

蘇聯文學
與
康小虛

適夷譯

光明文藝叢書

光 明 文 藝 叢 書

蘇 聯 文 學 與 戲 劇

趙 東 譯

上 海 光 明 書 局 印 行

目錄

第一部 關於蘇聯文學

站在新人類的水準上·····	萊奧諾夫	〔三〕
兩個最重要的問題·····	格拉特珂夫	〔二〕
以新人道主義的名義·····	西克洛夫斯基	〔一六〕
必須研究技巧·····	倍留佐夫斯基	〔一八〕
在絕對自由的空氣中·····	白夫梅乞夫	〔三〕
要愛也要憎·····	索勃洛夫	〔二六〕
新內容就是新形式·····	愛倫堡	〔三一〕
新的道路·····	M·夏基尼揚	〔四四〕

(1)

144978

文學的黨派性·····	伊凡諾夫	〔五〕
學習寫作·····	菲定	〔六四〕
創造新的紀念碑的形式·····	法捷耶夫	〔六八〕
青春復返術·····	Y·奧麗沙	〔七六〕
互相在創作上顧問·····	賽夫琳娜	〔八五〕
爲了單元的形象·····	格拉西摩夫	〔八九〕
我們將有世界的文學·····	綏拉斐摩維支	〔九四〕
『灰色』的語言和『裝飾』的語言·····	里定	〔九七〕
關於革命的語言·····	潘菲洛夫	〔九九〕
建定着空前的基礎·····	里倍琴斯基	〔一〇七〕

第二部 關於蘇聯的戲劇文學

蘇聯的戲劇文學·····	基爾波丁	〔二五〕
--------------	------	------

發揮社會主義的新人性	……	波歌金	〔二七〕
劇場・戲劇家・觀眾	……	V・基爾勳	〔二九〕
戲劇文學的前途	……	A・托爾斯泰	〔四六〕
我們跟隨着觀眾成長	……	亞菲諾該諾夫	〔五五〕
解放了的普洛美修士	……	U・猶佐夫斯基	〔五九〕
戲劇作家責任的巨大	……	A・法伊珂夫	〔六七〕
懦法是最壞的事	……	B・羅馬孝夫	〔七二〕
為未來而工作	……	尼基丁	〔七五〕
愉快美麗的浪漫主義	……	拉芙萊涅夫	〔七六〕
學習莎士比亞	……	狄那莫夫	〔八四〕
譯後記	……		〔八九〕

第一部

關於蘇聯文學

站在新人類的水準上

我們正享受着生活在世界史最英雄時期的最高幸福。我所以重覆說這一句在這裏已經說過的話，並不僅僅因為重覆在修辭學上是最有力的形式，也是因為在這嚴肅的時日裏，從這演說台上所發出的一切演說中，這句話是最本質的前提。這裏發生了我們的義務，權利，光榮，困難以及我們終於要把它克服的未來的人們的歡喜。當然，無論在任何一個時代，文學者從沒一次擔負過像現在這樣值得尊敬的崇高的責任。我們的基本工作，是借深銘心版的形象，描寫思想的大激動；即使是粗糙也好，完成新道德的原則；而記錄出從不會有過的世界的誕生。我們的年齡使我們期待自己還將成爲一個更巨大事件的目擊者。無疑現代是人類有史以來全時代中最充實的歷史時期，在我們眼前，新的蘇維埃共和國在形成，在大雷雨大風暴之中，殖民地國家的自覺驚醒了，人類共同生活正創造着更趨完善的形態。

我們將成爲像這樣大的會場也容積不下的社會主義文學的國際大會的參加者。我們也



將在經常做會的地方，和非洲，澳洲，南美的代表們握手。我們的日程，將不僅僅是討論新人類之誕生的問題，而與自然力的猛烈鬥爭的問題，人類在宇宙間活動範圍更益擴大的問題，也將登上日程。

現代是新時代的早晨，但各民族開始流入社會主義偉大河床的我們的明朗時代，世界的青春時代，是已經決不會再重覆的了。

由於這樣的情勢，舉國一致，對我們的作品，提出特別高度的質的要求。藝術文學再不僅僅是美文學，它正在變成彫塑新人類的最重要的工具之一。最好的彫刻刀的全部性質——強韌，鋒利，和精巧，——必須成爲我們著作的不可缺的價值。這同時也關於形式的方面。我們在這裏聽到了尼基泰·依趙托夫，紡織女工克路茜和兒童團員的演說，知道我們作品的需要者，有着甚樣急切的要求。和革命以前相比，不管其成長之巨大的速度，蘇聯的大衆讀者，是還沒有達到能不用指導，而以自己的眼在形象之中看出好的壞的那種批判意識的終極的水準。但他們對於古典作家的熱心，却表示出他們的趣味是完整的，強固的，而且滲透於民衆大部分的本身之中的。因此一切虛飾——縱使作者是無意識的——也會引起一種傾向，蒙蔽了必須從自己使

命之本質出發去闡明的偉大之真實。別一方面我們知道，世界是愈加明顯地分裂成兩個極不相等的半分了。這兩個陣營，因為政治的傾向相差太遠，其對立不能不日趨尖銳。因此，從這個觀點來看，我們思想上的懼怯，至少是對於這個舉國矚目的方向，砲彈是打得不準的。

所以必須寫出配合時代的作品！這個實行起來是很困難的，我們從自己的經驗，我們知道得最明白。

要進行放在我們眼前的這個任務，有時覺得實在需有三倍十倍的勇氣和技術。這好比要在大草原之上，描畫夕暮陰雲的投影的輪廓，是一樣的困難。這陰雲飛速的推進着，比之藝術的迂緩的步伍，超越到數倍以上。這裏有着中間形式——短篇小說與中篇小說貧乏的原因。在這裏，也產出我們藝術運動的基本方向。還是描寫充滿於現代的偉大事物與其創造者的急速突進的影，還是以比較紀念碑的體裁，嘗試着探究那形成飽和着雨，飽和着對大地之恩澤的峻嚴的雨雲之情緒的法則。

在現代人們之中，形成推進力的平行四邊行的最多式多樣的性質和特性，其互相綜錯交織的情形是最值得驚異的。今天，詩人必須是哲學家，哲學家必須是時時刻刻守衛自己思想的

兵士，而我們的兵士——我說的是我們紅軍兵士的尊貴的職份——從其產生及其存在的全歷史看來，豈不正是詩人麼？他們忍受貧困，飢餓，與窒扶斯，預見自己光輝的未來，當他驅逐了敵人的時候是如此，當他站立在充滿完全的社會建築術的建築物之新世界門口守着門崗的今日，尤其如此。這裏，一切的職業，在今天都是和幻想結合着的；因為全部的勞動，如果其中不含有真正創造的因素，就不是勞動了。若是沒有見到一條把我們導向目所能見的地平線之外的，廣大的，在許多地方還沒有完成的進路，我們是不能夠活在這個時代的。我們的藝術，也因此已不是以七弦琴來武裝，而必須是更大程度的包括由對自己勝利之絕對的確信與確實無可批評的知識所武裝的這一些幻想的要素。因此我們所工作的領域受着我們全社會的綿密的注意。也因此我們的大會，在國民的文化生活中，並不是一件小事。所以，我們這個大會，必須來決算一下，我們把黨，政府及廣泛的讀者的自身的注意，已經正常化到如何的程度了呢？

我們是拿了舊文化的彈藥，參加了市民戰爭的。我們中間的大部份人，是在戰地的報紙上，受了最多的文學教育的這件事，決定了我們的命運。舊的文化的遺產，和我們為其目擊者為其親身參加者的極激烈的東西，宛如兩個電極。一個已經冷却了電焰，接受了它的物理學上的姊

妹的冷却着的電焰的本質極不相同的 Volt 之弧那樣的東西。(註)這時候引動我們的，是材料的異常。刺戟了眩惑的青年之我們的想像的，乃是有時覺得可怖，有時是無形的而常常巨大的熔岩之堆積與幽閉於生活深處的力的強烈的渦流。材料的異常，常常掩蔽了我們文學的虛乏。那時我們跟孩子一樣愛裝大人的雷鳴般的聲調，走的道路，還是彫琢的散文和修飾的詞藻的泥沼。實際上，這時期的任何一個生活片段，都對成細成堆的小說起了幫助的作用。因為在手中是流着血，脈搏高高的鳴響着。但文學上的目擊者的成就並不甚樣大！關於這時代的重要的東西，還沒有寫出來。這主題的一些種子，被風吹散了，許多都還沒有抽芽。我們表面的浪漫主義的那張皺帆，受了風暴的衝擊，如果它也發出大鼓樣的響聲，那也只是托了革命的庇蔭。

首先，對於那些為社會主義祖國而犧牲，為我們爭取了在這世界首都的最好的宮殿中開會的權利的人們的巨大的種類，我們的作品能夠配合得上麼？對於這問題也可以不回答！我們大家都記憶着這些人們，這是必須期待的，但自己作品中的人物，想也不致完全忘掉吧。藝術與

(註)這裏一段用電學原理的比喻，曾經詢問一位專治電學的友人，亦謂甚不可解，恐係原譯

錯誤暫時無法矯正，只好留待讀者的指正。

生活之間的距離，縱令在今日，除了少數的例外，也還是保存着的。我們大家還沒有學會一種能夠在紙面爆炸似的，作為我國最有力的發動機——社會主義建設的集團的感情之燃料的語句。

諸位同志，我們大家不是有時常常想過麼？我們所寫的一切紙張，單只是糟塌了的。偉大的文學由普式庚，托爾斯泰，高爾基那樣的里程碑可以測量，但我們把自己所担任的分段，用公分來計算，却還是担任不起來呢？

在這演說台上高爾基所給與我們的責難，是完全確當而合於時宜的。實際，在任何生活領域中都有了世界的完成，由世紀之前進的思想所支配的這個國家中，文學也應該是這世界上最好的文學，讓我們老實的檢閱一下，我們帶到這大會上來的東西吧。在我們的皮包中，還依然藏着很多雖然常常很合理很有教訓的，但有時從形式和內容的水準上看來，只是地方誌的作品與原稿，這是我們必須鬥爭的重要而且致命的缺點。在我們的小小的懷中鏡裏，並沒有攝進現代的中心的主人公。但我們都很知道他，新世界的主人，偉大的計劃者，我們星球的未來的幾何學者已經出現了。由於他的思想的豐富和企圖的寬闊，他已和魯濱孫，吉訶德，斐加羅，哈姆萊

特·倍士霍夫·奧齊波斯·福馬·歌藉葉夫·拉法爾·凡倫丁等等一樣成爲人類典型的世界星座的完全的一員。我們很知道他——我們已經爬着梯子研究過他的一切特質，撫摩過這個新的格里佛。其次，我們正把他從地上化（這一點也是他最主要的力！）現實化，把無力把握活的有血有肉的他的主要特性的各個性質加以理想化。用正當的調和的分量反映他的全姿態，只有兩個方法。一個方法是爲了多少減少一點我們現代人所見的樂天的視角，讓他退一個世紀。但這不能成爲我們的方法，用這樣的方法等於對他什麼都不寫。

還有另一個方法，便是在肉體上——首先是從創造的內容上，去接近人物的唯一的方法。我的話就是說，作家個性之更大更調和的發展，和他的文化與思想的充實。我希望現代的作家要學習成一個勞動者。

這便是我們必須深深認識的，過去石器文化的野蠻中，最容易見到的向上，在那單純性之中，有其哲學深義與社會意義的新的真理的力量。最後，我們必須做一個以建設基於最高社會主義人道主義的社會，爲自己的主要任務的蘇維埃國家的不可缺少的份子。那時，諸位同志，我們就不必爲了使自己的作品充滿技巧的小細工，或爲了往往使新文學本身解體的煩

瑣哲學的討論而浪費時間了。我們不必致慮自己作品壽命的長短，因為在作品本身之中，灌注進了永遠不朽的內分泌。那時候我們便有了自己做史達林同時代人的價值，也有了根據說：在我國，爲了新的高爾基的出現，已經做了一切準備的工作。

兩個最重要的問題

格拉特珂夫

我們第一次的全聯邦大會，在我們社會主義祖國的文化建設史上，是一個巨大的事件。這大會對於我們蘇聯的作家，是一個非常的事件。

蘇聯社會主義聯邦共和國的諸民族文學，是蘇聯的藝術統一運動，因之各共和國一切創作的成就，諸位同志，它是我們共同的成就，我們藝術的共同的寶庫。

亞歷克舍·馬克辛維支在他的報告上，提出了許多深刻的思想和重要的問題。

同志們，請允許我簡單談一談和亞歷克舍·馬克辛摩維支報告有聯帶關係的幾個問題。社會主義已成為我們時代的基本內容；社會主義已是今天日常的實踐，它是文化，它又是人們的生活和行爲。

在這裏，我們現實的特殊性，創造了語文藝術家的新的典型。它的特性，在於他已不是被動的旁觀者，用輕蔑的睨視看着羣衆獨自走着自己的路的人，而是一切事業和事件的最主動的

參加者。從革命黨工場受了教育的我們作家的指導幹部，一般的是當作在實際工作上所積蓄的豐富的經驗的結果，創造着自己的形象。他們企圖全體的研究我們現實中的個個部門，學習着對事件的深入的理解，從渺小的中間見到偉大，從部分的中間見到全體。他們努力着，把個個的現象和事實，結合於生活的一般的進程。

但是，同志們，我們必須認識，並不是我們所有的作家，都已經採取了這樣的方法，這是很遺憾的。

亞歷克舍·馬克辛摩維支說：「我們還常常不深視現實。」這是確實的；這是我們的本質的缺點。

我們必須認識，我們還頗非文化的；我們還沒有像古典作家一樣，站立在自己時代的知識的高度。

社會主義的現實主義，在它的本質上，是我們的現實——緊張的鬥爭中，新的社會主義價值的創造中，作為創造者，建設者，英雄的我們時代的人的認識中的現實的革命發展的形象認識。

同志們，我們的現實主義是積極的，充滿着哲學的，政治的思想；它是爲了我們黨，工人階級，集體農民的明天，爲了偉大的未來，爲了無階級社會的鬥爭的明瞭的表現。因此藝術的成功，在它的廣度上，是多麼需要高的作家的文化力量，多麼依存於他把馬·列·史·的理論成爲自己的所有。

同志們，從這點上，允許我觸到我們藝術文學對我們現實速度的落後的問題。你們在任何一個讀者集會中，都會聽到，看到我們的著作，不能滿足大部分的羣衆；大抵作爲我們作品的主要缺點提出來的，便是對於創造可以成爲指導性的，可以感動人，號召人，提高人的典型形象的無力。

當然，武斷的說我們的作品中沒有指導性的形象，是不正確的；甚且，在任何一本作品中，都生動地活躍着肯定人物的形象。但是爲什麼他們容易被人忘掉，爲什麼他們那末貧血，沒有像伯扎洛夫，羅亭，拆爾卡士，福馬，歌藉葉夫，蒲拉東·卡泰艾夫那樣的容量。由第一次五年計劃所創造的人，全是確實，明快，清晰的紀念碑性的人物——非常彫塑性的個人。要深刻的感覺他們，研究他們，是必須理解他們從什麼得到了生命，甚樣地喜悅，理想着什麼，甚樣地愛，悲痛着什

麼，爲什麼而鬥爭，不但做着什麼，而且甚樣地做，以及他們抱着甚樣的思想形式。

必須把這些形象，極度濃厚化，把他們點燃起來，使他們成爲我們時代前驅思想的担当者。

我們還沒有從「活的人」——直接印象，——以及我們的創作方針是那種抱着渺小的個人的熱情和操心的人——這種從來的「理論」和成見中解放出來。我們還缺乏大胆和勇氣。但是現代巨大的形象，指導性的典型在向作家要求，巨大的信心和革命的健搏。在這樣的時候，不必害怕某種的理想化，某種性格特徵的強化。我們的文學充滿了照相和實寫，肖像畫閃爍在我們著作的篇幅中。我們注意的中心，必須不是肖像畫的，而是典型的，不是時事性，而是時代性。

畫出優秀的肖像畫，並不是容易的事業，這是一種特殊技巧。在我們一切人中，描繪肖像畫的不可企及的模範，是A·M·高爾基。他所作的列寧，克拉辛，路夫·托爾斯泰的畫像，它的深與美是不朽的。這種畫像超過了時代的典型。但是我們作品中的肖像畫，再說一遍，是照相，人物被攝取得又貧弱，又沉悶，他們溶化在瑣屑之中了。

在這裏我想指出的另一點落後的徵候，便是主題的明顯的崩解。我們沒有足夠領會構造主題的技巧。

同志們問題不僅在於主題雖然最集中最核心的作品，它的主題總是最豐富最複雜的，但這種作品的教育性，是不足取的。它們甚至常常有害。我們必須在心中放着最大的藝術效果，來構造我們的主题。

主题的問題，是我們藝術根本問題中的第二個問題。

語言的問題，是我們藝術中最重要第三個問題。

語言是我們意識發現的形式之一。意識的高度，要求語言的高的文化，確定性和明晰性。思想的偉大度，只有在語言的明快的容量的單純性之中才能具體化；因為一切深刻的確定的思想，在它的複雜性上是單純的。史達林，高爾基的用語的單純性，是我們的模範。

語言，是一種歷史，所以它是不斷地發展的。蘇聯作家必須深知我們時代的語言，愛好它，不斷地琢磨它。

當我們為着克服這些困難，而不屈不撓的努力的時候，我們便能夠完成工人階級，我們偉大的祖國，和我們的時代所安放在我們面前的任務；便能夠滿足國家黨，以及我們親愛的指導者約塞夫·維莎里亞諾維基·史達林對我們的期待。

以新人道主義的名義

西克洛夫斯基

在十五年以前，亞歷山大·勃洛克說到人道主義的危機，亞基姆·瓦浪斯基（這位現在已被人忘却的人）（註）站起來說，人道主義是永恆不變存在的。

那時候高爾基說：「這樣的爭論，是爭了幾十年了。」

現在高爾基說了無產階級的人道主義，我們已是世界唯一的人道主義者，無產階級的人道主義者。終於我們說到了感傷主義和今天的感情。在那些深奧的著作之後，我們寫了階級在自身之中開始了評價的感情。

青年期的資產階級，曾經是感傷的，關於這點，他們寫過很多。我們必須學習比資產階級更好更強地書寫自己的感情。我常常批評青年作家，我批評嘉西里，說他寫得太興高采烈，太眼淚汪汪。我現在想，他的感覺上的興高采烈，還只是一種感傷主義，並不是浪漫主義。

我們，特別是我們過去藝術左翼戰綫派，從生活當中採取有益的東西，認為這就是美學。我

們是構成派，却創造了非構成的構成。我們是過少的評價了革命的人性和全人類性。

我們對大會所期待的是什麼？最主要的，並不僅我們進步的報告。我們需要今後的計劃，我們需要預知未來，而且不僅爲了我們自己，也爲了跟西歐來的同志們一起，爲着反對新的中世紀，以新人道主義的名義，學習着爲全世界而寫作。

(註)亞歷山大·勃洛克，革命前及革命初期的俄國詩人(一八八〇——一九二一)著有

十二個等。亞基姆·瓦浪斯基，革命初期右翼俄國批評家(一八六三——?)曾任赤

處女地的編輯，和托洛茨基同樣否定無產階級文學。——譯者

必須研究技巧

倍留佐夫斯基

因為反映社會主義建設，新的無階級社會主義社會的建設者新主人公，過於的不夠，而責難我們，並非沒有理由的。因為我們不能充分把握藝術技巧的極致，因為我們的用語，常常堆積一些讀別的方言，一些已經不用的濫調，而受到責難，是非常應該的。

邱孟特林同志在演說中又觸到一個問題，這個問題不能不使我們感到不安。幾百萬的讀者大眾，貪心地讀着古典作家的作品，他們的作品，一點也沒有衰頹下去，而我們的新作，却很快地被人冷落。我們一切人從來研究過，現在還研究着的資產階級貴族文學，它們的魄力究竟在什麼地方很明白的，他們的魄力，是在於他們站在高的文化水準；抱有前驅的科學知識；分有當時先進的哲學思想。

我們不熟悉過去偉大的文學遺產，是不能創造偉大不朽的文學的。把握過去世界文學的巨匠的，和現代最偉大的一人——高爾基的藝術技巧的高度，是重要的事。當然這技巧的把握，

並不是單純的模倣；問題是我們蘇聯作家，要用過去作家們在藝術形象中灌輸了錯誤，有害的思想的魄力和藝術的說服性，在藝術形象之中灌輸我們的思想——建設無階級社會的無產階級的思想。

現在大家說得很多，我們必須寫未來。高爾基對於這一點，給我們看了當時的出色的樣品。他不僅在海燕之歌，鷹之歌，就是在伊瑞爾基利老婆子的故事中，也從那陰暗的森林裏，指出了光明歡喜的未來之路，在丹珂的燃燒的心，象徵地透露了光明的地方，在我們面前展開了它的未來。

說批評的落後，我是同意的，但對此必須公平。在我們的馬克思主義批評中，不能說一切都是壞的。無疑批評對我們作家有一種幫助。我自己，就是不大被我國的文學批評所鍾愛的作家之一。

鞭策我的批評，有時鞭策得不當，而且鞭策得很痛，可是依然使我檢討自己感悟自己工作的方法，因此也是有益的。但是必須提到的，是我們從來的批評，是重新犯着宗派主義的毛病。

我必須站在這講台上老實的說，在我們，向來有一種批評家，常常私阿某種的作家羣，一味

的恭維，同時抹煞別的一羣，或是借了舊的在文學哨崗的棍棒，想來教訓他們。因這種批評的限定的宗派主義，像我國老布爾塞維克梭珂洛夫的作品，被人冷視，正是最好的說明。他的著作，對於不大詳細革命前過去的我國的全部青年，是值得當座右銘的。又如諾維珂華·華先采華的出現，直到今天還不受人們注目，也是很好的說明。她到最近為止還是一個文盲，可是現在已在寫第三部長篇了。

在我國昨天的國內戰爭和今天的建設的描寫上，應用了社會主義現實主義方法的蘇聯作家，必須把自己的技巧，提高到古典作家所站立的，以及今天高爾基所站立的最大的高巔。

我們必須把我們的作品，充滿不可調和的階級的憎恨，把我們的作品，貫透對社會主義未來建設的燃燒的愛，用馬·列主義的思想與哲學武裝起來，使這種思想在我們的作品中像丹珂的象徵的心一樣，為人類，照出到無階級共產主義社會的路。

在絕對自由的空氣中

白夫梅乞夫

首先，想談一談基本的報告，(註)說這是一個意味深長，理解徹透的報告，還是不足夠的。這是明顯的，激昂人心的談話，它值得一切的注目，同樣，要全部理解，也需要相當的時間。尖銳深刻的文學史的參證，過去文學時代的大膽的綜合，規定蘇聯文學當前任務的簡單和明白，革命的浪漫主義和史達林同志天才的作爲蘇聯文學的創導方針而定義的社會主義的現實主義，這兩者的概念之具體化的經驗——這一切，在亞歷克舍·馬克辛摩維支報告中留下了不朽的烙印。但這報告的動人的力量，還在於它的形象性，在這裏，這位謹嚴的思想家，大概連自己也沒有留意到，以一個巨大的語言藝術家的姿態而出現。

可惜在亞歷克舍·馬克辛摩維支的報告中有一個最大的遺漏，當報告者說到我們的文學遺產，民主文學，一九〇五年時代，批判的現實主義和革命的浪漫主義的創造者的地方。報告

(註)指高爾基在大會所做蘇聯文學的報告。

者沒有說到當時已經誕生的無產文學的腳色，對於有一位作家在文學史上的從來未有的功蹟，對於把讀者大眾號召到和舊社會鬥爭的戰場，那個可注目的奇蹟，完全抹煞了。

我在這裏提出的，報告者所抹煞的作家，便是他日已馬克辛·高爾基其人。

我們必須確切的說，由我們的文學所貢獻的一切，不管它的無疑的進步，實還不過是一個序曲。我們主要的決定的成就，是在於社會革命給藝術清掃了無限的道路，在於無產階級和它的黨，列寧，史達林的黨，爲我們的藝術文學，保證了前途。今天的進步和這未來比較起來，還不過是在大門口。

亞歷克舍·馬克辛摩維支以善意的幽默，在他的報告中，作着文學的統計，說我們協會一千五百會員中，有五個人的確可以歸入天才的部類，這幾個人現在已經非常優秀，其餘幾千的候補作家中，已參加了開始寫作的工農作家。

同志們，這計算對不對呢？對的，當蘇聯文學的龐大的預備隊成爲問題的地方，事實正是如此。

但是說到天才，在我們的時代，已完全更變了天才概念的本身。孤獨者的話語的非常之力，

生長於百萬人墓場一般沉默中間的力的發現，會有過可能。終於，我們無疑是天才的了，但我們的天才，是在於大眾創造的成就之中；所以，即使我們沒有亞歷克舍·馬克辛摩維支所說的「五個天才」，這難道就是非常的不幸了麼？但是我們有的是超越孤獨者天才的東西，我們有蘇聯文學。

現在，回到我們一般的文學上的政治的成就。在這裏，第一是登場了蘇聯社會主義共和國諸民族的文學者和作家間的積極的，活的，廣泛的關聯。這便使亞歷克舍·馬克辛摩維支說了「我們蘇聯文學，不僅是俄文文學，而是全聯邦文學」的事實。我們成就的第二點，便是文學戰線的指導力——共產主義作家的統一，造成了使許多派別，小派別的無原則的分裂，沒有較長時間存在可能的條件。再其次，我們是目擊了作家大眾趨向黨及政府之鬥爭任務的偉大的轉變。

但是根據上述的事實，便得出蘇聯文學支配着和平與安靜，在這裏並無任何鬥爭的結論，却是極大的錯誤。鬥爭是有的，但是坦白的說，這不是資產階級國家意見不同的作家間政治的及社會的衝突。正因如此，我聯邦最偉大的，世界未有的這個作家的團結，在自己的隊伍中看到

這樣的語言藝術家決定的站在蘇政權的立場，參加於無產階級社會主義階級鬥爭中，及社會主義建設中的。

但是蘇聯作家，以在社會主義精神上教育幾百萬讀者大眾為自己的任務，正從事着在列史世界觀把握的基礎上，為着自己的教育及再教育，進行着鬥爭，規定自己的鬥爭，為與過去意識中資本主義的殘餘的鬥爭。

