

А. Н. ОСТРОВСКИЙ



俄羅斯大戲劇家

奧斯特羅夫斯基研究

林
完
始
子
海
五
三
年
三
月



上海图书馆藏书

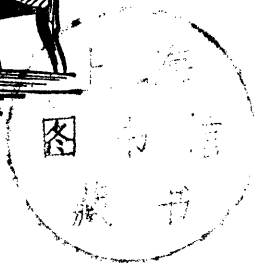


俄羅斯大戲劇家

奧斯特羅夫斯基研究

(Об А. Н. Островском)

戈寶權 林 陵 合編



時代書報出版社

一九四八年

~~015024~~

К 125-ой годовщине со дня рождения А. Н. Островского

Об А. Н. Островском

под редакцией

Гэ Бао-цюаня и Линь Лина

Шанхай

Экспресс

1948

奧斯特羅夫斯基研究

編 輯 者 戈 寶 權 林 陵

發 行 者 羅 果 夫

總 經 售 時 代 書 報 出 版 社

上海吳江路六十號 電話三七五一

電報掛號：ЕРОСНПУВСО(五七〇〇四四)

一九四八年十月初版(2000冊)



奧斯特羅夫斯基像

(彼羅夫作, 1871年)

編 者 的 話

(ОТ РЕДАКТОРОВ)

在俄國的文學史上和戲劇史上，奧斯特羅夫斯基永遠是一個最輝煌的名字。他一生中不僅以衆多的作品爲俄國的戲劇奠定了一個堅實的基礎，同時還爲他以後的戲劇藝術開拓了一條新的道路，至於他晚年所懷抱的『劇作家應該爲全人民寫作！』的那個思想，不用說，更成了一個光輝的傳統，爲今天的蘇聯劇作家所繼承着和發揚着。講到奧斯特羅夫斯基的創作，遠在他生前時就已經得到了它應有的評價，像當他的名作『大雷雨』獲得烏瓦羅夫獎金時，評判人岡察羅夫（即『奧勃洛摩夫』的作者）就會作了這樣的評語：『類似這樣的戲劇作品，在我們的文學中還從來沒有過。以它的崇高的古典美而論，無疑地，這個劇本佔着、而且大概會長久地佔着第一位的』；就在同時，俄國著名的文藝批評家杜勃羅留波夫又在『黑暗的王國』和『黑暗王國的一綫光明』兩文中，給了他最初的兩卷作品集和『大雷雨』以無與倫比的解說與評述。此後，像盧那察爾斯基稱過『他是我們生活與倫理的戲劇的偉大的巨匠』，列維亞金說過『他的作品是俄國古典戲劇和世界戲劇的驕矜』，至於今天大家都稱他是位『偉大的人民作家』，那更不是偶然的，這正因爲他的作品是爲人民的生活的，跟人民接近的，並且是爲人民寫作的，這從他的戲劇作品在蘇聯舞台上的不斷上演和爲廣大的人民所歡迎，就可以得到一個最好的明證。

奧斯特羅夫斯基的戲劇作品，在今天不僅是蘇聯人民的一份文化寶藏，同時也成爲全世界各國人民的一份文化寶藏了。就拿中國來講，他的名作『大雷雨』遠在一九二一年就被譯爲中文，曾先後在上海、南京、北平、漢口、重慶、昆明、桂林等地上演過十幾次，成爲所有外國戲劇作品中最受中國觀衆歡迎的一個劇本；他的其他的作品，也被中國的劇作家改編爲舞台劇和電影劇本，搬到舞台和銀幕上去。假如我們說，他的戲劇作品曾在中國的戲劇運動上起了相當的教育與推動作用，亦不爲過言。回想奧斯特羅夫

斯基晚年時會講過：『只有那真正爲人民喜聞樂見的作品才能永垂不朽。這樣的作品，遲早總會被別的民族，而最後被全世界所理解和賞識的』，假如現在把這幾句話應用到奧斯特羅夫斯基本人身上去，那麼他的這個預言可算是實現了。

今年的四月十二日是奧斯特羅夫斯基誕辰的一百二十五週年，蘇聯全國各地都舉行了各種盛大的集會，各劇場都上演了他的劇本，來紀念這位偉大的劇作家，我們則編輯了這本研究文集以資紀念。這本文集主要是由六部分組成的：第一部分中介紹了他的生平和創造；第二部分中選譯了今年蘇聯報章雜誌上所發表的各種紀念他的文字；第三部分是研究文字，我們在此地選譯了他本人關於文學、戲劇和藝術的意見，並譯了杜勃羅留波夫的著名的批評文字：『黑暗王國的一綫光明』，這是他的批評文字第一次被介紹到我國來，因此也值得更加重視。第四五兩部分是講他的劇本在蘇聯和我國舞台上演出的情形，我們特搜集了各種劇照，好供我們的戲劇界作爲一個參考。最後一部分是評介，在這裏收了有關他的著作的年表及生平與事業年表等。除此之外，我們又正在編印一套『奧斯特羅夫斯基戲劇集』，可作爲這本書的姊妹篇。至於這本研究文集，是在匆忙中編輯成的，很多重要的論述與研究文字都無法收進，但我們希望這本書能成爲我們研究奧斯特羅夫斯基的一個起點，和鼓勵我們去作進一步的研究。

最後，在編輯這本研究文集時，承很多朋友爲我們抽暇趕譯文字，又承很多朋友賜借他們所收藏的有關奧斯特羅夫斯基的書籍、譯本、劇照及其他珍貴的資料等，現一併在此表示謝意。至書中疏忽與遺漏之處在所難免，尙望高明多加指正。

編 者、

一九四八年十月一日

紀念奧斯特羅夫斯基誕辰一百二十五週年

奧斯特羅夫斯基研究

目次

編者的話..... 1

一 奧斯特羅夫斯基傳略

奧斯特羅夫斯基	自傳..... (戈賓權譯)	11
瓦爾奈凱	奧斯特羅夫斯基的生平和創造..... (戈賓權譯)	
一	早年的生活.....	13
二	初期的文學活動和成就.....	14
三	兩部散文作品.....	17
四	『大雷雨』的誕生.....	18
五	杜勃羅留波夫對於『大雷雨』的評價.....	21
六	官方對奧斯特羅夫斯基的壓迫.....	22
七	兩個新型的劇本.....	24
八	奧斯特羅夫斯基的劇本的總結.....	25
九	奧斯特羅夫斯基和新的演員及觀眾.....	28
十	奧斯特羅夫斯基對於戲劇的觀點.....	29
十一	奧斯特羅夫斯基是怎樣寫作的.....	32
十二	『劇作家應該為全人民寫作！』.....	34

二 紀念奧斯特羅夫斯基誕辰一百二十五週年

博 果 金	俄羅斯文化的光榮……………	(林 陵譯)	39
蔡 特 林	奧斯特羅夫斯基與俄羅斯文化……………	(林 陵譯)	47
列 維 亞 京	巨大藝術的真實……………	(何 歌譯)	52
舒 波 夫	奧斯特羅夫斯基和蘇聯劇場……………	(無 以譯)	57
雅勃洛奇金娜	偉大的人民作家……………	(葆 荃譯)	61

三 奧斯特羅夫斯基研究

奧斯特羅夫斯基	語 錄……………	(梁 香譯)	67
	藝術及其意義……………		68
	人民性……………		73
	現實主義，典型性……………		76
	戲劇……………		77
	戲劇與舞台，演出劇目……………		79
	演員的意義……………		80
	舞台的現實主義……………		83
	創造工作的過程……………		85
	技藝的精通……………		87
	作品的潤飾……………		89
	台辭的刪節……………		90
杜勃羅留波夫	黑暗王國的一線光明……………	(林 陵譯)	91
拉甫勒茨基	杜勃羅留波夫論奧斯特羅夫斯基……………	(柏 園譯)	148
羅 馬 蕭 夫	劇作家奧斯特羅夫斯基……………	(水 夫譯)	161

四 奧斯特羅夫斯基的劇本在舞台上

戈 寶 權	奧斯特羅夫斯基的劇本在舞台上……………	185
-------	---------------------	-----

附插圖：

一 『大雷雨』

1,	『大雷雨』的舞臺設計	183
2,	在各個時代的舞臺上的卡傑林娜	191
3,	俄羅斯人民藝人葉爾斯卡雅飾卡傑林娜	193
4,	『大雷雨』(莫斯科藝術劇場上演, 1935年)	195
二	『真理固好, 幸福更佳』(莫斯科小劇場上演, 1941年)	197
三	『得來容易去得快』(莫斯科葉爾莫洛娃劇場上演, 1944年)	199
四	『最後的犧牲』(莫斯科藝術劇場上演, 1944年)	201
五	『無辜的罪人』(莫斯科卡美尼劇場上演, 1944年)	203
六	『沒有陪嫁的女人』(莫斯科中央運輸劇場, 1944年)	205
七	『狼與羊』(莫斯科小劇場上演, 1944年)	207
八	『自家人好算賬』(莫斯科青年觀眾劇場上演, 1945年)	213
九	『貧魯非罪』(莫斯科中央兒童劇場上演, 1945年)	215
十	『拜魯庚的婚事』(莫斯科諷刺劇場上演, 1946年)	217
十一	『雪女』(莫斯科大戲院上演, 1893年)	219
十二	『無辜的罪人』(電影)	221

杜 列 林 談莫斯科藝術劇場的『大雷雨』的角色創造……(郁文哉譯) 223

五 奧斯特羅夫斯基在中國

戈 寶 權	奧斯特羅夫斯基作品中譯本編目	237
林 陵	奧斯特羅夫斯基在中國舞臺上和銀幕上	241

附插圖：

一	『大雷雨』中的卡傑林娜(藍蘋飾)	235
二	『大雷雨』在上海(上海業餘劇人協會演出, 1937年)	267
三	『大雷雨』在上海(上海青島劇社演出, 1938年)	269
四	『大雷雨』在昆明(新中國劇社上演, 1945年)	271
五	『大雷雨』中的卡傑林娜(朱琳飾, 1947年)	273
六	『大雷雨』在上海(新中國劇社演出, 1947年)(其一, 其二, 其三)	275
七	新中國劇社在上海演出『大雷雨』時, 名畫家李構寫 該劇人物所作之速寫(其一, 其二)	281
八	新中國劇社第一次在桂林演出『大雷雨』時的海報(1942年)	285

九	奧氏劇本在各地演出時的說明書(其一,其二).....	287
十	影片『母與子』(即『無辜的罪人』所改編)的招貼 畫(1947).....	291
十一	『母與子』(電影).....	293

六 評 介

馬 初 耶 夫	奧斯特羅夫斯基作品的出版情形,在舞台上 和在生活中.....	(葆 荃譯) 297
戈 寶 權 · 林 陵	奧斯特羅夫斯基著作年表.....	303
波 波 夫	根據奧斯特羅夫斯基劇本的題材所寫的音樂作品(葆 荃譯).....	309
戈 寶 權	奧斯特羅夫斯基生活與事業年表.....	312

插 圖：

奧斯特羅夫斯基像(彼羅夫作,1871年).....	裏封而後
奧斯特羅夫斯基的父賴尼古拉·費多羅維奇.....	14--15
奧斯特羅夫斯基的繼母愛米里雅·安德列耶夫娜.....	14--15
奧斯特羅夫斯基於一八二三年四月十二日誕生時的房子.....	14--15
奧斯特羅夫斯基時代的社會生活圖景：十九世紀	
五十年代時的法庭和商人家庭舉行婚禮的情形.....	16--17
莫斯科小劇場名演員普羅夫·薩多夫斯基.....	22--23
奧斯特羅夫斯基的繡絨夫人瑪利亞·瓦西里耶夫娜.....	22--23
俄羅斯劇作家與作曲家協會發起人合影.....	22--23
奧斯特羅夫斯基的喜劇『自家人好算賬』的原稿封面.....	26--27
鮑克列夫斯基為『非己之長,勿充內行』所作的插圖.....	26--27
莫斯科小劇場1864年上演『肥缺』一劇的場面.....	23--27
奧斯特羅夫斯基與『現代人』雜誌撰稿同人合影.....	23--29
奧斯特羅夫斯基為小劇場的演員朗誦自己的劇本.....	28--29
奧斯特羅夫斯基的坟墓.....	34--35
莫斯科小劇場門前的奧氏紀念銅像.....	34--35
五十年代時的奧斯特羅夫斯基(A.明斯特爾作).....	38--39

奧斯特羅夫斯基像.....	66-67
杜勃羅留波夫像.....	90-91
奧斯特羅夫斯基在謝爾柯伏田莊的住宅.....	168-169
奧斯特羅夫斯基垂釣處.....	168-169
奧斯特羅夫斯基.....	184-185
奧斯特羅夫斯基作品的中譯本.....	238-239
奧斯特羅夫斯基作品的中譯本及改編本.....	238-239
奧斯特羅夫斯基(1885年攝).....	296-297



奧斯特羅夫斯基傳略
(Биография Островского)

奧斯特羅夫斯基

(А. Н. Островский)

自 傳[⊖]

(АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСКА)

我於一八二三年的三月三十一日誕生在莫斯科。在此地的這本紀念冊當中，不用說，我只能就我傳記中的某一兩件事情來講一講，並且又是簡短的。在差不多每個人的生活當中，除掉那些決定他的命運、或者至少對他的將來有影響的許多凸出的事件和情況之外，還常有許多奇特的偶然的事情，即如特別是日子的重覆與巧合。我覺得這些偶然的事情，在傳記當中是次要的，但它們依然可以作為談笑的資料。在我的生活當中，『十四』這個數字偶然起了很大的作用。我一生中最值得紀念的一個日子，就是一八四七年的二月十四日。為什麼這一天對於我是值得紀念和珍貴的呢？這是你們大家都知道的。從這一天起，我就開始認為自己是一位俄羅斯作家，並且已經毫不懷疑和毫不躊躇地相信了自己的使命。我的劇本很久都沒有上過舞台。一八五三年的正月十四日，為了慶祝柯席茲卡雅(Л. П. Косицкая)[⊙]的演出，我才體驗到了一個客作家的最初惶恐不安和最初的成功。當時上演了我的喜劇：『非己之長，勿充內行』(«Не в свои сани не садись»)；這是我所有的劇本當中第一個榮幸上了舞台的劇本。我的第一個完整

⊖ 這篇自傳文字中所講的日期，俱係俄國舊歷，與新歷相差十三天。

⊙ 柯席茲卡雅(1829--1868)，是當時一位白農奴奮鬥出身的著名的女演員，自傳劇中的阿美多佳·馬克西莫夫娜(Авдотья Максимовна)一角，後來又是莫斯科第一個飾『大雷雨』中卡傑林娜(Катерина)一角的人。

而又是完成的作品『全家福』（«Семейная картина»），於一八四七年的三月十四日刊載在德拉舒索夫（Драшусов）發行的『莫斯科市新聞報』上。十一月十四日在我也是值得紀念的⊖，這是演員訓練班（Артистический кружок）開學的日子，爲了組織這個訓練班，我和過世的羅賓斯坦（Н. Г. Рубинштейн）⊗兩個人會盡了很大的努力。演員訓練班在某種形式上講，可說就是一所戲劇學校。它給了莫斯科的舞台以薩多夫斯基（М. П. Садовский）、薩多夫斯卡雅（О. О. Садовская）和瑪克謝耶夫（В. А. Макшеев）等許多人⊘；在這個訓練班裏，莫斯科的觀眾還初次認識了史特勒彼托娃（П. С. Стрелетова）⊙的巨大的才能。

——一八八五年十二月十二日——

（戈寶權譯）



一八七二

- ⊖ 這一個日期前面，奧斯特羅夫斯基的原文中並未註明年代，現查出係爲一八七〇年。
- ⊗ 羅賓斯坦（1835—1881），是位名鋼琴家，作曲家及樂隊指揮，一八六六年創辦莫斯科音樂院，並自任院長及教授，直至逝世爲止。
- ⊘ 薩多夫斯基（Михаил Провович Садовский, 1847—1910），是名演員普羅夫。羅多夫斯基的兒子，他和他的妻子薩多夫斯卡雅（Ольга Осиповна Садовская, 1846—1919），俱係莫斯科小劇場的名演員。
- 瑪克謝耶夫（1843—1901），莫斯科小劇場的名喜劇演員。
- ⊙ 史特勒彼托娃（П. А. Стрелетова, 1850—1903），是名演員畢莎勒夫的妻子，曾於一八八一年在彼得堡的亞歷山德林戲院飾過『大雷雨』中的卡傑林娜一角。又奧斯特羅夫斯基的這篇自傳中，將她的前兩個名字縮寫成『П. С.』，疑爲筆誤。

瓦爾奈凱

(Б. Варнеке)

奧斯特羅夫斯基的生平和創造[⊖]

(ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО А. Н. ОСТРОВСКОГО)

一 早年的生活

亞歷山大·尼古拉耶維奇·奧斯特羅夫斯基(Александр Николаевич Островский)，是在他創造的特質中所反映出的那個環境裏面，度過了他的童年和青年時代的。他是莫斯科元老院的一位官員和莫斯科一位聖餅製造婦的小姐的兒子，於一八二三年誕生在莫斯科河南區(Замоскворечье)最中心的小奧爾靜卡街(Малая Ордынка)上[⊙]，而他就命定了要成為描繪這個區域的風習的一位無與倫比的作家。當這位未來的劇作家成長的時候，他的父親已從元老院退職，開始從事私人的事業，主要是商人們的業務，因此商人就常到他們家裏來。這樣遠從早年起，這位未來的劇作家

⊖ 這篇文章，是從瓦爾奈凱的『十七至十九世紀俄國戲劇史』(《История русского театра XVII-XIX веков》, 一九三九年第三版)中節譯出的，小標題是譯者加上的。本文作者對於奧斯特羅夫斯基甚有研究，一九一三年還曾在奧德薩出版過一本『關於奧斯特羅夫斯基的新筆』(《Заметки об Островском》)。

⊙ 奧斯特羅夫斯基生於一八二三年三月三十一日，新曆為四月十二日。

就有可能觀察商人生活的各方面的情形，而這一切後來都成了他的藝術再現的最好的材料。

奧斯特羅夫斯基讀完莫斯科省立中學時，就在一八四〇年進了莫斯科大學的法學院，但因爲和一位教授發生衝突，未能修完課程。一八四三年他離開了大學，就先在莫斯科的良心法庭^①當職員，後來又在商務法庭供職。在法院裏他前後一共服務了八年之久。在這兒，由於職業的性質，他就得經常和各種最不同的人物接觸，並且得和莫斯科商人階級的各種習俗與興趣發生直接的關聯。在供職的年代當中，奧斯特羅夫斯基可以很好地研究莫斯科在改革之前^②的官員們當中的各種典型的人們，他後來就把這些人列到自己的劇本的人物中去，並且還用他個人的觀察，補充了當時果戈理已用稀有的技巧對舊俄官吏們所作的描繪。除掉業務上的關係之外，奧斯特羅夫斯基個人也和商人們有來往，因此這就使得他和這個階層的人更加接近。年青商人階層中的某些代表人物，特別像伊林斯基商場（Ильинские ряды）的商人夏寧（И. И. Шанин），都是他的最親近的朋友。這種友誼，表現在奧斯特羅夫斯基的世界觀上，同樣也給了他的文學活動以汲取不盡的題材。

二 初期的文學活動和成就

奧斯特羅夫斯基的文學寫作活動，遠當他做官員的時候就已經開始了。在一八四七年正月九日的『莫斯科市新聞報』（«Московский городской листок»）上，刊載了他的喜劇『破產債戶』（«Несостоятельный должник»）的幾景，署名爲『А. О.』和『Д. Г.』。這就是他後來聞名的一個喜劇『自家人好算賬』（«Свои люди—сочтемся»）的最初的露面。

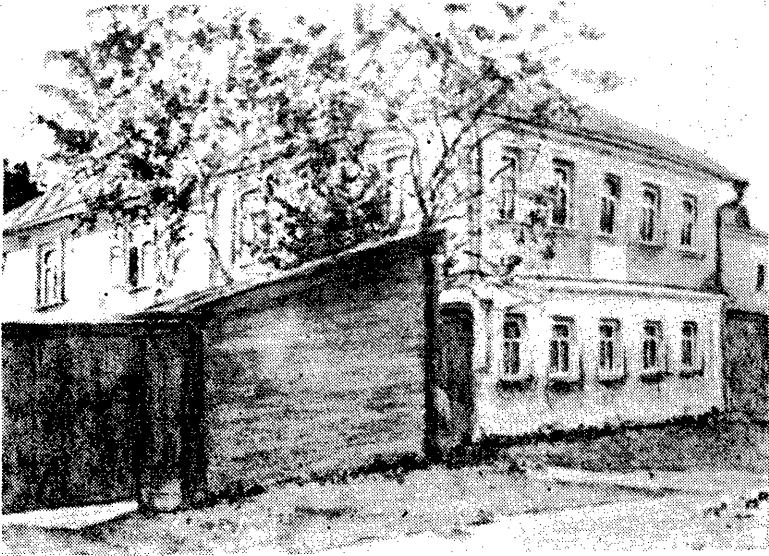
奧斯特羅夫斯基本人後來會這樣寫道，他認爲一八四七年的二月十四日，是他文藝活動的開始：『從這一天起，我就開始認爲自己是一位俄羅斯作家，並且已經毫不懷疑和毫不躊躇地相信了自己的任命』。在這一天，已經和當時的文藝界發生聯繫的奧斯特羅夫斯基，就在謝維略夫教授（Проф. С. П. Шевырев）^③的家裏，和批評家河波龍·格利戈里耶夫（Аполлон Григорьев）^④蒞座的情形之下，讀了他最初的幾場戲

① 良心法庭（Совестный суд）是帝俄時代『憑良心』審理案件的一種法庭，一八六四年廢除。

② 所謂改革即指一八六一年的解放農奴而言。

③ 謝維略夫（1806-1864），文學史家、批評家及詩人，並當過莫斯科大學的俄國文學教授。思想保守，是當時俄國思想中斯拉夫派的健將之一。

④ 格利戈里耶夫（1822-1864），批評家及詩人。



左上：奧斯特羅夫斯基的父親尼古拉·費多羅維奇（1796—1853）

右上：奧斯特羅夫斯基的繼母愛米里雅·安德列耶夫娜

下：奧斯特羅夫基於一八二三年四月十二日誕生時的房子，在莫斯科河南商人區

。謝維格夫擁抱了這位年青的作家，懷着真誠的狂喜之情祝賀了他，祝賀了這位具有天賦的才能和命定了要為俄國的劇場寫作的人。

一八四九年，在博果金（Погодин）^①的家裏，他和普羅夫·薩多夫斯基（Пров Садовский）^②輪流地讀了他的喜劇『破產者』（《Банкрот》）——這就是喜劇『自家人好算賬』的最初的題名。朗誦的成績是異常驚人的。後來整個冬天，幾幾乎是每天，奧斯特羅夫斯基都在誦讀這個劇本，有時是在女詩人羅斯托普青娜（Ростопчина）的家裏，有時是在梅蕭爾斯基公爵（Князя Мещерские）的家裏，有時是在謝勒梅傑夫（Шереметевы）的家裏。這個劇本到處都產生了一種強烈的印象，而奧斯特羅夫斯基的名聲也很快地就傳遍了全莫斯科。

這個劇本只有在—一八五〇年方才發表在『莫斯科人』（《Москвитянин》）雜誌的三月號上，署名為『A.奧斯特羅夫斯基』。可是這個劇本經由審查處的檢查之後不准上演，而莫斯科的總督柴克勒夫斯基伯爵（Граф. А. А. Закревский）還把作者的名字，列到危險人物的黑名單中去。

對於這一切不愉快的事情的安慰，就只有奧斯特羅夫斯基走向文壇的第一步時相伴隨着的那個成功。他立刻就當時的作家當中佔了一個顯著的地位，並且在許多最著名的批評家的評論當中，被和俄國著名的劇作家們並列在一起。博學的奧多耶夫斯基公爵（Князь В. Ф. Одоевский）^③，在讀了他的『自家人好算賬』之後，曾這樣寫給自己的一位朋友道：『你讀過奧斯特羅夫斯基的喜劇、或者寧可說是悲劇『自家人好算賬』嗎？它的真正的題名是『破產者』。早已就應該把那個在精神上最為墮落的階級暴露出來了。假如這不是片刻的閃光，也不是從滲出污泥的土地裏自己生長出來的菌子，那麼這個人一定是具有很大的才能的。我認為在俄國有三大悲劇：『未成年者』、『聰明誤』和『欽差大臣』。現在我要把『破產者』列為第四位』^④。

自從奧斯特羅夫斯基加入了博果金的『青年莫斯科人』（《Молодой москвитянин》）的集團之後，他的成功是特別更加鞏固了。那些團結在博果金的『莫斯科人』雜誌周圍的集團中的許多代表人物，是素以團結一致著稱的，並且由於他們所佔有的

① 博果金（1800-1875），史學家及政論家，當過莫斯科大學的教授，曾先後編過『莫斯科通報』（《Московский вестник》）及『莫斯科人』（《Москвитянин》）兩雜誌。

② 普羅夫·薩多夫斯基（1818-1872），莫斯科小劇場的名演員，以演奧斯特羅夫斯基劇本中的人物聞名，計曾演過二十七個角色。

③ 奧多耶夫斯基（1803-1869），小說家，並為兒童寫過幾本童話。

④ 引言中所提到的幾個劇本，『未成年者』（《Недоросль》）是馮維辛（1745-1792）的劇本，『聰明誤』（《Горе от ума》）是格利波耶多夫（1795-1829）的劇本，『欽差大臣』（《Ревизор》）是果戈理的劇本，亦譯『巡按使』。

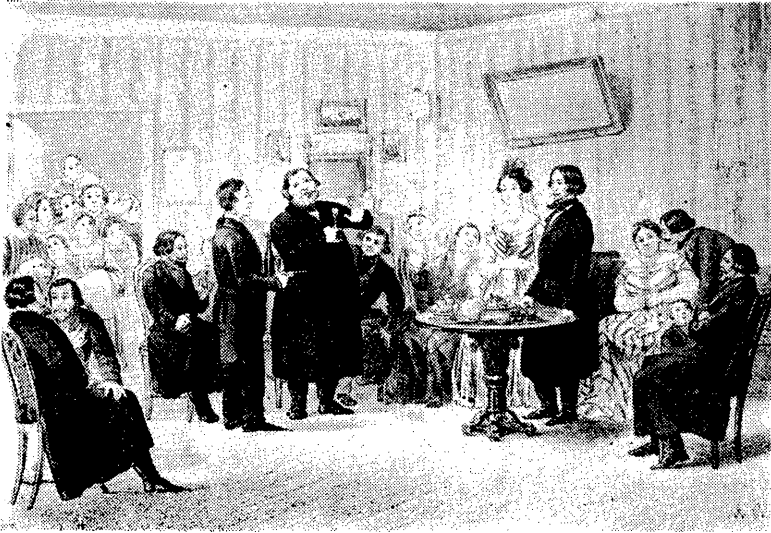
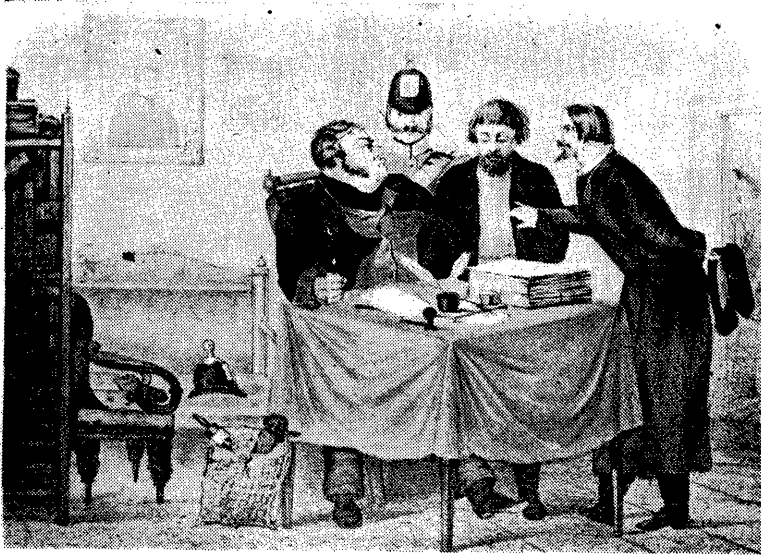
戰鬥的地位，他們都儘力地提拔他們的志同道合者。參加這個集團的，就有批評家格利戈里耶夫、名演員薩多夫斯基、作家和短篇小說家戈爾布諾夫(И. Ф. Горбунов)、長篇小說作家畢塞姆斯基(А. Ф. Писемский)、散文作家瑪克西莫夫(С. В. Максимов)和梅里尼科夫·畢喬爾斯基(П. И. Мельников-Печерский)、劇作家博傑亨(А. А. Потехин)、詩人梅伊(Мей)、愛傑里森(Эдельсон)、阿爾馬索夫(Алмазов)和著名的民歌的愛好家戴爾蒂·斐利波夫(Тертий Филиппов)。這個集團的特點，就是對於人民的生活及其詩歌與禮儀有着熱烈的摯愛，這種主要地帶有藝術性質的熱中之情，和當時的一般精神是相適應的，這特別可以從對於人民生活的觀察與研究的興趣的覺醒中看出來。在當時已經開始了人種誌學和歷史的研究，出現了許多民間詩歌的熱心的搜集者。至於對像奧斯特羅夫斯基在其最初的作品中所暴露出的那種商人生活的興趣，也正是對於人民的普遍熱中的多樣形式之一。十九世紀前半葉的商人生活，還直接地接近於農民的生活。奧斯特羅夫斯基對商人階級集中自己的特殊的注意，還並不是因為他同意奧多耶夫斯基公爵的那種狹窄的貴族觀點，好像商人是精神上最墮落的一個階級。奧斯特羅夫斯基是被對於人民生活的那種興趣而吸引到這兒來的。而這又正是那個提拔了他的『青年莫斯科人』的集團所鼓舞的。奧斯特羅夫斯基雖然是生長在保留着純粹的人民生活的特有習俗的各種生動殘跡的莫斯科城，但在他加入這個集團之前，他是熱中於西歐派[⊖]，甚至還嘲笑過古克里姆林宮建築物的特有的建築術。但在他自己的朋友們的熱狂的影響之下，他馬上就在自己的心裏感覺到一種對人民的生活及其詩歌與美麗的摯愛的覺醒。

奧斯特羅夫斯基放棄了自己過去的觀點，於是很快地就掉進一個正相反的極端。有一次，他為戴爾蒂·伊凡諾維奇·斐利波夫唱的民歌和薩多夫斯基講的故事所迷，就驚嘆道：『同戴爾蒂和普羅夫兩人，我們要把彼得大帝的事業再拉回頭來』。

這個集團儘力地讚揚自己這位有才能的同僚，甚至有些過分誇大了奧斯特羅夫斯基的藝術與歷史的意義。只有博果金本人對奧斯特羅夫斯基的才能的看法，比編輯部裏面其他的同人保守一些，可是這並不妨礙他對奧斯特羅夫斯基的才能的重視，正因為這樣，他就吸收他更接近地參加雜誌的編輯工作，要他預先審閱一切的文章和負校對之責。和博果金在一起的共同工作，部分地也反映在這位年青劇作家的創造上，像他的劇本，就表現出了和博果金描寫莫斯科商人階級生活的小說有某些近似的地方。

可是這個工作，並沒有給奧斯特羅夫斯基以任何經濟上的幫助，以致使他處在很艱

⊖ 西歐派(Западники)是十九世紀四十至五十年代俄國哲學與社會思想鬥爭中代表進步思想的一個派別，與當時代表守舊思想的斯拉夫派(Славянофилы)相對立。代表人物為赫爾岑、奧加遼夫及契爾尼雪夫斯基等人。他們讚揚西歐的文化和政治、經濟與社會的改革。



奧斯特羅夫斯基時代的社會生活圖景：

上：十九世紀五十年代時的法庭 下：商人家庭舉行婚禮

難的物質情況之中。他當時所寫的許多信，就充滿了對於壓在他身上的貧困的怨言。

但是不久之後奧斯特羅夫斯基的劇本就在舞台上上演了。他的劇本，最初是爲了慶祝女演員柯席茲卡雅（Л. П. Косицкая）[⊖]於一八五三年正月十四日在莫斯科上演的，柯席茲卡雅自飾喜劇『非己之長，勿充內行』（«Не в свои сани не садись»）[⊗]中的阿芙多佳·瑪克西莫夫娜（Авдотья Максимовна）一角。這個劇本的演出很成功，特別是由於薩多夫斯基飾魯莎柯夫（Русаков）一角的精采演出。關於這個劇本成功的消息，傳到了彼得堡，並且引起了當地人士的最生動的談論，亞歷山德林戲院（Александринский театр）爲了迎合大眾的這種談論，就在同年二月十九日也上演了這齣戲。

三 兩部散文作品

奧斯特羅夫斯基只在戲劇的部門中工作和寫作。唯一的例外，就是在一八四七年所發表的沒有署名的散文作品：『莫斯科河南一居民手記』（«Записки замоскворецкого жителя»）。這些手記的文字，是用作者致讀者的信的形式寫成的，其中說作者在四月一日這一天，發現了一篇到至今無人知道的國度——莫斯科河南區——去旅行的遊記的原稿，作者就根據這篇原稿，寫成了自己的素描文字，其中第一篇題名爲『伊凡·葉羅菲耶維奇』（«Иван Ерофеевич»），是要提醒讀者的注意的。奧斯特羅夫斯基用一種輕鬆的、充滿幽默感與洞察力的筆法，描寫出莫斯科河南區的各種特色，後來他又用他自己最好的劇本對這個區域作過描繪。在這個特色的情況下，他描寫出一個毫無決斷力的小官員伊凡·葉羅菲耶維奇和他兇惡的女伴馬爾發·阿古勒夫娜·柯日林娜（Марфа Агуревна Козырина）的生活。顯而易見地，就是奧斯特羅夫斯基在官場中的閱歷，對於他並不是沒有留下痕跡的，而官員們的生活的特點，都在這篇素描的文字中得到了最明顯的描繪。這些『手記』使得我們可以毫無疑念地說，假如奧斯特羅夫斯基參加進散文部門的話，那麼他一定會佔着一個很重要的地位的。奧斯特羅夫斯基的另一篇非戲劇的作品，就是他沿伏爾加河旅行時的敘述文字，這次旅行是由海軍部主持，在很多傑出的作家的參加之下於一八五六年舉行的。因此這篇記述的文字後來就發表在『海軍文集』（«Морской сборник»）上，題名爲『自伏爾加河的起源至尼幾尼·諾甫戈羅德城的遊記』（«Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода»）。爲了遵從海軍部的願望，他就集中他的注意於造船工人

⊖ 請參閱本書第 11 面第 5 註。

⊗ 此劇本的名稱，如直譯即爲：『非己之棧莫乘坐』。

和漁夫們的生活及情形，想儘量爲這些職業的情況作出一幅最精確的圖景。此外，他又用他精心搜集起來的各種統計材料，來鞏固了他個人的觀察。

但是奧斯特羅夫斯基也並沒有放過他所研究的許多地點的其他值得注意的事物。他調查了與各個地點有關的歷史傳聞，並且因此還透澈地閱讀了俄國歷史的各種資料，研究經濟的情況，將他所研究的這個區域的產業生活描繪出來。他還又細心地指出家庭生活的一切特點。

奧斯特羅夫斯基也會將這次旅行所得到的印象，反映在他的許多劇本當中。他和一個出賣自己的女兒的旅店主人的相晤，就提供了他『鬧市中』（«На бойком месте»）一喜劇的題材。關於托爾育克城（Торжок）的描寫，則反映在『大雷雨』（«Гроза»）當中。在特威爾（Тверь）城時，警察局的巡官拉茲瓦多夫斯基（Развадовский）——『一位長着長鬍子和具有許多小特點的人』——向奧斯特羅夫斯基自我介紹時所講的許多話，都被利用在『沒有陪嫁的女人』（«Бесприданница»）一劇本中（劇中的巴拉托夫〔Паратов〕就是用同樣的話來介紹自己的）。奧斯特羅夫斯基從發表在地方報告書的各種材料中，借用他可以放到自己的人物嘴中去的一切話語。他敏銳地傾聽一切生動的語言。像在『節日好夢飯前應驗』（«Праздничный сон до обеда»）一喜劇中媒婆加甫里利哈（Гавриликха）所講的話，就是從伏爾加一羣居民當中採取過來的。據說，兩首伏爾加的民歌，給了他寫作『司令官』（«Воевода»）一劇的衝動。在奧斯特羅夫斯基的一個早期的劇本中所表現出的那種對民間語言的特別注意，可說是他的一個特色；他的劇本當中出場人物的語言的驚人的準確性和力量，以及他的作品與生活描繪的精確性，都是他經常觀察與研究的結果。還有一件事可資證明的，就是後來奧斯特羅夫斯基曾經專心編過一本特別的字典，在這本字典中收進了組成各階層的特性的稀有的口頭語和特有的表現法。這些『慣用語』，差不多佈滿了他所有的劇本，並且組成了這些劇本的不小的特點。可惜奧斯特羅夫斯基沒有能夠完成這個異常重要的工作。奧斯特羅夫斯基的這檔遊記，雖然充滿了事務性，但它還是用特別輕快而隨意的、和明顯與生動的語言寫成的。同時他又描繪出許多非常有趣的生活圖景，因此使得敘述也更爲生動。

四 『大雷雨』的誕生

當沿着伏爾加河旅行的時候，奧斯特羅夫斯基得到了更深刻地研究某些僻遠的外省城市的生活的可能，其中的一個城市，就被他描寫在自己的劇本『大雷雨』當中；這個劇本的生活習俗的色調是那樣有力而又明顯，無疑地，這正是作者靠了直接的觀察方能

得到的結果。這個劇本是在一八六〇年發表的。在這之前，從沒有一個劇本能在差不多所有的文藝派別的代表人物之間獲得這樣的成功。就在同一年，這個劇本又被送到國家科學院去，參加烏瓦羅夫（Уваров）獎金的競逐。國家科學院將選擇劇本的責任，委託給岡察羅夫（И. А. Гончаров）^①和加拉霍夫（А. Д. Галахов）兩個人。龔察羅夫在自己的評語中寫道：『類似這樣的戲劇作品，在我們的文學中還從來沒有過。以它的崇高的古典美而論，無疑地，這個劇本佔着、而且大概會長久地佔着第一位的。無論我們從那一方面講——或者是劇本的結構，或者是戲劇性的動作，或者最後是它的人物——這個劇本到處都有着創造力、觀察的精確性與文字潤飾的優美性的印記』。更進而他又寫道：『劇中的每一個人物，都有一個典型的性格，這是從人民生活當中直接汲取來的，充滿了詩歌與藝術潤飾的明顯的地方色彩，這從有錢的富孀卡彭尼哈（Кабанниха）一直到偽善者費克魯夏（Феклуша）的身上，都可以看出來。作者還又作出了一個存在於劇中人物每一步發展上的多樣性的世界』。加拉霍夫也完全同意這個精采的意見，除此之外，他還又指出：這樣一個偉大的戲劇作品的出現，對於在當時不僅是俄國，同時也是西歐戲劇文學衰頹的時期，是個特別重要的現象。他在結語中說道，奧斯特羅夫斯基的才能的特點，就在於他密切地接近果戈理的學派，他是果戈理的一個最優秀的繼承者。並且『在他的劇本當中，還有某種他自己特別的東西，是「欽差大臣」和「婚事」^②之後的有分量的作品』。

可是同時也有個別的人起來反對這個劇本。他們反對劇本的題材本身的提法，反對在劇本中所作的性格的描寫，甚至還反對個別的表演。在保衛這個劇本的人當中，畢莎勒夫（М. И. Писарев）^③所寫的一篇短文是值得特別注意的；在當時，畢莎勒夫還是一個真誠的戲劇愛好者，後來變成了一位著名的演員，並曾演過奧斯特羅夫斯基的典型人物畫廊中的許多重要的角色。這篇文章，是發表在現在大家都早已遺忘了的一份莫斯科的報紙『包皮紙報』（«Оберточный листок»）上（一八六〇年第十九及二十兩期）。在這篇文字當中，作者給莫斯科舞台的演員們在這齣戲中的表演作了一個確切的評價，並且爲了保衛這個劇本不遭到敵意批評的攻擊，還給全劇作了一個總的批評。這篇文字，是出自一個深切瞭解舞台藝術再現的本質的人的手，因此更值得那些想參加表演這個劇本的人的特別注意。像關於劇本的名稱，畢莎勒夫就這樣寫道：『天國的大雷雨只在此地才和道德的大雷雨相共鳴起來，而顯得更加可怕。婆——是大雷雨，鬥爭——是大雷雨，對於罪行的意識——是大雷雨。所有這一切，都非常騷亂地影響了卡傑

① 岡察羅夫（1812—1811），俄國作家，著有『奧勃洛摩夫』、『歷崖』等小說。

② 俱是果戈理所寫的喜劇作品。

③ 畢莎勒夫（1844—1906），出身自業餘演員，當六十年代時甚爲有名。

林娜，即使不是那樣，她也已經是個够幻想和迷戀的人物了。而在這一切之上，又加上了天國的大雷雨。卡傑林娜聽到一個消息，說大雷雨並不是徒然來臨的，於是她覺得大雷雨會把她打死，因為在她的心靈裏重新出現了老貴婦人所指出的那種原本的罪：「你幹嗎躲藏起來？躲藏起來有什麼用！看起來，你害怕，你不想死？你想活！怎麼會不想活呢！帶着你的美麗投到深淵裏去吧！是的，趕快去，趕快去！」及至當審判牆壁上的恐怖的審判圖投進卡傑林娜的眼簾時，她更加忍受不了那個和天國的大雷雨及老貴婦人的可怕的迷信與險惡的話語相伴而來的內心的大雷雨，良心的大雷雨：她高聲地承招出，說她和鮑里斯在一起整整地逛了十夜。她早年在書本中所受的那種狂喜的幻想的教育，當時她每分鐘都在期待着：一旦雷響起來就會打死什麼罪人，現在都正反映在她這種騷亂的情緒之中；在這種情緒之下，很明顯地，她既看不見她週圍的人，也聽不見他們的話，假如她承招了自己的罪的話，那大概是在狂亂的情況中承招出來的』[⊖]。

五 杜勃羅留波夫對於「大雷雨」的評價

在杜勃羅留波夫（Н. А. Добролюбов）[⊖]所寫的幾篇文字當中，『大雷雨』也會得到詳盡的評述。在當時俄國進步的文藝批評界中，杜勃羅留波夫是佔着一個戰鬥的位置的，他對於奧斯特羅夫斯基在這個劇本中所描繪的『黑暗的王國』（《Темное царство》）[⊗]作了一個明確的和充滿憎恨的界說；同時，他又比任何人更善於指出奧斯特羅夫斯基創造的永不衰萎的意義，是存在於什麼地方。

⊖ 爲了更加瞭解上面這段文字，請參閱『大雷雨』一劇本，特別是第四幕第五景。卡傑林娜原本是個充滿詩意和幻想的女性，但從她早年所受的書本教育講來，又是一個秉有深刻的道德與宗教情感的人，因此就屈服在命運的重壓之下，走到她生活中的唯一的出路——投河自盡。當『大雷雨』第四幕第五景開始時，她正在教堂中避雨，這時聽到有人說：『這個大雷雨不是徒然來臨的。我真實地告訴你：因為我知道，它或者要打死誰，或者就燒掉房子；你瞧着吧：因為，瞧，那是怎樣一種異常的光彩呀！』用不着說，這段話在卡傑林娜的身上留下很深的印象。接着又有一位拿着手杖帶着兩個僕從的老貴婦人跑進來，那正是雷聲狂鳴的時候，卡傑林娜帶着叫喊聲躲藏起來，上面文字中所引用的責罵的一段話，就是由那個老貴婦人向她講出來的。卡傑林娜在雷聲的恐怖和老貴婦人的責罵的雙重精神壓迫之下，就跪在地獄審判圖的前面，承認了自己的罪行。這是『大雷雨』全劇發展的最高點和題名來源的所在，從這一景起，全劇就迅速地接近尾聲了。

⊗ 杜勃羅留波夫（1836—1861），是位著名的文藝批評家，曾參加過『現代人』（《Современник》）的編輯工作，代表的作品，有『什麼是奧勃洛摩夫主義』，『真正的日子何時來臨』，『黑暗的王國』及『黑暗王國中的一線光明』等論文，其中後兩文是論奧斯特羅夫斯基的戲劇創造的。

『當我們確認生活的真理，是藝術作品的主要價值時，我們同時就指出了我們可以用來作為確定每一個文藝現象的價值與意義的高低的尺度。從作家的觀察怎樣深入到現象本質的奧底，從作家在自己的描寫中怎樣廣泛地包括了生活各方面的現象，我們就可以確定出他的才能是如何偉大。……對現實的忠實，還有生活的真理，——這都是在奧斯特羅夫斯基的作品中經常見到的，它永遠立於第一位，先於任何課題和其後的思想』（見杜勃羅留波夫：『黑暗的王國』）。杜勃羅留波夫又寫道：『奧斯特羅夫斯基善於洞察人的心靈的深處，善於不顧外在的一切醜態和贅瘤而指出本質；因此，在他的作品當中，要比起很多內容異常動人，而就事情的外表講則又遮蔽了人的內心的短篇小說，能更有力地感覺到那種壓迫着人的外在的壓力和整個情況的沉重』。

照杜勃羅留波夫看法，奧斯特羅夫斯基是人民的，因為在他的作品中異常完整而又浮腫地呈現出了兩種關係的過程——『家庭的關係和產業的關係』。『在奧斯特羅夫斯基的劇本中的戲劇性的衝突和災變，都是由於兩方面——年老的人和年青的人，有錢的人和沒錢的人，任性的人和不負責的人——的衝突而發生的』。照杜勃羅留波夫的看法，奧斯特羅夫斯基的人民性，就在於他能夠客觀地反映出了人民對於自由、對於從豪富滿滿的錢袋的虐政之下、從沙皇官府的壓迫之下、從寄生蟲與官吏們的嘲弄之下、從黑暗與無知之下解脫出來的一切絕望與希望。在卡傑林娜以及其他許多男女主人公的形象中，奧斯特羅夫斯基有才能地、深刻地指出了那種對「黑暗的王國」的不斷增長的雖然還不是自覺的抗議。在他的劇本當中，對廣大人民最為親切的那種新的生活，那些新的理想正為自己在打出一條路來。

杜勃羅留波夫在『黑暗的王國』一文中寫道：『我們不想對奧斯特羅夫斯基的才能作任何一般的結論。我們只想儘量指出，他靠了自己的藝術感覺，從俄國的生活當中取到了什麼東西和怎樣取到它們，他用什麼形式表現出了他所接受的和感覺到的東西，並且還指出在我們的理解當中，我們應當給與在他的作品中所描繪出的那些現象以何種意義。我們在奧斯特羅夫斯基的作品當中，找到了他對於俄國生活的充實的描繪，連博德哈留辛(Подхалюзин)的禮服、維霍略夫(Вихорев)的手套，娜金卡(Наденька)的流滿了眼淚的手帕，夏陀夫(Жадов)的手杖和托爾左夫(Торцов)的醜陋不堪的帽子，都一一被描繪到了』。通過奧斯特羅夫斯基所描繪出的典型人物，就表現了當時的俄國生活。杜勃羅留波夫在『黑暗王國中的一綫光明』一文的結尾時這樣寫道：『假如我們的思想和劇本是相符合的，那我們就請求再回答一個問題：俄羅斯的活的本質是不是確實表現在卡傑林娜身上？她週圍的一切是不是確實是俄羅斯的環境？表現在這個劇本的意思中的那種俄羅斯生活所產生的運動的要求，是不是確實正像我們所理解』

⑤ 引自文字中的人名，俱係奧斯特羅夫斯基劇本中的主人公。

的那樣？……假此我們的讀者同意我們的意見的話，那麼他們就可以發現到，藝術家在「大雷雨」中確實地號召俄羅斯的生活和俄羅斯的力量去作有決定意義的事業，假如他們感覺到這件事業的合法性和重要性，那時不管我們的學者和文學批評家們怎樣講，我們都是滿意的』。

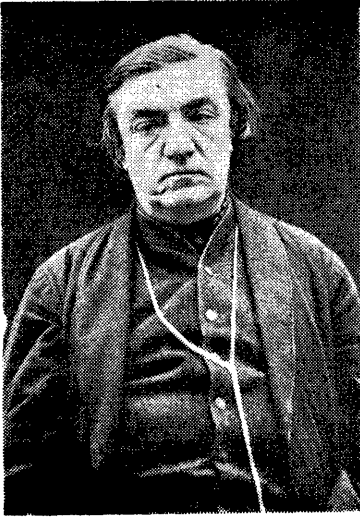
杜勃羅留波夫所講的事業——這就是正在發展中的革命的高漲。在卡傑林娜的有力的性格中（雖然在某些行動上還有許多矛盾和甚至是不澈底的地方），杜勃羅留波夫看出了弱者、被壓迫者和被損害者的抗議的開始；他把人民的革命覺醒的開始，和卡傑林娜的形象相聯繫起來。從杜勃羅留波夫的觀點看來，奧斯特羅夫斯基這樣一位熟悉俄國生活的人，這樣一位人類心理的天才的描繪者和性格描寫的巨匠，是人民的，這不只是因為他把握着人民的語言，還是因為他的劇本的題材本身是人民的，這些劇本當中的人物大部分也是人民的，並且作者將這些人物所納入的那些情況，也是深刻地典型的，反映出了客觀的現實。

各種不同的文藝集團當時對於『大雷雨』的注意，是完全和這個劇本在舞台上的成功相應合的。卡傑林娜這個角色，在莫斯科舞台上的第一個演飾者是柯席茲卡雅，她不久就在俄國話劇女演員的名單當中佔了一個光榮的地位。無論在首都的戲院裏，還是在私人的戲院裏，這個劇本很長一個時期都是列在上演節目中的。作曲家卡希彼羅夫（В. П. Кашперов）還會根據它的題材寫成一個歌劇，可是劇本的原文當從散文改成詩體之後，遭到了相當大的歪曲。『大雷雨』也被譯成法文，在巴黎上演。但這個劇本在當地並沒有獲到很大的成功，一來這可以從它上演不久的情形看出來，同時從一位巴黎市民興趣的典型的表現者茹爾·萊梅特爾（Jules Lemaitre）[⊖]所寫的批評中也可以看出來，他根本就無法理解這個劇本的真正的美點。當然，這主要還是因為『大雷雨』是用太牢固的結和俄國土壤相聯繫着，不了解這種土壤，就完全無法了解這個劇本。因此『大雷雨』在俄國就獲得了巨大的和永久的成功。奧斯特羅夫斯基的其他大部分的劇本，也曾獲過這種同樣的成功。

六 官方對奧斯特羅夫斯基的壓迫

但是官方戲院的管理當局，却非常藐視這位劇作家。遠在一八五〇年時，人民教育部長在講到奧斯特羅夫斯基的第一個喜劇時，曾認為『在作者的傾向中，並不是沒有可資非難和懷着惡意的東西的，因為他歌頌惡德，並用黑暗的和否定的色彩把它描繪出來，而這些色彩本身就暗示了憎惡。但是這個喜劇所留下的印象，却是最悲哀的』。因此

[⊖] 萊梅特爾（1853—1914），法國的戲劇批評家、劇作家及小說家。



左上：莫斯科小劇場名演員普羅夫·薩多夫斯基（1818--1872）

右上：奧氏的繡絨夫人瑪利亞·瓦西里耶芙娜（1846年結婚）

1869

下：俄羅斯劇作家與作曲家協會發起人合影，中坐者為奧氏，此會係於1874年成立

這位教育部長就『提醒奧斯特羅夫斯基，說一個天才的崇高而有益的目標：不只在於生動地描寫可笑的和惡毒的事情，而在於給它以公正的非難……，在於提出和惡德相對立的善行，而在可笑的犯罪的圖景中，要指出那些能够提高心靈的思想和行爲；在肯定對於社會與個人生活最爲重要的信仰時，使得惡行遠在塵世時就得到應有的懲罰』。

很明顯地，當局想強迫這位年青的作家，把自己的劇本改變爲歌頌當時存在着的社會秩序，好像這些秩序懲罰了一切的罪行。奧斯特羅夫斯基並沒有沿着這條光滑的大路前進，他一直到死都保持着自己的獨立性。

他的喜劇『女弟子』（《Воспитанница》，1859），是能在當時的劇場上演的對農奴制度的一切壞的方面的一個最明顯的描寫。一八六一年之後[⊖]，他又相繼地用否定的色彩描繪了貴族階級，像『森林』（《Лес》）、『沒有陪嫁的女人』、『美男子』（《Красавец мужчина》）、『狼與羊』（《Волки и овцы》）等幾個劇本，都包容了成列的寄生蟲、無業者、輕易發財的騎士們的明顯的混蛋，這些人爲了追求錢財就和有錢的老婆結婚，或者是公開地靠了她們的供給來生活。因此貴族階級的一位戰鬥的旗手——作家鮑萊斯拉夫·馬爾凱維奇（Болеслав Маркевич）在自己的長篇小說『無底的深淵』（《Бездна》）中，對『帶着流淚的哭泣的女弟子』之充滿舞台，甚表惋惜，而事實上，這就正是莫斯科劇場管理當局所要說的話。

戲院的管理當局，不但不給他的劇本以上演的餘地（當然這些劇本是遠超過那些靠了戲院管理當局庇護而寫作的劇作家的作品的），他們還儘力阻礙奧斯特羅夫斯基的劇本的上演。這就使得奧斯特羅夫斯基遭到窮困，和逼得他不得不作多方屈辱的奔走，這是當時任何新劇本要在官方劇場上演所必走的路。結果和官方拖延的這種永遠的鬥爭，異常影響了奧斯特羅夫斯基，逼得他承認自己完全是一個失敗者，和使他開始想拋棄劇作家這種艱苦的生活，專心寫與劇場無關的歷史作品。所幸，奧斯特羅夫斯基並沒有爲了俄國的戲劇而實現這個願望。他所寫的許多歷史劇本，都及時地出現在舞台上，並且還給了當時的上演節目以多樣性。

從藝術方面來講，並不是奧斯特羅夫斯基的所有歷史劇本都具有同等的價值的：『土辛諾』（《Тушино》）在某些地方像情節劇，『庫茲瑪·柴哈里奇·米寧—蘇霍魯克』（《Кузьма Захарыч Минин-Сухорук》），沒有用足夠的力量來描寫保衛自己的土地和抵抗侵略者的人民的高漲；可是『僭稱爲王者德米特里和華西里·陷斯基』（《Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский》），在許多方面却達到了普希金的『波里斯·戈都諾夫』（《Борис Годунов》）一樣的高度，而他就用它的形式來寫這些劇本的，並且這些劇本最大的價值，就在於它們的語言，因爲它們是驚人的

[⊖] 一八六一年是俄國實行解放農奴的年頭。

明鮮，準確、美麗而有力的。

七 兩個新型的劇本

在奧斯特羅夫斯基的劇本當中，三幕喜劇『十七世紀的丑角』（《Комик XVII столетия》）是佔着一個特殊的地位，這個劇本是根據爲了俄國戲劇兩百週年紀念而搜集的材料寫成的：它是用戲劇的形式，來敘述沙皇亞歷克賽·米哈伊洛維奇（Алексей Михайлович）時代第一所俄國劇場在莫斯科誕生的歷史。在這種題材上，奧斯特羅夫斯基有一個先驅者，這就是夏霍夫斯基（А.А. Шаховский）^①，他所寫的喜劇『費多爾·格利戈里耶維奇·伏爾柯夫，一名俄國戲院的誕辰』（《Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра》）是描寫十八世紀中葉第一所俄國戲院在雅羅斯拉夫里（Ярославль）誕生的情形的。從一般寫作的結構和發展上來講，這兩個劇本之間有不少類似點。這個對劇作家的心最爲親近的題材，給了奧斯特羅夫斯基一種方便，好在劇本當中表現出自己對於戲劇的思想及其它的任命的看法。爲了描繪戲院在對這種情景不習慣的社會中的最初的步驟，他就描寫出了許多充滿了反對戲劇的信念的人。這就使他有可能通過阿爾泰蒙·塞爾格耶維奇·瑪特威耶夫（Артамон Сергеевич Матвеев）這許多擁護新的事業的人的嘴，用熱烈的語言講出了衛護戲院和它的崇高社會意義的話。

在同一年（一八七三年），他的另一個描寫春節的童話的劇本『雪女』（《Снегурочка》）又發表了，當時這個劇本是由恰伊柯夫斯基（П. И. Чайковский）譜成音樂的，後來李姆斯基·柯爾莎柯夫（Римский-Корсаков）又根據同一題材寫成歌劇。這個劇本，是奧斯特羅夫斯基想越出真實的現實的範圍而走進幻想的創造世界的一個唯一的企圖。作者對於俄國人民的詩意的觀念和民間故事的熟悉，沒有比在此地表現得更明顯了。他那種對於溫柔的和暖的抒情色彩的天生的偏愛，也很幫助了他。因此這個劇本就被寫出了，其中有許多場景充滿了迷人的美色和真實的詩歌。春神（Весна）的獨白、睡蓮（Купава）的怨語，她和貝倫傑伊（Берендей）的對話，可列進我們戲劇文學的最優秀的詩歌寶藏中去。在劇本中還又加進了民間的遊戲、視察和習俗，這一切都使得劇本更爲生動。但是奧斯特羅夫斯基也把許多充滿着真實和純純的人的體驗的形象，引到這個童話劇的範圍裏去。整個劇本都表示出作者對於俄國的人民詩歌，具有一種稀有的認識，並且這個劇本又是用一種豐滿的有風格的語言寫成的，把聽衆帶到民歌和諺語的世界中去。此地完全證明了高爾基的觀察，就是『浪漫主義和現實主義的合

① 夏霍夫斯基（1777—1846），是十九世紀前半葉戲劇界中的活動人物之一。

流，是我們偉大的文學的最為特色的東西』。

這種將對生活的真實描寫和詩意的美境的最美麗的色彩的巧妙的結合，也是奧斯特羅夫斯基的其他許多劇本的特點，因為他善於不用任何虛偽的手法，而將生活的各種現象提高到綜合的象徵的高度。『大雷雨』一劇的名字已經證實了這一點。而『雪女』裏面的沙皇貝倫傑伊，更接近『大雷雨』中的那位幻想家庫力金（Кулигин），他是善於傾聽和感覺到每一顆小草、每一朵小花的美麗的：『這不是大雷雨，而是上天的恩惠！……在你們什麼都是大雷雨！……一顆彗星出現，不應該掉頭不看！你們看星看慣了。那些星老是一樣的，但這是一顆新的星，嗚，你們應當看着它和讚嘆着！但是你們不敢仰視天空，你們全在發抖！你們無論看見什麼，都是裝得見神見鬼地害怕』（第四幕）。明顯地，就是最後的話，正像庫力金的整段話一樣，是含有高度的象徵意味的。

八 奧斯特羅夫斯基的劇本的總結

奧斯特羅夫斯基的所有的劇本，按照它們所描寫的社會階級，可以分成四類：

第一類，最重要地，是描寫商人生活的劇本。在這一類當中包括下列各劇本：『全家福』（«Семейная картина», 1847）、『自家人好算賬』（«Свои люди сочтемся», 1850）、『非己之長，勿充內行』⊖（«Не в свои сани не садись», 1853）、『貧非罪』（«Бедность не порок», 1854）、『他人喝酒自己醉』（«В чужом пиру похмелье», 1856）、『節日好夢飯前應驗』（«Праздничный сон до обеда», 1857）、『大雷雨』（«Гроза», 1860）、『一知己勝兩新交』（«Старый друг лучше новых двух», 1860）、『莫管閒事』⊗（«Свои собаки грызутся, чужие не приставай», 1861）、『天下無雜事，只怕有心人』⊘（«За чем пойдешь, то и найдешь», 1861）、『孰能無過，孰能免禍』（«Грех да беда, на кого не живет», 1863）、『艱苦的日子』（«Тяжелые дни», 1863）、『小丑』（«Путники», 1864）、『熾熱的心』（«Горячее сердце», 1869）、『人無千日好』⊙（«Не все когу масленица», 1871）、『真理固好，幸福更佳』（«Правда хорошо, а счастье лучше», 1877）、『最後的犧牲』（«Последняя жертва», 1878）、『心非鐵石』（«Сердце не камень»,

⊖ 請參閱本書第 17 而第 ⊖ 註。

⊗ 此劇本的名稱直譯意為：『自家的狗相咬，別家的狗勿碰』。

⊘ 直譯意為：『有心去找，一定找到』。

⊙ 直譯意為：『貓兒也有吃素日』。

1880)。這些劇本的最主要的優點，就在於它們精細描繪的圖景，靠了這種描繪，就在大多數的讀者面前，展開了一個他們此前不知道的以其特有的形式與內在的結構驚人的世界。

假如我們把奧斯特羅夫斯基描寫商人生活的劇本，和與他同時代的西歐劇作家，即如法朗梭亞·龐沙爾（Francois Ponsard）[⊖]所描繪的那個同一階層的人的生活來比較一些，那是非常有趣的。最初使龐沙爾獲得成功的，是他所寫的取材自羅馬和法國一七八九年大革命的歷史的幾個劇本（『夏綠蒂·柯爾岱』（《Charlotte Corday》）），但是爲了要迎合在『小拿破崙』政變之後法國所建立的秩序和習俗起見，龐沙爾就轉而來描寫剛開始了統制的交易所生意人們的生活習俗。像『名譽與金錢』（1853）和『交易所』（1856）就都是這一類的劇本。但這些劇本根本不能和奧斯特羅夫斯基的劇本相比較，這並不僅僅因爲龐沙爾在這些劇本當中還始終保留着他過去所摯愛的詩的形式，而是——更糟地——因爲他在描寫現實時，他把現實加以『粉刷過』和理想化了，當他被選入法國學士會時，大家在祝詞中也正諷刺地指出他這一個錯誤。相反地，假如敵人有所非難奧斯特羅夫斯基的話，那正是因爲他在描繪卡彭諾娃和博德哈留辛之流[⊗]的『黑暗的王國』時，過度地加深了否定的色調。這是一個最好的證明，就是奧斯特羅夫斯基並不是從和他同時的西方戲劇大師們那裏學習現實主義的。

第二類是由描寫『人民生活』的劇本所組成的。在這一類當中，包括有『切勿隨心所欲』（《Не так живи, как хочется》，1854）和『鬧市中』（《На бойком месте》，1865）。在此地作者表現出了從農民轉變爲小市民和小商人階級的那一個階層。前一個劇本，從它的典型來講（特別是描繪得最成功的格魯尼亞〔Груня〕的形象），很接近於民歌的創造和描繪出了謝肉祭週古老的娛樂情景。後來塞羅夫（А. Н. Серов）[⊙]曾把它改爲歌劇『惡魔』（《Вражья сила》）。

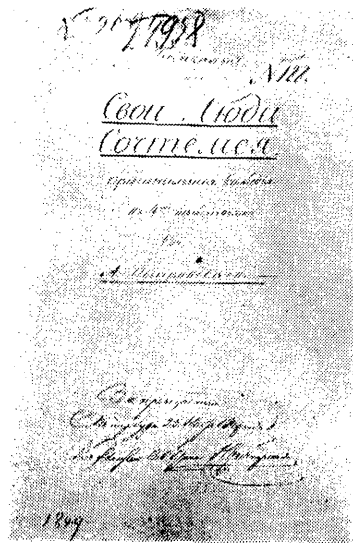
第三類較重要的作品，是由描寫小官員的生活的劇本所組成的。其中包括有『窮新娘』（《Бедная невеста》，1852）、『肥缺』（《Доходное место》，1857）、『深淵』（《Пучина》，1866）、『貧人暴富』（《Не было ни гроша, да вдруг алтын》，1872）和『富新娘』（《Богатая невеста》，1876）。

奧斯特羅夫斯基的第四類劇本的情景，都是在所謂『社會』的代表人士中所發生

⊖ 法國詩人及劇作家（1814--1867），作品雖多，但殊少聲望。

⊗ 卡彭諾娃（Крбанова，或卡彭尼哈〔Кабаниха〕），是『大雷雨』一劇中的富孀和卡傑林娜的婆，惡毒異常。博德哈留辛（Подхалюзин）是『自家人好算賬』中的商店僱員。

⊙ 塞羅夫（1820--1871），作曲家及音樂批評家。



左上：1849年奧斯特羅夫斯基完成喜劇『自家人好算賬』，此為原稿封面，下方有審查處所寫的『禁演』字樣
 右上：鮑克列夫斯基為『非已之長，勿充內行』所作的插圖，此圖係當奧氏朗誦該劇時所繪成
 下：莫斯科小劇場於1864年上演奧氏的喜劇『肥缺』，此為第三幕的場面，人物自左至右：夏陀夫（蘇姆斯基飾），尤索夫（薩多夫斯基飾），別洛古鮑夫（拉斯史卡索夫飾）

的。此地包括有『意外事』（《Неожиданный случай》，1851））、『女弟子』（《Воспитанница》，1851））、『性格不合』（《Не сошлись характерами》，1858））、『智者千慮，必有一失』（《На всякого мудреца доволны простоты》，1868））、『得來容易去得快』（《Бешеные деньги》，1870））、『森林』（《Лес》，1871））、『血汗飯』（《Трудовой хлеб》，1874））、『狼與羊』（《Волки и овцы》，1875））、『沒有陪嫁的女人』（《Бесприданница》，1879））、『名伶與捧角』（《Таланты и поклонники》，1882））[⊖]、『美男子』（《Красавец мужчины》，1883））、『無辜的罪人』（《Без вины виноватые》，1884））、『世外事』（《Не от мира сего》，1885））等劇。

此地還必需指出有一小類的劇本，是描寫演員的特有的生活的。屬於這一類的，首先就是他的喜劇『森林』、『名伶與捧角』、『無辜的罪人』和部分地『沒有陪嫁的女人』；在後一個劇本當中，我們見到了在『森林』一劇中早就認識的阿爾卡希卡·夏斯里甫采夫（Аркашка Счастливец），但在此地他是用羅賓遜（Робинзон）這個名字出現的。由於和戲劇界有着經常密切的關係，奧斯特羅夫斯基就有全部的可能更親切地知道它的代表人物。

除此之外，還應該特別指出的，就是奧斯特羅夫斯基還和其他的劇作家合寫過一些劇本。除掉『華希里莎·梅蘭傑耶娃』（《Василиса Мелентьева》）之外，他和聶維仁（П. М. Невежин）合寫過一個喜劇『妄想』（《Блажь》，1881））、和索洛維約夫（Н. Я. Соловьев）合寫過『拜魯庚的婚事』（《Женитьба Белугина》，1878））、『蠻女人』（《Дикарка》，1880）及『有光無熱』（《Светит, да не греет》，1881））。

奧斯特羅夫斯基對於俄國戲劇最大的貢獻，就是他創造出了成列的藝術性的婦女形象，並且表現了稀有的多樣性：從溫柔的雪女直到兇惡的卡彭尼哈，從純潔的卡傑林娜直到庫羅斯列波夫（Курослепов，見『熾熱的心』）或是葉甫格尼（Евгений，見『鬧市中』）的不道德的妻子，從天真的薇羅奇卡（Верочка，見『小丑』）直到出賣自身的麗嘉（Лидия，見『得來容易去得快』），從『司令官』當中的貴婦穆爾查威茨卡雅（Мурзавецкая）直到老女農婦，——他都用着同樣的技巧，描繪出一切的性格和一切的社會階層。他特別成功的人物，就是大膽地、勇敢地走向勞動生活的巴拉夏（Параша，見『熾熱的心』）的形象。從沒有一個俄國劇作家會創造過這種多樣性的婦女形象，無疑地，奧斯特羅夫斯基靠了這個貢獻會大大地幫助了俄國女演員們的成功。

⊖ 此劇本的名稱直譯意為『天才與崇拜者』。

九 奧斯特羅夫斯基和新的演員及觀眾

奧斯特羅夫斯基命定了很早就知道文學成功的全部幸福，但正因為這樣，遠從最初的時候起，他也就遭遇到了不友好的表示，特別是來自莫斯科著名的批評家兼戲劇刊物『幕間的休息』（«Антракт»）的編者巴任諾夫（А. Баженов）那一方面的。這位巴任諾夫，精通西洋文學，經常用從西方戲劇理論家的著作中所引的話來塞滿自己的批評文字，他尤其特別珍視莎士比亞，卡爾台隆和莫利哀[⊖]等人的劇本在俄國舞台上的演出。他曾經無情地批評過奧斯特羅夫斯基的某一些劇本（即如『深淵』）。他對奧斯特羅夫斯基的歷史劇本，也採取一種不贊成的態度。

但是奧斯特羅夫斯基在演員們當中，顯然地，那是他最少預料到的，也碰到了不少很嚴厲的敵人。當十九世紀的四十年代時，那些靠了繙譯過來的情節劇和通俗笑劇而培養出來的話劇演員，他們覺得自己無法表演俄國生活的喜劇，其中還有很多最有才能的人，他們頑強地反對奧斯特羅夫斯基的劇本侵入到舞台上。領導這個運動的，就有薩馬林（И. В. Самарин）、蘇姆斯基（С. В. Шумский）和——特別重要的——史遷普金（Щепкин）[⊕]。和這些人相對立的，就是另外一類以薩多夫斯基為首的演員，他們在奧斯特羅夫斯基的劇本當中找到了營養自己特有的才能的真正的食糧，並且儘力地想鞏固奧斯特羅夫斯基在戲劇上的地位。他們清楚知道，這可以使他們達到成功，因為他們的才能是靠了這些劇本而成長的，並且可以使自己置身到劇團的最前列去。後來，這些擁護上演新的生活劇本的人們，終於獲得了勝利。史遷普金也第一個承認了奧斯特羅夫斯基的獲勝的才能。當時有一位演員會就史遷普金的非難的話講道：『奧斯特羅夫斯基為米哈伊爾·塞萌諾維奇（Михаил Семенович）[⊗]和蘇姆斯基所縫的內衣不合身，做的漆皮靴也太窄，因此他們就生氣了』。但是這些戲劇界的內在的困難，並

⊖ 卡爾台隆（Calderon, 1600—1681），西班牙名劇作家。莫利哀（Moliere, 1622—1673），法國名喜劇家。

⊕ 薩馬林（1817—1885），以演情節劇聞名。

蘇姆斯基（1821—1878），是史遷普金的最得意的門生，童年時即演戲，他對奧斯特羅夫斯基的劇本雖採冷淡的態度，但在演阿爾卡希卡、夏陀夫等角色時，其演技却是驚人的。

史遷普金（1788—1863）出身自農奴，是莫斯科小劇場的名演員，以飾『欽差大臣』中的市長及『聰明誤』中的法摩索夫聞名。晚年時，史遷普金曾演過奧斯特羅夫斯基的戲，飾『貧非罪』中的托爾左夫一角。此外在一次文藝聚會時，還曾流着眼淚擁抱了和吻了他。

⊗ 這是史遷普金的教名和父名。又此地引用的這段話，可解釋為奧斯特羅夫斯基所創造的許多人物，都不適於他們兩個人。



上：奧斯特羅夫斯基與『現代人』雜誌撰稿同人合影（1856年）

，前排自左至右：岡察羅夫、屠格涅夫、德魯日寧、奧氏本

人；後排自左至右：列夫·托爾斯泰與格利戈羅維奇

下：奧斯特羅夫斯基為小劇場的演員朗誦自己的劇本

不能阻礙奧斯特羅夫斯基在社會上的成功。他立刻就找到了瞭解他和賞識他的觀眾。他私人生活中的許多小的遭遇，也更加確立了他在莫斯科社會的各不同階層中的廣泛的聲譽，結果莫斯科的社會就認出了奧斯特羅夫斯基是一位最善於描寫它的生活的忠實而大胆的作家。他第一個人嚴肅地接近了此前的劇作家們所沒有注意到的那個階級的心靈的要求。因此，奧斯特羅夫斯基遠從自己最初的劇本起，就把這些過去從沒有想到他的觀眾吸引到劇院中去，那是絲毫值不得驚奇的。

十 奧斯特羅夫斯基對於戲劇的觀點

一八五七年，在『現代人』（《Современник》）雜誌的第二期當中，發表了奧斯特羅夫斯基的喜劇『節日好夢飯前應驗』，從那時候起，他就成了這個進步刊物的一位熱心的撰稿人。這完全可以從他在寫給一位發行人的信中所表示的那種真誠看出來，在這封信中，他說他『以全心獻身於』『現代人雜誌』，而這個雜誌的編輯部同樣也在儘力鞏固他和雜誌的關係。從一八六八年起，他的劇本又刊載在『祖國紀事』雜誌（《Отечественные записки》）上，這時『現代人』的編輯同人參加了這個雜誌，它們的編輯人莎爾梯柯夫·謝德林（М. Е. Салтыков-Щедрин）在寫給奧斯特羅夫斯基的許多信中，曾多次講起，希望從新年號中刊載他的劇本。除此之外，奧斯特羅夫斯基又在『歐羅巴通報』（《Вестник Европы》）上發表過東西。這就確定了他在俄國作家當中的地位，而他的劇本和『祖國紀事』雜誌的編者——尼克拉索夫（Некрасов）及謝德林的創造，也有了很的接近點。一八六九年底，奧斯特羅夫斯基這樣寫給尼克拉索夫：『我和你只是兩個人民的詩人。只有我們兩個人知道人民，善於愛人民，並且毫未帶着陳腐的西歐主義和幼稚的斯拉夫主義的色彩而全心地感到人民的需要』。從內容和犀利的諷刺力來說，他的『智者千慮，必有一失』、『血汗飯』和其他同一類型的劇本，都很接近莎爾梯柯夫·謝德林的創造。

此外還有一種意見，說『果戈理培養出了奧斯特羅夫斯基』。事實上，奧斯特羅夫斯基比起果戈理來，更向前發展了對於俄國生活的描寫手法，並用其他許多社會階層的代表人物，來擴大了果戈理所創造的官吏典型人物的畫廊。但同時，他的劇本的內容又

⊖ 莎爾梯柯夫·謝德林（1826—1889），著名的諷刺小說家，代表作有『戈洛武萊夫家庭』及『某城的歷史』等。一八六二年至六四年間，任『現代人』雜誌的編輯，一八六八年，參加了『祖國紀事』雜誌的編輯工作，直至一八八四年為止。

⊖ 尼克拉索夫（1821—1878），名詩人，其作品多描寫人民的生活疾苦，代表作有『誰在俄羅斯生活得好？』，曾先後任過『現代人』和『祖國紀事』兩雜誌的編輯。

接近情節劇；像他的劇本『無辜的罪人』，無論在它的結構上，或是在某些人物的描繪上，都表現出了和典型的情節劇有血緣的關連。奧斯特羅夫斯基從果戈理那裏學到了將生活習俗精確地再現出來的稀有的技巧，他在很多屬於情節劇的劇本當中，還又保持着將人物分為惡人和好人的那種特有的劃分法，和用善行的勝利及對惡德的懲罰來結束劇本的慣例，雖然爲了這樣常常引用進缺少獨創性的外力的干與。奧斯特羅夫斯基對他前輩的關係，我們也可以這樣確定出來：他在某些劇本當中，保留着情節劇的固有的特點，並用對於俄國生活習俗的特點（靠它特有的代表人物表現出來）的典型再現手法，善於擴大俄國喜劇的典型人物的的畫廊和大加豐富了俄國戲劇的範圍而接近了果戈理的現實主義的派別。

奧斯特羅夫斯基主要地是位生活描寫的作家，他到處都高立在生活之上，永遠是它的主人。他對於人的心靈及心靈所具有的熱情的那種優越的知識，就使得他能夠明顯而又深刻地描繪出各種不同的人，和爲社會的某些階層作出許多完整的圖畫來。從明確性上來講，他在『肥缺』中所描繪的官員階層的圖景，在『得容易去得快』或是『智者千慮，必有一失』當中所描繪的貴族階級的圖景，並不比許多劇本中對於商人階級的精緻的描繪更爲遜色。

此外，果戈理是位視覺的詩人，他特別重視自己的人物的服裝和他們在舞台上的距離地位（他親自或是在畫家伊凡諾夫的幫助之下，作成了『欽差大臣』最後一景的三張素描圖），奧斯特羅夫斯基剛好相反，他和畢塞姆斯基（Писемский）^①都是站在『聽覺』的現實主義者的最前列的。安能柯夫（И. Ф. Анненков）^②的這個觀察，也由奧斯特羅夫基本人的承認所肯定了。在他的一段手記中，他提出這個問題：『爲什麼大家容易學我的角色呢？因爲這些角色在語調上並沒有矛盾之處：當我寫的時候，我自己就高聲讀出來的』。大家都知道，當奧斯特羅夫斯基晚年的時候，他時常避開戲廳不看自己的戲，而帶着享樂的心情坐到幕後面去聽。

爲了確定奧斯特羅夫斯基對於戲劇的許多觀點，那麼他在慶祝演員馬爾蒂諾夫（А. Е. Мартынов）^③的聚餐會上所作的一段演說，可說是最爲模範的。他指出，自從果戈理的時候以來，戲劇文學就是站在現實的堅實的土壤上的，並且沿着直路前進，他感謝了馬爾蒂諾夫，說他的心靈『永遠在尋覓角色的真實性，並常在某些暗示中找到了它』。他又說道：『你從幾個特點就能創造出許多完整的充滿藝術真實性的典型……

① 畢塞姆斯基（1820—1881），是位現實主義派的小說家及劇作家。

② 安能柯夫（1855—1909），詩人及批評家。

③ 馬爾蒂諾夫（1816—1860），彼得堡的名演員，晚年時以演『大雷雨』中的奇虹（Тихон）聞名。

。你從不會傾向於笑劇，好引起觀眾們的一陣空虛而無用的狂笑，這種笑是既不能傳出溫暖也不能表示冷淡的』。明顯地，就是奧斯特羅夫斯基並不是在『為藝術而藝術』當中看出了戲劇及其巨匠們的任務。

同一種渴求真實的願望，使得他在同一篇演詞中認定，就是『我們的演員們，他們雖然以全部的真誠來演繹譯的劇本，但他們從來不能避免將法國話和尼幾尼·諾甫戈羅德城^①的方言相混淆起來的情形』。他承認沒有繙譯的劇本是不行的，但他又公然地警告，繙譯的劇本是次要的事情，因此它並不是上演節目的重要的要求。

他保持着這些觀點，一直到死為止。據說當莫斯科的小劇場上演席勒（Johann Schiller）^②的『瑪利亞·史圖亞特』（《Maria Stuart》）的時候，由於葉爾莫洛娃（M. H. Ермолова）和費多托娃（Г. Н. Федотова）^③參加飾演女王的角色，所以演得很好，但他還是說道：『這些劇本怎樣毀掉了俄國的演員呀！』而講這句話的人，就正是一位繙譯了莎士比亞、普洛圖斯（Plautus）、戴蘭梯烏斯（Terentius）、馬基威里（Machiavelli）、戈濟（Gozzi）、戈爾東尼（Goldoni）、西凡提斯（Cervantes）^④和現代意大利作家們的個別的劇本並且還準備繙譯莫利哀的一部份劇本的劇作家。其中有很多繙譯沒有出版，看起來，他繙譯這些劇本，只是為了能更好地攝取西方古典作家結構劇本的手法，而這種研究的痕跡，很明顯地表現在他的序幕詞和獨白等當中。可是，他知道除掉很少的演員之外，大家都免不了『將法國話和尼幾尼·諾甫戈羅德城的方言相混淆起來的情形』，因此他就努力想把西歐戲劇中的人物在俄國人物的化身中表現出來。舉如，他深知莎士比亞的奧塞羅（Othello）這個角色不適宜於他的朋友普羅夫·薩多夫斯基，於是在『孰能無過，孰能免禍』一劇中，他就在平凡的小店主列夫·克拉斯諾夫（Лев Краснов）的身上深刻而真實地表現出了同樣的感情^⑤，靠了這樣

① 在伏爾加河旁，現名高爾基城。

② 席勒（1759—1805），德國名劇作家，詩人及批評家，代表作有『強盜』（Die Rauber），『維廉·退爾』（Wilhelm Tell）等劇，『史圖亞特』一劇係作於一八〇一年，內容是講蘇格蘭女王瑪利亞·史圖亞特（1542—1587）的事蹟的。

③ 葉爾莫洛娃（1853—1928）和費多托娃（1816—1925），俱係莫斯科小劇場的名演員，前者飾過西歐劇本中的奧里安女郎，瑪利亞·史圖亞特，奧菲里亞，馬克拜斯夫人等角色。後者曾演過奧斯特羅夫斯基的很多劇本，並飾過『大雷雨』當中的卡傑林娜。

④ 普洛圖斯（Titus Maccius Plautus，約紀元前 251—184），羅馬詩人及喜劇作家。戴蘭梯烏斯（Publius Terentius Afer，約紀元前 185—159），羅馬喜劇作家。馬基威里（Niccolo Machiavelli，1469—1527），意大利文藝復興時代的政治家及著作家。戈濟（Carlo Gozzi，1720—1806），及戈爾東尼（Carlo Goldoni，1707—1793），俱為意大利劇作家。西凡提斯（Miguel de Cervantes，1547—1616），西班牙名作家，即『吉訶德先生』的作者。

就為薩多夫斯基創造出了一個達到輝煌成功的基礎。『貧人暴富』一劇巧妙地將莫利哀的河爾巴貢（Harpagon）^⑤ 移到莫斯科偏僻之區的俗人當中去。他又取了此前上演了好幾年而未獲得任何成功的小仲馬（Dumas le fils）的情節劇『女裁縫的兒子』^⑥ 的題材，作為自己一個最寶貴的劇本『無辜的罪人』的筋骨。但是這些改編的工作都是做得非常大胆的，並且對於俄國的生活條件有着精細的考慮，以致第一眼看來，並不覺得它們當中從前輩借用過來的那些特點很為顯著。

奧斯特羅夫斯基在逝世之前，又專心修改自己所譯的莎士比亞的悲劇『安東尼與克麗奧巴特拉』（Anthony and Cleopatra）。這個劇本，是在英國朋友瓦特松（Watson）的協助之下繙譯出來的。在一八八五年七月二十八日寫給密索夫斯卡雅（А. Д. Мысцовская）的信當中，他又表示出願意和她一同繙譯莫利哀的全部劇本，他自己負責繙譯散文的劇本，而密索夫斯卡雅則繙譯詩體的；照他的說法，『這對於公眾將是一份寶貴的禮品，而我們也為自己立下了一個永恆的紀念』。但是奧斯特羅夫斯基的這個願望並沒有能夠實現。他的很多繙譯的劇本都上過舞台，像『罪人的家庭』一劇，很長的一個時期都是列在官方的和外省舞台的上演節目中的。這些繙譯，從另一種意義上講起來也是重要的，因為對於劇本的選擇，表明出了奧斯特羅夫基本人的愛好和他對於俄國劇場上演節目的需要的觀點。而阿威基耶夫（Д. В. Аверкиев）^⑦ 的觀察也是很有趣的，他說從才能上講起來，奧斯特羅夫斯基更加接近戈爾東尼：『這兩位作家有很多的共同點：他們都有着同樣善良的幽默感，同樣對於生活習俗的驚人的深澈的認識；他們兩個人都有着同樣豐富的固有的特徵，同樣渴取不盡的警句與話語的儲藏，最後，還有着同樣的對感傷性的傾向』。

