俄國文學思潮

文藝叢書

米川正夫著
任鈞譯

正中書局印行

原著者序

人們都一致地承認着：俄國文學，就在世界文學當中也是一種特殊的現象。可是，俄國文學這種特殊之點果何所指呢？一般地，人們都把俄國文學認作一種暗澹而憂鬱的文學，一種反抗的、革命的精神很濃厚的文學，或是一種宗教色彩很顯著的文學；而且，這好像已經變成了一種常識。不錯，這些原不失爲中肯的觀察，然而，都不過是把俄國文學之最根本的特質，從各種不同的側面去加以說明而已。原來它的最根本的特質，乃是服務社會的精神和社會教化的傾向。換句話說，就是一種不甘祇是住於文學這另一獨立世界，去固守那觀察和再現人生現象的純藝術的立場；而要爲着解決實際的人生問題，實際的社會問題以及改善人類的生活，而不斷地作拚命的血淋淋的鬪爭的眞摯的態度——即是希望自己是一個藝術家，同時也是一個人和一個公民的心境。這是一切俄國文學者所共有的特徵。

因此，在俄國文學當中，批評和指導的要素盡了極重要的任務；如要談俄國文學，是無論如何也不能夠把這一點加以忽視的。不但是這樣，而且更進一步，說俄國文學乃是社會的指導和批評之歷史，也不會陷於十分的誇張。

構成這種特質的理由自然不止一二種，但作爲最大的原因而可以毫不躊躇地舉出來的，就是農奴

制度和跟它有密切關係的君主獨裁制度，以及從這兩者所發生出來的政治、社會、道德、家庭等等生活的各方面的特殊情形。當這可厭的中世紀的野蠻主義的遺風，和十八世紀後半期從西歐輸入的啓蒙哲學的思潮發生衝突的時候，在俄國知識階級中間，那種主張與醜惡而可怕的制度相鬭爭，而且一定要把它加以征服的思想，也就必然地醒覺過來了。到了十九世紀的初期，當它更發展爲明瞭的意識的時候，俄國文學纔開始變成了具有國民的個性的獨立文學。

俄國文學所具有的這種特質之是非且當別論，但這卻是一種不能加以否認的儼然存在的事實。若是除去了對於解放思想的獻身的努力和服務社會乃至指導社會的精神，則俄國文學就會等於沒有生命的空殼子。

因爲具有這種根本的特質，所以俄國文學與西歐文學相比，也就呈現出一種完全不同的姿態。因爲是產生於農奴和地主的國家的文學，所以也就可以舉出如下的特點來：第一、對於自然的愛好特別來得深刻；第二、敍述的形式單純而樸素，完全沒有浮華、絢爛等等的感覺，有時，甚至於還給人以謹嚴的印象；第三、那種無饜地浸淫於道德、宗教的問題而探求其眞理的精神，極端地來得旺盛而且固執……等等。這種失去了中庸之道的俄國文學的極端性，曾經使得西歐的某一位批評家發出「這是野蠻人的藝術呢？還是聖人的文學呢」的叫喊。實際上，那些不容易適合於西歐的美學之規矩準繩的托爾斯泰和朱斯退益夫斯基的作品，會給他們以這樣的印象，是並不奇怪的。托爾斯泰和朱斯退益夫斯基以及其他許多的俄國文豪，都曾以文學爲社會教化的方法，努力想要通過文學去建立一種社會的宗教。

然而，客觀地看來，這也是一點也沒有什麼不合理的必然的現象。因爲在西歐，在文學以外的社會生活上，還存在着各種表現的形式；但在文化生活方面幾乎沒有傳統的半開化的俄國，卻祇有文學纔是一種發表思想和表現自我的唯一無二的方法；因此，他們努力想要把這一方法最大限度地加以利用，實不能不說是一種並不足爲奇的當然的結果。可是，如果認爲俄國文學的特質，在社會教化方面，正墮入純粹的功利主義當中，那是非常錯誤的。俄國文學決不是爲着抽象的、概念的思想宣傳而寫作的空虛的傀儡。眞摯的熱情的、全生命的思想，還渾然地融合於人類的可驚的活生生的形象當中，而形成着蘊藏了無與倫比的魄力的最高藝術。

構成十九世紀俄國文學的動力的探求眞理、社會教化的精神，不斷地，始終一貫地，傳統的地，一直被繼承到今天。現代的蘇聯文學，其內容方面的意識形態雖然已經不同，而其精神則還是跟從來的俄國文學一樣。不，不但是這樣，即在否認爲藝術而藝術以及把文學當作宣傳的武器而加以處理之點，蘇聯文學也較諸前時代的文學更進了好幾步。關於這一點，還可以使人想起朱斯退益夫斯基在他的傑作卡拉馬卓夫兄弟，當中所表現的思想。他假借伊凡·卡拉馬卓夫之口說着這種意思的話語：「俄國的青年是以探討上帝的存在或是永生之有無這些永遠的問題爲事的。不相信上帝的人，就一心一意的談論着什麼社會主義啦，無政府主義啦，要把全人類改變爲新的組織啦……等等。但無論那一方面，結果還是變成了同樣的問題。所不同的，祇是從相反的兩端出發而已」。

原來俄國人都是一些生平頗有老成持重之感的國民，不過當他們一旦獲得了某種思想或信念時，就會跟着了魔一般地專門去對付那種思想或信念，非讓它貫徹到最後決不罷手。可是若因某種動機而

失去了那種信仰時，他們就會走到相反的方面，以往日同樣的眞摯和熱烈，而完全傾倒於對立的思想信仰。——這種由於朵斯退益夫斯基的明察而顯露出來的俄國青年的特性，可以說如今已經由蘇聯文學的趨向而被重新加以證明。蘇聯文學的確已經使得托爾斯泰和朵斯退益夫斯基的文學逆轉，而完全從另外一端開步走；但其根本上的探求精神、熱情、眞摯、非妥協性等等，則從本質上看來，還與十九世紀的俄國文學完全相同。這種探求的精神和偉得驚嘆的眞摯，無疑地將永遠保證俄國文學在全世界的優越性。

譯者的話

自從新文學運動發生以來，俄國文學都曾陸續地與我們中國文壇以決定的影響：這是誰都知道的事實。

許許多多的俄國作家的作品（古典的和現代的）都曾被不斷地翻譯過來，變成了作家們的富有滋養料的糧食，變成了一般人的良師益友。

可是，儘管俄國文學曾給我們的文壇以多麼巨大的影響，儘管我們是多麼愛好俄國文學；但，直到此刻爲止，我們如果想要找到一兩種中文本的、比較完整的、敍述俄國文學發展經過或是闡發俄國文學思潮之演變的書籍，卻仍然是非常困難的。——這不能不說是一種莫大的缺陷。

本書的迻譯，正是想把這種缺陷或多或少地加以填補。

正如許多人都曉得的一般，原著者米川正夫氏乃是日本數一數二的專門研究俄國文學的權威。他翻譯並介紹了不少俄國文學的作品和理論。本書則是他參考了許許多多的文獻，再加上平日的心得，而系統地、簡括地，敍述並解說了俄國文學的歷史、特質、意義、和價值的一本著作。至少在材料的豐富和淹博方面，是值得特別加以推薦的。

因此，譯者敢於自信：本書的翻譯和出版，當不至於是一件毫無意義的事情。

一九四〇年春於重慶。

目次

第一章　威傷主義時代……一
第二章　浪漫主義時代……一七
第三章　普希金……二六
第四章　寫實主義的先驅者……四〇
第五章　雷芒托夫……四九
第六章　郭哥里……五九
第七章　四十年代、現實主義的勝利……七四
第八章　屠格涅夫……九〇
第九章　六十年代、農奴解放前後……一〇三
第十章　朵斯退益夫斯基……一一一

466586

第十一章　托爾斯泰……一三三
第十二章　國民劇之大成……一五七
第十三章　七十年代、從希望到幻滅……一六九
第十四章　八十年代、柴霍夫……一七八
第十五章　九十年代、高爾基……一八八
第十六章　現代派文學……一九八
第十七章　近代詩一瞥……二一三
第十八章　同路人文學……二二六
第十九章　普羅列塔利亞文學……二四〇

第一章　感傷主義時代

以眞摯的人生的態度，時常在世界文學當中占着最高位置的俄國文學，嚴密地說來，祇有一世紀多的短促的歷史。自然，若是把原始的宗教上之述作和稗史演義也算進去的話，那是可以遠溯到十一世紀的古昔的。而在十八世紀的凱薩林女皇朝代，就曾經出現過無數的文學者，形成了大有可觀的文學隆盛時代，這也是事實。但，那一切都祇有在找尋俄國文學發達的途徑上有着歷史材料的興味和意義，其能作爲超越時地的眞藝術供人鑑賞的，簡直就不曾有過。在這意義上面，則那種認爲俄國文學的歷史乃與天才普希金之出現同時開始的結論，一般的看來，實不能不說是對的。

話雖如此，但無論怎樣的天才，也不會忽然從地下湧現出來。爲了一個普希金的誕生，過去數百年間的彷徨和摸索的準備時代是必要的。因此，我們當然至少要稍爲說及十八世紀後半期的顯著的文學現象。

凱薩林女皇時代的文學，還沒有發展到被認爲完全獨立的一種社會活動。當時的文學者，幾乎沒有例外，都是身膺政府要職的高級貴族，他們祇是把文學看作粉飾生活的文化安慰之一種。他們都乘公務之餘暇，以弄弄詩文而誇耀其才藻爲樂。例如那將俄國文學用語從舊的教會斯拉夫語的束縛裏面解放出來，而與從來都被當作賤民語言的俄國語以文學組織和統制，因而被稱爲俄國文學之父的啓蒙詩

北京圖書館藏書

人羅門諾索夫(Lomonosov,1711—1765)，與其稱爲文學者，還不如稱爲科學者，博物學者，和言語學者，更來得恰當些。從北海一漁夫之子一躍而成這位爲學界的大導師的羅門諾索夫，雖說直到凱薩林朝初期都還生存着，然而，他到底是應該屬於彼得大帝時代的人物，所以在這兒舉出他來，也許是個不十分適切的例證。但那作爲讚美女皇之功業的許多頌詩的作者而被崇敬爲一世詩宗的德查文(Derzhavin,1743——1818)乃是樞密院議員；當時的急進思想家，卽是有名的從彼得堡到莫斯科的旅行記的著者拉特希契夫(Radischev,1749——1802)也是俄國最初的海關長官。而那奠定了俄國喜劇的基礎的方委晉(Fonwijin,1745——1792)，也是個外交部的能幹的官吏。

因爲一切都還是這種樣子，所以文學作品，也就不會有眞摯的社會意義。在完成文化使命之點，也祇是一種力量極其微弱的東西。而且，那被限制在宮廷貴族階級的範圍裏面的俄國文學，也就自然地祇是急於傾其全力去滿足那屬於少數人的社會趣味，而讓那沒有生命的僞古典主義在長期間占領了牢不可拔的地位。因此，那虛榮心很強的、嬌生慣養的、恣情任性的貴族氣質，就無論在理解描寫生活的態度上，在享樂的唯美主義的傾向上，在裝腔作勢和小題大做的咬文嚼字上，在空疎的形式主義之尊重上，都必然地被表現得明明白白。

不過在這個時代，也曾有過那些能夠用自己的思索能力和批判的頭腦，將階級的偏見和利己主義征服到某種程度的作家。其中可以認爲有最顯著的才能的，恐怕就是前面所舉的方委晉和拉特希契夫吧。

方委晉的主要作品旅長和少年兩篇喜劇，作爲離開了法蘭西古典劇的規矩準繩，而取材於俄國的

實生活和國民氣質，去嘗試那種樸素單純的寫實的表現之最初的作品，是頗有着值得永遠地加以紀念的價值的。旅長（一七六〇年），描寫那醉心於淺薄的西歐文化的輕佻而空虛的青年，和可以說是古舊的族長思想之代表的、當旅長的父親和節儉的母親，和收賄自肥的瀆職官吏及其法國派頭的嬌妻——描寫這些人們之間所醞釀着的戀愛糾葛；而無情地把新時代之空虛的愚昧和舊時代之粗暴的愚昧，加以嘲笑和打擊。第二部作品少年（一七八二年），則以那充滿了一切不知反省的暴虐無道的、可以說是黑暗之王國的十八世紀的地主社會爲主題；而愚昧、橫暴、貪婪的女地主，以及那依恃母親的盲目的寵愛，而磨折自己權力下面的人們的低能的兒子，就形成着喜劇的中心。

方委晉的喜劇以極細緻的觀察和那給當時輸入的法國啓蒙哲學所啓發出來的批評的頭腦，去指摘俄國社會的半野蠻的未開化狀態，而使之再現於活生生的典型當中。在這種處所，它正潛藏着不可否認的力量。尤其是那些銳利的諷刺，雖然有時也不免有着墮入粗笨的諧謔之處，但大抵都給微妙的幽默衣裳所包裹着，因而越發加深了作品之藝術味。祇是在這兩篇作品當中，那作爲對照於黑暗的現實之光明的理想而配置着的肯定人物，都不過是些露骨地說明作者的社會觀和道德觀的傀儡，完全找不出半點人的血液，這不能不說是有害於作品價值的一大缺點。可是，無論如何，俄國文學卻由方委晉的喜劇，總開始對於祖國生活的赤裸裸的現實——尤其是對於那在後來變成了俄國文學之中心問題的、可以說是俄國社會之癌的農奴制度——投以冷靜無私的觀察之眼：這是作爲一種轉機，而有着值得特加記述的意義的事情。

然而，在這種意義上的眞正畫時代的事件，卻是拉特希契夫的從彼得堡到莫斯科的旅行記之出版

（一七九〇年）。這部書顯然是受到英國的幽默作家斯坦因的感傷的旅行（Sentimental Journey）的影響而寫作。也是採用着旅途雜記的形式。不過拉特希契夫所學的祇是形式，內容和材料的安排，卻都是他自己的獨創。在這優秀的著作裏，他從那在德國留學時代由法律和自然科學所鍛鍊成功的理論的人生觀之見地，把俄國的現實生活加以分析和解剖。其主要的對象就是農奴制度。拉特希契夫時而以理論的考察，時而以悲慘的農民生活之生動的描寫，企圖把農奴制度的可怕的破壞的影響訴諸世人。全篇都充滿着那對於被磨折與被虐待的人民的赤裸裸的同情和眞摯的感動。實際上，那正是給人間苦的姿態所壓迫的眞摯的靈魂之悲痛的叫喊，就是現在閱讀起來，也還能給人以強烈的印象。拉特希契夫並不祇以農奴制度之無情的暴露爲滿足，同時還對司法行政制度作辛辣的揭發而無所畏懼。拉特希契夫要求將這種現狀作斷然的改革，主張把土地分給農民。

當凱薩林女皇讀完這本書的時候，就覺得著者拉特希契夫好像是個企圖把法國革命的精神傳播到俄國來的最初的危險思想家，憤怒之餘，乃下令放逐這位作者。彼得堡的刑事裁判所奉女皇的命令審理這案件，結果終於把拉特希契夫判處死刑。但後來又以凱薩林的勅令，改爲西伯利亞流刑。一七九七年，女皇的兒子帕維爾卽位的時候，纔把他從西伯利亞召還，准他在領地內居住。當帕維爾被暗殺、皇子亞歷山大登位的時候，不但完全恢復了他的自由，而且還予以勳章，被任爲新法令編纂委員之一。但，過於相信亞力山大的自由主義的拉特希契夫，竟作成了以自己的哲學思想爲基礎的改革案。那改革案被委員長認爲十分過激。委員長就嚴厲地譴責拉特希契夫，並用西伯利亞流刑去威嚇他。這譴責和威嚇，使那爲生活所苦惱的拉特希契夫的神經受到可怕的刺激。一八〇二年九月十二日晚，他

終於實行自殺了。從彼得堡到莫斯科的旅行記就長期間變成了禁書，在整整的一世紀當中，連他的全集裏面都不許插進去。

拉特希契夫這本旅行記，在取材方面，安排下後來的俄國文學的思想基礎，光是這一點也就很有不朽的價值。在另一方面，從那對於各種事象的態度及描寫的筆致看來，也可以說是成了當時纔開始抬頭的感傷主義的先驅。

如前所述，這時候，貴族階級已經完全奠定了作爲特殊階級的地位；可是同時，俄國最初的知識階級的集團之組成，也是一種不可忽視的大事件。他們都是十八世紀理智主義的兩大派別，卽是福祿特爾主義（福祿特爾一派的自由主義）和馬桑 Masson 教（企圖以完成自我和人類愛之實行而達到上帝的睿智的神秘的宗教團體）的指導者，開始給敏感純眞的青年以深刻的影響。因此，在這新時代裏，發生那否定舊的權力的運動，乃是一種當然的事。所謂爲古典主義雖然依舊保持着自己的歷史的存在權，而那想要傾覆正統派的理論，給文學以更多的自由、伸縮性、和人生的眞實情味的嘗試，也就漸漸頻繁地表現出來了。從西歐輸入的感傷主義的諸派別，在許多文學者中間開始喚起了共鳴。他們覺得，那種認爲祇有王侯貴族和英雄等等的悲劇纔值得一般人表示同情，其他庶民之命運就不足爲文學對象的偏見，是非拋棄不可了。

文學上的革新運動的感傷主義之與一般文化生活的新潮流相匯合，也是一種當然的結果。一方面跟馬桑教的思想結合，走進了宗教的道德的傾向；一方面受福祿特爾主義的影響，包含了許多自由思想的成分。在那對於農民的苦痛表示同情，對於權力階級之暴虐表示憤慨的形式、文體上面多量地具備

着感傷文學之特長的拉特希契夫的旅行記，正是一種可以歸入後者的純曉的東西。這部書不但取材於一般民衆的生活，而且還將讀者層發掘得比較深，接近了民衆的世界。從這一點說來，它是有着不小的功勞的，因爲它已使得貴族文學的僞古典主義之鞏固的地盤發生動搖。自然，要在農民階級裏面得到讀者，在當時是連做夢也還想不到的事情；但拉特希契夫的旅行記卻在萬衆當中博得了異常的聲名；當這部書爲政府所沒收的時候，人們甚至於肯出二十五盧布的一筆大款子作爲閱讀一次的代價，費盡苦心，企圖一親其內容。

然而，具有這種自由主義的社會批評傾向的感傷文學，在拉特希契夫以後，就幾乎沒有固強有力的支持者了。而感傷主義的第一個種類，卽是蘊藏着比較多的宗教道德傾向的派別，卻以非常巨大的勢力發榮滋長着。其原因可以列舉出來的，有如下的事實——那就是對於德國的澎湃而起的心理研究的興味，以及俄國知識階級間的馬桑教勢力戰勝了福祿特爾主義，因而許多青年都以完成自我爲樂語，開始埋頭於個人心理之解剖。總之，在那從十八世紀末葉到十九世紀初頭曾經現出了黃金時代的俄國感傷文學裏面，完全看不到像西歐的那種文學中所能見到般的叛逆的要求和民主主義的傾向。試將那被認爲這派健將的加拉晉（Karamzin,1766——1826）之代表作可憐的麗莎拿來一讀，我們就可以把這一派文學所有的毛病、弱點完全指摘出來。

可憐的麗莎的內容極其簡單，幾乎簡單到可以說是貧弱的程度。一個農家少女爲輕薄的都會青年紳士所誘惑，當她把純潔的處女之熱情和貞操呈獻給他之後，纔曉得自己的愛人已經和富家小姐結了婚；於是悲苦不堪，終　投水而死——這就是全篇故事的梗概。儘管構想是這麼平凡和陳腐，而這一

短篇故事在發表時，卻在社會上引起了異常的激動，確保了加拉晉的俄國第一流文學者的地位聲名。敏感的青年男女，都不惜把心頭的熱淚灑在這可憐的麗莎的篇幅上。並且，那被描寫在書中的莫斯科郊外的寺院，和麗莎投水的池塘，也變成了這書的愛讀者所必到的感傷巡禮的場所。

這可驚的成功，主要的理由，就是因爲可憐的麗莎與時代的主潮和俄國社會精神完全相符合。滲透着作者加拉晉的感傷主義，已經瀰漫在當時俄國社會之空氣中，加拉晉不過是這種精神的表現者罷了。俄國社會已經厭倦了那些嵌在僞古典派的千篇一律的模型當中的沒有生氣的崇高的英雄和烈婦，而要在文學中尋求那活人的情感；因此，那大胆地在平凡的俄國日常生活中採取題材，把事件移到讀者所親近的本國環境中去的加拉晉的小說，就充分地使得他們的渴望感到滿足。

話雖如此，但由加拉晉的描寫所表現出來的俄國的世俗和俄國人的典型，是和眞相隔離得很遠的；在那兒，全然找不到什麼國民性。可是當時在文學方面，那以世俗描寫爲主的現實主義的要求還有沒被意識到；因而作者加拉晉自身和讀者都毫不介意於那美麗的感傷作品中的描寫和現實之間的衝突，矛盾。刻如可憐的麗莎的母親，加拉晉就曾作這樣的性格描寫：她是個「敏感而良善的老太婆」，祇是在追憶亡夫，不斷地流淚；祇是在回想着青春和幸福的日子，而且每天還爲着「欣賞自然」在外面跑來跑去。主人公麗莎可以說是個謙遜和純潔之理想的少女，時常溫柔地安慰老母，採集野花，售諸於市，藉以養活母親。她的思想表現，也令人覺得好像是把典型的感傷小說的文體照原樣地借了來似的。在與她的愛人愛拉斯特相愛以後，她還是離不了牧歌風味的想法，老是在轉着這類的念頭：如果這青年紳士是個普通的農夫——「如果他是個可愛的牧羊人」，那自己將怎樣地幸福呵！

然而，加拉晉之選擇農家女爲作品中的主人公，把舞台移到從來不曾給俄國文學接觸過的下層階級當中去，這在當時，乃是值得特別推崇之點。他寫這故事的目的，是要把「連農婦也有着情感」的過於單純的天眞的思想，用具體的描寫來加以證明。這種思想，雖說是這麼單純，但在當時，卻不可否認的是一種新的發現。

加拉晉想要在讀者的心中喚起那對於死亡了的不幸的少女的同情和哀憐之念。在這種意義上面，可憐的麗莎無論從內容或從貫穿着全篇的精神看來，都很可以成爲將來的大俄國文學之發達的起點。因爲構成俄國文學之基調的，乃是曾樸的現實主義，同時也是人道主義的博愛精神，這是不能夠加以忽略的事實。這種想要喚起對於所謂「被虐待的、被磨折的人們」的命運的同情之念的博愛傾向，幾乎在後來出現的全部偉大文學身上都可以找尋得出來。雖然作爲文學的或是思想的現象，可憐的麗莎本身所能有的價值幾乎可以說是等於零；但在研究俄國文學時，卻不能不加以一顧，其理由實在就在這種地方。

在加拉晉的全部著作當中，無論在量的方面，或是在質的方面，其最值得注目的巨著，恐怕就是俄國史十二卷。這是他從一八一三年到最後一年（一八二六年）的冗長的歲月當中，傾注了全部精力的苦心之結晶。從九世紀到十六世紀的俄國國民生活，都被表現在一張極有系統的生氣勃勃的大圖畫當中。當時俄國的歷史科學幾乎完全還在未開拓的狀態當中，因此他這部異常的努力和研究之結晶的歷史，從現在的科學的見地看來，也幾乎變成了經不起批評的東西；但作爲一種藝術品來看的時候，卻是有着相當巨大的價值和意義的。由於加拉晉的洗練的莊重的體裁和巧妙的敍述能力，這部歷

史獲得了出版界所罕見的成功，倏忽之間，許許多多的部數就普及到了社會的各階層。因此，對於歷史從來就沒有多大的關心和興味的俄國人，關於祖國的使命及其將來這一類的事情，雖然不很明瞭，卻也開始有了國民的自覺。不用說，俄國在當時所經驗的對拿破侖戰爭及其勝利，在助長這種機運上，也顯然有着力量。

然而，由加拉晉的歷史所喚醒了的國民的自覺，乃是頗爲膚淺的東西；而構成其基礎的，則爲希臘正教和君主獨裁制度的承認。在這一點，加拉晉乃是個後來被加上了公式國民主義的名稱，爲迎合政府意思的愛國思想之確立者；也是個可以與拉特希契夫所代表的解放運動站在對立的地位上的人物。雖說在可憐的麗莎裏他也曾表示過「就是農婦也可以戀愛」的人道主義，可是，他是把農民在美麗的田園生活之牧歌的點綴上面去接受的；因此，他並不拒絕對於他們給與良善的主人之溫情；但他卻絕對反對廢除農奴的制度。因爲依他說來，那將使俄國國家成立之基礎發生動搖。

然而，無論如何，加拉晉所給與當代的影響實在很大，從一七九〇年代直到一八二〇年代，幾乎可以稱爲加拉晉時代。對於當時的青年男女，他是一個偉大的導師，幾乎所有的文學論爭都是以他做中心而展開着的。他的可憐的麗莎究竟得到了怎樣可觀的成功，這祇要看以後約莫二十年間，可憐的馬西亞。不幸的馬爾加麗達。不幸的麗莎等等廉價的感傷文學，由各種各樣的作者之手，數也數不清地送到文學市場裏來的事實，就可以很容易地想像出來。雖然如此，但感傷主義文學也就這樣地以模倣爲事，墮進了沒有生命的單純的典型裏，因而不久就走近了衰滅期；但由於後來在這感傷派文學者之間出現了一個具有眞正優秀資質的天才，幾暫時在俄國文壇上將其威權維持下去。那位天才就是

詩人傑西里、秋可夫斯基(V. Zhukovsky, 1783——1852)。

秋可夫斯基的個性以及從時代所受到的影響，很早就明白地決定了作爲詩人的他的精神，而將其人生觀包含在那已經完成的形式裏面；因此，像秋可夫斯基一樣，完全而且明瞭地具備着感傷主義之根本特質的文學者，幾乎再也找不出第二個。試將他在十四歲的少年時代所作的詩五月的早晨，和發表得比較遲些的村之墓場(一八〇二年)等拿來一讀，就會令人感到他的作爲詩人將來可以有着大成的全貌，都已經在那兒被表現出來了。例如在五月的早晨裏，那敏感的、自省性質很發達的少年，在一個五月清早，發見了一隻馴良的小鴿兒，正在悲嘆着被殺害的友人，哀泣之聲充滿着森林。少年詩人就用下面的話語去安慰她——

朋友喲，這世界已然
充滿了苦痛和眼淚……
那就要能夠達到平靜的彼岸，
走進永遠的睡眠，
纔是最大的幸福呀！

生、死、愛、友情、善、人類和上帝——這些就是秋可夫斯基一生一世的永遠不變的詩作之主題。在那受到格雷(Gray)墓畔吟的影響而寫作的有名的哀歌村之墓場裏面，也可以發見和這同樣的思想：

死亡襲擊衆人。不管帝王，不管光榮的寵兒

它一樣地搜求……不久就給捉住！
最嚴厲的命運之定則永遠不會搖移，
榮華的邀寵終於把我們引到墳墓。

在這種思想當中，當時並沒有找出一些新的東西；也沒有特地把它們在新的光線裏面照明出來。使人感到新鮮的，祇是秋可夫斯基之詩人的才能，甜密的魅力，心理的表現力，以及巧妙地包含了那支配着當時人心的情調的造型的(Plastic)形象。

雖然秋可夫斯基，無論從他的女性的性格說來，或是從他的藝術基調說來，都是個完全的感傷主義者，但到某種程度爲止，他卻能夠接受當時歐洲文學的潮流。那種從個人主義，唯美的理想主義，和反理性主義等出發而達到拒絕現實的德國的浪漫主義，把中世紀加以理想化的傾向，和奇怪的空想性癖——這些東西，在一種詩的隱遁者的秋可夫斯基的心裏，顯然多少有着共鳴之處。因爲他也是一個竭力想要忘記「現實之卑賤」，以理智爲「一切快樂之創子手」，而把空想稱做最好的知己的夢想家。秋可夫斯基並沒有拋棄感傷主義的樣式，他祇是努力企圖在德國浪漫主義的世界裏面保持詩的關係，而傾耳於那正在其中搏動着的唯美情調。他有着極鮮明的個性，乃是一個藝術的良心很敏銳的詩人，他不能以單純的表面模倣爲滿足。因此他就讓那些從西歐吸取到的一切東西，在自己內部巧妙地融和起來。

從最初起就作爲一個感傷主義者而誕生、而成長起來的秋可夫斯基，是不能夠完全變成典型純粹的浪漫派的。德國浪漫主義所蘊藏着的複雜的哲學的美學的情調，對於文化傳統很貧弱的當時的俄國

人，乃是一種不容易發展的境地。但同時在他那圓熟時期所寫下來的短歌(Ballad)裏面，卻頗爲明瞭地可以感到浪漫主義的影響。他已經着手開拓那不是光用感傷主義這名稱所能加以概括的詩的新分野。這，大概可以姑名之爲感傷的浪漫主義吧。

雖然秋可夫斯基還沒有樹立起自己的新的派別，但對於當時的俄國文學，卻給了極深刻的影響。連普希金般的天才，都曾受過他不少的感化。作爲加拉晉派的第一流人物，作爲並非玩弄單純的詩作技巧的文藝愛好者(Dilettante)，而是達到了眞正藝術領域的詩作者，秋可夫斯基乃是十九世紀初期的俄國文學上的一個顯著的存在。由他的許多作品（特別是斯維特拉那(一八一八年)，十二個睡眠的處女，留朱美拉等短歌），使敵和友都瞭然地感到：這新起的文學思潮，究竟是潛藏着很大的力量的！

加拉晉在文學界所掩起的改革運動，喚起了墨守僞古典主義的守舊的陣營方面的猛烈的攻擊和嘲笑，使俄國文學界分成了兩個冰炭不相容的集團。守舊派依據着「俄國文學愛護者談詰會」這團體，新人物則組織了名叫「亞爾查馬斯」Arzamas的文學結社。這「亞爾查馬斯」雖然作爲一個藝術文化的組織，幾乎沒有留下任何一種有實質的成果；而這充滿了年輕的反抗的急進精神的團體之存在，卻曾經在頑固的文壇上面放散出清新的空氣，使人們感到新時代已經來到。就光是在這一點，也可以說已經充分地完成了它的使命，在隸屬於「亞爾查馬斯」的詩人們當中，最偉大而輝煌的名字，除秋可夫斯基外，就是普希金和巴秋西可夫（1787—1855）。然而，在當時，天才普希金剛剛開始表現他

的光芒，還不過是一介白面青年罷了；本書的後面還要詳細說他，所以在這兒應該敍述關於那在當時的文壇上占着獨特領域的天成的優秀詩人巴秋西可夫。

如前所述，加拉晉派的新興文學運動，乃是向瀕死的僞古典主義挑戰，而高唱從自然和人類的心情裏吸取活生生的藝術的感興的。同時，那並非從法國的模倣的古典藝術出發，而是直接侵潛於純眞的古典世界，再從那兒找出新的思想和情感的運動——卽是新古典主義運動，也占據着頗爲有力的地位。在戲劇方面，有使觀衆血液沸騰起來的亞特尼的愛齊普斯、芬加爾的作者奧則洛夫（Ozerov, 1769—1791）；在詩方面，則有右邊所舉的巴秋西可夫；他們都是這一派的代表。尤其是後者的高深的藝術天分，更完全利用古代作家之豐富遺產，而開拓了新的詩作之領土。他直覺的地，正確地，把握着古典藝術之形式美，領悟了詩之音樂的造型性（Plasticity）。包藏在世紀之霧當中的古代詩，在他的眼前，正如那可稱爲調和與優美化身的窈窕的女神般的顯露出來。「巴秋西可夫將事物的本質之迷人的美，好像可以在觸覺上去感到般地表現着，他做到了把詩和土地和肉體相聯結」。——郭哥里這評語可說是非常中肯的。

在巴秋西可夫的詩作當中，最爲人們所愛讀的，大概就是亞拿克利安（Anacreon）的傾向的作品和哀歌吧。所謂亞拿克利安的傾向的詩作，就是受法國詩人帕爾尼（Parny）等的影響，在當時專爲上流社交界所愛玩的戀愛詩；其名稱出自古希臘的戀愛詩人亞拿克利安。這是屬於巴秋西可夫的初期的作品，以戀愛、青春、歡樂、酒宴、友情等爲主題，全部充滿着明朗的樂天情調。作者以毫無懊悔的心情，把整個人生獻給歡樂，對於生活上的思索等，連想也沒有想到過的。甚至關於死的想念也不能夠

使他感到爲難。

啊啊，當任何物件也難換到的青春
沒有跟征矢般地飛去的時候，
且從清滿的杯中狂飲歡情！
這樣，要是在黃昏時節，
就和着音色幽靜的豎琴
歌唱永恆的生命和戀愛吧！
不久，當我們的歡樂的住房中
發出死的呼聲的時候，
就正如葡萄藤之萎弱地
纏繞棲樹。
啊啊，此刻，我的歡情喲，
且依戀地把我緊抱吧！

話雖如此，但我們也不能夠以爲巴秋西可夫的詩始終祇是限於放縱的歡樂之高唱。甚至在他的臣拿克利安的傾向的詩作裏，也時常可以感到那潛在的憂愁之情。他的靈魂爲一種冰冷的懷疑思想所禁錮；他的心靈則爲對於世間幸福之空幻的意識所毒害着。於是，人家就覺得他好像急於要在空想之魅惑和暴風雨般的歡樂當中去找到忘我之境似的。這種憂鬱，與年俱增，他的最後的作品梅爾其塞德克

之箴言」詩，就是被塗抹着黑暗的厭世觀的：

你曉得嗎，當老耄的梅爾其塞德克
在和這世界長別時所說的話？——
人類生爲奴隸，
也作爲奴隸而走進墳墓。

然而，就連死亡恐怕也不會告訴人們：
怎樣探索奇異的眼淚之谷，
和悲嘆的消逝的命運吧！

對於朝露般的人生的嗟嘆和陰鬱的死之恐怖，在秋可夫斯基的詩裏，都是些構成着根本動機的思想；這正證明着巴秋西可夫作爲時代的兒子，也不能完全脫去那風靡一世的感傷主義的影響。祇是在秋可夫斯基，這些思想，都變成了對於永遠的來世的憧憬之動機；而在巴秋西可夫，則大都導向亞拿克利安式的享樂主義。然而，有時這兩位詩人的情趣，也會完全一致，那就是對於詩的空想之王國的讚美：

人生一剎那，歡樂也不見得會久長！
就居住在幸福當中吧，可憐也是暫時的。
暫時！……我將忘掉悲情，
在甜蜜的休憩中空想。

祇有空想纔是我們的幸福的母親！

這種離開現實、逃向空想世界的傾向，與時常喜歡沈溺在過去的追憶裏面的秋可夫斯基，心境可說完全相同。這兩位詩人，在將近晚年時，都漸漸明瞭地顯出了道德的、宗教的傾向，這也加深着他們之間的類似。然而，那並不是巴秋西可夫失掉了自己的藝術的獨創性的意思。直到最後，他都依然地保守着自己的個性，繼續歌唱下去；他祇是在當時的文學主潮所暗示的方向上面，使自己的藝術更加深刻。秋可夫斯基的詩，在音樂的格調上是很優越的；但時常與人以漠然的不明瞭的感覺；跟它相比，則巴秋西可夫的詩卻富於明快的形象美，以造型的完整爲其特色。正如批評家倍林斯基（Belinsky, 1810－1848）所說的一般：他的詩不但可以用耳朵去聽，而且令人覺得甚至於還可以用眼睛去看。在這種藝術形式之完美上，巴秋西可夫不但是普希金的最接近的先驅者，甚至於還可以說是他的教師。

第二章　浪漫主義時代

從十八世紀末到十九世紀初的文學上的新運動，主要的，以表現形式的革命爲其根本功績：這是應該特別提到的；因此，文學界的興味和關心，也就幾乎祇是對於表面的技巧問題。若是說到文學上之論爭，則新舊文體之可否問題，就變成了主要的對象。可是，這沒有結果的蝸牛角上的論爭，也因爲拿破倫戰爭之突發而告終。由於法軍之侵入莫斯科，亞歷山大一世之提倡神聖同盟，俄國的國家生活，就漸次帶來了比較多的國際意義，而俄國人民的民族意識也就不由不緊張起來了。並且，各種問題也繼續不斷地出現，要求毫無猶豫的解決。實際生活之熱烈的氣息必然地會接觸文學。這樣，那還沒有發育完全的年輕的文學，也就開始參加各種社會勢力之鬬爭。純文學的論爭，一時都銷聲匿跡；作家們不拘其秉賦之傾向如何，各各都不能不做一個公民，做一個鬬士。和平的感傷時人秋可夫斯基，也變成了「俄軍陣營中的歌手」。連加拉晉也開始寫起那不熟手的詩作——俄國軍隊讚美詩來了。因此文壇就全部採取了戰鬬的姿勢。那以十四世紀末在克利可夫之野擊破了韃靼軍的皇帝朱美托利，唐斯可依爲主角的奧則洛夫的戲曲，所以能夠喚起當時的暴風雨般的感動，乃是一件並不足怪的事情。

點綴了戰爭之最後的偉大的勝利，一度地把俄國推送到歐洲列強第一線。俄國人的心靈，不但充滿了對於祖國的愛，而且還充滿了民族的矜持的念頭。於是在文學界裏，那對於國民的和民族的作品

之期望，也開始鮮明地表現出來了。那可以說是俄國國民文學之寶的敍事詩。伊戈爾出征的故事（十二世紀末葉之作）之發見，更助長了文學上的回顧的潮流。同時，許多的文學者還把這種國民自覺擴張爲民族意識，注意到同族同種的斯拉夫系各民族的藝術。後來曾經作爲十二月黨黨員而點綴了俄國社會運動史之第一頁的李列耶夫(Ryleev,1795—1826)，奧朵愛夫斯基(Prince A. Odoevsky,1803—1839)等青年詩人，都是汎斯拉夫主義之提倡者。

一切俄國的和斯拉夫的事物，對於當時的詩人們，都有着難於否定的魔力。他們都如疲乏了的漂泊者一般，希望在那充滿了愛情、溫暖、和詩趣的生身之故鄉休憩。自然，關於俄國乃至斯拉夫民族之古代生活的眞確的知識，他們是沒有的；但他們並不十分留意於此。透過民族傳說和愛國的理想化之薄帷，而反映成美麗的詩之世界的過去，詩人能夠自由地驅使創作的空想，把所愛好的幻影於紙上喚醒，然後再將其安置於所愛好的狀態上面。這對於他們毋寧是一種方便。在適應於這種時代要求，而將詩的傳說之古舊的世界加以藝術化的許多作品當中，在大胆奔放的意氣裏面顯出天才之光芒的，恐怕就是普希金所寫的最初的長篇敍事詩路絲蘭與陸狄美拉(一八二〇年)吧。這個用美麗的詩敍述出來的童話之主題，顯然有着從亞利奧斯特（意太利詩人——十五世紀）和福祿特爾等的作品得到啓示的痕跡，簡直到了可以說是陳腐的程度；但對於當時的文學界，卻給與了一種無比的新現象之印象，變成了激烈的文學論爭之導火線。從這時候起，「浪漫主義」這一名詞纔變成了文壇的流行語。在後來的約莫十年中間，大部分的批評家，都傾注其主力於關於浪漫主義之本質和意義的論爭上面。

雖然從我們現在的眼光看來，要在路絲蘭與陸狄美拉裏面發見嚴正意義上的浪漫主義，是頗爲困

難；但這一敍事詩之所以會那樣地引起人們的注意，其原因卻是極明瞭的。普希金在這裏面把新鮮的青春之霸氣和詩情，儘量表現出來了。他用那有如沸騰着般的明朗的生活之歡喜，和華美的空想之飛躍，迷住了讀者；作爲快活的天之驕子的普希金，作爲「亞爾查馬斯」派之一員的普希金的面目，完全在那上面被表現出來了。那無疑地會在當代人的眼睛裏面，覺得是一種非常清鮮的東西，而看作浪漫主義。還有，從國民性之見地看來，雖然在這詩裏面，典型的俄國生活和俄國性格都幾乎沒有被表現出來；但由於普希金之純眞的藝術才能曾給這貧弱的內容以甘美的旋律，卻加深了對於國民藝術的社會興味，使成爲在這問題解決上有着關心的一個階段，這是沒有懷疑之餘地的事實。

隨探求國民性的期望而起的文學獨立性的呼聲，也開始從各方面發出來了。結果就表現出對於古代俄國的愛慕，和法國崇拜熱之冷卻。一方面努力企圖禁止社交界客廳裏的法語會話；他方面，在文學界裏，則陸續地寫作攻擊盲目的西歐模倣的寓言詩（克魯洛夫的樽，農夫與蛇，潛水夫等），和喜劇等。加拉晉的俄國史之出現，就跟這種潮流相結托，而鞏固了保守的愛國主義之陣地。

可是同時，那繼承拉特希契夫的傳統，企圖將「國民性」這字眼給與更深刻的解釋的進步的自由思想之潮流，自然也還不斷地繼續着。一八二五年十二月十四日，即尼古拉一世即位的當日，許多年輕的貴族子弟，因爲要求制定憲法，或被處以絞刑，或被流放於西伯利亞。這就是所謂十二月黨事件。它很可以說是亞力山大一世時代所釀成的社會、政治思想運動之當然的合理的結果。十二月黨的意識形態，是含着時代的影響和貴族心理之痕跡的；但他們的計畫，以國民代表制度，解放農奴，以及廢止貴族階級的特權爲標語。在當時乃是自由主義運動的最後的說法。

在這種場合時常能夠看到這種現象：革命運動的主要的對象雖然是社會、政治生活之基礎，但同時他們也努力企圖破壞舊的世界觀。在十二月黨中，對於哲學、宗教的問題，大家都感到熱烈的興趣。他們閱讀法國的政治思想家之著述，同時，也努力研究唯物主義的哲學思想。在許多十二月黨員們的眼中，王座和祭壇乃是予人民以沈重的束縛的最危險的仇敵。站在黨的指導者的地位上的李列耶夫和白斯特里等，本來是宗教心極誠篤的人們，但他們的信仰也不能排除理性之權利和良心之自由。其中，把這種宗教束縛全部拋棄，而高唱無神論的人物也很不少。

這樣，新銳的有教養的階級，就堂堂正正而毫無懼憚地，把社會的、政治的、一般宗教的問題自行擔任起來，將其解決看作自己的使命。因此，這時代的文學，也就非把這一切的思潮包括在藝術形式當中不可。關於內政改革，尤其是農奴解放之必要，或者至少是減輕他們的生活苦之必要的思想，開始在一切知識階級的腦海裏萌芽。如「對於社會幸福的服務」，「自由」這一類的言詞，都變成了一切人們的口頭禪。而浸透了俄國社會的優秀分子的「公民的抒情主義」之代表的歌手，卻還是普希金。他的讚美自由的詩雖然很多；但其中最膾炙人口的卻是鄉村和自由之頌歌（一八一九年）兩篇。這一偉大的自由解放的思想之歌手，當時在拜倫（Byron）的藝術裏面感到共鳴的節奏，而在其中找到了適合於自己的畫板的色彩。他用拜倫主義的洗禮鍛鍊自己的詩思，鞏固了作爲公民的自信。

二十年代時俄國的拜倫主義，乃是歐洲浪漫主義的第三種反響。假如那曾在十九世紀初頭到一二年代繁榮過的感傷的浪漫主義，是個雄辯地說明着時代發展和傾向之典型的東西的話，則二十年代的拜倫主義，也可以算作與它有同樣的時代的特徵。當時拜倫忽然變成了俄國「人心之支配者」，同時

還變成了社交界的話題。爲什麼拜倫竟會給俄國歡迎到這種程度呢？這，除開歐洲的一般流行的模倣之外，還具有更深刻的根本理由。卽是，拜倫對於俄國實生活所產生出來的東西，對於現實的不滿的感覺，對於舊生活形式和舊道德的反抗——這些精神曾給與了明瞭的藝術公式。他揭示出並強調着社會的、倫理的理想，同時還謳歌個性之自由和權利。

普希金比同時代的任何人都能正確深刻地、理解而且感受着拜倫的精神。他在拜倫的藝術當中，找到了苦惱着自己的靈魂的不安的、強而有力的表現。有一個時候，他曾爲拜倫的氣分所感化，扮演過飽嘗幻滅之悲哀的懷疑主義者，和蔑視世人的厭人主義者（Misanthroky）的角色。代表這一時期的作品，就是高加索的俘虜，巴夫齊莎榮之泉，吉卜西人之羣等敍事詩。然而，這種拜倫的幻滅氣分，是跟普希金所秉賦的實際的氣分並不相符的。他是個肯定那充滿了光明的人生的詩人，對於拜倫的迷戀是不能夠繼續得過於長久。普希金對於拜倫的看法之變化，可以在他所寫的拜倫式的敍事詩中最後的作品吉卜西人之羣裏面，明瞭地尋找出來。

能夠最顯著地感到拜倫之影響的高加索的俘虜，在普希金的作品當中，乃是最缺乏獨創性的。普希金打算在主人公「俘虜」身上，描繪出那對於現代的有教養的社會感到失望，而想要在遠離文明生活的自然之懷裏去尋求幸福的當時的典型人物。這種自然和文化的對立，乃是浪漫主義時代的、最大的特徵；但普希金卻幾乎一點也沒有將主人公之所以陷入於那樣的幻滅之原因，具體地表示出來。關於「俘虜」的過去，我們僅僅知道：他做了「熱情的犧牲」，老早就感到了充分的倦怠。他的心靈爲「悲哀的冷氣」所支配，在那兒旣沒有什麼希望，也沒有什麼光明。因此，當純眞的自然之子折爾克的

少女、將渾身的熱情捧獻給這俘虜的時候，他也不能夠接受那拋棄一切的獻身的愛情。因此山中的少女給了他自由，而她自己則抱着破碎的心靈，投身於河中……

正如在右邊的簡單的情節上面也可以看到一般地：這一敍事詩，不但在構想上墮入頗爲陳腐的形式，即其人物也幾乎停止在概念的類型的程度上，看不到表現個性之閃爍的描寫。因此，這作品之優秀的處所，結果祇有描寫自然的一部分　高加索的風景畫，山中的雷雨，折爾克人的風俗，軍事的遊戲，和血腥的侵略——這一切，都給他用單純、鮮明的藝術的筆致表現着。至少，在這一點上面，高加索的俘虜比之路絲蘭與陸狄美拉，已經表現出非常的進步了。

如今，且讓我們來談談吉卜西人之羣的主人公亞列可。他雖是同樣地屬於拜倫式的人物之集團，但其描寫卻要充實得多，而具有更多的生活基礎。並且，作者對他的態度，也變成了批評的。普希金不再將這種典型加以理想化，已經明瞭地意識到他的缺點，而將其在作品當中表現出來。這樣，普希金就自覺到自己的本領，從那受外部所影響的浪漫主義擺脫出來，踏進了現實主義的領域。他的韻文小說奧尼徵，雖給浪漫主義的形式所包裹，但在本質上看來，卻當然可以認作寫實主義的作品。

俄國的拜倫主義之最鮮明的代表，乃是那位被稱爲普希金第二的天才的詩人雷芒托夫（Lermontov, 1814－1841）。但因爲從年代上說已經是屬於後來的事情，而爲俄國文學進到了現實主義之大道以後的特殊現象，所以關於他的藝術思想且在另一章中再來加以敍述。作爲二十年代的拜倫主義之反映而不能夠加以忽視的人們，乃是屬於十二月黨的詩人之羣。李列耶夫，求黑爾白格爾，奧朱愛夫斯基等純眞的藝術家們，都以滿腔的虔敬之情，喊出拜倫的名字。說起十二月黨黨員的詩作，就會使人感

到一種特殊的期待，以爲那應該是歌唱什麼強烈的革命思想的東西；如果把他們的作品仔細地檢討起來，就會發見這種先入爲主的期待，是頗爲錯誤的。這是因爲那種達到了不得不組織政治上的秘密結社的社會自覺，還沒有成熟到可以完成跟它相當的文學表現的機運之故。爲要窺探此間的消息，祇要看看他們所發行的北極星就已經夠了。儘管它幾乎成了十二月黨的機關誌，但連發行者自身也將這雜誌稱做「俄國文學愛好者所必攜的書籍」。

因此，從文學方面看來，十二月黨員並沒有形成那種和旁的可以截然分開的獨立的派別。不用說，在當時的文壇上面，他們是屬於進步的集團的；因此，對於感傷主義，浪漫主義，或是拜倫式的詩作形式，都必然地給與了不少的影響；而對於國民的和歷史的主題，也貢獻過他們的著作。不過十二月黨的詩人們曾經表現着最優秀的成果的，卻是在抒情詩方面。他們都以那些在藝術上單純而眞摯的作品，毫無遺漏地披瀝着自己的靈魂之奧密。許多十二月黨員，都是具有一副微妙的容想的心靈之純粹的抒情詩人，並沒有什麼熱烈的革命的情感。他們的詩作，都充滿着被損害的靈魂之叫喊，對於天上的憧憬，和基督教的理想主義之類的動機。在他們當中，也有一部分想努力把社會的感傷裝進到詩作裏去的人們。其主要的代表人物就是賴夫斯基和李列耶夫等等。

在血流成河的時候，可以歌唱戀愛嗎？
在惡鬼般的獄卒露出嘲弄的笑容
而斥責着人們的時候，怎麼可以歌唱戀愛！

賴夫斯基這些辭句，不是強而有力地表現了想要替詩開拓更廣大的領域的眞摯的努力嗎？李列耶

夫是個自由主義的愛國者，也是個理想主義的浪漫主義者；他憤慨現代的奴隸狀態，乃將充滿了英雄精神的過去加以理想化，而祝福着幸福的未來。就全體說來，十二月黨員們之對於俄國國民和俄國歷史，也表現着與後來出現的汎斯拉夫主義者和人民派等同樣深沈的愛情與尊敬。在這種意義上，他們並不弱於保守派的愛國主義者們的國民主義者。

「在實際上，既沒有古典的藝術，也沒有浪漫的藝術，過去和現在都祇有唯一眞實的獨創的國民藝術。這個藝術的法則，時常是一貫不變；就在將來，也一定還是這樣的」。李列耶夫自身也曾這樣地聲明着。

十二月黨員因爲被捲入他們所遭遇到的暴風雨時代之政治波瀾裏頭去了，自然不能夠平靜地埋頭於藝術之創作；但，在他們的浪漫的抒情主義當中，現實生活之反映，卻變成了微妙的擺動(Vibration)而表現着。概括地說來，俄國文學是有着成爲社會的指標，和國民的自省機關的傾向的；實生活的要求和詩人的藝術直覺，都不能不將文學推進典型的生活現象之具體化方面去。自然，這種動向是極其模糊的，不容易指出近乎明確的徵候。古典主義、感傷主義、浪漫主義、國民性——這些新術語和觀念，都變成了混沌的旋風，在讀者的眼前目炫神昏地閃耀着。因此，從二十年代到三十年代這一時期的文學史家，要把這無數的思想和氣分之糾紛與錯綜加以分析和整理，必定要費去不少的努力。然而，俄國文學將來的發展之主要的動向，已經可以隱約地從這個時代察覺出來，並且，在一切人們的心胸裏，都已經充滿着對於某種東西的希望和熱烈而眞摯的信念。可是一八二五年十二月十四日的事件（十二月黨員之被逮捕），不僅打擊了俄國的知識階級，且簡直是個壓倒整個俄國文學的晴天

羅麗。好容易纔開始抽芽的浪漫主義的反抗精神，自由思想傾向，和科學批判的潮流，一時幾乎都被尼古拉一世卽位同時所實施的徹底的武斷政治完全摧毀了。並且，大部分的知識階級都企圖在神祕哲學的領域裏找避難所。其中最卓越的代表，就是茶達愛夫。那曾經望見明亮而輝耀的地平線的俄國文學，暫時之間，就給模糊的灰霧所包圍了。而那些失去勇敢的活動意志力量的人們，也在黯淡的山谷之間彷徨着；但不久，在充滿了艱苦的鬪爭和探索之後，三十年代的俄國文學，就發展到健全的現實主義。在這混沌時代裏；始終一貫占據着文學界的王者的地位，作同時代的人們之導師，而一步一步以堅實的步武，走着那從浪漫主義到現實主義的正確的道路的，依然還是那位偉大的普希金。關於嚴密意義上的俄國文學之始創者，同時又是超越時地的成功的藝術天才普希金，殊有特別加以評述之必要。

第三章　普希金

天才普希金（Alexander Pushkin.1799——1837）之名　雖已爲日本的讀者所知，而其眞價值，則好像一點也沒有被人理解。原來他的優秀作品，許多都是用韻文寫的；因此，在譯成外國語之後，很不容易把原作的美麗、力量、深刻、和音樂的魅惑等表現出來。不過普希金卻是有志於俄國文學研究者所極應注意的一個重要作家。普希金除將新的現實主義之精神帶進幼稚的俄國文學，而使其確立獨立的國民意義，構成歷史價值之外；同時，他還是一個具有堪與歌德比肩之素質的偉大的天才藝術家，和天才思想家，放射着永不晦暗的光輝。目前，在革命後的蘇俄，那些努力於新的民衆藝術之創造的人們，都爭先恐後地埋頭於普希金之研究，努力想要從其中發現藝術之最高祕密。從這一點看來，不就可以令人想像到他的偉大了嗎？

可是，若拿普希金與歌德相比較，則在其莊重、高大和深遠上，都不免頗有遜色。那是因爲他僅僅三十七歲就慘死了，無暇讓自己的思想和體驗充分成熟，而將其天才完全集中統一起來，寫下巨著之故。倘如天公能夠假以歌德的長壽，那恐怕也一定已經留下了堪與浮士德相匹敵的世界傑作。此外，普希金之不能成爲歌德的根本原因，則由於當時的俄國，在政治、社會、和藝術各方面，文化程度都極低，半爲黑暗的野蠻主義（Barbarism）所掩蔽，不能成爲一塊使這天才成長到世界的高度的溫土。

他的一生，都是天才跟愚暗而暴虐的周遭相鬪爭的慘痛的戲劇。

普希金於一七九九年五月二十六日誕生於莫斯科的來歷久遠的貴族之家。父親在當時的俄國是進步的有教養的紳士。對於文學有深刻的興趣，自己還會寫些詩歌之類的東西。因此，在他的會客室裏，時常進出着和識階級的代表人物，爭論着關於文學和政治的問題，普希金也被許列席。這樣，從父親那裏受到的遺傳的趣味性，以及豐富的藏書，交友：感化等，都是些造成未來詩人的絕好條件。然而養成多角多面的天才的要素，還不止此。他的母親，娜則濟達，乃是彼得大帝的黑人，即有名的伊布拉金、亨尼巴爾的孫女，以美麗著稱於社交界。伊布拉金的不幸的生涯，後來已經以普希金題爲彼得大帝之黑人的一篇小說而不朽。他是個阿比西尼亞人，幼時即被送到王府的宮廷裏做抵押品，後來又給俄國使臣請求到手，帶到俄都奉贈彼得大帝。普希金就從這位母門的曾祖繼承了旺盛的生活力，和熱烈的南國之血。

可是，還有一個曾與這位未來的天才以良好影響、而不能加以忽視的人，那就是他的保姆亞利娜。幼年的普希金，性沉默寡言，雙親對於他，不但沒有溫和的愛情，甚至於還感到嫌惡之念；因此，成爲這不幸少年之唯一安慰者和遊玩對象的，除祖母之外，就惟有這年老的亞利娜。她在記憶裏面，蘊藏着民謠、民間故事、傳說、俚諺等國民藝術之無限的寶庫。這不但使少年的詩境豐富起來，而且還在不知不覺中間喚醒了他對於俄國國民精神之深深的直覺，在這種意義上面，她不能不說是個潛藏在普希金之藝術裏面的、不露臉的有功人物。

在這種環境裏養育出來的普希金，從極早就顯出了異常的才能那是不足爲奇的。在十二歲的時候，他已經寫過一篇描寫自己家庭的、模倣莫利哀的法文腳本 L'Escamoteur（騙子）（他的少年期的試作，許多都是用法文寫的）。可是幼時沈默寡言的普希金，這個時候卻反而變成了一個脾氣很壞的暴躁的少年，他那不能抑制的激烈的性質，幾乎連父母都管不着了。幸而在王村（離宮所在地）新設了學習院，他們就把這不聽話的麻煩的兒子送到那學校裏去。這個在皇室保護下的學習院，和別的選舉着野蠻的前時代之專制教育法的學校不同，充滿着尊崇獨立不羈的自由精神；執教鞭的人物，都是第一流的教授們，學生也祇有文化代表者的上流貴族的子弟。因此，那使當時最進步的知識階級的血液沸騰起來的自由解放的新思想，就浸透了這學習院的門牆，使得靈活的普希金的小小的心胸，也不能不跳動起來。不久，他的文學的傾向就漸次採取了明瞭的形式。一八一四年，當他十四歲的時候，他就在第一流的大雜誌上面發表詩作，爲一部分人所注意，認爲是個有才能的詩人。

一八一五年，乃在普希金傳記當中值得大筆特書的年辰。這一年學習院舉行公開試驗，他在星羅棋布的許多名士之前，朗讀自己寫的詩王村回憶。在一個備忘錄中，他曾記錄着這時候的事情：

「我終於被戚出去了。我站在距離德查文（當時的詩壇元老）約兩步的地方，開始朗讀。讀到舉出德查文的名字一節的時候，我的聲音就帶着顫抖，心臟也開始爲沈醉了一般的歡喜所劇烈地振動……我不記得我是怎樣地把朗讀結束了的；我也不記得我是逃到那裏去了的。德查文非常感動，因爲想要擁抱我，就叫人喊我……於是大家都在找我，但卻沒有找到」。

據說，當時德查文曾經作過「我的時代已經完結」的深長太息。這回的公開試驗，使普希金一舉成

名，人們都談到他的名字，把他認作一個前途無量的少年詩人。不久，他就跟當時知名的詩人、文人來往起來了。其中，在那時候達到了光榮之頂點的詩人秋可夫斯基，在自己的詩作發表之前，也常常請求十六歲的少年普希金的批判；凡是不能夠在這少年詩人心上留下深刻的印象的作品，他就加以刪改，或完全把它毀棄。

