

晚



新



桂林集美書店印行

第一卷第二期

自學月刊

徵求自由定戶



本店設有函購部
專為外埠讀者代辦
新書雜誌，手續簡便
，辦理迅速。

明寄信正以請址專函來

本刊創刊號要目

創刊的話.....	編者 漢華 漁生 林謙 鹿澄 川羊 明珠 寒丁 森然 彬閑 琳明 譯
我的自學小史(一).....	編者 金仲 友 耀
我們怎樣觀察費局.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
什麼是「日本軍閥法西斯」.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
思想是怎樣產生的.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
漫談讀報.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
自學算術的報告.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
國文自習談.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
受範賈之話.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
說通貨膨脹.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
癩原由的故事.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
學習的故事.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
王陽明的學習方法.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
怎樣培養良好的教師.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
談抄襲.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
關於寫作題材.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
立志.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
古詩今讀.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
萬年壽(隨筆).....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
靜觀的花(書評).....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
假如我有一個母親.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
葉雲(中篇童話).....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜
國語小辭典.....	編者 張星 應 牛 何 陳 嘉 葉 操 柏 國 馬 文 彬 雲 宜

- 一、本店歡迎讀者隨時訂閱本誌，但在戰時原料工價漲落不定，暫不長期預定，只預定半年及收受自由定戶。
- 二、自由定戶繳款數目不拘，但最少須先繳國幣三十元。
- 三、凡直接向本店定閱本誌之自由定戶，採購華華書店出版之書刊，得享九折之優待。
- 四、本店接到定戶之來款時，即給收據。以後每期雜誌出版儘先寄發。
- 五、自由定戶如恐雜誌中途遺失而須本店掛號寄遞者，請予賜函時聲明，掛號郵費由定戶負擔。
- 六、惠款或賜函請逕寄廣西桂林環湖北路二十四號華華書店。

自學雜誌社印行 華華書店總經售

桂林環湖北路第二十二號

文學譯報

第二卷 第三期 每日出版

契訶夫特輯

可憐的姑娘
吻
伊凡·瑪特羅奇
男朋友
高爾基論契訶夫的劇作品
契訶夫·托恩托也夫
斯基·托爾斯泰論

契訶夫譯
李之譯
契訶夫之譯
安·阿夫譯
戈實爾譯
英·V·伍爾夫譯
羅·瓦爾夫譯

耶華基曼在法蘭德爾(小說)

法·巴爾扎克作
穆·木·天譯

應情的兒子(小說)
韓·秋(小說)
論戈理的一欽差大臣(作品研究)
巴塞龍德之夜
奇·奇

德·E·卡爾德爾作
契訶夫譯
德·E·卡爾德爾作
契訶夫譯
德·E·卡爾德爾作
契訶夫譯
德·E·卡爾德爾作
契訶夫譯

林集美書行印

預定辦法

一、訂閱本刊者每份定價五十元。
二、定費到後，即給定單，每期出版後儘先寄發。

三、訂戶按另售價格九折優待。
四、平寄郵費免收，掛號照加。
五、定費告罄時專函通知續定。

野草叢書

第二期

集美書局印行

一九四三年七月出版

野草叢書

第二輯

長途

夏衍著

這是作者兩年來散文雜文短論的總集。分上下二輯，上輯計有論文十二篇，除關於一般文藝上的論述外，對於戲劇方面的各種問題，尤多精闢的評語，而第二輯則為散文及通訊，是作者旅途中早間的忠實報導和感想。全輯共七萬餘言。(每冊十二元)

旅程記

以羣著

本叢分散文及文學理論二部。關於世界觀，民族形式及藝術創作諸問題，均有精闢扼要之論述。散文更稱上乘。全書六萬餘言。(每冊九元五角)

未偃草

孟超著

這是作者繼「長夜集」後之又一類文集。編名之為「未偃草」，正如作者在題記上所說：「把雜文比成小草，讓牠們生好了，只求其隨風不偃……」。在本集裏，我們可以看出了作者如何以不屈的精神，與嚴酷的爭調，去奮強奮情，去觀察人象，去獲取被所滅者的真理，而論斷之正確，透徹之警諱，尤足發人深省。(每冊十九元)

小南點

羅蓀著

本叢特色為文藝理論與無感之合一。如「文藝與現實抗辯」等問題，作者以羅文形式寫來，更見犀利，且饒興味，其論社會與文學的對立，更覺精妙。(每冊十二元)

林集美書店印行

新藝報

第一卷 第三期 目次

關於新歌劇

新歌劇問題.....田漢(一)

我對於創造歌劇的一點意見.....熊佛西(六)

歌劇之為音樂.....徐遲(八)

歌劇中的中國歌劇.....安娥(二二)

新歌劇發展的路向.....孟超(二四)

新歌劇運動之理論與實踐.....吳荻舟(二七)

劇本中的人性問題.....張羽(二九)

生活與創作.....伊人(三〇)

介紹西洋音樂與發展中國新音樂運動.....林翼(三一)

澈底清除市儈主義.....晏冲(三三)

論新演劇藝術中的幾個問題.....周錫鳴(三七)

畫面氛圍氣.....胡仲持譯(四九)

詩之頁.....李樺(五八)

日戰爭回憶(雨果著).....穆木天譯(六三)

靜靜的頓河研究.....彭燕郊(六六)

靜靜的頓河與悲劇(蘇·V·那采洛夫著).....斯庸譯(六八)

向靜靜的頓河學習些甚麼.....司馬文森(七七)

冬(小說).....沙汀(八六)

家(小說).....韓北屏(九三)

笛(小說)(柴霍夫著).....彭慧譯(一〇〇)

略叙廣西省立藝術館.....蕭康(一〇七)

歐布羅莫夫(兩幕夫著).....林倫譯(一一)

磨市集(K. G. Shaughnessy 作).....傑夫(三五)

聖西復刺(六)



關於新劇

弁言

新劇在中國是剛生髮起來一個部門，他的前途毫無問題對於新劇中佔着極重要的地位，還是可以斷言的，本刊爲了推進這一運動的發展，提供新劇工作者以理論與實踐的參考，特集諸家意見，彙成特輯，以資研究。惟各著論點，並不限於一方面，意見並非全無一致，且亦未求其一致。因爲一種新的藝術在初創期中，意見不切其多，見解不妨各有不同，才能引起討論，才能得與進展的，關於這些，特如聲明如此。

編者

新 歌 劇 問 題

· 漢田 ·

—— 答 客 問 ——

A、託您寫的新歌劇論文寫好沒有？

B、哎呀，對不起，幾次想寫都因為一些雜事給耽擱了。我又不大會支配時間，加上好客，結果該做的事倒沒做。

A、我知道您怪忙的。（他想了想）這樣吧，我提出幾個具體的問題請您答復。——

B、好是好，可是有些問題頗為複雜；恐怕也不是當面所能回答的。

A、不要緊，今天祇要您回答一個大概。就像對一個迷路的旅人您祇告訴他一個大概的方向也够有益處的。

B、是嗎？那我有勇氣了，我想大概的方向許不會錯。你先提出問題吧。

A、首先是源泉的問題。您覺得新的中國歌劇該從那兒產生呢？從舊戲呢？從西洋歌劇呢？或是從民族舞蹈呢？

B、我以為都是的。單是從中國老戲或民族產生不用新的歌劇，正和單是西洋歌劇的模倣移植也不成爲中國新歌劇一樣。我同意馬思聰先生的說法，這是一個綜合的問題。但到綜合的結果，即更高度的中國歌劇的產生還有一個不短的過程。中國音樂家與詩人作家對於被綜合的兩方所知道的還不多。研究西洋音樂的人對於自己的東西有的還有成見或是深憐。新劇方面的人也還多沉溺於古老的那一套。

A、您是說我們還得更多的了解自己的東西和西洋的東西？

B、要不然綜合什麼呢？一切事說起來不費氣力，真正做起好難的。真要緊也還是要增進彼此的理解。這就是綜合的第一步。中國將來新的歌劇決不是舊戲，但舊戲必就是一個重要的成份。聽得茅盾兄描寫西北方面對改革舊劇的步驟，第一步是完全原型的演出舊戲。於是續到舊劇裏面去，第二步在舊的形式中注入一些新的內容。就是一般所謂「舊

新新酒」的問題。第三步總進入新形式與新內容的統一。這極度和步驟是正確的。

A. 新新酒也變成「舊瓶新酒」嗎？

B. 我常說我贊成要改革舊劇，在現階段應儘可能把新內容注入舊形式。但我不贊成舊瓶新酒的做法，因為文藝上內容與形式的關係，不是瓶子和酒的關係。瓶子和酒是無機的關係，而內容和形式的關係是有機的關係。再新的酒注入瓶子裏，瓶子還是舊的。再新的內容注入舊形式裏，可以便形式起質的變化。

A. 這我承認。你看過平宜路和湘劇的「江漢漁歌」我覺得新內容適當地注入舊形式裏使舊形式變質而成爲新的武器了。但這限於歷史戲，那些象徵劇形式演現代劇的變質是覺得不好受。

B. 舊劇形式要表現現代生活必須從音樂曲調的適度改革。原有曲調的速度與性格是根據舊的生活方式的。農業社會的衣食住行，以至整個社會基調是遠和現代工業社會不同的。從前寬博，現代緊俏；從前遲緩悠閒而現代迅速敏捷；從前和曠幽靜而現代嘈雜尖銳；凡此都是需要偉大的作曲家努力的。我們祇要能利用舊曲調快慢改得能適應現代生活速度你就會不覺得不調和的。而今日舊劇場的「打鼓老」於此知毫無所知。他們祇知道照他們所學的老牌子打。我們在長沙的時候任光兄曾聯合平劇團的一場面一研究他們的打法想要有所變革，可惜未及其業而局面就變化了。但將來必得這樣做。

A. 關於西洋歌劇呢？我們是不是還得多的介紹？

B. 要的。西洋的東西我們聽得實在太少了。從前在上海偶然就還可以弄得到意大利歌劇，和俄國的 Ballet，現在內地能多的聽唱片聽到西洋名歌劇的一鱗半爪一般音樂青年——不要說廣大民衆了，很少人對於西洋歌劇的組織發展有一個完整的印象。這種文化狀態是不容易達到什麼綜合的。我迫切地希望能有一個音樂團體，能對西洋歌劇作專精的研究，同時將一些已經成爲經典的劇個人類共有的名作逐一介紹過來而且經常地廣泛地演給大家看，這樣隨隨擴大我們的眼界提高我們的水準，也總算踏上了綜合的第一步。

A. 蘇聯對內歐的歌劇也時常作試驗的演出的。

B. 文學藝術的最好的產品是沒有國界的，應該由人類作爲最高的精神糧食共同享受。所以有的藝術品本不是國和介紹一下，欣賞一下她的真國情調就夠了的，而必須作爲我們自己的一部份。蘇聯音樂文藝的水準比我們的高的多。他們尚且那樣的好學不倦，（吸收大家的長處。他們的走過的路我們省不了的。況且，蘇聯不僅對西歐的東西勤於學習，就是對於國內的各種有民族特色的東西也同樣加以精勤熱烈的研究。他們對東方的戲劇如中國京戲，日本歌舞伎說前說曾經的

兩國的名傑作研究的演出。梅蘭芳們的某項表演法對蘇聯的演劇界甚至造成一些影響。由於他們這樣進取的明智的態度使他們在這種短促的歲月中已經有了足以表現新的社會精神的自己的歌劇。

A 你在日本時代看過日本新歌劇發展的重要過程的。你看他們對這個問題怎樣做法呢？

B 我到江戶的時候，看過的戲有「能」，有「人形芝居」，有「歌舞伎」，這些都屬於舊戲範圍的。新的有「新派劇」這就是我們所謂「文明戲」，也就是他的直接來源。代表新與話劇有藝術座，舞台協會，藝術座等話劇團體。在有樂座，或築地等劇場上演時總是熱心的觀眾。新歌劇方面值得一提的日本人自己的創作那時是沒有的。淺草公園一帶的少數歌劇團所表演的主要向歐洲式歌劇。雖然是不道地的廉價的東西但從「浮士德」「嘉爾曼」到「曼傑爾斯哥」，「安斯卡」一類好名作也頗能給你一個具體而微的影子。後來有了寶塚少女歌劇團，規模較大，組織較密，音樂教育與訓練較為完善，除了照樣演些歐洲古典歌劇外也上演日本人的新歌劇創作。不過大體是歐洲歌劇的模範，還沒有什麼更高度的產物。同時自九一八事件以來日本軍閥的驕傲主義也影響了新歌劇，據最近日本雜誌上發表的那些歌劇舞台面，都在那兒興高采烈地宣傳東亞新秩序。結果內容最現代的形式表現極陳腐的誇大狂口所謂「八絃一字」的內容。

A 對於中國歌劇建設的道路是不是與他們一樣呢？

B 由模仿而創造，由對新的事物的研究學習而達到民族性的自覺與中國作風的完成，這不會同人家兩樣的。但我們追求的是進步的形式內容的統一，而決不能學日本以反動的內容注入進步的形式，結果受着內容的決定，好的形式也給冒壞了，倒壞了。

A 目前中國新歌劇發展的狀態，您是不甚樂觀呢？

B 一、二八以後我寫過一個「揚子江暴風雨」當時頗有聲望。一方面嘗試。但後方劇本被禁了，作曲家亦耳也死了，我也不再提。抗戰以來歌詠運動飛速地展開，也有許多抗戰歌劇聯合起來成一篇歌劇的，在上海在武漢都會看見一些劇團表演。這可見人們對新歌劇的要求如何的迫切。我們也曾數次提出：「把抗戰歌曲提到抗戰歌劇的階段。」隔了幾年這要求得到初步的同意了。抗戰以前在武漢曾在抗戰會演過前述的那種的排排接接的歌劇，後來他們到晉東南工作回來途中得到海軍兄弟的合唱隊「黃河大合唱」「新年大合唱」一類的比較戲劇化的東西，其中創造了幾個人物，其後又演了一幕「抗戰」，去年看演劇七隊演出覺得已踏出了新歌劇的第一步了。在重慶前年在話劇隊與之中也有新歌劇的演出。那時候還創作黃源作曲的「秋子」這劇的演出動員一個管弦樂隊，據說是甚為轟動的。一般說來是

毀譽參半的。據馬思聰兄說，他是偏願聽「黃河大合唱」的，我却不會聽過「秋子」不能有什麼比較，但無論如何，有總比沒有進一步。量的發展常常促成質的提高。大家若都把歌劇看的那樣難，求全責備大家都不敢動手，結果永不會有進步。應最近的重慶不是連「秋子」那樣的歌劇作品也沒有麼？

A·不過新歌劇的發展是不是要受客觀的條件的限制呢？在重慶還可以動員管弦樂隊，在別的地方找一架鋼琴都不容易，怎麼能演歌劇呢？

B·這就用得有精神重於物質了。我們要學習着在任何條件下做我們的藝術活動。我們要大量地巧妙地運用容易動員的中國樂器。森嚴的初期歌劇也是在非常可憐的器樂狀態下製作的。拍掌，口哨，口琴，手風琴之類都成爲他們歌劇家最好的伴奏。我們的新曲中黃河大合唱在運用舊樂器一點，也有着革命的賢明的成就。

A·那不會太限制了作曲家的自由了麼？

B·作曲家最大的快樂應該是他的作品能迅速普遍地獲得社會影響。假使他寫了一首一時祇能東之高閣無法演出的大歌劇，不是更何況他自己進不去麼？並且要緊的是骨幹，骨幹站得住，到了必要的時候總可以加的上去的。

A·好，謝謝，說罷了您很多時候。

B·好說，再見。

我對於

創造新歌劇的一點意見

——熊佛西——

現在流行的皮黃戲以及各省的地方雜劇改革略有進步，但還不能滿足一般觀眾的要求，這是事實，無庸諱言。原因是這些戲劇都太簡單，內容和形式都不能表現這時代的精神，不能滿足觀眾的心理要求。現在的觀眾畢竟不是三百年前的觀眾，他們的社會環境不同了，因之他們的生活內容也不相同了。社會不斷的在變動，人們的生活也不斷的在變動。在社會的變動與生活的變動中，人們必然的呼出新的要求，——對於過去的藝術感到不滿足，要求新的藝術的產生，——一種能够適應新生活與新環境的藝術的產生。

所以創造新歌劇是今日社會一致的要求。

不過新歌劇應該如何創造呢？——它的形式應該怎樣？它的內容應該是什麼？這確值得我們從長討論。

就形式說，有人主張以現在流行的舊劇的形式爲新歌劇的形式，這似不無討論的餘地。我總覺得固有的中國舞台上的樂器過份簡單，歌調也不甚應用，決不能有力的表現深刻複雜的現代生活內容。我的朋友趙元任丁西林兩先生，（前者是音樂家兼音樂學家，後者是物理學家兼劇作家，）從前在南京演費了長時間從事中國舞台樂器的研究與改良，抗戰軍興，可謂這種研究工作也就停頓了，這實在是一件遺憾的事。的確中國舞台上有很多美麗的程式，承襲這些美麗的程式作爲創造新形式的一種參考是可以的，而且是應該的，可是我們不可完全依賴這些舊的程式，我們必須另創新的程式。這我們不能不借用西洋的舞蹈和音樂來作我們創造新形式的一種主幹。

過去的藝術是有很厚的民族性的，但我相信今後的藝術必然會突破民族性而走入國際性的，因爲藝術是生活的反映，我們的生活既然一天天的國際化，我們的藝術自然也無法抵禦外來的影響。中國的新文學，一方面承襲了舊有的遺產，

是深厚的受着西洋文學的影響。新文學是如此，新戲劇是如此，新歌劇也必然會如此。所以西洋的舞蹈和音樂必然形
成我們新歌劇的創造，這是無疑的。

就內容說，我主張新歌劇的題材必須取自現實的生活。過去一般人總以為歌劇的題材必須是屬於虛無縹緲的神仙故事，
王子公主之類的貴族浪漫生活，這是絕大的錯誤與偏見。中國歷史上可歌可泣的或激昂慷慨的故事固然可以作為新歌劇的
題材，但現在一般農工階級或其它階層的生活，亦未嘗不可作為新歌劇最好的內容。我們今日需要激昂慷慨的歌聲，雄壯激
放的舞蹈。惟有現實的生活才能產生這種歌聲。我們不需要縷細的，柔媚的，夢幻的，醉人心脾的歌舞。所以，在形式上，
我主張接受國際的遺產；在內容上，我主張現實化，現代化，民族化。

這上所謂歌劇者（Opera），大都是「歌」與「舞」的排合，而「劇」的成份比較的少。今後的歌劇應是真正的「音樂
的戲劇」（Musical drama）。這就是說：應該以「劇」為主幹，歌唱和舞蹈僅是表現「這劇」的工具而已，雖然它們自身獨
立起來也是很好藝術品。這一點很重要，不然，我們的新歌劇又要流入舊歌劇的覆轍。而且，我還要求，新歌劇裏面所有的
詞句，不但是詞文的或散文的，必須是可以朗誦的，——朗誦出來不必加解釋而一般聽眾可以聽得懂的。能如此，聽眾所歌
唱的歌聲對於劇中的對話——聽眾不但可以欣賞悅耳的歌唱，更可以了解所歌唱的词句，藉以了解全劇的意義。過去國
劇的唱詞聽眾能欣賞其中曲調，但往往聽不懂其中的詞句。中國的編劇也有此弊，所以唱詞到現在已逐漸淡忘了。

我的意見止於此矣，我覺得今日關於歌劇的創造問題，不在理論的探討，而在有力的實踐。希望國內的音樂家與劇家
聯合起來，多做實踐工作，從實踐中去建立理論，去奠定中國新歌劇的途徑。

思聰：

給你寫一封信，然後寄給一個雜誌，爲了孟超兄要我寫一點關於新歌劇的意見，以參加他編的特輯。他要的是文章，限了交卷的時期，苛刻到只有三天，明明是來不及了。我想給你寫信來談它，那是較爲偷巧的一個形式。恰巧我正要給你寫信。並且正要談幾個音樂的問題，而其中正包含了一「歌劇」。如這封信趕不上這個特輯，你可以早一兩天談到它，也免得他們抄寫了，可是，假如你讀過我十年前寄的「歌劇雜論」，我還要臉紅，我是抄一位唐尼新（Ota D'Onofrio）的書的——這人是紐約時報的記者，如今還能讀到他的文章，牛津版有一部薄薄的「歌劇史」作者似爲 Schyles，我譯出了，却未出版，原稿已丟了。口供如上，我不知道什麼我可以來和你談歌劇，如今只記得幾個名詞，洛西尼，唐衣才露，班夏尼，凡爾第，古諾，比才，波羅尼，馬斯納，里昂卡伐盧，馬斯卡格尼，再加上格洛克，莫札爾德，李伐爾，麥多汶，後格納，埃爾夫斯基，莫索格斯基。——又是一大串名詞了。從前我還背出他們的姓名字。在越不嫌家裏，你笑我能背一大串作曲家名字，一大串樂曲名字，大

歌劇之爲音樂

· 遲 徐 ·

大串表情記號。詩體之技，視此而已。這身位實在已經應該結束了；至少，類似的話，這題目已經談完了。因爲寫信雖是偷巧，却把一個問題直接碰到了這樣的一個人——我再說下去，大約是以尺量水。而且，會一下子，真是一下子，你會：

當我說，歌劇不自然，矯揉——你接口「請看一看法裏內的「滿呂阿斯與梅立桑」——我便噁口了。當我說，歌劇的詩（Libretto）不行——你接口「請讀「讀詩特選」——我便又噁口了。當我罵伏格納的「你這老傢伙」——你接口「讀他的「西費爾」——而我又噁口了。假如我寫文章，我可以假定你是看不會看見的。但是一封信，還說是偷巧呢！只怕每一隻釘子要給你鑽一下。然而，我硬着頭皮給你談論新歌劇吧。孟超兄情意難却。網已經自投了。讓我們來看它一下：「新——歌——劇。」——自然，首先「新」字是不需要的，其次「歌」字也是不需要的。最後，「劇」字也是不需要的。需要的是個「音」字。人們去欣賞「新歌劇」的時候不是去欣賞「新」的。說去聽「歌」，我想也太狹隘，去看「戲」，看「做工」，觀「舞」，我想還是狹隘之見。

有人會說，這是「綜合藝術」，Punch——這名詞是頂害人的。不知道怎樣說法，對不對？假如歌劇是綜合藝術，那末，你如果寫一詩歌的話，你得是一個音樂作曲家，詩人，造形藝術家，戲劇家，舞蹈家，燈光技師。你至少得有一切智識。你却不是。或許他不能有一個智識，但是你依然可以，也依然只有你可以寫歌劇。莫札爾德寫了「魔笛」；他不是詩人，我讀過他的書簡，他的信（散文）寫得平平。悲多汶寫得散文，有他的「海軍勒希塔遺書」可證；可是他不做詩，也不會繪畫，他的「田園交響樂」就依然是感覺而不是一首「遊」。伐格納是全材，甚至是精留笑大戲館的建築的打樣工程師，但他未必是一個燈光技師，未必會飽一片木板。伐格納寫在他的野心勃勃的「綜合藝術」的追求裏；居然他化了四五年功夫來攪「歌劇原理」，他是一個理論家呢。可是我們想，除了伐格納，意大利，法蘭西，古典的與浪漫的，甚至近代的，歌劇作曲家，大約都只是，只不過是，只以做一個作曲家為滿足。莫札爾德一點不會給可笑的故事。「魔笛」的故事多末可笑；蹩腳的韻文，一個殘廢廢榮的女伶；一個賺錢為目標的經理人！

歌劇之為音樂

· 遲 徐 ·

所苦；所限制，所速累，蹩腳的韻文，突然一點化而為光芒的火焰，晶瑩的寶石。我常常聽着托，斯基伯的抒情的嗓子在唱片裏唱「唐·喬九尼」。他們是什麼？不是「新」，不是「歌」，「早與文字無關」，不是「劇」。是一首「歌」，是莫札爾德的「魔笛」，是漢子歌戲院，觀眾當然欣賞了！一點點論理人投資建立起來的Decor. 以及 Prima donna 上帝所賜的容貌與身段，但真是聽歌劇的人，便聽的漢子歌戲院與管弦發出來的「音」。除去了這個「音」，歌劇還有什麼存在呢？

洛西尼的「理髮師」初演之後，出了多大的亂子，黑貓跳上了 Prima donna 的身子，tenor 趕它往左，而經理人又趕它往右。觀眾雖然！可是洛西尼回來聽得舒舒的，因為一切煩了，但是「音」沒有壞。他是對的，如本「理髮師」不是歌劇的 Repetito 嗎？如今有誰記得歌劇的「詩」的合作者。歌劇，它什麼也不是，只是一首「歌」。它不能是一首「歌」，它不能是漢子歌戲院。而首的歌是 Opera 歌劇，它是歌，它只是劇的音；韻文的韻文，Decorative soprano 之類的 Opera 歌劇。

我想孟超要寫的，大約是關於「新歌劇

的創作」的問題而不是演出的問題吧。若然新
歌劇的創作已經有了許多，現在只有一個「秋
子」，而他徵求着我關於它們或「秋子」的演
出的意見，那末我得說另一套話。如果說，有
一天你的歌劇要演出，在你自己的指揮之下，
而不幸我是一個經理人的話，你担任了一切關
于「音」的部份，而我則要庶務一番，那時候
，或許我會以爲歌劇者，只除了「音」底部份
底其他一切了。那是我是商人，正如你是作曲
家或許有機會我會再談演出的。我想，那至
少是在你的歌劇完成以後，上演以前，現在可
以不談。

「想到了」點來。「秋子」上演之後，劇
家潘子幾批評了絨雲遠大部份李露（Lilitho）
的部份（部份）的詩寫得不好。絨雲遠氣得叫潘
子幾去研究研究歌劇理論。其實潘公不曉得大
部份 Libretto 都是壞詩，也只是填詩人寫 Libretto
，除了梅特涅克。

你知道你念念不忘的是一洛神一舞劇。自
然其神靈之靈質極精神圖之後，大約畫下來
要給列你來復活，再給以一洛神一的了。彷彿
。你已告訴我將如何處理洛神的 Moore 了
。非至于舞劇，我的意思也是「音」而不是舞

歌劇之爲音樂

· 徐 ·

或是「劇」。你不會抄給我一個 Opera 的
，却會給我幾條五條的主題，讓我先來呼喚
的。我們談的這是一創作問題了。「演出
題」留下來讓我向愛蓮去談 A B C D，燈光
與 Decor 讓我給淺子，小丁寫信，如果又有什
話更徵求我的意見的話。

自然，演出問題，不論是歌劇或舞劇，首
先要十分了解「音」，它們的生命，它們的呼
吸，它們的源泉，它們的太陽，它們的榮耀，
它們的「道」，「神」，「至尊」，「人民」。

今天有一件滑稽事情。一隻修了六七次的
壞鐘，擺在竹桌子底下的一層角落裏，已一個
多月，我已經取出來給徐律。已判拜你爲師的
年齡）玩耍了。她用火柴使老鐘一響一響，可
是鐘面弄一陣，這可把老鐘弄得鐘子的鐘
居然走了，變得很好，走到現在，已整整天下
了，我這壞鐘了。我的歌劇論或許會像鐘一樣，
也是一陣，是會弄。又：關於你音樂的理論
論的，那裏說了。又：更長的二教朋友希望
寫幾條對老鐘鐘的「音」之類本大。其
詩歌是「音」，（却是以音樂而非以文字
了），音樂是音樂，然而音樂是音樂，而歌
的音樂不同。如今換個佈景在左右兩側，而歌

們反不能左右機關佈景。那彷彿不是我寫文章，而是文章寫我了。所以我寫信，信手寫來。我想你寫舞劇是以音寫舞劇的，不是以舞劇寫音吧。將來的新歌劇，也是一定的音寫新歌劇，而非「新歌劇」寫音。主旨既明，我就結束了。明明是寫文章，却寫得很像一封信了。

• Appassionata •

徐 暹 X月X日

P.S. 加一個P.S. 更像一封信。有人以為「新歌劇」應該從小歌劇 (Opéra) 喜歌劇 (Comic-Opera Buffon) 輕歌劇 (Lichtoper) 漫兒做起，甚至說應該讓話劇 (散文劇) 來先行試驗，因為，他們說，話劇主體在「劇」，完全不了解「音」這個「大享」的說法。聽說這是一「秋子」在演出後的一部意見！可怕地荒謬。當他們在爭論這問題的時候，我們正從香港逃難出來。關於歌劇的「存在的理由」之「音」，我的意思是：指喉音為主，而樂隊及和聲部份為輔的，這是歌劇別於交響樂之處。洛西尼說，「第一喉音，第二喉音，

歌 劇 之 為 音 樂

• 徐 暹 •

第三「音」是有的。至於「舊歌劇」，如果包含京戲，我想京戲的「音」的部份可以採取之處，遠不及民謠的「音」的部份。但意大利式的「音」的體操，我也不大愛。亨代爾的體操我不愛，不可以說他的是體操，我最近哼着他的一點兒歌劇曲。葉壤徠迷他，我大約是受了葉壤徠的迷了。

中國歌劇

安娥

萌芽中的

現在人們所指的「歌劇」，好像只指西洋「大歌劇」而言，至於西洋的「小歌劇」和中國的地方劇似乎都不在內。西洋的小歌劇在西洋也已經被認爲是歌劇的一種，而中國的地方劇是否歌劇的問題，爭論尚多。有的說「它是歌劇」，又有的說「它不是歌劇」，有的說它是小歌劇。認爲「它是歌劇」的人，理由是因爲「它」，有一唱，認爲「它」不是歌劇的人，理由是因爲「它」有一白，認爲「它」是「小歌劇」的人，理由是「它」有一唱，而認爲「它」是「大歌劇」的人，理由又是因爲「它」在內容組織上，許多已經超出了「小歌劇」的範圍，而認爲「它」不是「大歌劇」的人，理由又是因爲「它」的音樂成份，不啻大歌劇的需要。那麼「它」究竟是不是歌劇呢？無可否認的，「它是歌劇」，也不是西洋的大歌劇，也不是西洋的小歌劇，而是中國的舊的地方歌劇。

有人主張中國的新歌劇，應當從地方劇中演變，比如說把「打漁殺家」，「汾河灣」等，改編爲新的抗戰的內容。而採取它的組織及歌唱方式，編寫新辭把調配進去。然後再這兒再發展下去而產生中國的新歌劇，也有的說就用他的內容服裝動作表情等一切，只把歌唱改爲新的。

有的人主張中國的歌劇，應當直接採用「洋」大歌劇「形式。因爲中國根本沒有歌劇，新歌劇在中國完全是創造，把它創造甚麼樣子就是甚麼樣子，沒有人有成見，也沒得可比較。因此中國歌劇很有利的條件，是可以隨處「採取最進步的形式，不待經過任何橋樑。

有的人主張：中國新歌劇必須「經過一個橋樑——小歌劇，因爲同大歌劇的條件，編劇導演演員都感缺乏。在大都市中還可以偶一爲之，離開大都市大歌劇便無可能，而小歌劇伸縮性較廣。不過小歌劇在內容及編劇都不嚴厲，中國可採取小歌劇方式，而換上嚴厲的內容。

關於中國的新歌劇大有三種意見。其次第一種人咬字唱法問題，多數人都同意參考地方劇大鼓書及小調等。關於歌劇參加對話一層，有人主張一句對話不要，有的主張可以參加對白，有的主張可以參加幾句對白。如進來，是，香，請坐，再見，等語，有時在歌劇中不一定有音樂性，一定要把它弄成「唱」也覺太形式化。這個意見在美國及蘇聯的歌劇家都感到過，是否已經有了這樣的實際試驗還不知道。

中國歌劇正在萌芽發達的時候，任何一種形式盡可試驗，在工作中可以會找到正確途徑。中國歌劇途上，不怕不好，不怕樣子多，不怕一些必然的錯誤，只怕沒有！「沒有一是中國歌劇的悲哀！」

歌劇今後在劇途上，必是一個極有力的新軍，而且也需要這個新軍的出現。演劇七隊的「農村曲」，「生產三部曲」，「新年大合唱」，「民軍進行曲」，都是中國歌劇或歌劇型的雛型，雖然在編劇上演出上都非並新問題，而在歌劇的發展上，無疑我們欣喜，熱望的。

農村曲在它的結構與表現上，可以說是一個小型的歌劇組織方式，如果當初把它編為一個小型的歌劇時，效果會更好一點。聽說編劇者對自己的作品也有批評的意見，很想能知道原作對歌劇及對「農村曲」的意見。「生產三部曲」的成份多，舞在中國比較更難，對於這方面不想多說，因為目下對於舞劇的稍微過高的一點要求，都是舞劇的阻門神。「新年大合唱」在各地上演，場場受熱烈的愛護，七隊同志對於這個節目也覺得欣慰，確實它已實質的把握住了民間形式。民間形式，有時非民族形式。民族形式是民間形式的再創造，如「新年大合唱」能「再創造」一步，很能成爲一個出色的節目，不知七隊及歌舞劇同志的意見如何。「民軍進行曲」沒見到過，無從說起。

重慶會上演過「大歌劇」型的「秋子」，觀眾情況空前，很多學生觀眾去聽唱，很多工人們用着新奇感嘆問雅黃的調子道：「秋子」

“Qin Operal Chahre Opera!”

“How interesting!”

“Have you seen?”

“You must see!”

