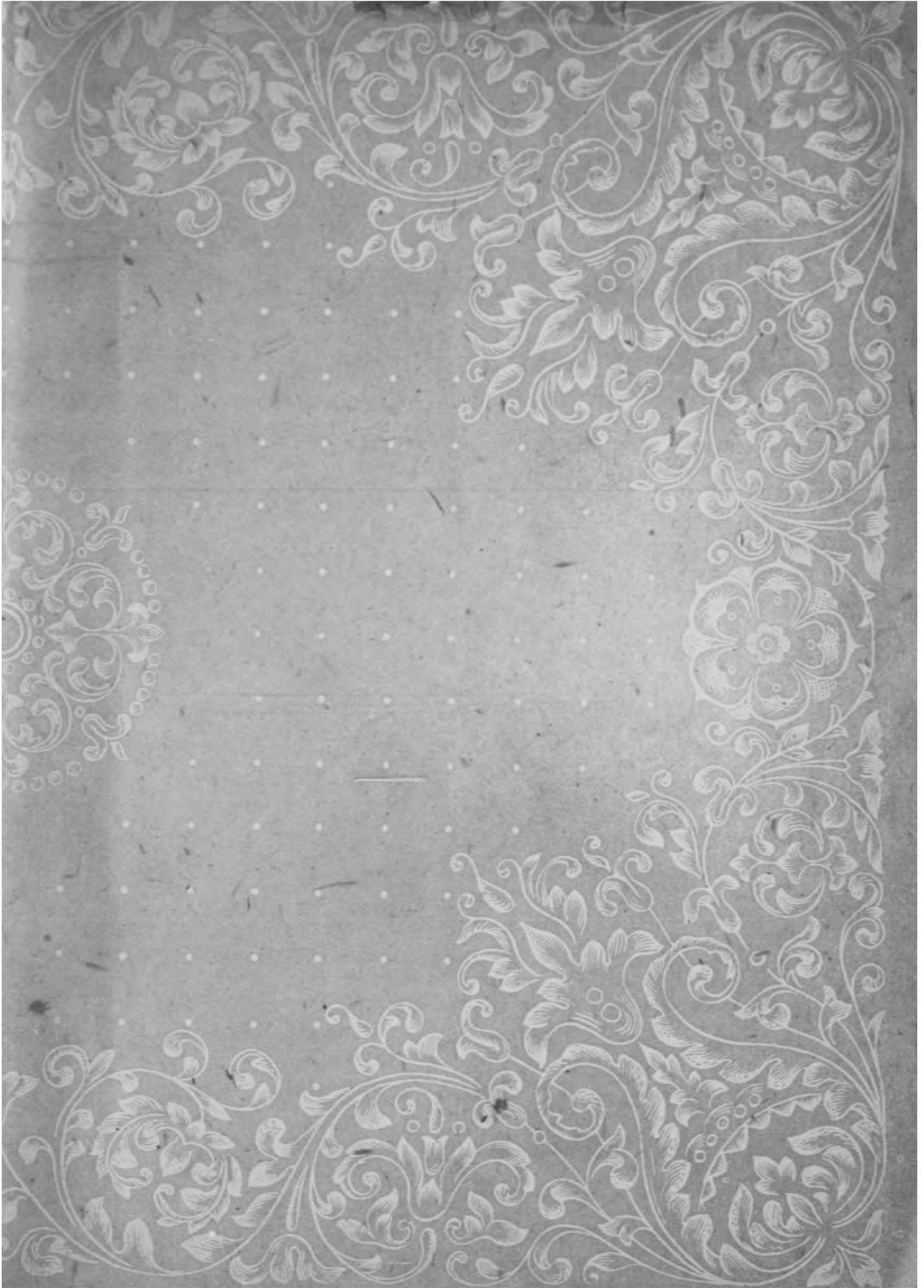


蘇聯文學史

譯夫 水 · 著夫葉菲莫季



中國蘇聯文化協會研究叢書







譯夫 水 香夫葉菲與季

史學文聯蘇

冊 上



• 書叢究研會協化文蘇中 •

行刊古書燕治

目次上冊

引言

第一章 九十年代——俄羅斯文學發展的新時期

文學和社會生活的聯系(七)——過去的經驗的意義(七)——十九世紀文學發展的總結(八)
 ——俄羅斯古典作家的人道主義(九)——人民性(一〇)——批判現實主義(三一)——俄羅斯古典作家的愛國主義(一四)——俄羅斯文學中的軍事愛國主義題材(二〇)——俄羅斯文學中愛國志士的形象(二六)——十九世紀文學中的浪漫主義(二〇)——俄羅斯文學的世界意義(一九)——傳統和革新(三三)——解放運動的新時期(三三)——社會民主黨的組織(三三)——革命鬥爭的新形式(三三)——解放祖國的鬥爭(三三)

第二章 文學的新任務

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

16
 1512.095
 2.



——社會主義現實主義的基礎(四)——九十年代和二十世紀初的主要文學派別(五)

第三章 高爾基創作道路的開始

高爾基——人類的友人和導師(一)——高爾基的世界榮譽(二)

高爾基的生活之路

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

(五)——阿廖夏的形象(六)——三本小說中俄羅斯人的形象(七)——文學活動的開始(八)

——高爾基的革命活動(九)——十月革命後的高爾基生活(十)——莫洛托夫關於高爾基的

演辭(十一)

高爾基創作的初期

、高爾基創作中的革命浪漫主義(一)——高爾基的浪漫主義氣息的主人公(二)——高爾基浪

漫主義形象的意義(三)——高爾基的浪漫主義和人民創作的聯系(四)——高爾基浪漫主義

中的傳統因素(五)——高爾基創作中的批判現實主義(六)——犧牲者的人(七)——壓迫者

的人(八)——對於英雄的夢想(九)——騎士的人(十)——對人的信仰(十一)——抗議的探索

與生活的鬭爭(十二)——「底層」的題材(十三)——高爾基的流浪漢形象的新穎處(十四)——抗

議的力量(六三)——「底層」人物的否定方面(六三)——「切爾卡斯」(六四)——短篇的構成(六四)——迦夫里拉的形象(六六)——切爾卡斯的形象(六七)——短篇「莽撞人」中工人的形象(六九)——「柯諾華洛夫」(七〇)——高爾基短篇中作者形象(七二)——結論(七五)

第四章 第一次俄國革命時代的高爾基創作的第二時期……………九

創作的第二時期(九)

「福馬·高爾傑葉夫」……………九

福馬·高爾傑葉夫的形象(一〇)——商人的形象(一一)——中篇裏工人的形象(一〇)

長篇小說「母親」……………一〇

長篇的材料(一〇)——長篇的運命(一一)——長篇的意義(一二)——母親的形象(一四)——高爾基怎樣雕塑成尼洛美娜的形象(一七)——長篇中現實主義與浪漫主義的交融(三二)——長篇的美學上的意義(三四)——長篇在反動時代的意義(三六)——「母親」是社會主義現實主義的範本(三九)

劇本……………一三

劇本裏的工人形象(三三)——「底層」(三三)——主要的人物(三四)——沙丁(三六)——盧卡(三五)——劇本的藝術意義(三五)——「海燕歌」(四〇)——詩篇人(四二)——總結(四二)

第五章 兩次革命中間那一時期的高爾基(一九〇八——一九一七)……………一五

反動時代(二五)——馬克思主義批評在文學上反動勢力的鬭爭中(二五)——高爾基在同反動勢力的鬭爭中(二五)——「夏天」(二五)——奧古洛夫的俄羅斯(二五)——俄羅斯人的形象(二五)——列寧的形象(二五)——世界大戰時期(二五)

第六章 十月革命後高爾基的創作……………一五

創作綜合時期(一五)

「阿爾達莫諾夫家專」……………一六〇

長篇的意識意義(二六)——高爾基所瞭解的勞動(二六)——伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象

(二六)——第二代(二六)——第三代(二六)——小伊里亞·阿爾達莫諾夫(二六)——季洪·維

亞洛夫(二七)

「克里姆·薩姆金的一生」……………一七

克里姆·薩姆金的形象(一七)——庫杜洛夫的形象(一七)

政論家的高爾基

反法西斯戰士的高爾基(一八)——高爾基創作的意義(一九)

第七章 接近高爾基的現實主義作家

高爾基對俄羅斯作家的影響(二七)——羣衆無產階級文學(二八)——台米羊·別德納(普里德伏洛夫)(二八)——塞拉菲摩維奇(卜波夫)(二九)——塞拉菲摩維奇的創作之路(二九)——農民作家(三〇)——波其雅切夫(三〇)——伏爾洛夫(三一)——聶維洛夫(三一)——魏列薩耶夫(三一)

第八章 詩歌中的現實主義

抒情詩中的現實主義(三二)——二十世紀初葉的俄羅斯詩歌(三三)——馬雅柯夫斯基的事業的開始(三四)——高爾基和馬雅柯夫斯基(三五)——未來主義在西歐(三六)——俄國的未來主義(三六)——馬雅柯夫斯基和未來主義(三六)——馬雅柯夫斯基的基本思想和形象(三六)

第九章 批判現實主義

二十世紀現實主義發展的各種不同的道路(三七)——二十世紀的批判現實主義的貶低(三九)
——蒲寧(三三)——蒲寧的抒情詩(三四)——蒲寧的散文(三五)——庫普林(三〇)——安德烈夫(三一)——結語(三三)

第十章 象徵主義

十九世紀末與二十世紀初文學中同現實主義的鬭爭(三七)——俄羅斯的象徵主義(三六)——
象徵主義的作詩法(四〇)——象徵主義的社會意義(四七)

第十一章 華列里·勃柳索夫(一八七三——一九二四)

小傳(五一)——勃柳索夫的創作之路(五五)——創作的初期(五六)——勃柳索夫創作中的歷史題材(五六)——勃柳索夫的有力的人的形象(五九)——城市的題材(六〇)——社會題材(六一)——勃柳索夫的散文(七一)——革命後的創作時期(七三)——祖國的題材(七五)

第十二章 亞力山大·勃洛克(一八八〇——一九二一)

傳記(八〇)——勃洛克和革命(八七)——人的題材(八八)——俄羅斯的題材(九二)——勃洛克和高爾基(九五)——勃洛克的浪漫主義(九六)——十月革命後的勃洛克(九九)——「十二個」(一〇三)——「西敏亞人」(一〇四)

插圖目次

高爾基（一八八九年在諾甫戈羅德）.....	一八一七
高爾基和他的兒子馬克西姆（一八九九年在諾甫戈羅德）.....	一九一九
高爾基（一九〇一年在諾甫戈羅德）.....	三〇一
高爾基（一九〇六年在美國）.....	三四一五
高爾基與列寧（一九二〇年在彼得格勒）.....	一六一九
高爾基（在諾甫戈羅德）.....	一七一七
別德納.....	一九一
塞拉菲摩維奇.....	一九一三
魏列薩耶夫.....	一九一九
蒲寧.....	三三—三
庫普林.....	三〇一
安德烈夫.....	三三—三
勃柳索夫.....	二五〇—一
勃洛克.....	二七六—九

引 言

一九〇七年五月，俄羅斯社會民主工黨第五次代表大會在倫敦揭幕。

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

兩個偉大的俄羅斯人——列寧和高爾基——在這次代表大會上晤面了。

他們談到高爾基剛剛完成的長篇小說《母親》。

高爾基後來回憶道：

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

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

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

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

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

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

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

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

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

第一章

九十年代——俄羅斯文學發展的新時期



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

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

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

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

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

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

十九世紀文學發展的總結 十九世紀的俄羅斯文學，爲了排入世界文學的前列，爲了建立具有至高無上藝術價值的傑作，所需要的僅是一世紀不到的時間。還在一九一四年戰爭時期，當德國的宣傳機關大肆活動在毀謗俄羅斯文化時，詩人華列里·勃柳索夫已經有全權可以回答：「我們在這一古老的歐洲是屬於那一種人」的問題了。他寫道：

……我們——是那一警衛的民族，

他們在艱苦考驗的時代

抵住了蒙古人的攻擊，

獨自在威脅之下屹立着……

……我們——是那一民族，

他們在聶瓦河的淺灘上獲得了兩個史芬克斯，

他們給世界帶來了這樣的巨人，

像普希金，托爾斯泰，陀斯妥亦夫斯基。

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

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

● 拉吉希切夫（一七四九——一八〇二）作家，俄國最早的一個革命家。

● 阿卡基·阿卡基葉維奇是果戈里名著外套中的主人公。

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

倍林斯基公正地指出，「誰有才能，誰是真正的詩人，——誰就不能不屬於人民。」

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

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

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

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

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

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

① 陀勃洛波波夫（一八三六—六一）批評家，費爾巴哈的繼承人。

② 樹柯夫斯基（一七八三—一八五二）詩人。

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

④ 克雷洛夫（一七六八—一八四四）寓言家與劇作家。

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

- ① 諾維柯夫（一七四四——一八一八）作家，教育家。
- ② 柳列葉夫（一七九五——一八二〇）十二月黨人詩人。
- ③ 波列薩葉夫（一八〇五——一八三八）詩人。
- ④ 奧迦廖夫（一八一三——一七七七）政論家，詩人。
- ⑤ 格列勃·耶斯賓斯基（一八四三——一九〇二）小說家，是遺失街風習和土地的勢力的作者。
- ⑥ 迦爾興（一八五五——一八八八）小說家，其作品反映出小資產階級知識分子的情緒。
- ⑦ 柯爾卓夫（一八〇九——一四二）詩人。
- ⑧ 尼基金（一八二四——一六二）詩人。
- ⑨ 列歇特尼柯夫（一八四一——一八七二）小說家。
- ⑩ 波米亞洛夫斯基（一八三五——一六三）小說家。

許多俄羅斯文學在它的爲人民的自我犧牲鬪爭中所帶來的其他犧牲。

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

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

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

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

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

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

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

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

到另一代。

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

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

- ① 亞力山大·聶夫斯基（一二二〇——一二六三），俄國名將，一二四〇年在聶瓦河上擊潰德軍。
- ② 德米特里·董斯柯亦（一二三五〇——一三八九），俄國名將，在頓河上游擊潰韃靼人。
- ③ 蘇伏洛夫（一七三〇——一八〇〇）是庫杜淑夫的先父，於擊潰拿破崙後曾越過阿爾卑斯山。
- ④ 庫杜淑夫（一七四五——一八一三），反抗拿破崙戰爭中的要角。
- ⑤ 羅蒙諾索夫（一七一二——一七六五），大學者，俄羅斯文化開創者。

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

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

俄羅斯文學中愛國志士的形象

俄羅斯文學祇因爲它的基礎上存在着崇高的愛國情感，才能使

十九世紀俄國生活的缺點得到這樣尖銳的、無情的暴露。

誰的生活沒有悲痛和憤怒。

誰就不愛自己的祖國。

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

因此，身上表達出俄羅斯民族性的優秀質素的愛國志士的形象穿過了全部俄羅斯文學史。伊戈爾皇子、^①斯維亞托斯拉夫皇子、^②以及那個熱烈號召俄羅斯土地在敵人面前聯合起來的作者本身的形象就是這樣，頓河、南岸地方中的德米特里·童斯柯亦的形象也是這樣。

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

①、② 俱爲伊戈爾平國的故事中的主人公。

③ 坎傑米爾（一七〇八——一七四一）第一個俄國諷刺家。

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

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

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

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

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

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

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

① 品德(Чары)——希臘抒情詩人，公元前五二二至四四八年。

② 蘇馬洛柯夫(一七一八——七七)——貴族文學創始者之一，劇作家。

③ 拉辛(Ratome)——法國詩劇作家，一六三九至一六九九年。

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

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

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

① 特列佳柯夫斯基（一七〇三—一六九）詩人，翻譯家，理論家。

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

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

- ① 達吉揚娜·拉琳娜是普希金名著葉夫格尼·奧涅金中的主人公。
- ② 安德烈·鮑爾康斯基是托爾斯泰名著戰爭與和平中的主人公。
- ③ 比埃爾·貝淑霍夫是托爾斯泰名著戰爭與和平中主角。
- ④ 阿廖夏·卡拉馬淑夫是陀斯妥夫斯基名著兄弟們中的主人公。
- ⑤ 米希金公爵是陀斯妥夫斯基名著白銀中的主人公。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

第二章

文學的新任務

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

革命者、工人、布爾雪維克，即實現這一主要愛國主義任務的那些人的特性。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

九十年代的文學在什麼程度上呼應了和能够在什麼程度上呼應這些新的任務呢？

九十年代的文學生活

九十年代的文學環境具有極端複雜的性格。一方面，十九世紀末葉的大師

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

馬明——西比里亞克（一八五二——一九二二）作家。

迦林——米哈伊洛夫斯基（一八五二——一九〇六）小說家。

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

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

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

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

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

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

① 別萊（一八八〇——）後期象徵派詩人。

② 梭羅古勃（一八六三——一九一九）小說家。

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

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

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

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

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

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

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

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

越過他的同時代人，就是他比他們早理解到新產生的社會事件的意義。」

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

① 羅尚諾夫（一八五六——一九一九）作家，政論家，批評家。

② 伐西卡·布斯拉葉夫是俄國古代文學中的主人公，是一個英雄。

③ 列托比雪茨（一〇五六——一一一四）基輔教堂史家。

④ 阿伐庫姆（一六二〇——一八二二）宗教上分裂派領袖之一。

「……他用睜細的小眼睛望着我，問道：

「歐洲誰可以同他●並列？」他自行回答道：「沒有人。」

於是，擦着手，笑了起來，滿意地。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

向新的藝術方法——轉向這幾年中間開始成形的社會主義現實主義。

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

顯然，對這些在九十年代定形的流派的发展起影響的，是所有往後析明二十世紀初十月革命前俄國生活的歷史事變。一九〇五至一九〇七年的第一次革命，反動時代（一九〇八至一九二二年），革命運動的新高漲（一九一二至一九一四年），第一次世界大戰（一九一四至一九一七年）。我們預備在區分相當年代的個別作家的創作時來談這些流派。

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

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

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

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

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

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

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

本書的第二部將專門研究蘇維埃時期的文學。

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



基 爾 高

德羅戈甫諾在年九八八一

第三章

高爾基創作道路的開始

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

高爾基命定是這樣的人類友人和導師。

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

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

不是在甜蜜的捧場中，

而是在野蠻的怒叫中

見到了讚許。

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

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

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

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

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

高爾基的生活之路

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

歌——和一大本詩。

高爾基把長詩給柯洛連柯看過，柯洛連柯的批評是很嚴峻的，高爾基決定放棄寫作，並且真的兩年沒有寫作。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

在高爾基所創造的形象中間，阿廖夏的形象是最魅人和最鮮明的形象之一。

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

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

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

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

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

文學活動的開始 一八九一年在高爾基的生活中具有特別重要的意義。他在第夫里斯度過這一年。像往常一樣，很快地同第夫里斯的知識分子結識之後，高爾基在這裏碰到一個幫助他最後踏進文學創作之路的人。這就是剛從放逐地回來的革命者卡柳士納。高爾基在給他的信中自己描寫出卡柳士納在他生活中的作用。他寫道：「您是第一個用您溫柔的眼睛的對我是永誌不忘的善良目光監視了我的，不僅把我當作一個有怪異履歷的小夥子，一個無目的的流浪漢，一件可笑的和可疑的東西。我記得您的眼睛，當您聽着我所見到的和關於我自己的故事的時候。我那時就明白，在您面前是絲毫都不能吹牛的我，覺得，由於您，我一生中不曾吹過牛，不曾誇張過我的自我估計，也不會誇張過生活使我飽飲過的痛苦。」

您第一個逼使我正經地盼望自己。」

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

「親愛的阿列克賽·馬克西莫維奇。

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

史大林。」

爲了向偉大的作家表示敬意，他誕生的尼士尼·諾甫戈洛德改名爲高爾基城。

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

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

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

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

莫洛托夫關於高爾基的演詞：「在列寧死後，高爾基的逝世對我國和人類說來是最最沉重的損失，莫洛托夫代表蘇聯人民委員長蘇維埃和聯共（布）黨中央委員會在高爾基的墓上說道。

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

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

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

「高爾基——是偉大人民的偉大子孫。」

高爾基創作的初期

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

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

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

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

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

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

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

對他們說來，生活中主要的——乃是自由。他們情願死，祇要忠於自由。

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

作家在生活中鄙棄的那些特點。)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

● 斯巴斯克與伏洛察耶夫均爲遠東地名，內戰時期在該二處擊潰白黨。

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

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

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

犧牲者的人 作家在俄羅斯流浪時所積聚起來的全部艱苦的經驗自然而然地首先發抒在對受苦的人，那圍繞他的生活的犧牲者的人的描寫中。高爾基的早期現實主義作品充滿了為那屈服和跌倒，在無情與殘酷的生活下的人的劇痛。這種人對於生活這樣形成是無罪的。一種處於他身外的，頑強的勢力註定他受苦，而最經常的則是註定他死亡。他是這種勢力的犧牲。瞧，從飢荒的州郡中流浪出一個祖父和孫子，他們窮苦、病痛、受那些在路上丟給他們一點佈施的人的蔑視。小孩子身上還保存着生活力的殘餘，他的眼睛還能夠突然閃出聰明和勇敢之光，但是他已經被註定了命運，他沒有路。他在一個暴風雨之夜，死在草原上，淹在他跌下去的峽谷中，因為他在駭懼中逃開了垂死的祖父（祖父阿爾希帕與廖恩卡）。這裏是一個女人，她變成了極度侮辱她的又野蠻又酗酒的丈夫的犧牲（出妻）年青的高爾基畫

出了整整一畫廊的這種無辜受苦的人。

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

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

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

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

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

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

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

「假如是兩張虹票呢？」

「就是說兩百魯布嗎？很不錯……這倒可以……」

「且慢！那麼你毀了靈魂，怎麼辦呢……」

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

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

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

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

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

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

在高爾基那裏表達得特別完滿，獲得了革命的內容。

生活環境形成得愈緊張，愈帶悲劇性，那麼同它鬭爭的必需性就愈銳利地感覺到。

夜影愈暗，

星愈明亮。

(A·K·托爾斯泰)

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

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

讀者在這一談話裏要求作家甦生精神。

「那裏是對生活創作的呼籲，那裏是剛毅的教本，那裏是鼓舞靈魂的歡欣的話語？」

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

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

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

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

他的浪漫主義的基礎是瞭解那應當在現實中成熟的事物。他的夢想是由生活本身的進程指示的。像我們所記得的，這件事情的基礎是現實本身的變化，因為在這現實中已經出現了前所未見的事物。古典文學不能去除現實主義與浪漫主義中間的裂痕，因為生活本身不會給它以這樣做的基礎。那些應當在藝術發展中完成新的一步的藝術家的意義，就在於他們最先看見這一新的事物，找到反映它的新的形式。**阿列克賽·馬克西莫維奇·高爾基**，這就是這種改革者的藝術家。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