在我們的面前，我們看見一方面創造着新的條件，掃除肉體勞動與精神勞動的界限，一方面發達着一種認真的企圖，去克服普洛完斯主義的作家活動的概念。

現在我們已經有了許多注目的作品，由熔爐的熱度還未冷卻，以及和自己基本的勞動——技師，坑夫，紅軍兵士毫不分離的同志們所創造。

總之我們無疑是站在馬克思說過的未奉社會的一種現象的境界，「沒有畫家，只有從事繪畫的人。」

我們居住在絕對自由的空氣中，我們的自由，藝術家的自由，是不受限制的，好像我們祖國的生產力，和文化發展力的不受任何限制。我們在我們社會新美學根源的建立上，更正確地在

表現的鬥爭上，是自由的。我們在技巧的發展，流派，傾向，風格的選擇上是自由的。蘇聯作家反對單調化，反對技巧的低落；爲他們自己找到廣大的聽衆，是有害關係的，而且也從這裏產生出語言的最大限度的明晰性，主題的紀念碑性，思想的深化和爲時代反響的鬥爭。

我們的讀者，是所有作者所知的最好的讀者；我們跟同我們的讀者一起成長着。服務於這讀者的利害，首先就在深知他的生活，而且不耽溺於遠離這活動，遠離我們環境的全部精神的實驗。

同志們，蘇聯文學一切較好的成就是跟黨及無產階級的事業結合着的；蘇聯作家是和更

好的我們的希望與知識的担当者，保持者的黨，密切結合着的。這種結合是值得我們歡喜，必須像生物歡喜空氣一樣。

蘇聯文學的最後的決定的勝利，將在於我們整個黨的鬥爭的希望之完成之日。用列寧的話來說：是用人類革命思想的最新的語言，用社會主義無產階級的經驗和活的事業而豐富化了的文學的勝利。這也就是配得上我們的時代，我們英雄的黨，以及爲一切人所愛敬的指導者，朋友和教師的史達林的文學！

要愛也要憎

索勃洛夫

黨和政府，決定的給了蘇聯作家以一切東西，他們從他滅收的只有一件東西，寫得不好的權利。我們稱之為優秀作家的，便是他的作品，正確地描寫生活，興奮人，教育人的作家。能夠創造這種作品的作家，只有能夠正確地看，明白地感，而且正確明白地描寫的人。

同志們，讓我們研究一下，是什麼東西，由革命及組織這革命的黨給了我們作家的，我們依次來看：

把看的·能力·教育了我們的，是從人類偉大的頭腦，馬·恩·列·史所創造的無產階級哲學，黨把這武器給了我們。

把感的·能力·教育了我們的，是我們的一切現實，以及由我們的黨所組織的不斷的勝利的連索。

最後把正確描寫的能力教育了我們的，是社會主義現實主義的方法——我們可以在這

裏從黨派的，布爾塞維克的立場，正確描寫現實的方法。把這方法教育我們的，又是黨。

把手放在胸口，我們來看看我們能夠些什麼，有着些什麼？

我們所見的一切，我們都知道麼？我們從所見的一切，知道最大的，最主要的，最基本的原因麼？我們常常談世界觀，有時還大聲叫喚。但世界觀不是可以向組織委員會，向作家城市委員會現成購買的東西。世界觀是從生活，從自我教育的長期的努力中創造出來的。

亞歷克舍·馬克辛摩維支在他重要的論文文學放談中，責難我們沒有辨別生活的方法，他是完全對的。是的，我們沒有辨別生活的方法，因為我們浪費了時間，浪費了應該緊緊抓在手裏不讓逃去的重要的時間。

我們必須這樣的生活，要時時刻刻地，連一分一秒鐘也不忘記自己所背負的最大的責任。第二，我們深知所感的一切麼？所感的一切，是感到心頭燃燒，創作慾無法遏止，再也忍耐不住不寫的麼？

沒有巨大的感情，不能有藝術，所以我們必須這樣說，我們不要陰萎者的文學，不要公平無私，讀者作者都不會感到興奮的冷淡的文學。

在這裏，我們研究幾個問題：感情是什麼？感傷是什麼？

我舉兩個例子。第一是一九二五年，在克龍斯達特，戰鬥艦十月革命號，停泊在浮筒上。最初，昇起了海軍旗，想起當時的情景。命令一下來，我們的腳底下，四萬二千匹馬力的機器開始震動。艦身震動起來，人也震動起來。我們每個人都感得巨大的戰慄，我看見一個年老的司令官，眼裏含着淚水。

這是什麼？這是感傷麼？不，這是感情。感傷是消滅了，是我們布爾塞維克的感情，我們布爾塞維克的情緒，首先向我們行動的衝動。當艦身開始震動的時候，我們在一剎那間，記起了這一年半以來所做的全部的事。

一只半壞狀態的船，變成一只堂堂的戰艦了。這是我們對做過以及做着的事的熱愛的感情。

在列寧格拉，我和馬爾丁·安徒生·納克綏相識，他同我到一個工廠去，當我們走到這工廠的「紅角」，這位丹麥作家同一個工人談話，說了這樣的話，有一種童話，說侏儒在巨人背上駕了鞍子，騎着巨人，指揮他替自己勞作，是很流行的，在貴國，巨人開始把侏儒掀翻了。

工人們向納克綏請求用他的名字，題工廠中優秀突擊隊的名字，他立刻同意，那時他的夫人問我們在談什麼？廠裏的優秀突擊隊員告訴她，他的名字要用作自己突擊隊的隊名，她突然流出眼淚來。一種異常的感動，包圍了所有在場的人。

不，這決不是感傷，一個廠裏的黨組織者，接着納克綏的演說站起來，一邊揩着左眼的淚一邊開始演說，在這動作後開始的演說，我只有一九一八年在對派遣到國內戰線上的水兵的演說中聽到過一次。「這次我們工人和這位丹麥作家的會見，將永不會在我們心中忘記。」支部書記對我這樣說。

通過過去偉大的全生涯，毫不容赦地擊倒了自己敵人的人，在必要的時候，會毫不客氣地叱罵討厭的事的人，當這人在大會的會場中看見昂然直入的兒童隊員而受深深的感動，這難道是感傷麼？受感動的不是他一個人，大家都馬上明白，我們的後輩，走進我們的會場裏來了，而且有很多人，因這未來擔當者的英挺的姿態而流了眼淚，我們也都把兒童團員所撒的花，接來佩在胸口。

但是你們爲什麼害羞，爲着引動讀者的眼淚，描出這時的感動？我們對某種事物愛，對某種

事物憎恨，我們必須在自己作品裏把這個表現出來。而且爲了這，必須發見愛和憎恨所指向的目標。

馬克辛·高爾基說到社會主義的個性，當我們接觸他人的時候，一定看到這個人的個性。但我們也是人，我們的愛，我們的憎恨，跟拉美萊涅夫，唆羅呵夫的愛和憎恨又各自不同，我依照我的方式感情經驗。然則表現這愛和憎恨的方法又應該甚樣呢？不要過火，應該愛那些可以由憎恨單獨掩覆的東西，或是學習憎恨。

感的時候要興奮，但寫的時候却需要冷靜。而我們總是在倒行逆施的。所謂作者的理智是熱的，感情是冷的，這是現狀。

新內容就是新形式

愛倫堡

我們的國家，不單在空間中進行，它也在時間中進行。今天我們的客人，是乘着時間的機器在遊歷。他們看見未來的國家，也看見過去的殘留；看見我們的深刻的落後，普洛完斯主義，也看見新世界的基石。

我這樣說，我所想的，不單是我國技術的大工廠，尤其是我們的人。我們今天不單以種種的機器驚動了世界，我們更其以製造這些機器的人，驚動了世界的。

要明瞭我們作家的狀態，必須想到外國的作家。今天正生活在甚樣的條件底下。我在巴黎，在布拉格，看見從監獄，從集中營逃出來的德國作家。他們的工作室被搗毀了，著作被燒燬了，他們完全失掉和自己同胞談話的機會。今天我們蘇聯的作家，敍集在這裏，大胆坦白的談論我們的勝利和失敗；關於我們的需要，我們可以同站在「艦樓」上的人談判。但是在德國，偉大誠實的作家路特威希·稜，現在是關在牢獄裏。昨天我聽到現在留居蘇聯的中國女作家盧鳳起講，

中國的作家，被人活活埋死。我從來沒有聽到過這樣簡單，這樣可怕的話。在我們的會場裏，就有一位德國作家勃萊脫爾，在集中營裏關過一年半。在這裏，我又見到我的朋友，斯洛伐克的作家，詩人諾亞萊茲斯基。我記起我在斯洛伐克時，聽到他在獄中作抒情詩的話。但是，同志們，即使在文學並未受到大壓迫的國家，作家的狀態，也不比這些好了多少。圍繞馬克辛·高爾基的真正全民衆之愛，豈非正是我們的光榮？

現代法蘭西最大的作家安特萊·紀德，當他勇敢的宣言，他的全生涯已結合了對我們的建設，對我國的期望時，他在本國是得受着甚樣的侮辱和謗毀？果敢誠實的偉人羅曼·羅蘭所受的道德的孤立，也可以令我們想起來。

資產階級的作家好比今天壯麗的工廠。工廠缺乏了原料。作家有一切的東西——傳統，排字機，漂亮的紙張，什麼都有，但是缺乏人。人在那裏是損傷品。我所說的當然不是那些輝煌的孤獨人——他們保有人類文化的一切收穫。但是有了歌德，能同時有蓋貝爾斯麼？有了巴爾札克，能同時有台可布拉麼？他們不能不自安於虛偽的生活，這是感人的，但也是對誰都不需要的作品的欄外註腳。文學不能生活於例外。假使社會不供給作家有價值的材料，文學便轉變於病理

學的異常事態的研究。

頻於死滅的社會中，作家們在作着什麼呢？有的追蹤薄魯斯德，寫着死亡社會的家產簿；有的探求着極細小的細節，區別各個的幻想，把自己創造生涯的全部，供奉於這種細節的描寫。這便叫做個人主義。

我們的國家，許多地方都缺乏，技術不夠，紙張也不夠，但是我們有的是寫作的對象。顯示那些從來未被顯示過的人，這稀有的任務，是課定給我們的。這是我國幾百萬的建設者期待着我們的，外國的幾百萬讀者，期待着我們的。數字和新聞紀事，在這裏是不能為藝術家代勞的。

同志們，我們來參加大會，並不是爲了互相的聯歡，我們集合，是爲了工作。我在這裏，想漫談一下過去的成就。我常常受人質問：文學者的你，爲什麼近來大部分時間都留在國外生活。我也聽到，說我這種生活方法，妨礙了我對國內工作的認識。我要證明這一切明白簡單的道理，在這地方既不適宜，而且說來也是呆笨的話。我從來犯過許多次錯誤。我不能想像作家的道路，是康莊平坦的大道。在我，一件無疑的事，我是蘇聯作家中一個兵士。這是我的歡喜，也是我的光榮。我多少做了一些，但全部的完成，還是遙遠得很。在我們的國度，代替熱烈動人的生活，英雄的傳奇

的記載，是不斷地獲得可以供給突擊隊員名單和人人共知的思想的宣言。

資產階級小說，退化到主人公的單面描寫。這裏我所想到的不是文豪莫泊桑，而是說那種小作家如安特萊·馬爾勞，在現代的通俗小說中，主人公做些什麼事呢？他戀愛，他成功或失敗，倦怠或熱心的戀愛，但戀愛是受限制的，因為不看見人，是不能理解人的感情的。多餘者已不留存於這世界上，非多餘者的人，在世上總做着一些什麼事。要理解他的戀愛，必須知道他的生活。我們的文學，則以另一種畸形犯了錯誤。我們常常只在工廠，集體農場中去看人。建設的森林，變成超劇場的舞台。人從其全生活被孤立起來。

為什麼突擊隊員不能是理想家？我們也可以說說，在休假的日子，他望着小河裏的漣漪，想着甚樣的事。突擊隊員難道不能嫉妬，不能愛，不能幻想麼？鍊鋼工人的女兒，也會死的，但是為什麼不能用二十頁的篇幅去描寫她的死，而一定要像戶籍登記所的死亡證書一樣，只需要枯燥無味的兩行文字呢？

我們的工人是活的人。他們工作，鬥爭，戀愛，接吻。他們也看書，也幻想，有時也做出奇行，發出嫉妬，他們是生活着。

好像他們悲慘生活的曾祖父們，並不像田園詩歌中的雅典的牧人，他們也是不像我們某些作品中的那種模範的突擊隊員的。

我們作家所走過的道路，是最小限度的抵抗之路。但是在表現活人的時候，比之宣言文的重覆，是更容易犯錯誤的。看看資產階級的社會——青年作家在那裏不得不碰壁，但是在我國，他的條件要好得多了；這是我們的光榮。我對這點之毫無異議，大家一定也諒解的。我要說的，只是在伊齊·歌因所做的是使好些作家減弱了力量。他們是用了熟習的中心綱領，代替了創作的艱苦的過程。

他們很小心的，避開了他們所認為困難的一切主題：「你不要多說廢話，那樣的題目，現在還不能寫。」他們中間喜歡弄技巧和玩文字的，便排除主要的主题。有的選取異國情調和歷史，有的老實裝出一副在主要主题的河床中的臉孔，而其實在偷偷的做着迴避主题的功夫。

他們迴避正確描寫我們鬥爭的一切困難，迴避正確描寫新的感情和舊的熱情相結合的人類心理上的一切混亂。

許多作家常常討厭着手主要的主题，在這點上，我們不能不老實說是批評的罪惡。

我們看見一碗紅板一碗黑板，來代替嚴肅的文學批評。這些紅板，黑板之上，記上各種作家的名字。而且記錄的方法，又雜亂得不得了；又胡亂的把他們從紅板換到黑板上。批評並不是體操，不能像我們常有的那樣，要把一個作家打倒，就把他放在攻擊責難的矢面。

藝術發展的道路，是沉長而曲折的。我們的批評家，假如從事現代小說的理論，我們的詩學的問題，以及我們還未見到正確的輪廓，而只感到其現象的一切的巨度的，所謂社會主義現實主義的一切，以代替對所有的作家，作同一的訓練，則將有更大更大的利益。

我們多數的失敗，不單是用語，也可以由移行於和工業的實際，完全不相同的領域來說明。藝術創造和冶金工廠的建設是不同的。我們聽到某某多數的作家，寫了某某多數的作品，像這樣的話，可以對鋼鐵的噸數來說，不能對小說來說的。從統計上說，戰爭與和平也不過是有數的全體中一個單位。

我們社會主義社會，和資產階級社會不同，我們要幫助青年有望的作家成長發展。但作家不是日用品。用建設速度的尺度測量作家的的工作，是不對的。

我對自己倒一點也不担心，我是跟兔子一樣多產的。但是我堅持比兔子更長期妊娠的象

的權利。

巴倍爾爲什麼寡作？奧麗莎爲什麼好久不發表新作？派史推乃克爲什麼沒有新書出版？每次聽到這樣的話，我感到我國藝術工作的本質，在每個人並未澈底。有的作家慢慢的觀察，有的作家出筆不快。這不是價值，也不是罪過。這是資質。對於這種作家，不能把他們當作懶怠者，當作沒落的作家。

我常常聽見說作家以前是手工業者，他必須變成集體，我不贊成這種意見。（註）我國的生活，不可避免的，必然地是幾千條線索結合成集體的。他不能把自己，把自己的主人公，認爲在集體以外的東西。但他是通過自己個人的經驗，表現了世界和人的。他的個性愈豐富，愈鞏固，他的主人公也愈是熱烈活潑，他所表示的集體，也愈是紀念碑式的。

藝術作品的創造是個人的工作，更正確的說，是內心的工作。我相信文學隊在我們的文學史上，將只是留下繪畫的，但是短命的插話。

（註）關於文學工作集體化，命堡這裏所提出的意見，參看伊凡諾夫和賽夫林娜的反駁，在

高爾基所作結論裏，也加以指駁。

在我國，常常聽到書寫某個工廠，某個工房，某個生產部門的話。

爲要探究人的材料，必須沈潛於我國日常的英雄主義，歡迎在工人間度過幾個月，幾年生活的作家，這是大家都知道的。

我說的是別的事，是我們文學的基本的課題，即長篇小說。我們要成爲藝術家，却不是想成爲一個通訊員，或年記作者。

照我自己的經驗說，我寫過長篇，暫不說對此的毀譽褒貶。小說的舞台是庫司白司。但同樣的小說，也可以寫馬格特尼，加蘭剛特。在我的作品中，就插進了許多在薄布利加夫和烏拉爾的見聞。

資產階級向自己的作家作社會的定貨；用虛構的煩惱使人歡喜，或是遠離不可避免的破滅。

我們的社會向我們的作家的定貨，是跟這個不同的。我們必須書寫幫助我們同志的國家建設的作品。

但是常常由無理解的社會的定貨之下，寫這寫那的定貨，我們是不必諱言的。這是衙門式

的文學態度。

我們的社會是民主的。昨天的牧童，今天變了工程師。我們有集體農場的農民，剛剛清算了自己的無知。我們有歐美的友人們集攏來的學者，可以向他們請教。然則我們可以有各種社會使命的文學，是極其自然的。以馬耶珂夫斯基和派史台乃克為例，讀他們的作品，須有一般文化的，專門的準備，但這不能成爲反對他們作品的論據。每個內心的藝術家，以樸素爲志。但樸素也有種種色色的。

我們文學的好些作品，已被幾百萬的大衆所讀，我們有誇耀的權利。在這點上，我們遠超過資本主義社會。但同時我們還應該愛護今天還只限於蘇聯智識階級和工人階級上層份子，而明天將成爲百萬大衆的財產的文學形式。

樸素不是原始主義，這是綜合，不是捲舌子。我之所以想起這一點，只因爲原始主義在我們文學上部分的是固有的。現在霸權是屬於我國，我國是霸者之國。

但很明顯的，在我們的作品中，常常感到混合物——即地方土話和地方文學的氣味。在作品中，有很複雜的地方性的比喻，和從陀斯·派索斯到馬敏·西比略克，喬伊斯到約

綏甫·奧林堡斯基的混亂的矛盾。我們對於外國文學的態度，也是地方性的。或者是冒矢的否定一切海外的現象，或者是冒目的地追蹤外國最新的流行。

現在我移到一個最困難的問題：我們應該甚樣寫？我常常聽到這樣的質問，爲什麼我們典範的蘇聯小說，沒有一九三四年的戰爭與和平呢？這種責難，是從誤解出發的。我們以極其慎重的態度，對待文化的遺產。我們不是野蠻人，也不是流浪兒。法西斯蒂焚燒海涅，但我們的青年作家，也學習邱乞夫的作品，雖然他是一個保皇黨，沙皇的檢閱官。

大概在諸位中間，沒有人會懷疑我是陳腐的未來派。過去的偉大作家，給我們留下了經驗，這還是溫暖的，新鮮溫暖的經驗。

第二流開始活動起來，模倣舊小說的短篇長篇出現了。在和形式主義鬥爭的名義之下，在我國，舉行了最反動的藝術形式的崇拜。當我們說明資產階級的審美家，他們的作品是沒有政治內容的，我們完全正確地嘲笑了他們。我們對內容的抗議，我們知道這也是內容，這是一定的意識形態，一定的政治。

可是在我們有些批評家反對探求新形式的演說裏，在這對形式的輕視之中，一樣是隱藏

着對某些形式的承認，便即是第二流的深的資產階級形式的承認。

同志們，這是舊的小市民階級的殘餘，關於他們的道德，亞歷克舍·馬克辛摩維支在他的報告中，不是說得非常澈透了麼？

我們從我們生活的運動上，描寫我們的生活。我們的主人公還沒有形成。生活以那樣的速力發生着變化，當作家要書寫小說，剛剛把身子靠上案頭，他會發覺他的主人公已經變了。

因此古典小說的形式，移用到我們的時代，就向作家要求虛偽的構想，而且更其重要的，是要求虛偽的結局。

報告文學的繁興，藝術家對活的人的巨大興味，一切速寫手記、告白、記錄、日記——這都不是偶然的。在這樣情形下，我們就不明白什麼是我們小說的新形式。我們常常踏進迷路，但是以私見來看，這是誠實的道路。我們不是把新內容裝進舊形式去的人。

有一位批評家，說到第二天，說這不是小說，大半是報告文學，其中主題的發展，顯得不夠。

同志們，以複雜的情節為中心，而佈置小說，有那樣胡亂的人麼？我在十年以前，寫過瓊娜·納伊的戀愛那本小說。寫瓊娜·納伊那樣的主題，無論那個作家，拱着手一個月也能寫出十篇。

來，是可以斷然地說的。

我們生活的豐富和充實，差不多不允許作家處理極複雜的情節。我的小說，使批評家聯想為報告文學，並不是偶然的。

我自己在報告文學和藝術小說之間，也沒有製定明銳的界限。我倒寧使高興批評家把我和探求新形式的作家一起，認做新聞作家或記錄作家的。換句話說，把「伯爵」這名詞換做「集體農民」的名詞，寫那些蒼白的初步的雛型，倒真是二流作家呢。

我所以把上面的話，講得那樣的堅決，因為文學實在是我的事業。我更希望大家相信我，我對大家說的話，是我對着自己的案頭屢屢想過的。

我所以說得那樣的堅決，因為今天我們的責任實在重大。無論在哪裏，都不曾有過，作家的地位像我國這樣的重要。工廠，建設場，集體農民，鑛山等等，無論走到哪裏，我們到處，被以愛，更重要的是被以期望迎接着。人們期待我們的巨大的，人人必要的工作。

法國的作家，——這裏是說資產階級作家——也寫傑作，也寫拙作，但是寫什麼都沒有關係。有人會說這是傑作，也有人會說這是拙作。

大家知道，當我開始寫詩的時候，我想到詩人的真實的運命，和古時被人帶到母牛面前的巫師的命運一樣。他對着母牛說：「山一樣的站着，河一樣的流出奶來！」

那時的人們，相信他的話，會使現實世界發生一種變化——母牛的奶汁增加起來。現在我們用的不是巫術，我們是用社會主義社會的深刻的人道，來完成這種現實世界的變化。我們不單寫出書來，我們是用書改變生活。這一件事，把我們的責任，增加到從來未有的巨大。

新的道路

M·夏基尼揚

諸位同志，我們蘇聯文藝工作者，還堆積着很多重要的理論上的問題。很多的人，目前正緊張地探攷着風格，結構，語言的問題；以及最高表現性的探求。每個作家，適應其內心所蓄積的個人經驗，從事探求自己主題之材料的抒情的主題。

我們出席到大會中來，希望討論這些問題，但大會完全出乎我們意料之外，替我們開闢了完全不同的新的道路。這道路有效地提出這些問題，幫助我們加以解決。

這道路在那裏呢？幾天來，我們聽了關於同胞共和國民族文學的幾個報告演說；在大會上我們遇見了用大俄羅斯以外幾十種言語寫作的文友；大會使我親見及親聞聯邦許多僻遠的地方甚樣地在創造着社會主義文化。我們在大會中所得的這種知識，把適於提起及解決我們技術問題的試場，在我們的面前，無限廣大的開展了。

我們事業的敵人及叛徒，曾經說一個國內建設社會主義是不可能的，但首先他們忘記了

一點，便是我們的聯邦，是由許多在其內部因十月革命而解放了「不幸生活」在奴隸境況和壓迫之後，開始發言和歌唱，用自己的言語，創造着自己民族文化的民族結合成功的事實。

當我們在大會更親近的接觸到同胞共和國藝術的現在，我們不能不承認一個顯明的事實，搖動着我們大俄羅斯作家的各個問題，也完全一樣搖動了烏克蘭，格魯其亞，亞美尼亞，亞什巴其安及其他共和國的作家。我們所探討着的理論上的問題，他們那邊也在探討着，我們的主題的論爭，也是他們的主題論爭，完全一致，我們在這邊建設的社會主義文化這建築物，他們也一步一步的在建設着。不管民族形態的五光十彩的差異，因為我們所創造的文化的內容是統一的，從這裏，就在我們之前，產生了社會主義美學問題之提出及解決的廣汎的可能性。聯邦諸民族的許多文學，都成爲這美學的材料。而且最近理論爭執所暴露了的創作不振的原因，我們中大部分人，也最容易在這大會中明白了。這原因便是即使是指導的民族，以一民族文學的狹隘的地盤，要下一般的結論已不可能，必須在多數文學的比較的地盤上，來下一般結論的時期，已經到來了我們的藝術發達史上。

爲着不作空談，舉一個近便的例，證明當把問題從狹隘的平面移入廣汎的多數民族平面

時，我們技術的複雜問題的理論的分析是如何容易。

這種例子我可以舉出三個：（一）已在我們這邊討論過的語言問題；（二）我們小說的結構——即寫作未完的連續作品這已成爲習慣態度而發生的結構問題；（三）最後是愛的主题，我們藝術家認爲非常實際而重要的主题——表示我們把這主题也移於廣汎的平面時，將投入如何嶄新的光。

語言問題上，我們的討論，在我們國內，根本上足以明白分析俄語所發生的變化的實驗材料的蓄積，還非常貧弱。

但在同胞諸民族的語言上，也發生非常明顯的變化，運動。有些民族共和國，還在開始創造字母與文學，例如庫爾特民族。又有些民族，還剛把拉丁字母替代阿刺伯字母，例如邱爾克民族。還有些民族，例如亞美尼亞，正在把拼法簡單化。——這是一方面。在另一方面，這些語言的文學常用語中，正以非常之力，吸入口頭文學的語彙及諺語。特別如邱爾克的詩人，亞美尼亞的散文家蔡連茨，巴其安，白孔茲，格拉克強，達比塞，拉福契等語言的巨匠。

這二重過程：語言中一般政治語彙的擴大，與其中口頭文學的侵入，是一種矛盾的過程，也

許甚至是妨礙藝術的，但舉出保羅·杜依契娜那樣無比的音樂詩人，看那作品吧。杜依契娜的最近的詩，政治抒情詩，政治——新聞語彙與雪夫兼珂的美妙雋深的語彙之混合，是足以使讀者，甚至不大懂烏克蘭文的讀者驚嘆不止的。