更有不少喜歡劇名而沒看見過歌劇的人去問歌劇，各種方式都表示中國人對歌劇“Opera”的需要。可惜的是這個劇除了演戲之外，第二個地方便想不起來那兒可以演得出：

目前歌劇劇本的產生固然重要，而演出歌劇的人材的培養，尤其刻不容緩，它的條件，較話劇又多了幾層。

新歌劇發展的路向

——孟超——

曲中掉根，不應當從「葡萄仙子」之類的黎派歌舞中掉根，不應當從於今的話劇歌詠表演中掉根，……

當他一串的說了不少的「不應當」的時候，許多在場的人們，都聚精會神的，等待着牠來下一個結論，解答了中國歌劇運動發展的路向問題；可是，這位朋友，談了許多「不應當」之後，他自己也無從解答，他以為中國新歌劇固然不能從以上這幾方面發展出來，而且他自己認為從這些方面去發展都是不健全的，不適合今天中國歌劇的要求，因此不應該；但，究竟從那裏去發展，是一個問題，是要大家去探索的。

這會之後，記得還有人對這段話作着一種開玩笑的反應，以為新歌劇既不應從這里掉根，又不能從那裏掉根，那末中國的新歌劇，大約不是像孫行者一猴從石縫里跳出來，便是像天空里的流星一彗從雲端跌下來；那末，我們可以不必作新歌劇運動了，只等候着他的墮出，他的跌落吧。

這話自然也是說來笑笑而已。事實告訴我們中國新音樂的道路，是向前發展，向着更高的形式中發展，而一步步走向與其他藝術——尤其是戲劇藝術——綜合的道路，新的歌劇的出現是必然的，而不能先來考慮如何的掉根，更不能讓我們等待的。

果然，去年在重慶有了「秋子」的上演，可惜沒有看到的，無從談論他根據那一方面處理的；可是不久演劇七隊來桂林了，他們最大胆作着整歌劇的嘗試。他們在桂林演過三個短的歌劇：一個是「農村曲」，以抗戰中的農村為題材，動作歌劇多偏重於中國風的，但還不免有西洋歌曲的融合流露。第二個是「生產三部曲」，幾乎可以說是歌曲的表演，動作亦多採取於西洋 Opera 的形式。第三個是「新年大合唱」，是更高度的大膽的應用着民間形式，無論在動作歌劇在音樂上。而

記得還是前年一月間，新音樂社朋友們曾召集過一次座談會，談到中國新歌劇運動的問題，當時發言的人頗多，所涉及的範圍也很廣泛，現在是無從記起了；不過，還隱約的記得當時會有人說道：中國的新的歌劇，不應當從西洋歌劇中掉根，不應當從中國民間歌舞中掉根，不應當從舊劇中掉根，不應當從過去中國古典的舞

這三個歌劇特別博得大眾熱烈的歡迎是「新年大合唱」，這自然因爲比較熟習，容易接受的緣故，但這中間應用了許多封建社會遺留下的動作（如拜跪等），也有人對這些發生過疑問。這是特別值得我們注意的，就是第一次上演應用西洋樂器伴奏，第二次上演完全用中國樂器伴奏，在第一次，感到有些不大調和，（尤其在「新年大合唱」中）而第二次則感到太單純了。

在這里特別使人注意的，就是演劇七隊朋友們屢次的表示，現在只是嘗試，而這嘗試因爲過去大沒有道路可尋了，不免四面八方的摸索；因此三個歌曲所採用的形式也不求其一致。同時，許多的觀衆，許多的批評者，也似乎有一致意見，就是這三種形式中都有可採取之處，而今天雖然不能就把他作爲成熟的歌劇來看，但已經踏上了第一步；並且承認他們這種想像是正確的，只有不厭煩的摸索，只有大膽的嘗試，才可以使新歌劇長養起來；也只有多方面的摸索，多方面的嘗試，才能發展出中國的新的歌劇出來。在這里，更說明了中國新歌劇絕不是單純的從那方面去發展，而是要選取各方面可以應用於新歌劇的部份，不是互相的機械的演譯，而要糅雜的消化，綜合的統一；要摸索，要嘗試，但不能違背了歌劇的本質，因爲歌劇本質是超出了戲歌，而加進了音樂的成份的，而且要發揮綜合藝術的最高機能的，在這一認識之下，去發展他，然後方可以使中國的新歌劇實地的成爲真正的歌劇，更無疑的是中國風的新歌劇。

在這里，特別應該提到的是以下的幾個問題：

（1）中國單音字，在製歌上，在唱奏上，過去是忽略了他每個字的含音，和他本身上的音的變化，這在普通的「支歌」的歌唱上，是毫無異議；在歌劇上，他的限制更爲嚴重。按起來說，中國字雖單音，但每一字在實際的唱奏中，可以就情形，分爲快，中，慢三種，快則一字一音，中則一字二音，慢則一字三音，（分爲字頭，字腹，字尾，）在戲中當當將一個字分成幾個音，把聲母韻母分開來唱出，這是很值得注意的。

（2）中國所有的樂器實在太單純化了，而且黃色也常常缺乏變化。西洋樂器對於中國歌曲的伴奏，我們感到有些不調和，這問題不全在於樂器的本身，而在於樂曲處理，仍然不能適合於中國人的情緒；同時，歌劇與樂曲的中國所發生的矛盾，亦當未能得着很協調的配合。

（3）西洋人的感情與東方人的感情，這中間是有很大的差別的，在西洋樂器發達，藝術物質文明比較落後，因此其藝術方式的不同，藝術條件的殊異，而影響於人的生活方式，反映到藝術形式也自然應該是不一樣，對於藝術欣賞的愛好，各有他所需要的特殊情調，所以中國新歌劇就不能把西洋戲劇形式原模原樣的搬運過來的。

（4）中國過去舞蹈的動作，大約分爲兩方面：一種是比較屬於貴族的，現在仍有不少的保留在舊戲中，（如京戲之「

「胡姬」等）另一種是屬於民間的，我們看到「鳳鳴花鼓」、「高堂戲」、「鹽橋娘」（據說有些地方還保留着這
種的國劇；國劇的演藝動作，不合理的燈光，佈置等，已逐漸的滅除，而趨向生活化，更從生活的土壤中發展出演藝
新的形式，現在戲劇藝術本身上是一個進步，而在演劇的發展上也具備了有利的條件，因為近代西洋歌劇亦無不脫離浪
漫的，象徵的各種形式，而進入現實主義的階段的。

(6) 西洋歌劇藝術自十七世紀起一直發展到現在，他是有着悠久的歷史，而今日中國的演劇方動靜切，他對於
年代的所經過的道路，事實上都是供我們參考；而且他積累化到今天的各種形式，也是以我們為取，同時，我們應該
知道西洋歌劇發展的過程中，每與一個國家的地方性的形式接合，而一方面，使這一國家的歌劇以到新的發展，另一方面
，對於整個的歌劇形式，起了一個新的變化，得到了更高一步的跨進。因此，我們今天的新歌劇的發展，不但應該接受西洋
歌劇的經驗，且不容來自菲薄，中國新歌劇的成長，毫無疑問的也將使世界歌劇藝術起着變化，得到發展的。

以上種種，都是與中國新歌劇運動有直接的關係，也就是說，在中國新歌劇藝術發展的過程中，必然要注視到問題。
向着這幾方面去摸索，向着這些問題中去探尋，新歌劇發展的路不止一條，但變遷是同一條大道去的，而在這里，
如何把握歌劇的本質，則是在發展中不能忘却的一個主要的前題。

如何把握歌劇的本質，則是在發展中不能忘却的一個主要的前題。

工作的劇歌

理論與實踐

吳荻舟

一、理論在實踐中

「理論先於實踐，」，「實踐先於理論」，這兩句話常常引起許多爭論。主張前者，就認假如沒有先建立起行動的理論，便無法去實踐。凡一切運動，必然要先建立一個有系統之、完整的理論，正如一個煉工工人，先要有一個模子，然後按着模子的樣子去模製他的瓦。反之，主張後者，就認理論往往只是從行動中歸納出來的，假如沒有實踐就沒有理論的產生，所以應該先實踐，不必先完成他的理論體系，照樣可以舉出例來；比方廚師煮菜，鹽味的適度，決不必眼望什麼理論來的，全靠實踐的經驗，但是烹飪法，烹任學之類的道理，卻是自由廚師和食客的經驗產生。

乍看起來，兩方面都是對的，其實雙方都是不對的，我們就不能停止我們的實踐，而等待理論的建立，也不能空無理論而盲目地去實踐。

正確地說，存在先於認識，但兩者不是分開的，是一輪發展上的兩個。歷史的說來，存在是先於認識的，但認識的體系化，完成為理論，却不存在在過去後出現，而是存在在發展過程上不斷的完成。比方經濟社會的生產，完成自然唯物論，資本主義初期的商業資本經濟向資本主義經濟的移行中，才產生了亞丹斯密的政治經濟學說。從這裏，我們可以推測到，存在先於認識，也就在認識的體系化，完成為理論的過程，即是認識的過程。也就在實踐的過程上，完成為理論的體系。但是不是要等到理論的體系化，才是理論完成的時期呢？不，人類的一切活動，都是根據一部分或種子在發展中的全系列的每一階段，便能概括出更進一步的認識的現象，所以他又是在實踐的指導下進行。尤其我們要知道，在先行的一種事物裏，已經有了下一種事物發展的基礎因素，所以他的發展是經過量變而到質變，產生新事物的。比方新事物的產生，已經有了他的基礎因素可以使人把揚起，要是當時的學者，有那樣預見的

認識，早可以建立起封建主義理論的基礎，但封建主義理論的完成，却在封建社會崩潰的過程中。

正確的理论是由於正確的認識，而正確的認識只有在實際的行動中才能得到。有了正確的认识，完成了正確的理论，又倘若真正理論，糾正了實踐的錯誤，這又是理論之所以被提到先行的地位的道理了。如果你僅僅就這種場合去了解，而非歷史的過去看理論的產生，便要誤認理論是實踐的先行者。

正因為認識的非歷史出發，所以往往有人強調理論，也有人強調實踐。

例如目前的民族歌劇運動，也就陷在這樣的泥潭裏。有人主張從西洋歌劇直接找到我們的理論基礎，先建立我們的歌劇理論，然後一切以模擬手法去建立我們的新歌劇。有人主張從改良我國舊戲開始，而從舊戲脫化出我們的新歌劇來。這有人就乾脆主張，不必管中國不中國，只要把既存的外國歌劇一切承襲過來，或利用西洋歌劇的一切成就，技倆的，理論的，去

因而引起西洋歌劇源泉，和我國舊歌劇源泉的爭論，這種種主張，無疑的都先着手於理論的建立，甚至一切都不插模（什麼源泉都不應求）只憑空去等待新歌劇的降生。或肯定幾個死原則，把它們當做唯一的衣鉢，不管在實踐中到底運過了什麼困難，只一味地非高舉到偶像中的水準而不做。別一種人就極力反對該理論，只顧實行，採取摸索與不斷試探的方法，展開工作。結果是因工作得不到效果而消沉下去。

雖然，我國新歌劇運動的歷史，太過於短促，並沒有產生過理論上的劇烈的鬥爭，但在每一次歌劇演出的批評，或討論會上，這種分歧錯雜的意見，非常常見的。每一次歌劇的演出，總沒有統一的觀感。比方（劇宣七號）三年來在西南幾個大都市及農村都演出過不下百場的歌劇，劇目也有三四個之多，但每一次的演出，批評都不能一致，甚至否定我們的努力的，認為我們這種努力是不量力，也有稱贊我們的成功，而認為已經看到中國新新的戲劇萌芽。記得一月底本報在柳州公演時，觀眾中有承認足以代替舊歌劇的，這種喜惡不一的反應，深深地反映出批評基礎的距離，本報對新歌劇的態度的不一

站在新歌劇運動的展開上，這種種認識，都應加以批判的注意，但要求一種正確的歌劇認識，無疑是十分迫切的。爲了更對這點注意，把我們三年來從實踐中所得的意見，在這裏回味一下。

二、關於新歌劇的認識

三年來歌劇實踐中，我們對歌劇會作以下理論上的認識：

A 歌劇不是一成不變的

歌劇和一切藝術一樣，是時代的產物。隨着生產制度發展，人類知識的提高，及生產制度所產生的社會意識的變遷，而不斷地改變它的形式與內容。但是我們今天的研究，側重於形式，和形式與社會發展的關係。希望能粗粗明瞭到它的發展線索，而預見我們今後應走的路。自然我們知道不同的形式是由不同的內容決定的。不應分開來談。

我們把歌劇發展史來看，而且不必提到原始人類表示歡樂或得勝的歡呼與跳躍（其實這就是原始的音樂與舞蹈——歌劇的始祖。）只以古希臘時代開始我們的歌劇史頁，便够了。當時，奴隸經濟的組織是非常單純的，人類的知識又不發達，藝術也就處於單純與素樸。加以受一切技術低制的束縛（舞台設備或樂器都極簡陋），紀元前七世紀左右已經爲了祭神和歌頌 Dionysos（酒神），會有個作家，創造了一種歌劇（也許已經不是第一支了）Dithyrambos。這種歌劇沒有劇情，沒有故事，只是一種極簡單的歌唱，而和以管類的樂器。因之只有唱沒有演，團體樂案免幾個圈子罷了。這和我國民間的跳神差不多。到紀元前六世紀時，由作家 Thespis 在齊唱中加入一種獨唱，用種種假面扮演不同的角色。至此，歌劇具備了簡單的表演，和包括少數人活動的劇情。這就是希臘的悲劇的先行物。而每支齊唱，都是一支嚴格的曲子，類似我國的齊歌（京腔和崑曲等），但不同的，是我國的齊歌所用的曲子是死板的「醉花陰」「喜遷鶯」（崑曲）及西皮二黃（京戲）等，而西歐歌劇所用的曲子是各劇不同的曲調。有一個時期，悲劇全不用獨白，而是許多齣連續而成的。

紀元前四世紀左右，便發展成希臘悲劇（Tragedy）和喜劇（Comedy），演員也多了，內容也由敘述神跡而敘述人生，唱腔的形式與從前差不多，但，已經不是簡單的唱出，而是演出了。就是說，進去因爲沒有劇情可演，像我國周秦的樂府一樣。雖然也有唱有舞，其舞蹈都是與其曲辭的辭意浸內在關係的，不是爲了說明歌辭而動作的。他們的跳舞分做三種：一種是莊嚴的 Khoros，一種是怪誕的 Skhmas，一種是詼諧的 Kordax。三世紀時，希臘悲劇由歌劇的形式，而日趨於劇（話劇的前身）的形式。劇中的合唱漸漸不被重視，希臘悲劇的時候（B.C.三二〇）音樂便完全不用了，這是戲劇藝術的

一個大變革。奴隸社會的動盪，若密切的關係。當時，奴隸們爭取自由，恢復人林的要求（比方摩西領以色列人脫離埃及）（註一）和雅典等舊時的都市市民的民主精神，是不歡迎這種拘束的，奴隸社會所產生的，程式化的藝術，而須要自由的非士大夫階級的平民性的「諸式的歌唱」（如喜劇），甚至不用唱，而用說，歡迎誰都能夠懂得而暫得的形式。

但是到這里，我們便沒有歌劇可言了嗎？不，只是不發展下去罷了，這種種樣式的刻板的莊嚴歌劇，不得不隨着那種非人性的奴隸社會的衰微而衰微下去罷了。

希臘羅馬的開始動亂到衰亡及走上封建社會後，本來又是歌劇發達的時代，但，不然，這裏我們除了看見教堂音樂，消滅了數世紀的時間外，直到了中世傳奇時代，才又產生了「種和教會神劇」（Mystery）「街抗的平民音樂，行吟詩人的詩劇」（Liederspiel），兩種十分孱弱的歌劇有極微弱的支持了千多年。

這又是什麼道理呢？我們認為：第一，希臘羅馬亂世及日耳曼民族侵入，建立了軍權式的政制——封建政治——後，以前希臘羅馬的文化，被驅逐到土耳其以東的波斯去了，藝術家們失敗了。第二，封建的軍權政治，更是一種嚴格的社會，藝術形式便愈走向死板的地步（當日歌劇形式復活了）我國漢唐之世，除了外來的曲，還是對板的律詩絕句，連古樂府所有的「一點自由都失去了。這是十分防礙藝術發展的。加以第三，基督教統治西歐後，一切文藝都成了宗教的奴隸，藝術的內容除了宗教的事跡，便什麼都不能有了。除了僧侶們有資格當藝術家外，誰還有資格呢？內容是這樣狹窄，作者又只限於僧侶，還能多量的產生嗎？不但狹窄，而且千篇一律了。所以自希臘亡到十三世紀的千多年，歐洲藝術偉大的藝術可謂了。

但是歷史是不能停止前進的，只有快慢不同而已，到了十三世紀，封建制度變遷衰落了，僧侶們便不再專心於宗教了，封建主們，儘量使他們的統治，便又產生了一種武器——「性劇」（Farces）——這是以來藝術變遷的「性劇」的雛形，善惡等極端性格，用歌劇來表演各種寓言故事。在舞台上出現種種善惡的複雜。其藝術價值固然是以歌劇的雛形式而然是因陋就簡的了。

其因為封建制度變遷了自已的破綻，另一種力量，開始起來。一些為人生而歌的行吟詩人（Troubadour），開始像士農鼠追求陽光一樣，以人生為主題，寫他的詩劇（Liederspiel）了。十三世紀末詩人Aron de la Halle曾寫了一個劇本，*Jeu de Robin et de Marianne*，這是一首十分感動人的優美的戀歌。不但內容與教會中的神劇，性質不同，音樂也有着新的創造。即反映其獨特社會意識的複音樂（約Da 1200-1300），代替了古希臘的單音樂（約800-1200）（註二）從該歌劇的內容上，我們聞到了人間的氣息，從複音樂的形式上我們體會到一種自由發展，各自為政的，諸侯地主林立的社會。

這種形式的革新，固然一改過去拙害人性的弱點，但，往往陷入辭費分體，甚且重疊輕辭，僅僅是以一個弱點換一個弱點。仍舊是未臻完美的。

我們宋代以後，詞曲興起，雖也句語自出些，但如元明傳奇雜劇的形式之極端刻板，以及明清京場曲牌之極端死板，實我們歌劇不能發展的一個重要因素。也是時代社會的正常產物。我國封建社會，自周秦以降，至辛亥革命為止，三四千年來，雖曾有過許多換朝易代的歷史劇，但，只是人換，制不換。固然內中有過幾次商業次本想衝破向前發展的事實，也只引起古歌，唐絕，宋詞，元曲等五十步笑百步的微波，始終沒有躍進的機會。

現在我們再回到西歐去。

文藝復興，是西歐社會向近代躍進的前夜，更確切點說，是開端。跟着這黑暗時代的黎明的到來，一切文化也都重新在黑暗中睜開了自己的眼睛，自宗教的奴婢，倖走出來了。主位音樂 (Psephote Melodie) 被創造出來了。因而歌劇自然也沒有例外地發生了新的對時代的變革。作家們講戲劇，完全用這種音樂。用伴奏的方式去豐富劇中人所唱的主調 (Melodie)，像當時的作曲家 Caccini 的 Nuove Masche (新音樂論)。是標明了反對對位音樂 (Kuntpunkt) (註三) 的，他說：「近世——指十三四世紀——樂中語句，往往因遷就 (對立樂音)，不惜橫切硬折，遂使聞者不知所謂」，並且他對古代音樂十分尊重，他說：「柏拉圖曾經說過，樂中有三要素：Rede (語句)，Rhythmus (節奏)，及 Ton (音調)，這是不應顛倒的。對位音樂即反其道。」於是他創造一種歌調，其性質近似於音和諧之演說，(Harmonische Rede)。這是文藝復興後歌劇所用的「明朗」。猶如文藝則用散文。

Caccini 的同時代人 Peri，便運用了這種方式譜了一個歌劇 Dafne。

和聲音樂的發現，是資本制度社會意識的產物，因為他的和諧聲 (和聲) 僅僅是表現主調的附備。主奴分的很清楚，而且，和聲的各部，不能單獨對成調。從中可以感到個人英雄主義的氣息。樂壇受到和聲發現的刺戟後調 (它脫離了辭義) 尤其到了客廳音樂 (十八九世紀) 被創造出來後，純音樂出現了 (Bach 的各種交響樂——Symphonie)，樂器因科學的發達，而種類多了。音色豐富了，和音長足的進步了，表演術的真實主義確立了。

因着以上種種優越條件的齊備，歌劇形式到了十七八世紀以後，自然又有新的進步。比方歌劇的前奏曲，間奏曲，以及劇中的表情音樂的插入，重唱獨唱，音樂與舞蹈結合的舞劇樂劇，都是隨之而至的。

但這時期的歌劇又陷進一種新的缺點，即過於重視音樂，而忽略了戲劇。甚至忽略了劇情，或專重樂與舞 (如爵士歌舞

劇)。歌劇好像僅爲了表現音樂而存在了。與詩劇時代的「重詞，喜樂」，恰恰來一個錯誤上的對置。至於說白之類的形式雖仍保存，但已十分少見了。

我國也有重唱工重做工的分別。這雖與重詞輕詞，重樂輕樂之分不同，但，彼此都有缺點是一樣的。

十八世紀西歐歌劇所起的這變革，直維持到現代。當時，意大利——直承希臘衣鉢的古典主義的——歌劇，流散到法國、英國、德國等。與各國固有的音樂接觸，而引起種種變化。如法國的悲劇（Opera buffa）受了它的刺激形成了一種法國人喜聞樂聽的歌劇。當時意大利有個在法國擔任皇家樂師的 Lully，與一個聰明的詩人 Quinault 合作，產生了 Les Fêtes d'Amour et de Bacchus 等歌劇。他們一反意大利歌劇之重樂輕詞，而重視劇中字句的曲折頓挫。所有音樂的節奏，都與字句吻合。

意大利的歌劇家 Gluck (1722—1805) 從法國的樂壇被排擠出來，到了德國，引起英國固有的假面劇（Maskenspiel）的發源。假面劇本極流行於民間，到了這時，英人 Percival (Rossini) 乃創造了英國國劇（English Nationaloper）。這種歌劇偏重說白，音樂變成了一種輔助劇情的附屬品。後來連朗誦也除去，只保留導場音樂（Ensemble）和間奏曲（Zwischenspiel），但，他善用合唱（聲樂的發揮），所以很能使人興奮，博得英國人的愛好。這在人們到了神的，先進資本制度的英國，是有它產生的理由的。

德國的固有歌劇，本來是一種漢堡地方的土戲，常受教會非難，認爲（一）不應將聖經故事演出於公眾之前，（二）不應演出有傷風化的戲劇，致使德國人墮落。這似乎與我國的地方戲，所遭的命運一樣。到了留學意大利的 Goethe 回國，講了一個歌劇——Dafne，以慶賀撒克遜公主的婚禮，算是意大利歌劇流入德國的開端，也就是德國歌劇和意大利歌劇接觸的開端，而使德國的歌劇（至此漢堡的劇場，已變爲德國歌劇的中心了），躍進了一步，但它並沒有完全意大利化，仍舊保持著它的雅氣和天真。

雖然各國的歌劇，與意大利歌劇接觸後，僅僅起了一種變化，沒有全部被毀，但，意大利帶給它們的是不健康的道路，是文藝復興後之 *renaissance* 地方產的，中世主義的，專重曲調的，回顧性的，不敢向前的道路，當然不合當時人類意志所強調的，輕視彼岸重觀人間幸福的，向未開發的世界冒險的西歐社會的口味，所以到了十八世紀的末葉，德人 Gluck 和奧人 Mozart 便大刀闊斧地加以革新了。這只要看 Gluck 初期的意大利式的歌劇，La Caduta dei Giganti 不受英國社會歡迎的原因，便可明白。該劇較拘謹，不奔放，中了古曲主義的遺毒。當時德國寓居英倫的歌劇家，Handel 看到了這點，勸 Gluck 說：「你

所做的歌劇，未免太費氣了，這裏是沒有人能領略的，他們只喜歡一種大打大插的音樂啊。」

Gluck接受Handel的建議，凡合唱之處都用 Poème（一種音樂）伴奏，便獲得了大勝利。他的歌劇內容，十分深厚，沒有意大利那種光顧音調，而忘劇情的缺點。他說過，當他製譜時，必先忘記他是一個音樂家。這裏很能教我們想到「易卜生怎樣敢大膽地創造純口語的現實主義話劇」的先例。

後來德國的 Wagner（1714—1883）更進一步發揮了 Gluck 的主張：「一面對劇中的吟誦用極有意義的音樂伴奏，使它既興趣，又不傷意義，一面糾正前此重枝節描寫，而注重劇情的構成。」

至於 Mozart 把意大利的輕俏，和德國的深厚融和起來，從事劇制的改革，也是應時而起的。

歌劇形式到了 Wagner 以後，劇中獨立而完備的曲調漸不注意，而使全劇變成一個綿延的長曲。說句沒有了，一切劇中的語言，都成了音樂的語言，而且十分通俗，故稱 Wagner 的歌劇及以後的歌劇為「永遠不斷的曲調」（Unendliche Melodie）。同時 Wagner 又把說白，吟誦，歌唱三者融合為一，製成所謂「語歌」（Sprechgesang）：歌唱即說白，說白即歌唱。這與現代的話劇更趨接近了。也就是說，人類到了這時——資本制度深入，個人自由思想之提高，及如何更自由地表現個人的意志，已成為藝術形式追求的唯一課題——也就是說，這種現實的要求，決定了歌劇形式的，新的發展。這就是話劇和語體詩出現的土壤。我國五四運動廢除文言與律詩，提倡白話文與白話詩，同樣是歷史的產物。三十年來，我國話劇與新歌劇運動，是中外一致揮舞於現實社會根源的。

十九世紀到二十世紀的歌劇，因為世界陷在新的煩悶——資本制度發展到了盡頭，發生了破綻，引起人類的不安，和理想的破滅，故歌劇也走到又一衰落和分化期，出現了種種主義與流派：印象主義，表現主義……，走上極端的個人主義音樂的創造。以至像美國的人士去追求那原始性很重的黑人音樂。直到新寫實主義的歌劇出現，才重新掌握了樂壇的指針，穩定了樂壇的動蕩。

B 關於根源問題

我們觀察了以上歌劇發展的历史，我們深深地領悟到，歌劇的形式不是一成不變的，不是個人意志要他變就變，更不是可以忽略了空間，時間及民族性，而隨便移殖的。

同時，我們從這一歷史的認識中，又體會到歌劇形式是一直向高級的，完成的境地邁進。而每一時代的歌劇觀念，受各時代社會意識支配，是各社會特殊產物。所謂藝術是社會意識的反映，是社會生產關係的產物，就是這個意思。我國現實既

不同西歐資本主義生產制度的社會，也不是蘇聯社會主義生產制度的社會，所以我們的藝術，必然是切合今天中國社會要求的，必然是這一特定社會底意識的產物；所以我們的藝術源泉便不是一個簡單地承襲某一方面的問題。

首先，我們不能和盤地接受西歐資本主義社會產生的歌劇理論與技術，把西歐歌劇作為我們的歌劇源泉，這是非常顯明的道理。如果我們的努力，不注意到空間時間的差別，不注意到民族性和社會經濟的不同，硬生生把西歐的歌劇國吞棗地搬過來，勉強我們的腸胃去消化它，不僅是沒有益處，反要得到鼓脹病，或胃痛死去。這裏我們不能不想起五四運動當時，我國文化戰士們，和專制文化的保護人作戰所用的武器和這武器給今天民族藝術的壞影響，不錯，我們不應抹煞新文化運動的功績，但，假如當時，我們不是非歷史的地去接受，移植西歐文化，那末，三十年來的努力，有更大的成就，是無疑的。

那麼，我們不應完全無視西洋的文明，一概加以拒絕，像有些至今還反對新詩語體文的人，僅僅抱住「國寶」的文化呢？不，這是錯誤的，西歐的文化——資本主義文化——在意識上固然不是我們應該接受的，但，要是（一）我們既了解西歐現行文化中，孕育着未來文化的因素，（二）我們既承認西歐的技術是數千年努力的收穫，為什麼又不應批判地去吸收那對我們的理想有益的營養呢？所以我們反對專門偶像地崇拜西洋音樂的「唯西樂主義」意識，但不反對介紹西洋音樂的工作，尤其對現代歐及蘇聯的許多進步的音樂理論與技術，我們是應該接受的。

其次，我們對於本國源泉的問題，也同樣有一個見解。幾年來的民族形式論爭，關於藝術源泉，怕是最中心的問題。民間藝術為中心源泉呢？還是士大夫藝術為中心源泉呢？其實，這兩種主張都是非歷史的，偏執的不正確的觀點。假如（我們這樣想）我們把今天中國人的生活，作為唯一的內容，而以現實主義的創作方法去表現，不就是中國人所喜歡聽聞的東西嗎？且（我們想）所謂民間藝術，難道不是發展着的現實生活意識的反映或者隨同現在的發展，而在改變它們自己嗎？假如說只有閉關自守時代的中國民間藝術才是我們應引為中心源泉的這地國粹，我們覺得那是不會有的一種抽象存在。我們打開中國音樂發展史來看，周秦的樂府中，便有天然的沙石（樂曲），矢曲（舞曲）（龜茲的婆加兒（樂曲），小天練勒外（舞曲），練勒的元利死讓樂（樂曲），遠解曲（舞曲），安國的歌芝柄（樂曲）舞枝柄（舞曲）等外來樂曲存在了。至於樂器幾乎目前所用的都是外來的。尤其可注意的是這些樂器又間接是來自希臘和印度等國家。這我們一定能想到希臘東來中國，印度必經的波斯國，會保存過希臘的文明。我們的祖先，一定是從這裏獲得希臘樂器的。假如我們承認這些外來的樂曲，不會在中國土地上起作用，那當然還有所謂純粹的地道貨存在，可是歷史告訴我們的却不然，這些國來的東西，是不守本份的，所以我們不必拘束在民間的中國料藝術的窄坑裏，我們只以此時此地的中國人的生活做藝術的源泉，不更切實際不更正確嗎？

至於說到，今天少數被創造出來的歌劇，軍民進行曲，農村曲，秧子，苗家月，寒北賦等，還有一些過去的歌劇是由西洋歌劇獲得啓示，和技術的幫助，是可以的，但，因此就說我們要從外國硬搬他的形式就不然。上面不是說過，中國的現實，非西歐資本制度的現狀，是揚棄「西歐政治經濟的缺點而作為發展新歷史的過度社會嗎？那麼，適合這一社會制度的藝術，自然不應是封建社會的京戲，也不是資本制度的 Wagner 們的歌劇，而是要創造在形式上內容上都是現在中國的東西，民族形式的東西，即創造適合此時此地的歌劇。

說到這裏，我們又連想起舊劇改革的問題。我們會參觀過香港回來的某個以改革粵劇為抱負的劇團，在曲江演出的「香島殘脂」。這是由粵劇脫化出來的，但，這不足為法的創作。看了那次演出後，我們想起多年來的舊戲改革運動，沒有得到什麼具體的效果，只是做到了技術的部分技術上的改良，而且是僅僅改良而已。因此我們覺得，要從那種的形式下脫化出新歌劇來，顯然是不可能的。但，如果像歷史話劇（古裝劇，歷史劇，都有人稱呼，但，均覺不夠明確，茲為別於現實話劇而名之歷史話劇）較切合，與本國原有的形式（音樂的表演的）打破，以現實主義為創作方法，把歷史的人和事做內容來創作歌劇，那與歷史話劇同樣有其前途的。

這樣來改造舊劇的現實，已經不是改良而是新歌劇工作的內容之一，等於歷史話劇，現實話劇同為話劇工作的內容之一一樣。

總之，新劇的源泉，就是現實的中國人的生活。現實生活中存在的民間藝術音樂（歌謠），及西歐的一切歌劇藝術上的，就，都是我們應該批判地吸收的營養素。（今天蘇聯的歌劇，就是向這方面努力的。）但不是東搬一塊西襲一塊，接縫起來的意思。

C 新音樂與新歌劇運動

我們三年來的歌劇實踐中，深深地感到，新音樂運動的成果，的確是給了歌劇運動很大的幫助，尤其近年來所創造的一些含有濃厚民族氣味的新歌劇，可以說是歌劇發展的基石。新歌劇的普遍發展，是歌劇普遍發展的先頭部隊，它既從民族中吸取許多活力，又沒有民族那樣呆板的形式，它既有西洋音樂的技術作武裝，又沒有西洋樂曲的純人工的刀痕。

像「李大媽」，這類形像性的歌曲，像河邊對口曲，這類對話性的歌曲，以及「丈夫去當兵」這類獨白性的歌曲，不就是新歌劇的組成因素嗎？自然，我們也要「怒吼吧黃河」，「保衛黃河」這類革命的百健的抒情詩，但我們要更進一步，描寫目前歌曲中某些只有情感，沒有目標的呼喚。敘事詩是歌劇的堅實的骨幹。抒情詩是它的豐富的血肉。在歌劇中劃出中華

民族的希望的遠景，比歌曲中運用它更容易，也更必要。爲什麼，做什麼，怎樣做，是我們一切藝術的必要課題，否則，我們的工作便失去指導現實，或助現實與改進現實的意義與力量了。

今天新音樂運動，似乎分做了兩個壁壘，一個是以爲新音樂是和工尺的對置的五線譜音樂，一個是以表現現實爲任務的音樂就是新音樂。前者就是西洋偶後崇拜的學院派，他們看不起民族形式的中國產，後者是與新演劇同樣以現階段民族任務爲內容的抗建歌曲作家反推廣的工作者。這裏無疑是後者所走的正確路。

談到歌劇運動，自然也要從這樣的觀念出發。新歌劇運動應該視爲新音樂運動的工作之一。

三、新歌劇的創造

我們從事這方面的工作，雖有了三年的歷史，但，新歌劇究竟應該怎樣創造，又怎樣才是今天中國的新歌劇？這些問題，始終是煩瑣的，所以我們一直到現在，還是在根據以上的理論基礎，在各種可能存在的形式之間做着不斷的摸索與嘗試。

現在我們以實踐中對新歌劇創造所感到的幾個急須提出的問題，提出談話：

A 旋律節奏與實生活動作的吸收。

在我們處理軍民進行曲時，往往感到有幾處旋律受於西洋音樂的影響，而拘束着中國人的生活活動，而叫我們去追求西洋舞踊的節奏，而在農村曲中的某些地方則又感到旋律過於平庸平淡，而迫着我們去追求東方方式的圓味的韻性動作。所以，覺得這兩個東西在曲調的創造上，還沒有把握到我們希望的這一代的中國人的情緒和活動，無法處理得更「生活些」更「康健些」，更現實些。

B 樂曲與歌辭的統一。

軍民進行曲與農村曲中這兩方面常常發生不一致。在農村曲中，尤其如此。有時，按歌辭的情緒，要求很強的音響和很強的動作，但受曲調的限制，而不得盡量發揮。這種缺點的發生是作曲家與詩人在情緒上不一致，也就是作曲家在曲調之前對歌詞情緒的把握不夠，或是由於作曲家在理解一劇主題所要求下的劇情發展，詩人所理解的相同。由這裏，我們覺得不僅

詩與作曲家在意識的基礎上要十分一致，在創作方法上，要十分一致，在日常生活上也要有十分密切的接近。導演與演員的關係也是一樣。

歌劇和話劇一樣，要求較厚的戲劇性，及明確的人物性格和有利的劇情，這也是詩人和作曲家要共同注意的。軍民進行曲，農村曲，都缺少以上的要素。

C 音樂在歌劇中的地位

有人以為歌劇的靈魂在音樂，有些人以為歌劇的靈魂在詩詞，這都是兩極端的偏見。我們聽過軍民進行曲時，音樂換過各種，第一次在桂林是用西洋絃樂，在柳州是用西洋銅樂，曲江是西洋中國以管樂絃樂並用，而所產生的效果不同。有時因為音樂發揮了過高的力量，適宜佳歌詞，站在音樂方面說應該收到好效果，但，不，觀眾失望了，覺得沒有內容，有時音樂過弱，（比方在合唱的場合）觀眾又覺得不夠豐富，不夠有力，而失望。總之，作曲家與詩人，聲樂家和器樂家在歌劇的創造上，是彼此關照，彼此補充，共同展開的。他們的努力的範圍是一物的因素，因為他們都是在主題的要求下，提供他們的力量。作曲家根據詩發展的旋律，詩人藉曲發揮他的情緒，而達到歌劇的台本的完成。否則，歌劇和純音樂，歌劇和單聲詩間的距離劃分不開了。（表演性——戲劇性的高度具備，也是歌劇的要素）

同樣，歌劇的節奏美和樂曲的旋律美，在歌劇藝術都是須要的。比方蕭斯德可維契的馬克白特夫人，因為過於注意話語的自然與通俗，以及素材的選擇，陷在自然主義的荏弱裏，結果我們總覺得在他的創作裏有一種遺憾。我們覺得現實主義的藝術，所表現出來的現實，決不是現實本身，而是更本質的，提高了的，組織過的，在作家的希望與美學觀念下洗煉過的現實，否則沒有引人身往的力量，沒有照亮黑暗的力量了。樂器方面，我覺得，只有「現在」（今天）才感到有中外之別，時間可以改造我們的聽覺，尤其對進步的西洋樂器我們不能成見地去拒絕，也儘可能找到足以代表民族性的中國（齊用的）樂器，而加以改良而運用使音色更中國味。不過產生民族氣氛的，音色固然有關，但重要的關鍵在旋律。

D 要是一個完整的一貫的曲調。

從歌劇史看來，中世和古代的歌劇，及 *Madrigal* 以前的近代西洋歌劇，是由說白，曲調，朗誦三要素所組成，我國的京戲，是由說白，曲調，板語三要素所組成，這都是不自然的，格式化的東西。三種因素分裂而便結在一起既沒有一貫發展的一個 *color*。又顯得十分呆板，覺得是許多高度相等的山峯組織成的枯燥無味的連山。我們的新歌劇「軍民進行曲」，「農村曲」及蕭斯德可維契的著作，已看到了這一缺點，已經向一氣呵成的，以不斷的發展起伏有變化的完整的一貫的曲調方

斷走去。就是裏面的說白，也要用節奏明朗的語言，使適度自然，比方農村曲中的一些說白，對語言的要求與中國與承接不自然倘若一些散曲緩接而成。

有時也感到導調(Let motive)一人一物出現，或一事發生前表現性格或預感的引曲與前後銜接不自然，而破壞了全劇的完整性，又像「農村曲」就缺少這種導調，和代表性格的 *Malodie*。還等於話劇中的身分語言，性格語言，非重視不可。

四、結語

我們三年來的歌劇實踐，與從實踐中舉證到的理論，當然距離完成的目的還很遠，不過我們深信已經向前跨進了一步，已經確定新歌劇應走的路，是現實的，民族的，生活的。至於說已經看見中國的新歌劇，或者已經可以代替舊歌劇，這都是過譽的，鼓勵的話。不但劇本的創造，在今天還在創造的幼稚的階段，就是演出也是限於各種條件（人力物力及技術修養）而受到很大的影響而十分幼稚。但我們深信着只有在不斷的實踐中，才能獲得民族新歌劇的正確的，完美的果實。

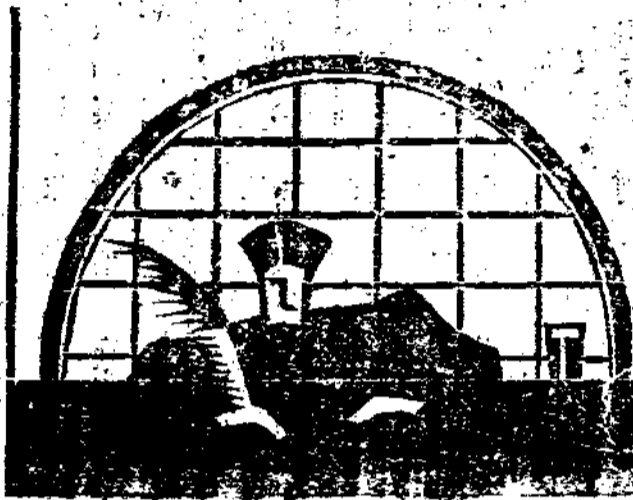
最後，我們十分遺憾沒有機會看到秋子的演出，（甚至在寫此文時，台本也未看到）否則我們深信有許多寶貴的成功，可供我們借鏡。

註一·見舊約「出埃及記」

註二·單音音樂(Monophonic music)以單一的旋律構成，由好幾人齊唱；複音音樂，以好幾個不同的旋律構成，由好幾個人合唱(Polyphonic music)

註三·對位音樂，(十四世紀)與 *Draphonic*、*kank*、*bourdon* 及 *dechant* 同為複音音樂的唱法之一。是複音音樂發展的最後一階段。

藝術批評



劇本中的人性問題

張羽

最近於某一劇本中，看到把漢奸的行爲根據，處理成他內心有無窮苦悶，既不肯低頭下人，又要保持自己的地位，結果，走上了這一途，而且，英勇(?)的走着，無論作者和他的擁護者如何的巧飾，但在客觀上無疑問的是爲漢奸開脫，也有人以爲這里包含着一个人性問題，就是從心理上來分析漢奸，人性問題是否可以這樣解釋，這倒是值得研究的。

在劇本的寫作中，人性問題是不存在着的，我們應該毫無疑問的答覆道：是的，而且的確過去的劇本中，常常忽略了這一點。拿抗戰初期的劇作來說，抗戰英雄都是慷慨激昂，像鋼鐵一般，日本鬼子都是窮極鬼惡，缺乏理性，結果，幾乎使人不相信是活生生的人，不是天神，就是魔鬼，毫無心靈活動的痕跡存在，所以變成概念化的死的類型，這的確在寫作上

，把人物冷化了，而劇本也就變爲僵了。

可是，我們要講人性，還不能單單人性孤立起來看，人性二字僅止於所謂心理變化，而不找出造成每一個人性的性格的根源，和促成他心情變化的理由，那是唯心論者不能自拔的泥潭，永遠不能解決了問題的。

人性絕不是一個難猜難捉的謎，他的造成，他的變動，離不了他的出身環境，社會屬性，以及客觀環境，這些謎語等等，不把這些作爲人性的來源和他的動力，只談人性，說個人性，終於還是隔靴搔癢，不僅摸不到邊際，而且易於歪曲附會的。

同時，我們還不能忽略，人的心理現象是經常的有不少的曲折起伏，到頭來他總有一個終止的決定，這里就是通常的所謂人格表現了。而且曲折起伏的過程又常常因爲認識之如何

，而加長或縮短的，並且得到必然的決定；有的人可以在曲折起伏之後作正面的處理，有的人却適得其反，有的人堅強易於決斷，有的人則猶豫徘徊，是在主觀的與客觀的各種力量支配着，而分析他們，也要把這種主客觀關係統一起來，總不能單純的去觀察，以前所謂英雄與時勢的問題，從這點上是可以得到解決的。

所以，一個抗戰英雄之有堅強的意志，因為他能有正確認識客觀環境，而這種認識又是從以上所舉的各種條件而產生。相反的，我們對於一個漢奸，當然不能說他天生是漢奸種子，然而從就他表面的不肯低頭下人，要想保持個人地位，所以硬着頭幹，却又忽視，這

些心理的來源，是由於他的出身與社會屬性的本質，造成了他的性格的。

我們再回到本題上，劇作中人物的人性問題，一方面固然是社會上有這種人物的存在，而更其作家之分析與認識，反映了他，決定了他。對漢奸誇獎了他的苦悶，處理或不提的英維，把他的行推萎到人性的原因，因而諷解他，同情他，那你能說作者的心理活動上是沒有問題，沒有毒水嗎？

同樣，我們就不妨推開窗子說亮話了，這那裏是甚麼人性？解剖，實在的這是一個人英雄主義「和」尼采精神「在這裏作祟囉。真正的人性的問題，存在的，但還不如是。

生活與創作

伊人

「我們在偉大的行動期間，大家忙着打仗，沒有餘裕的時間來整理材料，思索問題，尤其，在這緊張的時代裏，

人們需要的是突擊的武器，閃電的感情，需要的是短兵和匕首，別說作家產生不出百萬字或數十萬字的巨大著作，就

是產生了也沒有人耐性去讀完它。」
有人這樣說着並引出了蘇聯十月時代來證明：

「瑪耶可夫，葉菲林，勃洛克……不是佔據了十月革命的全時代，給十月革命造成了小品和詩歌的時代嗎？」
的確，蘇聯在十月的行動期間，除了一些匕首和短兵的小品，散文和詩歌，還有巨大的著作，到新經濟實行後的建設期起，才有一部「頓河」，「夏伯陽」，「四十年」，「機開望的廣大地」……出現。

所以他們討論道：
「我們也具有耐性地等待抗戰勝利後再讀『咆哮的長江』中國的『夏伯陽』『自由了的大地』啊。」
這是多麼虛弱的令人發笑的「戰後」啊，我們多麼相信着必然要來的「文壇豐收」啊！