◎ 卡洛寧（一八五七——一九三）民粹派作家。

◎ 雅辛斯基（一八五〇——一九三）作家。

◎ 尤希蓋維奇（一八六八——一九二七）作家。

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

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

● 羅布霍夫的原文爲「牛蒡」一字之多數，故有此渾名。

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

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

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

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

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

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

他在她悲痛得嚎哭起來的時候安慰他，摟住他，使他溫暖，使他淋不到雨：

「她安慰我……她鼓勵我……」

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

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

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

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

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

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

創作中努力要寫成符合他理想的那種對世界的看法。

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

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

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

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

的那條路的特別清晰的制限性，無價值性——雖然這個人的外表很吸引人。

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

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

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

● 古代羅馬神話中的神，管轄田賦，穀物與貿易等。

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

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

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

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

迦夫里拉的形象 列寧說過，農民有兩個靈魂：勞動者的靈魂和私有的靈魂。

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

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

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

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

迦夫里拉的形象——是私有慾蹂躪了人的靈魂，把他變成奴隸的活生生的例子。

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

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

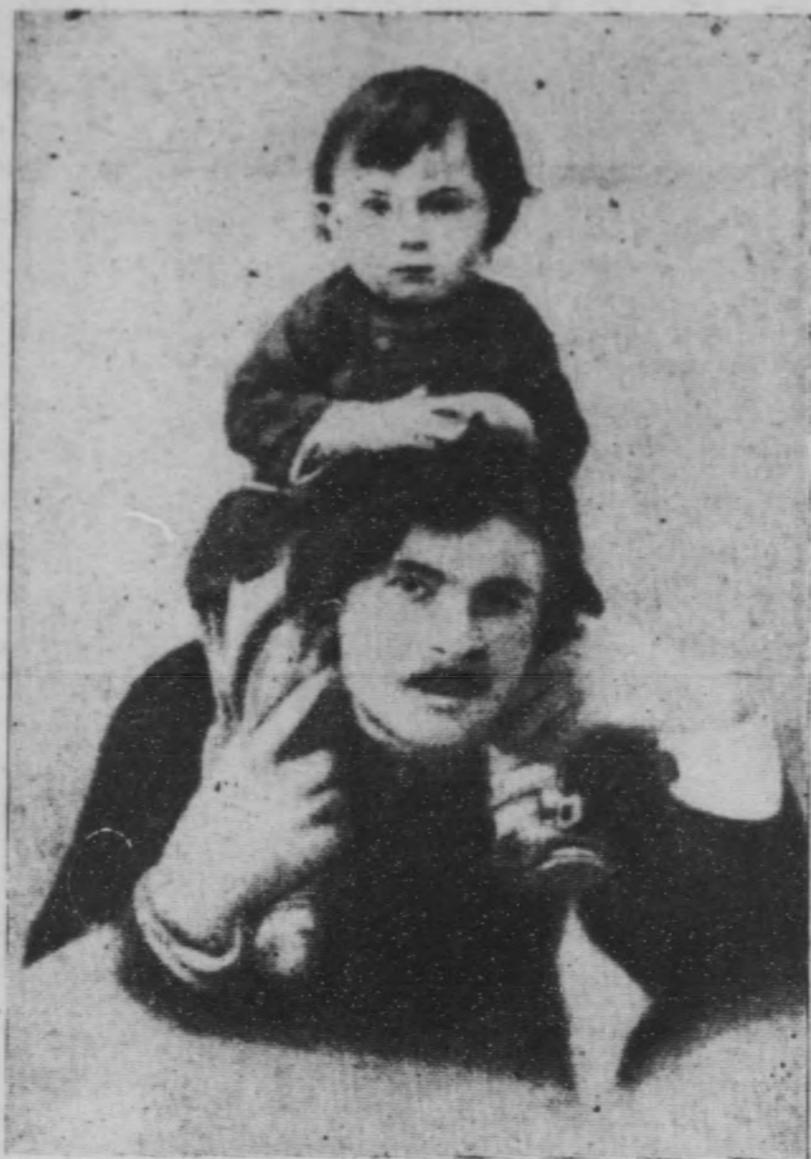
的謎責。他的獲得自由是因為他脫離了一切——他變成誰也不需要的人。但是像伊席吉爾那裏一樣，這也不是爭幸福的人所能沿着行走的那條道路。

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

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

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

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



姆西克馬子兒的他和基爾高
德羅戈甫諾在年九九八一

人的到來的浪漫主義信心就是在它上面相遇的。

短篇莽撞人中工人的形象

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

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

抗議——一個脫離生活的人的個人主義的、叛亂的抗議。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

形象的意義。作者的談到自己並不是因為他在從事回憶，把他的生活介紹給我們，像回憶的作者一樣。他把自己領入自己的主人公的世界，以便襯托出不能通過主人公的行動與思念而顯出的那些事情（比如切爾卡斯中的序幕），以便顯出新型的人。這裏他也能夠利用——高爾基正是這樣做的——自傳性的材料，但這材料已經是藝術地改造過的。因此作品中講故事者的描寫具有藝術的意義。講故事者——這是特殊的形象，他的出現在我們面前首先是由於他用來講述他的主人公的那一獨創的語言。我們就根據他的語言來把他作為一種個性那樣的討論，我們就根據他的語言來想像講故事者的形象，已經不再把他祇當作一個有固定姓名的作家。這裏也發生了抒情詩中所發生的事情：一方面，詩似乎在告訴我們某一個人物，某一個詩人的經歷，而另一方面，則已經與他無關，祇把許多人所感到親切的經歷使我們發生興趣。這一點是由於詩人祇有在他感覺到他的經歷對生活是特徵的，在他概括了人們的情緒時才可以說到自己的經歷，否則他的詩祇有傳記性的趣味。這裏，像我們從前已經說過的一樣，形象比作家的意識要廣闊，他的創作比他的傳記要廣闊。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

「這是三十年前的事情，可是我現在還在身前看見這一目光，帶着無言的責備望着天空，我還看見老頭子臉上眉毛的銀針如何在顫動。」

「加到人身上的侮辱不會忘掉。」

「是的，永不忘掉。」

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

的聲音，並不是偶然的。

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

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

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

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

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

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

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

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

第四章

第一次俄國革命時代的高爾基

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

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

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

『福馬·高爾傑葉夫』

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

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

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

但這種權力是用別人受苦和死亡的代價買得的，這種權力——是不正當的。高爾基暴露了它，指出「生活的主子」不僅僅壓迫着別人，而且自己也不成爲人了，像迦夫里拉在切爾卡斯中人格掃地一樣。福馬·高爾傑葉夫的形象 在中篇的中心是一個青年福馬·高爾傑葉夫。他承繼了父親的財產，他的事業。同時，他也承繼了偶爾攫住了他父親的感覺。父親有時覺得他「並非自己事業的主人，而是它的下賤奴隸。」福馬，像高爾基所確定他的一樣，是「一個要自由的、生活的健康的人。」

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

長篇小說「母親」

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

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

像福馬·高爾傑葉夫提出整個資本主義題材一樣，母親是全面地提出了革命的題材。

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

樣的紀錄。」

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

薩洛莫夫是那一代工人的典型代表，他們的走進九十年代的生活賦予了革命運動以新的力量。

他在他的回憶中講述着他的性格如何在艱苦的勞動中形成。當工廠裏有人向他——一個十五歲的小孩子——建議加入革命組織時，他請他們給他一個答覆的時間。他需要這時間是為了考驗自己，他能不能在被捕的時候受得住拷打而不出賣組織。於是這個十五歲的小孩子開始檢驗自己的堅韌：他用針刺進自己的指甲底下，用沸水燙手，用鑽子鑽進自己的腿裏一寸半深——結果，深信能够忍受任何痛苦，他同意成爲地下組織的會員。

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

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

洛莫夫本人這時是庫爾斯克州蘇德靜斯克區的一個集體農場的主席。

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

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

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

「被碎成片片的母親終於完蛋了，」高爾基本人在他的一封信裏寫道。僅在十月革命之後，俄羅斯才出現了這個長篇的全文本。

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

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

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

● 高恩菲爾德（一八六七—），當代俄羅斯文學家。

個長篇，說它裏面的一切都是「新的，有意義的，內容豐富的，肯定的。」

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

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

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

活。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

參加在革命運動中，現在他們讀了母親，對於他們有極大的好處。」

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

「『醜死了！……還說誰也不怕呢。』」

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

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

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

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

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

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

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

「您別叫嚷？」她把手伸向軍官，說道，「您還是一個年青人，您不懂得痛苦……」

「安靜點，媽媽！」巴維爾擋住她。

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

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

親開始，那麼它就是以她被捕時在火車站上的勇敢談話爲結束。

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

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

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

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

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

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

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

這篇中現實主義與浪漫主義的交融 如果在高爾基的第一期創作中，現實主義與浪漫主義的特性還在某種程度上互相孤立着，那麼在長篇母親中，高爾基要在生活的典型特點上反映生活並且同時

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

● 三人俱爲內戰時期的反革命白黨領袖。

就具有愈大的美學上的意義。

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

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

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

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

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

「是您插旗嗎？」姑娘輕輕地問道。

「是我。」

「這已經決定了嗎？」

「是的，這是我的權利。」

「又要坐牢？！」

「巴維爾默不作聲。」

「您不能……」她開始了，但又停止。

「什麼？」巴維爾問。

「讓給別人……」

「不！」他高聲說。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

他對人的信念，帶着他的爲自己而鬪爭的號召，表達了俄羅斯文學中最優秀的約言。

母親是社會主義現實主義的範本 在第一期創作中，高爾基發展了並改造了批判現實主義和革

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

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



基 爾 高

德羅戈甫諾在年一〇九一

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

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

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

劇本

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

他妥協了。

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

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

唯一在「底層」的人們中間獨自站着的人是沙丁。但是連他，「在坐牢之後也沒有出路！」
性格不同命運不同的人們在柯斯蒂廖夫的夜店裏遇到了。他們中間的每一個都被高爾基畫成一

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

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

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

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

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

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

「人——這就是真理！人——是自由的！……人這是莊嚴華麗的這聽起來……多驕傲！應當尊敬人，不要可憐……不要用憐憫心去侮辱他……應當尊敬他！」

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

「讓暴風雨來得厲害些吧……！」

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

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

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

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

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

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

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

在高爾基看來，人的全部活動的目的首先就是「要人中間的每一個都成爲「人」」

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

「什麼都在「人」身上，什麼都爲了「人」

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

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

「它們難以數計，像無底的天空中的星星，「人」——前程無限！

「暴動的「人」就這樣地向前，向高處行進！不斷的向前！向高處！」

總結 高爾基創作的第二期在他的創作中具有特殊的意義。在這一時期，高爾基寫成了他的最巨大的作品——母親，底層等等。在這一時期中，其創始者為高爾基的藝術方法，即社會主義現實主義方法，澈底成熟了並發揮了它全部的藝術富藏和獨特之處。

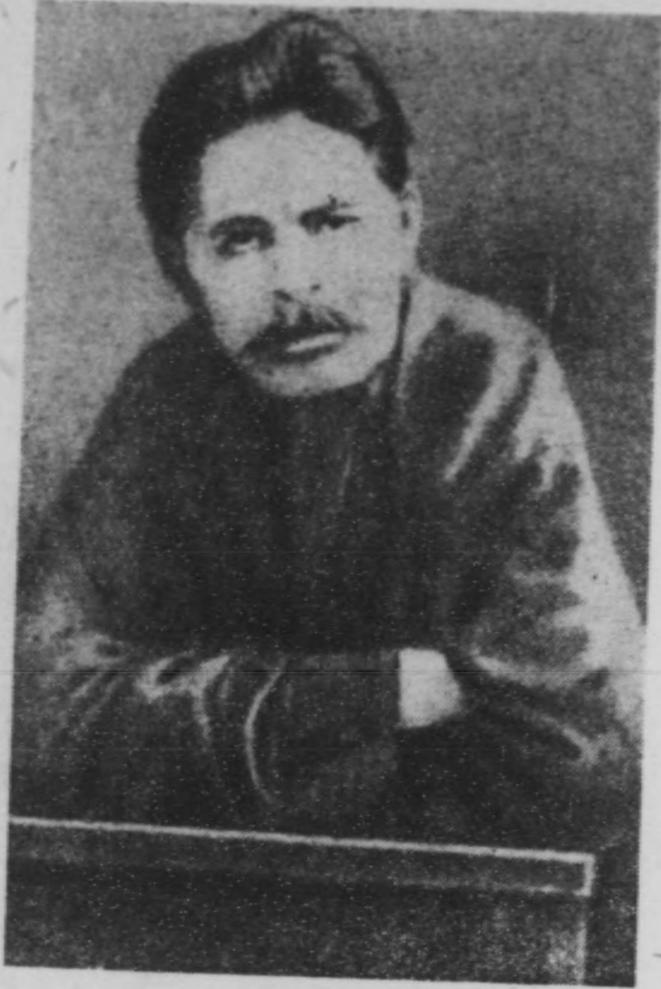
在高爾基的創作中，時代的最重要的問題都找到了它們的反映。高爾基顯示了俄羅斯社會的最不同的階層：無產階級，各種集團的知識分子，不同世代的俄羅斯資產階級——它的父輩與子輩（福馬·高爾傑葉夫）俄羅斯的農村，那些獲得「底層」稱號的那些社會層次——光腳漢，「曾經為人的動物」。

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

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

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

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



高 爾 基
一 九 〇 六 年 在 美 國

第五章

兩次革命中間那一時期的高爾基

(一九〇八——一九一七)

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

在反動勢力影響之下，知識分子圈子裏的頹廢情緒發展了，許多人退出了革命。聯共(布)黨史寫道：

「反革命的進攻也在意識戰綫上進行。出現了一大批的摩登作家，他們「批評」並「譴責」馬克思主義，唾棄革命，嘲笑革命，歌頌變節，在「尊崇個性」的掩護下歌頌性的放縱。

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

出現了。

「對馬克思主義的「批評」成爲了時態。

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

類似的情緒也在文學部門中找到表現。

反動勢力的放肆達到了最大的限度。它在悲劇性的連拿槍殺案中獲得了最激烈的表現，那時軍隊毫無根據地向一羣工人開槍，射死了二百七十人，傷了二百五十人（一九二二年）。回答反對這次毆打的抗議，沙皇的內政部長馬卡洛夫聲言道：「這樣做了——將來還要這樣做。」

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

普拉格的第六次全俄黨會議（一九二二年）乃是革命運動的組織中的最重要契機。史大林說：「這次會議在我們的黨裏具有最大的意義，因爲它在布爾雪維克與孟塞維克之間放下了一條分界線，並且把全國的布爾雪維克的組織聯結成一個單一的布爾雪維克黨」（聯共（布）黨史，頁一三七。）

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

出版的唯物論與經驗批判論。

文學中同反動勢力的鬭爭也開始了。

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

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

列寧論托爾斯泰的著作對發展馬克思主義文學論說來，具有巨大的意義。

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

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

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

於是高爾基攻擊那些文學家（安德烈夫，阿志跋雪夫等），因為他們「抓住革命者的腳踵，或多或少庸俗地強調出他身上能够塗黑和染污他的人臉的一切，這人臉也許是同時代唯一光明的臉孔。」高爾基用俄羅斯古典文學的傳統來對抗文學的這一墮落。他說：「在俄羅斯，每一個作家都確實是非常個人主義的。但是一個頑強的熱望把他們大家結合為一，這熱望就是理解、感覺、推測國家的未來、它人民的

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

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

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

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

其雅切夫或是伏爾諾夫那樣的情緒上是革命的作家，也是這樣描寫農村的。

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

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

在這個眼前就要到來的節日裏，這個中篇裏所顯示出來的人物變得易於瞭解了。

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

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

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

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

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

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

我們身後——是森林，

前面——是池澤……

主啊！可憐可憐我們吧！

我們不願生活了。

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

「瞧，我已經三十歲了，我有力量，可是我找不到這樣的地方，可以使我的靈魂不嘆息的……要什麼？要路，要出路！」

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

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

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

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

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

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

奇的人……」

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

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

在我們之後三四十年生活的人」

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

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

則在空中發出光輝。」

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

同樣的，在列夫·托爾斯泰身上，高爾基也看見了最特徵的俄羅斯民族性的中心。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

偉大的十月革命接近了。

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

高爾基的新的——最後的創作時期開始了。



高爾基與列寧
一九〇二年彼在格勒

第六章

十月革命後高爾基的創作

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

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

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

對高爾基說來，總結他所積聚起來的各種觀察和意見的時候到了。

現實本身使他可能替他的材料找到一個結尾，使他可能把材料的發展完全表示出來。

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

『阿爾達莫諾夫家事』。

在二十世紀初，高爾基同列夫·托爾斯泰曾談到商人家庭是怎樣退化的。他回憶道：

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

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

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

大概，高爾基所告訴列寧的那一計劃正是呼應這一談話的。

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

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

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

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

高爾基所瞭解的勞動 高爾基在他的一篇演講中說道:「如果我是一個批評家,要寫一本關於馬克西姆·高爾基的書,那我一定要在裏面說明,那種把高爾基變成他現在的樣子,他站在你們面前的樣子的力量,就在於他是俄羅斯文學中第一個,也許是生活中第一個切身瞭解到構成這個世界上最珍貴的一切,美麗的一切,偉大的一切的勞動的最大意義。」

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

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

話——都是出色的。

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

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

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

媽的，要是我的力氣再大些哪！

我熱得喘氣——我要踏碎雪地。

我要繞地一周，把所有的土地都掘起，

我要走一輩子——我要把城市打起圍牆，

我要建造教堂，我要把花園種上一切的东西！

我要把大地打扮得像一個姑娘，

我要擁抱它，像擁抱自己的未婚妻，

我要把它抱起帶給上帝：

「你瞧，主啊，土地是這樣的，

它被伐西卡裝扮得多美麗！

你把它像石子般投入天空，

我就把它變成一塊寶貴的綠柱玉！

你瞧，主啊，高高興興吧，

它在太陽上燃燒得多麼年青美麗！

我要把它奉獻給你做禮物，

雖然要化去我不少的力氣！」

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

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

伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象——高爾基對勞動的理解，乃是打開長篇阿爾達莫諾夫家事的意識內容的鑰匙。伊里亞——這一家族的始祖——的肩後是勞動的農民的生活，他自己用自己的勞動替自己獲得了生活中的地位。這一勞動學校發展了他性格中的許多可貴的質素：他是有創造力的人，意志堅強，心胸寬大。在成年以前，他從來不會脫離過人民的勞動生活，因此在他身上有這麼多的真實的、人性的、人民的、俄羅斯的成份，他身上沸騰着精力，他非常的聰明，他喜歡並且善於工作和生活，於是生活屈服於他。他什麼都成功，人們服從他；他能夠獨自打退三個強盜，能夠獨自拿着一枝獵槍去打熊，耶麗亞娜·巴亦馬柯娃祇有同他在一起才感覺到自已真正幸福。高爾基在長篇的開頭，熱中地描畫着這個天賦特厚的、強有力的人物。他的出現把新的東西帶進小城居民的昏昏沉沉的生活，他是長篇中最重要的人物，他周圍的人都服從他。但是資本主義社會已經這樣的安排好，就是其中一個人的成長通常總是引起了別人的服從；他靠他們發展起來，但卻壓抑着他們和奴役着他們。因此，隨着伊里亞退出了人民大眾，他的力量不可避免地變成了一個強徒——一個奴役者的力量。他用積聚起來的金錢建造了工廠，開始靠別人

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

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

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

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

母親以及對尼基達的態度——這一切都說明了她的活潑有生氣的靈魂。

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

「我們在銀行裏有多少啊？」他問彼得道。「你瞧，銀行好不好，它不會倒閉吧！」

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

「我，似乎已經不要吃了。」

「但是她又吃了。」

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

「我以爲，——不會習慣的。」

「這就是說，或者是跟我們走，或者是又要動腦筋來干涉了。」

「我問：這是我的想像呢，還是他眞的憐惜人呢？」

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

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

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

炯灼和洞察得多。」

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

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

季洪·維亞洛夫 人民對「事業」的態度的指標在長篇中就是季洪·維亞洛夫。他深思熟慮，用高爾基的話來說，像「一個農夫，他在任何條件下都是一個不肯接受都市文化的農夫。」都市文化——這是阿爾達莫諾夫在德廖莫夫栽培起來的「事業」。高爾基賦予了季洪的形象以特殊的意義。這是易於瞭解的：以他的出身講，他是阿爾達莫諾夫的對蹠人。他們兩人都是民間來的人，都是人民的力量和理

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

就因爲如此，高爾基才借着季洪的口說出了長篇中對發生的事情的評價。他把「事業」同黴菌相比較。他用對彼得說的話作爲長篇的結束：「這是反對你的戰爭，彼得·伊里奇……瞧，變成了這樣子。我說過，大家都要受苦！而且已經來了。像用破布揩灰塵般揩去了。像掃鮑屑一樣。是不是，彼得·伊里奇。是的。鬼推磨，你幫忙。可是這一切爲了什麼呢？犯罪，犯罪——數不清的罪行啊！我一直望着奇事啊！什麼時候是末日？末日降臨到你們頭上來了。這一切都像鉛一樣澆向你們。馬車丟了一隻輪盤……」

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

「克里姆·薩姆金的一生」

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

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

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

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

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

克里姆·薩姆金的形象 克里姆·薩姆金的一生是作為紀事那樣寫成的裏面沒有讀者應當注意其發展的分明的主題。這是克里姆·薩姆金一生的歷史，小說中的事件隨着年代紀的秩序嬗換着；它起自克里姆的出生和父親怎樣替他取名字，止於（雖然它尙未完全寫完）克里姆的逝世。

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

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

克里姆·薩姆金就是這樣的自私自利的小個人主義者的概括性的典型，這種個人主義者乃是在資產階級社會——那裏的人對人的關係就像狼一樣——的人身上形成的空虛心理學的完成的範例。他的空虛也是高爾基在阿爾達莫諾夫家事中指出過的那種人的墮落。不同之處祇在於阿爾達莫諾夫一家是私有主，老闆，而薩姆金則是一個智力勞動的人——一個律師，那種智識分子的代表，他們服

務各個統治階級，和它們一起生長，也患着同樣的精神空虛病。

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

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

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

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

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

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



基 爾 高
邊 旁 筒 話 在

法則將毫不容情地作用着：是或者否。」

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

這一通過整部小說的革命基本路線就決定了高爾基包括進小說的各色材料的統一。

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

政論家的高爾基

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

方，由於侏儒的來到薩馬拉作巡迴表演，他寫道：

「大概，侏儒們會在薩馬拉獲得巨大的成功。任何人都要好奇地望一望比他自己還要小的兩個人。」

「薩馬拉的居民將望着矮子，而以適應這一場面的胡思亂想來使自己快樂。」

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

修製造精神力量的熱望。」

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

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

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

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

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

高爾基，是人道主義和人道主義的最高形式——社會主義人道主義的最大代表。

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

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

因此，人民的敵人才這樣瘋狂地憎恨他。

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

空前殘酷的戰爭。他寫道：「法西斯主義乃是挑選出來的最醜惡的卑劣漢的組織，目的是奴役所有落後的人，把他們培養成家畜。」法西斯主義在準備「無意義地消滅千百萬最健康的人，準備用礮火消滅世代的文化寶藏，準備毀滅那些創辦工廠，耕墾田地，造橋鋪路的羣衆的艱苦勞動的成果。」高爾基的這一個呼聲響震全世界。

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

於是高爾基孜孜不倦地號召同法西斯主義作無情的鬪爭，號召把它消滅。

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

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

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

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

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

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

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

拔的精神。

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

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

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

第七章

接近高爾基的現實主義作家

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

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

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

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

羣衆無產階級文學 革命運動的規模，工人階級的政治成長和意識成長當然不能不引起工人書要在藝術形象中，即使是還未完成的形象中理解現實的熱望。還在八十年代，工人詩人聶查葉夫（一八五九至一九二五年）玻璃匠之歌的作者，就開始發表作品了。稍後，施庫廖夫（一八六八至一九三〇年），名歌我們是鐵匠，我們的精神是年青的的作者也上臺了。出版了許多雜誌：教育（一九一一至一九一七年），我們的路（一九一三年）以及許多別的其中刊載工人作家（尤其是在那幾年開始文學工作的諾維柯夫—普里波伊，韋拉特珂夫，李亞希柯）的作品雜誌。一九一一年，高爾基發表了關於自學作家一文。在這篇文章裏，他說，『人民應受到尊重……他們的探索和他們的覺醒過來的思想工作應受到注意，』他把從三百多個工人作家（據高爾基的計算，其中有九個鞋匠，五個女裁縫，四個男裁縫等等）那裏接到的文學材料分門別類起來。一九一四年，在高爾基的主編之下出版了由他創導的無

