

蘇聯文藝批評

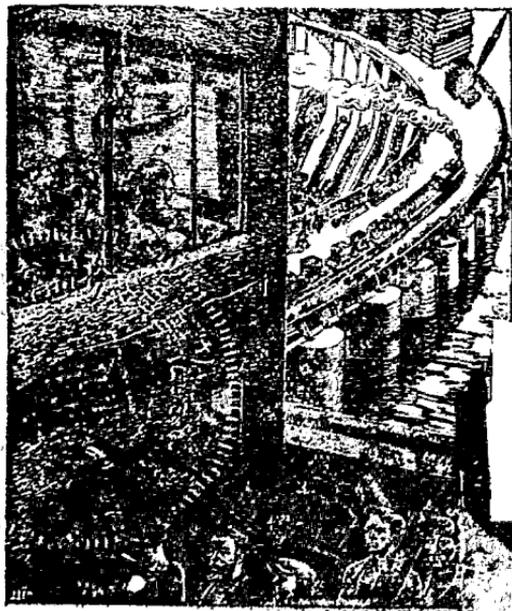
論文之一

A·卡拉歌諾夫
著

信
芳



『國家和文學及其他』



龍華書局發行



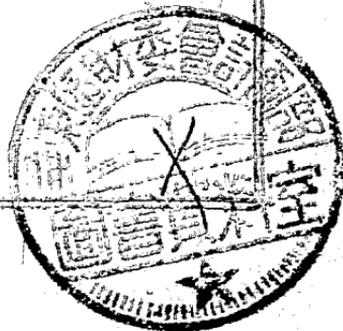
國家和文學及其他

國家和文學及其他



A
北京師範大學
圖書館
發行

A572172



3 0606 0871 2

目次

詩歌——青年的教養——文化	P	安托可爾斯基著	一
蘇維埃戲劇中的主人公	N	奧登著	二七
一道旅行的人們	V	亞力山大洛夫著	四
一個英雄底青年時期	G	邊墨蘭茨耶夫著	七
國家和文學	A	卡拉歌諾夫著	八
註釋			二三
後記			二七

詩歌——青年的教養——文化

P · 安托可爾斯基著

傑索甫·安托可爾斯基，出色的蘇維埃詩人和斯大林獎金獲得者，是參加近來在莫斯科舉行的青年蘇維埃作家會議的最活躍的份子之一。在社會主義青年詩人的各學校所作的報告裏，他常常提到關於我們新社會主義者的文化的任務以及文藝青年的培養。印在下面的這篇論文（爲作者所譯）是他在會議上做的的一個報告。



在這個世紀的開始，歐洲詩歌走到了一個包含它本身從邏輯和意義底要求擺脫出來的發展底方向。超現實主義者和迷濛派和任何一種字義的負擔挑戰。包爾·魏倫；頹廢派的始祖，熱烈的詩人，在他的論詩底藝術裏宣佈了他的原則。

包爾·魏倫在首先第一位！……

避免洗禮，免得死亡和它一道回來。

避免不神聖的笑和殘酷的機智。

(因為天使們的眼睛見到它們便要哭泣)

還要避免所有亂七八糟的垃圾。

遮住流利的語言，還要穩住它的頸子！

一直要有音樂，永久要有音樂！

而其餘的一切才是文學！

魏倫的暴怒是針對着什麼發的呢？從什麼可怕的束縛裏（詩歌方面不致有的），他要擺脫他
自己呢？所有這些說話是這樣一個人說出來的，他會飽受他的先輩底流利語言的熏陶，他受自十
八世紀以來在法國詩壇佔主要地位的啟蒙精神底熏陶，而這同樣的精神在人民的生活創造了積
極的，革命的，含有深遠意義的法國詩歌。正爲了這個理由，魏倫才把一個同等的標識放在詩歌
和音樂之間。正爲了這個理由，他把流利的語言和邏輯當作惡魔似地趕跑，把它們和此外多少有
重要內容的東西一塊趕跑；他把這一切放在亂塗的，彫琢的「文學」底籠罩裏。照魏倫的意思，
這些都是屬於散文的範圍，而和屬於那種神靈語言的詩歌是不相同的。神聖的言語，我們的老
說法是，「像小孩似的無知」，*Sancta Simplicitas*——請老天爺原諒我說起這句話吧！天使的眼

情得要解放，得要淨化，直到它們不僅是潔白無瑕，而且是茫然無親——更不要塵世底聲音和氣味——那個法國詩人底領領就是這樣的。

這個典型的說教得到了顯著的成功。如我已經說過的那樣，大部份的歐洲詩歌在魏倫指示下的方向中發展了；它也在俄國的詩人中找到了響應。當巴爾蒙特，第一個俄國象徵主義者這樣寫道——『我不知道對別人有用的真理。我只把纏綿的事物放到我的詩篇裏』的時候——他真實地唱了那同樣的調子。這是一隻歌鳥的另一個宣言。

當然，俄國的象徵主義有十分紊亂的現象；它的傾向是複雜而矛盾的——甚至於布洛克和卜魯厄斯索夫（他後來走向了革命）有一度也屬於象徵派；而在那些傾向中，有一個是屬於『朦朧主義』的。更後，有一個贊成無感覺狀態的，半意識製作詩篇的宣言（字底神奇的影響好像一個聲響或是聯想底象徵似地對感覺說話而不受理性的駕御），也是從這同一個源流產生的。詩歌中的那些『莫明其妙主義者』所變的戲法，在當時曾經哇哇過一通，現在也許像前幾天的時髦或是像去年的雪似地早已被人忘却了，可是它們曾經存在過的這個事實却是一種病徵。這是一隻地道的應聲蟲，一張向荒謬求救，把傻瓜請來做詩神底大祭司的漫畫。愚蕪，當作一個原則，竟公然咚咚地打着馬戲班裏的那拉塵兒的銅鼓。

據說形式的紊亂使得觀念模糊。是否這句話是唯一的真理呢！其實是更糟而更不行。有興趣

的是：這些不同的紊亂的形式帶來一個顯然的事實是，缺少觀念；那麼形式便站在顯着的地位而使眼睛和耳朵感到痛苦。其實模糊的形式是沒有的。這樣一來，形式並不是問題的核。我們不要再三地說到這同樣一句話，說到詩的現象底內容和意義，或是說到這兩者的缺少。

我們能够把任何胡說投給儘量的，要是有一線希望去討裏面找到即使是微小的可吃的仁。只要有機會把握內容，我們便能明白所有形式的紊亂。要是一個空壳的話，那我們就覺得我們的努力只是白費，而這正是形式主義該受到責備的時候。那麼你只能希望願願簡單的讀者或是聽者走過來說「皇帝是赤身裸體的」！一切文藝如此，而詩和文學尤其是如此，其所以最受到注意而特別難塔的地方就在這兒。

法里和列寧格勒兩個雜誌上發表的，安德烈·日丹諾夫，聯共中央委員會底書記，所作的報告裏，他著重而明顯指出使一切蘇維埃藝術，尤其是詩和文學，在思想意識的火線上，得面對着適合為人民服務的要求。首先第一道意思是說：我們的詩，像一切其他的文藝部門一樣，必須成為有戰鬥世界觀底詩。這意思也就是說：詩必須具有那個世界觀。如果是這樣的話，詩怎麼可能是「愚蠢的」或是「糊塗的」呢？決不！詩人必須是個政治家，是個哲學家，並且是個歷史家，總之，是個智識淵博的人，是個了解人底心情的人，是個眼光敏銳而對一切可能發生的事件有準備的人。而他必須把這一切表現在他的詩篇裏，在詩篇的內容裏，僅在詞藻裏，而不只

是在宣言裏。

所有俄國詩底活生生的傳統告訴我們：這一層不僅能夠做到，而且這是到創造作品的康莊大道。從普希金到普式庚，從萊蒙托夫到布洛克，從蘇克拉索夫到瑪耶可夫斯基，這匹傳遞的快馬所跑的路程是達到了登峰造極的地步。一個時代把這隻寶杖，這隻詩底寶杖傳給下一個時代。屬於這隻詩底寶杖的是：一首又漂亮而又有理智的詩，一首有內容的詩，一個進步的文化底媒介，這一首詩和一切理智的貧乏作鬭爭的時候是毫不容情的，不論是特勃可夫斯基底乾癟聲牙，崩里的克托夫底私人的情緒，甚至於發特底浮誇的抒情主義——總之，他們都是一流的貨色！六十年代的民主派決不原諒發特不斷地歌唱的「低語，澆法的嘆息，夜鶯啾啾的歌聲」，不僅因為他想逃避生活，而且因為他在他那理智的要求上不够正確。甚至於他們更承認露出反動語言並且公開主張隱晦主義的，那古老的魏耶柴姆斯基——因為他是一個公開的敵人，他們能打擊他，可是發特卻沒有給他們打擊的理由。

當瑪耶可夫斯基和他的文學方面的弟兄說話的時候，他會大聲呼喊着說：

你怎麼敢把你自己叫作詩人，

你唧唧地叫着，像一隻迷途的海狗！

今天世界需要一個詩人對它表示

打在它堅硬的腦袋上的那有力的拳頭！

他的憤怒是和六十年代的民主派所經驗到的憤怒相同的。那些歌鳥底詩和他們的「愚蠢」使十月革命底偉大的詩人感到憎恨。

在文學發展底過程中，在詩的現象底鬥爭和變更中，理智的詩永遠在當時贏得勝利。主要的興趣是在抓住最大可能的聽衆底注意，抓住最大可能的數量的讀者底注意的詩，永遠能够戰勝並且已經戰勝了任何敵手。

年青的屠格涅夫，像他的同時代的人裏邊的許多人一樣，對崩里的克托夫的詩感到狂熱的愛好：「和別人一樣，」他後來這樣說，「我飽讀那些詩篇，我心裏記住了很多首，我熱狂地喜歡『岩石』，『羣山』，甚至於騎在她的母馬上，對她的精美而牢固的鞍子表示驕傲的『瑪錫爾達』。」當他接讀伯林斯基的鋒銳的批評的時候，這篇批評的論文會把當時青年底偶像推倒，屠格涅夫第一次地精神失常了。「可是這件事情真有趣兒，」屠格涅夫繼續說，「當我看這篇論文以及看過它以後，對於我自己的訝異，甚至於對於我的煩惱，我覺得我自己是不由自主地贊成這個『批評家』——我發現他的議論有說服力而使人毫無爭辯的餘地。我對這個出乎意料以外的印象感到慚愧，同時我還把這些話問在我的心裏；在我的朋友底圈子裏，我尖刻地提到伯林斯基和他的論文……可是在我內心的深處，某種事物繼續輕輕地對我說他是對的……過了一些日子，我

便完全不看崩里的克托夫的作品了。」

當然，這件事尚完全遠遠地過去了——在今天說來，上一個世紀的三十年代的文藝論戰是沒有多大興趣的了。可是，崩里的克托夫底事件是文學史上的一個典型的事件。在許多的變化中，這同樣的事情還是常常不斷地出現。「虛偽的智慧發出悽慘的閃光，並且在征服一切的理性底太陽下窒息。」

我以為近幾年來，年輕的蘇維埃詩人米克里爾·盧窩夫，比此外任何人更好地提出了以思想和理性為根據的藝術底目的和理由：

什麼方盤使詩人服從？

什麼時候他有自由？什麼時候他受束縛？

誰的判斷他覺得最為公正？

在所有他的創作中，對誰，

詩人才卑賤地屈服？

他對他自己的時代低頭，

時代的真理——是他的權威。

他不敢在詩人的局面中動搖，

也不會習慣生活，習慣離開。

這樣，他的詩便以印好的形式

在他的心靈裏凝結。

詩人們在寂寞的代價裏感到的作品

決不是說爲了漫不經心的流覽，

決不是說爲了感歎就消失的爆發，

決不是說爲了偶然產生的助聲。

……如果我們對華露的文藝低頭，

現實的詩詞會證明我們所犯的錯誤。

——千千萬萬的現實主義者

會幫助我們找到更有價值的詩歌。

年輕的詩人自身所需要的已經變成了一個實在的事實：千千萬萬的現實主義者已經起來幫助我們了。

這兒，我們提到一件簡單而同時是嚴肅的事情。作家聯詩會近來討論了一個舊問題：我們的（作家們的）主要的生產方法（用經濟學上的一個名詞）是什麼？有標新立異的種種極不相同的答

張，而飽圍卻不脫從銅鑿，吸墨滿，沒有結冰的墨水瓶和削得很尖的鉛筆尖到從桌子下面拋出來的字紙盤止——而被舉出來作為一個作家使用的基本的生產方法只是這殘酷的，可怕的敵人似的，使貧乏的作品完成或者是還沒停作品完成的紙筆墨水。有一個作家，我們裏邊最年輕的一個，姑起來說：

「我相信我一生的工作，我的藝術和我的技巧底主要工具，在這兒這個書齋裏是找不到的。它是在那些專門學校底大講演廳裏，在工人們的俱樂部裏。使我面對面地和千千萬萬的新人見面的是任何一個會講國，或是一個講法——這才是我們詩人在我們的作品裏所需要的人。昨天他們是我們的讀者，明天他們也許是我們的英雄。老實告訴你們吧：只有直接和他們接近，才使我自己做成了一個作家。也許這就是我們主要的生產方法。」

這兒，我們還要提到一下「那成千成萬的現實主義者」，沒有他們，我們的藝術底存在是不能有預期的結果的。

並且我們還得把這一點強調一下，就是說：所有的作家都不會把這個方向看作必然的趨勢。反對者大聲而熱烈地發言了！

包爾·瓦勒星在回答一個對許多人提出的問題——「作家為什麼人寫作？」——的時候，他會這麼承認着說：「我的詩與其說是一個行動，更可以說是好像一個熱習……它們與其說是想為

了大眾寫的，更可以說是我自己的。一個運動，我命令我自己做的一件事情……在舞蹈的時候，身體底運動並沒有顯明的目的，並且也沒有人會這樣想過：舞蹈應當選要比詩學更服從費用底法則……單純也好，明瞭也好，都不是詩裏邊所包含的絕對量，甚至于你失掉任何數目的讀者……（也無所謂可惜）。』

這個立論是明白而坦然的。作家已把假面具除掉了。他顯然準備爭取平常不值得爭取的事物——爭取他對別人的冷淡。包爾·瓦勒里並不是例外；在他跟前就有承認爲『少數快樂的人』寫作的作家。其中有一個說：『我只對七個仙女說話。』另一個說：『而我只爲五個朋友寫作。』另一個也許該這麼說：『而我爲我的安果拉貓寫作。』

如果我們把這些辭句（惋惜青年失去的幻想，惋惜不能找到廣大的羣衆，等等）所包含的沉痛的意味考慮一下的話，那麼這一切的法却使我們得到一個要點，到達一個覺悟的目標：藝術家，這文化底主人，也是文化底公僕，先驅者和實行家，會假定他可能——有時候他簡直想這是可能的——離開民衆，跳出歷史的圈子，跳出時代的圈子而存在。這是什麼意思呢？這意思只是說，他使他的工作脫離人類勞動底總和。如果我們從這句話得出一個邏輯的結論，那就是說：他使他的工作脫離文化。包爾·瓦勒里自己也這樣說：『我只喜歡爲工作而工作。』不錯，這句話很有風趣，可是一隻在籠子裏兜圈子的松鼠也能說這同樣的話！

這句話似乎在隱隱地諷刺狂妄的青年，而這個諷刺並不是沒有動人和內在的真理的。當然，在我們年青的時期，我們之中有誰不會犯過穿着這件漂亮的孤獨外套的錯誤？我知道許多年輕人，第一步就走到詩境中去的，特別喜歡談到他們自己的天賦問題。如果他們還要堅持這個問題的話，那就更要可憐他們了！我們的社會是用合法和無情的冷淡對付一切誇大狂的形式：我們的讀者也同樣是如此的。

誰都知道，到達一條路的終點只有兩個方向。據說，其中的一個終于一定到達羅馬。不錯，另外一個却把我們引到離羅馬極遠的地方。

讓我們把羅馬，把我們的羅馬叫做世界上的道路底集合點，這不僅是個抽象的世界，而且是個有文化和時代底歷史現實的世界，是人民和人類有現在的工作日的世界。這兒，正是我們將到那兒去赴會的集合處。

二

可是，現在我們要接觸到在詩和文學範圍內培養青年人的問題，不論是從莫斯科文學院的立場，或是老作家和青年之間的接近，或是任何其他培養的形式（包括我們雜誌部底編輯室的座談會和文學小組）——不問我們所注意到的任何培養的形式，那日當的任務，就是說那共同的職務

永遠是一樣的：已經開始寫作的青年人底一般教育和文化的發展。

但是，除了可以說是對屬於他們的青年人方面的一般教育播散一種表面的，死板死氣的態度
的方法，這些編譯先生的文學小組算什麼呢？一般說起來，這些小組環繞着一個唯一的主题，像
地球環繞着太陽一樣，他們的永久的主題是——組員們的工作。從所有的角度來討論這個問題。組
員們時時接受到編譯他們自己的選集一類的具體的職務。這一切全不錯，可是這並不是對青年的
一個美滿的教育！

莫斯科洋溢地充滿着在各世紀的過程中所累積起來的文化寶藏。博物館、劇場、圖書館、音
樂廳，有名的廣場、街衢、和全部的住宅區，這些不止一次為各時代底命運所決定的地方，還有
和軍事傳統有關的巨大的工廠……詳細地計算這一切的財富是不可能的！必須把這些財富像一張
美麗的地毯似地在我們的青年的腳前展開；到我們民族的和革命的文化的火門必須在青年作家面前
大大地打開——這是培養創作的人們要待解決的基本問題。

那些不值得提起的，在任何情形下水遠不能事先看到的早熟的專家主義，個人的趨向和許多
其他的原因，使青年作家或是詩人帶着一付極單方面的裝備走到生活圈子的外邊去。他有了許多
關於他的藝術技巧的知識，他記住了他所愛好的作家——古典的和近代的——他熟習屬於他所處
的現代文壇的一切故事（這兒，我只談到那最好的情形），然而他的心靈的眼界是極其狹窄的。

他的心裏完全充滿了純文學的興趣。他從生活上看到了什麼呢？他能在那兒去擴張他的理智的造詣或是獲得深闊的眼界呢？

他已經延長了他的實際教育，直到尚未決定的將來，直到「決不來到的明天」。當明天變成了「昨天」的時候，當作家達到三十歲光景的成熟的老年齡的時候，他業已變成了着色的專家了；他的作品在大雜誌上和報紙上發表，他的著作印成了集子。且來考一考他吧，就說考一考數學，或是邏輯，或是歷史吧！讀星學的书是他能看懂的書嗎？難道海濱會對他作什麼深奧的密談嗎？

其中最危險的事務是：早期的專家主義老是和它一塊帶來與它所希望達到的相反的方向。柏拉斯撒斯是一座崎嶇而陡峭的高山。那些在年青的時候抓着膝蓋爬上去的人，其中有多少冒着折斷頸子的危險倒栽葱似地從上面給摔下來？這些是沒有成功的人。因為沒有第二種職業或是技能，因為不知道專長或是「專業」，他們便變成了全部資本已經用空而問出版家預支版權的文壇上的一無所用的人。

我不再談到他們的活劇了，儘管在事實上，這種活劇現出一幅多悲慘的畫面。每個作家都迫切地需要固定地收集生動的材料。收集生活底生動的印象，就像他需要空氣和麵包一樣。第二種職業，生活上的另一個對象，是能够供給這種種材料的，其實它是不能不供給的。契可夫和魏斯什

葉夫是醫生，雷蒙·諾索夫是個科學家，錫且德林擔任過重要的行政上的職務，西夫索可是個藝術家，雷蒙托夫和托爾斯太做過軍官。要是奧格里約夫和瑪卡穆可不會做過教師，克里莫夫和格羅斯曼不會做過工程師，那我們的文學就要因那許多顯著的作品而更顯得貧弱了。（原註：最後說到的四個人是出名的蘇維埃作家，除了格羅斯曼以外，其餘的全死了。）

本文的作者會接到許多從年青的醫生和工程師寄來的，以及從其它的商業家和職業家寄來的信件，而這些人都是在我國受到高貴的尊重的。寄這些信來的正是剛開始寫作的作家。爲了文學事業和名譽，他們準備用盡他們的力量，或者甚至於付出危難的代價；他們準備拋棄他們原有的職業。這樣一個提議之沒有價值和危險，還用得着把它證明出來嗎？他們不明瞭像他們所擔負的工程師和醫生的工作是一條最直接的通路，一條最容易的道路，憑這條道路，他們便可以變成真有價值的作家；他們將會獲得的，大半是把充份的經驗累積起來的最好的機會，而他們正要把這些豐富的經驗告訴他們的讀者。

因此，需要對我們的青年作家提出：不要在幼年便變成專家並且走上文學底捷徑；相反——要週遊世界，看我國的無邊的遼闊，和人民打成一片，並且把紙筆以外的其他的事物抓在你們的手裏。