可是，這裏有一個也許不大正確的理解，即「戰後」一說不是一等待一來的。必然有他們生產的苦難過程。這不必閱讀那些巨著的內容和產生的年月，只要打開那些巨著的作者的傳記，

也該够明白了。他們不是在十月時代裏實際參加戰役，在槍林彈雨中和帝俄軍隊肉搏的戰鬥員，就是在帝俄的警察，憲兵和密探監視下，推動革命輪子的危險份子；不是覺醒了的哥薩克，便是集體農場的工作者，或史特哈諾夫運動的突擊隊員，總之，除了瑪耶柯夫，高爾基等少數革命前的作家，大都是在十月裏生長，十月的實際生活的參與者，和從十月的火燒煉煉出來的！

春又來到了祖國的大地，農夫們開始播種了。可是他的努力不開始在今天，冬耕時已在刺骨的冷氣裏支付了許多力量，換了許多苦頭，並且開始運用他所得的，或自身獲得的經驗，計劃下年的春耕和播種，造成「豐收」的條件了，他們說：

「今年雪少，不冷，凍不透土地，明年蟲出一定多，把土地早點翻起來凍吧，春耕時要多下點石灰呢，要不，蟲子（虫卵）是死不了的」，或說「啊，雪那，雪下得這麼深，下年一定豐收，

可是不要偷懶，這只是天作的坯子，還要看我們下的工夫如何！」

他們是從不「等待」，也從不「取巧」，他們不分豐年與荒歲，都是一樣努力，一樣計劃他的工作，始終把人的力量計算進去。他們支配和操縱着自己的土地。知道怎樣運用它，管理它。他們是真正在生活裏成長自己煅煉自己！

「等待」——取巧——不從實際的行動裏去豐富自己，煅煉自己，鑽天鑽地爭取更多的時間，像拉磨一樣把自己的作品拉長起來，或者憑着自己過去一點血本，鑽天拿它鑽成圓子拉成條子，翻來倒去，那是不能成功的，一定要叫讀者永遠企待，永遠失望的。

同樣，我們未來的作家，那成千成萬抗戰行動中的士兵，工作者學生青年……，雖然在這大時代裏能獲得比任何先行者更多的生活，要不像農夫一樣無時無刻地計劃他的作業，耕耘他的土地，管理與煅煉運用土地，管理土壤的技

能……那是在成功後，多麼像他們「掌故」很多的祖父，傳敘長毛之亂一樣，在他的小天地裏，向他的後輩者炫耀他顯赫自己的抗戰際遇，反要成了生活的鼓脹病，而猶如在豐富的過剩的生活裏了。

今天我們不要小氣向抗戰提供自己的力量和時間，只要所付的力量和時間換回真正的生活，和獲得表現生活，認識生活的方法和能力。我們要深長的走入抗戰建國的行動裏，讓生活來創造我們，營養我們，完成我們，但不要受生活的支配和操縱，巨大的著作只有在這樸的基礎上才能產生。反之，在這大時代裏，不能豐富自己，進步自己，不直接加入戰鬥的生活裏去煅煉自己，在抗戰勝利後，爭取到了更多的時間，甚至使用不了的時間，也只能把自己的東西弄長成瘦骨嶙峋的，不豐富的劣品，或者做個賣弄和誇耀掌故的人，呆滯人家去產生吧了。

至於行動期間不要有大的著作，
說不能產生巨大的著作，那更不成問題
是：要、能、而且，只是有些人不敢
正視挑戰不見罷了，決不像他們所說

提倡西洋音樂與發展新音樂運動

林 翼

「抗戰五六年來，有的只是文明戲式的
話劇，田間的詩似的新詩，真是貧困又
貧困！」

不過，這不屬本國範圍。

在藝術各部門的諸問題中，最容易
混淆機械了的，就是介紹外來藝術作品
，和發揮本國的藝術作品；接受過去遺
產，和推進時代性藝術，這兩者看來都
似乎是對立的問題，常常在偏見與私好
中糾纏着，弄不清楚；其實，如果能領
正確的把握住問題的關鍵所在，那兩在
表面上雖然可能看成中間是有矛盾，實
在說是很能統一起來。

在音樂運動中，接收過去遺產，和
推進時代性的藝術，因為古樂的研究者
比較少，即使有些，也還未能與今天的
新音樂運動造成對立的形勢，所以這問
題並不顯明，但在介紹外來音樂——尤
其是西洋的古典的音樂，與發揚推進本

國的時代性的音樂，這中間，常常統入
倚重倚輕的傾向，甚至於從事這一藝術
運動的工作者，關於自己的偏見，把這
一本來應該統一起來的問題，都看成了
兩個範疇了。

時常於從事音樂運動的朋友的口吻
中，聽到兩種意見：第一種是把介紹外
國古典的音樂，視為與當前中國新音樂
運動距離的太遠，而且違背了時代化大
衆化普遍化的原則，甚至之視作學院派的
行徑。另外一種，則以在今天的音樂
運動中，固然應該求其普遍化大衆化，
但要提高中國音樂藝術，必須加強對外
來音樂的介紹。

我想這一問題，正確的看法。應加

以仔細的考察的：

第一，中國的新音樂運動，毫無疑
問的求其合於時代要求，求其大衆
化而適宜於普遍，這一總的原則絲毫
不可以動搖，但爲了提高音樂的欣賞力，
去豐富中國新音樂運動的內容與形式，
介紹外來音樂——即使古典的，也是必
要的；不過，應該認清楚，在大衆的時
代性的，是爲了同廣大羣衆推展的主課
，介紹外來的，是充實工作者與運動者
的營養與研究的；目前向廣大羣衆推廣
外來音樂，不但是徒勞，而且是不必要
，但運動者與工作者，却不應該不向多
方面去探求他的源泉，外國音樂是有着
他悠久的歷史，可是我們參考，可以
啓發我們，又絕不容自己封住自己的步
伐。

第二，我以爲介紹外來音樂，古典
的近代的不成問題，但僅僅止於介紹
，——再說一句介紹是必需的——還是
不夠，還應該進一步的求得對於中國新
音樂運動的養料，如何從這介紹中，發
覺中國音樂運動的缺點，如何從這介紹
中，得改革中國音樂的方案，才不至

陷於一種派的泥沼，比如說吧，中國固有樂器如何改革，中國單音字的音節在樂器演奏上如何使其豐富而多變化，這些問題，都有待於他山之助。不然，即使是最現代的，最進步的西洋音樂，只徒機械的搬運過來，對中國新音樂運動，還是不會有幫助的。

此外，還有一個附帶的問題，就是新音樂運動中的朋友，也有部分的重視

聲樂，看輕器樂的效用。這點，和以上所接觸的是一樣的，要使音樂大衆化，廣泛的流傳在羣衆中，聲樂比較方便些，是不成問題的；但只靠聲樂，不求器樂的發展，中國新音樂運動還難得達於更高度的發展；尤其是中國音樂之單純，器樂之定型化，更成爲新音樂運動一個大阻碍，這也是不可諱言的，所以這大約比上一問題更加不同吧。

澈底清除市儈主義

晏冲

文壇上市儈主義的猖獗流行，已經喚起了人們的注意，並且已有人提出排斥與清算了。然而，指責的對象，常是原則上的市儈主義的說明，最多也是說文藝工作者的私生活的市儈主義化，——這些自然也是必須指出的；然而，文藝工作者的私生活，必然和他的創作生活有着不能分離的血緣關係，因此，在指責文藝工作者的市儈主義的傾向，爲清算文壇上市儈主義風氣的時候，我們

不能單從原則或私生活的行爲上加以攻擊，而且需要對作品上的市儈主義的反映加以揭露。更不能因爲某一個作者能够寫出幾篇好文章，我們就連他不可原諒的生活也加以原諒了。

我們不妨將市儈主義對作品的幾種影響分列如下：

第一：草率。作品草率的原因自然很多，技術不學或者走更主要些。然而，有一些曾經創作過優秀作品的作家

，近來的作品也粗制得可驚，這是什麼原因呢？答案是：因爲個人的市儈主義行爲影響到了他的創作態度所致。譬如一些作家爲了錢而粗製濫造，一些作家爲了名而粗製濫造，一些作家爲了填塞「自己人」的刊物而粗製濫造，一些作家爲了在產量上不甘落人後而粗製濫造……在這種種風潮的激盪之下，連少數獲得較高地位的作家們，也不惜犧牲自己既有的讀者信仰，而一有求必應的向任何刊物應酬應酬，而支持那些應該受到打擊的惡傾向的刊物。

第二：軟弱。有人將抗戰文藝試分做幾個階段，初期是激動的，然後經過一個含蓄吸收的時期，便陷入較深沉的領域。我們同意這種見解；然而遺憾的是：自從市儈主義抬頭之後，我們能看到的深沉的作品是太少了，因爲追求功利，處處講實惠，所以誰也不肯沉潛到「深沉」這兩個字了。另一方面，因爲奢慕的關係，每人心裏或多或少有着「世紀末」的陰影，那末要求深沉與真實的結果，得來却只有軟弱。這種軟弱

的作品例子，在一般的刊物上所皆

有。

第三：創造性喪失。市儈主義的最大特性，便在於圓滑，而且取巧。這種特性表現在作品上的便是追隨不願走新的路，不願嘗試新創造。在文藝領域中，詩的反映尤其顯著。體。譬如說某一個詩人的風格為較多人愛好時，馬上就有人起而仿造。學習與消化成功的作品，那是無可非議的；然而無條件的

仿造，那是剽竊，那是偷竊，那是取巧，那是市儈主義的標本。

第四：戰鬥性低抑。正如第三條所說，市儈主義的特性是圓滑而且取巧，這種特性的顯露面却是戰鬥性。因為市儈主義的指頭，所以抑制了戰鬥性；因為文藝的門性的抑低，所以文藝批評就顯得特別冷落。文藝作者之間有太多

能批評，自己硬說要得。

在今天，我們提出「澈底清除市儈主義」，並不是對任何人而發，（其實任何人都不能多沾染了此種惡習）而是針對這種風氣說的。假如我們不「講求醫」，假如希望文藝得到進一步的深入，我們應該立刻從自我檢討做起。再以集體的力量清除這種風氣，糾正這種傾向。

本刊第二期要目預告之一

紀念萊密羅維支·丹青科

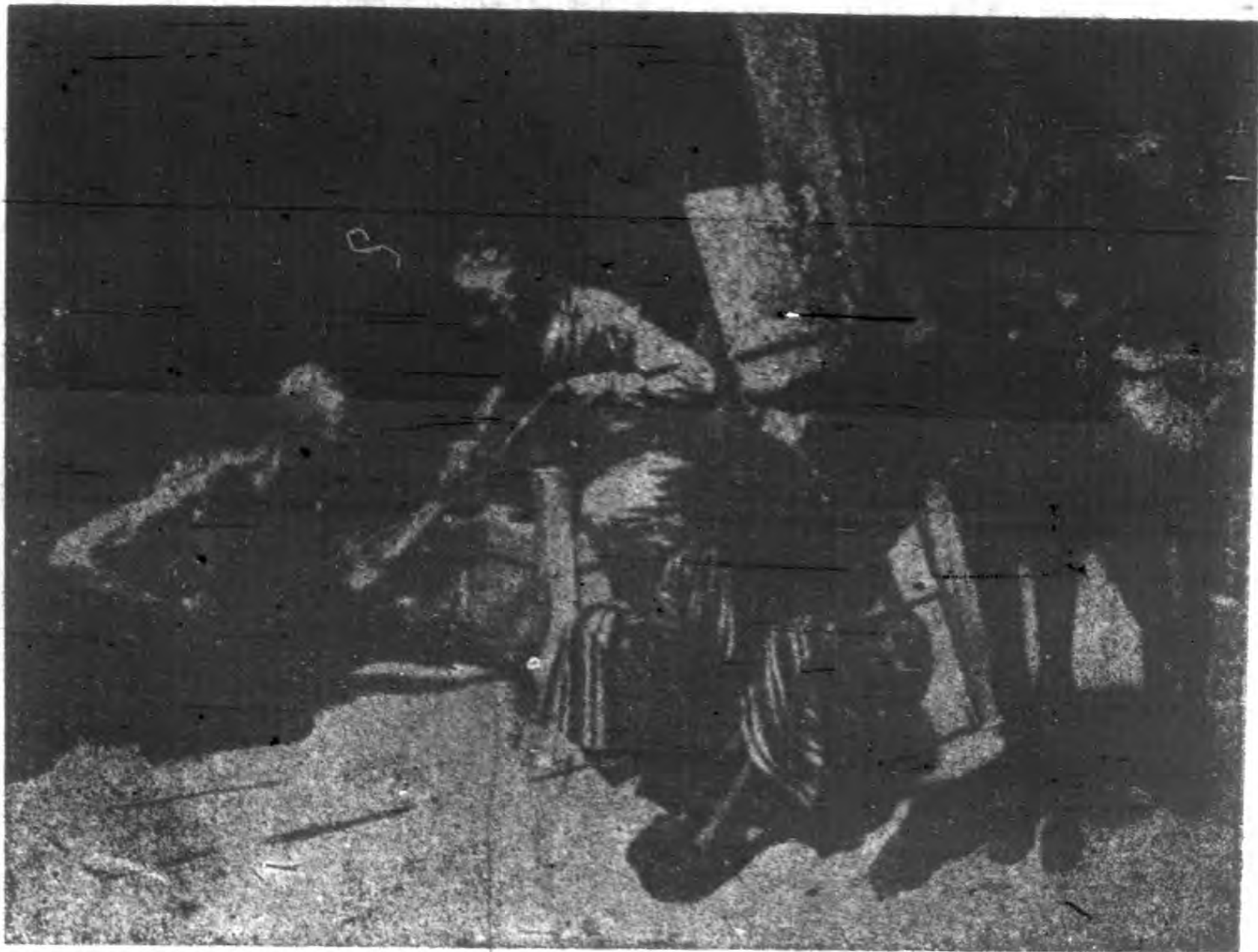
- 一、悼萊密羅維支·丹青科
- 二、瓦赫坦戈夫給丹青科的信
- 三、關於丹青科的一本書

聶耳 七 年 祭

- 一、未完成的英雄
- 二、我自己

孟 越
徐 琳
葉 琳

洪 道
聶耳 遺作



磨 刀 (蘇聯名畫)

佚名

論新演劇藝術底幾個問題

周錫鳴

——近年演劇方法的幾個特徵——

自抗戰以來在文化界部門最活躍的，要算是戲劇這部門，自抗戰開始，救亡演劇隊，就開始從都市流到農村，流到難民收容所，傷兵醫院，和前線；紅火的演出都能獲得很大的效果。這不僅使新劇更接近大眾，為大眾所接受，同時使許多戲劇工作者接近大眾，促進戲劇工作者自身的進步，更由於他們在許多實際工作中得到更豐富的經驗，嶄新的演劇藝術——雖然還是零碎的，還未曾「淨化」和「整理」，但他已轟然地存在許多戲劇隊實際工作經驗中，只要將他一點一滴的凝鍊體系化起來，它就會聚成新演劇藝術的寶貴收穫。

一、演劇方法的重要性

在目前的抗戰演劇運動中，除了演劇運動的較大推展，和新的戲劇藝術在不斷的創造之外，對於目前的演劇方法的基本問題，和存在於演劇方法上的許多缺點，都有提出來討論的必要，這種討論是想回顧這幾年來演劇方法的進展，並提供作當前抗戰演劇的參考。

但對於這個演劇方法問題，是不能把它當作教國工作大綱看的，因為那只是行動的指標，而不屬於藝術創造的範疇，同時也不能當作一個單純的演劇問題去處理。正因為中國演劇文化的落後，對於演劇方法的研究和討論得非常少，抗戰以後演

劇運動擴大了，演劇工作加重了，使得大家都很少有系統去研究討論這問題，同時被介紹到中國來的只是幾本演技ABC的書，多是着重在單純演技方面，因此有許多初上舞台的演員，就反受這些「模仿」演技的累；他們完全用這種基本的「模仿」的演技來演劇，結果變成一種裝腔作勢的人物，這就是缺少了修養，不懂得演劇方法，不懂得把這技術運用溶合在創造人物的性格里，所以這演劇方法問題，不僅是一種單純的「模仿」的演技問題，而是整個演劇藝術的創作方法問題。

那麼在許多修養不深，對演劇方法缺少系統研究的演員當中，甚至不絕乎的工農民衆，他們用什麼方法來演劇呢？用什麼方法來激動觀衆的眼淚和憤怒呢？在這中間，我留心觀察一般智識份子劇人和工農民衆演劇，以及一般救國劇團的演劇，得到了幾點具體的印象，現在先就戰前發生前，在上海的工人演劇說起，因為在這幾年來這些工人演劇運動，是新演劇運動重要的一環，他們更特別明顯地表現出兩種演劇方法來。

二、工人的演劇方法，用生活來演劇，用感情來演劇

中國工農民衆的文化水準是很低的，他們開始跟進步的文化接觸，（在重要的都市如上海等地）還是近幾年的事，至於工農演劇運動，是在一九二五年「九一八」以後的總動員社興起正是工人演劇運動的發端，在當時影響也不很大，跟着客觀形勢的轉變，這初期的工人演劇運動也隨着低沉下去了。直到一九三五，一二，九救國運動的開頭，在當時影響也不很大高漲，隨着而被提出來的「國防文學」和「國防戲劇」才重新把這演劇運動的領域擴大起來。在工場里，到處都迅速而又普遍的上演着。這些演劇的內容，大都是國防劇，而且是與當前工人生活相聯連，所以工人演劇運動能夠獲得大衆熱烈的愛好，成爲他們生活當中不可少的東西了，這才是給工農演劇運動奠定了堅實的基礎。同時在這個階段的工人演劇運動且有一個主要的特點：就是這些演出，都是由工人自己來擔任角色的，自己來創造他們的舞台性格，因此我們可以說：在一九三一年到三二年的這種藍衣劇團演劇運動，多是進步的智識份子劇人來演工人劇，而到一九三五——三七年的工農演劇運動，多是真正由工農民衆自己來上演着表演自己生活的戲劇了。

這些工人是怎樣來演劇呢？有些在夜校里讀過一兩年書的，智識稍爲高一點的，他們對於劇作的理解似乎還容易一點。有些工人都剛剛在夜校里受識字教育，甚至於讀劇本的能力都不行，還要他們來演劇，真是一件難事。在排演時，一定要

清清楚楚的向他們解釋、提示，甚至表演的做他們看，爲他們設立各種動作。但這些工人演員，他們不是從常識或是從思想來接受導演的指示，而是從他們自身生活來接受劇作的內容和導演的啓示。因此他們的演劇方法，不是用藝術方法來演劇，而是用生活來演劇，和用情感來演劇。

這種用生活來演劇的方法是怎樣形成的呢？這原因是他們毫無技術的基礎，和藝術的修養，不懂得怎樣運用技術和感情來創造舞台性格（角色）；他們只直覺的，認爲這個劇本里所表演的人物和主題，跟自己生活相彷彿，他們就照劇本本地把自己的生活搬上舞台去，使生活再現。因此在工人演劇的舞台上，只看到工人生活單純的一面，而看不到在這種生活當中鍛鍊出來，概括了的人物性格，這樣就是使演劇成了一種單純生活縮寫，而看不到戲劇性格底鬥爭了。

但在技術貧乏，水準低落的工人演劇，能够使生活再現已經是很好的了，不過演劇決不是單純的生活再現，而是把生活戲劇地再現，這種戲劇的再現，是將戲劇的主題（現實某種生活鬥爭的主題）通過劇作者和演員的深刻認識，從現實中取出某某一種人物的典型，借演員自身的生活的姿——演劇的藝術的基本材料，來在劇本所規定的性格和環境中表現出這些典型人物的活的性格來，使觀衆能從這活的舞台性格中，看出現實中某種典型人物活生生的真實面目。同時作爲表現這些劇作內容（現實）的活的形象的演員，不僅是生活的，而同時要從思想的情感地創造出藝術的活的典型。所以借備是以生活的再現來演劇或僅單純再現生活，是不夠的，而不是戲劇藝術的演劇。

同時這種只憑生活來演劇，常常是使演員的演劇類型化，公式化，會變成專演某種定型人物之外，就不能演別種多樣的人物。因此這種以生活來演劇方法，只能演那些和自己生活相接近的劇，若是和生活距離稍遠一點的戲劇，他們就無從去演，無從去把握人物，創造自己。當然工人演劇只能演描寫工人生活的戲劇，是無可非議的，但是當時許多劇作家熟諳工人生活的很少，工農民衆的創作還未成長，因此有一時就陷於工人劇無劇可演的狀態，特別是在女工劇團，這是非常遺憾的事，但因爲他們的生活體驗不豐富，（多方面的）文化水準（低），生活的負累又重，因此當時有許多不是表現工人生活的國防劇他們都無從排演，這就是他們不懂得演劇方法，去創造和他們生活相距離稍遠的舞臺角色。

另外工人的第二種演劇方法，就是利用感情來演劇，這種用感情來演劇，是用生活來演劇的另一形態。——這並不是機械的分開，是用生活來演劇的兩面，這因爲他們從第一個認識，——以爲演劇只是生活的再現；所以他們就憑着這種生活再現的機會，在演劇時來發揮他們那平日在生活中鬱積着的強烈的感情，所以一遇到那個劇本所表現的主題跟生活相接近時，那麼他們演出來的劇，一定是很有感動性的，很能感動人的，同時在那個時候，他們自己也溶解在這種感情的海洋裏，而忘記

了自己在演劇；忘記了自己在担任着角色，把劇作中所企圖傳達的主題和人的性格，在那特定的時間空間里（舞台上）的瞬間——由此所引起的性格與性格間的衝突與鬥爭，而在自己所扮演的角色身上所引起的反發和衝動，以借助自身的活的形象和內心的感情，經過思想的分析批判和技術的洗鍊借動作和語言表演出來；使觀衆的感性組織在一個鮮明的戲劇主題的教義里，甚至於給觀衆行動上解決一個具體的問題。——這才是演劇藝術所達到的最高效果和任務。

這與用感情來演劇的方法，只是純感情的演劇方法。只能在當時給觀衆強烈的官能上的刺激，而不能給觀衆以深刻的印象和思索的啓示，和組織他們在戲劇的教義里，我看了許多女工演「別的苦女人」這個戲，演妹妹這個人物，總是演不好，有些只演出妹妹這個人物性格最情感的一面，有的却相反地演出妹妹這性格最強烈理智的一面，而沒有把這個具有溫暖的血液的進步的生產大衆女性性格具體的演出來，這就是他們把妹妹這個人物單純的處理了，或是把這前進女性理智的類型那一面，或是充分的發揮純感情的一面，這都是錯的，她們不知那妹妹這個人物的性格，是有兩種感情——倫理的感情的社會的感情；在她們的內心里，這兩種感情在交織着，衝突着；但強烈的覺醒了的社會感情終於戰勝了那含有封建性的倫理感情。若是僅僅把握着這性格的一面（無論那一面）來演出那都是不成功的。

同時這種用感情來演劇的方法，常常會發生一種感情泛濫的危險；我曾在某女工夜校里跟她們排演「寒兒」這個劇本，因爲那是一個悲劇，那個扮着拋掉兒子的災婦的女工，她就是很充分的感情來演這個角色，她爲了要把這個悲劇人物表現逼真，她把這個人物的悲慘境遇在內心里喚起了感情上深切的反應，當演出的時候，她真的哭了起來，越哭越傷心，越傷心越哭，哭到自己不能節制，不能抑止，結果她忘記了自己在演劇了。當時另外一個扮演壞蛋的，（扮男角）照劇本在當時他是應當是威脅這些災婦的，可是當時她看到這個扮災婦——拋掉兒子的母親哭得那樣淒慘，他也被感動了。於是她的心一軟，就把那劇里的人物——他的神態面目，變成一副哭像，在舞台上發呆起來，自己也變成一個被感動了的觀衆了，當時在台下下的觀衆多是女子，她們是在慘痛生活里熬煎着的人們，是很容易被這悲劇喚起生活的與感的，所以當時弄成台上和台下哭成一片，把整個劇場激成一條感情泛濫的河流。這樣劇的教義的效果沒有了，結果只是感情的效果發揮到了極點。

這就是感情泛濫，感情破壞了劇的效果——戲劇教義的組織性，這是觀感帶來演劇的感情的泛濫。這就是他們不懂得批判感情，節制感情，不懂得演劇藝術自我感情與角色感情的矛盾與統一，二元化與一元化的滲透的運用。

以上這兩種演劇方法，是一般工人演劇的特徵，也是普遍存在着的現象。要說明這種現象的形成是很容易的，因爲近年來我國民衆天天在饑寒困苦中煎熬着，他們的悲哀、憤恨、痛苦，像燒爐一樣，燃燒着，只要遇到一個發洩的機會，他

們是隨時可以爆發出來的。所以當一個劇情（劇作）裏能够喚起他們這種生活的現實感的時候，他就進過這個舞台的活動把他的感情發掘出來了，這時他們不能顧及自己是在創造演劇藝術了，何況他們只認爲演劇是單純生活反映的手段，更何況他們一向是在過着低落的文化生活呢？

這種演劇方法雖然包括許多缺點，但也是她的優點；首先他們是道地的現實主義的演劇方法——從生活來的；雖然是素樸的經驗的現實主義的演劇方法。但她們意識的具體的瞭解，演劇是生活戰鬥的手段，他們是意識着爲生活的決定意義而演劇的，並不是爲演劇而演劇的。

這兩種演劇方法既然是存在着，而且包含許多優點，他會用這種方法去感動無數的觀衆；那麼對於單純的演劇觀點上說起來是無可非議的了；其實不然，這固然是有他的優點，但也有重大的缺點，這個缺點就是這種方法將使工農演劇公式化，形成一種演劇感情單純到差不多的現象。只有感情的發洩，而無人物性格的創造這並不是誇張的說法，這的確是由上面這種演劇方法所造成的結果。因爲他們只把演劇看作單純反映生活的手段，作爲一種感情的發洩機會，因此他們總力求能發揮他們一時的痛快感情的創作會經一時有過這種現象，就是非有那種「打倒」的光明勝利尾巴的劇，認爲是沒有意義，就覺得沒有上演的價值。這是一種量有害的傾向。這把戲劇當作洩氣主義的傾向。這種傾向的發展，將使工農演劇公式化，感情單純化，演劇形式一般化，形成一種主觀的藝術，不能更深刻多方面去又映現實。同時這種生活與感情來演劇的方法將使工農演劇始終停留在宣傳劇的階段，——用口號和說教來代替藝術的現象。

上面對這近年來工人演劇方法作了這樣的批評之後，但是我們並不否認現階段的工人演劇方法的存在意義，特別是在目前工農文化的啓蒙時代，他們能用生活和感情來演劇，是一個極大的進步，我們是不能閉着眼睛去瞎苛求的，他們一定會一天一天地前進的，同時我也並不完全否定這種用生活和感情來演劇的方法，而且這兩種方法正是構成整個現實主義演劇方法的兩個基本要素。而且應當從這現有的收穫的演劇藝術基礎上，來建立新的工人演劇藝術，所以問題是要知道怎樣去用藝術的方法來概括生活——創造角色，怎樣用演劇的藝術來表現活生生的人物感情，這我想留到下面來討論。

三、智識份子的演劇：用思想來演劇，用技術來演劇

說到知識份子的演劇意義，是指着半年來努力戲劇文化的進步劇人而說的。爲說明知識份子進步劇人的演劇方法，也不能不從這幾年來的進步的演劇運動說起。

年來的進步演劇運動，明確的指出進步的演劇運動的任務，是以演劇作爲爭取民族解放實行社會變革運動的手段，同時在這運動的實踐中來建立中國新的戲劇藝術文化。領導起進步的知識份子劇人，與工農民衆的演劇運動。並明確地指出進步演劇的基本方法是新現實主義的演劇，使演劇運動與民族解放鬥爭實踐相統一，這個演劇綱領明確地指出中國演劇運動的進步性和戰鬥性，使得中國的新演劇運動沿着這寬廣的正軌發展着：直到抗戰未爆發前以及抗戰爆發以後，幾年來的抗戰演劇運動，都承繼着這演劇綱領的傳統——新現實主義的演劇——而發揚光大。所以年來進步知識份子的演劇，是帶着濃厚進步性的思想演劇運動，更使這個演劇運動成爲整個民族解放鬥爭中一個有力的組織隊伍。

那麼在這幾年來知識份子的演員們，他們的演劇方法的基礎是那幾點呢？根據這幾年來演劇的成果，和現在仍在發展中的演劇藝術，它是創造了許多高度的劇藝水準，這是新中國演劇藝術在民族解放戰爭的實踐中更加豐富了它燦爛的前途，但我們這必得要指出在今天之前的這去幾年的知識份子的演劇，雖然在技術上會達到了相當的高度，但在演劇方法上——即舞台形象的人物性格的創造上，還有很多值得討論的地方，這也是我們要批評的，單用思想來演劇和技術來演劇的缺點。

首先我們要指出這種用思想來演劇和用技術來演劇正是中國劇人的一個特質，因爲由於中國的新演劇運動者多是知識份子，他們在半封建半殖民的中國，受到帝國主義和封建勢力的種種剝削，農村社會經濟是很快的破產了，或由於參加政治鬥爭，或是無法在破產的農村中生活，這批知識份子，他們被逼迫到半殖民地的都市的上海來，另一部分生長在半殖民地的都市中的知識份子，他們也同樣受着這兩重壓迫的痛苦，而感利沒有出路，眼睜着中國民衆偉大鬥爭的現實情景，使許多知識份子自覺的和半自覺的了解，自身前途只有和被壓迫民衆的戰鬥緊緊結合起來，才能夠爭取得民族以及自身的偉大解放，因此他們很勇敢地投身到民衆解放事業的鬥爭中來，更由於接受了民衆進步的戰鬥教育，使他們在思想上世界觀上有更正確地把握和深刻化，因此他並擔任起文化戰鬥的前衛任務，在新中國進步的演劇運動——黨中戰鬥者，而且建立起新的演劇藝術，所以當時演劇的主要成分百分之九十都是進步的知識份子劇人，而且多半是非職業的劇人，既不過是熱衷於民衆的解放事業，愛好戲劇，而且自覺的担負起演劇運動的戰鬥任務，當然中國新演劇運動早在「五四」運動之前十年辛亥之後就建立起來了，但因爲它後來文明戲化就失去了他戰鬥的意義了。

正因爲他們都是知識份子，對於接受技術的能力很強，但是中國的舊劇是從舊的封建自然經濟時代的條件下，從許多落

，爲了適應着現實多變的戰鬥，並在極度困難的政治環境下，自難從舊劇的傳統或是地方劇的傳統，來批判地吸取民族形式的演劇技術。另一方面在辛亥革命之後所立起的愛國新劇，以春柳社等，由於一五四一運動低潮之後，他們早就淪爲文明戲了，而在演劇的戲劇主題和形式上都向舊劇投降，而流入於等待市民階層頌揚趣味的俗劇了，所以新的進步演劇運動，也不過是這裏去吸更多的技術，因此中國知識份子的進步劇人，只有從日本從西歐和美國電影，進而從蘇聯的演劇運動所達成的演劇藝術中去學習。我們試觀察一下，中國新演劇運動的歷史，就可以很明顯地看出他在演技上的進展，是開頭春柳社從受日本影響起，以至南國社初期仍受着日本的影響，到了南國社後期則受西洋演技影響很深，到了「一九一八」前受美國電影影響很深；到「一二八」「一二九」以後就很快地進一步接受蘇聯現實主義的演劇藝術所影響。而中國新的演劇運動也隨着這體系的建立起來了。直到上海黨餘同人協會的上演「大雷雨」等，可說是中國新演劇藝術達到上升的一個復興階段。但這演劇的成就，作爲中國的新演劇方法上來看，正是他們用思想來演劇和用技術來演劇的一個抽象發展的結果。正因爲這技術是抽象的發展，所以不能反映中國現實血肉的最深一層，所以這演劇技術演劇方法演劇形象的創造，還不能表現出現實主義最典型的性格，在「大雷雨」演出時，有幾個演員就犯着蘇聯主義演劇的毛病，這裏就是我們所要批判的地方。

在上面已經指出進步知識份子他們在思想上投身於民衆的解放事業而戰鬥着，和他們接受技術的能力很強，這一個條件，並不是由民族生活所形成的。因此他們將所接受到的技術和他們投身在民衆解放事業中所獲得的進步思想，就拿來運用到他們的演劇——舞台形象創造方法上來，這也可說是非常正確的運用；而且這兩個要素正是演劇創作方法的基本條件。不過只有這兩個條件而缺少社會生活的時代性、民族性，以及演員自我的情感與角色的感情互相滲透，那麼以上的兩個條件的發展，就會形成了抽象的思維，而不能創造成爲具體的活生生的形象了。發生這兩個抽象的思想，是由於許多進步的知識份子向人，他們雖然投身於民衆的解放事業中，但他們因於當時政治環境的艱難，和自己是小資產者的出身，所以他們對民衆的生活和感情是沒有深刻的了解和體驗的，所以只是在思想上與民衆的解放事業食流，而在生活上還不能與民衆食流，不能體會到民衆的生活和感情，因此就不能夠活生生地在舞台上創造出現實民衆的典型性格來。所以當時他們演劇人覺得「要我演外國劇，我不得不比演中國劇容易得多……」所以以在當時上演外國劇本，成了一個風習，這因爲演外國劇，他們正可以避開自己對民衆的感情的困難和美國的演劇技術的難題，運用思想來分析劇中角色，這比傳達現實的一個具體的演劇形象的大衆典型性格容易得多。當然我們也不忽視當時的政治環境的艱難，上演深刻地反映現實的劇本的困難

，所以當時演外國劇也是衝破上海租界封鎖的進步的演劇運動一個對策，而同時也是提高演劇藝術，爭取觀眾的一個戰術。現在我們首先論到單用技術來演劇的毛病。在以前許多進步知識份子劇人，他們從西歐和美國電影學到的演劇技術，因為沒有經過在中國現實民族生活形式的滲透，所以這個技術是和中國現實民族生活形式相脫節的，運用到舞臺上來就非常勉強，處處不消化；過分做作，處處顯出真是是為演劇而演劇，使自己的技術——動作，和自己所扮演的戲劇角色底性格不統一，而互相矛盾起來。我們常常看到有許多知識份子的演員，他們受了西洋演劇技術傳統的影響，當他們在演一個中國農民的時候，遇到那個劇中的角色發出感嘆和焦慮的時候，就將兩隻手高高舉起，面孔和眼睛嚴肅而悲憫地望上作祈禱狀，同樣地演着沉痛的場面，也用手緊緊地壓着自己的心頭；這中動作，就根本不是中國民族生活樣式底，這種技術的形勢是可以用在上演沙士比亞的「哈孟雷特」這類的性格上，可是用來扮演中國農民的角色上，正顯出矯揉造作，裝腔作勢，就不備顯得不消化和生硬，而且是破壞了劇作的性格的真實性。也就是破壞了整個戲劇藝術底主題，和戲劇藝術所要完成底意蘊沃羅基。這是用那套傳統的沒有消化品的技術是演劇，過去所犯的一個毛病。

第二正因為是從西歐和美國電影裏學來的技術（所謂外形的），沒有經過和民族現實生活的滲透和消化，來形成自己民族演劇藝術底體系，因此這些學到的技術是零碎的，不統一的，沒有生命的，外形的，因此只有是形式的模仿，而未有內在與外在相統一的形象底創造，只顧到怎樣去運用聰明的小動作，——不從生活出發，只靠抽象的，脫離了整個戲劇主題和劇中人物性格的可能性與現實性而用所謂「噱頭」，來博得觀眾的喝彩。不顧到整個戲劇的統一，整個戲劇角色性格的統一，這樣就形成了個人主義明星主義誇張的表現，這也是破壞了戲劇藝術格調底統一，而削弱了戲劇的主題底完整。這是抽象地片面地用技術來演劇所犯的第二个毛病。——這裏我們不是說完全否定小動作在戲劇中的作用，小動作也是構成創造角色——舞台人物形象的一個要素。但這裏是要有原則的運用，就是要在劇和劇中人物性格底可能性和現實性以及整個戲劇底主題底統一性的有效之下來運用的。

第三是由於上面那種運用技術，不與整個戲劇格調統一，而向着技術誇張的發展，這樣就會形成了技術的庸俗化，文明劇演技的發展就是技術過分的誇張庸俗化的結果；當無我們進步的知識份子劇人過去的演劇並沒有使自己的演劇藝術庸俗化，而且每一個進步的劇人都時時在警惕着，這可以表現進步劇人們要求對於藝術底忠實，但無可否認的在「八一三」抗戰爆發以前，演劇運動的技術發展，因為沒有很好的地和民族底現實生活——特別是和民衆的現實生活相滲透，沒有廣泛地與社會生活當中學習，因此是向着抽象底純技術底發展，這樣就與現實生活漸漸游離起來，就產生專演外國劇的現象。在這個時

便也就偏向到藝術至上的技術主義，技術第一位的路上去了。這是過去抽象地用技術來演劇所犯的第三個毛病。

正因爲犯了以上三個毛病，就把技術定型化消極化了，因爲技術本來是一個作爲表現現實的藝術——戲劇主題的一個手段，——創造舞台形象的手段，表現生活的手段，但藝術不是藝術創造的目的，因此，技術正於演劇藝術創作方法的一個基本要素；要將技術和民族現實生活滲透，來創造戲劇現實主題舞台性格，這個技術才能起積極的作用，在技術本身才能相互地與現實滲透，才能從創造舞台藝術的現實性格中提高發展起來，這是一條演劇藝術辯證法的發展。過去若干進步知識分子將技術抽象地運用——就是不與民族現實生活相滲透，與運用來創造中國戲劇現實主題舞台性格。因此就使技術與活生生的現實相游離，那結果就會使技術定型化，封閉化，將技術遺原爲技術，或爲技術而技術地發展。這樣就使技術底公式主義的危機。這個批評我並不是過火的，當時在上海演劇的同志都有這種同感和預感的。幸而「八一三」抗戰爆發了，文化界，不，首先是進步的知識份子劇人，他們對祖國的熱愛，對民族解放事業的英勇參戰，首先組織了演劇隊到內地，和奔赴前線。作鼓勵前線將士，激揚全國民衆抗戰情緒的號召公演，這裏他們失去了可能的舞台技術條件，打破了原有的那種與現實生活相游離的技術傳統，而同時將原有的演劇技術真正和民族的民衆的現實生活形式相滲透結合，運用已有的技術基礎來創造現實的戲劇主題舞台性格，將原有的技術的成就與現實生活的結合豐富發展起來，建立了新的抗戰演劇藝術的體系，新的演劇形式，和新的戲劇主題，新的演劇於部和新的更廣大的觀衆。所以以前在上海大劇場所創造了的技術基礎，一方面固然是作爲了抗戰演劇藝術底準備條件的階段，自另一方面呢，抗戰也打破了過去技術的傳統——抽象的技術形式，許多進步劇人過去的演劇技術，不適用於新階段的抗戰演劇了。因此要求許多進步劇人向現實中去——學習再學習——這是客觀的現實否定了用技術來演劇的缺陷，也是用抽象底技術來演劇的一個結果。

