

底 層

高爾基著



底 層

高爾基著

李健吾譯

新譯文叢刊

一九五三年十月初版 1—4500 冊

版權所有・不准翻印

平明出版社出版

上海延安中路一一五七弄五號

華文印刷局印刷 德慎裝訂所裝訂

中國圖書發行公司 總經理

定價人民幣九千元

〔文學・藝術〕88000 字〔定價頁 276〕

上海市書刊出版業營業許可證出〇三三號

論「底層」

C·C·達尼格夫

俄國資本主義急遽的發展帶來了一連串的工業大危機，這是隨着資本主義制度而來的必然現象；同時，到十九世紀末期，更造成了廣大人口的赤貧化，促使流氓無產階級從各個社會階層中繁殖起來。爲了覓取偶然可賺得幾個小錢的機會而流浪着的，也就更通常了，由於意識到這些企圖是徒勞的，因而連這樣的打算都沒有的這種赤腳漢的形象，逐漸成爲這一時代的流行的社會生活形象了。當契訶夫在一八八五年將他的短篇小說秋日改作爲戲劇習作大路上，將流浪人耶戈爾·馬里克作爲是這一劇本的基本社會主題的表現者的時候，他已經注意到了這種現象。那個失去自己階級地位的農民的強壯而勇敢的天性不能與他的力量相配合，被迫走上流浪人的道路，懷着怨恨，談論着資本主義社會的生活條件：「哎，現在這種冷酷無情的人呀！在他們心裏就沒有一點慈悲、沒有一點良心！……這些惡人呀！有人落在水裏要淹死了，他竟會這樣對這種快淹死的人說：『快點淹死罷，我可沒有時間再看下去了，我有活要幹呢。』假如要他丟根繩子，那也說他不動的。……繩子得化錢買的呀。」

然而，在契訶夫的創作中，流浪人耶戈爾·馬里克只是一個穿插人物，而且帶着一種

被愁苦摧毀了的調子。高爾基處理赤腳漢流浪人的形象，就不同了；他多方面地將這個形象作為是資本主義制度中最典型的產物之一，作為是資產階級社會的幕內現象而展示出來。

在許多早期短篇小說（切爾卡式，筏上，草原上，馬爾華）中，高爾基是用一種浪漫主義的興奮調子來描畫這一社會生活典型的，他所描寫的赤腳漢是選中了逍遙自在的流浪人生活的人物，在那種生活中是『上面沒有人管轄』，人是『不屬於任何人』的。在一九〇二年寫成的劇本底層（或是照原來的題名，在生活的底層中）中，高爾基採取另一種態度展開了赤腳漢流浪人的題材。

『高爾基的第一個劇作是小市民。本來，我們大家都要他寫一個以赤腳漢生活為題材的劇本，在當時這一種社會生活還是未受人觸及過的，因此是我們特別感興趣的；然而，由於怕受檢查，所以只得較為溫和地開始。』聶米羅維奇—丹欽柯是這樣說的。然而，我們看見，小市民這個劇本，對於檢查方面說來，也是一點也不『溫和』的。因此，能說明底層不是高爾基的第一個劇作而是第二個劇作這一事實，並不是檢查方面的關係，而是較深的創作思想方面的理由。

高爾基與社會民主黨接近之後，他的政治意識的增強，在他的文學藝術作品中反映了出來。高爾基是從他早期短篇作品的暴動調子上轉到有目的的社會抗議上來了。在短篇

柯諾伐洛夫（一八九七年）中，「赤腳漢」的形象已作爲是同儕中的被犧牲者而出現，作爲是「環境的悲慘的被犧牲者，就其本質上說來是與大家具有同等權利的，但由於一長串歷史上的不公平待遇而被降落到社會地位的零度上的人物。」高爾基在劇作底層中則以更大的現實主義藝術家的熱情揭示了他的這一見解。