這兒，我必須鄭重地保留適合於把從戰爭的學校裏出來的，在軍隊裏服務過的詩人和作家所

處的現代。當然，戰爭並不是大學的替代品。可是在戰爭底持續的情況下，肩並肩地和全民族在一塊耗費的許多年——青年時期和剛到成人時期底決定的幾年——的這個事實，是有了了不起的價值的。這是我們青年的光榮。他們真看見了值得到處告訴別人的事情。可是，當作家把這個經驗使用完了的時候，他首先便要發見一個搖搖不定的空洞的問題：再到那兒去，寫些什麼，看些什麼？所有從伏爾加河到哥泊河，從黑海到巴蘭茨海的大曠野底地理都可以在各種格律的詩體裏給精妙地表現出來。因為這個作戰幾年底最初的經驗是這樣的偉大而又這樣的緊張，所以必須有同樣緊張的文化發展和它配合。只要能夠把所經驗到的一切用藝術表現出來就是重要的。

我要再談我們更年青的一個詩人，瑟米央·格得曾可說話了：

那時我是個步兵，

慣於詭雷，慣於戰雲的泡聲，

直到最後我變成一個記者

報告戰爭的新聞。

這是一條平常的道路，這是在前線的軍隊裏用這種方法或是另外一種方法使得自己立功的千萬萬的年青的蘇維埃人民底運氣。在他們裏邊，不僅有人變成了報告戰爭消息的記者，還有人提升得高到够接受元帥的印璽。

因此，格得會可所達到的結論尤其是必要而有一般的意義：

如果我們真要作戰，

那我們定要趕上前線。

我要和當時一樣地把槍抗起，

並且認為這件事情挺有道理。

起初總是一個上等兵，

也是指揮我的司令。

然後從這個崇高的地位，

我將下降到詩歌隊裏。

和讀者一樣，我熱烈地希望格得會可既不要，他的同輩也不要參加任何未來的長期戰爭；可是，這兒，我要你們注意另外一件事情。對於我們這個時代的青年人，那座崎嶇而陡峭的帕拉斯撒斯山壓根兒不是一座高山，當我們把這座高山和他剛開始到他的生活之路所要走下的那個斜坡作一個比較的時候：一九四一年的戰爭，前線，和士氣無限的集中。當然，格得會可仍然是個藝術家，是個詩人，是個作家並且是個新聞記者，可是他對他自己和他的朋友所表示的高貴的不滿却是很正當的：在部隊裏先做他的上等兵的一個士兵，然後「從這個崇高的地位下降到詩歌隊

裏」——這句話比我們初眼一看的時候更有廣大的意義。對於格得會可和他的同輩的真正的上等兵便永遠是那有規律的，有要求的時代和生活。

我們必須要把格得會可所應得的，以及許多作爲他的上級和前輩的其他詩人所應得的東西送給他們。那進一步的成長底迫切的需要已變成了他們創作和任何其他工作形式的先決問題。我們看到這個被我們認爲火速成長的力量是在如何使勁地把他們拖出城市，拖出編輯室的氣氛，拖出他們的文學小組和他們的自我標榜，而把他們送到祖國的遼遠的各地去，送到爲了完成正在進行的五年計劃而作新的鬪爭的地方去。沒有人把一個該做什麼的暗示告訴過他們，他們自己明白：和千千萬萬的蘇維埃人民並排站在一起就可以找到千首萬首正待產生的詩歌。這就是爲M·瑪邱索夫斯基所寫的關於頓河盆地的，爲S·瓦錫里夫所寫的關於烏拉爾的，爲S·格得會可所寫的關於特爾斯卡加西恩·烏克蘭的，爲M·魯康林所寫的關於列寧格拉的詩歌底環繞底源泉。這些詩是不同的詩人寫的，並且在它們的程度上，表現上和本質上也大大地各不相同。可是，這全部的詩歌足以證明正在增長着的精神上的財富，我們青年作家底文化的長進。

三

可是，在從戰場回來的年輕的人們裏邊，當他們在外邊的時候，有些人對店鋪的玻璃窗和放

館的舒適最感到興趣。他們經常慣用的『文化』這個詞兒意思就是說香煙打火機，香粉和其他消費的物品。

西方人爲了自己的安樂和享受而累積起來的一切東西，他們用耐心邊成他們日常生活所不可缺少的一切東西，已被人們給天真地安上了這個崇高的『文化名稱』。

這樣一來，文化這個名詞便有了很廣泛的意義。文化這個名詞常常意味着說——古典作品底精裝版本和牙刷底精美出品，國家底毫無缺點的教育制度，並且有在宴會上精確地選用刀叉的本領。

因此，正確地決定我們所說的文化底真正的意義是什麼，這對我們便成爲重要的問題了。我們必須對這個詞兒底意義加以限制，並且從爛泥和淤泥裏把我們對文化的概念解放出來，從虛偽的解釋裏解放出來。

使用一把牙刷的習慣，就其本身說，是個有益的習慣，但是這還不算文化。紳士態度（使用切魚的刀以及蝴蝶結打得適當等）也不是文化。這些是顯而易見的文化底表面，是沖積起來的地層。有時候，這個皮相的表面是和文化不相合的，並且有時候，甚至於和文化站在敵對的地位。從表面看的文化底概念就等於從鄉村裏帶來一個粗陋的發漢，而要把他琢磨成一個城市的居民，只管琢磨吧，可是更深的造就是不會有的了。這是西方資產階級裏的典型人底變化底過程，

並且常常是，唉，一個人在他的生活進程裏所經歷到的唯一的過程。在西歐，千百篇小說和故事——凄切的悲哀和歡樂，就像在客廳裏開聯的趣事逸聞一樣——都是環繞着這個主題給寫出來的。

因此，我們看出有真文化和「假文化」！——這一個在那兒終結而另一個在那兒才開始呢？在這種文化之間，真的有任何分界線沒有？

真的文化是爲各個時代在悠久的，堅忍不拔的勞動底進程中所獲得的某類東西；文化並不是造出來的，因此，它便像過時的衣服或是一張破舊的留聲機片似的在一路上的什麼地方會給失掉的。文化是發記它給保存起來的人民底整個的歷史，它是他們向前瞻望的整個的將來。它是軍官放在行囊裏的舊式廣的詩集的袖珍本，它是軍官在路上見到任何孩子所表示的文雅態度。當一個赤腳的烏克蘭孩子在基輔的鄉下地方把他的民族詩人（西夫策可）叫作「巴特可——他拉斯」的時候，這是一個不能塗抹的舊文化底標誌。當高加索底內地的農民們歡迎一個客人，敬給他一牛角杯的新酒，歌唱或是背誦幾百行盧斯特里委里的詩句藉以表示祝賀的時候，這也是一種軍事的，原始的文化。它是永久不朽的，就好像創造出的人民底語言一樣。當全塞維埃人民在羅姆伯爵身上看到一個二十世紀的荷馬底奇蹟，當他的權威的口頭論文被印出而變成書籍，並且後來被譯成塞維埃人民底其他語言的時候，這便是有純正的觀念，有理想和有前所未聞的目的的文化底勝利。

的進步。我們民族藝術底節日也可以歸入到這同樣的勝利中去——不僅因為這些節日存在，而且因為它們引起全國的興趣。山區裏的牧羊人底舞蹈對這個文化也有同樣的價值，就好像把列寧格勒被圍的風聲帶到兩個大陸的新的交響曲一樣。這個文化把字母和社會的光明送給昨天的遊牧的部落，而就在那同一天的那同一個時候，一個星專家，又一個文化公僕在宇宙間發現了一顆新的星。初步的入門書籍以及和這本書有關的，需要强有力的折光望遠鏡和淵博的理智的探索才能發現的一顆新的星並不是兩個極端，好像天和地似地彼此遠遠地離開；相反，天是我們的，地和我們一塊坐在圓桌傍邊；而有居民，窮人，牧羊人，礦工，耕童，千千萬萬「純樸的人民」的地也是我們的。

每天，在我們國家裏，我們裏邊的每一個人都有機會感到我們文化底動態和方式，社會主義社會底文化一直在青年面前鋪開了一條到任何創作活動的大道：爲你自己選擇吧，研究你所需要研究的吧。在你的路上有山巖，也有記路的里程碑。路深入到過去和未來。這兒有多星的地圖，有黑拉克里特斯的流動的宇宙，有原子能底沸騰的大鍋，有愛因斯坦的時間和空間底相對論。這兒有莎士比亞的複雜的主人公，有悲多汶的提琴演奏樂。你能達到兩極嗎？在萬氣層裏有足夠呼吸的空氣嗎？在幾千個觀衆面前，你有上場昏的毛病嗎？你能在夜裏面對面地和你自己的原稿一塊睡覺嗎？

那是真的文化。

文化永遠是有動向的。

這是許多意志和天才底建設的靈感，爲一個共同的目的和一個理想來自動地競爭而又自動地結合。這就是過去底偉大的紀念碑如何被建立起來的——帕錫耶神殿，克姆林宮，哥錫克寺院。這就是科學上的，哲學上的和藝術上的新革命方向如何發展起來的。這就是在任何範圍裏一塊工作並且爲一個觀念所鼓舞的人民集團如何形成的。這是在文藝復興底時期就已出名的並且是爲我們的社會所十分理解的。

然而，文化不僅在價值底生產上是有動向的。並且文化和爲它服務的那些人底生產也有很重要的關係。因此，文化永遠吸引着青年。在充滿着陽光和青年們的喁喁聲的，我們專門學校的講演廳裏，才能找到我們文化底最決定而真實的象徵。

文化底偉大的歷史意義是在這兒產生的。顧到將來就必須顧到過去。圖書館和博物館必須成爲專門學校底朋友和親戚。要是不爲了明天到這兒來研究的兒童，我們爲了誰才收集並且保存那些過去的偉大和散失的遺物，燧石製的斧子，象形文字，被禁的版本，偉大發現底原稿呢？

最後，文化還有一個顯著的特徵。

文化決不是一流人物底家庭專利品。文化沒有把地位給古董愛好者，給藝術保護者，給具

想消磨時間的人。只爲地主和地主的客人享受一切表演的農奴劇場可不能算是文化。印五十本送給作者的朋友的頌慶派底詩集也算不了文化。鎖在商人的高樓大廈裏的大藝術家底作品還是算不了文化，那些作品已經脫離了文化。要等到高樓大廈，花廳，私人的收藏底大門給打開了，准許從街頭來的人們進去的時候，文化才飛回到那些作品的身上。然後，也許，對於那些被小心保存的作品有一個新的估價，並且街頭的人會說出確切的斷語。也許街頭的人對作品的估價要犯錯誤，可是從這個錯誤裏他們會學到一切的東西！從假紳士先生們的觀點說，這樣一件事情對文化底發展和進步是不會有幫助的。那麼讓這些假紳士先生走開去等待等待什麼呢？有時候，也許他們被請去做時髦問題的仲裁人。然而，一般的規律是，生活是決不等待的，並且用不着要他們安排的。

四

我們年青的文化所獲得的經驗還不會受到重視，或者甚至於還不會得到適當的記載。當蘇維埃文化無限量地長成到一方面成爲國內的消耗品，一方面成爲出口的貨物的這個事實已變作歷史底意志的時候，當世界上的人都把他們的眼光轉向着蘇聯的時候，那是偶然的在目前一個時候的一個略有幾分重要的問題。

我們記得日丹諾夫在上面提到的報告裏會這樣說：『要我們這些蘇維埃的愛國者，進步的蘇

維埃文化底代表們去擔任做資產階級文化底崇拜者這個腳色，或是擔任做它的學生這個腳色，難道這是適當的嗎？當然，我們的文學，反映比任何資產階級的民主制度更高貴的社會制度的文學和許多次都比資產階級文化更高貴的文化，就有權力把一切人類的新道德教給其他的人。

歷史和生活使我們的藝術面對着新的任務；我們且來把這些新的任務概括起來吧。它們在數量上是很多的，可是一切藝術的基本任務，尤其是文學的基本任務是在成為濠羅埃人民底民族自信力的工具；自信力永遠是人民底良知。

我們得要張開眼睛看一看勝利底全貌。勝利帶來了許多。首先它給千千萬萬受苦的人民帶來了生活和自由，那和法西斯底存在勢不兩立的生活和自由。勝利已在我們自己的生而方式上，在我們的事業底光明上堅定了我們的自信。它對全世界證明了我們的道德優於敵人，證明了我們的力量和我們的國家以及我們的社會制度底不可摧毀性。

如果我們有時候缺少那光滑的表面和流線的形式，我能對你們保證說，我們是會及時地得到這些東西的！能幹的手和技巧底精練會學到那不可缺少的道理。

有的人們相信：人類的自覺時時有權在既成的或者將成的環境和權威面前退却。據他們說，咱們這些現代人，幹嗎要白白地絞盡咱們的腦汁去估計前途和環境呢！咱們對這些東西已經估計得够多啦，這正是看小歌劇而大笑的時候，正是在火山口的邊緣上跳舞，在用熔石塊鋪的跳

舞場子上跳舞的時候。幹嗎小小的海員要去和海洋競爭呢？可不是嗎，貝殼裏面充滿着海水激盪的響聲呢！

這是不對的！和海洋，時代以及歷史競爭值得花掉千倍的時間。只有這樣才可以稱作文化。人們說我們已有了够多的憂愁和悲哀，够多的仇恨的宣傳，表示敵人兇惡底可怕的照片，够多的書籍和充滿着坦克車和射擊的影子，够多的英雄和悲劇——我老想對那些軟弱而麻木不仁的說話掉轉我的身子。這些話是不值得擺在一個蘇維埃人的記憶裏或是良心上的。

一千個不對！戰爭沒有過去，而勝利也沒有過去。它繼續地存在于成千成萬生存着的，被鼓舞的，強大的或是懦弱的（這全一樣）人們裏。它繼續存在于於勝利者底傳記裏，而這些勝利者的創造和建設的工作已對我們造成了偉大的需要。最後，它繼續地存在于於我們的記憶裏。抹殺記憶就等於抹殺未來。這兩者使文化底命運表現出這個詞兒底最崇高的最決定的意義。事實上，這是唯一決定的意義。正好像在戰爭底悲慘的日子裏一樣，今天也是如此，在勝利底節日以後，我們可以說我們的這面文化大旗上繡着這樣一句話：「你們已經戰勝了一切！」

這意思就是說：蘇維埃文化還是在火線上並且號召它的戰士們去爲光明的事業作戰。

我們的詩和所有我們的文化底其他方面同樣地在火線上——它深入到披着燦爛的理性底甲冑的大軍裏。這樣的詩不是從交際社會的花廳裏來的一位害神經病的貴婦，也不是割掉了腦袋，像瓦

斯和錫紙似的，有翹膀的東西。它是瑪耶可夫斯基底武裝同志，偉大人民的女兒——她是親切的，永遠青輕的，她有一對燃燒着的眼睛，有打動聽者底心絃的明朗的聲音。

四七，十二，二十五日夜譯完。

蘇維埃戲劇中的主人公

N · 奧登著

由於十月革命在俄國人底生活上所形成的社會變革也改變了俄國文學底過程。革命前的作家們，以他們的壓倒的多數，生活在中上層階級的利益底狹窄的圈子裏，從這些圈子裏汲取他們的生活底印象和知識。甚至於那些擁有進步和民主思想的人——俄國文人裏邊那些最優秀的份子，不斷地表示有這樣的思想——都從富裕的社會底經驗裏取得他們的典型和觀念。因此，在革命前的小說裏，譬如說，鄉村和農民只是被當作人種誌的背景使用，可是，在真正偉大的作家底作品裏，由於洞悉農村生活和農民心理底驚人的閃耀，却使這種背景不時地發出了燦爛的光輝。全國勞動羣衆底生活，艱苦和利益仍然被關在文學企圖底範圍外邊，只有文學上的社會主義的現實主義底建設者M·高爾基底作品可以說是例外。

因此，需要一個雙重的過程：一方面，前輩的作家們，現在來參加建設新社會秩序的，必須走進新的生活方式裏去，研究工人和農民底心理，也就是研究成爲國家命運底主人和它的新歷史

底創造者底心理；另一方面，新的羣衆必須從他們自己中間把作家產生出來。在完成這個過程以及收獲它的果實以前，大約有幾年，那反映新革命紀元的趨向業已在現代文學裏面，尤其是在戲劇裏面表現出來了。它表現在歷史上的英雄底浪漫的色彩裏，表現在象徵和富意的寫作裏，這表現在衝突的社會勢力底宣傳品似的描寫裏。可是等到以革命後的時間和主題爲根柢的那最初的現實主義的劇本出現時，蘇維埃戲劇裏的主人公底真正的歷史才開始了。

在蘇維埃制度創始以來的三十年間，一百五十多種蘇聯各民族間的語言已經寫出了無數涉及現代題材的劇本。現在，他們正在加深蘇維埃的戲劇史底深度。要是離開蘇維埃人民中的每個人底具體生活情形，和文學底一般過程所給予戲劇的影響來分析這個歷史，定不可能的；相反，我們同時必須研究各種藝術傾向在蘇維埃劇場裏劇烈進行的鬭爭。

像這樣一個全面的歷史分析，比起一篇雜誌上的論文所能允許的地位來，當然需要更多的篇幅。因此，本文的企圖只在簡略地說明在國家成長中的不同的階段上，蘇維埃戲劇裏的主人公如何具現他的時代底理想，什麼使他的性格起了變化，他的道德律和理智發展的經過和新的遠景如何在他面前展開。

在探求蘇維埃戲劇底發展中，我們必須先從這樣一個主人公開始，就是說：他的性格是在舊世界底條件下形成的，可是他那個世界以及資本主義的道德律已斷絕了關係，然後我們再說到

新的蘇維埃英雄底典型的誕生和形成，也就是說到新的社會主義世界底建設者的誕生和形成，繼之而起的便是新入道德和社會的本質底顯示。這個新人可以說是未來時代的一個模範。

在接觸到近乎這樣的範圍和社會意義的問題裏，蘇維埃戲劇一直都起了重要的教育作用。

蘇維埃戲劇，其實就是整個的蘇維埃文學，從來沒有逃避生活上的缺點底殘酷而嚴厲的批評。

可是，在大體上，我們注意力所集中的，是在善底教育的意義上，在美底創造上，在像人類的理想找到具體的表現似的目前現實裏正在成長着的，發展着的積極份子底認識上。

蘇聯的民間傳說有豐富的關於挺身起來反抗舊世界的偉大人物的故事，而這些人物都是社會主義理想底戰士。還有更多的傳說和故事都是環繞着社會主義國家底建立者列寧而構成起來的。

蘇維埃戲劇也把列寧看作新英雄底典型。編劇家在他身上看出人底最高貴的道德的本質底化身，擺脫着舊世界底缺點，並且表現着人類性格上的一切鼓舞的，創造的以及和諧的事物。

列寧出現於俄羅斯的劇作家寫的許多劇本中，同時也出現於其他民族底劇作家寫的劇本中，可是這個省像底完美和藝術的價值是大不相同的。鮑哥庭，在他寫的劇本「持槍的人」和「克里明宮的鐘聲響了」裏，也許在這一方面獲得了最大的成功。

工農的奪取政權，列寧和斯大林對革命的準備，以及革命本身底事件，爲「持槍的人」提供

了歷史的背景和題材。在「克里明宮的鐘聲響了」裏，行動是給安置在蘇維埃制度底存在底最初的幾年裏，同時這個劇本處理着舊的政權崩潰後的俄國知識份子底混亂的心理狀態。

農民出身的兵士沙丁，到首都裏來找尋真理，找尋農民要看的真理，是「持槍的人」裏的主要的人物。在「克里明宮的鐘聲響了」裏，中心人物是工程師柴伯林；他是個精於他的業務的專家，並且是個理智力很強而有高度修養的人。起初，他不知道怎樣使他自己去適應新社會底程序，並且毫不理解人民底嚮往。沙丁與柴伯林和列寧的談話同樣地證明了對他們兩個人所起的作用。

這兩個大彼此是極不相同的，在對於人生的目的和理想底理解上也是極不一致的，整個說，列寧在他們身上所起的影响卻是相同的。這對於他們的前途有深切的關係，列寧就因這個關係和這兩個個人裏邊的每一個人接近，以至完全地把他們爭取了過來。列寧爲了立即測驗在他面前那個人的理智的容量，他使用了一些尖銳的，表面上中立的，辭句使那個人洩露了深深地壓在他心上的切；韓哥庭的劇本說明列寧如何使他的談話的對手不得不在廣泛的社會裏相裏，在社會進步的真相裏，看清楚他自己的私人問題。

列寧把他生存的一切要素全都獻給了公共的利益。在目前的苦難中，他看出了到幸福的未來的道路。在他哥庭描繪列寧的肖像中，主要的特徵是指列寧的領導的天才：他把每個正直的人底

