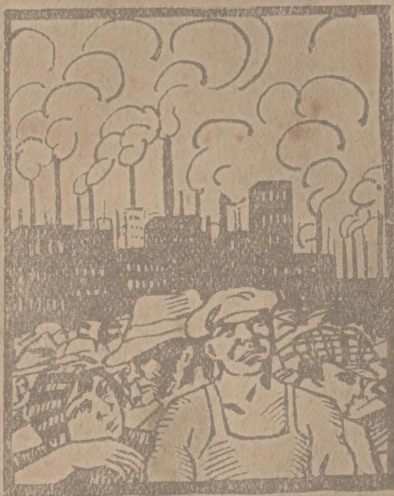


# 俄羅斯文學

蔣光慈編



上海  
創造社出版部

1927

上海图书馆藏书



A541 212 0012 5508B

# 俄羅斯文學

蔣光慈編



上海  
創造社出版部

1927

上海  
圖書館  
藏書

1927 11 1 付排

1927 12 11 初版

1—2000册

---

倪貽德作封面畫

---

版權所有

每册實價大洋八角

# 目 錄

俄羅斯文學家像	1
書前	1

## 上 卷

### 十月革命與俄羅斯文學

一 死去了的情緒	3
二 布洛克	16
三 白德內宜	29
四 愛蓮堡	44
五 葉賢林	61
六 謝拉皮昂兄弟——革命的同伴者	73
七 十月的花	86
八 無產階級詩人	101
九 未來主義與馬牙可夫斯基	115

## 下 卷

### 十月革命前的俄羅斯文學

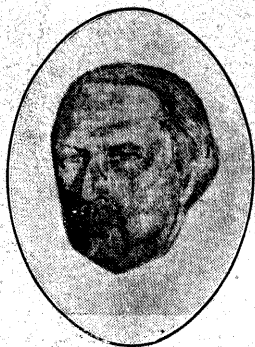
一 民間文學	125
--------	-----

二	古代文學	1 8 1
三	俄國文學之中世紀	1 3 6
四	俄國文學與西歐文明	1 3 9
五	俄國文學之黎明	1 4 7
六	普希金	1 5 4
七	歌歌里和列爾芒託夫	1 6 2
八	斯拉夫派與西歐派	1 7 3
九	農奴解放與文學	1 7 9
	屠格涅夫 龔察羅夫	
十	六十年代	1 8 6
十一	七十年代	1 9 2
十二	平民運動與六七十年代的文學	1 9 8
十三	託爾斯泰和萊斯託也夫斯基	2 0 3
十四	八九十年代	2 1 3
	白白繡金 郭羅林科 柴霍夫 哥爾基	
十五	社會運動與八九十年代	2 2 2
十六	一九〇五年十月革命與舊文學	2 2 8
十七	俄國的詩一	2 3 9
十八	俄國的詩二	2 4 4
十九	文學評論	2 4 9

俄羅斯文學家像一



白 內 宜



阿列克謝宜·託爾斯泰



布 留 梭 夫



布 洛 克

俄羅斯文學家像二



白 德 內 宜



愛 蓮 堡



葉 賢 林



皮 涅 克



俄羅斯文學家像三



曹斯前珂



別則勉斯基



普希金



歌歌里

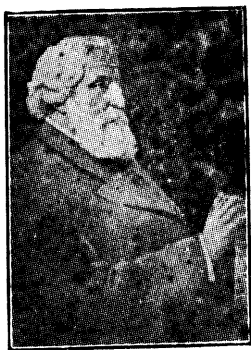
俄羅斯文學家像四



列爾芒託夫



沃斯德羅夫斯基



屠格涅夫



宋斯託也夫斯基

俄羅斯文學家像五



萊奧·託爾斯泰



柴 霍 夫



歌 爾 基



安 特 列 夫

俄羅斯文學家像六



科 布 林



布 林

## 書 前

作者老早就想把俄羅斯文學詳細地向國人介紹一下，時至今日，作者方能獻給讀者這一本小書，這實在是應當向讀者告罪的。本書分上下兩卷，上卷爲十月革命與俄羅斯文學，下卷爲十月革命前的俄羅斯文學。作者以爲十月革命後的俄羅斯文學比較重要而且對於讀者有興趣些，故將牠列在前面。關於本書的下卷，我要深深地感謝我的朋友屈維它君，因爲這是他的原稿，得着他的同意，經我刪改而成的。本書當然是簡單概括的很，不過讀者也可由此得知

[1]

俄國文學與俄國社會運動的關係。

一九二七，一〇，三〇，於上海。

# 俄羅斯文學

上卷

十月革命與俄羅斯文學

此  
页  
空  
白



# 一

## 死去了的情緒

文學與革命有什麼關係呢？

“文學是超乎一切的，詩人和文學家決不受環境的支配，決不應參加環境的變動，決不應問及什麼革命不革命……”也許有很多的人，尤其是自命以藝術爲至上的詩人文學家是這樣想罷。但是在事實上，詩人總脫不了環境的影響，而革命這件東西能給文學，或寬泛地說藝術，以發展的生命；倘若你是詩人，你歡迎牠，你的力量就要富足些，你的詩的源泉就要活動而波流些，你的創作就要有生氣些。否則，無論

你是如何誇張自己呵，你終要被革命的浪潮湮沒，要失去一切創作的活力。

當羣衆忍受不了壓迫，而起來呼喊，暴動，要求自由，高舉解放的紅旗，而你，詩人，站在旁邊形同無事，或竟旁觀也不觀一下，或向羣衆說道：‘這又何必呢？我們要嚴守美妙的和平，我們應當文明些……’在這時候，那怕你的詩做得怎樣好，你的話怎樣有音樂的價值，你相信你自身是如何的高尚，但是又有誰注意你，需要你，尊崇你，靜聽你呢？你將爲羣衆所忘記，或爲羣衆所咒罵，所唾棄；或者有一部分失去權威的少數人要歡迎你，說你是他們的，但是他們是失去權威的，是要做死亡的呻吟的，是沒有再生動的希望的，能夠給你一點什麼呢？依附舊勢力的詩人永遠開闢不出創作的源泉，——事實上是如此呵，我們看一看俄羅斯的文學就可以曉得了。

俄羅斯文學與革命運動的因果史，采斯託也夫斯基；託爾斯泰，涅格拉梭夫，杜格涅夫……與俄國革命運動有什麼關係，這是另一問題，我們暫且不說，且說一說十月革命時代的俄國文學界。

十月革命不但消滅了資產階級的政權，把土地，工廠，銀行……一切從資本家地主奪到工人農民的手裏，趕跑了克林斯基，打敗了田尼庚，推翻了獨裁的皇室，破壞了資產階級的制度，並且將資產階級的文化送到坟墓中去了。文學當然是所謂文化的一部分，資產階級文化既然被革命掃蕩，於是資產階級的文學也就隨着資本家，地主，將軍，跑到外國去，或在國內消聲匿跡，不做一點兒聲息，——何嘗不想呢？何奈沒有力量了！也許跟着資產階級下臺的文學家自己以為是超乎一切的，是藝術的忠臣，是和平夢的愛好者，是人類的美妙的心靈的化身，而並不是資產階級的代表，並不為所謂討厭的物質利益而奮鬥。但是事實的結果並不如他們的想像呵！他們的確是資產階級的歌詠者，的確是資產階級的戰將，不過在爭鬪的戰場上，他們有意識地或無意識地，所用的武器不同罷了。

“喂！這粗野的工人的手，喂！這粉亂的暴動，這黑麵包，這兇惡的波爾雪委克，這巨大的驚慌……呵！怎麼辦呢？……革命，唉！革命簡直是橫暴，簡直是

罪惡……我們的溫柔的夢做不成了，我們的暖室的花被吹落了，我們的神祕的，細微的心靈被震動了，我們的幻想，我們的一切……沒有了！唉！沒有了！……”

是的呵！十月革命給與了“神祕的心靈”的詩人以無涯涘的悲哀！暖室的花被吹落了，溫柔的夢做不成了，詩神因之不安，司文藝的美女因之啼哭，……唉！橫暴的革命！可詛咒的十月！但是怎麼樣辦呢？革命是很驕傲的，尊大的，是很不顧一切的，是走起路來聲音很高大的，對不起！對不起！把你們詩人的溫柔的夢境攪擾了。

十月革命將舊的，資產階級的俄羅斯送到歷史的博物館去，因之牠的心靈也就沒有再重新波動的希望。一切眷戀舊俄羅斯的情緒，回憶過去的哀思，恢復已失去的幻想，一切，一切……都是無希望的，不合時代的，因之牠們的代表者，舊俄羅斯的詩人，無論如何，沒有再生的可能，沒有再為羣衆所注意的機會。也許他們現在還在提筆從事著作，但是在實際上，他們的感覺，情緒和心靈，都已經死去了。

十月革命是爆發了，討厭的十月！牠將一切純潔的(?)，以藝術爲神聖的，天才的詩人都送到俄國的境外去，送到柏林，巴黎，倫敦……去過僑居的生活，這未免太嚴刻了罷？其實呢，十月革命後，勞農政府並未頒布驅逐文學家的命令，並未擺出對待他們的嚴刻態度。不過十月革命的本身，勞農的呼喊，紅旗的招展，波爾雪委克的行動，與他們的藝術的心靈不合，將他們所歌詠的寶物破壞，令他們起江山依舊主人已非的哀感，不得不離去故鄉了。我們與其說革命將他們驅逐，不如說他們將革命的祖國拋棄——革命後的俄國不是他們的祖國了；從前所歌詠的花園樂土，現在簡直不可一日居，於是他們不得不僑居到那美麗的，繁華的，公道的，純潔的，合於詩人的心靈的倫敦，柏林，巴黎……

布林，米里慈可夫斯基，巴爾芒德，黑普斯（米里慈可夫斯基的夫人）……及其他一些著名的舊俄羅斯文學的明星，都跑到國外去了，並且似乎降低了藝術家的身價，也參加，並且積極參加反蘇維埃

俄羅斯的運動。藝術家不是最純潔的麼？不是不齒問及討厭的俗事的麼？不是高出一切的麼？但是現在爲什麼都把藝術家腦筋弄得昏亂了？爲什麼與反革命黨，保皇黨，資本家，將軍……一切非藝術家一鼻孔出氣，共同爲反蘇維埃俄羅斯的呼聲？這是藝術家的降格呢，還是藝術家的本色呢？

不，這並不是藝術家的降格，這乃是藝術家顯現出了自己的本色！我們要知道藝術並不是個人的產物，藝術家一定有自己的社會的背景，他並不是高立雲霄，與其他人們沒有關係的。每一社會的階級有自己的心靈，每一藝術家必生活於某一階級的環境裏，受此階級的利益的薰染陶浴，爲此階級的心靈所同化。因之，藝術家的作品免不了帶階級的色彩，我們雖不能說某一藝術家是某一階級的代表，但至少可以說某一藝術家是某一階級的同情者。若這種意見是不對的，那末，爲什麼布林，米里慈可夫斯基等……參加反勞農的運動？爲什麼以爲新俄羅斯，勞農俄羅斯不好？難道說藝術的花卉只在貴族的宮院裏，只在資本的深窖中，只在太太小姐的暖室裏能夠吐

香？而在工人的俱樂部裏，在羣衆的歌聲裏，就要失其光彩了麼？嚴格地說，這也許是的；因為無產階級的環境實在找不出資產階級的藝術家的口味來。當這一般純潔的(?)藝術家正在溫柔的資產階級的花園中軟唱低吟之際，忽然俄國的勞農舉起十月的火旗，喊什麼麵包土地，當然要嚇得一跳，即時變低吟爲大喊：“不得了，不得了！我們趕快跑，趕快跑呵……”

好！你跑你就跑，誰也不來攔阻你。因為體貼你藝術家的心靈起見，決不來攔阻你，攔阻你更使你悲哀了。可是你既然跑了，那末，你的歌聲也就沒有誰能聽得着了，在事實上，也沒有誰想聽得你的歌聲。十月革命後，這一般著名的文學家，如布林，米里慈可夫斯基，巴爾芒德……在文壇上一點兒力量沒有，幾幾乎全被人忘却了。不錯，還有一部分文學家，如梭羅古布，谷慈敏，茶妙經……十月革命後，還沒有跑，還在莫斯科或在列甯格勒住着，但是他們的身體雖沒跑，而他們的心靈久已跑了，或跑到柏林，或跑到巴黎，但是無論跑到什麼地方，總是跑了，跑

了是一樣的。因之，新俄的批評家給他們一個名號“內僑”，意思是國內的僑民。或者有人說，這未免滑稽罷，明明俄國人在俄國境內居住着，怎麼能說是僑居呢？其實這又有什麼滑稽呢？在精神上，新俄羅斯已經不是他們的祖國了；他們的祖國內有皇帝，有貴族的花園，有美女的白手套，有地主的威嚴，有溫柔的筵席，……但是現在的新俄羅斯呢？沒有了！什麼都沒有了！這不是所謂藝術家的祖國。

舊俄羅斯的詩人隨着舊俄羅斯的政府下了舞臺。十月革命後，我們在俄羅斯的文壇上再也找不到他們的威嚴了。無論內僑的文學家也罷，外僑的文學家也罷，或消聲匿跡地不說話，或爲無力的呻吟，一點兒好的東西也沒寫出來。簡直可以說算完了。他們都死去了罷？不錯，布林，米里慈可夫斯基，安得來白內宜，谷慈敏，還生存在人世上，但是他們的靈魂已經沒有了。我已經說過革命這件東西，倘若你歡迎牠，你就有創作的活力，否則，你是一定要被牠送到坟墓中去的。在現在的時代，有什麼東西能比革命還活潑些，光彩些？有什麼東西能比革命還有趣



些，還羅曼諦克些？倘若文學家的心靈不與革命混合起來，而且與革命處於相反的地位，這結果，他取不出來藝術的創造力，乾枯了自己的詩的源流，當然是要滅亡的。

這一些反革命的文學家，既然在新的取不出資料來，於是在舊的堆圾中，在上帝的龕前，在羅馬的往昔，在一切被現代人所忘却的生活裏，取出一點腐水潤潤自己的筆鋒，但是可憐極了！革命後，他們也出了許多詩集，並且這些作品在技術方面並不是十分不高，但是他們的感覺，情緒，幻想，却不能令現代感覺到需要。梭羅古布，谷慈敏，羅善諾夫，白列松……共同出了一本“射夫”，印刷得雖然講究，喂！可是只印了三百份！這簡直是羞辱罷！與革命表同情的作家們所出的詩集，至少也要印兩千份，但是這一些舊俄羅斯文學家，並且是有過很大的名望的，只將自己的文集印了三百份！這未免是滑稽而且羞辱罷！但是怎麼辦呢？我們又不能把舊情緒來鼓動新的人們的心靈……

沒有辦法，去找上帝罷……貴族的別墅沒有

了，豐盛的筵席沒有了，暖室的花也不香了，所剩的還有一個上帝，呵！這個上帝，你們波爾雪委克總奪不去！當我們讀反革命作家的，特別是女作家的詩集時，差不多到處都可以找到上帝這個東西，似乎沒有上帝，詩便寫不出來了。阿黑馬託瓦，慈維大也瓦，司喀普斯加牙，黑普斯……這一些女詩人口口聲聲總是上帝，上帝，上帝！但是天上的上帝總解決不了地下的問題，恢復不了已失去的寶產！

這又怎麼辦呢？

歷史的命運，革命的浪潮，任誰也不能將牠壓下去。“上帝！上帝呵！”這是無力的禱告，這是將要死亡的哀鳴。

“倘若我將來有時間，金錢，紙，筆，墨，我一定可以創造出稀有的作品來……倘若給我許多層的樓房，十足的筆墨，我可以寫出好的神話的敘事詩來，但是現在我什麼都沒有……給我生活的安全罷，我交還你們的損失。我向俄羅斯聲明：我是你所需要的，我並且知道你所需要於我的是什麼。”

這一段話是何等的悲哀呵！安得來白內宜公開地向新俄羅斯訴苦，說自己沒有創作的機會，不能寫出好的作品來，完全是因為物質的生活不安定。我們不能說，他的這種要求是不應當的。但是倘若以自己現在不能創造出好的作品來，完全歸咎新俄羅斯沒有給他好的樓房住，這未免是笑話罷。新俄羅斯還在革命的過程中，新俄羅斯的創造主——勞農羣衆——還在血汗裏奮鬥，或者有點疎忽的地方，沒有把所謂文學家，特別是白內宜，安置得周到，但是這是牠的錯誤麼，當許多人沒有房屋住的時候，那裏能給你白內宜以多層的樓房和無數的金錢？並且你有了樓房和金錢之後，所做出來的東西是不是新俄羅斯所需要的，還是一個問題。白內宜根本沒有明白新俄羅斯是什麼東西，沒有接受十月革命的情緒，照理沒有向新俄羅斯要求保障生活的權利。

白內宜是偉大的天才，崇拜他的人是這樣地稱呼，至少他自己是這樣地相信。他似乎還想恢復自己從前的權威，重新創造好的作品，但是他的創造力沒有了，在我們想，他沒有再生的希望了。他承認自己

是俗人，並說蘇維埃時代對於文學家是恐怕的時代  
••• 這樣能夠創造出好的作品麼？新俄羅斯在改  
造的時代，還要向文學家要求努力的幫助，而白內宜  
既不能習慣於牠的生活，明白牠的意義，復向牠提出  
特權之要求，這末一來，白內宜永遠與新俄羅斯合不  
到一塊，而無相遇的機會了。

但是，新俄羅斯是在生長着，是在前進着，沒有  
閒工夫與白內宜相周旋，於是白內宜永遠的頹倒在  
牠的後面，而無再起的希望。

從舊俄羅斯的範圍內完全跳到革命的道上來，  
有布洛克，布留梭夫，關於布洛克，我們後來才說。  
布留梭夫本來與巴爾芒德爲俄羅斯文壇上象徵派的  
雙星，齊負盛名，但是十月革命把巴爾芒德驚跑了，  
跑到國外過僑居的生活，而布留梭夫却完全把十月  
革命接受了，並加入共產黨，爲無產階級國家努力文  
化的工作（他已於前年死了），因之，俄國的勞農羣衆  
對於他還表示相當的敬禮。

亞列克謝宜託爾斯泰（注意這不是做“戰爭與和  
平”的託爾斯泰）在革命初，也同布林，巴爾芒德，

米里慈可夫斯基等跑出國外，過一過僑居的生活，但是後來，他看見新俄羅斯並不十分可怕，波爾雪委克並不是洪水猛獸，於是把膽子壯一壯，返到俄羅斯來。在這幾年中他還做了幾部長篇小說，並且還不十分壞。他所擬做的長篇小說在愁苦中的行路，第一卷我已經讀了，描寫十月革命前俄國的情狀，還有兩卷未出版，或者已經出版，我尙未看到。他創作的源流還未枯涸，我們雖然不能斷定他將來一定可以寫出很好的作品來，但是，他總還能寫，總還沒有死去。這大約因為他沒有把自己送到反革命反現代的路上罷。

布林，米里慈可夫斯基，黑普斯……在俄羅斯文學史上當然佔有相當的地位，但是他們是死了的人們了。他們現在能夠寫些什麼呢？什麼是他們創造的對象呢？寫保皇黨請求英法政府封鎖俄國罷，這又有什麼興趣呢？況且這些卑污的歷史，寫出來只表現出自己的羞辱，此外什麼都得不到。喂！說起來，革命的作家幸福呵！革命給與他們多少材料！革命給與他們多少羅曼諦克！他們有對象描寫，有興趣創造，有機會想像，所以他們在繼續地生長着。

## 二

### 革命與羅曼諦克——布洛克(Blok)

當我想起那個時候——這些不怕神的共產主義者將政權得在手裏，他們用粗暴的手腕，毫不憐惜地將一切我心中所寶貴的，美麗的大理石的偶像完全打碎；他們破壞一切爲詩人所愛的，藝術的，幻想的玩物；他們砍去神妙的，香豔的桂林，而栽上馬鈴薯；沒有實際用處的百合花，然而外表是很美麗的，也將離却社會一塊土了；美麗溫柔的玫瑰花，夜鶯的未婚妻，也將逃不出這種命運；夜鶯，這些沒有實用的歌者，將受驅逐……我真要恐怖而戰慄呵！喂！當我想起來那

個時候——凱旋的無產階級將我的詩篇拋入坟墓與一切舊的，浪漫的，幻想的世界同歸於盡——我真抱着無限說不出來的羞辱呵！”

德國偉大的詩人在一八五五年臨死不久的時候，寫出自己對於將來的悲痛。海涅感覺到共產主義者和無產階級的勝利是不可避免的，而同時却又恐懼自己的“歌的書”將要被焚毀，一切詩人的幻想將要消滅……他的預言一方面是對的了，而一方面又須加以更正。歷史更正了海涅的預言，——不怕神的共產主義不但沒有將“歌的書”焚毀，而並且在新俄羅斯出版了一本很好看的譯本。勝利的無產階級保留了許多舊羅曼主義世界的遺產，有時或者所保留的超過應當保留的程度。無產階級也愛百合花的嬌豔，但要使大家都有賞玩的機會；夜鶯的歌唱固然美妙，但無產階級不願美妙的歌唱，僅僅為一二少數人所享受。許多很好的詩人以爲革命的勝利，將消滅一切幻想和一切羅曼主義；其實人類的一切本能絕不因革命而消滅，不過牠們將被利用着，以完成新的責任，新的爲歷史所提出的使命。

但是當俄國革命未發現，無產階級未執政權以前，詩人——羅曼諦克不會將幻想與實際生活連合一起，不會將羅曼主義與革命視同一體，因之鬧出許多大的悲劇。近一百年來詩的歷史，實際上也就是悲劇的，煩悶的歷史。拜輪一方面仇視人世間的地上，但一方面又是人世間的忠實的兒子，——他竭力詛咒人世間的地上，不願在人世間的地上尋找一點有意義的東西，但他又詛咒永無聲息的天上，結果完完全全獻身於地上的事業，為所謂“小利益”奮鬥，為被壓迫的民衆犧牲，在希臘歷史上留一千古不滅的故事。聖西門是幻想家又是實行家；海涅是羅曼諦克，但又是革命黨人；伯林斯基是唯美主義者，但最後變為社會主義者。在這兩種思想衝突的時候，偉大的詩人也不知落入了許多悲劇的深窟呵！

說起布洛克來呢，他是這一世紀歷史的轉變中之最後的，偉大的，悲劇的表現者。布洛克是羅曼諦克，他的羅曼主義完全是歷史震變的預覺，是一切幻想的不堅固之承認。他的‘玫瑰與十字架’是這一世紀來羅曼主義的美妙的著作，在這一本戲劇中，我們可



看出他的悲劇來。劇中女主人伊左娜，一位年幼的美麗的婦人，一方面爲着年老的好發怒的丈夫，終日愁悶不可言狀，一方面夜夜夢見着不知名的武士——“歡喜與痛苦”一歌的作者。當她清早睡醒的時候，兩耳中總是隱約地聞着歌聲；後來命老看衛武士伯特蘭尋找她所夢想的武士，結果雖然尋找到了，但所尋找到的完全與夢見的不合，不禁大失所望。伊左娜在失望之餘，爰在一個美麗的侍童的懷中領略安慰，而命伯特蘭在自己窗下看守，若老丈夫到時，卽叩劍爲號，使兩情人不致陷於困難。一日老丈夫至，伯特蘭效忠於伊左娜，遂以身殉。此劇完全表現布洛克心中所有的悲劇：既愛遠的，不可見的幻想，而同時又知道這種幻想是不堅固的。於是不得不注意於現實的生活，而現實的生活又不能令人滿意，尋出好的出路，於是悲劇就發生了。

“美麗的孩子

總比渺茫的和可怕的夢好些。”

這是劇中緊要的一句話。這一句話是什麼意思呢？這是承認一切幻想的枉勞，這是說明對於不現實的愛

情的無益。但是布洛克本是愛幻想的羅曼諦克，本是愛神祕的詩人，——既承認幻想之不堅固，遂不得不參加所謂人間世的運動，在這一種衝突的過程中，布洛克的心靈上的確萃聚了近百年來的悲劇。

十月革命的火焰爆發了。布洛克於徘徊歧路的當兒忽然聽到巨大的轟動的雷聲，於是他的詩的心靈大為波動起來了。也就同海涅一樣，法國的六月革命激動了海涅的幻夢；一九一七年的革命，論起範圍來，比當時的六月革命大得多了，將布洛克從失望的途中喚醒過來。布洛克以為僅在革命的浪潮中，能尋找出詩人所要求的，偉大的，有趣的，神聖的一切

• • •

什麼東西把布洛克與革命連合在一起的呢？

革命就是藝術，真正的詩人不能不感覺得自己與革命具有共同點。詩人——羅曼諦克更要比其他詩人能領略革命些！

羅曼諦克的心靈常常要求超出地上生活的範圍以外，要求與全宇宙合而為一。革命越激烈些，牠的懷抱越無邊際些，則牠越能捉住詩人的心靈，因為詩

人的心靈所要求的，是偉大的，有趣的，具着羅曼性的東西。俄國的革命與布洛克似覺相遇在無涯的勇敢上面。革命是行動，布洛克是幻想，革命所趨向的正合於布洛克所要求的。革命在一瞬間把布洛克弄得再生了：在革命前不久，布洛克還悲哀地呻吟：“生活轟擾過一下，就消滅了；”他又肯定地說道：“一切將來還是如此，出路是沒有的。”但是現在呵，布洛克呼喊著說：“生活是美妙的！”他在革命中看見了電光雪浪，他愛革命永遠地送來意外的，新的事物；他愛革命的鐘聲永遠為着偉大的東西震響。

布洛克很矜持自己能繼承古來好的藝術家——為被壓迫的人類而悲哀者——的傳習，能參加偉大的奮鬥。好的藝術家都會知道，僅僅只有美妙的東西才值得想像。試問什麼東西有比革命再美妙些的？對於好的詩人與對民衆一樣：“甯為玉碎，不為瓦全”。布洛克說，“所以值得生活的，僅在於向生活提出無限制的要求：要有就全有，要沒有就什麼也沒有。勿相信世界上所無的東西，而應當相信世界上所應當有的東西；縱使這種東西現在還沒有，或很長遠的時

候還不能有。”觀此，我們可以知道布洛克的急進主義到什麼程度；觀此，我們可以知道他為什麼要迎合革命的浪潮。

布洛克比革命還要急進些。革命時常還要走走曲線路，但是布洛克不願有任何的調和。在最恐怖的時日，革命有時在自己的血路上還震動顛簸一下，然而布洛克硬挺着胸膛，絲毫不懼血肉的奔流和寶物的破壞。他不但自己把革命完全領受了，並且號召別人領受革命的一切，勿要為革命所帶來的犧牲，恐懼，危險所震驚。他說，我們僅僅愛好還是不夠的，應當不為所愛好的東西而生怯懦。真正的愛能驅除恐懼。你們千萬勿怕把克里姆宮，一切宮院，畫片，書籍……破壞了！為着民衆而保留牠們是應當的，但是，失去了牠們，民衆並沒有失去一切的東西。能被毀壞的宮院——不是真宮院，能從地球上毀滅的克里姆宮——不是真克里姆宮。從寶座倒下來的是皇帝——不是真皇帝。克里姆宮在我們的心裏，皇帝在我們的頭內。……

布洛克深知道革命非同故事可比，牠的創造一

定要經過破壞的路。有人或者要譏諷羅曼詩人對於目下的生活痛苦太冷靜了，太嚴酷了，殊不知照着這一種關係上說，則革命是最偉大的羅曼諦克。革命爲着要達到遠的，偉大的，全部的目的，對着小的部分，的確不免要抱着冷靜的嚴酷的態度。我們可以把布洛克詠自己的詩拿來詠革命：

心靈沉默着，在冷靜的天上  
一切星星兒向牠燃燒。  
只聽得周圍的民衆擾攘地，  
在呼喊著黃金和麵包。  
牠總是沉默着，——靜聽着呼喊，  
瞧望着那遙遠的天邊。

爲着要走到那遙遠的天邊，目下的附近的小呼喊都可以置之不理。關於此，布洛克的態度與革命的態度完全是一樣的。

• • • 無神聖的名字的，  
一切十二個走向那遠處去，  
他們是什麼都預備好了的，  
什麼東西也不願有所顧惜 • • •

在‘十二個’一詩中，布洛克完全表示出自己對於革命的態度，也就因此，布洛克插進了新俄羅斯文學界，並且‘十二個’的意義和價值，將隨着革命以永存。‘十二個’是革命的證書，是最近一百年來羅曼諦克的心靈世界之轉變，是布洛克所以能成爲偉大的詩人——俄國勞農羣衆所崇拜的詩人之樞紐。布洛克是真正的羅曼諦克，惟真正的羅曼諦克才能捉得住革命的心靈，才能在革命中尋出美妙的詩意，才能在革命中看出有希望的將來。布洛克把十二個紅軍的兵士比成救世主的基督，而在別人則以爲他們是強盜，搗亂者，神聖的破壞者，劊子手。人類永遠地幻想正義，希求正義的實現，——布洛克以爲十二個兵士是引導被壓迫的人類到正義之路的天使。爲着實現正義，十二個兵士提起有力的，不搖動的脚步，勇敢地前進，而他們背後贖下了舊的世界，舊的一切……

偉大的不滿意也是把布洛克與革命連合在一起的一物。在俄國的地土上無數萬的農人和工人，因爲受了統治者的嚴酷壓迫，遂掀起了暴雨狂風，大放其

不平鳴；而在詩人的心靈中，蘊藏着對於資產階級的仇恨，滿蓄着人類個性不解放的感覺；因此，反對市儈主義，反對壓迫的制度，布洛克與革命是一樣的。布洛克很討厭所謂“秩序”，“國民義務”，資產階級的日常生活……他說：“有產者足下的一塊地，如豬足下的屎尿一樣，是一定的：家庭，資本，職守，徽章，官位，木架上的上帝，寶座上的皇帝，你把這些都把他拋掉，那嗎，他的一切都要嘣嚕嚕飛去了。

革命把這些東西從資產階級的足下打掃去了。在這一種打掃的行動中，有一種無限制的前進的趨勢，鼓蕩着人類要求解放的熱情，詩人可於浪潮中聽出能令人歡暢的音樂，看出革命的心靈。布洛克愛上了這個革命的心靈，而非革命的理性和計劃。“我們愛這些不諧和的歌聲，這些呼吼，這些音樂譜中之意外的轉變……我們現在應當聽，而且應當愛這從全世界音樂隊所飛出來的聲音……”但是革命是人類歷史的桌上的勝利日，也是悲劇日，是一篇史詩；進化是和平的時日，是無風浪的散文。革命後要漸漸地走到進化的路上，要發展到自身的第二階級。

在此第二階級，破壞的風浪要讓位置於和平的建設，所謂理性和計劃登了表面的舞台，而所謂革命的心靈不得不隱藏到自身的深處。到此時，我們的詩人，我們的羅曼諦克，失去了興趣，心靈上起了很難過的波紋。他這一種痛苦，絕不能與白內宜，茶妙經，裘可夫斯基（文學批評家）等等的訴苦相比，他們簡直與革命沒有關係，他們之所以不滿意於革命的，是因為革命不能給他們好房子住，好麵包吃，而布洛克現在所以發生痛苦的，是因為革命，照着他的感覺，似乎走到半路停下來了，不能滿足自己的無限制的態度。布洛克未明瞭革命的理性，所謂和平的建設，是必要的，是不可避免的。但是他對於革命的心靈，始終是忠實的同情者。

不過要做一個革命的詩人真是不容易！不但要表同情於革命，不但要在革命的怒潮中，革命的勝利中尋出有趣的東西，聽出歡暢的音樂；並且也要領受牠臨時的策略，牠的臨時的失敗，所謂以退為進的形式；並且也要忍耐地拿住他的理性，持住牠的計劃 隨着牠為和平的進化。但是布洛克却沒有能做到



這一層，害了所謂“共產主義左派的幼稚病”。他以爲革命右傾了，與當時革命後共產黨中一部分左傾分子具着同一樣的觀念。革命倘若不是一烘就算了事，而是要改造一切的，那末，牠不得已一定要走入散文的路，要進到和平的建設。革命一方面將進化的方法（未革命以前的）消滅下去，而一方面自己又要應用牠。破壞是革命的手段，建設是革命的目的，欲達到目的，那就不得不要理性來支配了。新世界的建設一定要從很小的事物做起，而不會在空中發現。但是我們的詩人，我們的羅曼諦克，却沒有這種耐性，所以他痛苦，痛苦得很……

在心靈上，理想上，布洛克完全與革命是一致的，但是他沒有明白，並且不會估量革命後所謂從小事做起的價值。革命後一些建設的瑣事，我們的羅曼諦克沒有習慣來注意牠們，而自己還是繼續地夢想着美妙的革命的心靈，還是繼續地聽那已隱藏下去的音樂，還是繼續地要看那高漲的浪潮……但是爲着要建設文化達到目的起見，革命不能與布洛克再走一條路了。

十月革命第二期入於和平建設的時代，所謂新經濟政策，所謂軍事共產主義的停止，在表面上看來，的確是像革命退了步，一般激進的分子對此大生不滿，發生了所謂“左派幼稚病”，因為害這種病而自殺的很有一些人。如著名的無產階級詩人格拉普莫夫也因之灰心喪氣，他看着花園中的一些白女人和娼妓們，看着金錢，又動了自己的響聲，不禁叫道：

“好苦痛呵！

好苦痛呵！

• • •”

