

高爾

時



高爾基研究年刊

1948

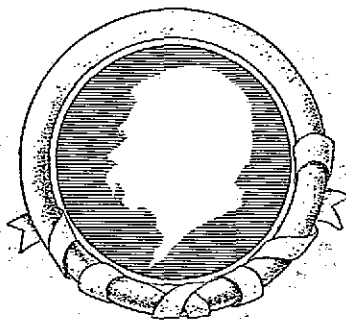
時 代 書 報 出 版 社

高爾基研究年刊

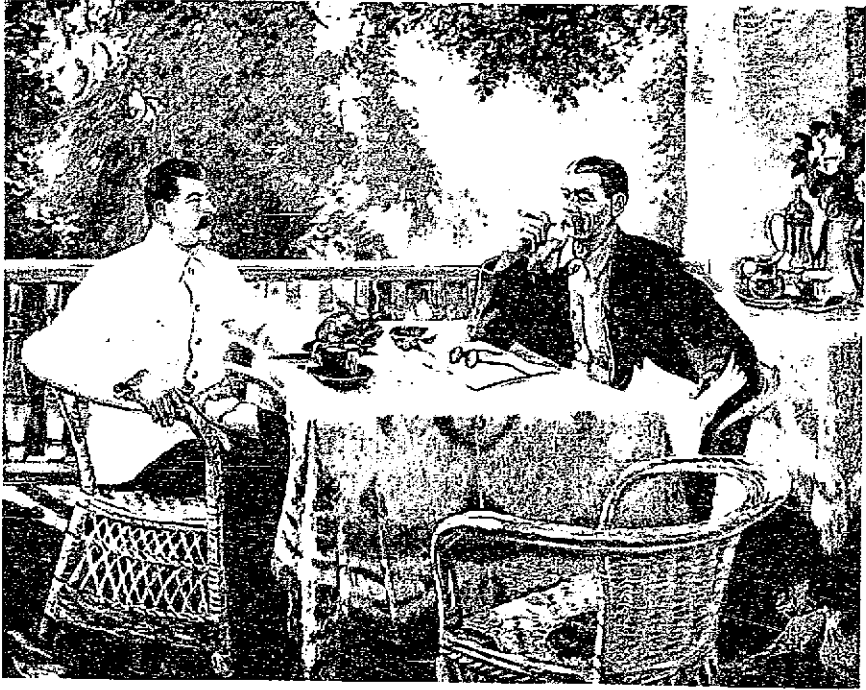
Ежегодник «Изучение Горького», 1948 г.

羅果夫 戈賓權合編

一九四八年



時代書報出版社



史大林和高爾基

(查圖西莫夫繪)

羅果夫

(Вл. Рогов)

第二本「高爾基研究」年刊

(ВТОРОЙ ЕЖЕГОДНИК «ИЗУЧЕНИЕ ГОРЬКОГО»)

我們的第二本『高爾基研究』年刊遲出了許多時候。這本書為什麼出版得這樣遲，那是不需要找出原因來加以解釋的。祇要指出一點就夠了：就是最熱烈的高爾基作品研究者，我們的朋友，本書的合編者戈賈權先生，因為受到政治局勢的逼迫，不得已而離開了上海，因此當然延滯了我們這本年刊的出版，因為戈賈權先生非但是偉大的無產階級作家高爾基的最熱烈的崇拜者，而且是最博學的高爾基創作研究專家。和戈賈權先生共同合作編纂和翻譯這本書，是我一生文學工作中非常有意思和不能忘記的經驗。這裏我們祇能希望：我們將來出版的『高爾基研究』年刊仍能在高爾基作品研究專家戈賈權先生直接參加之下繼續進行。

雖然出版遲了，但是我們還是很高興，因為我們這本書到底還是出版了，而且因此實現了我們的諾言（雖然還沒有完全實現）。我們在第一本『高爾基研究』年刊的編者的話中所允諾要做的四件事，在這本書裏，我們也許還沒有完全做到，但是到底有三件事是做到了。

在一九四八年年刊中，我們發表了我們所得到的關於高爾基作品最早的中譯，關於高爾基劇本在中國上演材料，同時我們部份地發表了中國畫家和版畫家所作的高爾基畫像和他的作品的插圖。我們剛剛開始動手，但是還沒有能夠完成高爾基作品專有名詞字典的重要的編纂工作。在研究這個問題的過程中，我們理解到出版一本高爾基作品人

物專有名詞中譯統一字典是極其需要的。因為這些專有名詞都翻譯得非常混亂，特別是有許多作品不是從俄文直接翻譯過來，而是從日文、英文、法文和其他各種外國文字間接翻譯過來的，這非但對於普通的讀者，而且對於有經驗的文學批評家，也是非常艱難的障礙。編纂一本高爾基作品人物專有名詞中譯統一字典，是高爾基作品中譯本研究方面非常重要的一件工作。這件工作我們恐怕在一九四九年這一年中還是無法完成的。

在這本書裏，我們剛剛開始發表中國畫家和版畫家所作的高爾基畫像和他的作品的插圖。這件工作離開完成當然還是很遠，我們請求我們年刊的讀者寄送給我們有關這方面的圖畫和版畫，以便發表。

我們可以完全滿意地說：高爾基作品中譯本編目的編輯工作已經將近結束。不過我們不敢完全相信我們的編目已經完全，因為例如西北和東北在最近幾年中所出版的中譯本我們就知道得很少。所以我們懇切地請求全體讀者幫助我們儘可能編輯一個最完全的高爾基作品中譯本編目。如果讀者有關於中文本的高爾基書籍的資料，請隨時告訴我們，同時並且一定要註明是什麼人、從什麼文字、在什麼時候翻譯和什麼書店出版的。我們先在這裏爲了徵求讀者協助我們解決這個重要問題而向讀者表示感謝。

可惜高爾基作品中譯本的研究的問題仍舊幾乎沒有觸及。根據經驗可以知道：最重要的是先要確定高爾基全部作品的專有名詞的統一譯法，然後把高爾基在他作品中常常用到和在大多數場合仍是翻譯者所不了解的許許多多民間成語和格言挑選出來，作爲研究譯本的正確性的材料。還有，確定高爾基作品裏屬於各種社會階級和集團以及屬於各種國籍的主要人物所用的語彙的不同，這也是很重要的。高爾基作品的藝術翻譯的這些語言問題，對於正確翻譯和讀者正確了解作品，是有着非常重大的意義的。例如著名劇本『底層』（«На дне»）的主要人物的翻譯語彙的不同，這種細節，對於了解高爾基文學語言的特點，是意味深長的。

路卡、沙丁、男爵、戲子、布勃諾夫、克列施金以及『底層』中的其他許多人物，都是『用不同的語言』說話的，但是在這劇本的中文譯本中，這些不同卻幾乎一點也感覺不到。

在一九四八年中，我們沒有能夠完成高爾基劇本在中國上演的編目。客觀的原因妨礙了我們和北平、桂林、昆明、廣州及其他城市保持聯絡，以便收集我們所關心的材料。對於這一方面，我們將在一九四九年中繼續努力做下去。

在一九四九年第三本「高爾基研究」年刊中，我們想把大部份的力量放在這位大作家的政論著作上。同時我們仍舊將繼續着手編輯一個高爾基劇本在中國上演的編目及收集和發表中國畫家和版畫家所作的高爾基畫像和他作品的插圖。

又是一年過去了，但是『高爾基作品全集』（«Полное собрание сочинений М. Горького»）中譯本的出版事業毫無進展。這個問題會一再成爲上海中國翻譯家和文學家中間討論的對象。大家對於下面兩個問題的意見是完全一致的：第一，作品集中應該收集新的、比較忠實的譯文；第二，應該完全直接譯自俄文。

我們對於已經來到的一九四九年寄託了很大的希望。時代出版社已把五卷本『高爾基作品選集』（«Избранные сочинения М. Горького» в пяти томах）包括進了它的出版計劃。這部選集將由下列各卷組成：

- 卷一：短篇小說和童話 ✓
- 卷二：中篇小說和短篇小說
- 卷三：母親（長篇小說）✓
- 卷四：童年、人間、我的大學（自傳小說）
- 卷五：阿爾達莫諾夫家事（長篇小說）

在一九四九年中，我們想先出版卷一和卷三。這個計劃將使我們出版新的『高爾基作品全集』中譯本的衷心願望的實現大爲接近。

同時，時代出版社還將繼續出版高爾基的劇本。除了從前已經出版的『小市民』（«Мещане»）和『索莫夫及其他』（«Сомов и другие»）之外，一九四九年將出版的有下列三種完全重新直接從俄文翻譯的劇本：『底層』、『避暑客』（«Дачники»）和『伐莎·席列茲諾娃』（«Васса Железнова»）。這五本書的出版將成爲時代出版社在出版五卷本『高爾基作品選集』之外出版的『高爾基戲劇集』（«Библиотека драматических произведений М. Горького»）的基礎。

一九四九年一月二十一日上海

高爾基研究年刊

一九四八年

目次

羅果夫 第二本『高爾基研究』年刊…………… 1

一 高爾基和當代

達蓋爾 高爾基與蘇聯文學諸問題……………(蔣路譯) 11
伏爾柯夫 與資產階級頹廢藝術鬥爭的高爾基……………(水夫譯) 40
契同諾娃 高爾基——社會主義美學的奠基者和蘇聯作
家們的導師……………(蔣路譯) 47

二 高爾基研究在蘇聯

皮克薩諾夫 高爾基與蘇聯各兄弟民族作家的接觸交遊…(朱弁譯) 65
貝爾金娜 高爾基怎樣寫長篇小說『阿爾達莫諾夫家
事』?……………(蔣路譯) 84
皮克薩諾夫 高爾基與民間文學……………(林陵·水夫合譯) 109
一 高爾基怎樣在人民當中搜集民間文學
二 高爾基怎樣研究民間文學
三 民間文學對於高爾基創作的影響
四 民間文學的宣傳

索洛夫卓夫	高爾基和音樂	(梁香譯)	136
蘇聯對外文化協會	高爾基與電影	(磊然譯)	142
舒姆斯基	高爾基的文獻保管所	(葆荃譯)	151

三 回憶高爾基

特烈普應夫	瑪克西姆·高爾基在伏爾加河上	(磊然譯)	157
塞勒勃雜夫 (吉洪諾夫)	九十年代	(蔣路譯)	171
溫格羅夫	編輯『紀事月刊』的年代	(朱斧譯)	184
夏波林	憶高爾基	(何歌譯)	208
希托爾姆	傑塞里——高爾基	(無以譯)	218

四 高爾基的戲劇

葛利高烈耶夫	高爾基——戲劇批評家	(林陵譯)	221
* * *	高爾基與戲劇檢查	(林陵譯)	264
葛利高烈耶夫	高爾基與蘇聯戲劇	(湯菲之譯)	79
路日斯基	關於『底層』的演出	(草嬰譯)	300
列別傑夫	高爾基和伐赫坦高夫劇院	(土人譯)	305
高爾基的劇本在俄國和蘇聯的舞台上(照片)			309
一	高爾基與『小市民』全體演員合影		311
二	『小市民』(莫斯科藝術劇院演出, 劇照四張)		313
三	『底層』(莫斯科藝術劇院演出, 其一)		315
四	『底層』(同上, 其二, 劇照三張)		317
五	『底層』(同上, 其三, 劇照三張)		319
六	『底層』(同上, 其四, 劇照三張)		321
七	『仇敵』(莫斯科藝術劇院演出)		323
八	『葉戈爾·布梭喬夫及其他』(伐赫坦高夫劇院演出)		325
九	『陀斯吉迦耶夫及其他』(伐赫坦高夫劇院演出, 其一)		327
十	『陀斯吉迦耶夫及其他』(伐赫坦高夫劇院演出, 其二)		329
劇作家、小說家和戲劇工作者論高爾基		(林陵譯)	331
戈寶種：高爾基的戲劇作品及其演出年表			335

五 高爾基在中國

戈寶權 談高爾基作品最早的中譯	341
高爾基作品的兩篇最早的中譯：	
1. 大 義	(周瘦鵬譯) 344
2. 他的情人	(胡適譯) 349
中國作家所作的高爾基畫像及其作品的插圖	353
高爾基像(木刻)	(刃鋒作) 355
高爾基和魯迅(木刻)	(陳西橋作) 357
高爾基像(木刻)	(戎戈作) 360
高爾基像(木刻)	(戎戈作) 361
高爾基像(木刻)	(耳氏作) 363
高爾基畫傳『童年』的插圖(木刻)	(建菴作)
其一：外祖母在為孩子們講故事	365
其二：外祖父教小高爾基識字	367
其三：『好生意熱』和小高爾基談話	369

六 評 介

戈寶權 高爾基作品中譯本編目(試編)	373
--------------------	-----

附 錄：

本刊作者介紹	377
『高爾基研究年刊』(1947年)目錄	379

插 圖：

高爾基站在『消息報』的屋頂上(1928年)	24-25
高爾基與藝術批評家史泰奈夫及名畫家雷賓(1904年8月)	40-41
高爾基和馬克。吐溫在紐約青年作家俱樂部歡宴席上(1906年)	56-57

喀山城的高爾基紀念陳列館	80—81
『克里姆·羅姆金的一生』第四章的定稿	152—153
高爾基與《持杖者》與『薩馬拉日報』編輯同人合影(1895年)	158—159
『萊古傑爾·赫拉米達』	162—163
住居於尼日尼·諾甫戈羅德城時代的高爾基	163—169
高爾基和夏里亞賓	178—179
編輯『紀事月刊』時的高爾基	188—189
高爾基和孫女馬爾婭	204—205
在傑森里公園中(1936年)	212—213
莫斯科近郊別墅中的高爾基的工作室	214—215
高爾基和奧坦尼斯拉夫斯基及卡恰洛夫	222—223
『夜店』的各種譯本及改寫本	374—375
高爾基著作的各種文字的版本	375—377



高爾基和當代
(Горький и современность)

達蓋爾
(E. Tarep)

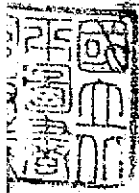
高爾基與蘇聯文學諸問題 (ГОРЬКИЙ И ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

人類底藝術史，也像任何其他歷史一樣，首先就是一種前進的運動。它底每個新階段不但跟以前的階段不同，而且會開闢一個新的天地，帶來原先所不知道的許多美學「發現」與「收穫」。較量古代敘事詩和莎士比亞戲劇底藝術價值，確定荷馬跟莎翁兩人當中誰個「更高」，這是毫無意義，毫無必要的。但比起古典希臘藝術來，莎士比亞創作裏關於世界與人類的藝術知識確是向前跨進了一步，昇到一個新的水平上去了，恰如十九世紀現實主義巨匠列夫·托爾斯泰和陀思妥耶夫斯基所显示的通過藝術而認識現實的方法決非莎翁所能企及那樣。

在我們底時代，世界藝術發展中的嶄新階段是由社會主義的現實主義藝術開拓出來的。在蘇聯文學中，不特表現出了當代人類底最高和最進步的理想，並且還可以發現到用藝術方法反映現實的各種新原則，就其本質而論，這些原則比過去的藝術所具有的更為深刻與完善。

在整個蘇聯文學底公認的領袖和始祖高爾基底作品裏，這類美學原則顯示得最有力，也最動人。

高爾基跟蘇聯文學的聯繫是非常多方面的。他是蘇聯一切文學運動底組織者與領導



人，是好些蘇聯作家底老師和培植者，又做過很多雜誌、集體文學創作以及出版機構底編輯和創始人。他還以年輕的蘇聯文學底批評家與理論家底姿態出現過。我們在蘇聯文學史底任何一頁上都可以感觸到高爾基所留下的印記。

這並不是說：蘇聯的作家都在摹擬高爾基底風格，形成了什麼「高爾基派」之類。恰恰相反：每一位偉大的蘇聯作家底藝術個性都是截然不同的。論文體、論風格、論詩的聲音底色調，瑪雅科夫斯基與蕭洛霍夫、法捷耶夫與A. H. 托爾斯泰、H. 奧斯特羅夫斯基與 J. 列昂諾夫、或者他們當中每個人與高爾基之間，可有什麼共通之點？共通之點是有的，但並不存在於文學現象底浮表，而存在於美學意識底深處和那些使蘇聯文學從過去的文學區別開來的、基本的思想與藝術特徵上面。

因此，要理解作為社會主義社會底文學，社會主義現實主義底文學的蘇聯文學底獨特性質——那意思也就是說：要闡明在對於世界的美學認識和對於現實的藝術構思中的新的東西，這種新的東西首先便是高爾基創作底特色，而大多數蘇聯作家都是奉他為主臬的。

二

在法國作家薩爾特爾^㉑底劇本『關着的房門背後』結尾處，一位劇中人說：『好，我們再從頭開始罷』。

這個劇本描寫着『地獄底苦難』，而且把它寫得跟通常的『塵世』生活一模一樣。互相折磨底慘劇剛一結束，就又重複起來，如此循環不已。

另一位法國作家阿爾培·卡繆^㉒底哲學論文集底標題叫做『關於西西法斯的神話』^㉓。他認為世界史上所記述的人類勞動，最好是借用這個神話來說明：這些勞動等於西西法斯搬石頭上山：永無休止，而又徒勞無功。

西孟納·得·波奧阿^㉔底小說『凡人皆有一死』描寫一個命中註定長生不死的主人公。但這個新的阿加斯菲（Агафеп，英文作Abasuerus）底戲劇底結論却是：人生在世其實並無長生不老底價值。

諸如此類的思想並不新奇，也沒有什麼獨創之處。約莫四十年以前，它們就在俄羅

㉑ 薩爾特爾（Jean Paul Sartre, 1905 - ），法國現代小說家，戲劇家，哲學家及批評家，倡『存在主義』（Existentialism）的學說。

㉒ 卡繆（Albert Camus, 1913 - ），法國現代小說家，劇作家及論說家。西西法斯（Sisyphus）係希臘神話中的科倫斯（Corinth）之玉，聰慧而貪婪，被譴罰在冥府推運巨石至山頂，而此巨石每次必滾落。

㉓ 法國現代作家，生平不詳。

新頹廢派作家當中流行過了。萊翁尼德·安特列夫^㉑底一篇作品題名『過去如此，將來亦然』(《Так было, — так будет》)，他確信歷史上自由代替了暴政，而不久又必然被新的暴政所殺戮。他在劇本『人底一生』(《Жизнь человека》)裏描述人底生存底毫無意義的循環，說不知爲什麼人總是在虛無底黑暗深淵中掙扎，而到頭來却無可避免地歸於湮滅。呈現於象徵派詩人靜納依德·吉比烏斯和梭羅古勃^㉒底詩中的世界，是修道室、監獄和牢籠，而人就被密不透風地禁閉在那裏面。他們用一切音調來歌頌死水似的生活，歌頌世界底無目的性、停滯性與永遠統治着世界的罪惡，而目前，如像我們所看到的，布爾喬亞頹廢派藝術家還在繼續讚揚這些東西。

高爾基用自己全部創作粉碎和推翻了這種反動的頹廢派世界觀。解放運動和認爲世間萬事萬物都在發展之中的主題，便是他底基本主題。本世紀初葉，高爾基帶着底底哲學性的敘事詩『人』(《Человек》)出現了，它好像是對人底驕傲、美與力的特殊頌歌，但在這篇對於人的詩意的頌歌中，並沒有絲毫『紀念碑』底刻板刻板性的東西；它完全是建築在運動、『進軍』、高昂底有力的旋律上面：『前進！上昇！更前進！更上昇！』

把高爾基底人物跟易卜生底主角比較比較，是很有教益的事。易卜生作品裏的建築師梭爾尼斯打算登上他所修建的一座塔，却不幸失足跌下來了。這種『跌下』，這種阻礙上昇的災難都是象徵性的筆法，而此種筆法決非易卜生一人所特有的。高爾基底人物在上昇時可不知道什麼停頓與跌落。他底行動是勇往直前，決不中止的：『前進！上昇！』

高爾基筆下的形象之所以能有這種明朗的象徵，是由於他對現實有了新的理解，即是把現實當作一種運動的、不斷變化的過程。

列寧去意大利卡普里島訪問高爾基時，高爾基對他說：

『在我看來，這世界纔剛剛開始，正在「成長」之中，但哲學却迎頭給它一記耳光，完全不適當、不合時地問道：

『「你往那兒去？爲什麼要去？你想：爲什麼？」』

『有些哲學家就乾脆而嚴厲地命令道：

『「站住！」』

『此外，我早已知道：哲學像女人一樣，可能很不漂亮，甚至醜陋，但如果打扮得巧妙動人，人家也會把她當作美人的。這話使得伊里奇笑起來了。』

㉑ 安特列夫(Л. Н. Андреев, 1871-1919)，頹廢派作家。

㉒ 吉比烏斯(Гиппиус, 1859—)，女詩人、劇作家及批評家，是作家梅勒日桓夫斯基(Меренковский)底妻子。梭羅古勃(Федор Сологуб, 1863-1927)，『小鬼』(《Мелкий бес》)底作者。

「『唔，這是幽默的講法，』他說，『但您說這世界幾剛剛開始，正在成長之中，——却說得真好！您認真地想一想罷，從這一點出發，您會達到您早就該達到的地方的。』」（見『高爾基全集』第二十二卷兩百頁）。

正因為高爾基基本上是從「世界時時在運動和成長」的思想出發的，他纔能達到那『該達到』的地方，即懂得革命創作底意義和改造生活之必要，纔能成爲社會主義革命底最偉大的藝術家。他把對現實的動的體驗和對世界的感受，視爲是一個靠了創造精力來不斷克服沈滯的質體的過程，這就是他底深刻特點。

高爾基在一九三〇年的一篇論文裏寫着：『蘇聯的青年作家們生活在變革世界的力底激流裏面』。這句話首先便適用於高爾基本人。作爲一個藝術家，他正是從『力（改造世界的革命工人階級底「力」）底激流』中誕生出來的。『生活是停滯不動的』這思想比什麼都教高爾基厭惡。他用一幅現實——它是由變化多端的社會萬象、突發的革命和不斷的改良等等交織而成的——底畫圖，去對抗那種認爲『世界是固定不移的』的幻覺。無論他所描繪的是互相鬥爭的階級之間的戲劇性的衝突或者是落後的外省生活，他永遠感到興趣的是這件事：社會形態底難以覺察的溶解過程，紛擾與發展中的生活。關於這一點，普列漢諾夫早已指出過了：

『在『瑪特威·科謝米亞金』^①裏，』他寫道：『我們所碰到的還是那種悲慘的境况，還是劇作家奧斯特羅夫斯基描寫過的那個「黑暗的王國」。但歷史並不讓這個王國安靜，而是悄悄地把那能以引起發酵和分解的思想底細菌送到它裏面去了。『科謝米亞金』正是描述着這種發酵底過程，並且是用巧妙的手腕描繪着的。誰要想認識這個過程，誰就應該讀讀『科謝米亞金』』。

高爾基是一位用辯證法去理解現實的藝術家。讓我們回想一下史大林在『無政府主義還是社會主義』（《Анархизм или социализм》）一文中對辯證法所作的光輝說明罷：

『我們不能認爲生活是一成不變和凝固不動的東西，它從來不停滯在一個水準上，它永遠在運動中，永遠在破壞與建設底過程中。因此生活裏面經常存在着新的與舊的，成長的與死亡的，革命的與反革命的。』

『辯證法說：現實中的生活是怎麼樣，我們就必須把它看作怎麼樣。我們看到生活是在不斷的運動中，因之我們應當在運動中來觀察生活，並且提出這樣的問題：生活在哪兒去？我們看到生活展示了一幅經常破壞與建設底畫圖，因之我們底職責便是在生活底破壞與建設中去觀察生活，並且提出這樣的問題：生活裏面什麼是被破壞的？什麼是

① 全稱是『瑪特威·科謝米亞金底一生』（《Жизнь Матвея Кожемякина》），高爾基所著長篇小說，一九一一年發表。

被建設的『人』（見『奧夫林文集』第一卷，二九八頁）。

在高爾基底藝術中，這個問題也被提出來了。

他底全部創作底中心便是歷史運動底主題，和在革命搏鬥中不斷地向前發展的現實底面貌。

在敘事詩『人』裏面，這個主題是用一種象徵的、隱晦的形式被展示出來的，但在著名的小說『母親』（《Мать》）中却寫得十分現實而具體了。

讀者面前展開了一首壯麗的史詩，我們看見覺醒了的、向積極的歷史生活突進的人民大眾，和旨在打破舊社會底桎梏的無產階級革命底急劇發展。小說底最高潮是描寫工人走到街上的場面，是遊行示威的場面，並非偶然的事，這整個場面都建築在急速的、富於詩意的旋律上，它生動地體現着『人民定將登上歷史舞台』的思想。

高爾基以後的一切創作，其實都只為了一個目標：如實地揭明俄羅斯生活底錯綜複雜的辯證過程，而這個過程底歸宿則是一九一七年的十月革命。在一系列的『奧庫羅夫故事』（《Окуровские повести》）裏，在他底自傳性的三部曲和短篇故事集『俄羅斯浪漫散記』（《По Руси》）裏，都給我們提供了一幅戲劇性鬥爭（一方面是俄羅斯人民生活中的健康的、創造性的、積極——革命性的因素，另一方面則是布爾喬亞——小市民現實中的黑暗勢力）底畫圖，一幅『光明』與『人性』戰勝『奧庫羅夫式』舊俄底『沉重的精神』底畫圖。

高爾基底最後兩部長篇小說『阿爾達莫諾夫家事』（《Дело Артамоновых》）和『克里姆·薩姆金的一生』（《Жизнь Клима Самгина》），乃是他底創作道路上登峯造極的巨構，其中關於革命前俄羅斯社會的敘事詩式的描述，說明了一個歷史發展底邏輯，這邏輯告訴我們：人民定能戰勝黑暗的、瀕死的資本主義世界，阿爾達莫諾夫與薩姆金之流底世界。

盧那察爾斯基（А. Луначарский）曾經稱『克里姆·薩姆金的一生』是『幾十年來的活動全景圖』。我們有權利把這定義應用到高爾基全部作品上去。

真的，俄羅斯生活底活動全景圖展開在他底作品底篇章上，最後還把我們引到十月社會主義革命底具有全世界歷史意義的日期去。

高爾基特別強調人物與事件底發展過程，這就是他底敘事詩跟巴爾扎克底敘事詩之間的本質的差異。『人嗜喜劇』注重橫的方面之擴張；巴爾扎克孜孜不倦地，一部接一部地寫下去，企圖儘可能地充實這幅巨畫，不願忽略他當時的布爾喬亞法國底任何一個行業、任何一個集團、乃至任何一個細胞。

高爾基在自己底作品裏也創造了俄羅斯生活底許多社會斷面圖，就其包羅萬象的寬度而論，它們並不比巴爾扎克底遜色。但他底敘事詩更注重縱的方面底發展，它底人物

是在歷史中隨着時間底推移而變化着的。它像一條粗大的曲綫似的標明了社會各階級和每個人（從奴隸起到英雄與勝利者為止）底歷史命運。

他那以急轉直下的歷史場面為背景，表現資本主義社會中人底精神墮落過程的哲學與歷史性的敘事詩『阿爾達莫諾夫家事』和『克里姆·薩姆金的一生』底感動力，正是在這兒。

在蘇聯文學當中，高爾基藝術方法底這些特點，得到了更廣闊的發展。

唯獨那善於把握依照辯證法則往前發展着的世界大勢，能用革命觀點去理解變化無窮的現實生活，並將這觀點貫徹到自己全部創作（從主題底『表皮』到那構成作品底詩的『血肉』的最奧秘的組織）中去的藝術家，纔能成為名符其實的蘇維埃藝術家。

例如，瑪雅科夫斯基底藝術天才底革命性就表現在這件事情上，即是，他能在『進軍』底音樂裏聽出革命底音樂，能在自己詩篇底進行曲似的節奏中把握『時代底足音』，把這加入運動的千百萬羣衆底足音，像『火山石一樣』『衝過雪底白衛軍』而投入為社會主義幸福底戰鬥中的人們底足音。

反映在他底詩作裏的現實，總是戲劇性的，革命的（就這個字底原義說），就是說，它總是一個奈魯佈新底鬥爭舞台。『現在』彷彿分成了兩部分：一方面，我們看到它裏面的過去底遺蹟，而詩人所嘲諷、所暴露的正是這些遺蹟；另一方面，我們又看到引起他底讚美和稱頌的未來底種子。從這兒也就產生了一種共產主義王國底光明前途底畫面，我們時常在他底史詩與劇本底結尾處碰見這樣的畫面的。

這種把現實分成兩個極端如『成長的』與『死亡的』、『革命的』與『反革命的』的傾向，說明了瑪雅科夫斯基底詩歌方法底全部特色。因此，他底字句是極其尖刻的、富有表現力的，他排斥一切不偏不倚的中間路綫。他是一個愛用積極性的、革命的、批判世界、而並非描繪世界的字句的詩人。

瑪雅科夫斯基寫道：『讓我們把優美的字句跟鞭打人的字句堆積在一起罷』。

詩底表現法底這兩個基本音調和基本範疇——『優美的字句』與『鞭打人的字句』——在他底詩歌底一切特徵裏都可以被感覺得到。例如我們能在他底字義學中發現色彩濃烈、份量極重的字句；他罵人時會說『打他一記耳光！』，讚揚一個人時却會把他捧上天去。他底描寫體系融合着兩種相反的風格：奇異的諷刺和頌歌似的誇張。我們可以在他底詩句、韻律和音調底性質裏面探究出一些特點來，這些特點乃是積極的、革命的世界觀底產物，根據那種世界觀，世界應該分為兩部分：一面是新興的、年輕的、健全的、革命的；另一面則是可恨的、反動的、陳腐的、必須加以抗擊和克服的。

當然，瑪雅科夫斯基底方法決非表達革命與辯證的人生觀的唯一可能的方法，但這確是他底一個特徵。

我們在所有最偉大的蘇聯作家底作品中，還能碰到其他種種形式，但他們底世界觀並無二致，卽都是以『社會動力學』底思想爲依據的。

蘇聯老作家拉非莫維奇底小說『鐵流』敘述着蘇聯國內戰爭期間塔曼軍隊底英勇進軍的故事。藝術家用了『鐵流』這個譬喻來表明革命中的人民底歷史命運。整部作品都是建立在作者所強調的那種不屈不撓、勇往直前的精神上面；這篇小說是具體的，以實際經驗爲依據的，因爲它描寫着塔曼軍隊如何去跟紅軍主力部隊會師；同時它又是概括性的、譬喻式的，因爲它表現了人們對社會主義國家底自由幸福的新生活之嚮往。

革命羣衆底歷史運動底主題，乃是蘇聯文學底基本主題。

A.托爾斯泰稱自己底史詩爲『苦難的行旅』（《Хождение по мукам》），它描寫着我國爲了人類底『曙光』——就是三部面底最後幾頁上所寫的，出現在革命的莫斯科底上空的那種曙光——而經歷的艱苦的、錯綜複雜的和英勇的道路。

在建設蘇維埃國家的歷程中，千百萬羣衆——他們已經由昨天的資本主義底奴隸變成了社會主義國家底自由人民——底生活與意識也發生了深刻的質變。

正是這些具有世界歷史意義的社會改革過程吸引了蘇聯作家們底注意。在一連串反映第一個五年計劃期間的動人故事的作品裏，在列昂諾夫、格拉特科夫、夏金陽、卡達耶夫等底所謂『工業小說』裏，首先就提出了偉大社會變革的問題，建立社會主義社會的問題。

在革命烽火中洗清了多年來小有產者意識餘毒的農民底歷史命運，也由許多作家底作品反映出來了。他們當中首屈一指的，無疑是『靜靜的頓河』底作者蕭洛霍夫；因爲他善於以罕見的深刻性與具體性把農民羣衆走向社會主義所經歷的道路底全部複雜情形，寫進了自己底著名『哥薩克敘事詩』裏面。

因此，變化多端的世界情勢和處在歷史運動與發展中的生活便成爲蘇聯文學底主要內容了。

三

高爾基底藝術思想中的歷史主義——它已經由蘇聯文學繼承下來了——跟頹廢派藝術底反動的、悲觀的反歷史主義是針鋒相對着的。

一般地說，作爲墮落的布爾喬亞文化底特殊的尾聲和結果的頹廢派藝術，是拒絕發展底思想的，它彷彿要把人底主題從歷史聯繫中排斥出去。它在人類命運底整個多幕劇中，僅僅攝取那收場、結尾、異變和死亡底瞬間。無論過去或未來都是一個泡影，於是只剩下一片黑暗的、吞噬一切的、超時間的虛無底深淵。

如果說毀滅與死亡底主題是頹廢派藝術底特色的話，那末，貫澈着高爾基底創作的

則是新的生命和生機。高爾基最優秀和最著名的短篇小說之一叫做『人的誕生』（«Рождение человека»），這個名稱可以當作他全部作品底總標題。只要指出一點就夠了：母親底主題和母性底主題在他底作品中起着最主要的象徵作用，而母親和母性都是永恆的建設與無敵的創造力底發生底根源。

這種永遠往前突進、這種堅信人類底進步理想、社會主義底理想必能實現，也就培養了高爾基底社會的樂觀主義，爲了跟頹廢派底『永恆的悲觀主義』相對立，他本人又稱這種樂觀主義爲歷史意識^①。

從這個意味深長的定義（『歷史意識』）我們也可以看出：社會主義的現實主義底高爾基藝術底歷史主義，跟十九世紀文學先進們底歷史主義是不同的。

卡爾·馬克思在『資本論』第一版序言中寫道：『統治階級自己也已經開始模糊地感覺到了：現代社會並非堅固的結晶體，而是一個能夠變化、並且處在經常變化底過程中的有機物』^②。

在高爾基底創作裏面，這種模糊的感覺變成了清楚的認識。

當然，『堅固的結晶體』底思想在過去的文學中並不普遍。相反地，十九世紀的現實主義大師，而首先就是俄羅斯文學巨匠們底偉大意義，正在於他們用深刻的感動力記錄了當時社會上各種歷史力量底鬥爭。但他們對於社會『變化』底規律本身、對於那不僅能說明過去與現在、抑且能說明未來的歷史邏輯，却沒有、也不可能明晰的理解。唯獨以辯證法唯物論世界觀爲依據纔能產生這樣的理解，因爲這種世界觀最先揭露了社會發展底可靠法則。

高爾基創作裏的歷史主義其所以具有新穎的和崇高的性質，正由於它包含着一個『將來』底概念之故。

高爾基指出：『舊的現實主義沒有將來，——它也知道這個。我們底現實主義却是有『有保障的』將來的，我們底作家應該認識這一層』。

普希金在自己底史詩『銅騎士』（«Медный всадник»）裏對着彼得大帝底著名騎像叫道：『你往那兒奔馳，驕傲的馬兒？你將在何處停蹄？』這篇作品中的彼得大帝是被當作俄羅斯、俄羅斯國家底觀念之化身來看待的。

果戈理底小說『死魂靈』底結尾處也提出了同樣的問題，在那兒，一輛純駿的壯麗的三駕馬車象徵着往前突進的俄羅斯。『俄國呵，你奔到那裏去？給一個回答罷！你一聲也不響』。

① 見高爾基給安特列夫底長篇小說『沙希卡·席古略夫』（«Сашка Жигулев»）底紐約版所寫的序言。

② 『資本論』一九三五年俄文第八版第一卷十六頁。

普希金和果戈理對於祖國底歷史命運都深思熟慮過，但他們都沒有解答自己所提出的問題，這一點確是耐人尋味。

在這些藝術家看來，當前的現實是實實在在的，容易瞭解的，現實底將來却是模糊不清的，難以捉摸的了。

舊現實主義所強調的是對社會現實的批評，這是它底基本特徵，因之高爾基稱它為『批評的現實主義』，以別於社會主義的現實主義藝術，——當這種舊的或批評的現實主義解釋那些正在形成的生活現象底根源時，它是有力的，但當它展望明天的日子時，它却顯得無力了。歷史根源卻凌在歷史預見之上。藝術家們多半只能回答這類問題：『怎樣造成的？』，『某一現象是如何發生的？』，而關於『將來會怎樣？』的問題却往往無法置答。

在創造『當代英雄』底不朽形象時，俄羅斯作家們敏銳地觀察到生活中一切新的東西，只要這新的東西是反映着在他們眼前形成的社會過程的。但對於他們，這些過程却被今天的現實底框架限制了。

屠格涅夫在『父與子』這部小說裏創造了一個著名的形象巴札羅夫（Базаров）——民主主義者和古老的貴族傳統底破壞者；又在另一部作品『前夜』裏描寫了一個以解放祖國為職志的保加利亞戰士與愛國者英沙羅夫（Ишаров）。然而當他用深刻的現實主義眼光去揣度這兩位打開了通往新世界的門戶的主人公底將來之際，他不知道以後該把他們引導到哪兒去和怎樣引導去，所以只好迫使他們在事業剛剛開始的時候便毫無意義地死掉了。他們底活動範圍被限定了，他們底歷史生命是比較短促的。今天的歷史力量底角逐是可以被感覺到的，明天的却不可知了。列夫·托爾斯泰雖然用超人的勇敢揭露了布爾喬亞與地主社會底真面目，但他却企圖違反歷史，而這正是他底脆弱和他底世界觀底反動與錯誤底根源。

批評的現實主義底優秀代表們創造過無與倫比的生活畫面和出色的社會傳記，敘述過社會形成底歷程。但他們畢竟無法繪出一幅歷史底圖景，寫出一部社會底歷史，如果我們把『歷史』當作一種既能闡明過去、又能指點未來的公認的發展規律來理解的話，如果所謂『社會底歷史』者，乃是能給我們解釋『社會今天是如何變動的？明天它又會走上一條什麼道路？』的東西的話。

自然，以上所云只是說明了批評的現實主義底一般傾向，而並未涉及許多例外，雖則這些例外也非常之重要。但有些例外是不容忽視的。這就是革命民主主義藝術家底創作，就是以契爾尼雪夫斯基、尼克拉索夫和薩爾蒂科夫——謝德林為首的六十五至七十年代的俄羅斯作家底創作。

契爾尼雪夫斯基底長篇小說『何為』（«Что делать?»）裏面的英勇戰士和革命

家拉赫麥托夫(Рахметов)底形象，或者出現在尼克拉索夫底史詩『誰在俄羅斯生活得好』(«Кому на Руси жить хорошо?»)結尾處的農民羣衆保護者格利夏·陀勃羅斯克龍諾夫(Гриша Добросклонов)底形象，倒正是明天的英雄，未來是屬於這批人物的。

我們要指出很有趣的一點來：在舊式的長篇小說裏，『尾聲』是用以結束關於人物底故事的描述的，它是一個終點，此後就再不會有什麼下文了。但契爾尼雪夫斯基底小說底『尾聲』却彷彿變成了『前奏』：他那因爲審查條件的關係而用寓言底形式寫成的結尾一章，似乎展示了俄羅斯生活底新的一頁，報導了人們期待已久的革命底到來。同樣，尼克拉索夫底史詩是用格利夏底一支歌曲來收場的，那支歌曲講到偉大的俄羅斯人民底未來的革命覺醒與革命高潮，列寧很喜歡引徵其中的幾行。

這些革命民主主義者即是高爾基最接近的先驅。他們作品裏的『解釋現實的現實主義』跟那爲理想的將來而進行革命鬥爭的浪漫主義是密切地聯繫着的。

當空想的因素——它是六十年代革命啓蒙學者底世界觀底特徵——讓位給科學社會主義思想的時候，當歷史的觀點已經獲得真實的科學的性質的時候，『未來』這個範圍也就包含到社會生活歷史底概念中去了，這兩者底結合正是社會主義的現實主義的高爾基藝術底標幟。

歷史主義也要照顧未來；明乎此，我們纔能瞭解高爾基底『革命的浪漫主義』底真諦。

高爾基屢次指示說：蘇聯藝術家所創造的新藝術底特色，乃是現實主義跟浪漫主義的有機的融合。爲了把這一命題申述得更明白，他斷言：革命的浪漫主義實質上便是社會主義的現實主義底『別號』。在傳統的觀念上，浪漫主義本是一種跟現實主義針鋒相對的藝術方法。從近代文學史上可以看出，每逢浪漫主義狂潮襲來之際，現實主義藝術總要遭遇到打擊，它的聲譽總要受到損害的。

但在社會主義藝術中，現實主義跟浪漫主義的這種水火不相容的情形却化爲烏有了。因爲高爾基底革命的浪漫主義思想底基礎是『未來』底感情，而這『未來』却是當作『可能的現在』被體驗着的。

凡浪漫主義都離不了『夢幻』，『應該如彼』的思想以及或多或少總要跟現實，跟現存事物相抵觸的理想。高爾基從模糊的浪漫主義畫景——它也許是一個神祕的、遙遠的世界，也許是異國情調的東西，也許是美麗的童話世界或者原始與自然狀態的虛無飄渺的天堂——中吸取了這種『應該如彼』的思想，並且使它適應時勢，他並不文飾歷史的過去(如像浪漫主義者所常做的)，而是矚目於確實要到來的歷史的未來。

照高爾基底意見，所謂理想者，乃是尚未實現，然而可能實現，在某種條件下也可

說是正在實現着的東西。它是人類所追求的明天，而這明天是可能和應該成爲今天的。歷史底任務在此，與歷史攜手並進，而不是與歷史背道而馳的藝術家底任務亦在此。

高爾基宣示過：

『我們不僅要知道兩種現實——過去的現實和我們參與創造的今天的現實。我們還要知道第三種現實——未來的現實』。

他更補充道：

『我這些關於第三種現實的話並不是說着好玩的，絕對不是的。我覺得這些話彷彿是一道嚴峻的命令，彷彿是時代所給予的革命指示』。

高爾基執行了這個指示。在他看來，未來決非烏托邦，而是有着今天底具體性和現實性的。正因爲如此，歷史主義或『歷史意識』纔會變成一種有機的原動力，纔會變成他底藝術思想底基礎。他認爲每個形象都是歷史運動中的一份子。

高爾基在論及現實主義的新典型之際，常愛使用『積極的』這個形容詞。他覺得藝術底目的便是激勵人們底積極性。但他心目中的『積極性』乃是擁抱生活，加速生活進程的行動之謂。他底全部創作即是一首面向將來的歷史行動底卓越詩歌。

高爾基把社會主義的現實主義當作『有保障的』將來底藝術，這對於整個蘇聯文學界業已成爲一種確定不移的思想了。它響徹在瑪雅可夫斯基底詩歌裏，——這位詩人曾經讚着他那與生俱來的全部熱情讚美『現在的祖國，但更會三倍讚美那將來的祖國』：

『我們是現實主義者，

但並非埋頭

吃青草的

現實主義者，

我們要過

一種新的來人的生活——

生氣

加共產主義的生活』。

由於這種思想底支持，衛國戰爭期間的蘇聯作家纔能堅決地相信未來的勝利。

日丹諾夫在他那篇關於『星』與『列寧格勒』兩雜誌的報告中，也曾論到面向未來之必要，說這是蘇聯文學底基本任務和主要特徵；『表現出蘇聯人民底這些新的崇高品質，不僅表現出我們人民今天的情形，還要展望他們明天的情形，幫助他們用探照燈照亮前進的道路，——這便是每一位正直的蘇聯作家底任務。作家不應該做各種事件底尾巴，而應該走在人民底前列，向人民指明他們底發展道路』。

上述的高爾基藝術思想底特點，也就決定了他底作品結構上的許多特色。他底創作總是面向着未來，即使它們底主題是描述既往的。它們底典型的結構是：真正的結尾好像作品以外，中篇或長篇小說底故事底收場都暗示着某些歷史力量底未來的勝利，而我們在作品裏面所看到的只是這些歷史力量底未完成的鬥爭罷了。

高爾基跟十九世紀的現實主義巨匠之間的若干根本差異便在這兒。

真的，當我們讀到舊小說底最後一頁，跟它底主人公告別之際，我們也就認識了他底社會命運，而作品底任務也算完成了。拉恩科星尼科夫^①或巴扎羅夫底死亡，安娜·卡列尼娜或艾瑪·波娃利^②底慘劇都給那反映在他們底形象身上的社會矛盾做了最後的結論。

在高爾基則不同。小說『母親』底末頁上寫着：全書的女主角革命家尼洛芙娜被那個前來抓她的警官扼住喉管，窒息而死。描述罷工工人跟主人——布爾喬亞之間的殘酷鬥爭的劇本『仇敵』（«Враги»）收場時，憲兵正把工人們帶到監牢裏去。雖然作品是以尼洛芙娜底死或者『仇敵』底主角們被捕來結尾的，但它們底社會主題卻決沒有終了。作者底意思似乎是要現實歷史過煤木身去完或它們底紋繡，由這過煤木身去演出革命與解放理想（作品底主人公們正是為這個理想而鬥爭、而犧牲的）獲勝的最後一幕。儘管他們表面上是被征服了，而其實却是以勝利者底姿態出現的，因為今天的失敗將會帶來明天的凱旋。

我們在蘇聯文學中常常看得到這種特殊的、高爾基式的作品結構原則。

就這方面而論，跟劇本『仇敵』相近似的最顯著的例子便是法捷耶夫底『毀滅』。

這部小說記述着國內戰爭時代的一個插曲，記述着布爾什維克萊賓生（Левинсон）所領導的游擊隊被優勢敵人殲滅殆盡的故事。但讀到小說底結尾的當兒，我們彷彿聽到了高爾基劇本中一位女主角看見革命工人給憲兵抓去時所說的一句話：『這些人將來會勝利的！』萊賓生在他底部隊遭到可悲的毀滅以後，便率領着寥寥無多的幾位戰士突圍而出，但他並未被這突如其來的異變所摧毀、所壓倒，他知道『必須活下去和完成自己底責任』，當讀者和他分別，合上書本之際，也會重複說：像萊賓生這樣的人將來會勝利的！從而，對於法捷耶夫，把一個關於革命部隊敗北的故事來作為這部作品——它底根本意義是肯定布爾什維克革命底勝利——底主題底基礎，就變成一件可能的事體了。

我們在蕭洛霍夫底『靜靜的頓河』底結尾也看到了同樣的藝術結構原則，雖然那形式要複雜得多了；這作品底主角格利高里·麥列塞夫（Григорий Мелехов）底下場很悲慘：他拒絕留在反動的白衛軍部隊裏跟蘇維埃政府作戰，但又不願加入蘇維埃的

① 拉恩科星尼科夫（Раскольников）是『罪與罰』底男主角。

② 艾瑪·波娃利是羅捷拜底小說『波娃利夫人』底女主角。

革命陣營，他內心感覺極度的淒涼，他孤立無援，在這個世界上找不到容身之地；而同時，在這個個人底悲劇後面，整部作品所肯定的却是這樣一種成熟的思想，即年輕的、覺醒了的人民力量——在社會主義裏面發現了幸福與自由的大道的頓河哥薩克底力量——一定能獲勝的思想。

所有這些作品以及許多其他值得在這兒引證的作品裏的人物，跟運動發展中的歷史過程，跟勝利的社會主義革命——它其實總是作品底主角——過程之間都有着有機的聯繫。人物不可能置身於這個過程之外，超然於歷史之上而存在於個人的、孤立的、獨特的命運之中。正因為如此，他個人底命運絕不會吞沒和遮蓋社會底、歷史底命運。個人底死亡或失敗不再是宿命的和決定性的了。

舊時的悲劇常把主角底死跟『命該如此』底思想連結起來，『悲劇』這概念即源於此。蘇聯名劇作家符羅伏洛德·維希涅夫斯基（Всеволод Вишневский）曾經用了一個意味非常深長的公式『樂觀的悲劇』（«Оптимистическая трагедия»）來作為自己底劇本標題。這個公式適用於蘇聯文學所描寫的許多衝突（這只要指出日奧斯特羅夫斯基底小說『鋼鐵是怎樣鍊成的』就夠了），它包含着對悲劇問題的新的解答，在這種解答裏，個人底悲劇是被勝利的生活的思想所淹沒了；宿命、因果報應和絕望底主題讓位給那肯定人民底真理必然獲勝的世界觀了。這個解答底根源也就是我們所謂的高爾基底社會的樂觀主義。

最後，由於蘇聯文學底『歷史主義』底特殊性質（即是清楚而正確地認識理性和歷史底邏輯），異於過去的藝術所達不到的歷史過程底完美藝術這件事變成爲可能。

在高爾基晚年所寫的哲學與歷史性的敘事詩篇『阿爾達莫諾夫家事』和『克里姆·薩姆金的一生』當中，這一點表現得最爲有力。這兩部作品以驚人的精確和完滿反映了十月革命前的舊俄各階級底生活與命運，但它們並非單純的編年史。在那裏面，現實底最豐富的具體史料被哲學式的概括性的思想所照亮着，被深刻明瞭的社會發展規律底思想所組織着。它們指出：在十月革命打擊之下的布爾喬亞社會底滅亡底合法性，乃是人對非人的必然的歷史勝利之結果，乃是布爾喬亞底做人原則，即個人主義原則、自私的、反人民的原則底破產。但這兩部作品底意義還不完全在於它們通過藝術手法而再現了俄羅斯社會與歷史現實底特定階段，它們還具有異常廣泛的、普遍的意義，因為它們說明了整個資本主義世界底天性和歷史命運；當蘇聯人民跟現代反動的布爾喬亞西歐底衰微崩潰中的不人道的制度作鬥爭時，這兩部巨著便是他們手裏最有力的思想與藝術的武器。

我們也許不能在其他蘇聯作家底創作當中找到這樣包羅萬象（就哲學與歷史思想底廣度而論）的作品，如像『阿爾達莫諾夫家事』，尤其『克里姆·薩姆金的一生』——

二十世紀的世界藝術中最偉大的貢獻——那樣，但高爾基底創作方向對整個蘇聯文學發生了深刻有益的影響，則是無疑的事。歷史的合法則性底思想，以及對於歷史人物底命運的哲學式的認識，已經變成組織蘇聯作家底作品的原則了。

瑪雅科夫斯基底長詩『列寧』（«В. И. Ленин»）不僅是一篇俄羅斯革命領袖詩體傳記，恰如他為十月革命十週年紀念而寫的長詩『好』（«Хорошо»）不單是報導革命十年間的重大事件的詩體編年史一般。它們都是出色的『抒情的敘事詩』底典範，它們都貫徹着一種思想：善於跟黨、人民及祖國融合無間的人在精神上是優越的，偉大的。

衛國戰爭期間蘇聯作家所創作的長篇、中篇小說和報告文學自然都只是一些爲了迅速反映時局底變化而匆促寫成的、半日記式的雜錄。但格羅斯曼（В. Гроссман）底中篇小說『人民是不朽的』（«Народ бессмертен»）和『史大林格勒雜記』（«Сталинградские очерки»）、戈爾巴托夫（Б. Горбатов）底『不屈的人們』（«Непокоренные»）、西蒙諾夫（К. Симонов）底『日日夜夜』（«Дни и ночи»）都像關於蘇聯人民底堅毅力量的綜合性的、概括性的敘事詩似的記錄了前錢鬥底重要事件——這批作家全會親身參與過或親眼看見過此類事件的——這些事件已成爲敘述歷史對法西斯的嚴厲裁判的材料了。

關於這方面，我們也應該指明蘇聯文學中的歷史小說底蓬勃發展與特殊性格。蘇聯歷史小說所以能夠撼人心魄，主要是由於它闡明了社會發展底邏輯，在俄羅斯人民底歷史上，進步的、有益的因素之戰勝一切保守與反動勢力，正是這種邏輯底必然。蘇聯歷史小說家們對非赫特凡蓋^①底小說採取堅決否定的態度，因爲它把過去現代化了，而這是與歷史不符的；他們要求在表現往昔的史實、事件和一般的色調時必須達到文獻似的準確性，但同時，他們又指出了那些連接過去及現在的無形紐帶，展示了那條直達社會主義王國的歷史大道。

與此相適應的是歷史小說底藝術結構之改變。根據從前風行一時的瓦爾泰·司各脫^②底傳統，被放在第一位上的總是虛構的主角及其私生活，而作者在敘述他們底私生活之際又可以讓自己底想像自由馳騁，不受任何約束。歷史人物與歷史事件其實只構成故事底背景，這彷彿變成一種規律了。如果藝術家選定歷史人物做自己底主角，那末他只消繪出這個人物底側面縮影和在私生活當中的情形就行了，對於主角身上的重要的東西反而可以避而不提。

① 菲赫特凡蓋（Feuchtwanger, 1884—），現代德國作家。

② 瓦爾泰·司各脫（Walter Scott, 1771—1832），英國小說家及詩人，『初從英雄曉』（“Ivanhoe”）等歷史小說底作者。



高爾基站在「消息報」的屋頂上(1928年)

但我們在蘇聯歷史小說裏看到的却是一幅相反的畫圖。А·托爾斯泰底『彼得大帝』中的主要人物是彼得本人，查理十二世，偉大的俄羅斯政治家戈里純（Годичин）與門西科夫（Меншиков），他們全是歷史過程中的基本主角，反之，虛構的人物却退居次位，構成了小說底背景。小說情節發展中的關鍵並非個人命運底盛衰，而是當時最重大的歷史事件——近衛槍兵底暴動，亞速夫海（Азов）之圍，海軍底建立等等。藝術家把王宮、貴族會議、戰場、市集和廣場當作舊俄各種歷史力量角逐之所，以它們為舞台而演出了小說裏的故事。

我們在其他蘇聯歷史小說家底創作裏面也看到同樣的情形。例如在田仰諾夫（Ю. Тынянов）底關於普希金的傳記小說中，普希金底童年底主題首先就是一個天才受教育底主題，就是偉大民族詩人逐漸成長底主題。

歷史上的重要因素把那些偶然的因素排擠到後面去了，作品底中心已經不是個別人物底私生活，而是歷史過程中具有決定意義的事件與要素了。

四

高爾基在一九三四年所舉行的蘇聯作家大會上說：『社會主義的現實主義認定生活即是行動』。

社會主義的現實主義藝術既然認定生活『即是行動』（質言之，生活底目的便是創造新的生活方式），因此自然要把人——創造者，把具有革命積極性的、以獨創精神來變革和改造世界的人作為自己底中心了。從這兒出發，關於人與現實、人與產生並教育他的那環境之間的關係的問題，也就獲得了新的解答。

批評的現實主義底偉大貢獻，在於它確定了人物性格對他周遭社會環境的固定的、深刻的依存性。

普希金想在他青年時代所作的浪漫主義敘事詩『高加索的囚徒』（«Кавказский пленник»）裏寫出『十九世紀青年底特色：對生活與生活享受的冷淡，心靈底過早的蒼老』。但當他不滿意對這個形象的浪漫主義式的處理，而打算用現實主義手法來描繪同一人物的時候，當他從『高加索的囚徒』過渡到俄羅斯第一部現實主義小說『葉甫格尼·奧尼金』底創作的時候，他首先就必須把自己底主角安置在一個具體的社會環境中，用作品底頭一章來刻劃奧尼金所受的教育和造成奧尼金這形象的各種外在條件底顯著特徵。

普希金以後，十九世紀俄羅斯現實主義散文中主角底傳記性的『史前記載』更獲得了巨大的意義。我們在岡察羅夫底小說『奧勃洛摩夫』裏發現一幅光彩奪目的畫圖，那是描繪主角在那兒度過童年的地主莊園奧勃洛摩夫卡（Обломовка）底生活與風

習的，這些傳記性的、遠離正題的遺漏恰好給日後伊里亞·伊里奇·奧勃洛摩夫（Илья Ильич Обломов）底一切下了一個註脚。屠格涅夫也在『貴族之家』裏面插進幾段記述，以便向讀者展開關於拉甫勒茨基（Лаврецкий）底家族、童年和所受的教育底彩色繽紛的故事，而這類插曲正是理解拉甫勒茨基底羅曼諦克命運的一把鑰匙。

自然主義則把批評的現實主義底傾向引到一個極端的結論上去了，它賦予了『環境』描寫以首要的意義。左拉將藝術家比做動物學者，在他研究一種新的昆蟲之前，他必須詳盡無遺地調查這種昆蟲所藉以棲身和充當食料的植物是什麼。他認為『藝術界底新趨勢』是『不再把人們當作什麼與周圍大自然無關的、特別聰明的寶貝，相反地，應該認定人們是不能獨立生存的，他們跟他們底所在地緊密聯繫着，那地方底山水（他們就是在這山水之間活動的）也能充實他，說明他』。

自然主義是古典現實主義開始衰微和變質底徵兆，它斷言一定的社會環境會機械似地預先決定人底整個性格、行為與精神面貌。因此自然主義認為藝術家必須採取冷靜的、客觀的態度，被動地觀察和記錄生活。無怪左拉要洋洋得意地把泰因^①底名言——『罪惡與美德都是社會生活底必然結果，恰如硫酸和白糖是化學過程底產物一樣』。——當做自己底作品『戴露莎·賴岡』（“Therese Raquin”，1867年）底題辭了。

以『積極的』態度去對待生活的詩人高爾基，一開始就奮起反對自然主義（這自然主義，一般地說，是跟具有社會積極性底高度感動力的俄羅斯藝術絕緣的）。不寧唯是，他還改變了那個在『環境』與入之間建立了一種因果關係的、舊現實主義底共同公式。

我們會絲毫也不理解高爾基所創造的許多極重要的形象，如果我們用對於岡察羅夫或屠格涅夫式的方法的解釋去接近他們的話。

長篇小說『福馬·高爾傑耶夫』（«Фомѣ Гордеев»）生動地刻劃着伏爾加流域的商人生活和作品主角生長其中的掠奪與貪婪底世界。然而我們却不能憑着這些關於福馬底童年與環境的描述去『推測』他底將來、他底作為自己階級底叛徒和抗議者底命運。這兒，在主角底性格和那產生他的環境中間並沒有直接的聯繫。它是被一種相反的聯繫所代替了。

假若奧勃洛摩夫卡必然要產生奧勃洛摩夫式的人物的話，那末，工人區却不僅產生疲乏暴躁的奴隸，而且也產生——這是跟因果關係底薄弱的邏輯背道而馳的——巴威爾·符拉索夫（Павел Власов，高爾基底小說『母親』底主角）或者巴威爾·柯察金（Павел Корчагин，H. 奧斯特羅夫斯基底小說『鋼鐵是怎樣煉成的』底主角）式的人物，即是改造而非服從生活條件的人物。

^① 泰因（Тайн，1828—1893），法國歷史家兼文學批評家。

高爾基在『我的大學』裏寫道：『我老早就懂得了：人是在他反抗四周環境的過程中被創造出來的』。

說主角底成長、『人底創造』過程乃是他對於布爾喬亞『環境』（它跟人底人性處於敵對的地位）的日益增強、日益覺悟的反抗底過程，——這種說法是高爾基底新『發現』。

當然，這並不是說高爾基所描寫的人物是跟社會環境毫無關聯的，是離環境而獨立的；但他對『環境』這兩個字的理解確實與眾不同，因之他筆下的主角性格跟周遭的社會與生活條件之間的關係也就顯得兩樣了。

十九世紀的現實主義作家常把『環境』看作一種多少帶些固定不移的性質的東西，所以它總能將自己底印記烙在人們底性格、習慣和嗜好上面，依照本身底相貌與模型來彫塑和製造人們。用屠格涅夫底話來說，藝術家底任務便是反映『形象本身和時代底壓力』。作家首先要主角身上探索和發現的是社會與生活制度底顯著痕跡。岡察羅夫也為這類見解辯護，並且說得更為澈底，坦率：『真正的藝術作品只能描寫那具有某種形式及特徵的固定的生活，因為人底本身在這種或那種主義、制度和教育底影響下被複製成許多典型，於是出現了由生活環境造成的不變的和特定的形象，而這種種環境中的人便分成許多類型或樣式，帶着一定的規律與習慣了』^①。

高爾基，如像我們所看到的，決不是反映『固定的生活』的藝術家。他認為『環境』（換言之，即社會現實）是一個被發展中的革命過程、被人民羣衆底解放運動從內部來分解着、破壞着的東西。高爾基底主角在布爾喬亞社會各階層中行動着，外表上似乎跟它們發生了聯繫，其實他和這社會底顯而易見的、露在表面的固定形式並無干涉，而跟那些革命解放活動底暗流——它奔騰於人民生活底深處，社會主義革命時纔湧到外邊來——倒是息息相通的。

福馬·高爾傑耶夫底歷史並非一個商人底成長史，而是竭力擺脫商賈與小市民底一切劣根性的個人解放史。這個性格底發展過程中的最高潮，就是他熱情奔放地揭露貪婪與庸俗底世界的那個結尾場面，也即是當主角跟自己底環境決裂而接觸到敵視資本主義世界的、潛在的人民解放的因素的時候。

① 所以人物性格跟他周圍的客觀世界之間的關係纔會這麼密切。藝術家用這種方法來塑造形象，是爲了使文藝界的古生物學者能够透過與勃洛摩夫底那隻拖鞋而復活他（奧勃洛摩夫）底整個姿影。奧尼金底靈犀，拉恩科里尼科夫底棺材似的斗室等也可以作爲這類例子，雖然是比較複雜的例子。

意味深長的是，在高爾基底作品裏，主角底形象及其客觀環境之間的聯繫竟極爲鬆弛，有時簡直完全鬆脫不出來。

同樣，當尼洛芙娜和巴威爾·特拉索夫以工人區『固定的』生活方式之特殊產物底姿態、即是說，當他們以帶着禮拜天拉奏的手風琴的青年工人或者被作踐、被折磨的『工人寡婦』底角色出現時，他們並沒有完全地顯露了自己，而在他們成爲革命與人民意識底體現者、成爲布爾什維主義——它底目的是粉碎階級社會所創造的一切『生活方式』——底偉大真理底化身之際，他們還纔完全地顯露了自己的。

因此，對於高爾基底主角而言，決定性的因素倒不是環境底『靜力學』，不是由於積年累月底結果而凝固了的、定型化了的心理狀態與生活狀態，而是社會發展底動力學，和被社會內部的革命力量底成長程度所規定的歷史步調。

從這兒出發，就產生了高爾基底展開人物性格的典型方法。他筆下的形象不是被動地、植物似地成長着的，——植物是在土壤底一定特質底影響之下逐漸地繁榮滋長起來的，它不過讓那早已包含在它底種子裏的東西顯露出來罷了；而高爾基所創造的形象却真正是在歷史上發生的種種判變底影響之下變化着，這變化又跟他們本身底社會實踐直接有關，並且和他們參加社會改造事業的積極性底程度相一致。

關於這一點，小說『母親』給我們提供了一個異常顯著的例證。這部作品彷彿被兩條有力的綫索貫穿着：一方面，它記述了人民解放運動底發展階段，描出了那準備推翻監獄般的帝俄底基礎的無產階級革命之偉大高潮；另一方面，跟歷史發展底畫幅並列着，它又展開了一幅個人底折生（或者，更確切地說：個人底復活）底畫圖，一幅關於尼洛芙娜在思想與心理上飛躍進步的畫圖，——她擺脫了奴隸式的順從性與被動性，而隨着她底轉變成無產階級革命鬥爭底一個自覺的、英勇的、獻身的參加者，她在精神上也昇華了。

高爾基底自傳性的三部曲跟列夫·托爾斯泰底『幼年·少年·青年』固然有許多不同之處，但它們中間最根本的差異還是在於對人物性格底發展之處理上。托爾斯泰筆下的尼古林卡·伊爾傑涅夫（Николенька Иргенев）底成長很像一棵樹底成長：他底特性早在幼年時代就已經紮下了根，不過後來纔定型化而已。托氏最初打算把這部小說題名『成長底四個時期』（«Четыре эпохи развития»），並非沒有理由的，即是說，小說底任務只在指明一個人物底自我顯露底過程，指明他如何經歷人底成長底自然階段罷了。

但在高爾基，阿達夏·彼西科夫（Алеша Пешков）底成長却真正是性格底變化，是由一個手工業學徒轉變成抗擊虛偽世界的自覺戰士的過程。讀者會感覺到這個人物底變化過程乃是變易不居的生活底標誌；作品主角跟那般從童年起便聚集在他周遭的人們之間的越來越大的距離，——這是現實本身所產生的那種新因素底徵兆，是現實裏面新興的、從前所不知道的革命力量業已成熟底明證。阿達夏·彼西科夫不獨就他底肉體

而言是屬於新的一代，抑且在歷史上也是新的一代，這新的一代預示着作為覺醒了的人民意識之表現的革命暴風雨即將到來了。

藝術家高爾基對於社會關係底變動如何反映在人民意識與心理上這一問題感到強烈的興趣，因此他經常注意那些『衝破』自己底環境、站在本階級底『旁邊』的人們。他底初期短篇小說中的流浪人已經值得重視，因為他們是易變的、過渡性的生活方式底顯明例證，是一些『不平凡的』人，在某種條件下，他們很可能推翻『平凡的』小市民底固定常規。以後高爾基又創造了社會變革期間的大批形象，創造了布爾喬亞社會底許多形形色色的『多餘的人』，這些人跟他們出身的環境之間往往會發生複雜的、奇特的衝突。

這，只要指出福馬·高爾傑耶夫，瑪特威·科謝米亞金，葉戈爾·布魯巧夫(Егор Булычев)和其他的形象就夠了。我們不想在此地說明這些內容不同、性質各異的叛逆底本質，我們所要注意的只是：布爾喬亞主人公『擺脫』自己底環境這件事底戲劇性引起了高爾基底興趣，由於這件事乃是俄羅斯歷史上如火如荼的社會解放運動過程底間接反映，作為這過程底結果，布爾喬亞社會底傑出的、優秀的代表們都脫離他們底支離破碎的母體了。

高爾基展開人物性格的這些原則被蘇聯作家們廣泛地把握和吸取了。

展示人底性格變化和思想意識底改造，已經成為蘇聯文學中主導的東西，那是跟過去的藝術完全相反的。

我們時常在十九世紀的藝術作品裏看到人物性格底變化，但那變化並不真實。例如，陀思妥耶夫斯基底長篇小說『賭徒』(《Игрок》)底主角雖然經歷過長足的進步，而最後却沉溺在賭博之中，讓賭博毀壞他從前的精神生活中的全部內容。這種進步其實是虛妄的。讀者會猜想：投機和冒險纔是主角底真正天性，這些天性起初是被隱蔽、被掩蔽着的，後來卻流露到外面來了。他底性格底展開很像一條曲捲的彈簧底伸直；這種展開所以必需，不過爲了顯示和揭明他最初的本質而已。諸如此類的寫作方法底出發點，是把人物性格當作一種固定的、深刻的個人主觀的東西，認爲人是不受外來影響的存在。

我們又常常在後來的列夫·托爾斯泰底創作中看到性格底突變，人底『新生』底主題，這種主題是跟他底道德學說相一致的。但他筆下的形象底轉變乃是突然的和自發的精神危機之結果，道德啓示之結果；他沒有把這轉變底心理的和社會的原因加以說明，至少是說得不能令人心悅誠服。讓我們想想托翁底小說『復活』裏由於閱讀福音書而『復活』的燕黑流道夫(Нехлюдов)公爵罷)。

蘇聯文學中的人物性格變化却是真實的，與歷史相符的。殺拉菲莫維奇底『鐵流』。

裏的人民大眾轉變了，新生了，行軍結束時他們變得跟當初完全不同了，但這種變化却是他們投身於擁護蘇維埃政權的鬥爭底結果。

列昂諾夫這麼結束他那部記述索特河荒僻的兩岸上的社會主義建設的小說道：『索特河底面貌改變了，它底兩岸上的人們也改變了』。關於我國社會主義工業化與農業集體化的一切作品幾乎全是以表現建設過程中人底改造為主題的。人既然創造了新的自然，『第二自然』，創造了社會關係底新世界，他也就改造了自己，重新『創造』了自己。

瑪雅科夫斯基底全部抒情詩其所以能感人肺腑，便是為此：

『你每天
都要記着：
你是
新的愛情底
創造者』。

作為蘇聯文學主人公內在的思想與心理矛盾之根據的，則是『新的』克服『舊的』的過程，那是社會主義在我國整個生活當中戰勝資本主義餘孽底反映。

在蘇聯作家底創作裏，培養新人底主題逐漸被提到第一位來了。H. 奧斯特羅夫斯基底『鋼鐵是怎樣鍊成的』和瑪卡連科(Макаренко)底『教育詩』(《Педагогическая поэма》)——它們差不多是蘇聯文學中最出色的兩本書——底中心，就是記述社會主義人物底形成問題和培植了舊世界所不知道的性格的社會主義教育。

在這兒，我們看見了蘇聯教育小說底優秀典範。

福樓拜底『情感教育』——布爾喬亞現實主義的古典教育小說——底結尾處，主人公悲傷地自白道：他只在瞬息即逝的、無憂無慮和天真爛漫的少年時代纔真正是幸福的。情感底長期誘惑，對社會問題的時發時輟的關心，——一切都煙消雲散了；生活經驗實際上並沒有『教育』主人公什麼，它化成了厭倦與絕望，像污穢的渣滓似的沉澱在他底心靈底層。

H. 奧斯特羅夫斯基底小說主角似乎是人間的大不幸者，他已經是一具死屍般的東西，醫院給他的證明書上說他『完全沒有了勞動能力』。但正在這個時刻，他底精力却重新迸發出來了，死亡底邊緣變成了新生命底開端，小說底最後兩句話是：『柯察金(小說底主角)回到隊伍裏來了，他復活了』。

因此，蘇聯小說指明着：加入社會主義集團底英勇鬥爭和創造性的勞動會如何不可估量地增強一個人底力量，使他變得豐滿，社會主義實踐所給予人的教育會賦與他以克

服任何困難的能力，會把他提高到日新月異的水準上去，使他底精神能夠無限地、不斷地昇華。

五

『現代最富戲劇性的主角便是有世界觀的人，他渴望研究和瞭解世界，爲的是要完全掌握它，好像掌握自己底財產一樣。他是新人類底人，偉大、勇敢、堅強的人，——因此他總會被舊世界的人們這麼痛恨。』

『我們底青年劇作家們所處的境況是幸福，他們面前有着往昔所沒有的主角，他（主角）底單純與開朗一如他底偉大，而他之所以偉大，則是因爲他底不妥協和反抗精神遠遠地超過了從前的一切唐·吉訶德們和浮士德們的原故。』

高爾基在『論戲劇』（«О пьесах»）一文中這樣寫道。我們覺得他這幾句話已經最清晰、最概括地說明了新的主角底特色，這種主角是社會主義現實底產物，他在社會主義的現實主義藝術裏初次獲得了表現自己的機會。

高爾基從『新人類底人』底偉大形象身上抽出了三個基本特點：

這種人是富於『不妥協和反抗精神』的，即是說，他是一個善於鬥爭的、有功的和英勇的人。

他是『世界底主人』，即是說，他是一個自由勞動的人，在這勞動底幫助之下他總能掌握世界，好像掌握自己底合法財產那樣。

最後，他又是『有世界觀的人』，照高爾基底意思，這便是有積極進取思想的人，理智極強的人。

這些特點也就是高爾基和他以後的蘇聯作家底創作中的新人形象之主要標誌。

青年高爾基——『瑪加爾·朱德拉』（«Макар Чудра»）、關於丹科（Данко）的傳奇、『鷹之歌』（«Песня о соколе»）和『海燕歌』（«Песня о буревестнике»）底作者——一開始自己底文學生涯時便用浪漫主義的熱情對人們發出號召，號召他們去投身英雄事業，去建樹豐功偉績。這類英雄詩底產生乃是現實中的英勇行動（它變成了俄羅斯乃至全世界的歷史上一個決定性因素）底回聲。讚頌『勇士底狂熱』、認爲那是最高『生活智慧』的『鷹之歌』作於一八九五年，而列寧也把這一年當作俄國革命運動史上新的、無產階級的階段開始的時期，並非偶然的事。而從本世紀初葉起，高爾基筆下的主角形象就跟布爾什維克——革命家底形象融爲一體了。從小說『母親』裏的革命工人底強大隊伍到『克里姆·薩姆金的一生』中由史傑潘·庫圖卓夫（Степан Кутузов）領導的布爾什維克底星羣，從自傳性的三部曲底主角到列寧底光輝的文學肖像，——那真激着高爾基創作的盡是反對虛偽與生活渣滓的、不妥協的戰士

底形象。

在蘇聯文學當中，英雄功績底主題已經成為真正普遍的主題了。它貫穿著取材於國內戰爭和偉大衛國戰爭的作品，也充滿在和平建設的畫圖、抒情詩以及戲劇創作裏，它變成了蘇維埃愛國主義和社會主義自覺精神等概念底同義語。蘇聯人都顯露着英雄氣概，而作家底任務便是描出這個英雄底世界，並說明在蘇聯現實條件下特殊個人底英雄主義如何變成了千百萬人民底英雄主義。

高基爾所指出的第二個標誌對於蘇聯文學主角底形象也具有同等意義。

高爾基宣稱宇宙間一切物質寶藏與精神寶藏底源泉是勞動，說我們應該選定勞動來做作品底基本主角，他自己老早就知道勞動者是世界上唯一合法的主人了。

他底作品顯示着冒牌的和真正的生活主人之間、用非法手段竊佔了世界的強盜和人民——他們是一切生活財富底創造者，他們挺身出來要求那本當屬於他們的、他們親手創造的東西——之間的搏鬥場面。我們從劇本『小市民』（《Мещане》）裏就可以看出這類衝突了，在那兒？工人尼爾（Нил）對小市民別斯謝妙諾夫（Бессеменов）說：『我也是這個屋子裏的主人呀……勞動的人纔是主人……請你記住這一層』。——這段抗辯簡直就是民衆呼聲底象徵，因為民衆正要嚴厲地提醒今天的非法統治者：他們底權利是不可輕侮的。

『阿爾達莫諾夫家事』裏的看門人奇虹·維雅洛夫（Тихон Вялов）否認自己心目中有什麼『主人』，也否認他（主人）在『事業』中的作用，而奇虹是代表人民講話的，這樣，人民彷彿是宣佈了整個布爾喬亞社會制度的死刑。

蘇聯文學中出現了自由勞動的、把『主人』——掠奪者從自己家裏永遠趕出去了的人們。他們的內心充滿着驕傲的、喜悅的感情，因為他們已經擁有充份權利去支配他們自身所創造的世界了。

瑪雅科夫斯基寫道：

『我高興：
因為我底勞動
注入了我底
共和國底勞動裏』。

他把蘇聯人民對他們所應得、所締造、所建設的祖國的熱愛當作反詩『好』底基本抒情主題。

巴格利茨基（Э. Багряцкий）也步着他底後塵，在巴氏底詩裏，勞動思想佔着主要的地位。當作家們描寫衛國戰爭期間的蘇聯青年時，這個主題被表現得更加有力。

蘇維埃制度培養出來的青年人自然而然會感覺自己是整個世界底繼承人，在他們看來，這世界就是一個廣大無邊的、創造與勞動底場所，他們底充滿着活力的、令人嚮往的形象跟暴戾而沒有自信的德國強盜剛剛形成了尖銳的對照，我們在安托科爾斯基（П. Антокольский）底長詩『兒子』（«Сын»）和瑪加莉達·阿麗格爾（Маргарита Алигер）底長詩『卓雅』（«Зоя»，即我國通稱的『丹娘』）裏都能看到他們底形象，而在法捷耶夫底小說『青年近衛軍』（«Молодая гвардия»）——它描述着德軍佔領的頓巴斯（Донбасс）底蘇聯青年男女底英勇抗戰故事——裏面，這種形象被刻劃得尤其動人。

最後，高爾基又稱新主角為『有世界觀的人』，——我覺得這也是新主角形象底極重要的一面。

人對生活的積極態度，尤其是人對生活的理解與看法，常常引起高爾基底注意。

高爾基說明人在歷史現實底洪流中的作用時，總是竭力展示他（人）對於自己在生活裏所佔的地位是如何看法的。高爾基之重視人底思想，也許為任何其他藝術家所不及；他主要是從『意識形態』方面、從『世界觀』方面來表現每個人物。

高爾基創作底這一面引起了布爾喬亞頹廢派底猛烈抨擊，並非偶然的事。例如，印象派批評家阿伊亨瓦爾特（Ю. Айхенвальд）就會經拚命罵高爾基，說他做了思想底『俘虜』（見阿氏所著的『俄羅斯作家剪影』第三卷第九〇頁）。

跟『思想』、『理性』作鬥爭乃是頹廢派底反動的反人道主義之顯著特徵。頹廢派認為人應該向不合理的權力屈服，說人是處在非理性的、無意識的因素底控制之下的，他們其實是貶低了人，取消了他身上的『人的要素』，肯定了黑暗的、動物的成份對於光明的、理性的成份的支配權。如果有人想知道諸如此類的觀點會引起怎樣的社會性後果，那末納粹黨徒底無法無天的野蠻行為便是有力的例證，——他們藉口『人底天性本來是非理性的』，企圖由此證明自己底極盜式的犬儒主義之『正當』。

但『思想』底主題（它跟高爾基底『有世界觀的人』是異曲同工）則跟反動世界觀針相對，而是接近進步的社會力量的；抑有進者，『自覺』底問題實質上是歷史（俄羅斯革命運動底歷史）本身提出來的。這，只消指出布爾什維克黨如何重視自覺的世界觀、如何重視它對自發運動的勝利，就夠了。

高爾基底創作通過藝術手法而把這種意識灌輸給了羣衆。

讓我們回想一下列寧對『母親』的著名評語罷：『這是一本適合時宜的書，有許多工人參加革命運動是不自覺的，盲目的，現在他們讀了『母親』之後，對他們自己就會大有裨益了』。

列寧所指出的正是這部小說，同時也是高爾基大部份作品中最重要特點。高爾基

以爲人底『新生』與『復活』，以爲那條由歷史本身所規定的道路——從奴隸到世界主人的道路，乃是人心裏的社會主義意識覺醒之結果，真正的『世界觀』形成之結果。

如所週知，列夫·托爾斯泰在批評高爾基愛用格言警句時，會說高爾基底每個短篇小說中都有一個『才子大會串』。但，如像我們所看到的，這種從『意識形態』方面來表現形象的方法乃是植根在高爾基創作底根底裏，而且有其深刻的社會與歷史原因的。

高爾基底人物描寫和他底作品（它們是社會的與哲學性的戲劇，是哲學的與歷史性的詩篇，等等）底一般結構中的許多特點，都與此有關。

當我們考察蘇聯文學史時，我們就會看出『有世界觀的人』這個問題對它具有如何重大的意義。例如，在二十年代的文學界，當每個蘇聯作家面前提出通過藝術去表現蘇聯現實中的英雄、表現革命底『主體』這任務時，最迫切的問題之一便是『自發性』與『自覺性』的問題，便是必須在自發的革命感情底體現者與具有自覺的布爾什維克世界觀的人物中間作一抉擇的問題。

蘇聯文學中的『游擊隊』底主題——它反映在拉甫萊涅夫（Лавренив）、符塞伏洛德·伊凡諾夫、瑪雷希金（Мальшкин）等人底作品裏——之產生，正是跟這個問題息息相關的。

革命過程中的自覺者與不自覺者之間的鬥爭——這就是富爾曼諾夫（Д. Фурманов）底創作底基本內容。在他那部關於卓越的革命司令官夏伯陽（В. И. Чапаев）的小說裏，傳奇式的民族英雄（作者又插進一位布爾什維克政治委員克雷契科夫〔Крычков〕來跟他對照，並非偶然的事）底形象之發展被描寫成這樣一個過程，即一方面是掌握明白而澈底的社會主義世界觀，另一方面則是克服與此對立的一切，從自發性、從不自覺性出發的一切。在他另一部小說『叛亂』（«Мятеж»）裏面，這個問題就顯得更加清楚了，在那兒，叛亂者底無組織的、外強中乾的自發運動終於被一羣爲數不多的布爾什維克戡平了，而這批布爾什維克之所以能夠鎮壓叛軍並使之屈服，則正因爲他們具有高度的自覺性與組織性的原故。

如果我們再看法捷耶夫底『毀滅』，那末我們更會確信：布爾什維克萊奮生底勝利其實便是『真正的世界觀』底勝利，便是布爾什維克世界觀底優越與力量之結果。

反之，許多別的作家却展開了世界觀膠戰的主角底悲劇。蕭洛霍夫底『靜靜的頓河』底思想內容之本質即在於此，這部作品底主角，如前所述，是爲了不能認清自己在社會主義革命中應走的道路，纔不得不付出那麼慘重的代價的，而這正是歷史底必然。

日丹諾夫曾在蘇聯作家大會上的演說中指明：蘇聯文學乃是『最前進、最富於思想的文學』。這就是說，蘇聯文學不僅是擁有前進的理想的美學，而且是思想意識都異常健全豐滿的美學，它底任務便在於展示蘇聯人民底精神生活之充實、他們底精神面貌底

美與力。由於這些特徵，蘇聯藝術跟敵對營壘底藝術、跟反動派底、跟凡有想毀滅理性之光底藝術，是針鋒相對着的。

六

蘇聯藝術家筆下的新的人物形象反映着民衆底偉大與力量，他們是迄今爲止人類底美與力底最高典範。同時，過去一切藝術中最富戲劇性的矛盾，即理想和現實之間的矛盾，也在這類形象身上第一次獲得了解決。

理想、把人類生活提高到至善至美境界的那種嚮往，永遠是藝術底基本推動力。

倘若我們研究一下高爾基所謂的一切藝術之泉源的民俗學，那末我們就會相信：在人民底美學中，理想這觀念確實有着首要的意義。民間詩歌底世界首先便是至善至美的人類與自然底世界。民間英雄詩裏沒有懦弱與卑劣、猥瑣與醜惡底份兒。

這種理想底美學也就說明了十九世紀批評的現實主義以前的藝術史上一切最重要的時期。

文藝復興時代的『萬能的人』（homo universalis）、古典主義和新古典主義藝術中的忠於公民天職的英雄以及啓蒙學者底『自然人』即是這一崇高而綺麗的美學理想之各種表現。但彷彿是命中註定了似的，理想的形象跟具體的歷史現實之間那道鴻溝却始終無法填滿。

藝術家把握了人類天性中最重要特點，從這兒來吸取自己底美學理想，並給這理想添上一種普遍的意義，使之成爲人類相互關係底最高準繩，但同時，他却又不得不在他底藝術品裏築起一堵高牆來，使它跟豐富而具體的實生活相隔離，因爲理想形象底內容與真正的歷史現實是互相否定的。

大家都知道，馬克思曾經批評法蘭西革命家，說他們之所以不得不用羅馬共和國式的政體相號召，是『爲了掩飾他們底鬥爭底布爾喬亞的、貧乏的內容，爲了雖然站在偉大歷史悲劇底絕頂而能保持自己底熱情』（見『馬。恩全集』俄文本第八卷三二四頁）。這個見解具有非常重大的、原則性的意義。藝術家既無法從現實中、從階級社會底貧乏內容中汲取題材來創造優美偉大的形象，就必然要墜入太虛幻境，藉理想以自娛了。

十九世紀批評的現實主義完成了一次文學革命，它堅決地反對任何形式的理想化，反對理想的『英雄』，反對違背生活真理的謊言。

『現實的詩歌』戰勝了不久以前還居於支配地位的古典主義原則，也擊敗了上世紀初葉繼古典主義而起的浪漫主義原則，它首先就否定理想美學底概念。

現實主義宣稱：藝術底任務不在奉行那表揚優美崇高人物的抽象的、虛假的原則，而在保持描寫底真實性，而在忠於現實。

當普希金痛惡莎士比亞底人物描寫底多方面性、反對拜倫或莫里哀式的單調時，他不僅是在爲形象底豐富性而鬥爭，抑且提出了一種爲現實主義所肯定了、性格描寫底新方法。對於活生生的、多樣性的現實是否反映得充分成了評定一個形象底藝術價值的標準。主角性格底複雜性及多方面性應該完全跟現實底一樣。藝術家底任務正在於此，而不在於把主角底形象提達到一個憑空捏造的標準上去。

列夫·托爾斯泰把這個原則說得更加明白，他把人比做一條河流：必須『寫出人物底流動性：他一個人時而是惡棍，時而是天使，時而是聖賢，時而是白癡，有時候他是大力士，有時候却又是手無搏雞之力的人』。

既然我們要求作家嚴格地、客觀地複製矛盾錯綜的生活現象，我們就決不能片面地來批評主人公。我們能夠把巴札羅夫、拉思科里尼科夫、安嫺·卡列尼娜或艾瑪·波娃利這樣的人物死板板地歸入『正派角色』或者『反派角色』之列麼？

這並不是說現實主義作品裏不會有什麼『正派角色』了，作者對自己筆下的人物的批判態度這問題可以取消了。生活底某些方面所喚起的同情或反感自然要轉移到人物形象身上去，因爲生活底這些方面原是通過人物形象而被反映、被複製出來的。

對主角的批評底複雜性與矛盾性本來不足爲奇：人們對現實的看法既是見仁見智，各有不同，則他們對於反映這現實的主人公的評價當然也就無法一致了。

古典作品底主角可說是沒有論爭底餘地的。人們決不會懷疑十七或十八世紀喜劇裏的說教者是正派角色抑或反派角色，因爲這說教者是被當作毫無問題的正面性因素底體現者來描寫的。而現實主義作品底主角却常常引起許多大可商討的評價和互不相容的、有時竟跟作者底主觀意向背道而馳的的解釋。這只要想想屠格涅夫底巴札羅夫命運就夠了：有人認爲他是一首頌歌，有人則覺得他幾乎是一幅宣傳性的諷刺畫。爲什麼會有這種分歧呢？當然不是由於形象刻劃得不够鮮明，也不是由於批評家們瞎了眼睛，分不出青紅皂白，而正因爲藝術家底任務是描寫真實的典型，是反映現實中的具體現象，而社會地位不同的人們對這個文學主角的種種互相矛盾的評價，就表現着他們對於作者所描述的現實的態度。

批評的現實主義雖則否定了作爲藝術主題的理想主角，却不可能也不願意拒絕宣揚作家世界觀中的理想。

謝德林寫道：

『……我們決不向作家要求理想人物，然而我們却要求理想。比方說，誰也不打算在「欽差大臣」裏去尋找理想人物，但同時，誰也不能否認這個喜劇裏有理想底存在』（見『謝德林全集』第三卷，一六二頁）。

一個理想隱約地存在於果戈理底喜劇之中，但作家並未把它引上舞台。批評的現實

主義底美學法典准許藝術家展示他底美麗的理想，展示他對另一個更完善的社會制度的憧憬，但不是露骨地、彰明昭著地，而只是反射式地、消極地展示出來的，是通過那些關於社會現實條件所產生的不合理事物的描寫而襯托出來的。於是就出現了『受摧殘』、『受委屈』的人物形象，或者不可能實現自己底夢想與抱負的『受苦受難者』底形象。無怪十九世紀的長篇小說多半以『幻想底破滅』為主題，儼然蔚成一種風氣了。主角底生活故事即是他底失敗與絕望底故事，他底難以實現的夙願和由於他跟社會衝突之結果而遭到不可避免的災殃的故事，——這不獨是巴爾扎克和福樓拜底主題，同時也是俄羅斯文學——從岡察羅夫底『平凡的故事』（«Обыкновенная история»）到契訶夫底『乏味的故事』（«Скучная история»）——底意味深長的主題。

雖然如此，但作家們還是想通過現實主義寫作方法來探求創造完善人物的可能。陀思妥耶夫斯基關於『白癡』（«Идиот»）底宗旨的那段告白是很耐人尋味的：

『這部小說底主要用意是想寫出一個正面性的完美人物來。世界上再也沒有比這更困難的事了，尤其是在目前。一切作家——不僅我們底作家，連所有的歐洲作家都包括在內——當中，凡有企圖寫出正面性的完美人物者，總是要失敗的。因為這個課題太廣泛無邊了……基督教文學底完美人物之中最完善的是耶穌·基督。但他之所以完美，只是因為他同時也很可笑的原故』。

陀思妥耶夫斯基創造了一個『白癡』底形象，他總算解決了自己底課題。就美學方面說，麥什金（Мышкин）公爵底形象是拙劣的，但我們本來不敢相信能在現代社會裏找出什麼正面性的完美人物來，因此這個形象倒還寫得相稱。

依照現實主義底原則，唯有在生活中找到了完美的現實之後，纔能創造完美人物底形象。福樓拜底懷疑論和無信仰使他失去了這種可能。庸俗的藥商奧邁或讓·阿爾奴便是現代的唯一主人公。

但十九世紀的俄羅斯古典文學却跟解放運動與民主運動密切地聯繫着，所以我們能在那裏面發現一種不同的主角，一種並非殘缺不全、而是十分和諧的主角。

階級社會毀壞和摧殘了人。但人民却保存了一切真正完美的、毫無瑕玷的珍品，保存了『真正的人性』。而俄羅斯文學主角形象底『正面性』底程度就取決於他跟人民接近的程度。例如，泰靜甜娜·拉林娜（Гатьяна Ларина）^①底魔力便在於她跟普希金小說裏兩種真正的詩的因素（俄羅斯底大自然和俄羅斯底人民生活）是協調一致的。又如，在革命民主派詩人底創作中，崇高的英雄主義底榮譽是屬於那為人民幸福而鬥爭的戰士的。

俄羅斯文學中充滿着這種意識：為了培養理想的主角，就必須建立新的社會制度。

① 『葉甫格尼·奧尼金』底女主角。

現在只剩下一個步驟了：給『未來』這概念定一個正確的界說，從社會與歷史的見地去闡明它。在哲學領域內，首先做這工作的是馬克思，他指出唯有共產主義社會方能產生真正的人，『人類的人』。在藝術領域內，首先做這工作的當推高爾基，他指明：大寫字母起頭的人（Человек）即是社會主義的人，人底『復活』跟他底參加無產階級革命、跟他底爭取社會主義社會的鬥爭，是不可分割的。

被十九世紀的現實主義否定了的『理想底美學』彷彿在高爾基底創作中復興了。一九一九年高爾基寫道：

『現代劇院舞台需要廣義的、真正意義上的英雄，必須對人們指出理想底本質，因為自古以來全世界的人都在為它苦悶呢』。

當然，這段話不僅是對戲劇界說的。批評的現實主義否定了理想，我們却要在主角底形象身上恢復它，這是社會主義藝術底一個基本任務。

高爾基達成了這個任務而仍然不失為現實主義者，便正因為他底『理想形象』既非抽象人物，也非虛構的幻影。他們是以實際生活經驗為依據，是以布爾什維克黨（它使人身上一切真正完美珍貴的東西獲得了解放）所領導的俄羅斯革命運動底經驗為依據的。在他們心裏，美麗、偉大、英勇和道德底崇高是跟具體現實底生活真理有機地融合着的。這樣就形成了一種社會主義的現實主義的新藝術，它把美妙的浪漫主義情感跟忠實的現實主義描寫結成了渾然一體。

這種理想與現實的一致，理想與社會主義社會的一致，也即是蘇聯文學中『正派角色』所由產生的基礎。因此，在蘇聯作家看來，描寫完美和諧的人物並不是一個次要的任務，更不是照主觀的願望去憑空臆造，而是一個導源於蘇聯藝術底現實主義本質的、中心的和基本的任務，因為，如實地刻劃我們現實中的主角、刻劃真正的蘇聯人，便是意味着刻劃完美的人物。

所以，充溢在法捷耶夫底『青年近衛軍』底青年主角們心裏的那種深刻純潔的美感具有極重大的意義：

『不，你只要看一看，華麗雅，這是什麼奇蹟！美極了！它彷彿是彫像，但用的是多奇異的材料啊！它不是大理石的，不是雪花石膏的，而是活的，但是多陰冷啊！……這是它在水裏的映影，——甚至很難說其中那一枝更美，——還有色彩？你瞧，你瞧，它不是白的，就說它是白的罷，不過有多少瀾色啊——淡黃的，淡玫瑰色的，天藍的，裏面還帶着這種水氣，它是珍珠一般的，簡直耀眼花，——人世間是連這種顏色，連這種名稱也沒有的……』

小說就這麼開始了；讀者也許不能馬上理解這兒所描寫的是什麼——是百合或者一位姑娘，或者別的什麼——但這並不關緊要，因為，到了後來，作者既談到百合，也談

到姑娘，還談到小說主角們生活其中的那個世界。

蘇聯文學把若干世紀以來一直被割斷了的兩條綫索——美麗的理想和實際的生活——聯結了起來，它底無可爭辯的永恆的世界意義便在這兒。

(蔣 路譯)

伏爾柯夫

(Ан. Волков)

與資產階級頹廢藝術作鬥爭的高爾基

(ГОРЬКИЙ В БОРЬБЕ С БУРЖАЗНЫМ ДЕКАДАНСОМ)

俄羅斯獻給世界以十九世紀批判現實主義的最前進的文學。在本世紀初，它成了社會主義現實主義的祖國。在社會主義現實主義中，反映出了俄羅斯工人階級對反人民的反動政權所作的革命鬥爭的偉大，而在十月革命勝利之後則反映出那成爲全世界民主力量支柱的新社會制度的全世界與歷史的意義。

社會主義現實主義以全力猛烈對抗着資本主義國家內的現代資產階級頹廢派的藝術，也對抗着那同樣擊潰的寄生階級一起成爲歷史陳跡的俄羅斯頹廢派的藝術。

社會主義現實主義是在同藝術中的反人民流派的鬥爭中形成，它的理論與實踐，是在同藝術創作各部門中資產階級頹廢主義的美學法典的不斷戰鬥中形成與鞏固。

這就是爲什麼社會主義現實主義原則的理論研究，也包括社會主義文學體裁的歷史形成過程的研究。日丹諾夫在關於『星』與『列寧格勒』兩雜誌的報告中，曾指出社會主義現實主義對那在反動時代獲得特別廣泛流播的頹廢主義美學的深刻敵視氣氛。『高爾基在當時曾經說過，一九〇七年至一九一七年這個十年間，在俄國知識分子的歷史上，可說是個最可恥和最無能的七年，自一九〇五年革命之後，大部分的知識分子都背叛了革命，滾到了反動的神祕主義和淫猥的泥沼裏面去，高舉起自己歌頌無思想的旗幟，用『美麗的』詞句來掩蓋自己的叛變：『我焚毀了我所崇拜的一切，我崇拜我所焚毀了的一切』。正是在這個十年中，出現了像羅卜海（Рошнин）的『灰色馬』（«Конь



高爾基與藝術批評家史泰索夫(中)及名畫家雷賓(1904年8月)

блудный») ①、傑維尼青柯(Виничейко)以及其他許多從革命陣營跑到反動陣營裏去的逃兵之流的叛徒的作品，他們趕忙地想和俄國社會中優秀與進步人士所為之而鬥爭的那些崇高理想離異。在社會上就浮現了各種形形式的象徵派、意象派和頹廢派，他們脫離了人民，高呼「為藝術而藝術」的論調，宣傳文學的無思想性，用那對於毫無內容的美麗的形式的追求，來掩飾自己的思想上與道德上的墮落。一種對於那行將來臨的無產階級革命的獸性的恐怖，將所有這些人都聯合在一起」。

十九世紀末葉和二十世紀初葉俄羅斯文學中的頹廢主義，不僅在那以『頹廢主義』和『象徵主義』的名稱出名的流派中，即是在許多別的出來調查俄羅斯文學的社會的與現實主義的傳統並批准拒絕批評反動制度的團體與派別中，也找到了它的多樣性的表達。社會主義現實主義一出現就反對從現實的社會矛盾中頹廢地逃進『來世』，也反對小市民的自然主義，因為這種自然主義竭力『確認某些武斷的無可爭論之點，而這些無可爭論之點在調和不能妥協的矛盾時，却遮蓋了資產階級社會制度的露骨的與醜惡的謊言』②。

在高爾基走向社會主義現實主義以前，他已經同那尊崇卑鄙的『私有主世界的真理』的自然主義小市民文學鬥爭，為那使人高貴起來並號召他去作英雄偉績的藝術鬥爭。同樣的，這也是同頹廢主義的鬥爭，——這頹廢主義把目光注向『世界混亂的迷宮』，陡急地同俄羅斯文學的人道主義傳統斷絕關係。高爾基見到，頹廢主義者——還是『生活的奴隸』，他們『病態地在生活裏面顛滾着，像蒼蠅在蜘蛛網裏一樣，他們擾入地騷擾着，使人家意氣消沉和發愁，並以他們的工作更為使周圍的事物褪色』③。高爾基的英雄理想，像對於自出人的操場夢想一樣興起，逐漸逐漸地同無產階級革命運動的新真理聯合起來，在這融合中就奠定着新藝術的基礎。社會主義現實主義乃是偉大歷史事實——羣眾革命運動與科學社會主義理論的結合的反映。它的原則準確地規定在寫於革命高漲年代的列寧的著名文章『黨的組織與黨的文學』(«Партийная организация и партийная литература»)中。為了對抗假想的資產階級『自由』的偽善的擁護者，列寧提出了公開的文學黨性的原則。這個原則針對着頹廢藝術的基礎和它幻想的『自由』與實際的倚賴錢袋。在列寧的文章中見到對藝術的『神聖基礎』的攻擊之後，資

① 羅卜尚耶沙文柯夫(Борис Савинков, 1879—1925)，是社會革命黨恐怖暗殺組織的負責人，其所作小說『灰色馬』是在梅勒日和夫斯基夫婦影響下寫成的。十月革命後參加了白黨的反革命運動。後為蘇聯治安當局逮捕，遂自殺。

② 見高爾基著『文學論文集』一九三七年版第六四二面。

③ 見『保羅·魏爾倫和頹廢主義者』一文，載一八九六年第八十一期『沙馬拉日報』(«Самарская газета»)。

產階級文學陣營中就引起了驚慌失措，這正證明了列寧的打擊是準確無誤的。

和列寧保持着完全的接觸，高爾基也在那張發表了列寧的文章的『新生活報』（«Новая жизнь»）上攻擊那些敵人、資產階級的個人主義者，揭穿他們的背叛的和胆怯地逃避生活。

同資產階級個人主義和幻想的『自由』的擁護者的鬥爭，乃是高爾基的許多政論文章的主題，他在這些文章裏證明，這種『自由』祇『被瞭解為文字的販賣，謊言、毀謗和諷笑塗鴉的自由』①……

高爾基在自己的創作中，清楚地闡明了『無黨派性』的資產階級觀念的現實意義。他指出，資產階級的觀念論着各種各樣的詭辯解釋並辯護他們那一階級的自私利益，但仍不能創造配得上偉大人民的真正藝術的與文化的珍寶。高爾基借符拉斯（Влас）的嘴（劇本『消費』）所講出的那些話，就正是關於他們，那批生活中的『消費者』的：

『小小的，令人生厭的小人物
在我祖國的土地上來往着，
來往着並沉沒地尋覓着
可以躲避生活的地方。
大家都要找廉價的幸福，
溫暖，便利，安穩。
灰色的懦怯者和說謊者
來往着並且老是抱怨着，呻吟着。
小小的，偷竊來的思想，
時髦的，美麗的字眼……
像影子一樣朦朧的小人物
從生活的邊緣悄悄地爬出來』。

高爾基指出了資產階級的頹廢文學同俄羅斯文學的優秀傳統的劇烈脫節。安特列夫（Леонид Андреев）創作的主要缺陷，高爾基是在下列事實中見到：這個作家『開始把德國悲觀主義者的哲學植根到俄羅斯的靈魂中來』。高爾基譴責道：『我個人覺得，由於這一點，他所描寫的俄羅斯人喪失了自己的真實性；有時他剝奪了他們同人類的任何相似之處，於是他們獲得了穿着宇宙悲觀主義的灰暗外套的人物模型的面貌』②。在反對安特列夫的『宇宙悲觀主義』時，高爾基使人憶起俄羅斯文學的傳統，這種文學

① 見高爾基作『論現代』一文，載『文學批評論文集』一九三七年版第一二九面。

② 高爾基為安特列夫的長篇『沙希卡·席古德夫』（«Сашка Жигулев»）的英國版寫的序言，發表在一九三八年第三期『星』雜誌上。

是俄羅斯現實的完全忠實的反映，並且從來不把苦於這種『哲學迷』的人算在自己的主人公之內。

俄羅斯象徵主義者的『革新』，祇是對西歐資產階級頹廢文化的後裔關係的掩護而已。頹廢派創立了自己的藝術論壇，採用康德、尼采、叔本華的哲學。比方安德烈·別萊(Андрей Белый)在認定藝術中的形式優於內容時，是從康德的學說出發的，他寫道：『不管那一種美學，這都是康德的意義上的先驗美學，那就是說，它對空間和時間有關係；關於美學形式可能性的一般條件的配置的學說乃是關於空間與時間中的配置的學說。更進而：在形式的錯綜複雜中，從這個觀點上看的所謂內容已經超出了形式』^①。

另一個象徵主義理論家布留索夫(В. Брюсов)在創立直觀的、非理性的藝術觀時，採用了叔本華的美學，宣佈藝術乃是用『別的方法，而不是理性的方法』去理解世界，『藝術乃是我們在別的領域要稱之為天啓的東西』^②。

俄羅斯象徵主義者對法國象徵主義者的崇拜，顯示在它公開追隨『純藝術』的理論與實踐上。最初幾期『俄羅斯象徵主義者』(«Русские символисты»)叢刊的發起者布留索夫坦白地承認：『在我所編輯的兩期『俄羅斯象徵主義者』中，我努力獻出我所熟悉的新詩歌的各種形式的範本：Vers libres^③，文字的器樂化，巴納斯^④的敏感，以馬拉美^⑤的精神來故意把意思模糊，蘭波^⑥的野孩子般的快樂無憂，用稀有字眼模倣達里雅德^⑦的氣派的浮華，直到自己的『著名的單行詩』，而和這些一起的是譯文，所有最著名的法國象徵主義者的範本。誰要看一看兩本薄薄的集子『俄羅斯象徵主義者』，誰就會在其中見到這一有意識的範本精選，它好像是一本小小的文選』。

難道這不是對高爾基說到資產階級個人主義者的話的清楚說明嗎？那些個人主義者從生活的掩門中逃進『他們急忙忙用偷來的材料造成的美麗的美學涼亭裏去』。

俄羅斯頹廢派對西歐頹廢派的崇拜，不僅僅是『時廢』的實物。它證明了他們的社會近視：無論是前者或是後者都是『萎黃病』、墮落的被註定命運的剝削階級的歌手。高爾基還在他早期的論波羅古勃(Ф. Сологуб)的詩的文章中就會捕獲到頹廢主義的主要方向。『悲觀主義和完全不參加現實、朝上面天空中什麼地方的熱烈衝動和自覺

① 見別萊著『象徵主義』一書第二〇二面。

② 見布留索夫作『秘密之鑰』，號一九〇四年『天平』雜誌第一期第十五面。

③ 法文，意為『矯正規則律的自由詩』。

④ Parnassus, 希臘中部的山名，奉祭文藝女神穆斯之地，後法國詩人之一派即以此命名。

⑤ 馬拉美(S. Mallarmé, 1842—1898)，法國象徵派詩人。

⑥ 蘭波(A. Rimbaud, 1854—1891)，法國象徵派詩人。

⑦ 法國作家，生平不詳。

到自己的無力、清楚地感覺到的詩人技藝的缺如和他們心中神聖精神的缺如——這就是我們的新詩歌的主要調子和題材」^①。

後來，在『個性的毀壞』（«Разрушение личности»）一文中，高爾基指示出頹廢文學的墮落過程，是它完全脫離人民土壤的結果。在反動的年代，當高爾基的這篇文章寫好的時候，特別清楚地顯露出『近代』作家的反人民性和他們對西歐資產階級的反動哲學和美學的倚賴性。像史大林在分析一九〇五年以後的時代時所指出的那樣：「現在大家都明白，西歐所運入俄羅斯的不僅僅是社會主義，而且還有反革命」。

正是高爾基，武裝着社會主義現實主義方法的作家，在第一次俄羅斯革命之後不久到了歐洲和美洲，親眼地看見了資產階級民主的腐爛性和善於出賣的本質。對西方資產階級民主的認識，擴展了他的創作香域，使他可能加深對腐朽的資產階級道德和意識形態的批評。如果孟什維克和自由主義者由於各種動機顯示了他們對西方民主的崇拜，在這民主中看見了自己淺薄的理想的具現，那麼武裝着前進革命學說的高爾基在資產階級民主中所看見的，就是剝削社會的虛偽與反人性。高爾基關於美國的素描——『黃色魔鬼的城市』（«Город желтого дьявола»），『煩悶的王國』（«Царство скуки»），『暴民』（«Моб»），『道德僧侶』（«Жрец морали»），『共和國大王之一』（«Один из королей республики»）——揭露了資產階級文化在它最『完全的』民主形式裏的腐爛性。高爾基在自己的素描中指示出美國民主的內臟，而它的擁護者却是避而不談這一內臟的。它主要的推動力乃是黃金。高爾基懷着深切的憎恨感寫到：「駕御着人在其中祇是一顆微細的砂子的生活之車的惡勢力。高爾基在『繁榮的』美國看見了富翁集團的奢華和勞動者的驚人貧困的結合。『貧困我見得非常之多，我很熟悉它的菜色的，無血色的，骨露的臉孔，我到處都看見它的餓得呆純的、燃燒着渴望的、狡詐的、急欲復仇的或是奴隸般柔馴的、總是非人樣的眼睛，但是東區的貧窮的恐怖比我所知道的一切還要陰暗』。甚至在美國城市的外貌和它的摩天大樓與煩悶中，高爾基也看見了黃金——黃色魔鬼的害人政權的化身。『城市在空閑中入睡，它嗚咽着，像一匹龐大的野獸。一天之中它吃了太多的雜食，它覺得燥熱和不安，做着沉重的惡夢。……陰暗的黃色魔鬼的城市睡着了，昏昏沉沉地譫語着』。

在這個背景上，高爾基創造了『統治者的』生活中的典型形象。『共和國大王之一——百萬富翁——在自己身上具現着資產階級社會的所有罪惡。諷刺性的素描把資本主義的本質作了深刻的現實主義的暴露。在我們面前是一個智力衰退、金光奪目的主體。

『「你預備怎樣用你的錢？」』

① 載一八九六年四十七期『沙馬拉日報』。

「我再用它們去生錢」。

「做什麼用？」

「爲了生出更多的錢」。

「做什麼用？」我重複了一遍。

「他俯身向着我，雙肘靠在圈椅的把手上，帶着某種好奇的臉色問道：

「你瘋了嗎？」」

，認爲「祇有從金山的峯頂來觀察生活才算準確」的百萬富翁並不是主人，而是財富的奴隸，這種心理上的限制和貧乏說明了所有他對生活、藝術和道德的看法。他對藝術作品消費觀點表現在下列的句子裏：「必需有時把一種安慰性的，有時則把一種刺戟體力的東西注進腦子。……當搞藝術是在天花板上或者在牆上的時候，它應當鼓舞起慾望。廣告應當用最鮮豔的色彩來畫。要廣告能夠老遠老遠地，從一英里之外就吸引住你，並且馬上把你領到它所呼喚的地方去，——那時它才值錢。影像和花紙最好是用絹，而不要用大理石或是磁石做；僕人並不會像敲碎磁器那樣常常敲碎銅器。鬥雞和捕鼠——很好。這是在倫敦看見的。拳擊——也很好」。

在百萬富翁的口中，愛國主義變成美國人種的優勝和宣揚世界霸權的無恥說教：「音樂應當是愛國的。進行曲——這總是好的，但最好是美國進行曲。美國——世界上最優秀的國家。……好的音樂總是在有好人的地方。美國人——是地球上最好的人，他們的錢最多。誰也沒有像我們那麼有錢，因此全世界不久都要到我們這裏來了」。

高爾基的戰鬥的反資產階級態度，猛烈地對抗着頹廢文學的反動性與背叛性。高爾基對西方資產階級文化的批評引起了反動分子的瘋狂嚎叫，他們指責高爾基對「墮物」抱着不尊敬、污蔑的態度。俄國資產階級文學家的攻擊高爾基，再一次證明了他們對腐爛的歐美資產階級文化的諂媚。

高爾基對資產階級崩潰的意識形態採取了猛烈仇視的、進攻的立場。俄羅斯文學在反動年代的下降，高爾基是在下面的事實中見到：文學家「極度從屬於不斷增長的誇耀出版物的卑下利益，有意或無意地服務於它，不可更正地在民主讀者——國內最可貴的讀者的眼中損毀了自己的名譽」。

高爾基揭露了美國資產階級民主的易於出賣性，把那些用借款幫助沙皇對付革命運動的法國帝國主義者定了罪名。顯示出社會主義現實主義的思想力量。高爾基對法國資產階級新聞記者叫道：「先生們！我真心的對你們說：我，一個社會主義者，對於資本家的愛覺得深刻的侮辱！我希望這幾行字句完全準確並且永遠確定了我們的相互關係」。

◎ 見高爾基寫給法國李劫(J. Richard)、茹爾·克拉萊蒂(Jules Claretie)、萊納·維維亞尼(Rena Viviani)等新聞記者的公開信。載「高爾基與早期革命政論」。

高爾基的這一光榮的政論傳統被蘇聯作家接受下來了，他們揭露着帝國主義資產階級的侵略性。為確認社會主義現實主義的藝術的與理論的原則的鬥爭，是和同腐爛的資本主義文化的鬥爭不可分割的，同時，社會主義現實主義自然是接近那揭露剝削制度的反人道主義和罪惡的民主文學的。列寧寫到社會主義和民主主義文化的逼近，寫到在每一種民族文化中都存在着——即使是尚未發展的——民主主義和社會主義文化的因素，因為在每一個民族中都有着勞動的和被剝削的羣衆，他們的生活條件必然地產生出民主主義和社會主義的意識形態。

高爾基為聯合民主陣營的作家的鬥爭具有巨大的歷史意義。在批判現實主義的標幟下出場的民主文學，對抗着竭力使讀者離開現實社會矛盾的頹廢的，小市民自然主義的文學。這就是為什麼在革命前的『真理報』上，同頹廢藝術的鬥爭伴同着為現實主義的鬥爭的緣故。

『真理報』把俄羅斯文學中現實主義的再生當作社會上升的指標。

『真理報』為建立無產階級文學而鬥爭，而且也支持民主的現實主義文學，保護使它不受頹廢派的攻擊。該報在『現實主義的再生』一文中（一九一三年九月十七日）寫道：『這些作家（現實主義者——伏爾柯夫註）中間有許多人無疑地是不知道工人運動和無產階級的意識形態的。但是，雖然如此，他們仍用他們的創作和譏諷表達出社會力量的新進展和社會中民主圈子的回轉生活。這就是為什麼俄國的頹廢派屢屢把現實主義和馬克思主義聯起來看的緣故。這就是為什麼他們熱情地，有時甚至是兇狠地批評現實主義者的緣故，因為他們在現實主義者身上看見了新運動的反響』。非常推崇高爾基的『童話』的『真理報』在童話裏看見了新的、還不大受人察覺、但已經確實存在於現實之中的事物的勇敢化身。在發表於布爾什維克報紙上的文章中，高爾基的童話的充滿革命激情被強調出來了，童話同頹廢派文學的意識對立被確定了。『如果對一個頹廢派詩人說來，真正的生活總是粗野的，甚至當「它在烈火中騷動」的時候也是粗野的，那麼對高爾基說來，正是這一「粗野的」生活是迷人的，充滿獨特的詩情畫意的。像生活的彫刻家一樣，他在生活中搜尋着美好的東西』（見『一九一四年二月二十三日的『真理之路』報）。

正是這看出前途光明的新事物的木鑽，准許高爾基準確地規定俄羅斯文學的明天。在『無產階級作家文集』第一集的序言上，他對社會主義文學的未來繁榮表露出堅強的信心。這一預見證實了。在為鞏固和增進社會主義社會的鬥爭中成熟了和形成了蘇維埃文學——社會主義現實主義的文學，那絕不知道頹廢派對資產階級西方文化的崇拜的文學，發展了自己的導師和奠基者高爾基的理想與原則。

（水夫譯）

契同諾娃

(Н. Чегунова)

高爾基——社會主義美學的奠基者和蘇聯作家們的導師

(ГОРЬКИЙ КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ И УЧИТЕЛЬ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ)

瑪克西姆·高爾基之所以偉大，不僅因為他是一位文學巨匠，是一位藝術家。他的偉大處還在於他是作家當中頭一個奠定新的社會主義美學基本原則的人。同時，他不只是一位藝術家和理論家，他還是一位積極地創造蘇聯文學的導師。本文的任務雖在論述作為導師的高爾基，但我並不想談『高爾基培植了多少作家？』和『作家中有那些人是高爾基栽培出來的？』等問題，而是想談談：高爾基從什麼立場去教導作家們的？他的美學的基本原則如何？

