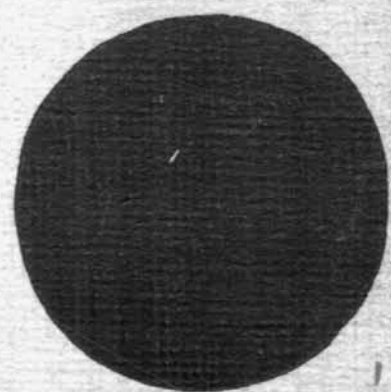


高爾基

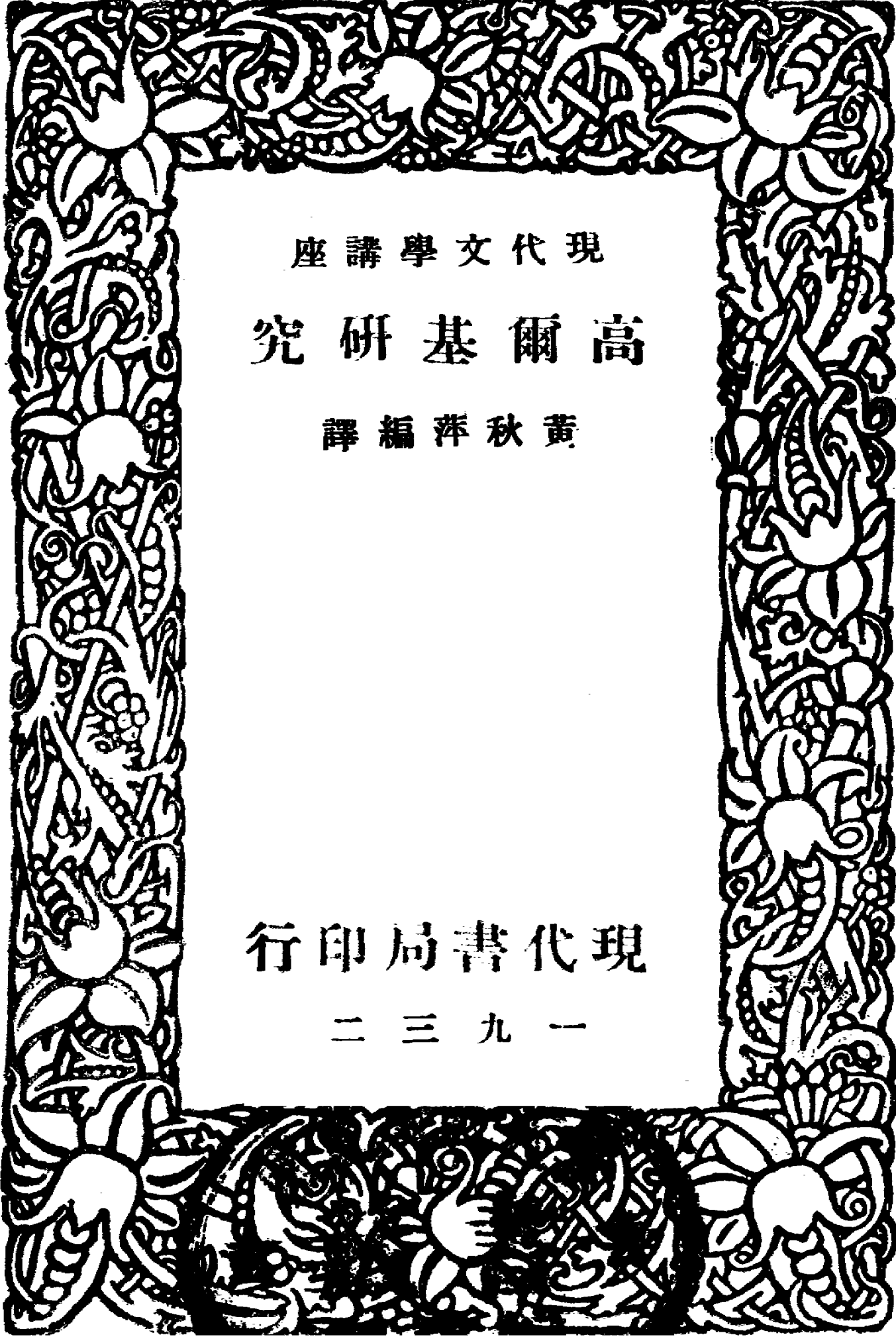
基本
研究



現代
生活

MODERN

生活



現代文學講座
高爾基研究
黃秋萍編譯

現代書局印行
一 九 三 二

(一) 引言

風格是規律的，必然的，及藝術作品一切因素一致的相互連繫的問題。

揭示了風格內部結構的規律性，實際上也就是外界現實社會的規律性

一

我們要研究作家的作品，首先就得要研究作家的風格，這就是說：揭示了風格內部結構的規律性，實際上也就是外界現實社會的規律性。——科學的文藝批評家，是不容忽視這種主要的根本的任務的。

我們要指定或劃分一個文藝作家作品的時期，這是一件很不容易的事，因為在各個不同的階段和環境之下，所有一切的有限性與無限性，在這裏，都是要顧及到的。所以在我們研究高爾基的作品時，為便利起見，祇好把他分為前期的和後期的兩種。

按照我們的意見，高爾基小說的風格，就是一個社會整體的表現。他的作

品，在不同的時期裏，表現着各方面的，各階段的，和各種不同的形態，而這些各種不同的形態，當他在各個不同的時期裏表現時，也恰如牠的——社會的——全部的有機體，偶而在某一部分上表現了作用時是一樣的。現在先把高爾基的作品——前期的小說——先取來研究一下，探出他的藝術的方法；再根據他的材料和立場，找尋他的風格產生的聖地，——即社會基礎的背景。

我們知道在高爾基前期的小說裏，到處都是充分地表現着一種藝術結構的特殊的方法。我們工作的任務，即是要找尋這種特殊方法的特殊性，指出牠的內在的邏輯和組成這種特殊性的因素，——就是實際本身的邏輯。我們只有在把高爾基作品的藝術形態外殼的現實性以及牠們對於內在的與基礎的特殊的因素，相互間各種不同的錯綜的關係，經過了詳細地分析之後，才能夠指出高爾基作品的現實的內容和社會的基礎。

二

還有，我們如果一定要充分地認識高爾基的作品的話，只有在不斷地研究高爾基的社會背景的條件之下，才有可能。因此，在我們的工作中，同樣的，要注意到高爾基的社會背景。雖然關於這點，有時是會忽略的。其實我們只有在更詳細地更深切地分析了高爾基的社會背景之後，才能把握住反映在高爾基作品中的射線所穿過的標準。只有在這樣的立場上，才能夠更真實的更明確的認識高爾基一切的作品。

這樣看來，我們目前的任務，應該是：首先根據高爾基的社會背景，找出高爾基作品的一般的和基本的風格範疇，然後再更深切地和更詳細地指出牠的

發展的過程。——這就是我們最先的任務。因此，我們的工作的目的和任務，不是要怎樣絕頂漂亮的結論，而是要明確的和迅速地得出來這個結論。

三

高爾基研究

研究高爾基的作品，——尤其是前期的作品，——是一件非常煩複而且困難的工作。因為高爾基的批評者，尤其是關於前期的作品的許多批評者，都是從來不曾提出過這樣的問題，如：風格是規律的，必然的，及藝術作品一切因素一致的相互連繫的問題。所以高爾基的許多批評者，祇供給了我們一個解釋和觀察，祇指出了作品的社會根性，或者祇選擇了作品的分類，而在這些批評者中間，沒有一個會解決過他的風格的特殊性的問題，——就是規律性的這個

問題。

按高爾基著作的批評者，有許多政治家和方法論者，如：蒲列罕諾夫，安得列耶維赤，佛老夫茨基，弗理却，佛浪茨基，喀利格略夫，齊維考夫茨基，米赫洛夫茨基，德佛愛，以及其他，不管這些批評者的數量和他們的聲望如何，終不能減少我們對於高爾基作品本身的注意，及其作品風格的研究，因為這個任務，直到現在，還是不曾解決過。我們沒有可能，詳細地去分析這些批評者的觀點，我們在這裏祇說明一點，就是沒有一個批評者，去詳細地分析過高爾基的風格問題，因為在他們前面放着更重要的和更緊急的時代的鬥爭的任務——擁護高爾基的任務。至於研究風格的問題，只好留給後來。在另一方面的批評者，因為他們分析方法本身上的錯誤，當然更不能夠解決，並且也更不能夠提出這種根本的問題，——藝術作品的科學研究的方法問題。這種工作，便

只好在今日，讓給我們來開始。

(二) 體裁

傳奇體——脫離了實際的生活

雜記體——實際生活的藝術化

寫實體——基本的，主要的，寫實派的藝術作品

四

高爾基前期的一切作品的基本特徵，是表現他的作品的主體之日趨矛盾；不斷的，強頑的爭鬥着。無論何時，社會心理的傾向，總是組成藝術作品的一切的要素。由此所達到兩個分界：一方面，是用傳奇和寓言來表現這種傾向，在這裏感情和思想的發洩，不是依賴着具體的事實，而是由抽象的擬構。另一方面，是比較實際的體裁，就是把作品轉變為散文雜記。這就是社會心理的傾向，依附了實際生活的模型，而得到了更適當的表現形態的方法。

11

在高爾基前期的作品的體裁裏，我們可以把牠分為如下的三種：

(一)傳奇 (Legend) 或寓言：如金翅雀的虛偽，鷹之歌，海燕之歌，老嫗

依仁爾根和馬康爾，求特拉等等，都可以列於傳奇體內。

(二)雜記或散文：如一個秋天，結論，讀者，魔鬼等等，都可以列於雜記體內。

(三)基本的，主要的，寫實派的藝術作品：耶蔑蘭。披蓮，却爾康虛，康那藩洛夫，素甫格阿爾洛夫等等，都可以歸入這一類。

五

前兩種作品，決不是偶然的草作，也決不是跳出作品的基本源泉的爛製。恰恰相反，這正是他的一切作品的開端和基礎，也正是這個基本源泉的胚芽。不過這是正在發展和長成的過程中罷了。尤其是第一種體裁，在形態上，完全

失掉了牠自己生活的本色，而變成了一定的思想象徵的表現。因爲在那兒所描寫的人物相互間的關係，彷彿都呈獻着一種類似的固定的生活關係。在形態的一方面，是表現着一種與衆不同的特徵，——驕傲，英勇，和絕對自由；或是全與此相反。但另一方面所表現的，不是充實的形態，而僅僅給了牠一些諷刺的成份罷了。

不僅人的表現如此，就是連自然的客體，在這裏也當成了傳奇的因素，而失去了物質本來的屬性了。寫景，不是客體現實的表現，而是脫離了人物本身屬性的空間性和時間性的一種幻覺。如在他的小說：馬康爾，求特拉和老媪依仁爾根裏，描寫海和風時，都起了這樣的作用。這些描寫與具體的空間性和時間性，是不相符合的。

『許久，天空中浮盪着薄雲片片，放射美麗而奇妙的輪廓和色彩

，這裏——柔軟的，好像深藍的，淺灰色的烟縷，那裏——尖削的，彷彿漆黑的，褐色的，殘缺的斷崖。乳灰色的天空中，點綴着金黃色的星星，彼此親切地目語着，一切這些——音和香，雲和人——都是多麼艷麗，幽媚。這就是驚奇故事的開端。但剎那間，一切又由繁盛而死滅了，響亮的聲音也消失了，歡樂的笑語，轉變成悲哀的歎息。

讀了這一段，你很清晰地會感覺到此處的景物，只是藉形態的虛構，以助成情緒的表現而已。這樣的客體的概念，所能賜給我們的象徵，無非是：『美麗的雲，奇妙的輪廓和色彩』，『金黃色的小星星』等等。這些，都是以主觀的情調為轉移的，實際的客體，則完全可以任意剪裁或烘染的。傳奇的另一因素，有時是這樣的描寫的：『海水給一對驕傲的漂泊者唱着悲憤的莊嚴的讚美

之歌』和『波濤吞沒了英勇的狂夫』。

在傳奇裏，彷彿凡是由這種體裁而構成的悲壯的激昂的作品，常常簡直和歌體一樣。如鷹之歌海燕之歌等等。

此外，還有許多，則似乎接近詩體，這種作品的體裁，如：『英勇的洛依哥』，『皎潔的月亮』，『瑪哈爾直像老櫟木』，『奴爾嫩白如的皓月』，『飛鷹落地宛如石下墜』……又有的時候，從這些平穩的，固定的形態裏，會引伸出固定的象徵來，如：『奇妙的輪廓』，『奇妙的微音』，『多麼驚人的艷麗』，『驚奇的呼聲』，『奇特的音浪』，『多麼琤玲愉快的音浪』。一切這些因素佔據了高爾基的傳奇或寓言裏。可是這種形態的構成，也正是適應客體現實的產物。

六

雜記體 (Journalism) 的特徵，就是把藝術作品，用雜記體裁來代替或補充的一種體裁。在這種體裁的小說裏，理論常常是夾在裏面的，而且有時還很多。但某些理論題目，仍是採用了小說的體裁，來發揮的。

如像一個秋天：——『在那樣的文化狀態之下，精神的飢荒較肉體的飢荒，還要迫切呢。』在這篇小說裏，全篇都是關於私有權和文化的推論。一切特徵的實質，就是採用了雜記體的形式，把這篇小說烘染裝璜起來。如像金鈎的故事：——『生活的安排，是如此的愚拙，正直的行爲，妨害了他的利益』。這裏又完全是論人們對於法律的怨恨，以及這種法律的破壞等等問題。他的長處

，就是在於牠能善於反用故事的體裁來烘染裝璜。此外還有：『莽原裏』，『友人』。以及其他小說裏，也是如此。在這些地方，形態的機能，幾乎完全成了推論邏輯的體裁。

七

展開形態，在雜記體上是很重要的。例如在『却爾康虛』這篇小說裏，描寫干武力爾驚恐的情緒時，作者啓示着干武力爾，用一定的具體的語言，借却爾康虛表白出來：『你等着呵！你等着什麼呵？農夫……』這種方式，與海水的描寫，可說是一樣的。『牠踏遍了天涯，是喲！黑的土壤，（肥沃之地——譯者）在這裏播種，真是再好沒有的了！』這簡直完全可以說是，借雜記體來表示

農民私有者的心理的一種形式。此處的形式，不是藝術的現實，而是雜記體。同樣在潘列喀與列騷夫這篇小說裏的最後一段，也是用雜記體來敘述的，幾乎完全接近於批判的方式了。

一切這些場合，都表示在展開的形態裏。但缺乏特殊的藝術的手段，祇把現實的情況，借着固定的概念式的人物的口語中流露出來罷了。

同樣，在寫景裏，也有雜記體的傾向。如在康那潘洛夫這篇小說中，關於海的一段描寫，是這樣：

『牠橫臥着，眼睛閃灼着，強烈的，有力的，而且和靄的光輝；悲壯地沖盪而拍打着海岸。當那些勞動者走近牠的時候，牠沐浴着這些疲憊了的人們，而且彷彿強忍着波濤的翻騰，又低微地柔和地撫慰着這殘缺的海岸。似乎在暗示那些勞動者：他們的生活教訓了他們，

應當毫不猶豫地反抗現存的社會。雖然他們創造了這個社會，但是他們只是奴隸，只是盡了奴隸的作用。現在應該起來鬥爭了吧？由盲目的人與人的鬥爭，走向有準備的和總的反抗！……他們在一切復創造中，消耗了無數的血和汗，卒能在悠久的勞動中，匯合成總的意志。……海水平和地親切地看着這些勞動者。這些灰色的細小的蠕形動物，宛如山澗的清泉。真的，正像海水的一滴呢！……』

在結尾上，又說：

『奴隸無論在什麼時候都是一樣，他們永遠是罪過的，他們永遠是受着惡劣的營養的，但是他們永遠是在執行着偉大的超絕的創造的任務的……』等等。

此處描寫海水，怎樣對於奴隸們的親切的關係，由海水波濤與勞動者兩兩

對照，因此復引伸而成雜記體的驚奇的結構。此種方法在高爾基的小說裏，並不是什麼稀奇的事，在許多的場合之下，寫景，都是拿來作為某種雜記體題目的烘染與裝璜而用的，自然界的描寫，只是盡了雜記體的機能而已。

八

按照雜記體的本質及其組成說來，他彷彿是和歌體，傳奇相反的，因為她失掉了自己的美麗性和自然的韻律。

我們在一篇秋天這篇小說中的一段裏，就可以看到：

一個秋天，我曾經碰着一個極不快意和不幸的場合：上城市去的，只有我獨自一人，那裏我連一個認識的人也沒有，荷包裏，不用說

是空空的，又沒有暫時可以借宿的處所。

『第一天，我便把我的衣服都賣掉了，假若沒有牠那真是更加糟糕了。』

『我離開了城市，又到鄉下來，——這是被稱做『灶窩』的一個鎮頭。那是方才開闢成的碼頭，但剛一開始航行的時候，就爆發了一個工人大罷工。現在那裏已經是死氣沉沉的了。——這件事情，發生在十月後不久的幾天裏。』……

『在那樣的文化狀態之下，精神的飢荒較肉體的飢荒還要迫切呢！若是你在街上散步，你立刻會感覺到你的周圍的房子的外面，簡直是臭氣薰人，——更正確些說——房子內也是臭氣薰人的。這樣，可以刺激你，使你立刻想起建築術，衛生及其他許多事情，立刻有改進

和提高的必要。……

在這一段裏，我們可以看出牠是和傳奇體對立的一種體裁。正確地說，牠在時間上空間上，以及在一定的順序上，和展開的形態也是常常不相連繫的。辭句的構造，不是印象的，而是邏輯的證實。

傳奇體和雜記體在文藝上，是兩個極端的傾向：第一種場合，在表現內心的情緒時，對於社會生活的基礎，用的是抽象的方法。在第二種場合，則是社會生活基礎上的實踐形態了。她的方式，是在文藝作品內，參雜一些雜記體的證實。第一種——脫離了實際的生活，第二種——實際生活的藝術化。

九

至於更充實地選用詩體的方法，比較上更要難了。在某種情形之下，文藝上的事實，會減少牠在藝術作品裏的特殊性的。在另外一種情形之下，——牠又具有顯明的現實的基礎。擺動在這兩個分界之間的這種形態，這就是說，這種文藝，將要走向更適當地表現實際性的形態這一方面去了，雖然在這時還沒有成功，但牠的前途是很可能的。這便是作品轉變時期的特徵。在這個時期，這並不算什麼稀罕的現象，如其處的高爾基——在詩體裏，他便失掉了他和現實生活的連繫，某處的高爾基——是站在現實生活上的，他便隔絕了他和詩體的連繫。

這裏，在特殊藝術的轉變和征服實際性的本身上說，還沒到完成功的地方。

傳奇體和雜記體，僅僅是說明了兩個對立的傾向。是作者給與自己作品的一種鬥爭的武器。——作品發展的基礎，遂造成了三種作品的論據。至於兩種分界的表現，不過是由作品的基本泉源，及其種種因素裏產生出來的一個鏡子的兩面罷了。在他所有的小說內，不是包含着這一種，就是包含着那一種。

我們不必更詳細地去解釋或考據，傳奇體與雜記體，是否是他的一切作品生產的源泉，這個問題了，我們祇要一分析牠們發展的基礎，立刻便可以說明牠們相互的關連。這便是兩個分界有機的接合，也就是高爾基前期作品的藝術方法。