努力帶去建設一個幸福的世界，並且爲了那個目的集中所有個人的才能。飽哥庭把人類性格上的一切理想的本質——代表人類的高貴和善良的一切，賦予給列寧的肖像。一切人類的美德——單純，和藹，謙遜，寬大，正直，愛自由，勇敢，忠誠，目的專一——構成了列寧的肖像。這一切約束着他的日常活動，同時在他改變人類社會底巨大的任務上給他做嚮導。因此，這些單純的人類的美德便獲得了新的創造的意義，這不僅產生了個人的新的道德律，並且強迫意志向新生活的建設邁進，向以這些道德的原則爲基礎的新生活邁進。在列寧的性格上，蘇維埃的戲劇便這樣具現了人民的完人底理想。

我們知道蘇維埃的戲劇家，在智慧較小的人們身上，在科學家，那些在某種狹窄的範圍裏從事征服自然的科學家的身上，找尋那同樣高貴的品質。在最精妙的蘇維埃的劇本中，有兩個寫到偉大的科學家底生平劇本是：里昂尼德·拉希孟諾夫的「沒有休息的老年」，這是一幅出色的自然科學家克里孟特·狄米萊亞瑟夫的肖像，和亞力山大·陀夫占可根據因獸身研究果實的成長而使自己的聲名遠揚的米丘林底傳記寫的「燦爛的生命」。

這兩個劇本在它們所涉及的範圍上，時代上和風格上，都是不相同的。「沒有休息的老年」只是說到狄米萊亞瑟夫的生平底最後的幾年。這個劇本底行動是給安置在一九一八年和一九一九年的彼得格拉。它的主要的衝突是環繞着在科學家底忠誠和習慣於安適的，平靜的生活的大學裏

的學者團，以及把政權抓在自己手裏並且攻擊高深的科學和文化的反叛的人民之間進行的一個鬥爭。狄米萊亞瑟夫（在這個劇本裏他的名字叫作波耳索哈葉夫）是個學者；他把他的生活完全獻給了科學上的問題；可是他似乎憎恨政治的激變。他是個極端愛惜他的時間的人，他和對於科學沒有興趣的人是漠不相關的。然而，他毫不猶豫地選擇了他所喜歡的部門。像一切真正偉大的科學家似的，他對從事創造幸福世界的人們表示同情，豈不就是他自己的生命，他的夢想和實驗向這同樣的目標邁進嗎？

這個根據狄米萊亞瑟夫的生平寫的劇本，是主要的人物底內心的世界在本劇裏逐漸展開的一個心理的獨脚戲。由于它小心而忠實地把通過事件和人物給表現出來的日常生活的細節，細膩的心理和附隨的證據結合起來，編劇家才能構成一個偉大的科學家底精深而圓滿的肖像，並且把他的心靈的遠景顯示出來。

「傑爾的生命」是個完全不同的劇本。在這劇本裏，亞力山大·陀夫占可毫無遺漏地說到四十年這個期間裏他的主人公的生活和工作。劇本裏的幾個開始的場面是給佈置在上一個世紀的九十年代裏，那時候米丘林的實驗剛開始獲得全世界的認識：本劇結束於本世紀的三十年代米丘林之死的前夜。這是一篇在兩個完全不同的時代底背景上人和自然鬭爭的史詩。在沙皇的俄國，米丘林被強迫得不許證明他有權能改變自然，以便人們從他所種植的果實底新的變種取得利益，這

就是說在當時被認為不可能生長果實的北方，他能使果實成長起來。由於蘇維埃的來臨，米丘林的工作才從蘇維埃政府底領袖和蘇維埃人民得到它應得的認識，他的理論也就變成普遍流行的了。

米丘林以一個熱烈的夢想者和一個科學家的姿態從這個劇本裏出現。這個科學家一方面爲他對於人生懷抱着偉大目的的熱情所燃燒，而另一方面和這個熱情結合起來的是他的每一個實驗底沉着的，嚴肅的和冷靜的分析。這個劇本正是把這個熱烈地對理想獻身和冷靜的分析的結合作爲基礎，所以，這位科學家的性格更形顯著起來。

對過去的破壞和舊世界的拋棄，在歷史上資本主義社會必然來到的滅亡，隨波逐流地遷就舊世界的個人失敗的悲慘，在建築於私有財產上的利己的社會裏的生存的空虛——這些都是編劇家經常運用的主題。

這些主題所提出的各種問題都是從生活本身方面發生的。由於建築在人對人的剝削上的，建築在各人都爲自己的原則上的那舊社會關係底制度的崩潰，一般人對於社會以及對於他們所處的環境也起了變化。要根絕這種情形當然不是通行無阻就能做到的。這必然要由心理的變化，長期建立的風俗和習慣，以及思想底革命而定。這一切引起很大的個人的危機。人們底才能和性格越顯著，他們在舊政權下所擔負的職位也就越發重要，他們的世界觀越是在舊事物底秩序裏根深蒂固，他們得要經過的危機也就越發嚴重。

高爾基在革命以後寫的劇本是環繞著糾正自己對舊世界和它的道德律的態度的人做中心的，而這個人以前曾經是舊世界和它的道德律底因素。在他的「老年人」這個劇本裏，動作是給安置在革命前的俄國。瑪斯他可夫，這劇本裏的主人公，是個實行家，是個企圖在普通的條件下過一個合理的和積極的生活的創作者。可是，他失敗了，因為一切他的努力都給現在的虛偽而死板的道德碰得粉碎。在下面兩個劇本裏——在「伊哥·布萊却夫及其他」和「杜斯狄格奧夫及其他」裏——高爾基畫出了人和舊世界難以相容的强有力的肖像。他所描寫的伊哥·布萊却夫的心理上的恐慌尤其是這樣的。

「伊哥·布萊却夫及其他」開始於十月革命底前夜。舊世界好像從前一樣存在，表面上它並沒有顯出快要崩潰的形跡。可是動搖底感情和臨頭的大難却在到處出現。這個劇本是環繞一個富商做中心的，他是個對任何有利可圖的事情決不罷手的人，是個有樂觀的、積極的本性，完全相信他自己的方法和原則的人。他害了一種顯然是不可救藥的疾病，他和他週圍的人都知道他快要死了，雖然他們不知道他的死期那一天來到。

在這種情況下，這個頭強的實行家便去找尋道德上的支持，可是他所能找到的，只是：他週圍的人都是一心一意地爲他們自己私人的利益打算。這些人的行爲，並沒有像他照常規所推測的任何的不同，那麼，在這樣的環境下，布萊却夫對於由這些環境所表現的道德律的信仰是不可避

免地動搖了。

少數献身於進步和民主的理想的女兒當然引起布萊却夫和他的世界的仇視。這使得布萊却夫比以前越發明白他活着所爲的一切都是無意義而空虛的；同時他還明白當他面對着死亡的時候，他的孤獨是任何方法所不能彌補的。甚至於連他的畢生事業能被承繼下去的安慰也沒有，並且他到了這樣一個地步，就是說，他再也感不到在他死後他的事業會有繼續的可能。

布萊却夫的心裏湧起了一個沉痛和無目的的思想，他譴責他以前會看重過的一切和他週圍的人們。他連希望獲得新的信仰的氣力也沒有了。

他是個把握不了舊的，沒有接收任何新的理想，生活的目的和意義，而把他的終身事業，他的理想和意義，他的忠誠和責任放棄的人——這變成了現在蘇維埃戲劇裏的主要的悲劇的主題。

這些被描寫的人都是屬於社會底上層。他們都是屬於不同的理智的範圍而在新的蘇維埃的生活方式裏失去了活動力的氣質的人。這個主題在里昂尼德·里奧諾夫、波里斯·羅瑪希夫、亞勒克西·弗伊可、尼可萊·魏爾他和許多其他劇作家的劇本裏找到完美的表現。從里昂諾夫的劇本，「思狄洛夫斯克」，「狼」，「暴雪」，羅瑪希夫的「堆起來的點心」，「克利窩里爾斯克底末路」，弗伊可的「帶公文夾的人」，「愛夫格勒夫」，「冒險家」，魏爾他的「土地」；出現了地主、軍人、製造者、商人、官吏、工程師，以爲自己是哲學家的財主和富農底肖像，其中的每

一幅都在他自己的特殊的範圍內，呈現那個悲劇主題的變形。

編劇家們並沒有爲他們的人物和蘇維埃的現實開闢任何一條調和的道路。這些人物的生活是這麼深深地植根於資本主義的制度裏，而利己主義，自我狂，唯利是圖，對自己個人的利益的關心是這麼根深蒂固地在他們的細胞裏，這麼地和他們成爲一體，以致他們就不能想到此外的生活。他們和舊秩序有這麼密切的關係，以致舊秩序的存在對他是一個生死的問題。舊世界底主人公底命運便這樣地在二十年代和三十年代底蘇維埃的戲劇裏找到了它的表現。

用强有力的，現實的樣式描寫新的蘇維埃生活和表現它的積極性的兩個最重要的劇本是華狄茂·畢爾·伯洛特色可夫斯基的「雷雨」和康斯坦丁·特楞約夫的「柳包芙·耶洛瓦耶」。除了它們在舞台上得到極大的成功之外，這兩個劇本還替它們自身在蘇維埃的戲劇史上獲得了永久的地位。「雷雨」和「柳包芙·耶洛瓦耶」是處理着年青的蘇維埃國家爲了自衛而要把它消滅的外國干涉軍以及國內反動派的軍隊作戰的。「雷雨」的故事是以一個小城市裏的人民底英勇的生活做中心的，而這小城市儘管處於飢餓和經濟的紊亂中，却還是和敵人進行英勇的鬥爭。這個劇本充滿着市民的日常生活片斷。

柳包芙·耶洛瓦耶帶給舞台的是：革命在俄國知識份子間造成的分裂，其中有的人和進步份子成爲一體，而有的却和反動的勢力勾結起來。作爲女教師的柳包芙·耶洛瓦耶是和人民站在

塊的，而她的無廉恥的，無情的，自私自利的丈夫，耶洛窩伊中尉却替反動派服務。他們在政治上對立的營壘，使這一對夫妻喪失了彼此之間的愛情，於是他們便變成仇敵了。「雷雨」更近於戲劇的編年史底性質，而「柳包美·耶洛瓦耶」却是個心理劇。這兩個劇本是在本國不同的地方寫成的，可是它們在同一個時間出現，並且表現了許多在性格上，傳記和態度上，十分相同的人物。

革命的水手們，布拉斯狄斯卡和希萬底亞尤其是如此。他們是年輕的人，粗獷的漢子，有決心，有毫不在乎的勇敢，有嚴謹的公正心，還有着高貴的心情，爲了保衛自由，平等和正義底理想，他們準備流盡他們最後的一滴血，儘管他們對這些詞兒的意義底觀念是模糊的。他們兩個人的本性都是衝動而急烈的，只服從他們自己的心情底驅使。

在蘇維埃戲劇裏的這個特殊的典型是被用許多特別着重的細節，水手對話底特殊的腔調和特殊的水手的方式給描繪出來的。在蘇維埃戲劇裏，他們是以革命英雄的姿態出現的，象徵着人民底自發的力量和天才。

注意下面一件事情是很有興趣的，就是說，幾年以後——在三十年代裏——當國家底文化和人民底理智的生活無限重地給提高的時候，編劇家們對於這個水手人物（把他安置在海上的浪漫斯裏）的態度也起了很大的變化。在維錫涅夫斯基的「最後的和確定的」這個劇本裏，有兩個人物，顯然是承繼布拉斯狄斯卡和希萬底亞的傳統寫的，十年以後，在不同的條件下變成了消極的典

型並且當然是不可相信的了。更後，在這同一個編劇家寫的「樂觀的悲劇」裏，這個衝動的，不守紀律的人物又起了變化。這一次，由於他的觀念底動搖，他的自我主義把他帶到敵人的營壘中去。在這個劇本裏，作者創造了那不守紀律的反派人物——一個新的主人公底典型，回頭我們就要在「蒲拉東·克里且特」和「從我們的城裏來的孩子」這兩個劇本裏探求他的發展。

到了二十年代底終結，在第一次世界大戰和內戰的幾年間被粉碎的俄國底經濟已經恢復了，蘇維埃國家底基礎也建立了。國家已經壯大地成長了，並且現在正在準備從事使它完全改觀的偉大的經濟計劃。工業和農業底重建，生產力的重大的變化，從農業國到工業國的轉變已由大多數人民底高度的文化發展，已由從社會上的民主階層間來的專家底培養，造成了可能。一般蘇維埃人底理智的水準上都起了重要而遠大的變化，在新的秩序下，人人都有機會發展他的天賦，並且可以藉創造和建設的生活使他的天賦獲得最高的成就。

一般蘇維埃人底新的典型出現了；他是個建築師，是個在建設的努力上看出他的生活的目的已經達到的他自己命運的主人。他還是個在一個不可置信的短促的時間裏，擔負使世界上的六分之一的地面起着轉變的那巨大任務的新人。在三十年代裏變成蘇維埃戲劇底中心人物的就是他。

蘇維埃的生活是以急速的步調發展的，並且它帶來了許多的轉變。要描寫三十年代裏的新生活底現象的，那最初的，甚至於是落後的企圖，不僅有鼓舞的作用，而且有教訓的意義。

因此，蘇維埃戲劇需要生力軍來解決它當前所面對着的一切問題。現在，各種不同職業的人民更經常地把舞台的成功給記下了；而這些成功的舞台儲蓄着這麼多的經驗，以致允許它們用全部生活的豐富和色彩而把生活再現出來。這些有了各種生活經驗的新戲劇家，最初寫出了被認作戲劇的編年史的東西，給舞台創造了全新的面貌，還採用了他們直接從生活汲取的題材，而壓根兒不用虛構。

在現在佔有顯著地位的劇作家裏，最出色的是尼可萊·鮑哥庭。他以前是個小品文的作者和新聞通信員。他帶給蘇維埃戲劇的是，當斯大林的五年計劃着手進行的時候，在社會主義國度裏的生活底發展中的那個新型底主人公。

雖然在三十年代底戲劇裏出現的新人物表現了時代底最高貴的本質，可是他並不是完美無缺的。五年計劃底建設者們所要克服的極大的困難，尤其是在他們進行極大冒險的開始，不能不使他們的道德性底光彩受到影響。在山區和沙漠裏建設新的城市，使新的工廠裏的煙囪冒煙，開墾東方和北方底廣大的地區和自然的資源——這一切就其本身說都是巨大而興奮的事業。在這個特別的時期裏，能使他的成功具體表現出來的人當然應該獲得最高的榮譽。這個時期底劇本裏的主要人物是工業的建設者，而他決不是一個所有美德底模範。他出現於從舊世界遺傳下來的，和未來的人底新的本質混合起來的，他的時代裏的私人 and 社會關係底，一切偏見底整個錯綜複雜的糾

紛衷。這是蘇維埃世界底建設者底最初的速寫，在這個具有新的、革命的、建設的特性的、偉大事業的經營者的身上，還存在着資本主義世界底歪曲的道德底某種特徵。

在鮑哥庭寫的「我的朋友」這個劇本裏的主要人物格，就是這樣的一個重要的實行者。格是個實踐的思想家，明白許多事理，並且有一顆敏銳而溫存的心。只要有機會使他能到達目的，他決不會因離開他的原則的不重要的枝節問題，也決不會因有些違背政府和社會的道德問題而中途作罷。快樂的格就靠相信一句古話：「只問成功，不管毀譽」而繼續實現他的目的。

在三十年代底後部，蘇維埃的人民大眾，開始對於蘇維埃的道德底定義以及它的發展在目前所必須遵守的方針，感到了迫切的需要。

由于培養和教育，在戰前幾年裏成長的青年，他的觀念已經和蘇維埃的思想和生活方式深深地打成一片了。那麼現在就有問題發生了——這些青年從上一代學到了些什麼，誰創造了在他们面前展開這樣遠景的社會秩序？表現革命傳統底繼續性，這是蘇維埃青年從他們的父輩承繼到的遺產，是戲劇回答這個問題的方向。當然，有些劇本應該把那個傳統——蘇維埃國家底建設者底生活和工作——表現得富有傳奇化的傾向。這個時期裏的一個典型的劇本是米克黑爾·斯威特洛夫的「二十年後」，其中有韻文和散文的交流。它所描寫的中心主題是另一個時代替代了這一個時代。主要的人物是年青的男女孩子，他們投身於一九一八到一九二〇年的內戰底鬥爭裏。在這

兒，他們獲得了他們的最初的經驗並且開始走上了獨立的生活道路。他們是高貴的，毫不自私自利的，並且充滿着戰鬥熱情的青年。二十年後，我們找到了新的時代，爲同樣高貴的理想所引導；而這同樣高貴的理想是和竭盡全力實現五年計劃，建設新社會主義社會的國家一塊邁着最初獨立的大步前進的。這個劇本的重心是：那將兩個時代分開的二十年不僅僅是普通的二十年，而是劇急地跨着闊步朝前邁進的二十年，使全國起着轉變的革命的變革底二十年。

三十年代底青年人所過的生活是一種充份豐富和他們完全了解他們所缺少是什麼的生活。和前二十年代底青年人不同，這意思就是說，前二十年代底青年人熱烈地尋求機會去用盡他們軟弱而虛空的氣力，抱着一種浮躁而單純的自我犧牲精神投身於鬥爭中，而在蘇維埃制度下成熟的青年却有爲了完成他們的理想所必需的高度的專門智識。

在亞力山大·柯涅克的「蒲拉東·克里且特」和康士坦丁·西蒙諾夫的「從我們的城裏來的孩子」裏，那新的主人公，技師，有高度理智力的專家是給描寫得再生動沒有了。

這些劇本裏的主要人物最能代表戰前蘇維埃人底一般的典型。蒲拉東·克里且特是個能幹的外科醫生，是他那門職業的優秀的代表，是個意志堅強，勇于參加公共的，和職業活動的人。劇本寫出了他在他的職業範圍內和無知與自大進行的鬭爭，堅決地擁護他自己的主見，並且抓住每一個機會使他的業務進步。色基·魯可寧，「從我們的城裏來的孩子」的主人公，是個執拗的

少年，是個城市裏的頑童。他終于變成了一個軍官，他所以贏得勝仗的理由，不僅是由于他的膽大和勇敢，而主要的是由于他的心智底運用和發展，還由于他能抓緊他的業務。魯可甯知道他是爲了偉大的理想作戰——創造一個幸福的，和諧的，不再有戰爭存在的社會。

當然，近幾年來一切藝術底形式都應該從戰爭底情況裏汲取它們的主題——希特拉底侵略戰把死亡和毀滅帶給所有的國家和文化，把致命的危險壓在蘇聯和一切愛自由的人民的身上。仇視心發展到空前沒有的程度，蘇維埃國家使出的不可置信的努力，最初，抵抗法西斯的打擊，然後，使他們的夢想成爲粉碎，這一切刺激了編劇家的想像。這個時期裏的劇本表揚蘇維埃人民大衆底英雄主義，表揚在戰爭面前明白顯出來的他們的高貴的道德品質，這爲蘇維埃的生活方式所鍛鍊出來，而在戰前不會有機會表現的道德品質。

在戰時，蘇聯人民用各種不同的語言寫出了成千成萬的劇本。這些劇本都是獻給在戰爭的情況裏的蘇維埃人，獻給他的愛國主義，獻給他的英雄事業的。『戰爭的情況』，這意思是說生活在後方的前線上，也同時生活在戰地的前線上，總之，這意思是說，蘇維埃人民得致力於和戰爭有關的一切。最初的蘇維埃戰爭劇本底主人公是在各方面業已爲蘇維埃戲劇所熟習的人物。譬如說，其中有的是和舊世界痛苦地斷絕關係的人。可是，這一次，他們和舊世界的分裂並不就是說他們的生活底破壞，也並沒有引起悲慘的道德的淪亡，而只是使他們和人民成爲一體，幫助他

們找到真正的生活的目的——讓他們在愛國的事業上贖回他們的罪過。另一個主要的戰時人物，是個壓根兒不是從舊的資產階級裏生長起來的，而是澈頭澈尾地屬於新的社會主義世界的人。那麼，要他戰鬥，要他爲了保全那個世界而犧牲生命是一件被認作當然的事情，因爲這是他的整個預先存在底自然的結果。

第一個主人公底典型底顯著的代表是L·里昂諾夫的「侵略」裏的費奧德·太蘭諾夫。太蘭諾夫在年青的時候犯罪了；他是個成天喝醉的酒鬼；就整個說，他的生活已到了稀糟的地步；他所博到的只是親戚朋友對他的懷疑。在這個劇本裏，我們看到太蘭諾夫正當蘇維埃軍隊從他生長的城市撤退，德國人佔領他的時候，回到他的家裏。雖然受到他的同輩的嘲笑，他却單人匹馬地和一羣法西斯匪徒作戰，並且英勇地戰死了。因爲鼓舞他去作光榮的犧牲的事實是，由於他的英雄主義，他便可以藉此在他的同胞面前贖回他的罪過。