一八一七年，在學校畢業之後，他就抱着光明的希望，跑到社會上去。他已經瞭然地自覺到「豎琴是我的命運」（豎琴，卽是詩人之意——譯者）；但是表面生活上，卻不能不頂着外交部官吏的頭銜。普希金一方面固然富於尊重自由的高潔的藝術家的情操；而他方面則具有對於世間名譽的強烈慾望；因此，他就利用外交部官吏的位置和父親的勢力，出入於首都第一流的貴族沙龍（Salon客廳），與名門子弟一同委身於放肆的逸樂和遊蕩。然而，這樣的生活，是需要一種決不是他所能擔負得起來的莫大的交際費用的，這除開招來了經濟上的拮據之外，還給了他不少的精神上的苦痛。第一流的名士和貴族們，都視普希金雖然頗有名氣，但也不過是一介並沒有什麼了不起的官階的詩人而已；常常表現出傲慢的侮辱之色，或是有恩於人的保護者的態度。這對於自尊心極強的敏感的詩人，乃是一種不能處之泰然的屈辱。這也就是普希金一生一世的連綿不斷的悲劇之端緒。這種看不見的內部的苦悶，不曉得把他的天才之自由而自然的成長，究竟阻礙了多少。然而，就在這種輕佻浮華的外表生活的陰影裏，那深深地在他的生命裏面有着根基的藝術家的內心生活，也不斷地跟各種外部的障礙物固執地作戰，而活動着。一八二〇年，他發表了最初的長篇敍事詩路絲蘭與陸狄美拉，以一種打破了從來的舊套的清新表現，而震驚一世。

其次，最直接地妨礙詩人之自由的活動的，乃是官吏的壓迫，當時普希金所結交的都是具有明敏的頭腦和高潔的熱情的可以說是年青的知識階級之花的自由主義者；以及那些對於充滿了矛盾和不合理的黑暗的社會組織和政治狀態。抱着深深的不滿，曾經爲理想而捨身的十二月黨的人們。對於眞理和正義的觀念很發達的普希金，自然也不能夠跟他們的運動無關。他在這一時期的氣分，就爲破邪顯正的文學，卽是諷刺詩的寫作所表現着。他那針對當時的反動政治家巨頭亞拉克柴夫等人的，極能中鵠的激烈的詩歌：自由的頌歌鄉村等，都立時變成了無數的抄本傳來傳去，在整個俄國，凡是認得字的人，幾乎都讀到了。這種狀態，自然不能夠永遠秘密下去。不久，危險的自由思想詩人的風聞便吹進了爲政者的耳中。從此以後，他的一生就幾乎不間斷地，跟毫無理解的保安處的官吏，和暴戾的審查局之迫害相搏戰。

恰巧就在這個時候，社交界中忽然傳播着一種不曉得從什麼地方傳出的風聞說，普希金被捕了，且被處以笞刑，這實在是一位紳士所難堪的恥辱。普希金於絕望之餘，以至打算自殺。他爲要把自身的汚名恢復過來，就決心實地去觸政府之怒，好讓他們把他流放到西伯利亞去。因爲他竟敢作大胆無畏的言行，所以險些兒正如所願地遭到了流放西伯利亞之厄；但，由於朋友們的運動，祇受到改調到南方的愛加柴利諾斯拉夫地方去的懲戒處分。

調任不久，普希金便因病到高加索去療養，這時候，因爲病榻無聊，纔開始閱讀拜倫的作品。那雄大壯麗的高加索風光，和英吉利天才詩人的影響，給他的創作力以新的衝動。敍事詩高加索的俘虜（一八二一年），就是以這時候的印象和感動爲基礎而寫作的。病癒之後，他就被調到伯沙拉比亞的奇

西涅夫地方去。這個歐洲文明和亞細亞的野蠻主義雜然相交的邊疆都會，很快就把那熱情詩人拉進腐爛的生活當中去了。他開始過那沈湎於酒、骨牌和女人的放縱無聊的生活。這時候的頻繁出入吉卜西人之天幕的經驗，變成了他的傑作之一的敍事詩吉卜西人之羣（一八二七年）的材料。一八二三年，他被調到奧持沙總督府。奇西涅夫時代的長官，乃是一個比較溫和的好人；相反地，這新的長官，卻是個可以說是官僚主義之代表的「專制君主」。因此，與放蕩不羈的詩人之間，其衝突就不可避免了。普希金難忍有形無形之壓迫，就把自身的憤懣寄托於尖銳的諷刺，而針對着總督；弄到總督終於向政府請訓，要把詩人調到別縣去。湊巧就在這個時候，他寫給一個朋友的信給官吏拆閱了，其中有這樣的語句：

「我在讀聖經；但我時常討厭那些神靈。我還是比較喜歡讀歌德和沙士比亞。（中略）此刻我正在研究大胆的無神論」。

這些地方觸犯了當局的忌諱，普希金遂被免職；並被判決不准再到首都，祇能蟄居於領地米哈洛夫斯開村。

從幼年時代就對他沒有愛情的雙親，並不想跟那因危險思想而受到可恥的懲罰的不肖子同居；所以當他從南方回來的時候，他們就連忙搬到首都去了。於是普希金就和從前親近的保姆亞利娜同住在寂寞的鄉村裏，受着本地的貴族團長和僧侶的監視，在讀書和創作當中過了兩年的歲月。

這時他偶爾與莎士比亞的作品相接近，受着他的影響，而着手寫最初的劇作，卽是史劇波利斯、葛朵諾夫（一八三〇年）。從此普希金就迅速地脫去拜倫的威化，而領悟了對於眞藝術的理解和直觀，

不能不在莎士比亞的博大的靈魂之前低頭。他給一個朋友的信中這樣地說着：「莎士比亞究竟是個怎樣的人物呢！我到現在也還不能夠從驚嘆裏把自己回復過來。和他比較起來，悲劇作者的拜倫是多麼沒有價值！拜倫不是僅僅能夠理解一種性格嗎」？在他那從來就看慣了那些給嚴格的規律所束縛的左支右拙的科爾紐一派的古典劇的眼睛裏面，莎士比亞的自由而單純的態度，簡直不曉得感到了怎樣的親切和生動。普希金打算以這種態度做規範，而創作以本國歷史爲題材的眞正的國民戲曲。他的賞試覺巧妙地成功了。他在那韻文史劇裏所顯示出來的時代空氣，和關於當時的人情的正確理解，以及自然、明快、而生動表現，直到今天，都還在這一領域裏保持着最高的地位。

然而，生而具有熾烈的生活慾望的他，光靠這種內心的思索和觀照，是不能夠感到滿足的。不久，他就倦怠不堪，以治療勤脈瘤爲理由，時而請求准予到外國去旅行，時而請求准予上京；卻不容易得到允許。（在這種徒然的努力當中，一八二五年十二月十四日的動亂勃發了，普希金接到了許多好朋友被處以絞刑和流刑的報告）。由於有勢力的友人的奔走，直接向皇帝立下屈辱的誓約：「誠心表明悔悟之意，決不再發表違反現存秩序和制度之言論」以後，他纔好容易得到了進京的許可。當時尼古拉一世就把普希金直接從他的領地招請到宮中去，告訴他，往後他所寫的一切作品，都將由皇帝親自審查。

普希金在幽閉了兩年之後，又開始享受到自由，心裏很是高興；但那高興祇是暫時的，因爲他這作品在送給皇帝審查之前，非經那對於藝術毫無理解的一介武夫，即憲兵總監邊肯朵爾夫先行審查不可。他以爲受着皇帝的直接保護，可以在比較自由的條件下面有執筆的希望，已經脆弱地消失了。他

的作品給雙重審查之網所糾纏着，幾乎一字一句都受到討厭的沒意思的干涉，頻繁地要他加以改竄或塗抹。因此，普希金就處在一種爲平常的文人所夢想不到的不能用言語形容出來的痛苦的立場上。好幾回他都陷進黑暗的絕望之深淵，但每次或在瘋狂的都會之歡樂裏面發見忘我之境，或在田園的靜寂當中，找到休息的處所，藉以胡混一時。

普希金終於感到必須斷然地把生活狀態加以改變，乃再行請求允許他到外國養病去；但這一次沒有得到許可，當局反派了一個獸醫到他那邊來替他醫病。乍看來好像是一件沒有什麼意思的小事情；但讓一個醫牛馬的醫生去治療一個生於俄國的最大的詩人，這簡直是一種最挖苦的侮辱。因爲難壓於精神的苦痛，他就希望從軍，打算參加當時勃發的俄土戰爭；但也同樣地沒有被允許；因此他終於擅自跑到高加索的戰場上，在槍林彈雨下面去尋求死所。可是不久就被召還，不能不受到那位邊肯朵爾夫的嚴厲的譴責。然而，就在這可以說是普希金生涯中的危機的時期，他的藝術天分已經達到了圓熟的極致，文學的作品頗爲多產。除開將他的代表作，卽是最大的韻文小說歐格尼、奧尼徵（一八三二年），幾乎費了十年的工夫寫完之外，三篇圓熟的劇詩莫炎爾特和沙利愛利（一八三二年）吝嗇的騎士（一八三六年）唐·瓊（一八三〇年），散文長篇小說甲必丹之女（一八三六年），以及其他許多名篇，也脫了稿。

三十三歲的時候，普希金和拿達利亞、康查洛娃結了婚。然而這預期着溫柔的安慰和歡快的結婚，卻反而加深了與周遭的黑暗之鬪爭，變成了加速悲劇的結局的動機。那美麗的拿達利亞夫人，不過是個平凡無識心胸空虛的社交界的婦人；因而對於丈夫的作品，也表示極其冷淡的態度，使普希金嘗到

失望的苦痛。不但如此，連妻門的親戚，也常常用輕蔑的眼光來看普希金；因爲從世俗的榮達之點看來，他是幾乎不足道的。當他寫了兩三篇愛國詩，被任爲官中的歷史編纂官，以及後來因著洗普卡雀夫叛亂史（一八三四年）有功，被授以侍官的位置的時候，親戚們纔稍稍把態度和緩；但爲着這宮內官吏的生活，他無論在物質和精神方面，都非付出高昂的代價不可。因爲拿達利亞夫人，在宮中和社交界裏，都時常苦心焦慮，要成爲注目的焦點，所以弄得那曾經夢想過藝術自由的詩人，如今也不能不爲着美妻的奢侈衣飾——僅僅爲着金錢，而執筆了。審查方面的不愉快的屈辱，依然沒有終止的時候，使普希金的心境極端焦躁，而陷於神經的興奮狀態。後來，終以一些小事的動機，而到了可怕的災禍的爆發。

原來有一個法國外交官，當時服務於俄國近衛騎兵隊，名叫坦特斯，乃是個又年輕又漂亮的青年紳士，對普希金夫人特別注意，不斷地追求着她。坦特斯已經和拿達利亞夫人的妹妹結了婚，那戀愛實在可以看作一種浪漫諦克的遊戲；但一般以那被稱爲毒舌之天才的邊肯朵爾夫爲首的、對於詩人懷着敵意的上流社交界的人們，卻認爲奇貨可居，有的散布着種種誇張的謠言，有的對普希金冷嘲熱譏，竭力想傷害他的名譽和自尊心。因此普希金終於不能再行忍受這種侮辱，就邀請坦特斯實行決鬪；終果他受了致命傷，兩天後就長眠了。那正是一八三七年一月二十七日。詩人的死耗，在社會各方面引起了異常的動搖。當局恐有意外，天黑之後就把遺體運到教堂裏去。過了一個禮拜，纔極端祕密地舉行了葬儀。

將普希金的生涯加以回顧，則我們實不能不驚嘆他的非凡個性之力量。他一面不間斷地與俄國的野蠻主義戰鬪，一面卻能夠在那短促的歲月當中，在詩、散文、戲劇、小說各方面，爲後代留下那些幾乎可以稱爲一切藝術之至寶的許多著作。雖然如此，但，同時，在與那頑固愚昧的反動政治家，以及毫無理解而冷淡的社會環境相搏鬪的中間，又該空費了多少天才之貴重的精力？想起這個來，就簡直令人覺得可怕。他的天賦的豐富的智力和情操，在還沒有充分開花結果之前，就滅亡了；這祇要徵諸郭哥里以及和他有交情的人們所說的話語「普希金的作品是偉大的；但普希金自身卻比它還更來得偉大」。也就可以思過半矣。

普希金的偉大，在於他的那種可以同化於一切時代、一切國民思想，情感、和文化形式的可驚的普徧性。在他的內心，天和地，靈和肉，理智和感情，希伯來思想和希臘思想，西歐和俄國等一切相反的要素；都成爲渾然一體的調和，而表現在好像天然結晶體般的，一點也不覺得不合理的，簡潔明快的，含蓄深湛的，美麗的形式上面。卽令說後來許多俄國文豪所處理的深刻的問題，幾乎沒有一個不接觸普希金的，也不見得是言過其實吧。

例如文明人與原始人，都會生活與自然的對比，乃是形成着俄國文學之基調的問題，而普希金卻是對這一問題試作有力而熱烈的表現的第一個。開始接觸這種題材的，大概是比較屬於初期的敍事詩高加索的俘虜吧。這故事的主人公，正如哥薩克的奧列寧一般飽嘗了都會的充滿了虛僞的空虛生活，乃抱着「快樂而自由的幻想，跑到高加索去；但活潑潑的生之泉源被文明病弄乾涸了的他，雖然燃起了自由和單純化的渴望；卻不能接受那原始的，天眞的，山間少女的愛情。擔負着遠離了自然的人類

生活之詛咒的人類的苦悶，與單純的土族的對比，就更加覺得明瞭。普希金所描寫的原始人類，是殘虐的，傲岸的，貪婪的，奸詐的，同時又是親切而寬大的。這正和周圍的自然同是嚴厲的，卻又是寬大而慈愛一樣的。然而，在這高加索的俘虜裏面，總覺得在什麼地方還顯然有着拜倫的感化，可以把誇張和不正確之點指摘出來；但稍後所寫的吉卜西人之羣，卻把高加索的俘虜所處理過的同樣的題材，以深刻的洞察，完全明確地表現着。這正雄辯地證明着：普希金的天才的生長，是怎樣地迅速的。

主人公亞列科和高加索的俘虜一樣地，脫離了現代文明的牢籠，投身到野性的流浪之民吉卜西人的天幕裏去。並且和吉卜西人的女兒詹菲拉相愛，不久在二人之間就生了一個男孩子。於是他覺得自己似乎已經能夠完全歸還到空中飛鳥一樣的，什麼煩惱也沒有的原始生活；可是沒有省悟到：文明人和自然之子中間，到底有着不能越過的深淵。他自信已經可以從文明的束縛裏面完全解脫出來了，但當妻子詹菲拉背着丈夫愛上別的男子的時候，那種幻想，卻慘痛地崩潰了。戀愛對於自由的流浪之民，乃好像水的流動，和小鳥的歌唱，什麼規律也束縛不了的不可捉摸的慾望；乃是超乎善惡的，純本能之衝動。然而，對於受過文明教養的亞列科，則戀愛就是結婚，因而也就是伴着權利和義務的規律。被束縛在貞操和名譽這些觀念當中的他，不能夠忍受吉卜西女人的自由戀愛終於幹出殺人的暴行了。

與這種偏見之奴隸，即不幸的文明人，相對立着的，就是詹菲拉的父親，老吉卜西。他是一個山野的哲人。他肯定自然界一切現象，有着概括一切，容許一切的博大而謙遜的心胸；同時，他還領悟

了人生之悲劇的意義，覺得絕對服從自然意志，就是人類之天賦的最大幸福。他不企圖以血報血的復讎，並沒有經過特別的努力，就赦宥了殺害他女兒的兇手亞列科。這麼一來，有教養的文明人，結果乃是個殘忍野蠻的罪人；而野性的流浪人，反是個發揮基督教寬容精神的上帝的兒子。普希金的天才，把這永遠的問題，在鮮明的光亮中，明顯地燭照出來了。

他的最大力作的韻文小說歐格尼·奧尼徵也是運用和右邊所舉的二作同一主題的作品。主人公奧尼徵和少女達台娜的對立，卽是高加索的俘虜和拆爾卡斯姑娘，亞列科和吉卜西女兒的對立。奧尼徵，在社交界的放縱而腐爛的生活當中，耗盡了青春的力量，而且受外來的西歐思想——拜倫氣派的厭世主義的影響，使意志和感情也麻痺了；當鄉村生長的不懂世故的達台娜，對他訴說無限的戀情的時候，他就和高加索的俘虜同樣地，報之以冷酷的告誡：不識好歹的年青的心靈之衝動。還有，當空想的詩人性格的倫斯基，爲着些小的原因，一時的憤激，而向他提議決鬪的時候，他也不聽良心的申訴，竟囿於社交界的、保守自己名譽的、紳士義務之偏見，接受年輕的好友之挑戰，而終於犯了殺人罪。結果，那否定一切的惡魔氣派的奧尼徵，也祇是一個爲萬慧的想頭所左右的可憐的奴隸，也祇是一個「穿上了哈羅爾德（拜倫作品卻爾特·哈羅爾德 Childe Harold 中的主人公）的外套的葛斯科人」而已。這種表現在奧尼徵這人物描寫上面的普希金的批判力之敏銳，和透徹於人生現象的本質的把握之正確，包容在美麗的音樂的詩形裏面，正可以說是文學上的一種奇蹟。

奧尼徵是從西歐文明的影響產生出來的沒有根柢的幻影；反之，達台娜卻是俄國的黑土和森林當中誕生出來的自然之子。她乃是一個把表現在民間故事、民謠、和原始的信仰當中的俄國國民精神，

如實地表現於一身的、單純率直而有謎一般的深湛的女性。把潛藏在暗黑而蕪雜的國民生活當中的優美的精神探索出來，首先創造這種不滅的美之典型，既不會陷於浪漫諦克的理想化，又能堅實地立脚於現實的地盤上面：這種天才的力量眞是值得驚嘆。在這裏，已經看不到那一些拜倫主義的東西。普希金從拜倫出發，而達到了爲英國的熱情詩人所不及的高度。普希金在這篇作品裏所表現的西歐和俄國的對比，變成了後來俄國文學之主要的思想的內容，幾乎所有的文豪都非沿着他所留下的軌道去活動不可。

普希金在右邊所舉的諸作中，對於那些服從自然的意志，而領悟了謙遜和博愛之叡智的自然之子，表示了深刻的理解和同情；在另一方面，他還捉住了完全和這相反的人類靈魂的一面，卽是強烈的慾望之惡魔的、超人的現象，而留下了幾篇滲透了那種本質的傑作。如描寫那爲嫉妬所驅使，而毒殺了天才競爭者的音樂家的莫查爾特與沙利愛利；把那些想要在瘋狂的歡樂裏，忘記死之恐怖的人們加以戲劇化的死的酒宴（原名黑死病時期的酒宴）；以那爲着要博得妖魅的女王的一夜之愛情，就連生命也可以不顧的、青年的偉大的情慾爲主題的埃及之夜；極端好貨，而達到了超人的偉大的吝嗇的騎士；給傳說中的唐璜以新生命的石客；雖然很渺小，但卻可以使人感到是罪與罰的拉斯科利尼可夫的原型的短篇鏟形皇后（一八三四年）的主人公赫爾門等等，就是。

此外，普希金還有以普卡雀夫叛亂時代爲背景，而生動描寫了十八世紀俄國生活的、可以認作近代寫實小說之源流的甲必丹之女（一八三六年），和短篇集白爾金小說集（二者都是散文）等等的名篇；但要接觸到普希金的全部作品，而試作周到的解剖，則對於在量的方面有限制的本講座，乃是個

過大的工作。我且假借有名的批評家倍林斯基的話語來結束這一章吧：

「普希金的創作境界，完全沒有包含荒唐無稽、空想虛僞，和空漠的理想……的成分，徹頭徹尾都充滿着現實的精神。他不在人生的顏容上抹上紅粉，祇是把自然按照本來的美麗，再現給人家看。在普希金的創作裏，天是存在的；然而：那時常是滲透了地氣的天」。

實際上，普希金，儘管有其受時代影響的浪漫的、古典的外表徵候，而在其精神上，則是一個偉大的現實主義者。俄國的寫實主義，是由他切實地奠定了它的基礎的。

第四章　寫實主義的先驅者

俄國寫實文學的基礎，乃是由普希金鞏固地奠定了的：這種說法，一般地看來，無疑地是個正確的論斷。可是，如果以爲這大業，祇是用普希金一個人的力量去完成的，那自然是一個很大的錯誤；其中還有着大小無數看不見的力量在活動，它們相倚相助，開拓了俄國文學的應該進展的正當途徑。然而，在那些看不見的無數因子當中，卻有兩個非特別和別人分開來處理不可的作家。他們完全孤立於當時的感傷的浪漫主義的潮流之外，採取純粹的國民主義的立場，以單純的接近現實的作風爲其特色。這兩個作家，就是克里洛夫（Krylov, 1768—1844）和格利背朵夫（Griboedov, 1795—1829）。他們在年代上也居普希金之前，所以他們的先驅者的意義，不能不說是更加來得重大。

克里洛夫在俄國文學上的地位是很特別的。他也有過兩三種劇作；但他的作爲藝術家的不朽的價值，卻包含在二百餘首寓言詩當中。起初他對於戲劇方面抱着興趣，在小官吏的儉約的生活之餘暇，他寫作了時裝店閨訓等諷刺喜劇，且曾爲皇家劇場的上演節目所採用，相當受到一般人的歡迎；但直到四十歲，開始寫作小的寓言詩時，纔使他入於偉大的國民文豪之列。在這種意義上，某批評家所說的話語：「對於我們，克里洛夫是在四十歲纔出世的」。決非誇張。

克里洛夫的寓言詩之主要的價值在於它是國民的、渾然一體的，以及對於現實有着密切關係這

幾點上面。克里洛夫無論從性格方面，或從思想、感情的傾向方面說來，都是個純粹的典型的俄國人。在他的藝術裏面，鮮明地反映着俄國的國民特質，他的作品之異常通俗的一個原因，不能不說就是寄托在這種地方。稍爲帶點狡猾，而同時卻是良善的詼諧；健全的常識和判斷；沉着而實際的人生觀；與裝腔作勢和空談無緣的樸素；對於現實的微妙的感覺及其正確的理解；——這一切，都是俄國國民所獨有的心理的特質，而成了把生動的力量，穩重性，和現實感，賦與克里洛夫的藝術的要素。

加強着克里洛夫的寓言詩的國民的特性的，乃是在其中豐富地採用着國民的（在這裏，是指那些受過西歐文明的有教養的階級以外的人民）表現和語法這一點。因爲克里洛夫曾經把當時的文壇夢想不到的生動的純粹農民的言語和語調採入自己的寓言詩中，所以對他抱着敵意的批評家都大罵他，說他「把詩拉到廣場上去了」。這評語，原是抱着減低克里洛夫的寓言詩之價值的目的而發出來的，但事實上卻把他的詩的力量和魅惑最正確地說明了。實際上，克里洛夫很可以說是個名實相符的民衆詩人。因爲他的作品，在有教養的貴族社會，則有其詩歌的洗鍊的形式之完成和自然的幽默；在急進青年之間，則有巧妙地隱祕着的諷刺；在一般下層階級，則有其對於深沈的國民性的透徹瞭解，和平而樸素的表現；在少年男女之間，則有其趣味無窮的單純的故事；所以，它能受到異常的歡迎和熱愛，在俄國的一切社會層都有着他的讀者。

克里洛夫的寓言詩，從它的內容看來，可以分爲諷刺的教訓的兩種。然而克里洛夫的才能原是向諷刺方面發展着的，因此，他的寓言詩，也就當然地以屬於第一種範疇的爲多。可是，他的諷刺被極謹愼而柔和的外衣所包藏，在那裏並沒有對於人類的弱點和社會的缺點之激烈的憤懣；反之，卻由一種

好像是良善的嘲笑似的感覺在支配着全體。那是由於克里洛夫的爲人，與勇敢冒險的鬪士類型相異，乃是一種喜歡平穩無事的所謂太平逸民傾向很濃厚的性格；因此，對於審查方面，在保護作爲官吏的自己的立場的必要上，他就實行巧妙的僞裝。他的敍述，時常保持那沈着的、齊整的、和緩的情調，對於各種現象的觀察和批評，他都盡可能地用一般的形式去表現，而努力在其間透出微妙的詼諧。在表現自己的思想的時候，在多數的場合，他之所以把鳥獸借了來，賦與那種在大體上看來並無關緊要的童話的形式，自然也是爲着這個緣故。然而，克里洛夫的可驚的天才，卻給這些鳥獸以鮮明的個性，使得人家不能不在牲畜的假面具下邊，明瞭地感到各種人物的典型。在克里洛夫的寓言詩當中，沒有混入過一點空疎的做作。原來從小就生長在貧困的家庭，有許多機會去親自觀察人類生活的內幕的他，無疑地，曾經把社會組織的不合理，和人性的矛盾，仔細而正確地探究盡了。有了這種對於現實的觀察和研究，纔能夠把活的俄國人的各種典型，那麼渾然而藝術的地，假借熊、狼、狐、和驢子的形象去加以象徵。由這種對於現實的描寫態度和表現的正確，克里洛夫就具有着被認作俄國文學上的寫實主義的最早的代表者之一的當然的權利。

克里洛夫的爲人，素性頗爲富於保守的傾向，因寓言詩的破天荒的成功，晚年雖然獲得很高的官職和名譽，但他決沒有捲入淺薄輕浮的上流社會生活的滔滔的潮流裏面去，卻仍然在他的創作當中，繼續指摘和冷笑那種支配着人間世的獸性。他的做人的弱點，乃是在社會生活上傾於妥協的方面，這是個事實；但當創作慾望戰勝了他的弱點的時候，他那天賦的偉大的才能，卻把他的靈魂從墮落中挽救過來，指示出正確的方向。他依照着藝術本能的吩咐，率直地反映出自己所處的時代的形相，而對

着那黑暗面打下了永遠不會磨滅的否定的標記。

克里洛夫對於政治和社會的見解，並沒有表現出他的作爲對於較好的未來抱着希望的眼光遠大的鬪士之資質；但他的寓言詩，卻一面獲得了獨特的存在權，一面準備了走向正確的社會現實的道路。他引起人們的空想，喚醒人們的思索，逗出人們的微笑，接近祇要能夠認識幾個字的一切俄國人；並且還告訴他們：在給野獸的風習和性情所支配着的地方，正在怎樣地進行着許多罪惡，暴力，和不義。而且，就在今天，他也還依然在不知不覺之間，不住地向人們的良心強求：要大家和那潛伏在人類心靈上的獸性相鬪爭。在那裏，就包括着克里洛夫的寓言詩的崇高的叙智。

格利背朱夫也和坦丁和塞凡特斯同樣地，屬於那祇是把自己的天才的力量完全貫注於一種作品當中的，就在世界文學裏面也極少見的文豪之一。他的有名的喜劇，乃是聰明誤。祇是這一篇東西，就已經使得他的名字變成不朽；而在其前後所寫作的數量並不多的喜劇和詩作，卻沒有很高的藝術價值。關於這一點，格利背朱夫自己也曾發出過悲痛的嘆聲：「難道我是有寫作能力的嗎？在我，要說的話，簡直太多了！——這，我可以保證。可是爲什麼我卻沉默着呢？爲什麼我卻跟棺材一樣地沉默着呢」？

雖然如此，但聰明誤所具有的意義，乃是永久的。文豪龔察洛夫（Ivan Gontcharov, 1812—1891）曾批評這一作品，這樣地讚嘆着：「格利背朱夫的喜劇，是出現在一八二四年，比普希金的奧尼徵和雷芒托夫的白曹林（當代英雄）還要來得早；但後來出現的這兩種不朽的典型，卻不能使它滅亡，

郭哥里的時代它也可以安然的通過，它大概將永遠不會失掉它的生命力吧」。從這些話看來，也就可以看出它的價值的偉大了。聰明誤乃是俄國文學上的世俗喜劇的代表作之一。在那裏，二十年代的莫斯科社會的諷刺畫面，非常生動而鮮明地被描繪出來；儘管全篇是用詩的形式寫的，而在作品的根底，卻一貫地流露着現實主義的精神。而且，格利背朵夫的少年、青年時代正當舊式古典教育的全盛時代，但他的文學觀卻並沒有受到硬化的古典主義的理論的影響，而能夠保持那種激刺的感受性，正可以證明他的資質的非凡。可是，倘從表面的徵候說來，則在聰明誤當中可以把古典主義的影響指摘出來。例如意識的地遵守着場所，時間，和人物的「三一律之法則」，和插入雜劇所必要的僕人角色等等。但格利背朵夫卻以其天賦的才能，運用這陳腐的手法和形式，而完成了生動的社會形相之再現，和活的人物的典型之創造。

聰明誤的戲劇的構成並不複雜。主人公查斯基從外國留學歸來，作爲一個新思想的代表而走進了莫斯科的社交界；他的高潔、大膽、而熱烈的性格，卻不能和周圍的蒙昧、偏狹、惡劣的空氣相融洽；他也想勇敢地爲正義和光明而奮鬪；但終不能打破頑固的社會的毫無理解的障壁，而且還確信自己在長久的流浪期間不斷地憧憬的初戀之對象的少女索菲亞，祇是一個不值得傾注高貴的熱情的平凡婦女；於是爲要找到拋棄自己的被屈辱的情感的處所，而重上那沒有目的流浪的的旅途。

然而，格利背朵夫想要在這作品中加以表現的，決不是失戀青年的靈魂的煩惱之類。當他把這部戲劇寫完之後，爲着上演的事情赴彼得堡；但在途中，他想起了那表現查斯基的戀愛之幻滅的收場，抵京後便馬上改寫最後的一幕，卽其明證。聰明誤的使命，是在嘲笑十九世紀初頭的莫斯科社交界，

以及把這時代的時殊形相加以普遍化，而諷刺虛僞、阿諛、傲慢、誹謗、貪慾、無智、懶惰等永遠不變的人性共通的缺點、弱點。妄自尊大的官僚的保守主義者華模梭夫，以自卑和阿諛爲處世之唯一武器的無恥的僚屬莫爾卻林；除敍勳和升官以外就不曉得其他人生目的的愚昧而傲慢的武弁斯卡洛支普；以及其他淺薄而空虛的社交界的各種代表的典型，都被集中於聰明誤一篇之內，而寫實的地給以正確的表現。與作者自己也曾承認着的一般：這些典型，都是以實在的人物爲模特兒的，簡直可以說是二十年代俄國社會的活的照相簿。雖然這些人物都是從諷刺的角度去觀察的，也就不免有意識的地加以表現的藝術的誇張；但那決不是下流的滑稽畫。內在的本質是被作者確切地把握着的。

聰明誤，在內容上，可以分作兩部分。第一就是對於整個社會的諷刺的部分，第二就是關於主人公查斯基的戲劇的部分。對於第一部分，一切作家、批評家都曾保證其完整的藝術價值；但關於查斯基和索菲亞這些人物，則有着種種相反的意見。站在肯定方面的批評家，則或指查斯基爲俄國文學上的唯一英勇的人物；或稱之爲與普希金和雷芒托夫般的爲社會所迫害而陷入悲劇的命運的「被屈辱的天才」；有的還把他看作爲自由理想同風車戰鬪的高潔的吉訶德先生。鞭察洛夫也是辯護者之一，他承認查斯基的卓越的理性和坦白的心情。而站在反對方面，以最苛刻的論點而攻擊了查斯基的弱點的，卻是有名的批評家倍林斯基。他雖然也承認那作爲諷刺劇、世俗劇的聰明誤的優秀的價值；卻毫不留情地指摘出查斯基和索菲亞之缺乏眞實性。據倍林斯基說來，則查斯基乃是個半瘋狂的癡漢，空洞的饒舌家，和理想主義的丑角，總之，祇是一個喜劇的人物；而索菲亞則是一個和幾乎等於僕役的男人發生關係的墮落至極的輕佻的姑娘。普希金也同樣地對查斯基的藝術的地位發表懷疑的意見，說着這

樣的話：「他是一個熱情的高潔的可愛的青年，和一位非常聰明的人物（這是指作者格利背朵夫——原譯者）成了知己，而感染到他的思想，詼諧，和諷刺的觀察。他的話語，都極富於機智；但那究竟是對誰說的呢？華模梭夫嗎？斯卡洛支普嗎？莫斯科的老婦人們嗎？莫爾卻林嗎？這實在是一件不能加以原諒的事情。聰明人的第一個徵候，乃是一眼就看出對方是個怎樣的人物，而不是和菜白齊洛夫一般地，竟向猪羅散布眞珠」。這些話，的確蘊藏着不可搖移的眞理。就全體上說來，在賓斯基對索菲亞的戀愛方面之缺乏必然性，實有使這部諷刺劇的戲劇的動機變成薄弱的遺憾。

從形式上說來，這一喜劇，如前所述，乃是用流利的詩寫出來的；用語完全是活生生的現代口頭語，充滿了潑剌的活氣，簡潔而富於機智和諧謔：這些，都簡直是無與倫比的。因此，從具備詩形的音樂節奏，和散文的內容所發生出來的力量，在這兒就完全融和起來，創造出一種獨特的調和。劇中許多的語句，都被壓縮着，富有彈力和含蓄，能夠用幾句話去正確地道破事物的本質；所以在有教養的俄國社會的日常會話裏，就當作一種格言或是諺語來使用，每個人物的名字，也變成了表現各種特性的代名詞。這一喜劇，乃是俄國劇場的上演節目所不可缺乏的重要作品，時常都反覆地爲觀光（sightseeing）所照射；最近也還由於梅爾荷德劇場的新的演出，而成爲問題的中心，留在世人的記憶裏面。

十九世紀初頭的俄國文豪，從普希金算起，不可思議地，許多都是帶着悲劇的命運而生，而且死得異常悲慘的。亞歷山大·格利背朵夫也並沒有例外。一七九五年他生於莫斯科的古舊的貴族之家。母親和舅父都是對於門第和家世非常矜誇的，傲慢的，生性沈鬱的人物（據說後來格利背朵夫創造華

模梭夫的時候，就是用自己的舅父做模特兒的）。他是一個極聰明的少年，對於學業表示非常熱心，對於音樂也非常的愛好。十五歲就進了大學，其中有一位教授是個熱心的戲劇研究者和愛好者，因此校內就常常舉行學生演劇。這一事實，變成了使他成爲未來的劇作家的重要動機。當時熱心研究希臘劇的影響，在十年後所寫聰明誤當中，也還以三一律法則的遵守而表現出來。

二十七歲的時候他就在大學裏畢了業，除開法律、文學、數學這些專攻科目之外，他還學到了五種歐洲語言。畢業後在軍隊裏供職，和馳名於當時的喜劇作家夏荷夫斯可依相識，由於他的慫恿，幾把法國喜劇年輕夫婦翻譯出來上演。一八一六年，他辭去軍職，走進了文學界，曾與好友卡采寧共同寫作過以嘲笑感傷主義爲主題的喜劇大學生。

第二年，依家人的希望，他又重度其公務生活。這回做的是文官，供職於外交部。但不久，因爲某項決鬪事件的關係，就被貶謫爲波斯公使館的隨員。因此除了幾次的賜假和派遣之外，直到一八二九年爲止的十三年間，他都不得不在那東方的未開化的國度裏面過日子。到德黑蘭上任之後，他就着手寫那很久以前就曾計畫過的聰明誤；但由於當時的種種爭執，兩國關係很緊張，作爲外交官的他的工作很是繁雜的，這對於詩人性格的格利背采夫簡直是一種難堪的重負。他曾幾次提出辭呈，但都沒有得到許可。

一八二三年，乘休假之暇，他回到莫斯科，就把好容易纔寫好了的聰明誤，在熟人的團體中開朗讀起來。在彼得堡，這喜劇頗引起了人們的注意和贊賞，大受歡迎；而在莫斯科則被看作單純的遊戲之作，變成了猛烈的非難和惡評的目標。因此，這偉大的傑作，就遭遇到悲慘的命運；許久都不能夠

付印，兩年之後，纔在雜誌上登出一部分來，過了十年，纔得到出單行本的許可。雖然如此，其間它已成爲有識者所公認的具有眞價值的名作，被抄成了無數的抄本，而廣泛地普及於整個的有教養的階級。

一八二八年，格利背朵夫和特弗利斯地方的舊交卻夫卻哇則公爵的女兒尼娜結婚。當時新婦還不到十六歲。後來，他就留下新妻，先單身回到德黑蘭去。但在長期間鬱結着的波斯民衆對於俄國的怨恨和不平，遂由小小的事情做導火線，而爆發起來；一八二九年一月三十日，俄國公使館被襲擊演成了三十七個俄國人被虐殺的慘事。三日之後，纔在那些被埋在城外的大坑中的死骸裏面，認出那死於意外的天才的屍體。俄國政府爲要對這偉大的詩人表示哀悼和尊敬之意，曾以公費在特弗利斯寺院舉行過隆重的葬儀。

格利背朵夫生前還着手寫過題爲佐治亞之夜的悲劇草稿，友人們都對它抱着很大的希望，但沒有寫完，就變成了使人覺得可惜的未定稿而遺留下來。這是以高加索的民間傳說爲題材的作品。故事是這樣的：一個公爵，爲要得到名馬，打算把年輕的奴隸賣到外國去；因此這不幸的年青人的母親，就哭泣着向領主哀求，但她的請求並沒有得到他的允許；於是老母就實行復仇，用祕法把惡魔叫攏來，企圖加以詛咒。這是一部可以成爲屬於莎士比亞的暴風雨仲夏夜之夢等同一系統的充滿了美麗的魔力的夢幻劇的力作。

第五章　雷芒托夫

普希金以後的俄國文學，就由於郭哥里，屠格涅夫，龍察洛夫，托爾斯泰，和朱斯退夫斯基等等偉大的世界的文豪的輩出，而以堂堂的步武，走進了光輝的寫實主義的大道。但在開始敍述這大有可觀的文陣之前，我們卻不能不注意到那離開俄國文學的中心軌道，而放射着不可思議的奇光的一個惑星之存在。原來這就是那可以說是拜倫的浪漫主義之最後的反映的雷芒托夫（Lermontov, 1814—1841）。

當普希金的訃報震撼一世的時候，曾經有過一個因爲發表題爲普希金之死的一篇詩，而集中社會的注意於一身的無名的青年詩人。這一首把火一般地燃燒着的強烈的公憤，寄托在充滿了感情的美麗的激昂的形式上的詩作，曾給所有的人們以深刻的感動，使大家都發出普希金的後繼者已經出現的呼聲。不久，大家就聽得了：這個青年詩人，乃是一介白面的近衞將校米哈爾·雷芒托夫。他的生平如下。

他於一八一四年十月二日生於莫斯科。父親是一個退職軍人。他的祖先乃是個出自蘇格蘭的舊家雷芒托（Lermont），而歸化於俄國的人物。母親則出自俄國的名門貴族。她爲着愛情的緣故，不顧父母和親戚的反對，而跟詩人的父親結了婚；但不久，就在自己的結婚生活中嘗到苦痛的幻滅的悲哀。

後來她就患了惡性的肺病，與病榻爲伍，在一八一七年，當米哈爾年僅三歲的時候，終於去世了。母親死後，年幼的雷芒托夫就被領到母親的娘家，由非常慈愛的外祖母一手撫養。，可是外祖母從來就不喜歡詩人的父親，因此，兩人就爭執無已。這種血親和血親之間的不和睦，在他的天眞爛漫的幼年時代，投射了一抹的暗影。他內心是愛着父親，但也不想責備外祖母。站在這夾板中間的敏感的少年的苦痛，是很容易想像得到的。滲透着他的全部作品的厭世主義，在這個時候無疑地已經播下最初的種子了。

十四歲的時候，外祖母就爲着所鍾愛的孫兒的教育之故，搬到莫斯科去住。十六歲的那一年，雷芒托夫就進大學；但僅僅讀了兩年卽行退學。那從小就已經顯出了它的閃光的文學才能，在大學讀書的兩年間，便以非常的速度而伸展着。他的抒情詩的傑作，且被稱爲俄國詩壇之寶的天使、帆等，實卽屬於這個時代的作品。還有長篇敍事詩依支馬爾·白依，也是在這個時候寫作的。這是以少年時代跟外祖母到高加索去的時候所得到的印象和感動爲動機，而產生出來的東西。一個在俄國受了近代文明教育的高加索的山野子弟白依，離開都會羣居生活之牢獄，回到故鄉高加索去了；但他已經不能和單純的原始的同族相融合，祇好在矛盾和苦悶當中滅亡下去。描繪了這樣的經歷的這一作品，在普希金所揭示的文明和原始的問題上面增加着更加複雜的情味。但那處理法和解決法，卻還不能說是充分的。

十八歲那一年，他進了彼得堡的騎兵學校；但那兩年間的學校生活，乃是極其放蕩和無賴的。連雷芒托夫自己，也把這兩年間稱爲生平最可怕的時代。潛藏在他的內部的惡魔，究竟怎樣地幹出了旁

若無人的勾當，這約略可以從下邊的逸事當中窺其一斑。

某一個時候，他曾糾纏一個少女，最後使得她對自己表白了戀情，並答應瞞着父母跟他結婚之後，他就寫了一封無名信給那少女。大意是：「雷芒托夫乃是一個不把世界上任何一件東西看作神聖的人，從來也沒有戀愛過什麼人」。這封信遞到少女的父母手中去了，因此一切也就破裂了；然而那不幸的少女卻不能忘記那種戀情。後來，當他倆在一個跳舞會中遇到的時候，他就當面對她說：「我此刻並不是在寫着小說，而是在體驗着。正在實地準備着自己的作品的材料」。這種卑劣無恥的行爲及其桀傲不馴的態度，引起了人們的憎惡，周遭都充滿了嘲罵他的敵人。然而，就在那種生活當中，他也時常伏居斗室，把自由的詩思之高翔寫在紙上。敍事詩哈齊·亞布列克就是在這種狀況下面寫作出來的最初付印發表的作品。

一八三四年，他被任爲近衛騎兵少尉。從那個時候起，他纔離開了那些遊手好閒的夥伴，和著名的文學者交遊，把比較多的時間用在著作上面。經過長時期再三推敲的代表的敍事詩魔鬼，在這個時候纔寫完，戲曲假面跳舞會及其他作品也脫了稿。這戲曲的主人公亞爾培寧，是一個對一切表示失望，否定全部人生，不曉得應該把自己的力量用到什麼地方去的，爲雷芒托夫所喜歡描寫的典型。這戲曲，各個人物的性格非常強悍，而且又沒有加上勸善懲惡的主旨，就以這種理由被禁止上演。

其間，一八三七年——對於俄國文學乃是個可悲的凶年，到來了。對於那偉大的詩人之死，青年天才發出了悲憤的吶喊。那篇著名的普希金之死，最初祇是對那以無恥的讒謗間接殺害了普希金的社

會，和那毫無顧惜地踐踏了異國天才的坦特斯，作痛烈的非難；但後來，他又從朋友那邊聽到宮中有許多坦特斯的辯護者，就暗中再加上十六行，那是痛罵邊肯朵爾夫以下的廷臣的。其中，以「聚集在寶座周圍的天才之劊子手」一句闖了禍，雷芒托夫就充了一名折欽族討伐隊的屬員而被流放到高加索去。結果，那篇今日被認爲他的敍事詩中的傑作的商人喀拉西尼可夫之歌，也由於秋可夫斯基的奔走，纔得到了發表的許可；但作者的名字祇能寫出頭一個字母。這是詩人不滿於淺薄卑俗的現代，而取材於古代俄國歷史的作品。主人公是一個高潔而英勇的莫斯科的青年商人，憤於美妻的貞操之幾爲暴君伊凡的寵臣所汚，乃在皇帝跟前提議舉行公開的拳鬪競技，終於殺了敵人，保守了家聲，自己則坦白地表明一切，而受處分。對於時代精神的深邃的洞察，以及古代風俗，習慣，和語言的活生生的再現，都說明着：作者的天分已經入了圓熟時期。

在高加索，他參加了討伐土族的實際戰爭，當時他的勇敢和大胆，很引起了大家的驚異。尤其是布列利克河之戰，在他那不顧彈如雨下，而若無其事地完成了極危險的任務的表情上面，簡直具有超人的異常的性質。他在這個時候的體驗，曾經寫下書簡形式的敍事詩布列利克，而成爲不朽。這是表現了對於戰爭之俄國式的獨特的感情的最初的作品，而構成了托爾斯泰的戰爭與和平的根本思想之胚胎。由於這次的勳勞，以及外祖母的運動，第二年，他就回到原來的隊伍；但一八四〇年，他又被流放到高加索去。那是因爲和法國公使，卽文學史家巴蘭特的兒子決鬪的緣故。在流放之前，他暫被囚於衛戍監獄；當時大批評家倍林斯基曾到那兒去會他，占了長時間的會談。結果，連倍林斯基自己也覺得是一件出乎意料之外的事情。原來一般世論，都將這詩人傳述得像個暴躁無恥的流氓一般；但他

卻恰好相反，發出了這樣的讚嘆的呼聲：「是一種多麼偉大而堅強的精神啊」！

他再度的被處流刑之後，就發表了他的一代巨作的散文小說當代英雄（一八三九年）。其中一篇公爵小姐蜜麗，乃是以他在高加索的溫泉地帶皮亞齊哥爾斯克碰到，而引起了特別注意的叫做列布洛娃的小姐爲模特兒的。據說，這婦人正是詩人之所以死於非命的原因。原來當雷芒托夫居留在溫泉地帶的時候，曾和名叫馬爾特諾夫的少校相識；這位素來就具有對周圍的人們投以充滿刻毒的嘲笑之性癖的詩人，對於這位少校，也以銳利的詞鋒相向；因此兩人間的關係就漸次變得很壞。其間，還糾纏着對於列布洛娃的感情。不久公爵小姐蜜麗發表了。馬爾特諾夫少校就把這小說當中的淺薄的羣衆的代表，即顧爾休尼茨基的描寫，認爲是對於自己的侮辱；遂與詩人發生衝突，結果實行決鬪。決鬪是與小說當中所描寫的主人公白曹林和顧爾休尼茨基的決鬪同樣的狀況下面舉行的。一八四一年七月十五日，兩個仇人就在近郊石山的懸崖上邊面對面地站着。據侍從說，雷芒托夫正與巴蘭特決鬪時同樣是把槍口朝上，對着天空放，但少校卻用那凝聚了渾身憎惡的眼睛，仔細瞄準，打穿了詩人的胸膛。這樣，偉大的天才，就和小說的主人公白曹林相反，竟死於庸人的毫無理解之手。在那一瞬間，可怕的雷聲震動了全山，大家就拋棄了被打死的詩人逃了。他的屍體，被拋棄在那可怕的雷雨當中，足足過了一個鐘頭以上的時間。不但是那樣，當地的僧侶還恐怕神靈的處罰而拒絕雷芒托夫的送葬，他所居住的房屋的主人，也爲着追趕惡鬼，而舉行了驅邪的祈禱。

雷芒托夫乃是歷來俄國文壇上最富於悲劇性的詩人。他，一方面曾經被罵作流氓，被嫌惡爲傲慢的惡魔；一方面也曾經被感嘆爲具有「偉大而堅強的精神」的人物。那麼，他究竟是個怎樣的人呢？

予這一疑問以最是雄辯的答覆的，大概還是那部在自己的作品當中，他最是感到深愛和親切的敍事詩惡魔，和表現着他的天才之頂點的小說當代英雄吧。雷芒托夫的惡魔，決不是代表那永遠之惡的撒旦(Satan)。祇是個一面憧憬着靈魂之故鄉的天國，一面徬徨於空漠的宇宙間的非常矜誇的靈魂。依據梅列足可夫斯基的解釋，則雷芒托夫自己也從小就在內心裏面，感到那關於自己在遙遠的往昔所曾經驗過的美滿生活的模糊而深刻的記憶。把這種半神祕似的記憶次第深溯上去，就覺得好像終於達到永遠的宇宙之眞理似的。有這種稀世的靈感，而矇矓地感覺着永遠的氣息的他，所以會給他人以不合世俗的、奇異的、不類常人的、不祥的印象，實不能不說是一種當然的事情。和雷芒托夫接近的人們，都異口同聲地肯定着：他的眼睛的沈鬱的表情，和磁石般的魔力。有的時候，人們還常常給他的眼睛的電氣般的可怕光亮所撞擊，而不知不覺地把臉孔翻了過去。這種越過人類生活的境界，而努力想要把誕生之前的過去從記憶之深處喚醒過來的心情，正是彼一切的人們稱爲「潛藏在雷芒托夫的靈魂裏面的惡魔精神」之本身。

和這種永遠的世界之體驗相比較，則現世的一切經驗，祇是被看作可憐的東西和「空虛而愚笨的笑談」，這原是當然的。他探索着遙遠的夢一般的記憶，持續着不斷的努力，打算想起一個不可思議的、美麗的、清淨的世界來；但充滿着周圍的現實生活的，一切卻祇是醜惡，卑俗，和瑣屑的興味。於是詩人的心爲絕望和憤怒所煎熬，不單是對於一般俗衆，就連對於創造這醜惡而不合理的社會的上帝，也抱着挑戰的態度。使他擔當那「毒蟲」「反基督」等等汚名的各種壞事和醜行的原因，正是在這種地方潛藏着的。

這樣，他所創造出來的敍事詩中的惡魔，也抱着苦惱的心靈，絲毫沒有感到什麼愉快地在人世上散播着罪惡。某日，惡魔看見拆爾克的年輕王子在高加索山中策馬到未婚妻的地方去，他就在他的頭上畫一個詛咒的圓圈，終於把他弄死。但是，當他看見那因爲聽見未婚夫的死耗，悲嘆之餘，便做了尼姑的未婚妻達馬拉的時候，在他的心裏卻發生出一種轉機。在那一剎那間，他直覺到那隱藏在自己的靈魂深處的愛，善，和美的神聖。而且就「抱着爲善所啓示的心靈」，和達馬拉相接近，對她低訴了自己的戀情。因此，少女終於相信惡魔的誠實，而委身於其擁抱。但惡魔的嘴巴一接觸到她的嘴唇的時候，她馬上吸到他的毒，發出充滿了愛情和苦痛的叫喊，而一命嗚呼。

這種結局，正象徵了雷芒托夫的戀愛之命定的一面。在有名的短詩帆裏面，他曾歌唱着：「瘋狂的船在向暴風雨祈求；啊啊，你以爲暴風雨也會休息嗎」？可見這叛逆的詩人，徹頭徹尾都不是爲着所謂市儈的幸福而寫作的；因此，在戀愛方面，當他一占有着對方的時候，也就不能不敏銳地痛感到那與滿足感而俱來的卑俗的散文生活的開始。這樣，戀愛的勝利者的他，就不能不一面磨折自己，一面磨折戀人。他之所以不向那以純潔的忠實的愛情而戀愛着的娃爾娃拉·羅普希那求婚，直到她嫁了人之後，心裏都還私自懷着愛慕之情，而獨自煩悶着，就是因爲意識到自己完全不適宜於家庭幸福之故。

假如惡魔是假借高加索的傳說而象徵地表現了雷芒托夫的靈魂的話，我們就可以把當代英雄看作他自身的具體的寫實的表現。然而，這小說的主人公白曹林和雷芒托夫比較起來，乃是一個渺小得多的人物；主要地是強調着詩人之否定的方面：這是毫無疑義的事情。當代英雄是以那名叫白曹林的

青年和各種不同類型的女性的戀愛關係爲中心的五個獨立故事所構成的。白曹林，在秀麗的眉目間流露着悲劇的表情，聰明而敏捷，雖然具有詩人風度的高潔的熱情，卻因爲苦痛的生活經驗而變成了冷笑的、利己主義的、富於魔力的性格。就中，那描寫拆爾克姑娘的悲哀而溫柔的獻身的戀愛的白拉；那以和俗衆的代表顧爾休尼茨基的衝突爲骨幹，而明示了主人公的人生觀的公爵小姐蜜麗；無論在量的方面或是在質的方面，都是最可注意的中堅作品。關於白曹林的性格，故教授奧夫夏尼科·克利可夫斯基所試作的與奧尼徵的比較論，在理解這兩個人物上面，乃是個極有益處的研究；所以，在這裏，且將其大意加以敍述。

在奧尼徵和白曹林之間，其性格和氣質是非常的差異。普希金的主人公，很冷淡，沒有熱情，始終爲倦怠所苦惱，而完全缺乏着意志的力量；反之，白曹林則是一個充滿了沸騰的熱情和內在的力量、意志堅強的人物。並且，奧尼徵不希望和別人的心有着聯繫；反之，白曹林卻喜歡自由自在地播弄他人的心靈、君臨他人之上，而且很擅長這一套。其次，則白曹林和奧尼徵不同，乃是一個對於功名異常熱中的人物。然而，具有不知足的心靈和不安定的想像力的他，是不能夠以公務上的榮達和戰場上的功勳之類爲目標而突進的；於是，他祇能一面不斷地焦慮着，想要發見更崇高的使命，而一面在實際上，則無所事事地，在無目的的漂泊當中過着生活。在這一點上，卻可以發見這兩個具有相反的性格的主人公之完全一致。卽是，把奧尼徵和白曹林聯結起來的一致之點，在於他們兩個都是人生的失敗者和「多餘的人」。

那是一個恰當十二月黨事件和波蘭的獨立運動等變亂相繼而起的時代；也就是尼古拉一世以邊肯

朱爾夫爲股肱，採取極端的反動政策，對一切獨立思想之表現加以極端暴虐的壓迫，完全看不見光明的黑暗時代。因此，生而具有普通人以上的優秀的資質的人們，都不能夠滿足於卑賤、空虛、和狹隘的生活；但，言論自由已經被無情的反動政策所剝奪，所以也就不能夠把明瞭的政治的社會的信念建立起來。大家祇能依照天生的高潔的本能，規避和輕侮着現實生活的黑暗方面。這樣，那些不能跟當時的滔滔的世俗相融洽，祇好不絕地追求新印象，卻又不能加以發現而苦惱於憂愁和倦怠當中的「廢人」，就以自己的存在來向當時的爲政者實行抗議。在這種意義上，白曹林和奧尼徵都可說是代表俄國社會史的一個時期的完美的典型。

關於拜倫對於雷芒托夫的影響的問題，時常爲談人們所談起，不過那是熱情的空想，和對於現代社會的深刻的侮蔑，以及對於豐功偉業的翹望等的拜倫的特色，與雷芒托夫的性情十分吻合，而喚起了完全的共鳴罷了。看出單純的模倣的痕跡的，祇有那些屬於雷芒托夫的短促的文學活動當中的極初期的作品；過後不久，他就發見了自己獨特的藝術境界，而成功了批評家切爾芮塞夫斯基所說的「最富於獨創性的詩人」。從情節看來，可以說是一種戀愛冒險故事的當代英雄等，也是拜倫式的浪漫主義的感覺很強烈的作品；但這種浪漫主義，與二十年代所看見的漠然的拜倫主義之模倣完全不同；因爲從敏銳的社會批評和人物觀察出發的那種深刻的解剖和辛辣的嘲笑，以及表現它們的熟練的寫實手法，都在這小說裏面裝進了豐富的近代情味。

作爲同樣地從浪漫主義出發的獨創的天才，雷芒托夫的確是個普希金的後繼者；但假如說普希金是個以平靜溫和的客觀的觀照態度，去如實地再現生活現象和人類心理諸形相的調和的天才，卽是

Apollo(太陽神)型的藝術家的話，則雷芒托夫乃是在主觀上想要把自己內心的混沌的苦悶，不安，和焦躁，強有力地表現出來的叛逆者型的藝術家，卽是Dionysus(酒神)型的詩人。假如普希金的創作有博大的飽和力的肯定人生的藝術的話；則雷芒托夫的，就可以說是對於人生的詛咒和挑戰的藝術。從普希金的源流出發的藝術，得到屠格涅夫，察洛夫，托爾斯泰，和柴霍夫等偉大的後繼者，就形成了俄國文學主流的洋洋的現實主義之大河；雷芒托夫的精神，則傳授給郭哥里，和朱斯退夫斯基等的天才，而現出了並不弱於前者的猛烈的奔湍，形成了俄國文學強有力的另一翼。不，若從充分鮮明而露骨地反映着俄國文學之所以爲俄國文學的最重要的特長，卽是固執的探求眞理之精神看來，則也許有人會給Dionysus的藝術以更多的重要性。托爾斯泰等，在某些部分也和第二種奔流有着不少的關係。

第六章　郭里哥

和普希金同時，並且曾受過這位天才的直接薰陶的偉大作家郭哥里（N. Gogol, 1809—1852），乃是一個給普希金已經打下了基礎的寫實主義以更來得明瞭而且縝密的形相的不能忘記的有功人物。他的藝術所給與人們的銘感，和那從普希金的充滿了調和的明朗的作品所受到的印象很不相同；因此，當時的批評家，就不用現實主義這名詞，而稱之爲自然主義。因爲他不單把藝術的對象從上流的貴族環境拉下來，喜歡以貧窮的官吏，陋巷的畫師，淪落的女人，和小地主等的生活爲題材，而且還用濃厚的色彩，寫出了人生的醜惡、卑賤、滑稽的方面。

然而，我們不能夠由自然主義這字眼，就馬上聯想到那種無主觀的、平面描寫的，屬於法國系統的自然主義。郭哥里和那在一切意義上都很整齊，圓滿，和完備的普希金不同，乃是一個具有極端失去了均衡的驕激的性格的人物；尤其是對於醜惡的、滑稽的、卑賤的事物，他簡直有着十倍於常人的，類似病態的強烈感覺。因此，他會在普通人毫不注意的地方，感到人類生活的矛盾和衝突，用那好像是故意把它加以誇張和強調的形式，巧妙地使之活躍於紙上。他的作品，當你不留意地讀着的時候，總會給人以這樣的印象：覺得他好像爲着要強制讀者的笑，纔故意做出不自然的情況，而舞弄着滑稽畫似的表現；但當你讀後，把那印象加以玩味和探討的時候，你就會曉得：郭哥里的作品，實在是敏

銳地看破了人性的可憐和可笑的悲慘的半面；而具有着：一眼看來，好像很誇張，但在內部卻帶了深刻的現實性的表現。

尼古拉·郭哥里，一八〇九年四月十三日生於小俄羅斯的名叫梭羅秦齊的小鎮上。父親華希里是個劇作家，同時又是舞台監督和俳優。父親的文學才能的遺傳，小俄羅斯的如畫一般的自然美，以及豐富的民間傳說、民謠等，都成了產生未來的文豪之基礎。可是，此外，爲着充分理解他的藝術，並且理解他的悲劇的結局之謎起見，我們尤不能忽視他的母親的感化。她是一個良善的婦人，充滿着宗教感情的性質，時常把最後的審判之日，天國的極樂，和地獄的苦痛等，活靈活現描摹給自己的兒子聽，構成了晚年的郭哥里的極度神祕傾向的根基。