其次，知識份子第二種演劇方法，就是用思想來演劇。

這種用思想來演劇，當然是進步的演劇方法之要素，而且思想在演劇方法底舞台形象的創造分析上，佔着很重要的地位。因爲演劇藝術的本質，就是以一切活的形象的相互關係組織來表現一種現實生活的過程，就是對觀衆在現實生活中給以思想指導作用——所謂新的世界觀。同樣地在演劇藝術本身創造的過程——從劇作家描寫戲劇的主題和人物性格起，以至劇場整個的演出，都是以思想來組織形象，組織形象來表現思想——戲劇中的世界觀與人生觀。其次一個演員他爲了表現其一個劇本中的性格（這一性格本身中包含有思想）他未嘗在舞台直接對觀衆表演之前，即是他創造這個性格的時候，他是要運用自己的進步世界觀來分析在該個戲劇主題中所位置的這個角色，即在劇本文字形象所解釋的角色，以獲得對於這個戲

對性格本身所具有的思想。同時在劇本所規定的角色裏，滲透自己的世界觀，自己對現實底認識，而透過自己所扮演的角色中，可能地傳達給觀眾以啓示，所以等演員直接和觀眾面前表現的時候，他要表現的就是在他所分析過的，將自己的主觀與劇中規定的角色客觀存在，相統一結合起來，而獲得的那個戲劇性格底思想和情感，這裏就不是表現演員自己原來的進步世界觀，因為這即是認識這個戲劇性格底方法，倘使演員若是直接在觀眾面前表現出演員自己原來的進步世界觀——思想，那他就破壞了，戲劇性格底統一，那個戲劇角色就會變了演員底偽裝，就失掉了，這戲劇性在戲劇主題中，所存在的戲劇性質的效用，這就破碎了整個戲劇底主題了。而演員所創造的舞台形象就發生了主觀與客觀不統一的矛盾。現在打個例來說，譬如在戲劇的主題裏有一個流氓的角色，在他的性格上是一個非作歹的人，倘使一個具有進步思想的演員去演他的時候，那演員去運用自己進步的思想來分析這個角色，他是既脫離生產的流弊失掉了集體性和自覺性，他個人跑到都市裏，在這種不良的社會中染到了種種不良的習慣，這樣一個角色，在演出的時候，演員所要表現的應當是他的自私和落後，在劇中生活而不知自拔的罪惡行爲。並在觀眾中，顯示出這個人物是脫離了生產民衆的落後人物。但是相反的，演員不是這樣表演，反而表現出他是一個進步革命份子的時候，那就失掉了這個角色性格的真實了。這個譬如當然是過分了一點，但許多進步的知識份子劇人在程度上或多或少或少的會犯這個毛病，這就是用思想來演劇，沒有把演員底主觀，和戲劇的性格底客觀相統一和來所犯的理論的毛病。也就是演員沒有把自己的主觀溶合到戲劇底藝術境界中去，去體驗戲劇角色底生活感情，來創造出舞台藝術形象。

第二是單純地用思想來演劇，會造成觀念底舞台形象。許多進步的知識份子劇人，他們很清楚地瞭解劇是與思想鬥爭的武器，因此他就用這個武器來表達他自己對於現實的進步底思想。尤其是演出一個抗戰戲劇的時候，這個主演正派角色的人，他不論什麼場面他都處理成爲一個思想和鬥爭的場面，每個角色都充滿了嚴肅的表情，準備思想鬥爭，因為這種準備而與實際脫離了劇中所應有的抒情底和諧的格調。甚至他的動作和聲調都是緊張的，毫無一些人間底生活的韻調，縱使應有的生活抒情的戲劇情調，因爲過分地準備思想鬥爭，而演出來也是非常枯燥而熱燥的。有時候甚至忽略了這應有的旋律。這個毛病是他們把演劇看作單純的思想鬥爭底結果，他不知道一切戲劇場面所應有的生活情調，正是佈置一個戲劇的氣氛，以達到戲劇主題所展開的思想鬥爭所應有的步驟；而且這種生活情調正是構成這個戲劇主題每個音節及旋律。同時每一生活的情調裏都是有其性格地表現，和性格本身地互相批判作用在裏面，這正是藝術的血肉。一個演員他只是懂得演思想鬥爭的場面，而不懂得體驗各種社會層的人物生活，那這個演員只是一個觀念的藝術家，好像是一個資本主義國家的國會議員。這正是

把思想鬥爭從生活中抽象出來觀念化了。犯這個毛病最多的正是生活經驗不豐富，而主觀的認識上非常進步的青年知識份子。刺人，他們就把戲劇看作單純從生活格調抽象出來的觀念的思想鬥爭。這個毛病在廣州未失陷前廣州許多青年進步刺人到都犯了這個毛病：當時我看了他們很多次的演出，總覺得他們在舞台上像吵架一樣場面，固然是緊張了，但是常常沉悶而大感枯燥，在戲劇中所應有的生活情調底色彩非常黯淡，而缺少諧和底氣氛，——這個氣氛除了舞台裝置，照明服裝，道具，響響於其之外，應是演員動作聲調和他們內心感情與呼吸所造成的。所以他們的動作很少，在一個場面裏當他們一個演員一個動作完了之後，他們就不能準備從這個動作轉到那個動作中應有的起伏節奏，演員與演員之間在每個場面中的相關照和相互配合的統一，所以一等到某一個演員動作開始時，他們變成突發地動作，不能相互諧和地奏出一種旋律。因此就變成不諧和而如鐵地像吵架一樣地對白了。這樣，這個戲劇底演出的拍子是進，得很快的，不能像敲鐘一樣地一錘一錘地發動人心。另一方面，這樣就會使戲劇裏的性格變成觀念化的人物，說白說教的人物，而不是一個富有現實生活底血肉底活生生的人物性格了。同樣的這個性格也就變成毫無感情的人物，而只是一個思想鬥爭的機械。

第三是單用思想來演劇，通常還犯有一種觀照主義的表演。這也是演劇底二元論的結果。一個演員他開始用他的正確思想來分析這個戲劇的角色，或是根據他的意識和生活的體驗，來創造這個舞台形象，在他未曾直接和觀眾表演之前，他已是很正確地把握這個角色底形象了。但是一等到他在觀眾面前直接表演的時候，他一面在舞台上表演這個角色，一方面還在所謂：「一方面在笑，哭泣時，他方面還分析自己的笑與淚」，這就是演員創造過程自己意識的二元性，若不能把這兩者有機的結合起來，就會使演員的自我注意陷入與角色分裂的地步，這裏會形成了，觀照主義的表演，這定因為他沒有將這自己創造這個形象，同時自己又是創造——表現這個形象的材料的這樣矛盾統一起來，所以形成自己在舞台上表演着的動作，自己又在作觀照的分析這個動作，一面做戲一面又在批評自己的做戲，考慮自己做的對不對，這種容易造成形象底分裂，動作與感情不調互相呼應，起着離心的作用。於是在這裏就造成形象的不統一。演員自己的主觀，和演員自己所表演的角色分裂起來，就使得自己一面在表演的動作成了一個虛張的姿勢，而沒有靈魂的，情感與動作不調和的虛偽的形象，這就造成觀照主義的表演底矛盾。

以上都是單用思想來演劇所犯的矛盾，這個結果就會形成了主觀主義底演劇，觀念主義底演劇，和觀照主義底演劇。這是將思想從現實底豐富生活中抽象出來的觀念底藝術，這是使舞台形象公式化了，這不是現實主義底演劇藝術。

我們指出了過去許多進步知識份子劇人抽象地運用技術，和抽象地運用思想來演劇所犯的毛病，但是我們不可否認的，

正是由於知識份子劇人過去抽象地運用技術和運用思想來演劇，在中國新演劇運動史上達成了相當高度的戲劇藝術水準，使中國新演劇藝術底創造有了更優秀的條件，這是今後現實主義演劇運動底一個發展的過程，我們正應當批判地接受他們所創造的經驗，來豐富我們底新演劇運動。

這篇文章是在抗戰走入二年時寫的，當時在演劇運動上很少注意到演劇方法的討論，為此文時，即擬定針對那時期在演劇上的幾個傾向來討論，以引起演劇方法的研討。（現在所發表即前一部分，還有第二部分未完成）。本文寫好會寄上海出版的「文藝陣地」，但過着不久該刊在上海就不能出版；本文是否發表，音訊全無，最近整理舊稿，將加修改後，拿給藝叢發表。雖然今天的演劇運動已飛躍的進步，而對於演劇方法的討論，已有系統的翻譯介紹和專著的出版，但本文所討論的幾種演劇傾向，似乎也還有或多或少的地位，故此文的檢出發表，我想也還可以作為大家討論的補遺吧！

作者附誌



律 動

「文學鑑賞論」之一章

美國 F. H. Prichard 作
胡仲持 譯

律動是決不可缺少的

—Rand E. Brett Young

生命是在運動中間表現出來的；文學既然是生命的最高度的表現，也就根據於運動。要知道一切自然的運動，都有規律化的。……這是一番停頓。這一種有規律的運動，……
 這一番停頓，……身體在這種停頓裏，……
 程度，但是這麼一來，我們却非把休息的期間也相當地拖長不可，實際的結果便是使運動慢下去。就另一方面來說，我們可以把運動的期間縮短，……
 板得重」兩方式也罷，我們按這座無搖不擺而加果從這種方式變換得太多，……肉脚會驚恐的。
 我們的講話同樣地有着規律。喉部的構造使我們不得不在單語上把一個音節重讀一下，例如：Remarkable。只要勉勵，……不這類的發音的不自然，却同它的……
 肺部命命着一個呼吸的結末，……
 這往往會發生在聽取他的意思最不方便的時候。作者與的讀說的人，……
 美，……兩重制着他的呼吸，一面又節制着他的語句的長度，這才所作的一次一息的停頓不至於破壞他的意思，……

變態幣起來。我們可以明白：這一種神和實質的辯論是在文學上或是藝術上一切美的東西的根底。

就此看來，語言的律動並不是絕對地有規律，却可以弄得非常之適當。用動和停頓固然一次一次更迭着，但也多少是自由地在這變着，我們不能怎麼確實地斷定那些更迭的時間。這平常的語言一經寫出，我們就有了散文，——在擺脫了任何特殊的感情或是情緒的時候，思想的最適宜的表現。然而，每逢情緒加深了，或是熱情喚起了的時候，語言却採取了種種的律動。真蹟音更強烈地顯着出來；語句更峻峭；必要的停頓又有更多的大數。在真蹟的，事實的敘述上，則律動比較地不重要，例如：在「古家·曼納林」(Guy Mannering)的開頭的句子里：

是在一七——年十一月初頭，一個剛才離開了奧克斯福大學的年青的英格蘭紳士，利用了他所獲得的假日，遊歷英格蘭北部的幾個地方；他的好奇心便使他的遊程擴展到那那樣的姊妹國的邊境。

這真是一個個重讀點(Success)並不強烈地顯着出來，可是就拿這一句來說，誰也不能否定律動。這中間有着運動，不過這運動是緩慢而且慎重的。作者靜候着他的時機，等到第八章上，我們讀到歐格·蘇立里斯向不幸的麥爾戈凡發作着痛烈的咒罵的時候，我們便覺得司各脫一有這切的機會，就這麼驚人地能够使他的運動加急，使他的力加多呵！

你們騎着馬兒過去罷，哥爾戈凡爵爺！——你們騎着馬兒過去罷，哥特夫萊·勃脫蘭！——今天你們撲滅了七口天不出煙的家灶——且看你們府上客廳裏的火爐會不會這一來燒得更旺些。你們劃掉了七家草屋的茅披——且看你們府上的糧食會不會變得堅牢些。——你們儘管把府上的牛羣趕進鄧克魯夫的小屋去——看哪！這野兔也不會做到愛爾戈凡的燈火熄滅的了。——你們騎着馬兒過去罷，哥特夫萊·勃脫蘭！——你們惡狠狠地看我們老媽們幹麼？那兒是三十個人，在你們還有山珍海味吃過的時候，就沒有麵包吃了，在你們指頭上有癩要抓之前，就出着性命交關的血了。對啦！——那兒是三十個，從一百個的老太婆到上星期剛生出來的小毛頭，從他們鬆風的小舍，給你們趕了出來，睡在荒野裏，你們騎着馬兒過去罷！——你們騎着馬兒過去罷，愛爾戈凡——我們的小孩拖在我們發酸的背脊上——但你們王那裏的的搖籃鋪陳得更漂亮些——這豈不是我來咒咀小哈萊，或是還得生下來的小毛頭——上帝不許的——但願他們做人比他們的父親好些，對於窮人待得和氣些，過去罷；這幾句是你們聽得到默格·謀立里斯講的最後的話了，這是在他們從愛爾

戈凡茂盛的樹林里碰得到的最後的燭枝條了。

這兒，日常的，普通的語言提煉成了詞藻——散文和詩之間的邊境地帶。這樣的節段顯示出「散文律動」上所能成就的限度來，只有大作家纔能夠成就到這麼多。

深的感情要適切地表現出來，的確需要着很有力的梳理，否則它就要變得不連貫。在這樣的情緒之下，重讀點少不得要加到彷彿個個音節都被鐵錘打成似的，用力太多正同用力太少一樣，對於一讀的效果有着損害。詩的諸形式所確定的紀律這才非常寶貴，律動變得整齊了；重讀點的連續出現變得有規律了。對於這一點的明白的了解可以便我們在對詩的解釋上容易避免急進的錯誤。韻文律動並不是爲要造成美好的效果或是愉快的聲音而附加於思想的平常的表現；若語言的人爲的韻律，却是因需要而發展的自然的方式。

在古代社會的各分子想要慶祝什麼幸運事件，例如打敗仇敵的大勝利等等的時候，他們並不是用語言慶祝着，却也用唱歌和跳舞慶祝着。這留給我們的那些「民歌舞」形成着我們最早期的文學。當埃及的武力覆滅了，「法老的馬匹，車輛，和馬兵下到海中，那和華使海水同流淹沒他們……亞倫的姐姐女先知米利暗，手裏拿着鼓，衆婦女也跟他出去，拿鼓跳舞。」（註）當時所唱的莊嚴的頌歌，我們至今還可以讀到。

在這一點兒初步的文學裏，我們可以見到語言，歌曲和姿勢這三種成分全都有着表現。據亨利·紐卜脫爵士所說，「最古老的民歌，就字義來看，就是Gaita，即跳舞；故事由樂師唱出來，餘韻（Refraints）則由跳舞者配合着行動唱出來。」他又說，「生命的律動本產生了跳舞的運動；陪伴着調節着跳舞的則是單調的音韻的節拍：這一種鼓律動（Dumphy）一定着在語言上，語言這才變得更美麗，更有情緒，更易記憶了。」這樣，我們獲致了我們的韻文律動：這一向存在着而且會存留下去，因爲一切人的經驗上，都有着覺得平常的語律動作爲表現手段全不合適的時候，這就是感情激昂着，精神的興奮受着挑動，而用新文的鬆懈的律動作爲自己唯一工具的人氣急敗壞地說得不對勁的時候，只有靠着嚴格的韻文紀律，他才能保持穩實。像剛才所舉引的歌格，謀立里斯的書寫或是靈書外編裏的名人們的類編那幾篇詩的散文詞藻稱罕到不足以抹煞上稱那句話的真實性。

因而來考慮一下音律或是整齊的律動，我們看出基本原則就是在重讀點的有規律的重現。律動受了限制，這一類節制使它斷表現的情緒得到除此以外無從獲致而崇高的威嚴。不但如此，而且耳爽不久也將會領明那重讀點，而在韻律的表現上顯

字音快。在一個重讀的音節後接上一個不重讀的音節，或是相反地接上去那些地方，我們一見，韻文律動的最純粹的形式。如果那兒是重讀的音節，例如在「Robber」這個單語上，那我們就得到一行抑揚格（Trochaic）的詩了。如果重讀的音節在後，例如在「Attempt」這個單語上，那麼那一行就定短長格（Iambic）了。

Unquay lies the head that wears a crown
I end as I began, O B. B. B.

I think as first I thought:
Woe werltho Werld if man

Only of dust is wrought.

我照我開頭那樣結束着，我照我起初所想那樣想着；如果人類只是用塵埃造成的，那麼，世界就那麼的何足道！（大意）

在第一個例子裏，我們覺得那種苦難是無可克服的；在第二個例子裏，那種苦難則順利地被排除了；可是兩個例子都使我們意識到努力和奮鬥。然而沒有預先的警告而迸發的有力的頭韻更顯着却打着積極的確信的調子。（註二）這中間找不出什麼苦難的感覺來。

Welcome, wild North-easter!

Stronge it is to seee

O dege to every Zephyr!

Nelet a verse to thee

歡迎你！狂烈的東北風！看到了麼給一陣陣西風的頌詩，而從沒有一首詩獻給你，這是不好意思的。（大意）

God for King Charles! Pymand such carrier

To the devil that promptsem their treasonous parles!

上帝爲着查理王！兼護（註三）和這批渾蛋投判激發起他們好惡的議論來！惡魔那兒去！（大意）

這是赫查爾感也沒有的堅強的信仰的宣告。要這一觀點，我們余留至威士的「給雲雀」上：

Ethereal minstrel! pilgrim of the sky! Dost thou despise the earth where corn abound?

靈際的音樂家！天空的巡禮者！你鄙棄着充滿憂愁的大地麼？（大意）

這一種韻律和聲樂所作的同一題材的得意詩句上。

Hail to thee, blithe spirit!

Bird thou never wert.

活潑的精神呵！祝你萬歲！你決不是鳥兒。（大意）

那一種韻律來比較一番是有味的事。這個比較使我們偶然得到一個用以識別這兩位詩人的氣質上的差異的關鍵。

從引在上邊的“God for King Charles!”（「上帝爲着查理王！」）起頭的勃朗甯的詩句中間，可以注意到，重讀點之

後立即接着兩個非重讀的音節。這三進韻律有着高速度的效果；各重讀點的聯合方式也許變化，例如在：Salsify, import
ant, and promenade, 等等，但是無論如何，結果總是「跑馬般」的律動：

I rode through the Bush in the burnied noor Over the hills to my bride.

在火燒一般的中午，我騎馬穿過了那林子，越過了山頭，到我的新娘那兒去。（大意）

可各脫的Lay of the Last Minstrel（最後的吟遊詩人的歌）可以就適合想境的律動上的變化，提供豐富的例子，而且
可以進一步開明上面所說過的關於各種韻律的話。第一行，

The way was lenth, the wind was cold,

路是極長的，風是寒冷的，（大意）

噴示着辛勞和苦難，跟

Nine and-twenty knights of fame

Hung their shields in Breakeyne Hall.

（大意）

（大意）

O swiftly can speed my dapple gray steed",

Which shak of the Pavior great

（大意）

（大意）

"Penance, father, with I none,

"Pavor know I hardly one,"

（大意）

於是句子加快：

"For mass or pavor can I rarely tarry save to Ratior a Ave Mary,

When I ride on a border faray".

（大意）

（大意）

That day of wraith, that dreadful day,

When heaven and earth shall pass away,

When pavor shall be the spiny's play,

How shall he repeat that dread day?

（大意）

（大意）

（大意）

（大意）

（大意）

（大意）

（大意）

（大意）

（大意）

（大意）

（大意）

我們却看到寶貴的一瞥景象。我們在丁尼生的

We have had enough of action, and of motion we,

Roll'd to starboard, roll'd to larboard, when

the surge was seething free

Where the wellownd, popster spouted

his foam fountains in the sea,

我們有着多多的行動，多多的運動，滾到右船邊，滾到左船邊，當波濤澎湃着的時候，在海上翻騰着的巨怪噴出白沫來

的雄奇。(大意)

中間那幾句是譯者加的，我們聽得到史普芬孫玩味着火車開動的聲音：

Faster than fairies, faster than witches,

Bridges and houses, hedges and ditches.

Overboard, you hear the

只聽得火車、一連串的響、一所所的房屋、一溜溜的籬笆、一道道的小溪。(大意)

這句又譯得真妙，譯上那句話：

Go down to Kew in Mac time, in Mac time, in Mac time

Go down to Kew in Mac time (it isn't for frogs, London!)

既說得國故，又說得時局，譯上那句話，譯上那句話，到植物園去，紫丁香時節(譯倫敦並不遠！)

真、假、新、舊、古、今、時、空、都、可、以、算、到、那、時、真、假、尼、斯、扁、舟、的、聯、聯、的、邊、際……

Why the Pucci palace flared

Like a beacon to the blast?

Signals by hundreds not one single

If the dog, hog's, pack were wried:

Past we ride!

我們過去，過去，過去！——青宮爲什麼紅閃閃的好像狂風吹過的烽火一樣？成百的哥人們——誰也不管親愛的去人至若顧頭：我們過去！——（大意）

我們又可以看看勞勃森·勃立斯斯的詩裏亂紛紛的雪花飛舞：

When men were all asleep, the snow came flying,

In large white flakes falling on the city brown,

Stealthily and perpetually swirling and loosely drifting,

Pushing the latest traffic of the drowsy town;

當人們全都睡著的時候，雪飛着來了，披著白白的大片，落在黃蒼蒼的城市上，悄悄地輕捷地停落着，鬆鬆地飄着，使

總像個的城市裏最後的車馬聲沈寂了；（大意）

我們又可以看看勃列迪斯的詩裏飄飄落下來的水果：

Overhead, overhead

Rush life in a race;

As the clouds the clouds chase; And we go,

And we drop like the fruits of the trees,

Even we!

Even so.

在頭上，在頭上，生命在雲中飄飛着，猶如雲兒追逐着雲兒；我們呢，走着；我們呢，好像還樹上的果實——飄落着，還是我們也如此。（大意）

這樣，我們可以把詩的散不濟的效果——考評下去，那些效果，正如我們上面所說，是詩人靠着對於正常的韻律的精巧的處理，所辦得到的。——處理——這——單語可說地發生錯誤的印象；我們還未說，偉大的詩人們和他們的題材簡直融成一個了，這才恰當的韻律必然地浮現到他們的腦際。在我們看來，題材和韻律的接合似乎永遠是一種奇蹟；在他們呢，再沒有其他的方法了。然而，我們却必須記住：我們剛才所說着的這等律動，只有在它們比較地稀罕的時候才有着效果。我們說着的感覺

容易因慣熟而逼使。地球上自然實證不到勒爾南的「在扁舟裏」的真實價值的。一個人大約就是威尼新扁舟的舟子罷。他對於實際律動感到不能解其意。——熱誠到怕還不能承認它。非常東西在假裝成了平常的東西，也就失去了它的意味。幸喜在我們大多數的人們，平凡的東西總是構成着生活的全體，詩呢，如果要讓日常生活保持着接觸在大體上就非用我們用以呼吸和走路的正常的律動來構成不可。

(註) 見舊約出埃及記第十五章

(註二) 可是，維小果八等所指出，專業甚至從抑揚格的韻律，也變得出憔悴的表情來。若若這一首出色的歌的開頭：「Rarely, rarely, comest thou, Spirit of Delight!」（快樂精神呵！你光顧的次數太少了。）

(註三) 參讀 John Dryden 二五八四——二六四三——英國的政治家辯論家。

本刊第三期要目預告之四

重要介紹·批評·報道：

- 一、美的再生（A·託爾斯泰作）
- 二、卓別林的大獨裁者
- 三、備忘的速寫（劇宣七隊報告）

蕭 絃譯

徐昌霖

吳荻舟



論畫面的「氛圍氣」

李天權

繪畫的「氛圍氣」是指組成全畫面各般條件或技巧所做成的一種最綜合的或是終極的表現，這種表現傳達着作者全部意識中情緒的高峯。我們從畫面中所得到的「最後認識」，都是憑着這「氛圍氣」的表現來加以評定。它好比之於一個人的「氣概」或「態度」，是一種綜合的或是終極的性格的表現，而且是使人一看就得到一個特殊認識的根據。

古今中西畫法雖有不同，然畫理則一。今日論畫之曰「氛圍氣」也許就是和從前論畫的「氣韻」相若。關於「氣韻」，我國幾百年來的繪畫批評家，都用它作為畫中的最高準繩，大家認定「氣韻」就是繪畫的生命。

清吳祖永在「畫訣」上寫着：「作畫骨格神韻兼備方為有筆有墨，骨格可以學力研究，神韻必藉天分領會。」又說：「畫家氣韻各有分府，大家腕力雄渾，骨格勁逸，氣韻沉着中透靈；若家雖後顧希，姿態生動，氣韻於輕逸處發現，在畫者出之於心，見者不覺樂動稱讚。」乃曰「氣韻」。

明唐志美論氣韻說：「畫者有筆氣，有色氣，有墨氣，有骨氣，有神氣，有氣韻，有無氣韻，有無神氣，有無骨氣，有無墨氣，有無筆氣，此所謂神氣之氣也。」

動處又非畫之氣也。如畫者生不生，深遠難盡，動而不板，活潑迎人，要皆可默會而不可名言。」

謝張庚「在清山論畫」中關於氣韻也說：「氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者，發於無意者為上乘。」

上卷論畫者說：「氣韻神氣，神氣是伴筆，大概可以尋思，神氣是伴墨，大概是自然流露，神氣是伴意，大概是自然流露，神氣是伴無意，大概是自然流露。」

天賦神氣，神氣是伴筆，神氣是伴墨，神氣是伴意，神氣是伴無意，神氣是伴筆，神氣是伴墨，神氣是伴意，神氣是伴無意，神氣是伴筆，神氣是伴墨，神氣是伴意，神氣是伴無意。」

後才形之於筆墨，神氣是伴筆，神氣是伴墨，神氣是伴意，神氣是伴無意，神氣是伴筆，神氣是伴墨，神氣是伴意，神氣是伴無意。」

神氣是伴筆，神氣是伴墨，神氣是伴意，神氣是伴無意，神氣是伴筆，神氣是伴墨，神氣是伴意，神氣是伴無意。」

流傳着，即秦祖永所謂「必藉天分領會」之意也。這一套唯心論者藝術至上主義的論法作了近千年來中國繪畫批評的標準。然而「氣韻」是一種繪畫的真理，真理是古今中外相同，我們不能加以反對，因為解釋者立場之不同，而有分歧的意見，而真理還是真理也。所以反藝術至上主義的唯物藝術論者，也承認繪畫底「氣韻」之存在價值，不過把「氣韻」改稱為廣義的「氣韻」，給予另一個新的解釋。

國畫論氣韻，實為藝術技巧之術。根本國畫就是藝術技巧的大集成，總表現，自文人畫興，其內容就是藝術技巧的精神就是書卷氣，其技巧就是淡墨皴染，其題材不出乎山水、花鳥，其最高的表現形式就是「氣韻」。藝術至上主義的論法是技巧的遊戲，所以倪瓚的作畫不過是裝胸中逸氣吧了，這句話遂成爲明清兩代畫家努力的鵠的，可以說，宋元以後的繪畫已完全失去其內容，只剩下「氣韻」爲核心的外殼吧。

氣韻的確是繪畫的生命，中國古今沒內容的繪畫仍能維持的生命者，就是因爲它還存在這作爲証的生命「氣韻」的原故。不過這單以技巧支持的生命，是不完全的，有生命的人，可是他的精神已不健全，其藝術技巧已不健全，總之不是一個能肩負重任，建功立業的好漢。對於這種病態的唯心論者的氣韻論，在今日的現實主義畫家眼中看來，就好比這樣的一個書獃子，有加以矯正的必要。但是對於重視內容的現實主義者，又往往矯枉過正，把情感肉化了，把情感肉化了，結果祇作出全無生氣的繪畫。爲了這，我們提出了繪畫上的「氣韻」問題，蓋「氣韻」要尊重，但只重技巧表現的老套「氣韻」却要矯正。

所謂「氣韻」，是畫家修養的最高表現，也是繪畫內容與技巧的最高表現。它包括了繪畫的形式也包括了繪畫的內容，它成了「內容」與「形式」的總稱。它的組成份子，是題材、內容、構圖、色彩、線法、墨法、筆法、表現及一切發現方法（技巧）等。畫面的氣韻，並非如唯心論者所說的是先天地產生於作者的靈魂中，而是由於作者巧妙運用他的藝術的內容和技巧底藝術的表現所產生的。所以是後天地地被創作者的。氣韻是畫家分應表現，所以它的創作一定是有意識的，爲作者所要求的。將其修養把它表現得成功或是失敗，可以審斷作者修養的深淺，也可以說是他的藝術高低的評價。氣韻就是畫面上所表現的題材和線法又生動，又有氣韻，有骨格，亦有精神。如「氣韻」所說，所不同者，是氣韻包括「形式」與「內容」的總稱，是動的、進步的、進步的吧。

舉兩個例子來說：如「母愛」的畫，他要用極高潮的題材，然後運用適合的構圖、色彩、線法、墨法、筆法、表現及一切發現方法，畫可能描畫「母愛」的氣韻氣來，這種內容與技巧底綜合的表現，就是

並托着作者的體神，意識與情感，傳達給觀者，以完成繪畫底生命。

表現題材要運用適合的技巧。「母親」是如何磅礴，溫柔，愛撫，無私，慈祥，深厚，那麼表現母愛的畫是應當怎樣運用線條，單純，質樸，熱情的色調和線條，又應當上怎樣柔和，溫暖的光線以顯出那母性的純真人格，這些都是創造這畫底藝術氛圍氣的主要條件。相反的，描寫「壯烈」要應怎樣運用沉重，晦暗，狂瀾的色調和線條，以求憂鬱氛圍氣的表現這種，其他一切題材的描寫方法都是一樣。

大抵藝術氛圍氣的表现是直接與作者情感有着緊密的關係的。一張有生命的畫應當處處充滿感情，一個成功的畫家也應當是一個情感豐富的人物，他應當傾注他的感情在他的創作上，因此他要特別注意畫而氛圍氣的表现。必須這樣，他的畫才可以動人，也必須這樣，他的畫才可以有生命。在從前，所謂氣韻生動，就是說畫出的東西要生動又合理，在今日，畫出的東西不單要生動又合理，而且更要有感情，又要有意識，它要有深厚的藝術氣。

本刊第三期要目預告之二

重要論文·譯論：

- 一、論繪畫與技巧
- 二、變化和重疊 (美國 E. H. Pritchard 原著)
- 三、人物的創造

陳烟橋

胡仲持譯

葉仲寅



市 集

K. D. Shoesmith
聖 西 複 刻



舊日戰爭回憶

雨果作
穆木天譯

爲的法蘭西與共和國，
我們在拿瓦爾打過仗。
如果有時炮彈是斜來的，
所有的岩石都是堡壘。

我們的四目，灰燼子的，
是個連長，倒下來了，
因爲在一所禮拜堂近旁，
受到一位修道院長的射擊。

傷勢像是很危險。
那是一個高瘦的老小伙兒。
在法蘭西，在馬林森爾賽茵，

人們還看得見他的房舍。

人們搶走了那位連長，

人們感到他骨頭被打斷；

人們把他放到一道泉水近旁，
從那裏飛起了一堆雀鳥。

我們向他喊：「戰爭！戰爭！」

我們奪取陣地！我們佔據炮臺！」

可是他搭拉着他的腦袋，

而我們聽見他已經死去。

軍醫正，帶着他的藥箱子。

想不出辦法，走開了。
我們發覺了，時常背
一些大的老樹就在哪里。

人到給死者們捐了錢。
一些梅竹的花和樹子，
每塊錢一點，不換錢，
每個果敢的隊員是溫和的。

給軍隊長，送到打。一給我們帶來！
把這筆錢，七人團成了方陣。
而大們就見那位連長
無辜放寬那位教士。

大們已經夠了！一
他一個會無無限恨憾
他們帶着的大賊的財
他在這裏有一些些
而價着的情人；
我在他上邊，
發現到一束蒼白的頭髮。

人們一邊祈禱着，用刺刀，
而後他還帶着個墓穴。
巨龍與大龍的嘴，在廣水下邊，
在廣水下邊，
奔騰與激流：一浪浪！浪浪！

戰爭又進行了起來了，
在廣水下邊，
人們前進着，那家像只極受個橋拱。
人物在廣水下邊，
人們在廣水下邊，
人們在廣水下邊。

高山是相當地陰鬱的；
人夜裏復漸而幽暗微藍。
而人們碰到了一些個
八尺高的大熊的包圍。

在那些山里頭，人生下就是強盜，
搶劫，是整個一套功課；
而聯合的兩條胳膊所造成的
規尺，是決定了一切。
露木天
爾果

在太平時，他們是山賊；
在戰爭時，他們叫做別動隊。

民衆任憑國王處理一切，
那個國王會愛着飛龍靈生。

在被水和霜月神抄寫的
那些山谷，那些水邊田，
長列長列的小地處行着，
如同是一些發着光的種子。

我們都準備好了我們的武器，

因爲夜裏的風些陰弄，
新長在戰場頭上壓着，
而我們去在平原處，
迎着陽光。

向着戰場奔去，
我們去戰場，
看馬了戰場上的敵軍，
又在天空中間飛。

稿 約

- 一、凡藝術論著，美學論著，以及文學藝術各部門之創作，譯文，批評，介紹，藝術團體報道；等稿，皆所歡迎。
- 二、譯稿最好附寄原文，不可能時，請注明原作者，獨史，根據何種譯本，及出版地點，年代。
- 三、繪畫，樂譜，詩圖等，務請圖及繪畫製版排印等條件，木刻如能附寄原板，尤佳。
- 四、稿件請用竹格稿紙，毛筆或鋼筆寫，並注明頁數字數。
- 五、稿後注明姓名，通信地址；如用筆名，最好將原名附及，以便通函。
- 六、來稿刊載後，按照桂林各刊物一般情形致奉稿，出版後直寄由本書店寄出。
- 七、不用之稿，如係長稿，附足郵票者，當即照退。短稿，恕不退寄。
- 八、來稿寄桂林西路一〇七號集雲書店轉請發編部。

荒原上的獨立屋

在荒原上獨立着一座小茅屋

寬廣的風裏

荒原是寒冷而寂寞的

而它獨立着

塔及其他



郊燕彭

遙遠地，面向着城市

唯底窗戶

好奇的眼睛似地睜開着

在廣大的荒原底廣大的寂寞裏

像是一種不能壓抑的深長的愛

唯注視着燈火燦爛的城市

向着那邊——

唯注視着

用一隻野獸

注視着人佈下的陷阱的姿態

唯注視着

用一個哨兵

注視着設於前方的敵軍底陣地的姿態

路亭

有一些磨破了底的穿爛了的草鞋

有一些甘蔗粕

有一些驢馬底糞濁的氣味

有一些把青石裏燒得焦紅的轉火的遺跡

有一些神像

有一些中間的到處的棺材都奉祀的

土神公公的神像

有一把香燭看一片濺滿鴉血的黃紙

有一條在百尺的懸崖下沖激着的寒冷的溪流

有二株盤生在指路碑上的小松樹

有兩邊各十一級的兩條石階

吸引了沿着迴轉的山形來的道路
一座山把它歇在半天高的背上
又有一座山在它背後拱襯着
像是一把莊嚴的交椅底寬大的靠背

塔

我永遠不會喜歡塔——

我不喜歡有塔的风景
像那些低能的畫師
在理髮店的牆壁上掛的山水畫裏
取巧地，隨便地添上的那幾筆

塔是醜陋的
只在遠處看，它才有點美觀
可是當你一走近它
你就會發現
它是怎樣地笨重，和怎樣不必要地粗大
外表上，雖有七級或甚至多至五級
四可以讓你登上去眺望的

却往往只有兩層

它其醜惡的歷史是欺世盜名的過程
萬無的富豪奪用錢來建造了它
還造出一撥勸人的教士來宣傳
輕便地，像他兒子孫們
用來路不正的金錢造出的聖閣一樣

人們說塔是造來鎮壓妖魔鬼的
我却說它是妖魔的巢穴
它陰森得像一口棺材

它浪費了過多的磚瓦
用這些磚瓦
我們可以造多少座花壇啊

我永遠不會喜歡塔
而現在，在我的嫉視裏
像廢墟之中的一塊廢灰
掃也掃不掉地
它直立着
像一個終要被揚棄的疑問符號

作家的作家



「靜靜的頓河」與悲劇

蘇·V·耶未洛夫作
斯庸譯

在由於「靜靜的頓河」的結局而發表的幾篇批評論文中，談到這一作品悲劇的性質。事實上，「靜靜的頓河」的發展，也正是悲劇，——只在第八卷中，我們才看到它正由一個藝術的場面轉變到另一個藝術的場面，而和悲劇概念相矛盾的一些因素正在發展着。現在我們得回憶起來，什麼才是「靜靜的頓河」的悲劇主題。

「靜靜的頓河」顯著地是一部獨創的作品。是第一篇蘇維埃的以史詩的形式表現出來的悲劇。這樣的現象，我們的

古典文學是不知道的。它只知道愛情故事形式的悲劇——「安娜·卡列尼娜」，「卡拉瑪左夫兄弟」的一部份；可是帶着悲劇主題和悲劇結局的（講到顯着歷史事件的）史詩還未曾有過。史詩「戰爭與和平」不是悲劇的。它的內容只在於描繪俄羅斯民族與外來侵略軍抗爭中愛國性的提高，民族統一，在這個抗爭中俄羅斯民族得到了勝利。托爾斯泰無論如何也不能把拿破列翁算為悲劇人物。「只有最優秀

靜靜的頓河研究之一

的人才配成爲一個悲劇中的主角或者悲劇中的可憐人物；在事實上就是這樣！」——V·白林斯基會這樣寫道。拿博列翁在托爾斯泰看來怎麼樣也不是一個「最優秀的人」，因爲他是一個叛徒，他與民族的再生是對立的。

讀到「靜靜的頓河」的獨創，讀到牠從社會小說的觀點上，從藝術作品本質上看來是新鮮的，從藝術任務的那種非凡和廣大規模的觀點上看來是新鮮的。這悲劇的史詩對於民間創作「伊古拉出征錄」是很相近的。

「靜靜的頓河」的悲劇性是和歷史的本質血緣地關聯着的，是和人類愛情故事的資料血緣地關聯着的。一般的勞苦人們底整個階層的情形是悲慘的。而更悲慘的是這些人們會有着榮譽的傳統，有過愛好自由的，勇敢的祖先，和一些光榮的歌曲，歌唱着傳說中的往事。當大眾推翻了那些獅子手們，當大眾爲了自由和幸福而去戰鬥的時候，這種悲劇性就不得不更加增大起來。哥薩克整個階層就會被引誘到和「衆智時間的糾紛」中的。沙皇政府千方百計地在哥薩克和「別種市民」之間種下了歧視。列甫會說過，在南方，「敵人是完全靠着這些爲自己的特權而鬥爭的哥薩克的。」（列甫全集第二四卷第四九七頁）社會主義革命是關心全體人民的利益爲其目的的。而是不關心個別集團的特權的。「我們執政——列甫會說——不是照着古代羅馬的殘酷法制分裂着，而是把一切勞動者們聯合起來。」（同書三二卷二二四頁）

「靜靜的頓河」所敘述的那種血緣的糾紛中許多生命的滅亡是可悲的。比如，從「靜靜的頓河」第七篇下述的場面中，我們可以看到悲劇的力量是怎樣的……深夜里在自己馬車中睡醒之後，「高利高里聽見了；很早就熟悉的，和諧而有規律的哥薩克背負武器的鏗鏘聲，聽到了嘈雜的，也是那麼和諧的，落在泥濘上的馬蹄聲……突然前面安靜的草原上，雄壯的粗魯的歡聲，鳥一樣的飛了起來；