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

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

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

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

台米羊·別德納（普里德伏洛夫）精研出革命寓言的樣式的台米羊·別德納（一八八三至一九四五年）在星報和真理報的詩人中間佔着一個特殊的地位。在真理報上，兩年中登載了近百篇他的作品。他的寓言受到列寧的肯定的批評。

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

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

在工廠裏——是毒殺。

在街道上——是懲罰。

這裏是鉛，那裏也是鉛。

同樣都是完結。



納 德 别

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

塞拉非摩維奇（卜波夫）

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

念完了村子裏的鄂斯奇·梅德維吉茨卡耶中學，他到了彼得堡，成了數理學院的學生。這裏他碰到了列寧的長兄亞力山大·伊里奇·鄂梁諾夫。鄂梁諾夫謀刺沙皇亞力山大三世行刺未成。塞拉非摩維奇寫了一篇說明鄂梁諾夫行刺的意義的革命宣言。爲了起草這個宣言，他遭到逮捕，並被放逐到白海岸上的梅澤三年。他在那邊開始寫作，他的第一篇小說在一八八八年發表。這時起，塞拉非摩維奇就經常發表作品。一九〇一年，他出版了第一本集子格列勃·鄂斯賓斯基稱他爲「大藝術天才」，「最出色的作家」。柯洛連柯也對他抱着期望。他這樣的寫到塞拉非摩維奇：「形象化的，壓縮的，有力的美麗語言，燦爛的，清新的描寫，草草寫成的，但仍舊是活龍活現的人物——這一切對讀過這些素描的人說來都不是不受注意的。」

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

識義書的固定參加者。

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

一九一八年，他入了黨，毫不間斷地繼續他的文學工作，特別是作為真理報在前線的軍事通訊員。列寧非常推崇他的工作。當一九二〇年塞拉菲摩維奇遭到不幸——他的兒子在前線被殺——的

時候，列寧寫信給他道：「您的作品……引起我對您的深切同情，我很願意告訴您，工人和我們是如何的需要您的工作，現在您是如何的需要堅決的精神，以克服苦痛的情緒並使您自己回到工作中來。」一九三三年，在作家七十誕辰的時候，政府獎他以列寧勳章。為了紀念他，他求學過的村子改名為塞拉菲摩維奇城。

塞拉菲摩維奇的創作之路 塞拉菲摩維奇的題材與形象的圈子在很多地方與高爾基相近。在他的作品裏，我們首先可以找到死在生活條件的重壓之下的犧牲者的形象。在短篇小說轉轍手，主人公給火車壓死，而鐵路當局給他家屬的撫卹金卻祇有三個盧布。在短篇小說兔子裏，一個工人因為沒有錢，企圖不買票乘了輪船去看垂死的妻子。他給發覺了，為了懲罰他，在停船處不放他下船，而繼續把他載向前去。他跳入海中，沉死了。一個排字工人在印刷所裏工作了三十年，眼睛排字排瞎了，他遭到解僱，他吊死



奇維摩菲拉塞

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

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

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

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

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

多少魚？「六七百條……」於是那一個又癡狂地撲向偷兒，後來他們倆人都淹死了。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

① 「自然主義」(Naturalism) 這個術語有兩種含義。Nature 是自然界的意思，「自然主義」實際上就是作家忠於生活本身。俄國的自然學派，法國的自然主義——實際上都是現實主義的變種。但是在這個術語的理論意義上，自然主義就是準確地把生活複製出來，但並無概括。這是貧乏化的了，不完全的現實主義。

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

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

波其雅切夫 波其雅切夫（一八六六至一九三四年）在農民作家中間佔着一個顯著的地位。他的作品（工人間，在舊教徒那裏，充軍那樣，在莫斯科工作室裏，不調和，德雷卡林的生活等等）提供了對於革命前農村生活，對於農村的階級分化的非常清楚的概念。它們充滿了現實的生活材料。波其雅切夫本人寫過他怎麼在農舍裏寫工人間。「小牛在我身後的用木板隔成的角落裏醒來了，牠伸過了頭，碰到了我的襯衣的衣裾，開始拉它並且啞着嘴……我躺在坑床上寫，在夜裏，在小小的錫盤燈的燈火下面。我寫，有時也哭。」高爾基非常注意波其雅切夫。在出版他的著作時，高爾基寫了一篇序文，其中指出這個作家的作品的意義在那裏。

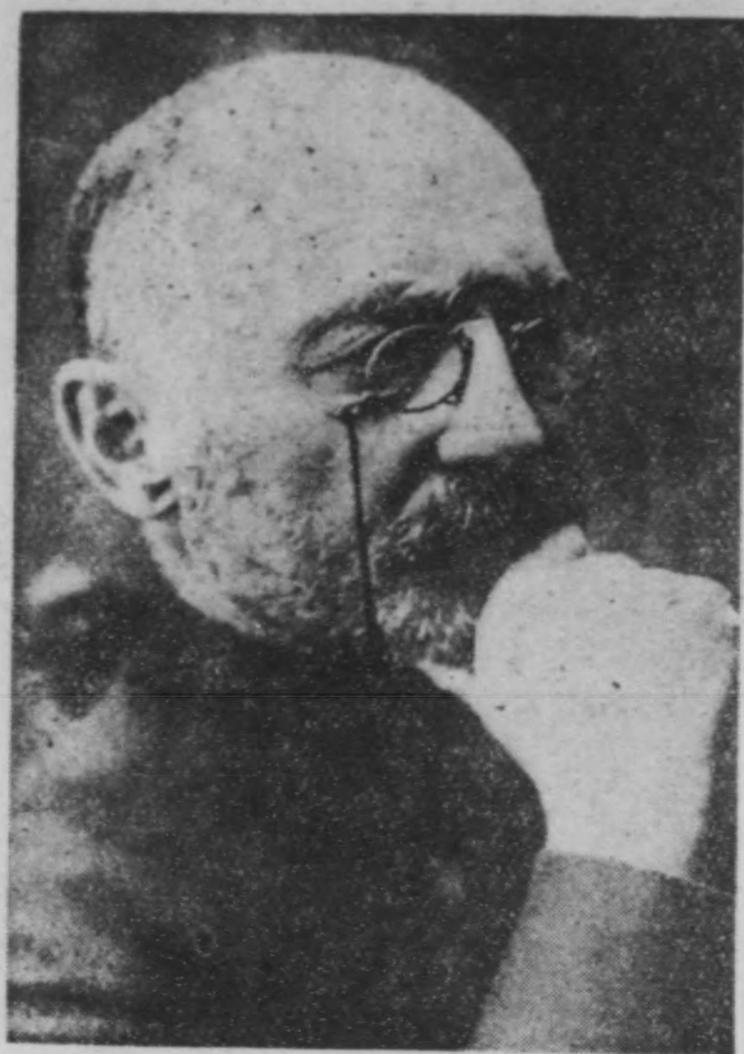
「波其雅切夫用莫斯科區真正的俄羅斯語講述着農村，並不想用別人的字眼來裝飾這種語言；他講述着，沉思地，輕聲地，似乎總是用問句的調子：「難道可以把這一切當作人類的的生活？難道人應該是這

樣的，但是難道在這些條件下他們能够成爲別種的人？」

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

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

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



夫耶薩列魏

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

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

沒有背叛上帝，但不再忠實於他。

天堂丟棄了他們，但硫磺氣的地獄也不加接待，

因爲在這種人身上看不見自己的光榮。

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

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

他們大家都走高爾基開闢並鋪就的道路。

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

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

第八章

詩歌中的現實主義

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

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

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

● 亞洲古國地為土耳其。

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

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

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

依據這種體驗，我們來想像一定歷史環境中的人的特點。

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

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

詩歌也面臨了這樣的任務。

二十世紀初葉的俄羅斯詩歌 本世紀初，在俄羅斯詩歌中起着主導作用的是反現實主義的思想——象徵主義。關於象徵主義，我們將在專門的一章中談到，現在祇要說說象徵主義之深深敵對現實主義就夠了。從象徵主義的陣營裏，曾經向高爾基發出過酷烈的攻擊，關於這些攻擊我們上面已經談到

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

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

馬雅柯夫斯基的事業的開始 「康斯坦丁同志」——在布爾雪維克黨組織中曾經這樣稱呼過青年的地下宣傳家符拉其米爾·馬雅柯夫斯基。監視他的警探稱他「長腳。」青年的馬雅柯夫斯基進過沙皇的牢獄三次——一九〇八年，一九〇九年，一九一〇年。正是在在坐牢的時候，馬雅柯夫斯基感到自己已有創建新社會主義藝術的力量，感覺到摧毀舊的文學形式以表現新的內容的需要。回憶到他在布蒂爾斯克牢獄中度過的時日，馬雅柯夫斯基寫道：「讀遍了一切最新的象徵主義者——別萊巴爾蒙特。被新形式所吸引了。但是風牛馬不相關。主題，形象都不是我的生活所有的。嚐試自己也來寫得這

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

這一首長詩宣告道：

一千九百十六年

載着革命的荆棘冠來臨

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

我在你們那裏是他的先鋒：

有痛苦的地方總是我；

在每一滴淚水中

我把自已釘死在十字架上……

而當

他的來臨

宣告了騷亂。

你們出來求救星的時候，——

我就拔出心

給你們，

我躊躇，

使它擴大！

我把血污的心當作旗幟獻出。

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

請將人的名字高傲地提起。

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

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

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

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

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

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

● 米茨蓋維奇（一七九八——一八五五）波蘭大詩人。

● 布爾柳克（生年不詳）畫家，詩人。

● 赫列勃尼柯夫（一八八五——一九二二）俄國未來主義的創立者。

● 克魯巧耐赫（一八八六——）立體未來主義詩人及批評家。

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

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

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

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

思想、形象，他們認為文學是祇有說話者懂的個人主義的文字遊戲。

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

西歐的未來主義是給世界帶來法西斯主義的野性的預言者。

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

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

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

而在自己的創作中，他們首先竭力擲撒俗物，向他們投出蔑視的挑戰，嘲笑他們的趣味。布爾柳克畫了未來主義的圖畫之後，將畫投在水窪子裏，沿着小路拖去，畫布向下，因此上面塗滿了泥污，之後，他才將它陳列到藝術展覽會中去。未來主義者們不接受他們周圍的現實，他們宣布：

後代的幻想飛向

原始野人的生活。

(蘇列勃尼柯夫)

他們保衛作家的「無意義語言」的權利，就是說，作家杜撰出來的祇有他一個人懂的語言。因此未來主義似乎交織着兩種基礎。一方面，未來主義中發出反對沙俄現實的浪漫主義的抗議，這無疑是未來主義的健全的基礎。但是這種抗議不過是否定而已，其中沒有什麼足以對抗那被未來主義者或多或少地加以嘲笑的秩序的東西。而且，在他們的個人主義中，暴露出了他們所擯棄的資產階級文化。所以結果俄國的未來主義不過是某一部份隔離了解放俄國的真正社會運動的藝術知識份子的叛逆而已。

但是從未來主義方面來的革新的呼籲，他們對於一般公認的觀念的獨立態度，——這在文學方面是接近青年馬雅柯夫斯基所嚮往的新事物的探求的。所以馬雅柯夫斯基在文學方面跨第一步的時候先和未來主義者們締結聯盟。他簽署他們的文學宣言，參加他們的出版物（鑑賞家的花園）（一九一三

年，「給社會趣味掌嘴」(一九一二年)等等。

但是馬雅柯夫斯基對現實的抗議是深得無與倫比的，他依憑的是通過的那個革命的試鍊。馬雅柯夫斯基很快就克服了未來主義的「幼稚病」，而且相反地在他影響之下，這思潮最有才能的代表們（赫列勃尼柯夫、卡明斯基）的創作中也出現了革命的主題。

馬雅柯夫斯基和未來主義 馬雅柯夫斯基自己清楚地感覺到有一種力量在使他和未來主義隔離。他在論布爾柳克時說道：「大衛（布爾柳克的名字）有一個超過了同時代人的巨匠的怒火。我有一個知道舊東西必然要毀滅的社會主義者的興奮。」

這也就是高爾基猜測到的馬雅柯夫斯基生活態度的那種革命基礎。高爾基感到他自己的創作是和這位後來被史大林稱爲「我們蘇維埃時代最優秀最有才能的詩人」一致的高爾基說：「實在說，什麼未來主義是沒有的，所有的不過是符拉基米爾·馬雅柯夫斯基。詩人。大詩人。」

馬雅柯夫斯基的詩歌事業開始於一九〇九年。他憶起，坐在牢裏的時候，曾經寫過整整一本詩，這一本詩被沒收了，遺失了。

馬雅柯夫斯基最早的詩歌發表在一九一二年出版的未來主義者的集子給社會趣味掌嘴中。從一九一二年至一九一七年，在十月革命以前，馬雅柯夫斯基寫了許多大作品——長詩袴中的雲（一九一五年），人（一九一六年），戰爭與和平（一九一六年）。

馬雅柯夫斯基的基本思想和形象 在自己最早的詩中對未來主義的影響獻出了一些貢物之後，馬雅柯夫斯基在自己一開始創作之路的時候就提出了非常有生活意義的問題。他的作品中最先響起了人道主義的主題——人的苦難的主題。一九一三年他寫道：

城市上籠罩着巨大的痛苦，
和百十種微小的痛苦。

他什麼地方也找不到幸福的人：

據說，——

在某處地方，

——好像在巴西——

有一個幸福的人。

人的苦難的罪人是誰，對於馬雅柯夫斯基也是非常清楚的，這是「金爪的細菌」——盧布：

衝出子午綫，

衝出複雜的拱門，

叮嚀着

法郎。

美金。

盧布。

克朗。

日圓

和馬克的金循環。

這是馬雅柯夫斯基的第二串形象。很明顯，犧牲者的人的形象和壓迫者，『生活的主子』盧布的佔有者的形象，是直接和我們已經熟悉的高爾基的形象相呼應的。

上面我們已經提到過，馬雅柯夫斯基和高爾基的那些表現出對人、對人的力量、對人的未來、幸福的信念的形象是相呼應的。這一串形象同樣地也在早期馬雅柯夫斯基的創作中佔據着很大的位置。

我們，

是癩病院似的城市的苦役者。

那裏黃金和塵埃潰爛了癩病，

我們比威尼斯的碧空還要淨潔，

那給太陽和大海沖洗過的碧空，

管他媽的說什麼，

荷馬和奧維德①的筆下

沒有我們這種

痘疤中嵌滿煤灰的人物。

我知道——

太陽如果看見我們靈魂的金沙，

它也要失色驚訝。

所以完全很自然，這一串形象又由戰士的人的形象來補充了，他起來反抗人家的壓迫，他進入同生
活的鬭爭。

流浪的人們，從襪袋裏拿出手來——

① 奧維德（公元前四十三年至公元後十八年），羅馬詩人。

拿起石頭、刀或者炸彈。

假如有人沒有手——

就衝上去用頭撞吧！……

……燈柱，高些拾起

那些泥身血污的糧食店老闆的軀體。

由此可見，在早期的馬雅柯夫斯基的創作中，的確確也溶合着苦於社會矛盾的世界的現實主義把握和反對這世界的革命浪漫主義的抗議，換句話說，就是其中明顯地透露出了社會主義現實主義的最典型的特點。

馬雅柯夫斯基和高爾基的內心的血緣關係就是由此決定的。當然這種血緣關係也並不剷除馬雅柯夫斯基創作的獨特性；他的創作中特別發揚的是人的苦難的悲劇性主題和革命的主題是用一般的浪漫主義方法表現出來的，並沒有高爾基所特具的那種具體化，但這是部份的差異。這些差異並沒有改變基本的原則性的結論——就是馬雅柯夫斯基在高爾基所領導的廣大的革命運動中佔據着很顯要的地位。

第九章

批判現實主義

二十世紀現實主義發展的各種不同的道路 爲了對二十世紀初葉文學發展的一般圖景作一個比較清晰的描寫，至少也要簡括地談談那些努力想承繼批判現實主義的作家們的創作（蒲寧，庫普林，安德烈夫）。

上面我們已經看到，在各自的生活經驗、美學理想、意識形態各方面非常不相同的作家們，在生活態度和表現生活的藝術方面卻有着共通的創作特點。

高爾基的社會主義的志向和波其雅切夫的幾乎是盲目的反對現實的抗議之間有什麼最大差別，那是完全很明顯的。

現實主義作家們雖然有着各自的差別，但是他們都以自己的作品引導讀者趨向生活的根本問題，他們都接觸到時代的基本矛盾，——他們的現實主義的新的革命質素就在這裏。

正是由於這種革命的內容，才容許發展並在新的歷史條件中承繼古典文學的傳統，在生活中捉摸那種在爭取人民和祖國的自由的鬪爭中形成的新型的人。

不這樣深入，現實主義就不過成爲舊的創作方法的重複，就成爲早已熟悉的脫離古典傳統，就使這種傳統簡單化，而且使藝術家不可能在生活中捉摸它的主要的、積極的內容。現實主義就變成了生活的片面的反映，所獲得的不過是批判的性質。

古典作家們在現實中並沒有條件可以現實主義地描寫改造世界的人的形象。但是他們充滿自己創作的是在生活中對於國家對於教育人民都是最重要和最需要的一切的反映。他們所創造的形象中——在某一個歷史環境的限度裏——表現出了俄羅斯民族性的優秀特點（普希金、葉夫格尼·奧涅金中的達吉揚娜、列夫·托爾斯泰戰爭與和平中的比埃爾·貝淑霍夫、鮑爾康斯基、西伐斯托波爾故事集中的英雄等等）他們所創造的形象中出現了他們對於人身上的英勇質素的浪漫主義的幻想（列蒙托夫的娜采里）在他們的創作中對現實的批判本身，乃是一種工具，用來喚醒讀者的熱情，促使他們努力克服一切足以妨礙人的真正發展的阻力。薩爾蒂珂夫——錫且特林寫過，祇有這樣的作家才能成爲諷刺作家，就是他靈魂中必須活着非常強烈的追求理想的意念。他是用最否定的色彩和依照他非常完全地感覺到的生活所可能有的樣子來表現生活的。

現在，在二十世紀，生活本身已經給新人形象的創造提供了充分的素材，用批判地描寫生活的方法來激起新人形象的概念，已經不夠。這樣的描寫當然還保持着它本身的價值，但是已經不能觸及生活的中心問題。它祇能局限於次要的問題，局限於描寫個別的部分的生活。它也能忠實地描寫，但是作家視野的局限性本身決定了描寫的不完全性。對現實主義抱這樣的態度，現實主義就已經不會含有完整性而變成部份的細節的描寫藝術。它離開創作的大道而進入邪途了。

這是有限制性的現實主義，它在表面上是接近十九世紀的批判現實主義的，但是實際上已經脫離了它，因為在新條件上重複它，就使它貧乏和將它貶低了。

可以算做二十世紀這種貶低了的批判現實主義的最顯赫的代表的是蒲寧，庫普林和初期的安德烈夫。

二十世紀的批判現實主義的貶低。我們列舉的幾個作家，在才力上，在語言的藝術上，都是二十世紀初葉的文學中佔有非常重大的地位的。列昂尼德·安德烈夫是一個非常風行的作家。高爾基非常欽佩蒲寧，他曾經說過，他的才能猶如光輝燦爛的銀子。有一個時期，這幾位作家曾經和高爾基合作過，在他的知識叢書中發表過文章。但同時，從他們在二十世紀俄國文學史中所起的作用和他們對於教育現代作家方面所具有的意義說來，這幾個作家是不能覬覦重要地位的。

因為創作中最主要的一點——作家道出生活中最重要的地方的本領——他們都很少能做到。他們說得很好，但說的是些次要的問題。高爾基在他剛開始活動的時候曾經寫道：『我們周圍正開始沸騰着生命，正在喚醒新的意識，產生新的大膽的任務，誕生新的人，這就是好探究和嗜好書本的讀者。這種讀者所要求的是生活和精神的根本問題的答案，他們要知道，真理在什麼地方，正義在什麼地方，什麼地方去找友人，誰是敵人。』

二十世紀批判現實主義的代表們，這一點就沒有和讀者談到，即使談到，也是不完全的，片面的。

高爾基譴責他們的就是這些地方，他曾在個性的破壞一文中說，現代文學家不注意祖國的命運。他反對安德烈夫和庫普林，責備他們歪曲革命家的面貌。在二十世紀初葉，高爾基和安德烈夫保持着密切的私誼。然而這種私誼後來破裂了，安德烈夫的不注意生活的新的需要，不理解革命，促使高爾基離開了他。

一九一一年，在答覆安德烈夫表示願意和解的信件時，高爾基承認他是衝撞了安德烈夫，但原因卻是安德烈夫在小說黑暗中強迫畜牲的黑暗力量戰勝人的力量（在安德烈夫的小說中，革命家捨棄了革命）。高爾基寫道：『應該愛俄羅斯，應該喚醒它的精力，它的美力，自尊心等等的意識，應該給它灌輸生活樂趣的感覺——這我同意。可是我的隨筆（安德烈夫的小說）卻並不吻合這一點。黑暗也是如此……』

俄國作家應該是神聖的人物，在俄國，除了作家之外，沒有什麼可以令人驚異，沒有什麼人可以令人崇拜……俄國作家每逢骯髒或者自私的手想擁抱他的時候，他應該叫一聲——滾開去，我自己知道，我在我的土地上是什麼人。在我的土地上，列昂尼德，是應該這樣說，因為我們的弟兄用自己的心蓋沒土地的創傷，而我們割成片片蓋在土地上面的心，卻正受着畜牲的腳蹄的踐踏——這你也已經知道的……你抑低了文學的意義——我知道，當然不止你一個人，還有庫普林，還有許許多多人。但是許許多多人也許會學你的樣：既然安德烈夫自己都如此，我們也可以這樣。」

喪失了真正的愛國情緒和不理解革命運動的意義的創作，不會不是片面的，而生活描寫的片面性又不會不造成不忠實的歪曲生活的觀念。著名的馬克思主義批評家伏洛夫斯基（一八七一——一九二三）在瑞士被法西斯黨徒謀害的第一任駐羅馬蘇維埃全權代表（即現在的大使）曾經非常忠實地論過蒲寧：「蒲寧提出的是不完全的，因此是片面的生活圖畫……他沒有能力在行動和發展的形式中把握住所觀察到的現象……他藝術地加工改作的不過是過程中的一部份，不過是過程的上半部，他的藝術視野中所錯過的就是舊勢力的瓦解和新勢力的誕生，也就是過程中不可分開地聯系着的下半部。」

甚至是遠離馬克思主義的批評也指出了這幾個作家的藝術的限制性：「他們的作品中都感覺不

到有抓住要害的本領或者願望。」資產階級的雜誌俄羅斯思想說：「他們爲自己所估價，爲自己本身的根深蒂固的內容所佔領……我們在他們的作品中找不到「當日」的反映，但是我們總是遇到這種或者那種激動的個人的悲劇。」

甚至一九一四年的戰爭也沒有使這些作家活躍起來。俄羅斯思想雜誌在一九一六年寫道：「精力的缺少，生活基礎的貧乏，現在戰時的文學中表現得特別清楚……既沒有力量把擔任突然爆發的壯麗事變，又沒有力量逃離開這些事變而生活……簡直就是逐漸逐漸癱瘓一切生命，暴露出完全的衰微。完全用戰時的條件來解釋文學的凋落是錯誤的……假使文學有着主要的東西——蘊蓄着的創作力，任何力量都無法阻止它尋得出路的……我們「戰事」小說的弱點，它的沒有光彩、單調和甚至虛僞，都是由於新文學的總的敗血病、新文學的被戰爭所暴露的基本的宿命缺陷所規定。」

