

世界論壇

第一卷第十一期

民國二十三年九月九日

每星期日出版

零售：每册五分

預定：全年二元半年一元一角郵費在內國外全年加郵費二元郵票代價以一分五厘者爲限

編輯兼發行者：世界論壇社

社址：北平石驢馬大街九十八號電話四三一四

總售處：北平西直門商場勸業書店

——文學專號——

蘇聯底「大眾語文學」問題

王西微譯

本文作者爲 S. Dinanov。關於蘇聯文藝問題，他曾寫過兩篇文章，本文係第二篇，載六月九日「莫斯科新聞」。原題本該譯爲「蘇聯文藝的新興問題」，因爲這問題被國人暗暗移植過來，而且正爭論得高興，所以改譯了。文中提到高爾基對於蘇聯文藝作家運用語言底批評，已經有人介紹過，這自然是值得國內談「大眾語文學」者參考的；不過文中所指出的關於題材及內容底重要性，是更值得它們注意的。

「社會主義的寫實主義」的呼聲，指明對於純正藝術底一種鬥爭，所謂純正的藝術，是具有高級的意識形態的及藝術的價值的。

蘇聯底讀者及觀衆對於藝術有極高的需要，藝術的成就和真實的作品是較一切都在追求着的。雖然所有的作者還不能都正確地注意它們底工作，所有的藝術家還不能都充分實

目錄

- 蘇聯底「大眾語文學」問題
- 關於文藝的論戰
- 美國文學批評的轉機
- 蘇聯文藝底痛苦
- 社會主義底寫實主義之確立
- 蘇聯文藝底前途
- 一九三三年之俄國舞臺
- 一、沒有職業的人們
- 二、最後晚餐（濕畫）



王西微譯
高爾基著
溫德爾編
于立昂校

448

✓

現將它們作品陳現於數千百萬勞動者之前的偉大責任；可是勞動的大衆們會有很嚴厲的批評。它們知道怎樣估量純正的藝術，而且是用極大的欣賞與致慮去估量。

蘇聯以往批評之乏力及反動趨勢底殘存，說明一種事實，即有些作家忽視藝術的形式。在這方面，高爾基對於幾位作家在作品中運用的語言底批評，是極端重要的。現時，對於文學底語言底討論，無疑地，可算蘇聯藝術上的大運動。這個討論裏，不獨關繫識字的人和藝術家，且也及於對藝術形式問題有興趣的大衆。

語言檢討之重要

討論底中心集於文學底語言，那不是偶然的。語言是藝術形式之組成及極要部分；用貧乏的語言寫成的作品，是不會引起大衆底興趣的。語言是表現思想，觀念及陳示世界的工具；假如它是晦澀而且充滿了不易瞭解的字及單純的成語，讀者如何能明白作品底內容或把握其主要觀念？正確的語言內涵着明晰的思想。一種有表現力的語言，表示藝術家對於世界具有透澈的和統整的概念。如畫的語言之藝術的完成，是成功的符號，也是作者對其自己的風格繼續努力的符號。作者對於風格底注意，如畫家留意於顏色和線條一般，是不可少的。沒有藝術是可以用功而產生的。

普羅理塔利亞專政的國家，業已有長足的進步，其結果可見於第十七次黨代表大會中。在這樣的國度裏生活而且工作着，實在是文學家、藝術家、著作家、戲劇家之莫大的特權。我們底時代，在人類歷史上最幸運的時代，偉大的豐

富的創造的機會，已經由革命賜予了。必須利用這些優越的機會，為正確而有力的語言，為純正的藝術底發展而奮鬥。努力求藝術之質的更高的發展，自然不僅限于加緊文學底語言之淨化。在許多地方，討論底大缺點就是不能顧及高爾基對於題材的意見。討論停滯於幾個名字和一個中心問題。不幸，關於題材的問題並沒有被我們批評家和作家們所關心。

有力的題材之需要

藝術作品底題材，對於由大衆裏吸收欣賞者，是和語言同等重要的。波達夫金（Pudovkin）底「叛離者」，便是犯了題材貧弱的病。

藝術作品底文字，可視為事件及角色之綜合。假若這綜合是偶然的或不足信的，假若藝術作品支離破碎，假若作品裏沒有井然的組織，這便失去了重要性，而成為僅有少數消客之流所感興趣的東西，皮耳涅克（Pilyak）底一些作品，便是如此。純正的，完滿的藝術是總得有明確的題材的。

且置上述缺點不論。對於藝術的形式問題，還是要引起廣博的新興的論爭的。

對於藝術的形式問題之廣泛的討論，很自然地會引出並關聯於一種決戰：即反對一切為個別團體的利益而試用的批評；這樣纔能幫助蘇聯底新興藝術到一個新的，更高的階段。勞動階級當得起更精深博大的藝術，蘊涵着更豐富的真實生命。并且形成更美好的姿態。建設社會主義的偉大紀元，同時也是偉大的藝術的紀元。一個發展文化，科學與藝術的新紀元——一個與過去判然不同的紀元，如文藝復興一樣。

加爾底先兒

加爾在慶祝英國新黨「人民新聞」的演說裏，即曾先見到：這種藝術的發展，是要在普羅理塔利亞的法則下興起的。人類最光明的希望業已實現於蘇聯，在這裏，一切生活都建立於社會主義教義底基礎上。藝術還算遲滯在勝利的社會主義實施之後的。它還不能充分反映：現在較過去已有相當的進展。它對於將來還朦朧着。

但是，蘇聯底藝術已經有很大的發展了。新的重要的藝術作品已經出現。一些青年的高才的文學家，藝術家，著作家是增加着。它們底普羅理塔利亞的世界觀已足負起好些光燦事業底責任。勞動階級底生活與鬥爭，農人之集合農業生產的鬥爭，紅軍底生活與活動，都成為重要的題目。近兩年

來，最好的藝術作品，是採取當前的題材的，亦即為社會主義而鬥爭的。在新的勝利的期許下，蘇聯底藝術確是前進着了。

在創造工作中之「自己的批判」，對現實的社會主義的建設之積極的參與，研究日常生活與科學，文化之密切關係，始能幫助蘇聯底藝術工作達於更高的水準。蘇聯底藝術家必須培養一種對於千百萬讀者及劇院觀眾的更高的責任心，批判地研究古典的遺產，並且熟悉那鬥爭而獲勝利的馬恩——列——史底教義。還要幫忙從勞動階級和集團農人中教育出新的藝術家。更要積極參與工廠，鑛山，集體農場的工作。

此外，更無趨向於新興藝術之大業的路。

關於戲劇的論戰

佛爾萊斯基 (Ed Falkowski) 作

本文譯自今年六月的「莫斯科新聞」。這一篇記錄是蘇聯作家代表大會的先聲。因為作家與戲劇家在工作行程中感着許多「遲滯之苦」，所以「大會」是有舉行之必要的，藉此他們正以決定今後創作的方針。大會之前，有預備會，本文似乎就是這會議的縮寫。關於「舊悲劇分子的消滅」，「劇本創作的手段」，「愛美趣味的規定」，……都有着解釋與辯論。將來的戲劇到那裏去？要解決這問題，這篇文章是足供一般的戲劇家參考的。

社會主義的構成若是包括了對於疲弱的社會與經濟的概念之重行評價，便也依樣重要地去要求一種新的戲劇與文學

的表現。

工業與農業的管理，教育，醫藥，以及社會關係，在社

楊文化譯

會主義觀念的衝激之下都要遭受奧妙的變質。但是那拚命追尋時代的作家與戲劇家却在現實與美學表現之間遭逢了一種遲滯之苦。

怎樣渡過這難關以及消融現代生活於戲劇之中，便是近日戲劇作家紛集莫斯科所討論的問題，這是預備提出將來的作家代表大會的。

在目前的成就中，蘇俄戲劇是被遮沒到一如那曾經加於於被批評家計算為三千齣的法國革命的巨大戲劇目錄的朦朧程度嗎？缺乏本質的情感和人間力，其純粹宣傳的與政治的手段使它們本身湮沒於歷史之中。

將這問題提供於戲劇家之前的批評家維吉爾波丁（V. Kirov）主張說蘇俄戲劇已將往日戲劇形式注入了較高的社會主義的內質了。

舊悲劇分子逝去

「擁塞在梅托林克（Maeterlinck）或契訶夫（Chekhov）劇本中的主角的陰暗的定命，這足以使他們陷入於劇中的悲劇分子的境地的，如今在我們的戲劇中已不存在。」

「悲劇分子要固結於人間事件中，就是社會主義的勝利也沒法擺脫；但是這却不是誘人到階級壓迫的個人的悲劇。那些悲慘人物缺乏個人自主與至上自信的士質來培他們。」

「在我們的生活中，個人是由往昔的挫敗中解放出來了。他呼吸一種成功的空氣。他的悲劇裏，境遇的成分較自省與神經為多——多半是社會主義事業不能達到目的的悲劇。但是在重行評價至今所得的生活動力與概念中，這類情感和那社會主義世界以前的便會完全不同。」

吉爾波丁提出高爾基的創作手段作為一種文學風格的佳模，並且將幾個作家的文句引了來指明文法上的錯誤，粗心廢話，以及缺乏性格的實感。

「鄉老和城中人一樣口吻。共產黨似乎否認所有的人類同情與回感。一種非現實的空氣充滿許多對話中，將許多好劇本的實質破壞。」

創作過「Bread」和作為初次企圖創作蘇俄喜劇而作了「Wonderful Alloy」的劇作家吉爾松（Kishon）在戲劇與現實中間保持一種堅實的一致「劇本要指示與彰明我們的問題，追適今日的政治主流。」吉爾松說。

戲劇家波格顯（Pavlov）譏評吉爾松的觀點太窄，並且接近「宗派性」。他特別攻擊吉爾松對於蘇俄戲劇的預言，因為它接近了與蘇俄建築學與社會形式有相等的判然的均稱。

「在建築學與戲劇中間能推出甚樣的類似呢？我們還未查出新人類情感的深淵。我們的劇作法是廣泛地實驗的。我們僅在那為適用劇作家預備的豐富的社會滿足心的表面上畫來畫去。」

波格顯斷言蘇俄劇作家不該只將日常用語混入對話裏而愚弄他們的觀眾。他們應當多聽一些羣衆的口語。

「在我們的劇本裏，我們只要使角色的口語接近真實。我們曉得紅軍的口語與舊軍人的完全兩樣。我們知道由店員公會新起來的 Udarnik 的聲音，他在家裏所由的習慣語，我們是不知道的。我們依着聽衆的讚賞而衡量我們的成功，但是我們沒有方法去曉得我們的描寫是否忠於現實。」