這種苦痛的確是很難受，牠居然把布洛克殺了。這種苦痛之發生並不是由於敵視革命，而是由於太相信革命萬能了。不過真正的勞工詩人，雖然一時地苦痛一下，但能不為這種苦痛所殺，而我們的羅曼諦克，布洛克，缺乏所謂忍耐的能力，於是就陷於不可避免的悲劇了。

但是我們的羅曼諦克所遺留的‘十二個’將永遠地為勞農羣衆所珍貴•••

### 三

## 節木央·白德內宜(Demian Bedny)

十月革命湧現出一個特出的詩人，這個特出的詩人很少爲批評家所注意，大半的批評家都把他置之不理不問，然而他在俄國革命文學史上將要佔頭一把交椅，他對於羣衆的影響非常之大。倘若我們數一數，或者問一問俄國的勞農羣衆，哪一個詩人是爲他們所愛的，哪一個詩人的作品對於他們是最有興趣的，他們必定都同聲答道：

“節木央·白德內宜！”

這樣的一個聲名最普遍的詩人，這樣的一個為羣衆所愛戴的詩人，居然為批評家所忽視，這豈不是一件奇事麼？其實並不是一件奇事！大半的批評家，持着舊有的眼光，還是以舊的態度來批評文學。他們不把白德內宜算在文學的範圍內，他們幾幾乎不承認白德內宜的詩是文學的作品。有很多的人說，白德內宜是具有大的天才的，然而這種天才不是文學的。這大約因為白德內宜的作品所用的語言都是合乎民衆的俗語的，他的作品的對象不外乎牧師，農民，兵士，地主，革命，日常生活等等在他的詩內，我們找不出香豔的百合花，玲瓏的夜鶯聲，男女間美麗的蜜夢，細膩的玉手，柔軟的沙發，微細的情緒，海邊林下的幻想，一切真正的詩料……倘若沒有這些詩的內容的詩怎麼能算是詩呢？寫這些俗事俚物的詩人又怎能攀登詩人的天國呢？不是詩！不是詩人！詩是要有豔麗的，詩人是要有細膩的情調的。

喂！倘若白德內宜的詩不是詩，白德內宜不是文學的天才，那末所謂文學是什麼東西呢？倘若為勞農羣衆所愛戴的詩人不是詩人，那末所謂詩的豈不是

要與羣衆脫離關係？豈不是忘却了詩的來源？豈不是超乎羣衆的？倘若說有細膩的情調才算是詩，才算是文學，這的確是減輕了文學的地位，——文學既不是爲羣衆所要愛戴的東西，那末牠的意義在什麼地方呢？

任你們一些批評家怎麼樣忽視，怎麼樣說白德內宜不是文學的天才，然而俄國的工人，農人，兵士還是繼續地崇敬他，把白德內宜算爲自己的詩人！白德內宜雖然在批評家的眼光中不是詩人，然而在勞動羣衆的眼光中却是唯一的詩人，唯一的爲他們所需要的詩人！呵，這又怎麼判斷呢？批評家的眼光對，還是羣衆的眼光對？這又何必判斷呢？公公與婆婆吵架，公說公有理，婆說婆有理——各有各的理。倘若我們是承認文學不是貴族的，是應當羣衆化的，那末我們就不能不說白德內宜是文學的天才，是值得注意的詩人。

當然，並非是每一個俄國批評家都把白德內宜置之不理不問。社會主義派批評家柯幹在自己批評白德內宜的文章中說：

“當我被中央出版部派到鄉村演講時，我第一次感覺到白德內宜的文學的重要意義。中央出版部的經理人隨身帶了講演者的名單，曾向羣衆問過，他們願意再聽誰個的講演。在演講者的名單上都是有名的人物，在這些人物之中，有許多自己還不知道也列在這個名單上，白德內宜大約也是不知道的一個。一些農民們很冷淡地聽了一些著名的教授及政治領袖的名字，我以為農民先要聽這些人們的講演。但是當唸到白德內宜的名字時，全部聽衆即刻興奮起來了，齊聲說道：“好得很！什麼時候把他派來呢？請快一點派來！”在這個冷淡的村莊內，在這種所謂不文明的羣衆中幾乎沒有一個人不知道白德內宜的名字……

• 倘若白德內宜不是文學家，那末對於文學恐怕有點不好看罷……”

我們讀了這一段話，我們就知道了白德內宜對於一般民衆的影響了。當這革命高潮正在澎湃洶湧的時候，在國內戰爭熱烈的空氣中，一般所謂真正的(?)詩人嚇的嚇，跑的跑，緘默的緘默，而白德內宜大放其筆鋒，把自己的詩做爲紅軍的大礮，做爲攻打

田尼庚，哥恰克一切反具革命的工具。脫洛斯基用自己的命令和計劃引導紅軍保障革命，攻打敵人，而白德內宜用自己的詩歌鼓動紅軍，與脫洛斯基做了同樣的事業。沒有一個紅軍的兵士不愛讀白德內宜所做的詩的。這一方面因為白德內宜所寫的都是為被壓迫者說話的，一方面也是因為白德內宜所寫的非常的明瞭，非常的流暢，合乎一般羣衆所說的語言。凡是在報紙上，演說內，書本上所一時不能夠明白的東西，只要白德內宜在詩中一寫出來，一般羣衆就明白是什麼一回事了。

讀者諸君！你們現在明白了白德內宜所以為羣衆所愛戴的道理麼？

白德內宜從未稱過自己為詩人，他只是俄國革命中一個工作者，他只是在社會主義建設中一個服務的人。他所寫的詩都是與時事有關係的，我們也可以說，他的詩都是“定做”的——社會羣衆有什麼需要的時候，他就提起筆來寫什麼東西。他從未想過將自己的詩做為人們消閒的安慰品，做為酒後茶餘的

資料。他提筆做詩，也就如同農夫拿起鐵來挖地，鐵匠拿起錘來打鐵一樣，是有一個實際的目的的，絕不是如一般詩人爲無病的呻吟。他的作品，照唯美派的文學家看來，實在有點粗俗，或簡直不承認牠是詩。若真正要說白德內宜的作品不是詩，那末也沒有辦法，好在白德內宜自己並不自命爲詩人，我們又何必代他辯護呢？

白德內宜只是一個戰士，批評他最得當的要算紅軍首領脫洛斯基了。脫洛斯基在自己批評文學的論文中，很少的時候說過他，然而在自己所寫的“革命軍事蘇維埃”的命令上，很簡單明白地將白德內宜批評得再好沒有了。一九二三年四月二十三日，“革命軍事蘇維埃”會長脫洛斯基發出一褒獎白德內宜的命令說：

“節木央·白德內宜爲射擊勞動羣衆的敵人的好槍手，爲語言中之最勇敢的騎兵，現爲全俄中央執行委員會所褒獎，予以紅旗徽章。”

在此簡單的幾句話之中，我們可以看出白德內宜與俄國勞農羣衆的關係，他的作品有如何偉大的



意義。在國內戰爭的前線上，脫洛斯基的策略當然是於紅軍的勝利有很大的關係，然而白德內宜的詩，在紅軍勝利的歷史上，無論如何是要佔一個相當的位置的。任你說他的作品是詩也罷，不是詩也罷，可是這種作品却有自己的巨大的作用，為任何詩人的作品所不能夠達到的。

白德內宜只承認自己是一個戰士。他在他的自詠的詩中說：

我不是首領，而是一個普通兵士，  
我很驕傲我能同民衆的行列排得緊緊地，  
在強烈的戰場上我分受民衆的命運，  
他們的悲哀，他們的羞辱，他們的歡喜。

這是如何偉大的氣魄！白德內宜在自己的作品中始終承認自己是與民衆一體的，他絕對未曾想過自己是要超出羣衆之上，可是也就因此，我們能在他的詩中尋出民衆的喜怒哀樂來。倘若我們把白德內宜與民衆的關係拋却，而來論白德內宜是詩人，或不是詩人，這簡直是無意識的事情。他是民衆的戰士，他的詩是為着民衆做的，民衆的喜怒哀樂是他的詩

料。他能夠代表民衆的利益，心理，能鼓動民衆戰鬥的情緒，在實際上的確是一個偉大的詩人。

在‘我的詩’中，白德內宜說出自己的詩的面目來：

我歌吟……難道說我在“歌吟”？

在戰場中嘶啞了我的聲音。

我的詩呢……也沒有什麼光芒，

不是在閃灼的演講臺上，

不是在文明的羣衆面前，

我高誦着我的粗俗的詩篇。

我不是女神的服務者：

我的粗俗的詩是我的每日的功績；

祖國的民衆，勞動的受苦者呵，

只有你的裁判是對於我重要的！

你是裁判我唯一的真正的法官，

你，我是你的希望和思想的表現，

你，我是看守你的門隅的警犬。

是的！白德內宜是看守民衆的門隅的警犬！但是，這對於所謂高尚的詩人，不是一件羞辱的事麼？喂！警犬？警犬只是警犬，不能稱爲詩人罷？詩人怎麼

能當警犬呢？但是白德內宜情願當民衆的警犬，情願降低詩人的地位。不過說起來，當民衆的警犬，這並不是十分羞辱的事情！當警犬並不是一件容易的事情，當警犬要有當警犬的天才，並不是每一個詩人都能自稱爲民衆的警犬的。當民衆的警犬而能博得民衆的崇愛，我以爲這只是光榮，無限的光榮。至於一般高超的詩人視當警犬爲羞辱的勾當，那也只好由他們想去，又有什麼辦法呢？……

白德內宜真是如警犬一樣，凡遇着一件政治事變的時候，他就應時勢的需要，提起筆來向民衆警告。別人以爲很野俗的，不值得詩人注意的，而白德內宜都可以寫出自己特別風格的詩來。卽如在國內戰爭時，兵士濫用子彈，白德內宜做出詩來教訓他們：

強者不費用自己的力氣，  
因此在兩方的交戰時，  
他可以捉得着他的仇敵。  
對於可詛咒的波蘭的“可汗”，  
自然有人在那裏注意：

他的軍火自有法國人，英國人，  
好好地送到他的手裏。  
但是我們防守的武器，  
只有我們自己來鍛鍊；  
我們自己製造火藥，  
我們自己鑄鑄礮彈。  
我們的火藥是爲着戰鬪用的，  
而不是爲着嘵嘵的好玩；  
我們不應當浪費自己的武器，  
這是我們的責任使然。•••

做美妙的詩的詩人們當然不屑以這種無謂的事情做詩料的，當然不願意做這種詩來冒瀆女神。但是我們莫要太輕視鄙夷這種詩，牠在國內戰爭時對於紅軍的鼓勵和作用，可以說是極偉大的。白德內宜自己會不會在前線上放礮射敵，我們不得而知，但是他的詩他的筆，却比任何一尊過山大礮還厲害些。脫洛斯基在自己的命令上稱白德內宜爲射擊勞動的敵人的好槍手，豈是無因的麼？你儘管可以說他是好槍手，而不是詩人，但是他的詩的確做了很大的工作，

他的詩的確是民衆的興奮劑。

敍事詩“鄉下人”在革命上的意義，就是一千篇的政治論文也抵不上！在革命的初期，革命除了饑荒困苦，什麼東西也沒有遺給民衆。當時也不知說了多少言語，以期平服民衆的怨望，但是在這些言語中，任誰個也沒有如白德內宜的下列幾行詩說得簡單而有效：

我們現在真是可憐的人民！  
無論你到什麼地方去——統是不夠，  
我們將把一切的餘物吃透。  
至於我們的餘物呵——喂！——  
大家都曉得是什麼樣子的：  
民衆的勞動成年地，成年地，  
才積聚了一點些微的東西，  
忽然皇帝爺要高興戰爭去，  
把我們的國家弄得稀爛破碎……  
我們真困苦，再困苦是沒有的，  
從我們初次與敵人碰頭的日子起。  
我們現在熾熱的血戰中，

還沒有把我們的敵人破毀，  
一切我們周圍好戰的人們，  
總是來進攻我們用着黑暗的勢力。  
不但在公開的戰場上有敵人，  
並且在我們的內部也到處皆是：  
無論你向什麼地方看一看仔細。  
這渾蛋的蛆總是在我們的中間作祟。  
這種令人愁悶的瘟疫，討厭的東西，  
兄弟們，你想一下子驅逐真是不容易！  
我們的可憐的國家  
深深地害着老朽的病。  
多少年代所毀壞的東西，  
現在我們想徒手整頓，  
在此最短的時間，朋友，  
這的確是一個很困難的事情。  
爲着要得着甜蜜的自由的果實，  
爲着人民要能嘗着這果實的滋味，  
朋友們，我們千萬莫要着急，  
這一定需要許多培養的年月日。

白德內宜本身就是俄國革命史，我們在他的著作中，可以看出無數的農民，工人，兵士在革命過程中的精緒，——羣衆的喜怒哀樂，我們只有他的詩中可以感覺到，可以尋得出來。十月革命固然湧現出來許多天才的詩人，但是唯有白德內宜一個人能夠將民衆的情緒表現得真切，包括得不遺。倘若說白德內宜不是真正的民衆詩人，那末我就要問，誰是真正的民衆詩人呢？

就是論起技術方面來，白德內宜也是一個真正的詩人。他的確是俄國幾位大詩人普希金，克雷洛夫，列爾芒託夫，涅格拉梭夫等的繼承者。他能利用民衆的俗話做爲自己詩的語句，流暢簡明，毫不格滯，實爲其他與白德內宜同時的詩人所不及。白德內宜的詩有種種不同的聲調和體裁，的確可與偉大的平民詩人涅格拉梭夫的作品相比。

在諷刺方面，白德內宜諷刺的天才絕不低於沙特可夫，郭哥里格里，波也杜夫。在童話著作方面，白德內宜是克雷洛夫唯一的繼承者，雖然他的童話

沒有如克雷洛夫的童話所包括的意義之寬廣，他的童話總是對於某一件事情而做的，但是在技術方面，在利用民衆的俗語方面，白德內宜直可與克雷洛夫並列。

普希金是俄國第一個偉大的天才的詩人，我們可以說白德內宜是他最好的學生，但是白德內宜詩中所含蓄的民衆的意義，任你普希金也罷，列爾芒託夫也罷，布洛克也罷，馬牙可夫斯基（未來派的首領，俟在第九章再述）也罷，都是沒有的。白德內宜的詩簡直如紅軍手中的槍，工人手中的機器，農人手中的鋤頭……一樣，為建設新社會的工具，——他能將自己所歌詠的與民衆所需要的連合一起，並且我們不因此感覺他有勉強不自然的痕跡。

他的詩是為民衆做的，他的天才是為民衆生的。

我們不必嘵嘵爭辯白德內宜在文學上的地位，因為這不是重要的事情，重要的是他在俄國革命史上的地位，是他與俄國勞農羣衆結了不解的因緣。拉狄客（現任莫斯科中山大學校長，第三國際要人）



說：“將來關於白德內宜一定要寫出許多書來。”其實寫出許多書來與否，又有什麼要緊呢？白德內宜的名字，自有民衆在那裏記着，緊緊地記着。白德內宜的詩自有民衆在那裏高興地講着。白德內宜的文學的價值自有民衆在那裏估量着。

白德內宜現在還不老，大約不過四十歲罷，還是繼續地做自己的工作，幾幾乎在莫斯科“真理報”上，我們天天可以看出他所寫的詩來。他的詩如“全俄中央執行委員會”所頒布的命令一樣，是有一定的實際的效用的。

## 四

### 依利亞·愛蓮堡

愛蓮堡是一個天才的作家。革命前他早已蜚聲於文壇。但對於我們有興味的，是他在革命後文學的著作。革命後迄於今日，他共有四部重要的著作：一，“呼蓮尼陀及其學生”；二，“庫爾波夫之生與死”；三，“姆娜的愛”；四，“破壞者”。這四部之中每一部著作都能引起我們的注意，都能令我們感覺愛蓮堡的天才異於常人，同時我們不能忘記他在自己的書中所提出的問題，是有趣味的，重要的問題。

愛蓮堡是一個羅曼諦克。他雖然同情於十月革命，雖然笑罵資產階級的文明，但他非共產主義者，這是因為他有點虛無主義的傾向，他富有知識階級的懷疑的情緒。共產主義者的行爲，思想，目的，是應當爲着共產主義的，向着共產主義的；他的情緒是應當革命的，堅正的，決定的，而不應含有絲毫懷疑的成分。但是我們的詩人，愛蓮堡，他却還脫不了懷疑派知識階級的習氣。不過在最後的兩部著作——“姆娜的愛”與“破壞者”——中，愛蓮堡似乎變爲樂觀些，似乎對於革命的將來更確定地承認些，倘若愛蓮堡是真正的天才，是真正的聰明人，那他自然不能永遠徘徊於虛無的懷疑路上。倘若愛蓮堡起初同情於十月革命，只是因為牠是破壞的，只是因為牠具有巨大的否定的能力；那愛蓮堡終久可以看出十月革命不但能破壞舊的，而且能建設新的光榮的將來；不但能否定一切舊有的文明，而且能給我們以新的富有的生活。倘若愛蓮堡起初解決不了個性與集體的關係，那他總可以慢慢地覺悟到個性與集體並沒有衝突，真正的光榮的個性不是僅僅犧牲自己爲着集體，

而是要在集體中發展起來。

愛蓮堡痛恨資產階級的文明真是達於極點！關於笑罵資產階級的文明，描寫資產階級的文明，我想，愛蓮堡與法國近代作家馬格里特是最好的能手。他倆的作品中有關於資產階級的文明處，簡直是歐洲資產階級的照妖鏡，可以說是把他們醜態畢露出來。在這一層，我們可以說愛蓮堡與馬格里特是資產階級文明的勁敵罷。是的，愛蓮堡的確是資產階級的勁敵！雖然當他創造革命的主人翁時，我們不能完全同意，但是當他描寫資產階級時，我們實在要說一聲：好，真是痛快淋漓！

“呼蓮尼陀及其學生”一書中的重要主人公呼蓮尼陀，他否認一切的文明，他的任務是做一個澈底的破壞者，要破壞一切腐敗的文明。他不是普通的無政府主義者，因為他所利用的方法與普通無政府主義者的不一樣。炸彈手槍罷，這個方法太舊了；宗教罷，到現在的世界，誰個也瞞不過去。用一些什麼方法好呢？呼蓮尼陀在自己的行動中用盡了許多方法，但都覺着不十分充足。他的學生屬於各種各屬的人：

英國人，法國人，德國人，意大利人，俄國人，黑人及猶太人。資本家枯里——學生之一——知道治社會病只有兩種藥：洋錢與聖經，但當工人，所謂下層階級爲着物質利益而罷工，輕侮一切神聖的當兒，我們的這位枯里先生也不得不懊惱了。斯沒立多維奇，一個俄國的知識階級，僅僅要尋一個“人”出來，但結果不免要羞憤起來，所謂這個“人”是沒有的。意大利人班布奇什麼東西也不愛，亂七八糟亂吐痰，不守任何規則，因之時常在警察局裏過夜。……最後德國人斯米德發明一改造人類組織的大綱，要將人類的組織機械化將起來。斯米德同時可做德國皇帝的忠臣，也可做社會主義者，這對於他是一樣的。在德國他可藉軍事的力量來組織人類，在俄國他可藉無產階級獨裁制來實行自己的計劃。斯米德的周圍只堆積一些圖表，他將一些點子代替人們，企圖將人們的情緒，思想，慾望，感情都弄成機械化。

難道說人類的解放，除開用無意識的機械化而外，就沒有別的方法麼？斯米德看不出別的方法，只企圖用機械來組織人類，這當然是謬誤的理想。愛蓮堡

也同斯米德一樣，也找不到別的出路。斯米德不問德皇專制也罷，俄國無產階級獨裁也罷，他的想頭只是一個機械化，機械化……他不問內容，不問目的，不問方法，結果一個機械化而已。愛蓮堡是不是如斯米德抱一樣的態度 難道說愛蓮堡能堅決地說道“帝國主義戰爭——與國內戰爭是一個樣的東西？”我們以為勞農政府與沙皇政府，皇帝殺工人與工人殺皇帝，雖然同是政府，雖然同是殺，但這其間的內容完全是兩樣。勞農政府是解放人類的工具，而沙皇政府却是壓迫人類的；皇帝殺工人，這是為着保持自己壓迫者的威嚴，而工人殺皇帝却是推翻黑暗建設光明的行動。只有昏憤的市儈分不清楚這些，但是愛蓮堡，愛蓮堡不應當如此罷……

書中的主人公呼蓮尼陀及其學生最後傾向於一個出路：一切統統都是無意識的，倘若一切統統都是無意識的，那末活着也是不值得的事了，那末我們的主人公只有懸樑自盡的一條路了。但是呼蓮尼陀却向自己的學生說出一條救命的路來：也沒有創造者，也沒有正義，也沒有善惡，所有的只是一個現實。

現實是什麼呢？就是這個烟袋！呵！把烟裝好，吸罷，這就是現實……

文學是生活的表現，真正的文學作品沒有不含時代性的。俄國革命的初期，革命的怒潮湧得人們精神煥發，大家齊向偉大的事業方面走去，此時沒有閒工夫爲無聊的東思西想，因之這時期的文學飽含着勇敢的精神，充溢着壯烈的空氣。“生活是美妙的呵！美妙的東西是前進，奮鬥，創造，勝利，而不是在爭鬥中對於受傷者之無聊的哭泣……”可是到了國內戰爭平定後，比較上，有很多時間做爲思索的機會，於是一部分的作家又說出別種話了：“你們看看呵！前進是多麼困難的事情！人們要快活，要幸福，而革命却妨礙着。革命所給與人們的強制，幾乎與從前什麼教條法律所給與的一樣。”在這種推論的結果，於是革命前的知識階級的思想又死灰復燃了：“我們又何必呢？我們不必做無謂的犧牲呵！難道說我們自身或我們的兒子能夠看見我們所要求的麼？無意識……一切統統無意識……”

愛蓮堡這一本書的確代表這種懷疑主義的傾

向。一方面痛恨舊的，而對於新的又失望，結果變成了虛無主義。在積極方面，本書對於革命當然無肯定的意義，但是在消極方面，作者咒詛資產階級的文明，實予舊世界一個很大的打擊，同時，革命終久是要前進的，終久是要勝利的，絕不會因一二個知識階級的懷疑，就停止自己的使命的。在本書中，我們更可看出作者傾倒於個性所應有的權利之下：他向兒童具着無限的尊敬，因為兒童是純潔的化身，是真正的人類的本體的象徵，是沒被所謂現代文明所玷污的聖物。真的，將來的人類當要完全是解放的，自由的，純潔的，而無絲毫現代文明所遺的污痕。我想，呼蓮尼陀，也可以說是作者，在現在只對於兒童表示尊敬，也許這種尊敬在將來成為對於每一個人的禮物罷。

俄國革命的初期，勞農政府成立了一個壓迫反革命的機關——非常委員會，簡稱之為“切喀”。提起“切喀”這個東西來，不但本俄國的資產階級為之驚心吊膽，為之痛恨入骨，就是全歐美的資產階級，



也莫不爲之咋舌。他們咒詛波爾雪委克是最野蠻的人們；他們說“切喀”是殺人不警眼的，最殘忍的機關；他們說坐在“切喀”裏辦事的人都是一些惡魔。不但是資產階級，就是一些溫和的社會主義者也何嘗以“切喀”的行爲爲然呢？他們說，“社會革命是應當的，勞農專政也許是可以的，但是“切喀”……爲什麼要“切喀”呢？”……爲什麼要“切喀”呢？這個問題很簡單，我們可以回答道：這是歷史的必要！勞農羣衆的政權，只有在資產階級的反抗力消滅後，才能穩固。共產主義者欲將全人類都變成友愛的兄弟，但此只能在將友愛的障礙物打倒後才可以成功。偉大的友愛只能從偉大的憤恨中產生出來！只有流血才能湧出幸福來！勞農政府爲着解放勞農羣衆本身，爲着解放全人類，不得不臨時地把態度放殘忍些，不得不利用“切喀”以廓清反革命的勢力，爲什麼要“切喀”呢？這是歷史的必要！

“切喀”是專門對付反革命的機關，牠有不經法庭的手續，而治人以死罪的權力，倘若這個人有反革命的行爲。在革命的初期，“切喀”當然殺了許多反革

命的分子，因之這種行爲遂引起了全世界資產階級的狂叫。在本俄國的文學上，所謂“切喀”這個東西，成爲各著作家的應時的題目。有的當然根本反對這個東西的存在，有的了解這個東西是必要的，但在別一方面總又感覺着太過於殘忍了。阿諾謝夫首先在“忙時”一書中涉及到“切喀”的身上。一個“切克斯特”（在“切喀”中工作者），一個最忠實的共產黨人，他爲着革命，犧牲了所有的個性的生活。當他看見了一個老太婆爲着兒子被“切喀”槍斃而暈倒的時候，他不禁有動於中，而想到如何才能減少槍斃的數量……阿諾謝夫在自己的主人公口中，時常重複“我疲倦了”幾個字。文學是生活的表現，當時真有許多很堅毅的革命黨人發生了疲倦的情緒。

愛蓮堡的“庫爾波夫之生與死”爲描寫“切喀”及“切喀”工作者之有名的著作。在本書中，“切喀”似乎是一些帶着魔鬼性的，異於常人的人們之積合體：失望的復仇者，被侮辱的幻想者，固執的理想者，無所謂的姑娘……而我們看不出有一個很有覺悟的，承認自己是在做偉大的事業的一部分的人。偉大的

革命的浪潮，偉大的運動的力量，偉大的意識，愛蓮堡似乎把牠們都送到很遠的烟霧的地方，而將一切個人的情緒，精神上的變移，來代替牠們。作者似乎把革命當成單個的被生活侮辱的知識階級的產物，以為這革命的種種行爲，乃是這般知識階級雪恥報仇的現象。庫爾波夫學會了嫉視現代生活的表裏。他所經受的侮辱不可勝計，在侮辱的海中他湧成爲一個革命者，他決定了：“我會憐惜，我也會殺人！”阿士爲庫爾波夫的同事，也是一個具有魔性的人物，廉潔到不可再廉潔的地步。他完全生活在自己的理想中，而不是與妻子，書包或其他的東西生活在一起。薪俸也少領，吃的是黑麵包，飲的是不放糖的茶。他有一天看見自己的老婆同一個大學生發生曖昧之事，只把頭偏一偏，而不去追究他們。可是他有一天見着他的老婆吃白麵包，於是將手槍拿起指着她說：“倘若我再發現你從投機商人那裏買來的東西，我一定要施你以極刑。”第三個同事人安德曼托夫也是一位很奇怪的人物，他莫名其妙地怎麼進了黨和在“切喀”裏做事。他是一個被老婆所侮辱者，時時總是想着：

怎麼樣將自己的與音樂師逃跑的老婆捉着，捉着之後應當如何如何地擺佈。

在“切喀”裏是不是都坐着這一類神經不十分健全的人物？關於這一點我們沒有與愛蓮堡爭論的必要。自然各式各類的人們都有，也許“切喀”裏有一些人們是這樣的。但是這並不重要，重要的是愛蓮堡用什麼眼睛觀看俄國生活的怒潮。十月革命乃是歷史的必然，乃是人類生活的大變動，乃是羣衆向光明的慾望之鼓動，乃是羣衆奮鬥的結果，而不是每個個人的內心生活的表現。愛蓮堡用孤獨者，復仇者，幾個單獨的個人的眼光，來估量十月革命，這未免減輕了十月革命的意義。所謂監獄，死刑，這乃是社會的悲劇，而對於愛蓮堡，這不過是幾個野心家或幻想家雪恥的工具。在現代情緒，思想，感覺，慾望沸騰的海浪中，愛蓮堡僅僅愛了幾點浮泡，而非無涯的深處。愛蓮堡在描寫個人內心的經過上，幾與朵思託也夫斯基差不多。他描寫的實在很深刻，很顯明，但愛蓮堡在論斷整個的人類的生活的當兒，完全表示出沒有力量來。這或者是愛蓮堡的很大的弱點罷。

庫爾波夫負有發現反革命陰謀的責任。反革命女黨人喀佳領了本黨的命令，應當將庫爾波夫殺死。於是兩人相遇着了，——庫爾波夫愛上了喀佳而喀佳愛上了庫爾波夫，於是兩方面所有的計劃，所有的規律，統統都破壞了。庫爾波夫覺着非庫爾波夫的生活開始了，似乎生了第三隻眼睛，這隻眼睛推翻了過去的內心的平衡，——這對於庫爾波夫是最恐懼的事情！革命在什麼地方？自身的任務是什麼？喀佳乃是反革命的女黨人，愛？這如何可以呢？但是庫爾波夫不得不愛喀佳，不得不喜幸喀佳能夠踐他的約。偉大的革命的公式被一個爲庫爾波夫應當殺死的姑娘所戰勝。個體的生活戰勝了集體的任務，於是庫爾波夫起了變化。但是庫爾波夫終久是革命黨人，一方面還是不能完全丟開了革命，同時他又不得不愛喀佳，——這個問題到底怎麼解決呢？庫爾波夫想來想去，以爲只有將自己消滅掉才可以解決這個矛盾，於是庫爾波夫自殺了。好在庫爾波夫臨死的時候，意識又恢復到偉大的事業上，還是眷戀於革命的利益。爲着革命犧牲個人，爲着整個的集體而取消個體的存

在，這當然也是歷史的悲劇，但是倘若歷史需要這個，那我們又怎麼呢？

愛蓮堡雖然沒有堅決地解決這個問題，但我們在庫爾波夫最後的呼喊中，也可見得到他承認了歷史的必要。

“姆娜的愛”一書，是敘述一個法國領事的女兒姆娜與一個紅軍軍官洛波夫戀愛的經過。本書情節離奇，描寫生動，表現深刻，真令人讀之忘食。

姆娜與洛波夫小時曾在一塊兒廝遊，中間隔離多年，兩無音息。革命起時，姆娜的父親在克雷姆當領事，姆娜隨之。當時波爾雪委克一個名詞，所有富有的人無不恐怖，無不痛恨。姆娜又是外國人，道聽途說，當然更以為波爾雪委克是兇惡的人類，乃天下最可怕的东西。一日姆娜正遇急難的時候，為一個少年紅軍軍官所救，視之不是別人，乃是洛波夫。姆娜又驚又喜：驚的是洛波夫穿着波爾雪委克的服裝，喜的是無意中又遇着從前的可愛的小朋友。姆娜是一個天真的姑娘，她想道：“波爾雪委克並不可怕呵！你

看安得列！他的微笑，他對我的神情，是多麼的可愛呵！倘若安得列是波爾雪委克，那末波爾雪委克也是可愛的……”從這時起，姆娜與洛波夫的戀愛史就開幕了。

開幕後，我們看出姆娜與洛波夫是如何地真愛，經過許多千辛萬苦；地主黑列白夫是如何地卑鄙醜惡，陰賊險狠；姆娜的叔父是如何地唯利是圖，不顧骨肉；巴黎社會是如此地黑暗，以及姆娜在巴黎所吃的苦楚，洛波夫是如何地為姆娜跋涉；一個法國汽車夫——共產黨人——是如何地義氣……總之，本書能引起讀者對於革命黨人懷着無涯的同情；對於資產階級懷着無涯的痛恨。姆娜本不知革命為何物，然因巴黎給了她以無限的苦痛，不得不想起莫斯科，不得不要回到莫斯科來，呵！惟有波爾雪委克才真具着仁慈的心！惟有莫斯科，紅色的莫斯科，才是人住的地方！呵！親愛的莫斯科！親愛的安得列……

本書的結束：安得列誤被法國資產階級劊子手所處死，姆娜回到莫斯科過她將來的生活。可愛的姆

娜！可憐的姆娜！姆娜爲着安得列，該嘗受了多少艱辛！但是結果呵，安得烈被惡魔的巴黎活吃了。呵！巴黎真是吃人的地方！

“破壞者”（這個譯名不大妥當，然暫找不出相當的語字來譯牠）是描寫新經濟政策實行後，一個革命黨人墮落的經過。新經濟政策實行後，共產黨人中有三種傾向：第一種，以爲新經濟政策乃是歷史的必要，沒有方法可以免去，雖然這是很令人心痛的現象，但還是不應當灰心，應當好好地幹下去。第二種，以爲打了許多年仗，流了多少次血，到頭來還是看見資本主義的復興，實在是失望的事情，於是有很多人失望，並且有很多人因失望而自殺。第三種，革命情緒淺薄和根底不堅的人，就慢慢地腐化了，變成了投機的商人。本書重要的主人公密沙，本是一革命黨人，然生性不屬於革命的正軌，其內心生活只能安於工作，安於不休息的爭鬥，若一停止下來過着安靜的生活，即刻就要生變化。在革命時，他拼命流血並不後於他人，可是當戰爭停止時，他就感着寂寞了，於是慢慢地腐化下去，而終腐化成爲一個投機的商人。這



種現象在新經濟政策實行後非常地普遍。這是新經濟政策的罪惡呢，還是這被新經濟政策所腐化的人們的本身的不是？新經濟政策是歷史的必要，而有些革命黨人被牠所腐化，這也是必然的現象，無法可消除的。我們只有祝真正的革命黨人堅毅地拿着歷史的正軌向前進行罷！

愛蓮堡在本書中同時就給了我們這個真正革命黨人的榜樣。密沙的哥哥節麻，他雖和密沙是親兄弟，然而兩人的性情完全不同。節麻在自己的生活中只知道有個黨，工作，革命，羣衆，只是蒙着頭順着軌道往前幹，不悲觀也不過於樂觀。他有一顆慈愛的心，他愛自己的弟弟，密沙做了許多對不住他的事，他都可以原諒他，但當密沙要想來勾引他做壞事時，他就不能忍受下去了。他有鐵一般的意志，他很覺着新經濟政策給他以很大的苦痛，但他能忍耐着，毫不灰心失意。真正的革命黨人恐怕是要應當這樣的罷