十一 奧斯特羅夫斯基是怎樣寫作的

從對於奧斯特羅夫斯基的原稿所作的仔細的研究，就可以看出他的寫作方法來。

因此我們就發現這樣的情形，就是有時遠當他在草擬自己的劇本的首稿時，他已經在登場人物表上註出他們將來的表演者的名字，而在寫作的過程中，他又隨時修改這種分配的方法，顯而易見的，這是因為他想信另外一個演員更適於演這個角色。這同時也是一個新的證明，告訴我們奧斯特羅夫斯基在為劇團寫劇本時，他是經常考慮到這個劇

⑤ 奧賽羅是個善嫉妬的角色，此處的感情即指嫉妬而言。

⑥ 莫利哀的『吝嗇人』（L'Avare）一劇中的人物，是個守財奴。

⑦ 此劇本猜想即係小仲馬所寫的『私生子』（Le Fils Naturel）。

⑧ 阿威吉耶夫（1836—1905），劇作家。

劇的舞臺演出條件的，這也就正是他的劇本獲得成功的一個主要的原因。

當寫作劇本時，奧斯特羅夫斯基又屢次地改正個別人物的名字和姓名，變換情景，刪節了或是發展了演員在上場下場時的暗示語。他時常也修改劇本的名稱。像『貧非罪』一劇，最初的題名是『上帝反對驕傲的人』（«Гордым бог противиться»）；『他人喝酒自己醉』最初的題名是『有學問是光明，無學問是黑暗』（«Ученые свет, а неученые тьма»）；『性格不合』最初是稱為『嫁奩』（«Приданое»）。他寫作最後一個劇本時的準備工作，是相當有趣的。奧斯特羅夫斯基在寫了這個劇本的殘景之後，就決定把同一個題材改寫成一個中篇小說，這篇小說只保留下了三章，這可說是奧斯特羅夫斯基的第二篇用小說形式寫成的作品。假如這個中篇小說全部寫完了的話，那麼它的各部分的情景，和當時許多通俗的小說是沒有多少分別的。奧斯特羅夫斯基的獨創的才能，只有當他寫他熟悉的官員和小商人的世界時，方才明亮的爆燃起來。像他對於一位官員的寡婦的日常生活先作了平凡而無味的描寫，說這個寡婦決心要嫁給一位看中她的風流少年，接着他就又描繪出一幅窮官員的幻想的圖景，當時她正乘着兩匹馬拉的馬車從他旁邊馳過去。『路上什麼事都沒有發生。只有一個官員，一個坐在公文旁邊操勞的人，從天竺花後面的窗子裏面看着她，並且心裏這樣想着：假如這個有錢的和漂亮的闊太太會愛上了他，並且嫁給他的時候，那麼他要為自己買一輛一匹馬拉的跑車，坐在上面自己駕駛，否者就為自己縫一件黑天鵝絨裏的天藍色的披風。他再三地想了很久，應該先做什麼：買跑車呢，還是縫披風呢？接着他就長久地看着鏡子，謎細起眼睛，微笑着，還裝出各種姿勢來』。研究者們從這個官員身上，就可以看出未來的米夏·巴爾札明諾夫（Миша Бальзаминсв）^①的最初的素描。

這一章的結尾，是寫寡婦的父母——商人托爾斯托戈拉斯多夫（Толстогораздов）的家庭及他們消磨日子的情形，從此就可以清楚地看出：就是奧斯特羅夫斯基在此地又墮入他所熟悉的境界中去了。這幾頁可以作為我們任何一位古典作家的小說的最好的裝飾。

奧斯特羅夫斯基用了兩面的地位，就給一個商人的家庭及其主人和僕從們作了一幅完整的圖畫。我們看看他是怎樣描寫這個主人的：

『卡爾勃·卡爾畢奇（Карп Карпыч）穿了一件敞着領口的紅襯衫，坐在角房的打開的窗口；有一扇門從這個房間開向書廊，一陣輕微的穿堂風吹着他：袖口在飄動着。他可怕地施轉着因為做夢而發了紅的眼睛，還把嘴一會兒伸向這一邊，一會兒伸向另一邊，吹着落在他面孔上的蒼蠅，而在右手裏則拿着一塊有十五磅重的光滑的石頭。在他旁邊的窗子上，放着一袋胡桃，他拿出兩三個胡桃，把它們放在窗子上，用石頭把

① 是『巴爾札明諾夫的婚事』（«Женитьба Бальзаминова», 1.62）一劇中的主人公。

它們敲碎。突然間，他高聲地叫喊道：瑪特萊娜（Матрена）？[⊖]這時一個過路人坐下來，在屋角旁長久地喘息着，爲什麼一位好好的闊商人，要向過路人發出這樣恐怖的怪叫聲呢』。

奧斯特羅夫斯基非常接近戲劇界，據名演員布梁斯基（Я. Брянский）的女兒戈洛瓦契娃（А. Я. Головачева）說：『奧斯特羅夫斯基以一種驚人的技能讀着自己的劇本：劇本中的每個人物——無論是男的還是女的——都明顯地區別開來，當聽他誦讀時，就好像許多優秀的演員在聽衆面前表演着自己所擔任的角色』。奧斯特羅夫斯基爲了要使得自己的第一個喜劇在舞台上演，會遭到很多不愉快的事和辛勞，但是後來他的每一個新的劇本在亞歷山德林戲院上演時，無論對於演員和觀衆，都是一件大事，就是對於戲院當局也是同樣的情形，因爲他們的收入經常是最豐富的。奧斯特羅夫斯基在戲上演了之後，就乘車從莫斯科趕到，他多多地和演員們往來交談，好使得他們能更深地了解他們所演的角色。假如一個男演員或是一個女演員按照他的指示演戲，那他幾乎感動得流出眼淚來。從奧斯特羅夫斯基對於演員們的寬容來講，那是劇作家當中的一個例外。他從不像其他的任何人一樣地責備他們，假如有人在他的面前批評某一個演員時，他還要庇護他。奧斯特羅夫斯基就止住這位嚴格的批評家：『不，他是對的，他並不像你所說的那麼壞！他已經盡了他所有的努力，假如他的舞台才能不夠的話，那又能怎麼辦呢』。

奧斯特羅夫斯基對舞台的深邃的知識，也使得他能够創造出適合於有才能的演員們的角色。他時常把演員們自己所講的話和補充語，加到他們的角色身上去；他對於『森林』中的阿爾卡希卡一角色就是這樣的，而在『大雷雨』當中所插進的卡傑林娜的獨白，則是根據第一個表演這個角色的尼古林娜·柯席茲卡雅[⊖]所講的故事寫成的。

十二 『劇作家應該爲全人民寫作！』

奧斯特羅夫斯基在一八八一年所寫的論戲劇學校的文字中，敘述出了他對戲劇的觀點。他担心戲劇愛好者在戲院所佔的優勢會使得戲劇毀滅掉，因爲他知道他們的缺點，就是從觀衆的眼睛當中看起來，他們在舞台上所創造的是種不像實生活的東西。爲了要使得觀衆滿足，就必須使得觀衆忘記他是在戲院裏。因此就應該使得演員們善於生活在舞台上，而這一點，只有『靠了頑強的勞作和嚴格地改進自己的技巧方能達到。演員

⊖ 婢女的名字。

⊖ 尼古林娜·柯席茲卡雅（Любовь Павловна Никулина — Косицкая）即前面已經提及過的柯席茲卡雅，請參閱本書第十一面第[⊖]註。



左上：奧斯特羅夫斯基的坟墓。奧氏於一八八六年六月十四日逝世於謝雷柯伏田莊，同月十七日葬於離田莊一公里遠的別遼日基村之公墓中

右下：莫斯科小劇場門前的奧氏紀念銅像

是個造型的藝術家，假如他不研究自己的藝術或是手藝，他能不能成爲一個藝術家和像樣的手藝人嗎？正像一個優秀的書法大家，他不只是筆跡好，他還具有一切的才能；同樣地，一個演員不應該只知道舞台上的步法動作，他還應該具有某一個固定的角色和情況所需要的一切才能』。因此，奧斯特羅夫斯基對於演技的許多觀點，和杜勃羅留波夫的許多觀點是完全互相符合，而杜勃羅留波夫認爲『生活的真理，是藝術作品的主要價值』的。

奧斯特羅夫斯基的活動，還不僅限於和劇場的聯繫。他親身體驗過一個劇作家所遭遇到全部艱苦的情況，即如不能從私營的和外省的劇場得到自己劇本的任何上演稅，因此他就組織了一個『俄羅斯劇作家與作曲家協會』（Общество драматических писателей и композиторов），這個協會的活動範圍包括了全俄羅斯。它保證了自己的每一個會員能從他的每一個劇本的演出拿到一筆相當大的報酬，甚至是在最偏僻的外省城市的舞台上演的。

在他晚年的生活當中，想靠了私人的力量在莫斯科建立一所人民劇場的思想，佔據了他整個的心；他希望這個劇場在票價上能够使得廣大的人民羣衆看得起戲，同時在上演節目上又能滿足他們的藝術要求。在他爲了這件事所寫的手記中[⊙]，他這樣指出，說很多的工人從各個遙遠的鄉村滾流到莫斯科來，他們必須在此地受到一般教育的影響。在這件事業上，最先並且最有影響的就是劇場，而這也正就是工人們所渴求的。奧斯特羅夫斯基寫道：『俄國的作家們想在新鮮的觀衆前面嘗試自己的力量，但是這些新的觀衆的腦經是不大順從的，爲了他們就需要強有力的戲劇性、巨大的喜劇性、熱烈而真誠的感情、和生動與有力的人物。戲劇文學比一切其他的文學部門更接近人民。任何其他的作品只是專爲有教養的人寫的，但是悲劇和喜劇則是爲全體人民寫的；這種跟人民的接近，絲毫也不會降低戲劇文學的價值；相反地，它可增強它的力量，使它不致流於庸俗和墮落；只有那真正爲人民喜聞樂見的作品才能永垂不朽。這樣的作品，遲早總會被別的民族，而最後被全世界所理解和賞識的』。

此地有一個特別重要的指示，就是劇本要爲（講到更確切一點：『是應該爲』）全人民而寫的。奧斯特羅夫基本入就是這樣的，這也可以解釋出在十月社會主義革命之後他的劇本獲得特別成功的原因，這時候他的劇本是佔着一個領導地位的。在蘇聯的舞台上，古典作家中以他佔第一位，此外他的作品還被譯爲烏克蘭文、猶太文、白俄羅斯文、阿美尼亞文、韃靼文、莫爾多文、馬里伊文、丘瓦希文、柯米文及其他文字，並在各地上演。

⊙ 指他在一八八二年所寫的『關於在莫斯科創建人民劇場的手記』（«Записка о создании народного театра в Москве»）。

一八八六年正月間，奧斯特羅夫斯基被任命為莫斯科各皇家戲院的藝術部門的管理人。這個任命是具有重大的意義的：這是一個稀有的現象，可惜的，就是委派一個對這個職位有充分準備條件的人來領導俄國第一所戲院的這種現象，不是此後常常會有的。奧斯特羅夫斯基深知道俄國戲劇事業的一切缺點，於是他不惜拿出他全部已經衰萎的精力來，熱心地從事於改進莫斯科的劇場。這個任命，使得演員們異常高興，因為他們從此可以自宮庭和官僚們的笨拙的庇護之下解放出來，即是只是部分的話。但是死[⊖]，使得奧斯特羅夫斯基沒有能夠實現出他所嚮往的事業、和他做起來比任何人都更適合的事業。

(戈寶權譯)



⊖ 奧斯特羅夫斯基從一八八六年春初就患着重病，後遷到科斯特羅姆省的謝雷科伏（Щелы-ново）田莊上去休息，同年六月二日（新曆為十四日）逝世，享年六十三歲。



紀念奧斯特羅夫斯基
誕辰一百二十五週年
(К 125-й годовщине со дня
рождения Островского)



五十年代時的奧斯特羅夫斯基

(A. 明斯特爾作)

俄羅斯文化的光榮

(СЛАВА РУССКОИ КУЛЬТУРЫ)

一九四八年四月十二日博果金在小劇院紀念會上的報告

亞歷山大·尼古拉耶維奇·奧斯特羅夫斯基誕生一百二十五周年正逢俄羅斯出現自己偉大民族戲劇詩人的一百周年，雖然照日曆說，並不是完全準確的。

一八四七年二月，當他帶了他的「自己入好算賬」，即當時題名「破產」的諷刺喜劇來到莫斯科大學教授博果金的小團體時，他只有二十四歲。後來屠格涅夫說，「他是很不平凡地開始的」，關於這位新的，優秀的，巨大的天才的聲譽，漸漸從狹小的文學的圈子滲入更廣泛的社會階層，——照日曆說，這正是準確的一百年之前的事情。

那時的進步人們都把奧斯特羅夫斯基和馮維辛，格利波耶多夫與果戈理並立在一起。他們都在這位年輕的天才者身上預見到俄羅斯新戲劇文藝的誕生。

但是這是特殊的，在流派上說，甚至於是空前未有的，撩動人們思想的天才。傾聽了奧斯特羅夫斯基第一個劇本的當代文學家，——果戈理也在其內，——簡直都驚訝得目瞪口呆，而預料到的，也只是他有作家的文學天賦——他那獨特的俄羅斯的，豪華的才能。不過，應該對於奧斯特羅夫斯基寄予那樣的希望，却談論得很模糊，很不確定。

自己的民族戲劇，自己的戲劇文藝……但是這在藝術之活的形象化中，究竟是怎樣呢？奧斯特羅夫斯基在遙長的時期中解決了這個巨大的問題，所以在今天，自從俄羅斯極為重要地出現了青年天才者以來，經過一百年之後，我們還感受着他光彩創作的強大影響。

還有一個事實是很值得注意的，向聽眾朗誦第一個劇本的是作者本人和普羅夫·薩多夫斯基。那時就開始了薩多夫斯基家的人和這位偉大劇作家的私人友誼，他們思想與

觀點的共通。大約過了二十年的劇作家的著作生活，小薩多夫斯基寫信給奧斯特羅夫斯基說：

「我在世界上既然除了你並沒有什麼別人存在，那有什麼辦法呢？」

史特勒彼托娃也是這樣說，小劇院的許多演員也是這樣斷定，他們常向奧斯特羅夫斯基請教工作上的意見，請求協助和為反對戲院當局的陰謀與迫害而直接仗義執言。在奧斯特羅夫斯基之前沒有一個人這樣熱情和這樣忘我地深入戲院的生活；這當然是因為奧斯特羅夫斯基並不把劇作和戲院分開，而是把他全部生命獻給不倦不怠的，貫徹始終的，專心致意的鬥爭，以爭取我們真正的俄羅斯戲劇，俄羅斯戲劇的廣泛人民化及其寫實主義的路向。

那時只有他一個人有權這樣說：

「別的藝術有學校，有研究院，有高官的贊助，有愛護人；戲劇藝術的贊助機關應該是帝國劇院，但是他早就不執行自己的任務，俄羅斯話劇劇院也只有我一個人。此外，由於我天生的才能，我已經領導舞台藝術了。」

這是實在的真情。奧斯特羅夫斯基的戲劇生涯理應稱為愛國偉蹟。是的，奧斯特羅夫斯基是俄羅斯戲院——首先是小劇院的研究院，最高批評家和權威所承認的研究院。他在三十九年的編劇生涯中一直是小劇院的靈魂和學校，優秀演員的整個流派。

關於奧斯特羅夫斯基的廣大文獻，往往喜歡敘述他生活中艱難困苦的幾頁。奧斯特羅夫斯基曾經艱苦得一至於作出這樣悲劇性的決定：拋棄一切，把自己的舞台生涯完全拋棄。單是這一個事實就足夠作為既成的不準確意見的理由，說奧斯特羅夫斯基生前沒有被承認，沒有被理解。

奧斯特羅夫斯基的一個同代人指出：「這一年（一八六二年）對於奧斯特羅夫斯基特別有一種迫害。」小劇院只用他的劇本演十場戲。寧可演其他作家的戲。

使作者這樣絕望的這個迫害是從什麼地方來的呢？難道是演員或觀眾掉頭不顧他的劇本嗎，還是有別的什麼原因？

「粗布衣！」帝國劇院的經理符孝伏洛士斯基（Всеволожский）這樣說奧斯特羅夫斯基的劇本。符孝伏洛士斯基是徘徊於宮廷意見與認為奧斯特羅夫斯基是俄羅斯舞台之家長的意見之間的人。「粗布衣！也許，這對於民衆的某一階層是適當的衣服，但在帝國舞台上却連牧羊都不配」（摘錄聶維仁（Невежин）的回憶）。

造成戲劇史上新紀元的「大雷雨」，在奧斯特羅夫斯基生前，雖然實座很盛，每年在小劇院的舞台上只上演一次，已成成規。後來這「大雷雨」在彼得堡帝國劇場排練五次就上演，並且是用的舊佈景，第四幕應該是一堂有着圓拱門的古代畫廊的佈景，却改用監獄的佈景。但是為了阿維基耶夫（Аверкиев）的劇本「蜜莎麗娜之死」（«Смерть

Мессалины》)却化費了四千魯布。奧斯特羅夫斯基預言這戲只能演出四場，但是他預言錯了。「蜜莎麗娜之死」支持了六場，便完結了。

那時奧斯特羅夫斯基因為「僭稱為王者德米特里」的紊亂演出，寫信給他彼得堡的朋友，演員布爾金(Бурдин)說，「算什麼情形！兩個京城，無論那一個京城都因為缺乏服裝和佈景不能演出俄羅斯歷史戲或愛國戲！俄國公家戲院沒有俄國服裝！然而為「蜜莎麗娜之死」一劇却准許阿維爾基耶夫花消四千魯布！」

奧斯特羅夫斯基一生中類似這種痛心的例子還可以列舉許多。我這裏只說小劇院上演「無辜的罪人」的故事。每一個戲劇學生都知道，這戲初演時沒有得到成功。別的便沒有什麼了。但是，實際上，沒有成功的是劇本呢還是演出？並且是誰沒有成功，是觀眾呢還是戲院當局？關於這點，奧斯特羅夫斯基這樣作證：

「戲排得很疏忽，練習得很少。導演的排演是墨守成章的，是拙劣不堪的。佈景都是舊的。」對於奧斯特羅夫斯基的戲，又是沒有時間，沒有錢。我們知道，「無辜的罪人」從劇目中取消，根據這些外表的官方的消息，便造成了這戲失敗的錯誤看法。

但是奧斯特羅夫斯基原來自己就預言過自己作品的命運。他說，這戲要被污損，被撤除。關於這事情，他這樣寫道：

「……在戲院裏(就是在戲院的管理處)卑鄙無恥是不可想像的，觀眾憤慨，演員差不多要哭。事情正像我們所預言的那樣：我的劇本「無辜的罪人」被剔出劇目……劇本獲得極大的歡迎，大多數觀眾沒有看見這戲；我從鄉下出來得悉，觀眾要求看我的戲，演員會幾次請求把它列入劇目，但是它還是沒有被列入。有完全不熟識的人來看我，向我說：我的戲什麼時候上演，我什麼也不能回答，因為我什麼也不知道……」

演員差不多要哭……這並不是誇耀的青年，而是六十歲的，與宣傳廣告無緣的人所寫的；在演員圈子裏他早被公認並被愛戴，是一個傑出的藝術家，是舞台上的最高權威，偉大的瑪爾蒂諾夫，薩多夫斯基，瓦西里耶夫(Васильев)，蘇姆斯基，薩馬林，史特勒彼托娃，費多托娃(Федотова)，尼庫林娜(Никулина)，葉爾莫洛娃都會跟他學習過。

米哈依爾·史遷普金本人，在他逝世之前不久，在尼幾尼城旅行演出時演柳比姆·托爾夫一角時，在一個文學早會上，眼睛裏含着淚珠，擁抱住奧斯特羅夫斯基，吻他，在他的面前低着頭。

一個藝術家在那些時候所少有的和偉大的幸福落到奧斯特羅夫斯基身上——非但在文學者與演員的圈子裏，並且在自己的人民中間，在生前被公認和被瞭解。

岡察洛夫在他致奧斯特羅夫斯基的信函中，當這位劇作家三十五歲的那一天，這樣說：「馮維辛，格利波耶多夫，果戈理奠下了四方礎石的房屋，你一個人把它造好了。

但是只是在你之後，我們，俄羅斯人，才能够驕矜地說：我們有我們自己的俄羅斯戲劇了。它照理是應該稱爲『奧斯特羅夫斯基戲劇的』。」

我們想起了奧斯特羅夫斯基成名的開始。先進的文學團體，後來是全部讀者羣衆，立刻把奧斯特羅夫斯基的名字和這三位不朽作家的名字並列。偉大俄羅斯劇作家的聲名遠在他生前就在我們全土生長和擴大了。對於俄羅斯文化進步現象頗爲敏感的斯拉夫人民，當時就在國外最早演出奧斯特羅夫斯基的戲。從此就開始了這位作家的世界聲譽，他在死後二十多年便獲得全世界的公認。

關於奧斯特羅夫斯基的一般著述，對於戲院當局的從中阻撓給予太多地位，其實俄國的戲院當局是不承認奧斯特羅夫斯基的。

從最初開步到聲名飛騰，奧斯特羅夫斯基一直被公認是偉大作家，生前受到真正的尊敬，獲得無與倫比的光榮——這是我們人民的驕矜。在奧斯特羅夫斯基的時代，有些時髦的劇作家，煞費苦心地追求聲譽。「在修道院的牆外」（《За монастырской стеной》），「少校夫人」（《Майорша》），「彼得堡的飛人」（《Петербургские ^{летчик} ~~кошки~~）等劇都曾轟動一時。但是廣大觀衆的天生的戲劇欣賞，他們深刻的寫實感不容許這些矯揉之作掩蓋了奧斯特羅夫斯基。

還應該瞭解，奧斯特羅夫斯基非但作爲劇作家，並且作爲俄羅斯戲劇的改造者，担负了何等的使命。

在戲院生活中很難找到什麼不被奧斯特羅夫斯基銳利和洞燭的目光所警視到的東西。「我完完全全知道戲院」，他時常這樣說。我們中間有許多入，並不把舞台的完整知識，有時是基本的理解，認爲是他們作家職業的應有本份，他和這種人不同。

他對於「爲召喚」而演戲的演員是絕不妥協的。

「在這種情形之下，劇團是沒有的，只有演員，而這種演員壓根兒完全沒有演戲這回事，每一個人每時每刻只顧到自己而已。」

奧斯特羅夫斯基直到他生命的最後幾天還是關心着戲劇學校和提拔青年作家。他極端憤恨不良的演員：

「觀衆看的不是劇本，而是劇本的演出；在操心劇本的藝術性之前，應該先集合能演這些劇本的好演員。」

公家戲院對於資金的胡亂浪費和中飽自肥，最使他憤恨，比方說，有一次他得悉「瑪麗雅·司徒」（“Мария Стюарт”）一劇裏給華爾莫洛娃所坐的一張椅子花了小劇院的一百五十魯布，其實實價不過十五魯布。奧斯特羅夫斯基既是莫斯科皇家劇場的艺术部的主任，他便開始對非生產的，使預算加重的支出作鬥爭，要求減縮劇院的人員。

他嚴格地，並且簡直是切膚之關地注意着劇院的收入，假使一個戲觀眾不要看，他就認為這戲一點也沒有用處。一八八六年大劇院上演舞劇「羅克桑娜」（“Роксанна”）。

奧斯特羅夫斯基簡潔而富於表現力地在他的日記上寫道：

「『羅克桑娜』——賣座八十魯布。一至如此」。

這僅僅是零星的，隨便拾取的例子。

奧斯特羅夫斯基寫道：「我三十五年來一直和俄羅斯戲劇寸步不離地生活着，為他的歡樂而歡樂，為他的痛苦而痛苦」。在另一個地方他又說：「我不但對於自己的稱呼履行自己個人的義務，就是並不把自己的才能埋沒在地裏，而是為社會，為國家服務，像一個熱烈的愛國者那樣服務」。

在這種對於俄羅斯社會的愛國服務中，對於我們最寶貴，最熠熠永明的是什麼呢？在奧斯特羅夫斯基之前，在一八四三年，赫爾岑（Герцен）寫道，在我們俄國，「一下子是產生不出適於全體觀眾的劇本的」，除了「聰明課」和「巡按」之外。

怎麼會這樣，我們只能夠很模糊想像，所以甚至於在想像中我們也很難想像出這幾個字的真正意義。但是赫爾岑的這一簡短的定義——奧斯特羅夫斯基是否知道它——却顯示出奧斯特羅夫斯基為俄羅斯民族戲劇，為戲劇的人民性而進行的全部鬥爭。

可注意的是奧斯特羅夫斯基對於他第一個劇本所費的功夫比所有其他劇本都多。雖然他後來把自己對「自己人好算賬」喜劇裏的生活觀點稱為「幼稚並太殘忍」，但是無疑他知道，他的任務是在於給戲院一個一下子就有全部觀眾都看的戲。

奧斯特羅夫斯基跑進戲劇界並不是一個天真的空關化的人。他給舞台帶來一個新的名詞——俄羅斯生活——並且十分瞭解，為了這一個新名詞還需要鬥爭。否則他就要跌倒，在這小劇院裏失蹤，那時他把小劇院稱為宇宙劇院。

最重要最寶貴的，過了一百年還沒有黯然無光，並且在我們這時代還繼續生着的是奧斯特羅夫斯基反對劇院中宇宙主義的鬥爭。

說到舞台藝術的低落，他直截了當地斷言，「皇家的小劇院在俄羅斯土地的中部却成爲一個什麼宇宙劇院了」。

「有着不可能的劇情和非人的感情的趣情劇，輕歌劇，在這種戲裏有邪教的上帝和僧侶，國王和大臣，軍隊和人民悲苦得和快樂得跳猴戲的舞」。

奧斯特羅夫斯基又說：「無論在什麼地方布爾喬亞對於藝術總是不以良好影響著稱的，而在莫斯科更盛」。「對於布爾喬亞觀眾需要奢侈的戲院，翻譯的劇目」……「爲什麼我們要對於取悅布爾喬亞的低級趣味的卑鄙齷齪視若無睹呢」？

那時西歐戲劇的「新戲」潮湧地湧入俄國。同時它們會引起土產作家拙劣的照模學樣，特別是通俗笑劇的形式。柏林斯基就說過，從法國笑劇上剝下來的我們俄羅斯通俗

笑劇，「簡直是什麼也不像」。別人家的風俗習慣加上別人家的舞台風格，牽強附會地改成俄國生活，使人起一種可憐的支離滅裂的印象，只有很少數的例外，在這種模仿創作中突然會出現這種「列夫·古柳赤·西尼赤京」（“Лев Гурьч Синичкин”）。

當然，奧斯特羅夫斯基並不是反對莎士比亞，也不是反對莫里哀的喜劇。他本人就會翻譯過莎士比亞的作品。使他討厭的是傾向或者簡直拜倒外國流行的東西，這種東西取諷嘲的題材，充滿辛辣，叫囂和卑鄙。可驚的是，那時候資產階級在俄國剛剛安身下來並開始羽翼豐盛起來，——奧斯特羅夫斯基就立刻並且超前地估計它的口味，它的需要，以及一般的，它對於藝術的有害影響了。用藝術家的天才，懷着自己人民的深刻知識，他發現，實際上，是預言：我們俄羅斯戲劇和我們戲院不應該並且也不會走布爾喬亞藝術的道路。事實果然是如此。在奧斯特羅夫斯基之後所出現的俄羅斯古曲戲劇，俄羅斯舞台傑作，和布爾喬亞的沒有民族，沒有種族的宇宙主義從來沒有過什麼共通之點。俄羅斯的劇作首先是民族性很深刻的，直到現在還是民族精神財富的全民寶庫。

奧斯特羅夫斯基致函病中的聶克拉索夫（Некрасов）說：

「只有我和你是兩個真正的人民詩人，只有我們兩個人知道人民，會愛人民，真心去感覺它的需要，沒有陳腐的西歐主義，也沒有幼稚的斯拉夫主義」。

這只有真正把自己的一生獻給為人民利益而鬥爭的人，向政府聲明下列話語的人才能够這樣說：

「我們有俄羅斯的繪畫學校，有俄羅斯的音樂，但是卻沒有俄羅斯戲劇，沒有俄羅斯戲劇學校：這是侮辱我們的愛國感。我們不願意給觀眾寫無聊的東西，我們要給全體人民寫作」。

最後，奧斯特羅夫斯基還寫道：「戲劇作品比文學的所有其他部門都更加接近人民……悲劇與喜劇是寫給全體人民的。戲劇作家應該永久記住這句話。劇本必須清楚明白而有力」。

「這種對於人民的接近，絲毫不減低戲劇的詩意，相反的，會增加其力量，使它不卑俗化，不淺薄化；只有那些在自己家裏是真正人民的作品，才能够歷久不朽；這樣的作品漸漸地會使其他人民也理解，也尊視，最後更對於全世界」。

在這些準確的字眼裏提供出戲劇藝術的整個綱領和方向，對於每一個民族，每一種人民有用和理解的作品。這些崇高的，純潔的原則直到我們這時候還是進步的有效的。

聯共（布）中央關於摩拉台里（Мурадели）的歌劇「偉大的友愛」的決議裏說：

「蘇聯某些音樂家脫離人民——至於讓腐爛『理論』在他們中間流行的地步，由於這種理論，把人民不理解許多現代蘇聯作曲家的音樂解釋為人民似乎還『沒有成長』到瞭解他們複雜音樂的程度，說人民要過了幾百年才會瞭解它，並且說，某些音樂作品找不

到聽衆是不值得惶惑不安的)。

布爾雪維克黨概括了先進的，權威的俄羅斯藝術家的經驗，其中包括奧斯特羅夫斯基的經驗之後，英明而敏感地領導我們蘇維埃藝術的生長與發展。

在我們蘇維埃時代，奧斯特羅夫斯基的觀點和原則還是活的，有效的，而且我們這位偉大愛國者最衷心的幻想最熱烈的幻想，爲全體人民創造戲劇的幻想，——實現了。

實現的，並不是別的，正是托爾斯泰在六十年前寫給奧斯特羅夫斯基的話：

「我根據經驗知道，人民怎樣讀你的，聽你的，記住你的東西，所以我願意協助你現在快些在事實上成爲原來的你，毫無疑義的，就是全民的，這一字的廣泛意義的作家」。

當托爾斯泰寫這幾句話的時候，全俄國正在每晚上演奧斯特羅夫斯基的三個到六個戲。我們現在有些晚上全國有上百的戲院演他的劇本，演出次數每年達一萬五千次之多。

無論是莎士比亞在英國，無論是莫里哀在法國，無論是席勒在他自己的家裏，從來沒有過這樣羣衆性的，這一舉的最廣泛意義的人民戲劇。

還有一個奧斯特羅夫斯基的意味深長的幻想也實現了：

他曾斷言：

「民族劇院就是一個民族長大成人的象徵，像學術院，像大學，像博物館一樣。任何人民，任何種族，任何語言都願意有自己本族的劇院，並以此驕矜……」

奧斯特羅夫斯基的劇本在蘇維埃國家在我們各民族的劇院裏用三十多種語言演出，並且我們知道真正的舞台傑作是確實可以驕矜的。我們看到了年長一代的和年輕一代的演奧斯特羅夫斯基戲的著名演員，——看到了並且以他們爲驕矜。

那便是：薩多夫斯基一家人，瑪薩利基諾娃(Массалитинова)，克里莫夫(Климов)，史達尼斯拉夫斯基(Станиславский)，葛里布寧(Грибунин)，莫斯科文(Москвин)——這都是我們戲劇的光榮。

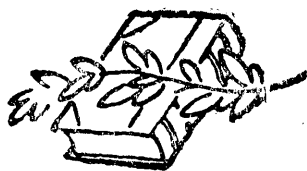
現在在我們的舞台上享有觀衆真正愛戴的天才大演員雅勃洛奇金娜(Яблочкина)，柳淑娃(Рыжова)，杜爾恰尼諾娃(Турчанинова)，巴馨娜雅(Пашенная)，雅可夫列夫(Яковлев)，達爾漢諾夫(Тарханов)——這已經是奧斯特羅夫斯基戲劇的不朽之羣，全民戲劇的真正人民演員，他們以他們一生偉大的勞動，巨大的藝術獲得最高的榮譽和最高的獎賞。

奧斯特羅夫斯基始終不移地堅信着我們才能人民的創作力量的用之不竭的泉源，但是，他，當然，不能猜到，在他的戲劇中成長了多少天才演員，也沒有猜到會產生一望無際的業餘戲劇的人民運動，在這種運動中人民的創作成爲青年快樂的創作力量的最高

的試驗。

只有蘇維埃人會這樣愛戴和尊崇，愛護和紀念自己民族的天才。

(林 陵譯)



蔡 特 林
(А. Цейтлин)

奧斯特羅夫斯基與俄羅斯文化 (ОСТРОВСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА)

亞歷山大·尼古拉耶維奇·奧斯特羅夫斯基來到俄斯戲劇界正當俄羅斯戲劇界在寫實主義思潮與古老衰舊傳統之間發生特別強烈的分裂之時。無論馮維辛，格利波耶多夫和果戈理的創作成就多麼偉大，但是這些作品直到四十年代還沒有得到他們弟子的擁護。俄羅斯劇場是繼續在庫柯里尼克（Кукольник）和波列伏伊（Полевой）之流偽羅曼諦克傳統的「大家」的手裏。無怪乎柏林斯基要把當時劇院的劇目比做是「連小草都沒有的乾涸了的田地」，長滿着「草菌和馬勃」的曠地。

那時俄羅斯民族文化需要於劇作家的，是要劇作家在我們的舞台上建立寫實主義和民族風味的原則，是要劇作家堅決領導爭取寫實主義劇目的鬥爭。這樣的劇作家便是奧斯特羅夫斯基，他把四十年靈感的創作工作獻給他所喜愛的事業。岡察羅夫曾於一八八二年公正地寫信給奧斯特羅夫斯基說：「你給文學獻上了一大批藝術作品，為舞台建立了自己特別的世界。你獨自一人建立了大廈，給這大廈奠立四角基石的是馮維辛，格利波耶多夫，果戈里。但是僅僅在你之後，我們俄羅斯人才能夠驕矜地說：『我們有我們自己的俄羅斯的民族戲劇。這戲劇照理應該被稱為奧斯特羅夫斯基戲劇』。」

奧斯特羅夫斯基留給俄羅斯戲劇藝術的遺產是很大的。他寫了許多「生活劇」，歷史紀事，悲劇，喜劇，——奧斯特羅夫斯基對於後一形式獻上的注意和氣力特別多。奧斯特羅夫斯基所建立的戲劇形象的畫廊是無限廣泛的。我們在這裏可以找到俄羅斯貴族階級最不同的階層——輕薄的「新娘追求者」，世俗的生活放蕩者，荒淫的和偽善的女

地主。我們在這裏可以找到一大串舊式商人，不開化的，貪慾得想發財的「愚昧頑固份子」。同時劇作家還描繪新型的資產階級——貝爾庫托夫[㊟]和克奴洛夫[㊟]一型的大商人，厚顏無恥地蹂躪人們基本權利的大盜們。奧斯特羅夫斯基非常高妙地描寫了首都的官僚階級和外省的行政當局——我們可以想起葛拉陀波亦夫和劉多夫的形象，以及「肥缺」裏的官吏，其中佔第一位的是尤索夫這一有性格的人物。小市民生活的許多畫面我們也應該歸功於奧斯特羅夫斯基（例如喜劇「一知己勝兩新交」，「窮入暴富」，劇本「深淵」及其他等）。最後，正就是奧斯特羅夫斯基創造了許多代表勞動知識份子的形象，屬於這一類的有大學生夏陀夫和麥路卓夫，內省演員聶羅斯特利采夫，克魯慶寧娜（Кручина）等。

奧斯特羅夫斯基無限廣泛的俄羅斯生活的圖畫，滲透着民主的和深刻進步的理想。奧斯特羅夫斯基為「才能的真實性」而鬥爭，他給「才能的真實性」的定義是「紀述和複製生活的純潔，並且把生活完全直接樸素地紀述和複製出來」。奧斯特羅夫斯基絕對反對無意識的資產階級的戲劇，這種戲劇是「使藝術成為投機的犧牲者」，奧氏相信藝術戲劇的巨大作用，它教育着俄羅斯人民新的後裔。奧氏在晚年曾經寫道：「只有對於生活殘破的靈魂藝術才是無力的；其實對於這靈魂什麼都是無力的。但是戲劇却能用權能的手抓住新生的靈魂」。

奧斯特羅夫斯基努力為演出劇目而鬥爭，使這種劇目適於最廣泛的，真正人民的觀眾。他在他的一篇戲劇手記裏寫道：「俄羅斯作家要在清新的觀眾面前試一下自己的力量……對於這種觀眾，需要強烈的戲劇性，巨大的喜劇性，熱烈真誠的感情，生氣勃勃和強烈的性格」。他又補充說：「戲劇的詩文比文藝的其他部門更接近人民；任何其他文藝作品，都是寫給受教育的人看的，而悲劇和喜劇是給全體人民看的。」

這種俄羅斯民族戲劇感人的思想在奧斯特羅夫斯基的美學觀念中，是在果戈里，特別是柏林斯基的顯明影響之下形成的。奧斯特羅夫斯基諷刺性的「巨大喜劇性」已經表現在他第一部大喜劇「自家人好算賬」裏，他在這部戲裏非常憤怒地抨擊了欺騙風氣和專制主義。不錯，在這以後所寫的作品，奧斯特羅夫斯基已經陷於斯拉夫派的影響，並且把他的暴露性大大地減輕了，因此受到契爾尼雪夫斯基的嚴厲批評。商人家長制度的理想化在他的作品中為時並不長久。在「肥缺」一劇中，特別是在「大雷雨」中，奧斯特羅夫斯基又回到了以前嚴厲暴露的手法，不過這種手法現在已經用那些自我犧牲地為自己理想而鬥爭的人們的形象加以豐富了。照杜勃羅留波夫古典的公式說，奧斯特羅夫斯基這時候不僅描繪了強暴與專橫的「黑暗的王國」，並且也表現了人民抗議的最初的

㊟ 「狼與羊」一劇裏的主人公。

㊟ 「沒有陪襯的女人」裏的人物之一。

「一綫光明」。革命民主的批評是深為正確的，它在卡傑林娜這一形象的身上看到了精神上強烈的性格，她在「自己的身上找到了無論如何和這腐爛生活結束的決心！……」

在六十年代奧斯特羅夫斯基的道路和過去一世紀俄國社會思想最進步一派的道路——就是和革命民主會合了。自然，奧斯特羅夫斯基基本上是無論如何不能算做這一運動的直接參加者的：照他的意識形態說他只是一個「漸進的改革主義者」。不過奧氏深刻而澈底的民主主義使他和這一運動接近了。遠在一八五〇年奧斯特羅夫斯基就已提出的公式，就是俄國觀眾等候戲劇給予他們「對生活的審判」，這無疑是響應契爾尼雪夫斯基的著名的公式，即藝術將對生活現象作「判決」。

這些年份奧斯特羅夫斯基和斯拉夫派的「莫斯科人」斷絕關係。他把他的幾個劇本發表在「同代人」上，他的喜劇三十次出現在「祖國紀事」上。奧斯特羅夫斯基積極和革命民主份子合作，稱錫且特林為「先知」，稱聶克拉索夫為「真正人民詩人」，因為他會「愛」人民，「誠心去感覺人民的需要」。

俄羅斯人民的自然要求在奧斯特羅夫斯基創作道路的後半部，仍舊是他的中心題材。在「熾熱的心」一劇裏他似乎提供給我們一個「大雷雨」的新版本，但是在這新的「大雷雨」中，女主人公並沒有毀滅，而是戰勝了愚昧頑固者。在喜劇「智者千慮必有一失」裏奧斯特羅夫斯基用真正錫且特林式的嚴厲指斥了貴族的反動性和墮官發財主義，在「得來容易去得快」，「狼與羊」，「名伶與捧角」，「沒有陪嫁的女人」裏，他表現了「時代英雄」——吃人商人——人對於他們只是買賣的對象。這時候奧斯特羅夫斯基的同情比任何時候更屬於普通的，誠實的，在信念上獨立的俄羅斯人。「愛情既然雙方都是平等的，那末就沒有什麼眼淚了。什麼時候有這樣的事情呢？」臘麗薩的這個悲哀的問題隱藏着深刻的意思。奧斯特羅夫斯基把「俄羅斯人民卓越的特點」解釋為「擯棄個人的自私，迴避一般人性的一切。」這便是為什麼卡傑林娜和巴拉莎，聶夏斯特利采夫和麥路卓夫，克魯慶寧娜和聶士那莫夫（Незнамов）口頭所表示的抗議正反映着被奴役於「黑暗王國」的整個俄羅斯人民的抗議，奧斯特羅夫斯基並且在成為無心肝的唯金錢論者之犧牲的愛情圈子中揭露這抗議。他表示，在資產階級的社會中真正深刻的，像臘麗莎那樣的天性必定毀滅，而像「狼與羊」裏的葛拉菲拉（Глафира）那樣無恥的強人則成功勝利。

奧斯特羅夫斯基為建立在形式方面是寫實主義的，在與俄羅斯人民的利益密切聯繫方面是真正民族的俄羅斯戲劇創作起了極大的作用。奧斯特羅夫斯基劇本的寫實主義和人民性展示於他劇作方法的各方面。奧斯特羅夫斯基把他的悲劇與喜劇的重心從「陰謀」轉移到決定一個人的性格與社會行為的社會情況的特徵上。語言方面，創造了各階級的語言，在喜劇形式方面，他的劇本是真正民族的，奧斯特羅夫斯基的劇本對於橫暴者

的憤怒和譏諷與安靜的，善心的，無窮樂觀的幽默湊合在一起。劇作家爲了進步的理想而暴露，他確信這種理想在將來的勝利。奧斯特羅夫斯基反映着表現於他的劇中人所唱的歌曲中的人民之想像，表現於成語和諺語中的人民之想像，他並且常常用成語和諺語做他作品的題目。

貴族與資產階級俄國的保守批評界仇恨奧斯特羅夫斯基，因爲他以諷刺的筆法描繪國內的統治階級。沙皇的檢查制度百般設法迫害奧斯特羅夫斯基。沙皇檢查官禁止上演「自己人」，因此他不得不咬緊牙齒給這戲裝上「好意」的結局。直到一八一一年他才在舞台上看到自己劇本的原來樣子，就是在他寫出之後幾乎過了半世紀！正就是沙皇檢查制度迫使奧斯特羅夫斯基把「窮新娘」裏的重要形象來自民間的女子杜尼雅別塗。正就是這檢查制度禁止了「肥缺」，「女弟子」，「大雷雨」。這一切都是懲罰那把人民的苦難與鬥爭反映在自己作品裏的劇作家的案子。

奧斯特羅夫斯基的劇本無疑對於後來俄國的戲劇創作頗有影響。忠於它傳統的有那伊橋諾夫（Найденев），他在「萬紐欣的孩子們」（«Дети Ванюшина»）一劇裏描繪舊式商人家庭的日益加強崩潰，就是重複奧斯特羅夫斯基在「自己人」和「他人喝酒自己醉」裏所提出的題材。在描繪方面以心理細膩見稱的「沒有陪嫁的女人」簡直是柴霍夫「海鷗」（«Чайка»）的先驅。在俄國文學中第一個「赤腳者」柳比姆·托爾左夫的形像中，他熱情地爲「巨大的工作」而煩惱，已經可以預感高爾基「夜店」裏的某些主題。

關於奧斯特羅夫斯基典型形像的深刻生活性，列寧在他的論著中曾許多次主張承繼這位偉大劇作家的遺產。他利用「肥缺」裏的蘇伏林（Суворин）這一典型的形象作爲變節者，資產階級政客，社會革命黨員與孟雪維克的特徵，——就是那些資產階級用「肥缺」來收買的人。列寧不止一次在他的文章和演講中利用奧斯特羅夫斯基「愚昧頑固」，「可怕的話」，「妖怪」等這種特徵的形容詞。吉特·吉蒂奇·勃魯斯柯夫的形像也被列寧想起，當他和「經濟浪漫主義者」辯駁的時候，或是當他暴露俄國資本主義理論家的時候（吉特·吉蒂奇·勃魯斯柯夫的妻子對他說：「大爺，吉特·吉蒂奇，無論誰都不敢得罪你。你自己却什麼人都得罪」）。列寧指出，「這是俄國吉特·吉蒂奇之流的天賦的觀點，他們在僱用什麼『教師』的時候，首先並且最多是用這種職業的市價來作標準的」。

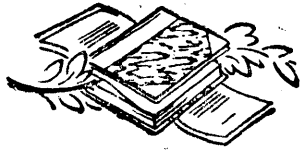
俄羅斯民族戲劇的創造者奧斯特羅夫斯基同時是十九世紀世界戲劇創作的最著名的工匠。十九世紀俄國戲劇創作與西歐正相反，它是和本國人民的解放鬥爭密切聯繫着的。奧斯特羅夫斯基創立了俄羅斯民族戲劇，把它和斯克里布（Скриб）[⊖]及其一派的

⊖ 斯克里布（Augustin Eugene Scribe 1791—1861），法國戲劇家。

模仿戲劇創作深深地對立。關於後者，他曾說過：「法國戲並不比我們的好，——不過他們的戲編得巧妙些；然而爲了這個巧妙法國人却犧牲了真理和廉恥，這是俄國作家所不肯做的。」奧斯特羅夫斯基戲劇的全世界意義是無可爭辯的。它不僅在於奧斯特羅夫斯基審美原則的進步性，不僅在於他劇本的高度意識藝術水平，而且在於奧斯特羅夫斯基所描繪的生活的糾紛總續特徵着歐美資產階級「民主」的腐爛的世界。

奧斯特羅夫斯基的地位和人類最偉大的喜劇家齊名，和莎士比亞與普洛德維克，和莫里哀與戈爾東尼（Goldoni）[⊖]並列。在他的創作中把俄羅斯民族性格的最善良的特點和人民對於正義與誠實生活的幻想都形象化了。

（林 陵 譯）



⊖ 戈爾東尼（Carlo Goldoni 1 07—1793），意大利作家並喜劇家。

列維亞京

(А. Ревякин)

巨大藝術的真實

(ПРАВДА БОЛЬШОГО ИСКУССТВА)

奧斯特羅夫斯基的作品是俄國古典戲劇和世界戲劇的驕矜。他的創作，光輝地證明了那不可辯駁的真理，即全人類的國際性的藝術是生長在民族藝術的繁榮基礎上的。

奧斯特羅夫斯基，作為一個人和一位作家，生來就和人民，和他祖國的現實有機地聯繫着。在準備從事文學活動時，奧斯特羅夫斯基認為這是一種國民的愛國事業，是為人民，為祖國服務的事業。『要做一個人民的作家，』他寫道，『單有對祖國的熱愛是不夠的，愛祇能給我們力和感情，而不能給我們內容，必須還要熟悉自己的人民，跟他們接近，親近。對於一個藝術天才，最好的學校就是研究自己的國民性，而它在藝術形式中的再表現——就是創作活動的最好的道路。』

這個觀點對於奧斯特羅夫斯基是始終不變的。在他的整個事業期間，他始終認為戲劇首先是為人民的藝術創作。

奧斯特羅夫斯基的劇作的力量與活力，足以證實日丹諾夫同志在聯共中央委員會蘇聯音樂工作者會議上的話：『藝術中的國際主義並非產生在貶低和減弱民族藝術的基礎上，相反，國際主義是產生在民族藝術繁榮發展的地方。忘了這個真理——就等於失去了指導的路綫，失去了自己的面目，成為沒有祖宗的宇宙主義者。』

為顯露過去一世紀俄國的面貌，為回答那時代的迫切的社會生活問題，奧斯特羅夫斯基寫成了四十八個卓越的劇本，創造了一羣豐富的形象——約六百位人物。岡察羅夫

在強調奧斯特羅夫斯基的創作的廣泛時，公正地指出，他『寫盡了整個莫斯科的生活，不是莫斯科城的，而是莫斯科的，即大俄羅斯國家的生活……』

奧斯特羅夫斯基開始寫劇是上世紀四十年代的事。赫爾岑和柏林斯基的文章影響了這位年青的劇作家。憤慨於農奴制度的專橫，他在自己的最初的作品中（『家庭圖』，『自家人好算賬』，『窮新娘』）就無情地抨擊了那被階級特權和金錢統治着的制度。

作為改革前社會政治條件的常見現象，奧斯特羅夫斯基描繪了蒲查托夫們，希里亞洛夫（Ширялов）們（『家庭圖』）和布爾蕭夫（『自家人好算賬』）一類人物的頑固偏狹和掠奪的本質，貝涅次連斯基的貪污行爲和窮新娘鼎查布特金娜（Незабудкина）的盲目生活。在指出商人的頑固偏狹時，奧斯特羅夫斯基也暴露了整個俄國的頑固偏狹。這就是沙皇的檢查官要查禁『家庭圖』和『自家人』的緣故。爲了後一劇本，奧斯特羅夫斯基被迫棄職，並且受到憲兵的嚴密監視。

在五十年代前半期的奧氏創作中，略帶着斯拉夫派的影響，這可以在劇本『實非罪』和『切勿隨心所欲』中看出來。

重視奧斯特羅夫斯基並希望他克服有害影響的契爾尼雪夫斯基，在一八五四年發表了一篇尖銳的警告性的文章，其中寫道：『天才的力量是在於真理；錯誤的傾向足以毀滅最偉大的天才。』

在藝術中，奧斯特羅夫斯基把真理看得高於一切，而真理勝利了。奧斯特羅夫斯基很快就克服了斯拉夫主義的幻想，並且直到生命結束爲止，他始終堅守着進步的現實主義立場。

契爾尼雪夫斯基因此高興地指出了奧氏創作的『有力而崇高的傾向』。自五十年代後半期起，奧氏和『現代人』的編者，尤其和聶克拉索夫的關係日益密切。自一八五七年起，差不多奧斯特羅夫斯基的全部劇本都發表在『現代人』上，該雜誌被封後，就發表在『祖國日誌』上，即當時最進步的雜誌，它由聶克拉索夫和薩爾蒂科夫·錫且特林領導着。

奧氏的劇本是對舞台上社會舞台的資產階級，經濟上和精神上墮落了的貴族以及代表他們利益的官僚的有力的暴露。

在吉特·吉蒂奇·勃魯斯柯夫（『他人喝酒自己醉』）和薩維爾·提高意（『大雷雨』）的形象中，奧斯特羅夫斯基暴露了資產階級的腐蝕和頑固。他暴露了盧布騎士—克奴洛夫，伏實伐托夫（『沒有陪嫁的女人』）普里柏特科夫（『最後的犧牲』）——的狠心，殘酷和無恥，對於他們，人祇是一件物品，是買賣的對象。他在葛魯莫夫（『智者千慮必有一失』），傑里亞傑夫，顧楚莫夫（『來得容易去得快』），古爾赫日絲

卡雅（『森林』），貝爾庫托夫（『狼與羊』）的形象中，揭示了那批寄生的，靈魂空虛的，精神頹廢的，但想盡方法延生命的貴族的可怕面目。

奧斯特羅夫斯基創作的真實性和高明的技巧不但賦與了他的諷刺性的暴露以巨大的力量，同時也確定了他那明朗的樂觀主義，他對生活的肯定態度，這兩者都非常明確地表現在他所塑造的肯定的形象中（如『大雷雨』中的卡傑林娜和庫力金，『沒有陪嫁的女人』中的臘麗薩，『天才與崇拜者』中的麥路卓夫，『無罪的罪人』中的克魯慶寧娜等）。

在這些肯定的形象中，他鮮明地發揚了俄羅斯人民內在的寶藏，俄羅斯人的優美品質，他的性格的寬廣，他的意志，熱烈的感情，純樸的靈魂，崇高的性格和入道主義。在顯示這些肯定的性格時，奧斯特羅夫斯基不但描寫了這些人物對於專制制度的不滿，而且描寫了他們對自由的渴望。這種抗議的聲音在卡傑林娜（『大雷雨』）的形象中表露得最明顯。奧斯特羅夫斯基知道俄羅斯人的民族特性並不是屈服和順從，而是積極的行動，克服障礙的意志，對自由的渴望，對一切貶壓人性的憎恨。

某些批評家（如A·葛利郭里葉夫），曾企圖解釋奧氏的創作是肯定屈服與順從性的。

但杜勃羅留波夫正確地瞭解奧氏的創作，並天才地發現他是俄國專制制度的無情的諷刺家。在『黑暗王國的一綫光明』一文中，他寫道：奧斯特羅夫斯基『……抓住了那充滿整個俄國社會的普遍的渴望和要求，這種渴望和要求的聲音在我們生活的各方面都可以聽到，而滿足它們，就是我們進一步發展的必要條件。』

和人民密切聯繫，對他們滿懷着深刻敬意和愛護的奧斯特羅夫斯基，是有權把自己歸入當時的左翼作家陣營的。

奧氏的反對專橫和暴行的現實主義創作，對於革命民主力量與專制政治的鬥爭有很大的幫助。

奧斯特羅夫斯基承繼着俄羅斯進步劇作家的最優秀傳統，同時，他不但在內容方面，而且在形式方面是一位大胆的革新者。

在發揚格利波耶多夫，普希金和果戈理劇本中所光輝表現的典型俄羅斯民族戲劇的優秀傳統時，他集中自己的注意，來研究當時社會生活和社會心理的性質與本質。杜勃羅留波夫稱奧氏的劇本為『生活的劇本』。

奧氏劇本中的語言的生動和情感的強烈，其主要根源就在於運用了人民的語言。

奧斯特羅夫斯基的劇作之所以有力和美艷，是因為其中溶合着完整的戲劇藝術的形式和深刻的內容，溶合着高明的技巧和簡明純樸的特質。奧斯特羅夫斯基的劇本是成百萬讀者 and 觀眾都能接近和瞭解的。

奧斯特羅夫斯基關心着人民，爲人民而寫作，這賦予他的劇本以不朽的價值，使他的藝術原則接近我們的藝術，並且爲我們所寶貴。

在他的作品中，正如在格利波耶多夫，普希金和果戈理的劇本中一樣，光輝地表現着俄羅斯人民的才能。日丹諾夫同志關於俄國古典音樂的名言，也可以完全用來說明奧斯特羅夫斯基及整個俄國的進步戲劇藝術：『它之所以生長，發展和變成一種強大的力量，就因爲它能够自己站立起來，並且找到自己的發展道路，能够發現我國人民的內在的寶藏。』

用岡察羅夫的話說，奧斯特羅夫斯基是『完成了由馮維辛，格利波耶陀夫，果戈理所奠基的建築。』

奧斯特羅夫斯基對於俄國現實主義的舞台藝術的發展，也有巨大的，有效的影響。正是靠了他筆下的許多角色，才出現了並且成長了偉大的俄羅斯戲劇工作者——薩多夫斯基，馬爾蒂諾夫，史特勒貝托娃，葉爾莫洛娃等等。正是他的工作，一個領導的劇作家，傑出的社會活動家，卓越的舞台藝術理論家，戲劇的演出者和青年演員的培養者的工作，奠定了現實主義原則在俄國戲劇中的勝利基礎，這一勝利是蘇維埃的現實條件下完全達到的。

奧斯特羅夫斯基作爲獨立發展的俄羅斯戲劇藝術的光輝代表，鮮明地凸出在十九世紀西歐戲劇藝術的蒼白的背景上。他是俄羅斯和全世界文學的現實主義傳統的最忠實的守護者和表現者。

創造獨立民族戲劇的奧斯特羅夫斯基，畢生反對翻譯劇本在劇目中佔據着優勢以及對外國資產階級藝術的拜倒傾向。這是一位熱烈的愛國者。『我，作爲一個俄國人，』他說道，『願把一切獻給祖國。』

奧斯特羅夫斯基不斷宣傳創造獨立的祖國戲劇藝術的思想。『我們必須從頭做起，』他寫道，『必須創造自己的俄羅斯的學派，而不應盲目跟從法國的形式，模仿他們的榜樣寫那些令人厭惡的閒情細韻……爲什麼我們滿足於那些供資產階級消遣的庸俗的東西呢。』

奧斯特羅夫斯基幻想在莫斯科設立一個人民劇院。奧斯特羅夫斯基指出，帝國的劇場都是『富有資產階級』的劇場，他認爲，人民劇場將使進步作家能够創造真正人民的戲劇藝術。

奧氏的作品一直受到沙皇檢査官的迫害，遭受帝國劇場的當局的輕視，直到十月社會主義革命後，才得以在出版物上和舞台上廣泛傳播。蘇維埃劇場能够最正確和最完整地顯露奧氏的創作。

對於蘇維埃劇場的演員們，奧氏的劇本和他所塑造的形象是無盡的靈感的來源，是

爲人民利益服務，表現其精神和思想的創作的學校。

蘇聯人民愛護並重視奧斯特羅夫斯基的創作，認爲它是佔世界藝術之首位的俄羅斯藝術的最偉大成就之一。

奧斯特羅夫斯基論及戲劇創作的本質和意義時寫道：『唯獨那善於爲全體人民寫作的作家，歷史才稱他爲偉大的和天才的，唯獨那真正屬於人民的作品，才能永垂不朽；這樣的作品遲早總會被別的民族，而最後並被全世界所理解和賞識。』這些話最恰當地說明了奧斯特羅夫斯基自己的創作的實質與意義。

(何 歌譯)



舒波夫

(К. Шубов)

奧斯特羅夫斯基和蘇聯劇場

(ОСТРОВСКИЙ И СОВЕТСКИЙ ТЕАТР)

日丹諾夫同志在聯共(布)中央對蘇聯藝術工作者的演說中曾說：『我們布爾雪維克，不拒絕文化遺產。相反地，我們要批判地接受一切民族，一切時代的文化遺產，以達取得一切在勞動、科學以及文化的偉大事業上，鼓勵蘇維埃社會勞動者的東西。你們應當在這件事業上幫助人民。如果你們沒有給自己提出這項任務，如果你們不以全心全力，不以自己的全部熱情和創造性狂熱，爲此項任務服務，那末，你們就沒有實踐自己的歷史任務』。

這幾句話中，包括了蘇聯藝術，戲劇也在內，一切支隊的巨大工作綱領。布爾雪維克黨時時刻刻號召蘇維埃藝術家，審慎和注意地研究過去藝術的偉大成就，並且在黨的這些指示當中，蘇維埃的演員、導演、畫家、作家爲了深刻地和多方面地用藝術描繪我們英雄的時代而作創作的探求，找到了支柱。

奧斯特羅夫斯基的劇作，是屬於蘇聯人民特別寶貴的俄羅斯民族天才的優秀創作之列的。

曾經有一個時期，形式主義者和庸俗論者，他們忠於一種破壞的慾求，使現代藝術和古典藝術隔裂，帶來許多傷害，特別是，竭力在現代觀眾的眼中，歪曲和俗化奧斯特羅夫斯基的創作。他們製造關於奧斯特羅夫斯基的傳說，說他是一位老朽的風俗誌家。

雖然，形式主義者對於偉大俄羅斯劇作家的創作加以侮謾，但奧斯特羅夫斯基現實

主義的力量，他所創造的形象的不可抗衡的生命力，却日益取得蘇聯人民的喜愛和承認。

在蘇聯劇院的劇目中，奧斯特羅夫斯基的戲，佔着榮譽的地位。不僅是在那與『大雷雨』和『沒有陪嫁的女人』的作者有密切關係，因此難怪配稱為『奧斯特羅夫斯基之家』的小劇院的舞台上，而且也在全國其他一切劇院的舞台上，奧斯特羅夫斯基的戲，也都一年又一年地上演着。三十年來，我們戲劇界的社會主義文化建設，形成了我們對於奧斯特羅夫斯基戲劇的舞台解說的有益傳統。這傳統的依據深刻理解奧斯特羅夫斯基對於現代永恆思想和藝術的意義。

蘇聯的劇場特別尊重奧斯特羅夫斯基的什麼呢？首先是劇場所具有的社會使命的那種理解。十九世紀，是一個歐洲劇目極端貧乏的世紀。莎士比亞和莫里哀的偉大傳統，在歐洲劇作家——奧斯特洛夫斯基的同時代人——的創作中被破壞了。懂得了這一點，他就頑強地號召認識俄國舞台的崇高歷史使命。他確定說：『我們（指俄羅斯人——作者）差不多是最適於舞台藝術的人民』。他認為俄國演員不值得模仿歐洲資產階級的舞台。『對於藝術的漸進運動沒有什麼比這種既不懂戲劇的妙處，也不懂演出的妙處的，穿着歐式服裝的觀眾更無用處的東西』——對於當時資產階級的戲劇觀眾，當他看到貶低那時劇場身價的這一重要因素時，這樣憎恨地批評說。

奧斯特羅夫斯基理解得不錯，劇場的救星，要以民主觀眾的態度為依歸。當他渴望在莫斯科建立大眾化的藝術劇場時（這一理想後來為莫斯科藝術劇院的組織者史達尼斯拉夫斯基和聶米洛維赤·唐慶果順利實現了），曾着重指出：『俄國的著作家們希望在朝氣勃勃的觀眾面前，試一下自己的力量……他們所要求的，是強力的悲劇，巨大的喜劇，熱烈的真感情，生動和有利的性格』。

這也可以作為奧斯特羅夫斯基本人戲劇的整個特徵。在他的戲中，是生活，那靈化了生活之全部複雜現象，一切豐富的色彩和聲音，一切可笑和可怕，高貴和卑鄙的矛盾的生活。奧斯特羅夫斯基的戲對於蘇聯的劇場，是現實主義技巧的真正大學。他的戲要求演員有多方面熟練的藝術手法，生活真實的細膩情感。

當他歡迎他的戲劇的優秀解釋者之一，天才演員瑪爾蒂諾夫時，奧斯特羅夫斯基說：『您幫我們守住了俄國舞台的獨立性。我們的舞台學，還貧乏和年青，這是確實的，但從果戈理起，它就開始站在現實的堅地上，並且順着直路走下去』。

『現實之地』，這就是俄國舞台藝術生根立腳的，用以營養的現實社會。奧斯特羅夫斯基的現實主義，從未降到平凡地模倣生活外形，盲目抄襲風土人情。他的劇作，滲透着道德目的，富有概括的哲理。殘酷與無理的專橫，自滿的犬儒主義，吹毛求疵地侮辱無權無勢和卑屈者的入格，永無止境的貪婪的這些圖畫，滲透在他保留了時代真實記

迹的著作上，而這一時代的生活主宰者，是吉蒂·吉蒂奇·勃魯斯科夫及其歐化的繼承人，如佛羅爾·賽杜雷支·普里和時科夫，或克奴洛夫之流的人們。但當時俄國生活的末路，並未使奧斯特羅夫斯基成爲懷疑論者。用杜勃羅留波夫的話說，他會透出『黑暗王國的一縷光明』。蘇聯劇場特別也重視他的這一點。因爲，在似乎籠罩着當時俄羅斯的漫漫長夜中，奧斯特羅夫斯基所指示的一縷光明，是有力和有效的。這個『光明』就是那些在正義的渴望中，在對於壓迫和資本主義和搶劫制度的憎恨中，在道德的純潔中常勝的，平凡的俄羅斯人。爲了自由表白她們純潔道德感情的權利，而不惜自己生命的卡傑林娜和臘麗薩，雖然多多少少是理智與正義勢力的天真說教者，但却是歡天喜地的麥路卓夫，好心腸的巴拉莎，使人感動的鄉村教師庫力金，無私地獻身於藝術的克魯慶寧娜，聶吉娜，聶夏斯特利采夫，雖然一時失足，但卻實誠的青年夏陀夫，最後是祖國忠實之子科茲瑪·米寧，——這是多麼美曠，充滿人類高貴品德之光的羣像之畫廊啊！在他那時的現實中找到這些形象時，奧斯特羅夫斯基助長我們人民激起民族自覺，鞏固他們對於自己力量的信心。

在俄國劇場史上，奧斯特羅夫斯基的這些形象，會不止一次找到優秀的解釋者。能夠深深感覺到奧斯特羅夫斯基戲劇中的諷刺力量的俄羅斯演員，他們同時也能無盡地發掘他創作中的樂天和肯定的主題。但這個已經肯定了的主題顯得特別響亮的是在蘇維埃劇場的上演奧斯特羅夫斯基的劇中。我們可以舉小劇場上演『真理雖好，幸福更佳』和莫斯科藝術劇院上演『最後的犧牲』爲例。

在蘇聯劇場中，上演奧斯特羅夫斯基的戲，比革命以前的劇場更爲完全。不僅他的傑作如『大雷雨』，『沒有陪嫁的女人』，『森林』，『肥缺』，『最後的犧牲』，自家人好算賬』，『真理雖好，幸福更佳』之類，現在一直不離舞台，而且在我們今天，已經發現了許多舊時被埋沒的劇本。偉大的劇作家非常艱辛地爲自己開拓走向人民的道路。在他的路上會站着沙皇的官僚，反動的批評家，資產階級貴族觀衆。在奧斯特羅夫斯基天才最旺的時期，會散佈出說他天才衰退，說他戲劇瑣碎和粗野的捏造傳說。這位作家在去世不久之前絕望地大聲疾呼：『沒有好戲院，我喘息着，像一條無水的魚，就要斷氣。我的光輝日子已經過去，但黑夜還是無限的遙長，即使到了生命結束的時光，我也要看看曙光』。這些痛苦的話中並絕無誇張。的確，奧斯特羅夫斯基的許多戲，在第一次出現於舞台的時候，就遇到反動派的殘酷反抗。只有在蘇維埃演員的演出中才使這些戲初次顯出全部真意義和藝術美。

這是合理的，因爲蘇聯劇場解釋奧斯特羅夫斯基的創作，是從深刻的歷史了解的立場而着手的，而且蘇聯劇場是由利用偉大藝術家的遺產，來建設社會主義文化的企求所推動的。進一步繼續和發展過去所積累的，奧斯特羅夫斯基戲劇舞台解說的優秀傳統時

，蘇聯劇場就把推動歷史發展法則的光輝成就，思想評價的尖銳黨性，現實的財富和複製早已過去的事變之畫的多面性，放進這一工作的。

日丹諾夫同志說：『我們不武斷，古典遺產就是音樂文化的登峯造極。如果我們這樣說，這就是意味着，承認，進步已在古典作品中結束。但迄至現在為止，古典典範之作仍然是不可超越的。這就是說需要學習又學習，要自古典的音樂遺產中，擷取其中所有一切最好的，為進一步發展蘇維埃音樂所必需的東西』。

用在劇場上這也是完全公正的。直到現在，奧斯特羅夫斯基天才的戲劇遺產，一如果戈理，格利波耶多夫，柴霍夫，高爾基的遺產一樣，仍然是不可超越的。在研究他們的作品時，蘇維埃的劇場和蘇維埃的劇作家，應學習表現現代的最高藝術，要看出在布爾雪維克黨領導之下，為共產主義而鬥爭的蘇維埃人民在舞台形象中恰如其份地形像化出來的主要思想藝術的任務。

(無以譯)



雅勃洛奇金娜[⊖]

(А. Яблочкина)

偉大的人民作家

(ВЕЛИКИЙ НАРОДНЫЙ ПИСАТЕЛЬ)

天才的奧斯特羅夫斯基所創造出的許多形象，一直到現在還以它們的體驗、熱情和各種不同的情緒底明麗的色彩在激動着人。蘇聯的觀眾熟悉而又摯愛這位最偉大的現實主義者的作品，因為他的作品是以對生活的真實描繪驚人，同時又以充滿了人民詩歌的浪漫色彩迷人的。

研究奧斯特羅夫斯基的各種形象是異常有益的，它們對於演員的演技手法的發展提供了多麼美好的材料！奧斯特羅夫斯基的語言是多麼明麗、豐富而又真正是人民的！這種生動的語言又怎樣幫助了演員塑造出完美的形象來！

在我的一生當中，我曾經異常幸運地和他見過兩次面。

我第一次見到他是在一八八一年，那時我才十二歲。我在彼得堡讀書，我們的學監是一位莎士比亞作品的著名的繙譯者——詩人維英拜爾格（П. Вейнберг）。由於他的建議，在我們的中學裏就經常舉行『文藝晚會』，當時很多著名的作家和詩人——即如岡察羅夫、奧斯特羅夫斯基、瑪伊柯夫、普萊謝耶夫[⊕]等人，都出席參加朗誦自己的作

⊖ 本文作者生於一八六八年，係莫斯科小劇場的名演員及全蘇聯戲劇協會的主席，並榮膺有蘇聯人民藝人的稱號，現已八十歲的高齡。

⊕ 瑪伊柯夫（А. Н. Майков, 1821—1897），普萊謝耶夫（А. Н. Плещеев, 1825—1893），俱係詩人。

品。這一次剛好是奧斯特羅夫斯基朗誦，我已經記不起他讀的是什麼，但記得他讀得非常好：他的那些人物的形象和它們的特點都異常明顯地被描繪出來。奧斯特羅夫斯基的富有表現力的話語，永遠都留在我的記憶中，這是一種襯托出俄羅斯語言的美麗與豐富的話語。

一八八六年春天，我又第二次和奧斯特羅夫斯基相見。奧斯特羅夫斯基舉行了一次年青人的『測驗』，想把其中最具有才能的學生吸收到他在小劇場（Малый театр）所附設的戲劇學校裏去。我當時表演了兩個角色：一個是加傑林娜（『大雷雨』的第二幕），一個是蘇非亞（『聰明誤』的第一幕）。奧斯特羅夫斯基在演員們中間享有很高的威信，他的意見是難改的，因此我的舞台的命運就完全繫於這次表演的結果。

當然，像加傑林娜這樣一個擁有巨大的和包容一切情感的女角色，決不是像我這樣一個羞怯的和天真的十七歲的女孩子所能為力的。除此之外，在外表上我也很少和這個人物的形象相似；爲了飾一個商人的妻子，我的身體是太瘦啦。奧斯特羅夫斯基無法從我的身上看出他所創造的加傑林娜，並且說道：『這是怎樣一個黃蜂腰的加傑林娜呀！』

蘇非亞的形象，一個上流社會的任性的和頑固的女郎，在我却是另一回事。奧斯特羅夫斯基很喜歡我對於這個角色的表演。他誇獎了我，並且決定收我做他的學生，他又允諾：假如在戲院的上演節目中有適合我的角色的話，他就讓我來演。我很難表達出我當時是多麼高興！我要成爲奧斯特羅夫斯基本人的門生了！但是我的幻覺和希望並沒有能夠實現。因爲奧斯特羅夫斯基就在這一年夏天逝世了。

奧斯特羅夫斯基的劇本，對於我們年紀老一輩的人是具有特殊意義的。我們從他的創作中學習到了現實主義的藝術。

當我在戲院工作的期間，我一共演過奧斯特羅夫斯基十六個劇本裏面的二十三個角色。隨着時間的進展，我先演年青的角色，繼而演較年長的角色，最後就演老太婆；像在同一個戲裏我就演過幾個角色：最初是女兒，後來是母親，姪女，再後來是嬸母和其他角色。我特別喜歡的角色是：聶金娜（『名伶與捧角』一劇）、麗嘉（『得來容易去得快』一劇）、格拉菲娜（『狼與羊』一劇）、華希里莎·梅蘭傑耶娃（『華希里莎·梅蘭傑耶娃』一劇）和瑪瑪耶夫（『智者千慮，必有一失』一劇）。

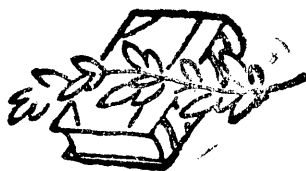
我總共演過最不同的作家們的兩百個角色。我演過西方最優秀的經典作家：莎士比亞、席勒、雨果、拉辛等人的戲，但我覺得奧斯特羅夫斯基這位真正的俄羅斯的人民作家，對我最爲親近。

每次當我重新演奧斯特羅夫斯基的這一個或是另一個角色時，我經常都在角色身上發現許多新的東西，這些東西使得我有可能在某種程度上改造形像，並且爲了適應時代

及新的生活的要求而來解釋這個形象。

我在舞台上演了六十二年的戲，在每一個奧斯特羅夫斯基的戲裏，我都帶着激動、愛與巨大的喜悅，想竭力把這位俄國民族戲劇天才大師的最傑出的現實主義的形象體現出來。

（葆 荃譯）





奧斯特羅夫斯基研究

(Изучение Островского)

此
页
空
白



奧斯特羅夫斯基

奧斯特羅夫斯基語錄

(ВЫСКАЗЫВАНИЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО)

亞歷山大·尼古拉耶維奇·奧斯特羅夫斯基關於藝術和戲劇的言論，爲數不多。在一八五〇年——一八八六年間，他一共祇寫了沒有幾篇以文學爲題材的論文和一些演劇筆記，前者很少談到藝術的任務和目的，後者也不過偶而提及戲劇藝術的本質。

奧斯特羅夫斯基主要是一個戲劇實踐家：劇作家，優異的朗誦者，熱心參加排演自己劇本的助理導演。和劇場保持的這種密切關係，爲了新的演出劇目、爲了舞台形象創造者——演員——的文化而進行的鬥爭，——這兩點在奧斯特羅夫斯基的一切言論中隨處可見。他的言論帶着非常的實踐性：有的草案和筆記是談到俄羅斯的戲劇、戲劇學校、舞台藝術，有的言論是談到怎樣在舞台上將形象體現得最好。對於劇場及其舞台特性的深邃造詣，在這位劇作家致演員們的書信中頗多反映。他在信中要求他們注意發音，儘可能刪節台詞，密切注意舞台上的生活細節。要求劇作家注意典型性和創造活的、現實的形象的時候，奧斯特羅夫斯基特別注意的是演員傳達這些形象給觀衆的技藝。奧斯特羅夫斯基的言論，也有一大部份論及劇作家作品和劇場兩者之間的關係問題。

下面發表的是奧斯特羅夫斯基藝術理論的大部份和他爲排演自己劇本而寫的書信中的主要言論，這是根據一九三九年列寧格勒蘇聯作家出版局刊行巴魯哈蒂(С. Барухатый)主編的『俄羅斯作家論文學』(«Русские писатели о литературе»)第二卷奧斯特羅夫斯基篇的全文逐譯的。

藝術及其意義

這部小說所造成的印象，由於常常遇到人物性格與觀念及有時這個或那個階層生活形象等的冗長描寫而被破壞了；很明顯，作者尙未習慣於運用他所賦有的那末豐富的人才。深刻觀察的結果和這種或那種生活的真實估價，無論怎麼忠實和有意義，如果出之以描寫和枯燥議論的形式，還是會損害印象的完整性的。你所說的一切，不論在觀念方面和惹起這些觀念的感情方面，都很出色，而且都是忠實的真理；是的，藝術需要形象和場景，而且祇有這些，才是全能地君臨於想像和人的意志之上的。

一八五〇年。錯誤。杜爾夫人的小說(Ошибка. Повесть
г-жи Тур)。作品集，卷十，頁五一〇。

據說，純藝術的時代已經過去，現在是思想創造的時代了；但是這一點我們祇有到了那一個時候才能相信，就是當我們看到一種作品，其中那種所謂反射能不擾亂優美性和不削弱這種優美性所造成的印象。到目前為止，我們所見到的，還不過是充滿着崇高觀念和深邃思想而却喪失了藝術性的這一類嚐試。

同上，頁五一—。

俄羅斯人民的特點是厭惡已經明確地規定了一切，厭惡特殊的、個人的、自私地脫離全人類的一切，——這使藝術也添上了特殊的性質；這種性質我們稱之為暴露性。作品越優美，越富於人民性，作品中也就越多這種暴露性的成份。俄羅斯文學的歷史有兩個殊途同歸的枝系：一枝是接種而來的，是外國的、但是根基很好的種子的枝苗；它從羅蒙諾索夫開始，經過蘇馬羅科夫，卡拉姆靜，巴邱斯科夫，朱科夫斯基等等，而到普希金為止，到了這裏，開始和另外一枝會合；另外一枝從康吉米爾開始，經過還是那一個蘇馬羅科夫，還有封維靜，卡普尼斯特，葛里波葉陀夫等人的喜劇，而到果戈理為止；到了這裏，兩枝完全合流；於是二重性結束了。一方面：是歌功頌德的頌歌(ода)，法蘭西的悲劇，古代的摹倣，十八世紀末葉的感傷主義，德國的羅曼主義，狂飈的年少氣盛的文學；而另一方面：則是諷刺，喜劇，喜劇和喜劇和『死魂靈』。俄羅斯髣髴在同一個時候，在自己作家們身上，度着外國的文學生活和將她自己的文學生活栽培至含有全人類意義的程度。——但是請別以為，我們承認了道德的暴露性是俄羅斯文學所有的特點，就認為充滿警句和道德箴言的作品是優美的；完全不是；對於這一類作品，

在我們這裏所受到的尊敬，遠不如其他民族，而且這一類作品本身就是嘲笑和揶揄的對象。雖然在警句中，在抽象的德道規範中，也表現出對於某種有條件的生活定義有所不滿，但是公衆却期望藝術將它對生活所作的裁判包藏在活的、優美的形式中，期望它將眼中所見到的當時的罪惡和缺點（這種種在公衆看來是枯燥而抽象的）結合在完全的形象中。而藝術就供給公衆這種形象和以之來鼓舞他們對已經明確地規定了一切產生厭惡的情緒，不讓公衆回返舊的、已經受到責難的判決的形式，而逼迫他們探尋較好的形式，總之一句話，逼迫他們更道德一些。我們文學的這種暴露的傾向，可以稱之為社會道德的傾向。

同上，頁五〇三。

這部小說是真正的藝術作品。我們所以能大膽這樣說，是因為它滿足了藝術性的一切條件。您看，作為作品基礎的思想是那末深遠（這一點我們下面再要談到），而且對於我們是那末清楚，這思想不是以抽象的形式——警句的形式——而是以活的形象在演員頭腦中萌生的，而且它是祇經過了特殊的藝術過程才達到比較典型的表現；另一方面，在這些初看髣髴是偶然達到利害一致的活的形象中，這思想是那末清楚和明徹。我們所說過的話是構成藝術性的唯一條件的，這似乎不必再費唇舌了。適應這一類要求的作品，無論出之以什麼形式，都將是藝術作品，其他一切小說和劇本，無論有着怎麼特出的文學和藝術的優點，假使沒有這一個條件，都不應該奢望這樣的尊稱，而依然不過是小說，劇本，再加上一些形容詩：很好的，迷人的，有趣的，發人深省的，很壞的等等。唯有藝術作品才能在文學中享有和取得鞏固的地位。

一八五一年。邱菲亞克。庇森斯基的小說（Тюфян. Повесть А. Ш. Писемского）。同上，頁五一一二。

將生活表現和重現於它完全直接的質樸性中的那種純粹性，那種所謂沒有被頻繁的和足以削弱藝術能力的議論和懷疑所籠罩的純粹性，我們稱之為才能的真實性。在這部作品中，你看不到作者所愛的理想，看不到他個人的人生觀，看不到他的習慣和意氣，而另外有些人，却認為這是應該告訴公衆的。其實這一切祇足以擾亂藝術性，唯有在作者個性崇高到它本身都成為富有藝術性的時候，那才有意思。

同上，頁五一一七。

『米寧』（«Мишин»）的失敗，我是預料到的，而且也不怕……我們的批評家們，要以起義的市民去孝敬他們才好；但是取不到這種人物，那可有什麼辦法呢？理論家

可以隨心所欲地發揮思想和撒謊：好在我們不會作具體的檢查；但是藝術家却不行：他們面前有的是形象。抗禦一連串愚昧固陋（從寬大的開始到獸性野蠻的為止）的那種反對力量，不論是個人的和集團的，在我們這裏，都很軟弱，所留下的色澤也很黯淡。但是我準備給他們瞧——不過我還是要失敗，然而事情也就會因此而這樣結束了；罵是要罵的，可是不會有人能表現得更忠實和更典型，因為，我再重複說一遍，撒謊祇有在理論中行得通，在藝術中是不行的。

關於目前文學的情況，我不預備多想。讓他們要向哪裏走，就向那裏走，——我還是做我所會做和我所力能勝任的事。我們的政論家還是很不行，他們不會使藝術迷失真正的道路。

一八六六年。書信（Письмо）。『歐羅巴通報』（«Вестник Европы»），一九一六年，第十期，頁六五。

除了藝術之外，沒有什麼東西能供給人們可靠的知識。當然，藝術也供給理想，但是理想（在某種程度上）也是現實的，不過這祇有真實的典型才能體味。

一八七七年。優秀的民團長——國王。羅普·德·魏迦的劇本。（Лучший алькад — король. Драма Лопе де Вега）。作品集，卷十，頁五八二。

我為『蠻女』（«Дикарка»）工作了整整一個夏天，而想却想了兩年，我這裏非但沒有一個性格，或者一種境遇，而且沒有一句話，不是嚴格地從思想中出來的。那末我的思想是怎樣的呢，請您用些心思來了解。每一個時代都有着它各自的理想，而每一個忠實作家的責任（為了永恆的真理）是破壞過去的理想，假使這些理想已經過時，已經庸俗化和成為虛偽的話。在我的印象中，拜倫的理想和我們的畢巧林[⊖]也已經過時，四十年代的理想——阿士密季耶夫（Ашметьев）之流的美學食客們——現在也要過時了，這一流食客自私地利用『蠻女』之類的烈性少女的沒有理性，將她們略微加上些詩意，然後將她們拋棄和毀滅。這種思想就是加強我們劇本在文學上成功的保證，而且，正像大膽地進攻更強力和權威的典型一樣，是最最高貴的。

一八七九年。致索洛維約夫函（Письмо к Н. Соловьёву），十月十一日。『文集』（«Литературный сборник»），頁五六。

現在來談談馬爾科夫（Мальков）〔在『蠻女』中[⊖]〕。對於阿士密季耶夫，必

⊖ 萊蒙托夫小說『當代英雄』（«Герой нашего времени»）中的主人公。

⊖ 〔 〕中的話都為俄文本編者所註。

須用一個和他直接對立的入物來和他對立。這樣的對比，並不是什麼勉強杜造出來的，當藝術家開始構思具體題材（即主題）的時候，他們自己就不是任心所欲地在藝術家頭腦中出現的。

