。費特不懂得「異民族」的發展是沙皇政府有意加以阻撓的。陀勃洛柳波夫的意見就不同了。談到真正的愛國主義時，偉大的批評家認為它「同那對個別民族的憎惡是勢不兩立的。」陀勃洛柳波夫以此表達出對於加入沙俄的各民族的發展的革命民主主義觀點。

如果勾畫一張蘇聯的文學圖並且用不同的顏色來表現出不同的民族的文學，那麼這張圖將是彩

● 初克人——居住在初克牛島的古亞洲民族，現稱路奧臘維特爾人。

● 阿那克里溫 (Anacreon)——希臘抒情詩人（公元前五六三至四二八年）

● 壽良人——東方芬蘭民族之一，一稱柯米人。

色斑斕的。值得注意的不僅僅是蘇聯文學圖的這種五顏六色，重要的還有另一點：在「白點」的地方，那就是說在革命前沒有文字和民族文學的地方，現在已經用各該祖國的文字寫就了描寫對偉大的祖國蘇聯的愛、描寫蘇維埃人的力量和勇毅的作品。

在蘇聯各民族文學中間，在思想和藝術意義上最有力的和最有影響的乃是俄羅斯文學。在發展性格上接近它的是烏克蘭文學和白俄羅斯文學。從莫斯科向東，向東北和東南，我們就碰到在性格與歷史發展道路方面都不像俄羅斯文學的各種文學。

在蘇聯歐洲部份中央的東北，住着許多所謂烏格羅—芬蘭語言系統的民族（卡萊人、柯米人、莫爾陀維亞人等等），他們在革命前是沒有自己的文字和自己的文學的。這些民族的民族文學僅在偉大十月社會主義革命之後才開始發展。

在蘇聯的北部住着幾十個人數較少的種族，他們在革命前處在非常低落的文化水平上。在蘇維埃時代，每一族都發揮了自己的民族風貌，培養出自己的民族知識分子。

堪察加和遠東的大部分種族（那那依人、奧爾昌人、路奧臘維特蘭人、拉摩特人等）也是屬於蘇維埃文學的最年青的幼樹的。

內西比利亞的民族和種族已經是文學發展中的次一級了。比方，在布利亞特人和雅庫特人那裏，最

近幾年來已經出現了他們自己的藝術散文。

在莫斯科的東方和東南方，在伏爾加河和中亞細亞的巨大空間內住着玖爾克語言的民族與種族。在蘇聯全體居民中差不多有四分之一是講玖爾克語的。

中亞細亞各民族的文學（烏茲別克文學、卡薩赫文學、塔其克文學、土耳其文學、基爾吉茲文學等）如今已經是發達的文學，它們一方面倚靠着它們的古典文學的數世紀傳統，另一方面倚靠着俄羅斯古典文學和蘇維埃文學的經驗，第三，則倚靠着自己的口傳的民間詩歌。在具有豐富的詩歌傳統的中亞細亞文學中，在十月革命之後，散文也發展起來了。（如烏茲別克作家阿依別克、塔其克作家阿依尼、卡薩赫作家阿烏愛淑夫、土耳其作家凱爾巴巴葉夫等）

整個高加索在文學方面和語言方面都是一幅非常斑斕的圖畫。從以前沒有文字（如列茲人）或是不大有文字的（如阿爾人和阿勃哈茲人）的民族和種族直到喬治亞、亞美尼亞和亞塞爾拜疆的最古久的文學。

波羅的海沿岸的蘇維埃共和國（立陶宛、拉脫維亞和愛沙尼亞）的文學倚靠着民族古典文學的傳統和蘇聯各民族文學，首先是俄羅斯文學的經驗。年齡和藝術趣味不同的烏庇茨、謝姆彼爾、吉臘、聶利、茨維爾卡、巴爾巴魯斯、蘇德臘勃卡、耳恩、雅柯勃松等人都是波羅的海沿岸各蘇維埃共和國的年青蘇

維埃文學的創造主和大代表。

在蘇聯各邊區和城市（莫斯科、明斯克、基輔、比羅比疆等）裏，有用猶太文寫作的文學家（如克維特柯、費烈爾、別爾蓋耳松等）在工作。

高爾基在蘇聯作家第一次代表大會上着重指出蘇維埃文學的多民族性格時說道：「藝術的珍寶並不是由量，而是由質來測定的。」

民族文化和民族文學的發展所引起的並不是分裂，相反地，而是蘇聯各民族文化與文學的接近與積極合作。布爾雪維克黨在它的民族政策上所矢志以求的也便是這一點。蘇維埃人民目標的一致和共產主義社會的建設把所有的蘇維埃民族聯結成一個單一的國家。

蘇列依曼 · 斯塔耳斯基（一八六九——一九三七）

偉大的歌人 古代的東方格言說：偉大的祖國所揚名出去的詩人固然偉大，但能够把自己小小的祖國揚名出去的詩人也同樣偉大。

用列茲庚文編詩的阿沙迦——斯塔耳村（達蓋斯坦）的山地農民蘇列依曼成爲有世界聲譽的詩

人，用高爾基的話來說，成爲了『二十世紀的荷馬』。他是一個民族歌人。老頭子蘇列依曼彷彿像一個青年般愛上了年青的蘇維埃土地。他獻給它以自己生命的最美好的年份，智慧和精神清朗的年份，他獻給它以自己的美麗的動人的歌曲。

蘇列依曼·斯塔耳斯基的一生 詩人在一八六九年生於一個偏僻的列茲庚鄉村阿沙迦——斯塔耳（斯塔耳斯基這個混名就是從這裏來的）的一個貧農之家。他幼年喪母，由別人家的一個婦人養育了七年。在這一期間，蘇列依曼的父親第二次結婚。繼母很兇，蘇列依曼在十三歲的時候就去當傭工。他一處一處的流浪。他曾在岡捷的農場上、傑爾卡特附近的葡萄園裏、薩馬爾克的倉庫裏、守爾——達利亞河的橋樑敷設所裏、巴庫的油場上工作過。回轉自己的故鄉之後，蘇列依曼結了婚，在自己的泥屋裏過着貧苦的生活。有一天，聽到了幾個流浪歌人在唱夜鶯歌，蘇列依曼說道：『見鬼，這一切在我心中早就有的。』回家之後，他編成了一首歌：

失神地愛上了鮮花，

你，夜鶯，難道沒有察覺

苦難，貧窮的痛苦，

還有啼哭，還有呻吟？

你真幸福：不知道苦痛，

耀武揚威對着貧農。

你，夜鶯，一到秋天——

就展翅飛到山崗的那邊。

(俄譯者——李普金)

蘇列依曼的第一支歌是用傳統的東方題材——夜鶯——編成的。但就在這裏蘇列依曼也已經是作爲一個達蓋斯坦貧苦階層的詩人，作爲一個克服着東方詩歌數世紀的陳套的詩人而出現的。代替了讚美夜鶯——對着玫瑰哭泣的戀愛者的歌手——的歌，蘇列依曼訴說着多年流浪和勞動中的痛心事，訴說着自己。歌曲對蘇列依曼說來變成了日常的必需品。當他覺得人們需要歌曲，歌曲使人想起幸福並號召走向幸福的時候，他已經不是一個無憂無慮的少年，而是一個四十歲的男子和許多孩子的父親了。蘇列依曼的歌曲自己替自己找到了通往聽衆心靈的道路。

蘇列依曼高興地迎接了十月革命的消息。他是極度真摯而熱烈地在詩中歌頌革命的第一個達蓋斯坦老一代的詩人。還在達蓋斯坦蘇維埃以前很久，蘇列依曼就欣喜地想到布爾雪維克。

「那時，對於布爾雪維克，我還什麼都不知道，雖然心中也感覺到，應當有一些人民所期望的人來驅散這個人肉

市場。我想得很多……

「有一天，卡蘇姆——凱臘特來了干涉軍，吊死了我三個同村人。爲了什麼？原來，他們是布爾雪維克，他們是從巴庫來幫助我們的……」「噢，」我暗想，「土地是我們的，高山是我們的，給吊死和打死的人也是我們的啊……這究竟算什麼呢？就是說，布爾雪維克——這原來是我們自己，而外人卻在這裏橫行不法！」