在一個小宿店中，資本主義城市的可怕的產物中，作者讓各種社會階層的墮落的代表者聚會起來。男爵——一個墮落爲依靠妓女爲生的、曾經富有過的貴族——靠着緬懷往昔而活着。喝酒喝壞了的戲子老是回憶着過去的榮耀。從知識份子中跑出來，也是由於環境使然而墮落到「生活的底層」中來的薩丁，自滿於對周圍一切的蔑視。和他們混在一起的還有幾個破落了的小手工業者：鞋匠阿列實喀，帽匠布柏諾夫，鎖匠克列實奇。典型的流氓無產階級代表者是碼頭小工韃靼人。作爲是資本主義城市的渣滓而出現的是妓女納絲佳；唯一的前途便是監獄的，是孑然一身的小偷瓦西里。別別耳。他們全都是被貧困驅迫到「生活的底層」中來的，他們全都是作爲沙俄時代社會生活條件的犧牲者而出現的。

底層中所描繪的這一幅社會性的不幸、失業、暗無天日的貧窮與困迫的圖畫，便是反對封建地主貴族社會及其外面的繁榮和豪華、反對資產階級資本主義世界及其富有的充足的譴責檄文。底層中的人物是當時社會環境的產物，這種社會環境已將人貶落到那樣

一種失去人格的極端程度，連人的姓名都被抹去了。例如劇中的戲子、男爵、韃靼人等，就連姓名都沒有。

但在這裏，在這『生活的底層』，好掠奪的小市民根性却仍還充斥着。那個小吸血鬼業主、夜宿店的東家考斯特列夫所擅長的便是從他的那些赤貧的『客人』身上吸食最後一些汗水。他的貪婪而忍心的妻子瓦西麗薩正好與他相匹。連瓦西麗薩的妹妹納塔莎也作了他們的犧牲品；這不幸的孩子是除了分享『底層』中居民的命運之外，就看不見還有任何其他的前程了。

高爾基在底層中展開着兩個主要的社會的哲學的主題。首先是社會性的自由的主題。在這一方面，劇中全部人物的命運都包容在內；這個劇本，對於將自由人驅策到『生活的底層』去的人們，便是一篇警告書。這個主題在薩丁的話中響出了公開的呼聲和抗議：『人是自由的……人就是真理！……這真是偉大極了！……這個字真響亮！』高爾基自己曾解釋過這一主題的客觀革命意義：『同志們，你們問我，在劇本底層中為什麼沒有革命的信號？這信號可以從薩丁的話中，從他對人的評價中聽到。』以後更說：『當我寫作這一劇本的時候，我已知道，『人民』並不是像『民粹派』中人所說的那樣，是一個整體，而是被階級制度、被國家所分裂，劃分為敵對的『階層』、集團的。把生活劃分為『英雄和羣衆』的那一種說法，也不能使我滿意。我當時所希望的，我現在也在希望的，乃是看見所有

的人全成爲進行勞動和創造的英雄，成爲新的自由的生活形式的建設者。我們應該這樣生活：我們每一個，不論個性如何，都感到自己是一個人，一個大家互相都是平等看待的人。這只有在人們消滅了私有制，人們之間互相爲敵的原因，一切不幸和醜惡的來源之後，才能獲得。換言之：這只有在社會主義之下才能獲得。」（一九二八年四月二〇日高爾基致庫爾斯克紅軍戰士們的信，原載一九二八年第一二四期的莫斯科晚報。）

第二個社會的哲學的主題是拆穿「安慰主義」。香客路喀以這一主義的代表者而出現，他所宣傳的是「救人的欺騙」、「安慰人的謊話」，等等東西，這些東西正是資本主義社會矛盾尖銳化之下反動唯心論哲學所蛻變而成的東西。將人帶引到幻覺世界中去，吸引人離開積極鬥爭而屈身與殘酷的現實做社會性的妥協，這種種企圖，高爾基在許多別的作品中也曾揭發過。「我們所需要的是夢想、美麗的空想、希望和渴求，因爲我們所創造的生活是慘淡無色，是陰暗的、灰色的。」（短篇小說教師。）在短篇小說波里斯中，妓女吉麗莎和她空想出來的未婚夫通信。在底層中，另一個妓女納絲佳，也生活在書本中浪漫主義形象所造成的幻覺世界中，生活在想望着「真正的愛情」的夢幻世界中。然而在路喀的形象中，高爾基更走遠了一些，他指出，「安慰主義」是一種有意識的生活哲學。路喀騙慰着垂斃的安娜，說在墳墓裏有等待着她的安息和天堂；安慰酒精戲子，說有不要錢的醫治酒精中毒的醫院，在那裏一定可以將戲子醫好；支持納絲佳關於「真正的愛情」的幻想；爲別別耳