阿士密季耶夫是以農民的金錢來栽培自己美感的寄生者；馬爾科夫是自己勞動，而且是用自己的金錢給農民開辦學校的；阿士密季耶夫是一個私己主義者，他可以寬容女子的任何一種愚蠢，祇要對他有利可圖；馬爾科夫是殘酷地嘲笑和甚至要痛罵這種女子的，無論她對他是多麼寶貴也沒用。阿士密季耶夫在參觀許多畫苑，而馬爾柯夫却在張羅綠蠟油。至於說，馬爾科夫身上很少典型性的成分，——這也並不嚴重；這種典型還沒有在生活中形成，這一點馬爾科夫自己也會在第四幕中說到過。當作者以否定舊理想為任務的時候，就無法要求他立刻提出新的來代替舊的。當舊理想顯得陳腐的時候，他開始首先是以之去和一切生活制度對立，而不是去和新理想對立。

一八七九年。致索洛維約夫函，十月十三日。同上，頁六四。

普希金賜予我們的財寶，的確是偉大和不可估量的。偉大詩人的第一個功績是一切能變得聰明的，通過他都變得聰明了。除了享受之外，除了表現思想和感情的形式之外，詩人並提出了思想和感情本身的公式。最完善的智力實驗的豐富結果，成為共有的財產。最高的創造性將一切人都吸引去，使他們均享這種創造性。詩人將公眾引領到他們不熟悉的優美的世界中去，引領到某一個天國中去，在這世界的精美芬芳的氣氛中，靈魂將變得崇高，思想將更為改進，感情將越發細膩。為什麼要這樣不耐煩地期望偉大詩人的每一部新作品呢？因為人人都想和他一同崇高地思想和感染；人人都期望他告訴我一些我所沒有的、我所不夠的美好的新的東西；而他一告訴我，這馬上就變成我的了。這也就是大家所以要愛戴和崇拜偉大詩人的緣故；這也就是大家所以要在喪失他時沉痛哀悼的緣故；立刻空虛起來，智能上感到孤苦伶仃起來；思想時沒有人可資依賴，感染時沒有人可資憑靠了……

一八八〇年。即席論普希金(Застольное слово

о Пушкине)。作品集，卷十，頁五四七。

它〔文藝〕提供各個典型和性格及其民族特點，它描寫各種社會和各種社會階級以及它們之間的相互關係；除此之外，文藝並描繪歷史，使光赤的事實變得活龍活現，並且使它們變得明白易懂；從歷史的名字中創造出活人來。

歷史科學家僅是解釋歷史，指出現象的因果關係；而歷史藝術家却是以目擊者的身份寫作的，他將我們領到過去的時代去，使我們成為事變的觀眾。祇有當我們熟悉了任

何一個民族的文藝的時候，我們才能說，我們是認識了這個民族，而且每一個民族也都是通過了自己的藝術才認識自己的。當人民認識自己的時候，——生活才能對於每一個個人變得更清楚和更簡單。藝術是為每一個踏入生活的人照亮生活之路的火炬。

一八八〇年。即席論普希金(Застольное слово о Пушкине)。科學院文學研究所(Институт Литературы Академии наук)。

自然的生長受到任何壓制，都會在發展中造成不正確的、畸形化的傾向。在俄羅斯，戲劇藝術發展中的這種畸形化，就是俱樂部劇場。不出所料，愛國主義熱情高漲的結果，並沒有彌補為達到此種結果所化的犧牲及滿足那渴望優美快感的公衆的希望。藝術是不能半身不遂地存在的，而且和一切直接和純粹的事物一樣，是無法忍受妥協的。

一八八一年。談戲劇學校(Записка о театральных школах)。作品集，卷十，頁五五一。

公衆對於評估和欣賞任何一種藝術方面的趣味的發展，是看質素和藝術典範而定的：藝術的典範越高，數量越多，公衆的趣味也越正確和越細膩。戲劇藝術也是如此：祇有演員藝術家才能發展觀衆對於藝術表演的優點的真正了解。差別不過在於其他藝術中的藝術典範是永久存留下，永遠在增添和經常充當新形成的藝術家們的指南針，充當鑑賞者的永恆的尺度，而在舞台藝術中的藝術典範是消失得無形無蹤的，所以，沒有好演員，公衆的趣味就要逐漸降低。

同上，頁五五七。

沒有俄羅斯的模範劇場，藝術就將成為投機的犧牲品；普通的公衆會將那些能刺激好奇心或感情的表演當做真正的藝術。但是所有一切尖銳的富有刺激性的東西，除了引起疲勞和飽滿之外，不會在心靈上留下什麼。祇有永恆的藝術，當它產生完全的、愉快的、令人滿足的感覺，即藝術性的喜悅的時候，才能在心靈上留下重複這種感覺的要求——心靈的渴望。這種感覺就是心靈改造的基石，也就是心靈整頓的基礎，——採納去將蕪存菁的、均勻諧和的新因素採納到美感的、優美感的心靈中去。

一八八二年。談在莫斯科設立俄羅斯民族劇場(Записка об устройстве русского национального театра в Москве)。同上，頁五六九。

藝術祇有對老氣橫秋的心靈才會感到無能為力；而且對這種心靈，也一切都會對之感到無能為力的。對於神清氣爽的心靈，戲劇是能以有權力的手來控制的。

某些批評家，由於誤解（或者最好還是說，由於了解不充分，由於思考不周到），將有傾向的劇本稱為有教養的劇本；但是這種劇本已經由於下一原因而不是有教養的了：就是其中缺乏生活和活的形象而產生不出什麼印象和使公眾看了依然無動於中。能起強力作用和能在心曠中留下深刻痕跡的，才是有教養的；藝術的作品同時也就是有教養的作品。它們以真實的和有力地表現的性格和典型來作最初的正確的抽象和綜合。

在藝術影響之下，不成熟的羣衆開始初次辨認生活，——這生活正以彷彿是變幻無窮的姿態壓迫着他們那種沒有分類能力的軟弱的智能。他們開始綜合現象和性格，確立它們的定義和題立一個名稱。這就是初次的抽象化，就是第一階段的頭腦文化，——在此之前，頭腦是以低級的、不大像人的理解力形式和才智形式來表現它自己的，而且多多少少有着誠實的、但總是自私自利的、世俗的和商業的打算。

有些批評家將有傾向的劇本稱為忠實的；這也不對。這種劇本並不忠實，因為它們沒有提供它們所允諾的東西，沒有提供藝術的享受，即人們到劇場去的目的。但是它們不提供享受而提供了益處，提供了良好的思想嗎？然而任何藝術作品都是提供思想而不是提供一個完整的逃避不了的思想的遠景的。赤裸裸的傾向和不言自明的真理在頭腦中是支持不了多久的：它們在頭腦裏不會被感情所結住。

一八八二年。談話劇場在莫斯科的衰微（Записка о причинах упадка драматического театра в Москве）。科學院文學研究所。

人 民 性

要做一個人民作家，祇有愛祖國的熱忱是不够的，愛祇能提供精力和感情，而不能提供內容，還應該熟悉自己的人民：應該和人民更親密些，應該和人民的血緣結合起來。對於有才能的藝術家，最好的學校是研究自己的人民，而在藝術形式中重現人民性，則是創造活動的最好的舞台。研究優美的古代文獻，研究最新的藝術理論，讓這一切成爲藝術家研究自己祖國這件神聖事業的準備吧，讓他懷着這種準備進入人民生活中去，進入人民的利益和期望中去吧。

一八六〇年代。論狄更斯（Заметка о Диккенсе）。
作品集，卷十，頁五七七。

祇有您我兩人是真正的人民詩人，祇有我們兩人是熟悉人民，並且知道怎樣愛人民和心中感覺到人民的需要而不必有陳舊的西歐主義和不必有幼雅的斯拉夫主義。斯拉夫主義者給自己製造了些木頭木腦的鄉下佬而以之取樂。對木偶可以做任何實驗，他們是不會討東西吃的。如果要知道誰更愛俄羅斯人民，祇要將您的『嚴寒』（《Мороз》）和柯塞慶夫（Кошелев）最近發表的書〔『關於符拉基米爾·非奧道洛維奇·奧道耶夫斯基公爵』（《О Князе Владимире Федоровиче Одоевском》），一八六九年〕一比較，就可以看清楚了。

—一八六九年。致薄克拉索夫函（Письмо к Н. Некрасову）。『奧斯特羅夫斯基』集。（Сборник «Островский»），頁二〇七。

普希金會見俄羅斯文學時正當是在俄羅斯文學的青年時期，那時候俄羅斯文學還依賴別人的模範而生活和依照別人的模範而製造喪失掉活的現實內容的形式，——那末結果怎麼樣呢？他的作品已經不是歷史的頌歌，不是有閑、隱居和憂鬱的產物；結果他自己也遺留下了可與成熟的文學模範並駕齊驅的模範，在形式方面和獨立的純人民性的內容方面都很完美成熟的模範。他提供了嚴肅性，提高了文學的格調和意義，在公衆中培養了趣味，而且爭取到了公衆和爲未來的文學家準備好了讀者和鑑賞者。

普希金給我們做的另一件好事，照我的意思，是更重要和更有意義。在普希金以前，我們的文學是摹倣性的，——和形式一起，它從歐洲接受歷史性地在那邊形成的各種傾向，這些傾向在我們生活中是毫無根蒂的，但是可以像接受許多移植的東西似的接受過來使之生根。那時作家對現實所抱的態度並不是直接的和真誠的；作家必須選擇某一個有條件的觀點。他們大家都不求獨立自主而必須配合某一個調子。那時還盛行着不可一世的修辭學的說教；偽古典主義正堅定地矗立着和威嚴地左顧右盼着；它已經開始爲羅曼主義所取代，但是這種羅曼主義並不是自己的，並不是獨立的，而是草草率率地移植過來的，它蒙着一重和我們沒有關係的感傷的色澤；而且無人需要的田園詩也還沒有退出舞台。處在這些有條件的傾向之外的詩歌是沒有地位的，獨立性被看作是不學無術或自由思想。從有條件的技巧壓迫之下解放思想——並不是件容易的事情，這需要化費極大的力量。難道我們沒有看到先例嗎，在最豐富和強力的文學中，直到現在，浮華誇大的傾向還是有着它的代表和盛況不衰，而現實性却被宣傳作是一種新的從未有過的東西。

我們思想解放的穩固基礎，是普希金所奠定的，——他第一個起來直接注意他自己作品的題材，他想具有獨特的作風，而他的確是有了，——他保持了自我的自我。任何

偉大作家都會在自己身後遺留下學派，遺留下追隨者，——普希金也遺留下了學派和追隨者。這是什麼學派，他給予了他的追隨者什麼呢？他遺囑他們要真實，要獨立，他遺囑每一個人要保持自我，他給予了任何獨特性以勇氣，給予了俄羅斯作家以做俄羅斯人的勇氣。這不過是說起來才容易！意思就是說，他普希金發掘出了俄羅斯的靈魂。當然，對於追隨者，他的道路是艱難的：因為並不是任何獨特性都是有意想到足以表揚和足以引人注意的。

一八八〇年。即席論普希金。作品集，卷十，頁五四八。

人生的演出劇目，假使是藝術的，就是說，假使是真實的，——對於新的、感受性強的公衆是了不起的；這種演出劇目將指示出，俄羅斯人優美和善良的是什麼，他應該在自己身上保存和培養的是什麼，他野蠻和粗獷的是什麼，他應該和什麼鬥爭。對於新鮮的公衆能起更強烈的作用的是歷史劇：它可以幫助人民認識自己和培養對祖國的自覺的愛。一個擁有忠實的、藝術的、健全的人民的演出劇目的劇場，是為莫斯科所必需有的……

俄羅斯作家很願意在新鮮的公衆面前一試他們的力量，這些新鮮的公衆的神經並不是輕易所能屈服的，對他們必須有強力的戲劇性，極大的喜劇性，熱烈而真實的感情，活的強力的性格。戲劇文學，比了其他一切文學部門都更接近人民；任何其他作品都是寫給有教養的人們看的，而正劇和喜劇是給全體人民的。這種接近人民，一點點也不會貶低戲劇文學的身價，而相反地會倍增它的力量和不讓它庸俗化和墮落；而且祇有那些在自己家裏是真正富有人民性的作品才能歷盡千萬劫而不朽；這樣的作品逐漸逐漸也會為其他民族、而且最後為全世界所了解和看重。

我們有俄羅斯學派的繪畫，有俄羅斯的音樂，讓我們也希望有俄羅斯學派的戲劇藝術。

一八八二年。談在莫斯科設立俄羅斯民族劇場。作品集，卷十，頁五六七。

為人民寫的時候，不應該用他們所說的那種語言，而應該用他們所希望說的那種語言。平民化的下一個階段就是奴僕的階段和製造廠式的階段。

一八八〇年。奧斯特羅夫斯基筆記（Заметки А. Островского）。科學院文學研究所。

現實主義 典型性

自然性並不是主要的品質，——它不過是否定性的優點；主要的優點是表現性，是表現。誰會稱讚一幅圖畫是爲了其中人物畫得富有自然性，這是不夠的，必須使人物富有表情……

現實主義並不是什麼新創的東西，它不過是真正的創造而已……

一八七七年。優秀的民間長——國王。普羅·德·魏迦的劇本。
作品集，卷十，頁五八一。

爲了使觀衆滿意，必須做到在他們面前出現的不是劇本，而是生活，必須做到充滿幻想，使觀衆忘記他們是置身於劇場中。因此必須使演員表演劇本時懂得表演生活，就是說，必須使他們懂得在舞台上生活。正像在生活中，人人都能自己行動而一點點也不會想到怎樣擺姿勢，舞台上也應該如此。

一八八一年。談戲劇學校。同上，頁五五五。

讀了您的信，知道您正在研究一部輕歌劇，我想，您對這種虛偽的舞台作品是和我一樣懷抱厭惡態度的，任何文藝家都應該如此。我們現在正在努力將我們從生活中擷取來的一切理想和典型儘可能描寫得更現實和更真切、使最微小的人生細節顯現，而主要是我們認爲描繪某一典型時所必須有的藝術性的第一個條件是忠實傳達這一典型的表現方法，就是語言和甚至是決定角色說話腔調的音節。現在人生劇本方面的舞台演出形式（佈景裝置，服裝，化裝等等）也有了很大的成就，在逐漸接近真實這方面已經非常深入。輕歌劇是現實性和真實的否定，因爲它是連續不斷地漫畫化的，這是它的優點，否則就不成其爲輕歌劇。

一八八五年。致梅索夫斯卡亞函（Письмо к А. Мыссовской），六月十九日。

『俄羅斯思想』（«Русская мысль»）雜誌，一八九〇年，第十二期，頁四。

每一個有教養的民族的文學都是和社會平行的，它在各個不同階段的社會生活中追隨着社會前進。那末藝術是怎樣追隨社會生活的呢？社會的道德生活，是越過各種形式，而給予藝術以這種或那種典型，這種或那種任務的。這些典型和任務，一方面，鼓動作家從事創作，觸動他，另一方面，給予他以現成的形式。作家或者將某一典型的獨特性制定爲當代生活的最高表現，或者在將他去和全人類理想相比時發現他的定義太狹隘

，於是就使之成爲喜劇性的典型。古代世界希望在阿希里[⊖]和奧德賽[⊗]身上看人，他們很滿意於這些典型，因爲看到他們身上完全地和優美地結合着當時對人所制定的那些定義，而除了這些定義之外，古代世界還沒有來得及在人的身上看到更多的什麼東西；另一方面，輕快優美的雅典生活以它自己的尺度去測量蘇格拉底的時候，却發現他是喜劇性的人物。中世紀的英雄是騎士，因此當時的藝術就在人的概念中將基督教的美德和對待近親的獸性殘暴這兩者優美地結合起來。中世紀的英雄是手持寶劍去建立溫良的福音真理的；對於他，如果聖歌中不滲入從融融熾燃的火堆上傳來的宗教狂的無辜犧牲者的號泣聲，節日就顯得不完美。在另一方面觀察，這同一個英雄又是和羊及磨坊作戰了[⊘]。在新的世界裏，也是這樣。在一切文學中都如此，所不同的不過是在外國文學中（我們看起來彷彿如此），制定典型獨特性（即個性）的作品總是站在第一位，而批判個性的作品却站在第二位，而且常常曖昧不明；但是在我們俄羅斯却正好相反。

一八五〇年。錯誤。杜爾夫人的小說。作品集，卷十，頁五〇三。

戲 劇

杜撰劇情糾紛之所以難，是因爲劇情糾紛是偽造的，而詩人份內的事是表達真理。莎士比亞很幸運，他能利用現成的傳說：他非但不杜撰偽造的東西，而且在偽造的神話中加進入生的真理。詩人的任務不是杜撰荒誕的劇情糾紛，而是使甚至難以置信的事情也由生活的法則來解釋清楚。

一八八〇年代。奧斯特羅夫斯基筆記。科學院文學研究所。

許多有條件的規律是消失了，——還有些規律也將消失。現在戲劇作品非別，就是戲劇化的生活。生活對於各種人所產生的印象是完全不同的，而戲劇作品却祇應該產生一個印象。這一點它是用了清楚而統一的思想及諧和的形式而達到的。

同 上。

當然，劇本沒有女英雄是不可想像的。

⊖ (Achillis) 荷馬史詩『伊里亞特』中的主人公，爲希臘青年理想中的英雄。

⊗ (Odysseus) 荷馬同名史詩中的主人公。

⊘ 指唐吉訶德。

一八八二年。致布爾亭函 (Письмо к Ф. Бурдину)，十二月二十日。奧斯特羅夫斯基和布爾亭 (Островский и Бурдин)，頁三七四。

對於剛開始寫作的劇作家，最困難的事情是處理劇本；而寫得不大巧妙的舞台脚本是會妨礙成功和損害劇本的優點的。寫劇本的技巧祇能從經驗中去學得；所以我想減輕您獲取經驗的難關，您可以根據我所寫好的現成的舞台脚本工作，同時一面您就學習。

一八八五年。致夏彼爾斯卡亞函 (Письмо к А. Шабельской)，六月五日。『俄羅斯通報』，第十期，頁八二。

您的兩個劇本，我都讀過了，我相信，戲劇形式您並不熟悉。『伊凡日之夜』（《Ночь на Иванов день》）提出了一連串戲劇場面，這些戲劇場面的缺點是在於囁嚅（在小說中，任何生活細節都作詳盡忠實的描寫，——這是優點；但是對於舞台，——這却是缺點），劇情糾紛的解決太偶然，這是戲劇作品中所不應該有的，而且普里西亞（Присья）與赫里斯蒂亞（Христья）之間的趣味有着分歧，後者，從劇本過程看來，彷彿是應該令人同情的，而這在她是受之有愧的。這種種都是從特殊的戲劇的觀點來看時所感到的；假使作為一篇小說，那您的作品就很好了。『拉普興家』（《Господа Лапшины》）是一部戲劇形式的小說，但決不是戲劇：以間隔很久的時間將許多事件分割開，這不是戲劇所應有的，——這不是戲劇份內的事；戲劇應該有的是一個事件，一個時間，而且越短越好……我希望看到您的喜劇的題材。喜劇雖然比正劇難寫，但是對於實習，還是喜劇比較好，而且對於舞台，也是喜劇比正劇更需要。

同上。

腔調就是感情的衝動。轉移到聽覺器官上去的音節就是腔調。為什麼我的劇中人物易於學習？因為其中沒有音節和腔調的矛盾：我是一面寫，一面自己朗誦的。

一八八六年。〔演員和舞台藝術論的大綱 (План статьи об антрахах и сценическом искусстве)〕。同上，頁八四。

不瞞您說，為我的劇本〔『最後的犧牲』（《Последняя жертва》）〕舉行的文學晚會，給我的感覺頗不愉快。最好還是讓他們僅是拉拉雜雜談談優點；但是却講述了劇本的題材，而劇本的一半趣味是在於許多意外事件之中。那怎麼行啊？您還請求我不要將劇本發表。我是聽命照辦了。可是這有什麼用呢！它的內容已經在各報發表了。

一八七七年。致布爾寧函，十月十九日。奧斯特羅夫斯基和布爾寧，頁二三二。

戲劇與舞台 演出劇目

最後，我們文學中的我們這些新傾向作家，應該向你們〔演員們〕致最大的謝意，因為你們幫助我們保衛俄羅斯戲劇的獨立性。我們的戲劇文學還很貧乏和年青（的確如此），但是自從果戈理以來，它已經站立在堅定的現實性的土壤上和循着直接的大道前進了。假使說，我們還很少完善的、藝術性完整的作品，但是也已經有着相當活的、完全從生活中取來的典型和境遇，而且純粹是俄羅斯的和祇屬於我們所有的，我們已經有着我們獨立性的一切萌芽。在保衛這種獨立性的時候，在爲了獨特的喜劇和正劇而和我們一同工作的時候，你們理應得到我們最熱烈的同情，最真誠的感謝。假使一種新傾向，在舞台上遇到了龐大的翻譯的演出劇目而在演員中得不到同情，那末事情也祇做到了一半。你們的藝術感指示我們，真理是在這一個傾向方面，於是你們就熱烈地擁護它！當你們因翻譯的演出劇目而獲致聲譽時，你們並不懷着不滿意的態度看新作品，你們知道，曇花一現的翻譯的法國劇本不會豐富我們的舞台，它們祇會使演員們遠離現實生活和真理，它們在並不苛求的觀眾中間的成功，祇會引致我們的演員們誤解他們的能力，而對於這種誤解，他們遲早是要失望的。不管怎麼努力，不管翻譯劇本演出得怎麼忠實，我們的演員們永遠避免不了法國東西和尼日高羅德東西的混合物。

翻譯劇本，我們是需要的，沒有它們不行；但是也不應該忘記，它們在我們是次要的，它們在我們是奢侈品，而我們迫切需要的是自己親生的演出劇目。

一八五九年。在爲馬爾蒂諾夫舉行的宴會上發表的演說。（Речь на обеде в честь А. Е. Мартынова）。作品集，卷十，頁五四五。

祇有在舞台上演出的時候，戲劇的構思才能獲得完成的形式和產生作者企圖達到的那種道德作用……戲劇藝術，在它文學方面是屬於文字藝術，而在另一方面——舞台方面，——是適合於一般藝術的定義的。劇本中被稱爲上演性的一切，都從屬於那些和文學概念沒有共通點的特殊的藝術概念，藝術概念是以所謂舞台和外表效果的知識——就是以純粹造型的條件——爲基礎的。

一八六九年。論劇作家的著作權（Записка об авторских правах драматических писателей）。科學院文學研究所。

在戲劇藝術中，除了內在的真實之外，爲了造成完全的幻象，也需要外表的真實，特別是在人生劇本中。真實地描寫生活的有才氣的劇本，當然，不必作者遷就，演出也需要接近真實的生活。

一八八二年。論話劇場在莫斯科衰微的原因。同上。

無論那一個最有經驗的作家，都無法在着手排演他的新劇本之前，保證它完全有上演性。現代法國一切著名的劇作家都是在排演時將他們自己的劇本加以修改，就是說，刪節，同時並且補充的。

一八八三年（？）·談『督軍』的信。(Письмо о «Воеводе»)·同上。

我企圖以慎密的方式來演出一切新劇本，照巴黎的方式。很少劇本能不必爲了它的上演性而和作者共同商酌修改一下的。

同 上。

演 員 的 意 義

你們並沒有努力想依靠劇本去向觀衆爭取好評，正相反，你們的成功和劇本的成功是分不開的。你們沒有褻瀆作者，你們從脚色中發掘出重要的內容，以大部份談諧的性格來將自我彷彿嵌到框子裏去，以免說得過分激烈。你們的藝術的靈魂一直在脚色中探尋真理，而且時常僅僅在暗示中就探尋到它；你們幫助作者：你們測度他何時表現得不清楚和不完全的企圖；你們從那沒有經驗的手所勾出來的某些綫條中創造出充滿着藝術真理的完成的典型……我感謝你們，也因爲你們避免丑角所常常屈從的那種誘惑，這種誘惑與其危險的是它能使你毫不費力就獲得迅速的成功。你們從來沒有爲了引起觀衆空洞無聊的哄笑而求救於鬧劇形式。你們知道，除了一分鐘短促的快樂之外，鬧劇不會在心靈中留下什麼痕跡，而繼續不斷或常常重複應用鬧劇形式，則使演員在優秀觀衆中所得到的不是尊敬而是相反的感覺。

一八五九年。在爲馬爾蒂諾夫舉行的宴會上的演詞。作品集，卷十，頁五四四。

我聽到謠傳，說彼得堡舞台上將演出我的劇本『肥缺』（«Доходное место»）。我不能立刻趕到彼得堡，所以至誠地求您依照我寫這劇本時所建議的名單分派脚色，即：維什涅夫斯基（Вышневецкий）一角派給薩莫伊洛夫（Самойлов），維什涅

夫斯卡亞 (Вышневецкая) 一角派給菲奧道洛娃 (Федорова)，夏陀夫 (Жадов) 一角派給亞歷克賽·米哈伊萊奇·馬克西莫夫 (Алексей Михайлыч Максимов)，尤索夫 (Юсов) 一角派給馬爾蒂諾夫，白洛古波夫 (Белогубов) 一角派給左勃洛夫 (Зубров)，庫庫斯金娜 (Кукушкина) 一角派給林斯卡亞 (Линская)，寶琳娜 (Полина) 一角派給許勃特 (Шуберт) 或那塔洛娃 (Натарова)，道蘇哲夫 (Досужев) 一角派給高爾布諾夫 (Горбунов)，其餘脚色請您斟酌決定。

一八五一年。致菲奧道洛夫函 (Письмо к П. Федорову)，十一月二十九日。『皇家劇場年鑑』(«Ежегодник императорских театров»)。一九一〇年，第八期，頁二七。

很可惜，我的劇本〔『晚戀』《Поздняя любовь》〕不能滿足你。我覺得你是片面地看這劇本的，你認為你的脚色是主角，而其實這喜劇的全部中心是在尼古拉 (Николай) 和劉德米拉 (Людмила) 兩人身上。不能說我寫這喜劇是很匆促的，我對於舞台脚本和舞台效果思索了整整一個月，而且，曾仔細潤飾過尼古拉和劉德米拉的場面，所以我以為，這些場面寫得都還不錯。你發現第三幕末尾有一個很大的錯誤；但這我是故意的，假使你再深入些研究一下劇本，你就明白爲什麼了。還有，你發現主要的錯誤是在第四幕中從尼古拉和李別德金娜 (Лебедкина) 的說明中看出他是在欺騙她，我以為，這一點點也看不出。假使演員在這場戲中用諷嘲的腔調和作出譏諷的笑容，那末錯誤的就將是他而不是我；這裏必須表演出一個困惑窘迫的人才對。你還發現一個錯誤，就是在劇本完結之後有一段關於打紙牌的談話；對不起，上帝保佑，這是普通常用的古典手法，這你在西班牙人和莎士比亞那裏都可以找到。不過假使你認爲某些地方必須加以刪節，那末你刪節好了。

一八七三年。致布爾亭函，十月二十九日。奧斯特羅夫斯基和布爾亭，頁一八二。

杜爾欽 (Дульчин) 〔『最後的犧牲』〕一角一定要由沙遜諾夫 (Сазонов) 演，這脚色我是爲他而寫的，請你這樣告訴他。現在再要將脚色分成正派和反派是可恥了。好演員應該工作和做榜樣，而不應該以輕易的龍套脚色爲滿足。假使沙遜諾夫拒絕，那末隨你怎麼處置，——我就什麼都撒手不管了。無論我怎麼愛列甫格耶娃第二 (Левкеева 2-я)，但是她在身段上不適合演伊麗娜 (Ильина) 一角。伊麗娜應該和波伏庫洛娃 (Повокурова) 成爲對照，關於這一點，她自己曾在第二幕中說到過。

爲什麼你以爲我不會給你像樣的脚色呢？我的新劇本裏並沒有不像樣的脚色，而且我也根本不寫不像樣的脚色的，——使脚色不像樣的是演員們。

一八八〇年。同上，十月二日。同上，頁三一〇。

演出惡劣的時候，一切劇本都相等：不論是沒有內容的神話——戲劇製造者的出品，——或是真實而有力的詩人作品，同樣會顯得冗長乏味。充滿藝術真理的人物性格，處理精巧的戲劇化場面，——這一切都由於表演軟弱而被埋沒或庸俗化。觀衆之能支持在觀衆廳裏，僅僅是由於表面的趣味和好奇心而已；他們看的並不是演技，並不是劇本，而僅僅是劇本的內容——情節而已。在每一幕之間，他們關心的是以後怎樣，而到劇本結束的時候，他們急於想知道的是它怎樣結束。劇本結束了，觀衆的好奇心滿足了，他們就很滿意了，因爲知道了結局，他們鼓勵演員，召喚劇中主要人物出來謝幕——那是出於善意和習俗而已，——而且鼓掌鼓得相當響，假使劇本結局圓滿的話；但是不會第二次再來看這劇本了。他們爲什麼要來看呢？他們知道了劇本的結局，要給他們新劇本才是。要是演員糟的話，就不可能有任何演出劇目……

一八八一年。論戲劇學校。作品集，卷十，頁五五九。

我們大家都知道莎士比亞所表現的人物性格。究竟是什麼東西，竟能在現在引誘我們和在將來也將永遠引誘我們觀看這些人物性格呢？我們將看到什麼呢？我們將看到的真情。偉大的藝術家供給我們人物性格；但是我們的了解這些人物性格是抽象的，分析過的，而且是用理知來把握的，而這些人物性格之活的、具體的概念，在我們心中是不完全的，片面的，不清楚的，模糊的（否則我們自己就會成爲偉大的藝術家了）；我們要別的藝術家在我們面前復活這些人物性格，要他以完全的人的姿態生活在藝術家給予他的範圍中。你們知道羅米歐對着朱麗葉的陽台所說的話；但是你們不知道他怎樣說，他這時的內心怎樣；你們希望對這場戲有一個活的說明，然後以自己直接的感情來檢查它的真實性。所以，假使一個拙劣的演員多多少少彷彿僅是在觀衆面前誦讀他自己的脚色，而觀衆却即使沒有他也已經知道這個脚色，在這種時候，觀衆之會對這場戲抱很冷落的態度，那是很容易了解的；同樣，假使觀衆看見自己面前已經不是一個演員，而是真的少年羅米歐，他混身充滿着豐富的熱情，他用那字字是連續不斷歎息的深沉懇切的竊竊私語，將他魂靈中充滿的愛情傳達到渴望愛情的朱麗葉的靈魂中去，在這種時候，觀衆之忽然會被狂喜的感情所控制，那也是很容易了解的……

但是藝術的表演是忠於什麼的呢，它和什麼酷肖類似的呢？當然不是純純粹粹平平凡凡的現實；和現實類似所能引起的，不是轟動的高興，不是狂喜，而不過是相當冷落的贊同。這種表演是忠於那種富有理想和藝術性的現實觀念的，這種觀念不是普通所能了解，祇對於具有高度創造智能的人才足昭然若揭的。觀衆之所以高興和狂喜，是由於藝術家將他們提高到能表現出現象本相的那個高峯。處在這樣高峯上的高興，也就是狂喜，也就是藝術的享受；也祇有這才是需要的，也祇有這才是可貴的，才是有文化修養的，而且非但對個別人物是這樣，對整個世代和民族也是如此。假使表演者有才能和訓練良好，富有藝術性的劇本所給予觀衆的好感和影響就不會中止；它們是永恆的，正和其他高超優美作品的永恆一樣。而藝術家的演員——表演者——和藝術家的作者——創造者——之間的那種接近，那種血親關係也由此而確立了……

—一八八一年。論戲劇學校。作品集，卷十，頁五五四。

下列種種舞台管理的秩序稱之爲藝術紀律：（一）爲了以某一戲劇作品來達到完全的效果，使表演者的全部表演力都歸於諧和一致；（二）以產生完整印象所必需的那一部份授予每一個有才能的人；（三）注意到使每一個演員所提供的不要超過或不到整體向他的腳色所要求的。紀律是依靠精巧的演出、表演的管制和表演的校正來達到的。

—一八八二年。論戲劇在莫斯科衰微的原因。科學院文學研究所。

舞台的現實主義

劇本〔『貧非罪』《Бедность не порок》〕中的瑪莎（Маша）和麗莎（Лиза）是服飾都麗的商女。安娜·伊凡諾芙娜（Анна Ивановна）穿黃色綢衣，胸襟攤開，頭上繫彩色絲巾。高爾傑·卡爾彼奇（Гордей Карпыч）留大鬚子，但是穿短禮服。劉比姆·卡爾彼奇（Любим Карпыч）穿夏季大衣。柯爾舒諾夫（Коршунов）不留大鬚子，服裝像德國商人。米佳（Митя）穿長禮服，頸子上一條白洋布帕巾。古斯林（Гуслин）相同。拉茲劉略耶夫（Разлюляев）穿長袍，飾着流蘇的高統靴。唱歌的少女們是商人家的侍女。

—一八八二年。致布爾寧函，十二月二十二日。奧斯特羅夫斯基和布爾寧，頁四五三。

你服裝必須很整潔，應該這樣：上好的黑禮服，要比平常的眞，黑色長袴（不蓋在

長統靴裏），擦得很亮的長統靴，沒有靴跟；淡色的假髮，花白得很厲害，梳得很平滑，前額後腦修剪成一直綫，大鬍子更花白，修得很漂亮，黑色緊身馬甲，鈕扣扣着。你可以帶一條不怎麼粗的金鍊條和一兩個戒指。薩莫伊洛夫是完全老了：老式的緊窄的常制服，絲絨領圈；第二幕中穿羽緞大衣；——家居時隨便穿什麼。穿常制服時穿制服的緊身小馬甲。如果還有什麼疑問，請寫信給我，當立刻奉覆。

一八六四年。致布爾亭函，十月。同上，頁二八。

我不知道，在你們彼得堡，稱爲 *поддевка* 的究竟是什麼。假使你們將那種後面有摺襞和用鉤子扣向一邊的長袍稱爲 *поддевка*，那正就是伏斯米勃拉多夫（*Восьмибратов*）和彼得（*Петр*）〔『森林』《*Лес*》〕所應該穿的。長袍的呢絨應該是新的，烏黑有光的，長統靴像瓶子一樣，擦得很亮。伏斯米勃拉多夫應該有一頂帽子，式樣平常，但是並不時髦，彼得應該有一頂黑呢制帽，帽底很寬，絲絨的邊緣很闊，式樣像軍官們戴了遊藝夫斯基大街[⊖]的那種白制帽。而且他應該戴得耀武揚威，儘可能戴得歪斜。

一八七一年。致布爾亭函，十一月二十一日。奧斯特羅夫斯基和布爾亭，頁一四七。

你的服裝我贊同〔『晚戀』中的馬格里多夫（*Маргаритов*）〕，唯有遊樂時穿的禮服除外；上地方法院去的時候是不穿褐色衣服的；穿的衣服即使低廉，也是黑呢的。劉德米拉（*Людмила*）年齡和斯特魯伊斯卡亞（*Струйская*）相仿，她應該穿深顏色的並不貴的毛織品衣服。

一八七三年。致布爾亭函，十一月二十日。同上，頁一八六。

克拉耶夫斯基（*Краевский*）的髮式很好，其中有什麼俄羅斯風味呢？中央分開的髮式就是稱爲俄羅斯式的，這種髮式適合於臉孔修光的人。

一八七七年。致布爾亭函，十一月四日。同上，頁二三四。

請你告訴薩文娜（*Савина*），杜金娜（*Тугина*）並不包頭巾，她要怎麼打扮，就怎麼打扮，——像杜金娜這樣的商女，服飾要比貴婦們精美和富麗得多，明天我寄送翻節文給你，這是我爲了使劇本〔『最後的犧牲』〕演得快些而做的……

一八七七年。致布爾亭函，十一月十六日。同上，頁二三六。

⊖ 彼得堡的主要街道。

克辛尼亞(Ксения)〔『塵世』«Не от мира сего»〕一角不必怕；她完全是您所能勝任的。至於指示，如果需要，也祇是第三幕而已；第一幕和第二幕本身已經很清楚；不過讓我考慮一下，在下一封信中我也將給您寫一些關於起初兩幕的事。在第三幕中，克辛尼亞出場時很安寧和很幸福；談到自己缺點時很是平心靜氣，但是當她聽到報告穆魯高夫(Муругов)來到時就很驚恐，和他說話時容態畢露，而且語無倫次。穆魯高夫走的時候，她還是很不安，很激動，——剩下一人之後，她鄭重地念出一段獨白，臉上露出深思熟慮的樣子，但是話說得很慢，聲音有點衰弱。讀了賬單，她胸口疼痛得叫出聲來，突然之間想衝到什麼地方去；但是走了幾步，又狐疑地停留下來，開始回憶。這時她還沒有失去知覺，她想起了一件什麼事，想實行丈夫的勸告：休息一下，安靜下來。她對賬單又看了一看，就喪失了知覺；和希奧尼亞(Хиония)談話時，她真的害着熱病胡言亂語了；『救命！』這兩個字，她是像害熱病似的顫抖着號叫出來的。丈夫一出現，她就露出臨死前的迴光反照：她看得很清楚，帶着溫柔的微笑，說話時神志清醒，不過很輕，而且斷斷續續；說過一聲『別一了』之後，她的頭落在胸上，雙手垂下，她全身深陷在安樂椅中。這一切應該在瞬息間做到，這一個時刻不能拖延。就是這麼一回事。請您寫信告訴我，您是否同意我的意見？

一八八四年。致斯特列彼多娃函(Письмо к П. Стрепетовой)，十月二十九日。作品全集，卷十，頁五八九。

創造工作的過程

我當努力設法儘可能快一些將我工作的小模型寫給您，不過要我說得詳詳細細是有點為難的；我寫得相當簡略(為的是要快一點將我頭腦中出現的一切思想都記錄下來)，然後就加以潤飾和給予作品一個總的色調。

一八六八年。致葛傑奧諾夫函(Письмо к С. Гедеонову)。『俄羅斯文庫』(«Русский архив»)，一九一五年，第一期，頁二五。

我將於十月一日離開鄉下，而想在十月二十日左右到彼得堡。不過要完成了一部新的喜劇才行，我現在正在為這部喜劇受難，我正努力將我的思想裝配到劇情和場面的框子裏去。祇要處理好了這件苦工，寫起來我就不必化多少時間了。

一八七一年。致布爾亭函，九月三日。奧斯特羅夫斯基和布爾亭，頁一三九。

近來我優柔寡斷到了極點；我爲了我的正直事業而受到各方面責罵，我想做到問心無愧；除非我相信對新作品運用了我所有的全部力量，我就不出版我的新作品，無的就不能放矢了。

一八七四年。致薩克拉斯夫爾，三月八日。『先驅者』（《Бирюч》），一九二〇年，卷二，頁一九六。

心亂如麻，我在寫一個劇本，我正收集最後的力量，以便完成它。我以整個心靈埋頭苦想動人的戲劇性的劇本題材，這尤其使我心神不寧。

一八七七年。致布爾亭函，十一月六日。奧斯特羅夫斯基和布爾亭，頁二二五。

我們的工作需要完全集中，如果沒有精力，不會有結果。

一八八二年。『歐羅巴通報』，一九一六年，第4期，頁七八。

我怕劇本（『塵世』）趕不及；慎重工作的力量既沒有，草率將事又不是我所願意。

一八八四年。致斯特列彼多娃函，十一月十六日。『皇家劇場年鑑』，一九一八——一九一九年，頁九二。

我沒有充份力量和堅定決心足以爲了親愛的藝術和爲了我賴以生活和構成我靈魂的那些神聖信念而工作，這種情形是非常可悲的。剩下祇有一種慰藉，就是拿出你所有的一切力量，儘力好自爲之而已。

一八八六年。致梅索夫斯卡亞函。一月十日。『俄羅斯思想』，一八九〇年，第十二期，頁一〇。

對於這種並不特別重要的著作，主要是完成它，然後將工作擱下和努力忘却它。我總是這樣的。過了一兩個月，再看看你自己的工作，就覺得它彷彿是別人的，是外人的，彷彿你和它毫無關係，到這時候，你就易於想像整個作品的效果和從事修改和補充了。

一八八六年。致梅索夫斯卡亞函，二月四日。同上。

哥哥沒有這一套——什麼記事簿，什麼筆記……所有一切題材，舞台脚本，登場人物，他們的語言，完全是藏在心裏的，一直要藏到寫作劇本的時候……計劃好的劇本的

這一個最重要的準備過程，通常亞歷山大·尼古拉耶維奇總是於夏天休息時在他喜愛的謝雷科伏(Шельково)地方進行的。在那裏，當亞歷山大·尼古拉耶維奇手持釣竿在河岸上坐好幾小時的時候，就在愜密地反覆思考劇本的最微小的細節……有一次，我坐在他旁邊草地上看書的時候，——看見我的亞歷山大·尼古拉耶維奇正在皺眉苦思。

『哦，』我問，『劇本怎麼啦？』

『哦，劇本是幾乎完成了……可是結局連不起來！』他歎着氣說。

劇本的結局，當然，是最難的東西，老實說，哥哥找到它頗不容易，而且並不永遠成功。不過，當劇本轉移到紙上去的時候，常常是共同閱讀它的，而且亞歷山大·尼古拉耶維奇總是非常激動地注意我的意見……

……哥哥着手寫劇本，實際上已經是秋天從莊園裏回到莫斯科的時候了；劇本是所謂一口氣寫完的，這同時也有着一些實際的打算，就是為了使劇本來得及趕上十一月。之後接踵而來的是亞歷山大·尼古拉耶維奇最苦惱的時期了——為了劇本的出路及其演出而奔走。

П. Н. 奧斯特羅夫斯基回憶錄 (Воспоминания П. Н. Островского)

。『奧斯特羅夫斯基』集，頁二五三。

技 藝 的 精 通

不經過勞作的算什麼藝術呢？假使舞台藝術是這樣的話，那它就不是藝術，而是胡扯或欺騙了。

一八八一年。論戲劇學校。作品集，卷十，頁五六一。

因缺乏藝術感而不善於或者因修養低劣而沒有機會為生活提煉自己、提煉自己的性格和外表的人們，正像是所謂『靈魂中的詩人』。這種詩人的幻想和感情非常富有詩意，但是連一兩行詩也不會寫，因為沒有精通技術，精通技術是需要勞作和研究，而幻想却是很容易的。

一八五一年。邱菲亞克·庇辛斯基的傳說。作品集，卷一，頁五一三。

現在我努力的也不過是想法強迫他〔索洛維約夫Н. Я. Соловьев〕預先賺取他自己的成功，就是說，以最勤勉的方式研究戲劇藝術的技術，以便成為大師和輕易靈巧地處理他的才能所給予他的那些材料。他的手法是最原始的：他不善於處理劇本和不能控

制對話，他必須加緊工作，才能站穩。

一八七九年。致某君函(Письмо к неизвестному)。「歐羅巴通報」
，一九一六年，第十期，頁七五。

戲劇事業需要不斷工作；耽擱時期越久，將來越困難，正像其他一切需要技術的事業一樣。

一八七九年。致索洛維約夫函，六月九日。『文集』，頁六五。

我不十分清楚，究竟什麼原因逼得您擱下『蠻女』的工作。假使您想獨立工作和想不依賴我的協助而完成劇本，以便試煉您自己的力量，——這是很值得稱讚的，這樣的工作對您無疑是有益的。但是由我來說這些話是嫌不夠的：我，作為一個對於戲劇工作頗有心得和同時又很愛您的人，必須再說些話。在一年之中，您可以給『蠻女』添加一些有意義的和在心理上很忠實的細節，但是您還是寫不成一個完整有力的劇本。過了一年之後，『蠻女』依然是一些素材，必須經過一翻處理工作才能使之成為劇本。我可以告訴您：『您試試看——您就會知道我是對的了；』不過從我這方面說起來，這似乎是太無情了。您從事大作品，根本還嫌太早：您還沒有從事這樣工作所必需的技術。技術是經過了繼續不斷的試驗或者經過了堅強不屈的刻苦勞作而才達到的，而這又不是您這一個神經質的人輕易所能做到的。您將思索題材，將好好的思索；您將開始將它安排上形式，然而向技術鬥爭到精疲力盡，直到最後素材本身使您厭惡為止。對於您，這裏有兩個主要的困難：結構和對話；這不是一年之中所學得了的。

學習必須以小作品為對象，大作品祇會減退熱誠和在心靈中灌注無望的情緒。當我開始寫作的時候，我有着織一樣的精力的，——但是對『窮新娘』甚至苦鬥了一年半之後，結果我還是這樣的厭惡它，以致於不願意在舞台上看到它。由於演員們執拗請求，我才下了決心將它上演，那也已經是兩年之後刊印發表的時候。『窮新娘』之後，我有好多時候放棄大劇本而寫作兩三幕的小劇本：『貧非罪』，『不要隨心所欲』，『別人喝酒自己醉』，『——夢』等等。在我合作之下，『蠻女』不會使你降低身份，它在舞台上不會像『白魯金』（«Белукин»）那樣成功，——那是必然的，不過在文學方面它定將高出不少。作為我的合作者，您現在和將來都可以在文學方面佔有榮譽的地位；我怕您獨當一面之後對您自己祇有害處，是有我的理由的。

一八七八年。致索洛維約夫函。『文集』，頁四七。

說幾句關於波耶夫（Боев）的話！您想我爲什麼要強迫他搞天文學呢？因爲如果沒有這一點，他就會成爲在劇本中多餘的人物。如果有了這一點，他就爲馬爾科夫所需要而能支持他了；他們兩人都都是學者，都高出於環境之上，因此表現得談諧而好笑。這一點之外，在第二幕和魏爾興斯基（Вершинский）的一場戲中，波耶夫的話就有份量得多，這不是普通有閒者的說笑；而是一個聰敏而有學問的懶人的譏諷（說笑），這種譏諷是有重大意義的。關於馬爾科夫，波耶夫和其他人物，我有暇時再寫信告訴您。我想使您相信，在『蠻女』中（在它現在這次修改稿本中），沒有一個多餘的或者沒有意義的字。這裏一切都是嚴格考慮過和澈底思索過的。這是完整的、精煉的作品；至於才力，那我可不能負責，——還是保持原樣；不過我已在這勞作中放下了我所有的一切認識、所有的一切經驗和最充分的勞力。

一八七九年。周上，頁六五。

甚至最豪放的人，姿態也很單調，姿態的花樣也不多；每一個人，行坐姿勢、手足動作和頭臉表情的特點，甚至談話的腔調，都是適應着性格、體格、修養、社會地位而逐漸確定，終於和機體溶成一體，以致於成爲不隨意的行動。誰不能擺脫自己的習慣姿態，誰就不是演員。正像一個好的書法家沒有自己的書體一樣，演員也不應該在舞台上自有自己行坐的姿態，而應該有某一脚色和境遇所要求的任何一種姿態。在我們那些修養不高的觀眾中間，常常聽到他們說，『當演員可以不必學習，祇要天生有在舞台上順利活動的能力就够了；』但是這種意見之不可靠是不言而喻的。演員是造型藝術家；不研究自己藝術或工藝的技術，是否能非但成爲一個藝術家，而且成爲一個工藝家呢？演員之不能天生，正如提琴演奏家、歌劇歌唱家、畫家、雕刻家、劇作家之不能天生一樣。人們天生賦有這種或那種能力，賦有這種或那種天分，而其餘一切則是以演技的修養、堅韌的勞動和技術的刻苦琢磨去得來的。

一八八一年。論戲劇學校。作品集，卷十。頁五五二。

作品的潤飾

請您派一個抄寫員給我。假使我自己來抄寫，那不到明年新年就完成不了，第一，因爲有五十頁之多；第二，因爲我對每一行都要化一小時的時間去思索能否把它修改得更好。——這已經成爲我的愛好。

〔一八五二年〕。致波高亭函（Письмо к М. Погодину）。孟德爾遜（Н. Мендельсон），奧斯特羅夫斯基在同時代人回憶中和在他書信中（Островский в воспоминаниях современников и в его письмах），頁一〇九。

沒有潤飾過的小說〔『假日之夢——午前』《Ирландичный сон—до обеда》〕，無論給我什麼財寶，我都不願意發出去的。

一八五六年。致巴那耶夫函（Письмо к И. Панаеву），九月十一日。『奧斯特羅夫斯基』集，頁二一二。

劇本『罪犯之家』（《La mont civile》）正在抄寫中，不日即可由辦公處寄遞發出。我將它全部重譯了；那裏有些空空洞洞的、從戲劇性上說起來不夠雄辯的地方，有些愚蠢的、幼稚的叫喊，我終於把它們都處理好了。它一定會成功。

一八七〇年。致布爾亭函，十月二十四日。奧斯特羅夫斯基和布爾亭，頁一一五。

趁齋戒期空暇的時間，我故意取了一個並不奇妙的題材（『——』），好不受任務繁複的束縛而從事任何藝術家所愛好的工作；儘可能把外表潤飾到所謂完成的那種程度。

一八七七年。致安霧柯夫函（Письмо к П. Анненкову），四月三十日。『奧斯特羅夫斯基』集，頁二二一。

台 辭 的 刪 節

爲了演出，我常常刪節我自己的劇本，——對於喜劇『森林』也是如此。——出版物上並不顯得多餘的細節，一上舞台，常常成爲多餘而且妨害劇本的成功，同時因此也妨害作者的利益。

一八七一年。致布爾亭函，四月三十日。奧斯特羅夫斯基和布爾亭，頁一三四。

請隨意刪節，特別是吉達烏（Читау）的部份，正如弟弟所說，她將腳色拖延得頗不恰當。

一八七一年。致布爾亭函，十月六日。同上，頁一五〇。

（梁 香譯）



杜勃羅留波夫

杜勃羅留波夫

(Н. А. Добролюбов)

黑暗王國的一綫光明

(ЛУЧ СВЕТА В ТЕМНОМ ЦАРСТВЕ)

(「大雷雨」。奧斯特羅夫斯基作五幕劇。聖彼得堡，一八六〇年。)

在『大雷雨』出現舞台之前不久，我們會經很詳細地檢討過奧斯特羅夫斯基的所有作品。爲了提示作者才能的特徵，那時我們注意再現在他劇本中的俄國生活的現象，竭力想要捉摸這些現象的共同性格，這些現象在實生活中的意味是否正如它在我們劇作家的作品中給我們所提示的那樣。假使讀者沒有忘記的話，——那時我們所得到的結果是：奧斯特羅夫斯基對於俄國生活具有深刻的理解，他具有偉大的手法，強烈而生動地描繪出生活之最本質的各方面。不久『大雷雨』就作爲我們結論正確的新的明證。那時我們就想要談談這戲，但是覺得，在談的時候，我們又必然要重述我們以前的許多判斷，所以便決定對於『大雷雨』沉默不談，讓那些對於我們意見發生興趣的讀者得以用它來查驗一下我們遠在這劇本出演之前幾個月就說出的關於奧斯特羅夫斯基的那些總的意見。當我們看見，爲了『大雷雨』，在各雜誌各報紙上出現一大批長長短短的，以各種各樣最不同的觀點申論的評論，我們的決定便在我們心中更加堅定了。我們那時想，在這大批的論文裏終於會對於奧斯特羅夫斯基及其劇本的意義，說出更多的意見，除了我們關於『黑暗的王國』第一篇論文開頭所提起的那些批評中的意見之外。存着這個希望，並且意識到，關於奧斯特羅夫斯基作品的意義和性格，我們自己的意見說得已經充分肯

定，所以我們認為最好還是把『大雷雨』的檢討擱一擱。

但是現在，重新遇見奧斯特羅夫斯基這劇本的單行本，並且想起關於它所寫過的一切話，我們認為，我們對於它再來說幾句話，並不是完全多餘的。它給我們一個機會在我們論『黑暗的王國』的文章中有所補充，把我們那時所說明的幾點思想，作更進一步的申論，並且——順便——對於若干賜予我們直接或間接謾罵的批評家，用簡短的幾句話解釋一下。

應該承認若干批評家是公正的：他們會瞭解把我們和他們隔開的不同之點。他們責備我們，說我們是採用另一種方法檢討作者的作品，然後再說出作品中所包含的是什麼，這所包含的又是怎麼樣，作為此種檢討的結果。而他們用的則完全是另外一種方法：他們首先是對自己說——在作品中應該包含什麼（自然，是按照他們的^所理解），所有應該有的在作品中真正佔着多少分量（又是符合他們的^所理解）。很明白，見解既如此不同，他們便懷着憤慨來看我們的檢討，他們中間有一個人把這檢討比做『向寓言竟取道理』。但是我們很高興，不同之處終於發現了，所以準備揶揄隨便什麼比擬。是的，假使方便的話，我們的批評方法也適於在寓言中竟取道德結論：——比方，就拿奧斯特羅夫斯基的喜劇批評來說，——其差異之處，正如喜劇和寓言的不同，喜劇中所描寫的人生比起寓言中所描寫的驢子、狐狸、蘆葦和其他東西的生活來，要對於我們重要和接近得多。無論如何，據我們的意見，檢討一下寓言，說：『寓言裏包含着某某道理，這道理我們覺得是好的，或者是壞的，並且為什麼是好是壞』，——這比一開頭就決定說：在這寓言裏應該有如此這般的道理（比方說，孝敬父母），並且應該怎樣把它表明出來（比方說，作為一隻小鳥，不聽母親的話，從巢裏掉下來）；但是這些條件沒有顧到，道理不對（比方說，父母不照顧孩子），或是表現得不對（比方說，以布穀鳥為例，牠把自己的蛋放在別人的巢裏），——就說這寓言不好，自然前者要比後者好得多。這種批評方法，在論奧斯特羅夫斯基時，我們已看見過不止一次，自然，誰也不肯承認這一點，反而有病^的頭還來怪健康的頭，把責難推在我們身上，說我們着手檢討文學作品時，懷着預先抱定的意識和要求。然而，還有什麼再清楚的，——斯拉夫派難道沒有說過：應該把俄羅斯人描寫成善人，並且證明，衆善之根就是照古法過生活；奧斯特羅夫斯基在他最初的幾個劇本裏，並沒有恪遵這一點，所以『家庭鬧』和『自己人』是不配他作的，原因僅僅是爲了他那時還摹仿果戈理。西方派難道沒有叫罵過：應該在喜劇中教育人，說迷信是有害的，可是奧斯特羅夫斯基却用教堂的鐘聲去救他的主人公之一免於毀滅；應該開導大家，真正的幸福是在於教育，可是奧斯特羅夫斯基却在他的喜劇裏把一個有教育的維霍夫夫在一個不學無術的波羅德京面前受辱；顯然，『非己之長，勿充內行』和『切勿隨心所欲』是不好的劇本。純藝術的信徒難道不也是高呼過：藝術應該服

務於審美學的永久與普遍的要求，而奧斯特羅夫斯基在『肥缺』裏却把藝術降低到爲一瞬間的可憐利益而服務；所以『肥缺』是不配稱藝術品的，應當歸入暴露文學之列！……而莫斯科的聶克拉索夫先生難道不也是武斷說：布爾蕭夫不應激起我們的同情，然而『自己人』的第四幕是爲了激起我們對於布爾蕭夫的同情而寫的；因此，第四幕是多餘的！……而巴甫洛夫（Н. Ф.）先生難道不也是理解這樣的情形而歪曲說：俄羅斯人民的生活只能够提供寫作露天戲的材料；在俄羅斯生活中沒有因素可以從這種生活中仿造出符合藝術『永久』要求的什麼東西；因此顯然的，從普通人民生活中擷取題材的奧斯特羅夫斯基至多不過是一個露天戲的編者罷了……還有一個莫斯科的批評家難道不是建立這樣的結論：悲劇應給我們提供一個滲透着高尚思想的主人公：『大雷雨』的女主人公，相反的，却激頭激尾滲透着神祕主義，因此是不適於悲劇的，因爲不能激起我們的同情；因此，『大雷雨』只含有諷刺的意義，而且也並不是重要的諷刺，以及諸如此類的話……

誰要是注意過，對於『大雷雨』寫過那些文章，他很容易就會想起還有幾篇類似這樣的評論。不能說，所有這些評論都是智能方面完全貧乏的人們所寫的；所有他們這些人對於事物缺乏正視，他們大家都缺乏簡直使公正的讀者驚奇，這究竟是什麼道理呢？沒有絲毫懷疑，應該把它歸罪於舊的批評八股上，在柯察斯基，伊凡·達維陀夫，契斯佳柯夫和席列聶次基傳習所裏研究藝術文學之後，在許多頭腦裏都遺留下這種八股。大家知道，據這些可敬的批評家們的意見，批評就是把那些理論家傳習所裏所講述的一般規律附錄到某種作品上去：合得上規律的——很好；合不上的——不好。你們可以看得出，給年邁的老人想出的法子並不壞：只要這種原則在批評界存在着，他們就可以相信，不管文學界發生什麼事情，他們不會被看做完全落後的人。因爲規律已經由他們根據那些他們信以爲好的作品在他們的讀本中很好地確立了；一切新的東西都將根據他們所確立的規律判定爲典與否，並且只承認他們所合意的東西，在這時候任何新的東西都不敢提出自己的權利；老頭子們只相信卡拉姆靜而不承認果戈理要是對的，那就像那些讚美拉辛的模仿者而責罵莎士比亞爲繼伏爾泰之後的酒醉野人，或是對『蜜齒河達』拜倒並根據這一點而否認『浮士德』的可敬的人們曾經以爲是對的一樣。對於爲消極信仰滯笨學究的刻板教條而服務的批評，八股家，甚至於最無能的八股家是沒有什麼懼怕的，同時，最大天才的作家，假使他們給藝術獻上什麼新的或是特獨的東西，對於這種批評也不存什麼希望。他們應當違背『正統』批評的一切責難而前進，違抗這種批評而給自己造成名聲，違抗這種批評而創立一種學派，並且在編製新藝術法規的時候要有什麼新的理論家和他們一起思考。那時批評界就要謙遜地承認他們的資格了；但是在這以前，它必須處在不幸的那不勒斯人的地位，在本月——九月初，他們雖然也知道，不是現在

就是明天加里波的就要到他們這裏來，但無論如何還得承認佛朗西斯克是他們的國王，在國王陛下還不肯放棄他的京城了。

我們奇怪，怎麼可敬的人們竟承認批評只有這樣微細的，這樣卑下的作用，因為這是把批評僅限於將藝術的『永久與普遍的』規律湊合到暫時的特殊的現象上去，經過這個來判定藝術呆板性的，而把完全是命令式的和警察式的意義給予批評。而且許多人是出於誠心地這樣做！有一位作家，我們曾經有些不敬地對於他述說了自己的意見，他向我們提醒，審判官對於被告的不敬態度是一種罪犯。啊，天真的作家！他是多麼充滿着柯桑斯基和達維陀夫的理論呀！他完全當真地接受了低俗的警喻，說批評就是法庭，作家是以被審者的資格走到法庭面前的！大概，他把一種傳說也當作真理接受了吧，就是不好的詩就是對阿波羅犯罪，不好的作家要被淹死在遺忘之河裏以受懲罰吧！……否則爲什麼看不見批評家與法官之間的區別呢？人們爲了行爲可疑或者犯罪而拖到法院裏去，法官的事情是判決被告是對還是有罪：難道作家受到批評的時候是被控告犯什麼罪嗎？似乎，從事書籍的事情被認爲異端和罪犯的時代早已過去了。批評家是說明自己的意見，一件東西他喜歡還是不喜歡；如果假定他並不是空言者，而是一個有判斷力的人，那末他竭力要提出理由，他爲什麼認爲一件東西是好的，另一件東西是不好的。他並不認爲他自己的意見是斷然的判決，是大家應該接受的；假使要從法律的圈子裏來取比擬，那末與其說他是法官，不如說他是律師。他站到他覺得是比較公正的觀點上，照他所瞭解的，向讀者陳述一件案子的詳情，竭力把自己的信念去打動讀者，或是有利或是反對所檢討的作者。自然，這是不言而喻的：他辦理這案子的時候，他可以利用一切他認爲適用的手段，只要它們不歪曲案子的真情：他可以使你恐怖或感動，大笑或流淚，迫使作者作不利於他本人的承認，或者弄得他無法回答。這樣進行的批評，看，可能發生那樣的結果：理論家，參照着自己的讀本，無論如何也能看得出，所檢討的作品是否符合他們死板的規律，並且担任法官的角色，判斷作者是對還是有罪。但是大家知道，在公開的審判中時常發生這樣的事情，就是出席法庭的人並不同情法官依據法律第幾條第幾節所作的那個判決：社會的良心在這些案件中發現和法律條文的完全不調和。在討論文學作品的時候，更加時常發生這樣的事情：當批評家律師以應有的方式把問題提出，集合事實，把某種信念的光投射到這些事實上去的時候，——輿論對於詩學的規則並不加以注意，就已經知道，它該採取什麼態度了。

假使仔細地看一下批評的定義就是審判作家的『法庭』的，那末我們可以發現，還很會使我們想起我們內地太太小姐們，就是我們的小說家曾經如此聰明地譏笑過的太太小姐們和『批評』這字聯繫在一起的那個理解。就是現在也還時常可以遇到這樣的人家，他們懷着某種恐懼看作家，因爲作家會『寫批評，批評他們』。可憐的外省人，這樣

的思想既然鑽進他們的腦子，真把自己想像被告的可憐相，他們的命運只繫於文學家一支筆的筆觸。他們看着他的眼睛，面紅耳赤，道歉，辯白，好像真是有過錯的，等候着刑罰或是赦免。但是應該說，這樣天真的人現在就是在最遙遠的窮鄉僻壤也開始絕跡了。而且『敢於自行判斷』的權利不再是某種等級，某種地位的人們的資產，而成爲大家和每一個人所共有的了，而且在私人的生活中也出現更多的協調性和獨立性，對於任何旁人的審問也更少憂懼了。現在人們已經僅僅爲了有得把自己的意見隱藏，不如把它宣佈出來爲妙地把自己的意見說出來了，所以說出來，是因爲人們認爲交換思想是有益處的，承認每一個人都有表示自己觀點和自己要求的權利，最後，人們甚至於認爲參加共同的運動，各依自己的能力，報告自己的觀察和考慮，是每一個人的義務了。這離法官的作用要遠得多了。假使我對你說，你在路上把手帕丟失了，或是你並不是走往你要走的那方面去，以及其他等等，——這還並不就是說，你就是我的被告。同樣，在另外一種情形之下，你開始描寫我，想要把關於我的瞭解轉告你的朋友，我也並不就算是你的被告。我第一次跑進一個新的社會，我很知道，人家在對我進行觀察，在構成關於我的意見；但是難道我因此就應該想像我是站在高等法院面前，預先憂懼，等候判決嗎？毫無疑問，關於我的備考是要做成的：一個人發現我的鼻子大，另外一個人發現鬍子是紅的，第三個人發現領結打得不好看；第四個人發現我是陰沉的以及其他等等。好，讓他們去發覺這些好了，這關我什麼事？因爲我的紅鬍子並不是罪過，並且誰也不能要我說明，我怎麼敢長着這麼大的鼻子。那就是說，這裏用不着我想什麼；喜歡不喜歡我的相貌，這是口味的事情，我不能禁止任何人；對於我的相貌表示意見，從另外一方面說，我也並不因爲有人發覺我的寡言而吃什麼虧，我既然確實是沉默寡言的。這樣說來，第一步批評工作（照我們的意思）——窺探和指出事實——是完全自由和不傷感情的。然後另一步工作——根據事實判斷——也完全是繼續堅持同一情形，就是批評的人和他所批評的人完全處於同等的機會。這是因爲一個人根據某些材料說出自己的結論之後，關於他的意見是否公正和有根據，他自己也總是要受到別人的批判和檢查。比方說，假使有一個什麼人根據我的領結打得不十分雅觀這一點，因而斷定，我教養得不好，那末這樣的法官就要冒險讓週圍的人認識，他的邏輯是不十分高明的。假使有一個什麼批評家爲了『大雷雨』裏的卡傑林娜的臉討厭而不討歡喜，就責備奧斯特羅夫斯基，那末他就不能打動人家對於他自己道德感的純正有特別的信仰，也完全是一樣。由此可見，在批評家指出事實，檢討事實並且做出自己結論的時候，作者是安全的，並且事情的本身也是安全的。這裏可以非議的僅僅是在批評家歪曲事實和撒謊的時候而已。但是假使他把案情提示得準確，那末無論他用什麼聲調說話，無論他做出那樣的結論，他的批評，也像任何自由的，以事實爲佐證的評判一樣，對於作者本人總是益處多於害處的，假使

作者是好的話；並且無論如何對於文學總是益多害少的，甚至於即使作者是不好的話。批評——照我們對它的理解，並不是法官的判決，而是普通的評判，——單是這一點批評已經是好的了：就是它把作家的所謂精華交給那些不習慣集中思想於文學的人們，藉此容易瞭解他作品的性格和意義。作家通過應有的方式迅速被瞭解之後，關於他的意見就立刻構成了，並不需要高貴的法律編製家頒發任何許可，就可以給他下公正的批判。

不錯，有時候，批評家把某一個作者或是作品的性格解釋之後，他自己會在作品裏找出本來其中完全沒有的東西。但是在這樣的情形之下，批評家總是自己告發了自己。假使他想把比作者確實放進自己作品裏的思想更為潑刺和廣泛的思想給予所檢討的創作，那末，顯然，他是無力引據作品的本身來充分證實他的思想的，因此顯示，不論被檢討的作品究竟是怎樣，批評也只不過經過這一點更加清楚地說明他推想的貧乏和執行的不充分而已。類似此種批評可以舉出柏林斯基的檢討『達郎達斯』爲例，這篇檢討文是以最惡毒和細膩的諷嘲寫的；許多人把這篇檢討文看做是真理，但這些『許多人』也認爲，柏林斯基所給予『達郎達斯』的意思，在他的批評文中申述得很好，但是和梭洛古勃伯爵的原作却很難湊攏。其實，類似這樣的批評誇張是很難遇得着的。另外一種情形倒頗爲時常遇到——批評者確實不明白所檢討的作者，從他的作品裏得出完全不應該有的結論。就是這樣，也並不是了不起的糟糕：批評者的判斷方法馬上向讀者表明，他是搞的那一套，而且只要批評文裏的事實具在，——虛偽的思索是騙不了讀者的。比方說，有一位 П-ий 先生，檢討了『大雷雨』，決定採用我們在論『黑暗的王國』論文中所採用的那方法，於是把劇本內容的要點陳述之後，便作出結論。原來照他的判斷，奧斯特羅夫斯基在『大雷雨』裏是譏笑卡傑林娜，想要用她來羞辱俄國神祕主義。是的，自然，讀了這樣的結論之後，立刻就可以看得出，П-ий 先生是屬於那種等級的智慧，並且是否可以信靠他的判斷。這樣的批評淆亂不了誰，它對於誰都不危險……

另外一種對付作家像對付徵募來當兵的壯丁那樣的批評，那就完全是另外一件事了，拿着制定的尺度，一會喊『前額』！一會喊『後腦』！看新徵募來的人是不是適合尺度。那裏的裁判是又簡短又堅決的；假使你相信教科書中所印着的永久的藝術規則，那末你是無法在這批評之下逃避的。它會屈指一件一件的指給你看，說你所驚異不止的，是一無聊不堪的，你看見了要打瞌睡，打哈欠或是偏頭痛的，反倒是真正的寶物。你就拿『大雷雨』來做例子吧：這算是什麼東西？這是大膽的侮辱藝術，再也沒有什麼別的了，——這是很容易可以證明的。你打開功成名垂的教授和藝術家伊凡·達維陀夫的『文學讀物』，那本他藉翻譯勃萊爾的講義所編的書，或者你即使去看一下普拉克新先生文學初級教程，——那裏清楚地規定着典型戲劇的條件。悲劇的主題一定必須是事變，在悲劇裏我們可以看到感情與義務的鬥爭，有感情戰勝之後的不幸的後果，或是有義

務戰勝時的幸福的後果。在戲劇的發展中必須注意到嚴格的統一性和一貫性；結局應該從糾葛中自然地、必然地發展出來；每一場戲應該一定協助劇情的進展，並且把劇情推向結局；所以劇本裏不應該有一個人是不直接和不必然地參加戲劇的發展，不應該有一段對話是與劇本的本意無關的。劇中人物的性格應該明快地標示出來，性格的顯現一定必須是逐漸的，配合着劇情的發展。語言必須和每一個人物的身份相稱，但是又要不離文學的明潔太遠，也不要轉入庸俗之途。

大概，所有戲劇的主要規則都在這裏了。我們就來把它湊合到『大雷雨』上去吧。

『戲劇的主題確實是表現卡傑林娜的內心鬥爭：為麥須貞淑的義務感和對青年鮑里斯·葛利戈里耶維奇的熱戀之情的鬥爭。那就是說，第一個要求找到了。但是後來，我們從這個要求出發，我們發現，典範戲劇的其他條件在『大雷雨』中是被最殘酷的形式破壞了。

『第一，『大雷雨』並未滿足一個劇本的最緊要的內在目的——感動人去尊敬道德的義務，顯示被情慾誘惑必遭毀滅的後果。卡傑林娜這個道德敗壞的、無恥的（照巴甫洛夫正中要害的說法）女人，丈夫一出門之後，夜裏便跑出去找情人，這個女犯人在戲劇裏非但沒有給我們用充分陰沉的色彩表現出來，並且甚至於在腦袋的周圍加上一種殉道者的光圈。她說話說得這樣好，受苦受得這樣哀怨，她的周圍一切是這樣不好，你簡直沒有攻擊她的憤慨之感：你會可憐她，你會武裝起來反對她的迫害者，由此可見，你會借她來辯護罪惡。因此，這戲劇並沒有執行它自己高尚的使命，反而做了，假使不是有害的榜樣，那末，至少，也是做了遊樂的玩具。

『其次，以純粹藝術的觀點我們也可以找到非常重要的缺點。情慾的發展表現得不充分：我們沒有看見卡傑林娜對鮑里斯的愛是怎樣開始的，怎樣強烈的，她的動機究竟是什麼；所以，情慾與義務的鬥爭對於我們顯示得並不十分清楚和有力。

『印象的統一也沒有顧到：局外因素——卡傑林娜對小姑子的關係的混入，妨害了印象的統一。小姑子的插入經常地阻礙我們集中我們的注意在卡傑林娜靈魂裏所應該發生的那個內心鬥爭上。

『除此之外，我們在奧斯特羅夫斯基的這個劇本裏發覺有違反任何詩文作品初步和基本規則的錯誤，甚至於對於初學作家都不能寬恕的錯誤。這錯誤在戲劇裏專門叫做「糾紛的雙重性」：這裏我們看到的不是一個愛，而是兩個，——卡傑林娜對鮑里斯的愛和瓦爾瓦拉對庫德略希的愛。這只有在輕鬆的法國式的小戲裏是好的，而不是在嚴肅的戲劇裏；在嚴肅的戲劇裏，無論如何不應該把觀眾的注意分散到旁邊去。

『糾葛和結局也是錯誤得違反藝術要求的。糾葛在於一樁普通的事情——丈夫出門；結局也完全是偶然的，牽強的：這使卡傑林娜驚懼和迫使她把一切講給丈夫聽的大雷

雨，並不是什麼別的，正就是 *deus ex machina*（機關一動，神怪出場），不下於美國來的露天戲子。

『全部劇情進行得綿軟和緩慢，因為擠滿了完全不必要的場面和人物。庫德略希和沙普京，庫力金，費克魯夏，帶着兩個家僕的太太，提高意本人，——所有這些人物實際上都是和劇本基幹沒有關係的。不必要的人物不斷地往台上走，說些不切實際的東西，而下場呢，也不知道是為什麼，到什麼地方去。庫力金的所有朗誦，庫德略希和提高意的所有上場，更不用說半瘋的太太和城市居民在大雷雨時的談話，——可以刪掉而絲毫無礙於事情的本質。

『在這一羣不必要的人們中間我們幾乎找不到嚴格確定的和細加琢磨的性格，而關於性格的逐漸顯示，更是問也不用問了。他們簡直是 *ex abrupto*（突然），帶着貨名條子向我們顯現的。幕一拉開來：庫德略希和庫力金在談論，說提高意是一個多麼會罵人的人；接着是提高意出來，並且在幕後就在罵人了；……卡彭諾娃也是這樣。庫德略希說第一句話就使人家知道，他是「對女人很大胆的」，也完全是一樣；庫力金在一出場的時候，就介紹是一個自學的技師，對於自然頗為驚嘆。他們就這個樣子一直到最末了：提高意罵人，卡彭諾娃叫噓，庫德略希夜夜和瓦爾瓦拉遊逛……在全劇中我們看不到他們的性格有充分與多方面的發展。女主角本人也描繪得很失敗；看來，作者本人不十分確定地瞭解這個性格，因為沒有把卡傑林娜表現為偽善者，但是却迫使她朗誦深情多感的獨白，而事實上又把她表現為一個只為情感所迷惑的無恥女子給我們看。關於男主角，他是這樣無精無彩，——更是沒有什麼可說的。提高意和卡彭諾娃本人，在奧斯特羅夫斯基的 *Genre*（體裁）中是比較有性格的，表現出（據阿赫沙魯莫夫先生或是其他諸如此類人的微倖的結論）預定的，近於諷諷的誇張，給我們看的，並不是活的面孔，而是俄國生活之『醜惡的精華』。

『最後，劇中人物所說的語言，超過修養良好者的一切忍耐力。當然，小商人和小市民不會說典雅的文學的語言；但是也不能同意，為了忠實起見，戲劇作家可以把俄羅斯人民這樣富有的一切粗言俗語都放到文學裏去。戲劇人物的語言，無論他們是怎樣的人，固然不妨簡單明白，但是永久要高尚優雅，不應該侮辱有教養的口味。可是在「大雷雨」裏，你聽聽看，所有的人人是怎樣說話的：「刺人的漢子！你怎麼拿豬嘴瞎鑽啊！把整個瓦臟都燒起來了！女人是怎麼也不能讓自己的肉體放蕩的！」這算什麼話，這算什麼字？不禁要重複萊蒙托夫的話了：

他們是給誰畫畫？

那裏可以聽到這樣的話？

假使他們有這樣的事情，

我們就聽也不要聽他們。

『也許，「在伏爾加河岸的卡林諾夫城」，有人是這樣說話的，可是這與我們何干？』

讀者可以明白，爲了使這批評有說服力，我們是用不着特別努力的；因此在這篇批評裏在別的地方可以很容易發現臨時縫合的活綫脚。但是我們可以保證說，既然是取學校課本的觀點可以把它弄得非常有說服力和豪壯氣；可以用他來消滅作者，假使讀者答應給我們一種權利：用預先準備好的要求，就是劇本裏應該有什麼並且應該怎樣寫，去從事檢討劇本，那末我們就再也不需要什麼了：凡是和我們所定的規律不合的，我們就都可以把它消滅。從劇本裏摘錄幾點出來，就可以非常公正地證實我們的判斷；從各種學術著作裏引據幾點出來，從亞里斯多德開始，一直到飛雪爾，如衆周知，就是作成審美學理論之最後最終旨趣的那一位，就可以給你們證明，我們的教養是可靠的；措詞的輕鬆和俏皮可以幫助我們吸引你們的注意，而你們呢，自己都不知不覺地，就會來完全同意我們的話。不過，至於我們是否有充分的權利給作者劃定義務，然後去審判他，他是否忠於這些義務，還是違犯了這些義務？——却一分鐘都不能讓這種懷疑鑽進你的腦子……

但是糟糕的就在這裏：現在沒有一個讀者肯放過此種懷疑了。被藐視的羣衆，以前是虔誠地張大了嘴，注意地聽我們的說話，現在他們對於我們的權威却是一個可哭的和可怕的險象了——是一羣武裝着，照屠格涅夫先生高妙的說法，『雙口分析刀』的人。任何人讀了我們聲如雷動的批評之後，都會說：『你們給我們提出了你們自己的「風暴」，保證說，在「大雷雨」裏所有的，是多餘的，所需要的，又沒有。但是「大雷雨」的作者的看法却大概是完全相反的；讓我們來檢討你們吧。請你們把劇本講給我們聽，分析給我們聽，把它原來的樣子給我們看，根據它原來的樣子，把你們對於它的意見提給我們，而不是根據什麼陳舊了的，完全不必要和旁門偏道的判斷。照你們的意見，什麼什麼是不應該有的；可是，也許，在劇本裏有了它倒是好的，爲什麼反是不應該呢？』現在任何讀者都敢於發表異議了，比方說，巴甫洛夫對於『大雷雨』的高明批評實習，遭受這樣斷然的失敗，就應該歸罪於這種無禮的情形。事實上，對於『我們的時代』上『大雷雨』的批評者，大家——文學家和羣衆都起而攻擊了，當然，並不是爲了他敢於對奧斯特羅夫斯基表示不充分的敬意，而是因爲他在他的批評文章裏對於俄國公衆的合理的思想和善良的意志表示不敬。大家早已看出，在許多地方，奧斯特羅夫斯基已經遠離舊的舞台八股，在他每一部戲的構思中，都有着必然地把他引導到我們上面所指出的某種理論的範圍之外去的條件。不喜歡這種傾向的批評家，首先應該把這些條件指出來，加以特徵化，加以概括化，然後再直接或簡接地在它們與舊理論之間提出問題。這

非但是批評家對於所檢討的那位作家的義務，並且尤其是對於公衆的義務，公衆是這樣經常地讚美奧斯特羅夫斯基及其一切自由與傾向，隨着每一部新的劇本而愈益熱愛他。假使批評家認為公衆是迷亂於喜愛一個違反他理論的罪犯的作者，那末他應該首先為這個理論辯護，並且嚴重地證明，逃避這種理論的傾向是不會有好處的。那末他也許來得及說服某些人甚至於很多人，因為巴甫洛夫能夠十分巧妙地運用文句，這是沒法搶掉他的。可是他現在做了些什麼呢？他絲毫也沒有注意那個事實，就是陳舊的藝術規律雖繼續存在於教科書裏並且從中學和大學的講台上教授着，但是早已在文學中和公衆中失去不可侵犯的神聖性了。他依照他一條一條的理論勇氣勃勃地從事分割奧斯特羅夫斯基，強迫讀者認為他的理論是不可侵犯的。他認為方便的僅僅是諷嘲下一位紳士，因為這位紳士依照第一排安樂椅的座位和『鮮明』的手套應該是巴甫洛夫先生的『近人和兄弟』，他居然放於欽佩巴甫洛夫是如此反感的劇本。對於公衆，對於一個批評家要從事解決的問題的本身如此漠視蔑視，自然一定會激起大多數讀者反對他而不是擁護他了。讀者指點批評家，說他跟他的理論周轉，猶如白鼠在球輪裏旋轉一樣，要求他從球輪裏走出來，走到直路上去。他所用的圓滑的字句和巧妙的三段論法是不夠的：對於前提本身，它們還要求嚴重的證實，而巴甫洛夫先生就是從這些前提裏做出自己的結論，而又把這些結論當作公理來發表的。他說：這不好，因為劇本裏有許多人物不合於劇情的直接發展。可是人家頑強地反駁他：為什麼劇本裏不能有直接參加戲劇發展的人物呢？批評家斷言，戲劇已經失去意義，它的女主人公既然是不貞潔的；讀者叫住他，提出問題：你從那一點說她是不貞潔呢？你的貞潔理解又是根據什麼呢？批評家認為卑俗和淫猥是不配稱藝術的，——夜間的幽會，庫德略希大胆的口哨，以及卡傑林娜在自己丈夫面前招認的一場戲；又要問他了：他究竟是為什麼認為這是鄙俗呢，為什麼上流社會的私通和貴族的情慾就比小市民的消遣更配稱藝術呢？為什麼一個年輕小夥子的口哨就比一個什麼上流社會的少年唱意大利獨唱曲的憂傷之歌更為鄙俗呢？巴甫洛夫猶如他自己論據的最上層，他高高在上地判決，像『大雷雨』這樣的劇本，並不是戲劇，而是露天表演。人家立刻就要回答他：你為什麼這樣蔑視露天戲呢？是不是所有綺麗的戲，甚至於那戲即使是嚴格遵守所有三一律，都比任何露天戲要好，這還是問題呢。關於露天戲在戲劇中以及在民衆進步的事業上所起的作用，我們還要和你再爭辯。最後一個反駁在刊物上是發展得充分詳細的。它在什麼地方發出的呢？只要看看『現代人』就好了，大家知道，這雜誌自己也有『口哨』這一欄，因此不能和庫德略希的口哨鬧糾紛，一般地說，應該對於任何露天戲贊成。不，關於露天戲的意見，在『讀物叢書』裏曾經發表過，這叢書是有名的一切『藝術』權利的保衛者，發表這意見的是阿寧柯夫先生，誰都不責備他過分信奉『鄙俗』理論。假使我們沒有諸瞭解阿寧柯夫的思想（當然，誰都不能對這

個担保），他是認為現代戲劇及其理論已經比最初的露天戲脫離生活的真實和美麗為遠了，爲了復興戲劇首先必須回到露天戲，再重新開始走戲劇發展的道路。看，巴甫洛夫甚至於在俄國批評界的可敬代表人物中間也和何等樣的意見衝突了，更不用說那些被思想健全者責備所蔑視科學和否認一切高尚事物的人了！顯然，這裏已經用不着做什麼比較藻麗或者比較不必藻麗的抗辯，而需要着手好好重新審查這位批評家藉以確定其判決書的根據了。但是問題一移到這個基礎上之後，『我們的時代』的批評家就顯得無力了，必須把自己的批評加以噁舌和矯揉造作了。

可見，批評成爲學究的同盟者，並且依照教科書的條文去身負檢閱文學作品之責，那就一定會時常把自己處身在這樣可憐的地位：把自己像奴隸似的在統治理論的面前審問，同時，批評並且使自己註定命運：經常地，無益地仇視一切進步，仇視文學中一切新的和特色的事物。新文學運動愈是有力，它就愈加殘酷地反對它，愈加明顯地說出自己沒有齒牙的無力。此種批評的信徒們，發掘出一些什麼死的完美事物，陳列出一些過時的、對於我們毫不相干的模範，把一些從美好的整體上扯下來的碎片拋在我們身上，自己則經常地停留在活的運動的旁邊，閉眼不看新的活的美麗，不願意瞭解新真理，生活新進程的結果。他們高高在上觀看一切，嚴格地審判，準備控告任何作家，說他及不上他們的 *Chefs-d'oeuvre*（傑作），而對於作者對自己的羣衆和對自己的時代之活的關係，則厚顏無恥地漠不關心。你們看見沒有，這就是全部『瞬間的利益』，——一個嚴肅的批評家可以不可以惑於這樣的利益而去毀損藝術呢！可憐的，沒有靈魂的人們啊！在一個善於尊重生命之事業的，生命之勞動和福祉的入的眼中，他們是多可憐啊！一個平常的，思想健全的人，他從生活裏擷取生活所給他的東西，並且把他所能給的東西給生活；但是墨守成章的人却總是從高處用死的模範和抽象去攫取和麻痺生活。一個人對於眼看着一個美好的女子，突然大發議論，說她的身軀並不像密羅斯的愛神那樣，嘴的綫條也不如麥第奇的愛神那樣好，眼神並沒有我們在拉斐爾畫的聖母像上所能發現的那種表情，以及諸如此類的話，你倒說說看，對於這個人，該作何種想法。像這位先生的一切評判和比擬，可能是很公正和聰明的，但是他們會得到什麼結果呢？他們能不能向你證明，所談論的那個女子，本身並不美好嗎？他們是不是有力說服你甚至於只是一點：這個女子並不比那個或是另外一個愛神不美些嗎？當然，不能，因爲美麗並不在於個別的輪廓和綫條，而在於面部的總的表情，而在於面部所表現出來的生命意義。這個表情爲我所喜愛，這個意義爲我所理解和愉悅的時候，那時我才把全心全意獻給這美麗，並不作任何死的比擬，並不提出用藝術的口碑來神化了的奢望。假使你要有效地影響我，你要使我來愛美麗，那末你要會把它給我指出和說明：那時你才能够達到你的目的。對於真理也是這樣：它並不在於辯正的細微，也不是在於相信個別的推理，而在於你