「就在那一天，我在街上碰到了我從前的主人。」

「蘇列依曼，」他說，「你爲什麼不編一只歌去歡迎卡蘇姆——別依？還是你預備替布爾雪維克保藏着這樣的歌？」

「我默不作聲。」

「『這個世界——就像一個輪子，』主人加了一句，『老是轉着，老是轉着……』」

「『轉得不對，』我截斷了他。」

「『慢來，慢來，你的頭頸是不是要上鉤子？』」

「『不，』我回答。『鉤子愛脂肪的，我的頭頸卻全是胼胝……』」

「在那天，大概我的血液裏有一滴開始像布爾雪維克那樣的說話了。我不妨礙它，我給它自由……它的聲音是威嚴的。這聲音成爲了親愛的聲音……」

較後，在歌頌故鄉的叢山和村莊裏的蘇維埃制度的作品中，蘇列依曼·斯塔耳斯基寫了一首長詩

達蓋斯坦（一九三五至一九三七年）其中有幾行感人的詩是寫到史大林的來到杰米爾——漢——舒魯（各民族的領袖在那裏宣讀達蓋斯坦的憲法）

在一頁一頁的日曆中間

有着神妙的歡樂之頁：

十一月十三日——

這就是神妙的歡樂之頁！

這一天我們這裏來了那個人，

他全身——就是前進，

他看護我們的人民，

他是神妙的歡樂的保證。

他的勇敢——造就了勇敢者，

他的正直——造就了正直者，

他的智慧——造就了智慧者，

他是光明事業的神妙的泉源。

他把真理立成了法律，

他是未來時代的信使，

他保護和栽培

神妙的花——我們親愛的邊區！

(俄譯者——李普金)

蘇列依曼·斯塔耳斯基把自己的最優秀的歌曲獻給了祖國，獻給了它的歷史和同時代，獻給了構成它的光榮和驕傲的優秀人物。

蘇列依曼·斯塔耳斯基的詩歌 蘇列依曼·斯塔耳斯基把自己早期的作品(一九〇九至一九一九年)獻給了他周圍生活的現象和事實。他沒有越出故鄉的主題界限，他寫着同村人，寫着「對窮人愈來愈兇的」長者，寫着窮人所不敢想要的茶鼎(「對窮人說來——寒氣就是茶鼎」)寫着利慾薰心的法官(「法官啊，如果不給你們賄賂，就要不睬我們」)

在達蓋斯坦建立蘇維埃政權的年代對蘇列依曼·斯塔耳斯基說來是在擴展他的主題視野的標記下過去的。他寫着集體農場裏的春季播種，寫着高爾基，寫着基洛夫，寫着普希金，寫着騎兵——圍繞高加索山脈奔馳的參加者。所有這些題材，蘇列依曼·斯塔耳斯基都是當作個人生活的事件來抒情地加以體驗的。他的像我要歌唱布爾雪維克關於史大林同志的歌，關於紅軍的歌，長詩對於祖國的掛慮和達

蓋斯坦這樣的作品都是屬於蘇維埃詩歌的優秀之頁的。在這些作品裏，人民的智慧是和蘇列依曼·斯塔耳斯基本人的個性的魅人之處不可分割的，而且，他更不時像一個參加者那樣侵入抒情的敘述；比方，他以下列的字句來結束關於史大林同志的歌：

你乾涸了敵人的貪婪，

你教我們取得勝利，

你把新生活的鑰匙

授給弱者的手，史大林。

你整個宇宙都聞名，

你是光榮事業的名手，

我，深知貧窮的意義，

歌頌你，史大林！

（俄譯者——卡庇葉夫）

說到勝利的紅軍時，蘇列依曼·斯塔耳斯基是用全副心力寫的：

響亮的詩——是詩人的驕傲，

但是詩耐不住空言。

於是斯塔耳斯基替國家的軍隊

栽培了三個兒子。

（俄譯者——卡庇葉夫）

蘇列依曼·斯塔耳斯基是他祖國的愛國者，是謙遜而愛好勞動的人。獲得了「列寧」勳章，受到了達蓋斯坦民族詩人的稱號（一九三四年），作品被譯成了許多國家的文字，他還是不離開自己的泥屋，他還是拿着鋤頭在田野和菜園裏工作。他直到死都是一個山地農民和富有靈感的歌人。到莫斯科參加作家代表大會時他也是穿着他的民族服裝，以此強調出他是自己的民族的兒子。『我有時覺得，我的國家是一所偉大的蜂場，其中每一個集體農場都是嗡嗡鳴叫着的幸福的蜂房。我們在締造蜜糖一般的全人類的歡樂，』斯塔耳斯基在他的一篇演詞中說道。『有時我祇可惜一樁事情。我可惜我的青春已經過去了，我僅在老年才體驗到人類的歡樂……』在三十年代，特別在作家代表大會和高爾基的有益支持與影響之後，蘇列依曼·斯塔耳斯基的創作達到了最高度的緊張。

我重新熱中地編寫歌曲，

我歌唱工人和農民。

蘇列依曼又變得年青。

高爾基向我表示尊敬。

(俄譯者——柯雷喬夫)

蘇列依曼·斯塔耳斯基——文字大匠

在革命前，蘇列依曼·斯塔耳斯基的詩和歌都沒有刊登過。

列茲庚人沒有自己的文字。蘇列依曼·斯塔耳斯基的口頭的記憶，每一個歌人應當具有的記憶，替我們保存了許多他們在革命前編成的歌曲。在蘇維埃政權的年代，它們被民間歌謠研究者和作家仔細地記錄下來並被譯成了蘇聯各民族的文字，首先是被譯成了俄文。

蘇列依曼·斯塔耳斯基非常熟悉自己的國家，它的生活、民族歌曲和儀式。在外高加索和中亞細亞的停留給了他很多的東西：他會講玖爾克話，懂得波斯話，知道伊朗和亞塞爾拜疆的詩歌，他從巴庫的俄羅斯工人口中得知列蒙托夫的魔鬼和普希金的高加索囚徒。他尊敬詩歌，尊敬哈菲扎和尼扎米、薩箕和那伏伊的名字。蘇列依曼·斯塔耳斯基把握了東方傳誦詩歌的成就，研究出自己的作詩法。比方，在他的詩節裏，前三行是押韻的，第四行沒有韻或者有着該詩經常有的類似重句的韻律。

在最後一個詩節裏，斯塔耳斯基提供了前面說過的一切的摘要：這常常是用警句來表達的主要的意念，作者強調出這是他蘇列依曼的信念，比方：

我，蘇列依曼，不識字，

但是我很懂得一樁事。

眞眞不容易做詩——

但決不會有空虛的詩。

(俄譯者——烏沙柯夫)

蘇列依曼·斯塔耳斯基是一個要求嚴格的藝術家，他衡量每一個字眼，因為他懂得詩的語言應當極度經濟和富有表情。因此，在蘇聯作家第一次代表大會上，斯塔耳斯基成爲了民族詩歌的化身。高爾基在總結演辭中說道：『歌人蘇列依曼·斯塔耳斯基在我身上——我知道還不僅僅在我身上——起了撼人靈魂的印象。我看見，這個不識字但智慧超人的老頭子如何的坐在主席團裏喃喃着，創造着自己的詩。此後，他——二十世紀的荷馬——就令人驚嘆地唸出詩句。請好好看護着能够創造像蘇列依曼所創造的那種字字珠玉的詩歌的人吧。』

張布耳·閻巴葉夫(一八四六——一九四五)

卡薩赫斯坦的民族歌人

活時就成爲傳奇式人物的民族詩歌的創造主的乃是張布耳·閻巴葉

夫——現代藝術家中間最老的一個。他唱自己的歌的時候是用民族樂器「冬勃拉」伴奏的。張布耳的聲譽異常之大。在蘇聯各個角落裏都喜愛他和尊重他。

張布耳，「史大林獎金」的得獎者，曾受到蘇聯政府的「列寧」勳章、「勞動紅旗」勳章和「尊敬標幟」勳章的褒獎。

張布耳的一生 偉大的歌人在一八四六年二月生於張布耳山附近，爲了紀念這座山，他就被取名爲張布耳。他的父親剛巴依是一個窮苦的遊牧的牲畜販子和一個勇敢的騎者。

張布耳長大於帳幕中。像所有的卡薩赫孩童一樣，他也是被放在搖籃裏從一個帳幕送到另一個帳幕的。他的叔父，父親的弟弟，是一個著名的「冬勃拉」演奏手。張布耳非常喜歡聽他的歌，生下來之後十二年就學會了彈奏「冬勃拉」。「當樂器到了我的手裏，我就忘記了嬉戲。」張布耳回憶道。「我覺得，發聲的並不是「冬勃拉」而是我的年青的心。」這決定了卡薩赫斯坦未來歌人的命運。