•••

我們固不滿意愛蓮堡把節麻描寫得太老實了，但是這並不能減輕本書的價值。愛蓮堡最近似乎想

努力做一個真正的革命的作家。他甚稱譽節麻的行爲，也許他的懷疑的態度要更變了一些兒罷？好！我希望有天才的愛蓮堡能夠順着正路創作下去！十月革命真是供給了許多文學的材料，現在只待人們來表現牠了。我們的作家一定還能寫出一些有價值，有趣味的作品來罷！

## 五

### 葉 賢 林

一九二五年，十二月，二十八日，由列雷格勒傳出來一個驚動全歐文壇的不幸的消息——蘇俄的一位天才的青年詩人葉賢林自殺了。葉賢林自殺的這一年，將滿三十歲，而三十歲的天才的青年詩人居然就自殺了，居然就不幸短命死矣，這實在是一件足以令人悲悼的事情！他死了之後，無怪乎全歐的文壇抱着深切的惋惜；也無怪乎俄國革命的領袖，如脫洛斯基，也爲文追悼他。是的，葉賢林真是一位天才的詩

人，他應當多活幾年，多寫出一點東西來！而現在剛滿三十歲即自殺了，實在是世界文壇上一個很大的損失……

葉賢林自殺的原因，到現在還未有真確的發現，但據一般人猜度，自殺的原因約有三種：一，葉賢林曾與世界著名女跳舞家登肯發生戀愛，可是因為登肯已年過四十，而葉賢林年還未滿三十，這其間年齡的相差太遠，因之思想，習慣種種，也必定不合，因此，他倆的戀愛的結果不免是一場悲劇：登肯感覺到自己不能為葉賢林愛的對象，而葉賢林也感覺到這一層，但是他不得不愛她，這末一來，悲劇就不得不發生了。二，醇酒婦人的生活漫無限制，這弄得他生了很深的肺疾，大家都曉得肺疾是很苦痛的一種疾病，葉賢林為牠所苦痛得不得了，因之不免有自殺的念頭。三，葉賢林是一個羅曼諦克，在革命的爆發的時期中他愛上了革命，因為革命如暴風雨一般，符合於他的心靈的要求，但是當革命平定下來了，從事於和平的建設的時候，他未免發現了許多不滿意的現象，因之他又得了一種政治的幼稚病。葉賢林雖然是

蘇維埃政權的愛護者，但他始終是一個革命的同伴者，他的思想不免有許多是與無產階級的共產主義是衝突的。

這以上三種原因，也不過是一般人普通的猜度。究竟葉賢林爲什麼要自殺呢？誰個也不能說出一個肯定的原因來。葉賢林自殺了，我們只有對於他自身，對於蘇俄的文壇，甚至對於全世界的文壇，抱着很深切的惋惜。

葉賢林是普希金以後僅有的負有天才的詩人，他的詩的風格雖然與普希金的不一樣，但當他對於田園的描寫，詩中所含蓄的濃厚的，令人十分感動的情緒，及他所用的語句的自然與美麗，……這一切一切，真要令我們感覺普希金以後，他算是第一人了。詩人阿列洵說，“倘若普希金是我們的秋天，那末，葉賢林，你呵，你是我們的春天……”由此，我們可以看得見葉賢林在俄國文學史上的位置。葉賢林的風流倜儻，放蕩不羈的性格，偉大的天才，詩的意味，都頗與普希金的相似。普希金因爲決鬥而喪命，是一個早夭的詩人，而葉賢林呢，他比普希金更短

命些，他居然將滿三十歲而即自殺了。古今來天才的詩人的命運似乎都是一樣的……

葉賢沐是一個農民詩人，俄羅斯農民與革命的關係，葉賢林可算是一個化身了。葉賢林是時代的產兒，他的作品充滿了俄國鄉村的情緒。他的作品所以能十分鼓動人們的心靈的，也就因為他是俄國農民情緒的表現者。葉賢林普通總把自己算為想像主義派的詩人，也許他真是一個想像主義派的詩人。想像主義派對於詩的作品重形象而不重內容，只要求形象的美好，而不問內容的好壞。但是葉賢林的詩的內容是如何呢？他的詩的形象的美好固然足以驚人，但是他的詩內所含蘊的情緒，尤足以令人發生深切的感動。別的想像主義派的詩人，如與他同事的賽爾色涅維奇，馬林可夫，很容易做到問形象而不問內容的一層，但是葉賢林却做不到了。在馬林可夫等的作品中，的確沒含着什麼特別意思的，但是我們一讀葉賢林的作品，那我們就感覺完全兩樣了。

葉賢林的詩如我們的瘋狂的，沉醉的時代一樣，牠能給我們以不可言喻的，劇烈的感動。這是因為葉

賢林是時代的產兒，而且他是一個天才的詩人，因之在他的作品中所表現的時代的情緒更爲深切。

在我們的時代到處都表現着“兩重性”：舊的留戀與新的企望。俄國農民最富於保守性，但又很富於暴動性，因爲富於保守性，所以農民反對一切新的，變動舊規的；因爲富於暴動性，所以農民時常帶起鋤頭來暴動，與新的勢力連合一起，十月革命就是這種暴動與城市無產階級革命連合一起的表現。俄國農民，或者說各國的農民都是如此的，本來具有“兩重性”，而葉賢林是這個“兩重性”最明顯的表現者。

葉賢林來自荒漠的平原，他與俄國的土地有密切的關係。舊的俄羅斯，那裏是荒漠的，貧困的，局促的，慘淡的；那裏只聽得見松子的搖落聲，鷄犬的叫鳴；那裏的自然界是單純而樸直的；那裏的農民是在愚蠢的可憐的狀態中，他們怕鬼神，他們怕一切爲他們所不識的新的東西。但是葉賢林留戀這荒漠慘淡的俄羅斯，他爲這個俄羅斯歌吟，他以這個俄羅斯的命運爲命運。他愛那如方盒子一般的茅屋，那被人忘却的，被人拋棄的野地；他愛那淒涼的廟宇，及那沉默

的，然而又時常吼的森林。他自己以為是一個在俄羅斯土地上的旅行者，想探求宇宙的真理，為夜星與上帝的歌者。舊的，農民的俄羅斯為葉賢林的親愛的故鄉。他說他無論什麼時候，就是到全世界統一，國界消滅的時候，他也是不會把牠忘却的。

但是這個俄羅斯也不僅僅是柔順的，和平的。在窮苦的，局促的，慘淡的狀態中，發生了自然的暴動，這種暴動是無組織的，無思慮的，然而牠自有牠所趨向的目的。在俄國史上，我們可以尋出不少農民暴動的例證，如斯檢潘拉金之亂，普加切夫之亂……然總不能成功。一直到十月革命，暴動的鄉村與革命的城市聯合一起，才真正地達到解放舊俄羅斯的目的。葉賢林自然是同情於解放舊的，被壓迫的俄羅斯的人，因之他參加十月革命，成為十月革命的同伴者。

在革命的面前，鄉村的俄羅斯心靈上所發生的種種的感覺與情緒，都在葉賢林的詩中表現着。在俄羅斯的深處，不但燃燒着短小的油燈，呻吟着禱告的小語，但同時也蘊藏着湧激的暗潮，閃灼着狂烈的熱



焰。因此，這個鄉村的俄羅斯的歌者，不僅僅是一個柔順的，美婉的夜鶯，而且是一個激烈的暴徒。

黑的恐怖沿着山丘行走，  
將賊的憎恨送入我們的花園；  
可是我自己也是一個強盜與痞子，  
我生來就是一個偷馬的好漢。

葉賢林覺着自己有無限的勇氣，當他聽見秋聲吼嘯的時候，他可以拿起刀來殺人，他可以為劇烈的爭鬥。因此，在革命的暴風雨裏葉賢林與布洛克一樣，對於流血並不懼怕，而并且在恐怖震動的波浪中，可以聽出合乎他的心靈的音樂……

但是十月革命的指導人，是城市而不是鄉村，是無產階級而不是農民。十月革命前進的方向，是順着城市的指導而行的，城市的文化將破壞一切舊的俄羅斯，將改變貧困的，局促的，慘淡的鄉村之面目。鄉村的俄羅斯的暴動助成了城市的革命，但是城市的革命却根本地搖動了鄉村的俄羅斯的基礎。電氣！電氣！電氣！電氣將吃盡了舊的俄羅斯，使之不能保存固有的面目。呻吟的林語，閃閃的星光，晶瑩的夜月，

一切一切，一切都是隱秘的世界，但是一遇着電氣了，就將改變了自己的聲色。舊的俄羅斯，葉賢林心靈上所愛的俄羅斯，眼看是要慢慢地，逐漸地，無聲地消沉了……葉賢林深深地感到這一層。他明白城市的魔力，而且對此魔力並不起反感的心理，不過因為他與舊的俄羅斯的土地的關係，未免太深切了，因之他一步踏在新的俄羅斯的領土上，而一步又留在他所愛的舊的，過去的俄羅斯的懷裏。

煤油在水裏，  
好似波斯人的毯子；  
在晚上的天空裏，  
閃亮着星斗粒粒。  
但是本良心說，  
我可以發誓：  
巴枯的電燈  
實比美麗的星光還要美麗。

我感到工業的勢力，  
我聽見人力的聲音。

我們不必再需要天空中的星火了，  
我們在地上可以做得更顯得光明。  
我看看我自己，我說，  
“我們的時代來了，葉林賢！”

在這幾句詩中，我們可以看得見葉賢林對於城市的文化是完全接受了。但是這種接受是他理智的接受，而不是情緒的接受。他一方面感覺得新的俄羅斯終久要勝利，但一方面總忘却不了那舊的，鄉村的俄羅斯，那是他的生長地。那裏有他所愛聽的林語，

•••

十月革命後，鄉村的俄羅斯真是漸漸地改變面目了。從前是充滿着寂靜的，保守的空氣，可是現在却充滿着興奮的，新鮮的空氣了。與舊俄羅斯土地關係密切的老年人，且不必過問，因為他們的時代，他們的習慣，以及他們的情緒，都完全是過去的了。十月革命生了一般新的鄉村的青年，他們的生活是活潑的，情緒是快樂的，興奮的，希望是很豐富的，因之，他們的傾向是脫離舊的，無希望的，保守的俄羅斯，而走入新的社會主義的共和國。這一般新的人物，他

們因為受了十月革命的洗禮，受了城市文化的影響，決不感覺到舊的俄羅斯有什麼可以留戀的地方，只大踏步走向社會主義的目的。

但是葉賢林呢？葉賢林雖然感覺到新的俄羅斯之必勝利，舊的俄羅斯之必消滅，但是他與舊的俄羅斯的關係太深了，因此他很不容易習慣於新俄羅斯的生活。他回到八年未見的故鄉，瞻望一番，似乎人物風俗一切都變了樣；故鄉已非昔日的故鄉，故鄉已認不得許久出外未歸的兒郎，於是他茫然悵惘，宛然如夢一樣。其實這並非做夢，乃是故鄉的實質變了，而葉賢林還是抱着舊日的情緒。

呵，故鄉！我成爲一個可笑的人了。

在我的兩腮上飛漲起來了乾燥的紅暈。

這居民的言語對於我簡直是毫不分明，

在自己的故鄉內似乎成了一個外邦人。

葉賢林承認自己是一個外邦人，因此他感覺得故鄉已不是收容他的場所，他的詩已不是爲故鄉所需要的了。他並不怨恨，並且還懇求故鄉寬恕他。當他聽見共產青年團的團員們的歌聲的時候，他一方

面覺悟到自己是已經要成爲過去的人了，一方面承認他們的偉大的將來。

思想的聲音向我的心靈說：

“醒了罷！你被什麼羞辱了？

這不過是茅屋中的新的人物，  
爲新的光焰，新的紅火所燃燒。

“你已經有一點兒凋殘了，

別的青年歌吟着別的歌吟。

他們，呵，他們將成爲更有趣味的人們——

已經不是一村而是全地球做他們的母親。”

葉賢林真是一個天才的詩人，你看他所表現的時代的情緒是如何地真摯而濃厚！他感覺得革命的動力，他肯定革命的勝利，他敬祝着革命的將來。他是俄國革命後一個僅有的能夠代表時代情緒的天才詩人。但是他雖然是革命的同情者，而因爲他是始終留戀舊俄羅斯的詩人，因此，他不能與革命始終走同一的道路。他說，他能領受一切，他可以將靈魂都交給紅色的十月和五月，但只有一張親愛的鳴琴不願

繪與任何人的手裏，因為他要這張鳴琴僅僅爲他歌吟，細膩地歌吟。這張親愛的鳴琴是不是那舊的俄羅斯的象徵呢？……我恐怕是的罷！因為他說：

就是當全世界  
經過了種族的仇視，  
消逝了憂怨與虛偽，——  
我也將重複地歌吟，  
歌吟那地球上六分之一，  
牠的名字叫作俄羅斯。

## 六

### 謝拉皮昂兄弟—革命的同伴者

十月革命將舊的俄羅斯整個地送入墳墓去，因之，舊俄羅斯的歌者也不得不隨之帶上死去的冠冕。外十月革命的文學，也可以說是反十月革命的文學，在實質上已經成爲不可燃的死灰了。雖然在十月革命的初期，有許多作者極力拒絕與革命發生任何的關係，參加種種怠工和反革命的行動，但是這一種現象終歸是消滅了。他們不但不能挽回歷史的輪軸，而且促成自己的速亡。

可是十月革命後，舊的藝術既然是消沉了，而新的藝術又一時不能即速地產生，於是在這新舊交替之間，發展了一種過渡期間的藝術，這種藝術是與革命有關連的，然而又不是純粹的革命的藝術。如葉賢林，皮涅克，烏謝沃伊萬諾夫，尼克廷，基抗諾夫，以及其他“謝拉皮昂兄弟”，倘若離開革命，那他們將沒有存在的可能了。這一般作家，所謂革命的同伴者，自己很知道這一層，並不否定這一層，有幾個作家並且彰明較著地承認這一層。但是他們對於革命，並不是文學的服務者，有的還生怕自己文學的創造被革命所束縛住了。這一般作者都是正當少壯的年齡，他們與舊的，革命前的一切，沒有大關係，他們的文學的面目與精神，差不多都是被革命所建造出來的，因之，無論如何，他們脫不了革命的關係。他們對於革命都表示領受，但是如何領受革命，却各自不同。不過他們具着一個共同點，這個共同點將他們與共產主義分開，有時簡直與共產主義相背馳。他們對於革命雖然都表示領受，然而他們領受革命，不領受其全體，而僅領受其部分，並且他們對於革命的共產



主義的目的，並不發生興趣。他們很少明白無產階級革命的意義，因之，他們的希望和注意力，不加之於城市的無產階級，而加之於農民的身上。因此，所以我們說這一般作家不是無產階級革命的藝術家，而不過是牠的同伴者而已。

外十月革命的文學，我們可稱之為資產階級的和地主的俄羅斯的文學，而現在這一般同伴者的作品，我們可稱之為新的，蘇維埃俄羅斯的民粹主義。這種新的民粹主義沒有舊的民粹主義的傳習，但現在也還沒有政治的開展。我們一談到革命的同伴者的時候，就不免要發生一個問題：同伴者到底能同革命走到哪一站路呢？同伴者能否同着革命走到路的結尾？或者他們走到半路就返轉了，而走入反革命的上去？……這個問題，現在實在不容易解答，因為同伴者能否伴革命到底，這不但視同伴者每個人的性格而定，並且也要看整個的蘇維埃社會的基礎之如何發達而定。

謝拉皮昂兄弟，為一文學的團體，成立於一九二

一年二月一日。初成立的時候，參加者爲曹斯前珂，龍慈，尼克廷，格魯滋節夫，斯克洛夫斯基，卡維林，斯洛尼母斯基，波滋涅耳，女詩人波浪斯嘉牙，後來經過不久，伊萬諾夫，基抗諾夫，費丁，皮涅克等相繼加入。自從這個文學團體成立後，所謂謝拉皮昂兄弟，在新俄羅斯文學界佔據非常重要的地位，其中如伊萬諾夫，皮涅克，基抗諾夫等數人，幾乎成了新俄羅斯文學的驕子了。

謝拉皮昂兄弟宣言他們爲一自由的文學的團體，不需要任何的綱領。他們所最需要的是各人保存自己的面目，而不應有相像之點。“我們之中每一個人有他自己的面目和對於文學的趣味。我們不是一派，不是一個傾向，不是一個出場……”他們生怕人家說他們是一派或是一個傾向，但是在實質上，他們有意識地或無意識地，總是屬於一派，屬於一個傾向。在外表上，他們並不屬於一派或一個傾向，但在我們的眼光中看，照他們的思想，歷史，行動，他們的確是統一的。他們反對綱領，其實這反對綱領，就是綱領了。他們的綱領近於無政府主義的，而參加了一

些社會革命黨和馬哈諾(馬哈諾在十月革命後，曾在南俄叛亂，自命爲無政府主義者，其實爲暴動的土匪頭兒)的世界觀。曹斯前珂很公開地給了我們一個公式：“若以黨人的眼光來判斷，那我是一個沒有原則的人。好，就讓他們這樣判斷罷！我對於我自己，却下如此的斷語：我不是共產主義者，不是社會革命黨，不是保皇主義者，我僅僅是一個俄國人。在政治方面說，我是一個無道德的人……在大體上觀之，波爾雪委克與我很相近。我很願意與他們做一些波爾雪委克的勾當……我愛農民的，鄉下人的俄羅斯……”

曹斯前珂這些話雖然是爲他自己說的，其實就可以算作謝拉皮昂兄弟的綱領。在各種不同的形式上，他們都表示同情於無政府狀況的，民團的革命時代；而對於革命的有組織有計劃的建設時代，却表示否定的態度。因此，這一般人不能算爲革命的作家，他們不明白革命應當向什麼方向走，不了解革命的理性。革命的理性是有秩序的，雖然在革命期中免不了混亂，狂暴，無政府種種的現象，然而這只是革命

所不可免的過程，而不是革命最終的目的，若是作者只對於過程中的現象發生興趣，而不能領受革命的理性，則自然不能為革命的表現者了。

話雖如此，可是謝拉皮昂兄弟，在俄國文學史上，將佔有不可磨滅的地位。自從謝拉皮昂兄弟出現後，俄國文壇的重心更變了。小說的創作進入第一個位置，而抒情的美文却消沉下去了。抒情詩，這是個人的情緒之表露，但是當此暴風雨的時期，誰個有細工夫來將自己的情緒，幻想，祕思，愛情的經過，一一地，細膩地，溫柔地表露出來呢？歌吟出來呢？就是歌吟出來，怕也沒有人要聽罷。巴爾茫德和布洛克的抒情詩的時代已經過去了。個人的生活已不成為社會的重心，因之，文學所表現的對象，不是個人的私有的情緒，而是社會的，客觀的，羣衆的行動了。革命將外物的意義升到極高的頂點，牠將孤獨的幻想者推到街上來了，叫他看看俄羅斯的偉大的廣原，戰爭的炮火，饑荒的圖畫，國內戰爭中之可歌可泣的壯烈的行爲，以及一切驚動整個全人類的現象……如此，文壇的重心轉移了。小說佔據了抒情詩的領

域。作家的注意力羣趨於描寫自我以外的事物：在最短的時間中，整個的俄羅斯，幾至於窮鄉僻壤處處都被描寫到了，並且描寫得很仔細，很清楚，——似乎以前的俄羅斯文學沒有做過這層的工作。在這種描寫的工作上，所謂謝拉皮昂兄弟，實在佔很重要的位置了。

但是文學並不是照像。當我們讀謝拉皮昂兄弟的作品時，無論短篇小說或長篇小說，一思索他們的主人公的形像，那我們就感覺到他們，作者，的心是如何地跳動；他們的世界觀是特殊的，他們有自己對於事變的觀點。照他們對於事變的觀點，可以規定他們對於革命的態度與了解的程度。他們只是革命的同伴者，而不是革命的表現者……

烏謝沃伊萬諾夫在謝拉皮昂兄弟之中，是一個比較年長的，而又是一個最顯著的作家了。他寫作的對象是革命，也僅僅是革命，差不多我們在他的作品中，尋不出與革命沒有關係的事物來。但是他所寫的都是關於邊僻的農民的革命，因此，他的題目比較是

單純些。他描寫的手段比較他人爲抒情些，細膩些，他學哥爾基，學得很有成效。

伊萬諾夫的著名作品，爲‘民團’，‘彩色的風’，‘鐵甲車’，大半都是描寫十月革命中，西伯利亞的農民之暴動種種情事。西伯利亞的農民，哥恰克，以及本地的土人，伊萬諾夫知道很清楚，並且很明白他們的心理，因之，當他描寫他們時，他所描寫的甚爲真切。使他在文壇陡然享盛名的，是這一部無人不知的‘民團’。這是敘述西伯利亞農民暴動及民團戰爭如何發生的一部書，描寫得非常生動，在新俄羅斯文學中算爲少有的作品。不過當我們讀這一部書時，我們只看得見農民的胡亂的暴動，革命的混沌的現象，而看不見革命的目的，雖然伊萬諾夫也曾挨到共產主義者尼克廷，暴動的指導人，但我們看不見尼克廷，一個波爾雪委克的心靈到底是什麼樣子。也許伊萬諾夫故意地不進一層看看波爾雪委克的心靈是什麼樣子，也許他不願意進一層看看，也許他完全不明瞭波爾雪委克是什麼。

伊萬諾夫具有偉大的稟賦，但他只是一部分時

代的表現者，而不是時代的偉大的代表。伊萬諾夫所同情的是馬哈諾土匪式的革命，但是馬哈諾土匪式的暴動能不能算爲革命呢？革命是要有意識的，是要有秩序的，是要有紀律的，而絕對不是無政府的暴動。雖然在革命期間，紊亂的暴動是不能免的，然而這並不是革命的目的。伊萬諾夫似乎未明瞭這一層罷？

與伊萬諾夫齊名的是皮涅克。皮涅克近來似乎成了俄國批評界的焦點了：有的說他的主人翁是反十月革命的，有的說他的主人翁是領受十月革命的，有的說他是革命的藝術家，有的說他不過是性慾，癡狂，殘廢心理的描寫者……究竟皮涅克是怎樣的作家呢？依我的意思，說皮涅克是反革命的，這是不公道的，因爲他自己聲言他是贊同革命的一個人，並且在“第三都城”中，他的農民居然從口中說出音特那信那爾 International來了。但是，若說他是代表革命的作家，那也未免爲他誇張了。他是同情十月革命的人，而不十分明瞭十月革命的眞意義。他愛護蘇維

埃俄羅斯，然而不因為蘇維埃俄羅斯是世界無產階級革命的根據地，而是因為蘇維埃俄羅斯是俄羅斯人的產品。“革命使俄羅斯與歐洲對立起來了”，“沒有什麼馬克斯，而有的僅僅是俄國的革命，農民的暴動，農民的信仰永遠是存在的。”……這是皮涅克的主人翁所愛討論的題目，由此我們可看得見皮涅克對於十月革命的態度了。

皮涅克與伊萬諾夫一樣，只看見農民在俄國革命中的暴動，而不看見無產階級的作用。在“赤裸裸的年頭中”，皮涅克雖然挨及了波爾雪委克阿爾里布，然這對於皮涅克不過是戲劇中的配角而已，他並沒有用阿爾里布的眼光來觀察周圍的事物。

在“赤裸裸的年頭”一書中，皮涅克想把一九一九年的俄羅斯表現出來。在“第三都城”一書中，皮涅克所給與我們的地域要比較寬大些了。皮涅克得東方和俄羅斯與歐洲和全世界相對抗。密斯特斯密德當往俄羅斯來的時候，寫了一封信與自己的哥哥：“我們現在正在經過一個非常的時代，世界文明的中心由歐洲轉移出來了，同時，在俄羅斯，這種創造的



意志非常地緊張起來……”這幾句話是說歐洲在精神上，已經到了衰頹的時期，皮涅克的“第三都城”也就是爲着這個而寫的。在此書中，皮涅克的農民似乎更革命化了；農民的眼界似乎比較展開些了。“我們今天所以召集這個大會的，是因爲要使你們從美洲來的客人們認識一認識我們的情形。你們那兒每一個工人有一架汽車，每一個農人有一架曳車，可是在我們這兒，同志們，老實地說，實在沒有這些玩意兒。在我們這兒，誰個有一包馬鈴薯做爲積蓄的，他就是一個很安頓的人了……在我們這兒，破壞，凋敗非常之大，但是同志們，我們並不害怕，因爲這兒的政權是我們自己的，我們自己是自己的主人翁……”這是一個俄國的農民對於美國人的演說詞，在這一段演說詞之中，皮涅克將饑餓的，破敗的，污穢的俄羅斯與文明的西方對比。照着皮涅克的思想，俄羅斯雖貧窮，然而這兒富有創造的意志，這兒正向好的方向走去，這兒是革命，趨向新的革命……是的，皮涅克真是有許多地方將蘇維埃俄羅斯與歐洲的差異看得很清楚了。歐洲的資產階級的文明已到

了衰頹的時期，因為在那兒已無創造的意志了。但是在蘇維埃俄羅斯呢，這兒雖然是饑荒與破敗，然而這兒有的是勇敢，希望，創造的意志，這兒有的是將來的曙光。

但是，倘若皮涅克很明顯地將蘇維埃俄羅斯與資產階級的歐洲對比，那是比較很準確的了，可惜皮涅克似乎未將資產階級的歐洲與無產階級的歐洲分得清楚。他所對比的歐洲似乎是一個概括的歐洲，可是我們曉得，概括的歐洲是不存在的。在歐洲那兒有兩個歐洲：除開那要衰落的歐洲，資產階級的歐洲，還有第二個歐洲，這個歐洲是暴動的，革命的，勞動階級的歐洲。對於這個歐洲，皮涅克似乎沒有注意，雖然皮涅克也曾提起：“工人，失業的工人，他們的母親與妻子，以及同他們一塊的異教徒，暴烈分子，詩人與藝術家……高喊着第三國際……”但是皮涅克並沒有注意地，好好地將他們表現出來。在事實上，這一批工人，失業的工人，暴烈分子，詩人與藝術家的生活，對於我們恐怕更重要些罷？

還有一層，在上邊我們所提起的一個向美國人

演說的工人，他又有幾句話說道：“我們這兒現在有勞動的蘇維埃的政權了，而對於國外呢，我們預備的有第三國際……”照着這種邏輯，那末，這個第三國際似乎專門是俄羅斯的產物，而與世界的無產階級沒有什麼血肉的關係了。但是第三國際是全世界無產階級的機關，並不是俄羅斯的私有品。歐洲的無產階級之重視第三國際，並不亞於俄羅斯的無產階級……

不過在“第三都城”中，皮涅克總是進步了。“在赤裸裸的年頭中，皮涅克的主人翁，差不多都肯定地說，不需要什麼 International，也不需要什麼德國人馬克斯……俄羅斯的革命似乎完全是民族的，與世界沒有什麼關係。現在皮涅克也居然承認第三國際的作用了，這實在是進一步了。

皮涅克是天才的作家，他的年齡還輕，他還有不可限量的將來。我們很希望皮涅克能夠努力下去，不但為革命的同伴者，而且為革命的表現者。

## 七 十 月 的 花

紅色的十月贈與了我們不少的天才的青年詩人。這些青年詩人，他們爲紅色的十月所湧出，因之他們的血與肉都是與革命有關連的——革命是他們的母親。他們的特點是：他們如初春的初開放的花朵一樣，既毫不沾染着一點舊的灰塵與污穢，純潔得如明珠一樣，而又蓬勃地吐着有希望的，令人沉醉於新的懷抱裏的馨香，毫不感覺到凋殘的腐敗的意味。

我們進入了春日的花叢，見着光華燦爛異香撲

鼻，令人注目的花枝非常之多，真有山陰道上應接不暇之勢，但這其間倘若我們定神地選擇一下，那我們就要看出三朵最有希望的花來：基抗諾夫，別滋勉斯基，里別丁斯基。

基抗諾夫（Nicholas Tikhonov）被許多人算爲革命的同伴者，這也許是對的，不過他這個革命的同伴者，却與其他的革命的同伴者有點不同：其他的革命的同伴者，與俄國的農民的關係非常之深，因之大部分代表着俄國的農民的思想，有時這種思想對於革命是不能相容的。可是基抗諾夫却代表一般無黨派的革命的青年，這些青年在革命的過程中，未盡爲共產主義及共產主義的黨所攏罩着，並且他們很少的時候談到共產主義和第三國際的命運，但是他們是革命的，他們爲紅色的十月革命而戰，而奮鬥，而吃苦，他們是新俄羅斯的保護者。在白傳中基抗諾夫說：

“讀書的時候會想將來做一個商人，但是後來却成爲一個騎兵了……我屢次參加過巨大的騎兵的戰爭……也曾做過木匠，做過普及義務教育的

教師，扮演過喜劇中的老太婆，防禦過尤登尼其對於聖彼得堡的攻擊。不停息地站過一百小時的崗，但到一百零四小時，却支持不住了。在非常委員會裏，曾同一些委員們吵鬧，將來或者還是要同他們吵鬧，但是我曉得一件事：那個唯一的存在的俄羅斯，牠是在此處的。而其牠一些什麼別的俄羅斯，書本上的，在外國的，荷包裏的俄羅斯，我不知道，並且我也不願意知道。我愛，我熱烈地愛在此處的俄羅斯，並預備永遠爲牠的保護者。……我什麼時候也沒曾做過一個有資產者……”

這個自傳不但是基抗諾夫一個人的，這是成千成萬的，在革命時期中生長出來的青年的自傳。這些青年對於共產主義或者有許多地方是不明瞭的，但是他們與革命同甘苦，他們是革命的忠實的兒子。

火焰，繩索，砲彈與斧頭，  
就如奴僕一樣，忠順地跟着我們走；  
在一滴水裏臥着滾滾的潮流；  
經過小的石頭，長成大的山邱；  
在被腳踐踏的一隻竹杖裏，

呼號着烏黑的林木。

我們也不知曾幾次吃了欺騙的虧，

鐘的叮噹已成了聽成習慣的鳴雷；

錢幣消失了自己的響聲，

小孩子也不怕死人的屍體。

那時我們首先學會了，

學會了美妙的，苦楚的，嚴厲的言語。

在這幾行詩裏，包含着過去的與現在的，行路的總結，血的腥羶，偉大的與可怕的事物。有些人在這些爭鬪的光焰裏，曾熱烈地燃燒着，但不能夠支持到底。舊的知識階級的代表，如白內宜，忍受不了這種偉大的刺激，曾羞辱地狂喊道：打倒偉大的原理！鳥籠中的市儈的生活萬歲！……但是基抗諾夫式的青年，他們不但在艱難困苦之中，將自己強健起來了，而且學會了美妙的，苦楚的，嚴厲的言語。倘若艱難困苦的革命對於白內宜之流，是一種可怕的令人不安的現象，則對於基抗諾夫及基抗諾夫式的青年，却是一座紅爐，從這座紅爐之中，可以鍛鍊出堅硬的鋼刀來。

基抗諾夫的詩，大半是歌吟火藥，槍彈，風雨，戰馬，夜宿，……人類在爭鬪時中的心靈。母親，思春的女郎，家庭的溫柔，花草的含情，……這對於基抗諾夫是疏淡的，很遠的東西了。雖然他也時常憶念起這些，但這也不過是一瞬間的事，而不能鼓動他的心靈了。許多年在爭鬪生活中的鍛鍊出來的心靈，自有自己的美妙，歡欣與苦惱。戰爭成了習慣的生活，在此生活中過慣了的人，自然不易於轉入普通的和平的生活。

對於基抗諾夫，木偶的，教堂的，無生氣的，枯寂的俄羅斯完全是從根本上消逝了：

不，偶像不知道這些口唇的滋味，  
我贈與黑夜的，並不是那喁喁的禱語。  
……

又如：

對於什麼哭泣——這不是我們的事體，  
或者誰個有遲早的時候，  
在那破舊的桌子面前，  
哭出自己的心靈——爲我們而淚流……



這是說舊的俄羅斯在鐵的基抗諾夫的心上，已經是不存在了。基抗諾夫式的青年，在革命的浪潮中，從爭鬪，苦痛，流血，奔走及一切顛簸之中，將自己的一顆心鍛鍊成如鐵一般，決不會為那舊的，知識階級的，一種頹喪的，猶豫的情緒所搖蕩。他的一顆心所需要的，是簡單，勇敢，嚴厲，熱烈的希望，而不是什麼頹喪，猶豫或對於過去的留戀……

生活以危險的槍，凜冽的風，  
嚴厲地嚴厲地教導我；  
牠鞭打我用這尖硬的繩索，  
為着我要成為冷靜的，伶俐的，  
就如鐵釘一般的直樸。

在這一種生活之中，人們成為直樸的如鐵釘一般；所謂冒險，在此生活中，已成為日常的事情，並沒有什麼稀奇，——基抗諾夫所歌吟的，及他所代表的。就是在此生活中的一般革命的青年。

“我們是地上暴動的忠臣，”是的，基抗諾夫是新的蘇維埃的俄羅斯的忠臣。新的蘇維埃的俄羅斯，是強有力的，無神甫的，列甯的俄羅斯，惟有此俄羅斯

才是人類的祖國。我們愛此俄羅斯，我們不得不愛此俄羅斯的歌者。也許基抗諾夫所代表的青年，不如別則勉斯基所代表的青年一樣，他們在歌吟新俄羅斯的時候，還不完全明瞭共產主義及第三國際的意義，但他們爲共產主義的革命所產生出來的，他們始終是十月革命的兒子。