在高爾基回憶萊翁尼德·安特列夫(Леонид Андреев)的文章裏有一段插話：它說明了高爾基對藝術的態度的本質，從而也就說明了他的文學批評的原則。

高爾基敘述道：

『在意大利的卡普里島，有人告訴萊翁尼德一個故事，後來他用它寫成了短篇小說『黑暗』(«Тьма»)」。這個故事的主角是我的朋友，一位社會革命黨人。實際上故事

很簡單：一個「堂子」裏的姑娘，憑着自己的感覺，猜測她的「客人」是個被特務釘槍、迫不得已而跑到她這兒來的革命者，因此她用了母親似的溫柔體貼態度、和完全理解對英雄的敬仰感情的女人的機智去招呼他。但這英雄却是個粗心的人，一個書獃子，他用道德說教來回答這位女性的內心感動，需要向她提起那些她此刻希望忘掉的事情。女人因為受了侮辱，便打了他一記耳光，——我認為這記耳光對他正是罪有應得。於是他纔明白了自己的粗心的錯誤，請她原諒，並且吻了她的手，——我覺得這最後一着大可不做。這就是一切】。

高爾基所敘述的事實全部被寫進安特列夫的『黑暗』裏去了。在那裏面也有一位不平凡的『客人』，他由於特務釘槍，已經有兩天兩晚不會睡覺，只好跑到「堂子」裏來；也有妓女打客人一記耳光，而客人却恭恭敬敬地、甚至極其虔誠地吻她的手等等的記述。

但現實的堂子裏所發生的簡單而可喜的事件在小說中却没有。有的更是剛剛相反。在生活裏，妓女從革命者身上感悟了革命事業的真理，這真理抓住了她，使她由穢賤與卑賤的職業中解脫出來，喚起了（即使時間很短）她內心的一切美德、驕傲和溫情，——這些東西甚至連『英雄』本人也不瞭解；在生活裏，妓女和『英雄』兩人在精神上產生了一種意外的、幸福的昇華，他們是變得更充實、更聰穎、更好些了。而在安特列夫的小說裏面，生活的污穢與『黑暗』不但把偶然跑進娼寮的革命者所帶來的一線光明淹沒了，『黑暗』可以說是完全勝利了；安特列夫筆下的男主角的害羞，不是由於他對美好的事物不够敏感，如像現實中的情形那樣，而是由於他自己的純潔彷彿被『黑暗』玷辱了。安特列夫小說裏的妓女打『英雄』一記耳光，並非因為他比她想像中的真正英雄粗魯、拙劣，倒是因為她覺得跟這位『英雄』一比，自己更顯得『卑微』了。

『黑暗』的思想顯明地表現在主角乾杯時所說的粗魯的話語裏。

『爲一切天生的瞎子乾杯』，他向他周圍的酩酊大醉的妓女們說。「明眼人！把自己的眼睛挖出來罷，因爲可恥」，他用拳頭敲了一下桌子，「因爲看那些天生的瞎子對於明眼人是可恥的。如果不能用我們的燈去照亮黑暗，那末就讓我們把燈火熄了，大家全鑽到黑暗裏去罷！」。

高爾基認定『黑暗』這篇小說是一種罪過；不是藝術家對藝術所犯的罪過，而是一個人對社會所犯的罪過。在這以前，安特列夫是高爾基在作家當中的唯一的朋友，但從這一天起，他們便日益疏遠了。高爾基記述道：

『……萊翁尼德把事件的意義與形式歪曲得令人無法辨認了。這種歪曲使我異常難過：萊翁尼德彷彿取消了、消滅了我殷切地期待已久的一個節日。我瞭解人們太透澈了，因此我對於善良的、正直的感情之最微末的表現也給予極高的評價。我當然不能不向

安特列夫指出他的行為的意義，在我看來，這行為跟由於狂想、由於卑劣的狂想而殺人是一樣的。他對我提到藝術家的自由，但這並沒有改變我的態度，到今天為止，我還是不相信：理想的人類感情之如此珍貴的表現竟能由藝術家隨意曲解，來適合他所愛好的教義】。

高爾基批評了安特列夫，認為他殺毀了生活所創造的偉大的人性美，而這人性美本來是可能並且應當化為藝術，在千百萬人的心裏引起共鳴的。高爾基所以要指責他，是因為一個作家對社會負有一定的責任，必須將自己所看見的一切美好的和聰惡的吸入藝術之中，使之成為公共財產。安特列夫却沒有做到這一點，他不獨喪失了人類的佳節，而且還誹謗了人類，因此，他既違反了美學法則，又違反了社會道德的法則。

高爾基之所以為高爾基，正是在這兒；因為他創造了一種正當的美學觀，一方面，他向藝術提出了許多美學上的要求，希望藝術能滿足這些要求；另一方面（這是主要的），他又提出了社會的和道德的理想，希望藝術為這些理想而鬥爭。

對於高爾基，文學永遠是一種社會事業，一種社會性的行為，倘從道德的觀點加以評價，那末，文學跟人類任何其他社會性的行為是完全同樣的，它甚至比後者更偉大些。

對於高爾基，人生的唯一的和當然的意義，同時也就是藝術之唯一的和當然的意義（因為，在高爾基看來，藝術乃是他終生的事業），便是熱情的、孜孜不倦的鬥爭，使人與人類變得更幸福、更美好。

對於高爾基，藝術是為生活真理，為那屬於未來的生活真理而鬥爭的最有力的工具。

對藝術使命的這一觀點說明了高爾基全部文學批評工作的特徵。

二

高爾基在「工人階級應當培植自己的文化技師」（«Рабочий класс должен воспитать своих мастеров культуры»）一文中寫道：

「有兩種力量最能影響文化人的教育，那就是藝術與科學。除自然科學而外，文藝也是影響人的理性和意志的有力工具，它的影響即使不比自然科學的大，至少也不會比它的小。除了各種糊塗蟲，大概誰也不致否認這個罷……」

任何藝術都能給予人的性格以這種或那種影響，在人的心裏引起同情或反感，教導他去過一種好的或壞的生活。因此我們對一件藝術品的評價之高低，就要看它的內容的好壞而定。

高爾基之所以堅決地反對某些藝術，便由於它們會在人們心裏培養很多不健康的特性，這類特性不是幫助他們去執着生活，倒是幫助他們去走向生活投降的。

一九一三年高爾基在『論卡拉瑪索夫主義』（«О карамазовщине»）一文中寫道：

「我們面前擺着一個巨大的內部改造工作，不僅在社會與政治方面，而且在心理方面。我們應該縝密地審查我們從混亂的過去所繼承下來的一切，挑出有價值的、有益的東西，而拋棄那無價值的和有害的東西，把它們擱到歷史文獻保管所去。我們比誰都更需要精神上的健康、勇氣、和對理性與意志的創造力之信心」。

在高爾基反對托爾斯泰和陀思妥耶夫斯基的思想意識的鬥爭中，那決定了他的批評家面貌的特徵表現得最顯明了。

一九〇五年高爾基在『關於市儈主義的隨筆』（«Заметки о мещанстве»）裏寫過：

「托爾斯泰與陀思妥耶夫斯基是兩個最偉大的天才；他們的天才力量震動了全世界，他們使全歐洲驚駭地注視着俄羅斯，他們兩人都躋入了莎士比亞、但丁、塞凡提斯和歌德等偉大人物的行列中，跟這些人並肩趨美。但他們對自己的黑暗的、不幸的祖國也會經有過壞的影響」。

「在統制和苦役面前感到不安與恐懼」的人民，要求他們的精神上的領袖教導他們如何擺脫奴隸狀態……，社會的精神上的領袖應該對它的理性的和正直的力量說：為自由與正義的勝利而鬥爭罷，你們會在這勝利當中發現美的。讓你們的生活變成一首英雄詩罷……

「陀思妥耶夫斯基在普希金銅像行揭幕禮時^①的演講中對俄羅斯社會說：「忍耐！」

「托爾斯泰說：「充實自己啊！」他更補充道：「不要用暴力來抵抗惡德！」

「在這種忍耐和不抵抗惡德的說教裏有一種極醜惡和可恥的東西，有一種近乎惡意的嘲弄的東西。因為兩位世界天才是生活在這樣一個國度裏，那兒對人們的壓迫已經到了可驚的、窮兇極惡的地步，政府橫行霸道，肆無忌憚，把全國變成一間黑暗的刑訊室；那兒的政府臣僕，從省長到下級警官，都無恥地掠奪和折磨千百萬人民，愚弄他們，如像貓兒愚弄被捕的老鼠」。

高爾基在他的『再論卡拉瑪索夫主義』（«Еще о карамазовщине»）一文中問道：

「為什麼我要說這問題呢？就因為：我知道俄羅斯人性格的軟弱，知道痛苦的、

^① 是一八八〇年六月間的事。

疲憊而絕望的俄羅斯靈魂之可悲的不堅定，也知道這種靈魂容易染上各種各樣的傳染病。請你們去認真地讀「教育導報」(《Вестник воспитания》)的調查表，聽一聽現代青年的意見罷，——俄羅斯沒有什麼好，先生們！

「目前我們必須對青年人表揚的不是史達甫羅庚^①之流，而是別的什麼。需要宣揚勇敢，需要精神上的健康、行動，而不需要自我省察，需要轉向力量的源泉，——轉向民主、人民、社會和科學……」

三

高爾基把文學當作社會事業(唯有「聰明的一知半解之徒和蠢才」纔會認為它是作家的私事)的這種論點，也就決定了他對作家的態度。他的「論文學及其他」(《О литературе и прочем》)裏寫着：

「文學從來不是司湯達爾^②或列夫·托爾斯泰個人的事業，它永遠是時代、國家、階級的事業。有過古代希臘人與羅馬人的文學，意大利文藝復興期的文學，伊利薩伯時代的文學，頹廢派和象徵派的文學，但誰也不說愛斯奇魯斯^③、莎士比亞、但丁等人的文學。雖則十九至二十世紀俄羅斯文學家的類型異常複雜，但我們所談的仍然是文學，是作為反映時代的戲劇性事件、悲喜劇和羅曼斯的藝術的文學，而不是少數人(普希金、果戈理、列斯科夫、契訶夫……)的文學」。

高爾基對文學與作家之間的相互關係就是這樣看法的；但這決不是說高爾基不太重視作家個人及其私人勞作。相反地，他認為作家的文學作品具有極大的意義，因為他深知這些作品對社會的影響。

「……今天比以前更有權利說現在的蘇聯文學是一種集體工作，作家還從來沒有被讀者大眾這麼關懷，這麼重視過，如像他在我們的時代、在我們蘇聯所受到的重視與關懷那樣，他從來沒有從廣大的羣衆方面獲得這麼高的評價……」

正由於高爾基對於作為社會工作者的作家的態度是這樣，他纔會如此關切初學寫作的青年，教導他們如何寫作和該寫些什麼。

高爾基向藝術提出的基本要求，就是藝術必須以現實生活的真理為依據，所以他希望青年作家首先要培養觀察生活，入們及其鬥爭的能力。

高爾基在「談技藝」(《Беседы о ремесле》)一文裏寫着：

① 史達甫羅庚(Старобин)，是陀思妥耶夫斯基的小說「罪孽」中的主角。

② 司湯達爾(Stendhal, 1783—1842)，法國作家，著「紅與黑」等小說。

③ 愛斯奇魯斯(Эсхил, Aeschylus, 525—456 B. C.)，希臘著名的悲劇作家。

『初學寫作者應該特別緊緊地把握住一個非常單純的觀念：思想不是像運氣那樣可以從空氣中取得的。思想是在大地上被創造出來的，它的基礎——勞動生活，它的原料——觀察，比較，研究，歸根結蒂還是事實，事實！』

因此，在高爾基大部分論文學的文章裏，他很少談到文學本身的問題，倒是時常談現實生活，談人與事，談現實的變化過程及其規律，現實所提出的迫切的社會任務，以及時代的中心問題。

高爾基的許多論文，例如一九〇九年寫的『個性的毀壞』（«Разрушение личности»），一九一二年寫的『論現代』（«О современности»），或者革命後寫的『論現實』（«О действительности»），『不容漠視』（«Равнодушие не должно иметь места»）等等，都是闡明文學與現實的相互關係的。

在『談技藝』一文中，高爾基曾經談及他青年時代所過的那種令人窒息的、石頭似的固定不動的生活，談及它對人的靈魂的折磨，還談及『堅如鋼鐵』的人們像陶匠自用的美男子契爾諾夫（Чернов）等為要『突破』這種生活而採取的稀奇古怪的方式，——這位契爾諾夫突然拋棄了財富，離開宴會，逃之夭夭，使全城的人啞然失聲，後來却走進舊阿封地方的修道院修道去了。

在這兒，高爾基所以談到現實，是爲了闡明：這種現實所引起的觀念、推理和情緒是通過怎樣的方法而在作家的意識中形成他的作品的主題和形象的，那作爲藝術形象之基礎的藝術概括過程是如何發展的，他的藝術方法（積極批判現實的方法）是怎麼形成的。

高爾基特別注重藝術作品的主題，就是爲此。

認爲藝術有其『本身價值』和『本身目的』的人們，『超然』藝術和『爲藝術而藝術』論者們都覺得主題的問題並不重要。最徹底的『超然』藝術擁護者甚至說：我寫的和什麼也不相干。

有些『作家』則以爲主題乃是花壇之類的東西，唯獨植根在這個花壇上，他們的『創作』之花纔能繁榮滋長起來。如果一位作家找不到好的花壇，所開的花就決不會好。

還有第三種對主題的態度，那便是羅曼·羅蘭給蘇聯一個初學寫作者的美麗的信上所說的：假使一位作家必須寫作品，假使他覺得他想告訴讀者的東西（即作品的主題）對於社會是如此重要，以至他非在藝術品裏顯示它不可，——只有在那種場合，真正的藝術作品纔可能被創造出來。

高爾基的意見也一樣，在他看來，主題就是那不能不寫的東西，就是他想要爲它大聲疾呼的東西，因爲生活向他這麼要求着。

他在『我怎樣學習寫作』（«О том, как я учился писать»）裏說過：

「有時候我真緊張得難受，我好像患歇斯達里症的人一樣，「如鯁在喉」，只想叫喊，因為倘若不幫助玻璃匠阿納托里（Анатолий），——我的朋友，一位極有天才的青年——他就會死去；因為妓女戴麗莎（Тереза）是個好人，不應該當娼妓的，而那般玩弄她的大學生卻沒有看到這點，猶如沒有看到老女丐「瑪吉察」比年輕而博學的產科醫生雅科甫列娃（Яковлева）要聰穎一樣……」。

在高爾基的藝術概念裏，主題乃是一個具體的目的，我們創造藝術作品就是為了要表現它。他寫道：

「主題是產生於作者的經驗之中，由生活暗示給他的一種思想，但當它隱藏在他的印象底倉庫裏的時候，它還是未定型的，它要求用形象表現出來，在他內心引起一種使它定型化的慾望」。

但，雖則主題是現實暗示給作家的，作家仍然要善於在生活中去發現它。所以，高爾基教導說：作家應該常常去認識和關心那些具有歷史意義的生活現象，不瞭解生活的人就不能被稱為生活的導師。

高爾基強調說：主題的狹隘乃是作家不注意生活問題的直接表現，因為擺在蘇聯文學面前的主題是多得無法估計的；「宗教的死亡過程」，「信仰與理性、情感與思想的鬥爭」，人「擺脫那不可知的、玄妙的、普遍存在的力量而獨立」的自覺，「認識自己是普遍存在的、創造一切的力量」等等，因為「生活為哀情小說、為偉大的戲劇和悲喜劇創造了許多新的主題，它要求新的巴爾扎克」，要求藝術通過藝術概括力而對人們顯明暴風雨似的現實過程之方向與意義，要求它通過它對人的情緒、對人的同情與反感的良好影響的力量，而肯定一種新的現實。

高爾基說過，蘇聯作家的任務便是「研究、寫出、描繪、並從而肯定新的現實」。

他又寫着：

「蘇聯文學的基本主題，是在寫出人們如何由憎惡貧困而變為憎惡私有財產。這個主題中蘊藏着真正革命文學的無數的、各式各樣的一切其他主題，它裏面包含着為創造「正派」人物典型所需要的材料，也包含着時代的全部「歷史真理」，這個真理即是運用無產階級的力量去達成革命的目的，用這力量去變革世界，使勞動人民的創造力能以自由發揮」。

高爾基既然這樣評價藝術主題的本質及其在作品中的作用，當他具體地分析作品之際，他自然要很注意主題的問題了。他在「給初學寫作者的信」（«Письма начинающим литераторам»）裏分析許多作品時，主題問題便佔去了大部分篇幅。這些信件是解決與主題有關的若干特殊問題（主題與故事，主題與思想，主題與人物，等等）的重要資料，詳細分析這些信件將超出本文的範圍之外。我們只想多談談一個更普通的

問題——損害偉大主題的可能性的問題。高爾基對這個問題的注意，也許並不下於他那反對用猥褻的、偶然性的、不重要的主題去毀壞文學的鬥爭，即是為偉大主題而進行的鬥爭。

高爾基屢次三番地肯定道：主題極好，然而寫得很壞或不够好的作品，應該比那主題既猥褻、寫得又不行的作品受到更嚴厲的批判。

他在『給初學寫作者的信』裏寫着：

『對於您那篇主題很好，但寫得極壞的短篇小說，我為什麼要說這麼許多話呢？』

『就因為，你們當中有很多人急於要「一舉成名天下知」，便採用了具有重大而深刻的生活意義的主題。但這些主題並不是你們中間的大多數人力所能及的，於是你們就用一些空泛的、沒有靈魂的、或者胡亂想出的字句，來糟蹋、歪曲和毀壞它們。在這類主題背後隱藏着活龍活現的人物、偉大的典劇、我們時代的英雄（工人）的無救苦難。工人是不會因為你們損壞了他用自己的血肉造成的現實，而對你們說聲「謝謝！」的』。

『短篇小說的主題很新穎而獨創：當織工的母親要跟女兒競賽，女兒響應了她的競賽號召，但母親是個更老練的女工，她戰勝了女兒……。您面前本來有一個很好的機會，使您能以通過這件比較小的事情而展示兩代人之間的相互關係。可是您沒有利用這個機會。總之，您糟蹋和損壞了一個極醜與趣的主題，完全不瞭解它的生活意義』。

高爾基又在『給初學寫作者的信』裏分析另一篇題名『愛情』的『小說』，這『小說』的作者自覺地採用了一個所謂『世界性』的主題：個人幸福重要還是工人階級的歷史任務（革命，建設新世界）重要？但這個主題還是被作者對問題的冷淡態度所毀壞、所糟蹋了；他仍然只把主題看作文學作品的一個因素，看作『藝術』之花的花壇，而不用對待生活問題的態度去對待它。高爾基寫道：『作者冷淡地提出這個大問題來，只是由於好奇或者「由於活得厭倦了」。生活中充滿着戲劇，充滿着偉大的和可笑的矛盾，新的喜悅出現了，但喜悅底陰影——新的憂愁——也在我們的土地上移動着；在許多人看來，舊的是珍貴的，可愛的，新的却是難以理解的，討厭的，人們的心燃燒着，跳躍着，新人在成長着。真奇怪，在這樣的時代，居然還有人會寫出冷漠的「小說」來，居然會提出這種問題：還是充滿所有各種偉大的任務、戲劇和喜悅的生活好呢，還是「跟好太太在一起」、跟那為了她「任何東西都在所不惜」的太太在一起的生活好？』

四

如上所述，高爾基是主張藝術必須服從藝術以外的目標與理想，即生活中的目標與

想的理。抑有進者，他還肯定地說：過去藝術界所創造的一切真正偉大的東西，其所以能流傳至今並將永垂不朽，並非由於它們『為藝術服務』得好，而是由於它們為人生服務得好。

他在『談技藝』一文中寫道：

『這些問題使作家不能不感覺苦惱：文學是什麼？它的目的如何？它能否獨立存在？但我早已看出：世界上沒有什麼獨立存在、為自己而存在的東西，一切都有它的目的，都用這種或那種方式依存於別的事物，跟它們聯繫着、交錯着的。

『是「靈魂的休息所」麼？我們很難想像一個人的「靈魂」會得到休息，當這人閱讀「普羅米修斯」、「哈孟雷特」、「唐·吉訶德」、「浮士德」、巴爾扎克與狄更司、托爾斯泰與司湯達爾、以及陀思妥耶夫斯基、烏斯賓斯基、契訶夫的作品的時候，總之是，當他閱讀那些作為現世界的思想、感情、血與痛苦的熱淚之結晶（這結晶是經過驚人的手法而被精製在形象和文字之中的）的作品的時候』。

高爾基認為自古以來的真正的、崇高的、為人類所需要的藝術，都是為人的社會解放和精神解放事業服務過的。在我們的時代，藝術只能為革命服務。他寫道：

『……我們文藝家們畢竟應該解決一個基本的、非常簡單的問題了：

、『對於我們，「為藝術服務」跟「為革命忠實服務」是否並行不悖？在階級鬥爭當中，一個階級已瀕於死亡，它橫暴地、慘無人道地、愚妄地企圖保持它所習慣的最高統治權，而另一個階級却擁有全權去代替第一個階級，它成長着，工作着，它是一種尚未考驗自己的創造才能的力量，但却是能够使全世界人類復活的唯一力量，——在這兩個階級進行鬥爭時，我們能否採取中立態度？

『有人也許會提出一個問題：這麼說來，難道我們必須為了時代的革命要求而犧牲自己嗎？用這種方式提出的問題是可笑的。但我仍然要肯定地答覆它：不錯，我們必須改造自己，認清為社會革命服務乃是每個正直的人的終身事業，認清這種服務能給予個人以愉快』。

然而，假如高爾基不把這個一般性的理想具體地應用到藝術上來，他就不成其為社會主義美學的創始者了。

藝術可不像政治，它對生活的影響不是直接的，而是通過對人的影響、通過人的意識、行為、理想之形成，——通過人的精神建設的。因此，高爾基的『文學遊戲』（«Литературные забавы»）一文中寫着：『文藝的材料便是人和他一切形形色色的志願與活動，便是在成長或毀滅過程中的入』。

人在藝術中如何被描寫着？在藝術家看來，人的理想該是怎樣的？知道了這些，也就知道了這件藝術品的歷史地位與社會意義。文藝復興時代的藝術跟頹廢派藝術之所以

針鋒相對，那主要的和決定性的原因，正在於它們描寫人的態度、它們對人的理想不同。

最能代表高爾基對於生活創造者、對於藝術之創造者與主角的人的評價的，要算他那篇『讀者隨筆』（《Заметки читателя》）了。他在這篇文章裏寫道：

『人在他自己面前、在充滿着創造力的自己面前從來不感覺驚奇，但在我們這個世界上，其實只有人的理性、想像、直覺的能力和他的孜孜不倦的勞動纔真正是值得驚奇的事。

『雖然人孜孜不倦地創造了許多精巧有益和可喜的玩意兒，但他對自己並不感覺驚奇；而看到留聲機、電影和汽車時反倒大驚小怪起來，——你觀察一下這種大驚小怪的情形，你一定會詫異，甚至覺得有點可笑。物品、機器受人讚賞，彷彿它們是憑着自己的意志、而不是憑着創造它們的人的意志來到我們的世界上一般』。

高爾基為新的社會主義藝術而鬥爭，同時也是為人的新的詩意化、為肯定人的新理想而鬥爭。

這個『人的理想』是什麼呢？

高爾基首先就教育人們說：必須相信自己的能力與義務——改造世界和本身的義務。他寫道：

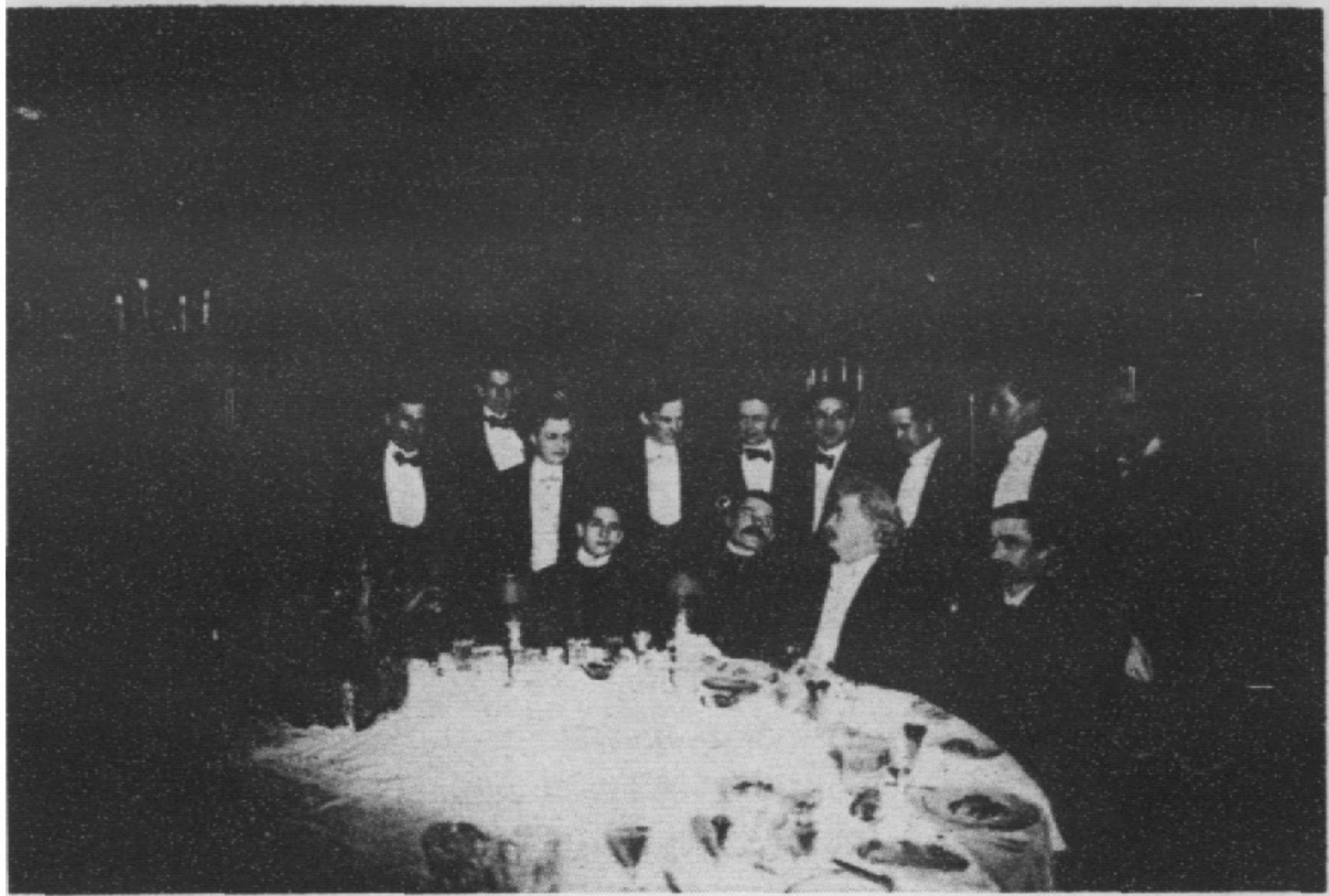
『如果要說什麼『神聖的』的話，那末，只有人的不甘自滿和他的向上心纔是神聖的，他對於自己所製造的一切人間醜惡的憎恨纔是神聖的，他那消滅世上的嫉妒、貪婪、罪孽、疾病、戰爭與人們相互間的一切仇恨的願望纔是神聖的，他的勞動纔是神聖的』。

但為要在人的心裏培植這種神聖的願望（消滅世上一切醜惡的願望），却不免碰到一個障礙，那就是，由於千百年來人都處在奴隸的地位，因此他對自己的優點、力量與理性往往估計過低。改變這種自卑心理，創造詩意的人物形象，——這就是高爾基的藝術作品和理論與批評著作的原則。

人是世上一切現存事物的創造者與所有者。他有權利以世間的美好面自豪，但同時，對於世間的醜惡面，他也應該負責。高爾基教導說：藝術的任務便在於使人瞭解他對世上一切現存事物所負的責任，並向他證明：他能夠改變這些現存事物。

高爾基心目中的人的詩意理想就包含在這種能力之中，包含在這種偉大的創造意願之中。關於這一點的最好的證據，便是高爾基的美的定義，因為所謂詩意的理想者並非什麼別的，不過是藝術家所要加以肯定的一種美而已。高爾基寫道：

『我所理解的美，乃是各種材料、聲音、色彩和語言的綜合體，它（綜合體）會給予匠人的創造（製造）品以一種能影響感情與理性的形式，它是一種使人們對自己的創



高爾基和馬克·吐溫在紐約青年作家俱樂部的歡宴席上（1906年）

造力發生驚奇、驕傲和喜悅的力量】。

「他比通常所想像的要大得不可測量，比他自己所想像的也要大些。我這兒所說的是十分具體的，有許多缺點與過失的人，是親人和自己面前的大罪人。大家都知道，他是七大罪^①的淵藪。

「他妒忌，但他幾千年來妒忌鳥之能飛，現在他自己也學會了跟鳥兒一樣飛翔。

「他貪愛身外之力，但他却依靠這種力量創造了無數形形色色的財寶，包括那大大減輕了他的勞苦的精巧機器在內。

「他好色，但在他對女性的犯罪的傾慕之中，爲了引誘她和裝飾自己，却想出了一些美妙絕倫的詩篇。

「他愛撒謊，然而也能無中生有，想出美麗的神話、奧林匹亞山^②的快樂的精神和他們的仇人普羅米修斯，想出英靈殿與撒旦、很多迷人的故事與非凡的人物——唐·吉訶德、魯賓遜·克魯索、哈孟雷特、浮士德以及好幾十個類似的人來】。

在過去的藝術裏，人的理想必然是跟現實對立的。高爾基說：「古典作家的詩歌與散文中的「全人類的」因素，大大地超越了布爾喬亞的因素」。

古典作家們的真正偉大處在此，他們的歷史悲劇亦在此。要有歌德那種曠世天才，纔能創造浮士德似的人物來，因爲浮士德是社會主義以前的藝術中爲數不多的真正正派主角之一，他們不僅善於戰鬥，並且能獲得勝利。而通常的情形則不同：真正的正派主角往往是悲劇人物，或者，人的理想並未被藝術家化爲具體的詩意形象，而僅僅是藝術家批評藝術中的現實人物的一種尺度罷了。

高爾基之所以能成爲一位新的藝術家，就由於他出現在社會主義革命鬥爭時代和革命勝利的時代，他是這革命與這勝利的歌詠者，他知道人的理想定能實現。

因此，高爾基的文學批評鬥爭之目的，便是爲了人的新的詩意化，他反對把人身上的悲劇性特點加以詩意化，却主張將作爲勝利者的人加以詩意化。他寫道：

「在我看來，人永遠是勝利者，即使他是個受了致命傷的、垂死的人。雖然他的生活很苦，但他卻認識自己和認識大自然的願望總是極好的，——他日益擴大他的生活圈子，用自己的思想去創造精明的科學、珍奇的藝術。我感覺我是由衷地、真正愛人，我愛那此刻跟我在一道生活與工作的人，也愛那將來纔會出現的聰穎、善良而堅強的人……我們的時代是根本破壞舊的生活方式的時代，是喚起人的自尊心的時代，是他認清自己是一種真正變革世界的力量的時代】。

這個人「……渴望研究和瞭解世界，爲的是要完全掌握它，好像掌握自己的財產一

① 七大罪是傲慢，貪婪，好色，易怒，貪食，妒忌與懶惰。

② 奧林匹亞山在希臘，是諸神的居所。普羅米修斯是爲人們自天宮盜取火種的神。

樣。他是新人類的人，偉大、勇敢、堅強的人，——因此他纔會被舊世界的人們這樣痛恨」。

於是，在人類文化史上，高爾基破天荒第一次使理想與現實、想像與知識得到了詩意的結合。

唯有把藝術當作無產階級革命實踐的一個組成部分、當作變革世界的人類集體活動的一個組成部分來理解——唯有在這個基礎上，布爾喬亞啓蒙學者所不能解決的問題，即是藝術中的理想與現實相結合的問題，纔能獲得解決。

高爾基寫道，蘇聯作家們「所處的境況是幸福的，他們面前有着往昔所沒有的主角，他（主角）的單純與明瞭一如他的偉大，而他之所以偉大，則是因為他的不妥協和反抗精神遠遠地超過了從前的一切唐·吉珂德們和浮士德們的原故」。

因此，高爾基把主題問題和主角問題相提並論，認為它們是蘇聯文學的基本問題。他在『讀者隨筆』裏寫着：

「我很注意年輕的文學如何處理一切戲劇、長篇及短篇小說的主角的問題，因為主角乃是「生活的主人」——人，他是他周圍的大自然的仇敵，是根據被他認識和征服了的第一自然的力量而創造「第二自然」的人，同時也是他自己身上的「老朽的胚芽」的仇敵」。

高爾基要求蘇聯作家們——當時（一九二七年）他們還沒有看清蘇聯人的新本質——更仔細地觀察新的生活和新的人物，認識了這種人物纔會瞭解他所創造的偉大歷史專業的意義。

五

布爾喬亞時代人的思想的「非詩意化」的事實，在布爾喬亞美學中找到了理論上的說明，這種美學是把「美」與「真」兩個概念截然分開的，這傾向在十八世紀便已經明顯地表露了出來，到十九世紀末葉更是完全形成了。

以狄德羅與萊辛^①為主要代表的十八世紀啓蒙學者的美學，第一次在美學史上提出了「美」與「真」相結合的問題，認為那是藝術的基本問題，因為，在那由私有財產來決定人們的關係的烏煙瘴氣的世界裏，美（和諧與協調）實際上是無法實現的；這一點，當時早已昭然若揭了。

在十九世紀，只有在巴爾扎克、司湯達爾、普希金和果戈理的古典現實主義美學裏

① 狄德羅（Diderot, 1713—1784），法國啓蒙運動的哲學家。萊辛（Lessing, 1729—1781），德國批評家兼劇作家。

，還保存着使真與美相結合的傾向。他們的現實主義之所以被稱為「古典現實主義」，即是為此。

◎ 高爾基美學中的藝術方法首先取決於真和美。

我們看到：高爾基尖刻地嘲笑了把美與真截然分開的兩種相反的藝術觀，他反對「藝術是「靈魂的休息所」」的說法，即「純」美論；也反對「藝術是「人生的鏡子」」的說法，即「純」真論。

在高爾基看來，藝術的任務便是影響人，使他能夠變革現實，藝術應該不僅如實地反映現實，甚至也不僅指出現實應當是怎樣的，而且還要使讀者讀賞這個「應當如彼」的世界，深深地愛它，讓它成為行動與創造的刺激，以爭取新的現實的到來。

藝術的特徵即是真實感與美感的結合。高爾基在作家大會上說過：

「我們完全可以這麼設想：製造神像的原料是古代的「名人」——「勞動英雄」和「萬能」的赫爾古里斯[◎]終於被捧上奧林匹亞山，加入諸神之列了。原始人意識中的神並非一種抽象概念和虛幻的東西，而是一個十分現實的，用某種勞動工具武裝着自己的人物。神是某項手藝的巨匠、人們的老師和同事。神是勞動成績之藝術性的概括，當我們說勞動羣衆的「宗教」思想時，這「宗教」兩字必須加上括弧，因為這純粹是藝術創作。神話創作美化了人們的才能，而且彷彿預料到了它們的有力發展，但這創作基本上還是很現實的」。

高爾基為藝術的新原則而進行的長期的、堅韌的鬥爭，其目的就是爭取美與真之新的結合，這結合的基礎是真，但並非「人類幼年時代」的自發性的真理，並非那作為古代藝術之基礎的真理，而是用人類全部歷史經驗爭取來的真理。

因此，高爾基的美學向藝術提出的第一項要求或標準，便是要求作家忠於現實。在任何條件下歪曲現實都該受到譴責。歪曲現實與真正的藝術是不能並存的。我們看到高爾基如何嚴厲地批判了安特列夫的「黑暗」和一般頹廢派的文學作品，因為它們歪曲了現實的意義。即使這種歪曲是無關宏旨的、部分的，在他也決不容許。高爾基時常（尤其在革命之後）談到「忠實的描寫」之必要，孜孜不倦地對新進作家（其實不止對新進作家）說：不真實的描寫會損害作品的藝術效果，因為讀者「很難相信」書中所寫的人物和現象，這就等於宣佈了藝術的罪狀。

但唯獨當文學把握了生活的動向之後，它纔能完成自己的使命——激勵人們去改造世界。藝術家的天才，便在於他能在現實的無數互相矛盾的趨勢、方向和潮流當中指明那引人前進的、利於創造的因素，並且支持和肯定這些因素，而揭發、消滅那使人沮喪與受害的因素。

◎ 赫爾古里斯（Hercules），希臘神話中一位蓋世無雙的大力士和英雄。

所以，在高爾基的論述中，他的第二項意見所佔的地位也同樣重要，它其實就是補充第一項意見（文學的真實性）的。他要求作家不僅寫出生活的醜惡，寫出苦難與病態，還要教導人家去憎恨和輕蔑敵人，苦難，病態。他的指摘陀思妥耶夫斯基，不是由於陀氏在自己的藝術裏反映了病態及醜惡，而是由於他那些關於醜惡的描寫沒有變成對醜惡的批判。

高爾基評述陀思妥耶夫斯基道：

「他異常深刻地感覺，瞭解，並且愉快地描寫了由醜惡的歷史，艱苦而卑賤的生活所養成的俄羅斯人的兩種病態：對一切都感到絕望的虛無主義者底殘酷的加虐狂（Sadism），以及——跟它相反的——受折磨、被嘲嚇的人的被虐狂（Masochism），——這種人竟能以自己的痛苦為享樂，同時又懷着幸災樂禍的心情，在一切人和自己面前用這些痛苦來誇耀」。

高爾基又在一九一三年寫過：

「然而……我們大家都清楚地感覺到：「來自地下室的人」的費道爾·卡拉瑪索夫（Федор Карамазов）、福瑪·奧比斯金（Фома Опискин）、彼得·維爾文斯基（Петр Верховенский）、斯維德里加索夫（Свидригайлов）還不是我們所有的一切，因為活躍在我們心靈的不僅是獸性與欺詐而已！陀思妥耶夫斯基却只看見這些特點，但他又希望寫出一些別的什麼，於是就給我們演出「白癡」（«Идиот»）或阿遼夏·卡拉瑪索夫（Алеша Карамазов）來，把加虐狂變為被虐狂，把卡拉瑪索夫主義變為卡拉達耶夫主義。普拉東·卡拉達耶夫（Платон Карагаев）[◎]也像費道爾·卡拉瑪索夫一樣，是直到今天還活在我們周遭的活生生的人物，但一個民族中如果盡是些安那其主義者一色情狂者和半死的宿命論者的話，這民族還能生存下去麼？

「顯而易見，創造俄羅斯文化的並不是這兩種性格的人，然而他們却雖則緩慢地，但畢竟發展了俄羅斯文化。

「為什麼社會的注意力却恰恰集中在我們民族精神的這些病態的現象上，集中在它（民族精神）的這些醜惡面上呢？我們必須克服它們，必須治療它們，需要造成一種健康的氣氛，使這些疾病不能發生」。

有的作者在自己的作品要把醜惡的現實寫成一種固定不移的東西，絲毫不表露出變革它的願望；高爾基一九一一年所寫的論文「論自學的作家們」（«О писателях-самоучках»）中就會談到這類作品，並且表明了他如何理解藝術中的美之本質及其與現實之關係。

他寫道：

◎ 普拉東·卡拉達耶夫是「戰爭與和平」中的農民形象，托爾斯泰理想中的人物典型。

『人們從流放地回來，一面描述被流放的知識份子之間的關係，另一面又描述農民與工人之間的關係，他們用那樣的聯句描述着，以至令人情不自禁地想叫起來：

『「壞事是人做的，但人是會死去的；好事也是人做的，然而好事從來不會跟他一道死去。把好的方面估計得高些，幫助它生存和發展罷！」』

高爾基又寫道：『藝術家所創造的真理潤飾了人』，藝術家創造的真理在人的內心引起了對於美的積極追求，而這追求的本身便是一種美。

可是要像高爾基的美學所要求的那樣來潤飾人，就只能向人揭明他身上實際存在的美，因為，唯有當藝術向人指出他以前沒有注意和認清的東西時，它纔能教育人、充實人。關於藝術對人的美學影響的這個重要法則——作為高爾基的美學體系之基礎的法則，在他那『我怎樣學習寫作』一文裏面說得最為清楚。高爾基忠於他的文學理論工作及教育工作的基本方法——用實際例證來闡明理論；他寫道：

『我的外祖父殘酷而吝嗇，但我並沒有清楚地認識他、瞭解他，直到我讀過巴爾杜克的小說「歐貞尼·格郎岱」之後，我纔認識和瞭解他了。歐貞尼的父親格郎岱老頭兒也吝嗇而殘酷，總之，他很像我的外祖父，但他更愚蠢些，並且不像我的外祖父那麼有趣。跟法國人一比，我所不喜歡的俄羅斯老頭兒便顯得優越了，增高了。這並未使我改變我對外祖父的態度，然而這是一個大發現：書本能夠給我證明我所不認識、不知道的關於人的種種。』。

『讚美和潤飾』人，指出他其實比他自己所想的更好，是可能而且必要的：『……人值得讚美，因為一切美好的和社會性的事物都是由他的力量、他的意志創造出來的』。

所以，高爾基要求蘇聯作家必須善於「讚美人」，讚美蘇維埃現實的創造者，指出他比蘇聯作家們的若干作品裏所描寫的更美、更有力、更崇高。

但，雖則現實的蘇聯人已經很美、很堅強了，『潤飾』人仍然是一件必需的事，理由是：『生活永遠是不够美滿的，因為人的「得瞞望蜀」的心沒有死去』。

在布爾喬亞社會裏，想像（詩的必要條件）總是受到壓制與傷害，因為現實是跟幻想相對立的。社會主義現實却為詩的想像展開了廣大的可能性，因為這種現實本身便是昨天的空中樓閣之澈底實現。創造這種現實的人所要求於詩的，並非對自己的稱讚。他要求詩給他揭明尚未實現的幻樹，號召他更往前進。高爾基認為這纔是社會主義的現實主義之本質，他寫道：

『真正的藝術有權利誇張，赫爾古里斯門、普羅米修斯門、唐·吉訶德們、浮士德們都並非「空想的產物」；而是現實事件之完全合乎邏輯的和必須的詩意誇張。我們的現實的、活生生的英雄，社會主義文化的創造者，要比我們的中篇與長篇小說裏的英雄

崇高而偉大得多了】。

『在文學當中，必須把他描寫得更加偉大和鮮明，這不僅是生活的要求，而且也是社會主義的現實主義的要求，因為社會主義的現實主義應該往假定方面去推想，而假定（揣測）乃是誇張的親生姊妹』。

終生為自由和優良的人、為那在大地上締造勞動與友愛之王國的人而鬥爭的高爾基，他的美學的力量便包含在這種積極性裏面。

高爾基所訂定的新的美學標準之本質也正在於此；這些標準乃是綜合了以前文學的全部成就的社會主義的現實主義學說的基礎。

（ 蔣 路 譯 ）



高爾基研究在蘇聯

(Изучение Горького
в СССР)

皮克薩諾夫

(Н. Писанов)

高爾基與蘇聯各兄弟民族 作家的接觸交遊

(ГОРЬКИЙ В ОБЩЕНИИ С ПИСАТЕЛЯМИ
БРАТСКИХ НАРОДОВ)

人們稱高爾基是蘇聯各民族文學之父，這並不是無原無故地。在數十年的過程當中，他曾經爲了我們偉大祖國各兄弟民族的文學發展而鬥爭。他是各蘇維埃共和國的作家的教師與領導者。多民族與多語言的、但同時又是一致的蘇維埃文學底歷史，是和高爾基的教育與組織的活動密切相聯繫着的。

在研究各種極豐富的材料時，我們就發現了高爾基對蘇聯各兄弟共和國的文學發生影響的四條道路。這首先是高爾基的藝術創作所起的作用；其次是他的理論性與政論性的宣傳；再其次就是他個人同民族作家們的接觸交遊，最後則是他的組織活動。

在這篇概述的文字中，我只打算講一講高爾基個人同各兄弟民族的作家們的接觸交遊，以及他的直接的教導。當然，我們不能在這裏把現有的材料都毫無遺漏地列舉出來。本文中引用的文件、回憶與書簡，只不過是作爲一些例子與典範而引錄出；就是從其它的許多文獻中也仍然可以舉出很多資料來。

在俄國文學的編年史上，像高爾基個人同各民族作家的這種接觸交遊，還沒有過類似的例子。這種接觸是空前未有的。在高爾基以前，從沒有一個俄國作家像高爾基這樣經常地，這樣親切與敏感地同我國的作家們接觸過。

其中有過一些長久的與極密切的友誼，比如同烏克蘭作家柯秋賓斯基(М. М. Коцюбинский)的友誼。還又有過這樣的情形，就是個人的接觸交遊在很遠的時期已經開始，並且隨着時間的經過日益擴大，它不僅包括了個別的作家，也包括了他們的整個的組織。像高爾基同喬治亞文學接觸的例子就是這樣的。

高爾基同喬治亞的關係密切而久遠，是從一八九一年起。在一九三一年致喬治亞的工人與農民的信中，高爾基回想起他在梯弗里斯開始自己文學寫作的情形：『我永不會忘記，正是在這個城市裏，在我已走了四十年的道路上開始了半信半疑的第一步。可以說，正是這個國家的偉大的自然與它的人民的浪漫主義的溫柔——正是這兩重力量給了我一種刺激，它使一個流浪漢變成了一個文學家』^①。羅巴吉哉(Серго Робакидзе)在自己的回憶錄中，說到高爾基第一次滯留在梯弗里斯時期的工作：『……在這一時期，彼希可夫(即高爾基——譯者)常常到秘密集會所的圖書館去。……彼希可夫在這裏差不多認識了所有與秘密集會所有關的青年們，認識了馬克思主義的書藉和女教師的團體』。

高爾基在這裏同人們談話，參加討論會和晚會。他特別以善講故事出名，用自己的明麗的和幽默一般的回憶使聽者入迷。這些故事已經令人感覺到他是一位作家，是一個語言的巨匠。喬治亞的文學家尼諾希維里(Е. Ниношвили)第一個人感覺到了這一點。當他從鄉下到梯弗里斯城去的時候，他時常逗留在上面所說過的圖書館裏，他就是在那兒遇見了彼希可夫的。羅巴吉哉曾講起這次會面：

『從鄉下來的葉格那傑(Егнате，即尼諾希維里——譯者)逗留在這所隱宅中，當然他認識了阿列克賽·彼希可夫。有一次，我們學院的學生們從教堂裏逃了出來，走進我們的集會所，以便度過教堂中做禮拜完結前的時間。我們在那兒遇見了剛剛來的葉格那傑。尼諾希維里與阿列克賽·彼希可夫。我們隨身帶了幾份「伊維里亞」(«Иверия»)報，上面刊載着尼諾希維里的一篇小說(是那一篇我已記不清了)。讀完了小說，我們大家圍繞着葉格那傑，為這篇小說爭論起來。彼希可夫悲哀地望着尼諾希維里的因煙的肺病型的臉，用同情的聲音說道：「你是幸福的，同志，因為你親眼看見了人們多麼極喜歡你與尊敬你」。葉格那傑回答彼希可夫說：「把你講得那樣好的事情寫下來吧，

① 前一九三一年二月二十五日的「東方的曙光報」(«Зара Востока»)及「真理報」。

② 轉錄於一九三八年國家文藝書籍出版局出版的文集「如果敵人投降那就消滅他」(«Если враг не сдается, его уничтожают»)。

你也會看見大家是多麼喜歡你的」』①。

我們現在要引用一個在關於高爾基的文獻中尚未被人知道的出色的文件，——喬治亞畫家托伊哉教授（М. Тоидзе）所寫的一篇文章：『高爾基——我的教師』（«Горький — мой учитель»）。托伊哉回想起自己同高爾基的老友情，那是在阿列克賽·瑪克西莫維奇居住在梯弗里斯城和參加革命運動的年代就已經開始了的。托伊哉寫道：

『我之所以成爲一個畫家，應整個地歸功於高爾基。這是他和另外一個現在也過世了的革命家高拉·吉泰哉（Гола Читадзе），把當時一個鐵匠的我培養起來得進入彼得堡藝術學院的。

『我的新的作品將要獻給他，獻給人類的這個偉大的友人。我正在構思繪製一幅圖畫，這幅畫中，我想描繪出梯弗里斯工人運動初期革命工人團體的工作。在我青年時的許多同伴之間，我也要描繪高爾基——我的自立生活最初時期的親愛的教師與導師。這將是我對於一個人的紀念的真诚的貢獻，他在爲人類幸福而鬥爭中度過了一生的』②。

從這篇文章的原文中可以看出來，這個未來的喬治亞藝術家同高爾基的第一次的會面，是在上一世紀九十年代初。我們記着這一個動人的事實，鐵路工人阿列克賽·彼希可夫和年輕的喬治亞革命者吉泰哉促成了鐵匠托伊哉去參加藝術學院的考試。

高爾基同喬治亞藝術的另一次接觸，同戲劇藝術的接觸，也屬於一八九一至一八九二年間。在瓦爾泰萊茨（С. Вартацянц）關於高爾基的珍貴的回憶錄中，我們讀到：『到了一八九二年夏天，他準備肩後掛了背囊沿着俄國的鄉村去流浪，這一次他已經有一個決定了的目的，在凡有可能的地方作民間的演出。爲了這一點，他在四月就招募了些同情他的人民劇場思想的人們。我也是那些人們中的一個。我們全體已經有五個人去參加未來的旅行演員團。瑪克西莫維奇自己和一個女人也在其中。路上我們希望增加劇團的人數。旅行演員團的理想就是這樣產生的，可惜沒有實現，但是爲什麼沒有實現呢，我可講不出來，而且也已經忘掉了』③。

高爾基當時的另外一個熟人，庫達伊斯（Кутаис）中學校的教師羅巴基哉幾乎肯定地反駁瓦爾泰萊茨，因爲如果瓦爾泰萊茨說一八九二年四月高爾基會把他吸收進自己

① 見恰爾克維安尼（Е. Чарквани）的『高爾基在喬治亞』（«Горький в Грузии»）一文，載一九三八年第十期『星』；關於高爾基與尼諾維維里，請參閱一九三六年九月六日梯弗里斯的『東方的曙光報』的文學日記。

② 見一九三六年六月二十一日『東方的曙光報』第一四三期。

③ 見瓦爾泰萊茨：『高爾基在梯弗里斯』，載一九〇三年第十三期『巴庫消息報』。略加縮減後轉載於一九〇三年三月號的『世界』（«Мир Божий»）雜誌上。

的演員團體，羅巴基哉可能不知道這件事情，那麼瓦爾泰梁茨自己不會弄錯嗎，可是我們又沒有任何根據不相信他。不過羅巴基哉自己在反駁瓦爾泰梁茨的時候，却道出些這兒必須引用的最有價值的報告。那時，著名的喬治亞演員施斯黑希維里（Алекси Месхишвида）正在梯弗里斯的喬治亞劇院的舞台上演戲，他尤其是以演席勒（Schiller）的「強盜」一劇中的弗蘭茨·摩爾一角令大家感動。

「希奧，吉泰哉（Широ Читадзе）熱中於弗蘭茨·摩爾的角色的演出，而阿歷克賽·彼希可夫則熱中於卡爾·摩爾的角色……。除此以外，高爾基用了很大的注意去準備講演。他只完成了一次演講，——這是一篇關於藝術的演講。我清清楚楚的記得他取了席勒的美學論文作為演講的對象。這篇論文的内容被用出色的、完全可以明白的與通俗的語言傳達給聽衆！」^①

在九十年代中，梯弗里斯的劇院演出得很好。由於自己的豐富的多方面的天賦才能，高爾基具有令人無可懷疑的朗誦者與演員的天賦（關於這一點，最有天才的女演員卡敏斯卡雅（О. Ю. Каминская）也常常對他提起；參看高爾基的自傳性的短篇小說「關於初戀」（«О первой любви»））。後來——很快地——他就在曼奴伊洛夫卡（Мануйловка）村的鄉村民間劇院兼做演員及導演；再晚一些，他以巧妙的朗誦自己的戲劇作品使內行的聽衆感到驚異。自然而然地，高爾基被施斯黑希維里的演技迷住了。這對於我們有很大的意義。高爾基在同喬治亞藝術家的這個早期的聚會中，不僅具有了喬治亞戲劇藝術的豐富的知識，在以後的組織活動上於他也有益處，——而且在他熱中於喬治亞演員的演技這段故事中，我們也觀察出了民族藝術影響高爾基的創作的範例，這創作就是一八九二年以浪漫主義的作品『瑪加爾·米德拉』（«Макар Чудра»）首次發表在刊物上。

一九〇三年，當他遇見喬治亞的作家波路鮑雅林諾夫（И. Подубояринов）時，高爾基會問起他喬治亞文學目前的狀況，波路鮑雅林諾夫就詳細地給高爾基敘述了恰夫恰伐哉（И. Чавчавадзе），卡茲貝克（А. Казбек）和尼諾希維里的創作。一九一二至一九一三年之間，高爾基會和康傑拉基（Н. В. Канделаки）通信，討論關於編輯俄譯本喬治亞文學集的問題。

一九二八年高爾基又到了梯弗里斯，恢復了同喬治亞文化工作者的個人的接觸交遊。在一九三一至一九三二年中，他曾同喬治亞革命家卡莫（Камо）傳一書的作者（謝爾·傑爾·彼得羅相 Семен Тер-Петросян），同喬治亞的國家電影工業，通信討論以卡莫為主的電影，而且他自己還寫了一篇關於卡莫的文章。

——更進而我們便可以知道高爾基同我國其他各兄弟民族的文學家們，——多多的接

① 見恰爾克雅安尼：「高爾基在喬治亞」，發一九三八年第一版『星』。

會面，也知道他同作家們的精力辛澁的通信。此地必須着重指出，單是這種通信，就其文化意義方面說來即構成了一個非常的現象。一九三七年時，莫斯科高爾基文獻保管所中算起來已經有了一萬三千封由蘇聯作家們寫給高爾基的信。其中當然也有很大一批信件是來自各兄弟共和國的。作家、畫家、音樂家、戲劇工作者的書信給高爾基提供了最珍貴的關於民族文化增長的材料——補充了他自別的來源蒐集來的那些知識。

文獻保管所中的信件大多數未曾發表過，沒有編成目錄付印。然而這個空白，正被刊物上已有的許許多多的作家們對高爾基的回憶文字和蘇聯文學的領導者自己給他們的許多書信填補着。從這最珍貴的材料中，我們可以抽取出一些辯證性的意見來。

一九〇〇年，在致烏克蘭工人詩人沙勃連柯（А.Я. Шабленко）的信中，指出這位初學寫者在自己的散文中「顯露出一種觀察力和許多的情感」，高爾基說：『許多的情感——是優良寫作的最佳的工具！』我們可以把這個卓越的公式作另一種的應用：許多的情感——是優良指導作家們的最佳的工具。高爾基的巨大的情感就是一股強大的力量，它使他影響了任何民族的作家們的創作。

高爾基善於在必要的時刻說出衷心的話語。在白俄羅斯民族詩人揚卡·庫巴拉（Янка Купала）的慶祝會上，他曾向被慶祝的人致辭，詩人和白俄羅斯文字的一切友人們的心靈都因為這篇祝辭而歡喜地跳動起來。

接到了猶太作家蕭洛姆·阿萊赫姆（Шолом-Алейхем）贈送他的書『小孩子莫特』（«Мальчик Мотл»）以後，高爾基給作者寫道：

『真誠尊敬的朋友！』

『我接到了你的書，我讀了，笑了，哭了。這是一本美妙的書。我覺得這一個譯文，譯得很勇敢，並且懷着一種對作者的愛，雖然有幾處地方令人感到用俄文很難傳達出原作的多愁的和衷心的悶悶。我說的是——令人感到。』

『我非常喜歡這本書。我再一次告訴你——這是一本傑出的作品。它整個閃耀着對人民的光榮的、良好的和賢明的愛，可是這種情感目前是如此罕見。』

『我真心地祝你的書成功，對這一點我是毫不懷疑的。緊緊地握着你的手。』

М·高爾基

卡普里，一九一〇年四月二十一日。⊙

當烏克蘭的作家柯秋賓斯基去世的時候，高爾基寫道：『烏克蘭失去了一個偉大的人——它要長久地、好好地紀念着他的優良的工作』。『一個人死了，然而人民却是不朽的，我向着烏克蘭的人民致深深的敬禮』。在用烏克蘭文與俄文同時刊印的那篇關於

⊙ 一九一〇年五月十七日第三三期『新報』（«Речь»）。見見『蕭洛姆·阿萊赫姆遺集』一九三七年莫斯科國家出版社第三頁。

柯秋賓斯基的卓越的悼文中，高爾基曾說：『對於我，米哈伊爾·柯秋賓斯基的死是個多麼沉重的個人的損失——我失去了一個親愛的同伴。一朵美麗的奇異的小花凋謝了，一顆溫柔的星熄滅了。他的一生艱難困苦。在俄羅斯做個正直的人是很可貴的，不論在精神上與物質上』。

懷着對被殺害的喬治亞革命者們的英勇工作深深的尊敬，高爾基在一九二二年致康傑拉基及其文學團體的信中說：『親愛的同志們，我常常而且衷心地想起你們。你們全都好嗎，健康嗎，大家全在嗎？我向那些為偉大事業而死的人們致深深的沉默的敬禮。我緊緊地擁抱那些倖存的人們，並祝大家萬歲！』

正因為這樣，作家們的情感也熱烈地和忠實地響應着高爾基的衷心的話語。現在已經過世的烏茲貝克作家沙姆斯（Х. Шамс）的回憶錄中曾經說：『當讀着高爾基的作品時，我的心裏常常充滿了想同這樣一位偉大作家談話的希冀與願望。可是我從沒有相信過我的夢想什麼時候會實現。讀着他的作品，我欣賞他的語言的技巧。』

『這樣到了一九三四年，在全蘇聯作家大會開會的時期，我第一次看見了阿列克賽·瑪克西莫維奇。我到他的家裏去拜訪他，我覺得好像我過世的親愛的老友又復活了。高爾基的單純的親切的話語，誠懇的招待，參加我們的娛樂與歌唱，都在完全的新的光輝中使我看見偉大的作家。』

『我至死也忘不了這次的會見……』

『阿列克賽·瑪克西莫維奇樸素而友愛懇勤地接待我們。我激動起來了，當我握住他的手的時候，我的心昂進地跳動着……。他開始同我們談話，宛若老朋友似的。他的每一個字都有深刻的意義，他的樸素的親切的話語將平靜帶進人們的心中。那一切曾經激動過我們的問題，都在同他的談話中解決了』。①

塔傑克斯坦最老的作家，同時又是烏茲貝克科學院的榮譽會員的阿伊尼（С. Айни）和高爾基會見的回憶，以它的溫暖、真摯、正直而令人感動：

『我同高爾基的認識，雖然也是通信的，但已經開始很久了。這種認識在我的心中喚起了一種強烈的願望，想親自看見他和聽見他講話，那怕只說一個字。但是這一件事很久都沒有實現。我已經絕望了。』

『適巧那時候莫斯科要舉行蘇聯作家協會組織局的第一次全體會議。我和其他的許多代表們被派出席參加全體會議，這是一九三二年十月底的事情。我非常希望在這次會

① 見沙姆斯：『我永遠忘不了這次的會見』（«Эту встречу никогда не забуду»），載一九三六年六月二十一日塔什干的『東方真理報』（«Правда Востока»）第一四二期；又見一九三九年出版之『烏茲貝克斯坦的文學與藝術』（«Литература и искусство Узбекистана»）第五期七十三頁。

行的期間能夠認識高爾基。不過這似乎是不可能的。高爾基並沒有在莫斯科，他因病缺席了。當然，這很使我難過。我十分失望地返回撒馬干（Самарканд）。

『一九三四年八月間召開了第一次全蘇聯作家代表大會。我也參加在其它的代表們中間到莫斯科開這次的大會。大會開幕的那一天來到了，它便是我同高爾基認識的日子。

『強烈的歡喜常常使一個人困惑不安。當人們說起高爾基已經來臨並且正走進主席團的時候，我也禁不住有些失常了。沒有想到也未會顧及去履行公認的莊重的規律，我站在高爾基必定經過的門旁，並且在他一出現的時候，我就去向他請安，並且把自己介紹給他，沒有去依靠任何人的介紹。他那樣熱烈地和親切地接受我的祝賀，彷彿我是他的老朋友。

『如今我多年的願望實現了。在長達十六天的整個大會的過程中，我每天早晨與晚上在主席團中遇見高爾基，聽取他的演說與談話，雖然我並不精通俄語，却竭力靠了同志們的幫助去理解他的話的意義。那時我明白了高爾基在社會事業上是多麼的剛強與堅忍。阿列克賽·瑪克西莫維奇已經年老並且多病（他不能夠兩分鐘不咳嗽），他在大會上作了詳細的報告，作總結，很少放過大會的每次會議。

『大會的期間他在莫斯科近郊自己的別墅中接待作家們。大會主席團的全體人員和若千的代表，總共將近七十人，都到了場。四點鐘左右客人們走進了花園，高爾基一一致意，親切地溫暖地接待與詢問着每一個人』。

其次阿伊尼又講起高爾基那一天在自己家裏所舉行的會議；我們再看阿伊尼的這一個報導，接着我們就讀到：

『黃昏來臨了。酒宴開始了。高爾基像一個感動的主人似地主持着集會。他好像一個少年參加青年人的快活的暢談，時常盡力做些愉快的事情，使客人中的每一個人都快活起來，而且真正地達到了這一點。

『到了大會結束的時候，在作家大廈中舉行了蘇聯作家協會主席團的第一次全體會議。在會議上，高爾基作了一個很長的演說，其中他堅持必須建立國防文學，並且向到會的人員指示出青年作家工作及其教育的道路。

『他說：

『當你教育青年作家們時，你應當讓他們明白，他們什麼都還不知道，或者最低限度他們知道的很少……。假如你可以使青年作家們相信這一點，你在他們的教育上就做成了一件很大的與重要的事情』。（靠了翻譯者的幫助我理解了這些句子的意思，就這樣把它們緊緊地記在自己的心中。因此，如果翻譯上或者語氣的傳達上有不準確的地方的話，那是用不着奇怪的）。

「全體會議開幕的那天，在同一所大廈之內，當晚間的會議結束的時候，塔傑克斯坦作家代表團在拉胡蒂（Гасем Лахути）的主持及塔傑克代表的參加之下，舉行了——一個向外國的作家——大會的客人——致敬意的招待會。高爾基也參加了這次招待會。塔傑克青年作家及來自莫斯科各校大學生們中的讀者的舞蹈與唱歌，在他的心中留下了一個很深的印象。他在一個簡短的演說中敘述了自己的印象。最後他準備走了，開始和宴會的全體參加者告別。分別時他也握了我的手。這是我最後一次見到高爾基。

「我從高爾基那兒學會了許多的東西，在自己的創作實踐中我也利用了許多。

「如果我，一個老年人，而且不懂得俄語，懷了這樣的興趣與滿足認識了高爾基的作品，並且在它們上面學到這麼多的東西，那麼年青的人們，尤其是那些懂得俄文的，便有着很大的可能去研究他的作品，——可以將他認做自己的活生生的教師。

「高爾基的作品將永遠地活着——他的名字也將永遠地活着。因此在他逝世之後我稱他為「永遠活着的人」」^①。

達格斯坦光榮的人民詩人史泰里斯基（Сулейман Стадльский）遺留下許多親身同高爾基會面的出色的回憶。大家都知道，高爾基在一九三四年莫斯科全蘇聯作家代表大會上曾帶着何等的溫情與何等的愛歡迎過他；

「向着高加索與中央亞細亞各民族的代表們，我提出一個友情的忠告，它也可以當作一個請求去理解。人民詩人史泰里斯基在我的心中——我知道還不僅只是在我的心中——引起一個激動的印象。我看到這位不識字然而聰明的老人，坐在主席團中低語着翻譯他的詩，然後他像是二十世紀的荷馬似的，驚人地朗誦了它們。請保證那些能夠創造像史泰里斯基所創造的詩歌的珠寶的人們吧」。

但是，很少有人知道史泰里斯基當聽到高爾基去世的時候會起了如何的回憶。在這些回憶中一切都是驚人的，有力的，熱烈的和鮮明的，從標題：「在對他的追懷之前，一如在自己的良心之前」開始。我把這篇珍奇的散文詩全文引在此地（這是卡比耶夫〔Э. Кабиев〕記錄下的）：

「三年前，也是這樣一個夏天，當我和瑪克西姆·高爾基並排坐在作家大會上。龐大的會議廳裏擠滿了他的學生們，從名字上他全都知道了他們，於是我在這位偉大人物的前面感到自己的孤立無助。我不懂俄文，瑪克西姆·高爾基不懂萊斯金文。但是，我們那兒的人說：「母親明白啞子的語言」，——瑪克西姆·高爾基瞭解了我和我的歌。在那個幸福的日子裏，他長久地和緊緊地握着我的手，我也不斷地回憶着這一點，直到我死的時候。那時，即使沒有翻譯者我們也可以過得去，因為我想聽他講話的聲響是那

① 見阿伊尼：『永遠活着的人』（«Вечно живой»），載一九三六年第五六期合刊的『文學的烏茲貝克斯坦』（«Литературный Узбекистан»）。

樣的大。他微笑着，搖動着我的手，好像一個早已在尋求會面的和善的老朋友似的。我的呼吸因此屏息了，而且我長久地不能夠同他安靜地談話。在青春時期，我的命運很少對我微笑過，然而老年却是幸福的。我想把這件事告訴高爾基，但不用說話他就明白了我，於是他又握着我的手微笑起來了。我們就這樣坐了一會兒，後來就散了，我已經感覺到並肩是一個特別親切與接近的人。我的同年歲的人，從童年的時候開始，我同他就有着共同的語言和共同的情感。我們談了很多。瑪克西姆·高爾基問到我的故鄉，問到我的工作。我對他講起達格斯坦的水電站，礦工與女飛行家，講起自己的孩子與集體農場的收穫，因為從某個時期起，我們的花園已經特別豐富地盛開了。

『在沙皇時代，我們把帽子壓在眉毛上，低低地垂着頭走路。我告訴高爾基，現在我們用大聲談話。我答應他不惜自己的力量去編作些經得起時間考驗的歌。他稱讚我，並祝我健康，正如對一個真正的友人似的。』

『於是，從那個時候起有一個思想落在我的心上。當一個萊斯金人到自己的朋友那兒作客人的時候，他在他的山地的肩裏裏給他帶去自家園子裏最好的和最珍貴的果實。我着手把我們青春幸福的新的壯枝接種在年老的樹木上。我開始親切而興奮地在自己的園子裏忙來忙去和培植果實。好的也罷，壞的也罷，我到底是誠心的把它們獻給自己的祖國，——我想。那時我就在自己的園中栽了一株椴樹。它很快地便開滿了花，我再也不能去賞玩它的枝幹的勻稱了，我期待着果實，我驕傲地守護着它，不好意思對鄰人們承認這一點。我會有一個溫暖而愉悅的念頭——到瑪克西姆·高爾基那兒作客。去看望他，並且親手將這棵樹上的最好最甜的果實帶給他。』

『但是沒有這種必要了……』

『去年夏天，沉重而巨大的悲哀像一陣驟雨似的落在我的花園裏。椴樹垂下了。它的果實還沒有來得及成熟就落了滿地，那時我哭起來，痛苦得要死。我失去了一個細心的善良的教師和朋友，他的名字叫做『瑪克西姆』，這和萊斯金話『瑪克西姆』是那樣的類似，意思就是指聰明的通達一切學問的人。椴樹樹枯乾了，而我對他的愛却增加了十倍。我把我的愛全部無遺地轉移到自己的花園上。我記得對偉大的瑪克西姆·高爾基說過的話，並且盡力地勞作，因為要在對他的追憶之前，一如在自己的良心之前似的，證明自己是一個正直的，配得上自己的時代與復興了的國家的人』。』

○ 見一九三七年六月十八日『奧爾喬尼吉奇真理報』(«Орджоникидзевская правда»)及同日的『少共真理報』。又轉載於『卡巴爾』教育學院學術記事』(«Ученые записки Кабардинского педагогического института»)一九四〇年第一號。

在同各兄弟共和國的作家們的個人接觸交遊中，高爾基有了豐富的新的知識，這些知識是從書本和報章上所讀不到的。和他們的導師談話的時候，這些作家們就講述了他們的祖國文學所賴以生息的一切新的東西，一切最好的東西（當然，也就是一切勞動的事情）。因此才產生了高爾基過去使聽他談話的人，現在使研究家們吃驚的那種不可思議的對蘇聯各民族最新文學的博學。

塔傑克斯坦的詩人拉胡蒂寫道：『在他對蘇聯各民族文化增長之不斷的注意與熱心中，高爾基真是好極了。每次見着面，他總是要談到這個主題，長久地向我問起關於蘇維埃東方的文學。當他有一次在談話中引用了伊朗古與詩人奧瑪爾·哈雅姆（Омар Хайям）的四行詩的時候，他的記憶的豐富與多方面性使我大為吃驚』^①。

作爲一個社會主義建設的熱心者，高爾基帶着自己的藝術經驗與自己的文學理論觀點去同各兄弟共和國的青年文學工作者見面。他根據着他指導俄國初學作者的數十年的豐富的經驗去和作家們接觸，那指導是他數十年間不斷地做着的。

不論在私人的談話中抑或在通信中，高爾基都給予作家們以珍貴的勸告。例如拉胡蒂寫成自己的敘事詩『王冠與旗幟』（«Корона и знамя»），就是因爲高爾基屢次的堅持。在致韃靼詩人卡維·那季米（Кави Наджми）的信中（這封信曾在全蘇聯作家代表大會上宣讀過），高爾基曾作了一個對於我們大家都有益的勸告：『我收到了你的禮物——短篇小說「運命」（«Жребий»）的原稿。假若你允許的話，我勸你寫得更樸素一些；真正的美與聰明常常是存在於樸素之中。不應當分成短行，像別雷伊（А. Белый），烈米索夫（Ремизов），以及模倣他們的皮爾略克（Пильняк）等人^②所做的那樣。而語言也應當是單純和明朗的。

然而在他扶持那些覺醒了的天才的時候，高爾基並沒有降低技巧上的要求。

一九一六年，年青的阿美尼亞詩人季格蘭·阿胡米揚（Тигран Ахумян）當時正體驗着自己文學探索上的痛苦的危機，高爾基給他寫了一封信，從頭到尾充滿着卓越的警句。這就是那封信：

① 拉胡蒂：『蘇維埃東方的偉大友人』（«Великий друг советского Востока»），載一九三六年六月二十六日『文學報』（«Литературная газета»）。奧瑪爾·哈雅姆即『魯拜集』（«Rubaiyat»）的作者。

② 別雷伊是俄國二十世紀初葉的一位象徵派的詩人，後兩人爲小說家。

『自然，你得寫，而且該寫得很多，但對你同樣必要的是更加接近生活，直接利用生活的靈感、形象和圖畫，它的轉動，它的肉與血。別集中在自己身上，但要把整個世界集中在你自己身上。』

『在生活裏面有許多的毒藥，可是也有蜜糖——去我尋出它吧。不要單單做一個抒情詩人，不要把自己的靈魂鎖在你自己造成的籠子裏，——要有勇氣去同時做一個幽默家，敘事詩人，諷刺家，和一個樸素愉快的人。應當顯取一切，並且將一切給予生活，給予人民。』

『大多數的現代詩人，恰如生活在無人居住的荒島上，在生活之外，在人世的紛亂之外。這，當然啦，比生活在現實的紛亂中更加容易與更加方便些。但這就是說自己掠奪自己。不要做魯濱遜，不要！要去生活，要叫喊，要歡笑，要痛苦，要去愛！』

『要找尋出至今還沒有找尋出的東西：新的字，新的韻律，新的形象，新的圖畫。詩人便是世界的開辟，而不僅僅是自己的靈魂的保衛。』

『這就是應該走的路，祝你好。』

A. 彼希可夫。

一九一六年十月二十五日』。

在這封信中，鮮明地顯示出了作為藝術巨匠的高爾基，蘊藏着各式各樣的詩的表現方法；也顯示出了作為人道主義者的高爾基，把人類精神和生命豐富的完全表現既蘊藏在他這作家身上，也蘊藏在他的創作裏面。

高爾基歡喜任何一個作家的天才或是單純才能的表現，在那些場合，他從不吝嗇地給與讚美和支持。不過，假如他發現了作品中存在着散漫和粗心，以及不留意讀者興趣的時候，他也是非常嚴格和簡直是苛刻的。

我們在一九一四年高爾基致蕭洛姆·阿希(Шолом-Аш)的信中讀到：

『你的譯者對自己工作的態度充其量不過是工匠般的手法，一般地說他是漫不經心的。我讀過許多他的原稿，我却完全看不出你和他(比方說)彼里茲(Перец)之間的差異；他顯然不懂得怎樣去表達作家的個性……可是，我，一個讀者，在蕭洛姆·阿希與彼里茲的作品中看見的只是譯者布魯姆堡(Брумберг)……這個譯者的語言是枯燥與刻薄的……』

『……我認爲必須把這一切告訴你，因為我想向你證明，在這樣的翻譯中會損害你的作家的聲譽的。』

後來又說：

『你那三篇從舊約「預言書」取材的新的短篇小說使我迷惑得很；我不明白你為什麼寫這樣的東西——在「聖書」裏它們比你書裏寫得更好些。這裏，問題大概也在於譯者……照這些短篇小說寄來的樣子看來，它們對於俄國的讀者是完全沒有興趣的——他們早已熟讀了它們。』

『……我覺得你近來的作品，在俄羅斯的讀者的心目中，不能夠提高對你的興趣與注意。
『莫怪我直言，熱烈地握手』。

高爾基同烏克蘭作家安東·沙勃連柯的接觸，對於高爾基的文學的與社會生活的傳記及二十世紀初的烏克蘭文學，同樣都是深為珍貴的事情。沙勃連柯這位哈爾科夫的工人，一個開始寫作的詩人，曾於一八九九年末或是一九〇〇年初在致高爾基的信中，懷着對那時在俄國文學中開始聲名大揚的無產階級作家的愛，將自己的一本詩選寄給他。高爾基寫信回答道：

『安東，雅柯夫列維奇，我收到了你的詩。謝謝你的榮譽。因為我自己是一個畫匠，麵包師父，磨麵匠等等，那麼你一定會明白，自己的工人兄弟嗜好寫詩這類情形是多麼叫我高興。因此，允許我問一下——你沒有試過去寫散文嗎？如果你嘗試過，寫寄給我看看，如果沒有嘗試過——那就試着去寫寫，並且寄來吧。最後，我們的兄弟們洪亮地說話，用自己的語言與言辭說話，這是很重要的。順便講一下，「生活」雜誌（《Жизнь》）十二月號上刊載了尼古萊維奇（Николаевич）的很短一篇小說「服務」（Отслужили）。作者也是個鐵匠工人。看見嗎？而列夫·托爾斯泰很稱讚他的小說，想一想，拿出勇氣來，寫點什麼吧。可是要寫得簡潔，緊湊，敘述實在的事情，於是它就會像釘子打進木頭一樣全部刺入讀者的心中。寫完後請帶到「生活」雜誌去，交給編輯符拉季米爾·亞歷山大羅維奇·波司（Владимир Александрович Посс），告訴他是我送去的。要不就直接送給我。

『緊握你的手』。

А·波希可夫』。

高爾基的信中所提及的那篇小說「服務」是維什涅伏羅茨克一個青年工人梅爾尼茨基（Мельницкий）寫的，敘述工人們的生活。沙勃連柯的詩曾於一九〇〇年用烏克蘭文印成單行本，題名為：「新的家。詩集」（《Нова хатина, Збірничок творів》）。但是，遵從高爾基的勸告，沙勃連柯把自己的短篇小說的原稿寄給他。高爾基寫了一封回信，信中的一切的話都是卓越的：不論他作為作者的謙遜，對契訶夫的功績的崇高評價，對初學寫作的作家所下的判斷的公正，對文學任務的看法，無產階級文學問題的勇敢的提出，以及對資產階級讀物「界」的猛烈批評。這就是那封信（一九〇〇年）整個的原文：

『我很樂於告訴你，你寫散文比寫詩要好些。現在你還沒有精通詩歌。不過在散文中你已顯露出了既有觀察力也有很多的感情。很多的感情是優良寫作的最好材料！我很快樂，作為工人的我能夠告訴作為一個工人的你說：寫吧！寫你寫得簡潔，緊湊，像看到和感到的一樣。寫我們的

兄弟多麼痛苦，寫他們多麼困難地尋求光明的道路，他們多麼希望幸福，歡樂與美好的生活，多麼不得已地跌入泥河之中。寫吧！而寫了寫得更好，即寫得有力起見，想像你不是爲了朋友們而是爲了敵人寫的，爲了那些把自己的心放在無恥與冷淡的利己主義及厚顏的犬儒主義的學問中的人們寫的。公衆——這是一個大畜生。催促我們的敵人，打它的臉，打它的心和頭吧，用結實的堅決的話語去打它吧！讓它發痛，讓它不安！緊握你的手。

『我損害了你的原稿，但請你原諒我這一點。有些地方我做了些各種各樣的小註。你決不要把它們當做不可推諉的東西，——它們只是我的意見而已。然而原稿必須加以改正。其中有不必要的冗長。你把給它加上題目：「手」（«Руки»），——我覺得這很好！再把它修改一下，寫得簡潔些，細心地選擇語言。

『請你不要向我學習寫作——我是一個很壞的例子。向契訶夫學習——這才是個沒有廢話的作家！假如你能從工人的生活情況中寫出某種有力的獨創性的東西來，我會多麼地快樂呵！這對於生活是何等的需要。原稿改正後請寄給我，我打算發表在「生活」上。請別因爲我毀壞了它而在氣。

『再見，同志！』

A. 彼希可夫』

高爾基在和沙勃連柯的通信裏面所表現出來的那種由衷的同情心，敏感和高度的原則並沒有徒勞無益。沙勃連柯成了烏克蘭最初的工人作家之一。他是一個木匠的兒子，熬過了艱難孤苦的童年（做商人的「徒弟」一直到十六歲），沙勃連柯在長久的流浪之後進了工廠。他熱心地參加一九〇五年的革命。革命最激烈時他做了「自由烏克蘭」（«Вільна Україна»）雜誌的編輯。在這刊物上發表了他的詩「黎明」（«Ранок»），後來又發表了他的短篇小說「午後」（«За півдня»）。不論在詩裏面還是在小說裏面，烏克蘭無產階級的生活與鬥爭都被現實主義地描寫着。高爾基的遺訓實現了^①。

在帝國主義大戰的那幾年當中，這位偉大的作家與政論家一無所懼地在公開的演說中敘述自己的真正的信念。不久以前曾公佈了一個尙爲廣大的讀者界所不知道的文獻。然而它却極有價值，這是高爾基爲爭取國內各兄弟民族的自由的一個詳明的痛訴。因爲這種原故，我把它完全引證過來。

一九一六年十二月初時，烏克蘭的社會活動家和作家們，應高爾基的邀請，都聚集在「烏克蘭生活」雜誌（«Української життя»）的編輯部裏，科學院會員克里姆

① 見高爾基（Ари. Горький）：「高爾基——烏克蘭工人作家的導師」（«Горький — учитель украинских писателей, рабочих»），一九三六年（十二月）第二十四期「鋸木刀」（«Резец»）雜誌上。

斯基(А. Крымский)會把這次會晤詳細而正確地記述出來。這就是他的話：

「阿列克賽·瑪克西莫維奇為會議開幕。在他的演說的起頭，他說到帝國主義戰爭的可怕，說俄國的政治情況和未來不可避免的革命。隨後他就講起了烏克蘭。

「而現在，過了二十四年之後，當我檢查當時我所做的演說速記時，我不能夠不內心激動地去讀它。

「高爾基說：「我不能不談到天才的與有威力的烏克蘭民族。這個民族是非常柔和，非常有才能。我愛烏克蘭民歌的迷人的旋律，烏克蘭音樂的動人的美，漂亮的烏克蘭語言，它的美妙的民族發音。

「當我第一次逗留在一個烏克蘭的節場上的時候，我不能離開科布琴琴手，瑪都拉琴手，彈琴的盲人們的演奏——這是民間創作的一顆珍珠。烏克蘭的民間詩歌是美的尊祟。烏克蘭的人民帶着自己的天才的寶貴的財富，經過一世紀的奴役與束縛。看吧，一個多麼可愛和悅耳的世界在它的不朽的歌曲中展開了」。

「高爾基接着說：「俄羅斯民族是烏克蘭民族的朋友與弟兄，——它和烏克蘭民族共同地深深感受着它的苦難。俄羅斯與烏克蘭的勞動者之間沒有也不可能有任何存在。我在烏克蘭看見烏克蘭的農民懷着何等的敬愛談起俄羅斯的種田人。這兩個民族應當一同參加反對暴虐與專制的鬥爭。

「我勸請你們出版關於烏克蘭歷史的專門書籍，這將是一部獨居一格的百科全書。俄羅斯民族以及俄國的各民族需要在通俗的形式中認識烏克蘭民族的過去和它的充滿血淚的現在，需要鮮明而生動地反映出烏克蘭民族的思想，憧憬與希望。這部書裏面也應當敘述烏克蘭民族的偉大的英雄，在反抗壓迫者的鬥爭中獻出自己生命的真正的民族英雄。我只記得一個永世的光榮照耀的名字——人民英雄烏斯吉姆·卡爾麥留克(Устим Кармелюк)。

「一定要讓俄國各民族認識烏克蘭民族的歌曲——在美與力兩方面說來這些歌曲是燦爛的，它們訴說着艱難困苦的命运。這本書應當易於閱讀和激起最平常的讀者的興趣。應該有專門的一章講述烏克蘭革命運動的歷史。個別的章目包括音樂，民族語言，它的民間創作。想一想，我們理負了一個多麼偉大與高尚的目標」。

「馬上高爾基向每一個到會的人提出各自担任個別的章目的編撰。

「『不久再見，同志們！』——臨別時高爾基說到。他的額上滲出了汗滴，叫人感到他會用了很大的氣力結束自己的演說，那時他已經病得很重了。我們全都受了高爾基的這篇演說的感動，它含滿了真心的讚美與對烏克蘭民族的愛」^①。

① 見基輔出版的『蘇維埃烏克蘭報』(«Советская Украина»)一九四〇年六月廿四日第一四四期。

我不越出烏克蘭文學的範圍，再講一件事，它描繪出高爾基是個文學主題的創造者，一個敏銳地抓住並指出蘇維埃文學問題的領導者。烏克蘭作家彼得羅·潘奇（Петро Панч）談到烏克蘭文學積極份子於一九三五年四月十日在莫斯科的住宅中與高爾基見面的情形：

『『怎麼辦呢，同志們？蘇維埃政權存在的二十週年快要到了。許多的人已經成年，但他們不知道花了多大的代價才使這政權到了他們的手中。有些少年們甚而還表示不滿意。他們說我要這個，要那個，可是並沒有給我。他們不知道從前是怎樣生活的。我們很少寫過這一點。』』

『『去寫我們的婦女，——這也是極不可思議的新型的人。必須指出這一點。』』

『『我們還很少很少寫過這事情，可是一定一定要寫些好的書慶祝這個紀念日』』。

『阿列克賽·瑪克西莫維奇將裝在長煙管上的煙捲放在煙灰盤子上，肘倚着桌子，一隻手撫着鬍鬚，好似在構思新的話，於是又重新在我們的面前提出些主題。它們在他的語言中跳躍着，宛如珍貴的天然寶石一般。』』

『大家也談起在烏克蘭創辦「劇場與戲劇」（«Театр и драматургия»）雜誌，利用革命前烏克蘭劇院優秀演員的經驗。高爾基和這個劇院是相識的，並且曾給了深刻的富有內容的忠告。大家談到當代的堅實的刊物在創作的標記上應有所差別，談到給刊物上添加歷史主題的附錄，談到出版描寫二十年間猶太勞動者的生活的文學集子。』』

『當談起兒童文學時，阿列克賽·瑪克西莫維奇興致上來了，他想起巴甫里克·莫羅索夫（Павлик Морозов）^①，並且說一定要使他永遠被人紀念着。』』

『……阿列克賽·瑪克西莫維奇也想起必須大大發展幽默與諷刺的文體，這是烏克蘭文學與語言的精神及傳統所固有的。』』

『我們大家都知道，巨大的工作和許多有趣的事情在等待我們當中的每一個人，而我們的優秀的讀者們在期待着書籍；我們知道紀念日以前還有三個月，可是在同阿列克賽·瑪克西莫維奇的談話中這一切都充滿了特別的內容。那些問題用了富於表情的聲音同我們講起話來。他給它們注入迷人的含意和奇異的芳香。』』

『阿列克賽·瑪克西莫維奇的客人們的眼睛漸漸濃澆起來了，主題被結構與題材掩蓋起了，充滿了人物，而他以含笑的藍色的眼睛望着，靜靜地咳嗽着，用一個滿足的微笑觸動了棕色的鬍鬚。』』

『我們懷着真誠的感謝和阿列克賽·瑪克西莫維奇告別。我們當中的每一個人都希望一分鐘也不耽擱地趕快走到自己的桌邊，馬上坐下來工作』』。

潘奇繼續說：『然而單只有工作的願望還是不夠的，——必須不僅想工作，而且還
① 是一九三一年西伯利亞實現農業集體化運動時為富農所擊斃的一個兒童。』』

與會工作。在這一點上，高爾基的多方面的和鞏固的文學生活與社會生活對於我們可以說是一個出色的學校。在他四十四年的文學活動中，高爾基具有天賦穎異的才能，創造了極大數量的主題。根據他的充滿深刻內容與藝術美的作品，作家們將學習語言的表現性，表現的新穎，句子的完整的構造和文字的繪畫性。高爾基創造出來的藝術典型，永不消失地滲進了我們的記憶！①。

要將高爾基同各兄弟共和國的作家們見面時所討論的問題和因為這些會面的結果而產生的問題都全部說到，那是不可能的。常有這樣的情形，當高爾基在同作家們的親密談話與通信中解說他的最初的文學經驗時，他稱讚或者責備，並且給些具體的勸告。有時在和某一個民族的一羣作家會見的時候，高爾基研究剛產生的文學的迫切需要與任務，或者單是去認識它的狀況與成就。有時，在某一運動階段上對全蘇維埃文學有同樣意義的總的文學創作問題成了討論的對象。有時也會這樣，即隨着專門的文學問題提出了社會文化與社會政治的問題。高爾基並不避免談這樣的問題。相反地，他却懷着宣傳者與鼓勵家的熱忱，在各兄弟共和國的作家們之前發揚自己對社會主義建設的任務，對國際關係前途所持的觀點。

在高爾基同丘瓦什(Чувашия)的文化工作者的接觸上，在他同塔捷克的報紙編輯部的通信上，這一點都可以被證明出來。

彼得羅夫——尤曼(Д. Петров-Юман)的那篇廣博的論文：『高爾基和丘瓦什人』(«М. Горький и чуваш»). ②裏面，敘述作者於一九二八年曾把關於丘瓦什的經濟與文化增長的材料寄給高爾基。他接到了高爾基這樣的回信：『衷心地感謝你，爲了你的最饒有興趣的書信，爲了你使我又認識了革命的一個文化勝利，而且是極有意義的文化勝利。自然，我馬上要在俄國的報紙上，也許還要在外國的報紙上寫出你們種族人們之間的文化增長』(這封信於一九二八年六月二十三日寄自索倫托)。彼得羅夫·尤曼在他的文章裏講出一件令人驚嘆的事實：『在文化猛烈增長的過程中，不單在作家們的前面，而且在實踐工作者、出版者、教師、青年學生等等的面前也發生了各種各類的問題，他們本身常常難以解決它們，於是便講求阿列克賽·瑪克西莫維奇參加意見與

① 見彼得羅·洛奇：『我們同高爾基的會面』(«Наши встречи с Горьким»)；於一九三六年第九期的『文學同代人』(«Литературный современник»)；及其『出色的學校』(«Прекрасная школа»)；見文集『關於高爾基的真實故事』(«Правда о Горьком»)；一九三二年莫斯科版一三三——一三四頁。

② 見一九三五年高爾基城出版的『契察』(«Натиск»)雜誌第三期，參看丹尼索夫(Д. Денисов)的『高爾基與丘瓦什文學』，載於一九三九年六月二十八日包克沙爾出版的『紅丘瓦什』(«Красная Чувашия»)雜誌。



喀山城的高爾基紀念陳列館

協助。他決不會把我們的信置之不覆。我們還沒有將這些信全部收集起來，也未嘗適當地把高爾基同丘瓦什人的通信加以解說」。丘瓦什文化工作者的責任是把和高爾基的全部通信貯存、蒐集，並交由莫斯科高爾基文獻保管所保藏。就這篇文章中所引的信件看來，顯然高爾基同丘瓦什文化工作者的接觸有多麼豐富的內容。這就是高爾基對丘瓦什出版工作者雅爾魯金（А. И. Ярлыкнн）的覆信：

『我真高興我的書譯成了丘瓦什的文字。

『我覺得文學最容易而且最好地認識人民。這並非一個鍾愛自家事業的專業者的見解，這是我在四十年的自覺生活中從我的觀察裏得出的結論。這結論已被證實，因為不論在西班牙各國的任何處都沒有像在我們蘇聯這兒似地從外國文課過來那樣多的書籍。因此一個識字的俄國人知道歐洲各民族的生活，遠比這些民族現在與過去之知道我們以及自古住居於俄國人之間的各種族，要多得不可比較。

『所有這些種族，包括丘瓦什人在內，如今已獲得可能去認識他們從前不知道的事物。過去他們覺得俄羅斯民族壓迫他們。現在他們看出發飢的生活到處都是基於人對人的壓迫，看出就是俄國的生活裏面，富人也在壓迫窮人，所以也要使他們去壓迫最窮的和更加無助的人們。書籍叫我們明白資本家的政權是勞動人民的一切苦難的原因和一切生活罪惡的來源。當他們在經濟上平等的時候，人們就會自由解放。只有用集體的勞動可以達到這一點，集體的勞動消滅了私有財產——剝削人的基礎，因而也就消滅了嫉妬，貪婪，壓迫。

『我畢生爲了把這一真理告訴勞動人民而工作，這是全世界的智者所不能推辭的唯一真理。整個大地上勞動者儘加迅速地理解這個真理，他們就愈快地在地球上實現公平的自由的和愉快的生活。』

『我十分真誠地願望丘瓦什民族在發展自己文化的工作中，在新生活的建設中，有美觀的精神與不竭的力量。

М. 高爾基

一九二九年一月一日於索倫托^①

一九三五年丘瓦什慶祝自己共和國成立的十五週年。『少年先鋒隊員沙西』（«Пионер Сасси»）雜誌丘瓦什版的編輯奧爾^②娃（Е. Я. Орлова）曾致函高爾基並送給他一件禮物。高爾基回答道：

『我收到了你的禮品，謝謝你。

『問題不在於禮品，而在於那一件事實，即當你們的民族慶祝自己的復興和文化工作十五週年的那些日子裏——你，這一個勞動民族的女兒，回想起了一個俄羅斯文學家，他所出生的民族

^① 蘇一九三五年高爾基城出版之『襲擊』雜誌第三期。

的沙皇，資產階級商人曾在一世紀的過程中壓迫與掠奪丘瓦什人。

『一件小事的偉大意義就在於此。這件事實又是一個證明，證明在蘇聯正發展着團結一切民族、一切種族、一切人們成爲一致而強大力量的光輝燦爛的事業。這事實也說明着世界各地的文學家從來沒有被這種對他工作的注意所包圍着，像在我們的聯盟中觀察到的一樣。』

『昨天羅曼·羅蘭從我們這兒走了，他是一個卓越的作家，最正直的人，我們的真正的朋友。他說：「在這奇異的國家裏工作是多麼幸福阿」。奧爾洛娃同志，我希望你，你們的文學家及丘瓦什民族中的每一個人，在自己的一生裏深深地感覺到自由勞動與創造的偉大幸福。』

『緊緊地握你的手。』

М·高爾基』②

當「塔傑克斯坦共產主義者」(«Коммунист Таджикистана»)報的編輯部和工人通訊團體寄了一份附有文學副刊的該報給高爾基的時候，高爾基寫了一封回信，當然它鼓舞了民族文化的工作者，並且以自己的高度的熱忱感染了他們。經過十二年之後它也仍以熱忱和激動感染着任何的讀者：

『向塔傑克斯坦文化革命前哨上的英勇工作者致衷心的同志敬禮！』

『我收到了兩期「塔傑克斯坦共產主義者」報；自然，爲了有權去判斷它這是太少了。然而終究應當指出來這報紙是生氣蓬勃的，它裏面沒有過份對於太聰明的話和累贅的句子的好，俄國省區的某些報紙都患有這種病。』

『同志們，收到自遙遠的不爲人知的地方寄來的聰敏的社會主義機關報，真是極大的快樂與驕傲，那地方——在數年以前——俄國人還是在壓者與壓被人。如今他在塔傑克斯坦、雅庫特和卡累利阿以及到處，在蘇維埃聯盟的全部區域上，都是社會主義文化的鼓勵者與實行者。而且在蘇聯的邊境以外，在地球上的所有的大陸與島嶼上，愈益有力堅定地響着他的聲音，造成了應答的回聲。』

『我說「俄羅斯人」——不過是按照文法的習慣，但我早已感覺和知道這是說蘇聯人，不論他是烏茲貝克人，塔傑克人，奧塞人，雅庫特人，卡累利人。』

『蘇聯在工業發展的道路上所邁進的巨大的脚步是叫人驚異的，而在這些脚步的顛簸的喧囂中我們聽不見我們的另外一個工作在堆障地發出響聲，那就是創造新文化的工作，新的人類的教育——把大地上的勞動者間結爲一個統一的整體的工作……』

『我向文報的團體致敬。我將感謝這些團體的會員同志們，假如他們把自己對詩歌與散文的經驗給我寄到「文學修業」(«Литературная учеба»)雜誌的編輯部去。』

② 見一九三五年阿拉狄爾城(Алатырь)丘瓦什國家出版局翻印的「一九二〇——一九三五年丘瓦什週年紀念典禮」。此信亦曾刊載於一九三五年八月十一日「這週報」第二〇號。

M. 高爾基

一九三〇年九月十八日於索倫托』。⊙

在這篇概述的文字中，我觸到了高爾基同烏克蘭、喬治亞、阿美尼亞、達格斯坦、丘瓦什、猶太的作家們的關係。不過從現在我們已有的衆多的材料中舉出的只有爲數不多的例子。

在包括許多民族的數百作家和個別的場合繼續數十年的這種接觸中，當然不能反映出高爾基對民族問題和文學問題部門的全部見解。這一切更豐富地與系統地表現在高爾基的論文，演說與著作裏面。

但這兒引用的材料揭開了高爾基在歷史的功績中的真正的深刻的特性，——那最鮮明真實地表現在他的親身接觸中的，則是他的個性的魔力，研究家的責任在於蒐集與理解這一部門的現象，因為它們比其他的東西更要緊。高爾基同各民族作家的個人的接觸滲透着文化藝術建設的高度思想性與感興。

(朱 奔譯)

⊙ 見一九三八年三月二十八日史大林那巴德城出版的『塔傑克斯坦共產主義者報』第七十一號。

貝爾金娜

(Н. Белкина)

高爾基怎樣寫長篇小說『阿爾達莫諾夫家事』？

С КАН М. ГОРЬКИЙ ПИСАЛ РОМАН
«ДЕЛО АРТАМОНОВЫХ»?

高爾基想到寫長篇小說『阿爾達莫諾夫家事』是很久以前的事了。一九〇〇年他在雅斯那雅·波梁那(Ясная Поляна)◎列夫·托爾斯泰家做客，次年兩位作家又在俄國南方的克里米亞見面——高爾基住在奧列依斯(Олемз)，托爾斯泰住在加斯普拉(Гаспра)。在高爾基回憶托爾斯泰的文章裏，他曾經順便提及他跟托翁之間的一次晤談，談話的目的即是討論他未來的小說的若干特點。當時(一九〇一年)高爾基就已經明瞭：必須通過藝術形象來表現布爾喬亞的式微與沒落的規律了。他勾勒了未來小說的輪廓，言盡無遺地論述了兩個人物，——我們不難認出，這兩個人物便是彼得·阿爾達莫諾夫(Петр Артамонов)和尼基達·阿爾達莫諾夫(Никита Артамонов)。

托爾斯泰非常喜歡這部關於布爾喬亞三代人物的小說的計劃。他說，這纔是必須描寫的現實，因為這是真正的生活和活龍活現的人物，而並非高爾基初期作品裏的那種虛構的主角。托爾斯泰說，應該在這兒，而不應該在騙子、強盜、流氓的隊伍中去尋找主角。他還舉出一個例證，說他在圖拉(Тула)兩個熟悉的家庭裏親自看到的種種現象，竟跟高爾基對他講起的那些現象完全相同。

◎ 雅斯那雅·波梁那是托爾斯泰的故鄉，在莫斯科南圖拉州的附近。

爲什麼托爾斯泰對『阿爾達莫諾夫家事』的計劃發生了這樣大的興趣，爲什麼他覺得那些形象（尤其是彼得和尼基達的形象）極堪注意呢？他之所以重視他們，是從自己特有的哲學，是從自己的世界觀出發的。他這麼說過：『這妙極了——一個進修道院去爲全家祈禱，大家都有罪，而他一個人却去祈禱。另一個是蓄財家，一份大產業的主人，然而他不安、後悔、苦惱，無法給自己在生活中找到一席之地。這是好的』。

從托爾斯泰這些意見可以得出一個結論：他喜歡這批人物，純然是由於他們跟他本人的哲學、跟他那『勿以暴力抵抗惡德』的理論相符合的原故，托氏認爲他們證明了：用這黨上的自我改造的方法來變革生活，是可能的。他自然沒有料及這兩個彷彿業已定型化了的人物將會如何被具體地表現出來，當時高爾基顯然也還不會想到這一層。

從很多方面看，托爾斯泰與高爾基之間關於『阿爾達莫諾夫家事』這本未來的小說的晤談却是極感興趣的事，這首先就因爲，兩位有着截然不同的世界觀和不同的創作方法的偉大俄羅斯作家在這部作品構思上發生了衝突。他們兩人都珍視小說的思想，但每人都從自己對現實的主觀態度出發，在這種思想裏看到了自己的東西。然而我們決不能從一種狹隘的觀點去考察托爾斯泰和高爾基的主觀意念。托爾斯泰對未來的尼基達與彼得的主觀批評，首先就表明着一位作家對現實的態度，而這位作家又是不僅在俄國文學中、並且在俄國全部生活中都起了巨大作用的。照列寧的說法，托爾斯泰一方面是資本主義的嚴峻的、無情的批評者，另一方面又是悲天憫人的、以基督自命的道學家，在托翁對尼基達和彼得的評價裏，便顯示了他的這一切特徵。

托爾斯泰對這個人物的理解有一定的限度，因爲他的思想意識妨礙了她，使他無法在阿爾達莫諾夫兄弟身上看出日後高爾基所看出的種種。

高爾基在『阿爾達莫諾夫家事』以前所寫的有關布爾喬亞的作品是『福馬·高爾傑耶夫』（«Фома Гордеев»）、『瓦莎·席列士諾娃』（«Васса Железнова»）、『茲柯夫家』（«Зыковы»）等等。高爾基在『阿爾達莫諾夫家事』、『瓦莎·席列士諾娃』第二種異文、『葉戈爾·布羅巧夫』（«Егор Булычев»）、『陀斯吉加耶夫』（«Достигаев»）以及某種程度上的『克里姆·薩姆金的一生』（«Жизнь Клима Самгина»）等作品裏面，給布爾喬亞的主題（這是他的創作中具有頭等意義的主題）做了一個總結。

撇開『瓦莎·席列士諾娃』和『茲柯夫家』不說，單把『阿爾達莫諾夫家事』跟『福馬·高爾傑耶夫』對照一下，我們就可以發現充份的資料來證明高爾基初期與後期著作的主角之間的直接聯繫了。但在新的歷史條件、即社會主義革命已在俄羅斯獲得勝利的條件之下，作家所描述的當然就是資本家階級生活中的新階級了。

『福馬·高爾傑耶夫』的形象既移轉到『阿爾達莫諾夫家事』裏去，他們也就具

有了新的特色，在一個還處於社會不平等的條件下的國度中，這些新的特色是決不可能的。

高爾基原先所寫的是一個孤立無援的人物，這人用了不妥當的方法跟整個『主人』世界搏鬥着；現在他却寫了布爾喬亞三代的歷史、他們的死亡與墮落的歷史。『阿爾達莫諾夫家事』乃是俄羅斯布爾喬亞的真實的故事，這個故事開始於一八六一年改革[○]時代，那時候，借用被列寧引徵過的『安娜·卡列尼娜』的男主角列文的語來說：『在我們這裏一切剛剛才翻轉了一個身，而現在正開始安排起來』。

『驢馬·高爾傑耶夫』的主角雖然認識了自己的生活之無用，認識了自己的剝削者生活的錯誤，但他還沒有找到一條正確的道路；彼得·阿爾達莫諾夫全生中最優秀的一部分，都在他的兒子小伊里亞身上繼續活下去。彼得的兒子是他唯一的親人，彼得甚至爲了他的原故而犯過罪，無怪彼得臨終時在渴望他回來了。兒子走了，絕對不回到父母的家裏了，永遠跟它決裂了；做父親的却不瞭解也不可能瞭解這一點，儘管他全心全意地寵愛着兒子。小伊里亞把自己的生活跟布爾什維克們連結起來，和他們一道向父親宣戰。小伊里亞（還有布爾喬亞中期的『白鳥鴉』）十分明瞭自身的目標，他的道路是廣闊的，他的眼睛雪亮地注視着未來。

高爾基的寫作方法中有一個顯著特徵。通常他都借了一位角色的嘴巴來說出作品的思想。而且，好像是個定律似的，這人總是基本人物之一。例如，『驢馬·高爾傑耶夫』裏面的驢馬在商人柯諾諾夫（Коновов）的汽船上檢舉本城的富商巨賈時，叫喊道：『這都是你們幹的好事！你們所建立的不是生活，而是監牢……，我們弄得透不過氣來，這都是因爲你們的原故』。他又補充道：『雖然我這針對着你們的真理是軟弱無力的，但它到底是真理呀！』高爾基把他的主角寫成一個失敗的、被壓倒的、但却不肯妥協、始終忠於自己的真理的人。

『阿爾達莫諾夫家事』的思想表現在奇虹·維雅洛夫（Тихон Вялов）所說的話語中。那時候革命已經爆發，它掃蕩了阿爾達莫諾夫們的整個階級，他們失去了生活的憑藉。奇虹說：『這是反對你的戰爭，彼得·伊里奇』，後來又說：『你看大局轉變成了什麼樣子。我早就說過：大家的生活太苦啦！於是產生了這個局面。他們抹殺了一切，好像用抹布抹去灰塵似的，好像掃除鏽木花似的。就是這樣，彼得·伊里奇。是的。魔鬼在鏽木頭，你却幫了他的忙。這一切是爲了什麼呢？你們犯了罪又犯罪——你們的罪過是數不清的！我一直都在觀察：怪事！什麼時候纔會結束呢？現在你們的末日終於到了。這一切都像鉛板似的鑄定了。馬車失掉了一個輪子……』

作品的思想如何具體地被顯示在小說本身裏呢？

○ 指一八六一年農奴『解放』。

當高爾基寫這部作品時，他已經體驗過偉大的生活來了。國內經歷了三次革命^①。十月社會主義革命勝利了。高爾基在小說裏所利用的材料已成陳跡，他所描述的那個階級也早歸湮滅了。因此，比起他在社會主義革命前所寫的那些有關布爾喬亞的作品來，這部小說裏面應該有些嶄新的、性質不同的東西。這些新的東西應當表現在各方面：構思、結構，以及每個形象的創作史。

小說差不多包括了俄羅斯布爾喬亞六十年間的生活。它有許許多多的人物——比高爾基從前的著作裏的人物多得多了。

高爾基文獻保管所裏保存着『阿爾達莫諾夫家裏』的兩份草稿本和一份跟後來印出的正文相符的隱清本。第二份草稿保存得不完全，裏面根本沒有頭一章，中間有很多空白；此外還有若干重覆的場面，高爾基回復到這些場面來，是爲了最後地描出他所需要的一切。第一份草稿却從頭至尾全被保存下來了，其中只有一處極小的空白，但它不致妨礙人們去瞭解它的意義。

除此以外，高爾基世界文學院的文獻保管所內還有卡納耶夫（Ф.Ф. Канаев）的一篇評述高爾基創作的論文，這是作者寄給『我們的成就』（Наши Достижения）雜誌的。這篇文章未被刊出，他就直接送給了高爾基，於是高爾基用公開信的形式給了他一個答覆。這封信涉及奇虹。維雅洛夫的地方特別多，它大大地幫助了我們去理解這個角色。

我們打算分析一下小說的基本人物——老伊里亞·阿爾達莫諾夫（Илья Артамонов-старший），他的兩個兒子彼得與尼基達、外甥阿底克塞（Алексей）、巴意馬科娃（Баймакова）、娜泰里亞（Наталья）、小伊里亞（Илья-младший）以及奇虹·維雅洛夫。

研究這些問題是一件極爲興趣的事情：我們所分析的某一人物是如何形成和成長的？他在作者經過了怎樣的探索之後纔變爲小說定稿中所刻劃出的那個樣子的？

站在我們面前的是老伊里亞·阿爾達莫諾夫。小說剛開頭他便出現了，而他一出現作者就描繪了他的肖像（一般地說，這是高爾基寫作手法的特色之一）：

『他是一個孔武有力的男子，有着一部卷曲的灰白大鬚鬚，微黑的，吉卜賽式的鬚髮像一頂厚重的帽子似的壓在頭上。他的鼻子是巨大的，兩隻藍灰色的眼睛從突出的濃眉下面做慢地張望着……。市民們發現當他垂下雙腳的時候，他那寬大的手掌竟會觸到膝部』。

① 指一九〇五年的革命，和一九一七年的二月革命和七月革命。

「這寬肩大鼻的人沿着街道大踏步行走，彷彿走的是他自己的土地；他穿着一件質地優良的藏青呢外衣，和一雙上好的軟皮長靴，兩手插在口袋裏，臂肘緊緊地貼在身旁」。

老伊里亞·阿爾達莫諾夫的第一幅畫像就是這樣。他是一個自信而踏實的人，他認為自己是生活的主人和所有者，他堅定地、主人似的沿着大地闊步前進，因為大地是屬於他的。

草稿上所繪的他的第一幅畫像完全跟這同樣，後來並無任何更改。一般地講，在高爾基，這種現象是不常見的。當以後改寫時，這部作品所有其他人物的畫像幾乎都經過很大的變更。這證明高爾基立刻就看了老伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象，所以能夠一氣呵成，無需刪修。

老伊里亞·阿爾達莫諾夫跟伊格納特·高爾傑耶夫(Игнат Гордеев)同樣具有偉大的氣魄，但他比起伊格納特來也有些差異，差異在於老伊里亞是個辦事極有計劃的人，他深深地知道他必須在世間做很多事情，決不浪費光陰；而伊格納特的氣魄却表現在宴會、勳業、蘭酒等等上面。

老伊里亞·阿爾達莫諾夫却跟伊格納特·高爾傑耶夫截然不同，他決不是這樣的。他通過自己堅韌的勞動來執著人生，同時又極其清醒，他對周圍的人們估計得異常正確，對事情的判斷也毫無差錯。他明瞭市民們不會容納他，但他無需人家喜歡他，却要人家畏懼他。『我會教人順從我，誰也不能在我身邊跳得長久。沒有他們的愛我也過得下去的』。他不溺愛親人，甚至也不溺愛自己的兒子。對『事業』的態度決定了他對人們的同情或反感。因此，他兩眼瞪着彼得，說彼得『仍舊像替主人工作似的』，並且為這件事感到由衷的悲傷。他認為尼基達是個白癡和接近上帝的人，只能留在家裏做做禱告，給大家頌罪。他把自己全部希望都寄託在阿歷克塞身上；唯一使他不安的便是後者的『貴族血統』，因為阿歷克塞是他的妹妹跟一個貴族的私生子，照老伊里亞的看法，從父親方面得來的貴族血統會妨礙阿歷克塞，使他無法規規矩矩地工作的。

老伊里亞愛烏里央娜·巴意馬科娃。他的意志極強，所以當那般無所事事的、愛說閒話的女人製造謠言、攻擊他們之間的犯罪的感情時，他簡直滿不在乎。他比烏里央娜更倔強，因之她幾乎從初次碰見他的那一天起就無條件向他屈服了。

例如，他們曾經談到烏里央娜把自己的女兒娜泰里亞嫁給阿爾達莫諾夫的儿子彼得的事。當他們談條件時，她說：『我給女兒的陪嫁錢不會超過五百盧布！』在初稿中，作者意着：老伊里亞對這一點並無反響，他說他要談的並不是這件事。他向她提議開一家旅店，因為這個行業利潤很優厚，還可以拉尼基達來當助手。烏里央娜很生氣，她不願做旅店的老闆娘，便拒絕了這一提議。最後的定稿上卻沒有這個微弱的反抗了。『我

給女兒的陪嫁錢不會超過五百盧布」。這位魁偉的農民却注視着她，自信而冷靜地反駁道：「你該多給一點！」以後就沒有任何論爭了。他這麼平心靜氣地說一句「你該多給一點！」——烏里央娜便知道她非屈服不可了。

阿爾達莫諾夫對「紳士們」、對那些不久前還是他的主子的人們的態度也很特別。他從前是拉茲基(Радзкі)公爵家的農奴，他說：「紳士們有理性，可是沒有謀生的技能，所以他們一輩子都要靠農民的糧食過活」。在初稿裏，他對那級沒有謀生技能的人們甚至還保留着一些憐憫的感情，當他創辦自己的工廠時，他向拉茲基公爵拿過錢，過後者入股。但我們在最後的定稿中却找不到這類描述，因為老伊里亞對拉茲基的這種態度不是他的性格所應有的。

在初稿上，老伊里亞·阿爾達莫諾夫給了紳士們一段非常有趣的性格描寫：「紳士們是些殘酷的人，他們對人家沒有同情心。但仍舊要記着：他們是世界上的頭等人物，有學問，懂得一切。無論商人或官吏都不能跟他們並肩媲美呢。

「商人是胆小的，老實說，法律對他也限制得太嚴了。可是你們等着瞧罷！商人總會變得勇敢起來的」。

這段議論跟老伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象很不相稱，因此高爾基後來把它刪掉了。老伊里亞已經變得很勇敢，已經理解自己的力量了。

老伊里亞·阿爾達莫諾夫身上還有一個極饒趣味的特點：他出身農家，是舊時的農奴；但定稿上完全沒有指出他跟鄉村、跟過去的聯繫，從前的草稿中倒是有一條小小的註釋：老伊里亞·阿爾達莫諾夫凝視着他所不習慣的德略莫夫(Дремов, 他創辦工廠的地方)的景色。想起了鄉村和五顏六色的阡陌，並且對於那陌生的、不習慣的新事業、新的生活方式以及新的人物略發一種不快之感。但只在初稿上纔記述了這種暫時的、瞬息即逝的猶豫。最後的定稿中已經完全沒有提到老伊里亞懷念農村的事了。

老伊里亞·阿爾達莫諾夫跟工人之間保持着友好的關係。他們看待他像看待自己的兄弟一樣，不過這位兄弟比較幸運罷了，他們把他當作年輕一代的榜樣，要他們學習他的為人。

無怪老織工鮑里斯·莫羅索夫(Борис Морозов)要借用一句諺語來表明他對老伊里亞的敬愛態度了：「成功是你的合法的妻子，而不是姘頭：姘頭玩够了就會噶掉的」。

在這個比喻裏面包含着許多意思：老伊里亞是聰明而富於事業心的，他有才幹，又極堅強，堅強得令人無法摧毀他。

但一切都有一個自然的歸宿。

老伊里亞死了，他的死在很多方面都類似伊格納特·高爾傑耶夫的死。他是個個強

果敢的人，他知道生活的目的，他既沒有體驗過心理上的動搖，也不會遭受過肉體上的病痛。他死了還跟活着同樣堅強。正像他自己所說的：「血管破裂了」。我們再來引徵一個小小的例子，說明草稿與定稿之間的差異罷。這差異表現在老伊里亞對尼基達的態度上。

老伊里亞臨終時，一位牧師來到阿爾達莫諾夫家裏。初稿上寫着：老伊里亞轉向孩子們，對彼得說道：

「彼得，你是長子，一切責任，放在你身上。聽見沒有？」

「阿廖莎^①，你該結婚了」。

「他的眼睛失了光彩，沉落到額頭底下去了。他艱苦地呼吸着，貪婪地吞着空氣。他擁抱着尼基達，說：「不要哭，親愛的。我知道你很難過。你是孤獨的。你們要愛他，聽見了嗎？……他真難得……你們走罷……走罷，尼基杜希加^②」」。

最後的定稿上也有一個跟孩子們告別的場面，但輪到尼基達的時候，老伊里亞·阿爾達莫諾夫却記不起他的名字了，於是烏里央娜提醒老伊里亞：「尼基達」。他就說：「你們要愛尼基達」。——這便是一切。