批判現實主義作家們的創作未能達到完全的發展，他們創作上的動搖不定與錯誤，和他們世界觀的個人主義及反動性，和他們的脫離二十世紀初俄國生活中的基本要素——人民的革命運動，是有着分不開的關係的。

蒲寧——批判現實主義的最重要的代表同時也是批判現實主義內部矛盾的最鮮明的表現者，是蒲寧（一八七〇年生）



葉 蒲

蒲寧是一個文化修養很高的人，是一個精細的心理學家，出色的文體家，筆調犀利的小說家，詩人，散文家，翻譯家，他具備着在俄國文學中佔據重大地位的一切可能性。但是他未能踏上新現實主義的大道。這當然不是偶然的。蒲寧的創作視野的限制性，他把握生活中新因素的軟弱性，是由他全部生活發展過程和思想立場所決定的，他和農村文化有着密切的聯系，他非常銳利地把握住了二十世紀地主貴族階級所經歷到的絕望的危機，——一方面受着收買地主產業而使地主經濟破產的資產階級的壓迫，另一方面受着侷促於地主土地之間而窒息於無地之苦的農民階級的打擊。

蒲寧在短篇小說冬蘋果中說：「我的寫字檯抽屜裏裝滿着冬蘋果，它們的健康的香氣——蜜和秋天清新的氣味——將我帶到地主的莊園中去，那一個世界正在衰弱，粉碎，而且現在已經在趨向滅亡，那一個世界，五十年之後，祇能從我們小說中去認識了。」他在中篇小說蘇霍道爾中把這一點說得更激動。

「正像地下被耗子鑿着通道和洞穴的小山丘在耕田的犁頭之下，一個一個消失得無形無蹤一樣，蘇霍道爾的巢穴也在我們眼裏迅速地消失得無形無蹤……有許多我們的同胞和我們一樣，家世是顯貴而古老的，我們的名字，為年伏記所提到……在半世紀之中，幾乎消失了整個階級，我們中有這麼些人退化，發瘋，自殺，酗酒，墮落和簡直失亡在什麼地方了……我們甚至一天一天更難以想像半世紀以前所發生的事了，從前是盧蒲夫斯基的莊園的地方，現在已經開墾和耕種了好久了，正像其他許多莊園的地方之已被開墾和耕種一樣……可是蘇霍道爾莊園現在已經

空無一物，全都死了……你常常會想起他們也會在世界上活過了嗎？

「祇有在墳場裏才會感覺到曾經如此，甚至感覺到對它們太接近了。但即是爲了做到這一點，你也必須費些精神，在你自己親人的墳墓上坐一會，想一會——假如你得到這墳墓的話。」

就是這一幅蒲寧所接近的地主貴族生活的圖畫，給他遮沒了現實中所產生的新因素。他的創作的，基本特點是陰鬱的色彩，是孤獨、垂斃、和無望的主題。

蒲寧的抒情詩 細膩的抒情詩人蒲寧，在抒情詩方面也創造了充滿憂愁和悲觀的抒情人物的形象。他寫道：「我孤獨，現在如此，永遠如此。」這一個孤獨的主題就是他的抒情的基本主題。這主題在白日將盡的暮色中，或者在黑夜中展開於衰敗的田宅和常常是萎靡不振的深秋景色的背景上。這一切更增強了他的人物對於生活的無望感。

溫暖的夜晚，黑暗而淒涼，

我孤零零地處於黑暗的斗室中……

或者：

淒風，苦雨，濃霧，

盤旋在冰冷的汪洋之上，

這裏生命死絕於春來之前，

春來之前也荒蕪了花園。

我獨個兒在別莊上。

我黯然躲在畫架後，風打着窗……

好吧！生起壁爐，我來喝酒……

要是買條狗，那多好呵。

蒲寧鮮明而強烈地描繪出了他自己的體驗，但是問題完全在於這些體驗的範圍非常狹窄，並不吸收實際上圍繞着蒲寧的那種豐富的生活。世界以及它的苦樂、解放人的鬭爭、它的偉大理想、對祖國的愛、革命、改造生活的鬭爭等等，大多遺留在蒲寧的視野之外，他的抒情人物的體驗並沒有反映出生活的基本問題——他基本的弱點也就在這裏。

甚至他所描寫的大自然也都染上了陰鬱的色調。兀鷹就是表明蒲寧怎樣了解大自然的最典型的十四行詩。

崇山峻嶺，鋸齒狀的山巒，

羅列地聳立於海洋中。

下面是一帶荒野的海岸，
上面是艱苦疲乏的兀鷹。

夕陽漸漸黯淡。夜色

下降到山谷和窪地中。

被黑暗所驅逐，又瘦又醜，

慢慢地向山巖下降。

忽然間幽怨有力地

傳出憂愁的拖長的顫聲，

後來消逝在天空。

但是海冷淡地泛出藍色。

山巖和沙石爲夜色所遮隱——

頂巔上飄拂着死氣和荒涼。

在一首比較早期的詩中（夜雪，一八九五年）薄寧向全世界預言了滅亡：

世界荒蕪……地球冷卻……

風雪刮去屍首，

狂風吹熄明星，

黑暗中鐵鑿響起。

在荒涼的，廣大的

世界生活的墳場上

死神狂喜地旋舞，

飛揚着他的屍衣。

這種不可避免的全宇宙滅亡的感覺，使蒲寧迷失了走向真正現實主義地反映生活的道路。

蒲寧的散文 在蒲寧的散文中（短篇小說多篇，中篇小說蘇霍道爾，鄉村）一方面保持着俄國古

典文學的高級文藝特點：人物形象的精確的雕塑，字彙的豐富和鮮明，題材的緊湊，但是同時作者所描寫的生活圖畫還是受着那種片面性之苦。伏洛夫斯基這樣的論到蒲寧：「他祇看見墮落和退化，而看不見新生活的因素。」在這方面，蒲寧的鄉村特別典型，這篇小說中以極大的現實主義的力量展示了沙皇鄉村的否定的一面，酗酒，沒有文化，但是完全沒有指出那些保證鄉村成長和走向新生活的出路的現實力

所以蒲寧的現實主義技巧是有缺點的。他的技巧祇够描寫生活的次要的一面，而生活的本質卻爲作者所錯過了。因此他已經並不承繼古典作家的傳統，而實際上是越離越遠了。

他的傑作的短篇小說之一舊金山，一紳士是這方面的典型。小說主題很簡單：有一個美國富翁到歐洲的療養地去。他是財富足以掌握全世界的神祕人物之一。蒲寧甚至不給他題名字——就稱爲「舊金山一紳士」。全世界紳士之一。人人對他敬禮，能爲金錢所控制的一切都受他所控制。但是死亡並不受控制，他突然被擊死。因此他的顯赫一時的權威完全結束了。爲了不使療養地的客人看到了死人而掃興，所以將他的屍體藏匿起來，連夜將他運到船艙中去。他已經沒有人要，他雜在船上煤箱中間漂回家去，而在不久以前，他卻就是坐了這條船的豪華的房艙來的。

小說中每一件小事都描寫到；例如，對於這位舊金山紳士的服裝就給予了一大段出色的描寫：

「刮了鬚子，洗了臉，齊整地裝上了幾顆牙齒，站在鏡子面前，在褐黃色頭蓋周圍殘剩的濃密的珍珠色頭髮上加了些油，並且用銀邊的木梳理平，在那因營養過豐而使腰幹肥胖起來的強健的老人身體上套上淡黃色的絲線衫，乾枯的平底脚上穿上黑絲襪和漆皮跳舞鞋，屈膝整理好了用絲背帶高高吊起的黑褲子和胸臍突出的雪白色的襯衫，發光的硬袖口上扣上了金鈕，於是再苦惱地在硬領下摸索頸子上的鈕釦。地板還在他腳底下搖晃（船搖盪之

後，) 指尖很痛，鈕釦常常刺痛着在喉結下面枯索的皮膚，但是他很固執，最後，眼睛緊，張得發光了，因為緊得不得當的衣領壓迫着他的喉嚨，以致於臉色完全發青了，這樣終於完成了自己的工作——精疲力盡地坐在著衣鏡面前，全身照了一照，又在別的鏡子裏反覆照了幾照。」

所有這一切，在觀察力方面，在描寫的精確性方面，在有力地駕馭運用一切附屬句、重複句等等而彷彿一氣呼成的語句方面，都是很好的模範。但同時這種觀察力沒有再擴展下去，小說中沒有資本家的真正生活圖畫，他彷彿是從對那作為階級代表的他是典型的生活中取出來而移到了偶然的環境中去。因此他的生活的結局——突然的死亡——是偶然的，在藝術上說起來是不大使人信服的。死亡是所有一切人的共通的命運，而小說中所講的是階級代表，而不是一般的人。但是蒲寧的資本家幾乎沒有一點典型的特點。農民、工人和地主也都可能這樣在化裝之後突然死去。這裏的差別不過是在化裝之上而已。

就是因為這種不善於看到生活的根本問題，因此使蒲寧看不見革命的生長，不了解爆發了的革命，結果在十月革命之後流亡到國外去。

脫離了祖國之後，他也就喪失了任何大藝術家所必需的活的創作基礎。

懷念故國的愁思逐漸強烈地在他身上說明了正像俄國其他藝術家開頭所同樣不能了解的一點，就是「沒有祖國的人乃是唱不出歌的夜鶯。」夏里亞賓身在異國逝世的時候，胡言亂語的總是說

到祖國：「我在什麼地方？」他臨死之前說。「在俄國的劇場裏嗎……唱歌是要呼吸的，可是我沒有呼吸……到俄國的劇場裏去！到俄國的劇場裏去！」他說了這幾句話就死了。

同樣的這種對祖國的理想也一年一年更強烈地磨折着流亡國外的蒲寧。「我要回家」的念頭就是他寫到祖國去的書信的基礎。在他的這種懺悔中，也意味着他是承認了他所犯的過錯。

庫普林 不論在創作特點上和個人的命運上，庫普林（一八七〇——一九三八）都是接近蒲寧的。他以極大的現實主義力量在他的短篇小說和中篇小說（火神，決鬪，甘勃里奴斯，奧麗西亞）中描寫他周圍的現實。沙皇軍隊生活（決鬪），「底層」生活（賣淫窟），工人的被剝削，資本主義的掠奪（火神），俄國人的豐富的精神力量（甘勃里奴斯）——庫普林所看見和表現的就是這一切。在這方面，他對於生活比蒲寧看得更透澈和多方面，雖然在語言的豐富和講究方面，在結構的顯明方面，前者比後者差。但是他的創作的限制性是在於他看不見新生活的萌芽，同時生活缺點的描寫本身在他那裏也沒有達到那種敏銳的程度，足以用自己的否定力量驅使讀者感覺到作者號召他們趨向的某種新的真理。

庫普林自己曾在他的一篇短篇小說中說到生活：

「我對於這種生活什麼也不懂。我懷着馴順而遲鈍的恐怖拿出白色的票子，自己也讀不出票上寫的是什麼。……我不知道明天我將怎樣……事變的程序及其來到的時刻，不可抗拒的力量，隱秘的含義，我都不知道」（晚餐）。



林 普 庫

這種面對生活時的驚惶失措，終究限制和貧乏了庫普林的創作，並且驅使他走進了流亡的陣營。但是他能比蒲寧早一步理會到自己的錯誤，他得能於一九三七年抱着重病回返祖國。作家吉列旭夫曾經講述過庫普林在回國之後不久會見紅軍士兵的情形。

「紅軍士兵們開始合唱俄國歌曲——沿伏爾加順流而下，關於史吉邦·拉靜和波斯公主的歌曲以及其他等等，這時他完全變了，彷彿忽然復活了。當他們唱祖國進行曲的時候，庫普林大為感動。而當紅軍士兵們臨走像向一個作家那樣的向他高聲告辭的時候，他忍不住了。這天他默默無言地和似乎無動於中地體驗到的一切，忽然衝到外面來了。

「我這一個對祖國犯下滔天大罪的人，受到了祖國的寬恕了。」他淌着真摯的熱淚說……「軍隊也寬恕了我。我終於找到了歸宿了。」

安德烈夫 脫離現實主義，也特別清楚地表現在傑列昂尼德·安德烈夫（一八七一——一九一九）這樣才氣橫溢的作家的創作中。高爾基會回憶，初次在出版物上出現的安德烈夫的短篇小說白爾加莫特和迦拉斯卡（一八九八）如何使他「感受到強烈的才氣的橫溢」。不久，他和安德烈夫之間有了緊密的友誼。這種接近的原因是在於安德烈夫的早期的短篇小說中非常強烈地表現出了和高爾基這樣接近的人道主義。

安德烈夫的早期的短篇小說是獻給小人物及其歡樂和痛苦的。酒鬼流浪漢迦拉斯卡被市長邀到家裏去做客，請他吃飯。因此人的尊嚴感，在迦拉斯卡的心中覺醒了，他哭了，因為他有生以來第一次被人用教名和父名來稱呼（白爾加莫特和迦拉斯卡）。骯髒的小房間裏送來了一個蠟製的小天使，於是這一個美麗的小天使剎那間改變了貧兒的生活（小天使）。在廚房裏生長起來的廚娘的兒子，第一次到了別墅裏去，他為大自然的美麗震驚和改變了（彼奇卡在別墅裏）。這就是早期安德烈夫的動人的和痛苦的題材，這在許多地方是接近高爾基和柴霍夫的題材和形象的。當一九〇一年安德烈夫的短篇小說生活過了發表的時候，作家梅列士柯夫斯基向編輯部打聽：「化名安德烈夫的是誰——是柴霍夫還是高爾基？」

安德烈夫非常尖銳地感覺到生活中一切不完善的地方，他緊張地探尋克服這些不完善的道路。他和高爾基接近的就是這一點。但是當高爾基探尋並在社會鬭爭和解放人的革命中找到了這條道路的時候，安德烈夫卻走到完全不同的方向——極端個人主義方面去了。

他努力在人的本身、人的內部探尋使他能和生活妥協及改造生活的一種珍寶。這種企圖早就註定

● 俄國風俗，用教名和父名稱呼人是表示尊敬的。



安 德 烈 夫

要失敗，因為不解除人的社會壓迫，也就無法達到他的精神的改造的。因此安德烈夫的探尋，結果是失敗而走上了深入的悲觀主義道路。實際上他一切作品所提出的都是同一個問題——生活的意義。使安德烈夫從社會方面受到很大的注意和使他成爲風行的作家的就是爲了這個緣故。但是他未能上昇到現實主義的高度，就是說，他未能看到能够真正改造世界的力量。安德烈夫和其他的批判現實主義作家相同，走上了脫離現實主義的道路，他的創作中逐漸增強了使他和象徵主義——即和已經是反現實主義的傾向——接近的特點。

安德烈夫的作品（思想，我的隨筆，黑假面具，薩什加·齊古廖夫）充滿着不相信人的氣息，他認爲人是無力爲自己創造別種生活的。有人說過一個悲哀的笑話，說人生下來時無齒無髮無幻想，倒在墳墓裏時也是無齒無髮無幻想，這笑話也可以引用到安德烈夫身上去。他的全部創作彷彿都在剝奪人對於他生命的基本價值的信念，將人的『幻想』一個一個的消滅，他指出，幻想不能使人堅定地、自信地和安靜地感覺到自己是生活中。宗教信仰嗎？安德烈夫在華西里·菲維斯基的一生中寫一個神父，他爲了熱信宗教而忍受着一切苦難，他決定試驗他自己宗教信仰的力量並復活死人。死人沒有復活，而神父卻發瘋了。理智嗎？安德烈夫在思想中寫一個叫克蘭任采夫的，他相信人的思想有着不可克服的力量，他可憐地陷在不可解決的矛盾中而不能自拔，結果終於發瘋。愛情嗎？在短篇小說深淵中，安德烈夫寫一個少

年，他背棄了一個心愛的少女，並且姦污了她。人沒有出路——安德烈夫終於作了自殺的說教。他也不能找到出路，因為他在社會生活之外找尋，而在社會生活之外，是無法了解人的，是無法給人找到幸福之路的。

安德烈夫努力想以最明顯和清楚的形式指出人的命運，他找尋特別尖銳和悲慘的題材，他運用非常緊張和激動人的語言。但是列夫·托爾斯泰很確切地說出了安德烈夫創作的基本弱點，他說：「他嚇唬人，但是我並不覺得可怕。」問題完全是因為他在自己的創作中提出了很大的問題，但是解決這些問題時非常不正確，他脫離了生活的真正的發展。

安德烈夫的脫離真正現實主義創作和墮入個人主義使他不能正確地表現出革命。他獻給革命的作品（黑暗，薩什加，齊古廖夫）都僅僅不正確地和原始地指出了革命中自發的一面，他所描寫的是革命家的歪曲的不正確的形象。這就是使高爾基離開安德烈夫的原因。這也就是使安德烈夫走到反動陣營中去的緣故。在革命之前，他擔任了反動報紙俄羅斯意志的撰稿人，而在革命之後，則逃亡到國外去，死也死在國外。

安德烈夫的命運，在想像力的鮮明題材的獨特表現的有力這幾方面無疑地是一個大藝術家的命運，乃是一個很好的教訓，就是作家如果脫離生活真理和不善於看出生活的基本問題，是會對他的才能

起毀滅的影響而不會使他有能發展自己的才賦的。

結語 在二十世紀，批判現實主義者不善於在自己的作品中提出時代的基本問題，有如古典作家之所為，他們沒有創造出那些具現出俄羅斯民族性格的豐富而發展的人物。

蒲寧、安德烈夫、庫普林，是批判現實主義的最輝煌的代表。在批判方面，他們的創作對俄國生活提供了重要的觀察，他們對我們當然是很有意義的。但是他們走的不是追隨在高爾基之後的文學的康莊大道，而是迂迴偏僻的道路，因此沒有引領他們達到他們在別的條件之下所能獲致的創作上的成就。

在俄國文學發展的十月革命前一時期的作家中，像阿列克賽·托爾斯泰、謝爾蓋葉夫——青斯基、特列烏夫等等的大作家都會和批判現實主義有過關係。

但是隨着蘇維埃國家的發展，他們在十月革命之後的時期中創造了他們各自的重大著作。他們的作品中已經完全克服了批判現實主義的限制性而上昇到了充滿着豐富的愛國主義內容的藝術大槪括的高峯。①

第十章

象 徵 主 義

十九世紀末與二十世紀初文學中同現實主義的鬥爭，到十九世紀末葉日益增大的尖銳的社會矛盾也引起了尖銳的意識鬥爭。同樣的社會現象隨着作家的社會立場與意識立場的不同而獲得了不同的解釋。我們看見，逼近的革命幫助民主家用新的革命內容充實現實主義。以後，我們看到，站在現實主義立場上的，但還不能足夠深刻地根據時代的新要求而改造這些立場的作家落到了生活的後面，寫着祇觸到生活的次要方面的作品。

但是也有害怕成熟的社會衝突的作家。自然，他們決不想用現實主義的手法來描寫生活——相反地，他們猛烈攻擊現實主義，要求替藝術創作探求完全不同的道路。

我們已經在書首提到梅列士柯夫斯基的論現代俄國文學衰頹的原因以及新流派一文。他在這篇文章裏宣布「新藝術的三個主要因素：神祕的內容，象徵和藝術印象力的擴大。」九十年代批評家之一，

伏冷斯基，用許多文章（現代文學中的宗教，為理想主義而鬭爭）證明，離開現實主義的新文學流派的基礎是：『把注意中心從現象世界改放到未來世界，深信科學知識戰勝不了這個世界的祕密，把個性看作神明的因素的反映，完全把個性從人間道德和人間社會要求中解放出來。』

這種情緒不僅僅對十九世紀末葉的俄羅斯文學是特徵的。這種情緒也散佈在歐洲，並且大部是和德國哲學家弗烈德里·尼采（一八四四——一九〇〇年）的影響有關。尼采創導極度個人主義的原則，談論無善無惡的『超人』，一切都由他的成為最高法則的強大意志決定。尼采的著作後來被德國法西斯主義利用了去。

在法國，象徵主義的最大代表是波特萊爾（C. Baudelaire 一八二一——一八六七）馬拉梅（S. Mallarmé 一八四二——一八九八）蘭鮑（A. Rimbaud 一八五四——一八九一）魏倫（P. M. Verlaine 一八四四——一八九六），在比利時則是梅特林克（M. Maeterlinck 一八六二——）。

但是，我們敢說，任何地方象徵主義都沒有結成這樣廣大的戰線，沒有推出這樣重要的代表，像在俄羅斯那樣。當然，象徵主義在每一個國家各有其特點和發展所需的歷史基礎。在俄羅斯，這些特點和基礎也是够獨創的。

俄羅斯的象徵主義 新的流派最初叫做頹廢主義或是近代主義。頹廢主義這個術語之所以流行

是因爲：新流派的代表所提出的觀念是這樣的異於普通的文學觀點，以致成爲那證實文化衰頹的幾乎病態的創作的產物。

當一八九四年勃柳索夫出版了詩集俄羅斯象徵主義者，那時的一本雜誌就說，象徵主義——這是一切，對它可以這樣喊叫：『鬼知道是什麼！』

但是後來，由於這一流派特別強調象徵在藝術創作中的作用，所以它就獲得了象徵主義的名稱。

應當注意到，象徵主義乃是一種複雜的現象。在象徵主義中結合着生活態度大多不同的作家。這從他們以後的命運中可以見到：勃洛克和勃柳索夫走進了蘇維埃文學，梅列士柯夫斯基、齊娜伊達·吉比烏斯——則到了最好詐的反革命陣營。

但是在開頭，象徵主義還代表着一種或多或少地複雜的流派，因此可能替它做一個概要的分析。

它的主要特點乃是：極度的個人主義，特別表現在爲藝術而藝術的說教上的同社會生活的脫節，最後，一般的敵視現實，把作家的夢想與幻想世界同現實相對抗的慾望。

在這一意義上，象徵主義乃是浪漫主義分支之一。它熱望把自己的具現了作家的夢想，將生活描畫

成作家想看見的那樣的形象同那不能滿足它的生活相對抗。

充滿了最尖銳的社會矛盾的九十年代的環境對浪漫主義的發展是非常有利的。但是浪漫主義可以有各種不同的形式。我們已經看見，高爾基的浪漫主義有何等的特色。但象徵主義者的浪漫主義有着完全不同的性質。

他們提出來同不能滿足他們的生活作對抗的並不是推測出生活中的能够改造生活的新力量的夢想，而是對於不知人間悲痛與苦難的另一個非人間世界的理想。作為象徵主義基礎的是所謂二元論，即關於兩個世界——人間世界和神仙世界的學說；據說人間世界祇不過是神仙世界的前庭。就是這一神祕的，宗教的基礎確定了象徵主義者的浪漫主義質素。這是反動的浪漫主義，它把文學帶開它的直接社會任務，鼓勵讀者，說問題並不在於為改變生活而鬭爭，而是在於消極等待同別一個美麗的世界接觸。從象徵主義者的觀點來看，藝術的任務在於觀察人間世界的現象，在這世界裏推測出理想的神仙世界的反映，把這神仙世界打開給讀者看。

他們把象徵當作「通往永恆的微微打開的門，」當作「暫時裏面永恆的微光，」那就是說當作這樣一種生活的描寫，其中由作家描畫出來的人世現象使人想到生活中的神祕的，神明的因素。