三 形態

三種形態的基礎

三種心理的特徵

『同路人』……

『掠奪者』……

『超人』

『人』……

十一

讀了高爾基前期的作品，我們就好像走進了這樣的一個社會裏似的：感覺着自己地位不斷地動搖，爲要維持生活，進行着不斷的鬥爭。這裏有些『超人』們，他們滿足了並且感覺着自己生活的穩定，但是也有墮落的可能。所以，他們總好像是站在浪頭上的，幻想着能夠從人羣裏，超脫出來的鴿子一樣。却爾康虛——鄉村中一個富人的兒子，阿爾洛夫——富裕的小手工業者，苦萬達——印刷所的主人，耶蔑蘭，披蓮——森林商人的店員，西黑却夫——富裕的森林看守者，鐵柏——富裕的農民，以及夢想在鄉村裏開商店的西蘭，平杜宜考夫和藩維洛夫，他們雖然幻想着保留在社會生活的水平線上，可是破產的日

子終是不可避免的，會降臨到他們頭上去的。這些現實界的人們，佔有一定的社會地位和社會命運，從此便射出了他們藝術上的反映。我們應該站在文藝形態的體系上，揭示出作品中人物的社會的心理來。

按着高爾基的描寫，這些人的生活，是住在『破產的狀態』之中的。要維持這樣的生活，必須：『或是豐富的智慧，或是殘忍的心情』。

在基本的形態上，已經看出了高爾基前期作品的現實的社會的本質，這些現實的社會的本質，便是一切作品藝術結構的邏輯論據，——即是人的形態，是由經常對立的物質進程，和人的連繫，『生活軌道的落魄者』，『找不着自己的出路』的中間，流露出來的。這些形態，揭破了和表明了個個作品形態的許多要點和特徵。但我這裏所說的社會趨向，是形態基礎上的表現——決不是作者自己的觀念，想像和願望，——而是客體社會的實質的趨向，和充實性反映

到形態上的表現。

生活軌道上的落魄者，感覺到自己社會地位的動搖，企圖由壓迫的現實裏，解放出來，當然他們表現着恐慌。

但是因為社會心理本質的緣故，在形態上，又自然的反映出一種無可調和的矛盾性。就是幻想着自己地位的穩定，滿足自己的現狀與生活以及極其有限的自由，企圖會走上康莊大道。（註）

高爾基在我的伴侶上寫着：『我想起一些極不幸的人們，他們：……同樣前進，路途上碰着自己的伴侶，不睬他們，不能瞭解他們，……悲苦的生活，則是一模一樣。』

『當我們住在壓榨的環境之下，同樣的人們，和我們是不可避免的伴侶，——總是站在蹣跚的地位上，仇視着四週。』（我的大學

(生活)

當然，這種形態範疇，按其本質上說，是對立的，常常會發生衝突的。可是從此，也就決定了小說的步驟。我們的任務，就是要探求出這些對立的和本形態的社會實質，更要在這個分析的基礎上，指示出牠的特徵。在胚胎時期和最初的材料裏，這種對立性，在傑特，安爾黑泊這篇小說裏，首先表現出來。

十二

安爾黑泊和列康——是窮人；他們站在生活軌道上落魄者的最後階段，他們認識自己的地位還很模糊，更談不上去堅決的反抗，安爾黑泊說：『上帝已

經創造好了，雖然是一隻小鳩兒。一切是土，而土的本身，就是塵埃，一切的死滅，還是土。所以，人，應當要勞動和順從。』但是他下面，又用了這樣不清晰的意識形態，來對抗說：『飽暖的人們——是猛獸，無論何時，他們都不會憐憫飢寒的人們。飽暖的人和飢寒的人，彼此是仇敵，永世仇視着，彼此永世沒有可能瞭解和憐憫。』

將『飽暖的人和飢寒的人，是永世的仇敵』，這句話，去對抗『人，應當要勞動和順從』的那句話，他踏碎了求乞人的幻想。同時又採用掠奪飽暖的人的方法，他教訓列康說：『你是懦怯的孩子，但世界是猛獸。』他的目的，是要鼓勵列康和這猛獸的世界奮鬥，可是列康一點也不認識這種生活，而只是不安地怨恨着自己，不適於現代的生活而已。所以，當安爾黑泊說他的生活，是沉淪在朦朧狀態中的時候，他很憤激的回答：『怎樣才不是朦朧狀態呢！難道說

『一定要掠奪他人的自由，才算對麼？』

然而他一遇見了少女時，他馬上便感覺到他自己也是人了。他的眼睛，燃着驕傲的勇敢的情感，但實際上，他一走到少女面前，他又羞澀地回憶起自己的地位來了。

安爾黑泊和列康，原來都很想努力地做到這一點——由悲苦的生活和自己的顛沛中解放出來。但彼此總是不能瞭解。安爾黑泊的企圖，是要掠奪他人和貯蓄金錢，並鼓勵列康和這猛獸的世界宣戰。列康是從他的純潔的生活裏被趕出來的，但他還是幻想着，現代的人們，總是好幻想着一個美麗的少女，這種幻想，在他的心目中，總是無時無刻深深地記着。安爾黑泊可說是認識了這種嚴酷的生活唯一的現實的道路，就是要同這個世界爭鬥。而列康，却是幻想的和不實踐的。

在這些初期的原始的形態和結構中，已經把未來的鮮明的自覺的嚴整的形態胚胎好了。

十三

『猛獸世界』——這是高爾基給他的小說中人物重複再重複的一個啓示，如米特里（筏上這篇小說裏）咀咒週圍環境說道：『唉！你，你這野狼！』，『猛獸，醜惡的狂吠！』，而阿爾洛夫（素再格·阿爾洛夫），把這種情形發展得更鮮明更激烈了：『命運反對你，你當反對命運，看誰是俘虜。戰吧！』

這種反對猛獸世界的宣戰，對於安爾黑泊和列康有兩條道路。安爾黑泊知道具體的和現實的道路，能激勵列康去同這世界鬥爭，但他實現這個鬥爭的方

法，是和世界調和的。只要他自己一旦在社會生活裏獲得了地位，便馬上可以講和，所以，安爾黑泊可以說是一個半途的『同路人』。可是他什麼都沒有實現，而且在生活上還是和列康的路線，相混淆着的，——也是不免在兜幻想的圈子呢！至於列康，便僅僅是極糲糊地，極懦怯地幻想着優越的富裕的生活而已。在這樣情形下，安爾黑泊和列康雖然也是走着『同路人』的道路，——但僅僅是個願望，而不是實現的道路，他們始終不能，而且不敢在自己的道路上，採用現實的方法。

十四

在很多的小說裏，我們看見『同路人』的人物，在生活中找求穩定的地位

，但他們是矛盾的，狹隘的，不能充實地執行他們自己的意志。『同路人』，在小說中的表現是極不一律的，當然，他們會排斥和拚棄了最重要的基本形態。——作品的基本趨向，是向另一條道路上走的。我們觀察了『同路人』的人物，便更能顯明地看出他們中間對立的所在。

如在耶蔑蘭披蓮和安爾黑泊和列康裏，——便是牧羊者，饕餮和滿足的食品的私有者。在却爾康虛裏——便是于武力爾。在老媪依仁爾根裏，就是那些先前追隨着旦克，隨後又怨恨他的人們。在鶯裏——便是那奇怪的小鳥。在阿爾洛夫裏——便是阿爾洛夫，他先前滿意在兵營裏服務，後來又厭棄了，而到學校裏去。在苦惱裏——便是契韓，巴夫洛維却。在康那藩洛夫裏——便是康巴，和能了解自由戀愛的康那藩洛夫。在超人裏——便是平杜宜考夫和藩維洛夫。在瑪爾娃裏——便是雅考夫，而藩西利也算在內。在憂鬱的原因裏——

便是一切智識份子的集團，——幻想破壞者的亞列。在二十六與一裏——便是美麗的兵士，搗毀和惡罵行妖術的坦尼。在阿列騷夫裏——便是破爾康諾諾夫和看護婦。在海燕之歌裏——便是水鴨和海鵝。在鷹之歌裏——便是蛇等等。

十五

一切這些『同路人』的形態本質，在那裏共同地表現着下邊的特點：同路人——自滿的，自足的，不瞭解意志的趨向；但是他們，毫無疑義地：在生活上，是不滿足的，並且希冀着很快地得到個解決。但是他們却又接受並擁護了現存制度和概念，他們的心理是妥協的。

表現『同路人』的最好的例子，莫過於真理的愛護者與天生的爬行者，這兩篇小說裏表現的真是再真切畢肖不過了。從這裏我便可看出同路人的原形。

却爾康虛小說裏的干武力爾；瑪爾娃小說裏的亞考夫；超人小說裏的平杜宜考夫和藩維洛夫，都會很好地畫出了『同路人』的實際本質。他們的表現是貪圖金錢，如干武力爾想作富農，亞考夫是鄉村的富有者，平杜宜考夫和藩維洛夫是小康者和自足者。『同路人』的社會心理的本質，是站在自己的社會基礎上，——便是安爾黑泊幻想的道路，——幻想着自己的社會地位的穩固，由此組成心理上的自慰，平民的自滿，小資產者的生活的安定。

十六

我們詳細地分析了以上那些『同路人』的形態，已經可以說明他們實在還沒有達到內在和諧的地步，如磨坊主人契罕，巴夫洛維却（苦悶小說內）和助教破爾康諾夫（弗雷康·阿列騷夫），這些人，已經是深深地蘊藏着，內在的矛盾和不滿的胚胎了。他們——『同路人』賦予自己的特點，這種特點，是由內在的和外部的矛盾的原因上產生出來的。如平杜宜考夫和藩維洛夫——都是標本式的『同路人』。（『他們的心境充滿着不安』——阿爾洛夫的話）『同路人』和『心緒不安』這個連繫問題，就已經把這種形態邏輯的現實基礎的矛盾的真相，明明白白地表現出來了。

『同路人』心緒的不安，不可避免地要引起這樣的問題：他們是誰？他們爲了什麼而生活？他們的生活怎樣？在猛獸的世界裏，他們既感覺到自己地位的動搖，自然想由這猛獸的世界裏逃出去。可是他們還正在生長着，如像契罕

，巴夫洛維却內在裏所生長着的胚胎一樣——『心緒的不安』。

十七

『心緒的不安』，大概可以分爲下列的三種：

第一——他們認識了自己地位的動搖，在感情上表現出自己的窘迫和不舒適的生活。

第二——表現着無力的和無效果的反抗。

第三——想由日常的現實束縛裏解放出來，並與牠對抗。

這便是三種形態的基礎，我們根據這個基礎，便可以分析出他們所具有的心理的特徵。當然，每種形態並非彼此完全相符合的，他們具有自己的分歧和

個性，——數量積纍到了一定的限度時，使自然會發生質量的轉變，即是由這一個範疇向那一個範疇的轉變。在這個基礎上，決定了人物對於現實和由現實解放出來的問題。

這種不安的形態，大概又可以分爲下列的三種：

第一——無力和無意志。（奴隸）

第二——有意志，但無力。（私有者的不安）

第三——有力和有意志。（破壞者）

這種形態的區分，是根據他們的心理的特徵，這個特徵，對於藝術作品，只是一般的抽象的理論，我們分析時，必須顧及到各方面。因爲許多作品的形態上，夾雜着很多的特點，及由這一個範疇轉變到那一個範疇的複雜的情形。

十八

我們把這三種形態的人物，略略地分析如下：

第一種人物的特點，由形態的對比中表現出來。如在疾病裏的來列仁，筏上裏的米特里；康印與亞爾采姆裏的康印；憂鬱的原因裏的亞利；以及安爾黑泊和列康，他們都是任在下層社會裏，破產的被壓迫的人們，但是他們還沒有很清楚地去認識自己地位的動搖；雖然他們很快地感覺到了這個動搖，而這個感覺也只是限於企圖由『猛獸的世界』裏逃避出來罷了。當他們離開了現實的和反抗『猛獸世界』的這條道路時，又因為他們一向是被壓迫和無力的緣故，結果他們的出路還只是走向幻想。就是在自己的希望上，塗抹一些極平凡的虛

幻的色彩而已。積極反抗的道路，在他們簡直是夢不到的事，可是，他們內在所蘊藏着的，便無往而不是幻想了。幻想着優越的生活——這便是這個形態的現實本質。

米特里想從『猛獸世界』的鐵蹄之下逃了出來，幻想着僧侶的生活。采列仁的出路，是要創造一個理想上的生活，拿來安慰自己，可是這也不過是在自己的惡劣的生活上，籠罩着一層幻想的軟紗罷了。如憂鬱的原因這篇小說裏的亞利和果莫若夫，康印與亞爾采姆這篇小說裏的康印和亞爾采姆：『吃苦越多的人們，越憎惡享樂。』生活威嚇着他們，愈是懦弱，愈是馴服，而企圖去創造幻想的現實，也愈是迫切。——雖然迫切，無非幻想。

在『猛獸世界』的環境裏，生活的困難和窘迫，往往表現出暴戾的懷疑的幻想的情緒，如采列仁，亞利以及康印。這個幻想的出路，最標本式的，最象

徵的形式，要算在二十六男與一女，這篇小說裏，表現的最為有力。一個少女爲了二十六個人，墮落在汙濁的地窖裏，失却人類生活的幸福，變成了『囚人』的生活和愛情的失敗者。純潔的少女受盡了浪漫的侮蔑，而意志變成了幻想。

感覺了生活的壓迫和無力，終而還是不得不被牠所征服，便因此向幻想，向神秘裏找出路——這便是這種形態的社會意義。感覺到日常生活的痛苦，而又無力和缺乏意志，結果，連繫着心理的服從和萎靡，而在幻想裏找出路。這只是自欺，只是粉飾，這絕沒有絲毫可能，可以剷去實際的和心理的，客觀的和主觀的奴隸的鎖鍊。

43

這些形態，仍不能算做是風格中的『中流砥柱』，也就仍不能解決有力和意志的問題。他們如何發生萎靡和奴隸的情感，如何趨向幻想，這些只是在生

活本身一方面去解剖。因人物的有力和意志的推動，表現在『同路人』的因素。——（康印與亞爾采姆）然而他的本質還是幻想。——沒有滿足的固定的社會地位，因社會地位的不固定而產生了奴隸的情感，無力的幻想，缺乏積極性的反抗的情緒。

十九

第二種人物的特點，由無力和無意志轉向別種樣式的形態：這便是康那藩洛夫，阿爾洛夫，耶蔑蘭，披蓮，克蘭却夫，雅老斯洛夫等（錯誤），在這些形態上，我們很可以完全地看出來他們在日常生活不幸的原因。

這個形態比較簡單的例子——如耶蔑蘭，披蓮。比較發展的例子——如康

那藩洛夫。由悲苦而奔向無力和無意志的幻想去的耶蔑蘭說：『我的生活怎樣？簡直可以說是和狗一樣！不，不，既沒有預備好了的狗窩，又沒有殘餘的麵包皮，——不如說比狗還壞！這樣我也能算是個人麼？不算，不算，兄弟們，不算是人，比扒虫，比豬狗還要壞一萬倍！誰能瞭解我？誰也不能夠啊！』

雖然他在自己的面前，能提出這樣的生活問題，但對於這樣問題的答案，終歸都是無力和無意志的。耶蔑蘭·披蓮在別處又說：『我難道不知道麼？別人能夠過着舒服的生活，爲什麼我連生活都不能？』披蓮提出這樣的問題，已經表示他是生活的遺棄者了，但生活還沒有能夠推動他的意志，一定要去和旁人一樣地生活着的這一積極的要求。他認識了他自己的生活同狗子一樣，他願拋棄，搗毀，衝破這樣的生活。

你看當他在二十歲的時候，他的頭腦就已經很清晰了，他說：『必須要施

用這樣的外科手術！』，但是一到了要認真地採用一種具體的方法，去實現自己的計劃時，他却又軟化了，他只會歎息。在實現自己的理想，實行破壞鬥爭的開始時，他的意志消失了。

耶蔑蘭的心理，很近於無力和無意志，他傾向破壞的願望，但是永不能超過他的幻想，歎息，——只是處處表示他的奴隸的心理，限制着他的情緒走向意志；雖然他也想在自己的生活裏確定自己的意志，但是始終未能實現。（這裏沒有一點像我們在金鈞的故事中所看到的。那裏有兩個特質——趨向破壞和歎息，——這兩個特徵，便是謝米和米特康。）

阿爾洛夫和康那藩洛夫是最恰當的最顯明的例子。阿爾洛夫『是如何的有方，熱烈和美麗』，但他的生活很呆板和平凡，他也曾注意到這樣的問題——怎樣從這枯燥的窘迫的生活裏逃出來。在這樣的生活裏，只是滿足『人類物質

的需要，——思念着，想像着，平凡的活着。』且給了許多的註解：『假若阿爾洛夫有生活的志願，他該一貫一貫地儲蓄些錢，那時，無疑義地他的生活便會好起來，但他沒有這樣做。』此處指出了生活不幸的現實基礎，而企圖用貯蓄金錢的方法，從不幸的生活中解放了出來。

由壓迫的現實裏解放出來，高爾基小說裏的人物有兩個出路：或是，如像安爾黑泊一貫一貫地儲蓄金錢，使用這種方法和社會鬥爭，幻想着優裕，給自己悲苦的生活裝飾些時髦的色彩；或是積極地破壞這悲苦的生活而同牠鬥爭。他們不滿意第一條道路，但又無力走第二條道路。

如阿爾洛夫是認識了自己的生活，他曾經這樣地來自問過：『爲什麼生活只對於我是這樣？勞動也是苦痛，苦痛還得去勞動。』『我學習技師，但爲什麼要學習技師？難道說沒有了我，就會缺少鞋匠麼？好吧，就做鞋匠吧，將

來怎樣呢？怎樣才會滿足呢？」阿爾洛夫勞動着，但他不能看出自己勞動和自己生活的目的，現實和他的願望是衝突的。生活——實是壯麗的苦役。由那樣的生活而產生的苦悶，和由這樣的苦悶而企圖的逃脫的願望總是不可調和地衝突着。阿爾洛夫對自己的苦悶不能解釋，——他認為是『命運和神靈的意志』。

但同時他和其他『心情的不安』者，是一樣地順從着自己的生活，——生活對他的蹂躪。『我走到馬路上，瞥見這些，那些，而我什麼也沒有，這直是對我的侮辱！』所以，他的情緒是不固定的，不自覺的，他願意些什麼，連他自己也不知道，因此，他的出路，便只好去變浪人，他說：『那樣，雖然也會挨餓，但是很自由。』

耶蔑蘭·披蓮賜他一個『浪人』的頭銜——正是說明了阿爾洛夫心理的狀

態。耶蔑蘭，披蓮想去實行殺死一個人，或者是去做一些越出常規的事；而阿爾洛夫却只是不固定的，超絕的在玄想。披蓮的幻想——猝然獲得了一千塊盧布，開設個小旅館，於是靜閒地睡着，啤酒自動地流到他的口裏；而阿爾洛夫的幻想，却是更加超絕了，更加空虛了，他希求勳業，希求優美的理想的生活，他的願望，如同和『虎列拉』（一種時疫病）鬥爭的一般，希冀奪得光明的生活。但是，他現身還只是在兵營裏充當一名下等的苦力，當然這是永遠不會滿足他的幻想和勳業的欲望的。因此，我們可以說，阿爾洛夫的願望，是空虛的，盲目的，和無定的。