戲劇家因之便要描寫他的時代，這意思被批評家萊維多

夫 (Levidav) 鋒利地加以反駁。『大口語家如于果 (Hugo) 和契訶夫再造其時代的口語。決定將來的農民口語較之刻畫今日的習慣語更有着根本的重要。舞台上鑄造生活一如鑄造其現代價值一樣。我們的劇本僅只描寫而沒有藝術實現之成功的是太多了。』

規定愛美趣味的需要

規定『當時典型的文明人的愛美趣味』的需要被烏克蘭戲劇家格林契克 (Grenchik) 提了出來。

『不僅是對於產業化的熱心，就是一種生活的愛意，我們的劇作家也必要描寫的。沙士比亞在哈姆雷特與伶人們漂亮的對話中，彰明了統馭那一時代之趣味的愛美的主旨。蘇俄學者和有趣味的人將給與當代藝術價值以什麼標準呢？』會場裏起了一陣爭論，便是波格顯和阿芬諾格諾夫 (Afinogenov) 的意見衝突，阿芬諾格諾夫便是近來很有名的一本劇「Fear」的作者。他起來擁護吉爾松的意見說蘇俄的戲劇能夠適合蘇俄生活「的判然的均稱」。依假定的社會主義的宗旨，作家的路線是明白的，只有將政治生活轉寫為滿意的舞台用語，他說。

美國文學批評的轉機

——Granville Hicks 作

依着美國文學一般地來說，批評已走入那作為一種活力而與其發展甚關重要的兩階段的第二階段了。由於十五世紀後半葉與廿世紀初期中的批評新遺產，能見其與強有力的資產階級一派的親密的結合。多數的批評家是迷惘，因襲，而且

波格顯否認生活有簡明的模型，什麼時候都沒有，現在比已往更難窺測。

『隨手拾來材料，夾着輕易與自足草草完成劇作的劇作家已墮入自欺的陷阱中了。古典也不是那樣寫出來的。我們最重要的劇作家菲柯 (Falko) 斯拉芬 (Slavin) 和其他的人們覺得寫劇本是極其勞苦。他們是忍耐的追求老沿徑開路前進。他們不衝上去產出一劇本訂立一契約；却喜歡破裂那契約而來產生一劇本。甚至一本不成功之作——和一般的寫出來就不成功一樣——時常顯露着作者已尋得廣大的新材料，他還未能製成一具簡潔的戲劇模型。我個人認為當代每種人事運動，其由一種社會主義根基出發，和作為舞台中心材料是一樣的。』

結束這會議，吉爾波丁解釋了幾個舞台批評家所感覺的悲觀。他把席勒 (Schiller) 給哥德 (Goethe) 的一封信讀給大家聽，這裏所寫的是一羣戲劇家爲了哥德獎金而爭論，結果却是失望的事情。『十三篇劇本提了出來，全是平凡的，而且太不合格。』現在比較滿意是六百篇劇本提了出來，其中還有許多上選。』吉爾波丁肯定地說。

高天行譯

極端的怯懦。他們所應用於文學的唯一標準，幾乎就是當代的道德標準。於是，第一步的工作便是將文學從維多利亞朝代的道德中解放出來，這一步在一九二五年已美滿的完成了。在批評領域內這工作是完成於印象派之手，發動者是「日

es Huneker, 而是由 H.L. Mencken 繼續努力下去的。但是印象派雖然有着相當的歷史重要性，却又避免說明與估價種種根本問題的，而這類問題才是與批評深關重要。因此他們失掉了他們的影響，而青年的批評家則着手於探求明確。

廿年間混亂繼續增着。藉着將文學與人生分開而保持其個人主義的印象派是繼續活躍的。向資本主義穩定的時期供給一種統治階級哲學的人道主義派，得到相當的羣衆。許多後進的批評家設法創造一種有階級的文化，這是適宜於和那種經濟制度沒有機能上的關係的一羣人的。純技巧的批評走着旺運，有時是根據一種爲藝術而藝術的學說，有時和一種反動哲學結合起來，如 T.S. Eliot 的主張。還有一種可以提起的因素，便是 Van Wycke Brooks 學派，他們承認作家個人與文化現勢中間的密切，却沒有看出文化與經濟政治現勢中間的聯繫。

一九二九年的蕭條由現存的迷惘中透出了光明，如前所論，批評乃走入第三階段。好久以前，加爾主義顯然成爲一切批評爭點的中心問題。一九二九以前也有加爾主義批評家，但是大羣知識份子的左傾運動却是置其視線之焦點於社會主義的文學聯繫之上的。在多數的這種左翼作家顯然以爲加爾主義給與了惟一的可能方法來解決文學問題，戰後的批評家會陷於非常可憐的失敗。同時，加爾主義的興起震撼了各學派的諸多批評家，於是他們便專心致力地來加以攻擊了。

擇出幾種這樣攻擊的方式而加以考察也許是有益的。關於這類文章中的幾種是有稍加說明之必要的。日報中的譏嘲與排斥，——例如 Harry Hansen, Isabel Paterson 以及

William Soskin 的議論——是誤解與誤說的「合劑」。他們很明白地說批評與政治是一致的。比較重要的是自由主義派的攻擊，這是以 Henry Hazlitt, Joseph Wood Krutch 和 Elmer 做領袖的——這些人在上屆選舉是替 Norman Thomas 投贊成票的。有如 Obed Brooks 在一九三三年二月號的現代月刊中所發表的意見一樣，這些批評家一致的退身於無何有的技術了。這種罪過是特別要歸之於 Henry Hazlitt 身上的，但是他並不比 Krutch, Davis, H.L. Mencken, Henry Seidel Canby 和 M.R. Werner 壞得許多，他們都是依賴一種手段的。自由主義派的批評家僅是在他們自己的立場上來拒絕和加爾派相見的。

縱使自由主義派的批評比他們還爲鋒利，事實便要歸結到這樣，「攻擊」似乎是他們大家所擅長的了。老實說，「攻擊」是他們大多數畢生的生活綫，他們從來也沒有表示出更多的能力去啓示新觀念或彰明舊觀念的。這便使我們意識到資產階級的批評之貧弱，但是急進的反動派也是不景氣的。當人們因爲『Hound Horn』的編輯人沒法造做一種有階級文化而加責言的時候，他們便倉皇起來而爲自己辯護。他們的辯護也不過只能用 Hazlitt 的風度來對加爾主義者加以淺薄攻擊的。但是作爲 Hound and Horn 派的黨羽的 Archibald Macleish 在一九三二年十二月二十日的『New Republic』裏會企圖着創造一種有階級的時髦理論。Macleish 不僅是一個名詩人，他也是——也許從前曾是——『Fortune』的編者，一年前他還替『Saturday Review of Literature』寫了一篇題名『告沃爾街的青年』的文章。他在裏面寫道，「美國要求其行政長官一種可爲人信賴的資本

主義思想，這東西若是有人反對也只能存在他自己的心裏，並且也不再是虛幻的思想了。」於是他引證 Owen Young 和 Henry Ford 作為新資本家的代表。但是 Macleish 曾經從這種立腳點上向前進展，這究竟是屬於大專業之黃金時代的，在『New Republic』的文章裏他想要永遠地解決了加爾派。從技術論裏偷來了一點，他首先說力的生產已擊敗了加爾，並且再發揚那樂觀的觀念說，偉大的社會變動不用任何煩擾的領導而在來到。在這自然到來的新社會裏，要有大批羣衆，除了誦讀他所謂的『詩歌本身』和『如此詩歌』之外，將無事可做。於是我們得到了有階級的學說，有階級級現在是很寫意的，因為將來人都會要有閒起來，今日的閒散漢便是一個好例証。

這種無稽之談也許會啓示我們想到加爾主義派有一個顯明的區調。老實說，我曾看見只有一篇關於加爾主義派的地位的有理由的智識批評——就是 James Burnham 在一九三三月號的『Symposium』所發展的『加爾主義與美學』。但是現在我們的工作是有着真實弱點的，這弱點不能歸咎於加爾主義却在於加爾主義者。這些弱點有時給與自由才派的曲解的一種口實，並且他們由智識的批評向我們展示最尖銳的攻擊。他們必須要被斷然處置的。

誠如公論，批評的任務是解釋與評價。不幸那初次企圖大規模使用加爾主義的方法解釋美國文學的事情清楚的顯露着重大的危機。無論何等人都可以想到卡爾佛登 (Calverton) 的道德觀，或他的風格，或他的頭腦；我的意見是，在『美國文學的解放』一文中他盡力的應用加爾主義的方法，以至了解我們文學的廣大階級根基也在內，他的書是有

用的。但是將來的美國文壇上的偉大的加爾派歷史家們必須避免卡爾佛登的失敗，特別是他那過於單純化的罪過。顯然這並不能給我們多大的幫助去明白傑姆斯 (James) 何威爾 (Howells) 和馬克·杜恩 (Mark Twain) 全是資產階級份子；我們一向曉得，也正在追求，我們要研究爲什麼屬於一個階級的他們，而所寫的却不同呢。

卡爾佛登的多面相的單純化加爾主義，如朋哈姆 (Burnham) 所指明者，將美學的範疇還原於經濟的範疇。但是避免這一點也是可能的，並且同時可指出文學與社會經濟組織的基本關係。從事於此事的一種方法是集中的精神於作家個人及其著作。首先，作家對於生活的態度必須按他作品的分期而規定。然後，這種態度便可解作其階級的根本態度的應有的變化。換句話說，藉着十九世紀中葉布爾喬思想的現狀，便可存何威爾，傑姆斯和馬克，杜恩的身上加以或種不同的限制，但是在這些限制中，變化是可能的。應有的變化仍然能夠再加限定，就考慮作家所屬於的特殊階級的情形：這便說明了，例如馬克·杜恩疆界的因素和傑姆斯有閒與漫遊的因素。並且在這些較狹的限制中，變化還是可能的，心理學的現狀允許批評家來解釋，原是在兩可之間的，這就是變化。

內容與形式

作家對於生活的態度一經如傳記，歷史，與心理學所允許的手段而被解釋出來，批評家便準備去考驗存在於文學的該態度的表現了。立刻便看出來一個作家的生題範圍乃由社會一般環境所決定，更受着他的個人經濟的限制，用這兩種因

素，批評家便能有目的地而且多少肯定地來從事了。因為作家在此範圍中的選擇要為他對於生活的態度所操縱，這是批評家已經決定和解釋了的，所餘的工作便只是考驗審美的形式，在其中所給與的態度能借着所給與的材料而將自身表現出來。這樣仍然要有一種複雜的因素，這正與純技術批評有着關係，不過內容與形式的根本問題却要以充分處理的。