我們研究各民族語所發生的變化，可以看出這變化向一定的傾向行動。然則，是甚樣的傾向呢：

第一，一般大眾運用語言的簡單化的傾向，這是很明白的。如用拉丁字代替阿剌伯字，拼法的簡單化等等。

第二，增加各民族語言間連絡的要素的傾向，這由同語根之一般政治單字之採用而完成。再則，為提高單字意義同一性的傾向，更由此提高各民族間語意，可知性的傾向，這由於單字中充滿社會主義共同概念的萬人統一的内容而完成。

最後，是同時進行着各種語言之最大限的絢爛性的生長及發達。

這個過程，不用三年前史達林所提出的不朽的公式，社會主義將在全世界得勝的未來的統一之準備的民族繁榮之公式，是不能說明的。

第二的例，舉出我們長篇小說的結構來看。長篇連續發表之多，在我們成爲決定的傳統，還沒有引起過批評者的什麼不滿。但讀者對這一點，一向就鳴了不平。讀者從四方八面向我們叫喚——不要作弄人拿完全的書來，拿有始有終的作品來。從我們的連續長篇小說（靜靜的頓河，布羅斯基，被開墾的處女地及其他多數）來判斷，我們只看見半途而廢的衝突，作家須在下卷完了的未完的主題。拿這問題來看民族文學，觀察那邊對此方面的情形。最近我讀了格魯其亞的作家洛特基·巴尼塞的打倒玉蜀黍共和國，這小說才能豐富，且以完整的主题寫作。這小說寫密加的雇農的經歷，從雇農再教育而爲青年團員，耕種機駕駛員的經歷。全部的情節完結了及解決了全部的衝突，青年團員的經歷。你讀到最後一行時，以爲這本書已經完了，但當你在最後一頁之末看見「第一卷完」這神聖的公式時，你可會吃驚的。這公式對本文是毫無理由的。因爲這是贅文，於是就發生了小說家爲什麼不斷地出版連續小說的疑問。衝突與主题既在第一卷中完結，小說家要繼續下去，這是什麼意思呢？這不是作家有內心的必要，要回歸於第一卷而繼續下去，這是因與其主人公的戀戀不捨。他爲什麼與主人公戀戀不捨呢？因爲他，小說家，以主人公及其長期的生涯作爲自然的主题的手杖，他自己是依靠着這手杖無限制地行進於

自己著作的篇頁的。在西歐，這種一個人的生活史的形式的小說是有意義的。以過去爲材料，這樣的小說就有它的意義。這類小說，如羅曼·羅蘭的約翰克里思朵夫，馬爾丁·安特生，納克綏的人類之子，瑪克辛·高爾基的克里姆·薩姆金，是使我們迷戀的，但它們是整個的使我們迷戀的。因爲這裏，在一個人生的形象中，表示了已經形成了的時代的完全的文化地區。

但在我國，這是沒有意義的，爲了再建社會主義發展的地區，我們沒有必要專門注目觀察一個的人。在這道程上，各階段的特徵，不是以前的而是新的人物，不是舊的而是新的衝突。因此我們的「續篇病」並非爲必要而發生，而是建立完結，完全形式的能力的缺乏而發生的。我們必須爲獲得這能力而鬥爭。我們必須在現實中心的主题，中心之衝突的探索的形式上提出藝術，而不是在現實的沉溺的描寫的形式上。又爲着把這些題材生長血肉於主题之中，作出完美無缺的藝術品，如將棋中一樣，在我們的小說裏，必須有囊括巧妙的初着——即起章，纖細而複雜的中着，——即中間的發達，以及光輝之一切的結章——即終結的。

在這裏，諸民族文學，學了我們的手法，暴露了這一點幫助我們說明它的不必要。

第三個問題，是關於愛的題材。談情說愛在我們這裏流行起來了。詩人，散文家都努力設法

在作品中牽入愛，以之感染讀者，撼動讀者的心，而同時教育讀者關心於新人物的新典型。如果在我國，這個問題常常被表示得薄弱，這是因為過於狹隘地解釋愛的本性，把它理解成一種個人的事的緣故。而愛是非常依存於社會發展的形式。正是這個人的愛，比什麼都最明白最鮮麗地，在文學中表現階級與其意識的真相。以法西斯為例說明。德意志文化的法西斯化，教育德國的詩人與作家以純粹人類圈內的戀愛理想，金髮德國男子與德國女子的戀愛理想。在這理想之下，不僅民族的排外主義，還隱藏着對於含蓄一種更大東西的自然的各個的種與形態的不動神聖之形而上學的信仰。像這樣爲了把愛閉鎖於一民族之內，恰如閉鎖於一種風俗，一種種族，氏族中時的實生活上，這愛所發生的變質，發生於文學之愛的題材中。沒有新鮮社會氣味流進來的，混濁的雰圍氣中，金髮德國男與德國女的戀愛，在藝術上變成非常腐敗，非常乾枯，因此在這種可能性的內部，必須用自己的方法，加以刷新和改善，也就是必然在文學中牽入同性愛及其他的變態。

那末我國愛的社會根據甚樣呢？讓我們這樣自問一句。五年前，我偶然去少年先鋒團的野營，孩子們對於異人種孩子的好意，真令人驚奇。這是一種特別的好意，結合着親切心，服務的志

願，對於陌生不慣的外形的愛。當然在孩子們，這是從無意中表現出來的，是本能。但是諸位同志，我們是在養育着這種愛的，由於我們文化的全鞏固，由於我們的少年先鋒與異國異族的少年先鋒的關係，也由於無產階級世界觀的第一課所養育着的，我們的孩子，一到成長，自覺的時候，這擴大着的好意，便變成人道的新形式，一種我們可以稱做第三國際之愛的愛。

這種愛已開始感到，開始在我們各共和國的文學上出現。例如邱爾克民族與亞美尼亞民族，在革命前互相仇視的這兩民族的青年團員間這種感情的發生，就有戴米爾強的長篇小說溫該耶爾等等的例子。資本主義世界現在所散播了的沙漠之中，只有我們握到了愛的機鈕。只有我們知道結合異色異種人，異民族異言語人的愛的祕密。換句話說，只有我們在全世界上，在我們的藝術中，擔當了新人類的思想。

站立於A·M·高爾基在報告演說中所指示的民族文化研究的廣汎的基礎，我們不僅到達了我們許多純職業問題之分析的更廣寬的道路，也使我們社會主義文化的一般問題的解決，變成容易。

我提出事務上的提案，結束這個演說。

大會一定使我們對之得到最初的衝動的聯邦民族文學的比較研究，把提出及解決我們技術問題的試場，在我們面前，更益無限的廣汎化起來。

不管民族形式上五光十色的差異，我們在大會上經驗了我們所創造的文化的內容是統一的。從這點出發，我們深信即使是指導的民族，以一民族文學的狹隘的世界，要下一般的結論已不可能，必須站立於多數社會主義文學的廣汎基礎上下一般結論的時期，已經到來了我國的藝術發達史。

因此，我對大會提出下列的提案：

與現在個別研究蘇聯諸共和國民族文學的分班現象同時，我們須組織一個我聯邦全民族文學材料蒐集及比較研究的權威的委員會，使最優秀的博物學者，歷史家，語言學者及優秀的批評家，文藝科學者共同參加。

文學的黨派性

伊凡諾夫

幾天以前我到了波爾雪夫的勞動公社。大家知道，由節爾仁斯基同志發起，在那裏用創造的勞動，根據社會主義的法律，改造一些人們。那些人是充滿了資本主義社會底殘餘的。資本主義社會把他們弄成小偷，大盜和拐子。我記得，在八年以前我有一次到了那裏。那個時候那裏有三四座木頭房子，白樺樹的森林病院。那個時候社員們矜誇的向我指出靴子作坊里的運送機（康費兒）那個運送機也不過有這樣大的棹子兩張大。

可是現在我看見的是，有廚房公廠，有高大的石頭房子，有運動場的一個城市。我在那裏看見了一間圖畫室，社員們在那裏學習寫生，並且學得很好。一座俱樂部可以容一千人，都說大小了，很擁擠，不好。我們到了俱樂部，聽波爾雪夫音隊和唱團演習。他們是可以驚人的，非常和諧的，有超羣絕倫的腔調，演古典製曲家的創作。有一個參加的人很公平的說道：「就到國立大戲院的舞台去也成。」

最近幾年內在我們的國家裏我看見了許多非常妙的東西，許多是社會主義建設的結果。但是我在八年以前和現在在波爾雪夫所看見的兩樣不同的情形叫我感覺到非常的驚奇。我把關於我國所經過的這個非常時代的回憶放大了，並且得到這樣的一個結論，就是說，在我們爲作家出品的質量而鬥爭當中，我們看小了我們的文學意義。

我回憶到差不多十一年以前在莫斯科舉行的一個作家會議，在那個時候我們中間有許多人，是初次來到莫斯科的，現在是文學界著名的人了。在那個時候我們成了一個出版部名叫「克魯格」參加這個出版部的是當時新的蘇維埃文學里面所有的一切優美的青年分子。

假使我把當時的蘇聯文學的時代看作有本質的缺點和錯誤的非黨員作家統治的時代，在那里我所了解的黨派性，不但是共產黨裏面的情形，而且是用馬克思、列寧、史達林的學說來不斷教育自己和別人，並且會應用這個學說所給的武裝，——假使我這樣認定那個時代的特徵，那末，我想，也沒有多大的罪惡。

我們的蘇聯的無黨派性是一種特別的無黨派性，而十一年以前的無黨派性完全和現在不同。

我請你們回想到「塞拉比翁兄弟」的宣言，我會經屬於他們那一派。在這個宣言里說，「我們反對在文學裏的一切傾向性。但是我們的心理和我們的經驗在當時是這樣，就是在實際中我們不能不寫革命的著作，並且在我們在這個宣言上簽字的時候，我們在自己的創作里却是有傾向性的。」

我們會受過俄國資產階級文學底影響，牠的幻想的維新，形式主義的影響。

我們從國內戰爭的霹靂風浪里走到藝術之宮里來，像一個走長路的人登了高峯絕頂，看到非常出奇的世界一樣。有些時候，走路的人看見山頂好像是從另外一種石頭造成的，而不是他的週圍世界那樣的。若是走路的人自有生以來第一次登山，更特別感覺到這樣——而對於平原的居民這樣登山，有時只在很老的晚年。

這種特別高尚的藝術之沒有黨派性，當時由我們看起來，好像叫我們接近了人生，而黨派性却叫我們脫離了藝術的「高尚」世界。我們當時以為，我們所得到的印象底儲蓄足夠我們的一生，可是只夠寫兩三本書；以後出的幾本書便常常是不好的了。

生活很快的教育了我們，共產黨員作家經過了非黨作家的隊伍。這些共產黨員作家為自

己的信仰，積極的同藝術的高尚世界，同異己的文學影響做鬥爭，他們會接收資產階級文學的一切成績，會毫不憐惜的，很快的拋去牠的一切缺點。而主要的是拋去附著於這種文學的虛偽和矯飾。我確實相信，過去在「塞拉比翁夫弟兄」宣言上簽字的和同情這個宣言的，就是反對趨向性的，沒有一個例外的都在這個十一年中間經過了這樣的，意識生長的道路，再沒有一個人不誠心誠意的接受時唐諾夫同志所說的公式，就是說，我們擁護文學中的布爾塞維克的傾向性。我們向黨派性走近。我們變成了那樣的作家，認為只有和生活之階級創造的接近才是那樣的真正的黨派性，那個黨派性造成了在這個大會上集合的數量很多的作家，並且關於那個黨派性我們有完全的權利說「現在就是到國立大戲院的舞台上成。」

我們做到了很多的，不必多說我們自己不好，但是我們的天賦才能被我們自己利用的畢竟還不超過百分之十。可是，同志們，社會主義是在於要百分之百的和百分之百以上的利用一切創造力。

國外的過去的作家，現在的作家，在資本家那里大概是技術人員，這就是說，作家只是執行那一小部份學者，科學家給他發明的東西。

社會主義的作家是應當知道藝術科學的一種人。這就是說，研究本行的技術，應當學會發明，發現，每次，在有每個新的現象的時候，要用布爾塞維克的科學，真正的科學，現在和將來的科學來看這個現象。我們應當不斷的學習，我們應當把自己的經驗傳達給青年的作家青年的作家應當避免我們在開始工作的時候所要做的那些錯誤，就是避免沒有黨派性。

直到現在我們不但怕批評我們自己，並且常常怕人怎樣來批評我們。關於批評，在作家中間存在着一個很奇怪的意見，就是像一個經濟部主任關於飛機的意見一樣。這件事情是不久以前在高爾科夫汽車工廠清黨時發生的。在清黨的時候有人問養兔莊的主任說：「爲什麼在你們那里所有的兔子都死了？」他回答的是：「離兔子莊不遠有一個飛機場，在飛機剛剛很低的飛過這個莊子的時候，這些兔子都即刻下痢。」

我們便時常有這樣的情形，就是作家因爲批評家的一篇文章就以爲自己是一隻兔子，而批評家也沒有完全根據地覺得自己是飛機。

他們罵我們，我們也自己罵自己是比生活落後了，但是，照我的意思，這些責備是有些誇大的。這完全是爲質量的自然的鬥爭。並且甚至於我們將來用盡我們的天資的百分之百，用到百

分之五百的時候我們還是趕不上生活的，因為同志們，沒有什麼一種文學，沒有什麼一種藝術能夠完完全全的把我們的社會主義共和國聯邦里所發生的都反映出來。我說到這點，我是很驕傲很高興的。

但是，我再說一遍，我們已經不是那樣很落後的了，同志們，這就是給你們看的這種例子：高爾基在我們中間比有名的飛機還更早的在空中高飛了呢。拿出席這次大會的名單，把許多人名字研究一研究，看在組織「克魯格」出版部以後這十二年當中做了一些什麼。這個十年所出的文學不少於任何國家裏的任何十年所出的，沒有在任何一個十年的文學上飄着這樣共產主義青春的旗子，像在我們的文學上面飄着的一樣！

同志們，黨派性浸透着我們，要我們用新的方法去工作，變成科學的人物，要能發明的人物。並且越向前，這個黨性越浸透我們，那末我們越要更多的發明。

我們的批評很少管到維新的問題。批評家時常在他們的批評家自己的夥伴那里看出這個革新。我們很少說到作品的構造，說到性格，說到比喻和形容。我們常常輕率解決我們的任務，或者說，假使資產階級的文學是有主人公等結構的，那末社會主義社會的文學應當是沒有這

個的，比方像伊利亞·愛侖堡在這個講壇上關於這點所聲明的。

讓我關於主題結構，關於愛倫堡同志所說的說幾句話。比方，現在有兩部傳奇：亞歷克舍·托爾斯泰的彼得第一和伊林的大運送機。

彼得第一得到了讀者和作家的很稱讚的批評。沒有疑問的，彼得第一寫得很不錯，而我敢把伊林的大運送機同這樣偉大的，差不多是史詩的作品相比較，一定有人奇怪。可是我還是認為大運送機無疑的是有新的特別形式，有特別真實的新文學的現象，這個特殊的真實是我們的時代所具有的特性，是我們有權利拿來自誇的。

這個傳奇是在正在建築的工廠的背景上描寫的。牠的英雄差不多失掉了私人的生活。但是這些英雄在那樣的緊張中工作着，工作得那樣好，你們要開始懷疑到原先所不懷疑的私人生活的偉大價值。

這個傳奇的特點是結構非常複雜，沒有一種在資本主義社會的環境中所產生的作品能夠有這樣的複雜的。偉大的工廠為新階級和黨的意志所激動而生長起來。工廠的建築者，工程師，工人都不斷的變換着。一批回復了康健，另一批人又換了班，但是工廠不斷的生長着。這本書

比名著彼得第一，不同的便是書里沒有一個英雄。要造成這樣的傳奇，必須有充分的勇氣和豐富的生活經驗。我們的傳奇應當包括到各色各樣人們的廣大羣衆，並且需要有偉大的發明性，好把這些人們貫串成一條統一的結構線索。在我們這裡不能沒有結構的，在我們這裡只能夠有，只能夠存在着有最複雜的和新的結構的作品。

再回轉來說這兩本傳奇吧。他們是怎樣的不同的，同時構造的共通性又怎樣把他們結合起來，叫他們有平行比較的可能，不管他們所描寫的時代相隔得不可以形容的遠。這些傳奇都是用略記的體裁寫的。若是你們要這樣說的話，大運送機是一個工廠開工的歷史，彼得第一描寫代替莫斯科露斯而起來的新俄羅斯的開工時代。不很聰明的彼得·羅曼諾夫，這個會吃喝的人開了俄國的企業。莫斯科的露斯歎氣，學習，謾罵，喝，吃，最後，企業家——彼得第一——強迫俄人打瑞典人，瑞典人在這以前是使俄人打了很多敗仗的。在這大運送機裏的人們吃的少些，說的壞些，不斷的開會，但是這些比莫斯科的露斯人聰明的多，寬大得和英勇得無可限量呵！

但是這些長篇有我們的許多文學作品所有的同樣的缺點。這就是「沒有性格。」我們的作家常常不會描寫性格，就是不會描寫一個個體的那樣的特異的標誌，依照這些標誌你可以

知道他感覺，思想和希望唯一的經常的方式。我們不會描寫性格，就是不會描寫給我們的意志，身體的那一種方向，這種方向叫我們反應到這樣或那樣的印象，原因和刺激。爲描寫性格而鬥爭，應當加入到我們爲文學的一般質量的鬥爭裏面去。

我們直到現在還小手工業式的工作着，我們不會選擇材料，我們害怕工作中的計劃性。我不是說，我們要勸藝術家描寫什麼，或者給他一些題目。我們的任務在於互相幫助來更完美的作出所想好的題目。我們直到現在還「從聲音」學習，就是說，作家沒有可以幫助他的指導，不錯，我不知道是不是可以有那樣的百科全書，給作家可以根據那本書學習，因爲我們還沒有學會來讀關於一個相同的問題的一兩百本書。每個作家走到文學界裏來。已經儲蓄很豐富的經驗和智識，在這裏難得想到可以滿足我們中間的任何人的要求那樣的一本百科全書。對於一種人，托馬舍夫斯基的文學理論就很夠了，而又有另一種人安得利·白雷的一切巧辯的咏嘆還覺得少了。我們中間的每個人都在自己的工作室里設立一個圖書館，但是我們的圖書館無論那一個，甚至兌米央·白德內的圖書館也比小的公共圖書館還小。我們中間的每個人在自己旁邊設立時代的各種獻章文庫，但是在我們這裏還沒有現代獻章的公共文庫。作家協會應

當設立那樣的一個文庫，由個人，雖然是現代的最著名的作家也不能設立的文庫。我們應當收集個人的日記，通信，應當記下生活中的鄰人的傳記，應當記下蘇維埃家庭的歷史，特別的速記法應當記下和檢查我們所觀察的，在我們的聯邦裏的俄語，烏克蘭語，土耳其語，以及其他的語言里所發生的變遷。國內戰爭史和工廠史在收集材料方面做了很大的工作。這個經驗應當估計到，並且把牠擴大起來。在戰士，工人和工程師的傳記以外，我們還應當加上庸子，裕人，小市民，牧師軍官的日記。你們不應當把記載你們的大門前的什麼一個「寒酸皮鞋匠」的歷史看輕了。誰知道，或許這種傳記將對於你們的作品給那樣一種特別的風格，你想一百年也想不出來的風格。

同志們，應當不僅有幫助你們到療養所里去的文學基金，並且要有幫助你們再會參觀和看出繼續不斷的，變化無窮的生活急流的文學基金。我們應當找新的工作方法。可惜，我們關於這些新的工作方法寫的很少，並且似乎在中間有些人不大贊成去找新的工作方法。比方，愛倫堡在這個講壇上惡意的譏刺文學隊的工作方法。可是我確實的斷定，在這些文學隊之一裏的工作（寫白令海運河的歷史）對於我是我的創造生活最完美的日子之一（鼓掌。）我

相信寫關於第二個五年計劃的人們的書，會使我有恰恰相同的快樂，大家知道，在寫這本書的時候也將有七十個蘇維埃作家組成一個巨大的文學隊。

我們能找到新的方法來更完美的組織我們作家的勞動，但是對於這樣的尋找是要費力的，並且要更勇敢一些。

我相信，在下次大會上我們將有新的特出的成績，將有新的更大的勝利，並且將完成我們現在還不夠那些百分數。

學習寫作

非定

現代一般的大的問題，都成爲我們文學的問題了。這是我們的大會從許多報告的演說中所能得出的根本結論之一。現實的大的問題，成爲我們藝術散文的主題問題的主題，是被發見了，因此我在這個講台上，不想特別看出優秀的表現，也不想重覆在這會場中被大家以歡喜所迎接的意見。

我要說的，只是，作家大會假如不充滿高度的社會的內容，它就不會在首都的大會場里，開得如此之久，也不會轟動起這樣多的讀者羣衆了。

只有，大會的特質的一點是必須注意的。大會不僅僅是蘇聯作家的大會，它又是蘇聯各民族的大會。

在我們的代表，社會主義文化智識勞動者的代表，自己的作家的代表中，蘇聯共和國的許多民族，又一次熱情的證明了從永恆的壓迫下所得到的澈底的解放。關於這點，沒有感動和歡

喜是不能說出來的。我們更希望深知這種感動，歡喜和壓迫的我們的外賓，能夠理解，能夠分有。蘇聯的作家們，從這講台上聲明了自己的團結，文學領域中的團結，表現於藝術的內容的思想共同性。一切社會主義文學的共同的廣泛的主題，現代性的主題，我們的現實性的主題，是被發見了。

但是諸位同志，當我們的慶祝告終，我們着手工作的時候。在我們每個人面前，將會發生一個不可避免的問題：藝術家的我們，應該甚樣地，用甚樣的藝術手段，舉起這發見了的主題，創造現代性的形象？

這裡，我們踏進文學特殊性的領域，踏進它的技巧的武器庫，我們在這裡，必須見到至大至多的精巧的器具和工具，在這兵工廠里發着鐵鏽。因為我們的健忘症，因為我們沒有運用的才能，它們是被使用得很少的。

我們必須慎密討論類系的問題，文學趣味性的問題，語言與文體的問題。我們不能以為這一切是簡單容易，可以獨自解決的。

不，當我們着眼於我們的類系時，我們將看到長篇小說甚樣威脅着藝術的散文；而且長篇

經營的內部，歷史類系的獨裁是甚樣成熟着；心理小說正在死滅，幻想小說已死滅而埋進墳墓；在不平等的條件下，短篇小說甚樣作着無望的掙扎；藝術的報告文學，甚樣在漸次失去尊嚴；在兒童文學的懷抱中，對於諸位像光一般重要的科學的藝術作品的類系，在甚樣痛苦的甦生着；文學上甚樣的手段，甚樣的工具，應更完全更良好的服務於文學的大的事業，是被人甚樣少，甚樣無限少的提起？

我們必須緊緊抓住一個命題，平凡的長篇小說，比好的短篇要無用得，至於壞的長篇小說，更完全沒有必要。但這是明顯的事，僅這一點還是不夠。我們必須研究類系的真實的性質。用短篇形式可以處置的材料，不能寫成長篇小說，也不能拉長為長篇敘事詩。我們知道許多敘事詩，它的思想比麻雀的嘴還短。假如我們不犯這種不可容赦的錯誤，我們就可以避免虛飾，避免幻想，避免沉悶了。

我們必須是一個作家。這意思就是我們必須有寫作的的能力。我們知道，我們應該說什麼；我們更要知道，我們應該甚樣說。這不如一般所想，僅僅是技巧的問題。

這是和讀者的關係的問題。因為我們常常不管無綫電已經發明，却用着郵差的幫助，和讀

者去說話。我們必須學習寫作。諸位同志，因為全國全世界都聽見我們的宣言的，而且現在，全國，全世界，都向我們要求貨色呢！

創造新的紀念碑的形式

法捷耶夫

在卡岡諾維支磨擦輪工廠服務的一位優秀的青年專門家蓋拉西摩夫對於「誰是你在過去偉大的歷史人物中最崇拜者」的問題，作了如下的回答：

「在偉大的歷史人物中，最使我景仰不止的是萊亞乃特·達·文西。我讀過許多關於他的書，他是天才；而且實在是一位綜合的天才。他是建築家，機械師，藝術家，數學家——在這點上飛機的原理是他發見的。他的繪畫，至今還不被忘却，而且是不能忘却的。灌溉方式也是他發明的，我曾經在意大利見過。」

「我國的羅莫諾索夫，也是多方面的人物；他在當時具有極大的意義，但是萊亞乃特·達·文西，却是到現在為止，我們還要向他學習的。」

蓋拉西摩夫的傳記，是從下層階級出身的，依照資本主義所賦與的那些可能性的觀點來看，實在是難得的。但是在我們的國度裏，他的傳記却是典型的傳記。他從十二歲開始做工錢勞

動，作爲一個筋肉勞動者工作於磚瓦廠，後來，在蘇聯政權下，對建築學發生了興趣，成了建築師，也曾經出過洋。

他的意見，並不是專門家中一個偶然的意見——這是非常典型的。假如在我國，根本顛覆了榨取者的壓迫，對於民衆的壓迫，在都市與農村的對立上到來了決定的打擊，男女間社會的及事業的不平等，被順利地成功地清算了，則我國進步的人們之中，自將漸次展開今後的透視，這個立足於分業制的資本主義社會的愚蠢及其他的姿影也是可以被清算的。那時候，人們可以發展於一切美的事物之中，精神勞動與肉體勞動之間的矛盾將被清算，人們將變成多方面的，博學多能的，所以蓋拉西摩夫把視線投射於在這社會條件上能夠達到這個高度的古代社會中的較優秀的代表者，是完全非偶然的。

可是說到我們蘇聯文學的進步和缺點，當然可以說，我們已形成了一種巨大的力量。

我們的文學的基本的質素，便是文學，在其根基上是社會主義的文學。因爲我們正在從事着，在與舊的鬥爭上，確立新的社會主義現實的工作。

但是聽了蓋拉西摩夫同志的這種意見，立刻我們可以見到我們對於國內進步的人們的

欲求，實際還沒有給予滿足；從直面於舊物這個任務的觀念來看，從透視的觀點來看，當然是還在搖籃時代呢。

我們的蘇聯文學上有甚樣的缺點呢？——這是我們大家多少都保有的缺點，這缺點之一，無疑我們的文學，在大體上，還存在着平面描寫的諸要素，或是跛的敘述的諸要素，便即是現實的單純的模寫。我們革命的感激還不夠，列寧在他的論文怎樣辨中所說的那種革命的理想，我們還是不夠的。