你們再看這一段：『把全球捶成灰末，又給牠集成一團。或者是把一切的人們，抬在高頭，又從上邊把他們推下來……斥責他說：「嘿！你，懦怯者，爲什麼要活着？怎樣生活呢？你只是虛偽的騙子，什麼也沒有。」當然，從高

頭推下來，已經粉碎了。」這便是阿爾洛夫希望的理想和目的，他要把自己分開，——先置身於上層的生活，做個『人上人』，然後再打個粉碎。……這是因爲他『對抗着一切城市，鄉村，各色各樣的人』的表現的原故。

但實現這個理想，是不可能的。因爲這太飄渺了，太空虛了，而且他自己也更加是沒有這種力量能夠使他完成。阿爾洛夫在分解耶蔑蘭，披蓮的命運裏說：他的擺動太無邊涯了，他的騷動太狂暴了，他的理想太超絕了，總之，完全都是幻想的。然而他自己所說的意志，充其量也不過是想過一輩子放浪的生活罷了！

阿爾洛夫是『心情不安者』的最好模型。他從『同路人』的道路跨出來。他的勞動只是無意識的，他是個心理上解放的人，只是趨向偉業，把自己和『城市』和『各色各樣的人』對立着，他一切的不滿便在這裏發生了。他看見：

『這些那些，而他自己什麼也沒有，這直是對他的侮辱』。他所謂意志，便是去做『浪人』。

康那藩洛夫把這個形態更向前推遠了。康那藩洛夫不能『沉淪在單調的生活裏』，他也是『特別的人』，他的生活同樣也是『沒有任何常規』。他——放浪，豪爽，激動的人，他完全適合着上邊的形態。

康那藩洛夫企圖瞭解，爲什麼他是『特殊的人』，他說：『我沒有內在的一方向，我是曉得的；我的智慧之光，缺乏力量。』他些這話已經揭破了這種形態範疇的一切本質。他是有心理的意志性的人，他希求着破壞這生活的枯淡過程，但是他沒有這一種力量，能夠去實現他的意志。這個矛盾，就是他的『心情不安』，和走向幻想的原因。康那藩洛夫的孤立無援，在他和康平的關係，這件事實中表現了出來。他把自己和窒息的城市對立了。因而他只好愛好自然

。『啞物的愛護者』。他被『拉仁的矮牆』和『布爾巴的喉鯨魚』誘惑住了，但是他不歡喜『窮人』。

他認為生活對於人是虛偽的，如同童話一樣，『人的生活，從來便沒有什麼好的，當自己給自己編謊了一段童話之後，於是便驅使自己去信念牠，驅使自己去追求牠，如果有這麼一天，托了上帝的福，把牠追求到了，我的天，這真是比小孩子得到了一塊糖，還要甜呢！』

但是康那藩洛夫不喜歡虛偽，也如同契拉齊和亞利一樣。他是『浪人』，他是由窘迫的污濁的生活的鎖鏈中，解放了出來的浪人。但這只是披在他心理上的幻想的衣裳。而實際上的客體環境的壓迫，康那藩洛夫便只好表現着他的無力了。這種無力，不但因客體的威力和自己個體力量的有限，並且也表示了自己反抗心理的疲憊和不澈底。

阿爾洛夫和康那藩洛夫，雖也參加着勞動，但是勞動對於他們，始終並沒有發生過實際的勞動的關係。沒有認識出勞動的意義和目的，是一種團結和必須的過程。他們或許認為勞動，是一種無期的徒刑，最好去放浪，逍遙；或許認為勞動是一種謀生的手段，接近牠，不過是暫時的罷了；一高了興，不妨即刻離開牠——更不妨『浮一大白』，去優遊於醉之鄉裏（勳像康那藩洛夫）。

這不是勞動者的常態，勞動的過程，不是盲亂的；真正的勞動者，也無所謂永久和暫時；真正的勞動者的生活裏，完全沒有這種現象；——這樣完全不是一般工廠工人的社會地位。

從別種生活中，猝然被排擠出來的人們，現在強制着他們投入勞動隊伍中去，『心情的不安』，自然會使他們失去了經常的狀態的。他們把自己和『窒息

的城市和普通的人們』對立着，他們得到自己心理的解放，擺脫污濁的生活，踏上更光明的道路——追求放浪，去反抗窒息的生活。他們離開了現實的社會基礎，從『同路人』的道路上跨了出來，願望着解放。可是他們得不到援助，又缺乏力量，以及沒有一定的見識，結果終歸不免於失敗。

在形式上，這是抽象的，是離開了一切的現實的。這種反抗的實質，是極空泛的，而且這種願望，也是極模糊不清的，不自覺的。最顯明表現在鴛的噓息和啄木鳥是真理的愛好者裏。鴛——便是無力的願望的象徵。無力的願望，重壓在一切心理的意志上，變成內在無力的人了。

這樣無力的願望，放在社會問題的領域內，和正確的理論上來講，是變成烏托邦的改良者。克蘭却夫（錯誤這篇小說內）便是這個改良者的代表。他會有句瘋話說：『建設全世界的救濟所』，一切他的狂妄，都自以為是完全正確的思想。

想、和邏輯的教條。可是他的教條正是烏托邦。空想麻痺了他的靈魂。握住了他的思想。自然在他們的神精上，表現出極端的形式，由烏托邦改良者的悲劇，而轉變到盲目的不安。

由這樣的形態出發，始而徘徊於『同路人』的道路上，繼而停留在放浪的自由的中途，這完全因為放蕩和無力的內在的矛盾刺激着他。——所以，完全由邏輯而轉變到形態，這個不安的悲劇的解決，只有驅使他們成為激烈放浪的人，這些激烈的和放浪的形態，排列着這樣的道路，只有按照這樣的道路，才能找出阿爾洛夫和康那藩洛夫的反抗和破壞。

爲了束縛和無力，只有幻想。如無力的康那藩洛夫便是激烈的和放浪的小說中，最好的理想的人物的形態。這種形態，生長的唯一的基础，就是他願望由『猛獸世界』壓迫之下，解放出來，但是又無力來實現這個願望。

傳奇中激烈的，放浪的形態。是由願望和可能性，口頭和事實的矛盾上，生長出來的。幻想中的力量，與實際上的懦弱，這便是理想破壞的實際的基礎。

采列仁，披蓮，康那藩洛夫，阿爾洛夫，破壞了實際性，而走向幻想和無目的的願望。——趨入激烈的和高傲的理想形態。

拉爾和拉特照他們的願望上說，他們都是特殊的，異常的。因為他們都是把自己由平凡的環境中，解放出來的，但他們並沒有什麼奢望和特別的嗜好。阿爾洛夫幻想着站在一切人——拉爾，拉特等的上邊。康那藩洛夫希求着他這一輩子，都能夠有啤酒源源流到他的口裏來，並且還要從拉爾，拉特這一輩子人當中超拔出來。他高傲地認為自己的力量，便是一切作爲的標準。阿爾洛夫和康那藩洛夫厭倦了人和窒息的都市，他們想離開這些人——拉爾和拉特

，把自己立在一切入的上邊，而從枯淡生活的桎梏裏逃了出來，並且想把道德破壞。可是這是他的幻想，真正去實行破壞，却又無力了。雖則小鶯會唱高傲的激動的歌曲，但依然還是微弱的。現實的矛盾，用幻想去解決——終歸還是幻想。

二十

第三種人物的特點：

傳奇裏激烈的高傲的人物，他們對於奇特和狂暴，這一類的東西，都是非常熱烈地愛護的，他們算是什麼呢？他們是貪慾的掠奪者。但是他們的生活，却是童話。

如果，在形態上所表示的願望，越是理想的話，那麼他的生活，也便越是缺乏固定；而對於生活的瞭解，也便越是浮淺。因為這種願望的實現，不是在生活之內，而是追求到生活之外去了。在這裏所表示的願望，幾乎完全是理想的，而理想的本身，却又與生活的客體不相適合。這種本質，便轉變而成寓言；轉變而成鳳之歌，海燕之歌等等去了。

自由和孤立是傳奇小說中人物的『本色』。拉爾把意志看得比愛情和生活，都還要來得高貴。他的意志，他的力驅使他高傲地跨踏在社會感情之上。傳奇小說中的人物，往往缺乏固定的戀愛的觀念。熟巴爾見過的女人，比老媪依仁爾根所見過的男人還多，但是他缺乏戀愛的道德和人生的規範。更正確些說——他是被異樣的戀愛的道德和人生的規範，支配着了。最充分地表現高傲的和有力的作品，便算『人』這篇小說了。（註）這篇作品裏的『人』，完成了這個『高

傲的和孤獨的道路』。他是個自由的高傲的『人』，他是個要邁步前進，一直達到了生活超越了一切爲止的人。

(註)——這篇小說『人』，是高爾基在一九〇三年發表的一篇作品，雖對於我們研究高爾基作品的風格的工作，是很有密切的連繫的。

在這篇小說人裏，的確更加充分地表示了激烈的和高傲的一切形態的本質。在這裏面的『人』，是站立在客體和實際的基礎之上的，但是這並非是客體的被征服，而却是客體的抽象。

把這個形態，拿來和前邊的形態，去對照一下，那末我們便可以很清楚地看出康那藩洛夫和阿爾洛夫兩人，在他們生活中的特點。是由一切空虛的和超越的理想生活裏抽引出來的。『特殊的人』的孤高，脫離了他們的現實的生活，而他們的無力，却又征服了他們內在的力和意志，他們所獲得的，不是對現在

的清算，而只是逃脫了現實。自己的意志性，彷彿成爲自己的『本色』。這種形態，和『同路人』完全是相反的，並且是轉變成特殊的對立性。他們達到了有力的和意志的人了。

轉變爲有力的和意志的形態，是自然力的表現。我們在這裏所發見的，也正如像在傳奇裏所看到的一樣：意志和力的和諧。但是，這種形態和現實的連繫，比較上是密切了一些，所以，傳奇裏的和諧和整體性，也便比較上減弱了一些。

因此，我們可以說：却爾康虛，西蘭（筏上），苦仁克，柯夏克（苦悶）；瑪爾娃，亞來姆，（康印與亞爾來姆）；宣克洛，弗曹哈，亞麗騷娃。以及其他，一切這些人的形態——是渾沌的，天然的掠奪者，和破壞者。康那藩洛夫和阿爾洛夫幻想着由壓迫的生活裏解放了出來，而且力和意志是已經解放了

的。

這些形態的本質，也就是在這裏：他們，如康那藩洛夫和阿爾洛夫，便沒有做到這樣一步——就是反抗自己。苦仁克，柯夏克說：『自己反抗自己是用不着的，誰反抗自己，彷彿就如同要使自己絕食的一樣。』他和康那藩洛夫和阿爾洛夫不同之點，就是在於他能夠不自隱諱他的一切，——他能夠對於他的力和意志性施行或種的妥協，而他的願望在他的生活中也就能夠得到或種的實現。他在他的生活中，絕不去哀求什麼，但是他却還沒有充分的內在的和諧和滿足。他被苦悶蹂躪着，他缺乏永恆的眷戀性，而他對於家庭和家庭生活，也如同康那藩洛夫對家庭生活一樣，不過苦仁克，柯夏克把康那藩洛夫的形態，在意志性和可能性一致的道路上，更向前推進了一步罷了。

這些人，很顯明的，就是他們都不認識他們自己的生活，他們只是充滿了

掠奪者的利己主義。研究却爾康虛的形態之後，可給我們指示出他的固定性，並不能算是真的固定。而却爾康虛的掠奪心，直可與悍鷄相比。他——『飲鴆的狂夫，和敏捷的，勇悍的強盜。』他已達到了『超人』的相當的程度了。他的父親，曾做過鄉村裏頭等的富人。『鄉村的思想，對於他有很大的意義，這在他和干武力爾的談話裏，表示出來：

農民的生活，是多麼幸福呵？——和睡，自由，你的主人，就是你自己。你有你的房舍。荷包裏貯蓄着的錢，當然也是屬於你自己的。你所佔有的土地，還有一切的收穫——自然也是你自己的。你？，你是個什麼傢伙啊？你是你土地上的皇帝！你有自己的尊容——你能夠要求尊重你自己……』

却爾康虛講到了結尾時，他喜悅得簡直要跳起來了。由這個推論上看來，

我們就可以知道，却爾康虛的唾棄于武力爾的冒險的掠奪金錢的手段，和視于武力爾的酷愛金錢的心理，這中間並沒有什麼矛盾。

下層的小資產階級，想從壓迫的現實中爭逃出來的兩個出路，完全在康那藩洛夫，阿爾洛夫和却爾康虛的心理上表現了出來。一個出路——自己是自己的主人，私有者，堅固地站住自己的脚跟——這是平杜宜攷夫的道路；另一個出路就是——放縱的和掠奪的生活。却爾康虛走了第二條道路，但是第一條道路，仍然是不時地搖晃在他的面前。過去的鄉村的生活仍然是誘惑着他。「他感覺着他自己的孤獨，並且感覺着他永遠從生活的程序裏遺棄了的，就是血管的血液，也在生活程序的壓榨之下奔流了。」他是一個特殊的人，如同康那藩洛夫一樣。（于武力爾也是一個掠奪者，但是還未能完全地脫離農民生活的意識，不過他對於這些，已經是沒有任何猶豫和玄想了。）至於瑪爾娃呢？那

便連却爾康虛的回憶，也都不會有了。然而她也是在幻想着別樣的生活和事業，她自己的生活，看去似乎是很快樂的。『我常常地歡喜着，但是歡喜些什麼呢？——連我自己也不曉得。』

瑪爾娃自然也是個掠奪者，——十分相像弗雷克亞麗騷娃，他們是誘惑的高技的掠奪者。她不會遲疑，猶豫和徘徊。當破爾康諾夫要使弗雷克信仰自己的行爲和智慧時，她即刻地而且簡截了當地回答：『信仰自己，欣賞自己，……不好麼？我——就是我，難道還要劈開不成！』她滿意着自己和自己的生活。『我的生活麼？——這個少女叫喊着，——很好的，——她又把滿意的眼睛一閃。』

她——自利者，她是嚴酷生活的代表者，她有些掠奪者的氣味，她打自己的男僕，並且她認爲男人無論怎樣，都不能比得上自己。她如同一切的掠奪者

一樣——天生的掠奪者。但是瑪爾娃，她也如同其他的人物一樣，要鬥爭，要功利。因此，她歡喜讀法國的小說，而不喜歡讀露西亞的小說。『他們不知道想像，所以，他們的一切，都是對的。』小說中的強盜，在她的眼中，便成了英雄了。而良善的人，在她，却認為是醜惡。

她的理想中的男子，是具有高度的特徵的。『男子，他的身材，應該是高大，有力；他的說話，應該是洪亮，豪爽；他的眼睛，應該是閃灼而有光，圓睜而上看；他的心情，也應該是不知所畏，想什麼便做什麼；——這樣：才能配算是一個男子。』當破爾康諾夫有意地要和她分辯，說那樣的男子是沒有的時，她還是堅持着說：『可能的！』

她又很愛森林，所以，她也很羨慕『自由的放浪者』。按她的意思，人應該是这样的：『狂歌，大笑，手舞足蹈的亂叫，勇敢地，豪放地……直到暴橫

無禮。』更正確地更明白地說：『或者是善，或者是惡，或者是艷麗，或者是醜陋，若說——整齊，纖細，那簡直是懦弱。』『你願意抑制就抑制，你願意放縱就放縱。』這種狀態，是最標本的，最健全的利己主義和掠奪者。

由苦仁克，柯夏克，却爾康虛，瑪爾娃，弗雷康，亞麗騷娃等人的對比來看，他們也不是完全地脫離了『不安的矛盾』，——他們不過是僅僅地在意志和力的諧和方面，更加向前推進了一步罷了。假若他們真是有力的，自由的，超脫的話，那末，爲什麼却爾康虛還要去幻想着鄉村，瑪爾娃，和弗雷康，亞麗騷娃還要去幻想着浪漫的英雄和偉勳呢？這是很明顯的，在他們的生活裏還沒有偉勳，他們都還不能夠由『心情的不安』裏解放出來。

只有宣克洛和亞爾采姆算是達到了十分的完滿，但是他們依然還是沒有更新的豫料到的前途，正因此，也就減低了他們的意志，破壞，掠奪的誘惑

性。

亞爾采姆——市場的主宰，美麗而有力，他戰勝了破壞的和哀憫的兩方面的憧憬。

宣克洛是天真的俗人，極端的墮落，和拘執，他還很少認識『爲什麼』這個問題和哲理，他却遠遠地超過了弗雷康，亞麗騷娃。『誰要是有力，誰就是自己的法則。』他常常有一種企圖，這種企圖，就是：——所有世界上的人，認完全來服從他自己一個人，他完全是個標式的利己主義者，但是，他又是最澈底和最純粹的意志的享樂主義者的標本的形式。他不了解自然界有什麼可以讚美的情感，他的整個的目的，只是在供奉他自己一個人的肚子而已，他沒有任何幻想，並且，簡單地毫不思索地；對於他自己的一切作爲，他都完全認爲滿意。他認爲一切的真理，只有相信自己。

有力的和有意志的人們，由自然力的表現上看來，是和日常性相對立的。

（瑪爾娃，弗拉克，亞麗騷娃，宣克洛，亞爾采姆——他們中間，每一個都企圖由矛盾裏解放出來）。一開始是接受了『同路人』的特點，隨後便是由於這種極端的力和意志性這一方面，轉移到自己的特殊的對立上去了。

這些特點和意識，我們從研究超人的有力和意志的形態裏，可以很清楚地看出來，他們是和瑪爾娃，弗雷克，亞麗騷娃等人，互相對立的。他們的意志和力，不是由於本質的直接性獲得，而是由於他們放浪的社會的分離性中獲得的。

超人的意志和力，依然還是缺乏內在的統一，雖然他們想努力地將自己的願望和自己的現實互相調和起來，但是，如若要把他們這邊的形態，和前邊的形態相比較起來呢？那末，這邊的形態，和現實的符合性，便要更加遠些了，

爲什麼呢？一句話，因爲他們是『超人』。他們中間最顯明的例子，莫如苦藩達和布洛托夫兩個了。苦藩達是個不羈的放縱的『超人』。你聽他說：『我由一切道路和桎梏中爭得了解放，我蔑視一切。』

但是，他依然還是缺乏着一種整體性，這種缺乏在他解決阿爾洛夫和康那藩洛夫所提出的問題時，充分地表現了出來。同時，他却又歡喜這樣的一種生活：——『假若人的頭腦，每一秒鐘，都要爲整體而探索，上帝呵！那生活將是怎樣的活潑？而人又將是怎樣興奮啊！』總之，所有他對於生活的反抗，完全都是無目的的，和不固定的，如同阿爾洛夫一樣：——

『若是我歡喜——他說——只有地球突然爆炸了，燃燒了，或是把一切摔得粉碎，只有我一個人在最後滅亡，並且容許我得到一切萌動的新生。』

布洛托夫在他自己由『心情的不安』解放中，比較上算是更進了一步。他

也是同樣的由一切道路桎梏，家庭，私有，眷戀，以及正義等等壓迫的苦楚中解放了出來。他由寄生主義（Parasitism）而轉變成爲極端的利己主義（Egoism）和蔑視快樂主義（Cynicism）。我們聽他自己是怎樣地在歌唱他自己的生活：——