嗚嗚，弟兄們，會在卡梅申河上，

會在薩拉托埃的光榮的草原上……

幾百個人的聲音，有力量地唱起了舊日的哥薩克歌曲，非常的力量和伴奏的響亮的悅耳聲，比什麼都高地迸了出來。響亮的，抓住了人心的中音，還在黑暗中顫動着，這聲音漸漸小了下去的低音，兩歌聲已經唱出：

「會在那裏生活的哥薩克們——都是自由的人，頓河人，山地人，亞伊克人……」

高利高里的內心似乎有什麼東西炸裂了……當歌聲一響起來，——車上的哥薩克們的談話聲立刻沉默下去了，趕馬的聲音也停止了，成千的車輪在大沉默中移動着……只有支古代的，會經過了多少年的歌曲佔據住了黑暗的草原，這支歌曲以天真而簡潔的詞句，講述着從前會經英雄地消滅了沙皇軍隊的，自由的哥薩克祖先；講述他們乘着輕便的盜賊滑頓河和伏爾加河巡行；講述他們掠劫那老鷹般的沙皇的船隻，講述他們「搜索」商人，酋族和軍司令；講述他們征

眼子遠遠的亞比利亞……可恥地撤退下來的，在反俄羅斯人民的
民的不光榮的戰爭中被擊潰的自由哥薩克的後代們，在憂鬱
的沉默中，聽着這有力的號聲……」

這種嚴峻的悲壯的音調，使整個作品起着特徵，
——這種音調到處都在呼召着。即使性格本身也在斥責着那
些反俄羅斯人民而作戰的自由哥薩克的後代們，——這正如
在一般敘事詩中的性格一樣，是英雄主義的行動的，
我們現在回憶起來，比如，「靜靜的頓河」結局的，那種獨
特的畫景滾滾的形象，和「出征錄」正是相吻合的。在阿克
西妮亞也好，在葛利高里也好，那性格是每每顯示着哀愁！
最初是悲劇的，可是後來，全部命運的誤誤性更加明顯
的感觸到了，他們生活中的全部事件的誤誤性更加明顯的
感觸到了。

這部長篇小說敘事詩的主題是在於道「可恥的」不光榮
的戰爭——之進程的描繪，一直描繪到最後結局，描寫到
無可掩飾的殘酷，描寫着那探探的賊盜行爲。把那反人民的
行爲簡簡單單的結果下來約，就只是「五分殘暴的處刑
，悲劇的會審對於他們實在起是那樣的不夠，正如對於那些
瘋狗們一樣」
「人民非難的屠戮，人民凌虐的濫殺，那地鳴響在
主角之翻翻的濤濤和濤濤，而在哥薩克們的聲聲中，却
是那種殘酷的消滅，變成了那的聲聲，這一切，他們
比一切都要更切地感觸着。結果，在上新引的第七卷的

碎片中，於是我感覺到悲劇的力量。

講述着悲劇片斷的這部作品，講述着分裂的這部作品，
敘事詩般的效果於歷史上那種不可思議的人民的倫理政治之
統一，效於於會爲我們努力使之在史達林的領導之下的人民
倫理政治之統一，讀者爲葛利高里，麥列索夫的命運而悲哀，
同時也感爲舊世界的任何要毒都已經磨不倒了而快樂，
爲所有我們的人民而快樂，爲人民的強有力的史達林之統一
而快樂，爲舊開的困難之克服而快樂了起來。

x x x

在這部作品裏，一切悲劇都是與「靜靜的頓河」這老人家
「有着不解之緣的。這部作品的名稱就是「一種諷刺。在這
名稱的本身，關於「靜靜的頓河」底田園風光，那種家長傳
統的景象就已經開始暴露了出來。——至於說到諷刺，族
列甫表示說——那末，在俄羅斯這一部中，我們確有着
一個由大地主，小地主，以及中等地主（中等地主有五十俄
畝左右土地）所形成的市民階級，他們還保存着許多中世紀
時有的生活特徵，經濟特徵和風俗特徵。」（列甫全集二
卷二〇四頁）
「靜靜的頓河」七卷敘述了那地鳴響在
契爾斯頓的屠戮以及那利高里和利高里的生命，阿克
西妮亞和葛利高里的愛情，這是在那地鳴響的聲聲中，
亂行爲，這是反對它那殘酷的「兇惡」家長權——特別顯
現在「家長權」那首歌中父親可以強迫親生的女兒。」

底叛亂行爲，然而讀者喜愛阿克西里亞和葛利高里，喜愛他們叛亂的愛情，喜愛他們熱情慷慨的整個健全人類之得到自由，——這樣，正如讀者喜愛安那·卡列尼娜的叛亂一樣，毫不顧慮結果和結果的那種精微，由於人們由於卑怯的念頭和打算而放蕩的情慾，毀滅了主命們幸福的那種精微，由於「靜靜的頓河邊老人家」，由於強姦了人們生活的「親父」，悲劇似地不可救藥地使他們趨於滅亡的情慾；反對若干世紀來，特別是對於有舊中世紀的濃重氣息的一鄉村生活之愚昧——底叛亂行爲，不顧一切犧牲的強有力的女性，良善女性無忌憚，勞動，民中梭羅斯結晶的偉大，如同老小斯特利乞基那冷峭的卑劣者們污穢地割削了的美與健；那股以勁的力量，——這就是「靜靜的頓河」爲什麼首先使讀者愛讀他的原故。舊羅連夫爲千萬萬苦難塊讀者史詩般地展示了俄羅斯人民的整個命運——人力的，美麗的，技巧的「未開墾的處女地」。

「靜靜的頓河」有着歷史的必然性的偉大特質。它是應當在我們文學中，在我們生活中出現的，它是應當和那些可能而還毫無產的有所區別的。爲我們把哥薩克族藝術的展示了的作者是應當產生的，這正如爲我們展示了其他一切，展示了社會主義革命所開墾和改造了的，對於我們是親熱的土地的那些作者是應當產生一樣。

「靜靜的頓河這老人家」——這毀滅了許多有爲的和天才的人物的罪人。它摧毀了娜塔莉亞，她那優美的典型，是

毫不遜於阿克西里亞的。讀者喜愛娜塔莉亞秉性的純潔和深邃，喜愛她的忠性之愛，和她的滿腔的女性特徵，——這與叛亂的阿克西里亞之女性的愛是不同的。她這地好幾搭莉亞的命運和葛利高里的命運聯繫起來時，「靜靜的頓河這老人家」就對娜塔莉亞引到滅亡之途啦。娜塔莉亞像備有一次件逆了「靜靜的頓河這老人家」，——舊羅連夫曾經寫過這支粗咒的嚴厲場面。不知道，從那兒爲自己抓來了破天荒的決定的怒積。娜塔莉亞覺得這憤怒積，她向埃排看她的生活的「部置職」，安排特點的整個愛情的葛利高里身上去。

——他把我的一切都運到那靜靜的頓河！再沒有別樣活下去了！——主啊！我對他這東西……叫他死在那裏吧！叫他不要再活着吧，不要再磨我了！……成團的烏雲從東方爬了過來。雷聲漸漸地越近了。白色的雷閃閃折着。透過雲的雲頂，滔天急流。風把嘩嘩喳喳的草刺得向西方倒去，從大路上吹過來了苦難，生滿了子的向日葵它幾乎碰到地上了。

風吹着娜塔莉亞的亂髮，吹乾了她的濕臉，吹得灰色的，平常天穿的裙子的寬邊在周圍亂翻。

伊莉奧支那有幾分鐘帶着迷惘的恐怖帶着兒媳，聳立在半天的烏雲的「景上」，使得那變成陌生和可怕了。——甚至阿克西里亞都不曾把叛亂提得這樣高深和極度的緊張。革命之風吹掃着整個作品，每一頁中我們都感到那種氣息。

葛利高里的母親伊莉尼支那這老太婆的典刑是很突出的。在她的生活中，從青年時代，從出嫁的最初幾年中，她就貯滿了苦難，——這一切苦難是與「靜靜的」頓河有着極深關係的。

每一個人，誰要是染上了「靜靜的」頓河的毒藥，而又不能克服它，誰就要沉淪。葛利高里就受到深深的毒害的。反動行爲的波濤把他隔得很遠，他謀害了許多良善的人們，人民之花，殺害了曾經反抗過「靜靜的」頓河之野蠻的哥薩克的精華，殺害了會繼續着祖先們愛好自由的悲壯行爲的哥薩克的精華。

因此葛利高里是沒有愛的，——他的愛是毀滅了的——沒有爲了他的生活底愛的，因此他只有沒落。我們不知道作者給自己主人公有什麼比這更有力的鞭撻的形象，更冷酷的懲罰的。沒落是可怕的，如同死在沙漠之中。

錢害了和平的老家長們，使一些人頹傷，使一些人沉淪，使一些人滅亡，誰要是信賴他們，他們就蓄意實行用那奸惡的毒藥來毒害誰。……

在第八卷里，作者和批評家們正確地把握到這和作品的前幾卷中我們所熟識了的葛利高里比較起來，是另外一個特別人物的麥列霍夫、葛利高里。這個新的，特別的，另一個麥列霍夫已經沒有走向悲劇的因素了。

我們知道，「只有最優秀的人才配成爲一個悲劇中的主

角，或者悲劇中的可憐人物。」歷史進程的感覺，美學的地使我們和悲劇人物滅亡「相調和」——這也就是說「揚棄」，或者「提煉」，「屍體和鮮血只有在我們沒有看到它必然性的時候，才能攪擾着我們的感覺。」——白林斯基會這樣寫着。

白林斯基認爲普希金的波里斯、果東諾夫不是悲劇人物，因爲它的主題是非常狹隘的；白林斯基的著名的「充血眼睛的孩子們」這一歌劇的評述會是有諷刺的。關於具有狹隘主題之與悲劇人物的不可相提並論，這見解對於我們是很寶貴的。

在第八卷中，葛利高里、麥列霍夫的行爲動機就悲劇人物觀點上講起來是非常狹隘的。事實上，爲什麼麥列霍夫會做佛明的黨徒，爲什麼後來會十分理解到和布爾塞維克們鬥爭的謬誤，盲目和內心的內虛，然而却仍然繼續殺，用虛假爲自己敷設道路，用鮮血來澆注它呢？對了，是因爲他個人的「無所適從」。這不消說已經不是悲劇的主題。

悲劇的主角，當他忠誠的一直保守着已經是在開始老死的顯著的歷史觀念，或者，相反，正是消滅遺身，却還沒有能够了解大多數同時代之人們的新的歷史觀念，他只有日趨滅亡。假如這一直保守着不重要之觀念的主人公，他哀誠的信仰着這種觀念，假如他的錯誤會被某種廣泛的社會階層或多或少地分裂起來，那末這主人公也就可能成悲劇的了。

以悲劇的這一典型的理解作爲出發點，因此高爾基也會

特別肯定了現代的家長和他的下輩們身上不能有悲劇的存在，歷史已經奪去他們走向悲劇的因素了。高爾基曾把動物園裏的猴猴的吵鬧拿來比擬「家長們一個別無圖圖的鬥爭：可以把握鬥爭算做悲劇嗎？人民中有些階層，他們哀怨的價值者爲了掩飾獸性吵鬧之真相而提出的那些虛偽口號，這些階層的遭遇，這些悲慘地參加這一吵鬧之階層的遭遇才是真正的悲劇。

當高爾基和大多數勞動哥薩克在一起而知道了與人民之不光榮的戰爭底面目之前，他會是悲劇的主角，悲劇的可憐人物。在道以前高爾基曾被虛偽的觀念（哥薩克的「政治獨立」）所迷惑，並且很忠誠的篤信過它，雖然，他曾經搖動過，也會經疑訝過，甚至脫離過這種觀念。

在第八卷中的高爾基有了新的性質，這種性質是社會性的，藝術性的，他走上叛教者的道路，而來到十分荒涼的境地。麥列霍夫之走向荒涼的道路是悲慘的。可是當他已經來到了這個荒涼的境地之後，他就不再是悲劇的主角，或者可憐人物了。高爾基會是一個魅力的很忠實的，勇敢而有力量勞動者，曾被「家長們」欺騙過的勞動人物——這正是使他走上悲劇的因素。而荒涼和叛教却又削弱着這個因素。和安娜、卡列尼娜與佛龍斯基一樣，高爾基也有他自己反覆的悲劇的夢境，內心的含糊的恐怖。

……高爾基里夢見了寬廣的草原，展開了的，準備衝鋒的聯隊，已經從這遠方的某處傳來拖長的聲音：「中——

隊——」他記起來馬鞍子下面的肚帶鬆了。他用脚向左跨上一跳，身底下的馬鞍子滑下去了……他響聲地和恐怖地從馬上跳下來，想去拉緊馬肚帶，這時聽見了突然升起的，迅速向遠處奔去的馬蹄轟隆聲，聯隊沒有他率領衝鋒去了……

因此這種夢境引起了高爾基的無意識的恐怖，這是和他命運中最可怕的事情有關的：這種夢境——正是叛教的預感。而這一預感，而這一預感也就得到了證實……

在這場合，當產生了這一「飛躍」時，接着高爾基就不得不再是悲劇的主角——這正是很難解決的地方。高爾基後來說的一句話，如同悲劇主角所說的一樣，——那是在第八卷中，當他爲了去遠過軍官的登記而沿着「政治局」大廈的石階上去的時候，他下意識地說道：「完啦！這樣說，沒有什麼可推延的了！高爾基里敢做——就敢負責任！」

之後，正是新的麥列霍夫的開始，而不是那最後失敗的麥列霍夫了。我們知道，他沒有在自己身上發現忠實於自己的「敢負責任」底勇氣，而「輕蔑地，彷彿是在談論別人地說：真是有點不對……害怕起來了。」

作者在這裏很真誠地運用着那種卓越的筆調。高爾基里一視同仁地，輕蔑地談論他自己，正和談論別人的事一樣。往者的高爾基里已經結了。

在那種突發事件中悲劇性消失了，突發事件指出麥列霍夫的行爲，活動，以及決心的動機。尤其這一飛躍，是墮落

的動機，它從應受譴詆的反人民行為的歷史命運中必然地流露了出來。

「我們知道，悲劇是假定主人公有一種過失，在這過失中，他又是該罰，又是不該罰。他不能按照他種方式行動，而只能像他現在這樣地行動着。悲劇的主人公沒有選擇的自由……」（白林斯基語），跟悲劇中這些因素「相調和」。肖羅霍夫彷彿故意強辯似的，說是小說不再發展下去了，只能是個悲劇了。於是爲了說明主人公的行為，他破天荒地採用那些「可笑而復可恥的詞句。可笑的事情……」

可笑的事情不能成爲悲劇的！「至多」它只是一個悲劇……高爾基也會指示我們，反對勞動人民的舊世界的鬥爭是悲劇的；假如在鬥爭中並沒有殘殺許多勞動人民底生命的話，那麼它就不失爲在自己意識盲目的權力之下的可笑而復可哀而已，它還不失爲沒有任何歷史機運的可笑而復可哀而已。由於藝術的本質，由於他的天才的權威的技巧，肖羅霍夫在第八卷中插入了不少悲劇的原素：我們現在回憶一下，以哥薩克來說明佛明和佛德的這些嘲笑和嘲罵的場面吧，我們回憶一下滑稽的思考吧，這些正是作者爲麥列霍夫所插入的。這些冷嘲在這裏正顯出不久以前還是悲劇的那一事件底最後收場。

也許在麥列霍夫之新的性質描寫中，甚至是阿克西爾亞也好，她正如娜塔莉亞一樣，除了葛利高里之外就沒有任何

生活，她本能地感覺到發生在他愛人身上的巨大轉變，這些都是最深刻，最正確的藝術的細膩之處。

「他睡熟了，睡眼惺忪，有規律的呼吸着……」阿克西爾亞注視地看着他，直到這時才注意到，這幾個月的別離，他已經改了樣子。在她愛人的眉毛中間的橫着深紋內，在嘴脣的褶子上，在很瘦的骨上，都出現了一種嚴肅的，幾乎是殘忍的表情……這種先覺到他一定是在打仗的時候，就在馬上和拿槍撲出的陣亡的陣亡時候所感。他垂下眼睛去，迅速地看了他的臉後進的大手一下子，又不爲什麼嘆了一口氣。阿克西爾亞已經不能與這殺人的手內在地「相調和」了。以前在她的想像中並沒有這種可怕可怕的，她在戰爭中所得到的經驗。現在，當「戰爭」已瀰漫各地的時候，她具有着深重的憂鬱的本能，不能漠然地不感到葛利高里，麥列霍夫所變的這些充滿着倫理的靈敏性。阿克西爾亞在小說結尾以前就已變遷悲劇的形象，她的悲劇的原因僅僅在於把她的命運和麥列霍夫的命運聯繫起來，僅僅在於她愛了他……

肖羅霍夫在第八卷中對於葛利高里、麥列霍夫內心轉變的特質費了許多深刻的筆墨，但只很顯然地，作者注視於自己的主要任務，是並沒有把這一轉變過程之描繪感到認識及俄羅斯人民的可恥屈辱之檢驗的程度的。然而在結局中，對於這種把反人民行動的全部命運集中自己身上，直到最終失敗的人物之新的狀態——，作者的注意還是不夠的，以致

在第八卷中顯露着對於麥列雅夫先前的藝術結構的「粗疏」
。而且現在，葛利高里、麥列雅夫在許多場合中差不多仍原
樣地繼續體驗着那種與他們先前的情況十分接近的感覺。

當同黨參加到匪黨中去時，正如他自己向佛明所說的一
樣，麥列雅夫是很清楚地意識到他正在走到那裏去以及爲了
什麼的。因此，早不待他先前的「良心」了。良心，這正如
所法——那是「另外一種想法」。作者在第七卷中已經的
確地向我們表示過，葛利高里在奧布爾蓋維克們實質方面，
已經沒有任何疑慮的存在了。現在第八卷中作者很明確地告
訴我們，只有麥列雅夫和狄察的個人動機使着麥列雅夫的行動
：「可是始終——會羅雅夫寫道——這羣人地抓住土地，妨
礙他的被摧殘的生活實際上對於他和對於別人還有些什麼價
值。」是的，麥列雅夫的生活是已經沒有任何「價值」了。
勇敢的藝術家會羅雅夫，他還沒有這背這一真理，痛苦始
終是痛苦。

在第八卷中，任何一個地方，悲劇的主角已不再是悲劇
的主角，而悲劇也不再是悲劇，這事實當然並沒有缺點，而
且正是由這部作品的長處。會羅雅夫最主要的是依賴於歷
史的真理。社會小說是由於主角，由於主角的轉變而轉變
的。主人公由一個社會的藝術家轉向另一場面，這一點，
在作者是「沒有責任的」。然而這種轉變應當在藝術上是
更加明確地轉變。比如，在第八卷中，葛利高里、麥列雅夫
的懷疑，「良心」以及其他等等，應當只是在不久以前還是

活躍，熱情的一種反應，只是關於過去之隱惡的一種隱惡而
已。麥列雅夫一切純個人的，色情的詛傳的習性，是應當得
到近於這種結果的性質的。評論是有它本身的邏輯的。作
者是很努力於這種邏輯的理解的，可是對於主題之歷史性底
過分的注意，以及某些「粗疏」致使作者沒有發現主人公轉
向新情況走去的十分明晰和最後特徵的線條。

這樣，我們看到那顯反人民行爲之歷史終結的本身，這
些描寫正形成小說的內容，那即是說，不許「譯譯的頓河」
成爲「十足的」悲劇。

下面的一種結論是可以意識得到的。假如說麥列雅夫
他的活動可能是另外一種方式的活動，更一般地他不再是悲
劇的主角的話，那麼也就徹底否定了悲劇結局之不可避免性
。然而悲劇的結局要就整個作品去觀察，而不能單靠這結束
的部份的，麥列雅夫已過分地「被懷疑所使蝕」，如同瓦斯
拉夫斯基同志已經正確地說過的一樣；反動行爲的波濤把他
撞得復還。正由於深深地沉浸於折磨他的不光榮的專業中
之故，麥列雅夫也「若有所悟」了。正是這要記起的，假如
麥列雅夫十分沉湎於和人民鬥爭的激動中，並且在這一層上
沒有一絲懷疑，那麼這就不能說在布爾蓋維克們所號召的道
路之正確性上，他沒有一絲疑慮了。葛利高里、麥列雅夫
的境遇與哥薩克大眾的境遇不同的地方，是在於他明白了鬥
爭的實質之後，他了解這鬥爭僅僅對於勞動哥薩克的敵人
們是有利的之後，他還要進行這僅可恥的鬥爭。

除此以外，在我們面前出現下列一個很有意思的問題。就是說，誰明白了真正人際鬥爭之謬誤和盲目，那麼在事實上，悲劇的結局也就不是「這」我們事實的本身，帶着它那深遠的人道主義，「干涉着」悲劇的法則，在悲劇之與範圍見解中插入若干實質上的修正。境遇的奇蹟就在這裏。假如高利高里、麥列霍夫到最後是個悲劇主角，假如他沒有逃出悲劇的結局，假如他「敢負責任」，——那麼悲劇的結局就能顯示出……不一定！這種「奇蹟」是爲我們的事實所判定的，無論從前的什麼人，——格爾也好，白林斯基也好，（他們會創造悲劇之古典的見解。）却沒有過見

到這一層。

悲劇——是藝術家的一個最勞苦的任务。我們的美學者還沒有能提出悲劇之新的法則。也許，第八卷中存在着一些藝術上的疑難，然而這同樣是由一個悲劇計劃到另一個悲劇計劃的必然結果。——這是和新的悲劇之創造的主要任務的——緊相連着的，是在新的歷史現實法則所揭露出的困難

有關的。在第八卷中有着許多顯著的藝術上的疑難，在這些疑難中減低了若干歷史進程之發展的成度，這是一般悲劇的特徵，特別是「薩姆的頓河」的特徵。

根據那與新的見解，悲劇的結局是不可或避地等待着悲劇的主角的。而這裏的事實上呢？首先是對於人物和命運是友愛的，而不是強硬的不可或避……

可是，假如「薩姆的頓河」的主人公結果成了悲劇人物的話，那我們就不應得到悲劇小敘關於反俄羅斯人民之不光榮戰爭的歷史之虛幻的不可或避的結局，直到它的可恥的退化。——這是在薩姆的頓河的小說。在一切場合中，高利高里、麥列霍夫之悲劇是不應被維持到最後。而這，也許就是和了某種藝術、某種藝術的小說對世界——對某種藝術的價值，對人們之某種藝術的讀者……

……這是在薩姆的頓河的小說。

（譯自蘇聯一九四一年文藝報第十三期）

向「靜靜的頓河」學習些什麼

司馬文森

一、「靜靜的頓河」的作者

「靜靜的頓河」的作者米哈爾·蕭洛柯夫，在一九〇五年出生於頓河上一個叫做申斯克路集林的哥薩克鄉村里，父親是一個牛販子，後來又做磨坊的主人。

他從小就受着教育，一九一八俄國發生革命，一九二〇年他始離開學校到社會來工作。關於他那時的工作情形，他親自傳中這樣描寫着說：

「自一九二〇年起，我就工作和游蕩在頓河區內。我做了很大的食品供應工作，也會過捕魚在大海命時殘留下來的匪幫。這和匪幫，一直到了一九二二年都還在頓河上騷擾着。這可是不幸，結果反被他們捕去了。」

「讀到這一段自傳時，我不禁使我們聯想到在「靜靜的頓河」第四冊中，不時出現着的那些匪幫了，這匪幫的一舉一

動，在作者的筆下生動地活現着，這和作者這一段經歷，也似乎不無相當關係了。」

一九二三年他離開頓河到莫斯科，可是他的工作依然是游蕩的，不斷的從這個工作崗位換到那個工作崗位，又從那個工作崗位轉到另一個去。比如勞動者，瓦匠，會計員，店員他都做。同時，他的文字生活也從這連續地開始了。開始時，他只替一少年同盟的新聞編寫了些小品，到了一九二五年他的第一部故事集「頓河的故事」才出版，這是他的第一本書。

「頓河的故事」出版後的第二年，他就着手「靜靜的頓河」的寫作。從一九二六到一九四〇一共十四年，他把那作品的最後部分完成了。不過在一九三二年他又發表了另一部作品「驚濤的處女」，第二卷現在似已完成，可是中國尚未見有譯本出現。到今年，蕭洛柯夫一共是三十七歲，三十歲不能算高的年齡，可是他已經創造了如何燦爛的

靜靜的頓河研究之一

成績，在歷史上，除了普式庚，萊蒙托夫等輩外，恐怕很難找出比這更使人稱頌的先例了。

蕭氏除了文學工作外，還作黨和公共事業的活動，這一點，我們可以從他的「被開墾的處女地」里找出許多線索來，他是月中斯克路集林地方代表，曾獲有列甯勳章。

二、「靜靜的頓河」的故事

這是一部表現蘇聯大革命時的頓河哥薩克的動蕩及其轉變的史詩作品。在這作品的第一冊開始，作者替我們介紹潘台萊家族的前身，有一個哥薩克出征去了，回來時作為戰利品的帶來了一個土耳其女人，他和這個土耳其女人生活着，到了她已有七個月身孕的時候，農民的迷信和無知，毒害了她，留下的只是一個羸弱的，不足月的嬰孩，這就是潘台萊、普羅柯非耶維支，全部故事可以說是從潘台萊開始的，以上不是一個序論罷了。

潘台萊成家立業後，成了一個富農，他的家族一共由以下七人組成，妻子伊莉娜支娜，一個和平軟弱的善良老太婆，大兒子彼得羅，一個樂天知命而略顯愚蠢的哥薩克，大兒子維亞查爾，一個大沒有愛和熱情就過不得生活的女人，二兒子高利高里，一個哥薩克土耳其血統混合的化身，很勇猛的青年伙子，二媳婦娜塔利亞，溫柔沉靜，爲賢妻良母型

的女性，女兒杜尼亞士瑪，一個不憚世事的小姑娘，這就是潘台萊家族的全體。在第一冊中，作者主要的向我們（一）介紹了潘台萊家族的人及其性格，（二）替我們介紹了頓河的哥薩克的生活場景，最後他替我們留了一條線，那就是高利高里和納克西爾亞的戀愛，出逃及至第一次世界大戰爆發彼得羅和萬利高里的入伍。

第二冊第三冊所寫的，主要的爲哥薩克入伍生活，及第一次世界大戰的情形。在這中間，作者告訴我們：（一）在舊俄的軍隊中如何起了分化，（二）革命力量的成長，（三）沙皇的被推翻，克倫斯基政府登台，（四）十月革命，（五）反動的白俄軍如何勾結帝國主義組織反動的地主政府，實行出賣祖國活動。在將近八十萬字的二厚冊中，作者就生動的給我畫出了這些令人胆戰心驚的畫面，在那里充滿了陰謀，死亡和血的戰鬥，可是革命是始終從艱苦中逐漸的在生長自己力量，同時我們也可以看出高利高里如何在鬥爭中，在兩極中感到徬徨啊，這部作品的主题，在這兒第一次明顯的提示出來了。

第四冊，反革命的勢力潰敗了，革命力量從血跡中取得完全的勝利，代表反動的哥薩克的潘台萊家族衰落了，老潘台萊在逃難中客傷死了，彼得羅被殺了，維亞查爾因爲染了梅毒投水自殺了，娜塔利亞因爲打胎死了，留下的老太婆懷嘆着向往日子，杜尼亞士瑪嫁了一個布爾雪維克。高利高里在白軍潰滅之後，就投到紅軍去當副隊長，可是不久，離開

爲了害怕清算逃亡而淪爲匪黨，末了連自己熱情和希望所寄托的阿克爾德都被殺了，他的理想破滅了，完全失去戰鬥勇氣，因而變成了一個完全不能認識的人，他仍舊回到那在等著要和他清算債帳的故鄉了，而這部作品也就在這兒完了。

在這部作品里，作者寫了一些什麼呢？

第一，作者替我們介紹哥薩克這一個民族的許多事跡，被驅逐哥薩克生活在我們未讀這部作品以前，看來是一個謎樣的生活，頓河這個地方也成了一個「不可知的土地」，作者生長在那兒，生活在那兒，自然他們的生活也就成了他描寫的對象了。

「哥薩克在俄國是一個很奇特的社會集團。他們最初的細胞組織，十五世紀就形成了，他們是可憐的先求着自由解放的一羣，是由封建的農奴制的壓迫中脫離到莫斯科的東南邊疆水的一羣。他們於自由解放的友情中，在這邊聯合了起來。狩獵，以及和草原中的遊牧民族作戰，漁業，以及掠奪沿海水進行來於俄羅斯與外國之間的商賈，這就是他們的生活源泉。這種生活方式，漸漸的把哥薩克們變成了富有經驗的職業戰士。俄國政府也就重視着他們的力量。它不惟希望使自已避免那不生產農民暴動的領袖，如：「斯吉彭·拉巡」，和「普魯陽·普哈乞夫」的哥薩克族的騷擾，而且更想利用這些職業戰士，以便保護國境，以便向南和向東作軍事上的擴展。

在最近數世紀中，哥薩克於有着特殊的發展。自由自在的哥薩克，竟漸漸地變爲專制政體的最忠實、最反動的保護者了。專制政體使哥薩克的居住區域固定了起來；原來哥薩克是受治於軍事階級和古老組織的殘餘相結合的那種類似自治的東西。哥薩克的土地分配是遠較通常的農民所得爲多，而他們的享受也遠較通常的農民爲高。

沙皇政府在哥薩克族間，形形色色的養成了階級的偏見，使他們起於高於所有農民的優越感。於是哥薩克們漸漸地對付俄羅斯和烏克蘭的一般農民，拒絕和他們通婚，把自己看成特殊民族的代表。

例如這裏，在「靜靜的頓河」第一部中，蕭洛詞夫所描寫的一種奇特的談話：

「我是哥薩克，你是吉卜西人嗎？」

「不，我都是俄國人。」

「胡說，不同的，——阿方卡起叱起來。」

「哥薩克是從俄羅斯派生出來的，你知道這層嗎？」

「然而據我說，哥薩克只是哥薩克種。」

「從前農奴們由地主處逃出來，就落戶在頓河，於是就把他們稱爲哥薩克。」

「去你的吧，親人兒……鬼才落戶呢……你看，你這流氓，打算把我們和農民一樣看待了。」

因此，在這部作品裏，作者就花了約三分之一的篇幅來替我們介紹哥薩克的生活，（如第一冊全部）而且也成爲這

部作品沒有先例的特色。

第二，作者向我們指明，這種富有反動傳統的集團也不是永遠不變的，他們在大時代浪潮的沖激中，也必然要起變化。

「然而在那哥薩克族這種思想「民族主義者」的錯覺的，外表的階級團結之下，正隱藏着一切其他社會階級所具有的那些矛盾。這種情形有力地革命的和國內戰爭的火焰，而且也燃着了「懶腰的」頓河，使烈地分變了哥薩克族。許多盧班的以及頓河的可薩克，優秀的貧農和有着最大覺悟的中農，開始在革命風暴之下，和土農夫同樣地其他與白衛軍共其命運的，那些富農和深固階級意見的屯墾們結合起來的，而在白軍將領們的領導之下，極成了名曰「頓河凡提亞」(凡提亞係採用法國革命時之反革命運動發生地區 Vendée) 城之名稱，以爲比擬，蓋此處即極盧班等地) 這一行動的哥薩克們。接着在全線版勝了白衛軍的同時，頓河上的反革命暴動也就被消滅了。

反動的傳統和偏見，儘管在革命的中途起了糾紛。然而無疑地，和自軍將領們，他們是不能始終同路的，勞動的哥薩克們克服了反動的階級偏見，而和工人階級聯合了起來。」

——B. 蘇不實寶蹟

第三，作者毫不虛偽，毫不掩飾的向我們展示了革命的現實意義，顯示了鬥爭的殘酷性，可是沒有讓鬥爭就不能成

功，在這兒，他告訴我們在內戰年代的革命戰士是如何視死如歸。他敘述着關於富農的怎樣企圖保護自己的財產和土地，他們是如何殘酷的向紅軍殺去，糧食委員和農村通訊委員們復仇，而展開了哥薩克境內的激烈戰鬥。在這酷烈的鬥爭中，是兄弟相對抗，父子相殘殺的。蕭洛柯夫更描寫出：扭負起和那庫庫命力量以及反動的殘餘份子，作一切艱苦戰鬥責任的農村貧人。這些人中有一種多麼奇特的特徵，那就是布爾塞維克的不妥協，和人這老農用的有機的結合，在他們中間爆發了起來。

第四，作者告訴我們這一個「鬥爭的濃濁」里，有着多少悲劇，有着多少悲劇的性，濟古來一家是全頓河哥薩克族反動的殘餘份子的代表，高利高里是一輩在剛烈之間——革命與反革命——上的代表人物，而將他寶貴的告訴我們，路只有兩條：革命與反革命，沒有第三條路，高利高里試探着去找尋第三條路，但是最後階級失敗了！

三、「靜靜的頓河」是怎樣寫成的

蕭洛柯夫完成了「靜靜的頓河」這部作品，共用了十四年功夫。中心——邊境線發展，因此往往在第二二冊已經有了很大的鋪路，讓讀者覺得長家的語言，而三冊却好像沒有寫成，記得我曾在一篇報導文字里看見了這樣一段報導，說蘇

動有許多讀者讀到「靜靜的頓河」的三冊時十分關心到葛利高里和珂克西麗亞的命運，他們寫信給作者，向他提供意見，認為應該如何如何的寫才能符合自己的希望等等，這是非常有趣的。蕭氏是否接受他們的意見，我們不得而知，可是從這一個事實裏面，却充分的說明了讀者的讀者是如此的關心這一部作品啊！這部作品的第二冊是發表於一九二八年，第二冊發表於一九二九，第三冊發表於一九三三年，第四冊則為一九四〇年。

蕭氏在寫這部作品時，一直沒有離開他的家，他的家是隱居在「靜靜的頓河」里所描寫的鄉村的哥薩克教堂的一百步遠的地方。在那兒，現在已經和出現在本講上的月申斯克集林情形大不相同了，它已經有一個小小的公園，有一些為革命犧牲的哥薩克軍人的公墓，上面還建了一座方尖碑墓及式石塔。在這柔靜的哥薩克村莊中，他過幽靜的隱居式的生活，可是他和外界的關係却不因而被切斷，每天都有飛機運載大批郵件到他處。他不用秘書，却自己一個人閱讀回復那些信件，他利用這種方法和全國各地的作家人民保持連系。他雖然也常常到莫斯科或羅斯托夫等大都市去旅行，但他一進了大都市便像一隻飛鳥被關進籠子裡那樣的不安。他是一個熱衷於釣魚和獵夫，與大自然相處是他生活中最大的享樂。他不能離開故鄉，是因為他喜愛了故鄉的靜謐，遠離著大都市喧嘩。

在一所由蕭氏自己設計而建築的，刷成天藍色的小屋中

蕭氏完成了一部關於頓河的工作，關於這作品的寫作經過，在動機方面他會作了這樣的自白：

「我開始寫這小說是在一九二五年。起初我並沒有設想這作品成爲後來所寫成的那個場面。我底意思是表現革命期間的哥薩克們。我打算描寫革命前後俄國哥薩克階級所表現的形態。頓河哥薩克在那時是會相繼地走上戰場而陣亡的。一個個，後來當我寫好大約有二百頁的時候，覺得那部作品的法不安好，讀者會奇怪地說：『爲什麼許許多多哥薩克人參加了歷次革命的政變？這些哥薩克人是怎樣的人，讀者們，這種地方是那些哥薩克人的領域。我自己開始想，這些在讀者面前恐怕都還是『不知名的土地』。』

「於是我就去起了一頓全副武裝我開始想不更廣闊的標度上寫這部小說了。當我的筆對面孕育成時我想到去搜集哥薩克的材料。當然，我對於哥薩克人生活的熟悉給予我許多助便。利。」

「我著手以目前的形式寫『靜靜的頓河』，大抵是在一九二六年底。」

關於這作品中的幾個人物的創造方面，他又說：「關於這作品中人物的創造，像葛利高里，作爲一種形體有其人，在頓河區內實在有這樣的一個哥薩克人，但是我必須鄭重的說，在我的小說中所敘述的那一切事實，實際從他傳記中採取來的只有他底軍事生涯的那一部分，戰後以前那部分確是假設時期，參與世界大戰又是假設。」

「就一般的輪廓說，柯柯克西爾亞我從最初的一刻就看清楚了。但祇是一般的輪廓。她那許多的特點並不是一時間都顯明的。當然這也不必全靠我底幻想，因為對於我們就有許多好的女人，在我們鄰近村子裏多得——具有強的性格，強的意志，和熱烈的心。一般說來，在小說裏描繪的這種情形當然並不是每件事都是實生活事件底「文藝的複寫」。但是鄉村中的生活，一個哥薩克鄉村中的生活，是富於這一類的故事和情形的。」

這部作品所寫的是從第一次世界大戰起到國內戰爭。那裏原作者的年齡看，那時他還僅僅是一個不大懂事的孩子，對於那些老哥薩克人的生活爲什麼會這樣熟悉呢，關於這一點蕭氏又這樣作着自白道：

「這很難說，或者是不斷地留意和在一個哥薩克環境之中生活的結果吧。主要的是你必須跟你題材底人物、環境、混合在一起。大家都知道，「安娜·卡列妮那」的主題，是一個實在的傳話暗示了托爾斯泰的。——就是說實際上確有這樣一個家庭，這些經驗，和這樣一個悲劇的場面。但是對於我們，這小說的讀者，這並沒有一點差別。我們祇知道一個卡羅尼那——這是托爾斯泰所創造的。就祇這位卡羅尼那，在我們心裏是感覺可愛的。我會盡心創造一個活生生的柯克西爾亞——使她一切的動作都貼切而可信。」

「我並沒有經驗過那些所謂題材的阻礙（恐懼）。我之所以寫「靜靜的頓河」祇是因爲寫「被開墾的婦女地」而激

起的，再——就是受激動是生活本身：廣大的生活和我自己村莊裏的社會活動。這便是足以充實作者的事實，它供給創作工作以材料。」

那麼，他正寫作時是不是也有困難呢？有的，比如——「據我看來，「靜靜的頓河」裏歷史記事部份是最困難和最少成就的了。因爲關於歷史記錄方面我並外行。我底能力限制了我。所以在處理這方面時我底想像必需多方討教。」

「我還記得，好多天和好多時候我會坐着祇寫上一兩張稿紙，就爲這個擾得頭昏。有時候一個完全的傳話似乎不得其當，我硬得給另找代替。就一巡這樣繁勞。至於對話，那是特別的困難。我必得幾次地，讀它，再讀它，從各方面去試驗它，而結果也許是：這是死的！」