著名的象徵主義詩人維亞切斯拉夫·伊凡諾夫（一八六六年生）有一首詩叫阿爾卑斯號角。它

可以算是象徵主義者的獨特的詩的宣言，它對於他們認為是象徵的事物提供了清晰的概念：

在菱山峻嶺間我遇見一個牧人，

他吹着長長的阿爾卑斯號角。

他的曲子抑揚頓挫，但

響亮的號角僅僅是

在山巒間引起魅人的回聲的樂器。

每一次，當牧人等待着回聲，

它就引出了許多音響，

在隘道中間盤旋，

發出了這樣甜盞得難以言傳的和聲，

使人幻想到一個看不見的聖靈的合唱隊

藉天上的樂器，用天上的方言

在翻譯着人間的語言。

於是我想：「呵，天才！一只怎樣的號角呵，

你應當唱起人間的歌曲，好在心中

引起另一支歌曲。賜顧聽到的人……」

應當指出，除了西歐的影響之外，在俄國象徵主義的理論發展中，俄國的宗教哲學家同時也是詩人的符拉其米爾·索洛維姚夫（一八五三——一九〇〇年）也起了很大的作用。正是在他的詩中表現出象徵主義者所採取的雙重把握現實的題材。他寫道：

親愛的朋友，難道你沒有聽見，

我們所見到的一切

祇是肉眼所看不見的

反光和影子？

或者是

不信仰欺騙的世界，

在物質的粗糙的外皮下面

，我觸到了不朽的素袍

認出了神明的光華。

象徵主義者的作品就是建築在這個原則上的。現實的現象並不是自在地引起他們的興趣，而祇作為一種機緣，使看得見對某種隱藏在現象後面的事物的暗示，對那祇有詩人才能猜到的祕密的暗示。比

方，勃柳索夫有一首詩，開頭是這樣的：

緩流的尼羅河近旁，在梅里達湖那邊，

在熱烈的拉^①的皇國裏，

你，朋友，女皇和妹妹，久已愛上了我，像伊齊達^②愛上奧齊里斯^③那樣，

你把金字塔的影子斜向我們的黃昏。

往下是關於古廟中的晤面，關於「舞蹈初次把我們引到了一個光明的圈子時的沉溺」等等的回憶。此後才發覺，這一切，詩人都是對一個他在一次舞會上遇到的婦人說的。詩的末尾是這樣：「隔着暫時的墳墓，永不熄滅的願望懷着往昔的力量向我們噴着氣。」在我們面前是一部象徵主義作品的範例：生活的現象祇是一塊獨特的「跳板」，把詩人拋到了別的世界。

勃洛克的名詩陌生女子也是根據這一原則寫成的。這首詩敘述一月郊外飯店的日常生活，飯店裏喧鬧着「兔子眼」的酒鬼，而窗邊卻每晚出現着一個帶面紗的女人。於是詩人突然感覺到，在望着她的

① 拉是埃及的太陽神。

② 伊齊達是古埃及神話中的月神。

③ 奧齊里斯是古埃及神話中的主神。

時候，他接觸到神秘的世界：

給一種怪異的接近禁錮住，

我望着暗色的面紗

我看見魅人的海峯

和魅人的遠方……

本來是生活中平凡的現象又突然蛻變了，它後面閃出了某種神秘的東西。

象徵主義的作詩法 從象徵主義者的這一基本生活態度中也得出了與他們所發展了的詩形式的那些特點相應的結論。他們的主要樣式是抒情詩。這是很自然的：他們所要寫下的那一主觀的，朦朧的對世界的理解，特別易於在個人體驗的形式中，而不是在展開的生活圖畫的形式中傳達出來。因此，象徵主義者的散文就少有發展了（在象徵主義的精神上寫小說的有別萊——彼得堡，勃柳索夫——火天使。）

象徵主義詩歌的抒情主人公的特點首先就是極度的個人主義，強調出逃避世界、逃避人的熱望。勃柳索夫寫道：

我飲盡了最後一杯幸福之酒——

我要脫離人羣，我要獨自一人。

巴爾蒙特跟着他說：

我憎恨人類，

我急忙忙避開他們，

我唯一的歸宿——

是我的空虛的靈魂。

梭羅古勃說：

同人羣一起——是這樣的一副重擔！

噢，爲什麼要同他們一起生活！

勃洛克創造了一個遠離世界、遠離人羣的孤獨的少年的形象。巴爾蒙特宣稱，他離開人『到了一座裝着彩色窗子的塔』，他在那裏欣賞着前所未見的夢景。

這一個孤獨的、輕視人因而離開了他們的抒情主人公用夢想的力量替自己創造了另一個世界，其中反映着他所探尋的那一神明的因素。勃柳索夫說：

我在祕密的夢想中，

創造了理想的自然世界。

草原，巖石，海水——

這些紅塵在它面前算得什麼？

梭羅古勃歌頌上面有着幸福的「奧伊列土地」的神祕的「馬伊爾星辰」，勃洛克的那個少年崇拜非人間的「美婦人」，巴爾蒙特號召遁入「神祕美的世界」。

現實的現象，如果是由象徵主義者表現出來，那麼它們也僅僅是作為一種展開詩人的神祕體驗的背景。

體驗本身主要具有着純個人的性質。象徵主義者的抒情詩大部份都是戀愛詩。他們非常固執地發展了死的題材，因為死使人解脫出不滿的生活：

噢，最後的希望，飽受磨難的靈魂之光，

死，一切苦難的慰藉，死，我等着。快來吧。

(巴爾蒙特)

象徵主義者爲了要傳達出最朦朧的，最親密的人類體驗，就縝密地研究了詩的形式，要它能以自己的音響使人理解到某種體驗。他們提供出最最不同的韻腳、節奏和分節的範例，以此大大豐富了俄羅斯的詩作。在這一點上，他們的工作是非常有益的。應當注意到，俄羅斯的語言能夠用發音時的最精細的音

色傳達出各種陪襯的意思。比方，重複一個字眼會加強它的意義。其他如休頓和拉長一個字眼也會改變句子的意義。

在詩中，每一個字的發音特別清晰，因此就更能具體地傳達出某種體驗。象徵主義者所找到的新的表達形式進入了俄羅斯文學的詩的武器庫。

象徵主義者故意破壞了通常的意義規範。勃柳索夫寫道：

赤裸裸的月亮升起

在紺青色的月光中……

或者是勃洛克的：

我將永誌不忘（它有過或是沒有過啊，這個黃昏）

詩人的任務在於動搖平常的世界，迷糊它，然後在這感覺不清的世界中捕獲到一些新的、神祕的意義。

這樣，象徵主義者詩歌的極度個人主義也引到了文字的表達工具的全部系統中的極度個人主義。象徵主義的社會意義。這樣，象徵主義的理論，以及從這理論出來的詩的實踐，都和生活非常不調和。象徵主義是這樣的脫離生活那件事也使它遠離了革命運動，遠離了祖國的觀念。真的，比方在勃柳索

夫的作品中可以碰到這樣反自然的詩行：

我沒有看見我們的現實，

我不知道我們的時代，

我憎恨祖國——

我喜愛人的理想。

(一八九六年)

那麼這個顯然與人民無關涉並敵視建基於生活真理的創作（象徵主義者陣營的猛烈抨擊高爾基決不是偶然的）的文學流派的基礎是什麼呢？十九世紀九十年代團結在這個流派中的詩人（梅列士柯夫斯基，吉比烏斯，勃柳索夫，別萊，勃洛克）的往後的道路為什麼又是這樣的不同呢？

爲了辨別象徵主義的複雜性格，就需要回憶一下俄國歷史過程的一個特點。專制政體阻礙了該世紀末俄羅斯文化的發展。前進的資產階級知識分子很快地感覺到專制制度條件下他們的憧憬與自由發展的不可能性之間的矛盾。這在他們中間就引起了對生活的不滿。但同時，因爲未曾和民主運動——祇有它才能爲鬭爭提供現實的支柱——聯系着，這些知識分子就祇侷限於示威性的退出生活，而沒有用什麼現實的東西來和生活對抗。

當我沒有看見什麼大膽和力量。

當大家在重壓下默默地俯着頭。

我就遁入了沉默和墳墓的園土。

遁入了謎樣的往昔的世紀。

勃柳索夫後來在解釋他的創作的意義時這樣寫道。

這個抗議雖然有限制和沒有前途，但其中卻有着健康的因素，其中參加着俄羅斯資產階級知識分子的優秀人物——他們都受有廣大而多方面的教育，都掌握着俄國的和歐洲的文化遺產。像華列里·勃柳索夫，維亞切斯拉夫·伊凡諾夫，安德烈·別萊那樣的人物就是屬於本世紀初葉最有教養的俄羅斯人之列的。

但同時，反專制的鬭爭祇有在無產階級的領導下才有可能，而無產階級在它的革命鬭爭中也應當破壞掉資產階級制度。對革命的恐懼不僅更限制了那在象徵主義中反對專制的抗議，而且也把象徵主義者引到對革命直接敵視上去。於是象徵主義變成了這樣的流派，它企圖把讀者帶開社會問題，用各種宗教上的探索來代替這些問題，像梅列士柯夫斯基，吉比烏斯等人所做的那樣。

但是資產階級知識分子的前進代表，具有着使他們可能足夠深刻地觀察現實的廣大歷史視野，力

能漸漸克服象徵主義的理論。他們感覺到革命的逼近，看見人民的受難，滲透着革命所隨身帶着的愛國情感。華列里·勃柳索夫，亞力山大·勃洛克，後來是安德烈·別萊，都足夠炯覺，結果他們看見了新的生活真理，真摯地和光榮地迎向這個真理。

這樣，象徵主義在它最澈底的表现上，特别是在它的理論上，是一個非常反動的和反現實主義的流派。但是其中也有着某些規定它的文學能力的健康質素。它的文學成就在它的範圍之外也是有益的，因為象徵主義的文學理論所提出的那些任務增大了，而且最初同象徵主義有聯系的詩人們——勃洛克，勃柳索夫，——都創造了頭等重要藝術作品。

第十一章

華列里·勃柳索夫（一八七三—一九二四）

小傳 一九一七年，高爾基寫信給勃柳索夫道：『我早就注視着您的英雄的生活，您的文化工作。我總是這樣的說到您：這是俄羅斯最有教養的作家。更好的證語我就知道了：這是真心的。』實際上，很難想像，勃柳索夫所留下的全部文化遺產——是一個總共活了五十歲（一八七三至一九二四年）的人的事業。他寫了數萬行優美的詩句，他是兩大充滿美麗的，在歷史本源上是準確的古羅馬（勝利的祭壇）和歐洲中世紀（火天使）的知識的歷史長篇的作者。他從各種文字翻譯了大量的著作（勃柳索夫懂得拉丁文，希臘文，法文，英文，德文，意大利文，西班牙文，亞美尼亞文等等），其中有歌德的浮士德，味吉爾的埃尼易德。同時他出版了許多俄國文學史方面的著作（勃柳索夫尤其是一個出色的普希金專家）。

● 味吉爾（公元前七〇—一九年），羅馬詩人，埃尼易德爲十二卷之史詩，歌頌祖國光榮，稱爲羅馬的國民史詩。

批評的文章（遠和近），以及詩的理論書籍。他也進行着巨大的出版與編輯工作（他是象徵主義者的蠟出版社和一九〇四至一九〇九年間出版的雜誌天平的領導者），他以教師的身份做了許多工作（他創立了高等文藝研究院並且是它的校長），他是一個有多方面知識的人（他讀古羅馬史和數學史的講稿）。勃柳索夫過着有目的的生活，熱情地服務俄羅斯文化。他青年時期的日記中的一段是很特徵的：

「今天我寫尤里·凱撒，我研究意大利文，研究龐貝大帝，劃出順手中的幾行，讀格羅特和巴斯噶，研究柯士洛夫，最後在心愛的斯賓諾莎上面休息下來。

「應當工作，應當完成一些事情，否則無論你怎樣的談到自己，仍舊不會有什麼東西的，差點兒就要變成滑稽了。要工作，生命是不等人的。」

一九二三年，當莫斯科大劇院中舉行勃柳索夫五十誕辰慶祝會時，全俄中央委員會主席團頒給他

- ① 格羅特（一七九四——一八七一），英國名歷史家，著有希臘史。
- ② 巴斯噶（一六二三——一六六二），法國數學家，物理學家及哲學家。
- ③ 柯士洛夫（一七七九——一八四〇），俄貴族詩人。
- ④ 斯賓諾莎（一六三二——一六七七），荷蘭哲學家。

一張特殊的證書，代表政府向他表示感謝，因為他「對祖國的文化作了珍貴的貢獻。」

在壽辰那天答謝時，勃柳索夫有全權這樣的說到自己：「我知道，在最後，意識到自己所有的缺點和錯誤，我不是徒然地走了我走過的那條路。」

勃柳索夫的童年對他的發展說來是有利的。他生於莫斯科，在一個生活有保障的商人家庭裏。勃柳索夫的父親是一個有多方面興趣的人，書讀得很多。勃柳索夫從小就學習各種語言，他小時和成人後在俄羅斯和國外旅行了很多地方。他回憶道：「歐洲各國中，我不知道的祇有英國和巴爾幹半島。」

他的熱中於文學始於中學三年級。還在十三歲的時候，他就出版手寫的雜誌開始，寫着長詩（魔鬼的復仇，拿破崙，發明者），開始翻譯浮士德，開始寫長篇。他的傳記作者說道：

「要在短短的文章中列舉出青年勃柳索夫在學校功課以外所做的一切工作是絕不可能。如果排印出所有保存下來的他童年時的作品，那簡直可以成爲幾卷書。顯然所有這些著作的寫成祇有在對寫作有特別熱情的態度下，在巨大的天賦和特殊的熱愛勞動下才有可能。」

在少年勃柳索夫的發展上有極好影響的是他的進入優秀教育家波里望諾夫的莫斯科中學的六年級。在這個中學裏，有着真正的，嚴肅的學術氣氛。勃柳索夫回憶道：「大家像一個人那樣把文學看作真正的事業，而不看作枯燥的義務，大家都對文學發生興趣，讀着很多的書，高興地爭論着文學上的問題。」

這幾年中，勃柳索夫已開始「明確地意識到自已是一個詩人」像他在自傳中所說的那樣。他先是熱中於納德森的詩，後來是列蒙托夫的詩，最後，由於普希金創作的優秀博識家波里望諾夫，熱中於普希金。

但是在一八九〇年，勃柳索夫認識了法國象徵主義者——魏命，馬拉梅，蘭鮑的詩。據他說，這對他是一個「整整一個發見」。他開始翻譯他們，模倣他們，並且在一八九四年和一羣同伴出版了一本詩集俄羅斯象徵主義者。在這本集子裏他要獻出對象徵主義詩歌是特徵的詩的形式的範本。

在勃柳索夫的這一工作中——除了他對象徵主義的興趣和對它的同情以外，——還有一種獨創的文學活動：爲了更迅速地引起人家的注意而加入新的文學流派的願望。他在一八九三年的日記中寫道：「在迷霧中找引路星。現在我看見了這顆星：這是頹廢主義。是的！不管說什麼謊言也好，笑話也好，但它在前進，在發展，未來是要屬於它的，特別當它找到有資格的領袖的時候。而成爲這個領袖的將是我，是我！」

和俄羅斯象徵主義者第三集出版的同時，勃柳索夫也出版了他的第一本詩集，那本他大膽地稱爲

傑作的詩集。

俄羅斯象徵主義者和傑作這兩本集子引起了社會人士的注意，但並不是勃柳索夫所期待的。他曾在他的日記上這樣寫道：「起初沒有人知道我，可是現在所有的雜誌都在斥罵了。」

勃柳索夫最初幾年的文學活動遭到了批評界的猛烈攻擊和惡意譏笑，但是他獲得了公眾的注意。隨着一九〇〇年他的詩集第三班（第二本詩集叫這是我）的問世，隨着一八九九年他成爲其靈魂的蠟出版社的組織成功，隨着他編輯的雜誌天平（一九〇四年）的出現——他愈來愈替自己征獲得公眾的承認。他在他的工作中是和梅列士柯夫斯基與吉比烏斯有聯系的，他是巴爾蒙特的好友。「年青一代的」象徵主義者——勃洛克和別來是在他的影響之下發展起來的，他的名字遠揚到國外去。

在勃柳索夫的創作中，很有力地表達出個人主義、神祕主義，爲了探索別的世界而陡急地退出現實，對象徵主義是特徵的各種情緒和形象。但是，勃柳索夫的作品，也許比任何象徵主義者的作品，都更要強烈地使人感覺到象徵主義中有過的那一健康的因素：文化自由發展的激情，使他足夠深刻地逐漸瞭解到領向十月革命的日益增強的俄國社會鬭爭的廣大歷史視野。在勃柳索夫的創作中，社會鬭爭的主題和革命的預感開始震響了。他把更多的注意放到祖國的題材上，早在一九〇一年，勃柳索夫就曾寫信給高爾基，說到沙皇政府加到革命的大學生頭上的壓迫：「使我驚惶的並不是私人的遭遇，而是產生這些

遭遇的條件。並不是被交給了兵士的大學生，而是我們的生活，整個生活的全部制度。我憎恨這種制度，我憎恨，我看不起它。我最美的夢想——是關於這一切將被毀滅的日子。

在從前稱為國會的瓦礫堆上，

自由的兒童的呼喊將多麼歡樂，

是多麼的高興啊，敲碎石像的遺骸，

並用無窮無盡的書籍來架篝火。

「如果可以的話，啊，我會多麼高興地抓起鐵鎚，即使是來敲碎自己的房子也好，我並且要燒掉自己的書籍。是的。但是我不預備抓起鐵鎚，如果祇爲了我而敲下他們的頭。爲了這一點，我看不起太多的人。但是無論是我，無論是這個世界，都有將來的。

解放，偉大意志的欣喜，

我祝賀你，從鐵鎚中頌揚你。

我是囚徒，監獄裏的奴隸，但我看見田野，田野……

啊，太陽啊，曠野啊，廣大的草原！」

顯然，在這封信裏勃柳索夫是不準確地把革命瞭解爲破壞性的，而不是創造性的力量，並且太富於個人主義色彩，但是他對生活的態度卻是異常特徵的。對革命理解的這一限制性乃是勃柳索夫的一生

都和人民大眾脫節、和廣大的社會運動脫節的結果。他曾經問過高爾基：『您能不能在書籍中間而且祇許在書籍中間度過二十年？』——『不能夠，您怎麼啦！……這做不到的。我不能夠。』勃柳索夫痛苦地回答道：『我也不能夠啊，可是我卻已經度過了。』

因此，他走向革命的路是複雜而艱難的。但無論如何他是感覺到革命到來的不可避免性。他談到中國對歐洲的未來危險，似乎中國將要以數萬萬的人羣泛濫了歐洲：『啊，來的將不是在天津被毆打的中國人，而是更可怕的中國人——被蹀入煤礦和擠入工廠的……我喚喊他們，因為他們是無可避免的。』這些預感使勃柳索夫接近革命，而當它爆發的時候，他就毫不動搖地站到它的一面，站到舊知識分子的最優秀代表中間。

我們前面說過的高爾基關於『白鴉』的話可以全部應用到他身上。這種『白鴉』是指成長於統治階級中間，但在自己身上卻找到了與人民聯合的力量和剛勇的人。

勃柳索夫在革命後留給他的那一段不長的時間內，致力於發展社會主義文化的工作：他是共產黨員，是人民教育委員會的顯著工作人員，是高等文藝研究院的院長。在全俄中央執行委員會主席團的賀詞中，他的工作被分析得很清楚：

『十月革命之後，他立即毅然走進革命工作人員的隊伍，而從一九一九年起則走進俄國共產黨的隊伍。他用他

固有的才華歌頌這一世界史上最偉大的革命。

「最近六年來他不變地在以共產主義教育人民的土壤上工作着，他並且是文學研究院的創立者和領導者，這個研究院吸引了數十個無產階級的和農民的青年天才，他們都到他那裏來學習文學的技巧。」

這一走向革命是勃柳索夫全部生活之路的總結，是他異常忠誠地和炯眼地觀察生活、克服使他和生活隔離的一切的總結。在他的一首自傳性質的詩中，他說道：

……穿過窗

我能够貪婪地觀察三次革命。

他同革命沒有直接的、活的聯系。但他仍舊能够升到從歷史上瞭解生活的這種高度，替自己造成了這樣廣闊的社會視野，結果是看見了那條把他領向人民的道路。他的妻子回憶到的一次遭遇是很特徵的。

「有一次在同一個詩人談話時，華列里·雅柯夫列維奇說道：「不久一切都要改變了，因為列寧已經來了。」那位青年詩人問道：「這個列寧是誰？」華列里·雅柯夫列維奇站起身來，輕輕地觸了觸對話者的肩頭，驚異地問道：「怎麼，您不知道誰是列寧等着吧，大家不久就會認識列寧的。」

● 爲勃柳索夫的名字及父名。



勃 柳 索 夫

這個例子最清楚地說明了勃柳索夫是多麼注意地觀察着革命運動的進程，而那時他周圍的人卻想都不會想到這一革命。

使勃柳索夫集中起那些充滿他詩人和學者的創作的這麼豐富的知識、思想和情感所必需的智慧與意志的不斷燃燒，乃是知識火力是特殊的燃燒。

勃柳索夫在他的一首詩中寫道：

但是在你身上，瞬息即逝的人啊，

祇有熱情的才是美麗的。

勃柳索夫的一生和整個風貌的美也就是對勃柳索夫所認為最寶貴的事物——祖國的文化的熱情服務。

但是，在把所有的力量獻給這一服務時，勃柳索夫耗盡了他的健康。一九二四年秋天他患了肺炎，無法治療，於十月九日逝世了。

他的最後的話語是：「我的詩……」

勃柳索夫的創作之路 勃柳索夫的生活和創作之路都是異常複雜的。他開始時是一個神秘主義者，一個着重反社會組織的思想家和詩人，而在結束他的道路時卻是社會主義文化的最先幾排建設者

中間的一個共產黨員。

自然，就是他的創作也是非常矛盾的，它聯結了非常不同的意識和形象。勃柳索夫自己就常常強調出自己的這一特性：他說道：『我背棄過許多事情和許多人。我是不同的軍隊的同盟者，我揭過別人的旗幟。』在這——在不同陣營中的徘徊裏就存在着那在勃柳索夫詩歌中升起於我們面前的抒情主人公形象的最特徵標記之一。

他在他的——一首詩中把人同那可以採取任何形式的蠟相比較，但補充道：

把你的各色各樣的本質

表現得勇敢些，表現得勝利些。

但在某一個地方，在最後的深處——

你該成爲一塊大理石和一塊銅。

在這首詩裏，就存在着瞭解勃柳索夫創作之路的鑰匙。他異常的多樣和矛盾，但是他在根本上是一致的：勃柳索夫的『大理石』和『銅』——就是他的服務祖國。十月革命之後愛國主義的題材在他的創作中特別獲得發展，決不是偶然的。他對俄羅斯說道：

我們——和你在一起。

我們——永遠頌揚你的偉大！

(給俄羅斯)

正就是勃柳索夫創作的這一基礎在他徘徊歧途時幫助他，把他領向人民。

創作的初期 勃柳索夫的最初幾步——這是一個極度個人主義者的步履。勃柳索夫懷
的熱情把象徵主義的創作原則引到了極限，給它們以最清楚和最澈底的表達。

他在給青年詩人（一八九六年）一詩中特別清晰地描畫出他的抒情的主人公：

臉色蒼白目光如燒的青年！

我現在給你三個約言。

你接受第一條：別過現在的生活，

祇有未來——才是詩人的領域。

記住第二條：誰也別同情，

自己無限的愛自己。

牢守第三條：崇拜藝術，

祇崇拜它，不加思考，沒有目的……

逃避生活，極度的個人主義，『爲藝術而藝術』的要求——這都是象徵主義理論的最特徵原則。

從這一生活立場出發，勃柳索夫在他的早期詩作中頌揚孤獨，示威地破壞生活現象的自然關係（『在響亮的寂靜中，紫羅蘭色的手半睡地在法灘實的牆上劃出聲音，』）宣稱他在生活中祇愛『文字的组合』。