『人們要生存，必需：太陽，水，空氣，和農夫。』『再沒有其他的法則。能夠比得上我自己』。『尊重自我的人們，無論何時都是快活的』。『這樣的生活裏，沒有什麼義務不義務，首要的，只是一個——『好』，除過自然的規律外，沒有任何規律……』。『我對於處世的方法，唯一的，只是要求適應我自己，我的智慧和感情是一致的，口頭和事實是完全諧和的。』

這裏在最後的場合上，他給予這個形態的本質，放射出最炫明的光輝——

放浪者的意志是自由的。放浪者的理智和感情，口頭和事實，都是完全和諧的。他們賜給他們自己以充分的力的認識，而且超越在人之上。他們由家庭和私有財產裏解放了出來，直到『犯罪』的行動。

一一一

我們在傳奇的形態，『人』的形態，及『超人』的形態等等形態的力與意志的對比中，闡明了牠們的相互間的平行和一般的原則。按照布洛托夫極端自由的本質，便是超社會的。拉爾同樣是棄絕社會的。依仁爾根的自由和自由的眷戀，我們同樣在苦仁克，柯夏克身上，也可以看得到。

傳奇中人物的高傲，和有力——如却爾康虛，苦弗達，布洛托夫，不過是

象徵和極端的抽象罷了。弗雷康，亞麗騷娃，瑪爾娃，以及其他那些流浪人，沒有一個，不是想由生活枯淡的框子裏，解放出來的。這就是說：本質上的矛盾，開始反映在文化上。自然的和『超人』的破壞者，（這便是高爾基在這個時期中，所捏取的破壞的形式。）我們可以很清楚地看得到其他許多的共同之點：——

牠們——是意志的，自覺又非自覺的，意志又非意志的。他們敵視一切生活的枯淡，和束縛。他們怨恨一切社會的桎梏，秩序和法定的道德。他們願意生活，鬥爭，冒險。鬥爭，冒險在他們看來，是永遠地可尊貴的。他們征服了憐憫性，就是心理上的奴隸性的特徵。同時，否認披達和康那藩洛夫解決內在衝突的方法。

這些有力的和有意志的形態，反抗生活的枯淡，沒有給他們任何滿足，任

何整體，和任何由生活枯淡中解放出來的現象；他們沒有達到生活的整體，極端的有意志和有力的境界。

有力的和有意志的人的傳奇式的形態，是由客體的束縛和主觀的趨向解放的基礎上生長出來的。牠的現實基礎——就是想從實際基礎上解放而無力。歌體和傳奇，便是這個形態作品的材料。

有力的意志形態的現實基礎，在自然的人與人之間，彼此生活的枯淡上，和生存的矛盾的基礎上，構成了『意志』的本質和窒息的城市，不斷地對立着，不斷地轉移到壓迫的和被征服的對立上。資本主義的文化，不是對人們導入康莊大道，而是引人們幻想着『同路人』的道路。（阿爾洛夫和康那藩洛夫是例外）但是，這並不是永遠都是如此，惟有在資本主義的發展的威力的打擊之下，特別增強了他們的分化之後，把部分的衝突，不斷地轉移到自然和文化的普

遍地衝突之上，才是如此。

『超人』形態的有力的和有意志的人的現實基礎，是企圖毀壞社會制度，得到理想生活，這種高攀的生活，不斷地轉變為放浪者，而產生了『心情不安』。不斷的恐慌的日子，決定了作品的內容，決定了是要由生活枯淡的壓迫裏解放出來的內容。這種有力和意志的形態，是由他們的生活，他們的反抗和他們破壞性而蛻化出來的。人們的『心情不安』。表現在高爾基前期作品的一切結構上。特別是在前期的藝術方法上。因此，我們決不能在高爾基的前期的作品和人們的『心情不安』之間，給牠們劃了一道不可超越的鴻溝，反而那正是他們的發展和蛻化的一種過程。而另一方面，他的作品也常常是適應着『心情不安』，和牠們進行着對抗，但常常又附着『心情不安』的特點。這個形態，便是高爾基的批評者所說的：——這便是浪漫主義（Romanticism）的表現。

有力和有意志的人們的基本特徵，是超人的，由自然的人的形態和傳奇式的形態的蛻化。染着力和意志的抽象的色彩，牠的依據，便是要從日常生活的枯淡中解放了出來，這便是有力和有意志的人們的形態的現實基礎。由此不斷地引伸，而轉移到『心情不安』的人們的形態。

一一一

我們的結論：『同路人』是無間斷性的無固定性的化身，牠和那些完全間斷『心情不安』的，以及感覺到自己社會地位動搖而想由現實的壓迫裏超拔出來的的人們的形態，完全是對立着的。

『心情不安』，多少是存在在一切人物的心坎裏，我們看到他們有意志的願

望，但又無力實現。牠是社會不固定性的形態的表現。牠生長在願望和可能性，幻想和實際性，口頭和事實的不調諧的基礎上。

心理上無力和無意志形態的人們，無論是同路人的道路，無論是掠奪者的道路，對於他們都是不可能的，因為他們內在的『心情不安』比較的薄弱，但是他們又是接近着奴隸性和無力的；在生活上染着幻想的色彩的。假若這不是『心情不安』的特徵，那麼，可能的道路，便是用妥協的方法來解決矛盾的道路。如康那藩洛夫和阿爾洛夫的悲苦的心情，便是這個很顯明的例子。這種妥協是服從的，奴隸性的，無力的，換句話說，就是墮落。如同陀斯妥夫斯基的『常人』一樣。順從，無力和缺乏意志性，這是造成奴隸性，妥協性的張本。

凡是無力的人，無論在怎樣的一個形態上，都是不能夠澈底地和切實地得到解決的。按照阿爾洛夫和康那藩洛夫所站的立場上說，應該有兩個現實的出

路，第一個——如同『同路人』一樣，是『常人』的出路，即是在佔有的基礎的利益上，同生活妥協。——平杜宜可夫的道路。第二條道路，——即是永遠地解決了主觀意志的無力和無目的的願望，以及積極地反抗這中間的矛盾的道路。高爾基作品的人物多未能脫離第一條道路，但並非不願意，只是不能很快地做到這一步就是了。

認識了個人生活的動搖，而希求解放，和想引伸到鞏固境界的人們，——按其本質——兩方面現實的基礎是一樣的。實際上並不是絕對的對立的，或是彼此相互仇視的，或是代表兩個對立的社會情緒的；恰恰相反，這兩方面的表現，只是同一的社會現象。——就是幻想擺脫現實，或是同現實妥協；也就是推開她，或是攝受她；如此而已。

兩方面的衝突的和對立的另是一個社會現象，決定了作品的意識形態，如

特殊性和平凡性，自由和限制，掙扎和苟安，這些中間的衝突，兩方面彼此爭執着，彼此對立着，但是他們的對立的本身，只有在社會現象的一般性上，才有可能；也只有如此，才能找出自己的定義來。社會心理的滿足性，和不滿足性在高爾基的形態裏，是一個基礎——動搖和不固定的社會地位，——即城市下層小資產階級的兩面性。

資本主義發展程序的勝利，破壞了日常性和她的規範，隨着資本主義的發展，社會動搖性的出路，不是上昇，便是下降。下層小資產階級在這時期的出路，有許多都變成了掠奪式的『同路人』去了。——即趨向意志性去了。但只是無目的和無力的反抗而已。在陀斯妥夫斯基的作品裏，便已反映了大城市的破產的貧民的本質來了。高爾基的前期作品，即是落後的俄國，在資本主義發展程序勝利的和加強的時期中，城市下層小資產階級（註）現實生活的藝術的表

現。

(註)小生產者，在商品經濟的制度下，有兩個特徵——構成小布爾喬亞和城市平民的意

識

這裏已經很明白地揭示出陀斯妥夫斯基的作品，和高爾基的作品客體對立的共同性，首先便是心理的矛盾（兩重性）的不能解決。高爾基形態邏輯的本質，他自己說的很對，在他的一篇論文上，他說：『知識份子在生活中的地位，是不可捉摸的，正如同城市平民孤立無援的地位一樣：不論是商人，是貴族，或是農民，但是他們都能夠表現出這樣或那樣以至許多的花樣，只要在可能的情形之下。』他又補充說：『假若是不可能的話，那末他便要變為一個空想主義者了。』——在幻想着超越一切的人們，或者是做一個掠奪者，高爾基在這時期的作品的立場上，不能跳出孤立無援的平民的界限。

想由壓迫的場合裏，找到出路，但不是踏着現實的道路——他們沒有步入基本的軌道，這個基本的軌道，便是這個時期的壓迫實際的唯一的出路和方法。假若是把這一個唯一的有力的出路，不能認識清楚，或是不能把握得住的話，那末，其他一切都是空談。生活衝破了幻想；而訴諸自然和對立的文化——如此蛻胎了。『同路人』；但是，『同路人』是個半邊人，或者說是半個動物，因為他的進展，只是道德和程序的破壞而已。所以，他只能夠稱爲破壞家，而不能夠被稱爲建設家。願望的矛盾，想逃出現實和枯淡生活的圈子，然而得不到解決。天生是爬行的——要飛行空中是不可能的，天生是飛行的，——若是破碎翅膀，一定會墮落在斷崖之上。這便是高爾基的前期作品的形態的矛盾和悲劇。

四

描

寫

七種基本的範疇——矛盾的形式

五種主要的特徵——開展的形態

外部的描寫較內部的描寫還要重要

一一三

我們在上面已經詳細地，反覆地研究了人物的心理和作品結構間的相互的關係，由主體與客體的對比，揭示出作品中所表現的基本形態，——即是不安的人們的形態，發展向有力的和意志的形態。這種形態便是在一定的時期內，依照着數量與質量的辯證式的發展的關係，而不得不轉變的一種形態。下層小資產階級的社會心理和社會地位，在資本主義強烈地發展之下，牠是不能不受歷史的支配的，自然而然反映到藝術上來，便形成牠的特殊的表現。這種表現，按照牠的基本形態上說，依然還是逃不出一「同路人」的矛盾的。這裏是由無力和無意志轉向有力和有意志的表現。正是因為如此——由無力和由無力推

向有力，由無意志和由無意志推向有意志，這才真是現實的基礎呢。這個現實的基礎，表現在「超人」裏。

現在，我們應當研究展開形態的方法了。牠在作品中是怎樣的線索，是怎樣的因素，又是怎樣地表現出牠的基本形態，等等問題。

在這個圖案上，包含着許多的特點，基本形態的心理，作品的內容，以及與社會本體密切地連繫，等等。

我們知道高爾基前期作品的風格，幾乎完全是在這種基本形態的基礎上發展出來的。——就是日常的和特殊的連繫的基礎上。（日常性的對立。）我們解剖一個藝術作家的創作時，那末，下面的那種種衝突的形式，是萬不可忽略的，以及怎樣展開形態心理的因素，日常性和日常破壞的力量，都是要顧及到的。

二四

這種衝突的形式，我們可以把牠分爲下列的幾個基本範疇，以及由這幾個範疇上，所發展出來的作品。

A——實現和幻想的矛盾。（這一類的作品如二十六男與一女，鶯的虛偽，苦惱，憂鬱的原因，以及其他。）

B——悲哀和殘忍的矛盾，悲哀及悲哀的征服，社會常態和法律，在這個矛盾上的破壞。（這類的作品，如金鈎的故事，莽原裏，朋友，以及其他。）

C——特殊人的矛盾，努力想從日常生活的滿足裏逃出來。（這一類的作

品，如鷹之歌，却爾康虛，素泊露格，阿爾洛夫，以及其他。）

D——個人雖是時時刻刻地存着要從日常生活中解放出來的願望，然而無力，以及與這種無力去實現這個願望而產生的心理的矛盾。（這類的作品，如康那藩洛夫，苦悶，素泊露格，阿爾洛夫，以及其他。）

E——擺脫了日常生活的苦悶和由日常生活所生的一切的矛盾，然而實際上依然還是前種矛盾的發展。（這類的作品，如超人。）

F——自然力和意志性以及日常的無力，從這中間所生的矛盾。（這類的作品，如弗雷康，亞麗騷娃，我們的侶伴。）

G——非常人的矛盾。（這類的作品，如漢和他的兒子，不過只是在傳奇裏。）

以上，不過是個概括的大綱罷了。若是要逐條的解釋這些作品，一定是件

很麻煩的事，爲了篇幅的限制，這是不便多述的。現在，我們只能在這裏把牠的基本的方向簡單地指示一下：——

在許多的小說裏存在着兩個對立的傾向上。結果，總是跳不出「同路人」的道路。——實際上，這個跳是很難的，但是也並非絕對的不可能。例如素泊露格，阿爾洛夫裡，一方面是阿爾洛夫的不安，使他很容易地和他的生活妥協，但是另一方面，便是從這種生活所發出來的心理的矛盾。矛盾再向前發展下去，便是不可避免的破裂，積極破裂的出路，便只有鬥爭是唯一的合適的出路。所以日常性的鬥爭的開始，也就由此而生。然而在爭鬥中却又表示着自己的無力與無意志。

在這裡，我們不難解釋，一切矛盾的形式，都是由於日常性和異常性的這個基本的衝突上所表現出來的各種變態；引而申之，就是一方面要從這種日常

性中爭逃出來，一方面却是屈服於這種日常性之下，并且和這種日常性妥協，兩條顯然不同的出路。

實際性和實際性的破壞，悲哀和悲哀的征服，幻想和實際，「兩路人」和「不安」這種種衝突——一切這些，都是立足於心理問題範圍之內，判定了康那藩洛夫和苦藩達，——從這裡也就可以找出這種作品的軸心。除却這些基本軸心和這些基本矛盾的樞子裡所表現的形態之外，現實性和現實性的破壞的問題，也是已經很清楚地而且是很特別地回答了我們。

形態是在矛盾的基礎上發展出來的，形態選擇的方法，也是按照着這個趨向——矛盾的基礎上的趨向——犧牲的標準的。只有在這樣的方式的上面，基本的形態，才能夠與這種社會的現實性互相適合。——以上是展開形態的方法的第一個特徵。

一一五

展開形態的方法，第二個特徵——在人物的相互間的關係上缺乏內在的，有機的，基本的實體。

托爾斯泰的作品裏，人物和周圍的環境，多少總是不斷的連繫着。在周圍的環境，發生了基本的矛盾，因而產生了形態的心理因素。在安那，可列尼，這篇作品裏，我們可以很清楚地看出家庭與個人之間的連繫，這種連繫貫穿了這篇小說的整體。

在高爾基的小說的結構上，就缺乏了這種固定展開的實體的軸心了。這個實體的軸心，不但是在他的所有的傳奇體裏沒有，即是他的主要的小說作品裏，對於這種現實的連繫，也是缺乏的。——和所謂現實的小說中的形態和形

態的連繫是不同的，在托爾斯泰的展開的形態的基礎上，包含着異常複雜的交錯的種種連繫的體系，諧和的實體，適應着一切的作品。——這就是說，一切的人物在他們的實際的生活中，是固定的密切的連繫着，這種連繫和相互間的關係的固定性，附着在托爾斯泰的實體的軸心的基本上，生活程序的因素上，以及一切有關係的形體上。可是高爾基的作品，便是恰恰與此相反，在他的經常的和相互連繫的和在生活範圍以內的形體的基礎上，沒有什麼任何形態的接合。

人物的會晤是偶然的，他們的連繫，不是有機的，並且也不是經常的。只由以下的這些小說裏便可以很清楚地看出來。如在却爾康虛裡（却爾康虛與干武列爾的會晤），在我的侶伴裏（宣克洛和著作家的會晤）在金鈎的故事裏，（三個人物和老媪的會晤）在筏上裏（米特利和謝爾干，後又和西蘭和瑪司的會

晤）在康那藩洛夫裏（康那藩洛夫和著作家的會晤），以及在素泊盧格，阿爾洛夫裏，在憂鬱的原因的裏，在錯誤裏，也同樣的不是有機的，不是經常的。但是，在這裏所說的人物，不是放浪的人物，而是固定的決斷的人物，而是純粹的高爾基圖形的發展。

舊派的作家，譬如托爾斯泰等，他們的中心主題，是站在和現實的及現實和心理衝突的，彼此密切連繫的基礎上的。他把持的因素，不是最終的，而只是一般的不斷的連繫的斷片。托爾斯泰的人物的連繫，都是站在整體的和有機的過程中的，而他只是在這個過程中，把他們拿了出來罷了。各別分段，你永遠會感覺到和識別出，這是非最終的斷片，他有開端，便有終結，而是在連繫的整體的和不斷的過程裏，著者揭開他的帳子，指示出他的因素某個特徵，而這個特徵正是由一般連環裏抽取出來的，他是直接地連繫着整體的連環，也正

是整體連環的表現。

至於高爾基的斷片，便是終結的形態。牠是缺乏有機的開端和連續的，人物的遭遇和排置的關係，只湊了小說主題的機能而已。他們在已往的時間內，是沒有一般的經常的生活上的連繫的，人物在小說中的會晤和連繫，都是偶然的，都是缺乏有機的開端和連繫的。譬如以康那藩洛夫作例子看吧，從第一次的遭遇以後。他們未來的連繫是怎麼樣，那便是不固定的不可知的了。連繫，是不密切的；而人物的遭遇，又是不經常的。小說不是立足在精確的連繫上，而是在個人的遭遇上。阿爾洛夫夫婦之間在連繫上，是有固定性的特徵的，但是因為沒有固定的生活，於是這種連繫，就不得不被衝破了。人物有時會有時間上的遭遇，也會有一定空間上的事變，隨後他們將按照一定的程序繼續生活。如破爾康諾夫的出走，以及弗雷康的照理家務，像這樣方式的生活，無論在

弗雷康，亞麗騷娃裏，無論在憂鬱的原因裏，無論在錯誤裏，都存在着。憂鬱的原因裏的主角，不是固定的居民，而是個旅客，而只是聚精會神地等待着火車到站，或和亞雷談諧的笑談着。錯誤裏的主角，實際上，也是缺乏固定的軸心的。人物的連繫，不是有機的和規則的，而是機械的和偶然的；不是展開的，不是立足在進程裡的，而是拘執的，和特殊化的。

在上邊所舉的一篇裏，我們可以很清楚的看到，固定生活的破壞，很快地在主角前面提出，他們在生活裏的地位問題，「心情不安」推動着他們，由生活的枯淡，而轉移他們的理想到「超人」裡面去。此處我們又可以很清楚地看到，在固定性破壞的基礎上，被生活的枯淡推動着，而發生的人物的連繫的固定性破壞；正像在藝術的意識的領域內，因遭遇是臨時的偶然的連繫的基礎上，而產生出的形態的機械式的接合，是一樣的，人們的形態，是由社會連繫的

固定體系和社會連繫的矛盾裡脫胎出來的，在藝術的意識的領域內，當然是不能夠把牠擺脫掉的，反而，正像在生活連繫裡的固定性和有機性的矛盾一樣。

一一六

高爾基研究

第三個顯著的特徵——即是一種形態的分支 (Allotment) 却正是結構的中心。因現實性的對立，而發生現實性的破壞，高爾基的作品裏，便充滿了這個破壞的開端。就是說充滿着不斷的日常生活，和常人們個別的衝突。在我的大學生活裏，作者曾經這樣地寫道：「若是在世界上，真的存在着什麼神聖和偉大的話，那末，只有人類社會的發展，牠的尊貴，不會憎嫌我」。當個體捲進了日常生活和現實結構的衝突裏，而且又由這種衝突裏生長時，不可避免的這