爲着要解決這些困難，他就花了許多時間在於「查勘」材料的工作上面，他說：

「我的用意是：我必須仔仔細細地挑選我的素材，因此我一次又一次地考究它們，檢定它們。我確信「查勘」他底素材是每一個作家底責任。沒有錯誤（即使是非尋常輕微的錯誤）可以避去讀者底眼睛。我工作是很留心的，我儘可多化些時間。但是我仍然不免有許多錯誤。讀者都向我指出來了。當一位作家遠背真實的時候——即使是在一件小事上——他必然會引起讀者對他的不信任而使他們懷疑你怎見得在大事上便不會撒謊呢。」

關於作者在寫這部作品時，是否也受了別的作家的影響

，特別是托爾斯泰的影響，但蕭却聲明道：

「我受每一個優秀作家的影響。每一個好的作家就他本身而論各方面都是好的。魯契維甫作例，起初一看，在柴霍甫和我之間彷彿沒有一絲共通點。但是柴霍甫也是給了我影響的。對於我和許多別的作家所難的是我們接受影響都並不充分。」

從蕭這幾段簡單的自白中，我們可以得到這樣一個結論，那就是：（一）蕭氏在開始這部作品的寫作時規模並不如現在的大，他只想「表現在革命期間的哥薩克們的生活和鬥爭情形，後來覺得這樣還不夠，於是改變了自己的計劃，開始來描寫這個「未知的土地」里的鬥爭，受難和戀愛了。（二）由於他本身是一個哥薩克，生活在哥薩克中，所以在動手搜集寫作時能得到許多便利，困難大大的減少了。（三）他所寫的故事背景是他的故鄉，人物是現成的，從現實中吸取了材料來創造典型，不是從空想中想出來的。（四）如果遇到不熟悉的材料時他就用最大的努力去查勘，去體驗，用這方法來補救自己生活上的不足。

四、向「靜靜的頓河」學習些什麼？

有一段挿話，那時蕭洛訶夫同村人，一位他釣魚的同伴說的，從這一段挿話中，可以知道蕭洛訶夫創作態度的如何

嚴肅了，那挿話是——

「有一次他們同去釣魚，當蕭洛訶夫拋出誘餌，手裏提著釣竿嘴裏衝著煙斗在堤上坐下之後，他的同伴看稱這位作家變得對於周圍的一切都無感無覺了。只有一個多鐘頭蕭洛訶夫直挺挺坐在那裏，一點不動，他底眼睛盯住水面一點。他的同伴幾次招呼他，都沒有回答。覺得很奇怪，他就跑過去，接近他面前看他。結果蕭洛訶夫似乎從魂不守舍的狀態中被驚醒過來，馬上收拾了釣魚的傢伙。一溜煙跑回家去了，之後他就整一天一夜坐在櫃子前面，寫著，一點也不停。」

在這兒，把工作當作生命的，嚴肅的工作態度之下，他寫着他的作品，成功自然也在意中。現在，我們就以他的「靜靜的頓河」來作為我們考察的對象。首先我們要說的，就是關於，這一部史詩的成功，以及可貴學習的部分：

（一）恐怕是誰都無法提出這樣一個異議，說中國新文藝的血統與蘇聯革命的文藝有若干地方的共同點罷。在蘇聯革命文學興盛時，其幼稚成份，也和今日的中國差不多，他們單純地歌頌著革命，公式地鑿作品換了一條革命的尾巴，或是帶著糾實心情來檢討自己的失敗。在這些作品中，看來革命的成功是太容易了，或者是公式地說：不難革命也會遭受了打擊失敗通，但是最終他是會成功的。這種觀念化的結論在蘇聯大革命初期的作品中，和我們現在的作品中都存在着。讀了「靜靜的頓河」後，第一個使我深感興趣的，

就是這部作品已經脫離了或多或少公式化和觀念化了，
V·郭芬賢 譯

「很多的人都這樣設想，要是葛利高里堅持硬要走完小
說上說的這道路，那葛利高里就該到那裏去，那裏這
個收場會是一個怎樣的公式的階段而另外一種結局
也會符合公式的階段：葛利高里何以離開反動軍隊而在革命
軍中死亡，因為他爲了革命而犯的罪惡及過去的罪惡妨礙了
他去參加新的集團，然而葛利高里夫替他選擇了第三條路。一
是怎樣的第三條路呢？不是反革命，也不是革命，而是介於
兩者之間的路，葛利高里夫原的，動搖的性格到這兒始終沒
有改變，繼續存在着，可是他的無窮地確定了，新力量必
然要戰勝一切的。這種寫法，是很新鮮的，一個新的現實主
義作家應該具有這種精神，正如在列寧格勒集體農莊里一位
老農夫給葛利高里夫的信中所說的：

「……我喜歡你這一部小說……你沒有像前人那樣寫紅
軍永遠容易地得勝，關於我們和我們底軍隊在防
衛革命的過程中所經過過來的種種困難困苦你描寫得一如其
實，同樣的，在你繪大自然時也是忠實的，你不用一點過度
的文飾。」

歌頌革命不一定要公式的拖着一個尾巴，他總讓着指明
了邊境，同時也應把真正的革命的艱難的真實寫了出來，從
黑夜中去摸索光明罷，這光明才是真實可貴的。

(二) 從生活從民間去吸取題材。「靜靜的頓河」的成

功，除了它的正確的老問題外，我以為成功的遠在於它的真
實，在靜靜的頓河裏，生活是充滿了人間味，作者不是高高在
上自比諸人一等來看生活而把這自己八正正的生活裏面
和他們共同的呼吸，共同的情感受着同樣的感動，不使這機
充滿了詩詞歌賦，詩詞歌賦的作品，是深淺的，能使人聽覺的作
品，我還是第一次讀到，這作品是得實感嗎？那靜靜的頓河已
溶化進你的作品中，和他們共同的生活，共同的情感，共同
的呼吸，共同的情感，共同的生活。

(三) 在作品中，作者給我們創造了，潘台萊這老頭子，
創造了葛利高里，那塔利里，那塔利里，潘台萊這老頭子，
別說類型，而是代表著整個頓河社會的縮影，在葛利高里，
是一個個凡可的，而葛利高里，潘台萊這老頭子，在葛利高里，
執地迷住這老頭子的老人，有希望人道主義而擁護於革命，
反革命之間而不自決的青年人，有熱情而勇敢，和溫柔敦
厚的女人，這正像着這頓河社會。從葛利高里中去吸取與
型，從葛利高里一點來，這老頭子，這老頭子，這老頭子，
了，我以爲這寫作方法是成功的，可以學習的。

(四) 記得好像有人說過，高尔基在寫《維爾斯的時辰》時，可
以使你聞到草的氣息，讀一讀《頓河》的時辰，我也有着
這樣的一個感覺，在這作品中，作者展開在我們眼前的頓河
的草原，頓河的風景，是太美了，向畫面在別的畫本中我
們看不到，在別的地方也看不到，這是在頓河，我們讀着它
，使自已不禁迷失了，我們忘記了自己的環境，我們遠遠的

顯赫，在節制的草原之上。有性格，有骨幹，就連一草一木也自有風格，這正是我們嚮往，應向人學習的道路，試問在中國的作家中，有誰能做到的？

(五)有人以為這是費濟珂夫一點日常性的作品，讀完了它我也沒有回家，記在在一篇什麼介紹費濟珂夫的文章里，會談到這樣一句話，說在他身上帶有土耳其人的血統，這情形正和他在作品里寫的一樣，不遑論於一方面我們所知道的材料實在太少了，不敢確定，也許是寫他們的家族，但葛利高里却絕非是他自己。

(六)有許多穿插場面非常生動，從無數小斷片連結起來便成了這部作品的全景。這是一部因無數零星斷片連結起來而成的巨幅畫片。

那麼這部作品，是否也有缺點呢？我以為是有的：

(一)場面多，大，作品似乎很難於把握得緊，因此有

些地方，現出了鬆懈，散漫。

(二)第二冊第三冊寫得非常沉悶，關於戰爭描寫有許多地方簡直就是托爾斯泰的「戰爭與和平」和「塞瓦斯托波爾之圍」的翻版，作者否認受有「戰爭與和平」的影響是不相信，關於歷史部分寫得非常之含糊，這正如他自己所說那是一個大困難，因此在二、三兩冊中就使人常有混亂沉悶感覺。也許是因爲寫邊發表，沒有機會從頭來修改罷，所以使它有了這缺點。就我個人觀察，以爲第一第四兩冊寫得最成功，二、三冊中有許多地方可以刪去，多餘的可以省略的太多了。就把第二、三兩冊合掛成一冊也未嘗不可。

這部作品雖然也有若干小缺點，但也絕不會損害了它的完整，這是第一篇蘇聯的以史詩形式表現出來的悲劇作品，向它史學借鑑，它可能給我們的實益是太多了。

殘冬的到來，春得不遠，黎明的一刹那呀，最黑暗！

一九五二·七·二七 傍晚添此一筆。



冬 殘

· 汀 沙 ·

在那宮做堂皇的大廳里面，雖然好多演員都還沒有到場，戲文也算免強強排開頭了。因為這練更比呆板的期待好受一些。

那個女主角正在用了假嗓子唸着一段相當吃重的獨白，她一支手擎着新本名叫「大錢」的油印劇本，一面做着手勢，表情，迫使自己全都行動變成一個調劑的合奏。而她的後制，那個青年導演則在全神貫注的凝視着她，並且作着必要的提示。

導演的名叫徐雁。他是才從前線告假歸來的。他在那裡做宣傳工作，回來的目的是省親。過了舊曆年他就又要走了。當回家的時候，因為看到抗戰開始的時一批熱心於救亡演劇的朋友意氣消沉了，無生氣，於是他用靈氣力使得他們振作起來。排戲的日期已經改過幾次，殘冬一盡，便要拿出去公演了。

此外，那女主角對於這捲盛舉也是很熱心的。她叫吳楣，是個富有的少婦。她很早便參加了這劇團，隨後便不復以一個少奶奶的身份來看這世界了。因而最近兩年來的日子對她也就不異常沉悶。她用全部熱情希望着那個熱鬧的節日，親同生命上一個十分重要的轉機。

憑着一個要公爺愛玩愛鬧的皮氣，吳楣的丈夫也很熱心。他沾沾自喜他是一個忠誠的後台老板，一切道具，服裝，用費，全都由他張羅，他也時刻自作聰明的糾正着太太的每一個錯誤。

「不行不行」他搖搖頭說：「身子太扭了！」

「你不懂呵！」徐雁反對着他。「你不要聽他的話……」

於是那女人的照樣做下去了。她扭着身子，微側着頭，癩癩的攤開一條手臂。

「這叫什麼辦呢？」她煩憂的背著台辭，「我能够看見我的祖國淪亡嗎？呵，天！

我是中華民族的子孫，我也沒法住我心里的怒火了！……呵，呵，……」

「這一點動人！」而女公爺激賞着手舞足蹈的撩起狐皮袍子的大擺。

徐雁的臉頰紅下去，那個催請演員的用人用旺走回來了。敲着油膩的響指，赤腳蹣跚

鞋，就像一名煙館里的槍手一樣。他那合混的聲調使人想起一團泡變的棉花。

「大家都說等一下來」，他含糊的禿頭禿腦的說。

「放屁！」導演大爲掃興叫了。「趕快再給我來吧！」

「你就說人都到齊了啦，」女主角補充着。

「對，對，對！」要公爺顯出多許多謀的神氣表示贊成

：「隨便找那一個，你總說都到齊了！……笨貨，你不要說甚麼，教你的哇！……此地無銀二百兩，這條伙就有這機笨呢！……」

「呵！你說我連鼻涕也不曉得沁了呢！」

「好——你聰明得很——你就趕快去把！」

然而田旺並不立刻轉身。他把就在袖管里的一支手取出來抓抓耳根，嫵媚的轉身走了。

「你看你那個樣子呵，」徐雁車開臉不要看他。

他是一個快活生動的人，他是充滿了熱烈的信心來籌備這演劇的；然而，他的所有的興致現在是低落了。別的人也都感覺到失望，彷彿預見了那不快的結局一樣。那女主角則認真爲傾軋所擊斃了。

她擱下她那幾乎蹣跚的串演，含愁深深的嘆了口氣。

「真是糟糕」，她自言自語的說，「將來拿不出去那才是笑話呢！……」

「這都是小可呵！……」

導演感慨萬端的坐在一把八仙椅上。

「……我們又不是來賣錢的！」他接說，神氣顯得沮喪。「不過就這樣住下去，我看我也需要人來打氣了！……這樣的死氣沉沉，就把X大爺請起來恐怕都沒辦法——我倒不是趕快開方去把！」

「好，大家都走，後方的事可以不必要人干涉了！」

「事情倒沒有那嚴重，」公爺反駁着太太，「請的成我看，演不成我又儉省到幾個！」

「你個說法倒妙極了！」徐雁冷冷的忖他一句。

「本來是呀，」公爺轉口起來，「這個中華民國又不是我一個人的中華民國，別人都不起勁，你一個人就把抓筋撻筋了也是空事。你想想看，就只差跪下來給他們叩頭了！……」

沒有人答他的白，導演徐雁充滿苦澀的笑了。

那個劇團的初期的情況和目前的對照起來使他覺得啼笑皆非。那時候，當組織劇團之初，所有的團員的熱忱，他們還過期的那種熱烈的經歷，又被他那麼鮮活的記起來了。

那是一九三八年夏天，曾着炎熱，整整一個假期他們都是在戲院中和工作中度過的。他們自己背負行李，自己作飯，同時把怠工和好的物質享受視同一種恥辱。他們之中有一個爭辯，她拒絕了團體特許的滑竿，而在巡行的途中養了孩子。凡這些，現在看起來有如隔世了。他們有的去了前線，比如徐雁自己；有的陷於苦悶而不能自拔，比如果樹；而大多數人則纏繞在日常生活的泥沼里面。

在爲徐雁洗塵的歡宴席上，因爲這些熱情的回憶，因爲久別重逢的欣喜以及婉婉的力量，一個重振旗鼓的計劃立刻被接受了。然而，她的爲人意志却同樣迅速，好像更要徹底一些，因爲，除開那一對有窮的夫婦，一日的籌備會並沒有一人到場。現在能够勉强定出一個演出的日期，這成效似乎已經毫無把握，不能再進了。

然而，那個青年導演却是好強而任性的，何況他又才從如火如荼的熱線回來，因而他的氣勢也更旺；總是感覺就此擱下未免沒趣。他匆匆的掏出一包烟捲抽出一支在茶几上頓着，於是湯在嘴裏，嘴裏劃燃一根火柴。

「他倒不來我自己出馬」，他一面自言自語的說，綽票也要把他們都綁起來呢？」

「對我也覺得要你親自出馬才行！」那女的鼓勵着他。

「我還有個意思，」要公爺充滿靈感的建議，「你說我今天辦招待——本來我也預備請你們吃午飯的。只要幾十塊錢，就把他們通通打發了。你看那末開舞會吧，一請不來，兩請不來，……」

「快算了吧，」他的太太覺得有點害臊，「太把人小看了一！」

「小看了？師爺親口對我說的，他們吃豆腐像打牙祭」

「故意滑稽，不是去年添發二斗五升米貼，鍋都早用起

了！……」

「好吧，」徐雁板着臉切斷他，「就說你辦振也沒關係，只要你肯拿出本錢！」

他是故意揶揄他的，因爲這公爺也和其他許多公爺一樣，很滑頭的，他們的嘴巴遠比手頭漂亮。然而，他這一來，爲了撐持面子，那個漂亮的哥兒覺得這不應當成玩笑看了。

「你不算說那多，」他笑着做出一個拒絕的手勢，「有你吃的，有你吃的！……」

「當然呵，只要多掙下會角落就行了！」

「那你就親自去啦？」吳擬催着他。

雖不滿意丈夫的見解，因爲想那消滅愈來愈壞的失敗的徵兆，她也一下相信了他的辦法的可靠。而且，顯見得更熱心，更着急了，但是徐雁抽着煙捲，一意陷在毫無路數的遐想里面。

「慌甚麼呵，」他漫不經心的回答着他，「等甲旺出來，再說呀！……」

然而，出乎意外，他即隨即買火似的一下跳了起來。

「去它媽的！我氣想明天就回國去了！……」

他大叫着，順手把煙蒂拚力的向着天井里一擲，於是一溜煙了出去。

在心靈上他是認爲把他的假訪看成一個最後的行動的，有果失敗，他便決心不再費心費力了。雖然這不免是他一時的憤激之言，至少是不見得明天就會動身，却也相當確定。

他在川大法學院讀了兩學期書，隨後便停學了。但却異常用功，雖然國際公法之類早已由他束之高閣。他的家庭包含有他的寡母，一個幼妹和他的生式的妻子。他到前方去已經兩年多了。在起初，他的朋友都不相信他能走得成的，而結底他却使得他的家人淌過不少的淚。

他有着付瘦小靈動的身材。雖然還不到三十歲，但是很幹練的。加之性情上的爽利，聰明以及博學，一般朋友對他異常尊重，而且愛他。他有天生的組織才能，而他的軍武器便是他那極近乎滑稽的樂觀氣概。然而，這武器，在這幾番的傾瀉當中，似乎已經腐敗而無用了。

他一連跑了三四處。在費了若干舌之後，他們承認下來，答應去吃午飯。然而，他們並不心慈，這回在領孩子，那個雙雙的跟着他，袖着，折下身子，圍椅上納悶。只有在那邊一度得到了意外的成功。那是一個身體結實，蓄着短鬚的青年。他的處境比任何人艱難，但到永遠生氣蓬勃。

同時他是一個大膽的賭徒，儘管生活很成問題，薪水到手，總一賭一過。他有三個孩子，第四個又三六晚一禮拜了。而且已經送了人了。當徐雁跨進那也軍隊室，也軍書房以及客廳的時候，那個剛才送了嬰兒轉送的女短工正在歡天喜地的談着那富室接手的經過。

那青年背的輸入者原是早知道這計劃和措停的。在聽了幾句之後，他忽然停點於他的神氣笑了。

「以後當心點呵，」他半開玩笑的進着忠告。

「不生關係！」兜起胡哄笑了；「嘩！你看過前天的報麼？政府準備兒童公育了呢？哈哈！……」

「那嗎你們又加緊工作吧！」徐雁開了一句合格的玩笑。

掛着亮晶晶的淚珠，希婦帶點羞的笑了。但她隨即嘆了口氣。他開始打開那女工交給她的一個紅紙卷兒。而當她取出那一摺十元的法幣出來的時候，繞在床前的孩子們是歡喜了。

「呵呀，盡是新票子呢？……」

「那些人真大方，」那女工說，「給我都拿了十元！……」

「去它媽的！」兜起胡忽然大吼起來，「我且說賣人口的嗎？……」

「不是，不是，人家說得滿客氣呢。人家說，先生娘在月子里沒有送禮，……」

「不管他怎樣說，再給我退轉去吧——他可幾個錢錢哇！」

「快算了吧，」徐雁極力解釋，「平常間那些人够得狠呢！……」

「也對！我今天請你吃一台吧。趕緊去請個膀來燒起，去它媽的！」

「留到明天來好吧？今天吳楣請吃飯呢。」

「呵——那嘴走呀？擺開接他烟十六圈再說！……」

「牌有你打的，我們的戲呢？」在訪問中他第一次揚露出吃飯的目的。「你是個重角呵！」

「不生關係！只要兩天就排熟了。」

「少吹點牛！你讀過劇本沒有啊？」

兜腮胡不好意思的嘆了口氣。

「你看我這幾天那裏有工夫呵！……不過不生關係，今晚我開夜車，……」

他們一同走出去了。劇本而外，兜腮胡沒有忘掉那女工拿回來的一百元票，因為他想這一下總不會排成戲的，打牌必將成爲消遣無疑。徐雁湖沉在一種意外的滿足里面；覺得別的人雖然很成問題，總算業已部份成功，失敗的危機至少是減少些了。

而當他走進那間宏敞的大廳的時候，他的愉快忽然膨脹起來。因爲，在他的精測當中，一定還要催請一次才有人肯來的；也許這會有人爽約。然而，出乎意外，那個在他還沒有把握的角，倒先到了。那人叫黃裳，有四十多歲，素以明達幹練受到大家的尊敬。他的品格也極高的。

他頗算得這班青年中的台柱。這不僅因爲他會演戲，主要的，有了他的參加劇團才不會被人輕視，他不常是道貌岸然的，白面黃鬚，外表異常土氣，他的生活很苦，已經教了二十多年書了，近年以來，他會說教書等於辦報，但却從未忽視他的神聖的責任。

他的意外的早測是別有原因的。他剛才得到一位哲學的信，於是立刻趕來。但除了吳楣夫婦，徐雁湖不知道；他爲一時的熱情態度，也未細看他們的神色，他但憑了他的爽快叫了起來。

「真是不勝榮幸之至！」他滑稽着，「我這就叫滑竿來接你啦！……」

黃裳沒有回答。他苦笑一聲，於是含愁的對望着他。他的心裏衝上一股無可奈何的苦味，他嘆息了。倘是再轉去十多年，他是不會把他帶來的消息當回事了的，他原是個爽利熱情的人。由於感覺自己的遲暮，現在他特別珍惜他的青年友人。

他在斟酌着應該怎樣傳達他的消息，但是吳楣已經搶先道：

「你倒少高興點！」她略帶點頹唐的神氣，「有人已經釘着我們了！」

「真是，……，是無天理！」要公爺感慨着。

「呵，就這樣深沉嗎？……」徐雁湖歎氣，故示誇張的大吃一驚。而在看了那封信裏耗的私函以後，他又異常自信的，與高采烈的發揮了一大套理由，以及他們自身無瑕可尋的清白。

「總之，他總唔不出個所以然來的，」他接着說，「我們動手排我們的戲吧！」

黃裳似乎沒有注意聽他的話。他勾着頭，一又手掌反

竟撫順着那愁蹙着的蒼白的瘦臉。而當徐維揚東了他的駁論的時候，他嘆息一聲，於是帶點非難的笑了。

「老弟，」他昂起來，嘆息着說，「你這些話都是常識以下的看法！……」

「我知道，果子是果子，面子是面子嘛！……但是我就不信蛇是冷的，唉，唉，唉，」他極詼諧的招呼大家注意他的一枚徽章，「眼睛睜大點吧！我這里還掛着一枚鏢板子銅元呢。」

「對的，我才放下代理分隊長好幾天哇！」兜腮胡子大聲的說。

「可是你知道你的分隊長是怎麼搞掉的麼？」黃裳微笑着問。

「有人使我壞啦！」

「好！」那中年人興沖沖的站起來了，帶點教訓的逼視着對方。「好，」他斬切的說，「你這樣一和賭鬼都一撞就散了，這樣一大羣人，鬧得烏煙瘴氣的，他肯放你嗎？還是回去當你看護婦去吧！……」

他啾啾嘆氣的苦笑着坐了一下去；別的人立刻爲沮喪所包圍了。

「去它媽的，還是早點滾蛋吧！……」

因爲無法反駁這些言之成理的議論，實在也是實情，年輕導演是連殘餘的勇氣也失掉了。他感覺失望的叫着，落進一張椅子上去；但他隨即又跳了起來，奔向那中年人去。

「噫，」他近乎質問的拖長聲音問道，「未見得就這樣深沉吧？」

「自然不算得深沉，也許進城去疎通一下，備個手續，……」

「好呀，」那女角歡呼着，「我們就做封公事試一試吧！……」

這一來，大家重新又振作了。七嘴八舌的討論着公文的措辭。並且他們催促着黃裳立刻動手。在理存的人中只有他恆這套。但他沉思着，老是不置可否。最後，聽一聽鋒利的的眼光，他才懶懶表示。只應得成他竟決定粉墨登場，公事呢，他却絕對不願意做。

「這是演戲嘛，」他冷冷的一字一板的說，「是宣傳抗戰嘛，就這樣傷味？……」

「遇着遇到兩週手本的事了啦，」徐雁央求的切斷他。

「不！……我不輸這口氣！……就說血冷了也不是我自己願意冷的！……」

他記得認真而又嚴肅，大家都知道他的意見是無法更改的了。然而，就在這時，那個混名師爺的國文教員，伴着一對青年夫婦走了進來。如混名所暗示，他是專於做公事的，便是外表也像。

他的面貌黃瘦，但很纖細，蓄着過長的指甲。他一出現，要公爺便得救似的叫道：

「較的歡迎，」他一下跳了起來，「就是等你做公事呢

「怎麼，不是說請吃飯麼？」

「公事做好了有你吃的！」吳楣滿口承認。

徐雁隨即把他拖向一把椅子上去，開始說到公事的內容，以及如何措詞。但當他談到演劇的消息已經引起猜忌的時候，師爺不免驚悸起來，而最後，更像念圖迷跑似的，他一下從椅子上摔起來了。

「哎呀，說來說去又是演戲！」他像受了作弄的大笑着說。

「怎麼樣，鬧了半天，你以為是說到玩的嘛？」

「快算了吧，時間已經來不及了！……」

徐雁想要做個鬼臉，滑稽一下，但他只好敗興的呻吟了一聲。

「並且，」師爺緊接着說，「還沒有演出來就在鬧鬼，惹來的麻煩更多。好，你少開點玩笑吧！……」

那中年人忽然神經質的大笑起來。

「決不要再說演劇了吧，」他冷冷的說，「再說下去，今天的午飯還沒有人吃了呢。……」

大家留神一看，那一對同着師爺一道來的年輕演員，已經溜了。

「既然來了我倒要嚼一頓的。」他又幽默的加上一句。

「好，」師爺大加贊成，「就擺出來吧，吃了我還有事情呢。」

最後沒趣的是吳楣的丈夫。演劇的失敗自然使他掃興，但是那使他感覺得晦的，是他的招待擺不脫了。但是，轉面一想，他是一子之家，戲演不成倒也是件好事，免得被人拖累，招來一點橫禍，那就太冤枉了。

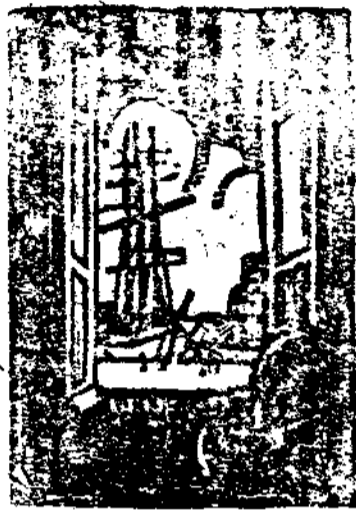
「田旺，」他懶懶的說，「你去廚房里催一餐啦！……」

「對！要是還早我們就搓它幾圈再說，」兜腮胡溜着眼睛找尋賭具。

「它媽的，我真想今天就滾蛋了！……」

吳楣沒有張聲。她愕然的凝視着徐雁，於是長工嘆了口氣。

(完)



隣家

韓北屏

劉君編輯劉君看完了大樣，走出報館門口，天色還很昏暗。樓上向靜安祥的景色和空氣中睡眼充足的似的飽滿氣息，使一個在編輯部和排字房工作了一夜的人，頗感一陣清新的舒適，萎頓的精神不禁振作起來。

報館門口是有名的風景路。珊瑚在曉風中作着晨操，後河盪漾。湖濱的法國梧桐和白楊，伸着高高的枝幹，想從洋樓的頂上，探視東方的天色。風景路一天到晚都是紛忙的，只有清晨才是靜寂：一條平坦而寬長的柏油路，在兩邊樹的覆蓋下，路而有着一層油似的薄薄的露水的痕跡，沒有一個行人；除去鳥鳴之外，也沒有其他嘈雜的響聲。劉君來站在一顆枝葉特別茂盛的白楊底下，高舉起兩臂，對着寬闊的珊瑚作深呼吸。

「早晨的美景，不是都市人所能領略的！太好了！」

劉君承擔着白楊樹幹，轉頭看看臨欄的人家，大門緊閉着，窗戶緊閉着，有些窗戶裏還有着昏黃的電燈光，大概人

們都沉醉在他們夜生活的夢寐中。報館大門已經打開，二樓編輯部的電燈還有一盞在燃着，只是從窗口看過去，裏面是空洞洞的了。劉君來從第二個窗戶，看到裏面牆壁上懸掛着的世界地圖，在地圖上端的那一大片土地，遠遠的吸引了他。他剛才觸發了關於那片土地上進行着什麼戰爭的消息，在頓河，在伏爾加河，在高加索，……那些由梭羅羅夫等作家們用風情所描繪的土地與人民，在劉君來是相當熟悉的。當劉君來接到由各方拍來的電訊時，他總是十分興奮的閱讀和編譯着。那片土地上的戰爭，已經和東方大陸上的戰爭，融和成爲一片，可爲劉君來他們所關心的了。兩小時之前，劉君來曾在新聞稿紙下寫了兩行大標題：

「塞夫蘇軍大反攻」

「殲滅四萬五千人」

現在，當他又從窗口看到那片土地的圖形時，剛才興奮的心頭，不禁又重復飄蕩。

於是，他離開湖濱，朝回家的方向走去。

劉君采輕快地走着。四圍寂寥而且清新，人走在人行道上，彷彿游泳在澄清而涼爽的水中一樣，有一種說不出的快感。劉君采盤算着，他預備好了回家對妻所說的第一句話，他準備說他昨天晚上精神特別好，他準備告訴她在頓河伏爾加河之畔的人民，用鮮血寫下了壯美的史詩；他又準備告訴她在東方大陸上，我們的人民又怎樣擊退了在東南沿海進犯的敵人。最後，他將擺着她的手：

「勝利毫無疑問是屬於我們的！你瞧，最快活的一天已經開始向我們走來了。」

這最後幾句話，本來是他想好回家說的，但是，他走着，竟不意的說了出來。他回身旁看了一眼，幸虧沒有行人，只是遠遠的有一個警察立在十字路口，向他瞧着，他假裝着咳嗽，掩飾着走過去了。

走過東門江上大橋時，東方的雲彩像孔雀屏似的輝煌燦爛，並且在莊嚴之中有極多的變化；那光輝的紅日，儀態萬方的從雲海中湧將上來。劉君采對太陽喝了一聲采，又迅速的走下大橋的斜坡了。這時，離他的家已不遠。他看到隱在淡淡的山邊煙霧後面的一叢新建的木板屋，他的心突然感到重圍。

劉君采是兩個孩子的父親，第一個孩子還不滿兩歲，第二個孩子在三個禮拜之前又出世了。他對這兩個孩子的臨生

，有着一般青年人對於幼小者共有的態度：是關心，然而也有着漠然；很喜歡他們的來到，然而也嫌他們來得太早了一點。就在這樣矛盾的心情下，劉君采想起了孩子的時候，便有一半是喜悅，另一半却帶點兒憂鬱。這憂鬱的生出並不是因為孩子的討厭，而是因為自己不能使孩子們生活得較好。喜悅與憂鬱在劉君采心上常常平行的翻過，像兩根灰白的線。可是，在劉君采太太的心上，却顯出了相當的重量。她時常為目前拮据的生活感到煩惱，而對於未來的生活又感到隱憂。但是在劉君采面前，一而因為她的掩飾，一面因為劉君采的樂觀的感染，她似乎愉快活潑些。獨自的時候，她就有太多的思慮了。

昨天晚上，劉君采來到報館，前，曾在家裏幫助他太太替孩子洗過澡換過衣服，然後又帶大孩子吃了藥——大孩子在他母親生產時，患了腸胃炎與肺炎——當他離家時，大孩子似乎安睡了些，伏在母親的肩頭，不哭也不鬧，而且也不覺疲乏。於是，他照例地向他的太太道了晚安，帶着輕快的神情進城去報館工作。

此刻，他又看到在晨光中的家屋了。

憂鬱的重壓，只是像沉重的貨車駛過短橋似的，一剎間便過去了。劉君采仍舊樂觀的想着：大孩子的病大概比昨天更好些了；第二個小孩子好像洋娃娃似的裹在衣包裏，瞧着小眼睛看她新來到的世界。他假如把戰爭獲勝的消息告訴了太太，她一向會很快樂的。於是，劉君采踏着郊外碎石鋪成

的小小，帶着幾分躊躇的向前走去。

他從後門進來，經過廚房走上樓梯時，故意放輕了脚步，像獲了目的物的貓似的，小心走上去。他以為他的太太或許還沒有睡醒，那末他將輕輕的推開房門，出其不意的推開她擁抱她……果然，房門關着，房裏沒有聲響，他走到窗下，伏在窗臺上，隔着紗布窗窺向裏看去，裏面不太光亮，一股隔宿的溫熱的氣味，很濃烈的衝過來；他定神看時，只見帳門掛起，他的太太坐在床沿上，輕輕地拍着閉住眼睛臉看的大孩子。當她發覺劉君采走到窗下時，她對着他搖搖手，叫他不作聲。

劉君采懷着不安的心情走進房來。他的太太繃緊眉頭，對他苦笑一笑，然後用手指指着大孩子，十分低聲的說：

「阿環昨天夜裏又發燒！」

他看見阿環閉住眼睛，微微張開口，臉色青白，兩頰與嘴唇顯得特別紅艷，大概是熱度還沒退。

「他睡着了？」

「沒有！」

阿環聽見他們說話的聲音，無力地張開眼睛，朝劉君采望了望，又向他母親看了一眼，最後看住映在紗布窗上的那面不眠了。在平時，他見到劉君采回家，總要老遠的就攆着趕他抱，甚至聽到他的聲音時，也會叫爸爸的。今天是真的衰弱了，十分可憐的樣子。

「阿環，爸爸回來了，叫爸爸！」

「爸——爸！」

阿環躺住不動，張開口低低叫了一聲。只見他胸部起伏得很厲害，顯然是很用了力氣的。

「環，可憐的孩子！」劉君采滿臉拉住阿環的手。「爸爸疼你！」

「采，你靠住他坐一下，我去買藥去！」

劉君采的太太讓了位置給他，自己走下地去。

阿環的眼珠跟着母親的身影轉動了一下，又輕輕地閉上了。小嘴像魚吐水似地開閉了幾遍，呷唾沫很少，響起一陣粘膩的聲音。

「梅，倒杯水來，阿環口渴！」

劉君采把阿環扶着半坐了起來，將茶杯就到他的嘴邊，他一口氣喝了半杯，似乎感謝的樣子朝劉君采望了一眼，無力支持地又躺了下去，呼吸復愈。

劉君采的太太——梅儘出屋之後，劉君采靠住床柱，拍拍阿環，阿環又閉上眼睛了。第二個孩子阿珠，裹在毛巾被中，呼吸很均勻的睡着。

城市在曉風與曠日的催動下甦醒過來，市聲在遠處的江那邊，慢慢的加強，響坐在郊外的房子裏，也可以辨別出聲音的方向了。屋子周圍是菜園，買菜的挑着菜担的沉重的脚步，間斷的從樓下經過，他們的屋內部毫無聲息。

劉君采的屋子是一座用木板搭成的平房，像這城市一類

新建的房屋一樣，草率簡單。這房子一共有八個房間，分成兩部分，每部份樓上樓下各有兩間房。劉君家是住在東邊樓上單獨的一間。樓下兩間，一間住着三個青年學生，一清早就到學校去了，另一間住着一對在戲院當樂隊的夫婦，他們這時方才入睡。樓上後房一間，便是和劉君隔着一層木板壁的一間，也住有一對夫婦，男的在某機關當庶務，被說和那機關的首長有親戚關係。他是將近四十歲的胖子，從他腦後一腫重疊的頸肉，以及鼓脹的額頰和細眯的小眼睛，可以看出他是屬於愛財而自鄙者的一類人。他在機關中的職位雖屬卑微，但是他利用他的地位和權限，他像久乾的土吸收乾涸的水一樣，幾乎沒有一筆經手的錢他不從中撈摸。而且，他利用公款與撈摸來的錢，兼營生意，飽淪陷區，走私，所以他現在是更肥了。和他恰恰相反的是他的老婆，她是瘦而長的，照她目前的生活說，她應該像她的丈夫那樣日漸其胖才對，然而她依然是保持她貧賤時的瘦瘠。她的相貌與實際年齡是不相符合，二十四五歲的人却像三十以上的人差不多。她企圖以脂粉與服裝來掩蓋她的醜陋，然而她是發戶，似乎連化妝與修飾的教養也很缺乏，因而她的服飾，脂粉的調敷，甚至頭髮的式樣等等，都因為是隨意的堆砌而顯出極大的衝突。可是，她不以爲意的，她以她這種失敗的模仿爲成功，她現在甚至連說話的聲音語調也在模仿那些斯文的女人了，實際在她矯作的聲音中時時流露出本來的粗魯，結果是令人難堪的一種聲音。這對夫婦的相愛，正如她們的形

容一樣，是非常強烈的對照，因此，經常的日子中，彷彿車輪碾過不平的砂石路面，不斷的會有着沙沙之聲發生。

可是，此刻是安靜的。劉君采倒懸隔壁有何動靜，除去小鏡子嘴嘴牆根的碎紙之外。這是一點聲響也沒有。

「這對賢夫婦倒會這樣安靜？」劉君采對着那薄薄的水板，自言自語的說。

阿環雖然又煩燥起來。開始是不停的翻身轉側，然後是喘息和斷續的呻吟。劉君采用手靈試了他的體溫，額頭和手心都很燙人，他發高熱了。劉君采抱他阿環，在室內來回的走着。

「環！乖乖！媽媽一會兒就回來了，不要鬧，不要鬧，……你喝點水嗎？爸爸倒給你！……哎喲，真是太熱了，有點燙手了！……乖乖，你有點難過？好，等一等，爸爸抱你去請醫生。……」

等梅健由茶場回家時。阿環又伏在劉君采的肩上海睡著了。梅健蹣跚走進房來，劉君迎上去說：

「阿環剛才又發燒了，不樣子大概心裏難過得很，恐怕他的病是不輕的！梅，昨天夜裏他就是發熱？」

「後來也出了汗，不過很少，鬧了一夜……」

劉君采看看梅健，她秀麗的臉有點消瘦，膚色也有些黃；兩隻大眼睛的周圍籠罩着一團陰影，眼睛像一池清水蒙上一陣薄霧的灰塵，顯得不十分明亮，她的髮髻盤在腦後，有些亂蓬蓬的，更顯出她的憔悴。劉君采陡然記起他們結婚的

梅健是那樣的洋溢着青春的活力，短短的三年，生了兩個孩子，過了幾百個不十分寬裕的日子，竟使一隻鷹燕一樣的人變得衰老了。他抱愧地說：

「梅，我真對不起你，你現在還沒有『滿月』，不但沒有休息補養，並且還要熬夜受苦！我心裏真不安得很。昨天夜裏你一定又睡得不好？……」

「下半夜阿環才開始鬧的。」

「梅，你怨我嗎？」

劉君采走近了她，一隻手抱着阿環，一隻手按著她的肩頭，用陪罪的眼光凝視著她。

「梅，你說，你怨我嗎？」

「我爲什麼要怨你呢？」

「因爲我使你們生活得不好！」

「不要說廢話！」梅健後肩拿開他的手。「快點預備飯吃，吃過飯抱阿環去看病！哦，采，你瞧，我買了兩條魚，是你頂喜歡吃的，價錢也便宜；從鄉下人手上買的，不像魚販敲竹槓。」