我們還沒有發見能夠寫出勤勞者這種革命的理想那樣的新的紀念碑的形式。

我們看潘菲洛夫、布羅斯基那樣的巨著，這兒雖有這作品的種種缺點，却搜集着到去年為止的對於農村發展史的觀察的巨大的經驗。在布羅斯基第三卷中，我見到這樣的一個插話。中農尼基泰·葛略諾夫不願意加入集體農場，騎馬旅行各地，去找尋沒有集體化，沒有工業化的場所。他到了特聶勃洛斯托羅，又越過了太平原到南俄羅斯。明白了到處都興起着集體農場運動，到處都創立着集體農場，到處都在工業化。他的馬漸漸疲憊瘦弱，他自己也瘦了下去，於是回到自己的村子裏。正當他回到的時候，集體農場的主席，正因公乘飛機回來。

這個插話有數頁之長，和別的許多插話一起敘述着。我發生了一種感想，我和潘菲洛夫同志談過，又在好幾次的集會席上談過，如果不僅僅潘菲洛夫，在我們之中無論那一位，具有知識，胆力和才能的話，那末，這個插話，可能寫出一個非常好的作品。

我想像了塞凡提斯的堂吉訶德那樣的世界的文學作品。這篇作品互數世紀之久，仍具有不朽的生命，連小孩子都在讀着它。塞凡提斯所嘲笑的這位騎士階級代表者堂·吉訶德的形象，可說存在世上有一世紀之久，塞凡提斯時代所發生的這個歷史的轉變，比之小有產者變成集體主義者時期所發生這世界性的有歷史意義的變革，幾乎是不足道的。

所以如果有胆力，有才能，有知識，這位農民尼基泰·葛略諾夫的形象，從形式的觀點上，恰正可以移爲「非現實」的計劃，也可看作條件的計劃的；塞凡提斯是以這樣的計劃創造了堂·吉訶德的。我們可以使他旅行全國，從波羅的海到太平洋，從黑海到北俄羅斯，可以使他遇見突擊隊員，進步的集體農民，學者，飛行家等等。於是通過他的全國的旅行，就可以表現出全國橫斷面那樣的景象；在這裏，提出我們所有的社會主義的諸要素；在這兒這一點是可以強化，而且必須強化的；也可以而且必須使尼基泰·葛略諾夫成爲這地上的最後的小有產者。

我以為像這樣是可以創造出在力量上成爲紀念碑性的作品的。而且這個插話也可以寫成童話，可以把這種插話寫得像兒童故事一般有興趣有魅力而給小孩子讀的。於是，這即使是一篇童話，而本質上仍是真的現實。

問題是在於社會主義的現實主義，是不能理解爲現實的生活細節的模寫和重覆。社會主義的現實主義，預定着最基本的，在其可能性上的幻想的大的飛躍。我以為社會主義的現實主義，較之我們所常常應用的，要預想遠爲巨大的綜合的形式。

傳達的要求，並非義務地模寫着生活，重覆着生活，而是逼真的傳達所發生的故事的真正基本的意義的要求，無疑是社會主義現實主義的基本要求中之一端。因此我以為這要求，比我們蘇聯文學上所提出的，都更爲重要。

其次，在伊凡諾夫的演說中，我完全同意他所說的我們還沒有充分地學習性格描寫這個命題。這是完全正確的。而且這對於我們是不能原恕的，因爲本質地說，我們是生活在歷史上從未見過的新性格，人性之新的巨大的量，從我國幾百萬大衆之中驟起的時代里。我們之中無論誰當出席於某個支部書記局的會議，或工廠委員會的會議時，就會看見那些人，正因覺得自己

的工廠是社會的財產，當因技術上的缺點而作任何爭論的時候，巨大的意氣和巨大的熱情。我們的國度里，正生長着非常堅強的性格。一切人和人的關係，獲得了新的力量的，社會主義的力量。我們拿這種關係，例如友誼關係來看。不消說，世界上還從來沒有看到過我們黨那樣的集團的友誼，以及在班上的突擊隊員的友誼的那種友誼。我們看見了人和人之間的友誼關係的新的形式，一種透明的形式。

我們作家列席於黨中央委員會的時候，或者出席於中委會所屬的各機關會議的時候，或是我們與中委會政治部員們會見的時候，這些年輕的人，我們黨的指導者們，是以甚樣一種新的友誼形式結合着呢？他們以勇敢的原則的，鐵一般的，而且爽朗的，英雄的友誼互相結合。不消說，這種集團是從來不會有過而且不會有的。這是只有我國才能產生這種集團關係的形式，可是我們却還沒有學習甚樣去表現它。

現在不消我說，在我們之中一定有人會立刻感覺到描寫史達林同志那樣工人階級的這種強力的天才人物的力量和可能性，但是當我們觀察加爾巴底諾白爾卡爾斯基地方的指導者倍德兒·克倫維可夫那樣的人物時，單就其強有力的完全的性格，已足令我們驚駭莫名了。

所以在我們文學中無疑是缺乏着在更多的量和規模上使工人階級與農民階級前進的大的、聰明的、完全的性格的描寫。

在現代主人公的描寫上，我們之中許多人，還沒有脫却公式主義，即不是作為典型事件上的典型性格，而且作為人為的創造的事件上的人為的創造了人物的人的表現。特別是在我們的戲劇文學上，存在着這點。

要能夠賦與真實的性格，只有從生活出發才可能，但是只從論文，從書籍，從決議案出發，要賦與真實的性格是不可能的。決議案只是黨的，全國的經驗的凝結。而我們若不研究真的生活，而單從決議的命題出發，只在貧農的腋下添上焦紅的鬍子，給富農裝上一個肥滿的肚子，放進一些他對兒孫的舐犢之情，則我從這裏不能創造出真的生動的作品，只是創造了生活的模造。而這却還不是真的藝術。

最後我想說的——我們的批評，當暗示我們往後發展的方向的時候，必須勉力不要陷於獨斷，必須更多地依據於我們的實踐與活的生活。批評應鼓勵作家的努力，傾向於主題的擴大，新的形式的探求，但不要使他們的注意，集中於某一命題，必須這樣地來指導文學的發展。

尤其是必須採納A·M·高爾基在真理報所發表的論文與青年作家的談話及他報告中所說的這種顯著的，完全正確的命題。他舉出過去的現實主義與我們社會主義現實主義的基本的差異，稱過去的現實主義爲批判的現實主義，而強調我們社會主義現實主義，爲確證新的社會主義現實的現實主義。這是對的。但十七年中有一篇F·杜賓的論文，他只認我們的社會主義現實主義，是英雄的現實主義，規定的描寫英雄的現實主義。這是公式化的，因爲社會主義現實主義，一方面確證着新的社會主義的現實，新的英雄們，同時在一切現實主義中又是最富於批評的。這社會主義的現實主義，比過去的現實主義，是更富於批評的，而且這批判的特徵，又與新的社會主義現實，新的人性，新的關係的確證相結合。我們必須把全個世界重新建造，把資本主義的餘渣，在經濟上，在人的意識上，徹底地予以掃除。而最後，則從過去的遺物之中，重新檢討所遺留的一切巨大的遺產。因之社會主義的現實主義是作爲最批判的現實主義，同時又是確證現實的現實主義。這樣，亞歷克舍·瑪克辛摩維支的正確的命題，是不能教條化的，因爲如果把這獨斷化了，人們就會開始寫眩耀的作品。我們的批判減少獨斷，而爲着更多地從理論上展開我們文學發展的社會主義的透視，我以爲必須依據於生活與文學的活的實踐。

青春復返術

Y·奧麗沙

每個人有好處也有壞處。我不相信有人會不理解虛榮者，懦夫或利己主義者是什麼的。每個人都能夠在自己之中感到某種兩重人格的無意間的出現。藝術家尤其顯現得明白，而且這里，正有着藝術家的驚人的性質之一——能夠體驗他人的情感。

每個人有頂複雜的情感的萌芽，有光明的，也有陰暗的。藝術家懂得伸展這種萌芽，寫成作品。

在托爾斯泰之中，雖然有最珍貴的花——蒲拉東·卡泰艾夫，杜新大尉，但藝術家托爾斯泰的心中也極容易發生神父賽爾該被跛女馬麗亞所誘惑那樣可怕的場面，而且以完全的感覺去體驗。有一分鐘之久不能化身為第三者，是不能去描寫第三者的。藝術家身中，全住着一切的惡，與一切的善。

藝術家常常受人質問，你甚樣知道的？你自己想出來的麼？不錯，一切都是藝術家自己想出

來的。當然，不存在於自然之中的，是想不出的……但藝術家對自然的關係，就好像自然對他洩露了某一種自己的秘密。

我創造懦夫的形象，是以少年時代的回憶為基礎，得了其中保存着以懦怯的原因而發生的一種幾乎是端初的動作之暗示，痕跡，輪廓的記憶的幫助，才能夠的。

我寫一部題為轉化機的作品，講藝術家的工作，表示各種各樣的生活印象，甚樣在藝術家的意識中，逐漸轉化成藝術的形象。這是還未研究到的領域，還沒有被闡明因而被認為神秘的領域。

這機械——轉化機——的活動，對於一切有機體，也是非常強烈的。這運行對於有機體不是徒然的，在這裡，胚胎着藝術家的困難點。

對於美，醜，善，惡的態度，在藝術家很不單純。描寫否定人物的時候，自己就成為否定的人物，從心坎深處揚起惡的和醜的東西，也就是深信這惡的和醜的東西，是存在在自身之中的。因之結果就變得在意識之中強求非常辛苦的心理的過勞。

歌德曾經說：「我想再讀一次馬克白終於不敢，我害怕陷入讀它時候的狀態；讀這書會殺

害我。」

形象能夠殺害藝術家。

六年前，我寫了小說羨慕。這小說的中心人物是尼古拉·卡華雷洛夫。卡華雷洛夫的中間，有很多我自己的東西。這個典型是自傳的，卡華雷洛夫就是我自己，好多人對我這樣說。

是的，卡華雷洛夫用我的眼看世界；卡華雷洛夫的色彩，形象，聯想，比喻及思辨，是我的，而且這是我所見之中最鮮麗，最明快的色彩。其中大部分是從少年時代來的，是從最黑暗的角落，可一不可二的觀察之暗箱中抽引出來的。

藝術家的我，在卡華雷洛夫之中表現了最純粹的力，第一物質的力，最初的印象的傳達的力。於是有人說卡華雷洛夫是庸俗的，愚劣的。因為我知道在卡華雷洛夫之中有很多我個人的東西，我就覺得對於這庸俗與愚劣的責難，是我自己承當了，而這就震動了我。

我沒有申辯，我沉默了。我沒有申辯有新鮮的注意力，有用自己的眼看世界的能力的人，也能夠成爲庸俗和惡劣者的。我對自己說：一切這能力，這一切都是你的。你自己所認爲力的一切，都成爲卑俗，成爲醜惡。是確實的麼？我相信批評我的同志們（那是共產主義批評家）是對的，

於是我終於相信了他們。我原以為我是豐富的，終於覺得實在是貧乏的。

於是在我這里就產生了乞丐孔養彭雄。我想像自己是乞丐。他在想像中畫出非常苦痛，非常悲慘的生活——失掉一切的人的生活。藝術的想像來幫助我，在它的吹拂之下，開始籌算地轉化了關於社會唾棄的赤裸的思想，我決心寫一篇乞丐。

我會經年輕，我有過少年時代和青年時代，現在我醜陋愚笨的活着，對誰都沒有需要。我要甚樣才好呢？於是我變成乞丐，完全真正的乞丐。站在藥店門口，求討佈施，而且我得了「小說家」的綽號。

這對自己是可怕感動的故事，哀憐自己是非常有味的。

我墮落到底層，赤着腳，穿着半截棉袍，到處流浪，在下臨建築工場的黑夜中走着。建築場的高的棚架，火光，我赤着腳走去。在某一奇怪的早晨，滿身浴着清澈的晨光，我走過牆腳邊。我常常在離開人烟不遠的郊野中，屹立着半塌的牆。草原，五六株樹木，蘆草和破碎的磚瓦，從牆頭落在草原上的影子，比牆的本身，更尖銳地形成正三角形。我向着草原走去，看見牆上一個穹窿形的窪——是文藝復興期繪畫中那種弓式帶圓形的窄狹的入口。我走近這入口，看見門檻，面前有

階段。望進去，看見不全尋常的茂綠……羊也許常常來的。我跨過門檻，爬進去，返顧自己，我知道這是青春，青春重新返來了。

不知什麼緣故，青春突然回返到我。我看見自己粉嫩的手上的皮膚，五月環舞在我的心中，我年輕了——我十六歲。一切都不要——一切疑慮，一切苦惱，消失得無影無踪了。我年輕了，生
活在我的面前招手。

我想寫這樣的小說，我集中思想。我形成了結論。而我的主要的幻想——是想對青春的色彩保有權利的幻想。我理解了我的主要的幻想，是保有青春的真實性，從那些認為不必要，認為新鮮即庸俗的判斷守護我的新鮮性。

我的青年時代，是在圍繞我們的世界還是可怕的時期之各種條件下經過的，這可不是我的罪。

我理解了這種概念作用的原因，是一種慾望，想證明在我之中有色彩之力，不利用這種色彩是愚笨的。

我沒有寫這篇小說，當時我既不知道我為什麼樣原因，也不知道為什麼不寫它。後來我明

白了。我知道問題不在於在我之中，問題是在於在我的周圍。我沒有失掉自己的青春，我沒有尋求返老還童法的必要。因為我是藝術家，而每個藝術家是只能寫他能寫的東西的。

我構思乞丐的主題，探索青春之間，國家建設了工廠。這是社會主義工業建設的第一個五年計劃，這不是我的主題。我跑到建設場所去，在工場中生活於工人之間，可以把他們寫在報告文學，甚至小說之中，但這不是我的主題，不是從我的血流，從我的呼吸所產生的主題。因這個主題，我不能成爲真正的藝術家。也許我將說謊，也許我是捏造，我總不能有所謂感動。每個人只能寫他能寫的作品。要理解工人的典型，英雄，革命家的典型，在我是困難的。我不能成爲他們，這是超過我的力量，越過我的理解的。因而不寫它。可驚地我開始想到，我是對任何人都沒有需要了，我的藝術的特性並無用處，因此在我的內心中成長了乞丐的形象，殺害我的形象。

但這時候，國家是年輕的，它已經十七歲了，它是沒有一絲一毫的思想屬於舊世界的。

當時一面寫着乞丐，一面窺進魔術的穹窿之中，而我是相信着國家的年輕的。我沒有理解，不是求自己青春的復返，而是要看見國家的年輕，新的人物這根本的一點。

終於我見到了它們，而且我抱了一個誇耀的思想，它們所開始着的青春，有一部分也就是

我的青春復返。最可怕的事，是侮辱自己，說自己比之工人，共產主義者，是等於無物。說着這樣的話，怎麼還能活得下去呢？不，雖然在我的內部，我是生在舊世界中，但我有着充分的誇耀可以說：在我的內部，我的頭腦中，我的想像中，我的生活中，我的理想中，却有着許多東西可以和工人，共產黨員站立在同一水準之上的。當那些工人，青年團員說到我必須活下去工作的希望時，我知道這不是一個人的嘆舌，另一個人默默地聽的對話，而是互相親密的二人之間爲着要找我更好的出路而商量的談話。

在我的青年時代中，我的空想中，我對世界的態度中，現在還是有很多屬於新世界人，工人及青年團員的東西，可以寫在作品中的。世界是年輕，青年人在生長。我在成熟着，我的思想在堅實，但色彩還是照原留在內部，於是就發生我窺進穹窿而空想的奇蹟。於是我的青春復返了。

這當然是誇張的，比喻的表現。

問題要單純得多。問題是在建設工廠的人們，建設的英雄們，使農村集體化了的，創造了一切在我爲不可解而使我轉化爲乞丐的人們，這些人們——歸光榮於他們——創造了通過我的身邊的那帶着可驚的活動的國家，社會主義的國家，我們的祖國。

在這個國家里第一代的青年在成長，蘇維埃青年在成長。藝術家的我，跑去對他們說：「你是誰？你見到甚樣的色彩？你做着甚樣的夢？你理想着什麼？你甚樣感覺着自己？你抱着甚樣的感情？你否定什麼？接受什麼？你是甚樣的人？在你的內部，什麼是優越的？是感情，還是悟性？你能哭泣麼？你溫和麼？使我恐怖，使我不能理解的一切，你都理解麼？你是甚樣的人？什麼叫做社會主義社會的青年？」

「我不能在自己與你之間發見類似，我就不能寫作。」

「我創造青年的典型，我要把我青春中最好的東西給他。」

我以為作家歷史的任務，是要創造一種作品，能夠在我們的青年之間，喚起模倣的感情，需要更好些的感情。必需在自己內部中抽出最好的東西，創造可以成爲模範的人物的 Complex 的作家，必須是教育者。

我個人立定書寫青年的目的，我將寫登場人物能夠解決道德性問題的戲劇與小說。在我內心中，有一種確信，覺得共產主義不但是經濟的，同時也是道德的體系。共產主義這一方面的第一體現者，便是青年男子。

美，優美，高尚，這一切自己的感覺，一切自己的世界觀察——從蒲公英，手，欄杆，跳躍，到最複雜的心理的概念作用——我在這些作品中，要在表示新社會主義對世界的關係，是最純粹意味的人間關係這一點上，努力具體化。我沒有成爲乞丐，我的財富仍舊保存着，世界以其花草，雲霞，色彩而美麗，使之醜惡的是貨幣的權力，入統治人，表現這知識的財富仍舊保有着。這世界在貨幣權力之下，是幻想的，虛偽的。今天，在文化的歷史上，它開始第一次成爲現實的正義的了。

互相在創作上顧問

賽夫琳娜

諸位同志，在猶里·奧麗莎之後，這樣一位強有力的作家演說之後，這樣誠懇的講了自己的作家之後，接上來說話，是非常困難的；尤其是我想說的是很簡單的，散文式的話。但這些話雖然簡單而散文式的，却是要說到一種我們今天正應用着的，賦與我們作家以生命的，爲作家所創造的狀態。

這個大會的目的和任務，是創造一個蘇聯作家的鬥爭能力的勝利的聯盟，在創作上獲得勝利的聯盟，什麼東西，能夠使我們接近這個目的，這樣的聯盟的創造的呢？

首先，必須從自我批判來開始。蘇聯政權愛護作家，是世界任何地方都沒有這樣愛護過的。作家們已經變成習慣了。一個作家，甚至可以托政治部搜集自己的作品；我們也習慣了把生活上一切瑣碎的問題，請政府和黨給我們解決，要他們幫助我們。

在這里甫塞伏洛特·伊凡諾夫講過黨派性和非黨派性，我也想談這種話，不過是在不同

的方面上來談。我想談一談黨外作家的責任，我以為他們是受了特別親愛的待遇，特別的寬大的。在我們中間，常常有人說，我們的出版所真糟，我們的編輯館不行。合作社的作家出版部，不斷的掉換幹部，把已經編組的書重新審查，做了許多醜事，只有黨的作家對這事負責，我們就利用一種庇護的特權，習慣了上級幹部總是幫助我們的事實。爲着報答這種對我們的信任，我們必須一樣負起責任來。編輯們近來對於培養和發見新作家，失掉了興味，只有馬克辛·高爾基在發現他們。他是不肯談到自己的，但我們不能在歌曲之中投棄詞句。讀者是愛談到他的，我們必須在這裏談到他。在高爾基城，在索爾摩夫我們談到文學，有一個做過四十六年工的老工人，他說他在年輕時是「模倣高爾基風度的，養着長髮，帶一頂有攀紐的闊邊帽子，拿着一條粗大的手杖走路，向周圍的人羣挑戰。」他衣袋中藏有高爾基的照片，但是照這老工人說：在他的心里，還藏有高爾基的名言，而且直到現在還藏着。我們必須堅強誠實的寫作，使民衆把我們的照片藏在衣袋中走路，把我的語句藏在他們的心里。我們必須對我們的工作發現新的態度，不僅因爲我們要創造好的作品，也是要爲我們的全個集團，創造出適宜的創作環境。因此我們必須對每個人的創作，表現出互相的不斷的同志的關心。

此外，是我們的集團的問題。在這里，一切沒有進行得很順利，還留有許多「拉普」時代的惡習慣。有些作家被人造莫須有的謠言，使他們要回復作家的權利，遇到重大的困難。譬如尼剛、鐸洛夫，他犯過錯誤，但這並不就應該把他關在藝術文學的門外。

甚樣才能創造這種環境呢？只有在真實的同志的關心，和各人對集團中的一切人負起自己的責任。關於這點，首先在選舉新的作家協會的上級幹部時，必須攷慮到使指導幹部不成爲官僚式衙門式的組織，而成爲這個協會的社會價值的真正表現者。

在這里，伊利亞·愛侖堡攻擊文學隊的活動，他是不對的，因爲他不明白文學隊的活動。今天在文學上得到地位的許多作家，還沒有找到材料做工作的習慣，還沒有在圖書館工作的習慣，他們不明白過去，不懂得研究過去的方法。我們變成作家變得太快了。語言的直接意義上的知識的缺乏，還充滿着這個環境。誰也不願寫出劣作來。應該爲自己準備了形象，然後創作自己的作品。至於加入了文學隊不負責任，和沒有目的的作家式的命令，是另外的問題。這種情形是不應有的。

在文學隊之中，舉行經常的互相的創作上的顧問。爲了消滅我們對蘇聯文學的過大或過

小的評價這種顧問是必要的。法捷耶夫說我們的演劇力量太薄弱，我同意他的話，披着莎士比亞的衣衫走路，並不是基爾勳不好，他的已經自以為莎士比亞，不是他不好，是我們不好。我們對某些作家抬得太高了，而對別一些又把來抹煞，却不去找尋一些更好的。在缺乏經常的指導的批評時，我們沒奈何只好讓自己來做批評家。內地許多地方出了好些書，但這些書要不送到馬克辛·高爾基那里去，是聽不到批評的。高爾基發現阿美丹珂的我愛，那末，其他擔任編輯的人，在什麼地方，做着什麼呢？

我想在這次大會之後，必須嚴肅的想想這一點事，不要把責任推諉給情勢，要自己担認下來。最後，我對將來希望着諸位和自己的創作上的專心，和給我們的工作大的援助。

爲了單元的形象

格拉西摩夫

我們所居住的，是人類歷史最高形態獲得了勝利的國家。演講者的大多數，所以要求我們的文學，必須達到比現狀更高的水準，是由這點可以說明的。

首先，我們必須從我們的文學，要求深刻的思想性。作品的思想，包含在什麼地方呢？

思想，是只從作品的本事中，機械的流露出來的麼？還是通過作品人物的深刻的透視顯示出來的呢？不單是整個作品的一般的傾向，作品中的各個人物，以及介紹這些人物的作家，也是最容易發掘自己作品思想內容一切深度的添加點。

在這里，我們還有着無疑的弱點。我們作品大部分的弱點，正是「人物」。

馬克思批評拉薩爾的戲劇法蘭茲·封·齊根幹，就肯定的人物革命家傅天，說了這樣的話：

「您的傅天，——他給拉薩爾的信里說——我以爲已經過於只表現了一個感動，這是沉

悶的！難道他不同時是一個智者一個上等的諷刺家麼？所以您對他豈非極爲不當麼？

正在這樣的意義上，我們的作家在很多的時侯，是特別不當的處理了那些對抗資本主義世界的真實的人物，對抗多餘者的世界的主人公。

這些主人公，是多麼殘酷的被去勢了！

他們被剝奪了智慧，他們被剝奪了優美的情感，他們甚至被剝奪了熱情，雖然對於一個革命家，沒有熱情是多麼的怪事。

他們變得像一個空洞的銜學者，僅僅用語言叫讀者相信他們在做着「有益的」事。

過去的藝術家，非常懂得把自己有頭腦有情懷的主人公的進步的任務，和他主觀的人的資格，融合爲一。以虛無主義者·雜階級者歐格尼·伯札洛夫爲例。屠格涅夫決不能認爲虛無主義的同情者，但他却有一種藝術的真實性，不單表現伯札洛夫是進步思想的代表者，而且同時表現了在其純粹的人性上，伯札洛夫比之那些爲了要掩飾自己的似是而非的複雜性，掩飾自己內心的無力，貧弱，和無能，光會「說漂亮話」的人們的世界，過去的父代的世界，基爾莎諾夫的世界，要高度得多。而在一些輝煌的篇幅里，爲我們暴露了虛無主義者的伯札洛夫，甚樣巧

妙的打敗了討厭的唯美主義的叔父基爾莎諾夫和他的姪子幻想的懶漢亞爾卡地·基爾莎諾夫。使我們對他叫好，對他狂喜，開始愛起他來。在他的後面，有智慧，也有意志，在他的後面，最後是有着似是而非複雜性世界的人們所缺乏的真正複雜的精神構造。因此伯札洛夫的人物，比之我們時代的主人公所站立的思想的高度，是極低的世界觀的代表人物，而這人物却使我們文學的許多「肯定人物」瞠乎其後。

同志們，在這點上，我們應該甚樣做呢？錯誤是在於我們沒有指出新社會的人是優秀的人，他們是良善的？他們愛自己的妻子？他們給自己的孩子買玩具回來？他們憐愛動物麼？

還是，這個秘密的解決，是在於必須把他們在個人生活上親密的顯示呢？這種單純的處方，實際上正在產生着，而且相當流行。我們的肯定的主人公，總有些不甚順遂，當他們達到跟鋼骨三和土的紀念碑一樣的意識時，就被人探求着從這種狀態的去路。正在這種時候，在灌輸生命的方法的探求上，流行着機械的把主人公分做兩半的辦法。一方面他「作爲鬥士」而活動，另一方面，他「作爲一個人」而開始。一天之中，一半的時間，他過着鋼鐵的生活，以後的一半，他耽溺在個人生活里。於是一種人性的東西，對他並非無緣。他很和善的愛他的妻子，喜歡釣魚，喜歡

