



國來市文學
及其他

芳信譯

光華書店發行

哈爾濱

一九四九

他其及學文與家國

譯 信 芳

行發店書華光

濱爾哈・九四九一

國家與文學及其他

譯者 芳

出版者 光華書

發行者 光華書

華東·華北·東北·中原

·版權所有

不准翻印·

GUO GIA YU
WENSIUE GY
CHITA

一九四九年一月在哈爾濱印造
再版五千冊

目次

詩歌——青年的教養——文化.....	P	安托可爾斯基著	一
蘇維埃戲劇中的主人公.....	N	奧登著	二七
一道旅行的人們.....	V	亞力山大洛夫著	四〇
一個英雄底青年時期.....	G	澠墨蘭茨耶夫著	七
國家和文學.....	A	卡拉耿諾夫著	八
註釋.....			二三

詩歌——青年的教養——文化

P·安托可爾斯基著

佩委爾·安托可爾斯基，出色的蘇維埃詩人和斯大林獎金的獲得者，是參加近來在莫斯科舉行的青年蘇維埃作家會議的最活躍的份子之一。他在會議上和培養青年詩人的各學校所作的報告裏，他常常說到面對着我們新社會主義者的文化的任務以及文藝青年的培養。即在下面的這篇論文（爲作爲本人所編輯的）是他在會議上做的一個報告。

在這個世紀的開始，歐洲詩歌走到了一個包含它本身從邏輯和意義底要求擺脫出來的發展底方向。超現實主義者和達達派和任何一種字義的負擔挑戰。包爾·魏倫，魏廢派的始祖，熱烈的法國世紀末的詩人，在他的論詩底藝術裏宣佈了他的原則。

『音樂要站在首先第一位！……』

避免流暢，免得死亡和它一道同來，

避免不顯聖的笑和殘酷的機智，

（因為天使們的眼睛見到它們便要哭泣）

還要避免所有亂七八糟的垃圾。

遮住流利的語言，還要捆住它的頸子！

一直要有音樂，永久要有音樂！

而其餘的一切才是文學！」

魏倫的暴怒是針對着什麼發的呢？從什麼可怕的束縛裏（詩歌方面不致有的），他要擺脫他自己呢？所有這些說話是這樣一個人說出來的，他會飽受他的先輩底流利語言的薰陶，飽受自十八世紀以來在法國詩壇佔主要地位的啓蒙精神底薰陶，而這樣的精神在人民的生活中創造了積極的，革命的，含有深遠意義的法國詩歌。正爲了這個理由，魏倫才把一個同等的標識放在詩歌和音樂之間。正爲了這個理由，他把流利的語言和邏輯當作惡魔似地趕跑，把它們和此外多少有重要內容的東西一塊趕跑；他把這一切放在亂塗的，膨脹的『文學』底範疇裏。照魏倫的意思，這些都是屬於散文的範圍，而屬於那種神靈語言的詩歌是不相同的。神聖的言語，我們的老說法是，『像小孩似的無知』，*Sancta Simplicitas*——請老天爺原諒我說起這句話吧！天使的眼

曉得要解放，得要淨化，直到它們不僅是潔白無瑕，而且是茫然無親——更不要塵世底聲音和氣味——那個法國詩人底綱領就是這樣的。

這個典型的說教得到了顯著的成功。如我已經說過的那樣，大部份的歐洲詩歌在魏倫指示下的方向中發展了：它也在俄國的詩人中找到了響應。當巴爾蒙特，第一個俄國象徵主義者這樣寫道——『我不知道對別人有用的真理。我只把縹緲的事物放到我的詩篇裏』的時候——他真實地唱了那同樣的調子。這是一隻歌鳥的另一個宣言。

當然，俄國的象徵主義有十分紊亂的現象：它的傾向是複雜而矛盾的——甚至于布洛克和卜魯厄斯索夫（他後來走向了革命）有一度也屬於象徵派；而在那些傾向中，有一個是屬於『朦朧主義』的。而後，有一個贊成無感覺狀態的，半意識製作詩篇的宣言（字底神奇的影響好像一個聲響或是聯想底象徵似地對感覺說話而不受理性的駕御），也是從這同一個源流產生的。詩歌中的那些『莫明其妙主義者』所變的戲法，在當時曾經哇啦過一通，現在也許像前幾天的時髦或是像去年的雪似地早已被人忘却了，可是它們曾經存在過的這個事實却是一種病徵。這是一隻地道的應聲蟲，一張向荒謬求救，把傻瓜請來做詩神底大祭司的漫畫。愚蠢，當作一個原則，竟公然咚咚地搖着馬戲班裏的那拉座兒的銅鼓。