他早期創作的激情就是要特別有力地確定站在世界上空的人的個性，這種個性在自己身上找到比現實所能給它的更爲崇高而完滿的生命。

他憧憬着各種尖銳的，異常的體驗，憧憬着感情的極度緊張，憧憬着異乎尋常的和美麗的環境，憧憬着任何時代（在歷史，上隔得很遠的時代）任何空間（別的國家）的各種異國情調。

他的愛——是『爪哇的炎熱的正午，』他的靈魂——像『白雪皇國』那樣的冰冷，他的幸福——是在孤獨中。

存在着大幸福——隱起來，

獨自一人欣賞着自己的幻夢。

爲了達到生活體驗的尖銳性，生活是同那把人帶到無盡頭的遠方去的死亡對照起來：

我情願懷着秘密的欣喜死掉

在月亮上升的時候。

所有這一色彩燦爛性、情勢的異常性，這一對普通生活的挑戰——都應當提高了抒情主人公的風貌，這種主人公是把象徵主義所企圖用來對抗生活的人的那種典型具現在自己身上的。

但是這種風貌雖然外形非常鮮明，實際上卻是畫出了一個極度貧乏的人。他身上沒有被包括進現實中的人的真正的、豐富的、發展的精神生活。

甚至是勃柳索夫的作品中特別發展的戀愛抒情詩也難免變成了片面的和缺乏直接性的。這裏，我們就想起那首詩：詩人在舞會中對鍾愛的婦人說話，並且憶起，「我們的幸福從前有過，我們的熱望——是回憶。」

象徵主義者的個人主義事實上是被收買去了，代價是放棄真正的、完全地和多方面地在社會生活中發揮着自己的人類個性。

勃柳索夫不能用這一個假想的世界來限定自己。還在初期，他的作品中就出現了這種題材和形象。它們開始破壞他的抒情主人公的原先的狹小的世界。

勃柳索夫創作中的歷史題材，脫離現實，企圖用一些其中人的個性可能完全地（實際上卻很不完全）發揮的別的世界來同它對立。勃柳索夫也像別的象徵主義者一樣，努力研究着歷史題材。他的歷

史視野的廣度提示他以古代史與新歷史的最多樣的情況。他寫拉姆賽斯，寫亞力山大大帝，寫拿破崙，寫但丁，寫伊齊達的神官，寫死在火山爆發時的龐貝女人。

規定他詩作的清新的歷史材料的異常多樣性乃是詩人所具有的修養和知識儲藏對於詩才的發展是何等重要之異常明顯的例子。才華的發揮時而有力，時而不大有力，視詩人的文化視野而定。

勃柳索夫的有力的人的形象 但是對勃柳索夫是特徵的倒並不是歷史材料的多樣和豐富，而是對歷史材料的完全固定的態度。他到處想挑取容許他顯示出有力而熱情的人類天性的歷史題材。賦有剛勇與意志的人的形象首先吸引了他。

我要永遠成爲戰鬪所歡迎和有力戰鬪的人。

使花崗石的，呆笨的牆頭不見沉重。

當艦船在喧嘩和咆哮之間駛去時，

風把四濺的水花投向我們的臉孔。

老海賊在他的作品中說道。勃柳索夫讚賞亞力山大·馬蓋，唐斯基，夢想如果他到了他的祖先——西敘亞人那裏，那麼在光榮上是一定和他們並駕齊驅的。

● 拉姆賽斯——古代埃及國王的名字，曾建立了許多廟宇與紀念碑。

我彷彿從小學會搏戰！

廣漠草原中的一切都是我的親人！

我的嗓音同震耳欲聾的廝殺聲

忠實地共鳴着。

勃柳索夫寫了英雄的詩篇北極之王，裏面講述出四十個到達北極但死在那邊的神話似的海賊。但這一英勇的死難——卻是他們生命的榮光：「心並不要求更大的，」因為在同自然界的關爭中，他們完全發揮了他們所有的力量，就在這裏他們找到了生命的最高歡樂。

在恆久不變的北極

頌揚那些在頑強關爭中的殉難者。

在華麗的頌歌人的讚歌中，勃柳索夫特別有力地表達出英勇的人類個性的這一激情：

年青的宇宙之水手，

古代的世界之樵夫，

不屈，不變，

人啊，你會受到頌揚的！

這是大寫的人，他在許多地方都和高爾基用自己的詩篇獻給他的那種人相呼應。高爾基寫給勃柳索夫道：「您造成了非常結實的印象。您身上有一種確信的，健康的質素。」這決不是偶然的。

在勃柳索夫的作品中，人的這一面貌是和供給人以幸福及歡樂的勞動的意識，卽又是和接近高爾基的意識聯系着，這也是很特徵的。勃柳索夫寫道：

唯一的幸福——是工作。

在田野上，在軍床旁，在桌子旁：

直到熱汗淋漓的工作，

沒有額外賬單的工作，——

時間跟着頑強的勞動走。

所以，他的個人主義是漸漸地減少了。在他的創作中開始響起真正人道主義的調子，使勃柳索夫接近那些高爾基在文學中所首先保衛過的觀念。不是偶然的，當一九一七年資產階級報章開始圍剿高爾基的時候，勃柳索夫寫了一首十四行詩向高爾基致敬，其中有兩段是這樣的：

我們並不是初次觀察到這一點：

在人羣中又升起瘋狂的噪聲。

他們發出震耳的叫聲，
伸手指犯詩人的聖像。

但是他的鎮靜而美麗的面貌
在新的世界風暴中不動顏色；

他對孩童的哭泣毫不理睬，

他深思熟慮，他神明般的偉大。

高爾基所教導的對人的信心變成了二十世紀最優秀人物的財產，幫助他們克服那使他們和人民隔絕的中壁。

在勃柳索夫的作品中，解脫資產階級個人主義影響的過程，朝真正人道主義立場的過渡當然不是一下子發生的，而是非常複雜和困難的。他向羅馬統帥安東尼致敬的詩是很特徵的。據傳說，安東尼在阿克米姆的決定性海戰——它可以使他統治羅馬——時，看見他愛戀的埃及女皇克利奧屈拉的艦船預備逃亡，就退出了戰場，追隨着它，而他的艦隊因此被擊潰。勃柳索夫在這裏神往於使人犧牲生活中的一切的人類熱戀的完滿。

勝利的月桂冠和宇宙的王笏。

還有戰士的流出來的血，

你，做慢的，都把它們拋到了天平上，——

結果是愛戰勝了！

這裏，在我們面前的又是資產階級瞭解中的個人主義：一個人爲了自己個人的目標，能够出賣自己的同伴，背棄自己的職責。但這並不是個性的成長，而是它的墮落。祇有在那爲崇高目標、爲人類幸福的關爭中，才能成長起真正崇高的人類個性。勃柳索夫也應當找到一個崇高的目標——在爲這個目標的關爭中，人達到了真正的高貴，——使他對於強有力者的夢想變成現實，使那夢想符合生活的要求，並獲得社會的意義。

城市的題材 在勃柳索夫的作品中，他在其中描寫人，首先是描寫抒情主人公的生活環境的被替代是和對人的形象的更深刻瞭解的發展緊密聯系着的。他早期詩作的景色，無論在空間和時間上都是假定的，異國情調的。他一會兒寫到潺潺的高達維里河（印度），一會兒寫到高懸在巴薩爾迦達（古波斯城市）上空的冷冷的月亮，一會兒寫到彗星，——他從彗星上看見地球和它的長女月亮。

但是在二十世紀初，這種景色開始變化了。在勃柳索夫的詩作中，更大的地位是分給城市了。電燈做成的月亮，傍晚的地灘青道，五光十色的廣告和招牌，火車，飯店——城市生活的一切什物都在他的創作

中找到地位，雖不完全擠出，但卻大致上補充了他以前的景色。勃柳索夫變成了城市詩人，所謂二十世紀的大都會主義詩歌，即現代都市景色的詩歌的奠基者。在他詩作的題目中，間出現了城市裏的暮色，在傍晚的地灘，青道上，城市之聲，致城市等等。他在一篇晚年的詩作中寫道：

晚上更爲神妙

街道的遠方在電燈的照耀中。

一切都是命運的賜予，一切都在召喚歌唱，

祇要你會欣賞和夢想。

社會題材 在觀察城市生活時，勃柳索夫實際上已經退出了象徵主義的基礎。他的描畫城市並不是爲了洞察出城市後面的某些別的世界。他談到現實的城市生活，並指出這生活中的基本事物——社會不平等的尖銳，日益增大的被壓迫者的暴動風暴。

還在一九〇二年，勃柳索夫就寫了他的著名的，成爲教本上用的詩作石匠。這是和一個石匠的談話，他雖然在造着監獄，但卻知道裏面將拘禁可能是他的兒子那樣的工人。

石匠，石匠，他大概記起

那些搬磚運瓦的人。

「喂，小心，別玩火……」

「我們什麼都知道，別作聲！」

石匠的嚴峻的回答露出內藏的威脅。

勃柳索夫的城市——這是受社會鬭爭刺激，充滿尖銳的矛盾的城市，是其中革命爆發正在成熟的城市。

你，帶着你致死的毒恨，

自己把刀舉起在自己頭上——

勃柳索夫對城市說。他已經看見那個和這種城市作鬭爭的人——在這種城市裏，「怨恨騷然不休地鳴着不平，貧困駭人地呻吟着。」他在一九〇二年寫道：

工廠裏的乾寒的行列

籠罩着黑暗的寒冷，

鑛山的尖厲呻吟不肯緘默，

回答它的是鏈子的哈哈大笑。

久經試煉的隊伍

猛烈地屈着背，

在錢與火中間

掩蔽起瘋狂的呪咀。

這樣，在勃柳索夫那裏成長了社會的題材，其中他也談到人的被壓迫，也談到人的增長的抗議。自然，一九〇五年革命的事變對他起着特別大的影響。

在詩作劍中他說：

詩人在鑿雷的時候總是和人民一起，

歌聲和暴風雨永遠是姊妹。

他在這首詩裏把他對現實的抗議同革命運動接合起來。

我多麼憎恨這整個生活制度，

可恥地瑣碎的，不合理的，醜惡的，

但是我對鬭爭的號召祇偶爾打哈哈，

並不相信怯弱的呼籲。

但是我一聽到喇叭的真摯的號召，

火紅的旗幟一招展開來，

我就響應你們，我就是鬪爭的歌手，

我向地平線上的雷響接腔。

在詩作未來的匈奴中，勃柳索夫特別有方地表達出他對革命的態度，而這革命卻也像從前民族大遷移時代（第五世紀）匈奴人難以抗拒地擁到歐洲那樣，必然地要掃去舊秩序的。

在這幾年中，他非常敏銳地感覺到，他和人民離得很遠，而同人民運動所反對的那些階級聯得很緊。但是這首詩的全部力量卻在於勃柳索夫從他歷史視野的高峯上承認了人民運動的正當，即使這運動把他都要消滅也在所不顧。這首詩的結尾是這樣：

也許，我們所知道的一切

都要消逝得無影無蹤，

但是對於要消滅我的你們，

我卻是要用歡迎歌來迎接。

勃柳索夫在其創作道路開始時所取的立場無論是生活上或是意識形態上都是和高爾基相對立

的。但是他用緊張研究生活的力量，用真摯和誠實的生活態度克服了象徵派理論的影響，在自己的創作中感覺到並表達出那些根本的生活問題——如果對這些問題沒有反應，那麼一個大藝術家的創作就會毫無意義。他在他的詩中談到犧牲者和壓迫者，他信仰自由而歡樂的勞動改造世界的創造者，他呼喚要改造世界的革命。換句話說，在勃柳索夫的創作中，我們可以捕獲到那些質素，它們把他遠遠地帶到象徵主義的界限以外，使他和高爾基所最清楚地表現出來的意識接近。

這決不是說，我們把勃柳索夫算到在高爾基直接影響下發展起來的那一文學路線上去。勃柳索夫的道路——在這一我們所努力跟蹤的主要趨向的存在下，——是最矛盾的，上面保存着個人主義和象徵主義的質素，但是在他最重要的作品中，他彷彿突破了整個文學與生活形勢按放在他面前的障礙物，捕捉到和反映出生活中最重要的事物。

勃柳索夫的散文 勃柳索夫在散文方面留下了巨大的遺產：兩部長篇小說，許多短篇小說，和一部已開始但未完成的長篇七種人間誘惑。他的在主題上通常是移到某一個遼遠的歷史時期的散文的特質乃是主題的基礎上總存在着某一個社會生活的過渡時期，存在着：一種社會危機。勃柳索夫的散文，像他的詩一樣，也充滿了逼近的變革，有時會隨身帶來文化之毀滅的巨大社會事變的預感。

從勃柳索夫對逼近的革命的增長的感覺以及他對整個社會氣氛的白熱的理解的觀點來看，他的

未完成的長篇七種人間誘惑特別有趣。這是一部描寫未來的長篇。像勃柳索夫所強調的那樣，這種未來是接近現代的。在人們面前又升起了同時代的一切艱苦的問題，裏面也包着關於組織勞動的問題；類似我們在目前所觀察到的社會的構成也引到了我們同時代的理論家所提出的那種解決法。『長篇的主人公的思考，是異常特徵的：『我突然想到成百萬次，他們一代一代的在礦洞裏挖掘着，鑄着鑄鐵，守着紡織機，磨着金剛鑽，排着書籍，在其他數百種生產事業中工作着，——這一切祇爲了幾千個由於命運之神的擺佈而誕生在別的條件下的幸運兒能夠用各種方法來使他們的肉體與精神享樂。甚至對於我，一個青年和鄉下人，不管這些思慮是多麼平凡，不管這些矛盾是多麼的普通，但我仍舊突然明白它們的全部力量，它們的全部意義，它們的全部難以駁斥的真理。都城生活的大精巧，對那些被命運所寵愛者的生活樂趣——對照着世界上全體落後居民的受奴役，對命運的繼子的苦難與侮辱。』一九一一年寫的長篇應當以革命作爲結束：『一切以大起義作結束，以革命作結束。』勃柳索夫在長篇的草稿中寫道：從這個長篇到那給年青詩人的『約言』——『誰也別同情』是多麼的遠。

革命後的創作時期 一目了然，勃柳索夫的整個發展進程是達到了他應當達到的東西——達到無條件接受革命。除了我們已經談到的巨大社會工作之外，勃柳索夫還繼續着緊張的創作活動。他出版了許多詩集（在這樣的日子，遠方，一瞬間，趕緊。）勃柳索夫感覺到慣用的革命前的文章法中有許多

地方不符合革命所隨身帶來的新題材與新形象，就緊張地搜尋着他的創造工作的新形式。他努力實驗着新的字彙，新的韻律，研究着『科學詩歌』的獨創樣式，甚至企圖把相對性原理包括進抒情題材的圈子。所有他這些實驗都不會完成，他革命後的詩作中的許多地方更多是被理解作新的詩歌任務的提出，而不是這些任務的解決。但是有許多題材，勃柳索夫是非常有力地表達出來的。其中主要的乃是祖國的題材，它正是在這一時期在他的創作中找到了特別成功的製作。

祖國的題材 勃柳索夫的歷史視野的廣闊不能不把他推去思想祖國的偉大，思想祖國的無數世紀的發展，思想祖國在人類文化史上的地位。還在一九〇四年，勃柳索夫就在一首叫致同胞的詩中寫道：

讓大家牢記着，

俄羅斯註定有無數世紀的歷史，

我們在它們面前祇是一些小孩，

我們的時代祇是一個環節！

歷史上俄羅斯的道路，它『近代的宿命功績』對勃柳索夫都是打開着的，他不能脫離俄羅斯的道路去想像自己的道路。對勃柳索夫說來，俄羅斯人民——乃是『其名字將永誌不忘的偉大民族』。

解放了俄羅斯的十月革命首先被他理解為領導他的國家走向偉大與光榮的事業。

他在他的「嘲罵」中把那些給事變的規模嚇得退出自己的國家的人印上「知識分子同志」的記號，他宣讀道：

在古俄羅斯的雪漠上

閃耀起空前的曙光。

在我們的考驗一詩中，他非常有力量地談到，保衛祖國的蘇維埃人應當成爲怎樣的人：

在暴風雨的日子，訴苦就是叛變的哭泣，

有污水的地方，就有炮彈顯示出道路。

像花崗石一樣站起來，把火焰注入血管，

把彈簧鋼條當作心肝塞進胸膛。

爲了完成其中美麗地構成着蘇維埃愛國志士的基本質素的這一華麗的詩組（「挑選是嚴峻的建設，突擊，——或者是倒下。我們要的是——戰士，舵手，哨兵，」）勃柳索夫寫成了獻給列寧的作品。他在他身上看見了「千百萬意志的化身」大地的最美麗的光榮。

這樣就完成了顯出華列里·勃柳索夫的創作道路的那些複雜而矛盾的動搖，有時甚至是走入歧途的一周。



克 洛 勃

第十二章

亞力山大·勃洛克（一八八〇—一九二一）

勃洛克的創作的意義 當勃洛克逝世的時候，馬雅柯夫斯基這樣的寫到他：「勃洛克的創作——是整整一個詩的時代。最光榮的象徵主義大師對整個現代詩歌起了巨大的影響。」革命時代最偉大的詩人的這些關於革命前一時代的最偉大詩人的話是完全公正的。詩情的特殊力量，瑰麗的詩的技巧，他創作探索的極度真摯，他最優秀作品的高度愛國精神——這一切都使勃洛克的創作成爲俄羅斯詩歌史中的不能超越的現象，確定了詩歌在我們時代的意義。

勃洛克的短促的生命（他總共活了四十年）並沒有充滿什麼光輝燦爛的傳記性的事變。他的創作並不是以視野的廣闊和其中提出的問題的多樣性來使人家震驚，但它卻是全部獻給對一個目標的憧憬，全都集中去解決那些很早就使勃洛克震驚過並且使他痛苦地搏擊了一生以獲得解決的主要生活問題。勃洛克的創作的悲劇性力量就在這一集中裏。在他的詩的風貌中存在着某種接近普希金詩作

中的「貧窮的武士」的形象的東西。

他祇有一種

理智所不能瞭解的幻覺，

而印象卻深深地

嵌入了他的心靈。

祖國、人民和革命的意識規定了勃洛克的全部創作道路，用豐富而高貴的人類內容去充滿他。他也像勃柳索夫一樣走向這些意識，克服了使他和人民生活脫節的環境的巨大抵抗。勃洛克的偉大在於能夠克服這一抵抗，變成了不僅是俄國革命前一時代的詩人，而且是革命時的詩人。他的詩篇十二個是十月革命以後俄羅斯詩歌中的最巨大作品之一。

傳記 在勃洛克的傳記中，和大部分出身於沒有保障的工人與農民家庭的作家的傳記不同，沒有生活印象的玉光十色的替換，沒有勞動和革命的試煉，沒有職業的變化，沒有同人民的勞動生活的聯系。他的生活之路，正像他的創作之路一樣，開始時是離開生活很遠的，它是一種執着的，頑強的，艱難的，常常是痛苦的對生活的接近。

勃洛克的外祖父是著名的俄羅斯植物學家，學術員，彼得堡大學校長蓋托夫。勃洛克的童年是在

他的家裏度過的，因為他的母親亞力山大·安德列葉芙娜是住在父親家裏，而不是和丈夫——在華沙教書並和兒子幾乎不大見面的法學家勃洛克教授——一起住的。

貝蓋托夫的古老的貴族家庭所過的是平靜和文化水準很高的生活。在這個家庭裏，勃洛克是唯一的嬰孩，是大家關心的目標。外祖父是最著名的學者，外祖母和貝蓋托夫家的三個女兒都是女作家和女翻譯家。在家裏圍繞着勃洛克的是高度文化和對俄羅斯文學與外國文學的興趣的氣氛。他的童年主要是在外祖父的花園夏赫馬托夫（莫斯科郡克林縣）度過的。他在長詩報復第二章的草稿中回憶到自己的童年：

高大的銀色的白楊

在屋子上垂下自己的帳幕，

院子用芳香的野薔薇之牆

迎接着來人。

它是一個尖頂的倉庫，

吹不到北風。

可以清晰地聽到

寂靜在怎樣的開花和睡覺……

太陽投射出葉影，

風兒在窗外

使百年的紫丁香叢折腰，

而紫丁香叢裏就沉沒着老屋……

陽台上的吱唔作響的門

開向菩提和紫丁香，

開向藍色的天穹，

開向四周的鄉村……

勃洛克的生活就在這靜靜的小川裏流着，像他自己所寫的，他「是被婦女們的溫柔的愛護遠隔開生活的知識。」這一隔絕的加強是因為勃洛克的母親——一個極度恍惚而不平衡的婦人——是非常迷信的，她並且就在這種精神上教育兒子。

在促進極度個人主義和脫離生活的成形的這一環境裏，勃洛克長大了，進了中學（彼得堡的伏維金斯卡雅中學）。這個中學在教學設備上是中等的，對勃洛克並沒有很大的影響。詩人沒有朋友，他過着孤獨的家庭生活。後來他進了大學，先是入法學院，後來轉到了歷史語言學院。在大學裏勃洛克也是遠離同學，對他們的革命活動（九十年代初）抱着消極的態度。「我的情緒是這樣的抽象，對羣衆的各種熱

情是這樣的嫌惡。」一九〇一年他父親問他對學生騷動抱什麼態度時他在信中這樣寫道。

還在做大學生的時候（一九〇三年）勃洛克就同田莊上的女鄰——一個名化學家的女兒明傑列葉娃結婚。家庭生活，文學活動的逐漸發展，作為後方建設民團團長的參加第一次世界大戰——這些就是十月革命前勃洛克生活中的毫不出色的畫布外表。

但同在那個時候，勃洛克也過着極度緊張的內心生活，正是他的精神發展時期構成了他的真正的傳記。

一九〇五年的革命乃是他的生活態度中的決定性轉捩點。在生活上勃洛克和革命並沒有聯系，祇不過在某一次遊行示威時拿過紅旗而已。但是正由於革命，他才走出了他的個人主義與神秘情緒的迷宮，開始更仔細地觀察他周圍的生活。在他的政論的和批評的活動中，勃洛克愈來愈明瞭地發揮了下面的意見：「俄羅斯……從一次革命中衝了出來，貪婪地望着另一次革命。」

充滿他的注意的主要題材，——這是祖國的題材。他的最好的詩，最好的文章都是獻給祖國的。勃洛克異常深刻地理解到作家的社會責任。他寫道：「作家的命運是註定了的，他被放到世界上是爲了把自己的靈魂暴露在那些精神上是飢餓的人面前。人民一點一滴地聚集着生活的汁水，預備從他們的環境中製造出一個甚至是不大的作家。於是作家變成了羣衆的收穫：貧乏了的靈魂禱告着，請求着，要求着，從

他那裏取回一百倍的這些生活汁水……文學無論在什麼地方都沒有像在我們這裏那樣的有生活力，文字無論在什麼地方都沒有像在我們這裏那樣的生化到生活中，變成了麵包或是寶石……祇有是作家的自白的那一事情，祇有其中他把自己燒成灰燼——不知是爲了新創造物的誕生呢，還是爲了死掉——的那一創造物，祇有它才能成爲偉大的東西。如果這一被焚燬的靈魂……是巨大的，那麼它就不僅僅激動一代，不僅僅激動一個民族，不僅僅激動一世紀。即使它不偉大，它或遲或早地也至少要激動它的同時代人，甚至不是用藝術，甚至不是用新穎之處，而祇用自我犧牲的真摯。這一自我犧牲的真摯——就是勃洛克的主要質素。

他創作的悲劇——同人民的脫節和對人民的痛苦憧憬——也是他生活的悲劇，特別是在陰暗的反動年代。他這幾年來的書信和日記都充滿了苦痛的承認：「難以形容的哀愁和可怕的昏闇的日子，」
「這樣的冰冷的孤獨——你祇逛着酒店，喝着酒。」勃洛克的朋友，作家別萊這樣的說到這幾年的勃洛克：「在酒櫃旁邊，我記起了勃洛克……他拖着臃走進櫃臺，喝着香檳酒，並且使我大爲驚奇：他把酒杯一只一只的倒過來；於是我明白，他在喝着苦酒：他混身都是痛苦。」