在西蒙諾夫寫的「俄羅斯人」裏，有許多代表蘇維埃戰爭戲劇裏的主人公底第二種和更普遍的典型底人物——受命去作戰的，得爲了祖國，爲了社會主義的生活方式去作犧牲的人，是和他在戰前致力於建設生活同樣的自然而合理的。在「俄羅斯人」裏瑟芳諾夫隊長的身上，C·西蒙諾夫真地使「從我們的城裏來的孩子」裏的瑟基·魯康寧底性格更加發展了。

這三個人物——蒲拉東·克里且特，瑟基·魯康寧和瑟芳諾夫隊長——共同有的一點就是高

度的道德感。他們承繼了幾分「我的朋友」裏的樞底品質，並且使這些品質更深地發展了。其中每一個人都是他自己的部門裏的專家，是個富有創造力的人，並且他的最終的理想和現在的道德心是不可分解地結合在一塊的。

在戰爭底最後的時期和接着來到的勝利裏，蘇維埃戲劇底這個新主人公是個理智者，思想家，他的業務的專家，而同時又是個夢想者。甚至于在細微的私人事件上，他也是以原則性底保衛者的姿態，對道德問題抱嚴謹和不可調和的態度底保衛者的姿態出現的。亞力山大·克朗的「艦隊底軍官」和波里斯·莫斯可夫的「勝利者們」裏的主要人物對蘇維埃道德底新的水平給予了軍事的表現。

「艦隊底軍官」裏的哥班諾夫隊長是個海軍業務的辯護者。在他看來，道德的完整和高度的原則在日常的行動上是很重要的，因為只要稍微一離開一個人的原則，就要使一個軍人遭受損失，就要破壞做一個真正的首長所決不可絕少的威信。哥班諾夫始終一致地堅持他的原則，因此，便自然而然地造成了他的公共的責任和私人生活之間的許多衝突。這些衝突間的一個特點，就是哥班諾夫懇切地希望看見他的原則和他週圍的人發生根深蒂固的關係。他所運用始終一致的，正直而執拗的方式把他的原則帶到生活裏去；結果，使他戰勝非常困難的環境，並且獲得他的同志底支持和承認。

在「勝利者們」裏，上校將軍繆勒夫葉夫所處的地位却更要複雜得多，因為他的責任更有無限的重大。他是一個統率幾個軍隊的前線指揮，並且他必須負責保衛一個城市，從各方面說，反法西斯戰爭底結果就靠對這個城市的保衛。他所表現的執拗，剛強和高度的原則，是爲偉大的理想所鼓舞，並且成爲取得當日勝利的決定的因素。

在最近蘇維埃劇本裏顯得超出的，就是同樣地要求要有道德的完整，要有對理想和原則的獻身。而這些最近的劇本所處理着的，都是那些有和戰爭結合底最初實際生活經驗的蘇維埃青年的。在這一方面，有一個顯著的人物是瑪格麗他·阿里格寫的「實在的故事」裏的佐亞。這個人物是從實際生活裏汲取來的——從殉難以後成爲蘇聯英雄的佐亞·柯斯摩德姆耶恩絲卡耶波取來的。在一九四一年莫斯科附近，法西斯用毒刑拷打她，並且終于把她絞死。

當戰爭爆發的時候，佐亞·柯斯摩德姆耶恩絲卡耶恰好升到了高等學校的最後的一年。經過許多的困難，她終于如願以償地參加了一個游擊隊，而在敵後，在法西斯佔領的蘇維埃土地上作戰。她是這樣的一個蘇維埃少女，從兒童時期起，就有爲了人民的利益做一番偉大事業的夢想。由於她有在互助的精神裏長大和尊重人類的尊嚴，所以她便不能不深深地憎恨法西斯主義所表現的一切。在她的英雄的性格上，道德的完整是和青年底忠誠以及熱情結合在一塊的。

尋求現代人底形像底最好而最完美的表現決定了蘇維埃戲劇的發展。這個尋求是和十九世紀

的俄國古典藝術底進步的傳統以及俄國劇場發展底特點一致的，而這兩者就因企圖鉤出在錯綜複雜的變化裏的人底精神世界的精深而完美的肖像而形成顯著。

在一八九七年，L·托爾斯太在他的日記上這樣寫道：『對於孩子，一切的事物都是新的，因此，藝術的印象便成爲多方面的。相反，對於我們，只在人從那裏面汲取他的分裂的個性的感情底深處上有某種新的事物。』

三十年來，蘇維埃戲劇一直像一隻社會的標準規似地描繪着新人底最好的顯示，着重他的個性底最完美的特徵。

蘇維埃戲劇一直着重每個人類的人格底絕對無比的特性，並且把這種特性在爲了共同的幸福，自由和進步而和反動以及壓迫底勢力進行的鬭爭中表現出來。

一九四八，正，十三日譯完。

一道旅行的人們

V · 亞力山大洛夫著

在一連串的肖像中，魏娜·潘諾瓦的「一道旅行的人們」，一九四六年獲得斯大林獎金的一本小說，表示捲入戰爭漩渦中的一般蘇聯人民是在如何地成熟和發展着，表現着所有他們的新覺悟和氣節的豐富。具體的例子足以證明蘇維埃人民底道德和倫理的一致，並且結合起來產生一本受讀者也同樣受批評家熱烈歡迎的小說。

魏娜·潘諾瓦的「一道旅行的人們」的英譯是在「蘇維埃文學」上面發表的（在一九四六年的第六期和第八期上），可是就業已熟習這個故事的梗概的讀者說，他是不會對故事的重述而感到興趣的。要編製這樣一個梗概並不是一件容易的事：如其批評家擔任這個工作，他就不得不，譬如說吧，在三四行裏邊，舉出這個故事底一個很簡短的摘要——伊凡·登尼洛夫接到命令去組織一輛醫務車；他和他所選擇的幹部造成把所有他們的靈魂，所有他們的愛國熱誠放到照顧傷兵身上去的一個光輝的表現——或是分析登尼洛夫和其他人物的傳記，分析他們各個人的生活經

邊，寫出一篇像這本小說一樣長的評論。

最好還是直接走進有關的問題中去，就是說立即接觸作者的藝術手腕和她的道德觀念。

「楞娜一直望着那位教師並且訝異着：「到底，幹嗎他要這樣挖空心思去解釋一件完全明白的事情呢？」

在楞娜的思想中，潘諾瓦讓我們看出一個作為她寫作方法的基礎的原則。潘諾瓦和她的人物都想避免一切具有空洞的修辭的解釋。這位女作者讓她的人物底行爲和態度替他們自己說話。

「整夜城裏火燒，整夜傷兵不斷地湧進來。有的是用擔架抬來的，有的是用手車推來的，還有的是自己走進來的。將近到了早晨，教授精疲力倦了。「够了。我整天都在這兒。我忙了五天五夜。」

「發萊娜帶他到職員車上去休息。她告訴鳩里亞·蒂米特里芙娜說：她已有機會回到她自己的小室裏去，同時還可以換一換衣服，她的胃給血腥氣味薰得作吐，她的襯衣給汗濕透了……

「「我也完蛋了，」另一個外科大夫說。他是一個有一付檸檬色的臉子，黑頭髮的小個子的人。他說完這句話就不見了；奧茄·米哈洛芙娜就在浴室裏的那張榻上躺了下來。「一回兒，只一回兒！」她像一個孩子似地說話，她剛脫口說出這句話來，就睡着了。此外還有一個有蓬起的美麗的頭髮的外科大夫。

「怎麼樣？」他一面問，一面望着鳩里亞·蒂米特里芙娜。

「不錯！」她贊同地回答着說，並且走近他的桌子。

「他們一道沉默地工作。車子給砲聲振得搖動而顛擺，可是他們在工作中沒有想到是否今天晚上就要完結，是否早晨快要來到，是否他們能够休息。」

潘諾瓦用這個方法描寫她的人物底英勇的偉業。她讓讀者去欣賞她在醫務車上所發見的光輝燦爛的人民。至於人物本身，他們的行爲就是他們蘇維埃人的思想方法底自然的結果。

這是作者的方法底一個原則。另外一個原則可以用下面的話來說明：

「當選擇誰成爲一個問題的時候——這就是說選擇一個從城裏來的，有自信的，有瀟灑風度的助手大夫，選擇這個充滿生氣，精神煥發的人呢，還是選擇在一個鄉下地方待了兩年，那個濕存，沒有神氣，而有一付年青的，神經質的樣子，却不太壯健的女人呢——登尼洛夫毫不踟躇地選擇了這個女人。」

「並且當那個老實的，鈎鼻子的鳩里亞·蒂米特里芙娜，像印度人一樣的黧黑，獻身作戰場看護員的時候，她的外表並沒有使他害怕，而只是使他喜歡。一見到她的時候，他就覺得她正是那個他所缺少不了的人。」

這兒，還有一件明白的事實是：人物之一所持的見解是和作者自己所接觸的文學材料一致

的。當政治指導員登尼洛夫，用正確的判斷選擇他的足以稱職的幹部的時候，他是一個具有聰明而敏銳的心理學家底胸襟和藝術家底直覺的執行者。他不用任何既成的標準。潘諾瓦用登尼洛夫的方法選擇她的人物，像一個天賦的執行家一樣，藐視着一切武斷並且建立自己的標準。

一切刻版的形式都是可厭的，這是一個十分顯然的事實，我們簡直可以把這個事實認作定理。可是，在一本像「一道旅行的人們」的小說裏，作者很容易被引得去選擇那個被登尼洛夫所謝絕服務的，精神煥發的助理大夫作爲中心人物。同時，作者也很容易把鳩里亞·蒂米特里芙娜，這個怪物似的紡織姑娘，估價爲一個只配供人開玩笑的，庸碌的傢伙。可是鳩里亞·蒂米特里芙娜是個慣於戰爭的婦女，是個經過芬蘭戰役的老手，並且精通她的業務。她全心全意地爲她的工作服務，而並不損害她的社會興趣，她是全蘇維埃人民的生活裏的極其重要的人。她的政治覺悟是澄清的，她的私生活是複雜而豐富的。大夫盯着她說：『我覺得，這才是車上最有價值的人。』無論如何，她確實是魏娜·潘諾瓦的小說裏邊的最可愛的人物之一。

由於作者憎恨刻板而自然產生的結果是，因她對生活的具體事件，和對生活的敏銳觀察所感到的強烈興趣。

可是，這位女作家之所以博得好評，不僅是因爲她的『研究生活』；研究生活並沒有耗費作者的工作底全部。就魏娜·潘諾瓦說（戰爭的時候，她曾在「輛醫務車」上作過一次旅行），她決不是

一個對她週圍生活的冷淡的觀察者。她分擔她的主人公底思想和感情，她爲他們的熱誠所感動，並且她所寫的一切事物底真實性不單是倚靠細節底精確的敘述，對於作者，（那些細節都在自身深長的意義裏自行顯示出來了，因爲她清楚地看出她整個描寫的那偉大的民族奮鬥的緊張）；

「一道旅行的人們」是用藝術形式寫成的一個文件，一份獻給鼓動蘇維埃人民底愛國心的禮物。

這本小說——蘇維埃人民底鋼骨水泥的建築似的結合物——裏的基本思想是給透明而刻劃地表現在許多完全不同的人民底肖像裏：表現在勞動者，文化人，集體農場的農民，共產黨員和黨外人民底肖像裏。

有士兵和抬擔架的伙子。有政治指導員登尼洛夫，一個有豐富的人生和政治活動底經驗，對他的許多業務越來越精明的人，有找到她的真正看護職務的鳩里亞·蒂米特里芙娜，有雖然以律師爲業，却愛好藝術的克拉明，有老木匠波格斯黑夫，他會做過鐵路管理員。他家裏有母親，妻子，守寡的妹子，兩個女兒和一個姪女兒；他把這些人叫做「我的六個女人」。當德國人快到波格斯黑夫住在那兒的城裏的時候，年老的木匠便打發他的家庭離開那座城市。在路上，德國人炸毀了火車。波格斯黑夫幫忙從被毀的車廂下拖運死屍，他在死屍當中發現了他的六個女人。自後他害病了，在一所精神病院裏住了一年半久。有藝匠識人的登尼洛夫碰見他的時候，正是他表示想回到工作和生活裏去的時候。波格斯黑夫被派去製造鍛鍊身體的器械——鍛鍊手和腳的器械。

可是他得不斷地有些什麼事情做——做木工，帶着他的六絃琴在車上來回地走着，唱傷兵挺高興的歌曲，照顧熔爐，縫襪子——任何使他忘却憂愁的事情。他得有事情做，閑散使他的兩手發抖。還有工程師克拉夫特索夫，他曾在他的城裏訓練過所有開「第爾發動機」的人，還有瓦絲卡，一個從德國人放火燒掉的村子裏來的十三歲的姑娘。她對她周圍的新奇的生活感到興趣——在車上等待輪到自己更衣的傷兵們的舉手，因她去看理髮師便招他給用鉛筆畫的眉毛，注射器以及使她一塵不染的擦帶。她的整個的生活還擺在她的前面，並且這是她決定不願一切要去接受的教育。

伯洛夫大夫是個舊時代裏的聰明人；他深深地想念他年長的妻子（也是個大夫）和他的女兒，她們兩個人都在列寧格拉給炸死了——他是個「身體瘦弱」，「險子乾槁」的人。他每天寫日記；他所寫的都是些傷心的，舊式的辭句。從表面看，他似乎是無能並且老實，而其實，他是個正直的，精神高貴的人，並且是個有高深學力的內科大夫。

儘管有職業、嗜好、興趣、道德本質的不同，思想和文化的水平還是在這本小說上的人物中存在着，作者描寫的所有的人都是那同一個社會主義社會底建設者，都為同樣的目的所驅使——打敗他們祖國的敵人而贏得勝利——大家都在偉大的民族努力中盡他們的天職。

這本小說裏沒有不平常的個性。所有這上面的人物都可以說是「平常的人」。這兒，我們就

要設法把這一般人，參加蘇維埃軍隊作戰的男女，和在別的地方的他們的盟軍作一個比較。

在去世的厄尼·佩里寫的「勇敢的人們」裏，他說出了在諾曼第登陸的一個簡單的小故事，因為這是誰都知道的，所以我就要冒昧地重提一下。「……我聽見……在大戰以後將近兩個星期，坐在土堆上一個砲兵的說話。那時，他正在念着從倫敦來的大美報，忽然，他這樣說：「喂，這報紙上說到這兒的這個諾曼第海濱高地在那兒？」

「我仔細地望了一望他，我看出他是很嚴肅的，所以我說：「喂，你就坐在它上面。」

「接着他說「好，該死，我一直就不知道呢。」

傑克·伯爾登在他的「沉着的死時」裏這樣寫着：有政治目的的信仰在戰爭中可以引導人類的勇敢到英雄主義的極度，有這樣的信仰，對於持續不變的事業，更能造成偉大的成就，可是他說，在美國軍隊裏，這種感情顯然是缺少的。他還繼續說：美國兵士並不明白他們為什麼作戰，並且一百個裏邊沒有一個人有任何深遠的政治信念。

在拉爾弗·英格索爾的「極端的秘密」中，他聲明着說：「當然，一般美國士兵壓根兒不懂得戰爭是怎麼一回事，或是真地知道為什麼緣因他們在歐洲作戰而且為什麼作戰。」

固然很難說這些概括的說話是如何絕對的正確，可是其中有顯著的真理是毫無疑問的。爲了這種情形，與其責備那些兵士，還不如責備他們的環境。

一般蘇聯的人民是完全不同的，在諾曼第海濱的事件決不會在蘇維埃軍隊裏發生。一個蘇維埃士兵在波蘭或是在捷克斯拉夫不明白他在解放什麼地方，這是不可相信的。

這是不用說的，所有的蘇維埃人民都完全知道爲什麼要作戰，爲什麼他們非得戰鬥不可。他們洞悉他們的政治目的，他們對這個目的生起的信仰鼓舞他們去作偉大的行動，不屈不撓的事業，和崇高的英雄主義。進一步說，蘇維埃的『一般人民』不僅想到他們自己的土地，而且想到其他的人民得要從法西斯的鎗下解放出來。

蘇維埃人民底高度的政治覺悟深深地植根于蘇維埃制度底基礎上，植根于世界上最真實的民主制度的基礎上。這是爲我們的社會和我們的國家底廣泛而複雜的文化活動所鞏固和培養出來的。對於蘇維埃人民，這個覺悟是這樣的自然和習慣的，就好像是呼吸的動作一樣。

要是美國作者們所寫的那幾段話給「一道旅行的人們」裏所描寫的男女見到的話，該怎麼樣呢？那些話不僅使他們詫異，而且使他們懷疑：一個人不明白這樣非常重大的問題，這是可能的嗎？

在內心上，一個人和他週圍的社會隔離，就像休蒲烏魯果夫大夫和軍上的人們相處那樣，這是不能看作在作者方面有拘泥於某種對比意義的企圖；譬如說，用一個消極的人物和一百個積極的人物對比。在介紹這個人物的時候，作者有更深而更多的興趣的動機。休蒲烏魯果夫當然是個有缺點的人。他的私愛不能保留中立的因素，並且有許多次，在可厭而自私的行動裏表現出

來。可是，那鬪爭着的民族底威信越來越提高了，並且變成了這樣一個巨大的力量，以致休蒲烏魯果夫也不能不為那共同的事業工作——雖然他盡職這個事實決不能算作他自己的光榮。

我們和人物之一以及許多事件走了一程，而這些事件是用這樣的手法給描寫的，就是說，用這個手法所描寫的事件是和那個人物的覺悟心有衝突的；然後，我們坐在另一個旅行者的傍邊，只是再回到我們所熟習的那些旅行者的身邊去。開篇的標題就告訴了我們：魏娜·潘諾瓦如何地追隨每個旅行者所經過的路程——登尼洛夫，楞娜，伯洛夫大夫，葛里亞·蒂米特里芙娜所經過的路程——然後她便使我們和我們一道旅行的人們像一個團體似地見面——從東到西，從西到東，書信，回憶——然後再回到瑪里亞·蒂米特里芙娜，伯洛夫大夫等等人身邊去。

用插話，書信和回憶織成那概括的模型，以說明每個人物底全部歷史。這些人物是用深遠的透視給描繪的，他們的過去，現在和將來都給我們看到了。

在近來西方的小說裏，相同的模型都是極平常的。可是，只有表面的相同，因為有一個基本的不同。

在這個典型底西方的小說裏，每個片斷都是一個割裂的單位，並且可以毫不損害全體地而被刪去。在這樣的小說裏，全體是很難存在的，並且個別片斷的命運是偶然地，表面地，和機械地相互交錯起來的。如果作家順從而被動地採取游離人物底用不着敘述的特性和漠不相關的行動的

話，如果他不能或是不肯表現粉碎資產階級社會的那真的階級仇恨心的話，那麼，所有的文學技巧也不能挽救他的作品。在這樣的情形下，勢必致于弄到沒有小說，沒有真的畫面，而有的只是用作大畫布上的素描。

相反，在「一道旅行的人們」裏，這本小說底模型是和作為這個作品的基礎的思想一致的，並且那些人物並沒有使個別的人類特徵人格化。目的底一致使蘇維埃人民團結起來，他們便以這樣團結一致的蘇維埃人民底完美無缺的典型而形成顯著。

魏娜·潘諾瓦對僅僅敘述這個一致並不表示滿足。她和她的人物一同提出這樣的質問：我們要提出什麼新的要求？從英勇的事業中，就是說從勝利戰爭底苦難中，產生了什麼道德上的義務？

在一開始的幾頁裏，我們就看到了這一點。並且這個觀念越來越成熟。越來越顯出明晰的輪廓，直到最後的幾章裏，它已變成了顯著的特徵。

在柏林的週圍，進行了最後的決戰。戰爭結束了，而這些作過戰的男女都回顧戰時的經驗。他們現在想到他們得要恢復一個和平的世界，想到他們得如何工作和生活，那麼，他們的和平時期的生活才對得起他們在戰爭中所完成的事業。

戰爭的紀念碑不止是在城市裏的廣場上建立起來而已。我們必須永遠記住那些犧牲了生命的

人以及那些得到勝利回來的人，以便在我們的生活上和我們私人的關係上起着鼓舞的作用。從戰爭來的自我犧牲的英雄主義產生的倫理價值，必須在戰後時期底倫理標準中，找到它的同等物。

（當然，不只是潘諾瓦這個作家在找尋這『過渡的公式』。許多其他的蘇維埃作家也在着手解決同樣的問題。）

當潘諾瓦所描寫的人們從戰場回到他們的家庭和家族裏去的時候，每個人都要在他的私生活上碰見他必須照到我才說過的高度的道德標準來解決的一個切實的問題。

譬如說，登尼洛夫的問題就是他和他的妻子有關的問題。伯洛夫大夫有一件大事是：填滿他和他兒子之間的一道鴻溝，因為他的兒子以前是個不中用而自私的孩子，可是現在他却是從戰地回來的一個改觀了的人。他們的新關係定會消除過去的錯誤，而找到一條使他們更加密切起來的途徑。

