

# 魯迅全集

## 第十六卷

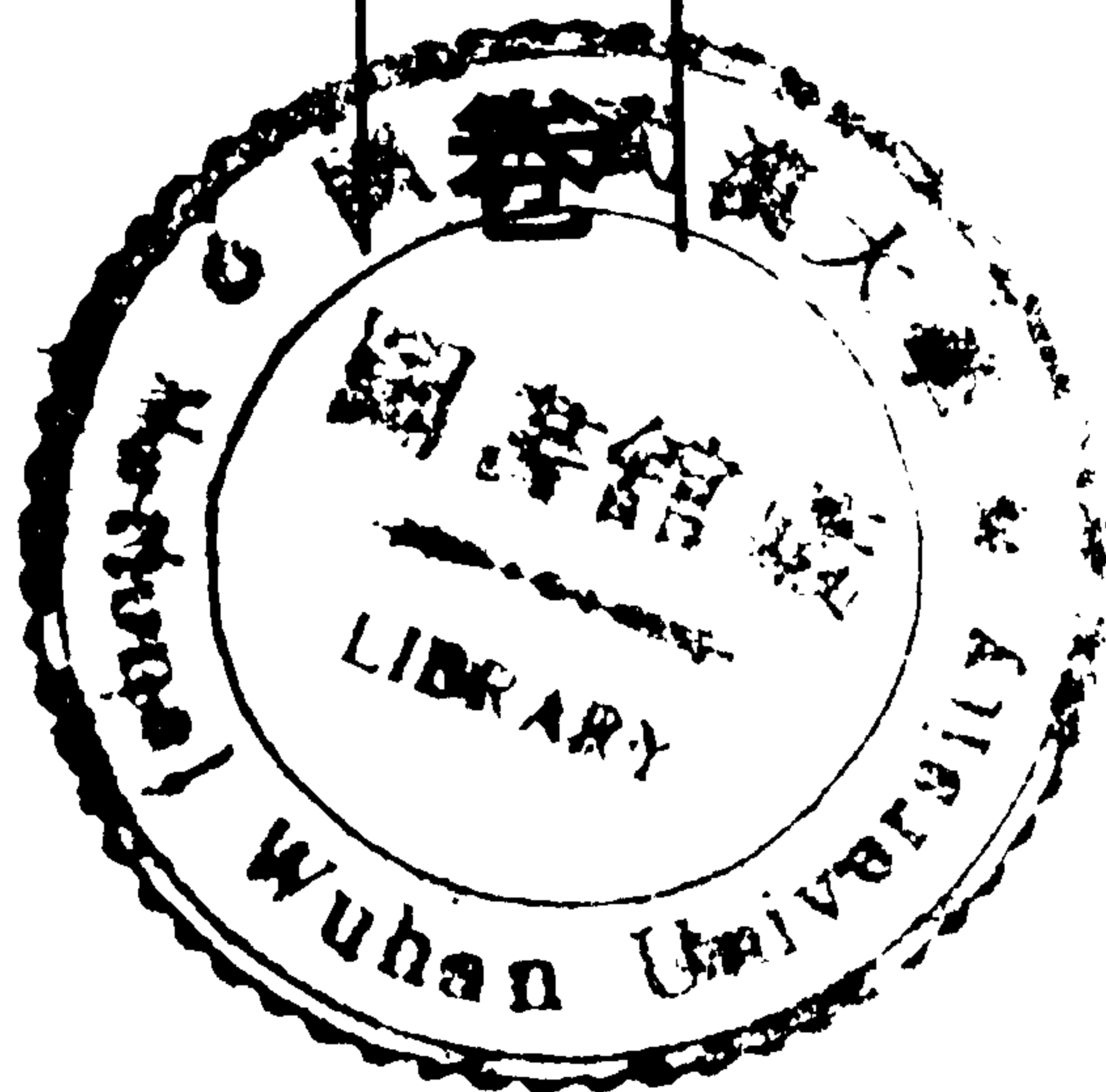
魯迅先生紀念委員會編印

1948

# 魯迅全集

第十六

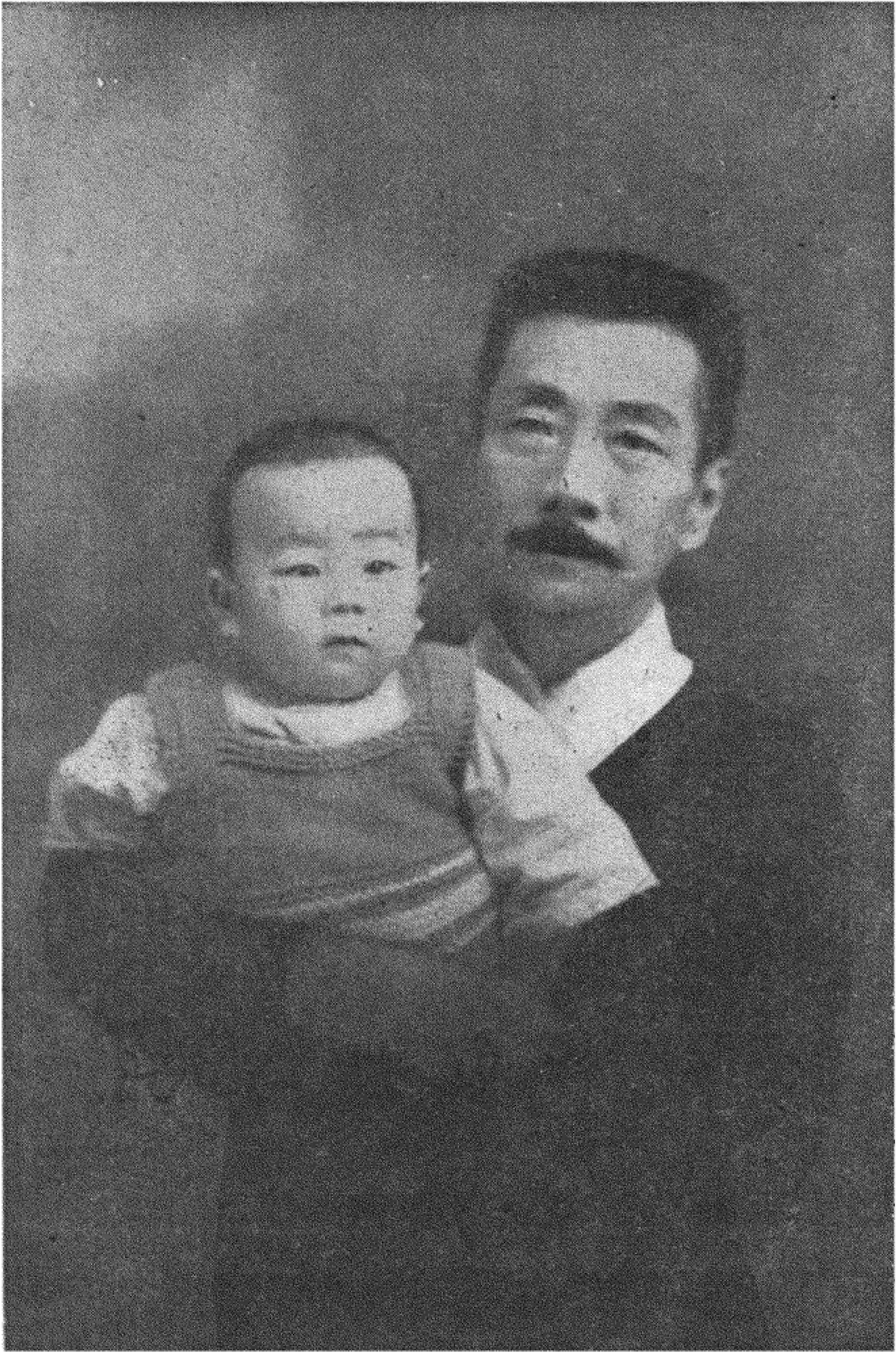
卷



魯迅先生紀念委員會編印

1948





「海嬰與魯迅，一歲與五十」

第十六卷

壁下譯叢

譯叢補

魯迅全集 第十六卷 目次

壁下譯叢

小引	九
思索的惰性（片山孤村）	三
自然主義的理論及技巧（片山孤村）	三
表現主義（片山孤村）	四
小說的瀏覽和選擇（拉斐勃·開培爾）	六
東西之自然詩觀（廚川白村）	七
西班牙劇壇的將星（廚川白村）	八

從淺草來（島崎藤村）（摘譯）	九四
生藝術的胎（有島武郎）	一〇
盧勃克和伊里納的後來（有島武郎）	二三
伊孛生的工作態度（有島武郎）	一九
關於藝術的感想（有島武郎）	一四
宣言一篇（有島武郎）	一五
以生命寫成的文章（有島武郎）	一六一
凡有藝術品（武者小路實篤）	一六二
在一切藝術（武者小路實篤）	一六四
文學者的一生（武者小路實篤）	一六八
論詩（武者小路實篤）	一七九
新時代與文藝（金子筑水）	一八三
北歐文學的原理（片上伸）	一九四
階級藝術的問題（片上伸）	二〇六
『否定』的文學（片上伸）	二二〇

藝術的革命與革命的藝術（青野季吉）	二四一
關於智識階級（青野季吉）	二五三
現代文學的十大缺陷（青野季吉）	二五七
最近的戈理基（昇曙夢）	二七一

## 譯叢補

### 論文

羅曼羅蘭的真勇主義（中澤臨川，生田長江合作）	二九三
運用口語的填詞（鈴木虎雄）	三二四
蘇維埃聯邦從 Maxim Gorky 期待着什麼（布哈林）	三三二
關於綏蒙諾夫及其代表作『飢餓』（黑田辰男）	三三七
LEOV TOLSTOI (Lvov-Rogachovski)	三四五
LEOV TOLSTOI (Maiski 講)	三九六
一九二八年世界文藝界概觀（千葉龜雄）	四〇五
新時代的豫感（片上伸）	四二三

愛爾蘭文學之回顧（野口米次郎）	四三九
表現主義的諸相（山岸光宣）	四五二
人性的天才——迦爾洵（Lvov-Rogachevski）	四六四
契訶夫與新文藝（Lvov-Rogachevski）	四七七
藝術與哲學·倫理（本莊可宗）	四九五
無產階級革命文學論（Gabor）	五二二
蘇聯文學理論及文學批評的現狀（上田進）	五三四
藝術都會的巴黎（格羅斯）	五五九
果戈理私觀（立野信之）	五六六

小說

捕獅（腓立普）	五七六
食人人種的話（腓立普）	五八四
一篇很短的傳奇（迦爾洵）	五九二
貴家婦女（淑雪兼珂）	六〇三
波蘭姑娘（淑雪兼珂）	六一一

農夫（雅各武萊夫）	六三四
鼻子（戈果理）	六五六
惡魔（高爾基）	六九七
饑饉（薩爾蒂珂夫）	七二四
戀歌（索陀威奴）	七四一
村婦（伐佐夫）	七七四

蘇文

小兒的睡相（有島武郎）	八〇四
巴什庚之死（阿爾志跋綏夫）	八〇六
信州雜記（畢勒涅克）	八一四
『雄雞和雜饌』抄（Cocteau）	八三一
青湖記遊（確木努易）	八三六
VI. G. 理定自傳	八四四
描寫自己（紀德）	八四八
說述自己的紀德（石川湧）	八五一

詩

跳蚤（亞波里耐爾）……………八五三

坦波林之歌（落谷虹兒）……………八五五

中國起了火（邁伊爾）……………八五六

編後記（許廣平）……………八六一



壁下譯叢



## 小 引

這是一本雜集三四年來所譯關於文藝論說的書，有爲熟人催促，譯以塞責的，有閒坐無事，自己譯來消遣的。這回彙印成書，于內容也未加挑選，倘有曾在報章上登載而這里卻沒有的，那是因爲自己失掉了稿子或印本。

書中的各論文，也並非各時代的各名作。想翻譯一點外國作品，被限制之處非常多。首先是書，住在雖然大都市，而新書卻極難得的地方，見聞決不能廣。其次是時間，總因許多雜務，每天只能分割僅少的時光來閱讀；加以自己常有避難就易之心，一遇工作繁重，譯時費力，或豫料讀者也大約要覺得艱深討厭的，便放下了。

這回繙完一看，只有二十五篇，曾在各種期刊上發表過的是三分之二。作者十人，除

俄國的開培爾外，都是日本人。這里也不及歷舉他們的事迹，只想聲明一句：其中惟島崎藤村，有島武郎，武者小路實篤三位，是兼從事于創作的。

就排列而言，上面的三分之二——介紹西洋文藝思潮的文字不在內——凡主張的文章都依照着較舊的論據，連『新時代與文藝』這一個新題目，也還是屬於這一流。近一年來中國應着『革命文學』的呼聲而起的許多論文，就還未能啄破這一層老殼，甚至于踏了『文學是宣傳』的梯子而爬進唯心的城堡裏去了。看這些篇，是很可以借鏡的。

後面的三分之一總算和新興文藝有關。片上伸教授雖然死後又很有了非難的人，但我總愛他的主張堅實而熱烈。在這里還編進一點和有島武郎的論爭，可以看看固守本階級和相反的兩派的主意之所在。末一篇不過是介紹，那時有三四種譯本先後發表，所以這就擱下了，現在仍附之卷末。

因為並不是一時翻譯的，到現在，原書大半已經都不在手頭了，當編印時，就無從一一覆勘；但倘有錯誤，自然還是譯者的責任，甘受彈糾，決無異言。又，去年『革命文學家』

羣起而努力于『宣傳』我的個人瑣事的時候，曾說我要譯一部論文。那倒是真的，就是這一本，不過並非全部新譯，仍舊是曾經『橫橫直直，發表過的』居大多數，連自己看來，也說不出是怎樣精采的書。但我是向來不想譯世界上已有定評的傑作，附以不朽的，倘讀者從這一本雜書中，于紹介文字得一點參考，于主張文字得一點領會，心願就十分滿足了。

書面的圖畫，也如書中的文章一樣，是從日本書先驅藝術叢書上販來的，原也是書面，沒有署名，不知誰作，但記以誌謝。

一千九百二十九年四月二十日，魯迅于上海校畢記。

## 思 索 的 惰 性

片山孤村

正如物理學上有惰性的法則一樣，在精神界，也行着思索的惰性(Denktraagheit)這一個法則。所謂人者，原是懶惰的東西，很有只要並無必需，總想耽於安逸的傾向；加以處在生存競爭劇烈的世上，爲口腹計就够忙碌了，再沒有工夫來思索，所以即使一想就懂的事，也永遠不想，從善于思索的人看來，十分明白的道理，也往往在不知不識中，終于不懂地過去了。世上幾多的迷信和謬見，卽由此發生，對於精神文明的進步，加了不少的阻害。

聚集着聰明的頭腦的文壇上，也行着這法則。尤其是古人的格言和諺語中，說着漫天大說的就不少，但因爲歷來的膾炙人口，以及其人的權威和措辭的巧妙這些原因，便

發生思索的惰性，至于將這樣的謊話當作真理。又，要發表一種思想，而為對偶之類的修辭法所迷，不覺傷了真理的時候也有；或則作者本知道自己的思想並非真理，只為文章做得好看，便發表了以欺天下後世的時候也有的。並非天才的詩人，徒弄奇警之句以博虛名的文學者，都有這弊病。對於眩人目睛的絢爛的文章，和使人出驚的思想，都應該小心留神地想一想的。例如有一警句，云是『詩是有聲之畫，畫乃無聲之詩。』這不但是幾世紀以來，在文人墨客間被引證為金科玉律的，就在現今，也還支配着不愛思索的人們的頭腦。但自從距今約百四十年前，在萊洵（G. E. Lessing）的洛康（Laokoon）上撕掉了這駢句的假裝之後，突然不流行了。然而，就在撕掉假裝的這萊洵的言論中，到現在，也顯露了很難憑信的處所。靠不住的是川流和人事。說些這種似乎高明的話的我也許竟說着非常的胡說。上帝是一位了不得的嘲笑家。

現今在文明史和文藝批評上做工夫的人們中，因為十分重視那文藝和國民性的關係之餘，大抵以為文藝是國民精神的反映，大文學如但丁（Dante Alighieri），沙士比亞（W. Shakespeare），瞿提（T. W. Goethe），希勒墨爾（Fr. Schiller）等，尤其是



該國民的最適切的代表者，只要研究這些大文學，便自然明白那國民的性格和理想了。而國民自己，也相信了這些話，以為可為本國光榮的詩人和美術家及其作品，是體現着自己們的精神的，便一心一意地崇拜着。

這一說，究竟是否得當的呢？我想在這裡研究一番。

大概，忖度他人的心中，本不是容易事；而尤其困難的，則莫過於推究過去的國民的精神狀態。現今之稱為輿論者，真是代表着或一社會全體，或者至少是那大部分的意見的麼？<sup>？</sup> 一國民的文藝也一樣，真是代表着那國民的精神的麼？<sup>？</sup> 也可疑的。在德國，也因為一時重視那俗謠的長所，即真實敦厚之趣之餘，遂以為俗謠並非成于一人之手，也不是何人所作，是自然地成就的；但那所謂國民文學是國民的產物國民特有的事業之說，豈不是也和這主張俗謠是自然成立的話，陷了同一的謬誤麼？<sup>？</sup> 為什麼呢？因為文藝上的作品，是成于個人之手的東西，多數國民和這是沒有關係的。而詩人和藝術家，又是個性最為發達的天才，有着和常人根本底地不同的精神，在國民的精神底地平線上，嶄然露出頭角。這樣的天才，究竟具備着可做國民及時代的代表者的資格沒有呢？據我的



意見，則以爲國民的代表底類型倒在那些不出于地平線以上的匹夫匹婦。那麼，在文藝上，代表國民底精神，可稱爲那反響的作品，也應該大概是成于被文學史家和批評家先生罵爲粗俗，嘲爲平凡，纔在文學史的一角裏保其殘喘的小文學家之手的東西了。例如，在現代的明治文學裏，可稱爲國民底（不是愛國底之意）精神的代表，國民的聲音者，並非紅葉露伴的作品，而倒是弦齋的食道樂罷。這一部書，實在將毫無什麼高尙的精神底興味，唯以充口腹之慾爲至樂，于人生中尋不出一點意義的現代我國民的唯物底傾向，赤條條地表現出來了。弦齋用了這部書，一方面固然投國民的俗尙，同時在別方面也暴露了國民的『下卑根性』而給了一個大大的侮辱。『武士雖不食，然而竹牙刷』那樣的貴族思想，到唯物底明治時代，早成了過時的東西了。弦齋的食道樂，是表現這時代的根性的勝利的好個的象徵。

反之，高尙的藝術底作品，則並非國民底性情的反響；而且，能懂得者，也僅限于有少天稟和教育的比較底少數的國民。這樣的文學，要受國民的歡迎，是須得經過若干歲月的。而且因爲是同國民的產物，則不得不有若干的民族底類似。這類似之點，即所以平

均國民與藝術家的天稟和理想的高低；那作品，是國民的指導者，教育者，而決不是代表者。所以那作品而真有偉大的感化及于國民的時候，則國民受其陶冶，到次期，詩人藝術家便成爲比較底國民底了。但是，至于說偉大的天才，完全地代表國民的精神，則自然是疑問。然而，卽此一點，也就是天才的個性人格，成爲天才的本領，有着永遠不朽的價值的原因。因爲理想的天才，是超然于時間之外的，所以時代生天才一類的話，又是大錯特錯的根基，在偉人的傳記等類，置重于時代，試行歷史底解釋者，多有陷于牽強附會的事。我之所謂偉人，是精神底文明的創造者之謂，並不是馬上的英雄和政治家。

復次，以『正義者最後之勝利也』這一句曖昧的話所代表的道德底世界秩序，卽『善人昌惡人滅』這一種思想，和歷史上的事實是不合的。文藝上的作品也一樣，並不是只有優良者留傳於後。荷馬（Homeros）之所以傳至幾千年之後者，因爲他在許多史詩中占着最優勝的地位之故；沙士比亞之所以不朽者，因爲那內容有着不朽的思想之故：這些議論，是從西洋的文學史和明治文壇的批評家先生們講給聽到耳朵也要聾聵了的。但是仔仔細細地想起來，總覺得是可疑的議論。只看希臘的文明史，有着不朽的

價值的天才和作品，不傳于後世者就很多。那傳下來的，也許又不過是幾百分之一。靠了這麼一點的材料，而縱論希臘的文明是怎樣的，所謂 Classic 者是這樣的，惟希臘實不勝其惶恐之至。而況解釋之至難者如過去的精神狀態，竟以為用二三句修辭的文句就表現出來，則實在大膽已極了。倒不如尼采（Fr. Nietzsche）的從音樂精神的悲劇的誕生，（Die Geburt der Tragödie）和朗革培恩（J. Langbehn）的為教育家之倫勃蘭德（Rembrandt als Erzieher）那樣，不拘泥于史實，卻利用了史實，而傾吐自家胸中塊壘的，不知道要有趣而且有益到多少。因為歷史底事實的確正，是未必一定成為真理的保證的。例如，即使史料編纂的先生們，證明了辨慶和兒島高德都是虛構的人物，其于國民的精神，並無什麼損益；他們依然是不朽的。所以，我相信，阿染和久松，比先前的關白太政大臣還要不朽。我自然是承認歷史的價值的，但從這方面，倒想來提倡非歷史底主義。

據勃蘭兌斯（G. Brandes）最近的論文集集中的一篇文章說，則希臘悲劇作家的文字之傳世者約有三百五十，而殘存着著作的僅有三人。這就是邁息羅斯（Aeschylus），

梭孚克來斯 (Sophokles), 歐里辟台斯 (Euripides), 而雖是這些詩人的作品, 殘存者也不够十分之一。敘情詩人 (女) 珂林那 (Korinna), 是曾經五次勝過賓達羅斯 (Pindaros) 的, 但殘存的詩, 不過是無聊的斷片。羅馬的史家捷實圖斯 (Tacitus) 的著作, 所以殘留至今者, 據說是因為皇帝捷實圖斯和史家同姓, 誤信為史家的子孫, 在公共圖書館蒐集捷實圖斯的著作, 且使每年作鈔本十部的緣故。雖然如此, 但假使十五世紀時德國遏司忒法倫的一個精舍裏不發見那著作的殘餘, 則流傳者也許要更其少。十六世紀時出版的法國滑稽劇, 是千八百四十年在鄰國柏林的一個屋頂室的櫃子裏發見, 這纔知道有這樣的東西的。便是有名的羅蘭之歌, 也在千八百三十七年纔發見鈔本, 經過了八百年而到人間來。更甚的例, 則如希臘羅馬的詩稿的羊皮紙, 因為牢固, 於券契很有用, 所以竟有特地磨去了詩句, 用于借票的。同樣的例, 在美術品也頗多。如萊阿那陀 (Leonardo da Vinci) 的『聖餐之圖』是最為有名的。

舉起這樣的例來, 是無限的, 所以在這里便即此而止。就是, 文藝上的不朽, 決非確實的事, 大詩人和大傑作之傳於後世者, 多是偶然的結果, 未必與其價值相關。反之, 平平凡



凡的作品卻山似的流傳後世者頗不少。

又據勃蘭兌斯氏之所說，則多數的圖書文籍，不但是被忘卻，歸于消滅而已，因為紙張的粗惡，自然朽腐了。所以倘不是屢屢印行的書，則即使能防鼠和黴，也還是自然化爲塵土。然而，這是人類的幸福。否則，我們也許要在紙張中淹死。交給法國一個國民圖書館裏的法國出版的圖書，據說是每日六十部；但是，新聞雜誌還在外。千八百九十四年巴黎所出的日刊報章，是二千二百八十七種。凡這些，都是近世人類的日日的糧，而又日日消去的。不，這雖然是太不相干的話，但倘以爲我們所生存的地球，我們生存的根源的太陽，都不過是有着有限的生命，則不朽的事業，也就是什麼也沒有的事。

總而言之，在現下的文壇上，徒弄着粗枝大葉的，抽象底議論和偏向西洋的文明論的人們之中，很有不少的僻見；尤其是對於『國民』、『文學』、『天才』、『時代』等的關係，雖然是失禮的話，實在間或有鬧着給孩子玩刀子似的危險的議論的。什麼困難的事，本來是什麼也沒有的，因為被思索的惰性所麻痺了的結果，這纔會到這樣。還有，對於文明史，文學史，哲學史等的真相，即這些果有人類的『精神史』之實麼？關於這事，原也想

試來論一論的，但這一回沒有餘暇，所以就此擱筆了。

（一九〇五年作。譯自最近德國文學的研究）

# 自然主義的理論及技巧

片山孤村

目次：  
論文的目的——自然的意義——盧梭的自然主義——十九世紀的自然主義——法國及德國的自然主義的區別——法國自然主義的起源——盧梭——斯丹達爾——巴爾札克及其主張——左拉及其理論——巴爾札克與左拉的比較——自然主義的定義——自然主義的兩種——教訓底自然主義——純藝底自然主義——見于恭果爾日誌中的純藝主義——唯美底世界觀——頽唐派的意義——德國的自然主義——訶爾茲的澈底自然主義及其技巧——其影響

如果說，文藝上的自然主義(Naturalism)者，乃是要模仿自然的主義，則似乎一見就明明白白，早沒有說明的餘地了。但是，依照『自然』這一個字的解釋，和怎樣模仿自然的方法，而自然主義的意義，便有許多變化。在我們文壇上，也已經提出過許多解

釋了，然而倘要解釋文藝上的自然主義，則總得先去探究文藝史。我用我法者流的解釋，雖然可作『我的』自然主義的說明罷，但歷史底自然主義的意義，卻到底看不出，而且還要引起概念的混亂。目下的我們文壇上，沒有這傾向麼？在這小論文裏，就想竭力以客觀底敘述爲本旨，避去我用我法者流的解釋和批評，以明所謂自然主義的真相。

『自然』這一個字，是含有種種意義的。但在文藝上的自然主義這文字中，卻只有兩樣意思：第一，是與『人爲』相反，即與文明相反的自然；第二，是作爲現實（Wirklichkeit）即感覺世界的自然。

第一的自然主義，是始于盧梭（J. J. Rousseau）的。盧梭在所著的愛彌耳一名教育論（*Emile ou de l'éducation*）的卷首，以『出于造物者之手的一切，雖善，而一經人手則墮落』這有名的話，指摘文明的弊害，述說教育愛彌耳，應該作爲一個自然兒。這話裏有着矛盾，是不消說得的。但盧梭的這自然主義，卻于十八世紀的人心，給了深刻的影響；在德國，則爲惹起了千七百七十年頃『颯興淳起』（*Sturm und Drang*）運動的原因之一。當時德國的少壯文學者們，是將自然解作和不羈放縱同一意義，深信太空



想，重感情，蔑視社會和文藝上的習慣，限制，規矩準繩等，為達到真的人道的路。于文藝則側重民謠的價值，而以沙士比亞那樣，一見毫不受什麼法則所束縛者，為戲曲的理想。

第二的將自然解作現實的自然主義，是十九世紀的自然主義。在法國，是和寫實主義（Realismus）是從畫家果爾培起，Naturalismus 是從左拉起，纔用于文藝上，用作同一意義的。在德國，則大概稱海培耳（Hebbel 1813-1863）路特惠錫（Ludwig 1813-1865）弗賴泰克（Freitag 1816-1895）以來的文學為寫實主義，而于千八百八十年頃的『颯興淳起』運動以來的寫實派的文學，特名之曰自然主義。但這自然主義，是美學家服凱爾德（F. Volkelt）之所謂作為歷史底概念的自然主義，而非作為審美底概念的。作為審美底概念的自然主義云者，即對於藝術的目的，有一定的主張，如謂在于模仿自然，或謂在于竭力逼近自然等；而作為歷史底概念的自然主義，則是流行于十九世紀末德國文壇的各種文藝上的方向的總稱。戴着這種名稱的文士，就如對於古文學（Die Antike），羅曼派（Romantik）等，自稱為『現代派』（Die Moderne）那樣，是主張着自己們的文學是嶄新，進步，擺脫了舊來的文藝，而尋求着新理想和新技巧的。但

在他們之間，並無一定的審美底目的以及原則，交錯紛紜着各樣的思潮和情調，其中互相矛盾的也很多。對於這事，到後段還許要敘述的罷。

其次，法國寫實派——自然派的開山祖師是誰呢？如果說自然派的文士，于此也推盧梭。蓋盧梭者，在所著的自白（*Confessions*）裏，實行了寫實主義的原則的。『我要將一個人，自然照樣地示給世間。這人，就是我自己。』在那書裏面，盧梭是豫備將自己的經歷和性行，沒有隱瞞，沒有省略，照樣地寫出來，或想要寫出來的。這樣的筆法，那不消說，就是自然主義。然而盧梭也不過暗示了露骨的描寫的效果；于那小說，卻並未應用這理論。所以以盧梭為自然派的鼻祖，是未必妥當的。

盧梭以後有斯丹達爾（*Stendhal* 1783-1842）那樣的心理小說家，雖說始以精細深刻的自然主義的技巧，用之于小說，然而用了寫實主義，在文壇上成就了革命底事業，被推崇為寫實主義之父者，卻是巴爾札克（*Balzac* 1788-1850）。在反對零俄（*V. Hugo*）喬治珊德（*George Sand*）亞歷山大仲馬（*A. Dumas*）等的羅曼主義，而于其全集人間的趣劇（*Comedie humaine*）二十五卷中，細敘物質底生活的辛勞這些節目上，

巴爾札克是革新者。其序文中說，『凡讀那稱爲歷史的這一種枯燥而可厭的目錄的人，總會覺到，一切國民和一切時代的文學者們，忘卻了傳給我們以風俗的歷史。我想盡我的微力，來補這缺憾。我要編纂社會的情慾，道德，罪惡的目錄，聚集同種的性格，而顯示類型（代表底性格，）刻苦勵精，關於十九世紀的法國，做出一部羅馬、雅典、諦羅斯、門斐斯、波斯、印度諸國惜未曾遺留給我們的書籍來。』如他所說一樣，他是風俗描寫的鼻祖，或是高尚的意義上的風俗史家。

據巴爾札克的確信，則文學必須是社會的生理學，更不得爲別的什麼。而這生理學的前提和歸宿，一定不得不成爲厭世底。他的意思，是以爲主宰着近代的人心者，已經不是戀愛，也不是快樂了，只是黃金。惟黃金是近代社會唯一的活動的源泉。他便將一代的社會爲要獲得黃金而勞苦，狂奔，耽于私利私慾的情形，毫無忌憚地描寫出。這就是他的人生觀所以成爲厭世底的原因。但看他在趣劇的序文上，又說，『若描寫全社會，涉及那活動的廣大的範圍，將這把住之際，則或一結構上，所舉的惡事比善事爲尤多，描寫的或一部分中，也顯示惡人的一夥，這是不得已的事。然而批評家卻憤激于這不道德，而不知

道舉出可作完全的對照的別部分的道德底事來。」則巴爾札克的厭世觀，也並非一定是不道德底了。這一點，是和最近自然派大異其趣的。後者的厭世觀，是大抵與道德無關係，或者帶着不道德底傾向的。但是，巴爾札克的描寫過于精細，非專門家便不懂的事，也耐心敘述着，則與晚近自然派相同。例如或者批評說，綏札爾畢洛忒倘不是商人，黑暗的訴訟事件倘不是法官，是不能懂得的。

巴爾札克之後，有弗羅培爾 (Flaubert)，恭果爾兄弟 (E. et T. Goncourt)，左拉 (Zola)，斐司曼斯 (Huysmans)，摩泊桑 (Moi-passant)，都德 (Daudet) 這些名人輩出，再講怕要算多事了罷。只有關於左拉，還有詳述一點的必要。

左拉是不但以著作家，也以批評家，審美學者自任的。在所著的實驗底小說 (Le roman experimental)，自然派的小說家 (Le romaniers naturalistes) 裏，即述說着自然主義的理論。但左拉的實行，卻不獨未必一定與這相副而已，他爲了這理論，反落在自縊自縛的窮境裏去了。在他的論文中，看見他的以生理學和社會學爲詩人的任務，以羅曼派的文藝爲不過是一種修辭，以及排斥空想等，讀者對於他那沒有知道真詩人的



自己之明，是都要覺得駭異的。

現在爲介紹左拉的學說的一斑計，試將實驗底小說的一節譯出來看罷：

『自然派的小說家，于此有要以演劇社會爲材料，來做小說的作者，是連一件事實，一個人物也未曾見，而卽從這一般的觀念出發的。他應該首先來聚集關於他所要描寫的社會的見聞的一切，記錄下來。他于是和某優伶相識，目覩了或一種情形。這已經是證據文件了，不但此也，而且是成熟在作家的心中的良好的文件。這樣子，便漸漸準備動手；就是和精通這樣的材料的人們交談，搜集（這社會中所特有的）言語，逸聞，肖像等。不但這樣，還要查考和這相關的書籍，倘是似乎有用的事情，一一看過。其次，是踏勘地方，在戲園裏過兩三天，各處都熟悉。又在女伶的臺前過幾夜，呼吸那周圍的空氣。這樣子，文件一完全，小說便自己構成了，小說家只要論理底地將事實排列起來就好。掛在小說各章的木扒上所必要的光景和說話，就從作家所見聞的事情發展開來。這小說奇異與否，是沒有關係的。倒是愈平常，卻愈是類型底（代表底。）使現實的人物

在現實的境遇裏活動，以人生的一部分示給讀者，是自然派小說的本領。」

這左拉的理論及技巧，其要點，和巴爾札克的相一致，是不待言的。但那著作全部，卻顯有不同。巴爾札克是將觀察實世間的人物所得的結果，造成類型，使之代表或一階級，或一職業。而左拉的人物則是或一種類的代表者，但並非類型；不是多數的個人的平均，而是個人。例如那那，只是那那（*Nana*），那那以外，沒有那那了。巴爾札克對於其所觀察，卻不像科學者似的寫入備忘錄中；他即刻分作範疇，不關緊要的瑣末的事物，便大抵忘卻了。所以彙集個個的事象，而描寫類型底性格和光景時，極其容易。巴爾札克的人物和光景，因此也能給讀者以統一的明劃的印象，那著作，即富于全體的效果，獲得成功。反之，左拉則不論怎樣地瑣末的事，而且尤其喜歡詳述這樣的事象，所以有時是確有過于瑣之嫌的。但這種詳述法奏效之際，卻委實能生出很有力量的效果來。

巴爾札克和左拉都是作家，也是理論家，然而往往有與其理論背馳，和不副其要求的事。而在左拉為尤甚，則在先已經說過了。這就因為立了和天才性格不一致的理論之故。但恭果爾兄弟和弗羅培爾則理論和實際很一致，即使說自然主義藉着這三個詩人，

最純粹地代表了，也不算什麼過分的話。如恭果爾，以詩人而論，天分大不如左拉，所以也不很因為詩底感興，而妨害理論的實行。他們的名實上都是自然派，那原因就在此。

從以上的簡約的敘述，在法國的自然主義的一斑，大概已經明白了罷。要而言之：自然主義者，那主張，是在將感覺底現實世界，照所經驗的一模一樣地描寫出來，為藝術的本義的。凡自然派的藝術家，須將自然界，即現實界的一切事象，照樣地描寫，其間不加什麼選擇，區別；又以絕對底客觀為神聖的義務，竭力使自己的個性不現于著作上。對於這要旨，凡有自然派的文士，是無不一致的。至于理論的細目和實行的方法，那不消說，自然還有千差萬別。

但是，這里有一個重要的問題在：自然派何故模倣自然的呢？到此為止，我們單將自然派怎樣模倣自然的問題研究了，然而並沒有完足。對於那『何故』的疑問，是梭伐嘉 (David Sauvageot) 所提出的，他的解決，不獨于十九世紀，而且于古來一切的寫實主義，自然主義的解釋上，都給了新光明。

第一，寫實主義是有如英國和俄國的小說那樣，用以傳宗教或道德；又如左拉的著

作那樣，想藉此來教實理哲學（*Positivism*）的。在這時候，寫實主義便是對於目的的一種手段，所以梭伐嘉稱之為『教訓底寫實主義。』

第二，寫實主義是順了模倣的天性，樂于精細的描寫之餘，往往有僅止于將自然來寫生的事。如弗羅培爾，恭果爾等，即屬於這一類。這可以稱為『純藝術底寫實主義』（*Realisme de l'art pour l'art*）。

說得再詳細些，則如陀思妥夫斯奇（*F. M. Dostojevski*）說，『我窮極了，不成空想之夢的現實的生活，達了為我們生命之源泉的主耶穌了。』他就在那寫實小說裏，教着一種基督教和神祕底社會主義。託爾斯泰（*L. Tolstoj*），伊孛生（*H. Ibsen*）的極端的傾向，可以無須說得了；在法國，則巴爾扎克就說，『文士是應當以人類之師自任的。』左拉也懷了仗唯物論以救濟國家和國民的抱負，而從事于製作。他相信，人類不過是一個器械，他那純物質底現象，都可以科學底地來測定；而且不但人類而已，便是『社會底境遇，也是化學底，物理學底』的。但是，這唯物論的研究，有什麼用處呢？左拉答道，『我們和全世界一齊，（仗着科學）正做着征服自然和增進人力的這一種大事業。』而小說，則



是社會，人類的生理學，科學，唯物論的教科書。所以凡是愛人類者，愛法國者，都應當歸依自然主義。『如果應用了科學底方式，法國總有取回亞爾薩斯——羅蘭州的時候罷。』  
 『法蘭西共和國成爲自然派，否則，將全不存在。』左拉的自然主義，是這樣地帶着救濟祖國的使命的。（以上的引證，是實驗底小說裏面的話。）

復次，將『純藝術底寫實主義』的起源，歸之于模仿的天性的梭伐嘉之說，也不能說是完全。弗羅培爾，恭果爾的自然主義，純藝術主義（L'art pour l'art），是不僅出于無意識底的模仿的天性的，也是意識底的世界觀的結果。這一派文士的世界觀，也如左拉一樣，是唯物論（Materialismus），從十八世紀的英國和法國的感覺論（Sensualismus）發源，經過恭德（A. Comte）的實理論（Positivismus），受了十九世紀的科學發達的培植而成熟的。關於以這唯物論爲根基的自然主義，我以爲戈爾特斯坦因在那論文論審美底世界觀（Ueber aesthetische Weltanschauung）裏所敘述的最爲傑出，現在就將他議論恭果爾弟兄的日誌的話，譯一點大要罷：——

『恭果爾弟兄日誌（Journal des Goncourts）計九卷，其中收羅着千八百五

十一年至九十五年約半世紀間的政治底及精神底生活的活畫圖，這一部書不但是恭果爾兄弟而已，並且也反映着戈兼（Gautier），聖蒲孚（Sante-Benois），弗羅培爾，盧南（Renan）那些第二帝國時代文學社會的有特色的情緒及信念。所以這日誌，也如格林的通信（Correspondance）之于十八世紀一樣，在二十世紀的人們，是要成爲近代精神底生活的「礦洞」的罷。

「有人說，英國人是最有用地，德國人是愚蠢地，法國人是最奇拔地代表了唯物論。這話，用在這日誌上也很適宜的。這日誌的世界觀，是極端的唯物論。「生命是什麼呢？不過分子集合的利用而已。」而這唯物論，又和深刻的厭世觀相結合。大概那純器械底世界觀的無意義，在他們的心裏，給了很深的印象了。對於政治上、社會上的狀態，也就不成爲悲觀底，絕望底了。而且在他們，歷史也不過是無意義的事件的生滅；他們的該博的史上的知識，也無非單在他們的唯物主義上，加上了歷史懷疑主義去。

「生存在這樣宇宙和人事的無價值，無意味之中的人們，究竟相信什麼呢？」

爲了怎樣的價值而生存的呢？曰：有藝術在。「除了藝術和文學之外，什麼也不相信。其餘的，都是虛誕，都是拙劣的詐偽。」人生而沒有藝術，是永久的凋零腐敗。「藝術家，是死的生命的防腐劑。除藝術之所奏，所述，所畫，所刻者之外，再沒有一種不死的東西。」卽在一切的價值的破壞之中，惟藝術繼續其存在。但藝術和哲學，是不以使人生有意義爲目的的。藝術對於文明生活和人類，有什麼意義呢？曰：什麼也沒有。藝術是自己目的——是爲藝術的藝術（*L'art pour l'art*）。這句近時的流行語，是起于上文所說的社會底，精神底的關係的；其批評，也就存于這起源之內。

『*L'art pour l'art* 中，含有消極底和積極底這兩種立論。

「消極底立論，是排斥對於藝術的道德限制的；積極底立論，則萬物都可以成爲藝術的對象，換了話說，那歸結就是和藝術相關者，只有形式和技巧，而非對象和內容。至于萬物都可以成爲藝術的對象者，並不因爲萬物都一樣地有價值，卻因爲都一樣地無價值，無意義。因爲萬物的價值沒有高下，所以以這爲

對象的藝術，也就不得不成爲形式主義，技巧主義了。因此，在這純藝術底自然主義上，譬如無論描寫一片木片，或則敘述哈謨列德 (Hamlet)的精神狀態，只要那技巧已經奏效，內容怎樣是非所措意的。

「這樣子，那自然主義，在客觀底地，藝術對於人生問題和宇宙問題是毫無意義的。但主觀底地，卻有一個值得努力的目的：就是情緒 (Emotion)。」在現代的生活中，現今只有情緒這一個大興味在。「物體中之一物體的人，仗着神經作用，在事物的表面上，造作審美底情緒。」我們（恭果爾兄弟）是最初的神經的文士；「自然主義底審美主義者的生命，是神經的問題。」巴爾 (Hermann Bahr)的話有云：「古典派之所謂人，是理性和感情之謂；羅曼派之所謂人，是情熱和感覺之謂；而現代派之所謂人，是神經之謂。」就顯現着上面所述的意味的。

「自然主義底審美主義，是這樣地成長爲一種人生觀。在這人生觀，藝術是一種手段，即仗着情緒，印象，刺激，戰慄 (Frissons)，來超出那受了唯物論底地

解釋了的人生的不快，寂寥和無意義的。

『以上的自然主義底，厭世底唯美主義（唯美主義者，是主張人生除了美，即毫無什麼價值的主義，）並不僅止于理論，在淮爾特（Wilde）和但農契（D'Annunzio）所描寫的人物上，實在是具體底地表現着。

『在這自然主義底唯美主義（Naturalistischer Aesthetizismus）上，人生是只有審美底情緒和非審美底情緒兩種。這就是這主義的 Decadance（頹唐）底特性。我是將 Decadance 這話，解作和自然主義底審美主義相伴的一定的精神狀態的。我以為頹唐底唯美派的心理底特徵，似乎就在缺少意力，來統一那個個的心底作用；就是：頹唐派的人格，不過是唯心底作用的並列。因為這樣地缺少中心的意力，所以頹唐派便被各剎那的印象所統治了。而這弱點，同時又和熱烈的生活慾結合着。但是，在唯美派，生存上唯一的形式是享樂，所以新奇險怪的刺激，就是最後的目的。對於這新刺激，尋求不已的傾向，在波

特萊爾（Baudelaire），達萊維（Barbey d'Aureville），斐司曼斯等，是特為顯



著的。』云云。

戈爾特斯坦因還引了實例，敷張議論，更加以批評。但因為在我的小論文裏紹介不盡，所以在邁里單引用了可以說明純藝術底自然主義的話。法國的自然主義，即此為止。這回再一說德國的自然主義，就將這論文結束罷。

在德國，自然主義是有如已經說過那樣，從路特惠錫，海培耳，弗賴泰克等的時代起，就形成着劃然的時期的；但並非爲了『真』而將『美』作爲犧牲的法國一流的寫實主義。又，這寫實主義，也不是一詩社，一流派所提的美學上，文藝上的綱領（Program），所以也並不爲理論所誤，而成就了很爲穩健的發展。上述三人之外，如開勒爾（G. Keller），斯妥倫（Th. Storm），格羅忒（K. Groth），羅退爾（F. Reuter），斯不勒哈干（Fr. Spielhagen），海什（P. Heyse），賈培（Rabe），豐太納（Th. Fontane）諸人的姓名，作爲這『寫實主義』的代表者，也可以說是不朽的罷。

那法國流寫實主義的流行于德國文壇，是從千八百八十年代至九十年代的稱爲『飄興浮起』這一個革命運動的結果。這運動的歷史，在這里沒有詳敘的必要；也想單

將因這運動的結果而起的自然派的諸傾向，略有所言。但這在鷗外氏的審美新說裏講得很詳細，所以我也不必從新再敘了。只是，應該注意者，是德國文學上之所謂自然主義者，不但是上文所說的法國一流的自然主義，即作為唯美底概念的自然主義或作為人生觀的自然主義；而且也包含着所謂『現代派』的諸傾向的全體，即服耳凱爾德所說的作為歷史底概念的自然主義之謂。這自然主義，性質很複雜：其中有法國流自然主義照樣的東西；也有更加極端的『澈底自然主義』；也有包括了神祕主義，主觀主義，象徵主義，新羅曼主義等各種傾向的新自然主義；此外，還有增添些社會主義，個人主義（出于尼采者），無政府主義的。現代派的人們，也像日本一樣，是取模範于外國的，所以依了所私淑的模範的種類，各人的心狀，性格，學識等，辦法人人不同。同的只有目的，是嶄新（modern）。（『現代派』（Die Moderne）這新造語，是始于 Eugen Wolf Hermann（Bahr 的））

在這混亂的現象中，最發異彩，在自然主義的理論及技巧的歷史上，不當忘卻者，是那『澈底自然主義』（Konsequenter Naturalismus）。這主義發端于訶爾茲（A.

Holz) 的提創，蒿普德曼 (G. Hauptmann) 實行于他那戲曲日出之前 (Vor Sonnenaufgang) 的結果，于是風靡了一時文壇的本末，去年已在我那拙作『德國自然主義的起源』裏詳說過，鷗外氏著的蒿普德曼上也載着，所以在這裏，就單來仔細地說一說『澈底自然主義』本身罷。

『訶爾茲的『澈底自然主義』是下列的幾句話就說盡了要領的。曰：『藝術是帶着復歸于自然的傾向的。而藝術之成爲自然，則隨着未成自然以前的再現的條件和那使用的程度。』詳細地說，就是：藝術者，帶着僅是寫出自然，還不滿足，有更進而成爲本來的自然的傾向。所以藝術者，要成爲和自然同一的東西，是未必做得到的，但愈近自然，即愈爲殊勝。而因了使自然再現的條件即手段，和使用這手段的程度即巧拙，藝術之與自然，即或相接近，或相遠離。這和自然的遠近，是作爲決定藝術的高下的標準的。影戲較之照相，演劇較之影戲，更近于自然，所以以藝術而論，演劇是上乘。較之演劇，則實際，即自然，更能滿足藝術的要求和傾向，所以更合于藝術的理想。這樣子，若將訶爾茲的主張加以推演，至于極端，則成爲倒不如將藝術廢止，反合于藝術的本義了。



訶爾茲根據着這原則，和他的朋友島賚夫（Johannes Schlaf）共同創作了幾種小說和戲曲，以施行這原則的各種新技巧示人，而一面又示人以自然主義的理論，到結局（Konsequenz）卻和藝術的本領相違背。這是極有興味的事，再詳細地說一說罷。第一，向來見于自然派著作上的對話，還有遠于自然的地方，如左拉，伊孛生，也有此弊。他們還太使用着『紙上的言語』（Papiersprach），是訶爾茲們所發見的。再詳細地說，就是有如『阿』『唉』等類的感歎詞，咳嗽，其他種種喉音等，都沒有充足地描寫着。然而人們是各有不同的喉音和咳嗽法的。所以描寫這些，對於個性的寫實，也是理論上不可缺少的事。其次，戲曲上的分段和小說上的布局，是和自然相反的，實世間的事件，原沒有真的終結，正如小河滲入沙中，漸漸消失一樣，都是逐漸地轉移的。詩人也該這樣，不得在小說及戲曲上，故意做出感動讀者的終結和團圓。小說及戲曲，是應該將『人生的斷片』（Lebensausschnitt），即並無所謂『始』或『終』那樣特別分割的現實的事件，照樣地寫出來。左拉又注意于材料的選擇和排列，換了話說，就是不忘布局（Komposition）的。但訶爾茲等，卻並想將那詩的要素之一的布局廢去。第三，訶爾茲等是所謂『各秒體』

(Sekundendensstil) 的創始者。將各秒各秒所發生的事故，敘述無遺，凡直寫自然的詩人，倘不將無論怎樣平凡，單調的事情，也仔仔細細描寫，即不能說是盡了責任。向來的詩人，于並無描寫的價值的日誌底事實，是僅作一兩行的報告，或全然省略的，則縱使別的事實，怎樣地以自然派底精細描寫着，由全體而言，也還不能說是完全地用了自然主義。這也有一邊的真理的，但倘將這一說推至極端，詩便和詳細的日記更無區別，讀者將不堪其單調，怕要再沒有讀詩的人了罷。一到這樣，詩在藝術上，除自滅之外，便沒有別的路了。還有，自然音的模倣（例如訶爾茲和勛賚夫所作的“*Baba Hamlet*”中的雨滴之聲「……滴……滴」寫至許多，）戲曲上獨白的廢止，在敘情詩上節奏和韻律的排斥，也都是訶爾茲等所開創的。

因了以上的理論和技巧，訶爾茲和勛賚夫遂被稱為左拉以上的極端的自然主義者；蒿普德曼則取了這理論和技巧，為自家藥籠中物，自日出之前以來各著作，均博得很大的成功，于是這澈底自然主義，便風靡了當時的文壇了。更舉這極端的技巧的別的二三例，則如（一）戲曲上的人物和舞臺上的注意，例如蘇達爾曼（*H. Sudermann*）的梭

同的最後(Sodomus Ende)中的滑綏博士戴玳瑁邊眼鏡，耶尼珂夫夫人穿灰色雨衣，克拉美爾穿太短的褲，磨壞了後跟的鞋，或者叫作跋爾契諾夫斯奇這猶太人生着不像猶太人的面貌等，和戲曲的所作上，並無什麼關係的事實的細敘。(二)以沒有意義的動作，填去若干時間，例如蒿普德曼的日出之前裏，單是羅德和海倫納的接吻的往返，就是若干時間中，舞臺上毫無什麼動作；又如同人所作的寂寞的人們(Einsame Menschen)第二幕，蜂子來攪擾波開拉德家的人們的早餐等就是。(三)此外，插進冗長的菜單，賬目，系圖這些東西去；克萊札爾(Max Kretzer)的三個女人(Drei Weiber)中，詳述晚餐，紉說生病，生產等可厭的事物，至互七十葉之長：就都是始見于澈底自然主義的著作中的新技巧。

要而言之，在德國的自然主義，是本于法國的，但使這更極端，更精細，且有將這來實行，非澈底不止的傾向。「澈底自然主義」之名，是最為恰當的。

單是自然主義的理論及技巧的要點，我以為即此大概算是說明白了罷。雖說倘不是更加以審美底批判和歷史底說明，然後來推定這主義可以行到什麼程度；又，其理論

和實行的關係如何；自然主義的將來如何；即對於自然主義的文藝史上的現象的各問題，一一給以解決，還不能說是已將自然主義完全說明。但這範圍過于廣大，只好俟之異日了。

（譯自最近德國文學之研究。）

# 表現主義

片山孤村

目次：表現主義的起源——表現主義的世界觀及人生觀——精神和靈魂的推崇——表現主義的藝術觀——造形美術上從印象主義到表現主義的轉移——表現主義的美學的批評——作爲運動及衝動的靈魂——文學上的表現主義——小說上的表現主義——作爲病底現象的表現主義——德國表現派文士

表現主義的運動，是早起于歐戰初年的。當非戰主義、平和主義、人道主義、民主主義、國際主義的文士們，藉了雜誌行動（AKTION）以及別的，對於戰爭和當時的政治，發表絕對底否認的意見，更進而將從戰爭所喚起的人生問題，用于文藝底作品的時候，政府是根據了戰時檢閱法，禁止着非戰論和這一流的文藝的，因此這新文藝，只得暫時守着



沈默，而幾個文士，便將原稿送到中立國即瑞士去了。那時瑞士的士烈息，有抒情詩人錫開勒（René Schikole）所編的雜誌白紙（Die Weissson Blätter），正在作其時的危險思想家的巢穴，同市的書肆拉息爾公司，又印行着歐洲叢書（Europäische Bücher），以鼓吹表現主義和非戰論。待到千九百十八年，戰爭的終結及革命，這也就能在德國文壇上公然出現，滿天下的青年文士，也都翕然聚集在這旗幟之下了。表現主義的雜誌，除上述的兩種外，還有新青年（Neue Jugend），現代（Der Jüngste Tag），藝術誌（Kunstblatt），瑪爾薩斯（Marssyas）等，此外屬於表現主義的創作和關於表現主義的評論，也無月不有，于是這主義，便成了現時德國文壇的興味，評論，流行的中心。

非戰論者，是對於戰爭的背景的物質文明，機械底世界觀，唯物論，資本主義等的反抗。積極底地說出來，則就是精神和靈魂之力的高唱；自我，個性，主觀的尊重。評論表現主義的戲曲界的無政府狀態（Anarchie im Drama）的作者提波勒特（Bernhard Diabold），將這思想講得最分明。他說：

「精神」(Geist)這句話和「靈魂」(Seele)這句話，在現代受過教育的人們的日常用語上，幾乎成了同義語了，但這是不足為奇的。因為至今為止，精神幾乎僅在稱為「智性」(Intellektualität)這下等的形式裏活動。智性者，是沒有觀念的腦髓的作用，就是沒有精神的精神。而靈魂則全然失掉，在日常生活的機械的運轉上，在產業戰爭上，在強制國家裏，成為毫無價值的東西了。各人是托辣斯化的收益機關上的輪子或螺絲釘。組織狂使個性均一。事務室，工廠，國家的人們，不過是號數。是善是惡，並不成為問題，所重的只是腦和筋肉的力量。英、美式的「時光是錢」(time is money)和貪婪者的投機心，支配了教育。古代的善美的倫理，從文明人要求美和德；在中世，是要求敬神和武勇，古典主義是要求人道。但現今的人，在社會生活上，所作為評價的標準者，卻唯在對於產業戰爭是最有力的武器的智力……」

「科學仗着顯微鏡，實驗心理學仗着分析，自然派的戲曲家仗着性格和環境的描寫，以研究或構成人物，但這是稱為「人」的機械，不帶靈魂的。于是在



機械底文化時代的學者和詩人間，便全然失掉了靈魂的觀念，而精神和靈魂，也就被混淆，被等視了。」

「精神者，外延底地，及于萬有的極限，批判可以認識的事物，形成形而上學底的東西，排列一切，以作知識。其最爲人間底者，是倫理情感（Ethos）及和這同趨于勝利的道德底自由的意志。」

「靈魂者，是內包底地，及于我們心情的最暗的神祕，和肉體作密接的聯合，而玄妙地驅使着牠。因爲感情的盲目，靈魂是不能認識的，但以無數的本能，來辨別愛和憎。靈魂是觀察，歌詠——透視一切人間的心，聽良心的最深的聲音和主宰世界者的最高的聲音。靈魂的最貴者，是以愛爲本的獻身，其最後的救濟，是融合于神和萬有……」

「靈魂雖然厭惡道德上的法則（戒律）和要挾其生活的律法，鄙棄意思的意識性，但對於藝術家所給以鑄造的精神底形式，是順從地等待着的精神。則形成靈魂所納其鼓動之心的理想的肉體。」

「立體主義和建築術和走法（音樂的形式，）古典派和形式和噶來亞哲學的存在（*Sein*），活動底信仰和倫理感情和意思，——凡這些，大抵是出于精神的。」

「表現主義和抒情的叫聲和旋律和融解的色彩，羅曼派和表現和海拉詰利圖哲學的發生（*Werden*），聖徒崇拜，為愛的獻身，——凡這些，大抵是出于靈魂的。」

寫法太過於抽象底了，但提波勒特的精神和靈魂的區別的意思，恐怕讀者也懂得大概了罷。只是表現派的論客和作家，卻未必一定有精神和靈魂的區別。不但如此，並且還有沒卻了理性和智性，戀愛和色情，感情和感覺的區別，而喜歡驅使色情和獸性的作家。（如戲曲家凱撒，哈然克萊伐等，又如歌詠色情的發動及其苦惱的年青的抒情詩人等為尤甚。）但要而言之，隱約地推崇着心靈，精神，自我，主觀，內界等，是全體一致的。曰：「真的形成了人類的是什麼呢？惟精神而已。」曰：「惟精神有主宰之力。」曰：「惟萬能的精神，無論怎麼說，總是主宰者。」曰：「靈魂和機械之戰。」曰：「超絕者的啓示。」也有

陳述精神的超絕性的；也有稱道斐希德一流的自我絕對說的。這些言說之中，種種的哲學底概念和心理學底知識的誤解，混同，一知半解等，自然是不少的罷，但就大體的傾向而言，似乎不妨說，頗類于德國哲學的唯心論（Idealismus）。在這一點，則表現派的世界觀，乃是一世紀前的羅曼派的世界觀的復活。因此他們之中，也有流于神祕教，降神術，Occultismus（心靈教）的。而近代心理學所發見的潛在意識的奇詭，精神病底現象，性及色情的變態等，尤為表現派作家所窺伺着的題材。又，尼采和伯格森的影響，則將現實解作運動，發生，生化，也見于想要將這表現出來的努力上。畫流水，河畔的樹木和房屋便都歪斜着，或者畫着就要倒掉似的市街之類，就都從這見解而來的。于是也就成為舞蹈術的尊重了，如康定斯基（W. Kandinsky）就說：『要表現運動的全意義，舞蹈是唯一的手段。』

表現派是開首就提倡非戰論，平和主義，國際主義的，則內中有許多民主主義者和社會主義者，自然不消說。在少年文士之間，仰為表現主義的先驅者的亨利曼（Heinrich Mann）和諷刺家斯台倫哈謨（Sternheim）的非資本主義，非資產階級主義，是其中的

最爲顯著的。但文藝之士，往往非社會底，個人主義底傾向也顯著。曼和斯台倫哈謨，雖憎資產階級如蛇蝎，而他們卻並非定是社會主義者。如曼，也許還是說他是個人主義者，唯美派，頽唐派倒較爲確當罷。如雜誌瑪爾薩斯，則宣傳着『對於社會底的事物的熱烈的敵意，』以爲新藝術的公衆，只有個人，即竟至于提倡着孤獨主義(Solipsismus)哩。

以上是表現派的世界觀，人生觀，社會觀的一斑。我還想由此進而略談他們的藝術論。

表現主義(Expressionismus)云者，原是後期印象派以後的造形美術，尤其是繪畫的傾向的總稱。這派的畫家，是和自然主義或印象主義(Impressionismus)反對，不甘于自然或印象的再現，想借了自然或印象以表現自己的內界，或者竭力要表現自然的『精神，』更重于自然的形相的。但到後來，覺得自然妨害藝術，以爲模倣自然，乃是藝術的屈服及滅亡，終至如印象主義和表現主義的作者蘭培格爾教授所說那樣，說到自然再現(或描寫)是使藝術家不依他內底衝動，而屈從外界，即自然，是將那該是獨裁君主的藝術家，放在奴隸的地位的。拋開一切自然模倣罷，拋開生出空間的錯覺來的遠

近畫法罷，藝術用不着這樣的騙術。藝術的真，不是和外界的一致，而是和藝術家的內界的一致，『藝術是現（表現）不是再現』（Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe）了。印象派的畫家，是委全心于自然所給與的印象的，而表現派的畫家，則因為要遂行內界表現的意思，便和自然戰，使牠屈服，或則打破自然，將其破片來湊成自己的藝術品。雖說是印象派的畫家，但將自然的材料，加以取捨選擇的自由，當然是有的，然而表現派的畫家，則不但進而將自然變形，改造，如未來派（Futurismus）和立體派（Cubismus），還將自然的物體，或則加以割開，或則嵌入幾何學底圖形裏。

這以表現意思為本的自然物體的變形和改造，不但在中世時代的宗教藝術，日本的繪畫，（稱為表現派的始祖的 Van Gogh，也是日本的版畫的愛好者，由此學得的並不少，）東洋人，尤其是埃及人和野蠻人的創作物上，可以看見，在孩子的天真爛漫的繪畫和手工品裏，是尤為顯著的。但在這些古代藝術或原始藝術的作品上的自然物體的改造或和自然的不相像，是無意識的，或幼稚的，或者由于寫實伎倆的缺乏，即技巧上的無能力的。而近代的畫家，則是意識底，是故意的。這故意不覺得是故意，鑒賞者忘其



所以地受了誘引，感得了創作者所要表現的精神，則完全的表現主義的藝術，總算成就。藝術若並非自然的照相，不問其故意和無意，本不免自然的改造或變形。而謂一切藝術，是藝術家的內界的表現，也是真理。然而內界，即無形的精神，是惟有藉了外界，即有形的物體，纔被認識或感得的，所以在有形物體的變形或改造上，也自然有着限度。倘是借爲口實，以遮掩藝術上技巧上的無能力那樣的自然的變形或改進，那就不妨說是已經脫離了藝術的約束的了。

其次——最要緊的事，是表現派將他們所要表現的『精神』（心靈，靈魂，萬有的本體，核心）解釋爲運動，躍進，突進和衝動。（前述參照）『精神』是地中的火一樣的，一有罅隙，便要爆發。一爆發，便將地殼粉碎，走石，噴泥。表現派的作品是爆發底，突進底，躍動底，銳角底，畸形底，而給人以不調和之感者，就爲此。自然物體的變形和改造——在有着真的藝術底，表現底衝動的藝術家，也是不得已的內心的要求。

至于文壇上的表現派的主張和傾向，那不消說，是移植了美術界的主張和傾向的。文壇的表現主義者們，就想將畫家所欲以色彩來做的東西，用言語來做。他們是和自然

派，印象派正相反的極端的主觀主義者。他們是『除去求客觀底價值的一切，形式者不過是表現的自然底態度。而這表現，則無非是在客觀底外界的最內者（主觀）的必然的映寫，從了主觀底法則，生長着的有機體的活動的表面，是從熾熱的核心出來的溫暖而有生的氣息，是 Protuberanz（日蝕盡時的邊緣的紅光。）』『唯感情的恍惚（Eksistenco），唯作用于本身心靈的飛躍力的反動，纔造新藝術。』『詩的職務，在使現實從牠現象的輪廓脫走，在克服現實。但這並非就用現實的手段，也並不迴避現實，卻在更加熱烈地擁抱現實；憑了精神的貫穿力和流動性和解明的憧憬，憑了感情的強烈和爆發力，以征服，制馭牠。』那崇尚主觀，輕視現實之處，表現主義是和新羅曼派相像的，但和新羅曼派之避開自然不同，表現主義卻是對於現實的爭鬪，現實的克服、壓服、解體、變形、改造。表現派又排斥象徵。他們是在搜求比起『奇怪的花紋』似的象徵來，更其強烈、深刻，有着詩底效力的簡潔、直截、濃厚的言語。這也是和新羅曼派的傾向之一的象徵主義不同的地方。既然是表現出這樣的主觀狀態，感情的爆發，狂喜，恍忽的言語，則其破壞言語的論理和文法，（許多表現派的抒情詩和斯台倫哈謨的文章裏，是省去冠詞的。）終至于以



沒有音節的叫聲，孩子的片言和吃音（雜誌行動上，就有吃音派〔Stammer〕的詩人）之類的東西，爲最直截，最完全的主觀的表現，也是自然之勢了。有着這樣的主張的一派，曰踏踏主義（Dadaismus），那運動也起源于戰事勃發的時候，發宣言，印年報，設俱樂部，盛行宣傳，但我還沒有詳知其內容，所以這裡且不講。只是認真的，藝術底的表現主義者，卻拒斥着踏踏主義，但這是不澈底的，是矛盾的。要而言之，表現派的表現手段，即言語所易于陷入的弊病，是正如一個批評家所言，是誇張癖，『極端癖』（Manirismus des Extremen）。其實他們的文章也太強烈，太濃厚，至少，在我們外國人，是很有難于懂得的地方。

恍忽的表現，大抵是抒情詩的領域，但表現主義在小說上的立足點是怎樣呢？關於這事，且譯載一節忽德那的論文罷：

『千九百年頃的小說家們，是以敘述和描寫，爲自己目的的，但新時代的小說家的藝術，則常有一種目標。這目標，並非先前似的是藝術（l'art pour l'art），而是生活（L'eben），要進向和存在的意義相關的永遠的認識去，文學要干涉

人生，即要對於人生的形成，給以影響。」

『舊小說家想由他的著作，給與興味和娛樂，新小說家則想給與感動，且使向上。前者描寫外底現實，後者改造實在，而完成高尚的現實。』

『自然派和寫實派因為要曝露人間的機制，探究使牠發動的諸原動力，即刺激和神經和血，所以解剖人間。他們從事于心理研究，供給心理學的參考材料，他們所顯示的，是以人爲環境即特殊的境遇和國民底氣候的奴隸。但他們將實在解釋爲賦與的，不可動的，不能勝的東西。他們的著作是現實的描寫，是世界的映象。』

『新詩人將人放在著作的中心。惠爾弗勒(Werfel)大呼曰：「世界始于人！」然而新作家所要給與的，不是心理學，而正是心。並不想發心靈的祕密，而以心靈的發展爲目的。他們並不敘述個人的受動狀態，而使人行動。在自然派，人是藝術的客體，而在表現派則是主體。就是，人行動，反抗現實，和現實戰鬥。』『人不是被造物，而是創造者。』

『先前的小說和故事的精神，只在樣式（作風）現在的創作的精神，則是詩人的主義和信仰，現代的新進作家的這思想，是在戰爭的艱難時代，成熟于苦惱之中的。這是對於靈魂之力的信仰。而且（不以一切慘虐的經驗為意）是對於仁愛的宗教，地上的樂園，人間的神性的信仰。』

這人道主義，以及跨出文藝的領域，要成實行的傾向，稱為『行動主義』（Aktivismus, Aktualismus），是表現主義的顯著的特色之一。也有根據了這人道主義，活動主義和超物質主義，心靈主義，來論述表現主義在教育上價值之大的。新到的一種日報上，還載着對於主張用表現主義于地理學上的效果的一部書的評論，

表現主義在德國文壇和一般思想界的勢力，現在正如燎原之火一般。表現派的詩歌，繪畫，彫刻，音樂，到處驚着人目。在美術，尤其是在繪畫上的表現主義，聽說已為有教養的人士所理解，所賞鑒了，但在野草很多的文壇，卻還未必一定澈底。有人說，將來的大文藝，是必在表現主義的原野上結果的，而又有人則以為表現主義已經臨近了沒落的時候。還有一種顯著的見解，是將表現主義當作病底現象看。有名的瑞士士烈息的心理分

析學者斐斯多 (Dr. O. Pfister) 曾在所著的表現派繪畫的心理學底及生物學底根柢上，敘述着自己做了主治醫生，所經手的憂鬱症的病人。即一個出名的表現派畫家的心理分析；於是依據了那結果，將表現主義斷定為精神上藝術上的病底現象。當醫治這病人的期間，他曾經要他畫過幾回畫，但全像孩子的塗鴉一般。待到詳細檢查了各部分，澈底地行了心理分析之後，纔知道無論那一張畫，都是含有意義，表現着一種心底狀態的表現主義底作品。凡所畫的人物，無不歪斜，楚酷，支離滅裂，顯着悲慘，殘忍，悒鬱，悽愴的表情。而大半是他的愛妻的肖像。病人也畫了主治醫生的肖像，但其支離滅裂也相同。並且畫出奇怪之至的自畫像來。批評道『傑作，』『可怕的深邃。』據病人所自述，則他是在非常的逆境裏，前途絕無希望，為愛妻所棄，為人們所憎，為一切的惡意和暴力所迫害，在所有的惡戰苦鬪上受傷，受苦。雖然如此，但對於『和他的真自我相等的一種理想，』是抱着熱烈的憧憬和愉快的希望的。這就是說，他想仗着繪畫，表現出這鱗傷的心底狀態來，聊以自解。斐斯多更聚集了別的類似之點，歸納之而得一個斷案。那是這樣的——

極端的表現主義的真髓，是藝術來描寫他的心底狀態。然而一切藝術家，尤其是表現派

的藝術家，乃是苦惱的人們；大抵是和家族，社會，國家等相衝突，在現實界站不住了的人們。藝術家想逃脫這苦惱，但那手段，目下是逆行（Regression）。逆行云者，就是回到先前的發展狀態去。譬如算錯了煩難的計算的人，再從頭算過一回似的。凡精神底地入了窮塗的人，倘再要前進時，一定遵這逆行的過程，大概又歸于小兒狀態。這逆行和在精神病人的不同之處，病人是永久止于小兒狀態的，而這卻相反，一旦達到或一地點的復歸，便入了恢復期，而進行（Progression）又開始了。『從苦楚的經驗得來的被外界所推開了了的認識的主體，逃竄于自己的內部中，而將自己放在世界創造者的位置上。表現派藝術家的非常的自尊心，並不是自負，乃是心理上有着深的根柢的體驗，也是對於被現實界所驅逐而成了孤獨的人格，防其崩壞的必要的手段。』畫出將要倒壞似的房子來的藝術家的靈魂，是也在將要倒壞的狀態的。

以上，真不過是斐斯多的意見的一斑，但要以此來說明表現主義的文藝上的現象的全部，卻未免太大膽，太小題大做了。況且精神病學者是從崙勃羅梭、梅彪斯等起，就有將異常的精神現象，只是病理學底地來解釋的傾向的，斐斯多也不出此例。大約斐斯多



是以爲藝術的理想，只在自然的忠實的模仿或自然之真 (Naturwahrheit) 的罷？對於體現着表現主義精神的中世的宗教底藝術品和日本畫，他莫非也用病底現象來解釋麼？這且勿論，惟他將表現主義看作精神底逆行的現象，卻是有趣而適切的見解。表現主義者們，是將近代的物質底文化和由此而生的藝術，看作已經碰壁，已經破產了的，所以他們背過臉去，向了爲文化和藝術本源的精神及靈魂逆行，想以這本源爲出發點，更取了新的方向而進行。是從新的播種，是世界的再建，改造，革命。正如十八世紀及十九世紀的文藝革新運動，高呼『歸于自然』一般，他們是高呼『歸于靈魂』的 Stürmer und Dränger (颯興淳起者。) 懂得了這意思，這纔明白表現主義在文藝史上的意義的。

在德國文壇上的表現派文士，非常之多，說新進文士幾乎全是表現派，也可以罷。抒情詩則錫開勒，惠爾弗勒，勃海爾 (Becher)，藹倫斯坦因 (Ehrenstein)，渥勒芬斯坦因 (Wolfenstein)，克拉蓬特 (Klabund) 等。戲曲則哈然克萊伐 (Hasenclever)，凱撒 (Georg Kaiser) 兩人爲巨擘。都是才氣橫溢的少壯詩人，這數年間，發表了十指有餘的著作了。近時則望溫盧 (Fritz von Unruh) 之才，爲世所知，聽說其聲譽還出于老蒿普



德曼 (Karl Hauptmann) 之上。此外，還有斯台倫哈謨，約司德 (Johst)，珂崙菲耳特 (Kornfeld) 以及死于戰事，世惜其才的梭爾該 (Sorge) 等。小說則有藹特昂密特 (Ed- schmid)，凱孚凱 (Kafka)，華勒綏爾 (Walsor) 等。就中，藹特昂密特的瑪瑙球 (Die schatzenen Kugeln) 是極出名的，他的關於表現主義的論文集，也為文壇所重。此外，新詩人的輩出，幾乎應接不暇，彷彿要令人覺得來論表現主義，時期還未免有些太早似的。現在且暫待形勢的澄清，再來作澈底底的研究罷。

(譯自現代的德國文化及文藝。)

## 小說的瀏覽和選擇

拉斐勒·開培爾

上

我以為最好的小說是什麼，又，小說的瀏覽，都有可以獎勵的性質麼？這是你所願意知道的。

西洋諸國民，無不有其莫大的小說文學，也富于優秀的作品。所以要對答你的詢問，我也得用去許多篇幅罷。但是我一定還不免要遺漏許多有價值的作品。——對於較古的時代的小說——第十七八世紀的——在這裡就一切從略，你大概到底未必去讀這些小說的，雖然我以為 Grimmelshausen's *Simplicissimus* 中的風俗描寫，或者 *Urb.* 的卓拔的『希臘底』小說等類，也會引起你興味來。在這裡，就單講近世的罷。

嚴格的道學先生和所謂『教育家』『學者』之中，對於小說這東西，尤其是近代的『風俗小說』，抱着一種偏見，將瀏覽這類書籍，當作耗費光陰，又是道德底腐敗的原因，而要完全排斥牠的，委實很不少。耗費光陰——誠然，也未始不能這樣說。爲什麼呢？因爲在人生，還有比看小說更善，也更重要的工作；而且貪看小說，荒了學課的兒童，是不消說，該被申斥的。但是，這事情，在別一面，恐怕是可以稱揚的罷。想起來，少年們的學得在人生更有用更有價值的許多事，難道並沒有較之在學校受教，卻常常從好小說得來的麼？

——較之自己的教科書上的事，倒是更熟悉于司各得 (W. Scott)，布勒威爾 (Billwer)，仲馬 (Dumas) 的小說的不很用功的學生，我就認識不少，——說這話的我，在十五六歲時候，也便是這樣的一個人。但是，因爲看了小說，而道德底地墮落了的青年，我卻一個也未曾遇見過，我倒覺得看了描寫『近代的』風俗的作品，在平正的，還沒有道德底地腐敗着的讀者所得到的影響，除了單是『健全』 (Heilsam) 之外，不會有什麼的。大都市中的生活，現代的家庭和婚姻關係，對於『肉的享樂』的曠野的追求，各樣可鄙的成功熱和生存競爭，讀了這些事情的描寫，而那結果，並不根本底地擺脫了對於『俗界』

的執著，卻反而爲這樣文明的描寫所誘惑，起了模倣之意的人，這樣的人，是原就精神底地，道義底地，都已經墮落到難于恢復了的，現在不得另叫小說來負罪。繙讀託爾斯泰的使人戰慄的“Kreutzer Sonata”和復活，左拉（E. Zola）的盧貢家故事的諸篇，摩泊桑（Guy de Maupassant）的“Bal ami”以及別的風俗描寫的時候，至少，我就催起恐怖錯愕之念來，同時也感到心的淨化。斯巴達人見了酩酊的海樂忒（斯巴達的奴隸）而生的感得，想來也就是這樣的罷。而且，這種書籍，實在還從我的內心喚起遯世之念，並且滿胸充塞了嫌惡和不能以言語形容的悲哀。看了這樣的東西，是『人類的一切悲慘俱來襲我』的，但我將這類小說，不獨是我的兒子，即使是我的女兒的手裏，我大概也會交付，毫不躊躇的罷。而且交付之際，還要加以特別的命令，使之不但將這些細讀，還因爲要將自己放在書中人物的境遇，位置，心的狀態上，一一思索之故，而傾注其全想像力的罷。對於這實驗的結果，我別的並無罣念。——我向你也要推薦這類近代的風俗小說，就中，是兩三種法蘭西的東西，例如都德的財主（A. Daudet, Le Nabob）和弗羅培爾的波伐黎夫人（I. Flaubet, Mme. Bovary），是真個的藝術底作品。——但是，更是惹你

的興味的，也如在我一樣，倒是歷史小說，而且你已經在讀我們德國文學中的最美的之一——即 Scheffel 的“Eikehard”了。這極其出色之作，決不至于會被廢的，蓋和這能够比肩者，在近代，只有瑪伊爾（K. F. Meyer）的歷史譚——即聖者（Der Heilige），安該拉波吉亞（Angela Borgia），沛思凱拉的誘惑（Die Versuchung des Pescara）及其他罷了。還有，在古的德國的歷史小說和短篇小說中，優秀的作品極其多。就是亞歷舍斯（Niltbald Alexis）的著作的大部分，斯賓特萊爾（Spindler）以及尤其是那被忘却了的萊孚司（Rehnes）的作品等。又如蒿孚（Hauff）的“Lichtenstein”和“Jnd Suesse”，庫爾茲（H. Kurz）的“Schillers Heimatjahre”，霍夫曼（Wm. Hoffmann）的“Doge und Dogaresse”和“Fraulein von Souderie”等，今後還要久久通行罷。——大概在德國的最優的小說家的作品中，是無不含有歷史小說的。但這時，所謂『歷史底』這概念，還須解釋得較廣汎，較自由一點；即不可將歷史的意義，只以遼遠的過去的事象呀，或是諸侯和將軍的生涯中的情節呀，或者是震撼世界的案件呀之類爲限。倘是值得歷史底地注意的人格，則無論是誰的生涯，或其生涯中的一個插話，或則是



文明史上有着重大的意義的有趣的事件或運動，只要是文學底地描寫出來的，我便將這稱爲歷史底文學，而不躊躇，例如美列克的普拉革旅中的穆札德（*Moortike, Mozart auf der Reise nach Prag*），斯退倫的最後的人文主義者（*Adolf Stern, Die letzten Humanisten*），谷珂的自由的騎士（*Gutzkow, Die Ritter vom Geist*）和羅馬的術人（*Der Zauberer von Rom*）（指羅馬教皇），克拉思德（*H. Kleist*）的『*Michael Kohlhaas*』，左拉的崩潰（*Débauché*），不，恐怕連他的『*Nana*』——因其文化史底象徵之故——還有，連上面所舉的都德的財主也在內。——如你也所知道的一樣，普通是將小說分類爲歷史底，傳記底，風俗，人文，藝術家和時代小說的。但是，其實，在這些種類之間，也並沒有本質底差別：歷史小說往往也該是風俗小說，而又是人文小說的事，是明明白白的。又，倘使這（如R. Hamerling的『*Aspasia*』）是描寫藝術史上的重要的時代（在Aspasia之際即Periklos時代）的，或則（如在Brachvogel的『*Friedeman Bach*』和『*Banmarchais*』）那主要人物是著名的藝術家或詩人，則同時也就是傳記底小說，也就是『藝術家小說』了。在將『文藝復興』絢爛地描寫着的梅壘什珂夫



斯奇(D. S. Merezhkovsky)的羣神的復活裏，這些種類，是全都結合了的。——順便說一句：『時代小說』(Zeitroman)這一個名詞，是可笑的——凡有一切東西，不是都起于『時』之中的麼！如果這名詞所要表示的，是在說這作品的材料，乃是起于現代的事件，則更明瞭地，稱爲『現代小說』就是了。——

下

至于自司各得以至布勒威爾的小說，也不待現在再來向你推薦罷。在這一類小說上，司各得大概還要久稱爲巨匠，不丢掉今日的聲價；又，布勒威爾的朋卑的末日(The Last Day of Pompeii)則在 Kingsley 的『Hypatia』梅壘什珂夫斯奇的羣神之死，顯克微支(H. Sienkiewicz)的你往何處去(Quo Vadis?) Ernst Eckstein 的『Die Claudier』及其他許多小說上就可見，是成了敘述基督教和異教底文化之間的反對及戰鬥的一切輓近小說的原型的，——羅馬主義(Romanentum)與其強敵而又勝利者的日耳曼主義(Germanentum)的鬥爭，則在 Felix Dahn 的大作

羅馬奪取之戰 (Ein Kampf um Rom) 裏，以很有魅力之筆，極美麗地描寫着。這小說，普通是當作 Dahm 的創作中的主要著作的，但是，與其這一種，我卻願意推舉他後來的，用了一部分押着頭韻的散文體所寫的亞甸的慰藉 (Odiens Frost)。我從這所描寫的日耳曼的宗教以及其英雄底而且悲壯的世界觀所得的強有力的印象，可用以相比較者，只有跋格納爾 (R. Wagner) 的『Der Ring des Nibelungen』所給與于我的而已。

次于 Dahm，以極有價值的作品來豐饒歷史小說界者，是 Taylor (真名 Hausrath，是哈兌堡大學的神學教授)，Ebers, Freytag 等。而且他們是仗了那些作品，證明着學者和教授也可以兼爲詩人，即能夠將那研究的結果，詩底地描寫出來的。由此看來，若干批評家的對於所謂『教授小說』 (Professoren Roman)，往往看以輕侮的眼的事，正如許多音樂家不顧及大多數的大作曲家也是樂長 (Kapellmeister) 的事實，而巧妙地造出了『樂長音樂』 (Kapellmeister Musik) 這句話，卻用以表示輕蔑的意思，猶言缺乏創意的作曲者，是全然不當，而且可笑的。——大概，凡歷史底作品，不論是什麼種

類，總不得以學究底準備和知識爲前提，但最要緊的，是使讀者全不覺察出這事，或者竭力不使覺察出這事，又或者在本文之中，不使感知了這事。——所謂『教授文學』這東西，事實上確是存在的，但我所知道者，卻正出于並非教授的人們之手。使人感到困倦無聊者，並非做詩的學者，而是教授的詩人；用了不過是駁雜的備忘錄的學識，他們想使讀者喫驚，但所成就，卻畢竟不過使自己的著作無味而乾燥。將這可笑的銜學癖的最燦然的例，遺留下來的，是弗羅培爾（Gustave Flaubert）和雩俄（Victor Hugo）。前者在聖安敦的誘惑（*La tentation de St. Antoine*）裏，後者則在笑的人（*L'homme qui rit*）以及諸世紀的傳說（*L'Égènde des Siècles*）裏。但是，要而言之，歷史底『教授小說』的——而且令人瞠睡的本義的『教授小說』的——理想底之作，則是『*St. Lambert*！』和這相類的拙笨事，是希望影響及于許多人，而且願意誰都了解的文學家，卻來使用那只通行于或一特殊的社會階級中的言語（*Jargon*），或者除了專門家以外即全不知道的術語，而並不附加一點說明。對於良趣味的這迂拙的辦法或罪惡，是近代自然主義者最爲屢犯的。我想，從頭到底，懂得左拉的『Germinal』的讀者，恐怕寥寥

可數罷。如果是一五一十，懂得其中的話的人們，究竟會來看這一部書不會呢？——

良好的歷史文學和近代的風俗小說，在我，是常作為最上的休養和娛樂的。自然，我所反反覆覆，閱着，或者繙檢，而且不能和這些離開的作品，委實也不過二十乃至三十種的我所早經選出的故事——意大利的東西，即 *Manzoni* 的約婚的男女，也在其內的。——我在這三十種的我的愛讀書之中，我即能得到我對於凡有小說所要求的一切。這些小說，將我移到古的時代和未知的文明世界去；將我帶到那在我的實生活上決沒有接觸的機會的社會階級的人們裏。而且也將許多已經消去的親愛，再帶到我的面前來。——詩人的構想力 (*Phantasic*)，藝術和經驗所啓示于我的世界，在我，是較之從我自己的經驗所成的現實世界，遠有着更大的價值和意義的。這也並非單因為前者是廣大而豐富得多，乃是詩人的豫感能力 (*Artizipations Vermoeogen*)，比起我的來，要大到無限之故。這力，是詩人所任意驅使，而且使詩人認識那全然未見的東西，全然在他的地平線之外的東西，和他的性質以及他的自我毫無因緣的東西，並且不但能將自己移入任何的靈魂和心情生活而設想而已，還能更進而將自己和牠們完全同化的。——我之

所以極嫌惡旅行，極不喜歡結識新的相識，而且竭力地——只在萬不得已的時候——不涉足于社會界者，就因為我之對於世界和社會，不獨要知道牠的現實照樣，還要在那真理的姿態上（即柏拉圖之所謂 *Idea* 的意思）知道牠的緣故。而替代了我，來做這些事的，則就是比我有着更銳敏的感官和明晰的頭腦的詩人和小說家。假使我自己來擔任這事，就怕要漏掉大部分，或者不能正確地觀察，或者得不到啓發和享樂，卻反而只經驗些不快和一切種類的掃興的罷。——

開培爾博士 (Dr. Raphael Koeber) 是俄籍的日耳曼人，但他在著作中，卻還自承是德國。曾在日本東京帝國大學作講師多年，退職時，學生們爲他集印了一本著作以作紀念，名曰小品 (*Kleine Schriften*)。其中有一篇問和答，是對自若干人的各種質問，加以答覆的。這又是其中的一節，小題目是論小說的瀏覽，我以爲最好的小說。雖然他那意見的根柢是古典底，避世底，但也極有確切中肯的處所，比中國的自以爲新的學者們要新得多。現在從深田，久保二

氏的譯本譯出，以供青年的參考云。

一九二五年十月十二日，譯者附記。



## 東西之自然詩觀

廚川白村

### 一

揭了這個大大的問題，來仔細地講說，是並非二十張或三十張的稿子紙所能完事的。便是自己，也還沒有很立了頭緒來研究過，所以單將平素的所感，不必一定顧着理路，想到什麼便寫出什麼，用以塞責罷。

宇宙人生的一切現象，若映在詩人眼裏，那不消說，是一切都可以成爲文藝的題材的。爲考察的便宜起見，我姑且將這廣泛的題材，分爲（1）人事，（2）自然，（3）超自然的三種，再來想。第一的人事，用不着別的說明；第二的自然，就是通常所謂天地，山川，花鳥，風月的意思的自然；那第三的超自然，則宗教上的神佛不待言，也包含着見于俗說街談中

的一切妖怪靈異的現象。這三種題材，怎樣地被詩人所運用呢，那相互的關係，又是怎樣的？將這些一想，在研究詩文的人，是最重要，也是饒有興味的問題。我現在取了第二種，來述說東西詩觀的比較的時候，也就是將這便宜上的分類作為基礎的。

二

先將那十八世紀以前的事想一想。

為歐洲文化的源泉的希臘的思想，是人間本位。揭在亞波羅祠堂上面的『爾其知己』的話，從各種的解釋看去，是這思潮的根柢。所以雖是對於自然，那態度也是人間本位，將自然和人間分離的傾向，很顯著。或者可以姑且稱為『主我底』罷。像那歷來的東洋人這樣，進了無我，忘我的心境，將自己沒入自然中，融合于其懷抱之風，幾乎看不見。東洋人的是全然離了自我感情，自然和人間合而為一，由此生成的文學。希臘的卻從頭到底是人間本位，將自然放在附屬的地位上。雖然從荷馬（Homeros）的大詩篇起，那裏面就已經有了古今獨絕的雄麗的自然描寫，但上文所說這一端，我以為有着顯明的差異。

歐洲思想的別一個大源泉是希伯來思想，但這又是神明本位，將超自然看得最重，以爲自然者，不過是神意的顯現罷了。將人間的一切，奉獻于神明，拒斥快樂美感的禁慾主義的修士，當旅行瑞士時，據說是不看自然的風景的。後來，進了文藝復興期，像那通曉古文學，極有教養的葛拉士謨斯（Erasmus）那樣的人，要知道他登阿爾普斯山時，有什麼看見，有什麼惹心呢，卻還說道那不過是悒鬱的客店的惡臭，酸味的葡萄酒之類，寫在書信裏。從瑞士出意大利之際，負着萬古的雪的山嶽美，是毫沒有打動了他的心的。這樣的心情，幾乎爲我們東洋人所不能理解，較之特地到遠離人煙的山上，結草菴，友風月的西行和芭蕉的心境，竟不妨說，是幾乎在正反對的極端了。爲近代思想的淵源的那文藝復興期，從詩文的題材上說，也不過是『超自然』的興味轉移爲對於『人間』的興味而已。歐洲人真如東洋人一樣，覺醒于自然美，那是自此一直後來的時代的事。

三

西洋的詩人真如我們一樣，看重了自然，那是新近十八世紀羅曼主義勃興以後的

事情。看作僅僅最近百五十年間的事，就是了。在這以前的文學裏，也有着對於自然的興味，那當然不消說；但大抵不過是目錄式的敘述或說明。是 *observation* 和 *description*，而還未入于 *reflection* 或 *interpretation* 之域的。或者以人事或超自然爲主題，而單將這作爲其背景或象徵之用。便是描寫田園的自然美的古來的牧歌體，或者沙士比亞的戲曲呀，但丁的神曲呀，彌耳敦的失掉的樂園似的大著作，和東洋的詩文來一比較在，運用自然的態度上，就很有疏遠之處。深度是淺淺的。總使人、神、惡魔那些東西，和自然對立，或則使自然爲那些的從屬的傾向，較之和漢的抒情詩人等，其趣致是根本底地不同。

離了都會生活的人工美，而真是企慕田園的自然美的心情，有力地發生于西洋人的心中者，大概是很受盧梭的『歸于自然』說的影響的罷；近世羅曼主義之對於這方面特有顯著的貢獻的，則是英國文學。英吉利人，尤其是蘇格蘭人，對於自然美，向來就比大陸的人們遠有着銳敏的感覺；即以庭園而論，與那用幾何學上的線所作成的法蘭西式相對，稱爲英吉利式者，也就如支那、日本那樣，近于摹寫天然的山水照樣之美的。在文學方面，則大抵以十八世紀時安穆生 (James Thomson) 從古代牧歌體換骨脫胎，歌

詠四時景色的四季 (The Seasons) 這一篇，爲這思想傾向的淵源。不獨英吉利，便在法國和德國的羅曼派，也受了這篇著作的影響和感化；至于近代的歐洲文學，則和東洋趣味相像的 Love of nature for its own sake 起得很盛大了。後來出了科爾律支 (S. T. Coleridge) 渥特渥思 (W. Wordsworth) 以後的事，那已經無須在這裡再來敘述了罷。

有如勃蘭兌斯 (G. Brandes) 十九世紀文學的主潮第四卷所說那樣，讚美自然的文學漸漸地發達，而這遂產生了在今日二十世紀的法國，崇奉爲歐洲最大的自然詩人如祥謨 (Francis Jammers) 那樣的人物之間，我以爲西洋人的自然詩觀，是逐漸變遷，和我們東洋人的漸相接近起來了。

倘照西洋人所常說的那樣，以文藝復興期爲發見了『人間』的時代，則十八世紀的羅曼主義的勃興，在其一面，也可以說，確是發見了『自然』的罷。

這在繪畫上也一樣。真的山水畫，風景畫之出于歐洲，也是這十八世紀以後的事。便是文藝復興期的天才，最是透視了自然的萊阿那陀 (Leonardo da Vinci)，風景也不



過是他的大作的背景。拉斐羅 (Raphaelo) 的許多聖母像上，山水也還是點綴。荷蘭派的畫家，也都這樣。這到十八世紀，遂爲英國的威勒生 (Wilson)，爲侃士波羅 (Gainsborough) 待到康士泰勃 (J. Constable) 和泰那 (Turner) 出，這纔有和東洋的山水畫一樣意義的風景畫。人物爲賓，自然爲主的許多作品，進了十九世紀，遂占了歐洲繪畫的最重要的位置。于是生了法蘭西的科羅 (Corot)，爲芳丁勃羅派；從密萊 (Milliet) 而入印象主義的外光派，攫捉純然的自然美的藝術，遂至近代而大成。

日本的文學中，並無使用『超自然』的宗教文學的大作，也沒有描寫『人間』達了極致的沙士比亞劇似的大戲曲。這也就是日本文學之所以出了抓得『自然』的真髓，而深味其美的許多和歌俳句的抒情詩人的原因罷。

#### 四

從外國輸入儒佛思想以前的日本人，是也如希臘人一樣，有着以人間味爲中心的文學的。上古更不埃言，萬葉集的諸詩人中，歌詠人事的人就不少。有如山上憶良一樣，不



以花鳥風月爲詩材，而以可以說是現在之所謂社會問題似的貧窮問答歌那樣，爲得意之作的人就不少。但是，一到以後的古今集，則即使從歌的數量上看，也就是四季六卷，戀五卷，自然已經成了最重要的題材。其原因之一部分，也許是日本原也如希臘一般，氣候好，是風光明媚之國，和自然美親近慣了，所以也就不很動心了之故罷。有人說，但是自從受了常常讚美自然的支那文學的感化以後，對於在先是比較底冷淡的自然之美，這纔真是覺醒了。我以爲此說是也有一理的。

自從『萬葉』以後的日本詩人被支那文學所刺戟，所啓發，而歌詠自然美以來，在文學上，即也如見于支那的文人畫中那樣。漁夫呀，仙人呀，總是用作山水的點綴一般，成了自然爲主，人物爲賓的樣子了。然而日本的自然，並沒有支那似的大陸底的雄大的瑰奇，倒是溫雅而瀟灑，明朗的可愛，可親的。使人恐怖，使人陰鬱的景色極其少。尤其是平安朝文學，因爲是宮庭臺閣的貴公子——所謂『戴着櫻花，今天又過去了』的大官人的文學，所以很寬心，沒有悲痛深刻之調，對於自然，惟神往于其美，而加以讚歎謳歌的傾向爲獨盛。此後，又成爲支那傳來的仙人趣味，入了鎌倉時代，則加上宗教底的禪味的分子，

于是將西洋人所幾乎不能懂得的詩情，即所謂雅趣、俳味、風流之類，在山川、草木、花鳥、風月的世界裏發見了。現代的殺風景，沒趣味的日本人，至今日竟還能出人意外地懂得賞雪酒、苔封的庭石，月下的蟲聲之類，爲西洋人的鑑賞之力所不及的 exquisite 的自然味者，我想，是只得以由于上文所說似的歷史底關係來作解釋的。

## 五

西洋人這一流人，是雖然對着自然，而行住坐臥，造次顛沛，總是忘不掉『人間』的人種。他們無論闢園，無論種樹，倘不硬顯人工，現出『人間』這東西來，是不肯干休的。倘不用幾何上的線分割了道路、草地、花圃，理髮匠剃孩子的頭髮一般在樹木上加工，就以爲是不行的。較之雖然矯枝刈葉，也特地隱藏了『人間』忠實地學着自然的姿態的東洋風，是全然正反對的辦法。將日本的插花和西洋的花束一比較，也有相同之感。

東洋人和自然相對的時候，以太有人間味者爲『俗』而加以拒斥。從帶着仙骨的支那詩人中，尋出白樂天來，評其詩爲俗者，是東洋的批評家。往年身侍小泉八雲（Lafc.

radio Hearn) 先生的英文學講筵時，先生曾引用了阿爾特律支 (Thomas Bailey Aldrich) 之作，題曰紅葉的四行詩——

October turned my maple's leaves to gold.

The most are gone now, here and there one lingers:

Soon these will slip from out the twig's weak hold,

Like coins between a dying mister's fingers.

而激賞這技巧。然而無論如何，我總不佩服。將落剩在枝梢的一片葉，說是好像臨死的老爺的指間捏着錢的這句，以表現法而論，誠然是巧妙的。但是，在我們東洋人眼中，卻覺得這四行詩是不成其為詩的俗物。這就因為東洋人是覺得離人間愈遠，入自然中愈深，卻在那里覓得真的『詩』的緣故。

東洋的厭生詩人雖棄人間，卻不棄自然。即使進了宗教生活，和超自然相親，也決不

否定對於自然之愛。豈但不否定呢？那愛且更加深。西洋中世的修士特意不看瑞士的絕景而走過去的例，在東洋是絕沒有的。這竟可以說，厭離『人間』而抱于『自然』之懷中；于此再加上宗教味，而東洋的自然趣味乃成立。在西洋，則憎惡人間之極，遂懷自然的裴倫（G. Byron）那樣厭生詩人之出世，不也是羅曼主義勃興以後的事，不過最近約一百年的例子麼？雖然厭世間，捨妻子，而西行法師卻還是愛自然，與風月爲友，歌道『在花下，洒家死去罷』的。

（譯自走向十字街頭。）

# 西班牙劇壇的將星

厨川白村

## 一 羅曼底

讀了二葉亭所作的其面影的英譯本，彼國的一個批評家就喫驚地說道，在日本，竟也有近代生活的苦惱麼？英美的人們，似乎至今還以為日本是花魁（譯者註：謂妓女）和武士道的國度。和這正一樣，我們也以為西班牙是在歐洲的唯一的『古』國；以為也不投在大戰的旋渦裏，也不被世界改造的濤頭所捲去，至今還是正在走着美麗的羅曼底底的夢的別世界中。這就因為西班牙的人們，也如日本人的愛看裸體角力一樣，到現在還狂奔于殘忍野蠻的鬪牛戲；也如日本人的喜歡舞妓的傀儡模樣一樣，心賞那色采濃豔的西班牙特有的舞姿；而其將女人幽禁起來，也和日本沒有什麼大差的緣故。

羅曼主義是南歐臘丁系諸國的特有物。中歐北歐的諸國，早從羅曼底的夢裏醒過來了。現在，然而，在生活上，在藝術上，還是照舊的做着羅曼斯的夢者，也不但西班牙；意大利也如此。近便的例，則有如但農契阿（d'Annunzio）在斐麥問題的行動，雖然使一部分冥頑的日本人有些佩服了，而其實是出于極陳腐的過時的思想的。即不外乎不值一顧的舊羅曼主義。這樣看來，便是但農契阿的藝術，如死之勝利，如火燄，如快樂兒，尤其是他的抒情詩，也都是極其羅曼底的作品。顯現于實行的世界的時候，便成爲斐麥事件似的很無聊的狀況的羅曼主義了。只有被了永久地，新的永久地，有着華美的永遠的生命的『藝術』的衣服，而被表現的時候，還有很可以打動現代的人心的魅力。所以我們之敬服他的作品者，即與我們現在還爲陳舊的雪俄（Hugo）的羅曼主義所動。讀了哀史和我后寺而下淚的時候正相同。對於舊時代的武士道毫無興趣的人們，看了戲劇化的『忠臣藏』的戲文，卻也覺得有趣。因爲在這里是有着藝術表現的永遠性，不朽性的。總之，用飛機來鬧嚷一通的但農契阿的態度，即可以當作那客死在靡梭倫基的拜倫（Byron）的羅曼主義觀。然而我現在的主意，卻並不在議論意大利。



## 二 西班牙劇

無論如何，西班牙總是凱爾絲（Carmen）的國度。西班牙趣味裏面，總帶着過度的濃豔的色采，藏着中世騎士時代的面影。在昔加勒兌隆（Calderon）以來的所謂『意氣』和『名譽』之類的理想主義，直到現在，還和那國度糾結着。對於難挨的『近代』的風潮全不管；在勞動問題，宗教問題，婦女問題這些上，攪亂人心的事，也極其少有的。

然而桃源似的生活，是不會永久繼續下去的。倘將外來思想當作不相干的事，便從腳跟，從鼻尖，都會發火。現實的許多『問題』，便毫不客氣，焦眉之急地逼來了。在西班牙，這樣的從羅曼主義到現實主義的思想的推移，在文藝中含着民衆藝術的性質最多的演劇上，出現得最明顯。尤其是從外國人的眼光看來的西班牙文學，自加勒兌隆以來，戲曲就佔着最爲重要的地位，乃是不可動搖的事情。

前世紀以來西班牙最大的戲曲家的那遏契喀黎（Echegaray），恐怕是垂亡的羅曼主義剩下來的最後的閃光罷。雖是他，也分明地受了伊孛生（Ibsen）的問題劇的影

響。然而，便是和伊孛生的遊魂最相像，取遺傳作爲材料的傑作敦凡之子，也還是羅曼底的作品；至于馬利亞那和喀來阿德，則內容和外形，都和近代底傾向遠得多。他在五年前已經去世了。

然而衍這遏契喀黎一脈的新人物迭扇多的戲曲，則雖然也還是羅曼底，而同情卻已移到無產階級去。他那最有名的著作凡賀綏（一八九五年作）中，就將階級爭鬪和勞資衝突作爲背景描寫着。劇中的主角凡賀綏，殺卻了奪去自己的情人的那僱主波珂的慘劇，比起尋常一樣的戀愛悲劇來，已經頗異其趣了。但以近代劇而論，則因爲還帶着太多的歌舞風的古老的羅曼底分子，所以總不能看作社會劇問題劇一類性質的東西。

### 三 培那文德

但是，現在作爲這國度裏最偉大的一個戲曲家，見知于全歐洲者，是培那文德（Cinto Benavente）獨有他是純粹的現實主義者，又是新機運的代表人。作爲羅曼主義破壞者的他的地位，大概可以比培那特蕭（Bernard Shaw）之在英文學罷。將那些討

厭地裝着斯文，擺出貴人架子，而其實是無智，游惰，浮滑的西班牙上流社會的臉皮，爽爽快快地剝了下來。他的滑稽劇中，有着一種輕妙的趣致，比起挖苦而且痛快的北歐作品來，自然地很兩樣。尤其是將那擅長的銳利的解剖刀，向着虛偽較多的女性的生活的時候，那手段之高，是格外使人刮目的。

培那文德是著名的醫生的兒子，一千八百六十六年八月十二日生的，所以現在是五十五歲（譯者註：此文一九二一年作。）先在馬特立的大學修法律，因為覺得無味，便獻身于文字之業，先做起抒情詩和小說來；聽說以詩集而論，也有出色的作品。到一千八百九十三年以後，便完全成了劇壇的人。但到以劇曲作家成名時，也曾出臺襲演；便是現在，也時時自己來扮自作劇本中的腳色。他的開手的作品叫在別人的窠裏的，在馬特立的喜劇劇場開演，是一千八百九十四年。然而儘量地站在現實主義的地位上，來描寫時世的他那近代底作風，最初的時候，是很受了些世人，尤其是舊思想家的很利害的迫害和冷遇。然而新思潮的大勢，終於使他成爲今日歐洲文藝界的第一人了。最先成名的，是出名的人們，野獸的食料等，都是對於西班牙上流社會的諷罵。尤其是前一篇，將一個貴

族的窮苦的女兒作爲中心人物，用幾個在她周圍的姦惡的利己的人物來對照，描出貴族社會的內幕來，這是以他的傑作之一出名的。

培那文德的戲劇，不消說，是社會批評。但和伊孛生，勃里歐，遏爾維這些人的問題劇，卻又稍稍異趣，絕沒有什麼類乎宣傳者的氣味，是用儘量地將現實照樣描寫，就在其中暗示着問題，使人自行思想，自行反省的自然的。雖然也說是寫實劇，但在此人的作品裏，卻總帶着西班牙式的華麗的詩趣和熱情。近來又一轉而作可以說是象徵劇的作品，竟也成功了。

聽說他的著作一總有二十卷，近日已經開手于全集的印行。劇本的篇數是八十，創作之外，在翻譯上也動筆，曾將沙士比亞的空鬧和十二夜等，譯成西班牙文。最近十年來，名聲益見其大，他的作品若干種，已經在和臘丁亞美利加諸國關係最深的美國，譯成英文出版了。其中如以客觀底描寫最見成功的知縣之妻和土曜之夜；對於萊阿那陀名畫『約孔陀』的千古不可解的謎的微笑，給了一個新解釋的穆那理沙的微笑。以及美麗的童話一般的從書中學了一切的王子這些傑作，現在是據了英譯本，雖是不懂西班牙

文的我們，也可以賞鑒了。已經英譯的諸作品中，熱情之花曾經在美國開演，都知道是收效最多的傑作。

在最近這幾年，爲了大戰而衰微已極了的歐洲文學之中，獨有不涉戰場而得專心於藝術創作的西班牙文壇上，秀拔的作品頗不少。以小說家而爲現在歐洲最大的作家之一的迦爾陀思，也在戲曲上動筆，而且得了成功；昆提羅斯弟兄，瑪爾圭那，里筏斯這些新作家，又接連的出現，使劇壇更加熱鬧。在小說一方面，近來歐洲諸國讀得最多的東西，也就是這國裏的作家伊本納茲的用歐戰的慘劇來作材料的默示錄的四騎士（死，戰爭，瘟疫和飢餓。）這作家是寫實底的，且至于稱爲西班牙的左拉。然而他那描寫上的羅曼底の色采之還很濃厚，則只要併讀他的伽藍之影這類的作品，便誰也一定覺得的罷。

#### 四 戲曲二篇

凡聽講戲曲的梗概的，比起那聽講宴會的事情的來，尤爲無趣味。但我爲要介紹培那文德的作風，姑且選出他的兩篇名作，演一回這無趣味的技藝罷。



培那文德的傑作裏面，用農民生活和鄉下小市鎮的上流人物的內幕來做材料的東西是很多的。我現在就將瑪耳開達（一九一三年作）和寡婦之夫（一九〇八年開演）這兩篇，作為屬於這一類作品的代表者，來簡單地說一說。

瑪爾開達是相傳的血腥的殺人悲劇，幾乎可以說是西班牙特有的出名的東西。一個鄉下人的寡婦雷孟台，和第二回的年青的丈夫伊思邦過活，但有一個和前夫所生的女兒叫亞加西亞。雷孟台想給這女兒得一個好女婿，來呢近的男人也很多，而女兒都不理。這也無怪，因為那女兒已經暗地裏和母親的現在的丈夫伊思邦落在戀愛裏了；旁人雖然都知道，獨有母親雷孟台卻未曾覺察出。在第三幕上，雷孟台向着女兒，命她稱自己的丈夫伊思邦為父親。女兒給伊思邦接吻，然而總不能叫出父親來。母親到這里，這纔明白事情的真相了。當劇烈地責備丈夫的時候，那女兒的熱烈的回答，卻是出于意外的事：

雷孟台 但是你不叫他做父親。她昏迷了嗎？  
你臂上去！去！現在我知道為什麼你不肯叫他做父親了。現在我知道這是你的



過失——我呪詛你！

亞加西亞 是的，這是我的。殺我！這是真的，這是真的！他是我所愛的唯一的男子。女兒是十足的西班牙式的熱情的女人。這熱情的女人的熱烈的言語，遂作爲悲劇的結末，在今則已經野獸一樣，沒有父親，也沒有母親，沒有女兒，只有火燄似的戀愛了。伊思邦遂用鎗打殺雷孟台。

题目的 *La Malquerda*，即英語的 *Passion Flower*（熱情之花，）就是西番蓮。這劇本的第二幕裏，有『愛那住在風車近旁的女子的人，將戀愛在惡時；因爲她用了她所愛的愛情而愛，所以有人稱她爲熱情之花』這些意思的歌。雷孟台聽了這歌，就說：

『我們是住在風車近旁的人；那是他們都這樣說我們的。而住于風車近旁的女子一定是亞加西亞，是我的女兒。他們稱她爲熱情之花？就是這樣，是那樣的嗎？但是誰是不正當地愛她的……』

愛她的是誰，雷孟台是不知道的。因爲不知道，所以能達到上文所說似的這悲劇的大團圓。作者先將這歌放在第二幕作爲伏線，並且也就用作這劇曲的題目了。（譯者註：所引

劇文，用的都就是張門天先生的譯本。）

寡婦之夫是純粹的喜劇。凡有極其寫實的風俗劇，是往往很受上流先生們的非難和攻擊的；這也一樣，而卻是頗得一般社會歡迎的戲文。女的主角加羅里那，是一個國務大臣而且負過一世的重望的政治家的寡妻，但她現在已經和亡夫的同志弗羅連勛成了夫婦了。那事情，是明天就要到亡夫的銅像除幕式的日期了的前一天的事。

加羅里那正在為難，以為倘和現在的丈夫弗羅連勛相攜而赴銅像除幕式，不知要受世人怎樣的非議。而銅像建設委員那一面，也因為和這銅像一同，要立起『真理』『商業』『工業』這三個女神的裸體像的事，有着各種的反對，爭論正紛紜。

這時，對於加羅里那沒有好感的亡夫的妹子們，便趁着明天的除幕式的機會，將新出版的亡夫的評傳給她看。翻開這書的第二百十四葉來，可登着故人的可驚的信札。這是敘述自己的身世，悲觀將來的述懷，就寄給這書的編纂者凱薩倫喀的信上說：——

「人生是可悲的。我自生以來，只有過一回戀愛。只記得愛過一個女人。這就是我的妻。而且只相信一個朋友。這就是友人弗羅連勛。而這妻和這朋友，我

雖然獻了生命而不惜的這兩個……唉，我怎樣告白這事呢？雖然連我自己也難以相信，其實是那兩人戀愛着。祕密地，兩面都發狂似的戀愛着的。」

這政治家亡故以後，便成了夫婦的寡婦加羅里那和好友弗羅連勛這兩個人，其實是當他生前，已經陷了這樣的不義的戀愛的事，由了這信札，都被揭破了。弗羅連勛卻主張這信是偽造的，要去作誹毀的控訴，並且還說須向凱薩倫喀去要求他決鬪。

然而意外的事，是那評傳的編纂者凱薩倫喀卻來訪了。他原也是頗有名聲的文士，但因為多年在失意之境，所以竟至成了來往鄉間的電影的說明人了。（在西洋，西班牙這些地方也如日本一樣，電影是有人解說的。）現在是只要有錢，便什麼文章都肯做。他用話巧妙地贊揚弗羅連勛的材幹，終於反說到亡故的政治家是愚人，在不知不覺之間，早已和弗羅連勛妥協了。並且約定，將那信札是偽造的事，也公表出去。歸結是得了錢便完的，然而問起那緊要的書籍不是已經傳播在世上了麼，則答道可是一部也還沒有人買。于是即由弗羅連勛拿出二千元來，將初版全部買收了算完事。而在那一面，卻還因為裸體像釀成問題，終於不許女人們參豫除幕式，連那緊要的除幕式也延期了。這一場的

喜劇，即以此完結。

以意外的事接着意外的事，令最先故使緊張着的讀者的心情，忽然弛緩下去，而這喜劇即由此成立。培那文德的喜劇，是大抵以這樣輕妙的特色爲生命的，至于以對於時代風俗的諷罵而論，卻還不覺得是怎樣痛烈的作品。我們倒還是在他的悲劇那一面所有的熱情味和深刻味上，認識他在歐洲劇壇的地位，而且看出確是西班牙一流的特色來。

（譯自走向十字街頭。）

## 從淺草來

島崎藤村

在盧梭自白中所發見的自己

大阪每日新聞以青年應讀的書這一個題目，到我這里來討回話。那時候，我就舉了盧梭的自白回答他。這是從自己經驗而來的回話，我初看見盧梭的書，是在二十三歲的夏間。

在那時，我正是遇着種種困苦的時候，心境也黯然。偶爾得到盧梭的書，熱心地讀下去，就覺得至今為止未曾意識到的『自己』被牠拉出來了。以前原也喜歡外國的文學，各種各樣地涉獵着，但要問使我開了眼的書籍是什麼，卻並非平素愛讀的戲曲、小說或詩歌之類，而是這盧梭的書。自然，這時的心正搖動，年紀也太青，不能說完全看過了自白；



但在模糊中，卻從這書，彷彿對於近代人的思想的方法，有所領會似的，受了直接地觀察自然的教訓，自己該走的路。也懂得一點了。盧梭的生涯，此後就永久印在我的腦裏；和種種的煩悶，艱難相對的時候，我總是仗這壯膽。倘要問我怎麼懂了古典派的藝術和近世文學的差別，則與其說是由于那時許多青年所愛讀的瞿提和海納，我卻是靠了盧梭的指引。換了話說，就是那賞味瞿提和海納的文學的事，也還仗着盧梭的教導。這是一直從前的話。到後來，合上了瞿提和海納，而翻開法國的弗羅培爾，摩泊桑，俄國的都介涅夫，託爾斯泰等。在我個人說起來，就是煩悶的結果。將手從瞿提的所謂『藝術之國』離開，再歸向盧梭了；而且再從盧梭出發了。聽說，波跋黎夫人的文章，是很受些盧梭自白的感化的，但我以為弗羅培爾和摩泊桑，不驚于左拉似的解剖，而繼承着盧梭的煩悶的地方，卻有趣。更進了深的根柢裏說，則法蘭西的小說，是不能一概評為『藝術底』的。

盧梭的對於自然的思想，從現在看來，原有可以論難的餘地。我自然也是這樣想。但是，那要真的離了束縛而觀『人生』的精神之旺盛，一生中又繼續着這工作的事，卻竟使我不能忘。恰如涉及枝葉的研究，雖然不如後來的科學者；又如在那物種之源，生存之

理，遺傳說裏，雖然包含着許多矛盾，但我們總感動于達爾文的研究的精神一般。

我覺得盧梭的有意思，是在他不以什麼文學者，哲學者，或是教育家之類的專門家自居的地方；是在他單當作一個『人』而進行的地方；一生中繼續着煩悶的地方。盧梭向着人的一生活了革命；那結果，是產生了新的文學者，教育家，法學家。盧梭是『自由地思想的人們』之父；近代人的種子，就在這裏胚胎。這『自由地思想的人們』裏，不單是生了文學哲學等的專門家，實在還產出了種種人。例如託爾斯泰，克魯巴金這些人所走的路，我以為乃是盧梭開拓出來的。人不要太束縛于分業底的名義，而自由地想，自由地寫，自由地做，誠然是有意思。生在這樣境地裏的青年，我以為現在的日本，也還是多有一些的好罷。

看盧梭的自白，並沒有看那些所謂英雄豪傑的傳記之感。他的自白，是也如我們一樣，也失望，也喪膽的弱弱的人的一生的紀錄。在許多名人之中，覺得他彷彿是最和我們相近的叔子。他的一生，也不見有不可企及的修養。我們翻開他的自白來，到處可以發見自己。

青年的書

青年是應當合上了老人的書，先去讀青年的書的。

新生

新生，說說是容易的。但誰以為容易得到『新生？』北村透谷君是說『心機妙變』的人，而其後是悲慘的死。以為『新生』盡是光明者，是錯誤的。許多光景，倒是黑暗而且慘澹。

密萊的話

『非多所知道，多所忘卻，則難于得佳作。』是密萊的話。這實在是至言。密萊的繪畫所示的素朴和自恣，我以為決不是偶然所能達到的。

單純的心

我希望常存單純的心；並且要深味這複雜的人間世。古代的修士，粗服纏身，擺脫世累，捨家，離妻子，在茅庵裏度那寂寞的生涯者，畢竟也還是因為要存這單純的心，一意求道之故罷。因為這人間世，從他們修士看來，是覺得複雜到非到寂寞的庵寺裏去不可之故罷。當混雜的現在的時候，要存單純的心實在難。

一日

沒有 *Limnor* 的一日，是極其寂寞的一日。

可憐者

我想，可憐憫者，莫過于不自知的一生了。芭蕉門下的詩人許六，痛罵了其角，甚至于還試去改作他的詩句。他連自己所改的句子，不及原句的事也終于不知道。

言語

言語是思想，是行爲，又是符牒。

專門家

人不是爲了做專門家而生的。定下專門來，大抵是由于求衣食的必要。

淚與汗

淚醫悲哀，汗治煩悶。淚是人生的慰藉，汗是人生的報酬。

伊孛生的足跡

Ibsen 雖有『懷疑的詩人』之稱，但直到晚年，總繼續着人生的研究者的那樣的態度，卻是驚人。他並不拋掉煩悶，也不躲在無思想的生活裏；雖然如此，卻又不變成摩泊



桑和尼采似的狂人。就像在暗澹的雪中印了足跡，深深地，深深地，深深地，Borkman 一樣。伊孛生的戲曲，都是印在世上的他的足跡。

近來偶爾在帝國文學上看見栗原君所介紹的耶芝的象徵論，其中引有威廉勃來克的話：『幻想或想像，是真實地而且永久不變地，實在的東西的表現。寓言或諷喻，則不過單是因了記憶之力而形成的。』見了這勃來克的話，我就記起伊孛生的“Rosmer-sholm”，來。那幽魂似的白馬，也本是多時的疑問，那時我可彷彿懂得了。

聽說有將伊孛生比作一間屋子的女優，也有比作窗戶的批評家。但在我們，倒覺得有如大的建築物。經過了好多間的大屋子，以為是完了罷，還有門。一開門，還有屋。也有三層樓，四層樓，也有那 Raumeister Solness 自己造起，卻由此墜下而死的那樣的高塔。伊孛生的肖像，每插在書本子中，雜誌上也常有。但伊孛生的頭髮和眼睛，當真是在那肖像上所見似的人麼？無論是託爾斯泰，是盧梭，都還要可親一點。這在我委實是無從猜想。

## 批評

每逢想到批評的事，我就記起 Ruskin。洛思庚所要批評的，不單是 Turner 的風景畫；他批評了泰那的心所欲畫的東西。

至今爲止，批評戲劇的人是僅僅看了舞臺而批評了。產生了所謂劇評家。這樣的批評，已經無聊起來。此後的劇評，大概須是看了舞臺以外的東西的批評纔是。如果出了新的優伶，則也會出些新的劇評家的罷。而且也如新的優伶一樣的努力的罷。

文學的批評，如果僅是從書籍得來的事，也沒有意味。其實，正確的判斷，單靠書籍是得不到的。正如從事于創作的人的態度，在那里日見其改變一般，批評家的態度也應該改變。

## 秋之歌

今年的六月，什麼地方都沒有去旅行，就在這巷中，浸在深的秋的空氣裏。

這也是十月底的事。曾在一處和朋友們聚會，談了一天閒天。從這樓上的紙窗的開處，在凌亂的建築物的屋頂和近處的樹木的枝梢的那邊，看見一株屹立在沈靜的街市空中的銀杏。我坐着看那葉片早經落盡了的，大的掃帚似的暗黑的幹子和枝子的全體，都逐漸包進暮色裏去。一天深似一天的秋天，在身上深切地感到了。居家的時候，也偶或在室人呼吸似的靜的空氣裏，度過了黃昏。當這些時，家的裏面，外邊，一點起燈火來，總令人彷彿覺有住在小巷子中間一樣的心地。

對着向晚的窗子，姑且口吟那近來所愛讀的 *Paudelaine* 的詩。將自己的心，譬作赤熱而凍透的北極的太陽的『秋』之歌的一節，很浮到我的心上。波特萊爾所達到的心境，是不單是冷，也不單是熱的。這幾乎是無可辨別。我以為在這里，就洋溢着無限的深味。

倘說，這是孤獨的詩人只是鼻一般閃着兩眼，于一切生活都失了興味，而在寂寞和悲痛的底裏發抖罷？決不然的。

『你，我的悲哀呀，還嫻靜着。』他如此作歌。

波特萊爾的詩，是勁如勇健的戰士的雙肩，又如病的女人的皮膚一般 *Delicate* 的。對於襲來的『死』的恐怖，我以為可以窺見他的心境者，是航海之歌。他是稱『死』為『老船長』的。便是將那『死』也想以牠為領港者；于是直到天堂和地獄的極邊，更去探求新的東西：他至于這樣地說，以顯示他的熱意。他有着怎樣不挫的精神，只要一讀那歌，也就可以明白的罷。

### Life

使 *Life*。照着所要奔馳地奔馳罷。

### 生活

上了年紀，頭髮之類漸漸白起來，是沒有法想的，——但因爲上了年紀，而成了苛酷的心情，我卻不願意這樣。看 *Renan* 所作的耶穌基督傳，就說，基督的晚年，有些酷薄的模樣了。年紀一老，是誰也這樣的。但便是還很年青的人，也有帶着 *Harsh* 的調子；即使

是孩子，有時也有這情形。

無論做了怎樣的菜去，『什麼，這樣的東西喫得的麼？』這樣說的姑，小姑，是使新婦飲泣的。

什麼事都沒有比那失了生活的興味的可怕。專是『不再有什麼別的麼，不再有什麼別的麼』地責人。高興的時候，倒還不至于這樣，單是無求于人而能生活這一端，也就覺得有意思，有味。例如身體不大健康時，無論喫什麼東西都無味，但一復原，即使用鹽魚喫茶淘飯也好。