在勃洛克的日記中出現了關於加強工人運動的記事。他愈來愈給高爾基吸引過去了。他毅然退出象徵主義：「是脫手的時候了，我不再是一個小學生了。不再有什麼象徵主義了。我獨自負責自己。」他等

待着革命和俄羅斯的再生。一九一五年，他寫道：『俄羅斯的未來是處在差不多還沒有動用過的人民大衆和地下富藏的力量中……俄羅斯所要求的顯然已經不是官吏，而是公民，而俄羅斯的最近的將來則要求技師公民和工程師公民……我們將要臨到一個多麼偉大的再生，那就是說，各種力量的變革……我們很快就可以看到這個再生。』

這就是勃洛克的意識形態上的道路：從幽靜的外祖父的花園和青年時期的神祕主義走向成熟的關於祖國未來的理想。但是勃洛克仍舊是孤獨的，他一年更厲害一年地同自己的圈子脫離，但仍舊沒有同人民運動聯系。在這一孤獨中就存在着蹂躪了勃洛克的那一悲劇的解釋。

勃洛克歡天喜地的迎接了革命。蘇維埃文學的第一部巨著就是他的長詩十二個。他遭到了他的舊友方面的猛烈攻擊，但這並沒有改變他對革命的態度。他和高爾基一起在世界文學出版局裏進行着浩大的編輯工作，他也在劇場裏工作。心臟病在半途割斷了他的生命，他留爲革命前俄羅斯的詩人，他還祇剛剛開始十月革命時代的新創作時期。

勃洛克的創作之路，也像他的生活之路一樣，乃是答覆生活的『可呪咀問題』的不斷的和極度真摯的熱望。這是一條非常艱難的道路，因爲勃洛克得從老遠老遠的地方開始這條道路——退出那個由他的家庭、個人主義的宇宙觀和象徵主義的友人們所造成在他周圍的閉關自守的圈子。

早期創作 勃洛克很早就開始寫作——從五歲起。但是他所謂「正經的寫作」則起於一八九八年。到第一本詩集出版的時候（一九〇四年），他已經積聚了八百首詩，即一萬一千到一萬二千行詩。

勃洛克的早期詩作充滿了個人主義和神祕主義的色彩。它們是在符拉其米爾·索洛維姚夫的相當的影響下寫成的。勃洛克這幾年的抒情主人公完全脫離生活，因為他相信另一種生活——非人間的，神祕的生活。這是一個孤獨的少年，遠離着人羣，崇拜着一個「美婦人」——神祕的非人間世界的化身：

我走進黑闇的廟堂，

我做了簡單的儀式。

我在那邊等待着美婦人

在紅燈的微光之下。

在一根高高的圓柱的影子裏

我因為門的吱吱聲而發抖。

而眯望着我的臉的

祇是被照亮的聖像，祇是關於她的夢。

如果這些詩祇是虛構的神祕的抽象性的表現，那麼它們就很難獲得什麼藝術價值，但是在勃洛克

那裏，這些詩是和他的現實生活環境緊緊地聯系着的：景色雖然抽象，但仍描繪出對勃洛克是親密的夏赫馬托夫的自然界，而美婦人則勾畫出明傑列葉娃，勃洛克的未婚妻。勃洛克在生命的終了幾年寫的對他的詩的註解中，自己解釋了許多初初一看是非常神祕的詩行。

美婦人詩集中的詩直到今天對讀者還起有印象：

我在迷霧的早晨起來，

太陽照着臉孔。

是你嗎，期望中的女友，

走上台階來看我？

但是在勃洛克的早期創作中，無論是他本人或是他文學上的朋友——梅列士柯夫斯基，吉比烏斯，別萊——都覺得他的詩的意義正是在於它們的神祕意願。脫離生活的詩人的形象，假定的，神祕的色調相應的字彙（「難以言傳的」，「幻影的」，「非本地的」，「神祕的」）若干地方透進來的活的愛情的體驗——勃洛克在他創作道路開始時就是這樣的。

勃洛克和革命 一九〇五年的革命彷彿是喚醒了勃洛克。問題並不在於勃洛克寫了許多帶着相對地革命的內容的詩（溫飽的開會，掛在國際城上等等）問題在於革命替勃洛克打開雙眼去望着世

界，望着它上面發生的事情。「怎麼對待工人和農夫？」勃洛克在一九〇七年的一篇文章中問道。「街上刮着風……人們挨着餓，人們被吊殺着。」勃洛克看見了他在一首詩中會稱之爲「可怕的世界」的世界——人類苦難的世界。這破壞了勃洛克所處身的那一迷宮。需要一個藝術家的巨大洞察力和真誠，才能脫身出有保障的，舒適的生活，脫身出那個稱讚他的神祕的洞察力的文學圈子，而開始受那在這些反動的艱苦年代磨折着人民的東西的磨折。

人的題材 勃洛克有一首詩，它可以作爲他全部創作的獨特的鑰匙：

噢，我要瘋狂地生活：

一切存在的——把它永傳下去，

無人性的——把它人性化，

難實現的——把它活化！

讓沉重的生活之夢苦惱吧，

讓我在這個夢裏喘息吧，——

也許，一個樂天的青年

將來會說到我。

我們可以寬恕陰沉——難道

這是他內藏的推動劑嗎？

他渾身——是幸福和光明的赤子，

他渾身——是自由的勝利！

勃洛克自己賦予這首詩以巨大的意義。在回答寄給他的一封信——信的作者說到勃洛克的詩對他的意義——時，他寫道：『如果您喜歡我的詩，就請克服其中的毒素，請讀其中的未來吧。……人就是未來……除非我們沒有血和青春，——我們來信仰未來吧，』他並且憶起『在我胸中的少年。』

這個『渾身是自由的勝利』的人的形象是同高爾基的『人』同勃柳索夫的英雄的形象相呼應的。其中最清楚地表現出勃洛克的博愛，他對於真正的人的浪漫主義夢想。但是與這一夢想相對立的是嚴峻的生活；對於這生活他開始這樣說道：

你要快些，快些張開眼睛，

望着生活的不可透視的恐怖。

這樣，人類受苦的題材進入了勃洛克的詩篇：

你看見過巴黎的孩子嗎，
或者是冬天橋上的乞丐？

這種生活的恐怖，勃洛克是通過一個受生活震撼的詩人的形象提供出來的。在這個形象裏具現着勃洛克的最悲慘的題材——憂愁，絕望，放縱，以及一個喪失掉靈魂喪失掉幸福的人的遺失的生活：

我被釘在酒店的櫃台上。

我早已喝醉。我反正一樣。

瞧，我的幸福——

給雪橇帶到了銀色的迷霧裏。

勃洛克的這一組詩乃是在二十世紀貫穿着所有大藝術家的創作的犧牲者那一形象的抒情表現。因為它是現實本身所提示的。但是應當再走向前去，應當談論如何解放這個人。勃洛克也走了這一步。他懷着巨大的力量和悲壯的心情活化了死難的人的這一題材，從這個題材裏得出革命的結論，用起義來反抗這一生。

讓正義的憤怒成熟吧，

準備雙手去工作吧，

你不能——讓憂愁和煩悶

在你身上積聚起來和燃燒起來……

但是你祇要擦掉

這種虛偽生活的油膩的胭脂，

你就可以像胆小的田鼠一樣，避開世界，

在地上掘一個洞穴在裏面，

畢生殘暴地憎恨着

和蔑視着這個世界，

你看不見未來的東西，

而對真正的白天則說：不！

這樣，代替了那個身上具現着被註定命運和死在這一可怕世界裏的人的悲劇的抒情主人公（生活熱鬧過了消逝了，白天在靈魂中早已燒完了），勃洛克甚至創造了在活人中間遊蕩並裝作「活的和熱情的」人的死人形象；憤慨的，號召鬭爭的詩人的形象來到了：

蔑視成熟為憤怒，

而憤怒的成熟就是暴動。

接着勃洛克在他的長詩報復中預言着：

前所未聞的變革，

前所未見的暴動。

俄羅斯的題材——對於自由人的夢想是和受苦並正在獲得解放的祖國的觀念聯系着的。正是對於祖國的思想把勃洛克引出個人主義的迷宮，踏進廣闊的創作空間。

勃洛克深切地理解到，決沒有不想到祖國命運的真正主要的藝術家。他說高爾基是俄羅斯因素在文學中的表現者，決不是偶然的。

一個主要的題材——祖國俄羅斯的題材像一根紅線般貫穿着勃洛克的全部創作。

勃洛克清楚地和靈敏地感覺到：

我們俄羅斯的自然，

我們俄羅斯的林地，

我們燕麥中的悉素聲。

勃洛克的俄羅斯——這是他還在童年時代看見的那些「遼遠的鄉村」的農村俄羅斯。

俄羅斯，貧窮的俄羅斯，

對我說來，你的灰色的農舍，

你的隨風飄盪的歌聲，

就是戀愛的最初的淚水！

勃洛克這樣感動地表達出愛祖國的感情，以致這種感情在他那裏竟變成了純私人的感情，祖國變成了和詩人不可分割地聯系着的形象：

噢，我的俄羅斯！我的愛妻！

勃洛克用一組出色的詩——在庫里柯夫田野上——來紀述俄羅斯生活中的最重要事變之一：在庫里柯夫田野上的搏戰。

但是農村俄羅斯的詩歌無論如何也不能使勃洛克不看見農村所受到的苦難：

在饑餓和痛苦的束縛中，

日不像日，年不像年。

什麼時候田野會結穗，

受侮辱的人民可以喘口氣？

在大戰爆發前不久，勃洛克寫了一首關於新美洲的長詩——新的俄羅斯，他預言其再生並在其中預見到「工程師公民們」的來臨的那一俄羅斯是應當以它為藍本的。這首詩對勃洛克的進化到更深刻的瞭解現實那方面去，是很特徵的。他寫道：

在空闊的曠野中

你仍舊是以前的樣子，但又不是那樣，

你以新的面貌轉向我。

於是另一個夢想開始擾動了……

煤低吟着，鹽發着白，

鐵鑼噓叫着……

在空曠的草原上空，向我

亮起了新美洲的星辰……

勃洛克和高爾基 我們見到，勃洛克的創作發展清楚地指向那些在高爾基的創作中找到它們最完滿的表達的觀念和形象。首先使他們結合起來的是橫在他們創作發展的基礎上的廣大民族題材。他們倆所共有的是如火如荼的人道主義、疼人和信仰人。上面我們引用過高爾基對於一個在市集上被毆

打的猶太老頭的回憶。勃洛克日記中的這樣一段話在對人的態度和和那些回憶是多麼的相像：「夜發白了……突然我從陽臺上看見——一個衣衫襤褸者在偷偷地走着，他顯然要別人看不見他，所以老是俯向地面。突然他挨向一個低下去的地方，揭開了排水桶的蓋，喝了一陣水，揩乾了嘴……小心地朝前去。去人……」

一九〇九年在高爾基和勃洛克中間發生的呼應是異常特徵的。這一年出版了高爾基和梅葉爾的小冊子西西里和卡拉勃里亞的地震，裏面講述着俄羅斯水手對受地震之苦的意大利人所獻出的那一英勇幫助。勃洛克對於這本小冊子寫了一篇熱烈的批評文章。他寫到這本書顯示出「人是多麼的有力量和崇高」他寫到由於這本書你會體驗到爲了人的驕矜，當你看見「在地下火的突然爆燃中，人類的臉孔怎樣的被照亮了」的時候。重述着書中所談到的那些英雄主義的事實時，勃洛克讚嘆道：「何等的人類精神和人類力量的奇蹟是發揮了出來……這樣的人……比最幽靈的，最漂渺的幻像都要美麗，都要高超。這就是普通的人。他的行動極度平凡，但在這一平凡中卻顯出了他的彌足珍貴的精神。」在這一爲了人的歡樂和驕矜中，勃洛克又接近了高爾基。

使他們接近的還有那日益逼近的解放的革命風暴的堅定預感，他們的主要形象就是在革命的標誌下造成的。對早期的馬雅柯夫斯基起影響的詩人中間，勃洛克的無可爭論地佔着第一位決不是偶然

的。這裏問題是在於已成熟的生活問題的一般理解上，在於對俄羅斯古典作品和它的人道主義與人民的偉大遺言的一般態度上，——這一態度在這一時期結合起時代的最偉大藝術家：高爾基和馬雅柯夫斯基，勃柳索夫和勃洛克。

但是在現實主義者的高爾基和出身象徵主義的勃柳索夫，特別是勃洛克中間，也有一個，同時是最重要的一個區別。

勃洛克的浪漫主義 勃柳索夫，特別是勃洛克，同現實的人民解放運動，同布爾雪維克主義沒有活的直接的聯系。正是這種聯系使高爾基能夠不僅向現實抗議，而且看見在現實中形成並要在現實中建立新秩序的那一力量。

就是這一點在高爾基的藝術方法中確定了下面的可能：把浪漫主義的志願同現實主義的生活分析聯結起來，創立那種在最大程度上符合時代要求的藝術方法。

但是勃洛克的浪漫主義抗議並非直接和那能夠現實地改造世界的勢力的反映聯結在一起的。因此他的作品中沒有對高爾基是最重要的一羣描畫出同舊秩序作戰的現實鬥士的形象，而這些鬥士則是工人階級所推舉出來的。

勃洛克的創作發展前進得異常迅速。他離開他最初的立場已經很遠，而那些立場是可以輕易地被

確定爲浪漫主義，不過是消極的，個人主義的浪漫主義的。但是勃洛克並非走向現實主義，像人家有時那樣的談到他，而是走向那已經和現實緊緊聯在一起，看見它的缺點，真實地推測出它改造的必需性的革命浪漫主義。但是勃洛克的這一浪漫主義是片面性的，那就是說，並不是倚靠清醒的現實主義的生活反映。他自己準確地規定了他的生活態度，要求「對真正的白天說「不」」即使未來的看不見也吧。他的詩歌的抒情主人公從頭到尾都是浪漫主義氣息的。勃洛克所提供出來的那些有時是很準確的現實生活圖畫總是從屬於一個任務——通過這些圖畫表現出主人公對它們的特殊的，浪漫主義的態度，而不是描繪出在二十世紀來到生活的那一新的生活創造主的現實形象。

勃洛克的個人的悲劇——它規定了那些追逐着他的悲哀和苦悶的感覺——就在於痛苦地意識到同人民的脫節，就在於一個意識到「天才總是人民的」的天才詩人的孤獨。

而他的創作矛盾卻在於他的浪漫主義意願和現實主義的理解生活的脫節中。在二十世紀，僅僅是現實主義作家（像蒲寧，庫普林等人）和僅僅是浪漫主義作家都同樣是不夠的。無論在前一種或是後一種情形下，創作都落在時代要求的後面，藝術家所給的比他在完全發揮他的才能下所能給的要少。

正是爲了這個緣故，在勃洛克的詩作中才有了這麼多的悲劇性、磨難和挫折。他的一首長詩夜鶯園（一九一五年）就說到如何銳敏地感覺到這一痛苦的矛盾。

這是一首孤獨的長詩，一個脫離生活的人的悲劇。它的主人公聽到了來自一座沉浸在玫瑰花叢裏的神秘「夜鶯園」的召喚：避開生活到這座花園裏去。

過去成爲了陌生的事物，

手不回去勞動了。

心知道，我將要

到夜鶯園做期望中的客人。

於是他退入了這個花園：

夜鶯用甜蜜的歌聲使我耳聾，

牠們攫住了我的靈魂。

但是這裏出現了高爾基的題材：「如果我祇爲自己——那麼我做什麼用？」而且還有一個高爾基的題材——勞動的題材。離開了勞動，人就不能成爲真正的人。因此，「夜鶯園」裏的享受不能滿足隱進那裏的人，真正的生活的喚召跟着海的呼嘯愈來愈猛烈地衝到那邊去。

讓那沉浸在玫瑰花叢裏的高牆

遮住了人間的慘事——

但夜鶯之歌卻無力

蓋過大海的轟響……」

但是，孤苦伶仃地望蒼濃霧，

急匆匆地暢吸着幸福之氣，

靈魂不能不聽到

瑟瑟的溼潮的嘩啦聲。

於是這個人奔出了「夜鶯園」。但是生活並不等待，他已經給人家代替了。

他爲了自己忘記了生活，生活也忘記了他。這就是勃洛克所達到的個人主義的暴露。他用他的全部創作克服了它，不過是用浪漫主義的方法克服了它。

這種矛盾也表現於他在十月革命後那一時期的創作中。

十月革命後的勃洛克 像俄羅斯文化的別的優秀代表一樣，勃洛克也是懷着打開的心迎接革命的，他馬上全般接受了它。

馬雅柯夫斯基在長詩好中勾畫了勃洛克在十月革命的日子裏的形象：

機關槍

火

掃蕩了廣場。

埠頭上

空無一物。

祇有：

篝火

在發着威

在濃重的

昏闇裏。

這裏

在土地

熱得泥濘的地方，

由於恐懼

或者由於寒冷，

擎着

雙杖

在火舌上，

一個兵士

在取蹶。

火光

投落到

兵士的眼上，

落到

一束

頭髮上。

我認出了，

我驚奇了，

我說：

「您好，

亞力山大·勃洛克

未來主義者的成功，

破舊的燕尾服

每一條鐵道

都裂了開來。」

勃洛克望了望，——

篝火燃燒着——

「非常好。」

勃洛克真的在這些日子裏是呼吸舒暢的。一九一八年，他在他的日記裏寫了一句著名的句子：「革命，這不是我一人，而是我們。」

他的傳記作者說道：「亞力山大高興地迎接了十月二十五日的革命，制憲會議的破滅和布列斯特和約，他懷着對革命的清掃力量的新的信心……他來來去去，年青、快樂、豪放，雙眼閃閃發光，他諦聽着他耳朵裏不斷震響着的那「革命的音樂」，諦聽着那一因為舊世界的倒坍而生的喧噪。這一精神高漲，這一歡樂的緊張在寫成了著名的長詩十二個（一九一八年一月）和西敘亞人時達到了最高峯。長詩是一種靈感衝動寫成的，它的力量使人記起了詩人的少年時期。」

舊的朋友避開了勃洛克。「您不要已經跟布爾雪維克們一起了？」吉比烏斯在電話裏憤怒地向他發問，那時她已經理好行李預備到外國去了（她確信她是暫時的離開，她甚至把她的秘密文件都留在彼得格勒，希望回來親自理清它。）勃洛克回答道：「是的，如果您願意聽的話，——我情願同布爾雪維克

一起。」吉比烏斯聽了——用她的話來說——「竟透不過氣來。」

「自私自利，錢袋的飢餓的，惡毒的，瘋狂的自私自利，錢袋的寄生者的戰戰兢兢和奴隸根性——這就是反對無產階級和革命農民方面來的暴力的那一現代哭泣聲的真正社會基礎。」列寧當時寫道。在這一形勢中勃洛克寫道：「請你們用整個身軀，整個心靈，整個意識來諦聽革命吧。」回答彼得格勒回聲報的調查問題：「知識分子不能同布爾雪維克們一起？」勃洛克宣稱道：「能够而且應當……知識分子總是革命的。布爾雪維克的法令——這是知識分子的象徵。」

十二個 這些日子勃洛克寫了他的長詩十二個。它是一九一八年一月二十九日完成的。勃洛克懷着特殊的熱情寫了近一個月。在寫完這首長詩時，他記道：「……今天，我是一個天才了。」我們記得勃洛克的話：「天才——總是人民的。」在寫完十二個之後他感覺到自己是一個天才那件事，最清楚地說明了他是充分意識到它的長詩的革命激情和它的接近人民。當時它也是這樣被理解的。它到處被誦讀。實際上，長詩以特殊的技巧和力量傳達出一九一八年偉大事子的革命激情，它們的難以抑止的氣魄和英勇精神，對舊世界的熱烈的憎恨和對未來的如火如荼的信心，浩大事變和個人慾望與思想的神妙交織。

長詩的結構表達出編織在其中的各方面生活。它分十二章，在內容上都截然不同，但同時卻造成一

個給革命風暴攔住的城市的完整圖畫。長詩的節奏也是異常的多樣：它吸收了談話體的自由不羈的詩句，舞蹈民謠（「我們的孩子怎樣的到赤衛隊去服務」）的民間節奏，小市民歌謠（「聽不見市聲」）的調音，革命口號（「保持着革命步伐」）的激情，陋巷的貧民語彙，末了，那到詩篇的末尾愈見增長並使詩篇的全部調音都從屬於自己的莊嚴而不屈的革命強大步伐的節奏。

長詩雖然在文字和節奏方面五光十色和繁複不堪，但仍滲透着使每一個字都從屬於自己的一致而迅速的運動，祇有長詩的最後一個字才鬆下了緊張，展開了它的意識上的意義。革命鬭爭不管是多麼的艱難，它所聯系着的有多少的犧牲和慘事，也許是不需要的和多餘的犧牲和慘事——但它的事業是神聖的，在那些雖在前進，但也許不知道他在創造着多偉大的事業的人前面是耶穌基督，那對勃洛克說來是淨潔和熱愛的象徵。

勃洛克在他的同在一九一八年一月發表的俄羅斯和知識分子一文中打開了他對於長詩的理解：「革命，像大旋風，像大飛雪，總是帶着新的和出人意料的事物，它殘酷地欺騙許多人，它輕易地在自己的漩渦中損毀了有價值的人，它常常把沒有價值的人帶到了陸地上而不受損害，但這是它的特殊現象，這並不改變洪流的總的方向，也不改變洪流所發出的嚴峻而震耳欲聾的洪洪聲。這一洪洪聲，不管怎樣，總是說到偉大的事物的。」

長詩也滲透着對革命事業的神聖性的確信，即使它裏面插進了那個因為卡奇卡的變節而想報仇的畢特魯哈（『來安慰你，現在不是這樣的時候。』）這個畢特魯哈，和工人們一起向着看不見的敵人前進，在任何一分鐘都肯為人民的事業而流出自己的血，他要加入革命的偉大事業。長詩也描繪出革命的大飛雪（『黑色的夜晚，白色的雪，』）它帶着細碎而渺小的事物，但本質上卻是絕對神聖和偉大的。

四個主要的題材通過了長詩。這首先是舊世界的題材，一只蹣跚在可憐而沉默的主人腳旁的受蔑視的野狗（『站着一個資本家』）的題材，以後，是舊世界的寄食者的題材，勃洛克在他的日記中稱之為『資產階級的惡棍』的那些人的題材（穿羊皮大衣的太太，巧辯的作家。）

再下去，這是赤衛軍的題材，他們在自己身上具現着『千百萬陌生人』的憤怒。最後，這是革命的偉大和神聖的題材。革命在長詩的中段開始，那時勃洛克以特別的技巧完成了長詩最初幾章的多聲的和矛盾的合唱。

十二個沒有聖者名字的人

向着遠方走去。

往下，這些搖搖擺擺地走着並懶洋洋地談論着卡奇卡和她襪子裏的克倫基票的人開始轉變為

● 克倫基票是克倫斯基臨時政府所發行的鈔票。

已經喪失了平凡的輪廓的獨特的革命使徒：

紅旗子

打着眼角，

響着均勻的步伐……

雪風刮着他們的眼角

日日夜夜

永不停息……

他們踏着不可戰勝的革命隊伍的堅定步伐進入未來的霧幕。那時基督就出來領導他們了。長詩彷彿是由一塊金屬鑄成，其中的構成一個整體的所有形象，所有節奏和調音都是這樣的不能分離。

但是這裏也碰到了勃洛克對革命的理解，這是帶着極度的浮彫性，帶着革命的現實內容，帶着革命的歷史意義被表達出來的。這裏又發現了勃洛克的僅僅是浪漫主義地，雖然也真誠地革命地理解生活的缺點。