倘若別的詩人得不到一個純粹的“十月革命的歌者”的榮號，那末，別則勉斯基 Bezeimensky 無論如何可以算得一個純粹的“十月革命的歌者”了。我們時常說，哪一個詩人領受革命，哪一個詩人不領受革命……可是對於別則勉斯基，他雖然是一個革命的詩人，這領受革命幾個字，他卻不需要，因爲別則勉斯基真是十月革命的兒子，在他一出世（自然是在精神方面說）的時候，革命就把他懷抱住了，命令他爲自己的詩人。因此，對於別則勉斯基，無所謂領受革命與不領受革命，反正他生來就是革命的兒子。

別則勉斯基將革命整個地拿了過來，因爲革命是他精神上的降生地，在此降生地，他樂觀地生活着。

在一些歌吟革命，爲着革命而歌吟的詩人之中，別則勉斯基觀察革命比較更自然些，更有機體些，因爲他是從‘十月’的血肉生出來的。當他歌吟革命的時候，就同兒子讚美母親一樣的，毫不覺着什麼生疏與勉強。

對於別的詩人或者要將宇宙的範圍擴充得大大的，才感覺得革命，才能與革命接觸，但是別則勉斯基却不需要這個。布洛克式的領受革命，及他神祕地靜聽暴動的音樂……這對於布洛克，是他與革命發生關係的條件，但這對於別則勉斯基，或者他簡直不明白這是什麼一回事。別則勉斯基不但在大的方面，能夠找得到革命，而且在瑣碎細物之中，也能夠找得到革命。

算了罷，一切天上的  
和一切莫明其妙的東西！  
多給我們一些簡單的鐵釘罷！  
將天上的拋却！將神祕的東西擗去！  
我們多要一些活的人們  
和能知道的土地。

這實在是自然而活潑得很，更有機體些說到十月革命的要求。十月革命是要將天上的東西拋却，建造一個活的人們的，地上的共和國。在別則勉斯基的身上，或者經過別則勉斯基，我們可以看出，並且可以明白新時代的青年的心理，情緒，要求……他們的行動是勇敢的，希望是堅決的；他們的一切都是活潑而富有生趣的，新鮮而毫沒有一點陳腐的痕跡。

呵，我能夠看見我應當看見的一切，  
我的目光可以透視一切的隱藏；  
我在工廠裏看見將來時代的歡欣，  
在金銀裏我看見那乾枯的血光……

別則勉斯基不如別的詩人一樣，僅僅只能看見革命的一部分，而他能看見革命的全體。在人民委員會裏，在第三國際會議場中，他固然可以看見革命，但他就是在一個小的民警局裏，如他自己所說，也可將革命找到。總而言之，他是整個的革命的兒子，從頭算到腳 從骨髓算到血肉。

別則勉斯基現在不過二十幾歲，年紀還青得很，自然我們不能說他已經是一個完成的作家。在他的

詩裏；我們很可以看出他受了未來派馬牙可夫斯基的影響，但這並不能算他的弱點，因為沒有一個詩人生來就會做詩的，總要經過許多學習的時期。

在所謂無產階級的詩人之中，別則勉斯基恐怕要算第一朵初開放的花苞了。

在革命的作家之中，描寫到革命中之共產主義者的，當然也不少，但大部分都不過是略略挨到而已，並沒有把共產主義者當爲書中的描寫的中心。伊萬諾夫的尼克廷，皮涅克的阿爾黑布夫，……都是作者所要表現的共產主義者，但是這些作者第一不把他們當爲行動的中心人物，第二不用力向他們的心靈深處過細地看一看，因之，他們對於作者，不過是臨時所需要的一種配角而已。可是自從里別丁斯基 Libeginsky的“一週間”出版後，在革命的文學中，我們才真正地看見了共產主義者的形像，共產主義者才真正地成了注意的中心點。因此，一個年青的，不知名的作家，因爲一部中篇小說“一週間”的問世，忽然躍上文壇，爲批評界的對象。

“一週間”在描寫革命的著作中，真是要佔一個特殊的位置，因為牠實在表現出革命中共產主義者的形像及他的心靈來。里別丁斯基的兩眼特別會看，他看出共產主義者的心靈深處。他不但將共產主義者的形像表出，而且將共產主義者的心靈也表出。倘若我們讀別的作家的作品時，只能見到部分的，冷靜的，嚴厲的共產主義者，那我們在“一週間”內所感覺的就不同了。

“……他的思想的路道是如此的：革命要求我們所領的口糧，不要超普通熟練工人所領的數量。可是我是這樣地判斷：我們就是革命，我們就是我們在會議場中所稱呼的先鋒隊。倘若我們之中每一個負着重要工作的人，都要饑餓，衰弱，甚至死亡，那末，我們的所謂先鋒隊，當然是要完畢的了。這是一樁很簡單的事情！對於他們知識階級，革命就同一個另外的，神聖的東西，要求犧牲的一樣，但是對於我，例如……我可以這樣地，如哪一個國王所說的一樣：‘國家——這個就是我。’

這是‘一週間’中的一個主人翁所說的話。這是何

等大胆！這是何等地駭人聽聞！但是倘若我們一想起，仔細地想所謂共產主義者的使命，所謂先鋒隊的責任，所謂革命與工人階級的關係，那我們就要承認這些話是對的了。不過這裏我們要加一層附註：只有真正的革命者才能說這些話，才配說這些話……

書中的情節很簡單：在一個縣城裏，需要籌措燃料，因為沒有燃料，就不能運輸穀種來種地。保護城市的一營兵，照情勢看，要被派遣到離城二十多里路的一座廟宇去，因為那裏有很大的森林。在城的週圍猖獗着土匪，而城裏又暗藏着許多的叛黨。若將兵派走了，而剩下城市沒有保障，這是很冒險的事情，但是若沒有燃料，這也是很大的困難。黨部傾向於冒險的一方面。叛黨利用城中無兵的機會，暫時佔據了城市，而將黨的首領很殘忍地殺死了許多。後來被派出的一營兵回來復將叛亂取消了。

這一部小書美妙的地方在什麼地方呢？在於牠表現從事英雄的悲壯的，勇敢的行動之主人翁，並未覺得自己的行動是英雄的，悲壯的，勇敢的。所謂偉大的，證明有道德力量的冒險事業，成爲日常的必要

的工作，因此從事冒險的英雄，也就不覺得自己是在做英雄了。

里別丁斯基將我們引到革命的試驗室裏，在這裏我們看見一些所謂先鋒隊規定革命的行動，研究革命的過程。革命並不是自然的波浪，而是一種很複雜的，很艱難的藝術，或者可以說是一種科學。俄國革命，牠的勝利的條件，在很大的範圍內，是因為這次革命有很好的先鋒隊——知道革命科學的人們。里別丁斯基首先把我們引到革命的試驗室裏，在這個試驗室裏，我們看見規定革命，把持革命，引導革命的一些革命的科學者。

在暴動的前一天，負責任的人們如箕曼，洛伯珂，克里明，都是忙碌的，然而又都是不知疲倦為何物的人們。如洛伯珂是很病很病的了，然而他不以自己的病為事，而從事於工作的計劃。他們真都是所謂熱心的，英雄的，冒險的人們！但關係於這種圖畫的描寫和表現，並不是此書最有力量的，最驚人的部分。里別丁斯基所指示我們的，是死，不是一種最高的，對於革命的道德；最高的道德是要將自己的生命



中所有的都獻與革命，是死的結果能夠促成事業的成功，能夠對於革命有利益。不但是死，就是忍饑挨餓，或飲痛吃苦，在道德上的價值，也要以牠們對於事業的成效而定。當一個勇敢的不怕死的英雄很容易，而當一個勇敢的不怕死的英雄，同時是成就事業的智士，這就很困難了。然而對於革命，這種人是頂有價值的。里別丁斯基在“一週間”內給與了我們這種有價值的人們……

“一週間”是不是藝術的作品呢？倘若藝術的作品是能夠使人用新的眼光觀看環境的事物，那末，“一週間”就是一部很有價值的藝術的作品了。在“一週間”內，我們看出革命的 dialectic，我們看出真正的革命的個性，這種個性是以完成整個的，全部的社會組織為前提，而走入自身的消滅。

“……你看了，正在搬運木柴呢。這木柴可以給我們的穀種。對於農民的騷亂，這穀種簡直是水對於火一樣。同志們並不是白白地空死了……”

是的，同志們並不是白白地空死了！同志們雖然死了，然而得到了穀種，終於完成了所要做的事業。

只要事業完成了，那末，個人犧牲了又算什麼呢？

...

## 八

# 無產階級詩人

當十月革命如暴風雨一般將舊的俄羅斯的一切，毫不顧恤地掃去的時候，代表此舊俄羅斯的歌者爲之苦泣，震怒，羞辱，哀怨，盡力地詛咒這爲他們所不明白的，所不需要的，打破他們的蜜夢的革命。可是執行這十月革命的無產階級，由這階級跳出來的歌者他們恰恰與舊俄羅斯的歌者相反，——他們視十月革命爲勞動者解放的象徵，爲新生活的開始，拚命地爲之歌吟讚美，將所有的希望都放在這革命的

身上。在這一種情形之下，也就決定了兩種歌者的命運：反革命的歌者被革命的浪潮送到那被人忘却的，荒野的，無人憑弔的坟墓去，而革命的歌者却被革命提上人間的偉大的舞臺。

純粹地出身於無產階級的無產階級詩人，在俄國一八九〇年代已經隨着俄國無產階級躍上政治舞臺的時候而出現了。但是那最初的詩人如休克列夫，涅卡也夫，沙馮……等幾個詩人的出現，無論在質量上或數量上，都不足以引起大的注意，因之在文壇上也就佔不到勢力。這時代的哥爾基，一個俄羅斯文壇的特出者，當然是例外。

到了世界大戰的以前幾年，所謂無產階級詩人，如薩莫背特尼克 Samobietnik，格拉西莫夫 Gerasimov，基里洛夫 Kirillov，波莫爾斯基 Bomorsky……幾個到十月革命後，極力參加獨立“無產階級文學”運動的詩人，已經露出頭角來了。十月革命後，除了這些革命前已經有點知名的詩人而外，出現了很多的，並且很能引人注目的，青年的無產階級詩人：亞曆山大洛夫斯基 Alexandarovsky，卡思節夫 Gastzev，

阿布拉·它維奇 Obradovich, 加晉 Kazin, 山尼珂夫 Sannikov . . . 到這個時候，所謂無產階級詩人，不但能引人注目，而且在文壇上佔了一部分很大的勢力。這是因為他們一方面，在情緒上，思想上，以及在他們的任務上，成為革命的歌者，他們保護革命，而革命也就因之需要他們，培養他們；一方面，他們在技術上已有相當的成就，不似從前的那般幼稚了。

十月革命將文藝的園地開墾得寬大了。從前的文藝，所謂文藝的女神 Muse，不過是少數人的專利品。文藝的創造，只有幾個從統治階級出身的人們才有可能；女神的歌聲也只有這幾個少數人才能聽見，才能領會。可是十月革命却將貴族的文藝的園地漸漸地改成平民化的了，女神也少不得要與勞動者結了姻緣。愚魯的，無知識的，不文明的勞動階級，現在居然也產生了自己的詩人，並且這些詩人雖然現在還沒有很大的收穫，但是他們將來的希望是不可限量的。以現在的情勢而論，這一般所謂無產階級詩人，若與革命的同伴者相比較，那還是很幼稚的，並且這種幼稚的現象，我們也不必為他們諱飾。不過我

們普通有“大器晚成”的一句話，這些詩人，以及將要步他們之後的一些詩人，也許在將來能給我們一個很大的收穫，也未可預料呢。倘若在今日的俄國文壇上，革命的同伴者還是坐着第一把交椅，還是佔着中心的勢力，那末在將來的時候，所謂無產階級的文學或者要征服一切的罷……

革命後的俄國，無產階級負有創造新文化的使命，因之所謂無產階級詩人，他們就極力提出口號：從別的觀念學中將無產階級的詩解放出來；建設無產階級之獨立的文化……這是當然的，而且是必要的，不過有一些無產階級詩人太過於誇張這個口號了。他們想將一切舊的文化，不問好歹地，一起都擯却，反對一切與過去時代的詩人或文學家之任何調和。他們不了解無產階級雖然負着創造新文化的任務，但是這種新文化並不是從空中就可以創造好的。舊的文化雖然一部分為資產階級所利用了，但除却這一部分無產階級所不可採取的以外，還有一些人類共同的價值，我們絕對不可拋棄，而不採取之為建設新文化的材料。倘若不施行這種採取的方法，那

末這種無憑無據的創造運動，簡直是退後的運動了。

關於這個問題，在無產階級詩人之中，也可以說在無產階級環境之中，有兩種不同的觀點。基里洛夫代表所謂不妥協的，最激烈的一種觀點。他說：

我們是英武的恐怖的勞動軍——  
我們戰勝了海洋與陸地的空間。  
舉着人爲的太陽的光將城壁燃燒了，  
我們的心靈閃爍着暴動的火焰。  
我們被反叛的權力所沉醉了，  
“你們是殺美的劊子手呵！”——好，就讓他們狂喊！  
爲着明天我們焚毀拉法易爾，  
踐踏藝術的花破壞一切博物館……

這是無產階級對於資產階級文化之一時的反動的情緒，然而這種情緒並不是屬於正軌的，而且反對無產階級革命的宗旨，不合於無產階級的偉大。天才的無產階級詩人格拉西莫夫對於基里洛夫的這種主張，就表示反對，而另代表着一種別的傾向。在最負盛名的“我們”的一首詩中，他開首說道：

我們將把握一切，我們將認識一切，  
將深深地探討那深淵的底裏。  
我們的春的心靈  
爲那金光煥發的五月所沉醉。  
我們驕傲的豪胆沒有範圍：——  
我們是瓦格內爾，文琪，蒂齊安，  
我們將建築 Mont-Blank 似的圓屋頂，  
放置在新博物館的建築的上面。

是的，這才是無產階級的任務！這才是無產階級應有的度量！無產階級對於舊的文化，應當盡量地採取其中有價值的東西，用之爲新文化建設的材料。在無產階級未將這些材料採取以前，牠們形成廢物，或爲資產階級壓迫無產階級的工具，但是倘若無產階級將牠們採用了以後，那就可以利用牠們反對舊的世界，將牠們算做新世界的財產。

無產階級作家現在所給與我們的作品，都還是在不十分成熟的狀態中，這是無可諱言的事實。

“無產階級藝術不過剛生下而已。在牠的發展的



途中，無產階級藝術應造成自己的新形式，這現在還沒有分明地表現出來。無產階級藝術的形式，在現在尚為探求的題目。然而於那一般的特徵上看起來，無產階級藝術的內容，是早已明瞭的了。無產階級藝術的內容，是勞動階級的全生活，即勞動者的世界觀，人生觀，對於實際生活的態度，以及希求和理想等了。只有這是新藝術家不可不表現的題材。為着階級的集體，應從這等的織物構成出新的活的結合，且將牠們有機地，藝術地，具體表現出來。而且不可不完成那由此更得發展，更得擴大到全人類的集團為止的結合。”

蘇俄無產階級文學批評家波格旦諾夫 A. Bogdanov，在他的“單純與優美”的一文中，將無產階級藝術這樣地下了定義。波連斯基 Poliansky 在“無產階級文化”雜誌上，也發表與波格旦諾夫相同的意見：

“無產階級文學，在社會革命的火燄裏生出，表現着對於社會建設有關係的勞動階級的熱情，欲望，戰鬥，危害，憤激，愛情等等；對於世界，對於實生活，

對於無產階級的活動及其最後的勝利，以自己獨特的見解，接觸着一切的事物……”

以上這兩段文字，大體規定了無產階級文學的特質。幼稚的無產階級詩人，及他們所給與我們的作品，雖然是有許多缺點，離完成的時期尚遠，然而他們自有他們自己的特質，這種特質是為其他作家，無論資產階級的作家也罷，革命的同伴者也罷，所沒有的。這種特質是什麼呢？第一，就是他們對於革命的關係，無所謂領受不領受，他們自己就是革命，他們的革命看做解放勞動階級的方法，因之他們的命運是與革命的命運相同的。當他們歌吟革命，描寫革命的時候，他們自己就是被歌吟被描寫的分，因之他們是站在革命的中間，而不是站在革命的外面。第二，就是他們都是集體主義者 Collectivists，在他們的作品裏，我們只看見“我們”，而很少看見這個“我”來。他們是集體主義 Collectivism 的歌者。

“我們是英武的恐怖的勞動軍。”——基里洛夫。

“我們將把握一切，我們將認識一切。”——格拉西莫夫。

“我們敢斷行了，我們是團結的，”——卜斯節  
也夫。

“我們將耕掘處女地，開拓處女地。”——沙它維  
也夫。

“.....”

我們無論在那一個無產階級詩人的作品中，都可以看見資產階級詩人以“我”為中心的個人主義差不多是絕跡了。自然，他們有時也有用“我”的時候，但是這個“我”在無產階級詩人的目光中，不過是集體的一分子或附屬物而已。在這一方面說，無產階級詩人的集體主義，實在是他們對於人類藝術的一個偉大的禮物，因為從此發展下去，共產主義的，全人類的集體的藝術，才有實現的可能。

無產階級詩人之第三特質，就是他們都是地上的歌者，他們的慾望是在地上，他們所要改造的也是在地上，凡為地上所不需要的東西，一切天上的不可想像的幻景，這都是為他們所鄙棄的。他們是地上的兒子，他們要改變一改變地的姿態。改變地的姿態，這就成了無產階級藝術家的標語。沙它維也夫

Sadofiev表示這種意思最爲顯明：

破壞呵，成就呵，  
我們將努力，將奮發——  
用集體的思想之犁，  
我們將耕掘處女地，開拓處女地，  
比天國更高貴 比太陽更美麗，  
我們將陶醉在奇異的歡喜裏。

這一種勇敢的，堅毅的，活潑的，樂觀的情調，真是給與了我們無限的希望與偉大。無論無產階級詩人還是在什麼幼稚的狀態中，但是這一種情調，這一種最寶貴的情調，爲其他任何作家所沒有的。在這一種關係上，無產階級詩人現在所給與我們的不可磨滅的價值也就在此。

基里洛夫說：“我們切望一切的人們都在地上飽滿，切望聽不見爲麵包的嘆息聲和呻吟聲。我們想將蜜房永遠地裝儲着滿滿的奇異的甜蜜。在我們的地球上，我們想尋出別一條的輝煌的路。”是的，我們要在地球上，也只僅僅要在地球上，尋出一條輝煌的路來，只有這一條輝煌的路才能引我們走入光明和自

由的領域，而不是那些什麼天上的玄想和令人見不着形影的上帝……

第四種特質，就是無產階級詩人是城市的歌者。倘若農民詩人所歌吟的對象是田園，森林，曠野，夜鶯，農民的生活，則無產階級歌吟的是城市，工廠，機器的震動，煙囪的叫鳴，工人的生活。無產階級詩人將自己的希望都付託於城市，工廠，集體的勞動，他們如偉大的詩人威爾漢 Verhan 一樣，歌吟着農村的衰亡，田園的破滅。洛·諾夫 Loginov 有一首詩將這種意思表示得很顯然：

離遠些，離遠些，離開那荒蕪的平原，  
離開那頹廢的鄉村，  
離開那飄搖的茅屋，  
離開那難耐的寂寞——  
只有往城市的，  
只有往城市的一條路。  
僅僅只有在城市中，  
才有運動與爭鬥的可能，  
而那荒原是無希望的——

因爲這是荒原的命運。  
離遠些，離遠些，離開那荒蕪的平原，  
走向那工廠與機器的帝國，  
走向那繁噪的嚴厲的城市，  
那裏才有開始新生活的線索。

倘若農民詩人，如葉賢林，對於那荒蕪的平原，頹廢的鄉村，飄搖的茅屋，懷着無涯的留戀，似乎那裏是他的生長地，那裏是他的家園，無論如何不可以將牠們拋棄，則無產階級詩人與牠們斷絕關係，並且很厭恨牠們，以牠們爲無希望的東西。無產階級詩人以爲只有城市，只有集體勞動的工廠，才是創造新生活的根據地，才是一切希望的寄託，因此他們歌吟城市，讚美工廠，就如農民詩人歌吟田園，讚美茅屋一個樣的，不過農民詩人所歌吟的調子是細膩的，軟弱的，哀怨的，而無產階級詩人所歌吟的調子却是雄壯的，巨大的，樂觀的。

在灼熱的，危險的，廣大的，都會的旋風裏，  
我聽到快要來到的快樂的時代之歌了；  
在工廠的響動裏，鋼鐵的叫喊裏，皮條的怒

號裏，

我聽到未來的黃金的時代之歌了……

——基里洛夫——

這一種樂觀的雄壯的調子，乍聽着似乎不能入耳，但是倘若我們仔細地靜聽一下，那我們就要覺得這其間含蘊着無限的將來，波動着偉大的音樂。

……

是的，無產階級詩人都還在未完成的狀態中，關於詩形風格語句等等，他們大半都是從別的詩人假借來的，沒有什麼驚人的完美的獨創。在技能方面，才力方面，教養方面，無產階級詩人比別的詩人都還差得很遠，這是不可掩的事實。不過革命的日子還淺，十月革命的後幾年，大部分的力量都用之於國內戰爭，經濟奮鬥，以及一切物質的事業上面，還沒有對文化上十分注意。也許等日子略久一點，我們可以看得見新俄羅斯的新哥德，新拜輪，新哥爾基，新普希金……

偉大的十月革命，無論如何，不能說在文藝的園地裏，不能有偉大的收穫。十月革命給了文藝的園地

以新的種子，把文藝的園地開拓得更為寬闊，因之所培養的花木更為繁多，在此繁多的花木中，我們在將來一定可以看見提高人類文化的，偉大的，空前的果實。

我們拭目以待罷！……



## 九

# 未來主義與馬牙可夫斯基

(Mayakovsky)

俄羅斯革命的初期，文壇上的未來主義者 Futurists，也就同革命的本身一樣，轟轟烈烈地躍演於革命的舞台，成了文壇上的霸主。時至今日未來主義 Futurism 漸漸衰頹下來了，不似革命初期的有聲有色，但是在俄國文學史上，未來主義總是要遺留一個很大的痕跡的。當象徵主義者 Symbolists 畏縮，消沉，衰頹的時候，而未來主義者奪了他們在文壇上的霸

權，極力爲革命而呼喊，追逐革命的波浪，同時，他們送給俄羅斯文學的，也有不少的禮物。雖然他們有許多的主張爲我們所不贊成，但是我們對於他們那種暴動的，勇敢的，破壞的精神，實不得不表示相當的敬佩。

未來主義發源於意大利，可是牠流到俄國的時候，完全改換了面目。在意大利，未來主義與狹義的愛國主義相混合，未來主義者歌誦帝國主義的戰爭，爲資產階級效力，完全是反動的傾向，可是在俄國，未來主義捉住了社會主義 反對帝國主義的戰爭，歌頌無產階級的革命。在表面上看來，似乎有點奇怪：爲什麼同一文學的派別，而在行動上，思想上，有這樣大的差別呢？爲什麼在意大利未來主義是反動的，而在俄國未來主義竟變成了革命的呢？……其實這並沒有什麼可以奇怪的。社會背景的不同，因之，意大利的未來主義與俄國的未來主義所走的路也就不同了。

資產階級的文化到了最後的階段，已經表現其無力，而呈着衰頹的現象了。就在這個當兒資產階級

的知識階級中的最激烈的分子，他們感覺得舊的世界——舊的一切太狹了，太妨礙他們的個人主義之發展了，於是他們對於舊的資產階級的生活，以及這生活的一部分——資產階級的藝術，起了很大的厭惡，而思有以破壞之。於是他們高喊着反對舊的，靜的，而主張動的，新的藝術。在表面上看，他們是很革命的，其實他們不過是資產階級的文化之最後的絕叫者而已。

資產階級實在是機敏，伶俐，穎悟得很。牠會利用一切的觀念，思想和傾向。在法國，資產階級就利用革命這個字，牠將世界戰爭比做“法國大革命”的完成，以引起一般人對於戰爭的興趣。在意大利呢？意大利發生了未來主義，這未來主義是主張新的，動的，反對舊的和靜的，好，資產階級就向他們說道：戰爭！戰爭！戰爭是動的，戰爭是破壞舊的世界的行動。只有戰爭可以創造新的東西……

意大利的未來主義者就這樣成了世界戰爭的歌頌者。他們宣言戰爭是最合乎衛生的東西，因為戰爭可以將一切舊的，腐爛的，無用的東西洗刷去。到世

界大戰爆發的時候，未來主義在意大利發展得已經成熟了，已經成了文學上一個很重要的潮流。同時，未來主義在俄國不過是初見萌芽，還是在被壓迫的時代。俄國社會在這個時期正在預備二月革命，慢慢地向德莫克拉西的道路進行。但是這個時期很短，未來主義者正開始在試行提到破壞，積極行動……等等模糊的口號，而還未到成人的時候，俄國的無產階級的革命已經爆發了。無產階級革命將幼稚的未來主義者，還在受壓迫的，未被社會承認的未來主義者，拿到自己的懷裏，成了自己的歌頌者。無產階級的新世界觀被未來主義者含糊地領受了，於是俄國的未來主義與俄國的革命結了緣，俄國的革命將俄國的未來主義推入了社會主義的範圍。

革命後提出了創造新藝術的問題。未來主義者號召人們：打倒一切舊的東西！與舊的斷絕關係！取消種種的因襲！打倒普希金，朶斯託也夫斯基，托爾斯泰，克羅連珂……這一種激烈的號召，在初看，似乎是很革命的，然而在實際上說起來，這不過

是小資產階級的虛無主義，並不是無產階級的革命性。未來主義者若以爲自己具有資產階級的根性，而極力想脫離一切舊式的，那種拘緊的對於藝術的眼光，而遂宣言與舊的一切完全斷絕關係，這是有意義的。並且有些暖室中的或冬烘的文學先生，他們開口普希金，閉口普希金，絲毫不想越出舊的範圍，——這些先生們實在要經未來主義痛擊一番才好。但是未來主義者若以這個口號來號召無產階級，這就未免狂妄，而且是無意義的了。無產階級不但不需要，而且更不能與舊的文學的傳習斷絕關係，因為牠實在不甚知道舊的文學的傳習是什麼一回事。無產階級僅僅需要接近舊的文學的傳習，好佔據着牠，並由此征服普希金以爲己用。無產階級自然要建設新的藝術，新的文化，但是怎麼樣建設呢？用什麼東西建設呢？建設在什麼地方呢？所謂建設新藝術並不是一種空言，或從半空中下手就可以辦得到的。沒有舊的藝術，則新的藝術從什麼地方產生出來？舊藝術當然是不合於現代的生活，然而這並不是說我們應與舊藝術斷絕關係。我們應當採取牠，我們應當改造牠，

我們應當征服一切舊的比較好的東西，爲我們建設新的材料。

是的，未來主義者主張與一切舊的斷絕關係，打倒一切傳習等等，這真是知識階級的一種激烈的虛無主義而已，並且符合於無產階級的革命性。所謂無產階級革命，十月革命，並不是從天上忽然掉下來的，牠自有牠歷史的傳習：由一九零五年革命數到巴黎公社，由巴黎公社再數到一八四八年的革命……若是十月革命沒有以前幾次革命的傳習，試問是不是可能的？試問十月革命的成功，是不是大部分因爲俄國無產階級會利用以往的革命的經驗？這是一種很顯然的事情，真正的革命黨人只在革命的傳習中生活，革命對於他們是一種習慣，而不是什麼一時的高興，或天外飛來的突然。他們反對舊的世界，舊的文化，舊的一切，然而這只限於壞的，無用的，對於人類有害的一方面，而不是就是一個籠統的斷絕關係。自稱爲文學的左派，未來主義者，口口聲聲要打倒一切傳習，這不過是一種無內容的空叫而已。

由此，這就是真正的革命黨人與口頭上的革命

黨人——未來主義者之不相符合的地方了。革命對於真正的革命人，不過是傳習的化身而已。他們一方面由他們在理論上所否定的，在實際上所要推翻的世界走將出來，而一方面却進入他們已經預先所領會傳習的世界中去。十月革命並不是如未來主義者所想，與歷史的往事沒有關係，而實實在在地有不可分離的因緣。創造十月革命的人，他們就是繼續一九零五年革命和巴黎公社的人，而不是一點毫無傳習的什麼荒島上的魯濱遜……

在理論方面有許多地方，我們實在不敢與未來主義者同意。但是在事實方面，未來主義對於俄羅斯文學的貢獻，却不可以磨滅。在現代俄國的詩裏，間接地或直接地，未來主義的確有很大的影響。馬牙可夫斯基所給與許多無產階級詩人的影響，無論誰個都不能否認。俄國的詩到了馬牙可夫斯基，實在起了很大的變化，他將一切舊的俗套的，與生活無大關係的字句，都從詩裏清洗出去了，而另將一些活的，更與民衆生活接近的，所謂街上的，為以前所不敢用的

字句，引到詩裏來。他造了許多新的詩的字句，這些詩的字句將要永遠遺留在俄國的詩裏了。

無論誰個都不能不說馬牙可夫斯基是一個偉大的天才的詩人。有許多人對於未來主義者，對於未來主義的理論，雖表示反感，然而對於馬牙可夫斯基，却一致承認他是一個特出的天才。在詩的語言方面，他打破了因襲的韻律，創造了許多新的字句，一新俄國詩的面目。在人生觀方面，他是一個新式的超人，集合主義的超人。他是唯物論者，是積極的唯物論者，而不是消極的定命主義的唯物論者。“幾千年來的文明都是集合勞動的創造。．．．正唯要支配此物質，所以要知此物質；正唯要能集合而生創造力，那時方能與個性以充分的發展．．．．”馬牙可夫斯基這一種積極的唯物的人生觀，給與了他以偉大的創造力。他的著作詩多而散文絕少。最足以表現他這種人生觀的，如長詩“第四國際”，詩集“人”。馬牙可夫斯基在羣衆面前承認自己是標語和廣告的詩人，這並不是他自己降低自己詩人的人格，而適足以顯明他的偉大，他的暴動的精神。在現時代，真正的詩人恐



怕要將自己的詩當作廣告和標語用罷？暖室內或花月下的漫唱低吟的時代已經是過去了。現在詩的領域不是暖室，而是鬧噴噴的街道，詩的寫處不是字本，而是那街心的廣告。馬牙可夫斯基能承認自己是廣告的詩人，這正足以見得他是超出舊軌的天才。

馬牙可夫斯基的力量，在於他不將十月革命當作攪亂詩人的工作的外部的力，而把牠當作偉大的生活的現象。他以革命與他的自身有有機的結合的關係，他並不立在革命的外面，而立在革命的中間，張着大嘴如霹靂一般地狂吼。也就因此許多批評家說他真是無產階級革命的詩人，並說新的藝術是要從馬牙可夫斯基開始的，馬牙可夫斯基是新藝術的化身……關於這層意見，也有持着許多不同的論調的人，他們說，馬牙可夫斯基不是無產階級革命的詩人，而只是在無產階級革命的浪潮中，對於舊的一聲巨大的叫吼。因此，馬牙可夫斯基是這過渡期中的一個特出的現象，馬牙可夫斯基以前不能有馬牙可夫斯基，他以後也將不再有第二個馬牙可夫斯基，總之，馬牙可夫斯基是不可重復的現象。……

我們關於這個馬牙可夫斯基是不是無產階級革命的詩人的問題，可以暫且不論。不過我以為倘若別的詩人，與馬牙可夫斯基同時的詩人，能夠被稱為革命的詩人，那末馬牙可夫斯基當然更有權利享受這個稱呼。

十月革命湧現出許多天才的詩人，而馬牙可夫斯基恐怕要算這些詩人中的最偉大，最有收穫，最有成就的一個了。真的，他真是一個稀有的現象，當我們讀他的作品的時候，我們感覺着這位詩人有驚人的魄力和不可限制的勇敢。也許他是一個巨大的怪物，這個巨大的怪物只有十月革命才能湧現出來。

• • •

#### 附 註

未來派的作品簡直沒有譯的可能，若以不完全的中國話來譯俄國未來派的作品，那尤其是不可能之不可能了。因此編者只能將馬牙可夫斯基的思想略說一說，而不能引證他的作品。這一層還要請讀者原諒。

# 俄羅斯文學

下 卷

十月革命前的俄羅斯文學

## 民間文學

俄羅斯偉大的民族，成就他千百年來的文化，正因為他跨歐亞兩洲，融合黃白兩種人種，陶化無數小民族，——大俄羅斯人是東斯拉夫民族和芬族的合流，——而且經過幾百年的磨難，幾次三番的摧折，——韃靼蒙古人的蹂躪，波蘭日耳曼人的傾軋，發展上受巨大的障礙，可是民族性却得有深刻的鍛鍊；——此種文化的過程，難怪他光芒萬丈。文學是這文化之光的一面，最足以顯示俄羅斯民族的經過的。然

而民族的偉力不就是他的文學，——他的文學僅僅是民族性的文字的表现而已。沒有文字以前，俄羅斯民族已經生存發展，那時社會生活的菁華已經凝聚而成民間口傳的謠諺，——偉大的俄羅斯文學的基礎，已經樹立於此。