唱歌，正是這樣創造了不自然的結合，來代替活的人物；一方面是鋼鐵般的人物，另一方面是相當的享受，但只是一種極無聊，極陳腐的俗物的無味的典型。

問題是在於發見一種正確的視角，對於人的一切行爲，對於我們時代主人的一切行爲，只有在這視角上，才能夠懂得甚樣從他的鬥爭和他的「個人」中去發現。

問題是在於爲各個歷史的時代，發見這種正確的視角。

我們看見從來的「善」的概念，是同樣在變化着，變質着。亞歷克舍·馬克辛摩維支·高爾基的列寧回憶里，有一處記列寧聽悲多汝的 *Appassionata*，大受感動，這重要的一節……但他立刻添附着說音樂是不可常聽的，因爲他「很想摸摸這種人的腦袋，他們說着一種愛嬌的愚言，住在污穢的世界里，却創造得出這樣的美。但在今天，是不能摸任何人的腦袋的——手會被人咬的；我們在理想上，是反抗對人的一切壓迫的，要我們砍人的腦袋，我們也必須殘酷的砍，這是地獄般的痛苦的義務！」

這和教科書式的「善」是一致的麼？而同時在它的本質上，却是一切「善」的人，在自己所有之中的最大的「善」！是的，這是以最高之「善」的名義，不怕忍受任何痛苦的，深刻而細

級的感覺的人的真的勇氣。我們可沒在世界文學的寶庫中發見過這種勇氣！

假如我們的藝術家必須認真的說到最大限度的抵抗線，在這里，正包含着在這種新的複雜性與崇高性上所從來未有的，人類史上所從來未有的感情。

大體說，我們的文學，是很懂得去發見理性；力量，優美，真的強韌的道路的。而且也只有踏進這條最困難而最光榮的道路，從這條線——從最大限度的抵抗線前進，我們才能創造出真正配合由無產階級所獲得的存在的高度社會形態的文學。

寫我們的人，寫我們的國家，寫鼓舞這些人們的思想的世界——這就是只說述真正動人的真實。

我們將有世界的文學

綏拉斐摩維支

今天在這里實現的出色的事實，究竟從哪里發了端，以及甚樣發生起來的呢？我想回顧一下當它們開始的過去時期。今天，在我的眼前，很清楚的記起那個時代的景象。

革命初期，莫斯科蘇維埃的多數派政府，委托我和許多別的同志，把戰場上兵士的來信，和回後方的兵士的來信，一一過目，加以分類。在莫斯科蘇維埃政府里，特別給我們闢了一個屋子，那些信，多得已沒法用紙包，裝在大麻袋里，一袋一袋搬進到這屋子里來。我們的眼前，像雪片一樣的信。我們在這中間，看到一些完全不可卒讀的，不成樣子的斷片。這是小小的漫畫，報告文學，故事小說。但最多的是詩。這些詩，沒有格律，沒有韻腳。只是一些絕望的叫喊。其中令人感到難堪的可怕的痛苦，而同時，革命的大的幸福，也已經閃爍出它的片影。我們把這些信件整理着，整理着，接連的還是到來。信袋直堆到天花板那麼高。於是，我們又得到了另外一間屋子，這一間立刻又堆滿了。

在革命的初期，我們荒涼得毫無生產，但有時，也有一些耕作過的黑土的原野。因此當我走出這滿堆信件屋子，到外面的時候，我想：普遍的文學運動的高潮，決不是區區十年二十年的事。今天我不能不宣告，我是錯了。不消別的，只看今天在這里，我們就爲了這個問題，跟蘇聯各民族出身的作家們，一起來參加作家大會，這事實就證明了我當時思想的錯誤。

經過了幾年，到前幾年，真理報把一個任務給我和別的同志，要我們訪問各地的工廠，到那裏去同工人們說話，請他們共同來參加蘇聯報紙刊物的工作。我們就向工廠出發，邊境地帶還在黑暗狀態中，沒有用電。有一次我們上一個罐頭食品廠，廠門關着，叩了門，有人開門招待我們進去，領我們走上盤梯，我們心里想，可不會在暗中跌下去麼？終於到了一間屋子里，屋子里很冷。有十個到十五個模樣的工人，穿着半截外套和氈靴坐着。煤油燈瑩然的發着光。

我們開始同工人們談話，講到報紙刊物，工人們必須自己在自己的生活中，點起文化的光。我們說了好久，再三同他們解釋。那時有一個工人，怯生生的站起來，囁嚅着說：「你們說，要我們寫文章，可是甚麼寫法呢？你們諸位，大概都唸過大學，可是我們連捏鉛筆也捏不來呢。」

別的工人們聽了他的話，都默不作聲，認他說得不錯。

於是我又想：對囉，相差大遠，還得一些年月。

我的錯誤是很大的。

幾百萬報紙刊物的工人通訊員，幾萬詩文學隊員，代替我們出現了。他們踏上了藝術文學之路。

這種現象是在短時期產生的。它短得在當時連想也不能想。

是這樣的，開始進行了，蘇聯文學發展了起來。黨憐愛的，巧妙的，明確的，而同時以堅強的手，指示了這發展的方向。

但是我們蘇聯藝術文學中這種巨大的力量，是爲什麼，從哪里生長出來的呢？這個力量，是異常的緊張的努力，與集中於一個目標的方針的結果，是蘇聯文學所有的創造的內部統一性的產物。這方向，便是唯一的社會主義建設的方向。

產生這種力量的另一原因，便是我們的藝術文學是強有力的藝術文學，現在的國際文學正環拱着它而開始團結起來——這一個事實。

我不願再陷錯誤，我想：我們馬上，將比我所想的更快，會有世界的蘇維埃文學。

「灰色」的語言和「裝飾」的語言

里定

我們大會的議程里，有一項是作家職業技術的討論。我們的作品，有一種帶特殊性的，必須討論的形式和手法。蘇聯文學應否有獨特的風格？是，應該有的。蘇聯文學和其他一切文學，不單主題不同，表現方法也是不同的。但我們的散文，却低落得可驚。

我們好多作品，所以要很多冊數，說是因為材料的豐富，倒不如說因藝術家才能的缺乏。這一點，跟藝術作品中哲學根柢的貧乏有密切聯繫。多數讀者，以為沒有哲學根柢也沒有妨礙，但是沒有這種哲學根柢的長篇小說，就流為連節段，插話，每個分章都可以掉動位置的雜報。藝術作品中建築術的缺乏，是關聯於風格意義的無理解的。

形式的問題，我們的批評家是不感興趣的，但我跟他們談過話的青年作家，他們却大為形式的問題所苦。因此在這裡討論這個問題，是很重要的。

作家的個性是作家的語言。而作者是在用灰色的，Botapenko 和 Salias 的語言寫作。作

品需要的是寫作，不是隨筆亂塗。文體的裝飾主義的，一切譬喻的豐富，跟灰色的語言一樣，結果是藝術家語言的哲學意義的貧乏。

我們時代的基本的主人公還沒有發見，這件事正說明了藝術家完全沒有把握住應該把握的材料。

他公式化，由此他的作品就產生陳舊的結果。真的藝術決不能陳舊。沒有對過去的激越的憎恨和對現在的愛，是不能書寫作品的。

我們的文學，有克服這種困難的可能性。這種困難的克服，必須成爲作家和批評家的不斷的討論的對象。但批評家常常更多的關心自己的幸福，總是忍不住不讚賞，凡是遇到可讚賞的時機，總是想讚賞的。

關於革命的語言

潘菲洛夫

語言的問題，對於我們文藝運動的實際家，是最重要的問題。因我們已經能把現代的主題成爲自己的東西，深深瞭解，及感覺我們主人公的心理。現在基本的重要的工作，是獲得技巧，把我們偉大的先輩們所有的強有力的手段成爲我們自己的東西。

大家知道法蘭西在大革命以前有兩種語言，一種是貴族的語言，一種是民衆的語言。這種語言的差異之甚，據歷史家的確證，連馬拉辦民衆之友報紙的時候，也不得不派出了許多智識階級出身的代理人，給民衆去講解報紙的內容。

學士院編纂辭典時，爲了防禦理髮師，牧豕奴的語言沾污貴族的語言，截然地區別了貴族語與民衆語。

偉大的伏爾泰和莎士比亞相反，他的主人公的語言會使女皇吃驚。法朗士之反對左拉的語言，也是大家所知道的。屠格涅夫說涅克拉索夫的語言不是文學語。俄國的伶人起先是不肯

上演果戈里的巡按的，因為這劇本中，酒保說了酒保的話。

語言的鬥爭，並不是偶然的，無謂的鬥爭；在這鬥爭的根基中有着階級的鬥爭。因為僅僅用了言辭和思想是不能形成另一世界的，這不過是現實生活的發現。

我們提出革命的語言的問題，不是關於個別的小的用語，是關於新文體的本質的新的語法的問題。

如果法蘭西大革命在向來的語言領域中引起了大的轉變，則我們的十月革命，當然也不是白白走過這個問題之前的。在革命前，都市與農村間的語言的差異是大家都知道的事實。這差異不能不反映於工人與農民之間的語言。只要過細讀讀烏思潘思基的作品，只要觀察農民在這些作品中使用甚樣的語言。在這裏，農民的對話用着大部分の間投詞，俚諺，成語。偉大的烏思潘思基這樣的寫作是偶然的麼？不，決不是偶然的。在當時，這樣的語言，正是農民所固有。

我們的集體農民是這樣的談講的麼？請允許我舉例來說明。我認識一個叫西秋庚的農民，一九一八年時，他是游擊隊的領袖，指揮黨徒的；而實際，他以暴動佔領過城市。後來他遇見許多大人物，他們勸他進陸軍大學。讀了一兩個月，他逃出來了，受不到學問。他被判為逃兵，黨證被沒

收，褫去了一切職務。於是他回到村子裏，落魄了，開始喝酒。

有一次我經過這村子，是冬夜，——河裏有裂冰的聲音，雪橋下雪顆吱吱作響的，那麼吵擾的冬夜。忽然聽見村口上，有人在大聲叫罵。

——我打過江山，你們呢，都是些人渣子呀！

我們走到那邊，看見西秋庚站在門口的階沿上，穿一件脫龍短褂，赤着腳，大聲叫罵。

我說：

——你罵誰呢？

他見是我，這樣的，非常含混的說：

——昨天紅軍經過我們村子，我很發氣。——可是紅軍走啦，可是你，西秋庚，雜亂得跟馬蹄一樣。

只要聽聽他的「我打過江山」這表現，這表現絕對只有西秋庚，只有我們的游擊隊，只有不是爲自己，而真正爲革命奪取城市的人所固有的表現。

一九三二年，我們又到這村子去，西秋庚已經當了集體農場的主席，他在那裏安定下了，我

們在村蘇維埃談話。我們前面有許多人，其中有一老人。像白蟻蟻似的，老人很多，因之沒有特別留心到他。他在怨着政府，而且怨得真巧妙。正在這時候，西秋庚從鄰室中出來，他說：

——怎的，政府馬韁繩拉得好緊呀！——老人同意了：

——我也這麼想，真緊呀，只要對老百姓說：「四脚落地爬一百里路，」老百姓也一定爬給他看。

——你要爬得也跟從前一樣，我們又得望前面衝去啦！——西秋庚諷刺了他。

而且甚至富農們，現在說起話來，也比烏思潘思基的農民要率直得多了，這一點是應該知道的。

還有一個短的例子。

馬霞跟她那麻子彼得，已經同居二十三年了。他還是每年一定要像打西德爾的山羊一樣打她。那是近秋時候，理由很簡單。一到秋天，他就計算自己的收入，知道到春天為止，就沒有吃的，不得不挨餓了，他就喝酒，喝了酒，不得不找個任便什麼人來發發氣。

同居第三年，她逃回父親的家裏。父親騎了馬去找女婿，兩個人把酒瓶放在桌子上，互相對

酌起來。後來父親對他說：那女孩是上帝賜給的，你去帶她來，不只是帶了她來，把她吊在馬車後面拖來好了。他就照辦，那時候，她是什麼辦法也沒有。離婚？但要離婚必須證明她的麻子彼得有不忠於她的行爲。這行爲沒有人找得到。不則聲逃走麼？但是女子沒有土地的鄉村裏，有什麼辦法呢？沒有出路，她就跟他一起過活。後來，到了一九三二年，她一個人種出一百四十普特麥子，就上他那裏說：「嗨，彼却，以後可不準再打我了。」他跳過來扭倒了她，她跑出了家，上書記那裏，他也追上來了。我們在那裏遇見書記對他說：

——你幹得好，我們要請你吃官司，從集體農場開除，逐出村子。

彼却站着，呼呼的喘着氣，對馬霞說：

——你說實話，你不是做姑娘時候就來我這裏的麼？

以後二星期，書記給我一封信，信中他說：「我們的集體農場裏發生了一件『奇蹟』。彼却從來沒有用名字叫過馬霞（他總是這樣叫她：「喂，婆娘！」）現在他叫馬霞了。從來他們沒有一起從田裏回家過，現在大家和和氣氣回家了，好像變青年了似的。」

這個小小的例子，可以明白，一個根本的問題，男女平權的問題被解決了。在另一方面，我們

看見出現了新的語法，彼却現在不是不叫「喂，婆娘」了麼？而且諸位同志，這樣地，在到處進行着。例如我知道有一個村子，在革命前有四種語言。村子一部分人，把「什麼」叫做 *Chavo*，另一些人則叫 *Chvo*，第三種人叫 *Chevo*，第四種則城市式的叫 *Chevo*，而這不是偶然的。因為過去有四個地主，從四個不同的地方帶來了農民種田的。而這四個封建主，是各把農民放在自己的影響下的。現在，隨集體農場的出現，一切這類 *Chavo*，*Chvo* 的發音，都漸漸消滅了。那末請問，藝術家在新的經濟到來的時候，爲着表示語言的變化，有權利使用這 *Chvo*，*Chevo*，*Chavo* 麼？這樣使用的權利，是完全有的。

城市的語言向都市侵入。計劃，文化，團體契約，爭論等等——一切這類的用語，從城市中到來，這也不是偶然的。這是城市的人們帶來的，是變化着生活的本身而帶進來的。同樣地，經過幾百萬湧進我們大工廠中的農民，農村的語言也影響到了城市的語言，這是第二點。第三，是我們的指導者，從演說，論文，著作影響於大眾的語言，於是從民衆的語言——其中最具有價值的部分，從革命指導者的語言，從文化的語言，漸漸創造出唯一的語言，革命的語言。這語言也同樣，沒有成長與完成的運動，是不會終止的。在它成長的過程上，它掃除渣滓鏽污，*Provincialism*，而成

爲世界先進的文化的語言。

我們之間對於語言，存在幾種不同的意見。

一種最普遍的意見，是愚忠於古典的過去的忠實人的意見。我看這些人碰到機會，是不難把砂灰飛到人們眼裏，只是太胆小，太懦弱。

正因對於這種人，我主張我們不僅學習古典作家就足夠的。

第二種意見：所謂形式主義的意見。形式主義者專從聲韻上去接近語言。如果一個用語聲韻好，這用語就有生命，如果這用語聲韻不好，那就得把它丟棄。但農村中，如 *Svada* (媒人)，*Svadika* (婚禮)，*Nerisoti* (教堂)，*Boz* (神) 那樣的用語是在廢棄着。從聲韻上講，這些用語是好用語，但是生活却在放逐它們。

第三種意見：是粗莽人的意見。他們不知道，我們從來沒有追隨過民衆的語言。我們明白知道，民衆的語言中有許多好的，如果把貴族語與民衆語放在天平秤上，在價值上，美麗上民衆語要優勝得多。但民衆語中，也有許多必須丟棄的渣屑和垃圾。而他們却把一切都搬到文學中。那時候，他們稱引着古典作家，說普式庚從他的乳母學習，他走過克留洛夫市場，記下他們的語言。

普式庚不單單向乳母學，或旅行到奧林堡的郊外在那裏學習語言，他還慎重地從國語的寶庫中，選出典型的，美的，必要的東西，他並不是隨手碰到就什麼都拿的。而且普式庚以其不折不撓的努力，綿密選取了典型的，創造了他的聰明的單純性。而聰明的單純性是最大的力。只消讀高爾基的阿爾泰摩夫家，在這裏所寫的單純性是可驚的。在這裏沒有一點歪曲，沒有一點造作。因此讀者唸一次就抓住了。本質在那裏？本質在於聰明的單純性。亞歷克舍·瑪克辛摩維支所教育我們的，也正是這聰明的單純性。

我們在創作上，必須獲得這聰明的單純性。如果我們獲得它，幾百萬的讀者就跟着我們的書來。

如果我們真實學習古典作家，浸透於我們豐饒的現實，我們就可以做到，如果真實鍛鍊自己，努力於自己的作品，集團的對作品感到責任，慎重的對於互相之間，而且緊緊高舉文學運動之旗，黨所給我們的旗。

如果我們能夠獲得這聰明的單純性，我們就能率導幾百萬的大眾。而且幾百萬優秀的大眾，世界最好的讀者大眾！

建定着空前的基礎

里倍琴斯基

在我們的大會里，正建定着新的，從未見過的團結的基礎。高爾基在我們的面前，展開了這個團結的堂皇的節目單的一般的輪廓。

關於蘇聯各民族文學的幾個報告，已經畫出了包含新聯邦廣泛多數民族的大規模的輪廓。於是開始了討論，而且從最初的演說，就立刻開始以血肉充實了蘇聯作家協會的一般的概念。在這個台上，許多作家一個個的登台——他們從前是屬於互相敵對的團體，各種派系，文學上極端的集團的。許多作家作了各式各樣的演說，他們的演說雖然各式各樣，而每個演說，都愈益明白的看出，「拉普」之存在的成爲再無必要的，有害的，那基本的一般的原因；便就是蘇聯作家的基本的絕對多數的部分，是努力着要參加社會主義建設的鬥爭。因此，作家們的演說，就好像是衆口同聲，並無不同的一樣。

我們大家都已明白：我們聯邦的堂皇的結成過程，是在進行着。

我想把我的演說從指出以前那些演說的特徵開始，在這裡，大量包含着把幾百個作家的機械的結合，轉化為化學的，集體的，同盟的結合要素。我想說到奧麗莎的演說。

奧麗莎演說的價值，是在於他把全體蘇聯作家所經驗的，對於現實見解的急進的變化過程，把最近四年來蘇聯文學所成就的闊大的政治進步，按照這個過程在他內心中所發生的情形，深刻的個人的，而又是普遍的，用個性的形式，敢然的展開在我們的面前。

這個過程，很難用話來表示，但說出來是很需要的。因為對自己的工作有真摯態度的作家，總是不斷的評價着，攷量着自己的創作，凝視它的方向，成為自己的裁判者；而且必然在抱有同樣見解的人們之前，要求重新吟味對自己創作的自己的裁判。在這一件事中，首先是在這一件事中，有着作家間小範圍的集體合作，和親切的伴黨的強烈的原因。

但是，這是蘇聯作家協會，在這大團結的演講台上，是不是可以講述這種沒遮欄的深遽的個人的過去，使那些曾經對之冷淡，也曾經對之抱有敵意的作家們聽到呢？

奧麗莎證明這是可以的。而且由此，他表明了這個正在組織的團體，是他的團體。也由此，他使這個具有空前大規模的組織，成為自己的東西。

奧麗莎說這樣的話，因為他要聽取別人關於這組織的意見，而我演說的原因是希望大家來討論奧麗莎所感到興味的一些問題。從他的演說中，我們知道他抱有這樣的志願，要把自己的青春，易感期的新鮮的感情，傳達給無比類的蘇聯青年，電影劇本嚴謹的青年，很明顯的是奧麗莎創作新方向的最初的嘗試。在這電影劇本中，產生了一種甚樣的情景呢？

純粹的，多少帶有條件的線條，有高度美行的青年和少女。但這葛里莎·福根是什麼人呢？什麼地方是這種道德行為，從他身上所發見的特殊的個人的表現呢？一種特殊的，不能重覆的使卡華雷洛夫變成那樣明快的東西，是在什麼地方呢？他的個人表現是一般的，導演者可以「用自己的方法」想出來，演員可以發現一些「給與活活的生命細節」，但這將使奧麗莎電影脚本的全部性質發生歪曲。嚴謹的青年登場人物一種固有的無性格——這種無性格結果使葛里莎·福根和桀斯·珂波爾只由劇情上所占地位的差別，略顯一點差別——要求演技上有條件的風格。這是庇加索。雖然還不至於單純化到形式主義的公式，但已經踏進到這方面了。這難道就是我們大家，就是全國對奧麗莎這樣有力的作家所期待的麼？不，我們需要的是表現於特殊性和非重覆性中的人物。我們要求在每個青年隊員，青年突擊隊員，和集體農民中

特殊的個人獨有的不能重覆的特性中表現出我們新的美的世界。奧麗莎同志在蘇聯青年中所見的高度的道德性，這不是長期社會主義階級鬥爭的結果麼？正因此要在個人的一切豐富性中創造葛里莎·福根，僅僅把自己個人的，不能重覆的東西傳遞給他，是不足夠的——這是絕對必要的，沒有了這便不能成爲藝術。但是專門依據藝術家自身的情緒的藝術，是不能現實的；這在條件上將成爲貧弱；由這樣藝術家所創造的形象，會失去了血和肉。只有當藝術家完全委身於所觀察的現實，沉溺到忘我的境地，才能得到真正的血肉。到了那種時候，他就成爲大眾中最好，最前進的人物的强有力的表現者。這一種大眾性的感情，艾爾米洛夫同志已經說過了。

從這個觀點，把奧麗莎的嚴謹的青年和被開墾的處女地加以比較，是非常有趣味的。因爲這種大眾性的感情，集體農民階級的繁榮和今天所規定的最前進的人物的融化，在梭羅呵夫是高度的保有着的。昨天伊凡諾夫對約可夫·伊林的作品大科爾維爾作了很正確的評價。奧麗莎同志從這個作品中可以判斷新蘇聯的現代的花一般向榮的青年，在他們的內心中是藏着甚樣特殊的，不能重覆的東西呢。

我想提到妨害我們使我們的人物不能在一切出色的成長上表現出來的一個障礙。老實

說我們是不深知他們。我們差不多沒跟他們一起生活過。你問任便哪一位作家，他的最好的知己朋友在哪兒，屬於一種甚樣的環境，百分之九十九的回答，完全標準的是同屬於作家的環境。但奧麗莎要寫出蘇聯的青年，就必須去接近青年團員，青年技師，青年集體農民——僅僅出席他們的集會，還是不夠的；他應該在那種環境中交朋友，但交朋友並不是簡單的事，更必需在他們的社會里發現滿意。

我們大多數作家的問題，正在這一點。我們組織的一種新氣象，必須表現於這樣一句話：作家們必須集合起來討論創作的問題。

作家必須生活在文壇之外，到文壇中來，只不過是爲着互相交換經驗。許多作家，都可以看出這樣有興味的過程：首先的作品是成功的，接着，作家的氣焰漸次消逝；這個過程有時跟藝術資格的前進而前進，因此也更有興味。一個作家，失去了與文學以外環境的關聯，是不能夠在具體之中表現蘇聯人們所發生的闊大的躍進，和我們現實生活熱烈潑刺的脈搏。

當然，每個作家將從這個藝術里發見自己的出路。但對於這個出路，必須各自深深的思攷一下。作家的典型的問題，在蘇聯文學之前，已在它的一切的重要性上站起了。

新協會的第一件事業，必須是作家實生活的重建。亞歷克舍·馬克辛摩維支提出這個問題，並非偶然的。

昨天亞歷克舍·馬克辛摩維支在討論中發言，特別着重於我們必須從此出發的我們組織的本質的特性。他說，黨創造我們的組織時，取消了我們互相命令的權利，頒給了我們互相學習的權利。學習，便是交換經驗。我們在第一次大會中，可以看出這種成績的經驗的交換，已經開了端緒。組織委員會的歷史任務是完成了。這便是把這個介紹給我們的黨，創造了我們協會的這個組織。

第二部

關於蘇聯的戲劇文學

蘇聯的戲劇文學

基爾波丁

我們覺得把我們的藝術，與人類過去中我們所知的一切加以比較，便會看到新的藝術發達的最初階段的許多特點。

我們的戲劇文學，首先從它的主題看來是新的。那種主題，和資產階級社會戲劇文學的個人主義的主題恰巧相反，是從人與階級的，及人與集團的統一出發的社會主義的主題。主要的，是對舊世界的革命的主題。

我們的戲劇文學，在思想水準上程度很高。它的世界觀是新的世界觀，工人階級的世界觀。它的思想是社會主義的思想，它的教育作用，是社會主義的教育作用。

在蘇聯戲劇文學之前，展開了向現實的真實，澈底深入的可能；這是一切受階級限制的過去藝術的代表者，沒有一個人能夠到達的。

連戲劇文學在內的我們的藝術，是以與科學的聯盟為基礎而建立的。恩格斯曾經說過：

「大的思想的深度——意識的及歷史的內容和革命的行動，與莎士比亞式的整齊與豐富之全部交流，大概只有在未來方能到達。也許完成這工作的並不是德國人。也只有在這交流之中，我看見戲劇的未來。」現在我們的戲劇文學，縱使還未充分完成，卻已經開始了這個未來。

蘇聯戲劇文學的社會主義的現實主義，是在人們的意識里面，確定，強化，鞏固新的社會主義的組織；在這一點上，它是和只會批評自己四周的社會秩序的資產階級現實主義相對的。我們的戲劇文學，和資本主義滅落期厭世的戲劇文學正相對，是有着樂觀性的。我們的戲劇文學，與歐戰及革命前夜的資產階級戲劇文學上所設計的傾向——靜的演劇的傾向正相對，是充滿着主動性，行動和事件的。

蘇聯一切民族的戲劇文學，是根據國際主義的同胞關係互相結合的。我們創造着形式是民族的，內容是社會主義的藝術；我們創造着蘇聯的戲劇文學。我們可以在聯邦任何一個共和國和國的戲劇中，提起及解決藝術之一部門——這個使我特別感到興味的戲劇文學上的一切問題。

但是在藝術發達上，我們還不過站在自己歷史道路的出發點。因此我們的藝術，以致藝術

之一部門的戲劇文學——而且這在目前比之我們的散文還要薄弱得多——還有着極大的缺點，是完全自然的事。這些缺點中的第一缺點，是語言的缺點；關於這點，馬克辛·高爾基是那麼堅決，那末動人的提示了我們。