便要成爲注意的中心。「人」。——便是基礎。「人」，正是由有機過程的固定的連繫裏，排擠出來的，而「人」不是依據於有機的場合，組成形態的接連，——連繫的鎖環是由個體本身而組成的。結構的軸心，和作品各種組成因素的連繫，不是實現的，不是展開的構思，不是有機的連繫；正是因爲如此，才又會引伸出新的形式，新的情況。這便是個體的形態，相互關係的改變，不經常的狀態。康那藩洛夫和苦藩達便站在這樣的場合裏。實際只是事變，而不是過程，所以實際是不固定的和拘執的。因此，各部分的連繫，僅僅是個體的本身，個體站在一切狀態和事變之上而代替了牠。

此種結構，決不是表示作者的不經常，不整齊和無經驗，恰恰相反，在這樣的方式上，正是表示了作者是偉大的能手。他比較軟弱的地方，便是在應該發展實際和構思的連繫上，還沒有達到最後成功的地步。（如許多的歌曲裏）。

在自傳體的小說裏，更澈底地表現出綜合的體態。連接的體態，貫連在編年體 (Chronologic) 的程序裏，和敘述的程序裏。高爾基在表示特徵和個體形態的發展上，獲得了偉大的藝術的果實，這便是唯一的軸心。這種體裁，便是高爾基這個時期的基礎。每篇小說裏，都具有自己的目的，去揭示出一種形態，這便是小說立足的中心。這個尤其是在揭示小說表題的邏輯上，更表示的明顯。而且，某幾處的表題具有別種特殊的意義，不是指明主要的任務，——就是個體性的表露。那裏的表題容易被別的來代替，表示的更奇特。

這裏表題 (Epitaph) 的特徵，——不是罪與罰，靈魂的死滅，也不是戰爭與和平，而是康那藩洛夫，瑪爾娃，雷馬，格爾特耶夫，瑪特維亞，考仁美克娜的生活，克爾姆，散琪娜的生活。此種表題的形式，就是表示了小說結構裏的主要軸心，而有力地約束着高爾基。我們從這裏就可以很清楚地看見，個

體便是由不斷連繫的體系裏，脫胎出來的，構成注意的中心，他的形態和場合的組織的中心和保證。

一一七

第四個特徵：就是由於上邊的直接連繫裏，而抽引出他們的體裁，這便是這種形態的特徵。站在這樣的基礎上，所達到的，不是他的高深的敘述，而是引言形態的數量的積累。在高爾基的每篇小說內，差不多其本形態的特徵，都不是立足在他的高深的心理敘述的基礎上，而是立足在大量的引言形態的基礎上，這些現象我們在他的任何一篇小說裏，都可以很清楚地看得到。一般的人物在小說裏的出現和離去，——他們只是一種點綴，常常只是一瞥，而對

於展開的主題，不發生任何作用，而經常的只是主要的人物。在高爾基的許多作品裏，這個特徵表現的格外顯明。由幾個主角而牽引出幾百個幾十個人物來，這些新人物的引伸，常常不是有機的，並且他們也不帶有任何現實的機能。（超人那篇小說裏的許多人物）。高深的心理的敘述，僅僅能夠證實和揭示出人的形態是站在怎樣高度的文化發展上，和怎樣高深的哲理上的。（利米，拉弗雷茨基）康那藩洛夫和阿爾洛夫的心理，正像他的哲理（*Philosophy*），是不複雜的和不展開的。因此，他的情緒，不是趨向於高深的閱歷，而是趨向於人的智慧和閱歷的積累的。

作品裏形態連繫的無機性，和中心主要人物的分派，——表現出形態數量積累的必然性，因為這些推動而和整劃的一世界互相對立，主要人物便在這樣的特徵上生長了出來。

二一八

第五個特徵，便是小說的各別的場合，和個別部分的機械的接合。形態正是在這個基礎上發展的，而個別的場合，却不是彼此相互連繫的，也不是這個場合從那個場合裏分解出來。牠們却是很容易更換，有些，簡直可以去掉而不要。作品對於人的觀察和描寫，是概括的。正是因為這樣，所以才產生了充實的，和展開的形態特徵的各種場合。在傳奇裏這種形態表示的更顯明，小說裏主角，如馬康爾，求特拉，便證明了這個表題。但是實際上他不是活動的，對於作者詢問的回答只是一句格言式的警語。而形態的主要特徵，是立足在斷片的（機械的）小說上，如馬康爾，求特拉對於洛易克，熟把爾和拉特的敘談，

他分解在許多不相連繫的構思的插言中。老媪依仁爾根，這篇小說的結構，也是這樣。這篇小說是由三個斷片組成的，——依仁爾根敘述她自己，和關於拉爾及坦志的兩篇傳奇；他們彼此中間的連繫，就在他們敘述的只是同樣的人物，在這種的連繫上，證實和表現出小說裏心理的內容；並且這種連繫，也正是表明他們有走向綜合的連繫的可能。這種情形同樣，在鷹之歌裏也可看到。最有趣的，就是這些一切的傳奇所依據的，已經都不現實的根源了。……筏上這篇小說，便是由兩個特殊的部分組成的。一部份是包括在謝爾干和米特利，關於別隻船的由來的對談裏；第二部份便是描寫西蘭和瑪司。在康那藩洛夫和超人這兩篇小說裏，把這種關係，更表現的顯明。

在康那藩洛夫這篇小說裏，主角分離的情況，很容易把牠改換改換。他們是機械式的連繫——新的場合不是有機地自舊的場合中抽引出來的。超人，實

實際上是由兩個分離的和機械的，接合部份組成的：（一）是描寫「超人」的生活，和他的理智。（二）是「超人」和平杜宜考夫的衝突。但是這些部份都是零碎的，都是許多小的機械的接連的場合。

一一九

在小說中主題開展的過程裏，我們看到刪去許多肖像描寫的，而加入一些小說中人物的插話，或作者自己的推論，且關於自然界的描寫也刪略了。這些因素的引用，機械的接合和彼此前後的追隨，都充滿了高爾基的小說裏。於是形態的特徵，便形成了插話式的編年體的積累，以及作者的推論了。

主題開展的結構，不能夠離開了插話接合的機械性。在高爾基的小說裏，

所有這些特徵，上邊已經說過，就是在日記裏和生活敘述的形式裏，附帶着事變的，人的，和人們的行動的編年體的程序。主角基本的形態，是「不安」的人物，正像是有力的和意志的人們，不能夠站在有機構思的體系中一樣。如康那藩洛夫和阿爾洛夫，同樣却爾康虛和苔藩達，都是由這個體系中排擠出來，而與這個體系相對立的，結果遂成爲了「特種」的人物。他們要求的，是固定的連繫，是發展向生活的基礎，這便是說，他們原有的本性，已經是破壞了，現在，環繞着他們的，是平民的環境，因此他們是被排擠的，是被推落的，或者說是被導引到別個體系裏的。他們是從別個集團裏逃脫出來的，但是他們已經能夠真的具有某種集團的心理，和某種社會的根性了。這些人物的心理，不是由於現實體系連繫裏脫胎出來的，這些形態，也不是在冒險的計劃裏發展起來的，在這裏好像是有些稀奇，或者是突變。但是實際上這正是表現着主角的

不安，也正是主角社會的，和心理的啓示。但是不是萎靡的和自卑的人物，而是積極的和自覺的反抗。他是反抗的啓示者，他爲了現實的需要，認識，必然是和自覺的爭鬥，但是他的反抗，不是立足在現實關係自身的發展上的，而是我們所說的有力和意志的個體的形態上。這種有力和意志的個體，却又是有意志而無力的個體，這又是因爲他們的反抗，完全是個體的，牠的表現，也完全是個體形態的特殊化的，機械式的接連的場合而已。——一切關於這些邏輯應講的話，在前邊我們已經講過了。因此，新的特徵——即對話式的形態的發展，就是說這種形態，是從對話式裏發展出來的，並且附帶有作者最小限度的特徵。這就是說，他們的表現，是以宣傳哲理的政論爲對象的。

研究一種作品裏接合形態和場合的特徵，我們必須更進一步地去分析，補充形態發展的過程的客體界的因素，——這便是作者形態的特徵，物質生活和

現實世態畫 (Genre) 的特徵，以及自然界的複寫 (寫景) 作家描寫肖象的普遍的，和人物外界的特徵，而不是去揭示形態的高深的心理組成的程序，也不是關於形態敘述的程序。我們對於這一點，必須要首先瞭解，因為這正是瞭解一切的鎖鑰。

三〇

寫生在高爾基的小說內，佔有很大的地位，她所具的特徵——即人物性質外界的描寫，在陀斯妥夫斯基，托爾斯泰，柴霍甫等的作家，描寫人物的關係時，此種外界的描寫，是不佔首要地位的，因為這些作家的特徵，是在揭示人物內在的特性，即人們心理的特徵。外界的特徵，是被棄掉了，而補充以心理

特徵，並且對於人物的日常生活和心理，加以說明。這些作家的主力，是在努力於個體內在方面的揭示，而外界的一切，不過只表示了牠是個體的內在心理的成份罷了。至於高爾基作品中的人物外界的描寫——是經常的，必然的和固定的。自存的外界，對於他是很有興趣的，他的美，便從這個特徵上流露了出來。看了人物的寫生，你馬上便可以很清楚地識別出他是某個人物——或者你馬上還可以識別出這又是一個新的人物的出現呢。或者是用簡短的縮小的寫法，或者是用寬闊的放大的手法來描寫人物的服裝，（姿態）等等，將這種描寫放在第一位。而代替了人物內在的特性——力，靈敏，英勇等等的描寫。

苦藩達：

『他橫濶的肩膀，高大的身材，約摸有五十歲的光景。帶有縐紋的酒汗的臉上，長着毛茸茸的，枯黃色的鬍鬚。他的眼睛，是灰色的』

，露着橫蠟的微笑，他說話的聲音很低微，似乎總是在喉嚨裏響，他的嘴裏，常常含着德國式的磁器烟管。當他生氣的時候，鼻腔擴大而凸起，赤紅的鼻子，澎脹起來，嘴唇戰顫着，向兩邊深深地伸張，現出一嘴黃色的牙齒。顯然是一隻狼：垂長的胳膊，脚是跛的，穿着汗濁的襤褸的武官式的外套，油垢的帽子上，繫着紅色的帽帶，但是帽緣早已沒有了。粗笨的長靴，直裹到他的膝蓋上。——早晨，他常是在醉後苦痛的狀態裏。但是一到了晚上便又快活起來了。（此外還可以看關於阿爾洛夫，馬爾娃，苦仁克，柯夏克，西蘭等的寫生）。

這種寫法，只是說明了外界和自我外界的特徵，高爾基對於人物的描寫，是不注意什麼特殊的個人心理和思想的。我們從上邊的描寫裏便可以看出來，人物彼此之間，很少什麼根本上的差別，他們沒有固定的生活習慣，和心理上

個人的特徵。他們彼此之間，在生活上的區分，只是他們衣著上的區分，只是他們外部的區分，實際上他們的心理，完全沒有什麼玄秘和個性的區分。他們不像列文，別柔和夫，哈列宜，福勞斯基等等主角，個人都具有個體心理，顯明的表現。個體內在的寫生，往往比每個主角外部的描寫還要重要，但是在這裏，恰恰相反。外界是具有很大的意義的。因此之故，所以僅僅是個體不同的心理，依然還是不能夠識別人物，而識別人物的唯一標準，只有外部相貌的特徵，才能夠盡識別和劃分的任務。在這裏對於人的敘述的方式，是這樣：他是誰，他怎麼樣？——但是不必再去說明他的種族是怎樣，他是由那個種族生長出來的，他的爵位等級怎樣？也不敘述人物生活的想象，觀念和信仰，以及人物的心理傾向等等。這裏敘述的首先就是——這個人，是個駝子，或者不是個駝子，是個高大的漢子，或者是個矮小的朋友，是個柔弱的女人或者是個有力

的丈夫，衣著是整潔的或者是汗濁的襤褸的，在這裏完全都是用外部的特徵，來識別人物。

社會關係的破壞和分裂，固定的生活不斷的動搖，在這樣的物質的基礎上，自然不會有經常的生活，連繫的體系。也不會有高深的堅固的心理，個體的長成。

三一

我們在上邊已經說過了，當你把這些人物的寫生比較一下時，你馬上便可以很清楚地看破他們的共同之點。此處個體的特徵，不是彼此分離，而是彼此適應；不是個體化，而是形式化。

例如，却爾康虛和康那藩洛夫等的個體特性是怎麼樣？我們可以很清楚地識別出來：

第一個——高長的，瘦削的，微微有些駝背。

第二個——雄偉的，有力的，勇敢的漢子。

第三個——雪般白的牙齒，扁桃樣的眼睛。

第四個——柔弱的毫無生氣的書生。

在這裏個體的心理，個體的特徵，以及個體的深奧的，豐富的心理的生活，高爾基都不把牠們當作是觀察和注意的對象。人們的出現和離去，在高爾基的作品裏，所表現的和遺留的，只是外部的輪廓，只是表面的浮動。在這個時候，在這個地方，作品中人物，只是表現集團的一部份，而不是表現特殊化的個體。高爾基對於現實社會人物的描寫的方法，似乎還有這樣一個特徵，——

就是在個別不同的人物之間，若是牠們都合攏在一起的話，那末彼此之間，似乎頗多彷彿之處。因此，我們知道，這種特徵，對於深奧的，周詳的，個體感受的觀察，在這裏是不大注意的，不是作品努力的對象。這個特徵，在傳奇裏，表現的異常充分。

所以，離散的現實，一變而為顯明的共同的輪廓了：

「他們走去了，唱着歌，戲笑着：男人們——銅色的肌膚，美麗的黑鬚鬚，蓬蓬的捲髮，披在肩上，穿着短短的上衣和寬大的袴子；女人和姑娘們——快活的，柔和的，閃灼着烏黑而有力的眼睛，肌膚是赤銅色的，她們的頭髮，是柔絲似的，而且是烏雲似的」等等。

象這樣的形式，高爾基對於個人的個別的寫生的方法，我們可以看下邊的幾個例子：

一、韃靼可汗——我們可以識別出他是一個蒼老的老人，並且是極有力的和暴躁的老人。

二、拉爾——是一個美麗而魁偉的少年。

三、鷹之歌裏的那特爾，拉格，阿格兒——是克里姆的老牧師，高大的身材，蒼白的頭髮；南方的太陽，蒸晒過的肌膚，有些發紅；是個清瘦而機巧的老人。他的隆凸的前額，微微帶了些縐紋。

四、依仁爾根——我們所知道於她的，是：憂鬱而憔悴的暗黑的眼睛，殘缺的嘴唇，尖削的下顎，蒼白的頭髮，彎曲的鼻子，深凹着的兩腮，面孔上，額頸上，兩手上，都深深地刻着一層一層的紋縐……。但是，在這裏你不能夠把依仁爾根的思想，和其他的，無數的主角的思想，很清高地識別出來——因為，一切這些外部的特徵，完全可以轉給其他任何一個老嫗。

小說便不像傳奇那樣了；一般抽象的特徵，是比較的減少了一些。然而這樣的特徵，依然還是在小說裏伸張着。

以前我們所說的，第一種的特質：即是人們的生活是適應還是不適應的問題，舍靠外部的特徵：有力，美麗，活潑，等等來決定。至於內在的特徵——高傲，勇敢，機巧，快活等等，便不佔什麼重要的位子。可是，這些若是變作了托爾斯泰，或柴霍夫的人物時，那末個體的心理和概念，便佔有重要的意義和地位了。但是缺乏從體力方面，對人們的估量。

然而在高爾基的人物裏，這個特徵，却恰恰相反。關於生活的適應或是不適應的問題——在這裏即是有力，靈敏，勇敢的問題。西蘭，却爾康虛，馬爾娃——是有力的，和能夠適應自己的生活的。但是，到了他們的力和靈敏，漸漸地破裂的時候，也就是他們漸漸地從生活裏被排擠出去的日子了。所能夠

保存的，不過是原有的一點自然的地位罷了。一切這些現象，自然，在托爾斯泰的作品裏，以及其他大多數舊派的作家的作品裏，是完全不會有的。

反之，高爾基，在這裏，便把有力和靈敏，去征服了無力和不適應性了。在那些許多階層的生活裏，——爲了社會地位的固定和「猛獸的世界」。但是這些和「猛獸世界」鬥爭的人們，是拋棄了「同路人」的方法，而是把一切的希望，都寄托在體力和靈敏上的。——自然，小說的形態，也就不能不反映出這個特徵了。所以，在我們比較的研究作者敘述人物的特性的時候，我們就很快可以看出，各種不同的，組成因素的有機性，和各別人物的個性，但是他們都不是個體化，却恰恰相反，而是普通化。

無論在形態的體系上，或綜合上，我們都可以看到個體分解的趨勢；正如像第一個場合裏轉變到第二個場合裏一樣，我們看到簡單和狹隘的特點，個體特殊化和個體趨向特殊化，同時又具有個體的不可分解性的特點。在這一點上，便表現了日常生活對立的壓迫，發生了轉變自己本體的傾向——即轉向於物質的實際性，——但是，這裏還沒有個體化實際的條件，和高深的心理的根據。不過人物的積極性的第一種特徵，却起了很大的作用罷了。然而這裏的形態——是口頭和事實，願望和可能性的破裂，——依然是事實征服了口頭。

這種特徵，現實基礎的破壞——即脫離日常生活的連繫的傾向——已經是在前面說過了。基本形態和主題裏表現出來了。我們應識別的，是：在形態組成的心理的發展上，物質生活不能夠安置在有機界限以內的時候；作者的窘迫，驅使着他在形態上把自己和日常生活對立起來，因此，便不能不表現對於

物質生活因素注意的減弱。這在高爾基的前期的作品裏，很清楚地可以看出來，缺乏物和人經常的有機的連繫，以及對於物質和物質生活最小限度的注意。在高爾基的小說裏，關於單純的物的描寫，非常的少；並且，在這些很少的描寫當中，還是極其抽象的；牠們都不是特殊化，而都是普遍化；很少留意到煩碎的生活，和人同環境的連繫。即使在一一定的物質的環境裏，某些事變，已經在那裏發生和發展了，但是在這裏，你們始終也不會感覺到這個環境的人與事變，有什麼樣的有機的連繫。小說裏的人物，好像都是匆促地離開了房屋，跑到了清新的曠野那裏去了的一樣：

在錯誤，這篇小說裏，——一切的人物，便都跑進屋子裏來了，但是，這對於我們，一點也沒有什麼印象，這裏活着的這樣的人們，物質和環境，對於這樣的人們，是沒有什麼多大的影響的，對於他們的識別，僅僅是極普遍的形

式而已。

在疾病，這篇小說裏——你能夠很清楚地識別的，也不過僅僅是物質形式這一方面而已。主角住在很高的樓上，對面是采列仁的門，如此而已。

在苦腦，這篇小說裏，——我們能夠看得到的，也只是房屋，和夜間的月亮的蔭影，及照臨在天井內的月色，等等罷了。

同樣的，在弗雷康，亞麗騷娃，素泊盧格，阿爾洛夫，這幾篇小說裏，——只是許多的人，常常聚集在一家酒店裏，但是從這家酒店裏所能夠看得到的，也無往而不是一般的情況，實在沒有什麼絲毫的奇異之處。