最初的俄羅斯民族是多神教的；他與東歐殘酷的自然相鬥，也當然先墮入霜雪冰風日月雷電的神祕世界。那時俄羅斯民族的原人生活，要和自然相鬥，更要自己組織，就必須對自然有所解釋，對自己要有以自律，——於是因為要記憶並傳授這些神話的智識和道德的格言，就發生有韻的謠諺歌曲，——所謂“民間文學”。一定要到社會生活複雜，一切必需的智識，已非口傳耳受所能記憶，那時方有文字的記載。所以口頭的文學先於書面的。——固然，文字發生以後，俄羅斯的民間口頭文學仍舊有，——一九一八年至一九二二年間中俄某一縣的民間“急調”尙且可以訂成厚厚的一本，——然而文學的重要位置始終已經為文字的作品所占，而發展的途徑也就不同了。

古代俄羅斯的民間文學，大約可以分幾種：禮

歌，故事，祝辭，格言，及情歌。

“禮歌”裏保存着不少古俄“異教”儀式的陳蹟；基督教輸入之後，至今也還沒有能完全占領俄人的“心靈”，所以民間宗教便成所謂“二元信仰”，而禮歌之中就有混合基督及多神二教的痕跡：如“聖神節長成在基督聖誕節的前一天呀”，這類異教佳節的禮歌，往往敘述當時祭祀日月等神的儀式很詳，如迎春歌，聖神歌等類；至今還有保存着聖節卜運，新年撒穀等風俗的地方，仍舊唱這些歌，作為一種娛樂。禮歌之中，有一種是“婚歌”；古代俄國婚禮的儀式很繁重，各種禮節舉行時都有歌；大概這類婚歌所唱的，是新婦嫁前嫁後的光景心緒，以後的家庭生活，當然亦有團圓富貴的吉利話，以及服從公婆夫婿的教訓話。再則，還有一種是“喪歌”；俄國古葬禮裏亦有所謂“哭喪的”，——孝子孝孫所雇來的代哭人；這種哭喪的一面哭一面唱的歌詞裏，往往說死神是老婦或美女，說陰間路怎樣險阻，死者怎樣跨雲撥霧的到東方去就日月。喪歌之中顯然可見古代多神教對於死的概念；然而哀弔死者的深情，也往往描寫得非常之有

詩意。

“故事”大致是初民之思想的具體化；一切思念還不能表示於抽象的推理，所以往往以具體形象比擬說明，藉此記憶種種對於自然的解釋，或是對於人生的想像。俄國古代故事之中，每每可以發見許多東方民族的影響，——鄰居的傳述所致。故事有三種：一，神話的，敘說日月風雨冰霜怎樣布施行善或是殘暴賊殺；二，禽獸的，描寫狐熊兔狼等的行動，大致總是說狐狸是奸猾的，熊是蠢笨的，——傳述下來的故事，往往表顯初民對於禽獸的觀念，愈古則愈神祕，甚至於以爲禽獸是高出於人的神物。三，人事的，述說人事的關係，如公道與不義，後母與繼女；幼弟是傻子，而長兄自私自利；——其中的倫常關係往往以禽獸相比擬，如狼父狐女，狼兄狐妹等；此外，還有說及初民之殘酷的復仇式的刑罰的，如磔死，活埋，縛人於馬尾之類。

“祝辭”是多神教時代的祈禱文；不過祝辭的作用却像符咒，能指使人或獸的行動。念祝辭時有一定的儀式，所以大致祝辭總有幾段：一，祝者自述行動，

二，呼召日月等神於基督教的聖徒(保羅等)；三，表示希望；四，比喻所希望的事於自然界的動物；五，發誓。

“民諺”在俄國格外的豐富。有神話的，如“那個天神弄濕的，仍舊是他來弄乾”；有歷史的，如“真像馬味打仗，一味空纏”；有人事的，如“家裏面好好的，也就用不着掘窖。”

“情歌”所包括的民間生活很廣，可是他的發生也較晚。大致情歌鈔及女人的居多，說她們在娘家時的自由；在婆家時的苦惱；可是亦有許多講男子的失敗的戀愛，義俠的事迹，或不白的冤屈等；——近代這種口頭文學就是“浪漫詩”或者所謂“急調”，——是民間文學中藝術上的價值最大的。

可是由歷史的觀點看來，古代民間文學能表顯當時的社會生活，——價值就已經很大；況且較晚的時代，還能夠流傳下來許多關於史實的歌曲，當然更有意思了。

俄國民族的古代生活有許多反映於所謂“舊話”之中。此等“舊話”，大致歷敘列朝的史實，是編就的



韻語，可以歌唱；固然口頭的傳述，加以俄國古代戰役太多，往往年月混淆，史事訛誤，——然而文學上的興味至今還是很濃厚。——每當佳節，大家環坐，請說書的來唱“舊話”，也是一件韻事，普通平民之間直到現在還有這種風俗。“舊話”中專述古代英雄的事蹟，將軍勇士的傳略的——稱為“戰士歌”。後來敘述史實的詩歌，往往有專紀一事或專述一代的，——大半都是歷史上最大的變故，如韃靼時代，伊凡第四時代，伊凡第四大婚，征西北利亞紀等。這種又特別叫做“史歌”。

“舊話”最重要的有兩集：一，基輔舊話集——基輔是古俄的京師，此集中的主要人物是紅日王符臘狄美爾，古俄萬國的先王天子。二，新城（諾夫郭洛德）舊話集——新城是斯拉夫民族的古共和國，有“民會制度”，此集中的主要人物是蒲斯拉葉夫，鎮壓農民的貴族，和塞德夸，商業階級的代表。

## 二 古 代 文 學

民間文學都是口傳的，直到十八世紀方有學者整理舊時的記載；不但如此，民間文學大概是當時普通平民所朝夕歌唱的，或者禮拜舉儀的時候和着巫祝同唱。及至後來，如“舊話”中之所謂南俄“念詞”——亦是史歌，——方才由專職的“琴師”說唱。所以“念詞”的韻脚格外嚴格，其他民間文學往往祇有音節，便於記誦而已。總之，此等作品都是不知作者，不著文字的。要說古代的文字的文學，應當先說俄國

的文字。

基督紀元十世紀末十一世紀初，基督教方才傳入俄國；那時，教會聖經等都要求有文字的輔佐宣傳，俄國的文字才開始創立。俄國字母是希臘教士吉黎勒和美復狄兩人所造的。俄國的基督教從維贊斯（即今日之君士但丁堡）教會傳來；一切文化典籍都從那裏輸入，俄國人眼光裏認為文化之源泉，直到十五世紀方才別有變動。

那時代的古文學應當分爲譯的和自著的兩種；然而大致都很不普遍的，僅僅限於貴族及教會。平民無從滿其精神上的需要，祇得仍舊享用口傳的民間文學，——而教會方面對於民間文學却多方壓制。其結果，所謂文字的作品，大半都是神學方面的，萬不及民間文學；雖是“異教”文化，却親切真摯，不失其爲“藝術的真實”；祇有極少的例外。直到十二世紀末，政治上大有變動，古天子城基輔改到符臘狄美爾，文化運動亦有統一的傾向。那時方才發現比較好的譯及作品，——然而這文化的興起，又突然爲韃靼西侵所打斷。至十四世紀，是所謂文學之

垂死期；可是十四世紀已經發露新思想，宗教之中有所謂“邪說”發現，俄國人思想的漸趨獨立，已經可見。等到十五世紀時，文學思想才開始發展，——傾向於愛國，獨立，統一，——基輔的俄國毀滅於韃靼，諸王又復爭奪，文化凋敝不堪，至此乃見符臘狄美爾·蘇慈達兒的俄國之復興思想。

十五世紀，俄國中興，定都在莫斯科，莫斯科王伊凡第四統一全俄，——更進而驅除韃靼，到十六世紀而大業告成。於是文化事業和宗教事業亦就統一。伊凡第四的“法典”統一了司法；“家制”統一了風俗。最當注意的，就是那時的文學思想，都認規範誥誡為第一要義，承認古時“先王之制”是最理想的，所以復古思潮却成了新運動的南針。不但國內統一，力求秩序之確立及農奴生產的底定，那比較類似於共和制度的沿波羅的海諸國（如新城），已為莫斯科的“君主文化”所鎮定肅清；甚至於對外還求伸張：“俄國現在是宇宙間唯一的正教國家”。東羅馬帝國亡後，莫斯科的政治家便倡所謂第三羅馬論：“第一羅馬是古羅馬；第二羅馬是君城（亦即君士但丁堡）；

第三羅馬是莫斯科；而第四羅馬永久不會有。古羅馬曾經有統治全天下的威權，君城亦是如此，所以莫斯科便應當如此……”希臘教的正統現在遷入俄羅斯。重儀式而忽教義的思想，使文學中亦反映不少誇大拘泥專制的色彩，如此，直到十七世紀希臘教新舊派再演分裂之時。

可是，這一期內的文學思想，隨着經濟組織之重新破裂(農奴制度確定後之“哥薩克運動”——棄田遠遁而爲匪)，且加以政治上及社會上的壓迫亦就含着不少矛盾衝突。自從十五六世紀“邪說派”發生以來，有所謂“否認神甫派”“猶太化派”等等大致反對儀式非常激烈，以至於主張純粹以理智解釋宗教。因此，政府有時也因舊教徒殘酷，危及現存社會的根本，禁止極端的保守派。此外，還有一派激而走於虛無：擯棄一切儀式，憑藉一心，行善長樂，便能得神聖的光榮，遵領神悟——這却和維贊斯的神祕派一樣，說這種神悟，祇有根基深的人才能領會到。正教派，邪說派，神祕派三方面的鬭爭，以十六世紀爲最甚，——政府領袖的正教當然能用極殘酷的手段和

溫情的政策雙方並進地克服其他兩派。至今典籍之中，還可以看見這些宗教鬭爭的陳蹟。

古代的俄國文學大致而論，差不多完全沒有藝術性，至多祇講求字內的排列，章法的先後，這只算是修辭的工夫；其實這些工夫也很少，因為書籍都是神聖的，出乎道德和信仰的範圍便是離經叛道。因此，當時社會生活的停滯可想而見，至少可以說“讀書人”的社會確是如此，所以一本書，過了一百二百三四百年還在翻來覆去的讀，又可以說絕對沒有時代性。

### 三

## 俄國文學之中世紀

在這種時代的文學(自十一至十六世紀)充滿着黑暗醜陋腐朽死寂，可以稱之爲“中世紀性的”。雖然，這一期的作品，經過嚴密的考據，對於史實亦有絕大的貢獻，——發現那犧牲克己忍耐堅決的俄國民族性之社會的來源。天下那有再沉悶過於世界史上的所謂“中世紀”？然而中世紀給文學不少詩境。俄國這一期的文學，正當中世紀之時，他的性質又正是如此！我們且略述這時期的重要作品。

十一世紀至十二世紀的作品可以分幾種：一，杜羅夫斯基等神甫之“垂訓”；二，聖徒傳；三，“行程”；紀聖徒旅行聖地；四，“紀年”，古史記載。十二世紀十三世紀初的古文，最確實而且完全可讀的，要算“紀依鄂爾之杖”一碑，記一一八五年依鄂爾征波洛夫族之役。著者大約是當時的侍衛，不但有美文的手筆，並且論述出征失敗的原因，而對於王侯有所箴諫。

十三世紀的碑誌有：一，“古義”，是反對猶太教的論文；二，教甫謝拉皮昂之“塾訓”；三，“紀敍文碑”，其中有譯有原著；四，薩託池尼克之“祈求文”，是薩氏對王上的種種禱求，其中亦每論述事理；五，“紀俄土滅亡”，亦有與那“紀依鄂爾之杖”一樣的詩才。

十四五六世紀時的文字傳下來的很少。關於統一事業的有：一，“家制”；二，斯託葛拉夫碑，敍韃靼時代後一五五一年希臘正教統一大會的事蹟；三，“等第書”，敍帝王的家禁系統；四，“聖讀志”是正統教的書目。關於反對“邪說”的書籍，最重要的是“光明使者”。神祕派的，便有“莎爾斯基集”及“老者亞爾鐵”。



美集”等等，——所謂“老者”，便是“受衣鉢”的神悟聖師。就是所謂“邪說”的猶太化派，亦有少許著作遺留下來：邏輯學，宇宙學，“六翼”及“祕密之祕密”。最後，當說苦爾勃斯基的著述，其中最好的是：一，莫斯科大王的歷史，專述伊凡第四朝的事蹟；二，上伊凡第四書，這是一部信札集，雙方往來的信都有，尤其是互相辯駁的政治問題最有趣味。伊凡第四自誇不受貴族武士的意見，說是王權；而苦爾勃斯基却有向王上爭公權的傾向；他在他那時代，可以算得很博學很新進的思想家了。

## 四

### 俄國文學與西歐文明

俄國文學的“真”，還濫觴於古代的民間文學；文學中的“教訓主義”，也早植根於文字發現之初的教會文化裏；獨有他的“美”之初步不得不借重於西歐的城市文明。俄國接近西歐的傾向，在十五世紀末就已經發現；十六世紀一百年之間有不少事實，足以證明俄國迎受西歐文明的趨勢。雖然有波蘭瑞士的阻梗，然而莫斯科政府仍舊能聘請許多外國藝術家，建築家，醫生，藝師，巧匠；而在莫斯科旁劃出“啞人自理

區”做外國人居留地，——向來俄國稱外國人做“啞子”，現今“啞子”已成德國人的專名了。再則，十六七世紀時，莫斯科諸王侯漸漸豢養外國兵士，宗教運動中的學者又往往和西歐宗教改革的思想相影響；甚至於復活祭的儀式反而模倣羅馬；——凡此一切不能不令文學思想裏發生傾向西歐的趨勢，這種文化的吸引力，不期然而然的成就了俄國文學的復生。於是發生不少譯的書籍雜誌：宇宙學，醫學，歷史，地理，辯論術等，——大半都是從拉丁文裏譯出的，亦有是從德文，荷蘭文，波蘭文裏來的。小說居然也有譯，最有影響的便是“羅馬事”和“大鏡”兩集；“羅馬事”純是小說，極有趣味，“大鏡”固然是小說體裁，但已寓道德規律於俚談俗說之中。此種小說，還有許多是武士的敘傳，有幾種通行遍於俄國平民羣衆之間，至今還有。

十七世紀末，因模倣西歐而有俄文原著的小說。那時文學思想方見一大轉機：已經完全敘述世俗的事物而不限於教會。再則，原著小說已經能顯出很有趣很親切的民間習俗。尤其是男女愛情，如“符羅勒

與安娜”，還有家庭關係，如“安娜與雙親”，以及“洛夫赤夸夫與符羅勒”，——描寫貴族武士與臣民下人之間的關係。

從前俄國受維贊斯東羅馬式的教化，向來認戲劇是侮聖犯上的；到十七世紀方才發現戲劇。——固然，戲劇的內容還僅僅取材於“新舊約”以及歷史，然而有戲劇發現已經是俄國文化史裏的大變故。戲劇的發現正在亞列克謝王朝，那時有一派武士和南俄學者，算是當時的“西歐通”，如波洛慈基，美德維乾夫等，得王上的歡心，以輸入西歐文明自任。因此，初設立希臘和拉丁語兩學校，隨後更創辦學院。可是結果不是這一派人當學院的領袖，就是所謂“希臘派”，——十七世紀末同西歐文明勢盛而引起反動，這種反動派便標榜希臘教。

希臘派和拉丁派（西歐文明派）之爭，一直延長到彼得大帝時，拉丁派得了最終的勝利，方才終了。雖然在表面上看來，拉丁派領袖美德維乾夫被斬，至今形式上還保留希臘正教，——其實真義方面，結果是竊取路德新教，在社會政治方面更完全是採取拉丁派

的文藝科學觀。俄國民族的經濟鬭爭促起如此之緊迫的需要，竟引起政治上，社會上，人生上，文藝上的劇變，——彼得大帝乃不得不用快刀斬麻的手段執行這種使命。

俄國文學思想除上述的以外，還有宗教分裂的影響；當時的宗教受社會生活中——由自然經濟進於交易經濟的急流，改革派的勢力不期而大增。於是發生修正聖經的事，因此引起教徒的分裂。新派自己有擁護改革主張的書籍，如“亞華苦摩集”之類。分裂派或舊儀派就以爲“宇宙間唯一的正教國”裏尙且發生修改經文之事，想必世界末日定要到了，於是也發現好些著作，論末日裁判和天堂生活。

到彼得時代，這種鬭爭已經穩定，而各方面就開始“大改革維新”，振興工商業，——文學方面亦是如此。彼得自己不但選擇各種學術書籍，令人謄譯，而且往往親自指點譯法；“好好的去改，不要文縷縷的斯拉夫字，而要簡簡單單的俄國字！”當時遣派留學西歐或是調查的人很多，於是有許多遊記。其中最有意思的，却不是正式的報告，而是私人的雜記。黑

暗的俄國人驟然墮入光明的西歐，祇見“各處唱歌跳舞，却又沒有醉人”，“維納細亞的女人又強壯又美麗，常常喜歡消遣遊戲，而不愛女紅，却又不墮入惡慾，”更看見家庭生活裏夫婦的互敬，國家城市生活的繁盛。此種新的接觸，自然使俄國自己的詩歌戲曲也因之大發展起來。

十八世紀初，俄國的新文學之中康德美爾之滑稽文確當首先占一位置。這種滑稽，剛剛適合當時社會的需要：現實生活之中無限的畸形現象，——審判官在書記朗讀文件的時候，靠着椅背睡覺，算是他的天職；教甫硬要否認科學；世家大族妄自尊大，却忘了“德行爲先不問身世”。總之，一方面守舊派盲目的保守，別方面維新派祇學皮毛。所以康德美爾的滑稽文學可以算十八世紀三十年代俄國社會的自覺。此後隨着就是古典主義，固然在文學的形式方面，利用舊古典及西歐文字，得以大加整頓，製造新模型，建立新系統，然而在社會意識方面，比較的便少所表現。

俄國文學的偽古典主義盛於十八世紀中葉，到

十九世紀尚且還有餘勢；他的特徵在於：一，模倣西歐詩文的派調；二，注意外表形式的典麗。西歐的偽古典主義，不但題材大致取於歷史古典，而且文學形式方面亦有一定的規範（如三一律之類）；他對於社會的精神需要，往往不能滿足，——因為本來不注重文學的內容。俄國的偽古典主義自然也相彷彿。那時的洛莫諾沙夫，狄爾遜文，蘇馬羅夸夫，都是這一個主義的代表。然而洛莫諾沙夫倡國語的文學，訂定俄國文法；於形式方面，偽古典主義派已經開始掃除死板的教會斯拉夫文而鍛鍊出新的文言——文學的言語，實在是偉大的功績。而且，因社會生活受西歐的影響而流得格外急促，大多數俄國的偽古典派（除蘇馬羅夸夫以外）都不得不於形式之外兼顧及內容，指斥當代的積弊，——比較西歐的偽古典主義略有不同。

十八世紀之末，當女皇加德隣第二朝，西歐的文化已經滲入俄國上流社會很深；國內經濟因受西歐市場的影響而大有變動，促起文學界對於社會生活裏各種問題的興味。臘第師赤夫的“旅行”裏僅僅描

寫從聖彼得堡至莫斯科的途程，已經徹底暴露農奴制度的殘酷。就是偽古典派鳳委晴(1744—1792)，爲“賞美罰惡”的原則所束縛，尙且對於當代社會的弱點能極力揭出：如俄國上流社會的“法國迷”，俄國人性情的粗蠢，地主對農奴的暴虐，審判制度的不公道等等。加德隣第二時代的諷刺雜誌大致都是如此的傾向。法國十八世紀的哲學思想：尊重人格，人道主義，個性的權利等也隨之而傳入俄國，——俄國的“經濟的自強”已經不容農奴制度再加阻遏，非要求自由發財不可了。

文學思想的漸切於現實生活，當然因此而已經闢了一條大道，——以前的“讀書人”式的文學已經不能生存，於是俄國文學的偉大性：“引文化的理想入現實生活，令現實生活反映於文學形式”的一原理，就在此時下了種子。再則，十八世紀末文學界的事蹟裏，還有一事不可不注意及的，——就是民間文學的搜集整理(波波夫馬嘉羅天等)。因此文士的思想得受平民的教訓；現實與文學的接觸聯結融洽得以更進一步。文學的所以不死，正因為他和活的現實



相陶融，說得出“人話”——平民羣衆所要說而不會說的話，表現得出當代社會的情緒。

## 五

# 俄國文學之黎明

十九世紀開始，俄國史上最重要的事實便是十二月黨的革命，——俄國的社會生活大受其震盪；革命前後十餘年的社會情緒大致都迴繞着這所謂根本問題。十二月黨詩人蠡列葉夫（1795—1826）的著作“公民的勇氣”，單他這部書名已足以開文學中的新時代，——就是偉大的俄羅斯文學之第一箭，——是當時俄國現實政治的藝術上的表現。

雖然，俄國的政治變革，共和民主的要求亦是受

西歐外來的影響；文學思想尤其是外鑠的居多；所以模倣而來的情感主義 Sentimentalism 等往往在最初期不大切於俄國的現實，因而色彩不濃，勢力也不久。祇因實際社會動象的反映，俄國十九世紀初期的文學乃能掃除這些“荊棘”，而大踏步地走上十二月黨所開闢的道路。所謂情感主義其實已是接近現實，擺脫古典主義之讀書人式的文學的第一步。偽古典主義的題材往往偏於英雄貴族，而情感主義便表現下層階級普通的人性，亦因困苦艱難而大有以自見；俄國的情感派特善於描寫農民，那也是自然的。可是情感主義還祇見抽象的人，而沒有絲毫民族性及時代性，——很籠統概括的。

嘉臘摩金 (Karamzin 1766—1826) 是俄國情感主義文學的第一人。他的著作“旅行的俄國人的信”，表現俄國人對於西歐的感想。著者處處敘述自己的情感，——仁愛憫惻的深意，自己心靈上的經受，對於自然景物的感慨，——那種細膩的情緒，有時不免於憂傷。“可憐的麗沙”裏，更形容普通人的憂患心緒，——雖是庸庸碌碌，却很有純潔高尚的性情，能發

柔情摯意。嘉臘摩金的情感主義得着這派西歐文學的優點和弱點，雖然不能表現俄國社會的親切的需要，却處處警覺人道正義的動機。他還有一部“俄國史”寄託他愛國的深意，不但做了不少考據舊籍的工夫，並且鍛鍊出記敘的美術文詞。他盡力證明俄國國家統一的必要，說明非此不足以促進政治文化的昌盛。他以爲歷史應當是道德的訓教典籍，——對於豐功偉績的人物加以褒獎，對於姦邪僻佞的就應當口誅筆伐。其實，俄國的農奴經濟崩敗，亟亟要求與當時的列強並駕齊驅，況且那時社會生活日益複雜，急需新的精神力量來維繫社會間的新秩序，——那種愛國的熱忱，細膩的情緒，難道祇是嘉臘摩金一人的創見麼？

浪漫主義 (Romanticism) 亦是那時從西歐輸入的文學思想。俄國的浪漫主義比情感主義的色彩更淡。西歐浪漫文學的興起，爲着是攻擊偽古典主義的形式桎梏，要求簡單自然，——文學不但表現情感，而且還要格外描畫人類高尙的憤發奇偉的情緒，應當注意到平民生活裏的詩境 研究民間的創作，——

浪漫派以爲這是民族精神之所寄。浪漫主義的發現正與拿破崙時代的西歐社會運動同時；拿破崙戰爭的結果更使浪漫主義廣泛地流傳，根深蒂固，——尤其是在德國最盛：社會之中，發現渴望獨立性的傾向，而浪漫主義恰能適應這種需要。

茹可夫斯基（1783—1852）是俄國浪漫派的先聲。茹可夫斯基早年的著作，大都涵着憂傷的情緒。他的詩，在俄國是首先抒發情感的，使俄國人不但深悉他的個性，而且開始領會人生情緒的細處。悲歌的情緒或者發於個人的身世，或者感喟世間生活的惡濁；他的詩感歎人與自然之間的隔離，憤嫉階級的不平等。他高呼情愛和忠恕，想像天堂的生活和永久的幸福。茹可夫斯基的作品，如“晚”“安慰”等都是如此，甚至於他選譯的外國文學都是偏於這一類的。他是俄國譯外國文學最著名的，第一人；譯品之中以德國詩人名著爲最多，其次，他曾經譯希臘荷謨的“沃第賽”印度古詩“馬迦勃哈臘達”波斯古詩“魯斯登和莎臘白”茹可夫斯基的譯筆清晰明瞭準確 所譯詩歌尤其合於音律；所謂“詩的言語”在俄國到茹可夫

斯基才完成，而文學的範圍和意義也到他才擴大深入，所以俄國文學史往往說“沒有茹可夫，普希金就沒有普希金”。

然而普希金之前還有兩位文學家應當提及的：一，克雷洛夫，二，葛黎白葉篤夫。

克雷洛夫 (Krylov, 1768—1844) 是俄國最著名的寓言家；“寓言”的體裁簡短而又通俗，可以諷刺世人，託之於禽獸鄉農。他往往取材於平民之間的謠諺，譏笑當時俄國社會的畸態，——對於西歐文明的誤解，貴族的倨傲殘暴等。他的寓言雖有許多是淺譯東方諸國或是希臘羅馬的，但是他自己的天才絕不掩沒。寓言文學發現於俄國，確乎是文學的平民化之最早的表現，——文學方才和平民接近。所以克雷洛夫在俄國文學史上的位置是很高的：他連繫加德隣時代“留意平民生活”的文學思潮，和普希金後“文學之平民化”的趨勢；——他介乎兩者之間，是一座“金橋”。他綜合十八十九兩世紀文學的總傾向，——“為平民服務”；而且開始俄國文學離西歐而獨立的偉業。

葛黎白葉篤夫 (Griboedov, 1795—1829) 的道

路亦和克雷洛夫是相同的。他的著名劇本“聰明苦”描寫當時的上流社會窮形極相。著者敘一少年人茶茨基遊歷西歐歸國，得着了較正確的人生觀，對於公民的責任和教化的觀念也大不同。回到舊社會之後，他不由得處處遇見矛盾衝突，他和官僚辯論官吏的責任，那時大家以為做官是為發財的，他憑良心說：“服務就是深願的，——鑽營却太惡心了。”他那“為事業而服務，不服侍上司大人”的意見，當時一般社會却引為怪僻不堪，掩耳却走；他想宣傳論述，而人家不聽；一般社會的惰性如此之強烈，使他覺得自己一個清醒白醒的人掉在茫茫的醉海裏，弄得不知所措。社會以為茶茨基是癡子，甚至在他出國以前的情人蘇菲亞也是如此想；她現在已經不愛他了。茶茨基失望灰心至於極點，只得遠遁，去尋那“冤屈的心所能安頓的所在”。葛黎白葉篤夫不惜淋漓盡致地描畫當時社會中新舊的衝突，舊人物的官僚熱，法國迷，上流婦女的塵俗迂謬，當時社會裏的種種派調無不畢現。同時，隱隱之中葛黎白葉篤夫亦就指示出人與人之間的正當關係；他這一本滑稽戲，實在可以算得俄

國的‘社會的自覺’之碑誌：證實十九世紀初俄國社會裏已經養成了高尚的理想。



## 六 普 希 金

普希金(A. S. Pushkin, 1799—1837)是“俄國詩的太陽”。他的天才處於當時俄國社會的環境裏，尤其顯出光彩。十八世紀是俄國文學模倣西歐的時期。那時好像是俄國文學的學生時代。可是當時已經覺得模倣的弱點，覺得非接近活的現實不可。嘉臘摩金和茹可夫斯基大致偏重於鍛鍊出“文學的言語”；然而無意之中已經傾向於文學的適應時代性。克蠡洛夫和葛黎白葉篤夫則更進一步，到普希金方告大成。

文學與現實的融鑄就成了俄國文學進化的南針。

普希金的初期也曾經模倣西歐文學。他少年時求學於皇村的貴冑學校，是俄國當時的最高學府，雖然有許多缺點，而文學的教授却都是很淵博的。當時貴族少年的奢侈生活，普希金亦不免沾染；可是他從小就有詩才，——少年時的試作大概取材於愛情，飲酒和一切樂事；然而不久就可以看得出詩人對於社會政治問題的關心。那時這種警覺的情緒，使少年漸漸發生祕密結社之風，十二月黨的來源亦在於此。普希金和革命組織也很有些關係。那時他的著作，大半還是模倣偽古典主義，浪漫主義以及一切派別；而對於政治自由的理想他亦非常之熱烈。一八一九年他有一首有名的詩“農村”裏說：“我看得見那不受壓制的平民，看得見皇恩掃蕩那奴隸制度嗎？那華美的朝露，能臨照我祖國的自由教化嗎？”不久，他就因諷刺得罪，流到南俄，又曾禁錮原籍；他一生遭遇很奇，戀愛的情史又往往失敗，結果憂傷不堪；初則因此而愛英詩人拜倫，隨後又研求莎士比亞。他又因流戍却反能多住鄉間，與平民生活接觸；於是天才日益發露，

最後亦曾着手研究歷史，曾經試作彼得大帝傳，對於革命運動尤其留意，如“甲必丹之女”裏描寫蒲迦赤夫之亂等。普希金一人的文學生涯，正和俄國文學相似，從模倣而獨立，從書籍而生活。

普希金的抒情詩，是他空前的創造，他的個性完全呈露在詩裏。普希金雖有憂傷，却絕不悲觀，對於生活總有無限的“光明之將來”的希望；生活的希望維持他的情緒，——樂生的無畏的人生觀；生活於他是“思想和苦難”的過程。他並不忘記現實生活的黑暗，往往自覺精神上的孤寂，他懺悔他的綺年。無論怎樣黑暗，怎樣困苦，我們的詩人決不頹喪。“光明的將來”維持着他的創造力。抒情詩中最有意思的是他對於詩的觀念。他論詩和詩人——以為詩人，是天之驕子，天賦的才華才能使“詩聲熱燃人心”；詩人呼吸天地之精華，正是異於庸人之處。詩人“自己是最高的裁判者”，——裁判者決不是庸衆。然而他以為詩人的天責正在於對庸衆有精神上的貢獻，以“光華警覺善意”。當時急切的時代問題（農奴制度）亦時時反映於普希金的詩裏。普希金的詩不但思想轉入超絕的個

性主義，足以自異於前輩；就是詞句形式方面，他那“美術的言語”細膩精緻，光怪陸麗，又有鏗鏘的韻律。難怪茹可夫斯基稱他是“勝過他先生自己的學生。”

普希金的“歌辭”有寫情敘傳的，亦有歷史的。寫情敘傳的歌辭，如“高加索的囚人”描寫囚人亞列夸驟然進了文化的社會，處處發生心靈上的衝突，不能得到自己的幻想和願望，結果這種個性深受失望和不滿於生活之苦。——文意很像拜倫。人與人的理想關係，要很簡單很自然；然而“文明”人迴嚮自然，却是一件大難的難事。可是拜倫的“英雄”往往是天才，而普希金的却比較類似平常人。西歐的浪漫主義到俄國來，僅是曇花一現，而且在新的形式中，急轉直下已經傾向於現實主義 Realism。至於歷史的歌辭，如“青銅騎士”記述彼得大帝的遷都，歌為國家的福利，與竊笑個人的私意儂安而寫的；其中歌詠彼得堡的美，尤其是普希金集裏的精采。

傳奇小說歐仁沃聶琴是普希金最有名的著作，俄國文學能表顯當代的派調的，亦從這一部著作起。

書中的英雄沃聶琴，是俄國文學裏所謂“多餘的人”的始祖。沃聶琴之變成“多餘的”有種種社會的原因。沃聶琴是上流社會中人，然而所受教育却很淺薄，能知道些禮貌，會說幾句法國話，偶然道聽塗說地知道些常識。他對於認真的事業是無興味的，——他本來可以白白的享受農奴的勞動。沃聶琴父親死後，債主把他的邸墅盡數抵償積債；他却幸運真好，——叔叔正要他承繼。他仍舊有很富裕的生活；於是專意講究酬應婦女，做其纨绔子弟的慣技。他偶然厭煩而讀書，但心猿意馬的再也不能得到書中的益處。空泛的生活和俗慾的耽求，使他不能有絲毫誠摯的真情，祇有利己主義的心性。這樣的生涯真教他自己覺得絕對是個“多餘的人”，社會所用不着的人。生活的乏味，無以復加。小說中其他的人物像沃聶琴的朋友林斯基，是一個青年的詩人浪漫家，幻想着知音，幻想着神祕邃遠的深情；而他的情人沃勒嘉却不過一個“鄉下小姐”，祇有庸庸碌碌的智識和性情，她那鄉村的環境裏，祇有“秋忙釀酒，鄉間風物”的談話。沃聶琴因林斯基而得認識沃勒嘉的姊姊塔溪雅納。普希

金鼓塔溪雅納的教育，從她幼時起，就看得出這明慧的女郎，自小讀那些情感主義的文學，怎樣自己幻想着理想上的英雄，可以做她的知心，引她跳出庸俗的陷阱。她不幸遇着沃聶琴，當他是知音，她給他的信上說：“就在這裏是一個孤獨的人，——誰也不能了解我，我的理智疲憊不堪了……”。沃聶琴絲毫不以為意，祇當是過分的應酬話；反而故意為着沃勒嘉而和林斯基決鬥，打殺了自己的摯友。塔溪雅納第一次受着這種打擊：她回腸九轉地想念，細細地咀嚼人生的意味。等到沃聶琴回來，第二次遇見她時，她已經別是一人，對於道德有一定的見解，對於生活另有看法了。塔溪雅納這一類的人還可說是內部的心理的想像；至於沃聶琴那却是人人承認的，當時社會裏確有這一種派調的人，是農奴制度崩敗中的社會環境所造成的。每當舊社會崩壞新社會未成的青黃不接的時代，“無用的好人”沒有不是多餘的，“歐仁沃聶琴”的不朽，正在於他警覺社會的意識，使社會自認他的背影。俄國社會進程中的“多餘的人”還多着呢，沃聶琴不過開個場而已。