語言的缺點，絕不是我們戲劇文學的唯一缺點；世界觀的缺點，也必須加入在這些缺點里面。

有些同志，用了藝術的唯物辯證法方法的口號，認為藝術家正確的世界觀，會自動的進向藝術的完成，而相反的，不真正學習馬克思主義的藝術家，從沒有創造過美的東西——那個時代已經過去了。世界觀的缺點，是愈前進愈漸次消滅下去的。但這並不是說，現在已經沒有這個缺點。我們應該記住的，就是解除這種缺點的路，每個戲劇作家絕不是完全一樣的。奧麗莎知道馬克思的價值學說，但那種學說並不使他十分領會，及到他在馬克思的著作中，讀到一個害單相思的人，即使在共產主義的時代里，也依然會感覺得自己的不幸這一節。好似晴天的霹靂，使他大喫一驚。他第一次想到嚴格的戰士，智者的馬克思，是活的人；想到他的幸福，他的生活，他的獨自的個性，這事實，看來好似近於奇想。但正由於這種思想，奧麗莎開始理解馬克思最抽象的

公式，是價值學說，是資本蓄積論；無產階級階級鬥爭的峻嚴的實踐，是爲人羣福利，爲人羣創造真實的生存條件而存在的。正由於這個思想，他理解了自己舊作劇本所表現的許多命題中的錯誤性。我們在戲劇文學的領域中，必須攻擊階級的敵人。我們必須考慮到各個作家獨自的道路來從事鬥爭。而不是在案頭上空談蘇聯戲劇作家世界觀的缺點。

我們的戲劇文學的極普遍的缺點，是以直線的公式表現缺乏形象的社會批判性。

許多蘇聯戲劇所着眼的，是對於主題的粗略的態度，於是常常缺乏左右藝術的感動力的那種行動的論理的鐵步。

我們許多戲劇上可以把各個部分自由掉換，正由於主題的精鍊，並不十分嚴格。觀客甚至會不覺得這種掉換。

又必須指出的，是組織劇的衝突的無力。蘇聯戲劇作家的劇的衝突，不是舊戲劇的劇的衝突的重覆。藝術的形式，是隨新的內容變化的，劇的衝突的形式，也隨之而變化。劇的衝突的變化過程，表現得相當明顯。例如波歌金的通俗劇，我的朋友，就可以看得出來。

這個戲劇的舞台動作，並不在格伊和其他登場人物的衝突（因這衝突，格伊採取了欺騙

指導者的不可容恕的手段）之上倒是構成於在一定困難條件下建設工廠的課題，由格伊來解決了這一點之上的。劇的衝突的變化過程，並不是廢止這條法則：要是沒有劇的衝突的精密的煅煉，就不能說服性的展開戲劇的意義。

最後想指出的缺點，是目前許多蘇聯戲劇結構上的脆弱性。

蘇聯戲劇文學的缺點，是極其明顯的。但真正的危機，並不在有缺點，而在於忽視缺點。我們有自我批判的勇氣，這正是我們有矯正這些缺點的意志和能力。

我們的自我批判，不過是爲了在這條路上，更快的達到偉大結果的一種鬥爭。在另一方面，蘇聯戲劇文學發達的一切條件，是良好的。

形成戲劇作品的特殊基礎的，是行動。A·M·高爾基論戲劇的文章，一開頭就提出一個單純的真理：「在人類社會生活的基礎里，有着行爲。」可不是偶然的。接着他說到生活愈是活躍，對階級現實的關係愈是主動，一個階級愈是作爲生活的變革者，新狀態的創造者，自然的征服者而更有力的活動，在大衆中引起對戲劇演出的愛的，戲劇文學的成長與發達的前提，也就愈多。反之，一個階級及其思想家，愈是感染消沉，保守，觀念論的氣霧，對於戲劇演出的趣味硬化

的傾向的前提，也就愈多，舞台上行動硬化的傾向，也愈是顯著。

我們正在創造中的無階級社會的文化，有富於事件的性質。舊世界的顛覆者和社會主義社會的人們的典型，是活動分子，建設者，鬥士的典型。這種人是「立體的」，他們生活的戲劇性，決不流於他們靈魂的「神祕的」深淵，或與此類似的無聊事之不動的觀照之中。他們是思想，感情，及行動的人；他們是戲劇文學和劇場的真正的主人公；因為他們是活動份子。無產階級是深深學習了問題不在說明世界，而在變革世界的馬克思的思想，他決不會放棄這個思想的。觀照者是空談家。「安慰者」——照高爾基的話——是舊社會的產物。

「在我們的時代里，——高爾基正確的指出——「安慰者在舞台上，只能作為反角，和滑稽人物而出現。」

歷史上空前的人物，用大寫文字書寫的人物——烏拉地米爾·列寧，用工人階級的世界主人權的教師，代替了安慰者，決絕的從人生中永遠抹煞了安慰者。這種教師，活動分子，新世界的建設者，必須成為現代戲劇的主要主人公。

社會主義的現實主義，給作家提供了選擇創造道路的自由。在這裡，性急的，過早的訂立規

則，是危險的。正如作家們任意提出案頭的空談的命題，是有害的；同樣，把每個戲劇作家的創造道路規則化，也是有害的。

在蘇聯條件下，軍事的功蹟，工廠的建設，北極探險，英雄的航空事業，這些東西，並不是要有了以後，才能開始「真的生活」，展開真正人的性格的「勞績」。在工人階級的祖國，社會主義的社會，社會服務與創造事業，都是人的個性的自由表現。我們必須提出人類在行爲上，在所謂個人生活上是甚樣的東西——這一種藝術的形式。因此世故的和心理的現實主義所適合的手法，對於社會主義的現實主義，便是不充分的了。

馬克思和恩格斯一方面反對爲了誇張的緣故，把革命的人物，甚至小市民的革命的人物，作反現實主義的，舊浪漫主義的理想化，一方面着重着說。拒絕描寫這種人物的直接的政治事業，想在私生活的隔離的內容中，來發現革命者的性格，也是得不到所求的結果的。在無產階級革命藝術中，在社會主義藝術中，形象的處理，比之傳統的革命前的藝術，是在接受着變化。那位歡迎我們的女集體農民史米諾華同志，她的形象和性格，離開了她的社會的政治的實踐，是連近似的東西也表現不出來的。

同志們，現在談談文學類系上幾個要點。在我國輿論上，雖未表現得甚樣明顯，但無疑的，對於喜劇向來有一種貴族式的輕視，是人人都知道的喜劇被人當做低級的，對無產階級革命沒有價值的文學類系。同時，否定蘇聯悲劇的可能性，也是錯誤的。關於這點，例如奴西諾夫同志的論文中所說。爲革命勝利而鬥爭的死，爲征服自然而鬥爭的死——我們可以記起同溫層勇士們的死——是可以作爲悲劇的主題的。但這並不是遇到阻難的失敗的悲劇，是加光榮於爲加速歷史的發展，爲到達無階級共產社會的勝利所需要的犧牲的悲劇。

自從史達林同志指示社會主義的現實主義，爲蘇聯文學的基本方法，爲我們開發了蘇聯文學發展的道路，已經過了兩年以上。從學習這口號的基礎，在過去兩年之中，我們都開始理解，藝術是必須單純性的；我們開始理解，施密忒在這講台上所說的話，英雄的主題，必須單純而闊大，才能表現。我們看看甫塞伏洛特·伊凡諾夫，以前甚樣寫，例如在有色的風里，再看看他今天又甚樣寫他的自傳小說。看看卡維琳以前甚樣寫，現在又甚樣寫。而塞里文斯基的寶寶，採取了一切造成西歐藝術的奇形怪狀的技巧的，却連讀者也達不到，讀者沒有接受它。猶如上了舞台的這戲劇，沒有被觀衆接受一樣。從形式觀點上看來的單純性——這不消說，在藝術上是最困

難的。

我們今天在藝術上要達到的單純性，和故意裝做原始式的人工性，以及和爲着在理解力和技巧上模擬未開化者和孩子，用咻咻的聲音說話，蹲在地上，是並沒有任何共同點的。用這樣說話的這種單純性是太多了，而且是腐爛的資產階級藝術的屬性。

目前那種公式的單純性，把藝術上原始煽動性的單純，把生活，把生活的強力，和變化無窮的步驟，變成了簡單的，沒有色彩的圖面，也是不能使我們滿足的。我們所要求的，是包含豐富的內容分化的，在自己身中生活的各式各樣光閃和轉移的，在革命的發達上顯示人生的，綜合的男性的單純性，我們所要求的，是大衆在藝術上所能到達的，所容易概觀的，綜合的人生之描寫的明快性。這種明快性，是深深學取內容的豐富和作爲這內容表現手段的形式技巧的驅使的結果。我們的到達單純性，首先是我們文學最近幾年的結果，便是理解了它是爲人民，爲勤勞大衆而存在的。其次我們的逐漸到達單純性，是因爲理解了我們的文學必須成爲文學。真實的一般到達性，要求着表現內容豐富性的作爲自然形式的單純性。第三，我們到達單純性，因爲理解文學是成了新世界社會主義組織建設的參加者。這種對藝術的嚴肅的態度，對這種態度要求

的嚴正，要求從一切暴食者分離，走向幾百萬人的心臟和理性的捷徑，便即是內容豐富的男性的單純性。

第四，我們的負有走向單純性的義務，是從幾百萬的大眾向文學所提出的社會的要求。

在我們藝術發生的其他過程中，必須特別記住我們戲劇文學主題的豐富化的過程。這是實生活自身中社會主義建設的進步的結果。

我們的戲劇文學，和史達林同志在十七次黨大會報告中所指示的過程，並沒有不相關涉的經過，是應該作為榮譽而特別記述的。在我們實生活的分化和豐富化的基礎上，蘇聯的戲劇文學，在描寫我們建設事業中較細微的過程，在世態上，在個人生活上所發生的過程，新組織和新道德的過程上，都感覺着興趣（例如亞瑪葛洛倍里，菲因，唆羅維育夫，皮利——倍洛采爾珂夫斯基，基爾勳，米基欽珂等的新戲劇。）

這是非常積極的現象，在這戰線的橫斷面上，在集體化，工業化和共產主義化的主題的橫斷面上毫無矛盾的寫出世界革命，以這種主題的增補及發展為目標而前進。所遺憾的是在這種新主題的寫出過程中，我們的戲劇文學從這種主題把握的深度來看，以及從這種表現的質

地來看，還是落後於實生活的。無產階級在俄國的革命中解放了自己，同時也解放着全世界。我們爲自己爭取了偉大強盛的祖國，從壓迫和掠奪中解放了的人類的祖國，而且我們把它造成了。祖國在十七年以前，這還不過是說謊的語源學上的一個概念，不過是欺騙及掠奪勞苦大眾的工具。但今天在這一個名詞中，表現了工人階級和勞苦農民所爭取到的一切東西。我們的祖國；團結了許多民族的作家，創造了一個家族。祖國創造的勞動的火，也在我們的戲劇文學中給與了靈魂。我們的戲劇文學中所完成的一切進步，也是托賴祖國的庇蔭。一切真正蘇聯戲劇中所充滿的祖國的精神。祖國！戰勝了一切的逼害和災難，造成了沒有主人和上帝，沒有自己命運掌握人的自己的生活。新世界創造者的工人這樣的叫着。他，這位我們戲劇的主人公，決不把爭取到的一切放手。他決不許敵人侵入自己的領土。他將在全世界實現馬克思、恩格斯、列寧和史達林的理想。

在那邊，在我們的國土之外，因爲黨從現代資本主義文明的殘酷剝削的生活中解放人們，人們讚美着黨。但是在這邊，在我們蘇聯共和國我們目所見，耳所聞，是別的事情，我們聽到奧麗莎的演說，說到社會主義祖國之外精神的貧乏，同工人，同青年團員，同一切集體的建造我們社

會主義祖國的人們共同生活里的燦爛的青春之豐富。我們讀過愛侖堡的第二天。這個作品的意義，可以補償其中所有的缺點。這意義便是說：祖國是人類的祖國，是被法西斯所摧殘的幾世紀人類文化的契約的土地。

這樣精神飽滿的，從民衆生活的深奧發生的自己最深的的根所培養着的藝術，是不能不成長，不能不發達的。

今天我們還年青，我們穿的鞋，還是孩子的鞋。但這是巨人的靴，在最短的歷史時間中，我們將創造偉大的藝術。

我們感到幸福和誇耀，社會主義祖國的創造和防衛的事業上，戲劇文學和演劇，有着平等參加的權利；作家，戲劇作家，導演及演員，是歷史上接受了這個最大革命使命的活動家。

發揮社會主義的新人性

波歌金

——同志們，作家的工作，應該使自己習慣着不理睬什麼東西？我這個報告，是想不理睬維西紐夫斯基的演說。

維西紐夫斯基同志，極激烈極熱情的像疾風暴雨一樣參加討論高爾基的報告，說了我們缺乏什麼，我們應該甚樣。

他所舉出的一些事，你們大概還記得，沒有師軍長的形象，沒有軍隊司令的形象，沒有天才的形象；我們應該創造防衛的文學；「應該，」「應該，」第三個還是「應該。」

我從自己的位置上對他這樣說：「請你寫一點事情的本末吧。」你是一個作家，爲什麼對我，對作家大會說什麼是「應該」呢。

這裏來了一位青年集體農民的婦女代表，她能夠勞動，還能夠鼓動她的丈夫去完成工作，她對梭羅呵夫說：你應該這樣這樣。她要是這樣說，我們是拍手歡迎的。因爲她有權說這樣的話。

但是一個青年的作家，留聲機似的，光說着那麼一套，跑來跑去的，儘唱着高調說我們應該應該，來增殖不說應該什麼，應該甚樣的作家，我至少是不能理解這樣的作家。

你到這里來，你就可以說，你想的是什麼？你能和青年初學的作家們，分担一些什麼等等專門家的話。你可以不必說「一般的」話。

我在這里，也只是想實際的，專門的，事務的說一說：爲什麼戲劇作家之一部分的我們，部分的，我，要這樣的寫，不這樣就不能寫？在這里所表現的是甚樣的技巧手法？這種手法在和現實的關聯上表示了什麼？又因爲我們除開了政治，就沒有工作也沒有手法的，那末這種手法，在政治上又表示了什麼呢？

首先，從大家議論紛紛的作品的建築術及其規則開始。公式的說，所謂建築術，可用全部與部分，全體和個別的調和的法則作爲特徵。但是，同志們，在這里，有着我們不能理解的，極微妙極重要的事件。

教我們作自我完成的人們，以可羨的堅決，向我們這樣的說：「把建築術，把全體和部分，紀念碑的和微小的調和起來，成爲自己的東西吧！」但是那樣的事，即使他們不教我們，我們難道

還不知道麼。我們毫不懷疑，我們既見到生活，也自行勞動；既在探究，甚至也在思索。建築術不是抽象的。作家離開了生活的真髓，就不能知道自己工作的法則。所以一切一般的問題，必須從其和現實的聯繫上提出來。要不，那就對誰都沒有用處。

我到白令海峽的運河去過，是特地爲了寫電影劇本去的。希望同志們允許我，在下面說一說我以戲劇作家的眼，在白令海峽運河所見聞的事。

運河的第一特徵，是社會範圍的空前未有的複雜。大家知道，它複雜到從巫術師開始，一直到格栢烏的活動家科根，拉波波爾特。這些人們各在自己「史克里芙」中會合。戲劇的，活動的會合，而造成了運河工程。

同時，在我的眼前，有一條戲劇的法則，社會範圍的複雜，不管其程度如何，戲劇上是從來不允許的。從古代作家以來，從勃魯泰格思到契訶夫，舞台上都是生活着「自己的夥伴。」他們是沉悶的。他們在古代出了「派洛西特」成長而爲「飛格羅。」到了尼古拉大帝治下的北方地帶，變成了摩爾却林，他們容許游蕩者和淫奔女，但社會範圍的這種程度的「複雜性」以上，世界戲劇文學是從來不會踏進過的。莎士比亞在哈姆雷特里，用天才的鹵莽的手法，帶進了掘墓

人，某種脆弱的人，直到今天爲止，對於這點還抱着疑惑。

第二點，是沒有個人目標的混亂。切加的管理人有一個目標，盜賊，和在這運河里的反革命的技師們，又另有一個目標，而其他各人，是沒有同樣的個人目標的。但是戲劇的行動，必須以個人的目標來創造。

請想像那樣的場面，我們坐在飯廳里，跑來了一個青年婦人，叫做柏芙洛華。她不是走，是跑進來的。她掛着勞動勳章。她跑到我們這邊來說：

——你們是作家麼？

——是的，

——從莫斯科來麼？

——是的。

——你們知道我是誰？

——不。

——我叫柏芙洛華。我喫過八次官司。最後一次是十年。流配到索洛夫基。現在得到了勞動

勳章。

我們問她的經歷。她對我們講了可怕的故事。我們問她：「你殺過人麼？柏芙洛華。」對於這個問題，她完全坦然，毫不打趣的連「眼臉也不低下」的說：

——當然殺過。

她不說「殺過」，却說「當然殺過！」

我問一個在索洛夫基做過長期看守的老年切加人員：「波里索夫，你的性情變得粗暴了，但你管理了那麼多的流犯營，你可曾有一次感動得流淚過麼？」

他回答：「有過，當我看見柏芙洛華那一隊工作的時候。」

同志們，這是建築術。

那末，我們該甚樣把她搬上舞台呢？該使她坐在甚樣的屋子里，甚樣和愛，光輝的舞台上的茶炊之前呢？

在這裡，我提起馬克辛·高爾基的一件「過失」。

我讀過他論戲劇的文章。中間講了這樣的話，大體是說：「我不知道我們的戲劇作家，能夠

從契訶夫，奧史托洛夫斯基學得一些什麼。」在這句話中，我以為高爾基有一點沒有想得周到。但當我來到運河，訪問了那些營幕的時候，從切加人員那里，聽到騙子用紙牌欺騙他的妻子，而後來這種騙子變了專門的教育者，到少年犯人的公社去了。聽到這樣的話時，看到最大的複雜性（我是想從這複雜性里編造戲劇的）時，看到在作家們會當作猶太神祕哲學的，戲劇的目標連做夢也想不到的複雜時，我明白了高爾基是深深致慮過自己所確定的話，甚至在技巧上也可以把它決定的。

最有興趣，最重要的事，是幾乎不能有的奇怪的、不均齊的（但我們在戲劇上是習慣着深深的均齊的）、互相衝突的力量，的奇怪的、不均齊。

三十七個切加的管理者和幾萬個囚人。他們到運河來開始遇到仇敵的切加管理者。這正是劇作家的我在運河所得到的新的東西。

這最後的東西，是結局。我對你們說，戲劇作品的這個基線是甚樣構成的：基線就是這戲劇的結尾。便即是在舞台的形象姿態上表現的時候，在量上無限小的力量，征服了無限大的力量，而且並不帶了奴隸化的結果。

同志們，這就是我所見到，我所認為有意義的；而且自從白令海峽運河訪問以來，所長期從事的工作。

這就是我，和同我一起的其他許多人，當探求建築術的新的血肉化的時候，使我受苦的東西。這也就是某些俗人提議叫我們學習「史克里芙」時，攪亂了我的心的東西。

這種資料，奧史托洛夫斯基是容納不了的，舊形式中是嵌不進去的。

人們轉移着，交代着，意識逼着經濟，語言，美學，戀愛，友誼，憎恨，敵愾，英雄主義，卑劣——這一切和其他的許多範疇，被改造着，在新的，空前的質地上站立起來。

我們戲劇作家，必須考慮到這一切。

豪邁，勇敢，偉業，人生的「榮達」，要從古典的英雄崇拜的立場來理解，來展開這一切，必然成爲非常近視的藝術家。古典的英雄崇拜是殘留着的，此外，還有一種別的東西。這東西是什麼呢？我們是必須知道的。

那末，現在在這個方向上，我們的戲劇在發生着什麼呢？在這裡，還是纏附着資產階級現實主義的重覆。

在我們無論哪一個戲劇上，即從其自身來看，也照樣可以發見很多的境遇是令人直接的，明顯的，聯想到資產階級的境遇和衝突的。這種衝突，報復性的，劇烈的，而且義務的把我們的思想和現象弄成貧弱，對我們的現實主義作了掠奪行爲。

用我一個錯誤的經驗作例。這例子極明顯的表示了什麼是社會主義式的展開。我的戲劇我的朋友，格伊欺騙黨委員會的「指導者」是沒有個人的利害，更沒有欺瞞的那種境遇。我抱有很出色的目的；而且這個目的銳利的，有味的，效果的完成了。但我忘記了我採取了日常的，平凡的資產階級式的公平無私的衝突。只是在陳腐刻板型上，塗了一些新的繪具。因此，刻板型就沒有改變他的無意義的姿態。

當作衝突，當作創造的形式，從過去中無意識的採取了小的主題轉換，結果就是非社會主義的展開，我得到了與社會主義現實主義相矛盾的東西。

我再談兩個問題來結束這個報告，是批評和電影的問題。

爲了這個作家大會，發表了許多關於戲劇文學的論文。除了少數的例外，一般都是以教訓的口氣，昂然的態度寫的。

手術性，這是應該向批評要求的！在我們演劇上所缺乏的，既非昂然，也非謙恭，而是高爾基最近的論文所示了範式的那種實踐的援助。極端必要的，是用灼熱的鐵片，從批評界中排除站立於「非貶即褒」的主義的一切要素。站立於這種主義的方法，並不是我們的主義的方法。在蘇聯條件下的我們的文學事業，是不斷的，蘇維埃式的，社會主義的競爭，並不是個人，同人雜誌，出版社，劇場等等，爲了生活上的地位，金錢，名譽的競爭。

在許多地方，批評還用着舊的手法在工作。報紙上的每月評論，甚樣呢？這種久已失掉信用的批評報告的形式，難道還沒有時代落後麼？

每月評論的根本缺點，是沒有責任心。第二，是沒有學識。第三，是偶然性的。批評家們照例把作者和劇場混做一起，也不明白這是出於作者，那是出於劇場，永是發揮其無聊的，創造的權威，把兩者混成一起，難道他們還不是毫無劇場與戲劇文學的智識麼？這是表現月評的無知的規則和特性。這是從什麼地方來的呢？是因爲評論者的沒有責任心。同志們，報紙這東西，我是最熟悉的。我在報館工作過十年。我知道，報上登一條說肥皂不好的記事，新聞記者也要負責的。如果是說了謊，甚至更厲害些，是爲個人的關係，才寫了這樣記事的，這位記者就得遭逢憂鬱的不幸。

但是對於劇戲、舞台，即使記者寫了一些平凡的，歪曲現實的話，即使更厲害些，明白了這記者是受了這個作者，這個劇場的教唆（他的觀點是這樣的），他也不會遭什麼憂鬱的不幸。

要擁護對讀者作關於劇場及戲劇文學的批評報告手段的每月評論，能夠說一些什麼話呢？我們可以說：並不是一切都這樣壞，在我國也有優秀的，文化的，嚴肅的月評麼？這是有的。但問題不是這個。那種主義的自身，既不在於時代，也不在於我們的課題，不在於大眾的要求。現在讀演劇報告的是幾百萬的大眾，不是單獨者的演劇專家。如果在我國的一個工廠里，在工廠報上，舉行戲劇的討論，要我們嚴肅的，負責的，對這問題担任報告，則在這裡，輕佻是不相宜的，偶然性是不容許的，而沒有學識，是特別有害的。在這件事上，工人及集體農民的文化，是具體的受培養而生長的。問題是在這裡。因此我們作家對於舞台的每月評論的問題，認為有重要的意義，特地在这里提出來。

我更希望作家社會的注意，留心到下面的事實：在我國，有沒有專門的批評家？我們對於培養專門批評，有沒有費過心思呢？一個抒情詩人或散文詩人，每個月如果寫出三個四個作品，他就被工作解放，他不必再做什麼。我自己即使一年兩年不寫一個劇本，人家也不會強迫我工作，

來作種種的關心。

但評論家在我國却在無始無終的狀態里。他們工作太多，有編輯的工作，又有其他的雜務，他們在批評的工作上，不得不作爲一個愛好者而從事。在這大會中出席的人，除了一二個例外，可見不到評論家的影子，特別是關於黨員方面的。

我們全體作家社會，單只是實際地提出關心到這些人們的問題，必須給他們完成工作的可能性。如果這樣的情形在莫斯科，列寧格勒都發生，內地的情形更不難想像了。

現在說到電影。

目前，出色的作品是在產生，作家開始踏進電影，而電影，是特別感到作家的不夠。我國的作家們，嘴里常常愛談却利·却別林，談我國惡劣的電影，但是却忘記了沒有文學的材料，沒有形象，沒有優美正確的語言，沒有藝術作品，則導演和演員，以及全體的電影是不能成長的。

電影現在需要着作家。說這句話的，不但是因爲沒有工做而閑蹣着的導演，演員也在這樣說：「我們想拍拍電影，想扮扮各式各樣的形象。」

電影現在正要脫出包圍着它的魔術，合理主義偏重，和「偽善」的陰暗的手法的圈子。我

國電影已踏到了大路上。現在它所要求的，是巨大的支助。

同志們，沉靜的，熱心的，深思的，用大膽的勇氣，來研究，發現使我們的世界與舊世界區別，創造社會主義個性精神，而正在形成的東西，不要把它理想化，不要把它脆弱化。在這勇氣中培養我們的，是無產階級，是黨，是優秀的大眾。

劇場·戲劇家·觀眾

V·基爾勃

同志們，這個大會無疑是超越了蘇聯作家大會的限度。在我們的大會里，出席了好多客人，他們是無產階級革命文學的代表。他們在大會中的演說，表示了他們到這兒來，並不是來作客，而是大會的同等權利的參加者，是世界革命文學的使節，我們共同事業的積極參與人。除了在這會場上出席的人們以外，還有現代卓越的語言的巨匠們——我們昨天曾向他們致敬的——辛克萊，托鐸爾·特萊賽，難道不是在這大會里和我們一起麼？羅蘭，倍納特·蕭，安利·巴比塞，安特萊·紀德，阿普東·學的優秀的代表者。在這里，一羣未來，未來世界屬於他們的作家，正在舉行着集會，我們是在參加世界作家大會。