如果仔細想想老伊里亞跟他的駝背兒子中間的相互關係的全部歷史，那末你就會看出這一修正的重大意義了。

其實，老伊里亞既然是個堅強、機警、過着幸福生活的人，他為什麼還需要殘廢的尼基達——一個由於生理上的缺陷而不可能於他父親的事業有多大幫助的尼基達呢？

尼基達只是一位為全家贖罪的祈禱者。老伊里亞之所以需要他，僅僅因為他是一種表面的象徵，能夠證明他們的「事業」適合上帝的意旨而已。

在整章裏沒有一句話提及老伊里亞對尼基達的愛護。老伊里亞比較接近那繼承他的「事業」的彼得和外甥阿歷克塞：將來接辦工廠的是他們兩人，而並非尼基達。因此老伊里亞那些寵愛小兒子的話以及對他的孤苦境況的同情顯得跟老伊里亞的整個風貌有點兒不調和。在最後的定稿上，高爾基只留下關於尼基達的悲痛（他以為只有他一個人纔真正地愛父親）的一段描述，而刪除了足以證明父親生前跟尼基達的親近的一切，也刪除了那句貫澈着老伊里亞對幼子的精神狀態的理解的話：「你是孤獨的……」

老伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象，一個來自民間，但卻以合格的主人自居的人的形象，便是這樣。他身上的的一切都調和，它們構成了一個昨天纔離開民眾，此刻却變成了剝削者的俄羅斯商人的性格。

他那傲慢地四處張望的藍灰色的眼睛，茁壯有力的、寬肩的軀體，豪邁的步伐（「

① 阿廖莎（Алеша）是阿歷克塞的愛稱。

② 尼基杜希加（Нинитушка）是尼基達的愛稱。

彷彿走的是他自己的土地」），清晰地吐出每個字句和聽別人說話時的態度，——老伊里亞的整個外貌都顯示着俄羅斯布爾喬亞第一代的典型代表之本質。

幾年以後，高爾基又會論及老伊里亞·阿爾達莫諾夫之類的人物，他說，勞動人民的廣大無邊的世界產生過許許多多的天才，但他們當中有成千的人變成了有產階層文化的盲目崇拜者，增強了我們敵人階級的力量，鞏固了它的世界霸權。

在另一篇文章裏，他又根據另一理由寫道：

「工廠老闆、造船業鉅子和商賈們昨天還是毫無權利的人，目前却大膽地在生活中佔據一席之地，跟貴族階級分庭抗禮了……。農民羣衆提拔了這批人物，似乎藉此來展示那蘊藏在它（羣衆）裏面的力量與天才一般。但貴族文學却好像沒有看見，沒有感覺到這個，它不會把自由的、熱愛人生的、最現實的人——建設者，蓄財家，「主人」當作時代英雄來描寫……」（見『文學論文集』一九三五年版第一九七頁）。

在創作過程當中，老伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象幾乎沒有經過什麼刪改，如果不把上述幾個局部的、小小的更動計算在內的話。

除了肖像和一些細節有過若干修正之外，巴意馬科娃的形象也同樣沒有什麼太大的改變。烏里央娜·巴意馬科娃是個堅強、漂亮而專橫的女人，但她終於屈服在老伊里亞·阿爾達莫諾夫的影響之下，因為這人比她更堅強。她在他身上看見了自己的青春，她用真正偉大的愛去愛他。但老伊里亞·阿爾達莫諾夫却彷彿隨身帶走了她的殘餘的青春，她的全部精神與肉體力量。他死後不過一年，她的頭髮就變白了，聲音中也露出了倦意；她凋萎了，蒼老了，衰弱了，她的雙腳害了腫病。隨着老伊里亞的亡故，她也變成了生活中的多餘的人。新的一代不需要她。於是，無用的、老朽的烏里央娜·巴意馬科娃也溘然長逝了。

烏里央娜與老伊里亞走完了俄羅斯布爾喬亞的基本路程之後，便離開了人生舞臺，而讓位給第二代人，即是小說中的彼得、尼基達、阿歷克塞和娜泰里亞。

當彼得·阿爾達莫諾夫初次露面時，高爾基寫道：「老大像父親，寬闊的胸部，濃厚的眉毛，眼睛小小的，像熊眼……長子陰鬱、沉默、顯然是胆怯和害羞」。『胆怯和害羞』這幾個字是在彼得的形象被刻劃完竣後由高爾基添進最後的定稿裏去的。

市民們都不喜歡彼得，因為他們認定他是他父親老伊里亞·阿爾達莫諾夫的翻版。其實這是不對的：彼得的心理和他父親不同，因此跟周圍的人們的關係也就兩樣。彼得跟妻室、兒子、兄弟以及許多其他的人當中有着種種錯綜複雜的關係。在小說開頭處，他對妻子是溫柔而殷勤的。他謙和，甚至羞怯。舉行婚禮時，他非常不愉快。騷亂與人們相互間的赤裸裸的關係激怒了他。當老阿爾達莫諾夫和烏里央娜死後之際，他更是當

羞得不得了，還不僅是由於烏里央娜的丈夫剛剛去世不久，而且因為她跟他父親的關係被大家看清楚了。

彼得在主觀上是個正直的好人，就他的天性說，他不是掠奪者，也不能做企業家，但他的生活環境不需要他的一切崇高的、合乎人道的品質。它不需要他的美德與純潔。『事業』要求才智、伶俐和機警。彼得卻沒有這些，所以他不能成功，他和人們的關係纔會變得這麼複雜。

對於高爾基，彼得的形象是很難塑造的。在小說的創作過程中，他經過了極大的刪改。

例如，彼得對娜索里亞的態度就改變了，在初次稿裏，彼得對她要公平與溫和得多。他對阿歷克塞的輕微的嫉妒在最後的定稿中却被彰明昭著的打擊所代替了，同時，他對尼基達的忌恨也出現了。雖然阿爾達莫諾夫知道這一切是無意思的，他內心並未感到一種嫉妒或打擊人家的需要，但他還是『像一切人那樣』做着。因此，在定稿上，彼得的內心矛盾顯露得更早，他的兩重人格的問題也展開得更早。

高爾基又在這第三種稿本裏添寫了娜索里亞對尼基達的輕蔑態度，她說，彼得把尼基達當作一隻登大或密探，派他來盯著她，監視她，要他把她的一切情形報告給彼得聽。

彼得跟奇虹·維雅洛夫(初稿上是西陀爾·畢勒古陀夫〔Сидор Перегудов〕)之間的關係異常錯綜複雜。一般地說，維雅洛夫是這部作品中最難理解的一個形象。

這個人物跟其他人物中間的關係也極為複雜。

彼得認為奇虹是愚蠢的，屢次重覆地說他是個傻瓜。但彼得這麼做，不過是要證明自己對他的憎惡之正當，不過是要使他的行為與議論不致妨礙自己的生活罷了。奇虹的談話激怒了彼得，彼得甚至想把他調到別的地方去，然而一直到小說收場時，他都無法擺脫他。在奇虹從吊頸索上救出尼基達(尼基達戀愛娜索里亞而不可得，便企圖用自殺來結束生命)之後，尤其是在彼得殺害了小孩尼可諾夫(Никонов)之後，彼得對奇虹的仇恨和畏懼就更益增長了。

但最有意思的是彼得跟他的兒子小伊里亞(Илья)的相互關係。

彼得熱愛兒子，恰如伊格納特·高爾傑耶夫之愛福馬一般。他也和伊格納特·高爾傑耶夫同樣渴望兒子回家。小伊里亞的生活環境和他的出世情形都極像『福馬·高爾傑耶夫』裏面所描述的。他很快就長大成人了。可是，儘管父親熱愛着兒子，他們中間還是隔着一堵高牆，互不瞭解。

在兩份草稿上，高爾基費了極大的篇幅來記述這一方面。當小伊里亞到城裏去唸書時，彼得感到非常煩悶和寂寞。他看到自己四周的生活，看到工廠和周圍的一切之際，

他覺得，只要能見兒子一面，這一切都願放棄。但他們用互顯的關係却違反了彼得的願望。

關於他們當中的關係的敘述，在小說的草稿與最後的正文之間也大有出入。

例如，草稿上有過這麼一個插曲：小伊里亞走向布爾什維克們，但小說錯是時他却回家來了。他與父親大吵了一場，結果彼得再度把他趕了出去。小伊里亞離開時跟回來時一樣，穿着一套舊的、破爛不堪的外衣，戴一頂揉皺了的無邊帽子，總之是一付可憐相。最後的定稿上卻沒有這一切：小伊里亞不肯回到父親身邊，他跟彼得在瓦達拉克夏（Ватаракша）河畔爭論了一次以後，兩人再也沒有當面衝突過了。高爾基刪除了父子之間後來的一場衝突，因為它不會給小說的藝術結構帶來什麼新的東西，沒有它，人家也會明白他們的生活道路是最終地分開了，他們的路線永遠不能一致了。代替彼得跟兒子見面的這個最後的大場面，高爾基只添進了這麼一段：革命開始時，奇虹對彼得說，如果沒有小伊里亞的幫忙，革命軍是決不肯讓彼得留在家裏的，僅僅由於跟兒子的血親關係，他們纔讓他留在這兒，保全了他的性命。

彼得·阿爾達莫諾夫不愛小兒子，認為他是無用的，愚昧的。聽則彼得的事業心使他略微沖淡了對長子的眷念，但這只是暫時的現象，因為他把自己整個心靈和全部情感都獻給了小伊里亞。

彼得的精神狀態跟他的胞弟和表弟截然不同，儘管他們是屬於同一世代的人。

彼得的內心很矛盾。他是兩個人的綜合體：

「好像另一個彼得·阿爾達莫諾夫誕生了，他同第一個生活在一起，跟在他背後走。他覺得這個化身成長着，變成可以觸摸似的，妨礙真正的彼得·阿爾達莫諾夫去做那應該和必須做的一切。這第二個人巧妙地利用清涼街隅的風一般突然襲來的沉思的瞬間，向他附耳細語一些令人氣惱的、惡毒的念頭：

「『你像牛馬一樣的工作，是爲了什麼呢？你一輩子不愁溫飽，該讓兒子來工作了。由於愛兒子，你殺死了一個男孩。你愛上一個女人，開始了荒唐的生活』。

「這種念頭溜過之後，他的生活就往往變得更黯淡，更無聊了』。

於是彼得初次認識到：除了關懷工廠的他所隸屬的那種外在的生活之外，還有另一種生活，即內心的生活。也許，在這種生活裏纔能表現他的真正的天賦，不瞭解它，他就不能過他所必須過的生活。

彼得是那一類型的人物之一，早在一九〇八年時，高爾基便在『個性的毀壞』（«Разрушение личности»）一文中論述過他們了：

「……這兒的每個人都有着某些微末的特長，每個人都把自己當作十全十美的、不可多得的人物，並且認爲自己的精神上的醜惡與孤獨寧即是一種美和力量，——每個人

都拼命強調自己，使自己跟別人有所區別。

「……這個階層的內部進行着一種普遍併吞的混亂過程：人們互相仇視，在爭權奪利的可怕的鬥爭中，每個列兵都單獨地作戰，時時刻刻提心吊胆，唯恐站在他旁邊的人會來扼住他的喉管」（見『一九〇五年至一九一六年論文集』第二十五面）。

前面還有一段：

「但資本主義組織必須束縛個性，使他的個人主義傾向服從自己的目標，壓制他的獨創精神，助長個人心理上的被動性」（見同書第二十四面）。

彼得的情形正是這樣。他變成了工廠的奴隸，他身上的優良的、健全的因素全被工廠毀壞了。他在十字街頭度過了的一生。

他的行為的矛盾性，他跟他所衷心寵愛的兒子的決裂，他的酗酒與荒淫（雖然他對波波娃（Попова）的愛是非常純潔的），以及他對奇虹（奇虹是他的良心，是他的內心矛盾與無恥勾當的沉默的見證人）的憎恨，——這一切的根源全在於此。

當俄羅斯布爾喬亞的沒落還處在隱蔽的狀態之中，但確實已經開始沒落的時期，它的第二代的典型代表彼得的基本特徵，便是這樣。

在創作過程當中，這個形象有過一些改動，這一切修改的目的，是使他跟人們的關係更單純化，使他的基本生活路綫更顯得明朗。

比起最後的定稿來，早先的兩種稿本裏的心理描寫要略略多些，關於尼可諾夫被害和彼得的體驗都記述得更詳盡。

娜泰里亞的形象和這部作品中的一般婦女形象都極少刪改，高爾基顯然是從開頭起就很瞭解她們了。

娜泰里亞是個普通的、內心平凡而外貌標緻的女性，她用庸俗的態度去看待人生，出嫁之後很快就墮落下來，變成一個標準的主婦了，她稍微懂得一點工廠裏的事情，但也僅僅是稍微懂得一點而已。

假如拿她跟高爾基其他作品裏的女主角比較一下，我們首先就會想起柳波芙·瑪雅金娜（Любовь Маякина）來。娜泰里亞——這是未來的柳波芙。她甚至連模糊的追求也沒有，而這種追求却是瑪雅金娜的特色。她的純潔和德行是不必要的。生活所要求的是另一些品質。娜泰里亞變得很懦弱，對一切都感到畏懼，像「一隻沒有翅膀的蒼蠅」似的苟延殘喘着。她只會妨礙彼得，使他生氣。彼得常常想：娜泰里亞簡直是一部阻撓他的生活和壓制他的機器。

就彼得對娜泰里亞的態度而言，草稿與定稿之間有一個重要的差異：當彼得·阿爾達莫諾夫在市場上喝了酒回到自己家裏時，他受到妻子的溫柔的愛撫，看見她那平靜的、滿足的神情，很是快慰，在這最初幾分鐘內，他甚至覺得自己虧待了妻子，在這兒，

在家裏，纔有真正的安靜。

後來的定稿上却沒有這一段。高爾基把娜泰里亞和彼得寫成兩個不可調和的人，他們雖然任在同一個屋頂底下，過着同樣的生活，但骨子裏却是互相仇視的。作家所以要寫出他們家庭的不和，其目的是強調這個時期的布爾喬亞生活的黯淡。

阿歷克塞又是怎樣一個人呢？他是「頭髮卷曲，臉色紅潤，皮膚白皙的美男子，眼睛愉快地往前正視着」。

這便是他的外貌，高爾基就這樣把他引進『阿爾達莫諾夫家事』裏來了。

起初他討厭家事，跟海下人吵架，容易動氣，沒有耐心，總想離開工廠，但不久他就生活和生產工作中發現了他所需要的東西。最初他請求舅父放他走，說他受不了（在初稿中他只是請求放他走，在定稿上他却請求讓他去從軍），他對於自己周圍的現實異常厭惡，後來這一切都緩和下來了。經過舅父堅決拒絕之後，他就不再反對了，他把老伊里亞的這句話當作真理：『你會成爲一個偉人的——蠢罷？』老伊里亞過世以後，當阿歷克塞變成了工廠的全權股東時，他簡直拚命地攫取利潤、財物、和貴族的日用品。他開始穿着得時髦而高貴。他把自己的家庭佈置得像大都市的工業家的公館一樣。他的整個外貌與生活方式跟彼得的尖銳地對照着。阿歷克塞已經是個西歐式的商人了。

幾種基本上關於阿歷克塞和彼得的關係的記述有一個重要的差異：照初稿看，彼得是跟阿歷克塞一道在市集上飲酒作樂的，阿歷克塞和彼得同樣舉杯縱飲，毫無節制。換言之，在初稿裏，高爾基抹殺了這兩位表兄弟之間的區別，企圖證明他們原是一丘之貉。往後高爾基却取消了這種一視同仁的寫法。於是兩人的飲酒就大不相同了：阿歷克塞飲酒時是極有節制，有打算，很慎重的，他時時刻刻想到自己與旁人，並未完全沉浸在酒宴之中，如彼彼得那樣。

我們可以舉出幾個小小的例子，來說明高爾基在阿歷克塞的形象身上所作的一些不太緊要的修改：在初稿裏，作者寫着，阿歷克塞和他的妻子奧麗加（Ольга）的孩子們都穿得極壞，但却經常快快樂樂，真正地愛自己的媽媽，絲毫也不怕父母。第二種稿本上却說：阿歷克塞的兒子們多半天折，只留下一個米郎（Мирон），這米郎是小伊里亞的同庚，一個瘦骨嶙嶙的，大膽的男孩，他像小伊里亞一樣，既不怕父親，也不怕母親。在最後的定稿上，高爾基却使得米郎比小伊里亞年長三歲。有趣的是，定稿裏的孩子數目也縮減了，而且他們跟作品中的一般人物的數量似的，日益減少。高爾基認爲他的意思既已表達得十分明白，所以就將多餘的人物刪掉了。

至於尼基達呢，他顯然是介乎彼得與阿歷克塞之間的一個新的、異常特別的混合體。

高爾基把尼基達引進小說之際，給他描繪的第一幅畫像是這樣的：「尼基達有着一對少女似的，藍得像他的襯衫一般的大眼睛」。他每天晚上給父親和兄弟們唱聖徒列傳，照料花園裏的花木。總之，這是一個夢想着美德與功績的人物形象。在初稿中，他的夢想被描述得尤其富於抒情意味，尤其詳盡。之後高爾基却略微刪除了。作者在這人的外貌及精神面貌方面所強調的主要一點，便是他對人們的漠不關心。在故事的發展當中，這「漠不關心」被強調了好幾次，因為他對「事業」——工廠毫無興趣可言。

不幸的，殘廢的騾子尼基達愛上了自己的嫂嫂，感到絕望，企圖用自殺（上吊）來結束他的生命。

奇虹從吊索上把他救了出來。此後他就決心去進修道院。他在修道院裏變成了一個正直的人。人們跑去拜訪他，請他指導他們如何生活。他果然指示了他們。

尼基達又為全家祈禱，贖罪，這樣似乎就算完成了父親向他指出的人生的使命，——尼基達變成一位安慰者了。

這個形象的悲劇意義也就包含在他的安慰者的性格裏面，包含在他的傳道師的性格裏面。

尼基達本人並不相信自己安慰人家的話，也不相信他所做的一切。抑有進者，照初稿的正文看起來，當彼得酒之後去探望他的時候，他們曾經長談過一次，從這談話中可以看出，尼基達其實是個真正的、十足的無神論者，他幾乎歇斯特里叫道：他早已不相信上帝了，因此他不願談這方面的問題。人們向他尋求真理與慰藉，他使用一些奧妙的話語去安慰他們，雖然無論是尼基達自己或他的聽眾都不瞭解這些話的意義。

如果考察一下這個形象的心理狀態，那末我們首先就會想起小說最初的計劃，即是高爾基在一九〇〇年告訴過托爾斯泰的那個計劃。尼基達變成了背誦者、不相信上帝的人，他自己也覺得他的說教是虛偽的，與真理不合的。

他對彼得說：「他們跑來請求說：請開導開導罷！可是我知道些什麼？能開導些什麼？我又不是聖人。住持為我吹噓。我自己什麼也不知道，彷彿一個被不公正地判了罪的人。他們判定道：你要開導人！但他們憑什麼要這樣判定？」接着又說：「怎樣去安慰他們？我說，忍耐罷。可是我看出大家全厭惡忍耐。我說，懷着希望罷。然而有什麼好希望的？我就不信上帝。人們已經不用上帝來安慰自己了」。往後他更指出：「這是奇虹奪去了我的上帝」。最後的定稿上雖然沒有錄其奇虹，也沒有一句話提到尼基達不信上帝，但那意思還是一樣：人們不能用上帝來安慰自己。

讓我們想想托爾斯泰各種作品中的插曲罷：普拉東·卡拉達耶夫跟彼換爾·別索霍夫^①談話時對自己的天真的信仰深信不疑；阿基姆^②勸兒子懺悔自己的一切罪過。當尼

① 普拉東·卡拉達耶夫(Платон Каратаев)是「戰爭與和平」裏的農民，彼換爾·別索霍

基達犯了大罪而請求人們原諒時，阿基姆快活極了。做父親的相信其餘一切都不關緊要，他叫道『上帝會寬恕你的……上帝……上帝會有的！』高爾基筆下的尼基達的話却證明了他的無神論，這些話對托爾斯泰的思想是一種多麼有力的反駁啊！

托爾斯泰希望在尼基達·阿爾達莫諾夫身上看出阿基姆的姿影來，因為尼基達跟托翁比較接近。

但在尼基達（彼得也一樣）的形象身上却表現了托爾斯泰與高爾基的世界觀和創作方法的差異。無產階級作家高爾基所想出而又為托爾斯泰如此喜愛的一切竟會掉轉來反對托氏，乃是由於兩位作家對同一生活現象的看法迥然異趣的原故。

看門人奇虹·維維洛夫在小說裏佔着一席十分特別的地位，這個形象的外表經過一些修改（他的畫像變了），但精神狀態依然如故。尼基達跟奇虹之間的關係非常有過。一般地說，小說裏所有的人物都跟他保持着一种異常複雜的關係。奇虹說他喜歡尼基達的父親的力量，美和對生活的信心，而喜歡尼基達的心靈。而尼基達『對於這個觀看高聳的農民的混雜着恐懼的好奇心，是日益增長了，尤其是在奇虹訴說過他的苦難之後』。

奇虹跟尼基達交談次數之多，遠在其餘的人們之上。他比別人更常去修道院探望他。彼得去看尼基達是出於一種責任心，奇虹去他那兒聊天，則是因為他們對現實的見解有了共同之點。尼基塔和奇虹一樣，讚賞父親生前的力量，他愛老伊里亞，愛他對事業的現實主義態度，愛他在生活中的堅定的步調，而這種步調正是尼基達和奇虹所沒有的。尼基達跟彼得相反，他屢次三番肯定說：奇虹決不是什麼傻瓜。

奇虹也許是一個最複雜、最難瞭解的形象；小說中的許多人物在談到奇虹時，常說他是無法理解的人。他還年輕，精力也很充沛，但他却不肯去幹，一個好差事，只願做看門人；這是很費解的。他有天生的非凡才智，然而當老伊里亞想昇他做監工時，他竟謝絕了，他說他不善於指揮人們。

奇虹又拒絕了後來彼得給他介紹的任何職位。他雜草索居，從旁觀察看所發生的事件和人們，他機器似的機械地為別人做事。他的這個特性甚至激怒了彼得。

很多人都和彼得同樣，認為奇虹是傻瓜，但他們這樣想，只是為了比較容易理解他，忘掉他，不注意他的言行。他們得出這個結論的另一原因，就是奇虹常跟傻子安東魯希卡（Антонушка）絮談，要求他闡明一些難懂的話語的意義，例如『庫亞瑪斯（Куямас）。基督復活，馬車失掉了一個輪子』。但跟傻子安東魯希卡的接近只是純表

夫（Пьер Безухов）為同書中的貴族。

◎ 阿基姆（Аким）是一個敬畏上帝的農民，尼基達（Никита）是他的兒子，一位青年工人，兩人均係托爾斯泰的劇本『黑暗之勢力』（«Власть тьмы»）中的角色。

面的，高爾基之所以需要它，爲的是使主題的中心得到更充分的闡明，而這中心則是從優子的「馬車失掉了一個輪子」一語（它是阿爾達莫諾夫家的生活的象徵，整個布爾喬亞必然滅亡的象徵）發展出來的。

彼得與奇虹之間的關係最爲錯綜複雜。奇虹在讀者心裏造成一種印象，令人覺得他好像是跟在彼得背後的一個陰影。作爲優子安東魯希卡和奇人尼基達的朋友的他，常常探聽彼得的意見，然後一字不改地把它傳揚出去。這侮辱了彼得，貶低了他。有好幾次，奇虹恰好在彼得心情最緊張的時候出現了。他從吊索上救出了尼基達，揭發了人家的隱私，看出了籠罩在阿爾達莫諾夫一家頭上的陰影。彼得剛兩害死男孩尼可諾夫，他就立刻出現在浴室的門口，雖然他裝出什麼也不懂的樣子，彼得却感覺到他已经曉得兇手是誰，因此非常怕他，並且確信他所知道的比他所說的要多得多。在這些插曲裏，作爲阿爾達莫諾夫家生活之沉默的見證人的奇虹的作用，是被特別有力地強調了。彼得認爲來自奇虹方面的危險正在與日俱增，所以屢次企圖擺脫他。最後終於把他揮出去了，但不久兩人又碰頭了：奇虹仍然留在阿歷克塞那兒工作，後者覺得他是個最忠實的僕人，要攆走他是不可能的。

研究一下作者如何刻劃奇虹的性格，是很有趣味的事。

高爾基不止一次地強調奇虹的「高聳的額骨上的石頭似的平靜」，「奇怪而神秘的」眼睛，在許多場合還添上一句形容語：「閃爍的」眼睛：「他只是用那鳥一樣的閃爍的眼睛固執地盯着人，似乎在吸取別人的思想，之後突然說出他所不該知道的事情」。高爾基之所以需要諸如此類的性格描寫，其目的是在於：一方面表現奇虹對人們缺乏好奇心，另一方面顯示他的觀察人和理解人的能力。

高爾基又再三強調：奇虹這人跟他的整個風貌同樣討厭。『這討厭的人奇虹，維雅洛夫令他（彼得）苦惱』。或者：『微風……吹動着他那討厭的頭上的髮絲』。作者屢次形容他的步伐『雖不迅速，却還趕得上』。在另一個地方又說：『奇虹講起話來神態很安詳，動作也緩慢』。他的談吐慢吞吞的：『奇虹的話語懶洋洋地流瀉着』。這種外貌描繪跟這人的整個內在性質完全相符。這樣就創造了一個人物形象，他於阿爾達莫諾夫家的『事業』毫無關涉，而是資本家階級的興旺與沒落的見證人。無怪奇虹在確定『事業』在人的生活中的作用時，說道：『事業之於人是一道欄干：我們走過一個深淵的邊上時必須扶住它』。對於彼得、阿歷克塞，以及年輕一代如米郎、亞科夫（Яков）、龍金諾夫（Лонгинов），都是如此。但欄干禁不住垮了，而阿爾達莫諾夫一家的歷史也跟它一道垮了，掉到深淵裏去了。

高爾基文獻保管所裏保存着高爾基的一封信（我們在前面已經提過），他用這封信來答覆卡納耶夫同志論高爾基創作的文章。關於奇虹·維雅洛夫，他寫道：『卡納耶夫沒

有注意「阿爾達莫諾夫家事」中的奇虹。維雅洛夫——一個農民，他不曾接受都市文化，在任何條件下都始終是個農民」。當然，小說裏所描寫的形象要比這個定義更廣泛。

奇虹的傳記極感興趣；高爾基只在第三種稿本裏纔詳盡地寫了這傳記，頭兩種稿本都沒有它，因為作者顯然不明白該把他歸入那一類型。烏里央娜·巴意馬科娃問過奇虹：他跟誰住在一起？他有些什麼親人？原來他的父親在一次奪取馬鈴薯的暴動中吃了苦頭，兄弟被殺害了。『誰殺害了他？』——『人們殺害了他』。這兒包含着一個隱約的暗示：阿爾達莫諾夫參與過這屠殺。另一位兄弟也被害了。巴意馬科娃問道：『為什麼你不跟自己人同住？』因為他家裏的人全死光了。他所有的親人都跟暴動、起義、革命份子有着某種聯繫。奇虹需要探究：到底是一種什麼力量使布爾喬亞世界變得如此強大？他失去了一切親人，孤單地獨自過活，極力想明瞭人生的意義，習慣地為別人做事，異常正直，但對事業沒有愛，也並不感到勞動的樂趣。他的主要作用便是觀察和批判。他在『事業』的創辦者老伊里亞身上發現了生活真理，但這真理却被老伊里亞的孩子們毀壞了。奇虹是彼得的良心，他理解他的靈魂之最細微的波動，同時又使尼基達失掉了對上帝的信仰。他跟他們的生活方式與心理狀態截然不同，也不接受資本主義思想，真正和他接近的只有一個小伊里亞。小伊里亞能成爲一位推翻自己父親的世界的人物，多半要歸功於奇虹的影響。

就內心說，就心理與思想方面說，奇虹的形象並未經過任何修改，假如不把後來增補的那一段傳記計算在內的話。反之，他的外貌却是修改過的。每當高爾基在正文中刻劃奇虹的肖像時，他總要加以更動。然而這些變動並非另闢爐灶，因為這人的總的風貌一開始就很清楚了。

在後面附錄的『阿爾達莫諾夫家事』正文變動表裏，我們將要舉出一些實例來表明奇虹的畫像之變化，這兒只消指出一個細節就行了：奇虹跟所有其他的人物不同，他是個靜止的形象。他的內心是不發展的，停滯的。以外表而言，這一特點則表現在他被寫成一位沒有年齡的人物這件事上。

當你初次讀這部小說，向自己提出『奇虹有多大年紀？』的問題時，你準會弄得莫名其妙。你也許要得出結論，說奇虹大概是彼得的同庚。但彼得若老了，變陰鬱了，外貌也大天地改變了；尼基達也變了，他那少女似的藍眼睛黯然無光，腦頂光禿，像一隻討厭的蜘蛛；美男子阿歷克塞也幾經滄桑，變成一個機警好動的老頭子了。年輕的一代也已長大成人。只有奇虹却始終如故。

在小說結尾處，奇虹對彼得提出了控告阿爾達莫諾夫全家的冗長的公訴狀，列舉了他們爲鞏固惡名昭著的『事業』而犯下的種種罪孽，老伊里亞曾經體驗過創造這『事業』的喜悅，彼得則領會了它的辛酸，彼得的兒子小伊里亞却乾脆拋棄了它。

維雅洛夫說：『這是反對你的戰爭，彼得·伊里奇……這是最後一次戰爭，人們再也不願打仗了』。

小伊里亞跟那做發動戰爭、反對阿爾達莫諾夫家整個生活體系的人們站在一起，這個形象是從福馬·高爾傑耶夫那兒一脈相承下來的。在創作過程中，小伊里亞·阿爾達莫諾夫的形象經過了一些修改。當他完全是個小孩，當他只有五歲的時候，人家問他將來要做個什麼人，他回答道：『做工廠老闆』。

顯然地，最初高爾基是打算像處理福馬·高爾傑耶夫一樣來處理小伊里亞的，但後來又改變了主意，使他立刻就變成了家庭中的突出人物。

小伊里亞剛一接觸生活，便變成了祖父與父親的『事業』的敵人。他的發展過程乃是那關於資本家階級中的『白烏鴉』的一般原則之最好說明，高爾基評論這批人物道：

『但必須知道：就是在布爾喬亞中間也間或會出現一些「白烏鴉」的；比起一般布爾喬亞思想家來，這批人對階級社會裏的醜惡事實的觀察要敏銳而深刻得多了……』

高爾基在他的許多作品中廣泛地利用過的老式對照手法，也濫用到這兒來了。小伊里亞跟他一切前輩及平輩都鮮明地對照着。

事實上，布爾喬亞的第三代如米郎·亞科夫、葉蘭娜（Елена）、泰靜雅娜（Татьяна）、龍金諾夫以及布爾喬亞家的食客，知識份子郭里慈魏托夫（Горичевтов），究竟是些什麼人呢？

阿歷克塞的兒子米郎比他的父親更歐化得厲害，他由於農業國家中居然會有一個工人政黨，尤其由於資本家的兒子小伊里亞·阿爾達莫諾夫竟會參加這個政黨的隊伍，而深深地感覺不安。

米郎甚至還遠不如他的父親。照初稿看，他父親還想學習薩瓦·莫羅索夫（Савва Морозов）^①，而貪婪的利己主義者的米郎則根本沒有這樣的想法，他事實上已經成為工廠的唯一主人了。他夢想做國會議員和部長，爲了這，他特意跟工人們賭錢，企圖（借了亞科夫的話來說）用胡蘿蔔去誘惑這羣狼，把它們吸引到自己方面來。肥胖的、面團團的亞科夫在智慧方面很像他的母親，而跟父親不同，對『事業』也不感興趣，他被人從車子上拋出去，死掉了，他的死是阿爾達莫諾夫家族及全部『事業』將死的象徵。

泰靜雅娜的丈夫龍金諾夫跟大家迥然異趣，他是從外面來的人，他彷彿嘲笑那些把整個生命都獻給工廠建設的阿爾達莫諾夫們似的，立刻就變成了『事業』中有資望的人物，然而他是空虛薄弱的。他也是個墮落者。

最初伊里亞竭力袒護郭里慈魏托夫，其實後者只是布爾喬亞的典型食客，一個遊地

^① 薩瓦·莫羅索夫是俄國新實業家之一，愛好藝術，曾捐出大量金錢去幫助革命運動。

地的布爾喬亞知識份子，他喜歡嘩嘩亂喊，任性，雖然也愛談論俄羅斯發展道路的特殊性。郭里慈魏托夫繼承着『驢馬·高爾傑耶夫』裏的飛若夫（Ежов）的路綫，後來更轉化成『克里姆·薩姆金的一生』中的德羅諾夫（Дронов）的形象。

假如把邊瓜葉爾鄰和不幸的、壞意義上的被解放了的泰靜雅娜也包括在內的話，那末，所有這些形形色色的人物便代表着布爾喬亞的第三，亦即日趨沒落的一代，『阿爾達莫諾夫家事』完成之後幾年，高爾基在致費定（К.А. Федин）的信上會對這一代人物有所論列：

『……正跟美國的情形一樣，我們的商人階級的第三代也產生過許許多多糊塗的、墮落的人，原因就在於他們只顧急切地追求利潤，而生物學意義上的精力却萎萎下來了。你瞧，莫斯科的紡織工人、伏爾加沿岸的林業家和船主們都神速地致富了。每個人面前都確實擺着一個問題：我可以爲所欲爲麼？然後他們「戰戰兢兢地考驗了上帝的仁慈」，讓自己爲所欲爲了』（原信現由高爾基文獻保管所珍藏）。

小伊里亞·阿爾達莫諾夫跟他們恰恰針鋒相對着；作者很少描述他，他在後台活動的時間比在前台要多得多，但這並不妨礙他扮演異常重要的角色。高爾基刪掉了小說結尾處小伊里亞回到父親身邊的那個場面，他似乎想證明：即使沒有這一場面，小伊里亞也仍然不失爲小說的故事及主題中的最主要的中心。在這種場合，高爾基雖然使小伊里亞的形象失去一次具體充實的機曾，却絕對不會取消他的意義。

結果，出現在小說最後定稿上的故事結構和形象構成，便是這樣。高爾基用來創造這部作品的基本方法，便是這樣。

但一部作品的歷史即是它的語言的歷史。『阿爾達莫諾夫家事』的寫作跟『契爾卡希』（«Чиркаш»）、『母親』或『驢馬·高爾傑耶夫』大異其趣。假若說，這些作品的語言修改都屬於同一類型的話，那末，『阿爾達莫諾夫家事』的語言修改却具有完全兩樣的性質了。高爾基初期作品的語言修改乃是他的創作發展中的一般傾向之特殊表現，乃是變了質的浪漫主義的特殊指標，浪漫主義的接近和轉變如現實主義的特殊指標。但在創作『阿爾達莫諾夫家事』的時期，這一過程早已結束了。當高爾基刪改『阿爾達莫諾夫家事』的語言之際，他所注意的主要是詞句的琢磨，使它更精確，涵義更詳盡。這就是對照與譬喻的變更形容詞的補充。他在探求最確切的文學語言來傳達自己的思想。在下列的表格裏，我們將從兩種稿本中舉出一些實例來說明這類修改；只有碰到最重要的修改時，我們謹從三種稿本中學例來加以說明。

『阿爾達莫諾夫家事』正文變動表

一 屬於意義之改變與精確化的

初稿

你們不像鄉下人，你們全會讀書識字。

公爵不喜歡那些不會讀書識字的人。他要派他們去當兵的。

於是，在彼得看來，一個偉大的值得終生紀念的日子到來了。

阿爾達莫諾夫一家住在那兒，不跟任何人交往。一個肥胖的老太婆替他們料理家務，她全身穿著黑衣服，頭上纏一塊黑頭巾，頭巾的尖端翹起來，好像獸角。她說的話不易瞭解，而且說得很少；要向她探聽阿爾達莫諾夫家的事務決不可能。

……樹葉發出的嘆息幾乎令人聽不見。

陰影掠過河面。

我也不懂，當他們談起靈魂時，為什麼會把它當作一種離人而立的東西，好像它是什麼時候被人拋棄的孤兒似的。

這些窗子給板房添上一種類似監牢的形狀，工人都叫它做『馬房』。

定稿

你們不像鄉下人。

我們是貴族的用人。這就使得我們自己也有點兒像貴族了。

於是，在彼得看來，一個偉大而艱苦的日子到來了。

阿爾達莫諾夫一家住在那兒，不跟任何人交往。一個肥胖的老太婆替他們料理家務，她全身穿著黑衣服，頭上纏一塊黑頭巾，頭巾的尖端翹起來，好像獸角。她說的一種不連貫的語言，說得很少，也不易瞭解，彷彿她並非俄羅斯人似的，要向她探聽阿爾達莫諾夫家的事務決不可能。

……樹葉發出響亮而柔和的響聲。

陰影撫摩河面。

我也不懂，為什麼他們會把靈魂跟人體分開來談論，彷彿它是被人收容的孤兒一般。

這些窗子給板房添上一種類似馬廄的形狀，工人都叫它做『馬房』。

他似乎沒有注意到：伊里亞什麼時候竟變成一個理解一切，對一切都能發表自己的意見的人了。

兒子們恭敬而親切地請過安，這纔坐下了。

這種念頭閃過之後，他的生活就往往變得
更艱澀，更無聊了。

『可是你愛過些什麼人呢？』阿爾達莫諾夫朝他的耳朵喊道，因為這織工是個聾子。

『愛兩個老婆，還有些別的女人。你瞧：我有七個兒子，兩個女兒，十八個孫子，三個曾孫，——他們都在你這兒討生活，此刻全坐在那邊……』

『……你是主人，你愛事業，事業也愛你。你不會欺侮人。你是我們樹上的一枝。好好幹罷。用全副精力好好幹罷』。

『對啦』，彼得撫摸着下巴，說道，『對啦』。他沉思片刻，重又望着窗口，問道：

『你看見過尼基達麼？他在親鳥呢？』

『哎呀！我出去的時候就只穿這腰一件襯衫』。

『那他準看見你了，他又不是瞎子』，彼得打趣地說，但同時又若有所思地補充道：『那時候他已經睡了。你覺得他可愛麼？』

他似乎沒有注意到：伊里亞什麼時候竟變成一個成人了。

兒子們彬彬有禮地請過安，這纔坐下了。

這種念頭滑過之後，他的生活就往往變得
更艱澀，更無聊了。

『可是你愛過些什麼人呢？』阿爾達莫諾夫朝他的耳朵喊道，因為這織工是個聾子。

『愛兩個老婆，還有些別的女人。你瞧：我有七個兒子，兩個女兒，十九個孫子，五個曾孫，——就是我機用來的一點點成績！他們都在你這兒討生活，此刻全坐在那邊……』

『……你是主人，你愛事業，事業也愛你。你不會欺侮人。你是我們樹上的一枝。好好幹罷。成功是你的合法的妻子，而不是姘頭：姘頭玩够了就會跑掉的。用全副精力好好幹罷』。

『對啦』，彼得拉了拉自己的耳朵，說道：『對啦』。他冷笑一瞬，揉搓着深紅色的下巴，嘆息了：

『那俄瓜巴爾斯卡雅（Барская）顯然說得很對：不要相信女人的叫喊，也不要相信她的眼淚』。

隨後他又緩緩地發問：

『你看見過尼基達麼？』

『是的』，妻子立刻回答，『這樣可愛的人真是少見呢』。

『沒有』。

『怎麼沒有？他在花園裏捉鳥呀』。

『哎呀！』姆泰里頭驚訝地叫道，『我出去的時候就只穿着這麼一件襯衫！』

『那末你看……』

『他什麼時候睡覺的？』

彼得正在穿靴，喉嚨裏大聲打了一個隔，

妻子斜視着他，冷笑著說：

『雖然是駝子，却很可愛，比阿歷萊克更可愛些……』

丈夫的喉嚨裏又打了一個隔，但聲音輕了些。

(初稿)他的房子早已需要澈底修理，可是不去管它。他的孩子們穿得很壞，赤了腳跑來跑去，整齊生精，但有趣而活潑，有着真正的、童稚的純潔，對父親毫無畏懼，然而似乎又特別地、快活地愛着他和母親。

(二稿)房子早已需要澈底修理，可是他不去管它……

孩子們生下來就很孱弱，不到五歲便死掉了。僅存的一個叫馬米耶，是伊里亞的同年，他是個活潑的、瘦骨嶙峋的男孩，他跟伊里斯一樣，既不怕父親，也不怕母親。

(定稿)巴意馬科娃的房子早就需要澈底修理，可是阿歷克塞不去管它。

孩子們生下來就很孱弱，不到五歲便死掉了，僅存的一個叫做米耶，是個不討人歡喜的、瘦骨嶙峋的男孩。比伊里亞大三歲。

二 人物畫像

小伊里亞的畫像

初稿

現在這位勇士已九歲了。他的身體高大

定稿

現在這位小勇士已九歲了，他的身體高

而體壯，一對深藍的大眼睛在他那有着一層扁鼻子的臉孔上嚴肅地閃爍着，——阿歷克塞的母親（老公爵夫人拉契斯卡羅的轉女）和尼基達的眼睛也都是這樣的。伊里頭從五歲起就成爲全家最重要的人物了。那時候他還沒有發育完全，但是長得很胖，前額寬大，他像煞有介事地發起頭顱，挺起肚子，摹仿着父親的步態，在庭院或廐房裏走來走去。

『你是什麼人？』

『工廠老頭』。

他被大家嬌縱，無論誰的氣也不肯聽從，獨立自主地生活着，他那特別的、倔強的性格是顯露出來了。

奇虹。維雅洛夫的畫像

尼基達特別注意工人奇虹。維雅洛夫的面貌，這人額骨高聳，滿臉是彎曲的淡棕色毫毛和紅斑點，恰如被火燒過似的。他有着一對初初看去沒有什麼顏色的、奇怪地閃爍着的眼睛，它們奇特地震動着，但眸子雖在閃光，睫毛却始終一動也不動。薄薄的嘴唇也是一動不動地緊閉着，他那小小嘴則似乎被彎曲的鬍鬚遮蔽了，他的耳朵不合適地貼在頭蓋骨上。他將胸部靠在窗台上面，當別的觀衆想推開他的時候，他不叫喚，也不咒罵，只是默默地用肩與肘的輕微的動作去抵抗他們。他的頸類隱藏在兩隻突出的、圓潤的肩膀中間，這位工人的腦袋就像直接從胸口生長出來的一般。這人酷似草叢中的毒良的強盜，尼基達在他那醜陋的臉上發現了一些有吸引力的東西。

大而體壯，一對深藍的大眼睛在他那有着一層扁鼻子的臉孔上嚴肅地閃爍着，——阿歷克塞的母親和尼基達的眼睛也都是這樣的。過了一年，又生了一個兒子，亞科夫；但那前額寬大的伊里頭從五歲起就已成爲全家最重要的人物了。他被大家嬌縱，無論誰的話也不肯聽從，獨立自主地生活着，並以驚人的鎮靜，闖了他危險的，令人不快的禍事。

尼基達特別注意工人奇虹。維雅洛夫的面貌，這人額骨高聳，滿臉是淡棕色的毫毛和紅斑點，他那對初初看去沒有什麼顏色的眼睛奇怪地閃爍和震動着，但眸子雖在閃光，睫毛却一動也不動。薄薄的嘴唇也是一動不動地緊閉着，一張小嘴則幾乎被彎曲的鬍鬚遮蔽了。他的耳朵不合適地貼在頭蓋骨上。這人將胸部靠在窗台上面，當人們想推開他的時候，他不叫喚，也不咒罵，只是默默地用肩與肘的輕微的動作去抵抗他們。他的頸類隱藏在圓潤的肩膀裏，腦袋彷彿是直接從胸口長出來似的，他好像是個是駝子，尼基達在他臉上發現了一些有吸引力的、毒良的東西。

額骨高聳的西陀爾，畢勒古陀夫一邊搓着
自己的稀鬆的、中國式的長辮子，一邊斜視着
主人，彷彿跨過他的身體而又躊躇不決似的。

額骨高聳的奇虹，維羅齊夫肩上一扛一把鐵
錘，用閃爍的眼睛凝視着西爾英諾夫，宛如想
跨過他的身體而又躊躇不決似的。

(初稿)但彼得永遠不喜歡奇虹。維羅齊夫。他不高興看見這隻雀斑滿佈的，被火燒過似的
臉孔，敏捷而專注的眼睛，平貼在頭蓋骨上面，隱藏在淡棕色的頭髮中間的耳朵，這長得粗硬的
，一天天變紅的鬍鬚，他那雖不迅速，却還趕得上的步伐，和他整個矮小醜陋的軀體，巧妙的工作
技術。他對工作並不起勁，從來沒有爲它入迷過，只是不愉快地，不平常地幹着，彷彿是出
於一種惡毒心。他不會受人責備，因爲他能夠把院子和花園打理得井井有條，小心翼翼地，熟練
地照料着馬匹，而且，雖然他做起事情來老是慢吞吞的，但他也善於及時地完成一切。令人不快
，同時又教人羨慕的是他的沉靜。他像機器般的活動着，但從不失其沉靜。

(二稿)但彼得永遠不喜歡奇虹。維羅齊夫。他不高興看見這隻雀斑滿佈的，被火燒過似的
臉孔，奇怪的眼睛，平貼在頭蓋骨上面，隱藏在淡棕色的頭髮中間的耳朵，這長得粗硬的鬍鬚，
雖不迅速，却還趕得上的步伐，和他整個矮小醜陋的軀體。令人不快，同時又似乎教人羨慕的是
他的沉靜，甚至是對工作的認真態度。維羅齊夫像機器般的工作着，幾乎沒有給過人以責備自己
的把柄。這就引起了彼得的氣憤。當倉庫失火，火勢開始波及住宅的庭院時，這位看門人便以撲
滅火災的指揮者自命，與平常一樣叫喊着，顯然既未感到驚慌失措，也不惋惜被毀的財物。

『不要慌張，孩子們，不要慌張。』

『彷彿火災是你不平常的，他所可變見慣了的事情似的。』

(定稿)但他永遠不喜歡奇虹。維羅齊夫。他不高興看見這隻額骨高聳、雀斑滿佈的臉孔，
奇怪的眼睛，平貼在頭蓋骨上面，隱藏在淡棕色的頭髮中間的耳朵，這長得粗硬的鬍鬚，奇虹的
雖不迅速，却還趕得上的步伐，和他整個醜陋矮小的軀體。令人不快，同時又似乎教人羨慕的是
他的沉靜，甚至連他那對工作的認真態度也激怒了彼得。奇虹像機器般的工作着，幾乎從不給人
以責備自己的把柄，伊連這也引起了他的氣憤。

伊里亞與亞科夫的畫像

初稿

定稿

阿爾達莫諾夫只把小兒子的話當作耳邊風，却端詳起伊里亞來；他覺得他那對藍色的眼睛向前注視時神情比以前更加堅定，被一簇簇閃光的頭髮覆蓋着的平直而寬大的前額卻顯得窄小了，伊里亞的整個臉孔却大大地改變了。想到這個好深思的，身穿粗布衣服的人會給他掀過頭髮，是多麼有趣而又令人難受啊，他甚至不相信有過這樣的事。亞科夫簡直是個大人了，但他只是長高了些而已，他還是跟從前一樣肥胖，小孩般的眼睛也依然如故。

阿爾達莫諾夫只把小兒子的話當作耳邊風，却端詳起伊里亞的臉孔來；這臉容已大大地改變，顯得更結實了，被一簇簇烏黑頭髮覆蓋着的前額並不怎樣高，藍色的眼睛深深地凹進去。想到這個好深思的，身穿粗布衣服的人會給他掀過頭髮，是多麼有趣而又令人難受啊，他甚至不相信有過這樣的事。亞科夫簡直是個大人了，但他只是長高了些而已，他還是跟從前一樣肥胖，虹彩似的眼睛也依然如故。他的嘴還是小孩般的。

娜泰里亞的畫像

初稿

彼得不安地斜視着妻子的痛苦的，沒有血色的臉孔；她那對疲乏的眼睛深陷在兩個黑洞裏，當它們從那兒看一切（人和東西）時，好像在回憶與辨認一件淡忘已久的事情似的；她的舌頭慢慢地移動着，舐着嘴唇。

定稿

彼得畏葸地窺視妻子的沒有血色的，痛苦的，幾乎無法辨認的臉孔；她那對疲乏的眼睛深陷在兩個黑洞裏，當它們從那兒看人和東西時，好像在回憶一件淡忘已久的事情似的；她的舌頭慢慢地移動着，舐着被咬破了的嘴唇。

娜泰里亞與奧里加的畫像

【初稿】阿歷克塞把帽子往下拉得深些，轉過身來，蹙起眼睛觀看女人們；他那小巧苗條的妻穿一身樸素的黑衣服，沿着深厚而潔淨的沙土輕捷地走着，同時用手帕擦着模糊的眼鏡，樣子很像一位修道院的沙彌，並排同行的是娜泰里亞，她身穿黑樹上衣，外加領子和衣襟上都鑲飾着玻璃珠的黑外套，一頂深紫色的女帽美妙地覆蓋着她那漂亮的淺棕色頭髮。

【二稿】阿歷克塞把帽子往下拉得深些，轉過身來觀看女人們；他那小巧苗條的妻穿一身樸素的黑衣服，沿着路上的深厚的沙土輕捷地走着，同時用手帕擦着眼鏡，樣子很像一位鄉村女教員，並排同行的是娜泰里亞，她身穿黑外套，肩部和肩膀上都鑲飾着玻璃珠，一頂深紫色的綢緞

女帽美妙地覆蓋着她那漂亮的淺棕色頭髮。

(定睛)阿歷克塞把帽子往下拉得深些，停下來觀察女人們；他那小巧苗條的妻穿一身殘索的黑衣服，沿着業已踏平的砂土輕捷地走着，同時用手帕擦着自已的眼鏡，樣子很像一位鄉村女教員，並排同行的尼爾的鄰泰里亞，她身穿黑絨外套，肩膀和衣領上都綴飾着玻璃珠，一頂深紫色的女帽美妙地覆蓋着她那漂亮的淺棕色頭髮。

三 風景描寫

初 睛

後來他躺在砂地或者一堆飽木花上面，不久就睡着了；這時朝霞在建築物上，在淡青色的天空中可變地燃燒着，太陽把光線投向高峯，而金黃色的太陽自身也緊跟着它們背後浮現了。

定 睛

他躺在砂地或者一堆飽木花上面，不久就睡着了；這時朝霞在淡青色的天空中柔和地燦爛着，太陽高傲地把那孔雀尾巴似的光線展開在大地上，而金黃色的太陽自身也緊跟着它們背後浮現了。

(蔣 路華)

皮克薩諾夫

(Н. Пиксанов)

高爾基與民間文學^①

(ГОРЬКИЙ И ФОЛЬКЛОР)

一 高爾基怎樣在人民當中搜集民間文學

許多的俄羅斯作家都是接近民間詩歌的。

這就普希金講起來是大家都知道的。托爾斯泰對於民間文學的關係，雖然不大被人知道，但却是接近的。陀思妥耶夫斯基和民間詩歌的接觸，更少被人研究，但也是很接近的。蘇聯的民俗學者已經充分確定出聶克拉索夫和民間文學的密切接觸。但是很難找到另外一個作家像高爾基這樣密切和有機地接近民間創作的。

貴族作家和平民作家都是從旁邊、從莊園、從都市文化、從書本走近民間文學。但高爾基却是在民間、在民間詩歌與民間藝術的包圍當中成長起來。

① 下面的文字，是從皮克薩諾夫的『高爾基與民間文學』(《Горький и фольклор》)一書的增訂舊版本中譯出的，全書共九章，我們現在此地只選譯了第一、第五、第六、第七、第八等五章，因為這幾章更直接地談到高爾基如何搜集和研究民間文學，他對於民間文學的意見以及民間文學給與他的作品的影响等。

高爾基是在伏爾加河流域的尼士尼·諾甫戈羅德（現名高爾基城）誕生和成長的，這個地方在上一世紀的七十年代即富於人民創作^①。在文學中，尼士尼·諾甫戈羅德地方的一些財寶，早在高爾基之前，就已經被高爾基所重視的一位作家梅里尼柯夫·彼喬爾斯基描繪在自己的長篇小說裏了^②。而且高爾基的故鄉尼士尼城，在七十年代本身就是接近民間生活的。高爾基在他卓越的自傳三部曲中，講到在尼士尼城的近郊，在他外祖父卡希林（Каширин）家院子裏，常有一個盲歌者——叫化子尼基杜希卡（Ниситишка）來唱歌，這個人是擁有豐富的民間歌曲的節目的。在駐在該城的哥薩克兵營中，可以聽到優美的頓河的合唱歌曲。在尼士尼城的小飯店裏，時常舉行民間歌人的比賽會，童年的高爾基聽過他們唱歌，其中有一個人的名字——馬具匠克列施喬夫（Клещов）——已在文學中永垂不朽了。

按照出生和生活關係來說，卡希林有才能的一家人是接近人民的。高爾基從他那位年輕時在伏爾加河上當船工的外祖父那裏，記住了『伏爾加船夫曲』（«Эй, ухнем»）和腳快們的另外一隻古老的歌；一九二九年時高爾基曾把這件事講給音樂批評家布高史拉夫斯基（С. Бугославский）聽^③。高爾基的舅父雅柯夫·卡希林（Яков Каширин）是一個天才的歌者和音樂家，他的兒子薩夏（Саша）也是一樣——他是魯卡維希尼柯夫（Рукавишников）著名的教堂合唱團的『第二次中音』。不久之前，我們從高爾基本人那裏得悉^④，在卡希林家，曾有一個名叫葉甫格尼雅（Евгения）的保姆，作為家傭之一居住了二十五年之久。這位保姆葉甫格尼雅是『一個矮小的、皮球形的老太婆』，『在外祖父的家裏至少住了二十五年，她「撫養了」外祖母的許多孩子，並且埋葬了他們，還和女主人一同哀哭過。她已經撫養第二代人——外祖母的孫子們

① 這種創作直到現在還沒有消滅。在現在高爾基城的人民創作之家（Дом народного творчества）裏，組織有一個經常的伏爾加河歌曲的合唱團。人民創作之家就用這個合唱團的組織，開始發掘伏爾加河流域最豐富的民間。在高爾基州的集體農場中共有將近三百個合唱團，它們的演唱曲目中有許多是古代的民歌。在鮑爾金諾村（Болдино）記錄了普希金時代所唱的歌；關於這一切，他曾在他的通訊裏提及過。見一九三七年四月二十六日第一一五號『消息報』所載的『伏爾加河流域歌曲的合唱團』一文。

② 見維諾格拉德夫（Г. Виноградов）：『長篇小說「在森林中」（«В лесах»）的民間文學的來源』，載一九三五年二至三期的『蘇聯民俗學』（«Советский фольклор»）中。梅里尼柯夫·彼喬爾斯基（П. И. Мельников-Печерский, 1819-1883），是尼士尼城的人，代表作有『在森林中』及『在山中』等小說。

③ 見布高史拉夫斯基：『和高爾基的談話』，載一九三七年六月十六日第十三期的『音樂』中。

④ 高爾基：『兒童話故事』（«О сказках»），載一九三五年正月三十日的『真理報』，後收入高爾基的『文集印文集』。

了」。這位葉甫格尼雅保姆會講各種特別的故事，這些故事對於外祖母阿庫林娜·伊凡諾夫娜·卡希林娜（Акулина Ивановна Каширина）也是新鮮的，這就是關於上帝和關於牧師的故事。

但是比誰都更卓越的，就是高爾基的外祖母阿庫林娜·伊凡諾夫娜·卡希林娜。外孫兒在自己的自傳三部曲裏，已經為她立了一個非人工所能造的紀念碑。這是一位熱烈的民間詩歌的愛好者。這是一位不倦不怠的民間文學的搜集者。這是一位頗有才能的故事表演者、歌者和講故事的人^①。更進而現在我們才清楚：這也是一位人民女詩人，她會把她自己的創作放進民間詩歌的傳統裏去。據她的這位外孫——作家說：阿庫林娜·伊凡諾夫娜·卡希林娜「稀有地豐富地講着故事，一個比一個更好聽」，「童話、故事和詩歌，她知道的多得不計其數」。她會唱宗教的讚美詩。「她唱得特別好的詩：是關於聖母怎樣添盡人間的痛苦，她怎樣訓誡一個女強盜，「公爵小姐」[廷加雷契娃（Енгальчева），不要毆打也不要搶掠俄國人；是關於仙人阿列克賽和關於軍人伊凡的詩；是關於聰明的華西麗沙（Василиса）、關於牧師柯茲爾（Поп-Козел）和關於神子的故事；是關於市長太太馬爾法（Марфа）、關於老婦人烏斯達（Устя）——強盜匪子、關於埃及女罪人瑪麗亞和關於強盜母親的悲哀的許多可怕的故事」。『在那些年代裏，我的心被外祖母的詩所充滿，像蜂房裏充滿了蜂蜜一樣；似乎，我也是用她的詩的形式來思想的』（見『在人間』）。

童年時代經過外祖母接受來的民間文學的深刻影響，後來又因為和廣大人民羣衆更進一步的接觸而鞏固了。十二歲時，投身到生活的嚴峻學校裏去的阿爾夏·彼希柯夫，先到伏爾加的輪船上去，在廚司斯摩雷那裏當洗碗碟的。他在這裏，當然經常地從職業的流浪歌人和旅客的口中聽到口傳詩歌的作品。十五歲時，他就做修理尼士尼市集的房屋的小工頭，在這裏又被民間文學所包圍——這時是從那些由鄉下到城裏來的季節工人口中聽到的。關於這個時期，他有一篇小說作證，說每逢節日的晚上，一個熱烈喜歡歌唱的飯店老闆，邀集民間歌人在雅姆斯卡雅街（Ямская улица）的飯店裏唱歌，他便坐在那裏聽唱。『飯店裏時常有鄉下的農夫、手藝工人唱歌，——飯店老闆自己在滿城訪尋歌者，在市集的日子向外來的農民打聽他們，並把他們請到家裏去』。『比大家都好，並且總是唱一種特別好聽的歌的，是一個矮小的、瘦弱的馬具匠克列施喬夫』，以下，高爾基便描寫他唱的歌。後來，當他已是二十歲的青年入時，高爾基開始「浪遊全俄」，在裏海漁場做工，沿着伏爾加河從尼士尼城步行到察里津（Царицын），再走過頓河州、別薩拉比亞、烏克蘭和高加索一帶，住在伏爾加河上的克拉斯諾維陀伏村

^① 卡希林娜是一個以歌唱著稱的花邊女工，因為她是一個很有才能的民歌演唱者，著名的作曲家康庫爾恰奇諾夫（Турчанинов）會聽過她的歌。

(Красновидово，一八八八年)和烏克蘭的曼努伊洛夫卡(Мануйловка)村裏(一八九六年和一八九七年)。在他記憶的豐富寶藏裏，烏克蘭的、羅馬尼亞的和東方的民間文學作品，開始和俄羅斯民間文學作品，結合起來了。

二

最可驚異的，就是高爾基還在少年時代，不僅悄悄地記住了民謠的詞句，並且自己也表演。他童年時代就已經是一個會講故事的人，轉述外祖母的故事來娛樂鄰近的孩子們。在中篇小說『童年』中，他講道他怎樣和這些孩子們認識，怎樣和他們談話：「他們時常就請我講故事，我誠心地把外祖母的故事重講一遍，假使忘了什麼，便請他們等一會，跑到外祖母那裏去，向她詢問那些忘掉的東西。這總是使他高興的」。阿廖夏·彼希柯夫就這樣接受外祖母的故事，成爲一個講故事的人。年輕的高爾基後來時常在各種最不同的生活條件中，應用他在外祖母這位天才的講故事的人的學校中所養成的講故事的豐富才能，以及從她那裏搜集來的廣泛的故事節目；他曾用他的故事吸引住神像繡裏的工匠，向屋子裏住的鄰居——兵士和市集上的季節工人們。這種才能後來在他成熟的年代裏也表現過，並且在許多回憶錄裏都提到。

這裏應該說明，年輕高爾基的記憶是非常之好的。他的記憶力使家裏的人和外面的人都很驚異。後來就是文藝界的朋友，也因為他的這種記憶力驚異，這在回憶高爾基的文藝作品中有不少的例證。正因為有這種稀有的記憶力，高爾基能從外祖母和他人的口中記住了無數民謠的詞句，並把這些詞句在他的著作裏傳留給我們。

高爾基在『童年』（第十二章）中，講到他還在尼士尼·諾甫戈羅德初級小學當學生的時候，就能背出關於仙人阿列克賽和大衛王的宗教讚美詩。

不久之前，高爾基研究專家葛魯茲傑夫(И. А. Груздев)發表了高爾基童年時代的好友西迦耶夫(Сигаев)的回憶文字；從這篇回憶文字裏，我們知道阿廖夏·彼希柯夫在少年時代會隨着外祖母講述『聖經』中的富人和拉撒路的詩。從卡爾季柯夫斯基(И. А. Картиковский)的回憶中可以知道，阿廖夏在將近十四歲的時候，已經是尼士尼城近郊民衆合唱團的領導者和主持人了。

卡爾季柯夫斯基講起他們怎樣和阿廖夏·彼希柯夫及其他的少年朋友在尼士尼城的星池(Звездный пруд)消磨夏夜，這個星池現在已因高爾基的傳記而開名了。「天色昏曠了……。我們玩完擲骨球的遊戲之後，便下降到峡谷裏去。谷底有一根很粗的木頭。我們大家就坐在上面，開始舉行音樂會。馬克西米奇(Макимыч)在這裏是我們的教師和領導者。他熱愛唱歌，他總準備不斷地歌唱，忘記周圍的一切。他的情

◎ 即指高爾基。

緒也傳染了我們。我們不僅是愉快地唱，並且還帶着很大的感情，我們只有那時才有這種感情。唱的都是些非常感傷的歌。馬克西米奇最歡喜的歌是：「是在那銀光閃閃的田裏嗎」（«На том ли поле серебристом»）和「我們的歷山大怎樣去啦！」（«Как поехал наш Лександра!»）……這些歌我後來從沒有再聽見過。我們唱得很整齊，一定也唱得很不壞，因為附近的人都聚集到谷邊來，長久地聽着我們的歌，很讚美我們這些小歌手」。

第二隻歌是高爾基在神像鋪裏當學徒的時候學會的。他在中篇小說「在人間」中說道，畫神像的師傅們會唱過一首關於亞歷山大一世之死的歌：「我們的歷山大怎樣去檢閱他的軍隊」。民俗學者斐爾尼謝夫（В. И. Чернышев）會講起這歌的歌詞：「在唱歌集裏並沒有這隻歌，但在我們知道的民謠集子裏，却時常碰到它。我記得很清楚，在上一世紀的八十年代，當我年青的時候，舊符拉奇米爾省的民間會唱過這隻歌。大概這首歌是從兵士的圈子裏傳進農民的圈子的。

『它是這樣開頭的：

「我們的歷山大
去檢閱他的軍隊。
我們的歷山大
聖誕節前一定趕回家……」

『以下是憂愁的母親，年輕的妻子，和帶來消息的信差唱的：

「死了，死了我們的歷山大，
他在塔岡羅格（Таганрог）送了命！」

當二十歲的彼希柯夫在一個荒僻的車站上做更夫的時候，他常在晚會上演唱。站長彼得羅夫斯基（Петровский）和朋友們常舉行晚宴和表演——「出家人的生活」（«Монашье житье»）。高爾基在自傳體短篇小說「更夫」（«Сторож»，一九二三年）裏回憶道：

『彼得羅夫斯基把我從值班中調出去參加「出家人的生活」的表演，因為我知道很多好聽的歌，並且會把它們「唱」得很不壞，我能喝下許多我不歡喜的伏特加酒而不醉。

① 見卡爾季柯夫斯基：「尼士尼與喀山」（«Нижний и Казань»），喀喀山城雜報出版局一九三二年所出的「高爾基在鞏韌斯坦」（«Горький в Татарстане»）文集第五十八頁。

「『彼希柯夫——來吧！』他叫道。

「於是我便站到牆跟前去『來』了。我故意挑選動人的和美麗的歌，我便『唱』起來，竭力把隱藏在它們裏面的詞句和情感裏的美麗暴露出來。

「『天呀！』教堂裏的書記抓住頭叫道；他那小小的、柔軟的手掌完全埋在毛茸茸的半灰白色的頭髮裏了。史傑潘興（Степанхин）奇異地看着我，似乎懷着羨意；他的臉不愉快地牽動。彼得羅夫斯基那樣咬着牙齒，以至他的顴骨上簡直要迸出瘤腫來。而馬斯洛夫（Маслов）把庫巴索娃（Кубасова）坐到自己的膝頭上，忘記了她，像一條有病的狗似地看着地板。

「我不明白，我要這些人的什麼；但是有時候想，假使用歌聲充滿他們的靈魂，那末他們總會變化的，把自己暴露得使我更加可以理解些。看，他們驚嘆着、擁抱我、吻我、教堂的書記則哭起來……」

我們記得這篇卓越的小說。它曾經似乎溜過了文學研究家們的注意和估計。然而這是頗可注意的，在少年的時候做過講故事的人的高爾基，在青年的時候又做了——即使是暫時地和非常職業地——民間歌者和講故事的人。

年輕的高爾基對於民間詩歌的穩人的接近就是這樣的。從沒有一個作家像高爾基這樣接近人民創作的源泉和傳播者。

在這種接近中，在這位未來的師範的作家和人民創作的聯繫中，就存在着瞭解高爾基創作與思想中的許多——並且是深刻的——現象的鎖鑰。

二 高爾基怎樣研究民間文學

一

前面我們已經講過，高爾基在童年、少年和青年時代怎樣被民間詩歌的作品所陶冶，他自己怎樣成爲一個講故事的人和人民歌者，他後來又怎樣用從他豐富記憶裏的民間文學寶庫中攝取出來的東西充滿他的藝術作品。

但是高爾基不僅從口頭民間傳誦中，並且也從書本中搜集民間詩歌的詞句，把它們裝到他的記憶的寶庫裏去。

值得注意的事就是：假使高爾基還在少年時代便做過講故事的人，那末他在那樣的年齡裏就已經是一個民俗學的研究者了——當然這是就假定的，初步的意義而說的。阿廖夏·彼希柯夫在少年時代所遇到的好人之一，這就是在小說『童年』裏出現的綽號叫『好事情』（Хорошее дело）的一個人物；有一次，當他的外祖母阿庫林娜·伊凡

賤夫那把『單人伊凡』(«Про Ивана-Воина»)一首詩讀得特別好的時候，說道：「你知道，這是整人的，應該把這記下來，一定！」另外一次，當「好事情」想起那首詩的時候，就直接到阿廖夏說，並且要求他：「你會寫字嗎？——一定要學。學會了之後就把外祖母所講的都記下來，——老弟，這是很有用處的」(見『童年』第七章)。在『我們怎樣寫作』(«Как мы пишем」，一九三〇年)那本集子裏，高爾基說，他是從十二歲開始寫作的，「起先是記下俚諺，俗語和警句」，那就是說，他正是做了民俗學者的工作。後來，據高爾基寫道：「他自己開始編諺語」。

在他的『論童話故事』的一篇文章中，高爾基這樣回憶起外祖母和保姆的歌唱：

「從十五歲起，我就開始記下那些我比較喜愛的東西，但在我的流浪生活中，記錄簿很容易丟失，有兩本記着許多喀山、維亞特卡和其他地方的歌曲的簿子，在被捕時又被尼士尼·諾甫戈羅德城的憲兵拿去，沒有再還給我」。

後來，當高爾基學會閱讀書籍時，便像一個民俗學者似地開始對於口傳文學發生了興趣。吉斯尼茨基(В. А. Десницкий)在他關於高爾基的回憶中，講述到九十年代初時高爾基在尼士尼·諾甫戈羅德城的個人藏書，講述到高爾基「對於俄羅斯歷史的專著，對於民間文學的材料和研究的集子」極感興趣。「圖書館裏長期的和使人喜愛的住客，即如基烈耶夫斯基(Киреевский)、雷勃尼柯夫(Рыбников)、吉爾費爾丁(Гильфердинг)、阿芳那西耶夫(Афанасьев)、謝英(Шейн)、基爾夏-達尼洛夫(Кирша-Данилов)、米勒爾(Миллер)等人的集子，是得到主人的很大的尊敬的」。^①從這裏可以明白，高爾基是異常精確地開始記住和甚至蒐集口傳文學的詞句的。例如，在『童年』中載了隱士約翰和他後母的民間詩之後，高爾基作了這樣一個註解：「在祖鮑夫省鮑里索格列勃縣柯柳潘諾夫卡村，我曾聽見過這傳說的另外一種唱法：刀殺謔謔後母的繼子」。

彼亞特尼茨基(К. П. Пятницкий)在他關於高爾基的回憶錄中舉出一封高爾基於一九〇七年十一月從佛羅羅斯寄給他的信：

「假使你從舊書商或是熟朋友的手裏弄到有關於民間文學的書籍，例如巴爾索夫(Барсов)、薩哈羅夫(Сахаров)、阿芳那西耶夫、基爾夏-達尼洛夫等人的集子時——請你把它們寄給我。請你代為收買，因為我和盧那恰爾斯基(Луначарский)，大概將在夏天開始寫一部大眾文學史，所有這些東西，都是需要的」^②。

這封可注意的信，使我們要更進一步地注意高爾基有計劃的研究民間文學的問題。

① 此地所提到的許多名字，俱係俄國著名的民俗學者。又此地這段文字，係引自葛魯茲傑夫所編的關於高爾基的論文與回憶文字集：『高爾基』，一九二八年第四四頁。

② 載一九二八年第八十七期『赤色報』(«Красная газета»)晚刊。

當高爾基住在意大利，並在卡普里島學校裏給工人們講俄羅斯文學史的時候，他曾和烏克蘭作家柯秋賓斯基（М. М. Коцюбинский）通過信。⊙在這些通信中經常提起高爾基研究民間文學的工作。柯秋賓斯基於一九〇九年六月十六日自卡普里島寫給著名人種誌學者葛那玖克（В. Гнатюк）的信中（烏克蘭文）也說道：『高爾基對於我們（指烏克蘭）的歌曲和故事很發生興趣。請你把你編的人種學誌出版物寄給他』。在另外一封寫給葛那玖克的信裏，柯秋賓斯基又說，高爾基很感謝那幾本書。此後不久，在同年的八月四日，柯秋賓斯基寫給葛那玖克又談到高爾基：『他很需要克雷姆斯基（Крымский）所翻譯的克勞斯頓的那本書，但是我沒有弄到它』。這是一本什麼書呢？還是英國民俗學者克勞斯頓所著的『民間故事和謎語』，由克雷姆斯基譯成烏克蘭文於一八九六年在里伏夫城出版的。克勞斯頓的這本書終於弄到了，柯秋賓斯基在一九〇九年十月二十三日寫信告訴高爾基：『和這封信同時寄上克勞斯頓的著作。假使它對於你有用處的話，我就很高興了』。較這個時期稍早，柯秋賓斯基曾於八月六日寫信給高爾基：『請你注意「一七七七至一九〇〇年烏克蘭民間文學」（«Литература українського Фольклора 1777—1900 гг.»）那本書，作為人種誌學材料的索引，它可能對於你的工作有所幫助』。在這封信裏還有很寶貴的補充：『並附上三張有着古式手帕繡花作裝飾的明信片。假使它們會使你發生興趣的話，請寫信給我，我便給你寄上一整套』。這裏指出高爾基不僅對於民間詩歌發生興趣，並且對於民間藝術也有興趣。高爾基本人於一九一〇年十一月二十一日在寫給柯秋賓斯基的信中，講到白俄羅斯詩人雅庫勃·柯拉斯（Якуб Колас）和楊卡·庫巴拉（Янка Купала），並且因為白俄羅斯的民間詩歌而很激動地說道：『記住大俄羅斯的歌吧：

「我們並不是自己走，
是辛酸的貧困領導着我們走的！」⊙

這是我們的歷史、被動的人們的歷史的纏詞。這是被宿命論所毒害的古代之血的呼聲。托爾斯泰正就是在這種不幸之下引導出自己的哲學原理，從它出發，並且號召從屬於它。一九一一年七月，當柯秋賓斯基住在卡爾巴阡山的古楚爾人當中時，他念起高爾基的興趣，會有信寫給他：『這裏有多少美麗的故事、傳說、信仰和象徵啊！我在搜集材料……。我希望在我們見面的時候，我可以講些給你聽聽』。後來又繼續說：『現

⊙ 見一九三七年基輔出版的『高爾基與柯秋賓斯基』一書。

⊙ 這兩句話係引自俄羅斯民歌『你上升吧，紅色的太陽』（«Ты взойди, солнце красное!»），全歌是講俄國的農民爲窮困所逼，跟隨着十七世紀的農民革命領袖史傑潘·拉賓（Степан Разин）起義的情形。

在我和人種誌學者葛那玖克住在一起，他請我向妳致候，並且詢問你對於古楚爾人中關於「蕩酒者」、強盜和民間英雄生活的民間故事有沒有興趣」。這樣的故事高爾基自然是發生興趣的，所以他在一九一一年八月十四日寫給柯秋賓斯基的信裏，急急地回答道：「向葛那玖克致敬和問候。假使他把那本書寄來的話，我很感謝」。

高爾基和烏克蘭民間文學的接觸就這樣展開了。同時，他還又繼續不斷地研究俄羅斯的民間文學。

在一九〇八年所寫的『個性的毀壞』一文裏面，高爾基關於民間藝術講了很多和很實際的話。一九一〇年，在一封寫給杰勒蕭娃(Е. А. Телешова)的沒有發表過的信^①裏面，高爾基這樣寫道：『雷勃尼柯夫的著作的第二卷已經收到——深為你的感動所感動，特在此衷心地感謝你。在我的眼中看來，你的禮物的價值是很高的——我很喜歡這本集子。請你代向格魯靜斯基(А. Е. Грузинский)致虔誠的敬意和問候；有着雷勃尼柯夫著作的舊版本，我可以看出，他把多少勞動和擊愛放到新版本裏面去呵』。一九一一年高爾基設法尋覓西伯利亞的民間故事^②，一九一二年又寫信給西伯利亞人種誌學者安努慶(В. И. Анучин)：『從誰那裏能找到「米努辛薩爾人的傳記集」(«Легенды минусинских татар»)呢。作者我記不得了。我在俄國找這本書找了兩年，找不着，我很需要這本書』。^③一九一二年寫信告訴哈爾捷耶夫(В. И. Харцнев)：『(布斯拉耶夫(Буслаев)的東西我都有了，他關於「不幸的悲哀」(«Горе-злосчастье»)一文我也知道』。^④

大概，在那些年代裏，高爾基還讀了不少其他關於俄羅斯民間文學的書，他在他後來的文字中會提到它們。高爾基一九三四年在全蘇聯作家代表大會所作的結束演說中，曾勸我們的詩人『去研究一下像謝英的「大俄羅斯」(«Великоросс»)和德拉戈曼諾夫(Драгоманов)及庫里希(Кулиш)的歌集』。高爾基在『論古代敘事詩中的宗教與神話的因素』(«О религиозно-мифологическом моменте в эпосе древних»)一文中寫道：『在別斯松諾夫(Бессонов)的「巡禮乞食者」(«Калики переходные»)的集子裏，有比較豐富的宗教詩。』

① 此信藏莫斯科高爾基世界文學研究所中。

② 見一九一一年『伏爾夫書店書報消息』(«Известия книжного магазина М. О. Вольфа»)第十二期第一三〇面所載，據布高迪拉夫斯基說，高爾基喜歡的一首西伯利亞民歌，是『再見吧，生活，我的歡欣』(«Прощай, жизнь, радость моя»)。^⑤又見一九三七年第三期的『普羅報』。

③ 此係指一八六一年至六四年季托夫所編的『米努辛薩爾人詩集』(Л. Титов: «Поэмы минусинских татар»)。

④ 載一九三七年第三十二期『文學報』。

一九一一年高爾基在批評伊凡·維維柯夫(Иван Новиков)的『短篇小說集』時，把羅曼諾夫(Романов)的『白俄羅斯集』(«Белорусский сборник»)中的『關於大盜尤達的美麗傳說』(«Прекрасная легенда о разбойнике Юде» 第一卷，維傑勃斯克版，一八九七年)和羅維柯夫的改編比較，認為還是民間傳說的原文好。⊙關於羅曼諾夫的集子，高爾基在『論童話故事』一文中也提到過。在第二篇『談技藝』(«Беседы о ремесле»一九三一年)的文章中，高爾基列舉許多民間諺語，論到其中一條說：「在史聶吉烈夫(И. М. Снегирев)諺語集裏把「老爺」的肉用狗骨頭來代替」。高爾基此地自然是指史聶吉烈夫的「諺語中的俄羅斯人」(«Русские в своих пословицах»)一書而言的。

高爾基在一九〇九年寫給一位散文作家的信裏說：「我鄭重請求你這一件事：給我搜集「山歌」(Частушка)。你當然知道這是什麼東西。遇到什麼就搜集什麼，不管它是猥褻的也好，粗俗的也好。遇到新的歌就把它們記下來。非常懇求你。請為民間文學做一檔嚴重的勞績吧」。在同年的另一封信裏，高爾基又寫道：「謝謝你送來的山歌。這是給我的一份很好的禮物，謝謝」。

一九二三年高爾基在為柏林葛勒席賓(Гржебин)出版社出的斯列普卓夫(В. А. Слепцов)的中篇小說『艱苦的時代』(«Трудное время»)所寫的序文中，這樣講起斯列普卓夫：

「我把斯列普卓夫作為觀察家來和雅庫希金(Якушкин)比較，把他們和雷勃尼柯夫、基烈耶夫斯基、薩哈羅夫等人對立，因為這些人是從地主的合唱團中搜集民間文學的材料(民歌)，換句話說，就是那些經過地主檢查和歪曲了的材料。雅庫希金是直接「從人民的口中」，在鄉村的市集上，在都市的市場上「擷取」這種材料的。卡羅寧·彼得羅巴甫洛夫斯基(Н. Е. Каренин-Петропавловский)對柯洛連柯和我說：斯列普卓夫帶着「很厚的簿子」，記下他和各種教派的人士的談話、各種軼事、歌曲和關於牧師的故事」。

序文中的這一段文字，不知道被誰從上述的葛勒席賓的版本中勾掉了。可是高爾基在這裏毋是作為一個十分熟悉民間文學的人講話的，而且對於所記錄的民間文學是否準確這一點，採取批判的態度。至於高爾基關於傾向性的風格化，關於為了供地主的合唱團之用而改編真正民間的歌曲以及關於我們的民俗學者很少注意到的地主的特殊檢查所提出的意見，是很有價值的。

此外，高爾基還很謹慎的講出他關於民間詩歌的另外一種形式——民間戲劇的意見。

⊙ 見巴各哈梯和吉斯尼茨基合編的『高爾基』(研究論文集)第一卷第九五面。

【在西方，戲劇是從「民間的」創作的材料中發展出來的。遠在克里斯托福爾·馬爾洛(Christopher Marlowe)之前，幾乎在歌德之前兩百年，英國和德國的手藝人就在工廠的節日演出自編的「浮士德博士的喜劇」。歌德在寫「浮士德」時，利用了紐倫堡的皮匠漢斯·薩克斯(Hans Sachs)的詩，這位漢斯·薩克斯是生在和死在十六世紀的。歐洲劇作家對於民間作品——勞動人民口頭的和詩意的創作是並無選擇的，他們利用行吟詩人和歌手們的歌曲。我們在十七世紀初葉之前也有自己的「伶人」——流浪樂人，自己的歌手——「巡禮乞食者」；他們在全國表演「戲劇」，唱關於「偉大的騷亂時代」的事變，關於「伊凡希卡·鮑洛特尼柯夫」(Ивашка Болотников)，關於史傑潘·拉靜的戰鬥，勝利和死亡的歌曲。

【但是當第一個羅曼諾夫(Романов)做了皇帝的時候，特別是在他兒子阿列克賽(Алексей)當朝的時候，教會和貴族便殺害「流浪樂人」和巡禮乞丐者，那些記得和唱著流浪樂人的歌的農奴們，則吩咐用「鞭子無情地毒打」。

【政府對於民間詩歌的鞭打政策，很牢固地很長久地流在俄羅斯可怕的生活裏——遠在十九世紀三十年代的女士尼·諾甫戈羅德城，還用鞭子打「城郊的鐵匠塞萌·聶喬沙(Семен Нецоша)，因為他唱關於波那巴特(即拿破崙)的污穢的歌」。

【俄國的貴族文學家，除掉普希金，都沒有對民間作品、極端富於戲劇材料的民間文學作品與以注意】。⊙

二

在這些論點中，高爾基非但在俄羅斯民間文學中，並且也在西方民間文學中發現民間作品及其與文學的相互關係。高爾基曾不只一次地表現出他對於西方民間文學的極大興趣和對於這種民間文學作品的十分熟悉。例如，高爾基在給「一千零一夜」(一九三二年，『Academia』版)⊙第一卷寫的序言中，曾寫進好幾點關於童話故事的非常值得注意的意見：

『在口頭民間創作的傑出的典籍中，「謝赫拉扎達的童話」(«Сказки Шехеразады»即「一千零一夜」)是部最富有紀念碑性的作品。這些童話以驚人的完美性表現出勞動人民的意願，想把自己獻身給「甜美的幻想的魔法」和語言的自由遊戲，表現出東方民族——阿剌伯人，波斯人和印度人的絢爛幻想的狂放的力量。這種複雜的織物產生於古遠的時代，它那五彩的絲絨伸展到整個大地，並用驚人之美的語言的地毯把它遮蓋起來。據學者專家們判明，中國人的童話故事，遠在我們的紀元之前——一照以前的

⊙ 見高爾基所作「論戲劇」一文。

⊙ 此書我國譯為「天方夜譚」。

說法是「基督降世」之前的二千二百年以前——便已經搜集並且印成書，這些童話故事，在題材方面，在思想方面，和印度人以及歐洲各民族的童話故事有很多共通之點。這一確定使得我能以推想，就是那些專家們——例如我國著名的亞歷山大·魏塞夫夫斯基（А. Веселовский）——把童話故事傳播的問題解決得很正確，據他們的解釋，童話故事的主題之所以類似，並且傳佈得極為廣泛，是因為各民族互相借用模仿的緣故。借用模仿，並不永遠是歪曲，有時是對於好的補充上更好的東西」。

更進而高爾基又講到古代童話故事「對於理智文化和民族創作的發展」的影響，並且表示遺憾說，「文化史家，還有藝術史家們，對於童話故事的文化影響的力量與廣泛，都講得很少，並且不清楚」。接着高爾基又寫道：

「口頭創作對於書面文學的影響是特別大的和無可爭論的。童話故事及其主題，自古以來就被各國和各時代的文學家所利用，阿普列烏斯（Apuleius）的小說『金雞記』是借用童話故事。歷史學家希羅多圖斯（Herodotus）也利用童話故事。意大利從十四世紀起，就利用童話故事，這就是薄伽丘（Boccaccio）的『十日談』。童話故事的影響，在『五日談』，『百日談』和喬叟（Chaucer）的『坎特布理故事』裏面也十分顯明。歌德，讓里思，巴爾札克，喬治桑，都德，科佩，拉布雷，阿那托爾·佛郎士，卡爾曼·西爾華，安徒生，多彼里烏斯，迭更斯（所有的人一下子都列舉不完）都會利用過童話故事。我們也有許多作家利用童話故事，其中如黑爾尼采爾（Хемницер），茹柯夫斯基（Жуковский），普希金，列夫·托爾斯泰。文學和民間的口頭創作有着形式上的，題材上的和教訓性的聯繫，這是完全不用懷疑，並且很有教育意義的」。

接着我們又讀到一段寶貴的自傳性的敘述：『我個人應該承認：當我從我的外祖母和鄉村的說故事的人的口中聽到童話故事的時候，這些童話故事對於我的智慧的成長，會起了十分肯定的影響。童話故事被印成書的這一事實，特別使我驚訝，並提高了我對於童話故事及它們的意義的評價。當十二歲時，我讀了『新阿剌伯童話故事集』，是十八世紀的一種內地的版本。那時我以為，印在書上的一切東西都是真理』。

高爾基對於東方，西方和斯拉夫民間文學的注意，還有許多別的事實可資證明。遠當青年時，高爾基在為一八九五年的『沙馬拉日報』所寫的『諾曼人（經過梯愛里）回到英國』的一篇雜文中，敘述了北方的傳說；據吉斯尼茨基證明，高爾基晚年對於北歐傳說也很發生興趣。在出版物中，高爾基曾講到羅賓漢的唱詞，和關於阿加斯非拉的傳說。◎在他早期發表在『尼席戈羅德城報』（一八九六年第二二〇期）上的『急就章』（«Беглые заметки»）中，高爾基寫到克羅地亞學生在尼士尼·諾甫戈羅德城罷

◎ 見高爾基一九一九年為『世界文學』出版社的『羅賓漢唱詞』及葛勒席我出版社的『關於阿加斯非拉的傳說』所寫的兩篇序文。

會上舉行的音樂會，寫到「綠地亞的青年作曲家庫恰奇（Кучач）」。這位作曲家曾搜集了四六卷南俄樂曲，寫過一個劇本「克羅地亞之家」（«Хорватский дом»）。高爾基摘錄「克羅地亞之家」裏的文字，把它和克羅地亞人的民間詩歌聯繫起來。高爾基對於斯拉夫和其他歐洲各民族民間文學發生興趣，這一點也由吉斯尼茨基證明出來，他見到在高爾基的藏書中有別爾格（Н. В. Берг）的集子「各民族歌曲集」（«Песни разных народов»，一八五四年莫斯科版）。

這樣，可以毫無疑問地說，高爾基一生是對於世界民間文學發生興趣的，這從他最初讀「新阿剌伯童話故事集」的少年時代起，直到我們的時代為止。高爾基靠了他的無比的記憶力，靠了他的藝術感受的敏銳性，就成為俄羅斯和世界民間文學以及科學地研究民間文學的最優秀的專家之一。

把上面所說的意見，放在一起，或是分開來看，可能只是一些沒有包括整個西方，整個世界民間文學全貌的零碎的、插曲的意見。但是應該記住，作者既然沒有負起完全陳述自己觀點的整個系統的工作，而引據世界民間文學只有補充論證的意義，那麼論述的片斷性是不能避免的。上面所舉出的零碎引證便是這種情形。而且這些引證，也遠非高爾基所說過的一切。高爾基雖然沒有把他敘述民間文學全貌的計劃實現出來，但是他卻建立了民間文學的齊整的思想體系，把它和勞動與文化的歷史，和文學的發展，和蘇維埃藝術的各種問題，和社會主義的現實主義相聯繫起來。

現在我們可以非常實際地指出，高爾基會很多地和很久地研究西方與世界的民間文學。假使他只限於研究本國的——俄羅斯的民間文學，那也是很自然的。這對於一個作家的創作成長是很重要的。但是高爾基並不把自己局限在俄羅斯民間文學的圈子裏面。從上面列舉的零碎引證中已經可以看出，在將近四十年當中，高爾基依據書本仔細地研究了東方的、古代的、中古的和近代歐洲的民間文學。本質上是一個國際主義者的作家的高爾基，他在研究民間文學的領域裏也是個國際主義者。他清楚地看到民間文學作品題材的全世界性的歷史上的聯繫。「中國人的童話故事，還在我們的紀元的二千二百年以前，便已經搜集並且印成書」；「這些童話故事，在題材方面，在思想方面，和印度以及歐洲各民族童話故事有很多共通之點」（見「一千零一夜」序言）。高爾基是搜集、印刷和研究蘇聯各民族民間文學的一個擁護者和宣傳者，在這方面他比許多俄羅斯古典作家更勇敢、更廣泛。然而他的對於國際主義遠景已經習慣了的深刻思想，警告他不被迷惑，不趨於有害的極端。他曾從蘇聯作家代表大會的講台上向蘇聯各民族文學的代表說：「搜集你們的民間文學作品，學習它和整理它」。他同時又教導說：「對於那許多為了反革命和狹義民族主義目的而利用民間文學素材的企圖，要加以特別敏銳的注意；這些企圖會毒害和破壞全人類性的國際性的民間文學的主題的」（見高爾基致「

詩人叢書』（«Библиотека поэта»）編輯部的信）。

三 民間文學對於高爾基創作的影響

高爾基對於民間文學是這樣接近，通曉得這樣深刻，愛得這樣熱烈，以致民間文學不會不反映在他本人的文藝作品上。

不錯，要確定民間文學在高爾基詩意風格的形成上佔着怎樣的地位是很不容易的。高爾基的藝術風格還沒有根據他的素質和形式來研究過。然而我們可以立刻就說，在高爾基的文學語言中，在他的字彙中，在他的措辭法中，在他的詮釋法，描寫法和表現法中，都顯出民間詩歌語言的強烈影響。關於民間文學的影響，高爾基本人也曾講過不止一次。例如在『一千零一夜』的序言裏他就說過：『當我從我的外祖母和鄉村說故事的人的口中聽到童話故事的時候，這些童話故事對於我的智慧的成長，曾起了十分肯定的影響』。關於他的女詩人的外祖母，高爾基這樣說：『似乎我當時也是用她的詩歌的形式來思想的』。關於成語，高爾基在『致工農通訊員和軍隊通訊員』（«Рабселькорам и военкорам»）一書中寫道：『我在成語中學習了很多東西，換句話說：學會了用警句來思考』。事實上，警句性的確是高爾基的思考和文學風格的明艷的特點。按照民間成語的形式，高爾基創造了許多自己的成語、格言、警句，一部分由自己把它們說出來，一部份放到他書中主人公的口裏去。現在很難把高爾基作品當中的許多成語句子和真正的民間成語分別出來。曾經有一個文學家把高爾基作品中所有的警句選出來，想把它們作為民間成語印出來，高爾基對這件事表示了堅決反對。

高爾基本人就是一個警句的巨匠。他的警句有許多流行得非常廣泛；『兒童是大地活的花朵』；『權利不是賜予的——權利是取得的』；『生來爬的人不會飛的』；『勇者的狂熱是人生的睿智』；『假使敵人不投降——那就消滅他』。還有別的，——也同樣的普及。還是關於文學學習的一些警句：『學習是一件事情，模仿又是一件事情』；『學習並不是模仿什麼，而是把握住技術的手法』；『不應該僅跟古典作家學習，甚至也要跟敵人學習，假使他是聰明的話』；『借用並不永遠是歪曲，有時它對於好的補充上更好的東西』；『少說：不要這樣做。還應該說：要這樣做』；『人由於對人的反抗而變得更有力和更有才能』；『非難並非永遠是教訓』；『沒有比知識更有力的武器』。還有一些關於真理和樸素的警句（特別是關於藝術的）：『真理高於憐憫』；『樸素是最困難和最聰明的東西』；『真話不會因為再三重複而破壞』；『樸素的思想，

最難和最不容易把握」；「真話要求樸素，謊話要求複雜」；「字愈是簡單，就愈加準確」；「簡單化——這是人工，也就是偽造，樸素才是真正的藝術」；「真實和樸素是親姊妹，美麗是第三個妹妹」。此外還有幾句另一種內容的成語：「沒有此病態的人更殘酷的自私者」；「在沒有達到一定溫度之前，無論什麼都不會爆發」；「把敵人的力量估計過低是愚蠢的，甚至是罪惡的」；「詩人是人民的心」；「語言是行為所產生的」。

二

當高爾基最初兩部素描和短篇小說集出版的時候，契訶夫寫信給他道（一八九九年）：「你的作品是音樂性的」。契訶夫本人就是一位敏銳的藝術語言的巨匠，並且在自己的作品的風格和結構上就是很音樂的，他指出了高爾基風格的這一特點，無疑地，這一特點是和民間詩歌的可歌性有密切關係的。我們再回想一下高爾基講她外婆的話：「我當時也是用她的詩歌的形式來思想的」。特別的研究現在已經判明，高爾基年輕時候寫過許多詩。在他初期的小說作法中，他的作品很容易轉變為「有韻散文」和散文詩形式。年輕的作家甚至被迫和「有韻散文」的餘留作鬥爭，關於這一點，他曾經幽默地在他的回憶錄中敘述過。⊙高爾基的散文的可歌性和音樂性，也是受了那種有格律的人民詩歌語言的影響。

人民詩歌的插入，在高爾基自己的作品中是這樣豐富，但和契訶夫散文又這樣相殊，它們成為作品中的主要成分，使作品的整個結構獲得特別的特色。高爾基寫的東西，和契訶夫的或是其他散文家的——例如岡察羅夫的——看起來完全不同，甚至從外表上看。

我們還應該指出一個特點。萊蒙托夫，阿列克賽·托爾斯泰和許多別的作家從民間文學中取現成的題材，現成的主題，現成的形象作為自己藝術結構的基礎。但我們沒有見過高爾基有這種情形。

不錯，高爾基在回憶契訶夫的文章中說：「我想寫一個「伐斯卡·布斯拉耶夫」的劇本；我給他讀了一段伐斯卡自做的獨白：

「哎呀，要是我有更多的氣力，
我便要熱烈地呼吸——把積雲踏光，
走過去地和它纏過，
我要一輩子行走——建造城市，

⊙ 見皮克薩諾夫所寫的「高爾基——詩人」（«Горький — стихотворец»）一文，載一九三二年「新世界」雜誌第七期。

你這教堂，和開許多花園，
 一把大地打得像年青的姑娘，
 我哀憐抱她——像自己的未婚妻一樣，
 我要把大地緊偎近自己的胸膛，
 捧起來，把他獻給上帝：
 ——你看呀，上帝，是那樣的天地，
 你把它像石塊似的拋在天空，
 我却把它做成像珍貴的綠寶石一樣。
 你看呀，上帝，你該喜歡，
 它在太陽光下面顯得還紅潤，
 我想把它送給你做禮物，
 就是得給自己鋪出一條路』。

高爾基繼續寫道：「契訶夫很喜歡這獨白……。他提議再把伐斯卡的自誇詞讀一遍，聽了之後，看着窗戶，建議說：「最後兩行——不要，還是無禮。是多餘的」』。^①契訶夫於一九〇四年逝世，那末關於伐斯卡·布斯拉耶夫的劇本，至遲是在一九〇三年開始的。後來報紙上曾閃過這樣的消息，說高爾基（一九一二年）寫好歌劇『伐斯卡·布斯拉耶夫』的台詞。^②另外一次，已經是在蘇維埃時代，又有這樣的消息，說高爾基寫完關於史傑潘·拉赫的電影脚本。但是所有這三個開端，都沒有做到底；它們是沒有編就的，只是再一次的證明高爾基是經常注意民間文學。

在高爾基的有機的創作中，民間文學作品的反映，是深刻的攝取民間詩歌的語言，可歌性和音韻性，風格的聲句性，抒情性，並且還有着無數的可以顯示高爾基結構特徵的引據穿插，這是無論柯洛連柯，無論契訶夫，無論十九世紀九十年代其他的小說家所沒有的，正就是這一點加強了高爾基的作品的人民性。

四 民間文學的宣傳

高爾基研究民間文學，是根據書籍，根據民間詩歌集，根據民俗學的研究論著。但是還應該說，高爾基就是在作家羣中也是民間文學的熱烈宣傳者。遠在一九〇四

^① 見『高爾基文學批評論文集』，一九三七年版第二十二面。

^② 見一九一二年三月十一日第一九四〇期的『俄羅斯報』（«Россия»）。

年時，他這樣寫信給安努慶說：『你的傳說和字典已經收到，謝謝。你有這樣豐富的民間文學材料，我簡直羨慕你。沒有民間文學知識的作家，是不好的作家。在民間創作當中，隱藏着無限的富源，一個真誠的作家應該把握住它。只有在這裏才能研究本國語言，我們的這種語言是豐富而光輝的』。我們大家都知道，高爾基在一九〇九年時，吸引一個青年作家（見前）搜集山歌。就在那時候左右（信上沒有註明日子），高爾基又寫信給一位初學寫作者契烈姆尼（А. С. Черемный），請他到卡普里島去作客：『我有一個很不錯的圖書館，有許多關於歷史和民間文學的有趣的書籍』。◎恰彼庚告訴我，他按照高爾基的建議，編了一本北俄民間口傳作品的集子。一九一二年時，高爾基寫信給初學寫作者馬克西莫夫（П. Ф. Максимов）說：『請讀俄羅斯民間故事，敘事詩，迷信傳說和歌曲的集子』◎一九一四年高爾基在致詩人塞萌諾夫斯基（Г. Н. Семеновский）的信中，也提出同樣的忠告。一九一〇年左右，高爾基在致初學寫作的女詩人雅爾采娃（М. Г. Ярцева）的信（未發表）裏，談到研究文學，特別熱烈和明切地談到研究民間文學的問題◎。他推薦她讀俄羅斯童話、敘事詩、歌曲集，『鑽到通俗民間語言的幽美裏面去，鑽到歌曲和童話故事的句子的結構裏去』。高爾基興奮地斷言道：『你在這裏可以看見驚人的豐富的形象，比擬的確切，有迷人力量的樸素和形容的動人的美。深入到民間的創作中去——這是很好的，好像是山間的清水，地下的甘泉。接近民間語言吧，尋求樸素，簡潔，健康的力量，這力量用兩三個字就造成一個形象』。這幾句卓越的話，使人想起普希金的諷言：『青年作家們，傾聽通俗的民間語言，你們可以從那裏學到很多在我們的雜誌上面所找不到的東西』（一八二八年）。

無疑地，高爾基遠在早年就號召其他的青年作家去搜集和研究民間文學了。但是這是一宣傳工作，當高爾基領導作家協會以及他對於新進作家的指導獲得非常的規模時，是更為特別加強。

一九三二年，在出版阿剌伯童話故事集的序言裏，高爾基熱烈地講到研究民間故事對初學寫作者的益處。

『我確信，熟悉童話故事，一般地熟悉民間口頭創作的錫取不盡的寶藏，對於初學的青年作家們是極端有益的。不單是我一個人注意到這件事：就是新進的青年作家們，大多數是順從地和絕對地服從現實，用詩和散文給現實拍照，並且把這事情做得極端乾燥，沒有血肉，和使用冷淡的字句，然而時代却要求激情、火熱、諷刺。自然，民間故事不會把那在生理上與人無關的東西給與人。』我以為，教學教員只能做一個最壞的詩

◎ 此信藏高爾基世界文學研究所的文獻保管庫中。

◎ 見『文學批評』雜誌一九三七年第六期第二十四面。

◎ 蘇聯國家科學院出的『高爾基研究論文集』第三卷中。

人。但是童話故事却能幫助有力地發展作家的幻想，迫使他重視應酬對於藝術的意義，而主要是豐富他的貧乏的語言，他的貧乏的字彙】。

高爾基在一篇『論諷刺』^①的文章裏，主張文學語言的純粹化和豐富化，他寫道：

『我向青年作家們提議，要注意「山歌」——這是工人和農民的連續不斷的和真正的「民間」創作。在山歌裏我們能夠找到許多外省語言，歪曲了的方言和無意思的字句嗎？我們把自由思想的小市民和帶着懷疑情緒的丑角們所編的山歌的模仿拋在一旁，就可以看出山歌是由純粹的語言組成的，假使有時山歌裏的字句縮短，改變，那是爲了合於節奏和腳韻而這樣做的】。

總結了往昔的和最新的思想與意見之後，高爾基於一九三四年九月一日在第一次蘇聯作家代表大會上的總結演說裏，從講台上向作家們自信地號召道：

『我向高加索和中央亞細亞各民族的代表們，提出一個友誼的忠告，這忠告也可以當作一個請求去理解。人民詩人蘇萊曼·史泰里斯基在我的心中——我知道，還不僅只在我的心中——引起了一個激動的印象。我看到這位不識字的但又是很聰明的老人，坐在主席團中嘴裏喃喃地編他的詩句，然後，他像二十世紀的荷馬似地驚人的把它們朗誦出來。請保護那些能夠創造像蘇萊曼·史泰里斯基所創造的詩歌的珠寶的人們吧。我再重複說一句：語言藝術的起端是在民間文學中。搜集你們的民間文學，學習它和整理它。它給予你們和我們，全聯邦的詩人和散文家很多的材料。我們對過去的東西知道得愈是清楚，我們就能更加深刻地和快樂地瞭解我們現在所創造的東西的偉大意義】。

二

高爾基的宣傳和鼓勵，獲得了豐富的果實。恰彼庚所寫的整本的『白色的修道院』（«Белый скит»）一書裏面，充滿了北俄民間文學的反應。另一位作家搜集了山歌寄給高爾基。馬克西莫夫搜集、解釋和出版了山民的（阿梯皆民族的）童話故事。許多其他的蘇聯作家在高爾基的影響之下也去從人民的口中搜集民間作品，或者就去研究民間文學作品的集子和專門書籍。

但是不僅是個別蘇聯作家們被高爾基號召去研究民間文學。在他的影響之下，並且接二連三產生了許多專事研究民間文學的機構和計劃。一九三三年十二月，由於高爾基的建議，在莫斯科蘇聯作家協會的組織委員會舉行了一次民間文學會議。出席參加這會議的，不僅有民俗學者，而且也有作家和畫家，——俄羅斯的和各兄弟共和國的。對於組織新的研究民間文學的工作，這個會議獲得了極爲寶貴的結果。後來在蘇聯作家協會中附設的民間文學研究組——就是高爾基的產兒。

① 載一九三四年二月二十八日第五十一期的『消息報』。

『詩人叢書』編輯部（這也是高爾基的產兒），『Academia』出版局和國家文藝書籍出版局，都出版民間文學的叢書。在高爾基宣傳的鼓動影響之下，蘇聯國家科學院加強了民間文學的研究和出版工作。

蘇聯的出版界也熱烈參加這一運動。中央機關報『真理報』，『消息報』，『少共真理報』，『交替』，『兒童真理報』，『農民報』，『集體農民雜誌』，『文學報』和其他許多中央與地方的機關報也開了專頁，刊載民間詩歌，民間文學的論文和報道。『文學批評家』雜誌開了一個特別的部門：『民間文學』。『兒童真理報』編輯部於一九三四年在幾個月中搜集了並且部分地印出了五百多隻全蘇聯兒童團員和小學生紀錄的民間童話故事。『兒童真理報』把印成的童話故事送給高爾基，他便寫了一篇『論童話故事』的文字作為反應。政治部的報紙『拖拉機』登載了集體農民的山歌。

爲了搜集民話，又組織了新的考察團。例如，由卡岡諾維奇(Л. М. Каганович)的建議，蘇聯國家科學院的特別考察隊，在作曲家 and 作家們的參加之下於一九三五年搜集到幾千首歌謠、山歌和童話故事。更早一些，在一九三四年時，史塔羅齊洛夫耕種機站的政治部，出版和獻給作家代表大會一部題名為『集體農揚山歌』的集子。高爾基本人熱烈參加組織出版碑石似的著作『兩個五年計劃』的工作，他把民話材料也包括在他的計劃裏。高爾基在致作家協會各組織的信中（一九三五年）說：『我們協會的各組織和各會員，應該特別注意搜集有關十月革命的新歌謠和藝術構思的成果的組織工作，這在許多卷的大集子裏應該開出特別的一卷。必須立刻組織民間文學專家和所有的作家們搜集這些材料，把這種材料送到『兩個五年計劃』的編輯部去，而編輯部也應該支持這全部工作』。『兩個五年計劃』編輯部和中央機關報『真理報』編輯部一同展開了搜集民間文學的巨大工作。⊙

三

在高爾基的影響之下，民間文學領域裏所做的一切，簡直不可能在這裏列舉出來和敘述出它們的特徵；這簡直就等於要敘述出最近十年來全部（非常有內容的）蘇聯民間文學的歷史。就是沒有這一工作，也可以看得很清楚，任何一個俄羅斯作家都沒有像高爾基做了那樣許多研究和推行民間文學的工作。

還要補充說一句：這裏所說的不僅是俄羅斯的民間文學，而且也是蘇聯各民族的民間文學。

前面已經說過，還在年輕時，高爾基就廣泛而敏銳地接受舊俄少數民族的民間詩

⊙ 這一個工作，後來在一九三七年所出版的一部珍貴的集子：『蘇聯各民族的創作』（« Творчество народов СССР »）當中實現了（雖然遠遠不充實）。

歌。在蘇維埃時代，這種情形是更加鞏固和積極化起來了。我們剛才讀過高爾基一九三四年在作家代表大會上所作的關於達格斯坦民歌歌者蘇萊曼·史泰里斯基的動人的演說。密切的友誼和愛情把這兩位語言的藝術家聯繫起來。一九三五年蘇萊曼·史泰里斯基寫了一封非凡的信給高爾基，信中有深刻的感情說到『我國所遭受到的不幸』——基洛夫的遭難，繼而他就向高爾基提出請求：當達格斯坦共和國十五週年紀念時，『派四位優秀的，有才能的作家來：讓他們寫一本關於羣山之國的書，因為這個國家，已成為快樂的花園，生活快樂的集體農場和聰敏健康的青年人的國家』。高爾基的回信也是非凡的。他告訴這位人民詩人說，俄羅斯的作家一定到達格斯坦去，並且說：『描寫山民對沙皇專制制度，對吉爾州劫掠性的商人和富農的長期的血的鬥爭的圖畫』，由人民自己來做是最好也沒有的。繼而他又講出自己所喜愛的和習慣了的思想——關於民間文學和歷史的話：『大概，在達格斯坦，在那些曾經作過戰士的老年人的記憶裏，還保存着戰歌，故事，傳說，這應該作為你們區域的歷史的基礎。大概你們有很多有學問的青年，讓他們搜集和記錄關於達格斯坦歷史的故事』。

高爾基在作家代表大會席上向蘇聯各民族作家所作的號召：『搜集你們的民間文學，學習它和整理它』，在多民族的蘇聯到處都被聽見了，它就成為在各地大規模地搜集，研究與普及蘇聯各民族民間文學作品的信號。

把這一運動充分描繪出來，要比描寫整個俄羅斯民間文學還要困難——並且此地也不適合這樣做。一經開始了的研究民間文學的運動，在各共和國和自治州就日益發展起來；它在高爾基逝世以後還是繼續在發展着，並且發展得更為廣闊和更為深刻。我們這裏要指出的，只是它的開始和第一階段還是在高爾基的生前，並且是在他的促成之下發展過去的。當這位偉大的作家在他晚年觀察他所發起的事業發展和擴大起來，那他該是多麼高興啊。我現在只拿一九三六年春天報紙所載的消息作為例證，這是他本人那時還能讀到的。例如在中央機關報『真理報』（第一四四期）上，在基輔的通訊中說，烏克蘭國家文藝書籍出版局着手出版一本刊載五千個烏克蘭民間俚諺和成語的集子。又如『文學報』（第二十和二十三期）的消息欄中，說烏克蘭國家文藝書籍出版局準備印行十大卷烏克蘭童話故事和傳說集；將出版兩卷『烏克蘭俚諺與成語』和一卷民歌集，阿美尼亞文化史學院的考察隊搜集到許多新的民間傳說，歌謠和童話故事；該學院將出版一本『列寧在蘇維埃阿美尼亞的民間文學中』的集子。史大林格勒地方出版局將印行喀爾美克民族的民間故事集。南奧塞丁國家文藝書籍出版局印行『關於大棉隊的民謠』，奧塞丁民歌集和『阿爾古斯之歌』（«Песня об Алгузе»）。烏德摩爾特科學研究所組織了三個搜集民謠的考察隊；最先搜集到的一百隻烏德摩爾特的民歌已經交給音樂出版局出版。同一個研究所和烏德摩爾特作家協會在蘇聯作家協會全聯邦理事會

的協助之下，準備出一本『烏德摩爾特童話故事集』，兩本『烏德摩爾特山歌集』，一本『烏德摩爾特成語集』；其中山歌集已經付印。阿梯皆文化建設科學研究院派由阿梯皆作家和科學工作人員組成的民間文學考察隊，到各鄉村去，搜集到許多民間文學材料，阿梯皆民間文學一書業已付印。○青年團員加斯維安尼（С. Гасвиани）搜集關於斯凡遜梯亞和阿勃哈齊亞村莊裏的歌曲、童話、成語、傳說、歌謠和故事；蘇聯國家科學院的阿勃哈齊亞文化研究所，教育人民委員會和阿勃哈齊亞作家協會都幫助他做這工作。蘇聯國家科學院的候補會員契特卡烈夫（К. Четкарёв）所搜集的馬里亞民族關於列寧和史大林的歌，關於蘇維埃政權的山歌，關於紅軍、集體農場和青年團員等等的民歌，正由馬里亞國家出版社在印刷中。

當然，這還不是一九三六年春天所準備着的，準備好的或是印刷着的全部書籍。更不是一九三六年整年和前一年一九三五年全年所準備的，以及正在印刷着的全部出版物。然而這已經是幾十大卷的書籍。有一個特點是一目瞭然的：就是阿梯皆、阿勃哈齊亞、烏德摩爾特和烏克蘭民族的作家協會都參加工作。還有：豐富的是成語集，山歌集，這也就是高爾基故意要蘇聯各民族作家所注意的那種形式的民間詩歌。

高爾基的名字在民間文學的歷史上，將永久和蘇聯各民族的民間文學，也就是這些民族的文學研究工作的發展聯繫在一起的。

五 高爾基對於民間文學的意見

高爾基對民間文學的宣傳，結果引起了這樣蓬勃的蘇聯民間文學的研究運動，如果把它的意義，引用到民間文學的美學上的本身價值和它對豐富青年作家的文學與體裁的益處上去，那就會被曲解的。

不，問題是比較複雜，比較深刻。

像每一個自由意志的大思想家一樣，高爾基要，並且也會高升到分裂的現象和特殊的問題之上，會概括這些問題，把它們導入一個系統，使它們從屬於一般的世界觀。

我們此地得着重指出：在高爾基對民間文學前前後後各種各樣的意見中，正存在着系統、原則、廣泛的歷史與理論的見解。

這一點，當高爾基晚年的批評文章蒐集在『論文學』（«О литературе»）一書

○ 這本書是在高爾基的直接影響之下產生的，見馬克西莫夫：『山民的童話故事集』第四面，一九三五年頓河羅斯托夫城出版。

裏的時候，是被人發覺了。這一點在高爾基給蘇爾柯夫（Сурков）的信^①發表之後更明顯地感覺到。當關於「勇士」和人民創作的討論展開的時候，我們已經可以引用不久前發表的高爾基給李亞茨基（Е. Ляцкий）的信了，——那裏面有很多出色的意見。

但是正巧是二十五年前寫的這封信，證明高爾基並不是在晚年，而是很早很早，遠在他的青年時代就接近對民間文學的歷史的與理論的理解。最深入的事，就是四十年來高爾基的理論觀察中並無動搖與曲折。見解祇能由於論據和實際的材料而精確起來，豐富起來，但是却不能變質。這一種不變性，就說明了見解的深度和有機的聯系，說明了那思想家以之為依據的社會基礎的不變性。

不錯，高爾基沒有能用一篇特別的論文來敘述他的觀點^②。但是他仍舊處理了那深思熟慮的藝術與文學的起源及本質的理論。

這一理論我們可以稱之為「勞動的」理論。它可以在取自高爾基的前前後後的，但是同一性質的意見的論題或公式中敘述出來。

高爾基斷定說：「文學是由勞動產生的」。在「論古代敘事詩中的宗教與神話的因素」一文中寫道：「產生珍寶的勞動，我們應當把它作為藝術創作的喚醒者和作為藝術的主要來源的意義還予它」。

高爾基獨特地吧神話的起源包括進他的概念中。「上帝是勞動成就的藝術綜合，而勞動大眾的「宗教的」思維是應當加以引號的，因為這是純粹的藝術創作」（見在作家代表大會上的報告）。

把勞動者的神話創作和創造神祕的神道的「僧侶與教徒」的神話創作對照的時候，高爾基斷定：「人們覺得親切的古代神乃是工匠和「勞動的英雄」……神之所以需要是因為從前把他們當作日求完善化的形象，當作在勞動中模仿的例子」（見「論宗教與神話的因素」）。「古代的藝術創作——還是基於勞動，把勞動高難化和神聖化的創作」（同上）。

文學的起始形式是民間文學：「文學藝術的開端是民間文學」。「最深刻的，鮮明的，在藝術上最完善的英雄類型，都是民間文學創造的」（見在作家代表大會上的演說）。

民間文學的創造主是勞動人民：「人民不僅是一種創造一切物質珍寶的力量，人民也是精神的珍寶的唯一與竭取不盡的源泉，是時間上、美麗上和創作天才上第一個哲學家 and 詩人，他創造一切偉大的詩篇，一切地球上的悲劇和其中最偉大的——世界文化的歷史」（見一九〇八年所寫的「個性的毀壞」）。