一看的時候，這些問題好像是極端個人的，可是我們可以總結起來說：作者只是盼望我們更多地注意到戰後的我們的妻室兒女。可是，「一道旅行的人們」裏所表現的道德，比起這一層來，還有更深遠，更廣泛的意義。

只注意到自己的家庭，不出這個家庭範圍以外的注意，這意思就是說把那個家庭放在和所有其他家庭集團對立的地位。

家庭關係不僅僅是要使得家裏更加和諧起來，並且家庭集團也必須發展一個和周圍的世界有關的強烈的社會意義。在蘇維埃民主的條件下，（其中私人的和社會的利益是相互一致的，）個人和社會成爲一體，個人和共同的事業成爲一體：蘇維埃人民底作戰的努力和建設的努力正等待着「一道旅行的人們」回到他們的家裏。

所謂私人的關係——一個家庭裏的成員間的，朋友間的——也具有社會的性質，只是在表現上有或大或小的程度的差別罷了。一個蘇維埃人雖然深愛他的家庭，可是他並不把他的家庭看作他的「堡壘」，看作和外界隔絕的一層硬壳，而和其他的家庭集團處於敵對的地位，好像這是一個獸窟，把比較軟弱的競爭者拖進來作過一次劇烈的搏鬥而把所有其他的人全給吃掉。資產階級社會才把家庭安置在這樣的地位。因此，財產的意義深入到資產階級的家庭中去，最後造成家庭的分裂（爲家庭中的財產和遺產的爭執，以及種種家庭專制和壓迫的形式）。

相反，蘇維埃的家庭對一切外來的友誼表示都是公開的。對於蘇維埃人民，愛情和友誼不是一道和世界上其餘的人隔絕的藩籬，而愛情和友誼只是使也尊重友誼，也尋求友誼的同胞達到一個更完美，更高貴的結合。這樣才是蘇維埃的道德，就是說：社會意義深入到個人中去，並且幫助在私生活上找到成就，因爲要在只顧自己的獨家村裏有所成就是不可能的。

在魏娜·潘諾瓦的小說裏，我們看到私人走向社會的過渡，還看到社會之深深地進入到私人

中去。

可是，在這本小說裏，一個年青的姑娘楞娜的肖像是給畫得精妙無比。她不許可任何事情深入到她的私生活中去，嚴格地使這種生活和她不相接近。

「楞娜已經有一個五個孩子的家庭，她是一個青年團的團員，她在醫務訓練班學習……」她毫不在乎地走進工廠或是公司裏去，儘管她滿口談的都是店員的，生意人似的說話，她却是個有自信的，聰明的，富有機智的人。但是，要是談話轉到她自身以及她個人的事件上面的時候，那她就變得含羞而默不出聲了。」

楞娜是個奮不顧身完成她的任務的，能幹的工人，是個極端可愛的人物。在工作的時候，她不僅感到她對社會的責任，並且她還好像把爲集體利益而盡的最高貴的努力人格化。

可是，她的私生活是孤立的，這是爲一條和外界隔絕的，那不可近的藩籬所劃開的她自己的事情——一個嚴密的圈子：「只有他，她和他們的愛情。」楞娜並不找尋朋友。她不希望和人家交換投機的說話，以分擔她的歡樂和悲哀。然後，忽然地她的個人幸福粉碎了。她的丈夫（首先就配不上她，）拋棄了她。要是她早已有朋友們的話，那他們當然會幫助她分擔她的憂愁。可是，楞娜不相信任何人。結果，她的痛苦不僅是一個被侮辱的女性的痛苦，而是一個孤寂者的不幸——這是由於她自己犯的和人隔絕的過失才有的孤寂。潘諾瓦這樣寫：「她要帶起這個十字

架，直到她有勇氣從她身上把它扔下。」有一個更快樂而更優美的本性的人，當然是鳩里亞·蒂米特里芙娜。她在這本小說的最後的篇幅裏，擔任看護一個鄉下女人小產的孩子，瓦絲卡。

社會主義者的道德包括我們生活的各方面——我們工作上的一切事情，以及我們所認為的我們的「私人事件」。

「一道旅行的人們」雖然是一個很有價值的作品，可是並不是沒有缺點。只要讀者追隨作者發展着的思想所走的兩條主要的路線（『對十分明白的事情不作解釋，以及避免刻板的描寫』），他就可以在每條路線中找到他應該感到不愉快的某些特徵。

在某一節裏，政治指導員登尼洛夫回憶他的兒童時期和青年時期。在他的父親家裏，『對人要有禮貌的，謹慎的態度，少說話而多做事，這是他們的家規。』登尼洛夫的父親是那個區裏的一個最好的收割者。他有一個小鐵場，他是個木匠，是個鎖匠，是個製造馬鞍的人，還能結魚網。當年輕的登尼洛夫一次從一個集會上回到家裏的時候，他告訴他母親說：『呃，我現在加入青年團了，』她唯一的評語是：『你愛上那兒都成，只要你不要玷污了新穿的襯衫。』

潘諾瓦這樣地寫到登尼洛夫的父母：『他們十分相信他們自己的正直的生活已給了他們的兒子一個榜樣，不論他選擇生活上的任何道路，他決不會玷污他自己，也不會玷污他們。』

細節和瑣事使登尼洛夫在那裏面進到成熟的成人時期的刻苦耐勞的家庭更能增加寧靜的光輝

的時候，那這樣的細節和瑣事是很重要的。

可是，接着來的便是登尼洛夫的兒童時期的浪漫斯。他和鄉村的女教師發英娜發生了戀愛。

「她舉起了胳膊，打開了毛巾，掉轉了頭，並且搖搖它，那一段一段的濃密的濕頭髮便落到了她的肩上和背上。」

「『萬尼亞，梳一梳吧，』她一面說，一面把一把梳子遞給他。」

他順從地開始梳理那陰涼的，濃密的捲髮……他能在鏡子裏看見她的容光煥發而頑皮的臉子……他親吻她。她回答了他的親吻，可是在同一個瞬間，他發出了憤怒的笑聲。他逃走了……她是奇妙的，不可近的。

可是，發英娜稍後和一個「從城裏來的男子」同居了。當白色的窗簾在她的窗子上給垂了下來，燈光熄了的時候，登尼洛夫把一塊冰柱投進了她的窗子。一切都過去了。別了的愛情，別了的發英娜，別了的夢想。

這些插話不幸地是，比起實際的生活來，更多我們早已驗過的文學上的濫調的回憶。

作者爲什麼要運用和全書底真實的，生動的模型毫不配合的這些人工的並且是無效的插話呢？

登尼洛夫是個發揮高度原則的，忠實的，有堅強意志的布爾塞維克，同時是個精密的組織

者。可是這些本質怎麼會在登尼洛夫身上給表現出來呢？當我們把登尼洛夫和某幾個其他的人物作比較的時候，他的內心生活不是有幾分顯得黯然無色嗎？毫無疑問地，這是作者所願感到的——就是說：這位謙遜的登尼洛夫也許顯得驕單方面了一點兒，在工作上太獨斷獨行了，也太乾脆了，而不够精細。

潘諾瓦似乎對讀者這樣說：登尼洛夫，這位很有頭腦的人甚至於好像有一點兒枯燥無味，所以他該有暗藏在心頭的他自己的情史，他的發英雄，他的麗麗絲——站在世俗而平凡的夏娃上面的那當底戀人。我以為登尼洛夫用不着需要任何這樣人工的，浪漫的粉飾。進一步說，作者關於登尼洛夫『太乾燥無味』的這些顧慮是毫無根據的。

『在一個停車的地方，火車在另外一輛警務車的傍邊停下了。通過他們的窗子，他們能夠看見另外那輛車上進行的一切。當他們談話的時候，兩個女看護正在縫東西，笑着。在職員專上，有三個男子，脫掉了上衣，穿着襯衫，正在打彈子。在兩部火車之間，一羣修理員匆匆忙忙地走過去了——兩個還未成年的孩子和兩個穿着男子工裝褲的姑娘——滿身油膩而且骯髒不堪。登尼洛夫這樣想：『這些小夥子幹這樣艱苦的修理的事情，而那些又大又結實的男子却要把三十天裏邊的二十天花在彈子檯上打彈子上面……當他們這樣幹的時候，我站在這兒聽着他們……當然我們能夠動手幹這些小夥子正在幹的事情。』』

要強調這一點是很不錯的。登尼洛夫渴望至低限度要把這些青年肩上的重負卸掉。在這一點上，更有使人相信的事實的證明是：「比起他那種氣的浪漫斯底一切敘述來，他決不是『單方面』的，枯燥無味的人。在這一點上，在一個執行者底極平凡的關係上，我們找到溫暖的人情味，找到他的心靈底高貴。」

現在，且來注意一下作為潘諾瓦的文藝方法基礎的第二個原則吧——不解釋一切十分明白的事情。這個被運用的原則可決不是權威的。另外一個相近的事實可以說是完全正確的——一切顯然是明白的並且通過人物表現的事實並不排斥作者底主觀的反應，作者可以藉發出讚嘆，悲哀，譏諷，或是憤慨，以加強讀者的情緒的感應。

俄國和西方的文學都有很多這樣相近事實的例子。在現代蘇維埃文學裏，我們可以在法捷耶夫的「青年近衛軍」和葛羅斯曼的「人民是不死的」裏找到這樣的範本。順便要提到的是，很少有另外兩部小說，在藝術的手腕上和人物描寫的方法上會那麼地互不相同，雖然有相同的思想意識和相同的政治方向。要是有的話，那就是這兩個作品彰明昭著地駁倒了關於蘇維埃文學裏的所謂「標準化」底諷刺而謾罵的攻擊。

可是，不論我們談到古典文學或是現代蘇維埃文學，最重要的是：讀者必須時時明瞭作者本人對他寫的一切事物所抱的態度。這是重要的：是否作者對現實的估價是目前而直接的，從他自

已本人出發，還是是否他好像（我願意着重說「好像」這個兩字）遠遠地站開，不表示意見，而讓讀者自己去摸索他的用意。

是不是這位女作者在「一道旅行的人們」裏邊對她的人物所抱的態度一直如她所願望的那樣「十分明白」呢？

我們要站在這個角度來討論一下書上最動人的人物裏邊的一個——登尼洛夫的妻子。

「又是糖，」當勞娜把包裹交給她的時候，她這麼說。「萬尼霞的糖已經够多了，幹嗎他要這樣節省他自己呢。你告訴他吧：我們需要的東西都已經够了。我把困難全給應付過去了。別讓他爲我們操心……他自己已經够頭痛了，我在家裏做活，像你所看見的那樣，做這些個棉軍衣。不錯，最初的時候，我幫菜園子做活。我常常賣掉山芋，買牛乳。現在，我已經攪到了一張工人的糧食證，我起東西來是再容易沒有了。此外，我鄉下還有親戚。他們送乳酪給我，我就用它給萬尼霞做牛油……」

「她把勞娜帶來的那袋糖倒在一隻碗裏。壓根兒就沒有牛油。」

在戰前，登尼洛夫工作，開會和旅行，而他的妻子管家，盡力設法使他的收入和他們一切的開支相抵。起初，有時候他老是說：「你得學習。你什麼也不知道……」可是他自己又這樣想：「多麼兒她有功夫學習呢？老是忙着家務。」而她也有這同樣的念頭。同時，只要菜飯做得有點

兒不合胃口。或是燒糊了點兒，只要食器厨上積下了一層灰塵或是她遞給他的那洗好的襯衫上脫了一個鈕子，他便要死不痛快。

儘管讀者對登尼洛夫夫表示敬佩，可是就他對他的妻子方面說，却不能不責備他。絲毫不錯地，他看低了她。好像他忘却了她身上的高貴的品格和英雄的氣概。這兒，讀者就完全不明白作者是在責備這種態度呢？還是辯護登尼洛夫夫而給他找藉口。難道他是這樣一個特出的人物以致我們不敢責罰他嗎？難道也許他的妻子只是一個犧牲自己的，順從的典型，爲了她的愛情，準備忍受一切嗎？登尼洛夫夫會不會改正這些不正當的關係呢？

我以爲：照這本小說裏的具體表現的觀念看，登尼洛夫夫不能不責備他自己；作者也應該這樣注意他的態度。可是，處理登尼洛夫夫回家的一段已經在蘇維埃讀者方面引起了很多的辯論，這就足以證明蘇維埃讀者對作者所提出的是怎樣高度道德的和藝術的要求。因爲讀者們詳究每個細節，每個情緒的證據，所以他們發現還是由於作者自己的態度沒有表現出來。因此，作者就不能對一個重要的道德問題作解答。

所以引起混亂的原因，顯然是由於潘諾瓦的怕作「解釋」。

批評家也好，讀者也好，都不該從作者要求敬調。作者也用不着擺起教師和法官底莊嚴的架子去對人物宣講或是審判人物。在這位女作家所描寫的登尼洛夫夫底肖像中，她是可以一點不脫出

她的方法原則，一點不仰仗冗長的說明而解決她的問題的。她可以憑筆調的抑揚，憑表現的方法，在許多方面並不直接安排她的思想而辦到這一層的。

雖然這本小說裏的一切想像，和在發展上一切它所遵循的藝術方式都沒有達到完美的境界，雖然對於在字裏行間所提出的一切問題沒有解答，然而，「一道旅行的人們」是一個有才能的作品，它處理着最近的戰爭，處理着贏得了勝利的男女，還處理着從蘇維埃人民底道德和政治的一致產生出來的新倫理的價值，因此，它才在蘇維埃讀者羣衆中得到了廣大的流行。

四七，十二，十六日譯完

一個英雄底青年時期

G. 蘇曼麗沃爾夫著

(關於蘇維埃文學中的幾個入贅)

蘇聯在反法西斯戰爭中所表現的一致和力量超過了所有外國觀察家底期望。那些不懂蘇維埃人民所顯示的英雄主義和英勇底重要特性的人，在『這個國家底巨大的空間』裏，在『俄羅斯的嚴寒』裏，還在『神秘的俄羅斯的靈魂底特性……』裏，尋求這一切以及光輝勝利的說明。今天，所有這些無謂的虛構和空想，在英勇的蘇維埃人民底真實歷史的真相中，都顯然是荒謬的了；附和這些說明的假學理的雄辯不能掩飾它們的無用。

爲蘇維埃人民的勝利下解釋的外國說明家尤其愛好這個『神秘的俄羅斯靈魂』底空想。這兒，首先我們得要說到的是：這個用語本身是不正確的，因爲它的定義含混不明，並且沒有歷史的背景。討論是應該環繞着民族性來進行的；從辯證唯物論的觀點看，這民族性是和一個民族底一般定義有不可分離的關係的歷史範疇。斯大林曾這麼說：『心理的結構，或者另稱爲「民族

性」，對於觀察家是無限定的東西，可是因為它表現在對民族有共同性的特殊文化中，所以民族性是明確的，並且是不能被漠視的。

用不着說「民族性」並非是永恆的事物，但是它因生活條件的變更而改變；但是因為它存在于每個既定的時間裏，所以它在民族底特徵上留下了痕印。」

我們不要否認：民族性在任何既成的國家裏，在任何既成的民族裏，把一種特有的形式給予社會的變遷。過去的歷史痕跡，在當代人底行動上存在着並且發展着。

可是，民族性並不是像一塊石頭似的東西。它和幫助形成它的歷史傳統同樣有矛盾。這個傳統本身是在階級鬥爭底進行中被鍛鍊出來的。一個進步的社會制度發揮民族性底創造力，並且剷除它的脆弱性，相反，一個反動的制度大有促成它那罪惡一面的發展的趨勢。因此，形成民族性的方法完全倚靠在一個國家的底社會生活的主要特徵上。

這是十分明顯的，性格底「不變的特徵」不能用來說明為什麼俄羅斯人民大眾，和沙皇進行過鬪爭的人民大眾，關於帝國主義的戰爭，曾支持過布爾塞維克提出的戰敗論者的口號（譯者：可能是指列寧主張變帝國主義戰爭為國內戰爭），並立即和外國干涉軍作戰，來英勇地保衛他們新獲得的土地：為什麼士兵在一九一七年贊成停止帝國主義的戰爭，自己設法離開前線，從一九一八年到一九二一年英勇地和外國干涉軍，反革命的白軍作戰，還又在「一九四二年，在斯大林格

拉城下戰死爲止。

在這篇論文裏，作者的目的是在使蘇維埃文學幫助歷史來說明蘇維埃民族性底某些特徵底發展。

文學不能給予典型人物發展底絕對確切的描寫，我們把這些人物底心理結構的類似點定義爲「民族性」。然而文學使變化無窮的人類材料典型化，並且和文學上的類型共同利用歷史上的人物底資料，而這些歷史上的人物的典型是因他們的同時代的人而被引起注意的。

在二十世紀的開始，一個新社會階級，無產階級，在俄羅斯出現了。在和專制政治，地主，以及資本家底約束進行革命鬥爭底過程中，這個階級在政治生活上取得了優勢，並且使中立的動搖派受到了它的影響。

不同的階級並不是用一堆石礮來劃分開的。照馬克思有名的理論說，一個時代底統治思想就是統治階級底思想。在某種程度上，民族性也是如此。在俄羅斯出現的一個新的領導階級是必然要把新的特徵灌輸到民族性裏去的。

俄羅斯底這個新型歌手是馬克沁姆·高爾基。他那充滿着浪漫反抗性的早期故事，投出了一個新社會典型底特徵，也就是一個革命英雄底特徵：可是，在他的顯明的成熟的形式中，這個典型最初出現于「俗人」遺劇本中（尼爾），並且出現于「母親」這部小說中（佩委爾·委拉索夫）。

無產階級革命底人物已經從農民對壓迫者底盲目的仇恨發展了（這只能引起初步的暴動），並且因對於歷史條件和革命鬥爭底目的底完全的理解而發揚光大了；這是無產階級革命迫切需要的理解，而這需要是從社會發展底整個過程所產生的。委拉索夫和傳統的勇敢的農民反抗不同，正好像化學家和鍊金術士不同一樣，飛機底發明者和空想關於飛氈的神話的夢想者不同一樣。

俄羅斯歷史上的浪漫英雄，反叛者，鮑洛特尼可夫，拉金，和布格喬夫都是憑命運從他們的農民世界裏勉強拔出的人，都是和平常工人底生活習慣斷絕了關係的人。這些人們之中的每人底不平凡的生活故事，使只有例外的條件才能把農民造成歷史上的人物底事實強調起來。

佩委爾·委拉索夫的傳記缺少所有浪漫的特徵。委拉索夫是個平常的青年工人，像所有他周圍的那些工人一樣，他沿着勞苦和窮困底疲憊的道路走進了成人生活。可是，工廠和農村不同。在工人底一般日常的生活，工作就是力量，就能夠使他們組織起來為他們的利益作戰。在這個有組織的，不停的鬥爭過程中，為工人階級事業的鬥士底性格是被形成了。

同時，委拉索夫因他的理智，能力，和勇敢，是和他的同志有顯著區別的。這樣的人物既然是典型的，那就決不是平常的。無產階級底先鋒隊必須要和羣衆有顯著的區別。它以一個在數量上人數少可是正在成長的，代表發展底基本傾向的團體而開始；並且，比起僅因為普遍才有重要意義的更廣泛的現象來，它更畫出了現實底一個深遠而精密的畫面。

在革命的幾年裏，昇到先鋒隊底高度的羣衆和佩委爾·委拉索夫的性格底特徵變成了民族特徵。這個過程在蘇維埃文學裏給反映了出來；這是十月革命以後才產生的文學。

二十年代的小說裏寫出特徵的人物底典型反映了社會的變革。在俄羅斯古典文學的作品裏，譬如說，在托爾斯太的「戰爭與和平」裏，對農民給予了很大的注意，可是正是這個人物的本性使它不能抓住中心。卡拉太夫這個農民住在一個小而狹窄的世界裏，並且對這個世界表示滿足；他不想跳出那個狹窄的世界，他並不像發展的故事底結構那樣的行動者或是長成者。雖然那些平凡的人底意像都給理想化了，可是他們扮演的是個被動背景上的角色，因為這些主人公底行動是屬於亞力山大一世底俄國狹窄的教育圈子裏的。

相反，二十年代的小說裏的主人公都是工人和農民（好像實際生活裏的一樣）。

譬如說，托爾斯太所描寫的農民，和蕭洛霍夫所描寫的農民是不同的。這些農民不再給單純地理想化了，不再是沒有發展而被動的人物，也不再生長在特殊的歷史時期裏。革命給勞苦的農民開闢了到歷史行動的大道，提高了他們的職責，並且使他們增加了社會活動。

如果十九世紀的文學裏的主人公，在他們的反映上是強烈的，可是等到要行動的時候，他們便往往倒退的話，那麼，相反，二十世紀的蘇維埃小說裏的中心人物，却在行動上比在說話上更感到興趣，也更爲積極。歷史形勢使他們發展了單獨作各種決定的才能，使他們比分析和說明他

