

文藝理論學習小叢書

詩與真實

第七輯之五

新文藝出版社

詩 與 眞 實

索拉維約夫著 金詩伯 吳富恆譯

※

新 文 藝 出 版 社

一九五五・上 海

現代抒情詩的最優秀作品表現了革新本質、多樣性、忠實於生活的真實，我們的詩人和現實的血肉聯系。這些詩企圖反映生活的最重要方面，肯定生活發展的進步傾向，並從而提高我們藝術的社會改革意義。

同時必須指出：現代抒情詩方面的情況是不能使讀者滿意的。他們看到我們的詩人太胆怯，並且還不善於利用展示在社會主義現實主義藝術面前的巨大可能性。

那麼我們要怎樣解釋我們抒情詩的許多缺點呢？

這是一個必須解答的問題，因為關於這個問題有着不少混亂的、矛盾的意見。

抒情詩的特徵首先是，同時主要地也是，反映人的內心世界，感情本身的生活。這個感情是要從它本身的特點與特殊表現形式、它的發展、它和內心世界其他方面和側面的相互關係中取得的，同樣，也是從它和人的生活與活動的客觀條件與情況的聯系中取得的。

所有客觀世界中典型的、具有特徵性的事實和現象都完全可以進入我們的文學、我們的詩

歌。但是只有在它們喚起一種活生生的、積極發展着的、不重複的個性化的感情時，它們才變成爲抒情詩。這種不重複的個性化的感情也就是一個抒情故事的內在中心樞和基礎。沒有這樣一個基礎，沒有，也不可能有真正的抒情作品。恰好就是抒情詩的這一方面，被我們的許多詩人忽略了，其結果是出現了一批公式化的、敘述式的、缺乏個性的作品。

談到現代性的主題與問題的時候，有些詩人從極端錯誤的假定出發，他們認爲：主題本身就會『解決問題』，至於其他的東西，自然會附加上去，好像主題具有一種強制作用似的。這就是出現這麼多公式化的、千篇一律的敘述建設、改革、爭取世界和平的詩的原因，這些詩絲毫不能豐富它們所處理的主題，不能使讀者迷戀。

許多詩是非常單調的，在解決現代最重要的主題時，表現了創作上的缺乏個性。這個現象可以拿尼古萊·庫托夫的組詩『新時代的建築者』（『新世界』，一九五二年第八期）爲例證。這一組詩是獻與偉大的工程——伏爾加—頓運河的，是獻與這一偉大工程的創造者們的。這些人的形象在這裏被公式化地、極簡略地描繪下來。他們好像沒有自己的生命，沒有性格，沒有日常生活——除了最一般化的估量以外，什麼都沒有：

到這個城市，到這個平坦的草原，

載重車從一切城市疾速地駛來。

我們已經修起一條巨大道路

爲了我們的船。

我們已經用活水灌滿了

這一片乾燥的土地，

它必須變成肥沃的土壤

必須吹送綠葉的聲音。

.....

從這個敘述中，一個讀者能得到些什麼呢？不會使他更豐富——無論如何不能豐富他的內心生活，不能顯示英雄的特點、他的性格，同時也不能顯示詩人的創作個性。儘管把許多一般用語和流行公式放在一起，可是它們甚至連一首極小的抒情詩都拼湊不起來。

保爾·庫斯托夫在組詩『在我們的北方』（『新世界』，一九五二年第十期），以差不多同樣的文字談論我們的建設、我們的人們——創造者和改革者。在他的詩裏，每一件事物都是平鋪直敘，毫無瑕疵地被介紹出來。作家興奮起來，詩中也就興奮起來。例如在『家』這一首詩裏，那位說故事的老人談起他自己和他的兒子們：