① 高爾基：「論古代敘事詩中的宗教與神話的因素」，見一九三六年『文學學習』第七期。

② 猶如我們所記得的，他在一九〇八年並未曾完成國民文學講座的計劃。死前他還計劃集編出版三五本冊，類似口傳藝術文學講座的東西，見一九三六年『文學學習』第七期十六頁。

人民的創作——這是集體的創作。『祇有用集體的巨大力量才能够解釋那直到現在還是不能超越的神話和史詩的深刻的美』。『祇有在全體人民縝密思考的條件下才能够創造如此廣泛的，像普洛米修士、撒丹、海拉克爾、斯維亞多戈爾、伊里亞、米庫拉以及其他數百個人民生活經驗的巨大綜合的典型。集體創作的威力可由下列事實給予最顯明的證明：在數百世紀中，個人的創作並未創造出像「伊里亞德」或「卡列伐拉」的東西』（見『個性的毀壞』）。

『悲劇主義對民間文學絕對無緣』，因為『集體似乎賦有對自己獲得的不朽的意識和戰勝一切敵對勢力的信心』（見在作家代表大會上的報告）。

作為現實的東西，民間文學具有極大的歷史與認識的意義。『不知道口傳的民間創作，就不能知道勞動人民的真正歷史……從遠古時代起，民間文學就不退不移地和獨特地伴隨着歷史』。

樂觀主義的與英雄主義的民間文學，是和我們的時代共鳴的，它並且是從屬於作家在創立社會主義現實主義文學中的純熟技巧的。

二

上面所說的論題，當然並不包括高爾基所思考和說到有關民間文學的一般的和原則上的一切東西。下面我們還要來討論一下高爾基的另外某些意見。從另一方面看，也不是所有的論題都同樣詳細地由他加以敘述和論證的。不管怎樣，顯然我們還需要來看一下廣泛的、複雜的理論構成。

這一構成也包括具體的科學歷史的，也包括一般方法論的，也包括藝術實踐的有價值的東西。高爾基關於民間文學的意見是響應蘇聯文藝科學的最尖銳的問題和討論的。在高爾基死後不久，由於上演別德尼（Д. Бедный）的劇本『勇士們』（«Богатыри»），發生了和展開了關於民間文學的討論。發覺在蘇聯民俗學中還存在着來自科學院會員米勒（В. Ф. Миллер）的『歷史』學派，它否認古代民間敘事詩的民間起源，並把古代民間敘事詩的建立寫到軍閥的、統治的階級身上。這一個觀點在凱爾士雅拉（В. А. Келтуяла）的著名的俄羅斯文學讀本上獲得了最顯明的公式。我們從那裏讀到：『古俄羅斯民族文化，古俄羅斯文學和俄羅斯宇宙觀的真正創造主並不是人民，而是人民中的一小部份，就是他們的高等的統治階級』；『直到二十世紀還不曾中斷的古俄羅斯統治階級的文化思想威力是令人驚嘆的』（一九一一年）。這種觀點已經在學術論著中播種起來，在高等學校和中等學校裏流行起來；實際上它們是盜用了人民的創作——幫助貴族，幫助統治階級。如果在二十世紀初，科學院會員米勒的怪說和偏激之言，在與斯拉夫主義和國家主義文藝科學所作的鬥爭中還具有它的解釋，那麼在蘇維埃

時代，它們就沒有這種可以辯明的理由了。凱爾士雅拉的公式很容易同現代反動的德國民間文學派的公式，比方說，同法西斯主義者勞曼的公式——『人民什麼都不會創造，祇會翻印』——合流起來。必需同類似的觀點作鬥爭。瞧，多出色，還在很久以前，在討論『勇士們』以前的數十年中，高爾基就已經同凱爾士雅拉的觀點作過鬥爭。還在一九一二年，在那由於李亞茨基出版的民論集『勇士的古習』（«Старинки богатырские»）而發生的通信中，高爾基就寫道：『在我們的時代，如果對人民，對他的創作發覺有某種奇怪的、懷疑的、變幻不定的、不嚴肅的態度，那麼這些創作的原文……甚至不加批評，就會很結實地反斥那些目前像凱爾士雅拉那樣把一切人民的創作當作來自貴族階級，來自統治階級的人。對於凱爾士雅拉的第二卷書序言和那也否認人民創作的奧夫相尼柯·庫里柯夫斯基（Д. Н. Овсянко-Куликовский）^①有關該問題的意見，我覺得很詫異』。更早一些，在一九〇八年，在『個性的毀壞』一文中，高爾基堅決宣稱：『各國偉大詩人的最優秀作品，都是取自人民集體創作的寶庫，那裏自古以來就已給出了一切詩化的綜合，一切著名的形象和典型』。高爾基，像我們所見的，擴展了觀察的場地——從民族的民間文學到世界的一切民間文學。『米爾頓和但丁，米茨凱維奇，歌德和席勒，當他們裝上了集體創作之翼，當他們從民間詩歌，那無比深刻的、難以勝計地多樣的、強力的和智慧的歌中汲取了靈感的時候，就比誰都更為揚名了（見『個性的毀壞』）。至於說到俄羅斯民間文學，那麼，作為它的傳繼家的高爾基，在直接觀察某一個天賦很高的人民詩人的力量所創造的新作品時，就不能不反對凱爾士雅拉型的資產階級民俗學者所犯的盜用人民創作的罪行。祇要回憶一下遠在一八九六年，高爾基就曾熱烈地談到光榮的人民女詩人奧珠娜·奧奧陀索娃（Орина Фелосова）的即興詩這一點就够。高爾基叫青年作家注意『山歌——這是工農的連續不斷的和真正的民間創作』。他所這樣高度讚賞的俚諺，他也認為是連續不斷的創作。自己多年生活在人民詩歌創作從不間斷的環境裏，高爾基留給我們以一個出色的短篇，它描寫阿爾扎馬斯（Арзамас）的兩個女人，一個廚娘和一個丫頭，『怎樣編造歌謠』——這是高爾基在一九〇一年被放逐到阿爾扎馬斯的時候親眼看到的。

高爾基不僅相信民間文學的民間起源——他簡直知道這是事實，像一個親眼目睹者那樣知道這一點。

在這一點上高爾基是和列寧不謀而合，列寧曾寫到『大多數居民，首先是大多數勞動者的獨立的歷史創作』。^②

^① 大概係指最初發表在一九〇一年的『生活』雜誌上的奧夫相尼柯·庫里柯夫斯基所寫的『思想和創作的心理學』一文。

^② 見『列寧全集』第廿二卷第五四〇面。

以前的俄羅斯民俗學在其使勞動者的創作貧乏而使軍閥的、貴族的、顯要的創作豐富的趨向上，歪曲了古代民間敘事詩的意義。他們武斷說，古代民間敘事詩並不是農民創作的果實，農民祇是從別的上層社會團體那裏承繼了它們。關於伏爾加(Волга)和米庫拉(Мисула)的古代民間敘事詩，就在這樣的方向上被加以解釋，說米庫拉並不是農民的代表，他幫助公爵徵收農奴的租稅，並對他們施行暴力，因此公爵就叫他管理農奴；這不是農民，這是富有的主人，土地佔有主，差一點就變成了富農。在關於伊里亞·摩羅梅茨(Илья Муромец)和符拉奇米爾公爵(Князь Владимир)的古代民間敘事詩，則強調符拉奇米爾公爵站在小說的中心，強調古代民間敘事詩在歌頌公爵。

但是事實指出：相反地，古代民間敘事詩是把符拉奇米爾安放在一個可憐的境地的，存在著敘事詩的原文，它們顯示出摩羅梅茨的暴動，摩羅梅茨「肯為寡婦、孤兒、窮人服務，但是替那狗種符拉奇米爾公爵做事，他甚至不肯跨出地窖一步」。米庫拉並不是打擊農民，而是打擊「城市農夫」；城市「農夫和所有的強盜」都企圖從米庫拉身上奪取過度的租稅，「買路錢」。古代民間敘事詩中關於米庫拉的活動的描寫，變成了對農民威力的稱頌：「我種了大麥，掘起麥稈，拖回家去，在家裏打了麥，煮了啤酒給農夫們喝」。

我們得在此指出，對高爾基說來，這些問題是早已清楚了。在『論古代敘事詩中的宗教與神話的因素』一文中，高爾基寫道：「農夫勇士伊里亞射擊教堂的尖頂，河盜諾甫戈羅德人伐斯卡·布斯拉伊冒險聖物；公爵和農民的關係由伊里亞組織的「酒店的赤腳漢」，伏爾加同米庫拉的衝突，斯維亞多戈爾忍受人間的苦痛的無力明顯地表現出來」。那裏還有：「無疑地，除了關於米庫拉·塞良尼諾羅奇的古代民間敘事詩之外，還有其他的民間敘事詩，其中指出了農夫和公爵中間的社會矛盾，但是從這些矛盾中祇留下了一些斷片和暗示」。

『祇有一些斷片和暗示』——這幾個字在高爾基口裏是有無限意義的。它們是高爾基在民間文學領域上一連串觀察與思考的回音。在構成他的神話、民間文學、藝術和文學的起源和發展的理論時，高爾基總是回到有關僧侶和教會的反動作用的問題上去。『在為生活而鬥爭的過程中，完成了人們的分化為創造者和指抑者』。『在我們的世界中，自古到現在就有兩種思想、兩種力量在工作着：其中一種需要神以作為工作完善化的形象，作為在勞動中模倣的範例；而對另一種，則神是作為鞏固它的違法的政權的工具』（見『宗教與神話的因素』）。僧侶和教徒們創造了他們的上帝——形而上的，神祕的。自古以來教徒們也是滲入人民的創作的。比方說，民間文學就不知道悲觀主義。『如果有的時候在民間文學中聽到絕望和懷疑人間生活的意義的調子，——那麼這些調子

顯然是兩千年來宣揚基督教會的悲觀主義所引起的』（見在作家代表大會上的報告）。『民間文學的意義，在把它的基於勞動成就的幻想同教會的聖徒傳的艱重的無才華的幻想對照之後，就特別明顯地得到闡揚』（全上）。高爾基企圖從那些傳到我們的民間文學材料的總體裏，抽出屬於真正人民創作的東西，和被教會與統治階級所歪曲或創造的東西。高爾基寫信給蘇爾柯夫說：『您不應該忘記，宗教的詩——這是教會的詩，勞動人民的參加這種詩的創作是很可懷疑的』（見『宗教與神話的因素』）。『對我們說來，宗教詩也許會因為其中充滿了異教徒的民間文學的遠古影響而覺得有趣』。『這種影響，也像在基督教會的「聖者生活」中有借自異教徒傳說的奇蹟一樣。這證實了古代民間文學的生活力，但是很少證明到基督教時代勞動人民的宗教創作。「聖母的夢」，「關於仙人阿列克賽的詩」等等，這都是那些受世界的痛苦和不幸所困惱的，總之是來自受生活壓迫的小市民層的無名「人道主義者」的獨身漢、僧侶、富於憐憫心的「老嫗」等的創作。別斯松諾夫的集子裏最富有才氣的是宗教詩，但是不消說，所有這些詩都會遭受檢查官的宰割』（全上）。

高爾基這裏是指最近的十九世紀俄羅斯檢查處官吏所實行的書報檢查。但是他很知道並且考慮到另一種檢查制度，它遠在印刷術發明以前就存在，它是由當局和統治者對口頭語，對手稿的壓迫來實施的。高爾基寫道：『在知書識字的羅馬教堂非常注意地加以審閱和訂正的羅馬的敘事詩裏，武士們很關心於「聖者格拉亞爾」的保護和其他的教會事件，而武士和農奴的關係則反映得非常之弱。在斯拉夫的敘事詩中，由於莫斯科教會的不學無術，農夫勇士伊里亞才會射擊教堂的尖頂，而河盜諾甫戈羅德人伐斯卡·布斯拉伊才會冒犯聖物』（全上）。『在俄羅斯的——總之在斯拉夫的——敘事詩裏，你們不大找得到宗教的主題。可以這樣想，斯拉夫的敘事詩少受教堂的影響，多保持了一點異教的古風。在「婦女形象」一欄裏可以找到無數的事實，它們清晰地表現出教會對婦女的瘋狂的、虐待的、厭諱的態度』（同上）。

如果教會腐蝕着民間文學中的宗教自由思想，那麼壓在民間文學頭上的還有一種檢查制度——地主的和社會生活的。高爾基所注意的也正是這種檢查制度，他曾說，存在着一些揭露『農奴與公僕間的社會矛盾』的民間敘事詩，但是從這些民間敘事詩中『祇留下了一些斷片和暗示』。

高爾基的這些意見，無論是對他個人的民俗學研究的概念，無論是對一般的民俗學研究的方法論說來，都是很重要的。在民俗學看來最重要的，就是研究那些遠在口語傳誦中就保存下來或是已經在印行的書籍中保存着的原文，有多少是真正人民的。必需考慮到一切當時存在着而後來被教會、當局、統治階級所歪曲，所壓制，所強力消滅的東西。這裏還還沒有把一切都解釋明白。比方關於史傑潘·拉靜的歌，我就曾指出，這些

歌如何的遭到檢查——不僅在檢查處，而且還在廣大的社會階層，在富有的哥薩克長者的圈子裏。不幸永存於文學中的拉靜隊長的名字——『史金卡』（“Стенька”）[⊖]——是從教會的咒罵中，從莫斯科的指令中，而不是從真正的民間歌謠中出來，在民間的歌謠中拉靜是被親切地這樣稱呼的：親愛的隊長，史傑潘·季摩非耶維奇老爹。

對高爾基本人，對他的民俗學的系統說來，重要的是說明民間文學中一切勞動的，一切人民的因素，以便把它們和一切寄生在民間文學中的非人民的、剝削階級的、資產階級的、教會的東西來作一個對照。高爾基不倦不怠地指出：『奴隸主愈變得有力和有權，則神之升入天堂也就愈高。可是在羣衆中間却仍出現了體現在普洛米修士，愛沙尼亞的卡列維以及其他英雄的形象裏的背神論，這些英雄在上帝的身上看見了藐視他們的君主』；『教會一開始就頑強地同「異教的殘餘鬥爭」，而這些殘餘則是勞動的唯物主義的世界觀的反映』（見在作家代表大會上的報告）。

（林陵·水夫合譯）

[⊖] 史金卡係史吉邦的暱稱。

安那托里·索洛夫卓夫

(Ан. толий Соловцов)

高爾基與音樂

(ГОРЬКИЙ И МУЗЫКА)

上世紀八十年代，在尼席戈羅德的酒店裏，少年阿廖夏·彼希柯夫——未來的馬克西姆·高爾基——會一再聽到人民歌手的即興演奏。過了許多年之後，他用他那種後無來者的濃烈銳利的文字將這些演奏的畫面描寫出來。

『其中最好的，總是那個瘦小的馬具匠克列施喬夫（Клещов）唱的一些特別好的歌曲，這是一個羞赧靦腆的人，紅色的頭髮捲成一團一團，鼻子發着光，好像死人一樣，懶洋洋的小眼睛一動也不動。

『有時候，他閉上眼睛，後腦貼在酒桶底上，挺出了胸脯，用很輕的、但是得意洋洋的嗓子急口令似地唱道：

「唉，迷霧降落在乾那的田野上，
遙遠的道路就被迷霧罩住……」

『他的嗓子很輕，但是毫無倦態：他以銀絃面破酒店裏的昏暗嘈雜的聲音；憂鬱的詩句，呻吟和呼喚征服了所有的人；甚至酒醉的人也變得驚奇和嚴肅了，一聲不響地望着自己面前的桌子，而我是心碎了，我的心裏充滿着常常因被音樂觸動靈魂深底而激起的那種富有威力的感覺』（見高爾基自傳小說『在人間』）。

高爾基在他悠長的一生中，一直為優美的音樂所吸引，優美的音樂常常深入到他的

靈魂深處，他的靈魂對於一切優美的事物是很敏感的。

這位偉大藝術家的第一個忘不了的鮮明的音樂印象，是他小時聽自己外祖母唱的俄羅斯歌曲。那種質樸無華的歌唱，給這孩子的天真的心靈展示了人民歌曲的驚人的美，而把他的心靈控制住。對於歌曲的愛好，一年一年擴大和增加起來。高爾基聽着伏爾加薩夫充滿悵鬱的緩慢的歌曲，注意着雄武的頓河哥薩克人的歌唱，或者注意酒店裏的不幸的人們的歌唱，有時唱得豪邁愉快，有時唱得有血有淚，他逐漸深入地理解那表現出了許多世紀的生活真理的俄羅斯歌曲的富源，理解它的無限的影響力。他寫道：『歌曲像大路一樣長，它是那末平穩，壯闊和智慧；當你聽它的時候，你就忘了大地上是白晝還是黑夜，我是孩童還是老人，一切都忘了！歌聲消逝的時候，聽到彷彿馬匹在喘息，在懷念茂盛的草原，彷彿秋夜暗地裏勇往直前地邁進，而心則在欣欣向上，而且由於充滿某種不平常的感情和由於對人們及大地懷抱偉大的沉默的愛而要破裂了』（見『在人間』）。

但是高爾基非但是人民歌曲的貪慾的聽者，而且也是人民歌曲的非凡的表演者。

十四歲的阿廖夏·彼希柯夫曾領導過由他的同輩所組成的合唱團。他常常在溫暖的夏晚將他們召集到山谷裏去，唱俄羅斯歌曲。他們唱得大概不算壞，因為認是有聽衆擁護這些青年歌手。

過了幾年之後，高爾基在鐵路當更夫。這裏也很賞識他的歌唱才能。站長常常爲了要他在晚會上唱歌，而把他從值班崗位上撤回來。有許多民歌，高爾基直到生命終了時還記得很清楚。作曲家尤里·夏波林（Юрий Шапорин）講到他和高爾基的一次會見時說：『我和阿列克賽·馬克西莫維奇共同度過了難忘的幾小時，他把古老的伏爾加歌曲一支接着一支唱給我聽……他唱了兩小時之久』。⊖高爾基非但愛好和熟悉俄羅斯歌曲，他的朋友，作家斯基塔列茨（Скиталец）在他的回憶錄中說，高爾基『有時唱唱各民族的有趣的民歌，看樣子，這些民歌的確是他在高加索，克里米亞和裏海沿岸流滄時所聽到的』。⊗

高爾基對於歌曲的興趣是這樣大，他非但熟悉他所聽到過的歌曲，而且他也熟悉常常甚至不大出名的歌集。有一次，一個蘇聯作曲家在和高爾基談話時提起，他想在他的新作品中採用一首沒有發表過的民歌，高爾基說，這首歌許多年前已在馬克西莫維奇（Максимович）的集子中發表過了。

從小時候起，專門的音樂對於高爾基的引誘也不下於民歌。關於他的音樂的感覺

⊖ 夏波林：『高爾基和音樂』（«М Горький и музыка»）。載『蘇聯音樂』（«Советская музыка»）雜誌一九三八年第六期。

⊗ 斯基塔列茨：『馬克西莫維奇·高爾基』，見『十月』（«Октябрь»）雜誌一九三七年第二期。

性，可以從他的自傳體的小說中看出。在有一篇自傳體的小說中，高爾基講到有一次春天晚上，他在街上踟躕的時候，聽到一種平常聽不到的樂曲，他立刻被它所控制了。『一種不平常的聲音，從小方窗裏，隨着熱氣，一同流到街上來，彷彿一個非常強壯和善良的人在唱歌，口一閉，辭句聽不見了，但是這歌我覺得與其熟悉和易懂……我坐在石階上，想出了還是用小提琴奏的，這提琴很奇妙有力，而且令人難以忍受，因為聽起來幾乎是很痛苦的。有時它唱得這樣有力，彷彿整所房屋在發抖，房屋裏的玻璃窗都在吼叫。屋頂上淌下水來，我眼睛裏也淌下淚來。不知不覺有一個守夜的人走近前來，在石階上撞了我一下……幾乎每逢星期六，我總要跑到這所房屋跟前去，但是有一次，春天的時候，我又在那裏聽到中音提琴演奏，我回家時，又挨了一頓打』。⊙後來高爾基一直保持着這種聽了音樂忘卻一切的能力。被捕之後，在憲兵上校的辦公室裏等候訊問的時候，高爾基聽見上校的妻子在彈鋼琴。『好奇怪，這樣嬌小的女子能彈得這樣有力……這作品完全使我失去了現實感』。⊙

這位青年藝術家企圖更接近那強烈地吸引着他的音樂，是不足為奇的。在喀山一家麵包房裏工作的時候，他有一個時候會在一個劇場管絃樂隊的音樂家處上過提琴演奏課。不過課業不久就中斷——因為高爾基沒有一點點適於學習音樂的條件。在喀山，高爾基又曾在歌劇合唱團中唱過（第二男中音）一季。這第一次也是最後一次和音樂作職業性的接觸，對於他的音樂發展，當然不會不留下痕跡。他一再再而三地聽許多歌劇，而且由於音樂的記憶能力的高強，其中有許多當然記得很清楚。幾年之後，高爾基成了作家，為了著作他的一部作品，曾經學過彈鋼琴（時間也不久）。

據熟悉高爾基的人說，他並不缺乏天賦音樂的創造能力。九十年代在薩馬拉的時候，他常常唱他自己的樂句，和拜朗日（Beranger）的一首歌。斯基斯塔列茨回憶說，高爾基有一次唱了一個非常有趣的輕歌劇，作者不知是誰，似乎是在什麼地方演出時聽來的。後來斯基斯塔列茨知道，這輕歌劇原來完全是高爾基的即興創作，過了一些時候之後，他甚至連它的內容也記不起了。

高爾基常常願意和音樂家會見。其中有夏里亞賓，符拉奇米爾·斯達索夫（Владимир Стасов），拉赫馬尼諾夫（Рахманинов），聶日達諾娃（Нежданова），陀勃羅文（Добровейн）和其他許多蘇聯作曲家。

斯基達列茨寫道：『……有一次，我在觀眾中聽他和許多享有世界聲名的音樂家及作曲家談話。談話進行了數小時，高爾基在談話中表現出了他對於古典音樂的深刻了解和深遠知識；也許除了天賦的音樂才能之外，他在這方面並賦有文字上的知識』。⊙。

⊙ 高爾基：『童年』。

⊙ 高爾基：『音樂』（《Музыка》），自傳小說。

高爾基的音樂趣味是多方面的，而且是很嚴肅的。著名的阿美尼亞作曲家亞歷山大·斯下箕維羅夫（Александр Спендиаров），當高爾基在世時，曾經請到過他在克里米亞會見青年高爾基的事。『阿列克賽·馬克西莫維奇非常愛好音樂。由於他的請求，我請他到我家裏來的時候，總是在家裏舉行音樂會。有一次我舉行四重奏音樂晚會，演奏者都是雅爾達管絃樂隊的樂師。這是高爾基最喜歡的一次晚會。而在四重奏曲中，他最喜歡的是貝多芬的四重奏曲。一般說，高爾基比較喜歡古典作曲家。他也常常在自己家裏舉行過不少次音樂晚會，夏里亞賓也會在他舉行的音樂會上唱過』^②。

還有一個有趣的證明，——那是鋼琴家布萊寧（Н. Е. Бурендин）在一九一一年寫的：『我非常勤於表演音樂。因為有鋼琴，所以我就大彈其葛里格和貝多芬的朔那大，而且等待一些和提琴合奏的作品，因為我想在卡普里為阿列克賽·馬克西莫維奇舉行一次盛大的音樂會。貝多芬的朔那大，他並不全部知道，我答應演奏給他聽已經很久了。這次機會來了。我有一個彼得堡的朋友，叫文生多·索爾達諾（Vincento Sordano），現在正在意大利。他是一個出色的音樂家，小提琴聖手，古典音樂專家。在彼得堡時，我們常常合奏，而且總是奇妙地互相感應的。我現在請他到卡普里來。他帶了柯烈里（Corelli）和魏拉契尼（Veracini）的朔那大及變奏曲，聖桑（Saint-Saens）的協奏曲，和他還在學習中的葛拉祖諾夫的近作。你看，我們的演奏節目是多麼豐富。這裏再加上伏依簡柯（Войтенко）和摩索爾格斯基，還有達爾高和斯基，葛烈恰尼諾夫等等——音樂晚會的節目是豐富極了。

『音樂會之後聽聽阿列克賽·馬克西莫維奇講話也是很有意義的，——他大概將作關於藝術的許多講話，……』^③

在蘇維埃時代，高爾基非常關心蘇維埃音樂藝術的命運。他聽了夏波林的交響曲的預演，聽過之後，他和作曲家大談交響音樂。一九三五年，高爾基在他自己的別墅中招待羅曼·羅蘭，有一位蘇維埃作曲家去訪問他們，並且向他們演奏了自己的作品。

在和作曲家們談話時，高爾基對創作提出了珍貴的意見。特別當其中有幾個人對於歌劇缺乏好台詞表示不滿意的時候，高爾基回答他們時指出：這裏主動不應該從文學家和歌劇台詞作家出發，而應該從作曲家自己出發……高爾基說：『每一個作曲家，對於自己創作的最強的一面，都是非常熟悉的。歌劇的主題，應該由作曲家自己來創造，

② 見前引文字。

③ 『音樂家論高爾基』（«Музыканты о Горьком»），見『音樂與革命』（«Музыка и революция»），一九二八年第四期。

④ 布萊寧致斯塔索夫函中的片斷，發表在皮克薩諾夫（Н. Пиксанов）的『高爾基與音樂』（«Горький и музыка»）一文中，載『蘇聯音樂雜誌』一九三六年第六期。

而作家和文學家不過是被邀請來做形成作曲者的構思的助手而已」。^①

高爾基是以文字藝術家的身份、是以習慣於形象地思想的人的身份來了解音樂的。他常常在生動的具體的藝術形象中敘述他自己從聽音樂得來的印象。他怎樣了解音樂（總是從個人出發，有時從主觀出發），這也可以從已經徵引過的關於民歌的意見和其他言論中看出。上面提到過的鋼琴家布萊察曾在居於卡普里島高爾基處時所寫的一封信中說：『我常常為阿列克桑·馬克西莫維奇演奏，他特別愛好葛里格，他能出色地「講述」音樂』。^②

高爾基的形象化的描寫，有時銳利的驚人。蘇聯國家科學院會員阿薩菲耶夫（Асафьев）回憶道，本世紀初他曾當着高爾基在場（在烈賓〔И. Репин〕的故鄉）彈奏當時還不大出名的拉赫馬尼諾夫的幾部作品。在表演了一個作品之後，高爾基說：『他多麼清楚地聽到那種寂靜』，^③的確，拉赫馬尼諾夫的抒情的風景描寫音樂，常常造成寂靜的春天或夏天早晨和緊張無聲的黑夜的印象。

音樂廣闊地透入高爾基作品的篇頁。高爾基對於音樂所表示過的意見，遠不是上述例子所能言盡。但是現在要談談高爾基和音樂的關係的另一面了。上世紀九十年代末，契訶夫有一次寫信給高爾基說：『您的作品富有音樂性的』。高爾基有些作品的確是『取助』於音樂的。他的詩『漁夫和仙女』（«Рыбак и фея»）的詞句甚至是為了寫歌樂曲而作的。作者將這首詩交給斯下箕雅羅夫，請他譜曲。斯下箕雅羅夫就寫了一首男低音唱和管絃樂隊演奏的敘事曲。

作曲家們會一再取高爾基的『海燕歌』為題材。其中最好的是莎拉·列文娜（Зара Левина）所作的。

不過以高爾基的作品為詞的小型作品，數量並不多。散文藝術家的高爾基在音樂戲劇藝術方面表現得比較完全。這裏可以提出的有華列里·札洛賓斯基（Валерий Жалобинский）的歌劇『母親』（«Мать»），亞薩菲耶夫的依據『伊席吉爾老太婆』（«Старуха Изергиль»）寫的舞劇『美女拉達』（«Красавица Рада»）。最近，作曲家卡西雅諾夫（А. Касьянов）完成了歌劇『福馬·高爾傑耶夫』（«Фома Гордеев»），這是部藝術價值很高的作品。

以這些作品來匯數以高爾基作品為題材的音樂戲劇作品，當然是說不盡的。但是還

① 沙赫荷得（Б. Шахтер）：『作曲家和高爾基談話記』（«Беседа композиторов с Горьким»），見一九三八年三月二十八日『蘇聯藝術報』。

② 見前引皮克薩諾夫一文。

③ 『阿薩菲耶夫和拉赫馬尼諾夫』（«Б. В. Асафьев и С. В. Рахманинов»），一九四五年，莫斯科音樂協會版。

可以說，蘇聯作曲家汲取高爾基題材，還剛剛產生了果實。高爾基的散文和戲劇都是還可以豐富蘇聯歌劇藝術的最豐富的藝術材料。

（ 梁 香 譯 ）

蘇聯對外文化協會
(В О К С)

高爾基與電影 (ГОРЬКИЙ И КИНО)

阿列克賽·瑪克西莫維奇·高爾基並不是一個電影工作者。他是一位作家、政論家和批評家。他從未寫過電影劇本。但就是這樣，高爾基在蘇聯電影史上依然佔着一個重要的地位。蘇聯的電影藝術家常常求助於高爾基的創作。他們在這裏找到了鼓舞他們的形象和主題，他們在這裏學習到了偉大的現實主義的技巧。高爾基深知俄羅斯人民的生活，他真實地、深刻地反映出俄羅斯社會生活中的前進的、進步思想的行列。

高爾基用他的中篇、短篇和長篇小說，教電影藝術家去了解 and 表現平常的人，建立新生活的人。高爾基同時又用他的作品教人去了解俄羅斯人民的歷史過去以及過去的事件和現代的關聯。

一 『母親』

根據高爾基的作品所攝成的最初一種影片，就是符羅伏洛德·普陀夫金(Всеволод Пудовкин)導演的『母親』。影片『母親』和高爾基的小說『母親』，已並肩列為俄羅斯藝術的經典作品了。

大家都知道在高爾基的小說『母親』裏面，中心的形象是母親尼洛芙娜(Ниловна)的形象，她是一個工人的妻子，一個被虐待的、被屈辱的女人，這個女人後來成

為她的革命者的兒子的助手。

普陀夫金保留了這個形象，使它成為他的影片的中心形象。影片中的母親——起初也被表現為一個不幸的、被虐待的、愚昧無知的受難者，她害怕，因為對丈夫、對貧苦、對整個黑暗的無法無天的生活的恐懼而瑟瑟發抖。也像在小說裏一樣，在她對兒子的無限的愛裏面，在她能為了這個愛而犧牲的精神裏面——影片裏的母親變成了另外一個人。她漸漸了解她的兒子生活的世界，爭取幸福和自由的戰士們的世界，那時候對生活的恐怖在她身上連影跡都不留了。她逐漸變成用大寫字母寫的人，一個心靈愉快，有明確的目標的人。那時候她表現了那樣的機智，熟練，那樣的實力和無畏，她竟支持和感應了別的人去從事鬥爭。

導演普陀夫金把高爾基所創造的形象帶到了觀眾之前。他在電影的體現中非但保存了這個形象，而且還充實了它，影片中的母親的形象，作為對社會事業的忠誠不渝的精神的象徵在鳴響着。在影片的一段插曲中，表現兒子在革命起義時的死去。母親向着在臨死的短促的呼吸中還在戰慄的兒子俯下身子來。她的臉上含着深刻的痛苦。但是她理解她對兒子應盡的義務，正像她對自己的事業應盡的義務一樣。她從兒子手裏取過旗幟，繼續往前走。

普陀夫金面臨了一個將文學作品——特別是將像高爾基的『親母』這樣一本每個讀書人的案頭書籍——銀幕化的極大的困難。將小說中的栩栩如生的描寫搬到銀幕上去，是件頗為繁複的工作。而這在電影藝術初興，電影的語言還是原始的、幼稚的、幾乎是圖解式的那時候，尤其困難。導演解決了他的最繁複的難題。他傳達出了小說中的心理描繪的全部微妙。他同時還又使電影語言豐富起來，使影片『親母』成為世界電影上劃時代的作品。蘇聯的和全世界各國的報紙都讚揚這張影片，稱它是電影的經典作品和福音書。

符塞伏洛德·普陀夫金在論影片『親母』一文中寫道：『我們要走進小說，為了生活在它裏面，為了好呼吸它的空氣，讓血在自己的血管裏流，而我們做到了這一點。可以，並且甚至應該生活在高爾基的作品裏面。在它們裏面可以恢復健康，像在優美的山地療養區一樣。我以為，在這裏，在高爾基的這位卓越的作家的特質裏面，須要找尋我們攝製這張影片的工作裏面的有機結合的根源』。

回憶起『親母』的第一章，高爾基在那裏面描寫了工人住區和工廠的苦悶的難受的生活：高爾基寫道：『過了五十年這樣的生活，「一個人就死了」』。影片的最初的場面在我們面前浮動：工人住區，工廠的煙囪，歪斜的籬笆，泥濘，破碎的燈籠。

或是，比方說，搜查的鏡頭：一個蒼白的軍官的體形，一個死寂的法庭的場面，陰鬱的法官臉上，帶着厭倦的灰暗的倦怠的神氣，凡是這種種導演工作的細節都由小

說，和導演善於滲入文學描寫的隱秘，並在它裏面為每一個鏡頭找到的情緒的本領而產生出。

女演員對於母親的形象的造型解決方法，和高爾基的尼洛芙娜的容貌非常相近。高爾基說道：「她身材高大，有一點偏背，她的被長期操勞和懼怕丈夫所毀的身體無聲地移動着，不知怎麼側着身體，生怕碰了什麼東西。刻劃着皺紋，微有些浮腫的寬闊的橢圓的臉上有一對黑色的、陰慘地憂鬱的、像工人住區裏大多數的女人的眼睛在閃爍着。右眉上面有一道深深的疤痕，它使眉毛微往上抬，彷彿她的右耳比左耳高。這給她的面部添了那樣的表情，彷彿它一直在驚駭地諦聆着」。

用言語是很難以表達出女演員所達到的那種非但外表的，而且是真正的內心的驚人的結構。當看到尼洛芙娜在家中俯視熟睡的帕夏（Паша）時，在我們面前就復活了另一個鏡頭：在以受苦者的悲哀的姿勢凝呆了的母親站在牢獄的鐵窗旁邊。幾乎所有的場面都不可思議地傳達出了高爾基創造的形象。

父親的形象（演員契斯嘉柯夫〔Чистяков〕飾）也相當鮮明。他也是用和高爾基的調色板相接近的那些色彩描繪出來的。

高爾基寫道：「他的臉，從眼睛到頸部都生滿了黑色的鬚鬚，他的毛茸茸的手，使大家望而生畏。他的小小的尖銳的眼特別怕人，它們好像網錘在人身上的鑽孔，凡是和他的視線相遇的人，感到面前有一種不知恐怖為何物的野蠻的力量，準備毫無憐憫地打入」。

當那面大醉的符拉索夫（Власов）回到家中，把熨斗放進他褲子上的寬闊的插袋裏去，和後來毆打母親的那些場面裏，在我們面前展開一個盲目的人的野蠻的力量，一種原始的、沒有判斷力的意志，這個人被生活所磨折，無論對於妻子和兒子都毫無慈悲心。

在影片中，演員尼古拉·巴塔洛夫（Николай Баталов）把帕威爾的形象演得很好。在他身上那樣地閃耀着青春，力量，要求生存和鬥爭的渴望，竟使這個形象在影片中要比在小說中更為鮮明。

影片『母親』將永遠是瑪克西姆·高爾基作品中被搬上銀幕的一部最好的作品。從來沒有一個導演能這樣鮮明地用電影表現出高爾基的散文作品。

二 『該隱和阿爾喬姆』

影片『該隱和阿爾喬姆』（«Канн и Артем»）在影片『母親』攝製後三年出現（一九二九年，列寧格勒皮片廠出品）。影片的作者顯得是被當時風行的形式主義的探求

所俘虜，這種探求的結果常常會曲解和削弱古典作品的。

高爾基在一八九九年寫的短篇小說「該隱和阿爾喬姆」，是屬於作家的早期作品。這篇小說不必修改。但是影片的作者將小說更變了，因之縮短了高爾基的小說，使它喪失了許多有着微妙的色調和心理的細節。

高爾基小說裏面的阿爾喬姆，是遠離任何有意識的革命性的。對該隱的同情，因為該隱救了他而發生的感激，一剎那間在阿爾喬姆心裏喚醒了要用善意的代價報答他的願望。阿爾喬姆把這件事做得輕率，粗魯。但是他對於一切發生厭倦，他勸該隱離開這城市。高爾基將這個衝突表現得更尖銳而細膩。

該隱有着他自己的復興被壓制的正義的夢。對於該隱，阿爾喬姆是為他的受卑屈而報復的一個人。他向虐待和壓迫該隱的人們——野獸們復仇。阿爾喬姆感嘆說，凡是碰一碰該隱的人，他都要殺死。但是阿爾喬姆的這種對該隱的突發的感激，並不持久。這個形象的整個意義，他的天性的整個特質，就存在於此。寫電影劇本的人們除掉了這些動機，改變了高爾基的阿爾喬姆，將他和該隱同樣地簡單化了。導演彼得洛夫—畢托夫（Петров-Бытов）企圖發展從高爾基小說的下列字句裏取來的外表的、戲劇性的便利的形勢：

「另一次，小館子的生意人，被侮辱的男人們，收買了城裏出名的大力士——一個不止一次和馬戲班的大力士角鬥都是勝利者的屠夫，他們讓他跟阿爾喬姆見面了，阿爾喬姆是一個爲了興味從不拒絕打架的人。他把屠夫的手臂從鎖骨的地方打脫了，又對着胸窩口把他打得暈倒在地上。這使得阿爾喬姆的誓力的威名提得更高，當然，也給他造成了更多的敵人」。

導演將阿爾喬姆和屠夫打架的一段插曲放進電影劇本。他同樣又加添了幾個新的形象，比方說，阿爾喬姆的女崇拜者之一，在她身上表現了受苦受難的女性的形象。這不是高爾基的女性。她的形象和懷着宿命的愛的奧斯特羅夫斯基的卡傑林娜相近，她的道路也是宗教，寺院，大河。

電影劇本的作者們和導演拒斥了高爾基小說裏的許多場面和暗示，計劃了許多和高爾基小說的本質相違背的新的論題，形式主義地走着查爾希（Зархи）在改編「母親」一小說時所追隨的那同一條路，大胆地將材料合併和加以戲劇化，從本質上講起來，他們是在做正相反的工作。但是導演仍舊能保持了高爾基的小說的氣氛。

三 自傳小說：「童年」

有聲電影給文學作品搬上銀幕的工作打開了極大的前途。它帶來了在無聲電影中所

失掉的那種精神的深刻。

現在根據古典作品攝製了『大雷雨』、『彼得堡之夜』、『猶杜希卡·高洛武列夫』等片。(Марк Дюнский)導演馬爾克·頓斯柯伊着手從事攝製高爾基的三部曲的工作。三部曲是『童年』、『在人間』,和『我的大學』。高爾基的童年時代,少年時代和青年時代,他和人們的相遇,他的進入文學都在銀幕上復活了。(這三張影片是蘇聯兒童電影製片廠在一九三七、一九三八及一九三九年中的出品)。

導演馬爾克·頓斯柯伊能保持高爾基的小說的氣氛,風格和主人公的形象。

導演的手法在三部中最佳的影片『童年』裏面顯示得特別鮮明生動。

作為一張關於瑪克西姆·高爾基這個傑出的人物的童年的影片,作為把俄羅斯文學中一部最優秀的小說搬上銀幕,『高爾基的童年』這種影片是堪為模範的。『童年』是高爾基在一九二三年寫成的。我們知道在俄羅斯古典文學中有許多關於童年生活的作品。托爾斯基把自己的童年寫得透澈動人。陀斯陀耶夫斯基把自己的童年寫得殘酷。阿克薩柯夫把它寫得樸素愉快。但是高爾基關於童年却是另外一種寫法。他在讀者面前展開了一個新世界:一個被為爭取生存的殘酷鬥爭所包圍着的孩子的世界。為了『透過現在的骯髒的血霧看見未來的清潔的光輝』(高爾基語),須要具有極大的,對人類的愛。『童年』是一本卓越的書,因為作者非但恐怖、哭泣,同時也找到人類和同情他。

『童年』的電影劇本和高爾基的原作很相近。只有一個插曲是從高爾基的小說『大災星』(«Страсти мордасти»)中取來的——這就是阿廖夏和沒有脚的蓮恩卡(Ленька)的相遇。電影劇本和影片裏的詞句,完全取自高爾基的作品。劇作者在撰寫電影劇本的方法中,竭力保存高爾基的劇本的原則,高爾基自稱這些劇本為『生活中的場面』。電影劇本的寫作方法在結構方面和高爾基的劇本很相近。

導演須要在銀幕上重建高爾基時代的氣氛,在舞台地位裏,在演員的舉動裏、言語裏搬譯原著,使風景生動,再建小說中的主人公們過的那種生活。最後,須要創造外祖母的和童年高爾基的形象,發現以其整個的容貌和舉止令人想起高爾基的演員。這個創造集團的工作的第二方面,也是按照對作者原著的熟慮的、審慎的態度方針進行,按照極度利用小說所給的材料的方針進行。為了使書中的傑出的形象有生氣,使居住在高爾基的世界裏的人們復活,須要熟悉原著。祇有這樣的方法才能產生有效的結果。

史達尼斯拉夫斯基在他的『我的藝術生活』中寫道:『須要善於將高爾基的作品,讀得每句話都發出響聲和有了生命。他的教誨的和說教的,即使是比方說,關於人的獨白,須要很樸素地讀出來,帶著自然的內心的熱情高漲,沒有虛偽的做作,沒有誇張。須要滲透進高爾基本人的靈魂的深處,像當時我和契訶夫那樣地做法,這樣才好找到開啓作者的靈魂的祕密的鑰匙。當時流浪者的格言和雄辯的語句的效果強大的言語,

充滿了詩人本身的精神的本質，演員便和他一同激動了』（見『我的藝術生活』第三七〇面）。

史達尼斯拉夫斯基非常忠實地賦以特性的這條道路，就是接近作者的唯一正確的道路。

小阿廖夏和外祖母的形象，是影片的中心。他們互相牢牢地聯繫着。外祖母代替了史的母親。她用她的故事，她自己的整個形象，給了這個在成長中的孩子的內心世界以極大的影響。外祖母的形象長久伴隨着阿廖夏·彼希柯夫，在生活的道路上使他不止一次地回憶起來。和普希金的初識，還有那些終生留在高爾基心裏的感覺，是和外祖母的傑出的形象聯繫着的。高爾基寫道：『「羅斯朗與柳德米娜」^①的序幕，令人想起外祖母的最好的，美妙地連結在一起的許多故事』。

外祖母阿庫林娜·伊凡諾夫娜（Акулина Ивановна）的詩意的形象，和涅克拉索夫所描繪的聰慧的，待人和藹可親的俄羅斯女性頗為接近。馬薩里梯諾娃（В. О. Массалитинова）在『童年』裏面扮演外祖母的角色。這位女演員彷彿溶化在形象中，她生活在它裏面。馬薩里梯諾娃在她的回憶錄中寫道：

『我決意演外祖母的這個角色，是由於我想起和高爾基的會面而促成的。這是十年前的事。當時的電影工作者已經起了將高爾基的作品搬上銀幕的念頭，我對於外祖母的形象的摯愛，使得我去見高爾基，想從他本人口中知道：我是否適合扮演這個角色。雖然高爾基明知道我的拜訪的目的，但他對它却隻字未提。我去的時候碰巧他在早餐。在餐桌旁我們談到文學，談到人民的痛苦，談到給高爾基作品中的主人公們留下的影刻家們，高爾基突然迅速地向我看了一眼，簡短地說道：「適合的」。這就是對使我激動不安的問話的答覆』。

從前幾乎一向是演反派角色的這位的女演員，以演卡巴尼哈^②一角獲得了榮譽，她能在自己身上發現出光明的、溫暖和煦的情感，滲透到她所創造的外祖母的形象中去。

在許多不可捉摸的細節裏面，在演員怎樣動肩，怎樣交投視線，怎樣在室內行走上面，傳達出作者的風格。高爾基是這樣描寫外祖母的舞蹈的。

『外祖母不是跳舞，像是在講述什麼。她在走著，心裏一面悄悄地想着什麼，又在搖擺着；她的整個高大的身體便蹣跚地搖擺着，兩腳小心翼翼地探摸著道路，她忽然被什麼駭了一下，站住了？她的臉顫抖起來，皺起眉頭，但立刻就又露出一個慈祥的微笑』。

① 『羅斯朗與柳德米娜』（«Руслан и Людмила»）是普希金所寫的一個以民間故事為題材的詩篇。

② 奧斯特羅夫斯基的『大雷雨』中的一位女主人公，是奇虹的母親和卡傑林娜的婆。

烏薩里梯諾娃在影片開始的跳舞中，就正是這樣富有表現力的。演員特羅楊諾夫斯基（Троляновский）所創造的外祖父的令人銘記不忘的真實的形象也並不減色。

高爾基這樣描寫外祖父：「一個身材不很大的，乾癯的小老頭，穿着黑色的長衣，生澀褐色的像黃金的鬍鬚和綠眼睛」。在影片中呈現在觀眾面前的外祖父就是這樣的。演員善於傳達高爾基的外祖父的富有特徵的活潑，無事忙，和他的聲音的高音色。他帶着嘲笑和侮辱的口吻跟所有的人說話，煽動和竭力惹每個人生氣。他常常哀叫着：「唉，你啊！」常常把長音的「и——и」分開，正像高爾基在原文裏所寫的那樣。

電影裏的茨岡人的形象（演員丹尼爾·塞迦爾〔Даниил Сегал〕），也是相當成功的。像外祖母的跳舞一樣，茨岡人的跳舞也被美妙地表現出來。

「茨岡人不知疲倦地，忘我地跳舞，彷彿，如果把門打開，他就會這樣沿着大街，沿着城市，不知跳到什麼地方去」。

演員和導演偏愛地保留了這個形象的最微細的特點。爲了看出導演和演員在這些細小到不足道的細節方面，怎樣努力忠實於原著，耗子的那一場面是值得回憶的。「他對耗子小心經意，把它們帶在懷裏，從口裏餵糖給它們吃，篤信地說：

「耗子是聰明的居民，很親熱人，家神很喜愛它。

「它會用紙牌，用錢變戲法，比所有的孩子都叫嚷得厲害，並且和孩子們幾乎毫無分別」。

它在電影裏面就是這樣被保持着。

樞紐如生的戲劇性的電影手法，完美地展露着作品的文學結構，將它銘印在演員的動作裏，在燈光的明暗中，在舞台地位和音樂裏面，加強易感動的情緒。

影片「童年」將永遠是把文藝作品搬上銀幕的卓越的模範，是部真的高爾基的影片。

四 「仇 敵」

差不多和高爾基的「童年」同時，高爾基的「仇敵」也被搬上銀幕，這是導演伊凡諾夫斯基（А. Ивановский）根據高爾基的同名的劇本攝製的（一九三八年，列寧格勒製片廠出品）。「仇敵」這個卓越的劇本問世很晚。它是一九〇六年寫成的，一九三三年方由莫斯科藝術劇場初次演出。「仇敵」的演出，是莫斯科藝術劇場在蘇維埃時代最佳的演出之一。蘇聯的觀眾愛好這個劇本，懷着極大的興趣去看它。

當着手將這個劇本搬上銀幕的時候，導演伊凡諾夫斯基非但想將劇本的構想而且連高爾基的形象，主題和對白，都努力保留着使之成爲神聖不可侵犯的。導演遵從這個善

意的企圖，小心地處理高爾基的作品，但他始終未能創造出一個在新的電影藝術的形式下可以顯露出劇本的詩意的本質的電影劇本。

他從事寫作電影劇本時，幾乎把劇本裏的故事整個兒搬過來，祇是把它們縮短了。結果電影劇本成了劇本的簡短的節略，而不是真正的電影作品，根據真正的電影作品是可以創造出這樣一張影片，它整個地滲透著高爾基的劇本賴之以生存的那些令人激動的思想與情感的。

寫作電影劇本而不考慮到電影的一切可能的情形，當然也在整部影片裏表現出來。

他非但將作品的寓意，將藝術的形象和主題都搬上銀幕，他不由自主地也把劇場的舞台地位搬了過來，因此就將這張影片變成了劇本的電影說明。這非但在影片的結構方面，而且在導演工作的所有其他成份裏面也可以感覺得到。

影片『仇敵』傳達了高爾基作品的內容，它的各中心形象，但是它們在銀幕上顯得比在舞台更加黯然無光，雖然影片裏有傑茹柯夫斯基、迦爾亭、波斯拉夫斯基、席依莫和馬迦利爾等許多優秀的演員參加表演。

劇本裏面最生動的人物，是工廠的廠長斯克羅鮑托夫和布爾雪維克辛卓夫。高爾基賦給兩個人以權力和熱烈的信念。他們互相敵對。辛卓夫的後盾是勞動大眾，是種團結的和有組織力量。辛卓夫的行動與言語裏的鎮靜的信念和力量，就是從那裏來的，他帶著諷刺的口吻和敵人陣營裏的人們說話，他確信他自己的事業是正常的。斯克羅鮑托夫的後盾是資產階級陣營裏的人們——膽弱的自由主義者查哈爾·巴爾亭和底龍的弄架涅高夫將軍。

演員茹柯夫斯基以非常的熟練扮演斯克羅鮑托夫的角色，他表達出斯克羅鮑托夫這個明朗的強壯的人物的全部特色。飾辛卓夫的演員柯巴特欽柯，在演技上則較為遜色。

影片『仇敵』雖有缺點，但仍舊起着有益的作用。它使得千百萬的觀眾認識了高爾基的最佳劇本之一。

五 『阿爾達莫諾夫的家事』

影片『阿爾達莫諾夫家事』在衛國戰爭初期攝製成的（一九四一年，莫斯科製片廠出品）。從它的結構的勻稱和完整方面講，『阿爾達莫諾夫家事』是世界文學中的卓越現象之一。在小說裏面表現了許多人的命運和各種不同的特性，而這一切又都包括在這部篇幅並不很大的作品的緊窄的範圍裏。

創作電影劇本的工作頗為複雜。須要一面不使高爾基的性格描寫變為貧乏，一面又

要將小說中發生的阿爾達莫諾夫家的生活中的一切形形色色的最饒有趣味的事件，都安放進影片的範圍內。

在許多插曲中，電影劇本的作者得脫離原著，改造和發現新的電影的手法。他們也要放棄許多主題的路綫，小說的某些場面要及時地更換。但是雖然如此，高爾基作品的精神仍舊被保留着。

正因為這樣，小說的主題——瓦解崩潰的主題，阿爾達莫諾夫這個寄生的家庭注定死亡的主題，在電影裏面獲得特別的確證。高爾基的各個形象以及它們的特性都在銀幕上活化了。

影片中的演員最大的成功之一，就是傑爾查文所飾的彼得·阿爾達莫諾夫的形象。從一個心地善良的少年變為一個被專橫積蓄的思想所控制的人的過程，被這位演員出色地暴露出來了。

飾娜塔里雅·阿爾達莫諾娃的女演員馬烈茨卡雅，發現了極大的內心的戲劇的效果。這個缺乏外在的戲劇效果的角色很難演。這是一個一生沒有多大波瀾，枯燥而單調地過着生活的女性的形象。馬烈茨卡雅却善於將娜塔里雅的冷淡和平靜領會到非常尖銳的程度。

演員巴拉謝夫所飾的厄吉塔·阿爾達莫諾夫的角色，所獲的成就也相當好。銀幕上的主人公的一生，以少年時代開始，以高齡結束，每個動作的細微的精心的研究，表明了這位年輕的演員對這個繁複的角色要化多少心血。

在高爾基作品的所有影片中，『阿爾達莫諾夫家事』佔着一個榮譽的地位。這是一部經過考慮的精心之作，這是蘇聯電影將古典作品搬上銀幕的成功模範之一。

高爾基作品的電影得到蘇聯觀眾的愛戴。它們不斷地在我們的銀幕上開演。其中最優秀的作品，像『母親』和『高爾基的童年』，已成為蘇聯電影藝術的寶貴的基礎。受高爾基的天才所感應，它們將長久地保持着它們的藝術價值。

(裴 然譯)

舒姆斯基

(Д. Шумский)

高爾基的文獻保管所

(АРХИВ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ)

根據不久之前逝世的文藝研究者和目錄學家巴魯哈梯(С. Д. Балухатый)的統計，高爾基沒有收進自己的藝術作品集和文藝批評論文集的作品，約有七百五十種之多，其中就有他所寫的第一個大的中篇小說『苦命的巴威爾』(«Горемыка Павел»)；這篇小說曾發表在一八九四年尼日尼·諾甫戈羅德城的『伏爾加人報』(«Волгарь»)上，共連載了二十五期之久，此外還有百多篇速寫、小品文、論文和批評文字。

高爾基早期作品中的大部分所謂『被遺忘』和未被收集的作品：短篇、習作、故事、傳說、素描、速寫和根據實事所寫的場景，已是讀者們所熟悉的，這些作品組成了一本五百四十七頁的厚書，這就是國家文藝書籍出版局所出的『被遺忘的小說集』(«Забутые рассказы»)。

當然，這些作品並不能改變作家高爾基的創造的面貌，它們却反而擴大了我們對於他早年的文學活動的認識，並且告訴我們這個第一位社會主義藝術家的驚人的才能是怎樣迅速地成長和形成起來的。

當你打開年青高爾基的『被遺忘的』作品集，讀着其中的作品時，你時常可以發見這位作家的後來和流行的作品中的許多你最熟悉的主題和形象。你就像看見這位藝術家，用同一枝筆在較晚的年代中更明顯更有力地描繪出的許多人物的早年的輪廓。

遠在蘇德戰爭之前，蘇聯國家科學院的世界文學研究所就出過兩套珍貴的『高爾基

文獻』（《Архив А. М. Горького》）。在第一卷中，發表了高爾基在卡普里島生活年代中所寫的『俄國文學史』（《История русской литературы》）。第二卷使讀者認識了高爾基所寫的幾個劇本：在一九三〇年至三一年所寫的以蘇聯人民的敵人的危害活動為主題的四幕劇『索莫夫及其他』（《Сомов и другие》）；表現一九一四年至一八年帝國主義戰爭前夜的俄國知識份子生活的未完成的劇本『雅柯夫·鮑高莫洛夫』（《Яков Богомолов》）；作為高爾基的名劇『葉戈爾·布羅巧夫及其他』（《Егор Булычев и другие》）的最初素描的『葉甫格拉夫·布凱耶夫』（《Евграф Букеев》）及『赫里斯托福爾·布凱耶夫』（《Христофор Букеев》）等劇；幽默劇本『工人史洛伏傑柯夫』（《Работяга Словотеков》）和關於年青的無產者的歌劇的台詞，這個歌劇是拿對未來的充滿靈感的信心，來和那些過了時的人們對於人類命運的悲觀主義的觀點相對立的。

『高爾基文獻』第二卷中的許多資料，也初次告訴我們高爾基是位電影劇本作家。高爾基在一九二五年至二六年所寫的電影劇本『宣傳家』（《Пропагандист》），講出了在工人住區中的革命鬥爭的萌芽和工人的罷工運動。從這個電影劇本的材料、主題、和某些情景來看，它很有些像他的中篇小說『母親』。電影劇本『在走向底層的路上』（《По пути на дно》），告訴了我們『底層』（《На дне》，即我們通稱的『夜店』）一劇本中許多人物——沙丁（Сатин）、路卡（Лука）和伯爵（Барон）的前史，並且解釋出他們走向社會生活底層的原因。因此讀者就知道，巡禮者路卡在沒有掉進柯斯梯列夫（Костылев）的夜宿店以前，他是一個殘酷地掠奪農民的村長，他向人們所宣傳的安慰的謊言，是他為了安慰自己的良心而想出來的。

讀者也異常有興味地知道了高爾基在一八二〇年底和一九二一年初所寫的電影劇本『史傑潘·拉譚』（《Степан Разин》），作者還會加上一個副題：『一六六六年至六八年莫斯科國家的人民叛亂』（《Народный бунт в Московском государстве 1666—1668 годов》）。在二十世紀初時，高爾基寫了『一個猶太人的生活』（《Жизнь одного еврея》）的電影劇本，其中就具現了革命的國際主義的理想。這個電影劇本的主人公——猶太工人阿伯拉姆（Абрам），是位英勇的革命家，他深信社會主義思想的勝利，並且還整個地獻身於和沙皇專制政體的鬥爭。

據這兩卷『高爾基文獻』之後，其他各卷即將陸續出版。

在高爾基的文獻叢書中，又發現了許多極為有價值的東西。其中有他一八九三年的手稿抄本，題名是『關於因為事實與理想的相互作用而使得我的心的最美好的部分乾枯的敘述』（《Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца》），和一篇可認為是他的『童年』及『

- Изменяя время, мы можем изменить и место отправления письма. Вообще мы можем изменить направление письма. Это мы и делаем в телеграфии. - Изменяя мы, получаем: это письмо не будет получено в то же место и время.
- Если мы хотим изменить, а в конце пути в Москве в. Москва, что такое время, - это время на пути письма. В Москве это время не будет получено в то же место и время.

- Скорость, как и все, может быть и в том же направлении? Да, если мы хотим, то мы можем изменить направление письма. Это мы и делаем в телеграфии. - Изменяя мы, получаем: это письмо не будет получено в то же место и время.
- Это же и в телеграфии? Да, это же и в телеграфии.

А в конце пути в Москве в. Москва, что такое время, - это время на пути письма. В Москве это время не будет получено в то же место и время.

- Какое направление письма - в Москву

О времени - в Москву. Да, время - в Москву.

А как же это? А это же время. Простите, это

это же и в телеграфии. Да, это же и в телеграфии. - Изменяя мы, получаем: это письмо не будет получено в то же место и время.

Простите, это же и в телеграфии. Да, это же и в телеграфии. - Изменяя мы, получаем: это письмо не будет получено в то же место и время.

『克里姆·薩姆金的一生』第四章的定稿

在人間』兩小說的最初素描的『自傳』（«Автобиография»）。這篇『自傳』包容了高爾基所寫的關於他早年勞動生活的小說。高爾基不願『講壞的事情』，因此他戴着樂透描繪出他在伏爾加河輪船上做洗碗碟的工作，他重新回到外祖父華西里·卡希林（Василий Каширин）家裏與外祖母相見的情形。

高爾基的小說『會計主任馬士希金』（«Казначей Матушкин»），和接近『奧庫羅夫鎮』（«Городок Окуров»）及『馬特威·柯謝米雅金的一生』（«Жизнь Матвея Кожемякина»）兩小說的『醫生略興的手記』（«Записки доктора Ряхина»），都是讀者們完全不知道的。

高爾基在一九二七至二八年間開始寫的半幻想小說『淑雅』（«Зоя»），其中描寫女主人公到了一個東方的城市，當瘟疫流行時又從當地逃跑了；作為『克里姆·薩姆金的一生』最初草稿的素描的『基里克·波爾康諾夫』（«Кирик Полканов»），還有講資產階級智識份子內心空虛和精神卑微的一個長篇小說『普拉東·伊里奇·潘金的一生』（«Жизнь Платона Ильича Пенкина»）的計劃，都是異常有趣的。

在高爾基沒有發表的作品中，還有描寫革命前俄國鄉村生活的小說『峽谷』（«Овраг»），幻想小說『郵政局長巴甫洛夫所遭遇的事物的真正敘述』（«Правдивое изложение случая с почтмейстером Павловым»），和劇本『偽幣』（«Фальшивая монета»）的幻想的序曲——『愛好者的演出』（«Любительский спектакль»）。

高爾基的許多著名作品的沒有印在書中的原稿異文，也是很有趣的。只是『克里姆·薩姆金的一生』的異文，就可以編成爲一本幾十個印張的巨著。

不久之前，莫斯科藝術劇場博物館的館長——作家傑列賚夫（Н. Д. Телешев），在史坦尼斯拉夫斯基的文稿中發現了高爾基的劇本『小市民』的全部手稿，這是高爾基離開沙皇當局的檢查官送給劇場的。其中第四幕共有兩種稿本。第一種從未發表過。高爾基在這一稿本中異常清楚地表現出工人機匠尼爾（Нил）離開商人別斯謝妙諾夫的家的情形和他反對小市民世界的痛發性的獨白。

在高爾基的文獻寶藏中，有很多沒有發表過的詩、回憶文字、文藝批評論文和時論性的作品。其中也有關於文學問題的論文，爲李昂尼德·安得列夫及塞爾茲耶夫·曾斯基（Сергеев-Ценский）的著作集寫的序，對青年作家的原稿的批評，爲『母親』捷克文譯本所寫的序言。其中還又有高爾基在一九一八年所寫的『關於出版俄國文藝作品的手記』（«Записка об издании произведений русской художественной литературы»），高爾基指出必須出版普及本的長篇和中篇小說，用它們來充滿了鄉村、工廠、團黨、中隊、海洋和內河船隻、遠程火車、醫院和學校等等的圖書館，又

講到要出版各類書籍，『供叫賣之用，和供在車站上、在社團的小店鋪（甚至不是賣書的）中，特別是在鄉村中的出賣之用』。

高爾基的社會的和文藝性的書簡，也是極端有趣的，這些書簡是對於他的整個活動的一種特有的註解，並且對於研究二十世紀的俄國文學和蘇聯各民族文學的發展，也是一種最珍貴的參考資料。

目前在高爾基的文獻保管所中，收集了將近七千封信。可是這還不是這位偉大作家的書簡遺產的全部。據高爾基本人說，他寫過將近兩萬封信。因此顯而易見的，就是高爾基的很多的信，都是當他的革命朋友在被逮捕和追殺時為沙皇警察所毀了。搜尋高爾基的書簡的工作，現在還正在繼續努力中。

高爾基用幾千根雞斷的縲，和蘇聯的勞動羣衆及全世界的進步人士相聯住。在高爾基的文獻保管所中，有四萬封他的通信員所寫的信。兒童們也寫了很多信給高爾基，在他的文獻保管所中收集了三千多封兒童們的信。

高爾基逝世之前不久，在寫給施契爾巴柯夫（А. С. Щербаков）的一封信中，表示他想寫一個關於富農的劇本。現在保存着很多資料，可以證明出他已經開始從事實現這個計劃。在高爾基的文獻保管所中，保留有一個寫着『關於富農的劇本』（«Пьеса о кулаке»）的封面，和六十條雜記。

總計目前在蘇聯國家科學院世界文學研究所的這位作家的文獻保管所中，共保存了將近八萬種珍貴的手稿，文件和資料。

（蔡 荃譯）



回憶高爾基

(Воспоминания о
Горьком)

特烈普廖夫

(А. Трелов)

瑪克西姆·高爾基在伏爾加河上

(МАКСИМ ГОРЬКИЙ НА ВОЛГЕ)

一八九五年的春天，薩馬拉的居民懷着好奇的心情注視着在他們城市裏出現的一個怪少年。他的身材高大，兩肩寬闊，稍微有些駝背；他不知疲倦地沿着多塵的街道和骯髒的市場漫步；光顧小飲食店和酒店；出現在輪船上，小艇及駁船旁邊和城市的公園裏；張望商店的櫥窗和小鋪子敞開的門，——一句話，他是在雜色的人羣和漂亮的羣衆中間徬徨，到處彷彿都要觀察透生活的奧秘，傾聽生活的喧騰的叫嚷。他的七拼八湊的服裝，使遇見的人，特別是『紳士之流』爲之吃驚。舊了的灰暗色的披肩，一路走着一路被吹散開；裏面是一件俄國式的襯衫，腰間繫着一根細長的高加索的腰帶；下身是烏克蘭農民所穿的藍布褲；鞣製式的柔軟的皮靴，上面有一小塊一小塊的綠皮、紅皮和黃皮做的補釘；手裏握着一根多節的粗手杖；頭上戴着一頂黑色軟帽，闊大的帽邊被雨打得垂下來——像這種類似的頭飾，我們在中學時代是稱爲『希臘國的帽子』。明亮的頭髮從帽子底下一長縷一長縷地垂掛下來。

這個古怪的少年人也續到城郊和消夏別墅去；在薩馬拉的田野裏和塔傑央卡（Татьянка）河畔漫步；或者就在農民和馬匹中間，夾在車轆高舉的馬車和吃着葵花子的娘兒們當中，渡河到伏爾加河『彼岸』的羅日傑斯特文諾（Рождественно）去，把自己的生着清楚彫刻出的鼻孔的尖鼻頭往到處鑽。高聳起來的眉毛，使額頭生了皺紋，並且給生着鬚鬚的灰暗的和沒有血色的臉，添了一種輕微的驚奇的表情。目光似乎閃

躍不定，可是一個善於觀察的人就能夠暗暗地看出，這個目光時常銳利地窺視物體，彷彿用鉤子把它牢牢抓住，拿給自己似的。那時，在明亮的眼睛裏和微帶栗色的小髭旁邊，坦然嬉戲着的和幾乎不可覺察的微笑就消逝了；臉變得嚴肅起來，帶着微微掀開的鼻孔的頭部，往後面仰過去，不靈活的身體也挺直了……。

“『這是誰？』居民在想。『是從那些僧侶當中，那些走過俄羅斯的怪人當中來的一個人嗎？或許是個被放逐的教會執事……。或者就是一個小俄羅斯^㉑劇團的演員，在流浪的時候收羅『這套怪服裝』。』

過了若干時日之後，當大家弄清楚還是『薩馬拉日報』的新同事，就是每天在報紙上用當地新聞寫小品文字的葉古傑爾。赫拉米達(Иегудина Хламида)^㉒的時候，也就沒有人感覺得驚奇了。鬼曉得，這是什麼一個筆名！應該費心思想出來！一般的輿論都是如此。但是這個筆名不知怎樣地非常適合新來的同事的全部容貌，適合他整個令人覺得新奇的體形，這個體形非但祇散發出『放浪不羈的文人』的外表的氣息，而且還有某一種另類的茨岡人的風格——流浪性和精神上的誘惑……。

……我很快就和他相識了，知道他名叫阿列克賽·瑪克西莫維奇·彼希柯夫，他生於尼日尼·諾甫戈羅德城，是一個職工，彷彿從十四歲的時候就從保護人——做工頭的舅舅那裏逃出來，在俄羅斯各地流浪，做各色各樣的工作。關於這些工作，阿列克賽·瑪克西莫維奇本人這樣說過和寫道：『我作為漆匠的學徒走進生活，走進積極的生活，後來烘過麵包，畫過運像，牧過馬，為各種不同的需要掘地——而且，為死人掘過墓地，——做過腳夫，守夜人，拔過樹樁，當過園丁，還經驗過許多其他的自由職業』。阿列克賽·瑪克西莫維奇還說，他在輪船的艙室裏做過洗碟的。但是也有過地位。他在鐵路上服務過一個短時期，在喀山的時候，當過以從業員為組合基礎而開辦的一家麵包店的頭腦，但是這家店很快就倒閉了，債權人沒收了一切，一直到最後的傢俱；只是出於善心和一個無辜受害的債權人的私人的同情，方給阿列克賽·瑪克西莫維奇留下了一根有高加索的裝飾的皮腰帶……。他還說，他寫小說：柯羅連柯^㉓本人很喜歡他的

㉑ 小俄羅斯在當時係指烏克蘭而言。

㉒ 葉古傑爾·赫拉米達是個很古怪的筆名，前一個字是猶太人用的名字，後一個字意譯則是古代羅馬和希臘人穿的直角形的披肩。

㉓ 柯羅連柯(Владимир Талантнинович Короленко, 1853—1921)，俄國十九世紀後半葉及二十世紀初葉的名作家，曾因為拒絕向沙皇亞歷山大三世宣誓，被放逐至雅庫茨克州，放逐期滿後，即當居尼日尼·諾甫戈羅德城。高爾基最初於一八八九年十二月間，帶了自己的散文詩『老橡樹之歌』(«Песнь старого дуба»，原稿後為高爾基毀掉)及詩歌的抄本去訪問他。一八九三年高爾基又與柯羅連柯相見，柯羅連柯非常關心這位年青的作家，指點他如何從事寫作，並且介紹他到『薩馬拉日報』去工作，柯羅連柯又是當時彼得堡



高爾基（持杖者）與『薩馬拉日報』編輯同人合影（1895年）

『瑪加爾·朱得拉』，這篇小說會載在『尼席戈羅德新聞』上，又在高加索的報紙上被轉載，小說上的署名是瑪克西姆·高爾基。

在當時（一八九四至九六年），『薩瑪拉日報』是由編輯部的祕書（也就是實際的編輯）阿謝蕭夫（Н. П. Ашешов）負責。他是一個年青的精力充沛的南方人，有天才，筆下很活潑，他便從尼日尼·諾甫戈羅德——這個許多年中間給『薩瑪拉日報』提供了不少編輯和同事的城市——把高爾基聘請過來。

『彼希柯夫快要來了』，他有一次這樣告訴大家。『這是誰呢？是位著名的騎士嗎？……』我以為他所講的是哥薩克的軍官彼希柯夫，那時這位彼希柯夫正以從西伯利亞至彼得堡的騎馬旅行使大家吃驚。尼古拉·彼得羅維奇簡單地回答道：『不』。是個流浪漢，但是寫的小說非常有才氣。是柯羅連柯介紹的……』

……那時的『薩瑪拉日報』是文藝性的，此地所謂文藝性是作為這個字的最好的意義解釋的。它的最初的實際編輯——阿謝蕭夫和他邀請來的葉施慶（Е. М. Ещин）→如果我沒有弄錯的話，後者編過『尼席戈羅德新聞』——在這方面將它辦得整潔而有風格。在這張偏僻地區的『日報』上，出現着當時許多知名新聞記者和小說家的名字。在報紙的『下半欄』中常常刊載柯羅連柯，瑪明·西比利亞克（Мамин-Сибиряк），波塔平柯（Потапенко），伊凡諾維奇（Иванович），契里柯夫（Чириков），迦林-米哈依洛夫斯基（Гарип-Михайловский，他常因事來薩瑪拉）等作家的作品，和伊凡諾夫（И. И. Иванов），契希興-魏特林斯基（Чешихин-Ветринский），烏曼涅斯基（Уманьский）等人的批評論文。

總之一句話，『薩瑪拉日報』是好得很。

年青的高爾基來了，用他的本身使這張樸實的報紙生色，並且在外省報紙的歷史上給與這張報紙以永恆的光榮：高爾基在它上面寫過文章。

葉古傑爾·赫拉米達每天寫小品文，論文，幫助編報，月薪規定為一百盧布，此外，高爾基的小說每行三戈比，此數與六七年後每頁以數千計的稿費實有天淵之別……。帶着用繩子綁的破舊的小箱子和空蕩的枕頭的簡陋的行李，阿列克賽·瑪克西莫維奇就在耶穌昇天街的住所安居下來；他住在伏爾加河上的半山上的一所小市民式的有着三扇窗戶的小房子裏，這所小房子是屬於某一位薩瑪拉的意大利人畢林尼的。

這所孤獨獨立的房子的後面有一個雜草叢生的狹窄的小院子，它的『下層』是由私

著名的文藝刊物『俄羅斯富源』（«Русское богатство»）的編輯委員，曾將高爾基的小說『契爾卡希』介紹給該刊，一八九五年刊出，這是高爾基在首都刊物上所發表的第一篇小說。高爾基終身對柯羅連柯懷着很深的感激之情，並於一九二一年寫成一篇紀念他的回憶文字（題名為『柯羅連柯』（«В. Г. Короленко»）。

人律師且，C. K-я 一家人住着，而這位新來的『薩瑪拉日報』的同事（由前一個家庭供膳宿，房間，桌子及其他一切東西——每月二十五盧布），則住在下面的相當潮濕和陰暗的半地窖裏。從大街上幾乎看不見這個地窖寓所的小窗子，當夏天有客人來看阿列克賽·瑪克西莫維奇的時候，爲了要知道他是否在家，得躡在人行道上，低了頭，朝下張望。如果看得見伏在書桌上的頭和掛在臉上的辮結的頭髮，或是聽得見安靜的，對『O』字的發音稍微清重的談話——這就是說：他在家。有時候從地下室裏露出主人的臉，呈現出豪放和歡喜地善良的微笑。

『是您嗎？好極了！我在家。這是事實。進來吧！』然後須要走進院子，鑽進右面的小門，順着又窄又暗的樓梯往下走，進入一條半明半暗的小過道，在那裏，主人的像鑰子似的寬闊的用力緊握着的手把這位茫然失措的來客，救出來，領到自己的寓所。那個寓所以它的刷白的牆壁，從上面的天花板底下透進來的光亮，還有那張簡陋的鐵床，或是令人想起這是修道僧的僧房，或是惡劣的堡壘裏面的單獨監禁的小室。室內的裝飾品是壁上的幾張照相和一小書架的書。

在堆滿了紙張的未經油漆的木工的桌子上，床旁邊的椅子上，甚至連地板上都滿是書。旁邊還有一間小房，彷彿沒有人住。高爾基所有的訪問者都知道，那邊門背後藏着值錢的東西：掛着委託阿列克賽·瑪克西莫維奇保存的樹狸皮大衣，是屬於一個放浪的文人，怪物和盡人皆知的爛蟲——C 同事的。

阿列克賽·瑪克西莫維奇或是皮衣的主人本人，在愉快的情緒下喜歡向新來者顯示這件著名的樹狸皮大衣，輕輕地抖動它。住在它裏面的幾千萬隻飛蛾，就像一片烏雲似的上揚，逼得進來的人要從小房裏趕快逃出去。

……在這間小屋的地窖裏，永遠是愉快和充滿青春。穿着醜惡的少年，原來是個迷人的對談者。許多的白天和夜晚，都在聽阿列克賽·瑪克西莫維奇講他在俄羅斯流浪^①的故事中度過去了。他講得引人入勝，藝術化，作出扼要的特徵，色彩豐富的圖畫，和許多彫刻似的浮彫的細節。

① 在俄國的某些城市裏，舊式的監獄在建築方面很像古代的堡壘。

② 高爾基在一八八四年到了喀山城後，即在麵包舖中工作，並和當地的革命學生團體發生了聯繫。一八八八年隨着從雅庫茨克放逐歸來的革命家羅珂珂(М. Ромаш)，到喀山附近的克拉斯諾維多伏村創辦商店，進行革命工作，當店舖爲當地富農焚毀時，高爾基幾遭焚斃。離開克拉斯諾維多伏村之後，高爾基又回到了喀山，住了很短的一個時期，就啓程到裏海去，在魚塲中工作，不久又步行到摩茲陀克草原，再沿着伏爾加河折回到察里津（現名史大林格勒）。這是高爾基在一八八八年秋天的第一次大流浪。爲了尋覓過冬的工作，他在多布林卡車站上當過守夜人，並在其他車站服務過。一八八九年冬天，一半步行，一半搭乘貨車回到尼日尼·諾甫戈羅德城。

生活在聽衆面前震動着，他們看見它，觸摸它，嗅得出它。他從容不迫地、用敘事詩體平靜地講着關於各種重要的、可笑的、可怕的或是美麗的事物，就好像用鮮豔的絲綢織着一張有別出心裁的圖案——國家、河流、草原和大海、城市、人民和動物——的地氈，並且把它慢慢地聽衆面前攤開。這時他坐着，微微彎着背，或是就從這一個角落走到另一個角落，咳嗽着，抓着胸部。

他領我們走過高加索和有魚場的裏海，走過頓河的草原或是別薩拉比亞；他描繪出克里米亞、奧德薩和它的港口；關於親愛的伏爾加河，關於尼日尼·諾甫戈羅德城和它的居民，他是時常講起，並且講得很多；或者他就和我們在農巖中步行到波爾塔瓦——他以為這是一個最美麗的城市；緋紅的街道，在朝露濡衣的花園中……

他講到各種奇異的東西，避重就輕，高加索的「粘土」。把它塗抹在頭髮上和鬍鬚上，再把它洗掉，毛髮就一根也沒有了。我們以為阿列克賽·瑪克西莫維奇騙我們，後來當我打聽了關於這種粘土的話，才知道這原來是真的。然而他也喜歡叫人上當：有一次在講正經的故事當中，他使我們確信，說就在那高加索有一種酒，喝了之後人的耳朵就會發癢。

他有許多心愛的口頭禪：『您懂吧！……』『這是事實！……』當用特有的姿勢把執拗地覆蓋在額部的頭髮甩到後面去的時候，他就說道：『說得好』，這是認可的表示；當證明什麼的時候，也就是辯論達到最激烈的時候，就舉起右手的食指說道：『瞧！』有時他精神十足地破口大罵，或是朝空中作最可怕的咒罵……但是這裏面毫無粗魯和激怒的意味，相反地，阿列克賽·瑪克西莫維奇有將最『可怕』的字眼美化的天才，甚至將它們變為可愛的、親切的……。他雖然習罵（如果可以在紙上這樣寫出的話），但他的蒼白的、灰色的臉却變成許多細碎的皺紋，微微地變成粉紅色，在它上面已經展開了那個特別的、美妙的、使他變為美麗的微笑，爲了這個微笑可以永遠地愛着高爾基。

年青的高爾基有一張異樣的、獨特的臉；它的第一個印象毋寧是不順眼的：一張像牢獄似的灰色的、幾乎是鐵工的或是普通老百姓的：麵包師傅的、腳夫的臉，——它似乎既不好看又很少有表情。可是……只要一個微笑，街上的灰色的、平凡的日子就被照

高爾基的第二次流徙，是從一八九一年春季開始的。他這樣寫道：『我要走遍俄羅斯，並不是由於想過流浪生活所引起的，而是因為我想看見所住的地方的生活及我週圍的人們的情形』。當警察局把他抓住時，問他為什麼要流浪，他就回答道：『我想知道俄羅斯』。這一次的流浪是由尼日尼·諾甫戈羅德城出發，先到喀山和察里津，然後步行越過頓河直達羅斯托夫，再到了烏克蘭。接着又越過摩爾達維亞到了多瑙河一帶，由當地折回黑海，沿着海岸走到奧德薩。離開奧德薩之後，越過彼勒柯普到了克里米亞，沿途經過雅爾塞、費多西亞、凱爾奇等地，再穿過庫班和傑爾州，沿喬治亞軍公路到了梯夫里斯。一八九二年九月他的處女作在當地的『高加索日報』上發表，署名為瑪克西姆·高爾基。

得透明，變為佳節的陽光和煦的日子；只要一下瞥視，——他便不再是一個笨拙不靈的少年，而是一隻驕傲的「鷹」。

當從事寫作或是讀書的時候，他又是一個新人——在他的安靜的、已經是知識份子的、幾乎帶着教授的神氣的臉上，有一種沉靜的深思。

……黃昏時分，小室裏變得異常陰暗，像是在棺材裏一樣。和暖的時候，大家就跑到外面的「露天」裏去——在院子裏，坐在一根小樁木上繼續談天；或是在吃茶的時候，坐在放在草地上的桌子旁邊，越過山下面的小屋的屋頂，眺望着像一條灰色帶子的伏爾加河，在轉變時怒吼的「水星號」輪船，對面辛比爾斯克河岸的沙地和泥沼，以及右面有白色的鐘樓的羅日傑斯特文諾村莊……。「不到碼頭上去嗎？」阿列克賽·瑪克西莫維奇這位消遣的伏爾加人，常常這樣提議說，大約他在意大利卡普里島的「天藍色的岩洞」遊歷時，也回憶起他的親愛的遼闊的黃灰色的河流。「或者坐小船？……比方說，往塔傑夫卡河去，好得很，啊？……」於是就在小河岸上，在灌木叢旁邊過夜，靠篝火以避蚊子的叮咬。大家向漁夫買了魚。阿列克賽·瑪克西莫維奇赤着腳，捲起土耳其式的褲子的褲腳和襯衫的袖子，重溫在輪船廚師那邊學過的舊業，蹲着，頭髮披在臉上，在水邊洗魚。

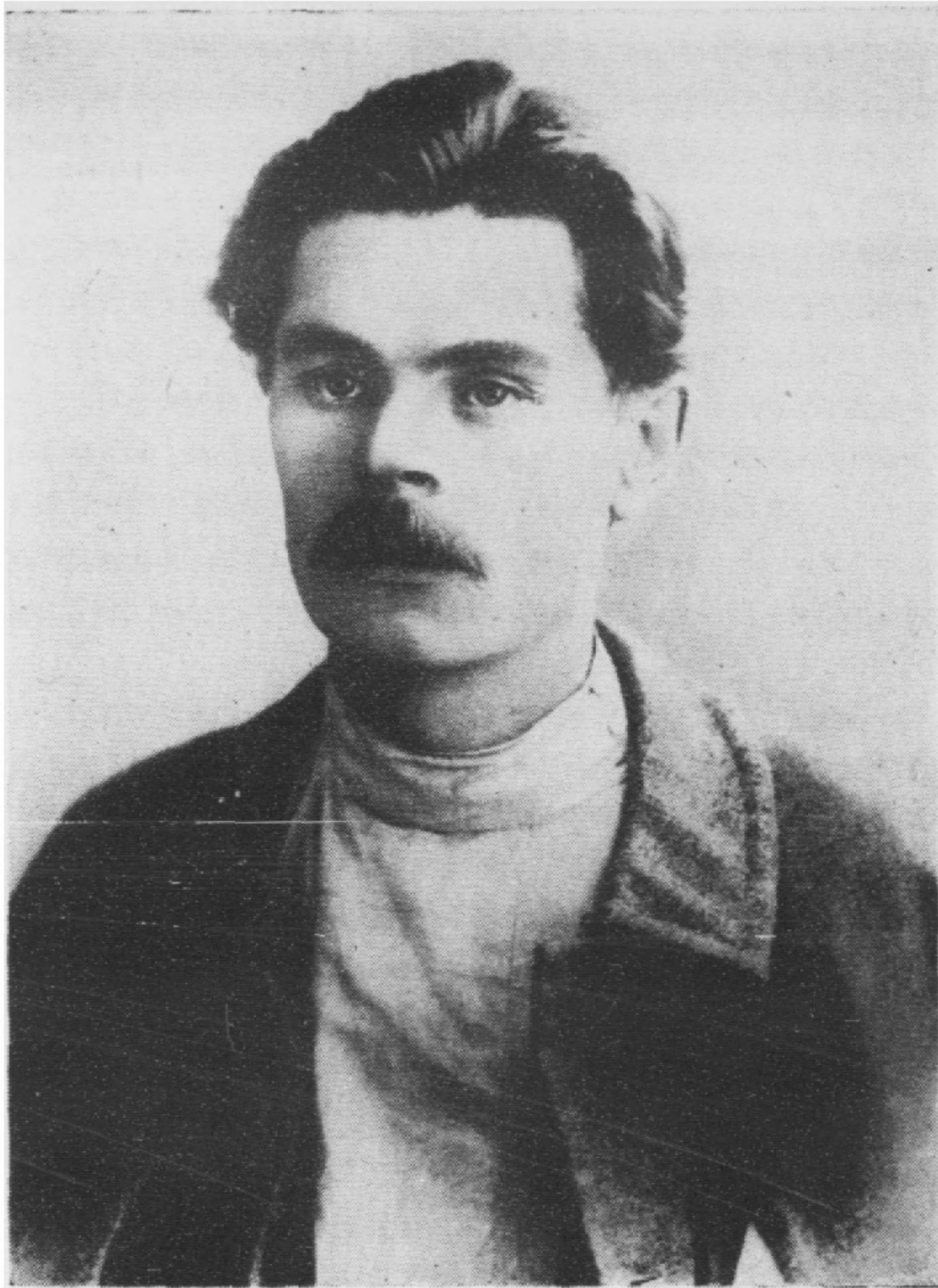
* * * *

……昨天的麵包師以自身的廣博的學識令大家驚奇。他精通文學：俄國的文學和譯為俄文的外國文學。據他說，有一個看門人教他識字；當他初來薩馬拉的時候，手稿裏的拼法和句法方面偶而還有錯誤，然而迅速地就消失了。這時，年青的學者已經非常熟悉莎士比亞、拜倫、歌德、席勒、雨果、莫泊桑、迭更司、薩克萊、和陀斯妥耶夫斯基等人的作品，引用普希金、萊蒙托夫、波列查耶夫和巴拉達斯基的詩句^①，高爾基特別重視文字巨匠或是長於心理描寫的小說家的作品。我們必須指出，就是若干授了學位的年青人從這個「流浪漢」的手中才初次得到了司湯達、梅里美、哥底哀^②、福樓拜爾、巴爾札克、波得萊爾等人的作品，才初次聽到關於愛倫坡、魏爾倫的名字，和俄國剛出現的頹廢派和象徵派。高爾基的友人們從他那裏取到巴爾蒙特、布留索夫、羅芳諾夫和梅勒日柯夫斯基^③的最初的作品集，前兩者的大胆使他發生了強烈的興趣；他大聲朗誦

① 波列查耶夫 (А. И. Полежаев, 1805—1838) 和巴拉達斯基 (Е. А. Баратынский, 1800—1844)，俱係俄國十九世紀前半葉的詩人。

② 哥底哀 (Thophile Gautier, 1811—1872)，法國小說家。

③ 俱為俄國十九世紀末葉和二十世紀初葉的詩人：巴爾蒙特 (К. Бальмонт, 1867—?) 及布留索夫 (В. Брюсов, 1873—1924) 是象徵派的代表人物；羅芳諾夫 (К. М. Софонов, 1862—1911) 的詩充滿悲觀與神祕主義；梅勒日柯夫斯基 (Д. С. Мережковский, 1866—?) 是俄國象徵派的蓋一輩的代表人物，同時又是小說家及批評家，十



「葉古傑爾·赫拉米達」

（此係高爾基為「薩馬拉日報」撰文時所用的筆名）

他們的作品，並且介紹給朋友。

……高爾基的藏書很少，可是全部都是有趣的書籍。我記得其中最引人注意的，是愛克爾曼（J. P. Eckermann）的『哥德對話錄』（《Gesprache mit Goethe》）。各民族的聖書都佔着最榮譽的地位：首先是『聖經』。『萬書之書』（即『聖經』）永遠放在阿列克賽·瑪克西莫維奇的案頭；他喜歡將它贈給友人，在口頭上和在文章裏引證它，從它裏面抄一段寫在贈給朋友的照片上。他在他的一張照片上，這樣親筆寫着：『人生在世必遇患難，如同火星飛騰』（『約伯記』第五章第七節）。『聖經』裏面他最喜歡『約伯記』、『雅歌』和『啓示錄』。阿列克賽·瑪克西莫維奇用着沉重的低音，特別把重音放在『O』字上說道：『你要寫信給老底嘉教會的使者說，……我知道你的行爲，你也不冷也不熱，……你既如溫水，也不冷也不熱，所以我必從我口中把你吐出去』（『啓示錄』第三章十四，十五，十六三節），並且舉起手指來叫道：『瞧！』接着他又開始走動，透過窒息的咳嗽聲肯定地加上一句：『這是事實！』

在他的藏書中，還有『可蘭經』，『猶太法典』（《Talmud》）和『佛經』（《Sutta-Nipaga》）；也有宗教史方面的書，即如瑪斯柏羅（Maspero）的『東方的宗教』等書。

* * *

……雖然阿列克賽·瑪克西莫維奇在薩馬拉每月所拿的薪俸已經超過一百盧布，他過的生活還是極其清苦，有時竟爲了短少二十個戈比而苦惱着；除了上面描寫的半牧師的服裝，他沒有一件像樣的衣服，既沒有內衣，也沒有被褥。當他爲了『契爾卡希』^①一小說拿到了一筆相當大的稿費時，雖然是很儉樸地才初次給自己置辦了這一切。經濟困難的理由非常簡單：他把錢胡亂施給。當從編輯部一領了錢，就不安起來：

『您不需要錢嗎？』他對第一個遇到的人說，微笑着和揚起眉毛來：『請啊！我的錢很多。這是事實！』

……還有一種熱愛；就是贈送東西。他本身沒有必需的東西，可是慷慨地不倦地把自己的書籍、鐘錶、精緻的照相框和手杖等等分贈給別人；他尤其忘不了的是孩子！爲他們搜尋有趣的禮物：一些做得巧妙的糖菓、玩具、圖畫書。他時常把錢分給印刷所的工人。他從來不想到錢，因爲沒有錢，錢來了就胡亂處理，當時阿列克賽·瑪克西莫維奇生活得像一個非常廉潔的人，然而後來也一直這樣……。絕不能對高爾基的某一本書加以注意或是稱讚放在書桌上的小擺設，否則這位主人馬上就提議把它送給你。

『我又不需要它！』他把寬闊的手掌貼在胸部。『天地良心的話！我真該死！……』

、月革命後逃亡國外，成爲一個反蘇份子。

①『契爾卡希』，是高爾基第一篇在彼得堡發表的小說，載一八九五年的『俄羅斯富源』雜誌中。

這是事實……』如果客人避掉受禮，那末他常常會在懸掛在過道裏的自己天衣的衣袋裏，或是在自己家裏的書架上發現它……。及至阿列克賽·瑪克西莫維奇成名以後，接到作家和出版家送給他的許多書，他就把這些書分送到各處去——貧窮的圖書館和各種不同的『團體』。高爾基移住尼茲日尼。諾甫戈羅德不久之後，薩馬拉印刷者協會就接到一大箱書。阿列克賽·瑪克西莫維奇本人的唯一的『寶貝』，很長的一個時期就是鑲着小銀片的一條狹長的高加索的皮帶……

鐘錶不是時常有的，——大概，買了，但並沒有留在他身邊。契訶夫和他相識的時候，曾責備過他：『作家，但是沒有鐘錶！這樣不好』。於是他便贈給他一隻有浮彫的鍍藍的銀錶。如果我沒有記錯的話，裏面題着：『契訶夫醫生贈』。

……阿列克賽·瑪克西莫維奇的健康一直不很好。在一八九五至一九〇〇年中間，曾經被射穿的胸部不斷地作痛[⊖]，偶而吐血，熱度上昇……。但是對於高爾基的忍耐力和天生的結實是值得驚訝的……。他終日勞動、工作、忙碌，——我差不多從未看見他白天休息過，夜裏也是常常從事工作。

他具有極大的臂力，並且不反對試驗它。我親眼看見他和斯基塔列茨[⊗]把一根又粗又大的木頭舉在肩上扛着，這根木頭恐怕要五個人纔抬得起來。

白天就在編輯工作，在家中的閱讀和寫作，在頻繁的散步，常常是很遠的散步，以及為什麼人忙碌之中過去。阿列克賽·瑪克西莫維奇有極極大的同情心，並且常常是對他不相識和完全陌生的人的貧苦而發的。至於認識的人、意氣相投的人、特別是當這個人遭到了不幸或是蒙到極大的悲哀的時候，——他常用純粹的母性的關切，甚至是女性身上也少有的溫柔來圍繞着這個人。有時阿列克賽·瑪克西莫維奇失蹤了——一兩天看不見他。最後，出現了。到那裏去了呢？到有喪事的人家過了一夜，盡力以自己的在場排遣他們的哀思，盡可能地幫人家忙……。

在這個精力充沛的作家的身上，在這個讀誦海闊天空和粗野的『流浪漢』的自由生活的歌者的身上，彷彿有一個女性的心腸，敏感而又溫柔的……。那一半女性的心腸，時常以神經不安和喜怒無常的情緒表現出來……。他的某些朋友抱怨他的毫無理由的冷淡，說在特殊溫暖的注意後，他彷彿是冷酷的……。

……兒童們纏着高爾基不放。房東夫婦暫時出城去了，把一個患心臟病的垂死的孩子留給他照顧。當小院子裏黑暗起來的時候，小小的柯里亞緊沾着『彼欣卡』（Ге-

⊖ 一八八七年時高爾基正在喀山城，因生疥苦悶，曾於當年十二月十二日以可槍自殺，傷胸部。

⊗ 斯基塔列茨（Степан Гаврилович Скиталец，1868—1941）。原姓彼得羅夫（Петров），是當時來自民間的一位青年作家和高爾基的朋友。

шинька) ⊙，在他膝上睡着了。阿列克賽·瑪克西莫維奇把孩子抱到小床上，給他講故事，哄他睡覺。在克里米亞時，我親眼看見他帶着小病鑽進冷水裏去：去給孩子們捉水母。

有時候，當高爾基在自己的地下室裏寫作，就有一張圓圓的、漂亮的小面孔從人行道上向下望，「彼欣卡，寫呀，寫呀」，柯里亞這樣鼓勵着。

他寫得很多，並且異常容易。一八九四年他初次以「兩個流浪漢」(«Два босняка») 一小說在「薩馬拉日報」上露面。一八九五年寫了一系列短篇小說，總題目是「影畫」(«Теневые картинки»)。計算起來第三篇是「黑海」(«Черноморье») 歌，這就是著名的「鷹之歌」(«Песня о соколе») 並且後來就是用這個名字收入著作集的。早在一八九五至九六年，在基督昇天街的這個小房間裏，就寫了和在「薩馬拉日報」上發表了：「筏上」(«На плотах») 、「伊席吉爾老太婆的故事」(«Рассказы старухи Изергиль») 、「關於小仙女和年輕的牧童的故事」(«О маленькой фее и молодом чабане») 、「鈕扣的歷史」(«История с застежками») 、「有一次，在秋天」(«Однажды, осенью») 、「關於識字的金翅雀的故事」(«О чиже, который лгал») 和許多短的小說及素描速寫：「美女」(«Красавица») 、「結論」(«Вывод») 、「分配」(«Дележ») 、「苦惱」(«Огорченце») 、「故事」(«Сказка») 、「小——小——的」(«Ма-я-лень-кая») 、「柯留夏」(«Колюша») 、「天藍眼睛的女人」(«Женщина с голубыми глазами») 、「客人」(«Гость») 、「孤獨者」(«Одинокий») 、「不愉快」(«Неприятность») 、「怎樣捉到塞馬加」(«О том, как поймали Семагу») 、「阿庫里卡老婆婆」(«Бабушка Акулька») 、「馬車夫」(«Извозчик») 、「郵差」(«Почтальон») 、「教員柯爾日克的休息時間」(«Часы отдыха учителя Коржика») 、「鐘」(«Колокол») 、「結婚」(«Свадьба») 等等。「契爾卡希」也是在薩馬拉寫成的。在這些素描文字和小說當中，有許多篇沒有收入他的著作集；有若干篇則是 he 後來擴大地深思熟慮的作品最初的習作。

高爾基寫詩嗎？是的，他寫詩。我在他那裏看見有一些厚厚的寫了詩的練習簿，但是他非常吝嗇，不肯讓聽衆一同享受這些詩。然而他喜歡在散文作品和劇本裏面插進詩：像在「消夏客」⊙裏面就有一首美妙的詩。

⊙ 「彼欣卡」，是高爾基的姓名彼希柯夫的愛稱。

⊙ 是高爾基在一九〇四年寫的劇本。

在『薩馬拉日報』上分別載過兩首詩：『黑海』（«Черноморье»）和『別了』（«Прощай»），後一首詩以其對女人的愛的年青人的（在現在看起來是天真而舊式的）失望和拜倫主義的某種色彩而使人覺得奇異：

『別了！我揚了帆，
嘆息着站在船旁，
敏捷的海鳥的叫聲，
一帶白色的泡沫，
一切，大地用來和我
告別的一切……別了！

『路途的遠方用淚雨威脅我，
憂鬱的小虫啃咬我的心，
互溶舉起灰色的波峯。
可是大海用全部的水
不能把你從心頭洗去……
啊，不！……別了！

『不要拖延最後的時辰，
就是我和你兩個人，
已經不止一次度過的那個時辰。
不，它不再使我們接近，
我們徒然空等待什麼……
別了！

『我為什麼要給你披上
華麗的美夢的斗篷，
我愛你，——我承認，
我向自己說美麗的謊語，
而我的美夢——不是你！
為什麼？別了！

『愛情永遠有一點虛假
真理永恆地和它爭吵，

值得愛的人要永久地等待，
可是他們老是沒有……你用
包在抹布裏的肉創造出溫柔的女仙人……

別了！

『別了！我揚了帆
嘆息着站在船旁，
敏捷的海鷗的叫聲，
和一帶白色的泡沫，
一切，大地用來和我
告別的一切……別了！』

（載一八九五年三月五日第五十號『薩馬拉日報』）。

寫得有聲有色的一篇素描文字：『諾曼人重返英吉利』（根據梯愛里）^①，作為高爾基精心研究歷史的證據，和他當時內心狀態的見證人，是極為有趣的。斯堪的那維亞人的魁偉的體格，他們在戰爭和大海的經濟中間的那種大胆的、自由自在的生活，所有這一切，顯然地喚起了『魔之歌』的作者的同情嚮往和顯露了他的浪漫主義的背景……

從一八九四年的七月起，高爾基每日以小品文作家的姿勢出現。葉古薩爾、赫拉米達的小品文有些沉重，每天要寫，並且一定要寫薩馬拉的當前事件（鐵道馬車、塵埃、酷熱、市參議會、『斯特魯柯夫花園』裏的小姐們、市議會的『狗委員會』等等），這對於『瑪麗代』（《Мальва》）^②的作者顯然是難堪的。藝術家公然地感覺這不是他的本分。可是此外還要按照外省小品文作家的習慣，要對被激怒的市民反唇相譏。

……不顧痛楚的胸部和價當地不安定的生活，高爾基具有極大的工作能力。他白天也寫，但是夜裏寫的時候較多，也比較高興寫，即使在漫長的、令人疲倦的白天以後……。有時徹夜俯首在書案上，頭上的長髮幾乎懸到紙上。齊整的，差不多沒有塗改的字行，向左面斜的粗大的字母，鋪滿了一張一張的紙，接着紙就落在寫作人的旁邊的地板上；當小火油燈燃盡了，最初的陽光已經透進小室，行人的腳步開始在窗前閃過的時候，書桌四周的地板上全撒滿了大張的寫滿了字的紙頭。小說準備好了，可以挺一挺胸，躺到硬的床上去……從六點鐘睡到十一點……。

① 梯愛里（Augustin Thierry，1795--1856），法國歷史家，著作甚多，關於北歐民族的，有『諾曼人征服英國史』（《Histoire de la conquete de L' Angleterre par les Normands》 1825）。

② 『瑪麗代』是高爾基在一八九七年所寫的一篇著名的小說。

……看起來，阿列克賽·瑪克西莫維奇並沒有把他的印象和觀察寫在記事簿上，——在薩馬拉的時候他沒有這樣的簿子。他信賴自己的極強的記憶力和藝術的「虛構」。

……一八九六年夏天，阿列克賽·瑪克西莫維奇和葉卡傑林娜·巴甫洛夫娜·伏爾靜娜（Екатерина Павловна Волжина）結婚，這時，她已讀完薩馬拉的中學，在「薩馬拉日報」裏做了一個時期的校對。那年秋天他就遷往尼日尼·諾甫戈羅德城，這裏他已經有了「自己的家」了。使讀者和批評家對高爾基注意的「奧爾卡希」一小說已經寫好，第一卷小說集已經出版，正在寫「福馬·高爾傑耶夫」，繼此之後又寫了「三人」和「小市民」。熱烈沸騰的和光明喜悅的工作的時候已經來臨了（一八九六至一九〇一年以及此後的年頭）。

阿列克賽·瑪克西莫維奇不知怎麼的全身伸直了，拉緊了，好像一根絃。外表的古樸樣子和不靈活都消失了。身材高大，肩背寬闊，頗有丈夫氣概，他永遠穿着他那件不變的布製的黑襯衫，他有着一种將自己的船駛出迷霧和濛濛地循着航線前進的剛勇和鋼眼的神氣。成功不是以日計算的，而是以時計算的——是神話似地。他在俄國的名氣同樣地也增長起來，並且還遠遠地越過國境……至於在尼日尼城那是更用不着講了。

在薩馬拉的時候，阿列克賽·瑪克西莫維奇異常孤獨，像是一個「在本地本鄉的先知」[⊖]。當地的「上流社會」沒有想到在某一處地下室裏，一位天才正在自發地成熟着和擴張開來。大多數的「知識份子」祇是蔑視地譏笑「葉古傑爾·赫拉米達」的服裝，不會熱視一下瑪克西莫·高爾基，甚至當他在當地的報紙上發表「筏上」那篇小說的時候，還是了解他。

……結果在薩馬拉的時候，祇有很少的幾個朋友和兩三個家庭知道愛護和重視阿列克賽·瑪克西莫維奇，他在那些家庭中是像裡人一般地被接待的。雖然他的才能早在薩馬拉的時候（這時他寫了「伊席爾吉爾老太婆的故事」、「筏上」、「隱之歌」、「奧爾卡希」及其他等作品）就鮮豔地盛開，但是當地的社會並不承認他，也不願長久地承認他。可是當高爾基在「藝術劇場」[⊖]裏面已經轟轟烈烈的時候，這裏的人們驚訝了，並且不敢相信。「這就是那個人嗎？穿飄飄蕩蕩的衣服的那個人嗎？就是葉古傑爾·赫拉米達嗎？不，不可能的」。這位藝術家得到公認的榮譽是屬於他的故鄉——尼日尼城

⊖ 出典自「馬太福音」第十四章第五十七節，「耶穌說：『大凡先知，除了本地本鄉之外，沒有不被人尊敬的。』」。

⊖ 高爾基最早的劇本「小市民」和「夜店」，於一九〇二年在莫斯科藝術劇場上演，獲得極大的成功。



住居於尼日尼·諾甫戈羅德城時代的高爾基

的，在這裏，他的簡樸的，有四五間小房間的寓所，當一九〇〇年的時候，成爲各色各樣的和各種身分的人的巡禮朝拜地。他的書房裏什麼形形色色的人都有過，那是一間有兩扇窗戶的簡單的房間，放着一張蓋着黑色軍服呢的工作檯，未油漆的書架上放着一排排的書，掛着幾張瓦斯聶卓夫（Васнецов）、列維坦（Левитан）^①的素描和幾張巴黎聖母院屋頂上的石影怪獸的照片。作家、畫家、軍官、匠人、女太太、僧侶、演員、專門學校的女學生、巡禮者、娘兒們、外國人……，戴着時式的帽子、無邊帽、便帽和頭巾的人不斷地在『大門口』敲鈴，從後門爬進來，預先同廚娘談談話，朝窗口和小門裏窺視。阿列克賽·瑪克西莫維奇什麼人也不能拒絕，於是連他的房子，連他的口袋，連他的精神上的同情都爲所有願意的和不懶惰的人們服務。在許許多多的等待他的幫助和『影響』的人們當中，甚至還有一個小聲音，他夢想被調到另一區裏去。來得及多的，當然是他的崇拜者，好奇的訪問者和初習寫作者。後者之中，有一個聲音，來抱怨自己的命運和讀詩……

在這個時期中，高爾基和夏里亞賓^②建立了密切的友誼，後者是每年都到尼日尼城的『市集』來演戲的。他和阿列克賽·瑪克西莫維奇幾乎是分不開的，一羣青年作家、演員、正在讀書的青年，朋友和崇拜者就在他們周圍喧嚷着。回想起兩個人以深刻印象的，有特徵的體形，走在多山的尼日尼·諾甫戈羅德的街道上：一個是長頭髮，穿着一件厚羅紗的藍大衣，戴着一頂闊邊黑禮帽，差不多還是薩馬拉的那個舊相識；另一個——生着鄉村少年的善良的無鬚的臉的巨人，穿着有長裾的英國式的大衣，戴着一頂鮮紅色的無邊帽——這是最引起居民的驚奇和兒童的狂喜的……。

生活熱烈地、有趣地、不安寧地和愉快地，在展開一切新的遠景的創作的喜悅中，在五色斑斕的人物和印象中度過去。高爾基當不工作的時候，就處在人民中間，他不是生活——而是在燃燒。他簡直不能安安靜靜地吃一頓飯：一個一個的好奇的面孔會從廚房裏伸出來……。斯基塔列茨寫了一個開玩笑的輕歌劇，把高爾基和他的相識者及訪問者，以及作者本人和其他的人都寫了進去。阿列克賽·瑪克西莫維奇在裏面唱了一段哀怨的詠嘆曲：『自從我成名的那時起，我沒有吃過熱菜湯……』

一九〇一年的秋天，大約十點鐘的光景，當我們坐在茶炊旁邊喝早茶。聽史傑潘（即斯基塔列茨）一邊奏古絲里琴^③，一面和薩馬拉的客人低聲唱主人心愛的歌：『親愛的人在梳捲髮』（«Чесал милый кудри»）的時候，第一個敲鈴的訪問者，是一個褐色皮膚長着美麗的南方的臉的年青人，他在過道裏謙遜地『問起』阿列克賽·瑪克

① 瓦斯聶卓夫（1848—1926）及列維坦（1861—1900）俱爲俄國名畫家。

② 夏里亞賓（Федор Шаляпин，1873—1938），俄國著名的低音歌手。

③ 古絲里琴（Гусли）是一種俄國古代的絃樂器。

西莫維奇。他穿着一件敞袖的皮衣，生着又長又濃密的垂掛到栗色的衣領上的黑頭髮，他給了人家一個教堂合唱隊的領唱者的印象，高爾基這樣給他介紹：『這是安特烈夫，萊翁尼德·尼古拉耶維奇』。(Леонид Николаевич Андреев)，又輕輕地對着那人的耳朵補充了一句：『是「郵報」^①的法院探訪記者——很有才氣……』

阿列克賽·瑪克西莫維奇從家裏走出去，在外面街道上有許多訪問者在等候他。首先是一羣小男孩，就像一羣小麻雀似地，從對面的人行道上撲過來。他們在後面推着，向作者顯示出他們的驕傲——一個赤脚、光頭、生着也是詩人和作家的亂蓬蓬的頭，手裏握着一疊弄污的小紙，容態昂露地撫摸着鼻子的小男孩……。我記得在一首詩裏面，不是沒有傾向的，描寫到一個窮奢極侈的富人：他躺在鋪着金流蘇的床上……。阿列克賽·瑪克西莫維奇友好而嚴肅地和這些小詩人們談話……。

在尼日尼城習慣了新環境之後，作家就以大人物的姿態參加進社會生活。一九一〇年，他靠着友人和崇拜者的多數的團體的幫助，和著名慈善家布格羅夫(Н.А. Бугров)^②的經濟支持，為流浪兒童(他們有四千到五千之多)立了一棵俄羅斯從未有過的壯麗的聖誕樹，上面除了糖果和玩具之外，還分配給孩子們——襯衫，土耳其式的褲子，靴子，溫暖的衣服，書籍，文具等等。

布格羅夫是一個俄國正教的古代舊式儀禮的遵守者，一位百萬富翁，一位尼日尼城的有勢力的顯要人物，他同情這位『驕馬·高爾傑耶夫』的作者，答應他建築一所『廉價寓所』的巨大的住宅。

但是另種的，驚惶不安的命運在等待着作家，不久就帶他離開他親愛的尼日尼城：起初——是往克里米亞和芬蘭，後來就離開他熱愛的祖國——到了遙遠的異邦。

(磊 然譯)

① 即『北方郵報』(«Северный курьер»)，是莫斯科出版的一種報紙。

② 高爾基在一九二三年所寫的『回憶錄』(«Заметки из дневника»)中，專有一篇文章是紀念布格羅夫的。

塞勒勃羅夫(吉洪諾夫)

(А. Серебров [Тихонов])

九十年代

(ДЕВЯНОСТЫЕ ГОДЫ)

「底層」

(«НА ДНЕ») ⊕

——一九〇二年——

藝術劇場 (Художественный театр) 的彩排本來不准外人參觀的，但我對於這個劇場並不完全算是外人，因為我是他們去彼得堡旅行公演時的同事，何況我還受了劇作者的邀請。

他們在排演『底層』第四幕。正廳裏半明半暗，只有舞台上光綫射出來。導演席旁是蘇米羅維奇—唐慶柯 (Немирович—Данченко)，藝術家西莫夫 (Симсв) 和薩瓦·莫羅索夫 (Савва Морозов) ⊕ 的側影，此外還有幾個人，但我僅能看見他們的後腦。我跟高爾基坐在第十二排。人家請他坐到導演們那兒去，然而他謝絕了：

⊕ 即『夜店』。

⊕ 薩瓦·莫羅索夫是俄羅斯資產階級之一，愛好藝術，曾犧牲大量的金錢去幫助革命運動。

「別人會死盯住我，把我當作一隻晴雨表，而我又『容易變動的』！」

他果然『容易變動』——時而微笑，時而皺眉，時而看看旁邊的『太平門』上的燈光。

戲演完了。聶米羅維奇一唐慶柯拍手示意『閉幕』，但幕布仍舊開着。男女演員沿着踏板走下正廳，立刻變了樣，不再是他們剛才在舞台上所扮演的那批人物了。全是些熟人：史坦尼斯拉夫斯基（Станиславский）、卡恰洛夫（В. Качалов）^㉑、莫斯科文（И. Москвин）^㉒、克尼碧爾（О. Книппер）^㉓。他們都很醜陋，臉上塗着油彩，衣著襤褸，令人看了很不順眼。他們的動作和聲調不復跟外表相一致了。

聶米羅維奇一唐慶柯走近劇作者：

「您今天喜歡麼？……」

高爾基目光向下，捻着鬍鬚。

「了不起……好極了……這兒可以抽煙嗎？」

「您這方面可有什麼指教？」

聶米羅維奇一唐慶柯打趣地摹仿『欽差大臣』^㉔的口吻說。

高爾基同樣客客氣氣地回答道：

「哪裏！……這兒該讓您指教啦——您是……」

「倒底怎麼樣？」

「我已經請過……我非常喜歡。不過，您知道的，氣氛略嫌慘淡了些……不久以前契訶夫寫信給我說，現在大家都認爲我是個悲觀論者了……可是我算什麼悲觀論者呢？……老實說，問題就在這兒……。人們住在夜店裏……他們的生活壞得不能再壞了，但他們畢竟還是人呀。穿得破破爛爛有什麼關係！穿破衣的人比穿制服或燕尾服的人更重要。這般人應當在你們……這些……鬼觀衆心裏喚起一種恐懼……正是恐懼，而不是憐憫和同情……。他們突然跑來說：「給我們一個位置，我們決不會比你們差」。問題就在這兒！而你們演出的結果，却有點兒類似乞求佈施了。從我的財產中拿出一個戈比給窮人罷……。沙丁（Сагин）^㉕也是這樣……。孔斯坦丁·塞爾蓋耶維奇（Константин Сергеевич）^㉖演得很好……，他演得很出色，但他唸出那段關於「人」

㉑ 卡恰洛夫（1875—1947），人民藝術家，一九〇一年起加入莫斯科藝術劇場爲基本演員。

㉒ 莫斯科文（1874—1946），人民藝術家，藝術劇場名演員。

㉓ 克尼碧爾（1870—），人民藝術家，契訶夫的夫人，自一八九八年起即爲藝術劇場的演員。

㉔ 指果戈理在喜劇『欽差大臣』的男主角。

㉕ 沙丁是『底層』裏的人物，當時由史坦尼斯拉夫斯基扮演。

㉖ 史坦尼斯拉夫斯基的敬名及父稱。

的台詞時信心不夠。他把它當作夢想……，即是契訶夫所說的：兩三百年以後該如何如何①……，而「人」却存在於我們每個人心裏……，它是一種原動力！人們沒有它就跟畜牲無異了……。您知道的，我不怕直接把它傳達給觀眾……，高聲地唸……，像唸宣言那樣……。您以為不自然麼？缺乏所謂的生活質感麼？滾他媽的自然主義！讓博博雷金（Боборыкин）②去研究它罷……。湊巧他們的外貌也差不多——兩人都是禿頭，沒有牙齒，並且……都戴眼鏡……。」

高爾基發現演員們正在圍攏來聽他講話。

「不過您是更重要的……更重要的……」

然後轉身對演員們說：

「再向各位表示一次謝意……非常感激大家！」

他朝四面鞠躬躬，就往那有燈光的「太平門」走過去。

二

「關於路卡（Лука）這個人物，還須要跟他們說明一下」。當我們兩人沿著大街走着的時候，高爾基這樣說。「不過我不善詞令……看起來好像我在教訓他們了。路卡是卡拉達耶夫（Каратаев）③的翻版。真奇怪，他們怎麼沒有注意到這一點……。他們兩個說的話也相同……。我以為路卡是有害的人。莫斯科文壇把他演得像吉洪。查頓斯基（Тихон Задонский）④似的聖人了。這位和事佬——您的同名者可不是那種性格……。這個伏羅涅日（Воронеж）的聖法蘭西斯⑤倒值得好好地寫他一番……。陀思妥耶夫斯基在「卡拉瑪索夫兄弟」裏試了一試……但沒有成功……，費道爾·米哈依洛維奇（Федор Михайлович）⑥太聰明了。而吉洪却是單純的，他有如森林中

① 按契訶夫的劇本『三姊妹』（«Три сестры»）中的人物韋爾西寧（Вершинин）等，常常夢想三百年後的生活將會多麼美好。

② 博博雷金（1836—1921），是許多『自然主義』長篇小說的作者。

③ 托爾斯泰的『戰爭與和平』中的兵民形象。

④ 吉洪·查頓斯基原來姓名為吉莫引依。名叫濟夫斯基（Тимофей Соколовский，1724—1788），出家後改名吉洪，在伏羅涅日的查頓斯基修道院（Задонский монастырь）修道，遂以「吉洪·查頓斯基」之名聞於世。他是著名的聖徒，做過不少公益事業，著述亦多。