創造一種幻境，說在西伯利亞，在那個「黃金地方」，可以過誠實的生活；如此等等。但路喀自己，對於這一切是一點都不相信的。在外表上，他之這樣做好像是出於對人的「憐憫」，實際上呢，却是對人漠不關心；因為，人道主義的面具之對於路喀，只是對付殘酷不仁的生活的手段之方便方式而已。「苦頭吃足，所以就向善啦……」他這樣說明着他的生活哲學的來源。

這些赤腳漢中只有薩丁一個沒有失去人類的尊嚴感。薩丁高傲地對剝削者的世界做着反對的呼喊，輕視現代社會的淺薄的小市民理想，他甚至能夠瞭解：「工作是一種快樂，人生就美了！工作是一種責任，人生就成了奴隸！」然而，薩丁只不過有力量唱唱他的關於自由人的熱烈的語句而已。像底層中所有的赤腳漢一樣，他自己也不能夠去做革命鬥爭，因為，正如列寧所指出，「流氓無產階級有時候是確乎具有激烈反抗的特點的，但有時候却極為不堅定，並且無能力去進行鬥爭。」（列寧文集、俄文本第四版。第十五卷，第三五四頁。）

路喀的說教，其整個外表雖然是「人道主義」的，但極度反動。高爾基直截地揭發了其中所含有的「海市蜃樓的福音，這是耶穌·基督以來的一切改良主義者為不幸的羣衆帶來的東西」（見B·伏羅夫斯基：文學批評論集第二三一頁，一九四八年，蘇聯文學出版局版。）同時，他對資產階級貴族的思想意識做着打擊，特別是打擊急速蜕化去膜拜象徵主

義者的「甜蜜的傳說」，去崇奉關於「生活戲劇化」，「爲自己的戲劇」的葉夫列伊諾夫「理論」的頹廢派藝術^①；從實際的現實逃避到幻覺世界中去便是藉着這些「理論」做津梁的。

這個劇本的動作過程顯然地展示出了路喀哲學的全部破產：這種哲學對於劇中人物中任何一個也沒有帶來任何實際好處。富有悲劇力量地在結尾所發生的悲慘結局，強調出了「路喀式宣教者」的行爲的禍害；例如，戲子明白了路喀的話是個謊，他不能忍受這一種幻想破滅，而上吊了。在本劇的第四幕中，高爾基直截痛快地借着薩丁的獨白而說明了謊言哲學的反動社會思想：「我——懂得老頭子……是的！他說謊……不過，由於可憐你們，鬼抓了你們去！有許多人，他們說謊由於可憐他們的近鄰……我——知道！我——在書上讀到過！他們把謊撒得漂漂亮亮的，有靈感，有刺激！……有的謊話安慰人，有的謊話使人妥協……有的謊話幫壓壞了工人賂賄的重量辯白……責備快要餓死的人……我——知道你們的謊話！誰心靈軟弱，誰靠壓榨過活，誰才需要謊話……它支持某些人，它掩護某些人……可是一個人做得了自己的主……不依賴也不搶別人的東西吃——要謊話

① П. П. 葉夫列伊諾夫是頹廢派中間一個著名的「純戲劇」論者，和梅耶荷爾德是一流人物，寫過一些矛盾百出的「理論」；一九一三年刊行爲自己的戲劇，其後又發表生活裏的戲劇。他反對現實主義，讚美象徵，寫了一齣戲「主要事件」（一九二一年），妄想反駁高爾基對香客路喀之流的申斥。