我的兒子——強壯的小伙子們

我一共有三個。

一個在卡霍夫卡，另外一個在斯大林格勒，

第三個在庫依貝舍夫工地……

他建築一所學校，他在車間勞動，

他襲擊過德涅伯爾的河岸。

就這樣夾雜着寒暄，我的孩子們，

報告着自己的生活和成績。

老人的兒子們的生活果真是這麼平易，這麼無憂無慮，以致只有寒暄和報告成績才能顯示他們生活的本質嗎？在他們的生活中真能是無憂無慮麼？憂慮是無論任何人都會有的。

那位說故事人自己的生活，從他的話語看來，也是平易的、無憂無慮的。他年紀大了，但仍然勞動，但勞動在他看似就像兒童遊戲。

在飄浮着的木材上，

在搖盪着的樹幹上

我仍然活潑地跑來跑去。

無限興奮地看着自己綁起的木筏

在動身到建築基地以前。

這個誇口的老人就這樣敘述着他自己，好像詩人並不是用墨水，而是用玫瑰色的糖漿在寫詩。

自然，在我們人們的生活中是有成績、有歡樂的，但是像上面這樣描述事物，好像一個勞動大家庭的生活完全是這個樣子，那就只是看到了一面，也就是看到了表面，其結果是以各種各樣的裝璜代替了生活的真實。

在П·哈烏斯托夫『在和平的道路上』一書裏，我們集體農莊莊員也是這樣被描寫了的。假設我們相信這種描寫，那麼我們可以說，我們的集體農莊莊員的生活是已經獲得完全的幸福了，一切憂愁和顧慮都已經消逝，現在只有一件事，就是本詩主人公——農莊女孩子們所要求的：

老是對句歌唱，對句歌唱

什麼時候我們才能唱情歌呢？

——『在道路上』——

她們再沒有其他的憂慮了。同時發表的『在村郊』一詩中，也有着同樣的主題，只是以另一種形式被表現出來：

飛揚着火熱的塵土

這是足跟掀起的。

場地在脚下低吟

這就是今天的四人舞。

接着這個，又是歌和舞！

向右邊，向左邊

轉動着圓圈舞，

照例，每個人等待着

有人來唱歌

但誰又是第一個唱歌的人呢？

再下去描寫農莊，詩人這樣地敘述：

全村架起電綫網

到深夜時還是一片火光

照耀着全農莊。

馬達聲低鳴，像飛蟲，

家家溫暖向外放送。

總而言之，詩人描繪的不是村莊生活，而是田園牧歌。除了歌、舞、圓圈舞，對句歌唱和情歌之外，他什麼也沒有看到。詩人把我們的集體農莊莊員的生活描寫爲完全沒有問題的一片田園樂趣，他這樣做極明顯地歪曲了真實，因而也就歪曲了藝術。試問關於我們農村的這樣一種田園牧歌式裝飾起來的、表面的描寫能給與讀者什麼呢？

在我們的報刊上有不少描寫性質的詩，這些詩都好像是從一個過客的觀點寫的，他只是在旅途過程中匆匆地了解一下他的故事的材料，來不及好好地深入鑽研。在組詩『在巨大河流的岸旁』中（『星』，一九五一年第十二期），Б·凱榮的許多詩就是這樣。例如，在『木筏在漂流』一詩中，作家就像一位精細的註冊員一樣，在那裏一個一個地列舉地名，此外不談任何事情，也不做任何停留：

契巴科薩利和嘉桑，

還有庫依貝舍夫的灣

在那裏可以聽到的

發電站工地的隆隆聲

都已遠遠地落在後邊……在遠處，那裏

是日古列夫城和日古里山

和斯田卡、拉辛山崖……

像這樣的詩，完全不會使讀者發生興趣的。因為裏面沒有真正的抒情，沒有以個人方式去了解和說明生活本質上的、極關重要的材料，用一首詩把它聯系成爲一個完整的、統一的、具有抒情意味的東西。這一切都被一張地名登記表所代替了，這個地名表可以無休止地繼續下去，也可以在任何地方中斷下來。

有時候，一個詩人企圖描繪建設本身的畫圖，結果在我們的眼前垮了台，既沈悶又無味。其原因也是作者在這裏多半局限於一種表面的描寫，和浮光掠影似的羅列現象、特徵和情況，不努力更徹底地深入題材的本質，深入詩中人物的靈魂。