這不過是關於通過作家的階級情狀的分析與其完成的文學生產的分析中間的鴻溝之一種實驗方法的草草建議而已。這也是可能的，對於作家個人做過了充分的研究，則一種更為概括的方法乃得推論出來。但是無論如何，其主要之點，則在於為了充分了解文學現象一種精密而複雜的處理方法是必要的。許多加爾主義的批評家正在努力解決此項問題，但是過於單純化的危機常是存在着，我們該予以注意的。

最為困難的則是評價的問題，一種滿意的解決更難達到明顯之域，雖然這種困難又是在於加爾主義者而不在于加爾主義。任何關於文學價值的討論，其開始必須假定文學要依其對於讀者的效果的分析而加判斷的。這究竟是生活中的主要部分，藝術的領域不能與其餘的人類經驗分開。但由此可使我們注意：首先是文學所能具有的何種效果，其次是文學應當具有何種效果。

加爾主義者常因處置評價問題頗為簡單而受了責難，這樣人倒是有的。這些單純派——幸而還是少數——多少是這樣的辯論說：假若鬥爭是生活的中心事實，假若勞動大眾不僅應當勝利，却敢放言說是一定勝利，則能煽動讀者助長為×××鬥爭的文學便是最佳。對於這種解釋至少要有兩點明顯的異議。第一，依此說來則加爾主義批評家對於今

昔大部分的文學無法評價：他只能說這是壞的，因為它並未直接助長勞動大眾的進展。第二，如是則批評家的價值標準幾乎一天天的變換下去。昨日印威於無產者的，於今日之印威則非必要，這時他的工作已改變了。這便使我們不得不假定，俄國的好小說到了美國則未必算好，雖然是現在的好小說，等到勞動大眾社會建立以後則失掉其價值。

效果說

依作者所見，根本的錯誤乃為文學效果的概念，這是含著於此價值標準中的。它包括了：讀一本書的效果要這樣才對，就是讀者挺身而出並且做出某種特殊的事情來。但是經驗實際地使我們相信很少有書籍有着這樣一種效果的，並且與我們以影響的書籍多半都有着不同種類的效果，較精妙，較深刻較重要的。效果的單純化了概念自是和肯奈斯·勃克（Kenneth Burke）在他的「反對說」裏所提出的一樣。勃克說，對於一件藝術品是要作兩種完全不和干的判斷的：它的效果須依批評家的社會觀點而判斷，它得到效果的方法也必依美學標準而判斷。假若文學有一種狹隘，直接，即刻的效果，這也許是真的，但是沒有人能在這樣的限度中來判明偉大文學之效果的。勃克的學說真是一種更為企圖將生活與文學分開的學說。自然他承認批評家對於作家的主旨有着表示贊成與反對的權利，但這是一種多少武斷的事情，批評家實力之所及必須只是技術。依勃克說，則批評家的見解無從為其哲學的與社會的觀點所影響；這兩件事是完全相異的。

假若我們判明創作家的目標，我們或能極端了解文學效果的。在簡單的形式中說出，一個作作家的目標是以其作為媒介的明確用語按照其所觀察與了解而將生活揭明的。因之

文學影響了讀者對於生活的態度。他的態度可以為他的經驗的實地開展所影響；他可以由此即與他所陌生的事物與事件相接觸。它可以為樣式改變所影響，就是說，他的閱讀可以導他由異樣方法來注意事件與人物。它可以為經驗的再解釋所影響；他可以更加明瞭他自己的思想，情感與觀察。所以有這些方法或諸多其他方法，一件偉大的作品可以改變讀者對於生活的態度。

在這一點我們的學說必須與一種主題原素並論，雖然這也不過和效果之淺狹概念一樣的真實。便是說，依前法可以感應一個讀者，而對於另一讀者則會失去效力。心理學之進步將來也許容我們將主題的判斷完全取消，但在今日，我們必須經驗地前進才對。然而，這並非說我們必須向印象派投降。經驗指示說，所謂並非所有因素決定對於一件藝術品的感應，乃是純依個人而論。因之，我們務須繼續奮鬥由個人的進展到一般的。在這過程中我們求得一法則，就是每一羣的感應方式都是各異的。決定人羣間的複雜之最重要因素是階級因素，因為當考慮其多方面時，還是以此為個人心理的創造中的最重要的因素。

那末，當設法將文學的效果加以一般化的時候，批評家看得清楚，雖然在某方面各階級讀者大致表示了同樣的感應，在他方面來說，在一羣人上發生的效果是迥異於其他一羣人的。如果他要設法達到某種肯定的結論，則他非偏袒一方不可。加爾主義批評家的和無產階級携手的決定並非僅是感性的，也不僅在於政治立場。由於辯証法唯物論的支配，加重無產階級的任務，對於批評家是特別重要的。雖然有那為人類知識所接近的客觀真理，但在脫離階級影響的意思中，

却沒有所謂個人客觀性這種東西。因之，那階級大概與客觀真理接近，這真理多半是由於這樣一種接近得來，很少是由於牽強。在現代社會中，那階級便是勞動大眾。

所以，由此判明批評家關心於勞動大眾文學的效果較甚於任何其他階級。但是因為統計的報告沒有效，他必須在考慮勞動大眾的歷史任務上着手。他能藉着研究那採取表現勞動大眾任務的人物之態度的一篇文學的可能效果，廣泛地抹殺他判斷中的主題原素。這當然是困難的了，但是任何製造客觀美學標準的企圖，在它從個人的到一般的發展中必要按着這種行程而前進，並且加爾主義者有一種很周密地進化的哲學來做他的嚮導。

現在我們的地位是來提出結論。假設歷史的加爾學說是健全的，一如我所相信和我在本文裏所假定的，因為它會領導讀者認識其在××××中的任務，便成為生活的適當寫照。所以一本書的判斷要看它有無那種效果的能力而定。但是批評家判斷這本書，不是靠賴它對於本身的直接效果，却要看它在某一階級讀者的態度上給與可能效果的性質如何。例如，他要專門考察主題的中心：這題目必須是討論或有關於生活的中心問題。顯然地這篇小說必須直接或間接地表示××××的效果，因為依加爾主義而論，那便是生活的中心，忽視了這中心問題的小說是不能給與生活以適當寫照的。批評家也要激烈地堅持着，作家必須能令讀者感到他在參與那稱之為資產者的或無產者的生活之生活。文學的特殊機能就要求這因為那是激烈的所有動人態度的各種不同方式也都賴着這。但是千萬不要把激烈僅僅地或主要地當做一種技術的事情。反之，激烈是作家對於同化與了解經驗的能力

的一種初步的結果，並且這依次地由於他對於生活態度而得以說明。復次，爲了此種以及其他的原因，批評家還得要求作家的觀點應是勞動大眾的前鋒的觀點。如前所云加爾的知識說便要求這個。再，因爲文學由作家完全人格所產生的原故，他與勞動大眾化合的事應該盡可能的完成。他不僅要相信勞動大眾的主義；他應當是，或應當使他自已成爲勞動大眾中人。

利害相關的性質

我們有了關於性質的一種工作法，一個加爾主義批評家可以在文學中尋求的。有這般性質的文學可供應上述的目的：它會激起一種有關於階級意識工作者與對於其主義的忠心的利害相關的性質。但之所以能如此者，不僅是由於激動讀者去做些特殊的事情，却由於在他內心創造一種態度，一種能夠開展和順應任何情勢的態度。例如，它會迫着讀者承認現在制度的毫無價值和勞工階級的希望與力量。它會給與一種真實的觀點——假若由於經濟環境使他成爲勞動大眾的一員，或是他智識地與感情地能促其本身與勞動大眾化，這真實會將那階級的存在和命運洩露來，還可激動他爲該階級的利益而活動。

普勞斯特與資產階級

但是要注意，這一系列公認爲粗糙而不完成的性質不僅給與我們一種足以認識完美的加爾主義小說標準，却也能給與一種評價一切文學的方法。至今還沒有適應我們要求的完美小說；這問題就是缺陷和相當的成功與失敗之間的一種。那末資產階級中所寫的一篇小說就比勞動大眾中人或無

產階級同情者寫的還要好些，這也是可能的。譬如普勞斯特 (Proust) 的『往事記憶』將資產文化衰落作比較精密而清楚的使人深信不疑的刻畫，這種優點我在用革命觀點所寫的小說中尚未見到。我們當然承認在那小說中我們想要看到的東西被普勞斯特丟了不少，並且他自己對於事件的見解浮淺而迷離；但是他把一件事做對了，那是可以遮醜的，有事實爲証。他對於現存制度的腐敗與卑鄙給與我們一種極精密的表現；我們便看見那制度在沒落並且應當崩潰了。這篇小說因爲只做到了這一點，因爲它並未使我們挾決心與希望之波而前進，當然是不及完美的無產階級小說的；它並無多少，如幼稚的勞動大眾小說所具有的，歷史的重要性。爲了這，不管它的失敗而向前看。雖然是普勞斯特，都比兩自命爲革命家而不能將勞動大眾性格或資產階級性格給與一種強烈的理解的作家高得多了。無論如何，重要的一點便是『往事記憶』頗有些價值，這種價值是不容忽視的。

採取着一種複雜的形式，同樣方法可以適用於舊文學的。卡爾佛登 (Calverton) 的意見說，舊文學的評價要基於其『技術』——或者爲他自己所校訂的『本領』——這是滑稽可笑的。經驗與這話完全相反：我們能由昔日作家的技術成功中學到，但那並不是閱讀其作品的主要原因。卡爾佛登親自在『美國文學的解放』很清楚他說，他實地採取其他的標準了，雖然他還未肯費事去加以闡明。書籍是歷代存留着的，我們一部分的工作便是規定其所賴以存在的價值。

但是這樣一個題目是越出了本文範圍的。這裏我的目的實在不過是用試驗地提出的方法說明問題的性質而企圖解決。我所提供的結論不過是建議而已。但是這些問題却重要

。資產階級批評的弱點替我們開了機會之路。將大多數資產階級批評改變過來的事是沒有希望的，由改變他們的論爭中所得也甚微；只有藉着和他們周旋與揭穿他們的矛盾與規避，使我們能接近青年作家拉他們來合作而已。我們不須一味靠着激動他們對於我們主義的同情；我們也須要將我們理論的健全指給他們看。因此，我們必須盡可能迅速而直接地討論加爾主義批評的弱點與困難。我們不但要注意同路人；

饑餓之苦痛

(Moishe Nadi作)