此外，再如却爾康虛，苦腦，這幾篇小說裏——關於酒店的描寫：

「骯髒的，狹隘的，臭氣騰騰的酒店。」

關於麵包店的描寫：

『麵包放在地窖裏，雖然也有天井；但天井只是凹陷下去的深坑……只有如此而已』。

在許多小說裏，都是這樣地描寫——只是物的描寫，沒有人和環境的關係。正確些說，這種關係只是偶然的，不經常的。物的描寫，不能夠表現人們一定的特點；而人們對於物，也是沒有什麼任何印象的。（如同果戈爾作品中，對於物的描寫一樣）。

物的描寫，不是形態發展在有機的程序裏，而是在記憶的程序裏。這個傾向，我們從『同路人』的衝離，可以看得到的。這就是『同路人』在物質方面受到了日常生活的壓迫，是因為日常生活的壓迫的推動，所以才會發生『心情不安』，所以才會趨向有力的和有意志的方向去。

三三三

高爾基的前期的作品，描寫宇宙間的物和生活，以及他的形態的環境，——是由宇宙現實裏抽出來的。在宇宙的現實裏，發生和發展了他的主角，但是又因為嚴酷的壓迫，而脫離了現實。

這些關係，很顯明地在『超人』這篇小說裏，表現了出來。

『馬路上——兩排二層樓的矮屋，一間一間地緊緊地擠着。古舊而歪斜的牆，嵌着狗洞似的窗。黯灰色的房屋。牆根上很多的洞洞裏，塞着樹皮和草把。直挺挺，籬笆上的木頭椿，周圍長着綠色的小樹。和活了的白楊。這便是可憐的城市貧民的植物誌。』

『小屋窗上，暗綠色的玻璃，彼此凝視着，閃着懦怯而滑稽的眼

「街的盡頭，伏接着一條上山的崎嶇的小路，被雨水沖激了很多的窪坑，到處堆積着石塊和瓦礫。居民築起一些小堤，防水來沖，但是，沒有用，雨水照舊地還是要沖過去。山頂上花園裏，綠蔭深處，隱約地露出一片紅色的石屋，教堂的鐘聲，在碧藍的天空中，驕傲地嘆息着。金黃色的十字架，燦爛地閃耀在陽光裏」。

此處是關於盧爾城市的描寫。物的表現，是十分的周詳的，我們從這篇作品裏，看得到的，無非只是些污穢和窘迫。高爾基小說裏的人物，正是受着這些污濁和窘迫的推動。

我們再來看，破爾康諾夫和亞麗騷娃的房子裏的佈置吧。那種佈置的描寫，也和這裏的描寫一樣。

『她開始收拾她的房子了，這是爲了讓她的男人住宿。房子中間，放着一張笨重而粗陋的寫字檯，檯子前面，案置着一把櫟木的安樂椅，椅子的兩隻前腳，比較牠的兩隻後腳略爲長些。寬大的土耳其式的長椅，也擁擠在裏邊，還有一架小風琴，兩個書櫃，幾把軟椅；檀木的小圓桌，放在長椅的旁邊。象棋擺在窗台上，他作了房間裏的裝飾品。天井是窪陷的，黑暗的，牆上的黑斑點，彷彿殘缺了的鍍金的圖版式古老的畫譜一般。——一切都是粗劣的，古舊的，而且吐放着嘔人的臭氣』。

亞麗騷娃的房子：

『房子裏充滿了憂悶的空氣，四壁都是灰黑的。煖爐破裂得像個龜背，齷齪的地板，窗框是歪斜的。玻璃是異常黑暗的，……處處顯

『露着是古舊，是頹廢』。

高爾基的作品，還有一些特徵，就是常常好醜詆和惡罵，幾乎沒有一篇小說，不是這樣。

三四

我們還該指出他的作品的另外一個特徵，就是歌體的作品，和歌體的特徵。歌體表現出兩種作用：勞動過程時的歌，或生活流露和寫實的歌，無論在那種情形之下，歌體總是描寫勞動和生活的。——這便是歌體的基本的意義。歌對高爾基的人物，實是一種武器，歌體便是找出路和解放的機能。

在素舊盧格可爾洛夫這篇小說裏，曾經很好地揭示過歌的機能：

『他唱歌的時候，彼此都彷彿旁若無人似的。用些奇怪的語句，發洩着自己的黑暗的生活的空虛和憂鬱。這些語句，無寧說是半自覺的思想和情感。這正是他們靈魂上的產物。』

這裏所謂的歌，並非是愉快，也並非是消閒；而是不清晰的情感的形式。不過是藉此以忘却自己黑暗的生活罷了。這些人物，沒有一句話，不是在伸訴；沒有一句話，不是在警戒。歌體正是在編織這些語句，正是在製造這些祈願。

我們可以引用下邊的二十六個男與一女中的一斷來證明：

『有時，我們也會唱歌呢，我們歌唱的開始，往往是這樣：在工作的中間，突然的，有一個人，好像倦馬似的，沉重地嘆息了一下，接着就是低低地唱着一個冗長的歌，用纏綿的調子，溫慰自己精神上

的悲痛。……

二十六個人，一齊地高唱了起來，喧雜的歌聲，充滿了作坊。斷續的，抑揚的歌聲，激動了她，她擊着牆呻吟着，啜泣着。因為歌聲刺激了她心靈上舊日的創痕，又燃燒起當日的憂鬱和悲痛。……歌者，深深地沉重地呼吸着：有的突然停住了自己的歌聲，靜聽着，凝視着自己的火伴，旋即重新地叫起自己的調子，去和着大眾的聲浪。有的，悲苦地叫一聲：『啊嘿！』——閉着眼睛，彷彿喧雜的聲浪，會把他牽引到無涯的遠方似的。在那裏閃耀着溫暖的陽光，和康莊的大道，他覺得他自己正在這大道上慢慢地走着。……爐子吐着火焰，足音振動了麵包廠的破瓦，盆子裏的水也發響了，火焰向白壁呆視着，搖幌着，噓噓地偷笑着。我們喊着古怪的語句，發洩着自己的悲苦；

『人們生活中沉痛的悲苦啊』，『消沒了的太陽啊』『奴隸的悲苦啊』。我們二十六個人，生活在地的石室裏，哦這樣苦惱地生活啊！正確些說，這屋的第三層，恰與我們的肩頭一齊』。

歌體裏包含着許多像舊派作家作品那樣的因素。不過，高爾基的歌體裏，是時常帶有這樣一種機能的表現的：就是企圖由壓迫裏和生活的枯淡裏，找到出路。可是歌體的大部份的描寫，只採用虛構的豪放的形式而已。這就是說，歌體所敘述的高傲和英勇，並不與生活的環境相適合。只是苦惱，只是生活的怨憤，只是夢想着幸福的一種形式罷了。

物的描寫，在這裏成爲表現的——枯淡的生活中解放出來的——重要的因素了：歌體和寫景，幾乎沒有一篇小說裏，不是充滿了自然界的描寫，但是自然界描寫的因素，常常和小說的基本線索，不相連繫，牠們只是事變的發生和形態的發展的園地，小說常常是以描寫自然界開始，也常常是以描寫自然爲終結。並且小說的發展，常常是走向描寫自然界的途徑，而自然界的描寫，也正且表現着主觀活動的積極性。無論那個時候，祇要你想到馬爾娃和却爾康虛的時候，你馬上就會聯想到海和太陽，一想像到西蘭的時候，你馬上就會浮現着了一帶清明的河流的圖畫出來；一想到富雷康·亞麗騷娃的時候，雖然沒有河流，却有的是雷雨和花園的描寫等等。

人物和自然的關係，——有些活躍的，豪放的人們，眷戀着自然界，樂意同自然過活。有些便恰恰與此相反，他們同自然過活時，只感覺着奴役的壓迫

而已。干武力爾對却爾康虛說：

『海，——怎麼？我總是怕走近了牠？』

作者又描寫酷愛海的却爾康虛說：

『他，強烈地眷戀着海。他熱狂的本性上，深刻着貪慾的印象，這昏暗的，無邊涯的，豪放的和狂濤般的，他的直覺，且永遠不會滿足的』。

『海，印在他的想像中的，永遠是無邊涯的狂熱的感覺。這情景佔據了他的心靈，而且清洗了人間的醜惡。他對於水和空氣，常常總是尊重而且歡愛。在那裏關於生活的念頭和生活的本身都是可以完全消失去的。（首先——是謀利，次之——是身分。）』

自然界，有時可以使人把生活尖銳的問題，忘掉，彷彿像冒險和勇敢可以從壓迫的日常生活裏解放出來一樣。一切的人物對於自然界差不多，都曾很興

奮地，很豪放地愛戀過。康那落洛夫歡喜凝視天空。他常常地仰着臉看着天說：「啊，美啊」。馬爾娃流戀萬西林地方的風景，亞麗曠娃醉心自然，特別是盲亂的自然界的現象。（狂風暴雨等等）反之，破爾康諾夫和他的姊妹，他們都不喜歡狂風暴雨的天氣。「同路人」——沙克爾，干武力爾，破爾康諾夫和他的姊妹，便進一步地想擺脫自然現象和常規了。由此，我們可以看到，作者對於自然界的讚美，是很少的，不過把自然界的描寫，當做小說的點綴罷了。然而寫景，在高爾基的文藝藝術內，佔着很重要的地位。許多的人物，對於自然界的愛戀，都是十分豪爽而且十分狂熱的。

自然客體的描寫，和人們日常悲苦的生活，是互相對立的，自然界給人們指出：由壓迫的日常生活中，爭求解放的出路；寫景，在藝術作品的結構上，不是客體的實驗，而是主觀的活動，而是日常情緒的園地。自然現象與人們的

混合，表現出牠——自然現象與人們的混合和日常生活的對立。及由此對立而發生出來貪慾的，強悍的和豪放的人們的形態。因此高爾基的藝術作品中的寫景，是積極的因素，是反抗生活苦悶的因素——這是高爾基的寫景和其他藝術家不同的一點。

有時，自然界的描寫，是在和緩日常生活苦痛的尖銳化，他在調和人們的「心情不安」，幻想着舒服的生活，羨慕着高傲和豪放。寫景本身正是高傲與奮，有力，反抗的擔當者。

三六

傳奇和歌體中的人物與結構，按他們的本身的機能——和自然是對立的，

和日常生活的本身也是對立的，他和傳奇的發展，是密切地連繫着的。人物和自然描寫的連繫，便反映了客體現實和情緒的對立。

寫景的基本機能——是對照着和完全應合着一般的風采，感受，和複寫等，把自然的現象，引伸到小說裏；把興奮有力，狂暴和鬪爭，寄托在自然裏。

海，荒野，雷雨，風和狂濤，……一切這些，都是剛毅，無羈，和豪放的象徵。在作品的客體上，表現出寫景的機能，在下邊的例子中，我們更可以看出寫景的特徵：

「海，笑着，暖和的風輕輕地吹過，海水顫動了，捲了一層薄薄的微波，在燦爛的陽光中，晶瑩地反映着，碧藍的天，呈現着千百個銀白色的笑渦。漂渺的遼遠的，海天接吻的去處，突然的湧起了無限快意的波濤，一層層的浪花，捲上了多沙的海岬的平岸，這些聲浪，

和陽光的閃耀，因水而添了千百倍的波折，諧和地連續地顫動着，充滿了活潑的愉快，太陽歡悅地閃耀着，海面上反映着燦爛的愉快的光芒。」

「傍晚，暮色籠罩着，破爾康諾夫眼前直挺着許多灣曲的菩提樹，樹枝彼此交錯着，活潑地親切地緊貼着，向有光線的方向伸張着，在頂上還織了那稠密的蔭暗的華蓋。但是，這些樹木，因為時代久遠的緣故，多呈龍鍾衰老之狀。皮有些剝脫了，枝有些零落了，枯老的樹身上，長滿了暗綠色的蘚苔，根的周圍，抽出了叢叢的嫩芽，幾條禿枝，枯骨似的支離在天空中。」

有些地方的描寫，彷彿也含有柴霍甫的特徵。

「眼前平鋪着茫茫的遼遠的平原，被起伏的山嶺橫斷了。山崗彼

此緊貼着，張望着，一峯一峯地疊的很高。由大路的左邊，蜿蜒到很遠的天的盡頭，消失在紫灰色的雲煙裏，牠蹣跚着，沒有任何阻礙，由牠的起首，直到牠的落尾。太陽從層山背後，窺探着，靜靜地，堂皇地，操勞着自己的工作。由遼遠的天的盡頭，開始前進，恰像一座墳墓和風車；牠前進時，又彷彿一個矮鬼，伸開兩手，在地平線上爬。」

高爾基的寫景，還有另外一種腔調，比如這一段：

「環繞我們的四周，都在猛烈地震動着，曠野，被碧藍的晴空覆蓋着，好像倒懸着一個絕大的藍色的淺盤。」

我們再看這一段：

「曠野，寂靜的，虛空的，沐浴在燦爛的朝陽裏，我的心，閒散

着，閒散着，閒散到天之涯，海之角，地球的盡頭。這是多麼和藹呵！清朗呵！壑達呵！一切黑暗的，卑鄙的事情，都不能在這種碧藍的天，蓋覆下的地平線上，毫無顧忌地縱橫了！」（雜記體機能的寫景）

高爾基對於太陽的描寫：

「太陽在笑着，太陽是光輝而燦爛，但是——太陽安靜地不張惶地操勞着自己的工作，太陽在地平線上爬着，和山脈蹣跚着，沒有任何阻礙；由她的起頭，直到她的落尾。」

這都不是高爾基——純粹的高爾基式的：對於曠野的描寫。純粹的高爾基的寫法：曠野是不斷的發展着，猛烈的搖撼着。總括他的描寫的方法。大概不出下邊的兩個因素：

(一)感受的和複寫的，這是高爾基和柴霍甫不同的地方，高爾基的描寫，只是反映曠野的平凡性。(如山頭彼此緊貼着，張望着。)

(二)就是柴霍甫描寫的特徵，在於深刻和明確，因為柴霍甫的努力，只在於顯明和實驗這一方面。高爾基描寫的特徵，便是在他努力的方向不同，他努力地標明曠野的威力，天空的偉大，有時他把這些寫景和人類社會現象對比起來，或是與人類社會現象對立起來。

三二七

133

根據上邊的敘述，我們可以得出這樣的一個結論出來，就是：高爾基給予自然的形態，是超越的，奮興的，有力的，激烈的，和鬪爭的。在寫景裏，我

們很顯明地可以看得到：描寫和觀察，是超自然的，實際上，不是對自然的描寫，而是對自然的奴役和借用。假若你玩味他的寫景的特徵時，你馬上便可以得到這樣的一個印象——威力，情緒的盲亂。但是這些印象，只是普遍的，而不是周詳的；而不是適合客觀的寫照。只是情緒的概念，更不是自然的再現（如托爾斯泰，現實便是他的寫景的有機組成）自然，在這裏，只算是一種材料，只算是高爾基的形態心理的特徵，編織成了的材料。

所以，在傳奇裏，自然的描寫，是非現實的。在雜記裏，自然，——便是綿織物了。在這綿織物上，繡着作者雜記體的論斷。

興奮的和特殊的，自然客體的採用，便充分地表示了寫景中的威力和盲亂，以及奴役和借用自然的因素。也便是高爾基作品的特點。這個特點：表示的方法，常常是把特殊的，放縱的，和平的，日常的，互相對比起來。

(五) 修辭

辭句的組成，不是平靜的，呆板的敘事詩，而是情緒的概念，而是……

述事……寫景……狀人……對比……對立……虛擬

……隱喻……啓示……概念……

三八

以上在第四章裏，我們研究了形態發展的方法：牠是適應着人物的形態的特殊體系的方法——即是被固定的社會生活捨棄了的人物。——在這個推論上，我們分析了形態的連繫。——即是人物和客體界，人們的環境——住在圍攻的狀況裏」的連繫，這便是高爾基藝術作品的特點。但是揭示作品特徵的任務，只是上邊的分析，還是不夠的，必須揭示出藝術作品裏更細小的因素。——就是說必須揭示出作品和詩的因素的連繫，與修辭體系的連繫性，——也就是說，必須要研究高爾基的前期文藝作品裏詩的體系。——只有經過了這樣的分析之後，才能完善，才能正確。但是這是一件非常複雜而且非常困難的工作。因

爲過去的科學的文藝批評家，在這個領域內，還沒有任何系統而完成的工作。此外還有一個主要的原因，就是研究高爾基前期的作品方法的特殊性的文字，直到現在還不見得多，簡直可以說少得很，因爲這兩個重大的原因，所以，我們的分析，當然不敢說是怎樣正確和怎樣完滿。這是我們應當聲明的。

以下，我們便要開始研究高爾基文章結構的特點，辭句組成的特質，以及個別辭句的邏輯具體的內容了。高爾基辭句的組成，不是平靜的，呆板的敘述詩；而是情緒的概念，而是流暢的泉源，而是趨向於力的，意志的活躍和激奮的辭句。這便是高爾基形態構成的特點。

若是，我們分析了高爾基辭句的組成和特質之後，我們馬上便可以很清楚地看出他在辭句間的措辭法的連繫上，並不是怎樣緊張的。

我們看這些辭句：

「走到樹林前邊／他站着，一動也不動地像一堵烏黑的牆壁／——他遇到的那個旅客那裏，半點消息也沒有帶來／太陽已經沉落了／他斜射的餘輝，在樹枝頂上，輕輕地染了些淺紫的金黃的色彩／樹枝上吐散着潮濕的氣息／暮色和寂靜，籠罩着樹林，使人發生不快意的情感」。〔同志〕

再看這些辭句：

「微風親切地撫慰着海光滑而雄偉的海／太陽燃燒着她的火熱的光／海在這樣溫柔的有力撫慰之下，輕輕地睡了，牠噓息着，熱騰騰的空氣裏蒸發着鹽的香味／碧綠的浪追逐着潔淨的砂石，在砂石上泛起了些白沫／她發出嘶嘶的柔聲，靜悄悄地消失在灼熱的砂石上，並將牠潤濕了／波紋像纖細的拖長的髮辮」等等〔高爾基〕

由上邊的引證，我們可以很清楚地看出辭句間的連繫是不緊張的。辭句彼此不是接合於連續發展的程序裏，也不是接合在有機的連繫，貼服和依賴的程序裏；而每個辭句的組成，都是個別的和孤立的，具有自己的獨立性的。一段作品，可以分離和裂開為許多頓句，點，或其他更複雜的符號。

我們把這些個別的，孤立的，和分離的句點，合攏起來，便可以成爲一段簡短的作品。

例如看這一段：

『春日陽光投射在水面上，反映着金黃色的水紋，和蠕動的彩虹，微風吹拂着，一切都顫動了，活躍了，迷迷地淺笑着。天空的散雲也笑了，映浮在水裏的太陽也笑了。但是驀然間，雲片從後後偷偷地隱沒去了』。