天賦予他洪亮寬大的嗓子。在十四歲的時候，張布耳決定獨立生活。在回教從齋戒期間他到各個帳幕裏去唱聖歌。他的歌唱受人歡迎，聽衆送給歌人以食物和禮物。

當張布耳滿十五歲的時候，他到村裏去見著名的歌人修姆巴依，後者在聽了張布耳的歌後，說道：「你有做歌人的才能。你有很好的嗓子。你所唱的歌詞都選得很成功。」

張布耳成爲了修姆巴依的學生。歌人到各村落去的時候總是帶着學生的。起初張布耳祇唱修姆巴依所編的歌，後來他也唱自己的歌。張布耳常常和年青歌人競賽。在卡薩赫草原上，大家都知道：一個歌人如果在競賽上失敗——那等於宣佈了他的死刑。同大歌人比賽，張布耳還沒有足夠的經驗和本領。他在通過着故鄉卡薩赫斯坦的歷史的特殊「訓練課程。」像任何一個歌人一樣，他應當知道卡薩赫民族的英雄傳說、所有的種族、所有的族長和貴人、所有的事變和——詳細知道得像自己的手掌一樣——卡薩赫斯坦的草原。他應當發揮即興詩的天賦——立時創造聰明的和詩意的對當天事變的呼應的本領。張布耳不倦地學着這一切。「作爲一個窮人，我很熟悉貧民。我祇能真實地歌唱自己和歌唱人民。當我唱到人民的時候，我也唱到自己。當我唱到自己的時候，我也唱到人民。我衷心懂得，一個歌人不能虛偽，所以我祇唱真情實事。我的歌聲像自由的鳥兒般飛遍整個傑狄蘇。」張布耳的聲譽散佈到全卡薩赫斯坦。他常到基爾吉茲和卡臘岡達去。他唱着歌，參加着歌人比賽會，結果總是獲勝。在一次比賽會上他戰勝了當時是不可戰勝的庫耳馬甘別特。這樣，張布耳變成了傑狄蘇的第一名歌人。

在以後的比賽中，張布耳戰勝了著名的歌人沙舒巴依、基爾吉茲第一名歌人巴耳古、歌人薩爾——歐雷斯和薩——巴薩。「我祇有過一次失敗，但這並不是歌唱比賽，而是樂器劇比賽：勝過我的是基爾吉茲的「冬勃拉」演奏手奧臘扎雷，他不會編歌曲，但善於彈「冬勃拉。」在歌唱上我可以不費力氣地勝過

他。』

草原上的歌聲——是一種巨大的力量。張布耳的歌聲像風暴般在草原上盤旋着。當地的富人「怕我在自己的歌中談到他們的壞名聲，怕整個草原會同我一起歌唱。」

「我在草原上遊蕩着和唱着歌，這樣的活到五十五歲。在五十五歲的時候，我不行了。由於年老和困苦的条件，我像一只老鸞般駝起背，眼睛失去光華，嗓子弱不成聲。代替了「冬勃拉」我手中出現了手杖。代替了遼闊的草原——是一張狹小的牀。我熱情消失了，無力唱好的歌曲了。」

似乎已經結束了創作與生活之路的高齡的歌人突然向着新生活奮起了。他在自己身上感覺到新鮮的力量和新的創作計劃。

「當我滿七十歲的時候，我看見了新生活的光明的早晨。爲一切靈物的真理來到了地面上。我聽到了列寧的名字，我是紅軍凱旋的行進的目睹者。我周圍沸騰起這樣的生活，我在自己優秀的歌中唱着它的時候就像唱着黃金夢一樣。我感覺到新鮮力量的洶湧，我抓起了「冬勃拉。」我的青春回來了，我開始唱了。」

張布耳是亞細亞向新生活覺醒的目睹者。他的生身的卡薩赫草原改變了（『環視着周圍，我認不出熟習的草原。』）

蘇維埃政權在卡薩赫斯坦建立之後的幾年中，白髮的歌人創造了自己的最完善的作品：關於列寧的歌，關於史大林的歌，在列寧陵墓上，偉大的史大林憲法，催眠曲，北極英雄，關於普希金的歌，致蘇列依曼·斯塔耳斯基，領取勳章歌，太陽似的高爾基，列寧格勒人，我的孩子等等。

『對我說來，生命是重又開始了，』張布耳在自傳中寫道。『我再生了，我像一個二十五歲的青年那樣的歌唱——有力地，熱情地，興高采烈地。』

『把我的力量的這一生帶來給我的是給各民族以幸福的被壓迫人類的領袖史大林。我變成了集體農場的熱烈鼓動家。關於集體農場，我唱了數百首歌，它們在草原上傳播開去，因為它們是由衷之言。我第一個成爲了集體農場的成員。我到過比童話中的休里斯坦還要神妙的莫斯科。我看見過史大林，向史大林問過好。』

『蘇維埃政權爲了我的歌曲給過我「紅旗」勳章。我那時說過，現在還要重複的說：

『受獎的並不是我，受獎的是卡薩赫斯坦的民族詩歌。我現在在唱歌，我將來還是要唱歌，直到心臟停止跳躍爲止。』』

在戰爭時期，張布耳編着感人的歌，號召同愛好自由的人類的敵人——法西斯主義作戰鬥。張布耳寄給希特勒黨徒包圍的列寧格勒的詩（列寧格勒人，我的孩子）就像整個蘇維埃祖國的有力問

好和支持般鼓舞了彼得和列寧的城的英雄保衛者：

列寧格勒人，我的孩子！

列寧格勒人，我的驕傲！

在草原小溪的流水中

我看見了聶瓦河流的反光。

如果順着積雪的山峯，

用我的老眼極目一望，——

就看見了你們的橋穹，

淺藍色的波羅的海的雲霞，

一簇簇黃昏的燈火，

尖尖的金光燦爛的屋頂……

列寧格勒人，我的孩子！

列寧格勒人，我的驕傲！

給莫斯科——歌是在德軍逼近首都的嚴峻的日子裏編成的。張布耳那時寫道：

噢，充滿力量的莫斯科！

對付德國人再殘忍些，莫斯科！

不分日夜的消滅他們！

把他們像林子那樣的斫吧，莫斯科！

對二十八個以自己的血肉之軀攔住德國坦克進入莫斯科的道路的潘菲洛夫式英雄的不朽偉績，張布耳是用一只關於老鄉近衛隊員的歌來呼應的。當史大林格勒受到威脅的時候，張布耳編成了他的給史大林格勒人的信。在伏爾加岸上的一次大戰中，歌人的兒子阿耳迦達依英勇殉國了。張布耳用一首哀歌愛子之死紀念他，號召卡薩赫戰士爲他向德國劫掠者復仇。

張布耳·開巴葉夫死於一九四五年六月，距離一百歲總共祇有幾個月。

張布耳——語言的藝術家

張布耳的歌與長詩是抒情性非常濃厚的。他的生活經驗，他對人民生活

的豐富觀察總是可以他的作品感覺到。不管張布耳拿到什麼「個人的」題材，在他的手下它總變得具有普遍的意義，具有人民的意義。反之，在他對於他的民族或是蘇聯各民族的命運，對於大規模事變的每一次思慮後面都屹立着他的個性、他的性格、他的生活，直到他自己的名字的常被提起（這是東方詩歌的傳統。）個人與社會的這種有機統一乃是蘇維埃詩歌的特點之一，也是像張布耳與斯塔耳斯基那樣的愛國志士所特有的。

張布耳說話的時候，卡薩赫人民的智慧就借着他的口說話。比方，在關於史大林的歌中，歌人用感人的字眼講述着各民族的領袖：

肉體無法兩次開放青春之花。

我是一個老頭，我鬚髯如銀。

但我早就夢想見你一面。

一見到了，我馬上變得年青。

張布耳像奇蹟般返老還童，

血彷彿像馬乳酒般沸騰叫鳴，

我的脊背彷彿重又伸得筆挺。

我彷彿又長出了雪白的牙齒。

我是一個九十歲的年青人。

我過完了作為最後一個貧農的生活，

史大林，我帶給你民族的敬禮，

和被你再生的人的愛忱。

我們知道什麼？憂愁、貧窮和鬱悶。

我們見過什麼？鐵鏈、皮鞭和槍刺。

富翁把我們看得比狗還賤，

在陰暗中熄滅了我們的被抑壓的叫聲。

但是，像太陽升起來驅散黑暗，

你來了，各民族得救了。

我們鑄了國徽，升起國旗——

最光明最幸福的國家的國旗。

張布耳的創作的主要的和有機的因素乃是蘇維埃愛國主義的題材。這裏，張布耳在他所有的——大的和小的——作品中都是忠於東方古典詩歌的傳統的。東方詩歌是怎樣的呢，它是像東方民族的服飾和風尚那樣的五光十色斑斕美麗，富於比較和譬喻、警句和格言的。