### 愛憎

願愛憎之念加壯。愛也不足；憎也不足。固執和亂斥，都不是從泉湧似的壯大的愛憎之念而來的。于事物太淡泊，生活怎麼得能豐富？

聽說航海多日而渴戀陸地者，往往和土接吻。願有愛憎之念到這樣。

## 生的跳躍

在一篇介紹伯格森的文章裏，看見『生的跳躍』這句話。

問我們爲什麼要創作，一時也尋不出可以說明這事的簡單而適當的話來。爲麵包麼，似乎也不盡是爲此而創作。倘說是藝術底本能，那不過就是這樣。爲了要活的努力，那自然是不錯的。但是，再沒有說得明細一點的話了麼？

『生的跳躍』這句話，雖然有着陰影，但和創作時候的或一種心情卻相近。

## 歷史

對於現代愈研究，就愈知道沒有寫在過去的歷史上的事情之多。愈讀過去的歷史，就愈覺得現代的實相，也只能或一程度爲止，記在歷史上。

現今的教育，太偏重了歷史上的人物了。雖說古人中極有傑出的人物，但要而言之，總是過去的人，是和我們沒有什麼直接的交涉的人。雖說也有所謂『尙友古人』的事，



但這是以能照見自己爲限的。在我們，即使常覺得平平凡凡，在四近走着的男男女女，卻比古昔的大人物們更緊要。這樣互相生活着，真不知道有怎樣地緊要。

### 愛

世人惟爲愛而愛。知愛之意義者，是藝術家的本分。

### 思想

我們做夢，迨醒時，彷彿做了許多時候了。而其實我們的做夢，不是說，不過是在極短時中麼？<sup>？</sup>我們的思想，也許是這樣。雖然我們似乎從早到晚，都不斷地在思想。

### 社會

社會是靠了晚餐維持着的。

### 靜物的世界

有所謂靜物的世界者，稱爲 *Still life*，是有趣味的話。倘使容許我的空想，則這世間也有靜物的地獄在。在這地獄裏，無論達爾文或盧梭，即都與碟子或蘋果沒有什麼不同。

### 自由

人在真的自由的時候，是不努力而自由的時候。借了 *Oscar Wilde* 的口吻說，則就是不單止于想像，而將這實現的時候。

### 河

在或人，河是有着一定之形和色的川流。在或人，是既無定形，也無定色，流動而無涯際的。在這樣的人的眼中，也有通紅色火燄一般顏色的河。就是一樣的河，也因了看的人

而有這樣的差異。

虛偽的快感

悲莫悲于深味那虛偽的快感的時候。

東坡的晚年

K先生是我在共立學校時代教英文的先生之一。他在千曲川起造山房的時候，早經是種植花樹，豫備娛老的人了。就在那山房裏，從先生聽到蘇東坡的話。說是東坡的晚年，流貶遠域，送着寂寞的時光，然而受了朝夕所見的花樹的感化，他的書體就一變了。先生還撫着銀髯，對我添上幾句話道：

「這樣的話，是真實的麼？」

對照了雖然年邁，也還是壓抑不住的先生的雄心，這些話很不容易忘卻。

人生的精髓

摩泊桑研究着弗羅培爾時，有這樣的有趣的話：

『弗羅培爾並不想說人生的意義，他是單想傳人生的精髓的。』

這不是很有深味的話麼？這話裏面，自然也一併含着『並不想說人生的或一事件』的意思。

（摘譯）

## 生藝術的胎

有島武郎

○ 生藝術的胎是愛。除此以外，再沒有生藝術的胎了。有人以爲『真』生藝術，然而真所生的是真理。說真理卽是藝術，是不行的。真得了生命而動的時候，真卽變而成愛。這愛之所生的，乃是藝術。

○ 一切皆動。在靜止的狀態者，絕沒有。一切皆變，在不變的狀態者，未嘗有。如果有靜止不變的，那不過是因了想要凝視一種事物的欲望，我們在空中所假設的樓閣。

所謂真，說起來，也就是那樓閣之一。我們硬將常動常變的愛，姑且暫放在靜止不變

的狀態上，給與一個名目，叫作『真』。『流水落在山石間，不絕地在那里旋出一個渦紋。倘若流水的量是一定的，則渦紋的形也大抵一定的罷。然而那渦紋的內容，卻雖是一瞬間，也不同意。這和細微的外界的影響——例如氣流，在那水上游泳的小魚，落下來的枯葉，渦紋本身小變化的及于後一瞬間的力——相伴，永遠行着應接不暇的變化。獨在想要凝視這渦紋的人，這纔推卻了這樣的搖動，發出試將渦紋這東西，在腦裏分明地再現一回的欲望來。而在那人的心裏，是可以將流水在爭求一個中心點，回旋狀地行着求心底的運動這一種現象，作為靜止不變的假象而設想的。

假如渦紋這東西是愛，則渦紋的假象就是真。渦紋實在；但渦紋的假象卻不過是再現在人心中的幻影。正如有了渦紋，纔生渦紋的假象一樣，有了愛，這纔生出真來。

所以，我說的『真得了生命而動的時候，真即變而成愛』者，其實是顛倒了本末的說法。正當地說，則真者，是不動的，真一動，就在這瞬間，已失卻真的本質了。愛在人心，被嵌在假定為不變的型範裏的時候，即成為真。愛者，是使人動的力；真者，是人使動的力。



○ 那麼，何以我說，惟有愛，是產生藝術的胎呢？

我覺得當斷定這事之前，還有應該作為前提，放在這裏的事。

人的行為，無論是思索底，是動作底，都是一個活動。這活動有兩種動向：一是以自己為對象的活動，一是以環境——自己以外的事物——為對象的活動。以自己為對象的活動者，不消說，便是愛的活動。為什麼呢？就因為所謂自己與其所有，乃是愛的別名。而獨有以自己為對象的活動，據我的意見，是藝術底活動。

從這前提出發，我說：因為以自己為對象的活動是愛的活動，所以惟有愛，是產生藝術的胎。

○ 詰難者怕要說罷：你的話，將藝術的範疇弄得很狹小了。能動底地以社會為對象，可以活動的分野，在藝術上豈非也廣大地存留着麼？藝術是不應該跼蹐于抒情詩和自敘傳裏的。

我回答這難問題說：藝術家以因了愛而成爲自己的所有的環境爲對象，換了話說，就是以攝取在自己中，而成了自己的的一部分的環境以外的環境爲對象，活動着，則不特是不遜的事，較之不遜，較之什麼，倒是絕對地不可能的事。所謂自己以外的社會者，即指不屬於自己的所有的環境而言。縱使藝術家怎樣非凡，怎麼天縱，對於自己所沒有切實地把握淨盡的環境，怎麼能够驅使呢？在想要驅使這一瞬間，藝術家便爲那懵懂所罰，只好滅亡。

從表面上看去，也有見得藝術家以社會爲對象，成就了創作的例子的。這樣的例子，很多很多。然而綿密地一考察，如果那創作是有價值的創作，則我敢斷定，那對象，即決定不會是和藝術家的自己毫無交涉的對象。一定是那藝術家將攝取在自己之中的環境，再現出來的。也就是分明地表現着自己。題材無論是社會的事，是自己的事，是客觀底，是主觀底，而真的藝術品，則總而言之，除了藝術家本身的自己表現之外，是不能有的。

而自己的本質是愛。所以惟有愛，是產生藝術的胎。

○

從一眼看去，見得乾燥的上文似的推理，我試來暫時移到實際的問題上去看罷。

有主張藝術必須從真產生的人們。被科學底精神的勃興所刺戟而起來的自然主義和寫實主義的信奉者就是。依他們的所信，則對於事物的真相，使人見得偏頗者，莫如愛憎。人之願望于藝術者，不該在由了一個性的愛憎而取捨的自然及生活；因為個性是無論怎樣擴大，總不及羣集之大的。反之，倒必須是將藝術家的愛憎（即自己）壓至最小限度，而照在竭盡拂拭的心鏡裏的自然及生活。故藝術家以愛憎取捨為事，是無益，或有害的。

我不能相信這些。因為前文已經說過，真者，不過是愛的假象的緣故。因為所謂真者，不過是我們的愛憎所假設的約束的緣故。因為我們不能料想，枯死了的無機底的真，能產生有生氣的有機底的藝術的緣故。

這是涉及餘談了：論我們的心底活動，常區分為智、情、意這三要素。為便利起見，我也並不拒斥這辦法。但是，如果在智、情、意的後面，加上了愛，再來一想，便見得全兩樣了。會看出這三要素，畢竟不過是愛的作用的顯現的罷。愛選擇事物，其能力假稱為智；加作用于

被選擇者之上，其能力假稱爲情；所加的作用永續着，其能力假稱爲意志。智、情、意三者，畢竟是寫在愛的背後的字，成爲『三位一體』的。

要識別真，不消說是在智力。但智力者，不過是愛的一面。倘說智力單獨動作着，亦即自己全體動作着，那是想不通的。

主張必得從真產生藝術的人，是陷在錯誤的歸納裏了。他們以爲藝術必須真，所以藝術即必須從真產生。這是並不如此的。乃是愛生藝術的。而藝術因爲生于愛，所以就生真。



產生藝術的力，必須是主觀底。只有從這主觀，纔生出真的客觀來。

真者，畢竟不過是一種概念。概念的內涵，人可以隨時隨地使牠變化的。而主觀，即自己，即愛，卻反是，是不可動搖的嚴肅的實在。

畢竟，是自己的問題；是愛的問題。藝術家的愛，愛到有多麼深，略奪到多麼廣，向上到多麼高，燃燒着到幾度的熱：這是問題。至于所謂個性者，從人間的生活全體看來有多麼

小，是怎樣不正確的尺度的事，那倒並不是問題。因為好的個性，比人間的生活全體更其大，也可以作為較為完全的尺度的事例，是歷史上有着太多的證明了的。

愛的生活的向上。——除此以外，那里還有藝術家的權威？對於這一事，沒有覺到不能自休的要求者，基本上就沒有成為藝術家的資格。藝術家以此苦痛，以此歡喜，以此勞役，以此創造。其餘一切，都不過是落了第二義以下的可憐的屬性。

○

一切活動，結局無非是想要表現自己的過程。我先前已經說過：活動有兩種動向，一是以自己為對象，一是以自己以外的環境為對象。而以自己為對象的活動，則是藝術底活動。

這是全在各人的嗜好的。或者想以自己以外的環境為對象，來表現自己。他的個性，和與其個性並沒有有機底的交涉的環境，混淆得很雜亂。所謂事業家呀，道學家呀，Politician呀，社交家呀這一流的生活，就是這個。他們將自己散漫地向外物放射。他們的個性，逐漸磨擦減少，到後來，便只是環境和個性的古怪的化合物，作為渣滓而遺留。那個性，



也不成爲已燃的個性和將燃的個性的連絡，但瓦礫一般雜亂地攤在人生的衢路上。

○ 要以自己爲對象，來表現自己者，對於上述那樣的生活，則感到無可忍耐的不安。他們倘不純粹地表現出自己，便不能滿足。他們雖然也因爲被自己表現的要求所驅策，常有遭着誘惑，和環境作未熟的妥協的事，但無論如何，總不能安住在那境地裏。他們從自己的放散，歸到愛的攝取裏去。被從所謂實世間拉了出來的他們，只好被激而成極端的革命家，或者被蹂躪爲可憐的敗殘者。於是他們中的或人，就據守在留遺于實世間的他們的唯一的城堡裏，即藝術裏了。在這里，他們纔能够尋出自己的純粹的氛圍氣來。而他們的自己，便成了形象，在人們的眼前顯現。愛得到報酬，藝術底創造卽于是成就。

○ 有一事也不做而是藝術底的人。

有並非不做而是非藝術底的人。

決定這一點，是在對於愛的覺醒與否。



○  
藝術遊戲說以爲藝術底衝動是精力過多所致的事，這是怎樣地浮薄呵。

藝術享樂說以爲藝術底感興是應該以不和實感相伴爲特色的，這是怎樣地悠閒呵。

我以為藝術底衝動者，是愛的過多所致的事；又以爲藝術底感興者，應該是和純粹到從實世間的事象不能直接地得來的實感相伴的東西。

所以，我對於單從興趣一方面，來感受藝術的態度，覺到深的侮辱和厭惡。『有趣地讀過了。』『興味深長地看了。』——遇到這樣的周旋的時候，藝術家是應該不能坦然的。

也許不應當在這樣的地方提起的事罷，近來，和我正在作思想上的論戰的一個論者說，『我以興味看「十字架上的基督」。但是，我並不以殺害基督的人們的行爲爲然。』所謂『十字架上的基督』者，是誰畫的『十字架上的基督』呢。這裏沒有說出來。然而，如果那繪畫是可以稱爲藝術底作品的，而觀者又如那論者一樣，是不以殺害基督的人

們的行爲爲然的人，則那人從畫面上，我以爲總該和技巧上的興味一同，感受到銳利的實感。論者于此，不是爲淺薄的藝術論所誤，那便是生來就沒有感受藝術的能力的了。藝術說竟至于墮落到可以將生活上的事件和藝術遠遠地分離到這樣，誰能不深切地覺得悲哀呢。

○  
倘使如我所說，藝術乃因愛而生，則藝術者，言其究竟，那運命即必當在愈進於人類底；那運命必當在逃脫了鄉土、人種、風俗之類的桎梏，于人心成爲共通的愛的端的（讀入聲）的表現。

我從這意思推想，即不覺得在傳統主義那樣的東西，于藝術上有許多期待和牽引。傳統者，對於使人的愛覺醒的事，也許是有用的。然而一經覺醒的愛，卻要放下傳統，向前飛跑的罷。

○  
我忘卻了自己是將爲藝術家的一人，而將藝術描寫得太重，太尊了麼？現在的我，還

畏憚于這樣的藝術的信奉者。

然而，這是因為我有所未至，所以畏憚的。藝術這事，是應該用了比我的話更重，更尊的話來講的。只是現在的我，還當不起這樣的重擔。

同時，我也並不在『謙遜』這一個假面具之下，來迴避責任。我覺着：我的藝術，是應當鋒利地憑了我自己的話來處分的。

我將太徐徐地，——然而並不是沒有強固的意志地，一直準備至今的自己的生活一反顧，即不能被激動于只有自己知道的一種強有力的感情了。

我的前面，明知道遼遠地接續着艱難很多的路。不自量度而敢于立在這路上的我，在現在，感到了發于本心的躊躇。

然而，雖然幼稚，雖然粗野，我的愛，是將我領到那里了。

○

我再說：愛是生藝術的胎。而且惟有愛。

（一九一七年作。譯自愛是恣意劫奪的餘錄。）

## 盧勃克和伊里納的後來

有島武郎

伊孛生七十四歲的時候，作爲最後的作品，披陳于世的戲曲死人復活時，在我們，豈不是極有深意的贈品麼？

在那戲曲裏，伊孛生——經伊孛生，而漸將過去的當時的藝術——是對於那使命、態度、功過，敢行着極其真摯精刻的告白的。我在那戲曲裏，能夠看出超絕底的伊孛生的努力，和雖然努力而終須陷入的不可醫治的悵鬱來。伊孛生是在永遠沈默之前，對自己結着總帳。他雖然年老，但誤算的事，是沒有的。也並不虛假。無論喝多少酒，總不會醉的人的陰森森的清楚，就在此。當他的周圍，都中途半路收了場的時候，獨有伊孛生，卻凝眸看定着自己的一生。並且以不能回復的悔恨，然而以糺彈一個無緣之人一般的精刻，暴露

着他自己的事業的缺陷。

戲曲的主角亞諾德盧勃克，在竭誠于『真實』這一節，是雖在神明之前，也自覺毫無內疚的嚴肅的藝術家。是很明白『爲愚衆及公衆即「世間」竭死力而服勞役的獸氣』的藝術家。他爲滿足自己計，經營着一種大製作。這是稱爲『復活之日』的雕刻。盧勃克竟幸而得了一個名叫伊里納的絕世的模特兒。伊里納也知道在盧勃克，是發見了能够表現天賦之美的一切的巨匠。于是爲了這窮苦無名的年青的藝術家，不但一任其意，毫無顧惜地呈獻了妖豔的自己的肉體而已，還從親近的家族朋友（得到擯斥，）成了孤獨。這樣子，『見了沒有知道，沒有想到的東西，也更無喫驚的模樣。當長久的死的睡眠之後，醒過來看時，則發見了和死前一般無二的自己——地上的一個處女，卻高遠地出現在自由平等的世界裏，便被神聖的歡喜所充滿了。』這驚愕的瞬間，竟成就了將這表現出來的大雕刻。伊里納稱這爲盧勃克和自己之間的愛兒。由這大作，盧勃克便一躍而轟了雷名，那作品也忽然成爲美術館的貴重品了。

這作品恰要完成時，盧勃克曾經溫存地握了伊里納的手。伊里納以幾乎不能呼吸

一般的期待，站在那地方。這時候，盧勃克說出來的話是，『現在，伊里納，我纔從心裏感謝你。這一件事，在我，是無價的可貴的一個插話呵。』插話——當這一句話將聞未聞之間，伊里納便從盧勃克眼中失了蹤影了。

盧勃克枉然尋覓了伊里納的在處。而他那里，先前那樣的藝術底衝動，也不再回來了。他愈加痛切地感到所謂『世評』者之類的空虛。

已近老境的盧勃克，是擁着那雷名和巨萬之富，而娶妙齡的美人瑪雅為妻了。但瑪雅，卻只住在和盧勃克難以消除的間隔中。于是那令人疑為山神似的獵人一出現，便容易地立被誘引，離開了盧勃克。

這其間，鬼一般瘦損，顯着失魂似的表情的伊里納，突然在盧勃克的面前出現了。而他們倆，在交談中，說着這樣的事：——

伊里納——為什麼不坐的呢，亞諾德？

盧勃克——坐下來也可以麼？



伊里納——不——不會受凍的，請放心罷。而且我也還沒有成了完全的冰呢。

盧勃克——（將椅子移近她桌旁）好，坐了。像先前一樣，我們倆坐在一起。

伊里納——也像先前一樣……離開一點。

盧勃克——（靠近）那時候，不這樣，是不行的。

伊里納——是不行的。

盧勃克——（分明地）在彼此之間，不設距離，是不行的。

伊里納——這是無論如何，非有不可的麼，亞諾德？

盧勃克——（接續着）我說，『不和我一同走上世界去麼』的時候，你可還能記起你的答話來呢？

伊里納——我豎起三個指頭，立誓說，無論到世界的邊際，生命的盡頭，都和你同行。而且什麼事都做，來幫助你。

盧勃克——作為我的藝術的模特兒……。

伊里納——更率直地說起來，則是全裸體……。

盧勃克——（感動）你幫助了我了。伊里納……大膽地……高興着……而且儘量地。

伊里納——是的，我獻了血的發燄的青春，效過勞了。

盧勃克——（感謝的表情）那是確曾這樣的。

伊里納——我跪在你的腳下，給你效勞。（將捏着的拳頭伸向盧勃克的面前）但是你是你……你呢……你……你……

盧勃克——（抵禦似的）我不記得對你做了壞事。決不，伊里納。

伊里納——做了。你將我心底裏還未生出來的天性蹂躪了。

盧勃克——（喫驚）我……

伊里納——是的，你。我是決了心，從頭到底，將我自己曝露在你眼前了……而你，卻毫沒有來碰我一碰。

盧勃克——……倘是崇高的思想呢，那是，我當時以為你是決不可碰到的神聖的

人物的。那時候，我也還年青。然而總有着一樣迷信，以為倘一碰到你，便將你拉進了我的肉感底的思想裏，我的靈就不乾淨，我所期望着的事業便難以成就了。這雖然在現在，我也還以為有幾分道理……。

伊里納——（有些輕蔑模樣）藝術的工作是第一……其次，纔輪到『人』呀，是不是？

而這一切，在盧勃克，是不過一個插話，便完結了。縱使這是怎樣地可以貴重的插話。這時候，伊里納的天性之絲的或一物，斷絕了。恰如年青的，血的熱的一個女性，臨死時一定起來一樣，天性之絲的或一物，是斷絕了。伊里納就從這刹那起，失了靈魂。成了 *Soul-less* 了。給盧勃克，也是一樣的結果。在他，作為這插話的結果，是雖然生出了在衆目之中是偉大的藝術品，然而總遺留着無論如何，不可填補的空虛。借了伊里納的話來說，便是『屬於地上生活的愛——美的奇蹟底的這人世的生活——不可比擬的這人世的生  
活——這在兩人之中，死絕了。』

但盧勃克還不吝最後的努力。要拚命拿回那尋錯了的真的力量來。於是催促着伊里納，到高山的頂上去搜索。

迎接他們的，然而卻不是真的力，不過是雪崩。在尋到魂靈之前，她們便不能不墜到千仞的谷底，遠的死地裏去了。

伊孛生寫了這戲曲之後，是永久地沈默了。我可以說，這樣峻烈的，嚴厲的，悲傷的告白，我從來沒有聽到過。

經由了嚴正的竭誠于自然主義的人伊孛生，自然主義是發了這傷心的叫喊。倘使從別人聽到了這叫喊，我也許會從中看出老年人的不得已而敢行的蒙混，覺得不愉快的罷。或者，那指爲『不澈底的先驅者』的侮蔑，終於不能洗去，也說不定的。但從伊孛生聽到這話，而記起了那低着傲岸不屈的巨頭，凝思着時代的步調的速率的這誠實的老藝術家的晚年來，心裏便不得不充滿了深的哀愁和同情了。

無論怎樣，總是盡力戰鬥，要站在陣頭的勇猛的戰士呵。在現在，平安地睡覺罷。你的事業，是偉大的事業。你將雖然負着重傷，而到死爲止，總想站起身來的雄獅似的勇猛的

生涯，示給我們了。你這樣已經就可以。就是這，已經是不可以言語形容的像樣了。

然而盧勃克和伊里納，卻還是一個活着的問題，在我們這里遺留着。盧勃克對於伊里納，在做藝術家之前，必須先是『人』麼？盧勃克對於伊里納，當進向屬於地上生活的愛的時候，其間可能生出藝術來呢？應當怎樣，進向那愛的呢？伊孛生竟謙虛地將解釋這可怕的謎的榮譽，託付我們，而自己卻毫無眷戀地沈默了。

將來的藝術，必須在最正當地解釋這謎者之上繁榮。能够成就伊孛生之所不能者，必須是伊孛生以上的人。要建築于自然主義所成就的總和之上者，必須有自然主義以上的力。

我只知道這一點事實。但站在這偉大者之前，惟有惶恐而已。

（一九一九年作。譯自小小的燈。）

## 伊孛生的工作態度

有島武郎

這不過是我的一個推測。得當與否，自然連我自己也不能保證的。從去年之秋到今年之春，我在同志社大學，演講關於伊孛生的感想之際，我有了下文那樣的發見，一面喫驚，一面反省自己，頗以自己的工作態度爲愧了。就將這在這裡記下。

一八七九年，伊孛生五十一歲的時候，寫了傀儡家庭。可以說，寫了青年結社和社會柱石，纔始略略發見了關於自己的表現法的方向的他，在傀儡家庭，遂開拓了獨特的藝術境。伊孛生的未來，由這一篇著作，牢牢地立了基礎了。是『牽絲傀儡的絲，不復惹眼了的最初的伊孛生的戲曲。』這著作，在讀書界發生莫大的反響，于戲劇界有重大的貢獻，是無須說得的，但同時四面八方，蜂起了對於作者的憎惡和酷評的情形，則在伊孛生的



生涯中，實在是未曾有。虛無主義者，神聖的家庭的破壞者，對於人情的低能者，這些罵詈，如十字火，都蝟集于伊孛生的身邊。

伊孛生也不能平心靜氣。一個良心底的作家，這作家以十分的自信和好意，做了作品之際，卻從社會所稱爲有識者的人們，擲來了那麼不懂事，無同情的反響，則不能默爾而息，也正是當然的。

「世間有兩種的精神底方向，即兩種的良心。一種是男性的，而又其一，則是和男性的全然異質的女性的良心。這兩種良心，相互之間沒有理解。在實際生活上，女性所受的判斷，始終是依着男性的法則。彷彿她全非女性，而是男性似的。

「女子在現今的社會中，在全然男性化了的現今的社會中，她不能是她自己。現今的社會的法則，是男性編造出來的，在這法律制度之下，女性的行動，都只從男性底見地批判。

「她敢于假造匯票，並且還覺得得意。爲什麼呢，因爲她是爲要救丈夫的性命，憑愛情而做的。但那丈夫，卻患了庸俗的名譽心，成爲法律的一夥，觀察問題，只從男性底的視角。

『精神底紛亂。被對於主權的信念所壓倒，所淆惑，她竟至于將對於道德底權威的信念，和對於育兒的能力的自信失掉了。』

這是伊孛生起草這篇劇本之際，記在草稿的劈頭的文字。但他的這美的衷心，不但被蔑視，且將被污穢了。要以藝術模樣來自白的伊孛生，對於攻擊，並不作大舉的辯解和詰難，卻在兩年後所印行的羣鬼中，提示了對於攻擊的反證。羣鬼是爲了做傀儡家庭的反證而作的這一個事實，在伊孛生的評論者裏，指出了的人們也很多。在這劇本上，他將一個堅忍的女人，放在女性全然不被理解，惟有作爲看護婦，柔順地，馴良地，緘默地，來擦拭男性的自由的，任意的，或是放恣的生活所得的結果的創傷；這纔有用的境地裏。她將一切內心的要求，都鎖在習俗底的義務的樊籠裏，竭力要爲妻，是丈夫的最上的扶持者，

爲母，是一人的無上的同路人。然而不像諾拉，將應該破壞的破壞，卻一意忍耐的她，到最後，竟必須刈取怎樣的收穫呢？

諾威的讀書界，對於這劇本，表示了傀儡家庭以上的敵意。斯坎第那維亞的所有劇場，都拒絕這戲的公演。一萬本的初版，是到十二年後，這纔出了再版的。

『我知道對於羣鬼的激昂，是像要發生的。但不想因爲像要發生，便有所斟酌。這是卑劣的事。』他這樣寫給他的朋友。而對於故國的人們的知力之愚劣，遲鈍，也很絕望，曾說道，『我國裏不要詩，』竟至于連藝術底活動，也想放下了。

從這時候起，伊孛生尤其是對於所謂多數者，開始懷了疑。而伊孛生自己的地位，據他本國的人們的評定，是爲上流社會所不容，也爲民衆所不喜的。一八一二年他給勃蘭兌斯的信中，曾用了刻露的苦楚，寫道，『無論怎樣，我總不能加入有着多數的黨派那一面去。畢倫存 (Boernsen) 說，「多數常是對的。」……但我卻相反，不能不說，少數常是對的。』

伊孛生的這心緒，送給了他一篇劇本的主題。一八八二年春，他寫給書肆海蓋勒

(Hegel)的信中，有云，『這回大約要做出色地平和的劇本了，使政治家，富人，以及他們的太太們都可以安心來看的。』但這要看作安慰書店的話，所以慰他們因為羣鬼而感到的買賣上的不安，卻也未嘗不可。

誠然，這年所寫的劇本國民之敵，以伊孛生的作品而論，是放寬韁繩，加以壓抑的，但伊孛生極內部的血性，卻照樣地奔迸着，給人以非常明亮之感；而潛伏在這明亮中的義憤，大約又是誰都看得出的，真理者，惟在和功利底的結果聯結起來的時候，纔被公認為真理。否則便看作危險的厭物，從資本家，從中產階級，從民衆本身，都來加以踐踏，凌虐。發見真理者，惟在成爲孤獨，愛護真理的時候，是爲最強。伊孛生總結了自己的苦楚的結果，這樣地疾叫。

然而伊孛生一歸鎮靜，又不得不用譏刺的眼睛，來看因憤張而叫喊的自己的態度了。自己內省之激，越乎常軌的他，一定于自己的叫喊之像 Don Quixote 式，覺得很不快的。于是又回到他照例的無論何事，無不壓抑又壓抑，如坐針氈的態度去了。

一八八四年，他五十六歲時，作野鴨。這時他逗留羅馬，但開始了每日一到定時，便到

一定的咖啡店，坐在一定的地方，用報紙遮了自己的臉，來凝視映在旁邊鏡子裏的來客的模樣。這事是有名的。他那時是怎樣的心情呢，我略略可以想像出。在眉間，是蹙起一種厭人底的皺，在陷下的眼睛和緊閉的嘴唇裏，是潛藏着冷冷的意慾底嘲諷之色的罷。這一定是，並非對於不相干的別個，倒是對於自己，和想和自己有些關係，來相接近的人們。

在野鴨的格萊該爾 (Gregers) 這青年上，伊李生毫不寬容地，諷畫底地將自己表現了。格萊該爾從幼小時起，就是伊李生所謂病底良心 (Sickly conscience) 的所有者。是連毫爽的人所不屑一顧的瑣事，也要苦心焦慮，非聲明真相不可的性質的男人。而最要緊的自己本身，卻歸根結蒂，什麼可做的事都沒有。只要是別人的事，便無論空隙角落，都塞進鼻子去，嗅出虛偽來。而將這暴露在明亮之下，便覺得是成就了天職。于是他將惟一的幼時朋友的家庭弄得支離滅裂，使一個天使一般滿懷好意的純潔的少女，無端枉死了。

在澈底地看去，裸露的真實之上，則地上的生活，雖刹那之間也不得是可能的。須在被了叫作『愛』的衣裳的無害的小小的虛偽之上，而凡俗的生活，纔能夠最上地成立。



這是只要略有生活經驗的人，誰都可以覺得的普通的事實，而格萊該爾卻自以為英雄，末後是因了利己底的行動，要將這從頭到底破壞，又自以為了不得。多麼孩子氣的自己肯定呵！多麼不值錢的真理探究呵！

世人往往評這劇本為極端陰慘的悲劇，但在我，卻覺得只是夾雜着許多嘲笑底的因素的喜劇似的。那看去好像真理探究的勇士一般的主人公格萊該爾，雖然已到深嘗了自己的失敗，不得不因屈辱而掩面的窮地，也還是不悟以真理的勇者自命的癡愚無計的自負，仍然顯着得意的神情。伊孛生的對於自己本身的苦痛的反芻，幾乎到了呼吸艱難一般的極度。在這戲劇裏，伊孛生是從國民之敵的堂皇的自己肯定，一躍而退，來試行陰鬱的自己嘲笑了。那對照，實在是很明顯的。

但既經撈在手裏的自己省察的韁索，伊孛生還是不肯放鬆的。正如他想定了和傀儡家庭不同的局面，寫了羣鬼一般，在一八八六所出的羅斯美爾斯訶倫（Rosmer-sholm）裏，便嵌上一個和國民之敵的醫生斯託克曼（Stockmann）全不相同的典型的人物去。這是牧師羅斯美爾。自然，斯託克曼和羅斯美爾，也並非沒有或種共通之點的。



如那性格的極其真摯之點，極其誠實之點，有着或種勇氣之點，都是。然而和斯託克曼的起身貧賤，是科學者，因而也是真理的追求者，有着實行力的現實主義者相反，羅斯美爾，生于名門，是神學者，所以是道德的追求者，有着冥想底傾向的殉情主義者，這就都是敘述着分明的差異的。伊孛生雖然很小心，要自己不如此，但原已很被種下了羅斯美爾所有的那樣的性格。他幼小時雖經赤貧的鍛鍊，但家是那地方惟一的名門。他雖是將自然主義引入戲曲中去的先驅者，但在他性格的根柢裏，習性底地，是有對於習性底的道德的憧憬執着的。而他是冥想底的，因此不能捨去一種殉情底的事，也有類似羅斯美爾之處。所以斯託克曼是他所自願如此的模樣，而羅斯美爾則他雖然要趨避，卻是他真正的寫真。他不幸，是具有看穿這可悲的一身的矛盾的勇氣的。他不得不用了新的苦痛，來收畫自己的肖像。

羅斯美爾也像斯託克曼一樣，被放在從虛偽蹶起，而必須擁護真理的局面。是真摯的他的性格，要求他這樣的。而迫害也像在斯託克曼之際一樣，從少數者和多數者這兩面來襲。在國民之敵裏，給斯託克曼以勇氣的好朋友荷斯泰（Horstor）在羅斯美爾

斯訶倫裏，是成了使羅斯美爾沮喪的舊師勃連兌勒（Brendel）而出現了。羅斯美爾看見勃連兌勒以成爲新人立身，但不久又不得不目送他沙塔的倒塌一般的失其存在的模樣。過去（以白色馬來表現的）始終威脅着羅斯美爾。會爲真理的光明所振起的他，也陷在不能不一步一步，且戰且退的敗陣裏了。當這時候，叢集在那周圍的敵人的嚴冷苛酷的態度，在這劇本裏描寫得尤其有力。斯託克曼是在敗殘之中，還不忘打開一條血路，藉教育兒女，以築捲土重來的地盤，使從一敗塗地之處蹶起，來繼自己之志的，但羅斯美爾卻一直退到消極底的頂點，要在那里尋淒慘的死所。他雖在最後的瞬息間，也還是總不相信自己一身，必待由事實來證明了 Rebecca 對他的愛情之後，這纔總算相信了自己的力量。而利己主義者似的斯託克曼，結局是實際的愛人主義者，雖自己也信爲利他主義者的羅斯美爾，到底不過是高蹈底的利己主義者的事實，就不幸而不能不證實了。

伊孛生在這戲劇裏，竭力鞭撻自己，並將世間的人們，怎樣地用了一切不愉快的暗色，來塗抹掉他的好意，一同戟指叫着『看這無力無恥的叛徒的本相罷！』而笑罵的情形，痛烈地加以描寫。在相對峙的敵手之間，是掘開着難于填塞的鴻溝的。而兩面雖都有

太多的缺陷，卻還是互相誣蔑着。

伊孛生在以上五篇的戲劇裏，宛如一個大的擺的擺動一般，從這一極到那一極，畫着大弧，擺動了那性格的內部。因為傀儡家庭世人所加于伊孛生的創傷，使他發了這樣痛苦的大叫。然而，誰都可以覺察，擺的擺動法，越到後來的作品，便越加短小起來。傀儡家庭，和羣鬼之間的擺的距離，較之在國民之敵和野鴨之間的爲短了。羅斯美爾斯訶倫上所看見的個性和環境的葛藤，則在第六篇戲劇海的女人中，將要完全消失。那擺，在海的女人，要回到靜止狀態去了。

一八八八年，伊孛生六十歲時所發表了的海的女人，這纔可以說是伊孛生一切著作中最爲陽氣的作品。好像伊孛生在這劇本，以好意向民衆伸着溫和的手似的。說『我毫不寬假，省察了自己，鞭撻了自己。這是正如你們所目覩的。我也毫不寬假，解剖了你們。但這在爲藝術家的我，是不得不然的事。你們是確是顯着那麼樣子的。你們的臉雖然要對此提出不平，但你們的心卻以我所做的事爲然的罷。再不要互相欺蒙了。我在這裏寫了一篇劇本。這說明着你們應該怎樣地容納一個藝術家，一個藝術家怎樣地纔能夠爲

你們效力。但願能明白我的訴說。而你們對我，也伸出平和的握手的手來罷。」

在羅斯美爾斯訶倫裏，將該是用以創造革新那人生內容的創造底能力，怎樣地被害于既定道德的桎梏，而創造底能力一死滅，道德本身也便退縮的事，描寫顯示了。在海的女人，則將創造底能力因既定道德的寬容，怎樣正當地沁進生活的境界裏去，即在那裏成爲生活的新的力，而發生効用的事情，伊孛生加以描寫。

藹里達（Ellida）者，是將對於以海爲象徵的無道德而有大力度的世界的憧憬，懷在白絲似的處女時代的胸中的女性。身雖爲狹隘寂寞的家庭生活所拘囚，不得不在那裏遵從豫定的慣例，但宛如被海濤推上沙灘的人魚一般，永是忘掉充滿着自由之力的海。她也曾屢次竭盡了所有的意力，要順從定規的運命，但還是動輒因了比自己的意志更大的意志，被牽引到素不知道的神奇的世界去。藹里達的丈夫——這並非像羅斯美爾斯訶倫中的校長克羅勒（Kroli）似的死道學者——因此逼成極度的煩悶，兩個女兒對於這繼母，也不能不是冷淡的異鄉人了。藹里達所住的避暑地，來了最後的船，這一去，在夏日將徒然聯到寂寞的秋的瞬间間，可怕的大試鍊，就降臨于這一家的上面。從



海洋來的男人，以不可避的意力，要帶 Ellida 到海上去。藹里達雖然想盡所有的力量，來逃出這男人的手中，然而一切力，要留住她，卻都不够強大。于是藹里達的丈夫到了最後的毅然的決心了。事已至此，惟有拋棄丈夫的特權。惟有給藹里達以絕對的自由。他這樣地想了。

Ellida —— 你要拉住我在這里。你有着這權力，你要應用的罷。然而我的心的我的思想的全部 —— 難于避免的憧憬和盼望，你卻縛不住這些的。我的心，這我，羨慕着構造出來的不可知的世界，煩悶着。你即使要來妨礙這個，也不中用的！

Vangel —— （很悲哀）這是我明白的，Ellida！你正在一步一步，從我這里滑開去了。對於絕大的無限 —— 不測的世界 —— 的你的憧憬，照這樣下去，似乎竟會使你發瘋。

Ellida —— 哦，是的，是的。我確是這樣想。就像有什麼漆黑而無聲的翅子，在

我頭上逼來似的。

Vangel ———不能一任牠到那樣的結局。沒有救你的路——至少，在我看來是這樣。所以——所以，我就當場斷絕我們先前的關係罷。好，現在，你用了十分完全的自由，決定你自己要走的路就是了。

.....

Elida ——惟現在，我回到你這裡來了。惟現在，我纔能。因為我能夠自由地到你這裡去了呀。由我自己的自由的意志，並且是我自己的責任。

在最後的瞬間，先前威脅他們的運命，倏然一變了。藹里達全然從海的誘惑得了解放，同時又以海的自由和人的責任，為那丈夫的真的妻，兩個女兒的真的母了。豪華的浴客們，像搶夏似的上了船，離開這避暑地以後，要來的雖然是寂寞的秋和冰封海峽的冬，但在這裡，雖在積雪之中，也將快樂地，強有力地，來度溫暖的人間的生活。

伊孛生是由藹里達，作為人世的一個戰士，在申訴于民衆的。試將那傲岸的詩人，先



從自己伸出和睦之手來的心情，加以體帖，不能不令人覺到一種淒清。在這里，可以窺見他的悲涼的心情和出衆的偉大。

以上自然不過是我的推測，但倘有好事的讀者，自己試將這六篇陸續發表的劇本，讀起來看，也許是一種有趣的事罷。從傀儡家庭到海的女人這六個劇本，從我看去，是一部以伊孛生爲主角的六幕的大劇詩。伊孛生將五十一至六十歲之間，即人生最要緊的工作的盛年，在一個題材之下，辛苦過去了。那奮然面向着這一端，而掙扎至十年之久的伊孛生的工作態度，我實在爲之驚歎。我想，對於自己和工作，必須有那樣的認真和固執，這纔能夠成就伊孛生一般的工作的。在他的絕大的工作之前，如我者，是怎樣地渺小的侏儒呵。

（一九二〇年七月作。譯自小小的燈。）

## 關於藝術的感想

有島武郎

我想，以表現派、未來派、立體派這些形式而出現的藝術上的運動，是可以從各種意義設想的。關於這些，且一述我的感想。

○  
曰未來派，曰立體派，曰表現派，其間各有主張；倘要仔細地講，則不妨說，甚至于還有不能一概而論的衝突點在。但是，倘使說，這些各流派，都不滿于先前的藝術的立腳點，于是以建立新的出發點的抱負，崛然而起，在這一點卻相一致，那是很可以的。

然則所謂先前的藝術的立腳點，是怎樣的呢？一言以蔽之，可以用印象主義來表明。

若問什麼是印象主義，則可以說，就是曾將一大變化給與近代的思想樣式的那科學底精神，直到藝術界的延長。所謂科學底精神者，即以實證底軌範的設定，來替代空想底軌範的設定的事。換了話說，是打破了前代的理想主義底的考察法，採用現實主義底的考察法。再換了話說，則為成就了論理法的首尾顛倒。在前代，是先行建立起一種抽象底前提，從這里生出論理過程，而那結論則作為軌範，作用于人間生活的現狀的。但至近代，卻和這完全相反，論理先從現在的人間生活的實狀出發，于是生出軌範，作為歸納底結論。這樣的內部生活的變化，在實生活的上面，在思想生活的上面，都成了重大的影響，是無疑的。

這怎樣地影響了呢？這就如誰都說過一樣：前代的神——人力以上的一種不可思議的實在或力——歸于滅亡，而支配人生的人間底的軌範，揭示出來了。人已不由人間以上之力，換一句話，即在人間只能看作偶然或超自然之力所支配，而為一見雖若偶然，但在澈底的考察之下，卻是自然，是必然的力所支配了。就是奇蹟匿了影，而原因結果的理法，則作為不可去掉的實在，臨于人間之上了。在這里，早沒有恐怖和信仰和祈念，而

諦觀和推理和方法得了勝。人們先前有懷着自然外的不可思議之力，不知何時將降臨于他們之上的恐怖的必要，今則已經釋放；先前有對於這樣的威力，應該無條件地，盲目地服從的要求，今則已從心中棄卻；于是也就從一心祈願，以徼倖自己的運命的衝動獨立了。但對於人神都無可如何的自然律，卻生了一種諦觀，以為應該決心拚出自己，一任這力的支使；然而推理底地，深解了這自然律，使自己和這相適應的手段和方法，也講究起來了。這便是科學底精神。

這確是人間生活史的一個大飛躍。因為人們將自從所謂野蠻蒙昧時代以來，攜帶下來的無謂的一種迷信，根本底地破壞了。前代的人，假定為自然的背後有着或一種存在，憑了他們的空相和經驗的不公平的取捨，將可以證明這假定的材料，蒐集堆積起來。當此之際，現代人卻不探望自然的背後，而即凝視着自然這東西了。這在人類，確乎是一個勇毅的迴旋運動。

這大的變化，即被藝術家的本能和直觀所攝取，而成了自然主義。從理想主義（即超自然主義）而成為自然主義了。除了直視自然的諸相之外，卻並無導人間的運命于

安固之道。縱令不能導于安固，而除了就在這樣的態度上之外，也沒有別的法。于是自然主義的藝術觀，自己給自己以結論。先將自然的當體，照樣地看取罷，這是藝術家的態度。所謂照樣地看取自然的當體者，也就是將自然給與人間的印象，照樣地表現出來。在這意義上，即也可以說，自然主義和印象主義，是異語同意的。

但印象主義在本身裏，就有破綻的萌芽。就是，爲這主義的容體的那自然，一看雖然似乎和人間相對峙，有着不變之相，而其實卻不過就是人間的投影。正如誰都知道，並非神造人，而是人造了神一樣，也並非自然將印象給與人間，乃是人從自然割取了印象。可以說，人心之複雜而難于看透，是在自然之複雜而難于看透以上的。其實，人並非和自然相對峙。人與自然，是在不離無二的狀態中。人割取了自然的一片，而跨在這上面；在這裏面看見自己；只在這裏面是自己。這之外，更沒有所謂人。那人割取那一片，這人割取這一片。所以人類全體共通的自然的印象這東西，其實是無論那里都不存在的，這也如前代人的超越底實在一般，不過是一個概念。凡概念，一到悟出這是概念的時候，便決不能做藝術的對象了。于是現代人便陷在不得不另尋並非概念的藝術對象的破綻裏。



現代人所尋作這對象的，是在自然中看見人自己；是將自然，也就是自己這一個當體表現出來。藝術家可以擺在眼前，眺望着的對象（無論這是神或是自然，）卻沒有。倘可以強名之爲對象，則只有也就是自然的藝術家自己；只有自己解剖。然而自己解剖自己時候的態度，要用醫生解剖病體似的樣子，是不行的。倘自己要使自己離開自己，則就在這瞬間，自己便即滅亡，只剩下稱爲自然的一個概念。這樣的態度，不過是印象主義的重演。因此，藝術家要說出自己的印象時，只好並不解剖自己，而僅是表現。即憑着自己而生的自己照式照樣，便是藝術。假如看得『自然者，如此使人發笑』的是印象主義，則『自然如此笑着』的事，便是正在尋求的藝術主義，也就是正在尋求的藝術，俱不外乎表現。雖在印象主義的藝術上，倘無表現，藝術固然是不成立的。但這表現，不過是爲要給與印象起見的一種手段，一個象徵。而在表現主義的藝術，則除表現之外，什麼也沒有。就是這表現一味，成爲藝術的。

懂得這立腳點，則稱爲未來派、立體派、表現派之類的立腳點，也就該可以懂得了。並不敢說：未來派的藝術，是和印象藝術逆行的。而且還主張：繼承着印象主義旺盛時所將



成就的事實，使那進境更加澈底。然而印象派的藝術，不但竭力反對「作爲被現實的一部所拘的奴隸，不達于純化之境，不能離開有限的客觀性，只得做着翻譯的勾當，」將色彩的解剖，推廣到形體的解剖而已，並且成就了色彩和形態的内部底統合，又在將心熱的燃燒，表現于作品全體之處，看見了使命。一到立體派，則主張着和所謂印象派藝術根本底地不能相容的事，大呼道：「化學家以爲相同的一杯蒲陶酒，而在愛酒者的舌上，卻覺得是種種味道不同的蒲陶酒，這怎麼否認呢？」所痛斥的，是出于科學底精神，概念底地規定了的可詛咒的空間和色彩的觀念，不過徒然表示事物的現象。所力說的，是事物的本質，只有仗着全然拋掉了那些概念，只憑主觀的色彩和空間的端的表現，纔能實現出來。未來派是以流動爲表現的神髓的，立體派是以本質爲表現的神髓的，這雖是不同之處，但兩派都是反抗近代的科學底精神，竭力要憑了主觀的深刻的澈底，端的地捉住事物的生命，卻互有相符合的共通點的。至于表現派之最強有力地代表着上述的傾向，則在這里已經無勞絮說。這些流派，正如名稱所表示的一樣，是不再想由外部底的印象，給事物以生命，而要就從生命本身出來的直接的表現的。

誰都容易明白。這些所有流派的趨向，是個性對於先前一切軌範的叛逆。是久被看作現象的一分子的個性，作為獨立的存在，發表主張，以為可以儼存於一個有機底的統合之中的喊聲。是對於君臨着個性的軌範，個性反而想去君臨牠的叛逆。

這偉大的現代的精神底運動，要達到怎樣的發達，收得怎樣的成就，贏得怎樣的功績，是誰也不知道。然而，至少，那根柢之深，並不如人們在當初所設想似的浮淺，則我是信而不疑的。為什麼呢？因為我相信出現於藝術界的如上的現象，不會僅止於藝術界的緣故。科學本身——醞釀了科學底精神的科學本身，就已經為這傾向所動了。哲學已為這傾向所動。國家和個人的關係，已為這傾向所動。傳統和生活的關係，已為這傾向所動。原理的相對性，即此。現象的流動觀，即此。無政府底傾向，即此。虛無底傾向，即此。將這些傾向，當作僅是一時底的偶然的現象者，在我看來，是對於現代人所懷抱的憧憬和苦惱，太打了淺薄的誤算了。

○

表現主義的勃興，我以為又可以從別一面來觀察的。這就是看作暗示着可以萌生

于新興階級（我用這一句話，來指那稱為所謂第四階級者）中的藝術。

人們彷彿愁着新興階級一勃興，藝術便要同時破產似的。我卻以為這是愚蠢的杞憂。愁着這樣事情的人，一定是對於藝術這句話，懂得很膚淺的。將藝術這一句話，我所想的，是在更其本質底的意味上。依我想，則凡是有人之處，就有藝術。所以無論怎樣的人，形成着生活的基調——只要那人並非幾乎失了生命力的人——那地方一定不會沒有與其人相稱的藝術，和生活一同生出來的。

如果我的臆測，算作沒有錯，則表現主義的藝術，在竭力要和歷來的藝術相乖離的一點上，和現代的支配階級的生活，是懸隔了的藝術。生出這樣藝術來的藝術家本身，也許並非故意的罷，然而總顯得在不知不識之間，對於將來的時代，做着一種準備。有如上述一樣，他們是深信着惟有對於先前的藝術的一切約束，從各節竭力解放了自己，這纔可以玉成自己的，而在實際上，也有了這樣的結果。他們要從向來沒有用過的視角，來看事物。這樣的視角，是誰曾有過的視角呢？這是明明白白，希臘人未曾有，羅馬人未曾有，基督教徒未曾有，中世的諸侯和騎士未曾有，近世的王侯和貴族未曾有，現代的資本家和

Dilettant（游翫藝術的人）也未會有。那些人們，已經各有各的藝術了，也都在我們的眼前，但無論拿那一個來看，都不是和表現派藝術相等的東西。表現派的藝術，在這些人們，恐怕是異邦的所產罷。

那麼，表現主義是在那里生着他的存在的根的呢？在我，是除了豫想爲新興的第四階級之外，再尋不出別的處所。將表現主義，看作新興階級就要產出的藝術的先驅的時候，我覺得這便含着種種深的意義，進逼而來了。這里有着新的力，有着新的感覺，有着新的方向，這些在將來要怎樣地發達，成就怎樣的工作，不能不說是值得注意的。

但我還要進一步。現在所有的表現主義的藝術，將來果可以成爲世界底的藝術的基礎麼？究竟怎樣呢？一到這里，我可不能不有些懷疑了。在我，則對於現在的表現主義，正有彷彿對於學說宣傳時代的社會主義之感。雖說，從烏託邦底的社會主義，到了哲學底的，終於成爲科學底的社會主義了，然而作爲學說的社會主義，總不能就是第四階級本身。身的社會主義（希參看宣言一篇。）雖說，這主義怎樣地成爲科學底了，然而在真的第四階級的人們，恐怕還不過全然是一個烏託邦罷。這無非是一種對於新興階級的僅是

摸索的嘗試。和這一樣，我們的表現主義，也就是在並非第四階級的園圃中，人工底地造成的一株庭樹。至少，從我看來，是這樣的。克魯巴金和馬克斯的學說，在第四階級——有時還可以有害——有所暗示的事，也許是有的罷，但真的第四階級的生活，卻並不顧及這樣的東西，慢雖然慢，正向着該去的地方走。表現主義的藝術也一樣，一到或一處，我恐怕會因了樣子完全不同的藝術的出現，而遇到逆襲的。不能作偽的是人的心。非其人，是不會生出其人的東西來的。

（一九二一年作。譯自《藝術與生活》。）



## 宣言一篇

有島武郎

最近，在日本，作爲思想和實生活相融合，由此而生的現象——這現象，是總在純粹的形態上，送了人間生活的統一來的——，所最可注意的，是社會問題的作爲問題或作爲解決的運動，要離了所謂學者或思想家之手，移到勞動者本身的手裏去了。我這里之所謂勞動者，是指那在社會問題中，最占重要位置的勞動問題的對象，即稱爲第四階級的人們；是指第四階級之中，特是生活于都會裏的人們。

假使我的所想沒有錯，則上文所說似的意思的勞動者，是一向將支配自己們的一種特權，許給學者或思想家了。以爲學者或思想家的學說或思想，是領導勞動者的運命，往向上底方向去的，說起來，就是懷着迷信。而驟然一看，這也確乎見得這樣。爲什麼呢？因



爲當實行之前，不能不鬪辯論的時候，勞動者是極拙于措辭說話的。他們無法可想，于是在不知不覺中，只好委託了代辯者。不僅是無法可想而已，他們還至于相信這委託的事，乃是最上無二的方法了。學者和思想家，雖然也從自以爲勞動者的先覺或導師的矜誇的無內容的態度裏，覺醒了一些，到了不過是一個代辯者的自覺，但還懷着勞動問題的根柢解決，當成就于自己們之手的覺悟。勞動者們是受着這覺悟的一種魔術底暗示的。然而，由這迷信的解放，目下是彷彿見得向着成就之路了。

勞動者們，已經開始明白了人間的生活的改造，除卻用那生根在生活裏的實行之外，沒有別的法。他們開始覺得，這生活，這實行，在學者和思想家那里是全然缺少的，只在問題和解決的當體的自己們這里，纔有。他們開始覺得，只有自己們的現在目前的生活這東西，要說是唯一的思想也可以，要說是唯一的力量也可以。于是思想深的勞動者，便要打破向來的習慣，不願意將自己們的運命，委託于過着和自己們的生活不同的生活，而對於自己們的身上，卻來說些這個那個的人們的手裏了。凡所謂社會運動家，社會學者之所活動之處，他們是睜着猜疑之眼。縱使並不顯然，但在心的深處，這樣的態度卻在

發動。那發動的模樣，還很幽微。所以世人一般不消說，便是早應該首先覺到這事實的學者和思想家們自己，也似乎沒有留心到。然而如果沒有留心到，那就不能不說，這是大大的誤謬。即使那發動的模樣還很幽微，然而勞動者已經開始在向着這方向動彈，則在本，是較之最近勃發了的無論怎樣的事實，都要更加重大的事實。爲什麼呢？這自然是因爲應該發生的事，開始發生了。因爲無論用怎樣的詭辯也不能否認的事實的進行，開始在走牠該走的路線了。國家的權威，學問的威光，都不能阻止的罷。即使向來的生活樣式，將因了這事實而陷于非常的混亂，雖說要這樣，但當然應該出現而現出來了的這事實，卻早已不能按熄了罷。

曾在和河上肇氏第一次見面時（以下所敘的話，是個人底的，所以在這裏公表出來，也許未免于失當，但在這裏，姑且不管通常的禮儀），記得他的談吐中，有着這樣意思的話：『我對於在現代，和什麼哲學呀，藝術呀有着關係的人，尤其是以哲學家呀，藝術家呀自命，還至于以爲榮耀的人，不能不覺得可鄙。他們是不知道現代是怎樣的時代的。假使知道，卻還沈酣于哲學和藝術中，則他們是被現代所剩下來的，屬於過去的無能者。如

果他們說：「因為我們什麼也不會做，所以弄着哲學和藝術的。請在不礙事的處所，給我們們在着罷。」那麼，也未必一定不准。倘使他們以十分的自覺和自信，主張着和哲學呀藝術呀相連帶，則他們簡直是全不知道自己的立腳地的。」我在那時，還不能服服帖帖地承受他的話，就用這樣的意思的話回答他：「如果哲學家或藝術家，是屬於過去的低能者，則並不過着勞動者生活的學者思想家，也一樣的。要而言之，這不過是五十步和百步之差罷了。」對於這我的話，河上氏說：「那是不錯的。所以我也不能以為當作社會問題研究者，是最上的生活。我也是一面對着人請求原諒，一面做着自己的工作的……我對於藝術，原有着很深的愛好。有時竟至于想，倘使做起藝術上的工作來，在自己，一定是愉快的罷。然而自己的內部底要求，卻使我走了不同的路了。」必要的兩人的會話的大體，就是這樣，大抵罄盡于此了。但此後又看見河上氏的時候，他笑着對我說：「有人批評我，以為是烘着火爐發議論的人，確乎很不錯的。你也是烘着火爐發議論的人罷。」我也全然首肯了這話。在河上氏，當這會話的時候，已經抱着和我兩樣的意見的罷，但那時的我的意見，卻和我目下的意見頗為不同。假使河上氏現在說出那樣的話來，我大概還是首

肯的，然而這首肯，是在別一種的意義上。假使是現在，對於河上氏的話，我便這樣地解釋：「河上氏和我，雖有程度之差，但同是生活在和第四階級全然不同的圈子裏的人這一節，是完全一樣的。河上氏如此，我也一樣，而更不能和第四階級有什麼接觸點。如果我自以為對於第四階級的人們，能夠給與一些暗示，這是我的謬見；如果第四階級的人們，覺得從我的話，受了一些影響，這是第四階級的人們的誤算。全由第四階級者以外的生活和思想所長養的我們，要而言之，是只能對於第四階級以外的人們有關係的。豈但是烘着火爐發議論而已呢。乃是全然沒有發什麼議論。」

我自己之流，是不足數的。假如一想克魯巴金似的特出的人的言論，也這樣。即使克魯巴金的所說，對於勞動者的覺醒和第四階級的世界底勃興，有着怎樣的力量罷，但克魯巴金既不是勞動者，則他要使勞動者生活，將勞動者考索，使勞動者動作，是不能夠的。好像是他所給與于第四階級者，也不過是第四階級的並非給與，原來就有的東西。總有一個時候，第四階級要將這發揮出來的。如果在未熟之中，卻由克魯巴金發揮了，則也許這倒是不好的結果。因為第四階級的人們，是即使沒有克魯巴金，也總有一個時候，要向



着該去的處所前進的。而且這樣的前進，卻更堅實，更自然。勞動者們，是便是克魯巴金、馬克斯似的思想家，也並非看作必要的。也許沒有他們，倒可以較為完全地發揮他們的獨自性和本能力。

那麼，譬如克魯巴金、馬克斯們的主要的功績，究竟在那里呢？說起來，據我之所信，則在對於克魯巴金所屬（克魯巴金自己，也許不願意如此罷，但以他的誕生的必然，不得不屬）的第四階級以外的階級者，給與了一種覺悟和觀念。馬克斯的資本論，也一樣的。勞動者和資本論之間，有什麼關係呢？為思想家的馬克斯的功績，最顯著者，是在使也如馬克斯似的，在資本王國所建設的大學裏卒了業的階級的人們，加以翫味，而對於自己們的立腳點，閉了覺悟的眼。至于第四階級，是無論這些東西的存在與否，總要進向前進之處的。

此後，第四階級者或將均霑資本王國的餘慶，勞動者將懂得克魯巴金、馬克斯及其他的深奧的生活原理，也說不定的。而且要由此成就一個革命，也說不定的。然而倘使發生了這樣的事，我便不能不疑心到那革命的本質上去。法國的革命，雖然說是為民衆的

革命而勃發的，但只因爲是和盧梭、服爾德輩的思想有緣而起的革命，所以那結果，依然歸于第三階級者的利益，真的民衆即第四階級，卻直到今日，仍被剩下在先前的狀態上了。看現在的俄國的狀態，覺得也有這缺憾似的。

他們雖說是以民衆爲基礎，起了最後的革命，但俄國民衆的大多數的農民，卻被從這恩惠除開，或者對於這恩惠是風馬牛，據報告所說，且甚至于竟有懷着敵意的。因了並非真的第四階級所發的思想或動機，而成功了的改造運動，也只好走到當初的目的以外的處所，便停止起來罷。和這一樣，即使爲現在的思想家和學者的所刺激，發生了一種運動，而使這運動發生的人，即使自己以爲是屬於第四階級者，然在實際，則這人，恐怕也不過是第四階級和現在的支配階級的私生兒罷了。

總而言之，第四階級已將自己來思想，來動作這一種現象，是對於思想家和學者，提出着可以熟慮的一個大大的問題。于此不加深究，而漫以指導者、啓發者、煽動家、頭領、自居的人們，總有些難免置身于可笑的處所。第四階級已經將那來自別階級的憐憫、同情、好意，開始發還了。拒卻，或促進這樣的態度，是全繫于第四階級本身的意志的。



我是在第四階級以外的階級裏出世，生長，受教育的。所以對於第四階級，我是無緣的衆生之一人。因為我絕對地不能成爲新興階級者，所以也並不想請給我做。爲第四階級辯解，立論，運動之類那樣的蠢極的虛偽，也做不出來。即使我此後的生活怎樣變化，而我終于確是先前的支配階級者之所產，則恐怕無異于黑人種雖用肥皂怎樣地洗拭，也還是不失其爲黑人種一樣的罷。因此，我的工作，大概也只好始終做着訴于第四階級以外的人們的工作。世間正在主張着勞動文藝。又有加以辯護，鼓吹的評論家。他們用了第四階級以外的階級者所發明的文字、構想、表現法，漫然地來描寫勞動者的生活。他們用了第四階級以外的階級者所發明的論理、思想、檢察法，以臨文藝作品，區分爲勞動文藝和不然的東西。採取這樣的態度，我是斷乎做不到的。

如果階級爭鬪是現代生活的核心，這是甲，也是癸，則我那以上的言說，我相信是講得正當的言說。無論是怎樣偉大的學者，或思想家，或運動家，或頭領，倘不是第四階級的勞動者，而想將什麼給與第四階級，則這分明是僭妄。第四階級大概只有爲這些人們的徒然的努力所搗亂罷了。

（一九二一年作。譯自藝術與生活。）

## 以生命寫成的文章

有島武郎

想一想稱爲世界三聖的釋迦、基督、蘇格拉第的一生，在那里就發見奇特的一致。這三個人，是沒有一個有自己執筆所寫的東西遺給後世的。而這些人遺留後世的所謂說教，和我們現今之所爲說教者也不同。他們似乎不過對了自己鄰近所發生的事件呀，或者或人的質問等類，說些隨時隨地的意見罷了，並不組織底地，將那大哲學發表出來。日常茶飯底的談話，即是他們留給我們的大說教。

倘說是暗合罷，那現象卻太特殊。這十分使人反省，我們的生活是怎樣像做戲，尤其是我似的以文筆爲生活的大部分的人們。

（一九二三年作。譯自藝術與生活。）

## 凡有藝術品

武者小路實篤

凡有藝術品，無須要懂得快，然而既經懂得，就須有味之不盡的味道。這是，不消說得，必須有作者的人格之深的。凡藝術家，應該走着自己的路，而將對於自然和人類的深的愛，注入于自己的作品裏。

外觀無須見得奇拔，也無須恐怕見得奇拔，但最要，是在將自己的全體，傾注在作品裏。將深的自己，照樣地，不偏地，傾注在作品裏。這事，是在自己有得于心的。有得于心，則只好無論別人怎樣說，也毫不喫驚，而確實地走向有着確信的處所去。

有人說，我的東西是沒有熱情的，有幾處是妥帖的。要怎麼做，纔中這些人們的意，我是知道的。然而這不消說，是邪路。無論被人們怎樣說，我也只好在別人沒有留心的處所，

使良心無所不屆順着後顧不疚的路耐心地走去定做的東西只顧外觀不顧質料作着是應該較外觀更重質料的。被個人的誤解，並非致命傷。不置重于雖然站在『時』的面前，也不辟易的內容，而惟將包裹展開去，是恥辱，同時也是致命傷。賞讚無須要牠來得快；在別人沒有留心的處所，使良心無所不屆，倒是必要的。但是不要將這看作戰戰兢兢的意思。走着自己的路的人，不會戰戰兢兢的。戰戰兢兢者，是因為顧慮別人，走着裏面空虛的路的緣故。走着有確信的路的人，是不會戰戰兢兢的。

批評家的一想情願的要求，置之不理就是。他們本不是真心希望着作者好起來。他們也是人，不會根本地懂得別人的作品的。況且在短期間中，看許多作品，總得說些什麼，所以大抵說出沒有自覺的話來，固然也無足怪。又，作者要向批評家教給點什麼，也可慮的。自己的路，除了自己工作着，自覺着走去之外，沒有別的法。而且較之在能見處做，倒是在不能見處做尤為必要。惟有在不能見的東西顯現出來的處所，纔生出微妙的味道來。技巧家的作品的味道之所以薄，就因為技巧太盡力于能見的處所了，而忘卻了不能見的處所的緣故。

（一九一五年十月作。譯自爲有志于文學的人們。）

## 在一切藝術

武者小路實篤

在一切藝術，最犯忌的是有空虛的處所；有無謂的東西；還沒有全充實。只有真東西充實着。不充實的藝術，都是虛偽的；至少，那沒有充實的處所，是虛偽的，是玩着把戲的，雖然也有工拙。

虛偽有時也裝着充實似的臉。然而那是紙糊玩意兒，一遇着時間和事實，便不能不現出本相。不能分別真東西和假東西的人，就因為這人就是假東西的緣故。

以假的也不妨，只要真實似的寫着爲滿足的時代，已經過去了。只要寫真實，則見得虛假似的也不妨的時代，已經來到了。

有人說，真實的事是不能寫的。這樣的人很可憐。將事物，照樣地寫，是不能的，然而真



實的事卻能寫；不是真實的事，是不能真實地寫出來的。即使意思之間是在造謊，但倘使知道是在造着謊，便知道了造着謊這一件真實的事。

然而，也許有人要說，只要知道了造着謊這一件真實的事，那就不下于寫着真實了，也就行罷。這樣的人，是拿出十元的鍍金的金幣來，說道『這是假的』，而想別人便道『哦原來如此』，就當作十元收用了去的人。

像陀密埃 (H. Daumier) 和陀拉克羅亞 (E. Delacroix) 所畫那樣的人和動物，是沒有的罷。但陀密埃和陀拉克羅亞的畫是真東西；是寫了真實的。像沙樊 (P. Chas. vanes) 和迢尼 (M. Denis) 所畫那樣的風景和人，是沒有的罷，然而誰說是寫了虛假了呢？如戈耶 (F. Goya)，如比亞茲萊 (A. Beardsley)，如盧敦 (O. Redon)，也決不畫假東西。不明白這一點的人，便說真實是不能寫的。

無論怎樣的寫實家，『如實』地是不能寫的，然而『實』卻能寫。不明白這一點的人，也就不會懂得所謂『自由』和『個性』，而且也不會懂得偉大的作品。

陀思妥夫斯基 (F. Dostoevski) 的文章也許拙罷。但倘教陀思妥夫斯基寫了都介

澄夫(T. Turgeniev)似的文章，將怎樣呢？即使寫了託爾斯泰似的文章，陀思妥夫斯基也就不成其爲陀思妥夫斯基了。要顯出陀思妥夫斯基來，陀思妥夫斯基的文章是最好。只有懂得這意思的人，纔能够批評文事。

凡是大藝術家，大文豪，都各有自己獨特的技巧，而且使這技巧進步，一直到極端。不使進步，是不干休的。世間沒有半生不熟的天才。

毫不帶着世界底的人，即毫無人類底的處所的人，是根的浮淺的人；是作爲人類，沒有大處的人。

我們不願意到什麼時候總還是支流，要跳進本流，做些儘自己的力量的事。如果不行，便是不行也好。

被稱爲日本的摩泊桑(Guy de Maupassant)，日本的惠爾倫(P. Verlaine)，就得以爲名譽，是使人寒心的。假使和默退林克(M. Maeterinck)是比國的沙士比亞，契訶夫(A. Chekhov)是俄國的摩泊桑，惠爾哈連(H. Verhaeren)是歐洲的威德曼(W. Whitman)，羅德勒克(Henri de Toulouse-Lautrec)是法國的歌磨之類，是一

樣意思，那倒還不妨，但看去總不像一樣意思。在『日本的』之中，總含有盤旋于範圍裏的意味。這也是範圍裏的不很好的地方。

我們不應該怕受別人的感化，而躲在洞窟裏。爲要使自己活，不儘量受取，是不行的。只有能夠因着受取而使自己愈加生發的人，纔是真有個性的人。

我們是活用着迄今所記得的東西而生活着的。便是人類，也如此。活用着人類所記得的東西，更將新的真、善、美使人類記得，是文藝之士的工作。文藝之士應該成爲人類的頭腦或官能，而且使人類生長。人類是記性很好的人；也不是閒人，倘將已經記得的事，新鮮似的講起來，就要覺得不高興。日本現今的文藝之士，不過是將人類已經知道的事，向鄉下的鄉下的又鄉下去通知。爲人類所輕蔑，已無法可想。然而既然稱爲文藝之士，則鄉下的鄉下的巡遊，想來總該要不耐煩的。

正如落鄉的戲子們，自稱我是戲子，便使人發笑一樣，日本的文藝之士稱着什麼文豪呀藝術家呀，要不爲人所笑，也還須經過一些時間。

然而，在鄉下，聽說是稱爲大文豪，大藝術家的。

（一九二二年七月作。譯自爲有志于文學的人們。）

## 文學者的一生

武者小路實篤

一

文學爲什麼在我們是必要的？在有些人們是全然不必要？無論怎樣的文學，也不至于不讀牠就活不成。這些事，是不消說得的。爲娛樂或消閒計，文學也不必要。爲這些事，還有更可以取媚于讀者和看客的東西；還有使誰都更有趣，更忘我的東西。至少，應這要求而做出來的東西，要多少有多少。而文學，卻不是這樣的東西。從實說，文學是並非因讀者的要求而生，乃是由作家的要求而生的。和娛樂不同的處所，也就在這里。媚悅公衆的是娛樂，而文學卻也如別的藝術一樣，是由作家自己的要求而寫的。公衆雖然也成爲問題，但這並不是說怎麼辦，便可以取悅于公衆，而是怎麼辦，便可以將自己的意志傳給公衆。

所以，凡文學者，總是任性的居多；而生發自己的事，便成爲第一義。讀者須是自然而然地有起來，作者寫作的時候，普通是不記得讀者的。如果有將讀者放在心裏，寫了出來的作品，從有心人看來，那作品就成爲不純。雖然有時也爲了要給人們閱看而寫作，但這事愈不放在心裏就愈好。音樂師爲了給公衆聽而彈鋼琴，一彈，則全身全心的注意，都聚在指尖上，將想要表出的，用了全力來表出，對於聽衆，大概是並不記得的。愈是名手，大概就愈加自己像做夢一般，聚精會神地幹。我去聽普來密斯拉夫到日本後第一次演奏的時候，見他很自由，很隨便，宛然流水的隨意流去一樣，似乎忘記了樂譜，一任了必然的演奏着，很喫了驚，而且和大家都成了做夢似的了。

寫的時候也一樣，一有想寫得好些的意思，已經是邪道。作者只要能使自己滿足地用了全力，最鎮靜地，用了必然，在最確的路上進行就可以。只要順着這人的精神的趨向，全心被奪于想要更深地，更確地，更全力底地，更注意地，更真實地抒寫出來的努力，而忘卻了其餘的事，一徑寫下去，就可以了。

這樣地寫出來的東西，進到或一程度以上的時候，這便是文學。在文學，讀者不是主，



作家倒是主。所以文學最初很容易使許多人起反感。

文學是一種征服工作。是用了自己的精神，打動別人的精神的。使自己的精神動作，而別人的精神因而自動，則以作家而論，就已經成了樣子了。所以，精神力不多的作家，是不能成爲大作家的。

假如作家因爲有趣，做了一種作品，那麼，讀者也看得有趣的罷。然而，如果那有趣法是淺薄的，則只能使淺薄的人們高興。這時候，也是作者是主，而讀者是從。但是，有此主乃有此從，想得到不相稱的讀者，是不能夠的。雖然喜歡看，卻不能佩服，雖然會佩服，卻不喜歡看，這樣的事也並非不會有。只在自己的閒空時候看看的東西，有趣是有趣的，心底裏卻毫無影響，這樣的作品也常有。這樣的作品，固然可以算是通俗的，但作爲文學的價值並不多，是不消說得。反之，不能隨隨便便去看的東西，是翻翻也可怕，然而一旦看起來，心裏卻怦怦地震動，這樣的作品，價值是多的。

凡是好的文學，並非在餘暇中做成的，作家的全精神，都集注在這里；作家的全生活的結晶，都在這里顯現。所以看起來，也不很舒服，有時還至于可怕。于是很難說是喜歡看



了，然而要不佩服，是不行的。

文學並不是只爲取悅于這人生的，文學不是無生氣的，文學是更不顧慮讀者的東西。有時還使讀者的一生，弄得更苦；至少，則不使讀者安閒的作品也很多。也有爲要使讀者快活的文學；還有，有着使讀者墮落的傾向的文學，也不是沒有。而同時，也有使讀者更反省，更嚴肅的；也有使增加勇氣，也有使活得不快活的。這就因爲作者的精神的傳播。在政治家，文學自然是討厭的東西。文學的價值，就在任性這一點上，在這里，能够觸着人的精神。

有一時，在日本曾經接續着弄着蕭 (Bernard Shaw) 的東西。我是喫傷了。然而蕭的東西，有時也還是好的。許多別的東西之中，假如蕭的東西混在裏面，則蕭的東西，無論那里總是蕭，倒也有趣。即使是默退林克和斯忒林培克 (A. Strindberg) 的東西，如果單是這些，就沒有意思。然而默退林克的東西，在懷念時，無論那里總看見默退林克的特色的東西，是有趣的。託爾斯泰和陀思妥夫斯奇也一樣，假使世界的文學只填塞着這兩人的東西，就難耐。我們便成了零了。各式各樣的人，公開着各式各樣的世界，所以使人

高興。

到要到的地方去。但是雖然到了，卻不知道主人的所在，就無聊。主人的色彩不明白，也無聊。這人世，是不將心的所在，明白地指出的人們的集團。然而文學者，卻不可不將自己的心的所在，明白地指出。這是文學者的工作。世上倘沒有文學者，便寂寞，就是爲此。活了一世，不能觸着人的魂靈，是不堪的。有天才，使自己的世界儘是生發，一想到這些人們的事，便可以收回對於人的愛和信來。

倘不這樣，就太孤獨。在並沒有對於人心感着飢餓的必要的人們，文學是沒有意思的東西。這些人們，只要有娛樂就好，有媚悅自己的東西就好；然而飢餓于人的真心的人，若只有這些，卻寂寞。對於天才的愛，于是發生。

和沒有真知道這樣的寂寞的人，我不能談文學。

『人類是無聊的，人類是不誠實的，人類是只有性慾和利己心的，無論走到那里，只有虛偽，只有討厭的人們。』以此，不寂寞的人，不能真愛文學。人類雖然是性慾和利己的團塊，但其中卻有不可以言語形容的可愛的善良的，或是誠懇的地方。知道了這樣

的事，而不感到歡喜的人，是應該有比文學更其直接的東西的。

二

從讀者那一方面說，也還是作家始終任性的好。還是將別的世界，一任別人，而使自己的世界儘量地生發起來的好。

又從作家這一面說，也除了始終使自己儘量地生發之外，沒有別的路。無緣的人，就作為無緣的人；自己呢，除了始終依着自己的內發的要求，寫些自己可以滿足的，不敷衍，有把握的，而且竭力寫些價值較高的東西之外，沒有別的路。這樣地走着，真感到歡喜的人們，便漸漸地多起來。

文學底質素很貧弱的人，本來就不能任性到底。神經鈍的，內省不足的人，也間或因為任性，卻墜入邪路去。然而最要緊的，是使自己生發，不為別人的話所迷。除了使自己全然成為自己之外，沒有別的路。像名工的鍛鐵一般，除了鍛鍊自己之外，沒有別法。愈加純粹地，銳利地，精深地，憑了一枝筆，將自己生發下去；那生發的方法，愈巧妙就愈好。能夠如

此的人，是天才；這是能才所不能的本領。

天才能懂得別的天才的好處，而且從中吸收那生發自己所必要的滋養分。即使受着感化和影響，然而有時總完全消化，全成了自己的東西。而且，倘不生發了自己，便執拗的不放手。這力量愈強，即愈有作者的價值。又以作者而論，則如此作者的作品，纔有強有力的感興。在這裡，是蒸餾着作者的全生活的。

從讀者而言，倘不是全力底的東西，不知怎地總不能全心底地將愛奉獻。日本的作  
品，這全力底的東西總是不多。完全地生發了個性的人，幾乎沒有。在獨步、漱石、二葉亭，也  
許看見一點這傾向罷；也可以說，個性也有些出現。但要說全然出現，卻還早得很。此外，尤  
其是現今活着的人們之中，連要說有些出現也還不行。有特色的人，那是也許有的。然而  
個性有些出現的人，在我的前輩中是沒有。或者要有人提出抗議罷，但這是提出的人不  
對的。沒有可靠的人。雖然有着自己的世界，但太貧弱，誠意不足。雖有有主義的人，而這還  
沒有全成爲這人的血和肉；至少，是連這一點也還沒有在作品上顯出來。何說個性之類，  
會出現的麼？還是滿身泥垢，埋着哩。首先，連個性這東西的存在，也還未必覺得。在年青的

人們裏面，我倒知道有着有些出現的人。然而這也不過說是有些出現。

個性全然生發了的時候，這作家對於『時光』即不必畏懼。這人的作品，只要人類存在，便可以常有自己的王國而活下去。並且也可以等候那來訪的人。即使沒有來訪的人，那是不來的那一面的不自然。人類是以這樣的人的存在爲誇耀的。

特色是可以人造的，也能用技巧。但個性，卻只能從全然生發了自己這一事上纔能夠產生，一到這地步，便不是毛胚了，無論有了怎樣巧妙的模仿者，也不要緊。單是眉目，已經成就了。

這樣的人的文學，則以真的文學而存在。無論政治家們怎樣害怕，也沒有法。活在人們的心裏，人們只要和這一相觸，一有什麼事就想到，而在其中遇其知己，得到領會。並且又有回憶起來的效力。這人的名，每一想到，就有一種感，自然起了愛和尊敬之念，而且增加勇氣，或者感到歡喜。我只尊敬給我這樣的感的人。一想到這人的名，倘只是想要嘲笑，或覺得討厭，是不會尊敬的。還有，雖然想到了這人的名，而毫不發生什麼感興，那麼，也不會想到這人的罷。也有一一看起來，是可數的作者，而作爲全體，卻毫不浮出什麼感興的



人，這樣的人，是立刻被人忘卻的。這樣的人，被忘卻也很應該。連這樣的人都要記得，那可使人不耐。

別人又作別論，我是喜歡斬釘截鐵的作品；對於真，自然還須有銳利的良心。但是，較之所謂容易之作，是更喜歡特色鮮明之作。而且愈充實，就愈好；愈深，就愈好。看不出實感的無聊之作，則無須說得。那實感，也是愈大價就愈好。寫些兩可的事的人很不少，那麼，讀者當然也無須拚命。當創作的時候，倘只留心于技巧而不管那最緊要的精神，則于現在的人們的心，沒有震動。有如拉弓，只留心于形式，是不行的。爲生發精神計，形是必要的；聚會了精神，強力地從正面射透那靶子的中心，是必要的，這應該是誰都知道的事。不要忘卻了緊要的事。倘不是純寫着真實的事，具體底地，客觀底地，或則大主觀底地，將精神生發下去，就不會生出真的技巧來。這樣子，纔有切合于自己的技巧，必然地發生，那結果，就逐漸滲出個性。如果做了許多工作，而不見個性，那是顯示着這人由不純的動機而工作着的。

在日本，真懂得文學的人並不多。還都是連非懂不可的事都不很懂的半通。再過十

年，這些事情就會誰都明白地懂得的罷。現在的人，對於文學這事，並沒有真懂得，只是自以爲懂得就是了。也沒有懂得真的文學的價值，先就連賞味的事也沒有；而許多人，是寫些還未成爲文學的作品，就滿足着。（與其說許多，倒不如說是全體。）所以，現在的日本，文學是權威也沒有，什麼也沒有，若有若無的樣子。便是西洋，無聊的文學是多的，然而真的文學者偶然也有，大約現在也有十來個人罷。但在日本，可以自稱爲真的文學者的人，卻一個也還沒有，都是未成品，要不然，就是半而不結的貨色。

被西洋人問起日本可有文學來，許多人很窘，是當然的事。文學不但是更精鍊，個性分明，精神聚會，印象深，而且不能模仿，還應該根本底地深入到別人所不能到的地方去。應該有一提起這人的名，這人便分明地浮出來，此外無論用了誰的名，都不能浮出的深的內容。

不必將自己的經驗照樣寫出；寫童話，寫小品，寫別人的事，都可以的，只要在那深處，出現着非這人便不能表出的真實就好。只要由了一切作品，作者被整個雕刻出；那作者，有着不能求之別人的或一種美就好；應該造出一想起那人的世界，人類便覺得喜歡的

世界來。

單是這麼說，也許聽去覺得太抽象底的。然而，只要一想瞿提（Goethe）、雪俄（V. Hugo）、託爾斯泰、陀思妥夫斯奇、伊孛生、斯忒林培克，從這些人們的名所給與的內容，則我所要說的意思，至少在有些人們是懂得了罷。

文學，是靠着將自己的精神裏面有些什麼東西，表示出來，而在別人的精神裏面，尋出自己的知己的運動之一。作者是主，讀者是從。作者只要將自己全然生發了，就好。于生發自己是有用處的，便用作自己的東西，有害的，就推開。而且使自己愈加成爲自己，用各樣的形式，將這自己完全寫下去，以過一生。這就是文學者的一生。

（一九一七年八月二九日作。譯自爲有志于文學的人們。）

## 論 詩

武者小路實篤

詩是無論什麼時代都存在着的。有人的處所，有男女的處所，有自然和人類的交涉的處所，就有詩。在嬰兒，沒有語言，也沒有性慾，然而詩是有的。

獨行山路時，不成語言的詩即脫口而出。看見海，走在郊野上，也想唱唱歌。

人心之中有詩，生命之中有詩，和外界相調和時有詩，詩雖說是做的，然而生出來的。所謂做者，不過是將那生出的東西加以整理。

詩不生于沒有潤澤的心。詩僅生于活潑潑地的心。利害打算，和詩是緣分很少的。

在詩，附屬着韻律 (Rhythm)；那韻律，是和其人的生命、呼吸、血行有關係的。試合着既成的形式，使自己的生命充實而流行，有時雖然也有趣，然而內部也不可沒有動輒想

要打破形式的力。

這一點，是和水很相像的。大河，是仗着河堤防止着力的氾濫而存在的；但河堤須不是紙糊的東西。河的力，必須不絕地和河堤戰鬥。

避了河堤而流行的川，不是真的川。所可尊敬者，只在牠不使從內部溢出的力散漫，以竭力成爲集注的狀態，作爲可以溢出的前約這一點。

好的騎士，並非使駑馬變成駿馬的幻術家，不過是能夠統一了駿馬的力，使牠更加生發的人。這雖然是很普通的話：倘不磨，即使鑽石也不發光的。就是。但無論怎麼磨，倘是瓦，可也沒有法。然而如果是很大的巖石，就又有興趣了。這麼一說，便成爲即使不磨，也是有趣的意思了。可是以詩而論，將自己的心的動作，照樣地表現出來的事，也還是一種藝術。領會，是必要的。只是也不能說：將心的所有照樣，煎濃了而表現，便不成其爲東西。

將在自己內部的東西，照樣地生發起來的時候，單是這個，就大抵成爲出色的好詩。第一，最緊要的是本心。閒話和稗販，是無聊的。技巧呢，依着辦法，雖然也會有趣，但倘若內部的生命萎縮着，可就糟。



不充滿于生命的東西，我是嫌惡的。  
火以各種的狀態飛舞，並不是做作的。人的生命，也以各種狀態顯現，這一到純粹，便是詩。

如果生命並不纖細，則用了自己所喜歡的裝束出來也可以。生命必須愈加生發起來。

此後，詩要漸漸地盛大罷，也不能不盛大。在人造人類，人造社會的人類裏，詩是不必要的。

所以，帶着生命而生下來的人，總要繼續着唱歌，直到生命能夠樸素地生活的時候的罷；而且生命倘能夠樸素地生活，也還要繼續地唱歌的罷。

前者的時候，如噴火山的，

後者的時候，如春天的太陽的，

詩呀，詩呀，生命之火呀！

燒起來罷！

在散文底的時代，詩更應該被飢渴似的尋求。

如果詩中沒有這樣的力，這是詩人之罪，不過是在說明詩人的力的微弱。

（一九二〇年十二月作。譯自爲有志于文學的人們。）

## 新時代與文藝

金子筑水

### 第一

與其來議論文藝能否盡社會改造的領港師的職務，還不如直捷地試一思索，要怎麼做，文藝纔能盡這樣的職務，較有意思罷。但因為要處理『怎麼做』這一個問題，在次序上，就先有對於第一問題——文藝究竟可有做改造的領港師的資格，簡單地加以檢查的必要了。

從文藝的本質說起來，實際上的社會改造的事，本不必是其直接的目的。正與關於人生的教訓，不定是文藝當面的職務相同。但關於人生，文藝卻比別的什麼都教得多，正一樣，關於社會改造，即使沒有教給實際底具體底的方法，而其鼓吹改造的根本上的精

神和意義，則較之別的一切，大概文藝是有着更大的力量的。我要在這里先說明這一點。因了看法，也可以想：與其以為文藝率領時勢，倒不如說是為時勢所率領，時勢的反映是文藝，卻不一定是其先導者。換了話說，就是也可以想：是時代產生文藝，而非文藝產生時代的，所以雖然可以說文藝代表時代，卻不能說是一定創造新時代。誠然，時代的反映是文藝，文藝由時代所產出，那本是分明的事實，我們要否定這事，自然是做不到的。豈但不能否定而已，我們還不能不十分承認這事實哩。然而更進一步想，則這一事實，也並不一定能將文藝創造新時代的事否定。由時代所產生，更進而造出時代來，倒是文藝本來的面目和本領。一面以一定的時代精神作為背景而產生，一面又在這時代精神中，造出新的特殊的傾向和風潮者，乃是文藝的本來。或者使當時的時代精神更其強更其深罷；或者使之從中產生特殊的傾向罷；或者促其各種的改造和革新罷；或者也許竟產出和生了自己的時代似乎全然相反的新時代來。在各樣的意義上，文藝之與時代革新或改造的根本精神相關——謂之相關，倒不如說為其本來特殊的面目，較之理論，事實先就朗然地證明着了。即使單取了最顯著的事實來一想，則如海爾兌爾（Herder）、瞿提（Goethe）

Pho) 希勒壘爾 (Schiller) 等的理想派文藝，不做了新時代的先導和指引麼？海爾兌爾的人文主義，不造了那時一種崇高的氣運麼？瞿提的少年威綏的煩惱 (Die Leiden des Jungen Werther) 法斯德 (Faust) 威廉邁斯台爾 (Wilhelm Meister) 能說沒有造出最顯著，最特殊，而且在或一意義上，是最優秀的傾向和時代麼？和這意思一樣，希勒壘爾的羣盜 (Räuber) 威廉鐵勒 (Wilhelm Tell) 豈非從新造出了理想派的意義上的最高貴的『自由』的精神和意氣麼？要取最近的例，則如託爾斯泰的文藝和思想，對於新時代的構成，難道沒有給以最深刻而且最微妙的影響麼？就在我國的文壇和思想界，他的影響不也就最顯著最深刻麼？人道主義底，世界主義底，社會主義底而且基督教底思想傾向，不是由於託爾斯泰的文藝，最廣遠地宣傳播布的麼？現在的新時勢，自然是在世界底協同之下造出來的，但其中應該歸功于託爾斯泰的力量的一部分，不能不認為很大。可以說：他確是產出今日的新時代的最大的一人。

文藝的生命是創造。在創造出各種意義上的精神和傾向中，有着文藝的生命，如果抽去了這樣創造的特性，文藝裏就什麼價值也沒有。文藝的價值，是在破壞了舊時代和



舊精神，一路開闢出新的活潑的生活的林間路(Vista)。單是被時代精神所牽率，不能積極地率領時代精神的文藝，雖有文藝之名，其實不過是無力發揮文藝的面目的低級文字。尤其是在今日似的世界大動搖——一切都得根本底地從新造過的時代，則將文化所當嚮往的大方針，最具體最鮮明而且最活潑地指示出來者，無論從那一方面看，總應該是文藝。實際底直接的設施，並非文藝的能事，新文化所當嚮往的最根本底的方向和精神，卻應該就由文藝和哲學來暗示的。而且這樣的改造的根本底精神，也總非文藝家和哲學家 and 天才從現代的動搖的根柢裏，所發見所創造的新精神不可。今日的文藝家的努力和理想之所在，就是這地方，凡有不向着這理想而邁進的文藝家，總而言之，就不過是被時代所遺棄的一羣落伍者。

## 第二

將來的文藝應取什麼方針進行？當來的文藝的進路怎樣與其發些這樣旁觀底的豫言者似的疑問，不如一徑來決定文藝的將來應當如何，倒是今日的急務。時勢是日見

其切迫了。今日已不是問文藝究將怎樣的時候，而是決定今日的文藝，怎樣纔是的時候了。而且其實也並非究將怎樣，卻是藉了文藝家的積極底的努力，要他怎樣，將來的文藝就會成爲怎樣的。我就想在這樣的意義上，簡單地試一考察當來的新時代和文藝的關係。

說到當來的新時代，問題過于大，不易簡單地處理。然而改造又改造，則是今日的中心傾向了。改造的根本精神是什麼？什麼目的，非行社會改造不可呢？倘并這一點也不了然，則連那爲什麼叫改造，爲什麼要社會改造，都是很不透徹的。當這時候，我們也不必問將來的社會生活將如何，應該一徑決定使將來的社會生活成爲怎樣。將來的社會生活——正確地說，則是現在還是無意識地潛伏在人心的深處的理想，乃是全然隱藏着的理想和傾向，什麼時候在事實上實現，目下是全然不得而知。但是將來總非實現不可的理想或要求，幾乎無意識地在今日人心的深處作用着，則我以為殆是無可置疑的事實。我在這裏，不能將這要求或理想明確地說明。但那大概是怎樣種類的東西，在今日的人們，也自己都已認識領悟的。

十九世紀特是產業主義的時代，現在已沒有再來說明的必要了。當來的二十世紀，也就永是這產業主義一面，時代就推移進去的麼？自然，產業的發達和工商業的進步，在現今和今後的人類生活上，是必不可缺的要件，倘沒有這一面的文明的進步，將來的社會生活是到底無從想像的。但是，產業底生活，果真是人類生活的全體麼？人類生活單以產業生活一面，果真就能滿足麼？這其間，就特有文藝家和哲學家所懷抱的大問題在。十九世紀者，除卻那最初的理想主義底文明，大體就是產業主義一面的時代。物產生活的擴充，便是十九世紀文明的主要傾向。借了羅素的話來說，就是只有佔有慾望這一面得到滿足——或者不得滿足——而創造慾望幾乎全被壓抑，全被中斷者，乃是十九世紀文明的特徵。人心便偏向着可以滿足那佔有慾望的手段——金錢財寶這一方面而突進了。在十九世紀，爲人心的中心底要求者，不是理想，也不是神，而大抵是曼蒙神——金錢。今日的人們，還有應該十分領悟的事，便是十九世紀時，自然力——自然的機械底力是幾乎完全壓迫了人間的力，人類的自由就被『自然』奪去了。自然科學佔了哲學的全野，實證主義風潮主宰了一切人心，各種的機械和技術，則支配了精神活動的全體。

一切都被自然科學化，被自然化，被機械化，人類特殊的自由幾乎沒有了。智識——機械化的智識佔了精神活動的主要部，感情和意志的力幾乎全被蔑視。世間遂爲乾燥無味的主智主義——浮薄膚淺的唯理論所支配，人心成爲很是冷靜的了。

在文藝上，則一切意義上的寫實主義支配了全體。不特此也，當十九世紀的後半，自然主義且成了一切文藝的基調了。冷的理智底機械底的觀察和實驗，就是支配着文藝全體的傾向和精神。

二十世紀就照着十九世紀的舊文明一樣前進麼？瀰漫了現世界的改造的大機運，不過將舊文明加些修繕，就來推行于當來的二十世紀麼？人心將始終滿足于十九世紀的產業底文明麼？對於前代文明的甚深的不滿，現在並沒有半無意識地支配着人心麼？用了銳敏的直觀力，來審察今日的世界底動搖，則對於十八十九世紀以來支配人心的偏產業主義偏理智主義的不安和不满，已經極其鬱積了，而其大部分，不就是想從這強烈的壓迫下逃出來，一嘗本來的人間性的自由這一種熱望和苦悶麼？那麼，最近的世界底大戰，豈非就照字面一樣，是決行算定十九世紀文明的大的暗示麼？當十九世紀末，對

于十九世紀文明的不安不滿的傾向，已經很顯了。世紀末文藝，就可以看作這不滿懊惱的聲音。社會主義底精神和各種社會政策，就可以看作都是想從物質底迫壓下救出民衆來的方法和努力。

在這樣的意義上，在當來的二十世紀，無論怎樣，總該造出替代十九世紀文明的新文明來。這並非否定產業底文明和自然科學底文明的意思，但是，總該用什麼方法，至少也造出那不偏于產業主義一面的新文明，單將產業主義當作生活的根腳的超產業主義的文明——即能夠發揮人間性的自由的新文明來。在這里，就含着改造的真義，在這里，就興起生活革新的真精神。

所以當來的新文藝——我敢于稱爲新文藝，非新文藝，即沒有和世界改造的大事業相干的權利，這樣的意思的將來的新文藝——當然應該是對於將來的新文明，加以暗示，豫想，創造之類的東西。新文明現在已是世界民心的真摯的要求和理想了，正一樣，新文藝也該是世界民心的必然底的要求和理想。豫想以及創造當來的新文明的根本精神者，必須是將來的新文藝——不該是今日的新文藝。所以將來的新文藝，和前代的



自然主義的文藝，面目就該很不同。假如自然主義底文藝，是描寫人類的自由性被自然力所壓迫的狀態的，則新文藝的眼目，就該是一面雖然也承認着這自然力或必然力，而還將那踏倒了這自然力，人類的自由性卻取了各種塗徑，發露展伸的模樣，描寫出來。十九世紀末文藝，已經很給些向着這一方面的暗示了。託爾斯泰的思想和文藝，就是那最大的適例。所以，由看法而言，新文藝與其說是自然主義底，倒要被稱為新理想主義底——假使新理想主義這句話裏有語病，則新人道主義底，或者新人間主義底的罷。不將文藝的範圍，拘于人間性的一面，卻以發露全人間性為目的者，該是新文藝的特徵。但現今，還是人間性正苦于各種的機械底束縛和自然的壓迫的時代。怎麼做，纔可以從這些束縛和壓迫將自己解放呢？這是今日當面的問題。所以雖是今後的新文藝，若干時之間，還將惱殺于希求從這些束縛的解放，那主要的傾向，也不免是向自由的熱望和苦悶罷。將來的文藝，固然未必一跳就轉到新人間主義去。然而世界的文藝，總有時候，無論如何，該向了這方面進行。否則，人間性為自然所虐，也許要失掉本性的。為發露人間性起見，無論如何，總得闢一個這里所說的新生面。

如果以爲今日的世界的動搖，不單是『爲動搖的動搖』，卻是要將民衆從物質底必然底機械底束縛中救出，使他們沐文化的光明，則今日動搖的前途，應該不單是束縛和壓迫的解放而已，還要更進而圖全人間性的完全的發達，乃是一切努力的目的和理想。新文藝可以開拓的領地，幾乎廣到無涯際。迄今的偏于理智一邊的文藝，在人性的無限的柔、深、溫、強、勇這些方面，沒有很經驗，也沒有很創造。理智，尤其是自然科學底理智，太淺薄，皮相，膚泛了。嚴格的意義上的『深』，迄今的文藝，總未曾十分發揮出。被虐的人生，的苦惱，就是迄今的文藝所示的『深』。將來的文藝，應該能將全人間性戰勝了必然性，人像人，歸于本然的人，一切的人間性，則富瞻地，自由地，複雜地，而且或優美地，或溫暖地，或深刻地，或勇壯地，遍各方面，都自由地發露展伸的模樣，無不自在地經驗，創造。凡文藝家，對於人間性的自由的開發，總該十分富瞻地，十分深刻地，率先親身來經驗。他們之所以有關於一切意義上的改造運動，爲其領港師者，就因爲他們比之普通民衆，早嘗到向自由的熱望和求解放的苦悶，更進而將複雜的人間性，廣大地，深邃地，細密地，強烈地親身經驗，翫味，觀照了的緣故。比普通民衆更先一步，而開出民衆可走的進路的地方，就有

着文藝家的天職。我們和文藝家的這天職一相對照，便不能不很覺得今日的文藝家之可憐。凡將來的文藝家，在這意義上，無論如何，總該是闖頭陣的雄赳赳的勇士。纖弱和懦怯，無論從什麼方面看，都沒有將來的文藝家的資格。

（一九二二年一月作。譯自文藝之本質。）

# 北歐文學的原理

片上伸

——一九二二年九月在北京大學演講——

今天從此要講說的，是『北歐文學的原理』雖然一句叫作北歐，但那範圍是很廣的，那代表底的國家，是俄羅斯和瑞威。說起俄羅斯的代表底的作家來，先得舉托爾斯泰；瑞威的代表底作者，則是伊孛生。因為今天時間是不多的，所以就單來談談這兩個。

伊孛生所寫的東西，那不消說，是戲曲，其中最為世間所知的他的代表之作，是傀儡家庭，就是取了女主角的名字的諾拉，和晚年的海的女人。在伊孛生的諾拉裏，伊孛生探求了什麼呢？諾拉對於丈夫海爾曼，是要求着絕對底之愛的。她以為即使失了社會底地位，起了法律上怎樣的事，惟有夫婦之愛是絕對的，不應該因此而愛情有所減退；她並

且也想照這樣過活下去的。但在實際上，諾拉得不到這絕對底愛，捨了丈夫海爾曼，捨了三個的愛子，並無一定的去處，在暗夜裏，跑向天涯海角去了。諾拉之所求于夫者，是『奇蹟』，因為見不着愛的奇蹟，她便撇掉了丈夫。關於這諾拉之所求的愛，不獨在歐洲，便是日本之類，當開演的時候，都會有劇烈的攻擊，而且對於伊孛生的家庭觀，乃至女性觀，也有許多加以非難的人們。海的女人是寫藹里達和范蓋爾之愛的。燈臺守者的女兒，以大海為友的自由燈臺守者的女兒藹里達，嫁為已有兩個大孩子的和自己年紀差遠的范蓋爾的後妻，送着無聊的歲月。她在嫁給范蓋爾之前，是曾和一個美國人，而生着奇怪的強有力的眼睛的航海者，有過夙約的。那航海者說定了一定來迎她之後，便走到不知那里去了。過了幾年，航海者終於沒有來，藹里達便嫁了范蓋爾，但枯寂地在范蓋爾的家庭裏，卻總在想，什麼時候總得尋求那廣大的自由的海，而捨掉這狹窄的無聊的家庭。這其間，藹里達的先前有約的航海者回來了，你這回應該去了，我還要到別的碼頭去，後天回來來帶你，這樣的命令底地說了之後，向別的碼頭去了。藹里達雖然已是有夫之身，但總覺得無論如何，必須和這航海者一同去。她的丈夫范蓋爾定要留住她；藹里達拒絕道，



即使用了暴力，怎樣地來留，我也不留下。于是范蓋爾知道是總歸留不住的，就說，那麼，隨你自由，或行或止，都隨你的自由就是。藹里達回問道，這話是出于你的本心的麼？他說，出于本心的，爲什麼呢，這是因爲真心愛你的緣故。范蓋爾這樣一說，藹里達便覺彷彿除去了一向掛在自己的眼前的黑幕似的。于是說，我不去了，即使美國的奇異的航海者來到，我也不去了。這雖然和丈夫年紀很差，而且還有兩個孩子，要而言之，表現在這劇本裏面的，是比起廣大的自由的海的誘惑，即海的力量來，愛的力量卻還要大。

發現于伊孛生那里的思想，只要從這兩種作品來一考察，便知道是絕對無限的愛。但是，假使得不到這個，那就拋掉了丈夫或是什麼，也都不要緊。沒有這絕對底之愛者，是不行的。他還承認在實際生活上，能實現絕對無限的愛，這能行于家庭。但伊孛生的意思，是說，無論是否適宜于實際，真理總是絕對底的。和這相同的思想，也可以見于俄國的託爾斯泰。俄國有一個批評家曾經說過，託爾斯泰宛如放在美麗的花園裏的大象一般。蹂躪了這美麗的花園，在象是全不算什麼一回事，就只是泰然闊步着；但這于花園有怎樣的巨大的損害，是滿不在意的。

關於託爾斯泰的思想，如諸君所已經知道一樣，大家多說他是極端。他的無抵抗主義，就作為口實的一例。託爾斯泰倡道無抵抗主義的時代，是俄國正在和土耳其戰爭，一個冷嘲的批評家會說，當殘暴的土耳其人殺害俄國的美好的孩子之際，俄國人應該默視這暴虐麼？假使託爾斯泰目覩着這事，當然是不能抵抗的，但因為也不能坐視太甚的殘虐，恐怕即刻要逃走罷。

還有，受了託爾斯泰的教誨，起于加拿大的新教徒杜霍巴爾（譯者按：意云靈魂的戰士）團，是依照託爾斯泰的主義，絕對不食肉類的，但到後來，連麵包也不喫了。他們以為麵包的大部分是麥，一粒麥落在地面上，也會結出許多子，喫掉許多麥，是有妨于生物的增加目的的。然而肉類不消說，連麵包也不喫，那麼，來喫些什麼呢？就是喫些生在野地上的草，以保生命。便是喫草的時候，也因為說是不應該用手來摘取多餘，所以將手縛起來，用嘴去喫草，但那結果，是許多人得了痢疾，病人多起來了。因此託爾斯泰的反對者便嘲笑託爾斯泰的思想怎樣極端，怎樣不適于實際。然而因為杜霍巴爾的極端，便立刻說託爾斯泰的『勿抗惡』的無抵抗主義為不好，是不能夠的。

託爾斯泰的作品是頗多的。其中可以說是最爲託爾斯泰底的，託爾斯泰的代表底作品者，雖然是短篇，但總要算呆伊凡。

讀過呆伊凡的是恐怕不少的罷，三個弟兄們裏，伊凡算最呆，怎麼做就遭損，這麼做就不便等類的事，伊凡是絲毫想不到的，就是伊凡的呆，實在是呆到澈底的。然而，這呆子到最後，卻比別的聰明的弟兄們更有福氣。在呆伊凡裏面，是託爾斯泰的無抵抗主義，對于納稅的意見，關於徵兵的思想，以及關於那根本的政府否定的態度，都可以看見的。無論是託爾斯泰，是伊孛生，莫不要求極端的澈底底的态度，而抱着不做不澈底的中途妥協的思想，所以大爲各方面所反對。倘若以這兩個人爲北歐文學的代表者，則北歐文學的特徵，乃是只求究竟，而不敷衍目前。雖然因此遭反對，但那尋求絕對的真理的事，尋求這真理的精神，在別的南歐人裏，是看不見這特徵的。

試看現在的俄國，也可見託爾斯泰的尋求究竟真理的態度，雖有種種的非議，種種的困難，卻還是並無變更，爲此努力着。在日下的俄國，較之革命以前，文學作品是很少的。但一看那要知道現在的俄國，最爲必要的東西，則有亞歷山大勃洛克 (Alexander

Block) 的長詩十二個。勃洛克于去年死掉了，十二個是他的最後之作，曾經成爲問題的，所寫的地方是現在的俄國的都會（大約是墨斯科罷，）時候是深冬大雪的一天。在這下雪的暗夜裏，無知的婦女，失了財產的中產階級，還有先前是使女，現在卻裝飾得很體面，和兵士一同坐着馬車的人們，在暗夜的街上往來，而在這裏，則有勞動者出身的十二個顯着可怕的臉的赤軍，到處巡行着。其中也寫着街上殺女人，偷東西這些血腥氣的場面；但寫在那詩的最後的一段，是意味最深遠的。十二個人大搗亂了之後，並排走着的時候，在這十二個的前面，靜靜地走着一個身穿白衣的人。這是基督。基督穿着白衣服，戴着薔薇冠。衣服微微發閃，紛飛的雪便看去像是真珠模樣。然而在十二個人們，卻看不見這基督。這詩的意思，大概是在說，赤軍雖然做了種種破壞底的事，然而這破壞，卻是爲打出真理起見，也就是爲造出新的世界起見，必不可少的建設底的工作，但這十二個兵士中，恐怕是沒有一個知道的。雖然在赤軍是一點不知道，而在前面，卻有發光的基督靜靜地在走着，那黑暗的血腥的慘澹的事件裏，即有基督在。無論看見或不看見，無論意識到或沒有意識到，都正在創出新的真的世界來。凡這些，我以爲都從勃洛克表現得很清楚的。



對於現在的俄國，雖然誰都來非難，以為是失敗了，是破壞和極端和空想，但正在經歷着勃洛克所覺察那樣的『產生之苦』這一種大經驗，則只要一看現在的俄國文學，就很分明。新出于現在俄國的文學，是無產階級的文學。在本是一個勞動者的許多詩人之中，如該拉希摩夫（Gerasimov）、波萊泰耶夫（Poretnev）以及別的人，優秀的詩人很不少。這些人們的詩，是咒詛和中傷人們的詩麼？並不，這些人們的詩，都是新的光明底的。該拉希摩夫的作品裏，有題作我們的短詩。其中說，歷來的世界底藝術品之中，沒有一種能够不借我們之力而成就。無論埃及的金字塔和司芬克斯，無論意大利的拉斐羅、達文希、密開朗改羅那些人的偉大的作品，不假手于我們勞動者的，一件也沒有，而在將來，凡不朽的藝術品，也當成于勞動者之手的。他燃燒着新的希望。先前的都會，有華美的生活，同時也多窘于每日的生活的窮人，有人說都會實在是妖怪；工場則是絞取勞動者的血汗的處所，向來就充滿着這樣的咒詛的聲音，但現在的勞動者之所歌詠，是全然和這兩樣了。他們以為現在在都會裏的生活，是將新光明送向廣漠的野外的源頭；在工場中，先前雖是苦惱之處，但現在卻是造出新光明，即科學底文明的中心地了。試看現在的俄國，



恰如勃洛克說過那樣，在黑暗的破壞底的血腥裏，靜靜地走基督似的，正有積極底，光明底東西動彈着，是的確的，而在先前所認為極端者之中，則有新的萌芽，正在抽發，所以先前所謂極端呀，空想底的呀，破壞底呀這些非難的話，也就不免于淺薄之誚了。凡是極端的事，空想底的事，是常有受眼睛只向着實際底的事情的人們的非難的傾向的，但如果因為不是實際底，便該非難，則一切真理，也就都應該非難。因為真理是不愛中庸，不愛妥協的。真理出現的時候，是只在為了表現自己的獨得的力量之際的。在俄國人，原有一向有着的見得極端，像是空想底的思想；這便是一千八百三十年頃盛行倡道的愛斯拉夫族的思想。所謂愛斯拉夫的思想，是什麼呢？這是一種的文明觀，以為歐洲的文明，一是西歐文明，一是斯拉夫文明，西歐文明起于西羅馬，斯拉夫文明是起于東羅馬，康士但丁堡的。西歐文明的特徵，那真生命，是在生活于現在的世界者，當用腕之力和劍之力，以宰制天下；要以腕之力和劍之力來宰制天下，則法律是必要的。羅馬因為想要宰制天下，所以法律就必要。羅馬的法典，便是西羅馬的代表底產物。而那基礎，則是理智。以這理智為基礎的文明，是現實底，科學底，物質底文明，而十九世紀，便成了這些現實底，物質底，科學

底文明的結果當然分裂爭鬪的時代。而挽救這個的，是俄羅斯文明。

爲什麼俄羅斯文明，能挽救這實際底，科學底，物質底的文明所致的分裂爭鬪的呢？就因爲斯拉夫文明是發源于東羅馬的，那根本生命是感情，不同西歐文明那樣的傾向分裂，而使一切得以融和，歸于一致。所以對於現實底，科學底，物質底的文明當然招來的分裂爭鬪，要加以挽救，便活動起來，一到西歐文明出了大破綻的時候，即去施救了。那是頗爲大規模的。

這思想，好像很屬於空想，也很自大，俄羅斯人果真能救歐洲麼，大家以爲很沒有把握。然而這在一千八百年代所想的事，雖然並非照樣，現在卻正在著著辦着的。現在的俄國且不問他是否全體的人們，都懷着這思想和意志，只是雖然從各國大受非難，大被排斥，大以爲奇怪，但到現在，各國卻要從種種方面，用種種方法去接近他，這又並非俄國來俯就各國，乃是各國去接近俄羅斯了，只這件事，就不能不說是意義很深的現象。現在的俄國，大概是經驗了許多的失敗，施行了許多的破壞，也做着黑暗的事的罷。然而就如勃洛克的十二個裏面所說那樣，在這黑暗的血腥中，基督靜靜地在行走，如果這光明底創

造底思想，已經從看去好像極端的空想底的處所出現，又如果真要前進，總非經過這道路不可，那就可以說，在這失敗之前，是有光明底創造底的東西的。

這，要而言之，並非在伊孛生和託爾斯泰的極端和空想之處，是有價值；價值之所在，是在即使因此做了許多的破壞，招了許多的失敗，也全不管，為尋求真理計，就一往而直前。如果北歐文學是有價值的，並且要說那價值之所在，那麼，北歐文學的價值，並不在趨極端，而在作了極端的行動，引向真理之處，是有價值的。就是，在不顧一切實際的困難之處，是有價值的。恐怕不獨俄國，世界人類，現在是都站在大的經驗之前了。在那里，也縱橫着破壞和失敗罷。而那破壞和失敗之大，許是祖先也未曾受過那樣的苦痛一般的大罷。然而我們所怕的，並不是苦痛，而在探求這真理的心，可在我們的心燃燒着。

倘從人生全體來想，則失敗最多的，是青年時代。對於這失敗和破壞，我們是萬不可畏懼的。惟這青年時代，雖有許多失敗和破壞，而在尋求真理這一點，卻最為熱心。又從別一方面想，什麼是最為大學的價值呢？這並非因為智識多，而在富于為了真理，便甘受無論怎樣的經驗苦痛的熱情和勇氣。有着熱情和勇氣的大學，是決不會滅亡的，而且作為

大學的價值，也足夠。而學于這燃燒着熱情和勇氣的大學的人們。是這國裏的青年，要成爲這國的中心，是無須說得。我們的學歐洲文學，學俄國文學，並非爲了知道這些，增加些智識，必要的事是來思索，看歐洲北方的人，例如伊孛生和託爾斯泰等，對於真理是怎樣地着想，我們是應該怎樣地進行。這樣想起來，北京大學的有着不屈服于一切的勇氣和熱情，不但足夠發揮着大學的價值，我還相信，改革中國的，也是北京大學了。于是就講些俄國的事，並且講了爲尋求真理起見，是曾經有過鬧了這樣的失敗和這樣的破壞的人們。

（譯自遠西亞文學研究。）

這是六年以前，片上先生赴俄國游學，路過北京，在北京大學所講的一場演講；當時譯者也曾往聽，但後來可有筆記在刊物上揭載，卻記不清楚了。今年三月，作者逝世，有論文一本，作爲遺著刊印出來，此篇即在內，也許還是作者自記的罷，便譯存于壁下譯叢中以留一種紀念。

演講中有時說得頗曲折晦澀，幾處是不相連貫的，這是因為那時不得不如此  
的緣故，仔細一看，意義自明。其中所舉的幾種作品，除我們一篇外，現在中國也都有  
譯本，很容易拿來參考了。今寫出如下——

傀儡家庭，潘家洵譯。在易卜生集卷一內。世界叢書之一。上海商務印書館發行。

海上夫人（文中改稱海的女人）楊熙初譯。共學社叢書之一。發行所同上。

呆伊凡故事耿濟之等譯。在託爾斯泰短篇集內。發行所同上。

十二個胡黻譯。未名叢刊之一。北京北新書局發行。

一九二八年十月九日，譯者附記。



## 階級藝術的問題

片上伸

第四階級的藝術這事，常常有人說。無產階級的藝術將要新興，也應該興起的話，常常有人說。然而，所謂無產階級的藝術，是什麼呢？那發生創造，以什麼爲必要的條件呢？還有，這和現在乃至向來的藝術的關係，又是怎樣的呢？

第四階級的新興，已經是事實。他們已經到了要依據自己內發之力，而避忌那發生于自己以外的階級的指導底勢力，也是事實。第四階級之力，遲遲早早，總要創造自己內發的新文化，是已沒有置疑的餘地的了。在或種意義上，也可以說得，即使不待那出于別階級的人們的『指導』和『幫助』和『聲援』大約也總得憑自己的力，來創造自己

所必要的新生活，新文化。而這新文化，一定要產生新藝術，也是並無疑義的。以上，或是事實，或是根據事實的合理底豫望。

但是，無論由怎樣偏向的眼來看，第四階級自己內發之力所產生的新文化的事實卻還沒有。第四階級自己內發之力所產生的新藝術的事實，也還幾乎並沒有。所謂第四階級的藝術，在現今，幾乎全然不過是豫望。謂之幾乎者，就因為總算還不是絕無的緣故。就是，無非是根據了過去現在的藝術上的事實，和決定將來的文化方向的階級鬭爭的事實，以豫望此後要來的藝術上的新面目。還不過僅僅依據着最近在俄國的第四階級所產的藝術的事實，以考古將來的新藝術的特兆。也就是，當此之際的豫望，是成立于根據了將要支配那將來的文化的階級鬭爭的意義，以批判過去現在的藝術上的事實之處的。

## 二

從古以來，所謂第四階級出身的藝術家，並非絕無。這些藝術家，以屬于自己這階級

的生活爲題材的事，亦復不少。而那藝術的鑑賞者，在第四階級裏，也並非絕無。以題材而言，以作者而言，更以鑑賞者而言，屬於第四階級者，並不是至今和藝術毫無關係的。但是，在事實上，屬於第四階級者之爲作者，爲鑑賞者，則無不是例外。雖然可以作爲例外，成了作家，而鑑賞者，則幾乎完全屬於別階級。所以屬於第四階級者的生活，其被用作題材者，乃是用哀憐同情的眼光來看的结果，全不出人道主義底傾向的。第四階級的藝術之從新提倡，即志在否定這使那樣的例外，能够作爲例外而發生的生活全體的組織，打破這承認着人道主義底作風之發生的生活全體的組織。在藝術上，設起階級的區別來，用起標示階級底區別的名目來，雖然未必始于第四階級即無產階級的藝術，但『貴族底』呀『平民底』呀這一類話，卻已經沒有了以重大的特殊的意義，來區別藝術的力量，能如現今的『無產階級』這一句話了。發生于王侯貴族的特權階級之間的藝術，發生于富人市民之間的藝術，其間自然也各有其階級底的區別的，但這些一切，是一括而看作和無產階級的藝術相對的特殊的有閑有產階級的藝術。發生于特殊的有閑有產階級之間的藝術，是自然地生長發達起來，經過了在那特殊的發生條件的範圍內，得以嘗試

的幾乎一切的藝術的樣式和傾向的。無論是古典主義，是羅曼主義，是寫實主義乃至自然主義，或是象徵主義，凡各種藝術上的樣式和傾向，總而言之，在以特殊有閑有產階級的儼存，發揮着勢力的事，作為發生條件這一點上，則無不同。從這一點着眼，則無產階級的藝術者，豫想起來，是將這發生條件否定，打破，而產生于全然別種的自由的环境之內的。至少，也可以豫想，當否定一切向來使舊藝術能夠發生的社會底事情乃至條件，而產生于反抗這些的處所。無產階級的藝術是否先以反抗底破壞底，呪詛底的形式內容出生，作為最初表現的樣式傾向，驟然也難于斷言。但無產階級的藝術將有其自己的樣式傾向，將產生自己的可以稱為古典主義的東西，于是又生出自己的可以稱為羅曼主義，或是寫實主義乃至自然主義的東西來，卻也並非一定不許豫想的事。也許這些東西，用了完全兩樣的名目來稱呼罷。但可以豫想，只要在用了那些名目稱呼下來的種種藝術上的樣式傾向的精神裏，有着生命，則對於藝術發生的條件所給與的自由，將在無產階級藝術的世界上，使這些的生命當真澈底，或是甦生的罷。無產階級的藝術，在那究竟的意義上，不會僅止于單是表現階級底反感和爭鬪的意志的。要使在僅為特殊的階級

所有，惟特殊的階級，纔能創作和鑑賞藝術那樣的社會情狀之下，發生出來的不自由的藝術，復活于能爲一切人們之所有的社會裏，就是爲了對於創作和鑑賞，給他恢復真自由，全人類的自由，在這一種意思上，說起究竟的意義來，則拘泥于僅爲一階級的限制的必要，是不必有的。

三

好的藝術，無關於階級的區別，而自有其價值之說，是不錯的。然而上文所說無產階級的藝術，那究竟的意義，是並無拘泥于僅爲一階級的限制的必要的話，卻未必可作在凡有好的藝術之前，階級的區別無妨于鑑賞這一種議論的保證。發生于特殊有閑有產階級之間的藝術，而尙顯其好者，是靠着雖在作爲真的自由的藝術的成立條件，是不自由不合理的條件之下，還能表現其誠實之力的雄大的天才之光的。然而這事實，也並非藝術只要聽憑那發生和成立的社會條件，悉照向來的不自由不合理，置之不顧便好的意思。屬于無產階級的人們，到社會組織一變，能够合理底地以營物質上的生活的時代



一來，于是種種不合理和矛盾，不復迫脅生活的時代一來，大約就也能够廣泛地從過去的藝術中，去探求雄大的天才之光了。從少數所獨占了的東西中，會給自己發見貴重的東西的罷。將要知道人們雖然怎樣地慣于不合理的生活，習以為常的坦然活下來的，雖然這事已經有了怎樣久，其心卻並不黑暗，也不是全無感覺的罷。將要看出那雖不自然不合理之中，也還有靈魂的光，而對於過去的天才之心，發生悲憫，哀憐，並且覺得可貴的罷。這大概正和有產階級的藝術家，從現在的浮沈于不自然不合理的生活中的無產階級那里，看出了雖在黑暗中，人類的靈魂之光並未消滅，而對於那被虐的心，加以悲憫，哀憐，貴重，是相像的。這樣的時代的到來，也並非不能豫想的事。至少，這豫想的事，也不能說是不合理的。然而無產階級的藝術，既在澈底地將藝術的發生成立的條件，置之自由的合理底的社會裏，則在無產階級，有產階級藝術的發生成立的條件不待言，便是那內容和形式，也不免為不自由的東西，就是不能呼應真的心之要求的東西了。無產階級，對于不能呼應自己的心之要求的藝術，是加以否定，加以排斥的。于是豫想着這否定和排斥，聲明自己的立場，自行告白是有產階級的藝術，說是無可如何而固守着先天的境遇，

以對不起誰似的心情，自說只能作寫給有產階級看的藝術，也確乎是應時的一種態度，一種覺悟罷。（有島武郎氏宣言一篇，改造一月號。）這所謂宣言（我不歡喜這題目的像煞有介事，）固然不能說是不正直；出于頗緊張誠懇的心情，也可以窺見。但不知從什麼所在，也發出一種很是深心妙算之感來。有島氏是屬于有產者一階級的人，原是由來久矣。他的作品，是懇于有產階級的趣味好尚一類的東西，大概也是世間略已認知的事實罷。然而這樣說起來，則現在的藝術的創作者，嚴密地加以觀察而不屬于有產階級的人，又有幾個呢。非于有產階級所支配的社會裏，擁有鑑賞者，而在其社會情狀之下，成立自己的藝術的人，是絕無的。以這二點而論，也並非只有有島氏是有產階級，也並非只有他的作品，是僅有懇于有產階級的力量。然而這樣的人們的衆多，使有島氏安心，對于自己的立場，又不能不感到一種疑慮，是明明白白的。既然並非只有有島氏是有產者，而要來趕快表明自己的立場者，在這里可以看見或種的正直，誠懇，一種自衛上的神經質，而同時也顯示着思路，尤其是生活法的理智底的特質傾向。以議論而論，是並非沒有條理的。成着前提對，則結論也不會不對的樣子。自己之爲有產者，恰如黑人的皮膚之黑一樣，