們的行動底動機，更有敏捷行動的才能。

這些行動者底強烈的特徵（他們的心靈比他們的說話更偉大），在像亞力山大·法捷耶夫的「毀滅」和尼可萊·奧斯托洛夫斯基的「鋼鐵是怎樣鍊成的」這樣的作品裏，被用特殊的力和明淨給描寫出來了。

讓我們先說前一本小說吧。

作爲布爾塞維克和地下工人的萊富生領導了黨的支部；生活給予了萊富生的教訓是：羣衆只把一個正直無私的人當作他們的領袖，他不知道有躊躇，也決不犯錯誤。萊富生是再好沒有地實踐了這個理想。他決不表示猶疑，就是當最困難的事情使他絞盡腦汁找尋方法處理的時候，萊富生也只是對一兩個最可靠同志承認他的猶疑。可是，當目前問題底最可能的解決給找到的時候，萊富生便把這當作這只是自然而然的解決而把它交給所有的支部，並且毫不動搖地爲這個解決作辯護。同時，他甘心情願地退到了幕後，把這個光榮留給別人（像軍事會議的米特里特沙），那個最初知道並且曾得到過暗示的人。萊富生決不想做「支部後面的有力的支柱」，他知道怎樣做一個有權威而可憐的指揮者。他那個十九歲的助手，巴克特諾夫，懷着年青的熱情，在任何事件上都模倣他的指揮者，甚至於對極表面的瑣事；可是萊富生決不譏笑這個孩子；他深知：言語極難傳達的領導方法是和極不重要的瑣事一同取得的。也許這正是爲什麼他寧願選擇一

個邊溫順的，沒有成形的性格的青年做他的助手，而不選擇那年紀更大，更有經驗的黨員，那支隊的工兵，康且楞可，或是鑛工分隊底指揮者丟波夫。

在作爲骨幹的，丟波夫的分隊底支部裏，這兩個鑛工的領袖便是萊富生的主要支柱。和他的等級相同，在黨裏武裝着的同志，丟波夫和康且楞可是兩個完全不同的，經作者以極大的匠心描寫的人物。丟波夫不發說話，在戰鬥中却猛烈而熱中。康且楞可一味冷靜，沉着和鎮定。像這些把職業革命家底隊伍補充起來的人，才是高度階級覺悟的無產階級的戰士，羣衆的領袖。

內戰時的指揮者底另一個形像（這是在文學裏更經常碰見的）是分隊指揮者米特里特沙底形像。他是個荒漢草原上的，大膽妄爲的騎士，是個遠大的計劃底章創者。他愛冒險而給危險所迷，並且在勇敢的時候泰然自若。蘇維埃文藝經常描寫這種從人民裏產生出來的天才指揮者底典型（伊凡諾夫的「鐵甲車」，富曼諾夫的「夏伯陽」，「有這同一個題名的電影」，和其他的作品）。

革命把還不會到達十分理解他們自身利益的成千萬的人捲到鬥爭中去，可是這些羣衆却使鬥爭事件顯出基本革命的狀態。從中途參加革命的這些英雄是服從階級情感的，儘管他們不完全明瞭這樣的情感。要是沒有他們，革命是不能勝利的，可是，只靠他們自己，他們却不能獲得勝利，因爲他們不大明白這個運動的目的，和階級鬥爭底戰略與戰術。

因此，從反抗的人民裏產生出來的英雄和領袖必須要有領導，並且要由布爾塞維克領導——

或者直接領導，如同在支部的指揮者萊富生的情況裏那樣，或者間接領導，如同對夏伯陽加以指導和約束的富曼諾夫那樣。羣衆中的最有才能的代表（他們是從初步的鬭爭中提昇起來的），遵守布爾塞維克底組織意志（否則，犯了錯誤就得開除），好像在部隊裏一樣。他們遵守制度和服從命令是因爲他們覺得（儘管他們老是不大懂得）布爾塞維克底政策是他們自身常識底具現。

法捷耶夫在摩洛致可底性格上寫出了這個重要特徵。摩洛致可是個和藹的，勇敢的，可是極不負責並且沒有受過訓練的黨員。不管摩洛致可是多麼輕率 and 沒有發展，可是有一件他堅決相信的事情是：決定是否像他這樣的鑛工該在革命的，破敗的貧民窟裏繼續生活下去，爲廠主的利益工作到死呢，還是得把廠主趕走，然後工人和農民建立一個沒有壓迫者的新生活，這是需要進行戰鬥的。這件事情該怎麼辦，摩洛致可是說不上來的，其實他就不大想到這件事；可是他已經明白布爾塞維克，丟波夫，康且楞可，萊富生所知道的，並且他始終勇敢地，毫不畏縮地跟隨他們走，在必要的時候，他會單純地，勇敢地犧牲他的生命。

摩洛致可老是脫離實際，有時候落後或是迷失方向；丟波夫，康且楞可，萊富生，這幾個性格更堅決而更聰明的人，都能够理解那正在發展着的事件底偉大性，並且老是跑在這些事件的前面，把他們個人的生命服從于革命的責任。可是就利且金說，奧斯特洛夫斯基的小說裏的主人公，任何這樣的服從問題甚至於是不發生的；革命就是他自身的生命。他從很年青的時候起就受

到了革命的感動，他的生活整個地充滿了革命，除了爲人民的偉大熱情，便沒有容納任何其他私人感情的餘地。

奧斯特洛夫斯基的小說，「鋼鐵是怎樣鍊成的」敘述一個青年工人的逐漸發展着的覺悟性，終于他在文化前線上變成了一個卓越的大師。

年青的蘇維埃共和國底每次成功，對於柯且金都有私人的，親切的歡喜。到社會主義去的路途上的每個困難和障礙，都變成了柯且金的私人死敵。他用全部天賦的熱情和這個障礙鬥爭。他決不爲了任何特別的，非常的問題節省他的精力和心力。就是對最細微而最適當的任務，他也不採取私交或是漠不相關的態度。柯且金把革命的詩歌帶進了他的靈魂，他所負擔的工作都因工作本身的光輝而生色，並且他要求他完全犧牲自己。

當癱瘓症阻止了柯且金的活動途徑的時候，他的生活便開始了新的，奇妙的一頁。因爲在漫長的，不眠的晚上多看書籍和多思索，所以他從一個外來觀察家的觀點來重溫他自己過去的生活，分析和描摹他自己的行動。他的著作是革命幾年裏的一個英雄底最後的偉業，他給自已留下了真實記錄，並且，在死後，把他自己的形像，像燃燒着的火炬似的，從他自己倦怠的手裏，交給強壯的青年的手裏。「鋼鐵是怎樣鍊成的」在文學上劃分着兩個時期：直接反映革命的完成，和一個新時期的開始。和高小的學生蘇克哈可作鬪爭的帕夫卡·柯且金以及產生作品的著作家

柯委爾·柯且金是兩個不同的人，更不如說他們代表一個英雄在生長中的兩個不同的時期。具有理智者的成熟而廣大的遠見的無產階級者底革命力，目的性，和意志力底有機的混合是屬於革命後的新時期的。如果奧斯特洛夫斯基把這些特徵介紹到帕夫卡·柯且金的心理中去，那我們就必須理解：這些特徵是過去三十年代裏的一個人底反映。「鋼鐵是怎樣鍊成的」不是一本寫到內戰的歷史小說，而是蘇維埃時期底一個青年的故事。

幾年過去了，紅軍的挺進隊的英雄們，像帕夫卡·柯且金似的，累積了文化並且變成了無產階級產生的文化人。

相反，在多少有些勉強和工農的結合中逐漸失去了自我表現的舊智識份子已不再冒充哲學家了，不再修談和譴責那些從奴隸主手裏解放出來的人了。事實是鐵一樣的證明，並且是非被承認不可的。

舊智識份子中的多數人都擺脫了陳腐觀念的影嚮，並且積極地參加了社會主義建設。在這個建設的過程中，劃分着消滅了的舊社會的階級以及和階級有聯帶關係的習慣，只不過是留下來的殘遺罷了。智識份子和無產階級的革命先鋒打成了一片，並且變成了蘇維埃社會的重要的一環。

這個過程反映在伊里亞·愛倫堡的小說，「連氣也不能喘」裏。新舊之間的顯着扼要的劃分，積極和消極的英雄，不在這個作品裏邊出現了。作者不再處理敵對階級間的顯着的劃分，在這敵

對的階級中，一個是正在建設的社會主義，而另一個，充其量只是沒有妨礙；他現在處理的是，爲一個共同目標團結起來的人們心中的資本主義底各式各種，或多或少的重要的殘渣。

譬如說，兼卡·信里茨思是個工人的兒子，並且是個少共團的團員。可是他的性格留着資產階級的個人主義的痕跡。在他和人家相處的時候，他是冷淡無情的；他以爲這就是布爾塞維克的目的，因此，他便把這冷淡無情的態度看作是理所當然的，而其實，他只是空想，對他自以爲無可指摘的才能表示無謂的驕傲罷了。

他遭到他週圍的人們的敵視。人們已經知道辨別一個機會主義者和一個真正的布爾塞維克。一個真正的布爾塞維克，像柯且金似的，首先對自己要有苛求，並且在嚴格的外表下，隱藏着對人們的熱烈同情。因此，兼卡遭到了許多失敗。把他推上重要地位的羣衆都掉頭離開了他，環繞着他的只是敵視。

兼卡相信他被估計過低並且遭到誤解，因此，他便帶着這種心情到莫斯科去。可是他在那兒發覺，環繞他周圍的盡是有不少貢獻和經常受過更好教育的人。

逐漸地，他開始理解他自己的地位的空虛。在這個困難的時機，他在他對魏娜的戀愛中找到了幫助。

魏娜恰好和兼卡相反。她是在一個舊智識份子的家庭裏長大的。那樣的家庭是仇視革命的。可

是她並沒有接受這個仇視。她的環境的影響，時代的影響，比家庭的影響更爲強烈。魏娜首先把她自己看作一個革命的女兒，一個正在建設社會主義的國家底女兒。和俄國工藝的落後進行迫切的鬭爭吸引着她，以便完成古代的俄羅斯帝國者們的希望。這就是爲什麼和過去文化結合的關係沒有使魏娜離開她自己的時代。她從一個新的觀點閱讀舊書，並且她覺得她是和工廠底，集體農場底，第一個五年計劃建設底突擊工人一塊的一個工人。魏娜變成了共產主義者，並不是由於是被壓迫階級底一員底實際經驗的結果，而是感接受革命世界遠景底目的和原則而引起的覺悟。這是一條最艱苦的道路。

在他們彼此戀愛的複雜而煩雜的過程中，兼卡和魏娜雙方幫助彼此發展。可是魏娜給得多，而接受到的少，教得多，而學到的少。在蘇維埃新智識份子裏邊，魏娜底形像是最初被描繪出來的，活躍而有目的的人中底一個形像，爲千萬根絲線繫在人民的心上。

在這本小說裏，另外一個人物，里亞斯也是很有興趣的。他的頭髮早已變成了灰白，可是年青不懂是用歲月來計算的。精神的年青，勇敢和創造的才能，這一切都同樣是重要的。里亞斯在沙皇俄國找不到容身的地方，他便遊歷到了世界的盡頭，事實上，他在美國找到了他的第二個故鄉。在那兒，他以一個科學家而知名，並且變成了一個出色的教授。可是革命的消息使他拋棄了一切而回到他自己的祖國，和他的人民共同幫助克服困難和建立新的生活。

和十分熱心的生平工作相結合的那種有的個性底一致性使里亞斯更接近年青的人們。後者爲這白髮的學者所吸引住了；他們覺得他和他們自己的理想相合。就里亞斯這方面說，當漠不相關的官吏把他的發明延遲付諸實施的時候，他便找尋少共的支持。

在和舊社會底本質和勢力進行的戰鬥中，在經過幾年才形成的國家底改造中，新入底性格是被鍛鍊出來了。他們感到他們自己的重要，並且在一切活動的範圍內，他們尋求完滿無缺的表現。

在萬里亞明·卡弗林的小說「兩個隊長」中，我們看出描寫這個發展過程的企圖。在第一卷裏，這本小說的主人公是一些男女孩子，一個莫斯科學校裏的學生，充滿着稚氣熱切的計劃。在第二卷裏，我們看見他們，作爲長成的，思想嚴肅的人參加偉大的歷史事件，可是他們仍然忠實於他們的夢想，仍然要熱切地達到，在他們還不會碰到困難，沒有計算，大膽勇爲的青年時期所要實行的目的。

「兩個隊長」不能說是一本寫到北極，寫到戰爭等等的小說。這只是一本敘述人類的情感，得失，以及恨和愛的小說。可是這些主人公底個人生活完全充滿着，滲透着他們對社會的興趣。

使這本小說裏的主人公，山利亞·格利哥葉夫不顧此外的一切，只注意去搜索迷失在北極的探險隊，不僅是浪漫青年底一個狂放的行爲，而且是個一般的問題。這同樣可以應用到比時。

斯可窩洛得尼可夫對繪畫的熱情，鳩可夫對天然豬感到興趣，以及諸如此類的例子上去。這些成長着的孩子中的每一個都表示：他獨自感到興趣的問題不僅是個別趣向的問題，而是對整個國家有必需而重要的問題，甚至於在艱苦的戰爭時期。卡弗林的主人公底生活浸透着對於他們的職業的熱心，對於公共利益的熱心。誰也不想剝削誰的力量，在人格上有真正自由的人是要感謝進步的社會制度的，是要當然而然地置身於任何既定的事業的，並且是要在共同事業中找到他自己個人的生活工作的表現的。因此，這樣的人才算有健康的心靈，並且他絕對不喜歡虛偽，不喜歡驕傲，不喜歡作空洞的高談闊論。

可是卡弗林的主人公底單純決不是陳腐的，心靈幼稚的或是庸俗的標誌。這些青年們底精神世界是充實而豐富的；他們和高度發展的人類個性底感情，情緒，以及想像底充實的世界有密切的關係。

「兩個隊長」說到蘇維埃文化底成熟。像新蘇維埃社會被形成了似地，像蘇維埃道德和美術的原則被更明確地規定了似地，使這些原則在生活上具體表現的人物也被形成了。

在卡弗林的小說裏邊，他處理了他的主人公底親切生活的問題，也就是說親切關係的問題。可是在這些關係裏，作者找到同樣的回答，像三十年代工業小說，在勞動的範圍內，在處理社會主義建設的問題裏，找到了發現一樣。這些主人公的個人利益是帶有社會性質的，並且他們懷

得這個道理，所以他們決不想使他們的利益和完成任務的熱情對稱起來。在民族處在危急存亡的時候，他們愛國的責任自然而然地變成了他們的不可抗拒的熱情，變成了不管此外一切的個人至高無上的需要。

同時，小說的惰性使卡弗林描寫戰爭只到這樣的程度，所以它只觸到卡契，山里亞，羅曼索夫和達太林諾夫彼此之間的親密關係。一部親密抒情的小說的底範圍是太狹窄了——在一個民族有大變動的浪漫霸旨底時代裏，浪漫的主人公得照字面底古典的意義讓位給史詩。

在愛國戰爭的史詩中，法捷耶夫的作品，「青年近衛軍」取得了主要地位。在題材的選擇上，作者顯示了精美的藝術匠心，在偉大戰爭底無數英雄的插曲中，這一個插曲裏的主要人物是剛離開學校板凳的男女孩子。他們這樣自動地參加這個戰爭，以致在其他的條件下，他們也會創造積極的，建設工作的任何形式。因為，在他們可以選擇職業，或是講愛情，或是發現新陸地，或是做詩以前，他們必須戰勝侵入了他們的土地，踐踏了他們的花園裏的花架，破壞了他們的工廠，機關和學校的敵人。在這些年青的人們看來，勝利的意義不僅是說保證他們個人的幸福，創造的自由，而且它象徵所有一生整個不能分開的命運。

生活本身把題材和主人公供給了「青年近衛軍」。留在克拉斯諾頓城裏領導游擊戰的共產黨員，在他們來不及做任何事情以前，被德國人給逮住了。要是這些無人照管的十六七歲的孩子

和姑娘消極地選擇等待蘇維埃軍隊的回來，那也是沒有人能責備他們的。

他們決心從事沒有任何幫助的鬪爭，表示蘇維埃青年多麼深刻地，多麼有組織地掌握了蘇維埃制度底合乎理想的和有組織性的原則。這些昨天還是學生的孩子和姑娘，獨當一面地，組織了一個具有嚴密抗戰計劃的軍事機構。這個機構給予敵人以有效的打擊，而這機構依然是捉摸不定。一連串偶合的事件終於使他們遭到了滅亡，就是最有經驗的地下工作者也不能保證這樣偶合的事件不致於發生。

這個滅亡變成了他們最偉大的愛國行爲。在法西斯牢獄裏遭受酷刑的一百多個男女孩子所表現的驚人的頑強，鼓舞了和德國侵略者進行鬪爭的千千萬萬的人民。和人民一致的感情，在這些英雄最後單獨和敵人作戰的時候，給予了他們加倍的力量，使他們能够忍受平常人類所不能忍受的一切。所有這些英勇靈敏的潛伏的力量都覺醒了，並且達到了在平常的條件下是不可能達到的高度；雖然戰鬥的結果是早已預定的了，暫時而短促的勝利落到了敵人的手裏，可是那在滅亡中的英雄覺得他是勝利者。他的心的跳躍是千萬個兄弟底心的偉大脈搏一部分的跳躍，在憤怒和渴望復仇中的跳躍，千萬個復仇者抓住從他手上掉下的胳膊，並且垂死的他變成不死的了，因為人民是不死的。

法捷耶夫的任务是在表現一些動機，以便鼓舞這些英雄去作使他們永遠不朽的行動。這兒，

動機這一個詞兒帶有廣泛的意義，並不是指刺激任何已定的行動的衝動，而是指年青的希望底，對於幸福，光榮，工作的夢想底整個複雜性，而這個工作是開始了却扔下沒有完成，就因為德國佔領區像一座鐵牆似地昇起在到它的完成的路上一個顯著的例子表現在這樣的場面裏，就是：佐拉·阿魯特恩衍特和柴姆紐可夫一面和一羣逃亡者步行到東方去，一面討論有關於個性創造的發展的最適合的業務底真義，而柴姆紐可夫還在背誦他做的詩。他的詩在形式上並不是沒有缺點，可是充滿內心的熱力，充滿了精神的財富和青春的精力。

在尋常的和平時期的條件下，這個精力，從無數不同的脈絡裏流出的，會給蘇維埃文化底進步鋪下道路。在戰爭期間，這個精力却能融消于衝破『新秩序』底堤壩的洪流中了。

在魏娜·潘諾瓦的小說，『一道旅行的人們』中，我們遇見柯爾卡，一個鄉村青年，一個愉快而不介意的青年士兵。可是他回答爲他什麼參加志願兵的問題表示了一個成熟的覺悟：因爲德國人想要破壞蘇維埃政權的建立，想要奴役自由的，蘇維埃人民。

也在這個關係裏，像下面所舉出的，指導員登尼洛夫和負責紅十字車輛的醫生伯洛夫之間的對話是很有特徵的：

『我們的人民，你知道，』醫生說，『他們肯做任何的犧牲。』

『你說犧牲是什麼意思？』登尼洛夫問。『犧牲是爲了別人，對不對？你不合爲你自己犧牲』

吧。你所認爲的犧牲，那是人民的天性的反應，你的，我的，這兒這些姑娘們的。就我們的人民說，英勇的行爲不是犧牲，而只是一件日常的事體。因爲我們要做蘇維埃人一直活下去，那麼我們裏邊有一部份人在今天就得死掉。假如他們殺死我，你，比特洛夫，伊凡諾夫。難道這算是犧牲嗎？可是在這樣的時候，我，你，比特洛夫，伊凡諾夫——我們爲誰犧牲呢？——你得原諒我，也許我的話說得不明白……

「不，我很懂得，」醫生說，「並且我反而同意你。可是說到英雄主義我却不服你。承認沒有英雄主義吧，這只是某種天性的反應。英雄主義——你知道——那是人類的光輝，人類精神底凌空，並且不是每個人所能辦到的，這需要特殊的品質。」

「品質是能夠發展的，」登尼洛夫說，「在這次戰爭中，品質會以這樣一種方式發展，以致全世界屏住呼吸。」

使登尼洛夫和伯洛夫之間的觀點一致並不是件難事。一致並不是說一模一樣，蘇聯的英雄主義是一個羣衆的特徵這個事實，也並不是說這個特徵在每個人身上發展到同等的程度。可是在大難臨頭的時候，人民萬衆一心地行動：而這才是使德國法西斯無能爲力的，一致團結的精密組織的力量。