張布耳的社會主義內容的詩歌在形式上是這樣的合乎民族性，使他在談到俄羅斯詩人普希金時仍是作為一個卡薩赫人，仍是照自己的意思理解普希金的：

你發出金鋼鑽的光華，
開出紅玉的花，

俄羅斯詩歌的有力的歌人。

你替世界創造了字字珠玉的歌曲，

你的天才從黑暗的世紀射出光華。

你落葬了已經一百年，

你變成了全民的歌人，

巴施基爾人和土耳其克門人，白俄羅斯人和卡薩赫人都眼中帶着喜悅之光讀着你的作品。

在蘇聯各民族的代表所畫的油畫或是所織的地毯上的列寧和史大林、普希金和高爾基的肖像上，我們常常可以察覺每一個民族所特有的特徵。比方，普希金在張布耳的作品裏被稱爲『歌人』。高爾基也被拉近草原、拉近卡薩赫斯坦：

張布耳的手指彈着琴弦——

真摯的歌聲飄蕩在村前。

在浴滿陽光的草原的極邊

我歌唱太陽似的高爾基。

像山巔上的篝火般的燃燒吧，我的歌，

像杏樹般的在蔥綠的峽谷裏開花吧，

像河水流入大洋般

流入各國的民間歌謠吧。

張布爾的許多詩歌進入了俄羅斯文化，也進入了蘇聯其他民族的文化。比方，張布耳的詩偉大的史大林憲法就是關於史大林憲法的最優秀作品之一：

在集體農場村落上鳴響吧，「冬勃拉」

草原啊，聽歌人張布耳的歌吧！

聽，卡斯杰克、卡斯凱連，卡臘柯耳，

我頌揚偉大的蘇維埃憲法。

歡樂因之降臨的憲法，

草原因之肥沃的憲法，

心靈因之歌唱的憲法，

青春因之開花的憲法，

自然界因之歌頌和慶祝

勞動人民的憲法。

為矯捷的騎士打開通往

英勇偉績的大道的憲法，

.....

村童因之得以

進入首都學校求學的憲法，

在國內各兄弟共和國之星座裏

我們大家因之得以平等的憲法。

張布耳能够在自己的歌中傳達出實現着人類關於各民族友愛的夢想的蘇維埃人的思想和期望，

派夫洛·蒂慶納（一八九一）

生平和創作活動的開始

烏克蘭最大的詩人派夫洛·葛利高利葉維奇·蒂慶納在一八九一年

生於前契爾尼高夫郡的庇斯基村。他在神學校讀過書。他以巡迴統計員的工作勉強糊口，他在各村巡行的時候就記下他所聽到的民歌、民謠、諺語。在契爾尼高夫，蒂慶納遇到了著名的烏克蘭作家、中篇小說法塔·莫爾迦那的作者米哈伊耳·柯秋賓斯基。顯然，高爾基是從柯秋賓斯基那裏獲知這位年青的烏克蘭詩人的，後來便經常和他通信。蒂慶納曾在他的詩作初次認識（一九三八年）裏講述他同那個成爲他的導師和年長友人的柯秋賓斯基的認識和最初幾次的會晤。

柯秋賓斯基鼓勵蒂慶納從事文學工作；他對於年青的烏克蘭詩人的創作起過有益的影響。所以，柯

秋賓斯基乃是烏克蘭蘇維埃詩歌——派夫洛·蒂慶納後來就成爲了它的出色活動家——和烏克蘭古典文學（謝夫成果、佛藍柯、列霞·烏克蘭臘英卡、葛臘鮑夫斯基）中間的聯結環。

我們要正面祝賀生活！

好像那些人，他們的聲音

溫暖起我們的心

並且使我們睜大眼睛望向世界。

（俄譯者——阿謝葉夫）

雖然蒂慶納最初寫詩的時候是在反動的時代，所謂『文學崩潰』的時代，雖然他的早期抒情詩沒有清楚地表達出來的社會主題，但他那幾年的創作卻已經是指向人民，指向民間歌謠，指向進步的文化活動家了。蒂慶納一年一年的更意識到詩人的使命在那裏，他是準備就緒的走近偉大的歷史分界線——十月革命的。十月革命之後蒂慶納的創作沿着上升線陡削上升到詩歌文化和民間詩歌的頂點。

詩人的第一首詩作發表在一九一二年的祖國雜誌上，他的第一本詩集太陽的豎笛是六年之後（在一九一八年）出版的。他的關於烏克蘭命運的思念暫時還祇呈現在烏托邦的和神遊太空的冥想中。詩人考察着歷史事變的現實進程，竭力要瞭解它們的意義和動力。對民間歌曲和語言精神的接近，對

祖國色彩的驚人地精細的瞭解，愈來愈厲害地把「大地的汗水」新的被革命所開墾過的生活的細節充滿了蒂慶納的作品。

這一點非常清晰地顯現在耕犁一書中（一九二〇年）如果在這本集子的第一首詩（風）裏，革命的改造世界還是呈現在風的誇張的形象中——

風。

不是風——是暴風雨！

鑽着、刮着、捲着泥土……

在巨大的烏雲後面

（挾着閃電！挾着雷聲！）

在墨黑的烏雲後面現出了千百萬雙青筋突露的手……

（俄譯者——柯米薩羅娃）

那末在詩作在廣場上、鐵的聖歌、輪旋曲裏，詩人所說的就是革命鬪爭的具體現象，這一鬪爭的人物、遊擊隊和新世界的建設者了。

在廣場上（一九一九年）一詩在烏克蘭非常流行，它被選進各種文選裏，是內戰時期烏克蘭詩歌

最優秀的作品之一：

在教堂旁邊的廣場上，

革命行進着。

『讓牧童，』大家叫起來，

『把大羣牛羊趕去作戰吧！』

『再見了，你們等着自由吧！』

在遠方，在遠遠的地方，

陡地舉起的旗子

已經颯揚招展。

在教堂旁邊的廣場上，

母親們成羣佇立着。

『月亮啊，替出去作戰的兒子們

照亮道路吧！』

塵埃在廣場上空流轉，

暮色蒼茫

已經好久了。

漆黑一片了。

(俄譯者——普羅柯菲葉夫)

派夫洛·蒂慶納的革命詩歌在國外的烏克蘭民族主義者陣營中引起了惡毒的吠叫。爲了答覆這種醜惡的吠叫，蒂慶納寫了他的尖銳的、充滿譏諷的答老鄉們，其中他攻擊彼特柳爾黨徒，表明自己的毫不動搖：

噢，讓你們再兇狠些吧，

無論是用勝利的花冠，

無論是用鷹章、麵包、或是黃金，

你們都買不到我的心。

我像巖石般屹立着——毫不動搖。

(俄譯者——迦托夫)

這首顯示出蒂慶納已經長成爲一個巨大的政治性抒情詩人、一個哲學家的詩人的詩作後來收在烏克蘭之風（一九二四年）一書中。政治性的題材在蒂慶納的創作中一年一年的震響得更有力了。

派夫洛·蒂慶納的詩集——契爾尼高夫（一九三一年）黨在領導（一九三四年）一家之感（一九三六年）剛和柔（一九四一年）日子要到了（一九四三年）不僅僅是他的創作成長的階段，

這是烏克蘭走向社會主義再生的道路上的路標。派夫洛·蒂慶納成爲了這一再生的參加者之一，成爲了教育家的詩人和社會活動家，他的聲音遠在世界各國都聽得到。

作爲一個學者，烏克蘭共和國學術院和俄羅斯聯邦共和國教育學院的正學術員，蘇聯和烏克蘭共和國的最高蘇維埃代表，蒂慶納在衛國戰爭時期是處身於爭取蘇維埃烏克蘭的自由與獨立的鬪士的第一排的。