所討論的那事情的活的真實。給我明白現象的性質，它在其他現象中的地位，它在生活總的進程中的意味和意義，你要相信，惟有經過這樣的道路你能够領我去準確地判斷事物，比那些隨手檢來證明你思想的一切種種不同的三段論法等方法要可靠得多。假使直到如今愚昧和輕信在人們中間還這樣有力，這正就是那些我們所攻擊的批判方法所支持的。綜合論在各處各地各種事物上都佔着優勢；預先說明某某事物是有益處的，然後奔走到四面八方去，去搜集論據，爲什麼是有益處的，用格言來震聾你的耳朵，凡是不合格言的一切都是不道德的。這樣，人的意思就被經常地歪曲，並且被除去每一個人自己判斷的意願和可能。假使一個人學會了分析的判斷方法，那就完全是另外一種結果了：看見怎麼一回事，看它的後果，看它的有利之處和不利之處；然後你再去衡量一下和判斷一下，它有多少尺寸是有益處的。那時人們就可以經常在自己的面前擁有材料，自己的判斷也可以事實爲出發點，不致於迷失在綜合的烟霧裏，也不致於把自己和曾經在什麼時候曾經有什麼人所編造的抽象理論和橫棍連繫在一起。爲了達到這一點，必須讓所有的人都得到靠自己的智慧，而不是依賴他人的保護而生活的意願。當然，這一點，在人類中我們還不能很快就等候到。但是有一小部分人，就是我們稱爲『讀者羣衆』的人，他們使我們有權推想，在他們中間，這種尋求獨立性的智能生活的意願已經甦醒了。所以我們認爲高高在上的對他們冷淡，傲慢地把只有天曉得是根據什麼理論的格言和判斷擲給他們是非常不妥當的。我們認爲最好的批評方法是把事情的本身陳述得使讀者自己根據所舉出的事實能够作出自己的結論。我們歸攏事實，關於作品的總的意義，作出判斷，指出它和我們生活於其中的現實的關係，提出自己的結論，力圖儘可能以更好的形式按排出結論，在按排的時候，總要竭力做得使讀者能够完全方便地說出他們自己在我們與作者之間的判斷。由於某些諷嘲的檢討，我們曾經不止一次受到責備：『從你們的內容摘要和敘述中可以看出，這位作者是不好的，或是有害的，——他們對我們說，——可是你們却稱贊他，——你們怎麼聒不知恥呀』。我們承認，這樣的責備絲毫也不使我們悲傷：讀者關於我們的批評能力得到並不十分讚美的意見，——是真實，但是主要的目的總算是達到了，——不好的書（有時候我們不能對它直接加以批判）讀者看來也是不好的，靠了陳列在他眼前的事實。我們向來堅持的意見是唯有實際的、現實的批評才能够對於讀者有些意義。假使作品裏有什麼，那末你就指給我們看，這作品裏沒有什麼，又什麼是它應該有的。

自然，任何人無論討論什麼東西的時候，眼目中一定有一般的定義和規律。但是應該分別出由事情的本質所發出的自然規律與某種機構中所規定的條例與規章之間的不同之點。有某些公理，沒有它是不能思想的，任何作家都預料他的讀者是懂得這些公理的，正像任何談話的人預料他的對談者一樣。說一個人，說他駝背或是斜眼，就足够讓任

何人知道這人的缺點而決不是他身上的優點了。正像指正某某文學作品不通或充滿謊言就足夠使任何人不把它認為有價值的東西了。但是假使你說，一個戴小帽而不是便帽的人，這還不能足夠使我們獲得關於他惡劣的意見，雖然在某種圈子裏也有這樣的規矩，體面的人不應該戴小帽。在文學作品裏也是這樣——假使你發現，什麼什麼統一律沒有顧到，或是某些人物對於劇情的發展並不是必要的……這對於並沒有預示贊成你理論的讀者，還絲毫不能說明什麼。只有那每一個讀者都一定會覺得是違反事物的自然程序和侮曠普通常識的作品，我才可以認為是無需由我來加以否認的，預料只要我把事實一指出，這些否認就會自然而然地在讀者的腦經中出現的。但是永久不需要把這樣的推想推廣得太遠。像巴甫洛夫，莫斯科的聶克拉索夫，巴爾霍夫斯基之流的批評家，因此更加不對，他們以為在他們自己與輿情之間是絕對一致的，相同的意見，在數量上遠較應有的為多。換句話說，許多只有他們覺得是絕對真理，而大多數人認為甚至於是與某些通行理解矛盾的意見，他們却認為對於大家都是不可更易的，顯明的公理。比方說，任何人都理解，一個願意做些什麼正經事情的作家，不應該歪曲現實：無論是理論家，無論是輿情，都是同意這個要求的。但是同時，理論家要求並且作為公理那樣地假定，——作者應該使現實完善化，揚棄掉現實中一切不必要的東西，僅僅揀選出為劇情的發展和作品的結局所特別要求的東西。配合着這第二個要求，奧斯特羅夫斯基曾經被萬分激怒地攻擊過好幾次；然而這不僅不是公理，甚至於顯然和忠於現實生活的要求是矛盾的，而這種要求則是大家承認為必要的。事實上你怎麼會強迫我相信，在這麼個半小時之內，有十個人，一個接着一個走進同一的房間裏，或是廣場上同一的地方，並且正就是那些所需要的人，正就是在需要他們到那裏去的時候，遇見他們需要的人，開始 *ex abrupto*（突然）談需要談的話，需要做什麼就做什麼，需要走開就走開，然後在需要他們的時又出現。實生活裏是不是這樣做，這是不是像真實？誰不知道，在實生活中最難的事情是一個好機會能趕上另外一個好機會，把事情進行合乎邏輯地安排好。人平常都知道，他該做什麼，可是他却不能夠這樣稱心如意地把一位作家這樣容易支配的一切手段都放到自己的事情上去。需要的人不來，信收不到，談話也並不談得使事情推動……任何人在實生活中總有很多自己的事情，難得有人像在我們戲劇中那樣作為機器，作者為了他劇本的劇情，拿機器隨意推動。關於糾紛和結局也是這樣。我們是否看到許多事情，它的結局正就是開端的純粹邏輯的發展嗎？在歷史中我們還可以在幾個世紀之中看到這一點；可是在私人的生活裏就不是這樣了。雖然歷史的規律在這裏也是同樣的，但是有距離和廣袤上的差別。假使我們絕對地說，並且考慮到無窮的微細之末，當然，也可以發現，圓球也是多角形的；但是你用多角形的球來作打彈子的遊戲看，——那就完全不是那麼回事了。關於邏輯發展和必然報應的歷史規律也完全是一樣——在私

人生活的變化中就遠不如在民族的歷史中那樣清楚和充分了。故意賦予它們這個清楚，那就是強姦和歪曲現實。好似事實上任何犯罪行為自身總附帶着懲罰？好似犯罪總附帶着良心上的折磨，假使不是表面的刑罰？好似節儉總會致富，誠實總會受到大家的尊敬，懷疑總會得到解決，美德總會得到內心的滿足？我們不是時常看到相反的情形嗎，但從另一方面說，這相反的情形也不能斷定是一般的公式……不能說，人天生是惡的，所以也不能在文學作品中採用類似這樣的原則，比方說，行惡總是得福，行善總是受罰。但是把戲劇建築在行善得福的原則上也是不可能的，甚至是可笑的！事情是這樣的，人的關係難得是根據理智的考慮來安排的，大部分是偶然構成的，其次，好像大部分是這一些行為和那一些行為無意識地湊合的，是依照成規舊例，是由於瞬間的佈排，是受了許多不相干原因的影響。爲了合於主題發展的邏輯要求而決定把這一切偶然性拋在一邊的作家，平常總是要失去中等尺度，處事像一個把一切都照Maximum（最高限度）來測量的人一樣。他也許發現，一個人能夠一晝夜做工，✱五小時而對於自己沒有直接的害處，於是就根據這個計算向那些替他做工的人提出自己的要求。這是不言而喻的：這種計劃對於兩天三天例外的情形，是可能的，要作爲經常工作的限額，那就完全愚魯不對了。理論向戲劇所要求的人生關係的邏輯的發展也時常是這樣。

有人對我們說，我們陷於否認任何創作的偏見，除了金屬板照相法之外，不承認什麼藝術。益有甚者，——有人請我們把我們的意見再往上發展，一直發展到極端的結果，那就是說：戲劇作者沒有權揚棄什麼，也沒有爲了自己的目的故意去追求什麼，只需要乾脆把凡是所遇見的一切人們的一切不必要的談話，都記錄下來，所以繼續進行了一個禮拜的事情，就在戲劇裏也把那一個禮拜在戲院裏上演，爲了另外一個事變，則需要把諾夫斯基大街或是英吉利河畔大街散步的成千成萬的人也拉上台去。是的，是會這個樣子，假使還是把我們現在所爭論的那些公式的理論作爲文學中最高規範的話。但是無論如何我們總算不是向那方面走；我們並不是要糾正兩三點理論；不是的，理論經過這樣的修正之後，還要更加破，更加亂，更加矛盾；我們簡直完全不要它。我們有其他的原則來判斷作者和作品的價值，我們把握着這些原則，希望不致於作出什麼荒謬的結論，也不和羣衆的常識背道而馳。關於這些原則，我們已經在最初幾篇關於奧斯特羅夫斯基的文章裏，後來在論『前夜』的文章裏說過；但是，也許，還需要再度把它們簡單地陳述一下。

衡量一位作家或是一篇作品的價值，我們所採用的尺度是它們究竟有多少是表現某一個時代和某一人民的自然追求的。人類的自然追求通分爲最普通的分母，可以用幾個字來表現：『爲了使大家都好』。不難理解，人爲了追求這個目的，照事情的本質說，起初一定是遠離這目的：每一個人爲了他自己好，確立自己的福利，却妨礙了別人；把

事情處理得一個人不妨礙另一個人，人們還不會。好像沒有經驗的跳舞者，不會安排自己的動作，不斷碰到別的舞侶，甚至於是在相當空大的舞廳裏。後來，習慣了之後，他們甚至於在容量比較小的和跳舞者數量很大的舞廳裏也比較好地穿梭了。但是在他們還沒有獲得靈巧之前，自然，暫時還不能容許讓許多舞侶在舞廳裏跳華爾茲舞；爲了不要互相碰撞，必須讓許多人等候，對最不靈巧的人簡直完全拒絕跳舞，也許讓他們坐下來打牌，輸錢，甚至於輸得很多！安排生活也是這裏：比較靈巧的人繼續尋求自己的幸福，別的人坐下來做那不必做的事情，輸錢；生活的共同節日，從最初就被破壞，許多人享受不到快樂；許多人確信，只有那些會靈巧跳舞的人才配享受快樂。而靈巧的舞者，安排了自己的幸福，繼續遵循自然的憧憬，給自己取得更大的空間，更多的快樂方法。結果，他們失去了尺度；由於他們的關係其餘的人顯得很擠軋了，於是他們便從自己的位子上跳起來，雙腳亂跳——並不是因爲他們要跳舞，而只是因爲他們甚至於坐着都不舒服了。這其間，在這個動作中間，發現，原來在他們中間也有一些並非沒有某種靈巧性的人，於是他們便試圖加入快樂者的圈子，但是原來那些特權的跳舞者看看他們很有敵意，看做是不速之客，於是不讓他們進圈子。開始了各式各樣的，長期的，大部分對於新人是不利的鬥爭：他們被譏笑，被排擠，他們被派定要付過節費，搶去了他們的太太，搶去了太太們的騎士，他們完全被逐出節日了。但是人們的處境愈是壞，他們就更加感覺需要好。藉剝奪停止不了要求，而只會刺激要求；惟有進用食物才能滿足饑餓。所以直到如今鬥爭還沒有完結；自然的追求，一會似乎是銷聲匿跡，一會又顯得更加有力，老是尋求着自己的滿足。歷史的本質就在於這裏。

在各時代，在人類活動的各種總出現生來如此之強健和如此之聰明的人，自然的追求在他們身上表現得非常有力 and 毫不消弱。在實際的活動中，他們時常成爲自己追求的殉難者，但是從來沒有毫無痕跡地過去，從來不是孤立無援的；在社會的活動裏他們形成了黨派，在純粹的科學裏獲得了發明，在藝術中，在文學中形成了學派。關於社會活動家，他們每一個人經過了我們在上面一頁所說的話之後，一定會瞭解他在歷史中的作用，我們這裏不再說了。但是我們要指出，在科學和文學的事業中，偉大的個人總包含着我們在上面已經說過的那種性格，——自然的，活的追求之力。在羣衆中歪曲這種追求，正和散佈許外關於世界和人的荒謬解釋配合着；這種解釋在它本身說是妨礙公衆幸福的。爲了不要說得太遠，我們可以回想一下，崇拜偶像的荒謬絕倫以及各種各樣的開闢宇宙的謬語怪論，以及後來各種各樣天文的和神道的神祕邪說給予人類多大的害處啊。純粹的科學家，作了天文的和物理的發明，建立了新的哲學原理，他們會傾聽智慧之自然的，健康的要求之呼聲，幫助人類脫離那些對於建立共同安樂有害的人爲說索。人類隨着這些人中間的每一個人，在發展準確的自然的解釋中，一步一步地向前跨，依據

這些步伐的重要性，我們可以確定每一個活動家的個人價值。對於實用知識的人們：技師、機師、天文家、醫生等，也可以同樣符合這個意思……在藝術、在文學的領域中我們也可以同樣看到。

在這個人類趨向它已經偏離了的自然本源的行動中，直到現在為止，文學家的作用並不大。照實在情形來說，文學並沒有活動的意義：它只不過是或者提議應該做的事情，或者描繪已經在做着和做成的事情。在第一點來說，就是提議將來的活動，它是從純粹科學中採取自己的材料和根據；在第二點來說，採自生活的事實中。由此可見，一般地說，文學本身是一種服務的力量，它的意義是在於宣傳，而其價值則依它宣傳什麼和宣傳得怎樣而定。然而在文學中出現好幾個人物，他們在自己的宣傳方面，是站立得這樣高，直到現在為止，無論是為人類幸福的實際活動家，無論是純粹科學家都還沒有能夠超過他們。這些作家天賦如此之高，他們好似僅憑本能就能接近自然的理解和追求，和他們同時代的哲學家還剛在藉着嚴格的科學尋找這種自然的理解和追求。而且，哲學家還剛剛在理論中猜想到的事情，天才的作家已經會在生活中把它抓取到，用故事描繪出來了。可見，他們擔任着某一個時代人類最高級意識的最充分的代表，從這一個高度去瞻望人與自然的生活，並且把它在我們面前描寫出來，他們高踞在文學的服務角色之上，擠於促進人類最清楚地認識它自己活力和自然傾向的歷史事業家之列。莎士比亞便是這樣的人。他的劇本中有許多可以稱為人心領裏的發現；他的文學事業把人們的普遍意識提高好幾級，以前沒有一個人昇到這樣的高度，只有某些哲學家曾經遠遠地指出這些級度。這便是為什麼莎士比亞有這樣大的全世界意義的原因：他表示着人類發展的幾個新的級度。但是因此莎士比亞是站在普通作家羣之外的；但丁，歌德，拜倫的名字時常和他的名字聯在一起，但是很難說，他們中間的每一個人，有那一個和莎士比亞一樣，充分表示了人類發展的一個整個的新階段。至於普通之才，那末我們前面說過的服務的角色正可以留給他們。他們並沒有給世界提供什麼新的和未知的事物，沒有指出全人類發展的新的道路，甚至於沒有依照已經擇定的道路推進人類，他們應該只限於做比較私人的、專門的服務：他們把人類先進活動家所發現的東西推進到羣衆的意識裏去，把人們心中還模糊地和不確定地生活着的東西揭露和顯明給人們看，普通，事情並不是這樣發生的，就是文學家借用哲學家的意識，然後把這意識使用到自己的作品裏。不，他們倆是獨立活動的，他們倆是一個本源——從現實生活出發的，但是從事工作的方式不同。比方說，思想家發覺人們對於他們自己現狀的不滿，對各種事實加以考慮，竭力尋求新的，足以能夠滿足所發生要求的原理。文學家和詩人發覺這種不滿，把不滿的圖畫得這樣活龍活現，使灌注在它身上的公衆的注意，自然而然地使人們去思考，他們所需要的是什麼。結果是一個，兩種活動家的意義也是一樣；但是文學史向我們表明，除

了不多的例外，文學家普通總是晚一步的。可是思想家却緊盯着最不重大的徵象，毫不放鬆地把一個偶發的思想，窮追到它最後的根底，有時指出一個新的運動，在它還是最微小的萌芽時，——文學家大部分是比較不敏感些；他們指出和畫出爆發着的運動是在它已經充分顯明和有利的時候。因此，他們比較接近羣衆的理解，在羣衆中比較有更大的成就；他們像寒暑表，任何人都會使用他們，可是氣象天文學的計算和預測，却誰都不願意知道。這樣說來，我們一方面承認文學有主要的宣傳意義，我們並要求文學有一個質，沒有這個質，文學就不會有任何價值，這就是真實。要把作家以之作出發點的事實，也就是他要介紹給我們的事實，傳達得確實。要是沒有這一點，文學作品就失去任何意義；它甚至於要變得有害，因為它不是使人類的認識開明，而是相反的，使之更加暗黑。我們要在這種作家身上找出什麼才能，那就白費氣力了，除非是說空話的才能。在歷史性的作品中，真實應該是事實的真實；在戲曲小說中，事情既然是虛構的，是以邏輯的真實來代替事實的真實，那就是說，用常識的蓋然性和合於事情實際進程的相似性來代替。

但是真實只是必要的條件，還不是作品的價值。關於價值我們是依據作者眼光的關度，對於那些他所關涉到的現象的理解的準確性和描寫的生動性而判斷的。首先，照我們所採用的批評法，我們把作為人民準確與自然追求之代表者的作者和作為各種為人為派別與要求之代言人的作者分別開來。我們已經看出，人為的一般的湊合是人們原初不善於安排自己幸福的後果，這種湊合在許多方面麻木了自然要求的意識。在各種民族的文學中我們可以找到很多作家，完全忠於人為的利益，絲毫也不關心人類本性的常態要求。這些作家可能並不是撒謊者；但是他們的作品都是撒謊的，我們對於他們的作品是不能承認有價值的，不過除了形式之外。比方說，一切歌頌粉飾，軍事勝利，依照某某自私者的命令殺人劫貨的入，編製阿諛諂媚的讚歌，題字和頌詩的人——在我們的眼中都不會有任何意義，因為他們離開人民自然的追求和要求非常遠。在文學中他們和真正作家的比擬，猶如在科學中星相家和鍊丹者之與真正的自然科學家，詳夢書之與生理學科，算命書之與確實的理論。在沒有離開自然理解很遠的作家中間，我們還可以分別出或多或少比較深刻地滲透着時代當前要求的入，或多或少比較廣泛地掌握住人類中所發生的運動的入，或多或少比較強烈地同情人類的人。這裏的等級可以是無數的。一個作家可能把一個問題解釋得窮盡，另一個作家可能闡透十個問題，第三個作家可能把所有問題都總歸到一個最高的問題之下，然後再把它提出來解決，第四位可能指出這一問題解決之後才發生的一些問題，以及其他等等。一個可以冷靜地，敘事詩地陳述事實，另一個會用打情詩的魔力去對付謊言，而歌頌善良與真實。一個可能從浮面處理事情，指出需要作表面的和部分的修正；另一個會把全部事情都從根拔出來，把一件事物的內部

罪惡與無力，或是把人類新運動之下所建造的新大廈的內部力量和美麗陳列出來看。隨着作者眼光的闊度和感情的強度而分為描繪事物方法以及每一個作者敘述的異同。檢討這外表形式和內部關係已經不難；對於批評最重要的是確定：作者是否和那些已經在人民心中喚起了的或是按照當時事情的程序必定快要喚醒起來的自然追求站在一條水平綫上；其次——他會瞭解和表現它們到那樣的程度，他是否把握了事情的木質，它的根底，或僅僅是表面，是否包括到事物的共通性，還僅僅是它的某幾方面。

我們認為要是散佈說，我們在這裏講究的不是理論的討論，而是把生活的事實作詩意的表現，那就是多餘了。在以前論奧斯特羅夫斯基的文章裏，我們已充分地說明抽象思想和表現藝術方法的不同。不過我們在這裏要重複提出一點：擁護純粹藝術的人勿再責備我們用『功利主義題材』去強迫藝術家寫作，這實在是必要的。我們從來沒有以為，任何作家都應該在某種理論的影響之下創作自己的作品：他可以有隨便什麼意見，但是只要他的才能是對於生活的真實是敏銳的。藝術作品可能是某種思想的表現，並不是因為作者在它創作的時候聽從了這個思想，而是因為那作品的作者被現實的事實所征服，而這個思想正就是自然而然地從這種事實的現實中流露出來的。據此，比方說，蘇格拉底的哲學和亞里斯多夫的喜劇，對於希臘人的宗教學說是同一思想的表現——破壞古代的信仰；但是一點也沒有必要，以為亞里斯多夫正就是給他自己提出了這樣的目的，寫他的喜劇：他所以達到這個目的，僅僅是靠了描畫出那時代希臘風俗的圖畫。我們可以從他的喜劇中斷然地確信，在他寫作的時候，希臘的神話王國已經過去了，那就是說，他實際引導我們到蘇格拉底和柏拉圖用哲學的形式所證明的事物那裏去。在詩文作品和理論作品的實際方法上總是有這樣差別的。這差別正如藝術家和思想家思想方法的差別一樣：一個是用具體的形式思想，從來也不放過特殊的現象和形式，另一個竭力把一切概括化，把特殊的徵象混合到共同的公式中。但是在真正的知識和真正的詩文之間是不會有實際的差別的：才能是一個人的天生的所有物，所以他無疑保障我們相信，凡是我們承認有才能的人，他必有自然追求的相當強度和闊度。因此，他的作品也一定是在這些天生的自然與準確要求的影響之下創作的；事物常態程序的認識在他心中一定是清楚而活潑的，他的理想是簡單而易理解的，他並不把自己去為不真實和無意識去服務，並不是因為不願意，而僅是因為不能夠，——假使他要想強姦自己的才能，他是沒有什麼好東西做出來的。猶如伐拉姆，他要詛咒以色列，這是違背自己的意志，在感召的莊嚴時分，在他的嘴上却出現祝福，代替詛咒。假使他能夠說出一個詛咒的字，那末這個字一定缺少內心的熱烈，一定軟弱和難理解的。我們用不着走得很遠去取例子：我們的文學就幾乎比任何別國的文學富於這種例子。我們就拿普希金和果戈理來說吧：普希金為人定做的詩多麼貧乏和生硬啊；果戈理在文學中禁慾的企圖是多麼可憐啊！他們有很

多美好的意志，但是想像和感情不能拿出充分的材料以為定做的和入為的題材做出真正詩意的東西。並且也不聰明：詩人從中汲取自己材料和自己感感的現實，有它自己天然的意義，破壞這種天然的意義，就是消滅了事物本身的生命，剩下來的只是事物的死的骨骸。作家要想拿別的違反他本性的思想去代替自然的思想而賦予現象者，他們必定永久被迫要和這種骨骸處在一起。

但是，正如我們已經說過的那樣，人的自然的追求，對於事物健全和明白的理解，在許多事情中是歪曲的，並且幾乎是抹煞的。由於不準確發展的結果，人們時常把實際是最盲目地對於自然的強姦視為完全常態的和自然的東西。隨着時間的行進，人類日益從人為的歪曲中解放出來而接近自然的要求和判斷；我們已經不看見在每一座森林裏和每一個湖泊上，在雷聲裏和閃電裏，在太陽裏和星星裏有神祕的力量；我們在有教化的國家裏已經沒有階級和賤民；我們已經不像東方民族那樣混亂兩性的關係；我們已經不像從前希臘人和羅馬人那樣承認奴隸階級是國家的應分財產了；我們已經捨棄了中世紀歐洲所通行的宗教裁判的信條。假使這一切有些地方現在還遇見的話，那末這無非是例外罷了；總的情形是變得好起來了。但是無論如何現在還有人還沒有清楚地認識一切自然的要求，甚至於還不能同意，什麼對於人是自然的，什麼不是的。總的公式，——人自然地追求較好的事物，——是大家接受的；但是什麼應該承認是人類的幸福，還發生着分歧的意見。我們以為，比方說，幸福是在勞動中，因為我們認為勞動對於人是自然的；但是『經濟指南』却保證說，人們天生是懶惰的，因為幸福是在於利用資本。我們以為，偷竊是獲得的人為形式，人迫於極端才採用那形式；可是克柳洛夫却說，這是另外一種入的天生的本質，所以——

你即使給小偷一百萬，

他也不停止把東西偷。

而且克柳洛夫是一位大名的寓言作家，『經濟指南』是維爾那德斯基先生，一位博士，一位五等文官出版的：他們兩者的意見是不能蔑視的。這可怎麼辦呢，怎麼解決呢？我們覺得，這裏的最後決定，誰也不能自己擔當起來；任何人都可以認為自己的意見是最公平的，在這種情形之下，決定比任何時候都更應該交給公眾來做。這事情是關涉到公眾的，也惟有為了公眾我們才能够確定我們的態度。我們對社會說：『我們覺得，你能够做什麼，你感覺什麼，你不滿意什麼，你不要什麼』。告訴我們，我們錯沒有錯，是社會的事情。尤其是在這種檢討奧斯特羅夫斯基劇本的情形之下，我們簡直可以依賴公眾的裁判。我們說：『作者描寫的是什麼；照我們的看法，他所創作的形象是代表什麼，他們的出生，以及意義；我們認為，所有這一切都是對你的生活與習慣有活的關係的，並且說明滿足那樣的需要為你的幸福所必要』。你們倒說說看，除了我們這裏所說的

和所請求的那個社會之外，還有誰能評判我們的話是否公正呢？社會的判決對於我們以及對於所檢討的作者應該是同樣重要和最終的。

公眾對於我們的作者接待得很好；那就是說，問題的一半已經以肯定的方式解決了：公眾承認，他準確地瞭解和描繪他們。還有另外一個問題：我們是否準確地瞭解奧斯特羅夫斯基，對於他的作品給予某種意義？給予我們良好的答覆，實有某種希望，第一，和我們的看法相反的批評，並不特別為公眾所贊同，這是一個情形；第二，作者本人是同意我們意見的，因為在『大雷雨』裏我們發現我們關於奧斯特羅夫斯基的才能及其作品的意義的許多意見得到了新的證實。而且，再有，——我們的文章和我們用以確定我們判斷的根據都放在大家的眼前，誰要是不同意我們的意見，他根據自己的觀察去閱讀和查驗我們的文章，可以得出自己的結論。我們還更加滿意呢。

現在，解釋了我們批評的根據之後，我們請求讀者原諒我們解釋的冗長。這些解釋當然可以陳明於兩三頁中，但是，那樣，這幾頁就長久不能見到天日了。所以冗長是由於時常要用無盡的迂迴之詞去解釋只要用一個字就可以表示的東西；但是糟糕的是這種字眼在其他歐洲語言裏是非常平常的，一放到俄文文章裏，普通就不會使這篇文章能夠有呈現於公眾面前的那種形式。所以不自覺的要翻來覆去地調弄字句，以便無論如何使讀者進入所陳述意思的本質之中。

現在來討論我們的本題——『大雷雨』的作者吧。

『現代人』雜誌的讀者，也許還記得，我們把奧斯特羅夫斯基抬舉得很高，認為，他會很充分地和多方面地描繪俄羅斯生活的一切實際方面和要求。其他作家採取常有的現象，暫時的表面的社會要求，描寫這一切，其成功或多或少，比方說，公正審判，寬容他教，健全行政，取消專賣，廢除農奴制等等要求。另外一些作家採取生活中比較內在的方面，但是僅限於極狹小的圈子，並且指出遠無全民意義的那些現象。例如有無數的小說描寫那種隨着包圍他們的環境的發展而變遷，但是又失去意志之力和毀滅於一無行動的人們。這些小說是有意義的，因為明顯地表現了妨礙良好活動的環境的不良，雖然只是意識模糊地要求在事實上努力採用我們認為在理論中是真理的原則。依照才能的不同，這一類小說也有或多或少的意義；但是所有這些小說都包含着一個缺點，就是只鑽進社會的不大的一部分（比較地），幾乎和大多數沒有絲毫關係。人民大眾不必說，甚至於在我們社會的中等階級中，我們看見有很多很多人，他們還需要取得和闡明準確的理解，這種人要比那種已經取得意識但是還不知道往那裏去的人們要多。所以，上面所說的中篇和長篇小說的意義是非常特殊的，其共鳴對於某一種人的圈子實較大多數人為多。不能不承認，奧斯特羅夫斯基的事業要收穫豐富得多：他包括了這樣共通的追求和

需要，這些追求和需要滲透於整個俄羅斯的社會裏，它們的呼聲在我們生活的一切現象中間都可以聽到，它們的滿足是我們進一步發展的必要條件。我們現在不想重複說那些在我們以前的幾篇文章中已經詳細說過的話；但是這裏要指出『大雷雨』一位批評者——阿波龍·格利戈里耶夫先生對於我們文章所發生的奇怪的狐疑。應該指出，格利戈里耶夫先生是奧斯特羅夫斯基才能的一個欽佩的崇拜者；但是，一定是，由於欽佩的過剩，——他從來沒有能夠比較清楚地說明，他究竟尊重奧斯特羅夫斯基的是什麼。我們讀過他的文章，怎麼也不能洞悉其中的奧妙。而且，格利戈里耶夫先生在檢討『大雷雨』的時候，也給我們寫了幾頁，責備我們，說我們給奧斯特羅夫斯基的劇本的人物掛上簽條，把他們所有的人分為兩類：愚昧頑固的人和充滿私利的人，而且把我們劇作家的全部事情都歸結在他們之間的關係上，就是商人生活的普通關係上。格利戈里耶夫說明了這個責難之後，高呼說，奧斯特羅夫斯基的特點和功績並不在於這裏，而在於人民性。但是人民性又在於什麼呢，——格利戈里耶夫先生沒有說明，所以我們覺得他的抗辯是很可笑的。好像我們並不承認奧斯特羅夫斯基的人民性！我們正就是從人民性開始，由它繼續並且結束的。我們尋求，奧斯特羅夫斯基的作品是怎樣並有多少作為人民生活、人民追求的表現；若不是人民性，這是什麼？不過我們並不拿它來叫喊，每隔兩句就加一個驚嘆號，我們是竭力來確定它的內容，格利戈里耶夫先生却從來沒有一次想到要做這事情。假使他把這個試一下子，那末，也許，也會得到我們所檢討的同樣的結果，不致於空空洞洞地責備我們，說我們好似把奧斯特羅夫斯基的功績歸納在準確地描繪過着那老法生活的商人們的家庭關係。凡是讀過我們文章的人，都可以看出，我們指出在奧斯特羅夫斯基的喜劇中所複製得如此之好的支配於我們生活中的那些關係的基本特點，決不單是指商人。現代俄羅斯生活的追求，以最廣泛的規模，在奧斯特羅夫斯基身上，正如在一個劇作家的身上，從否定的方面，找到了自己的反映。他用顯明的圖畫給我們畫出虛偽的關係及其一切後果，經過這個作為要求較好制度的那些追求的反響。一方面是橫暴，另一方面是對於自己個人權利的認識不足，——這便是大部分奧斯特羅夫斯基劇作中所發展着的相互關係的一切醜惡所藉以支持的基礎；權利、合法、尊重人的要求——這是每一個仔細的讀者都可以從這醜惡的深處聽到的聲音。怎麼，難道你要否認俄羅斯生活中這些要求的廣泛意義嗎？難道你不承認，這樣的喜劇背景不比歐洲任何其他社會更適合俄羅斯社會的情形嗎？你就拿歷史來說，我回憶一下自己的生活，環顧一下自己的周圍，——你各到各處都可以找到我們的話的辯正。讓我們在這裏去作歷史的探究是不適當的；只要指出一點就夠了，就是我們的歷史直到最新的時代沒有能夠促成我們合法之感的發展（比羅戈夫也同意這一點的；請看基輔省的懲罰條例），沒有給個人造成堅固的保障，反賦予橫暴以廣大的空間。此種歷史發展自然會有社會風俗習尚低

落的結果：對於自己人格的尊敬失掉了，信仰權利，接着是，認識義務——都削弱了，橫暴蹂躪了權利，狡猾依附於橫暴之下。某些作家失去了正常需要的感覺，熱中於人為的拚湊，承認這些無可懷疑的事實，想要把它們合法化，尊為生活的規範，而不認為是由於不良歷史發展所發生的自然趨向的歪曲。比方說，想要把橫暴為俄羅斯人所專有，作為他天生的特殊的和自然的資質，——稱之為『天性的豁達』；把欺詐和狡猾也想在俄羅斯人身上合法化，稱之為大胆和乖巧。某些批評家甚至於也想把奧斯特羅夫斯基看做是俄羅斯豁達天性的歌者；就是由於這個緣故，有一次為了柳比姆·托爾左夫就曾提出過這樣的狂言，除此之外，在奧斯特羅夫斯基身上沒有找出什麼。但是奧斯特羅夫斯基是一個極有才能的人，因此，也具有真理的感覺，本能地癖愛自然的、健全的要求，決不會屈服於誘惑，所以橫暴，甚至於是最豁達的，在他寫起來，恰如現實那樣，總是沉重的、醜惡的、無法無天的橫暴，——並且在劇本中確實總可以聽到反對這種橫暴的抗議。他會感覺得出，這種天性的豁達是什麼東西，他用幾個愚昧頑固的典型和名稱來給它格上黑印，加上惡名。

但是並不是他瞎編出這些典型，正像並不是他虛構出『愚昧頑固』這個名稱一樣。和後者他都是在生活中擷取出來的。顯然，生活為這種劇本的情節提供材料，奧斯特羅前者夫斯基的愚昧頑固者時常處到這種狀態之中，生活又給他們這些愚昧頑固份子以適當的名稱，生活並不是整個都被他們的影響所吞吃，生活本身還包含着更聰明，更準確，更合法的處事程序的素質。確實，在每齣奧斯特羅夫斯基的戲劇之後，每一個人都在內心感覺到這個認識，環顧一下自己的周圍，發覺別人也有這樣的情形。跟着這個思想更加凝視地，更進一步和更深一層地把它細看一下，你就可以發覺，這個趨向新的、更自然關係之建立的追求，實包含着我們所稱為進步的一切事物的本質，構成我們發展的直接任務，吞吃新世代的全部工作。無論你往那裏看，無論在那裏你都可以看到人格的覺醒，人格提出自己的合法權利，抗議強暴與橫暴，這抗議大部分還是胆怯的，不確定的，準備躲藏的，但無論如何已經使人發覺它的存在了。你就拿立法的和行政的方面來說吧，這一方面雖然在它本身的表現上總是有着很多偶然的事物，但是在它總的性格上，還是可以作為人民狀況的指數看的。在立法的措施中包含着特權，讓步和擴大權利的性質時，這指數便特別可靠了。不顧人民生活的要求，壓縮人民權利的苛刻措施，完全是由於橫暴的行動而起，是符合少數特權者的利益，而這少數特權者則就是享受他人的壓縮；但是用以減少特權和擴大公眾權利的措施，其起源決不是別的，正是直接的堅持的人民生活的要求，這些要求無可避免地是針對少數特權者的，甚至於是違反他們私人的直接的利益的。請注視一下，我們在這方面的情形是怎樣：農民解放了，而以前斷定把自由給予農民還太早的地主們，現在自己也明白並且承認，這問題是到了應該解決的

時候了，在人民的意識中這問題確實成熟了。……在這問題的基礎上，不是別的，正就是減少橫暴，提高個人的權利。在一切其他改革和改善中，情形也是這樣。在財政改革中，在一切討論銀行，討論租稅以及其他等等小組和委員會中，社會輿論看到什麼，希望它們什麼，還不是確定更準確，更精密的財政管理制度，因此，也就是以實行合法化來代替任何橫暴嗎？至於迫使當局授予人民若干從前他們怕得這樣厲害的公開化的權利，——這又何嘗不是認識那個許多年來在輿論中所積累而最後終於不能自抑地提出反對無法無天和橫行霸道的公眾抗議的力量？警察和行政的改組，公平裁判的關心，訴訟程序公開化的計劃，減輕教會分裂派的懲罰，取締專賣，這又可以說是什麼呢？……我們並不想說這些措施的實際意義如何，我們只是要斷言，着手採行此種措施的這一企圖的本身，證明我們所說的那個公眾意識已有強烈的發展：雖然所有這些措施都已破壞無遺或是一無效果，這只能證明所取執行此等措施的方法有缺點，有虛偽性，但是並不能夠證明，這些措施是不必要的。這些要求的實現是如此明顯，只要一有表現它們的實際可能，它們就立刻在我們的文學中表現出來了。它們在奧斯特羅夫斯基的劇本裏也表現出來了，並且充分而有力，我們只遇到不多的作家是這樣的充分而有力。但是他的劇本的力量還不僅在於一個力量的程度上：對於我們重要的是他遠在公眾的要求還是隱藏的，只有非常少數的人說出來，並且說得非常微弱的時候，就發現了一般生活要求的本質了。他的第一個劇本出現於一八四七年；我們知道，自從那時起直到最近幾年，甚至於我們最優秀的作家也幾乎失去了人民自然追求的跡跡，甚至於對於這些追求的能否實現也懷疑起來了，假使有時候也能感覺到他們的思潮，那末那也是很微弱的，不確定的，僅僅是在一些個別的事情中，並且只有極少的例外，幾乎永久不會給它們找到真實的和適當的表現。總的情形，自然，在奧斯特羅夫斯基身上是部分地反映出來的；也許，這一點，在許多方面可以說明他某些劇本曖昧不定的那一部分，這一部分便是在五十年代初葉引起對他如此嚴厲抨擊的原因。但是現在我們仔細地考量一下他作品的總體，就可以發現，俄羅斯生活真正需要與追求的感覺從來沒有遺下他；這感覺有時候初看上去看不出，但是它却永久存在他作品的根基之上的。凡是願意公平地尋求那些作品中根本思想的人，他一定能夠發現，在他的作品中，事情不是從表面上，而是從深根處表現出來的。這一特點把奧斯特羅夫斯基的作品舉得高高的，現在，已經大家都竭力去表現我們在他的作品中所早已發現的那些追求了。爲了對於這一點不費辭起見，我們可以指出一點：要求權利，尊重人格，抗議強權和橫暴，你們可以在近年我們許多的文學作品中找到；但是在這些作品中，大部分事情都不是用活生生的，實際的形式進行的，只感覺得出問題的抽象的與哲學的方面，並且從這一方面把什麼都荷盤托出了：指出法權，但把實際的可能性絲毫不注意地遺忘了。奧斯特羅夫斯基却不是這樣：你在他的作品中非但可

以找到一個問題的風俗人情的方面，並且也找到生活的經濟的方面，事情的本質便在於這裏。你可以在他的作品裏清楚地看到，愚昧頑固怎樣依附在被稱爲『上帝祝福』的厚重的荷包上，人們對於愚昧頑固的順從是由於物質地依從於它而起的。還不止此，你可以看見，在一切生活關係上的這個物質的方面，支配着抽象的方面，失去物質保障的人們，很少重視抽象的權利，甚至於失去關於它們的清楚的認識。事實上，也只有吃飽的人才能冷靜地和聰明地判斷，他是否應該吃某某食物；但是餓肚的人，無論看見什麼地方有食物，無論它是什麼樣子，都要衝到它那裏去。這種在社會生活的各種範圍中所再三重複的現象，被奧斯特羅夫斯基很好地發覺和理解，所以它的劇本比任何議論都更加清楚地顯示給仔細的讀者看，愚昧頑固所造成的無法無天，粗暴和錙銖必計的自私自利的制度也移植在受愚昧之害的人們身上；這種人，假使他們還稍微保持着一些殘餘的精力，便會竭力用這制度來取得獨立生活的可能，在這種情形之下已經既不能辨別手段也不能辨別權利了。我們在我們從前的文章裏，已經把這題材發展得太詳細，現在用不着再回到這題材上來了；而且我們在想起奧斯特羅夫斯基在『大雷雨』一劇以及他以前的幾篇作品中所一再表現的各方面的才能的時候，總也應該把這劇本作一個簡短的檢討表明我們是怎樣瞭解它的。

實在說，這並不是需要的；但是直到目前爲止，對『大雷雨』所寫的批評，向我們表明，我們的說明並不是多餘的。

早在奧斯特羅夫斯基以前的劇本裏，我們便已經指出，這實在並不是糾紛劇，也不是性格劇，而是一種新的東西，我們要給它一個『生活劇』的名稱，假使這並不太廣泛因此也並不十分固定的話。我們要說一句，他總的規模上總是寫一般的，和劇中人物中的任何人沒有關係的生活的狀況。他既不責罰惡行，也不責罰犧牲者；這兩者你都可憐的，有時候這兩者都是可笑的，但是劇本所激起你的一種情感，並不是直接轉移到他們身上。你可以看出，他們的環境在支配着他們，你只會責備他們，假使他們不顯出充分的努力去從這個環境中跳出來。你的情感自然一定會憤慨對之的那些愚昧頑固之人，經過仔細的審視之後，原來他們是更值得你的憐憫，而不是你的恨惡；他們是善良的，照他們本身的情形說，在老法舊規給他們所劃定的，環境把他們所維繫的範圍之內，他們甚至於是聰明的；但是這環境是這樣的：在這種環境中，充分健全的發展是不可能的。我們在魯莎科夫的性格的分析中特別看出這一點。

這樣說來，可見理論所要求於戲劇的鬥爭，在奧斯特羅夫斯基的劇本中不是用劇中人物的獨白，而是用支配他們的事實來完成的。劇中人物時常關於自己環境和自己鬥爭的意義沒有清楚的甚至於根本沒有什麼認識；然而鬥爭却是非常明確地和自覺地在觀眾的靈魂中在進行着，觀眾不自覺地會憤然反對產生這種事實的環境。這便是爲什麼我們

決不能把奧斯特羅夫斯基劇中那些並不直接參加糾紛的人物認為是不必要的多餘的。從我們的觀點來說，這些人物和主要人物，對於戲劇是同樣必要的；他們給我們看到一種狀態，在這狀態中進行劇情，他們描繪出一種環境，這環境規定着劇中主要人物的活動意義。爲了精確地知道植物生命的性能，應該研究它所生長的那個土壤；把它從土壤裏拔出來，你只可以看到植物的形狀，但是不會充分知道它的生命。同樣，假使你只是審視幾個人不知爲什麼互相衝突起來的直接關係，這裏只有生活的事務方面，正式方面，然而我們却是需要生活的日常情形，所以你也不會知道社會的生活。生活劇中無關係的、少活動的參加者，似乎每一個人只忙着自己的事情，——但是他們常常單是靠自己的存在就能對事情的進程發生影響，並且沒有什麼可以阻擋這種影響。對於漠不關心的，枯燥無味的，懷着蔑視的冷淡的態度在我們旁邊走過去的羣衆加以一瞥的時候，是有多多少少熱烈的思想，多少廣大的計劃，多少感人的激情傾瀉下來啊！爲了懼怕不要成爲這羣人所譏笑的，所辱罵的人，有多少純潔的和善良的情感在我們心中陶醉起來啊！但是從另外一方面說，有多少罪惡，有多少橫暴與橫行的爆發在這羣人的判斷面前停下來，這羣人，似乎永久是漠不關心的和逆來順受的，但是實際上，他們一旦承認了一件事情，却是非常堅持不讓的。所以，要知道這羣人對於善與惡的理解是怎樣，他們認爲什麼是真，什麼是假，對於我們是非常重要的。這便規定出我們對於劇中主要人物所處環境的看法，因此也規定出我們對於這種環境同感的程度。

在『大雷雨』中特別可以看出所謂『不必要』人物的必要性：沒有他們我們就不能瞭解女主人公的面目，並且很容易會曲解全劇的意義，正如大部分批評家所發生的情形那樣。也許，有人會對我們說，無論如何還是作者的過錯，假使不能這樣容易地去瞭解他；但是對於這一點我們要指出，作者是爲公衆寫作的，假使公衆不能立刻充分抓住他劇本的本意，那末也不致於曲解這些劇本的意思。至於某些細節可以寫得比較好一些，——我們對於這一點並不堅持。無疑，『哈姆雷特』裏的掘墓人是比較恰到好處並且比較接近地連繫着劇情的進程的，比方說，比起『大雷雨』裏的半瘋的貴婦來；但是我們並不是在說我們的作者就是莎士比亞，而僅僅是說，他的無關係的人物是確有其理由上台的，甚至於是爲充實劇本所必要的，對於劇本的看法，劇本是怎樣就是怎樣，而不是在絕對完善的意義上來看。

『大雷雨』，正如你所知道的那樣，是給我們看一幅『黑暗王國』的田園詩畫，奧斯特羅夫斯基藉他的才能把這王國給我們稍微透露了一下。你在這裏所見到的人物是生活在享福的地方：城市位在伏爾加河岸，全部都埋在綠蔭裏；從陡削的河岸上可以看到遙遠的空間，點綴着村莊和田畦；天惠豐厚的夏日在岸上，在空中，在露天，在那從伏爾加河裏沁入地所吹來的微風之中誘惑着人……居民們有時候在河邊的林蔭道上也確實

散散步，雖然已經看慣伏爾加河景色的美麗；晚上坐在院子門口的土堡上從事虔敬的談話；但是大多數是在家裏消磨時間，從事家務、吃飯、睡覺，——很早就躺下睡覺，不習慣的人很難忍受得住他們給自己所安排的這樣沉睡的長夜。但是他們既然吃飽了，除了睡覺之外又有什麼可做呢？他們的生活是過得這樣平穩和和平，世界上任何利益都不攪擾他們，因為與他們毫不相干；可能有若干王國傾倒，可能有新的地方發現，地球的表面可能任意改變，世界可能依照新的原則上開始新的生活，——但是卡林諾夫小城的居民們還是在完完全全不知道身外世界的情形之下照舊過活着。有時候有某種謠言傳到他們這裏來，說拿破崙又帶領二十種民族捲土重來了，或是謠言基督已經降生了；但是他們對於這種傳說也至多看做奇聞怪說，諸如這樣的消息，說有着這樣的國家，那裏所有的人都長着狗頭；搖搖頭是對於自然的神奇表示驚奇，並且他們會自己咬自己……他們從小還表現一些求知慾，但是這種求知慾沒有地方可以弄到知識食糧：好像是在達尼爾·柏洛姆尼克時代的古俄羅斯那樣，只有從巡禮者那裏有消息傳到他們這裏，但是現在那樣真正的巡禮者也已經不多了，只得靠這樣的人來聊以自慰了，就是這種人『自己由於一無能力不能遠走，可是聽倒聽見不少』，就如『大雷雨』裏的菲克魯莎那樣。卡林諾夫的居民只能從他們那裏得悉世界上在做着什麼事情，否則他們以為全世界都是和他們的卡林諾夫一樣，和他們不同地生活是不可能的。但是菲克魯莎之類的人們所報告的消息是這樣的，是不能打動人們有改變自己生活的大願的菲克魯莎是屬於愛國黨，並且是高度保守的黨；她在虔誠的和天真的卡林諾夫人之間是很舒服的：有人尊敬她，款待她，供給她一切需要的東西；她會非常嚴肅地保證說，她的罪惡是由於她比其他凡人來得高的緣故而發生，她說：『普通人是一個敵人對付每一個人，而對於我們，巡禮的人們，有的有六個敵人對付，有的有十二個敵人對付，所以應該戰勝他們所有的人』。人家都相信她。顯然，自己保守的本能一定會迫使她不說出別地方在做着什麼的好話來。事實上，你去傾聽一下偏僻小縣城的小商人，小市民，小官吏的談話，——有多少關於不可信的和異教多端的王國的奇怪消息啊，有多少關於那些把人們焚燒和磨難，強盜搶劫城市的時代等等故事啊，而關於歐洲的生活，關於較好的生活制度的消息又是多麼少啊！甚至於在所謂有教育的社會中，在行遍歐洲的人們中，在許多驚嘆巴黎街道和街車的醉心者中，難道你不是可以找到幾乎同樣多的可靠的鑑賞家，他們恐嚇他們的聽衆說，除了奧國之外，全歐洲沒有一個地方是有秩序的，並且也找不到什麼公平正義……所有這一切歸結起來，正如菲克魯莎這樣肯定地說：『壯麗啊，親愛的，壯麗啊，奇異的美麗！還有什麼可說的，你們是住在允許的美地啊！』這無疑會使人想像得出別的地方在做着什麼。你聽一聽菲克魯莎看：

『據說，有這樣的國家，親愛的姑娘，那裏連正教的皇帝都沒有，是撒旦管理

國家。有一個國家，坐在皇位上的是土耳其撒日馬赫奴特，在另外一個國家是波斯撒日馬赫奴特；親愛的姑娘，他們並且審判一切人，他們不管審問什麼，什麼都是不公平的。親愛的姑娘，他們並且一件案子都不能審判得公平的，——給他們限定的範圍就是這樣。我們的法律是公平的，可是他們的呢，親愛的，是不公平的；依照我們的法律是這個樣子，依照他們的法律，什麼都相反。在他們的國家裏，所有他們的法官，也都是不公平的；親愛的姑娘，所以遞給他們的狀子就這樣寫：「不公平的審判官，審判我吧！」還有一種地方，那裏所有的人都是長着狗頭的。』

『爲什麼長着狗頭呢？』葛拉莎問道。『因爲不老實』，菲克魯莎簡單地回答，認爲任何進一步的解釋都是多餘的。但是葛拉莎就是對於這個也高興：在她生活與思想的厭倦的單調中，聽到一些新穎的奇突的事情，她是愉快的。在她的心靈裏，已經模糊地有一個思想甦醒，『你看，可是，人們也有不像我們這樣過活的：當然，我們的生活要好一些，不過，誰知道他們呢！我們的生活也並不好呀；可是關於那些地方我們還沒有知道得很清楚；只是聽到好心的人講起一點罷了……』。要知道得多一些和基本一些的心願是埋在心底裏了。這從葛拉莎在巡禮女人走出的時候所說的話，我們就很清楚：『看，還有那樣的！世界上什麼樣的，什麼樣的怪事沒有啊！可是我們坐在這裏，却是一點也不知道。還算好，還有好心的人：雖然沒有，但是還可以聽到一些，人世在做着什麼事情：否則要做傻瓜做到老死了』。你們可以看出，異國地方的不公平和不誠實並沒有在葛拉莎心裏激起恐怖和憤慨，使她發生興趣的，只是新消息，她覺得這消息有些像謎一樣的，——像她所說的『怪事』。你們可以看出，她並不滿意菲克魯莎的解釋，那些解釋只能在她的中心引起對於自己愚昧無知的惋惜。她，看來，是處在走向懷疑主義的半路上。但是她把她的不信保存在什麼地方呢，既然有像菲克魯莎之類的故事在不斷地破壞這不信？她怎樣去達到正確的瞭解呢，甚至於僅僅達到常識的問題呢，既然她的求知慾是被關禁在卡林諾夫城內的畫在她身旁的這樣一個小圈子裏？而且還有更甚於此者：她怎麼敢不相信和尋根究底呢，既然年長一些的，優秀一些的人都這樣肯定地安心於自己的信念，就是認爲他們所採取的生活理解和生活形式是世界上最最好的，所有一切新的事物，都是由於惡魔的勢力？凡是違反這個天真和虔誠得可怕的黑暗羣衆的要求與信念而走向前去的企圖，對於每一個創新的人都是可怕的，艱難的。因爲黑暗的黑羣衆是詛咒我們的，他們會像逃避黑死病者似的逃避我們，——並不是由於恨惡，並不是由於計算，而是由於深深的信念，以爲我們是假基督一類的人；假使僅把我們當作低能的人而加取笑，那還算好呢……這種羣衆也尋求知識，也愛發議論，但是僅僅是在被常識攪纏不清的基本理解所劃分給他們的一定的範圍之內……你可以把某些地理上的知識去告訴卡林諾夫的居民；但是不要說到什麼大地是站在三條鯨魚上的，說地的中心在

耶路撒冷——對於這種話他們是不會對你讓步的，雖然關於地球中心說已經有這樣清楚的理解，正如『大雷雨』中關於立陶宛的理解。『這個，我的老弟，是什麼東西？』一個安居樂業的市民問另外一個說，指指圖。『這是立陶宛的廢墟』，那一個回答說。『打仗！看見沒有！我們的兵怎樣和立陶宛打過仗』。這又是什麼叫做立陶宛呢？『它就是立陶宛』，那解釋的人回答說。『據說，我的老弟，它這是從天上掉在我們頭上的』，第一個繼續說；但是他的談話對方無需達到這一點：『從天上掉下，那就從天上掉下來』，他回答說……這時有一個女人插進來談話：『你還解釋呢！大家都知道是從天上掉下來的；那裏和它打什麼仗，那裏是爲了紀念而堆的土墩子』。『怎麼樣，我的老弟！這是確實的呀！』那個十分滿意的問話的人高呼道。之後，你去問問他看，關於立陶宛他是作什麼想法！由於自然的求知慾人們在這裏所提出的一切問題都會有類似的結局。這完全不是由於這些人是比較那些我們在學術院裏和學者社會裏所遇見的許多其他人愚蠢些，不可理喻些。不，全部問題是在於他們由於在橫暴的壓迫之下的自己的地位和自己的生活都已經習慣於目眈散漫無羈和空虛無意識了，所以他們認爲無論在什麼事情中固執地去尋究理性的根據是不妥當的，甚至於粗暴不遜的。提出問題，——這還能够使他們來得了；但是假使回答是這樣，說『大砲是大砲，白砲是白砲』，那末他們就已經不敢再往下問了，很順從地滿意於這種解釋了。對於邏輯如此漠不關心的祕密首先是在於缺乏生活關係中的任何邏輯法。比方說，在『大雷雨』中，提高意的如下的台詞把這祕密的鑰匙給了我們。庫力金，答覆他的粗暴，說道：『薩維爾·普羅柯菲奇，爲什麼，閣下，你得罪誠實的人呢？』看，提高意回答什麼：

『要我給你做報告還是什麼？就是比你更重要一些的我也不給他做報告呀。關於你啊，我要怎麼想就怎麼想！對於別的人你是一個誠實人，可是我却想，你是一個強盜，——不過如此而已。你要聽我說這句話嗎？那末你就聽吧！我說，你是強盜，那就完了，你還會跟我打官司還是怎麼的？你得知道，你是一條蛆。我願意——就醜了你，我願意——就踹死你』。

生活建基在這種原則之上的地方，還有什麼理論的判斷能够站得住脚！缺乏任何規律，缺乏任何邏輯——便是這種生活的規律和邏輯。這並不是無政府狀態，而是一種還要壞得許多的狀態（即使是一個受過教育的歐洲人的想像也不會想像得出比無政府狀態更壞的狀態）。在無政府狀態中本來就沒有什麼原則：任何人要做什麼就做什麼，誰都不能給誰命令，任何人對於別人的命令都可以回答說，哼，我不願意認識你，於是，這樣，大家都無禮，無論對什麼事情都不肯同意。陷於此種無政府狀態的社會情形（假使可能的話），確實是很可怕的。但是你再想像一下，這無政府的社會又分成了兩部分：一部分自己保留着無禮暴行和不知道任何法律的權利，另外一部分却被迫承認第一部分

人的任何僭妄是法律，要服服貼貼地忍受他們的一切爲所欲爲，一切胡作亂爲……這不是更加可怕嗎，對不對？無政府狀態究竟還是無政府狀態，因爲社會裏還是沒有理性的原則，無禮非法還是繼續着；但是一半人被迫受他們的害，並且經常地靠他們自己，靠他們自己的謙恭順服和遷就適應來養活自己。顯然，在這種條件之下，無禮暴行和非法橫行一定會採取在普遍無政府狀態之下永久不能取得的那種規模。事實上，無論你怎麼說，一個人，任便自己，在社會裏傻幹了一下，很快地就會覺得，在共同利益的形式之下，有與他人和睦和合謀的必要。但是一個人，假使他在許多類似他自己的人們中間有施展他爲所欲爲的廣大領域，假使在他們依從的、卑鄙的地位中看到他們的愚昧頑固有經常的支援，永久也不會感覺到這個必要。由此可見，既爲無政府狀態，又缺乏大家所必有的任何法律和權利，愚昧頑固實際上是比無政府狀態更無比地可怕，因爲這給予無禮暴行以更多的手段和範疇，迫使更多數量的人受難，——並且比它更危險的是這會持續得更加長久。無政府狀態（我們再重複一句，一般地說，假使它是可能的話）只能作爲過渡的契機，它自然而然會一步一步地闡悟和推進到什麼比較健全的階段；愚昧頑固却相反，力謀使自己合法化，建立成爲不可動搖的機構。正由於這個緣故，這種愚昧頑固對於自己私自的自由既有這樣廣泛的理解，它便竭力採取一切可能的方法去保留這個自由永久只屬於自己，去把自己和一切果敢的企圖隔絕。爲了達到這個目的，它似乎也承認某些最高的要求，雖然它有時候也反對這種要求，但是在別人面前它倒是堅決擁護這種要求的。在提高意說了那段台詞之後，就是爲了自己爲所欲爲的利益而如此斷然地推翻判斷人的一切人情的與邏輯的根據之後，過了幾分鐘，仍舊是這位提高意又大罵庫力金了，因爲庫力金爲了說明打雷而說出電氣這個字。『看，你怎麼不是強盜？』他叫喊道：『打雷是給我們送來的懲罰，爲了要我們感覺得出來，你却要用什麼竿子啊針子啊來防備，求上帝饒恕。你是什麼？是韃靼人，還是怎麼的？你是韃靼人嗎？啊，你說呀，是韃靼人嗎？』這時庫力金已經不敢回答他：『我要這樣想就這樣想，誰都不能命令我』。你那能行，——他就連自己的說明都不能提出來：人家可以罵，你連說話都不許。在這種地方你會不知不覺地不再講理，拳頭來回答任何道理的時候，最後總是拳頭有理……

但是俄羅斯生活的愚昧頑固份子在自己不能回嘴的、毫無責任的黑暗的統治中——奇怪的事情！——對自己放肆的慾望給予充分的自由，把任何法律和邏輯置之不顧，不過也開始感覺到一種不滿和怕懼，但是自己也不知道，怕什麼，爲什麼怕。似乎，一切都是照舊，一切都很好；提高意要罵誰就罵誰；有人對他說：『怎麼在全家之中沒有一個人能合你的意！』他自滿地回答道：『恐怕你也不能！』卡彭諾娃仍舊使自己的子女望而生畏，迫使媳婦遵守古時的一切禮教，像鏽蝕着鐵似的吃着她，認爲自己完全是無

罪無過約，並且相信着各種各樣的非克魯莎們，但是他們總覺得不安，不舒服。另外一種生活，撇開他們，不問他們，帶着另外一些原則成長起來了，雖然它還很遙遠，還看得不大清楚，但是已經使人預感，並給愚昧頑固的黑暗的橫暴送來不吉的幻象。他們殘酷地尋找自己的敵人，準備襲擊最無辜的人，像庫力金之類的人；但是沒有一個敵人，沒有一個有過錯的人能被他們消滅：時間的規律，自然與歷史的規律在幹着自己的事情，於是年老的卡彭諾娃們便沉重地呼吸，覺得有一種高於他們的力量，這力量他們不能克服，甚至於不知道該怎樣對付它。他們不願意讓步（但是直到如今誰也沒有要求他們讓步），但是却像利劍似的放出回來，蜷縮起來；以前他們是要確立自己的生活制度永世不滅，現在也在竭力說教着；但是希望已經對他們變節，於是他們實際上便只管設法，怎樣使他們的時代永存……卡巴諾娃議論說，『末日要來到了』，當非克魯莎把現時各種各樣的可怕事情——關於鐵路之類的事情——告訴她的時候，她預言地指出道：『親愛的，還要更壞呢』。非克魯莎嘆口氣地回答說：『就盼望我們不要活到那一天』。『也許要活到的』，卡彭諾娃發現自己的懷疑和不確信，又宿命地說。但是她為什麼惶恐呢？人民乘火車走鐵路，——這與她有什麼關係？可是你看見沒有：她呀，『你即使把金子撒滿她的身子』，也不坐這鬼發明的車子；但是人民去坐的却愈來愈多，一點也不注意她的詛咒；這難道不悲哀嗎，這難道不能作為她無力的明證嗎？人們探尋電氣，似乎這對於提高意和卡彭諾娃之類的人有什麼難堪嗎？但是你看見沒有，提高意說：『打雷是給我們送來的懲罰，為了使我們感覺得出來』，可是庫力金沒有覺得，也許覺得的完全是另一回事情，於是便談起電氣來了。難道這不是自作主張，不是輕視提高意的權力和意義？不願意相信他所相信的事情，——那就是說，也不相信他，認為自己比他聰明；你倒評判評判看，這會弄成什麼結果？無怪乎卡彭諾娃叱責庫力金說：『看，時候到了，什麼樣的導師都出現了！既然老頭子都這樣議論，那還能要求年輕人什麼呢！』於是卡彭諾娃便很當一會事地為在她過了一輩子的舊秩序的未來悲哀起來了。她預見到舊秩序的完結，竭力想維持它們的意義，但是已經覺得，從前對它們的尊敬已經沒有了，已經不高興維持它們了，只是有意無意地維持，一有可能便把它們扔掉了。就連她自己也失去了她騎士熱情的一部分了；她已經不懷着從前那樣的熱情來關心舊習慣的遵守了，在許多事情中，她已經揮揮手，她因無法阻止洪流而大失所望了，她只是絕望地看着，這洪流怎樣一點一點地把她熱中的迷信的彩色花朵淹沒。阻礙新生活之進程的愚昧頑固份子好像是最後的異教徒，在基督教力量的面前，被冲刷和滌蕩掉。甚至於他們沒有決心去作直接的公開的鬥爭；他們只是竭力設法怎麼騙過時間，對新的運動作自費氣力的控訴。這種控訴時常可以從老人那裏聽到。因為總是新生代的人給生活裏搬進一些新的，反對舊秩序的東西；但是現在愚昧頑固份子的控訴不知為什麼採取特別陰沉

和送葬的聲調。卡彭諾娃只是靠一點來自慰：藉着她的助力，怎麼也能够把舊秩序延長到她的死日；之後，愛怎樣，就怎樣吧，——反正她已經看不見了。她送兒子上路，指出一切都做得不如她的意：兒子沒有對她叩頭，——應該要求於他的，正就是這個，他自己却沒有猜想到；並且他又沒有『命令』自己的妻子，他不在家的時候，該怎樣生活，而且也不會命令，在分別的時候沒有要求她伏地叩頭，而媳婦呢，送別丈夫的時候，也並不號啕大哭，也不躺在石級上表示自己的愛情。卡彭諾娃儘可能竭力確立秩序，但是已經覺得，不可能把事情進行得完全和古時候一樣了：比方說，關於躺在石級上號哭的事情，她已經只是用勸告的形式向媳婦指出，但無意堅持地要求了……因此，送別兒子激起了她這樣悲哀的感慨：

『年輕無知真沒有法子！甚至於看看他們都好笑。要不是自己的孩子，我簡直要笑到肚皮飽。他們什麼也不知道，什麼規矩都不懂！就連分別的法子也不會。誰家有年紀大的人，那還好，——在他們活着的時候，還能够把家撐得住。可是也有鬧塗的人，硬要照自己的意思做：照意思做吧，又攪得亂七八糟地惹好心的人羞，惹好心的人笑。當然，也有人可惜，但是笑的人總是多。並且不笑也不行：請了客人來——不會請人家就坐，並且眼看着，忘掉親戚中誰是誰。只有可笑而已！古法鬧成這個樣子了。有的人家，簡直不願意走進去。就是你上了進去，你也要唾，並且要趕快跑出來。等年紀大的人一個個都死光了，那會怎麼樣，世界會怎麼樣，我們不知道了。噯，那就好了，因為我什麼也看不見了』。

等年紀大的人一個一個都死光的的時候，那時年輕的人也來得及一個一個年紀大起來了，——對於這一個計算，那位老太婆可以不必着急。但是，你們要知道，實在說，對於她重要的，並不是永久有什麼人監視規矩，教導沒有經驗的人；她所需要的是永久完整不毀地保存着那些她所認為良好的規矩，那些她所認為良好的觀念神聖不可侵犯地永世長存。她的自私自義狹隘而粗暴，她甚至於不能昇高到那樣的程度，就是犧牲現存的公式而為一種原則的成功而妥協；並且也不能指望她有這樣的事情，因為實在她也沒有什麼原則，沒有什麼指揮她生活的共通信念。她在這一方面，比起被稱為開明的保守者的那種人要低得許多。那些人稍微擴大了一些自己的自私自義，把公衆秩序的要求和自私自義混和在一起，所以為了維持秩序，他們甚至於是能够犧牲一些個人的趣味和利益。比方的說，他們要是處在卡彭諾娃的地位上，就不會提出伏地叩頭和丈夫對妻子的侮辱性『刑罰』等醜惡卑劣的要求了，而只會關心到怎樣維持共同的觀念——妻子應該怕懼自己的丈夫，順從自己的婆婆，媳婦就不會經受這樣艱苦的場面，雖然仍舊要完全依附於老婦。並且也會得到那樣的結果，就是不管對於一個年輕女子怎樣不好，但是她那被緩慢和均勻的壓迫所經受的忍耐力要比那被強烈和殘酷的暴力所刺戟的忍耐力要無比

地繼續得長久。由此很明顯，自然，對於卡彭諾娃本人以及對於她所護衛的那一方面，要是放棄某些空洞的形式而作部分的讓步，以保持事情的本質，實為有利得多。但是卡彭諾夫這族人，並不瞭解一點：他們甚至於沒有達到除了本身之外提出或是保衛什麼原則，——他們本身就是原則，所以有關他們的一切，他們都承認是絕對重要的。他們不僅是需要尊敬他們，並且還這尊敬就是用某種形式表現出來的：看他們還處於何種程度！因此，自然，凡是他們的影響所及的一切事物的外形，總是比較保存着古風，並且似乎比那些人們放棄了愚昧頑固而已經只是竭力維護自身利益與意義的本質的地方要較為停滯不動；但是事實上愚昧頑固的內在意義，較那些羞於用外表的讓步來維持自己和自已原則的人們的影響要更加接近自己的結局。就是爲了這個緣故所以卡彭諾娃很悲傷，就是爲了這個緣故所以提高意很瘋狂：他們直到最後的時分都不願意縮小他們關綽的排場，現在已經處在富商破產前夜的狀態了。他一切還是照舊，他今天還舉行喜慶，每天早晨決定百萬元進出的買賣，債務信用還沒有破壞；但是已經有不好聽的謠言在傳來傳去，說他沒有現錢資本，說他的投機不可靠，明天就有幾個債戶打算提出自己的要求；沒有錢，不能拖延，投機發財的全部建築明天就要傾倒。——事情很糟糕……自然，在這種的情形之下，商人自然會把他全部的關心都放到一件事情上去：向自己的債戶吹噓，使他們相信他的財富；這正像卡彭諾娃和提高意之類的人現在忙着張羅，只望繼續相信他們的力量。復興自己的事業他們已經不打算；但是他們知道，在大家都對他們害怕的時候，他們的天下還將有充分的空間；這便是他們爲什麼這樣頑強，這樣高傲，甚至於在最後的時分，正如他們自己所感覺的那樣，他們已經只剩不多幾分鐘的時候，是這樣兇暴。他們愈是感覺實際的力量小，自由健康思想的勢力便愈加有力地使他們駭異，愈加有力地向他們證明，他們失去了任何理智的依傍，他們就更加無恥地和瘋狂地否認理智的任何要求，把自己和自己的橫暴放到理智的位子上。提高意天真地對庫力金說：『我願意把你認爲騙子，我就這樣認爲：你是一個誠實人，那不關我的事，並且我也不給誰加以說明，我爲什麼這樣想』，——這天真本來不會以其全部愚昧頑固的盲目性表現出來，假使庫力金不是用一個謙遜的問題激動他：『你怎麼得罪誠實的人呢？』你可以看出，提高意要一下子就打斷向他要求說明的任何企圖，他要表明，他非但是高於證明的，並且是高於普通人情邏輯的。他覺得，假使他承認一切人類所共通的常識的規律在他之上，那末他的重要性就要因此大受影響。因爲大部分事情中確實是這個樣子——因爲他的妄想常是違反常識的。永久的不滿和激動易怒便由此在心裏發展了。當他說，他還債，他是多麼痛心，他自己解釋他的情形。『你吩咐我怎麼做呢，我的心既然是這樣！我也知道，應該還，可是我不能完全善意地還。你是我的朋友，我應該還你，你來問我要——我就罵。我還不還呢——還的，可是要罵，因爲你只要給我一提到錢我

的整個內心便都要燒起來了；沒有別的，整個內心便都燒起來了……在那樣的時候，並不爲着什麼，就罵起人來了』。還錢，是物質的顯明的事情，甚至於在提高意本人的意識中激起某種思維：他承認，他是多麼盲目，但却把全部過錯都推在『他的心是這樣的！』上。在其他情形之下，他甚至於不好好地承認自己的盲目；但是，依照他性格的本質，凡是在常識佔勝利的時候，他一定總要感覺到這樣的刺戟，正像他必需拿出錢來的時候一樣。付錢他爲什麼痛心呢：根據自然的自私自利主義，他要他過得舒服；周圍的一切使他確信，靠了錢可以得到這樣舒服；簡直抓住金錢不放，便是從這裏出發的。但是他的發展就停在這裏了，他的自私自利主義限於個別私人的圍範之內，並且不願意知道私人對於社會，對於自己近人的關係。他需要更多的錢，——他這是知道的，所以他只願意拿到錢而不拿出錢。依照事情的自然進程，一達到要還錢的時候，他就發怒並且罵人：他把這事情看做是不幸，是懲罰，是類似火警、水災、罰款的事情，而不看做是應該的合法的償付別人爲他所做的事情。對於一切事情都是這樣：爲了要給自己享福，他要空間，要獨立；但是他不願意知道規定取得和利用社會中一切權利的法律。他只要給自己得到多一些，儘可能多一些權利；在需要承認別人也有這種權利的時候，他認爲這是侵犯他個人的威嚴，並且發怒，竭力用種種方法把事情拖延，並且阻止它。甚至於當他知道，已經一定應該讓步，並且後來是會讓步的，他也無論如何先要竭力找些麻煩。『我還嗎——還的，可是要罵！』應該推想，付的錢愈是付得多，錢的必要性愈是迫切，那末提高意就要愈加罵得厲害！由此可見，第一，他的謾罵和瘋狂雖然是不愉快的，但並不是特別可怕的；要是有入怕他的謾罵和瘋狂，放棄金錢，以爲那些錢已無法要到，那他就做得很笨了；第二，假使希望藉什麼曉喻的方法來改正提高意，那是徒勞無功的，發怒的習慣在他心裏已經種得這樣深，他甚至於違反自己常識的呼聲去服從它。對於他最有感觸的外力沒有和理智的信念聯合在一起之前，顯然，任何理智的信念都不能制止他；他不顧任何理由罵庫力金；當他自己有一次在伏爾加河上渡河的時候，一個輕騎兵罵他，可是他沒有敢和輕騎兵搭腔，又是把自己的委屈在家裏傾倒出來：在這事之後兩個禮拜，大家都躲着他，躲到擱樓上，躲到貨房裏去……

所有這一切類似的關係，可以使你覺得，提高意和卡彭諾娃之類以及和他們類似的一切愚昧頑固份子的地位，早已不像家長制度繁榮時代那樣不安和堅固了。假使相信老人的傳說，那時候，提高意可以不藉暴力而藉公衆的同意就能夠保持自己妄自尊大的胡作胡爲。他胡作胡爲，沒有想到會遇到反抗，並且他果然沒有遇到；周圍的一切部是被一個思想，一個願望所滲透——遷就他：任何人除了執行他的隨心所欲之外，想像不出自己生存的其他目的。有那一位寄生者愈是狂妄，他愈是無恥地蹂躪人權，那些用自己的勞動去餵養他的人，那些被他做成他犧牲者的人，就更加滿意。老僕人虔誠地講述故

事，說他們的大老爺們怎樣毒死小地主，怎樣侮辱他人的妻子和無辜的少女，在馬房裏鞭打派到他們那裏去的官吏，以及其他等等，——軍事歷史家講述什裏拿坡崙的偉大，他不動聲色地犧牲幾十萬人，以作他天才的遊戲，再有那些曾經過脂粉堆的老人們的回憶，回憶他們那時代的什麼董璜，說他怎樣『誰都不放過』和怎樣善於玩弄任何一個女子，使任何家庭不睦，——所有諸如此類的故事證明，這家長制度的時代離我們還不很遠。但是使頑固愚昧的寄生蟲莫大悲哀的，是這時代已經在很快地遠離我們，現在提高意和卡彭諾娃之類的人早已不能那樣愉快了：他們必須操心，怎樣鞏固和護衛自己，因為各處各地都提出了要求，這種要求是反對他們的橫行，威脅他們要和大多數人類的覺醒着的常識去做鬥爭。由此就產生這些黨味頑固份子的疑神疑鬼，拘泥小節和吹毛求疵：他們在內心裏承認，他們並沒有值得尊敬的地方，但是甚至於自己對自己都不肯承認這一點，他們發現對於他們自己要求的瑣細微末，對於他們經常的有意無意的提醒和警告應該尊敬他們的意思，本身信仰缺乏。這一特點非常富有表現力地出現在『大雷雨』裏，卡彭諾娃和子女的一場戲裏。對於兒子順從的意見：『媽，我能不聽從您老人家嗎？』她回答時，却反對說：『現在已經不很尊敬年紀大的人了！』然後就開始收拾兒子和媳婦，簡直使旁邊的觀眾都撐不住氣。

卡彭諾夫 我，媽，似乎一步也不違背您老人家的意志。

卡彭諾娃 要不是我親自的眼睛看見，親自的耳朵聽見，現在兒女對於父母的尊敬變成了什麼樣子，我的朋友，我倒相信你的話了！就想起想起看，做母親的爲了兒女受多少病痛啊。

卡彭諾夫 我，媽呀……

卡彭諾娃 假使生身之母有時候說句把得罪你們面子的話，那末，我想，也可以受得住吧！——可是，你怎樣想呢？

卡彭諾夫 可是，媽呀，我什麼時候受不住您老人家的話過？

卡彭諾娃 母親老了，糊塗了；可是，你們，年紀輕的人，聰明，不應該跟我們老糊塗來挑剔呀。

卡彭諾夫 （嘆了一口氣，——旁白）。唉，我的天哪！（對母親），媽呀，我們那敢想呀！

卡彭諾娃 爲了痛愛你們，父母對你們嚴厲是有的，爲了痛愛你們，所以才責備你們，總是想教你們好。可是現在這一套可不吃香了。做兒女的跑到人家去，宣揚說母親是個吵鬧婆，母親管得緊，虐待……啊，老天爺有眼，不管對媳婦說一句什麼話，——哼，話便傳開去了，說婆婆簡直把人都要吃下去了。

卡彭諾夫 那有，媽，誰說您老人家啊？

卡彭諾娃沒有聽見，我的朋友，沒有聽見，我不願意撒謊，要是我聽見的話，我就跟你，我的親愛的，那就不這樣說話了。

在此種承認之後，還是收拾兒子，繼續了整整兩頁。她對於這一點絲毫也沒有理由，但是她的心可放不下：她的心是一個預言者，心讓她覺得，有什麼不妥當，她和她家裏下一輩的人之間的內在的、活的關係早已崩倒了，現在他們只是機械地和她聯繫着，只要一有什麼機會便準得和她分開。

我們對於『大雷雨』裏的主腦人物討論了很久，因為據我們的意見，卡傑林娜所發生的故事，是顯然繫於在這種人物之間，在他們的勢力之下所建立的那種生活之中必然會落在她頭上的那一情形。無疑，『大雷雨』是奧斯特羅夫斯基最明確的作品；愚昧頑固和默默無聞的相互關係在劇本中達到最悲慘的後果；但是即使有此種種，讀過和看過這戲的人大多數都同意，它給人所起的印象比奧斯特羅夫斯基的其他劇本要比較少一些沉痛和哀傷（他的純粹喜劇性的習作自然不在此列）。在『大雷雨』中甚至於有某種使人清新和興奮的東西。這『某種』，據我們的意思，就是我們所指出的，發現愚昧頑固之動搖與迫近結局的這個劇本的背影。然後，在這背影上所描繪出來的卡傑林娜的性格，本身也給我們吹來新生命的氣息，這新生命就在她的毀滅中給我們展開。

事情是這樣的，在『大雷雨』中所演出的卡傑林娜的性格，不僅在奧斯特羅夫斯基的劇作生涯中，並且在整個我們的文學中，實為向前跨進一步。這一性格正符合着我們人民生活的新的階段，這性格早就要求把它實現在文學中，我們最優秀的作家已在這性格的周遭兜着圈子；但是他們只會瞭解它的必要，還不能滲透和感覺出它的本質；而奧斯特羅夫斯基却能做到這一點。沒有一篇對於『大雷雨』的批評是要或者會提出這種性格之應有的估價的；所以我們決定再拉長我們這一篇文章，以便相當精密地來陳述我們怎樣瞭解卡傑林娜的性格，為什麼我們認為它的創造對於我們文學這樣重要。

俄羅斯生活終於達到這樣的程度了，善良的和可敬的，但却是軟弱的和無所謂的人物不滿足於社會意識，又自承毫無用處。感覺出一種不可或緩的需要，需要那種雖然是比較不美好的，然而却是比較有活力的和有精力的人。否則是不可能的：因為真理與權利的認識，健全的思想在人們心中一覺醒之後，這些人們便一定不僅是要求對於這種真理與思想有抽象的同意（往時善良的英雄總是藉此來顯耀的），並且也要求把這種真理和思想也放進生活裏去和行動裏去。但是，要把它們放到生活裏去，就要去克服提高意、卡彭諾娃之類人所提出的許多障礙以及其他等等；要克服這種障礙，就需要有進取的，堅決的，頑強的性格。並且，最後，還要那種通過了提高意之類愚昧頑固份子所佈置的一切故障而滲進到人們心中去的真理與權利的共同要求在它們中間內化，和它們混合起來。現在巨大的任務是我們社會生活新轉變所要求的性格應該怎樣形成和顯現。我們

的作家曾經企圖解決這任務，但是一直是或多或少地失敗了。我們覺得，所有他們的失敗都是由於他們僅僅是以邏輯的過程達到一種信念，說俄羅斯生活是尋找這樣的性格，然後依照自己的理解來把它縫製起來，說一般地，特別是俄羅斯生活要求果敢精神。因此，比方說，便出現卡林諾維奇（Калинович），他幾乎要抓住一個商人的鬍子，要他去為公益捐出一萬塊錢，為了使自己往上爬，娶一個老公爵的情婦為妻，結果在老公爵的監獄裏受罪。又如出現施托里茨（Штолци），能把產業管理得很好，並且會賴善心的長官，決然地消毀偽造的期票。又出現英沙羅夫（Инсаров），他曾把一個德國人拋在水裏，不肯白白地住在一個好朋友的別墅裏裏作客，甚至於決定去娶任何一個少女做妻！還出現了一個公爵夫人齊娜伊達（Зинаида），是一個介於畢巧林（Печорин）和諾士德列夫（Ноздрев）之間的穿裙子的人……這一切都是對於強烈與完整性格的企求。但是比他們尤甚的是去年出現的阿那尼·雅可夫列夫（Ананий Яковлев），為了他的事情，有一位莫斯科先生亞波龍·馬伊柯夫（Аполлон Майков）在『聖彼得彙報』（«Санкт-Петербургские Ведомости»）上登載一篇奇怪文章，我不明白，為什麼直到現在庫茲馬·普魯特柯夫（Кузьма Прутков）還沒有把這一篇文章編成一大串新的格言。也許，你們是知道的，那位阿那尼·雅可夫列夫在得悉了他的妻子在他不在的時候和一個地主生了一個小孩之後，憤怒得火燒一樣，雖然非常有禮貌地和那地主說話，却對於莊園的管理人施以暴行，打自己的妻子，最後憤怒得無可如何了，抓起那小孩拿頭去撞屋角，然後跑到樹林裏去，但是在餓了一陣之後，又自首到法院的手裏。似乎，面目倒是很強的，不過在生理上比較強的，在精神和文學的意義上則不然。但是從俄羅斯的深處衝到外面來的，並不是這個力量，並且它的出現也不應該是這樣。因此我們完全不明白怎麼可以把『悲苦的命運』高掛在揭露農奴制度的官吏的愚鈍和俄國農民的粗魯的無數小說，喜劇和悲劇的水平之上。假使你把它當做沒有什麼特別企求的，僅僅是鬧劇性的事件的，類似許（Sue）的殘酷作品的劇本給我們，那我們倒也沒有什麼可說的，甚至於我們還會很滿意：比方說，無論如何這總比勒伏夫（Н. Львов）和梭洛古勃（Соллогуб）伯爵的可愛的演出要好，因為他們關於義務和名譽的解釋，完全曲解得使你驚訝。但是假使你妄想這劇本有什麼更高的和更普遍的意義，那末我們斷然看不出有同意你們的絲毫可能，阿那尼·雅可夫列夫並不是一個怯懦的例外，而是一個典型，在我們看來是對於俄羅斯天性和俄羅斯生活的一種誹謗，而俄羅斯天性和生活是同樣很少能夠發展像阿那尼那樣的性格，正如契格洛夫（Чеглов）那樣地主的性格的。二者必居其一：假使阿那尼正如作者所要把他描寫的那樣確是一個強烈的天性，那末他應該把自己的憤怒直接放到自己不幸的原因上去，或者意味到這裏誰都沒有過錯而完全克服自己；在俄羅斯生活中我們是經常看到這樣結局的，當強烈的性格和敵對的環