希特拉德國在俄羅斯所遭受到的反抗力量，在蘇維埃統治的二十五年間——我國發展的過程

中，就早已建立起來了。賢明的領導使人民相信他們自己的力量，幫助他們在大難當頭的時候站穩立場，打開民族英雄主義的關門。蘇維埃土地上底勝利是確定的了，這不是由於單純的憤怒底盲目的爆發，而是由於意識的頑強和組織。

這個頑強是建立在對蘇維埃社會底本質有明晰的理解這個基礎上的；在蘇維埃社會裏，人民是國家生產力底主人，因此，他們對於祖國的保衛，有生死利害的關係。

蘇維埃文學上的主人公底發展證明蘇維埃公民底成長着的自信（民族意識），和他的內心生活底增加着的豐富。

圖七，十一，二十八譯完。

國家和文學

A·卡拉耿諾夫著

以三十年的歷史背景，蘇維埃文學獲得了許多光輝的成就，在理論和實踐上，豐富了全世界的文學。這三十年裏邊的一個最顯著而有成效的結果是，國家和文學之間的相互關係底問題，得到了嶄新而空前的解決。

蘇維埃時期的最優秀的詩人，華蒂茂·瑪耶可夫斯基這樣寫道：

我要把筆

比作槍砲。

(要是)不把另外

一個

關於詩歌底出品

和詩人的控訴的(報告)，

加爾斯大林所徵的

關於鋼鐵的報告上面，

那就（不免）太糟。

蘇維埃詩人的這些詩句，和這些詩句所表現的對於文學的遠見，已經使某些以資產階級關係底尺度測量文學現象的資產階級批評家感到了恐慌。西方捏造了許多誹謗的記載，大旨是說：瑪耶可夫斯基寫這樣的東西，是出於「人民教育委員會的獨裁執政者」底命令。

可是，這些詩句實在是詩人的最內在的思想和感情底抒情的表現。瑪耶可夫斯基感到他自己和人民底一個不可缺少的部分，因此，所有的作品都大聲地宣佈着說：『我是國家。』讓我們從他那首題名為「好」的詩裏邊，引出幾句富有鼓舞性的句子吧。

我自己的名字

用紅字印在詩集的封面上，

使我歡喜

——我的共和國的工作

和我的工作

成爲一體。

裸皮車輪

使塵埃揚起。

在我的

自動車裏，

我的代表們

坐車

趕到那所紅色的大廈

出席會議。

坐着吧

——可不要在我的

莫斯科蘇維埃裏，

呆板板地沒有神氣。

華蒂茂·瑪耶可夫斯基把蘇維埃國家看作他自己的國家，他因它而感到驕傲，並且讚美它。他所以讚揚他自己的每一首詩的緣因是，由於所有他的詩對於人民，對於國家都有重要的意義。一個詩人所抱的這種態度只有在蘇維埃國家底特質裏才能存在。

通過各個世紀，人類中的最偉大的思想家會夢想廢除奴隸制度，夢想廢除人剝削人的制度，

夢想人民的自由和平等，而不管他們的國籍、性別、社會地位，夢想一個建築在公平合理的基礎上的國家制度。卡姆潘勒拉，莎士比亞、西萬提斯、傅利葉、悲多汶、普式庚、伯林斯基——這些光輝的名字都給記載在真理底保護者，夢想者和鬥士底光榮簿上。馬克思主義使這些思想家和詩人所懷抱的夢想以及他們所作的光輝的預言成爲一種科學，一種作爲勞動羣衆戰鬥綱領的科學。在蘇維埃國家裏，馬克思列寧主義底科學原則是在建設新社會主義社會底實踐的工作上實現着的。

蘇維埃人民是他們自己命運底主人；蘇維埃制度不僅給予他們以政治的權利，而且保證他們有機會享受這種權利。他們已經極普遍地接近了文化。由於各世紀以來的分業和階級壓迫曾經拒絕過人民的文化，現在第一次在歷史上回到它真正的主人和創造者的手裏。蘇維埃國家底整個政策是服從于人民利益的，是服從于爲人民謀幸福的。因此，每個蘇維埃公民底幸福取決於國家底幸福，而國家底繁榮就取決於蘇維埃人民底勞動和努力。

當國家是人民底敵人而壓迫人民的時候，正直的作家對那個國家的反抗是當然的，並且因愛護人民而受到尊崇。大家知道在一九一七年以前，俄國文學是世界上最具有反抗性的，因爲它和地主以及資本家底國家進行過熱烈而堅決的鬭爭。

當國家是人民的國家，當國家所追求的目的是在爲人民的幸福的時候，要是有一個作家反抗

那個國家，那他便變成背叛人民的罪人了。一切誠心誠意爲人民謀幸福的文學家所應採取的步驟，是在把他們的努力和正在建設新社會主義生活以及新社會主義文化的蘇維埃政府努力結合起來，難道這不是很明顯的嗎？蘇維埃文學已變成了對它的國家極其忠心的文學，在爲人民底幸福從事的偉大建設和教育工作上，它給予國家一切的援助。

亨利希·孟這樣寫道：「一個不是爲了壓迫人，而是爲了保護他以及爲了他的幸福而存在的國家是用不着受到攻擊的，並且是不應當受到攻擊的。我們常常感到一個和我們對立的國家，一個和我們的信念，我們的正義以及人道的思想對立的國家底束縛。現在，一個追求我們常常所嚮往的目的的國家已經產生了——它要培養一個人民底社會，其中每個工作都是爲了全體底幸福，要使每一個人成爲一個永遠完美的社會裏的更完美的份子。」

跟國家和人民自由結合起來的新文學底出現，並不是一九一七年的革命底自動的結果。所有的老作家都沒有立刻體會到偉大社會主義革命底真理，而從工農份子裏邊吸收來的社會主義作家也沒有立刻出現。蘇維埃文學底發展和鞏固是有一個複雜和長時期的過程的。

在蘇維埃政權開始的幾年裏，最初集中在革命旗幟下的那些作家是在沙皇俄國爲革命作過鬥爭的作家，是像高爾基、瑪耶可夫斯基、綏拉菲摩維支、帶米恩·柏德尼這一些無產階級作家。參加革命的第二組是由從資產階級的智識份子裏來的那些人道主義作家而形成的；他們會長期而

痛苦地找尋過逃出壓迫和悲慘世界的方法，革命把光明帶給了他們，並且對他們關於世界命運所提出的痛苦的發問給予了答覆；在這些作家裏邊，首先有詩人瓦勒里·卜魯邁斯泰夫和亞力山大·布洛克。第三、年輕的無產階級作家出現了，他們的文學事業是和革命一塊開始的，他們和新制度的結合是爲他們的社會存在預先決定了一個自然的結合。

可是，在俄羅斯的作家裏面，有許多作家一直不相信革命，不明白生活和文學底新道路。其中有些人發現他們自己站在和蘇維埃政權敵對的營壘中；而舊的勢力比他們對於新的真理的嚮往，或是比他們和人民的結合更在這些人的心裏發生了強烈的影響。移民底命運，無家可歸的流浪者以及和他的祖國，和他的人民隔絕的流放者底命運，正在他們反叛而愚蠢的道路底終點等待他們。此外，還有大多數作家，依然在他們自己的國家裏抱着懷疑動搖的思想，不斷地從事討論他們所要取決的方向。他們建立了無數的集團和派別，擬定了許多五花八門的綱領。布爾塞維克黨因理解文學對於人民，對於新社會主義文化有極重大的意義，所以一直對文學問題感到重要的利害關係。黨領導作家和作家協會向爲人民服務底唯一真正的道路走去。布爾塞維克黨幫助那些在革命初期動搖的作家，小心而機警地糾正他們的錯誤，並且把他們安置在到人民中心的那條正確的道路上。

同時，黨堅決而確定地粉碎了資產階級利用報紙和文學底有力的武器來反對人民的任何企

圖。

黨黨和明目張膽的資產階級以及反革命報紙與文學進行鬭爭的時候，黨清楚地知道，在革命詞句底假面下，通過表面的革命形式和組織所傳播的資產階級影響底潛伏的危險。在一九二〇年十二月一日，共產黨中央委員會發表了一封題名為「關於無產文化的信」(Proletarii, 「無產文化」是「Proletarian Culture」)「無產階級文化」的縮寫，它是從一九一七年到一九二二年間的一個文化和教育機關)，嚴格地批評了這個組織底活動。「無產文化」企圖創造一種和無產階級底真正的任務毫不一致的，特殊的「無產階級文化」，並且拒絕農民和知識份子大家參加這個工作。無產文化站在觀念論的觀點上，把它的工作安置在爲H·波格達諾夫所提出的反馬克思主義的機械論上；而波格達諾夫却是瑪赫派哲學底支持者。中央委員會指出，由於「無產文化」底分裂政策，由於它和革命的無產階級底一般任務脫節，這個組織已變得和未來派、頽廢派、哲學上的觀念派底黨羽以及資產階級底奴隸同流合污了。在「無產階級文化」底偽裝下，他們開始把有害的，反民主的思想和藝術理論底陳腐的渣滓送給工人。

從革命一開始的時候起，布爾塞維克黨和蘇維埃政府都堅決地希望有一種文學，能够把高尚的道德和社會主義底社會理想傳達給人民。黨和政府，在文化人中間，進行了一種廣大的，辛苦的，和強有力的教育工作，目的在於把他們的創造力量結合起來，以增進新社會底建設和那個社

會底新人底教育。

在這方面有一個重要的文件是，中央委員會在一九二五年七月發表的「黨對於文學範圍所採取的政策」的決議。這個決議力說有在美文學界裏取得鞏固地位的的必要，並且爲每個作家小組概括地提出了工作底具體目標。中央委員會爲無產階級作家要求更大的幫助，因爲他們是進步的革命思想意識底標準的支持者，所以他們得要爲他們自己取得文學上的主權。決議這樣說：「農民作家必須受到熱烈的歡迎，並且享受我們無條件的支持。」關於那些對革命政府仍然抱着動搖態度的舊派作家，中央委員會採取如下的方針：「這兒，一般的領導要有靈活而熱切的方法，就是說，這個方法得要保證他們更快地接受共產主義思想意識所需要的一切條件。」

在關於文學上的這個決定以及所有其他的決定裏，共產黨要求與一切反人民的份子和傾向進行決定性的鬭爭。

黨照着中央委員會底這個決定所執行的工作是有極大成效的。社會主義建設底成功加強了黨所採用的教育方法，還對文藝知識份子發生了確定的影響。文學家對走向社會主義的共同事業表示了更一致，更密切的合作。

在一九三二年，我們的文學已經達到了保證蘇維埃作家協會組織的一個階段，這個組織底目的在於團結不同的文學小組和協會底會員。

『俄國無產階級作家協會』(RAPP)是結束了。這個協會在成立的期間，是爲了加強無產階級作家在文學上的地位，扶助他們和對無產階級表示仇視的份子底努力進行鬥爭。因爲無產階級作家的數目增加，以及我們大多數文學家集合在社會主義建設底目的的周圍，所以用不着再要保持特殊的無產階級組織。此外，還有一個危險是：這些組織也許會變爲一個造成近乎『無產階級宗派主義』性質的某種『孤立派』的媒介，這樣一來，便和那些非無產階級作家遠遠地分開了，而這些非無產階級作家，在社會主義建設和黨的教育工作底成功底影響下，已經投入了社會主義。

『俄國無產階級作家協會』和『俄國蘇維埃作家協會』組織底結束，是加強蘇維埃人民底道德和政治結合的一個表示，是人民和文學結合的一個表現。

可是，『蘇維埃作家協會』底成立，並不是說一切文學方面的矛盾就消除了，也不是說作家們的論戰和討論就停止了。由於蘇維埃生活把蘇維埃作家中的主力帶進了爲社會主義作戰底戰士底行列裏，所以，在那些堅決擁護蘇維埃政權綱領的作家和那些對蘇維埃政權抱動搖態度的作家之間的矛盾才給消除了。關於文學問題上的論戰和討論依然是『蘇維埃作家協會』活動底主要形式之一。可是，這些論戰和討論已不再有了像『維持我們小組的威信啦』，『團體的光榮啦』，以及其他表示『孤立小組』或是『狹窄主義』這一類的說話了。相反，它們變成了消除文學上的缺

點的有效手段，變成了文學家同志間的互相的媒介，變成了促使文學向前發展和完成的助力，並且加強文學的任務以幫助國家和人民去建設社會主義社會。蘇維埃作家和人民的結合是作家發展的自然的結果，是他們內心自由的表現，而這種自由是建築在作家和人民有共同利益的這個理解上的。

資產階級文學批評家常常宣佈着說：蘇維埃作家是沒有自由的，因為他們爲國家的要求所支配。可是支配蘇維埃文學的要求的是什麼呢？蘇維埃作家感到他必須傳播社會主義民主底正道的入道理想，感到他的工作必須幫助去實現他的偉大理想。蘇維埃作家知道這個事實，就是說：他必須增進他的人民底幸福，因而增進他自己的幸福。當作家本人感到這一點的時候，難道這不是唯一真正的自由嗎？

在社會主義的社會裏，藝術家是和人民站在一塊的；而人民也終於找到了他們自己的藝術家，把他們的理想，他們的精神，他們的內心思想，他們的生活予以忠實而充份的表現——幫助他們進步。因爲那些最好的老作家都深切地感到夢想和現實之間的，詩和真理之間的裂口，都感到他們自己確實和沒有接近文化的工人隔離，所以他們都夢想這種和人民的結合。

在最近戰爭當中顯出了的特殊力量，證明了蘇維埃文學和蘇維埃人民的關係。當德國人縱火焚燒蘇維埃人民底屋宇，謀殺婦女，絞死老人和兒童的時候，蘇維埃作家文達·菲希莉絲卡寫了

一本題名為「虹」的小說。在這本小說的每一行裏都充滿着對德國法西斯的仇恨，作者的仇恨，和蘇維埃人民的仇恨。當文達·華希莉絲卡自由地宣洩她自己的感情和思想的時候，她也表現了她的人民底思想和感情。當蘇維埃軍隊裏的士兵和軍官爲了保衛他們的祖國而進行劇烈浴血戰爭的時候，參加部隊的康斯坦丁·西蒙諾夫寫了一個劇本「俄羅斯人」，士兵詩人亞歷山大·特瓦多夫斯基寫了一首詩「瓦西里·特金」，一首頌揚蘇維埃人底內心的美麗和英勇的讚美詩。在這些作品裏，充滿着心靈的呼聲，人民從心底流露出來的至情的呼聲。

要是在那些日子裏，當蘇維埃軍隊中的師團和可恨的敵人進行戰鬥直到流出最後一滴血的時侯，有一個約翰·黎曼告訴蘇維埃作家們，爲了「藝術底自由」寫在花圍牆上的紅玫瑰以及楊柳枝上的翠鳥」而不寫戰爭的話，那他們就會把他看作一個妖怪。一個作家的自由當然是說他有自由表現他的思想和感情的權利。蘇維埃作家，也就是蘇維埃國家底公民，也就是真有良心的人，却寫他們所感到和所想到的，寫神聖的戰爭，寫爲了自由而劇烈作戰的撤方諾夫隊長和上等兵特金。而那些紳士們竟爲了玫瑰和翠鳥而在漠視戰爭底主題裏居然看到了自由；他們大膽厚顏地漠視人民底痛苦和英雄主義；他們只主張文學逃出反法西斯主義的正義戰爭的圈子。

蘇維埃作品所運用的任何主題可以清楚地說明蘇維埃文學和人民的自由結合。譬如，就拿勞動着個主題來說吧，它在蘇維埃作品裏有着極卓越的地位。過去的文學就沒有這麼完全地，或是

像蘇維埃文學這麼有敘述性地說到勞動和勞動者。

在世界文學上，真正首先使用這個主題的人是瑪克沁姆·高爾基。他的作品充滿着許多獻給勞動的，那無比的，詩的部份。因為高爾基深切地明瞭勞動造成一切物質財富基礎，沒有勞動，便不可能有李央拉多·達·文西和普式庚底心靈財富，所以他在一般人民的工作裏，看出只有情詩可以比擬的那富有鼓舞性的詩來。當工農在俄國受到剝削階級的強迫勞動和侮辱的時候，我們也常常在高爾基的革命前的作品裏找到關於勞動底描寫。高爾基描寫工人，那忘却了他們爲誰做苦工的，那爲熱愛自己的手藝暫時模糊得以致忘却了自己過着獸類似的生活的工人。他表現了在這樣的瞬間，那爲貧窮所壓倒的樸素工人如何地好像是恢復了力和美。

在這樣一個國家裏，就是說在工人不是爲資本主服役，而勞動創造的一切物質財富和利潤是人民共同的財富的國家裏，勞動變成了一件名譽，光榮和英雄主義的事情。蘇維埃作家把勞動稱讚爲人們創造的自我表現和人類幸福底基礎。勞動底主題是國家重要的主題。勞動在蘇聯底憲法上，在政府底法律上，在對向各方面致力，數量逐漸增加的工人頒佈的法令上已經確定而提高了。國家深切地關心文學反映以及提高蘇維埃人民底工作。

這兒就有問題發生了——我們的作家是奉政府的命令才寫勞動的嗎？不，他們寫勞動是因為他們像政府一樣，他們也深切地關心人民建設努力底成功。蘇維埃作家，在他們對於世界的遠見

和他們的心理上，其實他們本身就是工人。他們傳達人民底思想，因為他們自己就是人民底一部份。他們完成國家給予的任務，因為這是國家、人民和作家底共同任務，因為蘇維埃作家底思想方法已成爲國家的特性了。

約瑟夫·斯大林稱蘇維埃作家爲人類靈魂底技師。這意思就是說：爲社會主義現實主義方法所領導的，對在革命的發展中的蘇維埃現實加以研究和描寫的我們的作家，正在完成着重大的教育人民的，以及在思想意識上武裝人民的任務。

蘇維埃作家描寫蘇維埃人民底最高貴的感情和品質，描寫新和舊底鬭爭，在這個鬭爭裏，我們看到了蘇維埃公民底光輝的明天。這一切的描寫都是重要的，不僅因爲它用藝術的手腕給予了蘇維埃社會底完整而生動的畫面，還因爲它喚醒了人民對於嶄新而美好的事物的愛好，還因爲它喚醒了他們的鬭爭意志，還因爲它引起對於生活所抱的那個神聖地活躍而積極的態度，要是沒有這種態度，人便要變成一個狹窄而平凡的俗物了。

蘇維埃文學業已創造了許多崇高的人物，把鼓舞帶給在工作 and 奮鬥中的蘇維埃人民，幫助把歡欣的精神和生活底愛好灌輸給蘇維埃青年，把信仰灌輸給人民，使他們對自己的力量有着確定的信心。佩委爾·柯且金，戰前文學中的博得好感的主人公之一（尼可萊·奧斯特洛夫斯基寫的「鋼鐵是怎樣鍊成的」裏邊的一個主人公）會鍛鍊了成千成萬打败德國法西斯主義的年青蘇維埃

士兵底鋼鐵似的雄心。在這些士兵裏，有像奧勒格·柯西窩伊，佐耶·柯斯摩得米恩絲卡耶，亞力山大·瑪特洛索夫，尤莉安娜·葛洛摩娃這樣的青年男女。他們業已變成了文學新作品裏的主人公，對我們的青年發生了重大的教育作用。無數的勞動英雄，科學家，北極探險家的模範幫助把和社會主義社會底建設工作結合起來的勞動者和愛國孝底高度道德灌輸給蘇維埃人民。

同時，蘇維埃文學經常指示給蘇維埃人民什麼是他們所不應當做的，並且打擊那阻止蘇維埃人民進步的過去的殘餘勢力。

美國和英國經常說到蘇維埃文學，確實爲國家所控制的蘇維埃文學，只是描寫生活底積極的一面而抹殺一切的缺點。像這樣杜撰的說話只能買到歷根兒不懂得蘇維埃文學的讀者的好感。

蘇維埃國家——共產黨，所有的蘇維埃和人民底其他組織都普遍地使用批評和自我批評。批評和自我批評是爲社會主義社會所應用的一種特殊方法，以便揭發和克服社會底矛盾，新舊之間的鬭爭，垂死者和新生者之間的鬭爭。

『我們蘇維埃社會沒有包含着敵對的階級；新舊之間的鬭爭，因而從最低階段到最高階段的發展並不採取敵對階級之間的鬭爭形式，也不採取在資本主義的情況下必然發生的激變形式，而採用批評和自我批評底形式，這是我們發展底真正的動力，和黨所掌握的強有力的工具。無疑地，這是一種新運動，是新發展底型態，是新發展底辯證法。』（A·日丹諾夫）