總沒有改變的方法。所以自己的藝術，僅限于有產者和無產階級的生活，是全然沒交涉的。兩者之間，有截然的區別，其發生一些交涉者，要而言之，不過是私生兒。所以第四階級的事，還是一切不管好。凡來參與，自以為可以有一點貢獻的，是僭妄的舉動——氏的思想的要點就如此。

確是很清楚。簡單明瞭的。這樣一設想，則一切很分明，自己的立場也清楚，有了邊際，似乎見得此後並不剩下什麼問題了。就如用了有些興奮的調子，該說的話，是都已經說過了而去的樣子。

但是，僅是如此，豈真將問題收拾乾淨了麼？至少，有島氏心中的他自己所說的『實情，』豈真僅是這樣，便已不留未能罄盡的什麼東西了麼？

#### 四

有島氏說，是由有產和無產這兩階級的對立，豫想到在藝術上，也有這兩者的對立，于是從『思想底的立場』而論的。他說，在事實上，雖然兩者之間，有幾多的複雜的迂迴

曲折，有若干的交涉，但在思想底地，則這兩者是可以看作相對抗的。確是如此。然而他未曾分明否定有產階級的藝術，而對於無產階級的藝術，也並不他之所謂思想底地，要說得平易，就是作為要求實現那究竟理想的具體底形態和方向，有所力說和主張；他似乎承認第四階級的藝術必將興起，也有可以興起的理由的，但又明說着和自己沒交涉，無論從那一面，都不能出手的意思的話。就是一面承認了就要興起的新的力，卻又分明表白，自己和這新的力，是要到處迴避着交涉，而自信這迴避之舉，倒是自己的道德，除了生活在向來的，即明知為將被否定，將被破壞的世界以外，再沒有別的法，並且這就可以了。

而作為理由的，則是說，因為『相信那（新）文化的出現，而發見了自己所過的生活，和將要發生那文化的生活並不一樣的人』是不應該『輕舉妄動，不守自己的本分，而來多事』的。（東京朝日新聞所載答廣津氏。）

真是這樣的麼？豈真如他之所說，『發見了自己所過的生活，和將要發生新文化的生活並不一樣的人，』就始終『應該明白自己的思想底立場，以僅守這立場為滿足』

的麼？從有島氏看來，彷彿俄國革命的現狀，那紛亂和不幸，就都是爲了智識階級的多事的運動，即『誤而輕舉妄動，不守自己的本分，而來多事，』于是便得到『以無用的插嘴，來瀾濁應是純粹的思想的世界，在或一些意義上，也阻礙了實際上的事情的進步的結果』似的。關於俄國智識階級在革命運動上的功過，可有種種的批評，然而那樣的片面的看法，卻不能成立。在他的看法上，是頗有俄國反動保守派的口吻的。我原也並非看不見俄國智識階級的許多失敗和錯誤，但也不能以爲既非農民，也非勞動者的智識分子的工作，是全然無益有害。試將這作爲事實的問題，人真能如有島氏所言，當打開新生活的興起之際，卻規規矩矩，恪守自己的本分麼？能冷靜到這樣，只使活動自己防衛的神經麼？能感着『危險』而抑塞一切的動搖，要求，主張，興奮，至于如此麼？即使是怎樣『沒透了有產階級的生活的人，』只要還沒有因此連心髓都已硬化，還沒有只用了狐狸似的狡猾的本能，而急于自救，那里能够連自己的心的興奮，也使虔守于一定的分內呢？雖然人們各異其氣質，但這地方的有島氏的想法，是太過于論理底，理智底，有未將這些考察，在自己的感情的深處，加以溫熱之憾的。假使沒有參與新生活的力量，將退而篤守舊



生活罷，只要並不否定新生活；則在這里，至少，對於自己的心情的矛盾，不該有不能平靜的心緒會發動起來麼？我並不是一定說，智識階級應以新文化建設的指導者自任。然而不以指導者自任，豈就歸結在和那新文化建設是沒交涉，無興味，完全不該出手，這于人我都有危險這一點呢？至少，在這里就不能有一些不安和心的惆悵麼？從一面說，也可以說有島氏是毫不游移的；但從另一面說起來，卻也能說他巧于設立理由，而在那理由中自守。正如他自己說過那樣，他的話，是無所謂傲慢和謙遜的罷。獨有據理以收拾自己的心情之處，是無非使他的說話膚淺，平庸，乾燥，似乎有理，而失了令人真是從心容納之力的。

有島氏將思想的特色說給廣津氏，以為特色之一，是飛躍底；社會主義的思想也在迫害之中宣傳，在尙早之時豫說，這思想，是既非無益，也非徒勞，『爲什麼呢？因爲純粹的人的心的趨向，倘連這一點也沒有，則社會政策和溫情主義，就都不會發生于人們的心中的。』（東京朝日新聞所載答廣津氏。）從這意見看起來，則社會主義思想的先輩們所說的事，他似乎也並不以為無益或有害。而一切社會主義思想家，並不全出于無產階

級，大概也應該早已知道的罷。但竟還要說，他們應該不向和自己沒交涉的與于他日的無產階級去插嘴，退而謹慎自甘于有產階級的分內麼？還是以爲這是有使有產階級覺悟自己後日的滅亡的效果的呢？如果在于後者，則豈不覺得較之謹守自己的立場，倒是雖然間接地，還是那努力之不爲無益呢？對於『改悔的貴族』那發見了自己的立場，是有產階級的立場之不自然不合理，雖然不能全然改換其生成的身分和教養，然而對于那不自然不合理，尙且竭力加以排除，否定，並且竭力來主張這否定，以這精神過活，以這精神爲後起無產階級盡力的人們，從有島氏看來，以爲何如呢？莫非他們倒應該不冒人我兩皆無益有害的多事的危險，而謹慎地滿足于自己生成的立場麼？他的論法，是無論如何，非使他這樣地說不可的。並不爲了自己目前的安全，保自己的現在，而用了那麼明白簡單的推理，以固守自己向來的立場的他們，在有島氏的眼睛裏，是見得不過是愚蠢可憐的東西而已麼？

我並非向有島氏說，要他化身爲無產階級，也非勸其努力，來做于他是本質底地不可能的無產階級的艺术。只是對於他的明知自己是有產者，卻滿足而自甘于此之處，頗

以爲奇。他的藝術，至少，是應該和那宣言一同，移向承認無產階級之勃興，而自覺爲有產者的不安和寂寞和苦惱的表現的。我以為應該未必能只說是『因爲沒有法，我這樣就好』而遂『甘心』『滿足』。只據他所已寫的話，是只能知道他此後的態度，也將只以有產階級爲對手的，然而如果那意思，是有島氏一般的有產者的寂寞和苦惱的訴說，則他的藝術，將較先前的更有生氣，更加切實。究竟是否如他自己所說，和無產階級是全然沒交涉呢，即使姑作別論，而在現代的有島氏的藝術的存在，是當在和他自己明說是不能漠不關心的時代的關係上，這纔成爲切實的東西的。然而，在有島氏的文章裏面，則足以肯定這豫想推測的情緒和口吻，似乎都看不見。

## 五

關於無產階級的藝術或是所謂階級藝術，在大約去今十年以前的俄國文壇上，也曾議論過。那時的議論，是和智識階級的思想傾向任務之論相關聯，而行于勞動者出身的凱理寧，猶錫開微支（和小說家的猶錫開微支是別一人）等人之間的。這當時之所

論，大概倒在以無產階級爲題材的藝術的問題，但也說及這稱爲無產階級藝術者之中，多是傾向底，且較富于煽動底時事評論底內容的事。無產階級的自覺，那鬪爭意識愈明確，那思想愈是科學底，則愈使以或種意義和這鬪爭相接觸的人們，歸入爭鬪的一路或那一路。這態度的明確，爲鬪爭，爲論爭，爲煽動，是必要的，是加添力量的，但爲藝術的創造，卻是不利。然而，階級鬪爭者，是現在無產階級的意識的中心，所以在無產階級的藝術中，這鬪爭的意識，便自然不得不表現。但藝術的創造，從那心理的本質上，從那構成上，是都以全人類的把握爲必要條件的。在或一時代，藝術也自然會帶些階級底的色彩的罷。但這是從藝術家將含有階級底色彩的東西，作爲全人類底，而加以把握的幻象所生的結果。無論何時何地，在藝術的創造上，這全人類底幻象，是必要的。而無產階級，則藉了對于舊來的社會思想的那嚴肅的合理底的分剖解析之力，將這全人類底幻象，加以破壞。于是從無產階級的科學底理智底的鬪爭意識，要在藝術上來把握新的全人類底幻象，便非常困難了。以上所說那樣的意思的話，是猶錫開微支的論中的一節，但要而言之，卻不妨說，從這些議論裏，關於無產階級藝術的本質，也幾乎得不到什麼確切的理解。除了

說是倘不到無產階級的爭鬪意識已經緩和之後，倘不到從論戰底的氣度長成爲更自由的氣度之後，也就是倘不到從理知底科學底的鬪爭意識，在情緒的靈魂的世界裏，發見新的生活的安定之後，則無產階級的藝術，未必會真正產生的那些話之外，凡所論議，幾乎全是說以無產階級爲題材之困難。而那時，那藝術的作者，好像未必定是無產階級自己。這些處所，那時的議論是尙屬模胡的。

## 六

將這事就俄國的文學來看，大約在十九世紀的末期，俄國文學所取之路凡二。其一、是攝取人生的種種方面。昔人所未曾觀察未曾描寫的方面，多角底地作爲題材。又其一、是新的形式的創造。作爲題材的人生的方面，是即使這已曾有人運用了，也仍取以使之活現于更其全部底情緒之上，再現爲更其特殊的綜合底之形。從十九世紀末到二十世紀革命以前的文學，是大概沿着這兩條路下來的。描寫了人生的極底，描寫了自由的放浪者的生活，描寫了在除去文明的欺騙而近于天然的生活之間。大膽地得意地過活的



人們的姿態的戈理基的羅曼主義；從反抗那專心于安分守己的俄國的平庸主義的精神，而在自傳底作品裏，歌唱了那革命底氣魄的戈理基的寫實主義；將軍隊的生活，或則黑海的漁夫的生活，或是馬戲戲子的生活，都明確精細地描寫了的庫普林的色彩豐饒的寫實主義；以真實的明亮的而富于情趣的眼睛，將垂亡的貴族階級的運命的可笑和可憐，用蘊蓄着腴潤和優婉之筆，加以描寫的亞歷舍·託爾斯泰 (Александр Толстой) 的寫實主義；運用了性和死的問題的阿爾志跋綏夫；惡之詩人梭羅古勃；歌唱了靈魂的祕密，那黑暗的角角落落的安特來夫；這些人，無論那一個，就都是想在探求人生的道上，捉住一個新方面，新視角的。

想在藝術上，創造新形式的運動之中，描寫了照字面一樣的人生之縮圖的契訶夫，確可以看作那先驅者。纖細，簡淨，集注底的筆致，其中還有細心的精選，有精力的極度的經濟。這便是，成爲象徵底，使描寫的努力極少，而表現的結果卻極多。在那作品上，與其看見事實的變化和內面生活的複雜和深奧，倒在從一刹那的光景裏，看見寶玉一般的人生的詩。以綜合底，全部底之味，托出細部的難以捕捉的之味來。置重于氣度，置重于鍊詞。

發生了不能翻譯的音樂，內面律。這傾向，便成了想將一切的題材，就從其一切的特徵來表現。于是便致力于個性底特殊的表現了。追技巧之新，求表現之獨創。未來派也站在這傾向上的，對於一切舊物的憎惡，是這技巧派的特色。造出了一些將舊來的語根結合起來的新語。一定要將這貶斥為奇矯而不可解，是不能的。

表現的技巧的緊縮洗鍊，被集注于最根本底的心情，即綜合底心情的表現。藹罕瓦爾特（Eichenwald）所謂創作由作者和讀者的協力而生效果之說，在這技巧派是最為真確的。普遍底綜合底的根本底的表現，即不必以外面的差別底細敘為必要。所表現的是人生之型，非偶然底一時底而是永遠的東西，全部底的東西。如安特來夫的戲劇便是這。

這技巧和形式的洗鍊，壓倒了內容，于是又想克服牠，而沉湎于奇幻的，纖細的，難以捕捉的心情裏；和這相對，探求着和人生的新事實相呼應的魂的真髓者，是世界大戰前後的俄羅斯文學界的實狀。在俄國，是文學上的轉機和社會生活的轉機，略相先後，出現了那氣運的萌芽的。對於過去的人生的綜合，從新加以分析批判的要求；在過去的生活

中，隨處顯現的腐敗，自棄，姑息的滿足，滅亡的悲哀，反抗和破壞的呻吟，一時都曝露于天日之下，將這些加以掃蕩的狂風，即內底和外底的革命，便幾乎一時俱到了。舊來的文化的破壞，許多的生命的蹂躪，智力生活的世界底放浪：俄國革命的結果，先是表現于這樣的方面。

## 七

革命以後，成了無產階級的世界的俄國的藝術方面的生活，說是現今還在混沌而不安不定的狀態裏，大約也是事實罷。俄國的現狀，對於藝術方面的繁榮，不能是好景況，那自然是一定的。而且在出版事業極其困難的現在的俄國，從千九百十八年到千九百二十年之間，出版的純文藝方面的書籍（并含詩歌、小說、戲劇、兒童文學、文藝批評、文藝史、藝術論等；也含古典及既刊書的重印在內）是三百六十五種，其中純文學上的作品計三百三種，那大半是詩集。而詩的作者之中，則有許多新的勞動者，單是已經知名的人，就有三十人內外（據耶昂兼珂教授所主宰的雜誌“*Russkaia Kniga*”，及美國的

“Soviet Russia”雜誌的記事。）但並非凡有作詩的人們，全都發表了那作品的，從這事情推想起來，可知新出于現在的俄國的無產階級詩人，實在頗為不少。這些詩人互相結合，已經成立了莫斯科詩人同盟，且又成立了全俄詩人同盟也印行着四五種機關雜誌。因為這些詩人之作，是幾乎不出俄羅斯國外的，所以我的所知，也不過靠着俄國人在柏林，巴黎，蘇斐亞各地所辦的雜誌報章的斷片底的轉載的材料。但那詩的一切，幾乎全不是破壞底，復讎底，階級憎惡底之作，而是日常的勞動的讚美，勞動者的文化底意義的浩歌，熱愛那充滿着神奇之光和科學底奇蹟的都會生活和工場之心的表現。都會者，是偉大的橋梁，由此渡向人類的勝利和解放；是巨大的火床，由此鑄造幸福的新的生活。新時代的曙光，從都會來。工場現在也非掠奪榨取之所了，這裡有勞動的韻律，有巨大的機器的生命的音樂。勞役是新生。這裡有催向生活和日光和奮鬥努力的強有力的號召。有自己的鐵腕的誇耀，有催向集合協力的信賴——是用這樣的心情歌唱着的。就中，該拉希摩夫，波萊泰耶夫等人的詩，即可以視為代表底之作。

由這些無產階級詩人的詩，所見的藝術上的特色，分明是客觀底，是現實底，而且明



確。由空想底的纖細而過敏的神經和官能之所產的一種難以捕捉的心情的表現，和這相連的技巧的洗鍊彫琢，這些傾向，全都看不見了。和這傾向的末流相連帶的複雜，模糊，病底頹唐底神祕底的一切東西，在這里都不能看見。來替代這些的，是簡素，明晰，以及健康充實之感。較之形式，更重內容。從俄國文學發達上看來，這事實，分明是對於從十九世紀末到二十世紀的主觀底病底神祕底象徵主義的傾向的反動。即回向寫實主義精神的歸還。病底的纖細過敏的技巧，要離開了具體底的事象，來表現一般普遍底抽象底東西的本質，這則作為對牠的反抗，是客觀底的，確切的現實生活的價值的創造。這也可以說，是向着一向視為俄國文學的傳統的那『俄羅斯寫實主義』的創始者普式庚的復歸。其實，革命前的俄國的詩，是因了極端的個性別意識，差別意識，而自我中心底的不可解的傾向，頗為顯著的。以明晰為特色的無產階級的詩，對於這個，則可以說，是集合底，協力底，建築底。還有，極端的個性別傾向，是因為限住自己，耽悅孤獨，而陷于無力的女性底的神經過敏了，對於這個，則也可以說，無產階級的新詩，是男性底，健鬪底，開放底。凡這些，雖然許多無產階級新詩人的作品還是幼稚未熟，但其為顯著的共通的特色，卻可以



分明看見的。

作爲無產階級藝術的現今俄國新詩人之作，在此刻，恐怕是世界上的唯一的東西罷。這些無產階級的文學者，聽說也別有小說，戲劇的作品，但都未曾傳播。他們是否能成將來的俄國文學的確固的基礎，是否能算作代表無產階級藝術的東西，凡這些事，現在都無從斷定。但是，至少，這些純然的無產階級藝術，並非單從革命和無產階級的秉政，偶然突發地發生起來的東西，則只要看上文所敘的事，便該會自然分明了。就是，從這新藝術的特色，是頗爲大膽地，明快地，將革命以前的俄國文學的傾向，加以否定，排斥，破壞的事看來，也就可以知道。而這新詩的特色，還在先前的詩人們，例如伊凡諾夫（Ivanov），瑪亞珂夫斯奇（V. V. Maiaikovski）以及別人之上，給了顯明的影響云（據最近還在墨斯科的詩人兼評論家愛倫堡的“Russkaia Kniga”第九號上的論文。）以上的事實，所明示的，豈非即是無產階級的藝術，其發生成立的條件，是見之于社會階級的鬥爭的結果中；而同時，那作爲藝術的特色之被創造，也仍然到底是藝術這東西的自然而且當然的變遷發達的結果麼？

八

無產階級的世界，雖在俄國，自然也還只是本身獨一的棲托罷。所以無產階級的藝術，在十分的意義上，還未具備那創造和鑑賞的條件，也明明白白。由外面底的社會情況看起來，在這樣的時期所創造的無產階級的新藝術，先從形式最簡單，印釘也便當，在創造和鑑賞上，也比較底並不要求許多條件的詩歌，發其第一的先聲，正是極其自然的事。更從心理底方面來想，則也因為現在的俄國的無產階級，對於自己的新生活的意義以至價值的獲得，感到了切實的喜悅和感激罷。這新生活的感激，先成為抒情的詩，成為高唱新生活的凱歌而被表現，也正是極其自然的事。這有什麼階級底憎惡呢？這有什麼麼迎合時代呢？一切都是純真的魂的歡喜，新生的最初的叫喊。詩者，無論何時，實在總是人類的真的言語。是言語之中的言語。從還是混沌而彷徨暗中似的俄國民衆的心的底裏，微微響動者，誰能硬說不是這些新詩歌呢？而這新詩歌，除階級鬥爭意識之險以外，是全然詠歎獨自的新心境，順着俄國文學自然的成長之迹的，是孕育着自由的風格的，凡

這事實，不能一定說惟在俄國纔偶然會有。這事實，較之漫然敘述無產階級的藝術，不更含有許多實際底的嚴肅的暗示麼？無產階級的藝術，確是破壞向來的藝術的。但那破壞的成功，至少，必在新的自由而淳朴的創造的萌芽的情形上。藝術家，始終是創造。無創造，即不得有藝術的更新。無創造，即不能有舊藝術的破壞。

日本的無產階級所產生的藝術，是怎樣的東西呢，現在不知道。但是，豫料爲至少必有對於這新藝術以前的藝術的反抗，從此的甦生之類的意思，自然地當然地在那藝術本身的本質內容和形式上出現，是不會錯的。在這里，且不問無產階級的支配的時期之如何，不問無產階級文化發生成立的早晚之如何，而問題轉向日本現在的藝術的內容形式的文藝史底批判去。

關於日本現在的藝術，尤其是文學的事實，兩年以來，時或試加批評了。雖不至如在俄國文學那樣，但在或種意義上，也還是技巧第一。將料是小資產階級心情之所要求的，使他發生的，引其感興的那樣程度的，智巧底的淺薄的內容，雖是怎樣淺薄的內容，而用這技巧的精練，卻令人愛讀到這樣，說作家以此自豪着，幾乎也可以了。這樣的技巧第一

的傾向，使不能再動的現今的文學的氣運，沈重地，鈍鈍地，然而溫柔地，停滯爛熟着。這黯澹的天空，很不容易晴朗。大抵的人，都被捲去了。再說一回罷，無論那里，在那氣度上，都是小資產階級底的。在這風氣之中，忽而出現了無產階級的支配，忽而發生了無產階級的藝術，是不能想像的事。至少，日本的藝術，在無產階級藝術的產生之前，還是使這小資產階級心情更加跋扈跳梁起來罷，否則，就須在否定自己的有產階級生活的心情所生的矛盾中，去經驗許多的內爭和苦悶和糾葛。

『天雷一發聲，農人畫十字。』

這是俄國的有名的諺語。雷還沒有響。然而總有一時要響的。一定要響的。我們之前，從此要發生許多內外的糾葛的罷。無產階級藝術的主張，也無非便是那雷鳴的豫感罷了。

（一九二二年一月作。譯自文學評論。）

## 否定的文學

片上偉

### 一

否定是力。

委實，較之溫暾的肯定，否定是遠有着深而強的力。

否定之力的發現，是生命正在動彈的證據。否定真會生發那緊要的東西，否定真會養成那緊要的東西。

由否定而表見自己。由否定而心泉流動。由否定而自己看出活路。

至少，從俄國文學看起來，這事是真實的。俄國文學，是發源于否定的。俄國文學，是從否定中產生的。十八世紀以後，俄國文學成立以後的事實，是這樣的。



俄國的現實——那現實的見解，尙是種種不同。認爲現實的內容以及對於這些的解釋，也還因時，因人，而種種不同。然而，要之以俄國的現實爲對象，將加以肯定呢，抑加以否定呢，這事，卻總是重要的問題。即使生平好像于這樣的問題並不措意，但心的動搖愈深，則從那動搖的底裏，現出來的，雖然其形不同，而總是這問題。要舉出誰都知道的例來，那麼，託爾斯泰也是，都介涅夫、陀思妥夫斯基更其是。在近時，則戈理基、勃洛克、梭羅古勃、白萊(Andrey Bely)都是，其他更不勝列舉其名姓之煩。

在俄國，是向東呢抑向西的問題；向科學呢抑向宗教的問題；向魔呢抑向神的問題。而這，是將俄國的現實，怎樣否定的問題；也就是將這怎樣肯定的問題。而在這問題的批評之前，則總要擡出彼得大帝來。便是彼得大帝該當否定，還是肯定的問題，也常常被研究。

二

君主作爲領導，作爲中樞，從國家底的見地，要性急地，大膽地，並且透關地決計來改

革一國的文明文化。凡能辨別，略知批判，明是非者，都應該將那批判辨別之力，悉向以國家底見地爲根柢的改革去。因爲在當時，除此以外，是沒有可加以批判辨別之力的對象的。總之，社會上卻從此發生了批評；發生了可以稱爲輿論的萌芽。一切的批判，是時事評論，以國家底見地的改革爲主題的時事評論。

這是彼得大帝時代的俄國。——但在這時代的時事評論中，看不見力的對立。至少，就表面看起來，力的對立，是不見于那評論之上的。也有不平，也有誤解，也有咒詛，也有怨言，——但一方面，是站着作爲主導力的君主，而且又是非凡的決行者，精悍的，聰明的，驀進底的決行者。站出來和這對抗的，便是死。于是現于表面的時事評論，就不消說，是以這主導力爲中心，而對於那改革的意義，加以說明，辯護。時代的聰明的智力，那時代的最高智力，恐怕即以說明辯護那改革的意義，認爲自己的本分的罷。不認改革的意義者，較之算作衝犯主導力的君主，大概倒是要算作反抗文明的自然之勢，換了話說，是正當的力。不這樣想，是對於那時代的最善最高的智力的侮辱。

總之，評論的對象，是國家。時代的最善最高的智力之所表明，是「君主的意志的是

認；』是文明改革的辯護。在這裡，是沒有可以投進個人的心的影子去的餘地的。大家應該一致，以改革爲是。是對於時代的勢力的順從。

彼得大帝以後，文學是專爲了文明和留心于此的君主的讚頌。並無真的社會底根據的當時的文學，自然只能爲宮廷而作了。竭力的，分明的，毫不自愧的阿諛，在德萊迪珂夫斯基獻給女皇安娜的，預言了和日本通商的詩裏就可見。但這些阿諛的作品，並不怎樣爲宮廷的貴人們所顧及，卻也是實情。因爲文學或文學家，從那時的貴人們，是不過得到視以輕侮和戲笑的眼的。

三

從『君主的意志的是認，』經過了許多不被顧及的宮廷底阿諛的詞華，到加德林那二世時代，而俄國文學這纔看見個人的心的濃的投影，對於俄國的現實，加以否定的表白，是現出來了。拉第錫且夫在那從彼得堡到墨斯科的旅行（千七百九十年）中，說：『凡農民們，從地主們期待那自由，是不行的，倒應該只從最苛酷的奴隸狀態之間期

待』者，即無非惟從強的否定之間，生出真的肯定來的意思。加德林那二世一讀這書，以爲拉第錫且夫『在農民的叛亂上，放着未來的希望，』是未嘗真懂了這書的真意的。但是，屬望于地主的善意和好意的幻影的消滅，使拉第錫且夫的心的影更濃，更深了。這一篇，倒是拉第錫且夫的詩。是從憤慨，嗟歎，傷心，自責的心的角角落落裏，自然流溢出來的一篇詩。自說『因爲我們是主人，所以我們是奴隸。因爲我們拘束着我們的同胞，所以我們自己是農奴』的後來的赫爾岑之心，在拉第錫且夫的言語中，就已經隨處可以發見。從外部的觀察一轉而『看我的內部，則悟出了人類的不幸，也仍然由人類發生的』拉第錫且夫的這話裏，是有着難抑的熱意，鮮明的感情的色彩的。這是詩。

拉第錫且夫的否定的詩，開拓了俄國文學的路。至少，在以力抗農奴制度爲中心的懷疑底的，批評底的，譏刺底的心情中——對於實現的否定中，俄國文學這纔能够真發見了應走的路的出發點了。

俄國是從最初以來，就有着當死的運命的；有着自行破壞的運命的。仗着自行破壞，自行處死，而這纔至于自行甦生，自行建造的事，是俄國的命運。俄國的生活的全歷程，是

不得不以自己的破壞，自己的否定爲出發點了的。到了能够否定自己之後，俄國纔入于活出自己的路。由否定的肯定，由死的生，這路上，正直地，大膽地，透闢地，而且驀地前進而來的，是俄國。稱爲莫明所赴的託羅卡（三匹馬拉的雪橇）者，要之，卽不外是爲了求生，而急于趨死的俄國的模樣。

否定的路，本來是艱險的。有着當死的運命的俄國，爲了死，不知經歷了多多少少的苦惱，那自然不待言。但因此而否定之力更強，更深了。因了苦惱，而對於自己的要求更高了。俄國的文學，是這否定之力和矜持之心的表白；是爲了求生，而將趨死者的巡歷地獄的記錄。在那色調上，自然添上一種峻嚴苦澀之痕，原是不得已的事。雖在出自陰慘幽暗的深谷，走向無邊際的曠野的時候，也在廣遠的歡喜中，北方的白日下，看見無影的小鬼的跳躍，聽到風靡的萬千草莽的無聲的呻吟。這就無非爲了求生，而死而又趨死，死而又趨死的無抵抗的抵抗的模樣。俄國的求生之力，就有這樣地深，這樣地壯，這樣地豐饒。

四



在俄國文學中的懷疑的胚胎，恐怕是應當上溯拉第錫且夫以前，或者望維辛以前的罷。如比賓，即在那文學觀的品隲中論及，以為深邃的懷疑和否定的力，大約是作為潛伏的力量，鬱屈着，早經存在的。在望維辛和拉第錫且夫之前，如諷刺劇詩人坎台彌耳，也可以說是表現了時代的懷疑底傾向。但在好以受者的含忍，作為斯拉夫民族的最高的美德的人們，卻將這些早的懷疑底否定底傾向，只看作自外而至的東西。然而最好是去想一想，十七世紀時以俄羅斯教會為中心的希臘派和羅馬派之爭，教會的分離，究竟是表明着什麼的呢？教會的分離，異端的發生，一貫着這些事象的精神，豈非就是深邃的懷疑底否定底精神麼？這便是在文學上的現實否定的思想。這便成為拉第錫且夫的從彼得堡到莫斯科的旅行，望維辛的喜劇，格里波亞陀夫的聰明的悲哀，來爾孟多夫、普式庚、乃至果戈理以及別的作品了。懷疑和否定的力，在俄國的文學上，怎樣地成為重大的力量而顯現着，是只要逐漸講去，大概便會分明的。

懷疑和否定，要而言之，就是個人和社會的分離的意思；也是個人和國家的分裂的意思。和現實相妥協之不可能，將現實來是認之不可能，這在本來的意義上，是生活的一

種變態。苦惱即從這里發生。俄國的文學，曾經描寫了沈淪于這苦惱中的許多的人物。脫了現實生活的常軌的『零餘者』爲要根本底地除去這分裂，更加苦惱了。由對於周圍的現實的輕侮和嫌惡之苦，而從中常可見絕望自棄的顏色。尤其是，俄國的懷疑，是在根據科學，例如從國家底見地，來考察農奴的問題之類以前，在那根柢上，就有比這些考察更深的，直接端的感情的，在懷疑和否定的底裏，躍動着良心的憤激和感情的悲傷，作爲中心的力。但從加德林那二世的時代起，到亞歷山大二世的即位時止，殆將百年之間，在俄國，卻未行足以聊慰這傷心和憤激的改革。在百年之間，生活，是成長了。作爲國家的公然的俄國，是成長了。思想，也成長了。然而生活的形式如舊。和官僚政府的發達一同，農奴制度也被保持得更堅固了。于是思想便一切成爲反抗。而這又不能不成爲苦惱和嗟歎的聲音。嗟歎之聲，是不僅洋溢于伏爾迦大川之上的。俄國的文學，便是這嗟歎的歌，這憤怒的詩。

五

果戈理曾經取了自作的死靈魂的一節，讀給普式庚聽。每當聽着果戈理的朗誦，普式庚是向來大抵笑起來的，但惟獨這一回，當傾聽中，卻漸漸肅靜，終於成了不勝其愀然那樣的黯澹之色了。果戈理一讀完，普式庚便以非常淒涼的調子，說道，「唉，我們的俄羅斯，是多麼憂鬱呵！」

憂鬱的俄羅斯！從這憂鬱之間，難于一致的矛盾之間，在俄國的否定的精神便產生了。諷刺的文學產生了。自十八世紀末到十九世紀的諷刺的文學，是于笑中求解放的。凡可笑者，不足懼。至少，在可笑者之前，並無潛伏的必要了。凡笑者，立于那成爲笑的對象的可笑者之上，凡可笑者，便見得渺小，無聊。一被果戈理所描寫，地主也失其怖人之力；一被果戈理所描寫，而官僚也將其愚昧曝露了。笑，使農奴制度和官僚政治的幻影消滅了。笑，是破壞；笑，是否定的力。

果戈理示人以種種俄國的現實的空虛。苦惱着而生活于這空虛中，那真是淒慘的怕人的事。果戈理是向這笑裏，引進了淒慘去的第一人。將笑，將諷刺，做成了悲劇底的，是果戈理。

這是赫爾岑之所謂『異樣的笑。』是『淒慘的笑。』是『毛骨悚然的笑。』在這笑裏，有自責自愧之感和自嚙其良心之苦。不是因爲『太可笑了而擠出眼淚來』的，乃是『哭着哭着，終于笑了』的哭笑。

或者又有那爲了國家的偉業和英雄的功業，而被踏爛于其臺石之下的，孱弱的渺小的平凡人的一生。或者又有，那要脫現實的羈絆，如天馬之行空而自亡其身的傲者。對于這些人，普式庚和來爾孟多夫，是未必看作不過如此的人的。

這都是否定的嘗試；是懷疑。是有着當死的運命的俄國，爲死而趨的路程的記錄。踏爛在彼得大帝的銅像之下的平凡人的反抗，要在地上實現那天馬行空之概的傲者的破壞，誰能說不是二十世紀的革命呢？要由死以得生的否定之力，是革命。俄國的文學，若僅看作否定之力的發現，雖然還有幾多複雜的要素，也不可不知。但以這力爲中心，從這一角去讀俄國的文學，卻決不會是對於俄國文學的冒瀆。否定之力——爲求生而尋死的這力，是豐富的，複雜的，頗饒于變化的力。在墜地亡身的一粒麥子中所含的力，總有一時要出現的。

作爲否定之力的文學，也就不外是作爲生存之力的文學。再說一回罷，俄國是最初以來，就有着當死的運命的；有着自行破壞的運命的。仗着自行破壞，自行處死，而這纔至于自行甦生，自行建造的事，是俄國的命運。俄國的文學，是以自己的否定爲出發點，由否定的肯定，由死的生，循着這路，正直地，大膽地，透關地，而且驀地走了來的。

在這里有俄國文學的苦惱和悲哀；在這里有俄國文學的力。有下地獄而救了靈魂者的淒慘和歡欣，和力量。

（一九二三年五月作。譯自文學評論。）



## 藝術的革命與革命的藝術

青野季吉

無產階級的藝術運動也頗爲進展了。相當有力的無產階級的作家和批評家，也已經出現。無產階級的藝術，早已是不可動搖的事實。縱使怎樣用了資產階級批評家的斜視亂視，也不能推掉這事實了。

然而我，是無產階級的藝術運動愈進展，便愈憂其墮落和迷行的一人。我于相信人類社會的進行，願意爲此奉獻些小小的自己之力這一端，是樂觀者。但當取人類的或一時期，或者或一人們之羣，而省察其動彈之際，我是不棄掉悲觀者的態度的。人也許以爲這是資產階級底習癖的多疑的態度罷。但這是錯的。如果無產階級運動並非單單的羣

衆運動，而是全階級底組織運動，則站在那立場上的我們，即一面必須常是樂觀者，同時在別一面也不可缺少悲觀者的準備。無產階級的戰士的澈底底的寫實主義，本來，就是從這作爲樂觀者的要素，和悲觀者的準備的渾然融合之處，產生出來的東西。要有此，這纔知道信仰，同時也知道戰鬥。

我現在即使對於無產階級藝術家，加了什麼責難，但倘以爲這足以妨礙幼小者的生長，是不對的。不相信生長，即無從加以真的責難。不疑視正當的長發，即不能指摘墮落和迷行。相信無產階級的藝術的未來，我是不落人後的。我只恨于疑視現在的無產階級運動的真正的進行，而爲此勉效微勞之不足。但是，對於使未來昏暗的墮落，有傷真正的東西的進展的迷行，則無論託着什麼名目，我也不能緘默的。

二

藝術者，不消說，是個人的所產。個人的性情和直接的經驗，在這里造出着就照個人之數的色彩，是當然的。雖是無產階級的藝術罷，從中自然也要因了藝術家各人的先驗

後驗的準備，生出幾多的 Variety（繁變）來。尤其是，因為無產階級的藝術運動，並非一主義的運動，而是作為一階級的運動，所以就更加如此。說是無產階級的藝術所當取的形態，是應該如此如此者，不過是對於無產階級的藝術運動的擴大，沒有著眼的人們的話罷了。

在這里，是可以有 Variety 的。不如此，即非健全的藝術的發軔。但是，在別一面，卻必須有作為無產階級的藝術的不可動搖的共通的要素。惟這共通的要素，乃是無產階級藝術作為階級藝術運動，而發揮其革命藝術的意義的東西。

就勞動階級來看這事，也是這樣的。各個勞動人，各以個個的色彩，營着那生活。然而勞動階級之所以是一個革命底階級者，即因為在各個勞動人，都有共通意識，而這且有生長的可能緣故。沒有這意識的勞動人，則形狀雖是勞動人，但縱使怎樣地受了貧苦的洗禮，也還是和資產階級的隸屬動物沒有兩樣的。

然則，無產階級的共通意識，無產階級文藝所當有的共通要素，是什麼呢？排在第一的，那不消說，是革命底精神。

描寫了貧窮的，被蹂躪的，飢餓的人們的藝術，至今爲止，已經多得太多了。在自然主義運動以後的文學上，描寫工人和農夫者，尤其不遑枚舉。然而，不能說因爲描寫了工人和農夫，便是無產階級的文學。這是什麼緣故呢？是因爲作者用了封建底的哀憐，或資產階級的理解那樣的眼睛來眺望，來描寫的緣故，是因爲在作者，並無無產階級的革命底精神那樣共通意識乃至要求的緣故。

說是因爲作家在或一時期，曾度勞動的生活，便將這作爲惟一的資格，算是無產階級的作家的事，是不能够的。現在以資產階級藝術爲得意，寫着的人們之中，曾經從事于勞役者也不少。有爬出了黑暗的煤礦洞，成爲煤礦王的人；也有到逃出爲止，媚着貴家女兒的人。這便是曾在過去做過勞動生活這一個經驗，所以並非無產階級作者的資格的歸結的緣故。自然，過去的勞動生活，是高價的。然而比這尤其高價者，是由此到達勞動階級的革命底意識的經驗。在眼前，雖有出自勞動生活的作家，但我看見完全有着沈潛的革命底意識者，而竟逐漸淡薄下去，實不勝其惋惜。並且看見因爲這些人冒瀆着革命的藝術之名，而無產階級藝術運動的銳角，怎樣地逐漸化爲鈍角了。

不要誤解。雖說革命底精神，卻並非指歇斯迭里底的絕叫和不顧前後的亂闖。並非指感傷底的咒詛和末梢神經底的破壞慾。靠着這樣的事，以玩味革命的快感，是最為非革命底的。倘是在習俗底的意義上的革命詩人，那麼，這也就很好。然而該是作為無產階級藝術家的共通意識的革命底精神，卻不是這樣膚淺的欲求。

還有，將這和那些資產階級作家們作為盛饌上的小菜，常所喜歡的反逆底精神之類看作一樣，是不行的。資產階級作家的動搖層，作為無聊的心境的換氣法，則喜歡反逆底精神的辣味，還想將這和革命底的意義連絡起來。但這是完全不同的兩個東西。作為無產階級作家的共通意識的革命底精神，是和無產階級的歷史底進行一同生長了的階級意識。藝術之由無產階級而被革命，就為了有這歷史底必然力的緣故。無產階級藝術之所以為革命的藝術，就因為被這共通意識所支持的緣故——在這裡，要附白幾句的，是有如未來派，表現派等，作為藝術革命的前驅，我們是承認其貢獻的，但作為革命的藝術的無產階級的藝術，卻必須有他們所缺的強固的階級意識。



三

無產階級的階級意識，無論在怎樣的意義上，和資產階級的個人主義是不相容的。將這和資產階級的個人主義相對立，而來一想，則這正是被照耀于非個人主義的精神的人們每每費心于社會主義和個人主義的關係，深怕一到社會主義之世，沒卻了個人，便很勉力于立論，然而這所指示的個人的內容，倘不是資產階級個人主義所尊重的意義上的東西，則這樣的『個人』一到無產階級的支配，階級社會消滅的未來，便當然應該死滅。這是較之指點太陽，還要明白的事。個人主義底精神，是近代資產階級社會所完成的惟一的道德原理。而且恰如觀念上的所產，常常如此一樣，這歷史底精神，也竟冒了永遠的高座，被擡在超時代底的所謂永遠的理想上了。資產階級教養的一切之道，無不和這相接續，資產階級的支配，還想由這名目，引起永遠的幻覺來。然而在那下面，卻生長了革命底的無產階級的意識，有着新內容的心情，以必然的進行，擴大起來了。

這，決不是資產階級個人主義的心境。全然是別樣的意識。有一回我曾經稱這為

Comrade（伙伴）的心情，但總之，這心情和個人主義底精神，是完全兩樣的。那革命底的意識的生長，也可以說，便是無產階級的革命底生長。有着宗教底的傾向的人們，每喜歡說，無產階級雖以為將要支配未來，但還是充滿着資產階級底鬪爭精神，所以無產階級所支配的世界，也依然是醜惡的功利精神的世界罷。以此作為反對階級鬪爭的理由。這些言說的錯誤，則只要看見無產階級的階級底新意識的生成，便自明明白了。

我們相信無產階級的文化底生長。而使我們豫期無產階級的文化者，實在應該是和資產階級文化的根源的個人主義底精神正相反對的非個人主義底精神。而使我們豫期無產階級藝術者，則應該是無產階級的這共通的新意識。

將這和也是非個人主義底的，宗教底的心情混為一事，是不行的。宗教底的那心情，是不堪個人主義的重擔的正直者們聚集起來，互相幫助的消極底的逃難民的心情。那也許是非個人主義底的罷。但並非積極底的意識的結成。不是有着可以支配世界的必然的豫期的意識。這雖然轉化為非個人主義了，然而常常收受着個人主義底精神的回踢的心情。至于作為無產階級的共通意識的非個人主義底精神，則是積極底的生成，

不是逃難民的心情，而是占領民的心情。

我不得不將這非個人主義底精神，力加指示，作為無產階級藝術家所應有的共通意識。說是非個人主義底精神，是消極底的說法罷，但要將這積極底地說起來，是隨着那人，什麼都可以稱得的。總之，這是可作無產階級的道德原理的新意識。

藝術家的特性之一，是深切地具有着萬人之所有的東西。如果無產階級的藝術家，真從無產階級跨出來的，則也應該深切地領會着那階級的新意識。而且還應該回過去，將睡在無產階級的未醒的心裏的那意識，叫喚起來。倘不然，那就雖說是無產階級藝術，也不過徒有其名，只是從無產階級偶然浮上來的人的混雜而得意的表現罷了。將這樣的遊離產物，稱以無產階級之名，我們以為是應該唾棄的冒瀆。

#### 四

作為無產階級的共通意識，鮮明地被看取的，是國際底的精神，是世界主義底精神。無產階級運動的大半，是國際底的運動，但這並非單是戰術上的舉動，實在是基于生根

在各國勞動階級的共通意識裏的要求的。倘不懂這倫理底意義，便也不能懂得國際底的運動。自然，在這里，是有經濟上的必然的。這事情，在這里不見有關說的必要。

將這世界主義底精神，看作上文所述的非個人主義底精神的延長，也不要緊。但當作別一路的發生，也可以的。這世界主義底精神，是在無產階級運動的一定時期內，被強有力地叫了醒來的東西，在今日而強有力地豫約無產階級的未來者，便是這精神。「在勞動無國界」這句話，現今，已成萬國勞動階級的標語了。我們對於從勞動階級走出來的作家和批評家，不能不看一看這共通意識的有無或濃淡。

要記得資產階級藝術，是傳統底的，國民主義底的——日本主義，是由資產階級藝術的先達所提倡起來的呀——對於這，則無產階級的藝術，就必須是革命底，世界主義底了。惟其如此，所以無產階級的藝術運動，是藝術革命的運動；無產階級的藝術，是革命的藝術。

自然，在資產階級藝術裏，也不能說，並無世界主義底精神。然而這和資本家的國際底一樣，是完全置基礎于國民主義底精神的。雖是資產階級藝術的最好的部分，實在也

還沒有全然去掉了這基礎。在那里，還有可以革命的東西。而無產階級的世界主義底精神，則是和叫作『國民』這一個傳統，毫無連繫的革命底的精神。真值得稱世界主義底精神之名者，非這新精神不可。資產階級的這，雖然可以說是『國際底』，然而不能稱爲『世界底』的。

當我現在講着這事之間，也總是想到那可悲的事實。那是什麼呢？便是現在在我們的文壇上，自稱無產階級作家的人們的一部分，是毫無批判地緊緊地釘住着一種國民主義底精神的；是世界主義底的精神的明證，全然欠缺的。我現在無暇用實例來指示。只是那些的人們，是動輒敢于有『在日本獨自的』呀，『在日本』呀這些設想，而不以爲異的人。單從這幾句話，我們便可以對於那些人們的世界主義底精神之有無，挾着疑義的了。再看別的處所，則藝術上的國際底的問題，雖以必然的豫約，紹介到我們的文壇裏來，但竟不將這作爲我們的同人的事，而放在自己身上去。凡這些，即都在表示國際底的精神，是怎樣地稀薄的。

倘沒有以世界的兄弟爲兄弟的心情，即不能許其說是出于無產階級。向着以國民



主義底的幻想爲餌者，不能許以革命的藝術家之名。爲了這是無產階級的藝術，是革命的藝術起見，應該要求無產階級的劃分歷史底的世界主義底精神的強有力的明證。

## 五

我已經舉出

一、革命底精神

二、非個人主義底精神

三、世界主義底精神

來，作爲無產階級藝術上所不可缺的要素了。但反過來一想，則主張無產階級藝術該是怎樣的東西的事，乃是魯莽的探求，倒不如等待產生出來的東西之爲合理，當創造底之際，即尤其可以這樣說。然而我在這里所做的工作，卻和這事也並無什麼矛盾的。我是指示了在現實上作爲勞動階級的最高意識而生成着的東西，試來揭出了對於無產階級的藝術，我們之所尋求者。

我毫不懷疑于無產階級藝術的未來。惟其如此，所以也不能漠視現在的無產階級藝術運動上的小兒病底的混雜。我們應該養育真的偉大者，我們應該從事于勝利的戰爭。

（一九二三年三月作。譯自轉換期的文學。）

## 關於知識階級

青野季吉

安理巴比塞(Henri Barbusse)在一九二一年所出的小本子裏，有稱爲『咬着白刃』而側注道『寄給知識階級』的。在那裏面，當他使用『知識階級』這一句話的時候，特地下文似的聲明着——

『知識階級——我是以此稱思想的人們，不是以此稱知趣者，吹牛者，拍馬者，精神的利用者。』

這幾句話，誠然是激越的，然而當巴比塞要向知識階級扳談時，不能不有這幾句聲明的心情，我以爲很可以懂得。

他雖說知識階級，但在這裏，是大抵以思想家和文學者爲對象的。可知在法國的思

想界和文學界，知趣者，吹牛者，拍馬者，精神的利用者是怎樣地多了。所以他便含着一種憤激，這麼說。

然而這是法國的文壇和思想界的事。日本的文壇和思想界又怎樣呢？我讀着巴比塞的聲明，實在禁不住苦笑。因為在我的眼裏，知趣者，吹牛者，拍馬者，精神的利用者，都一一以固有名詞映出來了。

所謂知趣者，是怎樣的一夥呢？先是這樣的。無產者的文學運動也已經很減色，從這方面，是不會出頭的了，還是想一點什麼新奇的技巧，使老主顧喫一驚罷。總而言之，只要能這樣，就好。于是想方法，造新感覺，謊新人生的一夥便是。其實，譯爲『知趣者』的，是 *amateur*，意思是『善于湊趣的人』。日本的一夥，可是『善于湊趣』呢，固然說不定，然而而是善于想去湊趣的人們，卻確鑿的。

其次是吹牛者。這是可以不用不着說明的，但姑且指示一點在這里。嚇人地擺着藝術家架子，高高在上，有一點想到的片言隻語，便非常偉大似的來誇示于世——其實大抵是文學青年之間——的人們；以及裝着只有自己是一切的裁判官的臉相，擺出第一位

的大作家模樣，自鳴得意的人們；以及什麼也不懂，卻裝着無所不懂的樣子，一面悠然做着甜膩的新聞小說的人們，便是這一夥。

一說到拍馬者，讀者大概立刻懂得的罷。吹牛者的周圍，倘沒有這一種存在物，那牛便吹不大，於是跑來了，聚集了。以數目而論，這似乎要算最多。其中的消息，我不很知道，但如討了一個舊皮包便讚美作家，介紹了文稿便獻頌辭爲謝之類，是這一夥之中的最爲拙劣的罷。

最後，精神的利用者，卻有些煩難。在這範疇之內，是可以包括許多種類的人們的，但從中只舉出最爲代表底的來罷。在近時，我得了和一個『知名』的文學者談天的機會。他侃侃而談，主張羅蘭主義，而大講社會主義的『低劣』的緣由。姑且算作這也好罷，然而又爲什麼不如羅蘭那樣，去高揚了那精神主義，直接呼喚國民，發起一種國民底運動的呢？無論是羅蘭，是甘地，都並非單是談談那精神主義，後來便去上戲園，赴音樂會的。惟其如此，羅蘭主義這纔成了問題，生了同名異義。總之，像這樣的文學者，就是在這範疇裏的典型底的人。



倘從文壇和思想界，除掉了那些要素，一想那所剩下的，以及巴比塞之所謂思想的人們，這是成了怎樣淒涼的文壇和思想界。我以為其實淒涼倒是真的，現在的樣子，是過于熱鬧了，然而這是一點也沒有法子可想的事。

但巴比塞是對於怎樣的人們，稱為思想的人（*penseur*）的呢？倘若不加考查，就沒有意義。據他所說，這是混沌的生命中所存在的觀念（*idée*）的翻譯者（*traducteur*）。于是成爲問題的，便是什麼是『觀念』了。巴比塞有時也用『真理』這字，來代觀念。總而言之，在混混沌沌的生活，生命裏面的，一個發展底的法則，就是這。在人類之前，將這翻譯出來的，是思想的人們，是巴比塞所要扳談的對象。

我們所要扳談的人，而在日本的文壇和思想界上所不容易尋到的，實在就是這樣的『知識階級』的思想的人們，這樣的『知識階級』。

（一九二六年三月作。譯自轉換期的文學。）

## 現代文學的十大缺陷

青野季吉

雖說現代文學，其中也有各種的範疇和各種的流派的。極大之處，有資產階級的文學和無產階級的文學之別。而在那資產階級的文學之中，則例如既有自然主義後派，而又有入道派，新技巧派——新感覺派——那樣，在無產階級文學裏，也有就如現實派，構成派，表現派之流。因為在這些。是無不各各有其特殊的基準和豫期的，所以十把一細地加以處理，原也不能說是正當。

然而，在這些全體上可以看出共通的特徵來，卻也是一個事實。而且這之所以發生者，乃是在叫作『現代』這一個共通的氛圍氣中的必然的結果，大約也無須多加解說了罷。那麼，雖有各種的範疇，各種的流派，而將這作為全體，加以處理，將其中的全體所共

通的，或其大部分所共通的特徵或缺陷，指摘出來，也決不是不可能的事。

我曾經乘各種機會，指摘過對於現代文學的我的不滿，我所看出的現代文學的缺陷了。但在這裡，卻還想將現代文學的全體上，或大部分上所通有的缺陷和我的不滿，總括底地列舉出來。

自然，縱使項目底地列舉起來，加以若干的說明罷，倘不尋檢其由來，則不消說，還是看不見工作的全盤意義的。但要辦這事，非這一篇所能做到。我只好舉了我所看見的現代文學的大缺陷十件，加以多少的說明。倘若我的指摘，能于現在的小說讀者，尤其是占着大多數的女性讀者，當遇見創作之際，能有什麼啓發，作喚起批評心來的一助，那麼，我的企圖也就達到了。

可以說是現在的小說，尤其是資產階級的小說的通有性的，是那運用的材料，極其身邊印象底，個人經驗底的事。這是第一件缺陷。自然，一到稱爲大眾文藝或通俗小說之類，是出了這範圍的。然而極端地說起來，那些卻並不是能稱文藝的貨色。作者所誇爲純

文藝，大家所推許的作品，可以說，還幾乎都是作者的個人經驗的，個人印象底的東西。

現在有一句常用的『心境小說』的話。總之，是描寫了作者的心境的小說的意思。這種小說，是最能暴露了這缺陷的。個人的心境的描寫，原亦可也；個人的經驗和個人的印象，本來也很好。何況一切認識和一切考察，都從這里出發，又是分明到不待說明的事呢。然而停留于此，耽溺于此，卻不過是單單的個人的印象，個人的心境。在這里有多少價值呢？從個人的印象出發，將個人的心境擴大，這纔生出打動別人的力量來。

這一缺陷，已為文壇上具眼的人們所痛感了。因此暫時之間，居然也不大觸目了的事，也是一個事實。然而在既成作家的大部分裏，還很可以看出這缺陷來。倘這無意力底的，消極底的心境不能脫卻，那麼，堅密底的作品，大概是不會產生出來的罷。

從右的第一缺陷，當然發生的，是現代小說中的無思想。這在我們，是一個大大的不滿，說這確是現代文學的大缺陷，也可以的。

記得說是小說裏無需思想，或將思想織在裏面的小說是無聊之類的事，是曾經一時成過文壇的論題的。那時的議論的結果，怎樣地歸結，現在已經忘記了，但在這里，卻似

乎確有一個觀念上的錯誤。

凡說，小說裏無需思想，將思想織在裏面的小說是無聊者，大抵是將思想當作什麼抽象底的東西了，解作生吞了的觀念那樣的東西了。如果思想是那樣的非生命底的東西，則誠然，小說裏用不着思想，將這樣的東西胡亂編了進去的小說，是不純到無以復加的。

然而漏了無思想的不滿之際的所謂思想，卻並非這樣的東西。是將社會底的現象或現實，加以批判考察而得的一個活的觀念之謂。是沒有這樣的思想的不滿。

我們知道，在歐羅巴的作家愈偉大，則這樣的思想，顯現于那作品上也愈濃。託爾斯泰如何？羅曼羅蘭如何？巴比塞如何？安勒壘爾（E. Toller）如何？在他們，沒有這樣的思想麼？所以使他們偉大者，豈非倒是因為有這思想底根本力麼？而且他們對於將這端的（入聲）地，露骨地發表出來的事，是決不躊躇的。

這樣的事，現在倒頗為減少了，曾經是，一說社會主義思想之類，在文壇上，便即刻當作抽象底的觀念。試看正在手頭的新潮（三月號）的合評，『階級意識』這字，就被用



成了全然滑稽的符牒似的沒有內容的東西了。從這樣的不留心，不認真之處，怎能生出具有強的思想底基調的藝術來呢？而在現今的日本的文壇，所最應企望的，則是這樣的具有強的思想底基調的藝術。

可以指摘爲第三的缺陷者，是新的樣式，不能見于現代文學中。各種技巧上的工夫是在精心結撰，各種的形式是在大抵漫然採用的，然而作爲樣式，卻還是傳統底東西，幾乎盲目底地受着尊崇。而且這大抵還是自然主義文學所創出的樣式。

這事，不但在資產階級的文學上而已，雖在無產階級的文學上，也可以說得。沒有新樣式者，歸根結蒂地說起來，也可以說，就是沒有新文學。新的樣式，是必然地和新的文學相伴到這樣子的。

自然，尋求新的樣式的努力，也時時可以看見。尤其是在無產階級的文學上，那苦悶，竟至于取了慘痛之形而表現着。但究竟也還未脫模仿歐洲之域。還未脫離了模仿而創出新的樣式來。

這麼一說，便有人會說，新的文學上的樣式，是並非容易產生的東西。倘使社會底環境——例如表現派之在德國那樣——不來加以醞釀……然而這果然真實的麼？現在的日本的社會底環境，是這樣停滯底，沈靜底的麼？我並不這麼想。日本社會底現實，是在要求着文學上的新的表現的樣式的。我這樣想。緊要關頭，只在能否確然把握到那社會底現實。

文學之成爲享樂底，無苦悶底如今日者，彷彿是未曾前有似的。文壇上曾將撲滅遊蕩文學的事，大聲疾呼了一些時，然而雖在那時，似乎文學之享樂底和無苦悶底，倒並不如今日，

現在在文壇的一隅，要求着『明亮的』文學。換了話，便是不要刻骨般的，驚心動魄的，以淒慘的苦悶震聳讀者的文學，而要譬如混入氣體的電光似的，吸過一杯咖啡之後似的，靴音輕輕地踏着銀座的步道似的，春天的外套似的，輕鬆的，明亮的，爽快的，伶俐的小說。這要求，大概不妨說，便是在證明現在的文學的傾向，是成了怎樣享樂底的無苦悶

底的東西了的罷。

先幾天翻閱一種雜誌，看見登着一個作家，說是因爲自己的小說，被一個名家評爲『醉漢的嘮叨』，便很不高興了的文章。那作家的成着問題的作品，是否真是『嘮叨』呢，我不得而知。但在先前，以相當的名家，而以『醉漢的嘮叨』這批評，加于文學作品的，似乎是沒有的。還有，因爲遭了這樣貶抑，而自辯爲並非『嘮叨』這類事，在文壇也是不很看見的現象。這樣的事，也會坦然做去，這倘不是實證着今日的文學成了怎樣的非苦悶底，享樂底的事，又是什麼呢？

我們記得。在自然主義文學運動當時的作品上，是有着更認真，更苦悶的。那認真和苦悶，在迄今的經過中，從流行文壇完全失掉了。而繼承了那認真和苦悶而起者，實在是無產者文藝。

作爲第五的缺陷，我要指出現代文學之墮于技巧底的事來。在上文，我已將現代文學之停在個人印象底，成了無思想底，無苦悶底，享樂底的事，加以指摘了，由此而

生的當然的結果，則文學便全成爲技巧底。因爲除此以外，要尋變化，求新鮮，是做不到的了。

例如，有那稱爲『新感覺派』的現代藝術的一派。似乎要在新的感覺的世界裏，探求新的生命，便是他們的主張。然而那作品，卻明明白白地顯示着那新的感覺這東西，其實不過是技巧上的一種花樣（Trick）。要之，不過是一種新的（？）技巧派。這樣的一種流派，而文壇上已經頗加了承認的事實，便是在說明現在的文學的偏于技巧化的傾向的。

還有一個實證，是例如那宛然文壇既成作家的腦力試驗一般的『新潮』合評會的內容。在那里，成爲積極底的問題者，常是作品的技巧上的巧拙。將那內容，證明內容的思想之類，從廣大的立場上加以討論的事竟很少。友人松村正俊君在一篇小說月評上施以嘲諷道，『關於技巧，則可看新潮合評會的歷歷的言說，』實在是很中肯的。

好像工人們大家聚會起來，交談着技巧上的匠心者，是現在的許多的批評。其實這全不是什麼批評。不過大家互相交談着鑿子的使用法，研磨法。近來多喜歡拉出老作家

來，來傾聽他們的批評這一個事實，也就很可以由此解釋明白的。老名家的本領，是技巧上的經驗。於是細緻的深入的『批評』反有待于老名家。這是起用老名家的動機。

其實，在現今的文壇上受着尊重者，不是像個批評的批評，而是並非批評的批評，不是批評家的評批，而是作家的『批評』。

這雖然並非現在特有的文壇現象，但現在頗為強烈地觸着我們的眼睛的，是歐洲文學之模仿這一個可憐的事實。這事實，不但在資產階級文學上，是一個事實而已，雖在無產階級的文學上，在或一程度上，也是事實。

保羅摩蘭(Paul Morand)一被輸入，則摩蘭樣的作品就出現。表現派一輸入，即刻表現派，構成派一傳來，即刻構成派，這樣的事，做得很平常。至少，從我們看來，是這樣的。摩蘭，也好的罷。表現派，構成派，原也可以尊重的。然而僅是單單的模仿——模仿就是虛假——卻毫無意味。這樣的事，是十分明白的，但這樣地明白的事，卻又怎樣地毫不介意地就算完事了呵。



再舉一個有趣的例子。最近，蘇俄的文學上的意見的介紹，是旺盛起來了。而紹介者之中，竟有當紹介時，裝着彷彿要說『有這樣的無產階級文學上的意見，但在日本的無產階級文學運動的陣營裏，豈不是還沒有知道麼』一般的臉相的人物。而其實，卻也有在日本的無產階級文學運動的陣營內，兩三年前就已經成過問題了的東西。凡這些，也就是由于一聽到是蘇俄文壇上的事，便以為總是趕先一步的模仿之所致的。

作為現代文學的第七樣缺陷，我所要指摘的，是現代文學太側重于讀者，受了商品化。

在資本主義經濟之下，雖是文學上的作品罷，但一切生產物的無不商品化，是一個法則。但這雖然是發則，要作不妨無抵抗底地，順應了牠的口實，卻是不行。藝術作品的商品化了起來的客觀底必然性，我們是容認的，但對於牠的不可避性，我們卻不能承認。

然而，現今的文學，倒是故意底地在求為完全的商品，總之以側重讀者為指導原理之一的文學，是正在流行。安勒壘爾的幸開曼中的把戲棚子的主人這樣說，『皇帝和將

軍和教士和玩把戲的，這纔是真的政治家，是混進民衆的本能裏去，左右民衆的呀！』可惜在這裏面，沒有加進現代的日本的流行作家去。現今的流行作家，是混進民衆的享樂本能裏去，而左右民衆的真的政治家。

在最近的文壇上，大衆文藝或通俗小說等類，常常成着問題了。而且問題的中樞，到常常放在讀者上。而且媚悅讀者的事，又常常成着那論議的基調。這事實，只要一看現今的稱爲大衆文藝，叫作通俗小說的東西，就明白了。倘說，這是文壇上側重讀者的傾向，完全商品化的要求的一面的表現，恐怕也可以的。

訴于大衆，獲得俗衆的文學，不是媚悅大衆，趨附俗衆的文學。爲許多讀者所閱讀，所喝采，並非一定是訴于大衆，獲得俗衆的意思。這和尾崎行雄和永井柳太郎的演說，即使博了『大衆』的喝采，但決非訴于大衆，獲得俗衆的事，是一樣的。

從現今的文壇之所準備，是決不會產生真的大衆文學，通俗文學來的罷。

其次，我大體要指摘日本文學中一大分野的那無產階級文學上所見的缺陷。這是

指歇斯迭里底的傾向而言。近時，我在一處的席上，曾說從現今的無產階級的文學所當驅除者，是歇斯迭里底的傾向，便招了許多的反對，然而雖到現在，我還相信我的話是不錯的。

我知道歐洲的表現派和構成派，是決非發生于歇斯迭里底的頭腦和感覺的。然而問題並不在這些的發生，乃在這些輸入日本以來，怎樣地發展了，以至怎樣地遭了變質。我在這裏，是看見了怎樣地歇斯迭里底的焦躁和輕浮。

倘不將這歇斯迭里底的焦躁和輕浮，加以驅除，而且倘沒有對於現實的冷靜明確的討究的基礎，則日本的無產階級文學，我想，是終于要走進不可挽救的迷路去的。而且，倘沒有那基礎，則在日本，表現派和構成派，我想，也不會有真的發展的。

我要將現代文學大部分所通有的情緒上的一種傾向，指摘爲第九的缺陷。這便是虛無底的心情。以這爲缺陷而加以指摘，我想，是要有許多非難的。但我仍然要指摘牠，作爲一種的缺陷。

現在的作家，大大小小，是都受着自然主義運動的洗禮的。因這緣故，便大抵帶些無理想底的心境，即虛無底的心情。加以現在的作家，即使是無產階級的作家罷，而有一部分，是小資產階級，或頗有一些小資產階級的心境的。這也是使他們懷着虛無底的心境的原因。

在一方面，這也竟是運命底的事。然于對於這心情，加以肯定或否定，則其間便生出大大的差別來。倘不征服這心情，而且不由意力底的，積極底的心情來支配，我相信，現代文學是終于不可救的。然而毫無有這心情的新人，已將在文壇上出現，卻也是事實。救文壇者，恐怕是這樣的人們罷。

臨末，我總括底地，將對於現代日本文學的我的不滿，我所認為缺陷者，附加在這里，這是從歷經指摘了的各節，當然可以明白的，那便是現今的文學上，並沒有『變更世界』的意志。將世界樣樣地說明，樣樣地描寫，樣樣地嘗味，是現代文學之所優為的，然而緊要的事，是『變更世界。』倘不能得，則無論怎樣的文學出現，我總是不能滿足的。

我已經列舉底地，指摘了日本文學的缺陷了。在這些中間，我處處啓發底地夾入了一些話，但爲免于誤解起見，在這里再說一回。這各種的缺點，是根據于我的不滿的。我的不滿，是特殊底東西，所以指摘爲缺陷之點，我想，就也不免于多是特殊的事。然而，這是當然的。

（一九二六年五月作。譯自轉換期的文學。）



## 最近的戈理基

昇曙夢

### 一

今年三月二十九日，正值革命文豪戈理基 (Maxim Gorky) 誕生六十歲和他的文壇生活三十五週年，所以在俄羅斯，從這一日起，互一星期，全國舉行熱鬧的祝賀會，呈了空前的盛況。這之先，是網羅了各方面的代表者，組織起祝賀委員會來，蘇聯人民委員會議長廖珂夫 (Rykov) 以人民委員會之名，特發訓令，聲明戈理基為勞動階級，勞動階級革命，以及蘇維埃聯邦盡力的大功，向全國民宣布了這祝賀會的意義。祝賀的那天，則聯邦內所有一切新聞雜誌，都將全紙奉獻戈理基，或發刊特別紀念號，或滿載着關於戈理基的記事。又從莫斯科起，凡全國的公會堂，勞動者俱樂部，圖書館等，俱有關於戈理基

的名人們的演講；夜裏，是各劇場都開演戈理基的戲曲。文學者在他生前，從國家用那樣盛典來祝賀的例，是未曾前有的。可惜者是祝賀會的主角戈理基本，五年前以患病出國，即未嘗歸來，至今尙靜養于意大利的梭連多，不能到會罷了。但從各人民委員長起，以至文壇及各團體的賀電，則帶了在祖國的熱誠洋溢的祝意，當這一日，山似的飾滿了梭連多的書齋；一面又有歐洲文壇代表者們的竭誠的祝賀，也登在這一天的內外各日報上，使在意大利的新 Yasnaja Poliyana（譯者按：L. Tolstoi 隱居之地）的主人詫異了。那裏面，看見羅曼羅蘭（Romain Rolland），宰格（Stepfan Zweig），昂尼茲萊爾（Arthur Schnitzler），滑舍爾曼（Jacob Wassermann），阿開（Alphons Jaquet），紀特（André Gide），弗蘭克（Leonard Franck），顯理克曼（Henrik Mann），荷力契爾（Arthur Holitscher），烏理支（Arnold Uitz），吉錫（Erwin Kisch），這些人們的姓名。戈理基的名聲是國際底，所以那祝賀會也是國際底的。然而最表現了熱烈的祝意者，那自然是在這革命文豪將六十年的貴重的生涯和三十卷一萬頁以上的作品，奉獻于自由解放了的勞農的俄國。

俄國文學的一時代，確是和戈理基之名連繫着，他的藝術，是反映着那時代的偉大的社會底意義的。戈理基在文壇出現時，正值俄國的經濟底轉換的時代，資本主義底要素，戰勝了封建地主底社會制度，新的階級，勞動階級初登那社會歷史底舞臺。從這時候起，戈理基的火一般的革命底呼號，便在暴風雨似的擴大的革命運動的時代中，朗然發響，雖在帝制臨終的反動時代，也未嘗無聲。當帝國主義戰爭時，他也反對着愛國底熱狂，沒有忘卻了非戰論。此後，俄國的勞動階級顛覆了資本家和地主的政權，開始建設起新生活來的時候，他雖然不免有些游移，但終于將進路和勞農民衆結合了。現在雖然因為靜養舊病，住在棒喝主義者的國度中，但他卻毫無忌憚，公然向全世界鳴資產階級的罪惡，並且表明以真心的滿足和歡喜，對於勞動階級的勝利和成功，一面又竭力主張着和勞動階級獨裁的革命底建設底事業相協同提攜的必要。

戈理基是在革命以前的俄國，作為革命作家而博得世界底名聲的唯一的文豪，他

一生中，是遍嘗了勞動階級革命的深刻的體驗的。自然，和過去的革命運動有些關係的天才底藝術家，向來也不少。例如安特來夫，庫普林，契理羅夫等，就都是的。然而他們現在在那里了？他們不是徒然住在外國（譯者按：安特來夫是十月革命那年死的，）一面詛咒着祖國的革命的成功，一面將在那暗中人似的亡命生活中，葬送掉自己的時代麼？獨有一個戈理基，在革命的火燄裏面，禁得起試練罷了。

三

戈理基的過去六十年的生涯中，三十五年是獻給了文學底活動的。像戈理基的生涯那樣，富于色彩和事件的，爲許多文學家中所未有。他的許多作品，是自敘傳底，他的作品中的許多頁，很惹讀者的心，都決非偶然的事。由戈理基的藝術而流走着的社會底現象的複雜和紛繁，大抵可以在他的作品和生涯中，發見那活的反響。戈理基的文學和傳記，是將他的個性和創作力的不絕的成長，示給我們的。他將那文學底經歷，從作爲浮浪漢（Lumpen Proletariat）的作者，作爲對於社會底罪惡和資本家的權力，粗暴地反抗

着的強的個性的讚美者開端，在發達歷程中，則一面和勞動運動相結合，一面又永是努力，要從個人主義轉到勞動階級集團主義去。他不但是文藝上的偉大的巨匠，還是勞動運動史上的偉大的戰士。我們不必再來複述誰都知道的戈理基在本國和外國的革命底活動了，倒不如引用他的舊友，又將他估計極高的故人列寧的話在這裡罷。一九〇九年時資產階級的報紙造了一種謠言，說戈理基被社會民主黨除名，和革命運動斷絕關係了。那時列寧在無產者報上這樣說：『資產階級報紙雖然說着壞話，但同志戈理基卻宛如侮蔑他們一般，由那偉大的藝術品，和俄羅斯以及全世界的勞動運動結合得太強固。』列寧是這樣地，以用了藝術的武器，為革命底事業戰鬥着的強有力的同人，看待戈理基的。

在長久時光的戈理基的生活歷程中，自然也有過動搖和疑惑的時代；也曾有誤入旁塗的瞬間。但這是因為他並非革命的理論家，也非指導者，而是用感情來容受生活的最爲敏感的藝術家的緣故。在這樣的瞬間，戈理基便從黨的根本運動離開，難于明瞭各種思想和事件了。但雖然有了這樣的錯誤，列寧卻毫不疑心他和革命勞動運動的有機



底結合。蘇聯的勞動階級，現在對於這偉大的文豪的過去的疑惑的瞬間，也絕不介意。豈但如此，在這回的記念會，倒是記憶着戈理基對於勞動階級革命事業的偉大的援助，向他表示滿心的感謝的。

#### 四

這回的祝賀會，也不獨記念戈理基的過去的功績和勝利。因為在他那過去的輝煌的革命底事業之外，還約束着偉大的現在和未來。戈理基最近的作品，是顯示着他新的創造底達成和那藝術底技巧的偉大的圓滿的。他現在正埋頭于晚年的大作，三部作『四十年』的成就，那第一部克林撒謨庚的生活，剛在異常的期待之下出版了。這作品涉及非常廣泛的範圍，描寫着從革命以前起，到革命後列寧入俄爲止的近代俄國的複雜的姿態。他不遠還要開手做關於新俄羅斯的創作，正在準備了。在最近的書信之一裏，他這樣地寫着——

「我想于五月初回俄羅斯，全夏天，到我曾經留過足迹的地方去看看。這已經是決

定了的。旅行的目的，就在要看一看在我的生涯中的這五年之間，這些地方所做的一切事。我還想試做關於新俄羅斯的著述。爲了這事，我早經搜集了許多很有興味的材料了。但我還必須（微行着）去看看工廠，俱樂部，農村，酒場，建築，青年共產黨員，專門學校學生，小學校的授課，不良少年殖民地，勞動通信員，農村通信員，婦女代表委員，回教婦人，及別的各處。這是極重要的事務。每想到這，我的頭髮便爲了動搖而發抖。況且又因爲從全國的邊鄙地方，參與着新生活的建設的樣樣的渺小的人們，也寫給我許多極可感動的，有着可驚的興味的信件。」

雖然寓居遠方的意大利，戈理基是始終活在對於祖國的燃燒似的興味裏的。而于正在發達，復興的蘇俄，有什麼發生這一事，也有非常的注意。

## 五

在十月革命的十週年紀念節，發表出來的我的祝詞這一篇文章裏，他這樣地寫着——

『蘇維埃政權確立了。在蘇維埃聯邦，建設新世界的基礎，事實上也已經成就。所謂基礎者，據我想，就是將受了奴隸化的意志，向實生活解放了的事。也就是對於行動的意志的解放。何以呢，因為生活是行動的緣故。至今為止，人類的自由的勞動，到處都被資本家的愚蠢而無意義的榨取所污穢，所暴壓。而國家的資本主義底制度，則減少創造事物的快樂，將原是人類創造力的表現的那勞動，弄成可以咒詛的事了。這是誰都明白的。但在蘇維埃聯邦，卻覺得人們都一面意識着勞動的國家底意義，又自覺着勞動是向自由和文化的直接的捷徑，一面勞動着。這樣子，俄國的勞動者，是已經不像先前那樣，掙得一點可憐的僅少的糧，乃是為自己掙得國家了。』他又說：『俄國的勞動者，是記着指導者列寧的遺訓，學習着統治自己的國家。這是無須誇張的分明的事實。』

戈理基又在別一篇論文十年裏，以這樣的話作結：『人們對我說，這是誇張的讚美。是的，這確是讚美。我一生中，是將能愛的人們，能工作的人們，以及他的目的，是在解放人類的所有力量，以圖創造，圖將地上美化，圖在地上建設起不愧人類之名的生活形式來的人們，看作真的英雄的。然而波雪維克，卻以一切正直的人所絕不置疑的成功和可驚

的精力，向這日的邁進着。全世界的勞動階級，已經懂得這事業的價值了。」

## 六

對於現代蘇維埃文學和年青的作者們，戈理基的同情和興味，也很有熾烈之處的。我們在這里雖沒有引用他寄給羅曼羅蘭的信的全文的餘裕，但其中有云，『現今在俄國，優美的文學是發達着，繁榮着的。』又，在最近的論文之一裏，那結語是『所必需者，是對於青年文學者的大的注意和關於他們的深的用心。』

昨年之夏，蘇維埃國立美術院院長珂干（P. Kogan）教授到意大利的梭連多，訪問戈理基的時候，曾和教授談了蘇俄的事許多時。珂干教授在印象記在梭連多作戈理基的賓客中，傳着當時的情況——

『戈理基很注意的研究着俄國所行的一切事。他現正寫着共有三部的龐大的小說（這就是上文說過的三部曲『四十年』）這至少是網羅着四十年間的俄國生活的雄篇。他決不如白黨所言，是俄國之敵。關於蘇俄，關於那達成，關於那科學，關於那文藝，

他和我談了許多事。談得很長久，很高興。他說，「這里是無聊的，但俄國有生活和動彈。」他拏着鉛筆，讀着蘇俄新出版的各種書。他從蘇維埃文學，感到異常的喜歡，將這列在歐洲文學之上。第一流的作家不消說，便是第二流的作家，他沒有涉獵其作品者，是一個也沒有。我因為要離開梭連多了，前去告別，到戈理基那里。他臉色蒼白，似乎比平常冷淡。他說道，「今天我不像往常，是氣喘。因為這病並非心臟系統的病，不要緊的。就會好的罷。」他現在和兒子兒婦和兩歲的孫女，就是僅僅這幾個家族一同過活。他那對於可愛的孫女的婉婉的愛情，令人記起他說過的「孩子是地上的花」這一句詩似的言語來。」

最近在莫斯科，文學者間，以『戈理基和我們在一起麼』這一個論題之下，開了討論會，但我不幸竟沒有機會。得讀當時反對戈理基的作家們的演說。我所見的僅有綏拉斐摩微支的話，他是這樣說的——

『在反動的黑暗時代，戈理基曾呼喚俄羅斯國民來戰鬥。在革命以先的時代，他于使我們的作家們從下層社會蹶起的事，也盡了偉大的職務。他現今雖在意大利，而常以



貪婪一般的興味，把握着蘇俄所發生的一切的事情。他逐欄通讀着蘇維埃的報章；和年青的作家們通着很長的書信；並且收了他們的原稿，親自指導其創作；對於蘇維埃青年的生活，又有非常的興味。不但這些，他還勇敢地訶斥着資產階級報紙對於蘇聯的譏誣。這樣，他是常和我們在一起的。」

## 七

在現代蘇維埃文學上，要估計戈理基的偉大的價值，並不是容易事。第一，他先是勞動階級藝術的開山祖師，最偉大的代表者。故人列寧曾為他確認了這光榮的稱號，道，「戈理基絕對地是勞動階級藝術的最偉大的代表者。他為這藝術，已經成就了許多事，但還能夠成就更大的事的。」又，也如綏拉斐摩微支所說，戈理基是許多年間，和剛開手的作家以及大眾出身的文學者等，通着很長的音信的，從未會不給回信。酌量了他們的商榷，總給一個適當的助言。就從這樣的廣泛的觀察和深厚的用心中，他產生了對於無產階級藝術將來的勝利的確信。

據戈理基自己所證明，則從一九〇六年到十年之間，由他看過的出于自修的作家之手的原稿，計有四百篇以上。『這些原稿的大多數——契爾凱希』(Chelkash)的作者說——是纔懂一點文學的人們所做的。這些原稿，大概是永久不會印行的罷，然而其中銘記着活的人們的靈魂，直接地響着大眾的聲音，可以知道害怕那長到半年的冬夜的俄羅斯人，在想着什麼事。』對於『撒散在廣大的土地的表面上的各種人們，那思想往往暗合着』的事，戈理基是很感到興味的。他所搜集的統計底材料，恐怕是爲將來的文學史底研究指路的東西罷。傳統底的科學，對於詩的真髓，一向只尋解說于天才的奇蹟底出現中，或于不知所從來的前代天才的影響中，但這豈不是就由大眾的思想的暗合，又幾經試練而產生的麼？戈理基的這統計，爲理解詩的本質是大眾底現象起見，是提出了貴重的材料，並且爲在優秀的作品中，看見全階級的集團底的創力的生產這一點，給與了可能性的。這些無學以至淺學的詩人們（其名曰 Lotion），是和現代蘇維埃的傑出的勞動階級作家們一同參加了自己們的詩和故事的創造了。勞動階級詩，是對於藝術，指示着新的問題，同時在藝術批評之前也建立了新的目標，使研究家的注意，在不

知不覺中，從文學底貴族主義，轉向爲一切藝術的唯一的源泉的那民衆生活和社會底鬪爭的深處去了。

「幾乎回回如此——戈理基這樣寫着——每逢郵差送到那用了不慣拿筆的手，滿寫着字的兩戈貝克紙的灰色本子來的時候，總附有一封信。那裏面，是不大相識的人，相識的人，未曾見過面的人，接近的人，託我將作品「給看一遍。」並且要我回答，「我才能沒有，我有牽引人們的注意的權利沒有？」——心爲欣喜和悲哀所壓榨，同時在他的內部，也炎上着大的希望；對於現今正在經驗着非常辛苦的時代的祖國，懷着恐怖，因此心也很苦惱……所謂爲欣喜所壓榨者，是因爲不好的散文和拙稚的詩越發多起來，作者的聲音越發勇敢地響起來。就是，在下層生活裏，和世界連結了的人類的意識，是怎樣地正在炎上着；在渺小的人物中，向着廣大的生活的希求和對於自由的渴仰，是怎樣地正在成長着；將自己的清新的思想發表出來，以鼓起疲乏了的親近者的勇氣，來愛撫悲涼的自己的大地的事，是怎樣地正在熱望着：凡這些，你是感到的罷。現在也這樣，要站起來，使被壓迫的民衆挺直，勇敢，用了新鮮的力，開手來做創造新文化和新歷史的全人

類底事業這一個希望，是猛烈地得着勢力的。」

在別的處所，戈理基說，『我確信着，勞動階級將能創造自己的藝術——費了偉大的苦心 and 很大的犧牲——正如曾經創刊了自己的日報一般。這我的信念，是從對於幾百勞動者，職工，農民，要將自己的人生觀，自己的觀察和感情，試來硬寫在紙上的努力，觀察了多時之後，成長起來的。』……『倘歷史向着全世界的勞動階級——戈理基對「勞動階級作家第一集」的作家們說——說出八年間的反動之間，你們經驗了什麼，做成了什麼來，則勞動階級將要驚異于你們的心眼的出色的工作和勇氣，你們的英雄氣概（Heroism）的罷。自己所做的事，你們大概是並未意識到，也並未想過的，然而俄羅斯勞動階級和我們的地球的全勞動社會，爲了建設新的世界底文化的戰鬥，卻將毫無疑義，從你們的先例裏，汲上偉大的力量來。』

八

現代俄國許多知名的作家，那文壇底生活，很有靠着戈理基之處，是誰都公然證明

的。又，于現代的讀者，戈理基也有極大的感化力和意義。將這事實，比什麼都說得更爲雄辯的，是關於戈理基的作品圖書館的閱覽統計。據列寧格勒市立中央圖書館的統計，則所藏書籍的著者二千七百人中，多少總有一些讀者的人，不過七百；其餘的二千人，是全然在讀者的注意的範圍外的。而即此七百人之中，每日有人閱讀的著者，又僅僅三十八人。這三十八人之中，見得有最大多數的需要者，是只有戈理基之作。在這圖書館裏，昨年付與閱覽人的書籍的統計，計戈理基的作品一千五百卷，託爾斯泰七百七十二卷，陀思妥夫斯基五百五十六卷。這數目字，即在說明他的作品，在一切讀書階級中，被愛讀得最多。再將這戈理基的千五百卷的閱覽人，加以種別，則學生九百九十六人，從業員二百三十二人，勞動者百四人。然而這是中央圖書館的統計，一到市外或街尾的勞動區域裏，勞動者的數目就增加得很多了。再據列寧格勒的金屬工人組合的文化部，特就六個文豪的調查的結果，則在金屬工人之間，最被愛讀的，也還是戈理基居第一位，其次是託爾斯泰。又從一千九十四個金屬工人中，來徵集戈理基作品中所最愛讀的書名的回答，那結果，是母親的愛讀者五百三十四人，幼年時代四百三十七人，短篇集三百八十七人，



Artemonov 家的事件三百四十三人，人間三百一十一人。『Foma Gordcev』三百一人，Okurov 街二百二十二。推想起來，對於英雄底的勞動詩的戈理基的偉大的熱情，以及對於作爲征服自然，改造世界的根原的那勞動的戈理基的信念，是使他的作品和讀者大衆密接地連繫着的。對於人類的愛情，對於勞動和勞動的勝利的確信，將戈理基的藝術，充滿了偉大的勇氣和生活的歡欣。雖在陰暗沈悶的場面的描寫，毫不寬假的批評的處所，關於人類的弱點的悲哀的時候，從戈理基的作品的每頁裏，是也常常勇敢地響着對於生活，對於戰鬥的呼聲的。

## 九

關於作爲藝術家的戈理基，似乎近來人們不大論及。但是，他的藝術底進化，決不是已經達了完成。較之十年乃至十五年前，還更強有力地施行着。作爲藝術家的戈理基，是決未曾說完了最後的話，也沒有將自己的創造之才，一直汲完到底的。

戈理基的最近的作品，幾乎全部是屬於回憶錄這一類。連登在雜誌赤色新地的自

敘傳底作品的一部，此後在我的大學的標題之下，集成一卷，從柏林的俄國書肆克尼喀社出版。一看這樣地匯成一本的短篇，我們便可以明白這是怎地偉大的文學底事件，也可以明白這在戈理基的創作底歷程上，是怎地重大的階級。在屬於同類的此後的作品中，有巫女，火災，『S. N. Bugurov』，牧人，看守，法律通人等，那大部分，是和我的大學一樣，可以站在高的水平線上的。

戈理基的回憶，和盧梭的自白，瞿提的空想和事實那樣的古典式的回憶，這兩樣的，這兩人的古典底的作品，雖各不同，但有一個共通之點。這便是想將作者本身的內面底發達的全徑路，汲取淨盡的欲求。無論是盧梭，是瞿提，態度是不同的，然而作為著作的中心者，是作者本身，是作者的個性，作者的生涯。但是，戈理基的作品，卻並不如此。在那裏面，作者的個性，降居第二位，占着主要地位的，是作者所曾經遇見的各種許多獨特的人們的特色底相貌。有人說過，瞿提的自敘傳，可以將書名改題為『天才在適當的事情之下，怎樣地發達。』戈理基也一樣，將內面底，精神底發達的歷程，固然也描寫了不少，但倘說那麼，對於他的回憶錄，可用『天才底作者在不利的情況中，怎樣地發達』的書名，卻是

不能夠的。戈理基的回憶錄，是關於人們的書籍。『看哪，周圍有着多麼有味的人們呵！』彷彿作者像要說。『我切近地接觸了幾十，幾百的人們了。他們是多麼有色彩，獨特，而且各不相同的人們呵。他們也爛醉，也放蕩，也偷東西。並且也收賄賂，也凌虐女人和孩子，因為爭奪住處而殺人，在暗中放火。然而他們是多麼天才底的，充滿着力和未曾汲完的潛力的人們呵！』

十

在契訶夫的作品上，俄羅斯全部，是由『憂鬱的人們』所構成的，在戈理基的作品上，則由獨創底的人們所構成。契訶夫是不對的；或者戈理基也不對，但總之他近于真實。戈理基當作一種獨特的現象，和各個人相接觸，一面深邃地窺視那內面底本質，竟能夠將在那里的獨特的東西發見了。契訶夫的世界，大抵是千八百八十年代至九十年代的有些混沌而無色彩的智識階級的世界，但戈理基的世界，則是那時的昏暗的，不為文化之光所照的世界，然而而是平民的世界，富有色采，更多血氣的。戈理基對於樂天主義的強

烈的傾向，即出于此。契訶夫是平板單調的，戈理基卻從極端跳到極端去。從對於音樂、歌、力、高揚的歡喜，急轉而為對於無意義的人生的絕望的發作。有時也從對於勞動的緊張和歡喜的肉體底陶醉，一轉而忽然沈在自殺的衝動中了。但雖然如此，要之，契訶夫之作是籠罩着憂愁，戈理基之作是瀰漫着樂天主義的。

讀契訶夫時，我們便為一種疑惑所拘繫。在出了他的憂鬱的人們，凡涅小爹，箱子裏的男人之後，怎麼會發生革命呢？從契訶夫的俄國，到一九〇五年（第一次革命）的俄國的推移，是不可解的，不可能的。關於這一端，戈理基卻比契訶夫答得好得遠。我們在他的回憶底作品裏，能夠看見勞動者和農民之間的各樣思想的底流，也可以看見革命前期的特色底的情緒，（老織匠普不佐夫對於資本家的憎惡，鐵匠沙蒲希涅珂夫和神的否定，以民情派社會主義者羅瑪希為中心的農民會，大學生的革命底團體等。）戈理基的回憶錄，即使那藝術底價值，又作別論，而作為近代俄國的文化史料，尤其是作為加特色于一八九〇年代的記錄，是有很大的意義的。

戈理基最近的作品，在作風上，令人記起他的幼年時代來。有些短篇，則幾乎站在幼

年時代的同列上。例如看守、初戀、巫女、我的大學等是。看守是有特殊之力的作品，在這裏面，他將先前爲他的根本底缺點之一的推理癖，完全脫去了。而且使作品中的人物，自己來說話。其結果，是能够創造了非常鮮明的 Type 和場面。初戀也是優秀的作品，寫得極率直，極真實，而且鮮濃。火災也是明朗的詩。我的大學和『N. A. Bugerov』是社會底的大畫卷，在我們的眼前，從中展開一八九〇年代的俄國鄉間的情狀來。

如上所述，戈理基是準備于近日回俄國去的，當蘇俄將那力量和注意，都集中于解決社會文化底建設的偉大的問題的今日，則戈理基和敬慕他的勞農大眾的邂逅，將成爲有着偉大的文化史底意義的事件，是毫無疑義的罷。

（一九二八年作。譯自改造第十卷第六號。）



譯  
叢  
補



## 羅曼羅蘭的真勇主義

日本 中澤臨川 生田長江 合作

### 一 羅曼羅蘭這人

羅曼羅蘭是生在法國的中部叫作克朗希這小鎮裏的，其時一八六六年。他是勃爾戈紐人的血統；那降生地，原是法蘭西的古國戈爾的中心，開爾忒民族的血液含得最多的處所，出了許多詩人和使徒，貢獻于心靈界的這民族的民族底色采，向來就極其顯著的。

他先在巴黎和羅馬受教育，也暫住在德國。最初的事業，是演劇的改良，因此他作了四五篇劇本。一八九八年，三幕的亞耳在巴黎烏勃爾劇場開演，就是第一步，此後便接着

將七月十四日、丹敦、狼羣、理性的勝利等一串的劇曲，做給巴黎人。這是用法國革命作爲題材，以展開那可以稱爲『法蘭西國民的伊里亞特』的大事故的精神，來做專爲民衆的戲劇的民衆劇，爲民衆的藝術——這是他的目標。一九〇三年他發表一卷演劇論，曰：『民衆劇，附在卷末的宣言書中，曾這樣說——』

藝術正被個人主義和無治底混亂所攪擾。少數人握着藝術的特權，使民衆站在遠離藝術的地位上。……要救藝術，應該挖取那扼殺藝術的特權；應該將一切人，收容于藝術的世界。這就是應該發出民衆的聲音；應該興起衆人的戲劇，衆人的努力，都用于爲衆人的喜悅。什麼下等社會呀，智識階級呀那樣，築起一階級的壇場來的事，並不是當面的問題。我們不想做宗教，道德，以至社會這類的一部分的機械。無論過去的事物，未來的事物，都不想去阻遏。就有着表白那所有的一切的權利。而且只要這不是死的思想，而是生命的思想；只要使人類的活動力得以增大者，不問是怎樣的思想，都歡喜地收容。……我們所願意作爲伴侶的，是在藝術裏求人間的理想，在生活裏尋友愛的理想的人們的一

切；是不想使思索和活動，使那美，使民衆和選民分立開來的人們的一切。中流人的藝術，已成了老人的藝術了。能使牠蘇生，康健者，獨有民衆的力量。我們並非讓了步，于是『到民間去；』並非爲了民衆，來顯示人心之光；乃是爲了人心之光，而呼喊民衆。

他的藝術觀怎樣，藉此可以約略知道了罷。他是著了思想家以至藝術家的衣服，最勇敢而偉大的人道的戰士。

此後，他以美術及音樂的批評家立身，現在梭爾蓬大學講音樂史；關於音樂的造詣，且稱爲當今法蘭西的權威。他的氣稟的根柢，生成是音樂底的。他自己也曾說，『我的心，不是畫家的心情，而是音樂家的心情。』他的氣稟，是較之輪廓，卻偏向于節奏；較之靜，則偏向于動；較之思索，則偏向于活動……的。要明白他的思想，最要緊的是先知道他的特徵。孕育了澈底地主張活動和奮鬥的他的英雄主義的一個原因，大概就在此。他傾倒于音樂家培多芬，寫了借培多芬爲主要人物的小說約翰克里斯託夫的事，似乎也可以看出些消息來。約翰克里斯託夫的主要人物這樣地說着——



你們就這麼過活。沒有放眼看看比近的境界較遠的所在；而且以爲在那境界上，道路就窮盡了。你們看看漂泛你們的波，但沒有看見海。今日的波，就是昨日的波；給昨日的波開道的，乃是我們的靈魂的波呵。今日的波，掘着明日的波的地址罷。而且，明日的波，嚮往着今日的波罷……。

他的音樂的感受性，又是使他抓住了生命全體的力量。是生活于全意識的力；全人格底地生活着的力；明白地，強力地，看着永遠的力；宗教底地生活着的力。要而言之，是使他最確實地抓住那生命，最根本底地踐履這人生之路的力。

伯格森的哲學，從一方面看，也是音樂底的。泰戈爾不疾言。晚近的思潮，大概都有着可以用『音樂底的』來形容牠的一面。這是大可注意的事實。

羅曼蘭的面目顯現得最分明的，在許多著作中，畫家密萊的評傳弗蘭梭密萊，音樂家培多芬的評傳培多芬傳，美術家密開蘭該羅的評傳密開蘭該羅傳，文豪托爾斯泰的評傳托爾斯泰傳之外，就是長篇小說約翰克里斯託夫罷。就中，培多芬傳和約翰克里斯託夫，大概是要算最明白地講出他的英雄主義的。以下，就想憑了這兩種著作，來紹

介一點他的主張。

二 培多芬

他那序培多芬傳的一篇文章，載在下面——

大氣在我們的周圍是這麼濃重。老的歐羅巴在鈍重汙濁的霧圍氣裏面麻痺着。沒有威嚴的唯物主義壓着各種的思想，還妨礙着政府和個人的行爲。世界將悶死在這周密而陋劣的利己主義裏。世界悶死了。——開窗罷！放進自由的空氣來罷！來呼吸英雄的氣息罷！

人生是困苦的。她，在不肯委身于『靈魂底庸俗』的人們，是日日夜夜的戰鬥。而且大抵是沒有威嚴，沒有幸福，轉戰于孤獨和沈默之中的悲痛的戰鬥。厭苦于貧窮和艱辛的家累，于是無目的地失了力，沒有希望和歡喜的光明，許多人們互相離開了，連向着正在不幸中的兄弟們，伸出手來的安慰也沒有。他們不管這些，也不能管。他們沒有法，只好仰仗自己。然而就是最強者，也有爲自己

的苦痛所屈服的一刹那。他們求救，要一個朋友。

我在他們的周圍，來聚集些英雄的『朋友』，爲了幸福而受大苦惱的靈魂者，就因爲要援助他們。這『偉人的傳記』並非寄與野心家的自負心的。這是獻給不幸者的。然則，誰又根本上不是不幸者呢？向着苦惱的人們，獻上聖潔的苦惱的香膏罷。在戰鬥中，我們不止一個。世界之夜，輝煌于神聖的光明。便是今日，在我們左近，我們看見最清純的兩個火燄，『正義』和『自由』的火燄遠地輝煌着。畢凱爾大佐和蒲爾的人民。他們即使沒有點火于濃重的黑暗，而他們已在一團電光中，將一條道路示給我們了。跟着他們，舉一切國度，一切世紀，孤立而散在的，跟在他們那樣戰鬥的人們之後，我們衝上去罷，除去那時間的柵欄罷，使英雄的人民蘇生罷。

仗着思想和強力獲得勝利的人們，我不稱之爲英雄。我單將以心而偉大的人們稱作英雄。正如他們中間最爲偉大的人們之一——這人的一生，我們現在就在這裏述說——所說那樣：『我不以爲有勝于「善」的別的什麼標識。』

品性不偉大的處所，沒有偉大的人，也沒有偉大的藝術家和偉大的實行者。在這里，只有為多數的愚人而設的空洞的偶像。時間要將這些一起毀滅。成功在我們不是什麼緊要事。只有偉大的事是問題。並不是貌似。

我們要在這試作傳記的人們的一生，幾乎常是一種長期的殉教。即使那悲劇底的運命，要將他們的魂靈在身心的悲苦，貧困和病痛的鐵砧上鍛鍊；即使因為苦惱，或者他們的兄弟們所忍受着的莫可言的恥辱，荒廢了他們的生，活，撕碎了他們的心，他們是喫着磨鍊的逐日的苦楚的；而他們，實在是因精力而偉大了，也就是實在因不幸而偉大了。他們不很訴說不幸。為什麼呢，就因為人性的至善的東西，和他們同在的緣故。憑着他們的雄毅，來長育我們罷！倘使我們太怯弱了，就將我們的頭暫時息在他們的胸間罷。他們會安慰我們的。從這聖潔的魂靈裏，會溢出清朗的力和剛強的慈愛的奔流來。即使不細看他們的作品，不聽到他們的聲音，我們在他們的眼中，在他們一生的歷史中，——尤其是，在苦惱中，——領會到人生是偉大的，是豐饒的，——而決不是幸福的。

○ ○ ○

在這英雄羣的開頭，將首坐給了剛健純潔的培多芬罷。他自己雖在苦惱中間，還願意他的榜樣，能做別的不幸者們的幫助。他的希望，是『不幸者可以安慰的，只要他知道了自己似的不幸者之一，雖然碰着一切自然的障礙，卻因爲要不愧爲一人，』竭盡了自己所能的一切的時候。』由長期的戰鬥和超人底努力，征服了他的悲苦，成就了他的事業，——這如他自己所說，是向着可憐的人類，吹進一點勇氣去的事，——這得勝的普洛美迢斯，回答一個向神求救的朋友了：『阿，人呀，你自助罷！』

仗了他的崇高的靈語，使我們鼓舞起來罷。照了他的榜樣，使對於人生和人道的『人的信仰，』蘇生過來罷。

這也可以看作他的英雄主義的宣言書。

『開窗罷！放進自由的空氣來罷！來呼吸英雄的氣息罷！』

眞的英雄主義，——這是羅蘭的理想。惟有這英雄主義的具現的幾多偉人，是伏藏



在時代精神的深處，常使社會生動，向衆人吹進真生活的意義去。這樣的偉人是地的鹽，是生命的泉。作爲這樣的偉人之一，他選出了德國的大音樂家培多芬了。培多芬也是那小說約翰·克里斯託夫的主要人物的標本。

培多芬是音樂家，然而他失了在音樂家最爲緊要的聽覺，他聾了。戀愛也捨棄了他；貧困又很使他辛苦。他全然孤獨了。像他，培多芬的生涯一樣，只充滿着酸苦的，另外很少有。但在這樣酸苦的底裏，他竟得到勇氣，站了起來；他雖在苦哀的深淵中，卻唱出歡喜的讚頌。『這不幸者，常爲哀愁所困的這不幸者，是常常神往于歌唱那歡喜的殊勝的。』到最後，終於成功了。他實在是經過悲哀，而達到大歡喜的人；是將赤條條的身體，站在鋒利而夥多的運命的飛箭前面，在通紅的血泊的氣味裏，露出雍容的微笑的人。他在臨死的枕上，以平靜的沈著，這樣地寫道：『我想，在完全的忍耐中，便是一切害惡，也和這一同帶些「善」來。』他又這樣寫道：『阿，神呵！從至高處，你俯察我心情的深處罷。你知道，這是和想要扶助人們的願望一起，充滿着熱愛人們的心的人們呵！倘有誰看見這，要知道你們對於我是錯誤的。使不幸者知道還有別一個不幸者，雖然在一切自然底不利的境遇

中，卻還仗着自己的力，成就了在有價值的藝術家和人們之間可以獲得的一切，給他去安慰自己罷。」

實在，惟培多芬，是勇氣和力的化身，是具現了眞的英雄主義的大人物。以感激之心，給他作傳的羅蘭，在那評傳的末段中，說道——

親愛的培多芬呵！許多人讚賞他藝術底偉大。但是他做音樂家的首選，乃是容易的事情。他是近代藝術的最爲英雄底的力。他是苦悶着的人們的最偉大而最忠誠的朋友。當我們困窘于現世底悲苦的時候，到我們近旁來的正是他。正如來到一個淒涼的母親跟前，坐在鋼琴前面，默着，只用了那悲傷的忍從之歌，安慰這哭泣的人一樣。而且，對於邪惡和正當的不決的永久的戰鬥，我們疲乏了的時候，在這意志和信仰的大海裏，得以更新，也是莫可名言的慶幸。

從他這里流露出來的勇氣的感染力，戰鬥的幸福，衷心感動神明的良心的酪酊。似乎他在和自然的不絕的交通中，竟同化于那深邃的精力了。

又，對於他那勇敢的戰爭所有的光榮的勝利，是這樣說——

這是怎樣的征服呵，怎樣的波那巴德的征戰，怎樣的奧斯台烈的太陽，能比這超人底的努力的榮光，魂靈所贏得的之中的最輝煌的這勝利呢？一個無聊的，虛弱的，孤獨的，不幸的男子，悲哀造出了這人。對於這人，世界將歡喜拒絕。因為自己要贈與世界，他便創造了歡喜。他用了他的悲運來鍛鍊牠。這正如他所說，其中可以包括他一生的，為一切英雄底精神的象徵的，崇高的言語一樣：『經過苦惱的歡喜。』

### 三 真實與愛

羅曼羅蘭在培多芬那里，看見了理想的真英雄。——偉人的生活下了一個定義，是不外乎 *The Heroic* 的探求。世間有便宜的樂天主義者，他竭力從苦痛的經驗遁走，住在夢一般淡淡的空想的世界裏。世間又有怠惰的厭世主義者，他就是無端地否定人生，迴避人生，想免去那苦痛。這都是懼于生活的恐怖，不敢從正面和人生相對的乏人，小結構的個人主義者。他說：『世間只有一種勇氣，這就是照實在地看人世，——而

且愛牠。』不逃避，不畏懼，從正面站向人生，飽嘗了那帶來的無論怎樣慘苦，怎樣害惡，知道牠，而且愛牠罷。正直地受着運命的鞭笞，儘量地喫苦去。但決不可爲運命所戰敗，要像培多芬似的，『抓住運命的咽喉，拉倒牠。』這是他的英雄主義的眞髓。

他又這樣說：『生活于今日罷。無論對於何日，都要虔誠。愛牠，敬牠，不要褻瀆牠。而且不要妨害那開花的時候的來到。』

羅曼蘭的這樣的英雄主義，是取了兩個形狀而表現。就是在認識上，這成爲剛正的眞實慾；在行爲，則成爲宣說戰鬥的福音的努力主義。

剛正的眞實慾，——他是始終追求着眞實的。伏藏在時代精神的深處，常使社會生動，向衆人吹進眞生活的意義的偉人，也必須是絕對眞實的人。他們必須是無論在怎樣的情況，用怎樣的犧牲，總是尋眞實，說眞實的人。他在那密開蘭該羅傳中說：『什麼事都眞實！我不至于付了虛偽的價錢，預定下我的朋友的朋友的幸福。我倒是付了幸福的價錢，將眞實——造成永久的靈魂的剛健的眞實——約給他們。這空氣是荒暴的，然而乾淨。給我們在這裏面，洗洗我們寡血的心臟罷。』

他最惡虛偽。但他的崇敬真實，卻不單是因為憎惡虛偽的緣故。他在真實的底裏看見『愛』了。他想，真實生于理解；而理解則生于愛。要而言之，真實，是要愛來養育的。他的所謂愛，決不是空空的抽象底觀念，也不是繁瑣的分析的知識；乃是從生命的活活的實在所造成，即刻可以移到實行上去的東西。為愛所滲透的真——這是他所謂真實。他會這樣地說：『他讀別人的思想，而且要愛他們的魂靈。他常常竭力要知，而且尤其要愛。』他是尋求着絕對的真實的；然而還沒有主張爲了真實，連愛也至于不妨做犧牲。惟這愛，實在是他的英雄主義的始，也是末。他在約翰克里斯託夫第七卷裏，借了克里斯託夫和他朋友的交談，這樣說——

阿里跋 『我們是不能不管真實的。』

克里斯託夫 『是的。但我們也不能將真實的全部，說給一切人。』

阿 『連你也說這樣的話麼？你不是始終要求着真實的麼？你不是主張着真實的愛，比什麼都要緊的麼？』

克 『是的。我是要求着爲我自己的真實。爲了有着強健的脊梁能夠背負



真實的人們要求着真實。但在並不如此的人們，真實是殘忍的東西，是獸氣的東西。這是到了現在纔這樣想的，假使我在故鄉，決不會想到這樣的事的罷。在德國的人們，正如在法國的你們一樣，于真實並沒有成病。他們的要活，太熱中了。我愛你們，就因為你們不像德國人那樣。你們確是正真的，一條邊的。然而你們不懂得人情。你們只要以為發見了什麼一個真實了，就全像燒着尾巴的聖經上的狐狸似的，並不留心到那真實的火可曾在世上延燒，只將那真實趕到世上去。你們倘若較之你們的幸福，倒是選取真實，我就尊敬你們。然而如果是較之別人的幸福……那就不行。你們做得太自由了。你們較之你們自己，應該更愛真實。然而，較之真實，倒應該更愛他人。」

阿 『那麼，我們就不能不對別人說謊麼？』

克里斯託夫爲要回答阿里跋，就引用了瞿提的話。

——『我們應該從最崇高的真實中，單將能夠增進世間幸福的真實表白。其餘的真實，包藏在我們的心裏就好。這就如夕陽的柔軟的微明一般，在我們

的一切行爲上，發揮那光輝的罷。」

他所寫的，還有下面那些話——

阿 「我們來到這世上，爲的是發揮光輝，並不是爲了消滅光輝。人們各有他的義務。如果德皇要戰，給德皇有一點用于戰爭的軍隊就是了。給他有一點以戰爭爲職業的往古似的軍隊就是。我還不至于蠢到空歎「力」的暴虐，來白費時間。雖然這麼說，我可沒有投在力的軍隊裏。我是投在靈的軍隊裏的。和幾千的同胞一同，在這里代表着法國，使德皇征服土地就是了，如果這是他的希望。我們，是征真實的。」

克 「要征服，就須打勝。像洞窟的內壁所分泌的鍾乳似的，從腦髓分泌出來的生硬的教條 (Dogma)，並不就是真實。真實乃是生命。你們在你們的腦裏搜尋牠，是不行的。牠在別人的心裏。和別人協力罷。只要是你們要的事，無論什麼，都去想去罷。但是你們還得每天用人道的水來洗一回。我們應該活在別人的生活裏。應該超過自己的運命。應該愛自己的運命。」

看以上的對話，羅曼蘭的所謂真實是怎麼一回事，已可以窺見大略了罷。在他，是真實即生命，也就是愛。他的心，是澈底地爲積極底的愛的精神所貫注的。

#### 四 戰鬥的福音

他的英雄主義，一面成爲剛正的真實慾，同時，一面則成了宣說戰鬥的福音的努力主義而顯現。

他將人生看作一個戰場，和殘酷的惡意的運命戰鬥，戰勝了牠，一路用自己的手，創造自己的，是人類進行的唯一的路。他將忍一切苦——忍苦之德，看得最重大。讚歎密萊忍苦的生涯，在『那歷日是沒有祭祝日』的密萊的始終辛苦的身世上，看見了真英雄的精神。又曾說：『像受苦和戰鬥似的平正的事，另外還有麼？這都是宇宙的骨髓。』羅曼這樣地力說忍苦，是極其基督教底的，但同時讚美戰鬥之德，以尼采一流的強有力的個人主義爲根據，則與基督教反對。他的主張，是澈底地積極底的。他不說空使他人怯弱的姑息之愛；也沒有說犧牲之德。他使克里斯託夫這樣說：『我沒有將自己做過犧牲。假

使我也曾有過這回事，那是自己情願的。自己對於自己願做的事，沒有話說。不去做自己該做的事，是人類的不幸，苦楚。再沒有比犧牲這話更蠢的了。那是魂靈窮窮的教士們，混同了新教底憂鬱的麻痺了的艱澀的思想……如果犧牲不是歡喜，卻是悲哀的種子，那麼，你還是停止了好。你于這是不相宜的。」

他將愛看得比什麼都重。但是，這愛，並非將自己去做犧牲的愛，乃是將自己擴充開來的愛。也不是暫時的為感情所支配的感傷底的愛；乃是真給其人復活的積極底的愛；透徹了自己和他人的生命的根本的真的愛。真的勇氣，就從這樣的愛孕育出來。他的英雄主義的中心，要而言之，即在真愛上的戰鬥。

戰鬥——人生就是戰鬥，不絕的戰鬥。而這是為生命的戰鬥。據羅蘭的話，是再沒有更奇怪的動物，過于現在的道德家的了。他們看着活的人生，而不能懂。更何況意志于人生的事呢。他們觀察人生，于是說：『這是事實。』然而他們毫沒有想要改變這人生的志向。即使有慾望，而和這相副的力量也不足。羅蘭的努力主義，第一，是在宣傳為生命的戰鬥。他說，『我所尋求的，不是平和，而是生命。』由戰鬥得來的平和，也就釀成戰鬥。這樣，人

生便從戰鬥向戰鬥推移。但是，在這推移之間，生命就進化着。我們的戰鬥的目的，不是平和，是在無窮無盡地發展進化前去的這生命。約翰·克里斯託夫中有着這樣的會話——

克里斯託夫 「我是只爲了行爲而活着的。假使這招到了死亡的時候，在這世界上，我們總得選取一件：燒盡的火呢，還是死亡。黃昏的夢的淒涼的甜味，也許是好的罷，但在我，卻不想有死亡的先驅者似的這樣的平和。便是在火燄上，就再加薪，更多，再多。假如必須，就連我的身子也添上去。我不許火喉消滅。倘一消，這纔是我們的盡頭，萬事的盡頭哩。」

阿里跋 「你說的話，古時候就有的。是從野蠻的過去傳下來的。」

這樣說着，他就從書架上取出一本印度的詩集，讀了起來——

「站起來，而且以斷然的決心去戰鬥！不管是苦是樂，是損是益，是勝利，是敗北，但以你的全力去戰鬥……」

這時，克里斯託夫便趕緊從朋友的手裏搶了那書，自己讀下去——

「我，在世間，無物足以驅使我。在世間，無物不爲我所有。然而我還不停止我



的工作。假如我的活動一停止，而且不顯示世人的可以遵循的軌範，一切人類就會死罷。假如即使是一剎那間，我停止了我的工作，世界就要暗罷。這時候，我便成爲生命的破壞者罷。」

「成爲生命，」阿里跋插口說。「所謂生命，是什麼呢？」

克里斯託夫道，「是一齣悲劇。」

所謂生命者，確是一齣悲劇。是從永不完結的戰鬥連接起來的悲劇。然而生命卻靠了這戰鬥而進化。宿在我們裏面的神，是爲了這生命的戰鬥，使一切犧牲成爲強有力的。

其次，來略窺他那長篇約翰克里斯託夫的一斑罷。

## 五 約翰克里斯託夫

約翰克里斯託夫是前後十卷，四千餘頁的長篇，曾經算作小說，揭載在一種小雜誌上，經過了好幾年這纔完成的。

說是描着樂聖培多芬的影子的書中要人克里斯託夫，在德意志聯邦的村裏降生，

是宮廷樂師克賴孚德的兒子。他十歲時，纔聽到培多芬的音樂，非常感動了——

他用耳朵的根底聽這音響。那是憤怒的叫喚，是曠野的咆哮。他覺得那送來的熱情和血的騷擾，在自己的胸中洶湧了。他在臉上，感到暴風雨的狂暴的亂打。前進着，破壞着，而且以偉大的赫爾鳩拉斯底意志驀地停頓着。那巨大的精靈，沁進他的身體裏去了。似乎吹噓着他的四體和心靈，使這些忽然張大。他踏着全世界矗立着。他正如山嶽一般。憤怒和悲哀的疾風暴雨，攪動了他的心……怎樣的悲哀呵……怎麼一回事呵！他強有力地這樣地自己覺得……辛苦，愈加辛苦，成爲強有力的人，多麼好呢……人爲了要強有力而含辛茹苦，多麼好呢！

被培多芬所靈感的克賴孚德，當少年時候，已經自覺那力量了。他一步一步，踏碎了橫在自己面前的障礙，向前進行。什麼也不懼憚，不迴避，從正面和這些相對。絕不許一點妥協，一點虛偽。而且和苦難戰鬥，愈是戰鬥，就覺得自己更其強，也成爲更其大。他對於人生的不正當，罪惡，悲痛，都就照原樣地看，但是雄糾糾地跨了過去，向着培多芬之所謂

『經過苦惱的歡喜』前行。

他到了十五歲時的有一夜，那放蕩的父親死于非命了。當看到他成爲人生的劣敗者，躺在面前的那死屍的時候，克里斯託夫就深切地感到：『在「死」這一件事實的旁邊，所有事物，是一無足取的。』他幾乎落在『死』的蠱惑的手裏；但神的聲音卻將他引了回來。他知道了人生應該和決不可避免的戰鬪相終始。他知道了要在這世上，在『人』這名目上，成爲相當的人，則對於動輒想要剝碎生命之力的暴力，應該作無休無息的戰鬪。神告訴他說——

『去，去，決不要休止！』

『但是，神呵，我究竟往那里去呢？無論做什麼，無論到那里，歸結豈不是還是一樣麼？就是這樣，豈不是「死」就是盡頭麼？』

『向着神去，你這無常者。到苦痛裏去，你這該得苦痛者。人的生下來，並非爲有幸福，是爲了執行我的法則。苦罷，死罷。然而，應該成爲一個富有者——應該成爲一個人。』

這樣，他就在人生的戰場上，繼續着無休無息的戰鬥。羅蘭所描寫的克里斯託夫的一生，委實是慘澹的戰鬥的一生。

于是克里斯託夫開始自覺到自己的天才了。他感到搖撼他全身的創造的力。創造者——『就是乘駕着生命的暴風雨。也是「實在的神。」是征服「死亡。」』

克里斯託夫樣地這意識到自己的力，放眼看看外面時，首先看見的，是他本國（德國）人民的生活的虛偽。他大抵由音樂的知識，看出德意志精神的欠缺來。他們將無論怎麼不同的音樂，都和啤酒和香腸一起，一口喝乾。——這所謂『德意志底不誠實』的本源，他以為即出于那神經過敏，病底感傷性，似是而非的理想主義等。『無論到那里，都是一樣的懦弱，一樣的異性底的快活的欠缺。無論到那里，都是一概的冰冷的熱心，一樣的誇張的虛假的尊嚴。——無論在愛國心上，在喝酒上，在宗教上。』羅蘭借着克里斯託夫，將一個頗為辛辣的批評給了德國。但同時，對於法國也加以毫無假借的批評。不能相容，離開德國的克里斯託夫，到巴黎，看見發出『屍香』的世界人（Cosmopolitan）的社會了。今天的人，時髦的人，文士，音樂家，新聞記者，猶太人，銀行家，律師，闊太太，妓女——竭

盡了所有種類的人們的豪華和奢侈，在宴會上，賽馬場中，場尾的小飯店裏聚會，揚塵震耳，代表着法蘭西。使他不快的，尤其是佔着這社會的婦女的優勝的地步。克里斯託夫說，『她占着太不平均的位置。單說是男人的同伴，她是不能滿足的；即使說是和男人同等，也不能滿足。她的誇耀，是在做男人的法則。于是男人這一面，就服從了。——自古以來，久遠的女性，就將向上底的影響，給與優越的男人。但是，在常人，尤其是在頹唐的時代，卻有使男子墮落的別種的久遠的女性。這是支配巴黎人，並且支配這共和國的女性。』

克里斯託夫在德國，即反抗德國的虛偽；到法國，又反抗法國的懦弱。虛偽和懦弱，是他最爲憎惡的。——而羅曼羅蘭的卓絕的文明批評，也于此可見。他實在是爲要到世界上，而盡瘁于民族的人。他又使克里斯託夫往意大利去旅行，這是因爲真要在廣大的人道上立腳，即必須有世界底的修養的緣故。羅曼羅蘭者，實在是眞的意義的世界人。

克里斯託夫在巴黎的生活，很慘苦。他從喪父以後，爲了只要得一點最小限度的生活的權利，費盡了心力，也還是得不到。甚至于一連幾天，不得不絕食。但是，他徹頭徹尾，勇敢地，而且快活地戰鬥。勝利和光明的早晨逐漸接近；世間終於認識了他那非凡的天才。



又得到一個可以說是他的半體的朋友阿里跋；從辛苦淒涼的孤獨的境地裏，將他救出了。

然而運命的惡意的手竟又抓住了他。阿里跋的戀愛，結婚，他那年青的妻的不貞。阿里跋的失望，接着是死亡——克里斯託夫的生活，又被悲哀鎖閉了。但是，比起失掉好友的悲哀來，他還造成了一個更大的悲哀。他爲了慚愧和懊悔，覺得無地自容。他是在瑞士，和他恩人的妻私通了。唉，這是怎樣的苛責呵！

『人因爲愛，所以愛。』——他感得，在這平平常常的生活事實之中，含着情慾的可怕的破壞力。又被愛和憎的不絕的矛盾和生尅所苦，他的心完全破產。他的勇氣滅裂，他的戰鬪力消失了。他逃避人眼，躲在儂羅山裏。然而那地方有神在，說給他生命的福音。他是在深森的幽邃處，大海之底一般的靜寂的境地裏，聽到那本在自己心中的神聲了。

『你又回來了。又回來了。阿阿，你就是我那時失掉的那一個啊……你爲什麼棄掉了我的呢？』

『因爲要將棄掉你的我的職務完功。』

「所謂那職務者，是什麼呢？」

「就是戰鬥。」

「你爲什麼非戰鬥不可呢？你不是萬物的主權者麼？」

「我不是主權者。」

「你不是「存在的一切」麼？」

「我不是存在的一切。我是和「虛無」戰的「生命。」是燃在「夜」中的

「火燄。」我不是「夜。」是永遠的「戰鬥。」無論怎樣地永遠的運命，是並不

旁觀戰鬥的。我是永遠地戰鬥的自由的「意志。」來，和我一同去戰鬥就是，燃

燒起來就是。」

「我被戰敗了。我已經什麼也不中用了。」

「你說是戰敗了麼？似乎覺得一切都失掉了麼？但是，別的人們要成爲戰勝

者罷。不要這樣地專想自己的事，想一想你的軍隊的事罷。」

「我只有一個人。我所有的，只是一個我。我連一個軍隊也沒有。」

『你不止一個人。而且，你也不是你的。你是我的一個聲音，我的一條臂膊。爲我揚起聲來就是。爲我掄起鞭子來就是。即使臂膊折了，聲音失了，我是這樣地站着。我用了你以外的人們的聲音和臂膊戰鬥着。即使你戰敗了，也還是屬於決不敗北的軍隊的。不要忘掉這事，一直到死也還是戰鬥下去罷。』

『但是，我不是苦到這樣了麼？』

『我也一樣地苦着的事，你領會不到麼？幾百年以來，我被「死亡」追尋着；被「虛無」窺伺着。我就單靠了勝利的力，開闢着我的路。生命的河，是因了我的血發着紅的。』

『戰鬥麼？無休無息地戰鬥麼？』

『總得無休無息地戰鬥。神是無休無息地戰鬥着。神是征服者。就如嗜肉的獅子一般的東西。「虛無」將神禁錮。然而神擊斃「虛無」。于是戰鬥的節奏 (rhythm)，即造成無上的調和 (harmony)。這調和，在你的這世間的耳朵裏，是聽不見的。你只要知道那調和的存在，就好。靜靜地盡你的職務去。神們所做

的事，就一任牠這樣。」

「我是早沒有氣力了。」

「爲強有力的人們唱歌罷。」

「我的聲音失掉了。」

「禱告罷。」

「我的心污穢着。」

「去掉那污穢的心，拿我的心去。」

「神啊，忘掉自己的事，是容易的。拋卻自己的死了的魂靈，是容易的。然而，我能够擺脫我的死掉的人們麼，能够忘卻我的眷愛的人們麼？」

「死掉的人們的，和你的死了的魂靈一同放下！那麼，你便可以又會見和我的活着的魂靈一同活着的人們了。」

「你已經棄過我一回了，又將棄掉我了麼？」

「我將棄掉你。這樣猜疑，是不行的，只要你不再棄掉我就好。」

「假如失了我的生命呢？」

「點火在別的生命上就是。」

「假如我的心死了呢？」

「生命在別的地方來，給生命開了你的門罷。躲在破爛屋子裏的你的道理，也不該這樣講不通。到外面去。在這世上，外面住處還很多哩。」

「阿阿，生命！生命！誠然……我在我的裏面搜尋着你，在關閉的空虛的我的魂靈中搜尋着你。我的魂靈被毀壞着。從我的創傷的窗間，空氣流了進來。這纔再能够呼吸。阿阿，生命！我會見你了……。」