讓他們去呻吟戀愛的愁悶吧，
讓他們去呼叫生命的煩惱吧，
我且歌誦，饑餓的苦痛。

因為這些日子被饑餓弄得發酸，
因為這些個禮拜根本上就是凄慘，
因為饑餓膨脹着大道，長街，
以至爆裂；
因為那仍要加在我們身上的瘡也似
的工作

令人戰兢兢的怕要丟掉，
工人那棕藍色的手掌

像那施捨的辨士掛着白霜。
因為在雙肩上，人都負擔着一種鐵

塊：

一個肩頭是職業，又一個肩頭是失
業，

於是依然在工作着的我們，依然在
吃飯的我們，

每天必須盡量的少吃飯，
每天必須盡量的多作工。

勞動大眾在實地創造文學，也要求那只有加爾主義者才能給與的指導。時候已來到，加爾主義者要作大的努力去闡明其理論促進其實踐。在這種努力中希望一切人——無產者，參加運動有年的資產智識分子，以及較近的同路人——要合作。他們的勞動對於美國文化生活定有一種重要的效果，這效果，由各異的方向集中去顛覆資本主義而滿足我們的願望。

畢奧午譯



沒有工作的人們

Orocco作

在我們下面是那來日的恐怖，一個打着呵欠的陷坑；
 在我上頭是：你們，失業者，那痛楚的肢體
 像軋取的鞭子上的皮帶。
 你們那緊閉的嘴唇，
 如殺人者之白刃，在我們咽喉閃動，
 工人們一雙雙垂着的空手，像在那
 那焚燒的爐口上放着的乾柴，
 每一行瘦弱的腿，每一列閒散的脚步，
 都像一行行的鐵條，圍繞着
 我們那窮困的搖震着的食棹：
 一端撞掉我們那浮動的心臟，
 一端舉起我們那可怖之饑餓的
 敲擊着的骨骼。
 因爲在那完工的山下，
 我們躺着幻滅而累死，
 在那掙扎的工作時間裏，
 我們必定創造大量的貨物，
 我們必定創造濃重的，悲慘。
 在我們那好玩的塗着油的機器上，
 不僅造出明日的麵包，
 却也造出明日的饑餓。
 一天用四小時把乾麵包創製，
 其餘六個鐘頭，則是爲我們
 同我們的家屬創製貧困。

噢，你聽！你聽！
 死亡在我們那轉運機的皮帶上滑動。
 伴着我們那線軸急旋之聲響，
 失業呻吟而歌唱。
 在擊打過久的錘音中
 都有戰嘯！
 噢！巨人變作奴隸，
 要曉得，並非由於那街頭兩眼像 flowing 兩行
 冰凍淚水的乞丐，却由於森林中
 那自己在陷阱中咬傷了足的野獸，
 在血泊中他嚎叫着撲向獵者
 使天心爲之凍結。
 呀！那是！急速開動機輪！
 燒了線軸，燒啊！
 煽動熔爐之火，煽動啊！
 再熱些，烤乾你那貧窮之汗，
 再久些，延長你們過量的時間。
 外面，只有垃圾箱，但是你們的兄弟，
 你們的父親，你們的姊妹，你們的孩子，
 以及你們自己都在期等——期等再度失業，
 與機器再賜烙印。
 昏迷的英雄們呀，
 用你們的牙齒咬住那纏繞着你們的

生鏽的鐵索吧！
然後張口唾棄，使鐵索脫落——

解放你們自己！

社會主義底寫實主義之確立

溫健公譯

日本黑田辰男著，本年九月份「文藝」雜誌

中國文壇正爭論着大衆語的問題，而新寫實主義似乎也已經變成了新興文學者的口頭禪。然而，什麼是新寫實主義呢？讓我們介紹這篇文章給我們的文學者吧。這裏將給我們的文學者提供一點藝術創作方法，文學和政治，內容和形式等等問題的參考材料。譯者

(一)
最近蘇聯文學中重要而具有中心意義的成績是文學理論和文學實踐上社會主義的寫實主義之確立。

關於社會主義底寫實主義，即在蘇聯的文學批評界裏，亦被各種各樣地論爭着，解釋着，甚至於還有點混亂。在日本，因為蘇聯文學批評中不確定的表現之不很充分的介紹，有人以為社會主義的寫實主義只是『唯物辯証法的創作方法』之反動，退却到過去普羅勒達里亞的寫實主義去。又有人以為，社會主義的寫實主義是一種文學表現的作風，或是另外一種流派。可是，這種見解，都是錯誤的。社會主義的寫實主義是普羅文學的根本原則，是『蘇聯文學的根本方法』。這在最近蘇聯文學理論與文學批評中已經明確地規定了。這蘇聯文學理論和文學批評的指導方針是五月六日發表在『真理報』、『文學新聞』和其他報章上的『蘇聯作家同盟

規約』。這個規約正是形成蘇聯文學理論，文學批評之發展成長的最重要契機，最明白地指示出蘇聯文學之今後動向的。

這裏，讓我們給不十分明瞭蘇聯文學近狀的讀者稍為說一說這個『規約』。

二年餘前，一九三二年四月二十三日，中央委員會曾有一個關於改組文藝團體的有名決議。這個決議主要目的是：因為五年計畫之急速完成，全俄動勞大衆文化水準的提高，各處工場農村輩出許多新的青年作家，當時的文學團體不能充分包容這許多新作家，不能充分指導這許多新作家，甚至有各種小組派別的傾向。那些原有文學團體的存在，反阻礙蘇聯文學創作的發展與其健全的成長。乃解散原有這些組織，建立包含一切作家的單一組織。在這個決議之後，馬上組織籌備委員會，在各地設立支部，互相連絡，以實現這個目

的。最近，成立「蘇聯作家同盟」，開始報名加入。而在正式成立以前，先行公佈「同盟規約」，決定六月二十五日起開成立大會。在「同盟規約」中，上面說過，明確地規定了「社會主義的寫實主義是蘇聯文學和文學批評的根本方法」。

籌備委員會的機關報「文學新聞」，五月八日的「社論」裏曾說「這個命題是肅清說社會主義的寫實主義是方式或傾向的一切曲解與一切空虛的爭論的。」同時，接續着說，「在馬丁伊主義裏，方法這一概念是明確的。方法是引導到行動去的，並不是什麼公式的雜談。」而且，方法必需嚴正的理論闡明。方法並不是和蘇聯藝術文學之活生生的具體工作隔絕開的。在藝術創作的實踐上所做的事必需嚴正地分析，理論地考究。只有對於方法的這種工作，才真是指導藝術創作的指導方法。」說明這種方法和實踐之密接不離的有機關係。

關於這個問題，在五月八日的「真理報」上，蘇聯的指導批評家友琴氏和著名的蘇聯作家與批評家發吳夫氏共同發表了「社會主義的寫實主義是蘇聯文學的根本方法」的論文。其中，會像下面那樣說：

「社會主義的寫實主義的方法並不是獨斷，並不是限制藝術創作的規模，妨害藝術創作的形式和作風的多樣化這類規則的雜湊。相反的，社會主義和寫實主義是新的社會關係和革命的世界觀之自然的表現。——正因為這樣，所以，這個方法豫期着空前的創作追求的規模，擴張題材的視野，發達最多樣的形式和藝術作風。」

那末，社會主義的寫實主義是什麼呢？「規約」中簡明

地下着這樣的定義：社會主義的寫實主義是「社會主義發展中現實之真實的歷史的具體表現。」「只有這種表現方能在社會主義的精神上，意識形態上鼓舞勤勞大眾，改造勤勞大眾。」

社會主義寫實主義的這個特徵，並不是單純的理論，而是過去幾年間蘇聯的文學實踐上所表現的共同的根本特徵。由於這種特徵，蘇聯的文學，不獨和現代的布爾喬亞文學有別，即和過去的一切文學也有明顯的區別。過去的偉大文學作家們，雖然在其藝術上有優秀的表現，然而，因為那些作家的階級所限制的世界觀，不容許他們在現實的具體發展上把握現實，不能真正描繪出現實的真相。只有為革命的世界觀所薰陶，為社會主義的具體發展所促進的社會主義寫實主義者才能夠「真實地，歷史地，具體表現」這個現實。從這點看來，我們可以明白，社會主義的寫實主義並不是單純的藝術作風，牠不獨不排斥革命的浪漫主義，而且把革命的浪漫主義當作社會主義藝術創造所不可缺少的一面。

蘇聯文學，由於更深刻更完全地表現社會主義寫實主義的特質，「現實之真實的歷史的具體表現」，而變成引導勤勞大眾到社會主義去之更有力的文化武器，文學上的藝術性和政治的問題，在蘇聯文學裏，由此而得到明快的解決。

(二)

社會主義的寫實主義是怎樣創造出來的呢？牠並不是單純的理論產物，而是「一切文學實踐成果的綜合。從這點出發，所以古典文學的問題在社會主義寫實主義上占着重要的地位。」「規約」中說，這，「一方面，是過去文學遺產之

批判的攝致，他方面，是根據社會主義的建設和社會主義文學成長之體驗的研究而創造出來的成果。」過去的文學遺產必需通過社會主義的體驗和革命的世界觀之篩濾而加進新文學中來。這是蘇聯文學對古典文學遺產的基本態度。友琴說，我們的寫實主義所以是社會主義的寫實主義，乃是因為表現着新的社會主義現實；因為從現代社會主義世界觀的高處瞭望者，研究着，批判着，歷史的過去。」

其次，讓我們談談社會主義寫實主義文學之形式和內容的問題。上面說的發契夫和友琴共同發表的論文，曾像下面那樣說：

「我們所需要的是深刻的意識和高度的藝術形式結合的偉大藝術。要求一切作家都完全了解加爾主義哲學，不待說是困難的。可是，一切作家都一定要達到現代文化的水準，這是無論如何都必要的。作家非了解辯證法的唯物論不可。因為辯證法的唯物論是使作家能夠真正認識社會發展的法則，人類的心理和意識的。這，將無限提高藝術作品之意識形態的力。」「不過，這種思想，要在作品中具體地得到情感體現時，藝術作品才有完全的價值。理智和意志，善和惡，愛和憎，勇敢和懦弱，正直和偽善等等非用有血有肉的形象去體現不可。內容非有其適當的明確的形式不可。」

社會主義的意識並不能機械地當作觀念的外部的東西而放進作品中，而一定要融貫在形象中。友琴和發契夫說，「勞動階級的工作非是作家個人的工作不可。和勞動階級共同喜，共同怒，共同愛——只有這，才能給社會主義藝術以深刻的真實性，感情的透徹性，才能提高那藝術對讀者的革命性。」