很特徵的，在一九一八年，某些在大庭廣衆中間朗誦長詩十二個的朗誦者在長詩的末尾做了一個很獨創的改正：

前面——拿着血紅的旗子，

飛雪遮得看不見他，

子彈也不能傷害他，

他踏着輕柔的步伐，駕臨在飛雪之上，

雪花的細屑飛舞，有如珍珠，

他帶着紅色的玫瑰花環——

走在前面——這就是水手。

在勃洛克的原文中，末一句是「這就是耶穌基督。」這一修正的天真性是顯而易見的，但它卻是非常對症的：基督的形象對聽衆是陌生的，它傳達不出現實的，每一個人都感得到的革命目標，而這目標卻是直接完成革命的人們所看得見的。

勃洛克自己也感覺到這一點：一九一八年二月，他在日記裏記道：「這些日子的可怕意義並不在於赤衛軍「配不上」現在和他們一起走的耶穌，而在於他是和他們一起走，不過他們所要的卻是另一個人。」

在勃洛克本人的理解中，基督的形象並不是妥協和寬恕一切的傳統的形象，像通常那樣的解釋他。還在革命以前，在詩組祖國中他寫了一首詩叫長滿森林的峻嶺，其中他描畫出一個林藪裏面的池沼的

水滴造成了河流的基礎。

在這首詩的末尾，他寫道：

黃褐色的林子裏的水滴，

在林藪裏的黑闇中產生，

替受驚的俄羅斯帶來了

關於放火的基督的消息。

這個放火的，帶來的「並不是和平，而是劍」的異乎平常的基督，勃洛克早在革命以前很久就會看見。一九〇八年，勃洛克發表了「自然現象與文化」一文。他說，在農村中社會不滿的增長與宗教情緒的增長中間存在着很深的聯系。他寫道：「自然現象是和宗教情緒一起的。它們——是同一風暴的產兒。……我們在體驗着可怕的危機。……我們看見自己彷彿已經在火光的前景上，在輕飄飄的，絲帶做成的飛機上，高臨着大地，而我們身下——則是轟隆作聲和冒着火光的高山，在山上，在灰燼之雲後面，一面掙脫一面爬動着熔岩的溪流。」長詩裏的基督——這就是給暴動的火光照亮的農村所產生的那一放火的基督。

但是整個問題卻在於這一主觀的，勃洛克的對基督的形象的瞭解並沒有吸取了人民運動和十月革命的本質——它雖然革命色彩很鮮明，但仍舊是片面地浪漫主義的。

在十月革命之後，在勃洛克的創作發展中的下一個步驟應當是現實主義的與浪漫主義的因素的結合，但是勃洛克的早死使他不能完成這一點。

西殺亞人 在十二個以後不久寫成的詩作西殺亞人幾乎是勃洛克的最後的作品。其中勃洛克代表俄羅斯向歐洲說話，呼籲它和平。這裏又顯出了勃洛克的創作思想的異常力量和深度，但同時也顯出了它的片面性，同俄羅斯革命的現實本質的脫節。

勃洛克說到俄羅斯人性格的主要質素——說到他的大膽：

我們慣於抓住

在嬉戲的駿馬的馬勒，

折斷牠們重重的腰骨，

以及說到他的廣博、理解全世界的能力，還有那陀斯妥夫斯基就曾確定為俄羅斯人的「博愛」的特性：

我們喜歡一切……我們瞭解一切……

最後——說到他的難以馴服和難以征服的力量與熱情：

是的，像我們的血那樣的愛，

你們中間久已沒有人那樣的愛過！

你們忘記了世界上有着愛，

它會燒死人和毀滅人的！

上面這幾節詩是很傑出的。勃洛克寫到俄羅斯阻擋了蒙古人的侵略，對歐洲的發展所起的那一作用，他呼籲和平與友愛：

到我們這裏來吧！離開戰爭的恐懼

到和平的懷抱中來吧！

現在還不遲——把古劍插進劍鞘吧。

夥伴們！我們來結爲兄弟吧！

在這些關於俄羅斯、關於俄羅斯人的品質的意見中，勃洛克很接近那個對查達耶夫說「這是俄羅斯，這是它的巨大空間，吞沒了蒙古人的侵略……所以基督教的文明才得救」的普希金，也接近那個說「俄羅斯」是充滿年青的求生意志的最後一個民族，而別的民族則覺得自己已經乏了和過時了」的格爾岑。

但是在西紮亞人裏面也有着不可克服的象徵主義和符拉其米爾·索洛維姚夫的影響，象徵派和

索洛維姚夫曾經預言黃種與白種、東方和西方的神祕戰爭（和反基督的惡魔的來到地球上有關。）勃洛克預言了未來戰爭的殘酷和新匈奴的獸行——這批新匈奴將「焚燒城市並把鞑靼人趕進教堂。」實際上這些匈奴卻是從德國來的，正是俄羅斯才把世界從黑色法西斯惡魔手裏解放出來。勃洛克的預言雖然包含了浪漫主義激情的高度藝術性，對俄羅斯人民的熱愛、和對它的力量的信仰，但也包含了同樣清醒的現實主義的生活分析的脫節，——這種生活就把詩人註定到片面性的路上去。

勃洛克不能把自己的浪漫主義世界觀同這一現實主義分析聯結起來，但是他的革命浪漫主義的力量與顯明卻使他感覺到真正的生活真理，使他這樣真摯地，這樣苦盡甜來地，懷着這樣的熱情，用了這樣高度的藝術技巧說到它，以致他的創作有權被認為不僅是二十世紀俄羅斯文學，而且也是一般的俄羅斯文學的最巨大現象之一。

蘇聯文學史

季莫菲葉夫著 水夫譯



蘇聯的每一勝利都是世界性的勝利，都是符合全體進步人類的福祉的。蘇聯文學的每一勝利也都是世界性的勝利，也都是符合全體進步人類的福祉的。

蘇聯文學作品的被紹介進我國，少說也有二十年的歷史。但直到現在還不曾出現過一本總的、全面的、有系統的論述。本書為蘇聯僅有的這方面的著作，文字深入淺出，內容從十九世紀起，直到十月革命、內戰時期、恢復時期、重建時期、衛國戰爭前一時期、衛國戰爭時期、戰後時期等。對於未來主義、批判現實主義、象徵主義、社會主義現實主義等文藝派別和最近一次文藝界的澄清運動，都從社會的階級的基礎上給予精確的分析，對於大匠的作品均有具體詳盡的批評。最後一章紹介蘇聯各民族的文學，材料新穎。在蘇聯這本書被用作中學十年級學生及大學學生的文學參考書，已增補再版了好幾次。全書四十萬言，附精印作家肖像三十幅及作家人名索引表，尤為生色不少。

本書內容

- (1) 九十年代—俄羅斯文學發展的新時期
- (2) 文學的新任務
- (3) 高爾基創作道路的開始
- (4) 第一次俄國革命時代的高爾基
- (5) 兩次革命中間那一時期的高爾基
- (6) 十月革命後的高爾基的創作
- (7) 接近高爾基的現實主義作家
- (8) 詩歌中的現實主義
- (9) 批判現實主義
- (10) 象徵主義
- (11) 菲列里·勃柳察夫
- (12) 亞力山大·勃洛克
- (13) 十月革命後社會主義現實主義的發展
- (14) 蘇維埃文學的主要發展時期
- (15) 符拉其米爾·符拉其米洛維奇·馬雅柯夫斯基
- (16) 馬雅柯夫斯基革命前的創作
- (17) 十月革命後的馬雅柯夫斯基
- (18) A. 托爾斯泰
- (19) 蕭洛霍夫
- (20) 法捷耶夫
- (21) 蘇聯各民族的文學

海燕書店刊行



海
燕



新
書

抱 箭 集

——沫若小說·散文合集之二——

\$ 15.60

費 娜 小 姐

——巴人著·四幕悲劇——

\$ 5.50

賭 棍

——戈果里著·什之譯——

\$ 2.50

古 物 陳 列 室

——巴爾札克著·高名凱譯——

\$ 6.00

米 靈 埃·雨 兒 膏

——巴爾札克著·高名凱譯——

\$ 11.00

“遺失街”風習

——中篇小說——

俄·俄斯賓斯基著·水夫譯

董 秋 斯 譯

傳

傑

克

倫

敦

馬背上的水手

愛爾文·斯通作

用。在傑克·倫敦以前，美國沒有自己的文學。傑克·倫敦不僅教化了美國，也用他的作品在不朽的文學界為美國爭得一席崇高的地位。這樣一個偉大人物，論出身卻是舊社會所不齒的私生子，上流人所憎嫉的海盜和乞丐。他的一切成就都是不屈的意志和無盡的血汗積成的。傑克·倫敦的書可以不讀，他的入卻不可以不知道。此時此地在此艱難困苦中掙扎的青年人，都可以從他的生平吸取無限的希望和勇氣。爲了這個緣故，我們把這個譯本獻給中國讀書界。

法國大文豪法朗士說，傑克·倫敦是美國的馬克思。這句話是否誇張呢？斯通這部書作了很扼要很正確的解答。五十年前，保守的拜金主義的美國，不但怕聽社會主義，連進化論都成了禁忌。傑克·倫敦的著作盡了最先的最大的啓蒙作用。

蘇聯文學史

全書四十萬言
分上下二册

季莫菲葉夫著·水夫譯

本書內容包括自高爾基止於這次衛國戰爭後時期的文學對於蘇聯各個民族的文學亦有詳情的記載尤爲可貴。 \$ 16.00



蘇聯的土與人民

譯原 陳 著夫洛海米

本書是以通俗生動的文筆寫成的一本蘇聯新地理；以紙上旅行爲經，以全蘇十六個共和國爲緯，敘述描寫，都極巧妙而得體，原名「在祖國的地圖上」(二日)M. S. G. 出色的史地通俗作家，西塞諾夫著它，並非用新的觀點，而是用動聽的詞語，很「理」，它把蘇聯建設三十年間出現在全國的一切新的東西，都給記錄在這幅地圖「上」。此外這本書，還是一部最好意義上的政治性的作品，又寫得美麗帶才氣」。

一 莫斯科及其附近

克里姆林——首都莫斯科的街道——莫斯科周圍——從莫斯科看蘇聯：(1)各民族(4)金屬地圖——(5)農村中心

二 沿着伏爾加河到高加索

母親伏爾加——從莫斯科到伏爾加——高加索——馬拉——俄羅斯河上的民族自治區——伏爾加草原——斯大林——世界最大的湖——石油城——阿美尼亞——阿拉特山——柯爾齊斯亞的羊心——溫暖的黑海——柯爾齊斯亞的金

三 跨過西南的草原

戰爭的幾條道路——俄羅斯草原地帶——進入烏克蘭——全國的煤斗——烏克蘭草原——喀爾巴汗——到德尼斯脫——摩爾達維亞——又是黑海

四 西北的幾個海

莫斯科的衛兵——明斯克——白俄羅斯人的國土——沿荷尼曼河時——工業的芬蘭——列寧格勒——泰瓦河時

格勒——俄羅斯的凡爾賽——生路——極園——由空中到北極——不凍的北極

五 跨過北部林地到烏拉爾

北方的大門——木材的城市——渡過北海——沿濱河流進入森林的深處——到貝利拉——去的新路——產石帶——後衛——烏拉爾的首都——南烏拉爾——磁山

六 綠洲·沙漠·中央和亞細亞的城市

亞洲的門檻——白楊的城市——水與生命的屋頂——塔麥蘭——百米爾的新首都——在天山脈里——花園的城市——渡過沙灘的心臟

七 橫跨西伯利亞到達太平洋

巨大的復員——過去的歷史——西伯利亞的極點——封的通路——世界最深的湖——寒冷的極點——在大陸的彼岸——阿穆爾河上的城市——太平洋的岸邊——火濱阿穆爾河——在庫頁島上——白點——火濱阿穆爾河——世界的邊緣

附錄 一九五〇年

書書變究石开会務化文黨來中

行刊店書琪海



海燕書店刊行



內容要目

俄羅尼亞
 高爾基
 A. 托爾斯泰
 瑪珂維茨
 蕭洛勃夫
 奧斯特羅夫斯基
 愛倫堡
 卡夫卡
 伊薩柯夫
 各民族
 江蘇
 史泰里
 楊卡庫
 柯爾納
 柯爾納
 瓦列夫
 安諾克

蘇聯作家論

戈實權編著

這本書是作者近十年來研究蘇聯文學的心得，也是作者先後所寫的論蘇聯作家的文字的彙粹。全書共分爲兩大部分：第一部分是論俄羅斯作家的，第二部分是論蘇聯各民族作家的，其中除對每個作家的生平有詳盡之介紹外，並對其作品及創造有精闢之分析，而作者所論及的各位作家，這都是蘇聯文學中的代表人物，因此從這本書中也可以看出蘇聯文學的動向與面影。全書共二十萬餘言，並附作家圖片十餘幅。

中央文化運動會研究會

演員自我修養

史達尼斯拉夫基著 什之譯

「莫斯科藝術劇院」非但在蘇聯，並且在全世界戲劇界創造了一個新的流派，——至真至善至美戲劇藝術，作爲這劇院靈魂的是這劇院的創辦人史達尼斯拉夫斯基所建立的演劇體系——「史達尼斯拉夫斯基體系」。在這以前，演劇藝術只是各類所長的愛美藝術，只是未經精練的手藝，只是刻板的模仿，在這以後，演劇藝術才作爲一種科學而被多方面地加以研究，才成爲一套完整的藝術體系。這體系——「史達尼斯拉夫斯基體系」是由內心的體驗而至外表的表演，由身體的訓練，而至心靈的發掘，它使演員的演技有路可循地達到爐火純青的階段。史氏曾應美國戲劇界之請，把這體系作有系統的演講，後來又根據演講稿，用英文出了一本書，這便是中國也有了譯本的「演員自我修養」。史氏晚年計劃著作好幾部大書，來講解這一體系，其中最主要的一部便是「演員自我修養」，史氏把他原來的演講稿，加以極大的增補和刪改，使之成爲適當的教本，約較英文本增加三分之一以上，由蘇聯國立藝文出版局用俄文印行，這要所譯的便是根據這一增訂的俄文本。



蘇聯史

潘梁 克拉克 多娃 教授 主編
香 譯

本書內容

遠古時代的蘇聯	第一編	上卷
基礎國	第二編	上卷
東歐和巴羅尼亞的封建分裂	第三編	上卷
俄國民族國家的創立	第四編	上卷
俄國民族各成連和大擴	第五編	上卷
十七世紀蘇聯的諸民族	第六編	上卷
十八世紀俄國地主階級的帝國	第七編	上卷
農奴制度的瓦解和資本主義的生產	第八編	中卷
資本主義在沙俄的發展	第九編	中卷
第一次資產階級民主革命	第十編	中卷
第二次資產階級民主革命	第十一編	中卷
偉大十月社會主義革命	第十二編	中卷
軍事干涉內戰	第十三編	中卷
轉向復興國家的和平工作	第十四編	中卷
蘇聯社會主義國家	第十五編	下卷

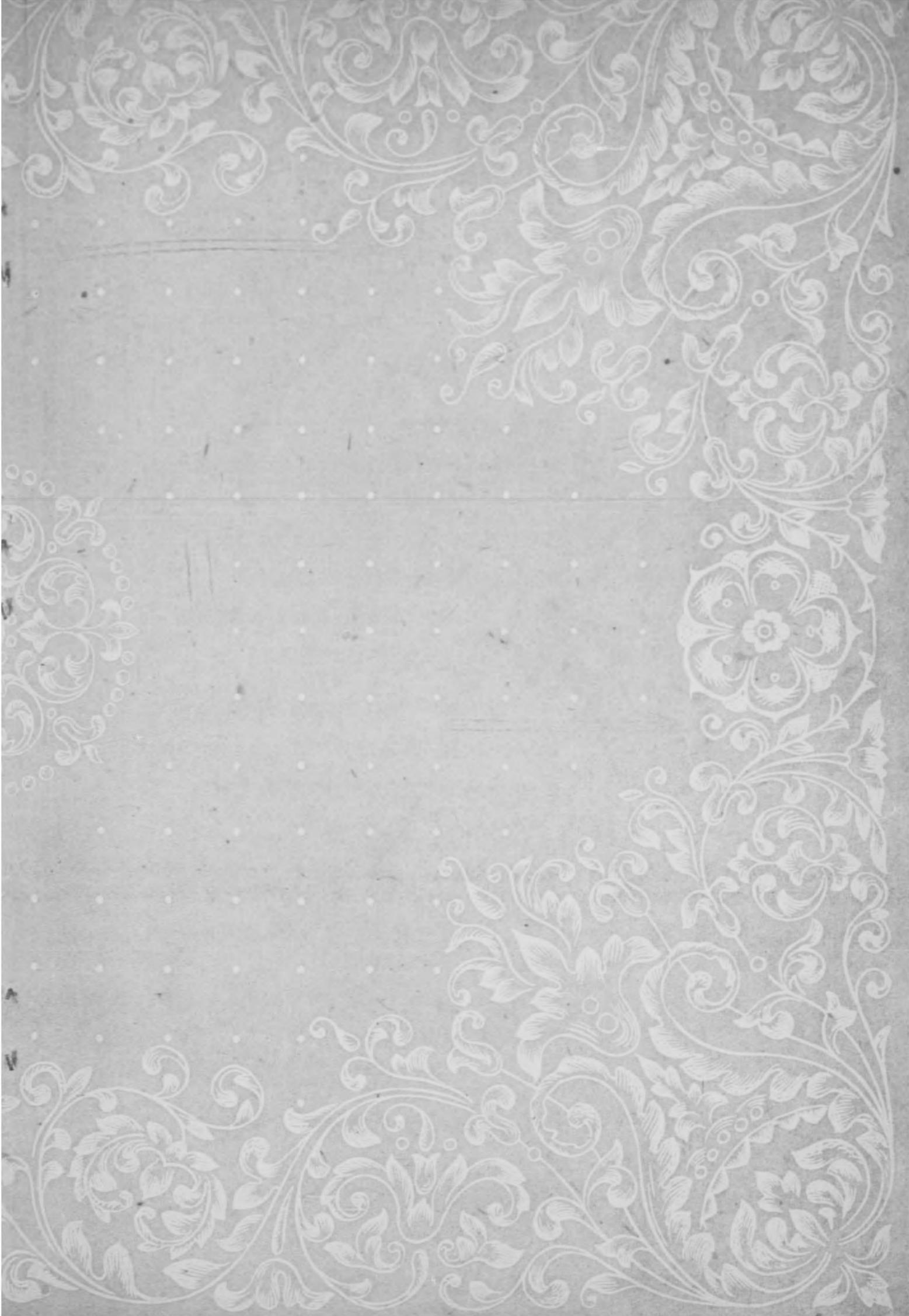
十月革命之後，蘇聯的歷史該怎樣寫，早已成爲一個引人注意的問題。蘇聯的歷史家們用唯物史觀的觀點，把蘇聯過去的歷史，辯證地加以整理和重估價，寫成了正確詳盡的蘇聯通史。潘克拉克教授爲蘇聯著名的史學家，在她主編之下的這部「蘇聯史」，不僅寫過去俄國的歷史，並且同等地敘述現在蘇聯境內各民族的過去歷史，上自遠古時代原始公社制度起，一直敘述到第二次世界大戰結束和戰後新五年計劃開始爲止。

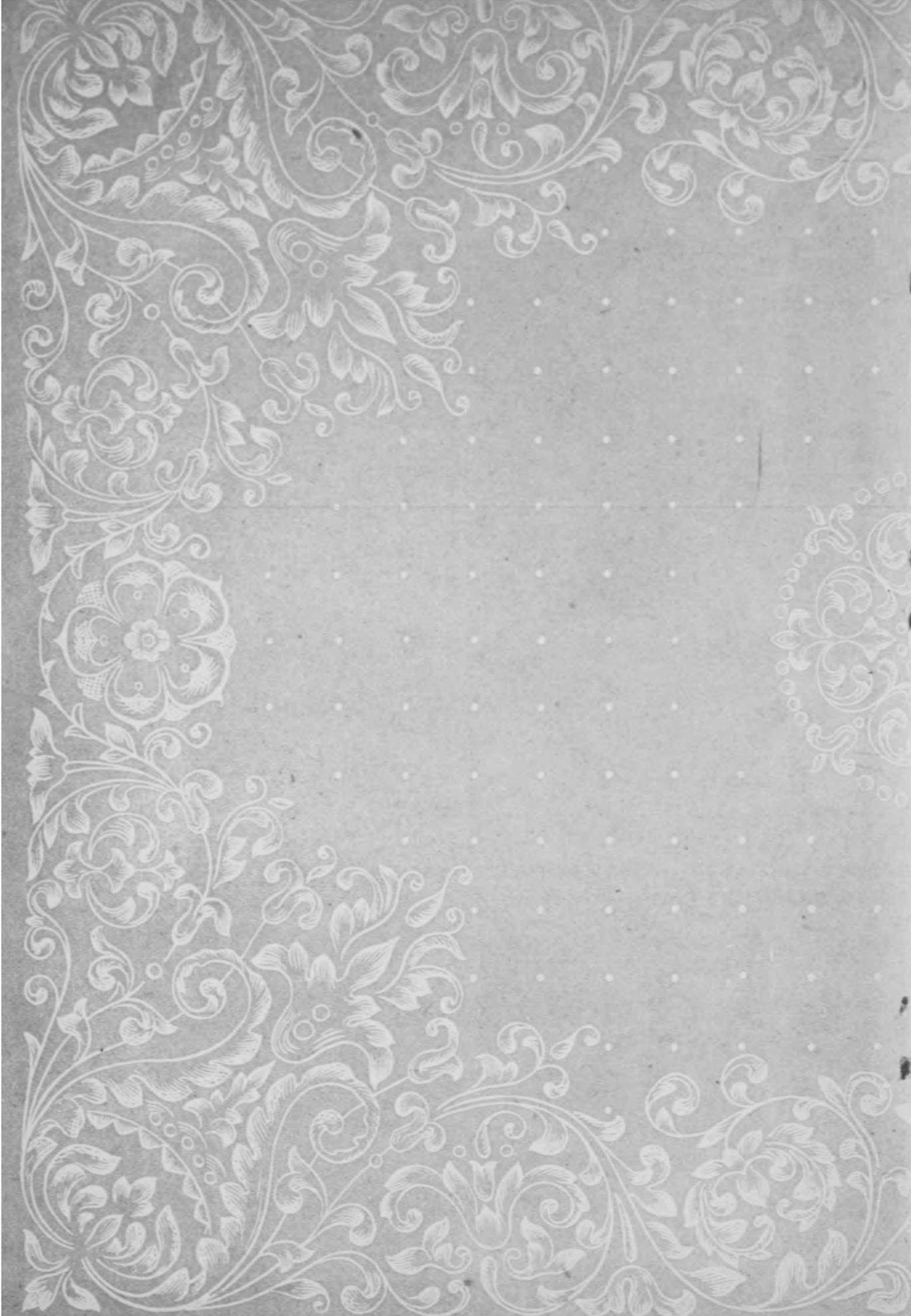
本書編制，清楚明確，詳盡周到，已被蘇聯採爲教材，迄今再版七次，實爲研究歷史者必讀的典範巨著。全書多八十餘萬言，共分上下三卷，即將分別出版。



中華文化協會研究叢書

海峽書局刊行





中華蘇文協化會研究叢書
蘇聯文學史 上册

著者 季莫菲夫

譯者 水夫

發行人 俞鴻模

出版者 海燕書店

上海(18)汾陽路八十號

基本定價 十六元

▲有版權▼

中華民國三十七年九月初版

總(47A)研(1-1) (0001-1000)

87
21 46 44
(1)

44