這樣，克里斯託夫于是乎蘇生。而且更用了新的勇氣，進向爲生命的無窮盡的戰鬥的路。而且爲了再生，死在那戰場上了。

## 六 永久地戰鬥的自由意志

羅曼蘭的神，說道「我是和虛無戰的生命，」「永久地戰鬥的自由意志。」據



他的話，則生命即是神。在這一點，他的神，和伯格森的神正相同。伯格森是以爲生的衝動。即是神的。宣說生命的無窮盡的進化，宣說爲了這進化的戰鬥，伯格森也和羅蘭相同。羅蘭和伯格森，那思想的基調是相等的。伯格森以爲提高生命的力，則雖是『死』也可以衝破；羅蘭也這樣。克里斯託夫瀕死時，這樣說——

『神呵，你不以這僕人爲不足取麼？我所做的事，確是微乎其微。這以上的事，我是不能做了。……我戰鬥過了。苦過了。流宕過了。創造過了。允許我牽着恩愛的手，加入呼吸去罷。有一時，我將爲了新的戰鬥而重生罷。』

于是水波聲和洶湧的潮水聲，和他一同這樣地歌唱——

『我將蘇生呀。休憩罷。從今以後，一切的一心。糾結的夜和晝的微笑。溶合的節奏呵——愛和憎的可敬的夫婦啊。我歌頌強有力的雙翼之神罷。瀾瀾以生命罷！瀾瀾以死亡罷！』

在羅蘭，死亡者，不過是爲了『生』的死。他又在克里斯託夫的書後說，『人生是幾回死亡和幾回復活的一串。克里斯託夫啊，爲了再生，就死去罷。』誠然，生命者，乃是仗着

死和復活的不停的反復，而無休無息地擴充開去的無窮盡的道路。眞的英雄，就最勇健地走這路。

對於神，羅蘭又這樣說——

在克里斯託夫，神並非不感苦痛的造物主；並非放火于羅馬的市街上，而自在青銅塔頂，遠眺牠燃燒起來的那綠皇帝。神戰鬥着。神苦着。和稱爲戰士的人們一同戰鬥，和稱爲苦人的人們一同喫苦。爲什麼呢，因爲神是『生命』的緣故；是落在暗中的一滴光的緣故。這光滴一面逐漸擴大，一面將夜喝乾。然而夜是無涯際的，所以神的戰鬥也沒有窮盡。那戰鬥的結末究竟如何，誰也不知道。雄糾糾的交響樂！在這里，雖是互相衝撞，互相紊亂的破調，也發出妙麗的樂聲。在沈默中，而在劇戰的山毛櫸樹林，『生命』也這樣，在永遠的平和中，而在戰鬥。要而言之：神是和虛無戰的生命，和死戰的生，和憎戰的愛。這樣子，是永遠地戰鬥的自由意志。他的神，就沒有成爲滿足于自己本身的完體；並不像古時哲學家所設想的神，以及古時宗教家所崇奉的神那樣，至上圓滿的。這一點，即全與伯格森相通，也和詹謨士

相通，也和泰戈爾部分底地相通。畢竟，他也是生命派的哲學者。

他是藝術家。然而，帶着許多宗教家的氣息。說他是藝術家，倒是道德家；說他是道德家，倒是宗教家。他那宣說忍苦之德等，確也很像基督教徒；但他是一個不肯爲任何教條（dogma）所拘束的自由思想者。他也不空談平和，如基督教徒那樣。他並不指示給『握住信仰了的人們』可走的路。單是對於無論何時何地，都能够懷着『信心』的人們，指示了可走的路——無窮無盡地進化前去的生命的路。

神——生命——愛——爲了愛的戰鬥。

羅曼羅蘭的英雄主義，就盡在上面的「行裏」。

這是近代思想十六講的末一篇，一九一五年出版，所以于歐戰以來的作品都不提及。但因爲敘述很簡明，就將牠譯出了。二六年三月十六日，譯者記。

（一九二六年四月二十五日莽原半月刊第七、八期所載。）

## 運用口語的填詞

日本 鈴木虎雄

支那文學中純用口語者，在古代並沒有。雖有如詩經、楚辭等，夾着多少方言的，但沒有全用口語。以我所知，殆當以戰國時楚莊辛所引的越的舟人之歌，全篇皆用方言，載于說苑的善說篇中者，爲惟一之作。其辭曰：

濫兮抃草濫予昌枻澤予昌州州饑州焉乎秦胥胥縵予乎昭瀆秦踰滲悌隨  
河湖。

意義全不可解。這歌，雖當時的人也不解，命譯爲楚歌，于是翻譯了。因爲所譯的楚歌也載在善說篇中，所以纔懂得意義。（譯者按：譯文爲「今夕何夕兮舉洲中流，今日何日兮得

與王子同舟。蒙羞被好兮不訾詬恥，心幾頑而不絕兮得知王子。山有木兮木有枝，心說君兮君不知。降至晉、宋之時，有子夜四時歌，其中多用口語，即使並非全篇都用俗語，那語氣卻幾乎是俗語的語氣。試舉俗語的幾個例，則代名詞有儂（我）、歡（指情人，可喜的人之意）、郎（女稱其情人）、底（什麼）、那（豈）等；動詞有覓（尋）、副詞有轉（卻）、許（如此）、奈（怎）、阿那（即後世的婀娜，姪姪，女子的態度）、唐突（突然）等。此等口語，是常被運用的。

唐詩中，時時用俗語。例如生憎、張額繡孤鸞、好取、開簾帖雙燕（盧照鄰長安古意）；祇今惟有西江月，曾照吳王宮裏人（衛萬吳宮怨）；酒後留君待明月，還將明月送君回（駱賓王餘杭醉歌贈吳山人）；眉黛奪將萱草色，紅裙妬殺石榴花（萬楚五日觀妓）；只言啼鳥堪求侶，無那春風欲送行（高適夜別韋司士）等。此外也無須一一舉例。文章家不欲于文中用詩語者，說是詩語易帶俗意，雖不是照樣地徑用俗語，也怕很害了文的品格。即此看來，即可以說，詩是近俗的。

然而詩還是貌為古雅的東西，和俗語有很大的懸隔。待到『詞』出，俗語與文學的



關係，便逐漸深起來了。

『詞』是盛于中唐以後的，但溫庭筠的作品中，已有很用口語者。下列的詞，那後段就全用口語。

更漏子

唐 溫庭筠

玉闌干，金甃井，月照碧梧桐影。獨自箇，立多時，露華濃濕衣。一向凝情望，待得不成模樣，雖耐耐，又尋思，怎生瞋得伊。

但在唐及五代，詞的品致優雅，口語不過偶爾應用，以供煥發精神而已，未嘗專以口語爲本體。有之，實在宋代。對於宋詞，我是用汲古閣刻的諸家集子爲材料的。運用口語的宋詞中，也可分爲（一）幾乎全篇都用，（二）比較的多用，（三）略用少許，等。屬於（一）者，就宋詞全體而言，作者和篇數並不多。作者在北宋則以秦觀（少游）、黃庭堅（山谷）、趙長卿、呂渭老、周邦彥（美成）等爲主；在南宋則以辛棄疾（稼軒）、劉過（改之）、楊无咎、楊炎、石孝友、蔣捷（竹山）等爲主。就篇數而論，黃山谷最多，凡十三闋；其次是石孝友六闋；餘人皆四五闋以內。屬於（二）者，北宋以柳永、蘇軾（東坡）、晁補之（无

答)、毛滂爲主；南宋以曾覿、沈端節等爲主。屬於(三)者，則詞家的大多數皆是。我姑且定爲三種，也只是有些程度之差，或者分爲全篇運用口語和夾用若干口語這兩種，也可以的。

其次，說一說運用口語的詞的價值罷。全篇運用口語者，可惜得很，有價值的竟很少。這是有緣故的。爲什麼呢？因爲凡是全用口語的詞，作者當創作時，並不誠懇，(較之製作以雅語爲本體的詞的時候，)大抵是要說些滑稽，鄙褻的時候所製作的。然而關於戀愛的作品，則雖然很露骨，卻也有有着真情者。惟全篇都用口語之作，現在或已難解其意義；又，意義雖可解，然而太鄙褻，這裏也不能談。

這裏就用黃山谷的兩三篇作一個例。小令有卜算子，少年心；長調有沁園春。

卜算子

黃庭堅

要見不得見，要近不得近，試問得君多少憐，管不解多於恨。禁止不得淚，忍管不得悶，天上人間有底愁，向個裏都諳盡。

少年心

對景惹起愁悶，染相思病成方寸。是阿誰先有意，阿誰薄倖，斗頓恁少喜多嗔？  
合下休傳音問，你有我我無你分。似合歡桃核，真堪人恨，心兒裏有兩個人人。

沁園春

把我身心，爲伊煩惱，算天便知。恨一回相見，百方做計，未能偎倚，早覓東西。鏡裏拈花，水中捉月，覷著無由得近伊。添憔悴，鎮花銷翠減，玉瘦香肌。奴兒又有行期。你去卽無妨，我共誰？向眼前常見，心猶未足，怎生禁得真個分離。地角天涯，我隨君去，掘井爲盟無改移。君須是，做些兒相度，莫待臨時。

其次，可以舉出周邦彥的紅窗迴和楊无咎的玉抱肚來——

紅窗迴

周邦彥

幾日來，真個醉，不知道窗外亂紅已深半指，花影被風搖碎。擁春醒乍起，有個人人生得濟楚，來向耳畔問道今朝醒未？性情兒慢騰騰地，惱得人又醉。

玉抱肚

楊无咎

同行同坐，同攜同臥，正朝朝暮暮同歡，怎知終有拋躡。記江臯惜別，那堪被流

水無情送輕舸。有愁萬種，恨未說破，知重見甚時可。見也渾閒，堪嗟處山遙水遠，音信也無箇。這眉頭強展依然鎖，這淚珠強收依然墮。我平生不識相思，爲伊煩惱忒大。你還知麼？你知後，我也甘心受摧挫。又只恐你背盟誓似風過，共別人，忘著我。把洋瀾左都卷盡，也殺不得這心頭火。

前揭諸作，雖不無可觀之處，但較之使用雅語者，則作者並非誠懇地向這一方面努力，只不過偶然作了這樣的東西。倘使山谷之徒真是誠實地努力起來，則那結果怕要出乎意料之外罷。

大抵稱爲詞的名篇者，以用雅語爲本體的居多，用口語者少。如柳永所作，有名的曉風殘月，卽如此。這些居于幾乎全用口語的作品的中間，雅語六分，口語四分的程度的東西，宋詞中卻不少佳作。例如柳永的慢卷紉、征部樂，皆是。柳永的詞當時很流行，相傳直到西夏方面，倘是掘井飲水之地，卽都在歌唱，這大約就因爲那情致和用語，與普通人很相宜。

一面以雅語爲本體，在緊要處，適當地點綴一點口語者，佳作最多。其例不勝枚舉。

這情勢，可以就『曲』來說一說。元曲雖然怎樣被稱爲名作，但也並非因爲單用口語俗語，所以成爲名作的。兼用雅言，在萬不得已的緊要處，處處用些口語，吹進活的精神去，于此遂生所以爲名作的價值。如明、清人，借了元人所用的俗語來應用，已經是擬古了，是口語的死用了。沒有因此能够成爲名作之理。

其次，對於詞和曲的用語上的關係，我再來說幾句罷。

由詩而爲詞，由詞而爲曲，這是許多人說過的話。清的萬紅友曾評趙長卿的小令叨令說：此等俳詞，爲北曲之先聲矣。也不必定指這一首，只要在詞中雜用許多口語，卽已與向來的典雅的文學，取了不同的方向；而況用着詞體的敘事；或者隱括，卽更是步步和曲子相近。加以只是敘情敘景者，在調子上，雖然與曲有別，在外形，則詞和曲幾乎難于區別者，也往往有之。從內容說起來，則先有詩的本句，而詞卻將這利用，加以鋪排者很不少；曲也一樣，又取了詞的或一句，鋪排開來，製作成工的也多。這就是要知詞必須詩，要知曲必須詞的緣故。

在這里，單是對於有幾個用語，來說一說罷。當說語的結末，用以表示語氣的話裏面，



有也囉。則個等，這是屢見于元、明人的曲文中的，而在宋詞中已經有過咱伊之類的代名詞，宋詞中也有。又如咱行之行（後來是娘行，爹行等之行）伊家之家等用法，也已有。比如似倍倍增……價（例如許多時價，曉夜價，鎮日價，經年價之類）……地（騰騰地，冷冷地，忪忪地之類）等之價地的用法，也已有。同時，也可以看見這樣地連結了三字或四字，造成副詞的事。表示不能的意思的不能得勾，也已應用。不能勾。雖說已見于漢書匈奴傳，但此語在元曲裏極多。由他不由他之由，爲使的意思；和古文的『使』字，俗語的『教』字相當的交字；副詞的除非（只）斗陡（突然）較（稍稍）等，也已有。少見的字如攔就（強相親近，見西廂記）僂僂（說壞話，見琵琶記）等，宋詞中也屢屢有之。俗字而難知其義者也不少，例如戾磨，吵噉，喝擺之類是也。

揭舉于此者，不過其一端，此外還可以知道種種言語，宋以來就存在。『語錄』之外，宋詞也成爲俗語的一部彙集的。

（支那文學研究中的一篇。一九二七，一，六，譯。）

（一九二七年二月二十五日莽原第二卷第四期所載。）

## 蘇維埃聯邦從 Maxim Gorky 期待着什麼？

俄國 尼古拉·布哈林

——爲 Maxim Gorky 的誕生六十年紀念——

Gorky 到了六十歲了。但是他——我在兩三年前，曾經和他會見——雖然生着慢性病，卻幾乎沒有白頭髮。眼睛，是在刻着一點有特色的俄羅斯底的皺紋的前額之下，炯炯地留神地窺視着。鬍子是嘲弄底地向前翹開，聰明的，活潑的——多麼活活潑潑的精神，由我們的可貴的 Gorky 的高大粗野的全身顯現。在大體上，即使用了『兄弟呀，你已經六十歲了』那樣的『高興』的通知，但接受的人，恐怕也未必覺得很好的感印的罷。然而這等事，幾乎並沒有攪亂 Gorky 的心。因爲在實際上，看了外貌，大約誰



MAXIM GORKY  
(Lunii Annenkov作)

也不將他看成六十歲，也不稱爲『可尊敬的老人』的。我們已經成了習慣，以Gorky爲彌滿着生命的力，連他那有了孫女的事情，也要當作一個Paradox（逆說），當作棒喝主義者照相店的發明了。

我現在並不想寫Gorky的偉大的功績，他的動搖和錯誤，以及在全世界上的他的文名。我只想就蘇維埃聯邦，從Gorky期待着什麼的事，來說幾句話。就是蘇維埃聯邦，從作爲勞動階級大藝術家的我們的作家Gorky期待着什麼的事。

Gorky是Kollektivist（集團主義者）。他感知大眾。他感知大眾的生活的律動，感知大眾的鬪爭，大眾的勞動，感知階級和民衆和大羣集的呼吸。帶着種種雜多的Lumpen（破落戶）和『看法的獨白性』的他的創作的初期，輝煌的俄羅斯的跣足者的時期，早已過去了。——即使在Gorky創作上的這時期，曾經煽動了『俄羅斯國家』的泥沼的居民，搬演了巨大的革命底角色。現在呢，Gorky是知悉大眾的藝術家。Gorky是文化和勞動的傳導者。他始終將勞動評價在世界中所有事物之上，並且尊敬它。沒有人能如Gorky，感知創造底勞動的全體心情，沒有人能如這勞動階級作家，感知勞動的

偉大的革命底變革底意義。便是一九一七年十月革命時他的錯誤，也已由藝術家這一種人物，見了革命——這是因為流血和破壞，將對於未來創造的光景的藝術家的眼睛眩惑了——的犧牲，于是過于感動了的事，來解說明白了。

Gorky 是對於在我們俄國有着堅強的基礎的通俗文學的鬪士。

Gorky 是卓越的觀察者，是有着渴求知識的眼睛和巧妙地摘取材料的本領的生活知悉者。他重疊了大大的生活經驗和藝術經驗。他使穿掘生活的無比的能力，在自己裏面發展。他的文藝上的樣式 (Тып) 是生活，不是被抽象了的本質。凡為 Gorky 所見的，是一切的生氣潑刺的色彩，不是粉飾而是真實，也不是虛偽的慟哭。

正惟這樣的人，我們現在也還必要；不較之先前，愈加極端地成爲必要了！

建設事業是熱心地在舉辦。蘇維埃的馬蟻，比先前更加勤勉了。大家都知道翻滾很重的石頭，犯了獸事，犯了錯事，就改善；再錯，就再改善，將一切就在那環境之下變革，並且也變革自己本身，然而直到現在，沒有這樣大時代的總括底的敘述。這樣的嘗試，有是有的，但是微弱。至多不過是局外人的嚷嚷，或者是百分之百的鐵一般鋼一般，以及別的勞



動階級作家的百分之百的喝采。而在這些作家們，又並無種種樣式的有機底統一。在他們那里，不但只有爲了試驗最新的決議起見，造作出來的侏儒，也有照應了「任務」機械底地「結合了」的侏儒。（而他們還發明了怎樣的辭句呢，是只有上帝知道的。）

我們歷史上的英雄，無論怎麼說，總是大衆。然而將這大衆，正當地取進文藝裏去的是誰呢？正如在繪畫上，竭力擡起「指導者」來一樣，（例如聖畫——尤其是惡劣的——這東西，在我國，無論那一個角角落落裏都分佈着，）在文藝上，「民衆」中的「英雄」也被推在前面。我重複地說——將一種什麼固定底的，非人格底的，片面底的「本質」加以敘述，是全然不重要的。所謂大衆者，是多種多樣的樣式的特定的有機底統一。要描寫大衆，應該能夠看大衆，審察大衆，而且認識大衆。我們大叫——「和大衆一同走！」然而反響很不多。

在我國所展開的大建設活動，是決不排除那真是新的通俗文學——這往往和舊的通俗文學會有一脈相通的事——的。這新的通俗文學，是適當地抓起火簇來，用了強有力的男子漢的手，倒摩過去。但這樣一摩，俗人是不舒服的，而真實的讀者，其時卻並不

覺得無聊，捲起袖口，想可以讀得更快些——這是壞事情麼？

在我國，卻並無其事。而只有無聊統治着。在我國，至少只要有一個好的批評就好，然而連這個也幾乎還沒有產生。在我國，所多的是無論怎樣的錯處，都很善于發見的饒舌家。雖是作家，也不管作家自己的事情——換了話說，就是並不管生活的研究和生活的敘述——而『做着自已批判』的。

在我國，也已經發生着好的東西了。然而這樣的文藝，卻還不能說是很豐富。

由他的一切的素質，Gorky 是能夠補這大缺點的。我們期待 Gorky 成爲我們的蘇維埃聯邦，我們的勞動階級和我們的黨——他和這是結合了多年的——的藝術家。所以我們是企望 Gorky 的回來的。——但願回到我們這里，來着手工作——偉大的，出色的，有光榮的工作。

（一九二八年六月二日譯自第三國際通信。）

（一九二八年七月二十日奔流第一卷二期所載。）

## 關於綏蒙諾夫及其代表作『飢餓』

日本 黑田辰男

小說飢餓的作者綏蒙諾夫(Sergei Alexandrovitch Semionov)，據他的自傳，是在一八九三年的十月，生爲彼得堡的旋盤工人的次男。兄弟姊妹很多，連死掉的也算上去，說是竟有十三個。他的父親，是在一個工廠裏，連做了四十年的工人，但于一九一九年『爲了飢餓』死掉了。

綏蒙諾夫是在喧嚷的，湫隘的家庭中，和兄弟們爭鬧，受着母親的打撲，過了那少年時代的。他從孩子時候以來，似乎就很活潑，愛吵鬧，出了初級學校，四年制的高等科一畢

業，他便在喀筏尼大野上，鬧了一場人數在五百人以上的大爭吵。這十年之後，喜歡爭鬧的他，便跳在『國家戰爭』這真的爭鬧裏了。爭鬧了三年，因為負傷——打擊傷，就被送到克隆司泰特的冰浴場去。復籍于赤軍的時候，右眼是壞了的。十月革命之于他，說是『向眩耀轟動的生活去的不可制馭的飛躍。』是『空間開闢了』——而且『在那空間中，是閃爍着飢餓和人們和工作的奇怪的幾年。』冰浴以後，生了很重的肋膜炎。既經醫好，則被任命在彼得堡的地方委員會裏，做改良工人生活的工作；但幾個月後，舊病復發了，被送入薩契來尼的療養院。在這里，他的作為著作家的生活開頭了。其時是二十八歲。

二

他的處女作，是細紋傷寒症的流行的小說傷寒，登在一九二二年的赤色新地一月份上。其次發表的是戰爭道上，第三種是寫明是日記小說的飢餓，這是登在年報我們的時代一月號上的。這小說，忽然在讀書界——尤其是共產黨員之間，引起了頗大的興味。而這興味，說是對於作品本身呢，似乎倒是對於工人出身的作者為較多。但是作品，畢竟

是被指爲綏蒙諾夫的代表作的，已經翻成英文和布喀維亞文，聽說還翻成了捷克文，或正在翻譯——

飢餓也如傷寒一樣，是生活記錄的小說。借了十六歲的少女菲亞的日記的形式，來記錄一九一九年的饑饉年間，在彼得堡的一個工人的家族的生活的。

一九一九年——這是施行新經濟政策的大前年，蘇維埃俄羅斯于政治革命是成功了，但接着是國內戰爭和反動，所以很疲乏；而經濟方面，尤當重大的危機，又加以可怕的饑饉襲來了。『艱苦的時期。』在這時期中，俄國的勞動者是過着怎樣的生活，共產黨員是怎樣地，市民是怎樣地——那生活的一部分——是有限得很的一部分，但這卻懇切地在這小說裏面描寫着。

然而，當描寫這艱苦的生活之際，作者卻並不深求那生活的不幸的原因，那飢餓的悲劇的緣起。而對於那原因的批判之類，自然就更不做了。這小說，在這一點，實在是無意志，無批判似的。有工人（——菲亞的父親，）有少女菲亞的哥哥叫作亞歷山大的利己主義底小資產階級的職員，有叫作舍爾該的哥哥的共產黨員。但他們全不表明那意志，



那意識。而作者對於他們的存在，也實在很寡言。他們的行爲，是懇切地（並且幹練地，以頗爲藝術底完成）描寫着的。然而他們的魂靈，的情緒，的觀念形態，卻並不以強大的力，來肉薄讀者。——這對於生活的現實的無意志性——這，是我們常在『同路人』那里會看見的，而且豈不是正爲此，所以我們難于就將他們看作真的無產階級作家的麼？綏蒙諾夫呢，正是工人出身，赤軍出身的作家。然而要從他那里看出那特異性和優越性來，卻似乎不容易。

但是，用這樣的眼光來看他，是錯的。他是自然主義者，他的作品，應該作爲自然主義的作品看，——如果說得過去——那時候，便自然只得說——是了，對的，他是自然主義者——了。然而對於他的我們的不滿，豈不是委實也就在此麼？

綏蒙諾夫是不消說，不像有產者作家那樣，受過組織底的文學教育的。表現——這事情，似乎很辛苦了他。他說過——

『像出現于現代的許多無產者作家們一樣，我在三年前走進俄國文壇的時候，是並無一點作家所必需的修養的暗示，也全不知道想想藝術作品上的形式的意義；精勤

地來寫作品的事，是全不知道，也並不願意的。在短的時期之間，我投身于 Proletcult（無產者教育處）了，然而那地方什麼也沒有教給我。我先前是學習于俄國的古典作家們，（并含戈理基在內；）現在也還在學習着。但較之這些，從革命以後的俄國的現代作家們（但那作家們之中，我們是也將「同路人」的不正當而不必要的書籍放在裏面的）學習，以及正在學習之處，卻更其多。」

他大約是太過於「學習」了——在這一端，他大約也是體驗了過渡期的無產者作家的不幸之一罷。

{飢餓的梗概——要講這個，是煩難的。這是日記，是生活記錄。其中並無一貫的，小說的線索似的東西。如果一定要簡單地講起這小說的內容來，那麼——一個少女菲亞，懷着對於修學的憧憬，到彼得堡去。但在那里等候她的，卻並非實現這憧憬的幸福，而是利己主義和飢餓的黑暗的現實。可憐的少女的幻影，在一到彼得堡的第一天，便被破壞了。于是環繞着這少女，而展開了由父母、兄弟所形成的家庭生活，展開了這少女在辦事的郵政局的生活。然而一貫這一切生活，投給不幸和悲慘的陰影者，是「飢餓。」爲了「飢

餓，』父親和親生的孩子和妻隔離，變成冷酷，於是爲了『飢餓』死下來。爲了『飢餓』女兒憎惡父親，妻憎惡夫。爲了『飢餓』幼兒的心也被可怕的悲慘所扭曲。——一切爲了『飢餓』爲了『飢餓』而人的生活悲慘，偏向墮落，衰亡。這便是這部小說的主題。這戰時共產時代的心理生活，便是這部小說的主題。在這裡，有可怕的現實。有雖然狹，然而懇切描寫出來的生活。而這作品的藝術底價值，大約也就應該在這一點上論定的了。

三

臨末，就將他的著作，順便列舉出來罷——

1. 單行本

家政婦瑪希加

一九二二年

百萬人中的一個女人（小說集）

一九二二年

飢餓（小說）

一九二二年

兵丁和小隊長（手記）

一九二四年

裸體的人（小說集）

一九二四年

是的，有罪（小說集）

一九二五年

小說集二卷（集印着絕版的作品）

一九二五年

2. 載在雜誌上的

階前——“Mor Gardja”

一九二二年，四——五號

順着舊路——“Nash Dni”

一九二三年，三號

薩克萊對我說了什麼？——“Trezda”

一九二四年，一號

同一的包的輪索——“Kovsh”

一九二五年，一號

飢餓這一部書，中國已有兩種譯本，一由北新書局印行，一載東方雜誌。

並且小說月報上又還有很長的批評了，這一篇是見于日本新興文學全集附錄第五號裏的，雖然字數不多，卻簡潔明白，這纔可以知道一點要領，恰有餘暇，便譯以餉曾見飢餓的讀者們。

十月二日，譯者識。

（一九二八年十一月一日，北新第二卷第二十三號所載。）



# LEOV TOLSTOI

俄國 Lvov-Rogachevski 作

——最近俄國文學史略的一章——

Leov Tolstoi —— 俄國文學的長老 —— 生存八十二年，從事于文學五十八年，比及暮年，而成爲『兩半球的偶像』了。他獲得吾俄文士所不能遭逢的幸福，他處女作一成就，我們的第一流的藝術家、詩人、批評家等，對於他之出現，無不加以歡迎。

一八五二年九月，在高加索青年軍官的處女作幼年時代，以 H. N. T. 三字的署名，出現于現代人雜誌上，次月二十一日，那編輯者 Nekrasov 就寫信給 Turgenev（都介涅夫）道：『倘有興致，請一讀現代人第九號所載的小說幼年時代罷，這是新的活潑的天才的傑作。』

一八五四年少年時代發表後，Turgenev 便函告 Karbashin（美文家兼評論家）道：『我見了少年時代之成功，非常欣喜，惟祝 Tolstoi 的長生。我在堅候，他將再使我們驚駭的罷，——這是第一流的天才。』更兩年後，作了奇襲、森林採伐、舍伐斯多波里戰記時，Turgenev 寫給 Druzhinin（文人兼批評家）的信裏，有云：『這新酒倘能精煉，會成可獻神明的飲品的。』

以上，是未能圓滿的斷片發表之際，就已得了這樣的稱揚。舍伐斯多波里戰記不獨在文士之間，也使 Tolstoi 出名于廣大的讀書社會裏。

描摹戴雪羣巒的秀氣的未完之作哥薩克兵，像是合着 Beethoven（貝多芬）的音樂而動筆的溫雅華麗的詩底長篇家庭的幸福，作者自稱為俄國的“*Iliad*”的大作戰爭與平和，受 Pushkin 的影響而且隨處發着 Pushkin 氣息的悲劇小說“*Anna Karenina*”等，都是偉大的天才的大飛躍，又使 Tolstoi 成爲十九世紀後半的思潮的主宰者的。我的懺悔，“*Kreutzerova Sonata*”復活等，則全歐的雜誌報章，視同世界底事件，評以非常的熱情。



L. N. Tolstoi

Pushkin (普式庚) 在生存中，僅見自己的文集第一卷的刊行，Turgenev 見了那文集的第三版，Dostoievski 全集，則在其死後漸得刊行的，而 Tolstoi 全集，卻在他生存時，已印到十一版。作品印行的冊數，他死後數年間，達于空前的數目，在一九一一年，賣出四、六一〇、一二〇本。(據託爾斯泰紀念館的統計。)更將從一九一〇年十一月七日至一九一二年十一月七日之間的賣出本數，合計起來，實有六百萬本，而其書目，是六百種。

這數字，即在顯示 Tolstoi 的作品的全民衆底，世界底意義，在俄國，則苟識文字，便雖是七齡的兒童，也是 Tolstoi 的愛讀者。

但自戰爭與平和和我的懺悔發表以來，Tolstoi 的名聲和勢力，便遠越了俄羅斯的界域。倘說，Turgenev 是使歐洲的讀者，和俄國接近的人，則 Tolstoi 不但使西歐，且使東亞的注意，也顧到俄國文學。和 Tolstoi 通信的，不僅英、法、美的讀者，連印度、中國、日本的思想家，也在其中。Katiussha Maslova 的小曲，且爲日本的民衆所愛唱。恰如約翰·藉克·盧梭 (Jean Jacques Rousseau) 會爲世界所注目一樣，Iasnaia Poliana

的聖者，是成爲享受着現代最高文化的人們的注意的焦點的。Iasnaja Poliana，是成了真理探究者的聖地了。

及于全世界的文人，尤其是俄國文人的 Tolstoi 的影響，非常之大，迦爾洵（Garshin）、萊斯珂夫（Leskov）、藹爾台黎（Eitel）、契訶夫（Chekhov）、庫普林（Kuprin）、威壘賽耶夫（Veresaev）、阿爾志跋綏夫（Arzybashev）、戈理基（Maxim Gorki）、希美略夫（Shmelov）、舍而該也夫·專斯基（Sergeiev-Zenski）等，皆各異其時代，各受着各樣的印象，玩味了這文豪之在那社會觀，寫實主義，Tolstoi 式表現法上，所以動人的大才。而俄國的文人，且視 Tolstoi 爲宗教底偶像，雖是自愛心深的 Dostoiievski，讀完“Anna Karenina”，後，也絕叫爲『這是藝術之神；』Maxim Gorki 也稱 Tolstoi 爲俄國的神，坐于金菩提樹下的玉座上。

『這青年軍官，使我們一切都失了顏色』者，是 Grigor Ovitich 的半開玩笑的苦言。這青年軍官，是成爲我們的荷馬（Homeros），我們的國寶，成爲十九世紀末及二十世紀初的新盧梭，在他面前，全世界的文人，洋溢着不雜羨望的純淨的歡喜之情，無不俯



首了。

這卓絕的文豪，即繼續着竭盡精力的勞作，在後世遺留了美文的寶玉。Tolstói 的文學底遺產，至今還難以精確地計算，雖當現在，尚在無數的文籍中，發見重要價值的斷章；在那日記和信札之中，則潛藏着可以驚歎的文學。關於 Tolstói 的各國語的評傳，肖像及遺物，是搜集于在墨斯科、列寧格勒及 Tashnaia Poliana 的託爾斯泰紀念館中，而惟這些紀念館，乃是說明着否定了不平等的舊世界的，真理的偉大的探求者，且是永久不忘的生死的表現者的他的一生和創作，爲俄國和世界，是有怎樣的價值的。

Лев Толстói 並非藉著述爲業以營生的職業底文學者，他可以不急急于作品的刊佈。關於所作幼年時代，他在一八五二年寫給姑母 Tergol'skaia 的信裏，有云，『我將久已開手了的這小說，改作過幾回了，爲得自己的滿意計，還想改定一回。大約這就是所謂 Penelopa（譯者按：Ulysses 之妻，出荷馬史詩）的工作罷，然而我是不厭其勞的。我並不求名，是乘興而作的。在我，寫作是愉快而有益，所以寫作的。』

他的情熱的大部分，即耗費于用以表白內在思想的這愉快的創作事業上……熱

狂的獵人，熱狂的賭客，Tsiogan（譯者按：民族名）歌的熱狂底愛好者的他，一轉而成爲乘興揮毫的熱狂底文士，以著作之際，湧于內心的善良而寬容的感情爲樂的人了。

他，在文章的每一行中，都注進新生活的渴望和噴溢似的精力去，一面利用閑暇，從事著作，逐年加以修正。他在關於戰爭與平和這一篇的冒頭上，就寫着『當刊行我費了在最良的生活狀態中，五年間不絕的努力的作品……』的辭句，但這樣的事，不消說，是須在得了物質底安定的 Iasnaiia Poliana，這纔做得到的。

和 Tolstoi 完全不同的社會的出身者 Dostoievski，曾經告訴自己的弟弟說，『沒有錢，須急于起草。所以文章上是有瑕疵的。』Dostoievski 所作的博徒，以一個月脫稿，那是因爲怕付對於完成期限的遲延罰款，而且那時，他爲債主所逼，不得不走外國了。那時候，Dostoievski 急于作品的完成，從親友之勸，僱了速記者，作爲一月告成的助手，但倘是 Tolstoi，則這樣的作品，大概是要乘着感興，利用閑暇，在一年之間徐徐寫好的罷。

輔助了 Dostoievski 的女速記者 Anna Grigorievna Snitkina，成爲他的妻，Iasnaiia Poliana 鄰村的地主的孫女 Sophia Andreievna Bers，是做了 Tolstoi 的

夫人了。前者是爲履行那契約期限之故，做了速記，後者是爲大文豪要發表傑作，將二千餘頁的戰爭與平和騰清過七回。如戰爭與平和、*Anna Karenina*、復活那樣的大作，大概惟在得了生活的安定的時候，這纔始是可能。

Tolstoi 是陶醉于自然之美和生活的歡樂的，他敘述結構雄大的光景，且描寫地主的莊園的如夢的生活。

在“*Anna Karenina*”裏，描出一百五十個人物來，而毫無紛亂撞着之處，各人有各樣的特殊的性格和態度；篇中的一切事物，都應了脈絡相通的思想羣的要求而表現着，那一絲不紊的脈絡之力，是使我們視爲藝術上的神祕，加以驚歎的。

『藝術上的作品的善惡，是由從心底說出的程度之差而生的，』這是 Tolstoi 寫給 Golzev 的話。他所要求于藝術家者，是在和時代相調和，通曉隸屬於人類的一切事物，不但通曉而已，還須是人類的共同生活的參加者。他又要求着表現自己的思想的技巧和才能，且以爲凡藝術家，尤當愛自己的天職，關於可以緘默的事物，不可漫爲文章，惟在不能沈默時，乃可揮其鋼筆云。他是要求着口的發動，當以溢于心的思想爲本的。而他

自己，便是這樣的藝術家。

他是當時最有教育的人物，只由 *Tasnaia Poliana* 的圖書室裏有着書籍一萬四千卷的事，便足以證明。而這些書籍的一半，爲外國語所寫，他是通曉希臘語，以及英、法、德語的。他所自加標注的許多書，便在說明他以如何深邃的趣味，研究了人類的思想。他站在那時代的最高智識的水平上，又常是一般人類生活的參加者。創造了又素朴，又純正，然而壯麗的文章的他，是決不以濃豔的辭句和華麗的文體爲念的，但他所描寫的人物及其他，卻備有不可干犯的尊嚴和令人感動的崇麗。如 *Bordina* 戰鬥的敘述，戰爭與平和中的 *Andrei Balkonski* 之死，*Kitty* 的誕生及 *Anna Karenina* 和兒子的會見，記在復活裏的 *Katiussha* 的愛的醒來和教會的儀式的描寫，在世界的文學裏，不能見其匹儔。我們的眼前，有實現了美的世界的一個大文豪在。

描寫在哥薩克兵或家庭的幸福中的自然的光景，戰爭與平和裏的 *Balkonski* 的愛情的發生及逢春老橡的開花，盛大的狩獵，*Natasha Rostova*，*Maria Bolkonskaia*，*Pierre Bezukhov* 和別的人物的形容，是鐫刻在讀者的胸中的……而充滿在作者

Tolstoi 兩眼中的贊歎，同情和歡喜之淚，也盈盈于讀者的眼裏。這是因為相信着『無愛之處，不能生詩』的作者的热情，以愛和詩的力量，打動讀者了。以『不能沈默』為動機的文章，是震撼我們的，但這是因為，例如當描寫死刑的光景之際，想像了『浸過了肥阜水的繩子，繞上他的又老又皺的頸子了』的他那一句一言，乃是充溢于同情的心叫喊的緣故。

Tolstoi 常寫些破格的文句，恰如喜歡有特色的破格的人物一樣，他也喜歡破格的文句的，那一言一語，是活的魂靈。Gorki 在追懷 Tolstoi 的一篇文章裏說，『要懂得他的文章的有特色的卓越之美，則他那以同一語的許多破格的卑俗的調子，用于敘述之處，是必須注意的。』這是適切的評語。

Tolstoi 在那處女作幼年時代的序文上，載着關於自己修辭上的粗野和沒有技巧的說明，以為這是因為不用喉嚨，而用肚子唱歌的緣故。據他自己說，則從喉所發的聲音，較之腹聲，雖頗婉曲，而不感動人。腹聲卻反是，粗野則有之，但澈底于人的精神。Tolstoi 說：『在文學亦然，有腦和腹的寫法。用腦寫時，那文辭是婉轉滑脫的，但用腹來寫，則腦中



的思想，集如蝟毛，思念的物像，現如山嶽，過去的憶想，益加繁多，因而抒寫之法，缺劃一，欠暢達，成拮据了。或者我的見解也許是錯誤的罷，但當用腦寫了的時候，我是常常抑制自己，努力于僅僅用腹來寫的。」

由這尊貴的告白，不但 Tolstoi 的文質，連那魅人的句子之所以產出的原因，也明白了。Tolstoi 之所有的，不是『腦的思想』而是『腹的思想』。他有驚人的腹的記憶力，他的創作，常包着溫暖的感情，響着牽惹我們的腹聲。『一讀你的作品，每行都洋溢着活活潑潑的感情。令人恍惚的你的辭句的本質就在此』者，是評論家 Strakhov 給與 Tolstoi 的言語。

Tolstoi 是從小就現了銳利的敏感性的，曾得『薄皮孩子』的綽號。他的狂人日記，帶着自傳底性質無疑，其中便載着他的敏感性的顯著的實例。這性質，似乎是從母親得來的，他自己尊重着這特質，在寄給姑母 Tergolskaia 的熱烈的信裏，常常講起牠。

他在幼年時代的序文上，便說着願讀先須是敏感。他的創作中，毫無遮掩，露出着這敏感性的，是幼年時代，『Albert』，『Lucerne』，計數人（撞球的）日記等。到了中年，他

將敏感性自行抑制，得了大結果，但及暮年，則這特質，又使重之一如他的意志的我們，爲之感動了。

Tolstoi 喜歡那讚歎之淚，懺悔之淚，同情之淚，一九〇九所作的路人的故事，是用這樣的句子開端的——

『早晨，一早到外面去。心情是壯快的。是美麗的早晨。太陽剛從茂林裏出來。露水在草上，樹上發亮。一切都和婉，一切物象都依然。實在很舒服，不願意死了。』

其次，是接着遇見老農，和關於吸煙之害及思索之益的敘述，又這樣地寫道——

『我還想說話，但喉嚨裏有什麼塞住了。我很容易哭了。不能再說話，便別了那老人，也別了歡樂的和婉的感情，含淚走掉了。住在這樣的人們之間，怎會有不高興的道理呢，也怎能有不從這樣的人們，期待那最出色的工作的道理呢？』

在逝世的三個月前，他將從一個農家青年得來的感情，寫在日記上，用了和上文一樣的話，證明着自己的敏感性。那日記是這樣寫着的——

『爲了欣喜，爲了生病，還是爲了兩樣相合的原因呢，我很容易下同情和喜悅之淚

了。這可愛的，思想堅固的，強有力而願做善事的孤獨的青年的單純的話，動了我的心，嗚咽之聲幾乎出口，我便一句話也不能說，離開他的旁邊了。」

然而這善感的稟性，是現于 Tolstoi 一生中的特色，讀者是不看見這眼淚的罷，但他卻常抱着甚深的感慨。

Tolstoi 的母親，愛讀盧梭，愛彌兒是她的案頭的書籍，Tolstoi 最所愛好的人物，乃是使感情的詩美，來對抗擬古典主義的批判的約翰·藉克·盧梭其人者，實在並非無故的。

Tolstoi 在一九〇一年，向在巴黎的俄語教授 M. Boyer 這樣說——

『我將盧梭全集二十卷熟看了，其中最喜歡的是音樂字典，我感謝盧梭。』

『我十五年間，帖身掛着雕出盧梭肖像的牌子，以代「十字架。」而盧梭的著作的大半，是恰如我自己所寫一般，于我非常親切的。』

一九〇五年 Tolstoi 應允推選爲日內瓦的盧梭協會會員的通告，寄信到日內瓦云，『盧梭是十五歲時代以來的我的教師。于我一生中，給與一大裨益的，是盧梭和舊約。』

那協會的會員班爾裨，在協會年報上，載托爾斯泰是盧梭的後繼者一文（一九〇七年）論云——

『Leov Tolstoi 是十九世紀的盧梭，或是具體化的愛彌兒。盧梭的精神，透徹于 Tolstoi 的全創作裏。Tolstoi 是現代人的評釋者。恰如盧梭是十八世紀的或者一般。Tolstoi 是現世紀的或者。』

從託爾斯泰協會，贈給盧梭協會的答文云——

『Jean Jacques Rousseau 所理想的思想的獨立，人類的平等，諸國民之統一，以及對於自然美之愛，是和我們頗為近密的。我國民底智識的代表者的 Tolstoi 將全生涯，貢獻于上述的理想之發揚和宣傳了。』

讚歎，同情和懺悔之淚，是表象 Tolstoi 的社會觀的，昂奮的敏感之淚，則溼透着他的世界觀。那天稟的敏感性，洞察了發榮于擗取的條件上的現代文明社會的虛偽，且促他愛好自然的法則和自然人了。他是作為盧梭的後繼者，而用盧梭以上的情熱和真摯和確信，抉剔了一切虛偽和不誠實的現象的。

他將對於人生的愛情，對於正義和樸素的憧憬，對於虛偽的憤怒與其敏感性，織在和真摯自然相融合的真摯的自己的構想之中了。

然而，爲十九世紀的盧梭的 Tolstoi，是觀察了紛亂的世紀的後半期的社會底矛盾的現象的。詩聖 Pushkin，未曾知道這樣的大矛盾，據 Bielingki 所說，則『階級的原則，乃永久的真理』云。但 Tolstoi 卻並不相信自己的階級的一定不動性。他目覩 Sevastopol 之陷落，遇見尼古拉一世之死，觀察革新時代的情形，知道那砍斷了的大連鎖的一端，打着地主階級，而別一端，則嚇了賤農 (Muzhik)。他又目擊了所謂民衆啓蒙運動，經驗過和都市的發達一同激增的可驚的矛盾的現象，而他自己，則成爲最後的貴族了。他于一八七〇及八〇年代，宣說那將其生活狀態，加以詩化，美化而謳歌了的莊園的沒落，恰如 Gogol 的傑作 (譯者按：『Taras Bulba』) 中的人物 Bulba 向 Andrei (譯者按：Bulba 的兒子) 所說的『我做成了你，這我也來殺掉你』一樣，也說給了莊園。是他將自己的思想一變，成爲一向遮着藝術的華服的醜穢現象的曝露者了。

懺悔錄、愛彌兒、新藹羅若的著作者盧梭，生于小資產階級的手工業者的家庭裏，歷



經辛苦而生長，感到十八世紀的虛偽底生活，遂如古代羅馬的賤民似的，向貴族階級宣戰了。

幼年時代哥薩克兵，*“Lucerne”* 我的懺悔的著者，則生于貴族人家，父系是德意志人，那母系，是遠發于留烈克（俄國的始祖）的。

而這白馬金鞍的貴公子，遂和自己抗爭，經思索多年的結果，竟曝露了貴族階級的腐敗。所以那抗爭是戲曲底的事，是誰都可以直覺到的。

Tolstoi 一離母胎，便即包圍在舊貴族的氛圍氣裏，為許多男女侍從所環繞，在 *Iasnaia Poliana* 的幸福的生活，是全靠着七百個農奴的勞動的。至于教育未來的文豪者，則是長留姓名于幼年時代裏的德國人和法國人，他的父親的圖書室中，也如在 *Iushkin* 的父親的圖書室中一樣，有許多十八世紀的法國人的著作。從十三歲到十九歲之間（一八四四——一八四七），他受着 *Kazan* 知事之女，退職胸甲騎兵大佐之妻，他的姑母的 *Perageia Ilinishna Iushkova* 的監督，住在那家裏。這家庭，是常是佳節般的熱鬧，為 *Kazan* 的上流社會的聚會之所，法蘭西語的社交的會話，是沒有間斷

的時候的……。

青年大學生(Tolstoi)將全世界分爲二大階級，即上流社會和賤民；那姑母則要使 Tolstoi 成爲外交官，或皇帝的侍從，且希望自己的外甥和交際場中的貴女，意氣相投。她以和富家女結婚，爲他的最大幸福，就是夢想着由這結婚，而 Tolstoi 能有很多的農奴的。

據 Zagoskin 的回憶錄，則青年的 Tolstoi，是一個道地的放蕩兒的代表者。跳舞，假裝會，演戲，活人畫，大學畢業後的打骨牌，流人(Gipsy)歌等，是這青年貴族的生活。關於這生活，後來他在我的懺悔裏，是不能沒有悔恨和恐怖之念，記載出來的。

慣于蔑視本階級以外的人們的青年，離墨斯科，赴高加索，在等候着做第四礮兵中隊的曹長的任命了，其時他穿了時式的外套，戴着鑲積的峨冠，套了雪白的鞣皮的手套，在 Titris 的市街上散步。一看見不戴手套的路人時，他使用了嘲笑的調子，對他的弟弟

尼古拉這樣說——

「他們是廢物呵。」

「爲什麼是廢物呢？」

「爲什麼不是沒有帶手套麼？」

在高加索，青年 Tolstói 也竭力減交游，避朋友，守身如遯世者。那時他在寄給姑母的信裏說，『我並非自以爲高，取着這樣的態度的。這是自然而然的勢，將我所遇見的本地的人們和我一比較，在教育上，在感情上，又在見解上，都有非常的差異，所以無論如何，和他們不能相投了。』

他于一八五四年，在 Silisia（勃加利亞的山地）爲司令官屬副官時，也是同樣的執袴子；又其處女作出版後，進了 Turgeniev, Druzhinin, Fet, 及其他的文士之列的時候，也還是這樣的人。

然而這青年有世襲的領地，有自己的農民。因此他覺得可以做善良的主人，知道學位證書和官階，都非必要。而且他感到了恰如地主的早晨中的主人公 Nekhludov 一般，有着安排七百個農民的幸福和對於神明，負有關於他們的運命的責任……。

在放蕩生活中度了青年時代的 Tolstói，到三十四歲，這纔成了家庭的人。立農村

經濟的計畫，是他的無上之樂，曾將其經營的辦法，向好友 H<sub>o</sub> 自誇。他又爲利己底感念所驅，竭力要給家族以幸福，嘗醉心于勞動者 Tufan 的敏捷的工作，而想自行 Tufan 化。未來之母 Sophia Andreivna 響着鎖匙，巡視穀倉，大家族的未來之父的他，則到處追隨其後……經年積歲，殆十九年間浸漬于快活的蟄居生活的 Tasmaia Poliana 的地主，是經營農村，增加財產，牧畜場中，有豚三百頭，Samara 的莊園裏，則馬羣在騰躍……這樣地，富是日見其增大了，但在一八五六年頃寄給 H<sub>o</sub> 的信中，卻寫道，『我們的農業，現在宛如藏着那交易所所不要的廢票的股東。情形很不好。我決計加以經營，以不損自己的安靜爲度。最近自己的工作，是滿足的，但有饑饉襲來的徵候，所以日日在苦慮。』

一八八二年，參加了墨斯科市況調查時，僅用于調查一個 Riapinski 客棧的幾小時，卻將較之 Tasmaia Poliana 生活的幾年更有意義的影響，給與 Tolstoi 了。以這調查爲動機而作的『我們該做什麼呢？』（一八八二）的冒頭上，是用這樣的句子開始的：『我向來沒有度過都會生活。一八八一年轉入墨斯科生活時，使我喫驚的，是都會的窮困。我早知農村的窮困，但都會狀態，在我，是新的，而且不可解。』

都會的貧民，是赤貧，不信神，看那眼色，讀出了這樣的質問——

「爲什麼，你——別世界的人——站在我們的旁邊的？你究竟是誰呀？」

從別世界來的 Tolstoi 一經觀察這不可解的新的都會生活，一向以爲愉樂的奢侈生活，在他便反而成了煩悶的根苗。既經目覩了忍寒苦飢，而且被虐的多數人，于是也明白了僅靠博愛，難以解決這問題；又在都會裏，也難如村落一般，容易創造愛和協同的氛圍氣；並且鎮靜『以自己的生活爲不正當的自覺心』的苦惱，有所不能的理由了。他曾這樣地寫——

「都會的缺乏，較之村落的缺乏爲不自然，更急需，更深酷。而主要之點，是在窮困者羣集于一處，那情形，實給我以惡感，在 Rjapinski 客棧所得的印象，使我覺得自己的生活的骯髒。」

村落生活者的第一的思慕，是 *Jasnaja Poljana* 的安靜和幽棲。苦于劇甚的都會生活的煩瑣的他，便給墨斯科跑到村落去。到一八八二年的所謂『苦痛的經驗』（市況調查）爲止，他是爲了子女的教育，住在墨斯科的；這之前，在一八七七年，他曾向好友



Толстой 這樣地訴說墨斯科生活。『我的墨斯科生活，非常凌亂。神經紛擾，每一小時中，每一分有不同之感。爲了妨害我面會必須相見的人們，無須的人們是故意地出現……』

墨斯科的市況調查後，他從 Riapinski 客棧，恐怖地跑到 Iasnaia Poliana 的羽翼之下，一八八二年四月，寫信給 Sophia 夫人云——

『總算已從都會的繁雜之極的世界，復歸自己，讀古今書，聽 Agafia Michalovna 的純真的饒舌，非念孩子，而念上帝，在我是心情很舒服的。』

Tolstoi 之跑到 Iasnaia Poliana 去，也不但爲厭了都會生活的煩勞。他是要避開社會問題的通俗底解決，並且遠離深酷的急需底的都會的窮困。而他較之 Iasnaia Poliana 的生活，倒在跑向農民的生活去的。

社會問題在 Tolstoi 的面前，將那悲劇底實相展開了。他想個人底地，消極底地，將社會問題來解決，以爲一切病根，全在傭僱別人，加以榨取，所以應該不去參加榨取別人的事，自己來多作工，而協力少去利用別人的勞動。

一八八二年他遇見了加特力教派農民 Siutaev； Siutaev 者，是扶助別人，顯示自

己的實例，以說『同胞愛』而想緩和社會的矛盾的。Tolstoi 又讀了 Bandarev 的論麵包的勞動，大有所感，便將那為村民作殉道底勞動，藉以得自己的良心的和平的主意打定了。社會問題固未能仗這樣的個人底出力而解決，但于怠惰豪華的地主生活上，加了打擊；是並無疑義的。

Iasnaia Poliana 的地主，成為 Iasnaia Poliana 的隱者；Iufan 化了的主人，變作文化底耕作者了。恰如十八世紀的盧梭，拋掉假髮，脫白襪，去金釧，居環堵蕭然的小屋中，做了 Montmorenci 的隱者一樣，十九世紀的 Tolstoi 也脫去華美的衣裳，加上粗野的農服，委身于所謂『麵包的勞動』了。于是從現代國家的社會底矛盾脫逃的隱者，便進了『樅樹下的精舍』，個人底地奉着農民底基督教，依照 Siutaev 的方式，以度生活了。也就是他 Tolstoi，成為改悔的 Anarchist，以中產的勞動農民的精神為精神了。『市況調查和 Siutaev 之說，教了我許多事，』是他屢屢說起的話。

以尋求 Stenk Razhin，尋求社會主義為目的，的向着農民團的革命底行進，在八十年代的 Tolstoi 的作品上，變為尋求那和農民一同不抗惡的 Karadaev 式人物的

巡禮了。

『我們的周圍的生活——富豪及學者的生活——不但反于我的意志而已，且也失了意義。我們的一切動作、考察、科學、藝術，在我是成了新的意義的東西了。我將這些一切，解釋為遊戲。所以不能在這些裏面，去尋求生活的意義。惟勞動者，即創造生活的人類的生活，這纔有真正的意義的。我以這為真的生活，認附帶于這生活的意義為真理，所以我將這採用了。』

這是他的我的懺悔裏的話。

由母親得來的遺傳底敏感性，在少年時代的盧梭的研究，農村的印象，與自然和朴素的人們的接觸，兩個姑母的感化，Arsamas 的旅行，死之恐怖和有意義的生活之渴望，社會的矛盾和不平之感知，將赤貧之苦和犯罪來曝露給他的墨斯科的市況調查，一八八〇年和 Siutaev 的交際及 Bandarev 的著作的統讀等，都會合起來，使 Tolstoi 回顧民衆了。

然而與對於都會和農村的矛盾的深酷所抱的恐怖，以及舊文化崩潰的豫感，同來

苦惱他的，是一切生物之無常和必滅。死的觀念，成爲恐嚇這芳春和復活的樂天詩人的惡夢了，他相信要免除這惡夢，即在將自己的生活加以農民化，基督教化，捨生活的歡樂，離魅惑底藝術，用以贖罪，而淨化已贖的精神。蓋無常的生活，不但藉『麪包的勞動』成爲神聖而已，並且使如神的愛的要素，和人類相交融。死之恐怖，使社會問題力懈；個人的利害，壓迫了社會底利害；動搖的觀念，便轉向個人底完成和個人的變革去了。

一八六九年，爲購置有利的新莊園，旅行 Pensenskaja 之際，Tolstoi 在 Arsamas 一宿，體驗了死之恐怖。是年九月，在寄給 Sophia Andreievna 的信裏，說道，『前夜我止宿于 Arsamas，遇了非常的事。這是午前約五點鐘，我爲了疲勞，很想睡覺，各處是毫無痛楚的。然而驀地起了不可言喻的悲哀。那恐怖和驚愕，是未曾嘗過的程度。關於這感覺，待將來再詳說罷。但如此苦痛的感覺，是一向沒有覺到過的。』而這感覺的詳細，Tolstoi 是用了可驚的真實和魅力，敍在一八八四年之作狂人日記中。

他獨在旅館的骯髒的一室裏，開始體驗了無端的劇烈的哀愁，即死之恐怖的侵襲，此後又屢次有了這樣的事，他稱之爲『Arsamas 的哀愁。』

但是，他的深味了死之恐怖，也不獨這一事，他是作了三個死、伊凡·伊立支之死、主人和工人的。

他在搖籃時代，不已和死相接近了麼？有着『發光的眼睛』的他的母親的去世，是他生後一年半的時候。父親之死，是九歲時。還有姑母兼保護者 Alexandra Ilinshna 的去世，他是十二歲。她便是常為飄泊者所圍繞，爲了要得其死所，而往“Optin Pustvini”道院的人……此後，弟弟尼古拉夭亡了，那死，就在“Anna Karenina”中現實底地描寫着。這一切不幸的現象，是都刻鏤在活力方熾的貴族底青年的心上的。

一八六〇年，在 *Soteno*，抱在他臂膊上，愛弟尼古拉永久瞑目了。尼古拉是富于天才的出色的人。那時失望傷心，感了死之戰慄的他，寄信給 *Иго* 道，『明天也將以可憎的死亡，虛偽，自欺之日始，而以自無所得的空零終。是滑稽的事。』……『倘從 *Nikolai Nikolaevitch Tolstoi*（弟）的曾經存在這事實，一無遺留，則將何所爲而勞心，何所爲而努力呢？』他的弟弟因爲不能發見足以把握的何物，對於『汝歸于空零』這觀念，曾經怎樣懊惱的事，*Tolstoi* 懂得了。那時 *Tolstoi* 還未曾結婚，不能把握家庭的幸福，而



Tufan 式的工作，也不能把握，只捉着了學術的研究……暗雲似乎消散了……然而發生了一八六九年的 Pensenskaia 旅行和 Arsamas 的恐怖，一八七三年至一八七六年之間的近親五人（三個孩子和兩個姑母）的死殤。而且這又是替生母撫育 Tolstoi，使他知道愛的精神底慰樂的姑母 Tergolskaia 之死；是保護人的八十歲老婦人 Forageia Ilinishna 之死……在 Tasnaia Poliana 早沒有光輝燦爛的生活，死在拍着黑色的翅子了。要逃出這翅子，該往那里呢？去 Pensenskaia，去買為自無耕地的貧農所圍繞的莊園呢？還是增加 Tasnaia Poliana 的富，以度奢華的生活呢？做這樣的事，是良心，廉恥心，憤社會之不平等的精神，都所不許的。

一九一三年所刊行的託爾斯泰年鑑上，載着題為我的生涯的 Tolstoi 夫人的最有趣味的一斷片，當敘述託爾斯泰伯的 Optin Pustvini 道院四次朝拜的巡禮底行為時，夫人這樣地寫着——

『Tolstoi 在那長久的一生之中，徒望着死的來近，且關於死，懷了幾回陰鬱的觀念，都不知道。入于永是怕死的觀念裏，並非容易事，但精神上肉體上，皆稀見如 Tolstoi 的』

強健的人，要將難避的生的破壞，分明地想像，並且感得，是不可能的。」

在陶醉于生活的藝術家那里，酒醒的時候來到了。對於生活的疑念發生了。當計畫農村經濟時，這問題突然浮在腦裏了——

「唔，是了，你在 Samara 有地六千畝，有馬三百匹。但是，此外呢？」

他于是完全茫然，不明白此後該想什麼了。（我的懺悔參照。）

地主的經濟，與家庭的幸福、戰爭與平和和“Anna Karenina”的著者的精神是不相容的。然而他不做游歷歐洲的所謂「消穀」，又不做貴族的漂浪者，而成爲農民的巡禮者，土地耕作者，以及「上帝的僕人」了。

新生活的計畫，又和家族及主婦的計畫不相合，且反于 Iasnaia Poliana 的精神。舊貴族家裏的居人，只能用了家庭的幸福中的「我們的家，是村中第一的舊家，幾代的子孫，相愛相敬，在這家裏過活」的話頭，向了隱者而有智識的農夫（Tolstoj）說。

但將有可怕的打擊，加于這幾代子孫的家風之上了。一九一〇年，在將作託爾斯泰紀念館的這舊家中，又發生了決勝底爭鬪。而反對 Iasnaia Poliana 而起者，卻正是在

其地誕生，生活，且遺囑葬于舊教會旁的人，並且仗沃土之力而發榮，確立，而放了爛熯之花的作品的作者自己。

Sophia Andeievna 夫人在她的自敘傳裏記載着：『一八八四年夏，Tolstoi 熱中于野外工作，終日和農人們割草，大概總是疲乏之極，傍晚纔回家來，但因為不滿于家庭的生活，便很不高興模樣，坐在椅子上。Tolstoi 是爲了家族的生活，和自己的主張不同而煩悶着的。有一回，Tolstoi 會想同一個村女，跟移民們暗暗逃走，這事他向我告白了……。于是這事成爲事實，七月十七日之夜，和我大約是爲了關於馬匹的事的口角之後，便背上內裝什物的袋子，說是到美洲去，不再回來，走出門外了……。一八九七年也有一回想出家，但關於這事，沒有一個人知道。』

終於，一九一〇年十月的有一夜，他毫無顧惜地拋棄了自己的莊園。這之先，還瞞着 Sophia 夫人寫好遺囑，將世襲領地讓給 Iasnaia Poliana 的農民們。

他的行蹤不定的出奔和領地的自願底的推讓，是明明白白地表現了貴族時代的最後，舊貴族制度的崩潰，以及夢似的舊莊園的沒落的……。這樣而個人的生活樣式，即

「自己所必要的，是獨自生活獨自死掉」的思想，給貴族底家族制度以對照了。

身穿竭盡時式的奢華的外套的青年貴族，和肩負旅行用袋，與漂泊者之羣同赴“Optina Pustovini”道院的老翁，或赤腳耕田的僮夫之間的距離，實在是很大的。然而這並非改換衣裝的戲文，也不只是變美衣爲農服而已，這是更生的劇曲，是排斥傳統底習慣，趣味，觀念的苦悶的表現，也是莊園和茅舍的兩世界的衝突，且又是從地主底世界觀，向着農民底基督教的見解方面的遷移。

這樣的對於更生的準備，他的一切創作，便在說明着。這正如 Lermontov 仗着做詩，脫離了苦惱他一生的懷疑和否定的惡魔一般，Tolstoi 仗着懺悔錄，從奢侈生活，Tufan 化以及貴族制度逃出了。

在我們的面前者，不是大文豪的文集，而是一部連接的日記，又是首尾一貫的懺悔錄。

在這日記，懺悔錄或是傳道錄中，描寫着各樣的人物，但這是爲了贖罪而譴責自己，輾轉反側而煩悶着的一個貴族的丰姿。那各種創作中的人物，如 Irteniev, Nekhliu-



*Vch. Tolstoy*

青年時的託爾斯泰（并署名）



dov, Teresov, Olienin, Sergei Michalovitch, Pierre Bezukhov, Andrei Bolkonski, 長老 Sergei 等，都是表現了一個煩悶的人物的異名，以及各樣的境遇和各樣的轉換期的。而顯露于一切轉換期中的一特色，乃是善的理想的崇拜，精神的常存的潔白和完全美的渴望，家系以及階級的傳統底事物的排斥等。而各種作品的重心，則在描寫精神底危機和精神底照明之所以發生的機緣，當達于精神底照明的高度時，便顯現着死和覺醒，換一句話，即死和復活。

幼年時代的回顧（一九〇三——一九〇六）是探討 Tolstoi 的創作底計畫之迹的貴重資材，那是幼年時代印行後五十年所寫的，在這書中，Tolstoi 便從善惡的差別觀，更來通覽自己的一生，將這分爲四期，即（1）幼年時代，（2）獨身時代，（3）到生活一轉期爲止的家庭時代，（4）精神底更生時代。這分類法，在依了基本底題目，來分別 Tolstoi 的遺文之際，是頗便于參考的。

天真，愉快，而且詩底的幼年時代，長留在他的處女作幼年時代和少年時代中。那時候，Tolstoi 是將脫離墨斯科生活，住在嵐氣迫人的高加索山中，幸福的過去的回憶，寫

了下來，不獨使自己的精神，且使讀者的精神也都淨化高超越了。自作的小說印行之年，他在 Tiflis 塗次，從“Mozdok”車站寄信給姑母 Iergolskaia 道，『我精神上起了很大的變化；這不只一次，有好幾回。一年以前，我以為在世俗的娛樂和交際場裏，是可以發見自己的幸福的，但現在卻相反，願得體力上精神上的安靜。』

這 Tolstoi 的處女作，充滿着『使自己完成的不斷的努力，乃是人類的使命』的信念。又在這裡，交織着真實和架空。例如幼而失母的他，要從那記憶上，挽回朦朧的母親的模樣來，推敲意想時的敘述就是，但那設想，往往是蒼白而無力的。

他的處女作，又時時極其感傷；那敘述法，則顯示着英國文人 Sterne 的法意兩國遊記和盧梭的愛彌兒的大感化。

在幼年時代的序文上，Tolstoi 向着有心的讀者，望不僅以為有趣的文章，而發見會心的處所，且要求着不因嫉妒之情而蔑視了周圍。

青年時代是未完之作，可作續編看者，是地主的早晨。在地主的早晨裏，用了從大學的三年級回村來的十九歲的 Nekhludov，將少年時代的十六歲的 Irtenev 替換。

Nekhlindov 是小農。他以為農村的弊病的根原，在於小農的赤貧生活，若用勞動和忍耐，便可匡救這弊病的。於是立起『農村經營的法則』來，要在那經營和提高勞動者的精神上，實現自己的計畫。就是在讀者面前，展開一個『地主的早晨』的農奴的村落的光景來。

Nekhlindov 傾聽了麇集的小農的訴說和要求，或者詢問事實，或者答允改良，抱着疲勞，羞愧，無力，悔恨的糾紛的感情，走進自己的住屋裏去了。

故事驟然變為 Nekhlindov 的關於 Ilusha 的感想。Ilusha 是有豐饒的金髮和發亮的細細的碧瞳的人，往 Kiev 搬運物件去了。Ilusha 的 Kiev 之行，為 Nekhlindov 所羨慕，為什麼自己不是 Ilusha 似的自由人呢，是這時他腦中所發生的思想……。

『幼年時代和少年時代』的時期，連續計十四年（一八二八——一八四二），其次，就起了思想的大變化。

生活于高加索的兵村，擁在自然的懷抱裏，更在 Sevastopol 出入于生死之境的

Tolstoi 便從向來的貴族底思想脫離，將追逐外面底光輝的卑俗的慾望拋掉了。作爲這时的作品，可以舉出來的，是襲擊“Sevastopol”、青年時代部隊中和墨斯科舊識的邂逅、計數人日記、兩個胸甲騎兵，“Albert”，“Lucerne”等。

描在計數人日記裏的上流階級出身的純潔的青年 Nekhlindov，逐漸陷入墮落社會的深處，成爲撞球場的熟客，作不正當的借財，又爲惡友所誘，涉足娼家，終於將精神的純潔和無垢全都喪失了，然而悔悟之念一起，莫知爲計，便圖自殺，寫了下列的句子，留下遺書來——

『神給我以人類所能望的一切，卽財產，名譽，智慧和高尚的觀念。而我要行樂，將在自己心中的一切善事，捺入泥土，加以蹂躪了。我不作無恥事，也不犯什麼罪，然而做了最厲害的事，殺卻了自己的感情，智慧和青年的意氣……打骨牌，香賓酒，賭博，吸煙，妓女，這是我的回憶……』

Nekhlindov 的苦悶，是後悔了青年時代的放蕩生活的罪惡的 Tolstoi 自己的苦悶。

恰如 Pushkin 的 'Aleko'，詛咒着氣悶的都會的束縛，游歷 Bessarabia，而憑弔了 Tsigani 人的古城遺蹟一般，墨斯科人的 Olienin（哥薩克兵的主角）也和虛偽絕緣，爲要融合于自然的真理中，便離開了喧囂的都會。對着嵯峨的山嶺的他，在想要寄給所謂交際社會人類這都會的上流文化人的信裏，這樣地寫着——

『你們是無聊的可憐人。你們不知道幸福的本質，生活的要素是什麼。縱使只一次，也必須嘗一嘗不加人工的自然美的生活的。我每日仰眺着嚴飾羣巒的千秋的皓雪，和成于太古之手照樣的自然美相親，你們也不可不眺望這大自然之美，而有所領悟，待到領悟了誰在埋葬自己，誰在營真的生活的時候……』

『真理和真善美是什麼，必須觀察而領悟的。一經領悟，則你們現今在談說和考察的事，以及希望着自己和我的幸福的事，便將成爲骨灰而四散罷。所謂幸福者，乃是和自然偕，看自然，而且和自然共語。』

讀者的眼裏，映出都會人和山中人來了罷。在 Olienin 卽 Tolstoi 的回憶和空想中，蘊蓄着大自然的嚴肅之感；在那時他所想，所感的一切物象中，常有山嶽出現。馳神思



于山巔，涵泳了如水的嵐氣的 Olienin 卽 Tolstoi，便從哥薩克的 Novomlinskaja 村，伸出手去，和日內瓦的哲學者而藝術家的盧梭握手了。

後來，在發抒公憤的“Lucerne”中，Tolstoi 則將溫泉浴湯的所謂『富有的文明人』們，和他們所嘲笑的唱小曲者相對照，這短篇，乃是痛罵了不以像人的溫暖的心，來對個人的工作的十九世紀文明人的檄文。

委身雲水的乞兒，唱小曲者，Sevastopol 的兵丁，朴訥的哥薩克人 Teroshka 和 Lukashka，『雪暴』中的車夫 Ignat 等，都是太古的人，接觸自然的漂泊者，Tolstoi 所喜歡描寫的人物。

第三期是從結婚起，到開手和周圍的人們絕緣的十九年（一八六二——一八八〇）。這之間，幸福的丈夫，父親，主人的 Tolstoi，是度着正當的潔白的家庭生活，利己底地賞味着生活的快樂，增益資財，享着家庭的幸福的。這時 Tolstoi 是盡全力要成文人，向姑母 Alexandra Andreievna，屢次寄了自述意見的有特色的貴重的信札。

一八六三年九月，在寄給這姑母的信中，他這樣寫——

「我不穿鑿自己的心境，即自己的感情了。而家族的事，則單是感，並不思。這精神狀態，給我以很廣闊的智識底地域。我一向未曾感到過，自己的精神力竟能如此自由，而且致力于作品。」

一八五九年所寫的家庭的幸福，是跨進這一期去的序言。這小說，是用溫雅的 Turgenev 式語調寫出的，但篇中的 Turgenev 式處女，卻究竟成着 Tolstoi 式筆法的婦人和母親。而結婚，家族，生產，做父母的義務，愛情等問題，則是我們的文豪的注意的焦點，于是各二千頁的兩巨製，戰爭與平和和“Anna Karenina”，便成爲描寫那在豪侈的貴族生活中，時運方亨者的家庭和生產的狀態的力作而出現了。

倘若幼年時代，少年時代及青年時代的材料，利用着隣村的地主 Isrenev 一家，Sophia Andreievna 的母親，家庭教師列綏勒和聖多瑪，則戰爭與平和的材料，是利用着 Tolstoi 的三血族的家譜的。不獨外祖父 Volkonski，生母，姑母 Tergolskaia，祖父 Tolstoi，祖母和父親而已，連自己的新婦 Sophia Andreievna，也描寫在這大著作裏，各人的面目都躍如，連合起來，使我們感動。

這小說的內容的十分之九，是用一九一二年的祖國戰事為背景的貴族及地主生活的描寫，貴族的各層的狀態，都被以非常之正確和深邃，表現出來。而每行每頁中，都映出着貴族社會的出身，且徹骨是貴族的作者的恣態。

在這長篇小說中，沒有描寫農奴法的黑暗面，是令人覺得奇異的，Tolstoi 將主人對於傭人的族長關係，加以詩化了。

有人向 Tolstoi，非難他描寫時代精神之不足，太偏于敘述光明方面了的時候，Tolstoi 這樣地回答說——

『我知道時代精神是什麼，也知道讀者在我的創作上，看不出時代精神來。時代精神者，是農奴的黑暗面，是妻女的抵押和苦痛的呻吟，是笞刑，是兵役以及別的種種。』

『留在我們想像上的這時代精神，我不以為真實，也不想描寫牠。我會研究了歷來的文件，日記類和傳記，沒有發見過比現在，或我在有一時期所目覩似的更殘忍，暴戾的事實。』

『那時的人們也尋求真理和道德，且也嫉妬，迷于情欲了。精神生活也複雜的，但那

生活，比起現在的上流社會來，卻優美而高尚……。」

『那時有一種特質，是起于上流社會和別社會的非常的間隔，也起于教育習慣，用法國話和別的關係的。我是竭盡所能，使這特質明示于人世。』

這樣子，本來未嘗着眼于社會的矛盾衝突的他，在戰爭與平和裏，也念及上流下流兩社會的懸隔了。

在小說“Anna Karenina”裏，則對照着莊園和都市地主的Levin和豪華的都市人。起于離Tasnaia Poliana不遠的Tuliskaia縣的悲劇——地主某的愛人，不耐其地主的愛情的日薄，自投火車之下而轢死了的事件——給Tolstoi以關於結婚、家庭、愛和嫉妬的材料。小說中的人物Oblonski, Vronski, Karenina, Konstantin Levin, Kitty, Nikolai Levin和Levin的愛人而因痘疤變醜了的女人，以及交際社會的紳士等，是都用以顯示真正的宏大的自己犧牲之愛的模樣，並且據自己的體驗和回憶，來表現都會的貴族和鄉村的地主的生活的。

Konstantin Levin的不安，戀愛，企業，都會生活的嫌惡，計畫自殺的精神上的危

機，以及 Nikolai Levin 與其愛人的言動等，凡出現于這小說中的一切的現象，是都經了有家族底親睦的 *Tasnaia Poliana* 的氛圍氣化的。

在這長篇中，也如在戰爭與平和裏一樣，將陷于戀愛的動機，生產的重要關頭，以及對於子女的母性愛等，用了空前的巧妙，描寫出來。終不委身于墨斯科交際社會的一青年的那為人母者的丰姿，分明地在讀者眼前出現。而描寫了這姿態的 Tolstoi，則一八八〇年頃，已經是九個孩子的父親了。有讀了 *Anna Karenina* 和她的兒子 *Serujia* 和會的場面而不哭的麼……在 *Konstantin Levin* 的世界觀上，是明明地顯着地主階級的利害的反映的。

Tolstoi 將『精神底更生』之年的那一八八〇年以後，作為創作的第四期。但恰如一八五九年所作的小說家庭的幸福是家庭生活的序言一樣，一八七七年所作的『*Anna Karenina*』，是從一八七九年到一八八二年之間所寫的我的懺悔的豫告。

喪弟的結果，而深思生命的意義的 Levin 為死之恐怖所襲，凡手鎗和繩索之類，是不放在手頭的，但這是表現着晚年的 Tolstoi 所自曾經驗之處，Tolstoi 當精神底更



生之際，想自殺者許多回。這樣，而十九歲的青年 Nekhliudov 便讓位于 Levin，而 Levin 帶着許多孩子，不但一個早晨，竟終生在農民之間過活了。

然而 Levin 對於農民，不過消極地公平而已。他沒有壓迫農民，但永久的弊病這耕地問題，也未曾解決。

Stiva Oblonski 對於 Levin 所說的農民問題和社會的不平等，慫恿他將土地分給農民，算作解答的時候，Levin 便說自己沒有推讓土地之權，對於耕地和家族負着責任云云，駁斥了他的話。

而 Levin 遂迴避了社會問題的解決，入宗教界，為要拯救自己和自己的精神，想從劇甚的生活的矛盾中脫出，並且歸依宗教，以得安心立命之地。

Tolstoi 自己也進了宗教界，永久地拋掉華美的貴族生活了。關於戰爭與平和中的一個女人 Maria Bolkonaskaia，他已經這樣地寫着——

「她屢次聽到巡禮的故事。這在巡禮者，不過是單純的照例的話罷了，但于她，卻意味深長，感動的結果，便好幾回想捨了一切家財出走。于是她自行設想，自己在和身纏粗

衣，拄着杖子，頸懸進香袋，步行着沙路的 Fedoshka 一同走。她又自行設想，自己將嫉妬、愛戀、希望，全都捨棄，只是遍歷聖地，終於到了悲苦俱無，輝煌着永久的歡喜和幸福的樂土。』

但在後來，看見年邁的父親，尤其是見了年幼的孤兒這外甥時，她就難行她的計畫，吞聲飲泣，覺得是愛父與甥，過于上帝的罪人了。

作為足以記念這第四期的碑銘，將 Tolstoi 所愛誦的 Pushkin 的詩追懷鈔在這里，是最為確當的罷。

這有名的追懷，會成了 Tolstoi 的悔悟和嗟歎的根源，Tolstoi 是極愛讀典麗而遒勁的詩歌的——

喧囂的白晝銷聲，

夜的半明的影子

擴充于寂然的衢路，

晝日勤勞之所賜的

夢成時，

在我是

來了苦惱不眠的時候，

我的胸中，趁着夜閑，

嚙心的蛇正在蜿蜒。

空想噴湧于滿是哀愁的腦中，

沈重的思惟填塞了胸底，

回憶在我面前

將長卷展開，靜悄悄地。

于是不得已而回顧我的平生，

我咒詛而且戰慄，

我長歎以淚零，

但悲哀的印象不能蕩滌。

發揮獸性的華筵，  
不自然的自由的耽溺，  
束縛和困窮和飄泊大野，  
這是我所耗的往日。  
而今的我又是酒池肉林，  
聽儕輩的謊語，  
冷的理智之光，  
使我心感到難除的愧恥。  
我沒有歡娛……。

Tolstói 的回憶，便是將這詩的『悲哀的數行，』換以『汗濁的數行』的，而他的懺悔錄，也和 Pushkin 的追懷相匹敵。

在取材于民衆生活的故事中，Tolstói 所用的平易的文體，也酷似 Pushkin 當圓熟時代所表示的單純的寫實主義底文體的。

在這第四期，Tolstoi 寫了許多宣傳底文章。即我的懺悔（一八七九—一八二二）、論墨斯科的市況調查（一八八二）、我的信仰（一八八四）、我們該做什麼呢？（一八八六）、論生活（一八八七）、論 Bandarov（一八九〇）、懶惰（一八九〇）、十二使徒所傳的主的教義（一八九五）、聖書的讀法及其本質（一八九六）、論現在的制度（一八九六）、藝術是什麼？（一八九七）、論託爾斯泰主義（一八九七）、自己完成論（一九〇三）、互相愛呀！（一九〇七）、論虛偽的科學（一九〇九）、不能緘默（一九〇七）等。

這時期，我們的 Tolstoi 將象徵那生活的歡樂的藝術，加以排斥了。他以為藝術的使命，是在建設那為人類最高目的的『愛的王國。』

他反了自己的稟性，想做禁慾主義者。『這一年，我大和自己戰鬥了，但世界之美，將我戰勝。』這是被魅惑于春天的自然美的他，寫在有一封信裏的話。

一八八四年以降，Tolstoi 為 Chertkov 所主宰的“Posrednik”，出版部，做些創作，到一八九四年為止，印行了下列的書。就是神鑒真理、人靠什麼過活、高加索的俘囚、舍伐斯多波里的防禦、蠟燭、二老人、有愛之處有神、馱子伊凡、開首的釀酒者、必需許多田地麼？



雞蛋般大的穀子、愛洗者、三長老、悔悟的罪人、黑暗之力、教化的效果等。後來，又印行了“Kreutzerova Sonata”、“Ivan Ilitch之死和跋辭”。

凡這些作品，目的都不在有識及上流社會的讀者，而以灰色的大眾為主眼的；那內容，則在關涉農民，並且啓發農民。那文章，已非以法文文格爲本的 Pierre Iezukhov 的口調，而是最良的通俗的俄國話，純粹透徹的確，而又端麗，這是 Agafia Michalovna, Plaskovia Isaievna, 巡禮者, Iasnaja Poliana 的農民，兵卒等的通用語……。

在一九〇五年，作了一篇在體格，在簡質，在深邃，並且在明白之點，無不卓出的短篇“Aliusha Gorshok”。

在這一期，也有取上流社會的生活爲題材的作品。例如狂人日記（一八八四）、惡魔（一八八四）、復活（一八九八）、長老 Sergius（一八六八）、夜會之後（一九〇三）、“Hajji Murad”（一九〇四）、活屍（一九〇〇）等是。

然而表現于這些作品裏的 Tolstoi 的根本觀念，並非嘗味上流社會的生活的歡樂的心情；對於社會的奢華放恣的利己底生活，乃是銳利的否定底的摘發底態度。

復活裏的下文的幾句，是表現着 Tolstoi 的這觀念的——

『訪了 Masrenikov 一家之後，尤其是旅行了鄉村之後，Nekhludov 並非已經定了心，但對於自己所居的社會，非常厭惡了。那社會中，祕藏着爲了少數者的安定和便利，而無數的大衆所蒙的苦惱，人們因爲沒有看，也看不見，所以到底不知道自己的生活，的造孽和殘酷。』

『Nekhludov 早已不能不自咎責而和那社會的人們相交際了。』

Nekhludov 竟和自己所居的社會及自己的過去絕緣，同情于身纏囚服的人們，走入兩樣的社會裏去了。這樣銳利的果決的寫法，是 Tolstoi 所未前有的。

然而不要忘記了盧梭之徒的我們的文豪，是從幼年時代以來，無意識底地留心于無產者。D. V. Grigorovitch 的作品，是和 Turgeniev 的獵人日記，同是感動了少年的 Tolstoi 的東西，後來在寄給 Grigorovitch 的信裏，他自己這樣說——

『我還記得十六歲時候，讀了“Anton Gorenika”（Grigorovitch 之作）時所得的感歎和歡喜之情。使我對於養活我們的俄羅斯的 Muzhik（賤農），起了願稱爲

師之念者，是這一篇小說；又知道了不爲惹起興味，不爲描寫野趣，不獨是愛情，且竟應該以尊敬和畏懼之念，明細地來描寫 Muzhik 者，是這一篇之賜。」

在我們的 Tolstoi 的胸中，是常有對於教師 Muzhik 的無意識底敬畏之念的。屬於他的創作的日記中，那從貴族的血統傳來的固有的性質，和幼年時代以來由接觸了農民及巡禮者而感得的第二天性，雖在貴族子弟不顧平民的時代也會顯現的傾向，以及 Nikolienka Irteniev 冷笑爲『他的臉像 Muzhik』時代的精神狀態，都互相錯綜而表現着。

表現在日記裏的 Muzhik 的臉，逐漸將法蘭西人家庭教師的教子的他的臉掩蔽了。

Turgenev 嘗戲評 Tolstoi 說，『他宛如孕婦一般，對於農民，歇斯迭里地摯愛着。』蔑視了貴族主義的 Tolstoi，是摯愛民衆，想仗民衆以救自己的。這正與復活裏的被 Katishsha Masrova 說是『你是想要憑我來救自己的呀』的 Nekhlindov 的心情相同。

Tolstoi是學于民衆，學于哥薩克人Epishka，受教于Sevastopol的要塞兵，Tufan Sitaeov, Bandarev 等的。他在民衆之前懺悔，謝自己的祖先之罪，使自己的生活狀態，與民衆同。民衆的力，是偉大的。驅逐了拿破崙者，非亞歷山大一世，也非諸將軍，而是灰色的民衆。Kutusov之得了勝，就因為他是平民主義。

Sevastopol 之役之際 Tolstoi 屈膝于無智無慾的英雄這農民之前，寫道，『俄國的民衆演了主角的這大事件，是永久留偉績于俄國的罷。』

和民衆，尤其是和農民大衆的關聯逐漸擴大起來，Tolstoi 就逐漸捨掉了法蘭西式觀察和思想的發表法。這和 Pierre Bezukhov 會見了 Platon Karadaev 之後的思想，正復相同；更加適切地說，則和 Pushkin 在 Michalovskoe 村的傍晚，聽乳母的往日談，而說『修正了自己的討厭的教育的缺點』的心情，是同一的。在文章圓熟的第四期所寫的農村生活的簡素的故事類，都洋溢着農村的質朴的情緒。

在 Tolstoi 的一切作品上，顯著之點，是將那爲精神上的煩惱所苦，永久不滿于自己的人們，和單純的，雖在暴風雨中，也含微笑，言行常是一致的素朴的人物，兩相對照

起來。

不答話的‘Aliush Gorshok’，是始終愉快的……在欺凌他的商人那里，親戚那里，他總是忠實地作工，總是含着微笑。Aliusha Gorshok 的微笑，是使他的一生明朗的，而農民的俄國，則以這微笑，凝眺 Tolstoi，Tolstoi 是由這微笑，描寫了農民。

Pierre Bezukhov 走近前去，看見在篝火邊，忠厚的 Platon Karadaev 法衣似的從頭上披着外套，用鄉下口音的，悅人的，然而柔弱的聲音，對兵卒們講着照例的話。

Platon 在蒼白的臉上，浮出微笑來，欣然地眼睛發着光，接着說——

『唔，兄弟，那麼！兄弟。』（參看戰爭與和平。）

從這臨終的兵卒的身體上，流着輝煌的歡喜之情。他沒有死，他是消融在光明的世界裏了。

陰鬱的滿懷疑惑的 Levin，當刈枯草時，到野外去，村女們唱着俚歌，到他旁邊來，這在 Levin 覺得好像是載着歡樂之雷的溼雲，向自己飄過來了……伴着叫喊聲和夾雜口笛的愉快而極粗野的歌調，萬物都靜靜地跳躍起來。於是現在正因為枯草的事，和



農村相爭了的Levin，便神往于共同動作之美和豐饒的詩趣，羨慕這樣過活的人們，羨慕 Ivan Parmenov 和他年青的妻子了。

爲什麼 Nekhludov 不能成 Niushka，爲什麼 Oienin 不能成 Lukashka 的呢？爲什麼 Maria Bolkonskaia 不能成巡禮者，爲什麼 Pierre Bezukhov 不能成 Kara-dav 的呢？爲什麼 Iasnaia Poliana 的地主的府邸，不能變狹窄的溫暖的小屋的呢？『爲什麼』者是 Tolstoi 說起過幾十回的問題。

亞歷山大三世的宮內女官，他的姑母 Alexandra Andreievna 到 Iasnaia Poliana 來作客，看見從世界各地寄來的信件、報章、雜誌之多，她喫驚了，半是戲謔，以驚 Tolstoi 的驕慢心道，『這樣地被崇拜，燒香，不至于塞住呼吸麼？』

『姑母以爲我在因了這樣的事自慢麼？在我的大的世界裏，是還沒有聽到我的名聲的。』這是 Tolstoi 的回答。所謂大世界者，並非亞歷山大三世的宮廷，而是 Tolstoi 周圍的人們，然而並非學者和文士，而是熏蒸的小屋的無數的居人。

他是用這大世界的見地和趣味和利害之念，以陶冶自己的精神的。『我比你更其

Muzhik 些，更其 Muzhik 式地感着事物。』這是伯爵的貴族 Tolstoi，對着半勞動者出身而喜歡書籍的 Maxim Gorki 所說的話。

擡了自己的教師，又是教子的故 Tolstoi 的靈柩的 Iasnaia Poliana 的農民，是怎地批評 Tolstoi 呢？雖然是老爺，但是想得深的 ‘Muzhik’ 者，是他們的話。

倘若畫了 Tolstoi 肖像的畫伯 Riepin，已能寫出那想得深的 Muzhik 的有特色的容貌，則讀者在『地主的話』裏，容易看出勞動農民的俄國的模樣的罷。俄國藝術家之中，以如 Tolstoi 在小說 ‘Anna Karenina’ 裏所表示那樣的歡喜之情和詩底威力，來高唱耕作勞動之美者，此外更無一個。

Tolstoi 描寫了幾世紀間教養下來的順從的抱着勞動精神的農民。而他的農民，還未能為神之國抗爭，也不願抗爭，他正如農民隱士 Sitaev 一般，宣傳了對於惡的無抵抗主義。Tolstoi 又將 Sitaev 主義高揚起來，提倡了忍耐和服從的美德。

反對這極端的無抵抗主義而起的，是 Korlienko 和 Gorki，以及革命底俄國。然而無論俄國藝術家中的什麼人，能如 Tolstoi，對於皇帝的政權，貴族和資產階

級的文化，加以致死底打擊者，實未嘗有。祕密警察部和著作檢查委員等之憎惡他，是並非無故的。

Tolstoi 作了我們該做什麼呢？黑暗之力，“Nikolai Borkin”，復活、往事、不能緘默，這些作品，給了爲人類鬪爭的革命運動者以絕好的武器。

Tolstoi 的『地主的話』是成爲『想得深的 Muzhik』的話，將最後的打擊，給了地主制度了，而那些話，是明證了舊生活組織和社會底舊基礎之崩潰的。

（一九二八年十二月三十日奔流第一卷七期所載。）

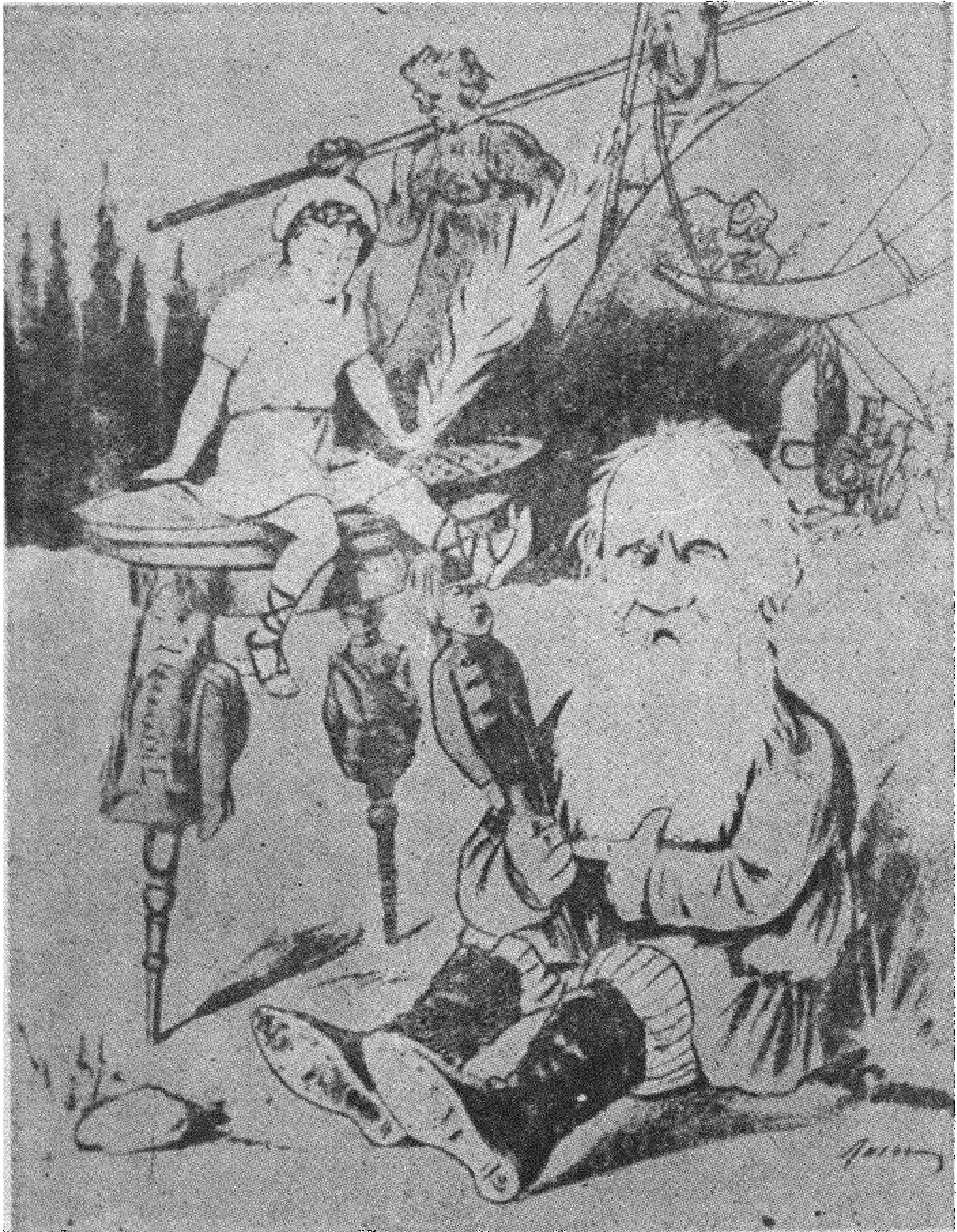
# LEOV TOLSTOI

俄國 Andreiev 氏譯

——一九二八年九月十五日在東京託爾斯泰紀念會

駐日蘇聯大使館參贊 Maiski 講——

從九月十日到十六日之間，全蘇維埃聯邦，是舉國嚴肅地做着託爾斯泰的誕生百年紀念會，就這一點看來，也便可以知道住在蘇維埃聯邦內的一切民族，對於爲俄國文學，有所貢獻了的偉大的文豪，是抱着親愛和敬慕之念的。在帝政時代的俄國呢，那消說得，託爾斯泰是受了很大的親愛和尊敬，那時他被推爲使俄國文學有世界底名譽的巨人之中的第一人。但是，對於託爾斯泰的批評，帝制時代和現蘇聯之間，在實質底地，卻頗有些兩樣，關於這兩樣之處，我想，是有深深注意，加以討論的必要的。無論怎樣的作家，都不是漠然地生活着，或是創作着的人；各個作家，都受着他那時代、國情、階級、社會，以及



諺畫中的託爾斯泰  
(Masanov 所藏)



黨派的影響，是一個事實。他們既然在一定的社會裏受教育，在一定的勢力之下，則于不知不覺中，那趨勢、趣味、思想，就不得不看作被那周圍的事情所影響。然而，最偉大的文豪，在那藝術底創作上，是能够創作超出他的時代或階級的範圍，人間底地，世紀底地，都有價值的作品的。但是，在一方面，則雖是怎樣的文豪，精神底地呢，總分明地顯示着他們所從出的土地的传统。託爾斯泰是也沒有逸出這一個通例的。產生了最大的俄國文學的這天才，在本身的社會底地位上，在教育上，還有在全體的精神底生活上，都是十九世紀的俄羅斯的貴族的兒郎。那時的貴族階級，久已自己頹廢得很厲害，到一九一七年，終於完全沒落了。從十九世紀的初期起，俄國貴族中的一部分人，已經決然成了較急進底的，較開化底的傾向。這些人們，是知道當新時代，無論在經濟方面，政治方面，文化方面，都有根本底地加以改造，從新建設的必要了。然而保守底勢力，出現于專制和奴隸制度上，更不見有讓步之色。貴族階級裏的保守黨和急進底分子之間，遂開始了劇烈的鬭爭。這鬭爭繼續了很長久，而那最出名的，便是所謂一八二五年的十二月黨事件。這擾亂爲保守黨所壓迫，暫時是歸于鎮靜了的，但急進底貴族，卻向精神底方面，即哲學文藝美術的分

野出現。這是因為要用精神底勢力，來和舊制度即專制以及奴隸制度之類反抗，鬪爭，所以至于在這方面發現了。

在十九世紀的七十年代，從急進底的貴族之中，產生了普式庚（Pushkin）、來爾孟（Lermontov）、果戈理（Gogol）、剛卡羅夫（Goncharov）、都介涅夫（Turgeniev）、赫爾專（Herzen）及其他的偉大的文豪，都是俄國文學的建設者；生于一八二八年的託爾斯泰也是急進底貴族的代表者中之一，而且是那第一人。十九世紀的所有貴族階級的作家們，對於支配着舊帝制俄國的制度，是都抱惡感情的。各作家將這惡感情，就用了各種的形式或舉動來表現。赫爾專是移居外國，分明走進反對專制制度的革新底陣營裏去了。普式庚、來爾孟、果戈理和都介涅夫等，雖都沒有明示革命底態度，但在那作品之中，則批判舊俄國的制度，嘲笑，諷刺其缺點，想藉此使自己的讀者，對於自由和文明的思想發生同情。但託爾斯泰卻和他們有些不同，對於壓迫農民的專制政治，或資本家的榨取，雖然也顯着不平的態度，而不信這一切惡弊能夠除滅。其所以不相信這些惡弊，有由大眾的組織底的鬪爭而掃蕩無餘的可能性者，就因為十九世紀的中葉，人還看

不見大眾的政治底地的存在的緣故。託爾斯泰要救俄國，便去尋別的路。于是他到達了特殊的哲學。這哲學，以 Tolstoism（託爾斯泰主義）之稱，流布得很廣；關於哲學的性質，在這裡不能仔細評論了，但要之，託爾斯泰相信，以惡來對付暴力是罪惡的，他又相信，排擊帝制時代的俄國的一切缺點和資本主義社會的缺點，那惟一的方法，是各個人的道德底自己改善。從這論據出發，託爾斯泰便否定了對於舊俄國保守底勢力的大眾的經濟底政治底鬭爭，倒反來宣說他已復活于自己所改造的原始底的『基督教』。他所改造的『基督教』者，是個人的生活的基礎，在於勞動、趣味、習慣的極端的節制，而對他人施行善事。將這客觀底地看起來，所謂託爾斯泰主義者，不能不說，實質底地，是絕望的哲學。也就是，貴族階級的急進見想這東西，乃是絕望底的哲學。爲什麼呢？因爲他們是不相信帝制時代的實際生活的狀態，有建築于最合理底的基礎之上的可能性的。

將這些意見，託爾斯泰是有些分明地，力說于他的藝術底作品中，尤其是“Anna Karenina”呀，復活呀，以及別種在他的創作生活後期所寫的東西裏面的。由此託爾斯泰在舊俄國時代，便不獨成了偉大的作家，且被稱爲哲學家——一種新的宗教的建設

者了。而在除了革命底分子的別的識者之間，到十月革命為止，即在這兩面的意義上，就是將託爾斯泰作為藝術家，又作為哲學家，而和他相親，且加以尊敬。但現在的蘇維埃俄國的對於託爾斯泰的批判，卻和那些不同了。因為他的哲學底著述，是和蘇維埃俄國的主義主張相對的，不，簡直是有憎惡的。然而在現今的蘇維埃聯邦中，除了屬於舊時代的少數的託爾斯泰派以外，以所謂『對於惡的無抵抗主義』來否定一切暴力者，一個也沒有；又，在現今蘇維埃俄國中，懷着託爾斯泰的觀念，以為個人的自己改善，便是除去世間一切惡的最良方法者，也非常之少；支配着蘇維埃俄國的現在的哲學，是相信人類關係上之所謂一切惡者，那根據，即在現世的經濟底政治底缺陷，因此又相信要掃蕩所謂惡這東西，必須制度的根本底改革。所以在蘇維埃俄國，並非為了當作哲學家的託爾斯泰，乃是為了當作藝術家，當作舊俄國的永久的文豪，以及傳舊俄國的各種時代的表底的人物的典型，且紹介一八一二年頃的風俗的託爾斯泰，莊嚴地慶祝着他的誕生百年紀念祝典的。

和這同時，蘇維埃俄國當這百年祝典時，也為了對於託爾斯泰為常和自己的哲學



相反的專制政治的暴壓的激怒和反感所動，于是常用自己的言論和著述，將強有力的援助，給與大眾的革新運動的事，有所感謝和追念。這大眾運動，便是替代了當時無力而消極底的急進底貴族，終於使俄國的反動底制度歸于全滅了的。蘇維埃俄國從這見地上，親愛，尊敬，追念文豪託爾斯泰。

說起當作作家的託爾斯泰的特為顯著的東西來呢，那麼，大約是五樣的特徵。這些特徵，據我想，在文豪託爾斯泰，是最顯著，並且確然的，這便是我們所最為尊重之處，且將託爾斯泰放在我們的文學殿堂上的最高的位置的。

他的特徵的第一樣，是他的筆極其強有力，而且廣汎。普通的作家呢，即使有一點天才罷，但總是選一個主角，或是一家的家族，放在那小說裏，他們描寫那主角的喜的，悲的，或動作呀，行爲呀那樣的東西，也描寫那周圍的社會，但描在裏面的社會，不過作爲人物的背景，在背景上，那主角的個人底存在，可以顯得較為分明罷了。不是小小的水彩畫，而要畫大幅的圖畫的作家，很不容易遇見；就是，想將那在一如其活動的狀態上的國民，或將極其多面底的複雜的，某一時代的社會狀態全體，歷史底地，試來加以描寫的作家，極



少有地，是也或能够遇見。在這一點，託爾斯泰在全世界的文學底方面，則是那些巨人之中的最偉大的藝術家。看他的戰爭與平和罷，這是描寫拿破崙的時代的最大的作品，表現在這小說裏面者，不獨那時代的俄國的狀態而已，也描寫着外國的狀態；而且一讀這無與比倫的小說，我們便彷彿覺得自己就是此中的人物似的；這並非單是書籍或小說，乃表現了那時代的一切特色的生活本身。要說戰爭與平和的重要的主角是什麼人，那自然，也非 Pierre Bezukhov，也非 Andrei 公爵，也非 Natasha Rostova，也非拿破崙，而且又非 Kutuzov，因為那故事的範圍廣，他們便不知怎地總彷彿影子逐漸淡薄起來，終於消失下去了。

所謂戰爭與平和的主角者，就是『那個時代本身』的表現，惟這一端，是在世界的文學創作之中，無論那里都不能發見的特質。

作為託爾斯泰的第二樣的特徵，為我們所非常尊敬之處，是對於生活和個性，有着甚深的理解，于心理描寫有可驚的精密和深刻。在這一點上，他是和陀思妥夫斯基相匹敵的。陀思妥夫斯基被推為十九世紀中最偉大的心理學底小說家，但這兩個作家的不

同，是在陀思妥夫斯基是描寫那病的心理，最爲傑出的作家，而託爾斯泰，則卓絕于描寫那反對的心理。

第三樣可以注意的特徵，是形相的創造。他所描寫的人物，總是活着的，在這一端，沒有人能和託爾斯泰相比。在他的創作裏，什麼空想的呀，模仿的呀，這樣的死的形相，是沒有的；他的一切的主角，是當真生活着，說自己的說話，穿自己的衣裳。雖是描寫不很重的人物，也還是這樣。描寫外國人的心理，是大家都以爲很困難的，然而託爾斯泰當描寫外國人之際，也仍然實在在呼吸，或哭，或笑，表現着真實的生活。倘若託爾斯泰對於那主角，特有同情的時候，——例如描寫 *Natasha Tostova* 和 *Anna Karenina* 的時候，他便有揮其天才的彩筆，雕出那雖是最無感覺的讀者，也爲之心醉那麼的美，以及優越的完全的形相的才能。

他的第四樣的特徵，是實在無比的典型底的文章之簡潔；而且是僅用簡單的文字，來作最有力的表現的。託爾斯泰是故意做了簡單的文章，爲什麼呢，因爲他寫來並非給貴族看，而是爲了一般民衆的。

最後的特徵，是在現在的蘇維埃俄國，尤其易被理解，且被尊重之處，這便是對於一切的壓迫、偽善、榨取等的他那深的反抗的精神。然而，代表了俄國貴族的急進底分子的文豪託爾斯泰，卻將精神底根據，在幾百萬正在受虐的當時的俄國的農民大眾之中，發見了新的道路了。爲了這個，而託爾斯泰的抗議，便完全成了無力的東西，因爲當時的農民，在政治上是不消說，便是在社會上，也全然無力的。

我堅決地相信，文豪託爾斯泰是全世界文學者中的最偉大的人物，他宛如白山 (Mont Blanc) 的靈峯，聳立于全世界的文學者之上；對於這巨人託爾斯泰，全蘇維埃俄國是從心愛着，敬着的。我又堅信不疑，全文化世界，是也愛着敬着的。

(譯自日露藝術第二十二輯)

(一九二八年十二月三十日奔流第一卷第七期所載。)

# 一九二八年世界文藝界概觀

日本 千葉龜雄

## 一 南歐·法蘭西

一九二七年度的諾貝爾獎金，給與意大利的女作家台烈達（Grazia Deledda）夫人了。她的作品遁往埃及記，似乎便是得獎的中心。她在一八七五年生于薩爾什尼亞的渥羅，發表了處女作薩爾什尼亞人之血，時年方十五，送給羅馬的一種日報，便被登載了。學歷是完畢了小學校程度，在二十四歲，後來和一個退職的陸軍部員結婚，現今住在羅馬。她倘不寫些什麼，是要焦躁的。每天午膳後，午睡片時，于是規則底地，組織底地，一定寫四頁，一個月是一百二十頁，從十九歲起到二十七歲為止的九年之間，計寫了短篇小說

三卷，長篇小說七卷。到現在，已有三十部了。她常被稱爲不帶羅曼色彩的法國的喬治珊德（George Sand），或者以爲和俄國作家相似。米拉諾的婦女雜誌婦人公論會出特刊，以祝台烈達的光榮，此外也還有各種的祝賀。

但農契阿（Gabriele D'Annunzio）的沒有睫毛朋友和別的人生研究出版了。這是接續四年前印出的鎚子的火花的，但還是這一本，顯示着羅曼底的，憂鬱而善感的作者。內容是普拉多大學時代的作者的一個朋友的傳記底敘述，全書分爲數部，在戰爭故事裏，或則宣揚飛艇及發動機的音樂，或則抒寫鋼琴家巴赫的演奏，而突然又弄出和爲愛之奇蹟所救的作者的愛人的對話來，有人批評說，要之，這是趣味深長地顯示着人間底方面，即爲彼我所苦的但農契阿的一面的。這詩人的崇拜者孚爾綏拉，目下正在編他的作品目錄，兩卷已經出版。搜羅着關於他的作品的一切文獻，有是一種『難得的但農契阿的文獻』之稱。

未來派的主將瑪里內諦（Marinetti），旅行了西班牙。到處都受歡迎，但目的是在赴馬德里的會議。從巴爾綏羅那市起，由未來派的繪畫陳列和評論，極其熱鬧。



披蘭兌羅 (Luigi Pirandello) 的新作悲劇“La Nova Colonia”，在羅馬登場，但已有定評，謂為失敗之作。第一夜，即被埋葬在看客的怒號和唸哨裏，原因是作者的無趣的譏諷。也說，又其一，是因為十五個男人被操縱於一個女性那樣的腳色，從捧喝國民的男尊女卑主義看來，是不容易理會的。但也有辯護，以為大約不過是在雨中等得太久了，買了票的沒趣味的人們的沒價值的報復。

據意大利的一個批評家說，則同國的文壇，目下正被極端理智底的，或唯美主義弄得發煩，因為作品裏毫無情緒，趣味，道德，以及別的興味，讀者厭倦之極了。作為那解放的一方面，凡有光明底，幽默底的作品，便無端的受歡迎。康拔尼爾和蘭賽，是這傾向的優秀的代表者，從去年以來，發表的前一個的倘月亮給我幸福和後一個的昔昔利人的學樣，占着一年中的出色的暢銷。

羅馬國立歌劇場的開場式，是在意大利的音樂上，開了一大記錄的。或以為意大利的藝術中心，現在已將由米拉諾移向羅馬。既然是那麼壯大的建築，所以總經理則請斐拿亞來斯的珂倫歌劇場的渥維阿·司各得，歌人舞人，也聚集了世界知名的人們。志在

完全復活古羅馬的古典底精神，披蘭兌羅的作品以及別的，都網羅在戲目裏。在舞臺上，有一個大盾，用金字雕着慕沙里尼，皇帝，羅馬知事波典扎尼之名。自然，這是說明着由慕沙里尼之流的熱心的後援而成就的。

法蘭西學院獎，那照例給與五十歲以下的新進作家的獎金，是給了在北緯六十度的茄倫的作者培兌爾了。同時也決定了盧諾多獎和斐米那獎的授與者。培兌爾原也在得盧諾多獎之列，但已不算，只給了恭果爾。培兌爾本年四十四歲，是和文明的作者，杜哈美爾一同學醫的醫生。凡得到恭果爾獎的作品，平均可銷五萬至十萬部。

據摩蘭 (Paul Morand) 所記，法國的文壇上，是由從俄國回來的著作家和思想家的俄國觀，頗極熱鬧。從中最被注目的，是杜哈美爾 (Georges Duhamel) 的之類，雖然尙無成書，但也說，杜哈美爾對於新俄似乎未能滿足。爲了戈理基的歸俄慶祝，前往俄國去了的巴比塞的俄國觀，彷彿也很爲大家所期待模樣。

老大家蒲爾什 (Paul Bourget) 在久停筆墨之後，出了一本集合短篇四種的作品，打鼓的人及其他，都用大學生和宗教關係爲材料的，人以爲這就在說明他之不老。

多日漫游黑人地方，搜集着材料的摩蘭，回來後出了一本麥奇·諾亞爾。這也和活佛一樣，以運用奇特的材料有名。

接連寫了迪式來黎、雪萊以及別的傳記，大受英國雜誌攻擊的穆羅亞，對於這些又大做猛烈的駁論，至于勞現在是死了的戈斯翁的撫慰，其惹起英、法兩國的興味如此。

兄恭果爾 (H. Goncourt) 委託于恭果爾學院，說是死後二十年發表的給當時藝術界同人的信札萬餘封，到了一八九六年的他死後三十年以上，也還未發表。這裏面也有左拉的信數百封。左拉的子婿正在大提抗議，以為向來竟不和自己們商量，而拒絕發表，是不對的。其所以不發表的理由，似乎是因為于許多地方有不便。

寫了撕掉亞爾豐梭八世的假面而永遠被逐出故國西班牙，在南法的曼敦做着大作世界的青春的作家伊拔涅茲 (Ibáñez) 因為氣管支肺炎糖尿病，于一月二十八日以六十一歲去世了。兩個兒子什格弗里和馬理阿一聞急病，便從巴爾綏羅那奔來，但已經來不及。彫刻家培倫式丹取了死面和手型後，葬于南法的忒拉弼克。

亞耶拉 (Ramon Pelz de Ajara) 被選為西班牙學士院的會員。他是有世界底盛

名的作家，雖然還在壯年，卻已有小說、詩、批評、論文、戲劇等二十餘卷的著作。他的傾向，是自由主義，是傳統破壞主義。這是西班牙學士院的特色，和別國的軟軟的古色蒼然的學士院所以不同之處云，這事的報告者這樣地記着說。

有西班牙的『藹來阿諾拉·調綏』之稱的名女優馬理亞·該墨羅死掉了。她二十年間，現身舞臺，為西班牙國民的趨向的中心時，勝雖有推移，名聲卻不動。在葬儀上，有名的培那文德（J. Benavente）立在柩旁，訃告死去的這一夜，是馬德里全劇場的男女演員，都掛了喪章，站在舞臺上。

## 二 德意志·奧大利

好普德曼（Gerhart Hauptmann）作了『Til Eulenspiegel』這一篇戲曲。歐連斯比該耳這人，是十四世紀頃實有的人，好普德曼將他作為世界大戰時的飛行將校，戰畢回鄉以後，做了戀愛以及別的出奇的冒險底行為。其中也有反對戰爭的意見。總之，是作者自己的大戰感想的詩底敘述。此外又做了關於哈謨烈德的戲曲一篇，他的意思以

爲莎士比亞的哈謨烈德，是伊利沙伯時代的戲子和監督任意改作了的偽作；那新哈謨烈德中，只有五百行是作者自己的，二千五百行則莎士比亞的原文照樣，批評家痛罵他，說『從莎士比亞的說白，聽到永久的東西的低語，但從好普德曼，聽到紙章的低語』云。另外，還有一種新作叫幽靈。

德意志文學協會選出五個新會員，都是詩界，小說界的代表者，其中有弗蘭克（Leonhardt Frank）和翁盧（Fritz von Unruh）。

士兌曼（Hermann Sudermann）于初春出了瘋教授，以顯示其未老，但十月十七日的柏林電報，卻報道兩星期前以卒中臥病，正在弗司典堡的療養院保養了。他是七十一歲的高齡，本已半身不遂的，得病時，正在作新的劇曲。

安壘爾（Ernst Toller）後來不很作文，夏期是漫游英吉利。他對來賓說，『現在正在嘗試勇敢的體驗。戲曲，是在搜求最明確地把握社會問題，關於勞動階級的題材。除俄國外，無論如何，好演員總要數德國。英美雖然用了煽動底的無賴劇，來攪亂德國的劇場，但仍有好戲曲存在』云云。他自己也在想作一種戲曲。



因為是音樂家修培德 (Franz Schubert) 的生後一百年，從德意志本國起，連英美，也都舉行了紀念音樂會。在本國，是出版了修培德的信札及其他等類的新書。

捷克斯洛伐大統領瑪薩理克 (Masaryk) 為紀念他七十歲生辰，將十萬捷克法郎寄贈德國作家協會的 Kuenstler Konkordia (藝術家聯合)，作為著作家的生活和權利上的活動之用的基金。瑪薩理克也是文學者，有各種政治上的著作，是誰都知道的。烏發電影公司和英國的戈蒙電影公司開始結了交易的合同，此外還同意了演員的交換。烏發是向來在荷蘭、比利時、佛蘭西、奧大利、佑戈斯拉夫、俄國等推廣銷路，于英美是只和美國交易的。這回的交易，近來各國都當作一個問題；也有人看作是對於美國電影的極端過剩輸入的攻守同盟的一面。

奧國的作家穆那爾 (Frank Molnar) 漫游美洲，作演講及向報章投稿；他的關於朋友的結婚和別的輕快的諷刺很使美國人喜歡。

世界大戰以前，久已征服了全歐的吉迫希 (Gipsy) 音樂，近來為美洲的『茄斯』所擠，連在那本據的匈牙利的都市，也被擠出了咖啡館和熱鬧處所，四千個吉迫希樂人，

在國內謀不到工作者十分之一，別的是沒法想而奏着美洲的「茄斯。」因爲這樣子，是匈牙利的傳統底俗唱的那吉迫希音樂的危期，所以報上曾抗議，以爲應該赴訴于蒲達的國立音樂院，想些什麼保護法。

蒲達的國立音樂院，對於路易·哈特凡尼男爵，下了禁錮十個月，罰金五萬四千元，禁止政治行動五年的宣告。哈特凡尼男爵是有名政治家，而作爲著作家尤有名，這回是因爲用論文誹謗匈牙利的國政，並且用論文以及別的東西，向外國去宣傳了的刑罰云。

### 三 北歐諸國

久在意大利的梭連多養病的戈理基 (Maxim Gorky)，因爲要親到誕生六十年以及文壇生活三十五年的紀念祝賀會，于五月二十八日，以六年的久別，歸了故國墨斯科。他在這裏受過盛大的歡迎，視察了南俄各處，八月上旬到高加索。秋天爲止在俄國，十月間再回梭連多去，仍然寫那三部作四十年。也發表過幾篇新俄印象記，但最近的電報，

卻道他因爲盲腸炎在臥病，病勢惡化，陷于危境了。然而後來並無詳報。大概沒有什麼大要緊罷。

發現了一封陀思妥夫斯基的信，是寄給叫作亞歷舍夫的彼得格勒的提琴家的。這可以看作他的現代社會主義觀，所以有興趣。撒但對着基督，說『世界的害惡，都起于生活的鬭爭』的時候，基督答道，『人是不能單用麵包來活的。』陀思妥夫斯基說，『在他自身和他言語中，抱着最高美的理想的基督，是相信將這理想灌注于人們的靈魂裏，最爲要緊的。只要懂得這，人們便可以成爲同胞，藉着互相親睦地勞動而致富裕的罷。倘反之，單是給與麵包，則無聊會使他們互相敵視。所以懷着靈魂底光明，是比無論什麼都好得多』云云。這是一八七八年的日子。

以小鬼這傑作，成了象徵派的代表者的梭羅古勃（Fiodor Sologub），在列寧格勒淒涼地完結了七十五年的生涯。在革命底俄國也延命了十年，但總不和社會的進行一同走，在這期間，毫不寫什麼著作。

在列寧格勒建設着新文化宮。建設費計需六十萬盧布，告成之日，可容幾萬人，以作

種種新文化的道場云。

九月十日舉行了託爾斯泰伯爵誕生百年慶典。那一天，從莫斯科、列寧格勒、Yasna-ga Polyana的各都市起，連英、法、美、德的各都市，也舉行着這紀念，但現在的勞農政府也祝着託爾斯泰的百歲，卻尤爲人們所注意。十日之夜，人民教育委員長盧那卻爾斯基是主席，與會者數千人，盧那卻爾斯基先講『託爾斯泰和革命』其次是畢力涅克（Boris Pilnick），加美涅夫夫人（Oлга Kameneva）的講演之外，又有奧國的作家宰格（Stefan Zweig）講『在外國的託爾斯泰的感化』等。託爾斯泰博物館裏，則有關於他的紀念出版物展覽會，陳列品二千，是成于二十五個國語的。

俄國歌劇的演員沙力賓（Fiodor Shariapin），被俄國政府禁止他住在故國的別墅裏了。理由是因爲他從資本主義國的亞美利加取了許多錢，去登臺，但在俄國，卻因爲報酬少，從不出演，所以已經不能認爲民衆藝術家了。沙力賓的吾生的幾頁，已從俄文翻成英文，在美國出版，保羅·摩蘭也讚爲出色的歷史。

據莫斯科中央勞動局教化事業司的報告，則勞動者是百分之六十讀俄國作家的

作品，三十五讀外國作家。店員階級卻相反，百分之五十六讀外國作品，四十四讀俄國作品。勞動階級所讀，古典底作品百分之二十一，革命前的非古典底作品十二，新文學六十六。新作家的東西中，Gradkov的水門汀，Leonov的巴爾斯基（獾子），Novgorov的麵包市，Serafimovitch的鐵之流等居第一位；古典底作品中，則戈理基的母親及亞爾泰瑪諾夫事件為拔羣，其次是都介涅夫的新地、父與子、貴族的窠、獵人日記，託爾斯泰的戰爭與和平、安那·凱來尼娜、復活，陀思妥夫斯基的罪與罰，契訶夫及剛卡羅夫的作品，果戈爾的“Taras Bulba”。外國的東西，是London，Sinclair，Kellermann，Hugo，Farel，O. Henry，France等。

顯理·伊孛生的誕生一百年，從本國諾威起，到處都有紀念。然而跟着起來的，是問『今日的伊孛生』是怎樣。對於時代的先驅者伊孛生，能否永作將來的導師的問題，例如『雖是五十歲的作者，一時馳世界底名聲的傀儡家庭，說起來，也該決然加上一八七九年的日子』（一個法國批評家說）那樣的話，是大概的回答。

作為伊孛生以後的戲曲家，克萊格近時有聲于諾威文壇了。他的處女作是前進的



船，僅在一九二七年的年底出版，便已翻成了九國語。秋季發表了詩一卷，戲曲兩篇。戲曲之一寄贈了國民劇場，別一篇是卑爾根的國民劇場。前者是巴拉巴斯，後者是少年之戀。巴拉巴斯有一個副題，曰『二千年前的巴列斯坦和今日的支那和明日的印度的戲曲』。是連綴了八場的長場面的東西，所寫的是基督底人生觀和世俗底見解的爭鬪。上場的結果極佳，作者的將來為大家所注目。

比利時的默退林克 (Naurice Maeterlinck)，更從生物的生命，進而疑冥想于四次元的世界了。其結果，近時所發表的一部，是時空的生活。『默退林克不是數學家。是詩人，是夢想家，是帶着強烈的神祕底傾向的思想家，所以和海倫霍支 (Hermholz) 及恩斯坦因 (Einstein) 學說來比較，是不行的。但在以英國的辛敦 (Hinton) 和俄國的烏司班斯基 (Vspensky) 為基礎，而將好像焦爾威奴 (Jules Verne) 的小說模樣的題材，構成爲默退林克式之處，卻富于非常的空想味和魅惑的創造性』云。

#### 四 英吉利·亞美利加

英國文壇的耆宿哈代(Thomas Hardy)于一月十一日，以八十八歲逝世了。英國皇帝和皇后以手書悼他的長逝，英美的報章也都表最高級的弔意。遺骸葬于在藝術之士，是最高名譽的威斯忒敏司達寺的 Poet's Corner 中，和作家狄更司並列。從首相巴特温，工黨首領麥唐納起，以至戈斯、蕭、迦爾斯華綏、吉伯齡和別的人，幾乎無不送葬。除作為 Wessex Novels 的作家之外，大戲曲達那斯諦和別的傑作，都將永為英國文學的寶玉。