據說形式的紊亂使得觀念模糊。是否這句話是唯一的真理呢！其實是更糟而更不行。有興趣

的是：這些不同的紊亂的形式帶來一個顯然的事實是，缺少觀念：那麼形式便站在顯著的地位而使眼睛和耳朵感到痛苦。其實模糊的形式是沒有的。這樣一來，形式並不是問題的核心。我們再再三地說到這同樣一句話，說到詩的現象底內容和意義，或是說到這兩者的缺少。

我們能够把任何胡桃殼給碰開的，要是有一線希望在它裏面找到即使是最小的可吃的仁。只要有機會把握內容，我們便能明白所有形式的紊亂。要是一個空壳的話，那我們就覺得我們的努力只是白費，而這正是形式主義該受到責備的時候。那麼你只能希望頭腦簡單的讀者或是聽者走過來說『皇帝是赤身裸體的』！一切文藝如此，而詩和文學尤其是如此，其所以最受到注意而特別難堪的地方就在這兒。

在『星』和『列寧格拉』兩個雜誌上發表的，安得烈·日丹諾夫，聯共中央委員會底書記，所作的報告裏，他著重而明顯指出使一切蘇維埃藝術，尤其是詩和文學，在思想意識的火線上，得面對着適合爲人民服務的要求。首先第一這意思是說：我們的詩，像一切其他的文藝部門一樣，必須成爲有戰鬥世界觀底詩。這意思也就是說：詩必須具有那個世界觀。如果是這樣的話，詩怎麼可能是『愚蠢的』或是『糊塗的』呢？決不！詩人必須是個政治家，是個哲學家，並且是個歷史家，總之，是個智識淵博的人，是個了解人家底心情的人，是個眼光敏銳而對一切可能發生的事件有準備的人。而他必須把這一切表現在他的詩篇裏，在詩篇的內容裏，僅在詞藻裏，而不只

是在宣言裏。

所有俄國詩底活生生的傳統告訴我們：這一層不僅能够做到，而且這是到創造作品的康莊大道。從雷蒙諾索夫到普式庚，從萊蒙托夫到布洛克，從聶克拉索夫到瑪耶可夫斯基，這匹傳遞的快馬所跑的路程是達到了登峯造極的地步。一個時代把這隻寶杖，這隻詩底寶杖傳給下一個時代。屬於這隻詩底寶杖的是：一首又漂亭而又有理智的詩，一首有內容的詩，一個進步的文化底媒介，這一首詩和一切理智的貧乏作鬭爭的時候是毫不容情的，不論是特勒可夫斯基底屹屹聳牙，崩里的克托夫底私人的情緒，甚至於發特底浮誇的抒情主義——總之，他們都是一流的貨色！六十年代的民主派決不原諒發特不斷地歌唱的『低語，膽怯的嘆息，夜鶯嘹亮的歌聲』，不僅因為他想逃避生活，而且因為他在他那理智的要求上不够正確。甚至于他們更承認露出反動怨言並且公開主張矇矓主義的，那年老的魏耶柴姆斯基——因為他是一個公開的敵人，他們能打擊他，可是發特却沒有給他們打擊的理由。

當瑪耶可夫斯基和他的文學方面的弟兄說話的時候，他曾大聲呼喊著說：

你怎麼敢把你自己叫作詩人，

你唧唧地叫着，像一隻迷途的海鷗！

今天世界需要一個詩人對它表示

打在它堅硬的腦袋上的那有力的拳頭！

他的憤怒是和六十年代的民主派所經驗到的憤怒相同的。那些歌鳥底詩和他們的『愚蠢』使十月革命底偉大的詩人感到憎恨。

在文學發展底過程中，在詩的現象底鬭爭和變更中，理智的詩永遠在當時贏得勝利。主要的興趣是在抓住最大可能的聽衆底注意，抓住最大可能的數量的讀者底注意的詩，永遠能够戰勝並且已經戰勝了任何敵手。

年青的屠格涅夫，像他的同時代的人裏邊的許多人一樣，對崩里的克托夫的詩感到狂熱的愛好：『和別人一樣，』他後來這樣說，『我飽讀那些詩篇，我心裏記住了很多首，我熱狂地喜歡「岩石」、「羣山」，甚至于騎在她的母馬上，對她的精美而牢固的鞍子表示驕傲的「瑪錫爾達」。』當他接觸伯林斯基的鋒銳的批評的時候，這篇批評的論文曾把當時青年底偶象推倒，屠格涅夫第一次地精神失常了。『可是這件事情真有趣兒，』屠格涅夫繼續說，『當我看這篇論文以及看過它以後，對於我自己的訝異，甚至于對於我的煩惱，我覺得我自己是不由自主地贊成這個『批評家』——我發現他的議論有說服力而使人毫無爭辯的餘地。我對這個出乎意料以外的印象感到慚愧，同時我還把這些話悶在我的心裏；在我的朋友底圈子裏，我尖刻地提到伯林斯基和他的論文……可是在我內心的深處，某種事物繼續輕輕地對我說他是對的……過了一些日子，我