各蘇維埃民族友愛的歌手 派夫洛·蒂慶納是忠於偉大的座右銘「永遠虛心學習」的詩人。他

具有強大的知識慾，具有廣泛與多樣的興趣和知識，它們使他可以和高爾基相比。雖然是一個大人和名詩人，他仍舊研究着許多歐洲的和東方民族的文字。他從原文閱讀蘇聯各民族的許多詩人的著作並且把它們譯成烏克蘭文。他以高人一等的技巧翻譯了普希金、喬治亞詩人伐若·普沙維拉、亞美尼亞詩人阿柯潑·阿柯庇楊、猶太詩人奧歇爾·施伐爾茨曼、巴施基爾詩人薩依菲·庫達施等人的著作。他研究着蘇聯各民族的文化，和這些文化的相互聯系，結果他寫就了一本詩集「一家之感」，獲得了一九四一年的「史大林獎金」一等獎。這本書的名字現在已成爲了一條公式，常常在談到蘇聯各民族友誼的時候應用。這本書的內容是很深刻而多樣的。在那使全書賦有這個名字並揭開全書的綱領性的詩作中，蒂慶納說，對於一個創造者說來，滲透進異民族的兄弟文化的感覺是多麼的高興，他的民族自覺感是多麼的得

到了加深，而不是遲鈍：

彷彿從冷泉裏

喝了一陣水。

噢，喝了一陣，擦了擦嘴，

又蹲下了腿，

在異族語言的奧底裏

你發掘着起源。

你一觸到它——

你就覺得它更柔和更輕快，

雖然字眼說起來不同，

但其中的本質仍屬我們。

彷彿這樣：一塊有彈性的馬蹄鐵

在手裏不斷曲折，

突然一下子——異族的字眼

像祖國的字眼般闖進了眼簾！

那不是語言，不單單是聲音，

不是字眼的浮冰，

其中聽得到勞動、汗水和苦難——

活生生的單一的家庭的聯邦。

(俄譯者——勃拉翁)

這種對蘇聯各民族的『民族形式社會主義內容的』語言和文化的態度貫穿着蒂慶納的全部創作，而在詩集一家之感中則找到了它的最完全的表達。不管他講述有一個時期曾經住在烏克蘭的喬治亞詩人大衛·古臘米施維里如何的把蕭塔·魯斯塔維里的長詩虎皮武士讀給烏克蘭哲學家的詩人葛利高利·斯柯伏羅達聽，或是描寫亞美尼亞文學的古典作家奧伐聶斯·屠馬仰的童年，或是製作關於約翰·鮑爾的歌曲，或是描寫亨利·巴比塞在巴黎的保衛文化大會上的演辭，或是寄詩給高爾基，或是用祝賀信回答卡薩赫歌人張布耳的祝賀信——蒂慶納在所有這些場合裏都是作爲一個真正的蘇維埃烏克蘭愛國志士出現的，他用『一家之感』用參加各兄弟民族的歷史生活，參加他們爲共產主義的鬪爭豐富並加深了他的民族意識。

派夫洛·蒂慶納的技巧 派夫洛·蒂慶納是烏克蘭蘇維埃詩歌中的最大的巨匠和革新家。他的

詩極度簡潔，節奏有彈性，富有調音上的音色。他探索着藝術表現的新而又新的方法，達到了對於材料的

熟練把握。蒂慶納替每一個詩的意念找到它自己的祇有它才賦有的具現因此蒂慶納的每一首新詩都是真真新穎的，因為他不是重複前一首詩的形式和節奏。在蒂慶納的作品中，我們遇到的不僅有從短長格到六韻脚的宗規上的韻律，而且有自由體的詩，有節奏的散文和複合的詩歌節奏。蒂慶納永遠在實驗、探索，但是對他說來，藝術形式從來不會變成一種目的，因為在詩人面前擺着巨大的創作任務。這裏幫助他的是一個不忘讀者的藝術家的尖銳敏感，是對於烏克蘭語言的性質和民間詩歌的傑出知識。他的創作中的民間詩歌之流一年一年地變得更可觸摸，而在詩集黨在領導中則顯露得特別清楚。這裏需要談的並不是模倣，而是在創作上滲透進民間作詩法的本身。蒂慶納利用了民間的作詩法，創造了自己的非常經濟而富有表情的詩的措辭學，自己的寫詩的方法。比方，柯托夫斯基之歌、兩首女曳引機員之歌以及手風琴歌都有獨創的節奏和韻脚。

所有的藝術表情的方法，所有的詩歌樣式，從歌到諷刺詩，從抒情短詩到長詩，蒂慶納在衛國戰爭的時日都加以利用。他的詩集日子要到了，乃是蘇維埃烏克蘭的忠誠之子對法西斯劫掠者的憤怒答覆：

……
噢，野蠻的狼羣！

我的人民活着。他們不死不屈——

永遠不屈。他們驚覺過來——

並挺直了自己的身子。他們永不

停止愛護自己祖國的土地！

紅軍隊伍裏有他們的子女——

他們一切都要報復的。無論老少

都進了遊擊隊。是的，日子要到了——

嚴峻的時分要來了，——沒有一個

德國人可以留在遼廣的

烏克蘭土地。

(俄譯者——奧捷羅夫)

作爲一個祇發表凝鍊的作品的嚴格的藝術家，蒂慶納在戰時發表了比戰前年代要多出許多的作品，而毫不背棄自己的這一原則。「我不能沉默！」他彷彿在用他的每一部貫穿着對蘇維埃人民的崇高的愛與對德國侵略者的恨的作品說話。

蘇維埃人民向法西斯德國取得的勝利，蒂慶納是在他的許多政論文章和詩中慶祝的。集體創作的

長詩烏克蘭人民給偉大的史大林的信的一章德聶泊河之戰就出於他的手筆。作爲蘇聯代表團團員，蒂

慶納在一九四五年三月在索非亞的斯拉夫大會上朗誦致保加利亞人民。在蘇軍進入柏林的一天，烏克

蘭詩人寫道：

我們的軍隊在柏林。

心中揚溢起多少的溫情！

人民頌揚史大林。

同他一起我們從不知道災禍！

我們的勝利，我們的勝利

帶來幸福！

（俄譯者——卡臘邦）

在戰後時期的詩中（春之覺醒、給我的選民、我們得生活成長、和行動等等）詩人歌頌那些復興被德國法西斯蒂破壞的烏克蘭和整個蘇聯的經濟的蘇維埃人的光榮勞動。蒂慶納頌揚那『長大成一種美』的勞動，因為在那為社會主義祖國的福祉的勞動中，在那為了實現自己的理想的鬭爭中，蘇維埃人看見了自己的生活的意義和這一生活的美麗。

派夫洛·蒂慶納的長詩和論文 除了抒情詩之外，蒂慶納還寫了長詩鐵鍋、柯托夫斯基的劍、友人的葬儀，一部戲劇長詩（其中已發表了一個片斷封建主之死）和兩本有關歷史和哲學、文學和民間傳

說的論文集：沿着生活的主線（一九四一年）和人民的創造力（一九四三年）。

楊卡·庫派拉（一八八二——一九四二）

白俄羅斯的人民詩人 白俄羅斯民族的傑出詩人和教育家乃是楊卡·庫派拉。在少年時，在他創作活動的初期，詩人哀傷白俄羅斯民族沒有自己的可以向全世界講述自己的國家的歌人。楊卡·庫派拉就夢想成爲這樣的歌人：

沒有一個國家，其中人民的命運

受着歌曲的溫暖，卻不知道詩人。

白俄羅斯人竟沒有詩人。

就讓楊卡·庫派拉屬於他們

（我不是詩人，一九〇六年）

楊卡·庫派拉的夢想實現了：他變成了白俄羅斯的人民詩人。

楊卡·庫派拉的生平 楊卡·庫派拉（伊凡·路采維奇）在一八八二年六月二十五日（舊曆）

生於離前維列依斯克郡的臘達施柯維奇不遠的地方。他的童年和少年時代都是在鮑利索夫郡和明斯克郡一帶流浪度過的。詩人的父親是契爾溫郡人，屬於小出租主一類人。「我的少年時代是在異鄉度過的，經常寄居地主紳士的籬下和受着地主紳士的壓迫，」楊卡·庫派拉在自傳中寫道。

他跟浪遊的教師們讀書。在離明斯克不遠的先尼察的國民小學裏讀過半冬書，此後在明斯克的一個私立補習學校讀了一個時期，希望考進明斯克實用學校。雖然校長不加考試就錄取了庫派拉，但他的父親卻不讓他進學校，而留他下來管理家務。他是一個蹩腳的當家人。他經常閱讀書籍，因此常常受到父親的斥罵。後來，楊卡·庫派拉在一個冬天修完了別洛烈茨克國民學校的課程。