均等的獨立的個別的辭句，和內在複雜的辭句，同我們上邊所講的體系有密切的連繫。

我們再看下面的幾段：

『嘩雜的聲音騷擾着，塵埃撲刺着鼻孔，迷矇了眼睛，身體被熱燒得疲倦了，那周圍的一切都緊張起來了，彷彿預示着有什麼重大的災害將要到來似的』。（却爾康虛）

『她來了，她那樣歡笑着，他的胸部誘惑性地起伏着，她會綿軟的雙臂抱住他，熱烈地吻着。並用她會使海鷗驚散的清脆的聲音報告隔岸的消息。他們一塊兒做些鮮美的魚湯，同飲着蒸溜水，隨後散步到砂汀上，任意地攀談着。天色漸漸地昏暗下來了，他們便一同喝着煮好的茶，並吃着可口的薄餅，然後才沉沉地睡着。』（馬爾娃）

「却爾康虛啜泣着，雙手抱住頭，搖擺地向前走着，忽又迴轉到干武力爾的跟前，倒下去，把臉貼在砂堆上」。

在這樣的辭句接合的原則上，只是收集了些動詞給了現實一般的概念和模糊的影子而已。

這種獨立的，均等的辭句的接合，有時是建築在一般的敘述詞的原則上的。

我們可以看這一段：

「錨鍊響了，車鈎也轟然一聲。載着貨物運轉了，鐵軌悲泣似的響着，木棒相擊的聲音，搬運車隆隆地響着，輪船的汽笛，嗚嗚地叫着，還有那些搬運夫和巡邏兵的吶喊。」

這些程序最終的尾是：

『一切這些嘈雜的聲音，便是勞動節自然節奏的音樂。……』

前邊兩個例子，表現了這樣的一個特徵，——作品的結構法，連繫的薄弱，在第一個場合裏的煞尾是：——『周圍的一切，都緊張起來了。』第二個場合的煞尾是：——『一切這些嘈雜的聲音，便是……』等等。

一般結構的孤立，和辭句連繫的薄弱，是有密切的關係的。例如：

『傍晚，遠遠的海面上，朦朧地浮動着，碧色的微波上，籠罩着淡黃的玫瑰色的雲烟。落霞映射在天空裏，整個的大地上，都染了溫柔的和靄的淺紫的顏色了。』

『傍晚』是一切辭句連繫的關節，同時是證明了措辭的連繫，是建築在極不緊張的原則上的。這個例子，在高爾基前期小說的結構上，隨處都是可以看得到的。例如：亞爾披斯和列康這篇小說裏：

『他眷戀着荒野，海天，他在曠野徘徊着，欣悅地看着前面。』
等等。

一切這些都是由於列康對荒野的眷戀而引伸來的。此處的開端就是這樣一句：『列康眷戀着荒野』。

在却爾康虛便是這樣：『他行過了禮，心靈上，忽然覺得震蕩起來了』。
這裏的一切都是由於『却爾康虛行過了禮』引伸出來的。

在馬爾娃這篇小說裏，一般的結構的開始：『海笑着』，結尾是這樣：『太陽歡悅地閃耀着，海面上反映着燦爛的愉快的光芒』。這些斷片，完全是隱喻 (metaphor) —— 『海笑着』。由隱喻的總量裏迸發出一切的因素來：『海欣悅地，翻簸着快活的波浪』等等。一切部分的隱喻的表現，都是由於一般的整個的隱喻裏引伸出來的。

還有辭句連繫的特徵，總是趨向於辭句的簡短，關連的鬆懈，并且分裂的。無數的語句的段落，這種體裁的結構，很顯明的，是間斷的，不均等的和遲滯的。

「他們住在城邊的郊外。那是多麼驚人的峽谷啊！一座古舊的矮屋，用粘土和朽木綴疊成的！恰像一堆垃圾積在山峽裏。」（伴郎）

文章的結構，往往又可分解為無數的個別的語句，或特殊的語句和節段。

例如：

「他留戀着變幻的景色，周圍異常寧靜而明媚，但是不像夏天的太陽，那般蒸人。空氣裏波蕩着雲雀的歌浪，這是多麼幸福的生活啊！依波利特·西爾根耶夫感覺着自己彷彿站在一個新的宇宙裏。愉快的情感與平和的理智，不斷地催眠着他的認識和瞭解。」（弗雷康，

亞麗騷娃

『他愛好工作，但有什麼事迷住他的心靈時，他憂鬱着，舉動也滯鈍起來，甚至麵包都焙壞了，彷彿他剛從市場上買來的濕麵一樣，那樣，他被主人的苛責和咒罵。有時他像一小孩子般的高興和自滿，假若麵包蒸出來是團團的，高高的『十分完整的』，而且麵包皮是細膩的，焦黃的。……』（康那藩諾夫）

高爾基的形態，常有這樣語句結構的特徵，主格與賓詞是分離的。例如：

『當傍晚的時候，我被自己的失敗和宇宙的一切所苦，爲要企圖去解決……』。

『山頭上長着一些小樹，奇怪地彎曲着，因爲曾受了東北風的強烈的摧殘。』

一切這些特徵，把語句的平穩和澈底的展開，都破壞了。

自然，我們不能夠把辭句結構的特點，都很完美地指明出來。不過高爾基前期的一切風格連繫性的結論的基礎，以及形態的體系——這個形態體系，便是人物的特性，結構因素的特徵，（述事，寫景，狀人，）這些特徵的特別表現在辭句的體系裏，不能不略略地加以說明。

這裏的述事，不是站在邏輯的相依的固結的語句展開的基礎上，也不是站在有機的過程和固定的現實的連繫的體系上，而是離了現實和物質的真實性的述事。此處的寫景，只是枯淡生活的對比，而不是深刻的心理觀察和認識，也不是現實的平穩的語句體系的發展。同樣，此處的狀人，個體心理的因素，也不是真實的個人化，這裏沒有平穩的規則的實現敘事的條件。一切這些，都不是高爾基風格的特徵。高爾基語句結構的特質，就是在他是隱喻的，啓示的，

和對比的。

三 九

高爾基前期的風格是隱喻的，是詩體式的啓示。就是說——是由於外界客體的隱喻或啓示，顯示出主觀或主觀對於客體的印象。但不是直接的，而是立足在客體本身的相依上的，或對立和對比的基礎上的，是由外界的物體與現實的對比，而揭示出物體相互關係的連鎖，揭示出主觀的現象，揭示出主觀對於客體的感受。所以啓示和隱喻，常常是離開了日常生活的枯淡，或與他對立，并且塗上缺乏現實的色彩。

啓示的機能可以分爲以下幾個特點：

- (1) 牠是單調的和缺乏個體化的，他們只探求一般形式的特質。
- (2) 是變動的，容易離開了固定和重複的。
- (3) 牠的第三個特徵——就是牠具有一種兩極性，(Polarity) 缺乏半音，而且是轉變的。

在這個原則上，是失掉了個體作用的固定性的。這裏或是『光明燦爛的太陽』，『壯麗清明的天空』或是『黑暗的』，『悲慘的』，『枯淡的光芒』等等，或是『有力的勇猛』，或是『柔弱的懦怯的』。此處的特點便是常用多量的字句，來描寫質量是同一的個體：

『他以前是兩隻圓瞪瞪的黑眼睛，現在變成了憂鬱的侮蔑的濕潤的了；兩個短小的細薄的紅紫的小耳朵，由栗色的捲髮裏，滑稽地露出來。』

描寫克蘭却夫是：

『中等的身材，乾瘦的，壁削的，彷彿神經質的，焦黑的面孔，鬍鬚常常是蓬亂的而且汗涇模糊，睜着兩隻迷迷的扁桃式的眼睛。』

『他是克里姆的牧師。長長的身材，肌膚被南方的太陽晒得有些焦黑了。他是一個乾瘦的固執的老人。』

『苦仁克，柯夏克——是一個俊俏的青年。長着晶明而且討人歡喜的碧藍的大眼睛，排列的很勻整的小白牙，常常露着微笑。』

『桌子旁邊坐着他的妻子，伊長着豐滿的，整潔的，紅潤的輪廓。而且十分和靄。』

康那藩洛夫——『細長的蒼白的疲憊的臉上，閃着圓睜睜地碧藍的眼睛，看去好像很和靄似的。』

『他的身上穿着一套骯髒的，破爛不堪的舊褂褲。他那樣兒，在他背着非常沉重的貨物時，便彎曲的像一條虫，但是走動起來却很敏捷。』

『乳白色的和鉛灰色的雲霧，低低地，緊緊地籠罩在寂靜的寬闊的河面上。』

『心情的不安，漸漸地達到了情緒的忿激。』

『海水是不安的，深藍的，和雄壯的。』

『海水無邊的，汹涌地從我們前面流過去，消逝在碧綠的遠處，那裏孤峯聳峙在平地上。紫藍的雲烟籠罩着。碧藍的海面。愁人的灰暗的雲彩，偷偷地印了些苦悶的慘淡的黑影。』

詩體式的啓示，不是個體化的，而是一般的啓示。他們很容易離開了固定

性而任情地變動着。我們在上邊所引的那些斷片裏，就已經可以很清楚地把他
的單調性看出來了。

有時，常常採用重疊的句法來加重表情的份量。如對於寫景的——『蒼白
而碧玉般的』，『灰暗而碧藍的』，『淺紫而深藍的。』等等。

關於狀人的——『陰險而虛偽的』，『活躍而直爽的』，『愚笨而癡狂的』
『粗暴而慈善的』，『慈善而狡猾的』，『慈善而憂傷的』等等。

高爾基作品的傾向，有時還有一種隱喻的神人同形說(Anthropomorphism)
的特徵。從不可知的自然現象裏，引伸出一般的現象來。例如：

『那裏，空中凝聚着濕潤的冷寂的黑暗，掩蔽了無邊的天庭，給
天地投射出無限的憂鬱，太陽消逝了。』

神人同形說，常常採用一種對比的形式，用來互相表現。例如：

『月亮慢慢地昇到了天空，彷彿是命運決定了她，非要這樣的運動和這樣的疲勞她不可似的。』

『每分鐘，教員都是要表現出那樣同一的姿態，他是總喜歡把頭低垂着，像是要攢進地裂裏去逃避一切人世的虛偽和粗暴似的，因為在這個世界上，他從來沒有得到過片刻的安靜。』

作者拿月亮慢慢地運動，和教員的姿態來對比出別種現象，——即疲倦和願望逃避汗濁的現實。這種對比和隱喻的方式，在高爾基許多的小說裏，隨處可以看到。

在許多作品的結構裏，有時還好引用一些格言，用這種格言來表現一種意識。這種格言，常常像雜誌式的題目。例如：

『亞根尼永遠是天才的和有力的而且很正確的很藝術的描寫死滅。』

『智慧的生活，永遠是深淵和寬宏的智慧人的』。

『人們從來不感覺到自己的任何舒適，但也不常常去描寫自己的任何艱苦。』

『大多數的人們，常常好回憶以往，低減現在的銳氣，並且喪失未來的希望。』等等。

格言的辭句，在高爾基的語言的體系裏，並不是偶然的表現，而是趨向於現實和加重表情，使牠更緊張，更鮮明的表現。這種體裁，常常是俚語和諺言。生活的認識，由人們口口相傳結果，成爲慣語，用這種慣語來表示自己心情的不安，和被生活遺棄的怨憤。

此種體裁的結構，常常是不均勻的整齊的給構的語句。沒有美麗的詩意的辭意。此種結構，是質樸的，是趨向於現實的，和適應於作者意想中的人物的

——康那藩諾夫及「超人」們等的形態。但是這也並不是高爾基前期作品中的基礎。高爾基的作品，一般的講，是衝離了現實的。他的人物，是不適應他的語言的，他是找別種方向，來顯示自己的思想的。

他的形態，對於深淵的個人的心性，生活的過程，生活的環境，以及自然界的詳細的和精密的分析，他都是不大注意的。作者對於物體，事變和人們，線是缺乏經常的注意和心理的分析。他總是衝離現實的，對於現實的表現，只是對比式的。此種體裁在前邊，我已經說過了。

適合這種形態人物的，如：康那藩諾夫，阿爾洛夫，瑪爾娃，却爾康虛，——自己體驗的表現，不是嚴密的分析，澈底和邏輯的語句。作者描寫人物的思想，情感和思想的過程時，彷彿是自外面注進來似的，是日常生活常規的破壞。所以高爾基的人物的對話，——是間斷的，不是澈底和邏輯的發展，而是

攙統的語句。

在這種結構中，常常是滲進去許多感歎的語句，例如：

『唉！爲什麼要嘲弄？人，簡直是四隻眼睛的妖怪！』

『你想想吧！人爲什麼要有意志？伙計！告訴我！你明天是向左边去，還是向右邊去？』（耶蔓蘭·披蓮）

有時連篇，整段的，都是些不安的問題和感歎的辭句，例如：

『啊！你！正直的人！你責備他人，而又責備自己！你的身價是怎樣的高貴啊？我到了你那裏，簡直就像到了一個智慧之神的面前一樣！和你談話回來之後——我聽見我的靈魂的自語：你怎麼樣？你瞭解了我沒有？我寫！爲什麼要寫？就是寫！有誰讀呢？』（磨房主人米核爾·波夫洛未却）

下面的一段是不完全的，不統一的，間斷的辭句：

『你完全正確，馬克西莫！城市裏使人發嘔！……你還想去麼？那裏的生活腐敗極了，不論空氣也好，水也好，……一切人所需要的都沒有！怎樣才是人呢？人，應該隨處隨時讀書！你已經應該讀書去了！倘若不讀書，那便是粗野的東西！你的生長，將成爲無意思的了』等等（康那藩諾夫）

此外，還有些辭句，是缺乏完整的連繫性和澈底性的，例如：

『夜間，滿天都是星，天空假若沒有這個點綴，那便不成其爲天空了。但是我，不愛這個，我愛流浪的生活，那樣雖然會受凍和挨餓，但是却很能得到個自由……沒有什麼東西能夠支配了你！……彷彿自己的頭也輕鬆了，——沒有那一個人能夠說你半句。今天是整天地

餓着，沒有飯吃，空肚子像火燒的一般……但是現在還是睡着，凝視着天空，小星星向我貶眼。不要緊，拉古梯！……來吧！你應該知道，睡在地上，誰都有分的。……睡下來心裏是很愉快的……你，你怎麼樣？喂！木匠！你不要生我氣！什麼都用不着怕的！……』等等

小說裏的主角，大多數不是疑問，便是悲訴，或是感歎。在一切的場合裏；主角的發言，多是激動的語氣，這便是高爾基前期作品的主要的風采，主角在自己語句的結構裏——不是平凡的，而是憤激的，騷動的，不安的人們。人們彷彿是住在一個特殊的思想和事變的時期裏。

此處的辭句，完全不是個人深奧的心理的追求。如像列文，別儒霍夫澈底的邏輯的語句。他們無論是在極深奧的或極有力的體驗裏，都是始終不失去他們的分析和自覺的因素，都是始終不失去自己正確的和邏輯的澈底性的。他

們語句的組成，是一個有計劃的語句的源泉。而高爾基的人物的心理，——常常是『半思想的，半感覺的』例如作者所意思的，小說中的主角——康那藩諾夫，阿爾濟夫，這一類的人物，遇到了一種事變，便不知道怎樣地去探求，或是去分析這種事變的特徵。小說裏的人物，只是把自己寄托在無目的情緒裏。他們完全不能理解和分析他們自己空氣的環境，他們僅僅的只能夠發洩自己空氣的環境，但不瞭解怎樣去分析牠，如像列文那樣的辦法。

四 ○

上邊我們已竟從結構，特別是語句的連合，所採用辭句的因素的這一方面，把高爾基文藝作品的特徵研究過了。現在我們必須還要研究高爾基的前期作品

的幾個形態範疇的心理成份——即語言的內容和語句的組成，加一番研究，高爾基前期的作品，無論從形態的結構方面上說，無論從形態的內容方面上說，都是離開了社會的固定性的。所以他的文字和文字的體系上，表現出來的是超現實的，和與客體現實對立的特徵。對於客體窘迫的日常生活的表現是隱喻的。

爲了明瞭起見，我們不妨先舉出下邊幾個例子：

『腐朽的白沸罐撩起了苦惱的情緒和不安的憂鬱。窗簾和門縫裏，撲進些油漆的氣息和髒水窪裏的臭味。』

『一個挨一個地，在黑暗的日子底下壓榨着，好似無數連環的鎖練重重地網鎖着，這些人們在憂鬱的，苦痛的，沒有人生趣味的生活裏工作着，彼此激憤的相互敵視着。』

『暗藍色的破舊的玻璃窗，彼此滑稽地，懦怯地相互凝視着。』

『一座古舊的小屋，好像從什麼地方丟過來的一堆垃圾堆，這是

誰有力的手！』

再看描寫破爾康諾夫房屋的情況：

『一切都是沉痛的，古舊的，充滿了不快意的氣味』

阿列騷夫房屋的情況：

『無處不是古舊的破壞的。』

這樣物體和現實的描寫法，是作者意識的變態，是適應着他的文字的結構和表現的方法。這便是高爾基的人物的特徵。在他描寫一個商人——別士宜考夫——時把這種傾向表現的更爲顯明：

『一般的商人，都是十分貪慾和善於說誑的。』

在却爾哈司這篇小說裏，關於店員的描寫：

『店員的臉上常帶着笑嘻嘻地顏色，和圓睜着一雙靦然的眼睛。』

還有關於干武力爾的描寫：

『短胖而帶有紅斑點的面孔和搔傷了的頸頸上——一定是不久以前曾被人毆打過。』

我們看了以上的例子，我們可以看出語言的組成，同樣，有離開現實的特徵。現實，是有力和有意志的人們的壓制和桎梏，一切日常生活的枯淡和奴隸生活的悲苦，不能不用虛擬的和啓示的方法來表現出來。而且有時還含有隱喻的特徵：

『腐朽的自沸罐撩起苦悔的情緒和不安的憂鬱』

或是虛擬的特徵：

『玻璃窗彼此滑稽地懼怯地相互凝視着。』

或是啓示的特徵：

『平腐朽的』『平倒坍的』『畸形的』的矮屋，商人——『十分貪慾和

說謊。

高爾基在語言體系的選擇上，是富有詩體的手段的，在表現客體自然界的形態時，是極力趨向美化的，譬如，他從來不曾說過：

『大哉海也。』

他常常採用一種極優美的極壯麗的語言和詞句，來歌咏海的偉大，表現海的特點。例如：

『微風吹着，一切都顫動了，活躍了，而且微笑了。』

或是：

『一切都在微睡了，但很緊張的銳敏的微睡了在每分鐘裏都戰慄着，反響出整齊的協和的形容不出的美妙的韻調。』
或是：

『驚駭的打擊，反響出奇異的音樂來。』

『蔚藍的天空，在頂上尊嚴地沈默着。』

『恐怖的情緒，很利害地攔住了我的靈魂，心情驚慄的失了神』。

『海水擁抱着太陽在自己的懷抱裏，汹涌的波濤奏着歡迎的音樂，將要隱退的夕陽，在海面上還映射奇異的濃厚的陰影和各種不同的花樣。』

『夜色悄悄地襲來了，烟霧的黑影，籠罩在海面上。而今只有縹渺的嚴肅的海水，銀白色月亮，和碧藍的天空上幾隻疏散的小星星。』

或是：

『松林裏恰像一座寺院，樹幹像柱子般的有力的齊整的直挺着，交錯成蔭綠的天井。』

『森林……浸浴在神祕的寂靜裏，一切都像俘囚般的屈伏着，期待着，突然會從森林裏跳出個偉大的不可瞭解的智慧者，大聲喊呼，宣示出偉大的自然創造的祕密。』

『深藍而汪洋的（海）無邊際的放蕩雄偉的』『滔滔而浩蕩的海。』

著者不滿足平凡的形容，而努力要求極端的豐滿化，在自己的修辭上，採用了十分雄壯的艷麗的詞句。所以，他對於海的形容，是：

『無邊際的，放蕩的雄偉，』『汹涌的澎湃的』

或是：

『鮮明而燦爛的太陽』『絢爛而美麗的天色』『一切都沈醉在美妙裏』『血紅的圓月』『神祕的寂靜』『奇異的音樂』『不可捉摸的美妙』以及『形容不出的美妙的韻調』等等。

看了以上我們所舉的例子中關於語言的選擇，幾乎可以說不是真確的，不是可以認識的，而是在『神祕的自然』前面變態的理智。他的表現是虛擬的，是自然客體本身的虛擬。如海與天，或是森林與寺院等等。