十二歲那一年，他進了尼徵的中學校；成績不很好，簡直被同學們認爲是個不守規則的懶東西。然而，天賦的才能，卻從這個時候便開始現出萌芽來了。和同學共同購讀雜誌，或是在雜誌上登詩，這些事體，和許多的文學者的少年時代並沒有多大的差異；而同時，他還對於繪畫和戲劇表示熱烈的愛好，特別是對於戲劇，朋輩間，都公認他有非凡的才能。他的拿手好戲，主要的是飾老頭兒。十五歲那一年，父親死了；他也總算在中學校平穩地畢了業。畢業後，他就抱着浪漫諦克的幼稚的幻想，於一八二八年冬天，把敍事詩汗斯·求里爾汗登的草稿藏在笈底，跑到彼得堡去。

年輕人的好夢，一碰到冷酷的現實，就脆弱地破碎了。他陷進了悲慘的境遇：在陋巷中租下齷齪的房子，穿着夏天穿的薄外套過冬。他在極端窮困時，也曾決心去投考俳優。但他的台詞不能適合於那聽慣了當時的俗劇式演出的導演的意思。這時候，郭哥里還把那篇敍事詩汗斯·求黑爾汗登印了出

來；那還沒有發見自己的眞正道路的青年的試作，卻爲批評家迎之以冷淡的言詞；因此，他就把那些書完全付之一炬。

那好像是發了狂似的沒有常識的第一次到外國去旅行，也是在這個時候發生出來的事情。當故鄉的母親把那筆還銀行利息的幾百盧布的款子寄到他手中的時候，他就侵吞了那些錢，走海路到外國去旅行。但是，當他還在猶豫着，不曉得坐不坐輪船好的時候，他的空想，已經跟霧一般地消散了。祇是看到了漢堡一帶的兩三個都市，他就不能不昏頭昏腦地回到彼得堡來。這一逸事，正如同他自己所說的一般，明白地證明着：他的內心，潛藏了許多佛列斯達可夫（郭哥里的戲曲欽差大臣的主人公）式的輕浮空想成分。

後來，幸而郭哥里在某官廳裏找到了一個位置，不過數目很少的薪金和機械的筆墨工作，卻無法使虛榮心很強盛的青年感到滿足。他越發對文學工作感到憧憬。然而，我們不能忘記的，就是：這官吏生活，曾使他對那些爲人所輕蔑而喘息於生活之重荷下面的可憐的下級官吏，發生理解和同情，構成了後來產生像外套般的名著的根基。

二年間的黑暗而冷酷的都會生活，使他常常懷念起明朗的南國的故鄉來了。結果，他就企圖把富於詩意和魔力的小俄羅斯，再現於藝術形式裏面。他之所以發生這樣的意圖的另一理由，就是，當時普希金的敍事詩波爾達哇剛剛出版，對於風雲兒馬則帕的故鄉的小俄羅斯的興味，油然地在讀書界中湧起來了。於是，郭哥里就寫信給母親，要她把那些關於小俄羅斯的習慣、傳說、和服裝等材料寄來。結果，竟成爲他的名望的基礎；成爲狄康喀近鄉的夜晚而表現着。這是互相獨立的八個故事的總

名稱；最初的一篇於一八三〇年登載在祖國雜誌上。

這一作品，正如著者所豫期地得到可觀的成功。像圖畫般的色彩豐富的烏克蘭的自然，競尚風流的年輕人的戀愛冒險，以及復活了古舊的民間傳說的詩的內容，這一切再加上神采奕奕的郭哥里的筆力，就給讀者以迷人的印象。可是，在外表的描寫上，雖充分地發揮着鮮明的寫實的手腕；而支配着整個作品的，卻依然是浪漫主義。祇是因爲它是站在民族的地盤上，侵透着國民精神的，所以，我們便不能不承認它之保有着崇高的藝術品格。然而，在這裏也可以感到那潛藏於郭哥里內心的宿命的不和諧(Dissonance)：因爲他在優美的自然描寫當中，也奇怪地攙雜着奇詭而醜陋的惡魔和死人的可怕的臉孔。

由這部作品，郭哥里在文壇和社交界的名士當中，變得了許多的知己。就中，值得特別加以記述的，就是普希金的知遇。他是正確地理解了郭哥里的偉大的才能的第一個人。郭哥里自己也崇敬普希金爲自己的先生，由衷地拜倒於他的跟前。由於這天才的感化，他對文學的態度就更加變得嚴肅。一八三二年，他回到故鄉去；但在那兒，他卻嘗到了無窮的幻滅的滋味。現實的小俄羅斯，並不是和他在都會裏所空想的那般富有詩意的東西。尤其是那充滿了卑俗興味和迷信的教育程度很低的地主們的生活，很使人感到單調而悲慘。從這個時候起，在他的作風上，就漸次明瞭地可以看得到那由鄉土的浪漫主義到自然主義的轉變。

一八三五年出版的兩種著作集米爾戈羅德和阿拉伯斯克看來，那敍述哥薩克的英雄故事的長篇塔拉斯·布爾巴，敍述神祕的妖怪故事的委易，以及敍述現代因果故事肖像畫等，雖然還多量地包含着

浪漫諦克的成分；但，舊式地主，伊凡跟伊凡的爭吵，和尼夫斯基街等卻無疑地已經是寫實主義的作品。就中，伊凡跟伊凡的爭吵，是以輕鬆的幽默文體描寫小俄羅斯的地主們怎樣地生活於瑣屑的興趣當中的作品；在那所謂含淚的微笑裏面，有着概括整個俄國生活的普徧的象徵意味。

郭哥里之開始寫作劇本，是在這時候的二三年以前。他自覺作爲諷刺家的自己的天資，早就在喜劇世界裏感到強烈的吸引力，乃於一八三三年着手寫作烏拉齊米爾三等勳章的初稿。這是可以成爲包括彼得堡各階級生活的大規模的喜劇之腹稿；因爲構想過於宏大，難於收拾和統一之故，喜劇還沒有完成就被拋棄了。同時，他還從好友普希金那邊取得題材，寫成了二幕三場的喜劇結婚。主人公頗朵可略與，雖然由於友人之勸，決心實行結婚；但一碰到新生活，就感到莫名其妙的不安和恐怖，竟在舉行結婚儀式之前跳窗而逃。那是一個表現了人類心理之微妙的一面的典型，而能夠永遠在讀者胸中喚起新的共鳴的優秀的藝術創造；可是，因爲在這作品裏面，幾乎毫無社會要素，結果並沒有引起多大的注意。但在第二年，即一八三四年所發表的喜劇欽差大臣，（一名巡按）卻在全俄國引起了異常的反響，和小說死魂靈一同被認爲形成他的藝術頂點的兩根巨柱。

在這裏應該加以注意的，就是郭哥里這兩大傑作，也和喜劇結婚一樣，其題材是普希金所供給的。在他寫給普希金的信札當中，可以發見這樣的一節：「請求你，請給我一些題材。滑稽的，非滑稽的，無論怎樣的，都不要緊。請你給我一個純粹俄國式的逸事吧！我想要寫喜劇，手正在發癢。要是你不答應我這種請求，我就不能不徒然地浪費時間……」還有，他的初期的許多短篇，也是從別的既成文獻採取着主題的。把這些事實參照起來，乍看就會生出一種乍極端奇怪的結論，那就是：郭

哥里缺乏創造主題的能力。然而、倘如仔細地把郭哥里的性格加以檢討，則此種現象，毫不足爲怪。原來郭哥里的內心，有着各種不同的要素在互相不飽和地，混沌地滲雜着，因而他就缺乏那種在創造整個作品的構成和勻整上所必要的中庸、調和的情感。所以，中庸、調和的情感非常發達的普希金，對於郭哥里，不單是個指導者、先覺者，而且，還包含着更加重大的有機的關係。假如普希金能夠享其天年，那麼郭哥里的晚年也許不至於悲慘到那種程度。

欽差大臣，敍述一個都會浮薄之徒，賭博賭輸了，旅費全被剝奪，不得不留住在鄉鎮公寓中，因爲偶然的錯誤，竟被當作中央政府派來的微服欽差大臣；於是，他便將那些因爲自己的不法行爲而感到戰戰兢兢的地方官吏任意地加以舞弄，結果就把賄金擺在腰包裏躲起來了。——全劇的情節不外如此；但作者發揮着縱橫的機智、諧謔、使得觀衆爲之捧腹；而且，各個人物的性格，都極自然地，浮雕般地被表現出來：這在近代劇中，簡直是無與倫比的。雖然從市長直到許多的官吏們，都一樣具有着卑俗的靈魂；但，各種各樣的個性，卻還是被鮮明地描繪出來、：這也究竟不是平凡之筆所能企及的。

然而，其中特別值得驚異的，乃是主人公佛列斯達可夫的性格。他和那些常在低級俗劇裏面看到的類似的壞蛋完全不同。他不過是個從皮相的西歐文明的影響所產生出來的輕薄的浪子；卻享受着一種異常的自然之恩惠。這就是那非凡的作僞的本能；而且那作僞的特點，正存在詩人式的感動性當中。當他撒謊的時候，現實的利益和企圖等，全不擺在心上。他祇是陶醉在自己的虛僞裏面，張開空想的翅膀，無限制地飛翔於夢幻的世界。在那兒，正潛藏着他的作僞的本領和魔力。佛列斯達可夫的

另一主要特性，就是那種毫不忌憚地去接觸一切問題和一切思想，而把它弄得平凡和淺薄的伎倆。古今大哲學者的悠遠的思想之結晶，以及大天才的優秀的藝術，一旦翻成佛列斯達可夫的話語，都會立刻失去它的深邃和雄厚，而變成褪了色的，平板的，輕易的東西。實際上，佛列斯達可夫，不僅是某種人物的典型，而且還是表現出現代生活的空虛和浮薄的一種象徵。

然而，郭哥里在欽差大臣一篇裏面想要告訴讀者的，決非限於暴露某一國家在某一時代的不健全的行政、政治狀態的醜惡，或是嘲笑空虛而無意義的現代社會的缺陷；而是進一步要和橫梗在這一切當中的禍根，卽是惡魔相鬪爭。他在一切的人們身上——尤其是在自己身上，最爲強烈地——感到卑劣庸俗的惡魔之存在，打算和牠戰鬪，直到最後一滴血爲止。而參加那種戰鬪所採用的武器，就是笑。他自己在寫給朋友的信札當中，曾經這樣地說着：「我早就祇是祈求着一件事情，那就是人們讀了我的著作之後，能夠痛快的把惡魔加以嘲笑」。普通，在惡魔這個字眼當中，是包含着巨大而強有力的殘忍性，驕傲，和異常的情慾等觀念的；但郭哥里的惡魔，卻完全沒有帶上那種浪漫諦克的、「拜倫式」的、莊嚴的假面具，而是和普通人一樣地穿着禮服走動着。他畢竟具有着能夠正確地看到普通人所不留意的微細的醜惡，而把它擴大起來，鮮明地在他人面前加以表現的稀有的才能。依照郭哥里的想法，這麼零細的、不足輕重的壞事和醜行，正如一種微分子似地瀰漫在空間，活躍於人類生活的各處，把人生弄得醜惡難堪。這種看法，和梭羅古勃的小鬼有着共通之點；不過，梭羅古勃是藏在「死」的象牙之塔當中，認爲人生僅僅是醜惡的，應當加以唾棄的東西，而旁觀着；反之，郭哥里則由於潛藏在自己內心的卑賤的惡魔性和極端清教徒的宗教心之矛盾，而感到難堪，祇好對現在的人生

實行拼命的戰鬪。他的諷刺和嘲笑，並不是優越者投給俗衆的毒矢，而是抉剔自我和自己的骨肉的銳利的解剖刀。輕薄的騙子佛列斯達可夫，實不外是作者的一面。他自己也曾在書翰當中肯定着這一事實。

欽差大臣於一千八百三十六年開始上演。因爲當時的俳優，終年都浸淫在浪漫諦克的俗劇的空氣當中，完全沒有能力把這喜劇裏面所描寫的卑俗人物，現實地，如實地表演起來；所以，雖經郭哥里把各場面詳細地加以說明，並作過親自出來示範等等的多方面的努力；但結果還是不能對他們的演技感到滿足。不過，比這更使郭哥里感到苦惱的，乃是審查的難關。因爲這戲曲把官僚社會的腐敗，用無情的照妖鏡照出來了，所以，官僚階級就發起了猛烈的反對運動，險些兒遭到了禁演之厄；後來，由於皇帝尼古拉一世的特別庇護幾得上演。最初的上演所給與觀衆的印象，在各種意義上，都是很深刻的。新青年以熱烈的鼓掌表示所受的感動，而貴族、官僚社會的人們，則感覺非常的憤慨。當初曾對這喜劇表同情的皇帝，在看過了初演的夜場之後，也說出了這樣的話：「嘿，是個了不起的劇本！大家都被蹧蹋得很厲害；但，比誰都要被蹧蹋得兇的，還是我自己！」

一八三六年，郭哥里到外國去旅行。其目的在使那因欽差大臣的上演，而受到刺激，變得極度焦躁，和敏感的心靈安定下來。他曾在德國和瑞士居住；但後來，當他到意大利的羅馬去的時候，就在那爲美麗的自然所環繞着的永遠的都城裏面，感到強大的魔力，宛如看到了未知的故鄉似的。於是，他就忘記了黑暗的北國都會之不安，焦燥，譏謗，和一切充滿了暗鬪的生活，而享受着輝煌的太陽的恩惠，鑑賞着偉大的古代民族的藝術，直到一八四一年爲止，足足在這裏住了五年，終日都埋頭於畢生

的大著死魂靈第一部的寫作。這一部成了俄國文學之一大紀念碑的長篇小說，有一部分在到外國去之前便已經起了稿；如今他就開始苦心經營，加以推敲和整理。千八百四十一年秋，他纔帶着完全寫成了的原稿，回到俄國。然而，那頑固的審查官吏卻堅決地不預備允准這作品出版。其理由不是別的，就是說，把應該是不滅的人類魂靈稱做「死魂靈」，乃是一種不能原諒的冒瀆。第二年五月，由於有權勢的知友的熱心運動，這不朽的大著纔被解禁，而公諸於世。

死魂靈的出現，對於俄國文藝思想史，乃是一件大事。這部長篇小說的結構極簡單，不過是敍述一個名叫乞乞可夫的，以殖產、積財爲人生唯一理想，可以說是淺薄和庸俗之代表的人物，用賤價購集那些事實上已經死亡，但因爲遲於呈報，還當作活人而殘留於官册上的農奴，卽死魂靈（在俄國，計算農奴的時候，不叫做人，而使用着魂靈這個字眼）爲目的，而歷訪各地地主的經過。可是，反映在郭哥里的銳利的諷刺之眼中的俄國人的醜陋的半面，卻已栩栩如生地，鮮明地，作爲幾種深刻的典型，而開展在自覺的知識階級的眼前。富有庸俗的小聰明，而爲一勢利小人的主人公乞乞可夫；感傷的俗物馬尼羅夫；冷酷而粗野，同野獸一樣的利己主義者索巴凱維齊；專門作僞的冒充好漢和冒充自然之子的諾紫朵路夫；以及極端的守財奴蒲留希金等等，都是在俄國文學當中，幾乎找不出比他們更加形象化和更加鮮明的人物描寫。俄國人說，沒有念過死魂靈的人，就沒有資格談俄國文學和俄國：這決非誇張。

這部書出版之前，當郭哥里把前幾章在朋友們跟前朗讀的時候，普希金曾這樣地叫喊着：「啊啊，我們的俄國是個多麼憂鬱的國度喲」！由這一逸事，不是就已經可以想像得到這一作品的偉大

的力量了嗎？雖然如此，但，那從來就是郭哥里特徵的蘊藏着深刻的悲哀的啼笑，在這作品當中，卻到處創造出抒情詩式的咏嘆和美麗的調和，成爲達到了高潮的感動的笑，而對那被暴露出醜惡面的黑暗之王國，投射着一縷神聖的光輝。在那裏，就有着這部小說的獨特的價值。

死魂靈出版後，郭哥里的生活及藝術的全盛時期也就告終；此後便開始了他的精神和肉體的衰落時期。他所受到的最初的精神上的打擊，就是一八三六年在外國接到的好友普希金的訃報。這位使他開始發見眞正的自我的最高的理解者和指導者的偉大的詩人之死，對於他是一種怎樣的損失，那簡值是一件不能加以想像的事情。「我的生活上的一切最崇高的享樂，跟他一同消失了……受着他的鼓舞的我的創作，今後再也不能繼續下去了！」。從這種悲痛的吶喊裏頭，也就可以看出其深沈之一端。實際上後來郭哥里雖也曾鼓起勇氣，繼續死魂靈的寫作；但，在性格上本來缺乏均衡的郭哥里，一旦失去了偉大而和諧的天才之誘掖，卻無疑地曾使作爲一個人和作爲一個藝術家的他受到致命的損害。

他所受到的第二種大打擊，就是他曾深愛過的薄命青年維里高爾斯基之死。在意大利的旅館中，他曾整整十天沒有離開過那肺臟已經腐爛，正瀕於死亡的友人的病榻，而廢寢忘食地努力看護。這年輕而美麗的生命，漸漸滅亡下去的情景，對於具有極度敏感的靈魂和病態的焦躁的神經之郭哥里，該是給了怎樣可怕的感動啊！第二年，他自己也患過兩回重病，弄得幾乎死去。因爲這種不幸的情況之繼續發生，那曾經是個快活的實際主義者的他，就漸次變成了憂鬱的禁慾主義者，和極端的偏狹的神祕主義者。

從此，他便成了一個多病的人，而爲一種強制觀念所苦惱。並且，他還把自己的疾病和道德的缺陷，開始誇張地思考起來了。有時覺得自己好像已經失去了文學上的才能，有時又懷疑整個文學的價值，甚至於動不動就認爲文學是一種完全有害的東西。然而最使他念念不忘的，乃是懺悔的心情和對於死後的裁判的恐怖。這樣，在不斷地埋頭於懺悔和祈禱當中，就達到了一種信念。那就是拋去一切惡念，把自己淨化起來，完成高尚的道德的人格。他認要達到這種境地之後，纔能夠寫作那作爲畢生事業的死靈魂的續篇。在那兒，他就應該寫出和前篇的黑暗的乞乞可夫之王國相反，而潛藏着復活於眞理和光明的可能性的俄國人的優秀的半面。——這就是郭哥里的新信念。

然而，要創造那在基督教的意義上被完成了的俄國人之理想的典型，不用死的抽象的概念，而讓他作爲一個具有熱血的現實人物而活動着，那並不是一件容易的事情。郭哥里的內心的沈潛和宗教的省察，雖然越發增加了緊張的程度；但，死魂靈續篇的草稿卻還是遲遲地寫不出來。而且，他的病態的神經的焦躁和不安，益發加深了創作方面的苦惱。一八四五年，這大作的第二部好容易脫了稿；但是他覺得這苦心經營的結果，並沒有表現出作者所欲言的百分之一的意思；同年夏天他終於把草稿全部焚去，重新從頭寫起。

在藝術創作的領域裏，要把理想的典型發現於現實的地盤上，原是很困難的。因爲覺得深遠的企圖不能夠如意地加以表現，郭哥里就發生了一種念頭：打算把自己的宗教的、道德的探求之結果，用思想的原形寫了出來，作爲一個直接的宣教者而指導世界。他以非常的熱心和自負，假借與友人書翰的形式，專心於宣揚上帝，眞理，和愛的拯救靈魂之書的著述。這就是一八四六年發行的書簡選萃。他

認爲這一新作異常重大的意義；當它出版之前，他給一個朋友的信中曾這樣地論斷着：「我相信，這本書，要比我從前的任何著作都更加爲世人所歡迎。因爲這是直到今天爲止，在我所寫的東西當中，具有着實質的唯一無二的書籍」。

然而，當這本書出版的時候，世人所表示的態度，對於作者，卻完全是一種可驚的意外。因爲他雖然勸人謙遜，卻顯然有着很自負的豫言者派頭的傲慢神氣；因爲他似乎正在盲從着陳舊的乾枯的教會基督教的獨斷教義；因爲他無條件地承認和肯定着現存的國家、社會制度；所以，不單是一般的讀者，甚至於連他的莫逆之交，並且曾經是有力的國粹主義者的亞克沙可夫之類的人物，也爲之懷着驚奇和憤懣之念。郭哥里就馬上被喧囂的非難、攻擊、和嘲笑的暴風雨包圍起來了。

書簡選萃的失敗所給與郭哥里的印象是很可怕的。因爲這種緣故，他甚至於失掉了曾時獲得的宗教方面的一心修行之道的安心，而永遠不能恢復靈魂的和平。他的精神和肉體的病態的徵候，越發顯著；宗教的情感已經轉移到明顯的神秘主義方面去了。並且，他在當時，已經和那可以說是舊式的頑固的宗教之代表唐斯坦齊諾夫斯基主教相識。這位被民衆崇敬得聖人一般的陰鬱的信徒，馬上就把那意氣沮喪，而爲不安的情緒所包圍的郭哥里的心捉住了。他宣講着無限的嚴厲而冰冷的禁慾主義，敍述着死後的報應的恐怖，拚命威嚇那病態的文豪的心靈。這種陰慘的教化，曾給他以怎樣可悲的影響，那就無須多說了。結果，郭哥里便深信着：爲要把充滿邪念的十分汚穢的靈魂淨化起來，除尋謁基督之墓，祈求上帝的恩惠之外，別無他法；於是，一八四八年，他到耶路撒冷去作聖地巡禮。但結果祇留下了失望的苦味。

這樣他就覺得越是焦慮，那玲瓏無礙的極樂境界，也就好像越是逃避得遙遠似的。並且，主教的叱咤和威嚇，不斷地變成了猛烈的鞭笞，磨折着他的心靈。當主教把文學稱爲惡魔的誘惑和對於上帝的誹謗，勸他斷然地折斷文筆，走進法門的時候，卻連那絕對遵從着主教的話語的郭哥里，對於這一點，無論如何也不肯盲從。在這一方面，他時常辯駁主教，力說自己的文學工作不但不和宗教和道德相背，反之，假如能不斷地聽從上帝的吩咐而執筆的話，那也很可以成爲社會精神復活的泉源。他依然與疾病和懷疑相搏戰，而繼續寫作死魂靈第二部。

一八五一年，那曾經被燒掉的死魂靈第二部再度完成，而且，可以隨時付印了。在這一部作品裏面，雖然在托白霍夫和佛洛北夫等被描寫爲有異於庸俗的典型的人物上頭，還可以鮮明地看出以前的大藝術家的筆觸；但，可斯坦雀格羅和模拉左夫等理想的、肯定的典型，卻完全變成了沒有血氣的傀儡；乞乞可夫的改悔，也是一種缺乏必然性的教訓小說的結局。然而，他自己卻把這一部作品的完成看得非常重要，幾乎認爲是由於上帝的啓示纔能寫得出來的神聖的著作。但在這偉大的受難者的心中，很快又湧起了疑惑的暗雲。原來他發生了一種恐懼的意念，生怕這十年苦心的作品，也是因爲受到詭詐的惡魔的暗示而寫作出來的。偶爾浮在心頭的這一疑問，因爲沒有明瞭的反駁方法之故，就開始在詩人的寫作裏面張開利爪，固執地磨難着他。不斷的祈禱，也沒有拯救這難受的苦悶的力量。

一八五二年二月十一日的夜晚，他在寢室裏面一直繼續祈禱到很晚的時候；在天亮之前，他就叫僕人起來，把暖爐生起，準備焚書；弄得那無知的少年也感到驚異，哭泣着加以阻止，但他不聽，竟

把死魂靈第二部的原稿，全部投進火裏面去了。這樣，這一篇作品，便終於祇是作爲到處爲空白所中斷的、片斷的未定稿，而遺留在世上。當這惡夢般的悲愴的夜晚破曉的時候，郭哥里曾對一個好朋友說：「惡魔的力量多頑強呀！我已經把那打算作爲死後的紀念而留給朋友們的原稿燒掉了」！

實際上，惡魔已經戰勝了生命。直到現在爲止，那好容易纔把他和生命相聯結的藝術之羈絆一被切斷，他的精神和肉體就祇好交給死之魔手，再也沒有其他的辦法了。他躺在牀上，拒絕一切的治療。醫生們不能診察病源，在試驗了各種方法之後，甚至終於對怒拒的文豪施行了強制的冷水治療法——精神病患者的治療法；但一切的試驗終歸無效。過了一個禮拜的時間，醫生們已經注意到那是一種單純的企圖把自己餓死的辦法，認爲有強制給食的必要；但時間上已經來不及了。——二月二十二日的早上，這一偉大的受難者，終於永遠地閉上了他的眼睛。

郭哥里對於同時代的俄國文學的影響，是極其深刻而複雜的。他完全樹立了寫實主義的傾向，在俄國文學上畫下了一大轉變時期。由郭哥里的出現，那將灰色的日常生活，如實地，一點也不粉飾地，瑣細地，加以描繪的手法，甚至於變成了文壇上的一種風氣。祇是因爲才能上一特殊傾向，郭哥里幾乎始終一貫地僅僅描繪了人生的黑暗的否定方面，而選取了滑稽的或是令人嫌惡的典型。而且，對於肯定的典型和光明現象的描寫，他似乎是個先天的無能者。他的作品，儘管充滿着現實的追眞的力量，但因爲過於拘泥於人生的否定方面，偏於一方的缺點，是不能加以掩飾的。

雖然如此，但，郭哥里決不是一個徒以冷酷的嘲笑，諷刺，和指摘爲事的作家。他雖然描繪着現實生活的醜惡和愚昧；卻是個內心時常爲世界苦所不斷地煩惱着的眞摯的人道主義者。這種心情在他

的作品的各處都可以找尋得出來；但，就中，那有名的短篇外套（一八三六年），乃是個敍述異常悲慘的下級官吏的滑稽而可憐的生和死的東西；作爲對於那貧乏的被虐待的悲慘的存在表示了溫暖的同情的最初的作品，而成爲俄國文學的要素之一的人道主義傾向的先驅。依據一般的說法，則偉大的朵斯退益夫斯基的藝術，實際上也是由這一篇外套所孕育出來的。

第七章　四十年代現實主義的勝利

這樣，新的俄國文學，就脫出了黎明期，迎接着充滿了青春之光輝的明朗的早晨，而走進了所謂四十年代。那是一個使得愛好俄國文學的人不能不在心中感到一種得意的充滿了希望和光明的思想以及感情之高潮的時期，也是新的才能的華麗的開花時期。文學上的現實主義之勝利，招來了對於實際生活的批評精神之勃興的結果。作爲對於過去十數年間的暴虐政治的反動，社會運動像波濤般地高漲起來了。對於政府之設施的批判精神的釀成，對於俄國社會組織上的大弊病的農奴制度之注意的尖銳化，以及關於新俄國文化應走的方向的西歐主義者和汎斯拉夫主義者的激烈的論戰……——一時俄國社會在各方面都表現出一種使人注目的活躍的氣勢。不用說，這種一般的社會潮流，也曾給那已經走上了正確途徑的俄國文學以極大的影響，把它養育得更加有力，更加健全。屠格涅夫，陀察洛夫，和朵斯退益夫斯基等所謂「四十年代的羣星」之輩出，也是在這個時期；由於他們的天才，近代小說藝術之形式就更加被完成了。而且，在理論方面，則像倍林斯基（Bylinsky，1810—1845）般的兼備着非凡的頭腦，和對於文學的熱情的批評家，曾經實行清算那埋沒了眞精神的浪漫主義之亞流，高揭現實主義的旗幟，而力說人生的藝術，也極其有力量。因爲像那些寫下了有名的友利斯·米洛斯拉夫斯基的查高斯金，和冰之家的著者拉絕脊尼可夫等把幼稚的愛國主義加以理想化的浪漫主義的通俗作

家們，就在四十年代，也是在廣大的讀者層中，伸張着不可輕侮的勢力的。

倍林斯基不光是一個尖銳的批評家，並且，在那俄國文藝思想史上具有着很深刻的意義的西歐派和汎斯拉夫派的對立上面，他也是一個盡了極重要的任務的人物，而爲談論俄國文學的人們所不能加以忽視的偉大的名家。所謂西歐派和汎斯拉夫派，乃是兩個不同的集團的名稱。俄國將來究竟應該採取怎樣的進程呢？關於這一問題的解釋，站在不同的見地的思想界的指導者，便自然地分成了兩個陣營，各不相讓地繼續着令人注目的論爭。倍林斯基就是站在西歐派前頭的驍將。

簡單地說來，西歐派的主張的要點，就是站在哲學的實證主義和政治的急進主義的立場上，把俄國過去的歷史通通看作黑暗而空虛的東西，要依靠唯一正確的認識機關的理性之力，一面改造人類共存的一切機構和組織，一面企圖在人間把幸福建立起來。因此，他們通通都是無神論者，在宗教上，祇是承認道德的戒律，在藝術上則提倡自然主義，而在道德方面，則主張感情的自由主義。以倍林斯基爲代表的西歐派的這種思想，乃是發源於當時俄國的一切知識分子之精神支配者的黑格爾的教訓。乍看起來，這頗使人覺得好像是一種不可思議的現象；但，那被這一時代的新人如像一種天啓般地迎接着的黑格爾的「合理的現實」之理想主義的思想，已經由倍林斯基般的徹底地具有現實的性格和傾向的人們，在熱心地討論和研究當中展開爲純粹的現實主義的人生觀。

在盤據着西歐派的陣地的人們當中，除倍林斯基以外，那實際的革命運動家兼卓越的文學者的赫爾曾（Herzen），被稱爲俄國自由主義之父的格拉諾夫斯基教授，和詩人普列希且夫等，都是些不能夠加以忽視的偉大的名字。屠格涅夫也被認爲屬於西歐派的一個；但，這與其說是由於這位文豪在思想

上共鳴於西歐派的現實的實證主義，毋寧說是因爲他在心理上有着多量的西歐的要素。他比任何一個俄國文學者都要深刻地理解西歐文明的本質，他是一個俄國的國民詩人，同時卻抱着西歐的世界觀。對於屠格涅夫，西歐乃是他的第二故鄉。

汎斯拉夫派的主張，一切都和西歐派站在對立的關係上面。唯一的共通點，就是汎斯拉夫派和西歐派都同樣地以黑格爾的哲學爲出發點。這位德國哲學家所主張的「通過國民之本質的基礎的神靈之發現」的思想，曾給汎斯拉夫派以根本的影響。他們要在俄國國民當中發現黑格爾的依據着辯證法的最後的綜合(Synthesis)，而將他的思想加以具體化。

依據汎斯拉夫派的說法，則西歐文明通通都是個人主義的、合理主義的精神之表現。西歐的國家，宗教和社會關係，一切都被概括在那可以用權利觀念來加以說明的明顯的形式裏面，而且，一切的秩序都從理性出發。然而，理性乃是認識的低級範疇，因而沒有啓示世界之進步的意義，和導向綜合的力量。完成這一大業，乃是俄國的歷史的使命。俄國的國民特質，與合理主義的、個人主義的西歐不同，不是明顯的權利、義務的形式，乃是對於人類的同胞觀念和最高權力的父子關係。俄國的獨裁權，不是從征服的事實所發生出來的絕對的東西，乃是依據人民以沙皇爲父，受之以愛，而成立起來的神秘的範疇。在宗教的領域裏則爲希臘正教，在社會的領域裏則爲村落的共同組織：要這些，纔是俄國的內在的本質；它與西歐的形式主義相反，乃是通過感情而接受現實世界的。這樣，俄國人乃是全然屬於特種類型的國民，因而也就具有着啓示神靈的最後眞理，而成爲人類之救濟者的使命。所以俄國國民的義務，便是拒絕那栽培西歐形式主義的彼得大帝的改革，而回復到眞正的國民生活之本

源的莫斯科王國時代的政治，社會的形式。

自然，汎斯拉夫派的這種 Messianism（信奉救世使命的一種思想），從現在看來，雖然祇是一種過於神經質的神祕的浪漫主義；但給俄國思想史的影響，卻極其重大。因爲它開始把那深藏在俄國人心中的國民感情，用明瞭的形式，強而有力地表現出來；直到今天，他們的思想都還以各種各樣的複雜的變形，在俄國文學中保持着它的生命。

這一派的有名的戰士，乃是亞克沙可夫(Serge Aksakov)，和他的兒子康士坦丁和伊凡兩兄弟，以及荷美耶可夫 (Homyakov)等等。優秀的詩人久特旦夫 (Tyntchev)也可以認爲這派思想的表現者。郭哥里因爲交友的關係，也在許多地方和汎斯拉夫主義的見解相符合。當他的書簡選萃出版的時候，倍林斯基曾寫過一封激烈的公開信給郭哥里，不但把表現在這本書裏面的神祕主義加以非難，而且還無情地摘發了著者的反動思想：這是文學史上很有名的事實；倍林斯基的公開信，且被認作西歐主義的宣言。然而，爲了反動思想而攻擊郭哥里，確是倍林斯基的短見。因爲那從來就深藏在郭哥里內心，而後來又表現得那麼明瞭的直觀的神祕主義，與西歐派的經驗主義的現實主義，在本質上就是冰炭不相容的；所以，纔會發生這種誤解和決裂。雖然如此，但，郭哥里並不能完全適合於汎斯拉夫主義的陣營。儘管他熱烈地翹望着，一直到了苦惱的程度，但他還是不能保持汎斯拉夫主義者所具有的信仰——對於俄國的無限制的絕對的信仰。

朱斯退益夫斯基和汎斯拉夫派的關係，乃是沒有辯論之餘地的事實；祇要想起那些表現在他的主要作品裏面的關於俄國的人類使命的思想（例如惡靈的夏特夫，少年的維爾希羅夫），就可以肯定這

種論斷，而無須加以詳細的說明。

從四十年代到五十年代的俄國文學的一般的傾向，乃是對於世俗描寫的特別感到興味，和對於祖國的社會的政治的現象之否定的態度。幾乎所有的小說，都假借藝術的形象，傾其全力於諷刺和暴露那些侵進了俄國生活裏面的庸俗性，卑劣性。因此，四十年代的文學，作爲對於支配着人生的獸性的抗議，甚至於還具有着社會教育的意義。

雖然如此，但，在繼承郭哥里衣鉢的四十年代的優秀的作家當中，像那保持着與別人不同的特色的亞克沙可夫這位作家，殊覺有特加分別處理的必要。他是被陶冶在十九世紀初頭的文學見解和趣味當中的當時的舊人物；不過因爲和郭哥里及其他優秀的汎斯拉夫主義者不斷接觸的緣故，他對於文學和人生的見解，也就完全改變了。而且，他以將近六十的高齡，著述了釣魚日記，和與倫暹縣的獵人手記，而成爲自然派的人們的讚嘆的目標。這兩部作品，是以與社會問題和人生批評完全無關的態度寫下的，對於俄國自然現象的深邃而溫柔的愛情，和關於生活的無限的知識，都使得識者爲之震驚。文學上的前輩郭哥里曾對他說：「你寫的鳥比我寫的人還要有生命」，而不惜加以讚揚。爲這種成功所鼓勵而執筆寫成的，就是那半具小說半具回憶錄的性質的我家的記錄（一八四六年）。在那裏，他用那風雅的單純之筆，活生生地描寫出豐沃的曠野地方的自然，人類，和風習；各種有興味的事件的敍述，都充滿着惟有在古代的敍事詩中纔能夠看得到的靜穩；而蘊藏着不能不把讀者同化於作品的世界裏面的魔力。因爲亞克沙可夫的描寫態度過於客觀，而不離乎藝術的中庸性，所以有的批評家，就以

其中所描寫的地主生活，解釋爲古舊社會形相之摘發和暴露；而另外的批評家，卻相反地，認爲是在替它作辯護，謳歌。但，在實際上，亞克沙可夫對於自己的祖先的態度，自然是充滿着溫暖的好感和懷念，在那兒是找不到憎惡和侮蔑的；可是，他也決沒有把古舊的地主制度加以廉價的理想化和讚美。在這一點，他和名作奧布羅莫夫的著者龔察洛夫卻有着一脈相通之處。

龔察洛夫（Ivan Gontcharov, 1812—1891）以長篇平凡的故事而開始踏進了文壇。這是拿一個並未具有何種優秀資質的一介凡夫爲主人公，而對那常常墮進空虛的英雄崇拜的前代浪漫主義文學挑戰的作品；從另一方面說來，也可以說是將那爲淺薄的浪漫主義的潮流所毒害的人物拉了來，試行對前代遺物作一種清算的作品。這平凡的故事，似乎是受爲治桑的奧拉斯的影響而構想出來的。主人公阿朵愛夫也和奧拉斯同樣地，爲那從外部所感染到的浪漫諦克的英雄主義所毒害，夢想着非凡的堂皇的功業，而從鄉下跑到首都來；但由於軟弱的性格，終於脆弱地爲現實所戰敗，不得不自甘於卑俗的平凡生活。兩者不同的處所，就是，奧拉斯住在政治上很自由的國度裏；反之，阿朵愛夫卻生於尼古拉一世時代的俄國。平凡的故事的主題，處理了空想的、非實際的青年和那領悟了處世之道的理智的、實際的伯父之間的對立，以及對於空想的合理主義的勝利；而那悠悠不迫的、充滿了明朗的幽默的作家態度，雖然不免有幾分帶神經質而且滑稽；但看起來，卻好像對那具有熱情而眞摯的性情的姪兒，表示着隱約的同情。在故事的收場上，雖然作者讓空想家的姪兒屈服於伯父的實際主義之前；但和那高揭社會進步的信條，而走着破邪顯正的道路的同時代的暴露文學，則殊覺大異其趣。卽是，構成這小說的中心價值的，並非其思想的骨幹，而是充滿着全部作品的人間情味。

關於那部被認爲他的大傑作的奧布洛莫夫（一八五八年），我覺得也可以說與這意思相同的話語。主人公奧布洛莫夫儘管有着溫柔而純眞的靈魂和非凡的才能，卻是個完全缺乏實行的意志力量的青年，祇在遊惰和無爲當中空費着時日。他是一個甚至對於敏感而熱情的少女奧利加的純眞的愛情，也不能表示活潑的反應的，完全失去了行動能力的可悲的人物。

表現這種人物的龔察洛夫之筆，達到了可以說是客觀描寫之極致的成功的境地；在那兒，明示了一個具有廣大的普徧性的俄國人的靈魂。批評家杜薄洛留保夫(Dabrolubov, 1836—1861)曾下過一個解釋，說這部小說曾經無意識地對那種由農奴制度所發生出來的俄國的精神癥痺，提出過強而有力的抗議。而在實際上，則奧布洛莫夫的出現，的確曾使那被長時間的遊惰生活弄得缺乏敏捷活動精神的知識階級，深深地省察自己的缺點。可是，所有的讀者，雖然對那潛藏在俄國人內心的奧布洛莫夫的要素感到非常的恐懼；但在感情的領域裏，卻不能不愛那具有神經質的溫暖的靈魂的奧布洛莫夫，而蔑視那跟他相對立的事務的活動家，即德國人史托爾茲。讀者之所以會有這種印象，是因爲史托爾茲的描寫是做作的，而且總是給人以抽象的感覺：這的確是一個有力的理由，但，無疑地，那深藏在作者內心的主觀的反映，卻構成了比這還要根本的原因。龔察洛夫雖然充分地意識到那充滿了原始的、動物本能的舊生活之不行；但在許多的意義上，卻仍不能夠舍去那對於使人懷念的過去的愛慕。

隔了十年之後，他又發表了第三部長篇力作斷崖（一八六九年）。這是幾乎和奧布洛莫夫同時構想的東西，費了約莫二十年間的不斷的努力，曾經再三加以鍛鍊和彫琢的苦心經營的作品；但若從它所給與世間的影響來說，則不及前作奧布洛莫夫遠甚。那也是有理由的：原來在構想於二十年前的這部

小說的開頭和結末中間，是完全間隔着一個時代的；其間，在社會的潮流上面也發生了巨大的變化。於是，襲察洛夫爲着要使自己的小說帶着多少的現代情味，就祇好把作品中的一個人物加以根本的改竄。因此，斷崖這篇東西，就不能夠獲得強烈地申訴於現代人的靈魂的力量，同時也傷害了作爲藝術品的渾然一體的統一。

話雖如此，但那長篇，卻表現出大作家的器量，包藏着許多優秀的藝術品格。以那構成着襲察洛夫的創作之根本力量的可驚的普徧化的才能，他創造着爲別的作家所難於企及的鮮明而光輝的典型。首先可以舉出來的例證，就是主人公的畫家賴夫斯基。在這一人物上，那所謂四十年代類型的代表的性格，簡直被給與着十分周到的文學的表現。據作者自己的說明，則賴夫斯基乃是跟着來到的過度時代的主人公，也就是醒過來了的奧布洛莫夫。雖然他是個天生的藝術家，有不可侮的天賦的才能和極敏銳的感受性；但，卻是奧布洛莫夫的兒子。

具有同樣的普徧性的優秀的典型，就是那代表舊俄羅斯的族長精神的主人公的祖母。襲察洛夫打算借這老太婆的姿態來象徵整個「古舊的保守的俄羅斯」；但這種過於廣泛的普徧化的嘗試，卻沒有成功。祖母終於是一位祖母而已。雖然如此，但作爲可以發生在古舊的家長主義的俄羅斯的卓越的老婦人的典型，那卻是一種不朽的創造。在這種意義上，斷崖中的祖母，和亞克沙可夫的我家的記錄中的祖父巴格洛夫，正是難得的一對。

其次，以艷麗的充實的描寫而顯得很生動的典型，就是維拉和馬爾芬卡兩姊妹。馬爾芬卡具有被動的性格，乃是一個盲從着一切古舊的傳統，而過着植物性的缺乏自覺的生活的女性，給描繪得宛如

生人一般地在紙面上活動着。維拉則和她完全相反，乃是一個極有主動精神，而充滿了熱情和霸氣的少女。她傾注全部的精力，努力想要脫離古舊的專制家庭的生活，時常憧憬着光明和自由，而準備着飛躍。這樣，她終於和過去的一切斷絕關係，而投身於新時代的戰士馬克·沃洛霍夫的懷抱。

可是，那在斷崖當中扮演着重要角色的馬克·沃洛霍夫的描寫，可惜卻終於完全失敗了。如前所述，龔察洛夫最初是打算使賴夫斯基與四十年代的自由主義相對立的；後來卻變更計畫，而代以煽動的共產主義者的沃洛霍夫。據作者龔察洛夫的解釋，則沃洛霍夫乃是個具有堅強的性格和明晰的頭腦的誠實青年，決不是企圖混水摸魚的野心家。可是，他自己在思想上的糊塗卻是實實在在的；因而也就把維拉和其他的人們也拉進了同樣的糊塗裏面。

然而，作者這種藝術的意圖，卻不能夠在作品本身表現出完全的形象化。出現在作品當中的沃洛霍夫，祇能引起一種印象：一個做作的痕跡很明顯的粗笨的傀儡。因此，當時的新青年都把這人物看作針對着自己的諷刺的滑稽畫，甚至對作家龔察洛夫說出了充滿敵意的非難的言詞。由於沃洛霍夫這一人物的缺乏眞實性，因而在整個作品的機構上，在作品中人物的互相關係上，也就發生出種種的不自然和矛盾，顯然地削弱了作品的效果：這乃是無可爭辯的事實。

可是，無論如何，龔察洛夫卻是以其卓越的天賦，作爲具備了重、厚、寬的、堂堂的、正式的寫實主義小說的完成者之一，而可以在俄國文學中占着最崇高的地位的巨匠。他的藝術的顯著的特色，就是使讀者受到一種印象：好像能夠把所描寫的事物，用自己的手去觸到，或用皮膚去感到似的。他在創作上，儘量保持客觀的態度，把賢愚、美醜、善惡，和一切人物的性格，都如實地，正確地，描

寫出來，一點也看不到作者的好惡、愛憎。這好比伏爾加河，洋洋地，緩緩地流着，把兩岸的一切風景，都掩映在如鏡的水面上。

龔察洛夫一生都過着官吏生活，把許多的時間都貢獻在公務上，而且又是個特別以寫得慢聞名的人物；因此，他全部的創作，就幾乎祇有右邊所舉的三個長篇。自然，此外也還有回憶、感想、論文、遊記等作品；但使他的聲名成爲不朽的，卻是右邊的三篇，尤其是奧布洛莫夫。不過，當他作爲一個官吏，跟普茶金提督一路訪問日本時所寫的週遊世界紀行戰艦帕爾拉達（一八五七年）兩卷，在描寫幕府末年的長崎之點，對於日本人卻是一種頗有趣味的讀物。

四十年代文學當中值得注意的現象，乃是有許多作品，處理所謂「廢人」的典型的。借倍林斯基的話來說，這是一種時代病；它的症狀，便是附從於旺盛的思想活動的感情和意志之軟弱無力。普希金的奧尼徵，雷芒托夫的白曹林，都是出現於俄國文學中的最初的「廢人」的典型；後來這種典型由許多作家更加以深刻化，加以擴大，而變成了俄國文學上的根本主題之一。

赫爾曾（一八一二——一八四七年）乃是富裕的貴族之子，但也成了當局的愚昧和暴虐的犧牲，過着從流刑到亡命的不幸生涯。在他所寫的少數的小說當中，最有名的誰之罪（一八四五年），也是處理這一問題的作品之一。題名的由來是這樣的：在一對過着和平而幸福的生活的夫婦之間，闖進了一個第三者，因此，這家庭的和平就給破壞了；但，誰也無須擔負這種不幸的責任，因爲一切都是由於一種必然的不可抵抗的力量。這表明了對於結婚制度的一種疑惑。擾亂人家的和平的主人公白利托夫，

乃是一個典型的貴族知識階級，和聰明的現實主義者；對於把基礎放在農奴制度上頭的俄國生活，抱着劇烈的憎惡的念頭。但，當他作爲一個行政官吏而跑進社會裏去時，卻暴露了他對於這種工作的完全沒有資格。據他的同事們說，那並不是因爲他對於事務的無能，而是因爲「過於爲着小事情而認眞生氣」。他已不能做個良善的地主，也沒有做模範將校和忠實官吏的能力。結果除置身於暖衣飽食的賭徒和浪子的夥伴中間之外，就再也沒有別的辦法。這樣，白利托夫就變成了俄國生活裏面的「廢人」……從實際的條件說來，俄國是不需要能夠作獨立不羈的思考的有教養的人物的。

赫爾曾這部小說，從描寫和構成看來，要認作優秀的藝術品，還是差得很遠。從這種意義上說，則以後所發表的由五卷合成的自傳體的回憶錄事實和感想（尤其是第一卷），就要站在更高的位置上頭。雖然如此，但這部小說，由其所接觸到的問題和所給與讀書界的影響看來，都不失爲一種不能加以忽視的重要的路標。

在四十年代初期發表韻文小說帕拉希耶，而使批評界的權威倍林斯基感到喜歡的屠格涅夫，也同樣地努力於這一主題的開拓。有名的獵人日記中的「希齊格羅夫斯基郡的哈孟雷特」，和「畸零人日記」等，已經顯示了未來的大作家的風範，同時，也做到了社會現象的藝術化。

話雖如此　但在俄國文學當中扮演着這麼重要的角色的「廢人」之原型，不但是由普希金和雷芒托夫所提供；而且，也表現於前述的法國女作家喬治桑的小說奧拉斯當中。她曾經以謹嚴的態度，描寫着法國的知識階級：他們雖然在外表上有其浮華的資質，但因爲祇是自尊心很強，而意志卻很薄弱，所以不能在實際生活中，找到自己的位置。這部小說所給俄國知識階級的感動非常大，在赫爾曾

的日記當中，甚至於拿自己來與奧拉斯作比較。

最是露骨地表現着喬治桑的影響的，大概就是那部轟動了當代讀書界的朵魯濟寧（Druzhinin，1825—1889）的樸林卡·沙克斯（一八四七年）。這篇小說的主題和動機都是從喬治桑的傑克中借來的；情節也相同。一個結了婚的女人，和一個青年戀愛，後來就捨棄了中年的丈夫而跟戀人同居；但過了一些時候，她卻對那寬大地答應離婚的丈夫感到眞實而深刻的愛情，而自覺對於第二個丈夫祇是抱着憐憫之念而已！於是，她終於患肺病而死。與喬治桑的傑克相比，樸林加·沙克斯祇有一點不同，那就是著名的法國小說的主人公，結局終於爲所愛的女人的幸福而犧牲了自己，實行自殺。總之，朵魯濟寧的這部作品，作爲藝術品，實不過是一種貧弱的單純的模倣；但那爲着擁護婦女的權利而與頑固的舊習慣公然地宣戰的高潔的騎士式的態度，卻震撼了當時的女性的心，使一個僅僅二十三歲的白面書生，變成了讀書界的寵兒。然而，作爲小說家的他，除開這部小說之外，就僅僅留下了兩三個短篇，後來就走進評論界去了。

作爲同樣地接觸到俄國婦女的社會地位的作家，我們不能不舉出賀希清司卡耶（Z.D. Hvochinskaya，1825—1864）（當時的假名爲克列斯托夫斯基，（V.krestovsky）來。雖然她不能說有作家的偉大的才能；但那沒有一點誇張和裝腔作勢的，帶着從容不迫的溫暖情味的作風，卻具有着當我們談到俄國文學時不忍加以抹殺的東西。她留下了處女作安娜·美海羅維娜以及其他許多作品，但她的代表作，我們可以舉出上低音歌手和大熊星來。

然而，在四十年代文學所接觸到的社會的主題當中，帶着最大的重要性的，卻還是人民的問題。對

於俄國農民之被虐待的黑暗的命運之同情，以及不公平的社會組織的公憤，自從俄國文學的一切要素之泉源的普希金在有名的詩篇鄉村當中表現出最初的閃光以來，已經漸漸得到了許多作家的關心；一到這個時代，對於農奴制度的否定的態度，就完全變成了文學界的主潮。屠格涅夫也曾以短篇三張省像和地主等去揭發農奴所有者的粗野而殘忍的風習；但那描寫令人感到戰慄的悲慘的農民生活，給一般社會以驚心動魄的印象，而可以認作這時代之最有功勞的人物的，卻還是格利哥洛維齊(Grigrovitch,1822－1900)。

他的代表作品鄉村及不幸的安東(一八四七年)兩篇——尤其是後者，詳細地敍述那無罪而被虐待着的農民的極其悲慘的生活，而抓住了當時所有的知識分子的心，使得他們不能不認眞地考慮到農奴制度這種可怕的不合理的社會組織。這兩篇作品對於敏感的年輕人所給與的感動，實足與朱魯齊寧的樸林卡·沙克斯之對於女性的成功相匹敵。倍林斯基曾作過這樣的自白，說是讀着不幸的安東便眞眞實實地感到肉體上的苦痛。偉大的諷刺作家沙爾查可夫(Saltykov,1826－1889)，也把這部作品認爲落在俄國人意識上面的最初的春雨，和最初的良善的人類的眼淚；並且還說：閱讀這部小說時的印象，無論到什麼時候都還活生生地遺留在心上。可是，格利哥洛維齊這些作品，從現代人的眼光看來，也不過祇有文學史的價值罷了。農村的極精緻的自然派的描寫，和作品的構成，都過於刻畫雕琢，頗有顯出做作的痕跡的遺憾。作者好像以自己所熟知的農村之詳情爲背景，而在其中描寫出那些爲要強求讀者的同情而揑造出來的可憐的農民，以及相反地爲要喚起讀者的憎惡而計畫出來的迫害者——統治階級的地主。對於所處理的題材之內在的意義的理解，也一步都沒有越出平庸的常識範圍之

外。

因爲這種藝術的浸透性之不足，格利哥洛維齊的作品，就意外地受到汎斯拉夫主義者方面的猛烈的非難和攻擊。他們對於那些出現在鄉村和不幸的安東裏面的，除了無知，貧困、和奴隸的軟弱以外，並沒有何種精神上的能力的農民描寫，感到義憤。而且，那種義憤，在某種程度上，是有着根據的。

可是，不久，屠格涅夫的獵人日記這本書便出現了；他雖然同樣地描寫着喘息在强權的暴力下面的農民，卻以天才的純眞的藝術直覺，發現了隱藏在粗剛的表皮下面的美麗和淳樸的靈魂，給與一種充滿了脈脈的人間情味的表現，而將其廣泛地展示於世人之前。這本書所有的毫無懷疑之餘地的社會的、文學的價值，使汎斯拉夫主義者也完全沈默下去了。並且，轉瞬間，就奪去了格利哥洛維齊的偉大的成功之光環。這本書之成爲農奴解放的直接原因，乃是周知的事實；如今已沒有贅述之必要了。關於屠格涅夫的詳述，且讓諸爲他而寫的獨立的一章；在這兒我們祇要說明：他那充滿了溫柔的愛情的神采奕奕的自然描寫，已經在寫實主義文學的手法上開拓出新的境地。實際上，屠格涅夫的自然描寫，並不是單純的照像式的臨摹，而是作者的溫暖而柔和的主觀之反映。

和對於農村貧民的注意並駕齊驅，那種對於住在都會陋巷的下層民衆的同情——由郭哥里所啓示的同情和興味，在這一時代也帶來了極豐富的文學收穫。其主要的代言人，乃是俄國文學的偉人朱斯退益夫斯基。不用說，他的處女作窮人，從外套受到過許多的暗示；但，在那爲生活壓迫得好像除開憐憫和滑稽之外，並不能喚起什麼情感的人物當中，以沒有誇張和理想化等的樸實的筆致，描繪出

那潛藏着的美麗而高潔的，不，尊貴的靈魂，卻於郭哥里的奇詭的啼笑之外，開拓出一種獨特的新境地；而他在文學史上的罕見的成功，當然也是天才應得的報酬。接着發表的主婦、二重人格和涅托齊卡·涅支哇諾哇等等所處理的世界，也是和第一部作品相同的大都會的陋巷；朵斯退益夫斯基的創作的特質，從此就漸次明瞭地表現出他的輪廓來了。

五十年代，乃是四十年代的連續，並沒有獨立的個性。我們祇要說：那是一個將過去十年間所完成的寫實主義的藝術越發加以深刻化的時代，就已經夠了。在這時代，最值得大筆特書的現象，恐怕就是天才萊夫·托爾斯泰的出現吧。他的處女作幼年時代，把單純的，同時又是複雜的少年心理仔細的加以解剖，而且還以那種並沒有失去藝術香氣的理想的客觀描寫，使有識之士爲之驚嘆。跟着又發表塞哇斯托樸爾。因此他的作爲作家的天才，就完全征服了讀書界。

在五十年代初期纔開始露頭角的另一強有力的作家，就是皮森斯基(A. Th. Pisemsky)。使他在文壇上和世間成名的，乃是長篇蒲團和戀愛結婚諸作。雖是同樣的寫實主義，但他卻毋寧應該屬於那被稱爲自然派的作家；從這種意義說來，我們也可以把他看作一個繼承着死靈魂作者郭哥里的直接系統的人物。然而，他簡直可以說完全沒有郭哥里的幽默和看不見的眼淚等等，乃是作爲謹嚴的厭世主義的作家而知名的。他的作品的根本思想，就是支配着人生的粗野的動物本能——主要的就是醜惡的肉慾的勝利。例如處女作蒲團(一八五〇年)，也是以良善而純潔的青年，給卑俗而惡劣的親戚關係的婦人們所感化而墮落下去的事情爲主題，把人類的卑賤的情慾，異常鮮明地加以表現的。就全體說來，那卑劣的生活趣味，以及動物本能的跳樑和跋扈等，都令人覺得好像是命定一般地君臨於皮森斯基所

描寫的人物與環境上頭。由於這種片面的偏狹的人生觀，儘管皮森斯基把具有正確而精密的觀察，和強有力的描寫才能；但在他的作品裏，卻缺乏着圓滿的人生——悠久的人生的感覺。這是可惜的。然而，他的許多描寫農村的短篇，在巧妙地抓住典型的農民語言之陰影而把它加以再現　以及世俗描寫的逼眞上面，卻具有着直到今天還不容許旁人追隨的長處。森林的精靈：老女地主和侵犯新娘的岳父等，即其例。在長篇中，則一千個靈魂（一八五八年）和泅險的海（一八六三年），乃是作爲他的代表作而知名的。

第八章　屠格涅夫

屠格涅夫(Turgenev, 1812—1883)，在許多俄國文豪當中，是一個最先聞名於外國而最廣泛地被閱讀的作家；他在全世界的讀者中間，喚起了對於俄國文學的注意和愛好；在這種意義上面，他也是個不能忘記的有功人物。然而，在後來，當托爾斯泰，朱斯退益夫斯基，以及其他許多現代派的作家，幾乎要征服讀書界的時候，屠格涅夫的聲名卻令人有着忽然失墜了魔力和光輝之感。屠格涅夫沒有深刻的情味，沒有強烈的迫人的力量——這種淺薄的概念，似乎已經被灌注於人們的頭腦當中。甚至還可以聽到一些暴論，說他的作品不過是一種以美麗的詩的情趣去取悅青年男女的感傷文學。這是十分錯誤的。屠格涅夫乃是最高超的詩人，對於人生各種現象的纖細而銳利的觀察者，理解者；他還具有着可以說是天衣無縫的完整的表現才能，而變成了世界文學上的第一流天才之一。祇因他在俄國文豪當中是個罕見的眞正的藝術家，避免露骨的自我暴露，以及赤裸裸的分析和解說，採取那種把所有的思想和情感都包容於藝術形象的外表，而概括，並暗示一切於其中的態度；所以就令人覺得缺少直接向讀者大聲疾呼的刺激性。這種讓一切包含在形象裏頭的最高意義上面的象徵主義——作爲一個領會了那種與安特列夫和梅特林等做作的人爲的東西有雲泥之差的的象徵主義的作家，屠格涅夫正有類於不世出的天才普希金。他們兩個人，在國外，都被看作缺乏近代的深刻情味的徵溫藝術家，

這可以說是一種共同的不幸。自然，托爾斯泰和柔斯退益夫斯基是十分偉大的。那是一種照射着萬衆的眼睛的光芒。然而，如今恐怕已經是我們應該具有直覺到那深藏在屠格涅夫和普希金內心的偉大的溫暖的，洗練的，更深刻的理解的時候了。