從這點看來，我們也可以曉得，說社會主義的寫實主義是狹隘的寫實主義方法或文學樣式的見解是錯誤的。社會主義的寫實主義是具有廣泛普遍性的根本創作方法，保證着一切創作方法之廣泛發展之可能性，可以滲透於文學，藝術的一切部門的。「文學新聞」的社論裏也說「這，非極力主張不可！因為有人以為社會主義的寫實主義不能適用於某些文體，例如，有說社會主義的寫實主義不能適用於抒情方面的「理論家」。」

因此，社會主義的寫實主義是適用於文學，演劇，美術，音樂……一切藝術部門的一般的普遍的原則創作方法。同時，是保證着文藝的一切流派，傾向，主義，作風之最多樣的發展，喚起牠們間之美術的「社會主義競爭」的。

(三)

社會主義文化是綜合的文化。社會主義寫實主義是綜合的創作方法。蘇聯文學要由社會主義的寫實主義的實踐創造偉大的綜合文學。——這是蘇聯文學目前最中心的課題，最中心的口號。友琴和發契夫說：

「我們所需要的是偉大而普遍化的藝術的。莎翁，哥德，巴爾賽，普希金，史維夫特，但丁，託爾斯泰和現在的高爾基，在我們之前，所以能夠高高地站在文學水平線上者，乃因為他們的藝術是偉大的歷史的綜合藝術。」

「我們的時代的科學，歷史上空前地提起着綜合的課題。在我國，科學的綜合課題是從社會主義關係的本質產生的。完成着一切方面的最偉大的綜合是社會主義的建設。我國的經濟，政治，文化，意識形態，科學，技術……：一切的一切都適應着這單一的傾向，向着社會主義的完成邁進。」

綜合這一本根本的一般時代課題，當然是蘇聯文學的根本課題。不過，在蘇聯文學的實踐上還完成得不很充分，友琴和發契夫曾指示了出來。同時批判着說，『這種綜合的不充分，事實上，或是引導到敘述和觀察的無目的無意味的連綿去，或是作品中的傾向不足從藝術形象的論理出發，而強制地無理地糾纏讀者。似乎作家想由此以隱蔽自己的藝術缺點。』

描給綜合的現實——這在描寫人時，並不足描寫各個偶然的性格，而是描寫其綜合的『典型』。關於這，高爾基曾說過有趣味的話：

『藝術家必須具有普遍化的才能。由言語創作的藝術，創造性格和『典型』的藝術，必須想像，推測和『考案』。作家描寫一位自己熟悉的店員，官吏，或工人，雖然能夠完成一位人們的寫照，然而，這也祇是埋沒社會的育成意義的寫照。在擴大和加深我們對於人類和人生的認識上，幾乎沒有什麼作用。可是，如果作家能夠從幾百個幾千個店員，官吏，勞動者方面抽出最特徵的階級特質，習癖，趣味，希望，信仰，動作等等統一於店員，官吏和工人上，那末，作家便可以由此而創造『典型』。——而這便是藝術。』

高爾基所說明的這個方法便是社會主義寫實主義的方

茲介斯基的幸運

瑪利亞·格萊松作

在農場上勞作的有四十名短工。在每季送到德國各地的幾千人裏面這兒只有四十個，其餘的人呢，照例是和這些人

法。而這並不是很容易完成的。友琴和發契夫說，『要完成這個目的，作家非慎重地研究我們的現實不可。非深刻地透澈材料，活動於材料中不可。現實的真實要滲透作家的全感情，使之變成和作家的個性不可分離的東西，在此，人工的焦急是不中用的。在此，必需和社會主義的建設有機地結合起來。社會主義的寫實主義要求着藝術創作的有機性。散亂的沒有目的意識的各種事實的雜湊是和社會主義的寫實主義無緣的。』

蘇聯社會主義建設之現實的發展將成爲社會主義寫實主義文學的豐富的題材。由於作家對藝術表現技術之不斷努力和修練，過去古典文學遺產之批判的攝取，蘇聯文學將更行飛躍發展。現在已確立了作其飛躍發展的原動力的社會主義寫實主義。已經充分形象化第一次五年計劃的建設的蘇聯文學，將以更高山藝術表現第二次五年計劃之社會主義建設的飛躍。這時，作爲其藝術方法的社會主義寫實主義，在其表現上將豐富化一切藝術作風，流瀉和傾向，使蘇聯文學提高到世界藝術發展的最進步階段。這並不是空想，而是有科學基礎，目前已經完成着的。蘇聯社會主義的建設飛躍地成功，蘇聯的文學當然也飛躍地發展。社會主義的寫實主義便是保證蘇聯文學之發展的正確方法——。

高 滔譯

一樣生活的。農場管理人從政府領來關於怎樣待遇短工的條例：供給飲食，有一所窩舖睡覺，這一全季的工銀不折不扣。

新入境的人先要停在柏林的塞勒西車站。在這裡他們被選拔分成小組然後到各種農場去。這些人來的時候坐着專車，圍在貨物中間，像牛。漫無邊際的蕎麥田——這就是他們旅程中的所見了。

短工所住居的窩舖分作兩間屋子。至於廁所，直到近來還是和屯墾的人們合用；現在他們自己也有了一個了。廁所蓋在下面山邊上——一條荒徑通着，分割了馬鈴薯田。狹徑的兩旁他們栽植了蝦夷和洋葱。一連吃下多日的牛乳餅是太覺沒味了；他們一天天吃下去，在工作前後。工作，睡覺，再工作，毫無間斷——這就是他們的生活。

當他們走出門去的時候，天將破曉，男人和女人，一個隨着一個。他們住在一起，因為房子不夠用。『這些窩舖像一片蜂房一樣，』行人自言自語地說，未必深思。男人裸背站在哪筒之下，滿身汗水直流。在幾日的酷熱之後，皮膚上似乎塗了一層油。

後來他們坐在棹子旁邊——棹子是一些板條架在幾根橫樑之上，這是某木匠的學徒草草設計的。

收割機的大刃將穀一大排地割倒。後面跟着一堆女人，拾起穀子細結成束。每人的裙子摺擺到腰間，繞着肚子做成一捲，身後衣襟鬆弛，下垂如幕，抱着攏起的裙子。裸腿穿着鞋或破了的皮鞋。隨着再來一羣，將禾束堆成禾堆——帳幕一樣地豎起來，排立得十分勻整。野草山花乾黃而枯萎。刈禾者時時地順手搗翻小鼠巢——女人便喊起來。工作期間的談話是簡明的。遠遠望去，韻律的動作似乎是嚴整的，幾乎像軍隊。汗味像鹽水。至於你的肌肉呢——不到工畢休息的時候你是不去管它的。

整天電閃也似的動作從右轉向左，從左轉向右。彷彿工作永不會完。載穀貨車來回的開行，從田間到農場，從農場再到田間，如搖動的鐘擺。

灼熱如一火爐。荆棘枯萎了，禾根堅硬了。草莖轉黃。菓園裏未熟的菓子沒有機會再去成熟——菓蛆活躍了。路旁滿壕塵土。脚起處流沙填滿足跡，保持其平路。馬鈴薯秧枯皺起來。豆花香飄送全村。

每日主要的進食是在傍晚。中午，工人臥在空貨車或蕎麥堆的陰影下。面現褐色。汗漿片片乾凝在皮膚上。

晚光來了，他們四五人一羣地走去，一個隨着一個。每人右手抓着鐮刀或草耙的柄子。於是他們回到窩舖。

然後你可以看見他們站在房前，筋疲力盡。有一兩個人磨磨刀。其餘的，用遠視目光凝注於遠方，似乎陶醉於自然中了。他們聽見倉庫的大門砰然關閉；一部分莊稼安全的收集到裏面去了。他們再來收割，然後再回到到那不安全的故鄉住上幾星期。

所有這羣人只有一個願望——就是一定的住處。他們心念着和佃農一樣的生活。因為裏外兩間屋，午間屋裏還是昏暗的。只有窗下地上有細細的一條光線而已……

這也是茲介斯其所戀慕的，多年前，當他青年而健壯的時候初次來到這農場，便這樣想。他是從加利西亞來的一個短工。喂，他真走運。一個口工死了，他就補了缺。真個說，他那一椽屋一個妻與幾條牛的夢是並未達到。雖然，他却也將就下去了。麵包之難賺和其他農場的情形並沒有不同。後來，決定了他一生必須在這裏住居之後，他漸漸好起酒來。他買來腐壞的荷蘭酒，這是由馬鈴薯精製成的釀飲料

價錢便宜，是從釀酒所工人手裏偷着買的。他的小屋和釀酒所比鄰，星期日，當他把午飯備好，便從箱子裏取出一瓶酒整天的喝下去，爛醉如泥。他整天坐在門外在石頭上，沉默得可憐。慢慢地，他那濕腐的衣服為日光烘乾。

工作給與了他什麼？風濕骨痛症，僵背，腫膝，除了食宿之外沒有錢，總算還有飯吃。現在他被列入不能整天做工的工人一類了，他們只能量才使用了。誰也不願這樣累人的東西太多。最多收養一兩個。人在帮工的佃農之外添雇長工的時候，都願意讓他們多做事，因為後來他們便成了累贅，就像茲介斯基一樣。

茲介斯基早就應當趕到貧民習藝所去了，但是有一天管事人一眼瞥見一匹褐色馬——一匹雙目昏沉的馬，兩條曲腿，遍身都是瘡疤。一匹衰老的耕田馬——若是發發慈心可以送它到屠宰場它還能做點較輕的事情。從那以後，那匹馬和茲介斯基便一天天地從田地裏拉石頭。還沒到秋天便能看見車站旁邊的石堆大了起來。貨車慢慢在空場上顛簸。在夏天，當割草和收穫時節，中午時分他便在佃農房前拖過，載着大盆小罐的食物和飲料給田裏人送去做午飯。

永遠是如此。褐色馬被蒼蠅咬着；它苦痛地抽抽着，但是這羣下賤貨偏是不走他吸一頓血液。茲介斯基將韁繩往肩上一搭，頭便向前垂下。這工作在他是過於勞苦的。他的雙足無力的下垂，懶洋洋的敲着輪幅。輪幅色如地下泥。褐色馬機械地向前掙扎着走。

田裏的右方有一眼古井。路旁列植的高大白楊沒有絲毫陰影。穿着泥污短衫的幾個少年人臥在壕裏，熱得發暈，用草莖剔着牙齒。他們向他譏諷嘲笑。他們也未想到他們的前

途並不光明。若是他們活得久了，他們或許有一天也會死在那擠滿了兒孫的茅舍裏的。現在呢，他們則浮沉於渺茫的希望之中。

穀穗搖搖也沙沙，發出穀香。遠遠的一聲喊使茲介斯基吃驚地坐了起來。抬頭一看田舍後面站着一個女工人；她兩手攏着唇際一再的喊：「威莉——莉——莉！」聲音懸在那酷熱的幾乎是靜蕩蕩的空氣裡。她要把她的孩子從車站那裏叫回來。孩子們都坐在黑白相間的柵欄上看着鐵路。本鄉小火車開到了。