便完全不看崩里的克托夫的作品了。」

當然，這件事情完全遠遠地過去了——在今天說來，上一個世紀的三十年代的文藝論戰是沒有多大興趣的了。可是，崩里的克托夫底事件是文學史上的一個典型的事件。在許多的變化中，這同樣的事情還是常常不斷地出現。「虛偽的智慧和發出慘慘的閃光，並且在征服一切的理性底太陽下窒息。」

我以爲近幾年來，年輕的蘇維埃詩人米克里爾·盧窩夫，比此外任何人更好地提出了以思想和理性爲根據的藝術底目的和理由：

什麼力量使詩人服從？

什麼時候他有自由？什麼時候他受束縛？

誰的判斷他覺得最爲公正？

在所有他的創作中，對誰，

詩人才卑賤地屈服？

他對他自己的時代低頭，

時代的真理——是他的權威。

他不敢在紊亂的局面中動搖，

也不會憎恨生活，憎恨時間，
這樣，他的詩便以印好的形式
在他的心裏完篇脫稿。

詩人們花高貴的代價寫成的作品

決不是說爲了漫不經心的流覽，

決不是說爲了很快就消失的爆發，

決不是說爲了偶然產生的印象。

……如果我們對華麗的文體低頭，

現實的時間會證明我們所犯的錯誤。

千千万萬的現實主義者

會幫助我們找到更有價值的詩歌。

年輕的詩人自身所需要的已經變成了一個實在的事實：千千万萬的現實主義者已經趕來幫助我們了。

這兒，我們提到一件簡單而同時是嚴肅的事情。作家聯誼會近來討論了一個舊問題：我們的「（作家們的）主要的生產方法（用經濟學上的一個名詞）是什麼？有標新立異的種種極不相同的答

覆，而範圍却不脫從鋼筆，吸墨紙，沒有結冰的墨水瓶和削得很尖的鉛筆尖到從桌子下面拖出來的字紙簍止——而被舉出來作爲一個作家使用的基本的生產方法只是這殘酷的，可怕的敵人似的，使貧乏的作品完成或者是還沒使作品完成的紙筆墨水。有一個作家，我們裏邊最年輕的一個，站起來說：

『我相信我一生的工作，我的藝術和我的技巧底主要工具，在這兒這個書齋裏是找不到的。

它是在那些專門學校底大講演廳裏，在工人們的俱樂部裏。使我面對面地和千千萬萬的新人見面的是任何一個會議廳，或是一個講壇——這才是我們詩人在我們的作品裏所需要的人。昨天他們是我們的讀者，明天他們也許是我們的英雄。老實告訴你們吧：只有直接和他們接近，才使我自己做成了一個作家。也許這就是我們主要的生產方法。』

這兒，我們還要提到一下『那成千成萬的現實主義者』，沒有他們，我們的藝術底存在是不能有預期的結果的。

並且我們還得把這一點強調一下，就是說：所有的作家都不曾把這個方向看作必然的趨勢。反對者大聲而熱烈地發言了！

包爾·瓦勒里在回答一個對許多人提出的問題——『作家爲什麼人寫作？』——的時候，他曾這麼承認着說：『我的詩與其說是一個行動，更可以說是好像一個練習……它們與其說是想爲

了大衆寫的，更可以說是我自己的一個運動，我命令我自己做的一件事情……在舞蹈的時候，身體底運動並沒有顯明的目的，並且也沒有人會這樣想過：舞蹈應當還要比詩學更服從實用底法則……單純也好，明晰也好，都不是詩裏邊所包含的絕對量，甚至于你失掉任何數目的讀者……

（也無所謂可惜）。』

這個立論是明白而坦然的。作家已把假面具除掉了。他顯然準備爭取平常不值得爭取的事物——爭取他對別人的冷淡。包爾·瓦勒里並不是例外：在他跟前就有承認爲「少數快樂的人」寫作的作家。其中有一個說：「我只對七個仙女說話。」另一個說：「而我只爲五個朋友寫作。」另一個也許該這麼說：「而我爲我的安果拉貓寫作。」

如果我們把這些辭句（惋惜青年失去的幻想，惋惜不能找到廣大的羣衆，等等）所包含的沉痛的意味考慮一下的話，那麼這一切的說法却使我們得到一個要點，到達一個覺悟的目標：藝術家，這文化底主人，也是文化底公僕，先驅者和實行家，會假定他可能——有時候他簡直想這是可能的——離開民衆，跳出歷史的圈子，跳出時代的圈子而存在。這是什麼意思呢？這意思只是說，他使他的工作脫離人類勞動底總和。如果我們從這句話得出一個邏輯的結論，那就是說：他使他的工作脫離文化。包爾·瓦勒里自己也這樣說：「我只喜歡爲工作而工作。」不錯，這句話很有風趣，可是一隻在籠子裏兜圈子的松鼠也能說這同樣的話！