⑤ 聖法蘭西斯（St. Francis），十三世紀意大利阿西西（Assisi）地方的修道士，聖法蘭西斯教會的創立者。

⑥ 「卡拉瑪索夫兄弟」的男主角。

的一流清泉』。

我們走到加塞特那雅街（Газетная）和尼基茨卡雅街（Никитская）的拐角處，一個又高又瘦、衣着樸樸的人從啤酒酒店裏跑出來，他赤腳穿着一雙套鞋，身披橡皮雨衣，雖然當時天氣很冷。

他揮動着破爛的帽子，擋住我們的路。

『打發窮書生……quelque chose ⊖……他又窮又病！……我的兄弟……受苦受難的兄弟』，他口講指劃着，神情完全跟我們剛才看見的舞台上的演員一樣。

高爾基往他手裏塞了一張鈔票。

『Merci！』 ⊗這流浪人說，同時盯着高爾基，認出他之後，便大聲叫道：

『瑪克西姆·高爾基——刮刮叫！刮刮叫，瑪克西姆！』

高爾基一把抓住他的衣領：

『不要喊……見你的鬼！』

然而已經晚了：有人聽見了，把消息傳揚開去，於是一傳十，十傳百，高爾基的名字就像豌豆似地撒得滿街都是了。

人們照常熙來攘往，且走且談——有的跟鄰人聊天，有的自言自語；有人匆匆忙忙，有人却一邊大搖大擺地踱步，一邊欣賞映在櫺窗上的自己的影子。但猝然之間，彷彿大家都發了瘋一般：臉上全露出莫名其妙的狂喜，張開嘴巴，互相推擠，穿過街道朝我們這邊跑來：高爾基！高爾基！……高爾基！……

顧客、店員和老闆都從大小商店裏湧出來，有人連頭也不會剝完就離開理髮館了。一隻狗被人踩了一腳，開始汪汪亂叫，其他的狗也應聲狂吠了。腳穿溜冰鞋的頑童們揮舞着衣袖，奔往出事地點，吹着口哨，高聲喊道：『高爾基！……高爾基！……』馬車夫也把車子轉向人行道，想探聽人們在毆打誰。『高爾基在哪兒？』『哪一個？』『是那個穿雨衣的麼？』『是的，哦不！那是個道道地地的流浪人呀！』『歡迎阿列克賽·瑪克西莫維奇！……』『勇敢的騰齒歲！』『烏——拉！』……聚眾塞滿了人行道，又朝馬路當中移動：『請讓我通過！』『吵什麼？』『高爾基給帶到警察局去啦！』『混蛋！……』『打倒警察！』『你是醉鬼？』『你纔是醉鬼！』『烏——拉！』……喝采……

一位巡官從尼基茨基門匆匆趕來，預先吹起了警笛。

高爾基宛如抵抗疾風般地彎着腰身，從人叢中穿過，他的雙手插在大衣口袋裏，嚴肅的、顴骨高聳的臉孔看上去很可怕。他轉進一家人家的門廊，對我叫道：

⊖ 法文，意為『一點什麼東西』。

⊗ 法文，意為『謝謝！』

『把守門口！』

凌巧看門人幫了我的忙，用掃帚的把柄攔住進口……

『闖到哪兒去？……你們這些發瘋的人！……這是私人住宅呀！』

高爾基在二樓的梯頭上站定了，他扶着樓梯的欄杆，脫下套鞋，抖掉上面的微雪。

『這就是榮譽！……您聽它是怎樣的？記着罷！』

這時門口的羣衆稍微安靜些了。

接着傳來了警官們的聲音：『退到馬路上去！……真不講道理，先生們，你們妨礙交通啦！……我馬上就讓你們看高爾基啦！』

高爾基想把套鞋穿進得更深些，儘在地板上頓腳。

『您大概想過：——嘿，榮譽！它是花環、桂冠……阿諛奉承！……其實榮譽好比滲透的點心……我自己就在尼日尼。諾甫戈羅德賣過這種點心，五個戈比一件……最初嚐嚐還甜，後來可就要嘔吐了！』

警察分局長爬到梯頭上來了，——他滿臉鬍子，身穿褐色軍官外套，外套上鑲一條寬大的皮帶，腰旁掛着佩劍和自動手槍。

『您高興到哪兒去就到哪兒去，悉聽尊便』，他用枯燥乏味的聲調說，然後跟我們一道走下樓梯，補充道：『高爾基先生，我奉勸您日後出門時還是坐馬車的好……免得引起混亂和……騷動』。

「人」的誕生

(РОЖДЕНИЕ «ЧЕЛОВЕКА»)

——一九〇二年——

當高爾基初次在朋友圈子中朗讀自己的詩篇「人」(《Человек》)⊙的時候，他非常地激動。他的聽衆有萊翁尼德·安特列夫(Леонид Андреев)、斯基塔列茨(Скиталец)、蒲寧(И. Бунин)和夏里亞賓(Ф. Шаляпин)⊙，他是很尊重

⊙ 高爾基稱自己的作品「人」爲「教育詩」。(原註)

⊙ 萊翁尼德·安特列夫(1871—1919)，頹廢派作家。

斯基塔列茨(1868—1941)是史傑潘·彼得羅夫(Степан Петров)的筆名，農民出身的作家。

蒲寧(1870—1942)，詩人，散文作家兼翻譯家。

夏里亞賓(1873—1938)，著名的低音歌手及歌劇演員。

他們的意見的。

寫字台上的一盞孤燈，照著這個寬大而黑暗的房間。一道細小的光綫從圓錐形的燈罩底下透射出來，落在稿紙上面，又從那兒反映到埋頭唸着手稿的高爾基的臉孔上，使得它活像一付有着突出的鬚鬚的、凶惡的蒙古式的假面具。

聽衆成半圓形靠近台子坐着，他們在黑暗中幾乎無法辨認。

當一個人聽音樂或朗誦時，他的性格是最容易被理解了。

出席者中間的每個人，都用一種與衆不同的姿勢聽着高爾基：安特列夫帶着行家與朋友的傲乎其然的神情；醜陋的斯基塔列茨對於所唸的東西雖則不甚了了，但也發出讚賞的聲音，並且扶正他那副夾鼻眼鏡；夏里亞賓身子向前傾着，一隻手托着下巴，做出聚精會神的聽者的讚美姿態；憔悴的、柏樹似的蒲寧神秘地捻着他的法蘭西式的小鬍子……五人之中只有他放了外衣。其餘四位：安特列夫和夏里亞賓穿一身華麗的、腰部有褶褶的無領單襟上衣（一個緊緊地扣上鈕扣，另一個則是解開的），高爾基與斯基塔列茨着的是黑色俄羅斯襯衫，束着皮帶（高爾基見規矩地短把皮帶來束在胸脯下面，跟高加索人那樣；斯基塔列茨却隨便地將它捆在肚皮底上）。

高爾基的朗誦並不高明：他激動得咬字也咬不清，咳嗽，沒有抑揚頓挫，只聽得一連串聲音很重的「O」字。

詩稿異文結尾處的跋語，是獻給安特列耶娃（М. Ф. Андреева）^①的。高爾基懷着羞怯的感情唸完了它。

詩篇朗誦完畢之後，高爾基便拼命地抽起烟來，他皺着眉頭，把烟從唇邊下噴到膝蓋上面去。

經過幾分鐘謙恭的沉默，安特列夫首先發表評論了。

「這是一篇重要的東西，阿列克賽尤希柯（Алексейшко）^②」，他說，他那長頭髮的、漂亮的腦袋向後仰着，再配上那件華麗的上衣，模樣很像一位青年貴族。「只有你一個人纔能寫出這種物事來……」

斯基塔列茨用第八音吐出「妙極了」三個字。夏里亞賓喜極得攤開了兩隻手：「這須要譜上音樂，由我來唱」。

高爾基蹙起前額，掃過他們一眼，然後詢問地注視着蒲寧。

蒲寧對詩篇沒有說什麼，他僅僅問道：作者當初是在什麼地方、什麼時候、和在怎樣的情況之下想起寫「人」這件事的？

① 瑪麗亞·安特列耶娃，藝術劇場的演員，一九〇四年結成了高爾基的妻子和他的文學與社會活動的助手，現在蘇聯科學院「學者之家」的負責人。

② 可高爾基的名字阿列克賽的愛稱。

他並未立即獲得答覆：高爾基把那探照燈光綫般的一股烟氣噴向空中，長久地凝視着黑黝黝的屋角，宛如在猶豫：要不要回答呢？……

『當你談起或描寫自己時，你準要虛構出一些什麼的』，最後，他將一口烟氣平噴出去，開始說了。『在我自己這方面，我屢次注意到這一點：你忠實地寫下一切，如同確有其事似的，結果便變成了文學……您也有過類似的情形麼？』他轉向蒲寧。『啊哈！也有過的……哪，你們瞧，這是怎麼回事。這兒顯然有個不由你自主的淘汰法則在作怪……人決不可能再度體驗同一件事情。你的意識會插足進來，把這付牌局攪亂……。談「人」是非常困難的。如果我是音樂家，我也許能彈奏出來。費多爾（Федор）^①講得對：關於「人」，須要歌唱，而不是描寫……。用語言表達尤其困難。但假使你們高興的話，我倒想試試』。

高爾基沉默了一下，他似乎在考慮該從什麼地方講起。

『當時我正在俄羅斯各處流浪。無所事事地流浪……我要尋找我那失掉了的靈魂……這是一樁再討厭不過的差使，彷彿在地板上尋找一枚脫落的鈕扣。鈕扣這東西好像很平常，但沒有它可又不行：褲子會垮下來的。各位都知道，褲子其實並非什麼別的玩意，而是人類文化的基礎……。不要笑！請想想聖經上關於這方面說了些什麼罷！亞當變成人之後，他所做的頭一件事就是給自己穿上一條褲子，以便遮蔽人的羞部。我們文化的意義也正正在於此：掩飾人類的羞恥……。正是這樣！必須唸唸聖經……聖經！』

高爾基吸了一口烟，重新噴出一股又長又細的烟氣。

『我獨自一人走着……。天氣很熱。大草原。我每天跑四十俄里左右——假如不是更多的話。一到黃昏就累了……。我不願進哥薩克村莊。那時候我與人還不過些爭吵。他們討厭我……。他們像黑暗中的蚊子似地嗡嗡亂叫，却又不肯咬人……。人是一種小野獸……小野獸！萊翁尼德，你注意到沒有：越是稀有的野獸便越巨大？……。例如象……就是如此……。我不上村子裏去投宿……。在山谷中搜集一些乾枯的柳樹，生起火來，然後就休息了……。當一個人疲憊不堪，而又感覺飢餓的時候，身體便會失去平衡，腦袋裏這跟電錢桿子般的開始發出一種單調的聲響：嗚——嗚——嗚！這聲響似乎是從一個遙遠的、莫明其妙的地方傳來的……也許是從行星中間的空間傳來的罷……。』

『這種環境非常適於做詩……。他轉向蒲寧）您大概也體驗過罷？……直到今天我都不能擺脫詩，但那個時候我却完全被詩征服了。哪，我騎在柴火旁邊，烘着肚皮，就覺得詩興勃發了……。亞歷山大·尼古拉耶維奇（Александр Николаевич）^②剛才說過基爾吉茲人（Киргиз）如何在草原上歌唱……他們看見什麼就歌唱什麼：『陽

① 夏里西賓的名字。

② 即本文作者。

光耀耀……踉蹌行走……我口渴了。我的情形也同樣。最初，腦子裏有這麼一種渴望，之後，由於這渴望，字句湧現了：夜……草原……火……火旁的人……還有什麼？哦，還有星星……星星是什麼？……這是一個富於詩意的問題！……我開始調度字眼，使之互相配合，推敲它，衡量它的重量……。你們知道，每個字全有它的重量……。這個字重些，那個字輕些……。我們的語言學者所研究的就是這類問題：一個字的音韻跟它的內在含義之間的關係如何？可能得出極感興趣的結論來呢！……讓我衡量一下罷：夜（ночь）……火（огонь）——都是輕飄飄的字眼……大地（земля）呢？……却是沉重的、硬性的字了。星星（звезды）呢？是光芒四射的字……「人」呢？……啊哈！那是很有斤兩的字兒啊……它的含義多廣！「人」（человек）！「世紀的先端」（чело—века）！你懂吧？「чело」是世紀的意思……是生命的意思……。你們知道，這時候彷彿有個什麼東西在我內心燃燒着。我好像又用槍射中自己了……。唉，鬼抓它去罷，我想就是這麼回事！……我甚至還記得我興奮到跳起來了……。我一看——天空、星星、草原、大自然！……啊哈，我想，如果沒有人的話……誰還需要這一切呢？誰也不需要……。那末，這一切都是爲他，爲人而存在的麼？顯然是這樣……。我重新坐在地上思索……。嗯，對的！……直到今天，這些關於人的思想還縈迴在我的腦際呢！」

高爾基的手指叩着桌子，敲出一支進行曲。

「什麼？不懂麼？」他用手指敲了最後一下，問道。

「您可以寫出這一切來」，蒲寧由於禮貌的關係，這麼說了一句。

「不行」，高爾基含糊地回答，他感覺蒲寧並不喜歡這個故事。「我還寫得很粗糙，很粗糙。好比是消防隊的管絃樂團……有一隻大鼓的！……」

「惡魔」

（«ДЕМОН»）

——一九〇四年——

高爾基邀我跟他一道去看夏里亞賓。

◎ 「人」（Человек）這個字，在俄文中是由чело和века兩個字組成的，чело作前額、頭、先端等意解，века作世紀、時代、生活、永劫等意解。兩字合起來即可解釋爲「世紀的先端」或「世紀的額角」，再轉而即可解釋爲「生命」、「永生」等意義。



高爾基和夏里亞賓

『費多爾又在苦悶啦……他叫我去一趟……』他讀完夏里亞賓的便條之後說道。『您願意和我同去麼？……不熟沒有關係，總會熱起來的……。值得去看看，他是個挺了不起的人物呢！……俄羅斯的英雄——伐西卡·布斯拉耶夫（Васька Буслаев）！真是百年不遇之才……』

夏里亞賓躺在一張寬闊的、適合他那魁梧的身材的沙發床上面，一堆色彩繽紛的枕頭中間，他身穿花綢便服，足登便鞋，鞋頭尖小而且往上翹起；頸脖圍着紅色毛絲項巾。一條波斯毯子從沙發床翻到牆上去，牆上則掛着彎曲的軍刀，土耳其式短劍、手槍、銅盔和東方樂器，——一切東西都用金色彫紋、蚌貝與寶石裝飾過的。

敞開的便服和寬大的衣袖露出這位英雄的軀體以及玫瑰色的、細嫩的皮膚。

波洛威茨（Половец）^①的可汗孔察克（Кончак）在自己的篷帳裏接待進貢者了。

不過這完全是另外一個歌劇裏的人物：一位淳樸的、有着白頭髮、白鬍毛和水汪汪的眼睛的人物。從那寬大的鼻孔看來，他確實有些布斯拉耶夫式的、勇敢的、強盜的因素，——這人憤怒時是無法抑制的，可怕的。

他困難地用鼻子呼吸着，咳嗽，常常練習發音：

『伊—啊—雷—嗎（и—а—ры—у）！……伊—啊—赫雷—嗎（и—а—хры—у）！』

『阿列克賽！……你聽見麼？……』他緊張地皺起臉孔，嘆聲說，『難道這也算歌喉？……簡直是驢子叫嘛！難道我能夠用這種聲音去演歌劇？……約拉（Юлла）！』他叫喚妻子，那時她不在房裏，『到戲院裏去說一聲：我不要唱了……。把演劇取消了罷！約拉！……你們都躲到哪兒去啦？……我還沒有發瘋呀！……約拉！』

沒人答應。屋子彷彿死了似的。

高爾基坐在沙發床的邊緣上。他的神態活像一個樂意幫助病人、但却不知如何去幫助的醫生。

『費多爾……你……稍微忍耐一下罷！也許還會好轉呢？……主要的是不要激動，不要任性……』

『我任性？！我是什麼人——女學生還是女中音歌手？……難道你没聽見？』

於是他又唱起來：『伊—啊—赫—嗎（и—а—хх—у）！……伊—啊呼—嗎（и—ахху—у）！』但已經沒有『pp』這兩個字母了。

高爾基覺察到他縮減了兩個字母，嘴角浮出微笑了。

^① 波洛威茨人係土耳其民族之一支，十一至十二世紀時曾屢次侵入南俄。

「朋友，這就是了」，他用命令語氣說，「你拋棄這念頭罷。你並沒有什麼喉頭炎……這一切全是你捏造出來的……」

「這是怎麼回事——我捏造出來的？」

「正是：捏造出來的……你昨天嗓子好麼？」

「嗯……好的！」夏里亞賓猶豫地說，「那末又怎麼樣！」

「今天早上可好？」

「好！……」

「喉嚨沒有毛病？」

病人用手指擦了擦扁桃腺。

「大概……沒有毛病……」

「你瞧……你自己去判斷罷，——你的嗓子丟到什麼地方去了？它又不是一口針。居然嚇成那個樣兒，發起歇斯迭里來……莫爾德瓦（Мордва）^①的……稻草人！」

夏里亞賓的面容迅速地變化着，有如貼照牆上各種不同的照片：最初是愁眉苦臉；之後——被人懷疑而感到受辱；再後——執拗；突然又是微笑和安靜，好像抱在母親手上的淘氣的嬰孩一樣。他抱住高爾基的頸脖，把他拉向枕頭上自己身邊來。

「小鬼！……神奇！……」

我不勝驚訝地瞧着這兩位名匠如何像頑童似的在沙發座上喧鬧，用拳頭互相毆打，哈哈大笑……

高爾基爬起來時，滿臉通紅，頭髮亂蓬蓬的，他用手指將長髮搔到後面去，髮着……

「你咳嗽畢竟還沒有咳到家」，他對夏里亞賓說，「該向我學習學習！……」

夏里亞賓在枕頭上站起，把半個房間的空氣都吸了進去，然後又跟鐵匠店裏的風箱一般呼呼地吐出來。

「你從那兒知道怎樣對待演員的呢？你似乎沒有當過戲院老闆呀」，他詫異地說，「你猜得真對……由於恐懼……不瞞你說——我害怕！……啊，害怕，阿列克賽！我覺得，我一生中從沒有這麼害怕過……我兩天兩夜不能吃東西……。嗓子完了……。你不想想（我並不是裝假）：我的嗓子完了……。靠胸部發音，不成；靠頭部發音，又不行！真想哭出來！……這個鬼職業！演員每個角色都有這種苦惱……女人生孩子也許還容易些……。今天尤其……。你知道，今晚上是我第一次唱「惡魔」……。我的義演會！在戲院裏——整間莫斯科……。你懂嗎——「惡魔」！」

他做戲時的（手掌半開半合，宛如要舉起一件沉重的東西）伸出右手，說：「萊蒙

① 俄羅斯東部的土著。

托夫！這比梅菲斯托費爾^①還困難……那兒是虛構的物事……這兒却是一首抒情詩……愛情與驕傲……你瞧！

夏里亞賓跪下來，從脖子上取下項巾，肩膀做了一個不可捉摸的動作，於是我看到奇蹟了：在毛毯的紅色圖案上，代替髮眉蒼白的維亞吉契人（Вятичи）^②，出現了一個非塵世的可怕的東西——半人半鳥；陰慘的、年輕的臉孔上生着彎彎的眉毛，沒有瞳孔的凸出的眼睛迸射着綠色的磷光，肘部彎曲的長手（那簡直不像人的手）慢慢地舉到頭上，好比兩隻翅膀……立刻就騰空而起，飛往黑暗的、只有星星的天空去了……

幻影閃過，消失了，在我心裏留下恐怖和戰慄的感覺。

身穿草方式便服的、臉龐不大的演員重又坐在沙發床上，唯獨那對老鷹似的眼睛中的綠光仍然時而熠熠，時而熄滅。跳動的筋肉在強壯的軀體上震顫着。

『噢，怎麼樣？……像嗎？』

高爾基震了震眼睛，如同猛然看見陽光那樣……

『你知道，費多爾……這是……』他捏緊拳頭，舉起來，無法說出最後一個字——對人的最高讚詞：『還是天才……』

夏里亞賓懂得高爾基想說些什麼，便迅速地、激動地講下去：

『我早想過了，你懂嗎……這個神……不是撒旦——不，撒旦是沒有價值的……一個魔王！……你在晚上見過雷雨麼？……在高加索……閃電和黑暗。烏雲翻騰……叢山峻嶺……你覺得可怕，但也會由於幸運而想哭……我早就想到他了……早在梯夫里斯（Тифлис），當我看見卡茲貝克山（Казбек）^③的時候……那以後，多少年來，我都沒有安靜過……我躺下去，一閉上眼睛，他就忽然從什麼地方昇了起來，站在空中，儘瞧着我……給他這麼盯住，我便失眠了。我吃安眠藥……我再也不能了。今天演了他，總算了却一樁心事！心裏也覺得輕鬆些……』

他縫起眼睛，彷彿還想看看自己的折磨者。之後又閉目搔了搔亞薩似的淺色頭髮，有如做工之前的農村青年。

『但我始終不願演他……太可惜……哦，我從自己身上割掉怎樣一塊肉啊……。割給誰呢？……事實上是割給這批遊手好閑的人……公衆……批評家……真一苦一惱！』

① 『惡魔』是俄國大詩人萊蒙托夫所寫的一篇長詩，後由俄國名作家羅賓斯坦譜成歌劇。梅菲斯托費爾（Mephistopheles）是歌德的『浮士德』中狡惡而詭譎的魔鬼，法國作曲家古諾（Gounod）曾根據歌德原著改編成歌劇，在俄羅斯演出時，由夏里亞賓飾梅菲斯托費爾一角，甚得好評。

② 古代俄羅斯民族之一支，散佈在奧卡（Ока）河流域。

③ 在高加索，現為喬治亞共和國的首都。卡茲貝克是高加索的最高的山峯。又萊蒙托夫的長詩『惡魔』，是寫高加索一帶的事情的，故此處夏里亞賓提到當地的風光。

他驕傲地生氣來，一把抓住自己的胸部：

『送給你們罷！……你們吃罷！……』

高爾基想迎上前去，但隨即制止了自己。

『你爲什麼要這樣誇大呢？』他說，同時欣賞着自己的朋友。

夏里亞賓的憤懣被悲傷所代替了。

『你倒說得好……誇大……。你死了還會留下一些著作……可是我能留下什麼？無聊的逸事……一個愛吵架的傢伙！……如此而已……但我常常感覺自己心裏有這樣一個東西，它會昇躍到一個……類似月亮的……穩固的物體上去，並且從那兒向全世界歌唱，使星星爲之流淚！』

他拼命抽噎起來，看到這個動作，我心裏輕輕地啜泣了……他就是這麼一位俄羅斯英雄，伐西里·布爾拉耶夫！

『唉，阿列克賽！』夏里亞賓欣然叫道，『這世界上只有我們兩個人：你和我！』

『我不在內！』高爾基皺起眉頭回答道。

『不對……不要假裝正經罷！我知道你那魔鬼般的高傲……無怪我要爲「惡魔」向你搜集材料了。你來看罷』。

夏里亞賓因爲高爾基不瞭解和不分享他的喜悅，感覺受辱了。他立刻消沉了。他那熱情的面容變得憂愁而懦弱。他裹緊便服，倒在枕頭上，一言不發。

『跟你一道的是誰？』他懷疑地向我努了努嘴巴，低聲問道。

我坐在屋角一張桌子旁邊，裝出正在看一本有插圖的雜誌的樣子。

『不是新聞記者罷？……我不喜歡這些密探……他們老罵我，像罵死人那樣……。夏里亞賓長，夏里亞賓短的……說我爲音樂會花費了五千盧布……說我曲解了羅賓斯坦（Антон Рубинштейн）Θ……。又說我把惡魔的音部變成兩個音調了。可是公衆仍然像潮水般湧來。門票被搶購一空，多印了十倍……。這該歸功於誰？難道歸功於羅賓斯坦？！大公爵夫人伊麗莎白（Елизавета）親自爲「惡魔」送了一幅畫來。我不知道該怎麼處理它，畫很蹩腳，不用又要得罪人。我求求你！請你給她寫一封委婉的信……你是作家，我可不會這一套』。

他望着高爾基，後者却不以爲然地撫着鬍鬚。

『大公爵夫人，讓鬼把她抓去罷！』

他感到高爾基並不喜歡他的豪語，便又沉默下來，神色也變了。

高爾基瞥視着牆上的武器。

① 安東·羅賓斯坦（1829—1894），俄國名作曲家，鋼琴家兼總指揮家，「惡魔」就是他一八七五年根據萊蒙托夫的長詩所寫成的抒情歌劇。

『你的武器生鏽啦……該擦擦油了！』

不久，氣氛又改變了：好客的主人邀請貴賓入席，桌上的早餐業已安排停當。

『呷，喝點酒罷！還不壞……克洛·戴·伍若酒。你大概喜歡法國酒的罷？』
他竭力討好高爾基。

『我送了今天的包廂票給你，收到了嗎？請一定光臨……陪了朋友一道來……。凡尼契卡·灌寧呀……安特列夫呀……您也來罷！（他向我這面打了個招呼的手勢）。看見你們坐在包廂裏，我就不那麼害怕了，——到底是自己人呀！』

一想起演劇，他又變得快樂了。他發出斷斷續續的喉音，試試嗓子。鼻孔裏『唔唔』地響……。他側耳靜聽，顯然很滿意。之後溫和地說：

『謝謝你的光臨；朋友……。原諒我阻礙了你的工作……。我非常希望能看到你，——我在精神上是脆弱的……不要對我這後瓜生氣罷。讓我吻吻你……』

他們擁抱着，兩人都很激動，長久地互相握着手。

『現在請原諒……。我還要練練音……再見，亞歷山大·尼古拉耶維奇！』

他伸手給我，急速地預先警告道：

『不過，請不要期望我成功，——我是迷信的！……竊問休息的時候請到後台來……我等您！』

我們告別了。

『好，老天保佑！』夏里亞賓擲下人似的漫不經心地劃了十字，把那雙穿尖頭便鞋的脚從沙發床上放下來。

在接待室裏，我們聽到他的低語如何響徹了整座屋子。

『約拉！……澡盆準備好了麼？……我起來啦！』

（ 蔣 路 譯 ）

溫格羅夫

(Н. Венгров)

編輯「紀事月刊」的年代

(В ГОДЫ «ЛЕТОПИСИ»)

——一九一五年至一九一八年間的幾次會晤——

這是一九一五年秋天的事情。高爾基精力旺盛地展開了民主主義的文藝陣綫。

他和吉洪諾夫^①共同創辦了「風帆」(«Парус»)出版社和巨型雜誌「紀事月刊」^②，積極地擬定了印行關於各國工人階級狀況的通俗馬克思主義小冊子的計劃，打算出版若干種以反對第一次世界大戰為目的的社會政治性的書籍，他熱中於翻譯世界文學和各兄弟民族文學的最優秀作品的譯本，以及編印兒童讀物的工作。

高爾基親自領導着「紀事月刊」的文學團，它的篇幅貢獻給了具有民主主義傾向的作家們和現實主義的文學家們。

一切具有世界聲望的作家們——羅曼·羅蘭，蕭伯納，威爾斯——都成了高爾基的

① 吉洪諾夫(Александр Николаевич Тихонов)，係礦山工程師塞勃勃羅夫(Серебров)的筆名。吉洪諾夫自十九世紀九十年代起，即參加社會民主黨小組，從事革命工作，一九〇二年後，又成了高爾基的文學與社會活動的最親近的助手，直至高爾基逝世為止，並著有關於列夫·托爾斯泰和契訶夫等人的回憶錄。本書的上一篇回憶文字(『九十年代』)即其所作。

② 紀事月刊(«Летопись»)；一九一五年創辦於彼得格勒，為一文藝、科學及政治性的刊物，採取國際主義者的立場，熱烈地宣傳反戰戰爭。一九一七年底被封閉。

事業的參加者。連「知識社」的幫同人蒲寧^①，不久以前還是象徵主義者的布留索夫，勃洛克^②，未來主義團體中出身的天才青年們，還有俄國最偉大的畫家——雷賓，班努阿^③，和俄國的民主主義的學者們——季米里雅采夫^④和其他許多的人，都響應了他的號召。高爾基正如往常一樣，仔細地注意文學上的每一個新的姓名，特別留心着青年們。當時我也被吸引參加了高爾基的刊物。

……對於很多的作家們，高爾基是他們的創作道路的開端，是他們的誕生。對於另外一些作家們，他是世界觀和人生觀的新的一角，是再度的誕生。

每一次和阿列克賽·瑪克西莫維奇會晤以後，我完全用了新的眼光去看街道，人們和事物。

我謹慎地保藏着一本由於歷時過久而已經發黃的，上面有着他的綠色鉛筆寫的記號的筆記簿。

高爾基是一個聚精會神的讀者。當他獨自在誦讀詩句的時候，從聲音之中他清晰地聽見了它們的音響，他所作的標記，他在句讀上的變換，便說明着這一點。

我一頁一頁地翻着，於是我看出發「囉」的字母拼音多麼使他茫然，多麼刺戟他；

……每天的黃昏走向窗前
那將逝的春日的黃昏。
它好像正向春天告別的，
患着病的孩子們……

他用綠色的鉛筆着重地畫出「告別的」（«Прощающие»）這個字，表示了他自己對形動詞形式的常感到的厭惡。

① 知識社（«Знание»）爲一九〇三年由高爾基發起成立的作家團體，一九〇四年又創立「知識」出版社，出版民主主義性的文學藝術文場，由高爾基親自主編。蒲寧（Иван Бунин，1870—1942）；俄國詩人與小說家，十月革命後流亡國外。

② 布留索夫（Варелий Брюсов，1873—1924）；優秀的俄國詩人和翻譯家，高爾基曾在一九一七年寫給他的信中说：「我總是這樣說到你：這是俄羅斯最有敬意的作家」。勃洛克（А. Блок，1880—1921），著名的俄國詩人，長詩「十二個」（«Двенадцать»）的作者。

③ 雷賓（И. Е. Репин，1844—1930）；俄國名畫家。班努阿（А. Н. Бенуа，1870—），俄國畫家，藝術批評家及藝術史家，曾給普希金的「普爾騎士」和「黑桃皇后」作過出色的插圖。

④ 季米里雅采夫（К. А. Тимирязев，1843—1920），俄國著名的植物學家，學者和通俗化書籍的著作家。

『先生，你弄壞了自己的詩！又是這些「施企」（«иш»）和「夫施企」（«вш»）的音。做做好事，把它們收拾起來吧』，——看完以後，他把原稿交還給我，半開玩笑地這樣勸告我和別的許多人。

但是，最後我總是同意阿列克賽·瑪克西莫維奇的改正，沒有同他爭論過。——對於才開始寫作的我，這個人是太偉大了。

然而，有一次我鼓起了勇氣，解釋為什麼我必須在詩句之中斷絕韻律，因為這樣可以使音調更緊張、更有表現力。

阿列克賽·瑪克西莫維奇從眼鏡上面凝然地望着我，高聲地讀了一句詩，用不同的音調讀了兩遍。

『你爭辯是很好的。要爭就爭到底吧』，他開玩笑地說。『做編輯的總要堅持照自己的意見。也許你是對的』。

他是那些富有表現力的字句的熱心的鑑評家，他是一個精通俄國語言的音調多樣性的人。高爾基迅速地，而且常常公正地指出字句中的一切不準確的地方——錯誤的重音，虛假的發音，刻板的音韻；然而他馬上就又說道：

『我終究不是一個專家。你應該去聽聽我們詩人當中的隨便那一個的意見。譬如布留索夫吧，這個人會更好地給你提供意見的。他會比我說得更好些』。

* * * * *

有一次見面的時候，阿列克賽·瑪克西莫維奇告訴我說：

『我想看看你的朋友們，你同誰接近呢？』

對於高爾基，編輯工作不只限於去評定原稿和編輯者看稿子的簡單工作。作為一個編輯者，高爾基研究作家，而不是僅僅研究他的文稿。現在，我們大家全都知道這件事情。關於我的朋友的問題，如今也不會令我驚異了。真的，不知道他跟誰接近，如何能去研究一個人呢。

但那時這個關於朋友的問題，高爾基不預先通知却突然要到他們那兒去的念頭，是那樣使我吃驚，甚至於我立即想不起來，要給阿列克賽·瑪克西莫維奇舉出我的熟朋友中的那一個人來。

於是我們去找一個熟識的女畫家，雪柔和她打着轉兒，街燈在雪花中閃着光，電車愉快地響着。

當阿列克賽·瑪克西莫維奇進了電車的車廂，大家爭先搶後地讓位置給他。第二個人把自己的位置讓給他的時候，他還在謝絕第一個人的好意。第三個人緊跟着他。過了一分鐘全車廂都站起來了。

『我們出去吧』：一到第一個站口時他就低聲地向我提議。『這些人多麼不安靜啊。既不讓自己也不讓別人安生』，他抱怨着，坐上一輛雪橇。

……他坐在我的朋友們家的桌邊，他的富於表情的手指輕輕地敲叩着檯布，他沉思地望着一杯茶，而且不慌不忙地說道：

『在我們國家中到底住着一個奇怪的民族，稍微奇特的民族。我偶然在夏園（Летний сад）逛着。六月。一個晚上。迎面來了一家人。前面是一個穿着天鵝絨小褲子，水手式短褂的小孩子。並排是個小姑娘，褲子的邊上繡着花。後面跟的是媽媽，穿着紫色的衫子，小外套。爸爸身上穿着黑色的常禮服。媽媽拖長了聲音說：

『你的夏園中有什麼好東西？枯燥無味。我們還是去逛公墓好些，快活，人們逛來逛去的。我對你講過多少次，我請求過多少次……』

這種公墓的快活完全出人意外，桌旁邊的人全都笑了。高爾基不再說話，向女主人望了一眼。

『你看，怎麼樣？』他在短短的沉默之後又說。在他的透明的灰藍色眼睛中，放射出親切的少許有些憂鬱的微笑。

『或者，再談一件事情吧』，緩慢地，好像回憶似地，他繼續說道。『伏爾加河上的一個小城裏面，就在河岸上有家小店鋪。窄狹的台階，兩旁的小窗戶中，褪了顏色的藍紙上陳放着黃色的長蠟燭，乾檸檬，盛着皮鞋油的洋鐵罐子，蜜餞蘋果乾的盒子——大概已經擺了三年了，紙上的灰塵中還有乾死了的蒼蠅。不過，日子是藍色的——藍色的日子。天空更藍些，小店鋪也被染上了藍的顏色。台階上坐着穿了毛呢常禮服的主人，所有的鈕扣都扣着。熱得沒有氣力。從周圍飄蕩着那麼一種慵懶——連天上的烏鴉都不高興揮動翅膀。四面一個人也沒有。忽然，這小商人打了一個哈欠，伸展了一下身子——骨頭咯咯地響着——他說：

『「爲什麼好久我沒有牙痛呢？」』

阿列克賽·瑪克西莫維奇沉默了，用手指無聲地敲着檯布，而且帶着一種憐憫的微笑起來。

『好心腸的人發怒了』，他又苦惱地說道，『你對他一點辦法也沒有，什麼辦法也沒有。他們就這樣地死掉了——怪物』。

在阿列克賽·瑪克西莫維奇的文學遺產中，幾乎沒有保存着作家的雜記，正像契訶夫在他的有名『記事冊』（《Записные книжки》）中所保存的。有時他把一件值得注意的事情記在偶然的一片碎紙上，或者窄窄的紙片上。他記下來，用過以後就毀掉了。但是，這位藝術家的記憶却將他的觀察十分清晰地保存着。

對着我們，他打開了他的無數沒有寫出來的藝術家記事冊的書頁。藝術的奇蹟在我們的眼前實現了。他的小說的技巧，將生命之難以再現的色彩歸還生命，將人們說話時的幾乎難以捉摸的音調歸還給人們，將物體的強而有力的特性歸還給物體。

有時候，他對各種各樣的人重述自己的一個故事，不過稍微改變一下；而且好像阿列克賽·瑪克西莫維奇在口頭的改述中修飾着它，使它精確，和編造得更好。用兩三個特點描寫出來的形像是凸出的，幾乎可感可觸，越來越清晰地表現出了高爾基的深刻思想。

他以自己巨大心靈的一切力量蔑視這小商人的世界，憎恨公墓，而小商人們在公墓上是非常快活和有興趣的。他知道從這陳腐的世界中正生長着對全人類的致命威脅。

* * * *

在克羅維爾克斯基街（Кронверкский）轉彎處，圓形的柱子上還掛着未來主義者晚會的大廣告，上面有一幅至上主義的畫，這是藝術家瑪列維奇（Малевич）的作品：寬厚的黑線條襯托出黑色的大圈子。

『電車經過的時候會把臉轉向廣告的』，這位藝術家解釋說。

一行題字從上方大聲地，扯開嗓子喊道：

『他們的心裏面是有點東西的。——M.高爾基』

未來主義者們照着自己的意思利用了高爾基的著名的演說，他會在那篇演說裏第一次公開表示了自己對瑪雅柯夫斯基的態度。

『這些愛搗亂的人——混蛋鬼！』指着廣告，阿列克賽·瑪克西莫維奇帶着和善的斥責搖了搖頭。

我邀請他到我的朋友們那兒去，瑪雅柯夫斯基一定在那兒按着原稿讀自己的新作品——『脊樑骨的笛子』（«Флейта-позвоночник»）^①。

『我一定去』，阿列克賽·瑪克西莫維奇簡短地答應下來。

許多的人都在等待聽聽瑪雅柯夫斯基的朗誦，高爾基是和吉洪諾夫一齊來的。

在畫室的佔整個牆壁那樣大的窗前，站着符拉奇米爾·瑪雅柯夫斯基，嘴角永遠含着一支香煙。他手裏捏着稿子，顯得很激動。屋子的一隅站着頭身得像海狸一樣的阿列克賽·瑪克西莫維奇，穿着常禮服，倚在鋼琴上。

瑪雅柯夫斯基以高昂的聲調開始：『各位先生，各位女士！』

他打算在讀詩以前少微講一講未來主義。他的濃重的聲音立刻充滿了整個房間，於

① 這是瑪雅柯夫斯基在一九一五年寫的詩，序詩中有這兩句話：

『我今天要吹奏笛子，
在自己的脊樑骨上吹奏』。



編輯『紀事月刊』時的高爾基

（攝於克隆維爾斯基大街的寓所中，1918年）

是這廣大的房間顯得擁擠了。他正確地說明了自己的詩：『它們，正像一輛汽車放在客廳裏！』

忽然，在第一個句子以後，瑪雅柯夫斯基便不作聲了。一陣倦人的靜默降臨。詩人預備重新開始。可是又靜息下來。重新地出現了使人難堪的沈寂。

『我不能夠了！』瑪雅柯夫斯基說完了就退到窗前。

女主人把詩人和自己的客人從這難過的情況裏引了出來，作了一個手勢請他們去鄰室吃茶。瑪雅柯夫斯基在玻璃的冷霜上畫了一點什麼。女主人友愛地擁抱了他，低聲地使瑪雅柯夫斯基相信什麼事情。

『他的眼睛裏面含着淚』，當她從旁邊經過的時候，她這樣輕輕地對我說。

吃完了茶以後，瑪雅柯夫斯基簡明而又富於表情地解釋道：

『每當人家把爛熟的蘋果和酒瓶丟到講台上的時候，我是習慣的，而在此地讀詩，却好像是對着暖洋洋的棉絮。沒有反抗』。

於是他又開始詩篇的朗誦。這一次，他用那高昂的悲劇的激情讀完了它；這種激情顯出他的最好的特點。他的形像，緊張的詩句，和牢牢地押在音節末尾的個別的字母都使人吃驚。正如阿列克賽·瑪克西莫維奇在他致羅曼·羅蘭的信中稱這時代的一樣，『在這獄性的日子和徑視勝利的日子中』瑪雅柯夫斯基的詩篇的深刻的人性在震撼着。

那時大家興奮地談着詩，正如現在人們談論藝術上的真實。瑪雅柯夫斯基站着，靠着落蒙了麥霜的窗欄。

『好』，阿列克賽·瑪克西莫維奇低聲說，『有力量』。

他好像從旁邊走過來，笨拙地走到瑪雅柯夫斯基跟前，握了握他的手。馬上他就走了。

過了幾天，阿列克賽·瑪克西莫維奇說：

『暴徒，可是多麼有天才，多麼年青啊！『人們，打完了仗，爬出壕溝，今天我愛』，——要知道，爲了不顯得可笑，這不是每個人都能說的。可笑而又可憐。但他讀起來却很好。羞怯得完全像個姑娘。他的一切的大胆行爲是由於不相信自己。他是一個真正的詩人。大詩人』。

阿列克賽·瑪克西莫維奇個人的藏書室中保存着第一版的『脊椎骨的笛子』。詩人親手在裏封面上題了字：

『懷着溫柔的敬愛，贈給阿列克賽·瑪克西莫維奇——瑪雅柯夫斯基』。

這篇詩中被檢查當局塗去的詩行，有許多地方都被他的朋友之一親切地添補在書中了。

一九一六年的秋天，每當編輯工作的日子，瑪雅柯夫斯基就常常到『紀事月刊』社

來。

到了這時，他的最親近的朋友已經在月刊的評介欄工作。符拉奇米爾·符拉奇米羅維奇領導着他們。

穿着皮短上衣的高高的詩人，手裏拿着一支粗大的手杖，在編輯室中踱來踱去。有時候，他親切地坐在編輯部祕書的旁邊。

一九一七年初，瑪雅柯夫斯基在『紀事月刊』社裏朗誦了『戰爭與和平』（«Война и мир»）一詩的片段。

在那個有半圓形窗子的窄長的房間裏面，散坐着編輯部的工作者和詩人的最親近的朋友們。

阿列克賽·瑪克西莫維奇坐在窗前的深深的皮安樂椅中，兩肘放在膝上，吸着香煙。從遠處看起來，好像他注意地望着地板。他只偶而向詩人望上一眼，因為香煙的藍色的輕煙，他微微地眯着眼睛。詩的感興，詩的至高的真誠，它的猛烈的反帝國主義傾向和深沉的人性，這都是接近阿列克賽·瑪克西莫維奇的。瑪雅柯夫斯基的這篇詩，是在這位偉大作家和青年詩人的創作友誼中誕生出來的；這段友誼發生於一九一五至一九一六年之間。

對於人的頌讚，在瑪雅柯夫斯基的作品中的某些地方，幾乎是重複着高爾基的一句著名的話：「人——這個字響得多麼驕傲啊！」

瑪雅柯夫斯基誦讀了第三章詩。大家傾聽着他，正如聽着大藝術家的語言中體現的戰爭之殘酷的真情實況。阿列克賽·瑪克西莫維奇也緊張地聽着詩人的朗誦。個別的悲劇性的情節用淚水模糊了他的眼睛。

過了很多的時候以後，談起了『戰爭與和平』這篇詩的朗誦，阿列克賽·瑪克西莫維奇說道：

『可是，這樣畢竟不行，像用電綫桿子打着錦綉：「車廂中四十個人身上有四條腿」。這似乎應該寫得更技巧些。不對，還要再有力些。我告訴過他，不過他固執極了！天才。魔鬼。天才，魔鬼……』

從高爾基那裏，我知道了夏里亞賓（Ф. И. Шаляпин）[⊖]在『人民之家』（Народный дом）的盛大旅行演出。他準備表演一系列的舞台形象：『荷苑異那』[⊗]（«Хованщина»）中的杜西菲（Досифей），普希金的『女水仙』[⊘]（«Русал-

⊖ 夏里亞賓（1873—1938），俄國著名的男低音歌手及歌劇演員。

⊗ 『荷苑異那』是俄國作曲家蘇索爾格斯基（Муссооргский）晚年所作的歌劇。

⊘ 『女水仙』是俄國作曲家達爾高梅斯基（Даргомыжский）根據普希金的長詩所寫的歌劇。

ка») 中的廝房主人，鮑里斯·戈都諾夫[Ⓐ]，梅非斯托費爾[Ⓑ]，唐·巴西里奧[Ⓒ]和唐·吉訶德[Ⓓ]。

「你一定要把所有的演出看看」，高爾基對我說。「一個聰明人和有很大才能的人。費多爾[Ⓔ]的唐·吉訶德是精采的」。

阿列克賽·瑪克西莫維奇沉思起來了。

我聽他說起夏里亞賓的唐·吉訶德已不只一次。而每一次我都覺得夏里亞賓和阿列克賽·瑪克西莫維奇共同地去研究了表現這一個形像。

高爾基喜歡談唐·吉訶德，談這個人類的崇高而正直的夢想。他常常回想起塞萬提斯的這個不朽的形像在別的時代，和在別的民族的好多作家們筆下的表現。

抽着長煙嘴上的捲煙，有時他還要從拜朗日[Ⓕ] (Beranger) 的作品中讀出他自己所喜愛的幾行：

……先生，如果世界不會尋找
一條通往神聖真理的道路，
那麼榮耀歸於瘋子，因為他給人類
帶來了金色的美夢！

塞萬提斯的這個永不妥協的暴徒，被自己的時代註定了成爲人類的天才和幻想的最動人、最可笑、也最悲哀的創造——它在阿列克賽·瑪克西莫維奇的身上引起了特殊的微笑，驚異的微笑，和爲人類而驕傲的微笑。

高爾基會這樣地講過唐·吉訶德，而當他談起那些具有深刻的思想、激昂的情感、和巨大的技巧的作品的時候，每一次他的眼睛都由於這種特殊的微笑而顯得溫暖了。

「……夏里亞賓隨旅行演出永遠是件大事情。然而這些演出並不是所有的青年文學家能懂得的」。

但是，過了幾天之後，「紀事月刊」社的送信的孩子把阿列克賽·瑪克西莫維奇的

Ⓐ 鮑里斯·戈都諾夫(Борис Годунов)，是摩索爾格斯基根據普希金的詩劇所寫的歌劇「鮑里斯·戈都諾夫」中的人物。

Ⓑ 梅非斯托費爾是法國作曲家古諾(Gounod)所寫的歌劇「浮士德」中的魔鬼。

Ⓒ 唐·巴西里奧(Don Basilio)，是意大利作曲家羅西尼(Rossini)的歌劇「塞維爾理髮師」(The Barber of Seville)中的音樂教師。

Ⓓ 唐·吉訶德是法國作曲家馬思南(Massenet)根據西班牙作曲家塞萬提斯的一本同名的小說改編的歌劇中的主人公。

Ⓔ 是夏里亞賓的名字。

Ⓕ 拜朗日(1780—1837)，法國著名的詩歌作者。

一封信送到我的家裏。其中有各次演出的入場券。

有一個多星期，我生活在夏里亞賓的迷人技巧的魔力之中，既不能理解也不能感到任何別的事情，一連數日，差不多每天的晚上，夏里亞賓所演出的各不同的時代和民族的形像之完美的變化，引起了某種難以理解的、超凡的力量所產生的近乎嚇人的印像。

在這些夜晚中的某天晚上，看完了『唐·吉訶德』以後，阿列克賽·瑪克西莫維奇約我到他的家裏去吃茶。

『少微等一下，費多爾也同我們一道去』，阿列克賽·瑪克西莫維奇說。

在高爾基家的寬大的餐室中，夏里亞賓和阿列克賽·瑪克西莫維奇在桌邊對談。談起一些共同的熟人，談起寫自傳的事情。他們還確定了幾次見面的細節。

我沒有聽他們談話——因為唐·吉訶德在我的面前已經把他們的談話的意思掩蓋起來了。

高爾基請夏里亞賓唱歌。

『唱蚊子，費多爾』，阿列克賽·瑪克西莫維奇請求他唱。

高大而沉重的夏里亞賓，用了輕捷令人難解的步子走到餐室一角的鋼琴前面，打開了它，坐在鍵盤的旁邊。

輕輕地給自己伴奏着，他並沒有用全副嗓子去唱。他唱着而且淘氣地微笑着，望着高爾基。室內低沉地、濃重地飄蕩着可笑的烏克蘭民謠，這個民謠是講一個驕矜自負的蒼蠅和她的倩人蚊子的故事的。

當歌曲唱到吹走蚊子的暴風雨的時候，阿列克賽·瑪克西莫維奇忍耐不住，開始勉強可以聽見他伴唱着：

啊，是誰躺在那裏？
那個死去的人兒是誰？

夏里亞賓聽見高爾基唱起來，就和他一齊把這個歌唱完：

啊，不是地主，不是哥薩克的大隊長，
也不是上校——
還是那個驕矜自負的蒼蠅的
心愛的人！

『很好，費多爾·伊凡諾維奇』，高爾基表示謝意。

『我們的人民到底是驚人的，有教養的，讓魔鬼把他們抓去吧，這個歌是諷刺格里

夏·波喬姆金和葉加傑林娜的。你只要想一想，這兒有着多少真正的烏克蘭式的善良啊！這位女皇和格里希卡玩得高興，於是就給烏克蘭的莊稼人套上了農奴的鎖鍊。人民，現在你們明白他們了。哼！」阿列克賽·瑪克西莫維奇有力地揮了一下手。

夏里亞賓坐到桌子跟前，我忽然想起了唐·吉訶德的殘削的手，是那樣不像夏里亞賓的真正的手。從舞台上看來，這位悲哀形像的騎士的富於表情的細長的手指看來格外觸目。我忽然天真地，十分出乎自己意外地問夏里亞賓，他怎樣達到這樣一種效果。

夏里亞賓望着我，含着愉快的微笑，差不多像嘲弄似地請他的助手把一隻小皮箱遞給他。他取了一支化裝筆，在食指與中指的指根之處，沿着手背的皮肉向下畫出一條寬闊的黑綫。從中指與無名指的指根處向下，他也畫了這樣一條綫。阿列克賽·瑪克西莫維奇好奇地注視着這件工作。

『請你退到門跟前去』，夏里亞賓向我提議，『然後看我的手吧』。

在他的厚肥的保護得很好的手上，長出了唐·吉訶德的又長又瘦的手指。

『永遠不要相信演員們』，阿列克賽·瑪克西莫維奇用低沉的聲音忠告我，『他們全是些騙子，欺騙我們的弟兄，觀眾們』。

* * * *

用兩層層着推開了的窗帷，阿列克賽·瑪克西莫維奇站在『紀事月刊』社他自己的編輯室中。他眺望着街道，顯然他懷着很大的興趣在注視着什麼東西。二月的藍色的霧靄慢慢地使室內變得黑暗起來了。

『密探換崗了』，阿列克賽·瑪克西莫維奇對我簡單地解釋說。『新的密探從舊的密探旁邊走過。瞧，站在大門下面。他向前走了幾步，抽着煙。現在，大概，舊的馬上要走啦。一定的。新的站上了崗位。儀式和站崗換班是一樣。我不能夠再遲延了——沙皇政府早早地就把這種軍人所享的光榮賜給了我』。

阿列克賽·瑪克西莫維奇離開了窗口，寒冷地搓着兩手。

『爲什麼世界上所有的偵探都是這樣觸目呢？』阿列克賽·瑪克西莫維奇問道。『大衣寬寬的，他們的褲子上是有條紋的——街上成千的人都是這個樣子。連眼睛的色彩都是朝藍的，天啊。當一個密探被人家看了出來，就好像用紅色的粗體鉛字把他的名字印在報紙的版面上！』

⊙ 格里高黎·波喬姆金(Григорий Потемкин, 1739—1791)，爲女皇葉加傑林娜二世(Екатерина II)的寵臣，在繼續農民革命領袖布加喬夫(Пугачев)的起事及俄土戰爭中甚爲有功。並曾任過烏克蘭和克里米亞的總督，變成爲俄國最富有的顯貴之一。格里希卡(Гришна)則是格里高黎的暱稱。又文中所謂『給烏克蘭的莊稼人套上了農奴的鎖鍊』，係指當時葉加傑林娜二世在烏克蘭實行農奴制度，再把農奴買歸給自己的寵臣而言。

他問我的話，但沒有等到回答就又繼續說道：

『近來他們有很多人是在我們週圍轉來轉去。說實在話，我這個罪孽深重的人，要國庫老媽媽化了多少的錢啊，並給了這幫人多少事情做。有時候我覺得難過，就是一個人，在雨裏被打濕了，在嚴寒中憔悴了。而這一切都是爲了我的原故。有一次，我甚至於打算把這個受凍的蝨蟲叫進來，讓他喝點茶暖和我』。

阿列克賽·瑪克西莫維奇說得那樣地可憐，把微笑那麼巧妙，那麼深地隱藏在鬍鬚中，從旁邊看起來，簡直會認爲他正爲了國家在他身上花費的錢難過。

雖然他的觀察力和想像很好，然而他當然還不能夠理解密探網的廣佈與稠密；保安課[⊙]用這張網子籠罩了這位偉大的人民作家。只有當革命來清查憲兵署和保安課的檔案的時候，這才爲大家明白。

然而，不論沙皇政府如何留心高爾基的言論與行動，那時已經看得出來，沙皇的專制不敢碰他一下。沙皇的保安課抓走了高爾基周圍的人，但却害怕他本人。可是高爾基並不隱藏自己，他把他的憤恨的語言公開地擲到這個腐朽制度的臉上去。在高爾基的背後有幾個民主主義的俄羅斯，有歐洲的進步社會人士的輿論作後盾，沙皇和他的黨徒們不得不顧慮這些。

在革命的前夜，高爾基和沙皇制度互相對立地站著，正如兩種力量，兩個衝突的敵人。

同時代的人們就是這樣看見他們的。

……一九一七年二月二十日，當彼得堡發生了二月暴動的時候，那天晚上阿列克賽·瑪克西莫維奇在克隆維爾克斯基大街上走着。街上一個人也沒有。

高爾基是興奮的，他用全副的身心吸收洋溢在四周的那種暴風雨之前的感覺。電車停止了。各處的大門旁邊聚集着一羣一羣的人，低聲談着話。遠處，在轉彎的地方，擱臥着一輛電車的車廂。人們已經在築防禦物準備巷戰了。

『荒唐的東西』，阿列克賽·瑪克西莫維奇指着翻過來的電車，指着豎在空中的顯得不平常的和可笑的车輪。『要是它們就這樣在空氣中走起來呢？那才有趣呢！不過我們爲了這開心的荒唐想法要付出鮮血呢』。

於是他告訴我們，沙皇的軍事當局預定了什麼步驟來鎮壓革命的彼得堡。據他估計，伊凡諾夫將軍[⊙]的軍隊應該在夜間開抵京城。

⊙ 保安課（《Охранка》），爲沙皇時代的憲兵偵探機關，最初成立於一八八一年，隸屬警察部。其目的在於窺視革命份子和對付革命運動，一直存在到二月革命的時候。除了彼得堡以外，後來在幾個大城市（如莫斯科，華沙等）中均成立了保安課的組織。

⊙ 伊凡諾夫（Н. И. Иванов, 1851—1919），自第一次世界大戰開始至一九一六年間統帥

遠遠地可以看見保安課的房子。那些面目失色的穿着便服的人們，露出了一望即知的神經緊張的樣子。他們時時從大門裏面跑進跑出。

過了兩天，當沙皇俄羅斯的命運已被決定的時候，高爾基告訴我，保安課的密探們親自把附有調查和偵察報告的公文拋在火堆中。真的，街上火光熊熊地燃燒着警察局的公文夾。保安課在替自己滅跡。四周聚集着一堆愛看熱鬧的人，在他們之間，很容易分辨出來那些專心一志把『公文』拋進火中的密探們。我從火堆中拖出一個剛剛燒着的大『公文』夾。當退到旁邊時，我懷着厭惡的好奇心把這公文夾檢查了一下。寫着一九一五年四月十三日的日期的第二二九號的橘黃色的『公文』，是關於斯拉德基的。顯然，這是高爾基的名字的暗號，他在密探的報告中就冠着這個綽號的。這一件公文現在放在高爾基紀念陳列院中。

阿列克賽·瑪克西莫維奇的生日是在三月間。我們決定到這一天送高爾基一件禮物。我們把從火中搶救出的公文夾捲成一個捲，再用幾張報紙將它包起來，並且裝模做樣地用粉紅色的絲帶紮好，還打了一個蝴蝶結。

將近晚上的時候，我們到了高爾基的家裏，他的很大的餐室中已經聚集了許多的人。我們莊嚴地獻上了我們所送的生日禮物。

當然，阿列克賽·瑪克西莫維奇猜不出放在這一小捲中的是什麼東西，而且他還責備我浪費金錢。

『你講講吧，好一個送禮的人，——不預支就不夠吃飯，可是他還要送禮呢！』

我們告訴他，這是他的第一個快樂的命名日，是一個非同尋常的日子，所以才不吝惜金錢，又說了些諸如此類的話。

阿列克賽·瑪克西莫維奇解開了粉紅色的蝴蝶結，打開第一張報紙，露出了第二張報紙。接着他拋開第二張報紙，隨後又露出來第三張報紙，於是他疑惑地問道：

『你們是怎麼回事，先生們，跟我開玩笑嗎？』

然而拋開了最後的一張報紙以後，他發現了官廳公文的橘黃色的封面，並且開始好奇地去察看它。

『瑪麗亞，拿眼鏡來！』阿列克賽·瑪克西莫維奇詼諧地招呼瑪麗亞·費多羅夫娜（Марья Федоровна）^②，他坐在桌邊開始高聲地讀着『公文』。

南錢。當一九一七年彼得堡發生二月革命時，曾率兵赴彼得堡鎮壓二月革命，但行至沙皇村即被鐵路工人阻止。

② 斯拉德基（Сладкий）意爲『甜蜜的』，與高爾基（Горький）一字之意（『痛苦的』）正相反。

③ 是高爾基的妻子安特列耶娃（Андреева）的教名和父名。

高爾基的每一步都記在密探的報告中。有三班人輪流監視着他。

『會到過伏爾夫書店^①。和店員談話』。『雇了一輛某號的馬車到里高夫卡(Лыговка)去』。『在街上同拉狄日尼柯夫(И. П. Ладыхников)^②及一個帶黑帽的太太談話』。

阿列克賽·瑪克西莫維奇高聲讀着自己的外表相貌的鑑定表。

高身材。灰色的眼睛。褐色的頭髮。在有一欄——『特徵』中寫着：『面目粗野』。

『混蛋！』在全體聚集着的人們的哄堂大笑之下，阿列克賽·瑪克西莫維奇怒氣沖沖地高聲說。

沉重的冬天滯留着，這是一九一八年彼得堡的冬天。從涅瓦河(Нева)上吹來的風憤怒地掃蕩着街道，揚起刺骨的霜塵；因此連呼吸都感到困難了。

街上是空虛的。覆着一層黏膩的路上，站着一輛孤單單的結了冰凍的電車。一叢毛蓬蓬的麻雀從疏疏落落的行人的腳旁飛開。餓得大膽的鳥兒白廢氣力地啄覓着食物；在凍結着的光禿禿的大路上，既沒有一粒穀，也沒有馬糞的痕跡。城裏面已經沒有馬匹了。

由於阿列克賽·瑪克西莫維奇的邀請，我到他那兒去。他生氣地對我說，我竟然一點也沒有把自己的病告訴他。

我坐在吃飯的大桌子旁邊，靠近阿列克賽·瑪克西莫維奇和瑪麗亞·費多洛夫娜。^③在吃飯的許多人當中，有許多的人是我第一次見面的。

『這是誰？』我對瑪麗亞·費多羅夫娜傾過身子，指着一個生着落腮鬍子，面孔稍腫而發青的人。

『我不知道，問『主人』吧』，瑪麗亞·費多羅夫娜微笑着，輕聲地對我說。

我問了『主人』。

『這一定是瑪麗亞·費多羅夫娜的什麼人』，阿列克賽·瑪克西莫維奇漠不關心地說。『或者你去問問拉吉茨基(Ракицкий)』，他又說了一句，這是指當時住在高爾基家裏的一位藝術家。

① 伏爾夫書店是當時俄國著名的出版家伏爾夫(М. О. Шольф, 1825—1883)所創建的，除印行各種科學書籍外，並大量地出版俄國和外國作家的文藝作品。

② 拉狄日尼柯夫(Иван Павлович Ладыхников)是位出版家及老社會民主黨員，當十九世紀九十年代及二十世紀初葉時，曾在尼日尼·諾甫戈羅德及索爾茨伏一帶從事革命工作，後在柏林為高爾基出版著作全集及『知識社』其他開人之作品。

吃飯的時候大家很少說話。

阿列克賽·瑪克西莫維奇站了起來，開始抽着煙，招呼我到他的工作室去。他講起了工廠中晝夜循環的工作，他驕傲地談到彼得堡的工人們。彼得格勒在堅忍不拔地忍耐着飢餓，它英勇地挖掘着戰壕，它不停地製造出砲彈，它派了靠得住的人們去同正在進攻的德軍和白匪作戰。

高爾基站在窗前，望着空曠的廣場。透過樹木的光裸的枝條，在藍色的薄霧中，彼得堡那憂鬱的動盪的輪廓漸漸的更加顯明了。

他說着話，可是我回想到阿列克賽·瑪克西莫維奇會對人們表示過的許多動人的關心的事情，也記起來那飢餓而寒冷的彼得格勒，在這些日子中，對它的高爾基備加關懷的故事。

高爾基的祕書曾經對我說過：

「我同他從一個集會中出來。阿列克賽·瑪克西莫維奇從掛鈎上取下自己的毛裏子的皮外套。他穿上外套，手伸進衣袋裏面，於是馬上又把皮外套掛回去。

「『不是我的』，他說，『不是我的皮外套；我的袋裏沒有紙包，可是為什麼我的大衣不在這裏呢』。

「然而這就是阿列克賽·瑪克西莫維奇的皮外套。

「他打開紙包，露出來幾塊塗了牛油的面包，有人趁開會的時候悄悄將它們放進了他的衣袋。

「『這些怪傢伙』，他困惑地生起氣了』。」

* * * * *

他的禁觀主義的鮮明表現之一，便是使人驚奇的對待兒童的態度。

高爾基這個特有的特點，貫穿着他整整的一生；從九十年代的尼日尼·諾甫戈羅德城起，阿列克賽·瑪克西莫維奇在當地曾經把街頭的小孩子們召集起來帶到樹林中去，一直到蘇聯的第一個兒童刊物『北極光』（«Северное сияние»）出版，到細心地擬定兒童讀物的出版計劃，到他寫給少年先鋒隊的許許多多的信，和給孩子們寫的幽默的短詩為止。那種描寫得忠實到叫人不禁想撫摩的不朽的兒童形像和少年形像，在高爾基的那一本書中沒有呢。

……在一個充滿陽光的，白雲閃耀的日子，阿列克賽·瑪克西莫維奇從『紀事月刊』的編輯部出來，沿着大錢幣街（Большая Монетная）走着。

迎面來了一個全身被毛茸茸的衣服包圍到眼睛跟前的三歲大小的孩子，像一隻狂暴的小熊似地搖搖擺擺走來。後面跟着他的母親。

阿列克賽·瑪克西莫維奇脫下黑色的，意大利式的大帽子，並且做了一個廣闊的姿

勢，彎下身體向小孩子問好。

『向親愛的世界公民致敬！』阿列克賽·瑪克西莫維奇大聲地說，在他的眼睛中，流露出了永遠溫暖着他的全部創作的，那種凜潔的對人的愛。

然而，那位媽媽立刻走過來說道：

『先生，你笑話一個孩子是沒有道理的，這甚至也是個不好的啊！』

由於突如其來的原故，阿列克賽·瑪克西莫維奇吃了一驚。

『太太，你認為我笑話你的兒子，還是沒有道理的』，他熱烈地反駁說。『太太，我讓你相信，這真正是一個未來的世界公民在走路。要不然，為什麼還生活和工作呢？』

御棉的言語對這位媽媽也發生不了任何的效力。她拉起孩子的小手，繼續不高興地嘟囔着。

『蠢女人！』阿列克賽·瑪克西莫維奇生氣地說道。

有數日之久，他回想着這次的事情。

『不，你想想吧，這是怎樣一個大蠢虫！』

也許就是在這幾天當中，阿列克賽·瑪克西莫維奇向羅曼·羅蘭寫道：

『……靠了現代最優秀的作家們的協助，我想創立一鑒套以偉大人物的傳記為內容的兒童書籍……。你知道，在這些日子中，沒有人像孩子們這樣需要着你的注意……』

遠在一九一六年年底，那時高爾基已經計劃着一本兒童文學選集。他自己替它想出一個名字：『虹』（《Радуга》）。

因為阿列克賽·瑪克西莫維奇的請求，我熱心地給這本選集寫了一篇關於虹的小歌兒。

他竭力想爭取最好的藝術家們為兒童工作。從雷賓處高爾基給這本選集弄到了一張水彩畫——『伊凡奴希卡小發子』。亞歷山大·班努阿給故事作插圖。一幅可笑的漫畫『黑夜的更夫』（《Ночной сторож》）——黑夜，諾亞和方舟，燈籠，彗星；還有一百個人像，這是陀布津斯基^①給這本小集子作的。他給當代所有的作家、詩人、藝術家，演員畫了一百個滑稽的漫畫肖像。這裏有布留索夫，阿列克賽·托爾斯泰，史坦尼斯拉夫斯基（К. Станиславский），梭洛古勃^②。在這一羣罕見的極有才氣的漫畫像中間，也顯露出高爾基本人的諷刺畫像。

① 陀布津斯基（М. В. Добужинский，生於1875年），俄國畫家與版畫家，其最佳之作品，係為安徒生童話『牧豬奴』和陀斯安耶夫斯基的小說『白夜』所作之插圖。

② 梭洛古勃（И. Сологуб，1863—1927），俄國的詩人和小說家，為舊一代的象徵主義者的代表。

「這是什麼樣的面孔？不害羞的藝術家！」阿列克賽·瑪克西莫維奇微笑地搖搖頭，指著在那張快活的畫上的他本人說道。「不過我覺得不很像！楚柯夫斯基^㉑的像子他畫得很不錯」。

他親切地給這本選集挑選了英雄的和有趣的故事，幽默而愉快的短詩，吸引真正的作家——布留索夫，阿列克賽·托爾斯泰，沙夏·喬爾尼（Саша Черный）和楚柯夫斯基——參加工作，而不是吸引那些當時充斥著兒童刊物和兒童書籍的平庸的職業作家們。

高爾基自己也寫了一篇快活的故事『茶炊』（《Самовар》）。

這本選集在印刷時受到耽擱，直到一九一八年初才出版。選集的名稱也改變了。現在，阿列克賽·瑪克西莫維奇叫它——『聖誕樹』（《Елка》）。

……一九三四年，我做了兒童刊物『嚶娃娃』（《Мурзилка》）的編輯，當編輯這個刊物的學校專號時，我會請求阿列克賽·瑪克西莫維奇允許我刊載『童年』（《Детство》）中的一段——外祖父敘述夏（Леша）^㉒讀書。我想，讓孩子們去知道一下從前的時候兒童學習識字要花多大的氣力。阿列克賽·瑪克西莫維奇自己也時常表示一種願望，就是讓孩子們知道在沙皇時代農民和工人的童年的真情實況，兒童的教育，以及貴族，商人和初識階級的孩子們的生活。

阿列克賽·瑪克西莫維奇反對轉載這一段。關於這一點，他在給我的信中寫道：

「我看不出有任何理由可把你寄來的『童年』中的一段放在『嚶娃娃』裏面。為什麼一定要孩子知道舊時候用了多麼醜陋的方法教人認識字母呢。何況我的外祖父的『家庭』教育，對於在學校中實行拼音制度的時代，已經沒有特徵的意義。不，我反對用這樣『材料』塞住兒童的頭腦」。

他要求作家們給孩子們寫些精簡的、聰明的、年青力壯的兒童書籍。

在我們的晨會上，高爾基很喜歡一個根據童話『妖婆子怎樣失敗的』（《Как пропала Баба-Яга》）改編成的戲。他曾經把它收在『聖誕樹』那本選集裏面。

當被妖怪嚇壞的孩子，發現了嚇人的妖婆子鼻頭上可笑的捲毛以後，妖婆子就變成一隻綠色的快活的鳥兒。他看了出來，並且哈哈大笑。孩子的笑聲殺死了妖婆子。

『這是對的』，阿列克賽·瑪克西莫維奇莊重地好像深思似地高聲對作者說。『對的，笑聲殺死了一切不潔的東西。笑是光輝燦爛的東西。光輝燦爛的。應當教給所有的

㉑ 楚柯夫斯基（К. И. Чуковский，生於1882年），蘇聯著名的兒童文學家，著有兒童讀物：『鱷魚』（《Крокодил》）和『愛保里醫生』（《Доктор Айболит》）等書，並譯過美國大詩人惠特曼的『草葉集』。

㉒ 即高爾基的名字阿列克賽的愛稱。

孩子們這樣去同恐怖作戰。畢竟出可笑的東西，——笑吧，一切都會過去的。】。

阿列克賽·瑪克西莫維奇自己也愛去找尋出生活中的一切愉快和可以發笑的事物，他還因為這些發現感到高興。他愛好並且重視人的笑。在適當的時刻他講述個別的可笑的故事。同時他自己的深蘊的和善的眼眸也閃爍着愉快的笑。

他回想着：

『汽船上的三等艙的食堂。熱烘烘的。悶人的。空氣中那樣的凝重，好像一切都被浸泡在七月的悶熱中。有一個人把頭放在小桌子上，一隻手落在地板上，打着鼾。腦袋周圍放着啤酒瓶子。一隻沒有喝完的瓶子翻倒了，於是啤酒就從瓶裏面發着泡沫流在頭的旁邊。流着的啤酒上聚集着無數的蒼蠅。忽然這人打了個噴嚏。蒼蠅馬上像鳥雲似地飛起。有個僕官從旁邊跑過。他望着不覺奇怪起來：

『「這個人怎麼會用噴嚏打蒼蠅呢？」』

生活把自己的稀奇的東西呈現給阿列克賽·瑪克西莫維奇，他就把它們保存在自己的記憶中了。

有一次，阿列克賽·瑪克西莫維奇手中拿着一本邁伊爾（Meyer）的『宇宙論』就着等候電梯。他的房子的看門人請他給他一本書讀。阿列克賽·瑪克西莫維奇向他建議，要他一齊到上面去，隨他的興趣挑選一本書。可是看門的人堅持要高爾基手中那本正在讀的書給他。

『這本書你很難讀得懂』，阿列克賽·瑪克西莫維奇懇切地說。『不過假若你要讀，就請你拿去吧！』

過了幾天，高爾基告訴我說：

『你記得問我要書，要邁伊爾的『宇宙論』的那個看門人吧。幾天後他把書送還了。我問他：『怎麼樣啊？』他說：『罷過了，阿列克賽·瑪克西莫維奇，字完全不是我們的，可是標點符號是普通的。』』。

這種對於快活與可笑的事物的喜愛，對於活潑的生活的喜愛，便是高爾基的樂觀主義的鮮明的表現。他的特殊的待人態度充滿着它們，那也就是高爾基在他的非凡的一生中所諄諄教導人們的。

正是因為他會愉快地笑，會動人地真正地愛兒童們，他比世界上一切的人更珍視人身上的人性和精神的創造勞動，——他才憎恨小商人的世界，憎恨馬雅金輩（Маяк-ные）和克里姆·薩姆金輩（Клима Самгиные）的世界[⊖]，他們已飼養出瘋狂的法西斯主義的巨猿了。下面的這幾句話正應該由高爾基說，而不是由任何其他的什麼人說出來的：

⊖ 俱係高爾基作品中的人物。

『當然，問題不在於勸野獸對墜入它的掌握的人發點慈悲，而在於把獸掌和野獸的頭一齊從肩下扯下』。

(朱 奔譯)

馬爾夏克

(С. Маршак)

和 未 來 談 話

(РАЗГОВОР С БУДУЩИМ)

一

年青時候——在他獲得世界榮譽的很久以前——高爾基在『薩馬拉日報』上刊登了一封著名的滲透着憤怒和慷慨激昂的信。

阿列克賽·瑪克西莫維奇滿懷着痛苦的不妥協性和正直性，揭發了一些人的罪愆，由於這些人的好意，有兩百八十名兒童——『未來的寶貴的公民』——沒有為薩馬拉城的小學所收容。

他對那些熟視無睹和不聞不問的『城中父老們』說：『也許，他們之中有不少天才』。

在同一年（一八九五年），他又寫到在伏爾加一家工廠中被機器弄成殘廢的孩子們，寫到無依無靠的孩子們，這些工廠的學徒，他們比機器更不值錢，因為他們必需受到『痛罵，拳打，足踢，打腦袋和扭頭髮』。

如果說阿列克賽·瑪克西莫維奇在自己的晚年，那樣關心給蘇聯兒童們看的文藝作品，那是因為在半世紀以前，他對孩子們已經想了許多。他為城郊的兒童張羅滑冰鞋，他為鄉間男女兒童親自製作紀念冊，並且把雜誌上的圖畫貼到白淨的稿頁上去。

從青年時期起，他就非常顯明地了解到寫作事業的偉大的教育任務，及每一位成年

人對小孩子應盡的鉅大義務。他特別注意許多人對之袖手旁觀的孩子們的災難。

記得，我曾在他的桌子上，看見一個準備寄給某一處荒僻小城中的小學生的郵包。郵包裏是兩本『童年』。看來這位小孩發生了不幸：他把圖書館中的這本小說丟失了，於是在完全絕望的心情下，才寫信到莫斯科給高爾基本人。

阿列克賽·瑪克西莫維奇毫無猶豫地答覆了他。他一輩子都記得，當年阿廖夏·彼希柯夫要得到書籍多麼困難呀！

一九〇五年，當我還是雅爾達中學的學生時，他叫兩位十歲左右的、頭髮剃得光光的野孩子到我這兒來，要我教他們讀書寫字。

『您懂得嗎，他們來說：「瑪克西姆·高爾基，請您教我們識字！」可是我說實話，我沒有時間。既然如此，請您代我教教他們。孩子們真好。多麼善良而充實的頭腦啊！……』

高爾基很關心他自己的兒子，他能生長在比阿廖夏·彼希柯夫當時生長的、更為幸福和不同的環境裏，他還想像到，當時俄羅斯的許多孩子們是怎樣生活的。

高爾基給小瑪克西姆的信，完全明確地畫出了他對兒子的態度——男子漢的態度，不拘泥於玩笑而又非常嚴肅的大方態度。

這些信貫穿着對於兒童應當懂得並且是懂得現代人的社會義務的信心。

這裏是阿列克賽·瑪克西莫維奇給兒子的信中的一段：

『你走了，而你栽的花，還留着，還在生長。我看見它們，我就儘快地種着；我的好兒子走後留下了一些好東西——花——在卡普里。

『因此，如果你暫時離去，一生為人們留下好東西——花、思想，對於你的光榮回憶——那麼，你的生活就會輕鬆而愉快。

『那時你會覺得自己為一切人所需要，這種感覺就會使你心曠神怡。總之，給予永遠是比取得更愉快。

『……………』

『噢，祝你一切都好，瑪克西姆！

阿列克賽』。

父親不在的時候，瑪克西姆非常寂寞，雖然他竭力不向週圍的人們表露出自己的感情。

然而父親猜到了這個，當革命作家的偉大任務妨礙他和瑪克西姆相見的時候，他寫信給他說：

『去問媽媽吧，我在作什麼，你會懂得為什麼我現在不能看見你，你是的光榮的兒子！

阿列克賽』。

和阿列克賽·瑪克西莫維奇通信的人很多，也許，超過任何一位現代作家。堆集在他工作桌上的信件，大部份來自兒童和少年。

然而，高爾基很難得——一生不過幾次——參加兒童文學，寫童話和滑稽故事。但是他為孩子們想了許多，為他們做了許多，慷慨地給他們時間，思想，衷誠的操心。

他答覆孩子們的信，從來並不僅僅是名作家的發筆信而已。應當搜集和分別出版他給自己的和別的孩子們的全部信件。

有時候，這會些奇怪的信，似乎是故意要使那些過得太不快活的孩子們愉快和高興而寫的。

否則，就是懇切的忠告，工作和行動的全部綱領。但有時也是嚴厲的責備。例如，他給一羣希望與瑪克西姆·高爾基開始通信而初次出馬就在文法上犯了許多錯誤的彭奎城（Пенза）小學生們的信。

「四年級的學生，寫得如此不通，是可恥的，很可恥」，——高爾基在自己的回信中對他們說。假如阿列克賽·瑪克西莫維奇明白他們的信中，有比希望得到名人親筆信更重大的東西，對於這些小學生們，可以不作這樣的答覆。

然而這樣的回信——在高爾基與孩子們的通信中，是很難得的，幾乎絕無僅有的。他給他們的信中，最少教條和譏諷。他寫得充分有力，而不惜修辭琢句，勇敢和愉快的想像。

革命以前，他盡其所能地彌補城區兒童和鄉間孩子的慘不忍睹的生活。

他在報上大聲談到成為無意義的和殘酷的社會制度的犧牲品的孩子們，談到那穿着囚衣，從巴庫給解送到薩馬拉來的十歲的伊凡·基塔耶夫（Иван Китаёв）。

「請你們想一想」，他寫道。「十歲的小孩就被解送，而且被灌輸着囚人的才智……」

在尼日尼·諾甫戈羅德，高爾基每年為一千多個工人子弟備置一株聖誕樹。這些「高爾基聖誕樹」永遠銘記在尼日尼·諾甫戈羅德人們的心裏。

他和許多男女兒童們，有時和生活在国内不同角落的整批孩子們通信。他給一羣巴庫的孩子們寫的信，輕鬆而又幽默，他又告訴孩子們，如果把煤炭放進茶炊，而忘記灌水，這個茶炊會怎樣。

他發明自製的紀念冊，後來又編兒童雜誌和叢刊，大作家和藝術家都參加的。



高爾基和孫女馬爾發
(攝於意大利索倫托，1928年)

在帝國主義戰爭的時候，他請求羅曼·羅蘭、威爾斯、弗里蒂奧夫·南森^①，為孩子們寫全世界的偉人傳記，以達到「將對生活的愛與信念灌輸給年青人」，「教人們學習英雄主義」。

【特別在現在這些獸性橫行的日子裏，更必需這樣做】。

在阿列克賽·瑪克西莫維奇處於他不同的生活時期和不同環境的許多論文和信件中，正像一條紅綫似地貫穿着他對於未來一代，對於兒童的玩具和書籍，對於他們的遊戲及作業的活動，對於兒童——即是對於未來公民的權利的關心。

革命以後，在蘇維埃時期，當千百萬兒童和青年的教養成爲黨的關心和國家性的事業時，高爾基在這方面的工作，才得到了真正的發揮和力量。

這就是偉大革命教育家阿列克賽·瑪克西莫維奇·高爾基用之不竭的精力，得到了充分運用和全面發展的時候。

他成了新的蘇維埃少年和兒童的文學的靈魂，他成了世界上最大的兒童和青年的書籍出版局的領導者。他和自己國內成千成萬的孩子們通着信。

三

記得，這是作家代表大會之前的事。

阿列克賽·瑪克西莫維奇坐在小尼基茨卡雅街自己寓所中的圖書室裏，他面前的書桌上，放着一大堆孩子們的信件、圖片、草樣、照片。

所有這些，都是我們國內的孩子們寄給高爾基的回信，在他的信件中他曾問過他們，他們談什麼，他們喜歡什麼書，他們還希望讀些什麼。

信是仔細搜集起來和由高爾基最親近的助手及朋友——瑪克西姆·阿列克賽耶維奇·彼奇柯夫^②——讀過的。幾千張單頁，湊成了龐大的卷帙——特殊的兒童投票的總結。

高爾基很滿意。孩子們的回答，比當他開始通信時所希望的，更有趣味，更有內容。

更使他更高興的，就是有些信是自蘇聯最遼遠的鄉村、小鎮、村落寄來的。

他注意地看著他自己通信員的地址和信封上的郵戳：

土西鐵道薩雷·奧塞克車站。

丘瓦希自治共和國，伊林卡港口。

丘姆略克村。

① 南森 (Fridtjof Nansen, 1861—1930)，挪威著名的北極探險家。

② 即高爾基的兒子。

布勒金斯克驛山。

『你看，吸取得多深』，——阿列克賽·瑪克西莫維奇說，同時，把看過的信，整理成一大堆。

許多信封上的高爾基的地址，寫得很不正確。『莫斯科城。克里姆林宮。馬克西姆·高爾基同志收』。或者更簡單：『瑪克西姆·高爾基收』。這真像是契訶夫的小說人物——皮匠學徒萬卡·茹柯夫——寫在信封上的地址：『鄉下祖父收』。

可是萬卡·茹柯夫的信，恐怕送不到祖父康斯坦丁·馬卡雷奇的手裏吧，然而所有孩子們寫給高爾基老爹的幾千封信，甚至在沒有城市名稱的時候，也無誤地送到了。

『真妙，好極了』。阿列克賽·瑪克西莫維奇讀着一封一封信的時候說。『您聽我讀吧，他們多麼正確地表示了自己的思想。多好的語言！』

『……我們當中有幾個人，對謎一樣的天體的故事，很感興趣』。或者：『我出讀一本關於兇猛和大胆的野獸老虎的書』。

『兇猛和大胆的野獸』特別使阿列克賽·瑪克西莫維奇感動。他用巾拭了一下眼睛說：『如果有那一位寶貝想起問我，在我童年的時候，我希望讀些什麼，也許，我自己也會寫出這類東西的』。

孩子們的大部份回信，都是寫在紙片上。從練習簿上撕下來的紙上。字體差不多都寫得很大——這就是說，可以寫信的地位並不多。但孩子們仍然在數量不大，並且歪歪斜斜的字裏行間，不僅是千方百計地給高爾基說出了自己需要讀什麼以及自己的趣味，而且也說出自己的日常生活，甚至天氣：

『很快就要挖洋山芋。我們的稻草已乾了，一次也沒有淋過雨』。

『這是正經的談話』，阿列克賽·瑪克西莫維奇讀着農家兒童的信時說。

隨着天氣和工作的報告之後，集體農場的孩子們又告訴高爾基說，他們想讀一本關於怎樣把推進器裝上自製裝甲船的書；想讀關於什麼時候和什麼魚可以上釣；以及土地和人的起源的書。

『您看，這裏是完整的綱領』，高爾基說，大聲地讀着信中的最後一行：

『我們希望翻印舊書，並且希望新書要比舊書更有趣』。

有幾封信中，孩子們要求高爾基關心為他們出版的書，要用『兒童語言』寫。

阿列克賽·瑪克西莫維奇很喜歡這個意見。

『您聽說有這種語言嗎』，他微笑着問，之後又完全嚴肅地解釋說，孩子們寫信提到的『兒童語言』，這不是單純的，也不是貧乏的語言，而是最明白、最正確、最簡

潔的語言。

他焦切地敲着眉頭開始說，用枯燥的報告和空架子的概要來答覆孩子們一切疑問，會比用活潑簡單的語言、內容複雜的書更容易。

『請您讀一讀，這些讀者們主張什麼』，他說，並且把引起他特別注意的幾封信遞給我。

這些信中的一封說：

『別老是描寫，而要說出事實』。

在另一封中說：

『要在書中說出主人公的全部命運，他有什麼樣的朋友，他怎樣在生活中找到了自己的路，以及他是否有過危險和厚賞』。

這些衷心講出的話，照阿列克賽·瑪克西莫維奇的意思，是明確地表示了走進生活的人對兒童小說提出的要求。他們需要在書中看見的，『不僅是主人公生活中的個別插曲』，而且是『他的全部命運』。他們需要故事、冒險、偉績，因為他們自己準備走向嚴肅和英雄的生活。他們需要肯定友愛永存的例子。一封最後找到阿列克賽·瑪克西莫維奇手中的信，是這樣的信：

『親愛的瑪克西姆·高爾基，我很喜歡使人發笑的書。我八歲』。

『很正當的論調』，阿列克賽·瑪克西莫維奇非常重視。『一個八歲的人。毫無辦法。應當給他使人發笑的書』。

高爾基細心地看着孩子們寫在從筆記簿中撕下的紙上的手跡，儘可能明顯地想像着未來蘇聯公民的特質：

『祝您好，年青的，不相識的一代！』^①

當他能够在孩子們的身上看見未來的成年人時，他就與我們國內的孩子通信，和未來進行談話了。

(無以譯)

① 引自普希金的『我又從新造訪』一詩。

夏 波 林
(Ю. Шапорин)

憶 高 爾 基

(ВОСПОМИНАНИЯ О МАКСИМЕ ГОРЬКОМ)

「你雖然死啦！……但在精神勇敢而有力的人們的歌唱中，你永遠是走向自由與光明的活的機軸和高傲的號召！」在「騰之歌」裏面的這幾句不朽的話，我們現在可以用來歌頌高爾基了。

阿列克賽·瑪克西莫維奇·高爾基，這位教養極高而知識極廣的偉大藝術家，熟悉過去藝術所走的道路，同時看清了未來的藝術所應該走的道路。他為社會主義的偉大藝術而鬥爭。他對一切企圖把藝術從人民性和真實性的道路上拖開去的人們，是冷酷無情的。

「人民不僅是一種創造一切物質珍寶的力量，人民也是精神珍寶的唯一與無盡的源泉，就時間、美麗和創作天才上講是第一位哲學家和詩人，他創造出一切偉大的詩篇，一切人間的悲劇以及其中最偉大的——世界文化的歷史①」。

對於藝術家，沒有比做一個人民意志的表現者、人民思想和希望的表現者更高的責任了。如果藝術家忘記這一點，他就脫離了人民，變得軟弱和無助。

人民性——這就是高爾基用以評價任何藝術作品的第一標準。

高爾基深刻地感到音樂和摯愛音樂。他這個特點，曾由亞歷山大·勃洛克在某次紀念說詞中指出。勃洛克希萊作家們「不要忽視高爾基作為一位藝術家所信任的、他那嚴

① 引自高爾基的「個性的駁談」一文。

峻的、激憤的、自然的，但又是親切的音樂精神……①】

正像在一切藝術中那樣，高爾基在音樂中首先找尋的是人民性。他特別珍視偉大古典作家們的創造。

【……在藝術方面，在心靈的創作中，俄羅斯人民表現了驚人的力量，他們在最惡劣的條件下創造了卓越的文學、驚人的繪畫和使全世界讚嘆的獨特的音樂。

【人民的嘴給封住了，靈魂的翅膀被縛住了，但他的心靈產生了數十位偉大的藝術家——語言、聲音和色彩的藝術家】。②

高爾基是個很有音樂天才的人，自幼就愛好民歌。他誕生和成長在富於民間詩歌的地方——伏爾加河流域。外祖母給他唱歌，給他唸索教詩。孩子聽過無數優秀的民間歌者的歌唱。記性很好的高爾基，終生沒有忘記他所聽過的一切。

少年時代，高爾基在喀山的歌劇院裏當過合唱隊員。【那時我的第二男中音很不穩……。而且一般地說，我那時很喜歡唱，也很會唱……】③

在自傳性的短篇故事「更夫」（《Сторож》）裏，高爾基回憶他在一個偏僻的小車站上當更夫的時候，怎樣在晚會裏唱歌：

【……於是我便走到牆跟前，開始唱起來。我故意挑選那些動人的和美麗的歌，我便「唱」起來，竭力把隱藏在它們裏面的歌詞和感情的美麗暴露出來。我向那接近我的感情而又為我的理智所否定了的、難以忍受的憂鬱的力量屈服了……。我不明白，我要從這些人身上取得什麼；但是有時候想，如果我用歌聲充滿他們的靈魂，——那時候他們就彷彿改變了，顯得更能為我瞭解了。瞧，他們窩嘆着，擁抱我，吻我……】

高爾基非常重視音樂的奇妙能力——那滲入靈魂深處、以人人懂得的旋律的語言來表達喜樂哀愁的能力。高爾基的一切創作充滿着音樂。這不是偶然的。豪放的俄羅斯歌曲鳴響和流注在他的長篇、中篇以及短篇小說的美妙的詩意裏。

我曾經和阿列克賽·瑪克西莫維奇一同度過永不能忘懷的幾小時，他接二連三地給我唱了許多古老的伏爾加河民歌。這是在一九三二年，在我的交響曲試奏之後。我們談論着交響樂的創作，而高爾基有一個意見，就是要寫一首關於勞動的交響曲。

他認為，這首交響曲應該分為兩部份。第一部份的主題——描寫過去沉重的、奴役的勞動。第二部份——歌唱現在的歡樂而幸福的勞動。為了具有更多的地方色彩，高爾

① 參看「勃洛克文集」第八卷。

② 引自高爾基論俄羅斯藝術一文，載一九二二年六月十五日「解放之路」（《Путь освобождения》）雜誌第一期中，原文無標題。

③ 見一九〇二年第二九七期「俄羅斯語言報」（《Русское слово》），此處係引自皮克薩諾夫的「高爾基與民間文學」一書。

其建議用伏爾加民歌的材料來創作這首交響樂。他描繪了伏爾加河上的黎明——沉重的、痛苦的一天勞動的開始。從兩岸傳來農夫和樵夫的悲哀歌聲……阿列克賽·瑪克西莫維奇以他做一切工作時所有的那種熱情，開始回憶起古老的民歌。他唱了大約兩小時之久。我把那些美妙的旋律都記了下來，並且一直保存着。

遺憾的是蘇聯作曲家至今還沒有寫成勞動交響曲。而高爾基的另外一個意見——根據俄國古代民謠的材料來創作一個人民英雄的歌劇——也沒有實現。阿列克賽·瑪克西莫維奇會一再勸蘇聯作曲家到民間創作方面去尋覓英雄的素材，在明顯反映俄羅斯人民的英勇過去的民間史詩中汲取歌劇的台詞。

『卓越的俄羅斯史詩祇反映在一個「薩德柯」(«Садко»)歌劇裏』，阿列克賽·瑪克西莫維奇對我說。『關於薩德柯這個古代民謠，對於商業的俄國是很典型的。描寫俄羅斯人性格的其他方面的古代民謠也非常有趣。譬如，關於伐西里·布斯拉耶夫(Василий Буслаев)的古代民謠是多麼美妙的歌劇台詞！』

高爾基很重視歌劇台詞的素質，他在一九三五年夏天和羅曼·羅蘭會晤時說道：

『每一個作曲家，對於自己的創作的最強的一方，都是非常熟悉的。因此，當他自己考慮歌劇的台詞時，他能够使他的音樂的最強的一面表現得最明顯。作曲家應該親自創造他的歌劇的主題，而作家和文學家祇不過是被邀請來作為作曲家構思的助手而已……』^①

當在他家裏談我的歌劇『十二月黨人』(«Декабристы»)的片段時，高爾基給了阿列克賽·托爾斯泰和我許多寶貴的建議與意見。

阿列克賽·瑪克西莫維奇是非常敏銳的音樂欣賞者。當鋼琴家瑪麗雅·尤琴娜(Мария Юдина)在他家裏演奏時，我會仔細觀察過他。尤琴娜奏的是巴哈的作品。阿列克賽·瑪克西莫維奇非常欣賞這位作曲家。

『如果把偉大的作曲家想像成一座山脈，那末我覺得巴哈的山巒一直伸入了雲霄。但灼熱的陽光總是滑射在他那結冰的雪白的山頂上。巴哈就是這樣的，玉潔冰清，光輝明徹而略略寒冷的……』

阿列克賽·瑪克西莫維奇熱愛葛里格^②，總想聽聽他的作品。我覺得，他喜愛葛里格是因為後者的音樂具有強烈的人民性，如畫一般，非常獨特。

『聽着葛里格的作品』，他說道，『你彷彿看見了北國大自然的美景：濃霧的早

① 是俄國名作曲家李姆斯基·柯爾薩夫所寫的歌劇(一八九五—一九〇六年)。

② 見沙赫茲爾(Б. Шахер):『作曲家和高爾基談話記』，載一九三八年三月二十八日的『蘇維埃藝術』報。

③ 葛里格(Edvard Grieg, 1843—1907)，挪威作曲家。

晨，陽光普照的草原，海峽和山岩，和平的牧場，靜靜的溪流……』

高爾基，正如他描寫自己書中的一位英雄時所說，具有『歌唱的靈魂』。他能夠創作像『薩之歌』，『海燕歌』這樣卓越的詩歌，絕不是偶然的。

(何一歌譯)

希托爾姆

(Г. Шторм)

傑塞里—高爾克

(ТЕССЕЛИ—ГОРКИ)

窗子面前的白楊樹枝上，懸掛着一個鳥窩。阿列克賽·瑪克西莫維奇常常望着窗外，大海在那兒閃着青光，一隻棲息在窩裏的鳥兒以大海為背景在搖蕩着。鳥兒們的唧唧喳喳的啼叫聲，充滿了房子四周的空間，快活的主人開玩笑說：「牠們並沒有白吃麵包」。

早晨、白天和黃昏，他都在工作中度過。實在說來，休息是根本不在他的工作日程之列的。

當在克里米亞的寂寞的傑塞里（Тессели），避開莫斯科的雨霧，度他生活的最後幾個月時，他是這樣的；就是在高高的莫斯科河岸上的高爾克（Горки），也是這樣的情形。

工作一步也不放鬆他。在克里米亞時，他寫完了『克里姆·薩姆金的一生』，創作的過程沒有停過一分鐘，——不管是午飯後的散步，還是睡覺前的閱讀——總之，他填滿了他在克里米亞的全部餘暇時間。

他們是靠自己的力量來打掃公園的。

阿列克賽·瑪克西莫維奇拄着手杖，走來走去在指探着——哪兒要割去纏腳的小樹叢，哪兒要撿掉荆棘。

「不應該這樣想：好像我們是在娛樂」，他說：「這是很重要的事」。於是這就令



在傑塞里公園中(1936年)

(旁立者是高爾基的孫女達麗雅)

人覺得：對這荆棘叢生之地的頑強進攻，正反映出他與文化「渣滓鬥」的天賦的鬥爭——這個他進行了一生的鬥爭。

在公園裏消磨掉的時光，很使他疲倦，但他認為惋惜的只有一件事，他遺憾地說道：「從前我用自已的腿子走路，而現在走路，却要坐這個該死的茶炊了！」——他是這樣叫那輛載他登山的藍色「福特」汽車為「茶炊」的。

汽車滑滑險險和遍地碎石的小路開回家去。

房子朝海的那一面，覆蓋着一束一束的淡紫色的紫藤花；棲息在上面的大鐵甲虫，低低地發出催眠的聲音。

從那高處的小廣場起，就展開了一個古老而荒廢的公園；在公園中的各個地方，在凹地上空，繚繞着一層青烟——這是高爾基所燃的篝火，給空氣着上了一層藍色。

在它們的火光照耀之下，汽船可以自由航行。篝火保持了兩三晝夜。它們在這一處地方熄滅了，立刻在另一處地方又燃了起來。

五點鐘的時光他們喝茶。阿列克賽·瑪克西莫維奇從公園回來之後，就走到窗旁；一邊欣賞着低低迷漫的烟霧，一邊叫道：「茶——！」。但就是坐在桌子旁邊他也不讓自己休息。

他的無盡藏的記憶，產生出了一條漫長的回想的洪流，他不知疲倦地，以一位講故事者的超羣的技術，召喚出他自己過去的許多影子，復活了自己一去而不復返的生活。所有的字句，都由他的巨大的天才驚人地融合在一起。顫抖的咳嗽和喘息妨礙着他講話，但他從來不會停止過故事。一枝沒有熄滅的「維及尼亞牌」(Virginia)香煙上的捲曲的煙灰，落在桌布上。阿列克賽·瑪克西莫維奇輕巧地用手帕把它拍去。

他講到意大利天才藝術家們留給後世的財寶，講到街頭歌者和作曲家的競賽，講到拿波里貧窮的孩子們。他講到地中海裏離奇古怪的動物，當他講到帶形海扇的外表，在它的皮膚上像青綠色的閃電一樣閃爍着一種移動的光彩時，他的兩隻眼睛就燃燒起來了。

他耐不住沉默，當在談話當中剛一顯出沉默的形跡時，阿列克賽·瑪克西莫維奇就吸一口烟，把面前一股一股的藍色烟霧吹開，慢慢地又開始講起來……。這樣就講了一個關於發了瘋的郵政局長和鬼的故事。高爾基曾經把它寫了出來，刊在家庭的手抄刊物「索倫托真理報」(«Соррентийская Правда») 上。我所轉述的，是他對我所講的修正稿。

某一個冬天的黃昏，尼日尼·羅甫戈羅德的郵政局長在城中走着，這時有某個索倫托的東西，掉到人行道上他腳旁的雪堆中去。經郵政局長訊問一番之後，它承認自己

1 指高爾基一九二一年旅居意大利索倫托時所編的一種在索倫托傳閱的刊物。

……是個鬼。這位官員把這個無家可歸的鬼收容在自己家裏，於是鬼就住在他的榻榻米裏的一大堆地圖中間，主人就開始和自己的房客談話。周圍的人們最初驚奇，以後也就習慣了。後來郵政局長得到一筆遺產，出國到瑞士去，他在那裏立刻通知縣知事，說不要給他的鬼朋友發出國護照。知事看出這當中的政治意義，即是所謂侮辱當局，於是開始調查這封來意不善的信的案件：……」。

……他愉快地回想起一位歡天喜地的印第安的青年車夫，在紐約的時候給他開汽車的。當離開美國的時候，阿列克賽·瑪克西莫維奇想要感謝這位印第安人，就送給他一個煙盒，那青年發起火來，理直氣壯地指責說：「難道我不是和您平等的嗎？要曉得我也沒有惹您什麼呀！」……」。

講到美國的時候，高爾基時常提起一位意大利藝術家的故事，這位藝術家把自己的雕刻品賣給紐約的博物館。得到報酬之後，這位藝術家馬上就知道，他的作品因為被認為有傷風化，已經給堆到博物館的一間地下室裏去了。雕刻家聲明願意退錢，要求取回自己的作品；他慷慨激昂地要他們對簿公庭和去大使館，——但一切是徒勞無益的。偽君子們付了藝術作品的錢，就有權不去展覽它。

阿列克賽·瑪克西莫維奇的記憶是稀有的。當有什麼東西從記憶中溜走的時辰，他是不能忍受的，他一面把手伸出來，神經質地把手指的關節擰得發響，一面對周圍的人們說：「怎麼樣！難道你們不知道！……」。於是覺得很不好意思，非常希望能夠想起來。但他差不多永遠是個勝利者，經過一度努力之後，他就從記憶中引出了幾十個地名、人名。

……他的永不衰老的腦子，和他的老年與疾病進行鬥爭，但疾病和老年進攻到他意識中來的時候，他常常是戰勝的。

在維堡里的某一天——是四月中旬，瑪克西莫維奇·高爾基在午飯前走出了屋子，平常這時他是工作的。他中斷了工作，因為他的眼睛痛了。

他們要我到公園裏尋找阿列克賽·瑪克西莫維奇。當我走近的時候，他說：「什麼？您看見一位白泥樣光的人嗎？」他似乎在要求原諒他疲倦了……

過了不多時候，我從窗子裏面看見他。他站在一個精細的蓄水池跟前，兩手插在長長的黑色上衣的袋子裏，望着巨大的白楊樹梢。樹葉的颼颼狂叫，從樹巔差不多一直響到樹根……。我看著錶。過了十分鐘、十五分鐘。阿列克賽·瑪克西莫維奇始終站着，沒有改變姿勢……。他在想什麼呢？也許，他注意的對象與白楊樹沒有絲毫關係……。這樣過了半個鐘頭。

吃中飯的時候，他說頭痛。大家問他，他的耳朵發不發癢（這是他個人溫度昇高的徵象）。大家都對他說：「您只是過度疲勞罷了，阿列克賽·瑪克西莫維奇」，他憂鬱



莫斯科近郊別墅中的高爾基的工作室
(高爾基於1931—1936年間居住於此)

地回答：『噢，我不知道』，但誰都沒有懷疑過：第二天，疲倦消失了，他又在自己家上找到年青的力盛。

在這天，他平常的酸素服用量增加了。

黃昏時分他低低地聽着無線電。最後新聞廣播全給各種各樣斷斷續續的嘈雜聲蓋沒了。歐洲的電台糾纏不清地打斷了莫斯科的廣播。

最後，信號下來了：『阿列克賽·瑪克西莫維奇，十二點鐘了！』他急沖沖地說道：『我來啦，我來啦』，——沉重地站起來，走向門邊，呆了一會兒，傾聽着窗外有什麼動靜。

一天結束了。

貓頭鷹就緊在屋子跟前啼叫。公園中燒起了樹樁。青蛙在池中響起大合唱。松柏以自己耐寒的枝幹作為軸心在風中搖擺着。

他憎恨死亡，疾病，戰爭——所有一切妨礙人們生活與工作的東西——在这一切當中，他看出了一種不可完成的、愚蠢的東西——那還得要人克服的。

有一次，他對史彼蘭斯基(Сперанский)教授提出一個問題：

『科學在將來能够戰勝死亡嗎？』

史彼蘭斯基回答說：

『人的壽命會延長的，然而人們却不能停止死亡』。

『您這是說正經話？』阿列克賽·瑪克西莫維奇帶着一個狡猾的微笑說道。『那時說，您的全部科學有什麼用？』

憂鬱的陰影透進了牠最後的幾個字。

實現一切理想，完成一切已經開始的東西，滿足不能克制的知識饑餓——爲了這，一個人的生命是不夠的。高爾基處處經濟他自己的工作時間：爲了不浪費早上的寶貴光陰，他甚至有的在夜間剃鬚子的習慣。

他對於自己的嚴格與苛求是令人吃驚的。他是世界上最爲人們所愛讀的作家，他常常說：『知道得多少啊！這一切是毫無系統的、偶然的！……』

他對於別的人也是嚴格而苛求的。

假如某一作家放過了一個最細微的錯誤，高爾基會立刻指出來的，假如不正確的地方太多，——他就急躁地皺着眉頭說：『大膽的東西！他們不願學習，真見鬼！』

但當他在工人青年羣衆當中『發現』了一位有才能的新進作家時，那他就高興極了。這樣的『發現』是不不少的；這是他主要的關心，因爲他說過：『無產階級在過去，是爲文化當雜役，而現在則成爲文化的巨匠了』。

同樣地，當人家告訴他一件什麼新的，很少有人知道的事物——舉例科學、歷史和

現代生活領域中一個新高的事實，那他也是高興的。他挺直胸膛，輕輕偏一個頭，微笑著問道：『您從那兒弄到這個的？……您一定要利用這個』。當他知道這個『一定』會『被利用』的時候，就用最好的認可的語氣說道：『妙極了！所有這一切都是很好的！……』。

高爾基對於民俗學，以及他對語言當中某些抽象概念的起源所持的見解，是最為有趣的。

有着兩角、蹄子和尾巴的傳統的鬼怪，牽着許多俄國作家的筆，換句話說，就是牽着他們的鼻子。高爾基開玩笑地講着這個『問題』，而正經地給了它一種特殊的貢獻。

『郵政局長和魔鬼』那篇小說還沒有說到這個。但有其餘的例子。其中有一個是必須說的。

一九三五年秋天，在莫斯科近郊的高爾克，深晚的時分，我們捉住了一隻蝙蝠，就把它裝在一個繫着紗布的玻璃罐中。

蝙蝠有着長長的，像角一樣的耳朵。這個長角的畜牲，張開透明的灰褐色的翅膀，在罐子裏面撲打着，竭力用吸盤和腳爪在玻璃上找到一個支柱。

『鬼！』阿列克賽·瑪克西莫維奇看着蝙蝠說：『真正的，旁的沒有什麼……』。他當時會解釋說：民間迷信傳說中的經典性的鬼，是按照蝙蝠的形象和姿態而想像創造出來的……。他這樣露出了自己對於任何抽象概念、象徵或神話，其基本上是有着具體物質現實為根據的實證見解。他認為必須從這種觀點去研究世界各國的民間故事和神話。他在『論形式主義』一文中寫道：『自從世界上製造出盤子以後，人們就發現天空像個盤子』。大多數神話中的觀念，——關於飛行氈、回生水和催命湯等等，——他認為是『從相信勞動的勝利力量所產生的！……』。

在他的生活當中，什麼樣的會晤沒有呢！關於這些會晤，也許很快會寫成一本大書。其中講到列寧的篇幅將會佔一個特殊的地位。他常回憶到符拉奇米爾·伊里奇，而這些回憶永遠是為愛所燃燒着的。有一次，當說到列寧的時候，他沉思了一下，望着自己面前，誰也不看一眼，微微地垂着眼睛，靜靜地說：『一個天才的人！』

當他剛剛叫出『史大林』這個字的時候，他的面部表情變了。

這個將時代的全部意義具現在自己身上的名字，鼓起了他的勇氣、精力，倍增了他的力量。當他說到『老同志……約瑟夫·維薩里翁諾維奇……他為我們大家而不睡覺』的時候，他的聲音滲透着無限的尊敬和溫暖。……

他異常清楚地知道自己祖國的過去，並且整個地向着她的未來，他和她的今天的日子密切地相聯繫着。在莊嚴隆重的檢閱和遊行的日子裏，他出現在紅場上，正像一個孩子似地，為國家日益成長的力量而高興。在這樣的場合，無論是疾病，無論是惡劣的氣

候，都不能把他留在家裏。當人家向他提出問題：「阿列克賽·瑪克西莫維奇，您要去參加檢閱嗎？」他回答說：「還會別樣嗎？不去我是不能過的！」。

當他慶祝我們的航空員、史塔哈諾夫運動者、北極的探險家、保衛國境的英雄們時，他帶着怎樣的活力對這一切作了反應啊！他密切地留意運輸事業的重建，每天都問：「運了多少？」當聽到昨天的紀錄數字給突破了的時候他高興地大叫：「不，老實說，太好了！唉！」

一九三三年六月，我問過阿列克賽·瑪克西莫維奇——他是不是打算戒烟。他回答說：「大約再過三年就會丟掉的。總而言之……一切都要丟掉……」。不幸，他成了預言家。他多麼不願「丟掉」生命啊！這位非黨員的布爾塞維克，這位建設新世界的主要的「精神工程師」，他多麼熱切地希望看見這個輝煌的世界建設成功啊！……

一九三六年六月三日，我最後一次看到阿列克賽·瑪克西莫維奇·高爾基。

在分別的時候他向我說：「人是一個認識世界的機構，這是不應該忘記的」。我問：「您不以為地球是居住着理性動物的唯一的行星嗎？」。他驚奇地看着我，答道：「我承認，這是我祕密而深刻的信念。雖然沒有任何根據……」。他急忙添了一句，「但我一直這樣想：生命，很可能會從地球上更進一步擴展到別的地方去：一切東西都從這裏開始……」

後來又說到事業，說到工作計劃，說到在最近時期應當出版一些什麼書。他提到出版一本關於「浮士德」的民間傳說集，一小本「有意思的」民間故事集，還要出版農奴知識階級史（《История крепостной интеллигенции》）和城市史（《История городов》）。

他所最爲關心的，是要立刻編印一些關於農民史的巨著。他一再說道：「必須指出我們聯邦多民族農民羣衆的全部艱苦道路，從它變成農奴開始，直到把它永遠解放了的十月革命爲止……」

他尊敬動物世界中的猛獸，對於資本主義世界中的猛獸，則加以憎恨和鄙視。

當有一次說到希特勒在德國進行的大批屠殺時，阿列克賽·瑪克西莫維奇憤怒地責備說：「愈壞愈好。這樣他是行不通的！」

戰爭的威脅和從法西斯主義之下保衛文化的問題，在最後幾天和最後幾小時中，支配了他的整個意識。

當夜間的無線電發出使人心悸的消息時，他皺起眉頭，用手指頭敲着桌子，說道：「這是說，戰爭……終會……」。

過了一分鐘，他指着收音機：「那兒不是有動聽的音樂嗎？好的，請您找一找！」他不讓自己，也不讓別人消沉……

（無以譯）



高爾基的戲劇
(Драматургия Горького)

葛利高烈耶夫

(М. Григорьев)

高爾基——戲劇批評家

(ГОРЬКИЙ—ТЕАТРАЛЬНЫМ КРИТИК)

高爾基並不是職業戲劇批評家。他只是在他寫作生涯開始的時候，在一八九五至一八九六年的兩年之間，在『薩馬拉日報』和『尼席戈羅德城報』上有系統地寫戲劇批評。後來他的有關戲劇的論評，只是偶而出現，並且相互之間也沒有系統的聯繫。

但是高爾基卻是一個職業的劇作家，曾寫過約近二十個劇本。他的某些劇本，遠在十月革命之前，就已經有了一段又長又光榮的舞台歷史，而在我們的時代，高爾基的所有劇本簡直離不開蘇聯劇壇的演出劇目。蘇聯最優秀的劇院——藝術劇院和伐赫坦高夫劇院的全盛時期，是和高爾基的名字聯繫着的。作為一個真正劇作家的高爾基，他又和最大的名劇院密切有關，並且很熟悉這些劇院，自然，他不能絲毫不管演劇學的基本問題，也不能不爲了自己而解決這些問題。戲劇寫作的專門性，戲劇寫作在蘇聯的具體任務，戲劇演出的本質——劇作家、導演、演員、裝家的的工作，——所有這一切，在高爾基的著作中，都某種程度地獲得了反映。

高爾基的戲劇論評的形式是最多樣化的：這裏有報紙上的戲劇批評，有雜誌和文集裏的專門文章，寫給朋友和熟人的信，取戲劇題材所寫的小說（例如『排戲』〔«Репетиция»〕），最後，長篇小說和劇本，在這些作品中，高爾基迫使他自己所

描寫的人物，對於總的藝術問題，特別是對於戲劇問題，提出或種的意見。

高爾基的戲劇論評的各種不同形式，深刻與尖銳，頗類似普希金和果戈里這樣的不可朽作家，他們雖然沒有寫大篇的有系統的戲劇學與戲劇批評文字，但是却留下個別的文章，留下日記和書信裏所提到的意見，這些文章和意見，也像高爾基的一樣，滲透着對於戲劇的深愛，對於此種藝術的特殊社會意義，此種藝術的本質及其歷史任務的理解。

高爾基的論評，對於我們有更大意義的，就是他的戲劇審美學和他總的審美學有着不可分離的關係，而這一番美學則是和建設着共產主義社會的那一階級的戰鬥性的總的世界觀有着關係的。這便是為什麼現在在爲了社會主義戲劇創作和戲劇而進行的複雜鬥爭中尋求和建立新戲劇的基礎時，是這樣要緊地要把這位偉大作家與劇作家的戲劇遺產加以系統化。高爾基是戲劇批評家，也一定是一個最積極的建立新戲劇的參加者。他確實是這樣一個積極份子，在他生前，他曾幫助闡明正在構成着的蘇維埃戲劇藝術的極爲複雜的過程，並給予這種藝術的敵人以毀滅性的打擊。

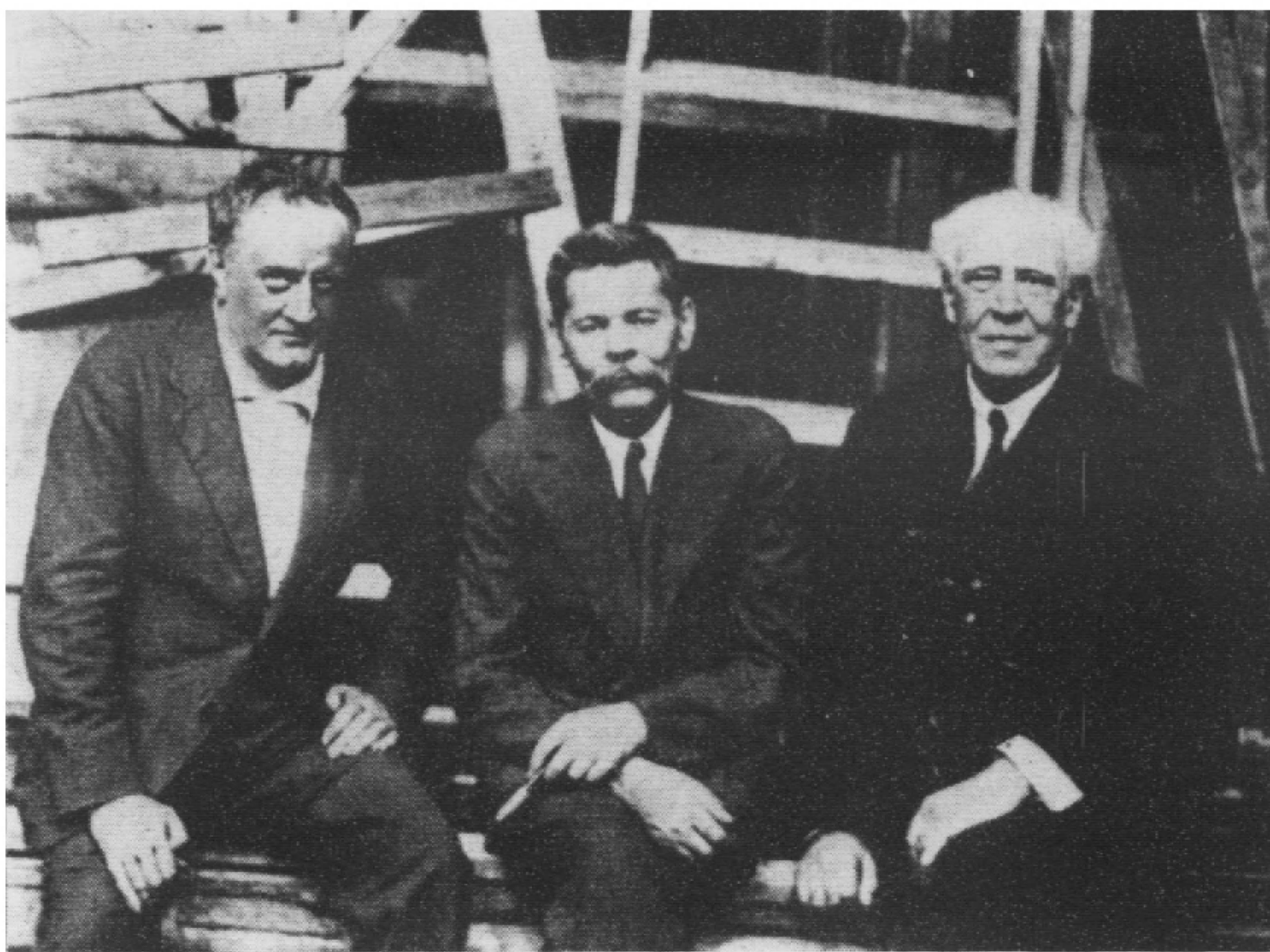
二

一八九五年高爾基作爲一個「特聘的」雜文家每天給「薩瑪拉日報」寫一篇雜文；有十二篇雜文是關於當地戲院和一般戲劇問題的；有六篇是帶到戲劇問題，所謂「其他之外」（«Между прочим»，高爾基有許多用「葉古傑爾·赫拉米達（Иегудил Хламида）」的筆名所寫的雜文，就是用這做標題的）。這些早期的雜文可注意的地方，是其中已經勾畫出高爾基後來加以廣泛發展的那些觀點。