茲介斯基已從車子上卸下了石頭並且堆作一大堆。他向一兩個農民點點頭，他們是方才走出來並且四外找車借乘的。他能載去三四個人。自然是載到半路，到了交×路口就完，因為他從那裏往回運石頭。

茲介斯基靠着前輪坐下，在馬身上打了一鞭。到了路口農民走下去。他們給他「嚼烟」或烟捲，放進他那哆嗦的手裏。他把煙捲撕成碎塊，便一口一口地嚼。酸汁使他的口裏發癢，但是他要咬去他那沒有牙的嘴裏的苦痛。這老人合上了眼，雙唇繃緊，逐漸嚙進那流出口邊的棕色液。上顎和牙床火一樣的燒痛。

當潮濕的秋風掃過石堆，車子便像一架骨幣立在牲口院裏，從這時直到春天，茲介斯基便收拾牛棚還要檢查穢水管，若是凍了，便烤化了沖洗乾淨。他有了閒暇，便去取那一點點的溫暖，這是他身體所渴望的，他縮到牛棚中牲畜所發暖氣裏。他的屋子裏沒有火。閃閃掛着水珠的釀酒所的管子由他的屋裏通過。他那破舊馬衣塗滿油汗，不能禦寒。風濕骨痛症刺痛他的四肢如同針。

有時他用手往那突起的褲袋上一摸，摸着裏面的有凹的錫盃；於是他的眼睛發了光。中午時分，當關人將門關好，茲介斯基便偷偷地走入牛棚。悄然地在愛瑪和伯達中間慢步，這是兩條笨笨的乳牛，一年裏乳頭常是緊緊的，他從褲袋裏取出錫盃，擠了個滿滿的誰也不知道——這是竊取。但是當肚子不好的時候，這是因為沒有牙不能嚼，大口吞下食物去的原因，還有在外面凍了一下的時候，來一口熱熱的鮮牛乳是有益的。茲介斯基小心地拭去鬍鬚上所有的牛乳痕跡。他的手相似多節木，被嚴霜蝕去一半的一隻耳朵每年要生起凍瘡。他烤化廢水管並且打掃牛棚；然後再到腳裏去一次。這是人的剝削。那死板的老人腿蹣跚前行，被那不遜的小牛撞動來撞去，每一條小牛都要舐他的手指。披著灰睫毛的他的雙眼又亮起來。他搶過小牛來，常給它們過量的新草，他撫摸它們，滿足地哆嗦着。當那相燥的牛舌舐過凍手時，熱痛便停止。

他在田舍旁邊垃圾堆上摸索煙捲頭，然後在垂頭，疾走，與呻吟中，躲到釀酒所旁邊冷屋裏去了。

這便是茲介斯基的幸運。別人甚至連一間屋子都沒有；他們所曉得的只是由割穀連麥工作所造成的普通生活狀態。富人似乎也有些打算，以便多方掠奪他們的生存。故土是無

法生活的。不做這個打算，他們到他鄉去掠取別人的工作。他們被輸出輸入，就和他們所收穫的穀子一樣。只有短短的一個夏天。這些人的生活，今大和明天一樣。因在這些窩舖裏的不是人類，原是勞動力。收穫一過，他們便被載回波蘭和加利西亞。在那裏似乎永遠過着冬天。惱人的秋雨。風景是單調的，土壤貧瘠。草原，還有無邊的鐵路線開展到遠方。零星小村落，散佈着低屋。村落稀少，相距又遠。很少的靠近車站——在車站上，襁褓的小兒能向過路的農民或嚴厲的教師討錢。牧師對他們是吝嗇的，念珠之外，他只帶着金錢。

被波蘭農民叫做「卡巴霞山風」(Carpathian Wind)的春天的狂風是携新生活而來的第一件東西。一個官吏來到並且選拔工人去應短雇。新的季節便是德國蕎麥的收割。

稼禾的第一種肥料是那永不會收付結果的人們的不值錢的汗滴。土地不替那些他替辛苦而耕田的人們結付果實。從打穀機傾入口袋裏的穀粒是新的種子和……現錢。這兩種東西都經過勞動者的多節的手裏。他們將穀子送入打穀機中，下面懸好了口袋，滿了的時候還要量過，再將草堆起來，穀積不再悉罕於風中了。至於穀粒將來的命運，那要由交易所去決定——不管人類的需要，却依着統治者與營利者的要求。

第二十二面插圖說明

該圖係關於蘇聯戲劇從業者與批評家的漫畫，為蘇聯名家 Kuprianov, Krilov, Nikolai 合作而成，其公用署名為「Kukriniksi」。由左至右：

(一) V. Vishnevokg	(二) N. Kovich	(三) B. Romashov	(四) M. Lividov
(五) Bagilevsky	(六) A. Afinogenev	(七) A. Glebov	(八) S. Dinanov
(九) S. Amogabely	(十) N. Pogodin	(十一) Yuzovskiy	(十二) M. Rossovskiy
(十三) Yuri Olesha			

致

(Joseph Kalar 作)

一。

哈瑞，西姆斯，社會主義者，十九歲，被殺了。

哈瑞，西姆斯，夢想家，戰士，少年。

我們對於那件事要作一張傳單。

我們要把牠黏貼在你們

鯁鯁鼠子所吞噬的世界。

我們要把牠黏貼在黑暗的寂寂的

日子之鏽永不腐蝕的渺小的世界上。

我們要把牠黏貼在我們能以

時時目觀的地方，

因此，這思想，你的，你的，還有你的

將永遠在你們崩潰着的世界，

卑污的溝渠裏，

令人作嘔。

二。

一定，今天你們的哈媽嘴正顯示着微笑。

一定，一定，你們今天正傾吐心中的

毒惡之痰於你們的世界未曾

洗濯的痰盂裏。

一定，一定，你們的豬下巴今天正在垂涎：

「我們捉住他了，我們捉住這野種了，

我們捉住過激派了。」

于越譯

那是得有錢，不是嗎，醫院這條路，

錢若未交清，是不能讓他進去的，

讓他偃臥在那里，內臟在流血。」

一定，今天你們這鈔票，饑餓和死亡的

世界，你們覺得也還不錯，

不是嗎，紳士們？

三。

如果太陽

以其親熱的柔軟的舌

舐我們的辛苦的創傷，

如果雲悠悠飄蕩，

羣星閃爍，衆艸溫柔於足下；

提醒我們

世界是良善，人生是美好；

則我們仍須牢記

資本主義的毒瘤正腐蝕我們

親熱的雅麗的世界。

而且這時代的溫柔，

不會使我們的鋼的心志生毒。

鐵的宗旨長鏽。

一九三三年之俄國舞臺

裴立昂譯

近十年來的蘇俄演劇運動，佔有文化事業中最重要的一部分。作家和演員要從自我表現中走出，踏入羣衆之中。在藝術的第二五年計畫裏，關於戲劇運動要普及到田園，工廠，礦山與村落中的決議，已被嚴厲的規定了。這決議推行起來，在戲劇從業者中間是已難免發生許多困難與意見的。本文節譯於一九三三年的「國際文學」，除了幾個煩瑣而不重要的章節之外，各戲劇家的重要意見都在這裏。「關於戲劇的論戰」所記載的雖然是今年的新意見，却失之於簡單，若以本篇補充起來，則最近蘇俄專家對於戲劇的觀點及其邁進的階段，我們便完全了解了。

蘇維埃生活的主力是建設——不僅建設，而且是社會主義的建設。正確地說，這種建設即是意謂着五年計劃（現正是第二五年計劃）。

五年計劃的主要問題是「建設」與「人」之辯証法的調和。新的人在這巨大的建設過程之中不只要從事工作，並且，在其生活之內，意識之內，他還要擁護這個新的社會制度。

是以，蘇俄的主要藝術問題實際上也就是一個改變民衆的問題。

出演于蘇維埃劇院的戲劇，其所表現的人物都不是個人的，而是社會的。這種表現最爲羣衆所理解；並且，對於那在民衆意識之中建立新社會秩序之任務，也是頗有資助的。這就是戲劇藝術問題何以佔據了重要地位以及劇本製作本身何

以變成了蘇維埃藝術的前鋒之原因。

在這一方面，現在已經引起了很多的爭辯。筆槍舌劍使這個領域變成了一個沸騰着的大鍋。一切都是爲探求表現而活動着。戲劇界起了一個摸索新途徑，對舊的實行自我批判之革命。人們熱心地討論着他們的失敗，因爲他們是無所恐懼的；未來屬於他們。最重要的工作已經完成了——穩固的理論與脆弱的意見已經判然劃分了。

蘇維埃劇學大步邁上了舞臺，因爲一切路途都在牠面前明白地擺出了。牠走入了一個擴展的時代，因爲牠已自取把握當代爲問題。把握當代是一個很困難的問題——同時也是一個無上重要的問題——，因爲，所欲把握者實則即是一個新的社會秩序。

戲劇與劇本的製作

本年(一九三三——譯者)

第一期「蘇維埃舞台」(Soviet-Theater)曾登載過一個標題為「戲劇和戲劇家」的論叢。

討論是由批評家阿爾伯斯(B. Alpers)的一篇文章開始的。他斷言今日的戲劇較戲劇家是保守一些。

「在從事戲劇的分析和評價時，我們依然給予戲劇以第一位。戲劇給予我們的印象是牠的錯綜，牠的藝術武裝的鮮明和輝煌。蘇維埃戲劇家在劇界的命運本身即有好多戲劇的成分，他在已往十五年內的經歷，從最初飽受職業戲劇嘲弄的煽動短劇那個時候起，一直到最近複雜的戲劇作品為止，正是對戲劇作着一種繼續不斷英武的——假使說是秘密的——鬥爭：為新的精神內容而奮鬥，為新的戲劇之誕生而奮鬥。」

「在一種藝術的意義上說，戲劇是比戲劇家較為頑強的，後者本質上就比較懦弱。但是這最保守的戲劇，在其演進過程之中，居然也竟有一種顯然前進的運動，是則大有賴于戲劇家的努力蘇維埃戲劇缺乏一定的藝術信條。唯其如是，所以一般革新者才容易輕忽規範，從