●這句話似乎在隱隱地諷刺狂妄的青年，而這個諷刺並不是沒有動人和內在的真理的。當然有！在我們年青的時期，我們之中有誰不會犯過穿着這件漂亮的孤獨外套的錯誤？我知道許多年輕人，第一步就走到詩境中去的，特別喜歡談到他們自己的天才能問題。如果他們還要堅持這個問題的話，那就更要可憐他們了！我們的社會是用合法和無情的冷淡對付一切誇大狂的形式，我們的讀者也同樣是如此的。

誰都知道，到達一條路的終點只有兩個方向。據說，其中的一個終于一定到達羅馬。不錯，另外一個却把我們引到離羅馬極遠的地方。

讓我們把羅馬，把我們的羅馬叫做世界上的道路底集合點，這不僅是個抽象的世界，而且是個有文化和時代底歷史現實的世界，是人民和人類有現在的工作日的世界。這兒，正是我們將到那兒去赴會的集合處。

二

可是，現在我們要接觸到在詩和文學範圍內培養青年人的問題，不論是從莫斯科文學院的立場，或是老作家和青年之間的接近，或是任何其他培養的形式（包括我們雜誌部底編輯室的座談會和文學小組）——不問我們所注意到的任何培養的形式，那日常的任務，就是說那共同的職務

永遠是一樣的：已經開始寫作的青年人底一般教育和文化的發展。

但是，除了可以說是對屬於他們的青年人方面的一般教育播散一種表面的，死樣活氣的態度的方法，這些編輯先生的文學小組算什麼呢？一般說起來，這些小組環繞着一個唯一的主題，像地球環繞着太陽一樣。他們的永久的主題是——組員們的工作。從所有的角度來討論這個問題。組員們時時接受到編纂他們自己的選集一類的具體的職務。這一切全不錯，可是這並不是對青年的
一個美滿的教育！

莫斯科洋溢地充滿着在各世紀的過程中所累積起來的文化寶藏。博物館、劇場、圖書館、音樂廳、有名的廣場、街衢、和全部的住宅區，這些不止一次爲各時代底命運所決定的地方，還有和軍事傳統有關的巨大的工廠……詳細地計算這一切的財富是不可能的！必須把這些財富像一張美麗的地氈似地在我們青年的腳前展開；到我們民族的和革命的文化的門必須在青年作家面前大大地打開——這是培養創作的人們要解決的基本問題。

那些不值得提起的，在任何情形下永遠不能事先看到的早熟的專家主義，個人的趨向和許多其他的原因，使青年作家或是詩人帶着一付極單方面的裝備走到生活圈子的外邊去。他有了許多關於他的藝術技巧的知識，他記住了他所愛好的作家——古典的和近代的——他熟習屬於他所處的現代文壇的一切故事（這兒，我只談到那最好的情形），然而他的心靈的眼界是極其狹窄的。

他的心裏完全充滿了純文學的興趣。他從生活上看到了什麼呢？他能在那兒去擴張他的理智的造詣或是獲得滋潤的眼界呢？

他已經延長了他的實際教育，直到尚未決定的將來，直到『決不來到的明天』。當明天變成了『昨天』的時候，當作家達到三十歲光景的成熟的老年齡的時候，他業已變成了着色的專家了：他的作品在大雜誌上和報紙上發表，他的著作印成了集子。且來考一考他吧，就說考一考數學，或是邏輯，或是歷史吧！講星學的書是他能看懂的書嗎？難道海浪會對他作低聲細語的密談嗎？

其中最危險的事情是：早期的專家主義老是和它一塊帶來與它所希望達到的相反的方向。帕拉斯撒斯是一座崎嶇而陡峭的高山。那些在年青的時候抓着膝蓋爬上去的人，其中有多少冒着折斷頸子的危險倒栽葱似地從上面給摔下來？這些是沒有成功的人。因為沒有第二種職業或是技能，因為不知道專長或是『專業』，他們便變成了全部資本已經用空而問出版家預支版稅的文壇上的一無所用的人。

我不再談到他們的活劇了，儘管在事實上，這幕活劇現出一幅够悲慘的畫面。每個作家都迫切地需要固定地收集生動的材料。收集生活底生動的印象，就像他需要空氣和麵包一樣。第二種職業，生活上的另一個對象，是能够供給這種材料的，其實它是不能不供給的。契可夫和魏德什