在一九二一年以前，他在家裏管家，耕田、割草、斫柴。到了維耳諾之後，他進入我們的田野報的編輯部工作。楊卡·庫派拉在彼得格勒的契爾尼雅葉夫普及教育研究班讀了四年。回到了維耳諾，他開始編輯我們的田野雜誌。一九一五年，他撤退到莫斯科，過了一年，遷到明斯克，以後又遷到波洛茨克和斯莫連斯克。

楊卡·庫派拉的第一本詩集蘆笛——也像偉大的烏克蘭詩人達拉斯·謝夫成果的八絃琴一樣用民族樂器爲名的——曾被沒收，它的出版者曾被傳去偵審。沙皇的暴吏千方百計要窒死白俄羅斯的文字。

楊卡·庫派拉的自由創作活動和它的發揚光大僅在偉大十月社會主義革命之後才開始。『祇有列寧史大林的民族政策才給了我的民族和我國的其他民族以政權。在蘇維埃白俄羅斯，民族文化達到了這樣的昌盛，是我在革命前所夢想不到的。我的書用成十萬的部數發行着，我的歌在偉大的蘇維埃聯邦的各個角落被歌唱着。

『祇有蘇維埃政權和親愛的共產黨才使我的詩歌有發展的機會。』楊卡·庫派拉在他的自傳（一九三八年）裏這樣寫道。

高爾基論楊卡·庫派拉的詩歌 高爾基非常重視詩人的創作，而楊卡·庫派拉也稱高爾基為導師和友人。高爾基曾把楊卡·庫派拉的早期詩作之一誰在那邊走？（一九〇七年）譯成了俄文：

誰在那邊沼澤上和森林裏走，

這麼的一大羣？——

是白俄羅斯人。

他們在瘦削的肩上負着什麼，

他們在瘦削的手上舉着什麼？——

是自己的不平。

他們把這全部的不平帶到那裏去呢，

他們把自己的不平帶給誰看呢？——

給上蒼看。

誰教他們——不祇一百萬人——

帶着這一不平，誰喚醒他們的迷夢？——

是貧窮，痛苦。

那麼他們這些世代受壓迫的，盲和聾的，

現在要什麼呢？——

要被稱爲人。

高爾基和庫派拉的友誼成爲了白俄羅斯文學和俄羅斯文學、白俄羅斯民族和俄羅斯民族的友誼的起端和象徵。

楊卡·庫派拉的創作之路 楊卡·庫派拉的詩歌一向是白俄羅斯民族生活的這樣完全的表達，以致根據詩人的作品不僅可以蹤跡出蘇維埃文學的出色代表之一，而且可以研究出幾乎是三十年間（一九〇五年至一九四二年）白俄羅斯民族歷史發展的階段。從抗議社會不平的主題（短詩農夫、誰在那邊走？我不是詩人、給兄弟、我們的太陽，你要上昇嗎等等）開始，楊卡·庫派拉像高爾基和馬雅柯夫斯基那樣，在那對於日益逼近的革命——它是它的信使之——的預感中，爲恢復被蹂躪的人權，

爲人的個性的凱旋、爲創造性的勞動而鬪爭着。

自然，楊卡·庫派拉是興高采烈地把十月革命當作人類數世紀的理想的神聖實現來接受的。人類個性的優秀面獲得了自己的發展的自由。庫派拉歌唱着勇士的瘋狂。在做個勇敢的人一詩（一九一八年）中，他寫道：

做個勇敢的人，像猛風，像意志！

要知道，邪惡和黑暗都侵犯不到勇士！

做個勇敢的人，像捲得倒橡樹的暴風，

你自己來做命運的主人！

（俄譯者——斯維特洛夫）

以後，楊卡·庫派拉寫着城市和鄉村中蘇維埃新生活的建設（建設歌、親愛的地方、給佩帶勳章的白俄羅斯女曳引機員之歌、給共青團以及許多別的）寫着白俄羅斯民族創造力的發揚光大。在我們需要的歌一詩（一九二四年）中，他說，起變化的不僅僅是題材，而且還有他的詩歌的調子：

需要這樣的歌，它會像

同溫層探險機那樣飛上同溫層，

大膽地，要在空前的勇敢中

測量星球間的道路。

我們要真誠的和勇敢的歌曲，

使熱血在歌聲中沸騰，

使真理在歌聲中唱到我們的日子，

使過去數世紀的光榮爲之失色。

(俄譯者——高羅傑茨基)

楊卡·庫派拉不僅宣佈在蘇維埃詩歌中必需有新的主題。他自己就是廣泛地應用生活所提示的題材的。比方，在阿列霞（一九三五年）一詩中，他提供出一個白俄羅斯姑娘的形象。母親在這位姑娘童年時豫言道：

在寒冷的冬天

你紡紗繞綫，

在暖和的春天，

你等待幸福在側門邊。

光陰如箭，阿列霞長大了，她的命運卻與她母親所想的大不相同：

這是實話還是謊言？——

女兒鼓起了力量，

直向藍天

馳騁、翱翔。

乘在飛機上，

張着大翼膀，

在幸福的土地上，

在生身的茅舍上。

……

有一天，

母親從小窗口望向天邊：

阿列霞在明亮的太陽旁邊

看得見還是看她不見？

（俄譯者——伊薩柯夫斯基）

除了短詩之外，楊卡·庫派拉還寫了長詩農夫的命運、荒塚、在奧烈薩河上等，劇本破巢和許多政論文章。楊卡·庫派拉創作中的愛國主義意向在偉大衛國戰爭的時日非常有力地發揮出來（詩作致白）

俄羅斯遊擊隊希特勒發了瘋，人民站起來了，文章德國法西斯主義——白俄羅斯人民最兇狠的敵人，白俄羅斯人民呼籲等等。）

作為文字大匠的楊卡·庫派拉 作為一個在民間非常流行的作品的作者，楊卡·庫派拉同時也是白俄羅斯新的詩歌文化的建立者和辭彙的創造者。庫派拉並不是從書本上的泉源汲取他的詩歌的材料。他雖然修養極高，但仍向生活、向民間講故事者、向親愛的白俄羅斯自然界學習。

庫派拉的詩非常容易歌唱，其中有許多內韻、頭韻、和聲音上的重複。其中民間詩歌的成份被聰明的藝術家的手洗清了，偶然的，狹隘生活的成份被去除了。在這一意義上，楊卡·庫派拉可以和俄羅斯詩人涅克拉索夫與柯爾卓夫和烏克蘭詩人謝夫成果、和法國詩人貝龍熱①和英國詩人朋斯②相比。

楊卡·庫派拉和雅庫勃·柯拉斯——是白俄羅斯蘇維埃詩歌的創始者。他們是蘇維埃白俄羅斯詩人羣（庫列蕭夫、葛列勃卡、勃羅夫卡、潘謙柯、湯克等）中的先驅。

阿維季克·伊薩克楊（一八七五年）

① 貝龍熱 (P. J. Beranger) —— 法國詩人，一七八〇至一八五七年。

② 朋斯 (R. Burns) —— 蘇格蘭詩人，一七五九至一七九六年。

亞美尼亞的文學是蘇聯各民族文學中間最古老的文學之一。史詩大衛·薩宋斯基的一千周年的慶祝會乃是蘇維埃人民生活中的文化政治事件。

蘇維埃亞美尼亞的文學——是人民的豐富文化寶庫的繼承者。亞美尼亞民族的出色詩人，他們的活着的古典作家乃是阿維季克·伊薩克楊。在亞美尼亞，沒有一個人不知道他的詩的。

俄羅斯讀者的初次『從聲音上』認識伊薩克楊，是在二十世紀十年代響起了他的歌楊柳的時候：

夜裏，在我的花園裏，

垂柳哭哭啼啼，

它無法解憂，

楊柳，抑鬱的楊柳。

黎明閃出光輝——

溫柔的姑娘淑爾卡

替悲泣着的楊柳

用鬢髮揩拭淚水。

楊柳的譯文是勃洛克做的，拉赫馬尼諾夫曾經替它配了音樂。勃洛克在一九一六年寫到伊薩克楊道：『伊薩克楊——是第一流的詩人，也許，全歐洲都沒有這樣光輝和逼人的天才。』

前的亞力山大羅波耳。）還在童年，在曼塔迦和阿臘迦茨的峻坡和峽谷裏流浪的時候，他就靈敏地諦聽着歌人的民間歌曲和故事。從這些歌曲和故事裏他認識了生身的亞美尼亞的靈魂、它的歷史和它的英雄。在十一二歲的時候，他開始寫作滲有民間傳說影響的詩歌。