這兒，很多作家作了演說。他們的演說很有興味，很有價值。我想特地置重於一件事。這件事便是徹底的，決定的解決一個問題，蘇聯作家的多數，絕對的多數，應該寫什麼？

我們這個非常時代的事業和歲月，這個時代的人和英雄；他們的工作日和休息日——這正是「人類心靈的技師」們，要貢獻其創造的東西。而這個問題的獲得解決，這個偉大主題的佔據我們作家的頭腦和心房——這是我國輝煌的進步，黨的賢明的政策，部分的是黨的文藝政策的恩賜。黨的文藝政策，在作家階級的政治教育的事業上，盡了極大的力量。

於是，應該寫什麼的問題是被解決了。但是在這裡演說的幾乎全部的作家，不管過去已有過幾個鉅著的「佼佼者」，不管現在還剛剛拿起筆來的青年人，在他們那里，又以一切的尖銳性，發生一個新的應該如何寫的問題。

在我們的文學和戲劇文學里，有着各式各樣的潮流；我們的作家和戲劇作家，有着各式各樣的藝術個性；在蘇聯文學的內部，有對立，有最嚴肅的論爭——這一切都不能不有益，而且以文學形式的活潑和豐富為特性。新的內容，這首先第一是把文學和演劇和資本主義世界所創造者區別開來。高度的思想性，氣派，生活上的積極性——這是我們藝術的根本特質。

當然，蘇聯的文學和戲劇文學，還不能一定充分深刻剖解所發生的現象的本質，但是正在一年比一年的，帶來愈來愈大的新的勝利。蘇聯文學和戲劇文學的進步，是愈加顯明了起來。

在我國正創造着只有我們的戲劇文學獨有的有特殊性的作品——這便是有積極主人公的生活確認的悲劇和喜劇。

我們的文學和戲劇文學，跟法西斯的人種文學，資產階級文學的民族主義和民族界限性相反，是深邃的國際性的。柴爾哈的歡喜的街，維西紐夫斯基的西線有戰事，普西丁的還有後來者，該爾曼的序曲等雖寫西歐工人階級的鬥爭，但這些作品沒有一個用階級問題代替民族問題的。

我們戲劇文學，從思想水準說，無疑是世界最高度的。社會主義的現實主義，是把創造有巨大藝術力的作品的一切可能性給我們的方法，

在文學和戲劇文學上，應該表現和精鍊人的形象，為百萬大眾示範的我們時代的英雄的時期，已經到來了。

在我們戲劇文學上，我們有時創造了社會典型的無個性的公式，而不是我們英雄的完整的性格。我們有一種定式的——在許多戲劇上是標準的——典型。工人——是優秀的生產者，懶惰的工人，優秀的集體農民，不良的集體農民，富農，富農的擁護者，機會主義，官僚主義者，共產

黨員，青年團員等等。例如寫黨員的形象，我們老是創造完全抽象的圖式。我們把注意集中到每個黨員所共有的特徵，而完全忘掉了這些特徵，必須通過主人公的個人特性來表現。

戲劇主人公的性格不加精鍊，決不能成爲社會的典型，典型的公式，沒有性格的精鍊，是不能創造的，但不能創造真正的典型。因爲「典型」這名詞，其意義不僅是主人公的社會本質，而應該理解是他個人所獨有的，不能有二的特点。

戲劇中性格的發展和行動的發展不能分開，而「事件」是表現在行動里的。因此我們戲劇文學中典型性格的鬥爭（這是我們戲劇文學中最薄弱的部分）同時是典型事件的鬥爭。我們的主人公跑上舞台來常常是一個殘缺者，他倚靠了社會輿論的手杖，兩腳都是跛的，用着不流利的舌子嚙舌，但在觀衆的想像中，主人公是騎在天馬上，作着噴火一樣的演說。觀衆對於我們所寫的公式化的主人公，加上了觀衆自己在現實中所見到的特點。觀衆是越過我們形象的肩頭，看見真正的主人公，而我們却常誤解觀衆的鼓掌是對向我們的，因此就自滿了。

我們的戲劇文學，還很少表現新的關係，新的感情。很少表現和革命一同生長的新的人物。新時代對於騷動人類的許多重要問題，有另外一種，和社會主義革命前所存在觀念原理

上不同的觀念，我國的藝術家們，還沒有把這件事完全的有意義化。例如個別的特性和社會主義的特性的主題，是多麼的巨大。對於黃金和財富的態度，在我國是甚樣的發生變化。——這一切，是所有時代，所有民族的文學和戲劇文學的永遠的問題。個人的活動，「一身的榮達」，「地位」和其他的問題，為我們的時代，完全新的提出來。全新的家族關係，男女關係，親子關係是成立了。這一切和其他很多的事，從我們作品的篇幅，從我們舞台的立場，開始有力的說出來。

有些戲劇作家，以為只有直接討論政治問題的藝術作品是社會主義的。

凡是在社會主義展望的光照之下，從共產主義的立場處理一切主題的作品，都是社會主義文學，社會主義的藝術作品。我們時代的新特點，新感情的表現，和藝術作品中為了這些的鬥爭，是最重要最成熟的課題。

但是用舊的戲劇形式，觸到新的主題，是不是能夠表現新關係，新性格，新問題呢？舊瓶是不是能夠裝新酒呢？對於這個問題，許多自命革新者的人們，批判我們的地位，是那麽常常反對的。這種人不能夠理解最根本而單純的事件，不考慮新內容，而單提出新形式，說到這形式的獨立探究的可能性時，他們想像戲劇作品只有依據形式上，構成上的變改的路線才能前進，而

墮落到形式主義的地位。

我們的「革新者」却不懂得和我們敵對的內容，也可以放進在新的形式中的。

對這種末流者，形式主義和新奇派的鬥爭，決不會解消，為社會主義藝術新形式的，真的深刻的鬥爭的問題。

但我們新的創作道路的探究，是另外的。我們是從表現新人物，新關係出發的。因為我們時代的內容是極其豐富，差不多在暗示着新的形式，暗示着應該甚樣，從什麼方向，在藝術上，或者首先在戲劇上，探究它的形式。我們作品中新的東西——首先就是新的思想，新的關係，新的感情，煩惱着人類的問題的新的解決。

我們還不能預測未來的藝術形式是甚樣的東西，但有一點我們可以堅決相信：那就是這新的形式，正如既成的時代的支配樣式——社會主義現實主義所要求，將是清晰，整齊，完密的。

關於戲劇作家與劇場的相互關係的問題，對我們，在根本點上已經解決了——戲劇文學，無疑對劇場是盡着指導的任務。因為戲劇是舞台的內容。同時，舞台工作並不是原作劇本的機械的敘述，是在劇本上放進了舞台這一新性質的獨立的創造。

現在在我們劇場之前最尖銳的站立着的問題，是演員的問題。

在我國，演劇形象上的一切缺點，老是一言歸之戲劇作家的責任。但在這裏必須說，因為沒有被演員理解和感受的緣故，我們好多戲劇作品，有時在舞台已失去了本來的面目。

為演員的世界觀和世界感覺的鬥爭，舊演員幹部的再教育，新演員的培養，這是今天最實際的問題。演劇是原作者，導演，演員的創造勞作所合成的統一的全體，藝術戰線上這一部分的社會主義藝術的鬥爭，當然必須在連環的各個環節上同時進行。

我們現在要探究能夠最好的表現我們時代人物的新思想新感情的語言，同樣，導演與演員也應該探究表現我們人物的新手法和新方法。但為了這個，首先得知道生活，從積極的參加生活過程，去學習生活。

因此，和我們作家的場合同樣，不該作集體探究，集體的作新形象精煉工作麼？而這第一步，我以為是關於創造問題的，演員，導演的全聯邦大會。

戲劇文學的前途

А·托爾斯泰

我的報告已經印刷了，因此我只說一說直接關於戲劇文學特殊性的話。

首先第一是關於藝術的語言。

記得我開始從事文學工作的時候，爲了使用語言的問題費了不少辛苦。每個每個的語言，都會受到跌躓。

我有好多小說，經過了幾次三番的修改，可是要使語言像結晶體一樣強固而透明，像攝影機的感光板一樣，在讀者腦髓上印上鮮明正確的形象描寫，還總是不能夠。

有時候，覺得語言必須依照文法的一切規則，像屠格涅夫式的流利而秀麗的寫；又有時候，覺得語句必須用語言的「魔術」，用妖術者的韻律，像使自己的讀者受催眠術似的寫。這魔術是象徵主義者和神祕主義者的遺產。安特萊·倍魯伊的這個流派，給我們很多的災難。對於語言的妖術者的態度，現在也還沒有完全廢棄。

想在俄羅斯的曠野移植法國高蹈派的裝飾主義者（葛米留夫、歌洛代茲基、奧西普·曼特里修丹）的嘗試，也是虛偽的。裝飾主義者用複雜的形容詞，用形象的堆積，來代替真實的詩情的火。複雜的形容詞——形象的堆積，在蘇聯文學中是極普遍的現象。

「在他的面前，曲折着像灰色的毛氈似的，灰土蓬蓬的道路。」或是「楊柳把它悲哀的枝條，像疑問符號似的倒垂着。」……這裏有一種企圖，想在本身的詩意上，不依賴單純的，即「俗氣」的對象，而要寫出「詩意」的。

「灰土蓬蓬的道路，」這樣說時，在讀者的想像中，發生一條灰土蓬蓬的道路的形象；這個形象可以正確化，而賦與個性的——這是對的。但在這形象上，堆積上了從別的環境中採取來的別的形象「灰色的毛氈」……讀者的幻想，就經驗着一張感光板映上兩個像的情形。

初寫的作家，以為單純就不能寫出什麼東西；於是「都市倒豎起毛髮，」「鐵的夜碎了，」「工廠像碼頭的起重機，伸出了手臂」那樣的表現就來了。

非詩意的，「俗氣」的形象是沒有的。全部秘密，形象是只在讀者的想像中，正確地發生——但這裏必須有傳達形象的洗鍊過的語句。

我研究過古典作家，但我沒有古典作家們打開語言祕密的鑰匙。我用了雜記冊，來偷聽「語言」，但後來我把這些語言剪貼在小說的組織里，却得到了像畫家割下了死人的鼻子嵌在肖像畫里一樣的結果。

打開藝術語的鑰匙在哪里呢？爲要使讀者，完全用全副感情來感受我的藝術的幻像，應甚樣的來發見語言的唯一結合呢？語言的這種神祕的法則，在什麼地方呢？

語言是人類社會長期從事生產勞動的足跡，語言是許多勞動動作和姿勢的，也是存在對勞動的鬥爭中所引起的精神力的沉澱的結晶體。

我們心理上所有複雜的運動，由於語言的規定接受形態。語言是思維的工具。胡亂的處理語言，就等於胡思亂想。

人們在圍繞着的環境中，從無意識的反射運動到抽象的觀念，這全存在在環境的接觸中發生反應，不斷地造出姿勢。

藝術的語句，是作爲姿勢的系統的表現而出現的。當製造藝術語句的時候，如果這是關於物或物的運動的，那麼這東西就必須眼睛看見；又如果這是關於思想，概念，感情的，那麼這東西

就必須感情地感受。

單是把握與姿勢分離的浮動的表現，是不能研究人民的語言的。好像沒有音樂就不能寫歌一樣。研究語言的淵源，即勞動，勞動過程，才能發見早經失掉了的鑰匙——姿勢。要打開語言的門，是必須用這把鑰匙的。

現在在我們眼前，就有解放的勞動，創造勞動的許多過程，作為創造的勞動。這就是作家爲了汲取創造語言的生命的本，所不能不去的世界。

假如小說家不能很容易的使語言成爲自己的東西，那末這課題對於戲劇作家是更爲困難了。

演劇中藝術唯一的客體是人。戲劇作家所有的工具，只有對話一種。戲劇作家必須把自己的個性溶解在幾十個人物里，必須用他們的聲音說話。

戲劇作家必須溶解自己，把這些從自己幻想的鑪子裏走出來的惡魔，當做自己的東西，使之成長爲時代的型，爲活的東西，爲典型的有意義的東西，於是經過衝突而走向大團圓，用這些惡魔的遭遇說出戲劇的主題，使觀衆滿胸滿腹的吸進我們天才的時代的山的空氣。

這課題當然不是容易的。只有把戲劇作家的個性，完全移入人物的心理中，在這樣的條件下，才能完成課題。變戲法的人，可以一回兒躲在屏風後，一回兒走到這邊的窗口，一回兒走到那邊的窗口，一回兒掛上鬍子，一回兒披上頭巾，用低音喧嚷，像老婆子一般嗶嗶說話，戲劇作家就不能同變戲法一樣。

當我明白見到自己戲劇中的人物一直達到幻覺的程度的時候，當我深知作品中人物的時候，移入便發生了。一個人物只要讓他開口說四句話，我就得好像在鏡子里看見自己一樣的看見了他。我得知他的命運，看見他的姿勢，理解他。

到了這樣的時候，我所深知這個人，才能夠確實的，有頭有尾的從後台出來說：「你好？是我呀！」

戲劇上對話的技巧特別重要。以巡按為例：

巡按初版開頭

市長：我請諸位到來，要報告諸位一個很不愉快的消息。我得到報告，有一位官長，帶有密令，私行察訪本縣市政上一切設施，已經從彼得堡出發了。

安摩斯·費特洛維支：你說什麼，從彼得堡？

亞推米·斐里波維支（驚慌的）：帶有密令麼？

魯加·魯基支（驚慌的）：私行察訪麼……

最後一版上上列地方

市長：我請諸位到來，要報告諸位一個很不愉快的消息。有一位巡按到這裏來了。

安摩斯·費特洛維支：什麼，巡按？

亞推米·斐里波維支：什麼，巡按？

市長：巡按從彼得堡來私行察訪，還帶有密令……

在初版上，果戈理想到眼睛看見以外的範圍。經過一切深思熟慮，而改正的最後一版裏，他用眼晴明白見到自己的人物，一直達到幻覺的程度。在這裏，可以見到向他們的心理，他們的生
活，他們的命運的完全的移入。在初版上果戈理用市長的口，說明了喜劇線索的端緒，這是書本
的語句，市長是躲在後面，像籠罩在雲霧中一樣。在最後一版中，市長是活的人。在同僚前保持相
當的矜持，是受了驚的騙子。他甚至使用矜持的，堂皇的口吻：「我請諸位到來，要報告諸位……」

「他的手中拿着一封信……」一個很不愉快的消息。這裏來一個停頓。因為突然而來的信息是超過了矜持的力量。他把拿信的手放下，向同僚們望望，像等待答覆似的……然後，用肚裏發出聲音來：「有一位巡按到這裏來了」……這裏全部用姿勢襯托出來是極經濟，極表情的

在初版上，同僚們發出不是個性的，是類型的吃驚的話。這種話人人能發：「你說什麼，從彼得堡來？」帶有密令。「私行察訪。」果戈理用「驚慌地」這科書加重語勢，他還沒有用眼睛見到這批官員。在最後版上，果戈理看見他們了，看見他們蠢相的臉，厚臉的眼睛，遲鈍的腦經，他們只提住一點：「巡按！」從腦蓋裏反射出來，霎霎眼睛，官員們說：「什麼，巡按？」只是這一點也刪去了「驚慌地」這個科書，這是沒有需要了。在這「什麼，巡按？」中，已有了完全的形象。

蘇聯的觀衆，正站在劇場的大門外。

戲劇作家應該理解蘇聯的觀衆是複雜的多方面的存在。戲劇作家要是不能刺戟他們的熱情，他們會打瞌睡的。他們即使看平凡的喜劇，只要在其中發見一種有快心歡笑的基礎，他們會笑的。但同一的他，會成爲體現時代大思想的優秀藝術的熱心的合作者。

必須像列寧，像史達林一樣；相信大衆的吸收不盡的創造的可能性也必須依賴蘇聯觀衆的藝術上的明智。

最後，允許我作一個提議，爲着保障更密切的，更創造的關係，來召集一個演員，戲劇作家，和觀衆（即觀衆會議的代表者）的大會。

我們跟隨着觀衆成長

亞非諾該諾夫

黨指導者史達林同志，稱作家爲人類心靈的技師。這個稱呼定義了蘇聯作家的社會心理學的模式。

我們說的心靈，在學理上就是心理，心理的人，總之，我們是通過人的性格表現人的心理的技師。

第二命題，我們是技師。技師是有最高技術修養的人。有研究者的技師，有設計家的技師，有生產者的技師，有組織者的技師。在這種技師們一切工作里，有向前策進的因素，有他們從學校時代所打定的技術階段的發展的因素。

所以技師是促進技術思想的人類的階層。用於我們作家的這人類心靈技師的稱呼，即表示我們不單單是心理狀態的記錄者，不，我們是積極的研究者，我們是心靈的設計家，我們是製作者，是這人類材料的組織者。一方面我們在戲劇文學里不斷的考慮着由生活本身在好久以

來已經顯示了的東西。同時我們又在戲劇里經常的，把本質屬於生活的東西，把生活本身的新事物，不是戲劇的新事物，當作一種新事物而表現出來。我們常常以描寫已經到達的東西為滿足。我說的是從很多青年戲劇家所見到的那種滿足。他們躺在文化和休息公園的草地上，替那些從自己身邊走過的人作着分類表，然後用了那張經過嚴密取捨的分類表，來寫關於新關係內容的戲劇，就以爲是足夠了。

我們所需要的並不是滿足，也不是想把自己的課題限定已經到達的現存水準的描寫；我們所需要的，是在創造新人的形象和性格的時候，經常的使用發明家，設計家的創造頭腦。

我們是藝術家，因爲我們從現實條件中——不管這條件甚樣好，甚樣顯著——選擇出來最美，最顯著，最無二，而且最特殊的東西；因爲我們選擇出來平常的觀察者眼中所見不到的東西。我們必須選擇出來這一切，把來集中，在自己的藝術形象中表現出新性格和新形象。這種新的形象，不單在人的改造及人的教育上，幫助我們已經達到的進步的描寫，也是幫助到劇場來看這種新人的觀衆，可以從此學習的形象的任務。

正因此，在性格上區別和加強那種正在成長的特質和發展傾向，是我們主要的任務。所以

現代創作的傾向性，在這意義上，是從現代性格的發展傾向，從新的性格的成長來決定的。

阻礙我們戲劇文學成長的一種毛病，是在於我們一方面熟悉着當前現實的事實，而另一方面却往往不能指出它的意義。我們的戲劇里，幾乎沒有思想。我們劇中的人物，往往重覆我們借他們的口所說的思想，却把自身弄得非常貧弱。世態的偏重，常常腐蝕我們的戲劇，平凡的世態偏重，像鐵銹似的侵蝕着演劇的器管，戲劇中行動和情節的缺乏，不通過性格的表現，——這一切，往往把我們的戲劇，弄成世態插話和警句的雜拌兒。

不在戲劇中取消演劇性，不在舞台上取消演劇的特性，不使演劇的武器之力貧弱化，貶落，而完全使用這些，這就是我們所課的任務。

戲劇是行動的詩，沒有行動就沒有戲劇。戲劇的統一力，在行動通過和衝突的鬥爭而發展人的思想感情和熱情，才表現出來。但在一切都是好人，都是新人的人們之間，在什麼地方有衝突呢？當邁進於新社會的建設，那種新的環境之中，在什麼地方有鬥爭呢？能夠作這種判斷的人，只是最皮相的人。這種人不理解新人之間的衝突，不是在於舊的過去和他的新感情的鬥爭之中，或者不是在這鬥爭，而是在更大的範圍上，關於國家課給他們的課題的鬥爭，即在這一點

上的自己不滿中，例如在比較我國的一般的成長，對自己的成長發生不滿中，是有可能的。

當我們這樣大胆的說自己的缺點，把自己作這樣大胆的批判，我們就成長了。但這不是成長到資產階級的文學的水準上去，我們是跟隨充滿在我們劇場里的觀衆的程度而成長的。

列寧曾經說過：我們的劇場將代替教堂的地位。是的，同志們，從我們的觀衆進劇場時候的敬畏心，從我們的觀衆迎接由黨所發動的去組織農村集體農場支部的劇團時候的敬畏心，從黨和政府對劇場工作者所付給的關心，我們可以知道，劇場在我們的實生活中佔着甚樣重大的地位。劇場教育着，再教育着每天每夜滿場滿座的幾百萬觀衆。

我們知道，在舞台上號召百萬大衆的戲劇作家，他的責任是多麼的重大。我們還有着在範圍的廣大上，在感動力和明快性上，誰都不能比擬的觀衆。

親愛的同志們，你們和我們，和我們一同成長的黨員和非黨員，都在變成集體農場中的英雄，功勳者，工廠管理者，耕種機站的政治部長，教授，發明家，航空英雄，紅軍司令，黨書記，及中央委員，而且還在變成着。你們和我們都會是作家，而且現在還是。但我們問一問自己吧：我們自己的身長，這過去幾年來我們的創作，已成長到我們同時代同志們所成長的高度麼？我們沒有落

後我們沒有太安心麼。讓我們作自己的檢討；然後十倍的以新的力量突進到世界優秀戲劇文學——蘇聯戲劇文學的新的卓越的勝利的鬥爭去吧！

解放了的普洛美修士

U·猶佐夫斯基

好久以來，我就想到用普洛美修士的名字——這位可視為世界戲劇文學所創造的最高貴的主人公，最動人心魂的形象的戲劇的主人公的名字，來開始我的演說。這位主人公給人類以光，火，知識。這位主人公的行爲，由爲人類謀幸福的思想接受了靈感，因此他是悲劇的主人公，因此他受罰，被燒成灰而滅亡。

普洛美修士是人類和私有財產衝突的悲劇表現。這個悲劇的衝突，存在於古代社會，也存在於最大的藝術作品中。

我們來看李爾王，這裡的主人公把自己的財產，及等於財產的權力，自己所有的一切，送給別人，要做一個沒有剝削，沒有壓迫，受人尊敬的，堅強的真實的人。因此他受罰而喪身。在這作品中，正如其結論的驚人，到達了深刻的革命唯物論的莎士比亞，却創造了自己的科爾代里亞，好像世界的資產階級的批判，想證明世界上是存在着，而且做着真理，公平和真實的一樣，而常加

稱揚的最蒼白莎士比亞的形象。

現在這種悲劇的衝突已被清算，開始到來了戲劇的新的時代，解除了警備的普洛美修士們的時代，從嗾使他們，妨礙他們團結的私有財產的鎖鍊底下解放出來的普洛美修士的時代。而且現在的普洛美修士，將不是因為他從天國里竊了火，却因為他不肯竊火而被囚禁。

當前的戲劇文學有兩個任務：第一是對資本主義，資本主義的卑劣性和人類意識中市儉性的殘餘鬥爭。是的，人人都是戰友，人人都是同志，都是自己的孩子們。但人人都帶有這種卑劣的殘餘，我們就和這殘餘鬥爭吧。但是同志們，昂揚到更高的階段吧。在這裡，便有着第二任務。現在在你們面前，有清明的社會，有真實的人，有史達林，莫洛托夫，施密忒，法朗克福，文台爾，女集體農民，史米諾華那種典型的人（我說的不是天才的程度，是社會主義源泉的因素，其中所存在的「風格者」的因素。）把這樣的人們集合起來，用戲劇來表現，像這樣的任務，正站在你們的面前！因此喜劇在現在正在隆盛。是和從前以卑劣人物為常的喜劇不同的一種戲劇。從前的喜劇以在人物中暴露卑劣者，俗物，渺小，把人物從他的立腳地拉下來為任務的，但我們已認清了人物，要創造一種由他通過喜劇而成為主人公的喜劇。這是第二個任務。

但是在這里，發生了一個戲劇，悲劇的很重要的問題。有人說悲劇已沒有需要，不要使觀衆流淚。這是不對的，悲劇可以有，應該有，觀衆應該流淚。

但是在我國，在我們劇場里的悲劇，跟舊世界的悲劇並不是同一的。

同志們，請記起同溫層探險的三位死者吧。這種事是有的。但實生活中的悲劇的衝突甚樣解決呢？同志們，大概還記得，那剎那間的風波，用神人同形說的表現，便是向同溫層「報仇」，戰勝同溫層，這是甚樣的東西呢？幾千個人，投身於同溫層探險的工作了。在會場上我們每個人，在我們全國的每個人，都在期待着爲我們同溫層探險者的死「報仇」的時候，都在期待着昇空二萬二千基羅米突，以至此更高的時候。而你們就得鼓舞觀衆對命運的，不撓不折性，不是對之屈服，而且更激憤，更狂熱，與命運作勇敢的鬥爭。在這里就有着我們的悲劇和舊世界的悲劇的不同。

同志們，我必須談到關於典型環境中典型性格創造的問題。

這問題非常的複雜。其中有着性格和環境的演劇的理解。在這里，有環境的喜劇，有光輝的複雜的糾葛的 *Avanturi* 的遊戲的喜劇，如史克里芙的；又如莫里哀的性格喜劇。又有這兩種根

元調和的結合的巡按。問題不在這里，是在恩格斯關於典型的性格、環境的定義。什麼叫做典型的環境？這便是現實中的典型的環境。

舊世界中，甚樣的典型事件是特徵的呢？我可以舉出舊時代最特徵的三種環境。

第一：人要求榮達，想克服一切障礙，和敵人鬥爭，在人和人像狼一樣互咬的全世界的鬥爭中，不問是非，只管自己。

第二：為遺傳的法則，遺產而鬥爭，從這里所發生的衝突。

第三：有名的三角關係，這完全是自然的。因女性在結婚中是被奴化的。因為結婚——照恩格斯的話——是由金錢計算而結合的；戀愛造成三角關係，好像是替自己復仇。

這三種典型的環境，一律都是建在私有財產的基礎上。但照列寧的反映的法則，這種現實典型的環境，一律都在戲劇文學發見它的表現。

可是在我國，正造成着新的典型環境。史達林、高爾基所以說要接近生活，這意思在藝術家，就是注視新的典型環境，新的性格。

這這里，我想稍微和基爾勳同志爭論一下。基爾勳同志在他的報告里說：典型環境可以

（他在這裡提到恩格斯的命題）通過性格，通過典型性格的相互關係而表明。換句話說：既然有了典型性格，正因此，就有了典型環境。

我以為這是完全不對的。從這視角來看，這是跟恩格斯矛盾的。恩格斯說典型的性格在典型的環境中，他說明了典型性格不在典型環境中不能發生作用。他寫給哈克納斯女士說：「你的女主人公是典型的性格，她所活動的環境却不是典型的。」這證明僅僅典型性格不能表明典型環境。以為通過典型性格可以表明和創造典型環境的基爾勳是錯誤的。