爲要理解屠格涅夫的藝術，我們不能不曉得的他的傳記上的事實，就是關於他的母親華爾華拉的生涯及其爲人。她早年喪父，住在後父家中；但生而相貌醜陋、性情固執的她，是不會獲得後父的鍾愛的。冷笑、侮辱、虐待，這些就是這不幸的孤女所受到的一切。十四歲的時候，華爾華拉再也受不了這種精神的和肉體的苦痛，便終於跑回本家的伯父家中去了。可是她在那兒也不能夠找到溫暖的避難所。一生任性慣了的頑固的獨身老人，對於這無依的孤女，也一點都不肯馬虎。他以那性急的老人所特有的捉摸不定的脾氣，在二十年的冗長的歲月中間，不斷地磨難着華爾華拉。但當她到了三十四歲的時候，這富裕的伯父忽然患急病暴死了；因此，那有着千人以上的農奴的寬廣的領地，就跟巨萬的財富一起，完全移交到那一無所有的孤女手裏。直到頭一天都還爲一切人們所虐待和侮辱的她，從此就一躍而成了縣內有數的富人，和許多未婚男子的競爭的目標。在他們當中，她選擇了一個眉目特別秀麗的美男子塞爾格·屠格涅夫做自己的丈夫。然而，他的求婚的動機，不過是單純的利害打算，因而對於醜陋的中年新妻，並不會遵守做丈夫的義務。結果，那不斷的家庭裏面的波瀾，就以妻子的歇斯特里的，勢必如此的形式而表現着。並且，華爾華拉的嫉妒·焦躁，總是在自己的兒子身上發洩，時常加以不得當的憤怒和叱責。自從丈夫夭亡之後，就好像要趕快報復自幼所受到的迫害和侮辱

般地，她的橫暴和任性，也變成了幾乎沒有止境的地步。爲着一點點不足計較的過失，她就會讓農奴和僕役或是受到慘酷的體罰，或是送去服兵役，或是流放到遙遠的移民部落去，而毫無反省的神色。對於小孩子們也是一樣，時常從熱烈的鍾愛忽然變成病態的憤怒之發作，而加以殘忍的懲罰。此中情事，曾在初戀和普寧與巴布林等小說裏面被反映出來。

在這種狀況下面長大的屠格涅夫，心中早就發生了對於那些被剝奪了自由的農民的同情；同時，那捉摸不定的母親的專制和橫暴，也播下了後來成了他的爲人和藝術之基調的深刻的憂愁的種子。實際上，他簡直可以說幾乎沒有用那童年所特有的愉快而自由的心情過日子。跟着他的成長，那對於成爲這種不公正、不合理的根本原因的俄國農奴制度的憎惡，也就採取了明瞭的形式，而蘊藏在他的心裏。大學畢業後，二十歲的青年屠格涅夫就到柏林留學去了；他在回憶錄當中，曾這樣敍述着當時的心情：

「我不能和自己所憎惡的東西呼吸着同樣的空氣。那恐怕是由於性格還不夠堅強吧。爲要對敵人加以更强烈的打擊，我一定要遠離敵人。這敵人，在我的眼睛裏面，具備着一定的形態，有着一定的名稱——那就是農奴制度」。對這敵人，不妥協地，傾其全力戰鬭到底：這乃是他的所謂亨尼巴爾(Hannibal)的誓約。

後來的屠格涅夫的生活，可以說都是在往來於外國和俄國之間過去了的。而且以住在外國尤其是法國的時間爲多。實際上，法國對於他，也可以說是第二故鄉；而且，終於成了他的長眠之地。左拉，佛羅貝爾，和都德等等文豪，都是他的莫逆之交。然而，使他跟法國聯結得緊緊的主要原因，乃

是舞女維亞爾特。當她到俄京的時候，屠格涅夫，卽與她相識；從此他就不想違反那已經獻給這婦人的愛情。但，維亞爾特原是個有夫之婦，在故國有着溫暖的家庭。屠格涅夫就成了她的全體家人的朋友，繼續着純潔的交情，獨身的過了一生。他一壁在胸中祕藏着那不能得到報償的愛情，一壁在天涯細細地嘗着那無家的寂寞的滋味。這事實可以在他的書簡的各處看得出來，也曾在浮士德和信等作品裏留下明瞭的暗示。

屠格涅夫的處女作，乃是發表於二十五歲時的敍事詩帕拉希耶；但，這是屬於當他還沒有眞正發現自己的道路的摸索時代的東西；所以，我們若要追尋屠格涅夫的藝術之主要道程，恐怕還是以獵人日記做出發點最妥當。這，如大家已經曉得的一般，乃是個集合二十五個描寫俄國農村生活的短篇而成的東西。當其第一篇霍里和卡里尼齊於一八四七年登載在現代人雜誌上的時候，就是作者自身和雜誌編輯也連做夢都沒想到：這渺小的短篇，不光是對於俄國文學史，甚至對俄國社會生活也將扮演着偉大的角色。作者在這篇作品上面僅僅寫着自己的名字的頭一個字母，編輯者也沒有把它排進創作欄，而編入了雜錄欄裏。不料這個短篇卻引起了識者的注意，不久就變成了整個文壇的話題。

霍里和卡里尼齊，從今日的讀者的眼光看來，也許覺得並不足爲奇。自然，它是在藝術上具有渾然一體情味的完美的短篇；然而，那不過是個並未具有何種野心的速寫罷了。那麼，爲什麼這篇小品文竟會這樣地惹起世人的注目呢？那完全是由於表現在它裏面的對農村的態度。

在當時的俄國，農奴制度的問題已經成爲先覺者的研究和討論的對象，把農民從那可厭的壓迫下面拯救出來，已被認作自覺的知識階級的任務；但是，大家還是認爲：農民本身，乃是無恥而蒙昧的

半野獸的存在，他們也可以做文學作品的題材，那幾乎是一件不能加以想像的事情。雖然那時候格利哥洛維齊的鄉村等作品已經發表，但其中所描寫的農民祇能做個憐憫的對象，要在那兒找出像一個人的形影來，那簡直可以說是不可能的。

然而屠格涅夫卻開始把俄國農民作爲具有優秀的才智、纖細的情感，和純潔的靈魂的人物，而在讀者之前描繪出來。並且，在他的作品裏面，並沒有那種像在格利哥洛維齊的作品當中所能看到的企圖強制申訴於讀者之感情的不自然的誇張和詠嘆；他儘量地遵守着沈靜的寫實手法，而其中卻包藏着惟有眞的藝術家纔能看到的溫暖的同情——這一切，對於當時的俄國，都是些可驚異的，新鮮的，獨特的現象。

霍里和卡里尼齊的異常的成功，使當時懷疑着自己的才能，甚至想捨棄文學的屠格涅夫，鼓起了勇氣和希望。他傾注着自幼就貯積起來的知識和觀察，繼續着農民小說的系統，遂於一八五一年，在巴黎近郊的旅館中，完成了獵人日記二十五篇的全部。這部書的出現，不但使一切有心的俄國人，都痛感到了農奴制度的可怕可厭的本質；並且，還成了實現在那長期間難於解決的懸案而被擱置着的農奴解放的直接動機。在當時還是個皇太子的亞歷山大二世，和這種問題幾乎是風馬牛不相及；但他也告訴大家：自從讀過獵人日記之後，思念農奴解放之情，就一刻也沒有離開過他的腦筋。

雖然如此，但獵人日記決不是以政治宣傳爲主的小册子。生性溫柔，而具有詩人的靈魂的屠格涅夫，是不能夠採取那種露骨而激昂的創作態度的。他如實地描寫着那些爲不公平的社會組織所虐待，而陷於陰暗和悲慘的動物生活的農民（在思想上，屠格涅夫屬於西歐派陣營，與汎斯拉夫派對峙，所

以不至於墮入俄國農民的理想化和感傷）；同時，他還以充滿了詩的憂鬱感覺使人懷念的自然爲背景，用洗練過的藝術直覺，把那被粗剛表皮所掩蔽的農民之美麗的人性啓示出來。實際上，我們不妨說：正因爲缺乏過於露骨而誇張的暴露的態度，反而加强了這篇作品的反抗力量。白晉的草場中所描寫的少年之純眞的詩情，霍里和卡里尼齊與卡香的藝術家的資質，爲地主家庭的僕人所玩弄和拋棄的私通的可愛的少女——把這些人物，和那收進同書當中的兩個地主的空虛而淺薄的生活內容相比較，則在判定農奴及其所有者的價值的時候，就不能不使一切人們痛感到：把從來的標準加以變更，已經是一件刻不容緩的事情！

這本獵人日記，幾乎把屠格涅夫的創作特質包括無遺。他的藝術進程，也可以說完全由這一作品所決定。

正如我們已經常常講到的一般，屠格涅夫是個完整的最高的藝術家，所以幾乎沒有什麼失敗之作或是平庸之作。他的作品，幾乎全都是可以比諸寶玉的名工之名品，因此，若要把他的許多的創作一一加以精密的鑑賞，決非這一篇短論所能辦到的事情。在這裏祇能述其概觀，給讀者以關於屠格涅夫之藝術的一般的正確的理解。

自從獵人日記問世之後，屠格涅夫之代表的巨作所遭遇到的共同命運，都是極端相反的贊成和反對的評價。在他的長篇小說當中，從批評家方面加以一致的沒有例外的讚辭的，祇有貴族之家一篇；其他一切，簡直沒有一篇沒有變成激烈的爭辯、討論之對象的。這究竟是什麼原因呢？原來那是由於這些作品，各各都是接觸到支配着那時代的人心的中心問題的；而批評家卻祇是從思想方面去看它們

的緣故。屠格涅夫是一個具有高深的教養的思想家，也是一個敏感的藝術家，對於支配着一般社會的時代潮流，不能夠漠不關心。因此，他常常採取政治，社會的主題。但屠格涅夫的性格，卻大部分還是屬於詩人和藝術家，所以，表現在他作品當中的社會問題，也就缺乏那種好像在燃燒着似的熱情，而帶着冷靜的客觀的批評和解剖的性質。並且，因爲整個作品的重心，都寄託在生活現象的藝術表現，和各個人物的心理描寫；那狹義的社會問題，也就作爲悠久的人生現象之一，而融入於偉大的全體之中。總之，我們不能不想到：單從赤裸裸的思想問題之觀點去批評那作爲一切精神活動之活的綜合的藝術，乃是一種非常的冒險。

屠格涅夫的第一部長篇小說，就是羅亭（一八五六年）。主人公羅亭雖然具有對於正義的熱情和感動一切人們的辯才；卻是一個缺乏意志力量的實際生活方面的無能者，也就是一個「廢人」。這是一部用羅亭來把墮入了空談的理想主義當中的四十年代知識階級典型加以藝術化的名作。然而，這部長篇小說，也不能夠從整個文壇博得一致的讚賞。原來羅亭是以青年時代的無政府主義者巴枯寧做模特兒的。雖然作爲雄辯家熱情家的巴枯寧被描寫得很不錯；但人們還是加以非難，認爲忽視了他的社會的、政治的信念，及其附屬的特性。有的批評家還感到憤懣，以爲四十年代知識階級之代表者的羅亭，雖然已經由作者賦與了偉大的社會使命；但其資質，則未免過於淺薄和虛弱）另外的批評家，則以爲這部小說始終祇是限於一個地主門第中所發生的戀愛事件，而沒有將那與複雜而多方面的現實相關爭的羅亭加以描寫，乃是一個缺點。自然，在這作品當中，當代的思想上的潮流也盡了重要的任務，並且，以巨匠之可驚嘆的技巧，它還鮮明地交織在故事當中；不過擺在它的根底上面的，無疑地

卻是活的個性之創造，和心理表現的問題。

在羅亭出版三年之後的一八五九年所發表的貴族之家，如前所述，乃是照例從各方面得到讚許的的唯一長篇，也是毫無遺憾地證明屠格涅夫的藝術已經完全成熟的傑作。全篇描寫一個在內心藏着宗教的堅強意志的純情的處女黎沙，由於那被認爲已經死去的戀人之妻的偶然出現，就斷然地拒絕了男人的眞切的戀求，而把熱烈的情火葬送於冰冷的尼庵之中。作爲具有現實的血肉之軀的美好的、永遠的女性之理想，她是不能不喚起人們的深深的感動和虔敬之念的。在羅亭的娜達里亞上面，屠格涅夫的女性描寫所具有的特殊的魔力，已經顯著地惹起了人們的注目；到了黎沙，已達到它的頂點。就全體說來，屠格涅夫所描寫的女性，其純眞無垢的靈魂，敏感的心靈，美麗的自我犧牲的精神，以及不爲障礙所阻撓的毅然的意志的力量，都勝於男性，這是不能加以忽視的事情。屠格涅夫的女性描寫，實在可以說是作者的優美而純潔的充滿了調和的詩的世界觀之形象化。

主人公拉烏萊茨基，是個已經屢屢出現在屠格涅夫的作品當中的，屬於人生的失敗者·「廢人」典型的人物；但在他打算把失敗於個人的、家庭的生活之餘力，貢獻給農民的實樸的勞動之點，卻離開了從來的「廢人」典型，而前進了一步。不但如此，拉烏萊茨基之具有宗教的謙遜，深刻的國土的感情，以及承認潛藏於民間的眞理——等特性，作爲保持着西歐派立場的屠格涅夫、也是一件頗爲奇異的事情。將「廢人」典型對於實際生活的回復，和國民精神的抬頭，都解作由於迫近眉睫的農奴解放而現出高潮的一般社會生活之光明情調的反響：乃是很正確的。

在第二年寫成的小說前夜裏面，那種正在俄國社會中發酵的、對於自由的期待之情，就更加明白

地被表現着。事實上，農奴解放令之公布，就在第二年的一八六二年，所以前夜這題名，可以說，正雄辯地證明屠格涅夫的藝術直覺之敏銳。然而，他是把俄國國民對於自由的期望，用獨創的形式去加以藝術化的。海倫娜，對那爲祖國的獨立運動而戰鬪的保加利亞的志士仁沙洛夫表示同情，熱中於偉大的全人類的功業，捨棄了父母和家庭，而漂流在異鄉的天空下面；這正是俄國當時的知識階級之期待和焦躁的象徵。把這種政治的、社會的問題，寄託於一個少女的戀愛事件的手法，雖是帶着抒情傾向的屠格涅夫之藝術上的必然的附屬性，但同時也是爲了便於避免嚴重的審查之迫害。

這部小說一出版，馬上就被投進了喧囂的論爭和惡罵的漩渦當中。雖然曾經在年青的大學生，文士和學者等等之間，博得許多的好評；但，屬於社會上層的人們，則因爲正在期待着那極輕便的，敷衍了事的改革而苟安着之故，卻爲表現於這長篇當中的肯定革命的氣分所震驚，而感到了種種的不安。當時曾流行着這樣的警句：「這前夜決不會見於『明日』吧」！——從這點看來，也就可以想像到那隱藏在其中的不安和恐怖。從道德的立場上發出來的非難更嚴厲。在那所謂良家的家庭裏面，都把勇敢而沒有踟躕地解決了戀愛和結婚問題的海倫娜，稱爲齷齪的不良少女。甚至於有過這樣的逸事：一個批評家因爲對這小說加以嚴厲的責難，於是一些志同道合的人們，就替那論文開起紀念宴會來。然而，托爾斯泰卻認爲這一作品比貴族之家更有價值，說：「在當代，能夠寫出這樣的小說來的，祇有他一個人」。

當時在技巧方面已經達到了圓熟之頂點的屠格涅夫，在前夜出版後的第三年，即一八六二年，又發表了那部被稱爲在他的作品當中最重要的力作父與子。像這篇小說一樣地，在社會的廣大範圍裏面

惹起了激烈的贊成和反對的辯論之風潮的文學作品，簡直就找不出第二部來。作者給與主人公巴札洛夫的「虛無主義者」的稱呼，不曉得怎麼一來就變成了一個帶着不詳的威嚇性的新流行語，衆口相傳，馬上便流播於全國。

父與子發表的時候，批評界對於它的態度是很奇怪的。他們竟從完全相反的兩個陣營，同時對這作品發出了攻擊之矢。代表舊時代的保守派，說屠格涅夫拜倒於作品當中的虛無主義者之前，是在愚弄和嘲笑舊的傳統世界，因而表示憤慨；進步派的青年，則把主人公巴札洛夫解釋爲對於新時代的諷刺，甚至於痛罵他爲自由理想的叛徒。在街坊上還傳播着一種風說，以爲巴札洛夫乃是以批評家朱布洛留保夫爲模特兒的；作者因爲對這批評家抱着反感，所以，就故意以冷笑的態度去舞文弄筆。這更使青年派感到憎惡。

父與子之引起舊時代的人們之憤慨，乃是當然的事情，並沒有什麼不可思議之處。生而爲貴族的屠格涅夫，具有長期間洗練過的纖細的趣味性，對於那從藝術的趣味性和浪漫緬克的理想主義解放出來的平民之子，而且又是個冷靜的自然科學者和極端的物質主義者的巴札洛夫，是感到深深的內心的吸引力的。那就是人們常常經驗到的，對於自己所缺乏的性格傾向的吸引力和愛慕之情。他由衷地愛好着巴札洛夫所具有的野性的清新的力量，就把寫成一個偉大的肯定的人物。因此，他對於前時代的人們——對於父親，與以較多的否定的影響，實不能不說是一種自然的結果。

然而，屠格涅夫不能把自己所描繪的人物妄加理想化，而寫成完全的人。他將巴札洛夫作爲新時代的先驅者，而如實地描繪出那還沒有充分成熟的思想的半面。因此，巴札洛夫是一個深入骨髓的民

主主義者，而同時也是一個徹底的個人主義者；他雖然極力主張和實行否定那既成威權，卻沒有明瞭地把握到新社會的理想、目的。他嘲笑那些參加社會革命運動的人們，並且輕蔑着他們所努力的對象的農民。總之，這一點，對於當時那些爲農奴解放的實現鼓起了勇氣的青年，就感到了一種不容易加以原諒的侮辱。

在這種場合，那企圖把當時的時代現象的中間階級加以描寫的社會的動機之力量，就爲想要客觀地創造活的人物的眞摯的藝術本能削弱了幾分——這就是在屠格涅夫的作品裏面可以指摘出來的共通的事實。

因爲父與子而從世間受到的非難和謾罵，使得屠格涅夫的心靈負了痛苦的創傷。他以那充滿了厭世的音響的抒情詩之片斷夠了，而透露出他的精神苦痛之一端；後來（一八六七年），在他所著的長篇煙裏面，更加深了他的厭世的情調。作品的情節，是敍述一個爲傲慢而輕浮的美麗的貴婦人的戀愛游戲所傷害的男子，一旦回到了純眞而羞澀的跟自己訂了婚的少女懷中來的經過。雖然是屠格涅夫所獨創的優婉的戀愛故事；但構成它的思想的背景的，卻是對於整個俄國生活的黑暗的絕望氣分。從那把一切都當作空虛的雲煙的書名本身，也很可以看出作者這種心情來。這裏還須提及的，就是這一長篇，也因爲無情地暴露了亡命於外國的俄國革命家們的淺薄而空虛的生活之故，曾經引起進步派的憤怒。

在煙和最後的長篇新時代之間，有着十年的長期間的距離。這和朱斯退益夫斯基的惡靈同樣地，是以那有名的涅柴愛夫祕密結社事件爲動機而寫成的。作品的中心，就是那瀰漫於七十年代俄國社會

的「到民間去」的運動。屠格涅夫在這篇小說當中，創造了兩個新的典型。那就是革命的指導者梭洛明，和勇敢的女性戰士馬利安娜。梭洛明纔看乃是一個貧弱的，有着灰色的風貌的，素樸的人物。雖然一點也沒有才氣煥發的漂亮的姿態；卻是個一面以良善而溫和的靈魂，深藏的智慧，和不屈不撓的意志力量，使得周圍的人們受到感化和敬服，一面孜孜地朝着目標，靜靜地踏着穩當的步武的寡言默行的實際家。小說中的另一個主人公涅齊達諾夫，則是個容易衝動而缺乏持久力的哈孟雷特型的柔弱的神經質的懷疑派，一步也沒有走出從來的「廢人」典型的知識階級的範圍；反之，梭洛明卻是個能夠對新時代的建設有着眞正的貢獻的非凡的「凡人」。

女主人公馬利安娜也是一個所謂屠格涅夫的女性之最鮮明的代表。她與羅亭的娜達里亞和前夜的海倫娜不同之點，就是，她的勇敢的自我犧牲的行爲，並不是以對於一定的男性的愛情爲根源，而是以對於純粹的主義的理想之信念爲原動力。自然，她也曾戀愛過；但，戀愛對於她並沒有獨占的意義。和涅齊達諾夫的戀愛，不過是年輕人所常有的一時的熱情；對於梭洛明的感情，也是一種以理智爲基礎的沈着的愛；因爲她認爲和他攜手，對於事業的進行要來得方便。

新時代也不能免去屠格涅夫的長篇所共通的命運。因爲被描寫在這作品當中的革命運動的代表人物，都是些頭腦魯鈍的分子和柔弱的懷疑派的集合，所以，又引起了急進的青年學生的憤懣和嘲笑。在他們的眼睛裏面，連梭洛明也不外乎是個曖昧而不徹底的妥協的漸進派。「屠格涅夫老是住在外國，因而也就不了解眞正的新的俄國」。這就是他們的最後的結論。

在屠格涅夫晚年的作品當中具有異彩的東西，我們不能夠把散文詩（一八八二年）一卷漏去。這是

他把一時的感想裝進簡練的，美麗的、富有音樂性的散文當中的小品集；在形式的完備上，乃是無與倫比的名品。那裏聚積着構成屠格涅夫的藝術之根本的一切要素；所有的東西都結晶於玲瓏的珠玉上頭，還有象徵的價值。想要吟味屠格涅夫的藝術之眞髓的人，就得熟讀這無韻之詩。

此外，屠格涅夫還有村中之月（五幕），村婦和食客（各一幕）等戲曲。就中，村中之月（一八五五年）充滿了屠格涅夫所特有的幽婉情緒，可以說作了柴霍夫的靜劇的先驅。

晚年，屠格涅夫患了脊髓癆症，和那可怕的苦痛搏鬪了半年之後，一八八三年八月客死於巴黎

第九章　六十年代、農奴解放前後

依據俄國文學史家的分類，六十年代，乃指亞歷山大二世在位的前半期，卽是直到這位皇帝的政治方針傾於反動的期間，包括從卽位的一八五五年到一八六八年。在本章裏面，也依從這種分類法。這時代的特色，就是由於偉大的解放之豫感及其實現，一般人心都變成了樂觀的，充滿着勇敢的希望。從文學方面說來，則由於從前代開始就加深了與實際人生之接觸，文學上的現象，已經不單是文壇的事情，而成爲廣泛地與一般社會有關係的重大事件，具有向社會呼號和命令之力量的一種權威。這時候，俄國文學一面進行着本國社會狀態之研究·批判，一面則不再把它當成祇是俄國一國的地方問題，而發展到可以從一般人類的高處去加以觀察和檢討的東西，因而獲得了世界的意義。

在這一時代裏不可忽視的現象，便是前章講過的赫爾曾的事實和感想的出現。這是從一八五五年到一八六八年之間寫成的四卷回憶錄；其中，最整齊而統一的優秀部分，大概就是最初寫成的第一卷。赫爾曾眞切地寫出了尼古拉一世時代的社會情況，以及那以三·四十年代的俄國精神生活爲背景的自身的生長和內心生活之發展。

這事實和感想作爲一篇獨立的文藝作品，是具有崇高的價值的；同時，作爲對於俄國過去的嚴厲的控訴狀，也是一種可以永垂後世的名作；不過因爲作者在亡命於倫敦的時候，曾把它發表在當地發

行的雜誌，警鐘上面，並沒有廣泛地普及於本國，所以，就不能夠給俄國文學界以巨大的影響。然而，作爲社會批評家的赫爾曾，所給與祖國青年的感化和在他們中間的勢力是很偉大的，他所提倡的人道主義的農民觀——卽是作爲社會眞理之保持者的農民崇拜論，曾經有過風靡一世的情勢。

湊巧在那個時候，年輕的托爾斯泰已經在社會上很有名望。他那表現於當時的作品地主的早晨和樸爾克西卡裏面對於農民的命運的深刻的關心，以及那成爲哥薩克之中心思想的對於自然和自然人的憧憬，都可以說是和赫爾曾所代表的時代思潮相呼應的東西。

這時候，那常常與托爾斯泰並稱爲世界文豪的朵斯退益夫斯基，也漸漸鮮明地顯出了他的具有異彩的深刻的作風。斯絕邦齊可瓦村被虐待的人們和死屋的記錄等，都是代替一切爲不公平的社會組織所苦惱着的窮人們提出痛烈的抗議的；無疑地，他也曾在某種意義上反映着農奴解放前夜的一般社會的精神。

雖然如此，但出現於農奴解放前後的民心之非常的奮發，由於政府方針之徐徐傾向反動方面，也就漸次萎縮冷淡下去；同時，思想界的陶醉空氣，也顯著地濃厚起來了。與從來就帶着很顯著的理想主義的傾向的社會觀·人世觀相對抗，那種企圖以冷靜而堅實的科學的合理的態度，去對付現實問題的潮流，也漸漸地來得明顯了。結果，那些由於新思想之普及和農奴解放而抬起了頭的中間階級——出自商人僧侶等家庭的新興的知識階級，就對那從來獨占着俄國知識階級的位置的貴族階級，主張自己的存在，開始揭起了平民的·實踐的功利主義之旗幟，與那貴族的潔癖很強烈而帶着浪漫主義的陰影的理想主義相對抗。一時曾使整個俄國青年爲之拜倒的赫爾曾的人道主義和農民崇拜論，便馬上在

青年當中失墜了它的勢力，幾乎再也沒有人過問了。

描寫了這種新舊兩個時代之對立和衝突的，就是屠格涅夫的父與子。這部小說，實在可以說是站在畫分六十年代的前期和後期的界線上面的東西。如前章曾經講過的一般，屠格涅夫在這作品中所使用的虛無主義這一名詞，很快就變成了當代的流行語，而風靡全國；對於主人公巴札洛夫以及作者屠格涅夫的贊成或反對的議論，在報紙和雜誌上不用說，就是在各種階級的人們之間，也飛迸出猛烈的火花。

關於這種虛無主義的熱烈的討論，在文學上也不能不喚起它的反響。在這種文藝作品中值得注意的，大概就是前面曾舉其名的皮森斯基的洶險的海，和萊斯可夫(Leskov, 1837—1895)的最後刃上等等。這些作品，都把虛無主義，卽是新時代的新機運，像可厭的疫病之流行一般地處理着。父與子的巴札洛夫，雖然有許多缺點，但因其優秀的資質，卻得到了作者的肯定；和它相比較，則這些作品，正墮入了幾乎不能同日而語地缺乏理解的傾向小說中。洶險的海，雖然在關於作者自認得意的地主和官吏的生活的範圍之內，保持着藝術品的地位；但對於新時代人物的處理方法，則幾與滑稽畫無別。

萊斯可夫的最後(一八六四年)，乃是以受不了古舊的生活環境之壓迫，而投身於新人物的革命運動的青年男女做主人公的小說。但是和豫期相反，這解放了的新人物的世界，卻是個腐了的泥沼般的墮落的巢窟；因而他們於失望之餘，找不到出路，終於自殺而死。雖然作者把這兩個人物當作理想的革命家而處理着，但那成爲他們的背景的新時代的俄國，卻被塗以十分陰暗的色彩，同時，還可以明

顯地看出故意中傷和冒瀆當時的年輕的社會運動家的生活的痕跡，因此，大家雖然完全承認這位作者的非凡的文學才能，但從左翼方面卻捲起了猛烈的非難和攻擊。

對於這種批評表示憤慨的萊斯可夫，更著了第二部長篇刃上（一八七一年）；不過這一次純粹以暴露爲目的而寫作。在這部小說裏面，萊斯可夫對於新時代的惡意已經激烈到完全瘋狂的程度，把虛無主義者們都描寫得像一個強盜或是殺人犯。後來，他就遠離了政治和社會問題，而寫作那些以僧侶階級的生活和民間傳說等爲題材的長短篇小說。他的變化多端的情節，對於民間習俗、語言、的深刻的知識，以及那任意操縱古舊的教會俄語的獨創的文體，都很值得驚嘆，而創造了一種不見於從來的俄國文學的新鮮的技巧。過了半世紀之後，當蘇聯文壇發生創造新樣式的運動的時候，這反動作家的頭目萊斯可夫，卻曾與以巨大的影響，這不是一種很有趣味的現象嗎？長篇僧院的人們（一八七二年），中篇模曾郡的馬克白斯夫人，和被魅惑了的旅人等，都是彫琢得很美麗的名寶。

作爲與虛無主義的議論有多少關係的作品，我們還可以舉出屠格涅夫的煙，和襲察涅夫的斷崖來。前者，暴露着在精神和道德方面內容都很貧乏的貴族社會的生活，同時，還無情地揭發着空虛無能，卻非常自負的亡命的革命家之輩。出現於斷崖當中的虛無主義者的典型，即馬克·沃洛霍夫，在時代方面是屬於四十年代的；不過這是爲着作者襲察洛夫便於表示對於所謂「新人們」（即虛無主義者之意）的憎惡而已；在前面已經指出他是具有着許多滑稽畫的要素和不自然之點的。

然而，對於時代的急激的功利化、合理化，高唱了最深刻而最眞摯的否定和反抗的，乃是朵斯退益夫斯基。在千八百六十四年所寫作的地下室生活者的手記裏面，他就指出：功利的合理主義的進行

方向，結局不外乎是淺薄而卑俗的小資產階級生活的滿足；而強調着，不能夠概括在任何理智範圍之內的尊貴的人性之自由；其次發表的傑作罪與罰裏，這種思想，就被形象化於最高的藝術形式當中。理智的確信和人性的血淋淋的戰鬪——拉斯可里尼可夫的犯罪和苦悶，這乃是非常有名的事實。不過，當我們敍述俄國寫實小說的發展時，須明白敍說的，就是朵斯退益夫斯基在這作品裏面，使得近代文學之最重要的特質的心理解剖，簡直達到了令人覺得已經是人力所能及的最大限度的深刻和尖銳，而將全人類的意義賦與了俄國文學。

如上所述，把新時代加以否定的文學是頗爲豐富的，而且，有許多在質的方面也很優秀；但在新興勢力的辯護者方面，可看的東西卻不多。當新的文學運動興隆之際，時常在理論的主張方面得到勝利，而在藝術的表現上卻有遜色：這無論在那一個時代都好像是一種不變的原則。就中，從那在讀書界所引起的轟動說來，可以首屈一指的，大概就是卓越的批評家柴爾尼雪夫斯基（Tchernyshevsky，1828—1889）在獄中所寫的一種烏托邦小說怎麼辦（一八六三年）吧。主人公洛普霍夫，爲要不妨害別有所戀的愛人的幸福，乃假裝自殺脫了起來，與新得到的妻子共同繼續社會活動。這部烏托邦小說，就以主人公洛普霍夫爲中心，而描寫出各種美麗的未來的社會生活。這部小說也許並不能稱做純粹的藝術作品；但其中卻充滿燃燒於作者胸中的高潔的熱情，而發散出一種藝術情味，同時，還具有在當時的青年們心中喚起同樣的熱情的力量。然而，不用說，那占領着這些讀者的心靈的對於未來的美麗生活之空想和憧憬，也曾有助於怎麼辦的異常的成功。柴爾尼雪夫斯基的文藝作品的成功，也毫無例外地出現了許多追隨者和模倣者；但其中並沒有在何種意義上具有值得在這裏加以言及的價值的

東西。

在那些處理着與柴爾尼雪夫斯基略爲不同的種類的新典型的作家當中，無疑地有着很高的天稟的，乃是商人的幸福（一八六一年）莫洛托夫（同上）和官費神學校之記錄（六三年）的著者波米耶洛夫斯基（Pomyalovsky，1835—1863）。他是許多出自僧侶階級的當時的文學的放縱家（Bohemian）之一，因此，在他的作品裏，也鮮明地表現着這特殊階級的意識形態。例如莫洛托夫乃是一個想要用自己的頭腦和努力爲資本，而把人生的道路開拓下去的一個平民，也就是代表新興階級之進取精神的一種典型；然而他的理想和目的，卻不過是生活的安樂和權力的慾望——即是商人的幸福。其中並沒有像那可以見諸四十年代的人們的，對於光明和正義的誠摯的渴望。作者波米耶洛夫斯基也感到那淺薄和卑劣，因而創造了作爲其對立性格的柴萊瓦寧這人物；不過那也祇是個有着潔白的意圖，而不適於需要堅忍不拔的英雄行爲之現實鬪爭的詼諧的懷疑主義者。這柴萊瓦寧，正可以看作：被充滿了邪惡的舊生活所毒害，而失掉了對付眞正的生活的能力的作者自身的精神苦悶之反映。象徵了舊社會制度之黑暗而橫暴的力量的官費神學校之記錄，乃是由於無節制的暴飲而夭折的波米耶洛夫斯基的白鳥之歌；也就是使當時的批評界權威皮莎萊夫（Pisarev，1841—1861）把它拿來和朵斯退益夫斯基的死屋的記錄相比較的強而有力的作品。

在同樣地以新的典型爲主題的這時代的作品當中，值得注目的，就是斯萊普左夫（Slyepsov，1836—1878）的痛苦時代（一八六五年）。在這作品裏，他描寫着：帶上自由主義的假面具，而巧於圖謀私利的新時代的地主希柴齊寧，和那揭發暴露他的僞善態度的虛無主義者里耶乍諾夫之間的對立。這

里耶乍諾夫，作爲把當時的虛無主義之力量和弱點加以形象化的藝術創造，乃是很有興趣的。卽是把他們作爲現存社會制度的批判者，否定者，雖然是一種無可懷疑的力量，但作爲社會建設的指導者，卻完全軟弱無力。

由於中間的雜樣階級之加進文學界的新勢力，俄國一切偏僻地帶的各種農民和商人階級的生活，就採取文藝作品的形式，而被介紹於廣大的讀書界。然而，這時代農民文學的特色，與前代所能看到的那般充滿了溫暖的同情的作者之主觀，已經不見蹤影；而冷靜的表面描寫的態度，卻顯著起來了。在這種報告文學當中，給讀者最深刻的印象的是萊雪特尼可夫（Ryeshetnikov, 1841——1871）的樸朵里樸夫的人們（一八六四年）。這篇作品，用樸素的筆致，誠實地描寫着在物質和精神上都陷於可怕的貧困當中的白爾米地方的農民生活，簡直帶着那幾乎可以稱做民俗學的報告的性質。它大膽地，冷靜而詳細地，敍述着人類所能忍受的屈辱之最後的階段。在這種意義上，表現形式雖不免粗笨而冗長，卻具有惻然動人的力量。萊雪特尼可夫和波米耶洛夫斯基都是同時代的文學的放縱家（Boborikin）之一；那種充滿了極度的貧乏和苦痛的生活，消耗了他的精力，也同樣年輕地病死了。

雖是屬於同一的中間階級的農民文學者；但萊維托夫（Levitov, 1842——1877）的作品，卻爲明朗的感觸所浸潤，而以富於鮮明的色彩爲其特色。他的代表作曠野日記（一八六五年）裏所描寫人類的生活，雖甚暗澹，但，曠野地方的、富有詩意的自然描寫和柔和的抒情味，卻散布出輕快的溫暖，在讀者胸中喚起了對於未來的信仰。這種與虛無主義時代不相稱的抒情味，雖然成了一部分人的攻擊的目標；但較諸中間階級文學者的作品之時常陷於枯燥無味的自然主義的弊病，則萊維托夫的小說，卻因

爲具有這種抒情味，而使讀者更覺可親。

六十年代後半期的最大的文學上的現象實爲托爾斯泰的戰爭與和平。在這偉大的長篇裏面，俄國的寫實主義小說，達到了完成之頂點；和朱斯退益夫斯基在深刻的心理解剖上的可驚的成就並駕齊驅，像王者一般地君臨於世界文學之上。以遙遠的過去的世界爲題材的這部歷史小說，雖然乍看令人覺得好像祇是表示天才之內心生活的獨立發展，與擾攘於時代思潮之表面的小波瀾並沒有什麼關係，倘若仔細地觀察，卻可以看到：在那兒正有着對於那企圖把一切現象都用「合理的」眼睛，簡單地，輕易地，加以解釋的流行病般的虛無主義的反動。正與當時企圖把人生理智地加以單純化和合理化的潮流相反，托爾斯泰卻以那不能用理論和公式去加以限制的，多角多面的，複雜無極的人生之姿態，如實地再現於藝術上面爲主眼。還有，那否定科學的人生解釋，而主張從直覺的人生觀出發的同胞愛，大概也同樣地可以看作一種例證。

在這兒，我們已經越發接近俄國文學的兩大高峯，卽托爾斯泰和朱斯退益夫斯基，而到了應該加以檢討的時候。且讓我們先從朱斯退益夫斯基開始吧。

第十章　朵斯退益夫斯基

朵斯退益夫斯基（F. M. Dostoevsky, 1821——1881），於一八二一年十月三十日（舊俄曆），生於莫斯科的馬林斯基醫院。父親米海爾爲軍醫出身的醫生，正在當這醫院的院長。由於勤勉和節儉，他從一無所有的狀態，漸次有了家產；晚年，已經在托烏拉縣內買了一塊小領地，變成了數十個農奴的主人。他的兒女很不少，對於他們，他很嚴厲，而且囉嗦。他時常口頭禪般地反覆着這樣的話語：「我們是窮人，所以，你們也得靠自己的力量做人呀」！我們的朵斯退益夫斯基和他的兄弟們，從幼時起，就已經不知不覺地把那些話語記牢在腦子裏面。

他的妻子，卽是文豪的母親，是個生於有教養的莫斯科商人之家的婦女；對於丈夫，是個貞淑的妻子，對於兒女們，也是一個溫良的慈母。由於妻子的感化，米海爾的苛刻的性格也顯然變得柔和了；不過自從妻子夭亡之後，就越發增加了狷介的氣度，幾乎陷於殘酷的地步。同時，那老早就顯出了徵候的對於金錢的愛惜，也終於進展到完全的吝嗇。結果，就引起了領地農民的怨恨；一天早上，他被人謀殺了，屍體給擺在路旁。

這是當朵斯退益夫斯基的年齡已經到了青年期，正在彼得堡的學校裏念書時所發生出來的事件。家庭發生這種血腥犯罪事件，曾經怎樣地震撼過他的敏感的神經，那是很容易想像得到的。無疑地，

那血淋淋的父親的死屍的幻影，終生糾纏着他的靈魂，不斷地強制着他，要他作苦惱的思索。到了晚年，當他構想那畢生的大作卡拉馬卓夫兄弟的時候，父親米海爾的非命之死，無疑地，已經變成了小說情節的構成之基礎。自然，卡拉馬卓夫兄弟的父親夫約朵爾是個無恥、沒良心的丑腳，醜惡的好色之徒，反之，文豪的父親，決沒有失掉紳士的品格；因此，在兩者之間，並沒有像模特兒和肖像畫般的一致。雖然如此，但也不難看出許多的共通點。悲慘的非命之死自無須說，就是從醜惡的淫蕩之點看來，大體上很是謹嚴的米海爾，也藏着那種性質的胚胎，徵諸二三材料便可以明白。

然而，米海爾爲着自己的兒子的教育，卻並不吝惜金錢。當朵斯退益夫斯基十三歲的時候，他就跟哥哥一塊兒進那當時在莫斯科很有名氣的私塾，在優秀的教師的指導下面，受着有系統的教育。從幼年起，他便對書籍表示深深的愛好，在十四五歲的時候，已經讀破了頗多的內外典籍；就中，對於司各脫等人的空想的浪漫派的傳奇小說，格外感到深刻的興趣。以後他的富於變化和波瀾的作風，也可以說已經由這種書籍之嗜好而豫定了方向。他在這時代的生活當中，不能夠加以忽視的，就是每年放暑假都要跟家族一起到新買來的托烏拉縣的領地那兒去接近美麗的自然和淳樸的農民生活，消磨幾個月的快樂時光。這種農村生活，對於那習慣於陋巷的醫院內的苦惱光景和陰鬱空氣的少年，蘊藏着一種簡直可以成爲終生愉悅的追憶之泉源的豐富的魔力。而且我們還不能忘記：這作爲形成了對於農民的理解和愛慕的根柢的時期，在朵斯退益夫斯基的傳記當中，有着極重要的意義。

一八三八年，他順從父親的意志，進了砲兵學校；但陸軍式的一概有着嚴格規律的教育法，對於那生而帶着痛態的少年，不會給與良好的影響。而且，父親米海爾當時已經喪偶，漸漸傾於吝嗇和頑

固；因此，寄錢給兒子們也時常過於遲滯。當時處於極度貧乏狀態中的朵斯退益夫斯基，在操罷歸來，感到疲乏的時候，往往連一杯茶也喝不起。由於這些情形和天賦的素性，他就變成了猜疑心很強的孤僻者，在同學中間得到了怪人的綽號。恰好就在這個時候，他接到了父親凶死的噩耗。

一八四一年，朵斯退益夫斯基畢了業，當了軍官；但爲了作特別研究，還在學校裏住了兩年。他斷絕了一切社會關係，除從事製圖作業之外，就貪讀着霍夫曼，巴爾扎克，和席勒等人的作品。他尤其仰慕巴爾扎克的強而有力的才能，進而翻譯了他的代表作歐貞尼·格郎化。這實在是他在文壇上的眞正的第一次露面。這期間，他曾苦心焦思着那可以完成自己的作品，而把它問世的方法。借他自己的話語說來，則軍務已經「和馬鈴薯般地吃得飽飽」，祇是徒然磨折着他的敏感神經。一八四四年，他毅然地提出了辭呈，脫下了軍服。然而他當時並沒有錢去購買便服來代替它。幾乎終身都不斷地苦惱着他的債鬼，從這時候起，便已經開始威脅着他。父親方面的補助，已經再也不能有所期望了。因爲他在貧乏之餘，已經領受少數的一次發給的款項，而放棄了繼承權。此中情況，多少可以使人想起卡拉馬卓夫兄弟的美柴的態度來。就全體說來，他與托爾斯泰不同，不喜歡那種把自己的生活經驗如實地加以藝術化的態度。因此，在他的作品當中，可以說完全不能夠找到他自己的容貌。我們祇能在各處找到那些片斷地插入的，似乎是自身的體驗之反映的東西，而想像到他的內心生活的過程。

他的創作小說，在長期間都找不到發表的地方；而同學格利哥洛維齊卻比較早的跑上了文壇，由這位好友的介紹，一八四五年春，纔被揭載於詩人尼古拉梭夫所編纂的文集裏面。這就是曾給無名作家朵斯退益夫斯基以赫赫的聲名的處女作窮人。三十年後的文人手記當中，他曾如次地敍述着當時的

情況：尼古拉梭夫一讀窮人的原稿，便被其中充滿了的脈脈的人間情味迷住了，感動之餘，也顧不得是在夜裏，就馬上由格利哥洛維齊領到那年輕作家的寓所裏對他說：「眞理正爲你所啓示着。並且是作爲藝術家而被賦與了那眞理的。如果能夠尊重這分賜物，無論在什麼時候都忠於眞理的話，那就一定會變成一位偉大的藝術家」。眞的，惟有像尼古拉梭夫這般優秀的詩人，纔能夠一讀作品就馬上直觀到尚未爲人所知的無名作家的本質，而沒有躊躇地發出這種決然的讚辭。不久，那原稿就被交給批評界的權威倍林斯基。據說，他對於尼古拉梭夫的「新的郭哥里出現了」的叫喊，曾冷笑着說：「如今，在俄國，郭哥里已經跟雨後春筍般地跑出來啦」。但當他讀完了原稿，卻以異常興奮的神情，叫喊起來了：「請把那個人領來，請快些領來」！這樣，當作品發表出來的時候，就給讀者們以很大很大的影響。

窮人乃是由那被周圍的人們當作嘲笑和侮辱的對象，卽是由那幾乎連人的自覺也不能夠有的可憐的下級官吏，與貧窮的苦命少女之間來往的書信所構成的小說；也可以說是連類似情節的情節也沒有的生活紀錄；但，它卻是一種啓示，在這不體面的「寫字的機械」當中，表現出怎樣地隱藏着豐富的人間情味，眞實的愛情，和寬大的自我犧牲的精神。可是，朵斯退益夫斯基決沒有年輕的作家所常有的空虛的理想化和咏嘆的毛病，他並不隱藏主人公的滑稽之點和卑屈的方面，而以細緻的心理解剖之筆，把一個貧困而平凡的小官吏表現出來。這一點，的確和郭哥里的名作外套有着共通點；然而，無論從人生觀照的角度說來，或是從表現的樣式說來，這年輕的作家，都已經從這個時候起，就確實地把握着自己的東西，而向着新分野的開拓前進。

處女作的異常的成功，使他勇氣百倍，朵斯退益夫斯基從此就繼續寫了許多小說。直到一八四九年，他的可悲的災禍之爆發爲止，他已經陸續地發表了兩重人格（一八四六年），普洛哈爾晉氏，九封信構成的小說，主婦，柔弱的心，樸爾眞可夫和涅托齊卡，涅支哇諾哇（一八四九年）等長篇，中篇，和幾個短篇。這些作品，雖然作爲完成將來的大藝術所必要的基礎，蘊藏着不少的意義和興味；但，或則墜於冗長弛緩之弊，或則所描寫的人物性格並沒有完成，或則中途放下，並未寫完，較之寫人之具有渾然而統一的風趣，確實都有着某些缺陷。因此，從世人的批評方面說來，也不能和處女作所贏得的轟動一時的成功相比較。因爲在窮人裏面看到那對於被虐待的人們的人道的同情，和社會組織的不公平的抗議，而祝福年輕的作家之前途的倍林斯基，也否定那開始表現在這些作品裏頭的對於病態心理的興趣，向作者說出嚴厲的非難的言詞。

右邊所列舉的作品的一貫的特色，比什麼都明顯的，恐怕就是「都會的」這一點吧。那並非繁華的官能享樂的所謂都會情調；而是在那被深霧所掩蔽着的北方都會裏，由那些過着苦惱而灰色的陋巷和屋頂間生活的下級官吏，商人，以及有知識的無產階級所醞釀出來的情趣，情景。由於霧、雨、和白夜等自然條件，而常常帶着朦朧的夢幻性的彼得堡這城市，對於那些爲生存之不安，和忙亂的生活之威脅所驅迫着的不幸的陋巷住民，決不能夠成爲健全的精神避難所。他們在某種意義上，幾乎都有反常的頭腦。兩重人格的主人公不斷地好像被一種「另一個自己」所追趕的幻想所苦惱着，終於發了狂，被送到神經病醫院去。普洛哈爾晉是個守財奴，最後，竟因爲恐怖所貯藏的金錢之被搶而害怕死了。涅托齊卡的父親有着光輝的音樂天才，卻是愚蠢而毫無意思地空費着天賦的才能，死得很慘。這種題

材和事物的看法，乃是一種很特別的東西，要在那混亂地雜入各種成分的，生活時常流動着的都會裏面，纔能夠產生出來；在多數的文學者都屬於地主階級，其作品俱以固定的莊園生活爲題材的當時，實在是一樁極可注目的特殊的事例。

朵斯退益夫斯基在這些作品裏面，以他人所不能企及的巧妙的心理描寫之筆，表現着平凡瑣細的現實生活和夢幻的反理智要素之關聯與錯綜；但，他對於這種反理智現象和病態心理的興趣，單用那生他育他的都會之影響，並不能完全加以說明的。他是終身爲癲癇病的發作所苦惱的人物。我們不能正確地知道它的最初發作的時期；但推想起來，恐怕當在壯年期的前後。由這事實加以推測，則顯然地，他從小就病態的地有着過敏的神經，而表現出無端的不安和憂鬱的傾向。因此，表現在他的作品當中的非健全性，也應該是他的特殊的感受性之必然的反映。然而，說一個人的頭腦健全不健全，乃是相對的，要在兩者之間畫下明顯的境界，殊不可能。因此，誰能明言：朵斯退益夫斯基的不健全的頭腦，並沒有在擴大人類之認識範圍上面，作過偉大的貢獻呢？

這樣，他那深深地把獨創的境地繼續發掘下去的藝術活動，就不得不以短篇小英雄爲界限，突然中斷了十年。一八四九年四月二十二日，他以參加那以白特拉雪夫斯基爲中心的「思想上的陰謀」之罪名，跟屬於同一團體的其他的人們一起被捕。白特拉雪夫斯基的團體，不出乎當時一切青年們的常例，乃是個以研究討論一般社會思想爲目的的結合，並沒有積極行動的計畫；尤其是朵斯退益夫斯基自身，則對於那使同時代的青年非常感到興趣的傅利葉之教義，也採取了懷疑的，否定的態度。雖然

如此，但，有名的尼古拉一世的反動政治，對這種「自由思想家」也絲毫不肯馬虎。朵斯退益夫斯基遂於同年十二月二十二日和朋友們一同被判處死刑。他已經下了悽愴的決心，以爲在數分鐘後就要變成冰冷的屍體了。然而，這次的判決死刑，乃是皇帝的可憎的詭計。就在讀完了判詞的一瞬間，特赦的急使便跑來了，宣佈了將死刑減處流刑的勅令。這樣徬徨於生死之間的朵斯退益夫斯基的可怕的經驗，就假借小說白癡的主人公之口，強而有力地被再現着。

此後的四年間，他住在西伯利亞的托波利斯克的獄中，一面與可怕的孤獨感覺和肉體的苦痛相頡頏，一面就祇以一本聖書爲友而過着日子。這，對於他，不用說乃是一種無比的災厄；然而爲着要完成作爲一個人，和作爲一個藝術家的他，這種可怕的試鍊也許是必要的。他在精神上和肉體上都變得了毅然不屈的力量；並且，因爲創作活動的可能性被剝奪了的緣故，反而可以豐富地積蓄那些細緻和深刻的觀察。而在獄中被允許閱讀的唯一的書籍——聖經的熟讀，也曾給他的世界觀·人生觀以絕大的影響。

坐完了四年牢，他還要在西伯利亞的一個都會裏當一名兵士，替國家服務。這期間，他便和一個叫馬利亞·朵米托列維娜的寡婦相識，終於和她結婚。然而那種選擇，對於他，乃是不幸的。馬利亞不但在以前便有了年輕的愛人，而且兩人之間的關係，就在結婚後也並沒有斷絕。這討厭的情形，當他們夫妻已經回到俄羅斯之後都還依然繼續着，直到馬利亞死了，纔行告終。這種做一個被欺騙的丈夫的悲痛的體驗，曾經在十年後所寫的永遠的丈夫當中，朦朧地反映出來。

一八五九年，朵斯退益夫斯基纔得重踏那闊別了十年的歐陸俄羅斯土地。同時，他就把那些在服

兵役期間所寫的或是所構思的作品，開始陸續地發表出來。叔父的夢斯絕邦齊可瓦村被侮辱與被損害的人們死屋的記錄可厭的故事，以及發表得稍遲的賭徒等，都是這一時期的主要作品。在這些作品當中，被侮辱與被損害的人們（一八六一年）；最受世人歡迎，但在藝術上就在他自己的作品裏面，也可算是一部占着很低的地位的失敗之作。人物的性格描寫得不完全，墮入類型化，因而複雜的情節的展開，也就不免俗劇化；並且，支配着全篇的人道的感情，也流於感傷主義。然而，那天眞得像小孩子般的自我主義者亞略夏；對他發生一種憐憫與愛情相混合的戀情的女主人公；以及殘忍兇惡至極的沃爾可夫斯基公爵等，作爲這個天才藝術家之走進眞正開花期的第一步的嘗試，卻是有着應該用相當的注意去加以檢討的先驅的意義的。還有，那位講故事的青年文學者，乃是對於不愛自己的人，繼續捧獻其不求報償的謙虛的愛情的人物；在他身上，曾經暗示着作者的極稀罕的自傳要素，而有超乎作品以上的另外一種興味。假如被侮辱與被損害的人們曾經使他更加有名於時的話，則那部繼續發表的死屋的紀錄（一八六二年），就開始使有識之士在窮人以後確認了他的眞正藝術家的才能。這篇作品與普通的小說不同，乃是把他在西伯利亞獄中所見聞的事實，半眞半假地敍述出來的東西；但作者爲要避免審查官吏的誤解和壓迫，就把這手記假托爲名叫卡練齊可夫這莫須有的人物所寫作的。因此，在敍述那些親自經驗和觀察過的事實的意見與結論時，也可以看到那採取了極端謹愼的態度之痕跡。雖然如此，可是，這死屋的記錄，在那把滅亡的人們之各種各樣的典型生動地加以表現的素描之精確上面，在那透徹於事物之內在意義的理解之深度上面，在那滲透着全篇的敬愛他人的苦惱之眞摯上面，以及在那毫無浪費的均勻的全體構成上面，就在朵斯退益夫斯基的作品當中，也是屬於優秀的東西。

這一記錄的根本思想，就是作者發現出：連那幾乎完全失掉了照上帝的樣子創造出來的容貌，而有類於野獸的極兇惡的重犯，在某種機會裏，也可以偶然地表現出富於溫暖的眞實意味的心情，和深刻而正確的理解。可是，同時，那關於人類具有着怎樣容易陷進殘酷・淫蕩・虛僞及其他一切罪惡當中的性質的問題，他也在死屋裏學到了不少的見識。這使得他深深地思索着人類的罪惡性及其道德的責任。

叔父的夢（一八五九年）和斯絕邦齊可瓦村（同上），乃是把朵斯退益夫斯基之藝術的另一面，卽是幽默，縱橫地加以發揮的愉快的故事；但，就在那裏，他那對於隱祕的人類靈魂的觀察力，也使用極其獨創的形式而被表現着。

賭徒寫作於一八六七年；但從其構思的時期及內容方面說來，則恐怕應該是屬於從流刑囘來後的數年間的作品。這篇小說，含着最多的自傳要素，對於朵斯退益夫斯基的研究者，具有特別的意義。原來成了這作品的女主人公之模特兒的，乃是一個名叫朴利那・斯斯洛娃的新女性。她當時正在大學裏面做一個旁聽生。在傾慕朵斯退益夫斯基的喧騰衆口的聲名而和他接近的期間，終於和文豪談起戀愛來。那時候朵斯退益夫斯基的妻子，已經長久地患着不治之疾，他顯然不久就會變成自由之身了。他懷着對那用虛僞來報答他的愛情的不貞之妻的復仇的心情，就和這二十歲的年輕姑娘漫遊歐洲，企圖盡情享受那來得過遲的戀愛的幸福。

可是，眞摯而沈鬱的朵斯退益夫斯基，並不能長遠地捉住那爲赫赫的聲名所誘惑的輕浮的女性之心。反覆無常，歇斯的里，而且終於背叛：這就是期待着這不幸的文豪的命運。無疑地，他正如賭徒的主人公一樣地，雖然感到好像把女人加以絞殺也還不能使自己滿足的憎惡；可是卻掙扎於痛苦的愛

慾當中，祇要是女人的命令，就不難歡悅地從絕壁上跳了下來。在陷入於這種心理狀態的時候，也就怪不得他要埋頭於輪盤賭的勝負，而爲命運的一擲一笑所翻弄，去體驗賭徒的瘋狂心理：時而覺得好像被投入於絕望的深淵，時而又覺得好像高升到七重天上。已經在過去的二十年間都過着極有節制的像聖人般的生活的朵斯退益夫斯基，到了四十歲的時候，竟表現出這種瘋狂的情態；這纔看殊覺奇怪；但，那都是因爲他的肉體的、精神的發展及其生活歷程太不規則的緣故，總之，我們祇要曉得：在他的病態的身體內部，也潛藏着這種狂暴的本能之暴風雨就行。或者，不如這樣說還比較來得適當也來可知，就是：因爲是病態的，所以，他的本能的表現也不免有越出常軌之處。

雖然和朴利那的戀愛有着一種對於妻子的復仇心理在活動，但，對於瀕死的病人的憐憫之情，卻使得他把這件事情在妻子跟前嚴守祕密。因此，馬利亞終於一點也不曉得這件事情，而於一八六四年去世。朵斯退益夫斯基的心理的最顯著的特徵，就是到處都有着這種兩重性·分裂性在活動。

這一年，對於他乃是個凶年。跟着妻子的物故，那對他最親切，關係也最深沈的哥哥米哈爾也死去了。並且，哥哥所經營的雜誌的巨額的債務，以及遺留下來的許多小孩子們，都一齊擱上了他的雙肩。然而，那也許是不一定要由他負擔的義務，但，他並非一個會把那樣的事情加以深思遠慮的人物。總之，他是個對於實際問題極疏忽的、漫不經心的漢子，而且還有一種脾氣，就是一經他人勒索，便不能不把自己所有的最後的東西也拿給人家；因此，哥哥死後的他的生活，乃是眞眞實實地與貪婪的債鬼作不斷的鬪爭。爲要使糾纏不離的吸血鬼感到滿足，他就不能不「像拉車子的馬兒一般地」，拚命地寫作不停。

一八六七年，他和一個無恥的出版商人訂約，要限期交出一部新作品；依照那契約所規定：如果過期不交，則爲了少許的預支稿費，他就不能不失去全部著作的權利。他看見要如期把作品寫成並不可能，就接受友人的勸告，雇了一個年輕的女速記者。這就是不久便成了他的第二夫人的安娜·格利哥列維娜·希尼特其娜。由她的臂助而完成了的作品，就是前面講過的那部賭徒。

安娜是一個出自良家的聰明、美麗、純潔的少女，並且是一個意志堅強，喜歡勞動的人物。到了四十五歲方能成立眞正溫暖的家庭，同時還獲得了誠實的扶持者·安慰者的朵斯退益夫斯基，實在是一種無上的幸福。他的藝術也在這個時候纔漸入大成時期；卡爾馬卓夫兄弟和被稱爲他的最大傑作的罪與罰，姑不論世人對於它們的批評如何，總算已經完成，而使他心中感到異常的滿足。一方面爲着要紀念這歡快的時期，另一方面也爲着要逃避債鬼的追逼，他就帶着新妻到外國去游歷。並且，在四年間的旅途生活當中，他或則寄寓於朵列斯登，或則寄寓於佛羅倫斯，寫成了不朽的兩大長篇名作白癡和惡靈。同時在這旅行期間，他還嘗到了做父親的快樂。不過這次遊歷，他也並沒有連續過着幸福和滿足的日子。五年前的旅行期間開始在他的心中蘇醒的賭博本能，這次當他再處於同樣的狀況下面的時候，就以一種非常強大的力量復活過來。他完全像個被妖魔蠱惑了的人一般，一切都給輪盤的旋轉所吞盡了，有時甚至於弄得如瘋如狂，把愛妻的最後的襯衣也拿出去「試試運氣」。這時候他寄給故國的知交的書信，簡直可以說沒有一封不含有金錢方面的申訴。「我連一個戈貝也沒有了，眞正連一個戈貝也沒有了」！「我現在眞窮困得簡直想要上吊了！」——諸如此類的叫喊，乃是他當時的書信的基調；在字裏行間，透露着極度的猜疑，不安，和焦灼。他們就在這種奇怪的狀態裏面結束了新