——普希金的記錄小說：“甲必丹之女”“杜勃羅夫斯基”等，雖然沒有什麼深意，往往急就而沒有成熟，然而平民性非常之顯露，是前輩的作家所沒有的。平民的“英雄”，俄國的性情——誠摯忠實，果決而勇敢。普希金能寫極平凡的人；要用歷史的背景時，他又能化作“美術的佈景”，史實躍躍欲現。

戲劇的著作最重要的有：“白黎斯哥杜諾夫”和“吝嗇的武士”等。戲劇之中沒有當代的社會現象，著者都是取之於歷史的；然而運用題材的方法却很新穎。他得莎士比亞的文風；“自由而且廣泛的描畫”，所以已經掃淨古文派的謬見，樸實的形容，絲毫不加諱飾。譬如悲劇“白黎斯哥杜諾夫”裏，切實的“復現”十六七世紀時的習俗，劇中引用古時的言語，寫宮廷的讒媚，僧侶的專橫，平民的屈伏，都很注意。普希金晚年的歷史研究，對於他的戲劇作品顯然是很有影響的。

普希金文學的特徵約有四點：一，自然和正確，所謂現實主義，寫實有的生活。二，文學內容的平民性，描寫俄國的現實生活，取材於平民的環境，適

應當時社會的精神上的需要，普希金文學的社會的意義就在於此。三，純潔的美術的言語：普希金使文言接近白話，絕對不用艱澀的斯拉夫文調；其次，他所用的詞句，總能和書中人的身分恰切相稱；他能自由的運用語言文學，不像普通的文人，“強使小姐說太太的話”。四，普希金的天才，更在於他的“自性”，他初登文學舞臺的時候，俄國文學還在依傍西歐的門戶；俄國文學要成真正俄羅斯的反映俄羅斯的現實生活裏的需要，而且對於廣泛的俄羅斯民衆有所貢獻，普希金的功績就在於此。



## 七

### 歌歌里和列爾芒託夫

普希金的創造力，他的方法和俄國的“自性”主義，在文學中造成所謂普希金派。當然，文學家各人有各人的個性，然而同在社會裏呼吸當代的民氣；——那文學的事業本是社會的，所以繼續增長發揚光大的責任，便在後起的作家中，也必定會有共同的傾向。普希金派最著名的作家就是歌歌里和列爾芒託夫。

歌歌里 (Gogol, 1809—1852) 的“滑稽”天才，

在他最早的幾篇記敘小說裏，就已經顯露；俄國的文學評論家倍林斯基 Belinsky 說他的小說“意思很淺顯而平民化，有真實的生活理性，自性非常充分，而且滑稽的作風非常活潑，可是永久透出憂傷鬱抑的情感”。歌歌里用“火一般的舌頭”描畫小俄羅斯的風物人情。——他自己是小俄羅斯人。他亦是親切地感覺現實生活，去深思考察，所以他的小說裏的人物真切到萬分，這是和普希金一樣的。歌歌里的作風却在於他的活潑的滑稽。滑稽的性質其實是哭不出的笑，或者所謂“淚裏的笑”。他頭幾篇小說還沒有多麼深刻，到後來，譬如“舊世界的地主”，或者“記伊凡伊凡諾維池怎樣和伊凡尼契復羅維池相罵起來的”等小說裏，便不同了。著者對於自己小說中的人物，千方百計的開頑笑；老地主的迂闊，愛請客愛到肉麻……然而最終却來了一個問題：人生的意義，——那些小說裏的“英雄”爲什麼這樣庸碌，爲什麼這樣自以爲“得勁”，實際上他們一概是祇知道今天，祇知道平庸的日常瑣事，究竟爲什麼活着？還有一篇小說“大衣”描寫個雖平庸而忠實的人，自己想勤勤懇懇地做事，而

不能得適用的地方，使讀者對這種“英雄”起無限的憐惜。他最著名的著作是劇本“巡按”和“死靈”（俄國稱人口為靈魂，稱奴隸幾名為奴隸幾“靈”）。那時的歌歌里，也已經是完全“苦的”了。歌歌里諷刺世人，是要將這類的“英雄”置之於“萬目昭彰之地”，歌歌里的笑，實在是墮落者的冤。

俄國文學裏的現實主義，實際上到歌歌里纔完成；他比普希金更進了一程。普希金是“文學接近生活”的第一人，而歌歌里的描寫更注重於現實生活中之消極的惡的方面。然而普希金書裏的惡人往往還有些“甚言之也”，歌歌里却還他善的方面。歌歌里的“英雄”，善和惡結合起來，——實際生活也確是如此；歌歌里對於現實主義之深入，便在於此。歌歌里文學的特長既在於滑稽和現實主義，那麼，作者在這些現實生活中的“英雄”的心靈裏，究竟看見些什麼呢？不管他現實生活裏怎樣庸碌惡濁，歌歌里深信人人心靈之深處，總有“人性”，至少一星兩星的火總是有的。一個記錄機器的小官僚，居然亦有“新大衣”的理想，那時他的生活就已經不是無目的的了。有時歌歌里

抱憾無窮地看着：人心裏的稍稍超越高尚的傾向，生生地被我們自己抑遏摧折。他不禁要痛定思痛地呼冤：“一個人可以墮落到如此的低微無價值，如此的猥瑣鄙濁？能夠這樣變的？這像真的嗎？一切都是像真的，一切都會輪到人身上來的……”

歌歌里既然細察人心，便使俄國文學裏發現“心理分析”的方法。他既然能夠如此，便可以打開“英雄”的心箱給讀者瞧，社會上某種派調的人何以有他那種脾氣。人的心理現象如習慣氣量等等，怎樣發生，怎樣向一方面開展出去，成爲一時代的社會意識；凡此一切歌歌里能以文學的心理分析表現出來。譬如“死靈”，描寫農奴時代的衰落，經濟生活受自由貿易的激發，農奴已經無用，反成地主企業家的贅疣；於是就有人利用販買農奴爲生，甚至於因爲國家抽田稅帶着徵收農奴稅，農奴都是附於田地的，一畝田必定附有若干奴隸，買則同買，抽稅則同抽，可是國家每十年方調查奴隸數一次，十年之內農奴雖死而稅却仍舊要收；於是有一少年竟販買死奴隸的名籍，田主當然歡迎，他却只把這些死奴的契紙

和田單到銀行去押錢。書中寫他走遍各地，如此的買空賣空，奸詐的心理，分析至於極微。就是地主的吝嗇，心狠，也單就地主所住房屋，所穿服飾，和他會客的談話裏，描寫得非常透澈。然而讀者不但能看見這些心理的惡濁；著者本來就寫着那人的心病歷史，使讀者覺得那人却曾有過光明的心理，而不情的環境逼他上這條路；讀者不期然而然覺着他的可憐，而並不是祇顯得一味的可笑可惡，——那是塵俗的黑幕小說，而不是歌歌里的文學。文學的心理分析所以有社會的意義，亦就因此。

歌歌里的社會的意義還不止此。歌歌里初上文學舞臺，便以文學為服務社會的工具。社會裏的一切罪惡，他都指摘出來；地主，官僚，婦女沉溺在舊社會的陷阱裏，歌歌里描寫他們的罪惡，便是指示社會復生的道路。“巡按”一劇，指摘官吏的賄賂公行，何嘗不是使俄國社會自己認識認識自己的鬼臉；所以劇終時，戲臺上的人對着臺下說道：“笑什麼！笑你們自己！”然而歌歌里的文學覺得有一種深切的信仰，信仰那平民的偉力。著者見着高等階級的墮落，不得不

向平民說：“俄羅斯呵，你亦是這樣麼？那走得這麼快的，趕都趕不上的車子一直地往前，你亦能這樣麼？你的道路底下放着烟，你的橋底下軋軋的響動；還是這麼落後，一切都趕不上人家……俄羅斯呵，你往那裏去？”譬如，一個平庸的哥薩克女人，倒不比交際社會裏的太太，她那“母親的愛”超越一般的上等人。“死靈”裏不但有好詐的紳士，還有誠樸的平民，——那平民是歌歌里心目中的“全俄”，是他心目中的復生俄羅斯的天使呵。歌歌里的價值在於：一，現實主義的深入；二，心理分析方法的創始；三，人道思想的警覺；四，對於社會的服務，即指示當代的罪惡而號召道德的復生。

列爾芒託夫(Lermontov, 1814—1841)和普希金同時，他死的時候，普希金祇死了四年。列爾芒託夫雖早死，而已經能大展他的詩才。他是普希金派，然而他也有自己的個性，特別的天才。——普希金派的言語都是普通有教育的社會裏的活的言語；描寫的方法都是自然的，正確的，列爾芒託夫的文辭亦有這種風格；列爾芒託夫所描寫的人物比較地總是“特別

的”而不是普通的，這都因為列爾芒託夫所注意的方向和普希金不同。至於他的愛平民和愛俄國正和其他普希金派相同。他的爲人和環境却有值得記載的：他早年失母，外祖母和父親之間意見橫生；他從小跟着外祖母，雖有外國教師，有富裕的生活，而幼年所受家庭間不和的刺激很甚，教師亦不能給他真正的精神上的教育，足以安慰他的心靈。少年時同輩之間也沒有至好；他生得不漂亮，往往受女友的譏笑。他陸軍學校裏的同學，或者可以和他做個泛泛之交，然而他們的放蕩生涯又足以使他一意孤往，厭惡儕輩；誰也不能做他的知音分受他的憂樂。他生性憂鬱，小時很願意和他的愛父同居，而身體却在外祖家裏，那裏雖然供應得很好，可是誰也不能給他深情厚意的撫慰。因此他從小就是沉默多愁；對於四圍的環境，祇看見牠的黑暗方面。到少年時代，他更證實了，鞏固了這種人生觀；於是列爾芒託夫不期而成爲憂時憤世的詩人，對於人心的失望，比他幼年時代更甚。列爾芒託夫對英詩人拜倫的同情，因此也就無足怪了；拜倫著作裏的“英雄”實在是列爾芒託夫的同

病相憐的知音。那種“英雄”，大半沒有堅強的意志，然而忠恕待人，理想的道德生活太高；等到現實生活裏暴露了人類的險惡卑劣，自然感受無限的失望，鄙視一切，而自己覺得是孤寂高亢，駕凌宇宙的畸人了。列爾芒託夫自己說他和拜倫一樣，“是腐朽的世界裏的畸零之人，不過是我有我的俄羅斯的心罷了”。然而列爾芒託夫和拜倫同樣的想望那“強烈的自由的個性”。這是列爾芒託夫所以和歌歌里不同的地方，歌歌里在卑污塵俗的人心裏，看見他那“人性”的根苗，列爾芒託夫，却自覺超越凡俗。列爾芒託夫的爲人是如此，他著作裏的“英雄”亦是如此。

“當代的英雄”便是列爾芒託夫表現這種人物的最大的著作。——那書的主人翁柏雀林看着世俗的猥瑣鄙濁而失望悲觀，以致於玩世絕俗至於極點。其實柏雀林的性格有不少弱點，——他非常之高倨，利己，冷酷，甚至於對他極真摯的朋友亦是如此。然而柏雀林始終高出於庸俗的環境萬丈，因為他確是真實誠摯，決不諱造飾非；他恨極一切矯揉做作卑污鄙



惡的行爲；列爾芒託夫的描寫，使讀者感覺他那些矯激的憤世嫉俗的狂狷行爲，確是爲環境所壓迫，不得不發的。再則，柏雀林學術淵博，思想深刻，於現實生活裏確能透澈地看見自己和別人的過失，而對於人和事的評判亦的確真能夠得到他的真相。柏雀林自己說：——他實在是“兩重人格”，一個自發的行動，而別一個分析的觀察；他這內部生活裏的“觀察者的人格”正能養成他那深刻強烈的情感。柏雀林始則用強力毅志，求得一高加索邊境喬治亞民族的女子的愛情，然而不久便厭倦；那女子後來始終被他的仇人殺死，——（那殺人的喬治亞人本來受柏雀林的騙而失心愛的馬，又曾愛那女子；）——女子死後，柏雀林也就絕口不再提前事了。後來他又在高加索某鎮遇見梅麗女郎，他並不愛她，然而他對於以塵俗惡劣的手段取得梅麗歡心的少年，却竭力破壞；少年恨他而造作謠言，毀謗梅麗和他的名譽；他於是和少年決鬥，少年被殺，弄得梅麗有不得不嫁柏雀林之勢，女郎的母親親自和他說；他却毅然拒絕而去。列爾芒託夫的戲劇“假面具”和歌辭“魔鬼”裏，我們還可以看見

柏雀林的種種化身。強盛的個性對於庸俗的抗議聲，——正是當時俄國社會歐化後的必然的現象。列爾孟託夫的抒情詩裏，亦時時可以發見這種情緒。

列爾孟託夫的抒情詩在他著作裏占很重要的地位。文辭的美不讓普希金；而列爾孟託夫簡短的“鐵”詩更能鐫入讀者的心靈；使人感受他深切沉痛的情感；詩人的情感細膩而且繁複，他的詩境當然亦是如此。列爾孟託夫寄託他那高尚的理想於他的詩歌裏，人心的映射祇有這理想是最良善的；自然的景物感人，正是他能震動心靈生活的偉力；當然，如此之不滿於現實環境，難怪詩人的想像裏湧現出不可企及的將來，大多數的詩，都在於對人心的失望，厭棄現實社會的猥瑣鄙污，而渴望光明。詩人不看見絲毫美善：——世俗已無高尚的人類理想，不能見到高貴的事業而有所憤發；甚至於連疾惡復仇的強烈的動象都沒有；社會生活真正是汗水一池，滯着不淌，無善無惡的庸俗生涯！“詩境的幻想，藝術的創造，”離人們太遠！預言家的詩人，苦心殫力地宣傳“道德之復生”，反而遇有庸衆的仇視；庸衆對於詩，好似一柄鏽

蝕的寶劍，不過玩具而已。詩人高出於庸俗，他的憂樂既不能得絲毫的同情，自然覺得精神上孤寂不堪了！

因此，列爾芒託夫的詩，實在可以說是主觀派的。他的詩思，一大半是研究他自己個性的好材料，而不是震動當代社會的思想。雖然，不但外表的文辭足以使列爾芒託夫成爲普希金派中最突出的天才；就是僅僅他的個性已經是普希金時代俄國社會動象中的一個象徵呵。

## 八

### 斯拉夫派和西歐派

尼古拉第一時代（1825—1855）俄國社會裏對於自己的歷史和將來，發生幾派不同的觀點。爭論的出發點，就是彼得大帝維新政策的真意義。這種流派各自影響到文學上去，——因為那本是社會意識的自覺。當時總共有三派：一，政府的民族性論；二，斯拉夫派；三，西歐派。斯拉夫派和西歐派同時却是和政府所主張的民族性論相反對的；後兩派的功績正在於警覺社會，提起許多政治問題和社會問

題；後來這些問題之中能解決的愈多，俄國社會的自覺也就愈深。

政府的民族性論以爲俄國民族自有特性，比一切民族都好：——俄國民族有基督正教，有禮教的宗法社會；因此國家制度當然不能與西歐相同。俄國的正教，君制，民族性是偉大的力量，非此不能有榮譽的(?)過去，非此也無從得光明的將來。西歐的制度風俗與俄國却不適宜；一切維新政策都有些危險。這一派的見解簡直自命俄國是文明禮教最盛的國家，更不用向西歐學步。當時此派見解是政府所贊助的，因此一切俄國式的野蠻狀態：法庭裏肉刑的殘酷，言論的禁錮，賄賂的公行等等，都保存着文風不動；——那歌歌里的“巡按”，幸而有尼古拉第一親筆批諭才准開演。雖然，當時的青年，往往因研究哲學，漸漸結社集會相討論，造成民間的理論努力：——一派成爲斯拉夫派，一派成爲西歐派。

斯拉夫派以爲西歐正在崩壞之中，西歐文化的根底便是異教的；西方的教會要問世俗的政事，(羅馬)，便拋棄了宗教的真正職務，僅僅有理智的勸諭。

俄國受基督正教於維贊斯，向來不問世俗的政事，所以能盡力於熱烈的信心的激發，信仰的情感普及於平民的意識，——決不單是理智方面的教義。俄羅斯的國家亦是所謂“根據於信任心的平民與政府之間和土地與國家之間的聯合”。西歐有貴族，——出身便不平等；俄國祇有勇士階級，——是以個人的功勳取得尊貴的地位的，而不是靠出身的。平民之間有農村公社（所謂“密爾”Mir）的組織，是俄國國家的基礎；公社之中人人平等，皇帝僅僅是全國大公社的代表；向來平民有表示意見的權利(?)，所謂“輿論的力量歸平民，政權的力量歸皇上”。斯拉夫派既然有如此的意見，所以對於彼得大帝的維新很表示懷疑。他們以為彼得以前，俄國自己本乎“俄國精神”而自然發展；彼得大帝強納俄國歷史於新軌。——然而平民之間總算還保存着俄國精神的高尚理想：平民的正統信仰（希臘教），密爾的農村公社，寬恕偉大的精神；——所以俄國之光榮的將來，正要惡化的上流社會融入平民，——那時，平民的理想便可得以復生。

斯拉夫派之間的意見，雖然各有短長，而大致如

上所述。這派的代表便是霍蔑夸夫，亞克薩夸夫，吉聯葉夫斯基兄弟。亞克薩夸夫極注意研究古代俄國歷史；他很不贊成“彼得時代”的政策；注意大多數平民的利益，和深信平民的偉力，——這是亞克薩夸夫的特點。吉聯葉夫斯基兄弟却注意於宗教上哲學上的問題：希臘正教和西歐各派基督教的比較，正教則真正基督教精神。他們以為墮落的西歐文化祇有正教是以救牠。霍蔑夸夫亦很贊同他們的意見，而且他還是一個有天才的詩人，思想家兼歷史家。還有華陸葉夫更想創造俄國的科學，以與西歐的相對待，並且超過西歐。

斯拉夫派的事業確有偉大的意義：——他們提出許多歷史上哲學上的問題，而想解決；那種解決方法，不期而引起真正科學態度的研究俄國問題；再則，他們指摘當時社會的缺點：反對一切非正義不人道的行爲，攻擊農奴制度；他們也居然創造一個理想的社會制度，而且求牠實現；他們是死寂的俄國社會的勁敵。雖然，他們理論之中含有無限的矛盾。——文學評論家安德聯葉維池 E. Soloviev-Andreevich 說：

“斯拉夫派的確是階級的理論。斯拉夫派的最好的份子，都是可敬愛的舊時貴族階級的代表……”

西歐派與斯拉夫派剛剛相反：他們以為西歐文明有很大的價值。西歐文明對於俄國的歷史，文學，教化，確有很大的意義。誰能否認西歐文化史中人類精神勞動的結果：對於個性，法律的尊崇；義務權利的觀念；風俗習慣的文明；進步的傾向。彼得大帝的維新當然是俄國歷史上的功績而不是罪惡，是俄國文化接近全人類的文化的偉大的開始。西歐派代表茶亞達葉夫 Chaadaev 說：“應當說實話，彼得大帝的事實是很偉大的。他說的話真有深意：你們看不看見那樣的文明，幾許精力的結果；你們看不看見那些科學藝術，幾世紀積蓄而來的？可是這些都可以是你們自己的，祇要你很少誇張誇張自己的野蠻性……”

倍林斯基 (Belinsky, 1810—1848) 是西歐派的健將，他是俄國“偉大的”文學評論家。個性的權利對於他是高出於歷史，社會，甚至於人類。然而他同樣尊崇社會的要求，“個性無社會便不成立。”歌歌里晚年



反動，傾向於“俄國文化”派；倍林斯基便有一信給他，說他的“書札選錄”裏，那些解決社會問題的意見，很違反文化和人道的思想。倍林斯基極重視文學，他說：“文學是社會的自覺之文字的表現。”當時赫爾岑 Herzen(1812—1870)俄國第一個革命文學家，社會主義家，正在海外(倫敦)辦一雜誌名“鐘”，和倍林斯基相呼應。倍林斯基主持的雜誌“現代者”和“祖國雜記”，亦竭力引起當時社會對於西歐生活的興趣：有社會現象和文學現象的討論，科學思想和政治思想界的新消息，以及社會改造理想(如聖西蒙，傅立葉等)。西歐派從事於翻譯科學和文學的著作很多，更注意於美文作品的有社會的意義的(如讓德，許俄，迭更斯)。

總之，斯拉夫派於歷史研究方面，多所貢獻；而西歐派除討論歷史社會問題以外，更注意於美術，文學，科學的通俗化。西歐思想表現於小說詩歌裏，大足以輔佐俄國文學思想的發展；西歐派的文學家指摘現代的缺點，往往能引社會的注意於未來的高尚理想中的社會。

## 九

# 農奴解放與文學

倍林斯基的個性主義其實已經與列爾孟託夫的個性主義大不相同了：——列氏的時代祇有孤寂的高尙的個性，倍氏的動機，却已經有平民個性化的勢力增長，求舊制度的改造了。前者是個性對社會的憤慨聲，後者却是個性對社會的進攻，——資產文化的結果自然如此。倍林斯基“致歌歌里論書札選錄”的信裏說：“俄國現時最緊迫的問題，就是：農奴制的廢除，肉刑的停止，至少要求現有法律的發生效力。”

俄國當時的環境往往使社會問題不得不用文學的語調，比較隱藏的詞鋒來討論；所以農奴問題在俄國文學裏映射得格外明顯。其實在十八世紀，文學裏已經涉及這一個問題。到歌歌里的“死靈”尤其顯然；然而歌歌里祇描寫到地主的生活，而且還是窮鄉僻縣的所謂舊式的地主；讀者祇能籠統地感覺俄國農村生活的愁慘。——那還不是農奴階級要求解放，或者農民階級要求自由的經濟發展之呼聲。

尼古拉第一時代之末，社會意識却成熟了；即使還不能在出版界發表這種新思想，而在各種秘密結社裏却已經很熱烈討論倍林斯基所提出來的問題。當時（一八四七年）亦就發現杜格涅夫（Turgnev 1818—1883）和葛黎歌羅維池（Grigorovich, 1822—1899）的著作，與農奴制度大有關係：——如杜格涅夫的“獵人日記”和小說“安東·歌聯美嘉”，葛黎歌羅維池的“農村”。杜格涅夫的著作，描盡農民之間的各派人物；最初還祇是對農奴的憐惜；後來竟就表彰農民裏很有深思毅力的人，道德的本能非常之純正而且敏捷，——他們却真能與自然融洽，宗教信仰很確定，忍耐刻苦

的精神很高尙，而且往往有詩意，有平淡素樸中的藝術的天才（“歌者”）；杜格涅夫更能解釋這種農民人生觀養成的原因，——細細地描寫他們的環境。農民之間當然亦有不少墮落的份子；那却大半都是已經有較富裕的生活的，——俄國人所謂“慳骨的鄉農”。至於地主的爲人，杜格涅夫却描得庸凡暴戾，祇有很少數是有人性的，杜格涅夫這些雜談小說，對於農奴制度的內容，可以說揭開了幾十重黑幕；農民的蠢笨愁苦和忠實誠樸——顯然地證實農奴制度的不可不廢。

杜格涅夫的傳奇長篇小說更能進而描繪農奴解放時代的俄國社會，——那貴族，地主，青年等的“時代情緒”。如：“魯定”“貴族之巢”，“前夜”，“父與子”“煙”“新”。貴族之間當時亦有一種運動；所謂“識時機者”的杜格涅夫，他每一部小說出來必定能寫出當時這種運動裏的一派人物。杜格涅夫的天才在於客觀性的嚴格，——他向來對於無論那一派調的人都不知褒貶，而祇是寫生的描畫。俄國當時社會的自覺，在杜格涅夫的文學裏，確有圓滿的映影。

龔察羅夫（Goncharov, 1812—1891）亦和杜格涅夫

夫一樣，是農奴解放前的俄國社會之寫生家。他的傳奇小說“平常的故事”，“阿蒲洛莫夫”，“懸崖”描畫當日的俄國農村，和這種農村制度裏的舊派人物。然而龔察羅夫所描寫的青年却不得勁。不過他的才亦在於客觀的形容，而且非常細膩精緻。

從杜格涅夫和龔察羅夫的小說，我們可以看得出當時俄國智識界的通病，就是所謂“多餘的人”。“多餘的人”大概都不能實踐，只會空談，其實這些人的確是很好的公民，是想要做而不能做的英雄。這亦是過渡時代青黃不接期間的當然的現象。

當時貴族青年的教育往往是二重的。一方面，照着舊式的“老法子”：——羣奴僕捧着，保姆，師傅。同年伴圍着；在這種環境之中，他從小便覺得是個“人上人”，怠惰而驕倨。父母祇知道叫他吃好的，穿好的，不要勞苦着。幼年時看着父兄的模樣，自己早已認享福是當然的，利己主義深入骨髓。譬如阿蒲洛莫夫長大了，聽見他當差的把他比別人，就要生氣；“他不是‘別人’，‘別人’是要做工的……他長到這麼大，却從沒有自己穿過襪子。”別一方面，譬如“貴族之巢”裏

的菲獨爾却偏偏受極嚴厲的教育；科學呢，祇研究些自然科學，國際法，數學等，甚至於學銅匠；這種教育，又是一種極端，“使小孩子的頭腦裏弄得亂七八糟，勉強而且矯揉做作的很！”總之，當時的教育是沒有系統的；所以阿蒲洛莫夫進了大學之後，渴望着智識，夢想着爲社會服務，而始終出不了寂靜的家庭生活；菲獨爾亦是如此；而魯定更竭盡心血地組織學生自修會，趕緊出國留學。青年時代過去後，進了社會，他們這種人能做什麼呢？最有用的智識還祇是大學裏勉強研究到的（哲學，歷史，美學）。然而大多數祇能做合於邏輯的深奧的辯論；實行的時候，却仍舊是手忙足亂，——簡簡單單的請客條子也寫不成。那些辯論大半是抽象的；而當代社會思想就只停滯在抽象的題目。——這已經是跳出凡庸黯澹的灰色生活之第一步了。他們的弱點當然亦非常顯著：這一類的英雄絕對不知道現實的生活和現實的人；加入現實的生活的鬥爭他們的能力却不十分夠。幼時的習慣入人很深，成年的理智，每每難於戰勝，——他們於是成了矛盾的人。阿蒲洛莫夫雖然有幾千幾萬的改良農

民生活的計畫，而到頭來還是一場甜夢：魯定辦一樁事，拋一樁事，總不能專心致志，結果祇能選一件最容易的，——爲革命而死；菲獨爾鼓着十二分的勇氣，一遇着愛妻的變心，便心灰志墮。魯定當他愛人娜塔勒雅毅然決然地問他“借遁”辦法的時候，他却弄得手足無所措，祇有勸她遵從母命的一法。阿蒲洛莫夫也是遇着他的沃勒嘉而顯得猶豫遲疑，始終不能聽她那些“激將”的話。魯定可以一面談論風生，一面絕不注意他的談風能影響到聽者的心靈；菲獨爾承認他記憶着自己的時候多，而很不注意別人：他遇見他的愛人麗沙，方才受很大的感動，而竭力改良他的農民的生活狀況。俄國文學裏向來稱這些人是“多餘的”；說他們實際上不能有益於社會。其實也有些不公平；他們的思想確是俄國社會意識發展中的過程所不能免的：——從不顧社會到思念社會；此後再有實行。——他們心靈內的矛盾性却不許他們再進了；留着已開始的事業給下一輩的人呵。前輩和後輩的思想界限，往往如此之深刻，好像是面面相反的，——實際上呢，如“父與子”裏的“英雄”巴札羅夫等，

雖然也是些“多餘的人”，却是社會的意識之流裏的兩段而已。

然而，杜格涅夫和龔察羅夫的小說裏，也不僅見這些消極的情緒。譬如“前夜”裏的海侖和殷沙羅夫，“阿蒲洛莫夫”裏的沃勒嘉，“貴族之巢”尾聲裏的菲獨爾，便是著者的理想和熱望的表示。假使在農奴時代這派人物還不過是一個空願望，那麼，農奴解放之後，俄國社會裏起了大大的變化，那些實行家也就漸漸成爲事實了。



# 十 六十年代

俄國社會思想裏的六十年代，大致從克萊摩戰役(一八五三一五五年)算起到一八六六一七〇年為止。其間一八六一年的二月十九(農奴解放詔書公布之日)是一個“蜂腰”。克萊摩戰役之前俄國政府派的思想，所謂“民族性論”，以為俄國政制非常之好，沉迷不悟。這次俄土之戰暴露了不少“俄國精神”：——賄賂公行，盜竊國庫；對於法律沒有正確觀念，無所謂義務心，無所謂社會事業。於是政府不得已而改絃易

轍，預備大行維新政策；民間雜誌輿論也都要求解放農奴。農民解放了；一八六一年之後，破壞的思想完成了自己的事業，社會上又要想到此後的建設。

當時雜誌界大放光華；對於俄國生活裏的一切弱點攻擊得不遺餘力，——滑稽雜誌尤其多，因為可笑的材料實在不少：——法廷，官僚，警察等等。大雜誌如“現代者”和“俄國話”，更有對於一切社會問題的詳盡討論。赤爾納塞夫斯基等的事業正在這一個時代。

六十年代的思想，大致在於否認以前的俄國式文化，而進於社會事業。社會和家庭之中，向來個性受着無數重的壓迫：必須解放個性。個性壓抑的原因，最重要的就是一切宗教的宗法的謬見；所以首先便要尊崇理智和思想的自由。於是對於一切懷了疑竇，對於一切加以批評。社會裏對於自然科學的興味不期而大增：一則要討求人及自然的關係而定出新的人生觀；二則自然科學增進考察分析的能力，可以漸漸免除武斷，而得真正的智識。對於社會的病態，六十年代的人當然亦不能不研究。病的原因一方面固然

在於官僚的墮落，別方面也在於平民不能認清自己公民的責任。於是所謂共同的幸福，便成六十年代的理想；必須造成這樣一個社會；——其中個個份子都不受苦而且能享共同的福利。那時所謂貴族的觀念，因有此種社會思想當然漸漸消滅，而發現所謂“平等職業者”——就是做社會事業的人，“各種身分的人”都是平等的。藝術科學一概祇承認於社會是有益的；道德觀念也應當完全根據於理智，而不應當偏於感情；——於社會有利的行爲便是道德的。爲着這些社會福利，所以爭農奴的解放，男女的平權……假使說，六十年代的人有時過於褊激（如絕對否認純藝術等），那麼，這也是爲反對舊派的鬭爭所激發的，並不是拿來做非笑六十年代的話柄。雖然六十年代的人各有所注意，譬如赤爾納塞夫斯基 (Chernyshevsky) 決定藝術對於現實生活的職任，描畫理想社會，杜薄羅留白夫 (Dobrolyubov) 則以藝術反映現實生活的正確與否爲觀點。皮沙聯夫 (Pisarev) 就指示現實生活對於科學藝術的要求。然而大家同是要求社會的獨立性之增加。

六十年代運動的代表在文學的著作裏，要算赤爾納塞夫斯基，柏蔑洛夫斯基(Pomyalovsky)和席勒美海洛夫(Sheller-Mikhaylov)然而同時代的文學家也能表現一部份的六十年代。譬如龔察羅夫的‘懸崖’和杜格涅夫的“父與子”。固然不錯，他們兩人往往不能得青年的真相，可是藝術家是詩人，——他們所反映的現實是已經濾過的。杜格涅夫的巴札羅夫祇是六十年代中之一派(虛無主義者Nihilists)，而且是消極方面的；巴札羅夫以爲凡是前輩所尊崇所創立的東西，一概都應當否認：對於藝術的愛戴，家庭生活，自然景物的賞鑒，社會的形式，宗教的感情——一切都是非科學的。然而他在實際生活裏往往發出很深切的感情；足見他心靈內部的矛盾：——理論上這些事對於他都是“浪漫主義”。杜格涅夫看看巴札羅夫是一種暫時的現象，——社會的人生觀突變的時候所不能免的。然而巴札羅夫之嚴正的科學態度，性情的直爽而沒有做作，實際事業方面的努力，——都是六十年代青年的精神。

赤爾納塞夫斯基的小說“怎麼辦呢？”——雖然在

藝術方面并無很大的價值，然而作者指示個性與社會的衝突的解決方法。個性的幸福，決不是與社會的幸福相對立的，——個性的快樂，個性的生意，正在社會的幸福裏。人看着四圍環境的醜陋難受，難道心上能夠舒服，難道便能安於私人的福利？他那小說裏的英雄爲着改善環境（社會）而自己犧牲呢。

柏蔑洛夫斯基的“市僧的福氣和莫洛託夫”，描寫莫洛託夫一心祇知道個人的福利，費盡心力，歷受艱苦，居然得到了。——然而讀者覺得那福氣實在沒味，就是莫洛託夫自己在目的完全達到之後，也仍舊落得個“唉！多麼氣悶！”的結果。

席勒美海洛夫有許多小說：“爛池”，“老巢”，“別人的罪過”等。大概他的作品能連結社論和美文爲一。他的思想亦以爲共同的幸福必定是可能的，理智的功能應當駕乎一切之上。批評家說，他的著作藝術方面太差，其實他自己說：“著作家不以描畫爲貴，而在乎有思想。有描畫而沒有內容，那算什麼？祇有藝術的形式而實在沒有向俄國社會說出什麼，那又有什麼用處？”