在這一方面非常顯著的例子就是『斯大林格勒的早晨』那首詩。作者想描寫英雄城市的

形象和精神，這個英雄城市曾經被敵人破壞，而今天又從灰燼中建立起來，並過着偉大的創造性和建設性的生活。但是這種生活却是像下面這樣地描寫了：

那巨大塔樓式起重機的移動臂
爲工作日開闢了道路。

穿着藍色工裝的機器工人

寬寬的肩膀，像橡木那樣結實，

開動車間的橫桿，

把磚搬上六層樓。

他看到高大房屋的周圍

正像朝霞閃爍着一片光芒。

那裏是『防塞』工廠在鍊鋼

那裏是『紅色十月』工廠在鍊鋼。

汽車駛向伏爾加——頓運河

向着發電站工地……這是勞動時間。

從拖拉機廠的運送車上，

卸下了一批批拖拉機……

一批批拖拉機卸下來了，描寫這些拖拉機的詩也隨着下來了，也好像是從一種運送車上卸下來似的——這些詩裏沒有一點創造的火花，藝術家自己的人格在這些詩裏是那麼模糊！

Б·凱榮的其他某些詩行却有着不同的特點。在那裏不僅人出現了，而且我們還可以看到他的個性特徵，他的體驗和願望。因此那些詩行也就生動起來，表現了就他的整個組詩來說所缺少的抒情性。『新城市』一首詩就是這樣——在這首詩裏可以感覺到內心活動和情緒，因為詩人的注意不僅集中在勞動的特徵和英雄活動的結果上，也集中在人——它們的創造者和建設者的身上。

地基仍然在建立着

各處平勻地……高高、灰色鬍鬚的，

園丁從眼鏡中望着

新的建築怎樣地站立起。

磚石木板雖然還要運送前來，

但他却已鋤平花床間的土地

並且，像詩人弗拉基米爾·馬雅可夫斯基一樣，

告訴我：『這裏將是一座花園城市！』

在這裏，我們人的主要性格特徵真實地、生動地被描寫下來了，就一個人的日常的、平凡的、普通的工作的範圍和意義來說，是最真實的詩相接近的。當詩行中有了從生活中真實體驗而來並移植於藝術中的東西的時候，這些詩行就再無內在靜止、死氣沉沉、和平淡描寫的缺點。

那麼，為什麼在像Б·凱榮這樣一位有經驗的詩人（他曾經寫過不少成功的作品）的創作中，會常常出現一些內在靜止、死氣沉沉、平淡描寫的詩呢？顯然是因為Б·凱榮和其他許多詩人一樣，認為一個主題本身的意義就可以保證作品的意義和活力，只要在詩行裏提到伏爾加——頓運河和斯大林格勒水電站，發電機和挖掘機，司機與機工，就能够使讀者自己去想像那建設工程的全景，以他們自己的想像去補充那些詩人沒有時間或沒有能力說出的東西。

尤利·奧庫涅夫在獻與偉大建設工程的一首詩『生活的武器』中（『十月』，一九五一年第九期），描寫了移動挖掘機，這一具挖掘機事實上是詩的主要主人公，因為作家的注意是

集中在它的身上。自然，在這首詩裏也提到某一位老工頭『斯列普哈』，但提過了他的名字和地位之後，作家仍局限於描寫機器裝備，好像機器能够周密地描寫人的內心世界似的：

……老工頭斯列普哈，

百萬人民在注視着你。

看着你和你的挖掘機。

就好像你的靈魂已經顯示給他們。

那麼有力地、歡樂地、大量地、豐富地

滿滿的一杓子舉起來。

認為藝術家描寫了『杓子』，也就顯示了我們人的靈魂的這種錯誤觀念，不僅尤利·奧庫涅夫有，許多其他的詩人也有。只要剛剛觸到人，剛剛觸到複雜而偉大的體驗世界，他們就馬上移轉到『杓子』，或者是其他的技術性的東西。