境發生衝突的時候。假使他不過是一個懦怯的無聊的暴亂者，正如實際上所形成的那樣，那末應該承認，劇本中爲他所取的情形完全不合這個典型，並且發展得也完全沒有能够明顯地表示出他原有的特點。除此之外，——上帝與這個劇本同在：它現在已經被遺忘了，正像魯波維茨基（Луповицкий）公爵和其他善意的，但却是虛偽的作品一樣，——妄想表現有性格的人民的典型。我們對於這個問題稍爲檢討一下，只是因爲有許多人把阿那尼看做是純粹俄羅斯的典型。但是我們却相反，以爲在這典型中只給我們一種某些作家所謂『俄羅斯天性之寬大』的誇張。據我們的意見，『悲苦的命運』的作者並沒有打算達到像依照彼得大帝的吩咐而寫的反對分離派的喜劇所達到的那種結果。我們知道，在那些喜劇中，分離派總是用一種野蠻的和無意識的怪物排列出來，這樣，喜劇便說：『你們看，他們是什麼樣子；可以相信他們的學說和同意他們的要求嗎？』『悲苦的命運』也完全是一樣，給我們描寫出了阿那尼·雅可夫列夫，說：『看俄羅斯人是什麼樣子，當他稍微感覺到自己個人人格的時候，其結果便是失去自制！』而那些承認『悲苦的命運』有普遍的意義並且在阿那尼身上看出典型的批評家實在成爲這誹謗的同謀者，當然，這誹謗並不是作者所預謀的。

俄羅斯強烈的性格在『大雷雨』裏却並不是這樣理解和表現的。它首先使我們驚訝的是它對於一切愚昧頑固原則的對立。它出現在我們的面前並不帶着狂暴和毀壞的本能，但也並不帶着實踐的巧妙——爲了高尚的目的安排自己的私事——，並不帶着無意識的轟轟烈烈的激情，但是也並不帶着外交的，學究的計算。不，它是集中而堅決的，確定不移地相信自然真實之感的，對於新的理想充滿信仰的，它寧可毀滅，不願意活在它所反感的那原則之下，在這意義上它是自我犧牲的。它並不是被抽象的原則，不是被實踐的考慮，不是被一剎時的激情，而僅僅是被天性，它全部的實體所引導的。它的力量和它實行的必要就在這種性格的完整性和諧和性裏，當舊有的，野蠻的關係，失去了任何內在的力量而猶繼續維持着外表的機械的連繫的時候。只有邏輯地瞭解提高意和卡彭諾娃之類的愚昧頑固的無知性的人才絲毫不做什麼來反對他們，因爲在他們的面前任何邏輯都消逝無踪了；你不能用任何三段論法來說服鐵鍊，讓它在犯人的身上自行崩斷，你不能說服拳頭，讓挨打的人並不被他打痛；所以你也並不能說服提高意，讓他處事有理智些，你也不能說服他的家人，讓他們別聽他的隨心所欲；他打他所有的人，可是，你對於這個有什麼辦法呢？大概，單靠邏輯的一面而強烈的性格，是一定發展得很貧乏的，並且對於那不是被邏輯，而是被純純粹粹的橫暴所支配全部生活的地方的一般生活，只有非常微弱的影響。提高意之類人的統治對於那些強於所謂實際思想的人們的發展是很不利的。這思想不管你怎麼說，但實際上它無非就是善於利用環境，把環境支配得有利於自己。那就是說，實際思想可以使人去做直接的和誠實的活動，但只是在環境依

照健康的邏輯來支配，因此，也就是依照人類德性的自然要求來支配的時候。但是在那裏，在一切都受暴力牽掣的地方，在幾個提高意的愚魯的爲所欲爲或是什麼卡彭諾娃的迷信的執拗毀壞一切最可信的邏輯的計算，無恥地蔑視相互權利的最初萌芽的地方，那裏利用環境的技術似乎會變成適應愚昧頑固份子的爲所欲爲和仿行他們一切昏庸行爲的技術，給自己也鋪上一條遷就他們有利地位的道路。博特哈留辛（Подхалюзин）和乞乞柯夫（Чичиков）們是『黑暗王國』的有力的實際性格：在純粹實際作風的人們之間，在提高意之類人的統治影響之下，是並不發展別種人物的。對於這種實際主義者，可以幻想得長好的是模擬施托里茨，就是要會把自己的小事情辦得圓圓轉轉的無可疵議；但是他們中是出不出活躍的社會事業家的。對於那些靠一時的興會和激情來生活的感情用事的性格，也不能有更多的希望。他們情感的激發是偶然的，是暫時的；他們實際的意義是由成敗來決定的。在一切都適如他們希望而進行的時候，他們是興奮的，是有進取心的；只要一遇到逆勢強烈的時候，他們便精神萎靡，心冷下去，放棄事業，僅限於雖然是高聲的，但却是毫無結果的呼號。因爲提高意和類似他的人根本就不會無抵抗地交出自已的意義和自己的力量，因爲他們的勢力已經在生活中刻劃出深刻的痕跡，並且因爲不能一下子消滅，所以對於感情用事的性格並不看做是一種什麼嚴重的東西。甚至在最有利的情形之下，在眼睛看得見的成功興奮了他們的時候，就是說，在愚昧頑固份子能够瞭解到自已地位的動搖而開始讓步的時候，——那時感情用事的人們也不能做很多事情！他們的特點是迷戀於表面的形式和事情之最近的成果，幾乎從來不會往深處，往事情的本質裏看。因此他們很容易滿足，被他們的主義有什麼個別的，微細的成功的徵象所欺騙。當他們的錯誤對於他們自己也清楚明白的時候，那時他們就大爲失望，陷於感情麻木，什麼也不做。提高意和卡彭諾娃則繼續勝利。

這樣，檢討一下出現在我們生活中並由文學複製出來的各種各樣典型之後，我們逐漸確信，他們不能夠做我們現在所感覺的和我們在上面——儘可能詳細地——說過的那種社會運動的代表人物。看到這一點，我們試問自己：但是，在個別的人物中，究竟怎樣來確定新的企求呢？和舊的、盲目的、強制的生活關係實行斷然決絕的性格應該有那樣的特點呢？在覺醒着的社會的現實生活中，我們只看到解決我們問題的暗示，在文學中只看到此種暗示的微弱重複；但是在『大雷雨』裏却把這些暗示組成一個整體，並且具有充分明朗的綫條；這裏出現在我們面前的面目是直接從生活中擷取出來的，不過是在藝術家的意識中顯示出來的，並且按排在這樣的情況裏，使他可以比大多數平常生活的情形更加充分地，更加堅決地暴露出來。這樣，正如某些批評家指責奧斯特羅夫斯基的，這裏並沒有寫真的準確性，但是却有出現在俄國生活各種不同情況中的，但卻是表現一個意識的同類特徵的藝術的統一。

活動於提高意和卡彭諾娃們的圈子裏的堅決完整的俄羅斯性格，在奧斯特羅夫斯基是用女子的典型來表現的，這並不失去他嚴肅的意義。我們知道，以極端反抗極端，最後從最軟弱和最忍耐人們心中所提出來的抗議，也是最有力的。奧斯特羅夫斯基在那裏觀察和給我們表現俄羅斯生活的舞台，和純粹社會的與國家的關係無關，僅限於家庭關係；在家庭中，身受愚昧頑固份子的全部壓迫最多的是誰，難道不是女子？提高意的那一個夥計、工人、僕人會比他的妻子更受他的個性所迫害、打擊、冷遇？誰能湧騰起如許悲痛和怨暴去反對愚昧頑固份子的糊塗幻想？同時，誰比他更少可能說出自己的不平，拒絕執行他所厭恨的事情呢？僕人和夥計僅僅被物質的入事的形式關聯着；他們只要給自己找到位子，就可以立刻離開愚昧頑固份子。照常人的理解，妻子和他是被一種神祕的媒介不可分離地、精神上地聯繫着的；丈夫無論做什麼事情，她必須服從他，並且和他同過無意思的生活。假使她終於是能夠走開了，那末她到什麼地方去呢，去做什麼呢？庫德略希說：『提高意需要我，所以我不怕他，並且也不讓他向我發脾氣』。一個男人是容易意識到，別人是真正需要他的；但是一個女人，一個妻子呢？需要她做什麼？相反的，不正是她自己，一切都仰求於丈夫嗎？丈夫給她住，給她吃，給她喝，給她穿，保護她，在社會中給她地位……平常她不是被認為是男子的負擔嗎？所以聰明的人勸年輕人不要結婚說：『老婆不是草鞋，穿上腳脫不下』！而且一般的意見，妻子和草鞋最主要的差別是在於她隨身帶來一大堆麻煩，丈夫沒法從這些麻煩中提拔出來，而草鞋只會有好處，假使沒有好處的話，就可以很容易地把它扔掉……女子既處在這樣的地位，自然必須忘記，她是和男子一樣的人，有同樣的權利。她只能墮落。假使她的個性強的話，那末她就會有走向同樣愚昧頑固的傾向，雖然她受了它這樣多的害處。比方說，我們可以在卡彭諾娃身上看出這一點，正如在烏蘭貝柯娃雅身上看到的一樣。她的愚昧頑固所以比較小些，只是因為，也許，比男子的更無意識些：愚昧頑固的規模比較小一些，然而因此，在它自己的範圍之內，對於那些它所遇到的人，它的作用却更加不能忍受。提高意罵，卡彭諾娃叫；那一個打一下也就完了，可是這一個却要把自己的犧牲者咬嚙得長久長久，並且緊緊不放；那一個為了自己的幻想鬧得不亦樂乎，對於你的行為却十分冷淡，在這種行為和他還沒有關係的時候；卡彭諾娃給自己創造了整個特別規矩和迷信習慣的小世界，她就帶着她的全部愚昧頑固的笨腦經堅守着這些規矩和習慣。一般地說，女子即使達到了獨立的地位，並且在愚昧頑固的王國Con amore搯舞自如，但是總看得出她的比較無力，她世代被壓迫的後果：她自己的要求要比較沉重，比較疑心，比較無情；她所以不服從健全的判斷，與其說是因為蔑視它，不如說是因為怕應付不了它：『你要是開始判斷啊，這還會有一個什麼結果，——正巧是上騙罷了』——因此之故，她嚴格遵守舊規矩和什麼菲克魯莎所告訴她的各種各樣的規矩……

由此可以明白，假使一個女子想要從此種地位解放出來的話，那末她的事業就頗爲嚴重和而有決定性了。什麼庫德略希之流和提高意吵吵罵罵是不值得什麼的；他們是互相需要的，所以，在庫德略希方面，爲了提出自己的要求，並不需要特別的英勇。因此他採取什麼行動是不會導成什麼嚴重後果的：他罵，提高意嚇唬他，要把他送去充軍，但是並不送去；吵了一頓，事情還是照舊進行，庫德略希倒也頗爲滿意。婦女就不是這樣了：爲了表現自己的不滿，自己的要求，她就必須要有很多性格的力量。初作嘗試的時候，就會使她感覺到，她很渺小，她會被人踏死。她知道，這確實是這樣的，必須妥協；否則，威脅就會加在她的身上——鞭打、關禁、讓她去懺悔、啃麵包、喝涼水，沒有白日的陽光，身受一切古時家用的糾正手段，然後就這樣弄得屈服。在俄國家庭中起來反對長輩的壓迫與橫暴而且要堅持到底的女子必須充滿英勇的自我犧牲的精神，必須對一切都有決心去做，必須對一切都有準備。她怎樣能夠支持住自己呢？她到那裏去取得這樣多的性格呢？只有人類天性的自然要求不能完全消滅的這句話才可以回答這個問題。可以把這些要求推到旁邊去，加以壓迫、緊縮，但是這一切都只能夠做到某種程度。虛偽情況的勝利，只是表明，人類天性的彈性可以達到什麼程度；但是情況愈是不自然，從這情況中尋求出路也就愈加迫切和愈加必要。甚至於最柔軟的，最服從造成這種情況的勢力的天性，都忍受不住這種情況，也就是說，這種情況是太不自然了。假使小孩的柔軟身體都受不了什麼柔軟體操的花樣，那末顯然，這種花樣對於四肢已經比較僵硬的成人是更不可能了。成人當然不容許給自己做這種花樣；但是很容易把它來在小孩子身上試一下。小孩子到那裏去弄到性格來用全力反抗它呢，而且一反抗就要受到最可怕的懲罰？回答是一個：不可能忍受強迫他忍受的東西……一個爲了自己的權利決定去鬥爭的軟弱女子，也可以說是這樣情形：事情已經到這樣的地步，她已經再也不能支持自己的低微地位，於是她便從這個低微狀態中衝出去，已經不是考慮什麼比較好和什麼比較壞了，而只是本能地去追求忍受得了和可能擔當的東西了。天性就這樣代替了理智的顧慮，感情和考慮的要求：這一切都混合在要求食物、空氣、自由的機體的總的感情之中了。類似我們在『大雷雨』裏，在包圍卡傑林娜的環境中所看到的那種情況中所出現性格的完整性的祕密便在這裏。

由此，可見愚昧頑固像在奧斯特羅夫斯基悲劇中達到那樣的情況之後，女子的有力性格的產生是十分符合那種情況的。它達到了極端，達到了對於一切健全思想的否認；它比任何時候都更加敵視人類的自然要求，比從前更加殘酷地頑強起來阻止人類自然要求的發展，因爲在人類自然要求的成功中，可以看到自己必然毀滅的迫近。它經過這個更會激起不平和抗議，甚至於在最軟弱的生物中。同時，我們也看到，愚昧頑固失去了自己的自信，在行動中失去了堅強性，它用來對於一切人施行恐嚇的那一力量的大部分

也消耗了。所以，反對它的抗議在最初的時候也已經不會充耳不聞了，並且還會變成頑強的鬥爭了。那些還能夠受得了地過活着的人，現在不願意冒險去做這種鬥爭，希望着愚昧頑固不致於長久存在了。卡傑林娜的丈夫，小卡彭諾夫，雖然也受着老卡彭諾娃的很多苦，但是他總比較自由些：他可以跑到薩維爾·普羅柯非奇那去喝酒，他可以奉命到莫斯科去一趟，到那裏隨意舒服一下，假使他被老太婆弄得很不舒服的時候，那末也有人可以讓他發發心火——他可以向妻子發火……他自己就這樣生活着，就這樣養成自己的性格，什麼也不能做的性格，老是祕密地希望着怎樣衝出去得點自由。他的妻子沒有任何希望，任何快慰，她連喘口氣都不能夠；假使能夠的話，那就呼吸都不呼吸地過活着，忘記世界上還有自由的空氣，和自己的天性斷絕關係，和老卡彭諾娃的任性的專制打成一片。但是自由的空氣和光明，不願垂死着的愚昧頑固勢力的一切警戒，終於衝進了卡傑林娜的密室；她感覺到滿足自己靈魂之天然飢渴的可能，不能再待下來一動不動了：她向新生活衝去，即使是死在這衝動中也是願意的。死對於她算什麼呢？反正都是一樣——在卡彭諾娃家裏派在她頭上的那萎凍的生活她並不認為是生命。

『大雷雨』裏所表現的那個性格的一切行動的基礎便是這樣。這基礎比一切可能的理論和激情都可靠，因為它是建基於那一情況的最最本質上，不可抗地吸引人去做事，並不繫於能力如何，或印象如何，而是依靠機體要求的全部複雜性，人類整個天性的造詣。現在有趣的是，此種性格在個別的事情中是怎樣發展和出現的。我們可以循着卡傑林娜的個性來檢討它的發展。

首先使你驚訝的是這性格的非常的獨特性。它一點也沒有外來的，他人的東西，一切好像都是從它內裏出來的；任何印象都在它中間重新製作過，然後又隨着它有機地成長起來。比方說，這我們可以在卡傑林娜樸實地講述她的童年和母親家的生活中看出來。原來，教育和青年生活什麼也沒有給她：在她母親家裏，也像卡彭諾娃家一樣，——上教堂做禮拜，在天鵝絨上繡金花，聽巡禮者講故事，吃飯，在花園裏散步，再有是和祈禱者談話，自己祈禱……瓦爾瓦拉，她丈夫的妹妹聽了卡傑林娜的講述之後，奇怪地指出：『我們不也是這個樣子嗎』。但是卡傑林娜很快地用幾個字確定出差別之處：『可是這裏好像一切都是不得已！』進一步的性格表明，在這全部外表形式中，這種外形，在各處各地都是非常普通平凡的，卡傑林娜却會在其中找到自己特殊的意義，把它用到自己的要求和追求上去，在卡彭諾娃的沉重的手還沒有放到它身上去的時候。卡傑林娜完全不是屬於狂暴的性格，那永久不滿意，無論什麼都喜歡破壞的性格。相反的，這首先是創造性的、有愛心的、理想的性格。這便是她為什麼竭力思考一切，把自己的想像善良化；詩人所表現的那種情緒，就是——

全世界在他面前

這情緒直到最後的極端都沒有離開卡傑林娜：她把一切外界的不調和都拿來和自己靈魂的諧和協調，把一切缺者都用她自己內心力量的充實來填滿了。粗魯的，迷信的故事和巡禮者無意識的囁語在她心中都變成了金色的詩意的想像之夢，並不是可怕的，而是明亮的，善良的夢。她的形象是貧乏的，因為現實所給她的材料是這樣的單調；但是就靠這些可憐的工具，她的想像還是不知倦怠地工作，把她領到新的、安靜的、光明的世界裏去。在教堂裏並不是儀式在佔據她的注意：她簡直不聽見那裏有人在唱詩，有人在讀經；在她的靈魂裏是另外一種音樂、另外一種幻覺，對於她，禮拜不知不覺地結束了，好像是在一秒鐘之間。佔據她注意的是形象畫得古古怪怪的樹，她自己想像出整個花園之國，那裏都是這樣的樹，都是這樣地開着花，濃郁芬芳，一切都充滿着天堂的歌唱。有時候她在陽光明朗的白天看見，『有這樣一個光明的柱子從教堂的圓屋頂上往下伸展，這柱子裏有烟繞動着，好像雲彩一樣』，——於是她已經看見，『好像在這個柱子裏有天使在飛在唱』。有時候她想像着，——她為什麼不能飛呢？站在山上的時候，好像有什麼拉她去飛：就這樣逃走了多好，舉起手來，就飛掉。照週圍人的觀點看，她是奇怪的瘋癲的女人；但是這是因為她無論如何不能夠接受他們的見解和嗜好為已用的緣故。她從他們那裏採取材料，因為否則沒有什麼別的地方可以把它們採取得到；但是她並不接受他們的結論，而是自己去尋找這種結論，時常她所得到的結論完全不是他們所自滿自慰的結論。在別圈子裏，在那些本身教養得慣於抽象地判斷和善於分析自己感情的人們中間，對於外界的印象也持類似的態度。全部的差別是在於卡傑林娜是一個直接的，活生生的人物，一切她都是隨着天性的愛戀，毫無明瞭的意識而行的，而那些在理論上頗為發展，智慧頗為充盈的人們——却是由邏輯和分析起主要作用。有力的智慧和內心力量不同的地方正就是這內心的力量使他們可能不向現成的見解和主義屈服，而由自己來根據活的印象創造自己的觀點和結論。他們起初什麼也不排斥，但是也並不執着於什麼，只是接受一切作為參考，照自己的意思重加製造。卡傑林娜也給我們提出類似的結果，雖然她並不發議論，甚至於她自己並不瞭解自己的感觸，但却直接出之於天性。在她少年時代的乾燥的、單調的生活中，在周圍環境的粗野和迷信的見解中，她經常會攝取那符合她尋求美麗、諧和、滿意、幸福的自然傾向的東西。在巡禮者的談話中，在跪地的膜拜中，在哀聲哭訴中，她看到的不是死的形式，而是她的心靈所經常追求的一種別的什麼東西。她根據這些東西給自己創造了另外一個世界，沒有苦難，沒有匱乏，沒有悲痛，是一個完全獻給善良和享樂的世界。但是對於人的真正的善良和真正的享樂究竟是怎麼樣，她也無法給自己確定；她所回憶起來的那些無名的、無意識的、模糊不清的追求之突然的爆發，現在可以知道究竟是由於什麼了：

『從前，有一次，一清早我跑到花園裏去，可愛的太陽還剛剛升起，——我一骨落跪下、禱告、哭泣，我自己也不知道是禱告的什麼，哭的什麼；後來我被家人找回去了。那時候我禱告的什麼，懇求的什麼——我現在也不知道；我什麼也不需要，我什麼都滿意』。

可憐的小姑娘，她沒有得到廣泛的理論的教育，不知道世界上所發生的一切，甚至於沒有好好地瞭解自己私人的要求，自然她是不會給自己發明，她所需要的是什麼。當她生活在母親身邊的時候，充分自由，絲毫沒有世俗的憂慮，那時在她心中還無所謂成人的需要和慾望，她甚至於不會把自己私人的幻想，自己內心的世界從外界的印象中區別出來。忘形於祈禱上帝的聲音中，燦爛變幻的思想中，散步於自己光明的王國，她老是以爲，她的滿足正就是出於這種上帝的祈禱，出於點在所有屋角裏的長明燈，出於在她週圍所發出的哀聲哭訴：她把自己的感情去給她所生活在其中的死的環境賦予了使命，把自己靈魂的內心的世界，和這環境溶合一起。這是童年時期，對於許多人都是拖延得很長很長的，但是總有一個完結。假使完結來得很遲，假使一個人開始明白，他需要什麼，那時，大部分的生活都已經過去，——在這種情形之下，他除了惋惜他是這樣長久地把自己的幻想當做現實之外，他幾乎什麼也沒有剩的了。那時他便處在這樣一個人的悲慘地位：這個人在自己的幻想中把自己的美都分給了一切可能的完美，把自己的生活和這美聯繫起來，突然他發現，一切完美只是存在在他的想像之中，而在生活中間是連它的痕跡都沒有的。但是強烈的性格是不常屈服於這種斷然的迷茫的：這種性格很強烈地要求明朗性與實際性，因此這種強烈的性格並不停留在捉摸不定上，無論如何竭力要從捉摸不定中逃出去。這種性格一發見自己有不滿意，便竭力把它驅逐走；但是在看到這不滿不肯走的時候，便要給產生心靈中的新要求有表達出來的完全自由，然後，在於這種要求沒有達到滿足之前，便一直不安心。在這裏，生活便來幫忙了——對於一些人好的，擴大印象的圈子，對於另外一些人是很難和痛苦的——壓制和憂心，破壞少年幻想的和諧的私聲。派在卡傑林娜份上的是後面一條路，正像派在提高意和卡彭諾娃之流的『黑暗王國』大部分人份上的道路一樣。

在新家庭的陰暗的環境中卡傑林娜開始覺得缺乏她從前所想着而引爲滿足的外表，在冷酷的卡彭諾娃的鐵蹄之下，沒有給她的光明幻像以空間，也沒有給她的感情以自由。在對丈夫親愛之情激發的時候，她要擁抱他，——但是老太婆却喊道：『勾到頸子上去做什麼，不要臉的？跪到腳下去！』她想一個人待下來像往常一樣悄悄地悲痛一下，可是婆婆却說：『爲什麼不號陶大哭啊？』她尋找光、空氣，想要幻想一下和靜止一下，灌溉一下自己的花，看看太陽，看看伏爾加河，向一切生物致送自己的敬意，——可是她却被關禁在不自由之中，人家對她經常地懷疑有不潔的放蕩念頭。她仍舊和從前一

樣在教儀的實踐中到教堂裏去做禮拜，在拯救靈魂的談話中，尋找隱遁之處，但是就在這裏她也已經找不到從前的印象了。被白天的憂慮和永久的禁閉所創痛了的她，已經不能帶着從前那樣的明朗性去幻想那在被陽光所照亮着的塵埃之柱中唱着歌的天使了，自己也想像不出天堂的花園及其毫不紛擾的情景與歡樂了。她的週圍一切都陰沉可怕，一切都吹拂着寒冷和一種不可抵抗的威脅；神像是這樣嚴厲，教堂的誦經是這樣威嚴，巡禮者的講述是這樣神奇……它們所有這一切實際上還是原來的那樣，它們絲毫也沒有改變，但是她自己却改變了：她已經沒有建造空中樓閣的興趣，她從前曾經藉以享樂的那種幸福的不可捉摸的想像已經不能滿足她了。她是大人了，其他比較更實際的願望在她心中蘇醒了；除了家庭之外，她不知道別的機會，除了在她的小城市裏的社會裏給她構成的那一個世界之外，沒有別的世界，自然，她開始要從一切人性的追求中認識出最不可避免的，最接近她的那個追求，——追求愛情和依從。從前時候，她的心太充滿幻想了，她沒有注意年輕的人們，年輕的人們看她，她只是笑笑。嫁給了奇虹·卡彭諾夫，她並沒有愛他，她還沒有懂得這種感情，人們對她說，無論那兩個姑娘都應該出嫁，人們把奇虹領給她看，說是她未來的丈夫，她就嫁給她了，她對於這一步驟好像完全是與我無關的。性格的特點也在這裏出現了：照我們普通的理解，假使她有堅決的性格，她一定會反對；但是她連想都沒有想到反抗，因為她對於這一點並沒有充分的根據。她並沒有出嫁的特別興趣，但是也並沒有嫁丈夫的反感；她對奇虹並沒有愛情，但是對無論什麼別的人也沒有愛情。這時候對於她什麼反正都是一樣的，這便是她為什麼容許人家愛把她怎麼辦就怎麼辦。既不能把這看做是無力，也不能看做是因循，只能認為是經驗的缺乏，並且還可以認為她有更多的為別人做一切的決心，很少關懷到自己。她的知識少，信任多，這便是為什麼沒有到時候她對於周圍的一切並不表示反抗，決定與其對於周圍反對，不如忍耐為好。但是當她明白，她需要什麼，並且要達到什麼的時候，那就無命如何要達到自己的目的了；這裏就充分出現她性格的力量，不是浪費於小言小動中的力量。起初，由於她天賦的善良和她心靈的崇高，她是竭盡一切可能的努力，以便不妨礙別人的和平和權利，以便取得所期望的事物，同時並注意到人們加在她身上的，和她有什麼聯繫的一切要求；假使人們會利用這最初的情緒，決定給她充分的滿足，——那末她就對她好，對他們也好了。但是假使不的話，——那末她就不辭一切了，——法律、親屬、風俗、人們的批評、理智的規律——所有這一切在內心嚮往之力的面前對於她都消逝了，她不憐惜自己，也不想到別人。正就是這樣一個出路提示給了卡傑林娜，在她所處在其中的那種環境裏也不能企望有別的出路。

對於一個人的愛戀之情，要在別人的心中找到親切呼應的願望，溫順享受的需要很自然地在這個年輕女子的心中打開了，改變了她從前的，捉摸不定的，毫無果實的幻想

。她講道：『瓦爾瓦拉，夜裏，我睡不着，好像有一種竊竊私語老是唧噥不休：有一個什麼人這樣親暱地和我說話，好像是鴿子在咕噥。瓦爾瓦拉，我已經不像從前那樣夢見天堂的樹啊，山啊了：好像有一個什麼人這樣熱烈，這樣熱烈地擁抱着我，或是把我領到什麼地方去，我便跟着他走，走……』她意識到和捉摸到這種幻想已經充分晚了；但是，自然，這種幻想在她自己沒有能夠把它給自說明之前，已經追逐她 and 困擾她很久了。在這種幻想初次出現的時候，她立刻把自己的感情放到最最接近她的人，——放到丈夫的身上。她長久地努力把自己的靈魂和他打成一片，她保證自己說，和他在一起，她什麼也不要，他身上就有她所這樣激動地尋找着的享受。對除了他之外在別的什麼人身上能否找到相互之愛這一點，她是懷着懼怕和狐疑之心的。在劇本中，在使卡傑林娜已經愛上鮑里斯·葛里戈里耶維奇的時候，還是可以看到卡傑林娜要把自己丈夫做成了自己愛人的最後的絕望的努力。她和他告別的一場戲，使我們覺得，就是這個時候，對於奇虹，還沒有什麼都失掉，他還能夠保持擁有這女子愛情的權利；但是也就是這場戲，在短短的，但是很深刻的幾根線條中把迫使卡傑林娜去忍受怎樣把她對丈夫的最初感情推開的那些折騰的全部歷史傳達給我們了。奇虹在這裏是一個樸直的，有些鄙微的，絲毫也不兇惡的，但是却極端沒有性格的生物，不敢違反母親做什麼的生物。而母親則是一個冷酷無情的生物，兇女人，拘守中國禮教——又要孝順，又要宗教，又要風俗。奇虹在她與自己妻子之間是許多可憐典型中的一個，這種人普通是自稱無辜的，雖然他們在總的意義上是和愚昧頑固份子同樣有害，因為他們是做他們可靠的幫手。奇虹自己倒是愛妻子的，並且準備什麼都為她做；但是他在壓迫之下長大的，壓迫把他這樣畸形化，致使他絲毫不能發展心中的一點強烈感情，一點堅決的追求。他是有良心的，有良善之意願的，但是他經常地和自己作對，並且做母親的順從的工具，甚至於在他對妻子的關係中也是如此。遠在卡彭諾娃家屬出現於林蔭道的第一場戲裏，我們就看出，卡傑林娜在丈夫與婆婆之間的地位是怎樣了。卡彭諾娃罵兒子，說妻子不怕他；他竟敢抗議，『爲什麼要她怕呢？只要她愛我，那我也滿足了』。那老太婆立刻就向他怒吼了：『怎麼，爲什麼要怕？怎麼爲什麼要怕？你發狂了，還是怎麼的？要是不怕你，我也被壓下去啦！這在家庭裏還成個什麼規矩！你和她住在一起不是合乎皇法的嗎。照你的意思，皇法算不了什麼嗎？』在這樣的理由之下，自然，卡傑林娜心中的愛情就找不到空間，只得藏在她的內心，僅僅是有時候像神經病突發似的表現出來，但是就是這種突發，丈夫也不會利用；爲了要瞭解她熱情的苦悶，他是太遲鈍了。他對她說：『卡佳，我還不清楚你：要是一句話也沒法叫你說出來，要不是親嘴也得不到，要不然就是你自己爬上來』。比比皆是的是毀壞了的性格平常就是這樣評判一個強烈的新鮮的性情的；他們，聽自己的意思評判，不瞭解埋藏在靈魂深處的那種感情，把一切聚精會神都看做是

感情麻木；終於不能再隱藏的時候，內心的力量便像闊寬和滿激的洪流從心靈裏放出來，他們驚奇並且認為這是一種什麼魔法、幻術，類似他們自己有時候也有幻想流入或掀起激情那樣。這種突發在強烈的天性中却形成必要的東西，它們愈是找不到自己的出路，愈是驚人。它們是無意識的，無考慮的，而是被天然的必然性所激起的。天性的力量既無積極地發展的可能，便消極地以忍耐、抑制表現出來。不過請你們不要把這種忍耐和那種由於個性發展得柔弱的人所有的，結果是慣於去承受各種侮辱和苦痛的忍耐混為一談。不，卡傑林娜是永久不慣於承受這種侮辱和痛苦的：她還不知道，她該做什麼，怎樣做，她一點也不違反她對婆婆的義務，她盡一切可能和丈夫相處得好，但是從種種方面看來，她是感覺得出她自己的處境的，她是被牽引着從這環境中掙脫出去。她從來也不抱怨，不怒罵婆婆；老太婆本人不能拿這一點來責備她；但是婆婆總覺得卡傑林娜對於她是一種不合適的敵對的東西，怕母親猶如怕火的，但同時又並不特別殷勤和親暱的奇虹在妻子的面前倒很心愧，因為他聽從母親的吩咐，必須懲罰她，在他不在家的時候，要她『眼睛別盯着窗外看』，『別瞞年輕人』。他知道，用這樣的話去侮辱她是很痛苦的，雖然他也並不能夠好好地瞭解她的情形。在母親走出房間的時候，他用這樣的形式安慰妻子：『要是把什麼話都往心裏放，那就快要害癆病了。去管她的做什麼！她不是也應該說些什麼嗎。就讓她去說好了，你當耳邊風聽過去！』這個無關心主義又壞又絕望；但是卡傑林娜永久不能達到這一點，雖然在外表上她甚至於比奇虹少悲傷，少抱怨，但是實際上她的痛苦要多得許多。奇虹也覺得，他缺少着什麼必要的東西；他心中也有一種不滿；但是他心中的那個不滿是處在這樣的程度，比方說，也許是一個十歲的男孩子懷着淫亂的想像去嚮往一個女子那樣的程度。他不能夠很堅決地去達到獨立和自己的權利，——只是因為，他不知道，該怎麼辦；他的願望是比較起碼的，外表的，而他的天性，既屈服於教養的壓迫，所以對於自然的追求也幾乎是麻木的。所以他的尋找自由，含有一種畸形的性質，並且會弄得很惡劣，正如一個十歲男孩的無恥一樣惡劣，因為他既無意識又無內心的需要，只是重複那從大人那裏聽來的下流話。你們可以看出，奇虹聽見什麼人說過，他『也是男子』，所以在家庭裏應該有一份相當的權力和意義；所以他把自己處得比妻子要高出了許多，以為上帝已經註定她去忍耐和妥協，母親主宰之下的地位——那悲苦和卑微的地位。後來，他又流於放蕩，把自由主要就放在放蕩裏；正像那個小孩子一樣，他不會理解女人的愛為什麼會這樣甜蜜的詭譎，並且只知道事情的表面，這事情的表面在他便變成爲淫猥！奇虹預備出門的時候，妻子懇求他把她帶去，他却懷着最無恥的大儒主義對妻子說：『既然這樣的不自由，無論妻子是怎樣的美人，人也要逃走！你倒想想看：不管我是怎麼樣，究竟是一個男子漢，——要是一輩子這樣生活，像你所看見的這樣，就是扔了妻子也要跑的。現在我一知道，兩個禮拜

沒有什麼災難臨到我頭上，腳上也沒有這些個鏢鏢，那我還要什麼妻子呢？」對於這些話，卡傑林娜只能回答他說：『你說出這樣的話，叫我怎麼愛你呢？』但是奇虹沒有瞭解這句陰沉和斷然責難的全部重要性；他是一個已經對自己理性捫過手的人，不經意地回答說：『話就是這個話！還要我說什麼話！』——便急急忙忙地離開妻子了。去做什麼呢？他掙脫出去得到自由之後，他要做什么呢，尋什麼快樂呢？關於這點他後來講給庫力金說：『媽媽再三給我叮嚀訓詞上路，但是我一出門，就大玩特玩起來了。因為掙脫出去，已經是很快樂了，一路上都喝酒，在莫斯科也一直喝酒；我就這樣亂喝，喝得嚇人。這樣，成年都不要再玩了！……』就是這個樣子！應該說，在從前時候，大多數人的『個人』及『個人權利』的自覺心還沒有提高，對於愚昧頑固壓迫的抗議，幾乎僅侷限於這種爲非作歹。就是現在也還可以遇到許多奇虹，假使他們不是沉湎於酒，那末也是沉湎於什麼議論和演說，再有是把靈魂迷戀於高談闊論的喧鬧中。這正就是那種經常抱怨自己窘困地位的人，同時他們又抱有驕傲的思想，自認爲他們對於別人是有特權，有優越感的：『不管我是怎麼樣，究竟是一個男子漢，——我怎麼能够忍受得了』。那就是說：『你忍受一下，因為你是女人，因此也就是廢料，可是我要自由，——並不是因爲這是人的要求，自然的要求，而是因爲我這個特權份子的權利是這樣』……顯然，這樣的人和這樣的習氣，永久沒有能够並且也不會有什麼出息。

我們上面所說的人民生活的運動，可以在卡傑林娜的身上找到這種運動的反映，但是這種運動和他們頗不想像。但卡傑林娜的個性中我們已經可以看到成人的，由整個機體的深處所發出的生活權利與自由的要求。這已經不是想像，不是風聞，不是人爲的激發之情給我們顯現出來，而是不可或缺的天性的需求。卡傑林娜並不以自己的不滿和憤怒鬧別扭、撒嬌，——這是不合她天性的；她不願意脅迫別人，標榜自己和誇耀自己。相反的，她生活得很平和，並且準備服從只要不違反她天性的一切；她的原則，假使她能够認識和確定它的話，就是這樣：儘可能少用自己的個性去擠軋他人，去驚擾事情的一般進行。但是因爲她承認和尊敬別人的企求，所以她要求別人對於她自己也同樣尊敬，而任何強暴，任何壓迫都會切膚地和深刻地使她反感。假使她能够的話，她要把白白地生活和妨礙他人的一切都驅逐得離開自己遠遠的，但是她既然無力做到這一點，她就走相反的路——她自己逃開害人者和欺侮者。只要不違反自己的天性去服從他們的主宰，只要不和他們不自然的要求妥協，至於結果怎樣，——對於她是較好的命運還是毀滅，——她對於這點已經不計較了：這樣或那樣反正對於她都是解救……關於她自己的性格，卡傑林娜把她童年回憶中的一個特點告訴瓦爾瓦拉說：『我生來就是這樣有火性的人！我還是約摸六歲，至多六歲的時候，——就做出什麼樣的事！家裏不知爲什麼事情得罪了我，快近黃昏了，已經天黑了——我跑到伏爾加河去，坐上船，一下子就離開

河岸。第二天早晨，在十來里之外，才找到我……』這童年的火性一直保留在卡傑林娜身上；不過除了一般的成年之外，在她身上再加上抓住印像和支配印像的力量。成年的卡傑林娜，被派定必需去忍受欺侮，她在自己的身上找出一種力量，長久地忍受欺侮，不作無謂的抱怨，不作稍微的反抗，不作任何喧嘩的言行。在特別接近她心的，在她眼中是合法的什麼興趣，在她身上沒有激起之前，在她那種天性的要求，就是未經滿足就不能處之泰然的要求，在她身上沒有被侮辱之前，她是一直忍受的。在這時候，她是什麼也不計較的。她決不採取什麼外交的詭計，採取什麼欺騙和狡猾，——她不是這樣的人。假使一定需要欺騙的話，那末她寧可還是竭力克服自己。瓦爾瓦拉勸卡傑林娜隱瞞她對於鮑里斯的戀情；她說：『欺騙嗎，我不會，隱瞞嗎，我一點也不能夠』，後來她努力控制自己的心，然後又對瓦爾瓦拉說這樣的話：『你不要給我提起他，做做好事，不要提！我知都不要知道他！我要愛丈夫！小奇虹，我的親愛的，我決不把你更換任何人！』但是努力已經超過她的能力；過了一分鐘，她覺得她是無法擺脫已經發生的愛情的，她說：『難道我要想他嗎，如果他離不開腦子，那又怎麼辦呢？』在這幾個平常的字句裏，很顯然地表明，卡傑林娜本人所不知不覺的自然要求的力量是怎樣戰勝她的生活被糾纏其中的一切外來的要求，成見和入爲的花樣。我們要指出，在理論方面，卡傑林娜不能推翻這些花樣的任何一個，不能從任何落後的意見中解放出來；於是她便去反對所有這一切花樣和意見，僅僅武裝着她自己感覺的力量，自己直接的，不可分離的要生活、要幸福、要愛情的權利的本能的認識……她一點也不尋取理由，但是她却輕易得驚人地解決她處境的一切困難。下面是她和瓦爾瓦拉的談話。

瓦爾瓦拉 你是一種聖人，上帝與你同在！我主張——你得要什麼就做什麼，只要做得不露馬脚[⊖]。

卡傑林娜 我不願意這樣，那有什麼好的呢！在還能忍得住的時候，我還是忍耐着吧。

瓦爾瓦拉 要是忍不住，那你怎麼辦呢？

卡傑林娜 我怎麼辦？

瓦爾瓦拉 是的，你怎麼辦？

卡傑林娜 我要想怎麼辦，就怎麼辦。

瓦爾瓦拉 你辦辦試試看，這裏人家要把你吃掉的。

卡傑林娜 關我什麼事！我就走，我本來就是這樣的人。

瓦爾瓦拉 你走到那去？你是有夫之婦。

卡傑林娜 哎呀，瓦爾瓦拉，你不知道我的性格！當然，但求上帝不發生這樣的事

⊖ 原文爲『有盾有蓋』。

情，可是，假使我在這裏實在受不了的話，那末，什麼力量也抓不住我。我可以跳窗，投伏爾加河。我不願意住在這裏，你即使把我砍碎了，我也不住在這裏。

這便是性格的真正力量，這種力量無論如何是可以信靠的！這便是我們人民的生活在自己的發展中所達到的高度，但是在我們的文學中却只有很少數的人會達到這種高度，並且沒有一個人能像奧斯特羅夫斯基那樣很牢固地站立在這高度。他覺得，並不是抽象的信仰，而是生活的事實支配人，並不是思想方法，並不是原則，而是需要天性來造成來顯現強烈的性格；他會創造這樣一種人物，這人物是作為偉大人民思想的代表，但是無論在言語上，無論在腦子裏，她都不傳播偉大的思想，然而她却在衆寡懸殊的鬥爭中，自我犧牲地進行到底，而至毀滅，同時又根本不把肩負崇高的自我犧牲的精神為己任。她的行為是和她的天性諧和的，這種行為在她是自然的、必要的，即使這種行為有最毀滅性的後果，她也不能拒絕不做。我國文學界其他作品中所自鳴強烈的性格，有些像滾泉，水雖滾得十分美麗和有力，但是它的現象是依附於裝在它身上的身外之物——機械上；卡傑林娜則相反，也許是像流水豐滿的大江：它流着，一如它天然的生性一樣，它流水的性格適應着它所經歷的地形而改變，但並不停留；平坦的江底，很好——水流得很平靜，遇到大石塊——它跳過石塊而過，遇到斷崖——便像小瀑布似的流下，堤壩阻住它——它就洶湧起來，在別的地方沖過去。它所以澎湃起來，並不是因為水突然要咆哮一下或是對阻礙發怒，而僅僅是因為它為了執行它自然的要求，為了繼續向前奔流所必要。奧斯特羅夫斯基給我們所寫出來的性格就是這樣：我們知道，它不顧任何障礙，都能控制得住自己；等到氣力不夠的時候，就毀滅，但並不向自己變節。高明的真理宣揚者，自稱將『為偉大的理想而捨己』，他們時常這樣結束他們的演說，他們對於自己的服務將引退，說對惡的鬥爭還太無望，這鬥爭只會落得一個白白的犧牲，以及諸如此類的話。他們是對的，不能責備他們的胆小；但是，無論如何，在這裏不能不看出，他們所要服務的『理想』，對於他們僅僅是表面的東西，沒有這種東西，他們也能過得去，他們會很好地和自己私人的，直接的需求分開。顯然，無論他們對於理想的熱情是多麼大，但這種熱情終久是遠較平常的，本能的，無可抑止的憧憬為弱、為低，而這種憧憬則支配着卡傑林娜之類的，甚至連任何高高的『理想』都不想的個性的行為。

我們在卡傑林娜的情形中可以看出，正相反，從小就暗示她的一切『理想』，周圍環境中的一切原則——都是起而反對她自然的追求與行為的。派定這位青年女子所進行的可怕鬥爭，在這戲的每一句話和每一個動作裏遂行着，陪襯人物的全部重要性便顯示在這裏，然而為了這種陪襯人物，奧斯特羅夫斯基會大受責難。你好好看一下，你就可以看出，卡傑林娜是在與她生活其中的那一環境的理解所相同的理解中培養出來的，她

既沒有任何理論教育，所以和這種理解是無法分離的。巡禮者所講的故事和家人的訓誡雖然已經由她照自己的意思加以改造，但是不能不在她的心靈裏留下畸形的痕跡：確實，在劇本裏我們可以看出，卡傑林娜失去了她燦爛的幻想，理想的高傲的憧憬，從她的教養中所留下的只有一個強烈的感覺——懼怕某種黑暗勢力，一種無名的，一種她既不能給自己解釋清楚，也不能推開的事物。她怕自己的每一種思想，她對最平常的感情都靜候對她自己的懲罰；她覺得，雷會殛死她，因為她是有罪的，教堂壁上的陳獄圖在她看來已經是她永久受難的豫感……周圍的一切都支持和發展她的這個恐懼：菲克魯莎之類的人到卡彭諾娃家去談論最近的時事；提高意斷定雷響是給我們送來懲罰，爲了使我們感覺得出來；走來的一個貴婦人，給全城的人散佈恐怖，幾次出現用惡毒的聲音對卡傑林娜喊叫說：『大家都要在不滅的火中焚燒』。周圍所有的人都充滿着迷信的恐怖，周圍所有的人，也和卡傑林娜本人的理解一樣，把她對鮑里斯的愛情看做是最大的罪惡。甚至於大胆的庫德略希，這一圈子裏的 *esprit-fort*（自由思想者），他都認爲姑娘們可以跟小夥子們去玩，要怎樣就怎樣，是沒有關係的，可是出門的姑娘却應該關在家裏。這一信念在他是這樣強烈，在他得悉鮑里斯對卡傑林娜的戀情之後，他雖然是勇敢並且有些放浪不羈，他還是說，『事情不應該攪』。一切都反對卡傑林娜，甚至於她自己對於善惡的理解也反對她。一切都迫使她消沉她的衝動，萎頓在家庭的逆來順受，百依百順的冰冷陰暗的形式主義中，不要有任何活的憧憬，不要有意志。不要有愛情——或是學會去欺騙人和欺騙良心。但是不必爲她操心，甚至於在她自己說反對她自己話的時候，也不必操心：她可能暫時或者表面地屈服，或者甚至於去欺騙，正像河道會隱藏到地底下去，或是遠離自己的河床；但是流水不會停下來也不會往回流，終究會流到自己的盡頭，流到它可以和其他流水匯合的地方，然後一同奔向海洋的水流。卡傑林娜所生活其中的環境要求她撒謊和欺騙：瓦爾瓦拉對她說『不這樣是不行的，你想想看，你是生活在什麼地方；我們全家就是建立在這一點上。我也並不是騙人的人，在必要的時候，我也學會了』。卡傑林娜屈從於自己的地位了，夜裏出去看鮑里斯，把自己的愛情講過婆婆十天之久……可以以爲，又是一個女人在進路上跌倒了，學會了騙家裏的人，並且假裝撫愛丈夫，戴着賢妻良母的可憎的面具，而偷偷地在外淫亂放浪！也不能爲了這一點而嚴厲地責難她：她的處境是很苦的！若是這樣的話，她不過是許多某一型人物中的一個，這一型人物在小說中已寫得膩味了，描寫『環境怎樣吞吃掉好人』。卡傑林娜並不是這樣的人：照全部家庭的情形說，她愛情的結局，早已看出了，遠在她剛開始戀愛的時候。她並不從事心理的分析，所以也說不出對於她自己的細膩的觀察；她既然說到她自己，這已經是說明，她自己是被迫得很厲害了。在瓦爾瓦拉初次提議叫她與鮑里斯會見的時候，她叫了起來：『不，不，不要！你真癡啦，天哪！假使我和他即使

見一次，我也要從家裏逃走，不論世界上有什麼，我決不回家了！』這是非理性的警戒心在她心中說話，——這是情慾；已經可以看出，無論她怎樣自制，情慾超過她，超過她的一切成見和恐懼，超過她從小所聽見過的一切訓誡。她的全部生命都集結在這情慾中；她天性的全部力量，她所有一切活的憧憬都匯合在這裏。引誘她到鮑里斯那去的，不僅是因為她喜歡他，因為他在外形和言語上和環繞在她周圍的其他人不同；引誘她到她那裏去的還有愛情的需要（她的愛情沒有在丈夫身上找到反響），還有作為一個妻子，作為一個女人被侮辱的感情，還有她單調生活的一味的苦悶，還有她意志、遼闊、熱烈而無羈的自由的願望。她一直幻想着，她怎樣『可以無影無蹤地飛走，要飛到那去就飛到那去』；並且出現這樣的思想：『要是隨我的心呀，我現在就去划船，唱着歌，或是坐在一輛很好的三頭馬車上，擁抱着』……『不過不是擁抱自己的丈夫』，瓦爾瓦拉給她接上一句，於是卡傑林娜隱祕了自己的感情，立刻給她透露，問道：『你怎麼知道的？』顯然，瓦爾瓦拉的指出，對於她自己是說明了很多事情：她這樣天真地敘說自己的幻想，她還沒有很好地理解這些幻想的意義。但是只要一個字足夠把她自己所怕給予的那個定義告訴了她的思想。直到現在她還懷疑着，她這樣疲憊尋求的這個至高的幸福，是不是確實就在這個新的感情裏。但是既然把一個祕密的字說出口了，她也就在自己的思想上擺脫不開這個祕密了。懷疑的恐懼，關於罪惡，關於人言的思想，——這一切都來到她的腦子裏了，但是這對於她已經沒有力量了；這已經只是洗滌良心的形式了。在拿着鑰匙的一段獨白（第二幕最後一段）中我們可以看到一個女子，在她的靈魂裏已經跨了危險的一步，但是她只是想要怎樣來『說』一下子自己。她企圖離開自己稍微往旁邊走一走，評判一下她決定去做的那一個行為，好像評判別人的事情一樣；但是她的思想都是用去辯護這個行為。他說：『要毀滅並不難……在不自由中誰還有快樂……我現在雖然——活着，搖擺着，但是我却看不到自己的希望……婆婆毀了我』……及其他等等，——都是辯護條文。後來還有更寬恕的想像：『看來已經是命運要這樣做了……假使我僅僅是看他一眼，這又算是什麼罪惡呢……我即使去談談吧，那又有什麼了不得的。也許這樣的機會一輩子也不會有』……這一段獨白激起了某些批評家對於卡傑林娜譏諷的興緻，正如譏諷一個無恥的偽善女子那樣；但是假使斷言，似乎我們，或是我們理想朋友中的什麼人沒有對於良心有過這樣的買賣，簡直我們不知道還有比這更大的無恥……在這些買賣中並不是個人的過錯，而是那些從小就打進他們腦子裏的，和靈魂的活憧憬的自然行進時常和對立的見解的過錯。在這些見解沒有被逐出社會之前，在理想與自然要求的充分融和和人類社會中還沒有恢復之前，這種買賣是免不了的。還有一點好的，假使做這種買賣，結果還是依從天性和常識，而並不陷於人為道德刻板教條的壓迫之下。這就是爲了這個卡傑林娜才有力量，她身上的天性慾是顯得有力，她就更加平

靜地張大眼睛說崑崙雜語，而她周圍的人則懼怕這種崑崙雜語已經習以為常。所以我們甚至於覺得在彼得堡舞台上演卡傑林娜一角的女演員犯了一個小小的錯誤，在朗誦我們所說的那段獨白時，太多熱情和悲劇性了。她大概想要表示卡傑林娜心靈裏所發生的鬥爭，她並且就從這一觀點卓絕地傳出這一困難的獨白。但是我們覺得，在這種情形之下假使把更多的安靜和輕快給予她的語言，那就更加適合卡傑林娜的性格和地位了。鬥爭實際上已經完結了，所剩的只是極小的猶豫，舊禮教的外衣還罩蓋着卡傑林娜，所以她只能慢慢地把它從自己身上脫下來……獨白的末尾透露出她的心意：『出什麼事就出什麼事吧，我是要去見鮑里斯的』，她作結語說，並且在一種預感的忘情中驚呼道：『呀，快些夜吧！』

這樣的愛情，這樣的感情是不能和卡彭諾夫家裏的虛偽與欺騙融合一起的。卡傑林娜雖然已經決定去作祕密的約會，但在第一次，在愛情的驚喜中，她對斷言誰都絲毫不會得悉的鮑里斯說：『噯，憐惜我做什麼，並不是誰的過錯，——是我自己要去。別憐惜我，毀了我吧！我做什麼要讓大家都知道，讓大家都看見……既然我爲了你不怕罪孽，我還怕什麼人言？』

確實，她什麼也不怕，除了怕失去看見她所選擇的人，和他談話，和他享受這夏夜，這對於她是新鮮的感情的可能之外。丈夫回來了，於是她的生活也就不像生活了。應該隱藏、狡猾；她不願意並且也不會這樣做；又要回復她陰冷、愁悶的生活了，——她覺得這比從前還要更加痛苦。並且每一分鐘還要爲自己，爲自己的每一句話而懼怕，特別是在婆婆的面前；還要懼怕對於靈魂的可怕懲罰……這樣的情形對於卡傑林娜是忍受不住的：她日日夜夜一直思想、苦惱、狂熱他本來就已經熱烈的想像，結果是她忍受不住——當着塵集在古教堂走廊裏的全體羣衆，把什麼都向丈夫懺悔了。他的第一個行動是懼怕母親要說什麼。『不要，不要說，媽媽在這裏』，他手足無措地竊竊私語。但是母親已經聽到了，並且要求充分懺悔，把她自己的道德觀念作爲懺悔的結語：『什麼，兒呀，你看，自由弄到什麼地步？』

當然，常談常識，比起卡彭諾娃在她嘆息所做的事情要困難得多。但是在『黑暗的王國』，常識是算不得什麼的：對於『女犯人』採取常識所完全不容的，但在當時生活中是平淡無奇的手段：丈夫依照母親的吩咐，把自己的妻子稍微打一頓，婆婆把她鎖起來，開始咒罵她……一個可憐女子的意志和寧靜完結了；以前人家還不能够毒罵她，她自己也能够覺得她在這些人面前是充分正當的。可是現在，不管這樣也好，那樣也好，她在他們面前反正是有過錯的，她違反了她對他們的義務，她給家裏招來痛苦和辱恥；現在對於她最殘酷的待遇已經有理由可辯解了。她還有什麼辦法呢？她已經離開有着天音仙曲的神奇花園的繁亂夢境，只得憐惜一下爭取自由企圖的失敗，只得放棄她戀愛與

幸福的幻想。她只有屈服，和獨立的生活決絕，做婆婆的一個絕無抗辯的順僕，做自己丈夫的一個溫順的奴隸，永久不敢再作什麼顯示自己要求的企圖……但是，不是的，卡傑林娜的性格並不是這樣的；俄羅斯生活所創造的新典型，在她身上反映出來，並不是爲了僅僅顯示一下毫無結果的企圖，在初次失敗之後就毀滅。不，她已經不退回以前的舊生活了：假使她不能青天白日地在全體人羣面前充分合法和神聖地滿足自己的感情，自己的意志，假使她已經迸發出她所尋獲的和她所如此寶貴的東西，那末她已無所求於生活，並且她連生活都不要了。『大雷雨』第五幕是這一種性格的頌詞，這一種性格對於我們這一社會裏每一個有資格人士的地位和心靈是這樣簡樸、深刻和如此親切。作者並沒有給自己的女主人公作什麼吹噓，他甚至沒有給她英勇精神，仍舊把她保留爲一個她所出現在我們面前並且在她『犯罪』之前的那種平凡而天真的女子。在第五幕裏，她統共只有兩次獨白，以及和鮑里斯的一次談話；但是它們是這樣緊湊，充滿着這樣的力量，如此意義深長的啓示，我們看了它們，簡直怕還要用一大篇的文章來評論。讓我們竭力來限於寥寥數語吧。

在卡傑林娜的獨白中可以看出，就是現在她也絲毫沒有公式化的觀念；她直到臨了還是靠自己的天性而不是靠課題的解決辦法來行事的，因爲爲了解決辦法她需要邏輯的堅強的根據，然而給她作理論檢討的所有原則對於她天性的憧憬都是斷然相反的。因此她非但不作英勇的姿勢，不作證明其性格之堅強性的警句格言，相反的，相至於作爲一個軟弱的女子，不會抗拒自己的憧憬，並且竭力爲那表現於她的行爲中的英勇精神作辯護。她決定去死，但是有一種思想使她害怕，似乎死是罪惡，所以她就竭力要向我們和她自己證明，她是可以被原諒的，因爲她已經很痛苦了。她本來也想享受生命與愛情；但是她知道，這是罪過，所以她在她的辯白中說：『那有什麼呢，不反正都是一樣，我不是已經把我的靈魂給毀了嗎！』她無論對誰也不埋怨，無論對誰也不責難，類似這樣的思想她甚至於想都沒有想到，相反的，她覺得在大家面前都是有過錯的，甚至於她向鮑里斯說，他是不是生她的氣，是不是詛咒她……她的心裏既沒有怨恨，也沒有憎惡，普通大失所望的，自願離開塵世的英雄所如此點綴的，她什麼也沒有。但是她不能再活下去，不能，就是不能；她滿心誠意地說：『我已經折磨死了……我還要折磨很久嗎？我現在還活着做什麼呢，——愛，爲什麼呢？我什麼也不需要，我什麼也不喜愛，連人世間也不可愛！——可是死神怎麼不來呢？你叫死神來，她却不來。不論是看什麼，不論是聽什麼，就是這裏（指心）痛』。她一想到墳墓，她就輕快些了，——安靜似乎洋溢到她的靈魂裏。『這樣靜，這樣好……關於生活想都不要想了……再活下去？……不，不，不要……不好。我人也討厭，我房子也討厭，連牆壁也討厭！我不到那裏去！不，不，我不去……走到他們那裏——他們走動着，談論着，——我要這個做什麼？…

…』關於需要忍受的生活之苦的思想，把卡傑林娜苦惱到這個地步，甚至使她處於半昏亂狀態。在最後一刹那，所有家裏的悽慘恐怖都特別生動地在她的想像中閃現出來。她驚叫起來：『他們要抓住我，強迫送回家！……快些，快些……』於是事情便完了：她不再做兇惡婆婆的犧牲者了，不再在關閉中跟着那沒有性格的她所討厭的丈夫苦惱下去了。她解放了！……

這樣的解放是悲哀的，痛苦的；但是既然沒有別的出路，那又有什麼辦法呢……還算好，究竟在一個可憐的女子身上發現了要走這可怕出路的決心。她性格的力量就在這裏，因此『大雷雨』給我們發生清晰的印象，這在上面我們已經說過。毫無疑義，假使卡傑林娜可以用別的方法從自己的迫害者手中解救出來，或是，假使這些迫害者能够改變態度，把她和自己，和生活媾和，那就很好了。但是無論前者，無論後者都是行不通的。卡彭諾娃不能把她藉之教養和活了一輩子的東西置之不理；她那沒有性格的兒子不會無緣無故地突然取得堅強性和獨立性，並且到達那種能够脫離老媽所感染他的各種荒謬意見的程度；所有週圍的一切都不能够突然轉過來造成一個青年女子的甜蜜生活。他們所能做到的最大限度是饒恕她，把她家中禁錮的重担稍微減輕一下，對她說幾句寬恕的話，也許賜給她在家務中發言的權利，在問她意見的時候。也許這對於另外一個被虐待的，無力的女子是足够了，或者卡彭諾夫家的愚昧頑固在大家啞口無言的情形之下相安無事，並且沒有這許多事故迫使他們對常識和各種權利表示卑鄙與無恥的蔑視之時，這樣做也足够的。但是我們可以看出，卡傑林娜心中的人之天性，並沒有喪盡，她只是在外表上，依照自己的地位，在愚昧頑固生活的壓迫之下才顯示出來而已；在內裏，在心裏，在思想上——承認她的全部不合理，這不合理由於現在提高意和卡彭諾娃之類的人直接宣佈反對邏輯，也就是說，把自己在大多數人的面前作成傻瓜而更加增加，因為提高意和卡彭諾娃之類的人遇到矛盾，無力戰勝它，但又堅持己見。在這種情形之下，自然，卡傑林娜不會滿足於愚昧頑固派寬大的饒恕和返還她在家庭中的原來權利：她知道，什麼叫做卡彭諾娃的饒恕，在這種婆婆手下，媳婦的權利可能是怎樣……不，她要的並不是讓些什麼給她，對她放鬆些，她所需要的是要婆婆，丈夫，周圍的人——都變得能够滿足滲透她內心的那些活的追求，承認她自然要求的合法性，放棄對她的任何強迫權利，並且要變得使她的愛情和信任都成為應配尊重的。這樣的變化對於他們有何種程度的可能，是沒有什麼可說的……

有可能性比較大的是另外一個決定——跟鮑里斯去逃開家裏的專橫和強暴。成文法律雖然嚴厲，愚昧頑固雖然殘酷，這樣的步驟自然並不是不可能的，特別是對於像卡傑林娜這樣的性格。她也並不輕視這種出路，因為她並不是斷然只求一死的抽象的女英雄。爲了會見鮑里斯，從家裏逃出來，她已經想到死，但是她仍舊沒有放棄逃走的念頭；

她得悉鮑里斯到遠處去，到西伯利亞去，她很簡單地對他說：『帶我離開這裏吧』。把人縫進深水裏的石頭，這時在我們眼前浮出片刻，這深水就是我們所稱的『黑暗的王國』。這石頭就是物質的依存性。鮑里斯什麼也沒有，完全依存於他的叔叔提高意，提高意和卡彭諾娃家商量好了，把他送到恰克圖去，當然，是不會讓他把卡傑林娜隨身帶去的。因此他回答她說：『不行，卡佳；我並不是自願要走，是叔叔派我去，馬已經預備好了』以及其他等等。鮑里斯並不是一位英雄，他遠不及卡傑林娜，她所以愛上他，只是因為無人可愛。他抓住『教育』，無論對於舊生活，無論對於自己的心，無論對於常識，他都對付不了，——一天到晚像如有所失似的。他住在叔叔家，因為叔叔應該把祖母的一份遺產給他和他的妹妹，『假使他們對他尊敬的話』。鮑里斯得瞭解，提高意永久不會承認他是尊敬他的人，因此，什麼也不會給他；非但如此，鮑里斯還這樣議論說：『不，他先折磨我們，他心上愛怎樣罵就怎樣罵，結果還是什麼也不給，或者是給這麼一點點，還要說，是出於恩賜，就連這點也是不應該有的』。但是他還是住在叔叔家，承受他的詈罵；為什麼？——不知道。第一次和卡傑林娜見面，當她說，做了這樣的事情她會有什麼結果的時候，鮑里斯打斷她的話說：『想這個什麼，只要現在快樂就好了』。最後一次見面時哭道：『早先誰料到爲了我們的愛情我要和你受這樣的苦！我那時還是逃開的好！』總而言之，他是那種不會去做他們所瞭解的事情，也不瞭解他們自己所做的事情的非常多的人們中的一個。他們的典型在我們的戲曲小說裏已經描寫過許多次——有的對他們過份同情，有的懷着多餘的殘酷反對他們。奧斯特羅夫斯基把他們本來是什麼樣子就什麼樣子提供給我們，並且用特別的，他所持有的技巧，兩三筆地描繪出他們的全部卑微，雖然有時也不無某種程度的心地上的善良。關於鮑里斯是沒有什麼多所申論的；實在說，他也應該歸於本劇女主人公所遭遇的環境之列。他是使她宿命的結局成爲必然的情況之一。假使這是另外一個人，並且是在另外一種情形之下，那末她也就不必跳水的了。正因為這個緣故，所以隸屬於提高意和卡彭諾娃之流勢力的這一圈子平常是會產生奇虹和鮑里斯之類的人的，這種人不能夠奮發起來並接受自己『人』的天性，甚至於在碰到像卡傑林娜這樣性格的時候。關於奇虹，我們在上面已經說過幾句；鮑里斯實際上是同樣的一個人，不過是『有教育的』罷了。教育繳除了他做壞事情的力量，——這是不錯的；但是教育並沒有給他反對別人所做壞事情的力量；教育甚至於沒有在他身上發展怎樣處理自己，使自己和龐集在他周圍的一切罪惡絕緣的能力。不，不但不反對，——他並且還服從他人的惡事，他有意無意地參加他人的惡事，不得不接受他們一切後果。但是他是瞭解自己地位的，並且議論自己的地位，有時候甚至於莽撞地欺騙真正活的和堅強的性格，這種堅強的性格自以爲，假使一個人是這樣想，這樣理解的話，那末也就應該這樣做。從自己的觀點看，這樣的性格是不難稱爲遠離悲苦的現

實環境的『有教育的』受難者的：『把我也帶去罷，我跟你到各處去』。但是立刻就發現這種受難者的無力；原來他們並沒有先見之明，他們咒罵自己，他們是願意的，但是不能夠，他們沒有意志，主要的——他們靈魂裏什麼也沒有，爲了繼續自己的生存，本來他們想和我們一同從提高意手中拯救出來的，他們却必須仍舊爲那個提高意服務。

對於這種人沒有什麼可贊美，沒有什麼可責罵；但是應該注意那問題所轉移到上面去的實際基礎上去；應該承認，一個盼候叔父遺產的人，是很難把那對於這位叔叔的依存性從自己的身上拖下的，而且對於盼候遺產的姪兒們也應該不存多餘的希望，雖然他們是非常『有教育的』。假使要在這裏追究有過錯的人，那末有過錯的與其說是姪子，或是叔父，還不如說是他們的遺產來得好些。

物質的依存性是『黑暗王國』愚昧頑固的全部勢力的主要基礎，關於它的意義，我們在我們以前的文章裏已經經常論述過。所以這裏只是提出這一點，爲了指出卡傑林娜在『大雷雨』中所作的那一宿命結局的確定不移的必然性，因此，再指出那種性格的確定不移的必然性，這種性格在這種情形之下是準備做這樣的結局的。

我們已經說過，這樣的結局我們覺得是可喜的；爲什麼，這是不難瞭解的；在這結局中對於愚昧頑固的勢力提出可怕的挑戰，它對這勢力說，已經不能再向前走了，不能再帶着它那強暴的垂死原則存在下去。我們在卡傑林娜身上看到對於卡彭諾娃式風俗人情的理解的抗議，這是進行到底的抗議，在家庭拷打之下喊出，也在這位可憐女子跳下去的無底洞的上面喊出。她不願意妥協，不願意利用那給她作爲交換她活靈魂的可憐萌芽。她的毀滅是巴比倫伊房實現了的歌唱。勝利者對猶太人說：給我們演奏和歌唱殉歌吧；但是悲哀的預言者說話了，祖國的頌聖之歌並不是在奴隸地位可以唱的，有得叫他們爲了娛樂他們的主子而拿起古琴來演奏並唱起殉歌來，還不如讓他們的舌頭緊貼在喉頭，雙手枯乾了的好。雖然有着種種的絕望，但是這歌唱却予人以十分愉悅的、剛強的印象；你會覺得，假使全體猶太人民永久爲這樣的感情所鼓舞着，那末猶太人民就不會滅亡了……

但是不用任何崇高的考慮，單單依照人性，我們樂於看到卡傑林娜的得救——雖然是經過死亡，既然是沒有別的办法。我們對於這一種論斷，在這劇本裏就有着見證，這見證向我們說明，與其活在『黑暗的王國』裏，還不如死的好。奇虹撲到從水裏拖出的他妻子的身上，忘我地喊叫道：『你好了，卡佳；我却爲什麼還留在世上受苦呢！』劇本就由這聲呼來結束，所以我們感到，想不出再有比這樣的結尾來得更有力 and 更準確的了。奇虹的話對於那些以前甚至於不瞭解她本質的人是理解劇本的一個鑰匙；這幾句話迫使觀衆不是考慮戀愛的糾紛，而是考慮這整個生活，在那種地方，活的人羨慕死的人，而且還是羨慕什麼——自殺的人！實在說，奇虹的呼喊是愚蠢的：伏爾加河就在近邊

，誰不許他去投河，假使生活不下去的話？但是悲哀便在這裏，所以他苦惱，他什麼也不能做，簡直什麼也不能做，甚至於不能做他認為自己幸福和得救的事情。這道德的腐爛，這對於人的毀滅比任何最悲劇性的事變都更痛苦地影響我們：在那裏可以看到同時的毀滅，苦難的結束，並且時常可以看到不致於必然做什麼罪惡的可憐工具的解脫；在這裏却看到經常的壓迫的痛苦，衰敗，許多年來活活腐爛的半屍體……並且要知道，這活屍並不是一個，並不是例外，而是整批的人，那些受了提高意和卡彭諾娃之流腐敗影響的人！並且不必希望他們得救——你可以同意，這多可怕！因此，一個健康的人，他有着無論如何要結束這腐爛生活的決心，對我們是吹拂着多麼愉快的、新鮮的生命力啊！……

我們就在這裏結束。我們沒有論到的很多——關於夜間會面的一幕，關於在劇中也富有意義的庫力金這人物，關於瓦爾瓦拉和庫德略希，關於提高意和卡彭諾娃的談話以及其他等等。這是因為我們的目的是要指出這劇本的總的意思，既專心一志於總的意思，也就不能充分進入各種細節的檢討。文學的法官仍舊還是不滿意：這劇本文藝價值的尺度還不充分確定和判明，好的地方沒有指出來，次要的和主要的性格沒有嚴格分別，最壞的是藝術又做了什麼無關重要的意識的工具！……這一切我們都知道，所以我們只有一個回答：讓讀者自己去評判（我們假定大家都是讀過或是看過『大雷雨』的），——我們所指出的意識是否確實完全與『大雷雨』無關重要的，是我們勉強硬扯上去的，還是它確實是從這劇本裏滲透出來，組成它的本質並確定它的直接思想的？……假使我們錯了，那末請給我們證明這一點，給予劇本另外一個意思，比較更切合它的意思……假使我們的意思是符合這劇本的，那末我們請再回答一個問題：表現在卡傑林娜身上的俄羅斯活的天性，表現在她周圍一切的俄羅斯的環境，表現在這劇本意思上的俄羅斯生活正在發生的運動的需要是否確實正像我們所瞭解的那樣？假使『不是』的話，假使讀者不承認這裏有什麼他們的心所認識，所親切的東西，接近他們實際需要的東西，那末，當然，我們的工作便是白費的了。但是假使『是』的話，假使我們的讀者考量一下我們的意見之後，認為俄羅斯的生活和俄羅斯的力量確實由作者在『大雷雨』裏號召去作斷然的事情，假使他們覺得這事情的合法性和重要性，那末，不管我們的學者和文學法官怎樣說，我們也是滿意的。

（林 陵譯）

拉甫勒茨基

(А. Лаврецкий)

杜勃羅留波夫論奧斯特羅夫斯基。

(ДОБРОЛЮБОВ ОБ ОСТРОВСКОМ)

杜勃羅留波夫關於俄羅斯民族戲劇的創始者亞歷山大·奧斯特羅夫斯基的幾篇論文，屬於在當時和爲了後代決定了一個作家或者藝術家的命運底那一類批評。藝術家和批評家混而爲一了；前者的形象，在我們的心目中再也不能與後者的意識分開了。

『其名者衆，其實者寡』。一個偉大作家的作品可以有許多種的評介，但是祇有一種能夠留傳後世，而這一種評介本身就包含着創造性。

爲了活到它本身所處的時代以後，批評就必須去豐富和增強詩人的藝術。批評對於詩人底勞作的態度，必須和詩人對於現實的態度一致。恰如詩人把握着生命的芬芳，揭露着它的複雜的內在的傾向似的，屬於杜勃羅留波夫那一類的批評家就必須把基本的東西指出來，即使詩人本身不會在他的作品裏把這加以公式化的話。因爲藝術家的世界觀也一樣地藏在那依然是下意識的物事裏面，而這雖則沒有說出來，可是在他的人物底血與肉裏面却已經藏着的了，在他們的意識上所表現的傾向和更深的含蓄裏面就已經包藏着的了。如果一個批評家配得起他的任務的話，他就該把這些物事揭露到表面上來。

批評之所以能和它的對象相融洽，就是因爲它已變成一幕新的創造，把它的對象弄得更深入，更優秀，更偉大。這纔是創造性的批評底任務。

⊙ 這篇文章是從英文譯出的，因此文中引用的文字，俱以英譯爲據。

一

當杜勃羅留波夫的『黑暗的王國』一文發表的時候，奧斯特羅夫斯基已經是一個有名的劇作家了。他的第一個重要的劇本——喜劇『自家人好算賬』（«Свои люди — сочтемся»），即原名『破產者』（«Банкрот»）的一劇，已被批評家們所稱讚。雖然這部劇本被禁止上演，可是劇作者却被捧為『俄羅斯文學的新戲劇之光』。名作家奧多耶夫斯基說：『我認為在俄國有三大喜劇：「未成年者」、「聰明誤」和「欽差大臣」。現在我要把「破產者」列為第四位』。

接着『破產者』之後寫出的劇本『非己之長，勿充內行』（«Не в свои сани не садись»）、『貧非罪』（«Бедность не порок»），還有『大雷雨』（«Гроза»），不僅達到了上層的文藝界，也一樣地達到了一般大眾。儘管奧斯特羅夫斯基一天比一天為人所知，可是他的作品却被人曲解，而且它的真正含義一直都還不大清晰。這一種評介和那一種評介常常互相矛盾。民族主義的或是『斯拉夫派』的批評家，認為這一個劇作家胆量太小，太過尊重那些和俄國舊宗法社會基礎作鬥爭的人們底意見，而『西歐派』，自由主義者，却又埋怨奧斯特羅夫斯基不夠進步，說他太過於遷就傳統觀念的勢力。

奧斯特羅夫斯基在純粹美學的立場上又被人攻擊。人家說，他的劇本破壞了他所用的工具底法則……，它們的戲劇效果因為插曲太多，情節鬆懈，頂點還沒有達到等等而削弱了。

批評家們的分歧意見，迷惑了奧斯特羅夫斯基的讀者和觀眾。雖然他們欽佩着奧斯特羅夫斯基，可是他們也說不出究竟值得欽佩的品質是在什麼地方。

正在這樣的關頭，恰當奧斯特羅夫斯基的『戲劇集』第一卷出版的時候，杜勃羅留波夫寫了他的『黑暗的王國』（«Темное царство», 1859）和『黑暗王國中的一縷光明』（«Луч света в темном царстве», 1860），完全另樣地處理了奧斯特羅夫斯基的問題，並且把讚美他的種種矛盾見解的混亂局面也澄清了。

二

作為貴族時代的文學底一個嚴厲的批評家，而他自己的信念又是一個革命的民主主義者，杜勃羅留波夫緊密地依循着從舊的泥土生長出來的新文學的發展底一切跡象。杜勃羅留波夫認為這個時代，有一種文學已經成熟了，這就是更加接近人民大眾的文學，

就是能够表現人民大眾爲它的實現而鬥爭的『自然的憧憬』的文學。在他那個時期的社會衝突的高潮下，杜勃羅留波夫有時就迷了路的，他過低估價了前個階段的偉大作家所已經觸到過的大眾潮流。但是關於他的同時代人中最老的一個——奧斯特羅夫斯基，在批評家的這一方面，可沒有像這樣子的估價過低。雖然奧斯特羅夫斯基絕不屬於革命的民主派的陣營，有一個時期甚至還和『斯拉夫派』（這是贊成舊式的一派）相近的文學集團發生過關係，可是杜勃羅留波夫却把奧斯特羅夫斯基稱爲人民的作家。

杜勃羅留波夫把奧斯特羅夫斯基看做是嶄新的民主的現實主義的先驅者，立場是兩方面的：一方面由於他的主題（對於這，我們的批評家往往給與最高的重要性的）和他的人物描寫；另一方面也由於他的戲劇學的原則。正如杜勃羅留波夫光輝地說過，對於奧斯特羅夫斯基，個人或者個人之間的陰謀都比不上他的人物的社會地位……、『生活的一般方式，是沒有一個主角能够作任何的控制的』。他的劇本所引起的感情，並不用來反抗某一獨特的惡棍或者犧牲者的……、『你可以看見統治着他們的是他們的環境』，杜勃羅留波夫這樣說道。『這樣一來，理論上作爲戲劇的本質上底鬥爭，在奧斯特羅夫斯基的劇本中，並非以人物的獨白表現出來，而是以統治着他們的生命底種種事實表現出來的。有時這些人們本身，對於他們的地位和他們的鬥爭僅僅有朦朧的認識，或者絕對毫無認識；然而這鬥爭却非常清晰地，有意識地在觀衆的靈魂中出現了，觀衆會本能地反抗產生這樣的事實底情勢』。

這就是杜勃羅留波夫那樣欽佩的戲劇內容，而這，作爲當代俄羅斯生活的一種客觀的反映，對於他本身的革命的批評目標極有益處，使他可以指出奧斯特羅夫斯基的社會觀點和政治觀點問題底背景。認爲奧斯特羅夫斯基對於生活的看法並沒有違反這些戲劇原理，這一點對於他就已經够了。這個革命的批評家設法提高一個對革命意識的宣傳提供這樣有價值的材料的藝術家的威信。杜勃羅留波夫也沒有爲了特殊的宣傳目的而歪曲他的論點。這個批評家衷心相信他所寫出來的東西。在攻擊那些小看了奧斯特羅夫斯基作品底意義的批評家時，杜勃羅留波夫既服務於革命，同時又服務於客觀真理。

三

『你們不能懂得這個可驚的藝術家，你們也不能解釋他的劇本所引起的無可抵抗的印象』，杜勃羅留波夫對奧斯特羅夫斯基的批評家們這樣說。『因爲你們是有傾向的；因爲你們熱心於把你們自己的觀點套在他的頭上，可是他的藝術底有力的趨勢並不能够和這些觀點相吻合，所以你們就責備他。你們的方法是錯誤的，因爲批評家要了解一個有才能的藝術家的作品，唯一正確的方法就是反映生活，而他的創作本質上也就是生活

的反映。這是唯一適切於目的底方法』。

杜勃羅留波夫所主要關心的，是劇中的人物在他們的特定環境當中如何動作的問題，而不是作者對他們怎樣想法的問題，甚至於也不是他們對自己如何想法的問題。要描寫一個角色的動作，如果那藝術家真正是『有才能的』話——即是說，和生活的真理合拍的話——這個藝術家主要是受事物本身的客觀邏輯所指導的，是由他的印象和藝術家的經驗所指導的。真理在行動中得到最好的試驗，即使是藝術家的真理也是如此。動作的因素在一件藝術品裏面是一種基礎，人物和作品本身都必須在這個基礎上被構置。從他的動作或從人物在現實中究竟是什麼出發，批評家纔可以進而知道他像什麼或者他自以為像什麼，或者我們看上去像什麼。這種方法使他避免了奧斯特羅夫斯基的批評家們（杜勃羅留波夫的同時代人）所常犯的錯誤，也一樣地避免了後來者所常犯的錯誤。

『現實主義的批評』並非把它的結論硬要讀者接受；它允許讀者從它所說的事實中導出自己的結論。如果讀者得到這些事實所允許的唯一可能的推斷，那麼這批評就配得上它自己的任務。生活的真理就站在它這一邊，而它也就相信這一真理。像現實主義的藝術一樣，它是演繹的，它永遠捨棄硬板板的體系和藝術與詩歌的先驗的法則，不把它們當做判斷的基礎。

當它捨棄了這些美學的體系時，現實主義的批評對於一個偉大藝術家的作品，是把它理解作一個有機地統一起來的體系，它有它本身的法則，它反映出一定期間裏面的社會生活的邏輯。現實主義的批評服從於這種邏輯，即使後者可能與自稱為絕對的美學理論底抽象邏輯相矛盾，它也大胆地完全服從它。

四

把奧斯特羅夫斯基的劇本稱為揭露俄羅斯封建社會的真理底形象世界，杜勃羅留波夫是第一個人，從來沒有一個人是從這樣的角度去了解他的。他的批評是一個自由的、無所束縛的、同時又是有意義的一個知識份子的勞作；是分析的，而同時也是綜合的；是藝術的同時又是科學的。講求效能的集納主義在這裏和濫文的美學讚賞混和在一起，深入劇作者的藝術底基礎，他的戲劇原理的基礎，或者杜勃羅留波夫所稱為『藝術家的世界觀』的裏面……這就是，他的洞察現實的具有特徵的方法。

照杜勃羅留波夫的看法，奧斯特羅夫斯基的全部劇本，形成了恰如一個單一的世界，這個世界是從他的喜劇的內容自然地生長出來的。批評家把這一點揭露到我們的觀點前面。而杜勃羅留波夫把奧斯特羅夫斯基劇本裏面描寫的世界稱做『黑暗的王國』。

『這是一個不可思議的世界，這個世界因為悲傷而沙啞了——這是一個黯淡的、懷

鄉病的、牢獄的、墓穴一樣靜寂的世界，僅僅一點兒低沉微弱的耳語，稍稍擾亂了它，但這耳語一出現却又馬上消失了。沒有光，沒有熱，沒有空間；黑暗和腐敗從這黑漆漆的、水洩不通的牢獄裏發放出氣味。沒有一種聲音從自由空氣滲透到它那裏去，也沒有一綫的燦爛底陽光。祇是那神聖焰火的一顆火星，偶爾在那裏閃亮一下，這就是燃燒在每一個人胸心裏的焰火呀，然而它一下子又被醜惡的洪流所熄滅了。焰火在牢獄的黑暗矇矓中微弱地閃着，但是它有時也確實烘烘地照亮了一會兒，以善和真的光，沐浴着它的疲倦的俘虜那黑暗的影子。在這飛逝的照明下，我們看見了我們的兄弟們在這裏受難，在這些野獸的、蠻橫的、骯髒的動物當中，可以辨別出人的輪廓……於是我們的心靈就痛苦而且恐怖地悸動。他們是一聲不響的，這些不幸的俘虜們。他們坐在昏睡和麻痺中，甚至連他們的鎖鏈也不去動它一動；他們幾乎失掉了那用來瞭解他們的悲慘情況的能力；但他們却仍舊感到他們那沉重的負担，他們還沒有失掉感到痛苦的能力。如果他們一聲不響地消極地忍受着痛苦，這是因為他們在這陰惡的泥沼中所聽出的每一聲呼喊，每一聲呻吟，都祇引起咽喉的痛苦，都祇引起心中的絞痛；這帶着枷鎖的身體每一種動作，都祇有加重他們處境的困難和加深他們的苦痛。沒有什麼地方可以希望得到解救或者安慰；在他們頭上統治着的——並且高高地和暴亂地統治着的——那簡直無知覺的專制主義，這可以用托爾左夫（Торцов）的，布爾蕭夫（Большов）的，布魯斯柯夫（Брусков）的，烏蘭貝柯娃（Уланбекова）^①的和與此同類的專制主義來做樣本，這些東西都不承認理性或者公正的要求。祇有愚昧頑固的人（《Самодур》；即專制偏狹的人）的野蠻而可怖的叫喊，打破了黑暗中的寂靜，在這人類的思想和意志的悲慘底墓場上，引起了可怕的紛亂』。

杜勃羅留波夫的反對者們認為『黑暗的王國』這一幅可驚的圖畫是誇張了的。然而這個偉大的批評家却在努力減少表面上的正確。他所更關心的是把他自己的恐怖，拿來表現整個生活方式在他面前所展開的內在意義。即使有許多人已經習慣了這種生活方式，不注意到他們自己的痛苦，可是牢獄始終是牢獄，決不會有少許改變的。自然，習慣於這牢獄，跟這牢獄和解，失去爭取自由的願望，害怕自由的空氣……凡此，都是比受難更加可怕的。