婚旅行；一八七一年，朱斯退益夫斯基夫妻纔回到了俄國。

從窮人到死屋的記錄的朱斯退益夫斯基的作品，假如是以對於被磨折和被虐待的人們的同情，以及保存於這些人們內心的尊貴的人性的閃光之發現爲基調的話，一言以蔽之：就是，假如是以人道主義爲基調的話，則以後的作品，便是在這種特質上再加上對於社會問題的興趣，和文明批評的要素，而明白地表示着他在藝術上的一種轉變

這一轉變之最初的徵候，可以在地下室生活者的手記（一八六一年）當中體認出來。素來成爲朱斯退益夫斯基的藝術之基調的尊貴的人性，乃是一種不爲不合理的社會組織和近代文明生活所傷害的自然性，卽是一種生而有之的精神；但，地下室生活者的手記對於這理想主義的人道主義卻揭起了叛旗。他自命爲曲頸蒸溜器的產物，而並非自然之子宣布一種強調的意識生活；而結局卻達到了相反的結論，認爲：文明祇是替人類帶來了感覺的多面性，並無何種的利益。這種人物的言行，雖然充滿了矛盾和衝突：然而卻成爲後來朱斯退益夫斯基創造出不朽之典型的熱烈的叛逆者和深刻的眞理探求者的先驅。在這一點上，正蘊藏着不少的意義和興味。

以論理的結論和自然性之相尅爲主題，而給與了偉大的表現的，乃是罪與罰（一八六六年）。主人公卽大學生拉斯可里尼可夫，和地下室生活者相同，乃是一個時常躭溺於孤獨當中，追求着論理，而以思索和冥想爲事的，被強調了的意識生活者。他認爲特殊的強者具有超越爲常人而設的法律的權利；爲要活用那藏死了的資本，他就以這種信念爲出發點，而殺死了放高利貸的老太婆。然而，當那

屬於純粹思索者之典型的拉斯可里尼可夫把某批評家所說的「熱情的思想」轉移到行動方面時，卻存在着不可挽回的錯誤。這是因爲他沒有拿破崙般的那種做自己的模範的行爲上之決斷性的緣故。可是，他如果是個專靠論理的證據而生活的人，能夠以正義乃至公平等觀念去向自己辯護自身的犯罪的話，則他要用聰明的頭腦去隱匿犯罪的行爲，大概是可以成功的。而同時這小說，也就一定會變成枯燥無味的抽象的東西。

然而，拉斯可里尼可夫具有極純眞的人類的自然性；他不能安心於理論的辯明，因爲他被賦與了極不適宜於這方面的資質。他確信自己的正當；但同時也非常懷疑。他是個堅毅的強者；但同時也容易陷進沒精打采的茫然狀態。他富有機謀的巧妙的保衛自身的手腕；但也常常因爲莫明其妙的發作，而打算自行摧毀自己的努力。朱斯退益夫斯基把這充滿了眞實情味的複雜的性格，用那已臻完璧的熟練的心理描寫，深刻而銳利地解剖下去，便逐漸展開了一種犯罪哲學。而且，通篇沒有絲毫鬆懈的緊張的構成，許多人物完全現出各種典型而活躍於紙上的表現力，以及包括這一切的作者之偉大的情緒，卽稱之爲人類天才所能達到的最高飛躍，恐怕也不是一種過獎吧。

然而，關於書名所示的罪與罰的問題，在批評家之間，卻有着種種議論。大多數的批評家都一致認定：對於人類的罪惡具有深刻的關心的朱斯退益夫斯基，並沒有充分地把問題加以解決。因爲拉斯可里尼可夫雖然情願受法律制裁，但，就在流刑場裏，也還相信着自己的正當。作者自己大概認爲對於拉斯可里尼可夫的殺人，光是祕藏在他內心的意識下面的人性，繼續苦惱着他，一直使他自首，就已經很圓滿地解決了懲罰的問題吧？作者曾經讓那基督教的愛之形象化的受難者梭尼亞和他發

生關係，而企圖將他的罪過委諸上帝的裁判。然而他的宗教的更生，卻不過是在故事的終結處，以寥寥數語而暗示着。正如朱斯退益夫斯基也曾在卷末論斷的一般，這種宗教哲學問題的完全解決也許要期諸「另外一種新的故事」。

出版於罪與罰二年後的巨作白癡的主人公米休卿公爵，正是個和拉斯可里尼可夫完全相反的人物；但，由作者使用那毫無遜色的完美的技巧所描繪出來的公爵的性格，可以認作更高超的藝術創造。朱斯退益夫斯基曾經在拉斯可里尼可夫身上，表現出具有優秀的頭腦和不屈不撓的意志力量的驕傲的叛逆者；反之，在白癡的米休卿公爵身上，卻打算創造一個羔羊一般柔和而謙遜的「眞正完美的人物」。兩人間的對比還不止這一點：一個是理智的，另一個卻具有甚至被人稱爲「白癡」的純眞的心靈；一個是徹底地能動的，反之，另一個卻完全是被動的。他簡直是以無爲爲性格的基本。當他的理智碰到永遠的問題的時候，就暴露出它的不完全和軟弱；但他的單純的小孩子般的容智，卻以光明和友愛慰藉着所有與他接觸的人們。就這樣地，把藏着多量的理想成分的新典型，作爲一個活的人物而使讀者受到感動，並且給與深刻的思想上的暗示。這，對於藝術家，原是一個最大的難題。而朱斯退益夫斯基卻圓滿地把它解決了。

全篇的情節是這樣的：賢明的「白癡」米休卿公爵，對於那因爲一旦失身而陷於自暴自棄的娜斯達夏，感到一種幾乎可以說是宿命的憐憫，同時，又對那驕傲而純潔的處女亞格拉耶抱着異性的愛；於是，他就被夾在兩個女人的熱戀當中，不曉得應該怎麼辦纔好。結果，娜斯達夏就因而被那狂暴的、對她強求愛情的拉葛晉所殺，而早就患了腦病的公爵也完全陷於精神錯亂。總之，這是一部以心和心

之間的糾紛與錯綜爲主題的戀愛小說。可是，也許因爲這愛之漩渦的中心，卽米休卿公爵，具有與常人不同的體質之故吧（他正在害着癲癇病）；白癡雖說是戀愛小說，卻並不以濃厚的官能的愛之雰圍氣爲基調；而世人的互相關係的問題，愛的問題，生活苦的問題，和良心問題等，卻像音調高亢的音樂一般地漂浮在情慾的旋風上，醞釀出一種古滿了雅緻的風格。而且，作者自身在刑場上面對着死亡時的實感，以及被癲癇病發作所侵襲的瞬間之內心體驗，都被非常詳細地描寫着；光是從這一點看來白癡一篇，對於愛好朱斯退益夫斯基的人們，也不能不說是一種無限貴重的文件。

這樣，那漸次深刻而明瞭地接觸到人生之本質的諸問題的他，就再也不能不過問那些已經在當時的俄國的思想界變成了探究之中心的社會組織改造問題，和社會革命問題。一八七一年所發表的惡靈，實際上就是貢獻給這個問題的。構成這一主題之直接原因的，乃是使當日的俄國一般社會大爲震驚的涅柴愛夫事件。那時候朱斯退益夫斯基還居留在朱列斯登。湊巧他的一個內弟也來了。他正在發生那可驚的暴行的農科大學讀書，很知道與那事件有關的一些人物。因此他就詳細而具體地知道虛無主義的秘密結社之領袖涅柴愛夫，以及那由於思想變化，提出退社，便被黨員們唆殺於樹林裏面的伊凡諾夫等人物的性格和行爲，而把它拿做故事的骨幹。然而，當時的俄國思想界已經分西歐派和國民派兩部分；朱斯退益夫斯基是站在後者的立場上的，因而表現在惡靈當中的對於革命運動的態度，當然也是否定的。惡靈這個書名的本身，就明明白白地說明着作者的意圖；他是把俄國革命分子的活動看作從外部侵入的惡魔精神之跳樑和跋扈的。

朱斯退益夫斯基有過一種痛苦的經驗，那就是罪與罰的拉斯可里尼可夫，在毀謗俄國青年學生的

解釋下面，曾經從學生界及許多急進批評家方面，受到猛烈的非難和攻擊；這一回，當惡靈發表的時候，不用說，這種攻擊也仍然以咄咄逼人的聲勢向他撲來。被非難的主要之點，就是他不應該將那像涅柴愛夫事件般的變態的殘酷的行爲，描寫成有如帶着一般性的現象。然而，姑不論藝術家的取材之自由的問題，而惡靈所有的政治意義，也是極其浮面的；其眞髓，乃是更被深深地發掘下去的道德、哲學、宗教的問題。由作者意識的地提示出來的政論的解釋，通過作者的更偉大的全人格的活動，就發生出益發深遠而宏大的意義。

擺在作品的根本上的思想，乃是上帝究竟有沒有的人生最重要的問題。因爲如果上帝不存在的話，則一切都將失掉意義，而生活的目的也就要消滅。這種關於上帝的探求，在托爾斯泰，乃是由於壯健的肉體和強有力的生活慾之對於死亡的恐怖；而在朱斯退益夫斯基，則是由於企圖將潛藏在其內心的黑暗和光明之力的相剋，卽是企圖將那種因爲疾病而更加尖銳化的混沌加以調和的要求——我以爲可以這樣地加以說明。在惡靈當中，爲這種關於上帝的問題所苦惱着的就是夏特夫，斯達烏洛金，和克里洛夫等三個人。祇有涅柴愛夫之化身的革命狂維爾霍溫斯基，纔對於那種形而上的要求毫無關係。

彼得·維爾霍溫斯基是個由衷地確信着：已沒有上帝，也沒有永生，因而也就沒有何種道德法則的虛無的唯物主義者。他對於破壞具有特別熱情，且富於惡魔式的殘忍性。然而，他決不是一個享樂於爲破壞而破壞的頹廢的典型，乃是一個企圖在用盡破壞和擾亂的一切方法覆滅了舊世界之後，再把權力收入自己手中來的野心家；他的新的權力，建築在愚民的盲目的服從上面。他是個明敏的事務

家，爲着達到自己的目的，他不辭採取殘忍、卑屈、虛僞，以及一切的方法。在他的腦子裏，簡直可以產生出無窮盡的縱橫捭闔的奇詭策略。他實在是個典型的陰謀的組織者；卻不是爲偉大的理想而殉身的眞正的革命家。

涅柴愛夫事件的犧牲者伊凡諾夫，被描寫作一個因爲不滿於社會主義的思想，繞轉變到國民主義的宗教信仰方面來的農奴出身的青年。夏特夫。然而，所謂正教俄國國民所孕育的不朽的眞理，以及俄國要對西歐諸國加以啓示的新言詞等正教的 Messianism（信奉救世使命的一種思想），都是夏特夫的抽象的思想之產物，而沒有用那些所以會達到那種境地的生活上的原因去加以形象化，所以就有着一種缺少充分的迫眞力的遺憾。這，難道還不是因爲作者急於要把自己所思考的結果賦與夏特夫的緣故嗎？

在朱斯退益夫斯基所創造的許多人物當中，最富於獨創性而值得驚嘆的，大概就是克里洛夫吧。他以異常的固執，而潛心研究形而上學的問題的結果，終於發現了那可以代替從來的基督教的神人（神而表現於人類的肉體者）之理想的人神（人而具有神一般的權力者）的理想；但，爲着要完成自己的理論，他就企圖證明個人意志的絕對自由：按照自己的自由意志而實行自殺。光是把克里洛夫看作這種典型之創造，也就是文學上的一種可驚異的現象。提倡個性的絕對自由，結果反而否定了個性：將個人主義的無神論之論理的結論，以如此透徹的洞察力去加以表現的朱斯退益夫斯基的天才，眞使人覺得可驚。這種深刻的思想之飛躍，後來就變成了尼采提倡超人哲學的動機。尼采也把朱斯退益夫斯基稱爲自己的教師。

惡靈的中心人物斯達烏斯金，也和克里洛夫同樣是個與革命毫無關係，祇以自身爲生活的對象的個人主義者；在卓越的形而上的思索能力之外，他還被賦與着強烈的本能的生活力量。他有高潔的貴族的自尊心，同時，卻是一個爲着滿足汚穢的情慾，無論在什麼人之前也不會有所躊躇的惡魔主義者；善惡的觀念，與他完全風馬牛不相及。爲了這種可詛咒的性格，他有時表現出中世紀的騎士般的坦白的態度，行爲；有時卻大膽地幹出殘酷的沒有廉恥的事情，甚至於變成了殺人的唆使者。然而，那沒有何種人生目的的精力之浪費，及其性格的命定的分裂，終於使他不能再行生活下去，而不得不實行悲慘的自殺。

我還要附帶的說一句：除此以外，惡靈還包含着許多有趣味的材料，如父與子的問題，以及諷刺的地把屠格涅夫拿來做模特兒的問題等。

自從一八七一年由外國旅行歸來以後，朱斯退益夫斯基的生活就漸次安定，黑暗的不安的陰影，已經從他的家庭裏給趕出去了。跟長期的貧乏之鬪爭也已經告終，他如今可以考慮到生活方面的舒適了。並且，不久他就每年都偕家族去避暑的斯達拉耶·魯沙地方的溫泉場裏購買了一幢房子。繼惡靈而發表的長篇少年，就是從一八七四年到一八七七年冬天，在這個地方寫成的。不光是物質方面，就從精神方面看來，晚年的他，也得到了作爲一個文學者所能期望的最上的幸福。由罪與罰和惡靈所招來的新青年們的誤解和惡感，在不知不覺之間，都已經次第消失下去；他的卓越的才能，早已被確認了。

一八七六年，他開始發行了一種名叫文人日記的個人雜誌。這雜誌竟喚起了豫想以上的反響，每期都不能不應讀書界的要求，發行再版，三版。尤其是那揭載了有名的普希金銅像揭幕禮之演說詞的特刊號，以及在他殯葬那一天發行的終刊號，更受到狂熱的歡迎，銷數簡直以萬計。然而，雜誌的內容，以帶着應時性質的社會時評爲主，所處理的問題，也有許多和今日的讀者沒有關係的；因此，雖然作爲朱斯退益夫斯基的偉大的主觀之反映，蘊藏着很豐富的值得尊重的章句，但需要相當的努力和忍耐纔能讀它，這恐怕是不能不公平地加以承認的事實。雖然如此，但，在其中，也散布着不少可以認作獨立的作品的，像珠玉般的小品；這是應該加以說明的。

右邊所說的普希金銅像揭幕禮的演說，乃是朱斯退益夫斯基生前親自目睹的自己的藝術之最光輝的勝利的證據。一八八〇年，他在莫斯科的國民詩人紀念會裏，論述詩人的代表作奧尼徵，把女主人公達台娜的性格，行爲加以透徹的解剖，以這女性爲俄國國民的眞理之代表；最後，就認爲俄國國民乃是值得宣揚於全世界的眞理之先覺者，而結束了他的演說。他的奧尼徵論的崇高的價值，乃是另外一件事情，且不去說它，至於關於俄國國民使命的結論，則與他以前已經用各種形式加以述敍的論調，並無不同之處；但這充滿了眞摯精神的演說所給與聽衆的印象，卻簡直深刻到不能加以言語形容。並且，那爲普希金而舉行的祭典，結果，竟呈現出好像是一種讚美朱斯退益夫斯基的儀式似的。

這一年秋天，他完成了畢生的大作卡拉馬卓夫兄弟；後來，卻患了咽喉加答兒症，於一八八一年一月二十八日逝世。他的葬儀，作爲一個文學者，幾乎是空前的盛大。數萬的執紼者，眞正地塞滿了各條街道；這證明了大家對於逝去的文豪抱着深刻的敬慕之念。

最後，且讓我們把他所留下的兩部巨著少年和卡拉馬卓夫兄弟簡單地加以檢討，而結束這一章。

少年乃是一部表示朵斯退益夫斯基的觀察的態度越發來得沈靜，作品的構成和表現也越發來得圓熟的渾然一體的名作。年屆不惑，已成一家之主，但平靜的日常生活裏面，卻還隱藏着靈肉之相剋，在繼續了非常厲害的苦惱之後，終於自行破壞束縛，而陷於毀滅的主人公維爾希洛夫；本來是一個沒有知識的農婦，卻蘊藏着永遠的女性之精神美的他的情人梭菲亞；代表農民的睿智的她的丈夫，即巡禮者馬卡爾；爲要報復社會的不公平而夢想做大富豪的維爾希洛夫的私生兒：這一切處於非常狀態當中的人物之完滿的藝術表現，以及包容在裏面的思想之現實而眞確，都會把難忘的感動和印象留給曾經讀過它的人；乃是一部意味深長的作品。

卡拉馬卓夫兄弟，作爲朵斯退益夫斯基的藝術思想之一大綜合，乃是在他的作品當中當然可以占第一位的傑作；同時，跟神曲浮士德等一同稱之爲人類永遠的精神食糧，恐怕也不是一種過奬。最初，朵斯退益夫斯基是打算在偉大的罪人的總書名下面，寫幾篇互有內部的聯繫，而各自獨立的小說的；若照那計畫，則卡拉馬卓夫兄弟乃是它的第一部。在這部作品當中，具有他的藝術之一切特質——對於爲命運所虐待的不幸的人們博大的愛情；跳過無底的懷疑和否定的深淵而達到的宗教的眞理；雄大而複雜的構思；以一種不可抵抗的力量去吸引讀者的異常事件之進展；使得批評家米海洛夫斯基驚嘆爲殘酷之才，而被加強和加深到不可置信的程度的人間苦之解剖；以及由痛苦而昇化的哲學之強調：這一切，都是這不出世的天才之最完整的表現。

形成着故事的中心的卡拉馬卓夫兄弟四人以及他們的父親，乃是象徵人類本能的·精神的生活之特殊形相的普徧的典型。雖然父親賀朵爾是一個醜惡而貪婪的獸性本能的代表，對於強烈的情慾衝動缺乏抵抗力；但，那保持着淳樸而眞摯的心情的長子朵米特里，卻是最典型的俄國國民性的化身。伊凡，則是個打算光用抽象的、理論的思想來解決人生問題，而熾烈地愛戀着人生的傲慢的個人主義者；他代表着那歐化成分，負擔了可以將理智的破產在自己身上經驗到的命運。最小的兒子亞路夏，則具有純潔而柔和的靈魂，乃是個生活於堅強的信念當中的利他主義者；他曾把那種擺脫了蕪雜不純的混合物的未來的俄國精神，加以形象化。最後，作爲賀朵爾的汚穢的獸慾之偶然的結果的僕人斯梅爾傑可夫，則象徵着：隱藏於卑屈而順從的假面具後面的黑暗而惡毒的怨恨，和西歐的無神論之卑徵的曲解。

構成全篇之思想根底的人物，乃是亞路夏的導師卓西馬長老。他自從逃出那占據着實生活的情慾，憤怒，和憎惡這些東西的漩渦之後，就走進靜肅的僧院，宣說赦免一切，和敬愛一切的基督之教義，爲救世的理想而盡力。在卓西馬的宗教觀當中，那特別顯著的特質，便是現實的傾向。他所極力主張著的處世箴言，乃是實踐的愛。他認爲抽象的人類愛之提倡，不過是些毫無效果的空言；主張用忍耐和意志的力量，使得對於同胞的愛，變成生活上的習慣之必要；還常常親自跟屬於下層社會的人們接觸，把這種原則實現於自身。又，從理論方面來看，他對於地獄這個字，也下着「業已不能再愛他人的一種苦痛」的定義，而避免着神祕的抽象論。在這種宗教觀上的現實主義的傾向上面，他跟托爾斯泰正有着許多共通點。常常有人把朵斯退益夫斯基認作眞正的神祕派，但那不過是他的病態的有

機體投射於觀照上的陰影；實則要他纔是最高意義上面的現實主義者。不過他不能夠把本來面目的現實無條件地加以接受，一定要經過那好像表現在伊凡·卡拉馬卓夫身上般的巨大的否定之煉獄，纔能達到那更崇高，更美麗的現實。可惜天不假以高壽，不能讓他把偉大的罪人的計畫全部完成，因而也就剝奪了他的藝術思考的更多的成就。這，對於人類，不能不說是一種無從計算的損失。

第十一章　托爾斯泰

在近代的文學者・思想家當中，跟托爾斯泰一生一般地富於深長的意義、感動、和教訓的人，恐怕是不多見的吧。雖然他作爲文學者，則享盡獨步古今的天才之譽，作爲思想家，則幾乎被崇敬爲現代的豫言者，而達到了在全世界都有其共鳴者・崇拜者的很高的精神水準；但他還以無限的熱情和意志力量，不斷地作探求眞理和完成自我的苦行；後來終於拖着八十二歲的老軀，突然逃出家庭的懷抱，而逝於漂泊途中的一個小車站裏。——光是這一事實，不就已經是一個崇高而深刻的悲劇嗎？這一幕活的悲劇，乃是跟他的文學作品一塊兒留給人類的貴重的遺產。我們因爲研究這一遺產，就不能不喚起那動輒陷於遲鈍的探求心，而發現那對於應該怎樣生活下去的人生最大問題的教訓——至少是暗示。

萊夫・托爾斯泰（Lev Tolstoy, 1828——1910）於一八二八年八月二十八日（西曆八月十五日）生於土拉縣的耶斯拿耶・樸利耶拿地方，爲托爾斯泰伯爵家的第四子。父親是個樂天的多血質的退職軍人，在當時算是有着相當教養的知識階級；但並不能說具有特別卓越的精神資質。母親在托爾斯泰兩歲的時候就作了古，因而他關於母親的記憶，一點也沒有遺留下來；但依據親屬的敍述，卻可以確信她是一個理想的，永遠的女性：在藝術上有着優秀的天分，富於敏銳的感受性和豐富的想像力，而且

具有基督教的讓讓和愛人之德。實際上，我們若是想像托爾斯泰從父親接受到旺盛的生活慾，從母親繼承了對於精神方面的要求，似乎是不會十分錯誤的。

那時候，托爾斯泰伯爵家的家運已經衰頹，在財政方面頗形拮据；不過自從文豪的父親尼古拉與俄國的名門沃爾哥斯基公爵的獨生女馬利亞結婚，移住於其世襲領地耶斯拿耶·樸利耶拿以後，一家的生活，就開始採取適合於大貴族的形式。幼年的托爾斯泰是依照當時的習慣，給許多保姆和德、法籍的家庭教師所守護，監視，而長大起來的。並且，家庭中的普通教育的課程一結束，他就進了加桑大學的東方語言科。但因爲過度耽溺於那種爲富裕的名門子弟而開放門戶的社交界的誘惑之故，最初的學年試驗就不能不有落第之憂。於是，他就改變方向，轉入法科，但在他的心裏卻漸次發生了動搖。他不能滿足於機械的沒有靈魂的講壇教授法，遂於一八四七年退學。

離開了大學之後，托爾斯泰就回到耶斯拿耶·樸利耶拿，立志從事於用新的主義、理想爲基礎的農村事業，企圖使那些爲沒有知識和迷信所錮閉的農民生活向上，但一開始就失敗了，祇是使他嘗試到了苦味的幻滅而已。後來，他就時而住在彼得堡，時而住在莫斯科，許多的時間都被消磨在吉卜西女人，酒和骨牌上面，揮金如土，在兄弟、親戚之間，被認爲「沒有辦法的不中用的傢伙」。這樣，那不能夠把一生的方針確立下來的他，結果就選擇了當時的失敗者所走的最普通的道路。卽是，當一個見習官，到高加索去。

然而，在那初看與平凡的青年們並沒有什麼不同之處的年輕的「利約哇」（一般親屬都這樣地稱呼他）的內心，卻具有着深刻的有機的活動。年僅十四，他就讀完了盧騷的全部著作，完全被那種強

烈的個性之魔力所征服。對於當時的他，懺悔錄和愛彌爾，乃是具有無上威權的聖典。他甚至於取下了十字架，把那嵌着盧騷的像片的紀念章掛在頸上，走來走去。然而，曾經在青年托爾斯泰的精神生活上給與難於磨滅的印象的，不光是盧騷；聖經的馬太傳，孟德斯鳩的著述，普希金的奧尼徵等，也同樣地在他的心靈的發展史上，投下了不可忽視的影響。卽是，我們可以這麼說：作爲一個嚴厲的文明批評家和熱誠的社會教化者，同時又作爲實生活之綜合的表現者而有過大大的成就的他的將來，已經從這個時候起，朦朧地表現出他的方向。

這樣，「沒有辦法的不中用的傢伙」，就在周圍的人們的不知不覺之間，着着地把偉大的內心的世界建築起來了。他或則寫作那把孟德斯鳩的「法意」和凱薩林二世的「法令」作比較研究的論文，或則寫作那題爲哲學之目的的文稿，而將哲學下了「人生之科學」的定義。不但是這樣，並且他老早就養成了在日記裏面留下自己的生活痕跡的習慣，常常用眞摯而緊張的態度不斷地作內省工夫：時而無情地鞭撻自己對於世俗的、肉體的誘惑之軟弱，時而在日常行爲上定下種種規則，一心一意在完成自我的道路上精進。被記錄在日記當中的許多思想，跟他晚年——幾乎經過半世紀之後，用強而有力的形式去加以敍述的見解，在本質上完全相同：這對於托爾斯泰的研究者，乃是個不可忽視的重要之點。然而，不用說，那些思想，是還沒有充分地受到廣大、複雜的人生之洗禮的；因而它們也就不免帶着未成熟的稚氣：這實不能不說是一種當然的事情。這幼小的萌芽，爲要變成一株偉大的摩天的喬木，就不能不踏破人生的一切道路，而深深地滲透它的形形色色。因此，青年托爾斯泰在踏進人生的第一步，作了種種摸索之後，終於發現了那可以發揮自己的眞價值的活動之分野。這就是藝術創作的方

面。

最先看出托爾斯泰所蘊藏着的文學才能的，乃是那位可以說是他的第二母親的叔母泰台娜·愛爾哥利斯卡耶。讀過他的傑作戰爭與和平的人，大概都記得那位可愛的少女梭尼亞的名字吧。這個梭尼亞，正是托爾斯泰把關於所敬愛的泰台娜叔母的記憶，在藝術形式上，使之成爲不朽的人物。這位叔母曾經勸利約哇用創作來試一試自己的能力。在高加索的服務期間，他忽然想起了這個勸告；經過長期的奮發努力之後，終於完成了最初的藝術創作。這就是揭載於一八五二年的現代人雜誌上，使得該雜誌的主筆，即詩人尼古拉梭夫大爲讚賞的幼年時代（發表時的題目是：我的幼年時代的歷史）。

這故事，常常被誤認爲托爾斯泰的自傳；它雖是富於自傳的成分，但同時在外表的情況，則很多跟作者自身的生活環境和閱歷並不一致的地方。可是，幼小的主人公之內心的體驗，卻完全是屬於作者自身的。在那兒，那種從天眞未鑿的小孩子的心靈裏面所流露出來的喜悅、眼淚、愛好，和憤怒，都以從來的文學所未曾有過的感覺的筆致，好像可以用手摸到一般地，被生動地描繪着；而那一貫地流注於其間的幼稚的自尊心之苦悶，和早已開始現出了萌芽的自我解剖的傾向，則無疑地是托爾斯泰的性格之反映，同時，也可以說是前面已經講到過的盧騷的懺悔錄的影響之形象化。

爲處女作的成功所鼓勵的托爾斯泰，更寫完了它的續篇少年時代和青年時代（一八五四年——一八五七年），而完成了一種三部曲。後兩部，也以自傳的要素爲中心，正與第一部相同。因此，這三部曲，作爲了解托爾斯泰的內心發展之階段的重要資料，在崇高的藝術價值之外，還具有着特別的意義。無聽了被稱爲上帝使徒的狂人格利夏與上帝談話的幼小主人公之深深的感動；因爲無罪受辱纔開

始發出上帝有無正義」的小孩子式的宗教疑問之經驗和談理的傾向，以及對於作爲人生目的之完成自我的空想；——這一切，難道還不是年輕的托爾斯泰之精神方面的自畫像嗎？

那種能夠在青年時代當中看到的托爾斯泰之內心發展的記錄，在他的第二部長篇哥薩克當中，還可以找出它的延續（這篇作品於一八五二年已經寫成，但完全推敲完竣而付印，卻在十年之後）。當主人公奧萊寧，被擁抱在高加索的原始的自然之懷中的時候，纔開始覺悟到充滿着自己的過去的都會文明之醜惡，空虛，和虛僞，而達到了「所謂幸福，乃是跟自然同生，而且望着它，跟它交談」的結論。而同時，他卻與青年時代的主人公同樣地，還是反覆着那種「所謂幸福乃是爲他人而生活」的確信。這結合了兩種矛盾觀念的理論，由於跟那可以說是自然美之代表的山間少女的戀愛，纔證明了它的沒有意義和沒有力量。他已不能理解自然之子的精神，而同化於其生活，也不能爲着戀愛的競爭者而犧牲自己的幸福。從這性格和信念的矛盾所發生出來的奧萊寧的苦悶，不用說就是作者托爾斯泰的苦悶，終身不斷地追着他的命定的苦悶。

這樣，作爲被自我分裂所苦惱的不幸的文明病者之對照，他就描繪出那原始的自然之代表，和美麗而堅強的生之本能的化身，卽獵人愛洛西卡老爹。「偉大的異教徒」愛洛西卡老爹承認世間所有的東西都有其自身之法則，而將其一切表現都按照本來面目去加以接受和祝福。就是說他乃是托爾斯泰創作中之最偉大而傑出的創造物，恐怕也不會是一種過獎吧？托爾斯泰以其無與倫比的藝術的直覺，大概已經領悟到：在那雖是純眞而幼稚，卻具有渾然統一的深度的人生觀上面，那若於理智和感情之矛盾的神經不健全的奧萊寧，換言之，就是托爾斯泰自身，乃遠不及一個沒有知識的獵人。

幾乎和哥薩克的寫作在同一時候，托爾斯泰又着手創作巨大的長篇俄國地主的故事；但這個大計畫，中途卻被拋棄了，祇是作爲紀念而留下了一個片斷地主的早晨。雖然不過是個渺小的短篇，但作爲穿上了藝術之衣裳的年輕的托爾斯泰之生活紀錄，卻是一種須加特別注意的貴重材料。故事的主人公涅夫留朵夫公爵，正是離開大學以後的托爾斯泰自己的化名。當他經過一番眞摯的理智方面的探求之後，就達到了一種確信，認爲：「愛與善纔是眞理和幸福，……愛，自我犧牲——這纔是不爲偶然所支配的眞正的幸福」，而決心要把這愛與善施諸領地的農民：不過這種幸福的理論，也和奧萊寧的場合相同，一和現實接觸，馬上就脆弱地破碎了。他的眞摯的試驗，祇是贏得疲勞，羞恥，軟弱，和後悔而已。約莫經過半世紀之後，托爾斯泰又在巨著復活當中反覆着同樣的主題（在那裏，主人公的名字也是涅夫留朵夫公爵）；從這種事實看來，也就可以曉得：這一問題幾乎是個終身苦惱着他的根本問題之一。

高加索的軍隊生活，除哥薩克外，還以襲擊和採伐森林等短篇而獲得了藝術的表現。這些，在觀察犀利，和描寫新鮮、正確之點，都預示着這位青年作家的未來的光榮；但總之所有片斷的速寫，我們都不妨把它們看作是爲着以後完成那不朽的傑作戰爭與和平的一些習作。那同屬這一時期的戰爭小說塞哇斯托樸爾（一八五四年——一八五五年），從他的整個的藝術看來，也祇有習作的意義，若從它的量上，或從它所給與當時的文壇和一般社會的深刻的印象說來，卻有着特別值得加以牢記的價值。在事實上，托爾斯泰也由於這塞哇斯托樸爾的發表，纔開始被確認爲第一流大作家的地位。

依據托爾斯泰在那有名的懺悔錄裏面的自述，則他之失去那對於教會的基督教之純眞的有如小孩子般的信仰，乃是在十六七歲的時候。不過，他雖然失去了對於教會所強制的絕對的上帝之信仰；但，思念那作爲世間的睿智之泉源的不可知的上帝之存在的心，卻變成了一種潛意識而糾纏着他，可是，當他在塞哇斯托樸爾看到那累累的死屍和血海的時候，這第二種信仰，也不能不從根本上發生了動搖。人生的不合理和殘忍性實在太大了。然而，托爾斯泰並不是那種可以不依靠任何信仰而空空地生活下去的人物。對於他那樣的人，喪失了一種信仰，是馬上就會代以另外一種新的信仰的。因此，當托爾斯泰拋棄了軍隊生活，而走進彼得堡的文學界時，那對於全人類之進步的信仰，就代替了對於古舊的上帝的信仰。

當他在克利米亞戰爭以後回到首都來時，當時的知名的文人們，都好像十年的故交一般地迎接着這位有希望的青年作家。那時候，支配着俄國的知識階級的代表的頭腦的，正是「進步」這一口號。喚醒那沈睡於古舊的封建制度，農奴制度的俄國，而企圖趕快把國民生活稍加改善的熱望，正在一切愛好正義的青年的胸中燃燒着。而且，托爾斯泰老早就已經把完成自我這一件事情，認作人類應該加以信奉的最根本的理想；因爲改善自己和改善人類的整個生活，在終點上，是互相一致的。所以，那風靡整個時代的「進步」之信仰，就以更加強大的魔力而迫近托爾斯泰的心胸。在這種新信仰的旗幟下面，他（依據他的自述）度過了從一八五六年到一八六二年的六年間的生活。

然而，偉大的天才之複雜的心靈的活動，是不能夠以單一的理論和思想去加以概括的，他那生就的貪婪的情慾，一走進藏着許多誘惑的都會生活裏面，就馬上衝破一切隄堰而飛迸出來。他的前輩，

同時也是他的天才之讚美者的屠格涅夫，關於當時的托爾斯泰的生活曾作如下的敍述：「他一從塞堡斯托斐爾的砲台回來，就住在我的家裏，開始作一切的胡鬧。整晚上，時而大開酒宴，時而迷戀着吉卜西女人，時而熱中於骨牌戲，然後就跟死人般地一直睡到白天的兩點鐘。當時也曾竭力加以規勸；好在如今他已經完全撤手不幹了」。

這種放縱無度的生活，在當時的藝術作品當中，也可以找出一些反映。例如在那可以看作地主的早晨之續篇的檯球師的備忘錄當中，他就用那具有陰影的筆致敍述着涅夫留朵夫公爵沈湎於酒色，而終於實行自殺的經過。自然，地主的早晨的涅夫留朵夫乃是托爾斯泰自身的肖像，這是無疑的；但這一短篇的涅夫留朵夫，卻不能夠說完全是作者自身。托爾斯泰決沒有墮落到在酒場裏發酒瘋，也沒有因此而想到自殺。可是，他曾把自己的許多心理上的經驗賦與這作品的主人公，這卻是非常明瞭的。和這相同的暗示，在那渾然一體的名篇兩個驃騎兵當中，也可以發現出來。

此外，這兩個驃騎兵，還包含着另外一種意味深長的暗示。形成着全篇的主題的，乃是放蕩不羈，同時卻寬大而坦白的舊時代軍人，和那慇懃守法，同時卻有計畫而冷淡的新時代將校之對照；在那兒，明顯地含有對於隨科學文明之進步而來的人心淺薄化的諷刺。這不能不說是托爾斯泰對於當時所標榜的「進步」這一信仰之無意識的否定。因爲像托爾斯泰這般具有敏銳的感受性的藝術家，一定不會被抽象地接受過來的信條所矇蔽，而看不見充滿着周圍的社會之矛盾和缺陷。

一八五七年，托爾斯泰到外國去遊歷的時候，有兩件事情曾一直使他的心靈深處爲之震撼，而越發加深了對於「進步」這一信仰的動搖的程度。一件是在巴黎看見的處決人犯的情景，另一件就是被描

寫在那有名的強有力的短篇留則倫當中的事實。從表面上看來，這不過是平凡的市井間的小事情；然而，對於托爾斯泰卻幾乎是一樁畫期的事件。一個貧苦的漂泊的音樂師，在瑞士的豪華的旅館前面，彈六絃琴，唱歌半小時，但在那兒聽着的富人和紳士們，不但不打算給一個銅板，甚至於反而投以嘲笑的言詞。他目擊這微末的小事件而感到的義憤，決不下於他看到那吻着聖經而被斬首的死囚的當時。他使用一種提高到最大限度的慷慨悲憤的語調，去指摘並力陳那爲「七月七日發生於留則倫的事件」所暴露出來的現社會組織之缺陷。這種經驗，幾乎是托爾斯泰的新信仰上面的致命的打擊。雖然後來這信仰還在他的胸中繼續保持了好幾年；但那種想要在「進步」以上的永遠的泉源當中去求得人生一切矛盾之最高調和的心思，卻從這個時候就已經開始活動了。

一八五七年到一八六一年這期間，他在藝術方面很有成就。除右邊所舉的諸作之外，他還寫出了亞爾白爾特，扑爾克西卡，結婚的幸福，霍爾斯托密爾等逸品；同時，托爾斯泰卻感到在更實際的方面替人類盡力，乃是自己的義務。從外國旅行回來之後，他就住在耶斯拿耶·扑利耶拿，開始興辦農民學校的事業。但一參與教育方面的工作，他就覺得在許多地方自己都沒有資格；爲着視察、研究外國的這種學校之實施狀況和理論，他在一八六〇年又作第二次的外國旅行。歸國後，就發行一種針對着自己的學校事業的雜誌耶斯拿耶·扑利耶拿，發表了許多很有價值的教育與薰陶，進步和教育之定義等的研究論文；然而，托爾斯泰的教育事業，結果祇能使他對於「進步」的信仰越發動搖起來。由於對於貧乏的農村生活之充分了解，他就達到了一種確信，認爲所謂「進步」，祇是上流階級的享有物，跟一般人民的幸福並沒有何種關係；並且，人類的幸福，跟所謂「進步」之類全然不同，還不如說

是正從其相反的方面產生出來的。

由於這種精神上的危機和各種外部的情況，他終於把學校關閉，走進了全新的生活道程。他和老朋友白爾斯醫生的女兒梭菲亞結了婚。結婚前後的情況，在安娜·卡萊尼娜當中，幾乎如實地被敍述着。

結婚後，托爾斯泰就偕新妻回到耶斯拿耶·扑利耶拿，在那兒開始建設他倆的小家庭。他已經完全耽溺在無上的幸福當中。苦悶、探求、和精神上的危機，這一切都已經變成了過去的東西；宗教，信仰，和眞理，這一切對於他也覺得好像已經沒有必要。依據他的自述，則在結婚後的十餘年間，托爾斯泰曾經相信：對於他，要儘量改善自己和家族的生活纔是唯一的眞理。這樣，置身於充滿了和平，喜悅和沈靜的生活環境當中的他，就有了寫作那儘量發揮自己的豐富的天才之巨著的心境。一八六四年末，他就着手寫作那部偉大的戰爭與和平，經過五年間不倦的苦心經營之後，纔於一八六九年把它完成了。那是縱橫地描繪了拿破崙侵入當時的俄國國家生活、社會生活的歷史小說，其規模之宏大，簡直是一種無與倫比的巨大的紀念碑。

然而，戰爭與和平與世間所常見的歷史小說不同，它不僅處理了拿破崙、亞力山大兩位皇帝和歷史上的著名人物，以及波羅齊諾的會戰，莫斯科的焚燒等等歷史事件；而且，還以富於人間情味的精細的筆致，生動地描寫着產生出作者自己的兩個家族，卽是托爾斯泰伯爵和沃爾康斯基公爵家庭的隱祕的私生活。托爾斯泰的祖父、父親、母親、和叔母，通通都栩栩如生地被再現於紙上：這些無名的人們之悲喜，跟偉大的歷史事件相錯綜，就形成着被稱爲現代的易利亞德(Epid)的壯麗、雄大的敍事

詩篇。

如果爲着方便起見，把這作品所包含着的思想畫分爲歷史的部分和哲學的部分的話，則前者大概可以用「剝奪英雄的價值」一語來加以概括。托爾斯泰在戰爭與和平當中所施行的偶像之破壞，簡直是無可比擬的徹底；而這思想的根源，卻是老早就潛伏於托爾斯泰心中的宿命觀。依據這種見解，則一切歷史事件，都不是由一個皇帝，一個將軍的命令和指示所掀動的；祇是表現了跟那事件有關係的無數人類的意志之總和。而且，那種民衆的意志之總和，是由一種宿命的過程所豫先決定的。因此，皇帝和將軍及其他歷史上的英雄，都不過是些被黏貼在歷史事件上的標記，而爲偉大的不可抵抗的力量所操縱的可憐的傀儡而已。托爾斯泰眼中的眞正的英雄，乃是以單純而謙讓的心地，接受生之苦痛和喜悅，而默默地盡着自己的義務的兵士和農民。他們並不幻想堂皇而勇敢的英雄行爲；祇是過着別人所不注意的灰色的生活，而完成着民衆一分子的任務。

戰爭與和平之哲學意義，由兩個重要的主人公，卽安得列公爵和別爾，藝術的地表現着。這兩個人，個別地代表了托爾斯泰的性格之相反的兩方面。作爲先天的名譽慾、世俗慾很強的利己主義者的一面，在安得列公爵身上得到了藝術的表現：而作爲純眞的空想家和不屈不撓的眞理探求者的托爾斯泰，則在別爾·白支霍夫身上得到了藝術的表現。前者乃是作爲習慣於權勢的名門貴族，具有無限的自尊心和冷靜的理智；因此，爲要使一切人們都俯伏於自己跟前，他就不惜付以任何犧牲。他曾把領地借給農民們，着農奴解放運動之先鞭；但那決非出於傷感的人民崇拜，祇是因爲感到這是有教養的人物的精神上的義務，以及不願意以無可奈何的不公正和殘忍的行爲，致爲無益的良心的苛責所苦

惱。最後，雖然他給死亡啓示了愛同胞的心理；但，這眞理也終於不能拯救那死心塌地的他。「愛所有的東西和所有的人，就等於一無所愛；等於不要過世間的生活」。這樣，留給他的唯一的道路——就祇有死亡。

故事當中的另外一個主人公別爾，卻從另一方面證明着這種思想。他是個富於感動性的，正直的，可愛的青年；同時也是個富於抽象的思索傾向的典型的俄國知識階級。他有異常強壯的肉體，最初，祇曉得埋頭於那祇是爲着滿足自己的慾望的生活；但不久，敏感而正直的他，就再也不能夠不明瞭人生之目的和意義而生活下去了。因此，他就打算在馬桑的神祕教義，拿破崙侵入之際的愛國心的發作，博愛主義，和急進主義等等，信仰當中去找到救助；但，那偶然遭遇到的俘虜生活的恐怖和苦痛，以及與俄國農民之典型的代表普拉東·卡拉達愛夫的邂逅，卻在精神上使他更生過來，使他對新的不變的眞理睜開了眼睛。那就是對於人類——人生的信仰。這種人生已不是建築於否定自我的愛同胞的生活，也不是抹殺他人的利己主義的生活。卽是利己的要素和利他的要素之有機的結合，而在那兒卻包含着人生的眞諦。戰爭與和平這部書，實在就是獻給這種博大的人生哲學的光輝的祝福。在那兒，眼淚、血、和苦痛都融合於洋洋的人生之流當中，而演奏着一種強而有力的神聖的交響樂。在這種意義上面，托爾斯泰可以說是普希金的與尼徵所代表的亞坡羅型的藝術之繼承者。完成者。

完成了戰爭與和平，在技巧上已經達於圓熟之極致的托爾斯泰，過了四年之後，又着手寫作第二部長篇安娜·卡萊尼娜（一八七七年脫稿）。那是一部從量的方面說來僅次於戰爭與和平，而從藝術的完成之點看來，並不弱於前者的力作。雖是取材的範圍被限制於現代的上流社交界；但，由於含着天

衣無縫之意趣的迫眞的描寫，和滲透了生活之深處的洞察力，卻使得它具有着超乎時代和階級的普遍性。不過，如果要勉強地找出它的缺點的話，那恐怕就是：安娜和沃浪斯基的戀愛事件，與作者自傳成分之代言人的萊文的生活，互相分裂爲缺乏有機的聯繫的兩個部分。然而，托爾斯泰的卓越的敍述之筆，卻具有着一種魔力，令人不會強烈地感到那種微小的缺點；因此，正如戰爭與和平的場合一般地，讀者們也不能不把全神貫注到故事當中的大小人物的內心生活裏面，而跟他們一同感到悲苦或是喜歡。這部小說的每一頁，都是那樣地滲透着人類的血，汗，和眼淚的。

然而，戰爭與和平是概括一切的苦痛、喜歡、眼淚、和嬉笑，而肯定整個偉大的人生的；跟它相比較，則在安娜·卡萊尼娜當中，卻有着一種新的東西作爲基調而鳴奏着。那就是嚴厲的道德觀的支配，也就是發生於數年之後的托爾斯泰在精神上的轉變之先驅。寫在故事的前頭的「伸冤在我，我必報應」的題辭，正如可怕的豫言一般地鎭壓着全篇。主人公安娜，在缺乏獨立意志的少女時代，就跟一個枯燥無味的官僚結婚，長期間都不知所謂愛情，過着模範的賢妻良母的生活；但一與沃浪斯基相見，卻變成了幾乎是命定的愛情之俘虜，終於投身於炎炎地燃燒着的戀愛的火焰當中，拋夫棄子而跟愛人共營幸福的新生活。可是，跟着時間的過去，兩人的快樂的小家庭便開始吹起了冰冷的寒風；最後，安娜祇好讓自己死在火車輪子下面。

讀者也跟作者托爾斯泰同樣地，對那敏感而多情的美麗賢淑的安娜的戀愛表示同情，而想要詛咒那使得她死於非命的冷酷的命運。然而，作者同時卻不得不承認：在這種美的感情之外，還有着正義觀念儼然地存在於世間，而成爲人類生活之最高的支配者。安娜跟沃浪斯基所共享的幸福，乃是由於

破壞他人的幸福——丈夫卡萊寧和自己的兒子的幸福而取得的；因此，她也就一定會受到懲罰，而不能享受自己的幸福。懲罰，乃是在她自己的良心當中。

托爾斯泰對於構成這小說之根基的「應該怎樣生活」？這種疑問所給與的解答，在第二個主人公萊文的描寫上面，就變成了另外一種價值而被表現着。萊文也跟奧萊寧和涅夫留朵夫等等相同，乃是托爾斯泰本人的自畫像。在這裏，不但表現出他結婚前後的內心發展之過程，而且，外表的情況，也有許多地方是屬於作者自身的。萊文是在當時的俄國形成了特殊社會現象的「覺悟的貴族」之一。他領有着祖傳的廣大的土地。由於許多農民的勞動，而過着豪奢的生活：這種意識，已經漸次使他覺得難堪。他時而親自從事於農民的勞動，時而建立農民協會，想要由此發現一些得救的光明；然而，他卻不能夠把從來的無爲的考究的生活，用那眞正健全的勞動生活去代替。而妻和子也變成了障礙。不久，他在思想方面的探求，就漸次從社會方面轉移到宗教方面。自從目擊他的親哥哥的死亡以後，死的問題也開始固執地苦惱着他。不能夠解決死的問題，生活就沒有意義。並且，在還沒有解決爲什麼要生活這種疑問的時候，應該怎樣生活這一問題，也就變成了沒有意思。在這些可怕的疑問之前，萊文痛切地感到自己的軟弱，時常想要自殺。這樣，他的心就開始轉向到曾被加以否定的上帝方面。這，正如實地描繪着寫安娜·卡萊尼娜時候的托爾斯泰的心境，和他在兩年後的懺悔錄當中直截地自白着的一切，完全相同。

在十五年的結婚生活當中，托爾斯泰有了美麗的太太，可愛的兒女，財富，聲名，和愛情——凡

是人類所能期望到的一切，簡直一項也不缺少；這眞使得他飽賞了幸福的滋味。於是，他就再也不能夠滿足於那種如像寫作戰爭與和平時代般的肯定生活的哲學。他又開始了對於新信仰的緊張而眞摯的探求。他恐怕陷於自殺的誘惑，就在就寢之前親自把房子裏的繩子收藏起來；他的苦悶究竟多麼深刻，大概由這種事實也就可以推測到一斑吧。經過了這種可怕的鍊獄，他纔發現了安心立命的場所。那就是幼年時代之對於上帝的信仰，也就是對於給人類以完成自我之理想的最高意志之回復。他於一八八二年發表那部名著懺悔錄（起稿於一八七九年），承認自己從來所過的生活，全部都是可悲的糊塗；聲言要跟那些信仰上帝的勞苦大衆和創造着人生的民衆的生活相融合。這就是所謂托爾斯泰的轉變期。世人往往有這種傾向：以爲托爾斯泰的人生觀已經以這轉變期爲界限而完全改變過來；那是非常錯誤的。如前所述，這種轉變的胚胎，從最初起就已經蘊藏在他的內心；不過由於內外各種情況，纔採取了那樣的過程而發展罷了。這種轉變，對於他，乃是一種必然的結果。

雖說托爾斯泰在長期的迷惑之後，再回到了少年時代的信仰；但，具有異常的分析和批評的才能的他，要丟開理論而完全同化於單純而樸素的國民的信仰，是不可能的。他看見當時的教會基督教正爲虛僞，欺騙，專制，和不純正的歪曲所玷辱，就覺得從基督教拂去時代的塵埃，表現出眞正的耶穌的教義來，乃是一件最要緊的事情。結果，就寫出了那部長篇大論的著作獨斷的神學批判（一八八〇年）。托爾斯泰在這部書中宣揚着構成基督教的中樞的，乃是完成自我之理想；因爲懺悔·禮拜等等的形式，都是些毫無意義的事情；要基於信仰而生活，纔是基督徒的第一個任務。就在這種地方，也明瞭地表現着托爾斯泰的合理的、現實的性格。他時常對神祕思想在本質上抱着反感。因此，在著備

約聖經的時候，也除去了一切的奇蹟成分，而以基督之死爲聖經的終結。基督教對於托爾斯泰之所以有價值，不過因爲它是人類行爲之倫理的標準罷了。

這種加上了托爾斯泰的解釋的新基督教，完成於一八八三年所寫的巨著我的宗教（原名我的宗教何在）。那是除去了普通被加在基督教上頭的虛僞的解釋，而將其眞諦加以啓示的著作；可以稱爲它的中心的教義，乃是他從山上的訓示當中抽出來的五種訓戒。那是可以成爲人類行爲之標準的東西。概括起來說，就是以在內心則完成自我，在外部則對於罪惡不加以抵抗爲原則。關於這種新宗教，值得注目之點，乃是托爾斯泰過去的信仰，完全被綜合、融化於其中。卽是，除了再度獲得對於上帝的信仰之外，他還排除那種對於現世生活的教會的解釋——認現世爲罪惡爲夢幻的觀念；而強調着現在這一瞬間的人類生活。——在那裏，可以找到他的肯定人生的宗教；而在他否定個人生活，而提倡全人類生活之融合這一方面，則還可以看到醉心於「進步」時代的心情。

在他那站在自己的新信仰的基礎上，以異常的熱心和努力寫作出來的許多教化的著述當中，我們不能夠加以忽視的，就是一八八六年所寫的那部書：那麼我們應該做什麼呢。解決了宗教的・倫理的問題的托爾斯泰，按着次序，便不能不去解決社會問題。而其解決的方法，也就當然地建築在宗教的基礎上面。照托爾斯泰說來，則除此以外就再也沒有解決的辦法。他受到當時緩認識的農民思想家楞遠略夫的影響，確立了以往就在他自己的心中有着基礎的「神聖的土地」的信念，開始提倡親自流汗勞作的簡易生活。他對現代的科學，物質文明，和文學藝術等等宣戰，竭力主張：眞正的宗教的進步，比機械的進步還要值得尊重。不用說，對於現存的國家形式，他是採取絕對否定的態度的，政

權、軍隊、裁判、私有權等等，也通通被看作束縛作爲上帝的兒子的人類之自由的暴力，成了他所最猛烈地加以攻擊的對象。因此，他認爲：不參加這種榨取同胞的罪惡，乃是各人的義務。在這書中，托爾斯泰明瞭地表現出純粹的無政府主義者·宗教的無政府主義者的自己的姿態。

由於新信仰之獲得而恢復了內心的均衡的托爾斯泰，如今又有了重新拿起創作之筆來的心情；那是曾被當作無意義的可恥而愚蠢的行業而拋棄了的。然而，不用說，他對於創作的態度，已經跟從前不同；他祇承認那種能夠在某些意義上面對於建立人間的上帝之王國有所貢獻的藝術。一八八一年他已經開始寫作那些在單純和樸素當中蘊藏着無窮的滋味的有如珠玉般的短篇民間故事；從一八八四年到一八八六年，他又寫好了安娜·卡萊尼娜以後的創作伊凡·依利契之死。主人公伊凡·依利契是一個除開自己的小世界的繁榮，安樂的生活環境之建設，和口腹之滿足以外，並無何種理想的平平凡凡的官吏，也就是灰色羣衆的一員；但，托爾斯泰卻描寫出那平凡人物的生活、疾病、死亡，和臨終前的宗教的覺悟，而創造出無限深刻的，強有力的悲劇。連伊凡·依利契這般不可救藥的俗衆的代表，都能夠透過死亡之白光而直觀過去的生活之虛僞和空虛，領悟到上帝的眞理，則要使上帝的王國出現於人間，決非不可能的事情。——托爾斯泰這種宗教觀·人生觀，就以名作家的極其老練的筆致，而被給與藝術的表現。

作爲托爾斯泰的最初的並且最大的劇作，而膾炙人口的黑暗之力，也發表於這一年。這是出現於俄國文學當中的眞正的最初的民衆劇。他相信：人們一旦犯了某種罪過，那最初的罪惡就會產生新的

罪惡出來，把人類引到墮落的泥沼當中去。這戲劇，就把那種可怕的黑暗之力，假託於一個農家所發生的事件，而表現着。然而，不用說，托爾斯泰想要加以描寫的，乃是征服那可怕的惡的善之最後的勝利。幾乎是個目不識丁的無知無識的農民，也受不了那種爲罪惡所醞釀出來的有毒的空氣，終於覺悟到永遠不變的眞理，決心用痛苦來贖自己的罪。托爾斯泰顯然是以教育民衆的目的來寫作這部戲曲的；但，其結果，卻變成了一種與千篇一律的廉價的勸善懲惡劇不可同日語的充滿了眞摯的力量的藝術品，而被認爲劇作界的世界名著之一。

在這時期的頗爲豐富的他的創作當中，在所處理的題材之特殊，以及在當時的社會所惹起的反響之重大各點，都不能夠置諸不問的作品，就是克利志·涉娜太（一八八九年）。全劇的情節不過是一種因爲嫉妬而殺了與人私通之妻的男子的自白；但，思想的內容，卻是對於現社會之性生活的嚴厲無比的非難和揭發，以及托爾斯泰自身的兩性道德觀的主張。他在三年前所發表的題爲給婦女的論文當中，曾以儘量多生兒女，給與合於基督教義的教育，貢獻於較好的下一個時代爲婦女的神聖義務；但在這小說當中，卻極力主張以兄妹般的關係去代替肉體的愛爲兩性道德之理想；並且，還作偏激的論斷，以爲甚至因此而使得人類滅亡，也未嘗不可。僅僅在三年之間，思想上竟會有這種急激的變化，依據他的忠實的自白，則對於他自己，也是一件出乎意料之外的事情。總之，在人類的慾望當中，性的慾望也是最強烈而盲目的；因此，就常常會陷於狂暴的發作，破壞人類生活之正確的規範，而成爲對於完成精神方面的事業之大障礙。——這樣地觀察，則托爾斯泰之所以會達到這種結論，實不能不說是一種必然的過程；因爲他非使自己的理論完全貫徹決不罷手。這種理論的主張之是非且當別論，

而在包藏於作品當中的破邪顯正的精神之敏銳，作者的信念之熾烈，和描寫的直截而迫眞這幾點，則克利志·莎娜太，就在托爾斯泰的作品當中，也可以占極高的地位。

此外，直到逝世爲止，托爾斯泰還留下了小說主與僕哈齊·木拉特，和戲曲活屍等許多不朽的作品；但要一一加以檢討是不可能的，所以，在這裏祇能稍爲談及那作爲僅次於戰爭與和平和安娜·卡萊尼娜的長篇，而廣泛地爲世人所曉得的復活。當那不屬於俄國國教的一種宗派「朱蓬波爾」(Dukho-bors，俄國農民之一種宗教共產派——譯者)，因爲拒絕兵役義務而受到政府的狂暴的壓迫的時候，作者爲要籌集一點款子，使他們移居美洲，得到安居之地，乃於一八八九年，寫作這部東西。主人公涅夫留朵夫（在他的初期作品當中時常被使用的名字），因爲不能夠壓抑自己的情慾，便姦汚了女僕卡秋夏；但，當他曉得無垢的少女因而沉入了淪落之淵的時候，爲要贖自己的罪，就拋棄名譽和財富，跟在成了流刑犯的她的後面，走到西伯利亞，在聖經的眞理當中找出復活的道路——這就是這部作品的大致的輪廓。在這裏，我們也會接觸到那用痛苦來把自我加以淨化，以及作爲匡正社會罪惡之前提條件的世俗慾之拋棄——等等永恆不變的主題之價值；然而，談到藝術的完成之佳妙，則我們祇能驚嘆那已經入了七十歲的老境，還能創造出這種生氣蓬勃的偉大傑作的，無從衡量的天才。

關於這部作品，應該加以附記的，就是：在書中，正教會的神祕儀式，曾用冷靜的理智的態度去加以描寫，而且給以無情的批判；以此爲遠因，一九〇一年宗教部就把作者托爾斯泰加以正教會的逐出宗門的處分。他曾對此作過答辯，正式聲明：無論怎樣的權勢，也不會有把他從上帝那邊逐出宗門的力量。

經過那充滿了偉大的苦悶的探求，而發見了自信爲眞理的東西的托爾斯泰，從此就不斷地傾其全力於那種眞理之普及。然而，對於他的否定一切權力和專制的無政府主義的思想，當局是沒有默認放過的道理的。他的卓越的思想方面的著述，在當時幾乎沒有一本能夠在國內完全印出來。可是這些書籍，都變成了抄本和油印本，在短時期內就被傳播於整個俄國；並且，外國版本也不斷地被私運進來，幫助了托爾斯泰的思想之徹底的普及。不久，它們都陸續被翻譯成爲許多外國文字。最先使得他的名字在全世界變成偉大的，並不是戰爭與和平和安娜·卡萊尼娜等藝術作品，而是懺悔錄和我的宗教等思想的·教化的著述。不久，在俄國本土不用說，就在全世界的各處，那些與托爾斯泰的思想共鳴，而追隨其教義的人數也逐漸增加起來，終於連「托爾斯泰教信徒」「托爾斯泰主義」的名詞也產生出來了。雖然托爾斯泰自己也曾經否定那種名稱；但事實上卻建立了一種新的宗教。