一八八九年，伊薩克楊進了愛奇米亞靜學院，那時在這個學院裏教書的有名詩人奧伐聶斯·袁尼相、文獻學者卡臘彼特·柯斯塔仰、作家列奉·馬克維良。同亞美尼亞前進人士的往來對伊薩克楊的觀點與趣味的形成起有顯著的影響。一八九三年，詩人到國外去繼續自己的教育，他研究着哲學、文化史和社會思潮。一八九六年，伊薩克楊回轉亞美尼亞。不久，他就爲了反對沙皇政府的活動而被捕。一八九八年出獄之後，伊薩克楊出版了他的第一本詩集——在詩人的祖國大受歡迎的歌與創痕。

一九一一年，他因爲宣傳活動而受到沙皇政府的追蹤，就逃到了君士坦丁堡，此後則到了歐洲。伊薩克楊在遠離祖國的流浪中過了好幾年。他回國的時候，亞美尼亞已經變成蘇維埃的了。『我一來不復去地重又來到了這個在創造着民族和全人類意義上是莊嚴偉大的事業的國家，』他在葉烈凡的作家大會上說道。

在第一本詩集歌與創痕（一八九八年）裏，伊薩克楊是作爲人民苦難和難以分割的人類之愛的

歌人出現的。

我病了，親愛的，我受着靈魂的磨折，

你瞧，我的心受傷得多厲害，

你醫得好醫不好我的重創？

它們——是一種哀痛的反映，

整個人間的哀痛的反映。

我病了，像青天患着雷雨病。

你聽見嗎，我唱着怎樣的歌？

在我的歌聲中有無底的苦痛，——

能不能夠消滅的我的歌聲？

它們——是人間哀痛的反映，

人世苦難的反映。

（俄譯者——茲維雅庚采娃）

『人間哀痛』的主題在伊薩克楊的詩歌中是和勃洛克的早期作品以及這一時期別的俄羅斯詩人的主題有着親屬的關係。伊薩克楊的哀痛並不是無對象的，它在歷史上是有解釋的：這是對幸福的祖

國的哀痛。

我的「隊商」拖着步履，鈴聲叮噠，

在異鄉的闊無人煙的沙漠中央，

等一等，「隊商」我覺得

我聽見了祖國的呼喚……

不，沙漠毫無聲息，靜悄悄，

荒野的草原給太陽燒得發焦。

（俄譯者——勃洛克）

這並不是個人的痛苦的流露，個人在世界上騷亂的流露。這是經受過壓迫和暴力之苦的人民的聲音。伊薩克楊的歌、阿拉吉雅茲的歌、許多寓言、故事詩和傳奇正是說明他同亞美尼亞人民的血肉聯系。

作爲一個被放逐者，一個在異國土地上的流浪者，詩人懷着極度的溫情回憶着留在祖國的母親。在他的作品裏，母親的形象和祖國的形象融合爲一。亞美尼亞的全部彩色斑斕的自然界使伊薩克楊對於祖國母親的抒情思念變成了非常的富有印象性和生動如畫：雪中的山巒、浴着朝陽的小雲雀、少女的歌。

對伊薩克楊的初期詩集的抒情主人公說來是特徵的乃是從現實避進夢想和自然界的世界。伊薩克楊的這些早期詩作中的最強烈的詩都是獻給愛——崇高而強烈的愛的：

當一束玫瑰

從我死時的心口創傷中長大，

當期望中的友人從遼遠的國家

來憑吊我的骨灰，

當他的淚水中有一滴

流進了墳上的玫瑰心房——

這滴淚水就會沿着花脈流進

並立時覆沒我的創傷。

(俄譯者——派斯杰爾那克)

一九〇五年的革命事件先是在伊薩克楊的心中，後來是在他的詩中找到活的呼應。消極地瞑想的抗議在他那裏換上了表達得很清楚的積極的抗議。伊薩克楊號召行動，詩人自己也準備「揮劍鏗鏘，臥屍戰場。」在意志的鐘聲一詩中，詩人號召高加索的各民族團結起來鬪爭，以便永遠拋掉奴役制度。

腦子箍着鐵箍，雙手銜着手銜，

我們做奴隸做得够了。

(俄譯者——勃柳索夫)

伊薩克楊意識到在創作上把握住亞美尼亞民族史詩的英雄主題的必需性。在強有力的勇士小姆蓋爾（長詩薩宋城的姆蓋爾）的形象中，他具現着社會正義戰勝惡勢力的信念。伊薩克楊在這首長詩中利用着民族史詩裏的形象，表達出他自己的對真理的探索，而這一真理的化身他是在蘇維埃政權中找到的。

在勇士姆蓋爾的形象中，詩人看見了我們的紀元的豫言者，在這個紀元裏，『勞動者變成自己的勞動和自己的麵包的主人。』在那爲了紀念大衛·薩宋斯基一千周年而寫的詩作我們的歷史家和我們的歌人中，伊薩克楊把期望上帝的亞美尼亞的史官和喚醒人民心中的勇毅並在自己的歌中保存下『自由精神』的人民歌人作一對照。

還在十月革命以前很久就哀哭過人民苦難的詩人有幸見到獲得解放的亞美尼亞，有幸生活在它的復興的年代。

你用美麗的言辭魅惑着我，

你用愛戀的呼喚喊叫着。

我看見你又清新又明亮，

帶着古代的永恆美的綫條。

噢，母親！你的未來像閃電一樣，

強烈而燦爛地在我面前閃閃發光。

亞美尼亞，你充滿着永遠年青的力量，

你充滿着愉快而親愛的語言的高傲音響！

（俄譯者——傑爾查文）

道：

一九三九年，當希特勒黨徒燃起第二次世界大戰的烈火，伊薩克楊在獻給偉大的史大林一詩中寫

戰爭的血流重又洶湧，

鐵馬嘶叫着捲起灰燼，

但在人民意志面前一切風暴都應息平，

世界的未來就握在你的鋼鐵般的掌心。

（俄譯者——溥凱維奇）

在偉大衛國戰爭的時日，莊嚴地響起了亞美尼亞蘇維埃詩人中最老的詩人的聲音：『亞美尼亞人

民數世紀以來同人類自由的壓迫者和窒息者進行英勇的鬪爭。終於，勝利的日子到了。在偉大的社會主義革命中，亞美尼亞人民結束了他們的世代鬪爭。列寧史大林黨的民族政策替亞美尼亞民族打開了和平創造性勞動的新時代。『亞美尼亞最老的詩人寫着描寫蘇維埃祖國的如火如荼的愛國詩篇。

伊薩克楊的詩句在亞美尼亞的各個角落裏震響着。詩人到各個城市和鄉村去對開赴前線的戰鬥員講話。實現着列寧史大林的民族政策並在戰時起來保衛自己的成果的民族的英雄歷史借着他的口說話。

爲了獻給我的祖國、獻給偉大的史大林、作戰的號召、我的心在山巔、我們的鬪爭、永遠紀念扎吉楊諸詩篇，阿維季克·伊薩克楊獲得了「史大林獎金」的一等獎。

迦拉克季昂·塔比節（一八九二）

喬治亞的文學發展以來已經有好幾世紀的歷史。它造成了許多的詩人——第一流的巨星。像蕭塔·魯斯塔維里——長詩虎皮武士的作者，大衛·古臘米施維里，尼柯拉·巴臘托施維里，葛利高利·奧爾別里亞尼，喬治·愛利斯塔維，伊里雅·恰夫恰伐節以及別的許多人都是。喬治亞的蘇維埃詩人（塔

比節、企柯伐尼、列昂尼節等）乃是這一鼎盛的文化的繼承人，乃是它的傳統的繼續者。

迦拉克季昂·塔比節在一八九二年生於一個接近文學圈子的教師之家。他曾在第夫里斯神學校念過書。

迦拉克季昂·塔比節於一九〇八年開始在奇維尼·克伐里雜誌上發表東西。在一九〇七到一九〇八年，塔比節接近了革命圈子。他的充滿革命激情的早期詩作第一個五月在詩人的祖國是非常著名的，它成了文選上的讀物。然而在一九〇五年革命之後到臨的反動年代，詩人卻遁入了那時西歐詩歌的影響所支持的神祕主義和極度個人主義。

他在一九一四年出版的詩集充滿着頹廢與朦朧神祕主義的情緒。在這一意義上特徵的是詩作藍馬和在勃洛克的關於美婦人的詩與陌生女子的影響下寫成的描寫愛情的詩組梅麗、俄羅斯詩人的抒情主人公在獲得相應的民族色彩之後，躍進了迦拉克季昂·塔比節的詩裏。塔比節廣泛利用象徵主義的形象和缺乏具體實物內容，但總是非常富有音樂性並且是新發明的譬喻。他喜歡描寫秋天、落葉、微風、寂靜。