蘇維埃文學史上有着無數的例子，表示文學如何幫助人民去揭發和克服社會主義的社會生活中的矛盾，去打擊和消滅一切陳腐而落後的事物，一切妨礙進步的事物。在戰爭底最困難的幾年裏，蘇維埃編劇家亞力山大·高涅楚克寫了一個劇本「前線」。在這個劇本裏，那些墨守舊在時代後面的陳腐的作戰方法的蘇維埃將軍，包括前線的司令，都受到了嚴厲的，堅決的，和強有力的批評。在獻給蘇維埃生活的差不多每個戰後的作品裏，我們在描寫仍然帶有陳腐痕印的人物和現象上，同樣可以找到這種熱烈的，毫不妥協的批評。譬如說，在佩夫楞可的小說「幸福」裏，區黨委員會書記底形像，柯力托夫，就是對黨內這樣一批工作者的一個批評。他們的官僚主義和因循主義的傾向阻止他們和人民保持密切的關係，妨礙他們發掘和扶助有才能的和進步的人民。

批評和自我批評對於文學本身也是極重要的，當然，文學也為決定整個蘇維埃社會發展的同等的條件約束。可是，蘇維埃文學和人民的結合並不能免除文學本身上的矛盾底可能。新舊之爭的困難，用各種方法在蘇維埃文學底成長中表現出來。批評和自我批評幫助揭發和消滅這些矛盾。蘇維埃報紙嚴厲地批評了左琴科的觀念錯誤並且缺乏思想的作品。可是，左琴科毫不顧到報紙的批評，也不接受讀者的要求而繼續寫那空洞的，毫無意義的故事誹謗蘇維埃人民。甚至於此，人對於戰爭的熱情，無動於衷，他依然漠視他的人民底命運，簡直使人感到訝異。在戰時，安

娜·阿赫瑪托娃繼續以資產階級頹廢派底精神寫感嘆的，失望的詩篇。左琴科和阿赫瑪托娃對蘇維埃青年底教育發生了消極的作用，同時他們的反動作品使蘇維埃文學底發展大開倒車。

共產黨中央委員會，在它對於「星」和「列寧格勒」兩個雜誌所作的決定上，嚴厲地打擊了這兩個作家。蘇維埃人民和布爾塞維克黨幫助我們的作家去克服那些陳腐現象，那些和我們文學底成長背道而馳的陳腐現象，並且更明白而確定地規定戰後時期底任務。

蘇維埃定期刊物和報紙經常發表文學作品底評論，嚴格而確定地批評他們的缺點，並且對蘇維埃作家給予難以估價的幫助。最值得注意的是：不僅是作家和職業批評家參加這個工作，就是讀者中的——教師、政治家、科學家、工人、技師、農民、和士兵也把關於文學上的問題寄給報館。這可以當作蘇聯全國重視文學的表示，也可以當作人民顯出對文學感到利害關係的表示。

大約在一年以前，H·日丹諾夫，蘇維埃人民底領袖之一，曾對蘇維埃作家這樣說：

「文學是一種接近人民並且為人民所重視的東西。因此，人民便把你們的每次成功，把每個有意義的文學作品，當作他們自己的勝利。爲了同樣的理由，每個好的文學作品可以比作一次勝仗，或是比作經濟前線上的一个重要勝利。相反，蘇維埃文學上的每個失敗，對人民，對黨以及對國家都是一件不愉快而痛苦的事。」

人民選舉最好的蘇維埃作家管理國家的行政。許多蘇維埃作家是蘇聯和聯邦共和國底最高蘇

蘇維埃的行政人員或代表。

蘇維埃作家因國家和人民對文學所表示的這樣的態度而驕傲。這說明了當作家自由表現他們自己的思想和感情的時候，他們也傳達了人民的思想感情，幫助人民建設新的生活和培養新人。

在資本主義國家裏，尤其是在最近，關於蘇維埃文學以及蘇維埃文學與國家的關係，他們寫了許多胡說八道，誹謗譏罵的論文和著作。在「藝術自由」底掩護的旗幟下，他們對蘇維埃文學進行完全造謠中傷的攻擊；那些批評家們，用讚美在資產階級社會裏流行的「藝術自由」的說話來無恥地歪曲真理。

列寧說：「在社會裏活着而說這個社會不存在，這是不可能的。」這句話裏透的真理和智慧已給整個人類底歷史證實了。因此，一個作家的自由程度不在於他如何高聲大嚷地宣佈這個自由，而在於他所服務的社會勢力以及他對社會勢力所抱的態度。一個為社會壓迫或是民族壓迫事業服務的作家，顯然是沒有自由的。一個默認美國聯邦對黑人的不平等待遇或是承認帝國主義者在印度尼西亞的血腥行為的作家是不能有自由的。一個為奴役人民（不論他們是黑種或是白種）的事業服務的藝術家，無疑地，他自身便是一個奴隸。只有為自由事業服務的，為自由的社會服務的，或者，屬於還沒有得到自由的社會，而參加為人民底自由作戰的藝術家才真有自由。

資產階級批評家們談到自由的那些毫不可靠的漂亮話決不能把資產階級藝術和資產階級社會

之間的相互關係的真相給掩飾過去；尤其不能把反動的批評家們攻擊蘇維埃文學這個事實掩飾過去。那些把無數的侮辱和誹謗加在蘇維埃文學上的批評家們，爲了服從帝國主義資產階級的命令，才幹出這樣卑鄙無恥的勾當。對於這些批評家們『藝術自由』並不是一句真有其事的說話，只不過是個動聽的名詞罷了。他們使用『自由』這個詞兒，要把把宅當作一根用來打擊蘇維埃作家的棍棒，或是把宅當作一張無花果的樹葉，爲他們奴顏婢膝拜倒在金錢下的赤裸裸的身體遮羞。

意外地，幾個英美批評家時常說資產階級社會的文學之依靠金錢是馬克思主義批評家的有意造謠。我們用不着來否認這個確說；只要把某幾個英美雜誌打開一看，就可以充分地知道文學之依靠金錢是怎樣地使英美作家感到深切的煩惱。還得要說到的是：不僅在『主流』，『新翠業』，『我們的時代』這幾個雜誌上，就是在『星期六文學評論』，『地平線』，『新寫作』上，我們也可以找到對於侵入藝術神殿的商業的怨言。這樣一來，我們便不用對資產階級社會的批評態度表示懷疑了。

對蘇維埃文學進行誹謗和謾罵底一個極其卑劣無恥的直接來源是『地平線』這個雜誌。當蘇維埃報紙發表了共產黨中央委員會關於『星』和『列寧格勒』兩個雜誌的決議的時候，『地平線』登載了一篇專門給蘇維埃文學的特別社論（登在一九四六年十月八十二期上）。

社論在最後的結論裏提出了五點，顯然是這個雜誌底美學和政治的信條。我們必須在這兒附帶說到的是：這個信條底風格和語調會使我們大爲吃驚。就這個國家底幾個老雜誌說，我們熟悉的

是，在提出關於美學上的問題時，它們所採取的更嚴肅的態度。——這個國家在產生了斯提爾和安迪生以後，還產生了一羣輝煌的批評家和政論家。而「地平線」的記者們却毫不知恥地用模糊的，油腔滑調的文體來替代理論和科學的分析，用諷刺和謾罵來替代辯論。可是，這篇論文底文章本質是編輯家的嗜好問題；我們在這兒所注意的不是它怎樣寫而注意的是它寫什麼。

在「地平線」的信條第一點裏，它這樣肯定說：

「一個不能閱讀或是寫作的『國家』是比剛開始對文學積極地感到利害關係的國家高明得多。」

這篇社論底謹慎的作者們開始就用「反國家的虛無主義」這樣的詞句，可是接着連忙證明他們的「尊嚴」——他們把他們的資本主義國家說成爲一個鼓勵爲藝術而藝術的，「又有善意而又沒有害處的小大力士。」「反國家的虛無主義」顯然只是一個面具，因爲「地平線」並沒有攻擊一般的國家，而只是攻擊擁護社會主義現實主義的國家。當「地平線」替「又要破壞蘇維埃見解」的行動捧場的時候，它就暴露了它的政治陰謀。「地平線」的作家們是依靠保護者的津貼的這回事實，已由這篇社論說到的「藝術自由」的政治傾向表現得明白無遺了。

可是，「地平線」的批評家們所宣傳的「藝術自由」的這個概念所包含的積極內容到底是什麼呢？照「地平線」說，藝術是「一個下意識裏的內心衝突底產物。藝術家是個自我治療的

神經病者——藝術底源流不是在國家裏，而在家族裏；而製造藝術的稀世秘訣便是在高貴的想像裏從事活動的，不幸的兒童時期底醜態。」

「地平線」的美學家們顯然抱着一個荒謬而可笑的目的：他們要把產生過莎士比亞和狄更斯的文學命運交給從不幸的兒童時期就遭受着心靈的創傷並且在下意識的世界裏生活的神經病者！他們把這樣的神經錯亂當作「藝術自由」的綱領交給文學，他們是墮落到了如何卑下的地步！

近代資產階級文學發展的實踐和經驗告訴我們說：這個墮落是有它的社會邏輯的。從「地平線」上引來的這篇論文，是一個以藝術不受任何國家干涉的這種說話為基礎的，反動的，反蘇維埃傾向底充分的例子。近代資產階級作家所採取的方針表現了極端反民主的文學性質，而這種有反民主性質的文學是贊成反動的，頹廢的思想和資產階級個人主義底觀念，企圖分散人民對政治和社會問題的注意，希望用厭世主義和神秘主義底毒素灌輸到他們的心裏去，而這樣的毒素是叫一般人民不相信自己有改變環境生活的力量和才能的。

近幾年來的歷史，從表現個人主義藝術概念底真正社會內容的生活上，對我們提供了無數的例子。譬如，我們知道，戰前安得烈·紀德是主張「藝術自由」的重要的理論家之一，並且是個資產階級個人主義的主角。

他一九三六年在他的「從蘇聯回來」那本書上這樣寫道：「沒有自由，藝術便失去了它

的意義，便要趨於滅亡。」紀德大言不慚地談到「無上評價的藝術自由」，談到個人底自由；他誹謗蘇聯，譴責蘇維埃政府約束個人底自由和藝術底自由。

然後戰事發生了。思想和原則都在偉大的歷史法庭前受到了考驗。可是什麼事情發生了呢？一個顯然的事實是：安得烈·紀德宣傳的自由，鼓動不了那些「老牌自由家」去和自由底敵人法西斯作戰。資產階級個人主義底哲學是合作主義的預料。戰爭說明了：自由底保衛者和救濟者只是安得烈·紀德曾經用誹謗的言辭說「缺少自由」的蘇維埃人民中的英勇士兵。而法蘭西在侵略者底鐵蹄下痛苦呻吟的幾年裏，這位個人主義的「自由」底先知却在他的日記裏這樣寫道：

「和昨天的仇人妥協並不是怯弱，而是常識，而是不可避免的容忍……和命運挑戰的人是要掉到深坑裏去的。爲什麼要在囚籠的鐵條上把你的身體碰傷呢？與其在牢獄底有限的天地裏忍受最小的痛苦，最好還是在這裏邊靜靜地待一待……」

接着又這樣說：

「壓迫是不能使最優秀的人屈服的，此外，也就無所謂了……被壓迫的思想萬歲。只要有一點兒自由的時候，精神就可以及時地完成老的美德。」

我們認爲這些無恥的辭句也是以「自由」底名義給寫出來的。安得烈·紀德努力說服自己和別人：法西斯主義底俘虜，自己馴服地坐牢，也叫別人也馴服地坐牢的俘虜是比戰士，比被囚的，却

不怕弄傷兩手去搖撼牢獄的鐵柵以便將它鬆開而使自由底時候快些來到的戰士更爲自由。

在嚴重的危險威脅他的國家和他的人民的那些日子裏，這位「自由」和資產階級個人主義底歌手已變成了「被壓迫的思想」底歌手，而和賴伐爾一塊坐在一個營帳裏。可是，安得烈·紀德卻沒有分擔這個帶着白色的領帶而有黑色冤魂的人的命運——他逃避了應得的懲罰。不僅如此，在戰後，他還接受了英國最老的大學之一的榮譽學位。據說，在這個卑劣的叛叛者底加冕典禮底儀式裏，就沒有人感到了臉紅。

像安得烈·紀德這一類的事件是不只這一件的。

在沒有遭到敵人侵掠恐怖底國家裏，有許多宣傳「藝術自由」和爲「藝術而藝術」的作家，他們被證明在和法西斯主義進行殊死戰的時候，他們的精神已破產了。誠然，他們並沒有像安得烈·紀德那樣公開而無恥地向反叛求救，可是在反法西斯主義的鬥爭中，他們不但沒有幫助他們的人民，却反而妨礙了他們的人民。

英國批評家，約翰·黎曼在戰時會這樣誇耀着說，當他們應當熱烈地寫在花園牆上的紅玫瑰和楊柳枝上的翠鳥，寫他們的情婦底色情的夢想，寫他們的兒童時期和學校時期裏的那些怪異而有戲劇性的事情以及此外一切和戰事沒有直接關係的事情時，他和他的同輩思想家們都熱切地堅持他們批評的，道德廢棄論的，和憂鬱的權利。

照黎曼說，「藝術家底神聖自由」意思就是說作家要在國家當危急存亡的時候對他的人民底命運表示極端的冷淡，其實就是拒絕藝術和藝術家參加反法西斯主義的戰爭。誠然，黎曼所寫關於玫瑰的「自由」和「懷疑」的詩篇是對法西斯主義信徒的挑战；可是這個托詞，其實是個面具，隱藏不了這個真正的事實：黎曼的「美學」是逃避者底美學。黎曼先生和他同輩底「自由」是拋棄了自己對人民的責任，拋棄了自己的良心的藝術家底自由。

和黎曼一致的奧斯伯特·錫狄威爾在「新寫作」和「日光」上深深地抱怨着人民在戰時都要求和「防空壕，炸彈，以及過擠的火車有關的戰爭小說」。錫狄威爾認為藝術家要把這些要求完全置之不理；就是暫時也好，藝術家必須退到他的「象牙塔」裏，在那兒「寫作，思索和呼吸」。同時，讀者底愛國心也引起了錫狄威爾的情怒，因為他們「使世界忘却了非常偉大的作家雪林」。這兒，對「藝術自由」表示的關心和對反叛者法西斯走狗表示的讚美又一次親密地結合起來了。

資產階級個人主義的文學在反法西斯戰鬥中已證明是無能為力的了。關於這一點，有一個沉痛的自己由大衛德·康寫的一篇論文，登在「星期六文學評論」上（一九四七年三號），題名為「作戰的人不應當思想嗎」？裏面完全透露出來了。這位美國批評家說美國士兵就不知道他們為什麼作戰，文學和報紙並沒有在精神上武裝他們，並沒有在他們心裏喚醒那理解反法西斯主義戰爭底正義目的的社會意識。

在戰後的幾年裏，資產階級個人主義的文學和哲學——從亨利·米勒底色情主義到沙特底存在主義的詭辯底技巧，在讀者的心上深深地留下了懷疑主義和厭世主義思想的痕印，並且在讚美抽象的『個人自由』的掩護下，對人們散播沒有信仰的種子。這種文學努力分散各個民族對爲真正自由作戰的問題的注意，它盡力對人民表示任何改變生活的自覺只是白費，以便在道德上解除他們的武裝。

在資本主義國度裏，像這樣的文學是能得到擁護，出版和廣告上的宣傳的，甚至於在那兒，那些代表的作品還綴弄反資產階級的辭句。可是這並不是偶然的。不管資產階級個人主義作品的形式怎樣，而它總是爲奴役人們的事業服務的，爲反動的事業服務的，總是寄生在產生它的社會上的。『資產階級的作家，藝術家，和女僕底自由，只是一個戴着錢袋，賄賂，津貼的面具（或是僞裝）的寄生蟲。』（列寧）

在批評蘇維埃文學的資產階級批評家裏，還在斯特魯夫型，伊斯特曼型或是『地平線』的記者型底存心而惡意的誹謗者裏，那些抹殺真理的批評家是出於愚昧，由於他們不理解蘇維埃文學底新的特性。他們以資產階級社會和他們自己心理的尺度來測量一切文學現象，把任何依靠或是服務（不問爲什麼國家或是勢力服務）都當作文學上的奴隸標誌。他們應用他們自己的實際地位，應用他們自己對金錢，對他們的資本主的奴性的依靠，來理解其他的文學。他們忘却了爲自由服務

決不是奴隸的行爲；他們不能理解，如果蘇維埃作家的思想方法是和他的國家一致的話，如果他完全是獻身給人民的話，那他就要不可避免地以社會主義現實主義底精神寫作，而這裏邊也就含有他的最偉大的自由——寫他所想到的和感到的自由。

我們已經在上面說過了，要是蘇維埃作家在戰時像約翰·黎曼所說的那樣寫作的話，那他就會造成非常的自我歪曲和否定他的內心自由。偉大的俄羅斯民主主義者尼可萊·車爾尼舍夫斯基有一次對詩人尼可萊·涅克拉索夫說：「詩底自由並不是說要像發特似的寫魔術或是寫無聊的瑣事……可是這意思是不能允許有胡亂的自負以妨害你的才能。如果發特決定要寫社會問題的詩，那他便會變得狹窄起來，便會產生亂七八糟的作品；瑪伊可夫在「兩個命運」和「克里蒙特教堂」這些詩集上所寫的任何詩篇——每首詩都是有定例的——他也同樣犯了狹窄的毛病。當果戈理寫「欽差大臣」的時候，他是絕對自由的——他的才能傾向「欽差大臣」……」

蘇維埃作家是自由的，因為他們的才能傾向社會主義現實主義，因為在生活上和在文學上，他們是他們人民的兒子，是他們國家的公民和愛國者。

註 釋

- 包爾·魏倫（一八四四——一九六） 法國的象徵派詩人。
巴爾蒙特（一八六七——） 俄國的高蹈派詩人。
布洛克（一八八〇——一九二二） 俄國的象徵派詩人。
卜魯厄斯索夫（一八七三——） 俄國的象徵派詩人。
雷蒙諾索夫（一七二二——一七六五） 俄國的最偉大的詩人和學者。
普式庚（一七九九——一八三七） 俄國的偉大的詩人。
萊蒙托夫（一八一四——四一） 俄國的偉大的詩人。
普克拉索夫（一八二一——八八） 俄國的偉大的民衆詩人。
瑪耶可夫斯基 蘇聯的偉大的革命詩人。
特勒可夫斯基（一七〇三——六九） 俄國的文學家。
發特（一八二〇——九二） 俄國的詩人。生于大地主的家庭；他是藝術至上主義者。
伯林斯基（一八一——四八） 俄國的最偉大的批評家和思想家。
屠格涅夫（一八一八——八三） 俄國的小說家。

「虛偽的智慧發出模糊的閃光，並且在征服一切的理性底太陽下窒息。」——這是普式庚的詩句。

包爾·瓦勒里（一八七一——） 法國象徵派詩人。他所提倡的純粹詩是極難寫的。

安吳拉 小亞細亞的都市。

帕拉斯撒斯 希臘中部的山名。

契可夫（一八六〇——一九〇四） 俄國的小說家。

魏曼什葉夫（一八六七——） 俄國的作家。

錫且德林 俄國的諷刺小說家。

西夫兼可（一八一四——六一） 烏克蘭的偉大的抒情詩人。

托爾斯太（一八二八——一九一〇） 俄國的小說家。

荷馬 希臘的古代詩人。

黑拉克里特斯 希臘的古代哲學家。

悲多汶（一七七〇——一八〇七） 德國的音樂家。

拉金（一六七一一） 俄國農民反抗的首領。

布格喬夫（一七〇六——七五） 俄國農民革命家。

卡彭蒂勒拉（一五六八——一六三九） 意大利的自然哲學家和政治論者。

莎士比亞（一五六四——一六一六） 英國的戲劇家。

西萬提斯（一五四七——一六一六） 西班牙的小說家。

傅利葉（一七七〇——一八三五） 法國的空想社會主義者。

亨利·希孟（一八七一——） 德國的小說家。

波格達諾夫（一八七三——一九〇八） 蘇聯的哲學者 and 經濟學者。

瑪赫（一八三八——一九一六） 奧國的心理學者和哲學者。

李央拉多·達·文西（一四五〇——一五一九） 意大利的藝術家 and 科學家。

斯提爾（一六七〇——一七〇九） 英國的著作家。

安迪生（一六七〇——一七一九） 英國的文學家。

狄更斯（一八一〇——七〇） 英國的寫實派小說家。

安得烈·紀德 法國的小說家。

賴法爾（一八八三） 曾任法國的首相。

錫狄威爾（一八九〇） 英國的詩人。

車爾尼舍夫斯基（一八〇八） 俄國的空想社會主義者，政論家，美學批評家，哲學家，和小說家。

瑪伊可夫（一八〇一——一八九七） 俄國的藝術至上主義的詩人。

『國家和文學』及其他

著者 A 米拉歐普夫等

譯者 芳 信

出版者 光 華 書 館

發行者 光 華 書 館

各地

版權所有
不准翻印

UOGIA HO WENSIDE

GI CHITA
FAN SIN VI

一九四八年九月
在火連市造
初版發行一千册

~~019/305~~
~~10 00010~~

622. /

~~1000~~

~~1000~~

001526