在寫作了那麼我們應該做什麼呢的第二年（一八八七年），托爾斯泰就發表了他的巨著人生論。在這裏，他也把充滿了迷妄的個人生活，和作爲上帝的兒子的眞正的生活加以對比；而其中值得注意的，就是那種把世間生活作爲個人的·動物的生活，而認作永遠的睿智生活之一瞬的形而上的教義。跟着出版的巨著上帝的王國在你心中，則站在歷史的觀點上，把托爾斯泰的教義和其他諸教的關係加以考察和闡發，並且還說明這種教義在社會生活、個人生活的一切場合，應該怎樣去應用。

在那些爲着自己的教義之普及·說明·解釋而寫作的許多著作當中，作爲他在出奔前繞寫成的巨著而值得記憶的，乃是人生之道。在那裏，雖然別無新發見；但，可驚的，卻是偉大的信仰變成了滾滾不盡的思索之泉源，而常常產生出新鮮的比喻，話語，和例證。這部人生之道，可以說是集托爾

斯泰在過去二十年間宣揚宗教之大成的書籍；但，跟這一方面的最初的著作相比，卻可以看到某種變化。卽是，在人生之道當中，已經看不見那與表現在我的信仰裏頭一般想要揭示出一定的法則去限制行爲的傾向，而在各人的完成自我當中看出最大的意義。他曾以對於惡的無抵抗爲理解基督教之關鍵；而人生之道的中心思想，則歸結於企圖接近天父之完成的不斷的精心修行。

到了一八九〇年代，俄國社會就漸次從反動政治下面的癱瘓狀態當中醒覺過來，終於看到了一九〇五年的第一次革命之爆發；但，否定一切社會鬪爭的托爾斯泰，是跟那種實際運動離開得很遠的。並且，他把革命家和政府兩方面都同樣地非難爲暴力之肯定者。但當政府爲着鎭壓革命而採取極其殘暴的手段時，他也曾憤然地起來彈劾政府的犯罪行爲。像不能沉默這篇論文，乃是代表民衆的良心之悲痛的呼聲，就在今日也還具有着震撼讀者的心靈的力量。

自從確立新信仰以來，對於人類活動之一分野的藝術，托爾斯泰也改變了他的看法、想法，這在前面已經稍爲講到過；一八九七年他又作藝術論一書，確定了關於這一問題的自己的見解。按照他的說法，則現代的藝術，通通都走着錯誤的道路；眞的藝術，應該是將人的理智的意識移入於感情的人類生活之一種手段。這一定義之正確而深遠實優於其他一切的定義；但問題乃是在於理智的意識究竟指的什麼。對於托爾斯泰，那自然是指他所提倡的新基督教的人生觀。然而，當我們想到那被他依照這種解釋而斥責爲虛僞的惡藝術的戰爭與和平，若從人生哲學之見地看來，乃是一部偉大的傑作的時候，卻又不能隨便無條件地同意於他的說法。

晚年的托爾斯泰，雖然作爲人類之偉大的精神指導者而受到全世界的尊敬和仰慕；但在自己的家庭裏面，卻處於一個悲痛的苦行者的地位。實行宗教方面的轉變以後，他就把新信仰公諸於世，而努力使眞理普及；同時，認爲自身的生活也有加以根本改造之必要。最先非改變過來不可的，就是暖衣飽食的，腐敗的，貴族的日常生活。他拋開西裝，以民衆所穿的上衣爲常服，停止肉食，以青菜和黑麵包爲糧食；爲要跟創造生活的勞苦民衆相融合，他就親自到野間去耕田、割草、砍柴和挑水。並且，還將其餘暇獻給關於上帝的眞理之考察及其民衆化的工作。這種毅然決然的改變，使得夫人，整個家族，以及親密的知交們，都爲之感到驚駭和悲痛。人們都把他的行爲，或則看作不可捉摸的遊戲（夫人曾稱之爲「魯濱孫式的遊戲」），或則認爲可厭的瘋狂的勾當。

然而，事情如果僅僅關乎托爾斯泰一個人的生活的時候，那是可以用一種對付淘氣的孩子般的冷笑的達觀的心情去對付它的；但對於托爾斯泰，則整個家族的生活也是個不能夠付諸等閑的重大問題。而其解決之關鍵，則在於所有權之放棄。他認爲：不但土地及其他財物的所有權，乃是違反了他的信念的不能夠原諒的罪惡；就是必要以上的生活餘裕，也是誘導孩子們於怠惰，放縱，和淫蕩的最大的原因。於是，他就打算把自己的財產通通分給貧民，同時，還要拋棄那妨害人類優秀的精神收穫之普及的著作權，而將自己的著作貢獻給一切的人們。可是，托爾斯泰這種主張是不會爲家族所容納的。爲着小孩子們的幸福，他的夫人頑強地申斥丈夫的要求，強制地取得他的同意，把財產改寫成家族的名義。著作權之拋棄，也祇是對於轉變後的宗教思想方面的著述，纔得以實行素志；至於以前的藝術作品，則已經由夫人加以管理。事情能夠有這種結果，已經經過了許多討厭的爭論，哭泣和痛

苦。

使托爾斯泰家庭當中的這種漩渦更加巨深的，乃是柴爾托可夫這個人的出現。他是托爾斯泰的思想之熱心的共鳴者，和眞理的道路上的精心修行之友。看到托爾斯泰對於柴爾托可夫的非常的信任，夫人就認他爲爭奪丈夫的愛情的可怕的強敵，和擾亂家庭幸福的惡魔，感到無限的嫉妬和憎惡，幾乎常常表演歇斯的里的場面。就光是這一點，也很可以想像托爾斯泰所擔負的十字架是多麼的沉重。並且，他還不能不從居心不良的世人方面不斷地聽到各種惡毒的嘲罵：什麼連自己的妻子也不能夠加以超渡的僞聖人嘍，什麼把財產的所有權移交給妻子，而自甘過着舊生活的言行不一致的怯懦者嘍……。他在這時期的內心的悲劇，幾乎如實地被描寫在未完成的戲曲光明在黑暗中輝耀當中，而與以惻然動人的深刻的表現。而實際上，他恐怕也還不能夠把世人這種非難，通通都當作刻薄而庸俗的缺乏理解，而付諸一笑。他曾作過這樣的自白，說是在寫作克利志·涉娜太的時候，六十餘歲的他，對於梭菲亞夫人還是事實上的丈夫；這似乎可以認爲：正在朦朧地暗示着他的爲強烈的生活慾望和信仰之相剋所苦惱着的靈魂之深淵。

逃出這種苦悶的方法，祇有一個。那就是出奔。這一解決法，老早就已經浮現在他的腦海裏面的思想；但，一直被認作一種違背做丈夫和做父親的行爲，而加以否定。可是，這不世出的天才，當他要結束其八十二歲的生涯的時候，還擔負了一種要作最後的跳躍的悽愴的命運。一九一〇年十月，他終於實行了對於自己的偉大的信念的義務。二十九日的早晨，他便偕着從來就理解父親的長女亞歷山大拉，拋棄那使人懷念的耶斯拿耶的住家，走上無目的的漂泊之旅途；但第三天，就在火車中害病，

而在妻子和友好的守護當中，長眠於叫做亞斯達朴沃的小車站的站長室裏。那就是一九一〇年十一月七日。「這種計畫也是……眞理……我要盡量地愛——和他們一般地……」：這就是他遺留在這世界上的最後的話語。

第十二章　國民劇之大成

無論在那一個國家裏面，戲劇界的進步和發展，都時常要比文學遲延幾步。四十年代的俄國，文學已經充滿了潑剌的更生的精神，對世界文壇明示着自己的獨創的風貌；但，在本質上屬於保守的劇壇，卻還在法國輸入的俗劇的支配下面，盲從那以淺薄的興味和皮相的效果爲中心的陳腐的傳統，保持着一種好像已經忘記了活人之存在的姿態。自然，在那時候，已經有過方委晉，格利背朵夫，和郭哥里等傑出的作家的喜劇；然從整個劇壇看來，那些眞是有如晨星，殊不能占那形成其主流的勢力。並且，聰明誤和欽差大臣這些偉大的作品，也還極少搬上舞台，導演的頭腦和俳優的藝術，都沒有理解和再現這種天才之創作意圖的能力。

要對這種保守傾向很強的頑固的戲劇界注入新鮮空氣，指導並提高觀客的趣味，養成理解新時代的俳優，那就一定要有一位特別強而有力的天才，他每年能爲劇場寫一篇以上的藝術戲本，要是在四十年間就要寫五十餘篇作品，才能使那具有新鮮情味的戲目充實起來。適應這時代的要求而出現的，就是奧斯托洛夫斯基。

亞歷山大·奧斯托洛夫斯基（Alexander Ostrovsky，1823——1886）於一八二三年生於莫斯科的陋

巷中的訟師家裏。父親之職業上的委託人，主要的都是小商人階級；因此，他從幼年起，就能夠在一切機徵上去深刻了解那代表俄國舊時代的特殊階級。中學畢業後，他曾進大學法科；但跟一個教授發生衝突，中途退學，乃受雇於法院，月薪四盧布。這種枯燥無味的公務生活，也不斷地給他以跟商人和下級官吏接觸的機會，在裝滿了未來劇作家之詩囊的意義上，形成着他的生命史中的貴重的，不能忘記的一個時期。

一八四六年，奧斯托洛夫斯基發表了他的處女作家庭小景；但在當時他已經着手寫那成名之作的喜劇破產者。四年之後，當這戲曲改題爲自家人好算賬(Svoi Lyudi Sochtemsya)而揭載於莫斯科人雜誌的時候，獲得了非常的成功，文壇的一切權威者們都大加讚賞，認爲是一部可以跟欽差大臣和聰明誤等並列於一條線上的名作。可是，因爲這喜劇過於生動而如實地描繪了充滿貪慾、虛僞、愚昧、慘酷、專橫的商人社會之內幕——即是批評家朵布洛留保夫的所謂「黑暗之王國」，便惹起了莫斯科商人團體的反感和不平；於是，問題終於引起了頑固的審查官吏的注意，作者奧斯托洛夫斯基就被免職，這優秀的戲曲也被禁止上演。過了十二年，纔被解禁；但還不得不把結局加以改竄。這一喜劇之被許以正確的沒有被歪曲的形式上演，乃是三十年以後的事情。

奧斯托洛夫斯基並不屬於那將當時的文壇畫分爲兩部分的西歐派和汎斯拉夫派的任何一方面；但，從其資質，情緒看來，卻比較接近於後者。可是，西歐派的批評家（例如前面曾舉其名的朵布洛留保夫），也把他的作品當作陳腐的黑暗勢力之揭發和暴露，而不惜給以由衷的讚許。他的汎斯拉夫的傾向，在跟着發表的喜劇貧非罪當中，便採取了極明瞭的形式而被表現着。全篇敍述一個耽溺於

酒，而變成了一個活屍的淪落的老人，在頹敗的胸中還藏着一脈高潔的人間情味和義俠心腸，實行糾正舊式家長制度之代表的哥哥的專橫，而拯救那將爲其暴虐之犧牲的可憐的少女。但在這種保有着美麗的靈魂的沒落的人物之描寫上面，理想化的痕跡非常明顯，正陷入汎斯拉夫主義之弱點，卽是無批判地謳歌純眞的俄國人民的弊病。此外，在這喜劇裏面，還豐富地揉入了往昔的國民生活、風習、慣、歌謠、俚諺等等，越發使得汎斯拉夫的色彩濃厚起來。

貧非罪是開始搬上舞台的奧斯托洛夫斯基的第一部作品。一八五三年在莫斯科小劇場初演，獲得了異常的成功。這，一方面，固然是由於劇本之藝術價值，而他方面，也由於當時聚集在這劇場當中的特選的名優們之賣力。在充滿了當時的劇壇的滔滔的通俗劇本當中，貧非罪在喚醒優秀的俳優們之眞正的藝術表現慾上，無疑地藏着一種不容易加以否定的力量。奧斯托洛夫斯基陸續寫下的許多世俗劇，替俄國劇場建立了在國民生活上具有根基的獨創的藝術戲目，而在俳優的演技方面也帶來了巨大的變化。這就是人們之所以會撇開普希金，格利背朱夫，和郭哥里等偉大的前輩，而把俄國國民劇之始祖的榮譽加在他頭上的理由。

在他的作品當中最爲外國人所曉得的悲劇雷雨，寫於一八六〇年。這戲曲之寫作動機如下。——在那以研究俄國漁業地方的風習和生活狀態爲目的的，康斯坦丁太公所組織的「文學的探求旅行」當中，奧斯托洛斯夫基也被聘加入。於是，他就選定了瓦爾加河上游地方，而於一八五六年首途巡遊。在這次旅行當中的研究、觀察之結果，就成爲名作雷雨而被表現出來。變成了這戲曲之舞台的卡利偌夫，是個可以稱爲「黑暗之王國」的典型的市鎭，作爲舊式家長制度之遺物的不知反省的專制、固

執、愚昧、橫暴，支配着整個生活。那種黑暗的權力，鮮明地被表現在商人地可依和寡婦卡巴尼娃兩人身上。他們是普偏地瀰漫於俄國國民生活的「蠢物」之典型的代表；依恃自己的財力，以絕對的威權君臨於貧困無力的市民之上，除開無饜的金錢慾望和對於家族施行暴虐的權力之外，就沒有什何社會興趣。雖然如此，但無論如何，他們卻完全不是一個徹底的強者。都是一些當他們受到上頭的人們的侮辱時，連半句話也不敢回答，祇好讓憤懣發洩於家人身上，而稍舒其苦悶的，無可救藥的人物。把舊時代之死去了的形式的習慣像不可侵犯的法典般地固守着的他們，雖然嚴格地遵奉着宗教上的儀式，但由於缺乏謙遜的心情，是決不會有着眞正的宗教的。所有的祇是隋性的表面的習慣和迷信而已。

喘息在這種暴君之不可捉摸的性情下面的被支配者的命運，可以分做三種。第一，是個多少有點抵抗力的性格堅強的人物，他會弄盡一切狡猾手段，朦混過壓迫者的眼睛，而求得自己的生活慾望之出路。像卡巴尼娃的女兒娃爾娃拉就是。第二，就是像她哥哥地杭般的弱者，他們完全做了暴君的犧牲，除開當一個沒有自己的意志的，無人格的奴隸之外，便別無他道。最後就是那種雖然具有着不能完全屈服於愚昧和暴虐的自我意識和反抗精神；但既沒有徹底保衞自己的決心，又不能用盡僞來糊混表面的，過於正直的人物，經果，就不免陷於悲慘的禍患。如女主人公，卽她婦卡特利娜就是。她被夾在追求眞正地做人的幸福之生活慾望，和那從深刻而眞摯的宗教心所發生出來的義務觀念之間，終於在死亡當中找到一切的解決。其間的心理描寫之充滿着眞實情味，使得這戲曲，不祇是作爲世俗劇，就是作爲心理劇，也很重要。

奧斯托洛夫斯基直到去世的一八八六年爲止，幾乎從來沒有拋開過劇作之筆。就中，爲人們所知的特別優秀的作品　除開右邊所舉的三篇之外，還有那描寫爲黑暗本能所支配的農民生活的不要過任性的生活（一八五四年），暴露官僚之腐敗的肥缺（一八五七年），描寫那良心完全爲酒和金錢慾望所麻痺的一個商人之惡夢般的家庭的熱心（一八六九年），由梅爾荷德的演出，而在蘇聯劇壇上畫下了一個時期的森林（一八七一年），以及使傳說復活過來的美麗的空想的詩劇雪公主（一八七三年）等等。奧斯托洛夫斯基還寫過幾篇史劇；但，那些自然還不能說是已經形成了他的特質。

奧斯托洛夫斯基的世俗劇的特色，就是它的單純性。在那兒，普通的灰色的日常生活，都被用沈靜的純客觀的筆致，如實地加以描寫，幾乎看不到特地留意的舞台效果，和戲劇派頭的做作的痕跡。因此，他的戲曲，最初曾經受到過動作太少的非難。可是，在這種平凡瑣細的生活描寫當中，場面卻於不知不覺之間，自然地展開下去，形成着深刻的劇情；因而他的戲曲就具有着複雜性，而不是跟自然派作家的戲曲殼地，可以用瑣細主義一語去加以概括。不過，如果要勉強地加以苛求的話，則因爲他古典的地保持着平靜的客觀態度之故，各個人物的內心苦悶，殊有不能以其強烈的震撼力量去接近讀者的遺憾。然而，他的戲曲，能夠把一切人生現象收進博大的藝術的靈魂，一面顯出各自的價值和意義，一面再現於充滿了眞實情味的形式；而且還發揮着對於整個人生不失其溫暖的信任的俄國國民的獨創的世界觀：這，實有超越時地的永久價值。就在革命後的蘇聯劇壇，他的作品也還不斷地被上演於各處的舞台；我以爲，這就是一種證據。

亞萊克賽·康士坦丁諾維齊·托爾斯泰(Alexei Konstantinovitch Tolstoy1817——1875)，雖然跟俄國文學的主潮完全採取了不同的方向，而自甘站在孤立的地位上面，他卻是一個爲談論當時的俄國戲曲的人所不能加以忽略的大作家，他否定那種風靡着整個文壇的「爲人生的藝術」和「對於人類的幸福的將來有着用處的現實主義的文學」的標語，勇敢地自命爲「揭起美之名義的旗幟的歌手」，不爲世間一切非難所移動，而繼續守護着自己的立場。使他變成這種徹底的浪漫主義的唯美派詩人的，不用說，主要的乃是由於他的天賦的資質；而其出身和環境，我覺得也盡了重要的任務。

A·托爾斯泰生於富裕的貴族之家，享受着雙親的鍾愛，在小俄羅斯的領地內度過了他的幼年時代。那種孤獨無友的田園生活，和富有詩意的美麗的自然風光，培養着那些本來就在他的內心蘊藏着萌芽的空想·憧憬的傾向，早就把年青的他搬運到充滿了魔力的夢幻的世界當中去了。同時，那很早就開始表現出來的對於書籍的愛好，也讓他學會了表現這些空想和憧憬的方法。六歲的時候，托爾斯泰就已經開始作詩。那些詩的文學價值且不去說它，而其技巧曾用盡作詩術的一切法則，則是他自己曾經自白過的。

九歲的時候，他就奉召進宮去做皇太子的同學；第二年，因爲家事，他走遍了俄國國內以及各國。尤其是在意國滯留得頂長久，前後在那兒過了十三年。這事實，在托爾斯泰的心中，確定了對於美的東西的愛好，以及替那種不混入其他任何觀念的純藝術服務的態度。當他回到俄國之後，對於那可以說是第二故鄉的意大利的思慕之情，還長期間使他悲泣，簡直弄得他連夜晚也不能安睡。後來·他就在原先的同學，卽亞歷山大皇帝二世的近側服務。但，作爲一個疎於世事的詩人，到底不堪負重，

因此，他還是希望皇帝能夠讓他專心獻身於文藝女神。不久，他就以這種理由，告退田園，在那兒度着安逸的餘生。

A．托爾斯泰的唯美主義，跟近代的頹廢派不同，並不富於眩奇的感覺的要素。在他所抱的美的觀念當中，含着騎士般的高潔的正義，以及對於唯一的上帝的信仰，和上帝所示的最高眞理；而把那些要素融爲一個整體。因此，他的藝術，決不是幽閉於象牙之塔，耽溺於美麗的自我陶醉的東西；而是以純粹的美之力量，照射人心，把它提高到更高的精神境地爲目的。在這種意義上，正跟當時整個知識階級的口號，即是「爲人類服務」的思想，有着一致之點。他之所以和時代指導者們不相容，乃是由於支配着他們的頭腦的實際主義的、功利的見解。

實際上，A．托爾斯泰的氣質，完全與實際主義站在對立的關係上面。他不光是一個熱心的宗教家，相信天意和來世；而且還更進一步，承認現實生活與靈界的關係，而由衷地確信着各種前兆和迷信等等。因此，也就怪不得他會確信扶乩爲聯繫現世和冥界的橋樑。A．托爾斯泰之對於超感覺的奇蹟世界的傾心，凱培爾博士也曾在題爲文學上的可驚異的東西的論文當中詳加討論過。那空想的超自然的東西，與日常生活現象交錯；而給人以好像居於夢幻和現實之間的印象的不可思議的故事烏普伊理等，大概就是那種代表的作品。有名的歷史小說塞萊布利安尼公爵，也富於符咒如妖術等怪異成分。堅持着這種傾向的他，就在文學領域裏，也對於現實手法抱着非常的嫌惡；從那同爲宗教的這一點說來，應該很接近的朱斯退益夫斯基等等，也被輕蔑爲無聊的陰鬱的作家。

對於現實的俄國的嫌惡之念，自然會引導A．托爾斯泰，使之達到莫斯科王國以前的古代俄國的

讚美和理想化，他喜歡潛心研究祖國的歷史，而將其結果拿來做許多敍事詩，小說，和戲曲等的材料。在他的創作當中最重要的韻文史劇三部曲，也可以說是幾乎費了二十年的長期研究和勞作的結晶，作者自己關於這三部曲曾經說：要是把它看作主張反君主政治的小册子，乃是一種瘋狂的勾當；但，無論如何，通過三個戲曲而形成中心興味的，卻是那獨裁權力之互相不同的表現。那就是：第一，當它被握於殘忍而狂暴的暴君之手的時候；第二，當它交給雖然具有高潔的精神資質，卻缺少智力和意志的皇帝手中的時候；第三，當它屬於雖有堅強的意志力量和卓越的見識，卻被剝奪了道德上的純潔的統治者的時候。

暴君伊凡之死（一八六六年），在三部曲中是個最富於舞台效果的戲曲。A．托爾斯泰的暴君描寫，除開從來的歷史解釋之外，並無別開生面之處；雖然如此，但，伊凡卻被表現爲原來是個有藝術天性的人，喜歡繪畫的情景和戲劇的效果，同時，對於自己的作爲皇帝的尊嚴的信仰，也可以說幾乎是屬於宗教的。他的這種性格，被作者用周到的筆致巧妙地表現着；不過，就全體上說來，因爲努力要把時代空氣表現出來的結果，有許多地方就不免使人感到過於拘泥史實，弄得道具安排流於煩瑣，會話也嫌冗長；雖然在美麗的詩形之表現上露出了名作家的老練，但作者所懷抱的國民的人世觀卻沒有痛切地打動讀者，這是可惜的。然而，無論怎麼說，這部戲曲也是俄國有數的國民史劇，這徵諸直到現在還被上演於蘇俄的劇場，就可以明瞭。還有，在前面說過的A．托爾斯泰對於超自然的主題的傾心，在這部作品當中，在收場時，那暴君果如卜者所豫言，死於一定的時日，這一點，也很可以表現出那種特色來。

第二部佛約朱爾皇帝（一八六八年），不僅在三部曲中是一部最優秀的東西，而且，正如作者自己也承認着的一般，就是在他的全部作品當中，也是最傑出的名作。佛約朱爾的性格究竟正確與否，從歷史的眼光看來，雖很有討論之餘地，但作爲藝術品，那樣的問題是沒有深加考察之必要的。縱令A·托爾斯泰的佛約朱爾皇帝是個純粹藝術的空想之產物；但在這位完全缺乏實際理智的可憐的君主的內心卻展開了，幾乎無與倫比的良善、溫和、正直，而且充分蘊藏着仁慈的性格；這正證明作者是個具備着尊貴的心靈之耳目的眞正的藝術家。他坦白地描寫着佛約朱爾的過失和失敗，同時也使構成這種性格之根源的「神聖的良善」鮮明地浮現出來；並且，得到了成功。連那再也看不過作爲統治者的他的無能，而企圖使他退位的休依斯基公爵，也敵不過弱者所有的「神聖的良善」之力，終於不能不直白地供出自己的陰謀。雖然如此，但A·托斯爾泰並沒有把他描寫成一般的聖人型的人物。當他聽到自己所信任的貴族們，竟使愛妃退位，而企圖把她關到寺院裏去的時候，那生平跟鴿子般柔和的佛約朱爾，也居然不顧一切而暴怒起來了。像這種場面的描寫，正可以使那作爲具有血肉的活人的他的面目活現出來。

有名的莫斯科藝術劇場，曾把這戲曲作第一回的演出，而得到劇場的獨特的地位；往後的二十餘年之間，都把它當成得意的迎合觀衆的戲目，翻來覆去的上演了一百幾十回。這，不是比什麼都要雄辯地證明：佛約朱爾皇帝是個多麼優秀的富於藝術情味的作品嗎？

第三部波利斯皇帝（一八七〇年），與普希金的波利斯·哥朱諾夫比較起來，格外有趣味。大體上雖然主人公的性格解釋兩者都大同小異；但，A·托爾斯泰的波利斯，卻從最初起就沒有爲良心的

苛責所苦，而漸次省悟到暗殺王子之非；其次，則在第一部中成爲暴君伊凡之死因的卜者的豫言，在第三部中也使波利斯死亡：這大概就是主要的不同之點。然而，我們不能不承認，這作品中的超自然力之活動，正削弱着作爲心理劇的深刻的情味。此外，這戲曲還有一個缺點，就是第一幕不但幾乎不必要，並且其中插入山寨的場面，而把後來不再出現於舞台的格利哥利祇爲着穿插而拉了出來，眞是反而破壞了全篇的統一性。

在俄國的劇作家當中，還有一個放射着異彩的奇才，那就是柯皮林（S. Kobylin 1820——1903）。他生於富裕的地主家庭，過慣了豪華生活，有着冷靜的頭腦，以及很固執，熱烈，有時竟是殘忍的性情。因此，當他的從巴黎帶回的愛人特曼休被人殺害了的時候，他就有兇手的嫌疑，在七年之間繼續爲法院的不法的審問所苦，還不能不嘗到半年左右的牢獄生活的辛酸。所以他的作品，也就滲透着對於那些無主義、無氣節的司法官吏，乃至一般無廉恥的受賄官吏的強烈的憎惡，和復仇的精神。

柯皮林祇寫過三篇喜劇。正如他自己所說的一般，那並不是爲了文學者的野心，而是爲了想要說明自己的眞摯的純表現慾的創作。爲要完全地把一切表現出來的緣故，他曾在長期間儘量細心地凝想，和推敲文章。第一部克萊琴斯基的結婚，從起稿到脫稿，至少費去了十年以上的歲月；從第二部事件到第三部達萊爾金之死，其間也有着七年的距離。

克萊琴斯基的結婚（一八五四年）的情節如下：一個有膽力和機智的、美貌的、作僞的玩骨牌的，把自己裝作豪富的貴族，抓住了純潔的處女利朵齊卡的心，還籠絡了單純而良善的她的父親木洛木斯基，幾乎到了快要結婚的地步；但因爲偶然地發覺了假造寶石的欺詐事件，一切就都瓦解了。主

題是新聞雜報式的，通俗的東西，但由於主要的角色的各種性格，尤其是主人公克萊琴斯基的豪放而沈着的流氓派頭，被極生動地表現出來，由於到處都閃耀着尖銳的社會批評，由於潑剌的會話之自然的妙味，卻在俄國古典喜劇當中，被認爲占着最高的地位名作之一。自一八五五年開始上演於莫斯科小劇場，得到了絕大的成功以後，就變成了主要劇場的戲目上所不可缺少的劇本。克萊琴斯基的結婚雖被認作喜劇，但收場時的悽切的悲劇意味自無須說，就是各部分的滑稽情調，也帶着陰鬱的苦味。那大概因爲這部作品乃是在未決監中作最後的推敲，柯皮林的人世觀上的轉變，老早就已經在這兒投射出了它的暗影之故吧。

第二部事件（一八六二年），被作者稱爲戲劇（Drama）。從情節上說來，這乃是克萊琴斯基的結婚之續篇。它敍述着如下的經過：父親木洛木斯基爲要證明在假造寶石事件當中被疑爲同謀者的女兒之清白，就走進所有的衙門，疲於奔命；但，因爲難堪於那些以搾取他的金錢爲目的，而故意把事件的判決延擱下去的司法官吏們的極無廉恥的橫暴和非法行爲，終於鬱鬱而死。然而，那不過是戲曲構成上的一種便利罷了，作者所要表現的，和那種表面的事實之敍述是完全不相同的。這篇戲曲事件和喜劇達萊爾金之死，乃是柯皮林爲了自己在靈魂上所受到的拭不掉的侮辱，而向腐敗至極的俄國裁判制度和官僚主義，乃至一般權力階級投出的偉大的憤怒和復仇的炸彈。在那兒，從元老到書記的各種官僚階級，都被分爲長官、權力、從屬三個範疇，以毫不容情的諷刺之筆，實行摘發、暴露那些蹂躪人權、瀆職、阿諛、讒謗等醜惡、殘忍、無恥的暴行，而陸續展開着有如百鬼夜行的惡夢般的場面。並且，因爲一一都襯托着作者個人的體驗，所以也就具有那種使人們的心靈爲之震撼的可怕的效果。

這傑出的戲曲，經過審查之後，所以會長久地被禁演，實不能不說是一種理所當然的事情。

第三部達萊爾金之死，也由於同樣的理由，從一八六九年寫成之後，在三十年間都不能上演。這一作品，與其說是喜劇，還不如稱做笑劇（Farce）來得恰當。他大膽地應用了奇詭的構想和手法。在劇本當中，柯皮林的鬼才被隨心所欲地，縱橫地運用着；這，實具有特殊的意義和興味。它和前兩篇的內容方面的關聯極薄弱：一個爲上官效過犬馬之勞的屬吏達萊爾金，因爲勞而無報，非常憤慨，爲要暴露上官的秘密，實行復仇之故，就用計裝死，扮作死去了的熟人，企圖實行在暗中活躍；但，最後他的作僞被看破了——這就是這篇笑劇的梗概。全劇都是被強調了的滑稽和奇詭的荒唐無稽之連續；那充滿了作者的苦痛的哀泣和可怕的惡魔的嘲笑，就從其間互相交錯而流露出來；不能不使人明瞭地感到那把整個人生看作毫無意義，祇是等於醜陋的妖怪之舞蹈的，柯皮林之陰慘而絕望的人生觀。

這樣，柯皮林的戲曲，除克萊琴斯基的結婚以外，在帝政時代的俄國，就幾乎都不能夠搬上舞台；因此，柯皮林本身也被看成一個通俗作家，而爲文學批評家所忽視；但自革命後，達萊爾金之死和事件各各在梅爾荷德劇場和第二藝術劇場被與以新演出以來，他的光輝而強有力的特殊才能，遂使一切人們都大爲驚異，而作爲偉大的劇家作的柯皮林的名望，也就根深柢固地復活過來了。

第十三章　七十年代、從希望到幻滅

與七十年代前半期以特徵的社會精神，就是那種曾由批評家拉烏洛夫（Lavrov,1823—1901）給與明瞭的表現的「對於人民的義務」之觀念。概括地說來，他們認爲此刻知識階級所享受的精神的、物質的優越和便利，都是用數代人民的汗血去換得的，所以，祇有剷除社會組織的不合理，改善他們將來的生活，纔能夠報答他們。這種意識，以非常巨大勢力，互相傳播於人們的心胸，燃起了對於社會的苦行的火一般的熱望。「到民間去」這一口號，比什麼都還要雄辯地說明着這種時代的精神。所有的青年，都爲着農民的教化，爲着學習潛藏於農民內心的睿智，而爭先恐後地跑到農村中去。然而，同時由於農奴解放纔開始朝自由主義的方向前進的俄國，因爲那包藏在淺薄的新形式裏面的舊勢力還不斷地作頑強抵抗之故，全國的政治，也就漸次帶起露骨的反動性質來了。於是，站在指導者的地位上的思想家、文學者，也就不能夠專描繪光明的未來了。與妨礙俄國進步的舊勢力相鬪爭而打倒它，這對於他們，已經成了最重要的急務。這種社會運動上的兩大潮流，作爲必然的結果，也在文學上面表現出顯著的影響。

那幾乎把打倒舊世界的使命完全由自己擔負起來的文學者，就是天才沙爾蒂可夫·謝朵林（Salty

Kov Schedrin, 1826—1889)。在學校畢業之後不久，他就在雜誌上發表題爲複雜事件的小說，而受到筆禍；乃作爲一種懲罰，被送到一個叫做維耶托卡的冷靜的鄉鎭上去做官；但在這塊地方的數年間的生活，卻爲他的處女作鄉村雜記（一八五七年）提供了豐富的材料。這部書對於他，乃是第一部大著作；當它出版的時候，人們都一齊用歡喜的聲音，表示歡迎。批評家柴爾尼雪夫斯基非常賞識，認爲這不是單純的文學上的現象，而應該算到俄國生活的歷史事實裏面去。柴爾尼雪夫斯基說：「直到現在，沒有任何一個人曾經以比這還要苛刻的言詞來誅罰過我們的社會罪惡，也沒有人曾用比這還要無情的態度去把社會的病毒暴露給我們看。雖然如此，但鄉村雜記決不是以揭發惡官吏爲目的，而不外社會環境之忠實的藝術的再現；那種社會環境，卻正是招致了與被描寫在作品中一般的事態的」。實際上，莎爾蒂可夫，與其說是用天才的諷刺，筆伐了自己所熟知的官僚社會，還不如說是鞭打了給官僚階級以無限權勢的不可思議的俄國社會。

在陸續發表的一切大小作品當中，這位偉大的諷刺作家，在讀者眼前，努力展開那舊世界的基礎卻由舊世界的維持者和謳歌者們，所漸次折台着的滑稽光景。那些戰戰兢兢於維持官僚政治家、行政官吏、貴族、商人、小資產階級的生活安寧的一般俗衆——一切發出了腐敗臭氣的社會成分，在莎爾蒂可夫的銳利的筆鋒下面，都暴露出那種軟弱而醜陋的本質來。他的以諷刺爲基調的作品，雖然時常惹讀者發笑，但同時，在整個俄國文學當中，從內容方面看來，卻簡直可以說，沒有比它更陰鬱的。看見了展開在他的許多作品當中的醜惡、卑劣、庸俗、殘忍、毫無意義的人類生活的各種形相，人們也許會感到無可救藥的絕望，和對於人生的嫌惡。可是，把莎爾蒂可夫的創作之根本思想看做黑暗的厭世

主義，卻實在是一種絕大的錯誤。

在小說塔什干族的人們（一八七二年——這是侵吞到塔什干地方之運輸費用的官吏的綽號）當中，他把俄國的整國社會分爲三個範疇：塔什干族，即是利用權勢，而圖謀私利的官僚型；莫爾卻林（參照格利背朵夫部分），即是以阿諛爲事的僚屬型；和「假裝年輕」，即是夢想美麗的將來之建設的空想家。（然而，這是除去了農民，勞動者的分類；作爲創作的題材，莎爾蒂可夫並沒有直接接觸到那些世界）。塔什干族和莫爾卻林型，既沒有理想，也沒有感情和信仰，祇是在維持國家基礎的名義上，以侵害他人的人格和自由爲能事。並且，這些分子，正是左右着社會生活的力量。因此，唯一的希望，祇好繫於空想家的「假裝年輕」的人們之熱情；但目前，塔什干族的勢力卻還很強大。借莎爾蒂可夫的話來說，則凡是具有侵害名譽、自由、和思想的可能的處所，就一定會有塔什干族在等候着。因此，他的代表的力作哥洛烏萊夫族一年間鄉村雜記和一個城市的歷史等，也可以說是充滿着帶上了各種假面具的塔什干族的。

莎爾蒂可夫揮着痛烈刺骨的破邪之劍，摘發了舊世界的暴虐、無恥、和怯懦；然而，他的非常的藝術手腕，卻把尖銳的諷刺藏於藝術的形象，而使它不至於陷入露骨的，應景的，告發文學當中；同時他所獨創的寓意的諷喻之語法，也變成了巧妙的保護色，因而能夠矇混過審查官吏的眼睛。並且，由於他創造了許多祇要在人類社會還存在着不公平，就永遠不會滅亡的鮮明的典型和性格，也使得同時代的知識青年，確信着舊勢力之將近崩潰，而朝着光明的彼岸突進。

（他的僞裝（Camouflage）究竟怎樣的巧妙，我覺得由那在他的作品當中最是充滿着藝術情味的名作

芒萊朴的隱家（一八七八年）所發生出來的喜劇式的插話，就很容易想像得到。這是描寫因爲地主階級的頹廢，而使美麗的莊園不能不交給貪婪的商人的一種不可避免的推移的作品。但這小說一出現，那些從來若不懷着憎惡和憤慨之念，就不能夠說出他的名字的保守的反動的人們，卻馬上變成了他的讚美者。連那被知識階級惡之如蛇蝎的政府的機關報新時代，在褒奬了芒萊朴的穩家的藝術上的成功之後，也保證着作者莎爾蒂可夫是個爲擁護地主貴族階級而戰鬪的高潔的騎士。

自然，如果光是把這一篇作品和其他的東西分開來看，則抱着那種幻想並不是不可能的；可是，若與其後所寫的許多作品聯繫起來看的時候，則把他算作地主貴族階級的讚美者，究竟是怎樣牽强附會，也就可以一目瞭然。莎爾蒂可夫雖然出身於貴族，若從他的精神來說，他正和中間階級的作家一樣地是一個與貴族的浪漫主義傾向完全無關的理性的人物。

雖然如此，可是，到了七十年代的末期，由於民粹派的幻滅之加深，莎爾蒂可夫諷刺也漸次變得陰鬱。博得最後勝利的，究竟是空想家的眞理呢？還是跟豬一般的塔什干族呢？對於這一疑問，後來的他就回答道：「恐怕豬要把眞理吃光吧」。

和破壞舊世界的思想相平行，而成了七十年代的俄國社會之主潮的對於人民的負債觀念——「到民間去」的運動，也曾使文學界結下了豐富的果實。對於腐敗至極的都會生活感到失望的人們，都開始把絕大的希望付諸農村。那種認爲沒有給近代分工弄成精神殘廢的農民也一定沒有使得人類本來的資質偏頗地發達着的論理的歸納，以及自古以來就被認作俄國農村之特色的鄉村合作社——原始共產制度之存在，都使許多文學者趨於農村的研究。在這種集團當中，最廣泛地爲人所知的作家，就是

茲拉托烏拉斯基(Zlatovnasky, 1845—1900)，和格萊勃·烏斯潘斯基(Gleb uspensky, 1840—1902)兩個人。

這兩位作家，正可以看作兩種相反的精神和思想的代表。茲拉托烏斯基的代表作，就是基礎（一八七七年）。當描寫農村的時候，他是從一種先入觀念出發的；那就是：把農民的世界觀看作渾然一體的調和。在基礎當中，他用優秀的寫實主義的手法，描寫着那由於都會文明和理智的傾向之潛入，農村的集團主義，即是鄉村合作社的精神便被蠶食，而個人主義的反抗者和分離者也陸續發生出來的事實；然而，從作者的眼睛看來，這乃是一切組織體所不能避免的部分的現象，而整個農村所有的傳統基礎，決不會被它侵犯。並且，那種生活，在根本上，都要作爲理想的東西而繼續存在下去。由於這種看法，茲拉托烏拉斯基的作品，便不期然而然地給讀者以樂天的印象。

反之，格萊勃·烏斯潘斯基卻採取從個體到全體的方法，把一切現象都如實地去觀察，應該否定的就加以否定，本來黑暗的就斥之爲黑暗；然後再綜合一切現象，而達到普徧的原理之發現。因此，他便時常給讀者以厭世主義者的印象。要是把茲拉托烏拉斯基當作七十年代的民粹派之代言人的話，則烏斯潘斯基就可以說是在這時代的末期襲來的可怕的幻滅之豫言者。實際上，他的許多作品，都是敍述那些懷着從理論出發的期待和幻想，而走到農民當中去的知識階級，一碰到愚昧、懶情、貪慾、狡猾、殘忍等堅壁，就拖着慘痛的幻滅和受傷的身心，而難看地敗走的經過的。例如題爲奇特的老爺的短篇的主人公，就是這種知識階級的一員。站在與民衆相同的權利和義務的基礎上面，起居於稻草之上而勞動着，打算把賺來的錢做農民協會的公產——抱着這種高潔的目的而走到鄉下去的這位「奇

特的老爺」，因爲農民的缺乏理解和狡猾的欺瞞手段，終於把財產完全化光了；在失望和灰心之餘，祇好耽溺於酒中。

然而，烏斯潘斯基並不是一個停滯於這種否定論，而宣布農村之死刑的單純的懷疑派和犬儒(Cynic)。他的向着農村的不爲一切所阻撓的探求的眼睛，終於找到了一線光明。那就是「土地的威力」之眞理。名叫伊凡·白托洛夫的農夫，得到了一個當鐵道工人的好位置；因爲不要怎樣勞動就可以得到生活的保證，所以就漸漸地有了懶惰的脾氣，並且，耽溺於酒，而達於墮落的極度；但當他回到家裏，一跟土地親近，就把品行改正過來，變成了模範的農夫——這就是烏斯潘斯基的傑作土地的威力(一八八一年)的極簡略的梗概。由於這一作品，烏斯潘斯基也跟茲拉斯托烏拉斯基同樣地，在農業的本質當中，找到了鞏固農村生活，而防止其完全腐敗的基礎。然而不能不令人覺得可惜的，就是：他沒有把這種新的肯定的眞理，更加深掘下去，而獲得概括一切黑暗現象的偉大的普遍性。還有，烏斯潘斯基的藝術之特色，乃是評論的、社會批評的成分過多，因而這天賦豐厚的作家的小說，就不免給人以稍覺索然無味的無聊之感：這是難於否認的事實。

如前所述，那發生於七十年代初期的英勇明朗的精神——企圖爲理想而勇敢地戰鬪的雄健的精神，跟着人們之意識到那橫亙在農民和知識階級中間的深淵，就漸次爲幻滅和消沈的意氣所征服。從這種消極的精神所產生出來的典型的作家，就是迦爾洵(Garshin,1855—1888)。他明確地表現出那種成爲良心和理性的矛盾·衝突之犧牲的當時的青年之共同心理。卽是，良心方面雖然承認在現實社會當中活動乃是自己的道德上的義務；而理性方面則不斷地申訴着那種工作的無益和無意義。雖然如

此，但良心卻戰勝了理性，要向着困難的荆棘之途突進。可是，理性的冷靜的聲音，還是時常使得那對於未來的希望變成陰暗。短篇四日間（一八七七年）和懦夫等主人公，通通都走着這種哈孟雷特主義的道路。結果，他們不能逃出那種矛盾，祇好一方面承認自己的痛苦和犧牲，在減少人類生活的罪惡上面並沒有什麼幫助，一方面就用盡氣力而空虛地滅亡下去。被認作他的傑作的紅花（一八八三年），也是把這種無益的犧牲和空虛的滅亡之主題加以象徵化的東西。具有這種沒有希望的人生觀的多悟而善感的作家，要享受平穩無事的市儈生活之幸福是不可能的。迦爾洵也和紅花的主人公同樣地，由於苦惱的瘋狂之發作，竟從高處投身自殺。總之，他乃是一朵寂寞地開放，和凋謝於惱人的苦悶時代的，純潔而柔弱的花。

與人民大衆相聯合，把自己加以改造，而企圖在那兒找到建立比較好的生活之可能性——抱着這種新鮮的希望的青年，因爲與現實接觸，陷於懷疑和自我分裂的地獄，也會同樣地終結於空虛的滅亡當中。這種悲劇，在有名的屠格涅夫的長篇新時代的主人公涅齊達諾夫身上，也有着鮮明的表現。

在這一時代，俄國文學，還由於托爾斯泰的安娜·卡萊尼娜，和朵斯退益夫斯基的惡靈，少年，卡拉馬卓夫兄弟等巨大的金字塔之出現，而越發將其雄姿誇耀於世界。然而，正如不能祇從時代背景去把沙士比亞和歌德加以評論一般地，這些天才之藝術的生長、發展，也偉大到不能用十年、二十年的短時期爲尺度去加以衡量。他們是給那種在更偉大的時代裏面有着根底的，自己的精神發展的必然性所指導着的；因此，要在上列的作品當中去尋求那七十年代纔開始抬頭的，像烏斯潘斯基和迦爾洵等一般明明白白的時代影響，是沒有理由的。

這樣，爲一般社會潮流所吸引，而慣於祇把目前的社會與趣期待於文學的當時的讀者，雖然接觸着像安娜·卡萊尼娜般的值得驚嘆的人生的活生生的畫圖，但對於不知生活苦爲何物的、舒服的，上流貴族社會的描寫，卻從最初起便準備着反感和否定的心情。有些批評家，簡直說這部作品在思想上沒有內容，而痛罵安娜的墮落的場面等爲法國式的庸俗小說。雖然如此，但，不用說，能夠在這部把那失掉了驕傲的貴族主義之內在力量，而流於輕薄浮華，傾於衰頹的貴族社會生動而藝術的地加以再現的小說裏面，認出時代意義的有識者，是不會沒有的。奧夫夏尼科·克利可夫斯基教授，曾經這樣地說着：戰爭與和平的波爾康斯基和白克霍夫的時代過去了；輕薄的浪子沃浪斯基，以及爲不安與動搖所舞弄着的，柔弱的反省家萊文的時代已經來到。

跟托爾斯泰相比，朵斯退益夫斯基卻是喜歡意識的地努力企圖捉住活生生的社會問題的。惡靈等等，從題材方面說來，乃是處理革命運動的秘密結社的；在少年當中，他曾把實在的社會主義運動拿來做一個場面；在卡拉馬卓夫兄弟裏面，他也將同時代的一般青年的思想傾向和精神作爲作品之一種重要的契機。然而，他不但對這些傾向和精神採取了否定的態度，並且，他的描寫也有跟眞正的現實距離得很遠的地方。雖然如此，但朵斯退益夫斯基的小說之中心意義，並不存在於現實世界之表面的相似，而是人類靈魂之深刻無比的分析和解剖。在這種領域裏面的天才之強而有力的描寫，雖然否定了作爲七十年代的人們之生命的社會主義的理想；但也強烈地吸引着年輕的人們的心靈。對於那種爲善惡之矛盾所煩惱的人類靈魂之深刻的苦楚，誰也不能不誠心佩服。

最後，作爲在這一時代擁有多數讀者的作家之一，而舉出波波里金（Boborykin, 1836—1921）的名

字來，恐怕也不是無益的吧。他，作爲農奴解放後的社會所新生出來的種種典型之介紹者，是可以被認爲有某種程度的功績和意義的。他的許多的長篇都缺乏高深的獨創的情味，和藝術　光輝；但，作爲特殊社會現象之優秀的報告，是不失其獨特的興味的。他的代表作，乃是題爲事業家的長篇。

第十四章　八十年代、柴霍夫

從一八八一年到一九〇五年，由於亞歷山大二世的暗殺事件而弄得鮮血淋漓的俄國，在政治的，社會的生活上面，都不能不經驗着極端的反動。宰相朴白朱諾斯則夫的暴虐政治，使得對於自由和正義的衝動窒息下來，人們都沉溺於深深的憂鬱和冷漠當中。那宣揚對於暴力之無抵抗的教義的托爾斯泰主義之開始風靡一世，也恰好在這個時代。出現在這種意氣消沈的時代，洞察其內部生活的意義和眞相，而與以光輝的藝術表現的天才，就是柴霍夫（Tchekhov, 1860—1904）。

安東·柴霍夫生於南俄的達干洛格。他的祖父是用金錢贖買回了自己的自由的農奴；父親在達干洛格的市鎭上開了一間小商店。柴霍夫自己在少年時代也曾在店裏做過小夥計。這種血統上的遺傳和來歷，把單純，爽直而謙遜的性情，賦與了柴霍夫。他在鎭上的中學畢業之後，就到莫斯科進了大學的醫科；但要靠那本來就不豐富的家庭負擔學費是不行的，因此就用安東夫·柴杭特這個筆名，開始向醒覺和蜻蜓等通俗的插圖雜誌投寄極其輕鬆的滑稽小品。後來，那充滿了輝煌的機智和幽默，而且富有生氣的這些小品文字，就漸次引起了識者的注意。並且，當最初的短篇集雜亂的小品（一八八六年）出版的時候，文壇的老大家格利哥洛維齊，於感動之餘，還給著者以最大的讚賞之詞。從這個時

候起，柴霍夫就被各方面以期待的眼光看作無疑地具有眞才的新進作家。

當他用安東夏·柴杭特這個筆名發表作品的期間，借他自己的話語來說，則他的創作態度，正如小鳥唱歌一般，既沒有懊惱，也沒有苦心，祇是把浮現在腦海裏面的事情如實地寫在紙上；如果在那兒也有着何種苦心的話，那就祇是想法子使它不要超過雜誌編輯者所預約的字數，儘可能地削除冗句，而把表現加以緊縮。因此，他對於文學的態度，也就相當膚淺，而缺乏眞摯。他祇是把文學認作生存的手段。可是，自從寫作曠野（一八八八年）和無聊的故事（一八八九年）等的時代起，就再也看不見作者的浮薄·輕易的態度；作品在量的方面既增加了重量，而其取材和內容也失掉了天眞的笑的成分。

曠野不過是當一個少年混在一羣行商當中，而旅行於俄國的無邊的曠野時，在途中所得的印象之記錄；但貯藏着詩意的憧憬和一脈哀愁之感的少年之內心的世界，卻被用那充滿了眞實情味的纖細的筆致描繪着。而成爲其背景的，卻是偉大而單調的自然之冷漠，與蠢動於其中的渺小的人類的利慾之對比。無聊的故事的主人公老教授，是一個聞名於全歐洲的學者，一生都相信着科學的偉大的力量和意義；但到了暮年，終於不得不感到自己是個精神上的破產者。他懷着一種不能夠消除的意識，總覺得在自己的希望當中，正缺乏着某種極重要的東西——共通普徧的思想，或是被人們稱做上帝的東西。並且，對於那愛他，而且信任他的養女卡齊耶的請求：「我要怎麼辦纔好呢？請你告訴我一句話，僅僅一句話！」他也祇好回答：「我不知道，我馬上就要死去了，卡齊耶……」。除了死亡之外，他便再也沒有別的辦法。

雖然從柴霍夫的纖細、柔軟、而晦暗的作風看來，並不能說是代表作；但，在其構想和主題的奇警上，最是放着異彩的短篇賭，卻作爲柴霍夫的陰暗的厭世主義之最鮮明的表現，而值得加以注目。情節是這樣的：由於關於死刑和長期監禁之比較的爭論，一個青年就實行作十五年間的絕對孤獨的監禁生活之實驗，還結下了若能忍受這種試煉就可以拿到兩百萬盧布賭金的契約。並且後來，他果然圓滿地忍受了那種可怕的試煉；但，在滿期的前兩點鐘，卻爲要實地證明自己的新的人生觀，竟自行放棄權利，飄然地不知去向。原來在十五年間的孤獨生活當中，他讀破了一切書籍，發見世間一切的幸福——科學和財富的毫無價值。他高聲地叫喊着：「人類都在發瘋！並且誤認虛僞爲眞實，醜陋爲美麗！通通都是虛僞，幻想，和海市蜃樓」！在柴霍夫的作品當中，像這麼痛烈的絕望之發作，簡直就沒有看見過。

這些作品雖然曾經給年輕的柴霍夫以跟托爾斯泰和屠格涅夫相比肩的第一流藝術家的榮譽；但，米海洛夫斯基及其他許多批評家，卻呈獻了一些逆耳之言，認爲他沒有人生的理想、目標，徒然浪費着那高深的天分。也許是因爲這種緣故吧，柴霍夫開始感到一種慾望：打算不光是做個單純的藝術家，而且還要做個科學使徒，幹一番對於人生有某些貢獻的，比較實際的大事業。結果，他就於一八九〇年到庫頁島去旅行。這次的旅行，雖然使朋友們覺得非常詫異；但柴霍夫自己的抱負和勇往直前的精神卻是夠偉大的。並且，在實際上他的抱負也並沒有落空。描寫和報告了悲慘的流刑犯和懲役人之生活的巨著庫頁島之旅（一八九三——九四年），在客觀的正確和暗示的深刻上，都可算一種具有極崇高的價值的，值得寶貴的「人類的記錄」。雖然如此，但在馬車和槪以外，完全沒有交通的便

利的時代，在西伯利亞·庫頁島的荒涼的未開化地域，繼續作半載的旅行，這卻在精神上和肉體上都很損害了柴霍夫的健康。那使他早死的疾病，從這個時候就已經開始現出了它的萌芽。

一八九二年，柴霍夫在莫斯科的梅利霍沃村買了一所小莊園，整天都停留在沒有煩囂的冷靜的自己家裏，安心創作。這一年寫成的第六號房間，乃是在他的作品當中最廣泛地爲人所知的傑作。被調到鄉鎮上的精神病院裏來服務的安得萊醫生，富於沈鬱的瞑想傾向的性質，是個極接近消極的聽天由命思想的人生肯定論者。世間的一切事物，各各都有其存在理由，譬如肥料之化爲黑土，無論怎樣醜惡的東西，也會變成某種有意義的存在——這就是他的主張。這種無爲主義的哲學之漸次轉移到冷淡的漠不關心主義，乃是一件當然的事情。安得萊醫生，對於自己的職業也漸次採取了否定的態度。他以爲：「假如死亡乃是各人的合乎規則的正當的結局的話，則妨礙人類之死亡的理由究竟在那兒呢？還有，假如痛苦將導人性於完整的話，那也就沒有減輕痛苦的必要了。直到現在，人類都以宗教和哲學去防止一切災害，而在其中找到幸福。然而如果沒有痛苦的話，則人類就一定會把那些東西拋棄。」

這樣，相信瞑想生活爲人生最大的幸福的安得萊醫生，就漸漸從實際生活離開。他忽然被自己的病，即是精神病患者伊凡的藏着不可思議的狂熱的異說的思想引起了興趣。覺得跟這爲人生的、幸所家，壓迫而發狂的有教養的人談話，乃是讓愚昧，庸俗之雰圍氣所包圍的灰色的鄉鎮生活當中的最有意義的事情。他每天都要到第六號房間去，以在那兒消磨時間爲無上的快樂。這樣，不久，他自己也就成了一個瘋子，而被關進第六號房間裏面。這篇作品，毫無遺憾地證明了柴霍夫的藝術天分的偉大。一個人直到發狂爲止的經過，無論在外表，在內心，都被他用可怕的迫眞性展開於讀者之前。

可是，柴霍夫還是深愛着人生，並不能始終停留在思想上完全走上了絕路的，黑暗的厭世主義的境地。在以後所寫的作品當中，他就開始表現出極力想要找出何種光明來的傾向。在他的作品當中被認爲最大的長篇的決鬪（一八九一年）裏面，已經可以看出這種傾向。主人公賴夫斯基雖然具有纖細而敏感的心靈和優秀的教養，卻在鄉鎭上漫無目的地過着遊惰生活。當他碰到了由於些小的感情問題而突然發生出來的決鬪這種大事件，而且在他人的懷抱當中發現自己的姘婦的時候，因爲可怕的精神上的打擊，竟成就了他心中的某種轉變，而成爲走進勤勞和忍耐的生活之動機。

在這一時期的柴霍夫的作品裏面，是交互地錯綜着肯定和否定的精神的；但，自從以他的海鷗和萬尼亞舅父等劇本上演爲媒介，於一九〇一年和莫斯科藝術劇場的女優奧利卡、克尼白爾結婚以來，他的人生觀也就好像明顯地增加了光明和希望的成分。有名的戲曲櫻桃園（一九〇三年）是以農奴解放後的地主階級之沒落，和平民布爾喬亞階級之勃興爲主題的。在那兒，對於正在滅亡當中的過去的愛惜，變成了溫柔的哀愁而浸潤着全篇；同時，那充滿了新鮮力量的新時代之來臨，也覺得好像已經可以明瞭地聽到它走近似的；明朗的喜歡和期待之情，正代替了那沒有出路的憂愁和倦怠，而成爲作品的基調。這也許是由於柴霍夫的思想跟着時代潮流之推移，而成就了必然的發展；但我們也可以作一種想像，那就是：對於克尼白爾的熱烈的愛情引起了他的生活慾望，並且鮮明地照出了那深藏着的靈魂之明朗的半面。

可是，由於到庫頁島去旅行而受到了損害的他的健康，雖然後來用盡了一切治療的方法，但，仍漸漸現出險惡的徵候。一九〇四年，以櫻桃園爲絕筆，他就把偉大的創作之祕密帶到墳墓裏頭去了。

柴霍夫所描寫的人物，若不是埋頭於卑俗的商人生活與趣當中的可憐的灰色的存在，就是雖然有純潔的靈魂和高超的理想，卻沒有實現那種理想所必要的不斷地作頑強的鬪爭的力量，因此終被沒有理解。沒有主張的環境之壓迫所戰敗，而空虛地滅亡下去的悲慘的失敗者。他的敏銳的感受性，不能若無其事地忍受那種支着配一個時代的卑屑而淺薄的怕事主義之生活情趣；因此，他就把那以各種形式出現於當時的社會生活當中的，醜惡而可厭的庸俗主義指摘出來，與以可驚的精緻而生動的表現。

可是，柴霍夫的爲人和藝術是以非常的拘謹與柔和爲特色的；殊不能希望他具有跟莎爾蒂可夫般的，揮着銳利的破邪之劍，而揭發人類社會的毛病。弱點的態度。因此，那充滿了幽默的初期的作品，就不能夠使讀者瞭然地感到對於所描寫的人物與生活的否定和反抗；很容易被看作祇是以善意的天眞的笑爲目的的東西，或是寂寞而柔弱的聽天由命的表現；而後期的「認眞的」作品，也被人們當作無可救藥的，病態的，絕望的藝術。而且，由於不把自己的好惡。愛憎露骨地表現出來的柴霍夫的客觀手法，當時革命的批評家，甚至於還用無思想。無內容。保守主義等言詞去非難和攻擊這位天才。

這些非難通通都是沒有了解柴霍夫的藝術之眞諦的皮相之見。原來柴霍夫是尊重自由藝術家這種立場的，所以便不屑拘泥於保守主義或是自由主義這類的標記。在愛慕正義和眞理，憎惡暴力和虛僞的熱情上面，他決不落於人後。祇因他具有柔和而拘謹的性格，這熱情就被誤藏在內心，而不喜歡擺出唱戲般的誇張的姿勢；所以，在不留意的人看來，也就顯得好像是對於社會問題沒有興趣。漠不關心似的。爲了具有這種潛在的熱情和對於人類的深愛，柴霍夫的作品，卽使纔看起來，會給人以多麼厭世的印象；但從字裏行間卻透出一種微妙的溫暖和明朗，而有着使人直覺到整個偉大的人生所具有