杜勃羅留波夫向『黑暗的王國』宣戰，以寄託在愛與幸福的人類的尊嚴，個人的自由底名義，以所有在他看來代表着最至善的事物底名義，向它宣戰。這個批評家把他的聲音加到那劇作者的聲音上面去，同時又把他的打擊指向黑暗的王國底心臟，他由此獲得了最初的勝利……這是關於這個可怕的世界底正直和勇敢的真理底勝利。

① 托爾左夫是『貧非罪』一劇中的主人公；布爾蕭夫是『自家人好算賬』中的主人公；布魯斯柯夫是『無辜的罪人』中的主人公；烏蘭貝柯娃是『女弟子』中的主人公。

五

杜勃羅留波夫這樣子分析『黑暗的王國』底構造：在頂上的，是『愚昧頑固』，即專制獨狹……；在他們腳下的，『活躍的本性』……；還有，在更底下的，是懦弱的人。

讓我們從杜勃羅留波夫的分析中所用的基本術語：『愚昧頑固的人』，『愚昧頑固性』（《Самодурство》）來開始談起吧。當奧斯特羅夫斯基創造了這一類型在文學上最初的人格化時，他的批評家杜勃羅留波夫，給了我們關於『愚昧頑固性』這一名詞的定義，恰如此這更早的時期，在分析岡察羅夫的小說『奧勃洛摩夫』時，他給出了『奧勃洛摩夫主義』（《Обломовщина》）一樣。

祇要比較一下奧斯特羅夫斯基在他的一句對話裏面，給『愚昧頑固性』所下的定義，和杜勃羅留波夫對於這個名詞的解釋，就可以知道這個批評家是如何的獨立，和他給劇作家的意義增加了多少寬度和深度了。

一個愚昧頑固的人，就是這樣的一種人，他誰也不理會：如果你願意，打他一下吧，他也不聽你。他頓頓足，嚷着『我究竟是誰呀？』他的整家人就必須匍匐在他的腳下，否則要發生一些可怕的事情了』。

這個定義強調了『愚昧頑固性』的人的一些最惡劣的品質，但這些往往是很受拘束的，如果他的本質祇限於純粹的愚昧，他可能被看作有趣多於有害。用『現實主義的批評』方法，『愚昧頑固性』作為一個社會現象，是由它對它的周圍所發生的反應而規定的。

『愚昧頑固性』的本質就是：它否定愚昧頑固的人所統治着的人們底人格和尊嚴；認為對『愚昧頑固性』屈服的人們，祇是爲了屈服而屈服。『愚昧頑固性』最惡劣的敵人是意識的理性，連同與這同類的爲什麼和爲着什麼等等問題。

這樣一來，杜勃羅留波夫給『愚昧頑固性』所下的定義，就比之舊的商人的形式有着更廣泛的意味，而那舊的形式也許是沒有這樣危險的。在家長制的莫斯科河南商人區，這批評家看見了關於醜惡的一幅漫畫，那就是整個封建制度的典型。他慢慢地並且合乎邏輯地推廣了『愚昧頑固性』的概念。他問道：『爲什麼整個社會能够容忍有着一大批愚昧頑固的人的習慣呢，他們豈不是阻礙着任何種類的秩序或者真理底發展麼』。他以爲『愚昧頑固性原來特性，在各種圈子裏面都是一樣的，但是圈子愈闊，它就愈可怕，愈有害』。最可怕的一面就是以烏蘭貝柯娃爲範例的『文明形式』。

如果到處都有着『愚昧頑固性』，『個性被無視』，人類的理性被恥笑，則牢獄的

圍牆，『黑暗的王國』底圍牆就越加廣闊。這『黑暗的王國』就是整個封建的俄羅斯連同它的根深蒂固的社會關係底體系。杜勃羅留波夫指出『在這個王國裏面，也可以有一些誠實和具備高貴信念的人們，但不幸這些人們全是屬於奧勃洛摩夫型的』……奧尼金（Онегин），彼巧林（Печорин），羅亭（Рудин）^①。在這一點上，這批評家清楚指出，不僅商人的俄羅斯，就是地主貴族的俄羅斯，也處在『黑暗的王國』之下。稍後，當他再度說到『黑暗的王國』裏面的地主和官吏時，他寫道：『有的人內心驚悸地接受了賄賂』，『另外有的則保持着封建地主的權利』，並且把這解釋為正當，恰如布爾蕭夫所說：『要是我不做，別人也會做的』。——『我為什麼要讓別人偷東西呢；我自己也一樣可以偷的呀』。

在這『愚昧頑固性』較廣闊的概念底光照之下，杜勃羅留波夫的反對者底企圖完全落空了；他們原來打算證明他所加的顏色太濃，並且他所指出的特徵和它毫無相似。他們最强的論斷就是『非己之長勿充內行』一劇中的魯莎柯夫（Русakov）一角。他的反對者們不懂得杜勃羅留波夫的深刻的理論，按照這個理論，人物個人的特徵，在他們特定的社會環境扮演的角色中，是並不太重要的。這是杜勃羅留波夫所不能放棄和不會放棄的理論。因為，假如魯莎柯夫是『舊生活的一切優點的最佳代表』，這只能把他的基本上的不道德和空虛作更勇敢的交代。沒有一種特異質（Idiosyncrasy）能够補償他。魯莎柯夫的行動證明了一點，作算他有着最優秀的個人品質，在那樣的環境之下，同樣可悲的結果還是不可避免的。

『魯莎柯夫陷入了他的比較愚蠢的兄弟們所陷入同樣的黑暗中』。當他這樣說的時候，難道這還不是愚昧頑固性麼？『我不讓她跟所愛的人結婚，我要她嫁給我所選擇的人』，這就是否定了他的兒女的人格——他在自己的說話中承認，是把她養成一個『蠢物』的。像旁的許多愚昧頑固的人一樣，他曾殺害了他的女兒的個性；他忠實於他們所寵幸的理論，即『個性愈澈底清除，越不決定和越含糊，則越接近人類完整的理想』。阿芙多佳·瑪克西莫芙娜（Авдотья Максимовна）的善良，是一種冷淡的善良，懦弱，屈服，是在家庭暴君的鞭笞下貪逸樂的本質所發展的那種善良，是愚昧頑固的人所最歡喜的那種善良。魯莎柯夫的誠實和慷慨是一些意外的品質……而在產生他出來的環境中底他的典型的特質，是和『愚昧頑固性』的規則極相吻合的……個人權利的破壞，懦弱和屈服的貫注作為教育的基礎。『照他自己的趣味去選擇他的朋友底全部

① 奧尼金是普希金的長詩『葉甫格尼·奧尼金』中的主人公；彼巧林是萊蒙托夫的小說『當代英雄』中的主人公；羅亭是屠格涅夫的一本同名的小說中的主人公；這俱是俄國文學中的典型人物。

② 『非己之長，勿充內行』一劇中的女主人公。

權利，愛這一個恨那一個，這就是他的——魯莎柯夫的特性，也祇能是他的特性。別的任何人都必須溫順和屈服』。

六

『黑暗的王國』裏面第二類型的人們——『活躍的本質』，也以他們自己的特別方式，證明了人的比較精細的本能，如何在那黑暗的牢獄裏面崩潰。

如果『愚昧頑固』的人所統治的人們是活躍的話，那麼『他們的不滿的毒劑』就在他們身上深深的聚集起來，到情況允許的時候，總把它吐露出去。其間，他們像蛇一樣的默默地爬行着，像爬蟲似的轉着身子，蜷曲着身子……他們一聲也不響，聽不見，也看不見；他們知道任何快速或者勇敢的動作，將會在他們帶着枷鎖的身體上引起不能忍受的痛苦。他們理解，他們打斷了鎖鏈，也不能逃出牢獄，只有從他們的身體撕掉一些肉吧了。因此他們就默默地一聲不響地去工作；蜷着，面着，扭着身子；他們想盡種種想像得到的方法，偷偷地把他們的雙手解放出來，好讓他們看見和他們的枷鎖分開。一種鬼鬼祟祟的，時作時輟的動作開始了，這動作他們小心翼翼的免致引起別人的注意；奸計與欺詐，虛偽與惡毒，對別人的苛刻和僅僅對自己的關心，求他們個人的心境的平靜；這一切是最上的』。

愚昧頑固的人的毫無感覺底暴行，在這樣子的本性上，引起了對他們本身的一種誇張了的關心，和對別人的不忠實。這是一切的人對一切的人底戰爭，而它的永久的『被圍狀態』便由此而生了。強者擊破了弱者，而弱者又擊破最弱者。那樣的世界底規律變成一個惡毒的圈子了。

『在這裏，每一個人爲了報復對他們的一些不公正的罪行，以完全不關我的過失底事情來譴責我，而我却必須保衛我自己，反抗所有的人……一個人於是不由自主地變成不分皂白，總之是隨時反擊就是了』。

關於這個世界的最可怕的事情就是：愚昧頑固性的惡精靈，搖撼了一切的心神，不論是被壓迫者也好，壓迫者也好。每一個人部同時是被壓迫者和壓迫者。不僅『活躍的本性』，就連『懦弱的人』也被同樣的毒素所毒害。弱者竭力要支配比他們更弱的人們；蓋管瑪麗亞·安得列耶美娜（Мария Андреевна）這個『窮新娘』（«Бедная невеста»）的母親也是受制於人的，然而她却在支配她的女兒，一點也沒有給出『別人的活生生的人格……所意味着的了解』底記號來。

對於杜勃羅留波夫，愚昧頑固性就是『黑暗的王國』底通例。即使是黑暗世界裏面最微小的細胞，也免不了受它所沾染。『活躍的本性』不能滿意於愚昧頑固性所分給他

們的一部份，便用盡精力去把它增加，倒也成功了。『愚昧頑固性的整個分配系統存在着了』，它自己的體統即是：『布爾齋夫高高在上，統治一切，博德哈留辛（Подхалюзин）害怕他的主人，可是他罵福明尼希娜（Фоминишна），打吉希卡（Тинка）；阿格拉芬娜·康德拉傑耶芙娜（Аграфена Кондратьевна），單純而且不甚機智，生活在她的丈夫底恐怖中，但她對吉希希却也是同樣的無情，她也統治着她的女兒，假如她有力量的話，毫無疑義地她也會把她抑制在她的鐵瓶裏去的』^①。

那些潘克拉傑芙娜（Настасья Панкратьевна），康德拉傑耶芙娜，尤索（Юсова），簡直是沒有一定的個性的，她們的性格祇靠着她們所處的境況而定——有時在她們的上級面前畏縮，有時又主宰在她們的下級頭上。她們對全世界恰如一些囹圄：這樣子擺佈她們一下吧，她們也就恭敬如也；那樣子去擺佈她們一下，她們就挺直身子，向後彎過頭去。

在這一對一切的鬥爭中，最幸運的最獨立的一部份，就在他們的主子身邊爬了上去，也就登位而成愚昧頑固的人了。博德哈留辛就是這樣的一個例子，但他們的獨立性是高度相對的：他們堅守着『黑暗的王國』底法則底詞令；因為他們的狡猾的出賣和對它的教義的服從，他們已收穫到他們的酬報了。

七

最後，在『黑暗的王國』裏面第三種類的人是軟弱的，『「懦怯的」人們……就是那些真正在那裏面垂死的人們，他們失掉了思想和感覺的意志與能力，事實上，他們失掉了造成意識生活的一切。他們在他們愚蠢的衰萎中生長；對於他們，什麼都不存在，祇有他們的獸性的需要得到滿足』。

像博德哈留辛這樣子的愚昧頑固性底產物之所以嚇怕我們，是因為他們的天然性和憧憬採取了歪曲的發展——而在『懦怯的』一類，則連這些天性與憧憬也被殺害了。在後一種場合，愚昧頑固性連同它的『排斥人類的個性』得到了完全的勝利。不僅僅是個性的窮困和崩潰，而且是它的死亡。『自家人好算賬』一劇中的康德拉傑耶芙娜，『貧非罪』一劇中的米佳（Митя），『無辜的罪人』（«Без вины виноватые»）一劇中的布魯斯柯夫的孩子們，『其是』『非已之長勿充內行』一劇中的女孩子的角色阿美多佳，瑪克西莫芙娜，『貧非罪』當中的柳波芙·托爾左娃（Любовь Торцова）『切勿隨心所欲』（«Не так живи, как хочется»）當中的達霞（Даша），『女弟子』（«Воспитанница»）中的娜佳（Надя）全都屬於『懦怯』的人這一類。沒有

① 引用文字中的人，俱係『自家人好算賬』中的人物。

必要來解釋爲什麼女性會必須在這體制中佔着最低的地位——女性的地位是當時社會的文化水準底最好量度。

這些女性一聲不響地並且憂鬱地服從她們的命運。愚昧頑固性『窒息了她們身上的一切個別的情感，剝奪了她們最起码的力量，使她們不能拿來保衛她們的最神聖的權利，——那就是隨心所欲的去感受底權利，毫無阻礙地遵循她們的心所發出的命令底權利，和享受相互的愛底權利』。

這樣一來，『黑暗的王國』這種制度，在一種場合は限制了個性，主要地引起了自私心和自我保存和適應本能……而同時在別一種場合，對於『懦怯的』人來說，却是殺害了人類的個性，以至於即使是自我保存的本能也被囚禁着，而在嚴重危險的時期中，這樣的人們只能服從別人的吩咐。照這個批評家的思想繼續說下去，你可以說這就是這樣子的一類人，如果說他們從來不會學會怎樣去想的話，也完全不會學會怎樣去感受，他們竟變成沉重的，黯淡的一無所感的了。

八

我們剛才已經把杜勃羅留波夫所見的『黑暗的王國』底構造解釋過了。這一批評家，在分析和綜合奧斯特羅夫斯基的人物時，也並不把自己局限於僅僅描寫這一點；他還考察了整個制度的基礎。

『黑暗的王國』底主要支柱就是這樣的一種感覺，即認爲那個社會的特徵底愚笨和不紮實的關係代表着物事的永久法則。這種感覺是從他們的兒童時代開始，注入這個社會的不幸的成員身上的了。另外一根棟樑就是弱者對於強者的物質上的依賴。這兩個支柱互相補益。假如不是物質的需要迫使人民在既定秩序的高倫面前低下頭來的話，則認爲這既定秩序無可變更的感覺，不能證明可以耐久並且強有力的。再有一點，即認爲壓迫是一種不可變易的法則這種殘酷的靈物崇拜，妨礙了人民，使他們不能伸直了腰，使他們不敢向像吉特·吉蒂奇（Тит Тигич）[⊖]之類的專制君主們要求他們應得的一切。

這『黑暗的王國』沒有出路，就如但丁的地獄（Hades）沒有出路似的。這個惡毒的王國吞沒了全部的封建俄羅斯。然而杜勃羅留波夫並沒有絕望。他相信『黑暗的王國』會從內部發生爆炸。他指出俄羅斯生活上的『愚昧頑固』的人已開始……『感到一種模模糊糊的不滿和恐懼，不知道他們自己是什麼，和爲什麼』了。新的人羣已在成長，他們既不屬於貧慾者，也不屬於他們的獵物，而是一些帶有感情的人羣，他們對自己

[⊖] 『他人喝酒自己醉』中的主人公。

，對別人，對生活，都有一種新的態度。杜勃羅留波夫非常感動地看出了從『黑暗的王國』裏出現的崩潰底最初標誌。他密切地研究了『窮新娘』一劇中的杜妮雅（Дуня）這個角色，她是愛慕貝涅伏連斯基（Беневоленский）的；他樂於在她身上看出了卓越的純潔底倫理品質。『這』，他寫道，『不再是魯莎河大的女兒所有的那種冷漠的良善……也不是在柳波芙·戈爾傑耶芙娜（Любовь Гордеевна）身上看到的羔羊一樣的溫馴，更不是使娜佳動起來的天真意識……這裏，每一個字閃耀着有意識的意志力；在杜妮雅身上沒有絲毫破碎或者垂死的東西』。

真的，像這樣子的出路的精神上的獨立和心地的純潔，至今還只能在杜妮雅和柳比姆·托爾左夫（Любим Торцов）似的無輟漢和流浪漢身上看見。但是這些光綫很快就生長得更常見和更光亮了。杜勃羅留波夫在『大雷雨』一劇中就折服這一點，在這當中新典型已經不是偶然的了，已經變成劇中的女英雄了，已經不是在邊緣升起，而是在所描寫的生活底核心中生長，而且就在提高意（Дикой）和卡彭諾娃（Кабанова）⊖那樣暴跳如雷的愚昧頑固的人的眼前出現了。

在新教徒當中，杜勃羅留波夫也識別出一種體制來。在『大雷雨』中的卡傑林娜（Катерина）身上，杜勃羅留波夫認出了並且快活地頌揚了那種『倔強的俄羅斯性格』，這種性格的正直使它成為正好與一切專制的物事相反。對於卡傑林娜，生活、快樂、自由的權利不是抽象的觀念，而是一種與生俱來的本能，這種本能頑強地反抗所有她會學過的喜與惡的觀念——這是有機的需求，沒有了它，生命是不可能存在的。像這樣子的人物，就是『黑暗的王國』崩潰底微光。

『在這裏，奧斯特羅夫斯基到達了我們的文學上很少有人曾經上昇到過的平面』，杜勃羅留波夫寫道，『自然也沒有誰能夠保持這地位的』。

『他已經創造成功一個代表偉大的平民化的意識底人物，這個人物的嘴巴裏或者頭腦中並沒有抱着什麼偉大的意識，可是在這無可比擬的鬥爭中，接受了自我犧牲，甚至在她還沒有把自己決定獻給自我犧牲的任何高貴意念的時候，她就給犧牲了。』

『卡傑林娜可以比擬為一條大河：這條河之所以川流不息，因為這是它的本性；它的流向因位置不同而起變化，……但它永遠不會停止；如果河床平穩，它就靜靜的流；一碰到有石子的時候，它就跳過它們；過灘的時候它像一條瀑布似的衝擊；如果前面給堤壩阻住了，那它就鼓起泡沫，上昇，一直到它衝破到達別的地方為止』。

杜勃羅留波夫強調了卡傑林娜身上的革命傾向。粗粗一望，這可能是一種矛盾，因為『現實主義的批評』，總是否認了生活上還不會可能的事物會在文學上發生的。但這祇是一種表面上的矛盾。杜勃羅留波夫從不會否定過在人民中間有着理想存在，有着強⊖是『大雷雨』中的兩個愚昧頑固的人物。

烈的人物存在。他所否認的，僅是在那時期的可能性，和在那環境中會有有意識的革命者而已。卡傑林娜還非意識到她的動作的源泉，但是像這樣子的理想人格的出現，她寧死不受最纖細的本能底壓迫，不作悲慘的屈服，她抵抗四周的生活上的不公正，雖然是無意識的抵抗……這是人民發展了一個新階段的證據，這證明了『懦弱』已經到了結束的一天了。

九

杜勃羅留波夫稱贊奧斯特羅夫斯基是這樣的一個作家，因為他最使人滿意地滿足了作為批評家和民主主義者論文字巨匠的一切要求。在對奧斯特羅夫斯基的熱誠當中，杜勃羅留波夫把他放在他的同時代人和他的先驅者之上，因為他完成了俄羅斯生活的描寫，同時在他的作品中具備大眾的因素。他寫道：『奧斯特羅夫斯基會把揮着滲透了整個俄羅斯社會的希望和需求，他的回聲在我們全部生活現象中可以聽得見，而他的滿足就是我們進一步發展的主要條件』。杜勃羅留波夫繼續寫道：『靠了他作品中描寫虛偽的關係及其後果，奧斯特羅夫斯基就把對於一個更好的生活方式底希望和要求推進了一步』。……換句話說，這就是人民的希望和要求。

在他稱贊奧斯特羅夫斯基的重要性時，杜勃羅留波夫分享了六十年代的批評家底也許是過於簡化了的觀念，即關於在先前的文學中底大眾因素的問題。比如說，像普希金的泰靜雅娜（Татьяна）[⊖]這樣大眾化的典型，與其說是從商人階級或者農民階級來的，不如說是來自作者那一階層還好一點，在奧斯特羅夫斯基的作品中，人民的聲音是更加清楚了，他的前驅者當中沒有一個會這樣忠實地反映了『家庭和財產關係』的……而一直到杜勃羅留波夫為止，誰也沒有指出過這一點。

奧斯特羅夫斯基最好的批評家，不僅僅說明了這個偉大的作家的作品底社會關係。依照剛才所說過的方法，杜勃羅留波夫對奧斯特羅夫斯基的戲劇作了美學的分析，這分析一直到今天還沒有被超過。從這樣的前提出發，即認為藝術家對現實的特殊觀點，求它自己的獨特的表現方式，杜勃羅留波夫到達了深深地真實的結論，即，奧斯特羅夫斯基的喜劇底『插曲的』和『表面上鬆懈的結構』，雖然不能和抽象的美學原則相吻合，但也決不與真的藝術背道而行的。

他寫道：『奧斯特羅夫斯基的劇作中的戲劇性的衝突和散場，都是作為兩個集團之間的衝突而發生的結果……舊的和新的，富的和貧的，專制的和卑賤的。這一類的衝突底解決，自然而然按照它們的本性，必須是相當意外的，而且是不能預知的』。

⊖ 普希金的長詩『葉夫格尼·奧尼金』中的女主人公。

至於說，『結尾的不合邏輯』……這種批評誤解了奧斯特羅夫斯基的作品底基本關係。

這就是在一個『愚昧頑固的人的世界』中的人民的沒有希望和沒有快樂的地位……它從『平常的、極端的、暴亂的（情況）中』取出了一些什麼，『使他們能够回復感覺』。

當愚昧頑固性高高在上統治着的時候，『生命的邏輯和法則就是缺少任何的法則』。在一個為狂暴者所統治的世界中，一定要依附邏輯將是虛偽的，當奧斯特羅夫斯基放棄了這樣的依附時，他就只有證明了他的真正是偉大的藝術家的感覺了。

這個批評家因為對奧斯特羅夫斯基的戲劇作法有着深刻的瞭解，所以他能證明他之使用人物的衆多，比情節發展所需要的為多，這一點是正常的。當戲劇的基礎是建立在人物的地位上，而不是在他們的性格或者相互之間的陰謀上的時候，這些額外的人物是很必要的；他們『描寫出那情況』，並且規定了性格和陰謀。

杜勃羅留波夫認為奧斯特羅夫斯基的現實主義，在社會意義和藝術意義上是高度一致的。這個劇作家揭露了個人的問題，他的命運和權利，他的物質依賴問題的倫理和『經濟』的方面。所以他的藝術在基本上是人道主義的。

奧斯特羅夫斯基沒有任何企圖去掩飾『黑暗的王國』的任何醜惡的一面，同時他引起了對於黑暗的王國底深深的恐怖……但他擁護人的內在尊嚴，對那些『被社會推到不正常的環境去』的人民，還他們本來的面目。

當我們走遍了『黑暗王國』，看遍了這個廣闊的牢獄的一切牢穴和密室，蹣跚到杜勃羅留波夫這一方面來時，我們可並沒有變成厭世：我們倒已感到了『懦弱和罪惡不是人的本性，也不是正常發展的結果』。

在這一點上，這一位批評家毫無疑問是聽取傅理葉（Fourier）的教訓的，傅理葉認為社會生活領導他們走進去的熱情不是壞的，壞的無寧是潮流。

在一個以人對人的物質依存為基礎的社會裏，崩潰是無可避免的。在封建制度下面，這種崩潰採取了特別醜惡的形式。奧斯特羅夫斯基的劇作中關於這些物事及其後果的卓越描寫，杜勃羅留波夫替它做了光輝燦爛的解釋，而這批評家幫助着培育了未來若干世代的為新的生活而奮鬥的戰士們。

（拍 園譯）

羅馬蕭夫

(Б. Ромашов)

劇作家奧斯特羅夫斯基[⊖]

(А. Н. ОСТРОВСКИЙ—ДРАМАТУРГ)

在無產階級革命後蘇聯戲劇界加以注意的偉大劇作家中間，奧斯特羅夫斯基的名字一下子就和莎士比亞、戈爾東尼[⊕]、莫里哀、洛配·第·維迦[⊗]等人並列了。奧斯特羅夫斯基第一個出現在他實際上連夢想都想不到的那些廣大觀眾面前。新的觀眾重視奧斯特羅夫斯基的人民戲劇的美質。說奧斯特羅夫斯基是第一個獲得真正的共鳴和廣大的愛好的劇作家，是不嫌誇大的。奧斯特羅夫斯基在我們的時代經歷到他的發揚光大的最輝煌燦爛的時期。祇要指出從一八五三年至一八七二年奧斯特羅夫斯基的三十二部劇本在莫斯科和彼得堡舞台上總共僅有七百六十六次演出，就已經夠了。在三十二個年頭中，奧斯特羅夫斯基的劇本在小劇場 (Малый театр) 上演了一千一百七十四次。甚至像『肥缺』 («Доходное место») 那樣出名的喜劇在奧斯特羅夫斯基生前也祇演了十九次。在無產階級革命以後，對奧斯特羅夫斯基的興趣每年在提高。所有的劇院都上演

⊖ 本文係一九三七年莫斯科出版的『戲劇』 («Театр») 雜誌上羅馬蕭夫的一篇文章的節稿，內容主要述及奧斯特羅夫斯基的劇作技巧。

⊕ Go'doni ——意大利喜劇作家 (1728—1774) 。

⊗ Lope de Vega ——西班牙詩人兼劇作家 (152—1635) 。

奧斯特羅夫斯基的劇本。

奧斯特羅夫斯基不僅是真正人民的作家，而且是偉大的生產巨匠。盧那察爾斯基（А. В. Луначарский）公正地說道：『從奧斯特羅夫斯基身上留下了許多活的美。他是我們的生活與倫理的戲劇的最巨大的匠師，這種戲劇同時又這樣的富於力量，這樣的驚人地合乎上演的條件，這樣的能够抓住觀眾。就目前講，他主要教訓是這樣的：請回到生活的與倫理的，同時也是激頭激尾藝術化的戲劇，那就是說，真正能够有力地推動人類感情和人類意志的戲劇』。

蘇聯的戲劇是真正人民的，蘇聯的劇作不能放過奧斯特羅夫斯基留下的豐富遺產，他的劇作闡明了他那時的人民生活，研究了人民的語言，人類的心理和從人民底層汲取過來的形象。還在一八五九年，杜勃羅留波夫（Добролюбов）就在『現代人』（«Современник»）雜誌上說過：『奧斯特羅夫斯基善於望進入類靈魂的深處，善於區別出本性和各種從外界獲得的醜惡和癩瘡……奧斯特羅夫斯基喜劇的典型常常不僅祇包括了商賈的或是官吏的品質，而且也包括了全民的品質』。這話決不是平白無效的。奧斯特羅夫斯基是一個淵博的人類心理學家，人類天性的光輝燦爛的畫家，同時他還善於不僅把反面的，而且把正面的現象典型化起來。在這一意義上，他的技巧具有許多對我們的時代說來也沒有失去清新之感的非常有力的手法。除了奧斯特羅夫斯基，誰曾夢想過建立俄羅斯民族戲劇呢？除了他，誰會在關於建立這種戲劇的筆記中寫過『戲劇的詩比文學中所有其他的部門都要接近人民』呢？奧斯特羅夫斯基用他全部的實踐指出應該怎樣研究人民、他們的語言、他們的風習。深刻地多方面地研究奧斯特羅夫斯基的光芒萬丈的語彙所提出的那種語言對我們特別有價值。關於人民語言的這種研究，阿力克賽·馬克西莫維奇·高爾基曾經這樣熱情地向我們證實過。奧斯特羅夫斯基實際上是唯一和戲劇生產實踐一直緊密聯系着的俄羅斯劇作家。奧斯特羅夫斯基為劇院、為演員、並且常常是為某幾個演員寫戲。他同戲院和演員的純生產關係可以用他多方面的劇作實驗來解釋。杜勃羅留波夫所稱的『生活的劇本』——奧斯特羅夫斯基的作品就是那樣的東西——把全新的內容帶進他那時代的戲劇文學，而與他同時代的批評對它們的戲劇結構的笨拙和缺少能動性的譴責則再一次強調出他的違背形式靈巧和外貌動人的要求的革新傾向的特點。在奧斯特羅夫斯基的劇作中，和形式靈巧與外貌動人對立的是深刻的心理內容、廣泛的性格研究和意識完滿。而主要的、——則是他劇作中的深刻地人民性的根、他劇作中的新形象、他劇作中的出色的語言，他掌握着的用字彙編成的富麗的畫面。奧斯特羅夫斯基的所以有這一切實素，除了他的才華以外，還因為多方面的研究人民生活和他自己精研出來的戲劇工作的素養。

批評界，特別是革命前的批評界，喜歡把奧斯特羅夫斯基塑像為一個敘事性質的劇

作家。它有採取老的定義，把奧斯特羅夫斯基當作某一個『莫斯科河南區（Замоскворецье）[⊖]的哥倫布』。資產階級頹廢主義政論的對奧斯特羅夫斯基感覺興趣，主要就是因為這一『莫斯科河南區的異國情調』。頹廢的資產階級戲劇界在唯美主義的精神上註釋他的劇本，抖掉它們的各種社會主義心理學的內容。所謂現代主義者都背棄奧斯特羅夫斯基而不顧，而康米薩爾席夫斯基（Ф. Комиссаржевский）型的導演們則在他的劇本中看見了『思念和意志的憂傷墓地』。對奧斯特羅夫斯基，對他的風尚戲劇的有點蔑視的態度，在滲透着形式主義情緒的蘇聯批評界當中也存在了一個相當時期。奧斯特羅夫斯基被親熱地拍着肩膀。他的劇本在革命劇院的最初幾次上演，雖然遭到了形式主義者的大襲擊，但仍顛覆了對於他的似乎是缺乏各種政論傾向的戲劇的反動想像。對於奧斯特羅夫斯基在他的劇作中是一個燦爛的政論家，同時仍是一個細巧的藝術家那件事，杜勃羅留波夫早已證明過。天才的批評家賦予『大雷雨』（«Гроза»）以及作為『俄羅斯生活的興起運動的必需』的劇本的全部意味以重大的意義，這決不是平白無故的。他說奧斯特羅夫斯基『是一個極有才能的人，因此，也具有真理的感覺、本能地癖愛自然的、健全的要求，決不屈服於誘惑，甚至是最褻瀆的，在他寫起來，恰如現實那樣，總是沉重的，醜惡的，無法無天的橫暴，——並且在劇本中確實總可以聽到反對這種橫暴的抗議』（『黑暗王國的一綫光明』）。這也不是平白無故的。為了瞭解他的劇本對前進觀眾起了何等的印象，祇要看一看他的同時代人的證明就够。比方，柯尼（Кони）[⊗]曾談到『肥缺』在小劇場的上演。該劇在所謂裁判改良以前的幾年中初次出現，年青的柯尼這樣的描寫着未來的裁判所的工作人員：『夏陀夫（Жадов）的精神受難和動搖以及手舞足蹈的尤索夫（Юсов）的說教不能不引起在那行將根除黑色謊言的新法庭中做一個工作人員的願望。令人難忘的夏陀夫（蘇姆斯基演）的受苦對有點靈敏的年青的心是多麼的明白和清楚！希望在街道上對着人民跳舞的尤索夫（薩多夫斯基演）這個人物引起了多麼的憤慨，因為他，一個受賄者和放利貸者，竟宣稱『他有着一個純潔的靈魂』。

奧斯特羅夫斯基的第一個劇本『破產者』（«Банкрот»亦稱『自家人好算賬』（«Свои люди-сочтемся»）被檢查處禁止了，年青的作者落進了不可靠者的圈子。不錯，後來契爾尼雪夫斯基（Н. Г. Чернышевский）曾爲了『貧非罪』（«Бедность не порок»）裏面所有的『密糖』和家族與商人生活的理想化而猛烈責備奧斯特羅夫斯基。

我們並不想分析奧斯特羅夫斯基的意識與政治觀點。大家知道，他雖然有着自由民

⊖ 莫斯科河南區是莫斯科城的一部份，舊日爲商人集中的住區。

⊗ 柯尼（1864—1927）——著名俄羅斯法學家及作家。

主義的思想，但仍舊忠於君主制度。我們所談的是他劇作中的那些社會趨向，是人民生活的那一廣大反映，——這種反映打開了他同時代的現實與這現實的各個陰暗面的客觀圖景。奧斯特羅夫斯基的正直的，現實主義的才華就是服務於這一點的。在這方面，他的大多數劇本的綱領都是非常特徵的。

奧斯特羅夫斯基也不隱瞞他的劇本的主題尖銳性。他的劇本的大部分都有諺語和格言形式的名稱，却根據人民戲劇的傳統的。重要的是指出，這種綱領已被活生生的藝術形象遮蔽着了。奧斯特羅夫斯基並不避免政綱式的獨白（我們可以回憶一下夏陀夫，或是麥路卓夫〔Мелузов〕，或是聶夏斯特利夫采夫〔Несчастливцев〕的獨白），但是劇本的趨向是從戲劇的情節中，從人物中出來的，它並不強加於觀眾頭上，而是用心理內容的精細闡揚來吸引觀眾。奧斯特羅夫斯基顯示出自己是一個這方面的異常純熟的匠師，可以向他學到許多東西的。

他的劇本中的材料的生命性從不會被戲劇公式所替代。他與易卜生的枯燥和好發議論差得很遠。他從來不遁入象徵抽象的領域。可以談論他的沒有達到比方是莎士比亞那種規模的深度的哲學音域的某種水準。但在很多地方與戈爾東尼有親屬關係的奧斯特羅夫斯基無疑地比意大利喜劇作家要深刻。

那麼是什麼東西使他這樣輝煌和突出地描畫出人民生活並且這樣廣泛和多方面地掌握了劇作技巧呢？

二

我們從研究素材開始。奧斯特羅夫斯基本人在活動初期是良心法庭和商業法庭的官吏，他在那邊替自己未來的喜劇汲取了許多主題。那邊審理着商入間的商業事件、遺產、宣告破產、敗落的地主的出售田地等訴訟案。許多人物在他面前閃過：頑固不冥的商人、家擁農奴的地主、小官吏和大官僚。他的劇本的地點或者是官吏和商人的莫斯科，或者是伏爾加，主要是它的上流。奧斯特羅夫斯基是由牢牢的綫和這些區域聯系着的。在他活動的最初期，他在伏爾加作了兩次旅行：其中的一次是由國務部派到『各縣去替海軍部編製條款的』。我們稍微來研究一下這次旅行。不消說，這次旅行的職務上的目標僅是劇作家的形式上的動機。在巴赫魯興戲劇博物館中，我有機會能夠揣摩奧斯特羅夫斯基的檔卷材料。我翻着和選着他的因為年代久遠而褪色了的記事便條、日記、三十二開的寫滿鉛筆字的紀錄簿、他的信件、勤務人員表冊、申請書、以及戲劇演出的節目單，我覺得非常有趣。在他的紀事中有許多未來場景用的草案和初稿。它們是從現實中抽出來的，它們證明了奧斯特羅夫斯基有着多麼尖銳的目力和多麼卓越的聽覺。他在旅

行時觀察到多麼有趣的瑣事，他是多麼注意地研究了現實。

比方，拿他在伏爾加做職務上的旅行時所寫的日記中的斷片為例吧。一八五六年四月五月間奧斯特羅夫斯基到了特威爾（Тверь）城。他這樣的記着：『人們喜氣揚溢地在街道上走着，揮擺着縛在紅紙包裹的花生。到處開着窗。一對純血種的黑毛馬駕着一輛柔毛般輕的馬車。車裏坐着一個商人，他戴着昨天從萬德拉格（Вандраг）那裏買來的光澤鮮明的帽子。他身旁是他的花枝招展的妻子，輕柔的帽子像奇蹟似地貼在她的後腦上。細碎的馬蹄聲久久在街上響着。「時應的人們」，有人在入行道上這樣說；喚賣者叫着：花，鮮花，美麗的花……在春天的空氣中飄着木犀草和紫羅蘭的香氣……』

奧斯特羅夫斯基研究着生活、作業、和經濟狀況。他觀察的範圍包括小市民、手藝工人、伏爾加小艦隊的職員、小商人、馬車夫、工人。他編着伏爾加字典，那就是說『搜集在伏爾加和它的支流上應用的字彙，有關：河底、河岸上的出產』。這種觀察使他得到『工業界的貧困和薪給的低微』的結論。他寫道：『冬天，搬運夫和特威爾全部貧苦居民都從事打釘。平均的薪給不會超過半個盧布一星期。爲了半盧布，他們一晝夜祇睡三小時：特威爾的小市民的貧困就是如此。特威爾的小市民所夢想的最美味的食物乃是麻油煎葱。你們可以從這件事情上推測出他們的滿足慾』。往下，他繼續寫道：『特威爾的小市民，主要是女人的另一個副業是織普通襪子和擦繩子；織成的襪子和繩子數目相當大，但工資却小得可憐』。

這像是一個從事解釋他所調查的地方的居民物質情況的經濟學家寫的。以後就是他爲了履行官方使命所需的水手、馬夫、伏爾加小艦隊的土著工作人員和其他人員的服役描寫。這裏又是一個紀錄，它指出奧斯特羅夫斯基除了硬加到他頭上的工作之外他所注意的是什麼：『主人們要把鐵路從工廠那邊移到同尼古拉耶夫斯克的結合點上去。工廠是在一八五三年奠基的，可是現在已經工作起來，雖然用的還不是全部的力量。這種生產機關對特威爾地方說來就是實際上的善行，因爲那邊有這樣多的現成的人手，而工作却是這樣的少』。不消說，所有這些紀錄都不會發表出來，沙皇的檢査官不給通過。

作爲一個作家，奧斯特羅夫斯基在這幾次旅行中積聚了巨大的直接印象的儲藏。他不僅研究着語言、人民的語彙、習慣、而且也研究了伏爾加的風景、伏爾加自然界的詩情畫意。奧斯特羅夫斯基碰到人的時候，總是和他們談話。他特別喜歡馬車夫、叫化子、借宿客、商人老太婆、農家姑娘。

下面是他同一個馬車夫的談話，我們是從伏爾加日記的斷片中找到的：

『是的，有過好時光，但是已經過去了。從前我們過得很滿意。現在我們全部的特權都過去了。鐵路害得我們好苦』，我的馬車夫嘆口氣說。

『怎麼辦呢，你們去種田吧！』，我回答他。

『你不會靠鐮刀和犁頭發財的，你祇會做得駝背』。

『就是從前，也不會發財，祇不過玩得舒服而已』。

『這是確實的。這還有什麼好談。有過大玩大耍的』。

在這張手稿的空白處記着一句吸引劇作家的叫化子的話：『叫化子——人老爺，我身上連一件藍布褂子也沒有，誰有同情心，就請給一點吧』。

僅僅從這句話裏就湧出了一個完整的形象。

奧斯特羅夫斯基特別注意人民的語彙。俄國民間語言的有節拍的特點進入了他劇本中人物的道白。還在一八五五年四月旅行到勃拉托夫的時候，他就察覺了這一節拍性。下面是我們在他那時的日記裏找到的：『畢列雅斯拉夫。羅斯托夫。我們八點鐘到了夏勃夏（很難讀）。在旅館裏有這樣的一個小姑娘，簡直奇怪。我同她談了兩小時。年青、美髮、綫條精細，還有多美的聲音啊！我們的發音——就像唱歌。談話是這樣開始的：尼柯拉（哥哥）說：你多可愛，你多美麗。他：啊，什麼話，老爹。我：我們不要再好的了。對這句話她祇笑了笑，是這樣的可愛，別的婦人在四五星期中對着鏡子也學不會這樣笑的。她就像唱歌一樣……』

對俄羅斯婦人——奧斯特羅夫斯基是用這樣的技巧寫出她的迷人的形象——的溫柔的愛在那對農村青年婦女的讚嘆中閃過，他那時的日記中的片斷裏有過這樣的話：『我們從雅洛斯拉夫爾沿着草地的一面走去，碰到了這樣一個姑娘，以致所有的人都不約而同的驚叫起來。她豐滿、淺黑，說話就像唱歌。不過，算我們倒黴，她旁邊有一個老太婆形狀的河爾古斯[⊖]。在草場那面，景色是令人嘆止的：這樣的村莊，這樣的建築，你彷彿不是在俄羅斯走，而是在什麼天國行走一般。在雜站兩俄里遠的地方，我們碰到了兩姊妹：一個十八九歲，另一個十六七歲。我們叫她們坐到我們的馬車裏來。把她們載到站頭。她們的態度是多麼自然和有禮貌，她們的衣服穿得多漂亮，我們同她們談了一陣』。

奧斯特羅夫斯基對於人民語言的研究化了很多的注意力。他從他的劇作工作開始到結尾，一直在研究着語言。他的筆記簿上滿是單字、字語的構成、個別的句子、單字的釋義等等紀錄。他蒐集着單字，研究着它們的起源。當你審視着這些活的筆記時，他劇本中的豐富的句法和多樣的語彙就變得易懂了。從一本筆記簿裏，我們試舉一個他研究字彙的例子：

『Набор——草，пояса——筋鞘。有«НУТЬ»的一次式動詞——кинуть, виснуть, плюнуть。』

。『Петровки——小釘子。』

⊖ 古希臘神話中的百眼巨神，此處意即監視人。

『Сорочка——第一義，第二義。

『Клиент（這個字在俄國史上的意義）。

『城市的語言——近處和遠處鄉村的語言——河流口上的非常特別的語言。

Закладутся——開始孵蛋。

『Низок——在酒店裏的。

『Передки——從馬車上取下的前軸』。

奧斯特羅夫斯基在他對達里（Даль）字典^②的有趣分析中寫到莫斯科方言幾乎並不存在。奧斯特羅夫斯基添註道：『認為它音調很美是可以的，但任是怎樣也不能認為它準確，任是怎樣也不能把它放到基礎上』。奧斯特羅夫斯基考慮到俄文各種土語相互的影響。他在同一篇附記中寫道：『從前在莫斯科是用大俄羅斯方言說話，但是因為莫斯科並不處在中心，而是在烏克蘭（斯摩倫斯克，里亞桑）的旁邊，所以莫斯科的文字和話語就起了變化』。奧斯特羅夫斯基不同意達里字典裏的許多單字解釋，他在這件事情上做了許多分析。但他也說：『在詳解字典上不能太醉心諺語的應用。用人民的意見來解釋單字是最好的簡捷方法』。

我們知道，奧斯特羅夫斯基賦予成語與格言以多麼巨大的意義。它們的警句性的內容對他說來就是劇本中的獨創的主題解決法。他的許多劇本的具有類似的名稱，不是無緣無故的。而且這也不是沒有意義的。照奧斯特羅夫斯基的意見，劇作應當教訓和教育人家。劇作裏應當包括着教訓的賢明意見。

但這還不多：對文字的注意發現了奧斯特羅夫斯基作為劇作家、作為用文字的畫家的獨特之處。我們往後會看見，奧斯特羅夫斯基賦予了劇本的發音以巨大的意義。他化了不少時間研究這種舞台發音的規律。毋庸置疑，奧斯特羅夫斯基的劇本決不僅僅是用口頭方法寫成的。奧斯特羅夫斯基利用對民間語言的深刻研究與知識，自己創造了自己劇本中的文學語言。他在這一點上跟隨着普希金在『給出版家的信』（«Письмо к издателю», 1836年）的精細註解：『語言愈富於表情和轉義，對熟練的作家就愈好。文字靠着談話中產生的語句而顯得活躍起來，但是不應當脫離它在數世紀中獲得的東西，僅用口頭語寫作，等於不懂得文字』。

這樣，我們已經粗枝大葉地熟悉了奧斯特羅夫斯基是怎樣研究其材料的。現在還想談談他對自然界的研究。對奧斯特羅夫斯基說來，自然界不僅僅是劇本的背景。在『雪女』（«Снегурочка»）那樣的作品中，奧斯特羅夫斯基直接從民間歌謠進而解釋自然界現象（在薩列司·畢列雅斯拉夫爾附近，直到現在還存在着貝連傑耶夫森林和雅里耶納山，一條小溪從畢列雅斯拉夫爾湖起源，消失在貝連傑耶夫沼澤）。但是難道在『

② 達里編的『俄語詳解字典』為舊俄最完備的字典。

大雷雨』中，奧斯特羅夫斯基沒有觸到關於人對自然的奴隸關係的深度很大的題材嗎？『大雷雨』的社會悲劇全部充滿着這種情緒。人們的黑闇和無知特別顯明地闡明在對於他們不能解釋的自然界現象的迷信的恐怖中。由於人們的無知，神祕的恐懼攫住了他們，卡林諾夫（Калинов）城的最有教養者之一庫力金（Кулигин）在下雷雨時用下面的話忠告人民決不是平白無故的：『喂，你們怕什麼，請說吧！現在，每一根草，每一朵花都覺得快樂，可是我們却躲藏起來，彷彿怕什麼災難似的，需要打死人的！這不是雷，而是上天的恩惠！是的，是上天的恩惠！在你們，什麼都是可怕的！北方的閃電燃燒起來，對上帝的智慧應當欣賞、驚嘆……「紅光從北方國家升起！」可是你們却恐懼，以為這會引起戰爭或者疫病。如果彗星出現——我是眼睛都不肯移開的！美啊！星星已經見慣了，都是一樣的，而這却是一種新現象；啊，我真要望着，真要欣賞！可是你們連天空都不敢望一下，你們祇會抖戰！由於這一切，你們替自己造成了恐怖。唉，這樣的人！我就不怕』。

這裏作者是借庫力金的口說的。在奧斯特羅夫斯基的日記（比方在他到外高加索旅行時）裏，我們找到了同樣的對自然界的雷電現象的歡欣態度。

在伏爾加的詩情畫意彷彿祇是背景的那些伏爾加喜劇中，這種詩情畫意是進入了作品的組織，創造了作品的特殊氣氛。奧斯特羅夫斯基不僅在『伏爾加一夢』（«Сон на Волге»），在『沒有陪嫁的女人』（«Бесприданница»），而且在別的劇本中利用了這一詩情畫意，他戀愛着伏爾加的自然界。在他旅行到柯斯特羅馬（Кострома，1855年）初次和伏爾加認識時，他就用激動的，潦草的字跡記下了從初次會晤伏爾加的美景後一輩子留在他心中的那些印象。下面就是一段記錄：

『二十八日。十二點鐘。又去觀光城市。我們操着小街走，突然來了一條神妙的街道。一種魔術似的東西向我們展開。尼古拉「啊」出了聲。在濃蔭的花園中間排列着灰色的屋子，相當大，屋柱很像鄉間地主家那樣。巨大的白樺用它們的長長的枝幹從兩邊擁抱着林子，並且遠遠地掛到街上來。一切都是靜悄悄的，淳樸的，濃蔭遍佈的。在未曾鋪過的街道上有野孩子在遊戲。一頭貓沿着牆垣偷偷地去捉麻雀。落山的太陽把它洋紅的光華投入這一和平的避難所，澈底把它畫完了工……我們沿着這條街走向前去，來到了一個位處山上、靠近一所高貴的宿舍的教堂。這時我，得承認，淚水再也忍不住了；我的朋友，你們中間任何人都都很難忍受得住的。這種形狀是描寫不出的。這裏有一切的色彩，一切的首響，一切的字眼。你們倒叫一個像大自然那樣的藝術家來在這樣的空間中應用一下所有這一切工具。你們再瞧一瞧，他完成了些什麼。這時，天空從晚霞的最燦爛的光華中穿過了各種的襯影達到了最謎樣的青色。這時，伏爾加反映出這整片天，並且還加上了自己的色調，



上：奧斯特羅夫斯基在謝雷科伏田莊的住宅，奧氏自1867年起，
每夏皆居住於此，並在此寫成十三個劇本

下：謝雷科伏田莊附近庫耶克夏河上的磨坊，奧氏常在此垂釣

並且還像一個巧妙的商人一樣，攫住了某一塊紫羅蘭色的雲，把它拉到兩俄里長，接着又把它捲成一團，又抓住一塊佈着金粉的藍天。雲塊以最典雅的形狀聚在西方觀望太陽如何下山，而太陽呢，則在送別的時候把一部份光華分給雲塊。雁鵝們羨慕起來，牠們一個一個地排成一個最整齊的行列，角上有一只領頭的，挨着飛向西方；一會兒牠們已經和太陽並排了，牠們的翅膀閃出一陣耀眼欲花的光芒，接着牠們快活地叫了一聲，就向北方飛去。……我們站在最陡峭的山上。我們的脚下是伏爾加，船隻前前後後在它上面航行着，有的張着篷，有的用槳夫拉，但是同樣迷人的歌聲難以反抗地追蹤着我們……』

往下，風景罩住了柯斯特羅馬的整個河口，隨着的是這樣的驚嘆語：

『我望着這些，覺得受了磨折。自然啊，你這個忠實的，不過非常好色的情人，怎麼不愛你自己！你老是表示不滿。你目光中顯露出不能滿足的結婚慾望。無論怎樣向你起誓，說是無力滿足你的願望，但你仍舊不生氣，這雙充滿期望的目光也不轉開，依然用你的熱情的眼睛望着，對人家說來簡直就是刑罰和苦痛。……我飽受磨折地回轉家裏，久久不能入睡。一種絕望攫住了我。難道這些日子的痛苦的印象對我是無益的嗎！』

自然界在奧斯特羅夫斯基身上產生了特別的印象。他自己承認，『這些美景在我身上產生的第一次和最強烈的感覺對我說來是病態的，我很難受，我要減輕自己的胸壓，我要同誰分享這些從四面八方飛進靈魂的執拗的印象』。他在離基涅希馬（Кинешма）不遠的伏爾加河上的謝雷柯伏（Щельково），在『鄉村』（«Деревня»）一文上這樣寫道。那時他和弟弟一同買了一所田莊，搬到了那邊居住。在這個謝雷柯伏田莊，在大自然的深處，在和人民的往來中，奧斯特羅夫斯基一面釣魚休憩——在這以前他是一個大打獵家，——一面寫作（主要是在春夏秋三季），幾乎這樣的度過他的一生。這一同自然界的聯系，向它的接近，以及農村中的獨居，都替他的強化的創作建立了必需的條件。

我們在走近他的創作的未被研究過的領域，走近寫作劇本的過程本身。我們努力打開他的創作實驗室的門。但是我們先草草的來看一下他在其中工作的那個環境。

三

奧斯特羅夫斯基在給謝梅夫斯基（Семевский）的信中寫道：『我的為劇場工作或是預先構思主題，是因為經常害怕到戲劇季的時候沒有新的劇本，那就是說，拖着一大羣家人而沒有麵包』。奧斯特羅夫斯基的工作能力是非常超人的。寫完一個劇本，他

立即從事另一個劇本，有時甚至幾個劇本一起寫。在給演員布爾金（Бурдин）——同他的通信對奧斯特羅夫斯基與演員及劇場的相互關係的確定提供了異常有趣的材料——的一封信中，奧斯特羅夫斯基這樣寫道：『除了一個電話之外，還開始了三個劇本和一個改編劇』。一般地說，奧斯特羅夫斯基工作的節拍是驚人的。一八七五年四月，發生了轟動一時的女修道院長米特洛芳妮雅（Митрофания）的案件。由於這次案件，在它的清新的印象之下，奧斯特羅夫斯基在那一年的夏天寫了一部喜劇『狼與羊』（《Волки и овцы》）。在八十年代，他在寫給布爾金的信中出現了他的一個寓意頗深的承認：『不休息地工作並搜集自己工作的報酬——這就是我們的事業，可靠的，同時也是誠實而高貴的事業』。這裏可以很有趣地指出，奧斯特羅夫斯基雖然寫得這麼多並且實際上都是急忽忽地去寫每一個新的劇本的，但他的物質保障却很不光彩。僅僅在他活動的末期，在取得養老金和組織好劇作家協會之後，奧斯特羅夫斯基才能完全安全地工作，而不需要什麼。皇家劇院理事會的態度帶給他許多不愉快，對自尊心的打擊，總之是帶給他痛苦的時刻。奧斯特羅夫斯基在排『米寧』的角色分配表時，用這樣陰沉的聲調對布爾金說了下面的話：『這，恐怕是我最後的對於戲劇的操心了。我告訴你一個祕密，我要完全放棄舞台生活了。原因是這樣的：我幾乎沒有從戲劇上得到好處（雖然俄國所有的戲院都靠我的劇目過活），戲院老闆對我並無好感，——可是對我說來，不僅要看見好感，而且要看見某種尊重的時候到了，——沒有我這方面的操心 and 卑躬屈膝，我就什麼都收不到；可是你自己知道，我能卑躬屈膝嗎；以我的文學上的地位，扮演永遠磕頭的拜訪者是很艱苦和屈辱的』。對於那個『永遠磕頭的拜訪者』的屈辱地位，可以舉出不少的例子，——皇家劇院的官僚氣很濃厚的辦公室就是把奧斯特羅夫斯基放到這種地位裏。比方，用別人的劇本來代替他的劇本（像對付『僭稱爲王者德米特里』（«Димитрий Самозванец»）那樣）；比方，把他的劇本用庸式的裝置上演，急忽忽地，完全不顧到演出的藝術水準；比方，在皇家劇院理事會和文學委員會的庇護下，像維克多·克雷洛夫（Виктор Крылов）那樣把忽忽從法國劇本改編成的平板而庸俗的喜劇在官辦舞台上演出的靈活的戲劇演出家處處搶他的先。這種同官家機關和戲院領導人的經常的訴訟化了我們的劇作家很多的心血。奧斯特羅夫斯基在信中抱怨：『給了戲院二十五個原著劇本之後，我仍不會享受到比一個壞翻譯家好出稍許的待遇』，這不是無緣無故的。在奧斯特羅夫斯基身上，值得尊敬的作家的正直也和巨大勞動能力組合在一起。他從不草率寫作，從不寫他所不知道的東西。在他全部三十三年的工作中奧斯特羅夫斯基從來不會對某一個演員的義務演出的劇本脫期交卷過，他總是嚴格遵守劇院的生產計劃。可是這是多麼難以執行啊，如果注意到這一『計劃』是從屬於經理室、演員和領導機構的變幻莫測的任性的話。奧斯特羅夫斯基是各種無原則性和無思想的

戲劇演出的敵人。他寫道：『怎麼辦呢，我學着，可是任是怎樣也學不會寫作像「女學校」，「廟牆外」和「彼得堡之客」那樣的劇本』。

比方，他多麼憤慨地批評當時很流行的柯采布（Копебу）——演員們因為動人的角色而很喜歡他——的劇本：『你為什麼要這種傷感的酸味』，他寫信給布爾金道，『這裏面沒有價值一文錢的喜劇氣味和悲劇氣味，把它讀給一個瞭解戲劇藝術的人聽是可憎的』。

奧斯特羅夫斯基爲了自己的劇目不僅和那些在假古典作品和法國喜劇範本上教育出來的演員鬥爭，不僅和皇家劇院的整個官僚制度鬥爭，而且和當時的戲劇批評鬥爭。批評界，尤其是文藝批評家，爲了毒害和斥罵奧斯特羅夫斯基，已經做了不少。他們控告他剽竊某一個高列夫·達拉生柯夫（Горев-Тарасенков），似乎奧斯特羅夫斯基是和他一起寫『破產者』的。彼得堡黃色出版界的大胆勇士特別想毒殺他的存在。他們用多髒的污泥澆了奧斯特羅夫斯基一身，而他，成十個劇本的作者，是多麼威嚴地反駁了他們！出版界曾經有多少次埋葬了奧斯特羅夫斯基，認爲他已經寫到盡頭了，再也給不出有價值的東西了！充滿對他的高度劇作技巧的蔑視的貴族的態度也貫穿在某些權威的文學家的批評中。你們看見沒有，不是無名的波波雷金（Боборькин）指出，他劇作中『缺乏裏面彷彿包括必需行動的核心的構思』！某一個愛傑里（Эдельсон），那時的一個批評家，寫到大部分他的劇本都『受着非戲劇性的結構的痛苦』。甚至屠格涅夫都不懂得奧斯特羅夫斯基的劇作的獨特之處。屠格涅夫在談到『窮新娘』（«Бедная невеста»）時，指出奧斯特羅夫斯基對獨白和註解的嗜好是他的主要缺點。照屠格涅夫的意見，獨白暴露了作者的全部破產，因爲它被強制用來向觀眾解釋那應當從情節中顯露出來的事物。屠格涅夫不瞭解他劇作中的政論的綱領性，不瞭解像暴露性獨白那樣的形式的規律性。

祇有同前進文學團體，同觀眾，特別是同民主階層的聯繫替奧斯特羅夫斯基建立了受支持、注意、和同情的必需氣氛。杜勃羅留波夫、聶克拉索夫、契爾尼雪夫斯基、格利戈里耶夫、列夫·托爾斯泰、岡察羅夫懂得他創作中的深深地人民性的自發現象。看看他同聶克拉索夫的通信和托爾斯泰的信札就足夠。岡察羅夫在一八八二年二月十二日信中寫給奧斯特羅夫斯基道：『您獨自一人起造了一所大廈，其基礎上馮維辛、格里波耶多夫和果戈里曾經放過隅石。但是祇有在您以後，我們俄羅斯人才能够高傲地說：「我們有自己的，俄羅斯的民族戲劇」。它，公正地說，是應當稱爲「奧斯特羅夫斯基的戲劇」的』。

對安靜的創作工作說來，環境是很不利的。

奧斯特羅夫斯基在戲劇爭論的深淵裏耗損了許多力量和健康。在生命的末尾，任

命他爲官辦戲院劇團經理和劇校校長並沒有帶給他以安慰。在給女詩人密索夫斯卡雅（Мысовская）的信中，我們碰到這種痛苦的承認：『我已經無力應付我所負擔的任務。爲了栗鼠的忠誠服役，給了他整整一車的胡桃，不過那時他已經沒有牙齒了……不，我覺得，我沒有力氣和決心把那些我以之生活並構成我的靈魂的真摯的信心實現。這是深深地悲劇性的情勢……』確實的，精力不久就離開了奧斯特羅夫斯基。奧斯特羅夫斯基本化了許多精力去組織劇作家與作曲家協會。他不僅關心改善劇作家的法律和物質的利益，而且還關心建立創作環境。這異常的困難。……但是奧斯特羅夫斯基，照他自己的承認，從來不會『喪失過自己的英勇』，他是一個性格鷲直、意志堅強、深信他替俄羅斯劇戲作着很大的事業的人。大家都在講述着下面那樁事情決不是平白無故的：當他忙於計劃建造俄羅斯民族劇院，而有人詢問誰來替這個劇院寫劇本時，他想了一想回答道：『啊，我的劇本還够用五十年』。歷史證實了劇作家的預言，不過加了一個修正：奧斯特羅夫斯基的劇本還要長命。

四

奧斯特羅夫斯基怎樣寫的呢？他經常工作的地點是謝雷何伏田莊。好幾年前，我曾經到過這些地方。撐着木頭屋柱的古屋聳立在山上，四周圍着濃密的，毛茸茸的林子。下面是河，不遠處是一條堤防。奧斯特羅夫斯基差不多每天到這裏來釣魚，他就在釣魚的時候構思自己的劇本。有過這樣的插話：有一個會和他一起釣魚的人看見奧斯特羅夫斯基忘神地皺起了前額，緊張地思考着什麼。

『您在想什麼，亞力山大·尼古拉耶維奇？』人家問他道。

『我正在完成一個劇本』，奧斯特羅夫斯基回答道，『可是兩個頭接不攏來』。

奧斯特羅夫斯基平常總是思考過全劇，然後坐到桌旁來寫的。對他說來是最痛苦的工作——『他爲它而受苦，他把自己的思念趕到行動和現象的框子裏』——乃是構思腳本。他寫信給布爾金道：『祇要對付了這一籥役似的工作就好了，至於寫，我是很快的』。

他用鉛筆寫，然後用墨水乾乾淨淨的抄一遍。他『背部不伸地』寫着，從清晨到深夜拚命的寫。『我日以繼夜的寫作我的劇本，力量幾乎用盡了，不過我就要完工了』（謝雷何伏，一八七七年九月三日）。他對於劇本的結構賦予極大的意義。他因爲『晚戀（«Поздняя любовь»）』這樣寫道：『不能說，我這個喜劇寫得很快，我整整一個月來都在想台本和舞台效果，我非常縝密地製作尼古拉（Николай）和劉德米拉（Людмила）的場面。我覺得，他們寫得並不壞……』工作起來，奧斯特羅夫斯基自

已也受到主題、形象和材料的影響：『我全心全力所研究的動人地戲劇性的劇本主題更擾亂了我的情緒』，他對他的友人承認道。在他的信札中我們常常碰到證明他不滿於已完成的劇本的協調性和完整性的怨艾之詞：『我在台本上苦得太久了』，他寫信給布爾金道，『我想把主題搞得更有效果些；使劇本出來的時候簡短而有力』。類似的工作需要神經力的極大緊張。奧斯特羅夫斯基常常被這種工作所磨折。但是環境需要他不斷的緊張：『我雖然給工作磨折得不堪』，他在一封信中說道：『但是爲了改善我的情況，爲了保證自己在明年夏天能够休息，我寫完這個劇本，就馬上接寫第二個，五幕的。我將在十一月裏結束它，那時就可以到彼得堡去』。你們倒想像一下這一類工作的全部痛苦，當前面還有一條劇本通過檢查官、官僚辦公廳和文學委員會的艱苦道路的時候。關於這個決定官辦劇院劇目命運的委員會，奧斯特羅夫斯基曾懷着深切的悲痛把它當作『一羣愚蠢的人』。他叫道：『不僅僅是我，所有的知書達禮者都覺得氣憤，怎麼五六個幾乎像軍人般輕浮的庸才竟得審查真正藝術家的作品！』當你們讀到他的描寫謝雷柯伏的生活的日記，你們就幾乎找不到這一痛苦工作的痕跡。奧斯特羅夫斯基準確地在日記中記下日程表、氣候、以及他所做的事情。下面是一八六七年六月的日記中的片段：

『五日。八時起身。天氣非常好。二十度。中午二十一度。爲恰伊柯夫斯基(Чайковский)和塞羅夫(Серов)寫歌劇脚本。午後到湖中釣魚，活捉了四條鱸魚和一條梭魚，七時回家。

『六日。八時起身。天氣很熱。二十二度。爲謝洛夫和恰伊柯夫斯基寫歌劇脚本。寫了一封信，給塞羅夫抄了一幕半戲。氣溫二十三度半。午後四時去釣魚——好容易才走到。活捉了兩條鱸魚。八時回家。爲恰伊柯夫斯基寫歌劇脚本。八時半二十一度。

『七月一日。八時半起身。十九度。多雲。東南風。有霧。除了小東西外，沒有捉到什麼東西。二日。星期日。深夜一時冒雨到雅洛斯拉夫爾。次晚回來。五日。星期三。從轟克拉索夫到柯斯特洛馬。晚七時離開柯斯特洛馬。八日。星期六。謝雷柯伏。二十二度。晚上釣魚，一條鱸魚』。

可以見到，除了普通的登記事實之外，幾乎沒有談到自己的工作。而且一般地說，在我研究過的那些記事簿中，奧斯特羅夫斯基很少提到自己的構思，幾乎沒有一處地方提到的。但是却常遇到獨創性的，警句性的個別語彙的有趣記錄。這是其中得出題材與形象的某種種子的意念。在一八七一至一八七三年的記事簿中，在歌曲、賬目、家務備忘與購物的記載中間，我們碰到這樣的警句：『鄉親比牙痛還要壞』。或者是對某些他的主人公的心理是異常特徵的意見：『逐漸的升官使一個人相信他在聰明起來並變得超自然起來。如果一下子把他升做陸軍元帥，他也許會對自己發生懷疑』。

而在備忘記事的後面，則是一段異常鮮明的對話，具有完成的舞台上的發音。下面就是這段對話：

『多奇怪的性格啊，他這樣羞於（做我的事情）』。

『又是性格』。

『怎麼不是性格，那麼是什麼呢？』

『不是性格，沒有好衣服，媽呀，這就是理由』。

『奇怪』。

『如果一個人沒有衣服，那麼這裏還有什麼快樂，可以使他從事悅耳的談話，——他一直要留心自己的衣着。我私自判斷着。您談話，那麼您的思考在生長，因為您心中的一切都整齊有條，一個接着一個，一個不比別一個長，也不比別一個短，顏色相配，圖樣相合。可是我們的地位高的弟兄就糟了，似乎，還是鑽到地洞裏去的好。那邊掛着東西，這裏太短，另一個地方也是用袋裝着東西，到處都是行李袋。像望着熊那樣的望着你。因為並不是太太們替我們縫衣服，而是我們自己用自學得來的的方法縫的。不是按照時裝雜誌，而是照自己的想像。也沒有法國人替兒子縫衣，而是從德拉戈米洛夫外來的維爾希柯赫伐托夫縫的。他對燕尾服想了半年，他打着圈子，裁着綾羅，一會兒從這面縫，一會兒從那面縫。結果，縫成了的是一只布袋，而不是燕尾服。這種談話裏還有什麼輕鬆，當你身上穿得這樣不像樣的時候』。

這一片段是記在一八七三年八月十三日的記事旁邊。其中存在着貧窮的獨創的哲學。你們已經見到，一個解釋自己的兒子在塵世的尷尬地位的母親的形象如何的出現。這使人想起了葛魯莫夫(ГЛУМОВ)的母親和由於別的劇本——即使由於『深淵』(«Гущина»)也好——而這樣熟悉的富於憐憫心的母親的身形，對奧斯特羅夫斯基是典型的形象畫，是倚靠着獨創的辭學，倚靠典型的語彙的。

奧斯特羅夫斯基雖然熟練把握技術和熟悉材料，但也不是常常一下子就達到劇本的基本文稿，爲了見到這一點，就需要研究他的手稿。不僅是『大雷雨』在寫作時還受到極大的修改，即是別的作品也不是一下子找到自己的完成的形式。不管他的全盤思考劇本的方法的特點，奧斯特羅夫斯基對於草稿已完成的作品仍需要化很多的功夫：磨琢文字，竭力使它簡潔，尤其在對話中，同時除去多餘的摘記，縮短冗長的地方。奧斯特羅夫斯基並不以爲劇本文學上的編成就是戲劇上的完成。他從不反對那些對舞台是必需的省略，他把這一工作委託了演員。奧斯特羅夫斯基承認，對戲院說來，他的劇本需要縮短，但他出版的時候却仍照原樣。對於奧斯特羅夫斯基的修改劇本手稿感覺異議的人，我們可以參考卡辛(Н. П. Кашин)的有趣的研究(『關於奧斯特羅夫斯基的評論

』，《ЭТЮДЫ ОБ ОСТРОВСКОМ》）。有趣的是：奧斯特羅夫斯基在他的給青年劇作家的勸告中敘述出照他的意見是必要的規則：『第一幕（劇本的情節）應當儘可能完全而有趣；應當避免引綫人物，即那種人，他們在某一幕出現，至多是在兩幕出現，發出幾句「是或者否」的話就消失得無影無蹤，——作者是藉這種人來補充，或者，更可靠些，來延長這一幕的。應當避免冗長的談話，劇本裏的人物應當不是隨作者的意見出場，而是在劇本的進程需要他們出場時出場。他們的退場也應當由劇本的進程決定，而不是僅僅由於他們的存在對留在舞台上的人說來已成多餘那一點決定。應當避免雙義，引起三機觀衆哄笑的字眼，給作者以廉價勝利但損害了劇本的健康意義和主題的真實的效果；說明主人公的應當是他們的事業，而不是他們對於自己的聲明：「瞧我是怎樣的人」，也不是別人對於他們的批評』。

規則非常簡單，它們是用同一個初學劇作家的談話形式表示出來，但是某些蘇聯劇本却是多麼經常地違反這些普通的規則啊！

對於奧斯特羅夫斯基的劇作技巧大有幫助的是他善於利用世界劇作所積累起來的知識寶藏。奧斯特羅夫斯基是一個有高度修養的作家。他非常熟悉古典劇作。他精通數種文字，翻譯了西萬提司、戈爾東尼、莎士比亞、戴蘭梯烏斯和許多法國作家的作品。他在許多地方是遵循莫利哀的著名規則：『我在找得到的地方選取自己的幸福』。比方，他在給布爾金的一封信中聲稱：『你還可以找到錯誤，說在劇本（指「晚戀」）結束後還談到撲克牌，可是，看在上帝的份上寬恕我吧，這是普通的世代相傳的古典主義方法，你也可以在西班牙人那裏，也可以在莎士比亞那裏找到！』

在談到奧斯特羅夫斯基的技巧和他的利用古典巨匠與現代劇作的經驗的本領時，不能不指出他的一種深刻否定的態度，這種態度是對待有些敏捷的劇作家機械地把法國的劇本搬到俄國戲院裏來。奧斯特羅夫斯基在他著名的關於俄羅斯戲劇的記事中寫道：『我們應當從頭開始，我們應當創立自己祖國的俄羅斯學派，而不是盲目地跟着法國的範本，照它們的成規寫着各色各樣祇對飽和的趣味有趣的細巧東西』。卑鄙的，庸俗的劇作對奧斯特羅夫斯基是無關涉的：『爲什麼我們要自滿自得於那種取悅資產階級口味的下流！』他叫道。據奧斯特羅夫斯基的意見，劇作的任務就在於教育觀衆。他在這裏看見了描寫風尚的劇目的使命。如果他是藝術的，就是說他是真實的，那『他就會指出，什麼是俄羅斯人身上的美好的，善良的因素，什麼他應當保持和培養，什麼是他身上的野蠻的，粗笨的因素，他應當同什麼鬥爭』。奧斯特羅夫斯基提高了戲劇藝術的教育意義。談到了其神經不肯順從的新鮮的觀衆』時，那就是說談到健康的一代觀衆時，他就採取了和細膩的唯美主義者和飽食的老爺相反的意見，要求『強烈的戲劇性，巨大的笑料，熱烈而真摯的感情，活潑而強力的性格』。蘇維埃劇作家所寶貴的就是這些質素

！在資產階級社會條件下絕不能實現的奧斯特羅夫斯基對廣大觀眾、對民主聽衆的要求，指出他是善於爲將來寫作的。

對解釋奧斯特羅夫斯基劇作技巧和他的創作實驗室的特點說來具有不少意義的還有那同戲劇生產實驗，特別是同演員的直接聯繫，那是他在他全部活動期間都保持着的。

五

有這樣的故事，在小劇場彩排『大雷雨』時，扮卡傑林娜（Катерина）的女演員尼古林娜·柯席茲卡雅（Никулина-Косицкая）在間歇時告訴奧斯特羅夫斯基，她是怎樣在母親那裏度過她的少年時期的。奧斯特羅夫斯基要利用她的印象，請她記下這些印象，把它們嵌入第一幕中卡傑林娜同瓦爾瓦拉（Варвара）的對話中。薩多夫斯基的許多『插科打諢』都被奧斯特羅夫斯基應用到劇本裏。奧斯特羅夫斯基不僅非常重視演員的技巧，而且賦予了劇作家與演員的聯繫以很大的意義。他同薩多夫斯基的友誼——他是通過以善唱俄羅斯歌曲聞名的大師戴爾蒂·費利波夫（Тертий Филиппов）在波奇金咖啡店認識他的——在確定他在小劇場中的劇目上起着決定性的作用。奧斯特羅夫斯基尋覓着自己的演員。大家知道，受另一種劇作學說培養的許多大戲劇家是多麼不願意地接受他的劇本。甚至是奧斯特羅夫斯基劇本中許多鮮明形象的創造者的蘇姆斯基（Шумский）在某一時期以前也是保持反對的意見，更不必去說那個不承認奧斯特羅夫斯基的史遷普金（Щепкин）了。奧斯特羅夫斯基和薩多夫斯基曾到教授和商人的家裏去誦讀喜劇『破產者』。他們的藝術興趣是相同的。從喜劇『非己之長，勿充內行』（«Не в свои сани не садись»）中的魯薩柯夫（Русakov）起，薩多夫斯基演了二十七個他劇本中的角色，最後一個他是演『森林』（«Лес»）中的伏西米勃拉托夫（Восьмибратов）。諷刺短詩作家林斯基（Д. Ленский）在他的詩句中稱這個名演員是『忠於奧斯特羅夫斯基的穿長袍的人和愛吃汽水的人』[⊙]，表達出反對奧斯特羅夫斯基的演員團體的情緒。值得指出，薩多夫斯基的一代——普羅夫（Пров），米哈伊爾（Михаил），奧爾迦·奧西波芙娜（Ольга Осиповна）——都是奧斯特羅夫斯基劇作的優秀表達者。許多演員都贊成奧斯特羅夫斯基的彩排中的觀眾的意見。莫斯科的蘇姆斯基是這樣，彼得堡的天才的馬爾蒂諾夫（Мартынов）也是這樣。無論是蘇姆斯基或是馬爾蒂諾夫都是以娛樂觀眾的笑劇演員聞名的。不錯，名演員馬爾蒂諾夫所帶進空洞的笑劇角色的議論的清醒的生活因素，也使他顯明地和那些類似席夫基尼（Живокини）的主要是使觀眾大笑的丑角有異。但是祇有奧斯特羅夫

⊙ 奧斯特羅夫斯基劇本中多穿長袍的地主和愛吃汽水的人，薩多夫斯基常演這一類人。

斯基的形象才把真正的生命供給了馬爾蒂諾夫的才華。笑劇演員變成了奧斯特羅夫斯基在亞歷山大劇院的深刻的解釋者和宣傳家。作為觀眾的敬愛者，馬爾蒂諾夫教觀眾瞭解和尊重奧斯特羅夫斯基。馬爾蒂諾夫在他的傑作中——演『大雷雨』的奇虹(Тихон)，——攬同時代人的意見，闡揚了『角色的精神發揮』。他使觀眾在最後一幕中嘖嘖大讚。

奧斯特羅夫斯基同他的演員朋友的友誼是深刻動人的。馬爾蒂諾夫患了肺病，到克甲米亞去療養，於歸途中在哈科夫死在奧斯特羅夫斯基的懷抱中。奧斯特羅夫斯基領導『瑪利亞·史圖亞特』(«Мария Стюарт»)在小劇場的演出——慶祝第一次演這個角色的葉爾莫洛娃(М. Н. Ермолова)——，留心彩排的進行。當那個比奧斯特羅夫斯基大兩歲的蘇姆斯基垂死的時候，奧斯特羅夫斯基憂愁地說：『我們大家都要到那邊去的，阿爾卡其(Аркадий)老弟！』在上世紀六十到七十年代，天才演員巴維爾·華西里耶夫(Павел Васильев)乃是奧斯特羅夫斯基在亞歷山大劇院的形象的創造者。當奧斯特羅夫斯基的劇目確定上舞台的時候，許多大演員都受到他的教育。

年青的男女演員們在奧斯特羅夫斯基的角色中獲得了他們初次的勝利。他的劇目成爲俄羅斯演員的愛物，這種愛在當代也不減少。

奧斯特羅夫斯基爲義務演出寫作劇本。無疑地，他考慮到個人的特點、演出的風度、他爲之寫作的那些演員的性格。但是這還不够：我們覺得，奧斯特羅夫斯基在寫角色的時候所推開的活的原型在他的創作思考中常常和心愛的演員的面貌融合爲一。演員似乎成爲了他舞台上的形象的活模型。他們對人物的加工起着直接的影響，結果大大地豐富了奧斯特羅夫斯基的技術。演技的豐富知識常常幫助了他。一個職業劇作家在各種急變的創造和性格的發展上決不能成爲像奧斯特羅夫斯基那樣深刻的藝術家和巨匠，因爲他沒有再具現的能力，不懂舞台轉化的各種辦法。戲劇語彙是奧斯特羅夫斯基武器庫中最強力的武器之一。奧斯特羅夫斯基通過語言並藉豐富的辭學之助，把巨大的多樣性帶進自己的劇作繪畫。他這樣的爲小心對待舞台字眼而鬥爭決不是平白無故的。據同時代人的回憶，在『大雷雨』的彩排中(順便一提，它在小劇場彩排了五次)，奧斯特羅夫斯基監督着，常常到舞台的後幕去張望。他要演員們祇用聲音造成印象，而不用臉部表情和手勢。常常可以聽到他對演員們的台詞的輕責：『穩重些！』

奧斯特羅夫斯基本人就是一個優秀的朗誦家。他對於在朗誦中研究劇本賦予極大的意義。在一封給布爾金的信中，奧斯特羅夫斯基宣稱道：『如果薩崇諾夫(Сазонов)請到我誦讀劇本，他決不會拒演卡朗台雪夫(Карамдышев)的。如果他在分配角色時頑固不化，那麼你請他等我來了再說。我在莫斯科把自己的劇本讀過五遍，在聽衆中間也有對我抱着敵意的人，但大家都一致承認「沒有陪嫁的女人」是我所有的著作中最

優秀的一部』。

據他的傳記作者馬克西莫夫(Максимов)的回憶，奧斯特羅夫斯基從來不在朗誦的時候像演戲那樣的唸讀劇本。一般地說來，他作為一個演員是並不成功的，雖然他也在自己的劇本中登場。但是一個未來的演奏家在聽着他的誦讀的時候，却可以獲得很多的東西。這一朗誦的特點是音響性和驚人的樸素。奧斯特羅夫斯基『把聽眾引入人物的興趣裏』。他這是怎麼做的呢？『慢慢地，鎮靜地，彷彿自己在諦聽着自己的平靜的聲音，利用這個好機會把每一句個別的，縝密地製作過的句子，再一次加以衡量和估計』。據高洛伐切娃—潘那耶娃(Головачева-Панаева)說，在奧斯特羅夫斯基的朗誦中，每一個形象都獲得了浮彫的輪廓。『奧斯特羅夫斯基把某種情緒吹向聽眾』。他從不在形象的加工中勉強演員，如果他知道演員對這形象是適配的話。但是他認為不僅確定論述，而且也確定服裝、化裝、甚至於某些重要對話的發音態度乃是作者的不可分割的權利。奧斯特羅夫斯基寫道；『作者的規定角色的權利建基於他比所有的人更熟悉人物和事情』。他把自己同演員的相互關係建立在原則性的基礎上，沒有何任妥協。『如果演員的才能能够勝任角色，那麼就演；如果不能勝任或是不喜歡，那麼就別演，作者與演員中間絕不需要妥協』(一八四六年十月給布爾金的信)。他認為自己直接參加排戲是必需的，特別在分配角色的時候。『如果我自己排自己的作品時在場』，他寫信給薩崇諾夫道，『那麼我多少能够設法幫助演員，對他們朗誦劇本，傳達他們的角色的聲調，指示服裝和被表演的人物的外表』。有趣的是奧斯特羅夫斯基在思考某一個演員的角色時，竭力用各種方法說服這個演員去演這個角色，但是這些衝突並不總是他成功。那個薩崇諾夫，彼得堡的演員，就會拒演『最後的犧牲』(«Последняя жертва»)中的杜里欽(Дульцин)。奧斯特羅夫斯基寫信給布爾金道：『薩崇諾夫必定要演杜里欽。我是為他寫下這個角色的，你就這樣告訴他好了。目前把角色分為受同情的與不受同情的是可恥的。一個好演員應當工作，而不應當僅以輕易的配角為滿足。如果薩崇諾夫拒絕，那麼請你表示一下——我要退出一切了』。薩崇諾夫不聽布爾金的話，於是奧斯特羅夫斯基直接寫信給他：『您預備不預備演杜里欽，照我的看法，這同全劇的成功與否有關』。有趣的是他對於這請求的解釋：『杜里欽並不是造出來的，這種人多得，就是說，一個有才能的演員應該找機會發揮他的觀察和創造活的人物』。但是他在這裏也不願妥協，他這樣的結束他的信：『不過，如果您確信我錯了，您不能演這個角色，那麼我求您寬恕我』。薩崇諾夫在『最後的犧牲』中演傑爾迦巧夫(Дергачев)，他仍舊拒演杜里欽。

這個例子顯示出，演配角並從配角中創造出有意義的形象的願望在戲劇的實踐中是這樣的罕有現象，以致奧斯特羅夫斯基並不賦予它以意義。但是他在給布爾金，一個開

接的但有極大的自信心的演員的忠告中，却也好幾次指出規定介紹給他的角色爲配角（比方克奴洛夫〔Кнуров〕）的不準確。奧斯特羅夫斯基不斷同演員對角色的成功的理解鬥爭。奧斯特羅夫斯基考慮到薩泰諾夫作爲一個頭等天才和巨大技巧的演員的力量，所以在他面前提出了困難的任務。

他給演員的忠告是很有趣的。當喜劇『美男子』（《Красавец-мужчина》）在亞歷山大劇院上演而演淑雅（Зоя）的著名女演員莎文娜（М.Г. Савина）請他解釋如何唸『美男子』這三個字時，奧斯特羅夫斯基通過布爾金說了下面的話：『你去告訴莎文娜，「美男子」這三個字應當帶着痛苦的責難發音，像大家說「唉、良心、良心！」一樣』。但是這裏聲調中有一種陪襯：在責難旁人時，大部份表達出完全的蔑視；而在責難一個親近的，比方是兄弟、丈夫、情人時，就大部份是苦痛，有時甚至是悲痛，而不是蔑視。所以，在『美男子』這個字裏面，和蔑視一起，也應當聽得出失望的痛苦（即對自己的懊惱）和對於失去的幸福的悲痛』。這裏形成着一個對演員說來是極大的任務，其中不難看出形象的『核心』。

在斯特羅夫斯基同演員的通信中有不少這種忠告。在他的時代，戲院裏導演的作用小得可憐，而且導演們本身也是修養與理解力都不甚高的人，因此奧斯特羅夫斯基常常得負起演出的領導權。比方，『雪女』就是這樣，那時他寫信給布爾金道：『劇本是我親自排演的，是一個全權主人；這裏大家都非常懂得，祇有在這種條件下，劇本才會演得好，才會成功。明天我預備向演員們三讀「雪女」，以後再同每一個演員個別研究角色』。奧斯特羅夫斯基是一個很好的舞台導師，因爲他熟知戲劇生產和演戲技術。如果蘇姆斯基在他活動的開始時是蔑視地說：『使演員穿上戲裝和墨靴還不等於說了新的話』，那麼後來確實是在奧斯特羅夫斯基的劇目上長大的同一個蘇姆斯基却變成了他的友人。甚至沒有成爲他的戲劇的演員的史選普金在生命的結尾時也同他講了和。奧斯特羅夫斯基的技藝的壓服力量和他的劇本在觀眾面前的成功完成了自己的事業。但是，主要的是奧斯特羅夫斯基善於創造舞台形象，替演員工作提供最豐富的材料。我們應當向偉大的劇作家學習這一點。