葉古傑爾·赫拉米達在「尼席戈羅德城報」所發表的戲劇雜文，特別可以注意的地方，是因為一八九六年莫斯科的小劇院到尼日尼·諾甫戈羅德市集舉行旅行演出，這時高爾基提出戲劇風格的重大原則問題。就是在「薩瑪拉日報」的雜文中，青年高爾基關於演出劇目，關於演員的演技，關於觀眾，關於戲劇的社會教育意義的評述，也是頗可注意的。

薩瑪拉街上流氓橫行，那裏把流氓喚做「芥末鬼」（«Горчишник»）。在一篇雜文裏^①，高爾基主張拿一些健康的消遣給予這種人，因為這種人的生活，「說句實在話，是够寂寞的」。單是在報紙上暴露流氓，編寫警察記錄，是什麼結果也不會有的。「要給他（「芥末鬼」）建立戲院，廉價的小戲院，請你們相信，他決不會再拷打中學生，咬成年居民的手指和耳朵，敲斷人們的脊骨和肋骨，把煤灰撒在人們的臉頰裏！」^②。

① 見一八九五年九月一日第一八七期的「薩瑪拉日報」，後收在一九四一年庫舉爾夫城出版的高爾基一八九五至一八九六年雜文集「其他之外」中，七六——七八頁。



高爾基和史坦尼斯拉夫斯基（右）及卡恰洛夫（左）

（攝於莫斯科藝術劇場的後台）

就在這裏，高爾基提到他後來屢次重新論述的問題，即建立獨立的人民戲院。這種戲院曾經薩馬拉業餘戲劇家於一八九四年設立，頗受歡迎，『票子不够賣，所有座位都擠滿了』，而且『芥末鬼』也頗為熱心去看戲，但是高爾基甚為憐惜：由於缺乏紀律，由於演員和業餘劇人的爭吵，由於任性，這戲院弄垮了。『對於事業的重要性沒有共同嚴肅的認識』，失敗的原因便在這裏，甚至於使最熱心的發起人都變成懷疑者了。

高爾基爲了人民戲院而鬥爭，竭力設法幫助它，雖然內部爭論得很厲害，但是終久組成了一個發起人的團體，請求公務員俱樂部董事會撥房子給他們演出人民戲劇，可是『四十九名公務員』俱樂部董事會拒絕這些發起人的要求，理由是觀眾會把牆壁、傢俱和帷帘弄壞，——而高爾基則發表雜文，雷厲風行地爲人民戲院和民主觀眾的理想辯護。它披着高爾基的政論所特有的那種諷刺性的無情，嘲笑公務員的滯鈍腦經，說他們寧惜帷帘，不愛人民戲劇。『在他們的一個稱盤裏放着一種認識：必須給普通人民一些消遣，讓這種消遣來教育和培養人民的智慧；在另外一隻稱盤裏却放着一種懼怕：爲帷帘的鮮明而懼怕，爲牆壁的潔靜而懼怕，爲傢俱的耐用而懼怕』^②。這些俗人們的沉重的腦子，把天平稱的第二個稱盤拉了下去。於是高爾基懷着純粹的薩爾梯柯夫—謝德林^③的風嘲，請求自然開恩，在這種情形之下，拿些蛆虫，放進腦袋，讓蛆虫去磨清腦袋裏的不良的腦髓。『沒有腦子的人也同樣自由自在地、安安靜靜地存在着，正像他們一直存在到現在一樣了，就是沒有「轉惡念頭，想壞心思」的可能，他們也就不會妨礙那些用腦子來作有益於生活而不是有害於生活的人們的生活了』^④。

在兩三篇分析當時演出的戲劇的雜文中，有非常成熟的論評，這種論評便成爲高爾基進一步公式的概括的形式。例如檢討薩度『桑澤夫人』（《Madame Sans-Gêne》）^⑤一劇的演出，他把這戲比作花蝴蝶。也像花蝴蝶一樣，——這劇本是不會長久存在的。這劇本完全建築在表面的，所謂『舞台的』效果上，趣情劇的效能上，而並不是建築在性格的發展上。高爾基指出，薩度舞台手法的纖巧性幾乎可以認爲是藝術性了。但是高爾基又立刻帶着諷刺地繼續說：『這裏也有最新巴黎口味的效果：但澤公爵小姐在舞台上當着觀眾的面換兩次行頭。此外，第一幕會開槍兩次，演奏法國歌，在最後兩幕中，在觀眾面前還顯現拿破崙的偉大影子，現在法國人又對於拿破崙發生起興趣，把自己灰色的現在和偉大的過去相比了。有些地方作者甚至於採取趣情劇一類的效果……』^⑥

② 見前書第七七頁。

③ 見一八九五年十一月十九日第二五〇期的『薩馬拉日報』，並見高爾基的雜文集『其他之外』一六三頁。

④ 薩爾梯柯夫—謝德林（Салтыков—Щедрин, 1826—1889），俄國著名的諷刺小說家。

⑤ 見高爾基的雜文集『其他之外』一六四頁。

⑥ 薩度（Victorien Sardou, 1831—1908），法國劇作家。

高爾基回頭看俄國演出劇目，爲了作比較，在俄國「搞戲劇的」人當中也找到自己的薩度，克里洛夫（Крылов）^①即是一例，所不同的是克里洛夫「只是漂亮法國原稿的比較靈活的拷貝罷了」。

高爾基在薩度的劇本『桑潔夫人』還指出一個特點，在這一劇本中，中心角色（桑潔夫人）還多少仔細推敲過，可是所有其餘的人物幾乎都是鴨籠裏，似乎，作者是專門爲一個什麼女戲子而寫的這個劇本。高爾基指出薩度劇本的這一特質之後，怎麼也不重視他。以後再論到這情形，已經是由於高爾基本人創作的關係。

這種劇本的特異之處，主要是在形式上有創作的技巧，並且也要求有相當戲劇技巧，在形式上要求磨練過的演員技巧，極大的靈活。演員既不講應有的戲劇技術，也沒有基本的歷史知識，他們演不好，高爾基並不覺得奇怪。在戲中，拿破崙簡直像一個善心的愛吹吹的父親，傅塞則像一個俄國法院書記。

雖然這戲頗受觀眾歡迎，但高爾基很準確地預言了它的未來命運：『過幾年，它就引不起任何注意了』。

對於斯杰勃尼茨基（Стебницкий，即列斯柯夫〔Н. С. Лесков〕）^②的劇本『浪費者』（«Расточитель»），高爾基又請人注意該劇缺乏性格：『全劇都是由作者依照現成的藥方設想的（一部分題目取自奧斯特羅夫斯基），並且違反藝術的真實；其中沒有一個人物的性格是稍微一貫的』。劇本的意識是『小牛與狼別拉在一起』。高爾基諷刺地說，這意識倒頗有教訓意義，但可惜太舊了。『這，當然，從克里洛夫的寓言中，每一個小學生都可以知道，在克氏的寓言中，這思想是聰明得這樣有說服力，斯杰勃尼茨基簡直無須再搞這一套了』。

關於某一位陀赫士羅夫（Дохтуров）的詩劇，高爾基說得特別有風趣。作者寫這劇本寫了十二年，寫了一千八百行詩。高爾基寫道：『觀眾中間有一個人對我說，這劇本是有內容的』。這內容是劇中人物互相交換妻子，『依照相互協議，並無任何基本上的突變，是在理智健全、記憶堅強和完全清醒的狀態中』。^③

高爾基表示他擔心這戲隨便交換妻子，不要傳染性地影響到時常變爲人家妻子的小姐們身上去。高爾基對於劇本的語彙有反對意見：用古典詩句說話的人物，突然破口大罵起來，喊其他的人是騙子，喊自己是壞蛋和傻瓜。不過，高爾基究竟認爲這戲是可喜的：若是別的人在十二年之中就會寫出更蠢的東西，甚至於是有毒的蠢東西了。『我看

① 克里洛夫（И. А. Крылов, 1768—1844），俄國大寓言作家及劇作家。

② 列斯柯夫（1831—1893），俄小說家。

③ 見一八九五年十二月二日第二六〇期的『薩馬拉日報』，並見高爾基的雜文集『其他之外』，一七八至一八〇頁。

到在這麼長的時間之中，陀勃士羅夫先生只限於寫一個四幕劇，並且是用詩寫的，雖然並不完全是好詩句，我真愉快。難道還不好嗎?!」^㉞

關於這種演出劇目，只能用諷刺的口吻來評論（高爾基把布烈寧（Буренин）的『青葉季施娜的娛樂』（«Забава Путьягишна»）稱為『無聊的娛樂』（«Забава Пустягишна»）^㉟，但是在這種劇目的背影上，高爾基強烈地勾畫出席勒^㊱來，勾畫出他那對於人類善良的信仰，他那關於誠實與真實的火熱的字句感動觀眾的心靈（帶輪席勒『戀愛與陰謀』的演出）。演員一接觸到新的材料，連他們自己都有生命了。『應該承認，這悲劇由我們的劇團演得遠較所預期的要好。顯然，演員們對於演出這戲的準備，比他們平常的準備要好，這，當然，便給他們造成了光榮』。

我們發現，高爾基對於席勒的這一劇本加以注意，是因為這劇本意識方面，在舞台方面，都突出於貧乏劇目的背景之上，這注意的主旨是關於誠實和真實的火熱的字句，是信仰人類的善良。

在同一個『薩馬拉日報』上，高爾基於一八九六年開始和頹廢派的戲劇作鬥爭，他後來會經給這鬥爭獻上很多精力。高爾基指出梅特林克^㊲的模糊的劇本在歐洲的風行，戲院對於色情、對於恐怖的尖銳化的興趣，戲院對於宗教、對於神祕戲的復活的反動傾向，他認為必須對於頹廢派劇作的侵入戲院，給予打擊，因為『頹廢作家和頹廢主義是有害的現象，是反社會的現象，必須和這種現象作鬥爭』。

高爾基分析了薩馬拉戲院的演員的演技之後，要求演員首先要演那作者所有的東西，竭力反對在創造形象和在語言中『自作聰明』，要求演員瞭解他所演的戲，要求樸素和真實，反對『過火』和噱頭。他堅決反對把拿破崙演成一個善良的抱不平的父親；他不同意把鮑里斯^㊳的死演得好像死亡的來到是『由於腸胃祕塞，他的聲調、擬態、姿勢和手勢正就是暗示這種疾病』；他反對女主角尼尼娜·聶季派（Нинина—Петипа）勃托爾斯泰的『黑暗的勢力』（«Власть тьмы»）時，誇讚她的『自作聰明』：『我不打算追究爲什麼，是不是因爲她不知道自己的角色，或者是因爲她不信任列夫。尼古拉耶維奇^㊴伯爵的藝術風趣，她的語彙要比老作家的語彙好』。^㊵高爾基憎惡刻板法，

㉞ 同前。

㉟ 因人名 Путьягишна 和『無聊』（Пустяжный）一字的發音相近。

㊱ 席勒（Johann Schiller, 1757—1805），德國名劇作家。

㊲ 梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1859—1916），比利時象徵派的劇作家。

㊳ 鮑里斯是普希金的歷史悲劇『鮑里斯·戈都諾夫』（«Борис Годунов»）的主人公。

㊴ 托爾斯泰的教名和父名。

㊵ 見一八九五年十一月四日第二三八期的『薩馬拉日報』，並見高爾基的雜文集『其他之外』一四四頁。

演員有了這種刻板法，便把同一的東西從這個劇本移到那一個劇本。高爾基攻擊得最嚴厲的是語言的缺點。高爾基在一篇評論中說：『很典型的是柯爾卓夫(Кольцов)，但是他的說話方法，吞吞吐吐的字句，過份濫用胸脯的符號，使這位演員的演技破壞了』。①這種意見幾乎在每一篇高爾基的評論裏都可以遇到。

除了上面所歷學的高爾基向戲院所提出的要求之外，還有一個主要的要求是調和演出。在這一方面，薩馬拉劇團是難得能滿足高爾基的。他很清楚地知道調和演出的弱處的原因何在。第一、劇團裏有很多沒有天才的人，他們『對於舞台藝術根本像「麥粉糊裏摻滿了水」②的那樣遙遠的關係』。這種演員『太快樂，依照劇本並不需要笑的地方，時常逗笑觀眾，在那些本來爲了使劇本生色並使觀眾開顏而出的地方，幾乎反要迫使觀眾寂寞得哭出來』。

第二個原因，是不能分出充分的時間以研究劇本：『演得很多，演員很少，不可能仔細研究角色，這是應該注意到的』。高爾基這條短短的公式，究竟是什麼意思，像塔爾哈諾夫(И. М. Тарханов)那樣的俄國舞台巨匠就夠講述，在青年時代被迫演大戲，只排練一次，等到『調和演出』的時候，全靠提示的天才。關於這位光榮的舞台勞動者的非常積極的作用，高爾基在薩馬拉戲院的工作中也時常指出。因此，高爾基遇見舞台上真正的天才，靠樸素與真實來創造生活幻象的時候，他是多麼高興啊！例如，在若干評論中，他對於女演員洛葉娜(Лодина)給予欽佩的好評，因為她把『熱烈的、妥爲思考的和扣人心弦的演技獻給了觀眾』。『表演一個天才的女藝術家，做金牛像的不幸犧牲者蘭娜(Лена)的形象，演得極爲栩栩如生，這形象大家都理解，它會激起人們對她的熱烈同情。一個年輕的、誠實的、渴望着生活，但被命運的龐佈不得不毀滅的生命，在舞台上掙扎於環境的束縛中；這生命受苦，她神經的顫動和觀眾聯在一起。這位女演員哭出真正人的眼淚，而不是職業戲子的眼淚，這是不難理解的，可以指出的，並且已經發生了它自己的作用』。③

高爾基懷着不安的心情談論這位女演員的前途——在商業性的戲劇企業裏，對於一個演員天才的真正的培養，條件是太差了。高爾基明白，必須深刻的琢磨，普通的趕戲必然推向刻板法。他對洛葉娜說：『我願你更加注意一些自己，多做一些自我修養工

① 見一八九五年十二月十日第二六六期的『薩馬拉日報』，並見高爾基的雜文集『其他之外』一八八頁。

② 『麥粉糊裏摻滿了水』(«Седьмая вода на киселе»)是句俄國成語，麥粉糊是種俄國日常的飲食，有如中國的藕粉，摻滿了水即變得稀薄和完全失掉滋味。這句成語亦可意譯爲『靡爛太甚』。

③ 見一八九五年十二月十日第二六六期的『薩馬拉日報』，並見高爾基的雜文集『其他之外』一八八頁。

作，少做一些舞台上當眾表演的工作，以免過份疲勞，不要忘記自己早熟的作為一個真正女演員的良好而細膩的資質』。①

不能不指出，青年高爾基關於戲劇藝術的這些思想，對於史坦尼斯拉夫斯基也頗有影響。這樣的偶合很多，無怪乎這兩個人是這樣相互看重了。

高爾基有一篇雜文是論到演員及其他現實生活的道德面目，他認為現實生活必須和他藝術生活的高度相等。關於一個藝術家的道德問題，俄國大作家向來是頗為注意的，例如普希金就會借用薩里愛利②的口開過，天才和好惡是否是相容的？關於當地戲班子裏演員的醜惡行爲，——這種演員簡直可以列入『芥末鬼』之列，和往常一樣，高爾基總是根據公佈在報紙上的具體事實而發論，然後再作出一般的結論。高爾基認為演善良主角的演員，因為他時常演善良角色的緣故，必定習慣於同樣善良的行爲。『但是，雖然，這樣發生了一種心理變化：一個人厭倦於扮裝善良的人，他在離開舞台之後，他便依照他天賦的和實際的本性而行動』。③

但是最重要的是，據高爾基的意見，這樣的演員，生活中的俗人，在舞台上演不好戲的。高爾基又說：『這種「厭倦」還應該解釋做：這種演員在他的一切角色中都是千篇一律地單調得使人厭倦的，並且是這樣枯燥無味的』。④『天才和好惡是不相容的』，普希金哲理劇的這一公式的證實，高爾基在一種對於老演員階層的習俗頗為平常的事件中發現了。這又不禁要想起私生活必須清白的那一大要求了，史坦尼斯拉夫斯基對於莫斯科藝術劇院的演員就曾提出這樣的要求。俄羅斯舞台的巨匠要求在生活中也要有藝術性，因為真正的藝術性是和美德不可分離地聯繫着的。對於高爾基，也像對於史坦尼斯拉夫斯基一樣，審美和道德並沒有被精確地分開，像各種各樣唯心主義審美學派把它們分開那樣，只是同一鑽石的不同稜鏡，因為他們認為，藝術，連舞台藝術包括在內，是被派定為生活而服務的，——美麗必須是道德的，道德必須是美麗的。

高爾基在幾篇雜文裏論到薩馬拉的戲劇觀眾，看樣子，薩馬拉戲院的觀眾並沒有能夠使高爾基滿足。高爾基嘲笑那些為時髦男高音而讚嘆的患精神病的女人。三層樓觀眾是比較接近高爾基的，但是除了這樣的情形：當三層樓觀眾喧嘩地批評劇團的藝術時，『因為這樣的批評可以懷疑它是否大公無私』，就是說，簡單地說，假使這還是雇用的喝采團。高爾基明白，廣大的民主觀眾，仍舊還是被擠在戲院的門外，他們沒有可能享受

① 同前。

② 薩里愛利(Salieri, 1750—1825)，意大利劇作家，因忌妒莫扎特的天才，曾將毒藥埋酒杯中，將莫扎爾特毒死。普希金會取此事寫成一小齣劇，下面的一句話，就是薩里愛利在戲中講的。

③ 見一八九五年十二月十二日第二三五期的『薩馬拉日報』，並見高爾基的雜文集『其他之外』一五五面。

④ 同上。

戲院，當戲院和這種觀眾溝通之後，戲院就能夠真正地壯大起來了。這又說明另外一個情形：為什麼高爾基這樣常常談論到創辦人民劇院的主張，並竭力設法支持這一主張。

一八九六年份登載在『尼席戈羅德城報』的雜文，大部份是論到小劇院，那時因為市集的關係，小劇院正在尼日尼·諾甫戈羅德舉行旅行演出。

高爾基在他第一篇論小劇院的雜文^①中，大聲疾呼地說：這戲院有非常特殊的意義，它『非但享有全俄羅斯的，並且享有全歐洲的聲譽』。

在小劇院的活動中，高爾基找到他在外省舞台上所不能找到的東西：『它（小劇院）老早老早之前就已強固地奠定了第一流舞台的光榮，它高舉着真正戲劇藝術的旗幟，它使戲院變成宣傳高尚藝術理想的真正舞台』（旁點是筆者所加）。

高爾基看到小劇院的兩個優秀品質：『一方面這戲院把史遷普金^②的生動的傳統保持在『高明的才幹的手裏』；另一方面，靠了這些傳統，它成為那些早已進了墳墓的俄羅斯戲劇的偉大天才人物所獻身的建立民族戲劇藝術的那一事業的繼承者』。

高爾基指出小劇院的史遷普金傳統的特點，是理想主義和浪漫主義的結合。高爾基並不是用哲學的意義來理解理想主義這個字，單從下面這一點，就可以看出來：他立刻用一個名詞來代替這兩個並語——現實主義的浪漫主義，這個名詞包含着對於高爾基是極為重大的一種結合。

據高爾基的意見，史遷普金的現實主義的浪漫主義，在戲劇中，在現代自然主義中，已獲得更進一步的發展。同時，高爾基認為必須把這自然主義和左拉（Emile Zola）的生硬的自然主義，『娜娜——自然主義』分開來^③，高爾基理解小劇院的自然主義是『形式美與實質美的結合』。觀眾在小劇院裏可以看到『小劇院的表現的生命性、自然性、像鏡子似的實質性』。『用美麗的形式所表現的人道的目的——這便是小劇院的任務』。小劇院的演員一方面創造了高超技術的難於遺忘的形象，同時又創造了演員技術的學派和生活的學派。

爲了要瞭解高爾基極高估價小劇院對於訓練幹部一事的意義，究竟準確到什麼程度，只要指出一點就足够了：以史坦尼斯拉夫斯基和邁米羅維奇·唐慶柯爲代表的莫斯科藝術劇院，一向是把自己戲院的生活和小劇院的傳統聯繫在一起的。

爲了要具體地證明小劇院對於社會所起的深刻的精神影響，高爾基會把它的活動和莫斯科大學的活動對比。『在俄羅斯社會智慧發展的歷史中，巨大而有成效的作用是屬

① 見一八九六年六月六日第一五四期的『尼席戈羅德城報』，此文後收在一九四〇年出版的『高爾基論藝術』一書四五至四六面。

② 俄羅斯名演員。

③ 『娜娜』（«Nana»）是左拉的一部代表的長篇小說。

於莫斯科大學和小劇院的，小劇院的未來歷史家一定會證明，這一角色它是執行得無可非難的』。

高爾基曾兩次指出——起初在旅行演出中，後來是作總結——這劇院所做的巨大的預備工作。旅行演出在六月舉行，排戲工作在前一年的十二月就已開始了！高爾基是一個這樣重視創作中的準備工作的人，是這樣理解準備工作的意義的人，但是就連他，也被已有如此豐富經驗的戲院仍舊對於自己的旅行演出這樣負責的這一情形所驚嘆了。只有在這種條件之下，高爾基在戲劇藝術中所這樣重視的，而他在外省舞台所找不到的調和演出才有可能。高爾基說：『調和演出很出色，立刻可以看出，從十二月裏起就已開始排練市集演出的劇團，並沒有白白浪費時間，確實是演得成功了』。①

高爾基總結了旅行演出之後，絲毫也不減低他原來的估價。『這些戲在居日尼·諾甫戈羅德的社會生活中，無疑是頗為成功的現象。我們的城市並沒有被「模範的」或者普通「良好的」劇團溺愛壞，幾乎是初次有可能認識超等的俄羅斯舞臺……。應該把完全公正的意見獻給在我們這裏演過戲的演員：他們充分維護了小劇院的聲譽，他們用自己藝術的表演清楚地表明，俄羅斯戲劇藝術是站在發展的什麼階段』。高爾基在寄往『奧德薩新聞』的通訊中寫道，『正是他們（莫斯科演員），在全俄羅斯的展覽會中是最優良的和最藝術的陳列品』。

在個別演員中高爾基特別標出喬巴柯夫（Рыбаков）、尤塔（Южин）、普拉夫勒（Правдин）和列施柯夫斯卡雅（Лешковская）。

高爾基懷着特殊的感激指出一個情形：小劇院使民主觀衆有認識戲劇的可能，給教員和青年學生百分之六十的折扣。『這樣，即使有極小限度費力的人，也有可能一嘗稀有的印象——看到模範演員的表演。教員羣和青年學生羣經常擠滿了戲院的樓座。這是一羣敏感的、共鳴的、激憤的人，他們用熱烈的掌聲歡迎他們喜愛的人，特別是列施柯夫斯卡雅女士，尤塔先生，——他們在這裏，在戲院裏，學習生活。這一種觀衆一定會給劇團精神上相當的滿足……。演員們一定會意識到，他們的工作並不是白白浪費的，幾千個年輕的，真正善良的觀衆在全俄國傳揚他們的力量；從戲院裏搬出他們所創造的光明的、藝術的形象，這些形象是培養智慧，陶冶靈魂的……』

是什麼迫使高爾基這樣神往於劇院演員的演戲風格，是什麼迫使他確定這種風格是現實主義的浪漫主義？我們已經提過：調和演出，生命性，自然性，像鏡子似的真實性。但還不只是這一些。在小劇院演員的演技中，沒有消極性，因此生命性，自然性，

① 見一八九六年六月十一日第三六五七期的『奧德薩新聞』（«Одесские новости»），此文後收在『高爾基論藝術』一書第八四頁。

② 同上。

像鏡子似的真實性並不是生活真實的消極的反映——演員是用自己的演技迫使觀眾積極參加進行着的事情。高爾基這樣指出小劇院演技的特徵：『生活在你們的面前躍動了三小時，你們被戲所灼熱，藝術家——演員在戲中迫使你們作積極的參加，用你們的智慧和心去體驗戲的每一瞬息。』

顯然，演員演技的這一特質，使演出劇目包含了高超的意識，使演員真變成『宣傳高超藝術理想的詩人』。演技的積極性是如此之大，甚至於觀眾在一幕戲的中部都發出如雷的掌聲。高爾基並不贊成這一點，因為在一幕戲的中間鼓掌足以破壞藝術印象的整體性，但是他着重指出這一點，是要證明演出對於觀眾影響的力量。

但是高爾基並沒有被小劇院演員演技的良好資質眩耀得看不出個別缺點，甚至於主要演員演出時也有的缺點。在這裏，高爾基最恨的敵人首先仍是冷漠、忘詞、誇張、自作聰明。高爾基把演員所說的話和原作的形象仔細地比較，確定出這種演員自作聰明的地方，最後，還有台詞的缺乏文化性。當然，小劇院演員的演技中所有的這些缺點，其量與質並不像蘇馬拉劇院那樣，但是，『誰的天賦多，也向他要求得多』。高爾基正如一位苛刻的藝術家，是要求非常之高地去追究個別缺點的。

高爾基因為評論小劇院劇團的演技，自然，也不能不停留在製作上。他在他的批評文章裏，並沒有分析俄國古典劇作家——已經充分廣泛出現在小劇院的演出劇目中的果戈里和奧斯特羅夫斯基的作品。高爾基所以這樣做，大概，不僅因為關於這些劇目已經充分地論述過，而是因為，看樣子，是他認為必須集中注意在新劇作的出現上，注意像蘇德爾曼和霍普特曼^②那些新時代最象徵的作家，對於他們可以說出（羅遜是隱諷地）一些對於自己是親切的思想。

高爾基有三篇文章是論到演出劇目問題的：一篇是論蘇德爾曼的劇本『名譽』；其次是對於早期高爾基特別重要的隨筆『急就草』（«Беглые заметки»）；再有是晚了許久仍舊是發表在那份「尼帝戈羅德報」上的一篇論霍普特曼的文章。

蘇德爾曼的劇本由於現實問題和高超的藝術性引起了高爾基的注意，有此兩端便把這劇本突出於起碼編劇者的貧乏演出劇目之上。在貴族資產階級社會中世世代代所形成的，看來似乎並無欠妥的關於『名譽』的理解是破產了，並且揭開了社會本身的危機。名譽是不存在的蘇德爾曼的主題就是這樣，——這理解必須代之以義務的理解。

高爾基認為，『雖然有着許多欠妥之處，並且殘缺不全，但是蘇德爾曼的「名譽」仍舊不失為現代劇目中最出色的劇本之一。』

② 蘇德爾曼（Hermann Sudermann, 1857—1928）及霍普特曼（Gerhart Hauptmann, 1862—1946），俱為德國近代劇作家，霍普特曼有名劇『織工』（«Die Weber»），並曾得過一九一二年的諾貝爾獎金。

在這戲劇中，高爾基所看重的是什麼？當然，並不是肯定解答這一問題的深度，高爾基本人恐怕是不會像蘇德爾曼那樣解答名譽問題的。

最使他嘆服的，是這劇本裏裝滿社會思想，揭露資產階級社會的危機，資產階級被迫不得不考慮這一危機。其次，引起他注意的是蘇德爾曼所導演的真正的戲劇形式。最後，並且這是最重要的一點，取自實生活的形象——性格，正如巴爾扎克一樣，是他真正認識生活的產物，並且比作者的思想隱述得更多和更加深刻。『劇中很多好心的人，很少真正的名譽，太多偶然性……。劇本的內容對於悲情劇是很好的材料，但是蘇德爾曼把這材料做成什麼東西了？！顯示在你面前的是一大羣從生活中直接抓出來的人物。在你面前演出的是人們傲慢、空虛、自大、歡樂、荒淫、拜金的圖畫。這一切都被震折的、易於伸縮的「名譽」的理解所掩護着，人們就是用這「名譽」來掩飾他們無恥的行為……』。

霍普特曼的劇本『日出之前』，高爾基是在莫斯科藝術劇院排戲時認識的……。高爾基在『尼席戈羅德城報』上一點也沒有提到戲劇與演員的形象化問題，只是絕口讚美畫家的置景。全部評論都是複敘霍普特曼劇本的內容，未加絲毫批評。只是評論文章的最末了用幾行字提出劇本的評價：『霍普特曼還一次居然畫出了一幅明明得驚人的圖畫。所有次要人物，雖然只是寥寥幾筆的勾畫，但是却生動而且明朗。一般地說，照我們的觀點看，這是霍普特曼劇本中最好的一個，他的劇本本來常常是缺乏明朗性和樸素性，並且總有着什麼欠妥之處』。①

但是高爾基把劇本的內容傳達得這樣生動，作者本人恐怕很難把這一任務執行得更好。高爾基緊湊而又非常有說服力地表現那些轉側於苦工中的農民們的愚昧無知，金錢所帶給他們的腐化、酗酒、墮代人被酒精所造成的傷害，日夜吃煤灰的煤礦工人，不斷勞動，一個名叫洛特的進步的人，和這一羣可怕之人的鬥爭。這位洛特因為喜歡說愛自由的話而付出喪失自由的代價。劇中還講出洛特對於女子的關係，他想在一個女子身上找到一個作為鬥爭中的朋友和同路人。批評者很平常的結語，就是「霍普特曼居然畫了一幅明明得驚人的圖畫」這句評價，充滿着極好的內容，變得非常有力了。我們的戲劇批評家應該跟高爾基學習這樣傳達內容，戲劇性的內容，在讀這種劇本的時候，讀者非但得以充分認識劇本，並且同時還可以瞭解它更真實的方面。

同時，這種敘述，本身還表示：在霍普特曼的劇本中，高爾基認為親切的是什麼。

特別值得注意的，我們已經說過，是「急就草」。②高爾基先開始分析一個展覽會

① 見一九〇一年十月九日第三〇七期的『尼席戈羅德城報』，並見高爾基『文學批評論文集續編』，一九四一年版第二六八頁。

② 見一九〇六年十月一日第二七一期的『尼席戈羅德城報』，並見高爾基『文學批評論文集續編』一九四一年版第三七五至三七八頁。

的藝術繪畫部，然後轉而論到戲劇和劇作，並且提出了幾項一般的意見，這些意見在他一般的和戲劇的審美學系統中，佔着很重要的地位。

高爾基指出，尼唐戈羅德展覽會的藝術部分是偶然湊成的，陳列品沒有經過嚴格的選擇，風景畫固然寫於風俗畫之上，並斷言，就是在這些條件之下，也還可以看到一個充分明顯的傾向：大部分作品『是描寫死亡、疾病、軟弱和人們所遭受的各種各樣不幸』。愉快的鮮明的畫，是以例外的形式出現的，統共不過兩三張。無經驗的讀者也許要奇怪，為什麼他責備畫家的陰沉？實生活本身不是很困難很嚴重的嗎：『除了貧窮還是貧窮，再有是我們生活的不完善』，果戈里所說過的這一切，仍舊還存在着。在這種情形之下，是不是會要求用塗抹陰沉的現實而加以油刷的號召來造成活潑興奮的作畫呢？高爾基本人在那些他用以描繪與車羅夫鏡中的人們的畫幅中，難道不也是表現可怕的，野獸似的生活，也許，還要比果戈里、庇謝爾斯基和其他古典作家所表現的要更加可怕的生活嗎？

但是高爾基十分清楚地明白在古典作家的批判的現實主義與後輩們的陰沉的照相間的不同之點。

高爾基責難繪畫並又責難劇作的描繪陰沉生活之後，着重地指出，所有這一類的畫幅，它們的表面雖然是各是相異的，但却十分相似地談論着『汝場就是我們生活道路的最後終點的一個題材』。

當然，這樣的圖畫和劇本是建築在事實上的。但是高爾基却滿意地引據巴爾扎克的警句說：『這像事實一樣的愚蠢』。紀錄事實，就是把事實不加它們社會的思考，不加它們辯證的瞭解而記錄下來，這可能是反動的事情。消極地描繪事實，對於事實採取消極的態度，都會激起一種思想：事實之宿命的必然性，與事實無可妥協的必然性。『在每一個事實中，都有一個深刻的生活的意義生根着，它的根一直遠遠地生長到過去的時代，在每一個事實裏都一定有兩個，並且永久都是同樣的，典型的，一切生活現象都是同樣具有的特點——是一個人自覺地參加事實的製造，一是造成的事實對於一個人的靈魂的影嚮』。（旁註是筆者所加）。

把事實加以反動的偶像化，向事實的宿命必然性屈服，我們在『啄木鳥』式的劇作中可以遇到，也許，這些情形會激起觀眾的眼淚，但是並不能夠給觀眾指出一個方法，怎樣解開我們現實生活中的矛盾的亂結。不相信人能改造生活的力量，——這就是後輩們和批判的現實主義的古典作家的不同之處。

這便是觀眾為什麼寧可去看低級的，但却興奮的笑劇和輕歌劇，另外一方面又偽善地談論戲劇的墮落。高爾基也並不責難這種觀眾，這種觀眾既然『寧可看粗淺的笑劇』——這是高爾基的一本小說的名稱。

而笑，不願意看毫無社會意義的悲劇，毫無靈感，絲毫不知道人生和人心道路的悲劇而哭」。觀眾總是要去看其中有奧斯特羅夫斯基力量和真誠的戲，但是他們會準確地樂視『編劇家』，這種『編劇家』『……由於缺乏真誠的感情和積極的情緒，由於缺乏靈感和美感，冷血地，但是並非沒有買座力地編作自己的一場一場戲和一本一本戲，主要是根據事實』。①

在這一關係上，高爾基清楚地明白為什麼這一類的『劇作』特別熱中於趣情劇的風格。這種戲可以獲得輕易的勝利，因為趣情劇的事實不用任何批評意見，自然而然地能夠發生必要的效果，造成印象，撼動神經。假使把劇中人物穿了囚衣押解出來，向他們開槍射擊，砍殺他們，用各種各種殘忍的方法毀滅他們，那末這一切自然而然會發生作用，不管作者的技巧如何。

在趣情劇中，除了其他『駭人』的事實之外，最被愛用的是死。『……凡是給我們提到死，提到死的象徵總會給我們發生某種印象，這種悲哀的不可避免的現象表現在我們面前所用的色彩愈是濃密和陰沉，便愈加強烈』。②這些機械地影響觀眾的事實，阻礙觀眾看出劇作家的缺點。高爾基用諷刺的口吻結束他的文章說：『我全身全心是被一種自己對自己的憐憫所滲透着，我甚至於沒有功夫憐憫貧乏的俄羅斯藝術和藝術，這種藝術家除了使用『死』的一途之外，簡直找不到其他『活』的方法……』。③

高爾基的這些意見幫助我們準確判明高爾基對藝術所提出的樂觀主義以及現實主義與浪漫主義結合的那些要求的含義。

在這篇文章裏，高爾基也附帶地談到『新藝術』，自然，很顯明地，在這個加了括弧的『新』藝術的含義之下，是近代主義者的藝術。高爾基並沒有展開討論，只是指出：『……原來，關於新藝術，沒有精神病學的知識，就不能或多或少準確地來加以討論，但是精神病學又不是我的專門』。

把作為戲劇批評家的高爾基在他活動的初期所做的事情總結一下的時候，應該指出如下幾點：高爾基作為一個精益求精的主人，他瞭解必須為了保存給將來，從他同時代的戲劇中擷取出最寶貴的一切，所以他竭力從外省戲院和京城戲院中搜集他所認為良好的一切，並且把它們特別標明出來。在戲劇藝術中，最重要的是真實和樸實，不要求過高，不刻板化，言詞清楚明白，手勢有節有制，忠於作者的思想，深入作者的思想。他要求演員為了精通作者的言詞而從事真正的工作，他要求演員恰到好處的調和演出。對於劇作，高爾基強烈反對『編戲者』，因為他們企圖用題材的娛樂性來代替性格的複雜

① 見高爾基：『文學批評論文集續編』第三七六一—三七七二面。

② 見同書第三七七二面。

③ 見同書第三七八二面。

性；凡是沒有性格，每一個人物沒有富於表情和特定的語言的劇本，他都加以否定。有明朗的性格和深重的意識配合着的作品，高爾基特別推薦。只用一種陰沉的色彩描繪，給人造成一種宿命的絕無出路的印象的作品，他也猛烈加以抨擊。這樣的作品，甚至於它們即使是以事實為依據，有一種對於事實的傾向，也加以反對。沒有社會思想的事實，即使把它現實主義地寫下來，也並不能滿足高爾基；因為這樣的現實主義並不號召人們去為了改造現實而與現實作鬥爭。遠在一八九五年就已出現的『現實主義的浪漫主義』這一術語，要求於戲作家的是：表現那些生根着改善未來之可能性的人類力量。這便是為什麼席勒對於人類善良性的信仰是這樣接近高爾基，這便是為什麼他不僅要把批判的現實主義，甚至於把理想主義也從過去承繼下來，把理想主義照自己的意思重新加以利用，——這一種理想主義可以表現事實的辯證法，事實的遠景。高爾基的這些號召，決不是表示拒絕藝術地認識生活，根本沒有打算把形象變為作者思想的傳聲筒，像席勒那樣。不！高爾基的現實主義的浪漫主義是由確信現生活的條件可能產生這種形式而成長起來的，劇作家應該相信和確知，人類並不完全是廢物，人類中間有許多力量，這種力量是能夠把生活向較好的方面改變的。那時發掘生活之辯證法的戲劇，就將具有真正的力量，它的現實主義並不是統計式的現實主義，而是像高爾基後來所說的，不僅是認識的法規，並且是行動的法規。

因此不難理解為什麼高爾基這樣重視演員恰到好處的合演，這種合演能傳染現象成為行動的參加者，而不是行動之消極的旁觀者。演員的演技也好，動作也好，消極性現實主義的形式是高爾基所不能接受的。

三

本文的任務，並不在於用編年的程序敘述高爾基戲劇批評的觀點，而只是把這些觀點系統化一下。所以，在我們介紹了青年高爾基關於戲劇和劇作的論評文章之後，再檢討他對於這些問題所發表的有系統的成熟的意見，是頗為適當的。

這裏應該放在第一位的，是高爾基的頗為傑出的文章『論戲劇』（«О театре»）。這篇文章寫於一九三三年，它是一篇非常簡潔的文章，雖然用非常淺顯的語言，但由於思想的極端豐滿，却是很難解的文章。不知道高爾基的，容易被這文章的淺顯性所欺騙，把攔不住它重要的真諦。

文章的開頭先有一小段哲學性的緒言。初看上去，這似乎是多餘的，甚至於是機械地硬湊在這篇文章上的。但是這小小的緒言却有非常的意義，是文章的『靈魂』。這一緒言努力哲學地為高爾基的斷言找根據，——高爾基斷言說，我們這時代對於戲劇寫作，對於製作描繪行動的劇本（戲劇即行動）是特別豐富的，因為我們是生活在空前深

刻地，多方面地戲劇性的時代，是生活在緊張戲劇性的，破壞與建設之過程的時代」。

爲了瞭解這一斷言的意義，應該先弄明白作爲它基礎的高爾基哲學。高爾基非但在這一篇文章裏，並且也在他全部創作中談論哲理。高爾基在他的創作（自然，我們首先是注意創作）裏，作爲一個哲學家發表言論，他撇開具體的現象，談論巨大的歷史哲學的概括。在高爾基所有的劇本中，實際上是進行一個哲學討論，討論一個主題，但是這主題是包括我們生活各方面的，——是關於真理的主題。人物的性格說明他們對於真理的態度；這些人物對於真理的或種態度，是和他們對於藝術問題，戀愛問題等這樣重要問題的態度連繫着的。

精通俄羅新語言的高爾基，他知道，「真」這個字在俄文裏是當三個意義用的，並且每一個意義都隱含着特殊的世界觀。真可能是事實的真實！任何事實都因爲它是存在的，所以是真實。

另外一種，並不是現有的，而是應該有的，叫做真理，是人所必須追求的真理；這種理想的可能是生根在現實裏，在現實的事實中，只要這些事實確實要受到革命的改造。

對於高爾基最可怕的現實，是安於事實之不變性的現實；對於高爾基最可怕的人物是小市民，小市民的真理是尊敬事實，事實的偶像化，保守地力求無論如何維持他們不變的生活。高爾基的劇本『小市民』以及其他劇本裏的小市民，其特徵首先正就是這種『思想重重的啄木鳥』的特點^①；他們被傳統控制，他們從來也不會出現急劇地改變事實系統的願望，他們只努力於解釋事實，而且他們的解釋總是含着一種滑稽的性質，用一定的格言說：『什麼都明白，什麼都原諒』，或者黑格爾的法則『一切實際的都是有理性的。』（照他反動的解釋）。

對於高爾基，真正的人是爲了愛人類而追求當然的真理，符合一個人的人格真理，不是力求屈服於事實之前，而是經常革命地改造事實。照高爾基的觀點看，這就是爲什麼作爲改造現實的行爲的勞動，是一個人最重要的，最偉大的內心要求的作爲；因此，正就是工人階級，而不是什麼別的階級是革命改造社會的理想與實踐的傳播者。真正的真理並不是關透生活，而是對於生活的實際態度。

高爾基就是從這一個判斷出發，寫他的文章『論戲劇』。他寫道：『普通的思想最難和最不好通曉。比方說，離我們現在一百年之前，歌德說過：「生活的開始是在行爲之中」。這是一個很清楚很豐富的思想。從這一思想似乎可以很自然地得出這樣一個平常的結論：認識自然，改變社會條件，唯有通過行爲的手段才有可能。從這裏出發，卡爾·馬克思說：「哲學只是用各種不同的形式解釋世界，但是事情是在於改變世界……」

^① 見高爾基早期小說：『撒謊的金翅雀和愛真理的啄木鳥』。

……如今即將擷取全世界政權的工人階級，是新人類的世祖，是對於世界完全取持新態度的世祖，——他用自己的勞作來消解時間，把全世界看做是自己的產業」。①

以此為出發點，高爾基準確地認為，我們的時代和我們的國家，它既提供出解釋生活與激進地改造生活有機地配合的機樞，它就能夠發現真正的行動，因此它也就是對於發展戲劇最有利的國家，假使戲劇就是行動的話。

現在我們再來談談「真」這個字的第三個意義，這是安慰人的真話，是叫人安心的，催人安眠的真話，並不是號召人去作鬥爭而是和事實的現實去妥協的真話。在某些情形之下，安慰的真話似乎是和理想的真理相像的，它似乎是號召人去做什麼好的、理想的事情。例如，『底曆』（«На дне》，即『夜店』）裏的路卡（Лука）對大家說愉快的東西，這種愉快的東西暫時會使人忘記生活的恐怖，因此使人比較容易和生活妥協。

路卡的安慰主義的本質，很難立刻辨別清楚，雖然路卡的安慰主義的哲學是十分簡單的。在哲學和美學中，即所謂『職業的』哲學和美學中，常常可以遇到比路卡所用的形式更為複雜的安慰的真話。高爾基準確地揭露這種哲學的本質，他說：這種哲學歸根結底總是思想與行為脫節的形而上學的哲學和美學。安慰真話的這一特徵表明，它是和小市民氣質同類的，也就是說，是和事實的真理同類的，因為安慰主義無論怎樣裝扮得漂亮，總是有意识地拒絕事實的改造，使思想和行為脫節。

高爾基在第一次全蘇聯作家代表大會的報告中準確地指出，西方現代反動哲學的領袖是柏格森②。這位西方時髦的哲學家的名字，高爾基在他的報告裏，前後曾屢次提起，把他的哲學和美學作一番最粗略的介紹之後，使我們更清楚地描繪出小市民美學所用的那些複雜的形式。和這種美學對照，很容易捉摸住高爾基美學的態度。

似乎笛卡兒③的精神與物質相分的二元論，頑強地通過柏格森的全部哲學著作。照柏格森的說法，精神和物質是完全不同的屬性；精神的屬性是運動，物質的屬性是空間。從柏格森的觀點說，哲學思想最可惡的錯誤，是在於把空間的僵象思索到精神現象上去。由人類智慧所生養的，由人類實踐意欲所哺育的科學，在這一部分犯的過錯最多。由於這個緣故，被物質——空間的觀念所貫穿的科學知識，在它說到精神現象的時候，便提供出它的完全歪曲的景象。只有完全和科學知識對立的，直觀知識，首先是具有非私利的、非實踐的、無利害關係的世界觀之能力的直觀知識，只有這樣的直觀認識才能够提供現實的，特別是精神現實的準確景象。它自會尋找到應有的表現方法。照柏格森的意見，這並不是可以歪曲任何個性的一種理解，像一件依照標準身材所做的可以

① 見高爾基：『文學批評論文集』一九三七年版第五三四—五三五頁。

② 柏格森（Henri Bergson，1859—1941），法國哲學家。

③ 笛卡兒（René Descartes，1596—1650），法國哲學家，二元論者。

給彼得，也可以給伊凡穿的現成衣服，——這是一種靈活的，經常變化着的形象，能夠把直觀的全部特殊的特質傳達出來。審美學的範疇，或者藝術的領域，——這也就是直觀知識的範疇，與科學相對的知識，要求人首先放棄實用主義並且把自己完全交給純粹直觀的知識。

而且，只有直觀才能認識時間——內心精神世界的本質，和純粹的運動一樣，也就是和純粹的質變而不加空間符象的思索一樣。從實用主義中解放出來的直觀，和空間符象的思索也是沒有關係的，就是說，和物質世界沒有關係的。我們已經說過，初看上去，會覺得柏格森是附和笛卡兒的二元論的。其實他是唯心主義的一元論者。照柏格森的看法，世界的本質是精神的。這精神實質的基本符象是純粹的質變，是脫離空間而進行的，柏格森稱為運動。只要等運動一緩慢，或者，終於停止的時候，精神就立刻取得導致空間符象的傾向，並且終於轉到空間中去。如此說來，空間，即物質，是一種獨特的精神的「萎縮」，精神的狀態，是爲了「鬆懈」其停止而產生的。

所有這全部巧妙的檢討進程的傾向是十分顯明的：「把思想脫離行爲」，首先是把藝術當作直觀的知識來談論，把它剔除於現實生活的範圍之外，把它變成精神本質的純粹直觀。自然，這樣的世界觀是不能給真正劇作的發展造成良好的前提的，所謂真正的劇作就是談論行動的，談論爲了真正的人道主義的「私利的」主旨而改造生活的藝術。相反的，無產階級的世界觀，高爾基的世界觀，由必須革命改造生活爲出發點，是具有發揚光大真正戲劇創作的前提。類似柏格森那樣的現代形而上學，無論它穿上了什麼巧妙的外衣，脫離行爲的思想，必然會導成小市民式的與事實妥協，因此，不再具有戲劇創作的前提，就是談論行動的那種創作的前提。

據高爾基的意見，我們時代的前進人士是憎恨這種脫離生活和在這種脫離中用複雜的哲學程序，類似作爲柏格森學說之基礎的那些主旨來安慰自己。高爾基也排斥其他比較平常的，但時常是輕世的主旨——死亡不可避免，死亡使我們全部生活的奔忙似乎都變成不必要（「反正是一死」），以及時間與空間的宇宙事變的規模巨大的主旨，我們的行爲和宇宙間的事變比起來，是太渺小，太不足道了，這種對稱，促使人處於消極的狀態。高爾基寫道：「其中有些人（小市民）爲了原始的死亡的想頭，躲避生活，武斷說，「死亡」是一生中最重要的階段」，「人生下半世的常態的心理學，就是準備死亡的心理學」。高爾基又寫道：「我們沒有躲避生活的興趣，專做什麼沒有出息的，滑稽突天的想頭，說什麼宇宙將有突變，說什麼也許過了幾百萬年，我們的太陽就要熄滅……其實在建築新房子的時候，人們並想不到可能毀滅房子的地震」。

對於這一切假借永久性的名義而思想的假企圖，高爾基非但在他的政論中，並且在他的劇作中加以斷然的抨擊。只要一提到下面的人物就足夠了：「怪人」（«Чудак»）

裏的馬斯塔柯夫（Мастаков），他揭穿藝術中死的題材，還有『太陽的孩子們』（Дети Солнца）裏的普羅塔索夫（Протасов），他爲了科學的規模過大，企圖逃避生活，這些，都受到高爾基的嘲笑。

高爾基在依照他自己的全部世界觀而斷定我們的時代比較有利於戲劇創作的發展之後，詳論下列有關劇作的基本問題：（一）戲劇創作有什麼專門的特殊性——它的技術學上的特殊性；（二）俄羅斯劇作有什麼歷史的特殊性；（三）我們劇作的主人公是怎樣的人；（四）關於蘇維埃劇作的風格可以作什麼豫測。

高爾基認爲劇作是最困難的一種藝術形式，所以困難着，因爲這裏完全沒有作者的參預，無論是用描寫的，敘述的或是討論的形式，都是一樣：『……劇本要求其中每一個登場的單位都用台詞和事跡自力地表示出自己的特徵，不用作者的說明』。[⊙]

對於戲劇創作的這些特點，高爾基給予非常的意義，他曾屢次重複談到這個問題，在給各種不同通信者的信函裏，在文章裏，在對初學寫作者的作品之檢討裏，都會提到。可以猜想得出，爲什麼高爾基這樣強調這一似乎是不難理解的法則。戲劇創作的這一專門性的特點，迫使一個劇作家把全部的努力都集中在富於表現力的性格和富於表現力的語言的創造上，像安得列夫的『海洋』（«Океан»）這樣的劇本，高爾基不承認是戲劇創作，在這一劇本裏，作者的附註是擺開作者兼導演的形象，實際上就是執行偽裝描寫，敘述和討論的職務，無怪這樣的附註有時要佔整整的幾頁，把安得列夫的某些劇本變成閱讀的劇本，而不是演出的劇本。

還有一種作品，高爾基也不承認是劇本，關於這種劇本，普希金就已經說過，它們中間有第四種僞古典的統一：語言的統一。就是劇中的登場人物都是說的同一的語言，高爾基說：『我們青年戲劇創作的共通的和可悲的缺點，首先就是作者詞彙的貧乏，語彙枯燥，貧血、沒有性格。劇中的所有人物都說着同樣結構的句子，用字的破碎不全和陳舊無味的單調性，使人頗不愉快地奇異，簡直和我們沸騰着的現實，和全國生活於其中的創作力的緊張完全不吻合，這種緊張也不會不反映在語言創作的領域裏。卑鄙與有害的，或是光榮的有社會價值的事情，在戲院的舞台上變成毫無光彩的粗製濫造的語句的枯燥的喧鬧』。[⊙]

我們知道，高爾基本人曾經費過不少功夫琢磨他劇本的語言，他劇本的語言裏撒滿了巨量的發句，語言是這樣富於表現力，聽了高爾基的劇中人物說話，眼睛看得出他們和想像得出他們的內心世界。據高爾基自己說，這種語言的品質，他是跟巴爾扎克學來的。可注意的是高爾基達到這種表現力的光輝結果，並不是採用什麼輕便的手段，例如

⊙ 見高爾基：『文學批評論文集』第五三五面。

⊙ 見高爾基：『文學批評論文集』第五三六面。

採用什麼地方上的流行語、外省的上語、黑話、隱語等等假想的「特徵性」。已經成爲公式：他的主人公總是講文學的語言，高爾基在文學語言的內部找到符合每一個主人公的特殊思想與感情的語法。沒有被內省土話所沾污的和固意造成新字（例如安得列·別里^㉑就有這種情形，高爾基曾經爲了這一點在『論散文』一文裏責難他）的語言，在高爾基劇本的每一個人物的口頭上顯示出個性的獨特。

爲了使劇本在思想意識上是充實的，必須克服許多困難，這些困難不用說，就是戲劇創作上那些特殊的技術學的困難，也要求劇作家作特殊的努力，有特殊的知識。年輕的、初學的寫作者並不是永久以應有的形式來估計知識的意義，一直還是服老規矩希望靈感——懶惰人的避難所，希望一切都自然而然地做成，他們不願意知道，『編小說，寫劇本等等，這是很困難的、很縝密的、很細微的工作，在這工作之前，先要有長期的觀察生活現象、積蓄事實、研究語言……年輕的文學家顯然過低估價知識的意義。他們似乎過於希望「靈感」，但是我覺得，「靈感」是被錯誤地認爲工作的鼓舞者，大概它只是在順利工作過程中所出現的工作的後果，對於工作滿足的感覺』^㉒。（旁註爲本文筆者所加）。

高爾基對於創作過程中的靈感的這一指示，是頗可注意的：它頂多符合史坦尼斯拉夫斯基關於靈感所說的意見：『……你永久不要想也不要企圖爲了靈感以直路走向靈感。這只會形成生理上的陣痛和相反的結果』。^㉓高爾基勸劇作家觀察生活、積蓄事實、研究語言，史坦尼斯拉夫斯基也一樣，勸演員要想『內心的舞台自覺、超課題、透過動作的字句，以及意識所能達到的一切』^㉔。

和史坦尼斯拉夫斯基的合理主義相呼應的高爾基的合理主義，很快地就驅散了神秘的迷霧，這神秘的迷霧是贊成神秘創作理論的人所故意散佈的，他們以爲這可以使他們的作品變得更了不起。高爾基和史坦尼斯拉夫斯基打擊靈感的神秘理論，所以是特別有說服力者，因爲人們不能藉故說這兩個人沒有才能而把他們當例外，正如某些人對於勃留索夫^㉕所取的態度那樣，那些以誹謗爲能事的人說，勃留索夫關於藝術的見解，所以是合理主義者，因爲他沒有才能，創作自己的詩會出許多汗，費許多氣力。

對於第二個問題——俄國戲劇創作的特點如何，高爾基是用如下的形式回答。第一、我們的戲劇創作沒有像西歐戲劇創作那樣強烈的法規和傳統；第二、雖然有幾個別

㉑ 別里（Андрей Белый，1880—1934），俄國二十世紀初葉的詩人及小說家。

㉒ 見高爾基：『文學批評論文集』第五三七頁。

㉓ 見史坦尼斯拉夫斯基：『演員自我修業』第五五九頁。

㉔ 同上。

㉕ 勃留索夫（Валерий Брюсов，1873—1924），俄國象徵派大詩人。

成就，『我們的戲劇沒有達到西方——特別是西班牙和英國——遠在中古時代就已達到的那種高度』^①。高爾基認為我們戲劇創作發展欠缺的原因，是在於除了極小的例外（『除了全能的亞歷山大·普希金』）之外，我們的劇作家不注意民間文學，不注意歷史。要完全認識高爾基思想的價值，應該想起，『全能的』普希金關於這問題所說過的話。普希金在他一篇著名的論波高勤（Погодин）的『鑲長夫人馬爾法』（Марфа Пусадница）的文章裏斷言，根據人民創作的材料而為人民觀眾所工作的戲劇是發揚光大了；只指望狹隘的宮廷觀眾的，和人民及人民創作之源隔絕的戲劇，即使劇作家，例如康奈伊耳和拉辛^②，是頗有才能的劇作家，也只能衰弱下去。正因為偽古典主義派的俄國戲劇創作是它宮廷的戲劇創作，所以它完全是被普希金否定的，並且普希金把寫作人民戲劇的任務作為他在戲劇創作領域裏的基本任務。他把這一任務實現於『鮑里斯·戈都諾夫』（Борис Годунов）和『騎士時代的未完成劇作』（Неоконченные сцены из рыцарских времен）裏。在『鮑里斯·戈都諾夫』中，普希金以歷史材料為依樣，這是其他貴族作家所避免的，『也許因為他們祖先所創造的歷史是分外醜惡的』。（高爾基語）。

由於這些原因，雖然俄羅斯戲劇有着好幾個大名人（高爾基舉出的是葛利鮑耶陀夫、果戈里、奧斯特羅夫斯基、契訶夫），但是它並沒有達到西班牙和英國戲劇的水平。這，當然，在歷史上是不好的，但是既然已發生這樣的事情，應該至少利用一個優點：不受戲劇創作傳統束縛的，不受戲劇創作法規束縛的自由，選擇和創作新喜劇形式的自由。

戲劇『必須現實、有題材、充滿行動』。戲劇現實性的條件是劇中有現代英雄，有我們時代的英雄，有『肯定性的英雄』。當然，高爾基不願意並且也不能提出我們時代的英雄的標準特徵，不願意提出肯定人物的什麼藥方給青年劇作家。我們長久存在一種成見，這成見是革命以前保留下來的，否定的典型是各式不一的，並且是無窮的，而肯定的人物則是單調的，都是在一個木梳之下梳出的。只有誹謗社會主義的人，創作力有限的人才會想，好人是單調的、枯燥的，而壞蛋則是複雜的、有趣的。高爾基並不奢望新人物有什麼無窮的性格特徵，但是却準確地認為，新人物與舊人物實際上是有差別的，而這差別所在的某些心理學的基本原則，還是可以指出的。依照人們對於世界的看法，高爾基把人們分成四類，這是符合我們在上面所說過的他關於真實的學說的。這些不同的典型，高爾基是這樣敘述：（一）世界感觸、（二）世界直覺、（三）世界觀、

① 見高爾基：『文學批評論文集』第五四四頁。

② 康奈伊耳（Pierre Corneille, 1605—1684）及拉辛（Jean Racine, 1639—1699），俱係法國名劇作家。

(四)世界理解。不用完全重複高爾基所舉出的特徵，只要說明一點就足够了；前面三種對世界態度的典型，在或多或少的程度上，都有消極性的特徵，只有世界理解是以對生活取積極態度為特徵的。這一種對生活態度的典型是要改造生活的，首先，對於我們時代的英雄，是很重要的：『……現代最有戲劇性的英雄是理解世界的人。——這種人力求研究和理解世界，目的在於完全征服世界，自己做主人。他是新人類的人，是巨大的、果敢的、有力的人，因為他是這樣狂熱地憎恨舊世界的人』。①

在蘇聯戲劇批評中，我們這時代的人應該怎樣表現的問題，漸漸地又重新討論起來了。批評界責難蘇聯劇作家，說他們把我們這時代的人表現得很簡單、很粗略，劇作家把許多重要問題「隨便」解決，絲毫也不計算到基本情形和附帶情形的全部複雜性。

高爾基是否注意到這些問題，他怎樣把它們解決？

高爾基對於性格的階級性問題給予極大的注意，他駁斥鄙俗的社會學來解決這個問題。當然，階級的徵象對於確定一個人的性格是有決定意義的。但是不要以為，性格的階級特徵，只是對於本階級是有專門性的。例如，小市民的特點，不僅在小市民階層的人身上可以遇見，並且在貴族身上，資產階級身上，甚至於在工人身上也可以遇到。階級關係的複雜性和矛盾性產生複雜的與矛盾的心理狀態：高爾基說：『所以，假使我們願意，——我們是願意的，——把他（人）重教育的話，我們就不應該把今天生活中的人簡單化，我們必須把他原來的樣子表現出來，把他內心的紛亂和支離破碎，以及一切「心與頭腦的矛盾」等等全部情景都表現出來』。②

複雜的階級特徵，並不是什麼外表的東西，可以像貨品的條子在外面貼在人身上：『階級特徵並不是光，這是一種很內在的、神經腦髓的、生理學的東西』。當高爾基說階級特徵是某種生理學的東西的時候，無論如何他決不是用生理學的觀點來解釋性格，但只是要着重地指出，階級特徵是包括人的全部自然，而不是什麼機械地附黏在人的自然上。這種階級的特徵是以特殊的個人的形式和個人的實質賦於每一個人身上的，在別人的身上是找不到這種特徵的。

高爾基着重指出一個普通人的性格的有限性和複雜性之後，初看上去似乎是出乎意外地拒絕承認我們這時代的先進人物所具有的那些性格是複雜的性格。我們所以說出乎意外，因為我們存在着某種傳統，認為有含滿的、美麗的、有魅力的性格是複雜的性格，而把原初的、有限的性格就認為是簡單的性格。

高爾基不同意這一種傳統，他用他的戲劇實踐來破壞這種傳統，他用理論給予它打擊。高爾基很明白，舊時代的許多人，以自己的心理複雜相誇耀，並且把這種複雜性和

① 見高爾基：『文學批評論文集』第五四三頁。

② 見高爾基：『文學批評論文集』第五三九頁。

無產階級及其領袖性格的簡單性對立，對於這種人，還複雜性是掩蓋真實原初性的工具，這還沒有什麼，而且時常還是掩蓋醜惡原初性的工具（比方說，克里姆·薩姆金）。

高爾基說：「人是很複雜的，但可惜有許多人都信，複雜可以裝飾他們。其實複雜性只是花色斑斕，爲了適應任何環境，爲了「裝腔作勢」，當然，這是很方便的。複雜性是「靈魂」被小市民社會的生活條件、被爭取生活中一個有利與安靜的位置不斷與細小的鬥爭所極端粉碎了的悲哀與畸形的結果」。⊙

和一般所公認的意見完全不同，高爾基斷言，可以和性格的簡單性發生關係的，不是原初性，而是某種趨向的深刻與偉大，是爲了實行大事業所必要的熱情。

「有一個事實可以說明「複雜性」：在幾萬萬人中，我們很少看到巨大的、截然確定不易，但有一種熱情的偉人」。⊙

我們這時代的英雄恰巧和這種偉大簡樸的性格不同：「他簡樸而明朗，正如他的偉大一樣，而他所以偉大，則因爲比一切過去的吉訶德先生和浮士德[⊙]都要更加不妥協，更加反叛」。⊙

爲了澈底明白高爾基究竟說的是什麼，應該把他所推陳出來的性格，例如尼爾、巴維爾、庫杜淑夫、列夫欣、辛卓夫的性格和克里姆·薩姆金、巴爾勤、陀斯吉迦耶夫或是甚至瓦蘇、席列茲諾娃、布模喬夫、壽柯夫的性格對稱起來看[⊙]。第一種簡樸的性格，意思並不就是說，他們對於生活與感情頗少知識，頗少理解，——可以斷言，巴維爾、庫杜淑夫、辛卓夫更理解「複雜」的克里姆·薩姆金、扎哈爾·巴爾勤，比他們更能夠自己理解自己。他們的簡樸並不就是原始性。他們絕不支離粉碎，絕不矛盾百出，他們是整個的，他們的性格是有目的方向的，他們一心一意於一個事業——爲了人重新創造現實，而且在這種重新創造中，他們是這樣激進，過去的一切「起義者」和「叛亂者」，甚至於有見解有計劃的起義者和叛亂者在把他們的「活動」和新人的活動比起來，也時常要相顧失色。

⊙ 見高爾基：『文學批評論文集』第五四〇面。

⊙ 見高爾基：『文學批評論文集』第五四〇面。

⊙ 見高爾基：『文學批評論文集』第五四三頁。吉訶德先生是西班牙名作家塞萬提斯的一本同名的小說中的主人公，浮士德是德國大詩人歌德的一篇同名的長詩中的主人公。

⊙ 尼爾（Нил）是劇本『小市民』中的一位機匠；巴維爾（Павел）是長篇小說『母親』中的兒子；庫杜淑夫（Кутузов）是長篇小說『克里姆·薩姆金』中的一個布爾雪維克；列夫欣（Левшин）是劇本『仇敵』中的工人；辛卓夫（Синцов）是同一劇本中的一位事務員；扎哈爾·巴爾勤（Захар Бардин）是同一劇本中的重要主人公；其他如克里姆·薩姆金、陀斯吉迦耶夫、瓦蘇、席列茲諾娃、布模喬夫、壽柯夫等人，都是和這些名字同名的小說或劇本中的主人公。

關於俄羅斯（蘇維埃）戲劇創作的風格問題，高爾基是用他自己對於藝術的使命和我們這時代的英雄的天性的觀點來解決的。假使藝術的使命不僅在認識生活，而且認識了生活之後，又參加生活的改造，那末這活動已經有一種方向，一種目的了。我們的國家具有極大的未來——這是早在十月革命之前高爾基就已經有的確信。但是這確信並不是盲目的確信：高爾基看到領導國家走向這未來的力量，看到具體的人、英雄、這力量的播揚者。這便是爲什麼高爾基表現了奧庫羅夫鎮人的恐怖之狀，仍舊永久不失樂觀之氣。他並且也要求別人不僅表現可怕的、兇惡的東西，而且也表現在生活中可以見到的新東西的萌芽。他明白，僅僅表現生活的可怕的方面，會形成悲觀情緒；但是未加證明的樂觀主義，不表現新事物的力量，不表現改造生活的英勇企求，也是空洞的樂觀主義。關於這一意義，高爾基說，『我們的藝術必須站在現實之上，並且把人昇起在現實之上，同時又使藝術不脫離現實。這是浪漫主義的說教嗎？是的，假使是社會英雄精神，假使是創造生活新條件的文化革命熱情精神，正如在我們中間所顯示出的熱情主義一樣，也許可以叫做浪漫主義。但是，自然，這種浪漫主義是不容許和席勒、雨果及象徵主義者的浪漫主義混爲一談的』。①

高爾基的這一思想是早就有的，『論戲劇』這一篇文章我們所引據的文章，他是在一九三三年寫的，但是遠在一九〇〇年，高爾基在寫給契訶夫的信裏就大的說了這樣的意思：『確實，到了需要英勇精神的時代：大家都要刺戟性的、明快的、那種和實生活不相像、但是要比實生活更高、更好、更美的東西。一定要使現在的文學稍微開始接近實生活，一等文學開始這樣做的時候，生活就美麗起來了，就是說，人們就生活得比較迅速、比較明快了。現在你看，他們污濁的眼睛是什麼樣子——又寂寞、又癱瘓、又模糊』。②

戲劇與文學創作的轉變的必要性，高爾基早就感覺到了，但是藝術向高爾基所理解的浪漫主義那方面轉變的這一必要性，高爾基感覺得特別急迫是在一九〇七——一九一七年這十年中間，就是在資產階級知識份子的精神腐化的過程被鮮明地暴露出，在頹廢派對生活絕望的潮流，在各種各樣最不同的調味汁調製之下的毫不掩飾的戀愛詩的潮流湧進藝術的時候。所謂最不同的調味汁，從瓦西里·羅扎諾夫和梭洛古勃的神祕的虛無主義和將色澤和政治糅合在一起的卑鄙企圖，阿爾志巴親夫的性的問題，以至阿那托里·卡緬斯基和米哈伊耳·庫茲明的赤裸裸的癡癡，從安得列夫描寫死之恐怖的作品直到梭洛古勃把死當作光明愉快的得救而加以頌揚的作品爲止③。『一九〇七年——

① 見高爾基：『文學批評論文集』第五四三頁。

② 見高爾基與契訶夫：『通訊、論文、目錄』，一九三七年版第四七頁。

③ 此上所提及的許多人，或係詩人，或係小說家：羅扎諾夫（Василий Розанов，1856—

九一七年這十年，充分可以當得起俄國知識份子歷史上最恥辱和最無恥之名」。^④

作家馬斯塔柯夫在『怪人』裏說：『我對於那些在生活中看不到良好與美麗事物的不相信明天的人們，簡直可憐得心痛……。我看到人們的污濁、卑下、殘忍，我看到人們的愚蠢，這一切我都不需要！這會激起我的反感……。但是，我並不是諷刺家！還有些什麼別的——新的、真正人性的、美麗的柔弱的嫩芽，這是我所寶貴的、親切的……。我有權給人們指出，我愛什麼，我相信什麼？難道這是虛偽嗎？』在馬斯塔柯夫的這一段話中，有很多高爾基的意思，所不同的只是高爾基既會做無情的諷刺家，創造出像克里姆·薩姆金、陀斯吉迦葉夫及其他類似他們的形象，同時又會表現組成明天的良好與美麗的事物。高爾基明白，單用一種黑顏色所描繪的生活的圖畫，是對於生活的反動詭譎，怎麼也不能號召去作鬥爭。黨曾經給布哈林（Бухарин）以有力的打擊，因為布哈林企圖把俄羅斯人民的一切往事都描寫成徹頭徹尾的奧勃洛摩夫型^⑤；這打擊的理由也和高爾基抗議摧殘地辱罵祖國一樣。

高爾基着重指出，他的浪漫主義不應該和席勒、雨果及象徵主義者的浪漫主義混為一談。高爾基把他自己的浪漫主義和席勒與雨果的浪漫主義分別開來，這必須稍加解釋。我們記得，高爾基在『薩馬拉日報』的早年批評中，曾斷然把席勒『光榮與真理的熱烈字句』的劇本從外省劇院的貧乏劇目中標榜出來。否定席勒，初看上去，似乎是和高爾基早期對席勒的劇本欽佩的批評是矛盾的。但是事情是這樣：席勒創作的本身是矛盾的。把他自己少年時代的革命的激情逐漸變為道德的說教，把資產階級時代知識份子對封建專制主義的反動勢力作鬥爭的進步追求『風暴與急變』^⑥轉化為『精神對物質』、精神奮發對世俗重担的意識形態的鬥爭，逐漸迷戀於康德的哲學，主要是使藝術脫離生活建設任務的康德的美學，——這樣的席勒對於高爾基是不能接受的。高爾基依照歷史環境的條件，對產生於『風暴與急變』文學之泉源的那些席勒的光榮和真理的熱烈字句，給予應有的評價，並且準確地做了這一工作，當他提出蘇維埃戲劇創作應該走什麼道路這一問題的時候，不能不把自己斷然地和那與神祕的浪漫主義接近的席勒隔絕。

高爾基的浪漫主義和雨果的浪漫主義所以也必須分別的原因，是注意到這樣一個情

1919），作家、時論家及批評家；梭洛古勃（Федор Сологуб，1863—1927），小說家、詩人及劇作家；阿爾志巴契夫（Михаил Арцыбашев，1878—1927），小說家，即『沙寧』（«Санин»）的作者，一九二三年逃亡國外；卡福斯基（Анатольевич Каменский，1877—），小說家；庫茲明（Михаил Кузьмин，1875—），詩人及小說家。

④ 見高爾基：『文學批評論文集』第六四六——六四七頁。

⑤ 奧勃洛摩夫是俄國作家岡察羅夫的一本同名小說中的主人公，奧勃洛摩夫型或奧勃洛摩夫主義一名詞即由此而來，可解釋為懶惰、遲鈍、因襲、怠惰各種現象的總稱。

⑥ 此名詞過去通譯為『狂飆』。

形：雨果在他那和「克倫維爾」(《Cromwell》)一劇一同於一八二七年發表的文學宣言中，討論與高爾基接近的問題，——關於生活的真理和藝術的真理，但却是依照另外一種見解來解決這些問題。關於解決戲劇與戲劇創作的個別問題，宣言中有着不少肯定的意見，但是一直使高爾基激動的基本問題，即關於生活與藝術的相互關係，雨果却是解決得使必然會引起高爾基的斷然反對。據雨果的意見，藝術家必須注意「自然、真實和自己的靈感」。但是真理的真實和公理的真實却被雨果主觀地分割開來，所以，照他的觀點，「藝術的真理」永久不會是絕對的現實，並且藝術家唯有經過自己的想像才能認識它。

唯物主義者的高爾基，客觀認識論的主張者，在革命鬥爭過程中把事實的真實和應有的真理辯證地加以聯繫的他，決不會不和雨果的主觀美學分別開來；因此高爾基的浪漫主義並不是平庸的浪漫主義，而是現實主義的浪漫主義。

關於象徵主義，高爾基另有一番特別意見。為了避免誤會，必須知道，高爾基用「象徵主義」這個字是有各種不同意義的：有時他是用特定的意義用它，有時是當作曾經是高爾基主要敵人的具體的歷史的文學流派。

高爾基在一八九九年五月五日致契訶夫的信中，遺憾地說俄羅斯文學中沒有象徵主義，完全不肯可喻，在這一種情形之下，他是把「象徵主義」這一術語當特定的意義來用的。【多麼奇怪，在強大的俄羅斯文學中，竟沒有象徵主義，沒有這種討論具體問題、精神問題的意欲（筆者加的黑點）。在英國，有雪萊、有拜倫，有莎士比亞——在「暴風雨」(《Tempest》)、「仲夏夜之夢」(《Midsummer Night's Dream》)兩劇本中；在德國，有歌德、有霍普特曼；在法國，有福樓拜爾——在「聖安東尼之誘惑」(《Tentation de Saint—Antoine》)中；而我們這裏却只有一個陀斯陀耶斯基敢寫「關於偉大的宗教裁判官的傳說」(《Легенда о великом инквизиторе》)——如此而已！難道因為我們天性是現實主義者嗎？但是瑞典人比我們更現實，可是他們却有一個易卜生——這就是海德堡】。⊖

從這封信裏可以知道，高爾基把「象徵主義」這個字是當作那種特定的意義用的：把特徵討論具體精神問題的意欲稱為象徵主義問題，在給契訶夫的另外一封信裏（一八九八年十二月），高爾基用極為透澈明白的字句定出這一斷言的公式。【凡尼亞舅舅】和【海鷗】是一種新型的戲劇藝術這一意見，高爾基加以同意，在這一種戲劇藝術中，現實主義昇高為精神化的深思熟慮的象徵，高爾基證明，契訶夫的劇本使人思索根本的和重要的問題。他寫信給契訶夫說：「其他劇本並不把人從現實中引導到哲學的概括中

⊖ 見高爾基與契訶夫：『通訊、論文、語錄』第二七——二八頁。易卜生是位挪威的劇作家，海德堡(For Hedberg)是瑞典的小說家及劇作家。

——你的劇本却做到這一點』。①

高爾基所思慕的就是這樣的契訶夫式的象徵主義。他希望俄羅斯文學中有更多這樣的作品。這樣的象徵主義不但不為高爾基所微視，而且他本人也在自己的劇本中追求這樣的象徵主義：高爾基的所有劇本，只要把『夜店』或是『老人』回憶一下，這兩個劇本推開具體的材料，提出重大的哲學問題——根本的、重要的。

高爾基對於俄國所產生的，在年代上幾乎和高爾基創作的開始同時產生的文學中的象徵主義流派，却是另外一種態度。

在戲劇創作的領域裏，象徵主義和生活脫節，並且和生活的活動脫節，這首先表現在抒情風味的佔絕對多數：戲劇不再成為動作。抒情風味佔絕對優勢，並不是形式上的特點，而象徵主義戲劇的本質，是對於世界的特殊態度，是意欲離開外界的世界，進入內心的世界，並且幽居在這內心世界裏。比方說，我們勃洛克的，西方梅特林克的象徵主義的劇本，失去了動作（按這一個名詞的普通意義講）：他們企圖用幾乎難於捉摸的暗示，並且靠音樂來揭露內心世界的心理。結構的音樂性和音樂的嵌入象徵主義戲劇，並不是偶然的：De la music avant toute chose, ② 因為照象徵主義的意見，只有音樂，才能够用合理的字句傳達出難於形容的心理直觀。

在戲院裏，無可避免地，象徵主義起來反對自然的現實主義和無法傳達意義多端的象徵的舞臺的具象性，反對舞臺、反對演員、反對演員現實的手勢和聲音、反對舞臺運動，——總而言之，反對可以造成現實生活之幻象的一切。

有一位著名的戲劇象徵主義者梅耶荷爾德（Мейерхольд），在他象徵主義的探索時期，他想用綢布和天鵝絨的柔軟褶綉來克服舞臺空間的具象性，用音樂來填滿舞臺空間，禁止演員作現實的朗頌，現實的手勢，為了使現實的人的動作沒有現實性起見，他要求演員作出雕像性，固定性的樣子。梅耶荷爾德追隨於梅特林克和安得列夫之後，竭力在理論上來解釋這一固定性，說生活本身是漸漸地集中在一個人的內心的。萊翁尼德·安得列夫這樣寫道：『因為在生活的比較強烈的戲劇性和悲劇性的衝突中，生活本身總是逐漸地遠離外表的動作，愈加進入到靈魂的深處，進入靜止狀態，進入理性體驗的外表固定性中，所以動作是不必要的』。③於是梅耶荷爾德遵循這個俄國式陳述的柏格森主義，便宣傳『固定性的戲劇』。『這種戲劇的技術，懼怕多餘的動作，為了免使多餘的動作吸引觀眾的注意離開複雜的內心體驗，內心體驗只可以在結構聲中，在壓場中，在顫抖的聲音中，在沾濕演員的眼睛的淚珠中傾聽到』。④但是因為在這種『固定

① 見高爾基與契訶夫：『通訊、論文、詩錄』第十四頁。

② 法文；意譯為：『音樂先於一切事物』。

③ 見安得列夫全集，一九一三年彼得堡馬爾克思黨局版，第八卷第三〇六——三〇七頁。

④ 梅耶荷爾德：『論戲劇』，一九一三年彼得堡『啓蒙』出版社版，第三一頁。

性的戲劇中，演員甚至於經過全部演員生活的嚴格訓練之後，還是使人有現實之感，於是，我們大家都知道，梅耶荷爾德便得到一個結論：必須拋棄演員，戲劇中用木偶來代替演員……

在意識方面，以及在技術方面，象徵主義使戲劇走進了絕境。這種『固定性』戲劇在意識計劃中是相當積極的，——這是危險的敵人，這是躲藏在小市民固定性之後的可怕的而又惡毒的世界，而技術方面則無可避免地會把戲劇拖進高爾基所憎惡的形式主義的泥沼中。

還便是爲什麼高爾基本人，並且用他的戲劇創作實踐和他的理論陳述來和象徵主義作鬥爭。高爾基明白，在新的歷史階段，象徵主義的反動美學無力和舊現實主義的美學對立，但是必須新的美學，符合『破壞與建設過程的緊張的戲劇性時代』，把現實主義和革命的浪漫主義配合一起的新美學。我們要指出，後來高爾基也和戲劇中的未來主義和形式主義作鬥爭，並且和戲院與戲劇創作中的這種理論與實踐作鬥爭，因為它們把戲劇交給導演試驗宗去『毀滅』，這些導演試驗家把各式各樣的試驗都拿了出來，僅僅是爲了表現一下自己的獨創性。他們把舞台技術學和表現劇中意識內容的任務割裂，把試驗的技術學變成什麼形式上的自我價值。關於這樣的理論和導演，高爾基在十月革命之後，在一九二三年，在『老人』一劇的外國版本的序言中，曾經論到過：『目下有許多關於戲劇和劇本的「新」理論。不過他們的「新」是這樣理解的：舞台是導演爲了發明性而應該進行鬥爭的地方，而天才的作家却只可以在異想天開的「新穎」之台上做犧牲。這是不很愉快的事情。我覺得，劇作家的表現力加上演員的才能，對於觀眾的影響，總是遠較一打戲劇導演的聯合計謀爲良好』。

自然，高爾基本人的劇本具有深刻的意識和表現性格的力量，沒有給這種『創新者』以試驗的權利；還便是爲什麼這些『導演創新者』避免拿高爾基的劇本來排演的緣故。

象徵主義作家，甚至於其中最優秀的，對於高爾基的戲劇作品都採取敵視的態度。從象徵主義者的觀點來說，高爾基的戲劇作品並沒有照他們意見所應有的基本東西：沒有對生活固定態度的抒情情調，沒有非動作的、直觀的態度。我們再重複一句，無怪乎唯心主義的導演不排高爾基的劇本。梅耶荷爾德在開始導演工作的時候，曾企圖把高爾基的劇本來適應他的原則，藉此來歪曲高爾基的劇本，後來就從來沒有再接觸高爾基的作品。

高爾基認爲蘇維埃時代所特有的風格，是把現實主義和革命的浪漫主義綜合在一起的一種風格，這從前面的陳述中就可以看出，高爾基並且把我們放進史大林同志所提出的社會主義現實主義的理解的那一種內容，也放進革命浪漫主義的理解裏。社會主義的

現實主義並不放棄批判的現實主義的優良傳統，但是却用描繪社會主義時代和社會主義時代的英雄，那種不妥協的，有叛逆精神的英雄，用描繪未來的遠景，用深刻的，把藝術提高在生活之上的意識滲進劇本，來把這批判的現實主義複雜化，——總而言之，用一切能夠幫助我們時代的藝術來建設社會主義社會，來實現高爾基的口號『支援鬥爭的人！』社會主義的現實主義是有機地要把實際的狀況和戰鬥的、論爭的狀況配合起來，這戰鬥與論爭是反對戲劇藝術中的唯心主義，反對形式主義，總而言之，是反對一切無可避免地使戲劇變成爲『風格化的侮辱』的曲解。

我們前面已經說過，爲現實主義的浪漫主義的鬥爭，高爾基不僅在戲劇批評文章中，並且在劇本中進行；高爾基的劇中人物愛談藝術，並且經過他們對藝術中這一種或那一種流派的關係部分地揭露他們自己的本質。這顯示得特別清楚的是在『小市民』中。被定型的小市民生活的勢力所屈服了的塔吉雅娜（Татьяна）並不企圖和定型的小市民生活作鬥爭，她在藝術中是平面的現實主義的信奉者。非但如此，塔吉雅娜並且覺得，浪漫主義派的作家，描寫生活，並不像小市民所想像的那樣描寫，有人親自和她，和塔吉雅娜爭辯，只是刺戟她。並且，相反的，波麗雅（Поля），一個新的人，尼爾的女友，欣喜地歡迎那種寫到『有趣的』，並不像小市民生活那樣枯燥的事物的文學作品。在『怪人』一劇裏，高爾基用作家馬斯塔柯夫的議論來和反動者與卑鄙之人波杰興（Потехин）的觀點對立，波杰興要求藝術中的『現實主義』，要求事實，而不是理想化的虛構，而且他的『事實』是比任何虛偽都優的事實。照波杰興的觀點，面向人民和使人民理想化的文學，是欺騙人民，因爲人民變成了愚昧的動物。『野蠻人』一劇中少數肯定人物之一的鄰傑日達。莫娜登娃（Надежда Монахова）初次手拿書本在劇中出現，這本書敘述一種崇高的愛情，不是小市民的僻處之處的居民所能高舉的愛情。

高爾基又從作品技術的觀點，又從意識行動的觀點評價俄羅斯劇作家。在這一意義上，高爾基認爲葛利鮑耶陀夫的喜劇是完全傑出的作品。『智慧的痛苦』（«Горе от ума»）裏的幾個形象是用極端經濟的手法創造的，在他們身上歷史地反映了時代，在每一個人身上明朗地表示出他階級的和職業的特徵；這用形象，由於安置在他們身上的概括的廣闊，同時又『遠超出於時代界限之外，所以一直能活到我們的日子，就是說，已經不是性格，而是典型，猶如莎士比亞劇本裏的法爾斯達夫，莫里哀劇本裏的米倫特羅普和偽君子達爾久夫以及這一類的其他典型』。◎葛利鮑耶陀夫的形象創造得這樣：他們中間每一個人的思想都是很清楚明白的，他們中間誰應該被憎恨，誰可以被愛，關於這一點，絲毫也沒有什麼曲解。

◎ 見高爾基：『文學批評文集』第五四〇面。

高爾基本人竭力想要在他的創作中實現這些優良的原則。他的劇本，雖然缺乏普通所理解的歷史綫索，但却是真正歷史的，因為他的劇本準確地反映了時代。在高爾基的好幾個劇本（『小市民』、『葉戈爾·布樓雷夫』、『瓦莎·席列茲諾娃』等）中，是用家庭關係的綫索來開發歷史的規律。高爾基的所有劇本對於一切形象都滲透着這樣清楚的關係，對於他們中間誰應該被恨，誰應該被愛，絕不會產生任何懷疑。

高爾基認為奧斯特羅夫斯基是俄羅斯戲劇創作的發給者，他的劇本符合現實性、題材性和動作的飽滿性等要求。高爾基認為奧斯特羅夫斯基是語言的通家，商人生活的最有才能的表現者。他能夠暴露出酒醉飯飽的野人們的愚昧無知、頑固守舊、極端反動。但是據高爾基的意見，這種暴露，還不够諷刺和嘲罵：『……奧斯特羅夫斯基最豐富的東西，只是善心寬大的幽默』。⊖沒有諷刺和嘲罵，實際上就並不是總能够使觀衆清楚地想像出，誰應該被恨，誰應該被愛。『他劇本的才能性，是無可爭辯的，但是它們暴露的力量是不大的，甚至於可以推想，作者的寬大是為被暴露的醜態所喜劇的（筆者所加黑點）。可能他們看到自己在舞台上只是穿了長衣綢衫的家畜，看到自己是這個樣子，一點也不為失去仁愛而羞恥，甚至於沒有感到這損失，因而他們真心地娛樂了』。⊗

高爾基對於奧斯特羅夫斯基的這一嚴格的評價，幾乎是難於完全同意的。奧斯特羅夫斯基雖然有着某些『安祿』的因素，但是無論如何他還是更多無情的和勇敢的暴露舊生活。蘇維埃劇壇爲了表現這樣的奧斯特羅夫斯基，曾經做了很多工作，蘇維埃劇壇的巨大力量就在這裏。蘇維埃劇壇，除此之外，還表現了曾提出巨大哲學問題的哲學家的奧斯特羅夫斯基，而不僅是生活寫作家的奧斯特羅夫斯基。

高爾基對於契訶夫的態度，決不是他在『論戲劇』一文中所提到的關於契訶夫的那幾行字所能盡言的。高爾基在那篇文章裏說，契訶夫是最巨大的戲劇事業家，他創造了特殊的劇本風格——抒情喜劇。當他的典雅的劇本作為悲劇演出的時候，這些劇本便因此沉重起來，並且被破壞了。他劇本的主人公是知識份子，這些知識份子一輩子努力要明白一個問題：爲什麼同一個時候不便坐在兩把椅子上？』⊘

爲了明白高爾基對一般的契訶夫以及作為劇作家的契訶夫的態度的真正性質，必須研究一下這兩位作家的通信。他們來往的書信所顯示的高爾基與契訶夫的關係，可以用愛戀來作爲特徵。我們已經引證過高爾基關於『凡尼亞舅舅』的欽佩的評論。爲了補充起見，還可以再引證關於『海鷗』的類似評論。在一八九八年十二月的一封信中，高爾

⊖ 見高爾基：『文學批評論文集』第五四五頁。

⊗ 同上。

⊘ 同上。

基寫道：「昨天有一位很懂得戲劇的人……含着激動的眼淚睜給我聽：上戲院看戲，幾乎有四十年了，見過的不知有多少！但是從來還沒有看見過像「海鷗」這樣異端的天才之作。這不是一個聲音——你是知道的。我沒有看見過舞台上的「海鷗」，是讀的，這劇本是一隻強大有力之手所寫的！可是你還不肯給戲劇寫作?!」①

把高爾基本人的劇本和契訶夫的劇本比較一下，可以判明，高爾基是追隨契訶夫戲劇創作的那些優良傳統，他在契訶夫的戲劇作品裏所高度珍愛的是什麼。當然，首先是真實和樸素，描繪最平凡的人物和事物，但是這樣的描繪是顯示歷史的時代，並且充滿着哲學的思想。高爾基在一八九八年寫信給契訶夫說：「別人的劇本並不能把人們的注意從現實轉移到哲學的概括上——我們的却能做到這一點。」②

高爾基看出，契訶夫的劇本比起薩度一型人的劇本，要有着巨大的優點。高爾基並不懷疑，契訶夫假使願意的話，能夠寫出像薩度那樣頗有趣味的劇本。但是契訶夫破壞了一切戲劇規律，因為他並不重視這種趣味性。高爾基沒有寫作題材有趣的劇本，並不是因為不具有趣味題材的藝術，而是因為他自己，也像契訶夫一樣，是力謀從現實攀登到哲學的概括的。在這種情形之下，題材的趣味性只能把注意吸引得離開劇中的哲學。高爾基本人的劇本在普通戲劇創作規律方面和契訶夫的劇本一樣，也是異端的，除了歷史的樸素和哲學的結合之外，對於契訶夫的戲劇創作，必須重視他劇本的卓越的語言，據高爾基的意見，這語言是藝術作品成功的必要條件。

關於另外一位大劇作家，高爾基的同時代者萊翁尼德·安得列夫的批評，是剴然否定的。高爾基寫道：「應該提一下萊翁尼德·安得列夫的劇本。關於這些劇本，也許說得有些惡毒，但却是說得很準確的：「不能每天都靠腦髓來餵養，而且這些腦髓又都是沒有煎透的」。」③在這一「惡毒」的批評之前，兩位作家之間曾經過長期的通信，就是這通信破壞了他們十年的友誼，因為通訊暴露了他們在世界觀的基本問題方面的歧異之點。據高爾基的意見，安得列夫有極大的才能④，但是却被若干先天的意識所歪曲，這種意識並不是根據自己的、獨立的對於生活的認識，而是從文學和哲學的源泉中得來的。這些宇宙悲觀論的、個人與宇宙的死滅必不可免的，似乎又確定了人們一切行爲的意識，其穿着安得列夫的劇本，這意識根本是和高爾基歷史的樂觀主義矛盾的。安得列夫的劇本不能動員人去作鬥爭。不管「人之一生」（《Жизнь человека》）、「黑面具」（《Черные маски》）、「海洋」和其他劇本在外表上是多麼有效果、多麼激

① 見高爾基與契訶夫：『通信、論文、語錄』第十五頁。

② 見高爾基與契訶夫：『通信、論文、語錄』第十四頁。

③ 見高爾基：『文學批評論文集』第五四五頁。

④ 見高爾基為安得列夫的短篇小說「羅希卡·斯古格夫」的英譯本所作的序。

進，但是這些作品充滿着小資產階級小市民的對於生活的懼怕，所以它們是有機地被高爾基敵視的。但是安得列夫劇本的公式主義和諷喻作風，以及修辭學上信個聲牙的語言，——這些都是由於不良的傾向所產生的，——不能在藝術方面引起高爾基的讚嘆。

這一切可以說明，為什麼高爾基對於安得列夫的劇作有這樣嚴厲的批評。

說到將來俄羅斯戲劇創作的方向，高爾基遠在一九一四年^①就指出這未來的特徵，是號召為生命鬥爭與創作的浪漫主義。那時他就遺憾說，精通舞台形式的契訶夫竟找不到合格的模仿者。在『論戲劇』一文（一九三三年）中，高爾基作結論時指出，新戲劇的主人公應該是『……新世界的導師、活動家和建設者』、『用大寫字母所寫的「人」——符拉奇米爾·列寧』。寫到這裏，作為舞台形式不可超越的、人們應該向他學習的巨匠之一，高爾基是指出莎士比亞。

為了一個比較最能符合新社會的建設的那種戲劇創作的美學，高爾基是這樣進行鬥爭的。

四

高爾基對於戲院的關係，是由上面已經指出其特徵的美學態度所確定的。只要能够在某種程度上幫助實現『支援鬥爭的人』這口號的一切戲院，高爾基都是必定加以援助的，因為這種戲院是做了進步的社會政治事業。在這一意義上能理解，為什麼高爾基對於小劇院寫這樣欽佩的文章。樸實和自然，表演不過火和不刻板，像真，能够感染觀眾的人情的明朗性，由於巨大而緊張的工作所造成的全體演員的調和演出，——這便是高爾基在外省戲院裏所找不到，而在小劇院裏所特別重視的品質。

高爾基關於莫斯科藝術劇院的批評更為嘆服。看了還沒有穿服裝和化裝的『雪女』（«Снегурочка»）^②的排練之後，高爾基在寫給契訶夫的信（一九〇〇年九月）裏，把演員比做『自天而降的天使，向人們傳說美與詩的深奧』。並且這樣結尾說：『莫斯科藝術劇院，也像特烈季亞科夫畫院（Третьяковская галерея）、聖瓦西里大教堂一樣好，都是莫斯科最好的東西。不要它——不可能，不為它而工作——是罪過，——真的！』^③

一有可能，高爾基便到藝術劇院去，某幾個契訶夫的戲，一連看好幾次。對於停居在一個京城裏——莫斯科或是彼得堡——的一切建議，他都嚴厲拒絕，他在一封借襄

① 見一九一四年二月十五日第三八期『俄羅斯之晨』報，高爾基和米羅特伏爾夫（Миро-творцев）的談話。

② 是真斯特羅夫斯基的劇本。

③ 見高爾基與契訶夫：『通信、論文、隨錄』第六四四頁。

說，他想住在莫斯科，僅僅爲了有可能時常到藝術劇院去。藝術劇院的戲，在高爾基身上產生了這樣強烈的印象（『前着「凡尼亞舅舅」，看得哭了，哭得像一個娘兒們，雖然我並非神經質的人』^①），甚至於常常見於他致友人信中的關於劇院的批評，都充滿了情緒的傳達，這種情緒的傳達，遠較演出的分析爲多。從藝術劇院得來的印象，常常是和從契訶夫的戲中得來的印象聯繫在一起的，因爲契訶夫的劇作在藝術劇院裏總獲得同趣味的形象化。藝術劇院幫助高爾基看到『美麗進入人們貧乏的生活』並思索『許多別的、根本的、重要的事情！』戲院幫助高爾基放開現實的注意，昇登到哲學的概括中，把現實提高到精神化的、深思熟慮過的象徵。顯然，高爾基就在這條路線上來把藝術劇院和小劇院作比較的。高爾基享受藝術劇院而不愛小劇院，是因爲知道現實主義在藝術劇院中將有進一步的發展；善於把現實提高到象徵的程度。而且細膩的演技作風使他驚訝，從前他所欽佩的小劇院的演技，現在也覺得不大細膩了。『在總的方面說，這戲院給我起了一種穩固確定、嚴肅正經、事業巨大的印象。這是多麼適合它；沒有音樂，幕不是拉起來，而是拉開來。你知道不，這樣的演技、這樣的裝置，我甚至於不能想像（重點是筆者加的）。好！我甚至於還嫌，我不是住在莫斯科，否則就要老上這個戲院去了』。^②並且這是在象徵主義頹廢藝術的若干著名代表，對莫斯科藝術劇院持劇烈否定態度的時候。比方說，勃留索夫寫了一篇文章，題名『不必要的真實』（«Ненужная правда»），攻擊莫斯科藝術劇院，在莫斯科藝術劇院開始自己工作的梅耶荷德，後來離開了這戲院，曾拿出了不少努力去和它作鬥爭。

把演員作爲一個人，高爾基向來提出極高的要求，藝術劇院的演員，無論是在人的品質方面，或是在內心的美態方面，都使高爾基驚奇和欽佩，特別是因爲某些舊式演員，既愚昧無知，又懶惰不振，在私生活方面，有酒醉和流氓的傾向，高爾基在他外省生活的年代，大概會看見過不少這種演員。一九〇〇年一月，高爾基致函契訶夫，提到莫斯科藝術劇院：『他們都是那麼聰明的、有知識的人，他們有多少藝術敏感啊！』

一九三三年史坦尼斯拉夫斯基七十歲時，高爾基曾寫信給他，稱史坦尼斯拉夫斯基是『公認的戲劇藝術的偉大改良者』，並且說，他和馮米羅維奇—屠格柯『創立了一所模範的戲院，這是俄羅斯藝術文化的最大成就之一』，並且還指出史坦尼斯拉夫斯基和莫斯科藝術劇院另一個歷史供獻，這供獻便是創辦學校，訓練幹部，有機地把新的戲劇原則教育他們。『在發掘天才方面，你是多麼敏感的、偉大的巨匠啊，在教育與培養他們方面是多麼精巧的銀匠啊！你創造了驚人天才的舞台工作者的大軍，其中有許多人，走你的道路，也成爲舞台藝術的導師，教育了並且不斷地教育着一批一批新的卓越的舞

① 見高爾基與契訶夫：『通信、論文、語錄』第十面。

② 見同書第五〇面。

合活動者』。⊙

高爾基讀了史坦尼斯拉夫斯基『我的藝術生活』的最末的一章——『總結和未來』，感受到滿意，不僅因為史坦尼斯拉夫斯基本人總結了自己的活動之後，看到自己的主要供獻是在於創立了訓練演員的體系和學校，而且也因為，訓練的體系，對於史坦尼斯拉夫斯基，首先就是工作的體系，而不是希望靈感的體系。從這一章中所引出的下列每一個字，高爾基都可以簽字：『請給我解釋，為什麼在樂隊裏奏第一提琴或第十提琴的提琴手，必須每天整個小時，幾個小時的練習？為什麼一個舞蹈者每天要把自己身體上的每一根肌肉練習？為什麼一個藝術家、一個雕刻家要畫和刻，每放過不工作的一天，就認為是無可返還地毀滅了的一天？為什麼戲劇演員却可以什麼也不做，把整天消聲在咖啡店裏，漂亮的女人之間，每逢晚上則希望天上的賞賜，太陽神的眷顧呢？够了，這是藝術嗎，既然批評他的人就是愛好他的人？』⊙

『不愛它——不可能，不為它而工作——是罪過——真的！』高爾基愛藝術劇院，和它一同工作，為它工作。自然，他竭力想用自己的劇本來繼續加深這一路綫，這路綫是由戲院從事契柯夫戲劇而開始的，這路綫容許戲院更好地實現自己的歷史供獻。史坦尼斯拉夫斯基證明，『我們戲院的社會政治路綫的主要創始者和建立者是高爾基』。『徘徊和正在誕生着的革命，給這劇院的舞台帶來若干劇本，這些劇本反映社會政治情緒、不滿、抗議、關於能夠勇敢地說真話的英雄的幻想』。⊙

高爾基愛莫斯科藝術劇院，但是他的愛是嚴厲的、有要求的、有原則性的。所以，當高爾基看見某些時候這劇院離開自己的光榮道路，失去自己社會政治路綫，他有勇氣懷着全部堅決性起而反對自己的愛人。

一九一三年，當莫斯科藝術劇院上演根據陀斯陀耶夫斯基的『惡魔』（《Бесы》）而改編的劇本事，就有這樣的情形。高爾基的看法很對，他從社會教育的觀點說，還演出是很危險的。

發表在『俄羅斯之言』（《Русское слово》）報上的，論到改編劇本『惡魔』的信，高爾基發表他喜愛的觀點，為祖國和人民而辯護，不受病態的誹謗的攻擊，甚至於從天才如陀斯陀耶夫斯基的作家方面說是這樣，甚至於天才如莫斯科劇院，演出有害社會的戲也是這樣。高爾基說：『陀斯陀耶夫斯基是偉大的、狂爾斯泰是天才的、諸位先生，假使你們願意的話，你們都是天才的、聰明的，但是俄羅斯和它的人民要比托爾斯泰、陀斯陀耶夫斯基，甚至於比普希金都要偉大、要寶貴，更不用說我們大家』（重點）

⊙ 見『高爾基論藝術』第二四三頁。

⊙ 見『我的藝術生活』，一九二八年版第七〇一頁。

⊙ 見史坦尼斯拉夫斯基：『我的藝術生活』第四三二頁。

是筆者所加)。①

假使把高爾基論「斯塔夫羅賓」(«Ставрогин»)②演出的兩封信和許多惡毒的、高爾基所敵視的批評所引起的批評比較一下，那末高爾基的信却具有極大的具體性和對於歷史形勢的理解。這戲的演出，正當俄國社會「經歷着太多的動人心魄的悲劇，——又疲乏、又絕望、又滯鈍的時候。我們對於現實、對於生活需求的態度的溫度，已大大降低。」(重點由筆者所加)。③社會情緒的提高還剛剛稍微開始，「這提高所要求的有組織的意識和力量，比八年以前的要求要更大和更強」。④

據高爾基的意見，從這一個觀點說，必須把「藝術劇院打算用形象來顯示給我們看的那些意識的社會教育意義加以確定」。⑤

作為自己論評的基本前提，高爾基提出他在文章和劇本裏時常重複過的⑥原則，就是科學和藝術的基本任務是在於協助消滅人間的痛苦。「認識就是活動，這活動是要消滅人的辛酸眼淚和苦難，是努力於戰勝俄羅斯土地上的可怕的痛苦」。⑦

對於現實的態度「降低了的溫度」不能協助這一鬥爭。頹廢派文學裝着解決「靈魂的高級問題」的樣子，把悲觀主義和無為主義散佈到社會心理中。在這種情形之下，把病態的現象和民族心理的畸形來代替健康的現象表現給人們看，對於社會特別有害。陀斯托耶夫斯基「非常深刻地覺得，理解並且懷着快意描繪兩種病態，這兩種病態是被俄羅斯人民的畸形歷史，沉重和苦惱的生活在俄羅斯人身上造成的：一種是對於什麼都失望了的虛無主義者的虐待狂的殘忍性、一種和這種病症相反的是被屈服的、被恐嚇的，把自己的苦難當作愉快的，並不是沒有幸災樂禍的心情，但是却把這種心情在大家面前、在自己面前描繪的一種人的被虐待狂」。⑧

高爾基明白，藝術是概括的，他所以把陀斯托耶夫斯基看成最可怕的危險，是因為變態的民族心理現象本來是比較少見的情形，却可能被視為共通的，不可避免的情形，說人可能變成惡獸的樣子。高爾基驚呼說：「但是人決不是這樣的，我知道！」他擔心，假使陀斯托耶夫斯基的天才增加到藝術劇院的藝術上去，那末部分的現象可能發生

① 見高爾基：『文學批評論文集』第一五三頁。

② 陀斯托耶夫斯基作品中的人物。

③ 見高爾基：『文學批評論文集』第一四七頁。

④ 見周譯第一五三頁。

⑤ 見周譯第一四七頁。

⑥ 『老人』一劇是在論爭上非常尖銳地反對陀斯托耶夫斯基意識的，高爾基寫於一九一五年，就是在對陀斯托耶夫斯基論爭之後不久。

⑦ 見高爾基：『文學批評論文集』第一五一頁。

⑧ 見周譯一四五——一四六頁。

普遍現象的印象了。『演員的表演會加強陀斯托耶夫斯基的天才，給他所描繪的形象加上特殊的重要性和巨大的規律性。舞臺把觀眾送進……感化的、催眠的領域裏，送進情緒和感情的領域裏，並且還是特殊的、『卡拉馬索夫型的』，幸災樂禍地強調過和加濃過的情緒和感情的領域裏』。⊖

結果迫使觀眾以為『我們是生活在死靈魂和活屍中間』，這樣的思想和感情難道會有助於精神的恢復嗎。

全俄國都感覺得像在死魂靈的王國，決不會產生樂觀主義和對於正在誕生着的鬥爭必獲勝利的信心。這便是為什麼高爾基對於藝術劇院的不準確的步驟，斷言說，『我們比任何人都更需要精神的健康、興奮、對於智慧與意志的創造力量的信心』。⊙許多作家、教授、批評家、政論家的文章，帶着一種狠毒的狂叫說，高爾基要完結了（阿爾志巴綏夫），高爾基對於陀斯托耶夫斯基的理解太狹窄（安得列夫），高爾基復活了最壞的一種檢查，竟號召人們起來反對上演『惡魔』（菲洛索福夫〔Философов〕），高爾基學問太小（班奴阿）⊙以及諸如此類的話，這一切都沒有動搖高爾基。藝術劇院的一封信也沒有動搖高爾基，那封信責備高爾基狹隘地檢討陀斯托耶夫斯基，劇院堅持自己有權演出『惡魔』。高爾基在第二封信裏用全部力量重新肯定了自己的意見。

我們應該學習高爾基的這一原則性，這一見解，爲了真理甚至於不惜反對那些和他工作了許多年的劇院裏的知友，反對大多數文學家⊙的意見。

除了小劇院和藝術劇院之外，還必須指出高爾基對於迦比姆猶太劇院（Еврейский театр Габима）和伐赫坦高夫劇院的態度，這兩個劇院是同一個領導人和創辦人——導演伐赫坦高夫。⊙

一九二二年，在伐赫坦高夫死的那一年，高爾基和迦比姆劇院認識起來。他在那裏看了兩個戲：『阿加斯菲爾』（«Агасфер»）和『迪策布克』（«Гадибук»）這兩個戲引起高爾基驚嘆的印象。⊙高爾基會透過這些戲的聖經題材，看到它真正的人性和人民性。戲感染了和激動了這位俄羅斯的無神論者，看上去，他似乎和耶路撒冷、和峴山、和聖殿的毀滅絲毫沒有關係。戲所以激動人，是因為劇中說到先知領袖的苦難，先知眼睜睜看着人民的熙來攘往，不肯傾聽他的呼聲，反而嘲笑英明先知的預見，因而走向毀

⊖ 見高爾基：『文學批評論文集』第一五二頁。

⊙ 見同書第一四七頁。

⊙ 班奴阿（А. Бенуа，1870—），俄國畫家及藝術批評家。

⊙ 當時只有一張報紙『爲真理』（«За правду»）登了一篇維季斯基（А. Витинский）的文章爲高爾基辯護。

⊙ 伐赫坦高夫（Евгений Вахтангов，1883—1922），蘇聯名導演。

⊙ 見『高爾基論藝術』第一八三——一八四頁。

滅。

高爾基特別指出青年演員的演技。「年輕的才能的人們在舞台上生活得比這現實的、豺狼似的生活更為正常；在現實生活中，爲了保護自己和自己所愛的事物，人們竟至於時常不得不裝僞作假，撒謊騙人」。^①迦比姆的演員在舞台上不是演戲，而是燃燒熱情。「他們的藝術並不缺少，但是熱情，忘我的精神却更加多。戲劇對於他們是敬拜上帝的事情，這是立刻可以感覺出來的。所有的台詞、手勢、模擬——都是深爲諧和的，在整個戲上都是一個英明的真理在談話。只有藝術，只有才能方能產生這樣的真理」。^②

除了熱情之外，高爾基還指出建立這一劇團所化的巨大努力。「小小的事情要化費極大的努力，精神力量的巨大緊張。這是年輕的猶太人在有才能的演員卓馬赫（Limax）和幾乎是天才的導演伐赫坦高夫的領導之下建立的」。^③自己繼續工作到本人生命的最後幾天的、已經生了病、中了毒、呼吸着枕頭下面的氣氣的高爾基，還懷着虔敬的感情說到對於戲劇事業的負責態度，正就是這種事業，使那患了致命疾病的伐赫坦高夫，還繼續排戲，用救護担架把他抬到排戲的地方去。青年男女「在各種不同的疲勞裏，在繁忙中做了一天工作之後，頭昏腦脹，精神滯鈍，這些人，宗教地熱愛着他們自己響亮的古代的語言，他們自己悲劇性的藝術，聚集起來排戲，懷着頑強性和忘我精神，學習劇本裏的角色，直到深夜，他們相信美麗的字句有神奇的力量」。^④只有這樣的忘我的工作，才能够建立「所有演員和其中每一個演員演出的和諧，演技音樂性的整齊」。^⑤

高爾基對於伐赫坦高夫劇院的態度，一部分就是他對於迦比姆的態度，再有就是高爾基對於伐赫坦高夫作爲一個導演所說的話。高爾基對於伐赫坦高夫劇院的態度，更明顯的是表現在高爾基把他的劇本『布樓雷夫』和『陀斯吉迦耶夫』交給這戲院演出。兩次演出，甚至於不大成功的『陀斯吉迦耶夫』的演出，都使高爾基滿意。關於那次演出，高爾基說：「在總的方面，印象是這樣：「劇本是適當的。基本上一切都是或多或少地準確的。所表現的，正是我所想像的，就是加上一些補充，我覺得，這些補充是需要的，但不符合我所想像的某些性格」。^⑥姆扎哈娃（Б. Е. Захава）回憶說，從事高爾基的劇本的工作，對於戲院有極大的意義。起初，一看到劇本，戲院簡直不知所措，

① 見『高爾基藝術』第一八三——一八四頁。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 見一九三八年三月二十八日第八期『伐赫坦高夫同人』（《Вахтанговец》）卷三頁。

因爲，看上去，這些劇本是違反了戲劇的一切普通規律的，特別是在題材方面：題材在任何程度上都不會引起觀衆對今後發展的興趣；觀衆的全部注意並不是被題材的引人入勝性所吸引，而是被性格的深刻發掘和語言所吸引。正是這一特點，在教育上非常寶貴的，使演員把全部創作努力都放到性格的發掘上去。可以斷言，假使戲院沒有經歷過從事演出高爾基劇本的工作，它就不是現在這樣的戲院了。已經永逝的施利金（Б. В. Шукін）^①的創作面目，假使沒有布樓喬夫的形象，就簡直難於想像，布樓喬夫的形象，在這位演員的創作傳記上，是一個劃時代的形象。

高爾基並不反對，伐赫坦高夫戲院把他的劇本稍加刪改，因爲這些修改是爲了並非假想的，而是真正的戲劇性的考慮。據扎哈娃回憶，在總的方面，高爾基對於他劇本的舞台演出的全部要素，部分地是對於它的舞台裝置，非常有要求和非常注意。根據高爾基的指示，草擬了演出的簡圖，但是演出時他看見，部分地是在裝置中他看見有形式主義的美學上的要素，他曾十分堅決地反對。在致扎哈娃的一封信中，高爾基寫道：『除去布樓喬夫家中飯廳裏的佈景在美學上是難於想像的，——哎呀，你這美學家！我們把盔甲和大刀給古賓（Губин）^②，倒是在美學上可以想像的嗎？』

除了討論戲劇之外，高爾基對於馬戲也發表意見。

一九一四年，在『俄羅斯之言』報上發表高爾基『在人間』一書中的一章，題名『在戲院和馬戲院』。在這一章中，高爾基敘述他怎樣迷戀於馬戲。對於高爾基，馬戲的演出首先是一種深爲觀衆的表演，是顯示人的力和巧。『我在舞台上所看到的一切，混合成爲繁重的儀式，巧與力篤信地慶祝它戰勝生命的危險』。^③這些人所做的一切，並不像實生活中所有的：在實生活中，人並不在繩子上走、鋼絲上走，在手上走，在屋頂下面飛。但是高爾基對於這種『不像實生活中所有的』的態度，完全和頹廢派的、未來主義者的及形式主義者的不同。頹廢派所注意的是馬戲團中的驚險技術和怪異趣味，馬戲演員的工作首先是生活非物質化的手段，脫離生活的手段，鑽進馬戲團的非常情狀中，猶如鑽進空想一樣，未來主義者和形式主義者則首先是把馬戲演員的工作當作『暴露』一切可能的戲劇方法，但是馬戲之對於高爾基却總是說明一件事——說明人的力量，說明人能創造新的困難形式。準備作某種冒險，以使興奮的愉快傳染給觀衆，高爾基覺得這是美麗的：『……在馬戲團裏我看到爲了親近的人滿足而美麗地將生命冒險的人』。^④但是

① 是伐赫坦高夫劇院的名演員，以仿演列寧的形象及高爾基劇本中中藥戈爾。布樓喬夫一角聞名。

② 高爾基作品中的人物。

③ 見『高爾基全集』第十七卷（一九三三年俄文版）第二七〇頁。

④ 見同書第二七二頁。

高爾基不重視馬戲團裏的殘酷表演，類似露古爾的「席姆岡諾兄弟」和 Grand Guignol 戲院的那樣，◎這些地方的馬戲表演，危險得簡直使馬戲變成陰森的、使觀衆的靈魂冰涼的表演了。高爾基懷着極大的同情想起列寧的批評，列寧曾指出在馬戲的驚險技術中有社會諷刺的要素。列寧說：「對於公認的事物，這裏有一種諷刺的或懷疑的態度，有一種意欲，把公認的事物反轉來，稍微歪曲一下，把平常事物的無理顯給人們看。這是一種取巧，但却是很有趣味！」◎