在莫斯科舉行之保持遺產作家最後晚餐

而大批蘇維埃戲劇家也便因以產生：非柯(Falko)，羅馬庶夫(Romashov)，畢勒——別婁采爾克夫斯基(Bill-Be lotzerkovsky)，吉爾松(Kirshon)，格列布夫(Glebov)，阿芬諾格諾夫(Afirogenev)等。」

戲劇家波格頓(Pogodin)說：他「畏懼舞台上的勇敢生活。」他需要多樣的變化和充溢的熱血。

「我們戲劇作家要有學校。我們需要知道潮流。通常的至美的和諧，結果只是藝術中的一種危機。我們需要創造的鬥爭。這似乎就是最基本的；只在「包廂」裏面收得經驗的那種藝術家，他完全是自我主義地行動着，這樣雖然也很可尊敬，但他却決不是為着藝術的利益。這樣的藝術家是「循規蹈距的」，「安適愉快的」，然而對於實際却絲毫不能有所推進。」

「我們製造靈魂。社會主義革命給戲劇家面前放下一個偉大的任務。人，能夠為展露於我們生活之雄偉的光榮中的他自己的「我」所改變，所教育，所影響。」

戲劇家羅馬庶夫以為，假使舊的說法認為「劇院的基礎是個三角形：舞台經理——演員——戲劇家，那末新的概念便還要求有另外一角——觀眾。這就是我們對於戲劇家所要求的那些條件之所以變成重要之原因。」

「不久以前，我們看現代戲劇似乎還能戴着燦爛華美的偽裝。但是，我們的建設不是比較那浮誇的史詩更為高大而深遠麼？自然哪，高大而深遠，新的英雄——不是百分之百那樣的英雄——是以極端多樣的面孔，作為一個新的人物加入新的戲劇之中的。」

「……進向生活之巨釜罷，深深躍入政治的當代。」

作家尼古林 (I. Nikulin)，當暫時離開散文工作而從事戲劇藝術時，他夢想着一個「並不獲譽于一時，而能遍真地——或是近似地——描繪出革命後十五年內人類品格和人類關係的變換之戲劇。」

尼古林以爲「文學作家而入于戲劇者——伊凡諾夫 (V. Ivanov)，倍白爾 (Babel)，加達也夫 (Kataev)——在這方面頗有功績。他們迫使戲劇家——假使可以的話，或稱之爲舞台作家——振作精神，不爲舞台經理寫劇本概略，而只作熱血充盈的劇本。」

戲劇作家格列布夫的意見與此相反。他說：「異域——『大文學』 (Big Literature) 的來客拯救不了戲劇。高爾基，倍白爾，謝爾溫斯基 (Selvinsky) 自當別論。至若此外「可敬的」作家們所拿出的劇本，既不合乎實際的需要，同時較之于他們的本來作品且殊有遜色。說，「職業」編劇者所寫的東西比較「可敬的」作家材料貧乏，那也是不實在的。其實此二者同樣都作不出時代所需要的東西來——話雖然說得不太好聽，但却還真實。」

戲劇家韋士涅夫斯基 (V. Vishnevsky) 自承他「在那幾個出演我的『西線戰事』 (Battle on the Western Front) 和『樂觀的悲劇』 (Optimistic Tragedy) 兩個劇本的劇院之間可以算一個熟知行情的交易所。我知道每個劇院的心思；我通知舞台經理別的劇院都是怎樣地對待我的劇本。」

『我說這話足可令人洞悉「舞台經理的秘密，而不得不對自己的原文採取一種嚴刻的態度。」

『我們必須經心地緊握自己的語句，如珠寶商之緊握時表上的珍飾。』

『然而這還只是純粹技術上的事情。尤爲重要者，我們更須把握住此間乃至西歐所發生的那些社會變革和文化變革之影響。我自己是頗爲神往于西歐的——于其文化，于其豐富的資料。因爲辯証法告訴我們說：生活能從死者開出自己的大路。』

『「西線戰事」和「樂觀的悲劇」初次演過之後，當我充分地試驗了自己的作品，熟悉了奧列莎 (Olesha)，波格顯，特列契亞克夫 (Tret'yakov)，阿芬諾夫，和吉爾松諾人的作品時，我將綜括檢察一下我們戲劇作法上這兩個主流（寫實主義與浪漫主義——譯者）的鬥爭之結果。』

劇本製作的問題

本年一月二十六日和二月二日第五、六期的「蘇維埃藝術」 (Soviet Art) 也登載了一個關於戲劇本製作的辯論。

詩人謝爾溫斯基說及詩劇問題，得到了如下的結論：「假使戲劇的觀衆明明白白地聽那舞台上的軍事領袖們用詩談着話，而不感覺驚異時，那只是因爲他知道那是戲劇上的一種習慣，一種不合實際的習慣。」

謝爾溫斯基自覺他是嚴格地守着技術的藝術之定義；他認爲那個新鑄造的名詞，「社會主義的寫實主義」，並不應範圍一切。

『蘇維埃劇本製作的問題是認識世界，就着實生活的一般傾向描寫實生活。戲劇究竟用甚麼方法——或是寫實的，或是象徵的——達到這種企圖，那完全是他自己的事情。』

小說作家斯拉文 (I. Slavin)。「干涉」 (Intervention) 一劇的作者，自承：在一切戲劇家之中，他最喜愛「莎士比亞和他的「哈孟雷特」」。這個劇無論那一幕都是具有很深刻的

意義的。我極重視這種戲謔和哲學的混合物；我要培養牠。

『我正在計劃着的這個作品，其中有我們概念中的父子之問題，戀愛與布爾什維克克服死亡之問題，新的人物之問題——這些就是我在那爲瓦克當高夫劇院（Vakhtangov Theater）而作的新劇的裏面所要寫的。』

作家尼古林建立了這樣的一個問題：宜取何人爲師法呢？答案道：

『古典作家是最就近的。包含着人類思想運動的作品，奮力與反動原理鬥爭的作家，席勒和莎士比亞，果戈爾和托爾斯太，都是我們的典範。我們首先必須學習——不是模擬——風格的簡鍊以及運用語言以表現舞台上的人物之技巧。我們要承認，蘇維埃戲劇藝術在這方面有着缺陷。誠然牠已深爲社會主義建設之崇高的精神和有價值的觀念所感染，但這些觀念却完全是以無生氣的意象和不鮮明的語言表現出來的。戲劇家一定要有他自己的語言。就此點言，高爾基的「依果爾·布利切夫」（Igor Bulichev）即是一個最好的規範。』

小說「露西亞」（Russia）、「血浴」（Washed in Blood），和「狂喜的芙爾嘉」（Reveling Volga）——最後一種已由作者編爲戲劇——之作者，韋塞利（A. Vesely），對於古典作品採取一種較批判的態度。

『普希金，托爾斯太，果戈爾這般人們都是專制政治文藝化的菁華。盲目地尾隨他們，精意地模擬他們，如法兌耶夫（Fadeyev）和列思諾夫（Lesnov）那樣，其結果則並非藝術，而實係有意識的書法練習。』

因爲受過未來派名詩人赫列勃尼克夫（V. Hlebnikov）的影響，於是韋塞利也給戲劇家推薦了這位教師。關於此後他自己的作品，他說：

『我正在準備以丹尼金防線（Denikin Lines）後面的那些秘密革命家們爲題材完成一個名爲「鐵團」（Iron Brotherhood）的劇本。』

『很久以來我便對秘密革命家這項題材感覺興趣。這個有力的鬥爭團體在那毫無所謂成就，毫無所謂勝利的時代，爲革命犧牲了他們的性命。十月革命之所以成功，我們大部分要感謝他們。』

尼基丁（N. Nizhina）聲言：他正在以「現代人的舊情緒，舊本能，以及拖于現代之背後的可耻的尾巴」爲主題寫着一本喜劇，「狡徒的爭辯」（Contest of the wily）

『我想要表明這種遺毒是怎樣地在現代生活之中存留着，怎樣地植根于一切罅隙如苔蘚之滋生于石壁。』

『我要把這個喜劇建築在對話和情境上面。』

『我的問題比較舊的喜劇作家複雜多……果戈爾僅只揭露……我則既揭露且斷言……我們努力攻擊舊的以爲新的開拓路途。』

『我大膽地希望我的喜劇可以負起這雙重的重任。』杜爾兄弟（P. and L. Tur）隨後又轉到「實際人」的問題。這兩個人對於葉爾謨勒（Ermler）和尤特切維奇（Yudkevich）的電影劇本「將計就計」（Counter Plan）以及波格顯的「我的朋友」（My Friend）頗爲滿意，因爲這兩個作品裏面主角「所作的事情都不多。」這樣實際人的題材之展開是很合乎他們脾味的。這兩個作者都有注意瑣細情節

的傾向。這兩部東西的內容極似柴霍甫的戲劇。

「透入人類關係的内部音樂，以藝術的手腕傳達半音，暗示，眼的表情，心的最深處的潛流，言語和情感之最微細的差異，與夫人類心靈之最輕微的顫動，是絕對必要的。這一切精妙輕微的差異和潛流足以令真正的藝術構成一個特殊的階段。」

波格顛宣傳莎士比亞

「莎士比亞的遺產是戲劇作家們的一個大學。假使蘇維埃的作家們能夠脫離開他的意識形態上的羈絆而自立于唯物世界觀之上，他們便一定可以在這個大學裏獲得很大的裨益。」

關於浪漫主義，波格顛認為那是一個比較寫實主義稍有伸縮性的方法。他說，「是的，浪漫主義也能是革命的，布爾什維主義的。這個我很明白。尼泊河發電場 (Dnieperostroy) 那裏的社會主義競爭的史實就是一個新社會性質的浪漫的史實。可是，假若冷靜的寫實主義者永不把尼泊河的事實告訴給我們未來時，那末未來也就只好在那大堆報告和數字中去呼喚這個布爾什維克的浪漫史實了。」

戲劇家及其主題

在「文藝新聞」(Literary Gazette) 的聚樂部上，爭辯是沿着不同的路線。這次討論更帶有一種藝術談話的性質。

波格顛首先講了一段故事：

「有個人來對我說，『我希望你寫點兒關於愛的東西』——這種題材很使我感覺棘手。』「甚麼題目呢？』我問。

「你看哪，」他回答，「假定一切都已建設成功，電力站呀，鐵工場呀，一切俱已齊備。于此我就不禁想到，然則人們究竟是怎樣地愛護這些建設呢？這個題目實際上很使我煩惱。」

「這話已使我瞭然于來客的意思了——但是，」波格顛隨即又說，「照這樣從事工作，結果是定毫無價值的。」

特別契亞克夫說，在戲劇方面他所最感興趣的即是當代的迫切問題。「我們所需要的是：戲劇要能夠在明天之下滾進着，把明天高舉起來，推動明天向前邁進。」

「我們的戲劇所感到的困難即在于：牠只是今日戲劇。牠沒有預示。沒有充分的預示。」

「怒吼罷中國」，戲院會藉口于其情節瑣細而不願上演。但是無論如何，這個劇本却已包括了一九二六——二七這個歷史的時期。」

特別契亞克夫其次又談到德國戲劇家布雷克特 (B. Brecht) 的三個劇本。

「布雷克特最少應用情緒方面的論據，他企圖用三段論法和論題等作論據。」

「我們平常是多麼濫用情緒呢？假定我們給予劇中人物以很合人意的容貌及其他附屬的一切，從而令觀眾得到了很好的印象。但是在這時，布雷克特却說：『證明給我罷，看劇人最後並不滿足——這就是布雷特所感到的困難。看劇人結果是煩悶不安。』」