劉君采目送梅健拿了炊具下樓到廚房去，他靠在窗口，近下頭，其實什麼也看不進的看住地板，他陷入深思。他們的結合，是在戰地工作中種下了種子的。那時，抗戰剛剛開始，他們爲偉大的戰爭所召喚，放棄了自己在戰前的生活和夢想，以快樂的腳步踏上戰爭的崗位。劉君采和梅健，像無數青年工作者一樣，忘記了一切的熱狂的工作着，陶醉在工

作中，陶醉在勝利信心中，而且也陶醉在同志愛的真誠親切的氛圍中。也正像許多男女工作同志一樣，他們由工作的媒約而結合了。兩年前，因爲梅健懷孕的關係，他們才由戰地回到後方來，劉君采重操了他的新聞記者的舊業，這樣便佔了都市的一角，他們定居下來。

「生活是多殘酷！兩年前還是一個生龍活虎的人物，現在竟被馴服成這個樣子了。」劉君采沉默了一會。「生活，什麼時候才能跳出生活爲我們所設下的陷阱呢？讓一個人的精力完全耗費在燒飯帶孩子上，是多麼可惜！」

樓下有劈柴的聲音。劉君采把阿環放在床上睡了，自己跑下樓去。

「梅，要我幫助嗎？」

「謝謝你，不要！阿環睡了？你也去睡一會兒吧！等會去抱孩子看病，今天上午你又沒有時間睡覺了。」

「不要緊，少睡幾個鐘頭沒有關係！」劉君采接過劈柴刀，蹲在地上工作起來。「梅，要是此地有託兒所就好！」

「你又想起送孩子去？」

「你不想嗎？你甘心這樣？」

劉君采說完了第二句話，立刻有點懊悔，他深怕她會因誤會而生氣。但是，他看她的並沒有激動的表情，只才放心。

「我，實不還不想，孩子有地方託了，我也可以分點身做點更有意義的事。然而，事實不是如理想的。」

「妥協的論調！」劉君采心裏這樣說，但是並沒有說出

口。他不贊成她這種應付生活的方法。

「梅，我們對生活就真有『付』而沒有『還』嗎？」

「你說吧，怎樣『還』呢？」

「自然一時也說不出具體的話來，只是，我們應該抱定一個態度，就是和生活作戰，笑嘻嘻的和生活作戰，決不能給生活屈服，甚至要打倒了他！」

「等了吧，你別發議論吧！」梅健對劉君采這種認真得近於迂呆的說話，忍不住笑了起來。「采，你說我不是笑嘻嘻的作戰？要發我沒有這個信心，我為什麼不叫你改行去做生意呢？發了財，不是舒服得多了嗎？」

「這才是『不給生活打倒』的態度！哎喲！」

劉君采的手給劈柴刀砍破了一小塊皮，血流出來了。

「你瞧，生活打倒你來了！」

在他們兩人笑着的時候，外面突然有人吵叫。

「……我勸你不要太貪心，你死不肯聽！好，到手的三千塊錢，送了不算，還要倒貼一千五百塊，這到底是哪一家的算盤？」一個女人濃辣的聲音。從她的聲音，可以想到這是一個怎樣的女人。她這時一定邊走路邊大聲說話，將她嬌嫩的新文完全遮掉了的粗野的說話。說着話時，必定是趕上一步，倒過身來攔住對方質問。

「少說一句好不好？」男人的粗厲的聲音。

「誰？」劉君采問。

「那對賈夫婦回來了！」梅健低低地回答。說到「賈夫

婦」這三個字，她抵住嘴了。那個美妙的稱呼，是她和劉君采特為他們而起的。

「昨天晚上他們沒有回來？怪不得剛才那樣安靜！」

「你不聽他們在說嗎？一定又是賈錢賈錢了！」

「……少說兩句？你賈錢，我說都不能說？天都翻了，老娘偏要說！……」女的先推開後門，跨了進來。「哦，劉太太早呀！……劉先生，你還沒有睡？……你聽，一進一出是三四千！你有多少錢？就是金山銀窖也不能這樣攪呀！……」

女的還待往下說時，男的早踏上樓梯，往樓上去了。這種無言的抗辯，使得女的更加氣憤，於是將旗袍的前後下擺都掀了起來，氣沖沖地趕上去，嘖嘖還不住的詛咒：

「死鬼男人！死鬼男人！」

「采，快點上去，這對賈夫婦吵起來，孩子一定要被吵醒的。」梅健少停了一會，又笑着說：「還有，你那塊和生括作戰的創痕也得包一包！」

樓上的衝突又起了。

「你說，到底我說的話你聽不聽？」充滿威脅的火藥氣味的男人的聲音。

「不聽！」男人的聲音。斬釘截鐵的態度。

「好，小李！」女人意外地軟軟地下來。「閒話都不必說，單問你，除了錢肉疼不肉疼？」

「笑話！男子漢大丈夫，這幾個生不帶來死不帶去的身

外之無益得什麼？肉疼？」

「乖孫！你現在忘了本啦！半年前他媽的還是一個窮光蛋，現在變得多闊？」

「我忘了本，你現了原形！」

「我看不慣！」

「看不慣請滾！」

「滾！」女的咆哮起來，手在桌上一拍。「你叫我滾！要滾你替我滾！媽的！一個小小庶務，要不是老娘替你找本錢出主意，你他媽的有今天？說得好一點，大家在一起，糊得好看。不然的話，惹得老娘掀開你的屁股，看你到底扒了多少錢？」

在女人的猛烈的攻擊下，男人似乎受到極大的壓力，一時顯得十分狼狽，無力反攻，只好往床上一躺不聲不響了。

在隔壁戰況沉寂的一瞬，劉君輕輕走到床面前，看到阿環阿珠兩個孩子都很安靜的睡着，他伸手探了探阿環的額頭，熱度是沒有退，但是，似乎出了汗，皮膚上有些濕濕的。然後他走到窗下桌前坐下了。

「不行！你不作罷就算了？」隔壁女人的聲音又響了起來。「你現在是大國老，用錢不在乎。你能用我也能用，快點，拿五千塊錢來！老娘也送你看看一下！」

沉默。

「快點！死鬼你聽見沒有？」

接着是兩個人糾扭的聲音。床舖被騷擾得發出叫喊，儘

板受震動，連劉君采這邊也感到搖晃。阿環被吵醒了，哇的哭了起來。劉君采抱起了他，走來走去的哄着他。

「你給不給？給不給？」

「我身上沒有這多現錢！」

「沒有錢？大話倒會說？不行，你藏了現錢去賭博，去

養小老婆？不行，拿錢來，快點！」

等到梅健拿了飯菜上樓時，隔壁房裏還有著斷續的吵鬧。劉君采苦着脸對梅健搖了搖頭，似乎是說他站在火線的邊緣，受到流彈的襲擊了。

「采，吃飯吧！」健梅故意放大聲音說，然後又低低地問：「隔壁怎麼樣？」

「一場無休止的戰爭！」

「真奇怪，五個月前，這對賈夫婦還……阿環給我拖……

這對賈夫婦還相安無事的，女人也算可以吃苦的，爲什麼一發了財就變得這種樣子呢？」

「這就是因爲他們發了財的關係！」

「你把鈔票封在帽子裏，好！總算給老娘找到了！」

隔壁突然響起的女人的叫聲，帶着快樂而且驚詫的調子。

……十三、十四、十五、一共一千五百塊，差一點，算了，

餓了你，明天再開你要……什麼？照片？女人的照片？……

……你好，你帶了女人的照片？……哎……

本來是快樂得不得事的女的忽然抽噎了起來。

「一場無休止的戰爭！」

「而且也是一齣不閉幕的喜劇！」

劉君采和梅健都笑了。



蘆 笛

柴霍夫作
彭慧譯

德麥節也夫田莊的管理人米里安·謝斯金，在松樹林子里熱得喘不過氣來，扛着一根小槍，朝林邊子上走去，身上滿掛着蜘蛛網和松針。他的達莫克——一隻家狗和一種獵狗的混血兒——是異常瘦而餓了孕的，緊夾着濕淋淋的尾巴，跟在主人後面慢慢走着，特別留意不使自己的鼻子被松針刺着。那是一個陰鬱的早上。在被薄霧包圍着的樹木上，在羊齒草上，都滾着大顆的水珠，樹林子裏的潮濕，發出一種很厚實的毒味。

再往前去，就在樹林子邊上，是一些白樺樹。透過他的枝和葉，可以望見曠野的風景。有一個什麼人，在白樺樹後，吹着自製的牧人蘆笛。吹笛的人，不過只用上五六個音節，並且是懶洋洋地奏出那些音來的，也沒有認真地把那些音

聯成好的歌調，然而就是他那個調子，教人聽起來，也感覺得是荒涼而悲愴的了。

在樹林稀疎的地方，就是松樹叢雜着白樺樹的那裏，米里安看見了大羣牲畜。一些被殺了的馬、牛、羊在小樹林裏踱着步，貪嚼着樹枝，聞着樹林裏的青草。在樹林的邊界那裏，一個老年的牧人，倚着一棵濕濕的白樺樹站着，他乾瘦瘦的，穿着一件破農民大褂，沒戴帽子。他眼睜着地上，像在想什麼，嘴裏吹着蘆笛，看樣子，像機械。

「您好呀，老公公！上帝幫助您！」米里安向老牧人招呼着，他的那種尖細而纏綿的聲調，跟他的高個子和大而多的面孔是極不相稱的。「您笛子吹得真不錯！您是在看誰家的牲口呀？」

「阿爾踏莫羅夫斯基的呢，」牧人不耐煩地回答，一邊把頭搖到懷裏去了。

「那麼，樹林子也是阿爾踏莫羅夫斯基的罷？」米里安問阿爾踏莫羅夫斯基的，請勞神告訴我……我完全迷失路啦。我滿臉都給樹叢刺傷了。」

他在潮濕的地上，坐下了，開始用報紙來捲煙捲兒。

像這種軟和的聲調，是不稱合於這個人的長身筒背和多肉的面孔的，還有那臉孔上的微笑，小眼睛，小鈕扣和他的勉強戴在肥肥的頭髮的頂上的帽子。當他說話和微笑的時候，在他的剛修過的肥腫的臉上以及整個的姿態上，都使人覺到有一種女人的，脆弱的，柔和的樣子。

「囉，上帝沒給好天氣！」他說着，搖搖頭。「大家都還沒收麥子，雨就認真下起來啦，上帝保佑罷。」

牧人望了望天，從天上正降着雨點在樹上，在管理人的溼溼的衣著上，他沉思着，一聲不響。

「整個夏天都是這樣子……」米里安嘆了一聲氣。「對農人可真不利，就是對於老爺們，也沒什麼好處呀。」

牧人又望了一次天，想了想，於是一字一頓地說，就像是在咀嚼着每一個字一樣：

「一切東西，都是偏向一個方向去的……好希望，就不願想。」

「爲什麼兒作什麼？」米里安一邊抽着煙，問，「在這阿爾踏莫羅夫斯基的樹林里，您沒看見山鳥羣麼？」

牧人沒有一口氣回答他。他重又望了望天空和兩旁，想了想，眨了眨眼睛……那樣子，彷彿他的話裏是含了不少的意義，而爲的要加重話的價值，就要帶着幾分莊嚴，努力地把他拉長地讀出音來。他的面孔的表情是一種精明而嚴肅的老年人的樣子，因爲，他的鼻子是翹得像一個馬鞍背樣，鼻孔朝着天，顯得很狡猾而嘲笑人的樣子。

「沒有，我想，我沒看見，」他回答說。「我們的獵人，萊利門克說過，好像是，在依里亞節起，在荒地周圍，死了一大羣，可是，也許，是他胡說。鳥，的確不多。」

「是的，兄弟，真少……到處都不多了！這麼打獵，要是他認真考慮下，實在是沒意思，無聊極啦。野禽完全沒有，沒有，現在也不成東西，也弄餓手——還沒生出來呀！像這麼點小兒，祇着真丟人。」

米里安笑了笑，搖了搖頭。

「在這個世界上，這麼作，就只好笑笑罷事，再沒多的啦！鳥兒，到今兒個，還不做樣，還慢慢兒地，睡在蛋裏邊呢，是有這樣的鳥，那是從雞做個雞，就睡到蛋裏，還沒起來啦。上帝！」

「一切東西，都是偏向一個方向啦，」牧人揚起臉來繼續說。「去年夏天，野鳥就很少，今年，就更少啦，再過五年，你數去罷，要整個兒都沒有啦。我這樣估計，不久，不要說野禽，就任何什麼鳥，都不會有啦。」

「對啦，」米里安同意地說，他想，「這是對的。」

牧人苦笑了一下，搖了搖頭。

「真奇怪！」他說，「牠們都躲到那兒去了呀？二十年前，我記得，這兒有鴉子，有鴿子，有鴨子山鳥是成羣結隊地飛着！那曾經是，老爺們盡來打獵，一天只聽得轟，轟，轟！轟，轟，轟！山鳥，沙雞，鳥燕有的是，還有小水鳥，就是水山鴨都一樣，像喜鵲兒，或者，我們說，空鵲兒，那真多得無其數啦！牠們都躲到那兒去了呢！就是猛禽也沒看見了麼！鴉，鷹，貓頭鷹都沒有啦……就是那些野獸，也一天天少啦。現在呢，兄弟，狼和狐狸，都是可寶貴的啦，熊和水獺就沒有。還是從前呀，就是曠地都有熊的啦！四十年是，我注意到，一年一年的，上帝作成是，我這樣理解，都來偏向一個方向去啦。」

「偏向哪個方向呢？」

「偏向壞的方向啦，青年人。該想想，是偏向滅亡啦！」

老頭兒戴上了帽子，嘆着天。

「可憐！」在沉默了一下子之後，他嘆惜了一聲。「啊，上帝，多可憐！那些東西，當然，那是上帝的意旨，並不是我們創造的世界，總歸是，兄弟，可憐啦。假使一棵樹乾死啦，或者，我們說，比如一條牛死啦，那也是可憐的。曠地，好人，假使說，全世界，那成了一片曠土的話，那又將如何呢？多麼仁慈啊，主，耶穌！太陽，天空，樹林，河流，和一切的生物，這一切，都創造了出來，都能順應一切，彼此那很合適。一切都看得很透，一切都了解自己的位置。」

可是這一切，都是要歸於滅亡的！」

牧人的臉上浮起了悲悽的微笑，眼皮眨了幾下。

「你說——世界要滅亡……」米里安一邊想一邊說，「可能的，宇宙是很快會完結，不過，你不能也這樣去判斷鳥類吧。要能預見到真的什麼徵兆，怕不見得罷。」

「不懂備是鳥，」牧人說。「就是野獸也一樣，還有家畜，蜂子，魚，都一樣……你現在不相信我說的，你去多問幾位老年人罷；他們每個人都會告訴你，說是現在的魚，完全不像從前那麼多啦。不論是在海里，湖里，小河水，魚是一年比一年少啦。在我們彼斯恰克，我記得，一尺長的梭魚都捕到啦。喉鯉魚，繁殖的更多呀，鯉魚，鱒魚，各種各樣的魚真多呀，現在呢，你就要我一隻小梭魚，或者兩寸半長的鱒魚，謝謝上帝罷。甚至就是鱈魚現在也都沒有啦。一年不如一年啦，不久，大概什麼魚都不會有啦。就是小河流……河呀，我恐怕，也都乾啦！」

「這是真的，都乾起來啦！」

「正是的麼。一年年，越來越小啦，兄弟，已經是，沒有像從前那樣很闊的水啦。聽囉，你看見那邊樹林子沒有？」老人指點着那邊，問，「在那邊樹林子裏面，那個老河床，大家稱牠爲江啦；在我父親活着的時候，是從我們彼斯恰克流到這兒來的，現在不知道是什麼鬼，把牠領到那兒去啦！如果是那些水換了另外一個河床，你瞧着罷，那牠會要換到水都乾完的。從枯麥加索夫過去一點，那兒有的是水塘，

河池，可現在，都到那兒去啦？那些小河，都到那兒去啦？我們，就是那個樹林子罷，那小河在流着，就這麼條小河，從前，農夫們都在那兒放魚，捕魚，那兒到過校魚的，野鴨就在旁邊過冬，可是現在呢，就是春潮氾濫的時候，就連流水都沒有啦。曼德，兄弟，你什麼地方都應去罷，到處都差嗎？到處呀！」

接着是一陣沉默。米里安沉思着，拿眼睛瞧着一處。他想從大自然里找出一件不會歸於滅亡的東西來。在薄霧裏的斜陽着的絲，就像是在玻璃上，閃着透明的斑點一樣，可是，立刻又消失了！——這是因爲正在昇起的太陽，在努力要從雲裏顯現出來，好像看着大地。

「是的，就是森林也一樣……」米里安喃喃地說。

「就是森林也一樣呀……」牧人重復了一句。「人家砍掉他，又燒他，有的又乾啦，而新的還沒長出來。正在長着呢，馬上又把牠砍啦；今天一長出來，到明天，應罷，人家又來砍啦。——這樣，沒完沒結，直到什麼都沒有為止。我呀，好人兒，從自——的時候起，我就在這兒看村子里的牲口，就是在沒有自由之前，我也是一老爺。兒作牧人，也就是在這個地方，一直就在這兒生活着，不想不起有一個我不在這兒的夏天。所有——的時候，我都在觀察上帝的行事。這里一切的植物，是一天天減少啦。不管是麥子，蔬菜，或者各種花草，都是偏向一個方向去啦。」

「以後，想來就會好啦，」米里安說。

「怎麼個好法呢？」

「要聰明些啦。」

「聰明是要聰明些，這話不錯，青年人，但是要聰明有什麼意義呢？人在要滅亡之前還要聰明作什麼？沒有任何聰明也是能死的。假使沒有野禽，帶着聰明去打獵，又能賺着什麼呢？我覺得，上帝是給了智慧給人們的，可是也把人們的氣力收去啦。人們開始衰弱起來，衰弱到極點啦。就拿我作例子來說罷……我是不值幾文錢的。在全村子里，我是一個最廉價的農民；可是，青年人，我還有氣力。你聽罷，我是七十歲的人啦，我一天又一天地在看牲口，而爲着二十個哥貝，夜晚也還要監守着，覺都不睡，也不得冷，我的兒子呢，是比我聰明些，可是如果把他換上我的位置呢，那麼，他第二天就會請求加工錢。或者，就得找醫生看病啦。還是真的。而我呢，除了麵包之外，我不要別的什麼，因爲我們日用的飲食，今日賜給我們，至於我的父親，我的祖父，他們是除了麵包之外，別的什麼都不吃的。可現在的這些農夫們呀，你得給他們茶，酒，小麵包，還得從天沒黑睡到天光，又要找醫生，還要開玩笑。這是爲什麼呢？人衰弱起來啦，他的力不支支持啦。他也會歡喜不睡，可只要他是閉着眼睛，什麼事都不作就行。」

「這是真的，」米里安同意說，「現在的農民，真值不得什麼。」

「有罪的話，也沒什麼可隱藏的，我們是一年不如一年

啦。現在，假使去觀望老爺們呢，那可比農夫更弱啦。現在的老爺們，是什麼都曉得，可是，那些知識都是不必要的，要曉得那些有什麼意義呢？去細看他們一下子罷，那真是可憐……瘦瘦的，弱極啦。就像是個什麼匈牙利人，或者法國人一樣，他們身上沒什麼可敬的，也沒有什麼好的外表——可只有一個意義，就是說，他是一個貴族而已。已經沒有他們可愛的東西，沒有他們的地位，也沒有他們的可作的事，也沒有他們需要探討的東西。或者，他們是帶着釣魚坐着釣魚，或者，他們是仰着身子躺着看書，或者在農民中間溜來睡去地讀些各種各樣的話，要是沒飯吃啦，他們可以去作個書記。這簡直是白活着的，他們並沒有那種可以讓他們自作點有價值的事業的智慧。從前的貴族，那可真半數是將軍啦，現在——只算得是一點點兒小東西。」

「他們都很弱啦，」米里安說。

「窮啦，是因為上帝取去了他們的氣力啊，總不能反對上帝的呀。」

米里安又凝視着一處，想了想，他歎了一口氣，彷彿一個很嚴肅而多慮的人嘆氣一樣，他搖了搖頭，說：

「一切都是爲什麼呢？作了許多罪過，把上帝忘記啦；……這樣子，是說，到了一切都完結了的時候啦。而可以說，世界是沒有永久的——是應該算算的時候啦。」

牧人嘆息了一聲，彷彿是想要停止這些不愉快的談話，於是從白樺樹那兒走開，用眼睛在數着他的牛。

「咯，咯，咯！」他嘆了口氣，「你們不要不遭殃！什麼魔鬼把你們帶到樹林子里去！安，溜，溜！」

他作出一副很生氣的面孔來，向樹林里走去，我那些牲口。米里安站起身來，安靜地帶着樹林邊上慢慢走着。他獻着自己的腳底下，默想着，他還是想不出什麼什麼不會歸於死滅的東西來。傾斜的樹林，重又閃耀着光亮的斑點，他在樹林的上空跳躍着，而消失在濕潤的枝葉上。達莫亞在樹林上發現了一隻刺狸，想要喚起主人的注意，於是叫起了作賊的叫喚聲來。

「你們也有過日月蝕，還是沒有呢？」牧人從樹林背後面喊過來。

「有過啦！」米里安回答說。

「這樣子，到處百拜都在受苦啦，這弄的。誰是說，小兄弟，天也不按規矩啦！這不是偶然的，咯，咯，咯！」

趕好牲口到樹林邊上，牧人又倚着白樺樹站着，歇望着天，慢慢地從懷中抽出笛筒來，又吹起來了。和原來一樣，他這是很機械地吹着，不過只用上五六個音節。彷彿笛筒是第一天才落到他手上來過一樣。從笛子里發出來的聲音是很簡單的，也無秩序的，也沒把那些音調聯成好歌曲，可是正在沈思着關於世界的滅亡和那米里安，聽到了這種聲音，感到非常地淒涼，可又嫌厭他，想不聽他。最高的尖尖的音調，奏出來是顫慄的，像破裂了似的，彷彿悲傷的，像一種

，就像這首不出毛病啦，受驚啦，而最低的音調呢，使那人
注意和注意，憂愁的樹林和灰色的天空。這樣的音樂恰是適
合於這種運轉，這種天空，這位老人和他的話語的。

米里安想與新心頭的話。他走到老人跟前，聽着他的
憂鬱而嘲笑人的面孔和聲音，喃喃地說：

「生活開始起來啦，老公公。簡直都不能生活啦。年
歲不好，煩悶……性在不斷地遭瘟疫，人也是老生病……」

米里安的眼睛閃爍，發紫紅色，變成一種變化的，婦人
的長前，他用手指着自已，彷彿想表適當的對來轉應出他
的無效的感嘆，喃喃說：

「我有八個孩子，有老媽……老媽還活着，可是我們的
生活費用，每個月，全數只有十盧布。這錢因為窮，常鬧脾
氣……我只有好喝酒。實在我是一個很謹慎，很嚴肅，而
有教養的人。我應該安安靜靜地坐在家裏的，可是，我整
天帶着一根槍，像狗一樣，因為我實在沒有別的法子啦；我
對這槍在傢里！」

他感到他的喃喃的話語，完全不是他所想要講的話，他
又轉着牛，帶着苦痛地說：

「假使世界終歸於要滅亡，那就趕快把這槍……這槍
往然讓人們白白吃苦……」
老人把這槍筒筒上上上上，無聲地一雙眼睛，望了一下
嘴的小孔，他的臉帶着悲愁的，而就在角上的大滴的水珠

眼淚一樣。他微笑了一下，說：

「可憐，小兄弟！啊，上帝，多可憐！土地，森林，天
空……一切萬物——都削透了出來，都順應一切，一切都
有他的智慧。終歸都要滅亡到一文不值。而人類是更加可憐
啦。」

樹林子里，森林子邊邊上，唧唧喳喳地下起大點的雨來
。米里安笑着唧唧喳喳的那邊，扣着衣裳鈕扣，說：

「我要回村子去啦。再見，老公公。您叫什麼名字？」
「窮人路加。」

「囉，再見，路加！謝謝您的仁慈的話語。連莫克，來

辭別了牧人之後，米里安沿着林邊子走着，然後，往下
在草地上走着，那草地已經是漸漸地變成他沿了。脚一踏，
就是水，而綠色的，水淋漓的蘆葦，向地傾斜着，彷彿很害
怕人家用脚踏他的樣子。池沼的那邊，就是老頭兒說過的被
斬恰克，在柳沼岸，有很多垂柳，通過垂柳望去，一位老爺
的倉庫在薄霧里發青。人們可以預感到那不可避免的愉快
的季節要來臨了，那種時候，田野要發黑，她比便肥饒然而
發冷，那種時候，哭泣的垂柳彷彿是更加悲愁些，而沿着他
的枝條垂下淚來，僅僅只有鴉鳥脫離了這青遍的不幸。而好
像是怕因他們的奇蹟的表現，損壞了憂愁的太自然，於是在
天空之間，滾滾着悲愁而憂愁的悲調。
米里安朝小河走去，聽着那兩首的音調，是如何地，

漸漸地，漸漸地凝滯了。他依然還想訴出心頭的話語。他悲
哀地隨着兩旁，很難過地憐惜着天空，土地，太陽，樹林和
自己的達莫克，這時笛子的最高音，悠長地響在空氣里，並
且在顫動着，彷彿一個人的哭泣的聲調一樣。他開始對大自

然的失序，感到異樣地苦痛和憤懣。

高音顫慄着，隨後破裂了，而簾笛的聲音靜止了。

一九四三年二月廿四日譯完於桂林麗香山。

本刊第三期要目預告之二

重要創作及譯作：

甲：小說

一、激昂的弦琴

劉白羽

二、歐布羅莫夫（岡查諾夫原著）（第三章）（續）

林倫彥譯

乙：散文

一、青春樹

洪道

二、亞里克金（高爾基原著）

曹葆華譯

丙：詩

一、心戀

許幸之

二、雄鷄頌

呂劍



略叙廣西省立藝術館

蕭痕

廣西設立了藝術館有什麼用？又發生了什麼影響？

A. 每逢藝術館演戲，衡陽，曲江等地常是派人來看的，一次演「面子問題」，湖南某團體連那張以人面孔畫成問號式的廣告都引用了去。「愁城記」因在新年上演取其吉利，改名「走出愁城」，以後福建江西等地上演也都以「走出愁城」名，舉凡「天國春秋」，「忠王李秀成」，「長夜行」……這有過以藝術館為藍本的「湖南版」，「曲江版」，「柳州版」，「重慶版」，「昆明版」出現。

三十年美術節藝術館舉辦了一次全省美術展覽，搜集作品七百餘件，展覽品五百餘件，包括水彩畫，粉畫，水墨畫，油畫，素描，圖案，書法，雕塑，攝影，木刻，建築，刺繡，金石及古代參考品等部門，聽說次此以後，桂林美展次徵佔各地之冠，就拿三十二年元旦那一天來說，就有六個美展在桂林同時舉行着。

藝術館分三部現在分述如下：

戲劇部

館長歐陽予倩兼部主任。黃若海君有一篇文章談及到他的作風和戲劇部話劇團的工作目標和方式：茲節錄如下：

「關於歐陽予倩先生，我們可以不必介紹，因為一般人對他太熟悉了，他從事戲劇運動的年代，可以說是和中國新劇運動最接近的一樣，他實際上可以算是一個地地道道的前輩。他是中國第一流的好導演，在國內幾條橫河激的好導演中，他是最接近尼新埃夫斯多的一個人了。他不像一般人那樣從文字上去理解史氏體系，他是從實際上接觸到了史氏體系的，因此他會對這很多次史氏所排的戲，他之所以能變成好導演，是因為他有豐富的生活經驗，現實主義的頭腦，和敏銳的感覺，他排戲是以現實為藍本的，因為他對現實生活理解得深，所以在舞台上他也能有高人一等的成就。他對於導演理論，並不怎麼喜歡談，他只憑着敏銳的感覺去排戲，覺得順的就採用，覺得不順的就捨棄。他不很善於計劃，每次排戲之前，都沒有甚麼周密的計劃，差不多都是臨場才「即興式」的決定怎麼排的。再說藝術話劇團的演戲，他們是和一般劇團不同，似乎是在向着一「表演生活化」的路上走，雖然距成功還很遠，但確已經顯出了他們所特有的風格了，這是很難得的。」

再由他們所選着的戲裏，也可以看出他們是朝着他們既決定的主張和理論前進，迄至三十一年底止，共演十九個戲劇目

目次	劇名	幕數	編劇	導演	場數	日期	地點
一	國家至上	四幕	宋之的	歐陽予倩	十一場	二十九年八月廿四日	新華戲院
二	戰地鴛鴦	四幕	歐陽予倩	歐陽予倩	本場	九月一日	國民戲院
三	打越肥	四幕	歐陽予倩	歐陽予倩	本場	九月一日	國民戲院
四	在旅館裏	四幕	雅納若	歐陽予倩	一場	十一月七日	樂羣社
五	起死回生	三幕	集體創作	歐陽予倩	二場	十一月十一日	三明戲院

美術部

七	日出	四幕	曹 禺	黃若海	七場	五月廿四日	廣西劇場
八	故鄉	三幕	章 泯	黃若海	五場	九月廿七日	廣西劇場
九	忠王李秀成	五幕	歐陽予倩	歐陽予倩	三十場	十月三十日	廣西劇場
十	半斤八兩	獨幕	王光乃	陳 光	團場	十二月廿八日	省府大禮堂
十一	人命販子	獨幕	王霞之	王光乃	一場	三十一年一月三日	廣西劇場
十二	走出愁城	四幕	夏 衍	歐陽予倩	十四場	二月七日	金城戲院
十三	獨裁者	四幕	烏爾夫著 吳天譯	吳劍聲	九場	二月十五日	金城戲院
十四	商子問題	三幕	老舍	吳劍聲	十八場	三月二十日	金城戲院
十五	這不是春天	三幕	李健吾	陳 光	六場	三月廿八日	金城戲院
十六	大河春秋	六幕	陽翰笙	歐陽予倩	十七場	四月廿四日	廣西劇場
十七	一刻千金	獨幕	歐陽予倩	歐陽予倩	四場	六月二十日	廣西劇場
十八	大約黃昏	獨幕	雅尚納著 施誠改編	歐陽予倩	一場	八月十六日	省府大禮堂
十九	長夜行	四幕	王 伶	歐陽予倩	八場	十一月廿一日	廣西劇場

歐陽予倩的工作價值是演劇部的確是誤解戲劇部了，戲劇部還有它經常的工作，在他們的輔導組幫助別人演出過五六十個戲，研究組還辦過戲劇講習班兩期，及既成人材的再教育方面。編輯部也經常的注意劇本的精選評介。

美術部主任是徐悲鴻，實際代辦代行的主任張安治。有十三太保擔當着這一部的重任，桂林十字路口有一塊顯業最參政被注意的廣告牌，都上面貼是美術部出版的「每週畫刊」，而今已出到八十期，從未斷斷。在書店則可以買到「美術專刊」版的一「繪畫」和「素描」本刻集，「戰時素描」畫冊，「戰時美術論叢」等書。以前還可以經常在掃漆報上看到「美術專頁」

」，而今因該報改組而停刊。

繪畫研究會是爲便利愛好美術人士業餘進修和研究而設的，畢業生有二百人。工商美術供應社專門協助各界設計圖樣，受惠者有更生磁器廠等。

還有些開展覽會的紀錄，輔導工作的紀錄，精想我懶得抄上去了。

音樂部

副主任是胡彥久，副主任陸華柏。

在三部中音樂是最差的一部，有人說這就一位音樂人材，比其佈藝部門都要費勁，同時在表現上也比其他藝術部門難上數倍，這些話也可以算是音樂部所以沒有能夠與其他兩部並駕齊驅的原因之一。

說音樂部表現太差，那也冤枉，近來他們每天不是都在努力練習着嗎？不有時也到冬園體去演奏嗎？他們的音樂會不是仍被人認爲在西南手屈一指嗎？

據說經費問題和人材缺乏阻礙了音樂部的發展，但，它的希望在將來。

胡說亂道的就此結束，像是站在個人立場，應了藝叢編者之約，做了篇交卷文章而已。

O B L O M O V

原著 岡查諾夫

歐布羅莫夫 譯者 林倫彥

第一卷

(一一)

一位二十五歲左右的青年男子，紅光滿面，帶着一付笑容可掬的嘴臉，走進房裏來。一見就很令人羨慕。

他打扮得很不錯。膚色清潔，穿的便服，戴的手套，還有那套常禮服，都很簇新。一條精緻的鍊子，還帶上點小裝飾，穿在背心上面。他拿出一條頂名貴的麻紗手巾，濃香撲鼻，輕輕的擦擦臉且兒和他那頂晶亮的禮帽，還用來揮了一揮那雙專賣皮鞋。

「奧柯夫，您可好？」歐布羅莫夫招呼他。

「您好，歐布羅莫夫？」那五光十色的主理人說，走向他來。

「那靠近我，則靠近我，你剛從涼風裏鑽起來！」歐布羅莫夫大聲說。

「要，你還嬌養慣了的登徒子！」奧柯夫說，四處抄個地方好擦他的禮帽，可是處處都濕，只好依然拿在手上；他打開他的衣櫃，準備坐下；可是仔細的看看靠背椅，只好還是站着。

「你還沒看起來？你穿的是那一種襯衣啊，這種樣式好幾年以前就沒有入穿了。」他怪腔怪調的對奧柯夫來。

「那裏是襯衣，一件睡衣，」歐布羅莫夫很親熱的回答，他從睡衣寬出來的部分將自己圍緊。
「身體還好？」吳柯夫問道。

「簡直糟得很，」歐布羅莫夫說，打了一個哈欠，「那兒談得上好，還是常頭暈。你怎樣？」
「我，我還不錯，很不錯，還一向過得倒也舒服，」這青年頗有自得之意。

「這樣早，你打甚麼地方來？」歐布羅莫夫問。

「打幾鐘鐘來，你看，這外套還不够漂亮？」他說，在歐布羅莫夫前面打了一個轉。

「可了不起！款式也妙，」歐布羅莫夫說「只是爲甚麼背後這樣寬呢？」

「這是騎馬用的外套，騎在馬上的時候比較方便。」

「哦！你也騎馬？」

「當然，我的大衣就是特別爲今天做的。今天是五月初一；古劉諾夫全家跟我到愛卡志西和夫去。唉，你還不知道：梅直，古劉諾夫已經接受了他的任命，我們也就乘興來慶祝一下啊。」吳柯夫很興奮的加上這幾句。

「我知道，」歐布羅莫夫說。

「他有一匹棕色的馬，」吳柯夫接着說下去，「他們的馬都是棕色的，我的那匹可是黑的。你怎樣去，駢路還是坐馬車？」

「兩樣都不。」

「五月初一都不到愛卡志西和夫去！你的想頭究竟怎樣，伊里亞、伊里奇！怎麼，誰都到那兒去！」

「也不見得誰都去！」歐布羅莫夫懶洋洋的說。

「伊里亞、伊里奇，去吧！那兒有活賣員！只有蘇菲亞·尼古烈夫應該坐車。你可以在車頭找個位置……」

「不行，車頭那兒有我的位置，我在那兒睡覺？」

「好！那麼蘇菲亞另外給你賣一匹馬怎樣？」

「這傢伙還有甚麼話可說。」歐布羅莫夫差不多是自言自語。「你對古劉諾夫一家怎麼這樣熱心啊？」

「唉！——吳柯夫，叫起來。臉也紅了，「要我告訴你？」

「說吧！」

「你的良心，你連也不去弄！」蔡柯夫接着說，坐在他旁邊。

「好吧。」

「我——我跟李姊還有這二套，」他低聲說。

「可了不得！打甚麼時候起？我想，她一定挺惹人愛的。」

「我三個禮拜前走進這家裏了。」——吳柯夫深長的嘆了一口氣說。「梅霞也跟我緊緊愛上了。」

「梅霞是誰？」

「歐布羅莫夫，你住在甚麼地方？你不認識梅霞？怎麼，全城的人都去跳舞下棋滾！她跳舞跳得多好！今天晚上我

剛離開到跳舞會去，他還要引一個掛球，我這得帶帶他，他還怕羞，是一個新丁。噢，看來，我還要買點茶花去……」

「你到甚麼地方去啊？何必這樣麻煩，還是跟我一塊兒吃午飯吧；我們總得談一談，我有兩件倒幕的事……」

「聽不到，我要到陶翁家去，王子那兒吃午飯，古劍諾夫一家那去，而且她……李定密（李姊雅）」他輕輕的加這一句。

你怎麼不到王子那兒去？那兒好玩的地方！那種風趣，還有他那消夏的別墅！滿天滿地都是花兒！他還添了一座洋台！

高麗式的。我聽說，每當伏天，他還舉行舞蹈，還有活動器。你去嗎？」

「不，我想不會去吧。」

「噢！多麼好的地方！去年冬天，在星期三的時候，那兒不下五十個人，有些時候，簡直將近一百……」

「老天爺，這才討個得命呢。」

「怎能這樣說？討厭！怎麼，不是越熱鬧越好嗎？李姊雅常到那兒去，最先我沒有注意到，後來突然的……」

「總想不想量，

空裏仍掠過；

出自向深處，

飛入碎花片。」

他唱著，沒頭沒腦的來到舞會場上，但又是那「舞會場」，他唱著，他唱著……

「你的房子怎麼這樣爛啊！」他說。

「這是事實的事，」歐布羅莫夫頗有木然平穩之態。

「好吧，這是我走的時候了，」吳柯夫說。「我帶買點茶花給梅盧做花環去。再見。」

「晚邊舞，晚上到我這兒喝茶，一五一十的跟我談談，」歐布羅莫夫邀他。

「不行，我答應了到穆幸斯基那兒去，他們的定期約會，你也去，讓介紹你認識認識怎樣？」

「不，不，我到那兒幹甚麼？」

「到穆幸斯基那裏？唉，全城的人總有一半到那兒去。幹甚麼，那地方甚麼沒有得談！」

「甚麼都談——豈不頭昏眼花。」歐布羅莫夫說。

「好，那兒看戲法也樂夫去。」吳柯夫揮嘴說，「那兒他們只談一件事——藝術；談的都是威尼斯派，悲多汶，巴赫

和德文西……」

「總之那一套——多討厭！他們一定都有頭巾氣，」歐布羅莫夫打了一個哈欠，說。

「你這樣都沒有趣味。可是你能够去的地方也多着呢。現在誰都有定期的約會；莎溫諾夫家裏星期四有夜宴，馬客樂與

維喜是星期五，韋吉尼可夫是星期日，陶銘錫夫王子是星期三。我這星期天天都有約會！」吳柯夫說完了的時候兩隻眼睛睜

着。

「一天天的混豈不無聊？」

「無聊！一點兒也不無聊，那才是怪有趣味哩。」吳柯夫信口而出。「早晨，我會點畫——一個人總得精通百事，知道

點消息。我有個位置，可是無須到公，真謝謝天謝地；我一個星期只去兩次，看有長官，跟他吃頓便飯。於是我去看有些時

候沒有碰頭的朋友；再拜俄國戲園子或者法國戲園子新到的一些女戲子……一到歌劇的季節，我每星期都定坐……現在我交

了桃花運了……夏天也來了；梅盧已經準備起程；我會到他那兒住上個把月，變換變換空氣。我們可以在那兒打獵。他們有

許多很不錯的鄰居，會供給野外舞場，李姊雅跟我還到樹林裏散步，摘點花兒，割刈船……天上人間！——他打了一個轉，

有些得意忘形。「喂，時候到了，我要……再見再見，」對着那面得一場糊塗的鏡子照了照，可是看不見自己的臉。

「坐下來吧，」歐布羅莫夫留他，「我想跟你談點事情。」

「對不起，我沒有時間了，」吳柯夫脫口而出。「改天吧！我們去吃點生雞怎樣？那時你可以談。走吧！梅盧會招待我

們。」

「謝謝你，我不去。」歐布羅莫夫說。

「那麼再見。」

「離走到門口又打回頭。」

「你可看見過這個？」比比手，上面戴着挺漂亮，挺合式的手套。

「甚麼？」歐布羅莫夫迷迷糊糊的問他。

「怎麼，這就是新式的紐帶手套！你有他把手套細得麼好，這樣一來就不用着花點把兩點鐘去解一個扣子，你只要把

帶子一拉就行。新從巴黎到的，我給你買一雙試試怎樣？」

「好吧！」

「你看這這個好看不好看？」他說，拿出一件小裝飾。「這是一本拜候卡片，有一個基角兒插起來的。」

「寫着甚麼，我看不清楚。」

「王——王子，索——米齊爾，陶銘燕夫的名字寫不上去了；禮活節他沒有送給我彩蛋，把這個送了給我。唉！再見

再見，我起馬還要看看十個朋友，老天！人生倒有怪有趣的。」

於是他走了。

「在一天裏看十個朋友！這種人才叫倒運呢！難道這就是生活嗎！」歐布羅莫夫這樣想，雙了雙肩膀。「那樣的分心

，一個人還剩下些甚麼？固然，到戲園子裏看看戲，拜倒在李瑪雅的精下，倒也不壞。……他總是迷迷的！眼到那開開處

轉轉，摘點花兒，倒挺够味兒的；只是，一天看十個朋友——這種人才叫倒運呢！」他這樣的下了結論，背轉身，對於自

己幸而沒有這種無味的期望，沒有這樣的團圓轉，實在有不勝陶醉之感。他只是願在車裏，保持着他的和平與入靜的尊嚴。

又是一次門鈴的聲響打斷他的玄想。

另一回客人走進來。

這人穿着深青的外衣，釘着印花銅扣子；他的憔悴可是刮得很光滑的臉上，長着兩撇挺整齊的黑鬍子，兩隻眼睛，帶點

疲倦可是却很有神而深思，他還有半付如在夢中的笑容。

「你姓了蘇賓斯基。」歐布羅莫夫很快活的招呼他。「你總算終於來看你的老同事了？別靠近我，你那股冷氣帶了進

來！」

文靜地像呢，伊里亞·伊里奇，我早就打算來看你，」蘇賓斯基說。「可是你要知道，我簡直忙得要死。你看這兒，我有整齊的

文件要報告；我好像應召而來，叫帶備的狂奔進來，我簡直忙得不像個人了。」

「你要辦公去了？稍候晚？」歐布羅莫夫問他。「你居多？是十點鐘到公的……」

「我居多，是的，可是現在不開了；我離得十二點才得拿到那裏。」他把「駕車」這兩字說得特別響。

「啊！我猜，你升科長了吧！打甚麼時候起？」歐布羅莫夫問。

「那末，你升科長了？」歐布羅莫夫問。

「打復活節起。」他說。「只是工作之多……簡直令人驚閉！從八點鐘到十二點我在家裏作事，從十二點直到五點在辦公廳。」

「晚上還要作事。我連應酬的機會都沒有了！」

「科長，你是！」歐布羅莫夫說。「恭喜，恭喜，這到不錯。我們以前一向是……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「……」