在他所主宰的日曜時報上，弔唁了哈代之死的戈斯(Edmund Gosse)，也死掉了，享年七十八歲。他是詩人，但以批評家見知于世，那藝術底理解之精透，有世界底盛名。在介紹歐洲文藝及作家這一端，其裨益英美，延及日本文壇者，真不知凡幾許。在日曜時報上，則揮其健筆，縱橫批判着社會和文藝。他之死，就可以用他弔哈代的話說『是世界文學的大損失』的。

和法蘭西的薩拉·培爾那爾，意大利的藹來阿諾拉·調綏並列，為現代三大女優的英國的亞倫·迭黎逝去以來，戲劇界就越加覺得寂寞。她八歲時在王女戲園出手，登

臺計六十餘年，不但作為莎士比亞劇本的演者而已，他劇也都擅長。作為名優亨利·亞文的合演者，別人無出其右云云，是亞文傳作者所明說的。黎特也驚歎，以為「極端地有着高雅和輕浮，而將這善于調和的她的性格，也殊少有」云。死時年七十八，皇和后都送了懇切的弔電。

她最初和有名的畫家華支 (G. F. Watts) 的結婚，終於破裂了，但此後的結婚，卻有有名的演員克萊格 (Gordon Craig) 那樣的兒子，老境是極其平和的。

培黎 (Sir James Barrie) 的有名的“Peter Pan”，一向未曾印行，在九月裏，和他的關於舞臺監督的長論文，合起來從 Hodder and Stoughton 公司出版了。

司各德 (Walter Scott) 到一九三二年是逝世一百年，但紀念會的委員，已經任命。天路歷程的著者班揚 (John Bunyan) 的誕生三百年紀念會，慶祝得頗盛大。人們到埃耳斯多·格林的他的雕像前舉行祈禱，這是他少年時代跳舞，撞鐘，擲棒的地方。

吉伯齡 (Rudyard Kipling) 于十月間作為喬治皇帝和馬理皇后的賓客，迎往蘇

格蘭的薩爾摩拉城了，朝野皆驚異。帝后是近來有些疲勞，也不想打獵，所以向各方面在招賓客的，吉伯齡則因為失了維多利亞女皇的歡心，所以久已不近宮禁。

作為印度的女詩人，最為偉大的薩羅什尼·那圖 (S. Naidu) 由印度國民議會的選舉，做了市長。西蒙士讚美說：『倘若對於美的欲求，使萊阿那爾陀成為畫家，則這也使薩羅什尼成為詩人』者，便是這女詩人。

英國的歷史小說家，作為大眾作家，最為時行的惠曼 (Stanly Weyman)，于四月十日死掉了。一八八三年在雜誌孔希爾上登載小說是開手，著作非常多。遺產九十九萬四千八十圓，大約自有英國文壇以來，這是作為小說家的最高數目罷。先前的記錄，是狄更斯的八十萬圓，凱爾啓士的七十一萬圓，託羅羅普的七十萬圓，哈代大約也是七十萬圓之譜。

愛爾蘭的諾貝爾獎金的收受者，神祕詩人耶支 (William Butler Yeats)，發表了新詩集白塔，在表示着他依然健在。

培那特·蕭 (George Bernard Shaw) 將為女人們的社會主義及資本主義指南

在英、美同時出版，豫計着非常的銷行。美國版的序文上，是照例的冷嘲，但一面也有作體的批評家，以為從綏維安協會的初步，發達得並沒有多少。

辛克萊兒 (Upton Sinclair) 將波士頓這長篇小說，連載于美國的一月號起的“Bookman”上，成着批評的中心。其一部份，已于十月印行，作為第一部；在文體和構想上，都是較之先前的辛克萊兒更加生長了一段的大著作。是憤慨于無政府主義者薩珂和樊什支以殺人罪被判刑，那國際底問題，因而着筆的。名為波士頓者，就因為他們的生活背景，為波士頓市，和這相關聯，而波士頓市的全權階級的暴虐，盡情暴露了的緣故。有新聞記事特地聲明，說並非為了前作石油，在波士頓市禁止了出售之故云。

聽說劇作家渥尼勒 (Eugene O'Neill) 寄給小山內薰，說要到日本來，大約竟要成為事實了。他目下似乎正在從巴黎向極東旅行，一到，便豫定在東洋住到一九二九年六月。他現在正在寫一篇需時三年乃至五年的大戲曲。

Harpers 出版公司又將華壘斯的少年們的班侯從新出版了。據廣告說，“Ben Hur” 印行以來，銷完三百萬部，不久便編為劇本做成電影，于是又銷完了一百萬部，有



關係的都頗發了財，這是近時的可以特筆的事云。

爲收買瑪克·土痕（Mark Twain）的住宅之故，捐集了四十萬元的錢。土痕紀念會，爲紀念這滑稽作家起見，要保存土痕舊宅，其中還豫備建築湯謨梭耶室和土痕作品的圖書館。

據雜誌“Sphere”說，關於懸賞小說的英、美兩國讀者的不同，近年來極其明確了。總之，在美國，懸賞小說當選者大抵是這成爲出名的階段，作品也能銷行；但英國卻相反，懸賞小說家即刻被忘卻，作品的時價也不高。這就可知近兩三年，懸賞在美國非常流行的傾向。

（譯自日本文章俱樂部十三卷十二號）

（一九二八年十二月十三日起朝花週刊第二至第八期所載。）

## 新時代的豫感

日本 片上伸

一

我到這世上來了，爲着看太陽，還有藍的地平線。

我到這世上來了，爲着看太陽，還有山巔。

我到這世上來了，爲着看海，還有谷間盛開的花朵。

我收世界于一眼裏，我是王。

我創造夢幻，我征服了冷的遺忘。

我每剎那中充滿默示，我常常歌唱。

苦難叫醒了我的夢幻，但我因此而被愛了。

誰和我的詩歌的力並駕呢，

沒有人，沒有人。

我到這世上來了，爲着看太陽。

但倘太陽下去了，

我就將歌唱……我唱太陽的歌，直到臨終的時光！

這詩，是作爲巴理蒙德（C. D. Palmont）之作，很爲世間所知的之一。讀這詩的人，大約可以無須指點，也知道那是和現實的政治問題以及社會問題，毫無關係的。在這詩裏，不見有教導人們的樣子；也沒有詠歎着將現實設法改革或破壞之類的社會運動家似的思想。這詩，也未嘗詠着憤慨于現實的物質底的生活之惡的心情，是不以使人憤慨現實之惡爲詩人的工作的人所作的詩。在這里，有分明的自己讚美；有憑自己之力的創造的歡喜和誇耀；有將自己作爲王者，征服者，而置于最高位的自負。要之，是作爲任自然和人生中的勝利者的詩人的自己讚美。這詩的心情，離那想着勞動者的生活，那運動，革命等類的心情，似乎很遙遠。是將那些事，全放在視野之外的心情。

巴理蒙德有題爲『我們願如太陽』這有名的詩。在他，太陽是世界的創造力的根源，是給與一切的生命者。日本之于巴理蒙德，是日之本，即太陽的根源。巴理蒙德又以和崇拜讚歎太陽一樣的心情，詠火，詠燄。火者，是致淨之力；美麗，晃耀，活着。而同時又有着運命底的力；有着不可抵抗的支配力。而這又是無限的不斷的變化的形相。據巴理蒙德，則詩便是無限的不斷的變化的象徵。巴理蒙德愛刹那。那生活，是迅速的，變化而不止。將自己的一切，拋給每刹那。刹那也順次展開新世界。『新的花永久地正在我的面前開放。』『昨天』是永訣了，向着不能知的『明天』『明天』而無限地前進。

巴理蒙德常所歌詠的，是天空，是太陽，是沈默。是透明的光。是已經過去者的形相。而要之，是超出一切有限者的界限的世界。那象徵，是作爲生命的根源的太陽。是火燄。而又  
是七首。

二

倦怠的，刻薄的大地，

但于我也還是生母！

愛你的，阿阿，啞母親，

倦怠的，刻薄的，大地！

五月的倉皇中，俯向大地，

擁抱大地是多麼歡喜呵！

倦怠的，刻薄的大地，

但于我也還是生母！

愛罷，人們，愛大地，——愛大地，

在潮溼的草的碧綠的祕密裏，

我在聽隱藏着的啓示。

愛罷，人們，愛大地，——愛大地

以及那一切毒的甘美——



土的，暗的，都收受罷，

愛罷，人們，愛大地——愛大地

在潮溼的草的碧綠的祕密裏。

這是梭羅古勃 (Fedor Sologub) 的詩的一節。惟這個，真如俄國的詩人勃留梭夫 (V. Y. Bryusov) 所言，是不能在現實和想像的兩世界之間，眼見的東西和夢之間，實人生和空想之間，劃一條線的境地。彷彿是在我們以為想像者，也許是世界的最高的實在，誰都確認為現實者，也許只是最甚的幻妄似的——這樣的世界裏，住着的人的心情。在這裡，並非種種分明的現實，而是造出着複雜的特殊現實。而那不看慣不聽慣的現實，甚至于竟令人覺得更其現實的現實一般。自然地深切地覺得這樣。

一讀這詩，就想起人藉詩以求人生的神祕底的現實的意義；想起詩的目的，是在使人心接近那飄搖于看見的可現世界之上的神祕；想起詩中有着人生的永遠的實相。

三

詩者，不是直接地爲了社會問題，去作宣傳的軍歌的東西。自然也不是爲了單單的快樂的東西，又不是只詠歎一點人們的思想感情的東西。詩者，總在什麼處所帶着神聖的光。在解放人類之魂的戰爭之際，（人生是爲此而生活的，）來作那最銳敏而強有力的光者，是詩。人類之魂，永是反叛了地上之土而在戰鬥。詩便是在那戰鬥上顯示勝利之道的。光澈底地是爲了內面的法則的光。是照耀未知的生活的現實的光。——巴理蒙德和梭羅古勃對於詩的心情，就在這樣的處所。

人類的思想和行爲，是逝去，消亡的。但並不消亡而活下來的，卻有一樣。就是人們歷來稱爲幻夢的東西。是神往于非地上所有的什麼東西而在尋求的漠然的心情。是要到什麼地方去的掙扎。是對於既存者的憎惡。是期待未存的神聖者的光。也是對此的如火的求索。惟這個，是決不消亡的罷。新的，未知的世界，在遠方依稀可見。這還未存在，然而永遠的。——招致這樣的世界者，是詩。是詩的魔術。自然僅給人以此生存之核。自然之所造作者，是未完成的凌亂的小小的怪物一般的東西。然而這世界上有魔術家在。他用了那詩歌的力量，使這生存的圈子擴充，而且豐富。將自然的未完成者完成，給那怪物以美的

容貌。自然的一件一件，是斷片，詩人之心則加以綜合，使之有生。這是詩人的力——在巴理蒙德，有一篇作為魔術的詩歌的論文。

梭羅古勃和巴理蒙德，是從十九世紀末到二十世紀初二十年間的俄國新詩壇的先進。當這時代，在俄國文學是從那題材上，從那技巧上，都很成為複雜多樣了。從中，由巴理蒙德和梭羅古勃所代表的新羅曼主義的一派，即所謂 Modernist（晚近派）的一派，在那思想的傾向上，是大抵超現實底的，從俄國文學所總不能不顧而去的政治底，社會底生活的現實，有築成了全然離開的特異的世界之勢。爲了許多人們而做的社會革命的運動，和只高唱自己讚仰的巴理蒙德的心境，是相去很遠的。爲正義公道而戰的社會運動，和讚美惡魔之力的梭羅古勃的心境，也大有距離。這些詩人，是都站在善惡的彼岸，信奉無悲無憂的惟美的宗教的。那最顯明的色調，是個人主義底的自我之色，于是也就取着超道德底，超政治底，乃至超社會底的态度。

也可以稱之爲宣說惟美的福音的純藝術派的這些人們的心境，是在十九世紀末的不安的社會底的空氣裏，自然地萌發出來的。千八百九十年代的俄國，見了急速的生

活的變化了。生活的中心，已從田園的懶惰的地主們，移到近代底的都市的勞動者那面去。和生活的中心從農村移向都市一同，職業底的，事務底的，紛繁的忙迫，便隨而增加，生活即大體智力底地緊張起來。于是機械之力，壓倒人類之力的生活開始了。生活的步調，日見其速，個人的經驗也迅速地變化，成爲複雜。疲勞和藉着強烈的刺戟的慰安，互相錯綜，使神經底的心情更加深。別一面，則向新時代而進的感情，也仍然在被壓迫。以向新時代爲『惡化』的壓抑，使這些人們碰了『黑的硬壁。』由此便發生了迴避那黑而硬的現實之壁的心情。而藝術乃成爲超越于現實的鬪爭之上而存在的世界。爲了憎惡，竭其靈魂者，是人類的生命的濫費。魂的世界應該守護。黑而硬的現實之壁的這一面，還有相隔的詩的魔術的圈，倘不然，就只好在那黑而硬的現實之壁的內部，尋出些什麼善和美。靠着這，而生活這纔可能。要之，真的價值，只存在于思想或空想的世界裏。這是新羅曼主義一派的主張。

## 四

還有一派，是雖然和新羅曼主義的一派幾乎同時，卻憑着大膽的現實的觀察，而開拓了新天地的寫實主義者。例如戈理基（Maxim Gorky），即是其一。戈理基的許多作品中，例如有叫作廿六個男人和一個女人的。餅乾工廠的廿六個工人，在地下室裏從早做到夜。每天到這二層樓上的繡花工廠來的女工，有一個名叫泰妮的姑娘。

一切人類，是不會不愛，不會不管的。凡是美的，雖在粗暴的人們之間，也令其起敬。自己們的囚人似的生活，將自己們弄成笨牛一般了，但自己們卻還不失其爲人類。所以也如一切別的人們一樣，不能不有所崇拜。自己們——即廿六個工人們，除了叫作泰妮的姑娘而外，再沒有更好的了。也除了那姑娘而外，實在再沒有誰來顧及住在地窖子裏的自己們了。——這是那工人們的心情。於是他們就樣樣地照管那姑娘。給她注意。忠告她衣服要多穿呀，扶梯不要跑得太快呀之類。但姑娘也並不照辦。然而他們也並不氣忿。他們樣樣地去幫助她。以此自誇，而爭着去幫助。其實，正如戈理基之所說，人類這東西，是不會不常是愛着誰的，雖然也許爲了那愛的重量，將對手壓碎，或使對手淪亡。

廿六個工人在作工的地窖似的餅乾工廠的隔壁，另有一間白麵包製造所，主人是



兩面相同的，但那邊做工的人是四個。那四個人，自以為本領大，總是冷冷的。工場也明亮，又寬闊，而他們卻常常在偷懶。廿六個這一面，因為在日光很壞的屋子裏做着工，所以臉上是通黃的，血色也不好。其中的三個是肺病或什麼，一個是關節痛風，因此模樣也就很不成樣了。四個工人那面的工頭，醜了酒，就被開除，另外僱來了一個當過軍人的漢子，穿着漂亮的背心，掛着金索子，樣子頗不壞，是以善于勾引女人自誇似的人。廿六個人在暗地想，單是泰妮，不要上這畜生的當纔好。大家還因此辯論起來。終於是說大家都來留意。一個月過去了。那退伍軍人跑到廿六個人的處所來，講些勾引女人的大話。廿六個中的一個說，拔一株小小的柏兒，誇不了力，因為弄倒大透了的松樹，是另外一回事。退伍軍人語塞了，便說，那麼，在兩星期之內，弄泰妮到手給你看。兩星期的日子已盡了。泰妮照舊的來做工。大家都默默地，以較平常更為喫緊的心情去迎她。泰妮驚得失了色，硬裝着鎮靜，故意莽撞地說道，快拿餅乾來罷。彷彿覺到了什麼似的，慌忙跑上梯子去了。廿六個人料到那退伍軍人是得了勝。不知怎地都有些膽寒。到十二點，那退伍軍人裝飾得比平常更漂亮，跑來了；對大家說，到倉庫裏去偷看着罷。在板壁縫中窺探着時，先是泰妮擔心地

走過院子去。接着來了那退伍軍人，還在吹口笛。是到幽會的處所去的。是溼溼的灰色的。一天，正在下小雨。雪還留在屋頂上，地上也處處殘留着。屋上的雪，都蓋滿了煤烟了。廿六個人不知怎地都怨恨了泰妮。不久泰妮回去了。爲了幸福和歡喜，眼睛在發光。嘴唇上含着微笑。用了不穩的腳步，恍恍惚惚地在走。已經忍不住了，廿六個男人們便忽然從門口湧到院子裏，痛罵起泰妮來。那姑娘發了抖，癡立在雪泥裏。滿臉發青，瞪日向空，胸脯起伏，嘴唇在顫抖。簡直像是被獵的野獸。抖着全體，用了粗暴的眼光，凝視着廿六個人這一面。

廿六人中的一個拉了泰妮的袖子。姑娘的眼睛發光了。她將兩手慢慢地擎到頭上去，掠好了散開的頭髮，眼睛緊釘着這邊。于是用了響亮的鎮靜的聲音，罵道，討厭的囚犯們，而且橐橐地走過來了。好像並沒有那廿六個人塞住去路似的，輕鬆地走過來了。廿六個人也不能阻當住。她絕不反顧，大聲罵着流氓無賴等類的話，走掉了。

廿六個男人們，站在灰色的天空下，雨和泥的積溜裏。默着，回到灰色的石的地窖去。太陽仍照先前一樣，從不來一窺廿六個人所在之處的窗。而泰妮是已經不在那里了。

五

在戈理基的現實描寫中，表現着民衆——浮浪人和勞動者之所有的潛力。暗示着民衆的生命力。他們也懷着對於生活的無窮的慾望的。雖遭壓抑，而求生的意志，卻壯盛地在活動。在廿六個男人和一個女人裏，那生命力，是活動于非用純粹的心情，真愛一個誰不可之處的；是表現于自己們愛以純粹的心情的人，而竟容易地慘遭玷汙，乃對於這醜惡和涼薄而發生憤慨和悲哀之中的。戈理基常所描寫的飢餓的大膽的人，雖是世間的廢物，然而大膽，不以奴隸那樣的心情，卻以人生的主人似的心情活着的人，爲一切文明的欺騙之手所不及的自由人，既大膽，又尖刻，傲然的襤褸的超人，例如，說是倘對人毫不做一點好事，就是做着壞事，（絕底裏第二幕）說是應該自己尊敬自己，說是撒謊是奴隸和君主的宗教，其實是自由的人們的神明（絕底裏第四幕）的薩丁——在那些人們的心裏，即正如薩丁之所說，都有着人是包含一切的，凡有一切，是因入而存在的，真是存在者只有人，人以外都是人之所作，大可尊敬者是人，人並非可輕侮可同情

的東西，怕人間者將一無所有之類，大膽而深刻的人間的肯定的。在這里，有着相信生之勝利的深的肯定，同時也有着非將一切改造為正當的組織不可的革命的意志。由這一端，遂給人以與巴理蒙德和梭羅古勃的世界，全然各別之感。羣集的侮蔑，在這里，竟至于成了對於在羣集中的胎孕未來者的讚美了。巴理蒙德和梭羅古勃，藏在自己的世界中，看去好像要貫澈貴族底的個人的心境。而戈理基，則將潛藏于一切人類中而還未出現的生命之力，在廿六個工人裏，在住在『絕底裏』的廢物裏，都發見了。

這出現于同時代的兩種傾向，一看簡直像是幾乎反對的一般。一是寫實主義，是革命底。一是新羅曼主義，是超革命底。一是反貴族底，一是貴族底。然而，在這里看好像相對立的兩傾向之間，也有一貫他們，而深深地橫互着的共通的精神在。戈理基的人類讚美，人類的潛力的高唱，生之力的勝利的確信，凡這些，和巴理蒙德的恰如太陽的心願，如火燄如風暴的情熱，和梭羅古勃的惡魔的讚美，合了起來，就都是對於向來的固定停滯的生活的反抗。都是對於凡庸的安定的挑戰。都是對於灰色的，乾結了似的現實的資產階級的生活氣分的否定。要之，都發動着為了一些正的，善的，強的，美的未現的生活，而向什



廢固定的無生氣的暴虐在挑戰的，熱烈不安的精神。對於現前的固定停滯的現實的否定，對於凡庸而滿足的現實的叛逆，就都是正在尋求較之停滯和滿足的現實，生活可以更高，更遠，乃至更深地飛騰並且沈潛之處的心的表現。縱使在個個的表現上，大有差異，但在這裡，都有新的寫實主義的精神在，即想在更其深邃地觀察現實之處，尋出真的生命之力來。在這裡，也有新羅曼主義的精神在，即想在超越了現實之處，感到真的生命之力。那都是異常的要求。是要在拔本底的異常之中，尋出生命之力來的要求。凡有像是空想，像是不能實現的一切事物，在站在這要求的心境裏者，漸覺得未必不能實現，並非空想了，也正是自然的事。

在這樣的意義上，新羅曼主義和新寫實主義，是有共通的精神的。從一面說起來，這是銳敏的天才的心的深處，深深地對於當來的新時代所覺到的豫感。是對於新時代的精神的，生命的豫感。新羅曼主義的複雜的個性的表現，和新寫實主義的大膽的多方面的現實的探求，凡這些，雖然粗粗一看，彷彿見得是並無中心的混沌似的，但在那一切的動搖和不安，反抗和破壞的種種形相之間，卻分明可以覺察出貫串着這些的白金的一



線。這便是，竟像最大胆的空想模樣了的最切實的現實的豫感。是作爲非將未現者實現，便不干休的意志的表白的，新時代的豫感。

這一篇，還是一九二四年一月裏做的，後來收在文學評論中。原不過很簡單淺近的文章，我譯了出來的意思，是只在文中所舉的三個作家——巴理蒙德、梭羅古勃、戈理基——中國都比較地知道，現在就藉此來看看他們的時代的背景，和他們各個的差異的——據作者說，則也是共通的——精神。又可以藉此知道超現實底的唯美主義，在俄國的文壇上根柢原是如此之深，所以革命底的批評家如盧那卡爾斯基等，委實也不得不竭力加以排擊。又可以藉此知道中國的創造社之流先前鼓吹『爲藝術的藝術』而現在大談革命文學，是怎樣的永是看不見現實而本身又並無理想的空嚷嚷。

其實，超現實底的文藝家，雖然迴避現實，或也憎惡現實，甚至于反抗現實，但和革命底的文學者，我以爲是大不相同的。作者當然也知道，而偏說有共通的精神者，

恐怕別有用意，也許以為其時的他們的國度裏，在不滿于現實這一點，是還可以同路的罷。

（一九二九年，四月二十五日，譯訖并記。）

（一九二九年五月十五日，春潮月刊第一卷第六期所載。）

## 愛爾蘭文學之回顧

日本 野口米次郎

倘是開了的花，時候一到，就要凋零的罷。我在文學上，也看見這傷心的自然的法則。二十幾年前始在英詩界的太空，大大地橫畫了彩虹的所謂愛爾蘭文學運動，現在也消泯無迹了。昨年（譯者案：1923）Yeats 得了諾貝爾獎金，但這事，在我的耳朵裏，卻響作弔唁他們一派的文學運動的挽歌。A. F. (George Russell) 和 Yeats 一同，被推舉為愛爾蘭自由國的最高顧問的事，說起來，也不過是一座墓碣。他們的文學底事業，是天命盡矣；然而他們的工作，則一定將和法蘭西的象徵運動一同，在世界文學史上佔有永遠的篇幅。我現在就要來尋究其遺蹤。時節是萬籟無聲的冬季。我的書齋裏的火是冷冷

的。掛在書齋裏的 Yeats 的肖像也岑寂。遙想于他，轉多傷心之感了。

我不能將愛爾蘭和印度分開了來設想。那都是受着英國的鐵槌底的統治，在那下面不能動彈的國度。他們兩國民，是所謂亡國之民，只好成爲極端的樂天家，或則悲觀論者。就愛爾蘭文學看來，A. E. 代表前者，Yeats 是屬於後者的。我在這里，只要文學底地來講一講愛爾蘭，印度的事情，則以俟異日。

讀者首先必須知道在愛爾蘭人，是沒有國語，沒有歷史，加以沒有國家這一個根本底事實，還必須知道愛爾蘭的青年，（二十幾年前的青年，在現在，是也入了斑白的老境了）……他們是抱着三個的決心，文學底地覺醒了的。三個的決心云者，是什麼呢？第一，是沒有國語的他們，就從近便的英文，來造出適于自己的目的的表現的樣式。第二，是回到過去的詩歌去，認精神底王國之存在。第三，是他們在從新發見了的文學底遺產上，放下自己的新文學的根柢去。這些三個的決心，精神底地，是極其悲壯的。于是這文學運動，便負着如火的熱烈的愛國心的背景，而取了驚人地美麗的攻擊的態度了。

所謂愛爾蘭文學運動者，是襲擊的文學。在國內，是用了文學底新教之力，以破壞傳

統底地主宰着國民之心的正教派底文化，在國外，是使人認知愛爾蘭之存在的愛國底行爲。世間的輕率的人，每將這愛爾蘭文學運動和同時興起的英國的新詩運動相並論，但這二者，出發之點是兩樣的。決不是可以混同的事。除了都是出現于同時代的運動以外，毫無什麼關係。英國的新詩運動，是覺醒于新的詩的音律，以自覺之力，發見了前人未發見的詩境，而要從限制自己，有時且腐化自己的維多利亞女皇朝文學的惡影響，救出自己來。一言以蔽之，則英國的新詩運動，主點是在對於凡俗主義的自己防禦。即使這運動（倘若可以稱爲運動）也有攻擊的矛頭之所向，那也不過是爲『自己防禦』而發的。將這和愛爾蘭文學運動相比較，是那因之而起的精神，全然不同。我的朋友而現居印度的詩人 James Cousins，這樣地說着，『宗教底地，稱爲基督新教徒，文學底地，則稱爲異端者，也稱爲抗議者的 Protestant 的工作，即始于 Protest 之點。我的文學底工作，也從這里出發的。我二十三歲的時候，在倫敦的 Crystal Palace 偶然看見了冷罵愛爾蘭人的滑稽畫。我憤怒了，我于是回國，決心于反對英格蘭人之前，先應該向自己的國人作文學底的挑戰。我寫了一篇叫作『你們應該愛 Protestant 的神而憎一切加特力教徒』



的文章。自己是爲愛國心所燃燒了，但這之前，卻不得不嫌惡本國人。被認爲直接關係于所謂愛爾蘭文學運動的三十人的幾乎全部，不妨說，都是新教徒。而且所以起了這新運動的動機，也不妨說，三十人大略都一樣。就是，是反愛爾蘭，是新教徒的少數者的工作。』

數年以前，在日本，『歸萬葉去』（註一）這句話，被聽取爲有着意義的宣言。究竟有多少歌人，能夠在古代的詩歌精神中，發見了真實的靈感呢？歸于古代的事，不但在日本人爲必要，無論那一國的新文學，都必須知道古代的人民的文化 and 天才，和近代的時代精神有怎樣的關係，而從這處所，來培養真生命的。愛爾蘭的青年詩人，將文學的出發點放在這里，正是聰明的事。英國的新詩運動，也以自然的行爲，而是認了這一點的時候，英國的詩壇和愛爾蘭的新文學，便有了密接的關係了。Yeats 之稱讚 Blake, Francis Thomson 之于 Shelley 發見了新意義，都是出于自然的事，而在英國詩壇，也如上述的 Blake 和 Shelley 一樣，同時研究起 Vaughan 和 Herbert 來。所以，以出發的精神

（註一）萬葉集二十卷，是日本古代詩歌代表作的選集，內含長短歌四千餘首，作者五百餘人。——譯者。

而論，英格蘭、愛爾蘭兩國的新文學，是不同的，但也該注意之點，是漸漸攜手，同來主張英語詩的復活底生命了。然而無論到那里，愛爾蘭人總和英格蘭人是先天底地不同的魂的所有者。他們不像英國人那樣，要以文學來救人類的靈魂。英國的詩人，即使怎樣地取了無關於宗教的態度，也總有被拘之處。不能像愛爾蘭的青年詩人一般，天真地，宿命底地，以美為宗教。也不能將美和愛國心相聯繫，而來歌吟。英國人一到歌咏愛國心的時候，他們總是不自然的，理論底的。過去不遠，英國的 Tennyson，也曾和宗教底疑惑爭鬪了。Proudhon 雖然超絕了宗教底疑惑，卻被拘于自己的信仰。和他們相反，愛爾蘭的文學者，是不疑宗教，至于令人以為是無宗教似的。簡短地說，是他們漠不關心于宗教。更真實地說，是他們雖然是宗教底，而不為此所囚的不可思議的人民。委實不疑宗教，所以他們是自然的。漠不關心于宗教，所以他們是天真的。雖然宗教底而決不為此所囚，所以他們是宿命底的。

我聽到過這樣的事情，在愛爾蘭的山中，會有失少孩子的事，當此之際，警官便先拾枯枝，點起火來，做成篝火，于是口誦誓辭，而後從事于搜索失掉的孩子。從這一個瑣話來

推想，也就可以明白愛爾蘭人是怎樣地迷信底了。然而又從這迷信無害于他們的信仰之點來一想，即又知道愛爾蘭人的心理狀態，是特別的，就是矛盾。這矛盾，總緊釘着無論怎樣的愛爾蘭人。從 Bernard Shaw 起，到在美國鄉下做使女的無名的姑娘止，都帶着矛盾的性質。從信仰上的矛盾而論，我想，日本人是也不下于愛爾蘭人的。近代的日本人，恰如近代的愛爾蘭人一樣，是無宗教的罷，但日本人的大多數，又如愛爾蘭人的大多數一樣，是宗教底。日本人大多數的宗教底信仰，並不為各種迷信所削弱，換了話來說，就是信仰迷信，兩皆有力的。更進一步說，也就是日本人的個性，是無論怎樣的宗教底信仰或迷信，均不能加以傷害的不可思議的人民。假使這一點可以說偉大，那就應該說，愛爾蘭人也如日本人一般的偉大。從雖是別國的文學，而在日本，愛爾蘭文學的被理解卻很易，共鳴者也很多這地方看來，豈不是就因為日本人和愛爾蘭人，性質上有什麼相通之處之所致麼？至少，有着矛盾的國民性這一點，他們兩國民是相類似的。倘以為文學底地，日本不及愛爾蘭，那就只在日本沒有 Shaw 和 Yeats 這一點上。這是遺憾的，但我尤以為遺憾者，還有一件事。這非他……是日本人的心理狀態，不如愛爾蘭人的深。愛爾蘭人，至

少，是愛爾蘭的青年文學者，他們的生命，是不僅受五官所主宰的。

他們住在五官以上的大的精神底世界中，還覺醒于大的生命裏。概念底地說，則他們是認識了永遠性的存在，他們的眼，無論何時何地，都能將外部和內部，合一起來，而看見內面底精神，從外面底物質產生出來的那祕密。他們的詩歌，可以說，是出于永遠性的認識的。這愛爾蘭人的特質，從古代以來，就顯現在他們的哲學上，詩歌上。這特質，外面底地，是廣的，但內面底地，卻含蓄，因而是夢想底的。外面底地，是平面底，而在內面底地，卻有着立體底的深。

在愛爾蘭，有兩種的詩人。其一，是外面底地運用愛國心以作詩，而主張國民主義。和這相反，別的詩人，則想如 *Keats* 的仙女模樣，披輕紗的衣裳，以柔足在雲間經行。前者主張地上的樂國，必須是愛爾蘭，而後者則想在那理想境中發見天國。他們兩人，是如此不同的，然而在愛爾蘭人，卻將他們兩面都看得很自然，毫不以為奇怪。先前已經說過，是矛盾的人們，所以在別國人是不可可能的事物，在他們，是可能的。也可以說，他們的特質，是在使矛盾不僅以矛盾終。他們將矛盾和矛盾結合，使成自然……這是他們的有趣之處。我



自己是看重這特質，個人底地，也將他們作爲朋友的。而且非個人底地，是對於愛爾蘭有非常的興味的。其實，在他們固然有無責任的不可靠的處所，但除他們之外，卻再也尋不出那麼愉快的人們了。

就從上文所敘的國民性，產生了所謂愛爾蘭文學。歷史底地來一想，愛爾蘭的文化，是經數世紀，和詩的精神相聯繫的。恰如日本古代的萬葉人，是詩歌的人一樣，愛爾蘭人也是詩的人。據愛爾蘭人所記的話，則王是詩人，戴着歌的王冠；法律是詩人所作，歷史也是詩人所寫的。千年以前，在愛爾蘭要做國民軍之一人，相傳倘不是約有詩集十二本的姓名，便不能做。英國人還沒有知道詩的平民是怎樣的東西的時候，愛爾蘭人卻已有二百種以上的詩形了。在英國，百年以前，Wordsworth 纔發見了自然之爲何物，而愛爾蘭人則已發見之于千年以前。到十九世紀，英國乃強迫他們，令用英語爲一般國語，但他們的真精神，卻回到他們的古代精神去，成了他們的愛國熱猛烈地燃燒起來的結果了。

Cousins 說，「所謂文學運動者，並非復活運動。在愛爾蘭，毫無使牠復活的東西。所以叫作復活運動的文學，是豈話。英國受了法國革命的影響，而入工業時代，自此又作殖



民地擴張時代，英國文學也從而非常膨脹了，但英詩的真精神，卻已經失掉。收拾起英國所失的詩歌的生命，而發見了自己的，是愛爾蘭文學者。『這樣一聽，稱愛爾蘭文學運動爲復活運動，誠然也不得其當的，但也有種種含有興味的諸形相，作爲文學的國體底表現。當英國的盎格魯·諾爾曼文化侵入愛爾蘭，將破壞其向來的文化的初期時代，愛爾蘭的詩人卽也會大作了愛國之詩，詠歎了自由。在那時代，是畏憚公表自己的真名姓，都用匿名，否則是雅號的。這文學底習慣，久經繼續，給近代詩人們以一種神祕之感。到十九世紀，而愛爾蘭人的反英政治運動，成爲議會的爭鬪，極其顯露了。在文學上，他們也作了 Ballad 和所謂 Songs，以用于政治底地。這理智底傾向，便傷損了他們的純的古代精神，他們的散文底的行爲，至于危及他們的崇高的幻想了，但在這樣愚昧無趣味的時代，提文學而起的偉大的愛爾蘭人，是 Ferguson。那人，是在今日之所謂文學運動以前，覺醒于文學運動的最初的詩人。要歷史底地，來論今日的文學運動，大概是總得以這人開始的罷。

然而在新的意義上，開愛爾蘭文學，而且使之長成者，非他，就是 Yeats。這是不能

不說，以他于千八百八十九年所出的游辛的漂泊一書，開了新運動之幕的。我雖然讀作『游辛』，但愛爾蘭人也許有另外的讀法。因為近便沒有可以質問的愛爾蘭人，姑且作為『游辛的漂泊』罷。（註二）在這書裏，詩人 Yeats 則于古的愛爾蘭傳說中，加進了新的個性去。不但聽見 Yeats 一人的聲音，從這書，也可以聽見愛爾蘭人這人種的聲音。這聲音，是從內面底地有着深的根柢的愛爾蘭人的心裏所沁出來的。

Yeats 是世所希有的幻想家。作為幻想家的他，是建造了美的殿堂，而在這灰色的空氣中，靜靜地執行着美麗的詩的儀式的司儀者。內面的神祕世界，為他半啓了那門。而他就從那半啓的門，凝眺了橫在遠方的廣而深的靈的世界。他負着使命，那就是暗示美的使命。然而他有着太多的美的言語，這在他，是至于成為犯罪的藝術家。他從大地和空中和水中所造成的美的夢，永遠放着白色的光輝，但這就如嵌彩玻璃 (Stained glass) 一般，缺少現實味。美雖是美，而是現于夢中的美，好像是居于我們和內面底精神底中間。

（註二）Yeats 的敘事詩，英文名 'The Wanderings of Ushen for Oisín'。

也有讀作『烏辛』的，但也未必定確——譯者。

但我們並不覺得爲這所妨礙。他所寫的美的詩，是有可驚的色彩和構圖的，但言其實，卻有 Yeats 自己，爲此所賣的傾向。他的作品中有許多戲劇，然而他終于不是劇作家。他不過是將自己扮作戲劇的獨白者 (monologist)。

我現在從 Yeats 到 A. E. 去，而看見全然不同的世界。在這裡，並無在 Yeats 的世界裏所聽到那樣的音樂。Cousins 會比 A. E. 于日本房屋的低扉。這意思是說，一開扉，詩的光線便從左右躍然並入了。A. E. 和 Yeats 相反，是現實家。不是從稱爲現實的詳細，來造那稱爲理想的虛偽的世界的靈的詩人。作爲表現的文學者，則可以說，外面底地，雖以節約爲主，而內面底地，卻是言語的浪費者。他的詩，雖是文學底，也決非由理論而來，乃是體驗的告白，但他的哲學，卻因爲無視國境，所以就如前所說，成爲極端的樂天家了。這文學底悲劇，也許並不在 Yeats 之成爲夢想家或悲觀論者的悲劇以上，但于 A. E. 之爲大詩人，卻有着缺少什麼之感。使愛爾蘭人說起來，他是現存的最大的詩人，有一而無二的，但我們于他，卻有對於泰戈爾的同樣的不滿。他雖然尊重現實，而在所寫出了的作品上，卻加以否定。那邊的 Yeats，則一面歌詠美的夢，而又不能忘卻現實，因而那夢，也

不過是橫在晝夜之間的黃昏了。然而我可以毫不躊躇地說，我從他們倆，是受了大大的感銘的。我敬畏着他們。

以 A. E. 和 Yeats 爲中心，又由他們的有力的獎勵和鼓舞，而有許多青年文學者出現，於是舉起愛爾蘭文學運動的旗子來了。可以將這些人們，約略地大別爲 P. B. 派和 Yeats 派，也正是自然的事罷。前者趨向外面而凝眺內心，後者則歌愛國而說永遠。我的朋友 Cousins，就年齡而言，也應該論在 A. E. 和 Yeats 之後的，他較多類似 A. E. 之處。

Cousins 是數年以前，我曾招致他到日本，在慶應義塾大學講過詩，那姓名，在日本是並非不識的了。因爲他寄寓日本，不過七八個月，所以未能文學底地，造成他和日本的關係。但我想，個人底地記得他的日本人，大約總有多少的罷。Douglas Hyde 評他爲『宿在北方之體裏的南方之魂』，怕未必有更恰當的評語了。Cousins 的『北方之體』主張起自己來，他便成爲理想家，而他的『南方之魂』一活動，他便成爲抒情詩人了。以 Yeats 爲中心的一派，從最初即以『多疑之眼』睨視着他的，這不久成爲事實，他現居

印度，和 Anne Besant 夫人一同，成爲神智論 (Theosophy) 的詩人而活動者。他久和最初的朋友離開了。他的論理底感會，使他不成爲單是言辭的畫家。對於詩的形式，他的尊重，也是使他離開所謂閃爾底 (Celtic) 的感情的原因。這一點，就是使他和印度人相結，而且在印度大高聲價的理由罷。

和 Cousins 同顯于文壇的青年，有 O'Sullivan 和 James Stephens。O'Sullivan 在古典底愛爾蘭的傳統中，發見了靈示，Stephens 則將神奇的銳氣，注入于革命底文學精神中。這以後，作爲後輩的詩人，則有 Padraic Colum 和 Joseph Campbell。又有叫作 E. Young 的詩人。但我的這文，是並不以批評他們的作品爲目的。我所作爲目的者，只要論了 A. E. 和 Yeats 就很夠。倘若這文能夠說了在文學上的愛爾蘭的特質，那麼，我就算是大獲酬報，不勝欣喜了。

(譯自愛爾蘭情調)

〔一九二九年六月二十日，奔流第二卷第二期所載。〕



## 表現主義的諸相

日本 山岸光宣

### 一

唯物主義雖然一時風靡了思想界，使他們看不起純正哲學，但從一八八〇年代起，由倭鏗（Fucken），洪德（Wundt）和新康德派的人們的努力，一種新的純正哲學卻已經擡起頭來了。向來埋頭于特殊問題，幾乎自然科學化了的哲學，遂又要求着統一的宇宙觀。自然，這樣的精神的傾向，在新羅曼主義和新古典主義的文藝運動上，是也可以見到的，但在支配着現代的德國文壇的表現主義的運動上，卻更能很分明地看出。象徵派的抒情詩人兌美爾（Dehmel），在冥想底傾向和于哲學問題有着興味之點，確也有些扮演了過橋的腳色。總之，表現派的詩人，是終至于要再成爲理想家，不，簡直是空想家，非

官能而是精神，非觀察而是思索，非演繹而是歸納，非從特殊而從普遍來出發了。那精神，即事物本身，便成了藝術的對象。所以表現主義和印象主義似的以外界的觀察為主者，是極端地相對立的。表現主義因為將精神作為標語，那結果，則惟以精神為真是現實底的東西，加以尊崇，而于外界的事物，卻任意對付，毫不介意。從而尊重空想，神祕，幻覺，也正是自然之勢。而其視資本主義底有產者如蛇蝎，也無非因為以他為目的在實生活的物質文明的具體化，看作精神的仇敵的緣故罷了。

表現主義排斥物質主義，也一併排斥近代文明的一切。為什麼呢，因為這些一切，是以自然科學和技術為基礎的。機械文明是資本主義的產物，世界大戰是技術和科學的戰爭，這些事，于使他們咒詛技術，也與有些力量。哈然克萊伐 (Walter Hasenclever) 的兒子中，就咒詛着電報和電話。

現代的思潮，是頗為複雜的，表現派的思想，也逃不出那例外。雖是同一個詩人，那思想也常不免于矛盾。愛因斯登 (Einstein) 的相對性原理所給與于思想界的影響，現在還未顯明，但反對赫克勒 (H. Haeckel) 的自然科學底人類學的斯泰納爾 (Rudolf

Steiner), 卻于戰後的德國思想界, 給了頗大的影響。表現派的詩人之反對對於人生的單純的進化論底解釋, 高唱外界之無價值和環繞人們的神祕, 是可以看作斯泰納爾的影響的。從他們看來, 人生正是夢中的夢。要達到使我們人類為神的完全無缺的認識, 是極難的, 但總應該是人類發達的目標。他們又反對以人類為最高等動物的物質主義底學說, 而主張宇宙具有神性, 人從神出, 而復歸于神。惠爾菲勒 (F. Wölfel) 即用了道德底行為的可能性, 來證明人類的神性。

他們對於環繞我們的無限的神祕, 又發生戰慄, 而在外觀的背後, 看見物本體的永久地潛藏。斯台倫哈漠 (Karl Sternheim) 說我們的生活, 是惡魔之所為, 意在使我們喫苦。他們的利用月光, 描寫夢游病者, 都不過是令人戰慄的目的, 邁林克的小說戈倫, 電影凱里額里博士, 就都是以戰慄為基礎的東西。

因為他們喜歡神祕底冥想, 所以作品之中, 往往有不可解的, 他們又研究中世的神祕主義者, 印行其著作。和神祕主義相伴, 在他們之間, 舊教的信仰就醒轉來了。竟也有夢着原始基督教的復活, 如陀勃萊爾 (Theodor Daubler) 者。法國大使克羅兌爾 (Paul

Claudel) 的舊教戲劇的盛行一時，也就是這緣故。

二

表現派的詩人們，運用了哲學觀念的結果，不喜歡特殊底的，而喜歡普遍底的事物，是不足為異的。自然主義是從特殊底處所出發了，但表現派之所運用者，是別的一樣的許多事件的象徵。因此他們的主題，是普遍底的根本問題，如兩性的關係，人生的價值，戰爭的意義等。先前，新羅曼派的驍將霍夫曼斯泰爾 (Hugo von Hofmannsthal) 改作歐里辟兌斯的藹來克德拉時，會運用了頗為特殊底的心理，但惠爾菲勒在同是希臘詩人的託羅亞的婦女們的改作上，卻運用着極其普遍底的戰爭的悲慘的。

表現劇的人物，往往並無姓名，是因為普遍化的傾向，走到極端，漠視了個性化的緣故。哈然克萊伐的『兒子』的朋友，全然是比喻，是反抗父權的代表者。所以表現派的作品，難解者頗多。聽說有一種劇本當登場之際，是先將印好了的說明書，分給看客的。如巴爾拉赫的死日，倘沒有說明，即到底不可解。

和神祕底傾向相偕，幻覺和夢，便成了表現派作家的得意的領域。他們以為藝術品的價值，是和不可解的程度成正比例的，以放縱的空想，為絕對無上的東西，而將心理底說明，全都省略。尤其是在戲劇裏，怪異的出現，似乎視為當然一般。例如砍了頭的頭子會說話，死人活了轉來的事，就不遑枚舉。也有劇中的人物看見幻影的，甚至于他自己就作為幻影而登臺。

極端地排斥理智的傾向，遂在言語的樣式上，發生了所謂踏踏主義 (Dadaismus) 這特種的奇怪現象了。踏踏主義者，是否定了科學和論理的結果，遂誤解普通的言語為論理的手段，也加以排斥，要復歸嬰兒的謔語似的，只由感歎詩所成的原始時代的樣式去的。

三

去物質主義，而赴精神和觀念的表現主義，在一切之點，都和印象主義反抗，正是當然的事。但以向來的一切事物為資本主義之所產，而加以排斥的極端的政治思想，于此



一定也給了很大的影響的。恰如波雪維克先將既存的事物全然破壞，然後來建設新的一樣，表現主義也想和向來的藝術全然絕緣。雖說新羅曼主義已經起而反抗自然主義了，然而表現主義的先驅者，乃是惠兌庚特 (Frank Wedekind)。藝術決不是現實的單單的模仿。否則照相應該比藝術好得多了。現實的世界就存在着，何須將這再來反復。表現主義的使命，是在建設那征服自然的新藝術。

表現派的人們反抗自然主義的結果，是輕視自然主義所尊重了的環境。惟有從人生的偶然底條件解放了的，抽象底的人間，纔是他們的對象。在他們，即使運用歷史上的事件之際，是也沒有——遵從史實的必要的。例如凱撒 (Georg Kaiser) 的加萊的市民 (Die Bürger von Calais) 裏，就可以說，幾乎沒有環境的描寫。

那結果，則不獨戲劇而已，便是小說，也常被樣式化。結構很隨便的固然也不少，但凱撒的劇本，則加萊的市民，瓦斯，結構都整然的。拋掉心理描寫則于整頓形式，一定很便當。表現派的或人，曾攻擊自然主義之漠視形式，要再回到形式去。也有排斥自然主義和新羅曼主義的巧妙的技巧，而要求精神的自由的活動的。

表現主義雖排斥自然主義的技巧，但在反抗現在的國家組織，和社會主義有着密切的關係之點，卻和自然主義相同。假如以用了冷靜的同情的眼睛，觀察窮人的不幸者，爲自然主義，則盛傳社會主義底政治思想者，是表現主義。表現主義大抵是極端的傾向藝術，不是爲藝術的藝術。例如哈然克萊伐，就將劇本安諦戈納和世界大戰相聯結，以克萊洪擬前德皇威廉二世，而使爲戰爭成了寡婦、孤兒、廢人的，向王訴說飢餓和傷痕。此外，作者向看客和讀者宣傳之處也頗不少。自然主義時代的冷靜的客觀底態度，是全然失掉了。

#### 四

首先攻擊表現主義的，是支配着革命以前的德國的國家主義：軍國主義，對於將腕力看作舊德意志帝國的真髓，而缺少這樣的精神底要素者，要使精神來對峙起來。表現主義的第一人者亨利曼（Heinrich Mann）這樣地說着。國家是應該脫離技術底，經濟底結合的領域，而成爲精神的領土的。他在戰前所作的兩三種小說，就已經貫串着這

精神。他的小說 臣民即描寫着作為極端的權力意志和經濟底弱者迫害的時代的威廉二世治下的德國。

自然主義的社會詩人，雖然對於貧者，傾注同情；但大抵是站在有產者的立腳地上的。然而表現派的詩人，卻公然信奉社會主義，打破現存的經濟組織。亨利曼的窮人，即歸一切罪禍于二場主。世界的大戰，恰如在俄國促成了波雪維克的勝利一樣，也助長了在德國的革命思想。在青年詩人，勞農 俄國實在宛如意大利之于瞿提（Goethe）一般，是成着憧憬的國土的。因為馬克斯的經濟學說，在他們，是太錯雜了，所以想用共產主義似的便捷的手段，來醫治舊社會的弊病，也正是不足詫異的事。

因為他們尊便捷，所以在作品中，往往鼓吹着直接行動。這運動的開創者名那機關雜誌曰行動（Action），也非偶然的。此外，這一派的雜誌和叢書，又有名為暴風雨，奮起，末日，赤雞等，而神往于革命者。

他們的理想，是無政府主義，共產主義，無產階級的政權獲得。要建設新的國家，應該恰如俄國一般，先來破壞既存的事物的一切。凱撒的瓦斯，即是指摘世界的滅亡，以及文

明和自然的矛盾的，對於國權的代表者的憎惡，因此也熾烈起來了。這些詩人之屢屢運用暴動和革命，也正無足怪。況且表現派的詩人中，也竟有如藹思納爾（Kurt Eisner）和託勒壘爾（Ernst Toller）似地，自己就參加了革命運動的。

而世界大戰所招致的不幸，又助長了極左傾底激烈思想，也有力于革命的促進的。然而詩人決非戰場的勇士，所以憎惡戰爭的思想，明顯地出沈于表現派的作品中。而國民間的和解，戰爭和國民區別的廢止，世界同胞主義等，則成爲他們的標語了。惠爾菲勒在許多短詩裏，反抗着戰爭。溫盧（Fritz von Urruh）又在一個時代中，使母親悲歎着因戰爭而失掉的孩子。他們視有產者猶如蛇蝎，以爲是支持現存的國家，代表資本主義的東西。斯台倫哈謨的喜劇，即都是諷刺富有的有產者的。

## 五

輕侮現存的國家社會的傾向，遂涉及一切事物了。恰如在先前，惠兌庚特到處發見了嘲笑，輕蔑，憐憫的對象一樣，表現派的詩人也到處發見這些。向來的諷刺作家，在所嘲

笑的一面，是使較好者對立起來的，而表現派的詩人決不如此。例如亨利曼的沒分曉先生，是有產者之敵，而比有產者卻卑劣得多。

在這一端，惠兌庚特之外，斯忒林培克（August Strinberg）也給以影響。他指摘了現實生活的不正和不合理，懷疑了沒有利己心的行爲的可能性。受了那影響的表現派的詩人，則將父母對於子女的爱情，夫婦之間的關係，也看作利己心的變形。因此併妓女也和良家女子一律看待，有時還加以讚美。在表現派的作品中，多有娼妓出現，是不足怪的。

表現派的詩人雖取極端的否定底態度，如上所言，但亦或在別一面，取着要將社會道德，根本底地加以改造的積極底態度。那時候，則對於物質主義，即對峙以道德底理想主義，對於尼采的超人主義，利己主義和資本主義，對峙以利他主義和博愛主義。自然主義非知悉了一切事物之後，是不下批評的，而表現主義卻開首便斷定善惡。這派的詩人，雖然還年青，但不在利益和享樂，而以博愛，服務，忍耐爲理想。他們又相信人類的性善。在這一端，是和啓蒙主義，人道主義有共通之處的。陀勃萊爾連弄死一個螞蟻也不忍。



使愛和無私臻于完全者，是犧牲底行爲。所以偉大的犧牲底行爲，屢屢成着表現主義的對象。加萊的市民，就是運用着爲故鄉的犧牲底行爲的東西。

唯美主義，是疲勞而冷靜的，反之，表現主義的理想，則是感情的最大限度，感情的陶醉。尤其是表現派的戲劇，往往流于感情的抒情底發揚。因此主角便當然是懺悔者，忍從者，真理的探究者。如梭爾該（Reinhard Sorge）的乞丐，是幾乎全篇都用獨白的。而並無事迹或糾葛者，也往往而有。也有作者本身從各種要素之點，加以分解，作成比喻底各種姿態，在作品中出現的。

因此，用語也頗高亢，有時竟是連續着感激之極，痙攣底地所發的絕叫，而並非文章。哈然克萊伐的劇本人間，尤其是這傾向之趨于極端者。

表現主義之喜歡誇張和最大級的表現，在本質上原是當然的事。加以受了政治底現象的影響，惟用心于聳動世人的耳目。因爲現在是詩人也作爲宣傳者，站在街頭了，不將聲音提高，是聽不見的。

題材也頗奇拔，而且是挑撥底。既以聳動耳目爲目的，即自然無需加以嚴密的注意

了。在這一點，表現主義是和自然主義正相反對的。又從收得誇張底效驗的必要上，則常用冒險小說底的手段和題目。在這一點，電影是很給與了影響的。

表現派的戲曲作家中，惟凱撒專留心于舞臺效果。他將看客的注意，從這幕到那幕，巧妙地牽惹下去。加萊的市民作爲戲曲，事迹是貧弱的，然而含着小小的舞臺效果很不少。

慣于寫實主義的人們，要公平地評定表現主義，並不是容易事。走了極端的物質主義和自然主義，固然非救以反對的思潮不可，然而現在的表現主義，卻是過于極端的反動底運動。連當初指導了這運動的人們，也說表現主義已經碰壁了，從忽而輩出的多數的表現派作家之中，嶄然露了頭角者，不過是僅少數。而這些少數者的成功，豈不是也並非因爲開初信奉了表現主義，卻大抵是靠了由過去的文藝所練就的本領的麼？

（由從印象到表現譯）

（一九二九年六月二十一日朝花旬刊第一卷第三期所載。）

## 人性的天才——迦爾洵

——Lvov-Rogachevski 作近代俄國文學史梗概之一篇——

我們裏面，雖然未必有不看那在鐵捷克畫廊裏的萊賓的有名的歷史書伊凡四世殺皇太子的，然而將由父皇的鐵棍，受了致命傷的皇太子的那慘傷的容顏，加以審視者，卻很少。這是畫伯萊賓，臨摹了迦爾洵(V. M. Garshin)的相貌的。

遭了致命底傷害的馴鹿的柔順的眼睛，是迦爾洵的眼睛。

迦爾洵的心，就是溫柔，但在這富于優婉的同情的中心，卻躍動着對於人類的同情，願意來分擔人間苦的希望，爲同胞犧牲自己的精神，而和這一同，無力和進退維谷的苦惱的觀念，又壓着他的胸口。

他一生中，常常感到別人的苦痛，渴望將社會一切的惡德，即行撲滅，但竟尋不到解決之道而煩悶了。而沈鬱的八十年代的氛圍氣，則惟徒然加深了他的煩悶。

迦爾洵的柔順的眼裏，常是閃着同情，浮着對於人類殘酷性的羞恥之念。

有着這樣眼睛的人，是生活在我們俄國那樣的殘酷的風習的國度裏了的。所以他就如溫和的天使，從天界降到烈燄打着旋子的俄羅斯的社會裏一樣。而這殘酷的鄉土，則恰如伊凡四世，揮了鐵棍，來打可憐的文人的露出的神經，又用沈重的鐵鎚，打他的胸口，毫不寬容地打而又打，終於使他昏厥了。

迦爾洵在這沈重的鐵鎚之下，狂亂和失常了好幾回。一八七二年，他進醫院，一八八〇年再進精神病療養院，一八八八年三月十九日又覺着發狂的徵候，走出樓上的寓居，正下樓梯之際，便投身于樓下了。對於『不痛麼』之問，氣息奄奄的他說，『比起這裏的痛楚來，就毫不算什麼』而指着自己的心臟。

說迦爾洵的發狂，是遺傳性，那是太簡單而且不對的。死在精神病院裏的格萊普·烏司班斯基在迦爾洵之死這篇文章中，曾經特地敘述，說文人迦爾洵的遺傳底病患，是

因了由實生活所受的感印，更加厲害起來。

而這感印，是痛苦的。青年時代的迦爾洵，或則讀俄土戰爭的新聞記事，知道了每日死傷者數目之多，慨然決計和民衆同死而赴戰場；或則在路上看見對於不幸的妓女的凌辱，憤然即往警署，爲被虐者辯護；或則聽到了一八八〇年二月二十二日圖謀暗殺羅里斯·美利珂夫的謨羅兌茲基已判死刑，要爲他乞赦，待到知道不可能，情不能堪，竟發了狂病了。

就如此，迦爾洵是對於別人的煩悶苦痛，寄以同情，而將因此而生的自己的苦惱，描寫在短篇小說裏的。所以在他的單純而節省的小說中，會聽到激動人心的熱情人的號泣。

他的創作紅花的主角，便是他自己。他發着狂，在病院的院子裏，摘了聚集着世界一切罪惡的紅花。

將『四日』（註一）之間，躺在戰場上的兵丁的苦痛，作爲苦痛而體驗了的，也是他。

（註一）迦爾洵的短篇。



在寄給亞芬那綏夫的信裏，他說是一字用一滴血來創作的。有一個有識的女子，曾將迦爾洵描寫妓女生活的一節的時候的情形，講給保羅夫斯基聽，那是這樣的。

有一天，迦爾洵去訪一個相識的女學生，那女學生正在豫備着試驗，迦爾洵便說：

『你請用功，我來寫東西罷。』

女學生到鄰室去了，迦爾洵就取出雜記簿，開手寫起什麼來。過了些時，正在專心于準備試驗的女學生，忽然被啜泣的聲音大喚一嚇，那是迦爾洵一面在寫小說的主人公的煩悶，一面哭起來了。

凡讀迦爾洵的作品的人，即感于這淚，這血，這苦惱的號泣，和他一同傷心，和他一同憎惡罪惡，和他一同燒起願意扶助別人的希望來，和他一同苦于無法可想。

迦爾洵的才能，是在將非常的感動，給與讀者的心；使無關心者，燃起了情熱。契訶夫深愛迦爾洵的作品，迦爾洵也愛讀契訶夫的草原。

契訶夫的描寫短篇普力派鐸克中的學生華西理耶夫，是作為迦爾洵的樣子的，所以敘述華西理耶夫的下文那些話，畢竟便是敘述迦爾洵——

『有文筆的天才，舞臺上的天才，藝術上的天才等各色各樣，但華西理耶夫所具的特別的才能，卻是人性的天才。這人，有着直覺別人的苦痛的非常的敏感性，恰如巧妙的演員，照樣演出別人的動作和聲音一般，華西理耶夫將別人的苦痛，照樣反映在自己的心裏。』

然而迦爾洵是兼備着藝術上的天才和人性的天才的，而他卻將這稀有的天才，委棄在粗野的殘酷的國土裏了。

敏感的迦爾洵描寫出技師克陀略孚哲夫，藝術家台陀威和別的來，以顯示市人氣質，敘他們的物慾之旺盛。就是，使克陀略孚哲夫向着舊友華西理·彼得羅微支這樣說——

『只有我，竭力圓滑地說起來，並不是所謂獲得呵。四面的人們，連空氣也大家都在想往自己那面拉過去……』『感傷底的思想，是停止的時候了。』『錢

是一切的力量。因為我有錢，想做，便什麼都可以。倘要買你，就買過來給你看。」

以上，是在自己所有的村中，建築了大的水族館的技師的論法。

在那水族館裏，大的魚吞食着小的，技師便說，『我就喜歡這樣的東西。和人類不同，牠們很坦白，所以好。大家互相吞噬，並不怕羞。』『喫了之後，毫不覺得不道德。我是好容易，現在總算和什麼道德這無聊東西斷絕關係了。』

這水族館，恰如表示着新社會，在這社會裏，貪婪者並不受良心的苛責，而在使清節之士和出色的人們喫苦，做犧牲。

迦爾洵覺到了在這水族館似的社會裏得意的市人的慾望，為犧牲者的運命哀傷。

他又憎惡那些在惠列希卻庚（Veresichagin）的繪畫展覽會裏，議論着傷兵所穿的便衣可曾畫出，研究着海岸的白沙，雲的延佇之類逼真的風景，而閑卻了描在畫上的悲哀的精神的，庸俗的利己底的自滿自足的市人們。

他在青年時代，就已經在惠列希卻庚的畫上，發見死亡，聽到被虐殺的人們的號泣，于一八七四年寫了關於這的自己的感想。

後來，在一八七七年負傷了的他，在野戰病院中，這纔做好那擬在雜誌上發表的四日，接着又想定了許多的短篇。而由他一切的創作，表現得特為顯著者，是主張和集團、民衆、勞動者們作共同生活之必要的精神。

在做采鑛冶金學校的學生的迦爾洵，因為憎惡人類的相殺，竭力反抗了戰爭的結果，竟不受試驗，上戰場去了。然而這並非爲了殺敵，乃是代同胞而犧牲自己，和民衆共嘗慘苦，當必要之際，則乾淨地死亡。

如據他的書信就明白，他的精神之成爲安靜狀態，是以公衆的悲哀爲悲哀，自己也體驗了公衆的窘乏艱難的時候。

短篇小說紅花，是進哈里珂夫的精神病院時候所寫的，但他所描寫出來的主人公，是將作爲人類的鬪士當然負擔着的義務，給以完成，爲了別人，而將自己來做犧牲的人物。

短篇夜裏的主角亞歷舍·彼得羅微支，是厭棄了生活和人間，想自殺以脫掉自己的煩悶的，然而爲衝破深夜的寂寞的鐘聲所警悟，記得人類世界了。就是，他想到了羣集，

記起了大集團和現實的生活，發見了自己應走的路和死而後已的處所，了解了非爲『自我』卻應該爲共通的真理而愛了。他又記得了從來所目覩的人類的悲哀和懊惱，但相信獨自抱膝含愁，是無益的，應該進而將那悲哀的一頭，分擔在自己的肩上，當此之際，這纔能將慰安送給自己的精神。這是迦爾洵的自己的省悟。

迦爾洵于十二歲時候，從人煙稀少的南部草原，到了往來如織的繁華的彼得堡。在草原時，他已讀零俄的不幸的人們和斯土活的黑奴顛天錄等，並且藉雜誌現代養成讀書之力，學習了應該愛人。在彼得堡，他又知道人世的哀樂和俗事的紛繁，使心底經驗愈加豐富，常嫌孤獨生活，和羣集相融合，自稱羣集之一人，在軍事小說上，繪畫論（關於蘇里珂夫和波萊夫的作品）上，他都喜歡描出羣集。

煩悶着的集團和自己，在密切的關係上這一種觀念，是迦爾洵的最大特色。

他于一八七九年作短篇小說藝術家，將無關心的讀者，領進工廠中，示以機器，鍋鑪，被束縛着的勞動者的悲慘的境遇。

他本身的不幸，是目覩了元氣沮喪，既不能抗議，也不能鬪爭，只在煩悶懊惱的八十



年代的民衆。他又在工廠裏，看見了囚徒底勞働，看見了擴大的惡弊，但不能認知發達的創造力。

迦爾洵不能屬於或一黨或一派，並非所謂純然的鬪士，然而同情于一切人類的痛苦，有着能爲減輕別人的煩惱，除去一切的惡弊，則死而無憾的覺悟。他即以這樣的心緒和感情，從事創作，觀察文學，而且解釋了藝術家的任務。

從這樣的見地來判斷，他也是在最上的意義上的民主主義者的文人。

有人向着迦爾洵的短篇藝術家的主角略比寧，講了工廠裏修繕鍋爐的情形，第二天，略比寧便到工廠的鍋爐房去，走進鍋爐裏，約半點鐘，看着一個工人用鉗子挾住鉸釘，當着打下來的鐵鎚的力。他于是顯着蒼白臉色，以激昂的狀態，爬出鍋爐，默默地走向家裏去，一進畫室，便畫起鍋爐房的工人來，寫出可怕的光景，將自己的神經自行攪亂了。略比寧所願意的，是用自己的繪畫，來打動人們的心。就是，他要觀者同情于被虐的工人，工人則以自己的可怕模樣，來使身穿華服的公衆喫驚，將彷彿喊道『我是瘡痍的團塊呀』一般之感，給與觀者。

略比寧在畫布上的工人的苦惱的眼裏，藏了『號泣』之影，而這號泣之聲，卻撕掉他自己的心了。

略比寧于是不能堪，生了熱病……這不是繪畫，是爛熟了的時代病的表現。略比寧自己化爲工人，戰縮于鐵鎚的每一擊，病中至于說昏話道：『住手呀，爲什麼那樣地？』

略比寧就是荷舍服羅特·密哈羅微支·迦爾洵。他是爲生活的沈重的鐵鎚所擊的人們的擁護者。他是在自己愛寫的人物的眼中，描出略比寧式號泣的影，使各個人物向殘酷的人們叫喊道，『住手呀，爲什麼那樣地？』的。這叫喊，是將『人』和『藝術家』萃于一身的迦爾洵，一直叫到進了墳墓的言語。

十二歲的少年之際，看見叔父批了一個農夫的嘴巴，便哭起來的他，就使一短篇中的主角伊凡諾夫，按住了要打兵丁的溫采理的手。于一八七五年拋棄一切，將代同胞而死于戰場的他所描寫的四日和孱頭的主角們，就都是願意代別人而將自己來做犧牲者。又在一八八〇年，他面會了墨斯科警察總監凱司羅夫，訴說妓院的可怕的內情，且爲被虐待被凌辱的不幸的婦女們辯護，而他的小說邂逅的主角伊凡·伊凡諾微支以及

短篇那及什陀·尼古拉夫那中的人物羅派丁，也一樣地成着不幸的婦女的擁護者。到最後，迦爾洵曾于暮夜潛入羅里斯·美利珂夫的邸宅，想為革命家謨羅兌茲基的死刑求免，而事不成，執行死刑了，于是他雖在病中，卻巡行于士拉縣者七星期，宣傳共同底幸福之必要，慾息和社會的惡弊相抗爭，而紅花的主角，也抱着相同的感慨，在關於被砍倒的棕櫚的童話裏，迦爾洵也寫着這感情的。

先于契訶夫，迦爾洵創作了所謂『比麻雀鼻子還短的』短篇小說。然而這文體並非豫有計畫，因而創造了的，乃是恰如在現代的喧囂的都市中，有時聽到驚心動魄的短短的號泣之聲一般，從迦爾洵的心，無意中發生了的文體。

迦爾洵有時也想做長篇，但終無成就，于是常竭力壓榨內容，使色彩濃厚，載在來阿尼特·安特來夫 (Leonid Andreev) 的紅笑上那樣的許多人物出現的長篇，是決不做的，他不取材于屍山血河，極簡素地描寫了傷兵伊凡諾夫躺了四天的一小地點的光景，但這一小地點，則和全部戰爭和全部生活組織相連結，伊凡諾夫一人的苦悶，是將至大的感動，給與全體的讀者的。

迦爾洵給人更深的感動，使覺得戰爭的慘苦的，不是戰場，而是將因脫疽而死的大學生庫什瑪的房裏的情形。『然而這不過是許多人們所經驗的悲哀和苦痛之海的一滴』者，是躺在死牀上的庫什瑪的好友所說的話。

迦爾洵就在滿以號泣的淒慘的短篇裏，顯示出這一滴來。而他之表現號泣，則不用叫聲，愈在想要嘔血似的心中叫喊，他的鋼筆便動得愈是躊躇不決。然而這躊躇不決的寫法，卻愈是深深地打動了讀者的心。

迦爾洵的小說，是使人們起互助的觀念，發生擁護被虐者之心的。

真的人迦爾洵，對於我們，是比別的許多藝術家更貴的人物。他並非大天才，但那丰姿，卻美如爲燃于殉教者底情熱的不滅之火所照耀。他是可以自唱『十字架下我的墳，十字架上我的愛』的熱情者的文人。

迦爾洵的作品的文學底評論，由凱羅連珂（V. G. Korolenko）詳述在十九世紀的文學這書本裏。

凱羅連珂者，其精神之美，是近于迦爾洵的，但他卻作爲勇敢的俠客，而出現于社會。

倘若以迦爾洵為拚自己的生命，和社會惡相抗爭，而終死于反動的打擊之下者，則凱羅連珂乃是常常獲得實際底結果的。

Lvov-Rogachevski 的俄國文學史梗概的寫法，每篇常有些不同，如這一篇，真不過是一幅 Sketch，然而非常簡明扼要。

這回先譯這一篇，也並無深意。無非因為其中所提起的迦爾洵的作品，有些是廿餘年前已經介紹（四日邂逅），有的是五六年前已經介紹（紅花），讀者可以更易了然，不至于但有評論而無譯出的作品以資參觀，只在暗中摸索。

然而不消說，迦爾洵也只是文學史上一個環，不觀全局，還是不能十分明白的，——這缺憾，是待將來再彌補罷。

（一九二九年八月三十日，譯者附記。）

（一九二九年九月十五日，春潮月刊第一卷第九期所載。）



## 契訶夫與新文藝

俄國 Lvov-Rogachevski 作

迦爾洵 (Garshin) 臨死的幾星期之前，讀完了登在雜誌“Russkaja Mysl”上的契訶夫的短篇“Stepi”（草原），歡喜雀躍，爲新出現的天才的文藻之力，鮮活，新穎所蠱惑了。

他帶着這短篇到處走，慶賀俄國文學界生了新作家，說道『覺得我心中的瘍腫，好像破掉了。』

契訶夫的筆力，和那文體的手法的新穎，是傑出到這樣，但那手法，卻于互契訶夫以前的文學的兩期，已加準備，在都介涅夫 (Turgeniev) 的『散文詩』裏，在迦爾洵的作

品裏，在凱拉連珂（Korolenko）的作品裏，都顯現着的。

然而，都人士契訶夫，是最近俄國文學的富于才能的表白者。普式庚（Pushkin）專服事藝術，烏司班斯基（Uspenski）專服事真理，契訶夫則能使真理和藝術，融合起來。而政治底倦怠的氛圍氣和都會生活的新傾向，都在他的作品形式和內容上，刻了深的陰影。

真理與藝術的融合，是最近俄國文學的特色。

我大諷刺家而且是果戈理（Gogol）的繼承者的薩爾替珂夫（Sartikov 即 Si-chedrin），做完『斑斕的信札』于一八八九年瞑目了，而契訶夫的『斑斕的故事』則以一八八六年出世，分明地表示了是果戈理和薩爾替珂夫的繼承者。

關於一八八九年薩爾替珂夫之死，他寄信給普列錫且耶夫云，『我哀悼薩爾替珂夫之死。他是強固而有威權的人物。精神底奴隸而卑劣的中性的智識者們，由他之死而失掉頑強執拗的敵手了。誰也能摘發他們的罪過，但會公然侮蔑他們者，只有薩爾替珂夫而已。』



安敦·契訶夫  
在死牀上，一九〇四年七月二日

契訶夫自己，對於帶着奴隸性和詐偽底精神的中性的智識者的醜汗的行爲，也會加以抗爭。但契訶夫的態度，並非雪且特林的『侮蔑之力』，也非果戈理的『苦笑』，是將哀愁和對於西歐的文化生活的憧憬之念，作爲要素的。而在他的哀愁的底裏，則有優婉的玩笑，燃着對於疲憊而苦惱的人們和盡力于社會底事業的優秀的智識者，例如鄉下醫生和村校教員等的柔和的同情之念。

最初，他是寫着沒有把握的短篇的，但在一八八七年，作『Punihda』，印許多小篇，名曰黃昏，在一八八八年，著戲曲『Ivanov』，一八九〇年，憂鬱的人們這創作集出版了。在這些作品中，他所比較對照了的人物，是疲于生活，陷于神經過敏，被無路可走的黑暗的時代所抓住了的人們，以及自以爲是的半通，裝着安閒的假人和空想天雨粟式幸福的市人等。

如或人的話裏的恐怖主義者，精神上負了傷，爲非文化底俄國生活所苦惱的亞斯德羅夫和伊凡諾夫式人物的描寫，是契訶夫得意的勝場。

契訶夫雖經輕視了自己的處女作，以爲恰如『蜻蜓』的生活上，缺少不得的『蒼

蠅和蚊子」似的東西，但漸漸也覺到自己的特色，一八八五年寄給朋友拉扎來克·格魯辛斯基的一封信裏，寫道，「我迄今所寫的東西，經過五年至十年，便被忘卻的罷，但我所開拓了的路，卻怕要完全遺留的。這一點，是我的惟一的功績。」

將在俄國社會的黃昏時，靜靜地揚了聲音的這詩人，俄國自然是決不忘記的。他特記了自己所開拓的路，也是至當之事，是俄國的生活，引他到這新路上去的。

到一八八〇年為止，自由人文士的作品，為時代思潮所拘，作品的內容，帶着一定的黨派的傾向，大抵中間是填湊，而裝飾外面的體裁，作家所首先焦慮者，只在所將表現的問題，而不在將內容怎樣地表現。

然而契訶夫，據戈理基之說，則是內面底自由的文士，既注意于表現法，那內容也並不單純，且有意義。他在所作的半樓人家裏，笑那顯有偏倚底傾向麗達（小說的女主角），又在鷗裏，描寫頹廢派的德烈普萊夫和民衆主義者的德里戈林，而對比了各自不同的傾向和特色。

契訶夫自己雖然是醫生，是科學者，但以可驚的自由，講了聖夜的美觀，且述聖語



之美。

「我怕那些在我所寫的辭句之間，尋特殊的傾向，而定我爲自由主義者，或保守主義者的人們。我不是自由主義者，也不是保守主義者，也不是漸進論者，也不是教士，也不是不問世事者，我只想做一個自由作家，但所恨是沒有做那樣作家的才能。」

這是他自己的話，但他卻比誰都積極地主張了內面底自由。

倘若以格來勃·烏司班斯基 (Gleb Uspenski) 爲對於美景，閉了眼睛，以抑制自己的文藝欲，將自己的情操，表現于窘促的形式，如密哈羅夫斯基之言，不衣合于藝術家的華美的色彩之衣，僅以粗服自足，則契訶夫是將馬毛織成之衣和鐵鎖解除脫卸，而熱愛了色彩鮮穠音聲嘹亮的藝術的。

在六十年代的作品中，留在『事業』的痕迹，他們的藝術，是達到目的的手段，而表現的樣式，則是達到目的的工具，但契訶夫的作品中，卻有思索的痕迹。他所要的，不是藝術的分離主義 (Separatism)，即從實生活的分離，而只在脫掉了一定的束縛的藝術的

自由獨立。他以為文藝的要素，是在『一個人的自由觀念』的。

對於藝術的這新的態度，和無路可走的八十年代的氛圍氣，是有密接的關係的，當時的社會解體，人們個個分立，敦厚的人情，是掃地一空的狀態了。

契訶夫式觀念，即釀成于這樣的氛圍氣裏，他是脫掉一切思想底傾向的束縛，解放了自己的才能的作家。

對於這新藝術觀，舊時代的評論家一齊攻擊契訶夫了。受這攻擊之間，都人契訶夫便極猛烈地痛擊都會的惡習，以白眼來看世事的他，卻覺醒了冷淡于社會現象者的眼，切望美和光明的生活的到來，不帶什麼一定的傾向的他，又將俄國實社會的傾向，比誰都說明得更鋒利，暴露出國家的基礎的醜態和空虛，描寫了外省的都市中，所以連兩個正直的人也沒有之故。『俄羅斯的國基，是紀元八六二年奠定了的，但真的文化底生活，卻還未曾開始』者，是從契訶夫的一切作品中所發的聲音。

契訶夫決不為要動讀者之心，故意寫些異常的事。託爾斯泰批評安特來夫 (Leo-  
nid Andreev) 道，『他想嚇我，然而並不怕，』但關於契訶夫，我們卻想說，『他不嚇我們，

然而很怕人。」

爲探求創作上的新路徑，契訶夫所作爲參考資料者，是摩泊桑（Maupassant）的作品。『摩泊桑早說過，舊式的寫法已經不行了。只要試去讀我古典文學家中的畢閃斯基（Pisemski）或阿思德羅夫斯基（Ostrovski）的作品就好。一讀，那就知道只是多麼陳腐而常套的文句的罷。』這是契訶夫常常對人說起的。

都介涅夫、凱拉連珂、迦爾洵，都時時寫了散文詩似的最小短篇，至于契訶夫，卻以那短篇爲主要的東西。

「我開了創作最短篇的路，但最初，將原稿送到編輯所去，往往連原稿也不看，簡直當作傻子。」這是契訶夫的述懷。

在創作的初期，契訶夫之文，那簡潔和速成，尤爲顯著。

在急遽的創作和有暇時候的創作，是全不相像的。處女作時代的他，于創作短篇，從未曾費過一晝夜以上，如格里戈羅微支（Grigorovitch）所推獎了的“Egel”，是在浴場裏寫的。

然而他的文體的簡潔，在單句中把握要點的能力，表現刹那之感的巧妙等，在他一生涯中沒有衰。

他的長篇，大抵和迦爾洵、凱拉連珂、札易崔夫（Zaytsev）的長篇一樣，常常難以說是成功，在篇中出現的多數的人物，不能統一，如那谷間，則如他自己所說，陷于百科全書式了。

因為慣于只寫『始』和『終』的短篇了，有記載『中間的事情』的必要時，他似乎覺得倦怠，省去贅辭枝句，『簡短到能夠簡短地』者，是他的文體的基本。

而契訶夫卻有發見單純而最喫緊，並且適當的句子的才能。例如在『我們歇歇罷，歇歇罷，』『總得活，總得活，』『墨斯科去罷，』『我錯了，錯了，』『我用盡了精神，』『我是鷗呀，』『隨便罷』等的句子裏，不但他所描出的人物的個性而已，也含着暗示時代精神的深的可怕的意義。

我文豪提了這樣的手法，跨進都會的新生活去了。而都人士則連不願意聽他的話的人們，也至于諦聽了他的話。

他的小說“Stepi”中之所記，是或一寒夜，向站在篝火旁邊以禦寒的一團人們之處，來了一個和所愛的女子約定了的男人，但先爲人們所看見的，並非他的臉，也非衣服，而是口角所含的微笑。在社會生活的Stepi上，夾在冷得發抖的人們中，契訶夫之所觀察者，並非外貌，乃是內在的精神，即不是臉，不是衣服，而是那微笑。

倘讀他的短篇哀愁，空想，愛，和路上等，便明白他的觀察是在那一面的罷。

萊夫·託爾斯泰批評契訶夫說——

『將作爲藝術家的契訶夫，和向來的我們的文人都介涅夫、陀思妥夫斯基，以及我相比較，是困難的。……契訶夫之文，具有印象派文人之所有似的，自己獨特的樣式。他的文章，恰如毫不選擇，任取身邊的顏料，塗抹起來，塗抹了的線，又彷彿毫不互相聯絡，但略略走遠一看，便發生可驚的感觸，成着出色的圖畫，就有這樣的趣致。』

對於契訶夫的手法，恐怕誰也不能再下更好適切而貴重的批評了罷。

和契訶夫交好的畫家，有萊維丹 (Lovitsan)。萊維丹不但見了自然，是感到了的，不



但寫了自然，是依感覺而描了的。他又察知自然的奧妙，窺見了在自然的懷裏的詩底機因。我契訶夫就常常和這樣的畫家在 *Bapkin* 過夏，將他的素描，鄭重地藏藏在 *Yalta* (*Krimia* 南岸) 的別墅中。

小說農奴們中的四月的景色的描寫，不用一些美辭麗句，也不用整齊的敘述法，只有粗粗的幾條線罷了。即寬廣的港口，飛翔其上的雁和鶴，如火的夕陽和金色的雲，春水所浸的叢莽，還有小小的教會堂，所寫的只有這些物象，然而從茹珂夫市，入于廣漠的自  
然之懷的阿里喀（小說的女主角）眺望夕陽和浩蕩的水的時候，已不禁滔滔淚下了……在這粗略的描寫中，是躍動着春氣的。

契訶夫塗抹了手頭的顏料，描出整然的光景來，然而那捉住心緒和情調，加以表現的手段卻一樣，便是將一定的律動和音樂底諧調，給與小說及劇詩。

他選擇了于讀者的耳朵也很容易聽到的句子和感歎詞。

在短篇黑教士中，音樂衝動了主角凱惠林的錯覺，而契訶夫的創作力，也因音樂受了衝動了。他和凱惠林一同，受了我們俗子所難以懂得的所謂『神聖的諧調』的影響，

而將那調子，移入于自己的文章的律動中。

契訶夫的作品裏，充滿着樂曲和朗朗的諧音，他有十分的權能，可以將把理蒙德（Balmont）的『和我的諧音相匹敵者，是沒有的，決沒有的』的話，適用於自己的作品上。契訶夫將那短篇，並非用筆寫出，是用梵亞林彈出來的。讀他的作品，有並不在讀，而在聽着莫明其所從來的音樂之感。而這音樂，則幾乎常常帶着哀調，那趣致，恰如手持『洛希理特的梵亞林』的猶太的樂人，使聽者感泣似的。

契訶夫在敘景中，在劇詩中，都移入音樂去，一八九五寄給什爾諦微支的信裏說，『你能感得自然，但不能悉照所感，將自然表出。你所創作的短篇中的自然的描寫，到正如音樂的諧調，給人心以快感一樣，那描寫爲要給讀者以或種心情，有了力量的時候，這纔得到成功？』

黑教士的故事的輪廓，以及身披黑衣，不戴帽子，繫着繩帶的中世紀的教士的出現的光景，是怎麼樣的呢？

樂園——這是不梭慈基似的園藝家的作工的舞臺，有蒼鬱的森林和湛着碧水的

池之處，是戈諦克式的古寺的境內。在適于黑教士說話的這古寺裏，科學的熱狂者和「黑教士」在談天。

人和自然，湧出共通的氣分，生出諧調來，浮起于兩者的談話之間，就能够將這捉住。然而契訶夫的敘景，除印象派的手法之外，即使發生氣分的諧調之外，還有一種特色。這便是着重于和一切環境的聯絡。

短篇故鄉的女主角這樣地說着，『說是自然和音樂的快感是一個世界，實際生活是別一世界呀。這一來，幸福和真理，就該在實生活以外的處所了。那麼，最要緊的是不要生活。去和那無邊際的又寬又美的大野融合，倘這樣，是舒服的罷。』

在別的小說谷間裏，則不辨盧布的真假，而且殺掉嬰兒那樣的未同化人，和斷了聯絡的自然，兩相對照着。

當深夜中，兩手抱着嬰兒的死屍，彳亍而行的母親理波的可憐的模樣，是到底難以忘掉的，但其時，有鶉啼鶯唱，池裏是交錯着蛙聲。

遭夜，苦悶了的母親，將隱在胸中的母性愛發露了。自然也如人的說話一般說了話，

而孤獨的人，則感到和環境的絕緣，彷彿被拉開了自然的 Concert（合奏）。

這夜的自然，作者更這樣地描寫着——

『了不得的喧嚷，鳥兒，連蛙兒，也以一刻千金之思，叫而又叫，歌而又歌。因為一切生物的生命，只有一回，沒有兩回，所以也無怪其然的。』

嫌惡跨張的人為底演戲的觀念，印象派的手法以及和環境的聯絡維持的尊重等，是決定了契訶夫對於舊劇，即動作的劇詩的態度的，而同時又催促了契訶夫式劇，即心緒的劇詩的出現。

萊夫·託爾斯泰伯曾稱契訶夫為難以比較的傑出的文豪，但于作為戲劇作家的他，卻不佩服。因此他的做戲劇作家的能否，便成了一般批評的箭垛，那批判，以銳利而有熱的形式而顯現了。

一八九七年他的海鷗上演時，他寄給了友人珂尼一封這樣的信——

『觀覽完了的這夜和那第二天，我的朋友們便樣樣地批評，以為海鷗一上

舞臺，是無聊，不能懂，沒意義的等等。請你想想我的立場罷——這是連夢裏也沒有想到過的陷穽。我抱慚銜恨，滿心懷疑，離了彼得堡。我這樣想，假如我寫了滿是可怕的缺點的劇曲而上演了，則便是我失了一切的觀察力，要之，是我的機械已經壞掉了。」

後來，各報章的劇評家們同聲讚美了契訶夫的編劇上的才能的時候，珂尼便馳書以祝福海鷗的作者；烏魯梭夫公則稱這劇詩為『俄國文學上的傑作』在給巴理蒙德的信裏，敘述着海鷗上演之際所感到的歡喜之情。

這樣子，評論的趨向就一變，契訶夫的劇曲，竟至于被看作藝術上的最近的名篇了，但要而言之，是他們評論家于個人底心情之外，自己的心底經驗之外，忘卻了還有別的時機，即社會發達上的別的時機在。

這別的時機，便是以大衆為對手的時機，是一切社會層的集團底心理狀態，各層之間的相互關係，服從和鬭爭等，成為新劇曲的主旨（*thema*）的時機，然而捉住這主旨的天才底編劇家卻還未出現。



契訶夫的戲劇，是被蹂躪了的意志，無活動，憂鬱的情調的戲劇，那劇中的主要人物，是失了可以取法的理想，惟服從于刹那底心情的，要之，是時代精神的反映。

契訶夫是厭惡克理羅夫、思派晉斯基、納惠旬、古內迪支和司服林一派的作品的現代劇的，一八八八年十一月七日寄給錫且格羅夫的信裏說——

『現代劇是都會的惡病的發疹傷寒。這病，是必須用掃帚來一掃的，觀之以爲樂，真是出奇。』

契訶夫曾借了寂寞的歷史的老教授之口，發表着同樣的思想，又借了白鵠之歌裏的優伶斯惠德羅連陀夫之口，述懷說，優伶是別人的慰樂的玩物、奴隸、小丑。然而動作劇的擁護者們，是以爲契訶夫對於克理羅夫、思派晉斯基的劇曲的攻擊，是一向未中肯綮的，海鷗就恰如對於他們之說的契訶夫的回答，所以就惹起了批判的風潮。

在彼得堡的亞歷山大劇場，因爲沒有會扮海鷗的新演員，失敗了，但在墨斯科的藝術劇場，是成功的，這劇場的幕上，飛着的海鷗，被象徵爲一個的標幟。

契訶夫自己所不喜歡的劇曲伊凡諾夫上，是顯現着新劇曲的樣式的。

這戲劇的主角，不是伊凡諾夫，也不是賽莎，乃是人煙稀少的僻壤的氛圍氣的寂寥和沉悶。並且並無長的獨白和高尙的會話，而惟偶然說出的一言一語，和選出的句子，幻象似的擴散，使場面緊張起來。

『貓頭鷹在叫，』是生肺病的賽拉所常說的話，但這貓頭鷹，是表象深刻的寂靜的，比起『穿着灰色衣的或人』來，更爲可怕，而且富于實在性。

契訶夫的短篇的樂調，集中于契訶夫的劇曲裏，劇中的各語皆發響，各句皆融合于全體的旋律中。

三姊妹的人物，卽被遺忘，含在這劇曲中的諧調，卻不能忘卻，永久地浸透于人的精神的。三姊妹的最後之際，並非伴着雷聲和裂音的平常的結局，乃是心的寂滅那樣的最後的諧音。讀者試記起那聯隊離開寂寞的小市的瞬間就好了，契勃忒威庚送了薩柳努易用決鬪鎗殺了爲人很好的空想家的男爵的信息來，男爵的新婦伊里娜一面啜泣，一面說道『我知道了的，知道了的，』瑪沙反覆着自己之說，道『總得活，總得活，』契勃忒威庚喃喃地說道『由他去罷，由他去罷，』安特萊在搖那載着波畢克的乳母車，阿里喀

像講昏話似的，低語着『如果知道着的呢，知道着的呢。』……而軍樂的曲子，則逐漸地遠去，靜下來……

走遠的聯隊的軍樂，地主的絃子聲，街頭馬車的鈴聲，老人菲勒司的『忘了我走掉了』的斷腸之語，遠處豎坑裏的落下的桶子聲，貓頭鷹的啼聲，櫻樹園裏的斧聲，這些，是開契訶夫的心情的劇曲的鎖匙。

曾在藝術劇場，扮演過德烈普來夫（海鷗中的人物）的瑪耶荷里特（Myerhold），在劇場這一篇文章中，關於契訶夫的劇曲，說了很貴重的意見，曰，『契訶夫描寫心情的祕法，是藏在他的言語的律動裏的。在藝術劇場初練習他的劇曲時，在場的演員們聽出了這律動了。』

所以瑪耶荷里特曾以確信，說藝術劇場的演員們，在舞臺上表演了契訶夫的律動。這契訶夫的律動，互二十年間，成着藝術劇場的傳統的精神。這劇場的幹部，到明白了對於新時代的新俄國的新看客，所以難于演出契訶夫的律動的原因，計費了從一九一七年到二二年的五年間的歲月。

在樂天底創造底現代，契訶夫的劇曲，喪失了舞臺上的現實性了。

（一九二九年十二月二十日，奔流第二卷第五期所載。）

# 藝術與哲學·倫理

日本 本莊可宗

## 序論

一九二七年四月二日，在莫斯科的共產黨研究所裏，舉行了斯賓挪莎的二百五十年紀念講演會。而且泰勒哈美爾和兌幡林兩君，都行了演講。

說起斯賓挪莎來，是提倡了叫作汎神論（Pan-Theismus）的哲學（『神』是自然之說。以一切萬物，莫不是神這一種主張，爲先前的基督教正統派底的信仰，卽一神論的發展，而且也是其反對）的哲學者。那樣的人，怎麼和現代無產階級會有關係的呢？至多，不過是神學上的革命理論的哲學，不過是企圖了觀念之平靜的理論學，做出了那樣



的東西來的斯賓挪莎先生，爲了什麼的因由，竟在現今以政治底經濟底關心，作爲動力，而正在抗爭的國際底革命底無產者的中樞莫斯科，開了記念講演會之類的呢？在現下，日本的有一部份的無產者理論家乃至藝術家們之中，懷着這樣的詫異者，好像尤其不少似的。因爲在那些人，以爲『哲學』這東西，是極爲非無產者底的空話。不消說，那是從並非爲了非無產者之故的他們自己，沒有關於哲學的教養，或則沒有興味而來，一句話，爲是從他們的無哲學而來的。

然而倘是略略深思的人，則對於那勞動者農民的俄國，事務方多，而竟舉行了斯賓挪莎的記念講演會的事，恐怕誰也不得不大加感歎和崇敬的罷。在我，則單是那蘇維埃政府開了這樣的記念會，從古典中叫起無產者可以承繼的東西來，用新的照明來照出了舊的智慧這一件事，就已經不禁其難以言傳的深的愛慕和信賴。——在那神學氣味的斯賓挪莎之中，我們所記念的是什麼呢？如兌幡林也曾說過：『我們在斯賓挪莎之中，看見辯證底唯物論的先驅者。而斯賓挪莎的真的後繼者，是只有現代的無產階級而已。』

想起來，「無產階級文化」這東西，乃是應該接着有產階級文化，來占歷史底位置的較高度的文化。也是較高遠的發展。無論何物，掬取無遺，將這鎔化于旺盛的階級意慾的熔爐中，從新鑄造起來，則是無產階級在文化上的任務。爲了這事，就應該竭力將雖是一看好像和無產者緣分很淺的哲學或東洋學，也毫不捨棄，從中取出真能滋養無產者的生長的東西，提出有用于那精神底解放的東西來，從新地，正當地，來充實人類的寶庫。這應該是無產者在繁忙的階級鬭爭中，和當面的任務，（政治底經濟底鬭爭）同時非做完不可的側面的題目。

固然，倘有在從事于文化工作這一個好的口實之下，迴避着當面的實踐鬭爭，游離在書齋裏，躲進了那小有產者底的「專門家」底態度裏去的人，則不問那口實是什麼，即使那工作裝着爲了無產者，我們也非澈底將這來糾彈不可的。昂格斯也曾痛罵的那「在大學的講壇上，賣着哲學的俗商們」的厚顏無恥的銜學底口吻，裝腔作勢的引用，高雅模樣的態度，凡這些，即使他怎樣稱引馬克斯之名，怎樣談無產者的理論，我們勞動者農民也應該澈底暴露其小有產者底的，和支配階級的巧妙的妥協以噉飯的他那

『喫飯手段』和生活好尚的本性。況且那害惡又會延及無產者，胎孕了造成單是抽象底地『思索』的勞動者的危險，所以對於這樣的好尚，我們就更非攻擊不可了。

其實，哲學這東西，在日本之所以不為無產者所理解及相提攜如今日者，那罪戾的全部，是在以哲學為買賣的教師們的。是在以哲學為趣味，超然遠引的哲學青年們的。是在單單埋頭于概念的論理底修整，而離開了和現實的關聯的他們之空疏和無力的。

然則無產階級就不再仰仗他們哲學商人，而用自己的手，來從新抓取『哲學』不可了。無產者非離開了哲學商人們的傳統底的教養，以及哲學史的平庸的理解，而用自己的方法，從新開始來消化哲學不可了。

墨斯科所舉行的斯賓挪莎紀念會，在國際底無產者，實在是很有意義的。

不消說，如哲學的授課似的東西，還不能登在派德修爾（黨學校）的課程上，倒是應該屬於派德亞克特美（黨研究所）的工作。但因此也毫不否定哲學的反省，因為在派德修爾的課程上，就載着唯物史觀，唯物辯證法之類的，所以還須有大體的（即使是必要的最小限度也好）心得。當和更加廣泛的有產者的鬭爭中，在那全面的計畫上，意

識過程的工作，決不是可以輕視的事。還有，爲了對於同志之中，意識上有還未脫盡小有產者底思惟的人，要加以根底底的批判，叫回到確固的馬克斯底意識去，則無產者底『觀念整頓的工作』（即哲學）也總是必要的。

### 一 觀念的整頓

——無產者和哲學——

一 因爲哲學是『觀念整頓的工作』，所以跟着整頓觀念的方向之不同，而發生各種的形態，是無須說得的。

二 成爲這觀念整頓的方向（結晶線）者，是那時代的生活要求的方向，是一切沿着—時代的方向的生活意志的線時而行的東西。就是，所謂或一代的哲學，便是那時代的生活意志的知底表現。

三 而或—時代的生活意志，則是由那時代的支配階級而表現的。至少，是掌握那時代的血脈的階級之所代表。因此而所謂或—時代的哲學，（一）是那時代的支配階

級的意志的知底表現，（二）是那社會秩序的反映，（三）是沿着利害的線而結了晶的體系。

四 各種的哲學體系，又各異其企圖。因為要求整頓觀念的志向，是因各時代的社會事情而不同的。——康德的哲學，生于十八世紀的啓蒙期底混亂，要求了智識的批判底整理。在這裡，問題（要求）不在新求知識，而在現存的知識的批判。但到培根，卻已經集積了的經驗的整頓，在知識的建設。在馬克斯，則爲了社會底變革而定觀念的方向，是必要了。就是這樣，那時代的知底必要，使哲學作了各種的體系。而所謂那時代的知底必要，則不消說，是被那社會的歷史底條件（時代底事情）所規定的。

到這裡，請大家知道：在今日，那一種哲學，那一種觀念整頓——在被要求，是由今日的歷史底社會底事情所決定的。

五 已經說過，哲學是『觀念整頓的工作。』然則爲觀念整頓的必要所驅策，是起于怎樣的時候的呢？那是，起于向來的觀念體系（意識形態）和在新的條件及事情之下形成起來了的新社會的法則不相諧，于是生了矛盾的時候的。



向來的意識形態（觀念整頓，）是以向來的生活的諸經驗為基礎而造成的。所以當社會的生活樣式和經驗的性質，和向來的那些相同之際，則那意識形態于生活有用，有社會底機能，宜于統率種種的經驗。在那時候，觀念整頓的必要，也並不發生。只要將經驗捲進向來的體系裏去，就好了。但一旦有性質不同的新經驗，發生于我們的生活中，因了新的要求和缺乏，而我們的社會動搖起來，則向來的意識形態，便早已不能將這些收拾。這早已不成為生活的促進元素，也不能作為指導了。于是舊的觀念整頓，就先行紛紛解散（這是舊形態的『批判』）非從新開始觀念整頓不可。到這里，我們便只好依了新的經驗的性質和新的生活的動向，來開始結晶了。

在今日，是因為發明了叫作機械。這一種生產用具，因而發生的新經驗，牠的社會底意義的發揮，必然底地相偕而來的政治上經濟上的變革這些事，向來的一切觀念整頓，已非解體不可了，（馬克斯的『批判』始于此，）而新的觀念整頓，正應該構築起來的時期。我想，所謂資本主義時代者，只將機械的本來的意識（後章解說）發揮了一部分，因為那時代本身其實是前世紀底的手工業時代的殘痕和機械時候混合而成的過渡期。

的時代，所以機械這東西所含的內底志向，毫未曾有所發揮，那運用上的誤謬和弊害，因此也就有應該由勞動者之手來施行清算的宿命。而施行新的觀念整頓，則非從社會底歷史底見地不可的。

六 新的觀念整頓，爲什麼以社會底歷史底見地爲基點的呢？

這是依了機械這東西所含的性質的。（一）機械者，從那本來的志向說起來，原是因爲節省勞力這一種很是人類底的要求而設法造成的東西。（二）其次，因爲那是集團底地生產的，所以那所得，也就有應該集團底地來分配的宿命。（手工業是個人底地生產的，所以那所得歸于生產了物品的個人的手中，是當然的事。）

手工業期，一張桌子是一個工人所做的，所以那所得，也該是他的東西。但機械，則做一張桌子時，以做桌腳者，做桌面者，做抽屜者等，來分擔那工作。由這些的合作，造出一張桌子來。就是，生產的方法，是集團底的，所以那所得的方法，也該是集團底的纔是，然而在資本主義經營上，卻將所得成了個人（資本家）的東西。于是生產的方法和所得的方法之間，統一就被破壞了。

因為機械這東西，是這樣地以集團底（即社會底）生產和所得為其本質的，所以（三）那性質，是應該依全人類（社會）的需要而被運轉。機械是必以大量生產為特質的，所以那本來的機能，該是在充足一切人類的物質底要求。（在今日，這卻為了機械所有者〔資本家〕的個人的『利益』而運轉着，由此發生的弊害，便是現在之所謂『機械文明之弊』了。然而這絕非機械本身之罪，乃是機械的用法上，運用上的誤謬之所致的。）

這樣地，從那本來的志向來看，機械這東西在那設計的動機上，既然全是人類底人道底，在那性質上，既然全是社會底，則轉運機械為生產用具的今日的生活，社會，歷史底事情，當那觀念整頓之際，就不消說，必然底地應該順着社會底的方向而整理了。

而且，由現在的機械運用上的誤謬而來的弊害，則在一切人們之中，叫起着新的種類的缺乏，因此也叫起了新的意志。這新的缺乏和意志的真正的代表，是無產者，新的缺乏，要求着新的解決。這提出着的應該新解決的課題的擔任者，實行者，是無產者。于是先前通行了的社會組織和經濟制度的變革，就成為目標。這就成為思惟的中點。一到社會的變革，歷史的進行等，成為思惟的中點時，那就必至底地，非發生歷史底的想法（由是

而發展底辯證底的看法）不可了。

七 思惟的動機（即企圖）既在無產者擔任的課題無產者的現實底解放（即政治底經濟底解放）則那觀念整頓，也就必至底地，要發展到唯物論底的世界觀。整頓觀念，即應該從這裏說起，降而把握了歷史進化，來理解社會現象的本質。這是理論的動機。當然非有不可的內面底的脈絡。還應該將認識論的問題，化成素朴，使之還原，和自然科學相一致。因為努力的動機，委實是在人類的現實底解放，而不在那意識底解決的。

八 現代的觀念整頓，所以有社會底，歷史底，唯物底這三個特徵者，因為是站在階級底見地的緣故，因為那理論的內底企圖，是在無產者解放的緣故，這就在上文說過了。我們為什麼非取這樣的階級底見地不可的呢？那就因為只有由無產者解放，而全人類的解放纔始能夠成功。同志福本雖有不少的誤謬，關於這事，卻正當地斷結了。曰：『無產者解放，只以無產者的利益為目標。但，無產者的利益這一件事的特質，是全人類底的。』這只要辯證底地，——就是，從物的發展的法則來一想，是誰也會首肯的。

人並不是一舉便能達到最後的，絕對底的，完全的理想境的東西。不，無論走到何時，



也沒有這樣的處所。最後的，絕對底的，『完全的理想境那樣的處所，』只在人類的空想裏，現實底地，是決不會有的。爲什麼呢？因爲現實這東西，是附有條件，受着規約的。平時之所謂現在，即從先前的條件中所產生，因而牠本身就在新的規約之下；從這規約，則又生出其次的現在來。

九 所以，常常和我們對面相值的問題，都帶着牠本身的條件。換了話來說，就是牠自己即具有解決的方法和條件的。

我們一遇當面的弊害和缺陷，對於問題，都應該從『所求的是那一種解決呢』這一個觀點來思想。要芟除資本主義社會的缺陷，機械文明的弊害之際，也應該這樣子。但是，倘因爲世界永遠是轉變無常，恰如河灘聚礫，倒不如希求完全絕對的淨土境界，則並非什麼解決。那倒是問題的放棄。或者以爲能够造成個人自由的無政府底泰平的世界。但那樣的答案，也沒有意義。在人心中，空想着最後的完全的社會，以這爲解決的目標，而想治理現在當面的缺陷者，因爲第一是沒有想到現在當面的缺陷性質和來由，第二是忘卻了可以解決的條件，所以是不行的。今日的機械文明之罪，決非機械本身之罪，乃是



運用上之罪，所以人們倒應該仗着機械，使生活幸福，便利，絢爛起來，又因為從機械本身的本質說起來，也原是以人類性倫理性為本質的，現在倘有了機械文明之弊那樣的事，就應該想一想，我們必須在怎樣的道路上，來求牠的解決。如果向着否定機械，回到原始野蠻的生活狀態去，或者尋求一簞食一瓢飲那樣的古代生活去之類的方向去求解決，是決不行的。現代人已經決不能回到原始生活和中世底理想去了。然而還有這樣的主張（例如東洋主義者）是因為沒有想一想今日的弊害，所求是怎樣的解決的緣故。我們倒不如進而使機械的志向，愈加發揮，使生活的高度，愈加增進，由此以除掉那弊害。解決的方向和條件，是即含在弊害的特質之中的。

## 二 思惟的墮落

——有產者文化的頹廢——

一 思惟常常墮落。這是思惟這一種作用，離開了和人類生活的全體的關係，只有自己獨立起來，思惟的動作，單跟着牠本身的價值的時候。只跟着思惟本身的價值而築

成的塔，是德國觀念論。

這是因為沒有想到思惟的生活底意義，機能，從而發生的誤謬，這樣的誤謬，只要上溯思惟的發生底意義，一想牠的本來的面目，就能够糾正的。觀念論哲學曾經輕蔑了想到思惟的發生底意義，或想到生活底機能的辦法。說，思惟者，是應該用了思惟本身的規約來想的。以為倘不從『爲了思想，就不得不這樣地想』（這叫作思惟必然）的立場來設想，就不行。而且尋求着『論理底地先行的』概念，臨末就碰着了Sollen這一個觀念。Sollen者，是說『應該』的命令。（因為這是論理底地先行的。所以現實底「心理底發生底」地，卻未必一定先行。在思惟「倫理」中，後至者是反而先行的。）這謂之普遍妥當，是帶着無論何時，何地，何人來想，『爲了思想』就不得不這樣地想的性質的命令。不消說，這是和『爲了生活』就不得不這樣地想這一種見地相對立的。全然是站在『爲了思想』就不得不這樣地想的見地上。全然是站在思惟本身的必然上。就是，作爲思惟的價值！以論理底價值爲至上，要純粹地跟追牠。

二 這樣地只崇敬思惟底價值，以論理爲至上，那不消說，是出于十八世紀合理主

義的精神的信仰的。

但將至上的信賴，放在論理底一貫上，連運用着那論理的心理以至社會底根據，也沒有想到，那十八世紀底合理主義的誤謬。不但此也，這樣的知識崇拜，是出于生活蔑視，現實輕視的精神的，並且又回到那地方去。而且這（只跟從『論理』底價值的結果）又成爲主觀論哲學（德國觀念論的認識論，是這樣的）了。主觀論哲學，其實是個人主義意識底想法，和社會底地思索事物的想法，是站在反對這一面的。

三 只跟着作爲思惟的價值和必然，就不得不取演繹底的想法。

這想法，社會底地，是和保守底勢力相結合的。歷史底地說起來，則演繹法這種想法，也是一時代的組織制度已經固定，命令由中央發給大衆的情形，的在思惟上的反映。凡是演繹，一定就是出于一時代的經驗固定之後，只要加以整理就好的時代的想法。在這樣的時代，是社會底地安定了的。經驗只有數量增加起來，卻再不發生新的性質的經驗。新的性質的經驗一出現，在向來的觀念體系中，便不能將這消化淨盡了，于是思惟就再回到經驗這邊來，而所謂歸納法這一種方法，遂占勝利。哲學家洛采曾經說過，『雖是歸

納法，但倘不豫想演繹法，是不能立的，「然而這樣的想法，就已經是演繹底的了。」

我們應該不顧這樣的方法和態度，回到歸納底的「科學底的」立場和方法去。應該從思惟崇拜的迷夢醒來，成爲經驗尊重的態度。

倘依思惟崇拜的舊世紀底信條，則「談玄」(Philosophieren)的事，是覺得最超邁的，「辨名」(Logizieren)的事，是以爲最高之道的。但是，這不過是思惟已經墮落，思惟只跟追着思惟本身的價值，而游離了的所謂知底頹廢。

四 最要緊的，是想一想知識的本來的性質（知識爲生活而存在的這一種知識的生活性；）辨名的事，是在于爲了經驗整理（科學底立場）和生活的促進；于是進而理解的那知識的社會底歷史底性質，常將觀念體系加以改廢。

曾有以爲在斯世中，人生不可解而自殺了的青年。他錯在那里呢？他要用「想」來解釋「生」的意義或價值。這已經是根本底的錯誤了。爲什麼呢，因爲由「想」所運用者，並不是生，其實只是「所想的生」的緣故。況且在想者，便是生。生並不由思惟而浮起的。倒是靠了生，思惟這纔被視浮起。——將「生」這東西，具體底現實底地來運用，想及

牠的幸福和便利的時候，這總可以說，我們是站在科學底生活底看法上，正當地運轉着思惟了。將思惟和生活的形態，歷史底社會底地來觀察，看定他的本相，常常分解牠的因數，常常從結構起來，這是正當的思惟之道。

### 三 藝術與哲學的關係

藝術並不是創造于哲學的指導之下的東西。

然而，恰是一切意識形態，莫不如此一般，倘在藝術上，有要求或種觀念的整頓的時候，那麼，問題就勢必至于不得不上溯關於藝術的哲學底思索了。就如日本的左翼的藝術理論，有了材料本位的主張時，一部份卻以為藝術的本質，不在材料而在形式。一到這裏，問題便衝破了單單的文藝批評那樣的工作的領域了。

于是藝術理論就非將藝術這東西，內容和形式這東西的觀念的整頓，即行開手不可了。在現在，就應該來看透關於藝術上所被要求的內容和那必至底的形態，也就是來充任對於創作的作為補助底參考的機能。



(未完)

八一九三〇年四月十日文藝講座第二冊所載。

# 無產階級革命文學論

Andor Gabor 作

人們時常質問我們：『那麼，你們的無產階級革命文學應該是什麼呢？』它也和別的普通的文學似地是一種藝術麼？還是你們將它視爲一種當作宣傳與煽動用的「傾向的」論文呢？』我們回答說：我們的文學是藝術，至少我們是想努力將它造成藝術的，這就是說我們曉得一個藝術家不是在八天之內，也不是在八個月之內所能鍛鍊成就的；但同時我們的文學又是一種『傾向』（這兩個字的含義我們可不要解釋成政治論文，）我們用它來進行煽動與宣傳，在這件事情上，我們並不是什麼神奇的革新者，而只不過是市民階級的文學技術的自覺的承繼人，我們的目的只是想將無產階級的科學——即馬克斯主義的列寧主義應用到文學的領域上去。

世間並沒有一種普遍的『人類』的存在，而只有一種具體的人類的存在，這種具體的人類是由許多的階級所組成，並且——像在馬克思主義上所明記着的——這種人類的歷史還正是那階級爭鬪的歷史。文學並不是什麼神聖的精靈的啓示，它只是歷史的造物，它只是階級的產品，它描寫，組織，和發展哪個階級的思想與情感，它便是屬於哪個階級的文學。並且，它還是要從那培養着它的階級的立腳點來形成那世界的影像的。誰要是肯定這種話時，請他不要誹謗這種文學，請他不要說，我們若稱這個孩子以正當的名目時，那麼它便是一個娼妓。如果歷史上每個達到一種相當的物質的與精神的水準的階級都有它的文學作爲它的生存的寫照時，那麼，那在人類史上負有最深入的改革的重荷的革命的無產階級也必然要同樣地有它自己特殊的文學了。我們的意思所指的這種文學也正是一種——不過是自覺的——階級文學，就和那過去的或正在破滅着的階級底文學是一種階級文學一樣。

由以上我們可以得到這個明瞭的斷論，就是，當我們今日說起我們的無產階級革命的文學時，我們的意思並不是指那未來的，社會主義的，共產主義的，因而也就是階級

消滅了的社會上文學而言，因為在那時文學也要失掉了階級性了。和這正相反：我們的文學是階級文學的最高的階段，它是徹頭徹尾地階級鬭爭底的。它發生在資本主義最後一段的帝國主義的時代並不是一件偶然的事。

它是和階級爭鬭相並着發生的，階級爭鬭的目的是在毀滅帝國主義的。資本主義制度，而藉着無產階級的統治及參議員的獨裁等方法來造成那達到階級消滅的社會去的過渡期。因此，我們的文學也就成了那正在進展着的和銳利化了的階級爭鬭的武器了。無產階級的獨裁既然是階級統治的最高的——有自覺的——形式，那麼，無產階級革命的文學也應當按照世界革命的情況而分爲兩個時期的文學：即世界革命前的文學（在資本主義的諸國裏）和無產階級專政期的文學（在蘇維埃俄國）。在蘇維埃俄國，無產階級革命的文學已經產生了的這種事實漸漸地就要被人承認了。但對於資本主義的國家還常常有人這樣地發問：那革命的勞動階級，在政權的獲得以前，能夠爲它自己創出一種文學來麼？它應當這樣做麼？它不應當將所有的力量都集中在爲權力的攫取的鬭爭上，將所有的力量全部地放在政治經濟的領域上的麼？

我們先用一種反證來試試這種質問。讓我們說，無產階級是不應當創造一種特殊的文學的，並且它如果要從事于那種並不是什麼輕而易舉的工作的時候，它一定要分裂了階級爭鬪的勢力的。但我們的新聞紙是作什麼用的呢？——那事實上是存在着的，並且還有講談欄及小說欄，以應付讀者的某種需要。這種讀者並不是『咖啡婆』與『修道女』，而卻是從事于階級鬪爭的革命家。我們的出版機關又是作什麼用的呢？——這也同樣是一種事實而不是幻想。或者，我們的新聞紙與出版機關都是我們的行列裏那應當從速被剷除的改良主義的產物麼？難道這是錯誤的麼？——我們的新聞紙與出版機關越多越容易和大眾接近。或者——即使我們將那種對於新聞紙與出版機關的主張認為正確的——我們不應當全部地用經濟政治的內容來充滿牠們麼？而想用美文學的產物來供奉男女的勞動者不是那些無知的編輯者的錯誤麼？我們不應當開始一次十字軍來反對美文而警告我們的同志和那麼同情者們說，詩歌，故事，小說等的閱讀是一種可恥的事的麼？我們可以將這種見解宣傳一下試試。或者這是沒有什麼損害的。



但是對於我們這實在是一種不利的事。革命的勞動者，正好是有階級自覺的，將要嘲笑我們。因為他知道那勞動力商品的所有者並不是一束單純的筋肉，而卻是一個有各種需要的人，自然他也有文化的需要，而詩歌，小說，歷史及故事的閱讀便是文化的需要的一種。革命的勞動者還知道勞動運動的歷史，並且他將教導我們說，還永沒有一個革命黨曾帶着這種解決來到大衆的面前過：收回你的需要去！不要有要求！你們的文化的需要是罪惡的！不但資本主義者，就連我們都希望勞動階級永是一種最落後的大衆！

這自然是全無意義的話，在政權的獲得以前，大多數的勞動階級仍然是比較地沒有文化：可是就在階級鬭爭的進行中，它那最好的——那就是說，有階級自覺的，階級鬭爭的——部分已達到一種較高的文化水準。如果不是這樣，那麼爲什麼叫喊着那我們在一切的文化領域上所完全正當地進行着的文化鬭爭呢？莫非我們之進行文化鬭爭，完全是爲了鼓舞左傾的市民階級分子，爲了溶解小資產階級的麼？不是的，我們進行文化鬭爭主要地是爲了無產階級的利益，我們想切斷幾條（資本主義的）文化的鐵索，而好使這文化的一部分。也被無產階級所得到。實在地，那將墮落成一種腐敗的妥

協，假使我們以爲尙在資本主義社會的懷中文化便可以由它的一切的繩索中解放出來的時候，用着那改良的方法，而不要社會革命。我們就在作夢時都沒有這樣地想過。正相反：我們是堅信每一點文化都是和那較高的工錢，較短的工作時間，稍滿人意的工作條件等一樣地從統治階級那里用兇烈的階級鬭爭強奪過來的。

不錯，我們的同志將說了，我們是在全線上進行着文化鬭爭的，並且實質上，這還完全是一種階級的鬭爭。但文學卻是一種裝飾品，一種附屬物，對於它，我們這些從事于那更嚴重的階級鬭爭的事業的人實在是沒有時間。文學，像一切的藝術似地，是訴諸情感的。而對於我們有關係的卻是意識，我們把情感讓給別的人罷。一種崇高的智慧高得使我們攀援不上去。第一，我們並不那樣正確地知道，在什麼地方情感告終而意識開始。此外，我們共產主義者並不覺得在我們的階級之內會存在着什麼樣的東西是我們可以讓給『別的人』的。我們並不想：一個勞動者必需作經濟政治的鬭爭，『不然的時候』他就許作他所願作的事，他就許任着他自己的意欲來思考上帝與世界，概括言之：他就許要『隨着他自己的好尙』去享受幸福去了。至少我們是主張他是可以隨他所欲地

到任何地方去獲取他的娛樂與文化的滿足的。因此，即使那『別的人』是存在的時候，我們也不能將文學讓給他們。

但這些別的人應該是誰呢？

人們不是常常地對我們指點出古典的（市民階級的）文學來，就算將我們『打發』了麼？！那決定現在與將來的原動力——革命的勞動者是需要文學的領域上將自己限制于過去的範圍以內的麼？從什麼時候起，我們便不將文學看成一種繼續不斷的製作，而將它看成一個陳列所了呢？階級鬭爭的文學的武器是要從那古舊的器具貯藏室裏拿出來的麼？這種話的意義，若移到另一個領域上去時，就等于說：無產階級是可以用『後膛鎗』來攻擊資本主義的軍隊的『坦克』及火焰發射機的！階級鬭爭的無產階級如果有文學的要求時，那麼他們的要求是必需要滿足的。但誰能滿足他們呢？其他的階級的作家們麼？難道我們以為那對敵的階級的背叛者已經代取了被壓迫者的地位，致使那被壓迫階級的自己的行動都成了多餘的了麼？他們不但替代了我們約地位，而還要授與我們那階級鬭爭的武器的麼？那麼同樣，在經濟政治的領域上，我們也應

該主張那『從外面輸入到』無產階級裏面來的革命原理也是足够的了。（這種原理就在現在還是被那資產階級的脫出者在多方面往裏面輸入着。）我們不是早已就宣說了勞動階級的解放（這就是說，一種和革命的理論相一致的革命的實踐）只能是勞動階級自身的工作的麼？

但什麼是文學？它是實踐還是理論？對於過去的文學它總是實踐的，幾乎是百分之百的階級性的實踐，幾乎完全沒有理論，或是只有那幾乎使人發笑的理論的探尋，這種探尋，從外觀上看來，好像完全不想發現出那真實的本質似的，就是對於我們，文學也必需是一種實踐，那就是說，製作；不消說：革命的實踐，不過因為我們知道沒有一種實踐是沒有理論的，所以我們的文學也就必需是一種基于革命的理論的革命的實踐。這種要求，就連對於同志們都好像很粗大的似的——這些同志們都是因為他們那高度的市民階級的教養，在精神的領域上還沒有完全脫掉他們那市民階級的思想的步調的。對於我們，那反面的主張完全是一種萎縮了的觀念。一種革命的文學的實踐而沒有革命的理論的認識！那麼這種實踐應該從那里發生呢？難道說詩人是一個空瓶子，詩神在這



一次可以把這種，在另一次又可以把那種（階級的）內容裝進去的麼？

我們既已劃清範圍並且認識了我們的文學必需是一種基于革命的理論的革命的實踐了，那麼，我們便可以安心地將這個領域讓給『別的人』了。但還有一個問題：那願意從事于革命的實踐的著作家們都是在那里羣集着呢？因為爲了一種文學，一兩個作家是不夠的，所以我們必需有更多的或大批的作家方可。但這些作家是要出生在資產階級的裏面的麼？——這個階級我們已經斷定它不是一個革命的階級了。還是要出生在那破碎的資產階級文學的領域上，在那半市民階級的，四分之一的市民階級的，還要小的市民階級的不滿者們的陣營裏的呢？還是要出生在那『謀叛的巨人』的巢穴裏的呢？——這種巨人已將他們自己從市民階級的羈束中解放出來了，並且又是這般的『自由』，致使他們那傲慢的頭顱不肯再屈伏于黨的羈束之下，或者只能在那『如我所主張的那樣的黨』的條件下而屈伏。假使從明天起他們便把全部的文學的努力都『轉向』我們了，那時他們肯拿那他們自己所不能忍受的黨的『羈束』來『推薦』給無產階級的讀者麼？這是不可期待的事。他們又要總是『推薦』革命，而卻不指明那



到什麼地方去的路程了。縱令他們是『對於一切都準備好了』他們從那里能得到（今日）階級鬭爭及（現在）鬭爭着的階級的認識呢？詩人的幻想是世界上一種和物質最有密切的聯結的事。沒有一行文學不是從經驗中生出來的。那階級的鬭爭及鬭爭着的階級——這是那有千重的色彩的現象的領域——是能從新聞紙的記事體驗得出來的麼？或者：一個作家，只是徹底地知道了馬克思、恩格爾及列寧，就可以具體地描寫一個在家裏，在路上，在工作時，在小屋裏，在集會中，在暴動時的革命的勞動者了麼？這是一方面。另一方面呢：不懂馬克思與列寧，他可以理解一個革命的勞動者的內容麼？假使是不可以的時候，那麼，在這兩種情形之下，他都是不能藝術的地繪畫出一個革命的勞動者來的。

因此，那勞動階級與它的階級鬭爭是必需親身去體驗的。現在又來了一個問題，就是：根據着怎樣的原理去體驗？一個在階級上和勞動者對抗的人，一個敵手，也可以同樣地去體驗勞動階級。那自然不會成爲我們的文學的。我們可以想像：一個市民階級的作家對於勞動階級——因爲這是現代的一個焦急的問題——很『感到興趣』，致使他

去『研究』他們的鬪爭，和爲了理解他們的內容，還要『熟悉』他們的理論。一種無產階級革命的文學作品是這樣地產生出來的麼？不是的，那只不過是關於無產階級的（市民階級的）客觀的文學，那種體驗也是在那市民階級的精神基礎上發生的。要使我們的文學能夠發生，一個作家不但是需要『熟悉』無產階級的科學，而同時還要將它作成自己的信仰，他不但是需要對於無產階級的鬪爭『感到興趣』，因而去『研究』它，他同時還需要覺着那是他自己的事業而和勞動者一同去爭鬪。無產階級革命的文學必需在那無產階級革命的階級爭鬪的立腳點上體驗出來。