四 一

作者有時還常常用一種特殊的秀麗的詞句，來表示自己的主角。例在弗雷康·亞麗騷娃這篇小說裏：

『她的臉龐，美麗而紅潤，深深的眼睛，閃灼着悅人的光輝，健康的，整潔的，不自覺的快活撫慰着她，她的美好，正像是北方的五月的天氣』。

散見在這全篇小說裏的，關於表示弗雷廉異常美麗的特點：『誘人的美麗』，『明爽的美麗』，『沈靜的秀麗的』，『驚人的美好』，『盪惑的姣好』，『眩惑嬌艷』，『她驕傲地向他伸着手』。

好罷，讓我們再看下邊的一段：

馬爾夫：『投以莊重的淺笑，她也正和一般的女人們一樣，認識了自己的美的力量』。

亞麗騷娃，『她的深深的眼睛，驕傲地，閃閉了一下，——這正是驕傲的女人們，相信自己的美麗，能夠使男人們顛倒的一種表示』。

在顯示人物自己的特殊上，作者還要採用一種特殊美麗的，有力的神經質的不安的活躍的等等形容，藉此表示出人物貪慾破壞的天性：

却爾康虛和貪慾的鳥——梟鷹相比，司克爾『呆視時牙齒露出唇外，好像一隻野狼』，馬爾夫與弗雷康，亞麗騷娃，高爾基形容他們是『貪慾』式的美。

因此，我們可以看出，在高爾基語言的體系上，交織着生活的枯淡，和壓迫的現實的特徵。但是在他們的表現上，不是客體的本身，不是客體的個體化，不是客體的認識，不是客體的再現，不是充實的適合的現實生活；而是對比的，而是一般概念，而是適合着自己語言體系音樂似的詞句。千百次地重複那些『誘惑的美』，『形容不出的美妙的韻調』，『莊嚴的海』，『鮮明燦爛的太陽』。除了這些音樂似的詞句而外，什麼都沒有給予我們。

所以無論在歌體裏，或傳奇裏，他的語言和語言體系，他所給與我們的，

無往而不是『特奇的語句』。有力的，高傲的，不斷幻想的語句。在人的形態上，是固定的社會的關係的破壞，是脫離了固定的社會關係的。他的表現常是諷刺的隱喻的。

由此，又可以引伸出另外一個特徵來，而且在高爾基的作品裏，還佔據着很重要的地位。——即是污濁的日常生活之枯淡，以及和牠相連繫的一切：清洗的力量，和自然的本色，——對立地，或對比地表現在不同的範疇裏：在隱喻裏，和在啓示裏。

『而今只有無邊際的，莊嚴的海，銀白色的膜，和碧藍的天空，疏散的繁星，還有砂地，白楊小的叢林，牠們中間參攙着兩座骯髒的小屋，——好像是突起的荒亂的墳墓一般，但是，牠在海和繁星的面前顯出，那是多麼可憐和渺小呵！』

『這裏是碧瑩的海水，蔚藍的，晴朗的天色，何處那裏的風，吹來的這一陣空氣，不可識別的苦悶的味道。』

『這是多麼醜陋的，黑暗的，矮小的陋屋和草舍，更加使人憂鬱和可憐的，便是那冷淡的高的深的天空，沈思地莊重地張蓋在牠的頂上！』

『灰暗的濃厚的黑雲，懸鋪在天空裏，那是多麼緊漲，多麼激動啊？正確些說，他們是在凝聚着，和醞釀着一種不可抵抗的暴雨，彷彿要堅決地洗清這骯髒的地上的，一切不幸，疲憊和苦悶！』

『狂風吹打着人家的窗扉，粗暴地擾動於食品店裏一切的人們，他們恐嚇着，彷彿大地會同灰塵一樣被風吹散似的！』

『一切的聲浪在波動着，震蕩着，衝擊着，天空也憤怒地黑暗起

來了，並且放射着強烈的電火。要洗清一切的灰塵和不潔，便把大地高高地舉起，舉到和自己的肩膀一齊。大地在牠的激怒的面前，驚慌地戰慄了！」

高爾基在描寫生活的枯淡，悲苦的現實，罪惡的大地時，採用了各式各樣的對照的方式。例如：

却爾康盧這篇小說內，把偉大的，有創造力的人，和悲苦的『涕流縱橫』的人，相對照。

康那藩諾夫這篇小說內，把雄壯的，和靄的海，和弱小的，苦悶的人來對照。

171
不論對照採用了那一種形式，在高爾基的小說裏，總是隨處可以發見的。所以自然界的虛擬在高爾基的作品裏，佔據了很重要的地位。這完全是因

爲他的形態的特質和內容的特殊的關係使然。

四 二

高爾基對自然界的虛擬，常常是興奮的，放縱的，意志的概念；或是壓迫的，沉痛的，黑暗的意像。這便是形態的心理的和意識的特徵。自然本身是虛擬的，是稜鏡，是形態反映的圖形。

一方面是：『愉快的歌聲與恬靜的明媚的碧空，諧和地融溶着，太陽的光輝，在海面上快活地低奏着。』或是如上邊舉過的例子：『海水微笑着』。

另一方面是：『從天空的東南角上，慢慢地飄過來一片野雲，在地面上輕輕地印了些黑影。同時又捲簾似的，循着地面，悄悄地，向那一片叢林的樹梢

上移動，樹林的旁邊，也橫倒着一條一條的，長長短短的，深深淺淺的，數不盡的黑影，這些黑影，撩起了心靈的無限的憂鬱』。

『微風任意地吹拂在海面上……密雲沈靜地正在想着牠的灰色的苦悶的心思。』

『雨點漂洒在褪了色的牆壁上，灰暗的玻璃上，牠彷彿在疲倦而單調地低訴着，牠想叫一切相信自己一切都要成功，爲了要想達到這個目的，於是牠便無情地不斷地宣示着，在宣示的時候，並且絕不帶有一點懇求的表情。』

或是：

『波浪偷偷地滾上了沙灘，浪花，噴泉似的飛濺着遊人。——他奔騰着歌唱着諧和的親切的調子。』

或是與此相反的：『天空裏佈滿了一塊一塊的閒雲，懶懶地乏味地爬行着。』

由雲和烟霧，得出來的，是：『憂傷』，『悲苦的心思』，『沉痛和壓迫』的結論；由海，太陽，和繁星，得出來的，是：『在人們的心弦上，得了一些恬靜的親切的調子，救補了心弦上的一切的裂痕，而不可抵抗的有力的幻想，也就隨時地悠然而生』。

上邊這些例子，便把隱喻和隱喻的定義，都略略地說明過了。一方面是：苦悶，沉痛，鉛灰色的雲，籠罩了天空，遮蔽了太陽；另一方面便是：『海水微笑着，慈祥的親切的和靄的。』

高爾基描寫的海水，總是歡笑的，雄壯的，悲憤的，激怒的，他的語句，也總是喜歡向放縱的豪爽的，這一方面引伸：親切——比擬人們的悲憤，激怒

和怒憤——比擬人們不可遏止的激動的情感，歡笑着，堅決地要來清除汗濁的大地的海——比擬大地的狂暴和苦悶。

一切自然現象的表徵，是：太陽，繁星，等等，正因而發生了意像的，例如：

濃密的雲烟，失神地，慢慢地，浮動着，籠罩在海面上。慢慢地，慢慢地，伸張到很遠遠的很遠遠的之天涯，牠們將永恒地，瀰漫在天空裏。牠們居心要蒙蔽天空中的光輝，并且居心要蒙蔽那映射在海水中的，無數的，金黃色的，那些閃閃的。小眼睛——羣星——他們的活潑和閃耀，會撩起人們超越的願望，會給人們的道路上，照耀着些光明。』

或者還有別樣的隱喻表證，——海水和波浪，隱喻放縱的願望——

——這在我的同伴，這篇小說內，描寫海水的波濤，作者曾畫了這樣的一張圖畫：

晶瑩瑩的雪球的浪花，不停地翻滾着，前一排的浪花，噪喧地撲上了沙灘，——一點也停留不住，即刻地退回來；……後一排的浪花，像電擊似的，又擁了上來，把前排退回來的浪花，緊緊地擁抱着，狂舞着，推攆着，勇猛地向前飛奔着；等到這第二次的浪花，打上了沙灘時，那第三排的浪花也照樣地趕上前來……這一排一排的浪花，好像正在努力擴張他們自己的生活的陣線似的。彼此緊緊地連續着，追逐着，繼承着，啊，這統一的志願！』

『美妙的，雄壯的波動着，不斷地飛濺在靜寂寂的沙灘上，這是

多麼美觀呵！他們自然地，和陸地波動了全海。雄壯的海水，被太陽的火線射映了，各色各樣的虹霓，并且也露流了他自己的美和力。

雲彩的目的，是在蒙蔽羣星的閃耀，和激動人們超越的願望；海浪永恆的統一的目的，是在『擴張他們自己的生活的陣線。』

這些，很顯明是意像的，他是趨向於放縱的，超越的，以及壓迫的，奴隸的生活，虛擬的產物，這營意像，和形態的客體，心理的壓迫，而企圖達到放縱的生活，是完全相符的。

高爾基的作品，不僅在內容上，這些形態是和形態的客體，相連繫的，就是部分的，極細小的因素的語句，也是和形態的客體相連繫的。

現在，我們還要指出作者的另外一個最大的特徵，——就是他在詞句和表情上，是不真確的和固定的。這是和他的超越現實和脫離現實的傾向，密切地連繫着的，他不是分析的，而僅僅是記述的。……

『誰在離他不遠的地方啼哭？』『人們在遠遠的那裏攀談』，『貨包從那裏運來的？』『好像一隻小鳥想要飛向別處』。『預先感覺到了命運好像很不好似的』。『我們坐在裏邊的那間房子裏』。『他慌忙地躲在那個黑角裏』。『他呈獻着那樣的表情，是多麼單純和幼稚啊！』『那樣新的表情，又顯露在他的臉上了』，『周遭神祕地沉默着，流水也好，像在期待着什麼似的』。

『那樣的虛偽』！『好像是莊重而尊嚴』還有表情的不固定，認識的不正確，和再現的不清晰，密切地連繫着的例子：

『模糊的聲音』，『奇妙的鴿子的聲音，好像隱約地在諷刺』。『誘惑的聲音』，『十分奇妙的鴿子的聲音』，『奇妙的姿態』，『奇妙的眼睛』，『神祕的聲浪』。

此處所請固定詞是：『奇妙』，『遲慢』，『神祕』，『模糊』，和確定等等，這些不僅在傳奇和歌體內是如此，就是在其他小說內，也是如此。

敘事體是普遍地表現在高爾基的風格裏的：美麗，奇妙，豐艷，燦爛，明媚，偉大，尊嚴，神祕，銀白色的，碧綠色的；或是關於力的描寫，魁偉，雄壯，有力，猛勇，懦怯，脆弱；關於空間有限和無限的描寫：巨大，廣袤，無限量的，無邊涯的，寬闊的等等；關於自由和物的描寫：自由的，放浪的，奴役的；關於營止，活動和不動的描寫，騷動的，懶洋洋的，和靄的，輕盈的，沉痛的，寂靜的，粗暴的等等：

在形態領域內，關於平凡和特殊的問題，有力和無力的問題，自由和奴役的問題，悲歎和征服悲歎的問題，在敘述體裏，這種關於個體特殊的描寫，便成了社會心理的基本問題了。

同樣，這種個性的描寫，常常是含有諷刺的意義的，而且詞句也是拚攏來的，例如：『十分的貪慾』，『善於說謊』，『圓瞪瞪的賊眼』，『活潑而直爽的』等等。

有時候，便是隱喻的了，例如：『海水微笑着』，『慘淡的雲彩』，『朦朧的忿怒的親切的和靄的惡狠狠的海』，『憂鬱的雲彩』，『海水慈祥地愉快地波動着』。

這樣描寫的機能，很顯明的，是我們上邊所分析過的，——虛擬自然的一種體裁。

高爾基的形態脫胎的對象，常常是平凡的，原始的物體，例如：

『暗藍色的破的舊玻璃窗，彼此滑稽地懼怯地互相凝視着』。『狂風怒吼着，雨點急促地漂落在水面上，地層上』，『沒有支柱的汗黑的矮屋，空虛的，死氣沉沉地正像一頂大棺材』。『海水沉沉地鼾睡着，因為整日地操勞，大概是疲倦了』。『尖銳的喊聲，恰似敲着小鐘』，『千百張鐵葉墮地的聲音！』

高爾基的主角，是超人的，所以主角的語氣和表情，常常帶着這樣的特點：

『你呪罵我啊！』『我們不管是張王與李趙或者孫二瘋子』。『你，我們的上帝！』『醜惡的了頭』，『爲了他的女王而狼狽』，『我的兄弟，作真無賴！』『再呷兩杯罷白蘭地！』『一飲而乾』，『活』，『獸笑』！或

者是主角說些極平凡的諺語：例如：

『昨天，謝黑仁克乾了兩杯，今天他的荷包，好像菩提樹皮的空籃子』！

『冷風是樹木的掠奪者』，『知是生活前面的鐵鏽』，『秋日的太陽，烈火般地燃燒着』。『她的眼睛刺戰着他的自心』，『誘惑的美麗』，『激憤的情感』，『圓圓的，秀麗的，豐滿的』『Kiss 恰像品着很濃的米湯』，『胳膊潔白的，細膩的，奶汁般的。』

這些語句，和表情，便是超人形態的寫真，他們是失掉了美，而走向呵責和粗暴，這便是他們的慣性和語氣。

四 四

關於高爾基風格結構的特徵，以及心理的本質，我們從以上所舉的一切的例子裏，可以得出下面的一個結論：

高爾基的風格，是情緒的概念。結構上常常是間斷的，零散的，但常常是有力的；有時候會趨向於雜記體的那一方面的，那麼，他的調子，便變成了嚴肅的和合理的了。心理本質的關係上，常常是超越現實的，常常是帶有脫離客體現實的色彩的。同時，在一般的風格的結構上講，他是和托爾斯泰，柴霍甫等等平滑的敘述的風味是不同的，而且是相反的。

高爾基的形態，是『心情不安』的人們的形態，是趨向於生活枯淡的破壞形態，是有力的和有意志的人們的形態是努力想擺脫和超越自然界——污穢的現實的形態，這個特徵，在各種不同的範疇裏，都表現了出來。

我們以上對於高爾基風格的分析，自然，不是怎樣完滿的和結終的認識；

自然還需要正確的和周祥的分析；不過，這只是我們目前研究的一個基礎罷了。可是也只有按照着這個方向，才能夠找得到研究的線索，才能揭示出高爾基風格的體系，及其規律性：這便是本文作者的區區的一點微意。

(六) 結 論

他的社會背影，決定了他的風格……

他的現實性，是落後的，城市的下層小資產階級的

反映……

他的風格是情緒的概念……

他的形態，是『心情不安』的人們的形態……

四
五

分析了高爾基作品內在的規律性之後，我們便可以說，高爾基的藝術的體系，是脫離了社會的現實性的；但是，這並非是偶然的，而是有他的社會背景的，他的社會背景，決定了他的藝術形態，決定了他的風格。

自然，只憑高爾基前期的作品，固然還不能夠完全決定高爾基風格的社會的根性；但是牠已經指出了一個方向，指出了一個探求高爾基風的基礎。

高爾基的藝術形態的社會的現實性，是落後的，城市的下層小資產階級的反映——這便是他的作品規律性和必然性。

四
六

資本主義迅速地狂暴地發展，分化了下層小資產階級，極少數的升進了上層；最大多數的生活，依然是每况愈下，而且終歸是不可避免地很悲慘地破了產。而且終歸是不可避免地，很悲慘地被推到勞苦羣衆的隊伍裏去了。自然這極大多數的人們是要掙扎，反抗，找尋力和意志，企圖逃脫日常生活的枯淡，企圖擺掉現實不斷破壞的威嚇的，因此人們形態的發展，自然是『心情不安』；從心理上表現出社會的動搖，這便是落後的城市的下層小資產階級的生活環境和心理的特徵。

這些人們，時時刻刻地企圖着獲得較優裕的生活，並且企圖着能夠永遠地

保證着這種生活；但是他們的生活，偏偏是一天一天地趨向於破產的道路，一天一天地由原有的固定的生活的框子裏，被排擠出來；甚而變成赤貧階級的後備軍；失掉了或改變了自己原有的生活，——小資產階級的生活。

高爾基的藝術方法，按照他的本質上說，是要反抗的，是要脫離或對抗那些壓迫生活與強制生活的；但是他反抗的道路，不是現實的；不論是傳奇體的形態的道路，不論是汎神論（Pantheism）形態的道路；然而統統都不能算做是解放的形態。

四七

高爾基的藝術的形態，可以說是抽象的形態。我們看高爾基的作品中的一

切的人物，都是重複了『同路人』的道路的——不是極端的放浪，便是極端的幻想，這個特徵，在高爾基的前期的一切作品裏：無論是雜記體也好，傳奇體也好，都表現得非常充分。

高爾基的藝術的形態，所以能夠很快的轉變為激烈的，抗爭的，和奮鬥的原故，這正像是一個人，在戲場上，經過了消極的『小的接觸』的時期，以後耐不住長期的困守，於是突然而起的堅決地進攻一樣；在這種進攻的呼聲裏面，充滿了力和勇氣，但是他的進攻，只是『阿爾洛夫式的』進攻而已。所以高爾基在藝術作品的領域內，也是沒有能夠超出他的城市的貧民的意識，這便是高爾基藝術形態的本質。

最後我們敬告我們讀者，這篇研究高爾基藝術方法的論文，自然不能算作怎樣超絕的盡美的著作，我們將來還須要更詳細地來研究高爾基風格的規律性，及其和現實規律性的連繫等等問題。這篇論文，不過只給了我們一個研究的大綱罷了。我們應該依據着這個大綱，更周詳地去研究高爾基的作品——這就是我們科學的文藝批評家，最近的一個迫切的必須的任務。

(完)

現代文學講座

高爾基研究

編譯者 黃秋萍

發行者 現代書局

印刷者 現代印刷公司

總發行所 上海四馬路

現代書局

分店

北平 漢口 開封 成都 九江
廣州 汕頭 廈門 福州 南京

定價 每冊實價七角

版權所有
不准翻印

一九三二年八月初版