「直到現在為止，都沒有怎樣；史文瓊丟了一批文件！」

「真的？那經理事怎樣？」歐布羅莫夫的聲音都抖擻起來了。想起在機關裏的往日猶有餘怖。

「他要等文件找到才准交文書才級。他認為這是一件重要的事情，事關憲法。」蘇賓斯基放低喉嚨加上一句。「他是蓄意遺失的。」

「那麼你總是忙著……工作著！」歐布羅莫夫說。

「忙得怕人！不過跟傳聞，傳言要共事當然算得快人心意的。他總是不斷的鼓勵人，就是對一事不做的也不忘懷。幹得久一點的，他總設法提升，要不盛——也給獎金或者勳章。」

「你收入怎樣？」

「哦，別提了；薪水是一千二百盧布，七百五十糧食津貼，六百房屋津貼，九百補助費，五百差旅費，獎金一千。」

「我說，」歐布羅莫夫叫了一聲，一跳一躍跳出來。「你有一付好嗓子，到底怎樣？你的收入簡直像意大利的藝人一樣了！」

「怎麼？這算得甚麼！北羅氏華多夫錢還要多，可是工作比我少，而且不知所事。不過，當然他沒有我的聲譽好。他們對我的評價很高。」他兩眼看地。很平淡的加上一句，「部長說將，來我會是這科信譽之所寄。」

「了不起！」歐布羅莫夫說，「只是你想想，從八點到十二點，又從十二點到五點，以後在家裏還要工作……噯，噯，噯！」

他掩了掩頭。

「可是不坐辦公廳又有甚麼事好作呢？」蘇賓斯基問他。

「唉！事情可多着呢！你可以念書，寫點東西……」

「怎麼，我只是念書，寫東西，一點兒事也不做了？」

「倒不是這樣；你可以替報紙寫東西……」

「不是人人都能作家的嗎？你自己就不寫東西。」

「可是我手上有點產業。」歐布羅莫夫說的時候嘆了一口氣。「我正想着一個新的經營方法，打算作種種的改善，麻煩到極點……可是，你作人別的事，不是自己的。」

「算了吧，這算不得甚麼，一個人要賺錢總得做事，伏天的時候我要休息一下；傅瑪·傅密契答應給我點特別的任務，我收到旅費的時候，租五匹馬，每天三塊盧布，以後我還可以得獎金……」

「他們真有錢來亂拚！」歐布羅莫夫有點嫉妒，嘆了一口氣，有點心事上心頭了。

「我要點錢；我打算在秋天結婚。」蘇賓斯基說。

「甚麼！真的，跟誰？」歐布羅莫夫頗爲同情的問他。

「是的，真的！——穆勒幸小姐。你還記得嗎？暑假的時候他們住在我的隔壁。你跟我一道喝過茶，我相信你碰見過她。」

「我記不得了，她漂亮吧？」

「是的，挺漂亮的。要是你高興，我們一道兒跟他們吃午飯去怎樣？」

歐布羅莫夫猶豫不決。

「真是……很好，只是……」

「下星期怎樣？」蘇賓斯基提議。

「好的，好的，下星期，」歐布羅莫夫算解了圍了，「我的衣服沒有準備好，喂，你們可門當戶對嗎？」

「是的，她父親是一個將軍；他給她一萬盧布，還有一塊政府撥給的公地，他的姓——阿廖申，今天上午問給我，像真，這火都有，倒是不壞……」

「老實說，我可不是那樣看法！你這幸運的寶貝！」歐布羅莫夫加上一句，多少有點嫉妒。

「歐布羅莫夫，你可記得記住，到時候你可要來參加！」

「當然囉，還用說？」蘇賓斯基說，「蘇賓斯基，」

「蘇賓斯基，」蘇賓斯基說，「蘇賓斯基，」

「蘇賓斯基，」蘇賓斯基說，「蘇賓斯基，」

「蘇賓斯基，」蘇賓斯基說，「蘇賓斯基，」

「蘇賓斯基，」蘇賓斯基說，「蘇賓斯基，」

「蘇賓斯基，」蘇賓斯基說，「蘇賓斯基，」

「蘇賓斯基，」蘇賓斯基說，「蘇賓斯基，」

「真遺憾！」蘇賓斯基加上一句「你當然知道，他從來不強人就己，我人差錯，或者陷害人，爲落人……事事都聽其往

「好人！我還記得我在報告上弄亂了一點甚麼，漏了一點甚麼，摘要弄錯了，或者條文引錯了，他從不搗麻煩，只叫人從新改正。這人了不起！」歐布羅莫夫這樣叫下了斷語。

「可是我們的新揚。新揚尼區就糟得很，」

蘇賓斯基說：「他只會賣弄風騷。你知道他以後幹些甚麼？我們奉命在省裏的官舍旁邊搭一個狗窩，好看守公家的財產，我們的建築師是一個很誠實實際的人，很有分寸，開了一個很恰當的估價單，可是新揚。新揚尼區大驚小怪，認爲價錢太高；他整手調查帶一個狗窩要花多少錢，找到一個願意在三十哥比以下的承攬人，即刻爲這事打了一個正式的報告……」

「門鈴響了。」

「我待在這兒聊了這久，我要去辦公了……」

「且慢，」歐布羅莫夫留他，「我要順便請教你一下；我有兩件傷腦筋的事……」

「不行，不行，我甯願明天就來看你，」客人說，離開房間。

「朋友，你完全聚精會神在這上面；你一天到晚只忙這些事情，」歐布羅莫夫這樣想，看着他走。「除了辦公以外，對於世事他簡直是個瞎子。是個瞎子，是個瞎子。他恐怕就這樣下去了，可是將來他總有一天會被人家提起，做個大官……這就叫作「立功」！然而，這才叫瞎子呢；智慧，意志，情感對這種人都是不需要的；不過是奢侈品罷了！終其一生，他心裏有一大部分是不清醒的……他從十二點到五點，在家裏又是八點到十二點……這種人才叫個瞎子！想到他能修德壽，三點待在床上，又從八點睡到九點，他感到一種悠然的喜悅。又無須乎跑去打報告，寫公文，只盡情之所之的想來想去，實在不勝感歎。」

歐布羅莫夫完全陷於沉思，連一個很黑的瘦子站在他的床邊也沒有發覺；這人滿臉鬍子；兩邊是連鬍鬚子，上嘴唇也留了鬍子，下嘴唇又留了拿被條第三式的鬍子，弄得他的臉容就怎麼看，也鬧不清楚了。他的打扮可以說是有意的不修邊

幅。

「你好！伊里亞。伊里奇。」

「你好！波金，不要靠近我，你剛從寒冷的地方跑過來！」歐布羅莫夫說。

「唉，像這怪物，還是一樣的懂得不可救藥。歐布羅莫夫不管天下事！」

「不管天下事，可不是嗎！」歐布羅莫夫說。「我要拿一封管家的寄來的給信你看，我的祖父一直爲這事打轉，你倒說我甚麼事都不管！你打甚麼地方來？」

「打書店來，我打書閣問那本雜誌再出版了沒有，你看過我的文章沒有？」

「沒有。」

「我轉送你幾本，請你指教指教。」

「談甚麼的？」歐布羅莫夫問，便動的打了一個響欠。

「談貿易，談婦女解放，談可愛的晚春天氣，談新的滅火機。你連報紙也不讀，究竟是怎样的一回事？」

「你的事情還多嗎？」

「可不是，」大堆，每星期給報紙寫兩篇文章，談談小說，還寫了一篇故事……」

「甚多故事？」

「一個小城市的市長怎樣打了氣體的嘴巴……」

「那可真是文學上的現實主義了。」歐布羅莫夫說。

「可不是嗎？」這文化人頗爲滿意。「我想表現的思想是這樣的——可是我不敢說，很新穎很勇敢：一個路過這城市的人，看見了這件事情，向省長告發了。省長命令一位機巧有公事到那兒去問官員調查這事，叫他盡可能查出這城市長的性格與行爲，這位官員召集了許多商人，做作要與他們談生意的樣子，順便打聽這件事情，他聽了他們把市長罵得臭天，最高。這官員無論到甚麼地方去打聽，人們都告訴他這事權柄是百分之九十九的流氓，實業東西，嘴裏少，無賴政府，不道德。因此拉了一種嘴巴，是罪有應得……」

「那麼省長的巴掌，在清代惹劇裏，不就扮演了命運的女神嗎？」歐布羅莫夫問。

「千真萬確，」潘金歡聽了。「伊里亞，伊里亞，你長着善嘴。你應該寫一個新故事而我的成功，在於同時表現了市變的暴虐民衆的卑劣，小官員所採的方法的笨拙，嚴格而公正的對策之需要。你不以爲這是一個相當——新的思想嗎？」

「當然，尤其這故事以歐布羅莫夫說，」潘金歡聽了不……」

「這倒是真的，你房子裏看不到幾本書！」潘金說，「可是我要求你，念一本書，一本偉大的詩快要出版了，不妨說，是一篇暴露現實的詩：『貪污者對沉淪的女人之愛。』著者是誰暫不宣佈，直到現在還是一個秘密。」

「真耐寫些甚麼？」

「我們社會生活的整個機構都暴露出來了。而且用的全都是詩的手法。所有社會的源動力都涉及，社會的各階層都談到。著者好像站在法官前面，揭發一個懦弱卑陋的政客以及一批腐敗的官僚，他們都欺騙他；各種各色的墮落的女人都談到……法國的、德國的、芬蘭的，一切都這樣的神妙，與生活是這樣的逼真……我聽到其中的幾部分——著者真偉大！看了他就讓人想起且丁與莎士比亞……」

「未免太過火了！」歐布羅莫夫很驚訝的坐了起來說。

潘金住了嘴，覺得自己確是有點過火。

「一定要念這本書，你自己會明白。」潘金加上這句，這次可沒有這麼興高采烈了。

「潘金，我不想讀他。」

「爲甚麼不，這書看了會令你興奮，人們都在談他……」

「唉，誰管他們，就有這種人，終日遊談無根，無所事事，這是他們的事情。」

「你就是出自好奇心，也可以念一念啊。」

「有甚麼奇可好？」歐布羅莫夫問道。「他們爲甚麼寫？——不過是給他們自己一點快感罷了。」

「這是甚麼意思？讓生活這樣迫真啊！真叫人舒服，像一張栩栩欲生的像片。無論寫甚麼人——一個商人，一個政府的書記，一個官員，一個書生——簡直就像真的一樣。」

「他們這樣幹難道是玩一玩嗎？只是表示他們高興寫誰嗎？他們幹的甚麼事情都是沒有生命的，沒有理解的，沒有同情的，沒有人類情感的，只是虛榮心。他們描寫或者墮落的女人，簡直像在大街上追捕他們，而且把他們下獄。讓人覺得在他們的故事裏的，不是『看不見的眼淚』而是看得見的粗糙的，惡意的笑聲……」

「你還想怎樣，這就很好，你自己說過的：這種火熱的憤恨，對墮落的人性的沉痛譴責，那觀的哭聲……那就是——」

「那裏，這怎能說就是一切！」歐布羅莫夫喊起來，突然的冒起火來了。「就是那觀一個賊，一個墮落的女子，一個……」

子的遺才，可是也不能够忘記他們是人類，你的人類的悔惡感到甚廣地方去了？你以為只靠理智，就可以寫出東西來嗎？——歐布羅莫夫差不多嚇了起來。「在你的想像中，思想是不受感情的嗎？我敢說思想一定要有愛才能結果。對於墮落的人事情出援助的手，或者爲他痛哭一場，可是，不是爲愛！愛他，看他那裏看出你自己，好像救自己一樣去救他——那時候我會讓你東西，拜倒在你面前……」他說，很安適的躺了一會兒。「他們寫一個賦或者一個墮落的女人，可是忘記把他的人性烘托出來，或者根本就不知道怎樣辦。你說那算得甚麼藝術，甚麼詩？這墮落與污穢！可是我希望不要裝模作樣，以爲這樣就是詩人。」

「在我們周圍萬事都在波動的時候，難道你希望我們描寫自然——玫瑰，夜鶯，或者寒霜的清晨嗎？我們只需要社會的樸素的諷刺，在今天，我們實在已經沒有時間來歌頌了……」

「我要的是人，而且熱愛他……」歐布羅莫夫說。

「愛放高利貸的，愛裝腔作勢的，愛假道學家，愛氣沉沉的官僚——你可知道這樣的妙事？你高談闊論些甚麼？誰看不出來，你對文學不甚了了！」潘金溫和的抗議。「不行，不行，他們一定要予以唾棄，革除他們的公民資格，逐出社會……」

「把他們逐出社會！」歐布羅莫夫突然興奮了，用了全身的力氣跳了起來，這就是忘記，在廢物裏面有更高級的東西，不管怎樣腐化，他究竟是個人——跟你自己一樣一樣，把他驅逐出去！試問你怎樣把他逐出人類，怎樣把他逐出自然界，怎樣使他不愛上帝的撫愛？」他差不多喊起來，兩隻眼睛光溜溜的。

「這可太走極端了。」潘金說，這回輪到他驚訝了。

歐布羅莫夫覺得他也走極端。靜下來，站了一會兒，打一個哈欠，又慢慢的重新躺下。

彼此都沉默下來。

「那麼你念些甚麼書？」潘金問。

「我——差不多都是遊記。」

又沉默下來了。

「那神出鬼沒的時候，你念不念？我會給你買一本……」潘金問道。

歐布羅莫夫搖搖頭。

「那，要不要我送給你我的故事？」

歐布羅莫夫點了點頭。

「現在是我到印刷所去的時候了，」潘金說「你知道我的意思嗎？我是來約你跟我一塊兒到愛卡志爾和夫夫的；我有一部車。我明天一定要寫一篇五一節的論文：我們一塊兒去看個清楚，你可以提醒我有注意到的地方，這倒是怪有趣的。去吧！」

「不行，我不大舒服，」歐布羅莫夫說，擰着眉頭，並且把床單將自己蓋起，「我怕潮濕，地也還沒有乾。不過你今天可以來我這兒吃午飯；我們談一談……我有兩件倒楣的事情……」

「不行，不行，我們全部同事在聖喬治吃午飯，我們打愛卡志爾和夫夫到那兒去。晚上我要寫東西，天亮以前要把原稿送給印刷所。再會吧！」

「再見，潘金。」

「在晚上寫東西」歐布羅莫夫想：「那麼他甚麼時候覺醒呢？固然，我想他每年會賺上五千塊錢——這倒是一筆數目！可是老是寫下去，把一個人的心靈都耗費在瑣屑的事情上，不斷變動自己的信念，出賣了自己的智慧與理想，摧殘了自己的天性，不斷的受刺激，老是幹下去，連休息都不知道……寫了又寫好像一部機器的輪盤，明天、後天、假期；而且夏又來了——他依然要寫下去！他甚麼時候才停下來休息呢？倒楣的人！」

他把頭擱向桌子那邊，那兒倒是很光滑的，墨水乾了，也沒有筆。他好像新生的嬰孩似的，無須浪費一點精力，也不出賣甚麼，陶醉於無所牽掛……他突然記起，「管家的信，搬房子，怎樣辦？」又陷於沉思。

可是又一次叫門鈴響了。

「今天好像是我規定見客的日字似的，」歐布羅莫夫這樣想，很想知道是誰來找他。

進來的人，論年齡，論相貌，都無特點。他到了人生最難斷定年紀的時候了。他既不年輕也不老，不甜不酸，不嚴不白。老天沒有給他一點引人注意的地方，一點可以看得出來的特點——好的也好，壞的也好。許多人叫他伊凡，伊凡尼羅。有些以為他是伊凡，梅漢尼羅，他的姓也有多種；有人說他是伊凡諾夫，有些人叫他拿希來夫或者安德來夫，而與許多人以為他是亞力克西塞夫，要是一個人跟他初次碰頭，通過姓名以後，準定會想起「乾」字，也就忘記他的姓。他絕不會注意他說話甚感。社會上多他一個，少他一個，毫無關係。他的心像一塊石板，毫無動意，以及其他特點，跟他的姓

身上毫無特別的標誌。自然，他至少還可以把他所見聞敘述一番，與人應酬應酬，可是他甚麼地方也沒有到過，他亦不曾出世。自從來沒有離開過，結果他的所見與所聞，別人早就知道了。這個人會惹人注意嗎？他還有愛，他還有憎，他還有痛苦嗎？人與他許以為他也會痛苦，愛或者不愛，因為沒有人能夠例外的。可是他的總數法對任何人的好，有的好，有的不好，你無論怎樣也沒有法子對他起內心的意或者仇視。無論你怎樣對付他，他總是很親熱的。固然人們多半說，他對誰都好，因此是好個心腸，可是事實上他們誰也不愛。因此又有人說，他們所以還不憎，只是因為沒有壞心眼兒。這種人要是看見別人給叫化子一點施捨，他也會給他幾文，可是要是別人毀謗或者恥笑一個人，或者驅逐一個人，他也會混在一起去毀謗，或者去恥笑那個人。他不能說窮，因為其他與說是富有。倒不如說是寒酸，但也不能說他窮，因為有的比他還要窮。他的私人收入每年約莫有三百盧布，此外他還有一個小小的位置，收到一筆小小的薪水；他沒有升斗之虞，也無告貸之需，當然，也決不會有誰向他借錢。他在衙門裏沒有固定的工作，因為他的同事或者上司從來沒有發現他做這件事會比那件事略為好一點，或者壞一點，也決不能決定哪一件事確實適合他了。

除了他的母親，似乎沒有任何人注意到他的存在，在他活着的時候，很少人注意過他；當然，在他死的時候，也沒有任何人感到如有所失。對他的死命有所懷喪或者有所快慰。他沒有朋友，也沒有敵人，可是有許多相識的人。也許只有他的送葬的行列引起路人的注意，會第一次給他的無聲無臭的人終行一個深深的鞠躬禮；可能有些好事的人會跑到行列的前面，問問死人的名字，可是即到文字記了。

這位亞力克西葉夫，或是韋希來葉夫，或者安德來葉夫，或者隨便你愛叫他甚麼就甚麼，只不過人羣的不完全的沒有獨立意識的分子，沉悶的反映，晦暗的反映。

就是這人，在大門口或者在舖子裏跟人混在一起應酬的時候，對他主人的朋友，總得加上幾句明快了當的性格素描，每當提到——讓我們叫他亞力克西葉夫吧！——就不免有點昏頭眩腦了。他慢慢的想，想從他臉上抓到一點特徵，或者在姿勢上，態度上，性格上，結果他擺擺手說：「這人，就他本人說來，沒有甚麼看頭，也沒有甚麼談頭。」

「啊，是你？亞力克西葉夫，」歐布羅莫夫招呼他，「你好？打甚麼地方來？別靠近我。我不打算握手，你剛從冷氣裏鑽進來！」

「怎麼，根本就不冷麼！我今天本來沒有打算來看你，」亞力克西葉夫說「可是我碰到歐符契甫。他把我拉了出來。現在我來約你，伊里亞·伊里奇。」

「叫我甚麼？」

「我到那兒將那兒兒去，亞來諾夫，裴羅，還有高來梅那都在那兒。」

「你們在那兒幹甚麼，爲甚麼也要我去？」

「歐符契爾請你吃午飯。」

「呀，吃午飯，」歐布羅夫夫毫無表示。

「他們還去愛卡志因和夫：他們要你買一輛車。」

「我們和那兒幹什麼？」

「幹甚麼，怎麼。今天誰都到那兒去！你不知道今天是五一節？」

「坐下，我想一想再說，」歐布羅夫夫說。

「起來，該穿衣服了。」

「等一會兒，還早得很。」

「早上倒是，他們叫你十二鐘去，早點吃飯，大約兩點鐘，到愛卡志因和夫去。趕快，走吧！要不要我叫車招呼你穿

衣服？」

「我還沒有穿衣服，我還沒有洗臉呢！」

「好，那麼先洗臉吧！」

亞力克西爾夫在房子裏轉來轉去，在他已經看過一千次以上的一張畫前停下，看看窗外，在櫃子上拿出小搥，把它擺

一擺，圓方八面的打量打量它，又把它擺回原處，重新在房子裏走來走去，吹着口哨，這樣免得打擾歐布羅夫夫起牀洗臉，

煎道緊過了十分鐘。

「喂！」亞力克西爾夫突然問。

「甚麼？」

「你還躺着嗎？」

「難道要我起來？」

「當然，他們等着我們呢，你不是要去……」

說。

光。

「到甚麼地方？我甚麼地方都不想去。」

「甚麼，伊里亞·伊里奇我們剛才說到歐符契甫那裏吃飯，再到愛忒甫和夫……」

「你想一想，濕漉漉的讓我到那兒去！有甚麼了不起的單看？看來天可要下雨了，外面怪陰的，」歐布羅莫夫懶洋洋的

「天上一點雲都沒有，你偏說下雨！說不定是你的窗戶好幾個月沒洗過，陰沉沉的！上面髒得很！就是白天你也看不見光，一塊窗布都沒有打聽。」

「可不是，要是你對宰賀提起，他會即時提筒匾帶個短工琴，還要趕我出去一個整天！」

歐布羅莫夫陷入沉思，亞克力西葉夫坐在桌子旁邊，用手指頭敲桌子，心不在焉的看著牆，看著天花板。

「喂，究竟怎樣啊？你還是穿衣服，還是就這樣對？」過了幾分鐘他問。

「你要我到甚麼地方去？」

「怎麼？不是到愛下茵和夫去嗎？」

「你怎麼老是這樣……」歐布羅莫夫不耐煩的回答。「你爲甚麼不能在這兒待一待？難道這兒太冷，太臭。讓你也不得

「溜動溜出去？」

「那裏，我最喜歡跟你一塊兒；跟你一塊兒怪好的，」亞克力西葉夫說。

「要是你在這兒怪舒服的，爲甚麼要到別的地方去？你還是陪陪我，一塊兒吃飯，晚上你愛到甚麼地方就到甚麼地方去

。喂，我忘了，我不能去，大體素也夫要來吃飯，今天是星期六。」

「要是這樣就罷了……好罷……我照你的意思辦，」亞克力西葉夫說。

「我的事情我跟你談過沒有？」歐布羅莫夫很快的問。

「甚麼事？我不知道。」亞克力西葉夫回答。張開眼睛看著他。

「怎麼，你以爲我一輩子到現在還沒有起來？我躺在這兒想來想去，看看怎麼才能解決困難。」

「甚麼事？亞克力西葉夫皺著很擔心的樣子。

「兩件簡單的事情！我簡直不知道怎樣辦。」

「甚麼簡單的事情？」

「他們不租給我這層樓了；你想想——我要搬家！那種無謂的紛擾，不是那件東西碰壞了，就是這件東西碰壞了……想起來就叫人寒心！我在這兒住了八年了，這你是知道的。我的房東跟房東隔了一個天大笑，『即刻搬』他說。」

「即刻搬！那裏我看他是要這層樓了。搬家真是麻煩得可怕；簡直要一眼翻七……」亞力克西葉夫說，「東西不是破的，就是丟的丟——很麻煩。而且你這層樓又這樣好……你的租錢多少？」

「又是這麼急急忙忙的，叫我到甚麼地方去另外找？」歐布羅莫夫說下去。「這房子又暖和，又乾爽，一間很體面的房子……我們只租過一次賊，你也許以為天花板不大結實——不過還不會掉下來。」

「你想，可不是！」亞力克西葉夫說，搖搖頭。

「我可不知道現在該怎麼辦，我就無須——搬家。」歐布羅莫夫說。思慮頗深的問自己。

「你這層樓可有租約？」亞力克西葉夫問，把帽子看來看去。

「有，可是已經期滿了！我按月付錢也有些日子了……究竟多久記不得了。」

兩個人都若有所思。

「那麼你打算怎樣？」過了一會兒，亞力克西葉夫問道。「你準備搬還是住下去？」

「我根本沒有打算。」歐布羅莫夫回答。「我連考慮都不想考慮。讓宰賀去想办法。」

「有些人，你是知道的，」歐布羅莫夫說，「搬家是他們的一件快事。」

「好，他們愛搬就讓他們搬他們的！至於我甚麼變動我都不喜歡。不過這層樓的事情還不算最糟糕的！你猜管家的寫了封甚麼信給我。我要拿給你看看……跑到甚麼地方去了？宰賀，宰賀！」

「唉，皇母親娘！」宰賀叫了一聲，一躍就離開他的擔架。「老天——甚麼時候才讓我受完苦？」

「他進來迷迷糊糊看着他的主人。」

「你找到信了嗎？」

「我到甚麼地方找？我又怎知道你要那封信？我又不認識字。」

「不要嘴硬，去找去，」歐布羅莫夫說。

「你昨天晚上看信，」宰賀說。「可是隨後我就沒有看見過了。」

「那麼，弄到甚麼地方去了？」歐布羅莫夫不亢不卑的反問。「我又沒有把他吞掉。我記得很清楚，你在我這兒把他拿

定的，擺在甚麼地方去了？——怎麼在這兒！」他抖一抖床氈，信從指縫裏掉到地下。

「你總該備我……」——「好了，好了，你走吧！」宰賀與歐布羅莫夫同時的互相對喊。宰賀離開房子，歐布羅莫夫開始看信——一封好像用克文斯酒寫在灰色紙上，又用褐色火漆封了口的信。

「親愛的先生，我們的主子，恩人伊里亞·伊里奇奇……」歐布羅莫夫開始念。

他略了許多寒暄與祝賀的詞句，從中間念起。

「我們的大慈大悲的東家，我得告訴你，你的園地裏轉樣都很好。有五個星期沒有下雨了；上帝準是跟我們生氣了。若大家認爲這樣的旱災以前還沒有見過；早麥都晒焦了，晚麥也完了；有的是毛蟲咬的，有的是旱霜打的；我們沒有收成，只好把田犁過。下早麥，可是我們不知道可有甚麼結果。我們祈禱仁慈的上帝體恤你老人家。至於我們自己，就是注定了倒霉也沒有甚麼話說了。在聖約翰節的前夜，有三個農民逃跑了：頭個是波樂費夫，還有囉匠的兒子，韋仕嘉，他們自己跑的。我打發他們的女人去找他們的丈夫，可是這些娘兒們就沒有回來，聽說住在頭城。我們一個從伏萊歐伏來的夥計打算到頭城去（管專請他去的），聽說頭城買到外國單，管專的叫我的夥計去看看。我把逃亡的農民的事情告訴他；他說，「我找警長，警長說，打一份報告來，我會打發農民回去！」別的甚麼話都不說，我跪在他床底下，眼淚都流下來的求他，而他用全身的氣力大聲的吼——「走開，我已經告訴你，只要你打報告，我就會給你辦」，可是我沒有打過報告，在這兒就僱不着人，他們都跑到伏萊加，在穀船上作活了——現在的人都這樣，親愛的主子，恩人·伊里亞·伊里奇！今年墟場上看不見我們的麻布；我把乾草與漂染鎖了起來，叫余德周不分晝夜的看守着。他這人倒也謹慎，爲了免得偷東家的東西，我一天到晚的看守着他。其他的農民是酗酒，還要准他走，甯願給租錢不願在家裏做活；他們都沒有給利息錢。今年我們要比去年少送兩仟塊錢給你老人家，我們的主子恩人，要不然早災要把我們都毀了，不過看在你老人家的面上，講定的錢，我們總得送上。」

隨後他表示謙恭的詞句，還有簽名：「你的管家的而且是最恭順的奴才·普羅可非·韋泰果什金親手簽名。」因爲不認字，他信尾畫了一又。

「信是由上肥管家的寫子·端略·克禮服裏寫的。」

歐布羅莫夫看着信，「這裏沒有年月日。」他說：「這信一定去年就擺在管家的那裏；他提到聖約翰節，還有旱災！他也想這信發得太遲了！」他格於沉思。

「你認爲他少送兩仟塊錢給我，怎樣？哦！」他說下去。「那麼還有多少？去年我收到多少錢？」他看向亞力克西葉夫，「我沒有告訴過你嗎？我？」

亞力克西葉夫把他的兩隻眼睛翻向天花板慢慢的想。

「史托茲來的時候我一定問他，」歐布羅莫夫接著說。「我相信是七八千……不把事情記下來真糟糕，這樣一來，他就把我減到六千！這怎麼行，我要餓死，我怎能靠這一點兒錢活下去！」

「甚麼，就讓你這樣擔心？伊里亞·伊里奇。」亞力克西葉夫說。「一個人可不要失望，事情過些時候總會好一點的。」

「可是你看見他說甚麼沒有？不寄錢給我又不給，我一點意思之外的快活，只是一意的麻煩我，好像是有意思的！每年都是這樣，你知道嗎？我現在簡直不知道怎麼好！少兩千塊錢啊！」

「是的，損失可不小，」亞力克西葉夫說。「兩千塊錢不是開玩笑的！他們說亞力克瑞·郎濟尼區以前收到萬七，今年也只收到萬二。」

「萬二無論如何跟六千的用途是不相同啊！」歐布羅莫夫打斷他的話頭。「管家的真是把我弄得有倒懸之厄！就是收成不好，早災是真的，又何必在人窮的時候來驚動他呢？」

「這倒是真的。」亞力克西葉夫說。「他不應該這樣，不過誰又能够在一個農民身上指望風雅呢？這些人簡直就不懂。」

「好，要是你易地而處又怎樣？」歐布羅莫夫問，注視亞力克西葉夫，茫然的希望他可以想出點甚麼辦法。

「我得想一想，伊里亞·伊里奇，一下子鬧不清楚。」亞力克西葉夫說。

「我要不要寫一封信給省長？」歐布羅莫夫一面沉思一面說。

「你們的省長是誰？」

伊里亞·伊里奇只是沉思，沒有回答。亞力克西葉夫也不說甚麼，也在想。

歐布羅莫夫把信抓在手裏，把頭靠在上面，把胳膊肘擱在膝蓋上，這樣坐了一個時候，頗爲這些亂七八糟的思想所苦。

「我願史托茲快點回來，可是天曉得他在甚麼地方，在他手上甚麼事情都弄得清清楚楚。」

他從新變得很多鬱鬱。有一個很長的沉默時間。結果還是歐布羅莫夫自己先站起來。

「這是我一定要做的，」他很決定的說，差不多離開了床。「而且要立刻做！浪費時間是不中用的……首先……」

集真書卷

舉辦活期定戶

手續簡便

服務周到

代定全國什誌畫報

可以自由退費更換

不收任何手續費用

努力為社會服務

竭誠謀讀者便利

讀者活期預定辦法

- 一、抗戰期間，印刷困難，交通多阻，什誌時出時停，售價漲落不一，定閱極感不便。本店鑒於此種情形，為適應社會需要，便利讀者起見，特舉辦「活期定戶」。讀者委託代訂各家出版什誌，畫報，訂閱期數可自由指定，隨意增減，倘途中途停刊，讀者與經銷處，均可改定別種什誌；如需退還定費，亦可照辦。
- 二、活期定戶之定閱，手續簡便，費用節省，讀者祇需示知所需之刊物名稱及收件人姓名地址，並先預付定費每種圖書五十元，本店接到委託後，即奉率代訂單。按期代寄所指定之什誌。所寄刊物價格，概照普通價售九折計算，至定費用完後，開一清單，通知惠款預定。
- 三、委託以活期定戶辦法惠訂刊物寄費：平郵寄遞者，郵費本外埠一律奉送；如讀者須用掛號寄者，請預為示知，應加各費照算。

集美書店郵購簡章

- 一 機關、學校、圖書館、讀書會或個人購買本店出版，經售之書刊或委託代辦全國圖書竭誠歡迎。
- 二 委購本店本版圖書，概以九折優待，訂購外版書刊，如在發售預約，特價或廉價期間，本店均照特價或廉價與原出版處同樣優待，一般書價均以桂地門市售價為準不另加成。
- 三 購書人或收件人之姓名、地址、均請用正楷詳細寫明，圖書雜誌之名稱、著譯者、定價、起訖期數及出版處，均請一一註明。
- 四 匯寄書款，請照各書實價另加郵費，匯寄本店。郵費照加，本店收到信件後，當儘速將書及發票暨訂單寄上，如有餘款則存入郵購存款賬內，並發給郵購往來清單，以備日後購書之用。
- 五 書款可委託銀行匯劃，或購郵政匯票。郵匯不通各地，可用郵票代款，十足收用，但以二角以上二元以下者為限，（限省郵票不收）。
- 六 附有匯票之信件，須用堅厚信封慎密密封，掛號郵遞。
- 七 各界如欲本店代為選購書刊，可預存款項於本店，並指明購閱範圍，本店即當負責代選，妥為寄上。
- 八 委購書刊如日久尚未收到，而來函查詢，請敘明原函寄出日期，附款數目，郵局掛號憑單號碼，並用與前函同樣之具名，以便本店負責查問。
- 九 書籍寄出後，除缺頁及裝釘顛倒者外，概不退換。
- 十 臨時書價，及郵運費常有變動，當以信到時定價為準。
- 十一 各地讀者匯款書信請直寄「桂林桂西路一〇七號本店郵購科」

叢書

（第一卷·第二期）

民國三十二年七月出版

編輯者 孟 超

發行人 魯 乃 戈

發行所 集美書店

桂林桂西路一〇七號

印刷者 泰記西南印刷廠

本期零售每冊國幣十六元

預定辦法

- 一、訂閱本刊暫收定費五十元。
- 二、定費到後，即給定單，每月出版後儘先寄發。
- 三、訂戶按另售價格九折優待。
- 四、平寄郵費免收，掛號照加。
- 五、定費告罄時專函通知續定。

集美書名

· 書圖售經 · 版出近最 ·

筆隨 · 說小

小說精華	巴金等著	15.00
愛	艾蕪著	17.00
杉寮村	易羣著	10.00
冬夜	艾蕪著	17.00
荒城	秦黛著	11.00
南方	嚴杰人著	10.00
波慈尼雪夫的愛	托爾斯泰著	10.00
苦命人巴威	洪濟譯	10.00
塞巴斯托波之圍	孫用譯	15.00
陽光	茅盾等譯著	15.00
小雨點	羅荪著	12.00
白桑	黃炎培著	10.00

· 物讀年少 ·

動物園	陳蕩編	七·〇〇
築堤	傅東華譯	五·〇〇
篤和牠的奴隸們	張志淵著	九·五〇
飛機模型習作法	石家龍編	一三·五〇
少年文範	嚴渙之著	一四·〇〇
讀書方法	文森華等著	八·〇〇
英文作文示範	張則之編	一八·〇〇
中外名人書信選	王成編	一一·〇〇
實用珠算教程	周德炎編	二五·〇〇

理論 · 美術

詩歌朗誦手冊	徐遲著	六·〇〇
文藝漫筆	胡風著	二·二〇
論巴金春家秋及其他	林蠶隱編	一·三〇
文學修養的基礎	沈起予譯	一·〇〇
寫作進修讀本	孫起孟著	一·八〇
美術新論	李樺著	一·四〇
兩代(木刻集)	李樺著	三·〇〇
戰時任務隊的勞蹟(木刻集)	李樺作	一·六〇

戰後的世界	李俠文編	18.00
中國近百年史十講	曹伯韓著	15.00
中國戰時經濟研究	姜慶湘著	18.00
太平洋暴風雨	羊棗著	22.00
西北問題	張其昀等著	10.00
怎樣研究國際問題	韓幽桐著	16.00
印度十大民族領袖	孫起孟等譯	15.00
列甯和高爾基	羅稷南譯	15.00
給大時代一般的青年	李立編	10.00
戀愛 · 結婚 · 家庭	宗魯等著	13.00
青年修養問題	韓伯著	17.00

一般



號七〇一路西桂林桂：址地

國幣十六元