因此，我們的工作的最大部分便是在引起與增進那革命的無產階級底文學的活動了。但爲防止一種誤解（因爲我知道一定要有許多的誤解發生的）起見，讓我們豫先聲明，我們的意思並不是說一個勞動者在『同時』又是一個著作家。這樣的一種『兼業』在連著作的事業都實行（資本主義的）分工的現代，到底是不可能的。我們的意思是說那由革命的勞動階級的行列裏所培養出來的著作家。未來——並且還是最近的——是肯定他們的。只有他們才能完全地從那革命的階級鬪爭的立腳點來體驗無

產階級及他們那解放的戰鬥，和同化了那達到最高的發展的革命原理。（和那革命的實踐相聯屬着。）

這種可能性現在還是潛伏着，被束縛着，並且還受着無數的困難的阻撓。我們需要發展它，好使無產階級革命的文學能夠開花。

這就是我們的工作。

（本文見于『Lie Links-Kurve』一卷三號，一九二九年十月）

（一九三〇年九月十日世界文化月刊所載。）

# 蘇聯文學理論及文學批評的現狀

日本 上田進

—

去年秋天，史太林送給無產者革命雜誌的編輯局的『關於布爾塞維主義的歷史的諸問題』這一封信，在蘇聯的意識形態戰線全體上，引起了異常的反響。

這封信，直接的地，是在批評那對於布爾塞維主義的歷史的反列寧底態度的。然而就全體看起來，卻還有着更廣大的意義。那就是：對於理論戰線全體的此後的發展，這成了一個重要的指標。

說起大略來，就是史太林在這封信裏面，指摘了在蘇聯中，理論比社會主義建設的

實踐很爲落後，應該立刻將這落後加以克服。並且說，爲要如此，就應該確保那理論的黨派性，堅決地與一切反馬克斯·列寧底理論及對於這些理論的『腐敗的自由主義』底態度鬭爭，將理論提高到列寧底階段。

文學及文學理論的領域，是觀念形態戰線的一分野，不消說，這史太林的指示是也不會置之不理的。文學理論的列寧底黨派性的確保，以及爲着文學理論的列寧底階段的鬭爭，就成爲蘇聯文學理論的中心課題了。

蘇聯作家統一協議會的機關報文學新聞的一九三一年十一月七日號上，登載出來的S·台那摩夫的論文爲了文藝科學的列寧底階段，恐怕是第一次將文學理論的列寧底階段，明明白白地作爲問題的文章。

然而這論文，對於問題卻說得很有有限。台那摩夫說，因爲文學理論離社會主義建設的要求，非常落後，所以文學理論應該提高到列寧底階段，將這落後加以挽回。爲了這事，我們就應該更深的研究列寧的著作，將列寧的理論應用到文學理論去，但我們至今爲止，只將主力專注于與託羅茨基主義，瓦浪斯基主義，沛來惠爾什夫主義，烈夫派，文學戰



線派等等的論爭，沒有顧及列寧的研究，但現在，我們總算已將這些論戰結束，從此是應該做那爲着列寧底階段的積極的工作了。

這樣的問題的設立法，正如阿衛巴赫所說那樣，明明是錯誤的。爲着列寧底階段的鬥爭，並不在與瓦浪斯基主義，沛來惠爾什夫主義等等的論爭之外。蘇聯文學理論，是由了這些的論爭，一步一步進了向着列寧底階段的道路，此後也應該即在這些論爭之中，更加確保着列寧底黨派性，而且在與這些論爭的有機底關聯之下，將列寧的理論更加豐富地引進文學理論去，藉此以達成文學理論的進向列寧底階段。但是，台那摩夫在這裡竭力主張了研究列寧的理論的必要，是正確的。

這之後，台那摩夫于十一月及十二月，凡兩回，在共產主義學院文學藝術言語研究所裏，作了關於這史太林的信的報告。第二回報告的題目，是同志史太林的信和文學藝術戰線，在這裡，台那摩夫總算已將先前的錯誤大概清算了。這報告是專注主力于反馬克斯·列寧底文學理論的批判，尤其是蒲力汗諾夫和菲理契的批判的，但關於這事，且俟後來再說。

蘇聯的無產文學運動的指導底團體的拉普（俄羅斯普羅列太利亞作家同盟）也趕緊接受了這史太林的信，依着指示，大膽地開始施行了自己的組織底，創作底，以及理論底改造。去年十二月所開的拉普第五回總會，完全是爲了討論那改造的問題而召集的。

拉普的書記長，也是指導理論家的阿衛巴赫在會場上所作的報告，是最忠實地接受了史太林的指示，而且最正確地應用于文學的領域，大可注意的。

阿衛巴赫在那報告裏，也說，在文學理論的領域裏的基本底任務，是爲着文學理論的列寧底階段的鬪爭的強化。他又說，由此說來，瓦浪斯基主義，沛來惠爾什夫主義，文學戰線派，尤其是文學理論領域裏的託羅茨基主義的擊碎，以及與盧那卡爾斯基們的『腐敗的自由主義』的鬪爭，是必要的，還必須將蒲力汗諾夫，弗理契的理論，由新的布爾塞維克底見地，重行檢討，並且自己批判那剩在拉普內部的蒲力汗諾夫底以及德波林底謬誤。這阿衛巴赫的報告，曾由我譯載在普羅列太利亞文學上，請參看。

拉普的總會之後，域普（全聯邦普羅列太利亞作家團體統一同盟）就發表了一

篇題作同志史太林的信和域普的任務的聲明書。在這聲明書中，特地提出列寧、史太林的理論，對於烏克蘭、白露西亞等民族共和國的文學上問題的重要性，但因為在這里並無直接關係，所以只一提發表過這樣的聲明書就夠了。

這樣子，也可以說，以史太林的信為契機，蘇聯的文學理論是跨上一步了新階段，就是列寧底階段。而最是全體底地，顯示着這站在新階段上的蘇聯文學理論的模樣的，則是第一回拉普批評家會議。

這批評家會議，是由拉普書記局和共產主義學院文學藝術言語研究指導部共同發起，于去年一月二十五至二十九日的五日間，開在墨斯科的蘇聯作家統一協議會所屬的『戈理基』俱樂部裏的。以後就以這會議為中心，來敘述蘇聯的文學理論，現在的問題是什麼，對於那問題是怎樣罷。

二

首先，是A·法捷耶夫代表着拉普書記局，作了開會演說。他將這批評家會議所負

的任務，規定如下：

「這批評家會議，應該對於凡在文學理論及文學批評分野上的所有敵對底的，反馬克斯主義底的理論及其逆襲，給以決定底的打擊。而且應該更加推進列寧主義底文學理論的確立，和文學理論的向着新的列寧底階段的發展。」

這規定，我們就可以認為現在蘇聯文學理論全體所負的任務的具體底的規定的。法捷耶夫還說下去，講到對於這些一切反馬克斯主義底文學理論施行鬭爭之際，馬克斯·列寧主義底批評家所當採取的基本底態度：

「對於階級底敵人的一切逆襲，我們應該給以決定底的打擊，但是，當此之際，我們單是加以嘲罵，單是劈頭加以否定，是不行的。要使我們的文學前進，我們應該確保一種什麼獨自的，新的東西才是。然而對於敵人的影響的我們的鬭爭的大缺點，是並不指示我們的文學所具有的肯定底的現象，而只是劈臉下了否定底的批評。」

于是他引了史太林的信，說，這信，是應該放在文學理論上對於敵人的影響的鬭爭的根柢上的。

這史太林的指示之應該作為文學及文學理論的基礎，是先在拉普十二月總會上的阿衛巴赫的報告裏。還有台那摩夫在共產主義學院的報告裏，又在域普的聲明書裏，文學新聞的社說裏，都屢次說過的，這在蘇聯文學理論家，現在就當然成着一個應當遵守的規準，定則的了。

但是，這些所謂敵對底的理論，是什麼呢？簡單地說起來，例如首先是託羅茨基主義，瓦浪斯基的見解，沛來惠爾什夫主義，『文學戰線』派及『沛來瓦爾』派的主張，還有將最大的影響，給了普羅列太利亞文學理論蒲力汗諾夫——弗理契的理論等等，就是主要的東西，而最重要的，是這些理論，至今還保持着生命。這些在文學領域上的觀念論，是正在門塞維克化的，所以對於那些影響的批判，就必須格外着力。但這時候，凡有參加着普羅列太利亞文學運動的各員，必須明瞭那些敵對底的理論的本質纔行。這是法捷耶夫在這批評家會議上，連帶着竭力主張的話。

和這同時，法捷耶夫還說到展開自我批判的必要，他申明道：『但是，當此之際，我們不要做得太過火。不要將實際的敵人和錯誤的同志，不分清楚。』



此後，是創作底論爭的問題了，這是文學理論和文學底實踐，具體底地連結起來的地點，所以從文學理論這方面，當然也應該是最為用力的領域。關於這一點，法捷耶夫說，『倘不展開了創作底論爭，我們是一步也不能使普羅列太利亞文學前進的。』在拉普的十二月總會裏，這展開創作底論爭的問題，是也成爲最大問題之一的，現在就附記在這里。

這樣子，法捷耶夫臨末就結束道：

『這會議，應該在文學理論的分野上擊退敵人的逆襲，并訂正我們自己的錯誤，同時更加展開我們根本底地正確的政策，理論，創作的路線。』

我們在這里，可以看出蘇聯文學理論的基本底動向來。

### 三

『理論活動，單是跟着實際活動走，是不行的。必須追上了牠，將爲着社會主義的革命而鬪爭的我們的實踐，由那理論武裝起來纔是。』

這是在一九二九年十二月，馬克斯主義農學者協議會的會場上，所講的史太林的演說裏的話。

但是，蘇聯文學理論的現狀，是甚麼樣子呢？

蘇聯全部戰線上的社會主義底攻擊的展開，都市和農村裏的社會主義底經濟的未曾有的發展，科爾阿斯運動的偉大的成功（這已經統一了所有貧農中農的百分之六二，所有耕地的百分之七九了），新的大工場的建設，突擊隊和社會主義底競爭的在工場和科爾阿斯，梭夫阿斯裏的暴風似的發展——這是蘇聯的現實的姿態。

然而文學離這現實的要求，卻非常落後。勞動者和科爾阿斯農民，是正在要求着自己的鬪爭的模樣，在文學作品裏明確地描寫出來的。換句話說，就是：社會主義建設的全面底表現，已成爲文學的中心任務了。而文學卻全沒有十分的將這任務來實做。

但是，在現在的蘇聯，卻正如史太林也曾說過那樣，該當站在指導這文學（文學底實踐）的地位上的文學理論，倒是較之落後了的文學，有更加落後的樣子。

拉普的批評家會議上，在法捷耶夫的演說之後，來的是共產主義學院文學藝術言

語研究所的指導者V·吉爾波丁的報告『史太林的信和爲了列寧主義底文學理論及文學批評的任務。』這是提起了文學理論的落後的問題的。他這樣說：

『我們的批評，沒有權威。這還不能決定底地，成爲黨的文藝政策的遂行者。這還不能在列寧底理論的基礎之上，建立起自己的活動來。錯誤的根源，文學批評的落後的基  
本底的理由，就在這處所。文學批評，是應該以理論戰線的別的前進了的分野爲模範，將自己的活動，提高到新的，列寧底階段去的。……我們的文學批評，應該是有着高級的理論底性質的批評。我們的文學批評，無論是什麼時候，也不應該離開了文學底實踐。』

于是吉爾波丁就引了史太林的信裏說過的『腐敗的自由主義』馬上成了階級底敵人的直接的支柱的話，說：但是，在文學理論的領域裏，我們卻到處見過這『腐敗的自由主義；』並且舉出盧那卡爾斯基來，作爲那最合適的代表者，說道：在理論的諸問題上，他不取列寧底非妥協性，是大錯的。

這盧那卡爾斯基的『腐敗的自由主義，』在拉普的十二月總會上，也曾由阿衛巴赫澈底地加過批判。那時候，很厲害的受了批判的，是盧那卡爾斯基在分明有着反對

底的內容的波里干斯坦因的現代美學綱要上，做了推賞底的序文。

其次，吉爾波丁就說到託羅茨基主義，澈底地批判了這一派的批評家戈爾拔佳夫、烈烈威支，以及新近亡故了的波倫斯基等，並且涉及了蒲力汗諾夫、菲理契的門塞維克底錯誤。

關於蒲力汗諾夫和菲理契的關係，吉爾波丁大約說了些這樣的意思的話：

『蒲力汗諾夫的門塞維克底錯誤，到現在為止，在各種方面擴張了影響。尤其是菲理契，常常喜歡引用蒲力汗諾夫的對於社會的上部構造與下部構造的關係的見解。然而，在這一點上，蒲力汗諾夫是和馬克斯·列寧的社會的定義，斷然訣別了的。要而言之，蒲力汗諾夫是沒有弄明白社會的具體底歷史底特質，而抹殺了階級。所以這蒲力汗諾夫底社會觀為依據的菲理契的客觀底評價，就犯着大錯誤；尤其壞的，是菲理契的理論，還反映着波格達諾夫的機械論底的理論的影響。』

『菲理契不將樣式 (Style) 看作階級底概念，而看作社會形態上所特有的現象的第一步，就在這地方。菲理契沿着蒲力汗諾夫的錯誤的門塞維克底見解的發展的線

走而他的諸論文，還將蒲力汗諾夫的見解更加改壞了。」

反對着『布爾塞維主義的大藝術』的標語的文學戰線派的創作底見解，就正從這菲理契的理論發源，沛來惠爾什夫派也從蒲力汗諾夫所生出，尤其是那上部構造和下部構造的關係的機械論底看法，可以說，簡直是全抄蒲力汗諾夫的。

關於菲理契的錯誤，台那摩夫于十二月間在共產主義學院所作的報告同志史太林的信與文藝戰線裏，也曾作為問題的。台那摩夫在那裏面，大意是說，菲理契的波格達諾夫——布哈林底錯誤，對於帝國主義時代的他的非列寧底理解，對於社會主義社會裏的藝術的職掌的他那根本錯誤的布爾喬亞底理解，對於藝術的特殊性的波格達諾夫底理解，這些批判，是一刻也不容緩的事。

阿衛巴赫在十二月總會的報告上，也詳細地批判了蒲力汗諾夫——菲理契。他對於菲理契的批判，特別是注全力于菲理契的藝術取消主義——就是在社會主義社會裏，藝術消滅，技術（機械）代之這一種理論的。據阿衛巴赫說，則菲理契的錯誤，是發生于他只是布爾喬亞底地，懂得着藝術的本質這一點上，也就是沒有懂得作為階級鬭爭



的武器的藝術的本質這一點上。

但是，這裡有應該注意的，是也如阿衛巴赫在報告裏所說，我們從蒲力汗諾夫——  
菲理契那里，還可以學得許多東西，而且也必須去學得，只是當此之際，應該十分批判底  
地去攝取他。

關於這一點，吉爾波丁是這樣說：

「我們可以單單依據列寧底理論，而且只有站在列寧底立場上，這纔能夠利用蒲  
力汗諾夫（菲理契）。否則，蒲力汗諾夫（菲理契）之于我們，只是一塊飛石，令人愈加  
和黨的路線離開罷了。」

#### 四

問題更加前進了。提出了爲要提高文學理論及文學批評。到新的列寧底階段，應該  
從列寧學些什麼這一個問題來。

對於這問題，吉爾波丁是這樣地回答的：

「我們應該依據列寧的思想全體，即馬克斯·列寧主義。但是，我們不但僅可以依據列寧底方法論和列寧底政策而已，我們還可以將關於藝術和文學的職掌的列寧的評價，和關於文學藝術的諸問題的列寧的具體底的所說，放在我們的活動的基礎上。這具體底的所說，我們能够在列寧的勞作裏，找出許多來，這都還是沒有經過大加研究的。」

我在這里，改變了順序，來聽一聽在這吉爾波丁的報告之後，作了「馬克斯·列寧主義底文學理論與拉普的理論的線」這一個報告的台那摩夫罷。因為這是對於吉爾波丁的上面的所說，補了不足的。

台那摩夫以為該成爲我們的理論活動的中心底的樞紐者，是馬克斯·列寧的遺產的研究，他說道：

「馬克斯·列寧主義的方法論，馬克斯·列寧主義的哲學，這是無論在那個階級，在什麼時代，全都未曾有過的最偉大的遺產。和這個同時，我們還有着直接關於藝術和文化問題的馬克斯、恩格斯、列寧、史太林等的著作。例如馬克斯的神聖家族、剩餘價值論、

經濟學批判的序說，幾封信，恩格斯的各種著作，列寧的文化革命論、託爾斯泰論以及別的，史太林的關於民族文化的各著作等就是。我們應該以這些遺產為基礎，更加展開我們的理論來。這之外，在歷史底的，布爾塞維克底出版物，例如革命前的真理報那些上，也載着非常之多的材料，但一向沒有人注意牠……」

那麼，我再回到吉爾波丁的報告去罷——

「在這些列寧的著作裏面——吉爾波丁特地提出了列寧來說——我們看見藝術問題和政治問題的完全的統一，而且藝術底任務是政治底任務的從屬。列寧是明確地教給我們，應該從藝術作品在階級鬥爭中所占地位的觀點，用辯證法底功利主義的態度，來對作品的。」

於是現在是文學批評的任務，成爲問題了。

「文學批評是應該學得列寧的教義，站在黨所提出的任務的基礎上，指導着作家的活動的。但這時候，動亂時代的任務和建設時代的任務，須有分明的區別，而且作爲立腳點的，並非階級和階級鬥爭一般，而須是現今正在施行的××鬥爭的形式。只有這樣

的辦法，纔能夠將批評提高到列寧底階段，成爲唯一的正確的藝術作品的評價。」——  
吉爾波丁這樣說。

作爲這樣的具體底歷史底解剖的例子，選舉出了列寧的關於錫且特林、涅克拉梭夫、安理·巴比塞、阿普敦·辛克萊兒等作品的著作。那麼，列寧是在教示說，真的藝術底的作品，必須是開示了革命的本質底的面目的東西。

和這相關聯，吉爾波丁還提起『撕掉一切，各種的假面』的標語來，說了這和普羅列太利亞文學的全體底任務的關係。普羅列太利亞文學的全體底任務，在現在，是社會主義的勞動的英雄的表現，和『文學的鑛業』的建設。而『撕掉一切各種的假面』這標語，是成着『文學的鑛業』這一句，普羅列太利亞文學的基本底的標語的一部的。——  
他說。

臨末，吉爾波丁說道：

『只有依據着列寧留給我們的豐富的遺產，即列寧主義，我們纔能夠提高文學批評，到必要的高，克服普羅列太利亞文學的落後。』

## 五

上面略略說過了的台那摩夫的報告『馬克斯·列寧主義底文學理論與拉普的理論的線』是以批判拉普的理論活動爲主的。我們可以由此知道拉普（可以看作牠的前身的那巴斯圖派）在過去時候，曾在文學理論的領域上怎樣奮鬥。

台那摩夫說，應該先將拉普的理論的線，攝取了多少馬克斯·列寧的遺產；爲了這事的鬭爭，怎樣地施行；怎樣地使這發展開來，有怎樣的根伸在大衆裏；並且怎樣地領導了文學底實踐；總之，是怎樣地在文學的領域裏，爲了黨的路線而鬭爭的事，加以檢討。而拉普的路線，則是在實際上，放在馬克斯·列寧主義哲學和列寧的文化革命的基礎上，也就是爲了黨的路線鬭爭的基礎上面的。

作爲那例子，選舉出了對於烈烈威支、瓦進、羅陀夫等的阿衛巴赫、里培進斯基等的論爭；對於布哈林派、門塞維克化了的觀念論（盧波爾）波格達諾夫主義——無產者教化團主義，託羅茨基主義等的那巴斯圖派的論爭等。



還有，對於文學藝術領域上的第二國際的機會主義和託羅茨基主義，那巴斯圖派也施行了不斷的論爭，用了列寧的文化革命的理論，和牠們相對立。

台那摩夫將這門塞維克底、託羅茨基主義底藝術理論的特徵，加以規定，如下：

(1) 將藝術看作無意識底現象。

(2) 完全拒絕黨派性。

(3) 拒絕布爾喬亞底遺產的批判底改造。

(4) 將藝術歸着于情緒、感情等。

『普羅列太利亞文學理論，是一向斷然的反對這些的。』

在這那巴斯圖派，有多少錯誤，也是事實。從阿衛巴赫起，法捷耶夫、里培進斯基、亞爾密諾夫、台那摩夫等，幾乎所有理論家都犯過錯誤。對於這些同志們的錯誤，台那摩夫都曾一一批判過，但是我沒有留在這裏的餘裕，還是說上去罷。

終結了這自己批判之後，台那摩夫便轉到『爲了蒲力汗諾夫的正統』這一句標語的批判去。這標語，是一個錯誤，已經明明白白的了。然而這標語，卻將拉普的許多理論

家，拉進了錯誤的路線裏。但是——台那摩夫說——這決不是拉普的基本底的路線。培司派羅夫、烈烈威支、梭寧等，是這路線的代表者。

其次，台那摩夫又解剖了弗理契的錯誤，說他的方法論，是很受波格達諾夫、布哈林、蒲力汗諾夫的影響的。他並且指出，阿衛巴赫和法捷耶夫，在一九二八年，就早已開始了對於這弗理契的錯誤的批判。（那時候，台那摩夫自己，對於弗理契是還抱着辯護底態度的。）

那巴斯圖派——拉普的文學理論，就是經過了這樣的路，到了現在的狀態。因為拉普在現在，已經從單單的一個文學結合，發展而成了蘇聯文學運動全體的指導底團體，所以先前的『那巴斯圖底理論』、『那巴斯圖底指導』這些定式，也成爲錯誤。台那摩夫說，在拉普的十二月總會上，撤回了這用語，是正確的。

最後，台那摩夫並且指明，列寧的遺產的更深的研究，和新的問題的提出，還有同時對於各種錯誤以及文學理論領域上的列寧底的線的歪曲，都加以批判，是必要的。他還說，倘要使拉普的理論活動，更加充實起來，即應該施行最嚴格的自己批判。

六

其次所作的亞爾密諾夫的報告現代批評的情勢和任務，是專將文學批評作為問題的。

對於爲着馬克斯·列寧主義底文學理論的鬭爭，具體底批評盡責着重大的職務，是不消說得的。例如這兩三年來，以異常之勢，捲起了關於創作方法的論爭來了，而推出這新的科學底範疇者，就是具體底批評。而且在蘇聯中，使這得了成功的基本底決定底原因，就是因爲施行批評，是在布爾塞維克黨的指導之下，以布爾塞維克自己批判爲基礎的緣故。

亞爾密諾夫的報告的中心問題，就在這裏。就是文學批評的黨派性的問題。

亞爾密諾夫從那些說是『蘇聯沒有文學，所以也不會有文學批評』的布爾喬亞批評家們（愛罕鮑羅）起，直到西歐的布爾喬亞文學批評的現勢的分析，一一指摘了他們的一般底的思潮底頹廢，向着不可知論的轉落，文學的全體底的認識的拒否，看透

文學之力的微弱等。只有馬克斯主義底批評，乃是反映着社會主義底革命的成功，以及由此而發生的普羅列太利亞文學，同盟者文學的偉大的成長，——亞爾密諾夫說，戈理基的四十年就是最好的例子——的批評。然而，倘要不比這社會主義底發展落後，足以十分應付那要求，則絕對地必須確保文學批評的黨派性。

同時還要確立文學的黨派性。過去的布爾喬亞底、貴族底古典文學，是極其黨派底的。真的古典底作家，個個都是他所屬的階級的良好底鬪士。由此可見爲我們的文學的黨派性而鬪爭的事，乃是我們的批評的最大的任務了。——亞爾密諾夫說。還有，那就是對於一切反革命底理論及右翼底，左翼底機會主義的鬪爭的強化。

和這同時，還應該批判普羅列太利亞文學批評陣營裏的一切錯誤。就是布爾塞維克底自己批判。

于是亞爾密諾夫就是先從批判他自己開頭。在他的著作爲了活在文學上的人裏面，認爲客觀底地，有着右翼機會主義底的性質的錯誤，很詳細地分析了那方法論底根源。其次是阿衛巴赫，也有分明的錯誤，他無批判底地，接受了關於生產關係與生產力的

相互關係的凱萊夫的德波林主義底命題，于是就和德波林底理論有了聯絡。法捷耶夫也有錯誤，他和蒲力汗諾夫的『功利由判斷而知，美因冥想而起』這康德主義底命題有了關聯，而且由此表示着『蒲力汗諾夫的正統』的標語的影響。文學新聞的編輯長綏里瓦諾夫斯基也犯了大錯誤。他抱着一種錯誤的意見，以為蘇聯的詩正遇着危機，詩的盛開，當在將來，現在只有着期望；又以為普羅列太利亞詩的發生，是有點出于構成主義的。這種想法，是恰如波倫斯基那樣，很有與所謂『抒情詩現在正瀕于滅亡，因為普羅列太利亞雖是文化的需要者，卻非創造者』那種托羅茨基主義底看法，連絡起來的危險性的。

其次，亞爾密諾夫并指摘了布爾喬亞文學的逆襲的嘗試，往往由右翼機會主義底批評而蒙蔽過去。他說：

『總之，這乃我們不將文學底現象，看作階級鬭爭的現象的結果。倘若我們的批評，學了列寧，倘將文學作品作為該階段上的階級鬭爭這一條索子裏的一個圈子，那麼，該是能够下了更深，更正確的評價了的罷。』



此後，是提出了可作普羅列太利亞文學批評的基礎的，藝術性的新的規準的問題。對於這，亞爾密諾夫說得並不多，但在這批評家會議的臨末所說的結語中，法捷耶夫卻說了更加深入的話，我們且來聽一聽罷。

法捷耶夫先斷定了也必須從列寧的教義出發，這纔能使這問題前進，於是說：

「藝術性的規準——這，是或一階級的藝術家，將或一個具體底的歷史底現實的本質底的面，加以解明，這就是那解明的程度。人是能夠從現象的本質的無知，逐漸移行到那本質的深的認識去的。——記起這列寧的命題來罷。這規準，常是具體底的規準，歷史底的規準……從這一點說，則我們勞動階級，是在歷史底發展的最前進了的地點的。所以，我們既能夠最正確地評價過去的藝術發展的具體底的歷史底階段，也能夠從過去的藝術裏，撮取那于我們最有益的充實的東西。一面也就是惟有我們，較之別的任何階級，更有着完全地認識本質方面的現實，獲得那發展的基本底的法則，解明那最深的本質的力量……」

亞爾密諾夫也說，倘不設定這藝術性的新的規準，強有力的批評是絕對不會產

生的。

那麼，我們來聽亞爾密諾夫的結論罷。他正是在這里提出了文學批評的當面的任務的人。

「我們應該將爲了馬克斯主義的列寧底階段的鬭爭的問題，正確地設定爲了這事，我們應該竭力造出一個系統來，使那些並不具體底地研究作家的作品，倒是揮着範疇論那樣的斯噶拉底批評，以及粗雜的，不可原諒的高調，沒有進來的餘地。對於突擊隊的創作，我們去批評他，應該力避貴族底的态度。突擊隊的研究，青年批評家的養成，這是文學批評的當面的重要的任務。還有，從此之後，我們應該更加在具體底的作品的具体底的研究的基礎之上，展開創作底論爭來，而且在這現在的普羅列太利亞文學的創作底面貌以及那樣式的研究的基礎之上，設定那和第二回五年計劃，相照應的創作底綱領。」

七

最後，是作為普羅列太利亞文學批評的最重要的問題之一，提出了勞動者的大眾底批評的問題。

這問題，從蘇聯的普羅列太利亞文學運動的現狀的見地來看，則是前衛底勞動者·突擊隊對於普羅列太利亞作家們創作活動的組織底援助的問題，也是創造文學批評的新的型式の問題，也是指導勞動階級及科爾阿斯農民等，非常廣泛的讀者大眾的問題。

總之，賅括起來說，這問題，乃是前衛底勞動者·突擊隊讀者，組織底地來參加文化戰線上的爲了黨的全線的鬭爭的問題，並且是他們用了馬克斯·列寧主義底文學批評和那唯物辯證法底方法論的武器，使鬭爭得以成功的問題。

因爲這樣，問題也就和作家與讀者，以及批評家與讀者的相互關係的新的性質相關了。而普羅列太利亞文學與別的一切階級的文學的本質底差異，也有些在這一點上。一定要在普羅列太利亞文學裏，這纔能夠除掉作家，即藝術底價值的『生產者』和讀者，即那『消費者』之間的鴻溝。這時是讀者也積極底地參加了那建設了。

在拉普批評家會議上，最後的D·麥士寧所作的報告『關於勞動者的大眾底批評，』是不消說，講這問題的。在下面敘述一些要點罷。

普羅列太利亞文學，是本質底地，和『作家隨便寫下去，讀者隨便看下去』這一種阿勃羅摩夫（懶人——譯者）底原則相對立的。——麥士寧說，——在普羅列太利亞文學非常成長，文學運動已經成了全普羅列太利亞運動的一部分的現在，則對於這作家和讀者的相互關係的，一切形態的布爾喬亞底以及門塞維克底理論，該可以由我們的現實的活動，劈臉打破的罷。

從讀者這方面看起來，我國的大眾，在現在也已經並非文化革命的對象，而是文化革命的主體了，這勞動者讀者的文化底，政治底成長，就提高了大眾在文化運動上的職掌，青年共產團的進向文學，目下是極其分明的，這就是很明白地顯示着讀者大眾的成長。

突擊隊讀者，是將我們的文學看作階級鬭爭武器的。

讀者大眾的藝術底趣味，是由着普羅列太利亞文學的影響的程度，改變下去的。所

以，研究讀者，是我們的重大的任務。

現在，是勞動者的大眾底批評，已在愈加廣泛地發展起來了。例如讀者的送到圖書館和出版所來的要求。寄給作家的許多信，以及對於青年作家的文學作品的『大眾底檢討』就都是的。——凡這些，都完全反對着『讀者隨便看下去』這一個原則。

所以，——麥士寧說，——我們應該造出能夠完全利用這些巨大的力量的狀態來。就是我們應該來進行工作：不要將讀者的信和要求，拋進圖書館和出版所的廢紙簍裏去；使文學批評的夜會之類，成爲普羅列太利亞的作用，影響于作家的夜會一類的東西；並且使青年共產團的文學作品檢討，勞動者的批評界，各種作品的主人公的研究會——這些勞動者的大眾底批評的一切最現實底的展開的形式，都能夠確保。

最後，麥士寧說：

「我們的任務——是在竭力提高前衛底的突擊隊讀者，到達馬克斯底列寧底批評的水平線。我們應該將馬克斯·列寧底方法論的基礎，給與勞動者的文學批評界，應該將那巴斯圖——拉普的戰鬥底傳統，傳給他們。」



「我們拉普，對於勞動者的大衆底批評，應該這樣地給與組織底的具體底指導。」

麥士寧又在一篇登在文學新聞上的關於大衆底批評的文章裏說，要布爾塞維克底地，指導勞動者的大衆底批評，就是一面則增強對於門塞維克底追隨大衆主義的澈底的戰爭，一面也將對於復活主義，想要保存作家和讀者的舊關係，對大衆底批評的侮蔑底態度，大衆的批評的布爾塞維克底黨派性的閹割，等等的鬥爭，更加強化。

法捷耶夫在上文也已說過的結語中，提起這麥士寧的報告。並且說：「我們是住在大衆的出色的文化底向上的國度裏的，因為幾百萬的勞動者和科爾阿斯農民的讀者，正在自行批判我們的文學。」

所以法捷耶夫的意思，以為引用各種不大普通的古書，不妨略爲少一些，而突擊隊和勞動者的讀者的問題，卻應該絕對提出來的。

「爲什麼呢，因為我們的運動，是作爲大衆底運動，成長起來的，而且惟有我們，開手造出大衆底文學組織來，（法捷耶夫說：同志麥凱列夫說這樣的組織，什麼地方也沒有過的話，是不錯的。）由此汲取那爲創造普羅列太利亞文學而工作的最有能力的力

量——就是，我們將要創造那新的，未曾有的，普羅列太利亞底的文學的世界的緣故。」

八

這第一回拉普批評家會議，由法捷耶夫的出色的結語而閉會了。法捷耶夫在這里，先從這會議結束在第十七回全聯邦共產黨大會之前，是很有意思的事說起，還說到蘇聯文學和文學理論，現在已經不只是蘇聯一處的現象，而成爲含有全世界底、歷史底意義了。此後就略述那結語的大要，來結束這我的紹介罷。

法捷耶夫首先述說了那第十七回黨大會的意義：

「這大會，是蘇聯的勞動階級率領了幾百萬的科爾阿斯農民，在黨的指導之下，以四年完成了五年計劃，現在來給一個結算的。所以這大會的中心底的文件，是對於樹立第二回五年計劃的指令。而且這文件，還要求着努力于巨大的勝利底情緒和真的活動力的統一。」

這文件中，說着這些事：「第一回社會主義建設五年計劃的最重要的成果，是農村

中的資本主義的×××××，資本主義底要素的完全的××，階級的完全的××。在蘇聯中，社會主義的基礎的建設的完成，就是列寧所提出了的「誰將誰」的問題，無論在都市裏，在農村裏，都抗拒了資本主義，而社會主義底地，完全地，決定底地，得了解決的意思。」

這文件中，和文化，藝術，文學的問題，有着直接關係的部分頗不少。法捷耶夫作為例子，引了這樣的一處道：

「第二回五年計劃的基本底的政治底課題，本大會認為是在資本主義底要素及階級一般的澈底底消滅，發生階級底差別及榨取的諸原因的完全的消滅，經濟及人們的意識中所存的資本主義底習慣的克服。將國內全體勞動者改變為社會主義底無階級社會的意識底的，積極底的建設者。」

還有一處：

「無產階級惟有仗着和資本主義的殘存物戰鬥，對於正在滅亡的資本主義的要素的反抗，給以毫不寬容的打擊，將在勤勞階級裏面的布爾喬亞底，小布爾喬亞底偏見，

加以克服，用力推進他們的社會主義底再教育的活動，這纔能够保證社會主義的新的勝利。」

在第二回五年計劃之初，課給我們的這些任務的實現上，普羅列太利亞藝術和文學也演着很大的職掌。——法捷耶夫移到文學的問題上去了。——所以我們現在要說普羅列太利亞藝術和文學，也應該用了這文件所說那樣的話，就是共產黨宣言的話，列寧和史太林的話來說的。

于是法捷耶夫用力的說：

「我們已從在勞動階級的世界底鬥爭的舞臺上，作爲藝術家而登場了。我們已經和國際布爾喬亞什及其家丁們，開始了有着全世界底、歷史底的意義的「論爭。」這「論爭」的基礎，就在以布爾塞維克爲頭的勞動階級，是否創造那有着全世界底的意義的，真是社會主義底的藝術、文學，我們究竟能否創造出這個來的一點上。」

關於普羅列太利亞文學和藝術的問題，看起現在布爾喬亞出版物上的文章來，就知道這「我們是否創造社會主義底藝術」的基本底的「論爭」，乃是我們普羅列太

利亞文學者和國際布爾喬亞什之間，正在激戰的關於藝術問題的中心底的，基本底的「論爭。」——法捷耶夫加添說。——而布爾喬亞什呢，自然，以為我們是未必創造，也不會創造的，但是在實際上，我們卻已經在創造了。

不錯，文學比社會底實踐還落後，是事實。然而，雖然如此，普羅列太利亞文學卻得着未曾有的達成。所以我們應該在這第二回五年計劃之前，據全世界底、歷史底尺度，將我們普羅列太利亞文學所創造的東西結算一下，明明白白地來抓住這未曾有的成就。

于是法捷耶夫就具體底地，說明了和布爾喬亞什的「論爭」的世界底意義：

「我們的「論爭」之所以得了世界底意義，那理由不僅在我們的普羅列太利亞藝術家的諸部隊，在德、美、英、法、法等國，爲了新的普羅列太利亞藝術而鬥爭，並且在我們的指導之下，使我們的馬克斯主義底理論前進，也由于我們蘇聯的普羅列太利亞藝術文學，現在已經成了世界底的文學了這一個理由的。」

舉出來作爲例子的，戈理基的諸作品不消說了，里培進斯基的一週間和青年共產團，孚爾瑪諾夫的叛亂和卡派耶夫，綏拉菲摩維支的鐵流，革拉特珂夫的士敏土，法捷耶



夫的毀滅，班菲洛夫的布魯斯基，峻羅訶夫的靜靜的頓河，以及此外的季謨央，別德訥衣，培司勉斯基，秋曼特林，貝拉·伊烈希的諸作品，吉爾董的戲曲等等，各經譯成了十幾個國語。這些作品，在歐美諸大國不必說了還譯成了中國語、日本語、蒙古語；而且在中央亞細亞，巴爾幹諸國裏，也都有譯本。

這些作品，在各國裏，一方面固然受着布爾喬亞什一邊的滿是惡意的中傷底的批評，但同時在別一方面，則成着各國的布爾塞維克的××××。

法捷耶夫更使問題前進，說到蘇聯內所做的關於藝術問題的論爭，所含有的世界底意義：

「從這全世界底、歷史底「論爭」這一點上，來看近幾年在蘇聯內所做的關於藝術問題的許多論爭，我們就可以斷定說，這些論爭——就是正在創造着新的藝術和文學的我們普羅列太利亞德在世界底尺度上，和布爾喬亞什戰鬥下來的基本底的「論爭」的反映。由了這些的論爭，我們是在根本上，爲了由普羅列太利亞德來創造勞動階級的真的，正的，強有力的，偉大的社會主義底文學的緣故，歷來對於在我們陣營內

的國際布爾喬亞的好細們，以及對於右翼底和左翼底的普羅列太利亞藝術的敗北主義者和取消派，戰鬥下來的。」

作爲那顯明的例子，先舉出和託羅茨基的藝術論的鬥爭來。託羅茨基的藝術論，在實際上，是在布爾喬亞什之前，使普羅列太利亞德藝術底地解除武裝的。還有他的後繼者瓦浪斯基、波倫斯基等，也一樣的在布爾喬亞文學的面前降伏了。

還有一樣，是和烈夫派及文學戰線派的鬥爭。這兩派，都想『左翼底』地將普羅列太利亞文學取消。他們也不相信會有由普羅列太利亞德所創造出來的大藝術。

上面所述的兩極，在根本上，都是使普羅列太利亞德在敵人之前，藝術底地解除武裝的東西。

于是法捷耶夫說：

『在這里，就有着我們拉普數年以來，在黨的指導和支持之下，和這些一切敵對底的偏向戰鬥下來的那鬥爭的基本底的意義。而且惟獨我們，提出了勞動階級來創造偉大的社會主義底文學的標語。這現在就成着我們的創作標語。而這標語，我們是在和他

們敗北主義者，取消派們的鬥爭之中，建立起來的。」

法捷耶夫最後說，黨也在普羅列太利亞文學之前，提出了和這一樣意思的「文學的鑛業建設」這一句強有力的標語；可見由史太林所指導的黨，現在連在文學藝術的分野——真是照字面的全分野上，也捲起勞動階級的全世界底、歷史底的鬭爭來了。

（三二，三，一九，原作；三二，八，二七，譯完。）

（一九三二年十一月十五日文化月報第一卷第一期所載。）

## 藝術都會的巴黎

德國 G·格羅斯

法蘭西向來就算是德國藝術家的聖地(Nieka)。人們從那里拿來了做畫家的真磨鍊。在那邊生活和工作着的許多偉大的能人，直接教出很多的外國藝術學徒來，在畫家的一朝代中，成就了藝術底教養。好手，例如古秋爾(Thomas Couture)，就直接養成了名士，被讚頌為當時的尊師。成績卓著的學校開起來了，由此出身的大才人，便送給牠名聲和體面。

于是巴黎就得了世界上的藝術中樞的聲名。想弄到繪畫的真精神，就是繪畫的最後的精粹的人，就都到那里去。在最近時，巴黎發生了大運動：有着極能幹的幹部的印象主義者，芳汀勃羅(Fontainebleau)派，後來是點彩主義，還有立體主義，等等，都將大影

響給了世界上的年青的，以及許多古老的藝術家，人們將有益于藝術家的巴黎及其氛圍氣捧到天上去，正也毫不足怪的。

經過了長久的交通隔絕，報章撒謊和濫造之後的現在——是又有一大羣藝術家，恰如抱着舊羅曼主義的成見，到巴黎巡禮，自以為回了真心的祖國的文字推銷員一樣，帶着各種介紹信和推薦信，去歷訪那里的作場和好手了。因為要將他們的印象，留在多少還有些長的副刊上，他們很熱心，彷彿蜜蜂似的，到處插進吸管去。許多曾經在巴黎居住，工作過的人們，則一定要做一本書。那些從戰場上，回到他年青的愛人這里來的，也看不出這位堂客在其間已經頗為年老，而且也不願意看出來。他們覺得永遠是先前的巴黎，好像在初期羅曼主義的過去時代，或者反對普魯士天下的時代的看法似的——但這自然是戰爭以前的事。那時候，有名的陀謨咖啡店（Cafe du dome）也還是德國藝術家團體的中樞。

但是，也如陀謨咖啡店的變了相貌，被修繕，改造了的一樣，巴黎的舊幻想也一同消滅了。人應該切實的知道，凡有講巴黎的報館文章——都是陳舊，做作，走了氣的。簡約的



說：還是用舊尺在量的時候，其間已經引進着新尺來了（恰如有許多點，也可以見于亞美利加一樣。）例如現在還在說法蘭西是自由為政，而且和德國相反，實行着德謨克拉西，將軍們不能有所主張，外交官為人民負責的國度——但這些和事實是不對的。

其實，法蘭西的文化底產物，是和我們這里一樣，應着闊人底興味的需要而起的。這事情，巴黎的藝術家，連極少數的例外（克拉爾德會）也和德國的同業者相同，明白得很少很少。他們將作場的存在，套進各種的形式問題裏面去。但那本質的影響，早已不能波及于事件之上，他們卻也並不努力使其波及，像那時的百科全書家似的。

到世紀的改換時候為止，在法蘭西，畫家正如詩人，實在也還是社會發展的積極的力量。只要看囂俄（Victor Hugo）、庫爾培（Courbet）、左拉（Zola）、看拉雪德·阿·比爾（L'Assiette au beurre）、看斯坦蘭（Steindlen）、格蘭強（Grandjourn）和別的人就是。但現在卻也如我們這里一樣，在巴黎，支配着停滯和中庸。想將法蘭西精神的傳統的自由火花引進二十世紀來的老詩人法蘭斯（Anatole France），其實，是已經飄泛在雲上面，過去時代的最末的象徵上面了。

麥綏萊勒 (Masereel) 巴比塞 (Barbusse) 還有克拉爾德 (Clarté) 會員，確也還一同打着先前的仗，然而他們是外面人；觀念耗盡了他們原先的鋒銳了。以較好的人性的宣告者現身的羅曼·羅蘭 (Romain Rolland) 是一個溫和的急進主義者，好像赫理歐 (Herriot) 之為政治家（但赫里歐也不過在表面上不像亞培爾德 (註一) 而已。）愛我們，信我們，真實的革命底熱情和不可調和的社會底諷刺的法蘭西，是屬於十八和十九世紀的。試將滑稽新聞拉·寫力德 (La Charrette) 和先前的拉雪德·阿·比爾比一比罷，恰如純潑里濟希謨斯 (註二) 一樣的墮落。

做夢，是沒有用的——法蘭西在現在，已經智慧和精神的地死滅，那些總是說着『傳統』的人們，倘去研究觀察每一個傳統的圓柱，發見了那上面也有和文明歐洲相同的凹陷和破裂，那就切實地知道了。

如果以為法蘭西藝術在錯誤和經驗的年代之後，將復歸于先前的『古典的』法

(註一) Ebert 歐戰後德國的總統——譯者。

(註二) Simplissimus 德國的滑稽畫報——譯者。

蘭西傳統去，那可也不會有。如果像我已經說過那樣，他們玩起所謂表現主義來——贊成這種藝術所特有的歪斜和過度——以為終竟是要完成的，並且會回到輪廓的幽靜的流走，結構的高尙的構成，普珊（Poussin），路·耐奴（Le Naine），安格爾（Ingres）那些古典底牧歌的，神話的時世圖畫去，就尤其胡塗之至。人們滿懷着賞讚，歡喜指出畢凱梭（Picasso）或者特朗（Derain）來，他們是分明已經發見了舊物事，現在靜靜的歇在偉大的法蘭西人的完功的牀上了。但試看畢凱梭的新的繪畫罷，首先惹眼的，是形式，那樣，並不下于我們的最被誹謗的表現派繪畫裏的頭臉和身體；在我個人，是覺得這描寫，倒是戈諦克的剛強，更勝于畢凱梭的橡皮傀儡似的，脹大的，好像象一般的形式，因此也不想跨進去。古典主義在那里？『高尙』的線在那里？一切嘗試，和『古典的』相一致的，只有一個牠的無聊。

說有新古典派（Neoklassik），這是一句大胡說，——在這里，現在也還將社會的基礎和經濟底條件分得很開的，是了不得的圓滑和本領。熱烈的才人的努力，現在也會創出一種古典底的樣式來，但那跟着的經驗價值——卻不能改變一般的創造上的停滯，

到底是毫無用處。古代的古典的畫家，至少，內容是重要的前提：人類歷史上的大事件，英雄底的題材，他們在古時候，現代化了市民底英雄，現在的新古典派，卻只還剩有綏珊（Cezanne）的『三個蘋果』——單可以由此知道，上帝在前一世代，是活得很久很久而已。

現在的古典，比市民的階級文化已經無用的社會底效果，還要不調和，含敵意，虛偽，散漫。最後的收梢，是過去的偉大的法蘭西市民的利息很少的公債。這和古典同類化的感情，根基是在戰後的希望休息——戰勝者的安心裏面的。但是，這樣的牧歌，卻只在法蘭西的表面，階級對立還沒有中歐那樣的分明之際，這纔可以形成，而且沒有血跡的留在這世界上。

巴黎現在已不是藝術的中樞了。這樣的中樞，現在已經並沒有。現在將巴黎當作『世界的藝術中樞，』前去旅行的，也就是想在那里從新更加發展的，他們是將一九一四年（終于！）撕壞了。

到那里去？非到巴黎旅行不可的人，爲什麼懷着成見的呢？

格羅斯(George Grosz)是中國較爲耳熟的畫家，本是踏踏派中人，後來卻成了革命的戰士了；他的作品，中國有幾個雜誌上也已經介紹過幾次。藝術都會的巴黎，照實譯，該是當作藝術都會的巴黎，(Paris als Kunststadt)是藝術在墮落(Die Kunst ist in Gefahr)中的一篇，題着和 Wieland Herzfelde 合撰，其實他一個人做的，Herzfelde 是首先竭力幫他出版的朋友。

他的文章，在譯者覺得有些地方頗難懂，參看了麻生義的日本文譯本，也還是不了然，所以想起來，譯文一定會有錯誤和不確。但大略已經可以知道：巴黎之爲藝術的中樞，是歐洲大戰以前事，後來雖然比德國好像稍稍出色，但這是勝敗不同之故，不過勝利者的聊以自慰的出產罷了。

書是一九二五年出版的，去現在已有十年，但一大部分，也還可以適用。

〔一九三四年九月十六日譯文第一卷第一期所載，署茹純譯。〕



## 果戈理私觀

日本 立野信之

看着俄國文學的好作品，我就常常驚歎，其中出來的人物，竟和生存在我們周圍的人們非常之相像。這也許不但俄國文學是這樣的，文學如果是人生的反映，那麼，只要是好的文學，即使國情和社會制度並不相同，時代有着差異，當然也可以在所寫的人物上，找出性格底類似來。我們在周圍的人們中，發見哈謨烈德、堂·吉訶德、藹夫該尼亞·格蘭台（註一）等，實在也決不是希罕的事情。但是，雖然如此，我卻在俄國文學——尤其是果戈理、託爾斯泰、契訶夫他們的作品中，發見了比別的無論那一國的作家們所寫的人物，更其活生生的類似。

（註一）巴爾札克的小說中的主角——譯者。



N. V. 果戈理像  
蘇聯 N. A. Sheverdiaev 木刻

這到底是什麼緣故呢？我常常側着頭想。想起來是這樣的——

從俄國文學裏的諸人物上，看見和我們日本人的許多類似者，並不是爲了像日本的作家和評論家們所喜歡稱道的那樣，什麼『文學原是超出國界的東西』、『文學是亙古不變的東西』……之類的緣故，恐怕倒是因爲果戈理、託爾斯泰、契訶夫他們生存着的時代——帝制俄羅斯的社會生活，和還有許多封建主義底殘滓生存着，伸着根的現在日本的社會生活，在本質上，非常相像的緣故罷？一讀取材于農民的俄國文學，就尤其是覺得如此。

這樣一說，人要責備我也說不定的。——你竟把可以說是黑暗時代的俄羅斯帝制時代，和日本的現在，併爲一談麼？不錯，那是決不一樣的。日本的農民，並非果戈理的『死掉的農奴』和薩爾諦訶夫的『饑饉裏所描寫的『農奴』』是事實。然而，即使並非『農奴』，那麼，是別的什麼呢？在德川幕府的『農民不給活，也不給死』的有名的農民政策之下的農民生活，和現在我國的農民生活之間，有多少劃然底差異呢？將這些合起來想一想，就會明白：出現于俄國文學中的諸人物，和日本人的類似的鮮明，是不能單用『文學不問

國的東西，時的古今，沒有改變』的話來解釋，牠是在生活上，現實上，更有切實的連繫的。這也許只是一點粗略的見解。但是，我的爲果戈理的作品所惑，比別的一切作家們更感到作家底的親近，卻因爲這一層。

我常常想：『俄國文學是偉大的『鄉村文學。』並且想：果戈理更其是首先的一個人。我的比一切的國度的文學，更愛俄國文學，而和果戈理最親近，放肆的說起來，好像在當他作家這方面的『伯伯』者，恐怕就因爲我自己也是鄉下人的緣故罷。

我對於鄉村生活，比都會生活更親愛；對於鄉下人，比都會人更親愛。這不但由于思想上，也是出于生活上，性格上的。——海納在北海這篇文章中，有云——

『將這些人們，這麼切實地，嚴緊地結合着的，不只是衷心的神祕底的愛的感情，倒是在習慣，在自然底的混合生活，在共同生活底直接性。同等的精神的高度，或者要說得更愜當，則是精神的低度，還有同等的要求和同等的活動。同等的經驗和想頭，于是有彼此的容易的理解。……他們在還未說話之前，就已經看懂。一切共通的生活關係，他們是着實記得的。』

這是關於諾兌爾那島的漁民的生活狀態，海納的鋒利的觀察記，但我以為也很適用於日本的農民。

要懂得這樣的人們，說得極端一點，則什麼學問之類，都沒有用處，首先第一是要知道生活。要描寫農民和鄉下人，這最有用；要懂得描寫着那生活的文學，這最必要。

在我，鄉下人的生活感情，說起來，是『着實記得』的。所以那偉大的鄉村文學的果戈理的作品，使我覺得好像我生長在那里的農家的茅簷一般的親密。

其實，果戈理的泰拉斯·蒲理巴裏的老哥薩克，就像我的叔母家裏的老子，死掉的農奴裏的吝嗇的地主，和我的外祖父是一式一樣的。此外樣樣的地主和『農奴』的型，也都可以嵌上我所居住的部落裏的人物去。

我還記得前年得到死掉的農奴，（森田草平譯死掉的魂靈上下兩本——這部書，現在到東京的舊書店裏去搜尋，似乎也不大有了）（註二）和現在正在豐多摩刑務所

（註二）森田草平譯，是題為死掉的魂靈的，現在改作死掉的農奴，是因為聽到一

個可信的俄國文學家說，還是這正確，所以就依了他的緣故——作者。



裏的伊東三郎，在信州的一個溫泉場裏盤桓了一月之間，兩人一同只是看，講着其中的種種地主的型，怎樣和我們所知道的地主們相像，笑得出了神。這樣一想，則諷刺的有意思，是不僅在文學底技工的巧妙，也不僅在所寫的人物及其性格，或所構的事件，出乎意料之外的；恐怕大半倒由于在生活上，經驗上——換句話，就是和誰恰恰相像的那種現實底的聯想。而那相像愈是現實，諷刺也就愈加活潑了。不知怎地，我總覺得是這樣。

我將果戈理講得不大確，單在作中的人物，和我們所知道的人們相像這一點上，費了太多的言語了。單因為作中的人物和誰相像，因此覺得親切，就來估定價值，那當然是不對的。然而無論怎樣努力的讀，而對於其中所寫的人物，還是毫不覺得親切——常常會碰到這樣的作品——的作品，卻不消說，也不是怎麼好的作品。

去年以來，我國的文學界流行了古典文學的覆審。巴爾札克、陀斯妥也夫斯基、弗羅貝爾、莫泊桑、契訶夫、斯丹達爾、託爾斯泰，還有果戈理……等等，都陸續使新聞雜誌着實熱鬧了一通。

古典文學的覆審這件事，在無產者文學的營盤裏，是早就屢次提起過來的。藏原惟人他們一以評論家而登場，就主張得很着力。一部份的作家和理論家之間，也以寫實主義作家的研究這一個名目，時時提議過研究這些的作家，但較傾于政治的工作的煩雜，一直將牠妨礙了。現在，在從較傾于政治的工作解釋出來了的無產者作家之間，去年以來認真地研究着巴爾札克之流，總也是可喜的現象。

無產者作家這一面的古典文學的研究，好像着重是在那寫實主義的探求。然而有產者作家這一面的研究，是向着什麼的呢？看起來，似乎也在說寫實主義。但那寫實主義，和無產者作家這一面的寫實主義，卻又自然兩樣似的。

譬如罷，無產者作家研究起巴爾札克來了，對於這，有產者作家之間便擡出陀斯妥也夫斯基來。但要從陀斯妥也夫斯基學些什麼呢？陀斯妥也夫斯基的寫實主義又是什麼呢？從他的作品上，我們可以學心理學底寫實主義，而且這也是一種方法。但僅僅這一點，是沒有學得他完全的。他那鋒利到有了病象的人間心理的寫實，並非單是切斷了的個人的心理，乃是在當時的帝制俄羅斯的陰鬱的社會制度裏，深深的生着根的東西。知

道這一層，是比領會了單單的人間心理的活畫，更爲重要的。

關於果戈理，也可以這樣說。從果戈理學什麼呢，單從他學些出衆的諷刺的手法，是不夠的。他的諷刺，是怎樣的東西呢？最要緊的是用了懂得了這諷刺，體會了這諷刺的眼睛，來觀察現代日本的這混濁了的社會情勢，從中抓出真的諷刺底的東西來。

果戈理所描寫的各種的人物，也生存在現代的我們周圍者，要而言之，是應該歸功于他那偉大的作家底才能的，而且不消說，在我們，必須明白他的偉大。他的諷刺，嵌在現在的日本的生活上，也還是活着者，就因爲牠並非單單的奇拔和滑稽，而是參透了社會生活的現實，所以活着的緣故。在這里，可以看出果戈理之爲社會的寫實主義者的真價來。

近來，對於諷刺文學的希求的聲音，似乎高起來了。同時也有人只抓着諷刺文學多發生于政治底反動期這一個現象，說着牠的消極性。但諷刺文學的意義，卻決非消極，倒是十分積極的事，只要看果戈理的死掉的農奴向着農奴解放，外套向着官僚專制的暴露，而政治上也發揚了積極底的意義的例子，就可以明白了。

死掉的農奴的主角契契科夫買集了死了的農奴，想獲大利，快要失敗了，坐馬車逃出鄉下的時候，對於俄國的運命的豫言底章句，是使我們感得，彷彿豫料着現在的蘇俄的——

「唉唉，俄羅斯呵，我的國度呵，你不是也在街路上跑，好像總是追不着的大膽的橇子嗎？街路在你下面揚塵，橋在發吼。一切都剩在你背後，此後也還是剩下的罷。看客好像遇見了上帝的奇蹟似的，茫然的張着嘴目送着。他問：這是從天而降的電光嗎？將恐怖之念，吹進人裏面去的這運動，是什麼豫兆呢？世界上那麼希奇的這些馬，又是稟賦着多麼古怪的力氣呵。唉唉，馬呵，馬呵，俄羅斯的馬呵，你是怎樣的馬呀！旋風住在你的鬃毛上面嗎？你們的很亮的耳朵，連脈搏的一下一下的聲音也傾聽嗎？看罷，從天而下的聽慣的歌，你們聽到了沒有？現在你們各自挺出白銅的胸脯，一致的在使勁。你們幾乎蹄不點地，衝開空氣，飛着一直在向前。是的，橇子飛着！唉唉，俄羅斯呵。你飛到那里去呢？回答罷。但是她不回答。馬鈴響着嚇人的聲音，攪亂了的空氣成了暴風雨，雷霆在怒吼。俄羅斯

跨過了地上的一切，飛着了。別的國民，諸王國，諸帝國，都閃在一邊，讓開道一面，發着獸，在轉着眼睛看！

死掉的農奴（上卷）是在一九一七年的俄國革命前約八十年——一八四二年所寫的，所以，這不駭人麼？

正宗白鳥好像曾經立說，以為日本是不會產生出色的諷刺文學的。但我卻覺得現有的日本似的政治狀態，卻正是諷刺文學的最好的母胎。研究果戈理的意義，是深的。

立野信之原是日本的左翼作家，後來脫離了，對於別人的說他轉入相反的營盤，他卻不服氣，只承認了政治上的『敗北』。目下只還在彷徨。果戈理私觀是從本年四月份的文學評論裏譯出來的，並非怎麼精深之作，但說得很淺近，所以清楚；而且說明了『文學不問地的東西，時的古今，永遠沒有改變』的不實之處，是也可以供讀者的參考的。



〔一九三四年九月十六日譯文第一卷第一期所載，署鄧當世譯。〕

## 捕獅

法蘭西 腓立普

何苦要緊，我們的留襄·吉爾穆竟要住在邊鄙的蒙廬什的深處了呢？即使是怎樣寬緩的他，自己每夜要在臘丁路的咖啡店裏坐夜到一點鐘之類的事，不也可以想到麼？那自然，用馬車送到自己的家裏，本來也並非辦不到的事，但轉側一想，車錢的兩法郎，實在是爽口的麥酒四十杯的價值呀。

不止一回，在行人絕迹的街道上，在意料之外的時候，突然有人從背後來，追上了留襄走過去了。那是什麼人呢？留襄大喫一驚之後，纔知道從他的背後來，一言不發，走上去的行人，並不是惡黨。唉，巴黎的一個好市民，總算又免于被謀害了。

但是，雖然如此，對於侵襲我們的犯罪的大軍，誰是能夠戰鬥到最後的呵，凶日終于

來到了。這正是『培爾福的獅子』的祭典的時候。實在，品行方正，是什麼用也沒有的。這一夜，留襄是破例的夜半十一點便上歸塗。平常總要到一點，但這天獨獨趕早回去了。他剛剛彎進阿爾來安的廢路，在可以走到他家裏去的無數小路的最初的一條上，走不到幾步，便發生了這可怕的遭逢。

一匹很大的黃色的狗，跑近留襄來，嗅過他的氣味，於是『向左轉開步走，』用全力飛跑，將形影沒在黑夜裏了。最近，強盜們已經利用了狗的風傳，留襄是聽到過的。這實在是巧妙的辦法。他們只要在什麼地方悠悠然吸烟，其時狗子便替主人巡視着四近。狗是本能底地，知道辨別乞丐的。所以要教導狗子，使牠從許多過客裏面，辨別出似乎帶着錢的人來，也並不是很費時光的事。那狗嗅了獲物的氣味之後，便又跑回強盜那里，領了他們來。留襄彷彿覺得曾在什麼地方聽到過這樣的話。

他這時回到阿爾來安大路來，那就好。因為那里也有巡警，也有過往的行人。于是繞一下，從別的路回家去，那就好了。然而在我們人類裏，是有愚蠢的自尊心的。比起怕危險來，還是怕失體統的心這一面強。我們是一直到死，不失赤子之心的。是患着死症的人們，

以爲從來在誰那里都沒有出現過的奇蹟，卻要出現于自己身上的世間。

留襄向左一轉，那地方站着三個男人。果然，強盜們是三個一黨的。他們穿膠皮底鞋，戴便帽，身穿藍色的工作服。三個人，個個都如哀史的插畫上的惡人一樣，捏着大棍子。這時狗已不在他們旁邊了。大約因爲狗要叫，反而妨害做事，所以攻擊之際，便特地不用似的。這時候，狗該是在尋覓那收拾了留襄之後，可以襲取的新方面的獲物罷。

留襄呢，這時候，就如我們大約誰都這樣的一般行動。他裝作沒有看見三個惡漢模樣，想走過去了，然而惡漢們卻不待他走，便自走近來。阿阿，都完了！留襄的耳朵聽到說，

——請等一等。

他毫無等一等的意思。然而強盜會追上他，留襄也知道的。他將忽然爲三個大漢所包圍罷。他想像着非常可怕的事，待到聽了下一句，這纔有些放心了。

——你沒有遇見獅子麼？

留襄沒有法，只得停下來。獅子？獅子？獅子？講起獅子來了呀。他大模大樣地回答道，  
——你們在說什麼呀？

留襄的這話裏，實在是有有效力的。三個男人們只得說明白。阿阿，留襄聽到的是什麼呢？三個人並不是留襄所想像的那樣的惡人。一個是來赴『培爾福獅子像』祝典的猛獸羣的主人，一個是馴獸者，一個是猛獸的侍人。他們養着一頭獅子。因為看管人的大意，沒有關攏門，獅子便逃跑了。三個人似乎也都喫着驚。

留襄也沒有法，便講了那黃色的大狗的事。他說，那動物嗅了他的氣味之後，就跑掉了。三個男人異口同音的叫道，

——一定是『那傢伙。』『那傢伙』怕着了。

三個人熱心傾聽了留襄所說，那動物逃去的方向之後，似乎就要追上去。但留襄現在卻碰了險道了。到他家裏，路還很不少。他的路上，委實是危險之極的。就在先前，他已經拾了一條命，實在是天惠。獅子沒有咬了他，這是無比的運氣。他如果又遇見獅子，怎麼辦纔好呢？他問道，

——你們的獅子不咬人麼？

走在一夥的兩人之前的一個，只聽得留襄的這話的聲音，卻不懂得意思，於是問道，



——說什麼？

——是在問呀：獅子可會咬人？一個回答說。

三個人都失聲大笑了，並且用了開玩笑似的調子道，

——如果害怕，那就只好和我們一同走了。因為獅子和我們熟，只要我們在，是決不會鬧什麼亂子的。

似乎還是依了這忠告，要算最簡單。於是開手捕獅了。四個人在一起，向着獅子的去向前行。他們運氣好。就在左近一條路的深處，遠看也知道，發見了載在四條腿上的黑塊，向他們這面走來了。

一個男人說，

——一看見我們，『那傢伙』一定要逃的，還是躲在這門影子裏罷。

別一個卻想出了更好的計策，

——誰一個和我一同來罷。從小路繞過去，到這大路的那頭，去攻『那傢伙』的背後去。只留兩個在這里，守着獅子的前面。

立刻決定了施行這計策。獵人分成兩班。於是獅子便被夾攻了。實在是惴惴的數分鐘。兩旁的門都關着，是不愁獅子橫衝的。獅子無論前進，無論後退，都遇到了獵人。牠或是挨着牆，或是鑽着人縫，還想逃出去。但每一回，一個男人便發出打嚏一般的聲音，叫道，

——嘍咻。

獅子害怕，就退走，牠無處存身了。無論向那里，這「嘍咻」的聲音便侵襲牠。

兩班獵人漸漸地逼緊。猛獸完全受了包圍。馴獸者將鬚毛抓住了。留襄也大放心，要趁這圍獵未完之前，便也叫了一聲「嘍咻！」來試試。但馴獸者生氣了。

——獅子不要駭得鬧起來的麼！

最煩難的，是將獅子帶到安籠的地方去。獅子十分不聽話。幸而獅子的侍者想出一條妙計來。當覺得獅子逃走了的時候，侍者是正在喫麵包和小牛肉的。他將這些塞在衣袋裏，便跑來了。他說道，

——且慢，我給牠看着食物，在前面走。那麼，就會跟來的罷。

馴獸者爲注意起見，還說，

——給看牛肉是不行的呵！這獅子是極厭惡肉類的！

侍者策略居然奏了功。人們的擾弄獅子，就如擾弄發脾氣的驢子一樣。一個人拿着麵包，走在前頭，獅子便大踏步跟着走。獅子是想喫，便走了。獅子還走得太快。要牠走得慢一點，還要從背後拉住了鬃毛。

獅子的回家，很簡單地完結了。巡警是一回也沒有遇見。倘遇見，巡警也大喫一驚了罷！大家含着笑，到了動物安置場的入口。四人都走進去。亞非利加產的山狗和白熊都睡着。獅子籠的門是開着。侍者將麵包摔進籠裏去。獅子便以驚人的威勢，撲向麵包去了，攫在偉大的爪間，在將喫之前，發出可怕的聲音來怒吼。

最費事的是守犬。牠不認識留襄，便猛烈地叫了起來不肯歇。幸而狗是鎖住的。男人們中的一個說道，

——逃出的不是『這傢伙』是運氣的。如果逃出的是『這傢伙』那是一定咬了人了的。

查理路易·腓立普 (Charles-Louis Philippe 1874-1909) 是一個木鞋匠的兒子，好容易受了一點教育，做到巴黎市政廳的一個小官，一直到死。他的文學生活，不過十三四年。

他愛讀尼采、託爾斯泰、陀思妥夫斯基的著作；自己的住房的牆上，寫着一句陀思妥夫斯基的句子道：

「得到許多苦惱者，是因為有能堪許多苦惱的力量。」  
但又自己加以說明云：

「這話其實是不確的，雖然知道不確，卻是大可作為安慰的話。」  
即此一端，說明他的性行和思想就很分明。

捕獅和食人人種的話都從日本堀口大學的腓立普短篇集裏譯出的。

〔一九二九年四月，近代世界短篇小說集(1)奇劍及其他所載。〕

## 食人人種的話

法蘭西 腓立普

這話，是食人人種的話。關於喫人的人，一向就寫得很不少了，但我相信，這些記錄和故事，都未必怎樣確實。果然，最近我所實現了的中部亞非利加內地的旅行，竟教給我了別人所說的閑話之類，是決不可信的。無論怎樣的敗德的人的心底裏，也總剩着一點神聖之處。爲要竭力表明這事實，所以我在這故事裏，就專着重于人類的本性，勉力隱去了和事實相連的地方色彩，用我自己所得的材料，將食人黑種的生活的一面，照樣敍出來。

稱爲『謨泰拉司』的一個黑人部落，所以成爲好戰的部落的理由，並不因爲這部落的喜歡戰爭；這不過是不喜歡勞動的結果。要去戰鬥，原也須費去許多勞力和勇氣的，然而當戰爭時，發大叫喊，跳過溝渠，砰砰的放鎗，凡這些事，雖在本不喜歡戰鬥的人們，也



覺得好像在玩一種什麼戶外運動。以運動而論，自然也未免有多少過激之處，但倘若看作一種手段，藉此來達體育保健等類體面的目的，那就當然成爲應該的事了。

在謨泰拉司部落中，一定也有奸細的，因爲最近他們向鄰接的部落去遠征之際，他們不過發見了住民逃走之後的空部落。那是一定有誰去通知了他們的來襲，所以敵人便逃跑了。黑人是決不加害于自己們的一夥的。謨泰拉司的勇士們，也沒有在敵人的村子上放火。而他們向故鄉凱旋的時候，只將一個女人和她的孩子作爲俘虜，合計帶了兩個人。這在他們，也並非有什麼另外的惡意，不過要表示他們所化費的時光之正當的理由罷了。

謨泰拉司的勇士們當凱旋之際，從本部落的女人和老人們受了非常的薄待。無論那里的老人，是都像法國的千八百四十八年的共和黨的。他們看着我們造成的共和國，顯着幾乎要說『現在的人們是做不出一件滿足的事了呀』的臉相。至于女人呢，她們是，無論在什麼時代，總向男人這樣說，

——你還是在家裏看看孩子的好，因爲你的事情，我能更好的給你辦的。

他們還被嘲罵爲敗北者，因爲他們尋不出可戰的對手，所以也沒有背了戰勝來。勇士們對於這辱罵，恰如對於不名譽似的，辯解了一場。他們這時候記起了一件事。就是在白人渡來以前，他們曾經喫過敵人的肉。他們以爲提起這傳統來，一定能博父老的歡心的；況且講到喫，也該可以給貪嘴的婦女們的感情高興。他們自己，原也並非樂于做食人種的，然而事出于不得不然。

他們的回答，是這樣說，

——我們雖然只捉了兩個俘虜來，但這是爲了將兩個都喫掉的。

看起來，俘虜來的女人是出色的女人。她二十歲。她是胖胖的。她的肉色，是帶紫的黑色，腰的周圍尤其肥。她爲大家所中意了。人們說，

——是的，她該是很好喫的。

然而，那孩子呢，（她不過上了七歲，）就是骨頭粗，手腳卻又小又細。因爲先前的食料太不好了罷。恰如專喫不消化東西的人們的肚子一樣，她的肚子鼓起着。僅有的一點肉，也很寬鬆，不堅緊。

多數的人們嚷起來，

——這樣的孩子，那里有可喫的地方呢！

謨泰拉司的勇士們，決不是殘忍的人們，他們還在專心避開紛爭的，所以用了調停的口氣回答，

——沒有法子，留着吧。好好的養起來，會肥也難說。

他們對於決計喫掉的孩子，他們的母親，他們也決不蠻來的。不用屠牛者，卻使一個巫女來殺。這巫女，同時也是一位神官。他們決不將這俘虜的女子，來做野蠻的本能的犧牲，是用她來報復愛秩序和正義而強有力的諸神的。所以喫這受難者的肉的祝祭，特地不在平常日子舉行，卻選定了宗教上的祭日。

黑人是信仰很深的人。沒有一個遲到的。祝日的早晨，便聚集在村的廣場上的麪包樹蔭下，老幼男女，和酋長的家眷一起，等候時間的到來。

規定的時間一到，執事人便分送了各人的份兒。  
大家喫了。

然而這祝典，卻沒有大家所高興地豫料着那樣的快活。

雖然會衆中最殘酷的人們，一聽到那做了犧牲的女子的遺體的女孩的哭喊聲，也不禁有一些不舒服，好好的祭日，給一個不做美的女小孩弄糟了。憤怒的私語，從各處發出，

——那賤種，也得放了血纔好！

然而許多女人們，和嘗過了人生的苦辛的經驗的幾個男人們，卻回答道，

——不要說那樣的話，那娃兒，就給這樣靜靜地放着罷。

大家都被這女孩子分了心。慣于撫慰小兒的母親們，從自己的碟子裏挾出煮透了的美味似的肉片來，送給那孩子，一面說，

——瞧這個哪，很好喫的，來，好孩子，喫罷。

可憐的孩子卻誰的話都不聽。她將小小的自己的指頭插在眼睛裏，只是哭，彷彿她要取出更多的眼淚，撒在四方上下似的。當啜泣中，她間或叫喊。她說，

——要母親呀！給我母親！

——對你說過，你的母親是死掉了的，好不懂事的孩子呀。女人們回答說。

因為太不聽話了，誰都生氣，想訶斥她一通。無論怎麼說，她總不喫。大家惱怒起來了。將一聲不響的別的小孩給她看，

——看那個男孩罷，他不哭，在和大家一同喫哩。你也莫哭了，來喫呀，呵，喫起來有那麼好味兒呢。

但這說諭也無益，那愚蠢的女孩只說着，

——要母親呀！還我母親來呀！哭得不肯歇。

一個男人來搖着女孩的肩膀，指教道，

——喂，不要和肚子鬧脾氣，喫罷，喫罷。

就是這樣，從宴會的開頭到煞尾，她總是哭。因為她發了非常的大聲，到後來，竟至于大家的耳朵也痛起來了。但是雖然如此，看她哭着專慕母親到這樣，便是平日不很喜歡孤寂人物的人們，也不禁漸漸發生感動。母親們告訴自己的孩子，說那是很好的女孩。誠然，在這女孩的悲痛裏，是有着很美的一面的。



——看那女孩罷，不哭着麼。那是因爲她的母親，遭了不幸的事呵。向着不孝順的孩子，便是

——即使我死掉了，你也不見得那麼哭罷。

有些人流着淚哭了，那從小便是孤兒的男女，和經了不幸的少年時代的人們。他們說，

——我很懂得那孩子的悲痛。真的，在那孩子，這世上已經沒有一個肉親了，當那麼幼小時候，當然，那是悽慘的。

其中竟還有了向部落的勇士們說出不平來的人們。

——你們爲什麼不就將這可憐的兩個人，留在她們的故鄉的呢！

多話的女人們即刻說，

——瘋話呵！即使我們遭了殺掉的那個女人似的殃，你們是也以爲不要緊的哩。

勇士們知道對於他們的詰責是重要的，竭力辯解道，

——這不是我們的罪過呀。今天的祝祭，是因爲我們從遠征回來時，大家都是很不

高興的樣子，實在也不能不開這樣的罪過的筵宴了。原來是想討大家的歡喜的，但到現在，便是我們，也像你們一樣的在後悔。

的確，這筵宴，是淒涼的筵宴。一個孩子的眼淚，就够在國民全體的心裏，喚起道德之念來。會長站起身說，

——不要爲這女孩哭泣了罷，因爲我感于她的誠心，要收她爲義女了。可憐，死了的母親，是已經遲了，一點法子也沒有！只有因爲她的死，弄出來的這悲哀的事，但願作爲我們的規誡。我們永遠不要忘卻，人肉的筵宴是悲哀的，而不給一點高興的事罷。

會衆都垂了頭，而在心底裏，是各在責備自己，竟犯了那麼可恥的口腹的罪過。

（一九二九年四月，近代世界短篇小說集（1）奇劍及其他所載。）

## 一篇很短的傳奇

俄羅斯·迦爾洵

霜，冷……正月近來了，而且使各個窘迫的人，——門丁，警察——約而言之，凡是不能將他們的鼻子放在一個溫暖地位裏保得平安的人們，全都覺着了。而對我也吹來了他的冰冷的噓氣。我原也有着找那舒服而且暖和的小房子的。然而幻想挑唆我，趕我出去……

其實，我爲什麼要在這荒涼的埠頭上徘徊呢？四腳的街燈照耀得很光明，雖然寒風擠進燈中，將火燄逼得只跳舞。這明晃晃的搖動的光亮，使壯麗的宮殿暗塊，尤其是那窗戶，都沈沒在更深的陰鬱的中間。大鏡面上反射着雪花和黑暗。風馳過了涅跋（*Нева*）

河的冰凍的荒野，怒吼而且呻吟。

丁——當！——當！這在旋風中發響了，是堡壘教堂的鐘聲，而我的木腳，也應了這嚴肅的鐘的每一擊，在一面冰凍的白石步道上打敲，還有我的病的心，也合了拍，用了激昂的調子，叩着他狹小的住家的牆壁。

我應該將自己介紹給讀者了。我是一個裝着一隻木腳的年青人。你們大約要說，我是模仿迭更司 (Dickens) 仿那錫拉思威格 (Silas Wegg) 小說“*Our Mutual Friend*”中的一個人物，那裝着木腳的著作家的罷？不然，我並不模仿他；我委實是一個少年的殘兵。不多久之前，我纔成了這樣的……

丁——當！——當！

丁——當！——當！鐘是先玩了他那嚴肅悲哀的『主呵，你慈悲！』于是打一下……纔一點鐘！到天明還須七點鐘！這烏黑的夜滿着溼漉漉的雪，這纔消失了去，讓出灰色的白晝的地位來。我還是回家去罷？我不知道：其實在我是全不在意的。我不能睡一刻覺。

在春天，我也一樣的愛在這埠頭上整夜來往的逍遙。唉，那是怎樣的夜呵！有什麼

比得他們呢！這全不是用了他那異樣的，昏暗的天空和大顆的星，將眼光到處跟着我們的，南國的芬芳的夜。這里是一切都光明，都清爽。斑斕的天是寒冷而且美觀。那歷本上，載着的『徹夜的夜紅』將東北兩面染成金紅；空氣又新鮮，又尖利；湮跋的水搖動着，傲岸而有光，並且將他的微波軟軟的拍着埠頭的岸石。而且在這河岸上站着我……而且在

我的臂膊上支着一個姑娘……而且這姑娘……

阿阿，和善的讀者！爲什麼我來開了首，對你們訴說起我的傷痛來呢？但這樣的是可憐的馱氣的人心。倘若這受了傷，便對着凡有什麼遇到的都跳動，想尋到一點慰安，然而尋不到。這卻是完全容易瞭然的。誰還要一隻舊的沒有修補的襪子呢？各人都願意竭力的拋開——愈遠就愈好。

當我在這年的春天，和瑪沙(Masha)，確是世間所有一切瑪沙們中最好的一個的。她相識的時候，我的心還用不着來修補。我和她相識便在這埠頭，只是那時卻沒有現在這般寒冷。我那時並非一隻木腳，卻是真的，長得好好的腳，正如現在還生在左側的一般。我全體很像樣，自然並不是現在似的什麼一隻蹩腳。這是一句粗蠢話，但現在教我怎麼



說呢……並且我這樣的和她相識了。這事出現得很簡單：我在那里走，她也正在那里走。（我現在並非一個洛泰理阿，或者還不如說先前並不是，因為我現在有一段木樅了。）我不知道，有什麼激刺了我，我便說起話來。最先自然是說這些，說我並不屬於不要臉的一流之類；尤其是說這些，說我有着純潔的志向之類。我的良善的臉相，（現在是一條很深的皺紋橫亘了鼻梁了，一條陰鬱的皺，）使這姑娘安了心。我伴瑪沙到匾船街，一直到她的家裏。她是從她的老祖母那里回來的，那老人住在夏公園，她天天去訪問，讀小說給老人聽，這可憐的老祖母是瞎的。

現在這老祖母是故去了。這年裏很死了許多人，並非單是老祖母們。我也幾乎死，我老實說。但我掙住了。一個人能擔多少苦惱呢？我不知道，你也不知道。

了不得！瑪沙命令我做英雄，而因此我應該進軍隊去……

十字軍時代已經過去：騎士是消滅了。但假如親愛的女人對你說，『這裏的這指環——便是我！』便將這擲在大猛火的煙燄裏，即使這在大火海，我們看來，宛如法庚

(Feigin)的水車的火災一般，你也不想鑽進去，去取出這東西來麼？

「阿呀，這是怎樣一個古怪的人呵，」我聽到你們回答說，「我一定不去取這指環。決計不。人可以認賠，給她買一個十倍價錢的指環。」她於是說，這並不是那原來的，卻是極值錢的指環麼？我永不會相信呢。唉，不然，我卻並不同你們的高見。你們所愛的女人，這麼辦，也許可以的。你們一定是幾百張股票的股東，而且，恐怕是，也還是拚開大商號的東家，所以能夠滿足那不論怎樣的慾望。你們或者還豫定了一種外國雜誌，在那里供自己的娛樂罷。

想來，你們該經驗過你們孩子時代的事情的罷，一個飛蛾怎樣的撲進火裏去？那時這很使你們喜歡，當飛蛾發着抖，仰臥的拍着燒焦的翅子的時候。你們以為這很有趣；然而你們終于將這飛蛾弄碎了。這可憐的東西便得了救。——唉，唉，懇切的讀者呵，倘你們也能夠這樣的消滅我，我的苦惱也就得了收場了。

瑪沙是一個不尋常的姑娘。人宣告了戰爭的時候，她恍惚了好幾日，而且少開口；我

沒有方法使她快活起來。

「你聽哪，」有一天她說，「你是一個貴重名譽的人罷！」

「我可以承認，」我回答說。

「貴重名譽的人們是言行一致的，你是贊成戰爭的：現在你應該打仗去了。」她鎖了雙眉，並且用她的小手使勁的握了我的手。

我只是看定了瑪沙，說道，「是的。」

「倘你回來，我做你的妻，」這是她在車站上告別的話。「你回來呵！」

我含淚了，幾乎要失聲。然而我竭力熬住，並且尋到了回答瑪沙的力量：「你記着，瑪沙，貴重名譽的人們是……」

「言行一致的。」她結束了這句話。

我末次將她抱在胸前，於是跳進列車裏面了。

我雖然體了瑪沙的意志去戰爭，但對於祖國也體面的盡了我的義務。我勇敢的經過了羅馬尼亞，在塵埃和暴雨裏，酷熱和寒冷裏。我折節的嚼那「口糧」的餅乾。和土耳其

其人第一次接觸的時候，我並沒有怕；我得了十字勳章而且陞到少尉。第二回交鋒有一點什麼炸開了；我跌倒了。呻吟……煙霧……白罩衫和血污的手的醫生……看護婦……從膝髁下切下來的我的有着青斑的腳……這一切我都似乎過在夜夢裏。一列掛着舒適的吊牀的傷兵車，在優雅的大道姑的看護之下，將我運到聖彼得堡去了。

假如人以兩隻腳離開這都市，而以一隻腳和一段木橛回來，這可是很不尋常了，我想。

人送我進病院去。這是七月間。我託人，向住址官去查瑪利亞·伊凡諾夫那(Marya Ivanovna) G的住址，那好心的看護手，是一個兵，將這通知我了。她還是住在那地方呢，在區船街！

我寫一封信，第二封，第三封——沒有回信。我的和善的讀者呵，我將這些都告訴你們了，自然，你們不相信我。這是怎麼的不像真實的故事呵！你們說，一個武士和一個狡猾的負心人——這古老的，古老的故事。我的聰明的讀者呵，相信我，我之外，有着許多這樣的武士哩。

人終於給我裝好了木造的腳，我現在可以自己去探訪什麼是我的瑪沙的沈默的原因了。我坐車直到區船街，于是我蹣跚上那走不完的階級去。八個月之前我怎樣的飛上這裏的呵！——竟也到了門口了。我帶了風暴似的心跳而且幾乎失了意識的去叩門……門後面聽到腳步響；那老使女亞孚陀卻 (Aphodja) 給我開了門，我沒有聽到她的歡喜的叫喊，卻一徑跑（假如人用了種類不同的腳也能跑）進客廳裏。

『瑪沙！』

她不單是一個人：靠她坐着很遠的親戚，是一個極漂亮的年青的男人，和我同時畢了大學的業，而且等候着很好的差使的。他們兩個很懇切的招待我，（大半因為我的木腳罷，）然而兩個都很喫驚，並且慌張得可怕。十五分鐘之後我全明白了。

我不願妨害他們的幸福——你們一定不信我；會說，這一切不過是純粹的小說罷了。那麼，誰肯將他那所愛的姑娘，這麼便宜的付給什麼一個粗魯人，一個精窮的少年呢，你們明察……



第一，他不是一個粗魯，精窮的少年；第二，——那麼，我告訴你們；只有這第二條是你們不會懂的，因為你不信現在這道德和正義的存在。你將以為與其一人的不幸，倒不如三人的不幸。聰明的讀者，你們不相信我罷？那是不相信的！

前天是結婚日；我是相禮的。我在婚儀時，威嚴的做完了我的職務，其時正是那我在世上最寶貴的事物飛到別一個的心中。瑪沙時常惴惴的看我。她的男人對我也極不安的注意的招呼。婚儀也愉快的完成了。大家都喝香賓酒。她的德國親戚們大叫「Hoch」（好冠冕）而且稱我為「Der Russische Held」（俄羅斯的英雄）「瑪沙和她的男人是路德派。」

「哈，」聰明的讀者說，「英雄先生，你看你怎樣的將自己告發了？你何以定要用路德教呢？只因為十二月中沒有正教的結婚罷了！這是全個的理由和說明，全篇的故事是純粹的造作。」

請你隨意想，親愛的讀者呵，這在我是全不在意的。然而倘使你們和我在這樣十二

月的夜裏沿着宮城的埠頭走，倘使你們聽到風暴和鐘聲，我的木腳的敲撞，我的病的心  
的大聲的鼓動——那你們就會相信我罷……

丁——當丁——當！鐘樂打了四點鐘。這是回到家裏，自己倒在孤單冰冷牀上去睡  
覺的時候了。

Au revoir (再會) 讀者！

迦爾洵 (Vsevolod Michalovitch Garshin) 生于一八五五年，是在俄皇亞歷  
山大三世政府的壓迫之下，首先絕叫，以一身來擔人間苦的小說家。他的引人注目  
的短篇，以從軍俄土戰爭時的印象為基礎的四日，後來連接發表了屏頭、邂逅、藝術  
家、兵士伊凡諾夫回憶錄等作品，皆有名。

然而他藝術底天稟愈發達，也愈入于病態了，憫人厭世，終于發狂，遂入癲狂院；  
但心理底發作尙不止，竟由四重樓上躍下，遂其自殺，時為一八八八年，年三十三。他  
的傑作紅花，鉞一半狂人物，以紅花為世界上一切惡的象徵，在醫院中拚命擷取而

死，論者或以爲便在描寫陷于發狂狀態中的他自己。

四日、邂逅、紅花，中國都有譯本了。一篇很短的傳奇雖然並無顯名，但頗可見作者的博愛和人道底彩色，和南歐的但農契阿（D'Annunzio）所作死之勝利，以殺死可疑的愛人爲永久的佔有，思想是截然兩路的。

（一九二四年四月近代世界短篇小說集（1）奇劍及其他所載。）

## 貴家婦女

蘇聯 淑雪兼珂

格里戈黎·伊凡諾微支接連打了兩個呃逆，用袖子拭了面頰之後，就說。

——我呀，兄弟，戴帽子的女人，是不喜歡的。如果貴家婦女戴着帽子，穿着細絲襪，手上抱着叭兒狗，鑲着金牙齒的時候，那麼，從我看來，那裏是什麼貴家婦女呢，就是像一個討厭的怪物。

但在先前，自然，我也迷過貴家婦女的。和她散步，上戲園。後來就在那戲園裏，一切都拉倒了。是她在戲園裏，從頭到底，打開了她自己的觀念形態的呀。

——你從那里來的——我說——女市民第幾號呢？

——我——她說——是從第七號來的。

——哦哦，日安——我說。

于是忽然迷了她。我常常到她那里去。到第七號。裝着職員似的臉。府上怎麼樣，女市民，自來水和廁所裏，沒有障礙麼？走得好好的麼？就是這等事。

——唔唔——她回答說——都好好的。

她包着粗羽紗的衣服，別的什麼也不說。只是映映眼。還有，是金牙在嘴裏發着光。我去了一個月光景——她也慣了。回話比先前多一點。自來水是走得好好的，多謝多謝，格里戈黎·伊凡諾微支先生，就是那些話。

再——走下去，我竟和她漸在街上散步了。兩個人一上街，她叫我扶她的臂膊。一拿了她的臂膊，不知怎地，就好像覺得被拉着了似的。但是，也談起來——不知道怎麼好。在人面前，有些擔心。

于是乎呀，有一回，她對我這樣說。

——您哪——她說——格里戈黎·伊凡諾微支，你這樣拉着我各處跑，我頭暈起來了呀。你是帶動者，是官，何妨陪我上上戲園，或那里去呢。



——好——我說。

第二天，恰好從共產黨支部送了歌劇的票子來了。一張，是送給我自己的，還有一張，是鐵匠華西卡讓給我的。

票子我沒有細看，然而兩張都不同。我的是下面的坐位，華西卡的呢——是最上層的便宜座兒。

總之，我們倆出去了。走進戲園去。她坐在我的票位上，我坐在華西卡的票位上。因為是便宜座兒呀，什麼也看不見。但是，彎起腰來，卻能從入口望見她。可也不容易。

我有些倦了，走下去散散悶。不久——一幕完了。她也趁這閉幕時候，在散步。

——晚安——我說。

——晚安。

——你的府上——我說——自來水出得還好麼？

——不知道呀——她說。

她卻跨進食堂去了。我跟着她。她在食堂裏走來走去，瞧着食物攤。那地方有碟子。碟

子裏面，裝着肉饅頭。

我簡直是鵝一般，還沒有倒楣的資本家一般，跟在她後面提議。

——倘若——我說——你要吃肉饅頭，那麼，請不要客氣罷。因為我會來付錢的。

——多謝——她用法國話說。

於是慌忙用了下等的走相，走近碟子那邊，便取那澆着乳酪的，一口一個。

但是，說到我的零錢——可是不成話。至多，也不過三個肉饅頭。她是在用點心，而我卻因為不放心，所以一隻手探進衣袋裏去在數錢，看看有多少。錢呢，實在是只有一點點。

她將那澆着乳酪的東西喫完一個之後，又喫第二個。我咳了一聲。於是就不響。這樣的資本家式的羞恥，捉住了我了。情郎，和錢無緣呀。

雄雞似的，我在她周圍走，她就呵呵地笑着，來應酬。

我開口了。

——不是已經到了回座的時候了麼？也許搖了鈴哩。

然而她卻這麼說。

——還沒有呀。

于是拿起第三個肉饅頭。

我說。

——空肚子上，不太多麼？如果吐起來。

但她卻道，

——不要緊。因為我們是慣了的。

于是拿起第四個。

這時候，我的血，突然直奔頭上了。

——放下！——我說。

她喫了一驚。嘴張開了。那嘴裏，金牙發着光。

我好像將韁繩落在馬尾巴下似的心情。無論怎樣都好，未必再和她散步了，我想。

——教放下呢——我說——要小心呀！

她將肉饅頭放在前面了。我便問食堂的主人公。

——喫了三個饅頭，多少錢呀？

然而主人公是悠悠然——玩着不倒翁。

——因為——他說——客人是用了四個。——

——那里——我說——四個？第四個在碟子上。

——不——他回答說——即使碟子上還有一個，也咬過了的，又給指頭捏軟了。

——什麼——我說——說是咬過了，唔？這是什麼話。

然而主人公卻冷冷然——而在眼前旋着肉饅頭。

那不消說，人們聚集起來了。他們是鑑定人。有的說是已經咬過了，有的卻說是——  
沒有咬。

我翻轉衣袋來——于是所有的錢，都滾落在地板上。大家都笑了。我卻不發笑。付錢。

對於四個肉饅頭，恰恰——夠付出。真是爭了一些無聊的事情。

我付過錢，便向那貴家的女人。

——喫掉牠罷——我說——因為是已經付了錢的。

但貴女一動也不動。她于喫掉的事，在客氣了。

于是有一個老頭子來搗亂。

——給我罷——他說——我來喫掉牠。

于是喫掉了，那個壞種。我付的錢。

我們回了座，看歌劇一直到完。此後是向自己的家裏。

到了家的近旁，她對我說。

——你是多麼粗疏呵。沒有錢的人——不是陪着貴婦人出來玩的呀。

我說。

——幸福是不在錢裏的。這麼說雖然有點失禮。

這樣，我就和她告別了。

在我，是不歡喜貴家女人的。

貴家婦女是從日本尾瀨敬止編譯的藝術戰線譯出的；他的底本，是俄國V。



理丁編的文學的俄羅斯，內載現代小說家自傳，著作目錄，代表的短篇小說等。這篇的作者，並不算著名的大家，經歷也很簡單。現在就將他的自傳，譯載于後——

『我于一八九五年生在波爾泰瓦。我的父親——是美術家，出身貴族。一九一三年畢業古典中學，入彼得堡大學的法科，並未畢業。一九一五年，作爲義勇兵向戰線去了，受了傷，還被毒瓦斯所害。心有點異樣。做了參謀大尉。一九一八年，作爲義勇兵，加入赤軍。一九一九年，以第一席成績回籍。一九二一年，從事文學了。我的處女作，于一九二一年登在彼得堡年報上。』

波蘭姑娘是從日本米川正夫編譯的勞農露西亞小說集譯出的。

（一九二九年四月，近代世界短篇小說集（1）奇劍及其他所載。）

## 波蘭姑娘

蘇聯 淑雪兼珂

美洲那邊，咱們也還沒有去走過。所以那邊的事，老實說，是什麼也不知道。然而外國之中，如果是波蘭呢，可是知道着。豈但知道，便是剝掉那國度的假面，也做得到的。

德國戰爭（世界大戰——譯者）的時候，咱們在波蘭地方就滿跑了三整年……不行！咱們是最討厭波蘭的小子們的。

一說到他們的性質，咱們統統明白，是充滿着一切譎詐奸計的。

還是先前的事，女人呀。

那邊的女人，是在手上接吻的。

一進他們的家去，

【Niet nema, Pan.】（什麼也沒有，老爺——的意思。）

便說些這樣的事，自己想在手接吻，濫貨！

在俄國人，這樣的事是到底受不住的。

一說到那邊的鄉下人，可真是老牌的滑頭哩。整年穿得乾乾淨淨，鬍子刮得精光，積上一點錢。小子們的根性，現在就被曝露着呀。雖然還是先前的事，就是那上部希萊甲的  
問題呀……。

究竟爲什麼波蘭人一定要上部希萊甲的呢，爲什麼要愚弄德國的國民的呢？我要請教。

成爲獨立國了，要決定本國的單位貨幣了，那自然也很好，但還要有那麼不通氣的要求，又是怎的呀？

哼，咱們不喜歡波蘭的小子們……。

但是，怎麼樣豈不是遇見一個波蘭姑娘之後，便成了波蘭的死黨，以爲沒有人們能

比這國度裏的人們再好麼？

然而這是一個大錯。

索性說完罷，是咱們的身上現了非常的神變，可怕的烟霧罩滿了頭了——只要是那個漂亮的美人兒所說的事，什麼都奉行了。

還是先前的事，殺人，咱們是不贊成的——手就發抖。可是那時是殺了人了。自然並沒有親自去動手，可是死在自己的奸計裏的。

現在一想起也就不適意，咱們竟輕率到以新郎自居，在那波蘭姑娘的身邊轉來轉去。還要將鬍子剪短，在那賤手上接吻哩……。

那是一個波蘭的小村落，叫作克萊孚。

一邊的盡頭，有一點小小的土岡——德國兵在挖洞，這一面的盡頭也有一個土岡——我們在掘壕。這波蘭的小村落，就成了在兩壕之間的谷裏了。

波蘭的居民，自然決計告辭。只有身為家長，捨不得家財的先生們還留着。

說到他們的生活——想的也就古怪了。鎗彈是特別嗚嗚，嗚嗚地在叫，但他們卻毫

不爲奇，還是在過活。

我們是常到他們的家裏去玩的。

無論去放哨也好，或是暗暗地偷跑也好，路上一定要順便靠一靠波蘭人的家。

于是漸漸常到一家磨坊去了。

有一個，可是年紀很大的磨夫。

據那老婆的話，這人是有錢——並且是不在少數的錢的，但決不肯說這在什麼處所。雖然約定在臨死之前說出來，現在卻怕着什麼罷，還是隱瞞着。

可是磨夫先生——是真藏着自已的錢的。

話得投機的時候，他都告訴咱們了。

據那說明，是要在去世之前，嘗一嘗家庭生活的滿足。

『唔，這麼辦，他們纔也還將我放在眼裏呵。倘一說錢的所在，便會像菩提樹似的連皮都剝掉，早已摔出了。我是內親外眷，一個也沒有的呀。』就是這麼說。

這磨夫的話，咱們很懂得，倒要同情起來。不過完全的家庭生活的滿足，是什麼也沒



有的。他生着咽喉炎，從咱們看來，連指甲都發了白，唔，總之，同情了。

實際家的人們，都在將老頭子放在眼裏。

老頭子是含糊敷衍，家裏的人們始終窺伺着他的眼色，希望也許忽然說出錢的所在來，真是戰戰兢兢的樣子。

叫作這磨坊的家族的，是很上了年紀的老婆婆，和一個領來的女兒名叫維多利亞·迦葉彌羅夫那的波蘭美人。

咱們前回講過了關於上了年紀的公爵大人的，上流社會的事件——如果赤腳的強剝衣服是確確鑿鑿的事實，那麼，我們的遭了木匠傢伙的打，也就是真的。但那時，好看的波蘭姑娘維多利亞·迦葉彌羅夫那還沒有在……也不會在的。因為這姑娘的故事，是在另一時候，和另一事件相關……。

那是，咱們，那個，對不起，撒了一點謊了。

那個維多利亞·迦葉彌羅夫那，是很上了年紀的磨夫的女兒。

總之，就是到這姑娘那里，咱們去玩的是。

但是，究竟怎麼會成了這樣的事的呢？

首先的幾天之中，兩人之間的關係，就已經出色起來了。

大家坐着笑着的時候，在一座之中，維多利亞·迦葉彌羅夫那不是特別看上了咱們，挨着咱們麼？——好麼——是用肩，有時候，是用腳呀。

「唔，來了。」咱們大大地驚喜，「好，得了——實在是好機會哩。」  
但咱們還是暫且小心，離開她身邊，一聲也不響。

過了些時之後，不是那姑娘總算拉了咱們的手，看中咱們了麼。

「我呀。」就這麼來了。「希涅布柳霍夫先生，就是愛你，也做得到的。（真是這樣說了的呵。）心裏還在想着好事情呢。即使你不是美少年，也一點不礙事的。

「不過，有一件事要託你。請你幫幫我罷。我想離開這家，到明斯克，否則，就是什麼別的波蘭的市鎮去。我在這里，你瞧，弄得一生毫無根柢，只好給雞兒們見笑。家裏的父親——那很老的磨夫，是有着一宗大款子的。藏在那里呢，總得尋出來纔好。我沒有錢，就無法可想。于父親沒有好處的事，我原也不想做的，只是一想到會不會一兩天死在咽喉

炎上，終於不說出錢的所在來的呢，便愁起來了。」

一聽這，咱們也有些發怔。然而那姑娘豈不是並非玩笑，嗚咽到哭出來了麼？而且還窺探着咱們的眼睛，在心蕩神移的。

「唉唉，那札爾·伊立支，喂，希涅布柳霍夫先生，你是在這里的最明白道理的人，還是你給想一個方法罷。」

咱們于是想出了一條出色的妙計。爲什麼呢，因爲眼見得這姑娘的花容月貌要歸于烏有了。

向那老頭子——我這樣想——那很老的磨夫去說，有了命令，叫克萊孚村的人們都搬走罷。那麼，他一定要拿出自己的財產來的……那時候，就大家硬給他都分掉。

第二天，到老頭子那里去。咱們是剪短了鬍子，好麼，換上了乾淨的衣服，這纔簡直好像漂亮的女婿的樣子，走進去了。

「維多利亞·迦葉彌羅夫那，現在立刻照你託我那樣的來做。」  
裝着嚴重的臉相，走進磨夫的旁邊去，

「爲了如此如彼的緣故，」咱們說。「你們得走了。因爲明天作戰上的方便，出了命令，叫克萊孚的居民全體搬開。」

唉，那時候，我的磨夫的發抖，在牀上直跳起來的模樣呵。

于是就只穿着短褲——飄然走出門去了。對誰都不說一句話。

老頭子走到院子裏了，咱們也悄悄地在後面。

那是夜裏的事。月亮一株一株的草也看得見。老頭子的走路模樣，看得很分明。渾身雪白，簡直骸骨一般。咱們伏在倉屋的陰影裏。

德國兵的小子們，至今也還記得，在開鎗呀。但是，好的，老頭子在走。

然而，豈不是走不幾步，就忽然叫了一聲啊唷麼。

一叫啊唷，便將手拿到胸前去了。

一看，血在順着白的衣服滴滴地淌下來。

阿，出了亂子了——是鎗彈呀，咱們想。

看着看着，老頭子突然轉了方向，垂着兩隻手，向屋子這面走來了。

但是，看起來，那走法總有些怕人。腿是直直的，全身完全是不動的姿勢，那步調不是很艱難麼？

咱們跑過去，自己也慄慄地，一下子緊緊捏住他的手，手是冷下去了一看，已經沒有氣兒——是死屍了。

被看不見的力量所拉扯，老頭子進了房。眼睛還是合着的。可是一踏着地板，地板便瑟瑟索索響起來——這就是，大地在叫死人往他那里去。

于是家裏的人發一聲喊，在死人前面讓開路。老頭子就用死人的走法，蹣跚到牀前，這就終於完事了。

就這樣，磨夫是託了咱們的福，死掉了。那一宗大款，也爛完了——唉，歸于永久，亞門。

維多利亞·迦葉彌羅夫那就完全萎靡不振了。

哭呀哭呀，哭了整整一禮拜，眼淚也沒有乾的工夫。咱們走近去，便立刻趕開。連見面都討厭。



不忘記的，恰恰過了一禮拜去看看，眼淚是已經沒有了。她還跑到咱們的旁邊來，並且彷彿很親熱似地說。

「你做了什麼事了呀，那札爾·伊立支？什麼事都是你不好，所以這回倘不補報一點，是不行的。便是到海底裏去也好，給我辦點錢來罷。要不然，在我，你便是第一名的壞人，我要跑掉了。那里去呢，那是明明白白的，輜重隊呵。拉布式庚少尉說過要給我做情人，連金手錶都答應了我了。」

咱們完全悲觀了，左右搖頭。像咱們似的人，怎能弄到整注的錢呢。于是那姑娘將編織的圍巾披在肩上，對咱們低低地彎了腰。

「去哩。」她這樣說。「拉布式庚少尉在等我哩。再見罷，那札爾·伊立支，再見罷，希涅布柳霍夫先生。」

「且住，且住，維多利亞·迦葉彌羅夫那。請你等一下。因為這是，不好好地想一想，是不行的。」

「有什麼要想的？到什麼地方去，便是海底裏也好，去偷了來。無論如何，如果我的請

託辦不到。」

那時候，咱們的頭裏忽然浮出妙計來。

「打仗時候，是做什麼都不要緊的。大概德國小子就要攻來了罷——如果得着機會，只要摸一摸口袋就可以了。」

不多久，接連打仗的機會就到了。

咱們的壕塹裏有一尊大礮……唔唔，叫什麼呀——哦，名叫訶契吉斯的。

海軍礮訶契吉斯。

小小的礮口，說到礮彈，是看看也就可笑，無聊的礮彈。但是，放起來，這東西卻萬萬笑  
看不得。

鏗地開出去，雖是頗大的東西，也不難毀壞的。那礮，有指揮官——是海軍少尉文查。  
少尉呢，是毫不麻煩的，頗好的少尉。對於兵丁，也並不打，不過是教抗鎗站着之類。

咱們都很愛這小小的礮，總是架在自己的壕塹裏的。

譬如這里是有機關鎗的罷，那麼，這一面就有密種着小松樹一般的東西——還有

這礮。

德國人也很喫了這東西的苦。也打過一回波蘭的天主教堂的圓屋頂。那是因為德國的觀測兵跑在那上面了。

也打過機關鎗隊。

所以這礮，在德國兵，是很沒辦法的。

但是出了這樣的事。

德國的小子們在夜裏跑進來，偷了這礮的最要緊的東西——礮門去，還將幾架機關鎗拿走了。

怎麼會有這樣的事的呢，想起來也古怪得很。

那是很寂靜的時刻。咱們是在維多利亞·迦葉彌羅夫那那里。哨兵在礮旁邊打瞌睡，換班的小子（這沒法想的畜生）是到值班的小隊裏去了。在那里，正是打紙牌的緊要關頭。

于是，好罷，就去了。

只因爲打牌的開頭是贏的，這畜生，就連回去看一看動靜的想頭也沒有。

可是這之際，就成了德國兵的小子們偷去礮門那樣的事了。

將近天亮，換班的到大礮這里來一看，哨兵是不消說，死屍一般躺着，豈不是什麼都給偷去了麼？

唉，那時的騷擾，真不得了呵！

海軍少尉的文查是虎似的撲向我們，教值班的小隊全都抗了鎗站着，個個嘴裏都咬一張紙牌。換班的小子們是咬三張，像一把扇。

傍晚時候，將軍騎着馬來到了——大人是很興奮着。  
不，那里，很好的將軍。

將軍向小隊一瞥，即刻平了氣了。不是三十個人，都幾乎一樣地各各咬着一張紙牌麼？

將軍笑了一笑，

『去走一趟罷。老鷹似的勇士諸君，飛向德國的小子們去，給敵人看看顏色。』

至今沒有忘記，那時五個人走上來了，咱們也就在裏面。  
將軍大人還有高見，

『今夜就去飛一遭，老鷹君。割斷德國的鐵絲網；就是一架也好，還帶點德國的機關鎗來罷。如果順手，也就將那破門呀。』

是，遵命。

咱們就乘夜出發。

咱們半玩樂地進行。

因為第一，是想起了一件事，況且自己的性命之類，咱們是全不當作什麼的。  
咱們是，先生，抽着了好運了的。

不會忘記的十六年（一九一六年——譯者）這一年，皮色黑黑的，據人說，是羅馬尼亞的農夫，巡遊着來到了。那農夫是帶着一匹烏兒走路的呀。胸前掛着籠子，裏面裝着也不是鸚哥，（鸚哥是綠的，）不知道什麼，總之是熱帶的烏兒。那烏兒，畜生，真是聰明的物事，不是用嘴抽出運道來麼？——各人不同。



咱們是得了忘不掉的巨蟹星，還有豫言，說要一直活到九十歲。

也還有各樣的豫言，但是已經都忘掉了。總之，沒有不準，是的確的。

那時候，也就想到了那豫言，咱們便全像散步一般的心情前進。

于是到了德國的鐵絲網的旁邊。

昏暗。月亮還沒有出。

沈靜地割開路，跑下德國的壕裏去。大約走了五十步，就有機關鎗——多謝。

咱們將德國的哨兵打倒在地上，就在那里緊緊地纏起來……

這實在是難受，可怕。因為恰像是半夜的惡夢般的事件呵。

唔，這也就算了罷。

將機關鎗從架上取下，大家分開來拿。有拿架子的，也有拿彈匣的。咱們呢，至今還記得，倒運，輪到了其中的最重的東西——是機關鎗的鎗身。

那東西，真是，重得要教我想：唉，不要了罷！別的小子們身子輕，步步向前走，終於望不見了影子。可是咱們呢，肩着鎗身，哼哼呀地在叫。真要命。

咱們想走到上面去，一看——是交通路呀——于是，就往那邊去了。

忽然，角落裏跳出一個德國兵來。嚇，那是高大得很，肩膀上還肩着鎗哩。

咱們將機關鎗拋在腳下，也拿起鎗來。

但是德國兵覺到了要開鎗——將頭靠着鎗腿在瞄準。

要是別人，一定喫驚了罷，那是真不知道要喫驚到怎樣的。但咱們卻毫不爲意地站着。一點也不喫驚。

倘若咱們給看了後影，或是響一聲機頭，那是咱們一定就在那里結果了的。

咱們倆就緊緊地相對了站着。那中間，相差大約至多是五步。

大家都凝視着，是在等候誰先逃。

忽然德國兵的小子發起抖來，向後去看了。

那時候，咱們就鏗的給了一下。

于是立刻記起那條計策來了。

慢慢地爬近去，在口袋裏摸了一遍——實在是不愉快的事。那里，這有什麼要緊呢，

自己寬着自己的心，掏出野豬皮的皮夾和帶套的錶（德國人是誰都愛將錶裝在套子裏的）來，就將鎗身抗在肩頭，即刻往上走。

走到鐵絲網邊來一看，並不是前回的舊路。

在昏暗裏，會被看見之類的事，是想也不想到的。

于是咱們就從鐵絲之間爬出去——呵呀，實在費力。

大概是爬了一點鐘，或者還要久罷。脊梁上全被擦壞了，手之類是簡直一場胡塗。

但是，雖然如此，總算鑽出了。

咱們這纔吐了一口放心的氣。並且鑽進草裏，動手給自己的手縛繃帶——血在汨汨地流呀。

這樣子，咱們竟忘卻了自己是在德軍那面了——這多麼倒運——可是天卻漸漸地亮了起來。

即使逃罷，那時德國兵們卻正在騷擾起來。大約是看見自己營裏的不像樣了，對着俄軍開礮。自然，那時候，如果爬出去，是一定立刻看見咱們，殺掉了的。

看起來，這里簡直是空地，前面一點，連草也幾乎沒有的，到村，是大約有三百步。

唔，沒有法子，那札爾·伊立支，希涅布柳霍夫先生，還是靜靜地躺着罷，有草在給遮掩，還要算是運氣的呀——就這樣想。

好。靜靜地躺着。

德國的小子們大概是生氣了，在報讎罷——無緣無故亂放。

快到中午，鎗是停止了，但看起來，只要有誰在俄國那邊露一點影子，就又即刻對準那里開鎗。

那麼，小子們是警戒着的，所以便非靜靜地躺到晚上不可。就是罷。

一點鐘……兩點鐘，靜靜地躺着。對於皮夾起了一點好奇心，來一看——錢是很不少，然而都是外國的東西……咱們是看中了那隻錶。

可是太陽竟毫不客氣地從頭上儘曬，呼吸漸漸地艱難，微弱了。加以口渴，那時候，咱們記起了維多利亞·迦葉彌羅夫那。但是，忽然之間，看見一匹烏鴉要飛到咱們的頭

上來。

咱們用了小聲音，噓噓的趕。

「噓，噓，那邊去，這畜生。」

這樣說着還揮了手，但烏鴉大概是並不當真罷，忽然停在咱們的頭上了。

鳥兒之類，真是無法可想的畜生——忽然停在前胸了。但是即使想捉，也不能捉。手是弄得一場胡塗，簡直彎不轉。而烏鴉畜生不是還用了小小的利害的嘴在啄呀，用翼子在拍呀麼？

咱們一趕，牠就一飛，不過就又並排停下，於是飛到咱們的身上來。而且還飛得呼作響。畜生，是嗅到咱們手上的血的了。

不，已經不行了——心裏想，唔，那札爾·伊立支，喂，希涅布柳霍夫先生，至今倒還沒有喫鎗子，現在是這樣的下賤的什麼烏畜生，（雖然是說出這樣的話來，也許要受神的責罰的，）卻不當正經，要糟掉一口人兒。

德國兵現在也一定要覺到在鐵絲網對面所發生的事件的。



發生了什麼事件呢——是烏鴉畜生想活活地喫人。

就是這樣，咱們倆戰鬥了很久。咱們始終準備着要打牠，不過在德國兵面前動手，是應該小心的，咱們真要哭出來了。豈不是手是弄得一場胡塗，還流着血，並且烏鴉畜生還要來啄麼？

于是生了說不出的氣，烏鴉剛要飛到咱們這裏來的時候，驀地跳了起來，

『呔。』這樣說了。『極惡的畜生。』

這樣吶噶了，德國兵自然也一定聽到了的。

一看，德國兵們是長蛇似的在向鐵絲網爬過來。

咱們一下子站起，拔步便跑。步鎗敲着腿，機關鎗重得要掉下來。

那時德國兵們就發一聲喊，開鎗來打咱們了——但咱們卻連躺也不躺下——跑走了。

怎樣跑到了面前的農家的呢，老實說罷，是一點也不知道。

只是跑到了一看——血從肩膀上在流下來——是負了傷了。

于是順着屋子的隱蔽處，一步一步蹣跚到自家的陣裏，忽然死了似的倒下了。

到現在也還記得的，醒過來時，是在聯隊地域中的輜重隊裏。

只是，急忙將手伸進口袋裏去一摸，錶是確乎在着的，然而那野豬皮夾呢，卻無踪無影。

咱們忘記在那里了麼，烏鴉累得我沒有藏好麼，還是衛生隊的小子掏去了呢？咱們雖然很流了些悲痛之淚，但一切都只好拉倒，其間身子也漸漸好起來了。

不過由人們的閒話，知道了在這輜重隊的拉布式庚少尉那里，住着一個標致的波

蘭姑娘維多利亞·迦葉彌羅夫那。

好罷。

大概是過了一星期之後罷。咱們得到了若耳治勳章，便掛上這物事，跑到拉布式庚少尉的宿舍去了。

一進屋子裏，

『您好呀，少尉大人。您好呀，漂亮的波蘭姑娘維多利亞小姐。』

一看，兩個人都慌張了。

少尉站了起來，庇護着那姑娘，

「你，」他說。「你早先就在我的眼前轉來轉去，在窗下瞥來瞥去的罷。滾出去，這混帳東西，真是……」

咱們挺出胸脯子，傲然地這樣對付他。

「你雖然是軍官，但因為這不過是民事上的事，所以我也和別人一樣，有開口的權利的。還是請那個標致的波蘭姑娘，在兩人裏挑選一個罷。」

于是少尉突然喝罵咱們了。

「哼，這泰謨波夫的鄉下佬！說什麼廢話。咄，拿掉你這若耳治罷。我可要打了。」

「不，少尉大人，你的手雖然短，我卻是曾在戰場上像烈火一般，流過血來的人呀。」

這麼說着，咱們就一直走到門邊，等候那女人——標致的波蘭姑娘說什麼話。

然而她卻什麼也不說，躲在拉布式庚的背後去了。

咱們很發了悲痛的歎息，呸的在地板上吐了一口唾沫，就這樣地走出了。

剛出門，不是就聽到誰的腳步聲麼？

一看，是維多利亞·迦葉彌羅夫那在走來。編織的圍巾從肩頭滑下着。

那姑娘跑到咱們的旁邊，便使尖尖的指甲咬進手裏去，但自己卻一句話也不能說。似乎好容易過了一秒鐘的時候，忽然用標致的嘴唇在咱們的手上接吻，一面就說出這樣的話來了。

『那札爾·伊立支，希涅布柳霍夫先生，我真要誠心認錯……請你原諒原諒罷，因為我就是這樣的女人呀。可是，運道是大家不一樣的。』

咱們倒在那里，想說些話了……然而，那時候，突然記起了烏鴉在咱們上面飛翔的事……心裏想，嚇，媽的，便將自己的心按住了。

『不，標致的波蘭姑娘，你，無論如何，是沒法原諒的。』

（一九二九年四月，近代世界短篇小說集（1）奇劍及其他所載。）

## 農夫

蘇聯 雅各武萊夫

辛苦的行軍生活開頭了。在早晨，是什麼地方用早膳，什麼地方過夜，一點也不知道的。市街，人民，虛空，聯隊，中隊，叢莽，大小行李，橋梁，塵埃，寺院，射擊，大礮（依兵卒的說法，是太礮），篝火，叫喚，血，劇烈的汗氣——這些一切，都雲一般變幻，壓着人的頭。也疑心是在做夢。

有時也挨餓。以為要挨餓罷，有時也喫得要滿出來。從小河裏直接喝水。這四近的水——小河——非常之好，簡直是眼淚似的發閃。身子一乏，任憑喝多少，也不覺得够。

互相開礮的事情是少有的。單是繼續着行軍。

一到晚上，兵卒因為疲勞了，就有些不高興——大家都去尋對手，發發自己的牢騷。



「奧太利的小子們，遇見了試試罷，咬他……」

但這也大抵因為行軍的疲勞而起的。

休息到早晨，便又有了元氣了。玩笑和哄笑又開頭——青銅色的臉上，只有牙齒像火一般閃爍。

「畢理契珂夫，喂，你晚上做什麼夢了？」

就在周圍的人們，便全部——半中隊全部——全都微笑着，去看畢理契珂夫。但那本人，卻站在篝火旁邊，正做着事。從穿了沒有帶的綠色小衫，解着衣釦看起來，好像是一個壯健的漢子。拿了人臂膊般粗細的樹枝來，喝一聲「一，二呀，三！」抵着膝蓋一折，便擲入火裏去。這人最以為快活的，就是燒篝火。

「昨夜呵，兄弟，我呀，是夢到希哈努易去了。就是帶着兒子，在自己的屋子裏走來走去……那小畜生偷眼看着我呀。那眼睛是藍得嚇人，險些要脫出來的——這究竟是什麼兆頭呢？」

畢理契珂夫暫時住了口，蹙着臉吹火去了——火花聚着飛起，柱子似的。

「那是，一定又要得勳章了。」有人愚弄似的說。

「唔，那樣的夢，有時也做的。但是，得到勳章的時候，我覺得好像是討老婆……」

「阿唷，阿唷……要撇了現在的老婆，另討新的了麼？」

「不是呀。我自己也着了慌的。我說，我已經有老婆的。可是大家都說，不，你再討一個罷。一個老婆固然也好，但有兩個，是好到無比。這時我說了。我們是不能這麼辦的。我有一個老婆就儘够。因為是俄羅斯人，不是韃靼人呀……這麼說着，硬不聽……他們也說着先前那些話，硬不聽。可是到底給逼住了。早上，醒過來，我呀，自己也好笑，心裏想這究竟是怎麼一回事呢？但不久，中隊的命令書來到了，是給畢理契珂夫勳記的。不過這些事由牠去罷……無論什麼，好不有趣呵。」

兵卒們嘲笑他。但已經沒有疲勞，也沒有牢騷了。

于是集合喇叭響了起來。

——準備！

于是又是行軍。新的地土，再是道路，市街，大礮，塵埃，叫喚，射擊——疲勞。

然而——畢理契珂夫是不怕的。他這人就是頑健。總是很懇切，愛幫忙，一面走，一面納罕地看着四處的叢林，園圃，房屋，而且總將自己的高興的言語，拉得曼曼長。

『有趣呀——』

並不是說給誰的，就是發了聲，長長地這麼說。

但是，忽而又講起想到的事來，別人聽着沒有，是一向不管的。

『喂，兄弟，怪不怪？瞧呀，——寺院也同俄國一樣；便是臉相，不也和我們一樣麼？只有講話，卻像滿嘴含着粥或是什麼似的，不大能夠懂。不過，那寺院呵。——這幾天，我獨自去看過了，都像我們那里一樣，畫着十字；聖像也一樣的，便是描在圓房頂上的薩拉孚神，也是白頭髮，大鬍子哩。』

『「開爾尼謨天使」也和我們那里一樣的。這樣子了，大家卻打仗……真奇怪呵。』  
于是沉默了。用了灰色的，好事的眼，環顧着四近。忽然又像被撒上了鹽一樣，慢慢深思起來。

『有趣呀……』

有一回，枝隊因爲追趕那退卻的敵人，整天的行軍。

敵人，依兵卒的用語來說，是『小子們』，似乎還在四近。他們燒過的篝火，還沒有燒完。道路的灰塵上，還分明看見帶釘的鞋子的印迹。有時還彷彿覺得有奧太利兵所留下  
的東西的焦氣味和汗氣，從空中飄來。

『瞧呀，瞧呀，是小子們呀。』

到晚上，知道了『小子們』的駐處了。大約天一亮，就要開仗。

中隊和聯隊，便如堰中之水似的集合起來：開始作成戰線，好像牆壁。

畢理契珂夫的中隊，分佈在一叢樹林的近旁，這林，是用夾着白的石柱子的木柵圍繞起來的。一面，有一所有着高棟的頗乾淨的小屋子——在這里，是中隊長自己占了位置。疲勞了的兵卒們，因爲可以休息了，高興得活潑地來做事，到樹林裏拖了乾草和小樹枝來，發火是將木柵拗倒，生了火。但在並不很遠，似乎是樹林的那一面的處所，聽得有鎗聲。然而在慣透了的他們，卻還比不上山林看守人的聽到蚊子叫。那樣的事，是誰也不放在心裏的。