導演、演出的組織家和排演的領導者的缺如，不能不降低上演奧斯特羅夫斯基劇本的藝術水平，特別是在那種場合，當頭等的演員沒有建立起應有的配合演出的時候。那時的導演們連想都沒有想到要從事深刻的發掘形象，解剖言詞劇本並關注排演部份的細節。導演台上領導工作的缺乏常常會造成作者干涉的必需性。但是奧斯特羅夫斯基還不知道有野心的和權威的導演常常在作者與演員之間建立起來的那堵不正當的中壁。在蘇聯戲劇的實踐上有過不少這樣的例子：作者的構思由於導演加給演員的決定性影響而完全被歪曲了、剝奪了作者的權利，導演常常爲了私人的興趣而毀掉和歪曲掉劇本的舞台

形象。導演似乎認爲自己的主要必需性工作並不是發掘和深化劇本，而是同作者論戰和鬥爭。

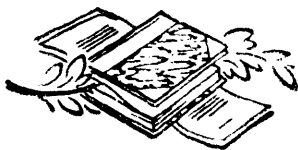
奧斯特羅夫斯基對演員的態度對於蘇聯劇本具有重大的意義。淵博的，精細的戲劇知識，戲劇技巧的精研，乃是一個劇作家的必需條件。關於劇作家與演員的創作聯繫的問題是極其重要的，深切實際的和生產性的。蘇聯劇作給了戲劇界以不少新鮮的形象，每一個劇作家都熟習於爲他的主人公的舞台命運揪心的感覺。這些形象並不總是以第一等的技巧寫成的。演員們自己得補充並補演許多東西。形象在準備上演的過程中被演員和作者塑成是不乏例子的。不消說，這證明了我們的劇作的技術不夠。但是甚至在那個時候，當角色寫得很完滿的時候，演員也會難於發掘形象，因爲他常常是脫離現實，祇憑循着舞台傳統。蘇聯的劇作家應當在視野中擁有他爲之寫作的某一些演員。奧斯特羅夫斯基的實踐顯示出，在深刻熟悉現實的條件下，這種方法不會造成不良的結果；相反地，演員的高度技巧不僅能在角色的演出上，而是也能在形象本身的精研上幫助作者。應當多方面研究演員的技術。我們的劇作學缺少創造大人物的本領，通常劇本中的主人公祇是圖式化的，而不是闡揚無遺的。除了不夠熟悉人的材料，即不夠熟悉活人的心理之外，大大妨害劇作家的還有劇作技術，特別是那同演技研究緊密相關的構成和發掘大人物的技術的低度水準。劇作家汲取着新鮮的材料，但卻不會利用它。應用到繪畫上，這就是指畫習作與草圖的本領，但卻缺乏在那需要塑像的性格和表情的畫中描繪人物的本領。奧斯特羅夫斯基正巧善於在他作品的草案中提供出這些大人物，同時，除了被概括化與典型化的鮮明的諷刺形象外，他還善於——這對我們特別珍貴——創造正面的主人公的形象。他特別成功的是婦女的形象。這裏他所倚賴的是何等多樣的性格，他是用何等複雜而精確的色調來表現出它們的各方面！這些形象是無所不包的，它們和主題的發展一起運動，它們充滿了深刻的感人的內容。卡傑林娜的悲劇性形象可以和世界劇作的婦女形象並列無愧。像臘麗薩（Лариса，『沒有陪嫁的女人』），尤里（Юлий，『最後的犧牲』）和較小的，類似波琳娜（Полина，『肥缺』），或是『大雷雨』中的瓦爾瓦拉，或是『森林』中的阿克秀霞（Аксюша）那樣的入物都賦有活的質素，具有許多揭露對婦女心理的一種深深的透入的陪襯，變音，以及獨創的優美。而且不僅僅是這一點，還有繪畫和動作的精巧匠心，對於它們的文學上和舞台上的表現的技術精研！奧斯特羅夫斯基不會考慮借用老的大師的遺產；在他所創造的婦女的輪廓中，你們常常會感覺到意大利、英國和法國學派的典雅和輕快。而這也不妨礙形象的獨創性，也不妨礙它們的典型地俄羅斯式的內容。這也不違背奧斯特羅夫斯基的確信：必需建立自己的俄羅斯學派。

奧斯特羅夫斯基將永是一個光芒萬丈的畫師。他像一個巨匠般掌握着他的筆。在他

的繪畫中有許多樂天精神和鮮豔的血液。我們看見他怎樣展開他的眼睛，他怎樣磨練他的聽覺並賦予舞台語言以特殊的音樂性。永遠是一個詩人，奧斯特羅夫斯基善於尋覓燦爛地喜劇性的色彩和細巧的抒情的陪襯意義。他深刻地體驗着他所寫的事情。他個人的自承證明了這一點。作為少數俄羅斯古典劇作家之一，奧斯特羅夫斯基具有柔和的幽默、感人的巨大的人類同情心。他的綱領性的獨白並不是沒有靈魂的政論，它們充滿人心的激動，總是激動着觀眾。奧斯特羅夫斯基的這一用對人的愛去深深打動人和感人的本領，在當代，在無產階級人道主義時代顯露得特別清楚。

所有這些劇作技巧的特徵，對蘇維埃劇作說來，不能不是深切重要的。

(水 夫譯)





奧斯特羅夫斯基的
劇本在舞台上

(Пьесы Островского на сцене)

此
页
空
白



奧斯特羅夫斯基

戈寶權

奧斯特羅夫斯基的劇本在舞台上

(ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ)

在俄國的戲劇史上，奧斯特羅夫斯基永遠是一個最光輝的名字，他一生中不僅以作品的數量衆多驚人，同時還以演出的次數衆多驚人。當帝俄時代時，他的作品在莫斯科和彼得堡兩地劇場的上演節目中，即已經佔着一個首要的地位；及至到了十月革命之後，他的劇本更被譯爲蘇聯各民族的文字，演遍了蘇聯各地的舞台和成爲全蘇聯人民的一份最珍貴的文化寶藏，而他晚年所懷抱的那個『劇作家應該爲全人民寫作』的夢想，也只有在今日的蘇聯方得到了完全的實現。

講到奧斯特羅夫斯基最初開始他的戲劇創作活動，那還是一八四七年的事，就在這一年的正月間，他的第一個喜劇『破產債戶』（«Несостоятельный должник»）發表在『莫斯科市新聞報』上，他在自傳中也承認這是他創作生活的開始：從那時起：『我就開始認爲自己是一位俄羅斯作家，並且已經毫不懷疑和毫不躊躇地相信了自己的使命』。接着這之後，他又寫了一個新的喜劇『自家入好算賬』（«Свои люди—сочтемся»），於一八五〇年年發表在『莫斯科人』雜誌上，從這時候起，他平均每年都要寫一兩個劇本，直到他逝世爲止。奧斯特羅夫斯基的寫作雖然開始很早，但是他的劇本在舞台上演出，却是在他的第一個劇本發表之後第六年的事，這就是一八五三年正月間莫斯科小劇場所上演的他的喜劇『非己之長，勿充內行』（«Не в свои сани не садись»）。這個劇本是爲了慶祝女演員柯席茲卡雅而演的，名演員薩多夫斯基飾劇中的魯莎柯夫，柯席茲卡雅自飾劇中的河芙多佳，瑪克西莫夫娜，奧斯特羅夫斯基在自

傳中也曾提到這次演出：『我的劇本很久都沒有上過舞台。一八五三年的正月十四日，爲了慶祝柯席茲卡維的演出，我才體驗到了一個著作家的最初的惶恐不安和最初的成功。當時上演了我的喜劇：「非己之長，勿充內行」；這是我所有的劇本中第一個榮幸上了舞台的劇本』。從這一年起，奧斯特羅夫斯基的劇本就經常在舞台上演。據統計在一八五七年至一九一七年的六十年當中，他的劇本共有過五萬九千六百八十二次演出，其中『貧非罪』、『無辜的罪人』、『大雷雨』、『森林』等劇的演出次數最多，像『貧非罪』共演過三千六百四十一，『無辜的罪人』四千四百十六次，『大雷雨』三千五百九十二次，『森林』五千一百零六次，『肥缺』兩千六百八十五次。在莫斯科方面，小劇場是演他的戲的主要戲院，這所戲院後來爲了紀念他，曾在戲院的門前建立了他的銅像，這決不是偶然的。

在帝俄時代，奧斯特羅夫斯基的劇本雖然在戲院的上演節目中佔着一個首要的位置，但他還是經常受到官方對他的迫害，像官方戲院的管理當局不但不給他的劇本以上演的機會，同時還儘力設法阻礙他的劇本的演出，不用說，這一切都會深深地影響了他的創作活動。因此當他晚年時，他就發起組織了『俄羅斯劇作家與作家協會』，來保障劇作家們的權益。他又幻想在莫斯科建立一所人民劇場，希望這個劇場在票價上能使得廣大的人民羣衆看得起戲，同時在上演的節目上又能滿足他們的藝術要求。更進而他又號召劇作家應爲人民寫作：他這樣寫道：『戲劇文學比一切其他的文學部門更接近人民。……這種跟人民的接近，絲毫也不會降低戲劇文學的價值；相反地，它可增強它的力量，使它不致流於庸俗和墮落；只有那真正爲人民喜聞樂見的作品才能永垂不朽。這樣的作品，遲早總會被別的民族，而最後被全世界所理解和賞識的』。奧斯特羅夫斯基這個在帝俄時代所沒有實現的夢想和預言，在今天的蘇聯是完全實現了，而他自己的作品，首先就享有了這一切的光榮和聲譽。

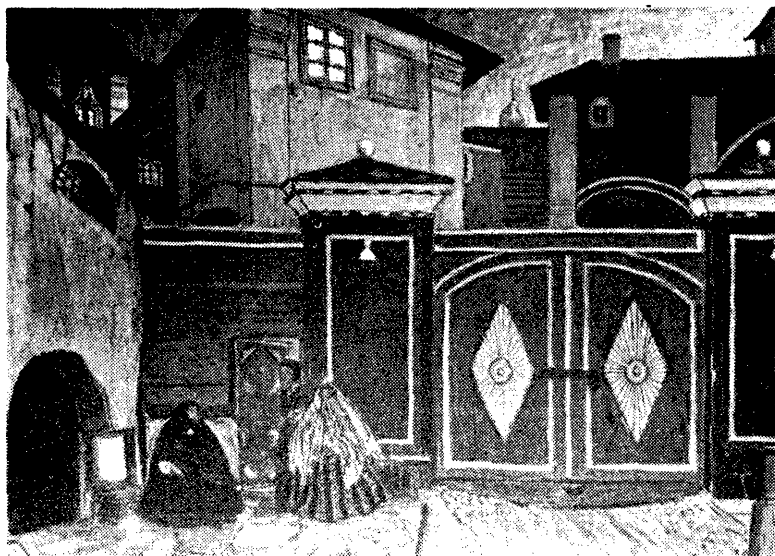
奧斯特羅夫斯基的作品在今天蘇聯盛行的情形，我們可以從兩方面看出來：一是從他的作品出版量上；一是從他的作品演出次數上。就前者而言，假如說在帝俄時代最後的三十年當中，他的作品只以兩種文字印了二十五萬四千本，那麼在十月革命後的三十年當中，即以十八種文字印了三百三十五萬冊，換句話說，就是增加了將近十四倍。若就演出的次數來講，在帝俄時代的六十年中間，只有五萬九千六百八十二次演出，那麼在蘇聯時代，只是一九三九年一年當中，全蘇聯就有一萬兩千九百五十三次演出（三十五個劇本），其中俄羅斯共和國的戲院演過一萬一千零七十二次，各民族共和國的戲院演過一千八百八十一。若就觀衆來說，平均每年爲六百四十萬人。當一九三六年奧斯特羅夫斯基逝世五十週年紀念時，莫斯科就有四家戲院同時上演他的戲，像小劇場所演的『森林』、『貧非罪』、『狼與羊』等戲，藝術劇場所演的『大雷雨』和『熾熱

的心』等劇，尤為有名，參加這些戲的演出的，不僅是蘇聯最著名的演員，同時他們在奧斯特羅夫斯基劇中人物的性格創造上，也提供出了許多輝煌的成果，使得奧斯特羅夫斯基的劇本更為廣大的人民羣衆所理解。

現爲了幫助讀者知道奧斯特羅夫斯基的劇本在舞台上演出的情形，我們特搜集了十二個劇本上演時的照片，按它們演出的年代先後刊印於此：

- (一)『大雷雨』(《Гроза》)，1935年，莫斯科藝術劇場上演。
- (二)『真理固好，幸福更佳』(《Правда хорошо, счастье лучше》)，1941年，莫斯科小劇場上演。
- (三)『得來容易去得快』(《Бешенные деньги》)，1944年，莫斯科葉爾莫洛娃劇場(Театр им. Ермоловой)上演。
- (四)『最後的犧牲』(《Последняя жертва》)，1944年，莫斯科藝術劇場上演。
- (五)『無辜的罪人』(《Без вины виноватые》)，1944年，莫斯科卡美尼劇場(Камерный театр)上演。
- (六)『沒有陪嫁的女人』(《Бесприданница》)，1944年，莫斯科中央運輸劇場(Центральный театр Транспорта)上演。
- (七)『狼與羊』(《Волки и овцы》)，1944年，莫斯科小劇場上演。
- (八)『自家人好算賬』(《Свои люди—сочтемся》)，1945年，莫斯科青年觀衆劇場(Московский театр юного зрителя)。
- (九)『貧非罪』(《Бедность не порок》)，1945年，莫斯科中央兒童劇場(Центральный детский театр)上演。
- (十)『拜魯庚的婚事』(《Женитьба Белугина》)，1946年，莫斯科諷刺劇場(Театр сатиры)上演。
- (十一)歌劇：『雪女』(《Снегурочка》)，1933年，莫斯科大戲院上演。
- (十二)電影：『無辜的罪人』。

此
页
空
白



『大雷雨』的 舞 台 設 計

上：1916年A.高洛文爲亞歷山德林戲院所作的舞台設計圖

下：1918年B.庫斯托傑耶夫所作的舞台設計圖，但未曾採用到舞
台上去

此
页
空
白



在各個時代的舞台上的卡傑林娜

左上：費多托娃飾（1863年，莫斯科小劇場）

右上：史特勒彼托娃飾（1881年，彼得堡亞歷山德林戲院）

左下：莎文娜飾（1907年，彼得堡亞歷山德林戲院）

右下：帕申娜雅作（1911年，莫斯科小劇場）

此
页
空
白



『大雷雨』中的卡傑林娜

俄羅斯人民藝人葉蘭斯卡雅飾（1935年，莫斯科藝術劇場）

此
页
空
白



『大雷雨』

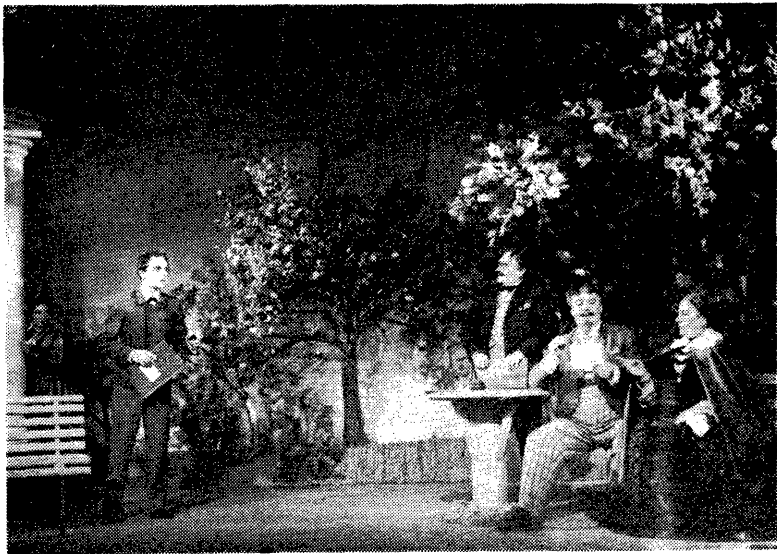
(莫斯科藝術劇場上演, 1935年)

左上：俄羅斯人民藝人謝芙欽柯飾卡彭尼哈

右上：俄羅斯人民藝人安德羅夫斯卡雅及李萬諾夫飾瓦爾瓦拉與
庫德略希

下：該劇最後一幕的場面，飾卡傑林娜者為葉爾斯卡雅

此
页
空
白



『真理固好，幸福更佳』

(莫斯科小劇場上演，1941年)

左上：蘇聯功勳藝人雷若夫飾劇中的巴拉鮑謝夫

右上：蘇聯人民藝人雅柯武萊夫及屠爾恰寧諾娃飾劇中的格羅茲諾夫及巴拉鮑謝娃

下：該劇第一幕的場面，自左至右：波里克森娜(巴高爾斯卡雅飾)，普拉東(伊加廖夫飾)，摩霍雅羅夫(卡爾采夫飾)，巴拉鮑謝夫與巴拉鮑謝娃

此
页
空
白



『得來容易去得快』

(莫斯科萊爾莫洛娃劇場上演，1944年)

- 上：該劇第二幕的場面，左：麗佳（奧爾唐斯卡雅飾）；右：瓦西里柯夫（費威伊斯基飾）
 下：同劇的第五幕

此
页
空
白



『最後的犧牲』

(莫斯科藝術劇場上演，1914年)

上：蘇聯人民藝人塔拉索娃飾劇中的女主人公尤里雅·巴甫洛夫娜

下：該劇第一幕的場面，左：杜里欽(普魯特金飾)；右：尤里雅·巴甫洛夫娜

此
页
空
白



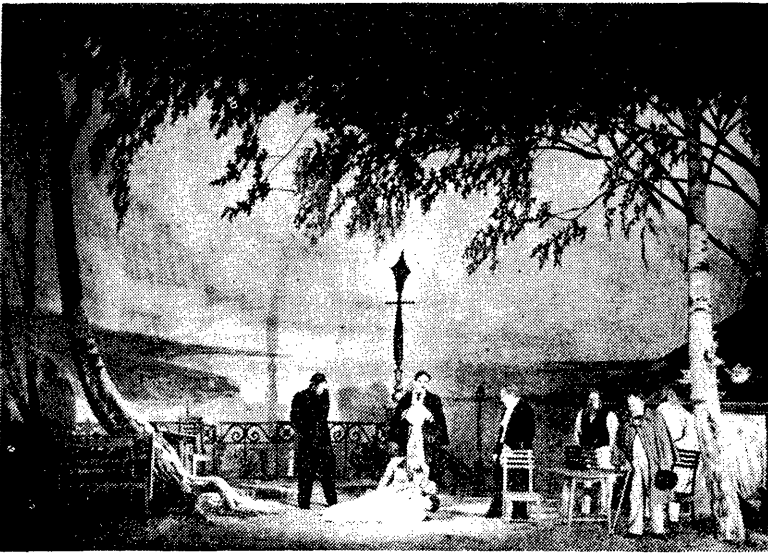
『無辜的罪人』

(莫斯科卡美尼劇場上演，1944年)

上：蘇聯人民藝人阿麗莎·柯能飾劇中的女主角克魯契寧娜

下：該劇第三幕的場面，自左至右：密濟甫索羅夫(亞歷山德羅夫飾)，柯陵金娜(佛魯勃萊夫斯卡雅飾)，希瑪加(加伊台布羅夫飾)，杜杜金(察寧飾)

此
页
空
白



『沒有陪嫁的女人』

(莫斯科中央運輪劇場上演，1944年)

上：該劇第二幕的場面，左：拉麗莎（史柯平娜飾）；右：奧古達洛娃（安特列耶娃飾）

下：同劇第四幕的場面

此
页
空
白



『 狼 與 羊 』
(莫斯科小劇場上演，1944年)

上：該劇第二幕的場面

下：同劇第三幕的場面

此
页
空
白



『 狼 與 羊 』

上：同劇第五幕的場面

下：俄羅斯人民藝人伊林斯基與蘇聯人民藝人屠爾恰寧諾娃飾劇
中的摩爾薩威茲基與安福莎·鐵霍諾夫娜

此
页
空
白



『 狼 與 羊 』

左上：莫斯科小劇場名劇員薩多夫斯基夫婦飾摩爾莎威茲基與安福莎·鐵霍諾夫娜

右上：功勳藝人夏特羅娃飾庫巴文娜

左下：蘇聯人民藝人雅勃洛奇金娜飾摩爾莎威茲卡雅

右下：俄羅斯人民藝人史威特洛維多夫與功勳藝人柴爾卡洛娃飾林略耶夫及格拉菲娜·亞歷克賽耶夫娜

此页空白



『自家人好算賬』

(莫斯科青年觀眾劇場上演, 1945年)

上：該劇第二幕的場面，左：布爾蕭夫（加甫里洛夫飾）；右：博德哈留辛（柯萊斯尼柯夫飾）

下：同劇的第三幕，左：博德哈留辛；右：麗波奇卡（施契金娜飾）

此
页
空
白



『貧非罪』

(莫斯科中央兒童劇場上演，1945年)

上：拉扎廖夫飾劇中的留比姆·托爾左夫

下：該劇第一幕的場面，左：柳波芙·托爾左娃(契加洛娃飾)；

右：米佳(伏朗諾夫飾)

此
页
空
白



『拜魯庚的婚事』

(莫斯科諷刺劇場上演，1916年)

上：該劇第二幕的場面，左：葉爾娜（茲威勒娃飾）；右：阿吉辛（吉斯略柯夫飾）

下：同劇的第五幕

此
页
空
白



『 雪 女 』

(根據俄國名作曲家李姆斯基·柯爾莎柯夫改編的歌劇，莫斯科大戲院上演，1893年)

左上：轟日唐諾娃飾女主人公雪女

右上：索賓諾夫飾國王貝倫傑伊

下：該歌劇的場面

此
页
空
白



『無辜的罪人』(電影)

上：蘇聯人民藝人塔拉索娃飾劇中的女主人公克魯契寧娜

下：根據同劇改編的電影的一個場面，靠右邊坐者即塔拉索娃

此
页
空
白

杜 列 林

(С. Н. Дурылин)

談莫斯科藝術劇場的『大雷雨』的角色創造

(АРТИСТЫ МХАТ'А В РОЛЯХ ПЬЕСЫ «ГРОЗА»)

當奧斯特羅夫斯基逝世五十週年紀念時（一九三六年），莫斯科的許多劇場會盛況空前地上演了他的許多劇本，劇評家杜列林（С. Н. Дурылин）曾就搜集各種材料，寫成了一本專著：『蘇聯戲劇界的名匠在奧斯特羅夫斯基的劇本中』（《Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского》，1939），來論述莫斯科四大劇院的二十四位名演員怎樣創造奧氏十二個劇本中的二十九個重要角色的情形，書中並附有畫家魯德涅夫（В. Руднев）所作的人物圖，這都是根據上台後的演員勾描出的，面部、姿態、動作、化裝、服飾均清楚可辨，杜列林在序文中稱這些圖是『演劇的文獻』，並不為過言。

我現在特將論述『大雷雨』演出的一部分介紹於此。『大雷雨』自一九三四年起即在莫斯科藝術劇場上演，導演為聶米羅維奇·唐慶果（Вл. Немирович-Данченко），飾劇中人物的，俱係該劇場的名演員：如俄羅斯人民藝人謝美欽柯（Ф. В. Шевченко）飾卡彭諾娃，蘇聯人民藝人陶勃羅恩拉伏夫（Б. Г. Добрыняров）飾奇虹，俄羅斯人民藝人葉薩斯卡雅（К. Н. Еланская）及俄羅斯功勳藝人波波娃（В. Н. Попова）飾卡傑林娜，俄羅斯人民藝人李萬諾夫（Б. Н. Ливанов）飾庫得略希……。杜列林為他們一共寫了四篇文章，這些文字既是分析奧斯特羅夫斯基劇本中的人物形象的，也是評介藝術劇場演員如何創造這些人物的，因此無論對於導演和演員，都異常有裨益，更可作為我們上演『大雷雨』一劇時的借鏡。此外魯德涅夫為這幾篇文章作了六幅人物圖，現一併製版刊印於此，以供參考。

謝芙欽柯的卡彭諾娃

當她（卡彭諾娃）嚴厲地和陰森地，用僧侶西里維斯特爾（Сильвестер）所作的『家訓』（«Домострой»）[⊖] 中的生活鐵律來教訓自己的子女或外人的時候，——大家都知道她是個什麼人。



當她，像用以削成她的拐杖的橡樹一樣地嚴峻與堅硬，在滿城走着的時候，——大家都見到她。有人尊敬她，有人害怕她，有人憎恨她，但大家都知道她是個什麼人。

但在這裏，她是個惟一無二的人。

奧斯特羅夫斯基在全劇中留下卡彭諾娃一人在場的地方只有一次——這是在第二幕中，當卡傑林娜和瓦爾瓦拉走到階台去給奇虹送行的時候。卡彭諾娃從後面瞧着她們，她的鐵臉上繃起了一種勉強的冷笑（這種鐵臉，她的子女和外人常見到的）：『年青

⊖ 『家訓』是俄國十六世紀的一本代表作品，係當時莫斯科聖母受胎教堂的大主教西里維斯特爾（約死於一五六六年）所編著，內容頑固而又保守。

的人就是這樣的』。到這裏，她的冷笑就漾成一種微笑：『看見他們真好笑。要不是在自己的家裏，那你連壯子也會笑痛：他們不懂事，他們完全不懂得規矩。甚至連怎麼樣告別也不懂』。

到這裏，她就爆發而為大笑。

卡彭諾娃是笑着的，這種笑是難於想像的，這種笑是不合情理的：僧侶亞里維斯特爾是帶着貓對老鼠的『家訓』笑的。

這樣的卡彭諾娃，從未有入見到過。這種笑把她從內部絞殺、支解。

而她自己對於笑却找到了理由：『你怎麼會不笑呢。他們知道請客，可是他們不知道怎麼樣讓坐，他們甚至連自己的親戚也忘掉。這真是笑話』。

這是笑年青人的，笑那所有的，他們還未僵化成爲恪守家訓的老人的，笑那還未送入墓穴中去的一切人的。

在卡彭諾娃冷笑年青人之前，她嚴厲地和頑固地斥責了自己的子媳，教他們作告別禮。在她獨自冷笑着談論年青人的可笑之後，她對卡傑林娜又加以新的斥責。

但斥責也好，教訓也好，或是更甚的斥責與教訓也好，都沒有激起像嘲笑年青人時感到的那種痛苦的。

她在斥責人家的時候，就是她在跟什麼作鬥爭：也就是說，她承認她有敵人，從而證明敵人是存在的——這種存在是反對她的，但無論如何是她所不願意的。

她笑的時候，侮辱着所有年青的、有生氣的、還沒有僵化的人們。

凡是沒有老人的、沒有老者統治着的、『從前的風俗習慣也給忘了』的人家，就好像有傳染病的住宅一樣，她是討厭走進去的。『就是你進去了』，卡彭諾娃認為『你也會吐，會趕緊出來的』。

大權獨攬的生活麻木者的可怕形像，在謝美欽柯身上，不是從卡彭諾娃的找錯與訓戒之中，而是從笑聲侮辱之中長成的。

笑的卡彭諾娃，比威嚇他人的和定人罪狀的卡彭諾娃更爲可怕。

在這種笑聲中聽到那種吝嗇的、乏味的、自以爲賢明的老年人的殘酷，這種老年人是把自己的屍毒在生活方面，在思想方面，在科學方面，在藝術方面毒害了一切嫩芽的。

即因爲青年人與一切新奇的事物都是可笑的，他們就不應當說話，也不應當有生活地位；即因爲青年人與新奇的事物所做的一切只是一種可笑，所以在生活方面的一切權力就應當僅屬於老年人的與舊習的。

卡彭諾娃是這樣思想的，她是絕對相信自己的統治權的。

謝美欽柯所創造的形像是完整的與合理的。你們從這個形像去攝取伏爾加河流域的

生活方式的全貌罷——它將顯示出各個歷史時期中的人物來，那時期，停滯與垂死的權力是比年青的、創造的生命力顯得更為有力。

二 陶勃羅恩拉伏夫的奇虹

陶勃羅恩拉伏夫扮演奇虹時，打破了各種的定型，這些定型就是大家習慣地把嚴格規定卡林諾夫城風俗的人——卡彭諾娃——的不幸之子嵌進去的。『蠢貨』也好，『名義丈夫』也好，『神經病』也好，『畸形角色』也好，當你想找出一種習慣的『表現任務』配給陶勃羅恩拉伏夫的奇虹時，就沒有一種會走進你的心中的。

這樣的任務是沒有的。

畸形角色嗎？然而你熟視着與傾聽着陶勃羅恩拉伏夫扮演的奇虹，你就知道：這種人只有在俄羅斯，在『家訓』下的舊俄羅斯出生、成長、形成的。『特異性』——就是



生活方式與步態之顯然的不可重複性，就是表現在外形上的特異性，但既不是『畸形的』角色，也看不出任何習慣的對於特異性的表演方法。

說是『名義丈夫』，也沒有一點痕跡。陶勃羅恩拉伏夫扮演的奇虹熱烈地、忠實地愛着卡傑林娜，這是無可爭論的。奇虹那樣的愛卡傑林娜，只有生長於千千萬萬個奇虹與卡傑林娜所生長的那種生活中的俄羅斯人才能有，這也是無可爭論的。但沒有一點『名義丈夫』的痕跡。

『蠢貨』？這是笑話。在陶勃羅恩拉伏夫所扮演的奇虹身上有一種單純，在他身上有一種生活習慣，有一種為思想單純、意志單純之人所有的精神構造，但這種人的心地單純，從而也和他的真正的純潔結合一起的，但在陶勃羅恩拉伏夫所扮演的奇虹身上，憑你怎樣找也找不出『蠢貨』來的。

把『神經病』這句粗話加諸陶勃羅恩拉伏夫所扮演的單純的奇虹身上，這也是笑話。但假如在這個字的意義裏包涵着人的概念，即能使精神猛烈高揚，能使內心有所感動，能和現存一切決裂的這種人的概念的話，那麼，這也是無可爭論的，陶勃羅恩拉伏夫扮演的奇虹就是這樣的一種人。

當陶勃羅恩拉伏夫把你們捲入伏在被虐害的卡傑林娜屍體上的奇虹的痛哭聲中的時候，生活方式，特異性——你們就會把它們全部忘記的。



奇虹被陶勃羅恩拉伏夫從各種『定型』中拔了出來，移入了唯一的型，無可爭論的生存權，——人的型。這種單純的型在表演方面是無法代替與最不易成功的。

這也不就是說陶勃羅恩拉伏夫把奇虹提到了某種抽象的人性。恰恰相反：在他扮演的奇虹身上，時代、階級、文化環境都是表現得很明顯的，他是在這些條件裏面成長起來的，而在這些條件外面，他是不可能存在的。

『黑暗的玉國』的陰影完全沒有避過奇虹。他不單是個『被虐待者』，而且在某種程度上說也就是這個卡傑林娜的虐待者。他是溫和的，但他也是粗野的；他與提高意結交而不感討厭，不避提高意的野蠻，這不是無故的。一種奴隸的服從性的腐臭常從奇虹的痛苦懦弱無力中發出來。

但所有這些奇虹身上的奴性與黑暗，虐待他人與被人虐待僅是暴露一個人所受過的無比凌辱而已。

在這一個穿着商人大禮服，帶着許多生活贅瘤的奇虹身上，一顆被愛情燃燒着的人心，也是一顆被侮辱的，但並未失去自己的意志，亦未失去自己的真理的人心仍在跳動着，它在奇虹的痛苦中激起了盛怒：

『媽！您害死了她。您。您。您……』

在這種痛哭中聽到正義的憤怒是不僅對那害死卡傑林娜的卡彭諾娃一人發的，在奇虹身上，在『您。您。您』這些感人的斥責聲中聽到突發而深沉的憤怒，是對那把自由的人心幽閉在奴隸般痛苦的牢獄中的全體強暴者發的。

陶勃羅恩拉伏夫已完成了偉大的藝術任務：他把奇虹的『名義的』、『畸形的』『蠢貨』轉變成為崇高的人的型了。

三 葉蘭斯卡雅和波波娃的卡傑林娜

卡傑林娜常常是為演員和觀眾所同樣愛好的一個形像。

杜勃羅留波夫曾有一次指出了這為什麼會這樣子的，他把她形容為『黑暗玉國的一綫光明』。

杜勃羅留波夫論及提高意和卡彭諾娃之流道：『你們在這裏看見的人們是生活在幸福之地的：城市是處在伏爾加的河畔，一切都是披着綠色的；從陡峻的河堤上可以看見遼遠的、被村落和田野覆蓋着的廣原；幸福的夏日，在晴朗的天空下，在從伏爾加河清爽地吹來的那種微風中，這樣地向着河畔，向着空中招手』。但這種伏爾加河的微風，沒有力量吹散久遠的、壓積的籠罩着卡林諾夫城的濃厚的塵埃。人羣，思想，事業與光陰——那裏的一切都被蒙上一層塵埃，骯髒得見不到它的真面目了。提高意與卡彭諾



娃之流把卡林諾夫城變成了獸窟：那裏是黑暗，骯髒，狹小——要是一個人跌入了這種獸窟，他就得惶恐不安地做人。請傾聽庫力金所講的關於卡林諾夫城的故事吧，——這就是關於黑暗獸窟的故事，人的天地是狹小的，而野獸的天地是廣大的。

這裏——有『一綫光明』突然地回破了獸窟的黑暗，恐怖與狹隘，它是用全部光力，全部熱量，全部火的美來刺破的。

獸窟就用自己的黑暗來包圍這種突然而來的光明，用自己的狹隘來壓迫它，用自己的骯髒來毀滅它。光明消滅了。

但它曾經發過光明，但它曾經宣佈過光明，但它曾經保證過光明將驅散黑暗，但它曾經發誓過獸窟將被毀滅，人將征服野獸。

扮演『大雷雨』中的卡傑林娜——在處理形象的各種可用方法中——就是使她成爲『一綫光明』。

藝術劇場的兩位卡傑林娜——葉蘭斯卡雅與波波娃——這是兩種不同的，完全不相似的『黑暗王國中的光明』。

奧氏的『大雷雨』在葉蘭斯卡雅看來是一首抒情詩，在波波娃看來則是一齣悲劇。

『大雷雨』在葉蘭斯卡雅看來——這是一首關於初戀的詩，在波波娃看來則是一齣關於末日的悲劇。

兩種『光明』都是在寒冷的、恐怖的、鉛一般的雲層裏破滅的。但在葉蘭斯卡雅身上，被這種寒冷的陰暗的雲霧籠罩的是一種淡淡的春光，這是微弱的與年青的春光；而

在波波娃身上，則却相反，在沈重的鉛一般的層雲下破滅的是一種熾熱的，熱情的夏天的光。

凡是卡傑林娜完全被抒情的不安，平靜的回憶，輕淡的悲傷所支配的地方，——就是葉蘭斯卡雅感到卡傑林娜是自己的，接近的，親切的地方。

『你知道我心裏在想什麼嗎』，——卡傑林娜問瓦爾瓦拉，『人為什麼不會飛呢？』在新舊舞台上的許多『卡傑林娜』看來，這是對這角色最難處理的場合之一：在這裏，從詩意的到滑稽的——只差一步。但在葉蘭斯卡雅看來，這是最容易處理的地方。她的卡傑林娜，好像雲雀一樣，高高地，高高地，唱着永遠光明與快樂的歌，準備飛向天空去了。

在最後一幕裏，在卡傑林娜陷於孤獨的臨死前的苦悶裏發出悲嘆的地方，似乎葉蘭斯卡雅將卡傑林娜的這種痛苦都灌注到哭泣中，灌注到這種俄羅斯婦女的無窮盡的悲歌——淚壺中去了。卡傑林娜的悲哀灌注到悲歌裏，許就不致把她引到伏爾加河的懸崖絕壁去了，這也難說。要是奧斯特羅夫斯基允許女藝人可作這樣結束——灌注到那匯集了關於俄羅斯婦女痛苦的全部真理與全部詩的悲歌裏去的話，葉蘭斯卡雅就可能完成她的角色——抒情詩中的角色。

波波娃的角色則常常是正劇中的角色，更正確地說：是悲劇中的角色。『人為什麼



不會飛呢？」——對這問題，波波娃的卡傑林娜早給自己作了答覆。——這個答覆是從她的問話裏聽出來的：不會飛是由於悲哀和痛苦把她們壓倒在地上的原故，不會飛是由於飛只可能在幼時的夢中發生的原故。當卡傑林娜一波波娃在伏爾加河的懸崖絕壁上俯視的時候，真的，在那裏，自由的燕子發出響朗的叫聲在飛着，——似乎：她已經從懸崖絕壁之處窺見了那個深淵，這就是在第五幕死的痛苦中投水的地方。

在這一幕中，卡傑林娜一波波娃的不可避免的痛苦，既沒有灌注入悲歌中去，也沒有灌注入痛哭中去。

她沒有一點眼淚。她僵化在自己的悲哀裏了，——她投入伏爾加河的深淵外，她沒有，也不可能有的道路。

在這同一角色的兩種開始與兩種結束——抒情的與悲劇的——之間，這兩位女藝人經過了完全不同的全部戀愛短史，卡傑林娜就毀滅了。

在葉爾斯卡雅身上——這是一段初戀的歷史，在一開始的時候，在她的春朝日出的時候就中斷了。在波波娃身上——這是一個婦女被毀的歷史，在這個婦女看來，戀愛之於她是一條從黑暗的卡林諾夫獸窟到達光明的人間去的最後可走之路。

在創造卡傑林娜的形象方面，兩位女藝人是各走極端的，但都給了自己的卡傑林娜以溫暖與光明，直到成爲一種真真的『光明』。

或是初春之光（如葉爾斯卡雅的），或是六月之火（如波波娃的）——這都是一樣的：卡傑林娜『放着光明，發着溫暖』。她用自己的光明暴露了和驅逐了『黑暗的王國』的萬惡的黑暗與無路可通的狹隘。她用自己的熱力溫暖了新生的嫩芽，這種嫩芽，卡傑林娜與提高意之流是不能把它絕滅的。

四 李萬諾夫的庫得略希

庫得略希說：『大家都以爲我是一個粗獷的人』，他沒有反駁這種出諸提高意和卡彭諾娃之流口中的性格描寫。

他是商人提高意的會計員，但這不就是說他承認他與提高意之間的『家訓』關係一如下屬之對上司的關係。庫得略希嘆道：『像我這樣的青年，這兒太少了，要不然，咱們要禁止他（提高意）這樣胡鬧……在一條小街上，咱們四五個人聯合起來，跟他拆穿，說個明白，他就會棉花似地軟下去』。

從庫得略希的自白裏，我們知道提高意『想法子送他當兵去』——『他想想，但是他辦不到』。

爲什麼他辦不到，庫得略希解釋道：『他們知道我決不肯把我的性命白白送掉』。



這位店員對其老闆的一切態度是和卡林諾夫城的全體店員不同的：『他說我一句，我可要還他十句；這樣，他只好啞着一聲走開。不，我決不在他面前再低頭了』。

關於庫得略希的後果，我們是知道的，——這就是瓦爾瓦拉『跟庫得略希一塊跑了』。

庫得略希帶着瓦爾瓦拉離開卡彭諾娃的『家訓』和提高意的頑固逃跑了。他們跑到那裏去，跑到怎樣的自由之地去，這種地方在那裏找得到，——這些問題都不是重要的；重要的問題就是逃跑。

庫得略希在他的自白中沒有說過一句謊話：他確信在提高意面前『不會低頭』——而且也從未低過頭。

庫得略希的這種自由『出走』在他的全部人格上投射着一道光明，——李萬諾夫就在這種光明裏開揚了庫得略希的人格。

但庫得略希在自己身上還暴露出一點別的東西，例如他自認：『我是一個弔膀子的苦手』。

但獵槍的小伙子也好，善於唱歌跳圓舞的快樂人也好，瓦爾瓦拉的美男子，愛人也好，——在庫得略希的場幕裏常見的任何一種假想也好，都不是他的真面目。

他的真面目——正如李萬諾夫所揭譯的，——這是『大胆的可愛的青年』的面目，這種青年在民歌中是常被歌頌的。

從前，雖在一位沙皇的總督看見了使他害怕的『伏爾加河上之夢』（奧斯特羅夫斯基的劇本）的那個時候，庫得略希之流就已坐着自由的飛船沿着伏爾加河飄流了，但他們對總督還是敬畏的。

『當大欺小，
強凌弱的時候，
我的脾氣是強硬的，我的靈魂是受不住的』。

這是庫得略希的言語，但說這些話的不是在卡林諾夫城商人提高意那裏當會計員的庫得略希，而是十七世紀中葉正當斯傑潘、拉靜[⊖]受貴族的誑騙和總督的殘酷的時候，盜魁羅曼·都勃羅文（Роман Дубровин）在伏爾加河邊一個大城市下山谷中向一位修道僧——隱士相遇時說的。

李萬諾夫在庫得略希身上表現的正是這種老義勇軍的後繼者。

愛自由的血液在他的血管中怒吼着，奔流着。

就讓他在頑固份子提高意那裏唯一不聽話的店員罷，他是像羅曼·都勃羅文及其夥友一樣『不肯把性命白白送掉的』。這不是誇口，這是實話，而提高意也知道這是實話，因之，他們，庫力金與鮑里斯之流的壓迫者，在庫得略希之流面前祇得讓步。

在卡林諾夫城，庫得略希也自嘆過，——但他們這種人是有的，而且他們相信將會增加的，增加得非常多的。

庫得略希離開卡林諾夫城出走了；現在只是從那迫害卡傑林娜的提高意和卡彭諾娃之流的權勢下出走，——但時候一到，他就會到卡林諾夫城來，和提高意之流清算的，——那時，提高意之流的勢力就會壽終正寢的。

（郁文哉譯）

⊖ 拉靜（Степан Разин）是俄國十七世紀的一位農民革命運動的領袖，其勢力廣遍伏爾加河一帶，後為當局所捕，於一六七一年在莫斯科紅場上被處分屍的慘刑。

此
页
空
白



奧斯特羅夫斯基
在中國

(Островский в Китае)

此页空白

戈 寶 權

奧斯特羅夫斯基作品中譯本編目

(БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ КИТАЙСКИХ ПЕРЕВОДОВ
ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО)

俄國大戲劇家奧斯特羅夫斯基的作品被譯爲中文的，直到目前爲止雖然只不過四五種劇本，但就是這幾種劇本也已經給了我國以很深的影響。像他最著名的一個劇本『大雷雨』，在近十多年來會演遍了我國各地的舞台，成爲各劇團的主要上演劇目之一；又如他的『無辜的罪人』、『孰能無過，孰能免禍』和『沒有陪嫁的女人』等劇，曾先後被我國的劇作家改編爲舞台劇或是電影劇本，搬到舞台和銀幕上去，這都是他的作品在我國普遍流行的最好的明證。回想奧斯特羅夫斯基在晚年時曾講過這樣的話：『只有那真正爲人民喜聞樂見的作品才能永垂不朽。這樣的作品，遲早總被別的民族，而最後被全世界所理解和賞識的』，假如我們把這幾句話應用到奧斯特羅夫斯基本人所寫的劇本上去，那麼這個預言可說是實現了，因爲他的作品現在不僅是在蘇聯境內爲廣大的人民羣衆所理解和賞識，同樣也爲全世界其他各國的人民所理解和賞識。

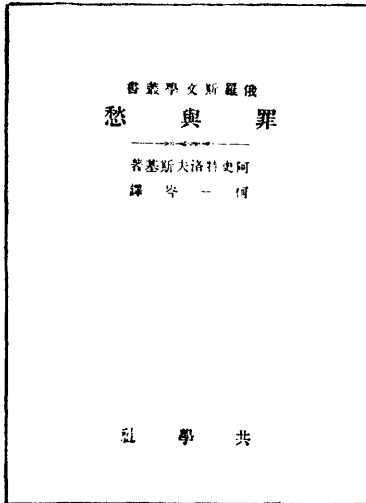
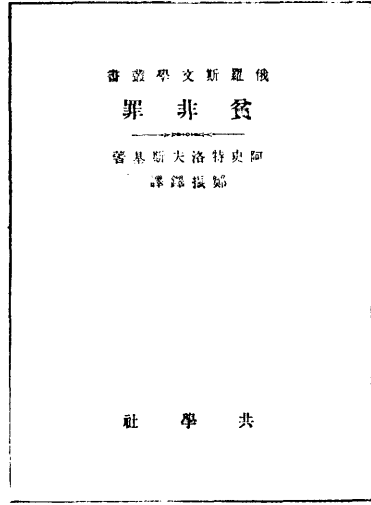
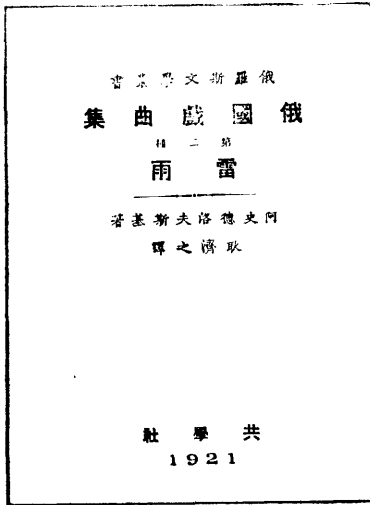
奧斯特羅夫斯基的作品被介紹到我國來，是『五四』運動以後的事，這正是我國廣泛介紹西洋文藝作品，特別是俄國文藝作品的時候，因此他的名字和作品，也就同時和普希金、果戈理、屠格涅夫、托爾斯泰、契訶夫等人的名字與作品一齊被介紹過來了。就在這時候，共學社編印了一套十本的『俄國戲曲集』，其中收有果戈理的『巡按』，屠格涅夫的『村中之月』，托爾斯泰的『黑暗之勢力』和『教育之果』，契訶夫的『海鷗』、『伊凡諾夫』、『萬尼亞叔叔』（應譯爲『萬尼亞舅舅』）和『櫻桃園』等劇本，奧斯

特羅夫斯基的作品中被選出的就正是他的代表作『大雷雨』，並且是列爲這套叢書的第二種，從此就不難知道當時對這個劇本之重視了。奧斯特羅夫斯基的這個劇本的最早中譯，是由耿濟之根據俄文譯出的，作者的名字譯爲『阿史德洛夫斯基』，劇本名譯爲『雷雨』，全文一九九面，於一九二一年由商務印書館出版。到了一九二二年時，商務印書館又出了兩種根據英文譯出的奧斯特羅夫斯基的作品（俱列爲共學社所編的『俄羅斯文學叢書』），其中一種是鄭振鐸所譯的『貧非罪』，書前附有譯者所寫的敘，書後附有『阿史特洛夫斯基傳』一篇；另一種就是柯一岑譯的『罪與愁』（《Sin and Sorrow》），正文前並註有全名：『罪與愁——人人所不能免的』，實際上這就是奧斯特羅夫斯基所寫的『孰能無過，孰能無禍』（《Грех да беда на кого не живет》）一劇本。一九二四年鄭振鐸所編纂的『俄國文學史略』出版時，其中也專有一節是論奧斯特羅夫斯基的作品的，文中曾給了他的作品以很高的評價，稱『柯史特洛夫斯基在俄國戲劇文學上的地位，正如托爾斯泰與屠格涅夫在俄國小說上，孤然高聳於叢林之中，實無與他並肩而立者』。

自從上面三種劇本出版之後，我國的讀者方初次認識了奧斯特羅夫斯基的戲劇創造，可惜這之後很長一個時期都沒有人再繼續介紹他的作品，這樣直到世界書局出版芳信所譯的『俄國名劇叢刊』時，方再譯了『大雷雨』（一九四四年出版），及至一九四六年時，白塞又初次從俄文譯了他的『沒有陪嫁的女人』（時代書報出版社版）。同時期內，又有人譯過一些其他的劇本，即如夏懿譯過『肥缺』（《Длоходное место》），鐵弦等譯過『造孽錢』（《Бешеные деньги》），並且都是根據俄文直譯的，可惜它們都沒有能找到出版和與讀者見面的機會。

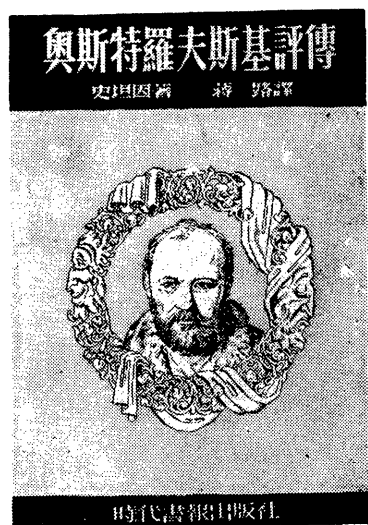
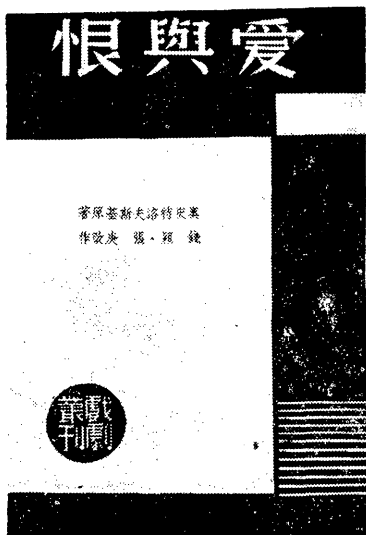
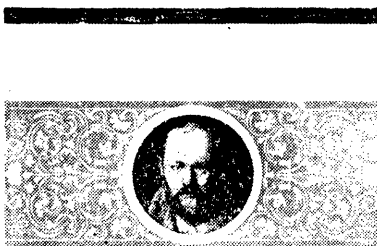
除掉上面所講的繙譯劇本之外，我們也不妨將改編的劇本講一講。遠在一九三七年時，錢穎和張庚兩人曾改編過『罪與愁』，題名爲『愛與恨』，由上海雜誌公司出版，列爲『戲劇叢刊』之一，並會由『螞蟻』劇團上演過。當上海淪陷期間，耿濟之曾將『無辜的罪人』改編，題名爲『慈母心』，這個改編本只有在他逝世之後方發表在『文藝春秋』雜誌上。此外陳白塵又將『沒有陪嫁的女人』改編，題名爲『懸崖之戀』（一九四七年，羣益版），這個改編本也會在上海上演過，上演時的劇名爲『賣油郎』。

到了今年奧斯特羅夫斯基誕辰一百二十五週年時，時代社爲了紀念奧氏起見，特出了史坦因（А. Штейн）所寫的『奧斯特羅夫斯基評傳』（蔣路譯），繼而又編了我們這本叢刊『奧斯特羅夫斯基研究』。除此之外，時代社正準備編譯一套『奧斯特羅夫斯基戲劇集』，第一本是梁香改譯的『沒有陪嫁的女人』，第二本是林陵譯的『智者千慮，必有一失』（《На всякого мудреца довольно простоты》），此後尙擬譯『大雷雨』、『森林』等劇，我們希望這套『戲劇集』將能幫助我們的讀者更多地認



奧斯特羅夫斯基作品的中譯本

- 左上：『雷雨』，耿濟之譯（1921年）
- 右上：『貧非罪』，鄭振鐸譯（1922年）
- 左下：『罪與愁』，柯一岑譯（1922年）
- 右下：『大雷雨』，芳信譯（1944年）



奧斯特羅夫斯基作品的中譯本及改編本

左上：『沒有陪嫁的女人』，梁香譯（1948年）

右上：『懸崖之戀』（即上劇改編本），陳百塵改編（1947年）

左下：『愛與恨』（即『罪與愁』的改編本），錢穎，張庚改作（1937年）

右下：『奧斯特羅夫斯基評傳』，蔣路譯（1948年）

識奧斯特羅夫斯基在戲劇上的成就和功績。

關於奧斯特羅夫斯基的作品的中譯本，現按：（一）節譯劇本，（二）改編劇本及（三）研究論著三大類，作一編目如次：

一 翻 譯 劇 本

大 雷 雨（《Гроза》）

1. 耿濟之譯 根據俄文 題名為『雷雨』 商務印書館 1921年 119面。
（此書為共學社編的『俄國戲曲集』第二種，初收在『俄國戲曲集』中，後收入『世界文學叢書』中）。
2. 芳 信譯 根據英文 世界書局 1944年 118面。
（此書列為『俄國名劇叢刊』第五種，書後附有米川正夫所作『關於奧斯托洛夫斯基』一文）。

貧 非 罪（《Бедность не порок》）

- 鄭振鐸譯 根據英文 商務印書館 1922年 110面。
（此書為共學社編的『俄羅斯文學叢書』之一。書前附譯者敘，書後附譯者所寫的『阿史特洛夫斯基傳』）。

罪 與 愁（《Грех да беда на кого не живет》）

- 柯一岑譯 根據英文 商務印書館 1922年 126面。
（此書為共學社編的『俄羅斯文學叢書』之一）。

沒有陪嫁的女人（《Бесприданница》）

- 白 寒譯 根據俄文 時代書報出版社 1946年 98面。
（書前附有費里泊夫的『偉大的劇作家』及羅馬索夫的『奧斯特洛夫斯基』兩篇文字，現此書已由梁喬改版，列為『奧斯特羅夫斯基戲劇集』第一種，1948年出版，76面）。

智者千慮，必有一失（《На всякого мудреца довольно простоты》）

- 林 陵譯 根據俄文 時代書報出版社 待出。

二 改 編 劇 本

愛 與 恨

- 錢穎·張庚改作 上海雜誌公司 1937年 98面。

（此書即『罪與愁』之改編本，書前附改編者所寫的前記）。

懸崖之戀

陳白塵改編 羣益出版社 1947年 126面。

（此書即『沒有陪嫁的女人』之改編本）。

慈母心

耿濟之改編 載1947年『文藝春秋』第四卷五、六兩期及第五卷一、二兩期。

（此書即『無辜的罪人』的改編本）。

三 研 究 論 著

奧斯特羅夫斯基評傳（А. Штейн: «А. Н. Островский»）

史坦因著 蔣 路譯 時代書報出版社 1948年 77面。

奧斯特羅夫斯基研究

戈賓權·林 陵合編 時代書報出版社 即本書。



林 陵

奧斯特羅夫斯基在中國舞台和銀幕上

(ОСТРОВСКИЙ НА КИТАЙСКОЙ СЦЕНЕ И ЭКРАНЕ)

一

奧斯特羅夫斯基的作品被譯到中國來的，最早是一九二一年的『雷雨』（耿濟之譯），其次是一九二二年的『貧非罪』（鄭振鐸譯）和『罪與愁』（柯一岑譯），『沒有陪嫁的女人』（白寒譯）的出版遠在二十五年之後（一九四六年）。

奧斯特羅夫斯基的戲劇出現在中國舞台上，最早是一九三六年的『貧非罪』，其次是一九三七年的『大雷雨』（即『雷雨』的改稱），但是這兩個戲的演出，已經是在譯本出現十五年之後的事情。此外，一九三七年曾演出根據『罪與愁』所改編的『愛與恨』，一九四五年曾演出根據『無辜的罪人』所改編的『舞台轎后』，一九四七年曾演出根據『沒有陪嫁的女人』所改編的『賣油郎』。

奧斯特羅夫斯基的戲，除在中國舞台上演出之外，也有搬上中國銀幕的：那便是一九四七年根據『無辜的罪人』拍成影片的『母與子』。

在中國演出次數最多，觀眾最多，地域最廣的是『大雷雨』。甚至於可以說，在所有外國戲中，最受中國觀眾歡迎，搬演次數最多的也是『大雷雨』。並且，和其他外國戲不同，『大雷雨』總是依照奧斯特羅夫斯基的原作，用俄國服裝演出的。

關於上述各戲在中國舞台上和銀幕上的演出，根據已經搜集到的遠非完全的材料，茲略分述如下。

一九三七年一月，『大雷雨』最初由上海業餘劇人協會演出。這是這一劇團第三次公演的三個劇目之一。三個劇目是：奧斯特羅夫斯基的『大雷雨』，托爾斯泰的『怨賊』（根據『黑暗的勢力』改編），奧克塞的『醉生夢死』（根據『迷諾與孔雀』改編）。中國話劇運動雖然早在民國初年就已開始，但是經過了二十多年的功夫，還沒有能夠達到成長的階段，直到抗戰前夜，還沒有一個職業性的話劇團體，更沒有一個經常演話劇的戲院，因此任何一個劇團費了很大的困難，只能演兩場三場戲，劇目也只能有一個兩個。在那時，演出一個戲，就等於是文化界的一大事件，所以集合了電影界和文藝界巨大力量的上海業餘劇人協會也只能相隔一個很長的時間才能公演一次，每次公演時也只能有『娜拉』，『欽差大臣』，『大雷雨』等一兩個劇目。

奧斯特羅夫斯基的『大雷雨』被列為業餘劇人第三次公演的劇目之一，那次演出本身就是中國話劇運動上的一個顯著的發展階段，而『大雷雨』的露演更是轟動一時，並且成為今後中國許多地方許多劇團最喜愛的劇目之一，創造了外國古典名劇在中國演出的最高紀錄，所以可以毫不誇張地說，在推動中國話劇運動的發展上，在奠定中國戲劇藝術的基礎上，『大雷雨』是起了不小的作用的。至於這戲的演出對於羣衆教育的意義等，那是更加巨大了。

下面，我們先把『大雷雨』歷年在各地的演出，列成一個表，從這一個表裏，可以看出它在中國戲劇運動和戲劇藝術中，究竟佔着那樣的地位：

演出年代	演出地點	演出劇團	導演	備註
1937年	上海	業餘劇人協會	章泯	
1937年	南京	業餘劇人協會	章泯	陰曆新年時赴京旅行演出
1938年	上海	青島劇社	顧夢鶴	
1940年	成都	留蓉劇人協會	瞿白音	
1941年	重慶	留渝劇人協會	孫施誼	
1942年	桂林	新中國劇社	瞿白音	
1943年	衡陽	新中國劇社	瞿白音	
1943年	長沙	新中國劇社	瞿白音	
1943年	湘潭	新中國劇社	瞿白音	
1944年	桂林	新中國劇社	瞿白音	參加西南八省戲劇展覽會劇目之一
1944年	江西	巡迴戲劇教育隊	王光暉	
1945年	江安	國立戲劇學校	楊村彬	

1946年	昆明	新中國劇社	齊懷遠
1947年	北平	演劇第二隊	查強麟
1947年	漢口	演劇第四隊	張容
1947年	上海	新中國劇社	嚴恭
1947年	重慶	演劇第十二隊	孫施誼

從上面這一個表可以看出，假使沒有遺漏的話，『大雷雨』在十年中一共演出了十七次，至於一共究竟演出了多少場，現在已很難統計；但是單從新中國劇社的七次演出共演九十一場來計算，可以推想演出的總場數是相當可觀的。據統計，九十一場的觀眾，共達六萬五千三百餘人。其中一九四七年在上海的一次演出，計自七月九日至八月三日，共二十五天，二十八場，售票八千八百零兩張，再加招待和贈券，觀眾共達一萬餘人。根據這一統計推算起來，和其他各次合計，觀眾總數至少在十萬以上。

三

作為資料，我們把能够搜集到的歷次演出的演員表也抄錄在這裏。為了易於理解這些演員在劇中所佔的地位，我們把當時演出的『說明書』(故事概略)也一併抄錄在下面。這裏，我們就用初次公演時的業餘劇人的說明書吧：

『在一個舊式的家庭裏，有個兇惡而冷酷的母親卡彭諾瓦，對於她的兒子奇虹和女兒瓦爾瓦拉，都很嚴厲。對兒媳婦卡德林尤其厲害得不近人情。那活躍的女兒，忍受不了，後來同着她的情人庫得略熱逃跑了。就是那懦弱的兒子也難以忍受，終於找到了個機會跑出去了。

『那兒媳婦卡德林受盡婆婆的虐待，同時丈夫又只知喝酒解悶，不去給她一點安慰；她在這樣冷酷的家庭中，簡直毫無生趣；然而她又不是個懦弱的女子，甘於這樣苟且偷生。正在這樣苦惱之中，她偶然傾心一個青年叫鮑里司，那青年正受他叔父提閻意折磨，非常苦悶，一見卡德林，也非常傾心。彼此都滿以為可以互相安慰，感到點生趣。卡德林同時又覺得她是有夫之婦，不應再愛別人，但是那種殘忍冷酷的家却又不能忍受。她就在那樣兩夾之中痛苦到了極點！

『她忍不住，終於向婆婆、丈夫懺悔，好使她的痛苦減輕點，可是婆婆一聽見那樣的事情，就更加對卡德林厲害了，逼得她在家裏簡直無法容身！卡德林無可奈何，只得去求救於鮑里司，可是鮑里司正被他叔父派到別處去做事情，未敢答應卡德林的請求，就別了卡德林各自去了。可憐的卡德林這時「有家歸不得」，在外又無處安身，終於在那茫茫的黑夜裏投到伏爾加河永久安息去了！』

業餘劇人的演員表如下：

庫里斤	沙 雲
庫德略慈	呂 班
沙布金	鈴 上里
提閱意	顧而已
鮑里司	鄭君里
費格隆諾	章曼蘋
卡彭諾瓦	舒繡文
奇虹	趙 丹
瓦爾瓦拉	葉露茜
卡德林	藍 蘋
貴夫人	英 茵
格拉沙	蔡蘋玉
遊客甲	李 明
遊客乙	鄭展予
某婦人	康 傑
遊客丙	何康理

一九三七年抗戰發生，淞滬之戰以後，中國軍隊退出上海，上海大多數劇人也分編成十幾個演劇隊，出發到內地去演劇，留在上海的劇人，聯合起來組成了一個『青島劇社』，一九三八年冬在新光大戲院演出『大雷雨』，其演員表，憑記憶，大致如下：

卡德林	李小瑛（曉雲）
鮑里司	沈 重
奇虹	王竹友
瓦爾瓦拉	蔡 瑾、路明
卡彭諾瓦	吳 銘
提閱意	夏風、何劍飛
庫德略慈	舒適、顧夢譚
庫里斤	黎 明

新中國劇社在內地演出『大雷雨』，每次演出的演員大致是原班人馬，這裏抄錄一九四二年初次在桂林演出時的演員表：

庫里斤	李賓中
庫得略慈	巴 鴻
莎布金	沈 良

提爾意	菲 克
鮑里司	嚴 恭
費克隆薩	邱 華
卡彭諾瓦	石聯星
奇虹	許秉鐸
卡谷林娜	鍾耀羣
娃爾娃拉	蘇 茵
貴婦人	朱 琳
格拉莎	李露玲
村人甲	王悻萍
村人乙	岳勛烈
村人丙	張若英
村人丁	吳南山

後來幾次演出，自然，演員並不是絕對沒有調動，例如朱琳就曾演過幾次卡谷林娜，凌瑋如也演過卡谷琳娜。奇虹一角也由高博演過。

直到一九四七年在上海上演時，主要演員還沒有多大變動：

提爾意	刁光覃
鮑里斯	高 博
卡彭諾瓦	熊 偉
奇虹	許秉鐸
卡特林娜	A. 朱 琳 B. 梁 明
瓦爾瓦拉	蘇 茵
庫力斤	樊震蘇
庫肖略慈	A. 衛禹平 B. 岳勛烈
莎布金	趙 彤
菲克露莎	張慶芬
格拉莎	吳 琳
貴婦人	翁竹俠
麗索	紀象南 陳 雲 胡 原

趙芬蘭

伍正仰

一九四五年六月國立劇專在江安文廟「國立劇專實驗劇場」演出「大雷雨」，這是劇專的「畢業公演」，共演四場，演出者為余上沅，導演為楊村彬。那次演出的主要演員如下：

提閱意	雷亨利
鮑里斯	周 牧
卡彭諾瓦	曹克冰
奇虹	(不詳)
卡特林娜	朱天秀
瓦爾瓦拉	艾玲斐
庫力金	李永鐸
庫得略慈	曹苓青
莎布金	姚行義
貴婦人	劉碧琴

至於其他劇團的演員表，目前無法搜集，這裏只好付之闕如了。

又新中國劇社演出「大雷雨」，是採用芳信的譯本，它的故事也重新寫過，這裏也一併抄錄出來，做個參考：

『卡答琳做姑娘的時候，生活是自由、快樂。她信上帝，愛到教堂去做祈禱。嫁了以後，生活完全不同了。婆婆卡彭諾瓦整天的責罵她，使她感到很不安靜。她想從丈夫奇虹身上找取安慰，但奇虹是個懦弱的人，愛他的妻子，却更尊敬他的母親，他無法庇護妻子，常常偷跑到提閱意家去喝酒。卡答琳討厭這個家，他想飛，飛到人跡不到的地方，想死，死可以解脫她的痛苦，可是當她發覺鮑里司以熱愛的眼光注視她，她好像眼前有了光明。「罪孽」的念頭生長起來，連祈禱都做不成了。』

『在這個家庭裏，娃爾娃拉是同情她的，就在她的哥哥奇虹離家去莫斯科的頭天晚上，她從母親那裏偷來花園門的鑰匙，把鮑里司引到小門的路邊來，她的愛人庫得略慈也到這兒來迎接她，和她彈琴、唱歌，一路到黑暗的樹林裏去遊玩，因為純潔的愛是不許在白晝裏露面的。』

『十天很快活的過去，突然地奇虹回來了，還給卡答琳一個大刺激，她發愁、哭泣，甚至不敢抬頭看她的丈夫。想到她會向他立下「心上不想別的男人」的誓言，她害怕她的罪孽離棄上帝的懲罰，在一個節日，當全家遊進夾樹道，避雨在教堂裏的時候，巨大的雷聲使卡答琳戰慄起來，就在十字架底下，跪在婆婆和丈夫的面前，把什麼事情都說出來。因為做了

關心事的人，往往是怕大雷雨的，以為這是上帝示罰的朕兆。

『婆婆的責罵和威脅，丈夫的敲打，卡答琳的罪也受够了。她的小姑娘爾娃拉是個勇敢的姑娘，實在忍受不住母親的逼迫，便和庫得略瑟偷偷的走遠了，世界雖然寬闊無邊，對他們很陌生，但寬闊無邊的地方，總有他們自由飛翔的所在，這個行動給卡答琳一個光明的啓示；於是，她惠到鮑里司，想同他一起離開這吃人的地方，可是鮑里司也是一個懦夫，沒有勇氣帶她到西伯利亞去，於是墳墓成爲卡答琳最後的懷憶了。

『當卡答琳的屍體從伏爾加河裏打撈起來以後，奇恥痛地向他母親說：「媽媽！是你，你害死了她！」』

四

一九三六年四月二十三日上海劇完假卡爾登戲院演出的『貧非罪』，由陳凝秋導演，演出的說明書上註明這是上海劇院的第四次公演，並且指出，這是『五十年後始終佔領俄國舞台的社會名劇』。

演出說明書上這樣敘述這戲的故事：

『這故事發生在俄國的一個小市鎮裏聖誕節的前夜。

『富商郭台的兄弟郭平，自幼放浪，把家產化完了，此刻流落爲街頭小丑，靠要把戲混日子。哥哥不願意收留他。

『郭台是自手成家的人，所以非常驕傲固執，他生長小市鎮裏，所以極羨慕外面的繁華時髦，他新結交了一個從莫斯科來的人，叫何理嘉，向他學時髦。預備把女兒嫁給他，以備將來搬到莫斯科去，而這個何理嘉呢，就是從前騙盡了郭平家產的人。

『女兒郭葉娜正到了出嫁的年齡了。她已有心上人。是他們家裏的書記米德亞，還是一個誠實發憤的青年，但非常窮，同時郭台的姪子郭斯林也有了愛情。郭台因爲他們窮，尚不許他們訂婚，另一富商的兒子李耶夫則暗地裏羨慕郭葉娜，但她無意於他。

『正在聖誕夜的歡樂之中，一對小情人正準備第二天向家長求到訂婚的允許時，郭台突然帶着那個可厭的老人何理嘉來了，宣佈他們的婚約，每一個人都駭壞了，老媽媽哭了，郭太太爲人懦弱，不敢反對。郭葉娜以父命爲重，忍氣吞聲。這時候本應該奏結婚曲的，但是唱歌的女孩子也非常傷心，唱了一個悲哀的歌。

『第二天米德亞知道這個信息，他覺得一切都完了，特來辭行，他要求帶郭葉娜出走，郭太太也無可無不可的，但郭葉娜究竟沒有這個勇氣，她怕社會攻擊，寧可犧牲自己的一生，米德亞失望欲行，何理嘉來赴宴會，和郭台一吹一唱，大擺其架勢，這時候窮叔父郭平來了，當衆宣佈何理嘉的一切，使他抱頭鼠竄而去。

『到了這時候，郭台才知道他羨慕的繁華是怎麼一回事，才把女兒嫁給米德亞，才允許郭斯林訂婚，才和郭平復爲兄弟如初。

『雖然有一個快樂的結果，但全劇却是陰慘慘的，僅僅有美妙的歌聲才把這陰慘的空氣調和了一點。』

劇中人物的名字，大概爲了易於上口，已經改過。用鄭振鐸的譯本對照一下，大概郭台就是郭台·客比契·託助夫，郭太太就是彼拉格耶·依格羅敷娜，郭葉娜就是劉拔夫·郭台葉敷娜，郭平就是劉平·客比契·託助夫，何理嘉就是阿弗里加·薩威慈·加西納夫，米德亞就是美底亞，郭斯林就是耶夏·格斯林·託助夫，葉文諾就是媯娜·依文諾敷娜，瑪莎和麗薩都是用的原名，郭六就是依格羅克。

這一個戲裏有很多歌，另有胡葵森特爲製譜，並指導演唱，唱歌的女孩有：潘承琪，陳敬儀，震綺蘭，陳敬德。

以下是這次演出的演員表：

郭 六	楊碧君
米德亞	謝 天
郭太太	姜 靜
郭斯林	吳裕昆
李耶夫	嚴 巖
郭 台	沙 蒙
葉文諾	陳 澄
瑪 莎	梅 莉
麗 薩	雷 萌
郭葉娜	陳 澄
郭 平	宗 由
	馬柔輝
奶 媽	楊 鋒
何理嘉	朱人鶴

關於這戲的演出情形，除此之外，現在找不到其他材料了。

五

以下，我們要說到另外一個戲——『孰能無過，孰能免禍』的演出。

奧斯特羅夫斯基的『孰能無過，孰能免禍』，遠在一九二二年就已經有了柯一岑的譯本，書名『罪與愁——人人所不能免的』，簡稱『罪與愁』，由商務印書館出版。據我們搜集到的材料，這戲並沒有依照原作在中國上演過，直到一九三七年春，經張庚和錢韻成編爲『愛與恨』之後，才在同年的七月由上海蝴蝶劇團演出，之後也沒有聽說重演過。

『螞蟻劇團』是戰前上海的一個頗有地位的職業界的社會團體『螞蟻社』所附設的。張庚和錢穎就是專爲了這個劇團而改編這一劇本，據改編者在『愛與恨』的『前記』裏說：『……假使不是爲了螞蟻劇團等着上演，特別是，劇團的諸位對於我們過厚的期待，這劇本是不會產生的』。

『愛與恨』於一九三七年七月——正當『七七事變』已經爆發，臨近『八一三』的前夜——上演於上海『亞蒙』戲院，導演是徐庚敖，一共演出了日夜兩場。當時的職演員表是這樣：

導演	徐庚敖
裝置	鍾敬之
燈光	吳上千
演員	白易甫
	章杰
	羅寶生
	陳鍾
	唐露英
	靜子
	唐露莎
	張曼燕
	羅母
	桂伊薇
	阿方
	顧也魯
	顧立均
	徐以禮
	蘭貞
	王夢娜
	王得標
	何懼
	席巡官
	唐炳春
	阿發
	蘇理

『愛與恨』雖然是根據『罪與愁』來改編，但是兩者之間是有很大距離的，因爲在戲劇的主題上，就已有了根本的改變。關於這點，改編者在前言裏也曾提起：『……我們的原意是想把奧氏無條件同情市民階級而反貴族的態度改成對於市民生活和世界觀的批判』。這裏，爲了易於看出這兩個劇本基本主題的改變，我們可以把它們的故事，簡略地來敘述一下，以資對照。

奧斯特羅夫斯基的原作『罪與愁』是這樣發展他的故事的：

地主巴伯葉夫夫人是一個和藹的好客的婦人，她在她的莊院裏時常招待親朋，對於施密古林家的人特別優遇。施密古林是一個衙門裏的書辦，他有兩個女兒——大女兒叫露凱夜，小女兒叫唐迪亞拉。地主夫人時常幫助這兩位家境不大好的姊妹。地主夫人的兒子巴伯葉夫和她們時常在一起遊玩，他很喜歡年輕貌美的唐迪亞拉。但不久，巴伯葉夫便到京城彼得堡去了，再過兩年，老夫人死了，唐迪亞拉她們失去了依傍，接着她們

的父親施密古林也去世了，生活更加困難起來。而年輕的地主巴伯葉夫也一去杳然，毫無消息，在窮渴中，唐迪亞拉不得不嫁給了一個粗俗的商人克拉斯洛夫。姊妹也跟著她到商人家去居住。

過了一年，年輕的地主巴伯葉夫為了一點公事，路過唐迪亞拉所住的小城，偶然碰見了她們姊妹倆，唐迪亞拉請巴伯葉夫到她家裏去喝茶，去時見到她的丈夫，一副粗俗的小商人氣味，使他看了噁心，因此也更同情唐迪亞拉的遭遇。

農奴出身的克拉斯洛夫能娶到貴族出身的唐迪亞拉為妻，又兼她很是美麗，自然非常鍾愛，甚至對她百依百順，以致引起他家中姊姊、姊夫、弟弟等人的忌妒，常常挑撥離間，唆使克拉斯洛夫去管束她。而唐迪亞拉呢，自以為是貴族出身，下嫁商人，委而不堪，常常在克拉斯洛夫全家人的面前擺架子，發脾氣。

舊愛人——青年地主巴伯葉夫來訪，使唐迪亞拉產生離開丈夫跟他私奔的念頭，但巴伯葉夫並無娶她為妻之意，他只是初則逗引，以解旅中寂寥，繼則僅肯常來鄉里，和她幽會，把她作為外室。

最後，唐迪亞拉又和巴伯葉夫會面，約定私奔，回家時，經克拉斯洛夫的姊弟告發，克拉斯洛夫追問她，她把一切詳情都說了出來：『我騙了你，我從沒有愛過你，我現在也不愛你。你最好離開我，不要使我們兩個都在這裏受罪。我們分離更好呀！』

本來始終深深愛着她的丈夫，忍受不住這打擊，『我要怎樣報復這種侮辱呢？……我要把你像殺狗一樣殺掉……』，唐迪亞拉衝出去，他拿了刀追出去，果然把她殺了。『但是，唐迪亞拉是對丈夫有罪，也對上帝有罪，不過，丈夫沒有權自己審判她，因此丈夫不能受上帝慈悲的審判，反要受人對他的審判！他犯了罪，他闖了禍！』（劇本結尾借祖父和姊夫的口，說了這樣的話）。

這戲改編為『愛與恨』，張庚與錢穎是這樣鋪陳他們的劇情：

白易甫和唐露英從小是同學，他們早就相愛。白易甫被家人逼着要和另外一個女子訂婚，他為了唐露英的關係，拒絕訂婚，離家逃走。出走後他和露英失去聯絡，他在外面當了四年的兵，『糊里糊塗的打了許多次仗』，後來當了營長。他不願意再無仇無恨地殺自己人，『決心不幹，但被調到國防前綫去，才又興奮起來』。在赴前綫的途中，他就擱在一個小城市裏。在這小城市裏他偶然遇到了四年沒有音訊的唐露英。在這四年中，唐露英也發生了很大的變化：她得不到白易甫的音訊，她父親死掉，她失學，並且隨着家人搬到鄉下去住，家裏愈來愈窮，母親逼着她出嫁，沒有辦法，她嫁給了一個開布店的商人羅寶生。不久，她母親也死了，姊妹唐露莎也跟着她住到羅家。

布店學生意出身的羅寶生，是一個粗俗的商人，他能娶得受過教育的唐露英為妻，非常滿意，事事遷就她，但她對自己的丈夫却絲毫沒有愛情，因此在家裏時常流露出傲

蔑的態度，這引起了羅實生的老母和弟弟的不滿，他們時常在背後挑撥是非，羅實生的姊姊和姐夫也時常發表不諱的評論。

白易甫和唐露英的一席談話，鼓起她突破環境的勇氣，寥寥幾句話，決定了她的命運：

白易甫：『是的，和我一樣，我們依舊可以一同奮鬥』。

唐露英：『你忘了我已經結了婚嗎？』

白易甫：『結婚是你的束縛，但是你可以突破這個束縛啊！』

羅實生是販賣東洋貨的奸商，白易甫是抗敵戰士，住在羅家有姑婆小叔的挑撥，跟白易甫去有自由與愛情——於是，當羅實生發覺她再度和白易甫去會面而責罵她的時候，她宣佈：『我愛他……我雖然嫁了你，可是我從來沒有愛過你，你雖然佔有我的身體，可是你不能佔有我的心！』在家人都喊着要打她的時候，她逃了出去，羅實生追出去，把她殺死了。

看了這兩個故事，顯然可以看出，正如改編者所說，主題是不同的：原作者用否定的態度寫貴族地主們輕率的愛情，改編者用同情的態度寫知識份子的『突破束縛』的愛情；原作者從小市民與貴族的愛的糾紛，導成鬧禍和犯罪的結局（劇名就叫『熟能無過，孰能免禍』），他是同情小市民的。改編者從小市民和知識份子的愛與恨的衝突造成一個無以挽回的悲劇，他是否定小市民的。

在改編本裏反映了當時中國的事變和生活環境。改編本從改編、上演到劇本的出版，都在一九三七年，這正是中國人民歷史上發生重大事變的一年——七七蘆溝橋事變和八一三淞滬事變——就是中國人民八年抗戰軍首的一年。在七七和八一三前夜，抗日救國成爲人民普遍的要求，但是怵於日本侵略者的壓力與脅威，地方當局的限制和整正，不許人民公開表示自己的意志，於是在文藝作品裏，也只得用隱諱的言詞表達這一情緒。

顯然，正因為這個緣故，年輕的地主巴伯葉夫變成了年輕的軍人白易甫，巴伯葉夫是爲了一件衙門裏的公事路過某小城，白易甫則是調往國防前綫，（沒有敢說出是抗日前綫）而路過某小城；作爲姊姊的露凱夜爲了攀附貴族而去找旅館中的巴伯葉夫，作爲妹妹的唐露莎是因募捐慰勞綏遠抗敵將士而碰到白易甫。唐迪亞拉是因爲不愛小商人克拉斯洛夫和討厭他的粗俗而要離開他，跟巴伯葉夫去過貴族的生活，唐露英是因爲不愛小商人羅實生和討厭他的俗氣，更憎恨他的販賣東洋貨去做奸商的行爲而要離開他，跟白易甫去一同奮鬥，過『革命』的生活。

由於這種截然不同的主題，由於這種中國當時最現實的題材，在劇情的發展上，在人物的安排上，自然要和原作有很大的出入，『我們想只修改一下台辭就完事的計劃完

全打破，退後到只保留故事發展的輪廓了』（改編者在前記裏這樣說）。

關於改編的經過，改編者又有這樣一段話：

『工作是這樣分配的：錢穎寫對白的初稿，張庚修改；在動筆的前後甚至於當中，我們差不多是用爭吵的方式來討論劇中 action 的展開的。往往爲了人物性格的變更在 action 的必然展開，和原有的故事輪廓之間發生矛盾，幾乎有不更改故事就不能進展的樣子，可是我們却很優氣的想了許多方法解決了這些問題。然而在分場一點上（就是人物的上下），我們到底不能再支持原來的樣子了。我們其所以念念不忘於原來的形式，也並不是根據了什麼奇想，而是爲改編的迅速。但到結尾，我們兩個全都承認：除了輪廓之外，幾乎是另寫了一個劇本，甚至所化的精力比寫一個劇本還多……』

在人物方面，『愛與恨』是這樣改編的：

原作	改編
巴伯葉夫（年輕的地主）	白易甫（青年軍人）
克拉斯洛夫（商人）	羅寶生（小商人）
唐迪亞拉（克的妻）	唐露英（羅妻）
露凱夜（唐的姊姊）	唐露莎（露英之妹）
亞克其勃（克的祖父）	羅母
阿方弱（克的弟弟）	阿方（羅的弟弟）
枯力泰（麵粉小販，克的姊夫）	顧立均（小商店老闆，羅的姊夫）
烏來亞拉（枯的妻，克的姊）	顧貞（羅姊，顧的妻）
席希賈納夫（法庭書辦）	席巡官
柴吉克霞（旅館女主人）	阿齊（旅館茶房）
卡勃（巴伯葉夫的僕人）	王得標（白易甫的勤務兵）

在分幕和分場方面是這樣：

原作	改編本
第一幕	第一幕
第一景：旅館	第一場：旅館
第二景：河岸	第二場：河岸
第二幕	第二幕
第一景：克家	第一場：羅家
第二景：旅館	第二場：旅館
第三幕	第三幕
第一景：克家	第一場：羅家

第四幕

第二場：羅家

第一景：旅館前街上

第二景：克家

改編本省去第四幕，把原作第四幕裏的戲都合併到第三幕的第二場裏，把原作第四幕第一景旅館前街上唐迪亞拉會見巴伯葉夫的一場明場戲，用暗場的形式倒敘在第三幕的第二場裏。

六

再往下要說到的是『無辜的罪人』的演出。

這一個劇本，大概在一九四三年與一九四五年之間，曾經由耿濟之直接從俄文改編為中國戲，編成後，劇名『慈母淚』，交由國華劇團（那時在金都大戲院經常演出）的導演吳仞之閱讀，但這戲並沒有能夠演出。它雖然沒有能夠演出，但後來曾在『文藝春秋』雜誌上發表。

同一個戲，後來經陳平改編為『舞台豔后』，於一九四五年勝利前夜由上海苦幹劇團在巴黎大戲院演出，佐臨導演，共演出四十場，觀眾約二萬餘人。

在敘述『舞台豔后』的改編本之前，我們這裏先把原作『無辜的罪人』敘述一下。

全劇四幕，第一幕作為序幕，故事是這樣的：

莫羅夫是一個內地的小官吏，還很年輕，他愛上一個出生良好的少女奧特拉琴娜。這一對年輕的愛人，雖然還沒有結婚，但已經有了愛的結晶——生了一個兒子，寄養在鄉下一個小市民家裏。

莫羅夫又愛了另外一個女子，——實際上他並不是愛她，而只是因為她有錢，為了貪圖她的錢，莫羅夫決定和她結婚。

那女子名叫謝拉維娜，原來是奧特拉琴娜的女友。謝拉維娜來向女友報告即將結婚的消息，一張照片向奧特拉琴娜告發了她愛人卑鄙的罪行。她驅逐這欺騙了她的心和她的青春的莫羅夫離開她。正在驅逐莫羅夫的時分，鄉婦趕來報告，她的愛子病重，她急忙趕到鄉下去看視。趕到鄉下時，愛子快將斷氣，她受了雙重打擊，立時昏了過去。在昏迷中，她被送到家裏，接着她又生了一場重病，臥床一個半月之久。