的美麗，和對於未來抱着希望的魔力。

還有一點，在這裏無論如何不能不談到的，就是柴霍夫的作品的形式。他是出現於俄國文學界的最初的純粹的短篇作家。自然，屠格涅夫也曾有過許多美麗而渾然的短篇，這乃是周知的事實；還有，迦爾間的作品，短篇也占着大部分；然而，作爲幾乎將其創作境地限於短篇的世界，沒有遺憾地盡量利用這種創作形式的長處，而充分地完成了它的機能的特殊作家，像柴霍夫卻正不能不說是第一個。他之所以趨向短篇小說的原因，雖然不能不求之於俄國生活中心已經漸次從悠悠的田園，轉移到急速而輕快的都市這種在會現象；然而主要地，卻可以用他本身的藝術的特殊性來加以說明。當他執筆的時候，最費煞苦心的，就是要怎樣纔能夠最簡潔地加以表現的問題。在這方面的不斷的努力，使得他那捉住事物的極微細的一端來暗示全體，以及在單純的一言一語當中裝進無限的內容的可驚嘆的技巧，完成到最高超的程度。他乃是一個在俄國文學的表現形式上面完成了一大改革，而成爲近代主義之先驅的，不能忘記的有功人物。

最後，關於形成着柴霍夫的藝術之一大分野的戲劇，也有特別說及之必要。伊凡諾夫（一八八八年）海鷗（一八九六年）萬尼亞舅父（一八九九年）三姊妹（一九〇一年）和櫻桃園（一九〇三年）等戲曲，在世界演劇史上，都將跟莫斯科藝術劇場之名同爲不可忽略的畫時期事件，而形成了被稱爲靜劇，或是情調劇的一種派別之泉源。

且有爲世所罕有的單純。眞摯的靈魂的柴霍夫，對於素常的戲劇之過於建築戲在戲劇式的誇張，和不自然的舞台效果上面，而缺少活生生的人間情味這一點，感到深刻的不滿和嫌惡；他拋棄了所謂

戲劇的糾葛和事件之斷層的展開——所有希臘悲劇以來被認作劇作上之要訣的一切束縛，而以平凡瑣細的日常生活做自己的戲曲的題材。他的戲曲，幾乎全部都是描寫沈滯的內地都會和鄉村的知識階級之憂鬱生活的，茶餘酒後的閒談，哲學的抽象論，以及沒有什麼意思的笑話，就占着大部分。縱然有什麼異常的事件發生，大多數也是在後台進行的；直接地申訴於觀衆之耳目的驚愕的效果，他是極力想盡可能地加以避免。因爲柴霍夫想要表現的，並不是事件，而是一種情趣。

然而，不能不預先加以說明的，就是——柴霍夫所追求的情趣，並不是時常爲世人所誤解的，單純的詩的情調。他所想要表現的情趣，乃是對於偉大的人類生活的深刻的暗示。換言之，就是廣義的象徵。這是一個可以跟那些同爲近代生活所產生出來的問題劇。心理劇等相對立的名詞。那些戲劇形式，捉住現代社會的各種問題，以及近代人的複雜的心理之衝突，發展，把它們從其他雜亂的成分分開，而企圖盡可能地給與明快的輪廓。反之，柴霍夫的情趣劇，卻避免使用那種決定的說明和描寫去限制所表現的東西的內容，乃是一種在縹渺而朦朧的雰圍氣中，去概括那更廣大的東西的辦法。本身幾乎沒有什麼重要的意義——有時竟是完全沒有什麼意義的動作、言語、沈默、音響、色彩、和形象等，都由天才的不可思議的魔術，組成渾然一體的，有機的調和，使人比抽象的。概念的地敍述出來的思想，更強烈地，更親切地感到那種交錯着苦惱、喜歡、不安、和幢憬的複雜的人生之脈搏。在這種意義上面，柴霍夫的戲劇，具有着幾乎跟音樂相近的效果。

將最缺乏戲劇性的題材取來，注入戲劇的生命：這苦不是柴霍夫一般兼備着對於美的東西的藝術家的敏感和自然科學者的冷靜的觀察的眼睛（前面已經講過，他是個師生），而且還充滿了溫暖的愛人

精的情感的人，是一種到底難於達到的藝術之至境。爲柴霍夫的成功所刺激，所謂情趣劇就變成了劇作上的流行，產生了許多使用類似的手法的劇曲；但這些追隨者，概括起來，祇是帶來了淺薄。無內容的瑣細主義，其有助於戲劇之發展的地方是極少的。徵諸這種事實，也就可以證明柴霍夫的偉大。

給柴霍夫的劇曲以生命和魔力的要素，除開右邊所舉的以外，還有，幽默的意義也是不能忘記的。他跟郭哥里等同樣地對于充滿着人生的矛盾和滑稽，具有纖細而敏銳的感覺的；但，在柴霍夫方面，則這種素質並沒有帶上辛辣的諷刺性，卻變成了在裏面藏着一脈哀愁的溫柔，良善，並且經過洗練的詼諧而流注出來。這種幽點，像夕陽的光線一般地掩映于陰鬱的薄暮的空氣當中，而在他的沒有動作和事件的靜劇裏面，構成着內在的動作之節奏。實際上，柴霍夫的戲劇裏面的笑之意義，要比許多批評家所想像着的大得多。柴霍夫以天才的直覺力，感悟到劇劇的本質在於動；因而當他描寫那達到了萎靡沈滯之極致的無爲。軟弱的時代，就一定要用那可以說是精神的動之象徵的笑，去代替現實所缺乏的外表的動。不是用笑去緩和了的眼淚，而是用眼淚去加深了的笑——把這看作柴霍夫戲劇的本質，也不見得是一種牽強附會吧。

如前所述，八十年代的俄國社會和思想界，已經陷入極端的沈滯和軟弱的境地；但那變成了九十年代的基本情調的革命的，鬪爭的精神，在這時代也並沒有完全消滅，而是由少數的思想家和文學者保持着那神聖的傳統的。舉出科洛連科（Korolenka 1853—1925）來做文學方面的這種例子，大概沒有人會表示躊躇吧。科洛連科的蘊藏了美的調和，藝術的完成，以及柔軟的抒情味的作品，並沒有露骨地表現出政治的。社會的傾向，但作者自身卻明瞭地有着一定的政治的信念和主張，而時常參與俄國

社會之進步的運動。這，由他觸犯了當時的政府的忌諱，被流放到西伯利亞去的事實，就比什麼都還要雄辯地足以證明。

科洛達科的創作之特色，乃是：取材之廣泛（不用說，這是由于他的生活經驗很豐富的緣故）；一切人物全無遺漏地，像浮雕般地，被準確地加以表現；徹底理解人類心理之深奧；自然描寫之艷麗而鮮明；有無論描寫怎樣悲慘的生活都不會爲絕望所戰敗的健全而明朗的精神；以及在表現上可以感到情調高亢的詩的音響等等。實際上，在科洛達科的作品當中，全篇變成了一首無韻詩的，像珍珠般的小品是很不少的。如老鐘樓守和復活節前夜等。就是比較長的作品，則惡黨（一八八五年）和盲樂師（一八八六年）都很膾炙人口。大革命後，他寫成了巨部的長篇現代人的手記；但不大引起世人的注意；不久，他也就在不遇的境況當中逝去了。

第十五章　九十年代、高爾基

一進九十年代，俄國社會之復活和飛躍，就由于馬克思主義之抬頭而頓呈顯著。在文學者之間，意識的地企圖援助這種運動的人們，也漸次出現了。以一個醫生手記（一九〇二年），實行向醫學界挑戰，而惹起了人們的熱烈的注意的凡萊沙耶夫（Veresaev 1867—本名斯米朵夫斯基），也是其中的一個；在此路不通（一八九五年）和疲病（一八九八年）兩篇當中，他使理想主義、民粹派與合理派的馬克思主義者相對立，明瞭地表現着對於後者的同情。他在目前的的蘇聯文壇上，還被尊敬爲有功的元老。作爲巧妙的世俗描寫的作家，有一個時候在日本也曾被介紹過的契利可夫（Chirikov 1864——　）當時也曾站在馬克思主義的陣地上稱民粹派爲廢兵，要求其引退；但革命後，卻變成了反政府黨，而亡命于巴黎。

可是，九十年代的新潮流之最強有力的代表，無論怎麼說，都還是著名的馬克沁・高爾基（Maxim Gorlst, 1869—1936，本名亞萊克賽・白休可夫）。如人們所曉得的一般，他從一個流浪人一躍而爲世界文壇之巨星，乃是一個可以比作純粹天成之寶石的天才，和具有奔放不羈的獨創的人生觀的作家；因此，要使他的藝術屈服于一定的教義和理論，到底是不可能的。不僅如此，整個地浪漫主義的

氣味很強烈的初期的高爾基，與唯物史觀的馬克思主義是極疏遠的；然而高爾基卻不期然而然地以其富於魔力的藝術之武器，鼓舞當時的人心，使之走向跟馬克思主義所屬目的同一方向，——那些把一切希望都期諸農民所具有的力量之前時代的指導者遭逢慘痛的幻滅，而陷於深沉的憂愁和失望的時候，那種樹立無產階級這一新的力量，而在意氣消沉的人心裏面注入了希望和勇氣的馬克思主義之提倡，以及那出身於被視作昆蟲般的賤民階級，而強調了活動於社會下層的流浪人的內心所潛藏着的誇耀和不屈不撓的力量的高爾基之藝術，從時代的觀點上看來，乃是一種意味深長的互相一致。兩者都是衝破了沈滯的社會之苦悶狀態的，清新的暴風雨。新青年們都受到了偉大的感動，耽讀着他的男性的豪放的鷹之歌和海燕之歌……。實際上，這些作品，都具有着一種作爲預告俄國社會思想之轉變的象徵的意義。正如柴霍夫是個前時代的陰鬱的空想之代言人一般，高爾基也成了新時代的勇敢的精神之表現者。

他是以登載在一種內地報紙上的處女作馬卡爾。秋朵拉（一八九二年），以及繼續問世的柴爾卡休（一八九五年）和伊則爾基利老太婆等短篇，而將對於人生的勇敢的信仰——對於人類力量之堅強的信仰，注入於俄國文學當中的。在長期間繼續喘息於看不見光明的黑暗當中的青年們，都恰如發見了生命之泉一般地，趨赴於高爾基的潑剌的樂天主義，而貪饞地加以吸取。實際上，高爾基乃是尼齊尼·諾烏哥洛柔的染工的兒子，從小就生長在貧乏的環境裏，親自體驗過人類生活之最悲慘的狀態，也忍受過一切的痛苦和屈辱，甚至還企圖過自殺。——連這樣的高爾基，也以純粹的單獨力量，去參加人類的文化運動，用銳敏的眼睛眺望人生，而獲得了光明的信仰；則享受着泰平無事的生活的我

們，也決不至於找不到新鮮而美麗的生活的！——在接觸過他的作品的一切人們的胸中，都一定會勃然地湧起這種心情。

「人生就是美。人生就是壯麗。人生就是朝着整個社會的幸福和快樂前進的無法停止的運動。我是相信它的。非相信不可！我走着痛苦的道路。諸君當中的任何一個人，不，就把諸君合併在一起來看，也恐怕不曾嘗過和我所受到一般的悲哀、痛苦、和屈辱吧！雖然如此，但人生還是美麗的」！高爾基曾經假借作品中的主人公之口，對全俄國的知識階級這樣地說着。

高爾基的文學活動，大體上可以分做四個時代。第一期可以用那大致以流浪者和下級勞動者，即是所謂「赤腳漢」做主人公的許多短篇，和長篇霍馬。哥爾柴夫（一八九九年）三人（一九〇一年），以及戲曲下層（一九〇二年）等做代表。這一時期的高爾基，用放蕩不羈的自然之子來強調對於商人的庸俗社會之不正、不倫、愚劣、怯懦的個人之反抗。他發見在充滿了襤褸垢穢，愚昧和罪惡的生活當中，也有着不屈於權力與金錢的氣概和矜持、自由、堅強、之美麗的性格，而獻以熱烈的歌頌。

可是，就在同樣的流浪的自然之子的處理方法當中，隨著作者的主觀之推移，也可以尋出某種變化的痕跡。最初短篇馬卡爾·秋朵拉和伊則爾基利老太婆的主人公，都是極端徹底的個人主義之代表；他們都被描寫成爲着自己個性之自由，不惜把人類所規定的社會生活的約束，外表的形式、道德、和法律等一切東西，跟敝屣般地加以蹂躪的超人型的強者。「我是不客氣的……爲什麼有那種必要呢？究竟爲着怎樣的法律？我卻想請教請教哩！什麼法律，除開我心裏所有的以外，是什麼也不存在的」。「我所做的事情究竟合乎道德呢，還是不合呢，那我是不曉得的。假如我把苦頭給與他人吃，

那又怎麼樣？天空還照舊是青的，海水也還照舊是鹹的呀！」。像這一類的言詞，常常以種種變形反覆於這一時期的高爾基的作品當中，而構成了他的創作的基調。

然而，這種極端的個人主義，結局就發生了和它完全相反的結果，馬卡爾·秋朵拉的主人公卓巴爾和拉支達，爲要解除絕對的個性之自由和戀愛的矛盾，終於不得不採取最後的辦法，卽是死亡；伊則爾基利老太婆的拉爾拉，也爲了本身的自由和力量而趨於滅亡。

高爾基大概也直覺到這種絕對的個人主義之破綻，所以他後來的作品，雖然也同樣地描寫那些生活於下層社會的反抗者，但已經沒有將他們加以詩化、和理想化的傾向。在木筏上我的旋伴和波連卡·奧萊梭哇等短篇當中，他雖然還是讚美着自己所選擇的主人公的力量，矜誇、正直、朴素、以及對於人生的純潔的愛，但同時他也不想掩飾他們的短處、缺點。卽「赤腳漢」，雖然對於高爾基並非完全的理想，但作爲對於現代之庸俗的市儈文明的抗議，是有着深刻的意義的。這些人們，時常不能滿足現狀，急於追求一種新奇的異常的事體，憧憬着解脫虛僞的人類生活，而呼吸於自由的自然當中；就光是他們的存在，也可以看作，對於現社會的一種挑戰。

在這種意義上，高爾基的「赤腳漢」，可以說正和那在前一時代的俄國文學上盡了重要任務的「廢人」典型帶着同樣的使命。這種特色，到了第一期終末的兩個長篇霍馬·哥洛柴夫和三人，就以明瞭的形式而表現着。

霍馬生於充滿了利慾、虛僞、和無恥的商人社會裏，被那些以粗野的物質生活之繁榮爲人生最高理想，而抱着一種信念，認爲大家都無非想要獲得它的人們所包圍着；他受不了那種腐敗而沈悶的空

氣之壓迫，便急於企圖開闢新的道路；但終於因爲力量不夠而發狂。還有、三人的主人公伊利耶，最初也以「小規模的快樂生活」爲目標，用自己的力量開了一家小商店，而感到非常的滿足；但在某一個時候，爲了一種忽然的動機，卻感到這種生活的虛僞和空虛，就決心拋去一切而走向自由的天地；可是，受了商人生活的空氣之毒害的他，已經失去了變革現在的生活而發現新的方向的力量。最後，他祇一壁詛咒着商人社會，一壁用自己的頭顱去碰牆壁，而實行自殺。

霍馬和伊利耶都是「廢人」的完美的典型。他們兩人，雖然具備洞察社會的不正和虛僞的純眞，以及不欲跟那種社會妥協的勇氣；卻是沒有徹頭徹尾跟環境戰鬪，而樹立那被解放了的個性之力量的不幸的人物。雖然他們都自信爲強者，但實際上，卻跟雷芒托夫的當代英雄等同樣地是些似強而實弱的「廢人」。

這樣，高爾基就漸次離開強者的讚美，和絕對個人主義的崇拜，而終於達到了那表現於有名的劇曲下層的魯卡老人身上的虛僞的哲學。那意思就是：因爲赤裸裸的眞實幾乎時常以可怕的力量，無情而殘酷地落在人們的頭上，弱者既然沒有加以抵抗而自守的能力，所以，就不如採用；勉勵和鼓舞着人心的美妙的虛僞，還要來得聰明些。這，和那曾經以「力量就是道德」做標語的初期的短篇相比較，其間的大相徑庭，眞是令人爲之吃驚。但，在同一下層當中，賭徒沙清卻相反地否定那種便利於弱者的虛僞的宗教，高唱着自由不羈的人類之讚美，而發表着莊嚴的獨白：「在世界上祇有人類……人類！可不是了不起嗎」！然而，那人類「並不是稱做你，我，或是他們的很渺小的傢伙。而是把你，他們，拿破崙和穆罕默德，都通通合併在一起的東西」！從這些話語看來，不能不承認他的主

張，與徹底的個人主義的思想，還有着相當的距離。高爾基一定領悟到了極端個人主義的缺陷，而努力想發見那使個性復活，同時又可以把社會加以匡正的眞正的個人主義；但，還不能夠達到正確的立場。

把改造商人社會的力量求之於「赤腳漢」之間，而一無所得的高爾基，如今就把視線轉移到知識階級方面。這形成了他的創作活動的第二期。包含着商人（一九〇〇年）別墅的人們（一九〇五年）太陽的兒子（同上）和野蠻人等戲曲。然而，從小就是個不幸的孤兒，備嘗無產流浪者的苦痛的他，對於處在跟自己同一境遇的下層勞動者，越是深刻地表示同情，感到愛戀，就越發不能夠對那生活安定，而汲汲於維持現狀的資產階級的知識階級懷着好感：這乃是當然的事情。那種心情老早就已經在初期的短篇裏面露出了閃光；等到他受了馬克思主義的洗禮之後，對於知識階級的反感就變成了明顯的敵意而被表現着。被描寫於右邊所舉的戲曲當中的、知識階級的代表，雖然都在口頭上掛着從書本上得到的高超的理想，但實際上祇是一些靈魂已經被日常生活的瑣細的思慮弄成陰暗的，軟弱而無聊的懦夫。

高爾基向這些灰色的中間階級放出了無情的攻擊之矢；總之，他們並不是眞正的知識階級，祇是帶上了假面具的商人罷了。因此，剝下那假面具，而暴露其醜陋的眞相，原是很得當的事體；但，高爾基卻顯出了隨便斷定一切知識階級都是這種小資產階級的傾向。在這時期所發表的商人論，正明白地證明了他的這種看法。在這篇論文裏面，他把一切知識階級都斷定爲商人，連朱斯退益夫斯基和托爾斯泰，他也不打算從那種定義當中除去。這，在一方面，雖然證明了高爾基之直線的不容絲毫妥

協的純眞的性情，但，在另一方面，卻暴露出缺乏哲學修養的粗糙的頭腦，而變成了當時的有識者的猛烈的非難。攻擊的目標。

這一類的戲曲，大都被認爲失敗之作。同是戲曲，但因爲那以無賴漢做主人公的下層，總是這位作者具有深刻的愛戀的，也可以說是他們靈魂之故鄉的世界，所以就充滿着異常的力量和感情，而被認爲能給讀者以深刻印象的名作；而其他以知識階級爲對象的劇曲，則是建築在否定上面的作品，而且在劇作上又受了柴霍夫的靜劇的影響，企圖把平板無味的生活，如實地，速寫的地表現出來，因此便非常削減着動人的力量。這種失敗，終於使得當時的批評家喊出了「高爾基快要完結」的評語。

然而勃發於當時的一九〇五年的第一次大革命，卻爲高爾基形成了一個很好的轉變期。因爲跟這一革命運動有關，他便被逐出故國；後來，他就爲療養那老早就苦惱着他的肺病，而卜居於意大利的加普利島；一面欣賞着南方的明媚的風光，一面磨鍊其詩思。一般人就把此後認爲高爾基文學活動的第三期。他最初曾在赤腳的流浪者中間，繼而又在知識階級中間去尋求那可以使腐敗至極的社會復活過來的、健全的、強有力的分子，但，並沒有得到滿足；最後，乃在覺悟了的有教養的無產階級中間發見了那種人物。至少是找到了那種可能性。長篇母親（一九〇八年）便是在這一轉變上留下了痕跡的一個紀念碑。爲革命鬪爭而死的一個工人的母親，由於對於自己的兒子的鍾愛，就繼其遺志，而殉身於同一的理想——這故事曾被搬上銀幕和舞台，而爲衆人所知。祇因在母親的性格上可以使人感到理想化的痕跡，而枯燥無味的好像在發議論般的抽象成分也很多，並且，甚至於還稍有冗長之嫌，所以就削

弱了渾然一體的藝術效果；但由於那種動人的題材，卻成爲在新興文學中被閱讀得最多的書籍之一。懺母親而發表的長篇懺悔（一九〇八年），乃是一種表示還不能夠完全埋頭於馬克思主義的高爾基之精神方面的探求的著作；全篇以農民階級出身的青年馬特維失掉古舊的上帝而發現了新的上帝之經過爲主題。跟着寫的兩個長篇少年時代（一九一三年）和在人間，都是富於自傳的要素的作品，幾乎完全從傾向的態度解放出來，始終站在純藝術的立場上面。這兩篇作品，在生動的人物點描，和鮮艷的自然描寫上頭，都被稱讚爲值得永遠加以吟味的俄國文學之寶；並且，還證明了高爾基並沒有失掉當初的青春氣概和力量。

世界大戰的時候，他得到了回國的許可；後來，當布爾雪維克掌握政權時，他就做了屬於蘇聯政府管轄下面的出版機關的主任。因此，一般亡命文學者都罵他爲卑屈的叛徒；但，高爾基卻不能在危急存亡之秋，遺棄祖國的民衆而去。可是，高爾基究竟是個先天的理想主義的個人主義者，而且又是個藝術家，似乎並不能夠安住於需要權謀術數暫時的妥協，和個性之絕對服從的政治世界裏，就以養病爲名，移住於意太利的挼倫多。但他每年還是要回國一次，以保持不斷地跟故國的接觸爲自己的義務。

在第四期的文學活動當中的高爾基，大抵都埋頭於追憶的世界，從過去的生活裏面，抽出各種典型性格，怪僻事件，以及深受感動的邂逅與交遊等，而寫成長短篇的故事和感想。它們都是一些有如珠玉般的名作，與顯出幾分浪漫諦克的高蹈傾向的初期作品，以及那不免有冗長之嫌的革命前期的長

篇等比較起來，作爲藝術品是可以占據更高的位置的；並且，無論從其浸潤於內心的人生哲學之深邃說來，或是從其由於多年的經驗，準確地捉住了表現之祕密，而不能任意加減的簡潔的文筆說來，都具備着可以認作渾然一體的成功之作的條件。其中，如托爾斯泰的回憶，就作爲對這世界的大文豪投以新的照明的極富於獨創性的文獻，也是一種具有崇高的價值和意義的貴重的著作。批評家沃浪斯基(Voronsky)曾稱他爲：不是從文學活動的開頭，而是從其終點去達到了世界文學的標準。

作爲俄國文學的元老的高爾基所表現出來的這種可喜的新的成就，曾使許多人都感到了一種要求：希望按照當然的順序，能夠用同一名人之筆，不光是把舊世界作片斷的再現，而且還要將充滿了新興勞働階級的力量和希望的新世界，表現於更大的構圖當中。讓某種要求得到了某種程度的滿足的，就是發表於一九二六年的長篇亞爾達莫諾夫一家。

全篇的情節，敍述那由農夫出身而成爲大工場之經營者的亞爾達莫諾夫及其子、孫、三代的家族史。他企圖用這種故事來表現從農奴解放直到大革命的俄國社會之變遷；乃是一種頗有野心的構想。他使用簡潔而富於繪畫效果的印象手法，把反映了他們所處的時代背景的三個亞爾達莫諾夫，鄉鎭上的泥沼般的生活，以及漸次發生於民間的社會的不安之空氣，生動地表現出來。原來高爾基的長篇，因爲過於堆砌那種煩瑣的自然主義的描寫，常常有使讀者感到厭倦的傾向；但，把三代歷史縮寫在一卷當中的這部小說，卻完全脫去了那種毛病，因而在他的許多長篇當中，也是一部在藝術上可以擺在最高的位置上面的作品。

從全體說來，作爲作家的高爾基之偉大，乃是在對於舊時代的生活之熟悉和表現。因此，在亞爾

達莫諾夫一家當中，最是神采奕奕的部分，也就是那具有非凡的資質的，頭一代的亞爾達莫諾夫在活躍着的第一篇；尤其是兒子的婚禮和父親的凶死的場面之描寫，在其強而有力，色彩鮮明，和表現的明確之點，都是一種具有不朽的價值的名文。而作爲一個表現新時代的精神和情趣的作家，則高爾基這般的天才，要跨過時代的牆壁，看起來也是不容易的；最後的大革命發爆的場面等，若要使人感到澎湃的新勢力之來臨，卻還未免過於柔弱。

高爾基最近還發表了巨大的三部曲四十年代，又名克林·沙木金的生涯；但因爲全部還沒有寫完，所以，最後的評價還不能不待諸來日；不過，這龐大的力作，也令人覺得好像仍難免有冗長之譏似的。

第十六章　現代派文學

九十年代的俄國社會和思想界，也並沒有完全爲馬克思主義所風靡。當時對於灰黯而沉滯的八十年代之反動，曾經採取了兩種完全不同的形式而表現出來。一種是企圖用革命鬬爭去爭取光輝的未來的運動；另一種就是完全離開政治興味，以個性之洗練和深刻化，去和卑俗的商人生活宣戰，而企圖在那泥沼上頭，高築起超越的獨創的世界之逃避的傾向。這一傾向，因爲排除商人的庸俗趣味，提倡貴族的洗練的複雜趣味，所以，顯然是唯美的；因爲以離開社會的個人爲興味和研究之對象，所以是享樂主義的；因爲違反了合理的唯物主義，所以神祕主義的色彩也就很濃厚。屬於這一派的人們的文學，雖然被稱做新浪漫主義，或是象徵主義，頹廢派等；但，普通卻可以用現代派（Modernism）文學這一總稱來概括它們。這現代派文學的藝術，從十九世紀末葉到二十世紀初期，就漸次增加了它的勢力，終於變成了俄國文學的主潮。尤其是自從勃發於一九〇四年到一九〇五年的革命運動，結局終於悲慘地失敗之後，那長期間支配着俄國文學的爲人類服務，改造社會的思想，就完全被窒息，而助長了極端的個人主義的傾向。並且，不僅是頹廢派乃至象徵派，就連那繼承寫實主義的潮流的大多數的新作家，也拋棄了形成着舊文學之中心生命的，對於較好的將來的信仰，和人道的利他主義，而開始

高唱那極端的自我中心主義，和自我崇拜的教義。

可是，雖然爲要使這種極端的個人主義能夠成立，實有和尼采之創造超人一般地去創造出一種堅強而自由的個性之理想的必要；但爲革命的失敗所威脅的俄國文學，若要創造出那種理想，還未免過於軟弱。處在這種狀況下面的個人主義之所以要從那替世界人類帶來新生命的，強而有力的，奔放不羈的個性之讚美，次第墮入輕易的自我肯定，乃是一種不得已的當然的結果。這些拋去了對於上帝和未來的信仰，失掉了對於人類進步的希望，而且不能將自我提高爲偉大的人神（具人類同時又是神明的人物）的個人主義者，已經沒有使自我存在變成有意義的偉大的目的了。因此，他們之所以一接觸到死亡的問題，便不曉得與它戰鬪的方策，而爲深不可測的恐怖所侵襲，原是一種沒有什麼可奇的事情。黑暗的生之絕望和死之恐怖——這就是現代派文學的第二種形相；它變成了支配這一時期的代表安特列夫之全部創作的基調。

把死之恐怖用一種特殊的方法去加以征服的，就是費陀爾·梭洛古勃（Fedor Sologub,1863—1927）。最初，他是否定人生之卑俗的商人的成分，而傾其全力去向它挑戰的。被認爲他的傑作的長篇小鬼（一九〇五年），以在鄉下當中學教員的，名叫白萊朱諾夫的，愚鈍、無恥、卑屈，而近於誇大妄想狂的人物爲主人公，用郭哥里式的寫實的諷刺畫的手法，毫無遺憾地描繪着醜惡而卑劣到極點的鄉鎭生活。可是，梭洛克勃不能夠找到那可以克服這種醜惡而卑劣的現實之方法，不久就漸漸陷於把一切看作毫無差別的，瘋狂的，人生之否定，對於全部的有生物都抱着強烈的憎惡，甚至於稱生命之根源的太陽爲「空龍」，而加以詛咒。

固執於這種人生觀的他，除開選擇和肯定死亡之外，就再也沒有別的道路可走。因此，作爲最賢明的方法，他就努力把那埋伏在人生前途的不可抵抗的命運加以美化。「死之讚美」，這就是貫通着梭洛古勃的一切作品的不斷的主題，也是一種的不容許別人追隨的獨創他境地。美麗而天眞的少年男女，一旦長成起來，也就會變得醜惡而庸俗。拯救這種現象的方法，祇有死亡。讓美麗的東西美麗地死亡吧！——這種主題，反覆在梭洛古勃的短篇、長篇的各部分。美的女主人公愛萊娜，因爲恐怕自己不住地崇拜着的美麗的肉體將爲羣衆的視線所汚，就在美麗的寢床上像做夢一般地實行安靜的自殺。死之刺的兩個少年，也投身於輝耀着銀色的月夜的川中，而從充滿了痛苦的人生當中逃出去。

在稀罕地處理那具有現實性的題材的場合，他也不喜歡如實地表現平凡而瑣細的日常生活，一定要加上藝術家的魔術，把它化作美麗的傳說。以革命家爲主人公的三部曲創造出來的傳說（一九一四年），就是那種典型的作品；全篇都是從現實的要素和荒唐無稽的空想之交錯所構成的。總之，他那排斥不斷地變化和流動的人生，抽去其中心生命，而代之以被限制了的虛構的藝術，乃是一種爲死亡而服務的「黑暗的魔術」。梭洛古勃的創作之所以會漸次固定下來，墮入無意義的無聊的空語之羅列，實不能不說是一種難於避免的結果。

可是，初期的作品，尤其是以少年爲主人公的許多短篇，例如捉迷藏因和慰藉等，都是依據着作者所達到的心境之獨創性而寫作的。那些作品之充滿着新鮮而純眞的魔力，乃是不能加以否認的事實。特別是他那月光般地透明，陰影般地恍惚　花邊細工般地纖細的文體，可以說已經在俄國文學之表現形式上面開拓了一塊新境地。

對於梭洛古勃用巧妙的自我酣睡去加以迴避的死亡的問題，萊奧尼朵·安特列夫(Leonid Andreev 1871—1919)，卻從正面撲過去，始終繼續着沒有希望的血淋淋的格鬪，而以其苦悶和恐怖塗抹着自己的藝術。可是，他在文學活動的初期所發表的白拉迦莫特和迦拉斯卡(一八九八年)等短篇，卻處理着與高爾基相同的主題：表現在下層社會的，墮落至極的所謂「趨於滅亡的人們」當中，也時常有着會發生反應的純眞的心靈；其手法也是繼承柴霍夫的衣鉢的純粹的寫實主義。但，後來，他的作品，卻漸次以人生之無意義和空虛爲主題(思想、深淵、霧中)，同時還離開了沈靜的寫實主義，而開始採取了更多的比喩成分(石牆，拉札洛等)。並且，對於時常騙人的人類生活之絕望，以及對於那破壞一切人類之努力而把它吞沒在無限黑暗當中的無情的死亡之魔手的深刻的恐怖，也終於滲透着他的作品的整個寫幅。同時，比喩的、象徵的手法，也變成了安特列夫所不能離開的東西。

安特列夫的厭世主義，並不是俄國文學者所共有的，對於社會的東西；而是包含着更多的倫理的哲學的性質的。他是一個「探求者」型的人物；不管社會組織的對不對，而那些關於超越那時間和空間的創造世界之祕密，以及生死流轉的法則，卻不能不苦惱着他的頭腦。要探索安特列夫的思想之變遷，其最便當的方法，就是把他從一九〇五年到一九〇七年所發表的最初的三部戲曲加以檢討。在一九〇四年所寫的小說華希里·費維斯基裏面，用無情的殘酷的筆調，特別指出了對於上帝的信仰之慘痛的破產的安特列夫，卻以其處女劇作往星中，宣揚着永遠支配宇宙的偉大而不朽的人類精神，企圖以對於人類睿智的信仰來代替上帝的信仰。但，就在這裏也不能夠感到完全的滿足；因此，在第二部戲曲沙哇裏面，他就描寫那抱着最先要讓赤裸裸的人類站在赤裸裸的世界上，然後再行樹立新生活的理想

的，無慮的反抗者和破壞者的沙哇。可是、安特列夫的懷疑的傾向卻漸次加深了它的程度，到了第三部戲曲人之一生，他的人生觀終於達到了完全虛無的境地。這是一部可以稱爲安特列夫之藝術的結晶的代表作品；在那兒，對於人類精神的信仰，以及爲建設而破壞的理想，都消失得乾乾淨淨，剩下的祇是跟鉄一般地堅牢的命運的圈套。並且，人類在遵從命運的命令做了許多快樂的和可怕的夢之後，就會被吸進永遠的深沈的黑暗當中去。不管你怎樣掙扎、叫喚、和詛咒，也不能夠從這殘酷的圈套當中走出一步。總之，人類都不過是些被掌握在謎一般的「灰色」的人的手掌裏面的可憐的奴隸而已。——這就是這部作品的根本思想，也就是安特列夫的人世觀的概要。

雖然如此，但要安住於聽天由命和自我陶醉的境地當中，安特列夫卻還未免有着過分堅強的探求精神。因此，雖然被死亡的圈套所包圍着，他也還想要找到出路，屢次都站了起來，不斷地作拼命的苦鬪。這就是他的作品之所以會給血腥的呻吟和叫喚所充滿的理由。

安特列夫的作品，由於他的內心生活具有形而上的傾向，所以大抵都是圖式的，帶着很多的比喻的、概念的性質。因此，他的作品，也就時常有給人以做作的不自然的印象之嫌。實際上，在他的許許多多的作品當中，可以看作好像祇是頭腦之產物的沒有生氣的東西是很不少的；而在晚年的作品裏面，也可以看到過於墨守舊型(Mannerism)的東西；但從全體上說來，則他的表現，在正確地抓住事物的性質，而用敏銳的神經之擴大鏡，給以強烈的外線之處，卻具有着特徵；那種喚醒堅強得像在震撼的，可怕得使人戰慄的，或是奇怪得使人癱瘓的印象之筆力，都很可以證明安特列夫的不平凡的偉大的才能。企圖恢復出賣基督的猶大之價值的小說伊斯卡略特的猶大(一九〇七年)，描寫戰爭的恐怖

的紅笑（一九〇四年），以及鮮明地解剖了已經被宣告死刑的革命家在獄中的心理的七個絞死者（一九〇八年）等，作爲他的才能之純正的表現，都是可以永垂後世的名作。

安特列夫的作品，除了初期的短篇之外，普通都被稱爲象徵主義；但，那祇是表面的形式，他的根本的人世觀，卻是一種帶着浪漫諦克色彩的現實主義，而缺乏着那種由安得列·皮萊與以理論，而被完成的，眞正的象徵主義之深邃。

作爲個人主義思想之一種表現，而形成着這一時期的俄國文學之顯著的潮流的，就是性的問題。當革命運動失敗，對於集團的信仰已經失墜，光輝而強有力的個性之空想正代之而起的時候，一代人心之傾向於那種表現個性之最強烈、華麗、而輝煌的性慾世界，實不能不說是一種當然的道理。在現代派的作家當中，對於這一問題沒有呈獻出他的作品來的，幾乎可以說是完全沒有。在梭洛古勃的作品裏面，愛與死，乃是個不可缺少的，不斷的主題。安特列夫有一個時候也曾被稱爲猥褻作家。然而，其中最值得注意而具有鮮明的特色的作家，卻是阿志巴綏夫（Artzybashev，1878—1926）。最初，他就發表了村莊和血痕等以一九〇五年的革命爲題材的許多短篇，以線條粗大，色彩鮮明，以及富於男性之力的筆致而知名；但，貫通着那些作品全體的，卻是黑暗的厭世思想。叛徒之羣和軍隊之間所演成的暴行、流血、虐殺、凌辱——一切都無非是敍述人生之盲目、殘忍、和無意義的東西。在這種好像使人透不過氣來一般的黑暗當中，他卻發現了一線光明。那就是性愛。他之所以出此，自然是受了「自由而強烈的性慾，乃是有力的心靈之賜物」的尼采的個人主義的影響，而在另一方面，也是一種疲憊於革命之失敗的心靈之逃避。總之，從有名的長篇小說沙寧（一九〇七年）算起，在妻及其他許

多短篇裏面，他都把性慾當作神聖的東西，而加以祝福，並且還高唱應該把它從虛僞的皮相的文明之桎梏當中拯救出來，安置於健全的自然的狀態裏面，而主張絕對的自由戀愛論。沙寧在當時的讀書界所獲得的成功是驚人的，發表後不久，就被譯成所有的外國文字，對於知識階級的青年男女，它簡直變成新的聖經。

雖然如此，但，阿志巴綏夫所期求的玲瓏無垢的、美麗的、自由的人神之境地，光是靠這種單純的肉慾的解放之理論的主張，是不能夠達到的。嘗到了苦味的失望的他，就把這種失敗的原因歸咎於女性，而以其獨特的劇烈的熱情，開始傾其全力去攻擊生性卑劣的女性。小奧特（一九一一年）一個打嘴巴的故事（一九一三年）等短篇，以及姨妬（一九一三年）野蠻人的法則（一九一四年）等戲曲，都是斯特林堡式的反女性主義的作品。

然而，以這種否定的態度，無論怎樣地堆砌許多的論證，也是不能夠達到具有肯定意義的東西的。結果，阿志巴綏夫的人生觀就當然會陷於完全的厭世主義。他的黑暗的人世否定論，曾經圓滿地結了晶的，乃是第二部長篇最後一線（一九一二的）。這部小說的手法，雖然跟從來的作品同樣地是明快的寫實主義；但其構想卻極其奇怪，幾乎可以說是瘋狂的東西。一個飄然地出現於鄉鎮上的青年技師，從人生不過是一種毫無意義的痛苦之連續，這一確信出發，爲要把一切的人類從那無意義的痛苦當中拯救出來，就誓要絕滅人類，而在人們中間開始宣傳死的福音。於是，爲這接眼一看很是平凡的技師的魔力所吸引，作品當中的主要的人物通通都自殺了。並且，在這可怕的死亡的雰圍氣當中，大膽而露骨性愛之官能描寫，也跟有毒的熱帶之花一般地開放着，在那兒創造出一種不可思議的誘

惑。可是，從全體說來，這種建築在一切的否定上面，即是虛無生義上面的作品之所以沒有嚴正意上的藝術創造之力，乃是無足怪的。

革命後，阿志巴紋夫亡命於哇爾夏哇，寫過感想文永遠的海市蜃樓（一九二二年），和戲曲惡魔（一九二五年）等；但通通都依然是厭世哲學的表現，幾乎毫無反響地過去了。

由於革命運動之受到挫折而發生出來的思想，不僅是個人主義而已，還有宗教的神密主義之傾向，也變成了俄國文學上的一種顯著的分野。作爲對於社會主義的無神論和唯物論的反動，那種企圖建立新信仰，探求隱藏的宇宙之祕密，而充實和粉飾生命之空虛的慾望之所以會發生，乃是一種必然的現象。屬於這一範疇的作家之最偉大的存在，乃是在前面曾舉其名的安特列、皮萊（Andrey Byely 1885—）。

皮萊誕生於最高尚的智識階級的家庭，具有豐富的詩人的情操，和透澈的哲學思索的能力；在音樂、文學、哲學等等方面，都吸收，和咀嚼着人類文化之優秀的果實而長大着。因此，當二十世紀的俄國文壇發生象徵主義運動的時候，就就作爲一個詩人和淵博的理論家，而時常保持着指導者的地位。

然而，最值得年以記述的，乃是他在散文方面的工作。他的最初問世的散文，就是四部交響曲（一九〇〇年——一九〇七年）。從內容方面看來，它乃是企圖表現皮萊的獨特的神祕的宗教觀和對於神祕之幻滅的東西；但從形式方面說來，則是散文和音樂的統一與調和。他企圖使用有韻律的散文或

是對偶的、簡短的、音樂的語句之排列，來創造形象的交響樂。

皮萊的第一部長篇小說，就是銀鳩（一九〇八年）。這是三部曲東乎？西乎？的第一部。一個年輕的大學生，同時也是一個詩人，加入了俄國農村裏面的宗派的祕密結社；但因爲不滿於他們的亞細亞的黑暗的神祕主義，就打算走到西歐之象徵的德國人那邊去；可是團體卻把背叛了他們的祕密組織的主人公殺死了——這就是這部小說的情節。

到了三部曲的第二部，即是長篇彼得堡（一九一三年），皮萊的藝術的個性就完全顯出了它的輪廓。那是以一九〇五年的革命爲背景，以西方精神之表現的基督教的俄國，跟那可以包括在世界虛無主義當中的東方汎蒙古精神相鬪爭爲主題的作品。其內容爲通過哲學和神學去觀察的現實世界，而表現則採取以詩和音樂的精神所構成的無與倫比的獨創形式；因此，非常難解，就是再三閱讀也難知其命意之所在。可是，彼得堡所給與後來的文壇之影響是很偉大的。那種平面交錯的理論（即是讓各種不同的事件所發展出來的許多場面互相交錯，而同時加以描寫的手法），由音響的效果而將語言的排列自由地加以顚倒的發音主義，以及訴諸視覺的行的組成方法之無限的變態——這些表現上的新機軸，都使文學界的耳目爲之聳動，不僅在俄國，就在外國，也惹起了文學上的一種大革命。在革命後的新興俄國文壇上面，沒有受到他的影響的作家，幾乎可以說是沒有光是根據這一件事情，不是就已經可以想像到皮萊的內心所潛藏着的巨人的魔力嗎？

雖然如此，但，跟一切具有強烈的個性的人物一樣，皮萊也有着過分偏於一方的資質、性情。因爲他完全埋頭於汎神論的哲學的世界，而浸淫於跟蘇俄的現實問題距離得很遠的抽象的思索當中，所

以就被批評家們蓋上了病入膏肓的神秘主義者的烙印。他曾執筆寫東乎？西乎？的第三部莫斯科，企圖在第一卷莫斯科的畸人（一九二六年）裏面描寫革命前的舊俄國，在第二卷打擊下面的莫斯科（一九二七年）裏面描寫變成了世界的核心的新莫斯科；但；幾乎都毫無反響地被加以抹殺。

在象徵派的作家當中，比誰都早博得了世界的聲名的，就是美列茲可夫斯基（Dmitriy Merezhkovsky, 1865—）。他把靈和肉，上帝和魔鬼，天上的深淵和地上的深淵——這種相反的兩種力量的對立和鬪爭，認爲形成人類歷史之根底的重大要素，而以闡明這種鬪爭種意義，發見的兩種原素之融合一致，爲自己的畢生事業。因此，他的作品，從著名歷史小說三部曲和論文托爾斯泰與朵斯退夫斯基算起，以及許多的詩歌與戲曲等，通通都是拿這一問題來做基礎的。在全集的序文當中，他自己也說：「我的作品，沒有例外地，都是關於一件事物的書籍」。

作爲美列茲可夫斯基的代表作而值得加以注意的，就是在前邊曾經舉出來過的歷史小說三部曲。他選擇人類最痛切地爲天上的深淵和地上的深淵所磨折的時代來做這一力作的主題。卽是，他在第一部諸神之死（一八九五年）裏面，描寫第四世紀的羅馬的基督教思想和希臘思想之鬪爭時代；在第二部諸神之復活（一九〇〇年）裏面，描寫爲天才達·文西所代表的文藝復興精神和封建制度之衝突時代；在第三部彼得大帝與亞列克賽皇太子（一九〇五年）裏面，描寫古舊的俄國和新興的歐化的俄國之惡戰時代。

美列茲可夫斯基想要在在三部的曲裏面的以表現的思想，概括起來說，就是：因爲單純的個人主義，卽是對於人類的理智與肉體的愛慕和信賴，以及祇是偏重空虛的靈魂之現存的教會的宗教，都同

樣地沒有力量去拯救人類，所以，一定要建設靈肉一致的第三帝國，而實現希臘思想跟希伯來思想互相融合的三昧境界。可是，因爲他過於急切地想要把這種思想機械地加以形象化，所以那些人物都變成了缺少有機的生命的傀儡；而且，由於歷史的考證和詮釋過於精密，也不免陷於煩瑣，使整個作品都與人以學究的枯燥而冷漠的感覺。雖然如此，但美列茲可夫斯基的豪華的文體，和詩人的優美而典雅的氣質，卻多少補救了這些缺點。

不但是這樣，並且，若把那三部曲當作一種側面的歷史來看的時候，則它們乃是傾注了美列茲可夫斯基半生研究所得的淹博的智識的著作；各時代的風俗以及各種事件與插話，當作難於他求的史料，也是一種極有興趣的讀物。這是所有的人們都一致地加以承認的三部曲的價值。

把柴采夫（Boris Zaitzev, 1881—），算在神祕派裏面，自然是欠妥善的；但若把他認作現實派，則他的作品又未免過於奇怪。他的作品，大概都是短篇。他的語調很低微，所敍述的都不過是些平凡的人物的小小的悲哀和喜歡；可是，作者的溫暖的同情，觀察人生的明徹的眼睛，聽得到透過生命之帷幕的音響的敏感的詩人的聽覺，以及那雖是帶着水彩畫式的清淡但卻具有高尚的風韻的手法：都形成着另外一個獨特的宇宙。人們一讀柴采夫的作品，就不能不受到一種感動：覺得整個人生便是一種神聖的東西，生活在這世界上，卽是服務於上帝的祭壇。在那兒，生死、愛憎、精神的要求，以及本能的慾望，通通都融會於美麗而莊嚴的大自然生活當中，創造出一種宇宙的調和。現實主義與抒情詩的神祕主義之融合和一致：這就是柴采夫的藝術的境界。像阿古拉費娜和靜寂的黎明等等般的可以留下永遠難忘的印象的作品，是很不少的。

革命後，柴朵夫跟美列茲可夫斯基一同離開了蘇維埃統治下的故國，在巴黎形成着亡命者的俄國文壇；但，那祇是令人深切地感到：脫離了祖國的文學者，乃是一些被割斷了活的創造之根源的可悲的存在。

反革命的人生觀所走的另外一條道路，就是國民主義。這是爲着反抗革命派對於國民的傳說之漠視而發生出來的機運，跟宗教的神祕派有一脈相通之處。這一派的人們的共同的特徵，乃是：對於祖國的熱情的愛，以及俄國之神祕使命的漠然的信仰。他們跟前世紀的國民派不同，想要尋求於民間的，並不是社會的正義，而是宗教的眞理。屬於這一派的最偉大的作家，就是萊米卓夫（Alexey Remizov 1877——）。

他的初期作品，例如優秀的長篇十字架的姊妹（一九一一年）等等所表現出來的人生，乃是充滿了苦痛、痙攣、恐怖、醜惡、和呻吟的瘋狂的惡夢世界。對於這種爲惡夢所威脅而覺得苦悶不安的人類，他雖然感到好像使人透不透氣來般的苦惱的憐憫和同情；而同時也抱着一種崇拜痛苦的人世觀：認爲要受過這種苦惱的洗禮之後，人類才能夠滲透眞正的自我，領悟本來的性靈。無疑地，這種讚美痛苦的思想，雖然由於朵斯退益夫斯基的影響；但，同時也發生於俄國國民性之深處。

萊米卓夫老早就熱愛着純粹的俄國語言。他涉獵故代俄國的文獻，而從其中尋出沒有受到外來文明的損害的俄國民族固有的信仰和傳統：同時，並採取民族精神之表現的古舊的語法，而創造出自己的獨特的新文體。一字一畫都不肯疎忽的，費煞苦心的萊米卓夫的文章，跟皮萊的警拔而有音律的文

體，都曾給後來的蘇聯文壇諸作家以深刻的影響。鄧將民間傳說用自己的深刻的觀照去加以過濾，而以簡朴的文體去敍述出來的民間故事，集合中世的的宗教傳說的貝展定（Byzantin）式的草，一面描寫現實的題材，一面卻反映出作者的宗教的和平心境的短篇集馬拉等等，大概就是代表萊米卓夫的最近的作風的作品。他也是亡命文學者之一。

如上所述的各種新鮮的現代派文學的嘗試，雖麗地裝飾着二十世紀初葉的俄國文學，大有已經奪去了支配着前世紀文壇的寫實主義的光芒的情勢。因此，在批評家之間，甚至於發出了「世俗之死滅」，即是寫實主義文學之滅亡的喊聲。然而，那是未免過於把事態誇張的說法，作爲俄國文學之本質的現實主義的洋洋的奔流，是不會很快就乾涸的。不但是那樣，而且由中間階級文學者，在那被弄得稍帶幾分枯燥無味之感的寫實主義上面，應用了新發現的近代手法和感覺的所謂新現實主義這一派之出現，乃是革命前期的俄國文學上的重要現象。

作爲保守着純粹的寫實主義之立場的作家，則庫普林（Kuprin，1879——）所具有的價值，是可以得到相當崇高的評價的。構成着他的創作之根本動力的，乃是明朗的肯定人生的精神；然而，他的樂天主義，並不是政治的乃至社會的主義、思想的理論之產物，而是明白地生活過程本身之肯定當中流寫出來的。雖然如此，但，不用說，他並不是企圖把人生加以光明化，而將那些充滿着實生活的黑暗和醜惡隱藏起來。他始終是個現實主義者，雖然大膽地描寫着人生的醜惡和泥沌；但也相信着那種要把它加以壓抑和包圍的光明力量之存在。

溺愛着人生的庫普林，是想要跳進人生所有的現象和生活，而理解一切的。從軍人、俳優・娼妓、做馬戲的、盜賊、乞丐、猶太人，直到馬、狗等等的動物，沒有被收進到他的小說材料當中去的，簡直可以說是幾乎沒有。他那富有精彩而帶着柔韌性的描寫的筆致，和千變萬化的豐富的題材，都已經達到了不容他人追隨的名家的領域；但，由於直接打動讀者靈魂的藝術家的熱情和精神之不足，有時卻不免使人發生出一種有才能的艱苦備嘗的人的文學之感：這不能不說是一件可惜的事情。

在他的許許多多的作品當中，那以腐敗的軍官們的生活爲背景的長篇決鬪（一九〇五年），乃是一部用藝術形式無遺憾地暴露了日俄戰爭當中的俄軍之不體面的失敗原因，而使得當時的讀書界爲之震撼的名作；還有，那用冷靜的客觀態度描寫了娼寮中的娼婦之悲慘的境遇的坑（一九一〇年），也是一部曾經喚起喧囂的議論的引人注意的作品。

以異常純眞的藝術天稟之故而被稱爲柴霍夫之後繼者的布寧（Bunin1878——），乃是一個用略帶幾分冷漠之感的非常明晰的客觀態度去對待生活的聰明的觀察者。他的對於人生的沉着的觀察，並不像庫普林一般地，變成華麗的七色長虹而放射出來，卻分明地結晶於沉靜而明晰的形式上面。爲要曉得生活過程的祕密，庫普林是跳進生活之最熱鬧的地方去的；反之，布寧卻可以說是：走上高山之項，用銳利的視線，沈着而明瞭地觀察着遙遠的世態。但，布寧的這種文學上的貴族主義，跟毫無生氣的炫學主義決不是相同的東西。證明他是個眞正的藝術家的純眞的感情始終潛藏在冷靜而正確的現實之再現的後面，這是讀過他的詩歌和長短篇小說的人都會表示首肯的。

這種冷靜的沈思的傾向，還可以從他一方面又是個優秀的詩人這件事情的本身來加以說明。他的代表作鄉村是描寫在愚昧和貧窮當中衰敗下去的農民的生活的；本質的把握之準確，以及那寫實的，同時卻充滿了內在的抒情主義之簡潔的表現，使得一切批評家都由衷地加以讚嘆；但，因爲對於農村的看法過於否定而悲觀，曾被馬克思主義批評家們認爲落伍的「地主文學」，而受到攻擊。

這樣，裝飾了二十世紀初期的現代派的文學，雖然有其萬花筒般的華麗和多面性：但概括地看來，卻不能不說是僅僅具有發生於兩種革命中間的過度期藝術的意義，而註定了不久就要給澎湃的時代波濤冲去的命運。

第十七章　近代詩一瞥

由普希金和雷托芒夫在形式和內容上都打下了堅固的基礎的俄國近代詩，一到四十年代，就跟着具有各種卓越才能的羣星之輩出，而增加了它的華麗和複雜的情調。這些詩人，各各都開拓了自己的境地，不容使用概括的標準去加以權衡；但，爲着方便，卻可以按照普通的文學史的方法，把他們分做藝術派和社會派這兩種集團。藝術派以表現人類的內心的世界——喜歡，痛苦，一剎那間的情趣，以及深遠的沈思——謳歌自然美爲主，除開純藝術的感興之外，並不追求任何的目的；而社會派的詩人，則以詩爲手段去推動社會的精神，企圖在人們的胸中，喚醒一定的感情，因此，常常接觸到各種社會問題。屬於第一種集團的詩人，計有邱特采夫(T.H. Tyuttchev,1803—1873)，孚特(A. Fet,1820—1892)，馬依可夫(A. Maykov,1821—1897)朴浪，斯基(Polonsky,1820—1898)，和亞萊克賽·托爾斯泰等等；屬於第二種集團的詩人，則可以舉出尼古拉棱夫(Nekrassov,1821—1878)，薛夫千科(Shevtchenko, 1814—1861)，尼吉丁(Nikitin,1824—1861)，和普萊希采夫(Pleshcev 1825—1893)等等的名字來。然而，在這短短的一章裏面，要把他們通通都講到，乃是不可能的事情，所以，在這裏，就祇能選出其中特別值得注目的兩三個詩人，而投以匆忙的一瞥。

在藝術派的詩人當中，具有最崇高的天分的，恐怕就是邱特采夫。從年齡說來，他乃是一個跟普希金同時代的人物，但因爲他占着外交官的重要位置，沒有急於發表作品，去追求聲名之必要，所以當他把詩作集攏來，一躍而被認爲第一流大詩人的時候，已經是五十歲以上的人了。他是個具有很好的教養的知識分子，所以，他的詩也以富於思想的要素爲特色。然而，他的思想和觀念，決不以抽象的赤裸裸的姿態去表現，而是有機地溶入於活生生的藝術形象當中的。在這種意義上，把邱特采夫看作俄國象徵詩的先驅者，乃是一種正確的理解。在他的作品裏面，歌頌自然的優秀的詩篇很不少；而形成其自然觀之根底的，卻是一種混沌的觀念。他不能滿足於自然之表面的現象，努力想要洞察其深邃的不可解的本質。這心目中的神祕的宇宙之根底，乃是無限的混沌：美麗而整齊的表面的世界，祇是一張掛在這可怕的深淵上頭的金色面紗罷了。

……不久，若從命運之世界的外表
扯去那遮蓋着它的巧妙的薄綢，
而拋到遙遠的那邊去，
則充滿怪霧和恐怖的
深淵就給打開來了。黑暗的世界
跟我們之間便將再也沒有界限。

這樣，夜晚也就變得可笑了！

這幾句詩，可以說，已經把邱特采夫的藝術思想之眞髓表現出來。

雖然沒有邱特采夫的深刻和渾厚；但，作爲纖細優婉的抒情詩人而具有無比的才能的孚特，也是一個不能夠加以忽視的名字。在他的詩裏，充滿着明朗的樂天的精神，憂愁和苦悶等等，是跟他無緣的。在自然，人生的極其平凡瑣細的現象當中，他或則捉住若有若無的微妙的情趣，或則表現那種像鳥影般地掠過心靈的感觸：具有着不容許他人加以模倣的手腕。這就是他之所以被稱爲「一刹那間的詩人」的理由。

枯萎墮地的樹葉，
燃燒於永遠的黃金裏面而歌唱着……

就在這兩行詩裏面，也可以看出他的現代的詩風。

關於亞萊克賽·托爾斯泰的作家的態度，在講戲劇的一章裏面已經詳說，所以，在這裏，不打算再行重述了。

在社會派的詩人當中，作爲可以在文學史上留下不朽之名的天才，我以爲：祇要舉出尼古拉梭夫來就夠了。薛夫千科也是個偉大的民衆的革命詩人；但，他原是小俄羅斯人，作品都是用小俄羅斯語發表的，所以，在這裏不打算談到他的詩。尼古拉梭夫是個地主的兒子；但因爲父親已經破產，所以曾與極度的貧困相搏戰，而嘗盡了生活的辛酸。因此，在他的初期的詩中，許多都是帶着陰暗的情調的。他自己也說過「我的詩神乃是個陰鬱的女神」，以及「復仇和悲哀的詩神」之類的話語。可是，那並不是對於自己的充滿了艱苦的命運的個人的嗟怨。原來從小就住在父親的領地，熟知貧窮的農民們的悲慘生活的尼古拉梭夫，老早就已經種上了對於野蠻·不合理的農奴制度的強烈的憎惡，以及被

虐待的不幸的農民之眞摯的同情與深愛；而這一切，都變成了他的詩作的主要的鼓動力。

形成着他的藝術活動之一半的抒情詩，都是表現四十年代知識階級的良心之醒覺，以及那種假借新理想之名的陳舊的生活形式之否定的東西；但，同時，也藏着許多並無力量實現這種思想的軟弱感，和神經質的自我反省的性癖——一言以蔽之，就是，知識階級所固有的弱點。不但是這樣，正如他自己也承認着的一般，尼古拉梭夫的詩，還可以看到不少缺乏洗練的音樂魅力的生硬而單調的東西。

可是，在這種主觀的。反省的抒情詩之外，他還用客觀的敍事詩的態度，廣泛地歌詠了俄國民衆的生活。嚴寒，通紅的鼻子誰在俄國快樂地過着日子？（一八七三年）等等的長詩，都洞察出那種蘊藏在被壓迫的沒有知識的人民當中的美麗的單純性格，以及不會受到傷害的健全的精神力量，把它準確地表現在客觀形象裏面，而創造出在藝術上已經成功的典型。那種沈靜而莊嚴的敍述，和線條剛健而鮮明的描寫，比較那些充滿着他的抒情詩的抽象的。感傷的詠嘆和叫喊，更加能夠給人以深刻的印象。使得尼古拉梭夫的名字成爲不朽的，自然應該是這些故事詩。