六十年代還有沃斯德羅夫斯基(Astrovsky)的戲劇；他的作品描摹那舊式的和新式的官僚，理想家的官僚“苦日子”，內地的演劇家（“樹林”，“天才和崇拜者”），作惡的慣家（“狼與羊”）等。——大致是寫十九世紀中葉和六七十年代的俄國生活。他第一個想到商界的題目，並且寫及俄國內地（“貧非罪”，“雷雨”）俄國當時的商人都是黑暗愚蠢而又兇暴；他們的威權之下：——妻子親戚，夥計，奴婢，一大堆臣屬；這裏竟看不見絲毫光明的朕兆：反抗的表示不是說謊和祕密作弊，便是自殺；商人對於智識道德沒有絲毫見解和傾向，——對於有志者的一舉一動反而引為笑談。沃斯德羅夫斯基的著作大足以引起社會的注意；何況正在六十年代，那社會的新活力高漲的時候。俄國文學家沒有不反對“市儈主義”的；而沃斯德羅夫斯基更是一員健將；而且他的著作彷彿預言着那七八十年代理想派的社會運動陷入市儈主義裏的失敗呢。

# 十一 七十年代

六十年代社會力高漲之後，就有七十年代的反動：一部份人以爲維新政策不能滿意，改造事業沒有澈底；一部分反以爲農奴解放及一切新政是“俄國”衰弱的原因。政府的鎮壓政策漸漸引起社會裏積極派的抑鬱的情緒。當時就又有新派的人物出來——社會裏是如此，文學裏亦是如此；這時的時代精神便是所謂“懺悔的貴族”，因爲六十年代以來大家承認祖先苛刻農奴是罪惡，所以智識階級自己覺得所受

的教育，衣食都是欠農民的債。極願意走近些看看農民，幫助幫助他們，自己犧牲家庭的幸福，上等人的特權；對於農民的勞動忍耐刻苦都認為是神聖的。那解放農奴不過是還債的第一步；連智識階級自己的“復生”也得賴神聖的勞動。“往民間去”一則自己安安良心，二則學習學習“農民世界”裏的原理（密爾的農村公社，勞作協社，家庭手工業），——那時理想中的社會關係。

於是所謂“民粹派”就發現；他們以為俄國的經濟發展可以有另一途程，超越資本主義而立達社會主義。固然，民粹派的所謂“平民”，大半是抽象的理想，常常把富裕的慳骨鄉農當做平民。然而往民間去的運動確是親切知道平民需要的方法，而且可以宣傳變革社會經濟制度的思想。其實“親切知道”平民的文學，在六十年代已經開始，譬如列維託夫，聯塞德尼夸夫，納烏莫夫，當時農民的社會已經為此著作家描寫得很透澈：農奴制度雖然已經廢除，而農民受鄉村官吏，富農，商人的欺侮壓榨，所處地位，實在艱苦；即使讀者看見農民酗酒遊蕩的惡現象，也不禁表



同情而發憐惜的情感。他們幾個人開始的文學事業到七十年代便成時代的總流。

七十年代最出衆的文學作品便是烏斯屏斯基 Uspensky 的“苦工”，“小孩子”，“地之威權”，“沒有自己的意志”等等。烏斯屏斯基遊歷俄國內地，看見各地鄉村裏的情形，而所得感想非常之難受。他的意思以爲智識階級和農民離得很遠，好像說的兩種言語，你不懂我，我不懂你，——兩者之間的人生觀不相同，精神上的需要不相同；智識階級接近農民的嘗試始終失敗了！烏斯屏斯基描寫農民的密爾，並無絲毫理想化：“大家讚頌的公社（密爾）制度既不能免孤老鰥寡的勞動，又釀成作惡的棍徒，甚至於偷盜放火，而農村公社隨意的烏合之衆實行審判這些罪犯；——這種制度真在崩壞了……農民的‘自治’裏原來沒有絲毫社會力。農民第一件心事便是要錢。”那些慳骨的鄉農專門重利盤剝貧苦的農民，仍舊使他們墮入經濟的奴隸制度。烏斯屏斯基的深意在於那民粹派所以爲理想社會的基礎的“密爾”公社，——其實是很平常的生存競爭的工具，譬如蟻蜂的羣君；到現

在經濟發展的社會裏實在並沒有繼續存在的必要。

農民生活的作家還有茲拉託夫臘德基 (Zlatovratsky)，他的思想和烏斯屏斯基差不多。他亦是不恭維高等階級，(僅祇看重智識界的能俯就民衆者而對於俄國的農村却並不存什麼理想。他固然沒有烏斯屏斯基那樣悲觀；然而他亦覺得農民之中傳染城市僧生活的份子確實是公社崩壞的象徵。

薩勒斗夸夫史赤德隣 (Sartykoiv-Schedrin) 亦是這時代的明星。他是所謂“社論家的美文家”——他的作品之間最注意的是社會問題；此等作風是七十年代的特徵；小說裏已經不寫整個的一種“派調”，像四十年代的似的；而祇寫一個一個的問題。社論家的美文家往往先有一種理想，而後用文學的描寫從側面襯託出來。史赤德隣的著作很多(“內地通信”，“一個城的歷史”等等；他的著作都是當代社會生活裏最緊迫的問題。大致他的文調是滑稽派的，對於黑暗的社會拚命的嘲笑，嘲笑之中却還帶着哭聲。尤其是七十年代的作品，描寫那農奴解放後地主(“塔什干的老爺”)，靠着國庫贖地的錢，荒淫恣樂，那種墮落的神態

真是俄國社會的痼癩。

迦爾詢 Garshin 在七十年代更占一個特別位置。實在說來，他的作品適應當時問題的很少，然而全人類的總理想是他的文學創作的特徵，——那是七十年代道德思想的結晶。當時正是自我犧牲，仁義，人道，共同福利等思潮高漲的關頭，——迦爾詢便取這種傾向，可是他自己更加以反抗惡念的道德精神。他的作品“四天”和“胆怯的人”經過愛國教務與人道精神的劇戰，心靈裏才放得穩一個新人生觀；而“紅花”裏的“英雄”費盡心血，方纔摘去那萬惡凝化的“紅花”。然而迦爾詢的拒惡非戰並沒有光明的遙遠將來理想做背景。所以他一篇“說那未曾有的事”的小說裏，寫着人蹂躪死許多和和平平談着話的螞蟻，——他不禁墮入悲觀，深信世界的事都是偶然的。這種情緒確也可以代表一部分的“七十年代的人”。

七十年代思想的科學淵源，出於六十年代的臘符洛夫 (Лавров)，而繼臘符洛夫的便是美海洛夫斯基 (Mikhayl ovsky)，美海洛夫斯基是民粹派的社會學家，他的思想最足代表七十年代的社會情緒：“我們明白

了，認識人類的正義和人類的理想全靠着平民幾百年來所受的苦難。我們並不負這些苦難的責任；亦不因為靠着他們的受苦而我們能享受教育，便是我們的罪過；——譬如鮮紅的花，吸盡了植物的精華，並不因此便算是花的罪過。雖然我們譬如這花，偶然的命運如此，使我們多所取於過去，我們却不願意再取之於將來……我們已經覺得我們是平民的債戶。也許平民的真理裏並沒有這一條債據，然而我們的事業和生活裏首先便記着這件事，有時並且是無意之中的。我們可以來爭辯債的多少和還債的方法，然而‘債’總已經攔在我們良心上，我們願意還這個債。”這番話便是七十年代的精神，不過應當說明，美海洛夫斯基的所謂“平民”，不僅限於農民；他亦有一篇小說“轉變中”，寫懺悔的貴族“感覺着自己對於自己的社會地位負着重任”。其實懺悔不是個人的，而是當時的社會自覺。

## 十二

### 平民運動與六七十年代的文學

十九世紀後的下半期，俄國文學大盛；文學的作品非常之多，內容亦非常之豐富，讀者社會也就大大的開展。這興盛的原因却並不在於文學派別的多，變化的速。從歌歌里以來現實主義的道路大闢，直到二十世紀的初年並沒有十分大的變化。現實主義有時稍加變更而成所謂“自然主義”，——不是文學的創作而僅僅描寫模倣環境，文學成爲攝影。這一派僅僅略盛於六十年代，此後稍有天才的作家必不願單純

的模寫。所以原因不在於此。文學的興盛却在於牠能表現生活。赤爾納塞夫斯基說，藝術應當為生活服務，為現實指針，那時文學才有“社會的意義。”六十年代俄國社會對於自然科學的興趣，對於唯物哲學的傾向大半亦反映於文學：祇有很少幾個作家取題材於較遠的對象。讀者，亦往往忘掉作品的藝術價值，而祇要他能談着當代之問題而中肯。譬如小說“怎麼辦呢？”以及席勒美海洛夫的作品都是如此。因此，但可以問一問，文學所能貢獻於社會的多少？他反映十九世紀俄國的社會思想到多大的範圍？

俄國六十年代開始的平民運動一方面是受文學思想的促進，別方面却超越前一輩的文學思想而更進一步。——農奴解放運動實在於經濟現象裏的客觀的必然，社會意識隨之而激變；舊時代的貴族青年“往民間去”是無意之中執行起那資產階級的革命的使命。穩健的四十年代的文學家如屠格涅夫，龔察洛夫等早已落後；他們的著作所描寫的青年往往引起誤會，——有好幾部小說很受當時革命青年的批評。雖然，屠格涅夫等的文學裏至少也有六七十年

代的俄國的大概的映影，並且是很沉痛的社會的自覺。

當時的著作家確有一個共同的特徵：擴大文學的範圍，發見“平等職業者”，——就是各種身分的人對於貴族文化的抗議聲。當然，那四五十年代的文學家不能領悟到這等人的心靈的需要，不能體貼到這等人所經受的苦痛。新時代的文學顯然反映各種新階級的心理。六十年代的文學大致表現城市裏的智識階級生活；七十年代的，——却注意於農村平民及其與別的階級的關係，除上兩節所述的文學家外還有小名家：如沃摩列夫斯基，薩莎第摩斯基，羅仁，赫復施岑斯嘉女士等，都是這一個時代的精華。他們雖各有特長，而實在同是六七十年代思想的前驅。

六十年代的思想，最主要的便是實行建設新生活，——新生活的進攻舊制度，真是一場惡鬪，而這種鬪爭恰好在文學裏得有圓滿的反映。文學裏和現實裏的英雄都奮發勇猛的向着舊思想進攻，——當時社會上養成一種特別的所謂新派青年，否認一切舊宗教，舊宗法社會的謬見，祇承認純正的科學，唯

物論的精神非常澈底。婦女問題到此亦有新的解決；四十年代俄國初得文明社會的婦女觀，以爲“她”是神聖；如今却明明白白地答覆“她既不是奴隸，亦不是神明”；——那婦女神聖觀，實在說來，是封建時代武士道的剩跡。於是關於婦女解放和家庭問題，同時翻四十年代的舊案，那時以爲家庭是神聖的天責，雙方的貞操非常之着重；六十年代的人却不能容受。婚姻僅僅是“知心”的結合，不但“有計算的”婚姻不合真理，就是心理變更之後的勉強結合，都是不應當的。所以小說裏往往着意描寫自然的愛，每有故意解除舊婚姻去成就新戀愛的。寧可公開的解約，不要弄到私奔。至於親子關係的問題亦更進一程：兒女的自由當然要更加擴大，父母應當放任子女自由選擇職業；可是同時子女完全依賴父母養育也引爲可恥的事，應當自食其力。文學裏關於這些問題，很注意地描寫；那時代的小說裏的“英雄”，往往都是和舊社會奮鬥的青年。——不論是成功是失敗，無不深切感動讀者，暗示社會問題解決的趨勢。俄國那時經濟動象裏的激變，竟假手於文學而轉變那社會的思想和關



係。

平民和智識階級之間的關係問題在六十年代末和七十年代初，便從實際運動中顯露到文學思想裏來。平民生活映射在烏斯屏斯基等的小說裏顯得非常慘淡。七十年代時描寫平民生活的作家便更進而解釋困苦的原因和民衆心理的背景。民粹派的“密爾”於是漸漸脫去理想中的幻影，而顯露崩敗的朕兆；赤裸裸的表現實在情形，引起批評的態度。——平民的黑暗，要求智識階級的指導。那“懺悔的貴族”往民間去還債，驚醒平民，要求社會改良，或者簡直預備改造社會。所以從“民族的”民粹派到“平民革命”的民粹派，——就表現那時社會情緒的激發程度，可以分出不少等級，這些運動在文學裏的反映，如屠格涅夫的“新”，（郭沫若譯為新時代）以及烏斯屏斯基和茲拉託夫臘德斯基的作品，都很明顯。可是社會自覺的猛進又急轉直下而另有一個方向去發展了。

## 十三

### 託爾斯泰和朵斯託也夫斯基

俄國社會思想從七十年代起，已經發露反動的潮流，——那是西歐派大勝後的尾聲，却亦是俄國社會進化急遽的複影；資產階級文化戰勝貴族階級文化的過程裏，突然添入無產階級文化的熱血，那時徘徊中途的小資產階級，心驚意亂激而退走，“遁入古俄渾樸之鄉”，這一派的代表便是託爾斯泰(L. Tolstoy, 1828—1910)和朵斯託也夫斯基(Dostoevsky, 1821—1881)。

託爾斯泰是有名的兩重人格：一方面他是藝術家，別一方面他又是哲學家道德家。他的著作幾乎顯然把他的人格分成兩截，轉灣的關頭便在七十年代末。然而實際上考察起來，他第二期的思想在第一期裏已經伏流：實在並沒有轉灣，——不過第一期是用的藝術的言語，第二期——却是抽象的哲學術語而已。

他的“兒時”，“少年”，“青年”裏的“英雄”已經有分析考察的偉力；還沒有經受實生活的痛苦，他就竭力增進自己的精神力量：幻想着，可是一遇見現實，那幻想便失所依據。他的根本思想却始終在“人應當向着至善 這種傾向是可能的，容易的，並且是永久的”。“地主之晨”及“哥薩克”裏，更加明顯地表示不滿意於現生活，不滿意於普通人所謂幸福，所謂生活的目的。“哥薩克”小說裏的“英雄”，住在哥薩克之間，差不多祇知道自然景物；“這與鹿豕遊”的生涯，使他斷定：“幸福——就是這個！——就是能為別人而生活，這是很明顯的。人生來便有幸福的需要，當然這種需要是合理的。可是要想利己的滿足幸福的需要：

去求富貴，名譽，生活的舒服，戀愛的快活，那却亦許為環境所限，永永不能盡如所願。可見是這些奢望不合理，而並不是幸福的需要不合理。怎樣的願望，便可以不論環境如何都能圓滿呢？怎樣的？博愛犧牲！”

託爾斯泰有四篇論戰爭的小說，比迦爾洵的尤其深切：——向來戰爭在小說裏是描寫英雄功績的佈景；到託爾斯泰便不同了：——“野花繁茂的平原上滿堆着死屍；可是那光華的太陽却照着蔚藍的海面，閃爍着金色的陽光。幾千萬人聚在一塊，看着說着，大家微笑着相見。這些人，這些基督教徒，宣傳着博愛和犧牲的正道，如今看見自己做出來的這等好事，難道對着那給他們生命，使他們畏死，並且愛善和美的人（上帝），不要突的跪倒，垂着樂生欣幸的熱淚，互相擁抱，像兄弟似的麼？”

一八五七年他出國遊歷，墮入西歐的市儈主義，更使他的人生觀鞏固，而覺得文明的可恥。他曾經有一次看見幾百人住的華麗旅館前，有“乞丐的歌者”，不但這些富人一個錢沒有給他，甚至於還要戲弄嘲

笑；他以爲“這決不是人的本性，而是社會發展中某一時期裏的惡象”，所謂文化，決不應當撲滅人心裏的愛火。

託爾斯泰的大著作，第一便是“戰爭與和平”描寫十九世紀初年的政象和當時反抗拿破崙的“祖國戰爭”。歷史上的真英雄之外，還可以看見許多俄國舊式的地主……然而最可以注意的便是這小說裏的“幻想的哲學家”彼埃爾。彼埃爾的幸運不佳，精神力確是很偉大的，可惜不能運用，不能對於自己和親人有所成就或補助。基督教義和現實的惡象之間的矛盾，使他不得不厭惡生活，憤世嫉俗。他遇見平民的人生觀（農民撲拉東），就不由得他不頂禮膜拜；他因此深信個性的微小，——那命運的恆軌和理智的偉大到如今方才發見。“戰爭與和平”的藝術上的價值非常之高貴，——所描寫的人物又多又精細，託爾斯泰的文才，正因此而能在俄國獨樹一幟。

“安娜·嘉聯妮娜”裏的列文亦和彼埃爾一樣，——他覺得小心靈上的“內鬥”，祇有平民的人生觀足以救濟。雖然“安娜·嘉聯妮娜”的題目很廣泛：著

者要借此解決當時許多社會問題，—— 婦女在家庭和社會之中的地位（安娜的變節），個人幸福的權利等等，—— 然而重要的是“尋求人生的意義”；不但列文一人，就是安娜，安娜的情夫符龍斯基，都在經過心靈的內鬥。尤其看得出是作者自己人生觀的激蕩：必定要“渾樸健全，恬靜心安”，方得穩定，—— 婦女們當然要解放，可是縱慾放恣……

託爾斯泰的“懺悔”發表在一八八一年。他說對於西歐文明早已懷疑，到如今方才決定：人生的真意義祇能到普通的平民跟前去學，—— 他們有特別的內心的正義。此後他便做了不少論哲學和道德的文章而自己建立新的哲學系統。託爾斯泰的基督教祇有道德的一方面，其餘一分儀式文句完全否認。他以爲基督教義應當改革人心，首先便應當使人人行簡單的生活，有寬恕的精神，不參與生存競爭，不抵抗惡。

哲學的研究使他漸漸放棄藝術的創作，而且他已經以爲文學是奢侈品，不應當做的。然而始終“藝術慾戰勝”，—— 他晚年還有天才突顯的作品：如“伊凡之死”，“黑暗之勢力”，“教言之果”，“主人與工

人”，“復活”。這些作品裏亦處處發露託爾斯泰的道德觀念：以爲現代社會裏的生活無意義並且無目的，深信道德的內力，號召生活的簡單化，提倡勞動的生活，愛自己的親人，真正的自由，——脫離文明世界一切禮教的束縛。

然而託爾斯泰的晚年始終已經成一新宗教的教主，而不是文學家了。他的“生活簡單化”的學說不能行，他的獨斷式的“俄國文化”論就引起批評的“俄國文化”論：託爾斯泰的獨立的民粹派，却有朶斯託也夫斯基的神奇的斯拉夫派與他並行。

託爾斯泰在俄國文學裏是獨立的；朶斯託也夫斯基亦是獨立的。朶斯託也夫斯基並且亦不滿意於西歐的文明，亦尋求人生意義的“究竟”於內心。可是託爾斯泰祇涉及個人道德，他却不輕視一切社會政策，每每有意論及。朶斯託也夫斯基的著作亦可以分做兩截，前一期是在社會主義的祕密結社裏的時候，後一期在他流戍西伯利亞之後。

前一期的作品大致是模仿歌歌里的；譬如“窮人”裏不但人物與歌歌里的相似，就是文調作風都有

些相同。此等小說的“英雄”大致是“胥吏的無產階級”，——彼得堡的小官僚，——窮窘，墮落，孤寂，無他保證，他們的命運一任上司的喜怒，以致於有病態的心理。他在這些“惡人”裏看得見人性的愛火。此等“各種身分的人(職業平等者)”的生活朵斯託也夫斯基非常之熟悉；而他的藝術創作便是個性反對畸形社會的抗議聲。心病的人是他創作的題材，他的描寫，——一直到他的長篇傳奇小說裏都是如此，——確實能勝任，而且深刻邃遠，好像靈犀澈照，能洞見現代社會的底蘊。

他流戍西伯利亞，當兵做苦工，得與平民生活切實接觸，——一方面鍛鍊他的真性，別方面也就引起他自己的心病狀態。

他的大著作“罪與罰”，“魔鬼”，“白癡”，“少年人”，“嘉臘馬莎夫兄弟)有大致相同的藝術方法，並且可以看得出他的動機。外表上這些小說都不容易讀，文字艱澀，冗長，攙着不少長篇的議論；小說中人的議論見解都互相彷彿，顯然是作者自己的思想。然而心理的分析細察毫毛，這種偉力可以掩過他藝術方面的



缺點。他的哲學問題亦很廣泛，——小說中人和著者自己都想解決“上帝”和“人的個性”的問題。

朶斯託也夫斯基的上帝問題處處都可以遇見：“嘉臘馬沙夫兄弟”裏的伊凡想調和現世的惡與創世主，——以為有總幸福的“大智”在；“魔鬼”裏的吉黎洛夫又想把上帝的意志，和個人的意志相同。——“我即上帝”；上帝問題確與道德問題相聯結，所以朶斯託也夫斯基往往用深刻的文學言語描盡道德律的矛盾衝突。問題是提出來了，可是不能解決：——朶斯託也夫斯基尋求上帝，而不能證實。個性意志自由的問題和上帝問題同等地難解決。“罪與罰”裏的臘斯夸勒尼夸夫却解決了：——他把人分做兩類：一種是平常人，應當守普通的道德規律的，還有一種是威權者可以蔑視那些規律的。然而他犯罪之後，自己覺得是“簌簌抖的濁物”，也一樣是個平常人；他的愛人，一個娼妓，蘇涅勸他“受苦自贖”罷！這裏意志自由問題的意思，絕對和普通哲學裏不同，他深入幾次呢。

小說“魔鬼”是對當時（七十年代）極端的革命青

年的警告。朶斯託也夫斯基夢想光明，而對於反抗黑暗的革命運動指摘出不少不可避免的污點，他亦不贊成革命青年的政見。他晚年的政見偏于斯拉夫派：——平民之間隱藏着偉大的道德力，俄國的平民是“上帝的負擔者”；智識階級應當融化入平民隊裏，——不用學那朽腐的西歐文化。朶斯託也夫斯基以為俄國人是上帝的選民，——傳布基督教真義於全世界，便能担負重新宇宙的大事業。現代的智識階級離平民太遠，必須克制自己的“我”，為平民去服務。他的思想的根據和託爾斯泰相彷彿，而他的表現方法却大不同，——他有神祕的宗教主義，反個性主義，同時他的作品幾乎沒有一篇沒有“叛亂的個性”。

總之，託爾斯泰和朶斯託也夫斯基的偉大開人類文學史的奇彩，決不是俄國所能專有的；可是他們的偉大，正在於藝術的真實，反映當代俄國社會之“沉痛的心靈”：——清高的貴族的社會地位一天一天的崩壞，成了普通的雇員，如何受得了那酒肉薰天的市儈氣；農村制度日益受城市商業的惡影響，更須要求精神上的維繫；——然而一盤散沙的，小農小

工，那裏有去惡的偉力，祇能認識認識自己的“善”，  
當做安慰，當做抗議罷了。

## 十四

### 八九十年代

十九世紀中葉俄國社會的革命情緒經託爾斯泰和柴斯託也夫斯基而漸就沉悶，——正因社會生活已經漸漸形成純粹的資產階級文化，而所謂“俄國文化”，無論怎樣歌頌，始終一天一天的消滅，祇剩得燭火微光了。所以八九十年代的“時代情緒”剛剛和前二十年的相反：——七十年代末，就已經覺得以前的社會力的興奮漸就衰頹，而來了一種說不出的煩悶。原因不僅在於政府壓制一切社會運動，並且亦在

於革命界對於前幾年的社會運動的失望。切實些說，六七十年代的興奮和犧牲精神，與實際生活相接觸，其結果竟不能滿當時理想家的意：——平民並沒有“愛平民者”所理想的那麼高尚。理想家不由得覺着黑暗的勢力非常濃厚，他們對於平民的觀念亦不準確，——反抗黑暗不是一輩人所能勝任的。史赤德璘和烏斯屏斯基的著作裏就已經有所謂“濁物”來了！什麼濁物？就是俗不堪耐不肯動彈的市儈，他們無所謂理想，無所謂道德，無所謂事業，無所謂新，——祇知道賺錢；賺錢，賺錢！農民裏又何嘗不是這等人居多？如何不失望呢！所以八九十年代的俄國社會情緒，隨着資本主義初步的發展而墮入市儈主義，文學裏亦有所反映。

當時最著名的文學家，能繼承五十年來的偉大精神的，有白白縷金（Boborykin, 1836—）郭羅林科（Korolenko 1853—1921）柴霍夫（Chekhov, 1860—1904）哥爾基（M. Gorky, 1868—）。

白白縷金的文學生涯開始於六十年代；然而他天才的發展正在這八九十年代的時分；——那時是

所謂“無時”的時代——一切都是灰色的，一概都是瞞肝的，一天過了又一天，何嘗有什麼不同，還有什麼時間可言！他善於表現這種社會情緒，他亦是“識時機者”。他却比杜格涅夫還敏捷，那時社會生活裏的纖毫變化都反映出來，可是祇有外表的形式，而沒有裏面的意義，這是因為他的時代使然；他的個性亦傾向於自然主義。他最重要的著作是“半路上”，“晚上的犧牲”，“辦事家”，“中國城”等等。他的文學確實地反映當時社會的退落：——貴族社會裏文化的衰敗，貴族式的農業的破壞；農民商人間的新人物，——新的社會力量現在已經在資本家，專求“市儈的福氣”，而且進而有征服全社會的氣概。他亦不放過過去時代的餘跡：那幻想家的貴族青年和新興的資產階級相較，簡直是生活之流所刷上岸堆的浮草了！

郭羅林科是當時最博學，最高超的英文家，他的人生觀，他的眼界都在當代社會的文化程度的最高點。他的特徵在於：——他竟能從七十年代承受人道主義的思想，不論環境怎樣變更，社會生活怎樣流動，他竟能使小說中的人物適當已變的環境表現這

種“廣愛”。一則著者能在“人”裏發見人性，二則著者對於尋求公道的人表熱烈的同情，不但正義的公道，而且還是真理的公道，——人生的目的。“在壞人的社會裏”，祇有小孩子還能得着誠心的撫愛，可是也漸漸地想着那極端的矛盾：——那些“失意的”人羣裏而偏偏有理智健全性情真摯的人！最感動人的小說“盲音樂家”裏描寫從小就瞎的“失意人”，既有音樂的天才，又有高尚的道德，——讀者不由得覺着所居的社會怎樣的冷酷無情，怎樣的沉悶。其餘的小說如“林響”，“舊燈”等，亦是如此。郭羅林科可以算是平民心靈的表現者，譬如在“馬嘉爾的夢”裏，讀者可以知道半野蠻人尙且有如此高尚的人性，如此要求公道的熱忱。平民受着萬重的壓迫：極親近的鄰居，稍稍有幾個大錢便能欺侮人，——他們當然奮激要求公道，即使不知道怎樣去求，他們却無論如何不能信公道沒有。郭羅林科的小說大半描寫平民，祇有兩三篇小說，說着智識階級，——他的作風已經和七十年代不同，他的平民是抽象的，不是俄國的農民。他最後的巨著“現代人”尤其證實他這“廣愛”的傾向，

——可惜到一九二二年還沒有完全出版。

柴霍夫亦是八九十年代文學界的花冠。他真是自己時代的代表，那市儈主義的時代！——白白樓金祇有外表的描寫，柴霍夫却彈出當代的“心曲”。讀者遇着他的文境，總要沉着地細想方才覺得“時代的缺憾”，——他的作品和現實生活脗合，然而能使讀者想起：“是這樣，是這樣！那又怎樣辦呢？”柴霍夫是“無時”時代的詩人，是“情緒的作家”，正因為當時的情緒普及於人人：——大家都覺着現實生活的塵俗，沒有高尚的理想，還自以為塵俗生涯是當然的。柴霍夫像歌歌里，可是亦有很大的區別：歌歌里嘲笑，而柴霍夫使人家嘲笑，他不過寫生罷了；然而讀者也笑不出來，那“柴霍夫式的情緒”傳染着人，只覺得沉悶，沉悶，要求個結論；再則歌歌里的文體是完全的，有起有收的，柴霍夫却是畫龍點睛地從現實生活中截來一段。這是柴霍夫文學的特點。他的文學生涯分成三期：

第一期，他正在窮苦的時候，替各雜誌做滑稽的短篇，寫實的天才就已經特出，然而厭惡塵俗的情緒



還沒有十分發露。第二期，他獨立地預備正經的文學創作，那時是他文中最開展的時期：——現實生活的黯澹漸漸顯露，所描寫的題材也漸漸開廣；覺着著者所得的難堪的感想；“看看這種生活：強者的縱恣逍遙，弱者的愚蠢勤勞，四圍都是不堪的窮乏，窄隘，死亡，酗酒，作偽，說謊……我們看見那些人到市場上去買東西，日裏吃，夜裏睡，說些廢話，娶親，老病，死，好好的葬進土裏去；然而我們不看見也不聽見，受苦的人，可怕的事，不知道在那幕後怎樣的發生，怎樣的消滅呢。”這“無時”時代的理想，正像那“伊凡諾夫”裏所說的：“挑這麼一件事，不觸目的，黯沉沉的，沒有鮮豔的色彩，沒有震耳的聲音；不要一個人和幾千萬人去惡鬥，縮在你的蟹殼裏，做你那上帝給的小事”。然而“伊凡諾夫”並不足以表示作者的意見，作者決不能滿足伊凡諾夫的“小”福氣。第三時期，柴霍夫的作品（“第六號舍”，“三姊妹”，“華涅叔叔”等）漸漸顯明新幸福，好生活的理想，——不但是幾個人的，並且是全人類的幸福！現實生活裏沒有根據可以希望好的將來，然而應當自己動手做去，那好

的生活總是要來的：“好時代總是要來的，新生活的曉霞總是要放光彩的，公道總有伸張的一天，——我們街市上總有這一個佳節！我等不到了，我快要乾枯了，然而總有些人的重孫重重孫等得到這一天。誠心誠意的恭祝他們，替他們歡喜！”（“第六號舍”）這一種信仰人類進步的思想是第三期的柴霍夫的特徵。可是那新生活究竟是怎樣的，究竟怎樣便能得到新生活，——柴霍夫却並沒有明確的概念。所以有一個文學評論家說，柴霍夫晚年作品裏的英雄，——並不是真正能勇敢地號召人類為將來而勞動；而是渴望幸福，又處於惡濁的現生活裏，祇有勞動可以自慰，可以暫時舍棄沉悶的思慮。

哥爾基的真姓是彼施夸夫（A. M. Peshkov），他的文學生涯開始於十九世紀末年。在最短的期間他便引起了讀者社會的注意，而模倣他的人就很多，——特立的自成一派；這是因為他在藝術裏說出了“新話”，——一變文學的風氣，從農民生活轉入城市勞工生活。八九十年代社會裏覺着一般的空泛沉滯，正在急急乎要新生活，——圓滿些，有內容些。哥爾

基的小說裏發現了新的“派調”，新派的人物，——社會地位很低的，貧民棲流所裏的人，出脚漢，“過去的人”，他們正是當時社會的對症藥。社會惡濁塵俗，拘束在繁文縟節裏，——哥爾基的英雄恰好是不顧一切繁文縟節的，要什麼便做什麼，社會裏沒有強盛的氣性，——哥爾基的“英雄”正是強盛的氣性，有力量，雖然還並不能做實際事業，可是對社會的抗議聲便是他們力量的表現；社會裏已定的秩序很‘寶貴’的，一部分為瑣瑣屑屑的經濟關係所束縛，——哥爾基的英雄却灑脫一切物質生活的鎖鏈，甚至於輕視那“嚙麵包的農民”的市儈主義，——心心念念只記得飽暖，有什麼事業可做！總之，哥爾基是反對市儈主義的健將，——他不僅止於顯示平民的人性，求高等階級的憐惜，更且進而指出平民的威力，足以顛覆高等階級的惡濁社會。他的平民是“遊民的無產階級”，他的文學是所謂“出脚漢”的文學。哥爾基的作風，書卷氣重而藝術性剛直，他的寫實天才決不願為現實所束縛。他的“出脚漢”亦許是現實生活裏所不能有的，他亦並不願現代社會都成出脚漢，然而他的

抗議聲却祇有借那出脚漢之口高呼出來，——已經穩定的資產階級文化早已完全喪失當年反抗貴族制度的精神，“將來的世運在無產階級手裏了！”所以哥爾基的反對市儈主義比柴霍夫激烈得多。他早年的著作，憑着這種藝術史上的“新話”大得勝利，幾乎成爲時髦。後來他的大著作：“歌爾狄葉夫”，“底裏”，“三個”，“母親”等，漸漸爲讀者所厭；其實他的文學精采却在此不在彼。哥爾基根本的意想並沒有變，所變換的是描寫的背景和題材；譬如“歌爾狄葉夫”裏寫商人，“野蠻人”裏寫智識階級，“三個”“母親”和劇本“底裏”寫城市的工業無產階級。可是他最後漸漸想望“新的智識階級”，以爲個性應當超越庸衆，超越現實：“信就有，不信就沒有……信什麼，自然有什麼”（“底裏”），他以爲新的智識階級應當爲個性自由，爲社會幸福的信仰而鬪爭。他於是漸漸離開出脚漢而走進智識階級。