高爾基忠於無階級世界觀的基本原則——非但認識世界，並且改造世界，所以他不能僅限於消極地直觀和認識戲院裏所發生的事情。他給新戲劇創造了新的戲劇作品，他協助鞏固莫斯科藝術劇院的社會政治路線。但是他還覺得這個不夠，漸漸地高爾基作為這一種或是那一種戲劇的一個積極者，戲劇的意識感應者，投資者，甚至於作為導演和演員而活動了。

建立自己的戲劇和平常的戲劇並立——高爾基這思想相當早就產生了，他曾不止一次地回到這問題上，竭力動員非職業的人去做戲劇工作，他自己也組織這一工作。可惜我們並不是總有充分的材料，可以準確地評判，高爾基組織了這個或是那個劇團，究竟目的在於什麼。

一八九七年五月，高爾基到波耳塔伐省克烈羅朱格縣的一個名叫馬奴依洛伏的小地方去，在那裏組織了一個鄉村戲院，集合了一個完全是農民的劇團，他作為演員和導演參加這劇團。關於這一件事情，高爾基本人這樣回憶說：「在馬奴依洛伏，在一八九七——九八年的夏天的幾個月中，上演斯塔里茨基（Старицкий）的幾個戲（並且也演了奧斯特羅夫斯基的「自家人好算賬」）和別的戲……。在「僱農馬丁」（«Мартин батрак»）即卡爾平柯—卡烈（Карпенко-Карый）寫的「馬丁·鮑魯里亞」（«Мартин Боруля»）一劇裏，似乎還演過未婚夫一角。劇團完全是由當地農民組成的」。◎關於高爾基的演員才能，安得列耶娃（М. Ф. Андреева）會有回憶，指出高爾基化身為作品中的形象的能力很強，並且讚美他有讀台詞的極高資質。知道高爾基的這些才能，頗為重要，因為這可以幫助我們闡明高爾基對於即興戲劇的思想，以及他所提出的關於語言在劇中意義的高度估價。安得列耶娃說：「我覺得，他自己就是一個了不起的演員。假使我們中間有什麼人在什麼時候會偶然聽到他怎樣非但讀自己的作品，並且讀別

◎ 露古爾（Edmond de Goncourt 1822—1896），法國作家，「席姆岡諾兄弟」（«Les frères Zemgano»、1879）是他所寫的一本小說。「Grand Guignol」是巴黎孟瑪特爾區夏普連爾街（Rue Chaptal）上的一所小劇場，專演恐怖的短劇。

◎ 見「高爾基全集」第三十二卷第一九七頁。

◎ 見巴魯哈梯及摩拉托娃合編的「高爾基」手冊，一九三八年版第二〇頁。

人的作品，那末他就會知道，這是一位多麼出色的朗誦者，雖然他的聲音有些模糊，他時常強烈地咳嗽；他輕輕地哭泣，但他並不是由於憐憫而哭泣，也不是由於可憐那些寫得很好的人物中的什麼人。而是因為被藝術的美所感動了，他被技巧所斃服了。他時常一面讀一面哭，這是沒有什麼妨礙的，因為這一切都是被他的非凡的演員才能所掩蓋着的。我覺得，並且不僅是覺得，而是確定地相信，當他寫他自己的劇本時，當他寫到每一個人時，就是他在自己的劇本中所描繪的人時，他好像自己就去變成這個人了，他根本就成為這個人了」。

一九〇三年，當尼日尼·諾甫戈羅德城的初級教育推行協會建造了一所人民教育館，館中沒有一個舞台的時候，當發生誰在這舞台上演戲的問題時，高爾基便發起，不要把這場所讓給職業的戲班子，而主張組織一個業餘劇團，僱用少數的職業演員做核心。決定組織一個股份公司。股東的成份已經十分顯明地確定高爾基意欲將當地知識份子所組織的半業餘的青年劇團和莫斯科藝術劇院聯繫。高爾基對於莫斯科藝術劇院極為欽佩，因為這劇院給戲劇活動的各方面帶來新穎的事物，破壞着舊戲院形如臍臍的傳統。

除了高爾基本人之外，加入做股東的有莫斯科藝術劇院的創辦人：史坦尼斯拉夫斯基、聶米諾維奇-唐慶柯、李麗娜、路日斯基。除了他們之外，還應該指出：夏里亞賓、薩瓦·莫羅索夫、Е. П. 畢施柯娃、馬里諾夫斯基兄弟姊妹、契里柯夫。劇院的首領，作為藝術指導的是莫斯科藝術劇院的演員季霍米羅夫（Тихомиров）。也被高爾基邀請來參加劇團的演員那羅柯夫（М. С. Нароков）報導高爾基的計劃如下：「藝術劇院那時是在最繁榮的時代，莫斯科的魔法師們，就是阿列克賽·馬克西莫維奇那時和他們有着密切友誼的（是剛剛演完了他的「夜店」），不能不被高爾基的深刻激動的本質所控制。他時常到莫斯科來玩，每一次回來，總和往常一樣，用坦白誇張的、幽默的風格，講述這個戲院，說是「奇異」的東西。我最初和阿列克賽·馬克西莫維奇會見的時候，我就親自聽到他說這樣的句子：「你知道，出現了卓越的戲院……應該給它寫作」。假使再加上一點，這戲院的意識路線，那時的口號是：和職業戲劇習氣作鬥爭、為戲劇文化而鬥爭、為肅清考雜的劇目而鬥爭，最後，為社會意識而鬥爭，那末就

① 安得列耶娃是莫斯科藝術劇院的演員，一九〇四年與高爾基結婚，此處所引用的文字，係節自她在一九三七年十一月所作的一篇演講，原文載全俄戲劇協會的高爾基研究室的材料中。

② 史坦尼斯拉夫斯基及聶米諾維奇-唐慶柯，俱係藝術劇院的導演；李麗娜（Лилина）及路日斯基（Лужский）是同劇院的名演員；夏里亞賓是高爾基的好友和著名的歌劇演員及低音歌手；薩瓦·莫羅索夫（Савва Морозов）是俄國的貨棧鋪子及藝術保護人，曾捐過大批的錢援助革命運動；契里柯夫（Чириков），小說家。

十分自然，經過所有這一切「同情的」影響之後，上述的圖爾便產生一種極好的思想——別把事情交到可恨的戲棍子手裏，而要把它掌握在自己的手裏」。^①

這樣，似乎高爾基有一種利用莫斯科藝術劇院的經驗的意願，因為這戲院有舞台之社會作用的高度的新認識，它在藝術中探求真理，去除「戲劇習氣」這名詞的最不好的意義。高爾基在他早期的批評文章中爭取的一切，他想借着有文化的，還沒有中不良的戲劇傳統，刻板法習氣之毒的業餘劇人來實踐地實現。高爾基會燃起所有這些人的熱情；他們在另外一種條件之下，不致以手指與手指相擊，而完全「向高爾基看齊」。在整個戲劇季中，從秋天到冬天，戲院一直在很艱難的條件之下，既沒有服裝，又沒有道具而工作的。佈景是由後來頗為出名的畫家薩朋柯夫（Сапунков）所繪，傢俱是由參加演戲的人從自己家裏搬來的，服裝部是由畢施柯娃管理的。

根據馬里諾夫斯卡雅（Е. К. Малиновская）的回憶，人民教育館的戲給尼日尼。諾甫戈羅德的戲劇史上寫進光榮的一頁。從保存下來的批評文章中可以看出，報紙曾讚美這些戲的年輕和新鮮，這些演出的協調和高度的品質。戲劇季的結束以觀眾的熱烈示威而留下紀念，觀眾的代表用溫暖的字句感謝劇團，並表示相信這戲院將在更有利的條件之下恢復自己的活動。缺乏真正物質的基礎和機構，然後是隨着一九〇五年革命的迫近而一同湧來的其他趣味，促使高爾基放棄繼續進行大家公認已經給尼日尼。諾甫戈羅德的歷史留下光明痕跡的事業。

高爾基比較獨特的主張是創辦一個類似 *Commedia dell'arte* ^② 或是莫里哀戲院（他同時又是自己演出劇目的創造者）——即興戲院。高爾基個人和戲院來往的經驗，使他相信戲院能夠對於劇作家的創作給予極大的幫助，還有 *Commedia dell'arte* 和莫里哀戲院（莫里哀的戲院在許多方面也是劇本創作者）的歷史經驗使高爾基確信，現在戲院也能够非但把別人的材料形象化，而且也積極參加創作自己的戲劇作品。當我們說到 *Commedia dell'arte* 戲院及其晚期的戲劇影響時，當高爾基自己說到莫里哀的戲院時，——這一切，當然，只是類似高爾基所注意的，他所企圖實現的事情。『即興』這一流語本身就是象徵的，高爾基的意思並沒有照字面的理解表示出來。

高爾基自己指出，即興戲院的理想，他是遠在一九一二年就產生的，那時他寫信給史坦尼斯拉夫斯基，向他提議「組織一個學館，讓青年們在這學館一面研究戲劇藝術，一面同時集體地試作劇本，正如莫里哀之前的「流浪戲班子」所做的那樣（莫里哀自己

① 引自那羅柯夫在一九一〇年十二月所寫的一封信，現藏全俄戲劇協會高爾基研究室的材料中。

② *Commedia dell'arte*，意大利文，直譯即為藝術劇場，這種劇場流行於十六七世紀的意大利。

就在舞台上在排演的時候把劇本趕稿)】。①

高爾基頗為遺憾，史坦尼斯拉夫斯基不能帶着十來個青年人到卡普里島②去，以便實踐地來實現他所提議的集體創作劇本的方法。

一九三三年高爾基又回到這理想上。

高爾基寫信給正在組織中的俄羅斯無產階級作家協會（РАПП）劇院（其中並預備附設一個戲劇大學）的領導人，說附設的大學必須是獨特的：『這大學的獨特之處是在自己面前提出把演員和劇本的作者以及演出人員都聯合起來的目的』。③所以，據高爾基的意見，在這種戲劇學校裏，在它工作的中心，除了劇本創作和戲劇的理論研究之外，還應該教授主要根據手頭材料創作劇本的即興工作。更進一步的陳述，顯示高爾基關於戲劇創作的實驗所是怎樣想像，他怎樣理解即興戲。

高爾基擬定了即興戲的『教授法』（假使可以這樣說的話）之後，撇開了他自己平常的斷言，就是說劇本中的一切都是作者通過性格來表現的：性格在高爾基的劇本中是最主要的東西，但他却提出在即興的過程中怎樣創造性格的意見。

高爾基所設想的即興戲的特點是這樣：演員同時是角色的創造者，劇中性格的創造者，演員是用演技來實現性格。每一個演員自己就是一個性格，因為性格基本上就是一個人對於生活的事實與事變的態度形式，這種態度，演員是不會沒有的。對於有意志和無意志的人，對於熱情和冷靜的人，對於吝嗇的、狡猾的、愚蠢的以及其他種種人都有一種想像。『每一個演員，正如每一個人一樣，對於一個店員、官吏、孟雪維克、富農以及其他等人的社會典型，都有一種想像，在這些人身上，生物心理的線條是和「階級觀念的」線條有機地和矛盾地混合着的』。『我們的這些關於人的知識，是一種原料，我們中間的每一個人都會把它加工製造；是適應着自己的能力和目的而加工製造的』。

每一個演員都有一個任務——尋找自己對於生活、對於人們、對於事實和過程的態度，並且用自己的語言來加以形象化。後者對於劇作家是非常重要的；尋求自己的表現形式，而不是採取什麼現成的標準。一個人想要確定他對於吝嗇人的態度，為了表現這一態度，乾脆就叫他是普留施金，④，並不是劇作家，因為他並沒有尋求到他形象化的形式，只是利用標準來表明特徵，甚至於利用像果戈里的普留施金那樣良質的標準。

① 引自高爾基所寫的信，現藏莫斯科藝術劇院的文獻保管室中。

② 在意大利，高爾基自一九〇六年後即住在那裏，直至一九一三年方返國。

③ 見高爾基寫給里別丁斯基（Ю. Лебединский）的信，載一九三二年第六期『工人戲劇』（«Рабочий театр»）雜誌中。

④ 普留施金（Плюшкин）是果戈里的名著『死魂靈』中的一個吝嗇鬼。

因爲每一種性格基本上都是在對於生活的事實過程的關係中發掘的，那末性格的對照，性格的互相接近，已經會造成戲劇糾紛和戲劇題材的前提了，因此在戲劇題材中除了發掘性格之外，什麼也不必有了。

是什麼刺戟戲劇糾紛的產生呢？爲了回答這一個問題，高爾基已走近史坦尼斯拉夫斯基體系的若干方面。

高爾基用普希金和史坦尼斯拉夫斯基的話來說，應該把性格已經預定了的演員，放進『預定的情節』，互相對立，他們就會開始行動起來，就是生活起來，高爾基並且舉出『破壞工廠』的題材作例子，詳細講述，工作怎樣就可以進行（見致初馬德陵〔Чумандрин〕的信）。劇團的指導者是像莫里哀所做的那樣指導戲劇的行進，在排演的時候，戲劇的行進有什麼改變，那是依照演員對於這一個或是那一個角色的理解而做的。高爾基只把劇本在基本上已經依照上述的方法創作成功之後的一些文學修辭工作留給職業的文學家去做。

高爾基所直接參加的最後一件戲劇工作是創辦『大話劇戲院』（Большой драматический театр），這劇院後來就以偉大作家高爾基命名。

一九一九年人民教育委員會和彼得格勒蘇維埃議決建立第一個蘇維埃戲院——『古典悲劇、浪漫主義戲劇及上乘喜劇戲院』。高爾基和盧那恰爾斯基、勃洛克、安得列夫、尤利耶夫（Юрьев）和莫那霍夫（Монахов）一同參加特別委員會，由這委員會草擬這劇院的演出劇目。

在革命的初期，彼得格勒的老戲院採用彈性演出劇目，新的觀眾來到戲院，大多數是紅軍，從戲院裏就聞到前綫去，那時，關於劇目路綫的問題，具有非常重要的意義。

在發表在『國立話劇戲院的工作和日子』（«Дела и дни ГБДТ»）文集裏一篇『困難問題』的文章中，高爾基發展他所喜愛的、我們已經知道的思想：蘇聯觀眾需要那樣的演出劇目，那樣的戲劇作品，爲了使戲院成爲生活的學校，爲了給新社會的人提供模範的模範。

人們應該愛和尊敬人身上的人性的東西——這便是崇高人性的東西，這必須作爲戲劇裏所表現的東西。在這一意義上高爾基論到英雄，論到理想化的個性；這並不是唯心主義藝術的『英雄』，這是這一字的新的理解的英雄，這是近於我們現在放進這一字裏去的理解，這是說勞動的、工業的、航空的、軍事的以及其他種種的英雄。高爾基還在一九〇九年於卡普里演講俄羅斯文學的時候，就說到浪漫主義，說到這一術語對於無產階級心理學的應用，高爾基說：『對於無產階級的心理學採用浪漫主義這個術語，你們不要以爲不好，在沒有別的術語的時候，這一個術語，我只是給它這樣的定義：無產階級崇高的、戰鬥的情緒，這情緒是由他們認識到自己的力量、由他們逐漸慣於看自己是

世界的主人，是人類的解放者的目光而發出的』。①

爲了理解高爾基對於當時國立大話劇戲院所定任務的真正意義，應該作出這樣的附註。『在我們的時代，需要英雄的戲劇，這戲劇的目的必須是個性的理想化，必須復活浪漫主義，詩意地來裝扮人……。必須表現英雄，騎士似地自我犧牲的、熱情地愛當自己理想的英雄……。做光榮事業、偉大功績的人』。②

因爲適當的蘇維埃演出劇目還沒有，戲院必須從古典的遺產中撰取符合內戰和革命的英雄的劇本。這主要是莎士比亞和席勒的悲劇，高爾基竭力要做到在研究戲劇的羅曼主義風格時，能顧到莫斯科藝術劇院的偉大經驗。

高爾基非但看了這戲院最初的演出，並且和演員與導演做了長時間的談話，向他們提出指示和意見，有時候還邀請演員到自己的家裏去談話。高爾基對於新觀眾，新觀眾的接受性質也發生興趣。『高爾基所特別注意的是演給開往內戰前綫的彼得格勒駐軍的劇和紅軍戰士們對於這些戲的意見。』③

在英勇的紅軍戰士保衛祖國國境的時期做了重要事業的戲劇工作者的熱情，和往常一樣，最感動高爾基。

在十七世紀末，當社會意識被象徵主義者和頹廢主義者的反動思想所支配的時候，當資產階級的思想起來保衛托爾斯泰不抵抗惡的思想的時候，高爾基用他的全部創作和政論來大聲疾呼：不要妥協，向前進，把國家從奧庫羅夫鎮風的絕境中掙拔出來。高爾基依靠無產階級日益長大的力量，依靠它的革命理論，號召人們去爲消滅資本主義、爲建設新社會而鬥爭。高爾基從認識具體的現實出發，在藝術和政論中走向偉大的概括——他建立新人和新生活的哲學，新生活以愉快的勞動、合理地改造現實和人作爲基礎，他並且創造人的哲學，——人是生活的主人，人是走向更新更新的成就的。

這些原則就是高爾基對戲劇和戲劇創作的基礎；高爾基是瞭解戲劇的特殊意義的，他把戲劇看做思想教育的工具，戲劇中的一切，一切，凡是幫助爲新人，爲新社會而鬥爭的，凡是和舊生活妥協、使人消沉、對人安慰的一切而鬥爭的，高爾基都加以重視。現代蘇維埃劇作家和現代蘇維埃戲劇批評家，都可以照高爾基學習怎樣從新人類利益的觀點，去對於戲劇和戲劇創作的現象作準確的估價。

（林 陵譯）

① 見高爾基：『俄羅斯文學史』，一九三九年版第七〇面。

② 見『國立大話劇戲院的工作和日子』一九一九年第一期第七——九面。

③ 見一九三九年出版的『國立高爾基大話劇戲院』一書的第十二面。

高爾基與帝俄戲劇檢查

(МАНСИМ ГОРЬКИЙ И ЦАРСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ЦЕНЗУРА)

——根據未發表的檔卷材料——

關於帝俄檢查的歷史，被研究得比較少。已公佈的研究，基本缺點是缺乏馬克思主義的方法。觀念論者的歷史家和折衷論者的歷史家都不能恍然地看一下事物，感渾帝俄檢查機關本身以及檢查方法的社會階級條件。

自由主義者的歷史家不是去弄明白檢查這一階級統治和壓迫機關的階級政治路線，却從事收集珍異、整理混淆、編製特殊的軼事集。

另一方面，衛道者的檢查史家把察養他們的與他們有血緣關係的官廳觀念化，理直和撫平沙皇的檢查官，把檢查機關的無理決定緩和、削改或是掩過公眾的耳目。

觀念論者的歷史家，——保皇主義者和自由主義者也是同等程度的，——由於同一簡單的原因，就是他們是同樣沒有擁有馬克思主義的方法，所以不能社會學地概括和瞭解沙皇政權檢查政策的政治意義和階級天性。當然，這情形也是自有它的原因的並且是基於作者的社會所屬性：或屬於自由資產階級智識份子，或屬於統治貴族階級。

關於沙皇檢查更一切已成著作的特質徵象是這一個事實，就是所有這些著作只關涉到沙皇政權的遙遠時代，以定命的形式把研究工作完成於尼古拉二世時代。在那些極少數的，准許進沙皇檔卷處密室的人們中間，只有更少數的接近沙皇政權的『中選者』才能獲得一階亞歷山大二世時代的檔卷文件。

此後幾十年的檔卷，秘密得像眼珠似地被愛惜保護着，用七道鐵鎖，用七道封條保

裁着，不被研究家的巨大好奇心所染指。

十月革命才把這些豐富無窮的檔案，變成爲勞動者的財物。自然，我們最發生興趣的是最接近我們的時代，就是緊靠我國工人階級奪取政權之前的，握住這政權和志我地建設社會主義的二十世紀最初的十七年。

在這一時代，無產階級文化的先驅者、革命的報信者馬克西姆·高爾基會起過很不小的作用。他的名字激起警察官員、檢查官和獨裁制度的一切其他親衛兵們的驚訝和惶恐。假使小說家的高爾基要以極大的困難才能穿過檢查的鐵絲網障礙，那麼劇作家的高爾基就更加困難了。沙皇政府清楚地認識，戲劇對於觀衆的影響比書本更要無比地強烈。讀者是分散在住宅裏，觀衆是聚集在大戲場的圓頂之下，這裏演員的技術把劇作家的每一句台詞，每一個思想都剽然地、清明地印刻在觀衆的心裏。

尼古拉二世的政府清楚知道高爾基的革命情緒。地主貴族階級的檢查當局在保衛自己階級的時候，是偏見地，並且是高度懷疑地觀看「海燕」（«Буревестник»）的作者的最初劇作試驗的。

一 關於「小市民」

「小市民」（«Мещане»）一劇是劇作家高爾基的處女作，他把這劇本交給莫斯科藝術劇院上演。

一九〇一年十二月三日，莫斯科藝術劇院的主持者聶米羅維奇-唐慶柯（В. И. Немирович-Данченко）把這個劇本送了兩份去檢查。檢查當局把這劇本扣留了五個星期。

一九〇二年一月十一日，以「處長」名義簽字辦公的柯索高夫斯基（А. Косоговский）通知聶米羅維奇-唐慶柯准許上演「小市民」。但是這許可是非常相對的。第一，它是化了許多酬金的代價弄來的。第二，這劇本僅僅准許莫斯科藝術劇院上演。這劇本並不包括在每月公佈在「政府公報」上的檢查許可劇本的名單中。所以首都和外省戲院要上演「小市民」，必須分別請求檢查當局的特別許可。而且劇本要經過「特別請求」才能准許。照檢查機關的獨特語言說，這幾個字，是說明戲院的請求必須經省長支持，或者最少限度要由戲劇團體支持。否則檢查當局甚至對於請求不加審查。所以從下文我們就可以知道，這些條件實際上等於偽裝的禁止劇本。但是甚至「小市民」僅僅對於藝術劇院的單一許可，也使沙皇政府担心得要命。高級憲兵，上層警官，總督將軍和大公府，都經過探子和出版事務總管理局的小卒，起勁地關心起無產階級文學的詩歌者的劇作試驗來了。

專權鬧到大權在握的好處，內政大臣德米特里·塞爾蓋耶維奇·西比亞庚（Дмитрий Сергеевич Сипягин）的手裏，關於這位大臣，德拉戈米羅夫（Драгомиров）曾經輕蔑地批評過：『他那裏那有什麼政策？他不過是一個主獵官和傻瓜罷了』。西比亞庚對於『小市民』的演出給予很大的意義。他特派檢察處長沙霍夫斯基（Шаховский）公爵趕到莫斯科去出席彩排。

一九〇二年一月二十八日，西比亞庚給莫斯科總督將軍——沙皇的叔叔塞爾蓋·羅曼諾夫（Сергей Романов）大公爵寄去如下的一封信：

『皇親殿下

『本年一月戲劇檢查處例外准許上演馬克西姆·高爾基題名為『小市民』之四幕戲劇。查該劇預定於來月，即二月在莫斯科藝術劇院（史坦尼斯拉夫斯基及科米羅維奇—唐度柯創辦）上演。『小市民』一劇中所有在檢查方面的不便之處及措詞，雖經剔除，但鑒於高爾基在某等羣衆圈子中，特別在青年中之聲譽頗為廣泛，以及該作劇之傾向，竊認為實需派遣出版事務總管理局局長沙霍夫斯基公爵參軍二月初所舉行之該劇彩排。鑒於上述種種考慮，可否邀請殿下特派專家出席『小市民』一劇之彩排，以便將高爾基初次戲劇試驗所起之舞言印象，呈報殿下。

『由此可將前於閱讀時未起否定印象而在舞台上演出時足能惹起不良效果之個別地方或措詞，勿致公演於羣衆之前。專此，特將上述各節奉達殿下，並深致敬禮。

（簽字）

最恭順的德米特里·西比亞庚叩。』⊖

從這一文件可以看出，當局既十分恐懼已被檢查剪刀剪得不成樣子的劇本的內容，也十分恐懼高爾基的名字，由於他廣泛的聲譽和布爾雪維克的同情。

爲補充這封信，一九〇二年二月一日，檢查官特魯巴切夫（С. Трубачев）受命沙霍夫斯基以咨文第一〇四八號請莫斯科出版事務管理局局長普契里尼柯夫（П. М. Пчельников）在四五天前把『小市民』彩排的日子及時通知沙霍夫斯基。

假使一個劇本在莫斯科藝術劇院，即它已經許可的地方上演，還要設這樣的困難和戒心，那末不難想像得出，外省的橫暴是怎樣一個情形。

一九〇二年秋天，葉列茨（Елец）市立戲院在全城張貼了誇大的大幅海報，照俄羅斯外省的習慣，隆重地通告葉列茨居民，說是十月十日星期四將獻演馬克西姆·高爾基的新劇本『小市民』。這海報弄到出版事務總管理局的手裏，於是在這陳腐臭朽的機關裏發生極大的恐慌。官吏們忙碌起來了，檢查官們奔跑起來了，筆頭切切察察了——『全省活動起來了』。全俄各處都有巡迴通令發出，緊急電報飛去。

⊖ 見出版事務總管理局公署卷宗一四一，第五一號，一九〇一年，公函第八〇〇號。

而且有幾個城市已經出現即將上演高爾基第二個劇本『底層』（«На дне»，即『夜店』）的預告。這已經完全把官僚們嚇壞了。『底層』的劇本還沒有送去檢查，突然那來什麼預告。

整個檢查機關立刻都站立起來了；整個警察機構都行動起來了。一九〇二年十月十二日出版事務總管理局給各省省長發出如下的巡迴通令：

『副 總

巡迴通令

『省長閣下：

『出版事務總管理局頃悉若干外省城市於今年，即一九〇二年 在當地劇院上演馬克西姆·高爾基題為『小市民』之劇本，並出現同一件案題名為『底層』的新劇本之預告。

『查上述劇本未列入『政府公報』上每日公佈之戲劇檢查處所准許上演之劇本名單中，『小市民』一劇僅先准許莫斯科藝術劇院獨家演出，現須每次特別請求始予准許，出版事務總管理局茲重請閣下注意，閣下所屬警署須依照一八八四年三月二十一日第一三六一號巡迴通令，具有戲劇檢查處所附貼之檢訖樣本，始得准許高爾基『小市民』一劇之上演，在未送呈檢訖樣本之前，亦不得准許預告高爾基之新劇『底層』。

『簽字者：出版事務總管理局局長，上議員茲維列夫（Н. Зверев）。

『副署者：出版事務總管理局主任阿吉卡耶夫斯基（А. Адикаевский）。

『校明無訛者：代理主任柯索高夫斯基（А. Косооговский）。

檢查機關領袖維列夫還不以一般巡迴通令為滿足，又在一九〇二年十月十五日詢問奧爾洛夫（Орлов）省長關於成為頒發上述巡迴通令直接原因的葉列茨事件。上議員茲維列夫除了重述巡迴通令裏所包含的要點之外，又補充說，許可須有特別請求方可發給，每次均須準確註明城名，領檢查許可的戲院經理。茲維列夫屢屢詢問省長，根據什麼理由把上演『小市民』的許可發給葉列茨市立戲院。奧爾洛夫副省長立刻把罪愆推在葉列茨警長和戲院經理身上。一九〇二年十月三十一日他呈報主任檢查官，說許可是葉列茨警長發的，因為他不知道上演『小市民』的現行條件。副省長並且解釋說，警長是被戲院經理卡達爾斯基（Катарский）弄糊塗的，他曾把在維堡（Выборг）和畢爾米（Пермь）上演『小市民』的海報呈給警察長看。

於是就把戲院經理作為過錯的交卸者。

這文件暴露：『小市民』不願重重的檢查網，以申告手續簡上了內省的舞台。當然，這是地方當局疏忽所造成的難得的事情。後來，上演『小市民』的一切企圖都被根絕了。

一九〇二年十月二十五日，葛慶柯—比薩列茨基（К. И. Ванценко—Писарец—

кий)把劇本『小市民』從里亞尚(Рязань)掛號寄去檢查，他並且寫道：『這劇本已經准許上演』。

十一月八日柯索高夫斯基用第九九九八號公函通知他，說上演『小市民』的請求『礙難照准』。但是萬慶柯一比薩列茨基是一個固執的人。既被拒絕，他又在十一月十三日再作第二次請求。鐮刀碰到了石頭。十一月二十九日又用二度拒絕回答他，並且通知他說，在請求上演『小市民』時，要有戲劇團體或當地省長的特別請求。

要取得沙皇省長為無產階級作者的劇本提出請求，幾乎是不可能的事情。帝俄統治階級竭力把舞台藝術得不受異己階級的意識形態所污染。

一九〇一年十月二十三日那時還沒有名的梅耶荷爾德(В. Э. Мейерхольд)和柯歇維羅夫(А. С. Кошеров)請求准許『小市民』在赫爾松(Херсон)市立戲院上演。梅耶荷爾德居然獲得成功。檢查處意外地給予例外，一九〇二年十一月九日發給許可。大概梅耶荷爾德的請求有俄羅斯戲劇團體的贊助，因為檢訖的本子是經過這公會轉交給他的。看來，梅耶荷爾德在赫爾松的演出，是『小市民』在外省的第一次演出。但是這許可是極稀少的例外。這一類的其他請求仍舊遇到嚴厲的遭遇。

把高爾基作為敵對階級的代表看待的檢查機關的總路線，却仍舊沒有變。

例如，薩馬拉(Самара)市立戲院導演史特羅耶夫(Стржев)幾乎和梅耶荷爾德同時請求許可由他親自領導在薩馬拉戲院演出『小市民』，但是他被絕對拒絕。像萬慶柯一比薩列茨基一樣，史特羅耶夫也是一個頑強的人，決定不屈服於檢查的橫暴。他採用預付回電費的電報轟炸出版事務總管理局。

對於史特羅耶夫的第一通電報，檢查官特魯巴契夫答覆得很簡單，但也很難解：『『小市民』許可須經特別請求』。

史特羅耶夫自然不瞭解這種檢查辭典的特殊註解，於是他又再度打電報去請求。

對此，檢查官答覆他道：『特別請求未曾收到』。

不幸的史特羅耶夫的處境是不難想像的：他又送去第三次請求，但是檢查處還是回答說：『特別請求未曾收到』。

於是史特羅耶夫又打去一條狠狠的電報：『處於困難地位，茲再請求准許上演『小市民』，呈請書已事先呈交戲劇檢查處』。

這一次檢查官才終於允准給一個完整的答覆，向薩馬拉的導演解釋說：『小市民』要有戲院公會或是省長的特別請求才能准許。史特羅耶夫是否能從省長那裏弄到『特別請求』，從卷宗裏看不出。

一九〇〇年一月六日以阿加波夫(Н. Агапов)簽字的檢查處公函通知不幸的導演史特羅耶夫，說他關於上演『小市民』的請求，認為礙難照准。無論是特別請求，無

『小市民』的演出大發雷霆。這位雅羅斯拉夫專制者發怒的原因，假使我們拿他自己的話來說，就可以自行瞭解：

『昨天我看戲，親自發現演員不依照戲劇檢查處所通過之劇本演出！』

發怒的省長根據這個理由立即撤消許可，整個戲劇季禁止它演出。關於這事他又氣憤地報告出版事務總管理局。

關於上演『小市民』的請求由許多外省的戲院不斷地送去，但是大多數都被拒絕。

唯有促成一九〇五年革命的工人運動的強大高漲，才迫使統治階級讓步，爭取到比較有利的政治條件。

正是在一九〇五年，檢查關被撤消，檢查柵欄被毀掉，許多文學作品獲得生存的權利，這並不是偶然的。

僅僅由於一九〇五年革命的進攻，『小市民』才給自己爭取到公民權，開始在各處上演。

不久，在一月九日之後，當資產階級民主革命以戰戰兢兢的速度循着激昇的路綫發展的時候，甚至於在腐朽而不通風的沙皇檢查處的石室裏也吹拂起新精神的風了。一九〇五年四月七日，檢查官維列施恰庚（Верещатин）向內政大臣提出出版事務總管理局所作的如下報告：

『『小市民』，馬克西姆·高爾基的四幕劇本（為出版事務總管理局有人請求准許上演該劇，及取消為該劇所定之檢查條例事）。

『高爾基的劇本『小市民』於一九〇二年一月特許莫斯科藝術劇院上演，因鑒於高爾基在某等羣衆圈子中有廣泛聲譽，以及該作家之傾向，前內政大臣西比亞庚曾派遣前出版事務總管理局長沙霍夫斯基公使出席彩排，後認為可能准許首都及外省戲院上演該劇，惟定有條件，即須有『特別請求』，註明戲院之許可簽押及戲院經理之姓名。自准許『小市民』以來該劇已在舞臺上演出數百次。

『鑒於上述種種，竊意可將該劇根據一般原則准許各地上演，蓋所以規定特殊許可之唯一原因似僅為馬克西姆·高爾基之聲名及其一般作家之傾向；但無論前者，無論後者，均不應對於已經檢查通過並符合檢查要求之劇作有何關係，正如高爾基為人對彼已准許各處上演之『消夏客』（《Дачники》）有何關係，或托爾斯泰（Л. Н. Толстой）伯爵對於由其小說改編，未盡任何限制而准許演出之『復活』相同。

『戲劇作品檢查官維列施恰庚。

一九〇五年四月七日』。

沙皇檢查官的這一『自由主義』，是時代的象徵，頗可玩味。從檢查機關本身傳來的承認，頗為特衛，它承認實際把一個劇本禁止三年的唯一原因，不是內容，而僅僅是

高爾基的聲譽和他的政治傾向。檢查官的『自由主義』表現在他把作者的爲人和作品分別而論，並且提出一個論點，說無論是高爾基的聲譽和傾向都不應該對於『已經檢查通過並符合檢查要求之作品』有關係。

維列施恰庚檢查官的文件在沙皇檢查局的階級專橫上投射一條明亮的光。

二 關於『底層』

高爾基的第二個劇本『底層』所受到的騷難也並不較少。一九〇二年秋，聶米羅維奇—唐慶柯把規定數量的『底層』劇本送交檢查處請求准許莫斯科藝術劇院上演。這劇本受到我們已經知道的那位檢查官特魯巴契夫的評論，他關於這劇本寫了一篇別開生面的『批評』文章。沙皇政權的檢查官以俄國大批評家柏林斯基的身份發言，是值得共賞的奇文。下面便是身穿公務員制服的批評家的文藝習作。

『馬克西姆·高爾基作，題名為『底層』的四幕劇本，是預定本季在那裏上演的莫斯科藝術劇院主任聶米羅維奇—唐慶柯送呈戲劇檢查處審查的。

『作者明朗地描繪一大羣『曾經是人』的夜店居住者『沉落到社會底層』去的人，這夜店是一個姓什麼柯斯梯列夫（Костылев）的人所開的，這人年已老邁，有着一個年輕的妻子和小姨。三幕戲是發生在『夜店』裏，這『夜店』設在地窖裏，地窖像山洞，有着燻焦的石穹門，牆上有着高低不平的泥峯；一幕（第三幕）是發生在『夜店』附近的荒地上，那裏堆着各種各樣的垃圾。

『全劇的演員一共十七個人，假使不把幾個沒有名字不說話的叫化子計算在內的話。除了上面所說的夜店主人，他的妻子伐西麗莎（Василиса）和她的妹妹娜達霞（Наташа）之外，在高爾基的戲裏演着其他角色的還有、警察密德維傑夫（Медведев），職業的小偷凡西卡·彼彼爾（Васька Пепел），鎖匠克利希（Клиш）和他的生肺病的老婆安娜（Анна），男爵和他的同居的女人『姑娘』娜斯佳（Настя），賣餃子的克伐希尼雅（Квашня），做帽子的布勃諾夫（Бубнов），不知其過去的沙丁（Сатин），沉溺於酒的鷄子，巡禮者路卡（Лука），皮匠河磨希卡（Алешка），扛夫和縫紉人。

『高爾基劇本裏戀愛的經緯是很樸素的。凡西卡·彼彼爾，以偷竊爲業，和夜店年輕的女主人有曖昧關係。彼彼爾以這種關係爲拖累，並會公開把這一點向他的戀人說明。伐西麗莎也並不反對和他斷絕關係，甚至於準備把自己的妹妹嫁給他，假使只要彼彼爾同意把她從她所嫌惡的老丈夫手中救出來。彼彼爾不願意去受苦役徒刑，所以不同意伐西麗莎的提議。伐西麗莎雖然肯把她的妹妹做媒嫁給彼彼爾，但是仍舊跟她吃醋，

所以第三幕裏，由於姊妹之群的爭風吃醋而發生爭吵，由爭吵而形成相打，幾乎所有店裏的人都參加。相打的時候凡西卡·彼彼兩把夜店主人柯斯梯列夫老頭子的太陽穴打了致命的一下。除了這一個殺人之外，高爾基劇本裏還有兩個死：鎖匠克列希的妻子的死，她在該劇的最初兩幕中由於肺病而緩緩地死去；還有一個是醉鬼戲子的死，他在最後一幕的末了死掉。這三個死的插曲使高爾基新劇本的單調性活潑化，這些插曲都是在特徵的對話背景上進行的，巡禮者路卡給對白裏放進不少活潑，在夜店的腐爛的沼澤中喚起新的思想和願望。他用故事和講成語的形式發展他的思想，給住夜店的人講述他們所遺忘的在他們陰暗地窖的牆外的世界；他跟他們談到上帝，談到將來的生活、真理、名譽、良心，談到他們過去的錯誤，以及他們一般的生活等等。這位巡禮者在相打的時候離開夜店而消失，也像出現在沉淪到底層裏去的人們中間一樣地秘密。在第四幕裏，在經過動亂之後，夜店安靜下來了。那位巡禮者本來在夜店裏提起一種捉摸不定的醉頭，一種追求美好生活的不明不白的憧憬，隨着他的消失，酒醉的、愚昧的生活又拖拉夜店的居住者到「廢層」裏去了。戲子因為失去較好前途的希望而無限地苦惱，因為幻想不能實現——到酒精毒的醫院裏去醫治，然後再回到清醒生活的舊路上去而苦惱，為遺苦惱而要作犧牲的時候，他在他被迫的死亡之前，向雜租人（這是所有夜店居住者中間在習氣上算是唯一純潔的人物），請求為他禱告。戲子的死對於墮落的夜店居住者沒有起什麼印象，只是引起沙丁並不是很高的叫聲：

『「唉……把線給攪斷了……傻瓜！」』

『高爾基新的劇本要刪去非常之多和稍加修改之後才能通過。絕對必須把警察密德維傑夫改成一個普通的退伍兵士，因為警察參與夜店居住者的許多壞事情，在舞台上不能容許的。第二幕的末尾要刪去很多，為了尊敬克列希生肺病的妻子的死，應該勾去那些在她死後所說的粗魯的談話。巡禮者的談話要刪去很多，因為中間有關於上帝，關於未來生活，說等等的不方便的議論，最後，全劇必須刪去高爾基在他所有的作品裏不吝於採用的個別句子，激烈和粗魯的字眼。』

戲劇作品檢查官特魯巴契夫

一九〇二年九月二十五日。』

讀到檢查官要刪去「高爾基在他所有作品裏不吝於採用的個別的句子，激烈和粗魯的字眼」時，不能不使人微笑。

從流氓無產階級的實生活中所取出來的通用語，對於沙皇檢查官的纖細的聽覺是有侮辱性的。檢查官要求把警察密德維傑夫改成普通的退伍兵士，正像後來在若干外省城市裏警察所要求把『我們生活的日子』（《Дни нашей жизни》）一劇裏的軍官改做猶太人一樣。警察和軍官是神聖不可侵犯的。猶太人却是另外一件事情。對於他們可

以隨便揶揄。這是完全符合反閃族主義者，猶太人破壞組織者的政府意識形態的路綫的。退伍的兵士是用過的廢物。他們也是被准許用難看的樣子拿出來的。甚至於在瑣碎的小事裏也看得出沙皇檢查處的階級傾向，對於爲統治的貴族階級做砥柱的階層極盡保護之責。教會是政治的僕人。所以凡是足以動搖正教教會威信的一切，檢查處都小心地置於自己的保護之下。巡禮者路卡關於上帝和死後生活的某些議論要被檢查官無情地割掉。

『底層』一劇受到可悲的命運，完全和『小市民』的命運相似。

出版事務總管理局局長同意特魯巴契夫的意見。『底層』劇削之後才准許，並且只是准許莫斯科藝術劇院，其餘戲院要『特別請求』。

從『小市民』的例子我們已經看出『特別請求』這狡猾的字眼後面所包藏的是什麼。這就是說，以例外程序准許一個戲院演出劇本，對於所有別的戲院都是禁止的。

除了莫斯科藝術劇院之外，那幾年能夠演出『底層』的只有很少幾個戲院，主要是彼得堡的戲院：小劇院，赫密基（Немети）和伏西列奧斯特洛夫斯基（Василевостровский）戲院。

所謂帝國劇院提出要上演這戲的問題時，檢查處便絕對加以禁止。檢查處的要點在下引的照會裏說得很有趣：

『高爾基所作題名爲『底層』之四幕劇，業經除煩多後准許莫斯科藝術劇院上演，關於此點，前已向內政大臣先生呈報。現收到帝國劇院請求准許上演該劇之呈文。據有對於演重要題材之戲院，可演題材嚴肅及環境所要求之作品，因鑒該劇並不屬於此種作品之列，故帝國劇院請求特別准許實無充分理由，因鑒『底層』一劇在莫斯科市上演並未發生任何懸念之理由，似可准許該劇在各地上演。然此處應注意『知識』社（《Знание》）所出版之本子應認爲實不適於在舞台上演出，惟有完全與准許莫斯科藝術劇院上演之劇本相同者，始得簽發許可證，關於此點應及時知照各省長，以便作異日之參考』。

一九〇三年一月二十九日出版事務總管理局同意他屬下的意見，不准許亞歷山德林戲院和莫斯科小劇院模範舞臺上演『底層』（十月革命後高氏的劇本才在亞歷山德林戲院的舞臺上初次演出：一九一八年演『小市民』，一九一九年演『底層』），但拒絕准許各地上演這戲的提議。仍舊保持了『小市民』的老樣子！『特別請求』，只准許手抄本，不准許鉛印本。

在上面所錄的那張照會的空白天地上寫着這樣的記號：『執行時應注意局長大人之口頭指示』。補充的『局長大人的口頭指示』又給多苦多難的劇本加上什麼災厄，——只得望空猜測了，出版『底層』的『知識』出版社受到戲劇檢查處的許多麻煩。

爲了防止依照鉛印本上演戲劇，秘密的巡迴通知書又飛出去了：

『彼得堡迫進知聲。』

『省長閣下！』

『「知識」出版社近印刷並發行新書一冊，題名「M. 高爾基。底層。舞台劇。四幕。」』

『查上述高爾基劇本係依照完全另一種手抄本館准許若干戲院在舞台上演出，故出版事務總管理局特懇閣下指令所屬警察署官吏，該「底層」一劇當依照一九〇二年十月十七日第九一六六號巡迴通知書第三條由戲劇檢查所黏貼之手抄劇本始可准許在舞台上演出。』

『簽字者：出版事務總管理局局長上議員H. 茲雅列夫。』

『副署者：出版事務總管理局執事，咨議會委員阿吉卡耶夫斯基（В. Адинаевский）。』

『校正者：代理執事。』

紅鉛筆的騎士們[⊖]還沒有來得及把馬克西姆·高爾基的劇本可恨的出版和皇家劇院污辱聖地的相暴企圖對付完了，而檢查處又受到新的進攻了。這不是別人，正是首都警察長。彼得堡市長於一九〇三年十月三十一日為准許「底層」事向檢查處提出抗議。彼得堡警察長因察報紙上出現犯罪事情激增的消息，哀切地高叫道：『同時在舞台上却上演着像「墮落者」和「底層」這樣的劇本，並且獲得莫大的歡迎，作者在這些劇本裏描寫社會廢物的生活，用最濃厚的彩色竭力向社會暴露和顯示內心的思想——這惡習份子的靈魂，把這種惡黨和寄生虫提出來做英雄，做成功者的角色』。

彼得堡的專橫者擔心着他所保護的公民們的風俗習尚，把高爾基作品同列在職業編劇者半卑俗作品的板上。

但是彼得堡市長並沒有文化教養的高度水平可以眩耀。

首都警察長的抗議並不是開玩笑地激怒了檢查官的蟻塚。

檢查處長提出照會，舉出下述的事實和議論：

『「底層」一劇在一九〇二——一九〇三年整個過去的一季，在莫斯科確實受到很大的歡迎，後來在聖彼得堡小劇院以三倍的票價支持了約近十次的演出，受到的歡迎並不稍遜。此後這本戲又經個特別許可在夏令舞台演出，在彼得堡方面聶密基戲院裏最近也列在劇目中。[⊙]這劇本裏所有的人都是否定的典型，他們最好也只能引起惋惜，一般地只會發生反感的印象。這裏面一個英雄一個成功者都沒有，假使不把一個小偷凡西卡·彼彼爾計算在內的話，他雖然想用靠上一個誠實姑娘的方法去追求誠實的生活和再生起來，但是由於和他情婦的丈夫相打而偶然殺人的緣故，他却仍舊做了階下囚。其餘

⊖ 指檢查官。

⊙ 『底層』秋季會在聖彼得堡下述各戲院上演：俄西列耶夫（Васильев）戲院（十月一次），聶密基戲院截止十一月一日演出八次，第一公團聯合會和聖彼得堡慈善聯合會雖經准許，但沒有上演。此外聶瓦河遊樂會准許聶高察演演出，大概會演一二次。

的劇中人物是曾經是人的人，是半飢餓的叫化子，他們一天到晚為他們可憐的生存奔忙，並沒有表現任何罪行。在「墮落者」一劇裏更找不到有提出惡黨和寄生蟲做英雄和成功者的意圖。這劇本沒有受到歡迎，由於資產的不好，這戲沒有再出現在小劇院的上演目錄裏。這劇本作為一個戲劇作品來看，它的弱處正是在於作者描寫彼得堡生活的沒有聯繫的畫面，迫使一大批的劇中人物說宣傳式的道德，最後把一個因欺騙而墮入罪惡的誠實女子弄到自殺的地步。

『這劇本分成五景。第一景是在花園裏進行，在這裏，一個壞蛋勸一個誠實的女裁縫拋棄父母，跟他同居。第二景是在這被引誘的姑娘的父親、一個看門人的家裏，在這裏觀眾看出，看門人的女兒搬到女裁縫那裏去居住，在實際上是上情人那裏去。第三景是一所夜店，那裏有各式人等在進行着無謂的談話，互相愚弄、揶揄，女主人公的引誘者和他帶着的一個女友也到這地方來，但是這兩個女人身上都沒有證書，結果她們被捕，這使一個旅行的老人得以作一篇長長的風俗教訓的演說。

『第四景是在小客棧裏，我們的女主人公最後明白，不能適應那情人壞蛋把她引誘進去的環境，致使她在第五景自殺。

『關於在舞台上描繪罪犯和惡行的問題，是一般的，原則的問題。閣下知道，幾十個劇本的被禁止，正就是因為企圖把惡行理想化，把它含有引誘性，把壞蛋和寄生蟲造成英雄和成功者，這種英雄例外准許者，有席勒（Schiller）的「強盜」和歌劇「杜勃羅夫斯基」（«Дубровский»）^①等這樣的作品。這種作品是否造成模仿者，不得而知；有一點是可以確信的：就是大學生達尼洛夫（Данилов）犯罪，完全和拉斯柯里尼柯夫（Раскольников）^②的犯罪相似，那時陀斯妥耶夫斯基的小說還剛剛預備付印。至於「以流氓為名而列在我們所沒有的一種人的類別裏」的「普通壞蛋」，那末戲劇檢查處向來認為「流氓」這一名目是符合社會廢物的其他名目的，例如「拐子」，「騙子」，「搗亂份子」等。在准許上演的「流氓」劇本裏並沒有描寫成個別的一類，「無產階級寫實的生活決不會顯露，也不會用引誘的形式顯示出來」。

『所以我認為必須補充說，這「底層」一劇對於每一個戲院都是特別許可的，因演出而引起何種誤解是可以立刻停演的，假使市長先生認為這戲今後在聖彼得堡上演不適當，可以依照自己的看法，根據追究罪行規章第一三五條的程序把這劇本勾出彼得堡的上演劇目』。

因為倫敦首都市長這樣的要人提出抗議，檢查機關的首長便不自行負責，而把公事向大臣去呈報。西比亞庚已經不在人世。大學生巴爾馬謝夫（Балмашев）的子彈打中

① 歌劇「杜勃羅夫斯基」是根據普希金的一篇同名的長篇小說編成的。

② 拉斯柯里尼柯夫是陀斯妥耶夫斯基的名著「罪與罰」中的主人公。

了他[⊖]。在鐵線橋（Цепный мост）橋塊的大厦裏，在內政大臣的安樂椅裏，另外坐着著名的普列維（В. К. Плеве），在等候薩淑諾夫（Сазанов）的炸彈[⊖]。兩位大臣都對於文藝發生興趣：西比亞庚不讓『小市民』上舞台；老前輩的月桂冠不給普列維安睡；他禁止了『底層』。出版事務總管理局局長報告的時候，普列維命令他儘可能不要再許可『底層』一劇在舞台上出現，全權大臣的命令就等於法律。檢查總管鞠了一個躬，於是便不再發許可上演這位不良份子作家的劇本了。

爲了使『底層』得到公民權利，要顧一下一九〇五年的革命。

史維亞托波爾克·米爾斯基（Святополк-Мирский）所宣佈的『春天』，在檢查處產生新的風尚。一九〇五年四月七日因爲接到呈文，請求准許各處各地上演這戲；檢查官便向上司提出如下的報告：

『高爾基劇本『底層』係前任檢查官特魯巴契夫根據前任出版事務總管理局長上議員茲維列夫一九〇三年九月二十六日之決議特別准許莫斯科藝術劇院者。因該劇在莫斯科未曾引起任何懷疑，遵照上議員茲維列夫命令又於一九〇三年一月二十九日准許各處各地上演，惟須特別請求，依照手抄本而非依照『知識』社之鉛印本，依照檢查許可之相當原文給予發給許可。因此該劇在首都及外省上演無數次，但一九〇三年十月，諸聖彼得堡市長從副官長克萊格爾斯（Клейгельс）突然指責，因『底層』一戲將壞蛋作爲英雄，描寫社會廢物之生活，獲得極大成功，係屬不良現象。實際該劇所有劇中人物係否定人物，誠能引起否定之印象，最好亦不應能引起憐憫耳；劇中無一英雄，且無產階級之生活並不顯露，亦不以誘惑之形式現出，但前內政大臣普列維鑒於克萊格爾斯將軍之舉，遂命儘可能自後勿再准許在舞台上演出『底層』劇本，此情形乃以迄於今。

『底層』一劇既曾以數百份准許之本子准許在全俄上演，實無嚴重理由再將該劇作非正式之禁止，一如時下上演劇目之許多其他劇本，描寫下等人之生活；竊深信其中並不包含值得非禁之處，茲懇求閣下示知，閣下是否認爲可以恢復依照一般原則，根據符合已熟檢查通過之手抄劇本請求准許高爾基劇本『底層』之申請。此種許可不致引起不良後果，蓋不便上演時地方當局即可對之適用預防及杜絕罪行規章之第一百三十五條也。前檢查官特魯巴契夫之報告咨議會二委員之報告亦一併附上。

戲劇檢查官羅列施恰庚。』

事情又告到內政大臣手裏。這時普列維已經不在人世，他被薩淑諾夫的炸彈炸碎

- ⊖ 西比亞庚是當時的內政大臣，極端的反動派，曾與工人及學生運動作過殘酷的鬥爭，一八九九年爲社會革命黨員巴爾馬謝夫所暗殺。
- ⊖ 普列維也是帝俄時一位著名的大臣，鎮壓革命甚力，一九〇四年爲社會革命黨員薩淑諾夫所暗殺。

了。接替內政大臣位置的是布里庚（Булыгин）。但是普列維關於『底層』劇本的命令仍然有效。

一九〇五年四月二日，問題報告到布里庚手裏。也許他是希望一百三十五條能給下級任何官吏『為地方條件』而撤銷劇本的權限，但是無論怎樣，有名的『布里庚國會』的創造者總算把普列維的禁令取消了。『底層』一劇終於能夠衝到舞台上去了。

但是不應該把一九〇五年爭取的結果估計過高。在工人階級的壓迫之下，政府是被迫讓步。但是一九〇五年的革命並不是勝利的；它沒有改變階級統治的機構；執掌政權的仍舊是那一階級。所以，雖然『小市民』和『底層』能夠開闢了走進劇場的大路，但是許多劇本還是在禁止之列；最後費了極大的困難，使每一個新劇本都能夠得到許可了，即使它在某種程度上滲進革命精神和無產階級戰鬥情緒。

三 關於『太陽的孩子們』

一九〇五年八月二十三日大學候補生彼亞特尼茨基（К. П. Пятницкий）把高爾基的新劇本『太陽的孩子們』（«Дети солнца»）呈請檢查。因傾向自由主義而已經被我們所知道的檢查官維列施恰庚這次却非常斷然地表示贊成禁止這戲。

他的理由是：

『「太陽的孩子們」

高爾基的四幕劇

『這劇本的基本思想是存在民衆和富有階級之間的差異，民衆就是充滿腐蝕和腐爛的森林，富有階級就是知識階級，在民衆中間早已有一種反對知識階級的憤懣在生長着；也提到工人問題，在舞台上描繪「被壓迫者和被侮辱者」工人階級的代表，證明人民的憤恨已經衝到街上，野蠻的、兇惡的人們還是地互相攻訐，作者預言，「他們的兇狠有一天會衝到盲目的、酒醉的知識階級的身上，不是用毒槍，而僅僅是用美態的語言和思想，爲了他們不注意下層階級艱苦的、非人的生活，爲了他們吃得飽，穿得好……」。一般的說，劇本中是着重地指出一個貧窮勞動者的喉道，人們甚至於不願意承認他是「人」，這繫在「黑暗的穴洞」裏的「盲目的田鼠」，自由思想的「太陽的孩子們」應該幫助他從現在絕望的環境中掙扎出來，「長成成熟的鷹」。爲了比較特徵出事物狀態的非常惡化，甚至於提到我們曾經發生的混亂及其後果：說到兇暴的黑色的人羣，血腥腥的面孔，染着沙土的熱血的溝沿，以及其他等等。這染血的沙就是民衆受難的標誌；劇本以一個受了剛剛發生的暴亂擊斃的門徒的印象而高喊作結。

『獨自一個……在沙漠中間……在紅沙的熱海中間……』

「最後一幕講到人民報復的預告，描寫因虎烈拉而發生的混亂和毆打醫生，因為「醫生以為這病似乎是出於自私的目的」。暴怒的羣衆在舞台上衝進私人住宅，在混亂戰鬥的抗擊時，甚至於發生搶奪。」

「把上述內容敘述出來請求閣下裁閱，我應該再補充一句說，這本審查的作品，因為它有着極端的傾向，在演出時可能引起不良的後果，所以我絲毫不懷疑應該完全不容許搬到舞臺上去。」

戲劇檢查官維列施恰庚。

一九〇五年八月三十一日。」

就這樣，結論非常堅決。檢查官維列施恰庚絲毫沒有懷疑這劇本應該完全不容許上台。但是他的上司却產生懷疑了。一九〇五年九月十七日出版事務總管理局却下令准許這戲。

我們已經看出，檢查處長是常常不同意屬下意見的。但是這意見分歧的特點，首先是官長的嚴厲；假使一個普通的檢查官認為可以「放鬆」些，那末上峯就會不可上訴地總表示「拉緊」。現在檢查官提議禁止劇本，上司却把它准許。這突然的自由主義是從那裏來的呢？

這奇怪現象的原因在於一九〇五年的社會政治形勢，在於階級鬥爭的尖銳化，無產階級所施壓力的加強，迫使統治階級相當的緩和，以挽救統治的本身。維列施恰庚是一個不高明的辯證家。他沒有注意到已經變化的條件，沒有感覺到政治風的新吹拂，但是他的觀點也暴露出階級的態度。維列施恰庚的主要反對是被把工人階級描寫成被壓迫的、被侮辱的階級這點激起的。檢查官對於劇中革命的反映表示憤慨，他頑強地把革命稱爲「我們曾經發生的混亂」。

檢查當局認爲雖有這些可憐的地方，但是並沒有禁止的根據。這戲的上演並不妨礙貴族階級和資產階級的階級統治。僅僅是爲了這個緣故，所以「太陽的孩子們」得到搬上舞臺的可能。

從這件，以及所有其他的事件來看，沙皇的檢查機關也和警察、軍隊、教堂及法院一樣，是統治階級統治和壓迫工農廣大羣衆的最重要的機關。無產階級在一九一七年十月無產階級從地主和資本家手中奪到政權之後，這工具才隨着貴族資產階級國家整個官僚政治機關一同被毀壞。

（林 峻譯）

葛利高烈耶夫

(М. Григорьев)

高爾基與蘇聯戲劇

(ГОРЬКИЙ И СОВЕТСКИЙ ТЕАТР)

爲了要闡明高爾基的劇作學與蘇聯戲劇的相互關係，第一，必須比較蘇聯戲劇與革命前的戲劇在對高爾基的劇作學的開拓上所起的作用；第二，必須闡明高爾基的劇作學的實踐與他關於戲劇諸問題的理論敘述，對於建立蘇聯的劇作學起了怎樣的影響。本文即試圖解答所提出的這些問題。

高爾基的第一個劇本『小市民』出現於一九〇二年，並由莫斯科藝術劇院在彼得堡旅行公演時上演。過了幾個月之後，已經是在莫斯科，高爾基的第二個劇本——『底層』（即『夜店』），又由該劇院上演。從這時起，劇作家高爾基的舞台歷史就開始了。

當十九世紀和二十世紀之交時，劇場的上演劇目，換句話說，就是劇場的靈魂是怎樣的情形呢？回答了這個問題，就可以間接地說明高爾基的劇作學對於革命前的戲劇的意義。

當兩世紀之交時，列入各劇場的上演劇目單的，既有古典作品，也有適合那個時代的現代作品。古典作品是這些顯赫的名字，即如果戈里、奧斯特羅夫斯基。可是，在當時，無論是果戈里，無論是奧斯特羅夫斯基，都已經不是上演劇目中的作家了。特別是

奧斯特羅夫斯基，被認為是位過時的劇作家。至於適合那時代的現代作品，如果不算那在俄羅斯戲劇史上佔有特殊地位的契訶夫的劇本，是可以分成兩大類。那些有條件可以稱為是生活劇的劇本，應當歸成一類。這些劇本大量地出現，並且是由很多的作者寫成的。劇作家的名字如曇花一現就消逝了。這些作者的名字列不進文學史的篇頁，甚至就是最勤勉的目錄學者，也不容易從文獻中把他們的名字找出來。在這些被高爾基輕蔑地稱為「搞戲劇的」劇作匠人當中，就有瓦施柯夫（РЫШКОВ）、波杰興（ПОТЕХИН）、克里洛夫（КРЫЛОВ），還有一些一二流的「明星」們。這些劇作家當中的另一些人，具有極高的專門技能，寫了一些其基本價值是建立在故事興味化上面的劇本。在這些多數的劇作家當中，也常碰見一些很平常的剽竊者，他們盜竊法國不大出名的作家的作品，當翻譯時，他們就用俄國的生活形式把這些作家們的劇本改頭換面。最後，當時許多「搞戲劇的人」，都從事於編寫流行的刑事訴訟的平凡劇本。作者從印刷在報章上的法庭報告裏去取材料，用半生不熟的形式把它穿插在三幕、四幕或者是五幕的戲中；把訴訟當事人的姓名略微改動一下；這樣做是為了可以使人易於知道那些訴訟當事人，於是，劇本也就完成了。它以聾人聽聞的內容來吸誘觀眾的注意，演上兩三場之後，就永遠從舞台上消失無蹤了。

這些「搞戲劇的人」的著作是缺乏思想的，其中全然沒有對人物形象的心理學的研究，並且，它們是用污穢的語言寫成的。假如說，在這些劇本當中極端皮相的經驗論佔了優勢而被稱為現實主義流頭的話，那末，這對於此種類似的劇作學將是過份的光榮。劇場裏具有天才的人，或是演員或是導演，自然不能為這種劇作學所眩惑，而要去尋覓其他的東西。

梅特林克的、索洛古勃的及其他象徵主義作家的，翻譯的或是俄羅斯的象徵劇，雖然缺乏生活性，但是有着思想及其獨特的規模，特別是和「搞戲劇的人」的出產品相比較的時候，看起來會覺得它對劇場是適合的，因為它在尋找某種比平凡而無生氣的生活攝影更豐富的東西。

但是，象徵主義的戲劇不可避免地要把劇場引入歧途，因為在象徵主義的戲劇裏面，藝術家正像繃索創作的認識泉源似的，在原則上離開了人世的土壤，號召大家去認識那並不存在的、柏拉圖式的觀念世界，而這個世界是不能培養和豐富演員的創造力的。在象徵主義的劇作學裏，對於戲劇工作者最陌生的東西，就是象徵主義的抽象性。雖然可以藉象徵主義美學的有效光輝來眩惑一些時候，但是，很快減滅到不可避免的覺悟，這時，戲劇工作者就會感覺到自己是貧弱的，在創作上是饑餓的，因為祇有生活本身，和生活的認識才能够給他營養。在象徵主義的戲劇中，演員感到難於理解的，是形象的不存在，因為象徵主義者所謂象徵的東西，事實上就是形象的屍體。象徵主義者

規定象徵是這樣的一種形象，說它可以作為一個特有的跳板，好藉了它接近絕對的思想（我們在此就想起安特烈·特里，丘爾柯夫和其他許多人對象徵主義所發表的意見），而象徵主義者靠了它又看出在象徵中的不容有具體觀念的一種含有多面意義的形象。在這種理解中的象徵，就與戲劇的本身法則相矛盾了：它不能在戲劇裏找到適當的體現，因為戲劇是依據本身的法則而具體化了的。因此，象徵主義的創造早晚不可避免地要達到否定演員的地步。例如，象徵主義戲劇的領袖之一的梅耶荷爾德（Мейерхольд），就完全澈底地走向必須將演員自劇場逐出而代之以傀儡的思想[⊖]。

契訶夫的卓越的劇作學，在許多方面是高爾基的劇作學的前驅者，可惜，它沒有廣泛地被俄羅斯劇場所掌握。甚至在莫斯科藝術劇院的許多著名的演出之後，契訶夫的戲劇在許多職業劇場的舞台上依然是稀貴的賓客。

當高爾基的最初的劇本出現的時候，劇場的上演劇目單的情形就是如此。高爾基在自己劇作學中繼承了契訶夫的優秀傳統。但是，我們不應該像偶爾在我們的批評中所見到的情形，否認在高爾基的創造中存在着契訶夫的傳統。它們無可爭辯地是活在高爾基的創造中，並且，假如正確地瞭解它們並把它們加以公式化的話，它們絲毫也不能降低高爾基的劇作學的獨立性。正像契訶夫一樣，高爾基對「搞戲劇的人」採取有意識地、劇烈論爭的態度，拒絕了故事的興味化。對於高爾基，作品的故事本源，是從屬於形象。故事並不是什麼獨立的东西，可以附加在形象上；故事對於高爾基祇是一個形式，或者正確些說，祇是一個揭露形象的手段，在故事裏，獨特價值的東西是沒有的。像『野蠻人』（«Варвары»）的例子，『老人』（«Старик»）的例子，最後，在高爾基死後才發表的電影劇本的例子，在在都顯示着：當他的形象的本質要求着這個的時候，高爾基是能夠寫出甚至這似偵探結構有緊張故事的劇本的。爲了和『搞戲劇的人們』相對抗，他不願意用像製造特別有趣的故事的這樣的輕便手法來吸引觀眾的注意。

高爾基在自己的劇作學的作品裏，着重加強了另一方面。他緊密地在揭露人物形象的心理學上下功夫，他縝密地在自己劇中人的對話上下功夫。高爾基的對話，就本身思想的飽和來說是卓越的。正像古典的優美音樂一樣，這對話是沒有陳腐、無聊的地方。但是，高爾基劇本最主要的價值和根本的意義，就在於它們是新哲學思想的具現者，並且這種哲學是披高爾基以非常的熱情表現出來的。高爾基劇本的這種品質，很少被我們的批評界所強調。我們經常將高爾基和陀斯妥耶夫斯基互相對立起來，指出使高爾基與陀斯妥耶夫斯基鬥爭的存在於他們之間的根本思想的分歧。但是，很少有人指出高爾基和陀斯妥耶夫斯基進行論爭時，同時也高度地珍視他的創造的藝術品質，並且在某

⊖ 高爾基在一八九六年，就在『薩馬拉日報』上指出必須與象徵派和頹廢派的戲劇、特別是與梅特林克的戲劇作鬥爭。他特徵地指出了梅特林克的戲劇是一種有害的反社會的現象。

些方面，還跟陀斯托耶夫斯基學習。他首先跟陀斯托耶夫斯基學習表現在藝術形象中的思想的熱情性。一談到高爾基的作品的時候，你就感覺到他是經常是不拘泥在那種通常稱為藝術客觀性的界限裏，他經常自己也捲雜進在他的劇本裏展開的哲學討論的進行中；那時，在某一個劇中人的言辭格調裏，你就感覺到高爾基本人的格調。他藉偉大藝術的節拍，把自己的聲音和那個劇中人的聲音結合起來，而這個人的聲音在某些特質中可能是接近這位制作家的。例如：制作者本人的聲音有時候在沙丁（Сатин）^①的台詞裏發出響聲，雖然，將高爾基與這個人物等量齊觀是不合理的。然而，甚至高爾基劇本中的否定的角色，都是帶着應有的熱情性來堅持自己的哲學見地。就探討真理的熱情講，高爾基接近了陀斯托耶夫斯基和托爾斯泰的優良傳統。高爾基永遠不藉概念的木架來支持自己的形象。他在藝術中祇用藝術固有的語言，也就是用人的形象來講話。但是，他的人物經常爲了自己的見解而進行緊張熱烈的鬥爭，作者也藉自己的捲入其中來加重他們所吐露出來的聲音，使他的劇本成爲真正政論式的劇本，同時又免除了藝術中不暢快的概念味。

高爾基劇本熱烈表現了新的強烈發達思想，一部份就是高爾基劇本上演時引起報章雜誌上劇烈爭論與熱鬧的論戰的緣由。他的劇本感覺得是不平凡的、是革命的，並且在劇作學的構成方面講也是一種新現象。在『小市民』及『底層』兩劇上演之後，在兩年時光中，關於這兩個劇本與演出的討論文章從沒有自報章雜誌的篇幅上消失。『底層』一劇，以對當時是不尋常的六萬冊的發行數相繼出版了若干次。民主的觀眾在『小市民』一劇的家庭情節之外，在『底層』流浪漢的戲劇的樞紐服裝之外，感覺到了向善良，向那爲人、爲他的生活及勞動的尊嚴而鬥爭的號召。因此，莫斯科藝術劇院的演出，經常成了革命示威遊行的藉口，造成沙皇警察不少的憂慮，這些警察常把自己的密探改穿上劇場職員的衣服來到劇場。

高爾基的劇作學在藝術劇院的生活中起着巨大的作用。莫斯科藝術劇院轉向高爾基的劇作學，對於劇場其意義是至切重要的。根據莫斯科藝術劇院創辦人史坦尼斯拉夫斯基的意見：高爾基劇本的上演，在劇場的生活中開闢了一條新的社會政治的路綫^②。根據史坦尼斯拉夫斯基的話，『幻想的』、『象徵主義及印象主義的』、『直觀的及感覺的』路綫，是這條路綫的前驅。俄羅斯劇場在高爾基劇本的創造思想裏，發現了可供建立進步舞台現實主義的材料。戲劇界的巨匠在研究高爾基劇本的形象、在研究形象的卓越語言的時候，就創造了舞台的傑作，這些傑作已作爲他的最輝煌的成就被列進了俄羅斯的戲劇史。因此，路卡（Лука）在莫斯科文（Москвин）解釋中的形象，和沙丁

① 沙丁是『底層』一劇中的人物。

② 見史坦尼斯拉夫斯基：『我的藝術生活』。

在史坦尼斯拉夫斯基的表演中的形象[⊖]，將永不會為戲劇史所遺忘，當然，更不必提到使莫斯科藝術劇院聞名的那種全體協和演出；這種全體協和演出，在高爾基原本的舞台體現中是充分地實現了。在這裏，這種全體協和演出，比在其他什麼地方都得到了更好的應用：沒有這種全體協和演出，就不能使高爾基的拋棄了因襲的故事異味化，而在舞台的演出中要求完整統一的劇本發出響聲來。

莫斯科藝術劇院愛戴過高爾基，並且，這種對劇作家的愛，是因為他使得劇院充滿了前進哲學的思想，這是容易了解的。高爾基也用同樣感情來回答莫斯科藝術劇院。還在年青時，高爾基一面觀察這個劇場，一面又因為那在與劇場墨守成規的鬥爭中所產生的新劇場組織的卓越創作品質而感到狂喜。高爾基在某封信裏這樣講到劇院：『不愛它，不可能；不替它工作，——是罪過。』於是，高爾基便將自己最初的劇作學的實驗供獻給了它。

雖然，存在着這種劇作者與劇場相互充實的成功的結合，但是，絕不能說革命前的許多劇場——包括莫斯科藝術劇院在內，——已在對高爾基的劇作學的哲學與藝術深處的舞台發掘工作上，作了全部甚或是很多的事情。首先，由於檢查的原因，並不是高爾基所有的劇本都能搬上舞台上去。自然，像『仇敵』（«Враги»）這樣的劇本，其中表現出工人與資本家的公開的衝突，是沙皇的檢查不容放過的；在革命前，這樣的劇本，以及一些別的劇本，僅僅在俄國的國境以外才能演出。

然而，俄羅斯許多劇場，對於高爾基的合法劇本也並未表現出廣泛的興趣。如像：在蘇維埃時代幾乎遍演各劇場的『太陽的孩子們』（«Дети солнца»）一劇，在革命前，除了莫斯科藝術劇院以外，祇有在彼得堡柯米薩爾屈夫斯卡雅劇場（Театр Комиссаржевской）演出過；就是那齣『小市民』，在蘇維埃時代成了上演劇目中不可缺少的劇本，但在革命前，除了莫斯科藝術劇院之外，僅只被一二位前進的外省導演，如索鮑里施企柯夫—薩馬陵（Н. И. Соболевский-Самарин）及辛聶里尼柯夫（Н. Н. Синельников）上演過。

革命前的劇場對高爾基的劇作的謹慎態度，說明着：一方面，高爾基的那些劇本頗類似契訶夫的劇本，是被認為缺乏舞台性的；另一方面，這是最主要的，就是革命前的劇場沒有充分理解高爾基的哲學。甚至藝術劇院在這方面，也還沒有完全做到。如果『底層』一劇賦予了為卓越的演出——就是現在還存在的演出以材料的話，那末，對於『小市民』和『太陽的孩子們』則又當別論了。它們被解釋得異常之貧弱。劇院以一種講述家庭情節的傳統的劇本的精神來解釋它們。高爾基反對小市民劣根性的激昂抗議，

⊖ 當莫斯科藝術劇院在一九〇二年上演『底層』時，路卡一角係由該劇院名演員莫斯科文所飾；沙丁一角則由史坦尼斯拉夫斯基自飾。

就被小市民生活的自然主義描寫所窒息了，而新的人爲了反抗小市民劣根性的鬥爭的主題，被父與子的衝突取而代之，況且，父與子的關係又是藉了這種抽象概念及『客觀主義』來說明的，以致使觀眾不知道同情哪一個——同情父親還是兒子。在『太陽的孩子們』一劇裏面，知識份子與勞動人民之間的相互關係的問題，是被對知識份子的可悲的悲劇的描寫所代替了。劇場一面撇走了憤慨暴露的主題，一面又賦予這個劇本以不適合它性格的室內裝飾；當然，這些演出不能保留在上演劇目裏，並且比較很快地就從舞台上消逝，這決非偶然的。

因此，在蘇聯的戲劇之前，就存留着一些重大的、在把握高爾基劇作學的事業中急待解決的任務。

二

蘇聯的劇場在高爾基面前光榮地履行了自己的義務。他的全部劇作，除了在他死後出版的一些以外，都已經被搬上了蘇聯的舞台。甚至，像高爾基的『怪人』（«Чудаки»）、『僞幣』（«Фальшивая монета»）這些不大有名和還沒有經批評界予以充分評價過的劇本，都同樣獲得了舞台上的實現。至於他死後出版的劇本，其中有些、特別是那些已經完成或大致完成了的（如『雅柯夫·鮑高莫洛夫』（«Яков Богомолов»）），最後也將會引起蘇聯導演們的注意。

就演出的次數來講，高爾基的劇作已經趕上了奧斯特羅夫斯基的俄國舞台的經典作品，並且，高爾基的劇本非但上演於俄羅斯劇場，而且，更上演於兄弟民族的劇場。然而，要斷言高爾基的劇作在蘇聯舞台上的地位，是一件很不容易的事情。蘇聯的劇場必須和那種認爲高爾基劇本缺乏舞台性的傳統觀念進行鬥爭。爲了說明這層，祇消講一講伐赫坦高夫劇場（Театр им. Вахтангова）上演『葉戈爾·布樓喬夫』（«Егор Бульчов»）一劇的歷史就夠了。這個在伐赫坦高夫劇場史上劃時代的劇本，正像它的演出者扎哈瓦（Б. Е. Захава）對這件事的回憶所說的那樣，起初是並未被全體人員所瞭解。劇場的演員們因了這位名劇作家建議把自己的劇本祇供伐赫坦高夫劇場上演這回事引以爲驕傲，但是，當作者讀自己的劇本的時候，他們大家都感覺到一種混亂與困惑；而當作者結束了誦讀的時候，演員們都無話可說了，因爲大家在傾聽的過程中已形成一種確信：以爲這個劇本缺乏舞台性，不可能上演，其中有許多地方破壞了習慣的劇作學的規範。當全體人員開始研究劇本時，起初，他們企圖修改高爾基的劇本，並給予它其中所沒有而又是在劇場習慣的東西，換句話說，就是皮相的故事與味化。他們決定把布樓喬夫的遺產的主題，作爲故事的核心，給予這主題添上一種獨創的偵探的性質。劇場想如此演出這個戲，爲的要在觀眾中始終發生幾個問題：遺產的內容是甚麼？誰將

根據遺囑獲得這筆遺產等等。然而，最初的結果已顯出這樣的解釋劇情，與高爾基劇本的本質沒有任何的共通之處。也祇有在當着後來被委託上演這個戲的扎哈瓦，才懂得了必須按照原劇的樣子把它表現出來，因為它的優點就在於對人物形象心理的精密發掘，就在於深刻的思想性，並且，劇本本身的這一切東西就能夠抓住觀眾，——祇有在那個時候，全體人員才創造成功這個卓越的演出。

這個演出的重要性，就在於它以舞台的形式，帶着立體鏡的浮腫明確性，實現出高爾基的企圖：不是從外表，也不是從革命者方面，而是從內部，從那屬於這個社會的人的地位上來給資本主義社會以無情的批判。

蘇聯的劇場一方面克服着自己創作實踐的偏見——以為高爾基的劇本缺乏舞台性；同時，又克服了按照習俗的意義把高爾基的劇本解釋為生活劇。在這方面的偉大功績，應當屬於外省劇場的演出。我們認為，應該利用這個機會，着重指出蘇聯各省的劇場在普及高爾基的劇作上做了很多的事情。如像『野蠻人』、『僑幣』、『最後的人』等劇，都是最先上演於外省舞台的。

我們上面已經說過，克服用自然主義的方式來解釋高爾基劇本的這一功績，是屬於外省劇場的。『小市民』是由在索鮑里施企柯夫—薩馬陵領導之下的高爾基州州立劇場（Горьковский областной театр, 一九三四年上演）按照新方法解釋了的。如上所述，『小市民』習慣地被處理成如像那依勤諾夫（Найденев）的『萬紐欣的孩子們』（«Дети Ванюшина»）劇本精神中的父與子的悲劇。觀眾要同樣憐惜不幸的老人們，因為他們不了解孩子們，也憐惜不幸的孩子們，因為他們不了解老人們。索鮑里施企柯夫—薩馬陵却放棄了這種慣例。他的演出，揭開了小市民與非小市民的鬥爭，而不是父與子的鬥爭。孩子們本身也被索鮑里施企柯夫—薩馬陵描寫成小市民。誠然，在這個演出裏存在着本質上的缺陷，這缺陷現在是高爾基的信徒們自己所能見到的。根本的缺陷，就在於索鮑里施企柯夫—薩馬陵放棄了把別斯謝妙諾夫（Бессеменов）定型地解釋為一個感人的老頭兒，却把他弄成一個可笑的沒有喚起任何同情的老人。事實上，高爾基的別斯謝妙諾夫雖然有時候是可笑的，但是，在其根本的音響裏他是可怕的，祇『取笑』他，就是沒有充分估計到這個小市民對生活的危險性。然而，索鮑里施企柯夫—薩馬陵的演出對於當時仍是意義重大的，因為在那個劇場裏已經避開對高爾基劇本的純粹世俗的解釋。

學校的劇團組織，他們最經常地選高爾基的劇本，來作為研究技巧或是畢業公演的材料，除了一般的正確解釋之外，還獲得了許多有趣的精湛的細節。如像在塔爾漢諾夫（М. М. Тарханов）的畢業班演出的『小市民』（國立戲劇藝術學校，一九四〇年）中，就克服了索鮑里施企柯夫—薩馬陵對別斯謝妙諾夫的解釋上的缺陷。在塔爾漢諾夫

的班級裏，不是用鬧劇的，而是用嚴峻諷刺的方式來解釋了的別斯謝妙諾夫。在這個演出裏，別斯謝妙諾夫對於孩子們，彼得（Петр）和達吉雅娜（Татьяна），以及對尼爾（Нил）^①、吉吉列夫（Тетерев）等的態度上，俱有極有趣的解釋。和彼得及塔吉雅娜的衝突，別斯謝妙諾夫經常是勝利的；相反——在和吉吉列夫、特別是和尼爾的衝突，他就永遠是失敗者了。在塔爾漢諾夫的演出裏，別斯謝妙諾夫舞台性鬥爭的各種素描，包含有高爾基思想的深刻發掘：彼得和塔吉雅娜像他們的父親那樣也是小市民，他們是無法能夠反對父親的『真理』的，而同時，尼爾却以新的真理戰勝了別斯謝妙諾夫。

在這個演出中，彼得的形象比平常揭露得更深刻。在那個曾經是『半個鐘頭』的公民的人的表白裏，在他非難類似箝制『個人自由』的企圖的輿論的渴望裏，可以感覺到後來的克里姆·薩姆金（Клим Самгин）^②的惡毒嗤笑。

蘇聯的戲劇界不斷更深地更深地瞭解了高爾基的劇本，開始把它們作為歷史的（按這個字的新的意義來講）的劇本揭露出來。新高爾基的劇本是歷史的，當然，這意思並不是說它們像普希金的歷史劇『鮑利斯·戈都諾夫』（«Борис Годунов»），或是阿列克賽·托爾斯泰的『彼得大帝』（«Петр I»）那樣。那些劇本在這個字的通常意義上是歷史的：其中活動的人物，是歷史上真正存在過的人物；表演的是真正有過的歷史事件。在高爾基的劇本裏，比較少有歷史的直接反映，及在舞台限界以外所發生的歷史事件的直接暗示。誠然，在『葉戈爾·布樓喬夫』中有推翻專制政體的表示，並且劇本各幕的年月，就直接確定出來了。但是，在『小市民』、在『伐莎·席列茲諾娃』（«Вася Железнова»）、在『最後的人』（«Последние»）等劇中，已經難於找到歷史事件的直接表現了；在那裏祇有一些暗示，但是，高爾基這些劇本在歷史這個字的深刻意義中仍然是歷史的：這些劇本的人物特性中，具體地揭開了一定的歷史時代；其中歷史的法則採取了個人的面貌。高爾基在自己的歷史主義的範疇中，承繼着過去偉大的現實主義者們的優良傳統，但僅和他們不同的地方，就在於他意識地奔向這個歷史主義，並由於時代的條件，高爾基比起他的偉大先驅者，有可能理解更深刻的歷史過程的法則。

就這種意義上講，必須指出像比爾曼（С. Г. Бирман）和吉列謝娃（Е. С. Телешева）排演之下的『伐莎·席列茲諾娃』這樣的演出，——這是兩次卓越的演出，它們雖然在細節上有着差異，但是在基本概念上却是一致的：這兩個劇場在席列茲

① 尼爾是『小市民』中的一個棍徒，也是全劇的一個肯定人物。

② 克里姆·薩姆金是高爾基的長篇名著『克里姆·薩姆金的一生』中的主要人物，也是一個典型的小市民。

諾娃和她的孩子們的形象中，揭開了爲高爾基所着重指出的歷史法則。高爾基指出資產階級的解體，部份地是由於這樣的，就是在大多數的場合下，資產階級建立了大企業、大「事業」，但在他們當中已經沒有能夠把這種事業繼續發展下去的繼承人。換句話說，用我們這一時代的話說來，就是資產階級的社會已經沒有能力來解決創造自己的新幹部的任務。比爾曼和吉列謝娃^①不像表演尋常的家庭劇那樣來表演高爾基劇本，也是他們的一大功績。

無論在前一個演出中，還是在後一個演出中，從戲一開始時就在伐莎·席列茲諾娃面前提出了一個危難的問題：誰來承擔以這樣的勞作、艱苦與卑屈所創造出來的事業呢？伐莎的女兒們被用極大的舞合節拍特徵地表現出來。由女演員維克爾德（O. A. Вилладт）所飾演的柳陀奇卡（Людочка）（莫斯科職工會劇場），完全不是病理學這個字義裏的白癡。她的『白癡』，令人想起梅施金公爵（Мышкин）^②這個『並非出自入世』的、對任何實際活動既愚魯又無能的人的白癡來。柳陀奇卡會喜好歌曲，能夠在園中照拂花草。但是，她完全不可能是席列茲諾娃家門中的未來的領導人物。而娜塔麗（Наташа，中央紅軍劇場演出，女演員捷爾卡洛娃〔Зеркалова〕飾）呢？外表上像她的母親，而內心則和她相反，並且厭惡她的事業和生活。同時，娜塔麗不能和這樣的生活相鬥爭，精神道德都在墮落下去，步入無望的歧途。

在這方面就可以瞭解伐莎帶着怎樣的目的地圖佔有孫子：她希望這個孫子能夠從他自己的母親拉歇爾（Рашель）身上承襲母親的智力與意志，而伐莎再給這些智力與意志充實以她所需要的內容，那時，這個孫子將會是她的真實的繼承人。但是，表現得極其可怕而又荒誕離奇的席列茲諾娃一家的生活之一頁（在第二幕「神鳥」一場），證實着，在這種環境裏不可能成長出伐莎所需要的人來。伐莎·席列茲諾娃這麼說道：『孩子對於我，就像我的手一樣；孫子對於我，就像我的指頭，』並且恐怖地感覺到，她伸向未來的指頭和手是麻痺的，因為她沒有歷史的繼承人，因之，也沒有歷史的將來^③。這樣，劇本就變成了一個悲劇，如同馬克白斯（Macbeth）^④的悲劇一樣：在那裏，現在是屬於馬克白斯，而將來則屬於萬柯一樣；在這裏，現在是屬於伐莎·席列茲諾

① 比爾曼的演出，是一九三六年十月在莫斯科職工會劇場；吉列謝娃的演出，是同年十月在中央紅軍劇場。

② 陀斯托耶夫斯基的長篇小說『白癡』中的主人公。

③ 在莫斯科職工會劇場的演出中，共和國功勳藝人吉阿齊托娃〔Гиацинтова〕飾拉歇爾一角的演技，值得特別注意。這個角色之所以困難，是因為她的台詞極少；拉歇爾在舞台上幾乎沒有甚麼動作，同時，又必須使觀眾實際地感覺到她的優越性是在伐莎·席列茲諾娃之上。吉阿齊托娃是極端地處理了這個困難的任務。

④ 馬克白斯是莎士比亞的一個同名的悲劇的主人公。

娃，而將來是屬於拉歌爾。

表現伐莎的悲劇，同時也表現了母性的悲劇：母親的任務非但生育孩子，而且，更要培植他走向社會的事業。然而，由於伐莎·席列茲諾娃的極端沉重的生活壓折，以致她已經不能感覺到自己是一個名符其實的母親了。

蘇維埃的導演運用着生動的歷史範疇，推開舞台的狹窄界限，把那在舞台上進行的情景，和那在它的界限之外、在遼闊的歷史的曠野上所發生的情景聯結了起來，使觀眾用歷史尺度來考量它，並喚起觀眾心中多量的生動的聯想。

蘇聯劇場的另一功績，是它和那對高爾基庸俗解釋所作的鬥爭。像『葉戈爾·布羅喬夫』和『伐莎·席列茲諾娃』那些演出，最先表現了高爾基劇本是真正歷史劇本，同時，又特性地說明了和庸俗社會學所作的鬥爭。它們把成羣的按照庸俗社會學公式思想的戲劇批評家弄得窮途末路，那並不是偶然的。這些批評家不知道如何處理布羅喬夫。他是一個商人，因之，就是資產階級的代表，但是，同時他又並沒有受到高爾基舞台性的譴責。這些批評家以為，必須用一切舞台方式『正面』地暴露並譴責這個商人，這個資產階級。庸俗者流以為在這個戲裏存在着某種令人不快的東西。扎哈瓦、比爾曼，和吉列謝娃他們不走庸俗社會學的道路，並且不用庸俗的暴露來糟蹋高爾基的卓越形象那件事，正是他們的偉大功勞；同時，他們並未放棄對這些形象加以真正深刻的批評，揭露這些人的歷史命運的批評。

應當說，我們的劇場很榮幸的，就是它們在其他的場合，正像規矩一樣，也沒有走那庸俗地斥責高爾基的人物的道路。大家都知道，一九三七年，高爾基曾在自己的『論戲劇』（《О пьесах》）一文中，對劇本『底層』作了嚴格的自我批評，特別是對於路卡這個形象——因為他的那種慰安的真理的憐憫人的哲學。某些劇場，無論對於高爾基這篇文字的這一部分的真正主題，還是對於它的真正內容，都沒有充分正確的瞭解，便準備將路卡表現成爲一個最壞的混蛋和無用貨。這些企圖很顯得孤立無援，並沒有得到廣泛的支持。

此外，還應當指出蘇聯劇場和庸俗解釋所作的鬥爭，就是把『野蠻人』當中的娜傑日達·莫那霍娃（Надежда Монахова）處理成爲一個小市民，說她熱愛契爾康（Чёркун）多半是帶着肉慾性質的。但是，大多數劇場都走上了下面即將證明的、對這個卓越形象更深透的解釋的道路。

三

但是，蘇聯劇場最主要的功績，還在於它在許多場合善於充分深刻地揭露高爾基劇作學的哲理，這個任務雖然還還沒有被蘇聯劇場充分地執行，但是，它那解決的開端却

已奠定了。

在每一個偉大的劇本中，也像在每一個偉大的藝術作品中一樣，可以揭露出若干層。最上面的一層可以稱作情節層；它包括着用藝術作品直接表現出的東西、和在它當中能夠直接而平易地被感覺到的東西。第二層就比較深邃，——這一層是被我們在上面指明過的歷史層，在這裏包含着在這個情節中表露着的歷史性。最後，才是第三層，最深邃的一層，——這是哲學層。真正的偉大作家同時也是思想家。他運用形象中的歷史範疇，作為哲學出現；他不可能是一個單是揭露歷史法則的客觀主義者。他當開始述說哲理時，同時就在開始學習和教導生活的真理。祇有這樣的作品才合於自己的時代，因為它包容了時代的進步思想。

高爾基的創造，靠着對生活真理的熱烈探求以及對它的熱情思考，就接近了俄羅斯文學最優秀的民族傳統。普希金、果戈理、萊蒙托夫、屠格涅夫、薩爾蒂柯夫—謝德林、陀斯托耶夫斯基和托爾斯泰都是真理的熱情的探求者，他們在自己作品的這一品質中反映着俄羅斯人民的優秀特點。然而，高爾基更是幸運，能得到比其他階級更先見到生活真理的那個階級的思想的培養。我們戲劇的最大功勞，是它在許多場合下，能在演出中揭露出高爾基的戰鬥的布爾雪維克的哲理，以及我們這一時代的思想。

在這篇文章裏，我們不想作詳盡而透澈的敘述，我們祇注意蘇聯劇場在揭發高爾基劇作最深處的某些實際的例子。首先，我們要注意伐赫坦高夫戲場的『葉戈爾·布樓喬夫』的演出，特別是對於施初金（Шукин）解釋中的布樓喬夫這個形象。

如果問，施初金所揭露的葉戈爾·布樓喬夫的主要特點是甚麼，那末，我們可以特徵地說明：這特點就是對生活的愛。也許，高爾基把布樓喬夫表現成一個病人，只是為了更尖銳地強調他那對於生活的無可變足的熱望。施初金以極大的節拍不去強調在布樓喬夫身上他那疾病的病理性，因為病理性不是藝術的本質。我們回憶托爾斯泰的中篇小說『伊凡·伊里奇之死』（«Смерть Ивана Ильича»）；托爾斯泰並不關心伊凡·伊里奇疾病的病理性，他祇注意由於和伊凡·伊里奇的疾病有關而發生的自覺過程。

伊凡·伊里奇帶着驚異發覺到他所獲得的知識，當他現在病入膏肓，並當他認為知識應當是一種助力的時候，知識却完全不援助他了。他泰然地想着三段論法：人皆有死，蘇格拉底是人，故蘇格拉底必死，——因為這是在說蘇格拉底而不是說伊凡·伊里奇。因此，使托爾斯泰感到興趣的，是伊凡·伊里奇關於書本知識無用論的思想，而不是伊凡·伊里奇的疾病。

布樓喬夫對生活的摯愛是一種甚麼樣的天性呢？

商人布樓喬夫，出身自農民，自身還帶着勞動的渴求及生活的喜悅。這種生活的喜悅，並不是由於對現實的消極的及直覺的態度所產生的，而是由於對生活的創造的態度

所產生的；這種創造的態度要鼓舞人滲入生活的中心，並賦予它更多的和更高的形式，利用它的力量來創造能改變人本身的各種珍貴品質。布樓喬夫是這樣感覺着創造勞動的必要性的。雖然他也許不會把自己這些思想公式化起來。他的與創造的喜悅緊聯着的生活感觸，根本上與他周遭發生着的那些事情是根本相矛盾的。在那些甚麼也不創造，而寄生地生活着的，因之對他們那生活的真正喜悅及真正人道主義也即是對於人的熱愛是疏遠的那些獲得者及貪婪者之間，他感覺得自己是一個並非誕生在在那條街上的陌生人。布樓喬夫患了病，看見他所有親近的親戚們，好似野鷹一樣，焦躁地在等待着他的壽終正寢，以便向他的遺產猛撲過去。演出者卓越成功地利用若干細節，表現出當帝國主義時期在資產階級與金融界當中所作的事情，這時候，發財的渴望，不勞而獲得大量金錢的渴望，使人們喪失了理智；這時候，人們爲了要弄得更多的盧布，拿一切，幾乎要拿空氣來作買賣。

施初金傑出地揭露了布樓喬夫惡作劇的特點。這惡作劇是布樓喬夫用來和獸性的人類世界鬥爭的主要工具之一。他用自己的惡作劇來使這世界狼狽不堪，靠了它們使自己的敵人達到極度惱怒的程度，如像，在那和迦夫利拉（Гаврила）或者和修道院院長的署名場面裏，布樓喬夫——施初金蘇醒過來而忘記了自己的疾病。在這種惡作劇中，和當未來派在自己的臉上化了裝，穿上黃色短衫時的那種惡作劇，毫無相似之處。因爲布樓喬夫的惡作劇，是一種反對獸性及寄生的世界的獨特的抗議形式，所以施初金才用了這種惡作劇把布樓喬夫演成一個對蘇聯觀眾是很接近而親切的人物。布樓喬夫惡作劇的發源思想，對於他是很接近的。然而在當時，這種行爲及思想的惡作劇，對於布樓喬夫，是他和圍繞着他的人類世界鬥爭的唯一可能的及可達到的抗議形式，因此，在這種惡作劇中，就正顯露出布樓喬夫的限制性和弱點。布樓喬夫的思想及行爲，永遠沒有提高到政治一般化的、及政治鬥爭必要性的意識高度。這也就是施初金所扮的布樓喬夫可以和他的貴族先輩們，如像奧尼金（Онегин）、奧列柯（Олеко）、彼喬林（Печорин）之流並列的原因^①。雖然在許多方面有本質的差異，但他在作爲個人主義者的叛亂者而出現的意義上是和他們相似的。他的叛亂思想不會高昇到革命的一般化。施初金表現了這一點，同時又揭開布樓喬夫內心的真諦。在這布樓喬夫式的抗議的局限性中，在這布樓喬夫式的叛亂的局限性中，就存在着布樓喬夫的生活悲劇的原因。施初金這種對高爾基劇中人物的接近，比起那只把布樓喬夫當作商人來作皮相諷刺的斥責，能在觀眾身上發生更有力、更深刻的效果。因爲，被施初金所揭發的形象中的那一切，鮮明地暴露着布樓喬夫屬於古老垂死世界的屬性，同時又使迫迫着他的歷史報復更爲明瞭。

① 奧尼金是普希金的詩體小說『葉甫格尼·奧尼金』的主人公；奧列柯是普希金長詩『茨岡人』中的主人公；彼喬林是萊蒙托夫的小說『當代英雄』中的主人公。

對於生活及勞動創造態度的主題，在由卡維林(Ф. Н. Каверин)所排演的『底層』(一九三九年)一劇中，以獨特的設計發出響響來。雖然這次演出是出於最好的心圖，但是基本上仍是一次沒有成功的演出。我們上面已經提及過的高爾基『論戲劇』一文的出現，是卡維林排演『底層』的前因，在當時這篇文章被解釋得不能過流，便招致某些劇場對路卡形象作庸俗解釋的嘗試。卡維林當時會想不依賴對路卡附庸的事實，重新細閱劇本的舞台編排。這嘗試並沒有成功，直捷地說，是由於卡維林盲目地取消了路卡的主題。他的路卡就是一個可笑的、過份狡猾的老頭兒，他在舞台上的任何一次出場，都博得戲池的哄堂大笑。在他的舉止態度裏，保持着許多瑣碎的世俗動作。他在安娜(Анна)的身旁，替她壓枕頭被子時，奔忙不已。真的，這一切世俗的動作，在世俗的設計中是被解釋被表達出來了。但是，這一切之外，路卡精彩的台詞失掉了，他的獨特哲學也消失了。因此，這哲學不是舞台性地獲得了勝利，而純粹是在瑣碎世俗的庸人動作上被阻礙了和代替了。同樣，沙丁的哲學也失掉了；失掉的原因，是因為演員沒有把沙丁一角演得好，並且毫無表情。可是，在這次演出中，沙托夫(Шатов)所飾的戲子一角的表演中却有着卓越的創造上的成就，這成就一定會列入『底層』一劇的演出史，更一定會影響到對這個角色的解釋的舞台實踐。所有的導演在後來排演『底層』這個戲時，都未能有超出沙托夫對他所扮演的這個戲子的形象的新解釋。沙托夫表現出戲子這個形象，抱有我們在『葉戈爾·布裡喬夫』中已經指出過的那條相呼應的哲學路線。沙托夫扮演的戲子，首先提出了天才的問題。戲子問道：天才是什麼？在甚麼條件下產生天才？回答說：天才就是對自己的信仰；有對自己信仰的地方，就有天才。可是，一個人在甚麼條件下產生對自己的信仰呢？只有在自己創作可能性的條件下，才產生對自己的信仰。只有這個人創造地創作着，堅信着自己時，才是他可能性的尺度。任何一面鏡子都沒有如此清晰地照出我們自己，反映得如此真實，有如被我們創造地所創作的那件東西那樣了。一個人創造了某一件東西以後，一面看着它，就像對鏡子似地說：『這就是我。這就是我所能作的東西！』卡維林捉緊並強調了戲子身上這個哲學而完成了一樁大事，並且可以按照特有的方式把全劇翻一個身：他可以表現出高爾基對資本主義開出的那份龐大的賬單。他可以表現出沙丁、伏斯卡·彼彼耳(Васька Пепел)和戲子這些人何以失掉了天才。他們失掉了天才，是由於他們失掉了對自己的信仰，而他們失掉了對自己信仰，是因為他們被放在這樣的條件之下，在這些條件之下，他們不能創造，而且一般地不可能工作。他們成了流浪人。流浪人又是什麼人呢？失業現象和失業的男女造成流浪人。於是，高爾基從最平凡的經驗的東西裏，突躍到偉大哲學的一般化。可惜，卡維林並沒有把那個戲轉到這方面來。戲子形象的解釋力量，幾乎被路卡及沙丁的形象整個舞台性的不存在而被削弱了。在主要的地方，藉演員一切的解釋

手段，和用繪畫帆布作成的富麗堂皇的布幕，和眩目的照明效果代替了它們。『羅曼蒂克的』兩對：伏斯卡·彼彼得和伐西里薩（Василиса），伏斯卡·彼彼得和娜塔沙（Наташа）是被提出了。卡維林對他們集中了注意，在某種程度上把那會賦予戲子形象的哲學影響也給取掉了。

高爾基州立劇場（演出者勃利耳〔Е. Бридль〕）和列寧共產主義青年團劇場（演出者比爾曼）『壽柯夫家族』（«Зыковы»）的演出是與以上所述的哲學主題相呼應的。『壽柯夫家族』劇本的表面的經驗層，即是它的情節，是建立在那上面：即是一個上了年紀的，但是身體還結實的商人，把自己兒子的未婚妻娶過來，自己娶了她；後來，妻子對他的愛情淡漠了，因此他由於嫉妬而痛苦着，而且也爲了自己是父親，爲了兒子而痛苦等等。表面的心理學的情節就是如此。再者，我們的劇場很榮幸，必須說明，祇有少數有勇氣上演這齣困難劇本的劇場會沿着它那經驗的拐彎的道路運行。比爾曼和勃利耳曾試圖去露劇本的哲學的本質。他們哪一些是成功了，哪一些沒有成功呢？壽柯夫在許多地方令人憶起布樓喬夫；某些批評家認爲他是布樓喬夫的原型，並不是沒有理由的。他的熱愛生活的本性，與布樓喬夫相同。他對自己所經營的事業的不滿，也是同樣的劇烈；和狼生活在一起，就應該像狼那樣叫。可是，他却在找尋淨潔和善良，在他身上存在着對這一切的渴望，當他一遇見帕芙拉的時候，就好像在她身上看見體現了的善良綱領。他覺得，愛上這個純潔的姑娘，就可以在愛情中找到一種可以洗滌他生活中一切污濁的潔淨力量。演員謝羅娃（Серова）創造了帕芙拉的卓越的形象。她首先使觀衆確信壽柯夫是能夠在帕芙拉身上找到純潔的理想。這一點是不容易做到的，因爲，這裏對於演員潛伏着一個很大的危機：即帕芙拉實際上是偽善的；她的善良沒有通達到實際生活的活動，且和她是不能融合的。在修道院裏，在修道院基督教教義精神中熏陶出來的帕芙拉，藉修道院中的禮拜跟禱告養成了一種信念：以爲世界沉於罪惡之中，一切和生活命題相關聯的，都是罪惡的。帕芙拉的人生觀的繼續發展，不可避免地把她引入對大地、對所有願意在大地上好好地建樹生活的人們陰鬱厭惡的境地。在帕芙拉身上存在着那個陰鬱的可能性，後來被高爾基展開表現在『老人』一劇中了。那末，帕芙拉的這種接近老人，其中又對於謝羅娃含着創作的危機：要是在這個戲裏把帕芙拉暴露成老人的三位一體之一，是極端不正確的。在許多例子中，都能夠說明高爾基十分審慎。他在每一個相當的劇本中，始終祇述說在相當的條件之下應當並可能述說的那些東西。而一切超越高爾基這個態度的試圖，想在這個劇本中說高爾基在另一個劇本中所說的，那就會不可避免地引向庸俗化。

在『老人』一劇裏，那女孩子所伺候的老人很像修道院住持密蘭尼雅（Меланья），老人把她禁於恐怖及馴服中，像密蘭尼雅對待自己的僕人一樣。在劇本的結局

上有着那女孩子叛逆老人的可能性的暗示，但是，這個暗示並未獲得發展，因為在這劇中，女孩子的形象蘊藏着有限的機能：老人想看見馬斯塔柯夫(Мастаков)也像女孩那樣順從他。因此，女孩子的抗議的發展把意思引到不按作者所需要的那個方向去了。但是，在『陀斯季迦葉夫及其他』(«Бостигаев и другие»)劇本中，這些人的叛逆的可能性的暗示，是得到充分的發展了：修道院住持密蘭尼雅(Миланья)的僕人憤怒地向她罵着『母頂！』

認錯娃飾的帕芙拉，實際上是純潔的，但是，這一點祇是在劇本終了時才在伴做有點不同的糖調中顯露出來。祇有在劇本的結尾上，壽柯夫⊖才明白了他在帕芙拉身上找到的善良，是和他完全矛盾的，因為這善良是和他對實際活動的渴望不相一致的。

兩個劇場都沒有處理好第二對。在劇本裏，在壽柯夫跟帕芙拉這一系近旁，還有蘇菲雅(София)跟黑魏爾恩(Хеврен)的一系。高爾基為什麼把蘇菲雅擺進去呢？是為了襯托長兄麼？假如是為了這個原因，她在劇本裏就佔着過份重要的地位。蘇菲雅跟黑魏爾恩有着和壽柯夫跟帕芙拉的主題相聯繫的自己的主題。劇場並沒有明瞭，更沒有傳達出這第二個主題來。假如壽柯夫在尋找純潔，那末，蘇菲雅(在這個思想裏，她繼承着俄羅斯婦女的民族傳統)就在尋找事業；她尋找可以真正地去愛和尊敬的人。但她只能愛並尊敬能和他一起去建立生活的這種人，在黑魏爾恩之前，蘇菲雅曾愛過的摩羅托夫(Муратов)，放棄了一切的理想，非但陷入了虛無主義，而且(這是他自己的一種 *idée fixe* ⊕)有着這樣的傾向：認為根本沒有好人。當在蘇菲雅的地平線上出現黑魏爾恩的時候，摩羅托夫於是竭力使蘇菲雅以為黑魏爾恩是一個壞人，這不僅由於嫉妒的感情，而且是想證實自己的思想：『根本沒有好人。』他在這方面有了成功，因為黑魏爾恩實際是一個可憎的人物，事業的貪慾心衝動着他。但是，這個秩序完全確定的事業，完全與布樓喬夫及壽柯夫所苦惱着的事業沒有絲毫共通。這事業是可憎的，寄生的，與布樓喬夫及壽柯夫的創作志向有着根本的矛盾。我們有一些報導，傳說某些劇場在衛國戰爭時期，曾熱中於想專門為了把黑魏爾恩暴露成一個法西斯蒂而上演『壽柯夫』。當然，以這樣的方式提出的課題是庸俗地解釋劇本的產物。可是，當你提出這樣一個問題的時候：就是我們這幾位導演為什麼會有這種念頭，那末你就會知道，還是有些原因的。無論如何，不應該責備黑魏爾恩那種為某些西歐思想家所特有的直覺性；他奔赴事業，按照他自己的原意，也許是奔向某種『新秩序』。他的事業是被可憎的動機及可憎的理想所限定的。施維德。黑魏爾恩在劇本中被叫作『德國人』——可怕的人物。在比

⊖ 在高爾基劇場由功勳藝人尤勤(Юдин)扮演，在列寧共產主義青年團劇場由演員奧德寧(Оленин)飾。

⊕ 固有觀念(法文)。

爾曼的演出裏，黑魏爾恩的可笑成份多於他的可怕成份。劇中的二律衝突（Антиномия）表露得不顯著。壽柯夫尋找淨潔，他在茹芙拉身上找到了這種淨潔，但是這種淨潔與他事業本身的性質是相矛盾的。蘇非雅尋找事業，但她在黑魏爾恩身上找到了這種與純潔的理想相矛盾的事業。就是這二律衝突，無論是高爾基劇場或列寧共產主義青年團劇場都沒有瞭解。他們沒有瞭解，這些人的意圖是在於他們沒有找到自己理想的實現。若干批評家斷定，高爾基劇本『壽柯夫家族』的結局是樂觀的，——它用壽柯夫恢復勞動來結束。但是，這是什麼樂觀呢？壽柯夫和蘇非雅不是又開始在那樣的條件下去工作了麼？除了用破滅來結束兄弟姊妹們的追求之外，在資本主義社會條件下是不可能有利於結局的。

最後，想再來談談還有三次演出：在高爾基州州立劇場（波克羅夫斯基〔Н. А. Покровский〕導演）演出的『野蠻人』，白俄羅斯話劇場（羅斐夫斯基〔И. М. Раевский〕導演）演出的『最後的人們』及莫斯科藝術劇院演出的『仇敵』。

高爾基州州立劇場對於演出『野蠻人』所作的工作，表示出地方劇場在它們發掘高爾基劇作學方面有了多大的進步。可以相信：如果要舉行『野蠻人』最佳演出競賽的話，那末，高爾基州州立劇場的演出將在其中佔第一位。

一位有名的電影導演主張，在藝術中現代事件要描寫成這樣，即通過現代事件的輪廓來體味到古代的神話。這位導演當他在自己的創作實驗上根據這個原則演出失敗了的時候，他經驗到了這個主張的不正確性。但是，如果放棄了對神話現代性的形而上學的吸引，而就講他人的這種或那種性格的歷史根源和傳統，那末就使人能够意義深長地明瞭它們，立體地感覺到它們了。

在這個計劃中，娜傑日達·莫那霍娃——『野蠻人』的中心形象——提供了有着悠久傳統的俄羅斯婦女的形象。如果要俄羅斯文學中尋找她的先驅者的話，那末，這就是『葉夫格尼·奧尼金』（《Евгений Онегин》）中的塔吉雅娜·拉梭娜（Татьяна Ларина），『奧勃洛摩夫』（《Обломов》）中的奧麗迦（Ольга），『斷崖』（《Обрыв》）中的薇拉（Вера），『前夜』（《Накануне》）中的葉蓮娜（Елена）。

這些俄羅斯婦女有着什麼特徵呢？她們尊重愛人都不懂是尊重愛人的本身，而且一定尊重那種能使她們敬重的思想和感情。娜傑日達·莫那霍娃，像這一類婦女中的許多婦女一樣，不在生活中尋找這樣的男子，必須在書本中，在她抵禦迴庸俗的小市民生活的另一種崇高的羅曼蒂克中去找，她第一次出場就引用某一本論愛情的書，這並不是偶然的。娜傑日達相信，類似書中那個常常人物的那個人是會來到的，並且，是一定會來到的；她將愛上這個人，並和他一起建立新的生活。儘管契爾孔（Черкун）在本質上並沒符合她給自己描繪的那些理想要求，正像奧尼金沒有符合塔吉雅娜在書本影響下

所建立的那個理想一般。然而，在其中某些東西，曾經容許娜傑日達建立錯覺的形象，並且她還信賴過它。對於像娜傑日達·莫那魯娃這樣的婦人及少女，愛情以及和愛人一起的生活是改造自己生活的唯一手段，如果愛情悲劇地遭遇到破滅，常常就會把她們引向死亡。娜傑日達·莫那魯娃在自己的思想方面是純潔的，如果她有某種小市民特徵的話，那祇是表面的。這個婦人要是帶了小部份內在的小市民劣性的話，那末，她就永遠不能堅決反對策爾諾夫(Цыганов)誘惑她到巴黎去的呼召，就不能堅決反對巴黎，反對它那窮奢極侈的、五光十色的、無所用心的生活。

高爾基州立劇場，特別是女演員普羅柯波維奇(Прокопович)，成功地解釋了娜傑日達的形象；找到了小市民的、有時候是外形感與內心純潔的正確的結合。此外，劇場成功地把握住了那種思想的熱情性，那種貫串着高爾基劇本的緊湊氣氛。

現在，談談臘葉夫斯基(И. М. Раевский)演出的『最後的人們』。在歷史背景上分析這個劇本，它主要就表現在這個劇名當中：這是崩潰得掉到去當警察局小職務的沒落的貴族之家。然而，在那裏尚有着另外一些東西。臘葉夫斯基成功地表現了這個貴族之家的沒落，首先，顯示在蘇菲雅——這個家庭的母親身上。從平凡的觀點看來，她總算是一個好婦人。但是，在這些條件上她就不可能是真正的母親、高爾基所理解的母親。蘇菲雅一面具有母性的熱情願望，並瞭解母性這個字義的全部底蘊，却一面始終做着不是真正母親所當作的那一切。家在沒落之中，在這家庭中瀰漫着恐怖的氣氛，而蘇菲雅却從事於遮蓋一切，竭力使任何人看不見所發生的事體，為的使表面上瀰守着體面，使『家醜不外揚』，而不找尋力量去與發生的事體鬥爭，不去真正地改正什麼東西。由於這一點，家裏的爭吵不斷地增加，家庭很快地就要變成、而且已經轉變成污穢的泥沼了……

臘葉夫斯基在戲中成功地揭露了極重要並接近高爾基主題的母性的神聖性。孩子們已經不認為蘇菲雅是一位實際上的母親了。劇中有一個地方被臘葉夫斯基雕刻得非常精彩，——就是當中學生成彼得(Петр)談到革命家的母親索柯洛娃(Соколова)夫人的時候說：『媽媽，您瞧，她纔是一位真正的母親，像皇后一樣呢。』兒子並不明瞭他不由自主地惹起了母親怎樣的痛苦；蘇菲雅也許首先敏銳地感覺到自己不是真正的母親，因為在她身上沒有那種思想和感情的崇高機體，有了這機體，孩子們就會如像對真正的母親那樣愛戴及尊敬她了。

最後來談談莫斯科藝術劇院上演的『仇敵』。在尤波夫斯基(И. И. Юзовский)的書中，對於『仇敵』這個戲作了詳盡的描寫和解說。我們想談談聶米羅維奇·唐慶柯(В. И. Немирович-Данченко)的上演工作的一個有名的特點。

在資產階級和工人兩個敵對陣營的公開衝突中，顯著地表現着這兩個階級中每一個人的生活感觸。在一切彷彿對於資產階級是安寧可羨及富裕生活的良好前提下，除了那

些不大能够辨識發生着的事件而自滿於自己的風塵的將軍之外，資產階級的生活是不安寧的、沒有自信的、虛假而有害的。然而，不顧物質的困難、地下工作的危險，辛卓夫（Синцов）、列夫欣（Левшин）及其他人們的生活感觸、自奮力及英雄事業的力量是何等充沛！藝術劇院的演出非但是用情節，非但是用政治哲學的討論，而且更用了這兩個相互鬥爭的階級的生活緊張力的深刻而根本的區別來暴露這兩個陣營的衝突。

從這些不得不節略的意見中，總可以給自己闡明，為什麼蘇維埃劇場愛好高爾基的劇作，以及為什麼對於高爾基劇本的研究工作，正如演員集體所一致承認的，能供給演員這誠偉大的喜悅。首先，這是真正的創造工作，它從演員身上要求他的全部思想、全部感情和氣質。在這裏，如果不瞭解和不把形象的全部本質汲收到自己身上來的話，演員伎倆無論怎麼巧詐，都不會贏得勝利。除此之外，這一項或許是很重要的：演員把自己包含到高爾基關於人的思想、關於生活的愛、關於創作的勞動的創作思想範圍中去，包含到那構成高爾基哲學以及跟它在一起的布爾雪維克主義哲學本質的範圍中去，和最新進的現代思想結合起來，成為現代的人。

高爾基不止一次地述說過關於劇場及劇作學諸問題。儘可以把這些意見寫成一部論作為劇場批評家及劇場和劇作學理論家的高爾基的巨著。

從高爾基的那些意見中，我們祇來談談我們認為影響了蘇維埃劇作學的那些東西。首先，這就是高爾基關於性格的學說。在他的『論劇本』（«О пьесах»）一文裏，高爾基一面講着複雜及單純的性格，一面乍見之下是出人意料地拒絕承認複雜的性格是在我們這個時代中的前進人們裏所希望看見的那些性格。我們說『出人意料地』，是因為在我們還存在着若干傳統，認為複雜的性格是內容豐富、美麗動人的，而單純的性格是與基本的、有限的同一意義的性格。

高爾基不同意這種傳統，在自己的劇作學實踐中擊潰它們，並在理論上予以抨擊。高爾基知道，對於許多藉自己心理學及一反人民中普通人單純性格的複雜性而矜貴的過去時代的人們，這種複雜性就是掩飾其真正基本性及矛盾性的手段。