在同一雜誌（『十月』，一九五二年第三期）上，登載過B·岡察洛夫的詩，『挖泥機』和『薩爾基爾河』，在那兩首詩裏，不少詩句是關於生活、和平、建設和創造性工作的。

我們能够

征服

大海和大河

爲了『生活』這個名詞的緣故。

頓河

與伏爾加河

還有薩爾基爾河

在我們的國家

傾流入一個名字

『和平！』

我們且不談傾流入『一個名字』的那些河流是多麼地不調和——讓作家去考慮這個問題好了。但必須強調指出：在這裏和在最近發表的許多其他的詩裏面，像爭取和平這樣一個重要的主題是被表面化地、公式化的，機械地處理了，沒有滲入一點藝術家的感情和思想。有些詩人爲了某種原因，認爲只要他們在詩的結尾（與前面的詩行毫無聯系地）提一提『和平』這個名字，那麼這首詩，就思想性來說，就有意義了，就實際而有力了。這就是爲什麼在他們的詩

裏，河流，小溪和大海以不可遏止之勢「傾流入「和平」的名字」，傾流進去，但絲毫也沒有裝滿它，或者豐富了它。

抒情詩不能容忍在任何方面任何的公式化、標準化和機械化。一個詩人不管接觸什麼主題，都必須把自己的一些新的東西放進去，更有獨創性，不是機械地、公式化地重複那些不用他說人們就早已知道的東西。因為那樣的詩只能使讀者厭煩，絲毫不能闡明主題。

說到這裏，我們必須討論一下奧爾加·別爾果里茨的文章「談抒情詩」（『文學報』，一九五三年第四十六期）。這篇文章正確地說明了：當詩人接觸我們時代最重要的主題，如果他只去描寫外在的，有時竟是偶然的細節，而這些細節又沒有經過選擇，沒有通過感情，因而這些詩也就不能形成一個完整的抒情作品時，這些詩必然是空洞的，公式化的。

在同一篇文章裏，也正確地指出了我們許多詩人的作品在自己的人格和創作的風格問題上表現的胆怯和拘束。奧爾加·別爾果里茨批評許多現代詩人不注意創作的這一方面，詩人把自己的人格貧乏化，把它「弄得平坦」，「弄得平滑」，同時他就不能不把他所描繪的世界貧乏化。因為在抒情詩裏解釋世界是和藝術家的人格，他的創作風格，他對於他所描寫的現實領域的態度密切地聯系着的。別爾果里茨這樣分析是正確的。別林斯基斷言「只有在和人格與性格聯系着的時候，才能才會有所收穫」。這句話不是沒有來由的。

別爾果里茨的文章要我們的詩人們既要考慮自己的創作，同時也要考慮他們選擇了的那個文學領域的條件。這是『談抒情詩』一文的積極意義。這一篇文章引起了尖銳的爭論，並且要求解答一系列有關我們詩的發展最重要的問題。但這不過是關於什麼是抒情詩和它的本質在哪兒這個問題的一方面。

但是，同一問題還有另外的同樣是主要的一面，那就是下面這個問題：當一個詩人在他的作品裏面反映感情生活，反映感情的不重複的特殊微妙變化，以及詩人自己的個性化的創造性的形象的時候，他那時表現着什麼呢？他還是表現以他的幻想和個人偶然意志為轉移的具有深刻個人意義的事物呢？還是表現（雖然是以具體形象的形式）更偉大的、不以個人意志為轉移的生活的一個主要方面，客觀現實的一部分或一個絕對真理呢？

換句話說：在抒情詩裏面什麼是最主要的東西？

奧爾加·別爾果里茨的文章對於這個問題也作了回答，但是對於這個回答的性質，我們是不能同意的。因為別爾果里茨在指出我們的詩的整個一系列缺點之後，却極端片面地說明這些缺點的本質和克服缺點的辦法。

奧爾加·別爾果里茨認為抒情詩裏面的『主要』東西是那個『抒情主人公』，也就是詩人自己，她強調詩人對於他的『抒情主人公』的特殊責任，更確地說，他『對於自己人格』的