烏索夫斯基 (Usovsky) 說道，「是一個頭腦混亂的看戲者麼？」

特別契亞克夫：「不，一個有思維的看戲者。」

阿馬格魯別里 (Amaglobely)：「這個看戲人怕不是想

到了索福克利斯 (Sophocles) 罷。」

特別契亞克夫：『編劇者的問題原在于激動看劇人，使其失却自己的平衡，脫離泰然無事的心境，而準備從事行動。』

韋士涅夫斯基論到莎士比亞。

『我很奇怪「莎士比亞」和「寫實主義」這兩個概念的聯結。莎士比亞是誇大過當，任意而無法度的。這只要一比莎士比亞的紀年和當時的戰爭紀錄即可了然……但是于此我們却接近了藝術的一般問題。』

『陰謀、叛逆、熱血的戲劇與「單純情感」的戲劇兩者間的爭執，是很多餘的。這種爭執其實不是就同爭論十字架是用二個手指頭作的或是由三個手指頭作的一樣麼？歸根到底地說有決定意義的乃是潮流或趨勢。這些問題在今日都有牠們的現實性，舊意識的殘餘是必須滅絕淨盡的。』

阿芬諾格諾夫說明他寫劇本「恐懼」(Fear) 的情形：『第一次我似乎並未細心玩索這個主題。我所依以選擇人物及決定他們的生活之基本方法完全是立于如下的思想之上的，即：只有將藝術當作第二生命、將藝術視為與黨的工作、企業，或任何其他工作同等重要的東西，我們方可從事于藝術。』

奧列沙提議為「寫實主義」下個正確的定義。『使假說莎士比亞就是寫實主義，那末舉例說，像「麥克白斯」(Macbeth) 那部作品，那妖女，那離魂病，那鬼魂，難道也是寫實主義麼？我們要正確地規定一下——那樣是很鬆懈的。』

『在甚麼意義上，我們說是寫實主義呢？在形式上，內容上，在思想上，結論上？加爾說巴爾扎克在「Chagrene

Skin」裏面給了他一個較一切科學研究都更為清晰的當時的社會之觀念。可是「Chagrene Skin」本身原是一個幻想的故事。

『是故，寫實主義並不是本身上的寫實，而實係關于真理的寫實……在我看，我們這個時代的文藝的改革似乎即在于提高自然主義成為藝術。』

列維杜夫 (Levidov) 說：『對，把藝術降低到自然主義！』

奧列沙：『打倒作為自然主義的藝術——擁護作為藝術的自然主義。』

巴西列夫斯基聲言要寫一本關於紅軍領袖的戲劇。

『現在還沒有人談到一本戰爭的戲劇。』他說，『我找不出甚麼題目來。可是我同軍隊裏的人都是很熟的朋友。我接近這個現實，我要努力儘可能深入這深淵，從其中找出一些東西來，但是我的劇中的人物顯然都比我強壯得多；唯其如是，所以這本劇的完成也不無困難。』

莎士比亞主義

在這個標題下，一九三三年三月十一日第十二期「文藝新聞發表了丁納謨夫 (S. Dinamov) 的一篇文章。

這個作者指明『加爾和恩格斯認為莎士比亞是個最偉大的寫實主義者，並且曾忠告拉塞爾 (La Salle) 去研究他。』加爾和恩格斯『在評價莎士比亞時，並未注意他的寫實主義的外貌——他們所最重視的乃是：莎士比亞並未如席勒那樣採取一種唯心論的見解；就其作品的意向，內容，以及本質而論，他完全是個寫實主義者；在他應用的多種戲劇

的形式中，從喜劇至悲劇，從悲劇至史劇，他從未將現實看作「精神」之單純的反映；他的基礎根本是一個實際存在的——不是捏造的——世界。」

丁納謨夫以為：莎士比亞是他自己那個時代的應時的藝術家；他及時地回答當時的諸問題。他以他的創造的天才回答了十六世紀英格蘭的他自己那個階級所遇到的生死攸關之問題。他是一個藝術的哲學家，刻苦地思索着，探索着他那個時代的問題，解決着他那個時代的問題。

「他勤勉地尋求生活的基礎；評價他自己那個階級的全部實踐和歷史，企圖獲得那解放生活及掃除舊的桎梏之根據，從而在他的作品之內創造一部巨大的道德與習尚之百科全書。」

莎士比亞，在丁納謨夫看，是要努力把捉有利于資產階級的一切的。他在「羅米歐和朱麗葉」(Romeo and Juliet)裏面，從人道主義的觀點評價封建制度，努力使他的階級同一個新的觀點結合起來。他在紀事之中，將中世紀的英格蘭表現成一個戰爭的、流血的、陰謀的、無法的世界；「在「葛立歐蘭納」(Coriolanus)裏面則對這個英格蘭嚴加裁判。莎士比亞的頌揚是可以在「哈孟雷特」裏面見到的；在這部作品裏，主角之所以被壓倒，並不是因為缺乏意志力或柔弱無能，而實是因為復仇這種封建的義務。」他之所以陷于悲劇的結局，是因為整個中世紀的世界逼迫他去盡行那種與其人道主義者和哲學家的天性不合之義務。

「就蘇維埃作家而言」，丁納謨夫的結論說，「莎士比亞一定要合乎我們這個時代，合乎我們這個日益走向未來

的時代。莎士比亞化就是要提高這個時代的思想的極峯，運用科學，知識，文化，馬思列斯的教義，以便思想無限地開展，以便藝術內容變得與生活的辯証法同樣的明晰和複雜。莎士比亞化就是要熱情地為自己的階級奮鬥，以藝術武裝自己的階級。莎士比亞化就是努力尋求新而有力的形式，拒絕「裝飾主義」和「革新主義」，以創造一種思想和形式一致圓滿的藝術。」

革命劇院的十年間

在本年歲首，「莫斯科革命劇院」已經完成了牠的十年的存在。這個劇院在無產階級手裏並不是一個過去的遺產，而是十月革命的產物

莫列金(V. Mechin)在「Robotchaya Moskva」(莫斯科工人)(31.1.33)稱這個劇院為「革命的兒童」，認為「政治的目的性」是他的特徵。

足以表明這個劇院的發展的兩個主潮——浪漫主義的和寫實主義的——現在依然相當地分明。浪漫主義的潮流以韋士涅夫斯基的充滿革命熱情的「第一馬隊」(First Cavalry)開始，繼之而起的有查希(Zarkhy)的「快樂的街」(Joy Street)和後來韋士涅夫斯基的「西歐戰事」。波格顯的戲劇則沿着另一條路線。

這個劇院是第一個利用了蘇維埃劇本製作的成就的；稍後在舞台經理包波夫(A. Popov)支配之下，牠也有了自己的意見。

在此期間內，有三個劇本使這個劇院進到了蘇維埃戲劇藝術的最前列：「斧之詩」(Poem of an Ax)「快樂的街

」，和「我的朋友」。

在一九三三年一月十四日第三期「蘇維埃藝術」上，包波夫于一篇題為「一個社會思想的劇院」的論文中發表了如下的意見：

「(一) 演員和舞台經理正無異于時代的智者和時代的思想家。個人的演員——如斯契普金 (Scheplkin) 和馬爾契諾夫 (Malyonov) ——是頗為我們這個時代的戲劇藝術家所急需的。

「(二) 舞台上人物的激越情緒是深刻認識生活之結果。演員的激情生自思想。演員和舞台經理的「興奮」和「熱情」不只是技術的概念，且是具有社會性質的概念。」

編後附記

經過了許多困難與勉強，這本文學專號終於編成了。不過對於讀者是應致歉意的，第一，這本東西在時間性上未能把握得充分，雖然限於環境，在編者總得承認力量薄弱；其次，因為不能將各國的文論及文壇現勢一齊展露在讀者之前，難免不被人認為「過偏」，原故是因為編者覺得文章理論雖有而時間性已成過去者固不足取。即有時間性而理論不正確的文章也不願採拾，刊物既小，雜亂地供給讀者一些廢料，在編者是不願意的。

今年海上爭辯着「大衆語」的問題，看起來似是新發現，其實這問題在蘇聯則是頗久的事情。這問題被高爾基提出之後，蘇聯文壇上，久久的沸騰着。最近這問題在蘇聯進展到如何程度，請看本刊王西徵君的譯文。楊文化君譯的「關於戲劇論戰」對於創作戲劇的內容與技巧的問題也有着新的供獻；假若再參看「一九三三年之俄國舞臺」一篇，則可知道近年來蘇聯的戲劇運動是在如何的進展着了。其中關於莎士比亞遺產的接受及對於這作家的重新估價，與中國所流行的文學遺產問題和現實主義的提倡是少有着關係的，於是我們也知道了中國名家的言論之來源。

溫健公君譯的「社會主義底寫實主義之確立」足以代表文學批評的新論據，在文藝路線複雜的今日，這篇文章足以幫助我們探尋新的路線。高天行君譯的一篇，是介紹科學的社會主義的批評新觀點，爲了這問題，在美國近年來也起着分化，這篇文章則是和 Calverton 一派取着相反的立場的。

其餘的，兩篇譯詩有着較新的作風，「茲介斯基的幸運」是描寫波蘭人到德國去做短工的生活，讀者均可自去欣賞。本刊匆匆出版，缺陷自然很多，我們將誠懇的接受讀者的批評。

「(三) 在這社會思想的劇院裏，首要的因子是語言作者的語言。但這却決不是意謂着我們反對視覺上的造形表現。

「(四) 舊的「全班」合演之概念現已發展成了一種有意識的集團的創造。戲劇是真正意義上的集團藝術。

「(五) 作爲社會一分子的演員，其內心是沸騰着階級熱情的。從我們的觀點上看，演員的激情直接地與其社會氣質結合着。」

包波夫結論說，他需要一種「建築在思想的煽動之上的」表演。