從七十年代到八十年代，詩壇也反映着一般的社會精神，而爲哀愁和意氣消沈的柔弱情調所支配。代表這一時期的俄國詩歌的最典型的詩人，就是納德遜（Nadson,1862——1887）。他是繼承了前代社會派詩人之系統的人生派；雖然並沒有拋棄對於光明的信仰，還在期待和憧憬着美滿的社會之來臨；但，爲黑暗而醜陋的現實所壓迫，時常陷於悲觀的境界。總之，他乃是一個站在鬪志旺盛的五、六十年代和世紀末中間的過渡期詩人，他的作品是柔弱的而感傷的。

不久，到了九十年代，瀰漫全社會的對於政治的漠視和市儈式的倦怠之空氣，就越發來得濃厚，敏感的青年，爲着要逃出那種腐敗的霧圍氣，一部分走進了革命的祕密活動，另外一部分就走向完全相反的個人主義。出現在當時的青年詩人，通通都屬於後者。這就是一時曾經席捲俄國詩壇的頹廢派運動。

頹廢派在思想上的根據——與其這麼說，還不如說：成爲產生頹廢派之刺激的，乃是尼采的哲學。當那成形俄國文學思想之核心的人道主義，由於政治的·社會的條件而膚淺，人們對於它那光輝的理想之實現已經感到絕望的時候，那種吶喊價值轉變，以及高唱自我讚美說的尼采的新哲學，對於那些找不到傾注其新鮮力量的處所，而徬徨於灰色的市儈主義·庸俗的安逸主義之世界的俄國青年，正是一種福音和啓示。自我崇拜，這就是頹廢派運動的第一個出發點。美列茲可夫斯基及其妻系比絲(Z.N.Hippius,1867—)，布留梭夫((V.Bryusov,1873－1924)，巴爾芒特(K.D.Balmont,1867—)，和梭洛古勃等，通通都以這種思想爲自己的藝術之中樞。

對於他們，再也沒有比自己的「自我」還要寶貴的東西；一剎那間的自我的情趣，具有比全世界的過去。未來都還要來得崇高的價值，善和惡也祇能按照自己的命令去加以神聖化。這種個人的一剎那間主義，正是匆忙的近代都會生活之產物。而在另一方面，也是由於那些頹廢派的詩人，曾經強烈地受到法國象徵詩運動之影響的結果。從這個時候起，俄國詩壇就放棄了從來的沈靜的田園的。地主邸第式的基調，而趨於熱病式的都會情調之讚美。

在理論上統一並完成了頹廢派運動的，乃是頭腦明晰，精力豐富的布留梭夫。他生於莫斯科的商

人之家，是一個在倉庫的暗影裏面長大起來，透過滿布灰塵的玻璃窗去眺望大地的美麗的，純粹的都會之子。他曾說過這樣的話：他覺得過於鮮明的白晝的線條和青空，乃是沉悶的東西；他還是喜歡黃昏的色調，和爲月光所照射的房屋的牆壁。從他的眼睛看來，曠野，岩石，和山水都是沒有意思的東西，祇有都會才具有無限的誘惑和不會衰敗的磁力。然而，因爲他是個頹廢的世紀末的詩人，所以，也就缺少體驗那種超乎夢幻般的都會生活所賜與的官能享樂以上的強烈的愛情和感動的能力。他過於疲憊於生活，而且過於具有冷靜的頭腦。「我的靈魂已經像白雪的世界一般地冷漠」，這乃是他的自白。

十月革命後，布留梭夫完成了思想上的轉變，而服從蘇維埃政權；作爲領有着嚴正的形式的模範詩人，和造詣深邃的詩學大家，他都被尊崇爲青年勞動詩人們的強而有力的指導者。

如果把布留梭夫當作頹廢派的指導者和理論方面的完成者的話，則巴爾芒特就是他們的藝術的實踐者和代表這一派的有名望的詩人。雖是同爲都會詩人而享盛名；但，他原是一個生於地主莊園中的人物，若跟布留梭夫比較起來，就似乎可以感到比較多的抒情的貴族的。哈孟耆特式的傾向。他是個沒有意志，軟弱無力，沒有目的的世紀末的兒子，在青年時代就陷進了深刻的懷疑的囚牢，終於企圖自殺；但通過這種苦悶，卻達到了一種新的信仰。那就是唯一的絕對的自我禮讚。然而，他的「自我」並不是把握了確切不移的某種東西的堅強人格，而是由於一剎那間的情趣而時時發生變化的，反覆無常的東西。

……所有在一剎那間遺留下來的東西，都是啓示的閃光……

……我被燃燒於一剎那和一剎那之間，而生存於各種的變化當中……

……我們時常在流轉，今是而朋非……

這種例子無論要多少都可以舉得出來。這就是頹廢派的特質。這一派的詩人，時常變化無窮，沒有一定的明瞭的容貌，而動搖於是非之間；因此，他們也就避免那種具備了明瞭的形式和輪廓的描寫，大有以歌咏漠然而曖昧的色調，音響，和感情爲最重大的使命的情況。在這一點上，巴爾芒特是有優秀的才能的。

祇是偏於如右所述「極端的自我禮讚，自我中心主義，以及自我的感情和意趣的興味，作爲當然的結果，就變成了對於民衆的輕蔑，而逃避到孤獨的自我之塔當中去。然而，在與活的世界斷絕了一切關係的美麗的「有色玻璃之塔」裏面，是不會繼續湧出無限的強而有力的創造之泉源來的。這種象牙之塔，正是他們的滅亡的陷阱。具有豐富的才能的巴爾芒特，不久也就在被密封了的空氣當中感到窒息了。

救救我吧！救救我吧！我獨自在黑夜的靜寂當中！

心裏雖然擔當着世界的一切，但卻沒有可以共住的人！

這正是巴爾芒特所發出的最後的吶喊。革命後，他亡命巴黎；但作爲詩人的生命已經告終了。

頹廢派的自我之塔，終於變成了墳墓。俄國詩壇爲一種要在這破產了的個人主義之廢墟上面建築起新的東西來的必要所逼迫。結果，就變成了從頹廢主義到象徵主義的推移。從十九世紀之終到二十

世紀之初，年輕的詩人們都拋棄了尼采的哲學，而走向梭洛維埃夫（V.S. Soloviev, 1853—1900）的哲學，開始埋頭於宗教的探求。梭洛維埃夫乃是俄國唯一的天才哲學者，他的新神祕主義的汎神論甚至於還具有着世界的意義；同時，他也是一個優秀的詩人。他的把深遠的哲學思索加以藝術化的詩作，我們不妨把它看做俄國象徵詩的第一聲。

俄國的象徵主義，若從其運動本身的意義說來，則並非單純的藝術上的主義和原則，而是站在心理學的·認識論的基礎上的，一定的世界觀·宇宙觀之提倡。卽是一種企圖解脫人世的界限，而接觸並同化於無限的世界的期望。懷抱了這種新宇宙觀的年輕的人們，就利用頹廢派所開拓出來的新形式，展開了活生生的清新的詩境。成爲這派的中心人物而曾經努力奮鬪的詩人，就是皮萊，布洛克（A. Blâck, 1880—1921），和伊凡諾夫（V. Jvanov, 1866—）等三人。

安特列·皮萊的事情，在前章已經講過了。假如把皮萊和頹廢派的布留梭夫般地當作象徵派運動之理論方面的驍將的話，則盡了這一派的巴爾芒特的任務，而成爲堂堂的時代寵兒的歌手的，就是亞歷山大·布洛克。他是一個作爲詩人的梭洛維埃夫之直接後繼者。在處女詩集美人之歌裏，他曾經把他的先師所提倡的對於永遠的女性的神祕的禮讚之思想，更加人格化，更加現代化。整個人生對於他都是關於「唯一的星宿」的漠然的音樂。並且，這星宿，就是跟美與善之化身的永遠的女性相邂逅的意思。在他的優婉無比的抒情詩中，那天使般的抒情的靈魂，時常都跟純潔可垢的騎士般地，使人懷念地浮現着。

可是，布洛克並不是單純的空想的浪漫主義者。他具有罕見的眞摯的心靈，而且是個領悟了微妙

的詩的表現之祕密的眞正的天才；他做到了用語言和音響的交錯來傳達那種幾乎不能夠以意識去捉摸的自己內心的陰影。因此，他的詩，不光是空想和憧憬，而且還把空想着和憧憬着的自身也整個地再現出來，具有着能夠切實地感動萬人的力量。

然而，布洛克的非常博大的資質，並不能時常停滯在同一的境地。他的詩，後來就逐漸明瞭地表現出對於俄國及其人民的愛情和關心。他停留在革命後的蘇俄，一面跟可怕的貧乏和困苦相搏戰，一面寫出了有名的長詩十二個（一九一八年）。這是肯定了十月革命之偉大意義，而給與了眞摯而強有力的表現的最初的作品，已經被認爲蘇聯文學的一大事件。他在內亂的黑暗時代，患壞血病死了。

伊凡諾夫的詩，雖然具有莊嚴華麗的形式，但總是缺乏着生動的精神。這因爲他在本質上原是理智的人物，卻朝着極端相反的神祕主義去努力的原故。然而，他是個言語的巨匠；他曾使複雜困難的古典詩形復活過來，變成近代的東西，而充實了象徵詩之領域。在這種意義上，他是一個值得尊敬的大詩人。

當象徵主義漸次失去作爲一種運動的新鮮情調，而開始顯出分解之兆的一九一二年，社會上曾經對它捲起過一種猛烈的否定運動。那就是未來派和亞克美主義（Acmeism）。不用說，未來派的運動，就是把意大利的馬利內諦（P.Marinetti,1878—）的主張移到俄國來的。這一派的最大的代表詩人，就是馬耶可夫斯基（Mayakovsky,1894—1931）。他完全是個街頭詩人，具有粗野而奔放的男性的性格；他是一個有着喇叭一樣的喉嚨和粗壯的鐵拳的戰士。同時，他還是個大膽而巧妙的言語的革命家，一

而縱橫地蹂躪文法上的規則，一面創造那使得大都的動力（Dynamism）活躍起來的新樣式；不僅對於未來派的詩人，就是對於後來出現的普羅列塔利亞詩人倍茲勉斯基（A. Begimeusky, 1898—）等等，也曾給與不小的影響。在他的詩中的許許多多的狂暴而粗俗的辭句裏面，都很可以感到那種新的悲劇的美之脈搏；但要用翻譯來加以傳達，則到底是不可能的。

在十月革命的初期，未來派曾自稱爲革命的藝術，跟政府合作，活躍於宣傳方面；但，不久，跟着國內秩序之恢復，以及新的有力的普羅列塔利亞詩人之抬頭，那根本上蘊藏着無政府主義的混純，和波希米亞的（Bohemian）放縱傾向的這一派的作品，就次第從詩壇的主流當中被擠出去；連天才馬耶可夫斯基的藝術也逐漸失去了新鮮的魔力和光輝。並且，最後，他祇好實行悲慘的自殺。然而，像他的力作戰爭與和平（一九一七年）和褲子裏面的雲（一九一八年）等等的長詩，乃是一種特殊的強而有力的才能之自由奔放的表現，將永遠爲人們所愛讀。

和未來派同時對象徵派宣戰的亞克美主義的主張是怎樣的呢？它跟象徵派的神祕的，非現實主義的傾向相反，乃是一種充滿着生動精神的現實生活之讚美，以及對於物質的愛慕之強調。亞克美主義者曾經說過這樣的話：「薔薇由於花瓣、香氣、和花朵等等，其本身就是可愛的；並不是由於神祕的愛或其他各種思想上之類似才變得可愛」。因此，構成他們的詩之特徵的，就是濃厚的色彩，明確的浮雕的形態，和均齊的線條。假如說象徵派的詩富於音樂的要素的話，則亞克美主義的詩，就具有比較多的繪畫的，造型的成分。

在亞克美主義的詩人當中，最是鮮明的存在，大概就是哥洛特茲基（S. Gorodetsky, 1884—），古米

烈夫(N. S. Gnmilov,1886—1921)，及其妻亞赫馬托哇(A.Ak. matova.1888—)。尤其是亞赫馬托哇，用極單純而簡潔的語言去表現那種洗練的現代女性之纖細而複雜的感覺和心理，乃是一個有獨創的才能的卓越的近代詩人。在她的詩中，許多都是以印象派的鮮明而富於會蓄的手法，作一種場面的外表的描寫，而在簡短的數行當中，使讀者完全感到戀愛期中的女性之深刻的苦悶的。在這種意義上，亞赫馬托哇的作品甚至被認爲已經達到了近代主義之頂點。

我祇是戰慄！惟有這個男子
纔能夠使我服貼！
彎下腰身。似乎要說什麼話。
我臉上的血液忽然緊張起來了。
戀情喲，你來，躺下吧，
像鎮壓我的生命的墓石一般地！

亞赫馬托哇此刻還在蘇俄，被認爲反動的神秘派，已經沒有發表作品的可能。

一九一九年，在那一切印刷機關都幾乎被破壞而陷於停頓的內戰的混沌時代，曾有過以莫斯科的咖啡店爲自己的發表機關，而發出了新的藝術宣言的一羣詩人。這就是所謂意像派(Imayinist)。這名稱是從英文的意象(Image)來的；意象之解放，即是不使意象隸屬於整個的意義，而讓意象本身所有的意義、暗示、魔力充分地發揮出來：這就是這一派的主張。這種主張，作爲藝術論是一種幾乎近於

胡言亂語(Nansense)的沒有內容的東西；因而這一運動不久也就跟煙一般地自自然然地消滅了。祇因天才詩人葉賽寧 (S. Esenin, 1895—1925)也曾參加這一派的運動，所以意像派的名稱才能在文學史上。

葉賽寧是個生於貧困的農家的純粹農民詩人。他對於俄國農村所有的美麗、憂愁、孤獨、和舊的信仰，滿懷着無限的愛情，用一種獨特的感覺去感受它，並使之再現於值得驚嘆的形式裏面；而那形式乃是曾經把纖細優美的詩的要素和質朴粗野的土俗成分，奇妙地、美麗地、加以調和的東西。他的大膽的，同時具有深刻的眞實情味的表現，蘊藏着使人直截地——不是抽象地，而是形象地，感到俄國農村的精神和靈魂的力量。

可是，葉賽寧並不是一個田園的牧歌情趣之毫無思慮的謳歌者。他老早就離開農村，耽溺於都會的放縱生活，而毒害了的自己的身心；他雖然憎恨並詛咒着機械，煤煙，和騷音的工業都市；但卻不能夠從它的魔力當中解脫出來。這樣，他就祇好逐漸疲憊，席蝕，和消沈下去。

如今，我連希望本身也變成了憂鬱！
我的生命喲，你祇是睡夢一場呀！
它不是像在靜寂的春曉裏，跨着薔薇色的小馬，
跟風一般地跑過去了嗎？

除開從這種心理上的矛盾。衝突所發生出來的苦悶之外，他還有着不能同化於新時代之共產主義的意識形態的無政府主義農民詩人之思想上的苦悶。具有極其敏感而纖細的心靈，並且不會自欺的正

直的葉賽寧，是不能夠忍受這種分裂狀態的。他的消滅自己的年輕的生命之慘痛的悲劇，在人們的記憶當中，還是一種嶄新的事件。

葉賽寧的天才，乃是華麗地蒂布在俄國詩壇之天空裏面的舊時代的最後的晚霞。跟着，我們就可以展開那充滿了新銳的勇氣的普羅列柳塔詩歌的遠景。

第十八章　同路人文學

一九一七年的大革命，以及繼之而起的內亂和協約國的封鎖，使得競妍爭芳的的俄國文壇之花園，變成了荒涼的廢墟，大半的文學者都被弄得跟其他知識階級同樣地分散於全世界的各處。在其後的約莫四年中間，全俄國民衆都嘗到了人間地獄之苦，不曉得多少次都幾乎瀕於潰滅之深淵。然而，自從一九二〇年以後，若是借皮榮的話來說，則「充滿了新的可能性的，特殊的，瘋狂的春天的暴風雨，卻突然地開始吹打起來了」；那被慘痛地蹂躪過的俄國文學的廢園，也就從極其狼藉的瓦礫中間，現出了充滿新鮮力量的嫩芽。恰好就在這時期實施的新經濟政策（允許個人自由經商），和與之俱來的製紙、印刷、出版等等事業的勃興，都盡一幫助俄國文學更生·復活的慈雲法雨的任務。有才能的青年們，都好像渴者找到了泉水般地，急於表現那種從苦痛中誕生出來的新的自我。

這時代的文學中心，就是綏拉彼翁兄弟（Serakion Brothers）這個團體。因爲他們都是知識階級出身的青年，所以跟那以唯物辯證法武裝了的馬克思主義，是有着很大的距離的。對於他們，唯一的貴重的東西，就是文學；創造那種藝術價值很高，而又具有適合於新時代的形式的新文學，乃是人生最高的神聖目的。他們承認革命爲國民生活之必然的發展，曾把許多作品獻給革命的題材；但在政治

上，卻完全採取中立的態度。在這種政治的漠視主義當中，卻可以感到浪漫派的對於企圖祇用抽象理論來解決一切的馬克思主義者的反感。

那末，爲什麼這種非蘇維埃作家，會君臨於當時的蘇聯文壇，而占據中心的位置呢？理由是很簡單的。在俄國還沒有完全脫離戰亂，除開幼稚的煽動宣傳的詩歌和戲曲之外，幾乎就沒有所謂文學的千九百二十一·二年的時代，那些無論從頭腦，或是從趣味和情操說來，都曾經數代的傳統洗練過的知識階級出身的「綏拉彼翁兄弟」及其他作家，卻最先提出達到了藝術水準的優秀作品：此其一。第二，就是，無論他們的思想怎樣地跟共產主義的意識形態不接近；但，作爲遭遇過偉大的火焰和暴風雨的時代的作家，不但曾經用有精彩的筆致，把一切俄國人親自經驗過的恐怖和戰慄描寫出來，而且，還表現了對於革命的興奮和感動。自從作爲文學批評家也具有優越的見識的有名的托洛茨基，給他們以「同路人」這評語以來，這一名詞就變成了蘇聯文壇上的一定時派別的普通名詞，直到今天都爲一切批評家所常用。這一名詞的意思，就是：他們雖然因爲在革命當中含有英雄主義而接授革命，且與革命共進；但卻沒有直到最後都要爲革命鬪爭而捨身的信念，祇是一時的旅伴而已。

然而，除開文學的愛好之外，並沒有，或是並不能夠打出明確的意識形態的旗幟的「綏拉彼翁兄弟」，後來就逐漸失去了作爲團體的存在意義；同時，跟着各個作家的名望·力量之相懸殊，其團結力也就漸次削弱下去。因而一時曾經那麼轟轟烈烈地炫耀一世的「綏拉彼翁兄弟」，在不久的數年之後，就解消了作爲文學家結社的存在，祇是由個別的作家以其才能去受到各種的評價。

當我們將「綏拉彼翁的兄弟」的各個作家加以檢討之前，按照順序，不能不略爲言及它的組織者，而且是指導者的札姆耶丁(E.I. Zomyatin, 1885—)。

札姆耶丁的名字，在日本雖然很生疏，但在俄國，卻作爲一個已經有所成就的具有堅實的手法和透澈的觀察人生的眼力的作家，而被算進了堂堂的第一流大作家之林。當俄國正在黑暗和痛苦的沈淵當中呻吟着的受難時代，他曾以「藝術之家」和「文學之家」等等的講壇的發表機關，一面朗讀自己的文稿，一面探討語言的節奏，力學，情節的意義，和作品之管絃樂的構成等等的新文學上的諸問題，而給未來的蘇聯文壇驍將以良好的刺激。從這一點說來，他也是一個不能忘記的有功人物。

他的處女作，是名叫鄉間的事情(一九一四年)的短篇集。這本書所表現出來的新鮮的感觸，以及在從來的文學上看不到的主題與形式之有機的結合，都使得有識之士大爲驚嘆；但爲世界大戰之勃發所妨礙，並沒有廣泛地爲世人所知。後來，在當造船所技師而居留於英國的期間，他還寫過中篇島上的人們(一九一七年)。他用富於高尚的幽默的筆致，描寫那拘泥於英國式的僞善與形式主義的典型的宣教師，和救世軍的女軍官等等的生活；乃是一部表示札姆耶丁的力量已經充分成熟的名作。由於這部作品，他確保了文學區匠的的地位。在當時，表現派這個字眼，還不太爲人所讀起；但，他卻在這部作品裏面表現出作爲現代藝術的表現派的精神，而成爲它的先驅。

在十月革命不久之前，他回到了俄國；但，本來就寫得很少的他，又具有舊時的知識階級所特有的懷疑和冷笑的態度，不能透過明朗的薔薇色的光線去看革命的現在和將來；因此，就被政府認作反動作家，而陷於不能自由地發表作品的境遇。例如諷刺七百年後的蘇聯的空想的長篇小說我們，在俄

國內就不許發表，好容易纔用英譯本在美國出版。

在這裏，順便還要談到跟札姆耶丁同樣地在革命前就已經被認爲作家的蘇聯文壇的幾個同路人。其中最顯著的存在，大概就是亞萊克賽·托爾斯泰伯爵（A.N. Talstoy, 1882—）（作者註——這並不是十九世紀的唯美派詩人亞列克賽·托爾斯泰。那是康士坦丁諾維齊，這是尼古拉維齊。）他曾在頹廢的象徵派文學全盛時代，揭起新現實主義的大旗，爲俄國文學的偉大傳統揚眉吐氣。他喜歡選取的題材的範圍，乃是腐敗至極而瀕於滅亡的地主階級。如長篇跛腳老爺，也是以地主爲主人公的。書中敍述一個地主因爲放縱的愛慾而被槍彈傷足，在變成了後天的廢人之後，纔更生於宗教的愛之精神當中。那是革命前的亞萊克賽·托爾斯泰的代表的傑作。

革命後，亞萊克賽·托爾斯泰曾一度亡命於國外；但，數年之後，心緒一變，就向勞農政府乞還，得到了重踏故土的許可。從此以後，他的藝術，就結了豐富的果實，寫下了以被革命的大波濤所播弄的知識階級之流離生活爲題材的長篇艱苦備嘗，和描寫到火星上去旅行的空想科學小說阿埃利太，及其他無數的小說和戲曲。雖然他具有圓熟而巧妙的描寫之筆，和堂堂的大家風格；但總還令人覺得他是個前時代的作家，因此，就漸次離開蘇聯文學的主流。尤其是在發表過跟希柴歌路夫合作的后皇的陰謀（是以拉斯普丁暗殺事件做題材的）等等戲曲之後，他已經明顯地被歸入通俗作家的範疇。可是，最近發表的歷史小說彼得一世，由於對於爲其對象的時代之徹底的理解，周密的研究，以及純眞的力量，一般地說來，卻好像得到了好評。

除開右邊所列舉的之外，屬於同路人系統的既成作家，還可以舉出從舊頹廢派轉變過來的貞斯基

(Sewgeyev Tsensky,1896—)，女作家孚爾希(Olga Forsch,1875—)，以及以描寫男女學生的自由戀愛的沒有櫻花這部作品而知名的羅曼諾夫(P. Romanov,1884—)等等。

好像從灰燼當中再生過來的鳳凰(Phoenix)，出現於俄國文學之廢圩裏面的「綏拉彼翁兄弟」，在當時，的確是一種值得驚異的現象。在那兒，有充滿了新鮮的霸氣和浪漫主義的憧憬的天才少年倫支(Lev Lunts,1901—1923)。有以希尼布留霍夫的故事一躍而被認識了他的洗練的幽默情調的曹西黎珂(M. Zoshcheuko,1895—)。有優秀的叛亂詩人諦霍諾夫(N. Tikhonov)此外，如尼克丁(N.Nikitin,1896—)，斯洛尼姆斯基(M.Slonimsky,1897—)，和卡哇林(V.kaverin)等等，都是具有獨創的才能的青年。然而，當論文不幸抱着十足的天賦而夭折，曹西黎珂也將終於做個廉價的笑之供給者的時候，那漸次展開堅實的步武，而獲得不可動搖的全俄的聲名的作家，卻祇有伊凡諾夫和菲定兩個人。

伊凡諾夫(U.Ivanov,1895—)是「綏拉彼翁兄弟」的唯一的出身於下層社會的人物。母親是西伯利亞的克爾基支人，父親是個貧乏的小學教員。十四歲就離家，幹過許許多多的職業；但，印刷工人的生活卻把他引導到文學方面去了。

伊凡諾夫最初是以描寫那形成着俄國革命史之一個時期的遊擊戰爭的作家而知名的。游擊隊，鐵甲列車，和有色的風等等，都是他的初期的代表作，也是他的聲名的維持者。這三個中篇，都是描寫西伯利亞的革命戰爭，農民的遊擊運動，和與之俱來的殘暴事件，以及半開化的曠野地方的生活的。爲本能衝動所驅使的羣衆鬪爭，連他們自己也沒有意識到的英雄主義，以及赤裸裸的利己的慾望……

這一切，對於伊凡諾夫，都是自己從來的生活環境；因此，在他的作品裏面，也就浸潤着深刻的觀察和理解，而充滿着自然之子的特殊力量。那種沒有一些理想化的痕跡的冷靜的觀察的態度，和點描很正確的寫實手法，跟熱烈而富於抒情味的詠嘆情調相交錯，就創造出一種獨特的藝術境界。

初期的伊凡諾夫完全是個鄉土的詩人。因此，在他的作品裏面，也就極多量地混合着農民的要素。他不僅描寫了許多個別的或是集團的農民，巧妙地運用着他們的特殊的方言；而且，就全體說來，他那觀察事物的眼睛也全是農民的，思想和感覺的方法也立腳在農民的世界觀上面。

最近，伊凡諾夫的藝術漸入枯淡之境，他已經領會了在極度簡潔而單純的說明書式的描寫當中，去再現自然和人類心理的藝術之祕密。同時，創作的根本態度，也明顯地現出了東洋式的消極主義。被收集在那以其完整的表現而使得批評家大爲驚嘆的短篇集祕中祕裏面的諸作，都祇是些幾乎一切都爲看不見的命運的力量所吸引，而找尋着滅亡的道路的軟弱的人物的故事。全篇都籠罩着死一般的靜寂；那充滿着他的初期作品的暴狂的叫喊和英雄主義，已經連影子也找不到了。並且，較諸社會正義和革命鬪爭，作者對於探求那隱藏於人類心理之深處的黑暗而混沌的祕密，開始表示出更多的關心和興趣。

菲定(K. Fidin, 1892—)在蘇俄的作家當中，乃是個最有藝術家風度的藝術家，以纖細優美的作風爲特色。自從一九二二年投寄短篇果樹園於「文學者之家」所舉行的懸賞競賽，而獲得了首獎的桂冠以來，他很快就變成了有名人物。二年後，當他的最初的長篇城與年出版的時候，就確定了作爲第一流匠匠的名望。這是以德，俄兩國的各都市爲背景，將從大戰勃發直到俄國革命成功的九年間編進一

個複雜的情節當中的頗有野心的小說，無論從量或是從質方面說來，都是蘇聯文學上的畫期的事件。這一長篇，作爲企圖把素來都不能脫出片斷的習作範圍的新文學導入正規的創作大道之最初的嘗試，曾經喚起過頗爲熱烈的注意。出現於作品當中的人物，都是些典型的知識階級，因此，大戰和革命這種世界的事件，頗有被從偏狹的側面去加以觀察的遺憾；但，那與廣大的題材而俱來的豐富的精細描寫(Detail)，各場面的描繪之精確和完整，心理解剖之密緻，融合了柔和的抒情味和清新的現代味的手法，以及古典的嚴正而端麗的全體樣式：這一切，都變成了與這部作品以堂堂的大文學之風格的條件。然而，最重要的，還是非定能夠站在嚴正守中立的立場，去接受現代的偉大的悲劇性，而對於各種複雜的問題，加以眞摯的考察。

然而，在第二部長篇兄弟(一九二八年)裏面，他卻把天才音樂家拿來做主人公，強調着藝術至上主義和個人主義之禮讚，因此，曾受馬克思主義的批評家們相當嚴厲的非難；結局，這恐怕還是作爲一個作家和作爲一個人的非定的本質所使然吧。

雖然並不是「綏拉彼爾兄弟」之一員，但，跟這一團體有着密切關係的同路人皮涅克(B.Pilnyak,1894—)，在革命後的俄國文學者當中，乃是一個出名最早的人物，——一時大有身負文壇的重望的情勢。

他的原來的姓氏叫伏卡烏。他的家族屬於遷移到伏爾加沿岸來往的德國人的血統。使他一躍而成爲文壇的寵兒的，乃是長篇赤裸裸的年頭(一九二二年)。他曾投身於內戰的動亂當中，時而爲要取得

一袋麥粉而乘着貨車流浪於各處，時而爲要養活自己而種地，時而加入紅軍，手裏拿着槍；總之，在這時期裏面，他曾親自體驗過各種事件——在赤裸裸的年頭中，他就把那些或是悲慘的，或是殘忍的，或是醜惡的，或是沒有意思而思蠢的事件與場面，用片斷的速寫和感想的形式描寫出來；在那兒，是幾乎沒有類似小說的情節的。雖然那爲革命之波濤所冲潰的頹廢的貴族地主之一家，稍爲有着像故事般的構成；但，那決不是普通的小說的主人公。從頭至尾，君臨於這部小說的一切篇幅的主人公，——就是革命。可是，皮湟克所看見的革命，既不是對於勞苦大衆的意識形態之實現的努力，也不是被組織化了的合目的性的運動。那祇是農民暴動，那祇是叛亂。那祇是原始的自然力的跳梁。盲目而狂暴的野獸本能之爆發與莽撞，黑暗的混沌之漩渦：這些，都曾經捉住皮湟克的心靈。他沈醉於革命的旋風所有的浪漫的魔力，自己也同在其中叫喊着，跳躍着。俄國的曠野上吹的大風雪，和疾馳於其中的狼羣，對於皮湟克，這乃是革命的象徵。實際上，跟他一樣，曾經以最深沈的感動謳歌了革命之狂暴無情的旋風的作家，簡直找不出一二個來。

還有，從文體方面說來，那種從皮萊學得的平面交錯主義的手法，以節奏和發音學爲主體的反常識的語言之配列與句子之組織，以及男性的動的學的(Dynamic)文勢——這一切表現上的特色，也跟內容的混沌性完全一致。在這種意義上，他是個代表以破壞，盲動爲基調的革命前半期的優秀的作家；他在這一時代之所以會博得異當的聲望，乃是一種當然的事情。

對於原始的自然力和野獸的本能之憧憬，就變成了皮湟克的第二種特色的色情主義，卽是純眞的充滿了新鮮力量的性慾之謳歌而被表現出來。這種傾向，有時採取着粗野的形式而給人以不愉快的感

覺；但，有時也被純化爲眞正美麗的最高尙的藝術。例如谷上斯白蘭查等等就是。

然而，當俄國革命一踏進那充滿了貧乏、隱忍、和矛盾的建設時代，皮涅克就再也不能夠陶醉於大風雪的浪漫主義當中。被描寫在母親大地裏面的蘇聯農村，乃是個可怕的愚昧和黑暗的王國，在那兒，除了嫌惡和絕望之外，便再也沒有什麼別的東西。從這個時候起，在共產黨的內部，就把皮涅克當作反動作家的巨魁，而開始進行那種企圖剝奪其在文壇上的勢力的猛烈運動。自從名作不會消滅的月亮的故事（一九二五年），因爲關於史達林的模特兒問題，遭遇到禁售的處分以來，一時之間皮涅克在文壇上就陷進了好像已經塌台的狀態當中。直到一九三〇年，由於長篇伏爾加注入裏海，曾以五年計畫爲題材，描寫了反革命的陰謀及其沒落，纔得以漸次恢復了他的聲望；但批評家卻仍舊不大談起他。

此次的大革命，曾把頗多的猶太作家推送到俄國文壇上來。名作家愛倫堡（I. D. Erenburg, 1891—），也是其中之一。他在革命後的復興時代的名望，是很可觀的；而從那在外國被廣泛地閱讀之點說來，則他簡直超過了皮涅克（可是，皮涅克的以節奏爲基礎的動力學的文章，要翻成外國文是一件非常困難的事情，有時候簡直完全不可能。這，雖然有程度上的差別，但卻爲當時的新進作家所著有的特色）。

因爲愛倫堡是個猶太人的兒子，所以，從小就不斷地忍受屈辱和苦痛。這就是構成他後來的辛辣的冷笑的人世觀之主要的原因。自從在一九〇五年的革命當中離家出走以後，他就開始過流浪生活。

這流浪生活的範圍一直達到外國，他在法國做過八年的工。

他的處女作，即長篇弗利奧·弗萊尼特（一九二二年），也可以看作這種流浪生活的產物。一個耽於幻想的思想家，同時也是人生的教師的墨西哥人弗利奧·弗萊尼特，抱着推翻缺陷了的現社會的目的，走到歐洲去，召集國籍不同的七個弟子，實行在各國徒步作宣傳煽動，終於走進了革命的俄國，而死於動機的漩渦當中。——這部書就是描寫這種很有趣味的傳奇式的故事的。在這部小說裏面，愛倫堡用詼諧的反語的讚美之形式，深刻地諷刺着現社會的虛、僞陋劣、愚昧、和醜惡；但，奔流在作品當中的基本情調，卻似乎是：爲弟子之一的黑人所代表着的原始人的自由而新鮮的生活，和野獸般的單純無垢的心境之肯定。自然，愛倫堡的對於人生的批評和厭世哲學，是含着許多矛盾的；但，在那種批評和考察上面，卻有着從痛苦的實生活之體驗當中流露出來的眞摯的情調；而那無限的蹤橫機智，以及才華煥發的法國式的輕妙的現代的表現，也儘可以隱蔽多少的矛盾和破綻。

發表於第二年的尼古拉·克爾波夫和DE托拉斯，一名歐洲滅亡史兩個長篇，把他的聲名一直提高到九重天上。其原因不能不歸於越發來得洗練的自由而獨創的文體，以及簡直無從加以測度的豐富而奔放的空想力之飛躍。排斥前代的沉悶的世俗描寫和煩瑣的心理描寫，尊重自由創造的空想之驅使，主張情節的動力（Dynamism）：這乃是這一時代的文壇大勢；倫支等人也是熱心地擁護情節的。愛倫堡的小說，就是把這種主張最鮮明地加以具體化的作品；尤其是那部敍述爲了一個人的復仇動機，竟使得歐洲的大小諸國相繼滅亡的DE托拉斯，在那妙想天開，機警無比於構想上面，乃是代近文學當中無匹的獨特的東西。不過，作者的厭世的人生觀過於辛辣，幾乎有墮入犬儒哲學之嫌，並

且，過於看重趣味，不免流於庸俗：這是一件可惜的事情。

這種冷笑的態度和趣味本位主義，一年一年地變得露骨；因此，作爲迎合於布爾喬亞趣味的通俗作家，他已經完全爲批評家所忽視。被稱爲現代的馬囊，萊斯科的傑恩那·尼依的戀愛（一九二八年）等著，雖有洛陽紙貴的銷路，卻看不出作爲藝術品的價值。愛倫堡已經在巴黎住了將近十年，並沒有回到俄國去過。他的許多作品，都是在巴黎的咖啡店裏寫出來的。

在猶太作家當中，老早就爲大家所曉得的人物，還可以舉出奸細的作者里定（Jidin，1894—），和左祝理（Zozulya，1891—）來。梭波里（Sobaly，—1888—1926）也是個具有特殊的個性的作家，可惜已經自殺了。

出現得稍遲的巴培爾（Babe，1894—），作品的數量雖然很少，卻是個具有純眞的資質的很有才能的作家。他在一九二四年發表的鹽及其他短篇，乃是給新興蘇聯文學以更加新鮮而風采的獨創的藝術品。恰好從一九二五年前後開始，蘇聯文壇就漸次明瞭地感到了對於表現主義的、構成主義的難解的文章的不滿，而傾向於單純而明晰的表現。巴培爾就是代表這轉變期的作家之一。他可以說是純粹的短篇作家。他的一切作品，都被極度地加以壓縮和凝聚，表現出一種可以說是簡明主義之極致的尖銳化。而且，輪廓分明，給人以清澈的感覺：這跟君臨於從來的蘇聯文學的混沌的傾向比較起來，的確是一種值得驚異的現象。若從內容方面看來，則巴培爾的短篇，顯然時常是建立在對比上頭的。例如在他的作品當中最優秀的騎兵隊（取材於白軍討伐隊的短篇小說集）裏頭：那富於色彩的描寫之抒情味和事件的慘酷的殘忽性；美麗的自然和殺戮與暴力的陰慘的場面；爲憐憫之情所挫折的柔弱的知

識階級（說故事的作者自身）和看慣了血的勇敢無敵的紅軍——等等的對比也很顯著。這種對比，表現出作者自身的分裂性：他雖然爲事件的殘忍性，兇暴性而感受到壓迫；但，同時也不能不看到它的必然性和正確性。

巴培爾，在其表現形式上，雖然跟同時代的作家們有着明顯的區別；然而，在觀察事物的態度上，卻具有一脈的共通點。他也和其他的同路人作家一樣，把革命描寫成原始的自然力之表現。所不同的祇是在他的作品當中，自然力的詩化和讚美的痕跡，一點也看不出來；有時，還保持着那種簡直要陷於憂鬱的懷疑主義的冷靜的態度。

跟巴培爾差不多同時出現於文壇，而被認爲有更高的才能的作家，就是萊奧諾夫（L. M. Leonov 1899—）。他生於一八九九年，所以，當他以民間故事的短篇布爾依卡（一九二二年）而第一次走上文壇的時候，還祇是一個二十三歲的白面青年；但，他的都麗渾然的文體，卻儘可以證明卓越的文學教養，和非凡的天分。他的祖父是個農夫，父親是個小商人；這種事實，尤能使人對於年輕的萊奧諾夫的作品之沉靜的完全美情調感到驚異。他的初期的短篇，大概都以運用複雜的技巧的寫作方法爲特色；有許多作品，都在絢爛而新鮮的詩的表現和淳朴的國民的語法之交錯當中，表現出可驚的調和。

然而，就在那新穎的技巧的樣式化當中，萊奧諾夫的作品也常常蘊藏着古典的勻整和靜穆；到了一九二四年所發表的科維耶金的手記和平凡人之死等短篇，他的復古的傾向就越發明顯起來了。並且，無論從表現或是從題材方面說來，有許多地方都會使人聯想到郭哥里和朵斯退益夫耶基，對於市井中的無名的平凡人的興味——爲革命的偉大的車輪所壓碎的「小人物」的悲劇：這已經變成了萊奧諾

夫的作品之主要的基調。

由於右邊所舉的各種作品而喚起了讀書界深切注意的萊奧諾夫，復由於最初的長篇獵猪而入於文壇第一流作家之列。「小人物」的主題，就在這篇作品裏面，也頗爲明瞭地看得出來；但，它已經被安置在比較不重要的地方，讓革中命的市鎮和鄉村的衝突，變成了故事的骨幹。兄弟二人，一個做了代表都市的革命運動的指導者，一個卻做了爲着反抗蘇維埃政權而發生的農民暴動的首領，而互相鬬爭着；但結果，都市的有組織的力量征服了鄉村的原始的自然力，於是，弟弟就屈服於布爾雪維克的工場勞動者的哥哥之前。——這就是全篇的梗概。

那種不愧爲正規的長篇小說的宏大的規模，各個人物的輪廓之被表現得明晰而富有生氣，以及洗練的豐富的語法：這一切，都可以充分地確保獵猪的輝煌的成功。此外，則它那明瞭而端正的古典主義的傳統，也通過了現代精神之三稜鏡而新生過來；這無疑地也成了取悅於讀者的有力的原因；原來他們對於遇事炫奇競新而陷於晦澀的從來的蘇聯文學已經感到疲乏了。

後來，萊奧諾夫還寫了賊（一九二七年）和索齊（一九三〇年）兩個長篇，更加鞏固了他的第一流作家的地位。

讀書界要求明晰的表現的傾向，結果就招來了女作家賽芙林娜（I.Seifullina,1889—）的驚人的出現。她的作風並沒有什麼特別新鮮的地方，祇是踏襲着頗爲平凡的敍述形式；因此，看到她的著作的銷路保持着出版界第一位的紀錄，甚至於有人還覺得非常奇怪，這卻不能不說是過於輕率。原來她的作爲作家的力量很偉大，很堅強，可以博得最高的評價。

賽芙林娜是兩混合了一半韃靼人的血液的生長於西伯利亞的人物。以一九二三年所寫的中篇肥料而成爲第一流的流行作家。她在這部小說裏面，描寫着農村的革命，雖也跟其他的同路人一般地以表現原始的自然力之盲目莽撞爲主；然而也朦朧地透露着：通過無意義的殺戮和暴行的場面，而醒覺於農村裏中的階級意識之反映。

賽芙林娜關於農村的知識以及把握農民的內在的本質的才能，的確是一種不可否認的長處；而且，這已經變成了她的偉大的武器。在她的作品當中，如維里尼亞等等都是很優秀的；這部作品，以一個農婦做主人公，描寫她對於農村的蒙昧環境之本能的反抗，漸漸同化於革命運動的經過。

此外，如寫前立者之影的亞萊克賽夫，達夷拉之陷落的作者馬拉式金(A. Malaishkin)，生長於亞爾美尼亞的女作家沙吉涅央(Shaginyau)，以利耶布則夫的日記而有名於時的奧格涅夫(Agnev)，寫作小巷的古米略夫斯基(Gnmilevsky)，寫作嫉妬的奧略夏，寫作長篇敍事詩烏利亞利亞愛夫希齊那的構成派詩人賽里文斯基，同爲構成派的女詩人兼小說家的英培爾(V. Inber)，以十二月黨員爲主人公的曲夫利亞同作者特尼亞諾夫，俘虜的逃走（雷芒托夫外傳）的作者波利夏可夫，以及其他諸作家，都各有許多值得敍述的事情；不過這不能不讓給那些以蘇聯文學爲對象的專門的研究書籍。

第十九章　普羅列塔利亞文學

誕生於十月革命之後的普羅列塔利亞文學，最先就在詩的方面發出了它的第一聲。那是因爲：第一，在國內秩序還沒有完全恢復，人心也沒有充分鎮靜的當時，無論從創作過程或是從印刷刊行的便利說來，詩這種形式都簡單得多，容易着手；第二，普羅列塔利亞的文化教養和藝術修養，還沒有達到走向需要比較多的忍耐和努力的散文小說的發展階段。

這一時代的普羅列塔利亞詩歌的傾向，可以大別爲二。一種是以純粹煽動爲目的的，因而其表現形式也追隨明瞭而平易的古典傳統，不欲炫示警拔奇矯。另外一種，乃是抽象的。抒情詩的傾向，在形式上，還繼承着象徵主義的潮流。代表第一種傾向的唯一的詩人就是白德宜(Demyan Biednay)；屬於第二種傾向的詩人，則可以舉出基里洛夫(V. Kirillov)，格拉西莫夫(M. Gerasimov)，加斯特夫(Gastev)，沙陀斐耶夫(Sabofiev)，及其他來。

白德宜的煽動詩，乃是這類作品的模範。那是完全以推動大衆爲目的的作品，一點也沒有考慮到要使抽象的文學理論家和文學通人的洗練的趣味感到滿足。在革命前就是共產黨員的他，運用那在長期的新聞記者生活之間鍛鍊好了的技巧，捉往每天的應時題目，曾爲黨盡過擴音器的任務。他對於使

當時蘇聯文學界很熱鬧的「無產文化」一派的抽象的無產文學論，一點也不感到興趣，完全離開一般的潮流而孤立着，在實踐上面美滿地完成了共產黨所要求的煽動的任務。實際上，他的作品的確曾深入到廣泛的大衆的一切階層，而被迎之以由衷的愛好和親切，在這一點上，作爲當時的許多普羅列塔利亞詩人之唯一的人物，沒有誰能夠趕得上白德宜。他眞是一個天生的煽動詩人。因此，他的詩，大部分也跟新聞記事同樣地，雖然滿足了當時的需要，但不久就被忘得一乾二淨；然而，其中也不少縱令離開功利的見地，卻永遠不失其新鮮情調和光輝的，優秀的作品。

對於第二種傾向，普通都使用「宇宙主義」一語來確示其中心。這一派的詩人，爲要強調勞動無產階級革命勝利之偉大、莊重，不接近平凡而灰色的現實生活的事實，就走斷然進到哲學領域裏面去了。依據他們以及「無產文化」一派的想法，則普羅列塔利亞藝術，在原則上與布爾喬亞藝術是完全不相同的特殊的東西；因此，也就該有自己所特有的特殊形式。而這種特殊形式，祇有在普羅列塔利亞的勞動和鬪爭這特殊條件下面纔能生長起來。可是，普羅列塔利亞藝術，決沒有祇被限制於生產範圍內的必要，因而全宇宙也不能不通過普羅列塔利亞藝術家的特種感受性的稜鏡，而被加以曲折。並且，革命的偉大，正要求那跟它相當的大規模的表現，像宇宙般雄大的形式——從這種前提，就發生出所謂「工場的形而上主義」，乃至「宇宙主義」。

然而，這種「宇宙之工場生產的感受」的原則，因爲陷於過分枯燥無味的抽象的誇張，結果，就在那些生長於革命當中的，比較年輕的人們之間，喚起了反動。倍茲勉斯基（A. Bezimensky），和查洛夫（Zhalov）等新進詩人，就要求從宇宙的抽象轉變到人間世的具體性，開始主張表現現代人。並

且，他們都很鮮明地把那種主張實現於自己的詩中，而得到了成功。然而，這時候，普羅列塔利亞文學，已經把重心移到散文方面來了。

因爲藝術教養不足之故，從來普羅列塔利亞的散文，都不能夠脫離新聞的勞動通信員的見聞記，或是沒有情節的發展也沒有結構的寫生的速寫那一類的習作範圍；結果，就顯出了墮入淺薄的小規模的世俗描寫的傾向。當時的普羅列塔利亞文學，大抵都爲生硬的意識形態，和粗野的愛慾主義，各居其半地配合出來的幼稚作品所充滿着。和這種瑣細的世俗描寫戰鬪，企圖走出狹隘的世界，而可以看作相當成功的作品，大概就是當時曾經震動過讀書界的達拉梭夫·羅條諾夫(Tarasov-Rodiouov.1885—)的朱古力糖(一九二二年)。一個共產黨員，爲要博得妻子的歡心，曾經收受呈請者的朱古力糖的贈品；當他因而被誣傳爲受賄者的時候，非常委員會雖然曉得他的罪過很小，但惟恐失墜整個黨的規律和威信，終於宣告了槍斃之刑。這是一種問題小說；但從其手法說來，則爲心理的世俗文學。這部作品，在事件的解釋上有不自然之處，在各個場面上也有俗劇式的弛緩；但主人公的心理卻沒有現出什麼多大的破綻，而被準確沈着地加以描寫，這正證明着作者的不可侮的才能。可是，從全體看來。則宋古力糖要稱爲純文學作品，卻未免過於具有通俗的臭味；跟他同一個方向，而獲得了高明得多的成果的，乃是里別丁斯基(U. Libedinsky,1898)。

里別丁斯基正和羅條諾夫一樣：自己是一個知識階級出身的共產黨員，而把共產黨員拿來做作品的主人公；但，羅條諾夫是以小說的杜撰爲構成之基礎；反之，他卻以自身曾經體驗過的事實之敍述，而成爲處女作一週間(一九二三年)。這就是這部作品的長處。一週間敍述鄉間小市鎭上的共產黨

和白軍的血腥的衝突；最後，共產黨方面終於得到勝利的經過；但，在這兒心理的要素要遠過於世俗描寫的成分，作品中的許多共產黨員的性格和內心生活的描寫，占着許多篇幅，簡直失去了對於全篇之骨骼的動的（Dynamic）事件的均衡。里別丁斯基在這一點上乃是個典型的知識階級的普羅作家。心理解剖和自我反省之過剩，對於道德問題的傾心，以及有時簡直要墮入感傷主義的柔弱的情調——這一切，都是構成舊時代的知識階級之特質的東西，跟那應該充滿着強而有力的健康美的普羅列塔利亞文學之觀念，就相去得很遠了。

然而，無論怎麼說；一週間作爲一部從充滿了熱情和信念的共產黨員的立場，用自己的簇新的血淋淋的體驗做基礎，而以明瞭的認識去描寫了普羅列塔利亞革命之偉大的脈搏，和階級鬪爭之英雄主義的作品，是有着極重大的歷史意義。布哈林曾把這部小說稱爲報告蘇聯普羅列塔利亞文學之春的「第一燕」，這決不是一種誇張。

普羅列塔利亞文學的第二種顯著的成就，爲高爾基之同輩的既成作家綏拉斐莫維支（Serafimovich, 1863）所獲得。他是哥薩克人，在革命前的創作當中，普羅列塔利亞精神並不很濃厚；可是他的中篇小說鐵流（一九二四年），對於新興的蘇聯文學，卻被認作重要的里程標。那是一部拚死命的血淋淋的戰鬪記錄——古班地方的移民，逃開哥薩克和白軍的壓迫，一面跟飢渴、暑熱、反革命軍的攻擊等等的苦難鬪爭，一面就好像被凝結於集團意志的鐵流般地，橫斷曠野，終於跟紅軍的主力合流。然而，這作品之所以引起文壇的注意，與其說是由於表現的形式和技巧，還不如說是大部分由於題材。即是，充滿着全篇的悲壯的英雄主義捉住了讀者。從文學形式這種見地看來，這作品給與後進的影

響，極爲有限。因爲對於年輕的作家們，那已經是個被遺留在後方的境地了。

關於工人出身的純普羅列塔利亞作家廖悉珂（Liashko,1884—）和皮皮克（Bibik,1878—），也可以說與此相同的話。他們也和綏拉斐莫維支一樣，因爲從革命前就已經開始作家的活動，而且舊國民羣型的世俗描寫的氣味很濃厚，所以，雖然在勞動者當中有着許多的讀者，但作爲文學上的現象，則並不重要。話雖如此，可是，廖悉珂的熔鑛爐（一九二五年），卻是把那在內亂時代被破壞而倒閉了的工場，由勞動者自身的團結和合作去復興起來的，革命第二期的根本重要問題，加以藝術化的作品；無論從適合於新時代的，簡潔而強有力的文體，或是從普羅列塔利亞意識形態之把握已經由漠然的急進主義變成了正確之點說來，都不能不確實地承認這位作者的顯著的進步。

格拉特可夫（F. V. Gladkov,1883—）的水門汀（或譯士敏土）（一九二五年），處理的題材與熔鑛爐相同；不過他顯然有克服世俗描寫，企圖產生出可以概括整個時代的大作的精神。這一點，卻在普羅列塔利亞文學上面畫下了一個時期。水門汀當作藝術品來看的時候，顯然很粗俗而沉悶，許多地方都與人以做作的感覺，而且是用奇妙地緊張的，不自然的文體寫的；但，這部小說之所以能在讀書界以及評壇上引起異常的注意，決不是不應當的事情。格拉特可夫在別人之先勇敢地着手於極其重大而且困難的主題。全篇的內容，以那使得作者曾在那邊做過工的，有名的諾沃洛希斯克的水門汀工場復活的一個工人格萊普的不屈不撓的努力，以及他與走到新戀人那邊去了的妻子達霞之間的三角關係爲經緯，而構成着。卽是作爲國民產業之復興者。組織者的勞苦大衆的使命、舊家庭道德之沒落、人類感情生活之革命、個人心理之改造等等：對於建設時代的俄國，都是第一義的問題。

然而，因爲格拉特可夫想要強調普羅列塔利亞建設運動和新人物誕生之感動，所以，他的寫實主義也就自然地帶着被高揚了的浪漫情調。這，在誇張的對話當中，在被過於簡單地加以處理的各個人物的性格當中，在明晰的對比的濫用當中，都可以清清楚楚地感覺到。問題的把握和觀察的角度都很正確；但其表現則陷入了不自然的誇張。像達霞的人間的自覺和婦女解放論的實行，都是最顯著的缺乏實在的現實動機的例證。卽是，作品的自然性，爲對於讀者的迫力所犧牲了。作爲新興的意氣很旺盛的，年輕的階層之藝術，這種性急的浪漫主義，乃是一種殊不足怪的現象。

作爲繼承水門汀之後，而朝着克服瑣細的世俗描寫的道路前進，在藝術的完成上，達到了可以與同路人文學並肩的水準的東西，則遠東出身的青年作家法兌耶夫（A. Fadeev, 1901）的潰滅（一九二七年），乃是一部需要特別加以注目的作品。這是描寫西伯利亞的一隊遊擊隊爲白軍所潰滅之歷史的作品；但，構成其基調的，並不像從來描寫內戰的許多作品一般地祇是些叛亂的浪漫主義和鬪爭的英雄主義等等，而是朝着成爲這些叛亂和英雄主義之根源的人類的，深刻沈着的現實主義的觀察態度。法兌耶夫的觀察的眼睛，不單注意到各個人物的意識生活，而且一直滲透到漠然的下意識的世界，把人物完整地再現於作品當中。因此，在這部潰滅裏面，心理描寫主義，比里別丁斯基的一週間和委員，還要強烈還要深刻。然而，因爲法兌耶夫是從托爾斯泰的感化出發，而傾倒於這一文豪的偉大的具體性；所以他的心理描寫，也就不會像里別丁斯基那般陷入知識階級的柔弱的抽象性。法兌耶夫比里別丁斯基，的色彩濃厚，而富有堅實情調。他有現實主義者的優秀的眼睛和正確的直覺。雖然有過於爲托爾斯泰的感化所拘束的情勢；但無論如何，法兌耶夫卻是個繼承前代偉大的文學遺產，濕除去

其布爾喬亞成分，把新時代的意識形態所養育出來的人類，在生理上、心理上正確地加以再現成功的作家。他有正當的權利可以稱爲普羅列塔利亞寫實主義之第一流人物。

脫離那充滿着從來的普羅列塔利亞小說的僅僅是馬克思主義綱領之傀儡的肯定人物、共產主義的善人型，而創造出有血有肉的活人來：這正是今日的整個蘇聯左翼文壇的憧憬和煩惱。或多或少地滿足了這種要求的作品，都會忽然地爲批評家和讀者們當作一種事件看待。例如巴赫美諦夫（Bakmet'ev, 1885—）的馬爾登的犯罪，潘菲洛夫（F. Panferov）的布羅斯基和邵洛霍夫（Sharohov）的靜靜的頓河等就是。馬爾登的犯罪，描寫革命戰爭的鬪士和指導者的馬爾登，爲對於躲避責任的行爲的悔恨所譴責而實行自殺。那是以心理分析爲主題，一般地被認爲普羅列塔利亞文學之一大收穫的長篇；但，那過於作自我反省的柔弱的主人公的性格，以及模倣朵斯退益夫斯基而不及遠甚的心理描寫，都不宜於表達時代之偉大的步武。

跟這部作品相比較，則邵洛霍夫的靜靜的頓河，僅就其規模之宏大說來，也是一部可以占着更高的位置的力作。這個長篇以頓河地方的哥薩克人的生活爲題材，首先就在處理主題的方法上面表現出新鮮的東西。出現於從來的俄國文學當中的哥薩克，無論是在郭哥里的塔拉斯 布利巴裏面，或是在托爾斯泰的哥薩克裏面，都僅僅表現了這個民族的豪華的英雄的、浪漫的側面；但，邵洛霍夫卻開始把他們的經濟生活、勞動生活、家庭生活，毫無遺憾地，普徧地加以描寫，而將其眞正的姿態展開在讀者的眼前。出現在這作品中的人物，有魯鈍的中農階級、貴族階級、軍人、知識階級、蘊藏着革命叛逆傾向的貧農階級；簡直包括着哥薩克民族的各階層；並且還充滿着頓河和南方的曠野，以及野獸

生活等新鮮美麗的描寫，而成爲一篇雄大壯麗的敍事詩。構成着靜靜的頓河之基調的精神，大概可以用對於生活的渴望，和快樂的生命之肯定這類言詞來加以概括。這種精神，常常被擴大爲托爾斯泰式的廣義的人類愛。不但是這樣，而且，在表現生命之肯定的邵洛霍夫的藝術方法上面，也明顯地可以看出托爾斯泰的影響。有時，甚至於還有完全模倣托爾斯泰的處所。不過區別邵洛霍夫的藝術與托爾斯泰明顯不同之點，卽邵洛霍夫是一個眞正的農民作家。出自農民階級的邵洛霍夫，對於作爲自己的作品之對象的頓河地方的農民的世界，簡直和自己的靈魂同樣地熟悉。農民的人世觀、感情、思想、語言、傳統——這一切，都構成着他的本質之一部分；因此，他不但用作品裏面的人物的心靈來感覺，而且，連敍述的語言，也是從農民的語言有機地組織出來的邵洛霍夫的獨創的文體。他正企圖用這種武器來克服托爾斯泰的強有力的感化，而建立蘇聯文學的一大紀念碑。

潘菲洛夫的布羅斯基也是描寫農村裏面的革命鬪爭的長篇，和靜靜的頓河一同形成了農民文學的左翼。

此外，普羅列塔利亞派的主要的作家還有：抱着豐的天分而夭亡了的豐饒的城市——塔什干的著者涅維洛夫（Nevorov, 1886—1923）；陷於同一命運的夏伯陽的作者富爾馬諾夫（D. Furmanov, 1891—1926）；以飢餓和拿達利亞·達爾扑哇而有名的謝美諾夫（S. A. Semenov, 1893—）；以被錯誤的自由戀愛論所毒害的少女的故事右側之月，而成爲一時的著名作家的馬拉式金（A. Malaishkin, 1890—）；普羅列塔利亞作家中所罕見，以繼承皮傑和皮涅克系統的形式的文體爲特色的天分豐足的維旭魯依

(Veshoruy, 1899—)，以及最近以姑娘一篇而引起了識者的深切注意的科丁(Kotin)等等。

然而，蘇聯文學還祇達到了形成的階段，現在若要作概括的結論，則與其說爲時尚早，還不如說是並無意義。我們因爲曉得俄國文學所蘊藏着的無限偉大的實力，所以也就確信，而且要祝福蘇聯文學的洋洋的前途。

版權所有
翻印必究

中華民國三十年九月初版
中華民國三十六年十二月滬一版

俄國文學思潮

全一册　定價國幣六元九角
（外埠酌加運費匯費）

原著者　米川正夫
譯述者　任鈞
發行人　吳秉常
印刷所　正中書局
發行所　正中書局

(1411)

中國書店標價籤

編號	本數	定價
	1	.60