畢理契珂夫正在用鍋子熬粥。

在漸漸昏暗下去的靜穆的空氣中，瀰漫着煙氣。從兵卒們前去採薪的樹林裏，清清楚楚地傳來折斷小枝的聲音。

遠處的樹林上，帶綠的落日餘紅的天際的顏色，已經燒盡，天空昏黯——色如青玉一般。在那上面，星星已經怯怯地閃起來了。兵卒們喫完晚餐，便從小屋裏，走出那聯隊裏綽號『鯉魚』的濃鬍子的曹長來。

『喂，有誰肯放哨去麼？』大家都愕然了。

——此刻不是休息時候麼？且在這樣的行軍之後，還要去放哨不行呀。腳要斷哩。』

誰也不動，裝着苦臉。笑影一時消失了。但總得有一個人去，是大家都明白的。因爲很明白，所以難當的寒噤打得皮膚發冷。

曹長從這篝火走到那篝火邊，就將這句話，三翻四覆地問。  
『有誰肯放哨去麼？』



「有了，叫畢理契珂夫去！」有誰低笑着說。

「畢理契珂夫？」曹長回問。「但是，畢理契珂夫在那里呢？」

「叫畢理契珂夫，叫畢理契珂夫去！」兵卒們都嚷了起來。因為尋到推上責任去的人了，個個高興着。

已經如此，是無論願否，總得去的。

「畢理契珂夫，在那里呀？」

「在這里呀。」

「你，去麼？」

「去呀……」

「好，那麼，趕快準備罷。」

不多久，一切都準備了。畢理契珂夫出了樹林；在平野中，從警戒線又前進了半俄里，于是漸漸沒在遠的昏黃中了。

右手，有一座現在已為昏暗所罩，看不見了的略高的丘。中隊長就命令他前去調查，

看敵軍是否佔據着這處所的。

畢理契珂夫慢慢地前進了大約三百步，便伏在柵旁的草中。柵邊有爛東西似的氣味。有舊篝火留遺的氣息。心臟突突地跳了起來——非鎮靜不可了。已經全然是夜——一切都包在漆黑的柔輦的毯子裏了。

樹林早已在後面。在樹林中，有被篝火和羣集所驚的，既不是貓頭鷹，也不是角鷹，連名字也不知道的夜鳥，不安地叫着。

左手的什麼地方，在遠處有鎗聲。那邊的天，是微見得帽子般的樣子上，帶一點紅色——起火罷。畢理契珂夫放開了鼻孔。有泥土和草的氣息——慣熟的氣息。和在故鄉希哈努易，出去守夜的時候，是一樣的。

在前面，遠的丘岡的那邊，浮着落日的臨終的餘光，四近是靜靜的，單是漆黑。「小子們」就在這些地方。也許還遠。或者一不湊巧，也會就在旁邊，和自己並排，像畢理契珂夫一樣的伏着，也說不定的。專等候和自己相遇，要來殺，裝着恨恨的臉，躲在那里，也說不定的。

「記着罷，如果遇見敵人，萬萬不要失手呵！」中隊長命令說。「一失手，不但你死，我們也要喫大虧的。」

尼啓孚爾·畢理契珂夫自己也知道，失手是不行的，不是殺敵，便是被殺于敵的。旁邊的什麼地方，有貓頭鷹在叫，黑暗似乎更濃重了。心臟跳得沉墊墊地，砰砰，砰砰。

畢理契珂夫幾乎屏了呼吸，再往前走。木柵完了，此後是寬廣的路。路的那邊，堆着穀類，如牆壁一般。畢理契珂夫用指頭揉一揉穗子看。

「是小麥呵。」

但是，這時候，跨進一步去，田圃就像活的東西一樣，氣惱地嚷起來了——「不要踏我！」忽然覺得害怕。也覺得對不起。因為比踐踏穀類的根更不好的事，是再沒有了的。

「跟着界牌走罷，」畢理契珂夫就決計在左邊走。

中隊長曾囑咐他數步數。畢理契珂夫數是數的。但數到七十，就一混，是出了八十步呢，還是九十步呢，一點也不清楚了。一面數步數，一面偵敵人，分心到這邊來，自然也是萬萬辦不到的花樣，只好彎着身子，聳起耳朵向前走。並且尋出界牌來。道路忽然成了急坂，

走進窪地了，界牌就在那窪地的盡頭。潮濕的空氣，從下面噴起，這裡的草潤着露水，是溼的。

因為溼氣，還是別的原因呢，畢理契珂夫驟然顫抖起來了。脊梁上森森的發冷，牙齒打得格格地響。心臟是彷彿上面放了冰塊似的，停住了。畢理契珂夫在心裏，覺到了自己現在完全是一個人。在全世界，只一個人。在這星夜之下，在這昏暗之前，完全只是一個人。即使此刻被殺了，誰也不知道……

恐怖使他毛髮直豎了。

黑暗忽而變了沉悶的東西，似乎準備着向他撲來，將他撕碎的敵人，就滿滿地充塞在這些處所。

畢理契珂夫驟然之間，就挫了銳氣。

他彷彿被從下面推翻，軟軟的坐在地面上。周圍很寂靜，黑暗毫不動彈。樹林裏面，還有禽鳥在叫。遠處的天空中，已不見火災的微紅了。略一鎮靜，畢理契珂夫便豎起一膝，脫下帽子，側着耳朵聽。從不知道那里的遠處，聽到有鈍重的轟聲。

畢理契珂夫將耳朵緊貼在地面上。

這是向來的農夫的习惯。

夜裏一個人走路的時候，用耳朵貼着地面聽起來。說是凡有路上是否有人，是遠是近，並且連那數目，也可以知道的。

現在呢，地面是平穩地，鈍重地在作響。

他這樣地聽了許多時。於是彷彿覺得遠遠的什麼處所，散佈着呻吟聲，故意按捺下去似的呼吸的聲音。

鳴，鳴，鳴……

畢理契珂夫發抖了，拚命緊靠着地面。

兵卒們說過，地面是每夜要哭的。

他從一直先前起，就想聽一聽地面的哭聲，但還沒有這機會。然而現在，如果靜靜地屏住呼吸，便分明聽到那里奇怪的呻吟。這究竟是什麼一回事呢？也許遠處正在放大礮罷……但他不能決定一定是這樣。他相信地面真在啼哭了。況且地面也怎能不哭呢？



打一回仗，基督的僕人不是總要死幾千麼？地面——是一切人類的生身母親……自然覺得大家可憐相……

嗚，嗚，嗚……

「嗚，哭着呀。」

畢理契珂夫直起上身來。

「母親在哭哩。地面在哭哩。」

他感動了，親熱地向暗中看進去。有母親在，有大地在，自己並非只是一個人。這又怕什麼呢？有愛憐自己者在，有自己的生身母親在，有大地在。

他即刻勇壯起來，覺得周圍的一切，都如希哈努易一樣的親熱的東西，無論是地面，是草氣息，是天空的星星。

心臟跳得很利害，使畢理契珂夫想要用手來按住牠。觸着灰色的外套，觸着釦子，觸着那得到以後，從未離身的小小的若耳治勳章。

但是，輾轉之間，這也平靜了。于是在黑昏中，浮出中隊長的脸來。

『要檢查那丘岡上可有敵人的呵。』

黑暗便又成了包藏敵意的東西。尼啓孚爾又覺得自己是一個人，沒有一些幫助。他忍住呼吸，縮了身子，並且將中隊長命令放在心上，再往前面走。恐怖又一點一點來動他的心。他兩手捏着鎗，沿着界牌，走下窪地去，是想從這裏，暗暗走近丘邊去的。他現在分明知道，友在那裏，敵在那裏了。周圍的幽靜，也可怕起來了。靜到連心跳也可以聽到。靴子作響，野草氣惱地嚷。爲了疲勞和緊張，眼睛裏時時有黃金色的火星飛起。

忽而聽到異樣的聲音。好像在那裏的遠地裏，轉動着機器一般的聲音。那聲音，每隔了一定的時光，規則整然的一作一輟。是什麼曾經聽得慣熟了的那樣的聲音。在尼啓孚爾，是極其親熱的聲響，只是猜不出是什麼，他便一面側着耳朵，一面向前走。聲音逐漸清楚起來了。似乎就從這丘的斜坡上的草裏面發出來的。

『是什麼呢？』畢理契珂夫十分留心側着耳朵想。

平常是一定知道的聲音——但是，竟不知道究竟是什麼！  
于是他忽而出驚，就在那里蹲下了。

「阿阿，有誰在打鼾呵！」

全身騷擾起來。

「逃罷！」

然而，好容易又站住了。好像周身澆了冷水。他緊張着全身，側着耳朵，是的，的確是有誰在打鼾。健康的鼾聲，真正老牌的農夫的鼾聲。畢理契珂夫野獸似的將全身緊張起來，爬近打鼾的處所去。進一步，又停一回，上兩步，又住一次，一面爬，一面抖。他準備着無論什麼時候都能夠開鎗，以及用刺刀打擊。兩隻手像鐵鉗一樣，緊緊地捏着鎗。

黑暗中微微有一些白，就從這裡，發出粗大的，喇叭似的鼾聲來。是睡得熟透的人的，舒服的，引得連這邊也想睡覺的鼾聲。

畢理契珂夫又放了心。他一直接近那睡着的人的旁邊去。

是這小子。是這小子。這小子就是了。撒開了兩條臂膊，仰着，歪了頭。但是，究竟是什麼人呢？也許是俄國兵呀。畢理契珂夫的鼻子，嗅到了不慣的氣味。

「是奧太利呵。我們，是沒有那樣的氣味的。」

他蹲在那里，開始向各處摸索。旁邊拋着鎗枝和革製的背囊。

鎗上是上着鎗刺——開了刃的傢伙——的。在夜眼裏，也閃得可以看見。畢理契珂夫拖過鎗枝來。這麼一來，就是敵人已經解除武裝了。

「哼，好睡呀。有趣呵……」畢理契珂夫想着，凝視那睡着的人。

是一個壯健的奧太利兵。生着大鼻子。嘴大開着，喉嚨裏是簡直好像在跑馬車。這打鼾中，就蘊蓄着一種使畢理契珂夫憐愛到微笑起來，發生了非常的同情的聲響。

「乏了呀。也還是一樣的事情。」

他決不定怎麼辦纔好，便暫時坐在睡着的人的身旁，忍住呼吸，聳着耳朵聽。除遠遠的鎗聲之外，沒有一點聲音。

他於是慢慢地背了背囊，右手拿了奧太利兵的鎗，左手捏着自己的鎗，很小心的，退回舊來的路上，走掉了。自己十分滿足，狡猾地微笑着——但敵人還是在打鼾。

當站在中隊長的面前時，尼啓孚爾幾乎已經不知道自己有了腳沒有了。嚇！也許又要

得一個勳章哩。因為奪了奧太利的步哨的軍器來，實在也並不很容易呀……

但是，在中隊長的面前笑，是不行的，於是緊緊地閉了嘴，一直線幾乎要到耳朵邊。臉上呢，卻像齋戒日的煎餅一般發亮。

『查過了麼？』

『唔，查了，隊長，查過了。隊長說的那丘上呵……』

『唔？』

『那丘上呵，是有奧太利的小子們的。』

他的臉，是狡猾地在發亮。他挨次講述，怎樣地自己偷偷的走過去，貓頭鷹怎樣地叫，在什麼地方遇見了敵人。

『將鎗和背囊收來了。』

中隊長取起鎗枝來，周身看了一遍。收拾得很好，還裝着子彈。

『喲，辦得好。背囊裏面，查了沒有。』

『不。還沒有看呀。』



打開背囊來看。裝着小衫褲，食料，還有小小的書。

「唔——」中隊長拉長了聲音說。

「但是，將那奧太利兵，竟不能活捉了來麼？」

「那是，到底，近旁就有聽音呀。雖然悉悉索索，可是聽得出的。要是打醒了拖他來呢，雜種，就要叫喊……」

「那倒也是好，辦得不錯。」

「辦妥了公事，多麼高興呵，隊長。」

「但是，那小子怎麼了？」

「唔？」

「又「唔」什麼呢？」軍官皺了眉。「我問的是，將那小子，那敵人，怎樣處置了。」

「將鎗和背囊收來了。」

「那我知道。我說，是將那敵人怎樣辦了？」

「那小子是還在那地方呵。」

「還在那地方是知道的問的是你怎樣地結果了那小子。」

畢理契珂夫圓睜了喫驚的眼睛，凝視着軍官的臉。他是微麻的頑健的漢子，而浮在臉上的幸福的光輝，是忽然淡下去了。微微地張着嘴。

「你，將他結果了的罷。」

「不。」

「什麼竟沒有下手麼！」

「因為他睡着呀，隊長。」

「睡着，就怎樣呢，蠢才！」

軍官從椅子站起，大聲吆喝了。「你應該殺掉他的。看得不能捉，就應該即刻殺掉的。那小子究竟是你的什麼？是親兄弟？還是你的老子麼？」

「不，那並不是。」

「那麼，是什麼呢？敵人不是？」

「是呀。」

「那麼，爲什麼不將那小子結果的？」

「所以我說過了……那小子是睡着的，隊長。」

軍官顯出恨恨的暗的眼色，凝視着尼啓孚爾的臉。

「這樣的木頭人，沒有見過……？唔？我將你交給軍法會議去。」

軍官從桌子上取了紙張，暫時拿在手裏，但又將這拋掉了。他滿臉通紅。「隊長還沒

有懂——尙不解釋解釋……」畢理契珂夫想。

「隊長，奧太利的小子，是睡着的。打着鼾。一定是乏了的。如果沒有睡着，那一定不是活捉，是殺掉。但是，那小子睡着，還打鼾哩。好大的鼾。只要想想自己，就明白。我們乏極了，不知道有腳沒有的時候，一伙的小子們在營盤裏，也是這麼說的。尼啓希加，不要打鼾哪。」

軍官牢牢地注視着畢理契珂夫的臉。看眼睛，便知其人的。

操典上也這樣地寫着。

灰色眼珠的壯士，什麼事也能做成似的臉相，在胸膛上，是閃着若耳治勳章。

忽然之間，軍官的脣上浮出微笑來。並不想笑，但自然而然地笑起來了。

「唉唉，你是怎樣的一個馱子呢！蠢才！你也算是兵麼？你是鄉下人罷了。好了，去罷！」畢理契珂夫就向右轉，滿心不平的走到外面去。一出小屋，便是一向的老脾氣，不定向誰，只是大聲的說。

「因為那小子是睡着呀。大半就爲此呀。是睡着，還在打鼾的……」

雅各武萊夫 (Alexandr Jakovlev) 是在蘇維埃文壇上，被補爲『同路人』的羣中的一人。他之所以是『同路人』，則譯在這里的農夫，說得比什麼都明白。

從畢業于彼得堡大學這一端說，他是智識分子，但他的本質，卻純是農民底，宗教底。他是稟有天分的誠實的作家。他的藝術的基調，是博愛和良心。他的作品中的農民，和畢力涅克作品中的農民的區別之處，是在那宗教底精神，直到了教會崇拜。他認農民爲人類正義和良心的保持者，而且以爲惟有農民，是真將全世界聯結于友愛的精神的。將這見解，加以具體化者，是農夫。這里敘述着『人類的良心』的勝利。但要附加一句，就是他還有中篇十月，是顯示着較前進的觀念形態的。

日本的『世界社會主義文學叢書』第四篇，便是這十月，曾經翻了一觀，所寫的游移和後悔，沒有一個澈底的革命者在內，用中國現在時行的批評式眼睛來看，還是不對的。至于這一篇農夫，那自然更甚，不但沒有革命氣，而且還帶着十足的宗教氣，託爾斯泰氣，連用我那種落伍眼看去也很以蘇維埃政權之下，竟還會容留這樣的作者為奇。但我們由這短短的一篇，也可以領悟蘇聯所以要排斥人道主義之故，因為如此厚道，是無論在革命，在反革命，總要失敗無疑，別人並不如此厚道，肯當你熟睡時，就不奉贈一鎗刺。所以『非人道主義』的高唱起來，正是必然之勢。但這非人道主義，是也如大礮一樣，大家都會用的，今年上半年『革命文學』的創造社和『遵命文學』的新月社，都向『淺薄的人道主義』進攻，即明明白白證明着這事的真實。再想一想，是頗有趣味的。

A. Lunacharsky 說過大略如此的話：你們要做革命文學，須先在革命的血管裏流兩年；但也有例外，如綏拉比翁的兄弟們，就雖然流過了，卻仍然顯着白癡的微笑。這綏拉比翁的兄弟們，是十月革命後墨斯科的文學者團體的名目，作者正是



其中的主要的一人。試看他所寫的畢理契珂夫，善良，簡單，堅執，厚重，蠢笨，然而誠實像一匹象，或一個熊，令人生氣，而無可奈何。確也無怪 Lunacharsky 要看得頂上。冒火。但我想，要『克服』這一類，也只要克服者一樣誠實，也如象，也如熊，這就夠了。倘只滿口『戰略』『戰略』弄些狐狸似的小狡猾，那卻不行，因為文藝究竟不同政治，小政客手腕是無用的。

（一九二九年九月，近代世界短篇小說集（2）在沙漠上及其他所載。）

# 鼻子

俄國 N·戈果理

一

三月廿五那一天，彼得堡出了異乎尋常的怪事情。住在昇天大街的理髮匠伊凡·雅各武萊維支（姓可是失掉了，連他的招牌上，也除了一個滿臉塗着肥皂的紳士和『兼放淤血』這幾個字之外，什麼都看不見）——總之——住在昇天大街的理髮匠，伊凡·雅各武萊維支頗早的就醒來了，立刻聞到了新烤的麪包香。他從牀上欠起一點身子來，就看見像煞闊太太的，特別愛喝咖啡的那女人，正從爐子裏取出那烤好的麪包。

「今天，普拉斯可夫耶·阿息波夫娜，我不想喝咖啡了，」伊凡·雅各武萊維支說；

「還是喫一點兒熱麪包，加上葱。」（其實，伊凡·雅各武萊維支是咖啡和麪包都想要的，但他知道一時要兩樣，可決計做不到，因為普拉斯可夫耶·阿息波夫娜就最討厭這樣的沒規矩。）「讓這傻瓜光喫麪包去，我倒是在這兒好。」他的老婆想，「那就給我多出一份咖啡來了。」于是就是一個麪包拋在桌子上。

伊凡·雅各武萊維支在小衫上罩好了燕尾服，靠桌子坐下了，撒上鹽，準備好兩個葱頭，拿起刀來，顯着像煞有介事的臉相，開手切麪包。切成兩半之後，向中間一望——嚇他一跳的是看見了一點什麼白東西。伊凡·雅各武萊維支拿刀輕輕的挖了一下，用指頭去一摸，「很硬！」他自己說，「這是什麼呀？」

他伸進指頭去，拉了出來——一個鼻子……

伊凡·雅各武萊維支不由的縮了手，擦過眼睛，再去觸觸看：是鼻子，真的鼻子！而且這鼻子還好像有些認識似的。伊凡的臉上就現出驚駭的神色來。但這驚駭，卻敵不過他那夫人所表現的氣惱。

「你從那里削了這鼻子來的，你這廢料？」她忿忿的喝道。「你這流氓，你這酒鬼！我

告訴警察去！這樣的蠢貨！我早聽過三個客人說，你理髮的時候總是使勁的拉鼻子，快要拉下來！』

但伊凡·雅各武萊維支卻幾乎沒有進氣了；他已經知道這並非別人的鼻子，正是每禮拜三和禮拜日來刮鬍子的八等文官可伐羅夫的。

『等一等，普拉斯可夫耶·阿息波夫娜！用布片包起來，放在角落上罷；這麼擱一下，我後來拋掉牠就是。』

『不成！什麼，一個割下來的鼻子放在我的屋子裏，我肯的……真是廢料！他光會皮條磨剃刀，該做的事情就不知道馬上做。你這閒漢，你這懶蟲！你想我會替你去通報警察的嗎？對不起！你這偷懶鬼，你這昏蛋！拿出去！隨你拿到什麼地方去！你倒給我聞着這樣的東西的氣味試試看！』

伊凡·雅各武萊維支像被打爛了似的站着。他想而又想——但不知道應該想什麼。『怎麼會有這樣的事情的呢，』他搔着耳朵背後，終於說，『昨天晚上回來的時候，喝醉了沒有呢，可也不大明白了。可是，這事情，想來想去，總不像真的。首先，是麪包烤得熱透了

的，鼻子卻一點也不。這事情，我真想不通！」伊凡·雅各武萊維支不作聲了。一想到如果警察發見這鼻子，就會給他喫官司，急得幾乎要死。他眼前已經閃着盤銀線的紅領子，還看見一把劍在發光——他全身都抖起來了。於是取出褲子和靴子來，扮成低微模樣，由他的愛妻的碎話送着行，用布片包了鼻子，走到街道上。

他原是想塞在那里的大門的基石下，或者一下子在什麼街上拋掉，自己卻彎進橫街裏面的。然而運氣壞，正當緊要關頭，竟遇見了一個熟人，問些什麼「那里去，伊凡·雅各武萊維支？這麼早，到誰家出包去呀？」之類，使他抓不着機會。有一回，是已經很巧妙的拋掉了，但遠遠的站着的崗兵，卻用他那棍子指着叫喊道：「檢起來罷，你落了什麼了！」這真叫伊凡·雅各武萊維支除了仍然拾起鼻子來，塞進衣袋裏之外，再沒有別樣的辦法。這時候，大店小鋪，都開了門，走路的人也漸漸的多起來，他也跟着完全絕望了。

他決計跑到以撒橋頭去。也許怎麼一來，可以拋在涅伐河裏的罷——但是，至今沒有敘述過這一位有着許多可敬之處的伊凡·雅各武萊維支，卻是作者的錯處。恰如一切像樣的俄國手藝工人一般，伊凡·雅各武萊維支是一個可怕的倒醉鬼；



雖然天天刮着別人的臉，自己的卻是向來不刮的。他那燕尾服（他決沒有穿過常禮服）都是斑，因為本來是黑的，但到處變了帶灰的黃色；硬領是閃閃的發着光，釦子掉了三個，只剩着線腳。然而伊凡·雅各武萊維支是一位偉大的冷嘲家，例如那八等文官可伐羅夫刮臉的時候，照例的要說：『你的手，伊凡·雅各武萊維支，總是有着爛了似的味兒的！』那麼，伊凡·雅各武萊維支便回問道：『怎麼會有爛了似的味兒的呢？』『這我不知道，朋友，可是臭的厲害呀。』八等文官回答說。伊凡·雅各武萊維支聞一點鼻煙，于是在面龐上，上唇上，耳朵背後，下巴底下——總而言之，無論那里，都隨手塗上肥皂去，當作他的答話。

這可敬的市民現在到了以撒橋上了。他首先向周圍一望，接着是伏在橋欄上，好像要看看下面可有許多魚兒游着沒有的樣子，就悄悄的拋掉了那包着鼻子的布片。他彷彿一下子卸去了十普特（註一）重的擔子似的，伊凡·雅各武萊維支甚至於微笑了起來。他改變了去刮官臉的豫定，回轉身走向掛着『茶點』的招牌那一面去了，因為想喝

（註一）四十磅（Funt）爲一普特（pood）——譯者。

一杯熱甜酒，——這時候，他突然看見一位大鬍子，三角帽，掛着劍的風采堂堂的警察先生站在橋那邊。伊凡·雅各武萊維支幾乎要昏厥了。那警察先生用兩個指頭招着他，說道：『來一下，你！』

伊凡·雅各武萊維支是明白禮數的人，他老遠的就除下那沒邊的帽子，趕忙走過去，說道：『阿呀，您好哇。』

『好什麼呢。倒不如對我說，朋友，你站在那里幹什麼了？』

『什麼也沒有，先生，我不過做活回來，去看了一下水可流得快。』

『不要撒謊！瞞不了我的。照實說！』

『唔唔，是的，我早先就想，一禮拜兩回，是的，就是三回也可以，替您先生刮刮臉，自然，

這邊是什麼也不要的，先生。』伊凡·雅各武萊維支回答道。

『喂，朋友，不要扯談！我的鬍子是早有三個理髮匠刮着的了，他們還算是很大的面子哩，你倒不如說你的事。還是幹快說：你在那里幹什麼？』

伊凡·雅各武萊維支的臉色發了青……但到這裏，這怪事件卻完全罩在霧裏了，

後來怎麼呢，一點也不知道。

## 二

八等文官可伐羅夫醒得還早，用嘴唇弄了個『勃嚕嚕……』——這是他醒來一定要弄的，爲什麼呢，連他自己也說不出。可伐羅夫打過欠伸，就想去拿桌上的小鏡子，爲的是要看看昨夜裏長在鼻子尖上的滯氣。(註二)但他嚇了一大跳，該是鼻子的地方，變了光光滑滑的平面了！嚇壞了的可伐羅夫拿過水來，溼了手巾，擦了眼，但是，的確沒有了鼻子！他想，不是做夢麼，使用一隻手去摸着看，擰着身子看，然而總好像不能算做夢。八等文官可伐羅夫跳下牀，把全身抖擻了一通——但是，他沒有鼻子！他叫立刻拿了衣服來，飛似的跑到警察總監那里去了。

(註二)通常大抵譯作『面炮』是在春情發動期中，往往生在臉上的一種小突起，所以在這里也帶點滑稽的意思。現在姑且用浙東某一處的方言譯出，

我希望有人教我一個更好的名稱——譯者。

但我們應該在這里講幾句關於可伐羅夫的話，給讀者知道這八等文官究竟是怎样的一個人。說起八等文官來，就有種種。有靠着學校的畢業文憑，得到這個頭銜的，也有從高加索那邊弄到手的。這兩種八等文官，就完全不一樣。學校出身的八等文官……然而俄羅斯是一個奇特的國度，倘有誰說到一個八等文官罷，那麼，從里喀以至勘察加的一切八等文官，就都以爲說着了他自己。而且也不但八等文官，便是別的官職和頭銜的人們，不妨說，也全是這樣的。可伐羅夫便是高加索班的八等文官。他弄到了這地位，還不過剛剛兩年，所以沒有一刻忘記過這稱號。但是，爲格外體面和格外出色起見，他自己是從來不稱八等文官的，總說是少佐。『好麼，懂了罷。』如果在路上遇見一個賣坎肩的老婆子，他一定說，『送到我家裏去。我的家在花園街。只要問：可伐羅夫少佐住在這里麼？誰都會告訴你的。』倘是漂亮的姑娘，就還要加一點祕密似的囑咐，悄悄的說道：『問去，我的好人，可伐羅夫少佐的家呀。』所以，從此以後，我們也不如稱他少佐罷。

這可伐羅夫少佐是有每天上涅夫斯基大街散步的習慣的。他那坎肩的領子總是雪白，挺硬。頰鬚呢，現在就修得像府縣衙門裏的測量技師，建築家，聯隊裏的軍醫，或是什

麼都獨斷獨行，兩頰通紅，很能打波士頓紙牌的那些人們模樣。這頰鬚到了面頰的中央之後，就一直生到鼻子那里去。可伐羅夫少佐是總帶着許多淡紅瑪瑙印章的，有些上面刻着紋章，有些是刻着『星期三』『星期四』『星期一』這些字。可伐羅夫少佐的上聖彼得堡，當然有着他的必需，那就是在找尋和他身分相當的位置。着眼的是，弄得好，則副知事，如果不成，便是什麼大機關的監督的椅子。可伐羅夫少佐也並非沒有想到結婚，但是，必須有二十萬圓的賠嫁。那麼，讀者也就自己明白，當發見他模樣不壞而且十分穩當的鼻子，變了糟糕透頂的光光滑滑的平面的時候，少佐是怎樣的心情了。

不湊巧的是街上連一輛馬車也沒有。他只好自己走，裹緊了外套，用手帕掩着臉，像是出了鼻血的樣子。『也許是誤會的。既然是鼻子，想來不至于這樣瞎跑，』他想着，就走近一家點心店裏去照鏡。幸而那點心店裏沒有什麼人；小伙計們在打掃房間，排好桌椅。還有幾個是一副渴睡的臉，正用盤子搬出剛出籠的饅頭來。沾了咖啡漬的昨天的報紙，被棄似的放在桌椅上。『謝天謝地，一個人也沒有，』他想，『現在可以仔細的看一下了。』他惴惴的走到鏡子跟前，就一望，『呸，畜生，這一副該死的臉呵！』他唾了一口，說，『如果



有一點別的東西替代了鼻子，倒還好！可是什麼也沒有……」

他懊喪得緊咬着嘴唇，走出了點心店。並且決意破了向來的慣例，在路上對誰也不用眼睛招呼，或是微笑了。但忽然生根似的他站住在一家門前，他看見了出乎意料之外的事。那門外面停下了一輛馬車，車門一開，就鑽出一個穿禮服的紳士來，跑上階沿去。當可伐羅夫看出那紳士就是他自己的鼻子的時候，他真是非常害怕，非常驚駭了！一看見這異乎尋常的現象，他覺得眼前的一切東西都在打旋子，就是要站穩也很難。但是他終於下了決心——發瘧疾似的全身顫抖着——無論如何，總得等候那紳士回到車子裏。兩分鐘之後，鼻子果然下來了！他穿着高領的繡金的禮服，軟皮褲，腰間還掛着一把劍。從帶着羽毛的帽子推測起來，確是五等文官的服裝；也可見是因公的拜會。他向兩邊一望，便叫車夫道：『走罷！』一上車，就這麼的跑掉了。

可憐的可伐羅夫幾乎要發瘋。他不知道對於這樣的怪事情，自己應該怎麼想。昨天還在他臉上，做夢也想不到牠會坐着馬車，跑來跑去的鼻子，竟穿了禮服——怎麼會有這樣的事情呢！他就跟着馬車跑上去。幸而並不遠，馬車又在一個旅館前面停下了。

他也急急忙忙的跑到那邊去。有一羣女乞丐，臉上滿包着繃帶，只雕兩個洞，露着那眼睛。這樣子，他先前是以爲可笑的。他衝過了乞丐羣。另外的人還很少。可伐羅夫很興奮，自己覺得心神不定，只是圓睜了眼睛，向各處找尋着先前的紳士。終於發見他站在一個鋪子前面了。鼻子將臉埋在站起的高領裏，正在很留神似的看着什麼貨色。

『我怎麼去接近呢，』可伐羅夫想，『看一切——那禮服，那帽子——總之，看起一切打扮來，一定是五等文官。畜生，這真糟透了！』

他開始在那紳士旁邊咳嗽了一下，但鼻子卻一動也不動。

『可敬的先生……』可伐羅夫竭力振作着說，『可敬的先生……』

『您貴幹呀？』鼻子轉過臉來，回答說。

『我真覺得非常奇怪，極可敬的先生……您應該知道您自己的住處的……可是我忽然在這裡看見了您……什麼地方……您自己想想看……』

『對不起，您說的什麼，我一點也不懂……請您說得清楚些罷。』

『教我怎麼能說得更清楚呢？』可伐羅夫想，於是從新振作，接下去道，『自然……』

還有，我是少佐，一個少佐的我，沒了鼻子在各處跑，不是太不像樣麼？如果是昇天橋上賣着剝皮橘子的女商人或者什麼，那麼，沒了鼻子坐着，也許倒是好玩的罷。然而，我正在找一個職位……況且我認識許多人家的夫人——譬如五等文官夫人契夫泰來瓦以及別的……請您自己想想看……真的是沒有法子了，我實在……（這時可伐羅夫少佐聳一聳肩膀）……請您原諒罷……這事情，如果照着義務和名譽的法律說起來……不過這是您自己很明白的……」

「我一點也不懂，」鼻子回答說，「還是請您說得清楚些罷。」

「可敬的先生，」可伐羅夫不失他的威嚴說，「倒是我不懂您的話是什麼意思了……我們的事情是非常明白的……如果您要我說……那麼，您是——我的鼻子嗎！」

鼻子看定了少佐，略略的皺一皺眉。

「您弄錯了，可敬的先生；我是我自己。我們之間，不會有什麼密切關係的。因為看您衣服上的釦子，就知道您辦公是在別的衙門裏的。」說完這，鼻子就不理他了。

可伐羅夫完全發了昏；他不知道應該怎麼辦，甚至于不知道應該怎麼想了。忽然間，

聽到了女人的好聽的衣裙聲；來了一個中年的，周身裝飾着鏤空花條的太太，並排還有她的嬌滴滴的女兒，穿的是白衣裳，襯得她那苗條的身材更加優美，頭上戴着饅頭似的噴鬆的，淡黃的帽子。她們後面跟着高大的從僕，帶了一部大鬍子，十二條領子和一個鼻煙壺。

可伐羅夫走近她們去，將坎肩上的薄麻布領子提高一點，弄好了掛在金索子上的印章，于是向周圍放出微笑去，他的注意是在那春花一般微微彎腰，有着半透明的指頭的纖手遮着前額的女人身上。可伐羅夫臉上的微笑，從女人的帽子蔭下，看到胖胖的又白又嫩的下巴，春初的日蔭的薔薇似的面龐的一部份的時候——放得更其廣大了。然而他忽然一跳，好像着了火傷。他記得了鼻子的地方，什麼也沒有了。他流出眼淚來了。他轉臉去尋那禮服的紳士，想簡直明明白白的對他說：你這五等文官是假冒的，你是不要臉的騙子，你不過是我的鼻子……然而鼻子已經不在，恐怕是坐了馬車，又去拜訪誰去了。

可伐羅夫完全絕望了。回轉身，在長廊下站了一會，並且向各處用心的看，想從什麼

地方尋出鼻子來。鼻子的帽子上有着羽毛，禮服上繡着金花，他是記得很清楚的。然而怎樣的外套，還有車子和馬匹的顏色，後面可有好像跟班的人，如果有，又是怎樣的服色，他卻全都忘掉了。而且來來往往，跑着的馬車的數目也實在多得很，又都跑得很快，總是認不清。即使從中認定了一輛罷，也決沒有停住牠的法子。這一天，是很好的晴天，涅夫斯基大街上的人們很擁擠。從警察橋到亞尼七庚橋的步道上，都攢動着女人，恰如花朵的瀑布。對面來了一個他的熟人，是七等文官，他卻叫他中佐的，尤其是在不知底細的人面前。還有元老院的科長約里斤，他的好朋友，這科長，如果打起八人一組的波士頓紙牌來，是包輸的人物。還有別一個少佐，也是從高加索撈了頭銜來的，向他揮着手，做着他就要過來的信號。

『阿唷，倒運！』可伐羅夫說，『喂，車夫，給我一直上警察總監那里去！』

可伐羅夫剛一跳上車，就向車夫大喝道：『快走——愈快愈好！』

『警察總監在家麼？』他剛跨進門，就大聲的問道。

『不，沒有在家，』門房回答說，『剛才出去了。』



「真可惜！」

「是呀，」門房接下去道，「是剛才出門的，如果您早來一分鐘，恐怕您就能夠在家裏會到他了。」

可伐羅夫仍舊用手帕掩着臉，又坐進了馬車，發出完全絕望的聲音，向車夫吶喊道：

「走，前去！」

「那里去呀？」車夫問。

「走，一直去！」

「怎麼一直去呢？这里是轉角呀。教我往右——還是往左呢？」

這一問，收住了可伐羅夫的奔放的心，使他要再想一想了。到了這樣的地步，第一着，是先去告訴警察署。這也並非因爲這案件和警察直接相關，倒是爲了他們的辦案，比別的什麼衙門都快得遠。至于想往鼻子所在的衙門的長官那里去控告，希圖達到目的，那恐怕簡直是胡思亂想，這只要看鼻子的種種答辯就知道，這種人是毫無高尚之處的，正如他說過和可伐羅夫毫不相識一樣，那時真不知會說出些什麼來呢。可伐羅夫原要教

車夫上警察署去的，但又起了一個念頭：這騙人的惡棍，那時是初會，裝着那麼不要臉的模樣，現在就說不定會看着機會，從彼得堡逃到什麼地方去的。這麼一來，一切的搜索就無效了，即使並非無效，唉，怎麼好呢，怕也得要一個整月的罷。但是，好像天終於給了他啓示，他決計跑往報館，趕快去登詳情的廣告了。那麼，無論誰，只要看見了鼻子，就可以立刻拉到可伐羅夫這里來，或者至少，也準會來通知鼻子的住址。這麼一決計，他就教車夫開到報館去。而且一路用拳頭衝着車夫的背脊，不斷的喝道：『趕快呀，你這賊骨頭！趕快呀，你這騙子！』『唉，這好老爺，』車夫一面搖着頭，說，一面用韁繩打着那毛毛長得好像農家窗上的破布一般的馬的脊梁。馬車終於停下了。可伐羅夫喘息着，跳進了小小的前廳。在那地方，靠桌坐着一個白髮的職員，身穿舊的燕尾服，鼻上架着眼鏡，咬了筆，在數收進的銅錢。

『誰是收廣告的？』可伐羅夫叫道。

『阿，您好！我就是的！』那白頭職員略一擡眼，說，眼光就又落在錢堆上面了。

『我要在報上登一個廣告……』

『請您再稍稍的等一下，』職員說，右手寫出數目來，左手扶好了眼鏡。一個侍役，從許多扁繸和別的打扮上，就知道是在貴族家裏當差的，捧着一張稿紙，站在桌子旁，許是要顯顯他是社交上的人物罷，和氣的說：『這是真的呢，先生，不值一戈貝克的小狗——這就是說，倘是我，就是一戈貝克也不要；可是伯爵夫人卻非常之愛，阿唷，愛得要命——所以爲了尋一匹小狗，肯懸一百盧布的賞。我老實對您說，您要知道，這些人們的趣味，和我們是完全不同的；爲了這麼一匹長毛狗或是斑狗，他們就化五百呀，一千盧布，只要狗好，他們是滿不在乎的。』

這可敬的職員認真的聽着談天，同時也算着侍役手中的稿紙上的字數。侍役的旁邊，還站着女人，店員，以及別的僱員之類一大羣，手裏都拿着底稿。一個是求人僱作品行方正的馬車夫；別一個是要把一八一四年從巴黎買來的還新的四輪馬車出售；第三個是十九歲的姑娘，善于洗衣服，別的一切工作也來得。缺了一個彈簧的堅牢的馬車。生後十七年的灰色帶斑的年青的駿馬。倫敦新到的蘿蔔子和蕪菁子。連裝飾一切的別墅。帶着足夠種植白樺或松樹的餘地的馬棚兩間。也有要買舊鞋底，只要一通知，就在每日八

點至三點之間，趨前估價的。擠着這一羣人的屋子，非常之小，裏面的空氣也就太壞了；八等文官可伐羅夫卻並沒有聞着那氣味，雖然也有手帕掩着臉，但還是因為頂要緊的鼻子，竟不知道被上帝藏到那里去了。

「我的可敬的先生，請您允許我問一聲——我是極緊急的，」他熬不住了，終於說。「就好，就好！……兩盧布和四十三個戈貝克！……再一下子就好的！……一盧布和六十四個戈貝克！」白髮先生一面將底稿擲還給老女人和男當差們，一面說。「那麼，您的貴幹是？」他轉過來問到可伐羅夫了。

「我要……」可伐羅夫開始說，「我遭了誑騙，遭了欺詐了——到現在，我還沒有抓住那傢伙。現在要到貴報上登一個廣告，說是有誰捉了這騙賊來的，就給以相當的謝禮。」

「我可以請教您的貴姓麼？」

「我的姓有什麼用呢？這是不能告訴你的。我有許多熟人。譬如五等文官夫人契夫泰來瓦呀，大佐夫人沛拉該耶·格里戈利也夫娜呀……如果他們一知道，那可就糟了！」

您不如單是寫一個八等文官，或者更好是一位少佐品級的紳士。」

「這跑掉了的小傢伙是您的男當差罷？」

「怎麼是男當差那類腳色是玩不出這樣的大騙局來的！跑了的是……那是……我的鼻子……」

「唔！一個希奇的名字！就是那鼻子姑娘捲了您一筆鉅款去了？」

「鼻子……我說的是……你這麼胡扯，真要命！鼻子，是我自己身上的鼻子，現在不知道逃到那里去了。畜生，拿我開玩笑！」

「不知道逃到那里去，是怎麼一回事呢？這事情我總有點兒不明白。」

「是怎麼一回事？連我也說不出來呀。但是，緊要的是牠現在坐着馬車在市上轉，還自稱五等文官。所以我來登廣告，要有誰見，便即抓住，拉到我這里來的。鼻子，是身體上最惹眼的東西！沒有了這的我的心情，請您推測一下罷！這又不比小腳趾頭，倘是那，只要穿上靴子，就誰也看不見了。每禮拜四，我總得去赴五等文官夫人契夫泰來瓦的夜會，還有大佐夫人沛拉該耶和格里戈利也夫娜·坡陀忒契娜，很漂亮的小姐，另外還有許



多太太們，和我都很熟識，你想想看，現在我的心情是……我竟不能在她們跟前露臉了！」

職員緊閉了嘴唇，在想着。

「不成，這樣的廣告，我們的報上是不能登的。」沈默一會之後，他終於說。

「怎，什麼？爲什麼不能？」

「您想，我們的報紙的名聲，先就會鬧壞的。如果登出鼻子跑掉了這些話來……人們就要說，另外一定還有胡說和謊話在裏面。」

「但是，怎麼這是胡說呢？謊話是一句也沒有的！」

「是的，您是覺得這樣的。上禮拜我們就有過很相像的事情。恰如您剛剛進來時候的樣子一樣，來了一位官員，拿着稿紙，費用是兩盧布七十三戈貝克。廣告上說的是一匹黑色的長毛狗跑掉了。我告訴您，這是什麼意思呢？這是嘲罵；這長毛狗是說着一個會計員的——我不記得是那一個機關裏的了。」

「但是，我並不要登長毛狗的廣告，倒是我自己的鼻子。這和我要登關於我自己的

廣告，完全一樣的。」

「不成，這樣的廣告，我是斷不能收的。」

「但是，如果我的鼻子真是沒有了呢？」

「如果沒有了鼻子，那是醫生的事情了。能照各人心愛的樣式，裝上鼻子的醫生，該是有着的。不過據我看起來，您是一位有趣的先生，愛對大家開開玩笑。」

「我對你賭咒！天在頭上！既然到了這地步，我就給你看罷。」

「請您不要發火！」職員嗅了一點鼻煙，接着說。「總之，如果您自己可以的話，」他好奇似的說，「我倒也願意看一看的，究竟……」

八等文官於是從臉上拿開了手帕。

「這真是出奇，」職員說，「這地方竟完全平滑了，平滑得像剃刀一樣。這是只好相信的了。」

「那麼，您也再沒有什麼爭執了罷？可以登報的事實，是你親自看見了的。我還應該特別感謝您，並且從這機會，使我得到和您熟識的滿足，我也很喜歡。」看這些話，這一回，

少佐是想說得討好一點的。

『登報自然也並不怎麼難，』職員說，『只是我想，這廣告恐怕于您也未必有好處。還不如去找一個會做好文章的文學家，告訴他這故事，使他寫一篇奇特的記實，怎麼樣呢？』這東西如果登上了「北方的蜜蜂」（這時他又聞一點鼻煙，）既可以教訓青年，（這時他擦一擦鼻子，）也很惹大眾的興味的。』

八等文官是什麼希望也沒有了。他瞥見了躺在眼前的報章，登着演劇的廣告。一看到一個漂亮透頂的女優的名字，他臉上就已經露出笑影來。一面去摸衣袋，看看可有藍錢票。因為據可伐羅夫的意見，大佐夫人之流是都非坐特等座不可的。但是，一想到鼻子，可又把這個計劃打得粉碎了。

報館人員好像也很同情了可伐羅夫的苦況。他以為照禮數，總得用幾句話，來表明自己的意思，以安慰他悲哀的心情。『真的，遭了這等事，多麼不幸呵。你要用一點鼻煙麼？頭痛，氣鬱，都有效；醫痔瘡也很靈驗的。』館員一面說，一面向可伐羅夫遞過鼻煙壺來，順手打開了嵌着美人小像的蓋子。

這是太不小心的舉動。可伐羅夫忍耐不住了。『開玩笑也得有個界限的！』他忿怒的喝道，『你沒見我正缺了嗅嗅的傢伙嗎？媽的你和您的鼻煙！什麼東西。這麼下等的培力芹煙。自然，就是法國的拉不煙，也還不是一樣！』他說着，恨恨的衝出報館，拜訪警察分局長去了。

當可伐羅夫走進去的時候，分局長正在伸一個懶腰，打一個呵欠，說道，『唉，睏他這麼三個鐘頭罷！』這就可見八等文官的拜訪，是不大湊巧的了。這位分局長是一切美術品和工藝品的熱心的獎勵家。但是，頂歡喜的是國家的鈔票。『這還切實，』他總愛這麼說，『這還切實。再好沒有了。不用餵養，不佔地方。只要一點小地方，在袋子裏就夠。即使掉在地上罷——牠又是不會破的。』

分局長對可伐羅夫很冷淡。並且說，喫了東西之後，不是調查事情的適宜的時光；休息一下，是造化的命令。（聽了這話，可伐羅夫就知道這位分局長是深通先哲遺留下來的格言的了，）倘不是疏忽的人，怕未必會給誰拉掉鼻子的。

這就是並非眉毛上，卻直接在眼睛上着了一棍子。而且還有應該注意的，是可伐羅

夫乃是一位非常敏感的人。有人說他本身，他總是能夠寬恕的，但如果關於他的官階和品級，就決不寬恕。譬如做戲的時候，假使是做尉官級的事情，他都不管，然而一牽涉佐官級的人，卻以爲不該放任了。可是在分局長的招待上，他卻碰得發了昏，只是搖着頭，保着兩手稍稍伸開的姿勢，想不失去他的威嚴，一面說，『我可以說，你這面既然說了這麼不客氣的話，我還有什麼好說呢。』他于是出去了。

他一直回了家，連腳步聲也輕得很。已經黃昏了。找尋是完全沒有用。碰了大釘子回來，覺得自己的家也很淒涼，討厭，一進門，就看見他的男當差伊凡躺在髒透了的軟皮沙發上。他仰臥着，在把唾沫吐到承塵上面去，而且又很準，總是吐在同一的地方。真是悠閒無比。一看見，可伐羅夫就大怒了，用帽子打着伊凡的頭，喝道：『總做些無聊事，這豬狗！』

伊凡立刻跳起身，用全速力跑過來，幫他脫下了外套。

于是少佐進了自己的屋子裏，坐在沙發上，又疲倦，又悲哀，歎了幾聲，說道：

『唉，唉，真倒運！如果我沒有了了一隻手，一隻腳，或者一條腿，倒還不至于這麼壞，然而竟沒有了鼻子——畜生沒有鼻子，鳥不是鳥，人也不是人了——這樣的東西，立刻



撮來，從窗口摔出去罷！倘使爲了戰爭，或是決鬪，或是別的什麼自己不小心，弄掉了，那沒有法，然而竟拋得連爲什麼，怎麼樣，也一點不明白，光是不見了就完。真奇怪。決不會有這樣的事的。」他想了一下，就又說，「無論如何，總是參不透。鼻子會不見的，這多麼稀奇。這一定是在做夢，要不然，就是幻想了。也許是刮過鬍子，塗擦皮膚的燒酒，錯當水喝了罷。伊凡這昏蛋既然模模胡胡，自己就隨隨便便的接過來了也說不定的。」因爲要查明自己究竟醉了沒有，少佐就竭力擰一把他的身體，痛得他喊起來。那就全都明白了，他醒着的，他清楚的。他慢慢的走到鏡子前面去了，細眯着眼睛，心裏想，恐怕鼻子又在老地方了罷，但忽然跳了回來，叫道：『這可多麼醜！』

這真是參不透。倘是別的東西：一粒釦子，一個銀匙，一隻錶，那是也會不見的——但卻是這樣的一個損失……有誰失掉過這樣的東西的？而且在自己的家中！可伐羅夫少佐記出一切事情來，覺得最近情理的，是大約只好歸罪于大佐夫人坡陀忒契娜才對。她要把她的女兒和他結婚。他也喜歡對這位小姐獻媚，不過到底沒有開口，待到大佐夫人自己明白表示，要嫁女兒給他了，他卻只敷衍一下就完全推脫，說是他年紀還太青，再得

辦五年公事——那麼，自己就剛剛四十二歲了。大佐夫人爲了報這點讎，要毀壞他的臉，便從什麼地方僱了一兩個巫婆來，也是很可能的事。要不然，是誰也不會想到割掉人的鼻子的！那時候，並沒有人走進他的房子來。理髮匠伊凡·雅各武萊維支的來刮臉，是禮拜三，禮拜三不必說，就是第二天禮拜四，鼻子也的確還在原地方的——他記得很分明，知道得很清楚。況且不是會覺得疼痛的麼？傷口好得這麼快，光滑到像剃刀一樣，卻真是怎麼也想不通。他想着各種的計劃：依法辦理，把大佐夫人傳到法庭上去好，還是自己前去，當面斥罵她好呢？……忽然間，從許多門縫裏鑽進亮光來，將他的思想打斷了。這亮光，是伊凡點上了大門口的蠟燭。不一會，伊凡也捧着蠟燭，明晃晃的走進屋裏來。可伐羅夫首先第一著，是抓起手帕，遮住了昨天還有鼻子的地方。因爲伊凡是昏人，一見他主人的這麼奇特的臉，他是會看得張開了嘴巴的。

伊凡剛回到他狗窩一般的小屋裏去了不多久，就聽得大門外好像有生客的聲音，道：『八等文官可伐羅夫住在這裏麼？』

『請，請進來，是的，他住在這裏，』可伐羅夫少佐說着，慌忙跑出去，給來客開門。

進來的是一個兩頰很胖，鬍子不稀不密，風采堂堂的警察。就是這小說的開頭，站在撒橋根的。

「恐怕您失掉了您的鼻子了罷？」

「一點不錯。」

「這東西可又找到了。」

「你說什麼？」可伐羅夫少佐不禁大叫起來。高興得連舌頭也不會動了。他只是來回的站着站在自己面前的，在抖動的燭光中發亮的警察的厚嘴唇和面頰。「怎，怎麼找到的？」

「事情也真怪：在路上捉住的。他幾乎就要坐了搭客馬車，逃到里喀去了。護照是早已辦好了的。還是一個官員的名字。最妙的是，連我也原當他是一個正人君子的。但幸而我身邊有眼鏡，於是立刻看出，他卻是一個鼻子。我有些近視，即使你這樣的站在當面，我也不過模模糊糊的看見你的臉，鼻子呀，鬍子呀，以及別的小節目，就分不清。我的女母，就是我的女人的母親，也是什麼都看不見的。」

「可伐羅夫忘了自己了。『在那里呢？那里？我就去，好……』」

「您不要着慌就是。我知道這是要緊的，已經自己帶了來了。而且值得注意的事是，這案子的主犯乃是住在昇天大街的理髮匠這壞傢伙，他已經腳鐐手銬，關在牢監裏了。我是早已疑心了他的，他是一個酒醉鬼，也是一個賊骨頭，前天他還在一個鋪子裏偷了一副釦。你的鼻子倒是好好的，一點也沒有什麼。」警察一面說，一面從衣袋裏掏出用紙包着的鼻子來。

「是的，這就是的！」可伐羅夫叫了起來。「不錯，這就是的！您可以和我喝一杯茶麼？」

「非常之好可是我實在沒有工夫了。我還得立刻到懲治監去……現在的食料品真貴得嚇人……我有一個丈母，就是我的女人的母親，還有許多孩子。最大的一個倒像很有希望的——這麼一個乖角兒。但要給他好教育，我簡直沒有這筆款……」

警察走了之後，好一會，八等文官還是昏昏的獸着。這樣的過了兩三分鐘，這纔慢慢的能夠看見，能夠覺得了。弄得那麼胡塗，也就是他的歡喜太出意外了的緣故。他用兩手

捧起尋到的鼻子來，看了一通，又用極大的注意，細看了一次。

『一點不錯。正是這個。』可伐羅夫少佐說，『唔，這左邊就有着昨天生出來的滯氣。』因爲太高興了，他幾乎要出聲笑起來。

然而在這地面上，永久的事情是沒有的。歡喜也並不兩樣。後一霎時，就沒有那麼大了，再後一霎時，就更加微弱，終於也成了平常的心情，恰如被小石子打出來的波紋，到底還是復歸于平滑的水面。可伐羅夫又在想，並且悟到這事件還沒完結了。鼻子是的確找到了的，但這回必須裝上原先的地方去。

『如果裝不牢呢？』少佐自己問着自己，發了青。

說不出的恐怖趕他跑到桌子跟前去。爲了要鼻子裝得不歪不斜，他拿一面鏡。兩隻手抖得很厲害。極小心，極謹慎的他把鼻子擺在老地方。但是，糟了，鼻子竟不黏住！他拿到嘴巴邊，呵口氣溫潤牠一下，然後再放在兩頰之間的平面上，但鼻子卻無論如何總不肯黏牢。

『喂，喂！這樣的帶着罷，你這蠢貨！』他對鼻子說。然而鼻子很麻木，像木塞子似的



落在桌上了，只發出一種奇特的聲音。少佐的臉痙攣了起來。『無論如何，總不肯黏住麼？』他吃驚的說。但還去裝了好幾回——那努力，仍舊沒有用。

他叫了男當差來，教他去請醫生。那醫生，是就住在這大樓二層樓上的好房子裏的。風采非凡，有一部好看的絡腮鬚鬚和一位健康活潑的太太。每天早上喫鮮蘋果，漱口要十五分鐘，牙刷有五樣，嘴裏總弄得非常的乾淨。醫生即刻就到了，問過這事情的發生時期之後，便托着少佐的下巴，擡起他的臉，用第二個指頭在原有鼻子的地方彈了一下，少佐趕緊一仰頭，後頭部就撞在牆壁上。醫生說，這是沒有什麼的，命令他離開些牆壁，把頭先往右邊歪過去，摸一摸原有鼻子的處所，說道『哼！』然後命令他往左邊歪過去，說道『哼！』終於用大指頭再彈了一下，使少佐像被人來數牙齒的馬匹似的縮了頭。經過這樣的調查之後，于是他搖搖頭，開口道：『不成，這是不行的。還是聽牠這樣好。一不小心，也許會更壞的。自然，我可以替您接上鼻子去，馬上接也可以。但我得先告訴您說，這是只會更壞的。』

『顧不得這些了！沒有鼻子，我還能出門麼？』可伐羅夫大聲說。『沒有能比現在更

壞的了。畜生！這樣的一張醜臉，我怎麼見人呢？我的熟人，都是些闊綽的太太，今晚上該去的就有兩家！我說過，我有許多熟人……首先是五等文官夫人契夫泰來瓦，大佐夫人坡陀忒契娜……雖然喫了她這樣的虧，只好在警廳裏見面。請你幫一下子罷，先生……」

可伐羅夫又懇求的說，「莫非竟一點法子也沒有麼？接起來試試看。不論好壞，只要安上了就好。不大穩當的時候，我可以用手輕輕的按住的。跳舞是從此不幹了。因為一有不相宜的動作，也許會弄壞的。至于您的出診的謝禮呢，請放心罷，只要我的力量辦得到……」

「請您相信我，」醫生用了不太高，也不太低，但很清楚，似乎討好的聲音說，「我的行醫，是決不爲了自己的利益的。這和我的主義和技術相反的。確，我出診也收些報酬，但這不過因為恐怕不收，倒使病人的心裏不舒服罷了。當然，就是這鼻子，倘要給你安上去，那就可以安上去，然而我憑着我的名譽，要請您相信我的話——這是只會更加壞下去的。最好是聽其自然。時常用涼水來洗洗。我並且還要告訴您，即使沒有鼻子，那健康是和有鼻子的時候並沒兩樣的。至于這鼻子呢，我勸你裝在瓶子裏，用酒精泡起來。更好是加上滿滿的兩匙子燒酒和熱醋——那麼，你一定可以賺一大批錢，如果你討價不很貴

的話，我帶了去也可以。」

「不行，不行，怎麼賣！」可伐羅夫少佐絕望的叫道，「那倒不如單是不見了鼻子的好了！」

「那麼，少陪，」醫生鞠一個躬，說，「我真想給您出點力……有什麼法子呢？但是，至少，我的用盡了力量，是您已經看得很明白的了。」他說完話，便用了堂皇的姿勢，走出屋子去。可伐羅夫連醫生的臉也沒有看清。深深的沈在無感覺的底裏，總算看見了的，是只有黑色燕尾服的袖口和由此露出的雪白乾淨的小衫的袖子。

第二天，他決定在控告大佐夫人之前，先給她一封信。這信，是問她肯不肯將從他那里拿去的東西，直截爽快的歸還的。內容如下：

「親愛之亞歷山特拉·格里戈利耶夫娜！

敝人誠不解夫人如此奇特之行爲矣。由此舉動，蓋將一無所得；亦不能強鄙人與令愛結婚也。今敝鼻故事，全市皆知，夫人之外，實無禍首。此物突然不見，且已逃亡。或化爲官員，或仍復本相，此除我夫人，或如我夫人，亦從事于偉業者之

妖術之結果而外，豈有他哉。鄙人自知義務，茲特先行通知，假使該鼻于今日中，不歸原處，則惟有力求法律之防禦與保護而已。

然仍以致敬于夫人爲榮之忠僕

柏拉敦·可伐羅夫

『親愛的柏拉敦·古茲密支！

你的信真嚇了我一大跳。我明白的對你說，好像幹了什麼壞事似的，得了你這樣的訓斥，我真是沒有想到的。我明白的對你說，像你所說那樣的官員，無論他是真相，是改裝，我家裏都沒有招待過。只有腓立普·伊凡諾維支·坡丹七科夫來會過我，好像想要我的女兒，（他是一位品端學粹的君子人，）但是我連一點口風也沒有露。你又說起鼻子。如果這說的是我們回絕了你，什麼都落空了的意思，那麼，這可真使我奇怪了。首先說出來的倒是你，至于我們這一面，你想必也明白，意思是恰恰相反的。就是現在，只要你正式要求，說要我的女兒，我也還是很高興的立刻答應你。這不正是我誠心的在希望的嗎。我實在是總

在想幫幫你的忙的。

你的

亞歷山特拉·坡陀忒契娜

『唔，』看過了信之後，可伐羅夫說，『並不是她。不會有這等事！這封信，就完全不像一個犯人寫出來的。』八等文官還在高加索的時候，就受過委派，調查了幾個案件，所以深通這一方面的事情。『那麼，究竟是怎麼着，爲了怎樣的運命的搗亂，弄成了這樣的呢？畜生，這可又莫名其妙了！』他的兩隻手終於軟了下來。

這之間，這一件奇特事件的傳說，已經遍滿了全市。照例是越傳越添花樣的。那時候，人們的心都向着異常的事物。大家的試驗電磁，就剛剛風行過，而且棚屋街有着能夠跳舞的椅子的故事，也還是很新的記憶，所以有了這樣的風傳，說八等文官可伐羅夫的鼻子每天三點鐘一定到涅夫斯基大街去散步，正也毫不足怪的。每天總屯集起一大堆好事之徒來。倘有人說一聲鼻子現在雍開爾的鋪子裏——那鋪子近旁便立刻人山人海，不叫警察不行。一個儀表堂堂的投機家，卻生着一副很體面的絡腮鬍子，原是在戲院門



口賣着各種餅乾和饅頭的，福至心靈，就做了許多好看而堅固的木頭椅，排起來，每人八十戈貝克，在賣給來看的人們坐。一個武功赫赫的大佐，因為要擁進這里去，特地一早出門，用盡氣力，這纔分開人堆，走到裏面了。但使他非常憤慨的，是在這鋪子的窗上所看見的卻並非鼻子，不過一張石印畫片，畫着一個在補毛線衫和襪子的姑娘，和一個身穿翻領的坎肩，留一點小鬍子的少年，在樹陰下向她看。而且這畫片掛在那里，也幾乎有十年了。大佐回出來，恨恨的說：『爲什麼人們竟會給這樣無聊的，胡說的謠言，弄得起哄的呢？』後來那傳說，又說是可伐羅夫少佐的鼻子的散步，不在涅夫斯基大街了，是在滔里斯公園，並且是早在那里了的，當訶萊士夫·米爾沙（一八二九年到彼得堡來的波斯王之孫）還住在那近旁的時候，他就被這奇特的造化遊戲喫過嚇。外科專門學校的一般學生也來參觀了。一個有名的上流的太太，還特地寫信給公園的經理，說是他極想給他的孩子們看看這希罕的現象，如果可以，還希望加一些能作青年們的教訓的說明云。

有了這故事，歡迎鼓舞的是夜會的常客，社交界的紳士們。他們最擅長的是使女人們發笑，然而那時卻已經再也沒有材料了。但是，有很少的一些可敬的，精神高尚的人物，

卻非常之不滿。一位先生憤憤的說，他不解現在似的文明的世紀，怎麼還會傳佈那麼愚蠢的謠言；而且他更深怪政府對於這事，何以竟不給牠些微的注意。這位先生，是分明屬于要政府來管一切事件——連自己平時的夫婦口角的事件的人們之一的。于是而……這事件，到這裏又完全罩在霧裏了，以後怎樣呢——一點也不知道。

三

世間也真有古怪得極的事情。有時候，竟連斷不能相信的事情也會有。曾經以五等文官的格式，坐着馬車，那麼哄動過全市的鼻子，居然若無其事似的，忽然在原地地方，就是可伐羅夫少佐的兩個面頰之間出現了。其時已經是四月初七日。少佐早上醒來，在無意中看了一看鏡，卻看見了鼻子！用手一撮——真的是鼻子！『噯哈！』可伐羅夫說，高興到幾乎要在屋子裏跳起德羅派克（註三）來。但因為伊凡恰恰走進來，他就中止了。他命令他立刻準備洗臉水。洗過臉，再照一照鏡——有鼻子！用手巾使勁的擦一下，又照一照

（註三）Tropak, 一種國民的跳舞。——譯者。

鏡——有鼻子！

「來瞧一下，伊凡，好像鼻子尖上生了一粒滯氣，」他說着，一面自己想：「如果伊凡說：『阿呀，我的好老爺，不要說鼻子尖上的滯氣，你連鼻子也沒有呢。』這不是完了！」

然而伊凡說：『沒有呀。沒有滯氣。鼻子乾乾淨淨的！』

「好！很好！」少佐獨自說，並且兩指一擦，響了一聲。這時候，門口出現了理髮匠伊

凡·雅各武萊維支，但好像因為偷了黃油，遭人毒打過一頓的貓兒，惴惴的。

「先對我說，手乾淨麼？」他還遠，可伐羅夫就叫起來。

「乾淨得很。」

「你說謊！」

「天在頭上，乾淨得很的，老爺！」

「那麼，來就是！」

可伐羅夫坐着。伊凡·雅各武萊維支圍好白布，用了刷子，漸漸的將鬍子全部和面頰的一部分，都塗上了商人做生日的時候，常常請人那樣的奶油了。『瞧！』理髮匠留心

的望着鼻子，自己說。於是將可伐羅夫的頭轉向一邊，又從側面望着鼻子。「瞧！正好。」他說着，總是不倦的看着那鼻子。到底是極其謹慎地，慢慢的伸出兩個指頭來，要去撮住鼻子尖。這辦法，就是伊凡·雅各武萊維支派。

「喂，喂，小心！」可伐羅夫叫了起來。伊凡·雅各武萊維支大喫一驚，垂下手去，着了一生未有的慌。但終於很小心的在下巴底下剃起來了。刮臉而不以身體上的嗅覺機關爲根據，在伊凡·雅各武萊維支是很覺得不便，並且艱難的，但總算只用他毛糙的大指按着面頰和下顎，克服了一切障礙，刮完了。

這事情一結束，可伐羅夫就急忙的換衣裳，叫了馬車跑到點心店。一進門，他就大喝道，「伙計，一杯巧克力！」同時也走到鏡前面——不錯，鼻子是在的！他很高興的轉過臉去，映着眼，顯着滑稽的相貌去看兩個軍人。其中的一個生着的鼻子，無論如何，總難說牠比坎肩上的釦子大。出了點心店，他到那撈個副知事，倘不行，便是監督的椅子的衙門裏的事務所去了。走過應接室，向鏡子瞥了一眼——不錯，鼻子是在的！他於是跑到別一個八等文官，也是少佐的那里去。那人是一個非常的壞話專家，總喜歡找出什麼缺點來，

教人不舒服，當這時候，他是總回答他說：『說什麼，我知道你是全彼得堡的聰明才子』。他在路上想：『如果一見面，那少佐並不狂笑起來，便可見一切處所，全有着該有的東西的了。』但那八等文官卻什麼話也沒有說。『好，很好！』可伐羅夫自己想。回家的路上，他又遇見了大佐夫人坡陀忒契娜和她的女兒。一招呼，就受了歡呼的迎接，也可見他的肉體上，並無什麼缺陷了。許多工夫，他和她們站着談閒天。還故意摸出鼻煙壺來，當面慢慢的塞進兩個鼻孔裏去給她們看。心裏卻想道：『怎麼樣，雞婆子，你的女兒我卻是斷斷不要的呢。倒也並不是爲了什麼——*par amour*——哼，就是怎麼着！』

從此以後，可伐羅夫少佐便好像毫無過什麼似的，又在涅夫斯基大街閒逛；戲園，舞場，夜會——總而言之，無論那里都在出入。鼻子也好像毫無過什麼似的，安坐在臉中央，絕不見有想要跑掉的樣子。後來呢，只見可伐羅夫少佐總是很高興，總是微笑着，總在惱殺所有的美婦人。有一回，他在百貨公司的一個鋪子裏，買了一條勳章帶，但做什麼用呢，可是不知道，因爲他的身分，是還不夠得到無論什麼勳章的。

但是——在我們廣大的俄羅斯的首府裏，發生出來的故事的詳細，卻大略就如上



面那樣的東西！在現在，無論誰，只要想一想，是都會覺得有許多胡說八道之處的。鼻子跑掉了，穿起五等文官的禮服來，在種種地方出現的這一種完全是超自然的，古怪的事實，姑且不說罷——但怎麼連像可伐羅夫那樣的人，就不能託報館登出一個鼻子的廣告之類的事，也會不懂的呢？我在這里，也並非說廣告費未免貴一點：這是小事情，而且我也決不是吝嗇的人。然而我總覺得這有些不妥當！不切帖！不高明！還有一層，是鼻子怎麼會在烤熟的麪包裏面的呢？而且伊凡·雅各武萊維支又是怎麼的？……不，我不懂。什麼也不懂！但是，最奇怪，最難懂的是怎麼世間的作家們，竟會寫着和這一樣的對象。其實，這已經應該屬於玄妙界裏的了。說起來，恰恰……不，不，我什麼也不懂。第一，即使說出許多來，于祖國也沒有絲毫的用處；第二……第二也還是並無絲毫的用處呀。我是什麼也不懂的，這究竟是……

但是，將這事件的全體，一點一點，一步一步的考察下去，卻是做得到的，或者連這樣做也可以……然而，是的，那有絕無出乎情理之外的事情的地方呢？——這麼一想，則這事件的本末裏，卻有什麼東西存在的。確是存在的。無論誰怎麼說，這樣的故事，世間卻有

的——少罷了，然而確是有。

果戈理(Nikolai V. Gogol 1809-1852)幾乎可以說是俄國寫實派的開山祖師；他開手是描寫烏克蘭的怪談的，但逐漸移到人事，並且加進諷刺去。奇特的是雖是講着怪事情，用的卻還是寫實手法。從現在看來，格式是有些古老了，但還爲現代人所愛讀，鼻子便是和外套一樣，也很有名的一篇。

他的巨著死掉的農奴，除中國外，較爲文明的國度都有翻譯本，日本還有三種，現在又正在出他的全集，這一篇便是從日譯全集第四本短篇小說集裏重譯出來的，原譯者是八位利雄。但遇有可疑之處，卻參照，並且採用了Reclam's Universal Bibliothek 裏的 Wilhelm Lange 的德譯本。

〔一九三四年九月十六日譯文第一卷第一期所載，署許遐譯。〕

## 惡魔

蘇聯 高爾基

當凋零和死滅的悲哀時節的秋季，人們辛辛苦苦地苟延着他的生存：

灰色的晝，嗚咽的沒有太陽的天，闇黑的夜，咆哮的風，秋的陰影——非常之濃的黑的陰影！——這些一切，將人們包進了沈鬱的思想的雲霧，在人類的靈魂裏，惹起對於人生的隱秘的憂悶來。在這人生上，絕無什麼常住不變的東■，只有生成和死滅，以及對於目的的永遠的、追求的不絕的交替罷了。

當暮秋時，人們往往不感到向着拘禁靈魂的那沈思的黑暗，加以抗爭的力……所以凡是能夠迅速地征服那思想的辛辣的人們，是都應該和他抵抗下去的。惟這沈思，乃是將人們從憧憬和懷疑的混沌中，帶到自覺的確固的地盤上去的惟一的道路。

然而那是艱難的道路……那道路，是要走過將諸君的熱烈的心臟，刺得鮮血淋漓的荆棘的。而且在這道路上，惡魔常在等候你們。他正是偉人瞿提(Goethe)所通知我們的，和我們最最親近的惡魔……

我來談一談這惡魔吧——

惡魔覺得倦怠了。

惡魔是聰明的，所以並不總只是嘲笑。他知道着連惡魔也不能嗤笑的事象，在世上發生。例如，他是決不用他鋒利的嘲笑刀子，去碰一碰他的存在這儼然的事實的。仔細地查考起來，就知道這樣受寵的惡魔，與其說是聰明，其實原是厚臉，留心一看，他也虛度了最盛的年華，正如我們一樣。但我們是未必去責備的。——我們雖然決不是孩子了，然而也不願意折掉我們的很美的玩具，來看一看藏在那裏面的東西。

當昏暗的秋夜，惡魔在有墳的寺院界內彷徨。他覺得倦怠，低聲吹着口笛，並且顧盼周圍，看能尋到什麼散悶的東西不能。他唱起吾父所愛誦的聽慣的歌來了——

素秋一來，

木葉亦辭枝，

火速而喜歡，

如當風動時。

風蕭蕭地刮着，在墳地上，在黑的十字架之間哮咆。空中漸漸綳上了沈重的陰雲，用冷露來潤溼死人的狹隘的住宅。界內的可憐的羣樹呻吟着，將精光的枝柯伸向沈默的雲中，枝柯摩撫着十字架。于是在全界內，都聽到了隱忍的悲泣，和按住似的呻吟——聽到了陰慘的沈悶的交響樂。

惡魔吹着口笛，這樣地想了——

「倘知道這樣天氣的日子，死是覺得怎樣，倒也是有趣的。死人總浸透着濕氣……即使于痛風之後，得了魔力……一定總是不舒服的罷……叫起一個死人來，和他談談天，不知道怎樣？一定可以散悶罷……恐怕他也高興罷……總之，叫他起來罷！記得我有一個認識的文學家，埋在不知那里的地裏……活的時候，是常常去訪問他的……使一個認識的人活過來，算什麼壞事呢。這種職業的人們，要求大概是非常之多的。我們真



想看一看墳地可能很給他們滿足。但是，他在那里呢？」

連以無所不知出名的惡魔，到尋出文學家的墳為止，也來來往往徘徊了好些時……。

「喂，先生！」他喊着，敲了他認識的人睡在那下面的沈重的石頭。「先生，起來罷。」

「爲什麼呢？」從地裏發出了被按住着似的音。

「有事呵……」

「我不起來……」

「爲什麼不起來的？」

「你究竟是誰呀？」

「你知道我的……」

「檢查官麼？」

「哈哈哈哈哈！不是的！」

「一定……是警官罷？」

「不是不是！」

「也不是批評家罷？」

「我——是惡魔呵……」

「哦——就來……」

石頭從墳裏面推起，大地一開口，骸骨便上來了，完全是平常的骸骨，和學生解剖骨骼時的骸骨，看去幾乎是一樣的。不過這有些骯髒，關節上沒有鐵絲的結串。眼窩裏是閃爍着青色的燐光。骸骨從地裏爬了上來，拂掉了黏在骨上的泥土，於是使骨骼格格地響着，仰起頭骨，用了青的冷的眼色，凝眺着遮着灰色雲的天空。

「日安！你好呵！」惡魔說。

「不見得好呀，」著作家簡單地回答了。他用低聲說話。響得好像兩塊骨頭，互相摩擦，微微有些聲音一般……。

「請寬恕我的客套罷。」惡魔親密地說。

「一點不要緊的……但是你爲什麼叫我起來的呢？」

「我想來邀邀你，一同散步去，就爲了這一點。」

「阿，阿！很願意……雖然天氣壞得很……」

「我以爲你是毫不怕冷的了。」惡魔說。

「那裏，我在還是活着的時候，是很惱着重傷風的。」

「不錯。我記起來了，你死了的時候，是完全冰冷了的。」

「冷，是當然的……我一生中，就總是很受着冷遇……」

他們並非走着墳和十字架之間的狹路。從著作家的眼裏，有兩道青光落在地上，給惡魔照出道路來……細雨濡濕着他們，風自由地吹着著作家的露出的肋骨，吹進那早已沒有心臟的胸中。

「到街上去麼？」他向惡魔問。

「街上有什麼趣味呢？」

「是人生啊，閣下。」著作家鎮靜着說。

「哼！對於你，人生還是有着價值麼？」

「爲什麼會未必有呢？」

「什麼緣故？」

「怎樣地來說明纔好呢？人們，是總依照了勞力多少，來估計東西的……假如人們從亞拉洛忒山的頂上，拿了一片石來，那麼，這石片之于人們，大約便成爲貴重品了……」

「實在是可憐的東西呵！」惡魔笑了。

「然而，也是……幸福者呀！」著作家冷然地答道。

惡魔默默地聳一聳肩。

他們已經走出界內，到得兩邊排着房屋，其間有深的暗黑的一條路上了。微弱的街燈，分明地在作地上缺少光明的證據。

「喂，先生！」暫時之後，惡魔開始說。「你在墳裏，是在做什麼的？」

「住慣了墳的現在，倒也很耐得下去了……但在最初，卻真是討厭得毛骨悚然呵。將棺蓋釘起來的粗人們，竟將釘打進我的頭骨裏去。自然，那不過是小事……然而總是不舒服的。仗了我的頭的力量，雖然，常常在人們之間流了些毒害，但對於要加害于我的

腦髓的欲望，我卻只看作懷挾惡意的象徵主義罷了。後來，是蟲豸們光降了。畜生蟲豸們就慢慢地喫起我來。」

「那是毫不作怪的！」惡魔說。「那不能當作惡意，——因為在濕地裏浸過的身子，決不是可口的東西呵……」

「我究竟有多少肉啊！那是不足道的！」著作家說。

「總之，非喫完這些不可，與其說滿足，倒是不舒服的命運哩……老話裏就有，說是爛東西會招蒼蠅呀。」

「牠們明明喫得很可口的……」

「在秋天，墳地可潮溼麼？」惡魔問。

「是的。頗潮溼……但這也慣了……比起這來，倒是對於走過界內，還來注目于我的墳墓的各色各樣的人們相，卻令人氣憤。土裏面，躺着的不知有多少……我自己……我的周圍的一切東西，是都不動彈的——我毫沒有時間的觀念……」

「你在泥土裏，躺了四年了，不，不久，就要五年了哩。」惡魔說。



「是麼？那麼……這之間，有三個人跑到我的墳前來過了……是使我煩亂的訪問。該死的東西！他們裏面的一個，竟簡單地否定了我的存在，他跑來了，讀過墓碑銘，便斷然地說道，「這人死掉了……這人的東西，我什麼也沒有看過……但是誰都知道的名字呵——我的年青時候，有一個同姓的人，在我的街上玩着犯禁的賭博的。」就是你，也不見得高興罷。我是十六年間，接連地印在銷路很旺的雜誌上，而且活着的時候，就發表了三種著作的。」

「你死後，還出了第三版了哩。」惡魔說。

「請你聽罷……其次，是來了兩個人，一個說，「唉唉！這就是那人麼？」別一個便回答道，「是那人呀。」「那人活着的時候，實在也是很時行的——他們都時行的……」

「不錯，我記起你了。」……「躺在這土裏的，真不知多少人呵……俄羅斯的大地，實在是富于才幹呀……」這樣地胡說着，蠢才們就走了……溫言不能增加墳地的熱度，我是知道的。也並不聽頑童溫言……無論那一種，都令人難受。多麼想罵一通小子們啊！

「想是痛罵一場了罷。」惡魔笑了。

『不，那不行……二十一世紀一開頭，便連死人們也非忽然喜歡論爭不可……那是不成樣子的。就是對於唯物論者，也太厲害呀。』

惡魔又覺無聊，想了——

『這著作家，當活着的時候，總是高高興興，去參與新郎的婚禮和死人的葬禮的罷。在一切全都死掉了的現在，他的名譽心卻還活在他裏面。在人生，人類究竟有什麼意義呢？只有他的精神，是有意義的。而且惟有這意義，值得賞讚和服從……唉，人類，是多麼無聊呵！……』

惡魔正要勸著作家回到他的墳裏去的時候，他的頭裏又閃出一種意見了。他們走到四面圍着長列的屋宇的開朗的廣場。天氣低低地靠在廣場上，看去好像天就休息在屋脊上一樣，而且用了陰沈的眼，俯視着污濁的地面似的。

『喂，先生，』惡魔開口了，並且高興似的將身子彎到著作家那邊去。『你不想一會你的夫人：看她什麼情形麼？』

『能會不能，自己是決不定的。』著作家緩緩地回答道。

「唉，你是從頭到底死掉了呀！」惡魔要使他激昂起來，大聲說。

「唔，爲什麼呢？」著作家一面說，一面誇耀似的使他的骨骼格格地作聲。「並不是我願意……是說，恐怕我的女人，不來會我了罷……即使會見我——也未必認識哩！」

「那是一定的！」惡魔斷定說。

「因爲我離家很久的時候，我的女人就不愛我了，所以這麼說的。」著作家說明道。屋宇的圍牆忽然消失了。或者倒是屋宇的圍牆成了透明，好像玻璃了，著作家能夠看見了體面的屋子的內部——屋子裏面，非常明亮，優雅宜人……。

「多麼出色的屋子呵！倘使我這樣地住起來，恐怕至今還不會死掉……」

「我也中意了，」惡魔笑着說。「這屋子，並不化掉許多錢——大約三千……」

「呵……委還不貴麼……我記起來了。我的龐大的著作，弄到了八百十五盧布……而這是幾乎做了一整年……但住在這裏的究竟是什麼人呢？」

「就是你的太太。」惡魔回答說。

「多麼……呵……多麼體面……說是她的東西……而且這位太太……那就是

我的女人麼？」

「是的啊……你瞧，她的丈夫也在着哩。」

「她漂亮了……阿阿，穿的是多麼出色的衣服。是她的丈夫麼？是很庸碌的醜相的小胖子，但看來倒彷彿是一個好好先生……實在好像是什麼也不懂的漢子似的！況且平平常常……然而那樣的臉，是爲女人們所心愛的哪……」

「倘若你願意，爲你浩歎一聲罷！」惡魔說，並且惡意地看着著作家那邊。但著作家卻神往于這情景了。

「他們多麼暢快，多麼活潑！他們倆彼此玩樂着生活……她愛那男人不愛呢，你大約知道的罷？」

「唔唔，很……」

「那個男人是做什麼的？」

「時行雜誌的販買人……」

「時行雜誌的販買人……」著作家慢騰騰地複述了一回。於是暫時之間，不說一

句話。惡魔看着他，滿足地笑起來了。

『喂，這些事，可中你的意呢？』他問。

『我有孩子……他們……是活着的。我知道。我有兩個孩子——一個男孩和一個女孩……那時候，我想過了的——男孩子長大起來，是會成一個切實的人的罷……』

『切實的人，世上多得很……世上所希望的，是完全的人。』惡魔冷冷地說。於是唱起勇壯的進行曲來了。

『我想——商人這東西，一定是看透了一切的教育家。而我的兒子……』  
著作家的空虛的頭骨，悲哀地搖了一搖。

『看一看那男人緊抱着她的樣子罷！他們正顯着稱心滿意之處哩。』惡魔大聲說。

『實在……他……那商人，是有錢的麼？』

『比我還窮。但那女人，是有錢的……』

『我的女人麼？她怎樣賺了錢的？』

『賣了你的著作阿。』



「呵呵，」著作家說。于是用了他露出的空虛的頭骨，慢慢地點了幾點。「阿阿，原來！可見我大半也還在給一個什麼商人作工哩。」

「的確，那是真的。」惡魔滿足地加添說。

著作家望着地土，對惡魔道——

「領我回到墳裏去罷。」

周圍都昏暗，在下雨。空中罩着沈重的雲。著作家格格地搖着骨骼，開快步跑向他的墳地裏去了，惡魔隨在後面，吹着嘹唳的好調子……

x

x

x

自然，讀者大概是不會滿足的。讀者已經厭足于文學。連單爲滿足讀者而寫的人們，也很難合讀者的趣味了。在此刻，因爲我毫沒有講到關於地獄的事，讀者也許要覺得不滿。讀者真相信死後要赴地獄，所以要在生前聽一聽那里的詳情。但可惜我關於地獄，卻一點有趣的事也不能說。爲什麼呢，就因爲地獄這東西，是不存在的——人們所容易地想起，描寫的火燄地獄這東西，是不存在的。但倘是充滿着恐怖的別樣的事情，我卻能夠

講……

醫生對諸君一說「他死了，」便立刻地……諸君跨進了無限的晃耀的領域。這就是諸君的錯誤的意識的領域。

諸君躺在墳裏，狹小的棺裏。可憐的人生，就如車輪的旋轉一般，在諸君的面前展開去。從意識到的第一步，到諸君的人生的最後的瞬間，人生動得太慢，於是人們絕望了。諸君將知道在生前暗暗地掛在自己之前的一切，便是諸君生前的虛偽和謎謬的罷。對於一切思想，諸君將另行詳審，注目于各各錯誤的步武的罷。——諸君的全生活，將在一個個體裏從新復活的罷。——諸君一知道諸君所曾經走過的路上，別人也在行走，焦躁地相擠，相欺，則諸君的苦惱，也還要加添的罷。而且諸君還將懂得，明見，即使做了這些一切事，結局他不過和時光一同，經驗到度了這樣空虛的沒有靈魂的生活，是怎樣地有害的罷。

即使諸君看見了別人的疾趨于他們的衰滅，諸君也不能訓戒他們，——諸君自己不能開一句口，也不能有什麼法，——援救他們的願望，將在諸君的精神裏，毫無結果而

消掉的……

諸君的生活，這樣地經過于諸君之前。而人生一到終局之際，那經過便又從新開始。諸君將常常看見……諸君的認識的勞作，將沒有窮期……決沒有窮期……而諸君的可怕的苦惱，是萬萬沒有終局的。

這一篇，是從日本譯戈理基全集第七本裏川本正良的譯文重譯的。比起常見的譯文來，筆致較為生硬；重譯之際，又因為時間匆促和不愛用功之故，所以就更不行。記得 Reclam's Universal-Bibliothek 的同作者短篇集裏，也有這一篇，和鷹之歌（有韋素園君譯文，在黃花集中）堤同包括于一個總題之下，可見是寓言一流，但這小本子，現在不見了，他日尋到，當再加修改，以補草率從事之過。

創作的年代，我不知道；中國有一篇戈理基的創作年表，上面大約也未必有罷。但從本文推想起來，當在二十世紀初頭，自然是社會主義信者了，而尼采色還很濃厚的時候。至于寓意之所在，則首尾兩段上，作者自己就說得很明白的。

這回是枝葉之談了——譯完這篇，覺得俄國人真無怪被人比之爲「熊」，連著作家死了也還是笨鬼。倘如我們這裏的有些著作家那樣，自開書店，自印著作，自辦流行雜誌，自做流行雜誌販賣人，商人抱着著作家的太太，就是著作家抱着自己的太太，也就是資本家抱着『革命文學家』的太太，而又就是『革命文學家』抱着資本家的太太，即使『周圍都昏暗，在下雨。空中罩着沈重的雲』罷，戈理基的惡魔也無從玩這把戲，只好死心塌地去苦熬他的『倦怠』罷了。

（一九三四年十二月十五初版惡魔所載。）

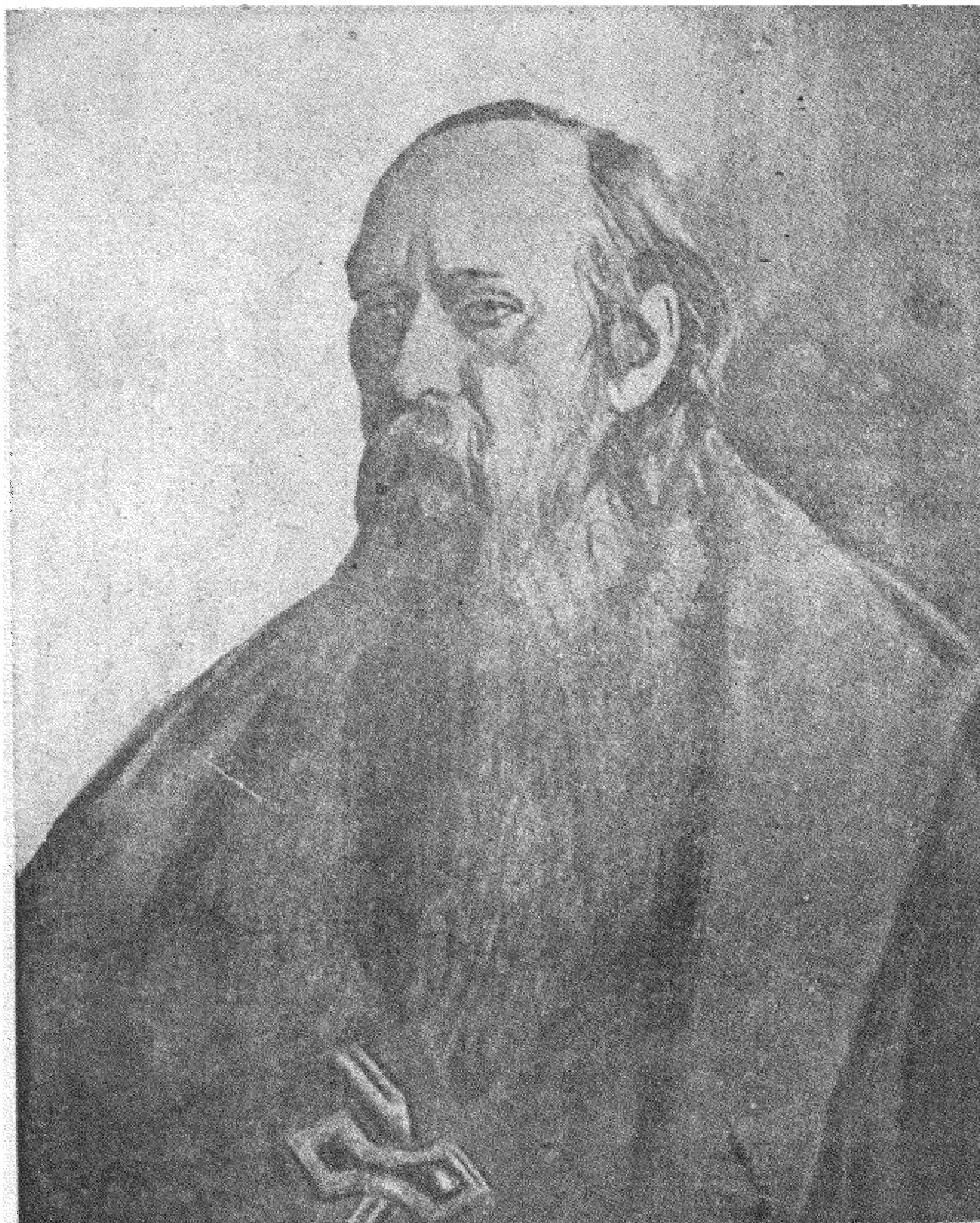
## 饑 饉（『某市的歷史之一』）

俄國 M·E·薩爾蒂珂夫

千七百七十六年這一年，在古爾波夫（註一）市，是以大吉大利的兆頭開場的。以前的整六年，市裏既沒有火災和凶荒，也沒有人們的時症和牲口的惡疫，市民們以為編年史上未曾寫過的這幸福，乃是市長彼得·彼得洛維支·菲爾特活息兼珂旅長的質朴的行政之賜，原也一點不錯的。的確，菲爾特活息兼珂的辦事，是既質朴，又簡單，至于使編年史家特筆敘述了好幾回，作為在他的治世中，市民之所以非常滿足的當然的緣故。他什麼也不多事，只要一點年禮就高興，還喜歡到酒店去，和店主人閒談，每天晚上，披着油

（註一）『愚蠢』的意思——譯者。





*M. Lomonosov*

薩爾蒂珂夫像及簽名  
俄國 N. Jaroschenko 畫

漬的寢衣站在市長衙門的大門口，也和下屬鬪紙牌。他愛喫油膩，也喝酸湯，還愛用『喂，朋友』這種親暱口氣來裝飾自己的言語。

『喂，朋友，躺下來，』他對着犯了事，該打板子的市民也這麼說。或者是：『喂，朋友，你得賣掉那條牛了，年禮還欠着呢。』

因為是這樣，所以在市公園裏騰空的兌·山格羅德公爵的無孔不入的行政之後，這老旅長的平和的統治，就令人覺得實在是『幸福』的『值得出驚』的了。古爾波夫的市民這才吐出了滿肚子的悶氣，明白了『不是高壓的』的生活，比起『高壓的』的來，真不知要好到多少。

也不看操，也不叫團兵來操練，但這些都由牠，——古爾波夫的市民說——託旅長大人的福，卻給我們也見了世面了。現在是即使走出門外面，要坐，坐着也可以，要走，隨便走也可以，可是先前是多麼嚴緊呵。那樣的時代，是已經過去了。

然而，到了旅長菲爾特活兼珂治世的第七年，他的脾氣竟不料起了大變化。先前是那麼老實，至于帶點懶惰的上司，這回卻突然活動起來，發揮出絕頂執拗的性子來了。

他脫下六年來的油漬的寢衣，穿上堂堂的軍服，到市上來闊步，再不許市民們在街上漫不經心，要總是注意着兩邊，緊張着。他那無法無天的專制，是幾乎要鬧出亂子來了，但聰明的市民們當憤慨將要炸裂之際，就恍然大悟道：『且慢，諸位，就是做了這樣的事，也不會有好處的。』這才幸而沒有什麼了。

旅長的性格的突變，然而是有原因的。就爲了市外那伏慈那耶（註二）村的百姓的老婆裏面，有一個名叫亞梨娜·阿息波華的出名的美女。這女人，是具有俄羅斯美人特殊的型式，只要一看見，男人並不是燒起了熱情，卻是全身靜靜的消融下去的。身中，肉，雪白的皮膚上，帶一點微紅，眼睛是灰色的凸出的大眼睛，表情是似乎有些不識羞，卻又似乎也有些羞怯。肥厚的櫻唇，分明的濃眉，拖到腳跟的密密的淡黃色的頭髮，彷彿小鴨似的在街上走。她的丈夫特米忒里·卜羅珂非耶夫，是趕馬車的，恰是一個配得上她的年青的可靠的出色的漢子。他穿着綿綳絨的沒有袖子的外套，戴着插孔雀毛的絨帽。特米忒里迷着亞梨娜，亞梨娜也迷着特米忒里。他們倆常常到近地的酒店去，那和睦地一

（註二）『糞桶』的意思——譯者。

同唱歌的樣子，是令人見了也開心的。

但是，他們的幸福的生活卻不長久。千七百七十六年開頭的有一天，那兩人享着休息時候的福的酒店裏，旅長走進來了。走了進來，喝乾一瓶燒酒，於是問店主人，近來酒客可有增加之數，在這一忽，他竟看見了亞梨娜。旅長覺得舌頭在喉嚨上貼住了，但究竟是老實人，似乎連這也不好明說，一到外面，便設法招了那女人來。

『怎麼樣，美人兒，和我一起好好的過活去罷。』

『胡說。我頂討厭你那樣的禿頭，』亞梨娜顯出不耐煩模樣，看看他的眼睛，說，『我的男人，是好男人呀！』

兩個人來回了幾句問答，但是沒有味兒的問答。第二天，旅長立刻派兩個廢兵到特米忒里·卜羅珂非耶夫家去把門，命令他們要管得緊。自己是穿好軍服，跑到市場，爲了要訓練自己，慣于嚴肅的行政，看見商人，便大聲吆喝道：

『你們的頭兒是誰呀，說出來。莫非想說我不是你們的頭兒嗎？』

但是特米忒里·卜羅珂非耶夫怎麼樣呢，他如果趕快屈服，勸勸他老婆，倒還好，然

而竟相反，說起不中聽的廢話來了。亞梨娜又拿出鐵扒來，趕走了廢兵，還在市上跑着叫喊道：

『旅長這東西，簡直像臭蟲似的，想爬進有着丈夫的女人這裡來！』

聽到了這樣的名譽的宣言的旅長，悲觀是當然的。然而正值自由思想已在流布，居民裏面，也聽見議會政體的聲音的時光，雖是老旅長，也覺得了單用自己的權勢來辦的危險。于是他招集了中意的市民們，簡單地說明了事情之後，馬上要求罰辦這不奉長官的命令的兩個人。

『請你們去查一查書，』他顯着坦白的態度，申明說，『每一個人，應該給多少鞭子呢，全聽你們的決定。現在是誰都有自己的意見的時候了呀。我這一面，只要執行答刑就好了。』

中意的人們便來商量，微微的嚷了一陣，回答道：

『對這兩個壞蛋，請您給他們天上的星星一樣數目的鞭子罷。』

旅長（編年史家在這裡又寫道：『他是有如此老實的。』）于是開手來數天上的



星星，但到得一百，就弄不清楚了，只好和護兵商量怎麼辦。那受着商量的護兵，回答是：天上的星星，多到不知道有多少。

旅長大約很滿足了這護兵的回話。因為亞梨娜和米吉加（註三）受過刑罰，回到家裏來的時候，簡直像爛醉似的走得歪歪邪邪了。

但是，雖然喫了這樣的苦頭，亞梨娜卻還是不屈服。借了編年史的話來說，那就是『該婦雖蒙旅長之鞭，亦未能發明有益于己之事。』她倒更加憤激了。過了一禮拜，旅長又到酒店來，抓住她說：

『怎麼樣，小蹄子，懂了沒有？』

『這不要臉的老東西！』她罵了起來。『難道我的××還沒有看夠嗎？』

『好，』旅長說。

然而老年人的執拗，竟使亞梨娜決了心。她一回家，什麼事也不做，過了一會，便伏在男人那里，唏唏吁吁的哭起來了。

（註三）特米忒里的愛稱——譯者。

「可還有什麼法子嗎？難道我總得聽旅長的話嗎？」她嗚咽着說。

「敢試試看，我把你的頭敲得粉碎！」她的男人米卡（註四）剛要上炕牀上去取韁繩，忽然好像想到了什麼似的，全身一抖，倒在長板椅子上，喊了出來。

米吉加拚命的吆喝，吆喝什麼呢，那可不知道，然而，總而言之，這是對於上司的暴動，卻明明白白的。

一看見他的暴動，旅長更加悲觀了。暴徒即刻上了銬，捉進警察局裏去。亞梨娜好像發了瘋，闖進旅長的府邸去了，但能懂的話，卻一句也不說。只是撕着自己的衣服，無緣無故的嚷：

「嚇，狗子，喫罷，喫罷，喫罷！」

但是，奇怪的是旅長挨了這樣的罵，不但不生氣，卻裝作沒聽見，把點心呀，雪花膏的瓶子呀，送給了亞梨娜。見了這贈品的亞梨娜，便完全失掉勇氣，停止吆喝，幽靜的哭起來了。旅長一看見這情形，就穿着嶄新的軍服，在亞梨娜面前出現。同時也到了團長的家裏

（註四）也是特米忒里的愛稱——譯者。

的僕婦頭目，開始來勸亞梨娜。

『你怎麼竟這樣的沒有決斷的呀，想一想罷，』那老婆子說些甜甜的話，『你只要做了旅長的人，可就像是用蜜水在洗澡哩。』

『米吉加可憐呵。』亞梨娜回答說，那音調已經很無力，足見她已在想要屈服了。

恰在這一夜裏，旅長的家裏起了火。幸而趕快救熄了，燒掉的只是一間在祭日之前，暫時養着豬子的書房。然而也疑心是放火，這嫌疑，當然是在米吉加身上的。而且又查出了米吉加在警察局裏請看守人喝酒，這一夜曾經出去過。犯人馬上被捕，加了嚴審，但他卻否認了一切。

『我什麼都不知道。知道的只是這老畜生，你偷了人家的老婆去了。這也算是就是，請便罷。』

然而米吉加的話並沒有人相信，因為是緊急事件，所以省去種種的例行公事，大約過了一個月，米吉加已經在市的廣場上打過鞭子，加上烙印，和別的真正強盜和惡棍一同送到西伯利亞去了。旅長喝了慶祝酒，亞梨娜卻暗暗的哭起來。

但這事件，對於古爾波夫市的市民們，卻並不這樣就完結，上司的罪業，那報應，是一定首先就落在市民們的頭上的。

從這時候起，古爾波夫的樣子完全改變了。旅長穿着軍裝，每早晨跑到各家的鋪子裏，拿了東西去。亞梨娜也跟在一起，只要搶得着的就拿。而且不知道爲什麼，說自己並非馬車夫的老婆，乃是牧師的閨女了。

如果單是這一點，倒還要算好的，然而連天然的事物，竟對古爾波夫也停止了表示牠的好意。編年史家寫道，『這新的以薩貝拉（註五），將旱災帶到我們的市裏來了，』從尼古拉節，就是水開始進到田裏的時候起，一直到伊利亞節，連一滴雨也沒有下。市裏的老人也說，自從他識得事情以來，未曾有過這等事，他們將這樣的天災，歸之于旅長的罪孽，原也並非無理的。天空熱得通紅，強烈的光線，灑在一切生物上。空中閃着眩眼的光，總好像滿是火焦的氣味。地面開了裂，硬到像石頭一樣，鋤鉞都掘不進去。野草和菜蔬的萌

（註五）像是俄國誰都知道的故事中的人物，然未詳出典——譯者。

芽，統統乾枯了，裸麥雖然早抽了穗子，但又瘦，又疏，連收麥種也不夠。春種的禾穀，就簡直不抽芽，種着這些東西的田，是柏油一般漆黑，使看見的人心痛。連藜草也不出。家畜都苦得嗚嗚的叫。野地裏沒有食物，大家逃到市裏來，街上都塞滿了。居民只剩着骨和皮，垂頭喪氣的在走。只有做壺的人，起初是喜歡太陽光的，但這也只是暫時之間，不多久，就覺得雖然做好許多壺，卻沒有可盛的肉汁，不得不後悔他先前的高興的輕率了。

但是，雖然如此，古爾波夫的市民卻還沒有絕望。這是因爲不很明白那等候他們的，不幸有多麼深。在還有去年的積蓄之間，許多人們是喫，喝，甚至于張醜，簡直顯着彷彿無論怎麼化消，那積蓄也永不會完的態度。旅長大人仍然穿着軍裝，儼然的在市上闊步，一看見有些疲乏的憂鬱的樣子的人，就交給警察，命令他帶到自己那里去。還因爲振作民氣起見，他教御用商人到郊外的樹林裏去作野游，放烟火。野游也遊過了，烟火也放過了，然而『這不能使窮人有飯喫。』于是旅長又召集了市民中的『中意的人們，』使他們振作民氣去。『中意的人們』就各處奔波，一看見疲乏了的人，便一個也不放過的給他



安慰。

『我們是慣了的角兒呀，』他們中的一個說，『看起來，我們是能夠忍耐的。即使現在把我們聚在一起，四面用鎗打起來，我們也不會出一句怨言的！』

『那自然，』別一個附和道。

『我們能夠忍耐。因為是有上司照顧我們的！』

『你在怎麼想？』第三個說，『你以為上司在睡覺麼？那里的話，兄弟，他一隻眼睛閉着，別一隻卻總是看着，什麼地方都看見的。』

但是到收割枯草的時候，卻明白了可以果腹的東西，是一點也沒有了。到得割完了的時候，也還是明白了人們可喫的東西，竟一點也沒有。古爾波夫的市民們這才喫了驚似的，跑到旅長的府上那邊去。

『這怎麼好呢，旅長？麪包怎麼樣了？您在着急麼？』他們問。

『在着急呵，朋友們，在着急呵。』旅長回答說。

『這就好，請您使勁的幹罷。』

到七月底，雖然下了一點已經不中用的雨，但到八月裏，就有了喫光貯蓄，餓死的人了。于是想盡方法，來做可以果腹的食物，將草屑拌在小麥粉裏試試看，不行。舂碎了松樹皮，喫了一下，也不能使人真的肚子飽。

「喫了這些，雖然好像肚子有些飽了，但是，因為原是沒有力量的東西……」他們彼此說。

市場也冷靜了。既沒有出賣的東西，市裏的人口又漸漸的減少了，所以也沒有買主。有的餓死——編年史家記載着說——有的拚命往各處逃。然而旅長卻還不停止他的狂態，新近又給亞梨娜買了『特拉兌檀』（註六）的手帕。知道了這事的市民，就又激昂起來，擁到旅長的府裏去了。

「旅長，還是您不好，弄了人家的老婆去，」大家對他說。『上頭派您到這里來，怕不見得是要使我們爲了您的傻事，大家來當災的罷！』

『忍耐一下罷，朋友們。馬上就什麼都有了！』

（註六）織物的名目。——譯者。

「這就好，我們是什麼都會忍耐的。我們是慣了的角兒。不但饑饉，就是給火來燒，也能夠忍耐。但是，大人，請您細細的想一想我們的話。因為時候不好。雖然忍耐着，忍耐着，我們裏面，可也有不少昏蛋，會鬧出事來也難保的！」

羣衆靜靜的解散了，好個旅長，這回可真的來想了一想。一切罪孽，都在亞梨娜，那是明明白白的，不過也不能因此就和她走散。沒有法，只好派人去請牧師去，想說明這事，得點慰安，然而牧師卻反而講起亞呵伐（註七）和以薩貝拉的故事來，使大人更加不安了。『狗還沒有把她撕得粉碎的時候，人民已經統統滅亡了。』牧師這樣的結束了他的故事。

「那里的話，師傅。教我拿亞梨娜餵狗麼？」

「講這故事，是並非爲着這事的。」牧師說明道。『不過要請你想想。这里的檀越既然冷淡，教職的收入又少，糧價卻有那麼貴。教牧師怎麼過得下去呢，旅長大人？』

（註七）疑卽

Aholibamah

亞當和夏娃之子該隱的孫女，被一個下級天使

（Seraph）所愛，在大洪水時，將他帶到別一行星上去了。

譯者。

「唉，我真犯了重罪了，」旅長呻吟着，于是大哭起來了。

他又動手來寫信。寫了許多，寄到各處去。

他在報告裏，寫着倘使沒有麪包，那就沒有法，只好請派軍隊來的意思。但什麼地方也沒有回信來。

古爾波夫的市民，一天一天的固執起來了。

「怎麼樣，旅長，回信來了沒有呢？」大家顯着未曾有的傲慢的態度，問。

「還沒有來哩，朋友們。」

大家正對着他，毫無禮貌的看着，搖搖頭。

「因為你是禿子呀。所以就沒有回信了。廢料。」

總而言之，古爾波夫市民的質問，頗有點令人難受了。現在是已經到了肚子說話的時候，這性質，是無論用什麼理由，什麼計策，都沒有效驗的。

「唔，無論怎麼開導，這人民，可到底不行，」旅長想。「沒有開導的必要了。必要的是兩樣裏的一樣。麪包，否則……軍隊！是的，軍隊！」

正如一切好官一樣，這旅長也忍痛承認了最後的思想。但是，一想慣，就不但將軍隊和麪包混在一起，而且終於比麪包更希望軍隊了。他豫先寫起將來的稟帖的草稿來——

『因接連反抗行政官之命令，遂不得已，決予嚴辦。本職先至廣場，加以適當之告誡後……』

寫完之後，便開始望着街道，等候大團圓的到來。

每天每天，旅長一清早就起來靠着窗門，側耳去聽可有什麼地方在吹號——

小隊，散開！

向障蔽的後面，

兩人一排。

不行，沒有聽到，『簡直好像連上帝也把我們的地方忘記了，』旅長低聲說。

市裏的青年，已經全都逃走了。據編年史家的記載，則雖然全都逃走，有許多卻就在路上倒斃；有許多是被捉回來，下了獄，然而他們倒自以為幸福云。在家裏，就只剩了不會



逃走的老人和小兒。開初，因為減少了人口，留着的是覺得輕鬆一點的，總算好歹挨過了一禮拜，但接着就又是死。女人們只是哭，教堂裏停滿了靈柩，真成了所謂『餓殍載路』的情形。因為腐爛的屍臭，連呼吸也喫苦，說是怕有發生時疫的危險，就趕忙組織委員會，擬定建築能收十個人的臨時醫院的辦法，做起紗布來，送到各處去。但是，上司雖然那麼熱心的辦事，居民的心卻已經完全混亂，時常給旅長看大拇指，還叫他禿子，叫他毒蟲。感情的激昂，真也無以復加了。

然而，古爾波夫市民還開始用了那昏庸的聰明（註八）照古來的『民變』老例，在鐘樓附近聚集，大家來商議。商議的結果，是從自己們裏面舉出代表來，于是就請了市民中年紀最大的遏孚舍支老頭子。民衆和老人，彼此客氣了好一會。民衆說一定要託他，老人說一定請饒放，但民衆終於說：

『遏孚舍支老頭子，你已經活得這麼老了，見過了多少官員。但是，不是還是好好的活着麼？』

（註八）因為『古爾波夫』是『愚蠢』的意思，所以有這樣的句子——譯者。

一聽到這話，遏孚舍支就熬不住了。

『不錯，活到這樣的年紀了。』他忽然奮興得叫起來。『也見過許多官，可是活着呢。』老頭子哭出來了。編年史家附記道，『他的老心，動了，要爲民衆服務。』遏孚舍支于是接了公稟，暗自決定，去向旅長試三回。

『旅長，你知道這市裏的人們都快要死了嗎？』老人用這話開始了第一試。

『知道的，』旅長回答說。

『那麼，可知道因爲誰的罪孽，惹出了這樣的事的呢？』

『不，不知道。』

第一試完結了。遏孚舍支回到鐘樓那里，詳細的報告了民衆。編年史家記載着：

『旅長看見遏孚舍支的聲勢，頗有恐怖之意』云。

過了三天，遏孚舍支又到旅長這里來，『然而，這一回，已經沒有先前那樣的聲勢了。』

『只要和正義在一起，我無論到那里都站得住，』他說，『我做的事，如果是對的，那就即使你拿我充軍，我也不要緊。』

「對啦。只要和正義在一起，那一定是無論在那里都好的。」旅長回答說。「不過我要告訴你一句話。像你似的老東西，還是和正義一起坐在家裏好。不要管閒事，自己討苦喫罷！」

「不，我不能和正義一起坐在家裏面。因為正義是坐不住的。你瞧。只要你一走進誰的家，正義馬上逃走……這樣的！」

「我麼，也許就是這樣的罷，但我對你說的是不要使你的正義遭殃！」

第二試。於是告終，遏孚舍支又回到鐘樓那里，詳細的報告了民衆。據編年史家說，則其時旅長已經省悟了一個事實，就是倘無特別的必要，卻轉轉彎彎的來作正義的說明，那便是這人不很確信着自己決沒有為正義而喫皮鞭之慮的證據，所以早不如第一回那樣的害怕老人了。

過了三天，遏孚舍支第三次又到旅長這里來。

「你，老狗，知道嗎……」

老人開口了，但還不很開口，旅長就大喝道：

『鎖起這昏蛋來！』

遏孚舍支立刻穿上囚衣，『像去迎未來之夫的新娘似的，』被兩個老廢兵拉往警察局裏去。因為行列走來了，羣集就讓開路。

『是的，是遏孚舍支呀。只要和正義在一起，什麼地方都好過活的！』

老人向四面行禮，說道：

『諸位，寬恕我罷。如果我曾經得罪了誰，造了孽，撒了謊……請寬恕我罷。』

『上帝要寬恕的，』他聽到這答話。

『如果對上頭有不好的地方……如果入過幫……請寬恕我罷。』

『上帝要寬恕的。』

從此以後，遏孚舍支老人就無影無蹤了。像俄國的『志士』的消失一樣，消失了。但是，旅長的高壓手段，也只有暫時的效驗。後來市民們也安靜了幾天，不過還是因為沒有麪包，（編年史云：『因無困苦于此者，』）不得已，又在鐘樓左近聚集起來了。在自己的府門口，看看這『搗亂』的旅長，就心裏想，『當這時候，給喫一把衛生丸，這才好哩。』但

古爾波夫的市民，聚起來卻實在並不是想搗亂，他們在靜靜的討論此後的辦法，只因為另外也想不出新的花樣來，便又弄成了派代表。

這回推選出來的代表巴阿密支，意見卻和那晦氣的前輩略有不同，以為目前最好的辦法，是將請願書寄到各方面去。他說：

『要辦這事，我認識一個合式的人在這里。還是先去託他的好罷。』

聽了這話的市民們，大半都高興了。雖然大難臨頭，但一聽到什麼地方有着肯替他們努力的人在那裡，人們也就覺得好像減輕了擔子一樣。不努力，沒有辦法，是誰都明白的。然而誰都覺得如果有別人來替自己努力，總比自己去努力還要便宜得遠。於是羣集即刻依了巴阿密支的提議，準備出發了，但臨行又發生了問題，是應該向那一面走，向右，還是向左呢。『暗探』們，就是後來（也許連現在）博得『聰明人』的名聲的人們，便利用了這狐疑的一刹那，發了話：

『諸位，等一等罷。爲了這人，去得罪旅長，是犯不上的，所以還不如先來問一問這個人，是怎樣的一個人的好罷。』



「這個人，東邊，西邊，出口，入口，他都知道，一句話，是一個了不得的熟手呀。」巴阿密支解釋說。

查起來一看，原來這人是因為「右手發抖，」撤了職的前書記官波古列波夫。手的發抖的原因，是飲料。他在什麼地方的「窪地」上，和一個綽號「山羊」呀，「洋盃」呀的放浪女人，同住在她快要倒掉了的家裏，也並無一定的職業，從早到夜，就用左手按着右手，做着誣告的代筆。除此以外，這人的傳記就什麼也不知道了，但在已經豫先十分相信了的民衆的大半，是也沒有知道的必要的。

然而，「暗探」們的質問，卻又並非無益。當羣衆依照巴阿密的指點，出發了的時，一部份便和他們分開，一直跑到旅長的府上去了。這就是團體起了分裂。那「分開黨」也就是以對於將來要來的振動，保護住自己的脊梁為急務的慧眼者。他們到得旅長的府上，卻什麼也說不出，單在一處地方頓着腳，表示着敬意。但旅長分明看見，知道善良的，富足的市民，乃是不屑搗亂，能夠忍耐的人們。

「哪，兄弟，我們絕沒有，」他們趁旅長和亞梨娜同坐在大門的階沿上，咬開胡桃來

的時候，絮叨着說。『沒有和他們一同去，這是應該請上帝饒恕的，但只因為我們不贊成搗亂。是的！』

然而，雖然起了分裂，『窪地』裏的計劃卻仍然在進行。

波古列波夫彷彿要從自己的頭裏，趕走宿醉似的，沈思了一下，於是趕忙從墨水瓶上拔起鋼筆，用嘴唇一吸，吐一口唾沫，使左手扶着右手，寫起來了——

最不幸之古爾波夫市，窘迫之至的各級市民請願書

俄羅斯帝國全國諸君公鑒：

（一）謹以此書奉告俄羅斯帝國各地諸君。我等市民，今也已臻絕境。官憲庸碌，苛斂誅求，其于援助人民，毫不努力。而此不幸之原因，蓋在與旅長菲爾特活息兼珂同居之馬車夫之妻亞梨娜也。當亞梨娜與其夫同在時，市中平穩，我等亦安居樂業。我等雖決計忍耐到底，但惟恐我等完全滅亡之際，旅長與亞梨娜加我等以汗鱗，導上司于疑惑耳。

（二）再者，古爾波夫市居民中，多不識字，故二百三十人，其署名皆以十字

代之。

讀完這信，簽好十字署名之後，大家就都覺得卸了重擔似的。裝進封套裏，封起來，寄出去了。看見了三匹馬拉的郵車，向着遠方飛跑，老人們便說：

『出去了，出去了，那麼，我們的受苦，也不會長久了。麵包那些，怕不久就有許多會來的了。』

市裏又平靜了。市民不再企圖更厲害的騷擾，只坐在人家前面的椅子上，等候着。走過的人問起來，他們回答道：

『這回可是不要緊了。因為信已經寄出去了。』

但是過了一個月，過了兩個月，毫無消息。市民們卻還在等候糧食。希望逐日的大起來，連『分裂』了的人們，也覺得先前的自危之慮，至于來運動一定要把自己加在一夥裏。這時候，如果旅長手段好，不做那些使羣衆激昂的事，市民就靜靜的死光，事情也就這樣的完結也說不定的，然而被外貌的平穩所蒙的旅長，卻覺得自己是居于很古怪的地位了。他一面明知道什麼也無可做，一面又覺着不能什麼也不做。于是他選了中庸之道，

開手來做孩子所玩的釣魚的遊戲似的事情了。那就是在羣集中放下釣鉤去，拉出黑心的傢伙來，關到牢裏去。釣着一個，又下鉤，這一釣上，便又下，一面卻不停的向各處發信。第一個上鉤的自然是波古列波夫，他嚇得供出了一大批同夥的姓名，那些人們，又供出一大批自己的伙伴。旅長很得意，以為市民在發抖了罷，卻並不，他們竟在毫不介意的交談：

『什麼，老叭兒狗，又玩起新花樣來了。等着罷。馬上會出事的。』

然而什麼事也沒有出。旅長是不住的在結網，逐漸的將全市罩住了。危險不過的是順着線索，太深的深入根裏去。旅長呢——和兩個廢兵一夥，幾乎將全市都放在網裏面，那情形簡直是沒有一兩個犯人的人家，連一家也尋不出了。

『兄弟，這可不得了。他像是要統統抓完我們哩。』市民們這才覺到了，但要在快滅的火上添油，這一點就儘夠。

從旅長的爪裏逃了出來的一百五十個人，並沒有什麼豫先的約會，卻同時在廣場上出現。（那『分開』黨，這回也巧妙的躲開了。）而且擁到市長衙門前面去了。

『交出亞梨娜來！』羣衆好像失了心，怒吼着。

旅長看破了情形的棘手，知道除了逃進倉庫之外，沒有別的法，便照辦。亞梨娜跟着他，也想跳進去，但不知道是怎麼的一順手，旅長剛跨過門限，就砰的關上了倉庫的門，還聽得在裏面下鎖。亞梨娜就張着兩臂，在門外癡立着。這時候，羣衆已經擁進來了。她發了青，索索的抖着，幾乎像發瘋一樣。

「諸位，饒命罷，我是什麼壞事也沒有做的，」她太恐怖了，用了沒有力氣的聲音說，「他硬拉我來，你們也知道的罷。」

但大家不聽她。

「住口，惡鬼。爲了你，市裏糟成這樣了。」

亞梨娜簡直像失了神，掙扎着。她似乎也自覺了事件的萬不能免的結果，連瑣細的辯解也不再說，單是疊連的說道：

「我苦呀，諸位，我真苦呀。」

于是起了那時的文學和政治新聞上，記得很多的可怕的事情。大家把亞梨娜擡到鐘樓的頂上，從那十來丈高的處所，倒摔下來了。



于是這旅長的慰藉者，遂不剩一片肉。因爲餓狗之羣，在瞬息間，即將她撕得粉碎，搬走了。

然而這慘劇剛剛收場，卻看見公路的那邊忽然起了塵頭，而且好像漸漸的向古爾波夫這面接近。

『麪包來了。』羣衆立刻從瘋狂回到高興，叫喊道。然而！

『底帶，底帶，』從那塵頭裏，分明聽到了號聲。

排縱隊，歸隊。

用刺刀止住警鐘呀。

趕快！趕快！趕快！

（一八六九年作。）

薩爾蒂珂夫 (Michail Saltykov 1826-1889) 是六十年代俄國改革期的所謂『傾向派作家』(Тенбензиос) 的一人，因爲那作品富于社會批評的要素，主題

又太與他本國的社會相密切，所以被紹介到外國的就很少。但我們看俄國文學的歷史底論著的時候，卻常常看見『錫且特林』(Sichedrin) 的名字，這是他的筆名。他初期的作品中，有名的是外省故事，專寫亞歷山大二世改革前的俄國社會的缺點；這饑饉，卻是後期作品某市的歷史之一，描寫的是改革以後的情狀，從日本新潮社海外文學新選第二十編八杉貞利譯的請願人裏重譯出來的，但作者的鋒利的筆尖，深刻的觀察，卻還可以窺見。後來波蘭作家顯克微支的炭畫，還頗與這篇的命意有類似之處；十九世紀末他本國的阿爾志跋綏夫的短篇小說，也有結構極其相近的東西，但其中的百性，卻已經不是古爾波夫市民那樣的人物了。

〔一九三四年十月十六日譯文第一卷第二期所載，署許選譯。〕

## 戀 歌

密哈爾·索陀威奴

一

我們的車輛歇在濟果那爾（註一）的林間草地上。細枝燒成的一堆大篝火，用牠的紅光照着車夫們。遠處的暗地裏，休息着脫了羈勒的牛。有時火燄一閃，牠們便顯得分明，接着又沈沒在昏暗裏。旁邊停着裝載木板的車子，火光時常微微一照，也像對於睡着的生物似的。

車夫們圍住篝火，坐作一圈，我躺着，用肘彎靠定一輛圓篷的車，在傾聽我的祖父講

（註一）Zigener 是歐洲的一種漂流的種族；但在這裏，卻專指羅馬尼亞的農

奴。——譯者。

述一個早先的故事。他那平靜的，深沈的聲音，在悠閒的夏夜中發響，恰如林間草地上發了一種微波。他那白眉毛下面的活潑的黑眼珠，凝神的看着篝火，他那白色的長髯蓋着前胸，宛如積雪一樣。在他靈活的眼前，一一展開他曾在濟果那爾的林間草地裏所遇見的久經忘卻的事情，他還用了溫和的聲音，從昏黑中變幻出過去的圖像。

而目經過雨淋日灸的車夫們，圍着火，默默的在長林中聽着先前的故事。輕微的瑟瑟之聲，在幽靜的夏夜裏通過睡着的林間，草地卻是醒的，睜着火一般的眼。從遠地裏，在密葉中處處傳來一種微聲，又遠遠的消失在森林的黑夜裏了。時時也有貓頭鷹的寂寞的哀鳴，聽去很像人的叫喚，于是是很輕的拍翅聲——一種葉子的僅能覺察的顫動。這回是秧雞在草地邊的溼草裏，含糊的叫起來了，停了一會，遠處又起了鶴鶉的拍翅聲——別一匹就在我們的近旁響應；此刻是一隻蝙蝠，烏黑的飛箭似的掠過了微紅的光圈，但一剎時又布滿了顛撲不破的幽靜，只有蟋蟀開始在大沈默中鳴叫，好像從過去的霧裏傳來。一種新的聲息又在密葉中流過去了，滿含着悲哀，彷彿是古森林的歎息。