『人是複雜的，』高爾基說：『可惜，許多人相信這可以掩飾他們。但是，這種五顏六色的複雜性，當然，為了適應任何環境，為了擬態是最方便不過的。複雜性是被小市民社會生活條件徹底粉碎了的靈魂及為了在生活中爭取安家所在而不斷進行的微小鬥爭的悲哀醜惡的最後結果。』^①

為了說明高爾基的這個思想，可以從古典文學中引出許多例子：倭奧尼金·彼巧陵（Печорин）、阿爾別寧（Арбенин）^②這些人的例子來，這些人的心理解剖，顯明着常被美化了的複雜性格，這一類型的人，具有着對生活作新的理解、對生活作新的判

^① 萊蒙托夫的悲劇『蒙面化妝舞會』（«Маскарад»）中的人物。

斷，對生活抱新的態度的某些心理學的可能性。但是，這些可能性不能以順直的途徑來實現，這是因為社會條件禁錮了他們。這些人的深藏在內心的企圖彷彿彈簧似的壓欲表露出來尋找出路，然而，尋不到順直的途徑，他們就曲曲折折地穿過去。於是，這個人就不得不把假面具戴在自己的思想、感情及行動上。它們被歪曲着，結果取得了完全不是在它們中直接理會到的那種意義。例如，在賭桌上擊破騙局時的阿爾別察，他以為這就是贏得了勝利。因此，假面具及蒙面化裝跳舞會的形象的出現在萊蒙托夫的創作中，並不是偶然的。他的這些形象，我敢說，有着最多的這種異常曲折的、矛盾的性格。上面所描述的性格在生活中的假面化是符合這個假面形象的。

與公認的意見相反，高爾基斷定，實現偉大事業所必需的深刻性及偉大性、一定方向的熱情性、完整性，是能夠跟性格的單純性相結合的。高爾基繼續說：『下面一件事就是可以用複雜來解釋的：即是在千百萬人之中，我們很少見到莊嚴性格的人，很難看到異常確定的、被唯一熱情所抓住的人。』

我們時代的英雄就恰好是以這種被完整地理解性格的偉大單純為特點的：『他單純而明快，而且同樣地偉大，他所以偉大是因為他的不妥協和不可屈服較之過去所有的唐·吉珂德和浮士德更強烈。』（「論正劇」〔«О драме»〕）

為了透徹瞭解高爾基所要說的話，必須將他的作品中的這些性格，如尼爾（Нил）、巴威爾（Павел）、庫杜淑夫（Кутузов）、列夫欣、辛草夫的性格與克里姆·薩姆金、扎哈爾·巴爾勤（Захар Бардин）、陀斯吉迦耶夫，或者，甚至伐莎·席列茲諾娃、布榭喬夫、壽柯夫的性格作比較。第一類人物的單純，這意義並非說他們知識淺薄，生活了解不敷及情感微弱。而是說他們對於支離破碎和矛盾隔離得很遠，他們在自己對於唯一理想的傾向是完整的。他們為人而改造着現實，何況他們在這個改造中是如此急進，以致過去所有的一切叛亂者及暴動者在把他們的事業去和新人的事業比較時，都失却了自己的光彩。

和我們時代的英雄對於自然界的觀點相配合，高爾基並解決了關於新俄羅斯的、蘇維埃劇作學的風格問題。還在十月革命以前，高爾基就有了一種信念，認為我們的國家有着光明遠大的未來。這個信念不是盲目的：高爾基看見了把祖國引到這個未來的力量，他看見了具體的人，持有着這種力量的英雄。這便是高爾基在過去表現最可怕的奧古洛夫續上的人[⊖]的恐怖的時候永遠不喪失樂觀主義的原因，這便是他要求別人不要僅僅局限於表現可怕及兇暴，更要描寫美麗、善良、英雄事業，描寫新生活的萌芽。他知道，一味描寫生活的恐怖面，將不可避免地引向悲觀主義。但是，沒有動機的樂觀主義，如果沒有表現出新因素的力量和改造生活的雄心，——那就是空洞的樂觀主義。高

⊖ 高爾基的中篇小說「奧古洛夫續」中的人物，這些人物都是稱作可怕的。

爾基所說的就是這個意思：『我們的藝術應當站得比現實更高，並且，要把人提高到駕臨在生活之上，使人不要離開生活。這是浪漫主義的教條麼？是的，如果是社會的英雄主義，如果是文化革命的熱情主義，是簇新的生活條件的創造，而是以我們出現這種熱情主義形式為形式，那就可以稱作浪漫主義。』

祇要回憶近代蘇維埃戲劇藝術的皇皇巨擘，如西蒙諾夫的『俄羅斯人』，柯爾納楚克（Корнейчук）的『戰綫』（«Фронт»），李昂諾夫（Леонов）的『侵略』（«Нашествие»），克朗（А. Крон）的『海軍軍官』（«Офицер флота»），就足夠瞭解蘇維埃戲劇藝術在怎樣的程度中實行着高爾基倫及單純性以及新人的英雄主義的宣言。我們引『俄羅斯人』中的薩方諾夫（Сафонов）的形象作例子吧，他的單純性不可能類似軍事共產主義時代的那些共產主義者由皮大衣、七發手槍構成的『單純性』；他們不懂得任何疑惑，勇猛地『盡職』。再者，薩方諾夫也許沒有唸過『唐·吉訶德』和『浮士德』，還不知道康德跟黑格爾，但是，他由於他的性格的完整性，由於那提裡着他此刻是歷史上最嚴重和最緊要關頭的革命理知，所以他也是真正優異的。如果認為，就是由於不知道『唐·吉訶德』、『浮士德』、康德、黑格爾，所以才促使薩方諾夫們成為革命家，那是荒謬的。與『戰綫』裏的戈爾洛夫（Горлов）不同，他們自己就是一些也不文飾自己知識的缺陷，所以一有適當的機會，他們一定很願意在學校的書桌旁坐下來。如果此刻已經因了自己的完整性和目的性，他們『比過去的一切唐·吉訶德及浮士德更不可妥協，更不可屈服』的話，那末，他們在未來的更偉大的復感是正確的。

如果把最近許多蘇維埃劇本與高爾基關於劇作學的言論相對比，就可以看出，高爾基認為在劇本中必須有英雄的浪漫主義的意見，正在被我們劇作家們實現着。這並不是因為盲目追隨高爾基的威望，而是因為高爾基成功地預料到了這種生活和我們時代的劇作學的新法則，而蘇維埃劇作學的發展是由這種法則所決定的。

高爾基劇作學，高爾基戲劇的繁盛，引導到了高爾基學的建立。正像高爾基的劇本培植了導演和演員，同樣，它也培植了批評家。對於某些高爾基學的批評家的著述是必須談一談的。研究劇本的第一階段，應當是精讀劇本，發掘形象及思想的本質。尤淑夫斯基論高爾基劇作學的書籍及論文，就執行着這個任務。尤淑夫斯基的富於才力的書籍『高爾基的劇作學』（«Драматургия Горького»）的特質，是該書中沒有演繹法的社會學。尤淑夫斯基淋漓盡致地分析高爾基劇本的形象，所有他的關於形象的社會本質、關於劇本的構成及其他的種種結論，是直接從這個分析得出結論，而不像通常那樣，在分析之前先得出結論的。尤淑夫斯基的著述中最珍貴的是在於他成功地、由內而外地發掘了高爾基的哲學，像反射鏡用這哲學來照亮高爾基的形象，尤淑夫斯基沿着高爾基形象的海峽航行，接近有礙地規定劇本全部構成的高爾基的創作意思。

其次，必須談談列寧格勒的高爾基學者比雅里克（Биллик）的工作。他常常執行着尤淑夫斯基那樣的任務，即是也努力重新研讀高爾基的劇本。尤其研讀如『僑眷』這種錯綜複雜的困難劇本，是他的功績。比雅里克在許多例子中成功地指出了高爾基的哲學與列寧的哲學是同一的，而且，看起來，高爾基許多作品是直接因列寧思想的推動而產生的。除此之外，比雅里克試圖闡明高爾基的劇本及演出在劇場史中的意義，他試圖瞭解高爾基戲劇在劇場史過程中所佔的地位。

阿耳彼爾斯（Б. В. Алперс）論高爾基的劇場學論文是別具風格的。如果要仔細研究阿耳彼爾斯的劇場學工作的要點，那末，必須注意這劇場學主要是把演員當着一個人來注意的。他那以演員為題目而寫的學術論文的極具才力而富趣味，並不是偶然的。如果尤淑夫斯基看高爾基的演出時，這個演出使他注意的首先是那幫助批評家闡明其中許多新的明暗參差的底蘊了的劇本，如果比雅里克看舞台上的劇本時就想闡明它在劇場史過程中的地位，那末，阿耳彼爾斯當他看高爾基的演出時，首先就問：高爾基的劇場形象對演員提供了什麼東西，演員如何可以發揮自己、自己的偉大人格。當阿耳彼爾斯在演員身上看見了偉大的人格、偉大的人的時候，那演員才能吸引住他。從這個見地出發，阿耳彼爾斯是很注意史坦尼斯拉夫斯基及施初金的。對於阿耳彼爾斯，布裡喬夫的形象，首先使他注意的，是因為他容許偉大的人——演員施初金發掘自己。

往下必須談談列寧格勒的高爾基學者巴魯哈梯（Барухатий），他作了許多高爾基學的研究。他給了我們補助的技術性著作，充分完備的關於高爾基參考書目，歷史文學草案的作品①。

最後，應該說說過去和現在都在全聯邦戲劇協會高爾基陳列室周圍工作的比較大的工作人員集團，高爾基劇本的解釋和它們的演出說明上的廣為人知的功績也是屬於他們的。

在偉大衛國戰爭起初幾箇月中，高爾基劇本較少在蘇維埃舞台上演。甚至要和這些對高爾基暫時減低興趣相鬥爭。高爾基的戲劇藝術在它自己的全部哲學方面是反對法西斯主義、仇視法西斯主義的。儘管其中沒有寫着直接反法西斯主義的言論，但是，高爾基的劇本是藉自己的全部形象及哲學來向這個法西斯主義施行潰滅性的打擊。

很幸運，對高爾基劇本暫時減低注意的時期似乎告終了。高爾基的劇本重新排入了各劇場的上演劇目，然而，所有愛好高爾基及理解他的創作的特殊意義的人們，必須爲了完全恢復注意高爾基而鬥爭，而且努力要把他的不同凡響的聲譽宏大地參加此類蘇維埃劇場所參加的反法西斯主義鬥爭。

（湯菲之聲）

① 參看他所編的『小市民』的文集

路日斯基

(В. В. Луцкий)

關於「底層」的演出

(К ПОСТАНОВКЕ «НА ДНЕ»)

一九〇〇年春天，藝術劇院的全體人員，包括我在內，在雅爾泰跟高爾基相識了。跟他交往得特別多的，是我們所稱爲的「長者們」——喬米羅維奇—唐涅柯和史坦尼斯拉夫斯基，至於我們——莫斯科藝術劇院的大多數工作者們——還不是很善於交際的人們，爲了要使他成爲「我們的」，顯然還得跟他在一塊兒吃上一普特的鹽^①。不過，作爲「切爾卡斯」(«Челкаш»)、「馬爾伐」(«Мальва»)和「伊席吉爾婆婆」(«Старуха Изергиль»)等小說的作者，以及一般講起來是位描寫「曾經是人的」的小說的作者的高爾基，我們是深知道的，並且很敬愛他；把我們跟他聯繫起來的，是當時已經成爲「我們的」安東·巴甫洛維奇(Антон Павлович)^②。那時在雅爾泰，不論是偶然在劇場附近花園裏的小坐，或是在胡昌蘇瀑布前的閒逛，甚至是什麼音樂會的預演，我記得，總是不會沒有他的參加的。而他自己就孤使我們喜歡；以他說話時的「О」字單音；以他那飛快、飛快瞬息不停地轉動着的特徵性的眸子，尤其是在吸着煙捲和作着吸引他的談話的常兒；還有他那用手掠着垂到頰角和鼻樑上的濃密的頭髮的姿勢；特別是他那用整隻手和握成拳頭的手腕所作的手勢，那時他用這個拳頭不僅在空中揮動着，而且彷彿還在空中劃着句號似的。

① 「跟他在一塊兒吃上一普特的鹽」是句俄國諺語，意譯即爲「還得跟他多多相處」。

② 即契訶夫，安東·巴甫洛維奇是他的教名和父名。

由於頭髮濃密的緣故，高爾基的頭在當時看來並沒有像他剛理過髮時的那麼大，而這却跟他那頗長結實的身軀形成了一個對照。寬大的額角，凸出的眼臉。眼睛在和藹迷人地微笑時，就喪失了譏嘲和迷惑的神色。左手無情地持弄着右面的鬍鬚。

大概是契訶夫或是我們的『長者們』，幾次三番地請他給劇場寫一些東西。他先給我們寄來了自己的『小市民』，後來在一九〇二年八月又寄來了『底層』——這是大家最渴望也是最渴望從他那裏得到的一個劇本；在這個劇本裏，有通過他的短篇和中篇小說爭取着做人的權利的『曾經是人的人們』……他把劇本寄來了……。可是……當它的作者無法在首都居住的時日，劇本又怎麼能夠上演呢？至於劇中的人物怎樣『走到了這樣的生活』，他們怎樣能夠不僅忍受這種夜宿店的苦痛，而且還還鬼，討論哲理，詢問着上帝的是否存在，信仰着，幻想着無法實現的好夢，他們雖然是『赤貧如洗的人』，但他們依然是人，——諸如此類的問題，假如我們這些演員們，要是不向他打聽，我們又能向誰打聽呢？

我們就旅行到彼得堡去，給有權勢的人們寫信，發電報，作忍痛的讓步，請求和我關係。可是同時，我們這些演員們已經在柯濟茨基街（Козицкий переулок）上排演這個劇了。長者們跟畫家西莫夫（Симов），在吉略伊·吉略羅夫斯基叔叔（Дядя Гилей Гилеровский）的領導之下，跑到希特羅夫卡（Хитровка）^①去了，在那邊甚至跟那些抄寫劇中人物的台詞的人們認識了，從那時起，這些人就成了劇場這一抄寫工作的經常人員。西莫夫這樣向我講起經過的情形。我注意到當他們訪問的時候，男女夜店宿客不是從大攤鋪上面爬過來，而是從攤鋪下面，越過床鋪上的襁褓爬過來的。西莫夫往那邊瞧了一眼，看到在所有的攤鋪下面，也許有許多像方隔的地方，有人在那邊靠着蠟燭光計算一天的收入，正像上述的夜店宿客一般，也有人在抄寫東西。其中有一個，後來就成了專給藝術劇院的劇中人物抄台詞的人。就抄寫的整齊、正確和時間的經濟方面，沒有一個打字員可以跟他相比。

於是我們就排演了；我擔任布勃諾夫（Бубнов）的角色，我碰運氣演得很好：首先，充了我的藍本的是一個住在希特羅夫卡貧民窟的人，他很像柳比姆。托爾卓夫（Любим Торцов）^②，只是出身自貴族，他每天要經過我的窗口到自己的親兄弟——我同屋的鄰居的地方去；還有一個就是常常站在屋子附近的車夫安德烈。我始終覺得奇怪，就是現在也還相信，要是安德烈不過馬車夫的生活，那麼他會因為胡亂狂飲而沉淪到夜店裏去，在那兒他一定會變成布勃諾夫的樣子了！

① 當時高爾基正被放逐在伏爾加河旁的阿爾薩斯城。

② 莫斯科的貧民窟。

③ 奧斯特羅夫斯基名劇『貧民』中的主角，原為一商人。

他的回答簡潔、生動，例如，問他『安德烈，得多少錢呀？』——他會說『一塊大洋』或是『只要一塊』，尤其是他那命令式的『走呀，走呀』，就都刻在我所扮演的布勃諾夫裏的形象裏。

然而，出版事務總管理處送來了許可證，說劇本只許在藝術劇院上演，其他劇本『一概不行』，看來所以允許，大概是因為當時的檢查處和演出印象檢查員（當時有沒有這樣的職司），認為『底層』不是一齣具有舞台性的劇本。就在這時，阿列克賽·馬克西莫維奇被准許到首都去^①。這樣，他就在一九〇三年十一月抵達莫斯科。

同樣的毛髮，同樣的眼睛，同樣的『O』字重音，同樣的衣服樣式，只是在雅爾泰所穿的白襯衫，換上了黑布襯衫。阿列克賽·馬克西莫維奇給聽衆們津津有味地唸着劇本，而他也自己被吸引住了：似乎他的全部同情心都傾瀉給了舞台上的路卡和安娜^②，他總是一面唸着劇本，一面擦着鼻子，擦着眼淚。雖然他是幻想着，該怎樣找出一條路來，幻想着像是什麼人在最後說着：『讓安娜安息吧，她活得太苦啦。』

高爾基唸阿廖希卡（Алешка）和心地善良的克娃希尼雅（Квашня）兩人的台詞，也唸得非常精彩。高爾基在朗誦娜斯吉卡（Настенька）一角的台詞時，也給人帶來了不少詩意、浪漫氣息、誠實和眼淚，至於戲子一角朗誦法國詩人拜朗日（Beranger）的詩歌更使他覺得津津有味。

他不僅朗誦路卡的台詞，而且還講述像路卡這樣的巡禮者，描寫他的旅行。總而言之，朗誦得栩栩如生。他非常同情路卡，也許比對任何別的角色更深。史坦尼斯拉夫斯基和卡恰洛夫（Качалов）從他的地方獲得許多關於沙丁（Сатин）和男爵的瑣聞軼事。

高爾基隨身帶着許多夜店宿客，他們的各種類型，以及伏爾加河兩岸腳夫的照片。在劇場的走廊裏，直到現在還保存着高爾基當時的贈品——一幅描寫伏爾加河腳夫的油畫。

我現在已經不十分記得了，是阿列克賽·馬克西莫維奇本人，還是伴隨着他同來的斯基塔列茨（Скиталец）或是庇雅特尼茨基（Пятницкий），甚至把『太陽上山又落山呀！』的樂譜都帶來了。^③

他要求我在第三幕裏演得比我所表現的更呆頭呆腦一些：『更呆頭呆腦一些，』你懂嗎，『爲什麼人這樣愛撒謊呢，已經是一個老人啦，笨麼呢，』『這樣逼錢的老頭兒

① 這時高爾基剛得到離開放逐地點的許可，故有此語。

② 路卡是一個巡禮者，安娜是一個工匠克列希的妻子，死於肺病。

③ 斯基塔列茨和庇雅特尼茨基，俱係高爾基的密友，前者是位作家，後者是『智識』出版社的發行人。『太陽上山又落山呀！』是『底層』一劇中的主題歌。

希望給生活抹上一些脂粉，這真是奇怪，你懂嗎，」而他——布勃諾夫清清楚楚和無可爭辯地知道的，就只是『結廬人愛睡覺』——「幹麼愛撒謊」。

出版事務總管理處刪節和修改了劇本的幾個地方，現在早已恢復了，而且演了也有好久了，不過『警察分署』改『警局』來代替，這是記得的；刪去了『監獄不能教人善良』，以及將德維傑夫（Медведев）的問話：『爲什麼路卡知道在那個世界裏安那能够進天堂』，——這些地方只有在這一季裏才由葛利布寧（Грибу. ин）講出來，而演員們在過去遵守審查處的刪改就遵守了二十四季之久！大家對劇本和作者也異常担心，以致當時有一個在彼得堡高踞要位的劇場朋友，當在沙丁向克列希說去『我給你下忠告——別幹了』這樣的話和工廠汽笛聲接着響起來之後，他就改了面色說道：『這是什麼，在暗示罷工嗎，怎麼樣？』

這已是演了好幾季之後的事了，當莫斯科的警察局長伏爾柯夫（Волков）——環人中的好人之一——，聽說高爾基要到劇院裏來，他就把我召到警察局裏去問話。他向劇院要求，就是演出時要是高爾基出現在劇院的大廳裏。劇院必須保證觀眾不會示威。

在彼得堡，藝術劇院只在『底層』上演的第一季裏，在蘇伏林劇場（Суворинский театр）上演這個戲；在以後幾次的旅行演出中，藝術劇院就在龍米哈伊爾皇家劇場（Императорский михайловский театр）演出，可是劇場經理提出條件，不得把高爾基的『底層』以及凡是高爾基的劇本列入上演劇目。

然而，彼得堡却没有像莫斯科那樣熱烈地迎接『底層』。不過，當一位扮演娜塔霞（Наташа）的女演員在第三幕裏出現時，觀眾中發出了咆哮聲，歇斯里的叫聲，尖銳的口壘聲，『拉幕』和『珍重』的叫聲。這種騷擾總是迫使鎮靜、沉着和外表冷靜的諾米羅維奇——唐虞柯急急地跑到幕後，從壁間的一個小孔裏嚷着：『演得輕鬆些，輕鬆些。』

在莫斯科，在第一次演出之前，大家已經促使當時的社會熟悉這個劇本和它的作者高爾基。我記得，劇場首先在一個早晨邀請作者朗誦，聽衆數目限制得很少，而票價則定得很高，把所有的收入捐給了育嬰院。聽衆們，或者說得正確些女聽衆們，都是當時莫斯科最空虛的、豪華的代表。由於她們，高爾基就在各處舉行『底層』的慈善性的朗誦，並舉行朗誦高爾基的作品及關於高爾基的晚會。

我記得劇園裏的什麼人間阿列克賽·馬克西莫維奇，他是不是想達到影嚮和暗示聽衆們。他回答說，『只要使他們在沙發上不能安安靜靜地坐下去就好了，你懂嗎？』

一九〇二年舊曆十二月十八日的藝術劇院的晚會，在高爾基晚會中是最值得紀念的，它不僅在莫斯科藝術劇院的歷史裏，而且在俄羅斯劇場和俄羅斯戲劇史裏，也是一個稀有的，特別的歷史性的晚會。

高爾基以自己的『底層』給藝術劇院一個傾向浪漫主義的衝動，通過自己的人物給劇院的創作灌輸新的液汁。經過『底層』，導演和演員學會了塑造人的靈魂，諦聽『憤怒的咒罵和快樂的預言的共鳴』。在藝術劇院的上演劇目裏，沒有一個劇本像它那樣跟一批新的觀眾結識。在城區、機關、工廠、指揮部和革命節日的表演裏，我們把這個劇本上演了真不知有多少次？！

『底層』不僅在這裏，在莫斯科，而且也跟俄羅斯的其他城市見面。什麼劇本能夠促使一個劇團帶着全體人員在克倫斯基政府的年代^①裏作旅行演出呢？而當時大家已經必須爬火車的窗洞，吊在路板上，睡在走廊，車頂和緩衝機上。劇團，正確些說是它的全體人員，包括史坦尼斯拉夫斯基和維施尼甕夫斯基（Вишневский），於一九一七年夏天旅行到哈爾柯夫（Харьков），頓河羅斯托夫（Ростов на Дону），葉卡傑林諾斯拉夫（Екатеринослав），在每一個城市裏都作了當時的所謂普及的表演。次年夏天全體人員（我不在內，布勃諾夫一角由巴甫洛夫〔Павлов〕飾演）沿伏爾加河岸旅行，不過他們只能到尼日尼（Нижний），雅羅斯拉夫（Ярославль）和柯斯特羅馬（Кострома）：不得不回去……地方不平靖，柯爾察克（Колчак）^②在球形劫掠。

二十年之前，在劇團第一次出國旅行的時候，最能使德國人、奧國人和捷克人領會的劇本，還不是『底層』嗎？德萊斯頓、柏林、萊比錫、普拉格、維也納、法蘭克福、杜塞爾道夫、漢諾威——所有的城市無一不都通過高爾基的『底層』而拜倒在莫斯科藝術劇團的腳下。萊茵哈特（Рейнгардт）在這個戲演出的第一個戲劇季裏，就把它在柏林上演了；莫斯科在十二月演出，那是在次年一月上演。

最後一次旅行演出，還是在三年之前^③。這一次，在柏林、普拉格、柴格列勃、南斯拉夫、巴黎和美國的各個城市，紐約、芝加哥、華盛頓等地引起戲劇界和藝術界轟動的，還不就是這齣戲嗎？誰不把我們描畫在『底層』裏？這裏有鉛筆畫、油畫、速寫、水彩畫、炭畫，也有石膏塑像，木刻和泥塑像！

（草 嬰譯）

① 指一九一七年二月革命至十月革命之間的時期，當時俄國各地的情況異常混亂。

② 白黨將軍的名字，十月革命後即在伏爾加一帶領導反革命部隊與赤衛軍作戰，企圖顛覆年青的蘇維埃政權。

③ 本文作於一九二八年，此處當指一九二五年。

列別傑夫

(Н. Лебедев)

高爾基和伐赫坦高夫劇院

(М. ГОРЬКИЙ И ТЕАТР ИМ. ВАХТАНГОВА)

——關於『葉戈爾·布樓喬夫及其他』一劇的演出——

葉甫格尼·伐赫坦高夫(Евгений Вахтангов)以創造的精神，發展了他的老師史坦尼斯拉夫斯基的美學的遺教，從他作為一個舞台監督的活動一開始的時候起，就引起了高爾基的注意。伐赫坦高夫的早死，妨礙了這兩位偉大藝術家的更親密的創作上的合作。然而，即使在伐赫坦高夫逝世以後，高爾基對於以伐赫坦高夫的名字命名的、造就了一羣天才橫溢的演員們的這個劇院，依然始終極感興趣。在這些演員們中間，特別引起高爾基的注意的，就是已故的鮑里斯·施初金(Борис Щукин)，他後來飾高爾基生平所創造的一個最偉大的角色，這就是『葉戈爾·布樓喬夫及其他』一劇中的葉戈爾·布樓喬夫。

一九三二年秋天，當蘇聯全國慶祝高爾基的文藝活動的四十週年紀念的時候，伐赫坦高夫劇院上演了他的新劇：『葉戈爾·布樓喬夫及其他』。

一九三一年夏天，高爾基在訪問伐赫坦高夫劇院的時候，曾宣佈他打算把他那部以俄羅斯二月革命前的時期為題材的新劇本，給那個劇院上演。

那年秋天，在高爾基的寓所中，舉行了劇本『葉戈爾·布樓喬夫及其他』的朗誦。

舊世界已破碎了，新世界的模糊的輪廓尚在成形中，在為一個新世界而進行不共戴天之仇的鬥爭裏面，理想逐漸變成了現實，這部戲所描寫的這段歷史性時期的複雜性，

已由高爾基具體表現在葉戈爾·布樓喬夫的形象中；葉戈爾·布樓喬夫的執著和整個生活方式，都屬於舊世界，而他的理性和他先天的智慧告訴他：建築在虛偽上面的這個舊世界不得不崩潰，而讓路給肯定人的尊嚴的那些年青的新興力量。

劇院費了相當的時間，才摸索到演出這部戲的正確的方法。高爾基更用他的忠告，和他對他們工作的那種細心的關懷的態度，積極地協助演出者及導演鮑里斯·扎哈娃和所有演員們。

鮑里斯·施初金飾布樓喬夫一角，戲中的一切動作都以這個角色為中心，而這個角色一方面對他具有強大的魔力，一方面使他昇華了。他被這個偉大人物的力量所吸引，這個偉大人物雖然由於患了一種不治的病症而逐漸衰弱，但却是一副伶仃而好惡作劇的傢伙，一個人民的有天才才能的後裔，他三十年來靠了剝削別人而賺錢，可是在逝世的前夕，突然地覺悟到自己的一生，都是過的「不正派的、不走正路的」生活，而且總是和「不是自己人」在一塊。高爾基的風格，他的簡潔的對白，明快的語法，以及他的語言的音樂性，都使施初金感到誘惑。他被這個角色的錯綜性所蘇倒了，他被描摹一個敵對階級中的積極人物的困難所蘇倒了。

然而，施初金知道藝術是從什麼源泉汲取素材的，而他就轉向這個源泉。他開始在實生活中尋覓布樓喬夫。「我回想起我生平看過過的許多商人，而在我的心中就浮現出一些至少總有一部分略微類似布樓喬夫的人物。我極力使這些人物在我的記憶中活躍起來，極力使他們具有整齊笑臉，走路姿勢，一切細微末節的形象，極力想像他們是怎樣坐的，他們是怎樣用自信的腔調說話的，極力想像他們的商人氣質的綜合的特性。」^①

他開始研究布樓喬夫和他周圍人物的關係。逐漸明白了，布樓喬夫瞧不起他的週遭事物，他是比較聰明的，比較有才能的，他喜歡不肯對金錢勢力屈服的那些聰明而倔強的人物，他喜歡充滿了反抗精神的活動人物。

逐漸明白了，布樓喬夫不僅比他身邊小圈子裏的人物略勝一籌，而且也比他所屬的整個階級略勝一籌。施初金把他和哈姆雷特^②相比，因為哈姆雷特也發現自己處在兩個時代的中間。

施初金在伏爾加河畔度過他的假期，高爾基刻劃的布樓喬夫，就是在那兒長大，在那兒生活的。施初金在那兒拿一根粗枝條做手杖，在陡峭的，樹木繁茂的河岸上跋涉，觀察那個區域的人民，傾聽他們的發音，那具有典型的語勢，特別着重那全然土腔土調的「O」音，他並且越來越深刻地滲進到他所要描摹的這個角色的內部生活的世界裏去

① 此地所引用的施初金的語，都是引自他的『我怎樣演布樓喬夫』一文，原文載一九三七年第一期『人民報』(《Народное творчество》)雜誌。

② 莎士比亞的一個同名的悲劇中的主角。

了。

施初金敘述道：「一天夜裏，我覺得，我會經個別注意到的，發現到的，並且曾經勉力要發揮的若干因素，似乎突然湊合在一起，融和成一種類型了。我覺得，現在我似乎真的像活的布樓喬夫那樣談話了，我似乎真的用他的眼睛來看我的週遭事物了，我似乎用他的思想方法來思想了。那一夜，我也發現到布樓喬夫談吐的風度。我說起話來也有那全然士腔士調的「O」音了。我需要音樂性的、唱歌似的腔調，需要洪亮的、深爽的、具有魄力的說話方式。」施初金以特別的熱忱從事探索劇中的語言的風格。他說：「布樓喬夫的語音，是像詩一樣的。他的語法是很簡潔的，在韻律上是很嚴謹的。它們像通俗的個體。我的布樓喬夫說「O」這個字母的時候，都加重語勢，那不僅因為他是住在阿斯特羅馬地方（在那個地方，這一種腔調是很普通的），而且更因為他說話時的這種特徵，強調了幽默性，強調了高爾基的原作所特有的諧謔的韻律。

這位演員就是那樣子把他所描摹的一個角色塑造起來的，因為這個角色具有十分矛盾的特質，就更加真實；這個角色賦有高爾基的人道主義的一切屬性，他對於從人民中間來的、但是被金錢在其中起着最重要作用的一種社會環境所殘害了人，表示刻骨的痛心。

布樓喬夫在舞台上初次出現，觀衆就對於這個豪邁的、莽撞的人頗感興趣，他傍若無人，在狂熱的舞蹈中，跟一個女修道院長迴旋跳舞，跟一個喇叭手作一種輕靈生動的富有哲理的對話。他的病雖然漸漸地沉重起來，但是，同時，他對生命的渴望也日益強烈起來了，他對於僕他「過着不走正路的生活」的那一切，表示反抗的精神也同樣的日益強烈起來了。在街頭上唱着的革命歌聲中，布樓喬夫的死，把沒有認清人生的真正目的的、沒有認清爲反對一切剝削、反對一切奴役而進行鬥爭的真正目的的、沒有認清爲肯定豪邁的、驕傲的、自由的人性而進行鬥爭的真正目的的那種人的悲劇性，表現得明明白白的了。

『葉戈爾·布樓喬夫及其他』的演出，不僅是伐赫坦高夫劇院和鮑里斯·施初金的成功，而且也是整個蘇聯戲劇界的成功，施初金由於飾了這個角色就走進第一流俄羅斯演員的隊伍了。

高爾基對社會矛盾的深刻的洞察力，他在細膩入微的表現人類靈魂方面把這些社會矛盾顯示出來的才識，在蘇聯戲劇中也獲得了反映。

就高爾基本人說，『葉戈爾·布樓喬夫及其他』這個劇本，是他所走過的一條長途的登峯造極，那條路從『底層』一劇的人物羅曼蒂克的叛亂，一直通到爲了布樓喬夫的女兒休娜所懷抱的理想而進行的積極的深思熟慮的鬥爭，休娜了解他的父親的悲劇，大胆地跟那產生這種悲劇的世界絕裂了。這個劇本，不是肯定屈服，而是肯定鬥爭；不

是肯定羅曼蒂克的叛亂，而是肯定大胆的爭取到人的享受幸福權，而蘇聯的戲劇界和蘇聯的戲劇觀眾，就是那樣理解並且服膺偉大的人道主義者的高爾基的。

(土 人譯)

高爾基的劇本在俄國和蘇聯的舞台上

(ПЬЕСЫ М. ГОРЬКОГО НА РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ)

高爾基的劇本自一九〇二年初次上演以來，即在劇場的上演劇目中佔着一個突出的位置，儘管沙皇的審查機關和憲警當局想盡方法來阻止它們的演出，但它們還是依然有力地俄國的戲劇史上展開了新的一頁。及至十月革命之後，高爾基的劇本更在蘇聯全國各劇場的上演劇目中佔着一個最重要的地位，其地位僅次於奧斯特羅夫斯基。我們現在就拿一九三九年的統計數字來看，這一年高爾基有十三個劇本被劇場上演，總演出次數是四千九百三十五次，若就個別的戲來看：以一九四〇年的統計數字為例：『小市民』兩百六十九次，『底層』兩百五十八次，『葉戈爾·布樓喬夫及其他』三百二十六次，『伐莎·葉列茲諾娃』三百七十五次，只從這些數字，就可以知道高爾基劇本在演出時的情形了。

若就個別的演出而言，莫斯科藝術劇院一向是以演『小市民』、『底層』及『仇敵』等劇聞名的；伐赫坦高夫劇場則以演『葉戈爾·布樓喬夫及其他』和『陀斯吉迦耶夫及其他』兩劇聞名，我們現在特將它們演出時的劇照選刊於此，以供讀者參考。



高爾基與『小市民』全體演員合影（1902年）

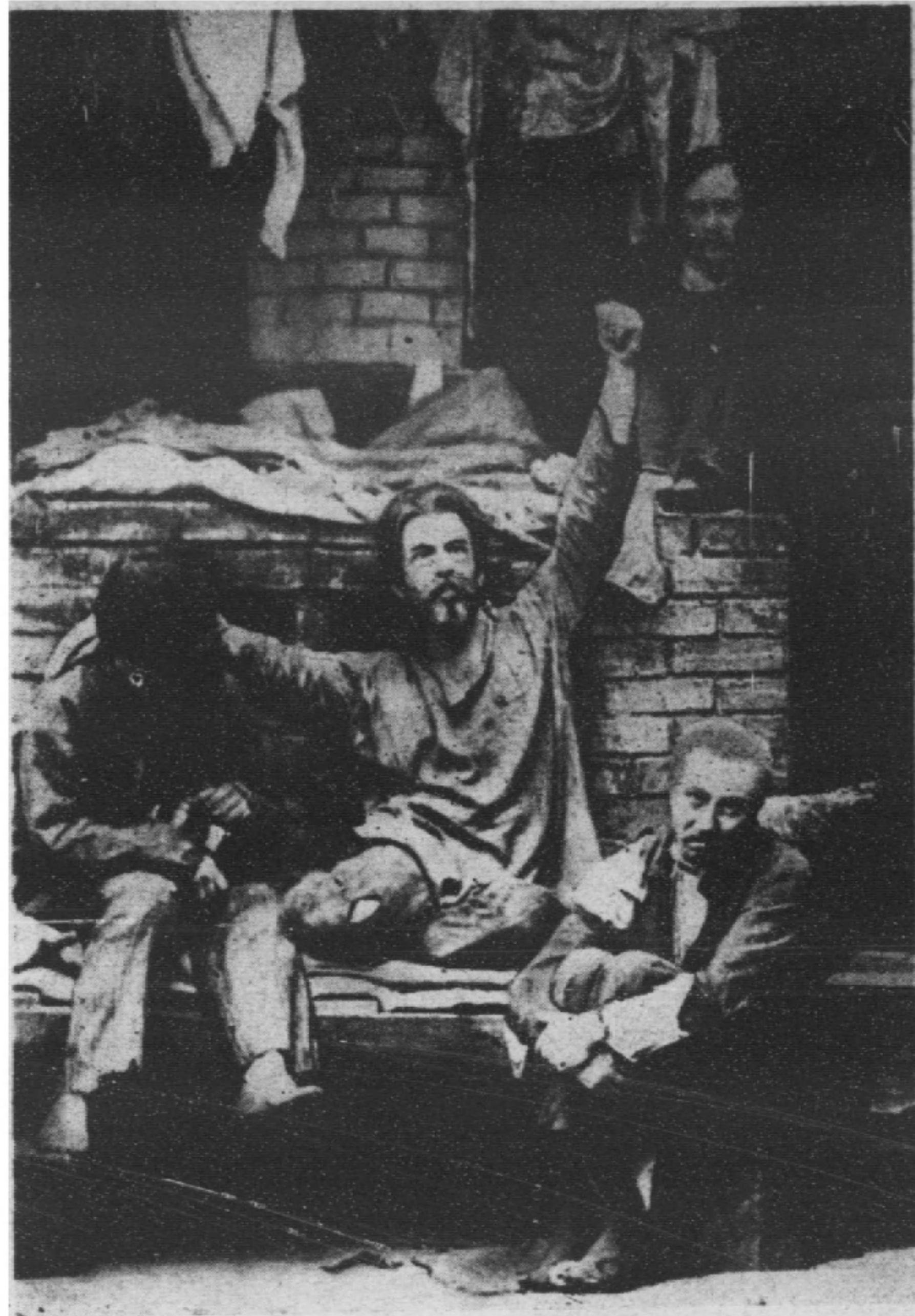
（最後一排中央着黑衣者，即高爾基）



『小市民』

(莫斯科藝術劇院演出)

上：畢爾契興(A. P. 阿爾喬姆飾)與阿庫林娜·伊凡諾夫娜(E. П. 摩拉托娃飾)
下：吉吉烈夫(H. A. 巴朗諾夫飾)



【 底 層 】

(莫斯科藝術劇院演出)

自左至右：克列希 (A. Л. 查哈羅夫飾) ，沙丁 (史坦尼斯拉夫斯基飾) ，男爵 (В. И. 卡恰洛夫飾) ，上方為戲子 (М. А. 格羅莫夫飾)



「底層」

(莫斯科藝術劇院演出)

上：第一幕的場面，中立者為路卡(И. М. 莫斯科文飾)

左下：沙丁(К. С. 史坦尼斯拉夫斯基飾)

右下：鞭撻人(А. Л. 維施尼堯夫斯基飾)



「底層」

(莫斯科藝術劇院演出)

上：第二幕的場面，左路卡(И. М. 莫斯科文飾)

中，安娜；右：彼彼爾(А. М. 哈爾拉莫夫飾)

左下：娜泰霞(Н. В. 布爾加柯娃飾)

右下：娜斯佳(О. Л. 克尼碧爾-契柯娃飾)



「底層」

(莫斯科藝術劇院演出)

左上：路卡(И. М. 莫斯克文飾)

右上：男爵(В. И. 卡恰洛夫飾)

下：第四幕的場面。



『仇敵』

(莫斯科藝術劇院演出)

巴爾勤(В. И. 卡恰洛夫飾)與波林娜(О. Л. 克尼碧爾-契柯娃飾)



『葉戈爾·布樓喬夫及其他』

(伐赫坦高夫劇院演出)

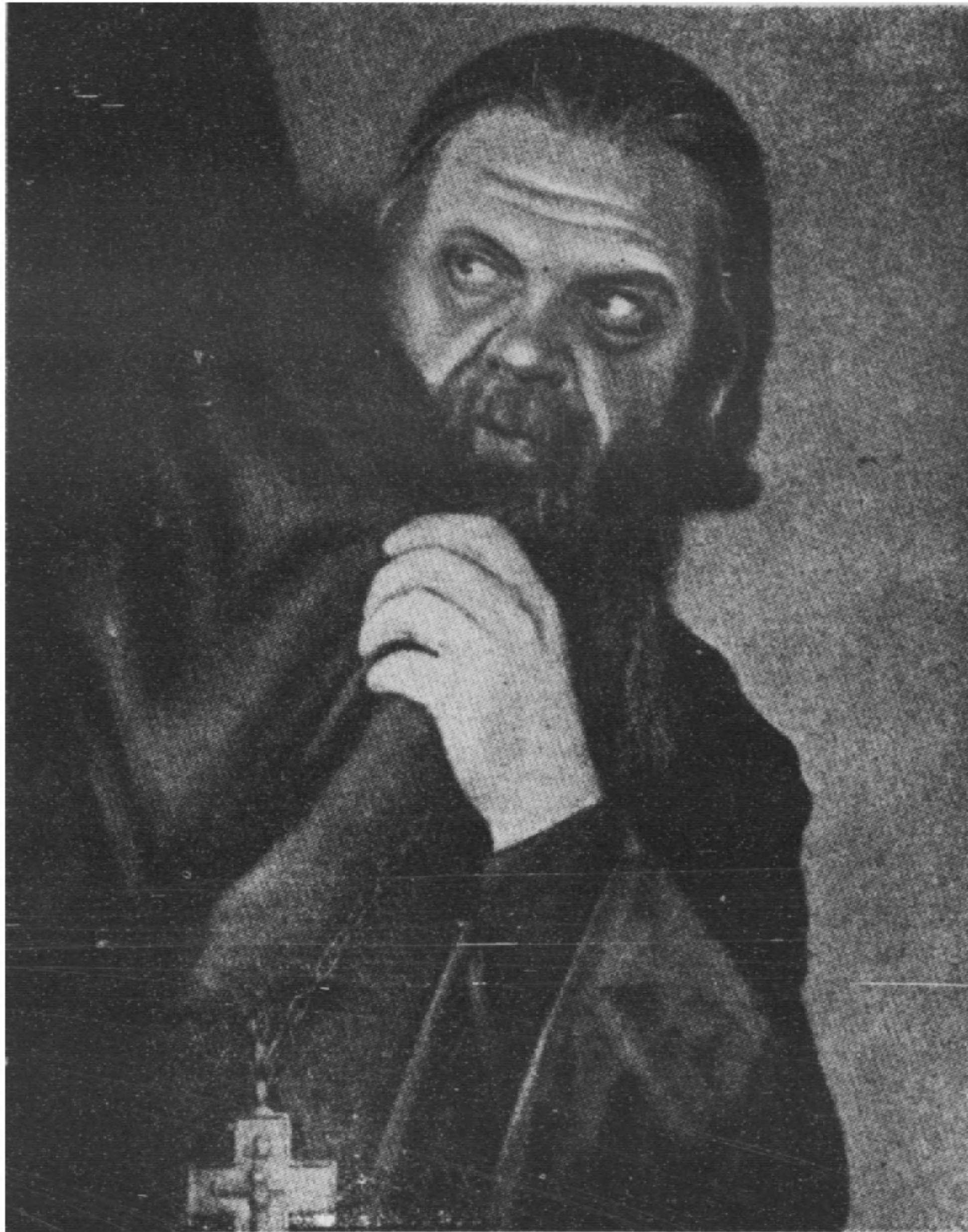
布樓喬夫(Б. В. 施初金飾)



『陀斯吉迦耶夫及其他』

(伐赫坦高夫劇院演出)

陀斯吉迦耶夫(O. H. 巴索夫飾)



『陀斯吉迦耶夫及其他』

（伐赫坦高夫劇院演出）

巴甫林（M. C. 傑爾若文飾）

劇作家、小說家和戲劇工作者論高爾基

(ДРАМАТУРГИ, ПИСАТЕЛИ И ДЕЯТЕЛИ ТЕАТРА О ГОРЬКОМ)

「……高爾基是無產階級藝術事業中的權威
——這是無可爭辯的。」——列寧。

一、 『我們戲院的社會政治路線的倡導者和建立者是高爾基。』

『從泥土裏跑到我們這裏來的高爾基，是戲院所需要的。』

——見史坦尼斯拉夫基：『我的藝術生活』，一九三六年。

二、 『新的天才，要幾十年才出現一次。像烟火似的明亮。來自人民的最深層。充滿着傳奇故事的命運。在貧窮的童年時代，幾乎是不識字的，後來這少年出去奔走混飯，繼而做流浪人，徒步走遍半個俄國。突然之間，醉心於文學，遇見柯羅連柯……得到柯羅連柯的幫助，或者說，聽了他的勸告，高爾基開始學習，並且成爲作家……』

『這時候已經出版了他的三部短篇小說集。「馬爾伐」，「切爾卡斯」，「曾經是人的入」已經震聲一時。內容和形式都動人。人們不大熟悉的世界裏的新人物頗爲動人——他們好像是從暑熱的草原的濃霧中，或是從充滿煤烟的院子裏看着你們，強悍而又抑止地、確信地看着，像看着異族人，像看着生死大敵一樣，——這些人物刺人的地方是蔑視你們的清高，他們肌肉強壯的美麗，最使人羨慕的是他們自由而勇敢地解決了你們一切「可罪誣的問題」。還有動人的是作者本人剛毅戰鬥的氣質，陽光煥發、熱愛生命地描寫這些人物。但是最動人的還是藝術的本身：洗鍊的句子，明快而又形像化的語彙；新的、確切的比擬，詩意敘述的樸素和輕快。新的浪漫主義。關於生命之喜悅的新的聲音。』

——見米羅維奇·唐慶柯的回憶錄：『往事』，一九三六年。

三、『現在我們開始焦急地等候第二個劇本「底層」（即「夜店」）。從高爾基的小說中所靈響出來的新的內容，新的人物——羅曼蒂克的流浪漢——我們覺得它們對於舞台的形象化是這樣使人迷戀。年輕的、但已經出名的作家對於那時生活的基礎抱着反叛和抗議的態度，這種態度對於我們年輕劇院的反叛態度是有血緣的……在這了不起的劇本裏，在我們面前展開了新的世界……演出有巨大的成就，在觀場裏獲得欽佩驚嘆的回響。這劇本是當作名詩「海燕」那樣看待的，那首詩是預示未來的暴風雨，並號召去發動暴風雨。』

——見卡恰洛夫：『回憶』。

四、『阿列克賽·馬克西莫維奇給我們很多地和非常美麗地講述和揭露他劇本裏的形象，活的、真的、精選的材料無限豐富，使我們驚訝；他的記憶力，他觀察的光彩和講述的幽默風味，也使我們驚訝。』

——見施初金：『我怎樣演布梭諾夫』。

五、『在自己房間的平靜中是不能創造材料的。材料只可以從多樣化的生活中擷取。我們可以想起馬克西姆·高爾基。他從人民中擷取一切，然後又在自己的創作中把它還給人民，應該攫取新的印象，應該深入這種印象，應該瞭解和記牢這種印象。對於生活沒有敏銳的觀察不能創造藝術作品』。

——施初金。

六、『高爾基並不是天賦的劇作家。他寫劇本，只是像一位高明的鋼琴家忽然拉起大提琴來一樣。

『但是，這並不就是說，高爾基的戲劇作品是很差的……。第一，高爾基的所有劇本總是採取充分尖銳的社會問題；第二，他能够毫不費勁地寫出一大批活生生的，勾畫得很好的典型；第三，他所特有的整句式的語言，精彩絕倫，無疑地對於他的舞台對話是大有益處的……他的劇本讀起來很有趣味……假使高爾基現在在許多方面是我們新文學的導師（我們能否認高爾基對於萊翁諾夫光輝天才的巨大影響嗎），那末我認爲，新的劇作家爲了即將給我們演奏的革命戲劇大交響樂，在把自己的樂器調弦的時候，可以跟高爾基學習到很不少。』

——見盧那恰爾斯基：『高爾基與戲劇』（載一九二五年『把藝術給勞動者』，第十七期）。

七、『高爾基是這樣熟悉當時的現實……這樣正確地反映現實，簡直在他劇本的每一個人物的後面都站着一大羣像他的人，從生活裏撮取出來的人……從演出中可以愈益深刻地發掘高爾基的形象，尋找到愈益新的音調的特色……』

『當你研究托爾斯泰、高爾基、屠格涅夫、奧斯特羅夫斯基的劇本時，這樣的情形總是有的……他們的作品，一直到底，不能增加一個字，也說不出一個多餘的字。』

『這種非凡的樸實，高爾基並不是輕易得來的。他非但深刻懂得生活，非但天才地準確地描繪生活，並且他是有深刻的自我批評精神的……當我們排演「仇敵」的問題已經決定的時候，蘇施凱維奇（В. М. Сушкевич）爲了這個事情去看作者，——高爾基沒有一下子把劇本給他，他仔細地把劇本重新讀過，有些地方重新寫過……並且這是在他把這劇本改寫了許多次，修正、推敲每一個字之後……』

『在高爾基的作品裏，也像在托爾斯泰、屠格涅夫、奧斯特羅夫斯基的作品裏一樣，他們的語言是特別卓越超羣的。有血有肉的、清楚明白的、豐富充實的俄國斯語言——是他劇本的極大優點之一。』

——見米初林娜·薩莫依洛娃：「我們對於高爾基形象的工作」

（載一九三七年「工人與戲劇」雜誌第六期）。

八、『……我到比斯卡托爾的柏林戲院去看高爾基的「底層」，它所給我的印象比三十年前還要深刻。但是這完全是另外一種印象。這劇本的社會意義在觀衆面前明瞭地展開了。偉大的藝術家高爾基，遠在最近十五年所起事變之前就寫下了這劇本，他那時候就瞭解了一切，想要使人感覺出迫近前來的事變……。高爾基第一個把以前沒有介紹到文學裏的那一階級的代表，作爲文學的主人公而放入文學。』

——字利·曼（見「蘇維埃藝術」，一九三二年第四十三期）。

九、『在高爾基的藝術中現在最使我驚訝的是什麼——這是異於俄羅斯其他大作家的驚人炯明的目光。他的眼睛就像明湖一樣，一切現象、人、事物在湖裏比它們在現實中還要清楚、明亮、有表現力地反映出來。十五年來，特別是戰爭和革命時代結束以來，我親自認識高爾基，他的每一封信對於我都是精神靈活的活的泉源。多大的求智慾呀！多麼偉大的思想，多麼永恆年輕的智慧！你會覺得，這一位天才的流浪漢，這一位世界的遊歷者，每一個鐘頭都準備重新拿起他的拐杖，重新走過全球所有的道路，爲了和更多的談話者敘說他自己的思想和他自己的熱情，爲了減輕他們生活的負擔。』

——羅蘭·羅蘭（見「蘇維埃藝術」，一九三二年第四十三期）。

十、『他的作品將是不能超越的傑作。但是高爾基的意義絕非藝術文學這幾個字所能包含。高爾基在一種事情裏起着巨大的作用，這種事情可以稱之爲「副職的政治」。』

——H. G. 威爾斯。

十一、『我認爲馬克西姆·高爾基是最偉大的作家之一，也許，甚至於從我們的社會觀點說也是最偉大的。據我的意見，這首先是從文學價值，就是他創作的色彩與力量中來的。曾經有許多作家描寫過被損害者和荒涼漠的生活與命運，但是誰都沒有這樣充分和這樣深刻地，像高爾基那樣地做過這事情……高爾基使人驚嘆的，與其說是藝術技巧方面的高超的技術——也許，有其他作家能夠寫得更加有技巧，更加漂亮，——無寧說是那種生活的綜合，那種有機的整體的綜合，——他的每一個劇本都是這樣的。』

——亨利·巴比塞。

(林 陵譯)

戈 寶 權

高爾基的戲劇作品及其演出年表[⊙]

(ХРОНОЛОГИЯ ПЬЕС ГОРЬКОГО)

一九〇一年；一九〇二年

小市民(《Мещане》)，一九〇二年三月二十日莫斯科藝術劇院初次上演。

一九〇二年

底層(《На дне》，即『夜店』)，一九〇二年十二月十八日莫斯科藝術劇院初次上演。

一九〇四年

消夏客(《Дачники》)，一九〇四年十一月十一日彼得堡柯米薩席夫斯卡雅劇場(Театр В. Ф. Комиссаржевской)初次上演。

一九〇五年

太陽的孩子們(《Дети солнца》)，一九〇五年十月十二日彼得堡柯米薩席夫斯卡

⊙ 這一個年表，是根據高利高烈耶夫著的『高爾基：劇作家與批評家』(《Горький — драматург и критик》)一書中的資料編成的，年代是指寫作及出版的年代，至高爾基的遺作『莫夫及其他』等劇本，則因寫作年代無法查考，暫不列入。

雜劇場初次上演；同月二十四日莫斯科藝術劇院初次上演；一九〇六年十一月柏林小劇場（Kleines Theater）初次上演。

一九〇五年；一九〇六年

野蠻人（《Варвары》），一九〇七年四月二日彼得堡現代劇場初次上演。

一九〇六年

仇敵（《Враги》），一九三三年九月五日列寧格勒國立學院劇場初次上演。

一九〇八年

最後的人們（《Последние》）一九一〇年七月柏林萊茵哈特劇場（Teatr M. Рейнгардта）初次上演；一九一八年彼得格勒新劇場初次上演。

一九一〇年

孩子們（《Дети》，又名『相逢』（《Встреча》），一九三九年十月二日諷刺劇場初次上演。

怪人（《Чулаки》），一九一〇年九月二十四日彼得堡新話劇場初次上演。

伐莎·席列茲諾娃（《Васса Железнова》），一九一〇年十月彼得堡新話劇場初次上演。

一九一三年；一九一五年

壽柯夫家族（《Зыковы》），一九一八年七月九日彼得格勒人民之家劇場初次上演。

一九一八年；一九二七年

偽幣（《Фальшивая монета》），一九三七年七月一日白俄羅斯國立猶太人劇場在列寧格勒旅行公演時初次上演。

一九一五年；一九二二年

老人（《Старик》），一九一九年二月一日莫斯科小劇場初次上演。

一九二〇年

工人史洛傑柯夫（《Работяга Словотеклов》），一九二〇年六月二十日彼得格勒

人民喜劇場初次上演。

一九三一年；一九三三年

葉戈爾·布樓喬夫及其他（«Егор Булычев и другие»），一九三二年九月二十四日莫斯科伐赫坦高夫劇場初次上演。同月二十五日列寧格勒國立大話劇場初次上演。

一九三三年

陀斯吉迦耶夫及其他（«Достигаев и другие»），一九三三年十一月七日列寧格勒國立大話劇場初次上演。同月二十五日莫斯科伐赫坦高夫劇場初次上演。

一九三六年

伐莎·席列茲諾娃（新編本），一九三六年七月五日莫斯科中央紅軍戲院初次上演；同年十月二十六日莫斯科職工會劇場初次上演。



高爾基在中國
(Горький в Китае)

戈賓權

高爾基作品最早的中譯

(ПЕРВЫЕ ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГОРЬКОГО
НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК)

對於中國的讀者們，高爾基是個太熟悉的名字了，他的重要的代表作品，差不多都已經譯成中文，成為我們一份最好的精神食糧，並且還給了中國現代的文學以很大的影響。茅盾先生在『高爾基和中國文壇』一文中，會這樣寫道：

『高爾基對中國文壇影響之大，只要舉一點就可以明白：外國作家的作品譯成中文，其數量之多，且往往一書有兩三種譯本，沒有第二個人是超過了高爾基的。三十年前，中國的新文學運動剛剛開始的時候，高爾基的作品就被介紹過來了。搶譯高爾基，成為風尚；從日文重譯，從英文、法文、德文，乃至從世界語重譯。即在最近十多年中，直接從俄文翻譯，已益日漸多了，但這些重譯還是繼續不斷。這說明了讀者需要之衆多，光靠直接俄文翻譯是不能滿足的。……高爾基的作品之所以能在中國受到廣大讀者的愛好，是因為它打擊了黑暗，指示了光明，它雖然是為俄國人民而呼喊，但在中國讀者（不但是中國，全世界被壓迫的人們亦同具此感）看來，覺得都是自己心裏要說的話。而遺憾在也不足怪，因為真理只有一個。』

從這一段文字中，我們就不難看出高爾基的作品在中國普遍流行的情形和原因。

也許大家很想知道，高爾基的作品最早是在什麼時候被介紹到中國來的？這是一個非常有趣味的問題，同時也是一個很少被人研究過的問題。

還在十二年前，當高爾基逝世時，寒峯先生會最初觸到這個問題。他在當年爲『光

明]半月刊(第一卷第二期,民國二十五年六月二十五日出版)所譯的『中譯高爾基作品編目』中這樣指出:高爾基的作品之被譯為中文,『大約是始於周國賢一九一七年譯之『大義』(The Traitor's Mother),和後來胡適譯之『他的情人』』。他的這個最初的考證,會沿用很久。及至民國三十一年高爾基七十四歲誕辰時,『時代』週刊中發表了一篇『高爾基與中國』的文字(該刊第二十四期,民國三十一年四月五日出版,文字未署名,疑亦出自寒峯之手)指出了遠在一九一七年的前十年,就有人譯過高爾基的作品,這是一九〇七年吳櫛之譯『憂患愚生』。直到目前為止,這也許就是我們所知道的高爾基作品的最早的中譯了。我現在特把這幾種譯品一一介紹於此:

假如我們暫時確定吳櫛的翻譯,是最早的中譯,那麼還是清光緒三十三年(一九〇七年)的事。這篇譯文,是用白話文根據日文重譯的,發表在當年的『東方雜誌』(第四年)第一期的小說欄中。小說的譯名為『種族小說:憂患餘生,原名猶太人之學生』,旁註『俄國戈爾基著』,下面則寫着:『日本長谷川二葉亭譯,錢唐吳櫛重譯。』譯文的開頭是這樣的:『加英者,乃是尖頭削臉,紅銅色,矮小,進退飄忽,行動敏捷的猶太人。』從這一段文字,我們就可以看出這是高爾基在一八九八年所寫的『該隱』(«Kain»)一小說的中譯,而日譯則是出自日本著名的俄國文學研究者二葉亭之手。

高爾基作品的第二種最早的中譯,就當推周國賢(即周瘦鷗)在一九一七年所譯的『大義』了,譯文刊在中華書局出版的『歐美名家短篇小說叢刊』下卷的俄羅斯之部中。這篇小說是根據英文譯出的,題名『大義』之下還附了英文原名『The Traitor's Mother』,高爾基的名字則被譯為『麥克普姆·高甘』,譯者還寫了一段作者的小傳,也頗有趣,特節錄於此:

『高甘小傳(一八六八——)』

『麥克普姆高甘,原名日潘希高夫,以一八六八年三月十四日生於尼尼拿夫高洛。讀書既成,頗事浪遊,數年間旋傳工作,不名一業,營長利販,為廚役,為園丁,為船塢工人,時復無業,為浪人,居恒好雜處於俄羅斯貧民苦工及下流社會中,據拾聞見,著為說部,故其所作,多為無告小民請命者。有『麥加區特拉』、『真密良壁勃甘』、『乞爾加希』、『託斯加』、『麥爾島』、『同伴』、『間諜』、諸書,均名。此外又有短篇小說三卷及劇本一種。其人尚存,今仍從事於著述如故。』

這段小傳,文字非常有趣,但其中也有一些小錯:如高爾基的誕生日,是俄曆三月十六日,不是十四日;又如『託斯加』(Tocka),俄文意為『憂鬱』,不是專有名詞(雖然意大利作曲家普齊尼寫過一個歌劇,題名即為『托斯卡』,在這個歌劇中托斯卡確是個人名)。關於這篇譯文,曾有人以為是高爾基的名著『母親』的片斷,但現在參對原文,才知道還是高爾基所寫的『意大利故事』中的第十一篇故事,講一個母親為了

保衛鄉土而殺死自己的親生的兒子——逆子。

高爾基作品的第三種最早的中譯，這就是胡適根據英文所譯的『他的情人』(«Her Lover»)。這篇譯文收在胡適譯的『短篇小說』第一集(亞東圖書館版)的再版本中，譯者在自序的補言中寫道：『我譯的短篇小說，在第一版所印十種之外，還有『他的情人』一篇，現在趁再版的機會，把這篇也加進來』。這段補言是在民國九年(一九二〇年)四月寫的，因此這篇小說可能是在一九一九年譯出的。譯文前還有一節作者小傳：

『Maxim Gorky 乃是一個假名字。他的真姓名是 Alekseyey Maximovitch Pyeshkov 他生於一八六八年，現在還活著。他所著的小說很多。

這篇小說，實際上就是高爾基在一八九六年所寫的『鮑列斯』(«Болесь»)的中譯。在胡適的譯文中，『鮑列斯』是用英文讀法，譯成『鮑爾士』，這個專有名字，也曾被人譯錯過，像稍喬編譯的『革命文豪高爾基』一書，就將這個人名誤譯為『樹幹』，因為 Boles 在英文中確有樹幹的意思。

最後還可以談一談高爾基的處女作『馬加爾·朱德拉』的中譯。這篇處女作的小說，是用高爾基這個筆名於一八九二年發表在梯弗里斯的『高加索日報』上的。據我所知，最早的中譯，是沈澤民譯的，題名為『高原夜話』，副題是『原名馬加邱德拉高原夜話之一』，發表在民國十年出版的『小說月報』的俄國文學研究專號上，這是很據英文譯出的。第二種中譯是巴金譯的，題名為『馬加爾周達』，也是根據英文，於一九三一年載在他所譯的高爾基的『草原故事』中。第一種根據俄文直譯的，係出自林陵之手，則是近年來的事。

中文本的第一種『高爾基小說集』，是宋桂楹根據英文翻譯的，一九二八年由民智書局出版。同年又有朱溪所譯的一種小說集『在草原上』(人間書店出版)。及至一九三〇年以後，高爾基的作品就大量地被介紹到中國來了。

高爾基的作品，最早究竟在什麼時候被介紹到中國來，這還是一個非常值得研究的問題。我此地所寫的，只不過是一個開端，希望在不久的將來，這一問題能有更新的發現，更希望各方多多賜示，使得研究這個問題的稿頁更加充實起來。

高爾基作品的兩篇最早的中譯

(ДВА РАННИЕ КИТАЙСКИЕ ПЕРЕВОДА
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГОРЬКОГО)

據前文所載，高爾基作品最早的中譯，共有三種：第一種題名為『愛患餘生』，載清光緒三十三年（一九〇七年）的『東方雜誌』（第四年第一期）中；第二種是周瘦鵑譯的『大義』，載『歐美名家短篇小說叢刊』；第三種是『他的情人』，載胡適譯的『短篇小說』第一集中。編者本想將這三篇最早的譯文，一併刊載於此，但第一種因一時無法覓得，暫時從缺，容將來再編入此後的『高爾基研究年刊』中，至後兩篇則按照原譯轉載於此，以供讀者參考。

大 義^①

原名“The Traitor's Mother” 著者麥克昔姆高甘 Maxime Gorky.

高甘小傳（一八六八——）

麥克昔姆高甘 Maxime Gorky，原名曰潘希高夫 M. A. M. Pyeshkof^②，以一八六八年三月十四日生於尼拿夫高洛 Nijni Novgorod，讀書既成，頗事浪蕩，數年間流轉工作，不名一業，嘗為神販，為廚役，為關丁，為船塢工人，時復無業，為浪人，居恆好華

① 這篇小說，是高爾基所著『意大利故事』中的第十一篇故事的中譯，原載周瘦鵑譯的『歐美名家短篇小說叢刊』下卷三〇至四一兩頁（中華版），標點俱為周，現全按照原譯形式刊載於此。

② 高爾基的西文全名應為 A. M. Pyeshkof，而非 M. A. M. Pyeshkof，第一個 M，應指 Maxime，或即為衍文。

處於俄羅斯貧民苦工及下流社會中，遂拾閱見，著為說部，故其所作，多為警告小民請命者，有「麥加西特拉」『Makar Chudra』，「莫密良羅勃甘」『Emiljan Pibgai』^①，「乞爾加希」『Chelkash』^②，「託斯加」『Toska』^③，「麥爾佛」『Malva』，「同伴」『Comrades』，「間諜」『The Spy』諸書，均名，此外又有短篇小說三卷及劇本一種，其人尙存，今仍從事於著述如故。

這鏡兒被那敵人們團團圍住。一連已好幾個來復喇。晚上總燒着烽火。那一雙雙血紅的眼兒。都從城牆上的黑影中射將出去。烽火的光兒。熊熊四照。分明在那裏警告鎮中的人。喚他們準備殺敵。只大家的心中。都覺得悽惻不禁。從城牆上望下去時。眼見得敵人的包圍。已一步緊似一步。火邊人影幢幢。兀那裏動着。還有那戰馬嘶風的聲音。和那刀槍相戛的聲音。也隱約可聞。最難堪的。却是聽那敵人們高歌歡笑之聲。彷彿這得勝之券。一定操在他們手中的一般。

那碧水粼粼的小溪。本來是供給鎮中人飲水的。此刻却被敵人們裝滿了屍體。四下裏的衛崗園。都被燒燬。那些稻田穀田。都被踐踏。鄰近所有的樹木。都被砍去。使這鏡兒四面。一些兒沒有屏蔽。一天天還把那槍彈砲彈。不住的送進城來。鏡中的兵士。時時面饑。大半已很疲乏。且還捱着餓。在那狹窄的街道中覓食。人家窗中總懸着傷兵呻吟的聲音。病人狂嘔的聲音。和婦女小孩們禱告哭喊的聲音。大家說話時。總把嗓子壓得低低的。話兒沒說完。彼此却又截住了。側耳屏耳着。聽那敵人們可來進攻沒有。到了夜中。益發使人難堪。因為萬寂之中。那呻吟哭喊的聲音。更覺鏗朗。每逢黃昏時候。那一抹青黑色的影兒。從遠處山谷間散現出來。掩沒了那敵人們的營帳。移到這殘毀過半的城牆上。接着就有一丸冷月。在那漆黑的山頂上湧現。月光也碎缺不全。好像一面盾牌。曾被刀兒亂割過的樣子。

鎮中人竭力禦敵。又疲又餓。一天失望一天。也不想外面有救兵到來救援。大家只懔懔的望着那半天上一丸冷月。又望那尖尖的山頂和黑黑的山谷。又望那敵人們歌呼聲喧的營帳。聽去似乎都帶着死兆。使人害怕。聽那碧空中。又一顆明星都沒有。到此簡直沒一種光景。足以安慰他們的。人家屋中。也不點燈火。怕給敵人們聽見了。當着槍把。街道中罩着濃霧。並沒一絲光線。就這濃霧裏頭。却有一個婦人好像魚游河底一般。悄悄地在那裏往來遊着。從頭到脚。裹着一件黑衣。大家一見了他。便彼此相問道。可就是他麼。有人答道。正是。他呢。說時。一個個縮入門口。有的也低着頭兒一聲兒不響的掠過了他。一溜烟逃將開去。彷彿遇了鬼的樣兒。那時斥候隊的隊長。便放

① 此小說譯名應為「莫密良羅勃甘」『Emiljan Pilyai』

② 此字應為 Chelkash。

③ 此小說名應譯為「麥爾」，而非專有名詞。

着一種莊嚴的聲音。向那婦人說道。蒙那瑪利那。您又到街上來了。您可仔細着。他們都要殺死您。您死了。人家也沒一個替您去找兇手呢。那婦人直挺挺立着。倒像等他們下刀斬殺似的。但那斥候隊却並不殺他。只當他是個尸體。兜了個圈兒走了。那婦人却依然在黑暗中徬徨着。慢慢兒的走完這條街。又到那條街上。到處淒涼黑暗。很像表示這鎮中的不幸。他的四邊。仍是蕩漾着一片呻吟哭喊禱告的聲音。其間還雜着兵士們談話之聲。聽去。也沒精打采的。分明已沒有戰勝的希望啦。

這婦人也是這鎮中的一份子。膝下且還有着兒子。他的一意一念。都在兒子身上。只得愛這生長之地。正和愛自己兒子一模一樣。他那兒子是個俊秀快樂的少年。但可惜他沒了心肝。走入邪道。此刻正帶着一班叛逆之徒。打算攻毀他的故鄉呢。可憐他母親一向瞧着兒子。滿現出那種傲然自得之色。想我須得把一件無價之寶。送給祖國做禮物。借着養這自己和兒子生長的故鄉。出一番死力。保全鎮中的安寧。使大家都享受無窮的幸福。可是他的心直。和這鎮中的古石土地。打了幾百個固結不解的結兒。那些古石。即是他祖上用了造屋子築城牆的。那土地即是他列祖列宗生時立足死後埋骨的。不但如此。就是這鎮中的故事歌謠。也刻刻繫在他心中。不能忘却。然而如今他那心兒。已失掉了。他最親愛最寶貴的兒子。平白地分做了兩片。一半兒還帶着愛子之情。一半兒便貯着愛國之念。兩面稱量。也不知道誰輕誰重。此時。他懷着滿腔子悲慨哀痛。兀在街上往來旁皇着。大家見了他。都大大的吃驚。似乎見了死神的一般。有認識他的。便也避路不迭。不願瞧那賣國奴的母親。有一回。他在城牆的一個冷壁角裏。遇見了個婦人。正長臨在一具尸體旁邊。把臉兒向着天上明星。不住的在那裏禱告。他當頭的牆上有許多守兵悄悄的講着話。搶兒觸着牆石。憂得鏗鏘作響。這賣國奴的母親。見了那婦人。便開口問道。這死的可是您丈夫麼。那婦人答道。不是。他又問道。如此可是您的兄弟。那婦人又答道。不是。這是我的兒子。我丈夫已在十三天前戰死了。今天便又死了這一個。說着站起身來。恭恭敬敬的說道。聖母能較聽見萬事萬物。也能較知道萬事萬物。我還須謝他。這賣國奴的母親聽了。忙問道。謝他什麼。那婦人道。謝他使我兒子被着榮光。爲國而死。但是。我當初也很着急。因爲那孩子平日做事乖亂。性喜作樂。將來怕要叛他的祖國。賣他的故鄉。也像那瑪利那的兒子一個樣兒。那賊便是我們敵人的領袖。便是上帝和人類的仇人。我咒他罵他。更咒罵那個生他的婦人。瑪利那一聽了這話。便掩面逃去。第二天。他就去見鎮中的守兵。侃侃說道。列位。請你們殺死我。因爲我兒子是您們的公敵。要是不殺我。就請你們開了門兒放我到他那邊去。守兵們立刻答道。你是個國民。你也愛這鎮的。你兒子不但是我們的公敵。也是你的仇人。瑪利那道。然而我實是他的母親。現在他變了賣國奴。都是我一人的罪惡。當下裏大家會議了一下。便向他說道。我們不能爲了你兒子的罪惡。把你殺死。只我們料你爲了

他。也一定受了精神上無限的痛苦。你此刻要去儘去。我們並不把你當做質物。想你兒子也早已把你忘了。有了這一個萬惡的兒子。便是上帝降罰於你啦。不知道你受了這種苛罰。心中可覺得怎樣。在我們看來。簡直和死刑沒有什麼分別。瑪利那默然道。比了死刑更覺難堪。那時守兵們便開了城門。放他出去。都在城上目送他步步遠去。瑪利那慢慢的走着。不時踏在血泊之中。這血兒就是爲了他兒子流的。一路遠去。又見了鎮中好多守兵的環駁。狼藉在地。他只得低頭而過。慚愧得甚麼似的。有時見了那散着的許多斷刀斷槍。便恨恨的把脚兒踢將開去。可是天下做慈母的。總恨這破壞的不祥之物。倘能只生不滅。纔合他們的慈心咧。他一壁走。一壁非常將慎。好似懷中藏着一碗水。怕他潑翻的樣子。他越走越遠。影兒也越縮越小。坡上望着的人。一時都覺點頭起來。以前的沮喪失望。彷彿已跟着那瑪利那一塊兒去了。一會。瑪利那已走了一半兒的路程。猛可裏揭開了頭巾。回過頭來。向他的故鄉望了最後的一望。分明有依依惜別之狀。這時那敵營中的人也早一眼望見了他。接着就有幾個黑影趕將過來。問他是誰。往那裏去。瑪利那悄然答道。你們的領袖。便是我的兒子。那兵士們倒也深信不疑。他便伴着一道走去。一面滿口口說他們的領袖大智大勇。直把他當做天神一般。瑪利那聽了。只抬頭向着天空。一聲兒不言語。不多一刻。已到了他兒子面前。這兒子實是他的無價之寶。他的血兒。簡直流在兒子的血管之中。自從入世以來。從沒片刻兒淡忘。此刻見那孩子直挺挺的立着。穿着一身富麗堂皇的軍服。佩着一把寶石鑲欄的軍刀。立地七尺。儼然有大將的風度。當下他兒子便親着他的手兒。說道。阿母。你到這裏來了。如此你已明白孩兒的心兒。明兒個孩兒便須攻破那萬惡的城鎮囉。瑪利那忙道。只你就在那鎮中生的。他兒子野心勃勃。那裏還知道什麼大義。傲然道。孩兒但知道這世界中生的。不知道什麼鎮不鎮。要知孩兒以前軍爲了阿母。所以容赦那鎮兒。只他一天不下。我脚下就似木片兒硬着。斷不能一躍而前。直到那榮譽的路上去。但我們此刻已立下了決心。今兒倘不下手。明兒定要撲滅那些頑民的巢穴啦。瑪利那又道。但是那邊的石兒都認識你。都還記着你兒時的情景。他兒子道。石兒是啞的。不會開口。我們做人的。倘使不能使他們說話。便請那大山去說我。無論好惡。我都不管。瑪利那道。只那鎮中還有百姓呢。他兒子道。正是。我也記起他們。將來還須借重他們呢。可是英雄不朽。原全仗小民的記憶。小民的記憶力淡了。英雄的功業便也黯淡了一半。瑪利那道。然而英雄的功業。是在建設。不在破壞。他兒子道。不是這般說。建設的能設成名。破壞的也能設成名。有時建設的名兒。倒反在破壞的之下。不見那建設羅馬的安尼司科羅摩勒司麼。我們都不甚知道。只那破壞羅馬的阿拉立克和他手下的紫英雄。我們倒沒一個不知道呢。瑪利那道。正是。他們還留着些兒餘臭。接着他兒子又和他有一搭沒一搭的談着。真有氣吞雲夢的壯慨。他也沒法兒截住那一派胡話。聽到末後。只把頭兒漸漸

低了下來。可是天下做人家慈母的。大都有好生惡死的性兒。如今聽了兒子昌言破壞。要牽着死命一個個到人家屋中去。心中那有贊成的道理。然而做兒子的只被那榮譽的冷光燭動着。眼兒也好似瞎了。那裏聽見他慈母的心兒。已在那裏寸寸迷碎呢。那時瑪利那懶洋洋的坐着，兀低着頭兒不抬起來。就這營帳之中。便能望見那個鎮兒。他便在這鎮中。生他的兒子。誰知這兒子如今長大了起來。却一心一意的要毀他的故鄉。這當兒斜日的光兒。恰照在那鎮中的牆上。塔上。好似塗着人血。人家窗兒的玻璃上。光也閃閃的動個不住。瞧那全鎮的現象。彷彿都受着重傷。就在這百孔千瘡之間。却還似乎流着一脈鮮紅的活血。光陰剝刻過去。鎮中也漸漸黑暗。瞧他橫在那裏。活像是個巨靈的屍體。天上的明星微動。便像燃着一枝枝的素燭。但是瑪利那却還低頭兀坐。動都不動。他心中倒像生了眼兒。瞧見那鎮中家家閉門熄火。分明是怕敵人的注目。黑暗的街上。到處聽着死人的臭氣。那些可憐的鎮人。都切切私語着。束手等死。他憑着這心中的眼兒。甚麼都已瞧見。就那鎮中的一草一木也好似立在他眼前。等他立下一個斬釘截鐵的決心。到此瑪利那猛覺自己並不是一人的母親。直是那全鎮中公共的母親。瞧那漆黑的山頂上。雲片一塊塊飛入山谷。很像無數魔鬼。飛馬趕到那鎮中去的一般。一會。他兒子開口說道。今夜天色倘若漆黑時。我們可要進攻。日中殺人委實不大方便。太陽照在刀上。耀着眼兒。砍下刀去。往往撲個空兒。說時。抽出那把明晃晃的寶刀來。瞧了一下。瑪利那瞧着他那兒子。忽然說道。我的兒。快過來。把你的頭枕在我的胸前。休息一會。試想你兒時何等的快樂。人家也何等的愛你。他兒子便跪在他身邊。很像小孩子戀母似的。接着把眼兒閉了攏來。一壁說道。孩兒只愛榮譽和阿母。因為沒有阿母生孩兒。孩兒現在可也不能得這榮譽。瑪利那低下頭去。問道。你也可愛婦人麼。他兒子道。婦人原也可愛。只愛了一個。不久便生厭。瑪利那又問道。你可要子女麼。他兒子道。不必。要甚麼子女。生了子女。國給人家殺死麼。萬一將來。也有像我一般的人。挺刃而起。我的子女。怕就難逃劫數。那時我老了。可也不能替他們報仇呢。瑪利那太息道。你出落得着實可愛。只可惜像那空中的電光。太活潑太沒思想。他兒子微笑着。答道。正是。很像那電光呢。不多一會。他竟像小孩子般在慈母的懷中熟睡了。於是瑪利那便脫了那件裏衣。覆在他身上。同時却把一把刀兒。陷入他的心中。只見他兒子一陣顫着。就氣絕。可是做母親的。原知道兒子心兒跳動的所在。一擊沒有不中的。當下他便把那屍體拽到外邊守兵們的腳下。舉手指着那鎮說道。我是國民的一份子。已算替我祖國盡力。我是母親。所以伴着我的兒子。我已老了。不能再生甚麼兒子。偷生在這世上。可也沒用。說完。便把他殺死兒子的刀兒。陷在自己胸前心中。心兒既痛了。自然也一擊就中。那刀上還熱熱的。正染着他兒子的血呢。

他的情人(Her Lover)

俄國 Maxim Gorky 原著

(Maxim Gorky 乃是一個假名字。他的真姓名是 (Aleksyey Maximoyitch Pyeshkov)。他生於一八六八年，現在還活著。他所著作的小說很多。

當我在莫斯科做學生的時候，我住的屋裏，有一個狠不名譽的婦人也住在那裏。這婦人是一個波蘭人，人家叫他做鐵利沙。他身體高大，皮膚帶點黑色，眉毛又濃又粗，面貌也狠粗鄙，好像當初是用斧頭砍成的，不會經過雕飾的工夫。他那一雙獸性的眼光，那種粗重的喉音，那種馬夫式的脚步，那種漁婆式的盪動；——這幾項，沒有一項不使我見了害怕的。我住在最高的一層，他的房間就在我對面。他在家的時候，我總把房門關上。幸而他在家的時候很少。有時候，我在樓梯上或在院子裏遇着他，他總對我微笑，笑容裏帶着一種不信世上有好人的神氣。有時候，我遇着他喝醉了回來，朦朧着眼睛，蓬鬆着頭髮，臉上露出一種格外討厭的笑容。在這種時候，他往往開口和我說話。他的『先生，你好嗎！』和他的淺笑，使我更厭惡他。

我本想把房門關上，免得這種無謂的招呼。但是我租的那間臥室，可以望得很遠，下面又不當街道，很清靜的，——所以我捨不得搬開，只好忍耐着。

有一天早晨，我靠在我睡榻上，心裏盤算今天不去上課，應該用什麼話去告假。忽然房門開了。鐵利沙的粗重聲音在門口說道：『先生，你身體好！』

我說：『你要什麼？』我說時，只見他的臉上很有點為難，帶着懇求的神氣。這種神氣，在他的臉上，平常是沒有的。

他說：『先生！我想求你做點事。你肯允許我嗎？』

我不答應，心裏想道：『什麼東西！……好孩子，不要怕！』

他說：『我想寫一封信回家；就是這一點事。』他說時，聲氣很緩和，很小心。

我心裏，『你滾罷！』但是我已跳起來，坐在桌邊，拿了一張信紙，說道：『到這邊來，坐下，你說罷。』

◎ 這篇小說原名爲『鮑列斯』(《Полесь》)，此處的譯文原載胡適所譯『短篇小說』第一集一三一至一四四頁(亞東版)。

他進來坐在一張椅子上，對我望着，臉上有羞愧的樣子。

我說：『這封信寫給誰呢？』

他說：『寫給波爾士，高虛漢，住在華盛路上的瑞春那城。』

我說：『你說下去罷！』

他說：『我的波爾士，……我的寶貝，……我的忠心的情人。願聖母保護你！你這個金子做的心肝，你為什麼這樣長久不會寫信給你的可憐的小鴿子鐵利沙？』

我寫到這裏，幾乎忍不住大笑起來。好一隻『可憐的小鴿子！』五尺多高，兩隻拳頭每隻至少有十幾斤重，還加上一張極黑的臉兒，好像這隻小鴿子終身住在烟燻裏，永不會洗過浴！我好不容易忍住笑，問道：『這個波爾士特是誰？』

他聽我把『波爾士』讀作『波爾士特』了，有點不高興，說道：『先生，他的名字是波爾士。他是我的少年情人。』

我說：『少年情人？』

他說：『先生，你為什麼這樣大驚小怪的？難道我做女孩子的不可以有一個少年情人嗎？』

他還自稱是女孩子！哼！

我只好說道：『是呀，為什麼不可以？世界上什麼事沒有？他做了你的少年情人有幾年了？』

『六年了。』

『呵！——哦！……你說罷，我替你寫下去。』

這封信的內容，我也不發表了。簡單一句話，這封信便是一篇甜蜜蜜的情書。如果寫信的人不是這位又高又黑的鐵利沙，我真願意做那個波爾士了！

寫完了信，他恭恭敬敬的謝了我。他說：『也許我能替你做點事嗎？』

我說：『不敢當，但是你的好意我很感激。』

他說：『先生，你的衫子，褲子，也許要縫補嗎？』

我當時覺得這個穿女衫的怪獸真有點討厭，我也有點生氣，就老老實實的回絕他，說我用不着他做什麼事。他就走了。

過了一兩個禮拜。一天晚上，我坐在窗邊，嘴裏打胡哨，心裏想尋一條消遣的方法。那一天我覺得厭倦了，外面天氣又不好，我不願出門去，只好自己尋思，自己分析自己的思想。正想的時候，房門開了，有人走進來。

『先生，我盼望你今晚沒有要緊事要辦罷？』——原來是鐵利沙的聲音，哼！

我說：『事卻沒有什麼。你要什麼？』

他說：『我想請你再替我寫一封信。』

我正沒有事做，便說：『可以。又是寫給波爾士嗎？』

他說：『不是的。這回是他寫回來的信。』

我聽了不懂，問道：『什——什麼？』

他連忙改口道：『我說錯了。這封信不是我託你寫的。這是我一個朋友——一個男朋友託寫的。他有一個女相好，和我鐵利沙一般樣子。就是這麼一回事。你肯替他寫一封信給他的鐵利沙嗎？』

我仔細對他一望，見他臉色遲疑，他的手指發顫。我起初不懂得，——仔細一想，我猜着了。我便對他說：『大姑娘，我明白了。本來沒有什麼波爾士，也沒有什麼旁的鐵利沙。都是你一個人在我這裏說鬼話。不要再來胡纏了。我不願意和你往來。你懂得嗎？』

忽然他臉上變色，他變腳移動，但身子不動；滿嘴都是口涎，好像要說話又說不出的樣子。我靜候他說什麼；但是那時我看他那副神情，心裏明白我不該疑心他有意借寫信爲名來引誘我，我曉得這種疑心是大錯了。

大概這裏面別有原故。

他開口說：『先生』……剛說了這一個字，他忽然把手一揮，回轉身來，跑回房去。我心裏很有點不安。我留心細聽。只聽得，砰的一聲，他把房門關了，——我知道這婦人生氣得很。我仔細一想，決意去請他回來，他要什麼，我說替他寫什麼。

我走進他的臥房，四面一看；只見他坐在桌邊，雙手蒙着頭。

我說：『你聽我說。』

他跳起來，眼光灼灼的走到我面前，把兩隻手攔在我的肩膊上。他那粗重的聲音，低低說：『你看。是這麼一回事。也沒有波爾士，也沒有鐵利沙。但是他們有沒有，關你什麼事？你拿起筆來在紙上寫幾行字，算什麼難事？你！你還是一個好看的小孩子咧！也沒有波爾士，也沒有鐵利沙，只是一個我。現在你知道了，於你有什麼好處？』

我被他一來，倒怔住了。我說：『對不住。我還不明白究竟是怎麼一回事。你說波爾士這個人是沒有的？』

『是。沒有這個人。』

『你說鐵利沙也是沒有的？』

『也沒有鐵利沙。我就是鐵利沙。』

我更糊塗了。我眼睜睜地望着他，心想究竟是他瘋了，還是我瘋了？他忽然回轉身，到桌邊翻出一件東西，回來悻悻的對我說道：『請你寫一封信既然是那樣煩雜

的事，你聽，你的原信在此，你拿了回去罷。你不寫，別人會替我寫。」

我見他手裏果然是我寫給波爾士的原信。我便說道：「鐵利沙，究竟你是什麼意思？我替你寫了，你不寄出去，又何必一定要倩別人再寫呢？」

他說：「寄出去？寄到那裏去？」

我說：「寄給這位波爾士去。」

他說：「本來沒有這個人。」

我可真不懂了。我只好吓了一聲，回轉身就走。他又留住我，解說給我聽。

他說：「我告訴你，本來沒有波爾士這個人。但是我心裏願意世上真有這個人。……我難道不是和別人一樣的人嗎？是的，是的，我知道，我知道。……但是我寫信給他，於人有什麼害處？」

我插口說道：「且慢。我說寫信給誰？」

他說：「自然是給波爾士。」

我說：「但是你說並沒有這個人。」

他說：「唉！唉！但是有沒有這個人，也不要緊。他不在世上，但是世上也許有這個人。我寫信給他，就像世上真有了他。要是他回信給我，我便再寫信給他。……」

我現在真明白了。我低頭一想，心裏非常難過，非常慚愧。原來雖我不到一丈遠，住的是一個「人」，——一個有心肝有愛情的「人」，——他在世界上，沒有朋友待他好，沒有人用愛情待他，他只得自己心裏造出一個朋友——一個情人來！

他接着說：「你替我寫了一封信給波爾士，我拿去請人念給我聽。（我聽人念這信，心裏覺得波爾士真在那裏。我又請你替波爾士寫封信給鐵利沙，——就是我。我拿去請人念給我聽，我聽了更覺得波爾士這個人真在那裏和我說話了。這樣下去，我在世上的苦生活便好過一點了。」

我聽了這話，心裏想道：「誰說你是一個蠢貨！」

從此以後，每禮拜兩次，我替他寫一封信給波爾士，一封信替波爾士回鐵利沙。去信是用他自己的話。回信都是我自己用心揣摩寫的情書。……鐵利沙聽我念信時，哭得淚人兒似的。因為我肯替那虛想的波爾士寫許多真正的情書使他聽了下淚，所以他常常把我的破襖，破袴，破衫子，拿去縫補。

過了三個多月，不知爲了什麼事，他們把鐵利沙捉去關在監獄裏。這個時候，他大概早已死了。……



中國畫家所作的
高爾基畫像及其
作品的插圖



高爾基像(木刻)

刃鋒作



高爾基和魯迅(木刻)

陳煙橋作



高爾基像(木刻) 戎戈作



高爾基像(木刻) 戎戈作



高爾基像(木刻) 耳氏作



高爾基畫傳『童年』的插圖(其一)

達·托木·列

(外祖母在爲孩子們講故事)



高爾基畫傳『童年』的插圖(其二)

建巷木刻

(外祖父教小高爾基識字)



高爾基畫傳『童年』的插圖(其三)

建龍木刻

(『好生意經』和小高爾基談話)



評 介
(Библиография)

戈 寶 權

高爾基作品中譯本編目 (續編)

(ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ
КИТАЙСКИХ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. ГОРЬКОГО)

自從我們在上一本『高爾基研究年刊』(1947年)當中發表了『高爾基作品中譯本編目』以來，曾先後接到很多讀者和朋友的來信，有的指出編目中的遺誤，有的告訴我們一些新的書名，甚至還有個別的讀者寄了他們收藏的高爾基作品來，現一併在此表示感謝。

這一個編目，是前一個目錄的續編，其中包括三類書籍：(一)是在前一個編目中有不明確之處的；(二)是新買到的譯本或新出版的；(三)是知道書名而無法知道詳情的。當然，這個編目還有待我們在此後的各卷年刊中繼續增補，如蒙各方賜示各種資料或書籍，則尤為感激。

編者

一九四八年十一月

一 短篇小說集

高爾基短篇小說集

備 夫選 北平文成書莊發行 1930年 124面。

內容：1, 消遣(黃嵐譯)；2, 做佐夫的哲學(葉靈鳳譯)；3, 一個人的誕生(梅川

譯)；4，一個秋夜(梅川譯)；5，葉曼良·披略延(黎子譯)；6，惡魔(魯迅譯)；7，兵士和農民(邱韻譯)。

✓ 草原上

梁遇春譯 英漢對照 上海北新書店 1931年6月 121面。

內容：1，草原上；2，可汗同他的兒子。

書前附作者小傳，2面。

書的故事

白 薇譯 根據英文 重慶五十年代出版社 1941年10月

內容：1，孤戀；2，他們怎樣提到塞馬加；3，詩人；4，冤獄；5，魔鬼；6，進人；7，書的故事；8，晨；9，費多爾·狄亞丁。

書後附譯後記。

二 短篇單本

✓ 奧萊叔筆(«Варенька Олесова»)

適 夷譯 根據日文 生活書店 1948年4月 152面。

✓ 少女與死神

秦 似譯 根據英文 桂林 1947年 7面。

麵包房裏

適 夷譯 根據日文 上海雜誌公司版 1948年4月 187面。

此書即同一譯者的『老闆』(萬葉版)的另一版本。

(資料 1952年 5頁)

三 中篇及長篇

✓ 我的大學(«Мои университеты»)

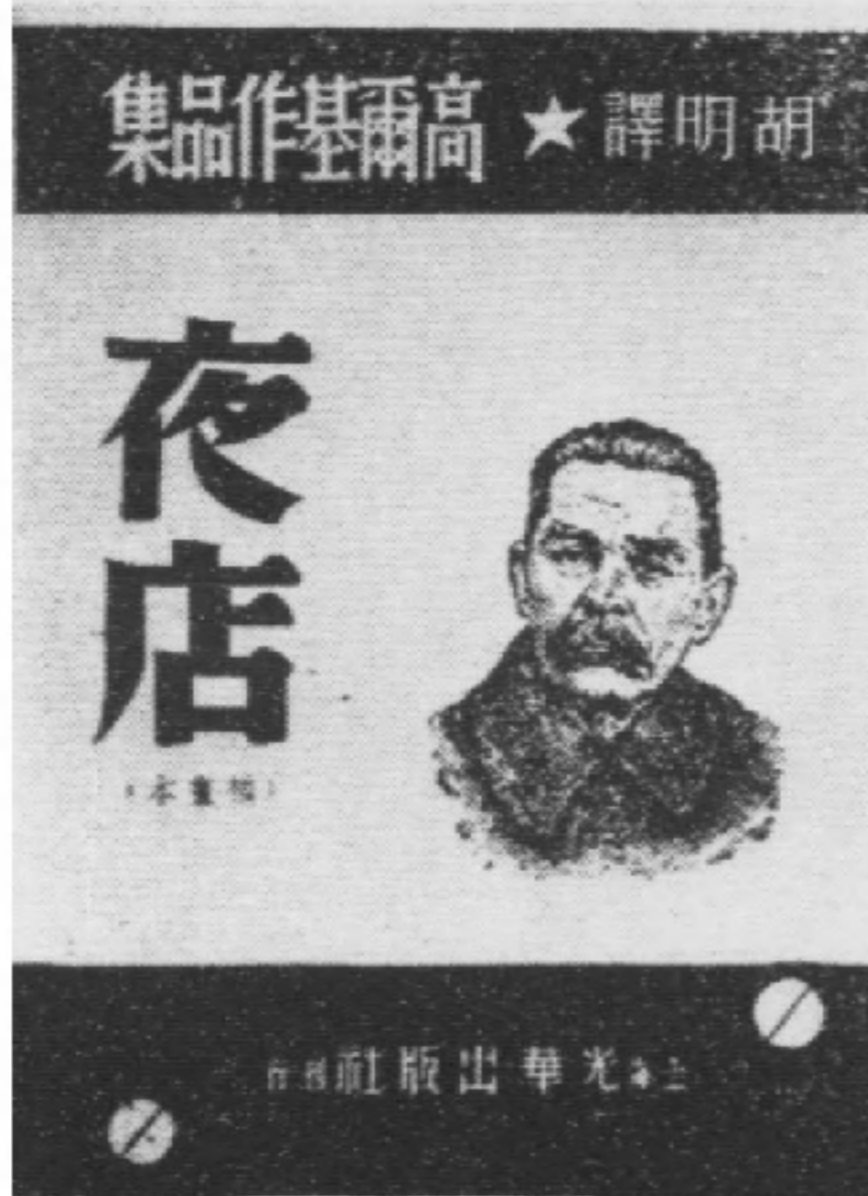
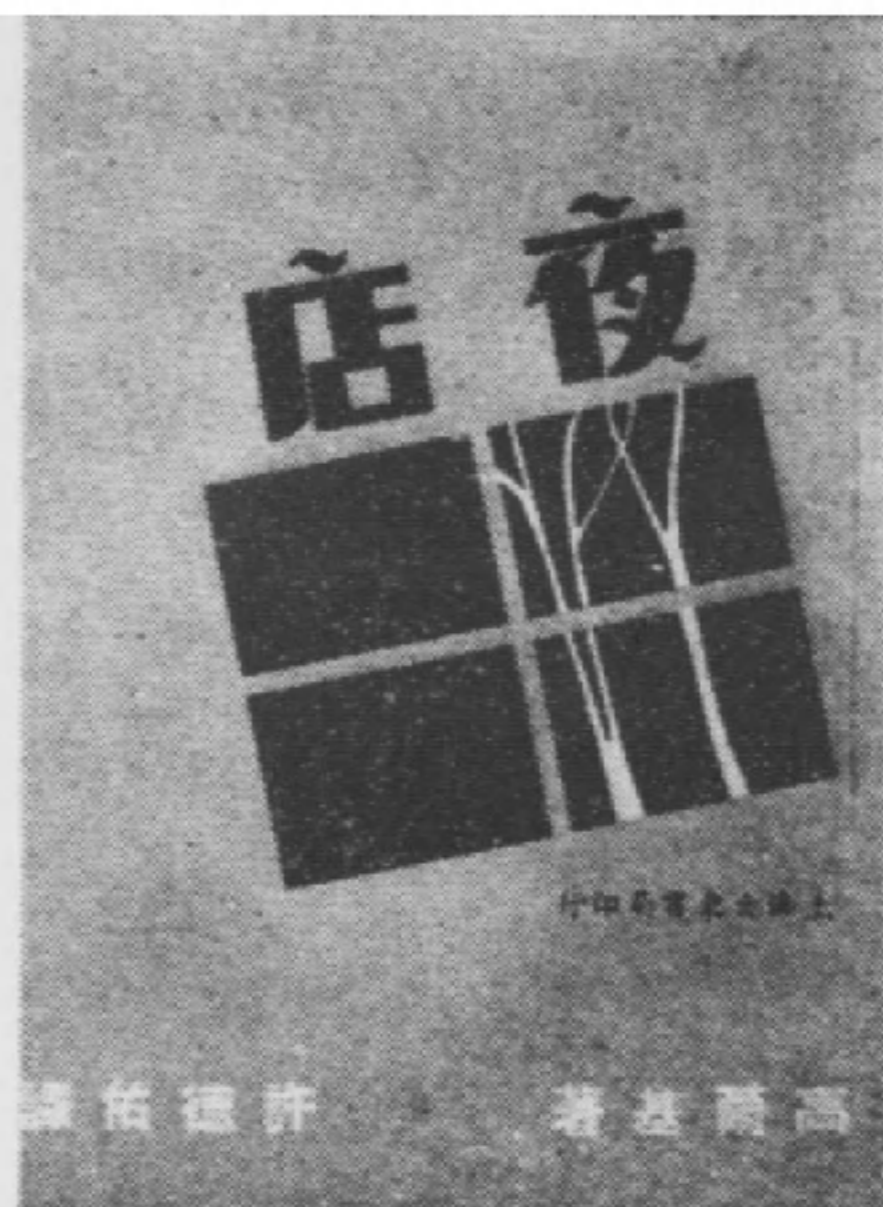
胡 明譯 根據俄文 光華出版社 1948年2月7日 117面

書後附有高爾基的自傳體小說『馬卡爾生活中的重大事故』(中譯名為『自殺』)，65面。

✓ 阿托達莫諾夫家事(«Дело Артамоновых»)

1. 阿托莫諾夫一家

汝 龍譯 根據英文 文化生活出版社 1946年11月 512面。



『夜店』的各種譯本及改編本

左上：『下層』，考 信譯，世界書局版，1944 年

右上：『夜店』，許德佑譯，大東書局版，1947 年

左下：『夜店』，胡 明譯，光華出版社版，1948 年

右下：『夜店』，柯靈·師陀改編本，上海出版公司版，1947 年

√ 2. 頹廢

趙環譯 根據英文 上海商務印書館 1934年3月 581面。

苦命人巴威(«Навел Горемыка»)

洪濟譯 根據俄文 桂林? 194?年 ?面。

克里姆·薩姆金的一生(«Жизнь Клима Самгина»)

1. 旁觀者(即該書第一部)

羅綏南譯 根據英文 上海生活書店 1948年6月 377面。

四 劇 本

夜 店(«На дне»)

√ 1. 深淵 謝炳文譯 根據英文 上海啓明書店 1937年1月 85面。

前附譯者小引，兩面。書前附「深淵」(實即「太陽上山又下山」)一歌的五絃曲譜。

√ 2. 夜店 許德佑譯 根據?文 上海大東書店 1947年4月 188面。

√ 3. 夜店 胡明譯 根據俄文 上海光華出版社 1947年2月3版 120面。

太陽的孩子們(«Дети солнца»)

張露微譯 根據?文 北平文藝學報社 ?年 ?面。

五 回 憶 及 傳 記

人 與 文 學

高爾基等著 胡風編譯 根據英日兩種文字 桂林文苑出版社 1943年3月 172面。

此係一譯文彙編，其中前三篇為高爾基所寫之回憶文字；1, V. G. 珂洛連科(pp. 1—37)；2, A. P. 契訶夫(pp. 39—76)；3, M. M. 珂丘賓斯基(pp. 7—90)。此外尚譯有Y. 加奈次基所寫的「列寧與高爾基」一文(pp. 94—96)。

六 論 文

文 化 與 人 民

伍?譯 根據英文 重慶? 194?年 ?面。

七 高爾基的傳記

高爾基畫傳：童年

建茶木刻 上海開明書店 1947年 54面。

共木刻圖二十六幅，說明二十六面。

高爾基畫傳（增訂再版本）

葛一虹編輯 戈賓權說明 上海天下圖書公司 1948年 44面。

八 其 他

高爾基二三事

蕭三編著 上海文學運叢社 1946年再版。

此係一文藝叢刊，其中最初兩篇文章是關於高爾基的：1，高爾基：關於學究（陳滄五譯），1—18；2，蕭三：關於高爾基的二三事，19—35。



高爾基著作的各種文字的版本

附錄一

本刊作者介紹

(КРАТКО ОБ АВТОРАХ)

達蓋爾 (Е. Тагер) —— 蘇聯的文學史家及高爾基研究者，曾與波里亞克 (Л. М. Поляк) 合著『二十世紀俄國文學史』(《Литература XX века》，1941)。

皮克薩諾夫 (Проф. Н. Пиксанов) —— 蘇聯國家科學院通訊會員，著名的高爾基研究專家，曾與高爾基有密切的來往，著有『高爾基與民間文學』(《Горький и фольклор》，1938) 及『高爾基——詩人』(《Горький—поэт》，1940) 等書。

貝爾金娜 (Н. Белкина) —— 高爾基研究者，高爾基世界文學研究院的工作人員之一，曾編過『高爾基文獻』(《Архив А. М. Горького》)，著有『在高爾基的創作實驗室裏』(《В творческой лаборатории М. Горького》，1940)，專論高爾基創作幾部名著的情形。

特烈普廖夫 (А. А. Треплев) —— 新聞記者，原名斯米爾諾夫(Смирнов)，自十九世紀九十年代起，即參加伏爾加河一帶及莫斯科的報紙的編輯工作，當高爾基在薩馬拉時，特烈普廖夫在當地進行社會教育文化工作。

塞勒勃羅夫(吉洪諾夫) (А. Н. Серебров [Тихонов]) —— 係一鑛山工程師，原姓塞勒勃羅夫，吉洪諾夫係其筆名。塞勒勃羅夫自十九世紀九十年代起，即參加社會民主黨小組，從事革命工作，一九〇二年後，又成了高爾基的文學與社會活動的最親近的助手，直至高爾基逝世為止，塞勒勃羅夫當過高爾基參加的

許多刊物、叢刊及文集的編輯，並著有關於列夫·托爾斯泰及契訶夫等人的回憶錄。

溫格羅夫 (Натан Венгров) —— 作家及文學研究者，高爾基世界文學研究院的工作人員之一，著有許多兒童讀物，編過兒童雜誌，一九四六年編過一本『馬克西姆·高爾基在同時代人的回憶中』（«Максим Горький в воспоминаниях современников»）。

夏波林 (Ю. Шапорин) —— 蘇聯名作曲家。

希托爾姆 (Георгий Шторм) —— 蘇聯作家，寫過很多歷史題材的作品，代表作有關於俄國大學者及大科學家羅門諾索夫的歷史小說『羅門諾索夫的工作和日子』（«Груды и дни Ломоносова»）。

葛利高烈耶夫 (М. Григорьев) —— 著名的高爾基戲劇學的研究者，專著有『高爾基：劇作家及批評家』（«Горький драматург и критик», 1946）一書。

路日斯基 (В. В. Лужский) —— 莫斯科藝術劇院名演員。

馬初耶夫 (Н. Мацуев) —— 目錄學者。

(譯者)

附錄二

一九四七年『高爾基研究年刊』目次

(СОДЕРЖАНИЕ ЕЖЕГОДНИКА «ИЗУЧЕНИЕ ГОРЬКОГО» ЗА 1947г.)

一 高爾基和當代

- 葉 戈 林 高爾基——蘇維埃文學的奠基者……………(水 夫譯) 7
皮 克 薩 諾 夫 高爾基與蘇聯各民族文學的發展……………(柏 國譯) 22
維 諾 格 拉 多 娃 高爾基的社會與文化的活動……………(章 吳譯) 32

二 高爾基和我們

- 高爾基寫的兩個有關中國的文獻……………(戈賓權譯) 41
 高爾基致孫中山先生的信
 論中國革命發展的道路
中國作家對高爾基的論述
 柳 亞 子 高爾基是中國人民的朋友……………47

⊙ 一九四七年的『高爾基研究年刊』自去年六月出版後，今年八月間即已再版，現為參閱方便起見，特將目次作為附錄刊載於此。

海 王 群	學習高爾基說實話的精神	48
郭 沫 若	『不要把自己的作品偶像化』	49
茅 盾	高爾基和中國文學	50
章 宋	高爾基和我們	53
夏 衍	怎樣的藝術品更好	54
曹 瑋 華	人民的春天開始了	56
巴 金	我怎樣讀『草原故事』	58
聶 崇 崇	我愛高爾基的什麼作品	59
葛 一 虹	六月十八日	60
魏 金 枝	我看高爾基	61
袁 水 拍	深刻的感動	62
徐 遜	友誼的導師的手是伸向我們的	63
王 維 平	『慫』與『海燕』	64
戈 賡 假	我見到了高爾基	67

三 高爾基研究在蘇聯

姆 列 言	青年高爾基的創作思想	(章 嬰譯) 73
貝 爾 金 娜	高爾基怎樣處理『母親』中的素材?	(白 寒譯) 78
尤 淑 夫 斯 基	高爾基的戲劇	(林 陵譯) 86
葛 魯 茲 傑 夫	關於高爾基作品集的原文	(林 陵譯) 94
泰 拉 拉 耶 夫	關於高爾基的文獻保管所	(葆 荃譯) 98

四 回憶高爾基

馬 爾 珂 文	一九〇一年擁護高爾基的示威運動	(章 嬰譯) 105
聶米洛維奇·唐慶果	初會高爾基	(白 寒譯) 109
史達尼斯拉夫斯基	談高爾基的劇本『底層』(即『夜店』)	(白 寒譯) 112
馬 爾 夏 克	從最遙遠到最親近	(葆 荃譯) 118
吉 斯 尼 茲 基	列寧和高爾基	(何 歌譯) 125
丘 科 夫 斯 基	編輯『世界文學』叢書時的高爾基	(磊 然譯) 128
A. 托 爾 斯 泰	烽火	(白 寒譯) 140

五 中國作家對於高爾基的作品的研究與介紹

茅盾	原	高爾基世界文學院及高爾基博物館訪問記	145
陳原	原	高爾基論文學的語言	148
適夷	原	高爾基論文學的技術	156
艾蕪	譯	讀高爾基的小說	161
夏衍	譯	『母親』在中國的命運	163
師陀·佐臨	譯	我們怎樣改編和排演『夜店』	165

六 高爾基作品中譯的研究與批評

伊凡諾夫	譯	略論高爾基語言的某些特點	(林陵譯) 173
柯席烏洛夫	譯	談談高爾基作品的幾篇中譯	(水夫譯) 182

七 高爾基文學遺產中的新資料

高爾基	譯	『聰明的蘿蔔』	(檢青譯) 185
葛魯茲傑夫	譯	高談哲理的蘿蔔	(檢青譯) 202
高爾基	譯	『意大利故事』的序文	(葆荃譯) 206

八 評 介

戈寶楮	譯	蘇聯新出的幾種研究高爾基的著作	211
戈寶楮	譯	高爾基作品中譯本編目	217

附 錄：

高爾基生活與著作年表	(葆荃譯) 235
本刊作者介紹	(編者) 239
第一本『高爾基研究』年刊	(羅果夫) 241

編者的話 244

插圖：

高爾基影像.....N. 夏德拉作.....舊封面後	
一九三四年高爾基在第一屆蘇聯作家代表大會上演講(照片).....	12—13
一九四六年郭沫若在上海舉行的高爾基逝世十周年紀念會上演講.....	48—49
流浪時的高爾基(石膏像).....H. 巴爾希契夫斯基作.....	72—73
高爾基與藝術劇院名導演史達尼斯拉夫斯基及女演員麗林娜(照片).....	114—115
列寧和高爾基(油畫).....萊勞諾夫作.....	132—133
在莫斯科的高爾基陳列館中(照片).....	144—145
高爾基影像(石膏像).....M. 曼尼采爾作.....	180—181
高爾基在卡普里島(照片).....	204—205
列寧格勒蘇聯國家學院文學研究所附設的高爾基陳列室.....	216—217

重 要 勘 誤 表

面	行	字	誤	正
120	26		【諾曼人(經過梯愛里)回到英國】	【諾曼人回返英吉利】(根據梯愛里)](關於此改正,請參閱本書167面註①)
224	註①			此註據文意看,恐非指寓言家及劇作家克里洛夫,疑係指較晚之另一劇作家克里洛夫(Виктор Александрович Крылов),此克里洛夫生於一八三八年,死於一九〇六年,原名維克多·亞歷山德羅夫(Виктор Александров),寫過幾個劇本。
256	25		扎哈娃	扎哈瓦

Ежегодник „Изучение Горького“ 1948 г.

Под редакцией В. Н. Рогова и Гэ Бао-цзюань

Вл. РОГОВ	— Второй ежегодник «Изучение Горького»	1
I. ГОРЬКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ		
Е. ТАГЕР	— Горький и проблемы советской литературы	11
Ан. ВОЛКОВ	— Горький в борьбе с буржуазным декадансом	40
Н. ЧЕТУНОВА	— Горький как основоположник социалистической эстетики и учитель советских писателей	47
II. ИЗУЧЕНИЕ ГОРЬКОГО В СССР		
Н. ПИКСАНОВ	— Горький в общении с писателями братских народов	65
Н. БЕЛКИНА	— Как М. Горький писал роман «Дело Артамоновых»	84
Н. ПИКСАНОВ	— Горький и фольклор	109
А. СОЛОВЦОВ	— Горький и музыка	136
ВОКС	— Горький и кино	142
А. ШУМСКИЙ	— Архив великого писателя	151
III. ВОСПОМИНАНИЯ О ГОРЬКОМ		
А. ТРЕПЛЕВ	— Максим Горький на Волге	157
А. СЕРЕБРОВ (ТИХОНОВ)	— Девяностые годы	171

Н. ВЕНГРОВ	— В годы «Летописи»	184
Ю. ШАПОРИН	— Воспоминания о Максиме Горьком	208
Г. ШТОРМ	— Тессели-Горьки	218

IV. ДРАМАТУРГИЯ ГОРЬКОГО

М. ГРИГОРЬЕВ	— Горький — театральный критик	221
М. ГРИГОРЬЕВ	— Горький и царская театральная цензура	264
М. ГРИГОРЬЕВ	— Горький и советский театр	279
В. ЛУЖСКИЙ	— К постановке «На дне»	300
Н. ЛЕВЕДЕВ	— Горький и театр им. Вахтангова	305
Пьесы М. Горького на русской и советской сцене (иллюстрации)		309
Драматурги, писатели и деятели театра о Горьком.		331
Хронология пьес М. Горького		335

V. ГОРЬКИЙ В КИТАЕ

ГЭ БАО-ЦЮАНЬ	— Первые переводы произведений Горького на китайский язык	341
--------------	---	-----

Два ранних китайских перевода произведений Горького:

1. Великая справедливость (из «Сказок об Италии») в переводе Чжао Шу-цзянь 344
2. Ее любовник («Болесь») в переводе Ху Ши 349

Максим Горький в рисунках и гравюрах китайских художников. 353

ЖЭНЬ ФЫН — Портрет М. Горького (гравюра на дереве) 355

ЧЭНЬ ЯНЬ-ЦЯО — Горький и Лу Синь (гравюра на дереве) 357

ЖУН ГЭ — Портрет М. Горького (гравюра на дереве) 359

ЖУН ГЭ — Портрет М. Горького (гравюра на дереве) 361

ЭР ШИ — Портрет М. Горького (гравюра на дереве) 363

ЦЗЯНЬ АНЬ — Три гравюры на дереве к автобиографической повести Горького «Детство».

1. Бабушка рассказывает детям сказки 365

2. Дедушка учит внука грамоте 367

3. «Хорошее дело» разговаривает с Горьким. 369

VI. БИБЛИОГРАФИЯ

ГЭ БАО-ЦЮАНЬ	— Дополнительный библиографический перечень китайских переводов произведений М. Горького	373
--------------	--	-----

НА ОТДЕЛЬНЫХ СТРАНИЦАХ:

И. В. Сталин и А. М. Горький — Рис. худ. А. М. Герасимова

М. Горький на крыше здания редакции газеты «Известия» в Москве. 1929 год. — 24-25.

М. Горький, критик В. В. Стасов и художник И. Е. Репин. Август 1904 года. — 40-41.

М. Горький и Марк Твен в Клубе молодых писателей в Нью-Йорке 1906 год. — 56-57.

Музей А. М. Горького в городе Казани. — 80-81.

Лист из рукописи М. Горького повести «Жизнь Клима Самгина» глава 4, окончательная редакция. 1936 год. — 152-153.

М. Горький (справа) с работниками редакции «Самарской газеты». 1895 год. — 158-159.

Максим Горький — Иегудинил Хламида. Самара, Музей А. М. Горького. — 162-163.

М. Горький. Нижний Новгород. Музей А. М. Горького. — 168-169.

М. Горький и Шалапин. — 178-179.

М. Горький — редактор журнала «Летопись» — 188-189.

М. Горький со своей внучкой Марфой Пенцовой. Сорренто. 1928 год. Музей А. М. Горького. — 204-205.

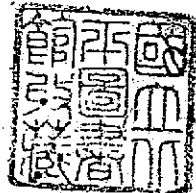
М. Горький со своей внучкой в парке города Тессели. — 212-213.

Кабинет М. Горького на даче в Горках под Москвой, где он жил в 1931-1936 гг. — 214-215.

К. Станиславский, М. Горький и В. Качалов за кулисами МХАТ'а в день спектакля.

Переводы и переделки на китайский язык пьесы М. Горького «На дне».

Книги М. Горького, изданные за рубежом Советского Союза.



Ежегодник „Изучение Горького“,
1948 г.

под редакцией

В. Н. Рогова и Гэ Бао-цюань

Шанхай

Эпоха

1948

高爾基研究年刊

一九四八年

編 發 總	輯 行 經	者 者 售	羅 羅 時	果 果 代	夫 果 書	戈 果 報	實 夫 出	權 夫 版	社
-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	---

上海吳江路六十號 電話三七五一

電報掛號: EPOCHPUBCO (五七〇〇四四)

一九四八年十二月初版 (4000冊)