這問題有重要的意義。因為形式上落後的問題，是在於典型性格和典型環境的矛盾。

基爾勳關於裁判的最後場面，反對波歌金。實際上這最後的場面非常好，這已經是風的街的場面的型式。

大家還記得對基爾勳的非難吧。你是近視眼，你甚麼能夠不提出法西斯蒂。這非難是愚蠢的。但是發生了什麼呢？知道法西斯蒂存在的基爾勳，為什麼不提出它來呢？因為他採取了父與子的舊的典型環境。父親是社會民主黨員，兒子是共產黨員。他甚麼可以提出法西斯蒂呢？他甚麼可以拉在一起，讓他在這裡活動呢？如果他多生幾個兒子，一個是法西斯蒂，一個是共產黨員，

一個是立憲民主黨員，再一個是資本家。但這是喜劇，不是戲劇。他把握了舊的典型環境，要在這里表現新的關係。但在德國所發生的事件，却有其發生事件的自己的特徵的，典型的環境。

我們談到新舊的形式，這並不是無原則的左派的新把戲，是說對於現實的原則的注意。不對的是對古典的屈服，模倣和抄襲。我們要的不是照相式的類似，而是以思想的寬度，天才的閃爍而似於英國人的自己的莎士比亞。

但爲什麼我們積極的主人公是這樣公式的呢？——戲劇中的性格，基礎和重心。爲什麼發生這樣的事呢？有人說：這是因爲，第一我們的藝術家還薄弱，我們藝術力還不夠，不能表現我們的主人公。但是同一的藝術家，爲什麼却很好的表現了否定的主人公呢？所以重心並不在這里。於是有人說：他們不深知生活，所以他們寫的積極主人公就顯得笨拙。但在我們中間，很有些從這個環境出來，深知這個生活的人，而這種人寫這種主人公也不高明。

到底是什麼會事呢？才能有的，生活知識也有的。那末缺乏的是什麼呢？方法，什麼方法呢？於是有人說：我知道我們寫主人公爲什麼不高明，這是因爲這種主人公是絕對理想，良好，純潔，無疵的。他們是穿皮短褂的安琪兒。他們沒有惡行，好，我們來寫吧。於是在一切場面，添上了豐富的

伏德加酒，吵啞了喉嚨。他們喝酒，於是創造了「活的人。」打老婆，找野女人，做出壞事情來。都只爲了要使自己的主人公有精神。這在理論上是不對的。因爲這將說明，缺點是人生的源泉！

於是性格是事件的機能；事件和性格，被機械的引導到全體上去。在這裡，有歷史的事件。但事件之由英雄創造，仍不明瞭。歷史可以由人來造。在我們的作品中，雖有歷史的景象，建設和他的場面，而最重要的，是沒有寫出歷史可以由人來造。在這裡，有似是而非的馬克思方法。個人在歷史里不發生作用，歷史只作爲情況的連鎖，作爲事件的搬運裝置而自行運動。這種理論也遊牧到戲劇中來，在這裡幹了有害的事。

黑格爾有下列決定的定式：「表現行動，必須像事件是從登場人物的熱情中，內在意志中流出來的一樣。」

我們的作品沒有這樣，我們的英雄是和自己的事件並行而行動的。

史達林說：「我們綱領的現實性是活的人，是我們和你們。」

在這裡，必須證明我們綱領的現實性，一種偉大的熱情在登場，一種新的英雄在出現。創作原理，建設者的波動，歌德所憧憬的這個波動，是新的性格，是創造新的我們的英雄。這

正是厄思基羅斯和莎士比亞所憧憬的真實的英雄，真正從鎖鍊解放出來的，由我們予以解放的普洛美修士。

戲劇作家責任的巨大

A·法伊珂夫

蘇聯戲劇作家有一種小小的優越性。他不必有一種小的擔心——他沒有尋找英雄的必要。

英雄很多，材料從各方面擁擠而來。只因為過於的豐富，有時反而弄得戲劇作家不知要甚麼才好。

受了這種空前豐富的壓迫，受了斷片的割裂，他叫喊着時代的偉大，宣言着要有配合這種偉大的準備，却常常不可救藥的踏腳在同一的場所。

戲劇作家的創作和材料割裂的原因是在什麼地方呢？這種部分的不一致，這種無盡的不齊整的根源是在什麼地方呢？

戲劇的基礎裏，有一種矛盾，一種衝突。我們常常說到舊和新的衝突，說到阻碍發達的一種正在死亡的思想感情的殘餘，說到過去的生活的悲劇的糾葛。我們的戲劇作家們用甚大的明

快性和可驚的表現性暴白了這種矛盾。我們可以想到巴倍爾的日落與麗莎的感情的陰謀。但是一接近到新人的問題，一觸到英雄——現代人的活的形象，我的筋肉，就顯得無力；我們的臉上，就散開了歡喜與感動的微笑；我們和對象遠遠離開，甚至屈膝了。我們害怕用矛盾來壓迫對象，我們希望把對象當作一個沒有缺點，沒有裂縫，不動搖，沒疑惑的圓滿完整的東西。我們戲劇創作的彫刻刀，變成了歌頌者甜蜜的筆，所寫出已不是戲劇而是讚歌，不是喜劇而是頌詞，是白加思頌歌。爲什麼一切都變得平凡，單調，沉悶，而尤其是使我們的英雄，成爲不正確的，本質上是虛偽的，恥辱的呢，這實在是可驚的現象。

這明明因爲不和戲劇中所活動的人物材料站在同一的立場，是不能寫出戲劇來的緣故。昨天晚上泰洛夫和羅馬孝夫在這裏特地提出了集體農場的女主席史米諾華的名字。她到我們大會來致詞。她作了很值得注意的演說，誠懇而有氣度的鬥爭的演說。一位導演一位戲劇作家之特地賞識她，她之一個人做了兩個人的勞動，決不是偶然的事。史米諾華要儘量說到自己的集體農場，自己的工作，自己本身。是的，是說到自己，或特別是說到自己。

但她要這麼說，她能不能指摘多少否定的特徵呢。這是一種野心，不單是野心，是虛榮，這是

一種法外的，差不多是悲痛的吹牛。她的集體農場裏甚樣工作，她自己爲集體農場又甚樣工作，她甚樣完成了出色的亞蘇種植。一個集體農場的主席，當不在一個工廠管理員之下。她教育，指導，甚至處罰她的丈夫，一個平常的集體農場員。在以前却正相反——她說不定被丈夫打過。而現在，她是女主人公，指導者，長官。

史米諾華接着批評了羅馬孝夫的路蓋里亞。他把女性作了過少的評價，只在戀愛機能上，照她的說法，只在「愛撫的路蓋里亞」身上表現了女性。我聽了她的話，我想：你自己在戀愛上是甚樣的呢？（請允許我的唐突。）你暴露出一種甚樣意想不到的心理轉變，一種甚樣的個性的新界限呢？你是一個女性，你當然愛，也被愛的。難道這對於你，一切都能無關係？是集體農場的工作，阻礙了你麼？因爲工作計劃，因爲工作日的支配阻礙了你麼？不，這裏是沒有分裂的。這是強力的，光明生活的一種統一的水流。比之你自己所要表示的，比之我們對你所議論的，你是要完整得多，豐富得多。

戲劇作家在表現的人物身上，不能害怕去研究這種新的特徵。不能害怕這種「唐突和偷盜聖物」。因爲誠實的蘇聯作家，不是敏捷的魔術師，也不是冷酷的實驗者，而是和普通人一般，

我們社會主義建設事業的熱情的嚴肅的參加者。

我們的事業不是模倣，不是老實的記錄。和現實密切而緊張的關聯中所產生的考案，產生出在戲劇中作預言，洞察，展望計劃的可能性。史米諾華要認識在舞台所表現的自己，重要的就不是充滿矜誇的歡喜，重要的是在她理解和感覺自己是新人。她僅僅以被稱頌的英雄的矜誇的姿態來離開觀眾是不足夠的，她必須興奮的，警戒的，甚至激昂的，準備着新的，更光明的生活的答案，然後離開那裏。於是我們便知道和她一起工作，和她訂立統一的創作的保證。

人們罵戲劇作家，常常指摘他們遠遠離散文的高度。這種指摘可以承認。例如把蘇聯的戲劇，比之小說，和俄國古典文學遺產的結合，要薄弱得多。加之西歐演劇的技術熟練和平坦的大道，幫助我們的地方更其少。蘇聯的題材不能嵌進這種框子裏。它不可避免的破壞了幾世紀來神聖的基準的壁壘。爲自己探究着新的地盤，新的建築尺度和比例。

是的，現代戲劇作家的責任是巨大的。我們知道黨和政府對這個賦與了多大的意義。它使我們發見特殊明瞭的集合性，在戰場上一個有經驗的戰士的特點——運動及行爲的特殊訓練的旋律。在我們面前，有我們的領袖，偉大的戰略家史達林的表徵。不管我們戲劇效果的粗野，

我們是有着從腦髓、血、神經所織成的敏銳的武器人的希望思想感情的武器。在這裏，特別敏感的，深刻的，感到我們一切殘缺——過大迂緩性，懦怯，以及過於慄悍而粗鹵的跳躍。當我們發生一種新的創意時，我們開始理解我們還應該在自己的事業裏打進多大的努力和忍耐。而且不是各歸各的，是在同志的無顧忌的相互檢討中來從事。

懦怯是最壞的事

B·羅馬孝夫

從批評家，特別是觀衆常常聽到對於我們戲劇的許多責難。而最劇烈的責難，便是懦怯。

——你們的戲劇太懦怯。——觀客對我們說：——生活要大胆得多，豐富得多。勇敢和大胆，正在成爲新人的共性。在你們的戲劇裏，哪裏有這樣的人物呢？你們只知道弄得熱鬧，却不知道教育。你們所寫的，只是大家都知道的事，却沒有現實的新的場面。

這種責難是正確的。我們做不到的東西還有很多。戲劇作家是帶着無疑的收穫物和大的創作的問題到大會來的。

我們並未始終認識：社會主義文學的偉大事業不管其形式上各有不同，是使我們一致團結的。我們的批評，並未努力在我們身上養成相互的理解和連帶性的感情。現在，批評是想對我們作友誼的談話，但這個友誼的談話，很不幸的，有時使人想起法國喜劇中的一個人物。他對自己的朋友說：「親愛的朋友呀，你將可以安心的死去。有一個朋友在使你安心的閉下眼瞼呢。」

戲劇作家担任和人的心理的交涉，正如A·M·高爾基在論戲劇中所說：像研究一本書讀一本書一樣，要學習研究人，讀人。這是單純的真理，但這並不是容易的事。要研究，讀人——一種新人是非常困難的。研究人物，把人物懷抱在自己的心裏，在現實中捉住他，作為一種獨特的東西把他還元，這是世界觀的問題。是我的格伊，我的葛林的存活的問題。為此是必須看出他們在世界感覺上的內在適應。

第二種困難，是技術上的問題。我們的作家常常是懶散的，躲在屋子裏。我們好像果戈理作品中的有名的派屠克，老愛天上的烏鴉落進自己的口裏。

我們戲劇中英雄們經驗的範圍，是非常室內化的。他們關心着熱情的修辭學，甜蜜的感情；他們略微有點情操。這種人物在實生活中能夠有麼？在劇場的真實性中他們是應該這樣的麼？他的感情潤滑而勻整；他們的抒情詩很甜蜜，常常出現一種手法，把積極的東西，寫成含淚的抒情詩的東西。

我們還是自然主義傾向的俘虜。我們的陣容是貧弱的。我們害怕容納新人的心理特徵——色彩的多樣性和色彩的特殊性。

我們必須把我們藝術上所佔有的武器，成爲更完全，更文化，更正確的，因爲我們拿了這武器，將爲新人類，新文化，新認識而鬥爭。

爲未來而工作

尼基丁

曾經有過（這樣的時代，現在我們看來好像已經是歷史上的時代）蘇聯爲了反攻敵人，只死守了三個都市莫斯科，彼得堡和都拉的時代，在那黑暗而嚴重的時代裏，水道測量家打下了伏爾加工程的第一個河樁。這個河樁在當時只是一個夢，一個幻想。幾年過去了，於是我們看見列寧是有幻想力的，他是一個偉大的幻想家。

但是第一次五年計劃，這是誰的幻想呢？這是能夠處理着現在，幻想着未來的人的幻想。這是史達林的幻想。

假如作家們能學取這種明眼的幻想，那末我們將產生世界上最偉大的文學。藝術家必須這樣想，批評家也必須這樣想。而波歌金也應該這樣想：「盡可能不要去想現代，時代沒有我們，也會替自己自由選取所需的東西。」他的意見，我們完全不能同感。當然，「沒有我們也會」這是無疑的。我們很幸運，我們是要死的，所以有人宣傳長生不老，我們決不會因爲鬥爭的緣故去

上當——鬥爭的，是我們的作品。

那末，我們還是一邊工作，一邊想着未來吧。有一種藝術家對自己說：「我只工作在時間的某一片段中，」說這種話的是惡劣的藝術家。戲劇作家波歌金，我想他在不做報告而寫戲劇的時候，他做工作一定更複雜，更纖細些。沒有幻想能力的作家，就等於沒有浮士德的歌德。

一切曾經被認為空想的東西，沙皇的顛覆，工人的勝利，工廠中的歡喜，人類的改造，——一切都實現了，一切都在實現着。但不是日常事故，生活平凡日，而是非常的人，有大活動的人，有偉絕潔的人，有偉大勇敢和偉大思想的人——這種人是文學應該描寫的真正的人物。

波歌金的報告中，說我們喪失了姿勢，因為喪失了姿勢，不能在我們的時代人物身上應用姿勢。這好像說在我們時代人物姿勢的背後，並沒有一種廣汎的姿勢將展開一種大的，象徵的，偉大的東西。

在我國，也可以在喜劇中，看到對於姿勢，及對於思想的這種直線的態度。我國正培養「暢快的笑」的喜劇。我這樣想快適的家庭喜劇的可愛的笑，當然是愉快的，但我們還必須創造一種別的東西，創造一種絕滅殘留於我國的舊時代細菌的伐剋星。

我這樣說，並不是以爲所謂小形式的，或輕鬆的喜劇應該完全絕滅。我只是想着重一點：高級戲劇，高級喜劇——這正是我們演劇的全面的進路。

關於諷刺的任務，珂里錯夫說得很對。我對他的話並沒有特別的補充。但這些話由一位作家而又是新聞記者的珂里錯夫來說，是一個特徵。事實上戲劇作家是想處理別的主題的，他沒有留意到作爲一個藝術家，一個市民，最後作爲一個黨員應該帶有與之鬥爭的使命感的那種現象。

直率地說：蘇聯的暴露喜劇，是痛苦的，困難的，有責任的工作。在這裏帶有種種的危險。但因此我們越其有責任。而且從事於政治工作，也越加必要。

配合於我們英雄時代的我們英雄的戲劇，作爲對無產階級敵人鬥爭武器的蘇聯暴露喜劇，這兩者看來雖然奇怪，其實是交錯於一個共同點上的。這共同點，便是政治的目的。這是工作的目的。在這裏，我看見蘇聯演劇的血路。有一些同志已經站在這條路上，而我也相信在最近的未來，我們將造成高級的英雄戲劇和高級蘇聯喜劇的完美的標本。

愉快美麗的浪漫主義

拉芙萊涅夫

今年我到西歐去，看見了西歐的演劇和電影。我親眼看到西歐的劇場，已遭逢了瀕死的危局。從那導演和演員來說，有普遍聲譽的所謂最前進的劇場，說是比我們前進的團體劇場，也要薄弱的多，是不算冒之過甚的。另一方面，他們的上演劇目，因其精神的空虛，也說明末路的創造思想的墮落和腐敗。西歐的創造思想，同那些作者的主人公世界資本主義一樣，害着不可救藥的癱疽。

西歐的戲劇作家和作家有一種特質，因為這種特質，不管其垂死的命運，還是引誘着我們。這便是作家的技巧；形式上的熟練。

我們驚心形式主義的反攻，好久以來不屑談到形式的問題，從來就加以拒絕。形式和形式主義——這是兩個不同的東西，我們却忘記了它的區別。我們又忘却了類系的純粹性，而類系的純粹性是必要的。

我們在藝術語言的思想重要性上，在樂天性和多血性上，比資本主義文學要超越得多，但在藝術技巧的領域驅使題材的能力上，却還附着他的驥尾。

大會中有一位我們的客人，誠實的友人和戰友安特萊·馬爾勞列席。他最近的著名的小說，在我們思想的立場上看來，還有不少的缺點，這還不是對中國革命的布爾塞維克的小說；因為馬爾勞在好多地方用着革命家——個人的眼來感受事件，還沒有用布爾塞維克的眼。但技巧的力量，小說文體的輝煌語句的秀苗的運用，馬爾勞的小說比之我們那些寫中國革命的嘗試，是到達了不可企及的高度的。

我們必須學習這種技巧。

愛侖堡說得很對，因為我們思想的力和新鮮，受了西歐優秀人士的注意和同情的我們的文學，却因形式上的地方主義損毀了自己。蘇聯是正在生長中的社會主義文學的中心，的首府。蘇聯的文學，沒有權利可以地方式。它必須成爲全世界的首都的文學。我們的未來正在要求着這個。

同志們，我們談談抒情詩和戀愛吧。二年前我跟卡莎留夫同志作剖心置腹的放談。他對我

說，一個青年團員問我們，爲什麼關於戀愛，你們總是說得像去勢者和獸醫生一樣。他們，我們的後繼者，是深刻的，緊緊的，感覺着事物的。青年人會愛，會嫉妬，愉快而且歡喜，而你的作品中所出現的人物，總是依照會場的議事簿，像要對戀愛的一切暗示保衛自己的去勢者，要不然就是不知斷判的，「永遠在準備着」的革命實行者。

長年以來，批評視戀愛爲資產階級的殘餘物而加以攻擊。在文學作品中提到戀愛的問題，就好像是一種下流的犯罪行爲。

現在禁慾鬥爭的時代已經過去，在我們頭上展開了社會主義未來的明淨的朝霞，作家有權大聲談論社會主義人的戀愛，而且是必須談論的。

最後說到浪漫主義。我及和我意見相同的許多人，是以深深的同意聽了黨代表時唐諾夫同志的下列的明瞭的語句：——黨決不允許任何人奪去由我們最好的朋友和最細心的讀者E·V·史達林所給我們的革命的浪漫主義的武器。……革命的浪漫主義，是社會主義現實主義這個我們全面的創作方法中組織的，不可分離的一部分。想打倒浪漫主義的人，不是蘇聯文學的朋友。他們因似是而非的馬克思主義的蠢想，想掩蔽自己的策謀。浪漫主義是作者對自

己主人公所集注的愛和憎恨。作者在這些主人公中，所感到的不是抽象的影子；是本階級和他階級的具體的活生生的人。沒有羅曼諦克動人的血流所溫熱的現實主義，不過是生活外表的類似物。這外表也須很出色，但其中沒有心房的跳動。

同志們，在半個月前我感受了一個印象，它使我深深感動，將一生一世不會忘却。我就談談這種印象吧。

一個夏天的早晨，長空流水閃爍在青碧的光波中。碼頭凝固着，大地一片灼熱。被炎暑蒸騰一般的水波。港運動場的寬闊的階梯。階梯上是六千個赤裸健康充滿血和生活歡喜的紅色艦隊水兵的耀眼的燃燒一樣的雄姿。這是黑海海軍運動大會的第一天。

運動場的甬道上出現了艦隊司令過去內戰時代的英雄卡齊亞諾夫，另外一個穿白帆布常服的人和他一起。他的臉像彫像一樣有顯明的輪廓，額，鬚曲的頭髮，灼熱一般的眼。他慢吞吞的提着一條手杖，唇邊刻着病的皺紋。紅色水兵看見這個人，屏住了呼吸。突然，六千個被太陽燒黑的肉體，像彈簧撥動似的站起來。於是，周圍的一切，海，大地，運動場，開始在空前的歡呼聲中震動了起來。我看見這個人站住，躊躇了一下，他的眼色更加明亮的灼燃起來，他的臉色發

了蒼白。他困惑在這愛和歡喜的呼聲之中了。這是病中的季米特諾夫。他正在克里米亞療養，在這蘇聯保衛者的力和健康的節日裏，同他的老母一起出來。

這是一種難得見到的景象。無產階級事業中優秀的英雄中的最優秀的人，爲了馬克思，列寧，史達林理想的勝利，把自己的力和健康獻給了鬥爭的他，用自己的眼，親自目擊了這六千個蘇聯青年的燃燒一樣的力和健康。在他的眼前，站着青銅一樣光耀，投圓盤者，角力者，賽標槍者……等等社會主義雅典的賽技者。他親眼看見了自己對自由，健康，幸福的勤勞大眾的被實現了的理想，他的臉上充滿熱血。他昂然抬起了頭，在持續的歡呼聲中，非常感動的站了十五分鐘之久。恐怕正在這其間，他已經恢復了在法西斯牢獄中所剝奪去的健康。我望着他，感到喉頭的咽哽。而我是屬於爲了戰爭永遠涸歇了淚的分泌腺的一代的。

感動了我的這個創作的想像，不僅作爲一種現實的事實，作爲某一天的遭遇而感受這個景象。我想像到那一天，全世界勝利的無產階級的蘇聯，所舉行的世界運動大會，一切爲勤勞者的事業而獻出力和健康者的登場。

他們實現着勞動人類的最好的理想，由我們時代最大的浪漫主義者史達林率領而登場，

而解放了的人類的呼吸着力和健康的幾百萬大衆，將以同樣愛和歡喜的狂呼來歡迎他們。

愉快而美麗的，浪漫主義！這正是劇本的主題！

學習莎士比亞

狄那莫夫

我們對於各個藝術，各有自己的愛好和欽慕。因此我們在過去時代中，像在幾百個孩子當中，看出自己的孩子一樣，看出最崇拜，最親切的作品。

但在過去時代中，有一個作家，一個戲劇作家，是誰也不能夠把他忽略的，有即使要忽略也不可能忽略的一位藝術家。因為忽略了他，就等於忽略了真的藝術，等於違反了真的藝術。

這個人，便是莎士比亞。

莎士比亞對我們的所以重要，因為他能夠把當時鬥爭熔礦的全部，資本主義和封建主義這一個大的全世界的歷史革命的灼熱的內容，裝進在一個形象，一個性格裏。

莎士比亞處理了偉大的全世界的歷史主題。他寫出了兩個世界，兩個階級的鬥爭，他處理了當時最重要的主題，但他如果只把那些熔礦散亂的投出，他就只能凝結成薄的外皮，隨着接連到來的年代的巨步，會被踐踏得粉碎的。可是莎士比亞並不如此。

莎士比亞——只消說出這個名字，你們的腦里就會燦出奧綏羅，哈姆萊特，李却特三世，羅密歐和朱麗葉，夏洛克等等著名的形象。因為這在當時是特徵的姿影，是和我們同着行列的。

把歷史活在人們之中，把人放在歷史之中——這種能力，造出型式，捉住特徵，讓全世界通過它而表現出來——這種天才的能力，正是我們要向莎士比亞學習的。

並沒必要拿着速寫簿走到他身邊去描寫他，並沒必要模倣莎士比亞。因為最好的模倣，也總是比不可重覆的原物要壞。必須突進到莎士比亞之中，把他的藝術，吸進到藝術家的血液裏，成爲自己氣息的一部分。莎士比亞並不是一件衣服，而是戲劇作法中可以呼吸的空氣。

未熟練的機器工人在拿起挺子以前是思攷的，他的旁邊站着老匠人。老匠人並不攷量應該拿那一條挺子，立刻就拿起他所需要的。我們必須向莎士比亞學習拿起歷史的主要的挺子；學習這種猛烈的，直進的，拿破侖攻勢一樣的積極性。

我們必須向莎士比亞學習在活動，行動，鬥爭中表現人的手法。

我們應該向莎士比亞學習語言。莎士比亞出現在英國時，文學是飾着虛偽的美麗辭藻的光彩的。語言帶着精雅的裝飾和綾緞。這是技巧的語句，但不是美妙的語句。莎士比亞一開頭還

追從着這個潮流，後來却挽住了英國語言向前推進，變成了用大胆的，現實的語言來述說了。

莎士比亞語言的特性，是不同的因素的劇烈的衝突。其他作品中，凜烈的語言和溫雅的語言，血一般激動的語言和秀麗的語言互相衝突着。莎士比亞的語言，是物質的，現實的語言。他正確的把握了生活的構造，而且這生活的構造，變成了語言，形象和圖畫。

現實世界中的語言——簡單，正確，明瞭，大膽的語言，莎士比亞在他的藝術中教育了我們。他是一個澈底的戲劇作家。他也有許多卑俗的，可厭的東西。而我們對於他的著作家的問題，還是很不明白，因此我們不大知道他在戲劇中寫了些什麼，但他還是一個活動的主題的戲劇作家。這不是偶然的發意的主題性，偶然的境遇的主題性，那種主題性是沒有生命的，像蝴蝶一樣，跟着太陽西沉的夕暮，就會死去。莎士比亞的主題性，是在於衝突着打破世界的巨大的矛盾，是在於衝突着各個人的利害之環。莎士比亞的主題性，是熱情有力的鬥爭的主題性，不是偶然的幻影的主題性。

用伏爾泰來做例子。他一樣想表現廣大的世界的姿態，但這不過是覆蓋世界的公式，是薄的網膜。莎士比亞的去路和他不同，他不用這種薄的世界的遮蓋布，而是處理了通過人的熱情，

人的情緒而表現的最重要的東西

在莎士比亞熱情的暴風雨一般的劇烈的創造工作中，便有着我們戲劇文學的一個主要教訓。

光 明 文 藝 叢 書
蘇 聯 文 學 與 戲 劇
(全 一 冊)

版 權
所 有

譯 者 適 夷

印 刷 者 光 明 書 局

發 行 者 光 明 書 局
上海福州路二九六號

民 國 卅 五 年 四 月 勝 利 第 一 版

#187
303050