## 十五

### 社會運動與八九十年代的文學

智識階級的問題還好久不能解決呢。七十年代的民粹派本來結合兩種智識階級：一“平等職業者”，二，“懺悔的貴族”。懺悔的貴族的動機是道德的，——還平民的債，這是平等職業者所很表同情的；可是平民生活的改善，在平等職業者却是權利的動機。雖然，他們有共同政綱，就是社會改良，——“僅僅是社會的，而不是政治的，”於是個性的能力能否改良社會，便成了當代的問題，——美海洛夫斯基和臘符洛

夫等的“歷史中的個性功能論”居然成了當時社會運動的南針。可是自平民運動進於社會運動却還太早呢，——七十年代之後，小資產階級式的平民運動，暗殺，暴亂，往民間去等，客觀上促進資產階級文化的穩定過程，逃不了反動潮流，——“社會性”的沉滯。那時不但市僧，就是農民也有些討厭這些“學生”了，——稍能飽暖的，已無農奴制度的束縛，正要賺錢，賺錢，賺錢，那裏容得你來搗亂！於是七十年代的答案：“歷史是個人造成的，‘時代精神’是思想家的情緒所結合；政局時勢為政治家的行動所左右，”——到現在八十年代却受着非常之大的打擊。七十年代的英雄(個人)揮不得“魯陽之戈”，他們的目標在於社會改良，而所得祇有政治的形式。並且新興的資產階級已成社會活力，他們却剛剛與民粹派的精神相反，——道德的動機，愛平民的良心，他們絲毫都沒有。個性的威權於是祇能在文學裏表示抗議，——尙且祇有憤慨，祇有指斥八九十年代的惡濁沉滯，——英雄式的功績在小說裏都消滅了。

可是資產階級永久帶着他的“影子”(無產階級)

走。一八九一年突然起一波瀾：俄國大飢驚起社會的沉夢，八十年代的“漸進論”勢力衰敗下去，而進化派的聲浪又高漲起來。勞工運動的自然生長分裂當時的智識階級成兩派，——又是一次“偉大的分裂”：一派是民粹派，一派是馬克思派。於是社會思想裏重新發生不少問題。——如個性的功能，“密爾”公社的意義，俄國的農民階級與“密爾”公社，俄國經濟發展是否經過資本主義，智識階級在社會發展中的意義等等。馬克思主義指出社會進化的實況：經濟的生產力是歷史發展的最要因素，——生產力的狀態，逐步進展，使階級的劃分和鬭爭演化而成歷史。個性的功能祇有融化在羣衆裏方才顯現，——個性爲現實生活所湧出而不是個性的自由意志能左右歷史。個性若能現實化，羣衆化，——適於現實環境的經濟動象，——能“捉住歷史的樞紐”而不空想幹旋天地，那時他的功能便成爲階級的，那時他方能在客觀的歷史行程裏促進社會的發展。民粹派和馬克思派的爭論，——雖然在當時大多數智識階級傾向於民粹派，——實際上是馬克思派勝利的：——勞工運動的祕密進

行，使社會生活裏發見不少新現象；一方面警覺當時沉滯的社會意識，復現不寧的情緒；別方面又有這許多事實，使民粹派不得不承認俄國資本主義之不可免。

九十年代的文學正受着這些問題的影響，依階級的心理可以反映出種種畸形的空前的新象，——可是還沒有發動，那都在“地底下”！“文學界”裏只落得包羅萬象無所不有：舊時代的餘跡和着八十年代的沉滯空氣以及革命前的惶恐或憤發的心緒，都安穩穩地湊在一起。

當時的小名家如馬明·西伯利克，亞勒白夫等，還保存着六十年代的理想，描寫中下階級的生活，即所謂“平等職業者”；可是祇覺得“公民的冤氣”出不得，高尚理想的最終勝利已經祇在夢幻裏隱隱地引着人生。郭羅林科獨得七十年代的廣愛主義，和個性權利的歌頌，也就孤寂得很。再則還有波塔屏科，斯美爾諾華女士等作家，也祇努力於心理的描寫，索性離惡濁的生活遠遠地站着。這都是“無時”時代的精神，和着舊時代的餘跡。



託爾斯泰在當時是獨立的魯殿靈光，然而他亦受社會潮流的激蕩，趁着那八十年代黯澹的“時代情緒”，領袖新式的宗教運動，——專論道德問題，人生意義，自省功夫，——恰好是這“社會的隱居”的舊世界的代表。現世界是無望的，未來世界又看不見，祇有迴嚮，迴嚮舊世界！這是當代的消極情緒：厭談階級鬥爭和政治改革等問題，因為那舊世界本來沒有這樣魄力：可是現世煩悶得很，——且說說內心的“體貼話”再好沒有。

最進，便有伏流中的新力量，可是亦籠罩在陰沉的霧裏，譬如白白縷金，柴霍夫，哥爾基等作品裏的英雄。白白縷金的“市儈”祇知道物質生活，資本積疊，享福……所以要做“人上人”的獸慾却很強。柴霍夫的“市儈”大抵出於智識階級，從事於黯澹的瑣屑生活，不再見高尚的理想，力量已經用盡了。哥爾基的“市儈”却更精細奸狡，是吸入血的猛獸毒蛇。反對市儈主義，反對市儈主義！“文化生活……已經是一件做得非常之壞的衣服，不稱好好的人的身……市儈揉弄牠，弄得牠窄狹不堪了”。（哥爾基）。智識

階級的文化使命，原來如此而已！

可是新的力量之外，還有更新的。那却有些可怕：牠或者能救俄國社會，或者簡直掃蕩一切，連那“新力量”一起刷個乾淨。

## 十六

### 一九〇五年十月革命與舊文學

一九〇五年俄國革命了，那年十月的總同盟罷工顯示了那所謂“更新的”力量。其實惶恐的和祈求的神態早已遍於各階級，不寧的情緒正激蕩着社會，因此，這第一次的十月革命前後十餘年，文學界裏的思潮一時伏流，一時顯現，——特別有一輩人代表那時種種色色的情感。這可以說是從哥爾基起。

“時代之末”祇有科布林（Kuprin, 1870—）夢想着烏託邦，祇有薄寧（Bunin, 1870—）還愛着

“好心腸的俄國鄉下人”，——那快要來到的一九〇五年的革命是資產階級的，可是資產階級不敢自信：與其革命，還是烏託邦好。然而社會思想已經漸出沉澗而發現突起起伏的大波瀾了。

九十年代中間，已經開始有所謂“頹廢派”Decadents。就形式方面而論，從杜格涅夫以來的清麗明晰的俄國話，到頹廢派便一變而成晦澀的辭藻，——這種“近代主義”(Modernism)本在於尋求文學的新形式：歇後語，轉灣語，比喻，寓言，——象徵主義Symbolism。市儈主義的末流，初期的平穩行程已過，——社會裏覺着政治經濟的大發展，求達資本主義的雄心，確又需要強烈的個性，可是已經不是民粹派的個性，而是資產階級的個性。所以那近代主義的內容就有許多求保證現存制度的“新”人生觀，——主觀上却以反對現政治現社會做第一步。資產階級的文化發展，在俄國一開始便是尾聲：——反對政治，反對道德，或是非政治主義，非道德主義，實際上不是反對而是不問政治和道德，——純藝術主義；那就比烏託邦更進一步，至於“俄國的鄉下人”當然沒人過

問了。第一期的近代主義的內容是如此。

俄國社會的頹廢，由於資產階級發展的受障礙受制限，——只急於向外拓展，那俄日之戰的準備，吏治的整頓等，正是病急亂投醫的政策。可是俄皇政府的半農奴制度決不能執行資產階級的使命，無產階級的力量又日增無已，社會情緒漸漸緊張起來。詩人尙且歌詠：

“各地的無產階級聯合起來！

我們的威權，我們的意志和力量。

在這最後的鬥爭，是我們的佳節，打仗！

誰不同我們，便是我們的仇敵，應當死亡。”

明斯基 (Minsky, 1855 ) 當年斷定“將來的宗教”一定判決社會民主黨是魔鬼；現在他的歌聲却比“布爾塞維克”的還要激烈。近代主義的第二期，那西歐的新形式又和俄國的舊內容相融合：成就這為平民服務的象徵主義。爲什麼？——俄國社會發展裏的兩種新力量膨脹不堪，而資產階級自由派的情緒，恨不得要無產階級立刻興起，替他掃蕩障礙；無產階級亦勇猛前進，催促着市儈，高舉着赤幟，——且顛

覆俄皇政治的束縛：“自由是你們要的，我們難道還客氣！”——文學思想的新潮，便是這種呼聲所引起的。

然而一起一伏的波瀾正是從八九十年代沉悶的濃霧裏漸漸顯現的。我們要從安德列葉夫（A. Andreev, 1841—1919）說起。安德列葉夫是純純粹粹的近代主義者，他的作品當時稱為“文學的夢魘”，愁慘，黯澹，沉悶；他的小說和劇本裏的人物的動作，好像是陰影，——那陰影還大半在濃霧裏呢。他的題材實在是人類互相的不了解，不親熱，——殘酷的孤寂（“窗前”，“默”，“黑暗的遠處”）。死神的呼吸充滿了宇宙；尼采的“薩臘圖斯德臘”的名言：“假使你的生活不幸，假使毒蟲侵蝕蒙蔽你的心，你可知道：死總死得成的，”——安德列葉夫的文學便深入這種哲理。然而安德列葉夫的文心比西歐象徵主義更加孤寂：易卜生和梅德林克的人物還有凌駕塵俗的個性；安德列葉夫的却都祇是抑遏不舒的氣息。

那時是俄國城市文明的初起；近代派的文學家漸漸脫離“無謂的孤寂”而覺察現實。於是有布留梭

夫 (Brysov, 1873—) 詠歎城市生活；他的“石匠”造着監獄，似乎預先覺得自己的兒子要進這監獄呢；他每每能運用工人隨口歌唱的“急調”入詩；城市文明在布留梭夫的詩裏顯得怎樣的可厭，然而那裏面伏着很大的偉力。布留梭夫並且能在近代派所最心愛的“性交問題”裏取出“母的祕密”，顯示那樂生的意義。亞列克謝宜，託爾斯泰 (A. N. Tolstoy, 1882—) 和布留梭夫有同等的天才，可是在詩的形式方面却各不相同，——布留梭夫自己有特別的詩的技術。巴爾芒德 (Balmont, 1867—) 呢，他雖亦是積極的近代派，可是他往往可以祇詠抽象的：“無涯”“永久”“高”絕口不提現實生活，他是汎神論的詩人；然而他亦說：

“工人呵祇有你是  
全俄國的希望呵。”

梭羅古布 (Sologub, 1863—) 却不同了，他祇有受苦的呻吟；那是“魔的文學”；固然亦是對現社會的抗議聲，但是他的抗議沒有絲毫“暴發忿恨的魔氣”，只是奄奄的奄奄的。對社會的抗議，本來亦可以

“和平”的，然而結果始終是用“劍”。——米里慈可夫斯基(Merezhkovsky, 1865—)，他最初恨不得是君主派，而後來竟成了宗教的無治派；他的“不是和平而是劍”裏說：“那些孤獨太早的無治主義派，像巴苦寧，史諦納，託爾斯泰，尼采，——不過是出巔，日光所照的；山下，還正是漫漫長夜呢，——無量數的窮無所歸的兄弟們，全世界的勞工平民，是將來世界革命的偉大的軍營。我們相信，早晚俄國革命的巨聲總要驚醒他們的，……”當年絕端的個性主義者女詩人黑普斯(Hippius, 1870—)，曾經說過：“愛你自己像愛上帝一樣，”現在也和米里慈可夫斯基取同樣的態度了。革命的力量多偉大呵！

“近代派”的第二期，綜合以前惶恐不寧怨歎抗議的情緒，——要求一種高元遼遠的理想，“似個性非個性的”“似革命非革命的”布洛克(Blok, 1880—1921)的“美婦人之詩”簡直想重新立一信仰，那信仰是否革命就不得而知了。他亦是“城市詩人”，然而他的描寫極活，創造之中還可以見渾樸天真的詩意。祇有白內宜(Andrey Bely, 1880—)他那“詩人的心靈”



愈覺得現實，愈覺得革命的潮勢，就愈不能了解宇宙，他說是“文字之窮”，——其實是前進，後退，踟躕不決的神態；因此，他的文意格外羞澀懦怯。伊凡諾夫 Berey Vyacheslav, Ivanov 1866—)亦是如此，他很懦怯地祇管歌頌遼遠的“真美”，以為遼遠的理想比切實的理智容易安慰得多。至於薩遺切夫 (Zaytsev, 1881—)更把當代的生活描畫成象徵的總體；他真是汎神論派，消滅一切差別：生死，老少，人獸都是善的目標。他能在十幾頁裏描畫出人生的真諦；然而幻想……幻想！……

總之，以上的詩人文學家都還不過是旁觀革命，吸着革命空氣的；他們既不能比五十年來光榮的文學，隱隱地引着革命青年；他們更不比身與其事的革命文學家，甚至於反革命的。譬如阿志巴綏夫 (Artsybashev, 1878—)就不同了。他的革命文學，——是無政府的個性主義融化在羣衆之中，——他的“沙寧”的言論趨向於極端的非道德主義，固然是劇烈的革命羣衆運動的反動；然而，他寫“朗德之死”，那朗德却是朶斯託也夫斯基的“白癡”之後的唯一的利他

主義者。就是薩文夸夫路卜詢 (Savinkov-Ropshin, 1880 -) 的“灰色馬”，雖說含着反革命的意義，始終沉浸在革命運動裏，——能表現當時革命者的畸形的心緒，確有“藝術的真實”。至於維聯薩葉夫 (Veresaev) 一九〇一年發表的“轉灣角上”那就已經是第一次十月革命前勞農階級內部顯然劃分兩翼，(社會革命黨和社會民主黨)的寫照；那時革命軍營裏的空氣十分緊張，一部分人驚惶失措，——都是極親切的“時代問題。然而除這幾人外，二十世紀的文學差不多完全捲入象徵主義的虛無飄渺之鄉。祇有當時的潛勢力，——勞工階級的詩人柏塞勒夸 (Bessalko, 1887—1920) 真正認識那第一次的十月革命之意義。他自己親身經過革命，流戍逃亡，轉帳而到巴黎；方才着手著作一部小說：分“古茲基的兒時”，“無意之中的方法”，“突變”，“生活”，描寫無產階級兒童經過千辛萬苦，自己覺悟而投入革命運動。他的文才雖還沒有十分發展，然而這部著作的結構極有意思，用的是極簡單美麗的俄國話，沒有絲毫所謂“近代主義”的雕刻氣，深入，沉著而且真摯……他後來的著作

“東方的金剛石”更表現他幻想的天才，他從寫實到象徵，——可是處處都有無產階級的情緒，——那不是資產階級式的頹傷的象徵主義，而是顯示無產階級的“宇宙感覺”的象徵主義。

從第一次的十月革命到第二次的十月革命（一九一七年）二三十年之間，詩文界的“象徵”是很明顯的：——幻想的烏託邦；孤寂的夢魔；任性者的狂呼；預覺者的囁嚅；受傷者的懺悔（反動）；奮鬪者的回憶——“無產文化”的基礎；——無非是革命潮裏的反映。可是俄羅斯舊文學的時代也就隨之而終了了。我們要看光華燦爛的俄羅斯文學之復興嗎？可以！第二次十月革命會給俄羅斯文學以復興的機會……

# 十七

## 俄國的詩一

“藝術卽人生，人生卽藝術”是赤俄新時代文學的燈塔。然而新藝術觀的創造，正和政治的變革一樣，要經不少磨難，無限鬥爭方能得到。俄國自來就有“爲人生的藝術”與“爲藝術的藝術”之爭。文學評論裏的辯論尤其注重於詩，——因爲詩是文學作品中純藝術性最濃的。我們要特別提出這個問題和俄國的文學評論，就不得不先專述詩，尤其是抒情詩；假使抒情詩是純粹的藝術，尙且不能不涉及人生，那

麼，藝術的意義就自然決定了。固然，以上所述俄國文學裏的“小說”“歌辭”“戲劇”，以至於最近新時代的“詩”，已經足以證明這一個爭端的結果；然而純粹藝術和人生藝術的問題，——以這問題的發生到這問題的消滅，——很有特別論述的必要。

爲藝術的藝術，俄國的文學評論界裏往往稱爲“純粹藝術”而爲人生的藝術，——“公民的怨”“人生的歌者”其實這種分派，很不明晰。譬如六十年代是社會活力蠢動最甚的時代，那時就是所謂“純粹藝術派”的詩人也不能不涉及當代緊迫的社會政治問題。人生的實際，強使詩人的心靈有所反響。同時，人生藝術派的詩人，也常常厭棄生活的淡薄，於自然之中尋求真美，尋求人心興感的奮發。所以祇能依詩人情緒的偏向，約略劃分人生派和純美派。十九世紀下半期俄國的詩人很多，亦就是因爲一則普希金之後“詩境”與“實境”相融洽，二則因爲社會生活，如瀑流噴濺，實在豐富。當那平民的運動激厲猛進的時候，差不多“大家不喜歡詩，可是獨獨寬容一個涅克拉梭夫”，——這就顯然是因爲他最能鳴“公民的怨”。

涅克拉梭夫 (Nekrasov, 1820 - 1877) 是“民間苦的歌者”。他一生坎坷困頓的時候也不少，正因此而他格外親切地感受到平民的痛苦。當四五十年代，農奴制度還沒有廢除，涅克拉梭夫所經受的痛楚，——不但是詩人的，而且還是公民的。那時他說，“那真不是寫述的時候：實在空無所有；”然而他實際上已經表示偉大的同情，發無限的憤慨：“報答那平民的壓迫，俄國的思想祇剩了呻吟的半聲”。尼古拉第二解放農奴的時候，俄國社會隱隱有了希望，涅克拉梭夫的聲音便更勇猛了：

“歌頌那給自由的人呵，平民！  
平民的運命——首先是幸福，  
是光明，是自由……”

詩人明明知道，農奴的解放還不足以盡免平民的不幸，——因為“又想出了不少別的鎖鏈，代替農奴制度了”！他雖然極端地表同情於農奴，然而却也不遺忘地主。並非地的物質生活要他關心；他亦是六十年代思想的代表，崇尚理智，——所以專注意的，却在於貴族的有思想的青年。他理智的評判，以為這些青年

智識階級可惜都是‘多餘的人’，‘當代的英雄’，祇會嚙着書本，周遊列國，而實際上找不到切實實行的機緣，其實他們放着能做的不做……那雖是爲後一輩積蓄創造力的人，然而他們自身：或者，無意之中祇顧得個人的安寧（“大門口的思想”）；或者努力勤勞祇做得瑣瑣屑屑的小事，譬如社交的模倣，時髦的追求，（“馬沙”）；或者又是幻想的改造社會的英雄，——可亦和“十二月黨”的運命相差無幾。他祇信仰真正的平民農夫裏，有新的力量突現，才能切切實實地爲平民事業而犧牲：

“那天性不是無才的，

那半邊還沒有死掉；

看平民裏有多少

可愛的人便可以知道……”

平民的將來固然如此，然而現在正是“淚少苦多，無底之河”；“農村的苦正在崩墜的大劫之中”。——農人農婦誠樸的勤懇的勞動和力量，枉然消磨在久已“忘了的鄉村”裏，——那正是涅克拉梭夫憤慨，高歌，不能自已的。

樸列史赤葉夫 (Plescheev, 1825--1893) 的詩和涅克拉梭夫很相像：同等的社會理想，人道主義；不過他的情緒不僅是悲憫，而且還憤發勇猛。他少年時的詩就說：

“俄國裏多生些高尚純潔的，  
寢饋於社會幸福的人罷……  
奇偉的故鄉之上再不要黯澹了  
理性和智慧之日，——那神聖的  
真理之日呵……”

農民的自由，值得他歌頌，可是他號召俄國的文化軍勇猛繼進，“掃除一切惡鄙和黑暗”。那瑣瑣的“市儈的福氣”當然要受他的呵斥，他真是人道和光明的詩人。他雖是人生藝術派的詩人，其實他愛自然間的詩境不弱於純美派；不過他總以為詩的責任決不限於純美，而應當成為社會力，滿足當代的精神需要。

納德松 (Nadson, 1862—1887) 亦是“人生之歌者”，然而他的情緒是一味的深切的傷感，而並不剛健壯勇。他和迦爾洵一樣，覺得世界上的惡鄙塵俗苦痛，實在容忍不下，可是他自認當時一輩的文化使



者實在沒有能力掃除萬惡。所以他的詩裏充滿了嫉惡而又柔弱的人的悱怨的意境：

“我的聲浪這樣微弱；我的心却準備着鬭爭，

可是沒有青年的新力。胸中——苦悶的悲歎；

口中——殉道的壯罵；而心上總痛得不堪：我是奴隸，而不是預言家。”……

納德松對於橫受苦難的人不能奮勇地呼號，祇能低聲的安慰：

“你信總有一天，惡神華亞兒要滅亡的，

那時世界之上，重新有愛情來呀！……”

可是應當知道：納德松本來就絕對不知道樂觀，對於正義勝利的希望在他也是很模糊的；所以大致他的詩都是“怨聲”。

其次，還有尼吉金 (Nikitin, 1824—1861)，從小窮乏，——他的詩裏便有窮愁的嘆聲；他自然成爲人生派的詩人，——歌吟農民生活的苦痛，正是他自己所身受的，所以尤其顯得親切：

“你，這運命的惡力，  
窮愁的瑣屑，可怕！  
你好像雷聲，不一下  
便打死人；你進來呢——  
地板且先微顫，  
漸漸的漸漸的震壓，  
那犧牲呼號宛轉咨嗟……”

尼吉金是農家詩人，和自然常相陶冶，可是他處處“人化”那景物，而且死於瘡癩的成衣匠，苦於重利的農家，也老不容他專心詠歎那自然的美，逍遙自在。

塞夫陳科 (Shevchenko, 1814—1861) 却是一烏克蘭(小俄)的詩人，然而他的文學可以通行大俄。他與平民非常接近，他自己是農奴；所以他的詩很引起社會上的注意。——幾十年來的“可恨問題”還禁得起他的呼號！他的巨著“加德璘”之外，抒情詩裏亦可以看得見詩人的故鄉小俄怎樣的美麗，又怎樣的受苦。大致他的詩才在於活潑而又憂傷的情感，特別鮮豔的美麗，——是人生派與純美派之間的詩人。

## 十八

### 俄國的詩二

純粹藝術的觀念，雖說貌似所謂“希臘式的異教文明”，而在俄國却反有偏於東方文化派的；譬如邱采夫（Tutchev, 1803—1873）。他的詩恬靜到極點，“一切哲理玄言——都是謊話”。純任自然，歌詠自然，——他的人生觀亦偏於斯拉夫派。

亞嘉·託爾斯泰（A. K. Tolstoy, 1817—1875）就是純美派的健將。他的詩離着現實生活的瀑流很遠，靜悄悄地美麗天真。然而亞嘉·託爾斯泰有時亦

受時代潮流的影響，而對於現實生活裏的問題有熱烈的誠摯的歌嘆聲。他固然能領會：

“那溪流之上的柳絲私語，  
那美女流盼的傾倒吾人，  
那星光閃爍，那宇宙的一切美……”

他却亦深感豪傑的偉業，不是爲着“聲華垂譽”，而是“爲那窮愁的漁夫羣衆”；他以爲詩人能“奮起抗拒一切不正義和虛妄”，便當受天帝的奇賞。可是他在虛無主義的“季世”，否認一切真美的潮流裏，實在努力爲藝術，爲永久的美而奮鬥：

“……我們快到岸上，是戰勝波瀾的凱旋者，  
居然抱着我們的神聖，走出那千迴萬漩！  
無盡的始終勝於有盡的，  
信仰我們神聖的義務，  
我們就激起逆流，反抗  
那順流而忘返的！”

亞嘉·託爾斯泰本着這種態度反對虛無主義，擁護“純美”；他在政治上是介乎守舊與自由之間的進步派；

對於宗教，亦反抗那獨斷論，而贊成容忍主義，宣傳人道和內省；於民族問題却高張國粹文化的旗幟，同時愛和平……總之，他雖是純美派的詩人，對於政治社會，却是不能漠然的，他的情緒，正足以表現他那唯心的高潔的貴族胸襟。

馬依夸夫 (Myakov, 1821—1897) 却比亞嘉•託爾斯泰的純美派的色彩更濃厚了。他既是詩人，便遠遠地離開騷亂煩雜的生活，而從自然界裏採取天賜的詩料：

“天地間神祕的和諧，你不用想，從聖賢的書卷裏去猜度：

夢裏煙波立岸旁，獨自徘徊，偶然間心靈深處試聽

那蘆葦蕭瑟的低語；那聲音好不尋常，  
你須感受須了解……自然的同聲相應，  
不期然脫口吟哦，詩聲和着蘆聲，恰好似天樂相激蕩……”

自然和生活的美念都受詩人的陶融；他呼吸宇宙間的奇氣來助藝術家的創造。馬依夸夫的作品，亦有間

涉到史實的，那就詩人筆下的英雄，真是包涵萬象，盡情地傾出作者對於理想人格的深意。

波龍斯基 (Polonsky, 1820—1898) 的著作大半是傾向於純美派的；然而亦有些詩詠嘆“那人生的公怨”，而且詩才縱橫，不見得弱於人生派詩人。再則波龍斯基能運用極自然的極簡樸的詩料，取之於民間文學；——因為他曾經困苦顛連，一則能和平民相近，二則經受心靈上的千錘百鍊，所以“美”的純潔確有不可及之處，——他能對於人和生活都保持那漠然無動於中的態度。

善洵 (A. Shenshin, 1820—1892) 是最純粹的純美派。他不顧一切人生的“塵俗”問題，“煩苦擾攘”的社會問題；而祇詠嘆愛情和自然之美：

“我謹謹慎慎地保持你的自由，  
不是神聖的，總不聽他近前，……”

善洵對於“自然”純粹只取他的藝術方面；對於愛情描寫得恬靜溫柔。他的詩料似乎只限於這一點。那生活的黑暗方面，他好像閉着眼不會看見。殊不知，幾千萬萬人生長在這黑暗裏，何況正是那黑暗，正是

反抗那黑暗的鬭爭裏，有的是詩境！可是善洵曾經譯西歐的大名家的詩，（如哥德的浮士德等），以及其他文學作品，——這亦是他在俄國文學史上的偉大功績。

二十世紀以來，這一個問題已經隨社會環境的變遷而消滅了，——他沒有解決，亦不用解決。如今誰也不是純粹藝術派，誰也不是人生藝術派。人生和藝術能分得開麼？——若是人生可厭，却實在豐富得很，詩境萬千；若是藝術無用，幾千年來的人却賴牠而生存，所謂“精神的寶藏”還不過爲人而設，而人生的究竟目的除藝術而外還有什麼！那時社會運動在初起的時候，急進的用藝術奪他的青年，反動的藉藝術保障心靈的安寧罷了。如今呢，“時代已非，歌曲的音調也就不同了。”

## 十九 文學評論

文學評論的對象是批評美術文的作品以至於普通的文字著作。文學評論有很大的用處：一則可以使讀者知道文學家所要說的究竟是什麼；二則可以使作者知道自己的長處和短處，——他所選的題材究竟適宜不適宜，他的作品究竟是成功還是失敗。俄國文學評論的觀點很有變更，有時祇以藝術方面着眼，有時却更求文學的“社會的意義”。——本來文學評論的要着，就應當先問批評者的觀點。



十八世紀的文學評論家，如德聯期雅夸夫斯基，洛莫諾莎夫等，——祇講究文字的優美簡要，或者峭潔平易；在內容上必須能令讀者愉快，要是能實行文學的教訓主義那就更好。固然有史華爾茨教授輸入德國美學原理的評論法，要求文學家模倣自然風景或是掇取自然界的真美，對於人生應當取高尚道德的美意……可是這在那時不過是大學講義而已，不但一般的讀者社會不能了解，就是文學評論家亦不能應用。

十九世紀初有文學評論家美爾茲略夸夫。他首先反對當時俄國文學家模倣法國人，模倣古代的文學典籍。他以為真正的詩人應當有純潔的心，——那才能赤裸裸脫去一切依傍，採用自然與人生裏的詩料去感動讀者社會。他彷彿能預覺浪漫主義的興起而反對古典主義。

十九世紀文學評論的進化起於嘉臘摩金的情感主義，——因為情感主義的發現惹起新舊文體之爭。舊派如塞史夸夫以為嘉臘摩金的新文體祇是“輕意”而已。可是，畢竟新派勝了。普希金的作品出現之後，

更有評論家波列復衣等，漸漸地以“民族性”為標準來評論文學，而贊美普希金的“白黎斯·哥杜諾夫”。當時已經實現古典主義與浪漫主義的大爭辯，浪漫派如納狄慈藤等，便根本上對於詩的內容重新估價。——詩必須有民族性的內容，自然簡單而且不受規律的束縛，向高尚理想的傾向，詩人的超越的天才當能將一切高遠的思想達於讀者，——這是德國非希德的哲學和普希金等新派詩人的創作相綜合而得的文學觀。然而文學評論還沒有完全形成。

倍林斯基方是俄國真正的文學評論的鼻祖，他不但注意於文體，而且還注意及文學的思想，正正經經從事於文學評論的事業，那時正是十九世紀的四十年代，——社會思想最初活動的時期。他的觀點屢有變遷，然而最終的決定，可以約略綜合如下：一，他第一個確定“詩”的真意義，——詩應當復現宇宙間自然的生活，統一地永久地充滿着物質精神種種式式的現象的生活，並且要能反映社會生活，假手於描寫一種派調的式樣；二，文學不但是個人的創造，而且是社會發展的結果，因為文學本是爭自由幸福的

工具；三，他初斷定現實主義——歌歌里派的價值；文學最好要能答覆“時代問題”，至少也要達那不可解的悱怨之情；五，再則，他第一個確定文學評論的功能，——解釋文學，指導社會輿論，而使文學能客觀地有所貢獻於社會意識。倍林斯基對於俄國文學的功績，實在不在普希金之下。五十年代，俄國文學界稍稍寂寞，然而六十年代立刻又思社會活力之大發展，而文學評論亦就大盛：赤爾納塞夫斯基，杜薄羅留白夫，葛黎歌爾葉夫，皮沙聯夫。

赤爾納塞夫斯基 (Chernyshevsky, 1828—1889) 有一部著作：“論藝術對於現實之美學關係”，很能代表當時的思想。他以為“美便是生活，有生活的都美，有生意的物亦美。”因此，一切能代表生活或警覺生活的便是好藝術。於是主觀的創造力無大重要；而且應當注意及於讀者社會的了解程度，——藝術的美要人能領會，若儘作者一人的心得，不在一定的水平線下，便是枉費精力。這種觀點比倍林斯基更進一步，可是文學評論的意義少而社論的成分多了。

杜薄羅留白夫 (Dobrolyubov, 1836—1861) 却

比較地近於倍林斯基。他的意見，以為文學始終應當出於著作家的自感，——預有成意的作品不能有絲毫藝術的價值，因為如此反而喪失了“現實生活的真實”。可是，他因時代關係，所做的評論文，大致都以社會的意義做觀察的，譬如“什麼是阿蒲洛莫夫主義？”等等。此種評論他自己稱為現實的評論。

葛黎歌爾葉夫(Grigoriev, 1822—1869)，是斯拉夫派的評論家。他的主張，是藝術應當表顯民族性，——民族精神；藝術的產生，必有根據（民族）。所以應當和這根據相表彰切合，所謂血脈相關。這種評論法，可以稱為“有機體的評論”，以自別於美學的（古典派），歷史的（倍林斯基），及社論的（赤爾納塞夫斯基）。

皮沙聯夫（Pisarev, 1841—1868）呢，却和葛黎歌爾葉夫絕對相反，各走極端。他祇承認科學和理智，而以為藝術僅僅是消閒的，但亦“可以使我們深思，幫助我們思想”而已。

皮沙聯夫之後，文學評論更為進步，——從藝術的，社會的，心理的，三方面着眼。評論家也就多起

來；而爭辯的問題便在於所謂“純美的還是人生的藝術”？譬如美海洛夫斯基，便注重於人生的意義，而安德聯葉維池就注重於情而輕智。——這已經是十九世紀末的評論家了。當時還有斯嘉毘采來夫斯基，他的評論著作能集大成，——著有“俄國最近文學史”等。

二十世紀以來文學評論的著作和方法，已儼然自成一系統。於是有伊凡諾夫·臘朱摩尼克 (Ivanov - Razumnik)；他自己有他那自成其為一種的“文藝哲學”，以個性主義為中心，凡是反對市儈主義，歌頌趨向進化的個性能力的，能深切表現高尚的“新人”反抗庸俗的，便是藝術的極致。文葛爾諾夫 (Vengernov) 却又注意俄國文學的“英雄性”——利他主義；他說西歐文學的標語是“我，我，我！”——俄國文學的標語却是“非我，非我，非我！”

十月革命後的文學評論，便漸漸地脫離這些唯心派和個性主義。譬如波良斯基 (Poliansky)，以無產文化為觀點，而且要求文學的動性及現代性。現時的郭岡 (Kogan) 也是求文學裏社會的現代性；可

是他能運用他的綜合主義：時代的，階級的，社會的，藝術的觀點都綜合而分析，——得文學的總概念；——而且，他解決了一切“人生”和“純美”等的爭端，指示文學藝術的新道路。瓦浪斯基(Voronsky)則以文學爲生活的認識，若認識生活不真切的作品，則非高尚的藝術。總之，俄國文學的偉大產生這文學評論的偉大，——引導着人類的文化進程，和人生的目的。

於是可見，俄羅斯文學對於世界文化的價值了。

上海图书馆藏书



A541 212 0012 5508B