病愈後，她跟外祖母住到鄉下，得悉她兒子已死，由他的『父親』埋葬了。從此她孑然一身，了無牽掛，於是跟了外祖母到克里米亞去一住就是三年，之後又跟姑母到外國去遊歷了一個時期，姑母死後，給她留下一筆很不小的遺產。她受了戀愛的打擊，無意再行結婚，為了解除寂寞，她要去演戲。她改名克魯契寧娜，一演成名，蜚聲一時。由於一個偶然的機會，她又來到了離別已經十七年的故鄉，被邀演戲。她優秀的演技，

深刻的體驗，騷動了整個城市，尤其是她演失去愛子的母親，最為動人。

這城市的戲班子裏，有一個青年名叫聶知那莫夫，意思就是『來路不明的人』，他是一個私生子，無父無母，四處流浪，流浪到戲班子裏，便做了一名跑龍套。由於他的出身，他被大家輕視和凌辱，他是沒有過錯的，但是他却代人受過，他真是一個『無辜的罪人』。因此他變成一種粗暴的性格，他憎恨周圍的一切人，他更恨製造私生子的，拋棄子女的不負責任的父母。

克魯契寧娜懷着她那顆受盡折磨，飽經風霜的善良的心，對於一切被侮辱與被損害的人，都虛心下氣地去接近，去安慰，所以在這戲班子裏，她很同情聶知那莫夫的身世。從年齡上，從小名上，她漸漸地懷疑，聶知那莫夫也許就是她的兒子。竭力設法和他們接近，但是他由於一向對於一般人的憎惡，他討厭她的假慈悲，他甚至時常出言不遜，得罪她，雖然她用種種方法援助他。

從前帶養她兒子的鄉婦，偶然來求乞，她認出這老婦，打聽之餘，得悉她兒子並沒有死，不久病就好了。後來老婦把孩子賣給別人家做養子，出賣時，曾得到孩子的『父親』莫羅夫的同意。

這樣，克魯契寧娜知道兒子沒有死，對聶知那莫夫更加注意起來。

莫羅夫和謝拉維娜結婚後不久，謝便去世了，她留下一筆很大的遺產給莫羅夫。莫羅夫變成當地的富豪，他看到克魯契寧娜演戲，他懷疑這是他青年時期的愛人奧特拉琴娜。他特地到後台去看她。一談之後，果然是她。他要求和她重修舊好，以贖他過去的罪衍。她不答應，她追問她兒子的下落。他支吾着，說是給人家做養子了，但不記得那人家的姓名，也不知道那人家住在什麼地方。

當地一個闊人在自己豪華的宅邸舉行晚會，招待演員，班底裏有一個女演戲妬忌克魯契寧娜的成功，唆使聶知那莫夫當眾辱罵她，說她是一個養了私生子，拋棄私生子，然後又去嫁人享福的壞女子。

克魯契寧娜又見到莫羅夫，仍舊追問她兒子的下落，他則仍舊一派胡說，百般欺騙她。

在敬酒的時候，聶知那莫夫站起來說話，他責備那些養私生子的父母，使無辜的孩子受罪，他掏出他頸上所掛的金器，說他不負責任的父母，使孩子受罪，還要留下紀念物讓孩子紀念父母。克魯契寧娜認識這是她給兒子所掛的金器。她認出這就是她十幾年來夢寐以求的兒子，驚呼一聲，昏倒過去。

母親找到了兒子，兒子認出了母親。兒子問母親，父親在那，『父親』莫羅夫見狀，立刻迴避。母親說：『你父親是不值得去尋找的，但是可以讓他看看，我們是多麼幸福』。這個劇本最初是由陳平從俄文譯出，然後和佐臨共同改編，前後共經改編六次

之多。

陳平改編的『舞台皇后』，序幕幾乎和原作沒有什麼出入；原作的第二幕和第三幕合併為一幕，關於私生子在戲院鬧禍，幾乎鬧出大亂子，幸虧女主角出來說情，才化凶為吉一段戲，在原作裏是用的暗場，在改編本裏却用明場演了出來；原作的第二幕是在女主角所住的旅館，第三幕是在戲院後台的化裝室，改編本把戲都集中在演員休息室，介紹女主角演戲多麼動人，怎樣排解糾紛，怎樣會見她的兒子（那時她還沒有認出），怎樣和兒子作感人的談話等等，都用明場敘述。改編本的第二幕，實際上就是原作第三幕一部分的發展，戲仍舊在後台休息室，這裏介紹出演員們對於女主角演技的反應，特別是介紹原班子裏的女演員多麼嫉忌新來的女主角，並且設計怎樣搗她的蛋，同時又寫出她兒子做了她一番感人的談話之後，多麼衷心感動；這裏也介紹出從前遺棄她的那男子怎麼來看她，怎麼勸她破鏡重圓，怎樣被她堅決拒絕。最後又敘述她的兒子聽了人家的謠言，怎樣突然對她起反感，憎恨她。第三幕就是原作的第四幕，劇情的發展和所用的台詞，幾乎完全和原作一樣。

改編本裏添了好幾個人，但都並不重要，只是幫助戲劇發展的陪襯人物。大意是這樣的：

事情發生在天津，男主角是一個大學生，姓郭名立成，女主角叫黃玲，他們在沒有結婚之前，就養了一個孩子，寄養在天津城裏的一個姨太太家，後來郭立成和一個剛得到遺產的女子譚秀芬結婚，黃玲被遺棄。孩子病重，黃玲去看孩子，自己昏倒，被人抬走，生了一場重病，因此不知兒子的死活，郭立成寫信騙她，說孩子已死，其實孩子病愈後被郭立成領去送給別人做養子了。黃玲跟着外祖母住到上海去，外祖母死後，入劇團演戲改名葉露明，各地登台，頗為走紅，最後——隔了十六年，被邀往天津演戲，在戲班子裏遇到一個剛二十歲的青年演員郭正，這就是她不知死活的失散了十六年的兒子。郭正因為是私生子，受盡人間的污辱，被人罵為「雜種」。在天津，葉露明又遇到郭立成，他已成為當地的闊人，妻子已死，他要求和葉露明破鏡重圓，但被葉拒絕。最後葉終於認出郭正就是她的兒子，於是母子團圓，雖父親在場，母親也不願意給兒子指認。

也和其他改編本一樣，在戲劇發展的細節上，竭力適合中國的生活，奇怪的是，原作是這樣和中國生活相近，幾乎用不着作很大的『改編』。這戲的改編和演出，正巧在勝利前夜，就是在上海敵偽統治臨近末日的幾個月，所以在這戲裏也嗅得到敵偽統治的氣息。最明顯的是偽府通貨膨脹的反映，單是一件衣服，就要八萬八千塊錢，一個劇中人驚訝地說：

『什麼？八萬八，一百塊錢一張的票子，要堆那末一大堆？！』

在那時候，這樣的數目是確實會引起咋舌驚嘆的，現在令人看了，不免有今昔之感！

『舞台豔后』的演員，幾個重要的，大致如次：

黃玲，即後來的葉露明·····	藍 蘭
郭立成·····	白 文
譚秀芬·····	上官雲珠
郭 正·····	張 伐
李 莉·····	莫 愁
徐之鴻·····	陳 平
王 六·····	立 風

『無辜的罪人』在勝利後，於一九四七年，曾經李萍倩改編為電影，片名『母與子』，由文華公司拍攝，並仍由改編者李萍倩自己導演。照故事和人物來看，似乎電影脚本主要是依據舞台的改編本『舞台豔后』，例如舞台上的黃玲，在電影裏改名黃素，黃玲後來的藝名是葉露明，黃素的藝名則為林露萍；郭立成改為韓立人，郭正改為韓晨，譚秀芬改為陳雲，鬧事的王六改為周七，使女小玉改為小玲以及其他等等。

在原作裏，母親認出兒子的記號是頸上所掛的金器，話劇改編本裏，陳平是用孩子手上被粥鍋所燙的疤痕，電影的改編本裏，李萍倩也是用的這個疤痕。

在原作裏，捧克魯契寧娜最力的是當地一個富紳杜林京，在舞台本裏，是當地愛好話劇的一個紳士徐之鴻，在電影裏，編導者把這人物索性改為十六年前遭棄黃素的韓立人，說他就是林露萍（黃素）在那裏演戲的那戲院的大老闆，並且把他寫成一個惡勢力的代表者，專門闖禍尋釁的周七，就是他的徒子徒孫。

電影的名稱既然題為『母與子』，自然，它的主題就着眼在『母』與『子』上，所以在電影的本事，一開頭就標出這樣的成語：

『雞雛隨母走，羔羊跪山坡』。

現在把電影故事抄在下面，做一個對照：

『十六年前，黃素正在少女時代。她的愛人韓立人格於經濟環境無法結婚。兩人因熱戀而生了孩子，也只得寄養在近郊的孟媽媽家裏。

『韓立人謀事業上的發展，最需要的是資本。他竟不擇手段地追求一個離了婚的少婦陳雲；她有錢。

『陳雲因為她第一次的婚姻是不幸的，所以這一次特別地慎重，就商於老同學黃素。她只把對方的性情學問年齡經濟狀況約略地告訴了黃素。黃素勸她和這人結婚——黃素認為嫁人是為了人而不是為了錢的。

『陳雲預備和韓立人上青島去結婚了。立人還在欺騙黃素，借詞遠行，正在惜別時，陳雲也來辭行了。并且說出她未婚夫的姓名，給黃素看他的照片。黃素受了極大的刺激。韓立人見陳雲來時倉皇匿避，俟陳雲去後，要求黃素原諒，黃素憤而逐之。

『韓立人利用妻財奠定了事業的基礎。發誓之後他來找過黃素，送她一筆鉅大的款子，要把他的孩子領回去，被黃素拒絕了。但是立人買通了孟媽媽的丈夫，終於把孩子抱走了。孟媽媽的丈夫對黃素只謊說是走失了。

『黃素經過了失戀與失子的雙重打擊，遠走他鄉，用林露萍的名字獻身於戲劇工作。她經過十六年的鍛煉，成爲一代名優，聲勢浩大地在上海首次演出。

『劇團裏有一個青年韓晨，是一個被遺棄的私生子，在劇團裏由僕役晉級爲演員，大家都看不起他，他也憎惡一切人——環境造成他孤僻的性格。林露萍在戲裏扮母親，兒子就是韓晨演的。母親相會的一場，颯麗了千萬觀衆。在上海頗有潛勢力的周七爺，到後台來請林露萍吃飯，却被韓晨得罪了他，他竟要打韓晨，幸虧林露萍從中排解。露萍後來知道韓晨的身世，十分同情，很想和他談談。他却冷漠地回絕了她。

『周七爺又來尋釁，戲院當局爲息事寧人起見，竟把韓晨飾演的角色換了人。林露萍激於義憤，拒絕上演，全體演員也同表憤慨，要求周七爺道歉，否則一致拒演。經理只得向大老闆求救。大老闆一個電話打來，竟使周七爺屈服了。

『露萍懷疑到韓晨會不會就是她失去的孩子。她訪問多年不見的孟媽媽。逼出了當初的實情，因此她更堅持地約韓晨在散戲後到她的旅館裏去談話。她一再地幫忙，韓晨這次不得不答應了。

『這劇團原有的當家旦角沈麗文一直妒忌着露萍，見她屢次向韓晨破格表示好感，以爲她對他有什麼曖昧的企圖，便約化裝師李世京闖到她旅館裏去，藉口要告訴她大老闆明天請客吃晚飯的消息。露萍到此方才知道大老闆就是韓立人。韓立人聽於露萍的叫聲力，特地爲她舉行盛大的宴會。

『沈麗文無意中聽到露萍過去的歷史，便借此挑撥離間，轉告韓晨說她是個棄婦，而又拋棄了自己的私生子。韓晨聽了果然非常地起反感。

『在宴席上，韓立人發現林露萍就是黃素。他背着人要求她重修舊好，並將往事絕對保守祕密，因爲他現在是有地位的人物了。露萍對於他的威逼利誘一概不理會，只要他把她的孩子找回來。

『她不願意參與這宴會，可是在離席之前她要與韓晨說幾句話，而韓晨已經醉了，當衆辱罵她。露萍鼓起了勇氣上前驗看他的手，手上有他小時候被一鍋粥燙傷的疤痕。露萍敘述前情，指出他的父親。韓立人愧悔無地，希望他們母子給他一個贖罪的機會，但是他們倆一同走了。只剩下韓立人和他的良心單獨在一起。』

此外，把『母與子』的演員表也一併錄之如下：

黃素	盧碧雲
韓立人	殷俊
小玲	玄珍
陸雲	蔣天流
孟夫	戚秋鳴
孟妻	張琬
韓晨	張代
李世泉	葉明
吳明	崔超明
沈麗文	路珊
石磊	程之
周新	劉龍
劉勳	富潤生
夏浩	葉小珠
周七	章志直
雲山	朱雲山
孫紹康	田振東
韓甲	莫愁
夏母	林榛

七

奧斯特羅夫斯基的『沒有暗號的女人』的原作，在中國舞台上沒有上演過，有的，只是陳白塵根據這戲改編的『懸崖之戀』。『懸崖之戀』於一九四七年八月二十日至九月二十一日在上海海光劇院演出，共演二十三天，四十三場（售票一萬二千一百七十一張），觀眾達一萬四千餘人（包括招待與贈券）。

『懸崖之戀』演出時更名『賣油郎』，演出者為新中國劇社，導演為洪深。據說這戲演出時，導演會加進一些自己的意見，和陳白塵的改編本有些不同之處。『懸崖之戀』由羣益出版社印成單行本時，又經改編者修改一番，非但和上演時的『賣油郎』頗多出入，而且和他原來的改編本也很不同。

『懸崖之戀』現在又經改編者陳白塵改編為電影脚本，交由峨嵋影片公司拍攝。拍攝還沒有開始，但已確定要拍，這時，奧斯特羅夫斯基的劇作，連『無辜的罪人』（『母親與子』），搬上中國銀幕的，截至目前為止，共將有兩個了。

『懸崖之戀』一改再改，舞台本與出版本有了差別，電影脚本有了更多的差別。自然，改編本和原作是早就有了距離的。但是無論如何有距離，有差別，改編的舞台本和電影脚本究竟是根據奧斯特羅夫斯基的原作，至少，故事的輪廓和劇情的發展，多少是和『沒有陪嫁的女人』符合的。爲了看出這其間的異同之點，我們就拿原作的故事來和『懸崖之戀』做一個比較吧。

奧斯特羅夫斯基這樣敘述他的『沒有陪嫁的女人』：

中年婦人奧古達洛娃是一個敗落的貴族，她有三個女兒，由於窮得沒有陪嫁，兩個大女兒都嫁得很不如意，她對於第三個女兒——臘麗薩，不得不想萬辦法：即使沒陪嫁，也要找一個好夫婿，爲了找好夫婿，她就在家裏招待各式各樣的男人，讓臘麗薩和更多的男人交際，以便挑選一個東床佳婿。

在許多求婚者中，臘麗薩選中了一個風流倜儻而又多財多富的巴拉多夫。她深深地愛他，他也海誓山盟，決定和她結婚。

但是突然之間，巴拉多夫離去這城市，一去就是一年，毫無消息。臘麗薩天天盼望巴拉多夫的歸來，但是望穿秋水，這是一無蹤影。而那位急於尋找乘請作婿的母親，眼看巴拉多夫不會回來，便迫着女兒仍舊招待各種客人。起初，臘麗薩把一切求婚者都拒絕了，——她死心塌地地等候着他的愛人。後來，她終久違不過母親的意志，和一個人接近起來，但那人不久就因母命如土而被捕了。臘麗薩受不住這種磨折，最後，她隨便答應了一個人的求婚，預備和這人安安靜靜地，樸樸素素地過一輩子。這人是一個小公務員，盜俗得使人討厭，但受盡欺騙與侮辱的臘麗薩是決心承受這一委曲的。

就在她和那小公務員卡郎戴雪夫結婚的前夜，闊別一年多的巴拉托夫回來了。他已找到了一個陪嫁豐富的女人，訂了婚，並且不久就要結婚。明明是他先對臘麗薩變了心，他反而責備臘麗薩不等候他，他明明自己已經和他人訂了婚，他還花言巧語地戲弄臘麗薩，引誘她。臘麗薩在巴拉托夫的挑動和海誓山盟的謊語之下，又加上未婚夫卡郎戴雪夫頗不識相地侮辱她，使她厭惡，於是她擺脫一切地、勇敢地允許巴拉多夫的邀請，在喜宴之後，背棄未婚夫，跟巴拉托夫到伏爾加河對岸去夜遊，野宴作樂。

當她要跟巴拉托夫回去的時候，巴拉托夫拒絕了她，並且宣佈已經和別人訂婚，他只是爲了一時的高興，和她玩玩而已。

她受了無上的刺戟。這時有一個富商克奴洛夫，要買她，把她當玩物，帶到巴黎去玩。她拒絕了。

卡郎戴雪夫憤怒地來找她，她不願意跟他回去，她對一切都失望了，她宣佈並不愛他，卡郎戴雪夫憤怒之餘，拔出手槍來，向她開了一槍，她在死之前笑着說：『你給我做了一件多好的美事……謝謝你！這是我自己……誰也沒有罪！』

『懸崖之戀』的故事，陳白塵是這樣敘述（根據新中國劇社演出時的說明書）：

『三十四年夏天。

『重慶正滾沸在炎熱的浪潮裏，山城的每個角落都在喘息着，隔江南岸，因為面山靠水，算是比較清涼的地區，一些名流工商都沿江住到那邊去「避暑」，有一個以進出口商起家的長城公司總經理余友楠，經他的朋友汪奇和胡子雲的介紹，也到南岸來看房子，余本無意購買那座山上的別墅，但當他發覺有一位年青、漂亮的女學生范嬌住在附近時，他立刻決定買下別墅，住到南岸來。范嬌是個學音樂的女學生，人很年青、純樸。

『范的姐姐范婕為人極勢利，小科員孫克歐爲了追求范嬌也盡力向范嬌討好，但是遭到了她們姊妹的白眼，余友楠乘勢獻以殷勤，送鋼琴，得到了范嬌的歡心因而熱戀。

『日寇投降的消息傳來，股票均趨下跌，余友楠爲了挽救自己商業的損失，即晚決定連夜渡江赴渝逃過，丟下范嬌，更作發勝利財的企圖。

『余飛過之後，渺無音訊，在將近一年的時間裏，孫克歐苦追范嬌，范爲了忘記過去的創痛，要求克歐立刻去樂山，孫則爲了慶祝戀愛成功，一定堅留重慶舉行訂婚儀式，適是時余友楠突自上海歸，克歐乃當衆宣佈翌日與范嬌訂婚。

『孫范訂婚之夕，余范舊情眷眷，乃攜范嬌往重慶狂歡終宵，但余一夜逢場作戲後又斷然丟了范嬌。

『克歐發覺這事，極度憤怒，懷刀攔刺余而范嬌亦悔恨交迫，奪刀自刎。陣陣薄暮寒鴉的哀啼，好像在惋惜這個應該有着輝煌的前程，遠大的希望的少女，却在這樣的社會環境中沉落消失。』

改編本除了把故事從伏爾加河岸搬到揚子江河岸，並且也是河岸的一個懸崖上之外，使得故事更有現實感的，是把故事發生在一九四五年的夏天——勝利的前夜。男主角是爲了趕到上海去發「勝利財」，丟了「沒有陪嫁的」，反而要陪錢的「女人」，他在上海將近一年，找到了一個有陪嫁的女人，也就是藉以發勝利財的一個橋樑。

主題沒有改變，故事的輪廓也沒有改變，幾乎人物也沒有什麼改變。原作裏的船業鉅子巴拉托夫在改編本裏改爲進出口的鉅商余友楠，一個中年商人和青年商人（克奴洛夫與伏哲托托夫）也照原樣地保留下來；中年商商胡子雲和青年商人汪奇。奧古達洛娃和臘麗薩是母女關係，改編本把她們改成姊妹（范婕和范嬌）關係，並且給姊姊添了一個丈夫（李鍾秀），這一個人物，只知喝酒，不知其他，似乎有些像原作裏的羅濱遜。原作裏的小官吏卡朗戴雪夫也原樣地保留——起碼的小科員孫克歐。此外，侍者和僕人也照舊。改編本中就是少了一個小官吏的姑母和食堂主人。吉布賽人則改爲抬滑竿的。

原作有四幕：第一幕在伏爾加河的一個咖啡店的陽台上，第二幕在奧古達洛娃家的一個房間裏，第三幕在卡朗戴雪夫的書房裏，第四幕和第一幕同，仍在伏爾加河畔的

懸崖上。

改編本只有三幕：第一幕分爲三場，第一場在揚子江岸，重慶對岸的懸崖上，人物和劇情，與原作的第二幕差不多。不過改編本是把故事從頭敘起，原作裏用倒敘的形式所敘述的巴拉托夫和臘麗薩的關係，巴拉托夫怎麼一去不回，臘麗薩怎麼被迫以身許人等等，在改編本裏都用明場演出，給每一個人物都作了具體的介紹，然後再在這些人物的關係中開始發展出戲來。第二場是在李鍾秀家，這是第一場進一步的發展，也就是原作裏第一幕所倒敘的那段戲——巴拉托夫怎樣接近臘麗薩，花言巧語地騙得她的心（余友楠怎樣送鋼琴，請吃飯，向范媽進攻）。第三場是再向前發展一步——兩個月後，余友楠和范媽的關係已經很接近，只等再進一步的結婚了，但是突然傳來消息，日本投降，余友楠爲了發財，連夜不別而行，趕往上海，這也是原作第一幕裏所倒敘的故事。

改編本的第二幕第一場仍舊在揚子江岸的懸崖上，這是時隔一年的事情：余友楠一去無音信，深受打擊的范媽不得已地答應了一個小公務員（孫克歐）的求婚。就在這時候，余友楠從上海回來了，他已經和幫助他發勝利財的劉司長的女兒訂了婚，他這次回重慶是預備在結婚之前，不受太太約束地來玩一個痛快。這是原作第一幕的下半截。

第二幕第二場是在范媽家裏，這和原作的第二幕差不多，介紹出余友楠不懷好意的擾亂范媽的心，新訂婚的孫克歐得意忘形的獻酬，范媽百無是處的苦惱。

第三幕第一場仍舊在范媽家裏，就是原作的第三幕（在卡朗戴雪夫的書房裏），人們已吃過訂婚酒，孫克歐已經炫耀了一番，余友楠他們也把他玩弄得够了，范媽也感到更深的痛苦了。又喝酒，又取笑，余友楠並且終於帶了范媽過江到重慶去跳通宵。

第三幕的第二場又回到第一幕第一場的懸崖上，悲劇就在這裏發生：范媽又被余友楠大騙了一次，她不願意再回到孫克歐那裏，她要跳下懸崖，但屢次被人拉住，最後孫克歐持刀追來，他沒有敢殺她，是她奪刀來把自己殺了。這是原作的第四幕，不過原作裏是臘麗薩被卡朗戴雪夫用手槍打死。

還有許多小節，改編本與原作有差別，這裏不一一提出了。據改編者陳白塵說，他把『懸崖之戀』已經修改過二次，但還覺得不滿意，預備以後再修改。

末了，我們把這戲由新中國劇社初次上演時的演員表抄錄如下：

余友楠……………刁光覃（A），高博（B）
汪奇……………馬宗文（A），凌之浩（B）
范妮……………葉子（A），梁明（B）
范媽……………蘇茵（A），賀超影（B）
胡子雲……………奚蒙（A），阮國祺（B）
李鍾秀……………費克

孫克敏	江 俊
小翠(婢)	吳 琳
劉海山(僕)	金 震
何修(僕)	方於今
抬滑竿的	適明, 耿連

八

奧斯特羅夫斯基在中國漸漸被注意起來了，戲劇圈子裏時常想排演他的戲，但是除了『大雷雨』、『貧非罪』等三四個劇本外，奧氏還有幾個劇本沒有被翻譯過來，『森林』，『智者千慮，必有一失』等戲，有好幾個導演會提起要演，但都因沒有譯本而暫時作罷。

最近，上海實驗戲劇學校又開始排奧氏的『大雷雨』了（導演楊村彬），同時並計劃排『罪與愁』。此外，上面已經提過，陳白塵根據『沒有陪嫁的女人』改編的電影，不久也要開拍，——這一切也許都可以作為中國舞台與觀眾對於奧斯特羅夫斯基誕生一百二十五周年的紀念吧。

在這篇短文裏所搜集的材料很不完全，我們相信，一定還有幾次演出沒有包括在內。比方說，這裏所搜集的，只限於上海和西南，華北和東北以及其他地方的就沒有包括在內。據筆者所知，東北的哈爾濱和黑龍江流都會預備上演『大雷雨』，並且是遠在一九三二年前後，那時，導演金劍嘯（他在一九三六年被日本佔領者在黑龍江槍斃）把『大雷雨』的劇本都印好了，似乎，在哈爾濱還曾經排練過（蕭軍、蕭紅都會參加）。自然，在日本統治之下，這戲並沒有能夠演出。

又，據說，上海在日本佔領之後，紅寶劇場會貼過『沒有陪嫁的女人』的廣告，但下文如何，就不詳了。

至於蘇僑在中國演出奧斯特羅夫斯基的戲，那更是常事，『大雷雨』、『鬧市』、『真理固好，幸福更佳』、『得來容易去得快』、『森林』……等戲都會演過，筆者就曾在不同的地方看過好幾個戲。此外，蘇聯的電影『大雷雨』遠在一九三〇年左右就已在中國上映（最初是在哈爾濱），一九三五——三六在上海上映，那時譯名『雷霆之威』。一九三八——三九年之間，上海會上演過『沒有陪嫁的女人』，譯名『淑女恨』，一九四七年則用『沒有陪嫁的女人』原名在上海公映。

對於在中國演過的每個戲，以及某個戲的每一次演出，和不同地方的演出，我們所搜集到的材料，更加不完全，所謂『掛一漏萬』，也許真是『在所不免』了。假使沒有

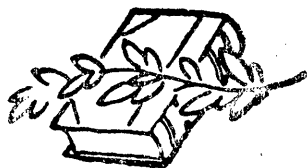
戲劇界和電影界許多朋友的幫忙，甚至於把珍藏的照片和證明書供給我們製版，那就連這些短文都寫不成了。這裏應該特別向許垂繹先生、魯思先生、佟瀛先生道謝。

還有，我們本來預備在匣子裏另闢一欄，把奧氏戲劇在中國演出時的各方面的反應，無論批評文章和介紹文章，都搜集在內，但這一工程是更加艱難了，經過戰亂的中國劇壇，這種材料能够保存下來的是太少了。新中國劇社在黔桂路上逃亡時，把行李鋪蓋都扔掉了，但是把幾年來『大雷雨』等戲演出的剪報却像珍寶似的保存着，那便是去年上海戲劇學校所舉行的『戲劇文物展覽會』裏所陳列的許多材料。但由於這一個戲以及其他幾個奧氏的戲在其他時地演出的評介材料沒有或不够，於是把這非常寶貴的材料，也只得不採用了。

再，這篇短文和後面插圖裏所提到和引據的人名地名與年月日，不免有錯誤，容發現後再為改正，並望讀者隨時指正。

比較更齊全一些的材料，等以後再出『奧氏研究』集時搜進去吧，相信，今後中國劇壇將更多介紹和演出奧氏劇作，那時，也就有更多更好的材料了。

——一九四八年九月三十日



此
页
空
白



『大雷雨』中的卡傑林娜

上海業餘劇人協會演員藍蘋飾（1937年）

此
页
空
白



『大雷雨』在上海

(上海業餘劇人協會演出, 1937年)

上：第三幕第五場，人物自左至右：瓦爾瓦拉（葉露茜飾），卡傑林娜（藍蘋飾），鮑里斯（鄧君里飾），庫德略希（呂班飾）
下：俞虹（趙丹飾）和卡傑林娜（藍蘋飾）

此
页
空
白



『大雷雨』在上海

(上海青島劇社演出, 1938年)

上：第一幕的一場，自左至右：瓦爾瓦拉（蔡瑾飾），卡傑林娜（曉英飾），奇虹（王竹友飾），卡彭諾娃（吳銘飾）。

下：青島劇社演出『大雷雨』的全體演員，自左至右，前排站者：魏征、小鳳、夏風、曉香、黎明、吳銘、夢納、顧夢鶴。前排坐者：巫暉、孫芷君、蔡瑾。

此
页
空
白



『大雷雨』在昆明

(新中國劇社演出, 1945年)

上：第一幕的一場，自左至右：庫德略希(岳勳烈飾)，莎布金(趙彤飾)，庫力金，鮑里斯，提高意。

下：第一幕的一場，自左至右：卡傑林娜(凌瑄如飾)，瓦爾瓦拉(梁明飾)

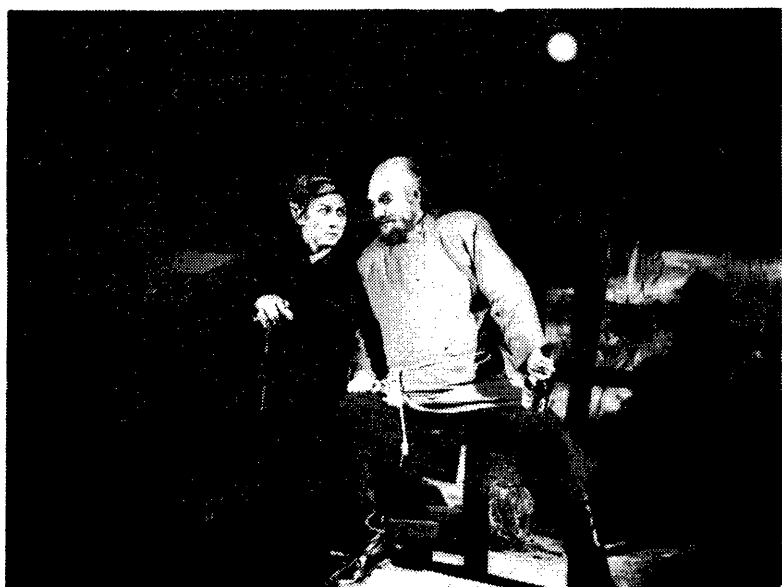
此
页
空
白



『大雷雨』中的卡傑林娜

新中國劇社演員朱琳飾（1947年）

此
页
空
白



『大雷雨』在上海

(新中國劇社演出, 1947年)

上: 鮑里斯(高博飾)和卡傑林娜(朱琳飾)

下: 提高意(刁光覃飾)和卡彭諾娃(熊偉飾)

此
页
空
白

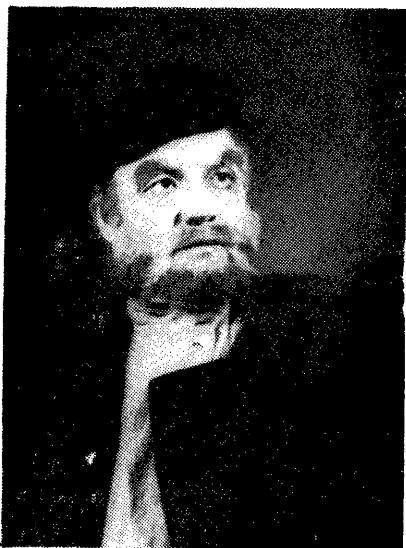


『大雷雨』在上海

(新中國劇社演出, 1947年)

- 上：第一幕的場面，人物自左至右：卡傑林娜（朱琳飾），瓦爾瓦拉（燕茵飾），卡彭諾娃（熊偉飾）與奇虹（許秉鐸飾）
- 下：第五幕的場面，人物自左至右：卡傑林娜（朱琳飾），奇虹（許秉鐸飾）與卡彭諾娃（熊偉飾）

此
页
空
白



『大雷雨』在上海

(新中國劇社演出, 1947年)

左上：提高意(刁光覃飾)

右上：瓦爾瓦拉(蘇茵飾)

下：第三幕的一場，自左至右：庫德略希(衛禹平飾)，鮑里斯(刁光覃飾)，卡傑林娜(朱琳飾)，瓦爾瓦拉(蘇茵飾)

此
页
空
白



新中國劇社在上海演出『大雷雨』時，名畫家李樺為該劇人物所作之速寫（其一）

此
页
空
白



新中國劇社在上海演出『大雷雨』時，名畫家李樺為該劇人物所作之速寫（其二）

此
页
空
白

新中國劇社南來劇

大雷雨

STORM

A-OSTROVSKY. 原著
瞿白音 導演

四月一日起 在 大眾影院 上演

新中國劇社第一次在桂林演出『大雷雨』時的海報(1942年)

此
页
空
白



“大雷雨”特稿

此劇係俄國著名劇作家奧氏所著，其內容極其豐富，且極具戲劇性，故自一九一〇年出版以來，即為各國劇壇所重視，且為各國劇壇所重視，且為各國劇壇所重視，且為各國劇壇所重視。

一九三七年四月一日

貧非罪本

這故事發生在俄國的一艘小輪船離岸前的前夜。
 這艘輪船的主人郭君，自動放棄，把家產化完，此則使萬萬萬道止，這事把其日子，弄得不能不致信。

郭君是白手起家的人，所以非不驕傲可也，他生是市鎮裏，所以時時受外間的繁華吸引，他漸漸變了一個從莫斯科來的人，叫何理亞，問他何時變，不信把女兒嫁給他，以償將來賠到及斯去，而這個何理亞呢，就是從先騙了郭君家產的人。

女兒郭英娜正到了出嫁的年齡了，她已有心上人，是他們家裏的書記米德亞，這是一個誠實肯幹的青年，但非常窮，同時郭君的兒子郭那林也有其愛慕，郭君因為他們窮，向不許他們訂婚，另當高的兒子郭那林則暗地裏愛慕郭英娜，但無所忌憚。

正在郭英娜的歡笑之中，一對小輪人正離岸二米向家長來到訂婚的允許時，郭君突然帶着那頭可敬的老人何理亞來了，宣佈他們的結婚，每一個人都聽壞了，老頭為笑了，郭太太為入傷，不能反對，郭英娜以交命為重，忍氣吞聲，這時郭本應該奉給婚曲的，但是明眼的女孩子也非常傷心，哭了一個悲哀的歌。

第二天米德亞知道這個消息，他覺得一切都完了，特來辭行，他要求郭英娜出走，郭太太也無可如何，但郭英娜究竟沒有這個勇氣，她怕社會交，能可犧牲自己的一生，米德亞失望欲行，何理亞來赴定會，和郭君一吹一唱，夫從其策子，這時候郭英娜不來了，當當宜他何理亞的一切，他抱頭鼠竄而去。
 到了這時候，郭君才知道他的英華是怎麼一回事，才把女兒嫁給米德亞，才允許郭那林訂婚，才和郭那林為兄弟如朋。

雖然有一個快樂的結果，但全劇卻是陰慘慘的，僅之有美妙的歌聲才把這陰慘的空氣調和了一點。

CARLTON 院戲影登爾卡

Commencing Tuesday 26th April 1936

演公次四院劇海上
 演導生先秋凝陳

罪非貧

請製生先葆安胡 置裝鶴人朱

劇名會社的台博國俄信結始來年十九

COMING SOON

映開日不

SCREEN ATTRACTIONS CORPORATION

"MUTT and JEFF"

本大十部全 片畫精滑彩五

演公團劇行旅國中
 [香蘿梅] [雨雷] [花茶]

奧氏劇本在各地演出時的說明書

左上：上海業餘劇人協會上演『大雷雨』的說明書（上海，1937年）

右上：演劇十二隊上演『大雷雨』的說明書（重慶，1947年）

下：上海劇院上演『貧非罪』的說明書（上海，1936年）

此
页
空
白

大雷雨



特 演
刊 出


出 演 次 四 十 五 第 劇 團 中 新



員 會 會 演 聯 體 團 劇 活 市 海 上

社 劇 國 中 新

● 演 公 次 五 十 五 第 ●



郎 油 賣

戀 之 崖 懸 又名

● 演 導 深 洪 ● 劇 編 塵 白 陳 ●

理 管 會 員 委 理 管 院 劇 藝 公 布 海 上

院 劇 光 海

號 九 四 八 〇 四 路 會 · 口 路 寓 海 路 北 州 四

為 寄 美 · 大 同 中 學 學 募 基 金

新 中 國 劇 社 第 四 十 一 次 公 演 :

大 雷 雨

STORM

作 劇 一 俄 · 奧 斯 托 洛 夫 著 基

· 編 導 顧 名 ·
· 演 上 顧 名 ·

作 新 譯 用 · 劇 東 南 雲

累 爾 薛

劇 名 華 西

上 至 家 國

劇 名 斯 西 法 反

河 茵 萊 望 守

· 劇 喜 刺 滿 ·

臣 大 差 欽

演 員 表

吳 錫 慈	劉 鐵	韓 德
徐 申 斯	張 傑	徐 登 博
卡 彭 諾 瓦	高 鴻	湯 如 明
奇 紅	馮 敏	陳 明 傑
卡 特 羅 瓦	康 力 金	馮 勤 傑
瓦 德 瓦 金	康 得 德 西	李 明 傑
庫 力 金	李 希 金	李 心 傑
康 得 德 西	李 克 德 沙	曹 德 明
李 希 金	李 德 沙	曹 德 明
李 克 德 沙	李 德 沙	曹 德 明
李 德 沙	李 德 沙	曹 德 明
李 德 沙	李 德 沙	曹 德 明

職 員 表

符 台 設 計	周 金 劍
演 台 監 督	張 友 興
劇 務	陸 李 傑
裝 置	李 天 傑
電 光 化 裝	曹 金 劍
服 裝	曹 金 劍
樂 具	曹 金 劍
幼 嬰	曹 金 劍
化 裝	曹 金 劍
舞 台 管 理	曹 金 劍

1945.1.11 昆 明 雲 南 大 劇 院

奧 氏 劇 本 在 各 地 演 出 時 的 說 明 書

左 上 : 新 中 國 劇 社 上 演 『 大 雷 雨 』 的 說 明 書 (上 海 , 1947 年)

右 上 : 新 中 國 劇 社 上 演 『 賣 油 郎 』 (即 『 沒 有 陪 嫁 的 女 人 』 改 編) 的 說 明 書 (上 海 , 1947 年)

下 : 新 中 國 劇 社 上 演 『 大 雷 雨 』 的 說 明 書 (昆 明 , 1945 年)

此
页
空
白

子與母

編導
李萍倩



葉小 張路 張志 張明
葉小 張路 張志 張明
演合

蔣天流 嚴俊 盧碧雲 張伐
演主

品齒司公片影華文

影片『母與子』（即『無辜的罪人』所改編）
的招貼畫（1947年）

此
页
空
白



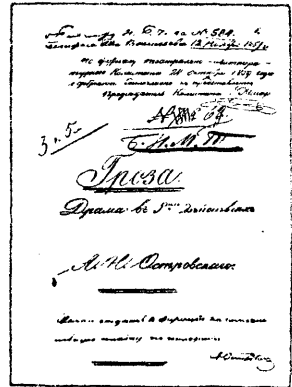
『母與子』(電影)

(根據『無辜的罪人』改編，編導為李萍倩，

上海文華影片公司出品，1947年)

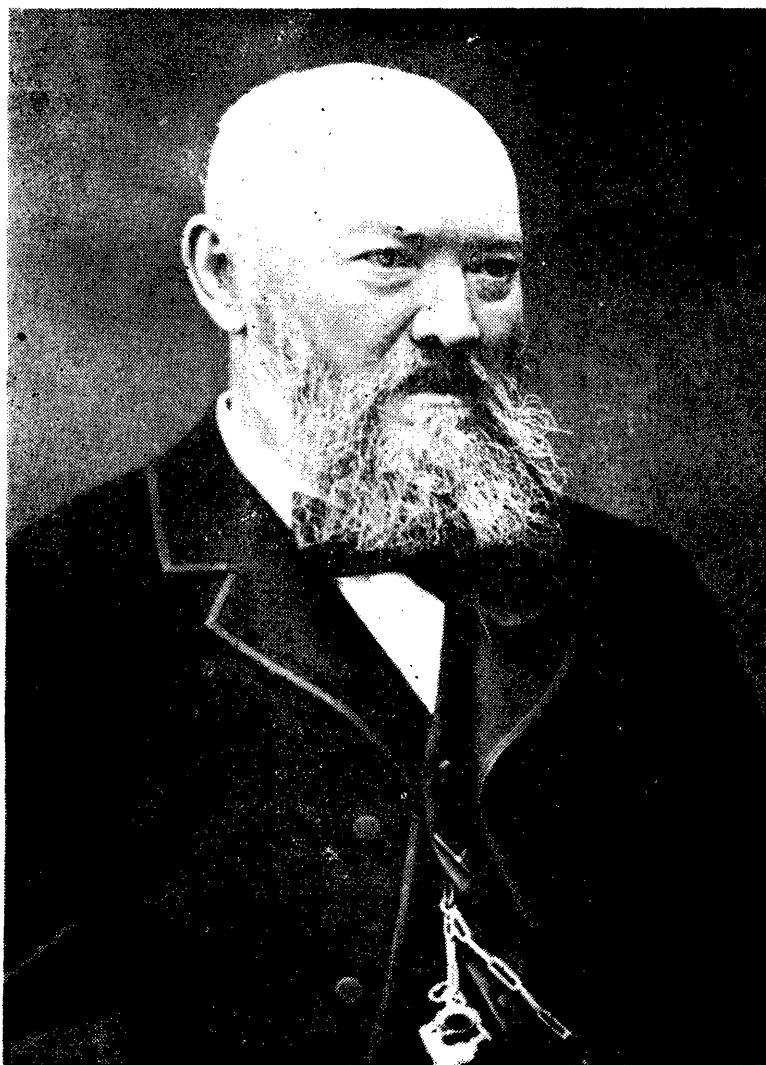
上：母親(碧雲飾)至鄉間尋子

下：母(碧雲飾)與子(張伐飾)



評 介
(Библиография)

此
页
空
白



奧斯特羅夫斯基(1885年攝)

馬初耶夫
(Н. Мацев)

奧斯特羅夫斯基作品的出版 情形、在舞台上和在生活中 (ОСТРОВСКИЙ В ПЕЧАТИ, НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ)

去年是奧斯特羅夫斯基的作品最初發表的一百週年。這就是在—八四七年正月份的『莫斯科市新聞報』(«Московский городской листок»)上所發表的『破產的債戶』(«Несостоятельный должник»)。

這些『莫斯科生活的圖景』，後來曾收到他的喜劇『自家人好算賬』(«Свои люди—сочтемся»)裏面去。從那個時候起，奧斯特羅夫斯基的文學活動前後繼續了將近四十年之久。在這個期間，他一共寫了四十七個創作的劇本，據一位批評家的計算，除去那些『不講話的』人物之外，在這些劇本當中共有五百四十七個登場人物(見瓦爾奈凱〔Б. В. Варнеке〕編的『奧斯特羅夫斯基』研究論文集，一九二三年奧德薩出版)。

除此之外，奧斯特羅夫斯基又和索洛維約夫(Н. Я. Соловьев)及聶維仁(П. М. Невежин)合寫過幾個劇本(如『拜魯庚的婚事』〔«Женитьба Белугина»〕、『有光無熱』〔«Светит, да не греет»〕等劇)，並且譯過莎士比亞(『翻譯記』)、西凡提斯、戈濟及其他等外國作家的作品。

奧斯特羅夫斯基的創作的異常普遍流行，也可以拿他的作品較多的版本來作為證明。在這一方面，劇作家的奧斯特羅夫斯基，並不落在他同時代的許多最著名的散文作

家們之後。

奧斯特羅夫斯基是屬於那些極少數的具有世界意義的劇作家之列的，他們的作品都同樣地吸引着劇場觀眾和讀者的注意。但在關於奧斯特羅夫斯基的大量批評論著中，他的創作的這一個極為特色的特點，差不多還沒有被入強調指出過。可是同時奧斯特羅夫斯基卻又達到了那樣一種藝術技巧的高度，就是讀者很容易墮入這作家所創造的人物形象的世界中去，並用自己的想像來補充在戲劇作品中還不足夠的那些描寫。而他作品中的每個人物所特有的生動的語言，對話的巧妙的運用，和語言特徵的明晰性，又助成了這一點。遠當一八五九年時，尼克拉索夫曾在一篇論奧斯特羅夫斯基戲曲集的長文中指出：『奧斯特羅夫斯基除掉語言之外，甚至還善於表達出非凡的人民的邏輯。從這一方面講，他的作品是值得特別注意的：就藝術而論，語言組成了它們主要的優點』（見一八五九年『雅典神殿』（«Атений»）雜誌三四月合刊）。

奧斯特羅夫斯基劇本中的許多登場人物的名字，也正像俄國經典作家所創造的散文作品中的主人公們的名字一樣，早就被列到俄國語言的常用語彙裏去。像『他人喝酒自己醉』（«В чужом пиру похмелье»）一喜劇中的愚昧頑固份子吉特·吉蒂奇·勃魯斯柯夫（Тит Титыч Брусков，『你做做好事吧，吉特·吉蒂奇！誰侮辱了你？而你自己却在侮辱每一個人！』），就和果戈理、薩爾蒂柯夫·謝德林及格利波耶多夫等人作品中的形象，常被列寧所引用的。

奧氏著作的出版情形

奧斯特羅夫斯基的第一部兩卷本的著作集，係於一八五九年在彼得堡出版。大批評家杜勃羅留波夫所寫的一篇傑出的論文：『黑暗的王國』（«Темное царство»，載一八五九年七至九等期的『現代人』雜誌），就是批評這部集子的。

在十月革命之前，奧斯特羅夫斯基的著作集一共出過十一版。其中最好的一種版本，就是畢勃勃夫（М. И. Писарев）所編的『奧斯特羅夫斯基著作全集』（«Полное собрание сочинений А. Н. Островского»），共十卷，一九〇四年至〇五年間由聖彼得堡『教育』出版社（«Просвещение»）出版，一九〇九年同一出版社又出了兩卷『奧斯特羅夫斯基、索洛維約夫及昂維什戲劇作品集』（«Драматические произведения А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева и П. М. Невежина»），書前附有瑪克西莫夫（С. В. Максимов）的序文：『我回憶中的奧斯特羅夫斯基』（«А. Н. Островский по моим воспоминаниям»）。它們實際上就是前全集的補編（第十一卷及第十二卷）。假如我們再加上一八八六年所出版的『奧斯特羅夫

斯基經譯劇本集』（《Драматические переводы А. Н. Островского》）一二兩卷，那麼這就可稱爲是十月革命前奧氏作品的主要版本了。

在十月革命後的最初幾年當中，國家出版局開始出版新版的奧氏著作集。在一九一九年至一九二六年中間出版了十一卷『奧斯特羅夫斯基著作集』（《Сочинения А. Н. Островского》）。這個第一種蘇聯的版本，並不是『教育』出版社所出的十二卷本的奧氏全集的單純的繙版。當校訂奧斯特羅夫斯基劇本的正文時，曾有哈拉巴耶夫（К. Халабаев）、斯洛尼姆斯基（А. Слонимский）、彭地（С. Бонди）、托馬謝夫斯基（Б. Томашевский）等許多蘇聯的文藝學者參加工作，並且還取了奧斯特羅夫斯基最後的定稿本作為依據。因此在這個新版本中，不僅利用了此前的奧氏著作集，還又利用了最初在雜誌上發表的原文和其他資料。除此之外，在一九三四年至一九四七年間，又出過五版一卷本的集子，其中收了奧斯特羅夫斯基幾個最主要的劇本。

革命前所出版的奧斯特羅夫斯基作品集的數字，已不可能計算，因為當時的出版家並不在書上註明印數，但是無疑地，就是其中個別的版本只印了幾千本，而不是像我們蘇聯的時代印成幾十萬和幾百萬本的。據全蘇聯書籍廳的資料，在一九一八至一九四七年的三十年當中（直至一九四八年正月一日爲止），奧斯特羅夫斯基的作品的印行數達到四百零五萬三千本。奧斯特羅夫斯基的作品則被譯爲蘇聯十八種民族的文字。

奧斯特羅夫斯基的許多最著名和最流行的作品，以各種版本大量地印行過。截至一九四八年正月一日爲止，『貧非罪』共印過四十一萬兩千本，『大雷雨』七十七萬四千本，『肥缺』三十九萬五千本，『森林』三十七萬九千本。但是此地的這些數字，還不能代表這些劇本的全部印數，因為那些收在全集和選集中的尚未算進。

在一九一七年至一九四七年中間，奧斯特羅夫斯基的劇本用俄文出版的，像『大雷雨』就印過十八版，『貧非罪』十五版；這些劇本不僅在莫斯科和列寧格勒兩地出版，同樣也在庫爾斯克、頓河羅斯托夫、克拉斯諾雅爾斯克、契喀賓斯克、新西比爾斯克等地出版。此地值得指出的，就是我們經典作家的作品印數的激增。假如說奧斯特羅夫斯基的第一種『一卷本』的集子（『奧斯特羅夫斯基著作集』，卡欣〔Н. П. Кашин〕主編，一九三四年國家文藝書籍出版局版），最初只印了一萬冊，那末它最近剛出的一版（『奧斯特羅夫斯基選集』，符拉德金〔Г. И. Владыкин〕編，一九四七年國家文藝書籍出版局版），就印了十五萬本。

至於講到奧斯特羅夫斯基的作品被譯爲十八種民族文字，那是指印成書的各種版本而言的。除此之外，奧斯特羅夫斯基的劇本還有各種手稿本的繙譯，據蘇聯人民委員會藝術工作委員會的資料，當一九三七年時，奧氏的劇本被用五十七種民族文字在各地的劇場上演（見一九三七年『新書消息』（《Книжные новости》）第十七期）。

奧氏的作品在舞台上

奧斯特羅夫斯基最初的劇本，在他的作品發表後的第六年方搬上舞台。一八五三年的正月十四日，在莫斯科的小劇場上演了他的喜劇『非己之長，勿充內行』。從那時起，一直到我們今天為止，奧斯特羅夫斯基的劇本永遠是列在劇場的上演劇目中的。在『一九三八年俄羅斯共和國各劇場上演劇目』（«Репертуар театров РСФСР 1938 г.»）一書中，曾列舉出當年經典作家和現代作家的作品上演的數字，其中指出『在俄羅斯的經典作家當中，就其劇本上演的次數來說，奧斯特羅夫斯基是佔着第一位』。

關於奧斯特羅夫斯基的劇本在十月革命前及蘇聯時代在首都與地方劇場舞台上演出的數字，我們可以在奧斯特羅夫斯基研究者菲里波夫（Вл. Филиппов）所寫的文字（見一九四六年『蘇聯作家』出版局出的『劇作家奧斯特羅夫斯基』（«Островский-драматург»）論文集）及『奧斯特羅夫斯基：論戲劇』（«А. Н. Островский. О театре»，一九四一年『藝術』出版局版）一書中見到。

可惜，就是奧斯特羅夫斯基的劇本從一八五三年起演出的資料是沒有的。菲里波夫根據劇作家協會登記簿中所記載的數字（藏巴赫魯欣〔А. Бахрушин〕國家戲劇博物館的文獻保管處），曾作出了一八五七年以來的演出次數的統計：

自一八五七年至一九一七年，奧斯特羅夫斯基的劇本共上演過五萬九千六百八十二次。平均每年演一千三百八十八場。在這個時期當中，『貧非罪』演過三千六百四十一場，『無辜的罪人』四千四百十六次，『大雷雨』三千五百九十二次，『肥缺』兩千六百八十五次，『森林』五千一百零六次。

同樣地，隨着奧斯特羅夫斯基的作品的版數及印數的增長，他的劇本的上演次數也增加了。當一九三九年時，只在俄羅斯共和國的各劇場中，奧氏的劇本就被演過一萬一千零七十二次，在各弟兄共和國的舞台上演過一千八百八十一場，總共全蘇聯是一萬兩千九百多場。觀眾的數目每年達六百四十萬人。菲里波夫寫道：『在戰前一九四〇年時，只在俄羅斯共和國境內，並且只在職業劇場的舞台上，觀眾平均每天至少可以在二十八家劇場裏見到奧斯特羅夫斯基作品中的主人公』。

我們不只是在話劇戲院的舞台上，同樣我們也可以在歌劇戲院的舞台上，見到奧斯特羅夫斯基的主人公，因為根據他的作品的題材，曾寫成『司令官』（『伏爾加河上之夢』），『丑角』（«Скоморох»，即『十七世紀的丑角』），『土辛諾人』（«Тушинцы»），『雪女』，『大雷雨』，『惡魔』（«Вражья сила»，即『切勿隨心所欲』）等歌劇。根據『司令官』的題材，計有四位作曲家所寫的樂曲（恰伊柯夫

斯基、阿連斯基〔Аренский〕、勃拉朗堡〔Бларамберг〕、卡希波羅夫〔Кашперов〕)。葛勒昌尼諾夫〔Гречанинов〕、李姆斯基·柯爾薩柯夫和恰伊柯夫斯基則爲『雪女』寫過樂曲。

奧 氏 在 生 活 中

奧斯特羅夫斯基的生活和社會活動，比起他的戲劇與文學活動來，是很少爲人知道。但是由於蘇聯文藝科學研究的功績，已經公佈了奧斯特羅夫斯基文學遺產中許多從前沒有發表過或只是部分發表過的資料，這些資料主要是收藏在巴赫魯欣國家戲劇博物館裏面的。這些資料（沒有發表過的日記、書信、論文、繙譯），給這位偉大的劇作家的傳記提供了無數新的東西。

從很多方面講，奧斯特羅夫斯基是我們同時代人——史達尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇·唐慶果的先驅；奧斯特羅夫斯基在創立新型劇場和培植新的戲劇幹部的部門中的計劃與工作，是那樣的宏大，但是沙皇專制政體的墨守陳規和遲緩因循，妨礙了這些計劃的實現。

一八六五年時，奧斯特羅夫斯基創辦了演員訓練班（«Артистический кружок»）。一八七九年這個訓練班裏又組織了話劇講習班。此外，奧斯特羅夫斯基又發起組織『俄羅斯劇作家協會』。一八七四年時，在作家尼克拉索夫、莎爾蒂柯夫、謝德林、列斯柯夫及其他許多人的參加之下，這個『協會』開始成立，奧斯特羅夫斯基則由全體一致通過選爲主席，直連任到他逝世時爲止。

奧斯特羅夫斯基一生中都在想建立一所民族劇場。一八八二年在他呈給沙皇亞歷山大三世的一篇著名的『手記』中，他這樣寫道：『在莫斯科建立一所俄羅斯劇場，這是一件重要的和愛國的事情。莫斯科是一個永遠更新、永遠年青的城市。通過莫斯科，大俄羅斯民族的力量就像波浪一樣地流遍全俄羅斯』。奧斯特羅夫斯基並沒有能够建立起這樣一所劇場，可是他却用他特有的熱忱與愛，去參加舉凡一切能够有助於俄國劇場與戲劇發展的事情。在他一八八四年所寫的自傳中，我們可以讀到這樣的句子：『初學寫作者們只有一個保護人——這就是我；當我剛一立足的時候，我就開始幫助人。目前在我的權子上，至少總有五篇別人寫的劇本』。

除掉上面所舉的各種較爲完全的奧斯特羅夫斯基的著作集之外，我們還可以舉出一些他文學遺產中的最主要的出版物來作爲補充，這就是：

菲里波夫編：『奧斯特羅夫斯基。日記與書簡』（«А. Н. Островский. Дневники и письма»），一九三七年『學院』（«Academia»）版，四三〇面；符拉德

金編：『奧斯特羅夫斯基。論戲劇。手記、演說及書簡』（«А. Н. Островский. О театре. Записки, речи и письма»），一九四一年『藝術』出版局版，二一五面。在後一本集中，收有奧斯特羅夫斯基所寫的『阻礙俄國話劇藝術發展的許多情況』、『關於劇作家版權的手記』、『關於莫斯科話劇劇場衰落原因的手記』、『論戲劇學校』及其他重要的文字。

一九二三年彼得格勒『知識之路』（«Путь к знанию»）出版局出了『奧斯特羅夫斯基紀念集』（«Памяти А. Н. Островского»），這是一本論他的文字和他的未發表的作品的彙集，二七八面。在這本集中，公佈了一些他此前未發表的作品，和他所譯的西凡提斯、戴蘭梯烏斯、馬基威里等人的劇本。

一九二四年列寧格勒的國家文藝書籍出版局出了拜略耶夫（М. Д. Беляев）編的『奧斯特羅夫斯基。新資料。書簡。勞作及生活。論文』（«Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи.»），四六〇面。在這本集中公佈了奧斯特羅夫斯基沒有發表過的散文作品『莫斯科河南區雜記』（«Очерки Замоскворецья»），歷史劇『僭稱爲王者德米特里與華西里·隋斯基』（«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»）的原稿，奧斯特羅夫斯基的繙譯，書簡以及其他收藏在蘇聯國家科學院普希金博物館中的許多資料。

一九二三年出版了『奧斯特羅夫斯基與布爾金。巴赫魯欣國家戲劇博物館所收藏的未發表的書簡』（«А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма из собрания Государственного музея имени А. Бахрушина»），共四九八面。奧斯特羅夫斯基和演員布爾金的通信，包括了這個劇作家的戲劇活動的整個時期，從他的劇本的最初上演（一八五三年）直到他逝世爲止。

此外可舉出的，有『奧斯特羅夫斯基與俄國作曲家。書簡集』（«А. Н. Островский и русские композиторы. Письма»），一九三七年『藝術』出版局版，二四九面。

一九四六年時，『蘇聯作家』出版局又出了一本許多作者所寫的論文集，題名爲『劇作家奧斯特羅夫斯基』（«Островский-драматург»）。

（葆 荃譯）

戈賓權·林陵

奧斯特羅夫斯基著作年表

(ХРОНОЛОГИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Н. ОСТРОВСКОГО)

在俄國作家當中，奧斯特羅夫斯基可說是位最多產的作家。他在將近四十年的文學創作活動中，一共寫了五十多個劇本，幾篇散文作品，還譯了不少外國作家的戲劇作品，我們現在特將他的創作作品，按年代先後的次序列表於此。這個年表，主要是根據羅桑諾夫（И. Н. Розанов）的『十九世紀俄國文學指南』（《Путеводитель по русской литературе XIX века》）中的編目，再參照其他資料編成的，各劇本的美譯名係採自萊奧·魏勒（Leo Wiener）的『現代俄國戲劇』（《The Contemporary Drama of Russia》）一書，可供讀者作為參考之用。又奧斯特羅夫斯基的劇本名稱，多採用成語，至為難譯，錯誤之處，在所難免，倘蒙高明指正。

一八四七年

破產債戶（Несостоятельный должник，英譯名為 The Insolvent Debtor）。
全家福（Картина семейного счастья，英譯名為 Domestic Happiness）。
莫斯科河南一居民手記（Записки замоскворецкого жителя），此係散文作品。

一八五〇年

自家人好算賬（Свои люди—сочтемся，英譯名為 We Shall Settle Matters

among Ourselves) , 此劇最初題名爲『破產者』(«Банкрот») 。

青年之晨(Утро молодого человека, 英譯名爲 A Young Man's Morning) 。

一八五一年

意外事(Неожиданный случай, 英譯名爲 An Unexpected Occurrence) 。

一八五二年

窮新娘(Бедная невеста, 英譯名爲 The Poor Pride) 。

一八五三年

非己之長，勿充內行(Не в свои сани не садись, 英譯名爲 Keep out of a Stranger's Sleigh) , 此劇名如直譯卽爲『非己之轎莫乘坐』。

一八五四年

貧非罪(Бедность не порок, 英譯名爲 Poverty Is No Vice) 。

一八五五年

切勿隨心所欲(Не так живи, как хочешь, 英譯名爲 Live Not as You May, but as God Wills) 。

一八五六年

他人喝酒自己醉(В чужом пиру похмелье, 英譯名爲 Drunk at Another's Feast) 。

一八五七年

肥 缺(Доходное место, 英譯名爲 A Profitable Place) 。

節日好夢頓前應驗(Праздничный сон до обеда, 英譯名爲 A Holiday Dream before Dinner) 。

一八五八年

性格不合(Не сошлись характером, 英譯名爲 Their Characters Do Not Agree) 。

一 八 五 九 年

女弟子 (Воспитанница, 英譯名爲 The Ward)。

自伏爾加河源至尼幾尼。諾甫戈羅德城之旅行 (Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода), 此係遊記。

未完成的喜劇 (Сцены из неоконченной комедии)。

一 八 六 〇 年

大雷雨 (Гроза, 英譯名爲 The Storm)。

一知己勝兩新交 (Старый друг лучше новых двух, 英譯名爲 An Old Friend Is Better Than Two New Ones)。

一 八 六 一 年

莫管閒事 (Свои собаки грызутся, чужая не приставай, 英譯名爲 When Two Dogs of the Same House Fight, a Strange Dog Had Better Keep Away), 此劇名如直譯即爲『自家的狗相咬, 別家的狗勿擾』。

天下無難事, 只怕有心人 (За чем пойдешь, то и найдешь, 英譯名爲 What You Seek, You Will Find), 此劇名如直譯即爲『存心去找, 一定找到』。

一 八 六 二 年

柯茲瑪·柴哈羅維奇·米寧—蘇霍魯克 (Козьма Захарович Минин—Сухорук, 英譯名爲 Kozma Zakharovich Minin-Sukhoruk), 此爲歷史劇。

巴爾扎明諾夫的婚寧 (Женидьба Бальзаминова, 英譯名爲 Balzaminov's Marriage)。

一 八 六 三 年

孰能無過, 孰能免禍 (Грех да беда на кого не живет, 英譯名爲 Who Is Free from Sin and Misery?)。

艱苦的日子 (Тяжелые дни, 英譯名爲 Hard Days)。

一 八 六 四 年

小丑 (Шутники, 英譯名爲 The Jesters)。

一八六五年

司令官，一名伏爾加河上之夢 (Воевода, или сон на Волге, 英譯名爲 The Voevoda)。

鬧市中 (На бойком месте, 英譯名爲 In a Lively Place)。

一八六六年

深淵 (Пучина, 英譯名爲 The Whirlpool)。

一八六七年

僞稱爲王者德米特里和華西里·隋斯基 (Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский, 英譯名爲 The False Demetrius and Vasili Shuyski)，此爲歷史劇。

土辛諾 (Тушино, 英譯名爲 Tushino)，土辛諾爲地名，亦係歷史劇。

一八六八年

藝希麗莎·梅蘭傑耶娃 (Василиса Меленъева, 英譯名爲 Vasilisa Melentyeva)。

智者千慮，必有一失 (На всякого мудреца довольно простоты, 英譯名爲 There Is a Weak Spot in Every Shrewd Fellow)。

一八六九年

熾熱的心 (Горячее сердце, 英譯名爲 A Warm Heart)。

一八七〇年

得來容易去得快 (Бешеные деньги, 英譯名爲 Mad Money)，此劇名亦有人譯爲『造孽錢』。

一八七一年

森林 (Лес, 英譯名爲 The Forest)。

人無千日好 (Не все коту масленица, 英譯名爲 Not All Butterweek for a Cat)，此劇名如直譯卽爲『貓兒也有吃素日』。

一八七二年

貧人暴富 (Не было ни гроша, да вдруг алтын, 英譯名爲 Did Not Have a Penny and Suddenly a Dime)。

一八七三年

十七世紀的丑角 (Комик XVII столетия, 英譯名爲 The XVII Century Comedian)。

雪 女 (Снегурочка, 英譯名爲 Snow Maiden)。

一八七四年

晚 戀 (Поздняя любовь, 英譯名爲 Late Love)。

血 汗 飯 (Трудовой хлеб, 英譯名爲 The Bread of Toil)。

一八七五年

狼 與 羊 (Волки и овцы, 英譯名爲 Wolves and Sheep)。

一 七 六 年

富 新 娘 (Богатая невеста, 英譯名爲 Wealthy Bride)。

一 八 七 七 年

真理固好，幸福更佳 (Правда хорошо, а счастье лучше, 英譯名爲 Truth Is Good, but Luck Is Better)。

一 八 七 八 年

最後的犧牲 (Последняя жертва, 英譯名爲 The Last Sacrifice)。

一 八 七 九 年

沒有陪嫁的女人 (Беспрыданница, 英譯名爲 Without a Dowry)。

一 八 八 〇 年

心非鐵石 (Сердце не камень, 英譯名爲 The Heart Is Not Stone)。

紀念普希金的卽席演說 (Застольное слово о Пушкине)。

一八八一年

女奴(Невольницы, 英譯名爲 The Slaves)。

一八八二年

名伶與掙角(Таланты и поклонники, 英譯名爲 Talents and Admirers),
此劇名如直譯卽爲『天才與崇拜者』。

一八八三年

美男子(Красавец мужчина, 英譯名爲 The Dandy)。

一八八四年

無辜的罪人(Без вины виноватые, 英譯名爲 Guilty without Guilt)。

一八八五年

世外靈(Не от мира сего)。

奧斯特羅夫斯基與其他劇作家合寫的劇本

一八七八年

畢魯庚的婚寧(Женитьба Белугина, 英譯名爲 Belugin's Marriage), 此劇
係與索洛維約夫(Н. Я. Соловьев)合寫。

一八八〇年

蠻女人(Дикарка, 英譯名爲 The Savage Woman), 與索洛維約夫合寫。

一八八一年

妄想(Блажь, 英譯名爲 Caricce), 此劇係與譚維仁(П. М. Тевежин)合
寫。

有光無熱(Светит, да не греет, 英譯名爲 It Lights but Does Not Heat),
與索洛維約夫合寫。

波波夫

(С. Попов)

根據奧斯特羅夫斯基劇本的題材 所寫的音樂作品

(МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ НА СЮЖЕТЫ

А. Н. ОСТРОВСКОГО)

奧斯特羅夫斯基的作品，不僅在話劇戲院的舞台上上演，同時也被俄國的作曲家譜成音樂，搬上歌劇戲院的舞台上去，其中有些作品就是出自名作曲家恰伊柯夫斯基和李姆斯基·阿爾薩柯夫之手的。現特將波波夫爲『奧斯特羅夫斯基與俄國作曲家』書簡集（《А. Н. Островский и русские композиторы. Письма.》）一書所作的編目譯載於此，以供讀者參考：

阿連斯基（А. Аренский）：

作品第十六號：『伏爾加河上之夢』（《Сон на Волге》），四幕歌劇，正文取自奧斯特羅夫斯基的劇本，一八九〇年出版。

此歌劇於一八九〇年十二月二十一日初次在莫斯科大戲院上演，一九〇三年五月一日在彼得堡人民之家（Народный дом）上演，並在外省的舞台上演過。

勃拉明堡（Н. Бларамберг）：

一 『司合官』（Воевода），此係爲奧斯特羅夫斯基的喜劇所作的樂曲，共八章：（一）第一幕『在花園中』（«В саду»）的序曲；（二）瑪利亞之歌；『我

走到寢宮】(《Я до терема хожу》)；(三)第三幕『家神』(《Домовой》)的序曲；(四)家神的場景(家神為男中音)；(五)老太婆的搖籃曲：『睡吧，睡吧，親愛的小孫兒』(《Баю, баю, мил внученочек》)；(六)第四幕『伏爾加河上之夢』序曲；(七)交響音畫『在修道院裏』(《Под монастырем》)；(八)第五幕終場序曲。一八六五年作，一九一三年出版。

此樂曲未曾在劇場中演奏過。

二 『丑角』(《Скоморох》)，三幕歌劇，台詞取自奧斯特羅夫斯基的歌劇『十九世紀的丑角』，並採用了許多原詩，一八九六年出版。此歌劇係為紀念奧氏而作。

此歌劇的第一幕會於一八八七年三月二十七日在莫斯科小劇場音樂學校的演出中演奏過，全劇於一九〇八年九月二十七日由莫斯科齊明(С. И. Зимин)歌劇戲院上演。

三 『士卒諾人』(《Тушицы》)，四幕歌劇，題材取自奧斯特羅夫斯基的劇本『士卒諾』，並採用了許多原詩，一八九二年出版。

此歌劇於一八九五年正月二十四日初次在莫斯科大戲院上演，一九〇三年七月在彼得堡新夏日劇場(Новый летний театр)上演，並在外省的舞台上演過。

葛勒昌尼諾夫(А. Гречанинов)

作品第二十三號：『雪女』(《Снегурочка》)，為奧斯特羅夫斯基的『春節的故事』(《Весенняя сказка》)所寫的樂曲，一九〇〇年作，一九〇三年出版，共二十六章。

此歌劇於一九〇〇年九月二十四日初次在莫斯科藝術劇場上演。

卡希彼羅夫(В. Кашперов)：

一 『大雷雨』，四幕歌劇，題材係取自奧斯特羅夫斯基的同一劇本。

此歌劇於一八六七年十月三十日初次在莫斯科大戲院及彼得堡瑪林斯基戲院上演。

二 『司令官』，為奧氏的劇本所寫的音樂，五幕，並附序曲，未出版。

此歌劇於一八八六年正月十九日初次在莫斯科小劇場上演。

李姆斯基·柯羅薩柯夫(Н. Римский-Корсаков)：

『雪女』(又名『春節的故事』)，四幕歌劇，附序曲。台詞取自奧斯特羅夫斯基的劇本，一八八〇年作，一八八一年出版。

此歌劇於一八八二年正月二十九日初次在彼得堡瑪林斯基戲院上演，一八九八

年十二月十五日，一九〇六年二月六日，一九二一年正月三十日重演，一八九三年正月二十六日初次在莫斯科大戲院上演，一九〇〇年四月，一九〇七年十二月二十七日（新編本），一九一六年三月七日及一九二二年三月十一日重演。此外一八八五年十月八日在莫斯科的馬蒙托夫（Мамонтов）歌劇院，一八九五年十二月二十三日在基輔，一八九六年十月十一日在哈爾科夫，一九〇五年十一月一日在莫斯科的齊明歌劇院，一九〇八年五月七日（新曆二十日）在巴黎的歌劇院（Opera comique）俱上演過。

塞羅夫（А. Серов）：

『惡魔』（«Вражья сила」），五幕歌劇，台詞取自奧斯特羅夫斯基的劇本『切勿隨心所欲』，一八六七年至七一年作，一八八五年出版。

此歌劇於一八七一年四月十九日初次在彼得堡瑪林斯基戲院上演，一八九三年九月十五日重演。一八八一年十一月十五日初次在莫斯科大戲院上演。此外，一八九九年十月一日在莫斯科馬蒙托夫歌劇院，一九〇四年十二月二十七日在莫斯科索洛陀甫尼柯夫（Солодовников）歌劇院上演過。

恰伊柯夫斯基（П. Чайковский）：

一 『司令官』，歌劇，三幕四場，取材自奧斯特羅夫斯基的劇本『伏爾加河上之夢』，一八六七年至六八年作曲，台詞於一八六七年出版。

此歌劇於一八六九年正月三十日初次在莫斯科大戲院上演。

二 『雪女』，序曲及二十章樂曲，一八七三年作，同年出版。

此歌劇於一八七三年五月十一日初次在莫斯科大戲院上演，一九〇〇年九月八日在莫斯科新劇場上演，一九二二年十二月二十一日在莫斯科小劇場上演。一九〇〇年十二月二十七日在彼得堡亞歷山德林戲院初次上演。

（葆 荃譯）

戈寶權

奧斯特羅夫斯基生平與事業年表^①

(ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. Н. ОСТРОВСКОГО)

一八二三年

三月三十一日(即新曆四月二十二日)，亞歷山大·尼古拉耶維奇·奧斯特羅夫斯基(Александр Николаевич Островский)誕生於莫斯科河南商人區(Замоскворецье)小奧爾靜卡街(Малая Ордынка)。父親是莫斯科元老院的一位官員，母親是位聖餅製造婦的小姐。家庭中常有商人往來，因此奧斯特羅夫斯基自幼年起即熟悉商人的生活情形。

一八三五年

- 奧斯特羅夫斯基入莫斯科省立中學讀書。

一八四〇年

奧斯特羅夫斯基自莫斯科省立中學畢業，考入莫斯科大學法學院。

① 十月革命前，俄國通用舊曆，與新曆相差十三天，本年表中所用者亦為舊曆，但重要的日子，如生卒年月等，俱註明新曆日期。又奧斯特羅夫斯基各年所寫的作品，請參閱本書奧氏著作年表。

一八四三年

春季時，奧斯特羅夫斯基與莫斯科大學一教授發生衝突，未修完課程旋即離開學校。九月十九日入莫斯科良心法庭供職。

一八四五年

九月十日，奧斯特羅夫斯基改入莫斯科商務法庭服務，自此時起，奧氏與商人階層往還甚密，並能詳細地研究商人階層的生活與習俗，這一切都成了他後來寫作的好資料。

一八四七年

正月九日的『莫斯科市新聞報』（《Московский городской листок》）上刊載了他的第一部喜劇『破產債戶』（《Несостоятельный должник》）的幾景。

二月十四日奧斯特羅夫斯基在謝維略夫教授（Шевырев）家裏當衆朗誦自己的劇本，他自己認為這是他文藝活動的開始：『從這一天起，我就開始認為自己是一位俄羅斯作家，並且已經毫不懷疑和毫不躊躇地相信了自己的任命』。

寫成散文作品『莫斯科河南一居民手記』（《Записки замоскворецкого жителя》）。

一八四九年

在史學家博奧金（Погодин）家裏，與名演員普羅夫·薩多夫斯基（Пров Садовский）輪流朗誦自己的喜劇『破產者』（《Банкрот》），這就是『自家人好算賬』（《Свои люди — сочтемся》）最初的題名。

一八五〇年

喜劇『自家人好算賬』在三月號的『莫斯科人』雜誌（《Москвитянин》）上發表，但遭禁演。同時奧斯特羅夫斯基加入『莫斯科人』雜誌的『少壯編輯部』。

一八五一年

正月十日，奧斯特羅夫斯基自莫斯科商務法庭退職，從此專心於寫作。

一八五三年

正月十四日，奧斯特羅夫斯基的劇本『非己之長，勿充內行』（«Не в свои сани не садись»）在莫斯科小劇場上演，這是他的戲劇作品最初出現在舞台上。名演員薩多夫斯基飾劇中的魯莎柯夫（Русakov），柯席茲卡雅（Косицкая）飾河茨多佳·馬克西莫夫娜（Авдотья Максимовна），使全劇更爲生色和獲得很大的成功。

一 八 五 四 年

『貧非罪』（«Бедность не порок»）未曾在雜誌上發表即以單行本出版，前有獻給薩多夫斯基的題詞，同劇正月五日初次上演，劇中的主人公柳比姆·托爾左夫（Любим Торцов）即由薩多夫斯基演飾。

一 八 五 五 年

『莫斯科人』雜誌上發表了『切勿隨心所欲』（«Не так живи, как хочется»），自此即與『莫斯科人』雜誌斷絕關係。

一 八 五 六 年

奧斯特羅夫斯基應海軍部之請，參加沿伏爾加河一帶之旅行，後寫成『自伏爾加河源至尼幾尼·諾甫戈羅德城之旅行』（«Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода»），發表在『海軍文集』（«Морской сборник»）上。

一 八 五 七 年

參加『現代人』（«Современник»）雜誌爲撰稿同人。

一 八 五 九 年

奧斯特羅夫斯基最初的兩卷本戲劇作品集『«Сочинения А. Островского»』出版，大批評家杜勃羅留波夫（Добролюбов）在『黑暗的王國』（«Темное царство»）一文中曾給與它以很高的評價。

同年十一月十六日，莫斯科小劇場初次上演奧斯特羅夫斯基的代表作品『大雷雨』（«Гроза»）。

一 八 六 〇 年

『大雷雨』發表，並得到國家科學院的烏瓦羅夫獎金，名作家龔察羅夫在評語中寫道：『類似這樣的戲劇作品，在我們文學中還從來沒有過。以它的崇高的古典美而論，

無疑地，這個劇本佔着，而且大概會長久地佔着第一位的』。杜勃羅波留夫曾於同年撰『黑暗王國中的一綫光明』，評介這個劇本。

一 八 六 一 年

『自家人好算賬』自禁演後，初次獲得上演可能，惟須將劇本內容修改過。

一 八 六 二 年

四月五日奧斯特羅夫斯基出國，至德、奧、意、法、英等國旅行。在英國時曾訪問俄國著名的革命家及思想家赫爾岑（Герцен）。

五月二十八日，奧斯特羅夫斯基自西歐旅行歸來。

一 八 六 三 年

九月二十七日，彼得堡亞歷山德林戲院初次上演『肥缺』（«Доходное место»），此劇曾被禁演六年之久。

一 八 六 五 年

十一月十四日，奧斯特羅夫斯基所發起之演員訓練班（«Артистический кружок»）成立。

一 八 六 七 年

奧斯特羅夫斯基元配夫人阿加菲雅·伊凡諾夫娜（Агафья Ивановна）因肺病逝世（結婚係在六十年代初）。同年春柯斯特羅姆省（Костромская губерния）購置謝雷柯伏（Щельково）田莊，作為消夏居住之所。

一 八 六 八 年

奧斯特羅夫斯基參加『祖國紀事』雜誌（«Отечественные записки»）為撰稿同人。

一 八 六 九 年

與名演員瑪利亞·瓦西里耶夫娜（Мария Васильевна）結婚。

一 八 七 二 年

四月九日，莫斯科俄國文學愛好者協會舉行奧斯特羅夫斯基文學活動二十五週年紀念。奧氏爲紀念俄國演劇兩百週年紀念，寫成『十七世紀的丑角』（《Комик XVII столетия》）一喜劇。

一 八 七 三 年

『歐羅巴通報』（《Вестник Европы》）第九期中發表了奧斯特羅夫斯基的童話劇『雪女』（《Снегурочка》）。

一 八 七 四 年

由奧斯特羅夫斯基建議之『俄羅斯劇作家與作曲家協會』組織成立。

一 八 八 〇 年

六月七日，奧斯特羅夫斯基在俄國文學愛好者協會爲紀念莫斯科普希金銅像揭幕禮所舉行之聚餐會上，即席發表紀念普希金之演說。

一 八 八 一 年

十一月間，奧斯特羅夫斯基向官方遞呈一請願書，要求在莫斯科設立一所人民劇場。

一 八 八 二 年

三月九日，『政府公報』（《Правительственный вестник》）上發表奧斯特羅夫斯基所寫的『關於在莫斯科創建人民劇場的手記』。

一 八 八 五 年

奧斯特羅夫斯基被任命爲莫斯科各皇家戲院藝術部門的管理人。

一 八 八 六 年

六月二日（新曆爲十四日），逝世於謝雷柯伏田莊，同月五日（新曆爲十七日）葬於離田莊一公里遠的別遼日基（Бережки）村之墓公中。

重 要 勘 誤 表

頁	行	字	誤	正
12	註②		一八七〇年	一八六五年
15	21	27	悲	喜
22—23	插圖說明第二行		1864	1869
27	2		1851	1859
42	13		『彼得堡的瓜子』 («Петербургские когти»)	『彼得堡的客人』 («Петербургские гости»)

К 125-ой годовщине со дня рождения А. Н. Островского

Об А. Н. Островском

под редакцией

Гао Бао-цюаня и Линь Лина

I. БИОГРАФИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО

А. Н. Островский	— Автобиографическая записка	11
Б. Варнеке	— Жизнь и творчество А. Н. Островского	13

II. К 125-ой ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Н. Погодин	— Слава русской культуры	39
А. Цейтлин	— Островский и русская культура	47
А. Ревякин	— Правда большого искусства	52
К. Шубов	— Островский и советский театр	57
А. Яблочкина	— Великий народный писатель	61

III. ИЗУЧЕНИЕ ОСТРОВСКОГО

А. Н. Островский	— Высказывания о литературе, искусстве и театре	67
Н. А. Добролюбов	— Луч света в темном царстве	91
А. Лаврецкий	— Добролюбов об Островском	143
Б. Ромашов	— А. Н. Островский — драматург	161

IV. ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ

Гао Бао-цюань	— Пьесы Островского на сцене	185
---------------	------------------------------	-----

Иллюстрации:

1. «Гроза» (МХАТ, 1935 г.)	195
2. «Правда хорошо, а счастье лучше» (Малый театр, 1941 г.)	197
3. «Бешеные деньги» (Театр им. Ермоловой, 1944 г.)	199
4. «Последняя жертва» (МХАТ, 1944 г.)	201
5. «Без вины виноватые» (Камерный театр, 1944 г.)	203
6. «Бесприданница» (Центральный театр Транспорта, 1944 г.)	205
7. «Волки и овцы» (Малый театр, 1944 г.)	207
8. «Свои люди — сочтемся» (Московский театр Юного Зрителя, 1945 г.)	213
9. «Бедность не порок» (Центральный детский театр, 1945 г.)	215
10. «Женитьба Белугина» (Театр Сатиры, 1945 г.)	217
11. «Снегурочка» (Большой театр, 1893 г.)	219
12. «Без вины виноватые» (кино)	221

С. Н. Дурюлин	— Артисты МХАТ'а в ролях пьесы «Гроза»	223
---------------	--	-----

V. ОСТРОВСКИЙ в КИТАЕ

Гао Бао-цюань	— Библиографический перечень китайских переводов пьес А. Н. Островского	237
Линь Линь	— Островский на китайской сцене и экране	241

Иллюстрации:

1. Актриска Лань Пинь в роли Катерины (1937 г.)	265
2. «Гроза» в постановке «Общества шанхайских артистов-любителей», Шанхай, 1937 г.	267
3. «Гроза» в постановке Драматической труппы «Синяя Птица», Шанхай, 1938 г.	269

4. «Гроза» в постановке Драматической труппы «Новый Китай», Куньмин, 1945 г.	271
5. Артистка Чжу Линь в роли Катерины (1947 г.)	273
6. «Гроза» в постановке Драматической труппы «Новый Китай», Шанхай, 1947 г.	275
7. Артисты Драматической труппы «Новый Китай» в ролях пьесы «Гроза». зарисовки художника Ли Хуа за кулисами во время антракта.	281
8. Афиша постановки пьесы «Гроза» в Гуйлине.	285
9. Либретто разных постановок пьес А. Н. Островского в Шанхае, Чунцине, Куньмине и других городах.	287
10. Афиша кино-картины «Мать и сын» (по пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые»).	291
11. Кадры из кино-картины «Мать и сын» (Кино-студия Вэнь Хуа, Шанхай, 1947 г.)	293

VI. БИБЛИОГРАФИЯ

Н. Мацуев	— Островский в печати, на сцене и в жизни	297
Гэ Бао-цюань и Линь Лин	— Хронология произведений А. Н. Островского	303
С. Попов	— Музыкальные сочинения на сюжеты А. Н. Островского	309
Гэ Бао-цюань	— Даты жизни и деятельности А. Н. Островского	312

上海图书馆藏书



A541 212 0013 9077B

016024



¥10000
時代

奧斯特羅夫斯基研究

定價 28,600

• 滬 •