往後，詩人的題材、它們的意識目標都發生了極大的改變。

遠在他的早期詩作裏，迦拉克季昂·塔比節就已經是作為二十世紀喬治亞詩歌的革新大匠出現

了他把新的節奏、新的在聲音上組織詩的原則帶進了喬治亞詩歌，而這種節奏和原則在他以前是喬治亞抒情詩人所不知道的。法國詩人保羅·魏侖的座右銘「音樂性最首要」深入了塔比節的靈魂。

到偉大的十月革命時，迦拉克季昂·塔比節已經是喬治亞文學運動的顯著人物了。一九一七年十月的事件在詩人身上起了巨大的印象。

一九二一年，隨着蘇維埃政權在喬治亞的建立，迦拉克季昂·塔比節創作中的新的——非常多產的時期開始了。在社會主義基礎上改建生活，逼使迦拉克季昂·塔比節重新審查自己的哲學原則和對詩歌創作的態度。迦拉克季昂·塔比節以第一流的喬治亞知識分子之一積極地同蘇維埃政權合作。他成爲蘇維埃喬治亞——蘇維埃聯邦的共和國之一——的歌人。他寫了下列的作品：約翰·李德（一九二二年）時代（一九二七年）革命的喬治亞（一九三一年）出版物（一九三二年）等等。在這些作品中他觸到了同時代生活的現實現象——工業化、集體農場制度、運輸組織的改造、蘇維埃軍隊、少年先鋒隊的生活等等。

迦拉克季昂·塔比節寫着關於詩人使命的美麗的詩。他以新的觀點去瞭解藝術家的使命。他斥責詩人的各種逃避現實、逃避人民的生活。

一九三三年，政府授予迦拉克季昂·塔比節以「喬治亞人民詩人」的稱號；一九三六年，在喬治亞

建立蘇維埃政權三十周年的時候，詩人被授予最高的褒獎——「列寧」勳章。

塔比節的關於蘇維埃喬治亞的詩 一九二三年，迦拉克季昂·塔比節寫了關於信心一詩，其中史

摩爾納宮被稱爲燈塔。（『對於人們這不是宮，而是燈塔！』）

這就表明了，詩人已經透過神祕主義的迷霧達到新的生活，達到列寧主義了。

阿勃哈濟亞一詩是獻給『工人們帶着妻子在宮裏休息』的邊區的。

忠於喬治亞詩歌的古典傳統的詩人靈敏地捕獲到生活的新音樂，它的協調的新組織。

把新的生活制度同舊的生活制度作比較時（詩作十月革命樂隊）迦拉克季昂·塔比節叫道：

『這就是爲什麼十月革命前奏曲對我顯得最親愛的緣故……』

迦拉克季昂·塔比節寫着新生活的對照——寫着城市裏常遇到的汽車和馬車（馬車和汽車）

寫着保衛文化大會上的亨利·巴比塞，寫着列寧，寫着勝利的旗幟（旗幟）寫着蘇維埃喬治亞（關於

煥然一新的喬治亞的歌）

我們已經不用

羸疾腐爛的毒藥接待賓衆，

我們用蜜柑和茶葉

把空氣鍍成金色。

磨折人的勞動

已和沼澤的泥漿一起消失得無影無踪，

古代的「分區」祖輩時代的記憶，

也忘記得一乾二淨。

忘掉自己的疲倦吧，

我的呼吸困難的李昂。

你瞧，穿着碧玉盛裝的草原

如何在跳動！

(俄譯者——茲維雅庚采娃)

在衛國戰爭時日，迦拉克季昂·塔比節也和別的喬治亞作家（企柯伐尼、列昂尼節等等）一樣，發表了許多描寫蘇聯戰士（其中包括喬治亞戰士）在同德國侵略者的鬪爭中的英雄偉績。

當你用你的心傾聽着同伴的心，

什麼能比高貴的心的聯合更崇高？

我們的道路將是勝利之路——我們一個接着一個行進！

心的聯合決不怕任何的阻礙！

(俄譯者——奧連台爾)

迦拉克季昂·塔比節頌揚其強度已在艱苦試煉的年代受到檢驗的各民族友愛。

結語

蘇維埃文學既豐富又多樣。研究個別蘇聯民族和文學的歷史無疑地是研究整個蘇聯各民族的文學過程的基礎。人數僅幾萬的民族的文學，蘇聯的學者研究起來也是像研究人數數百萬的民族的文學那樣的仔細。這是列寧、史大林民族政策的崇高原則所指示的。

蘇維埃制度在它存在的三十年來替多民族文化的發展創造了最有利的條件。史大林說：『蘇維埃國家制度是這樣的一種國家組織的制度，其中民族問題和各民族合作問題比任何別的多民族國家裏都要獲得更好的解決。』

在蘇聯，完成了偉大的文化革命，結果，最廣泛的人民階層都接近了文化。在各聯邦共和國裏，設立了數千所學校和技術學校，設立了數百所高等學校，出現了龐大的文化機關網。在各聯邦共和國和自治共

和國裏用各民族文字出版的出版物達到了前所未見的規模僅在一九四六年一年中用蘇聯各民族的文字就出版了兩萬三千部書和小冊子，印數達四億六千三百萬份。

多民族的蘇維埃文學一次接着一次地取得勝利，並且堅毅地不斷改善着，向前邁進。蘇維埃文學的這些勝利是由於它乃是社會主義的文學，由於它用自己的成就去服務全體英雄人民、勝利者的人民。

蘇維埃文學是作為民族形式和社會主義內容的文學而發展的，它是世界上初次建立社會主義社會的蘇維埃人民的文學。

蘇維埃文學是蘇聯每一個民族的民族文學的優秀前進傳統的繼承者，它同時表達出蘇聯一切勞動者的利益，反映出蘇維埃社會的道德政治的一致。

——全書完

譯後記

蘇聯文學的被介紹進我國，差不多已有二十多年的歷史。但直到現在，無論是遼譯的或是國人著作的，還都不曾出現過一本總的、有系統的、詳盡的論述。即是在蘇聯，據見聞寡陋的譯者所知，季莫菲葉夫教授（Л. И. Тимофеев）的這本蘇聯文學史（原名爲現代文學）即或不是最合理想，但也算是這方面僅有的一本了。

關於本書作者，譯者祇知道他是蘇聯學術院的院士，是蘇聯有數的文藝理論家之一。著有詩論、馬雅柯夫斯基的作詩法、文學論等書。關於本書內容，這裏不擬討論，譯者想在這篇譯後記裏說明一下的倒是本書的翻譯與出版過程中的幾件事情：

首先，本書原根據莫斯科一九四六年版翻譯。到了一九四八年七月，譯者又得到了一九四七年的修正補充版。將新版與舊版一對照，發見下冊中幾乎每章每節都有修改或增刪。一九四六年八九月間蘇聯文藝界發生的歷史性整肅運動——布黨中央委員會對於列寧格勒的星與列寧格勒兩雜誌所作的決議和日丹諾夫對於上述兩雜誌所作的報告也被包括進新版裏。新版中有幾處修改就是根據上述的決

議與報告的精神的。那時上册已在印刷，預備出版。下册亦有三分之一製就紙型，但出版家經譯者說明之後，便毅然將下册已製就的紙型廢棄，由我對照新版修正後重新排印。至於上册，因改動較少，決定在再版時再行重排。

其次，本書的翻譯始於一九四七年十月，當時出版家爲了要使這本書快些與讀者見面，商定由什之、梁香二兄與譯者三人合譯，但後來出版計劃擴大了，什之兄另譯史達尼斯拉夫斯基的演員自我修養，梁香兄另譯潘克拉多娃教授的蘇聯史，結果本書便由譯者獨譯，不過梁香兄那時已開始翻譯了一點，所以本書上册中的「詩歌中的現實主義」與「批判現實主義」兩章卽是他的譯文。

最後，要說一說本書所引用的許多詩。對於譯詩，譯者可以說是外行，偏偏本書所引的詩特多，尤其是馬雅柯夫斯基的詩，要符合原詩的節奏、韻脚及梯形排列法，實在需要相當的時間去推敲思忖，而譯者的公餘之暇又不多，所以大部份的詩沒有照原韻翻譯，有幾首簡直譯得不像詩，這也留待再版時加以修改了。

——一九四八年十二月於全書排竣時