祖父講述着——過去的精靈從新蘇醒，在昏黑中飛升起來了。

我看見，並且追隨牠；我看見綏累河邊的，在克拉尼綏尼的雄踞高原的潘耶爾（註三）的宅子。我看見小岡子上的樹林，沿邊種着菩提樹和接骨木的小路，還有在山腳下，一直流到白樺林間的草地裏的力謨尼支河，在這中間，我也瞥見那些賣了身的濟果那爾的荒涼的土小屋。綏累河的漲潮，通過密林，離城堡（註二）不過一百步，也聽到波濤的滯汨和喧囂。

自從潘耶爾那思泰綏·克拉尼舍奴結過婚以來，將近一年了，他那年青的太太，白嫩得像一朵睡蓮，他愛她，恰如他的愛他那些野生的，不馴的東西一樣。

他把大半的時光都獻給了打獵——他的最大的嗜好；她卻相反，無望地，無愛地，在幽閨裏夢一般度着她的光陰，不過當主人不在時，或沿了力謨尼支河邊，在通着林間草地的林蔭路上去走走。

有一天，潘耶爾那思泰綏出去了，上了走向賣身的濟果那爾的住居的路。

（註二）Bojar 先前的羅馬尼亞和俄國的貴族的尊稱。——譯者。

（註三）地主的住居。——譯者。



太陽正照着丘岡，通過了山毛櫸林的空隙在發閃。牠那黃色的光輝，由樹林枝間落到地上，還映着睇耶爾的紅頭髮和金紅色的鬚鬚，他那烏黑的鋼光的眼睛，正目送着幾匹迅速的拍着翅子，飛在空中的野鴨。

後來他又凝神的望着前面了。

可憐的濟果那爾的小屋子，凌亂的散在山腳下，是用黏泥塗壁，蘆葦蓋頂的。小門歪歪斜斜的掛在鉸鏈上，要走過去，還得用兩隻手來幫忙。小小的，不過手掌般大的窗洞，斜視眼似的，凝視着睇耶爾，而且到處看不到一座板壁或一間倉屋，只能在踏實了的黏泥地面上，看見竈火的燒痕。

許多粗毛的雞，在尋找食物，向各處亂跑，幾匹黑色的小豬，餓得在門邊吱吱的叫。

小屋前面燒着幾堆火，黑眼睛的濟果那爾女人們，用土耳其的古錢裝飾着頭髮，靠火邊蹲在鍋子旁。小屋後面響出活潑的鎗擊和一個風箱的喘息聲，一兩個赤腳的，只穿一點破布的少年，也肩着釣竿，從近地的池塘那里回來了。

睇耶爾走近一間小屋去。一個年青的姑娘連忙從火邊站起了，她那如火的眼睛，也

緊釘着潘耶爾。

那思泰綏老爺的紅鬍子倒立着，在尖鼻子下面翹得高高的，他那雪白的牙齒發光了，這比起潘耶爾那思泰綏的笑來，還有更多的意義。

「你還要怎麼樣，那力札？」他問，「你還是總不想結婚嗎？」

「我敢起誓，我不高興結婚。」她用一種唱歌似的聲音回答說，於是側着頭，順下那長眼毛，低聲補足道：「還是在城堡裏好；」就從她如火的眼睛裏，向潘耶爾投了一道閃電一般的眼光。

「嘻嘻，嘻嘻！」那思泰綏老爺笑着，「時候過去了！這磨子現在磨着別的粉了，不過你是應該結婚的。瞧罷！伊黎要你做老婆，有些等不及了。」

潘耶爾把兩隻手交叉在背後，走過去了，那姑娘就又靠着火坐了下去。

這時候，小屋後面的鎚擊聲和風箱的喘息聲也停止了。在黑臉上閃爍着眼白的鐵匠們，身上只穿一點破布，走近潘耶爾來，在他的衣角上接吻。於是又馴良的退向一旁，只是那發光的眼睛，還向潘耶爾偷偷的投了銳利的一瞥。女人們趕緊從火邊站起，拉着孩

子們的臂膊，一同躲進小屋裏去了；只有幾個齷齪的小子們，卻還伸着手求乞道：『您好心的老爺，好心的老爺，我們求求您，您好心的老爺！』

太陽落在丘岡後面了，從山毛櫸林的空處，透出夕照來，好像一幅金色的霧縠。在清爽的向晚的空氣裏，由遠地裏隱約的傳來了公牛的鳴聲，到黃昏了，周圍都是一種隱逸的安靜。只在山毛櫸的發紅的枝梢上，還有一隻畫眉鳥唱着幽婉的清歌。

潘耶爾的紅鬍子又倒立起來了，在尖鼻子下面翹得高高的。

在一顆樹樁上，臉孔對了落日，坐着一個瘦長的青年，頭上戴一頂密插許多孔雀羽毛的真珠裝飾的帽子。

他在拉一個提琴，那抑制住的纔能聽到的聲音，在夢境裏似的訴着哀怨。他的臉，有溼潤的眼睛在那里生輝，蒼白，瘦削，鑲着亮晶晶的頭髮。

山毛櫸樹上，畫眉鳥低低地，疲倦地唱着牠的歌，而濟果那爾的提琴，則送出一種悲涼的諧調來，彷彿低聲的哀訴。

潘耶爾微笑着聽了一會，到後來，他的聲音突然衝破那深的寂靜了：『你愛她的很

嗎，伊黎？」

濟果那爾大喫一驚，恰如一聲狂呼，將歌辭打斷。他連忙跳起來，恭敬地從頭上除下了飾着羽毛和珍珠的帽子，挾着提琴，走近潘耶爾去。

「你愛她的很嗎，伊黎？」那人又笑着問。

「我敢起誓，您好老爺。」濟果那爾蒼皇的，吃吃的說，他又喃喃自語了一會，沒有去看潘耶爾，在他蒼白的臉上，湧起了熾熱的紅潮：「我沒有愛什麼人，您好老爺。」于是把烏黑的頭髮一搖，如火的眼睛仍復對着潘耶爾了。

那紅鬍子又倒立了。

「你爲什麼不說呀，伊黎！那麼，整夜唱着戀歌，在力謨尼支河邊逛蕩，像一個瘋子的是誰呢？」

濟果那爾失神似的站着，只有那提琴在他的手裏發抖。

「嘻嘻，嘻嘻！」潘耶爾笑道，「你爲什麼要這麼瞞苦小子，好像我不知道你在愛她一樣！你爲什麼要這麼怕？這對於你，是一件大禍事，她還會送你的命的——那那力札！」

到這末一句，伊黎才喘了一口氣，那緊張的臉上，也顯出一道歡喜的光輝，其時潘耶爾也又嘲弄的微笑了一下。

「我祝您老爺長生不老，」那青年說。「您會給我辦的，照您的意思——」

「哼，是的，我會給你安排的，照我的意思……但是你愛她得很嗎？」

「願您老爺長生，像我的眼睛的光——」

「是的，像你的眼睛的光，所以你在城堡附近找她的呀——嘻嘻，嘻嘻——所以……」  
潘耶爾回轉身，開着緩步，紅鬍子倒立着，高高的翹到尖鼻子，走向城堡那面去了。

伊黎留着，溼潤的眼睛發着光，他那蒼白的臉上顯出疑惑和驚懼。在他手裏的提琴又抖起來了。

夜晚已經到臨，畫眉鳥不再歌唱了，只有晚風像一條溫暖的水波，直向林中衝過。遠處響着放牧歸來的家畜的鈴鐸，夾着綏累河的波聲。

伊黎還總是惘然的在樹樁旁邊癡立着。

忽然從小屋裏，由開着的門裏來了發沙的聲音：「你怎麼好呀苦小子！你還要拿了



你的心到那里去找死？倒不如拋給狗子罷。你沒有看見他已經知道了麼？你怎麼好呢，苦小子！一個又苦又賤的濟果那爾，竟敢向他的太太擡起眼睛來……天下有這等事嗎！

那青年轉過臉去看；老婆子很輕蔑的在凝視他。她的小小的冒火的眼睛，兩粒水銀丸子似的在發閃。

「住口，老年人，不要多來苦我了！我很明白，這不會有好結果的。那一定！但他大約並沒有料到。」

他坐在樹幹上，苦楚的說道：「我這可憐的心呵。」

在夜的淺藍色的暗中，小屋前面燒着的火，那火燄升上來了，時時有黑影在這些四近溜過。有幾處響着年青的嗓音，吞聲地，悄悄地，在唱先前的民歌。

伊黎低聲的說道：「那麼，我怎麼辦才是呢，媽媽？」

「我的好孩子，」那老婆子回答說，聲音也就低下去了。「這沒有別的道兒了，我們只好來試一試給你來破掉妖法。——有大火伏在你這里了——不知道這是誰幹的，——人給你喝下毒藥去，現在燒起來了。」

「我這可憐的心呵！」濟果那爾又訴苦說，「牠在我的裏面燒，使我不得安靜。好像有什麼東西在趕我到城堡那邊去……如果一看見她，我爲什麼就這麼苦惱呢？」

他深深的歎息着，目不轉睛的仰望着城堡，那點了燈火的地方。

老婆子懊惱的搖搖頭，默默的坐下了。

深夜擁抱了小森林，只有力謨尼支河清醒着，顯得好像一面明鏡，在那底裏，照出明紅窗戶的城堡的昏暗的倒影來。

伊黎戴上帽，歎息着站起身，垂着頭，挾着提琴，走了。

老婆子在昏暗中，不高興似的說了幾句話。

「我不能，媽媽，」伊黎呻吟道，「我不能了！給我一點什麼罷，我拿這去死，因爲消磨着我的火，比死還兇哩！唉，我死罷，媽媽，我死罷。」

「那去就是，我的孩子！但那路，那你在走的，可是一條火熱的路呵。」

小屋前面的明亮的火，漸次消滅了。只還有幾聲低低的諧調，在夜的寂靜中，歎息似的在發響。

二

當潘耶爾那思泰綏叫他的管家來見的時候，夜已經侵了進來了。

『事情怎麼樣，格力戈黎？你去過 Vallea Seaca 了麼？』

格力戈黎站着，左右搖動着他那魁偉的身子，給他做衣服，是要用一張全牛皮的。

『是的——我去過了。』

『那麼，你找到了些什麼嗎？』

『找到的，』這話從格力戈黎的嘴裏洪亮的迸出，一面撮着唇上的亞麻色鬍子，使他翹起來。

『講罷，是怎麼一回事！』

格力戈黎咳嗽着，深深的吸一口氣——這聲音好像一個風箱的扇風——講起來了，還用他那粗大的手指，整理着上唇的鬍子：『是這樣的……我先到管林子的安瑪那裏去。在 Vallea Seaca 有野豬嗎？我問他說。——有的。——那麼，如果你看見牠們過，就同

去指給我牠們走過的地方。——去罷，他說。——我們去了。——一處的平野上有一株大槲樹。我們就爬在那上面。我們等着，等着，等到快要天明，聽到林子裏有一種響動的時候。又過了一會工夫，那可忽然的來了，你沒有見過的哩！一大羣野豬。牠們又好看，又壯大，小牛似的，又很多，很多。——牠們從那里來的呀？我問妥瑪。——這只有老天爺知道，我回答說，只有這一點是很的確的，牠們在向着綏累河走。——牠們奔過野地去，像被趕着似的。」

「哦，後來呢？」潘耶爾問道。

「我講完了，」格力戈黎回答說，輕輕的咳嗽着。

「這很好。——聽哪，格力戈黎，你要好好的留心，凡我所說的話。」

他把右邊的上唇鬚子拉了一下，又把左邊的拉了一下，並且向潘耶爾鞠一個躬，那主人就又說下去道：「今天是幾時呀？禮拜一，那就在禮拜四——你好好的留心着，格力戈黎。」

格力戈黎低低的自語道——「在禮拜四」——

「在禮拜四，你給我在崙加和芬諦內萊準備下打獵的一切。你再跑到我的表兄弟約爾達希和服爾尼支·衣利米那里去一趟，懂了嗎？再到巴斯凱來奴，拉司滔舍，厄內斯古和波台奴這些鄰居們，以及我的姻兄弟和岳父那里，請他們在禮拜三的正午都到我這裡來。我一定等着他們，懂了嗎，格力戈黎？」

「懂了，老爺，在禮拜三的正午。」

「好！以後——」

潘耶爾忽然停住說話，張開了嘴，只在傾聽了。格力戈黎也張着臂膊，立着一樣的大開了嘴巴，卻並不知道爲什麼。

有一種低吟似的妙音，在外面的昏暗的樹林中發響，

潘耶爾從躺椅上站起身，在搖動的燭光中踏着土耳其的地毯，走到窗前，推上了窗戶的下半扇，把頭伸到外面去。

夜是溫和的，在深藍的天上，明着黃金色的點滴。森林穩睡在濃蔭裏，只有夜靜的絃的悲哀的顫動，時時從力謨尼支那面傳來。一種神祕的樂音，奇怪的籠罩了潘耶爾的



石造的城堡，還有一個人影，好像爲悲歌所痛苦，悄悄的在水濱徘徊。

薩耶爾把眼光移到城堡的別一邊。好像他的夫人的分明的姿首就在窗口，這是真的，還是不過他自己覺得這樣呢？

「聽哪，格力戈黎，」他轉過臉來，陰淒淒的皺着眉頭很快的說，「我簡直全不能安靜一下嗎？」

格力戈黎沈默着，莫名其妙的看着窗門。

「格力戈黎！我要生氣了，那你也就沒有好處，」格力戈黎爲什麼那個濟果那爾又在力謨尼支河邊唱了起來的？」

「我可知道他爲什麼在唱的嗎？」格力戈黎鎮靜的回答說。

「你不知道的！讓他唱到我不再聽了就是，——你去！我不再聽了，你懂了我沒有？——要不然，我要生氣了。我不高興再聽他——你懂了嗎？」

「懂了，老爺，」格力戈黎鎮靜的回答說。

「好！以後你再回來，我還有話對你說。」

「我就回來，老爺。」

格力戈黎張着臂膊，走出門去了。

潘耶爾把兩臂交叉在背後，還在厚厚的地毯上來來往往的踱了一會，燭火是在幽靜的屋子裏，散布着顫動的光輝。

忽然間，他在他所收集的兵器前面站住了，他的眼光釘在一把明晃晃的短刀上，燭光照得牠在發閃。

紅鬍子倒立起來了，在尖鼻子下面翹得高高的。

那思泰綏沈思着，站了一下，於是去開開一扇門，這門通着一條長路。壁龕上點着一盞紅燈，籠罩着紫羅蘭色的半明半暗。腳步在冷的石板上踏出鈍重的回聲來。以後他就推開一扇低小的門，走進了明亮的，好像寶石箱子一般的，鋪着地板的臥室。

安娜夫人喫了一嚇，從窗口轉過臉來。但當她看見那思泰綏時，卻微微一笑。兩個活潑的濟果那爾娃兒，很機靈的從別一扇門溜掉了。

「我在聽伊黎的歌，」安娜說，「他在力謨尼支的谷裏唱着呢。你聽見麼？」

潘耶爾站在屋子的中央，鋒利的看定着他的夫人的碧眼。于是他慢慢的說道：『那是伊黎，你怎麼知道的？』

『是那娃兒告訴我的。你沒有聽見麼？——那娃兒告訴我的。』

那思泰綏目不轉睛的對她看。

『想想就是，他每晚上都在那里唱呀，』安娜在潘耶爾的刺人的眼光之下，狼狽的接着說。

『哼，是的；我知道，』那思泰綏遲疑的說道，『我也聽見的，而且也知道，他為什麼在唱的。』

『我也知道，』安娜夫人微笑着說。

『你也知道……』她的男人述說着，在屋子裏往來的踱起來了，『噯哈，你竟知道，他為什麼在唱的呢？』

他忽然對安娜站住——他的鬍子倒立了。

『嘻嘻，嘻嘻，』他高興的笑着，『我叫格力戈黎下去了，叫他去略略的說他幾句……』

于是他那不定的，活動的眼睛，就很注意的看定了他夫人的白淨的臉，他的眼光也籠罩了她那苗條的，穿着羅縠的身軀。

只有琴絃的淒涼的振動，來衝破屋子裏的幽靜。那思泰綏走近窗戶，推上一扇玻璃，向外面望出去。那里的空氣是溫和的，在好像灑滿了火燄的天宇之下，響着奇妙的諧調，安樂的夜裏，瀰漫了一種滿是悲哀的清楚的聲音：

『只要我活在人間，我愛你，

因為倘使我死了，你會把我忘記，

草叢兒生滿了墳頭。

雖然我還這麼的愛你，

卻沒有人問起，在這地上的，

誰是我的寶貝。』

像——  
安娜，而且也火一般明白，想到她被他所捐棄，寂寞地淒涼地過着她的日子了。  
提琴含着深哀的在歎息，  
潘耶爾的心裏，就浮動着一個漂亮的，出色的女性的形

外面忽然起了提琴的失手的聲音，停止了——接着是人聲的數說——一聲喊打破了夜的寂靜——于是聽到急遽的腳步聲。

「那濟果那爾的瘋狂，現在是消失了，」潘耶爾說着，縮進頭去，放下了窗玻璃。

安娜默默的坐在躺椅的一角裏，她的思想，停在指引她的悲哀的生活上面了。寂

寞——沈默，陰鬱的和妖媚的眼光——這是這女人的一生的全體。

那思泰綏走向門口去，但他突然站住了，轉過來向着他的女人，笑笑問道：「你沒有什麼要對我說嗎？」

「一個可憐的，無能的女人，有什麼對你說的呢？」安娜溫柔地回答說。

「我的可憐的老婆，」那思泰綏微笑道，「你寂寞的，淒涼的過着你的光陰，已經很長久了，也沒有人在這里能夠幫你消遣消遣……這是女人們的命運，有什麼辦法呢，總是這樣的，也只能這樣的……但是我愛你！」

他接近安娜去，眼睛發着光。

「不要懊惱罷，我不走了，」他用了發抖的聲音接着說，「我還要和格力戈黎商量



一點事——但讓他等着就是，我相信他會在我的門邊一直站到明天早上，撐着他的亞麻鬚子的……』

他的張開的臂膊像鋼弦一般顫動着——安娜默默地，嬌柔地投在他的懷裏了。

三

淒涼的，寂寞的鄉村生活，暫時爲相識之聲的熱鬧所打破了。車子搖動着，在馬夫的喊叫和揮鞭聲裏，拉進別墅來。大鬚子的潘耶爾們和他們的紅顏的太太們，從車輛上走下，而溫和的太陽光，也在高興的人之子的頭上笑着。

『所有的馬你們都給我不要卸，』克拉尼舍奴站在石級上，向下面大聲說，『給我準備下兩輛車！』

男人們歡笑着，戲謔着，大家在擁抱和接吻，其時女客們則圍繞了安娜。

老潘耶爾衣利米·拉可威奴撫着他雪白的鬚子，問那思泰綏道：『女婿，你家裏的景況怎麼樣？』

『謝謝您的關切，丈人，好的。』

『但願永是這樣子！』

這潘耶爾於是走近安娜去，伸出手來，給她接吻，又在她的額上吻了一下。

『聽說你們是過得好的，不過我還有一點放心不下。我相信，邀我來是做岳父的——要小心些，我的孩子，你不要給我丟臉呀。』

大家高聲的笑起來了，潘耶爾那思泰綏說道：『也會有這時候的。』

謙虛而子細的向着大家，表兄弟約爾達希，斯妥揚，姻兄弟杜米忒盧，服爾尼支·衣利米，以及所有鄰人們：巴斯凱來奴，拉司滔舍，厄內斯古，波台奴，問過家眷的安否和事業的情形之後，就說，先請大家去喫一些點心。

人們並排着走進大廳去，這裏脫了帽，就會照出分開的，塗着香油的長頭髮來。潘耶爾們把沈重的外衣也脫去了，撫着他們的長髯，在躺椅上就了坐。

女客們久已在安娜的房裏商量事情了。一向如此：男人們有他們的事件，女人們也有她們的。單在只有四隻眼睛的時候，男人們這才談女人，不談國事，不談功業，談的是會

闖大禍的眼睛和眉毛。(註四)

潘耶爾們喫過點心之後，換了話來說，就是他們喫完四隻炙火雞，並且大杯的喝過酒之後，克拉尼舍奴說道：『請大家原諒我們沒有拿出好一點的東西來，我的朋友們，但我們上馬罷，太太們就坐車。晚快邊，我希望我們就到 *Valas Secca*，那里有一席大醺在等候着。在那地方，我們也準備好明天的獵取野豬了。』

「你瞧，這滑頭，」服爾尼支·衣利米說，老拉可威奴也高擎着酒杯，叫道：『這玩得很好，女婿！這使我記起我的年青時代來了！』

對於這準備妥當了的驚人之舉，別的潘耶爾們都高興得鬧起來，至于使僕役們也惴惴的捧着的酒杯跑過去。

在這六月裏，太陽散佈着宜人的溫和，輕風掠過茂盛的稻田，吹動着牠，搖擺得好像黃色的波浪。車輛嘎嘎的前進着，遺下了濃密的塵頭，馬夫們活潑地在空中颼颼的鳴着長鞭，在催促小巧的馬匹。前面是潘耶爾們騎着怒馬；他們的鎗械在日照下發光，他們的

(註四) 羅馬尼亞的俗諺。——譯者。

長頭髮和鬚髯在風中飄動。

四面都是廣大的亞麻田。風吹着亞麻實，大波一般起伏着。處處閃耀着澄清的積水，在那裏面映出天上的白雲，騎馬人的隊伍和沈重的車輛來。嫩藍的天宇下，遠遠的有一隻鷹，像御風而行似的，在溫暖的日光中澡浴牠的身子。碧綠的丘岡間時時露出一個村落，幽靜得很。高出于人家之上的是教堂的塔和井的桔槔幹。水上架着小橋，水底裏映出旁邊的荒廢的房屋，高塔，井的桔槔幹，那看去好像歪斜的十字架的東西。

當這一小隊將到森林時，太陽已經西沈了不少。樹木微微的發着氣息，周圍都瀰漫着舒適的清涼和帶香的森林氣。這時車子減了速度了，男人們也使他的馬慢步前進。

鳥兒嚇得在叢莽中飛起來，黃毛畫眉穿枝間的日光而去，彷彿發光的金彈子。斯安揚，是潘耶爾們中最年青的人，是那思泰綏的表兄弟，他唱起來了，一首古時候的陀以那，（註五）便在碧綠的殿堂中嘹亮。在林間草地上，一株老櫛樹下，僕役們和伊黎所率領的濟果那爾樂隊，已經在等候了。來人全都停住，潘耶爾們跳下馬來，黑眼珠的夫人們也高

（註五）Doina 羅馬尼亞的民歌。——原譯者。

與地輕快地走出了車子。

大家坐在盛開着花的，鋪好毛氈的草地上，濟果那爾竭力的奔走着。

那思泰綏的紅鬍子倒立了，在尖鼻子下面翹得高高的。

「格力戈黎！」他叫道。

「我在這里，老爺。」格力戈黎鎮靜的回答着，走了過去。

「你都辦妥了？」潘耶爾問。

「都辦妥了，老爺。」格力戈黎說，「明天一早就動手打獵，會場也弄好了；迭瑪希那

廚子也準備停當了；我還帶了一小桶可忒那婁酒來，伊黎也在這里，雖然他脅肋上還有

一點痛。」

夜已經開始到臨。太陽把牠的光線，金絲似的穿過密葉，在碧草地上畫出花朵模樣的斑來。森林在夢似的黃昏中微微地呼吸着。人們用他的聲音喚起響亮的回聲，而在一瞬息中，從遠地裏，畫眉鳥的最末的鳴聲就聲明了安靜。

明亮的日光消失了，夜的神祕的陰影，於是降在林間草地上。



在一株很老的榲樹下，奴隸們燒起一堆大火來，草上鋪開雪白的麻布，玩樂也就開始了。

首先，他們做得像土耳其人一樣：不說話，只管喫。但立刻大家高興了起來，用有趣的談天，來助喫喝的興致，胖大的火雞和鵝，就像活的一般，剛剛到得桌上，卻又無影無踪了。還有那酒呢——謝謝上帝——

誰都在這時候記得起別的相像的醺會來，誰都願意在這時候應酬得好，使大家在同一時中談天，歡笑，喝酒。

只有太太們卻在高興她竟也逃出了幽鬱的深閨，用了低聲，在談她們的家務。森林又起了響亮的談笑聲了，大篝火在快活的隊伍上，布滿着一片緋紅的光輝。然而突然靜了下來，提琴和可勃思（註六）發了響，骨製的可步思（註七）的顫動，充滿了林間。紅光閃過濟果那爾的陰暗的臉上，映出他又長又黑的頭髮。

伊黎，是受窘的，蒼白的臉色，溼潤的，發光的眼睛，站在第一排。提琴和可勃思低吟起

（註六）（註七）Coba和Cobes都是六絃琴（Gitarre）一類的樂器——譯者。

來了，他凝視着火籐，他的發抖的手，把弓輕柔的拉動了琴絃。

古森林就起了戰慄，一種諧和的音響瀰漫在樹木裏，忽然又被甚深的寂靜所主宰了，像在暴風雨之前一樣。

在這大沈默中，伊黎的提琴發聲了，恰如死亡在敘述那漸滅之苦。在可步思的彷彿一個受苦的生物的叫喚裏，可勃思便低低的引出歌辭來。

森林中唱起了陀以那，洩露着大痛苦，忽如哭泣，忽如風暴，衝進了聽着的人們的心，于是發出一種由苦楚和懊惱的聲音而成的妙音，變作歎息似的幽婉悲涼的諧調。

深的寂靜主宰着周圍，連森林也好像在傾聽，密葉中起了一種憂鬱的響動，像是遠處的瀑布聲。篝火在靜靜的燃燒，並且用牠那紅色的光，照着昏暗的林間草地。潘耶爾們默默的撫着自己的鬚髯，他們的思想停在永遠消逝了的少年時候了，那些太太們，卻在這最末的一個聲音時，才如出了深夢似的歎息着覺醒。

「女婿，」老拉可威奴說，「這濟果那爾就值全部家產。他叫什麼？伊黎？——到這裏來，伊黎，這是我給你的五塊錢。——那真感動了我了！」

伊黎露着頂，慢慢的走近潘耶爾來，給他把金錢拋在帽子裏。

「不過要問問他，」那思泰綏笑着喊道，「他可是愛她得很！你愛她的很嗎，伊黎？」  
——他不開口。他很愛她；愛到脅肋也痛了！

潘耶爾們都大笑起來，於是愉快的彼此碰杯喝酒。

伊黎回到自己的原位上，張了發閃的眼，從那里望着安娜。

酒像大河一般奔流，愉快有加無已。過了一會，那老人又站起來了，說道：「我這可憐的老骨頭還想記得一回少年時代。我看年青人卻並沒有跳舞的準備——你們不差嗎？你們爲什麼悶悶的站在那里的呢，祖父的女兒們？可愛的伊黎，給我們彈起一點什麼來罷，要會使我出神的，還要跳得久，直到我沒有話說！」

「祝你長壽，丈人，」那思泰綏叫道，「這很好！」

潘耶爾們脫掉外面的長衣，伊黎動手來彈猛烈的勃留，（註八）森林也爲之震動，女人們快活的從她們的座位上跳起來，用臂膊圍住了潘耶爾的頸子，跳舞就開頭了，起先

（註八）Briu羅馬尼亞的跳舞。——譯者。

是慢慢的，總在這一地點上，於是愈跳愈快，终于在火燄的紅光裏，成了一個黑色的旋渦。以後是大家又在酒邊坐下，但那那思泰綏的姻兄弟，杜米忒盧，卻好像不再願意用杯子上口，他竟用他夫人的拖鞋兒喝起來了。

還是這樣的跳下去：勃留之後是巴士泰，（註九）巴士泰之後是卡拉舍兒，（註十）林間草地上就又響亮着歡笑和歌唱。

濟果那爾忙碌的搬了新做的熱點心和酒來，伺候着客人：忽而酒，忽而點心，一直弄到兩腳不再聽話了，心情也開始了愁悶。

「伊黎，」老拉可威奴叫道，「響動你的琴絃，給我玩點什麼罷，我想由此記起青春和年少哩！」

伊黎要唱戀歌了。周圍又歸于寂靜，蟠耶爾們撫着他那被酒溼了的長髯。濟果那爾的琴絃上，迸出了哀怨徹骨的清音。一種微顫的痛苦和疲乏的熱望在夜裏悠揚，恰如秋風的最後的歎息。

（註九）（註十）Baututa和Caraschel都是羅馬尼亞的跳舞名目。——譯者。

鎮靜地，石頭雕成的一般，濟果那爾屹立着，只有他的兩隻手在動彈，他那深沈的眼睛訴說着哀愁，固執地，懊惱地向安娜凝視。

她覺得他在向她看，便轉過臉來了，看着濟果那爾的消瘦的臉。他那如火的眼光，幾乎造成她一種肉體上的痛苦，然而眼睛卻總不能離開他。

潘耶爾那思泰綏昂起頭。這幾天之前，他曾在力謨尼支河邊，自己的城堡前面聽過的聲音，又在森林中發響了，他那鋼鐵一般發光的眼睛，也牢牢的對自己的女人凝視着。

伊黎的聲音很痛苦的在林間草地上響起：

「只要我活在人間，我愛你，

因為倘使我死了，你會把我忘記……」

兩滴清淚在安娜的睫毛上發光，克拉尼舍奴的眼裏卻炎上了憤火，他的眉毛也陰森森的蹙起來了。

當濟果那爾的歌在一種發狂似的幻想裏收梢時，他的兩手就在背後摸着兵器。

「唱得好，伊黎！」老拉可威奴叫喊說，潘耶爾們便都去拿斟滿的酒杯。只有那思泰



綏卻顯着凶惡的眼光，慢慢的，踉蹌的走近濟果那爾去。在他強壯的右手裏，閃着一把弧形的短刀。

大家都詫異地茫然地對他看。

那思泰綏把短刀在頭上一揮，於是靜靜的立定了，凝視着濟果那爾的臉。伊黎嚇得不成樣子了，他臉色發黃，抖得很利害，但那如火的眼睛卻還總是看住着安娜。

克拉尼舍奴的紅鬍子倒立了，在尖鼻子下面翹得高高的。

「伊黎！他喊道，『你愛她的很嗎？——嘻——嘻！再唱一點講愛的東西罷，伊黎！』

在他猙獰的聲音中沸騰着憤怒，在濃眉下面的他那凶惡的眼好像狼眼睛。

別的潘耶爾們也踉蹌踉蹌的站起來，詫異的向他看。伊黎擡眼一望克拉尼舍奴，懂得了。他發着抖拿了他的提琴，他的黑眼睛裏閃耀着瘋狂的光燄，他轉身向了安娜，用至哀極苦的聲音唱起歌來。當這濟果那爾的歌，輓歌似的，顫抖着迸出琴絃來的時候，大家都圍繞了活潑的火光，站着，彷彿化了石的一樣。

「是罷，伊黎，你懂得我的？」那思泰綏叫喊道。

他前進了三步，舉起發光的短刀，就刺在濟果那爾的前胸。

一聲響，提琴跌碎在溼草上面了。伊黎呻吟着仰天而倒，站在周圍的人們是默默的，像做惡夢似的在對他看。從濟果那爾的胸脯上，噴出一道通紅的血箭，打溼了碎裂的提琴。他痙攣着，用臂膊支起他的上半身來，向着發抖的，蠟一般黃了的安娜擡起他那已經因為死的影子顯得朦朧了的眼睛，脣間還流露着最末的，消滅下去的纔能聽出的諧調。

他的嘴裏湧出血流來，他沈重的仰天倒在溼草上，像釘十字架似的，張開臂膊，躺在那里不動了，他那固結了的眼，是凝視着碧綠的林樹織成的穹窿。

祖父暫時停講了他的故事，枝葉茂密的樹木裏，起了一種悲哀的微聲。車夫們默默的圍篝火而坐，顯着深思的神情，牛兒躺在車後面，反嚼着芻草。

祖父又用低聲講起來了：「第二天卻有很大的圍獵。打到了七匹的野豬，安娜和別的太太們還都去看會場呢。他們把伊黎埋在老櫟樹下——瞧罷，就是那地方。——現在是他們也完結了，只還剩着燒過的樹幹子——那地方現在也還睡着濟果那爾的骨

頭。」

祖父住了口，自在深思了。從森林的深處，傳來了一匹貓頭鷹的寂寞的鳴聲，好像一個人的叫喚。還聽到遠處的水磨坊的瀑布聲，依稀如在夢境裏。火的閃光，時時照着密樹，恍是微微的歎息，經過了古老的林間。

車夫們早在火邊打鼾了，只有祖父還醒，被篝火的臨滅暫旺的火燄照映着。

過不多久之後，我悄悄的問道：『祖父，安娜太太哭了嗎？』

『躺下睡覺，』老人喃喃的說，『聽哪！野雞在叫……已經不早了。』

許多工夫，我總是睡不着。我睜大了眼睛，去看林間草地上的躺着燒過的櫟樹樁子的地方。林中有一種悲哀的聲響，我彷彿覺得濟果那爾的影似的形像，罩着夜霧，就在寂寞的墓上飄浮，至哀極痛的蒼白的面龐，胸脯上是一輪血紅的花朵。

羅馬尼亞的文學的發展，不過在本世紀的初頭，但不單是韻文，連散文也有大進步。本篇的作者索陀威奴 (Mihail Sadoveanu) 便是住在不加勒斯多 (Buk.)

harst) 的寫散文的好手。他的作品，雖然常常有美麗迷人的描寫，但據懷干特 (K. Weigand) 教授說，卻並非幻想的出產，到是取之于實際生活的。例如這一篇戀歌，題目雖然頗像有些羅曼的，但前世紀的羅馬尼亞的大森林的景色，地主和農奴的生活情形，卻實在寫得歷歷如繪。

可惜我不明白他的生平事迹；僅知道他生于巴斯凱尼 (Pascani) 曾在法爾諦舍尼和約希 (Falticene und Jassy) 進過學校，是二十世紀初最好的作家。他的最成熟的作品中，有寫穆爾陶 (Moldau) 的鄉村生活的古潑萊枯的客棧 (Căminul lui mos Precu 1905) 有寫戰爭兵丁和囚徒生活的科波拉司喬治回憶記 (Amintirile caprarului Gheorghita, 1906) 和陣中故事 (Povestiri din razboiu 1905) 也有長篇。但被別國譯出的，卻似乎很少。

現在這一篇是從作者同國的波爾希亞 (Eleonora Borcia) 女士的德譯本選集裏重譯出來的，原是大部的『故事集』 (Povestiri, 1904) 中之一。這選集的名字，就叫戀歌及其他 (Das Lisebeslied und andere Erzählungen) 是『萊克蘭

世界文庫』(Reclam's Universal-Bibliothek)的第五千零四十四號。

〔一九三五年八月十六日譯文第二卷第六期所載。〕



# 村婦

I·伐佐夫

——(歷史的插話)——

—

一八七六年五月二十日，下午時候——就在這一天，就在潘退夫（Ботев）的部隊在巴爾幹連山中大敗，連潘退夫自己，也死于貪殘的強巴拉斯（Zhambalas）所率領的乞開斯（註一）幫的鎗彈之下的這一天——在伊斯開爾（註二）左岸，盧諦勃羅特（Lutitrod）對面，站着從這村子裏來的一羣婦女們。她們在等候小船，輪着自己渡到河

（註一）高加索人之一種，大部分因為避俄羅斯的壓迫，移住土耳其邊境，但其中

的一部份，却又幫着土耳其來殘虐被壓迫的保加利亞人了。——譯者。

的那面去。

她們裏面，大多數不明白四近有些什麼事，因此也沒有怎麼發愁。符拉札（Vratza）那邊的喧囂的行軍，已經繼續了兩天之久，她們卻毫不覺得什麼——而且也並不荒廢了她們的家務。其實，這裡是只剩下女人了，因為男人們都不敢露面。一揆者和乞開斯幫的打仗的地方，雖然離盧諦勃羅特還很遠，但消息傳來，使男人們非常恐怖。

就在這一天，村子裏到了幾個土耳其兵，為的是捉拿可疑的人，並且盤查往來的過客。

就在這時候，我們在講的時候，小船正在河對岸，村婦們想過渡，也正在等得不耐煩。那小船可也到底回來了。船夫——一個盧諦勃羅特人——用櫓把船定住，以免被水洶開去，於是走到岸上來。

「喂，上去，娘兒們……趕快……」

（註二）Isker，舊名厄斯珂斯（Osks），是保加利亞國境內陀瑙（Donau）河的

右側支流之一——原譯者。

忽然出現了兩個騎馬的土耳其的憲兵。他們衝開了女人們，向船上直闖。其中較老的一個，是胖大的土耳其人，鳴着鞭子，開口就罵道：『走開，改奧兒（註三）的豬糞……滾，滾你們的……』

女人們都讓開了，預備再等。

『滾開去，妖怪……』第二個吶喊着，揮鞭向她們打了過來。

她們叫喊着向各方面逃散。

這之間，船夫拉馬匹上了船，憲兵們也上去了，胖子轉臉向着船夫，發怒的叫道：『一匹母狗也不准放上來……滾開去……』他又向這邊吶喝一聲，凶惡的威嚇着。

恐怖的女人們就開始回家去了。

『大人老爺……我懇求你等一等……』一個村婦叫喊道，那是慌慌忙忙的從契

洛貝克 (Chelopjek) 跑來的。

（註三）Gıaur，或可譯為『不信者』是土耳其人對於異教徒，尤其是基督教徒

和波斯人的罵詈語——譯者。

憲兵們凝視着她。

「你什麼事，老婆子……」那胖子用保加利亞語問道。

跑來的是一個六十來歲的女人，高大，瘦削，男人似的眼光，臂膊上抱一個裹着破爛麻布的孩子。

「准我們過去罷，大人老爺！……准我上船罷，上帝保佑你，給你和你的孩子們福壽……」

「唉，你是那，伊里札……發瘋的改奧兒！」

他認識她，因為她曾在契洛貝克給他辦過飯食。

「我正是的，阿迦·哈其——哈山。帶我去罷，看這孩子面上……」

「你帶這袋子上那去……」

「這是我的孫子，哈其。沒有母親了……他生病……我帶他到修道院去……」

「又爲什麼呢……」

「爲了他的痊癒，去做一個禱告……」那女人懇求的說，眼光裏帶着很大的憂慮。

哈其——哈山在船裏坐下了，船夫拿了櫓。

『阿迦，看上帝面上……做做這件好事，想一想罷，你也有孩子的……我也要給你禱告……』

土耳其人想了一想，於是輕蔑的說道：『上來，昏蛋……』

那女人連忙跳上船，和船夫並排坐下。船夫就駛出了雨後暴漲的伊斯開爾的濁流。沉向山崖後面的太陽，用牠那明晃晃的光輝，照得水面金光燦爛。

## 二

那女人的到修道院去，實在很匆忙。她臂膊上躺着病了兩個禮拜的，兩歲的孩子，是一個孤兒。他已經衰弱了十四天。巫婆的藥味和祝讚，都沒有效驗……連在符拉札的祝由科，也找不出藥來了。村裏的教士也給他禱告過，沒有用。她最末的希望，只靠着聖母。

『到修道院給他禱告去……請道人禱告……』村裏的女人們不斷的對她說。當今天午間細看孩子的時候，她大喫一驚……孩子躺的像死了的一樣。



「現在趕快……趕快……恐怕聖母會救我們的……」

所以天氣雖然壞，她也上了路，向「至聖處女」的契洛貝克修道院去了。

她經過柵樹林，正向伊斯開爾走下去，樹木間出現了一個服裝古怪的青年，胸前掛着彈藥帶，手裏拿一枝鎗。他的臉是蒼白，着急。

「女人，給我麪包……我餓死了……」他對她說，一面擋住了去路。

她立刻猜出是什麼人了。那是在山崖上面的他們中間的一個。

「我的上帝……」伊里札嚇得喃喃的說。

她把自己的袋子翻檢了一通，現在才知道，她忘記了帶麪包來了……只在袋子底裏找到一點乾燥的麪包皮。她就給了他。

「女人……我可以躲在這村子裏嗎……」

他怎麼能躲在這村子裏呢……他們會看見他，交出他去的……況且是這樣的衣服！……

「不能的，我的孩子，不能的……」她回答道，一面滿心同情的看着他那顯出絕望

之色的疲倦的臉。她想了一想，於是說道：『孩子，你在樹林裏躲一下罷……這裏是要給人看見的……夜裏來等我……使我在這裏看見你……我給你拿了麪包和別的衣服來……這模樣你可見不得人。我們是基督徒……』她加添說。

那青年的滿是悲哀的臉上，閃出希望來了。

『我來等在這里，媽媽……去罷……我感謝你……』

她看見，他怎樣踉踉跄跄的躲進樹林裏去了。她的眼裏充滿了眼淚。

她趕忙的走下去，心裏想：我應該來做這好事……這可憐人他是怎麼的一副樣子呵！……恐怕上帝會因此大發慈悲，給我救這孩子的……但願聖母幫助我，使我能到修道院……仁慈的上帝，保佑他……他也是一個保加利亞人……他是爲着信仰基督做了犧牲的……

她自己決定，修道院的院長是一個慈愛的老頭子，也是很好的保加利亞人，不如和他悄悄的商量，取了農民衣服和麪包，做過禱告，就趕緊的回來，在還未天明之前，找到那個一揆者。

她用了加倍的力量，忽忽的前行，爲了要救兩條男性的生命。

三

夜已經將他那漆黑的翅子，展開在契列畢斯(Cherapis)的修道院上面了。伊斯開爾的山谷，陰鬱的沉默在昏暗的天空下，河流在深處單調的呻吟的作響，想帶着沉重的澎湃，撲到高高在上的懸崖。對面屹立着烏黑的影子，是石壁……牠荒涼的站着，和上帝親手安排的牠的山洞，牠的峯巒，宿在牠頂上的老鷗一同入了夢。

幽靜而寂寞的道院，也朦朧的睡去了。

出來了一個侍者……跟着又立刻走出一個道人來，披着衣服，不戴帽。

「伊凡，誰在那里敲門呀……」道人耽心的叫道……靠壁有一張牀，上面攤着些衣服……那道人就撞在高的牀欄上。

又敲了幾下。

「一定是他們裏面的人……教我怎麼辦呢……不要放進來……現在院長又沒

有在這里……」

「且慢……先問一問……」

「誰呀？」侍者喊着，向外面傾聽——「這聲音……好像是一個娘兒們……」

「你簡直在做夢……一個女人……在這時候……不是那個，就是土耳其人……」

一定是土耳其人……他們要在這夜裏把我們統統殺掉……他們到這里來找什麼呢……這里什麼也沒有，我沒有放進一個形跡可疑的人來呀……主呵，發發慈悲……」

又聽到大門外面的聲音了。

「是一個女人，那在喊的……」侍者重複說。

「你是誰呀……」

「我們是教子，伊凡。契洛貝克的伊里札呀……開罷……唉，開罷……」

「你一個嗎……」伊凡問。

「一個，帶着孫子，伊凡。開罷，上帝要給你好報的……」

「看清楚，是不是撒謊……」神父藹夫諦彌向侍者說。

那侍者奮勇的走近了大門，從小窗裏望出去。待到連道人也確信了在昏暗中，外面只有一個女人的時候，他才吩咐伊凡去開門。

門只開了一條縫，放進農婦來，立刻又關上了。

「見鬼的……你到這里來幹什麼，伊里札……」道人懊惱的問道。

「我的小孫子病的很利害……住持神父在那里呢……」

「培可維札（註四）去了。你找他什麼事……」

「找他做一個禱告……不過要快……你來罷，神父……」

「什麼……在夜裏……我怎麼能救生病的孩子……」道人惱怒的吶喊道。

「你不能救，但上帝都會處置的……」

「現在睡去罷。明天早上……」

然而女人懇請着，並且固執的咬定了她的要求。

（註四）Berkovitzza，保加利亞的市鎮，屬倫木派蘭加（Lom-Palanka）府——原

譯者。



到明天早上……會怎麼樣，誰知道呢……孩子顯得很不好……病是不肯等待的……只有上帝能救。聽起來，她也願意付款子。

『你發瘋了……你逼我們，修道院在夜裏開門，好給「暴徒」衝進來，好把土耳其人招進來，消滅了教會……』

那道人嘮叨着走到自己的小屋子裏去，但立刻穿好道袍，光着頭，回來了。

『來……』

她跟着他走進了教堂。(註五)他點起一枝蠟燭，披上法衣，拿了日讀禱告書。

『抱孩子到這裏來……』

伊里札把孩子靠近了亮光。他的臉黃得像黃蠟一樣。

『可是已經不很活了的哩……』那道人通知說。

深沉的眼睛睜開來了，似乎要反駁這句話，燭光反照在那裏面，閃閃的好像兩顆

(註五)故事裏時常說起教堂，是指希臘加特力的教堂。保加利亞人是太抵信奉

希臘加特力教的！……原譯者。

星……

道人把法衣角放在孩子的頭上，趕快的爲他的痊癒唸過禱告，用十字架的記號給他祝福，於是合上了日讀禱告書。村婦在他手上接了吻，放上兩個別斯太爾（註六）去。

『如果他一定會活，那是就好起來的……現在到倉間裏睡覺去罷……』  
于是那道人轉身要走了。

『等一等，藹夫諦彌神父……』那女人躊躇着叫喊道。  
他回過來，走近她去。

『還有什麼事呢？……』

放低了聲音，她說：『我拜託你一點事……我們都是基督徒……』  
那道人可是發怒了。

『你託什麼事……什麼要找基督徒……睡覺去……蠟燭不能點，有人會從上面看見，來做客人的……』

（註六）Biaster，西班牙和墨西哥行用的銀錢。——譯者。

道人所指的是『暴徒。』那女人也懂得。她的臉上露出苦惱來了，聲音發着抖：『你不要怕……沒有人來的……』

並且用了更加祕密的神情，她說：『當我走出村子，在我們的樹林子裏的時候……』恐怖和憤怒，在道人的打皺的臉上一隱一現了。他明白，那女人要告訴他一點什麼危險事，于是就來打斷她。大聲的說道：『我不要聽……不要告訴我……你知道什麼，自己藏着就是……你是來把教會送進火裏去的嗎……』

村婦還想說下去，但一聽到這些話，她就將話吞住了；她全無希望地跟着發怒的道人走到院子裏。

『但是我不在這裡過夜……』她一看見道人正要指給她走往倉間的路的時候，就叫喊了起來。

道人很詫異的對她看。

『爲什麼……？』

『我走……立刻……』

「你發了瘋了嗎……」

「我發了瘋，也許並沒有發……都一樣……我走……明天一早，我有工做呢……給我麪包罷，我餓了……」

「麪包你要多少有多少……給她，伊凡！但是我不准開大門……」  
然而這村婦固執着自己的意見。

神父藹夫諦彌沈思了一下。又開大門嗎……這是危險的……壞人會闖進來……誰知道會鬧出什麼事來呢……他即刻記得，這女人還已經看見過他們了……她會給教會招到不幸的，而且如果給土耳其人一知道……不成……還不如放她走，不使她在這里罷……

「那麼，走罷……」他喝道。

女人接過伊凡遞給她的半個麪包去，放在袋子裏，接着就抱起了孩子，走了。大門跟着她走出就關上了，鏘的一聲下了鎖。

## 四

老伊里札連夜趕回伊斯開爾去，『暴徒』在那里等候她。她很亢奮。她從替住持神父來招待她的神經過敏的道人那里，不能也不敢打聽一聲有益的意見。

她爬上修道院後面的山谷的高地邊去，要徑奔那沿着伊斯開爾的小路。

星夜照出了河對面的峭壁和懸崖，白天是陰淒淒的，現在卻顯着不祥之兆。

老伊里札的眼裏和心中，都充滿着不安和恐怖，就什麼都見得顯着不祥之兆了。待到她走上高地時，便疲乏的坐在一株大榆樹下的冰冷的地面上。

連山中的荒地睡覺了……爲荒涼所特有的一種寂靜，籠罩了宇宙，只有波濤在那里的深處奔騰，那上面屹立着毫無燈光的修道院的屋宇和屋頂。

從右邊傳來了盧諦勃羅特的犬吠聲。

她由地上站了起來，但又不敢經過村莊，便繞到懸崖的左邊，于是急急的跑過了荒地。



她立即望見伊斯開爾了。小船泊在岸邊。伊里札走近板棚去，向來是船夫就睡在那裏面的。其中卻沒有人，顯見得船夫也怕在這里過夜了。

她嚇得沒有了主意，她走向小船去……伊斯開爾在嚇人的奔騰……她看看濁流的昏暗的影子……她打了一個寒噤……

怎麼辦呢？……等到天亮嗎？……她決不願意這樣子，雖然盧諦勃羅特的雄雞叫，已在報告將近的黎明……

她應該怎麼辦呢？……她敢獨自渡河嗎？……怎麼使櫓，她是常常看見的……這出路她覺得非常危險，然而，如果她要和那等在那里，快要死于飢餓和不安的一揆者相見，卻也不能選擇了。

她把孩子放在沙灘上——她不大想到他了——彎了腰，去解那把小船繫在樹樁上的索子。她發抖了：原來那索子不單是繫着，卻用一把大鎖鎖住的……這是土耳其人所做的事，意在阻礙夜裏的行人。

她發着抖，站在那里……

盧諦勃羅特的雄雞叫，越來越多了……天在東方顯了淡淡的顏色……再一兩點鐘就要開始黎明了……

她絕望的嗚咽起來，竭了全力，去破壞大鎖或是弄斷那索子。然而這一件也和那一件相同，都是一個不能夠。

她發熱的，喘息的直起身，絕望的站着……

忽然她又第三次彎下腰去了，用兩手抓住了樹樁，想把牠拔起……但樹樁釘得很深，好像鐵鑄的一樣……

她兩倍，三倍了努力……給太陽曬黑了的臂膊下着死勁……她的筋肉賽過了鋼鐵的力量和堅韌……骨節爲着過度的用力在發響，熱汗在她的臉上奔流……

氣急，疲乏，彷彿她砍倒了一大車的樹木，直起身來，呼吸一下，就又抓住了樹樁，用了新的力氣和陰沉的固執，從新向各方面搖動，要拔起牠……

她那年邁的胸脯喘息得噓噓作響……兩腳陷在沙地裏，一直到了腳踝，在半個鐘頭的可怕的爭鬪之後，這地方動了起來，泥土發了鬆，她終於做到，把樹樁從地上拔出了。

索子在夜靜中鈍重的發響……

伊里札放心的歎一口氣，勞乏的倒在沙灘上。

停了一會，小船就載着老伊里札，孩子和樹樁，浮在濁流上面了……

## 五

伊斯開爾立刻出了狹窄之處，向低下而平坦的兩岸間直湧下去。

小船就乘着急流而行，不再聽這老農婦的生疏的手裏的櫓枝的操縱。因此比平常停泊的處所，已經駛過的很遠了。伊里札只好用盡力量，不給牠回到她曾經上船的那一岸去。

一個有力的洪流，終於將小船送到對面，那女人用了最大的努力，總算靠了岸。

她上了陸，抱着孩子……攀上高地，向樹林跑過去。

當她走近那曾經遇見過一揆者的地方的時候，只見有一個男人影子在樹幹之間隱現。她知道，這就是她在找尋的。

一揆者也走近她來了。

『晚安，我的孩子……這是你的……』

和這句話同時，她就遞過麪包去，她很明白，他現在是最要這東西了。

『謝謝你，媽媽……』他萎靡不振的回答道。

『等一等……穿上這個……』她又交給他蓋着孩子的衣服。

『這是我偷偷的從教堂裏帶來的……上帝寬恕我……我造了一回孽了……』

伊里札從牆上取了這衣服來，原以為是侍者的東西。但一揆者穿在身上的時候，她

這才詫異的看明白，竟是一件道袍！

『那倒是都一樣的……我先來暖一暖……』青年說，就披上了又乾又暖的衣服。

他們一同的走着。

一揆者默默的喫東西……他凍得在發抖，也跟踰得很利害。他是一個大約二十來歲的青年，瘦削，長得高大。

因為不去打攪他飢餓者的平靜，女人沒有問他是什麼人，從那里來——她自己也

不過低聲的說話——然而好奇心終於蔓延開來了，她就問，他是從那里過來的……

他告訴她，他並不是從山裏，倒大抵是從平野裏過來的。在那一夜，在威司烈支（Vesletz）的葡萄山裏，給人和自己的部隊截斷了。他從那地方竄走，遭了很大的恐怖，冒了各種的危險，這才挨到這里來。他兩整天和兩整夜沒有喫東西，他支撐的走得怎樣疲乏，兩隻腳都受了傷，發着熱……現在他要往山裏去，在那里找尋伙伴，或者自己躲起來。

『我的孩子，你實在走不動了……』那女人說——『把鎗交給我罷……你就輕鬆一點了。』

她用左手接了他的鎗，右手抱着孩子，

『來，來……聚起你的力氣來罷。我的孩子。』

『現在我到那里去呢，媽媽……』

『怎麼那里去……家裏去呀……我這里……』

『這是真的嗎……媽媽，我感謝你，你是好的，媽媽……』那青年感激得流出眼淚。



來，彎下身子，吻了她抱着孩子的那隻瘦削的手。

『人們因為害怕，現在不到外面來，如果給他們一知道，是會把我活活的燒死的……』那村婦說——『但我怎麼能放下你呢……你逃不掉……乞開斯人捉住你——上帝得懲罰他們——在村子裏呢，他們也……為什麼要這樣呢，孩子……就是毀滅了這可憐的地方，也沒有什麼了不得……他們像小雞一般的殺掉你們……可是你也再沒有力氣往上走了……』

于是她把鎗由左手拋在右手裏，就用左手支住了他的臂膊。

他們在櫛樹林裏，越走越深了。從樹幹間，望見天空的東邊，逐漸的發白……契洛貝克的雄雞叫，更加聽得分明……天上的星星褪色了。

已經到了黎明，他們——照平常的走法——離村子卻還有半個鐘頭的路，——但像一揆者的那麼走，可是連兩個鐘頭也還是走不到的。

村婦非常着急，倒情願來背他。

他向四面看了一眼。

「天亮了，嬸子……」他的聲音放高了一點。

「這可糟……我們不能按時走到……」那女人悄悄的說。

他們又走了一段路。

從外面已經傳來了人聲。

村婦站住了。

「這可去不得了，我的孩子……得想一點別的什麼法……」

「你想怎樣呢，嬸子……」青年問道，看着他的母親，親戚，他的恩人和他的神明的

這不相識者！

「你在樹林裏躲到夜……天一暗，我就來等候你……在這里……這麼一來，你就

躲到我的家裏去……」

青年很相信，這條出路是要算最好的了。村婦就又交還了他的鎗。

於是他們作了別。

這時伊里札摸了一摸孩子，她哭起來了……

「阿，孩子，我的孩子！……可是死了呀！……小手像冰一樣了！」  
一揆者站定了，彷彿遭着霹靂……村婦的悲痛抓住了他……他想來勸慰她，然而說不出一句話。

現在他知道，這崇高的女性，那魂靈已被大悲痛所碎裂，他不能再望更多的幫助了。  
「阿，孩子！……我的親愛的孩子！……」那可憐人嗚咽着，看定了他的孩子的蒼白的臉。

明明白白，一切希望都被搶去了，一揆者就走進樹林的深處去。女人的嗚咽的聲音還在他後面叫喊道：「我的孩子！……要藏的好好的……到晚上……我在這里見你……」

伊里札也走進樹叢裏，不見了……

## 六

一到早晨，天空中浮上五月的太陽來了，在幾天的陰晦和下雨的日子之後，明朗而

且澄淨。

美麗的，延長的峽谷，從希錫曼山巖的腳下開頭，裝飾着春天的叢綠，爲銀帶似的蜿蜒的河流所橫貫，在太陽光中洗沐。

這里——在希錫曼山巖這里，河流卻把阿迭綏（註七）結束了，行程是經過了狹窄的隘嶺和無數連山的曲折，忽而從險峻的，滿生榆櫟的山坡間飛過，忽而在渾身洞穴的巖石下潛行。這巖石，是湧成幻想的宮闕和尖碑，在嘲笑着五行和時光之力。

太陽剛露到地平線上，土耳其的騎兵就在路上出現，他們後面，是走在禾黍之間的一大羣步兵，望不見煞末。騎兵和步兵，立刻到了伊斯開爾，紮住了。

正式的步兵大約有三百人；他們前面走着排希——潘蘇克斯，註八——帶着各種的

（註七）Odyssee，希臘詩人 Homeros 的有名的史詩，記着 Odysseus 的經歷。

——譯者。

（註八）Basi-Bosuks（蓬頭）——非正式的土耳其步兵，往往是強迫的拉來的，

不給軍事訓練。——原譯者。

武器。其餘——大部分都是這些——是乞開斯人，也同是各式各樣的武裝着。

少頃之後，騎兵就使乞開斯人前進，自己卻留在旁邊。

這些喧囂擾攘的人們，是在一個有名的乞開斯人的指揮之下的，這就是強巴拉斯，一個凶殘的，渴血的高加索的強盜。昨天就由他的手裏放出子彈去，打死了一揆的指導者，瞞退夫。

強巴拉斯騎在馬上，對着樹林，離一個舊教堂的廢墟不很遠。

樹林的左邊屹立着艱險的山巖和谿谷，右邊是契洛貝克的田野和果園，一直到第二道精光的山背脊。在山坡上，看見樹木之間有一所惟一的牧人小屋，是牠的主人新近拋棄的。

眼睛都向着深邃的，空虛的，寂靜的樹林，那裏面藏着一揆者。

但部隊卻找不着他。

這夜裏從符拉札送來了報告，說在天明之前一點鐘，有一隊叛徒，（註九）由山上竄入這森林中，確係要在渡過伊斯開爾之後，躲進斯太拉·普拉尼太（*Stara Planita*）的



廣大的巴蘭 (Balarn) 去。

因為昨天的勝利，兵們都興奮而且驍勇，等候着命令，這時強巴拉斯剛剛下了馬，帶着幾個優秀的排希——潘蘇克斯的關於衝鋒的方法和手段的忠告。

他是一個四十歲左右的人，深的皮色，高大，黑鬚，身穿一種五光十色的乞開斯衣，從頭頂一直武裝到雙腳。他那貪殘的，獐野的兩眼，在高高的乞開斯帽子底下發光。

就在這一瞬間，小屋裏開了一聲鎗，羣山就起了許多聲音的回響。

『叛徒們！……叛徒們！……』人們叫喊道。

大家的眼睛都向小屋注視，但只見那門口有一縷硝煙，輕微的早風把牠吹到枝梢上去了。

驚疑了一瞬息，于是全部隊一齊開火了，樹林裏也起了無數的回響。

但忽然間，有大聲出于硝煙中：『強巴拉斯！……強巴拉斯中彈了！……』

(註九) 凡努力于解脫土耳其的羈軛的革命者，土耳其人皆謂之叛徒 (Komita)。

——原譯者。

強巴拉斯確是躺在地面上……他跌倒了，一粒鎗彈穿通了他的頸子，嘴裏湧出鮮血來。

從小屋裏飛來的鎗彈，打中了他了。

這消息傳佈了開去，兵們立刻非常害怕……全部隊紛紛迸散了，誰都拚命的藏躲。頭領的死屍很快的就運走。騎兵也接着不見了。

然而從樹林裏，也沒有再開第二鎗。

過了許多時候——由籠罩四近的寂靜和非常的沈默斷定，一揆者應該已經退進山裏去——一羣乞開斯人就大家商量，衝到樹林裏去搜索他一下。

他們只在一株檜樹底下，發見了一個暴徒的屍骸……那是三十來歲的人，黑鬍鬚，用布裹着一隻腿上的傷口。

乞開斯人確切的相信，一揆者是逃在山裏了。

自從潘退夫戰死之後，他的部下的一部份——四十人——就在那一條腿受了傷，英雄的貝拉（Perla）的領帶之下，躲在山裏面。他們整夜的在樹叢裏迷行，終于是疲乏的，

飢餓的，半睡的走，到了契洛貝克的林子裏，于是真的死一般的睡着了，也不再管會有人發見了他們的踪跡。

乞開斯人的一粒鎗彈，偶然打死了貝拉。卻沒有找到另外的犧牲。

但當乞開斯人闖進小屋裏去的時候，他們可又看見了一個死屍。

『一個牧師……一個暴徒……』乞開斯人詫異的喊道。

一個沒有鬍子的青年躺在那地方，頭上中了一粒彈。

他身穿一件道袍，那道袍的開岔之處，卻露着一揆者的渾身血汗的衣服。從給硝煙

熏黑的傷口看起來，就知道他是自殺的，在他打死了強巴拉斯之後。

這回是違反了他們的習慣，排希——潘蘇斯克不再割下一揆者的頭來，截在竿子

上，迎來迎去，作為勝利的標記了……頭領的死，在他們算不得勝利。

他們只好燒掉小屋，把死屍拋在那裏面來滿意。到得晚上，當兩隊土耳其兵殺害了

十三個走下山來，要到伊斯開爾去的一揆者的時候，也還在冒着煙。

伊里札是早已死掉了。但半死的孩子卻活着，現在是一個壯健的，能幹的漢子，叫做P少佐。

那亡故的祖母，先前如果給他講起這故事來，她總是接着說，她可不相信他那神奇的痊癒，是很會氣惱的道人的隨隨便便的禱告，見了功效的，由她看來，倒是因為她做不到，然而她一心要做到的好事好報居多……

在巴爾幹諸小國的作家之中，伊凡·伐佐夫 (Ivan Vazov 1850-1921) 對於中國讀者恐怕要算是最不生疏的一個名字了。大約十多年前，已經介紹過他的作品；一九三一年頃，孫用先生還譯印過一本他的短篇小說集：過嶺記，收在中華書局的新文藝叢書中。那上面就有關於保加利亞文學和關於伐佐夫兩篇文章，所以現在已經無須贅說。

村婦這一個短篇，原名保加利亞婦女，是從萊克蘭世界文庫的第五千零五十九號薩典斯加 (Marya Jonas von Szatanska) 女士所譯的選集裏重譯出來的。

選集即名保加利亞婦女及別的小說，這是第一篇，寫的是他那國度裏的村婦的典型：迷信，固執，然而健壯，勇敢；以及她的心目中的革命，爲民族，爲信仰。所以這一篇的題目，還是原題來得確切，現在改成『熟』而不『信』，其實是不足爲法的；我譯完之後，想了一想，又覺得先前的過于自作聰明了。原作者在結束處，用『好事』來打擊禱告，大約是對於他本國讀者的指點。

我以爲無須我再來說明，這時的保加利亞是在土耳其的壓制之下。這一篇小說雖然簡單，卻寫得很分明，裏面的地方，人物，也都是真的。固然已經是六十年前事，但我相信，牠也還很有動人之方。

（一九三五年九月十六日譯文終刊號所載。）



## 小兒的睡相

日本 有島武郎

有人說，小兒的睡相，是純樸，可愛的。

我曾經這樣想着，對這凝視過。但在今，卻不這樣想了。夜一深，獨自醒着，凝視着熟睡的小兒，愈凝視，我的心就愈淒涼。他的面頰，以健康和血氣而鮮紅。他的皮膚，沒有爲苦慮所刻成的一條皺。但在那不識不知的崇高的顏面全體之後，豈不是就有可怕黑暗的運命，冷冷地，惡意地窺伺着麼？

一個小兒，他將怎樣生活，怎樣死去呢？無論是誰，都不能知道這些事。而人們卻因了互相憎惡，在無意中，爲一個小兒準備着難于居住的世界。

不可知的運命，將這樣的重擔，小兒已經沈重地，在那可憐的肩上擔着了。單是這個，

不是已經儘夠了麼？而人們，卻還非因了互相憎惡，將更不能堪的重擔拋給那一個小兒不可麼？

（一九二二年原作，一九二六年從藝術與生活譯出。）

（一九二六年六月二十五日莽原半月刊第十二期所載。）

# 巴什庚之死

俄國 阿爾志跋綏夫

我還沒有到三十歲，然而回顧身後，就彷彿經過了一片廣大的墓場，除墳墓和十字架之外，什麼也沒有見。有一時——或遲或早，有一處，總要立起一坐新墓來罷。這無論用了怎樣的墓標做裝飾，普通的十字架也好，大理石也好，要而言之，這——便是從我所留遺下來的東西的一切罷。想起來，這也不是什麼重大的事情，不死，是無聊的，生活也並不很有趣。因為死可怕，所以難堪，不能將自己送給魔鬼，大約也爲此。活下去好罷，在稱爲『人生』的這墓場裏，永是彷徨着好罷，你所經過的路的盡頭，不絕地，總會次第輝煌着新的十字架的罷。寶貴的一切，可愛的一切，都留在後面，生長在心中的的一切，都會秋葉似

的飄零的罷。于是你就如運命一般，孤單地，走着走着，走向收場那里去罷。

而今巴什庚是死了。從和我一同上那文學的路的人們之中，又少了一個了。

然而，死了倒好。他一生中的歡喜，竟至于比普通人們的生存的僅只一日間的歡喜，也還要小一些。文學是一切美德的寶庫的時代，已經遠去了。從所有罅隙中，汗穢侵入了我們的小小的世界，幽靜謙遜的巴什庚的住在那里，就恰如看見被棄在市場的塵芥中的紫雲英似的，那樣的酒店，那樣的交易所開張了，在那先前，他的精神和深沈穩妥的天才的靜穆的美，一定可以得到不同的估計的罷。但在現今充滿着駭人的賣買的喧囂，奸計和廣告的巧妙的爭鬪的文字的大路上，卻必須強壯的手，有力的意志，殘忍的心。無論那一樣，巴什庚是沒有的。他在落魄中，被撕裂，被踐踏，于是死了，死于和俄國著作家相稱的肺病了。

認識他的本來就不多。巴什庚的名字，在文學上決不占着重大的位置。他的天分也有限，他的魅力的一切，只在巴什庚這人是溫良，純淨，連心底裏都是真實而良善的人。這些個人底的性質，是正如映在清水中的深邃的蒼空一般，反映在他的工作的每一篇裏，

將獨特的，深沈的魅力，賦給于他的有限的天分的。

什麼時候，如果只要我的希望之一，得以實現的時候——這時從那些教運命成爲地之鹽和人類的捕獲者的人們，以及使文學作爲渺小的欺詐者流的洞穴的人們的生涯中，要留下一篇很大的故事——則我也要將巴什庚的模型，依照了他留在我的心中的分明的記憶，添在我的故事裏。在現在，他的容貌卻還太接近，種種的回憶也太瞭然地散在眼前。我還不能賦與普遍性，他的死和埋葬的三個景況，三個瞬間，還太分明地在我的眼前浮動着。

我幾乎有兩年沒有見巴什庚。一樣的病，將我們兩人拋向兩樣的地方去了。而當他臨終的前一天，我們這纔成了最後的覩面。

我跨進屋子裏去的時候，巴什庚是睡着，靠了嗎啡的力，陷在奇異的可怕睡眠中。有誰點了蠟燭。那黃色的光，閃閃地顯出明亮的影，在頂篷和牆壁上動搖，帶着奇怪的花樣的牆壁顫抖着。極其些細的事情，爲什麼有時竟至于這樣使人心驚膽戰的呢？但我記得，我恐怖地看了那些壁紙，房子的四圍都是奇異的雜亂的線，連續着一種七絃琴似的東



西，一想到這些都未曾一彈，便不知怎的覺得不舒服，甚至于還覺得煩厭……燭光閃爍地在牆壁上走，七絃琴排着沈默的玫瑰色的序列，各各伸着自己們的畫得很細的頭。一張牀上，在這瞬間，用了可怕的力量，正在那里生死之境裏奮鬪着的人的胸膛，發出一種枯乾的，吹着口笛似的聲音，鼓起來了。大概，這就是臨終的苦痛罷。而且巴什庚，假使我們不叫他，那時便死掉了罷。他驟然張開眼睛的最初的一刹那，巴什庚分明是什麼也不知道。向我這一面凝視着的兩隻眼的眼色，正如從什麼極其遼遠的地方，向這里看着的眼睛的眼色一般，奇怪而且可怕。

『華西理華西理維支，』我叫。

眼色忽然變換了。正如什麼可怕的不懂的東西，被我的聲音消去了似的。半死的蒼白的臉上，顯出熟識的親密的表情來，病人想擁抱我。我彎了腰，而且和他親吻。巴什庚突然抱住我的頭，發出含有什麼的枯乾的聲音，按向突突地動悸着的胸前，溫和地，像母親撫摩孩子一般，開始撫摩我的頭了。宛如以無限的愛和溫和的憐，按向胸前沈默着，而且求我護衛他，救助他似的。

而且很奇怪。我于巴什庚，是當他開手著作時就認識的，而且一生涯中，幫助他，常是年長的保護者，也是恩惠者。然而現在，一聽到有什麼含在他的胸中，發出乾枯的聲音，無力的他的手撫摩着我的頭，我就不能不感到所謂我的自己者，是怎樣地渺小，微細，而且纖弱的東西了。

人的年紀，是不應該從誕生算起，卻該從臨死的瞬間算起的。巴什庚所知道，巴什庚所經驗的事，大約我還不能容易地懂得。被讚美的我的天分，我的姓名，唉，這較之就在這里和我們並立着的『死』所給與于巴什庚的偉大的愛和憐的最後的叡智，怎樣地渺小而可笑呵！

我常常和巴什庚辯論。我的意見，是誰都知道的，許多時候，我們住在一處。而且我是較強者，用了自己的權威壓迫他。現在是我們算總帳的時候來到了。我們之間的自以為是的生涯，已到最後的一頁了。我不知怎地便帶了恐怖的好奇心問：

『怎樣，華西理華西理維支，我們現在是一致了，還是越加離開了呢？』

巴什庚並不微笑，用了明亮的良善的眼睛凝視着我。

「離開了，」他說。「對於一切，應該愛，憐。」

也許他是對的罷。我不知道。

然而，當我們送了藏着巴什庚的遺骸的棺木，向墓場去的時候，除了憤怒和憎惡之外，還有什麼能在我的心裏呢？

送葬的何其少呵！被風絞雪吹捲着，分開沒膝的積雪，在廣大的白的平野間走着的我們，是怎樣地渺小，難看，可憐呵。白皮的棺木，靜靜地在前面搖動着，風絞雪將繫在環上的幾個采色飄帶吹去了，在眼界中，除了白的平野和越吹越猛的风絞雪之外，什麼也不見。我們跟在棺木後面走，屢次失腳滑在深雪中，並且百來遍的讀那花環上的題記。

——貴重的父親及夫子靈前，妻及男敬獻。這是一個小小的難看的花環。而且署名也不在飄帶上，乃是寫在那釘在最窮的十字架上的鐵片後面的。

我讀了，並且由我很容易地爲巴什庚的遺族募集的二百盧布在我的衣袋裏的事，也想到了。我想，巴什庚的妻，是沒有知道他的死的；當他死去的那天，她大概正在臨蓐；而且又想，他的『妻及男，』此後將怎麼辦呢。而且又這樣想，便是這個，豈非也就是『著

作家的葬式』麼？所以，實在，倘說我在這瞬間，對於在猛烈的風絞雪的帳後，地平線上的一角裏，漠然地將那青蒼的大市街的肚子鳴動着，喧囂着，大嚼着什麼的幾百萬的商人們，人生的帝王們，畜生們，死人們，都得感到一樣的愛和憐，那真是莫名其妙。

他們要得到三遍咒詛！

但是，有一點什麼明亮的東西，從這葬式留在心裏了。何以明亮的呢，在那本質上——雖然是不確的事，無聊的事，偶然的事——不知道，然而有什麼留下了。

我們開手將棺木放進那掘在農民墓地的一角上的墓穴裏去的時候，風絞雪停止了。是晴朗的，白的，清明的冬天。發着嚴寒的氣息，而且在圓的白的帽子上，十字架屹立着。野鴿的一羣，從什麼地方飛向墳墓上來了。有一匹，很想要停在棺木上。而且又飛開去，停在左近的十字架上。了。很美觀。

大約，全世界的肯定，是只在于美罷？大約，一切事物，是只爲了美而存在的罷？

野鴿的羣，白的冬天，白的棺木，靜寂的悲哀，死掉了的巴什庚的心的優婉的魅力，那各樣的美。

(一九〇九年，彼得堡。)

感想文十篇，收在阿爾志跋綏夫著作集的第三卷中；這是第二篇，從日本馬場哲哉的作者的感想中重譯的。

(一九二六年八月，附記。)

(一九二六年九月十日，莽原半月刊第十七期所載。)



# 信州雜記

俄國 畢勒涅克

……我到黎明就醒了，但有點不明白在那里。四邊是微暗的，近地的雄雞一叫，別的雄雞即應着和鳴，鶯兒也叫起來了。這些雞聲鶯語，和在俄羅斯諸村裏所聽到的一模一樣。我回顧身邊，障子（註一）是緊緊地關着，但那上部受着朝日，燒得通紅。火鉢裏的火已經全消，寒冷是四月的黎明的寒冷。

和我並排，在鋪在地板上的席子上，茂森君向金田君穿了著物（註二）睡着覺，我就知道了今天是在日本，在信州旅行，宿在農民作家土屋君的家裏。我也被了綿的夜著睡

（註一）紙糊的屏，有木格子。

（註二）*Yukoro* 即日本的衣服。但這裏似應作「夜着」即綿蓋被，狀與「着物」略同。

着覺，正如茂森和金田一般。地板上呢，是昨晚亂翻過的書籍散亂在微暗裏。

我就沈思起來了。驚醒了我的那雞和鶯，叫起來是和相隔數千俄里的俄國鄉下的雞和鶯一樣的，然而人們爲什麼講着兩樣的言語，過着不同的生活的呢。

紙的壁（障子）遮不住曉露。一動，露珠便點點滴滴地落在我的身體上。

這幾天，是極其珍妙的日子，日本的人們，雖是我的好朋友，也不說『否』（註三）的一句話。也許是他們的傳統性弄成這樣的罷，一到非說『否』字不可之際，我的話他們就變成聽不懂，也聽不見了。

我們順着海拔總有一俄里的日本高山的山峯，從這家走到那家去。我們的旅行日程，是靠着日本的文士諸君排定的，我們帶着對於各家的介紹信。而我們的旅行日程，巡警卻不知道，警官是隔着一俄里，看守着我們。所以無論那里，都鄭重地相迎，然而我們到了有一家的門約半點鐘之後，〇〇（註四）進來了，主人就到不知什麼地方去。于是主人

（註三）Niitoo

（註四）這大約是「三」字，即「狗」指日本的巡警。

和我們之間，立刻有了牆的遮攔了。我不說『否』，然而這地方的難于滯留，卻是明明白白。我們一經向前走，而土屋君留我們住宿了一宵。

這前一天，我們整天坐着山間的鐵道車，到小諸市，住在叫作山城館的旅店裏。這旅店的所在地，是往昔的城腳，在夜晚的澄淨的天空裏，遠遠地騰起火山的煙來。去訪了一個做着信濃日日新聞的地方通信員的人，是作家島崎君的紹介信上所指定的，沒有在，他在市上的救火局裏掛了畫，開着展覽會。這第二天是要有舊領主牧野子爵的歡迎會的，展覽會就正湊在這熱鬧裏。我們用力車（但說力車是錯的，*Wurms* 纔正當）到這展覽會，在那里被灌了不加白糖的日本的綠茶。其次是往郵政局轉了一轉。凡有地球上的一切郵政局，是都非有火漆氣，官僚氣，牆後面咕咕格格地響着電報機不可的。順着閒靜的小路，經過了從山而下的流水的潺湲的日本式寂靜中，便到了人們前去參詣火山的的路。一面觀賞着電影的廣告人的樣子。

于是回到城腳的旅店。舊領主牧野子爵于傍晚到來，住在和我們同一的旅店裏了。在並不很古的七十年前，子爵的祖宗，是從存在于這旅店所在的城腳的城牆上，統治四

方的。然而我並沒有推測他的心的深處之類。受過高等教育的言語學家的使女，離開我們的屋子，到子爵那里去了，但在我們這里漏出了這樣的話——

——大人去洗澡去了。……吩咐在夜飯時候拿酒來。……太太很頭痛哩，吩咐道，給我拿昆拉密敦（註五）來罷。

聽說舊領主是明天光降鎮守祭和展覽會，這一完，就往東京的。還聽說而且不再過一年，是不回到這里來的。

照日本的旅店的慣例，給我們送旅店的著物來了。我去洗澡。據日本人的習慣，是不洗臉和手，而從腳洗到頭，男女混浴的。浴場的溫度，是列氏四十五度。日本人是用擦身體的手巾洗身體的。正在洗澡，那使女跑進浴場來了。但爲的是來頌揚舊領主的唱歌的聲音好。

我們推開了障子——城壁的對面，山崖的下面，都展開着山谷，室中是浮着連峯的線，溪谷和山腰上輝煌着電燈。只在日本，我纔目覩了紺碧的空氣的澄明，這是沒卻了遠

（註五）藥名。

景的青絕的澄明，漆一般的青，漆一般的澄澈。

鳥在暗地裏叫。而從旅店的角落裏，從塔的廢墟裏，傳來了極柔豔的女人的聲音。我們穿了著物照日本式坐在地板上——於是晚餐搬來了。一看，是生的魚，蛤蜊的湯，漬蘿蔔，米的飯，還有日本的服特加（註六）這酒之類。本地的報館派照相師來，照了一個相。不久，使女拿了非常之厚的帳簿來了，凡有體面的旅客，都在這上面署名。——使女還給我看了說是舊領主剛纔寫好的短歌——於是我們也非在這帳簿上署名不可。其次是搬來了棉被和夜着（加綿絮的夜間的着物。）徹夜鳥啼，透明的空中映着火山噴出的烟，露水下來，女人的聲音許久沒有歇。

早上，在城腳閑步，先前的練兵場上，現在有孩子們蹂躪了的網球場，有領主的財產的米倉，有廢墟。

人們說話，一抽去『否』字的時候，那話裏就沒有力。不知道身邊正出什麼事，以及將出什麼事的時候，還有，自己的意志全不中用的時候的感覺，是頗為討厭的。

（註六）俄國很烈的酒名。



這時來了一個農夫，邀到他的家去了。他的房屋，是三百年前照樣，那血統，是武士的僕人的血統。——給我看了古到六百年的傳代的劍。我們是遵照了一切日本的禮式，走進這家裏去的，先在門檻的處所脫掉鞋子，在主人和婦女們的腳下低下頭去，那邊使也在我們的腳下低下頭來了。而且在瞻仰三百年之古的房子之前，我們還在地板上給弄完了茶的禮式。這家裏，最神聖，最基礎底者，是藏米的處所。牛和馬，在農民經濟上是都缺如的，也沒有看見馬廐和牛牢。廚房裏是火鉢（七輪）的煙騰到天井上。家裏的人將一本簿子送到我這里，請署名。於是警官追蹤而至，造成了含着『否』字的意思的牆壁，我變得什麼都不懂，和同伴都從這家裏離開了。忙着展覽會的那智識階級，是早已蹤影全無了的，但我們還再在展覽會裏喝茶，看畫。

我們從這里起，走着舊路，在太陽和風和松樹的氣味中，向大里村的農民文士土屋君的家裏去。

水田被石造的堤環繞着。這是用水平器均整，用人手均整了的稻田。許多腳踏車追上了我們，我們追上了駕着二輪車的牛。在走向土屋君家去的途中，

警官趕上了我們，然而有着哲學者的相貌和勞動者的手的沈默家土屋君，卻迎接我們了。我們向着他的家作禮。他領我們到一間體面的屋子裏。

來此的途中，我打聽大里村的事，村中的戶數是六百五十；居民是三千五百人；學校三所，小學校，實業學校，中學校；兒童是男女共學的。絹工廠一，肥皂製造廠一，蜜蜂製造廠，家兔飼養所，發電所各一。

在日本，是無論到那里，屋內屋外都非常清潔的。但在日本，並不以人體機能的自然排泄物爲恥。土屋君家裏的後院的中央，就兀突着爲聚集肥料用的小便計，塗着磁漆的便器。

警官制我們的機先，土屋君卻迎接我們了。我們就將這一日的餘閑，消在巡視附近的水田，墓地和神社佛閣的旁邊，以及瀑布的四近。人們從我的身旁自走過，彷彿無視着我的存在似的。

這一夜，在我的生涯中，大概是唯一的，極其異樣的夜了。土屋君，茂森君，金田君和我，都在土屋君的家裏，坐在火鉢的旁邊。茂森君和金田君，是和我同伴的熟識的友人，然而

土屋君卻也如一時難于懂得的日本的人們一樣，在我不懂的人物。我們兩個，靠着金田、茂森兩位的翻譯而談天，喝酒。日本人是三杯下肚，便滿臉通紅，他們的眼睛就充血的。土屋君將自己的照相呀，書籍呀，他的朋友的藝術家和文士們，爲他寫的畫的，作爲紀念的帖子給我看。這種事物，在日本是當然的東西。于是土屋君瞪起了充血的眼，以森嚴的態度，講起我難于即刻懂得的事情來了。據茂森君和金田君的翻譯，是這樣的。

……土屋君的父親，當日俄戰爭之際，在奉天被俄國兵殺掉了。那時還小的土屋君，便立下了一個誓，要殺掉一個最初遇見的俄國人，給父親報讐。而這最初遇見的俄國人，卻就是我。他原應該殺掉我的，但是，土屋君是文士，我也是文士，藝術上的同胞愛，超過于肉親愛的事，土屋君是知道的。所以他一面用日本式交換酒杯，以同胞愛的親誼，勸我喝酒。——這是所以爲土屋君破了自己的誓作紀念的——。

……和自己同國的人殺了人，卻去訪問那被殺的別國的人的家，是不大好的……  
這樣子，我便在土屋君的家裏，聽着雞鳴，當黎明就醒過來了。這前天，我會用筆用墨，就超國家底文化和同胞愛，爲土屋君作了一幅畫，然而當這鶯兒的早上，我卻想起了鶯聲和

我們俄羅斯的鶯聲相像，而身爲人類的我輩，爲什麼倒說着不同的言語的事來。

我靜靜地站起，將障子推開。看時，地面上搖曳着磁器的顏色一般的日本的曙色，露水串成沈重的珠，洗着木蓮的幹子，木蓮花正發着死屍一樣的花香。

穿着著物的我，赤腳上套了下駄（註七），沒有朋友，也沒有警官，獨向山中去迎黎明了。旁有小流潺湲着，崖下是河水在作響。我跨上石階，到了躑躅花的繁茂之處，那紅的花朵是重重疊疊開得如火。石的小路，和墓地相通。沒有一個人跟住我。這樣的事，在日本恐怕是不會有第二次的罷。遠處的空際，是火山噴着烟，諸山在左右展開，有水田和我平行着。是很深很深的寂寞。我在墓地裏，看見放在一個墓石旁邊的裝着米飯的碗和木筷。沈思起來了——在別一個墓石旁邊，還有狗的頸圈。在日本，人和獸類是埋在一處的。墓地上是叢竹鬱蒼，就近有一所比我們的狗窠並不較大的神廟。我就在這廟旁坐下，吸煙，還分開雜樹，通過了無路之處，走向野柿林邊去。在這里，我看見了神祕的人。那是一個在密林中的神廟前的女人，抱了彫花的楔形的石頭，顯着竭誠盡信的相貌。她祈禱着。祈禱着

（註七）Geta, 木屐。

怎樣的神呢，我是不得而知，但心裏想，弄着一種神祕的祈禱哪。對於繫着蝴蝶樣的帶子，穿着木屐，有着在我是無從分別好醜的臉的這女人，我沒有做什麼有所妨礙的事。——這時候，我想到要做一篇短篇，寫出日本誘到了一個歐羅巴人，恰如沼澤或林鬼似的，將這人淹在水裏，浸在灰汁裏的層次來。這緣故，就在我盡了心想要探求日本的精神，日本的生活，現代的風尚——我觀察了這國度的生活狀態和人們的別致的點——然而，什麼都不懂。不能諒解而構想——我覺得我所不懂的這國度，沼澤似的將我吸進去了——。不知道這是因為在日本，真有着神祕的事的緣故呢？還是也許因為內側真有空虛，所以警官守護着的開了的門，被我克服了？

滯留在日本的一切文士所作爲問題的 Thema（註八），即關於東洋和西歐的精神之睽離，西歐人被東洋所吞沒，所歪曲，生了『東洋熱』這病的現象的 Thema；還有，一切事物，後來將被東洋所拋掉的 Thema——和這些 Thema，我也正對面了。

那一清晨之後，又有太陽，風，花朵開在地上的幾天；游山，和警官賽跑的幾天。不知道

（註八）主旨，論題。



在那一天裏，我要日本式地生活，飲食，並且日本式地思索，觀察起來了。——山間的小徑和山間的酒鋪，往往是使人覺得舒服的東西。

在柳澤君的家裏，我們鑒賞日本的古器物，柳澤君贈了我一個蝦夷所用的古老的矢鏃。而且他又引導我們到洞窟去，那是可以推想古代日本的居民的那蝦夷的生活的。這四近有够的陽光。松樹茂密。從大海吹過健康的風來。——柳澤君還給看松樹的盆景，那是長約的半亞洵（註九），已經種了十來年了的樹。

通過許多涵洞，渡了鐵橋和深淵，看着絕佳的風景，許多工夫，從晝到晚，我們坐着列車，到湧着鑛泉的上諏訪去了。

萬事都照要如此的如此，這就是說，上諏訪驛裏有一個飛事巡警，跟着我們同來的巡警，便將我們交代給他了。旅館裏有許多客。一開旅館的障子，便看見浴場，男女在鑛泉中混浴。這日的太陽很猛烈。旅程也長，耽了種種的思索。我們一面聽着出賣窮人的夜膳，叫作『辨當』的男人的角笛，一面又傾聽着隔壁的藝妓的歌聲，走進夢路去。翌朝，我們

（註九）俄國尺度名一 Arshin，約中國二尺半。

喫了米飯和海草的湯和鹽漬的梅子。警官出現，人們不說『否』（這不可不察）的時候，就再生了照例的困惑。照豫定，我們是早上要到一個山村和織絹工廠去的，然而不過是拖延時光。我出去修了臉，在地方的工業展覽會（在日本，是幾乎每個街頭，當各種紀念之際，都開展覽會的）裏轉了一轉，看過玩具的電氣鐵道，回來時，地方的一個紡絹工廠的 Doctor 和自動車已在等我了。

我們沿着湖水往工廠去。照例在工廠的事務室裏，有茶的饗宴。

紡績的方法，從繭繸絲之類，是大家都知道的。雖然沒有在日本到處所見的清潔，但這工廠也是很清潔的地方。進工廠去，是我們和女工，都脫了鞋，只剩着襪子進去的。工場之內，要尋一分鐘間可以一個人獨在那里的地方，是一點也沒有；廁所在廣大的土房的中央，所以一切都看見。這也因為日本人不以人體的排洩物爲汙穢，也因為不使工女獨自暗裏看信或寫信。從工廠的圍外寄來的一切信，都被拆看，沒有事務所的許可，工女是不能出圍外去的。工廠很有些像牢獄，工女是以兩年至四年的期限，被賣在此的人們。工女唱着這樣的歌——

如果紡織女工是人呀，

電報柱子要開花。

然而這樣的事，現在只是些餘談。

警官比我們慢，看不見我們了。但這時候，就發生了照例的困惑，聽到了自動車的聲音。——我們是本應該到山村去的，卻進了一個旅店了。這並不是前晚住過的旅館，卻不知是什麼緣故，放着我們的提包。——我們是喫過早餐並不多久的，食桌上卻排着食品，但我們不想喫東西，也沒有喫東西的餘裕。——在食桌邊，還坐下了未曾招待的未知的人們。什麼是什麼，我一點也不懂了，但守禮的觀念抑制着我，沒有使真的俄國話說出口。大家的手法都很快，也很慢，但總算頗有次序地辦去了。普通大抵知道這是失禮的，然而將已經就坐的我叫到門外（湖水的旁邊）去，照了一個相。

于是大家將很疲乏的我運到停車場，給坐上了往東京的列車，這事算告終結。我一面挨着劇烈的胃痛，只希望着一件事。這希望就是早早到了自己的假定的家裏，用俄國話談天，住在同鄉人裏面。這雖然僅只是我的想像，不能一定說是這樣的，但莫非日本的

警官，爲打破研究了日本的農村和那生活狀態，想得到開他的鑰匙的我的不遜的慾望計，給我中了毒麼？然而這且又作別論，我在沒有厭物的客車裏，所半入夢境地思索的，卻並不是怎樣地纔可以在東洋捲起風雲來，而是爲什麼東洋要像從克跋斯酒瓶拔去木塞似的，從自己的大地上推出西歐人去。我一面想起 Kipling 的話，覺得西歐人是未必能够鑽進東洋人的魂靈裏去的。——而我的對於一切的『各種的』志望，連影子也躲掉了。

我的信州旅行，就這樣地完結了。

我們都知道，俄國從十月革命之後，文藝家大略可分爲兩大批。一批避往別國，去做寓公；一批還在本國，雖然有的死掉，有的中塗又走了，但這一批大概可以算是新的。

畢勒涅克 (Poris Piniak) 是屬於後者的文人。我們又都知道：他去年曾到中國，又到日本。此後的事，我不知道了。今天看見井田孝平和小島修一同譯的日本印

象記，纔知道他在日本住了兩個月，于去年十月底，在墨斯科寫成這樣的一本書。

當時我想，咱們罵日本，罵俄國，罵英國，罵……，然而講這些國度的情形，的書籍卻很少。講政治、經濟、軍備、外交等類的，大家此時自然恐怕未必會覺得有趣，但文藝家游歷別國的印象記之類，却不妨有一點。于是我就想先來介紹這一本畢勒涅克的書，當夜翻了一篇序詞——信州雜記。

這不過全書的九分之一，此下還有本論，本論之外，結論三大篇。然而我麻煩起來了。一者『象』是日本的象，而『印』是俄國人的印，翻到中國來，隔膜還太多，注不勝注。二者譯文還太輕妙，我不敵他；且手頭又沒有一部好好的字典，一有生字便費很大的周折。三者，原譯本中時有缺字和缺句，是日本檢查官所抹殺的罷，看起來也心裏不快活。而對面闊人家的無線電話機裏又在唱什麼國粹戲，『唉唉唉』和琵琶的『丁丁丁』，鬧得我頭裏只有發昏章第十一了。還是投筆從玩罷，我想，好在這信州雜記原也可以獨立的，現在就將這作為開場，也同時作為結束。

我看完這書，覺得凡有敘述和諷刺，大抵是很為輕妙的，然而也感到一種不足。



就是欠深刻。我所見到的幾件新俄作家的書，常常使我發生這一類失望。但我想，所謂『深刻』者，莫非真是『世紀末』的一種時症麼？倘使社會淳樸篤厚，當然不會有隱情，便也不至于有深刻。如果我的所想並不錯，則這些『幼稚』的作品，或者倒是走向『新生』的正路的開步罷。

我們爲傳統思想所束縛，聽到被評爲『幼稚』便不高興。但『幼稚』的反面是什麼呢？好一點是『老成』，壞一點就是『老獪』。革命前輩自言『老則有之，朽則未也，庸則有之，昏則未也。』然而『老庸』不已經儘够了麼？

我不知道畢勒涅克對於中國可有什麼著作，在日本印象記裏卻不大提及。但有一點，現在就順便紹介在這里罷——

『在中國的國境上，張作霖的狗將我的書籍全都沒收了。連一千八百九十七年的出版的 Flaubert 的 "Salammbo"，也說是共產主義的傳染品，搶走了。在哈爾濱，則我在講演會上一開口，中國警署人員便走過來，下面似的說。照那言語一樣

地寫，是這樣的——

——話，不行。一點兒，一點兒唱罷。一點兒，一點兒跳罷。讀不行！

我是什麼也不懂。據譯給我的意思，則是巡警禁止我演講和朗讀，而跳舞或唱歌是可以的。——人們打電話到衙門去，顯着不安的相貌，疑惑着——有人對我說，何妨就用唱歌的調子來演講呢。然而唱歌，我卻敬謝不敏。這樣懇切的中國，是挺直地站着，莞爾而笑，謙恭到討厭，什麼也不懂，卻嘮叨地說是一話，不行，一點兒，一點兒唱」的。于是中國和我，是乾乾淨淨地分了手了。」（本論之外第二節）

（一九二七，一一，二六。記于上海。）

〔語絲第四卷第二期所載。〕

## 『雄雞和雜饌』抄

藝術是肉之所成的科學。

真的音樂家，將自由的天地給算術；真的畫家，將幾何學散放。

青年莫買穩當的股票。

藝術家摸索着，開一扇祕密的門，但也能夠不發見這門隱藏着一個世界。

水源幾乎常不贊成河流的行程。

奔馬之速，不入于計算中。

藝術家不跳階段。即使跳上，也是枉費時光。因為還須一步一步從新走過。

後退的藝術家騙不了誰。他騙自己。

真實太裸體了。這不使男人們興奮。

妨礙我們不將一切真實出口的感情底的狐疑，做出用手掩着生殖器的美神來。然而真實卻用手示人以生殖器。

一切的『某人萬歲』中，都含着『某人該死。』要避中庸主義之譏，應有這『某人該死』的勇氣。

詩人在那辭彙中，常有太多的言語；畫家在那畫版上，常有太多的顏色！音樂家在那鍵盤上，常有太多的音符。

先坐下，然後想。這原理，不成爲蹩腳們的辯解纔好。真的藝術家，是始終活動着的。夢想家常是拙劣的詩人。

倘剃髮，要剃光。

你說，因爲愛，從右到左來了。但是，你不過換了衣裳。不也將皮膚換過，是不行的。最要緊者，並非輕輕地在水面上游泳，而是展開波紋，撲通地連形影都不見了。小作品——世上有一種作品，那一切重要，全在於深。——口的大小，是不成問題的。

招大衆之笑者，未必一定是美或新。然而美或新者，一定招大衆的笑。

「將公衆責難于你之處，養成起來罷。這纔是你呀。」將這意見好好地放在心裏。這忠告，是應該廣告似的到處張貼的。

在事實上，公衆所愛的是認識。他們憎惡被淆亂。喫驚，使他們不舒服。作品的最壞的運命，是毫不受人們責難——不至于令人起反對那作者的態度。

公衆不過是採用昨天，來做打倒現在的武器。

公衆——使用昨天而擁護今天，豫感明天的人們。（百分之一）破壞着昨天，擁護着今天，而否定明天的人們。（百分之四）爲了擁護他們的今天的那昨天，而否定今天的人們。（百分之十）以爲今天有錯處，而爲明後天的約定聚會的人們。（百分之十二）爲要證明今天已經過分，而採用昨天的前天的人們。（百分之二十）還未悟藝術是連續的事，而以爲因爲明天將再前進，藝術便止于昨天了的人們。（百分之六十）對於前天，昨天，今天，都不容認的人們。（百分之百）

在巴黎，誰都想去當演員。以看客爲滿足者，一個也沒有。人們在舞臺上擁來擁去，客



座上卻空着。

公衆問：『你爲什麼這樣做的呢？』創作家答道：『就因爲你未必這樣做的緣故。』類似者，是固執于一切主觀底變形的一個客觀底的力。類似與相似，不可混同。有現實的感覺力的藝術家，決不要怕抒情底的事。客觀底的世界，無論抒情使牠怎樣跟着轉身，在那作品中總保存着力。

我們的才智善于消化。深受同化的對象，便成爲力，而喚起較之單是不忠實的模寫，更加優勝的寫實。將 Picasso（譯者按：西班牙人，從印象派傾向立體主義的畫家）的繪畫和裝飾底的布置混同起來，是不行的，將 Ballad（譯者案：合樂而唱的敘事短歌）和卽興之作混同起來，是不行的。

獨創底的藝術家，不能模寫。就是，他只是因爲是獨創底，所以不得不模寫而已。假使鳥兒能夠分別葡萄，那麼，有兩種葡萄串子。能吃的好的和不中吃的壞的。不要從藝術作藝術。

久聞外國書有一種限定本子，印得少，賣得貴，我至今一本也沒有。今年春天看見 Jean Cocteau 的 *Le Coqut L'arlequin* 的日譯本，是三百五十部中之一，倒也想要，但還是因為價貴，放下了。只記得其中的一句是：『青年莫買穩當的股票，』所以疑心牠一定還有不穩的話，再三盤算，終於化了五碗『無產』咖啡的代價，買了回來了。

買回來細心一看，就有些想叫冤，因為裏面大抵是講音樂，在我都很生疏的。不過既經買來，放下也不大甘心，就隨便譯幾句我所懂的，販入中國，——總算也沒有買全不『穩當的股票，』而也聊以自別于『青年。』

至于作者的事情，我不想在此紹介，總之是一個現代的法國人，也能作畫，也能作文，自然又是很懂音樂的罷了。

（一九二八年十二月二十七日第四、六期朝花週刊所載。）

## 青湖記遊（遺稿）

俄國 尼古拉·確木努易

十二點鐘後，從無涯的地平線的廣闊的路，在運貨馬車上顛簸着，我們到了青湖的溪谷了。是豐麗的溪谷。半俄里（譯者註：一俄里約三千五百尺）廣，一俄里長的這谷，三面爲屹立的巖石所包圍，蓋以鮮豔奪目的花卉的斑斕的天鵝絨，看去好像深坑的底。這天鵝絨上，展開着多年的簑衣樹，成着如畫的島嶼，斑條杜鵑開得正盛，在全溪谷裏放着芳香。那香氣，夾在硫黃的氣味中，使湖水的周圍很氣悶。

我們震驚于造化的豐饒之美，立着在看得入迷。左——是聳立的石壁，白到恰如昨天纔刷上白堊的一般。——大得出奇，生在那頂上的大樹，好像是誰布置在巖頭的窗戶。

正面——是成着三層的露臺，爲種種植物所遮蔽，下接谷間。巴爾凱爾的峽谷環在右隅，從那里迸出秋烏列克川來，滔滔作響。渾濁的奔流殺到巖間，從谷的右側扛起磐石，激流搬着巨石，到處轟轟然彷彿鐵路的火車。俯臨秋烏列克川上的危巖，蔽以草莽，葱葱龍龍宛如爲藤蘿所纏繞。在巨巖上，則覆蓋山顛的雪，溶化而成小川，銀的飄帶一般糾纏着。

我們默然站着，在眺望這些環抱我們的巖石的羣山。但是，沒有地平線，卻令人不高興。

「湖水在那里呀？」有誰在問引路人那德。他是我們旅行過了的那烈契克的凱巴爾達人。

「進口是那邊！」那德說。並且激烈地動着手，指點那遮住了湖的風景的簑衣樹叢。我們環行過叢樹去一看，失望了。湖水並不是我們所想像的那樣的東西。那僅是三十賽旬（譯者註：一賽旬約七尺）的四方的池，滿着水晶似的透明的水。水很清澈，被暴風吹倒的簑衣樹的大樹，根還牢牢地釘在石岸上，但連那樹梢的最後的一枝，在水裏也看得很分明。

「那怎麼是青的呢？這是遭了騙了……」

「拋下白的東西去——就明白罷！」被侮辱了似的，那德說。

有誰從提籃裏取出熟雞蛋來，將這拋在湖的約略中央了。睡着的水面，便一抖而生波紋。雞蛋消失在微波之下了。我們哄然大笑，歎頭歎腦，恰如漁人的凝視浮子一般，定睛看着湖的微波上。

「阿，阿！看那邊呀！」那德發瘋似的叫喊，指着靜了的水面。我們專心致志，注視水中。『阿，阿呀，雞子——青了呀！』女人們看着滾滾地流向我們腳邊來的，全然青玉一般的雞蛋，狂喜得大叫。整一分鐘，是歡喜和感歎和狂呼，但雞蛋也就在我們的岸下消失了。

「確是深的！」有誰這樣說。『喂，再來一個罷！』

雞蛋又飛進湖中去了。聰明的那德便蓋上提籃，將這挾在腋下。

「豫備喫什麼呀？」他說，不以爲然似的搖搖頭。

我們是孩子一般愉快。我們大佩服那德的聰明，不再拋雞蛋了，將這改爲石子。



「呀，呀！看那，那邊。夜了！」那德忽然狂叫起來，指着山頂。

我們反顧，要用眼在巖頭看出夜來。但那里並沒有夜……在雪嶺上，燃着落日的紅蓮的光輝，顯着一切珍珠色的遷色在晃耀。這閃閃地顫動，消溶，彷彿再過一分鐘，就要使花卉盛開的山谷，噴出紅蓮的川流來。

我們感歎了。然而那德卻倉皇地叫喊——

「客人們！是夜呵！用短刀砍簍衣樹去——燒起火來呀！立刻就是夜呵……」

他左往右來地在爲難。他的紅臉上現出恐怖來，對於我們的無關心，則顯示了憤懣。到底，我們也懂得了怕夜近來的那德的心情，開手去搜集取暖的材料。那德在簍衣樹枝密處之下選定了位置，在柴薪上點起火來。

戴雪的嶺，是褪色了，青蒼了。就從那里吹送過寒氣來。黃昏漸見其濃，夜如幻燈似的已經來到。旅客們圍住柴火，準備着茶和食物。我在那德的指揮之下，用小刀砍下帶着大葉的小枝條來，做了牀鋪。

夜使我們愈加接近柴火去。女人們來通知，一切都已完全整備了，我們便坐下，去用

晚餐。那德是摩哈默德的忠僕，不違背可蘭經的。——他不喝酒，不喫火腿，只喝茶，喫小羊的香腸。

聲響。夜將我們圍在穿不通的四面的巖壁裏了。從那靜寂之中，傳來了奇祕的低語和

只有深藍色的天鵝絨的太空，雕着大的星點，蓋在我們上面。夜就如躺在圍繞着我們四面的大象的背上似的。……簑衣樹的綠葉，在柴薪的燄中戰慄，見得灰色。我們近旁的馬得到飼養，——牠們噓噓地嘶着，嚼食多汁的草，索索有聲。夜鳥在我們的頭上飛翔，因柴煙而回轉，叫了一聲，便沒入叢樹裏去了。奇祕的低語聲，醞釀，而且創造了喘不出氣來似的氣分。我們緊靠了柴薪這面，竭力要不看暗的，圍繞我們的深淵。忽然，有什麼沙沙地發聲，格格地，拍拍地響，發了礮似的，轟然落在秋烏列克川裏，山峽都大聲響應了。我們發着抖，默然四顧。

「地崩呀！」那德坦然地說明。『是山崩了呀！』

秋烏列克川不作聲了。那好像是在沉思，要去慰問不時的災難。

黑暗，篝火，不分明的低語聲，逼我們想起各樣可怕的故事來。那是其中充滿着死人，強盜，妖人和凶神之類的。而且這故事愈可怕，我們便愈挨近火的旁邊，想不去看背後——漆黑的，墨汁似的夜的深淵……。

『這里有野獸麼，那德？』

『猴子，熊，野牛是到秋烏列克川來喝水的……』

于是一切都寂然了。

那德蓋着外套，向我們道了晚安。

『你，聽見麼？有誰走來了呀……』

大家都轉臉向那一面去。從那一面，聽到了一種什麼腳步聲和不分明的喃喃聲。大家提防着。

『唉，嘩，嘩！』在暗中哼着，好像有什麼東西用三隻腳走近我們這邊來了。

『那德！那德！起來一下！』

然而那德卻彷彿一切都已辦妥了似的，早已昏昏酣睡了。

我們終於將他搖醒，告訴了我們的恐怖。將那三隻腳的東西近來了的事……  
那德卻不過吐了一口唾沫。

「那是溜皮（山裏的侯爵）呵。是愛喝酒的老爵爺，在這裡養羊的。」  
我們不相信那德說侯爵——溜皮自己會在養羊的話。

步聲近來了。在黑暗中，光顯出灰色的鬍子來，接着是一個帶皮帽的高大身材的老人模樣出現。侯爺帶着跛腳，拄着粗粗的拐杖，走近柴火旁邊來。

「好東西，好東西，康健哪！客人。」侯爵說。

我們回答了他的歡迎，請他坐在一起。

侯爵脫了帽子，坐下了。

「來游玩的罷，客人？」他並不一定問誰地問。

「是的，我們是來看看湖水，秋烏列克川，山，巴爾凱爾路的。」

「哼！」老人在脣齒間說，用了黑的，透視似的眼，狂妄地注視我們。我們也注視侯爺，他的用通紅的鬍子裝飾起來的鷹嘴鼻，以及尖尖的指甲。但是，竟想不出從什麼地方說

起，來談天。

「你脚痛麼？滔皮。」一個醫生說。

「給你們的兵打壞的！」山裏侯爺回答了，但他的臉上，閃過了憤怒的影子。

「滔皮，喫點東西，怎樣？」醫生親切地改了話，說。侯爺點一點頭，表示允諾的意思。酒是將瓶子，茶杯，和香腸這些，給了他。山裏侯爺便排着兩個杯子和食物一同喝起來，只是咳嗽。

他的眼睛有些亮汪汪了。不知怎地，好像忽然沒了力氣似的。

「晚安，客人！」他說着，攤開了外套。

我們也在樹枝上準備就寢。一面聽着谷川的響亮的音響，用睡眠仰望着黑暗的天空。覺得天空像是彎曲了掛在巨巖的羣山的上面，天花板似的，用那兩頭擱在巖上……

（一九二九年十二月二十日奔流二卷五期所載。）



## VI. G. 理定自傳

一八九四年二月三日生于莫斯科。到七歲，被送進拉薩來夫斯基東方語學院去，在那里學習了十年。父親早已去世了，那時我是十四歲。于是便入了獨立生活。確是從這些時候起，開手寫了小短篇和短文——在契珂夫的強有力的感化之下。然而將這些都燒掉了。第五年級學生的一羣，在故人干理赫·泰斯退文（他那時做着『黃金之羣』的祕書）的主宰之下，組織了油印的——學生雜誌嘗試（*Perire Optii*）。在那上面登載了短篇小說夜間和中學生式的——關於現代的批評的文章，但雜誌在學生之間並不以為好。其次的短篇是不署姓名登在“*Vesna*”上，夜之光這篇，是在“*Moskovskaia Gazeta*”上。一九一一年在學院卒業，幾年間（夏和秋）生活于Kurskaia 縣（*Lvovski*

郡)的森林中。自己之作，真排了活字，是始于一九一五年，在“Russkaia Misl”“Sovremennik”“Sovremennü Mir”“Novaja Zhizni”米羅留潘夫的“Edmeshachiniü Jurnal”，以及年鑑上。一九一七年，最初的短篇小說集小事出版了。在戰爭時中，畢業了墨斯科大學，赴西部戰線，往來其間。在赤軍的隊中，東部西伯利亞和墨斯科，經過了革命。一九二二年到海外去——訪了德國——是第三回。

著作

小事 一九一七年，墨斯科的“Sovrenie Dni”書店印行。

漲潮 一九一八年，墨斯科的“Sovrenie Dni”書店印行。

關於許多日子的故事 一九二二年，柏林的“Ogoniki”書店印行。

海流 一九二三年，墨斯科的“L. Frenkel”書店印行；一九二五年再版。

騾鼠的工作日 一九二三年，墨斯科的“L. Frenkel”書店印行；一九二五年，柏

林的“Gelikon”書店再版。

大陸 一九二五年, "Lengiz" 印行; 一九二八年, "Giz" 再版。

北方 一九二五年, "Lengiz" 印行。

地之燃燒 一九二五年, 墨斯科的 "Prozhektor" 印行。

航行 一九二六年, 墨斯科及列寧格勒的 "Giz" 印行; 一九二八年, 同店再版。

道路與里程 (旅行雜記與日記之一頁) 一九二七年, 列寧格勒的 "Priboi" 印行;

一九二八年, "Giz" 再版。

人類之子的故事 一九二七年, 墨斯科及列寧格勒的 "Giz" 印行; 同年, 同店再版。

叛徒 一九二八年, 墨斯科及列寧格勒的 "Giz" 印行。

著作集五卷 一九二八至二九年, "Giz" 印。(正在印行。)

這一篇短短的自傳, 是從一九二六年, 日本尾瀨敬止編譯的文藝戰線譯出的; 他的根據, 就是作者——理定所編的文學的俄國。但去年出版的 "Pisatel" 中的那

自傳，和這篇詳略卻又有些不同，著作也增加了。我不懂原文，倘若勉強譯出，定多錯誤，所以自傳只好仍譯這一篇；但著作目錄，卻依照新版本的，由了兩位朋友的幫助。

（一九二九年十一月十八夜，譯者附識。）

（一九二九年十二月二十日奔流第二卷第五期所載。）

## 描寫自己

法國 A·紀德



我任憑你們以爲和這肖像（瓦樂敦的）相像。那麼，我在街上，可以不給你們認識

了。況且我不很在巴黎。我倒喜歡在椴欄樹下。橄欖樹下和稻子豆下，我也幸福的。柏樹下面，不大幸福。樅樹下面，就全不幸福了。我大概喜歡熱天。

每半年，我刮了鬍子，回到大街的麥羅尼來。約一個月，即使並無別人，我也快活。但是，沒有比孤獨更好的了。我最不願意拿出



去的是「我的意見。」一發議論，我在得勝之前，就完全不行。我有一個傾聽別人的話的缺點……但我獨自對着白紙的時候，就拿回了自己。所以我所挑選的，是與其言語，不如文章，與其新聞雜誌，不如單行本，與其投時好的東西，不如藝術作品。我的時常逃到畢斯庫拉和羅馬，也是與其說是要赴意大利和非洲去，倒是因為不願留在巴黎。其實，我是厭惡出外的，最愛的是做事，最憎厭的是娛樂。

雖然這麼說，我卻並非憎惡人類的人，在以友誼為榮耀……但這是並不相同的。

紀德在中國，已經是一個較為熟識的名字了，但他的著作和關於他的評傳，我看得極少極少。

每一個世界的文藝家，要中國現在的讀者來看他的許多著作和大部的評傳，我以為這是一種不看事實的要求。所以，作者的可靠的自敘和比較明白的畫家和漫畫家所作的肖像，是幫助讀者想知道一個作家的大略的利器。

描寫自己即由這一種意義上，譯出來試試的。聽說紀德的文章很難譯，那麼，這

雖然不過一小篇，也還不知道怎麼褻瀆了作者了。至于這篇小品和畫像的來源，則有石川湧的說明在，這里不贅。

文中的稻子豆，是 *Ceratonia siliqua* 譯名，這植物生在意大利，中國沒有；瓦樂敦的原文，是 Felix Vallotton。

〔一九三四年十月十六日譯文第一卷第二期所載。〕

## 說述自己的紀德

石川 湧

法蘭西版紀德全集第三卷上，收着一篇題爲著者的肖像的短文。年代不知道，也許是一九〇一年頃的東西罷。因爲還有點意思，就抄下全文來看看。

這里所說的瓦樂敦，是法國有名的版畫家。關於他，記得廚川白村確曾介紹過的。在詩人古爾蒙的作家論集假面的書中，刻過許多法蘭西作家的肖像。

據『全集』編輯者瑪爾丹·曉斐的話，則這肖像，好像是登在巴黎之聲（*Le Cri de Paris*）報的連載作品描寫自己裏，一併發表了紀德的文章的。這肖像，後來就收在假面的書裏。

瓦樂敦作這版畫的時候，還沒有見過紀德，只據着畢斯庫拉（亞菲利加）櫻欄樹

下所照的照相，刻成木版的。不久之後，兩人第一次會面的時候，瓦樂敦叫道，『用我的版畫，怕不能找出你來的罷。』

紀德喜歡南方（意大利和非洲），這些地方的屢次的旅行，產生他的許多傑作，也是大家知道的事實。關於這事，批評家是以爲和法蘭西南部（游什斯）人的父系的血脈相關的。

（樂斐譯自文化集團第二卷第八號）

（一九三四年十月十六日譯文第一卷第二期所載。）

## 跳蚤

法國 G·亞波里耐爾

Guillaume Apollinaire 是一八八〇年十月生于羅馬的一個私生兒，不久，他母親便帶住在法國。少時學于摩那柯學校，是幻想家；在聖查理中學時，已有創作，年二十，就編新聞。從此放浪酒家，鼓吹文藝，結交許多詩人，對於立體派大畫家 Pablo Picasso 則發表了世界最初的研究。

一九一一年十一月，盧佛爾博物館失竊了名畫，以嫌疑被捕入獄的就是他，但終於釋放了。歐洲大戰起，他去從軍，在壕塹中，礮彈的破片來釘在他頭顱上，於是入病院。愈後結婚，家庭是歡樂的。但一九一八年十一月，因肺炎死在巴黎了，是休戰條約成立的前三日。



他善畫，能詩。譯在這里的是“*Le Bestiaire*”（禽蟲吟）一名“*Cortège d'Orphée*”（阿爾斐的護從）中的一篇；并載 Raoul Dufy 的木刻。

跳蚤，朋友，愛人，

無論誰，凡愛我們者是殘酷的！

我們的血都給他們吸去。

阿呀，被愛者是遭殃的。

（一九二八年十二月三十日奔流第一卷第六期所載。）



## 坦波林之歌

日本 落谷虹兒

作者原是一個少年少女雜誌的插畫的畫家，但只是少年少女的讀者，卻又非他所滿足，曾說：『我是愛畫美的事物的畫家，描寫成人的男女，到現在為止，並不很喜歡。因此我在少女雜誌上，畫了許多畫。那是因為心裏想，讀者的純真，以及對於畫，對於美的理解力，都較別種雜誌的讀者銳敏的緣故。』但到一九二五年，他為想脫離那時為止的境界，往歐洲游學去了。印行的作品有虹兒畫譜五輯，我的畫集二本，我的詩畫集一本，夢迹一本，這一篇，即出畫譜第二輯悲涼的微笑中。

坦波林 (Tanbourine) 是輪上蒙革，周圍加上鈴鐺似的東西，可打可搖的樂器，在西班牙和南法，用于跳舞的伴奏的。

(作者自畫)

敲起來罷 坦波林

還是還是 春天呀……

跳舞的 跳舞兒

還是還是 春天呀……

拋掉了的 坦波林

怎麼一下 踏破了……

跳舞的 跳舞兒

怎麼一下 踏破了……

破掉罷 坦波林



1924年



淚珠兒的 跳舞呀……

拋掉了的 坦波林

淚珠兒的 跳舞呀……

拾起來罷 坦波林

還是還是 春天呀……

跳舞的 跳舞兒

還是還是 春天呀……

（一九二八年十一月三十日奔流第一卷第六期所載。）

# 中國起了火

奧國·翰斯·邁伊爾

一

中國到處伸出烈燄的舌頭。

大猛火一直沖到天宇。

地面如被千萬的狂呼所燒紅。

從順的中夏之邦起了火。

二

這火決不是龍舟的祭賽，

也絕不是爲佛陀和基督而騰舞；  
如此炎炎的只是自由和飢餓的，  
鐵律的豐碑：中國起了火。

（一九三二年八月五日文學導報第一卷第二期所載。）



## 編後記

魯迅先生對於每種新興刊物，如其需要他的手來鋤植，血來灌溉，是無不拚力以赴的。這里所收集的三十多篇譯品，就是很好的說明。此外，他自己覺得有些人對翻譯的不甚重視；和外來文化之足以影響于我的重要起見：于一九二八年間，自己親自編校奔流。不幸中途夭折，曾欲另家出版，為書局婉辭拖延，以至不起，使先生時引以為憾。其後編印譯文，中間復經『終刊』『復刊』引起許多波折。意外打擊，使先生病中也為之不怡。現得集其散而存之，則有論文、小說、散文、詩等。

論文計十一篇，有世界文藝界概觀，及紀念文學者的專著。小說方面甚廣，有俄、法、羅馬尼亞和保加利亞諸國。讀之令人想見先生選材的興趣所在。而波蘭姑娘等篇，先生特



抄且存之，意似欲待輯成專書者。散文和詩等七篇。先生爲了那木刻圖的幽婉，和詩的擊賞，選了跳蚤，坦波林之歌。一九三〇年，『世界無產階級革命作家對於中國白色恐怖及帝國主義干涉的抗議』出席第二次世界革命文學大會的奧國代表之一的革命詩人翰斯·邁伊爾，做了一首中國起了火的詩，則爲譯登于文學導報的。

以上各篇，陸續搜求，初未料能積成一書，故豫告中未經提及，現排于全集壁下譯叢之後，仍本先生之意，名之曰譯叢補。

先生對於刊物的編排，選材等，無不力求美備，即如刊名朝花、奔流、前哨、巴爾底山、十字街頭等，也經過幾許揣摩與執筆。這裏匆匆收集，諸多未備。如春潮一卷六期，日片上伸的；新時代的豫感；九期，俄，L. Rogachevski 的人性的天才——迦爾洵；文化月刊一卷一期，日，上田進的蘇聯文學理論及文學批評的現狀；莽原二卷四期，日，鈴木虎雄的運用口語的填詞；北新二卷二十三期，日，黑田辰男的關於綏蒙諾夫及其代表作『飢餓』；語絲四卷二期，俄，B. Pilniak 的信州雜記等；俱承謝澹如先生示知。不過手頭沒有這些書，而又萬千惋惜的是謝先生積『五四』以來的全部新文化書籍，這回是隨着國難

而犧牲于南市了。真真是文化浩劫！特記而出之，或有存者歟！

一九三八年五月十九夜 許廣平謹記。

承文匯報世紀風編者好意，爲魯迅全集介紹索稿，即將編後記託其發表。次日以後，蒙熱心文化者紛紛見借珍本：計借莽原者有唐弢先生；借世界文化、春潮、語絲者有阿英先生；借文化月報、北新、莽原者有徐川先生；借春潮、語絲、北新、現代小說譯叢者，有柳亞子先生；借世界短篇集者有席滌塵先生。以上各書，除補足上述未收集諸篇之外，又在世界文化月刊內有無產階級革命文學論一篇，爲編者所遺漏者。今得收入，使本書益加完備，尤所感佩。至現代小說譯叢與世界短篇集，俱屬初版本，得以校正收入全集之現代小說譯叢內錯字與漏脫兩行之句，尤爲難得。諸位先生對魯迅全集如此熱忱愛護，謹致無上敬意。

又先生自己新編刊物如譯文時，因爲基礎尙未穩固，不敢多拉外稿，又覺得一個筆名的譯品太多似乎也不大好。所以有時就用許遐，茹純，鄧當世，樂雯等名字來發表。這里篇末仍照樣排出，亦足見先生對刊物的苦心，無處不設想到而已。

五月二十九日

許廣平再記。

魯迅全集

第六十卷



中華民國二十七年六月十五月初版

編纂者 魯迅先生紀念委員會

出版者 魯迅全集出版社

發行者 魯迅全集出版社

中華民國三十七年十二月十五日三版

總經售兼印刷者：作 家 書 屋

上海中正中路六一〇號

封底