做什麼用？謊話是奴才們和東家們的宗教……」

這幾句話也足可以確定高爾基本人對於路喀的看法。然而，路喀這一形象的真正的意義之爲我們同代人所了解，並不是一蹴而達到的；他的狡猾的「人道主義」曾爲一些批評家當作乾淨的東西，關於這一點，高爾基在一九〇三年已經認爲必須強調地指出，對於這一型的說教者，也即是對於不計其數的「俄羅斯的赤腳漢」中最壞的這一變種，他自己是抱着否定態度的。然而，因爲甚至在這時候以後，資產階級批評界仍復屢次地努力於將路喀解釋爲「正面人物」，高爾基便在論文中和在文學作品中又對這個問題反覆做了若干次的聲明，重申他對於「安慰主義」的原來見解。

高爾基曾經把底層中各個人物的社會意義作過詳細的說明。在論劇作（一九三二年）一文中，他寫道：「薩丁是貴族出身，一個郵電官吏，因爲殺人，在監獄裏關過四年，他是個酒徒，又是個言行無狀之徒」；他說香客路喀是「最有害的」以安慰他人爲業的之中的一個，這種人「只是爲了糊口而安慰別人；……只是爲了讓別人不討厭他的怨訴，爲了不讓人擾亂他的對一切都能容忍的冷淡的心靈所習慣了的寧靜，因而才安慰人。」一九三八年出現了高爾基（據推測是在一九二六年所寫）決定自己把底層改編爲電影時而寫下的電影劇本落入底層的路上的未完成稿。在這部稿子中，高爾基追述了劇中人物在登場之前的歷史，他在開始敘述路喀的傳記時直截地說他本是一個掠奪同村人民而自肥的惡霸富農，同

樣地，電報職員薩丁是曾完成過一些高貴的感情爆發的，他曾努力將他的女管家和一個跛足的女兒從貧困的境遇中救出來；但在這裏他却是一個缺乏道德上的穩固性的人物；有一次，他在賭牌大負的失望心情下，貿然就要去搶劫一個喝醉了的共賭者。一言以蔽之，高爾基沒有給予世界主義的批評界以任何藉口，「將俄羅斯人民的英勇過去，革命者，看爲是與高爾基所描寫的路喀那樣的，說謊的，妥協的，「安慰者」等同；將這巨人樣的人民的偉大的將來，看爲是與薩丁的形象等同的；薩丁固然能夠喊出高貴的語言，能夠美麗地在做夢想，但是他不能夠從事任何勞動，在原則上不願從事勞動，他是一個赤腳漢式的無政府主義者，這種人，如高爾基在蘇維埃時代所寫的一篇論文中所說，是不可避免地要變爲新的，社會主義俄羅斯的敵人的。」（錄自一九四九年一月二十九日文學報上徹底揭穿反黨的戲劇批評者小集體一文。）

「爲了自由的勞動而革命，他們是絕對不能夠的。他們不能夠爲生活帶來任何新的東西，」關於底層的人物，高爾基自己曾這樣寫過。如高爾基所強調指出，底層中的人物是不會有任何積極性的生活計劃的：「這是自明之理，我不能夠借着那些爲生活所壓毀、不能夠從事勞動，隨時準備投身於任何安慰的人們的口中來進行社會主義宣傳。」然而，在底層的人物內部，有一種對社會做抗議的客觀力量。高爾基明確地說明，爲什麼他「偏要採取那些『曾經是人』的人物，偏要他們來說他們在劇中所說的那些話呢？這是因爲，這些人物已

與他們原來的階級斷絕，已擺脫了小市民的偏見，他們已經什麼也不惋惜了。（高爾基給庫爾斯克紅軍戰士們的信。）

因此，完全可以瞭解的，高爾基這個劇本在送交戲劇檢查所審閱時受到了許多刪改。

『在第一個送檢本上，被刪去了從統治的和官方的道德觀看來是不妥當的一些語句。後來，全部論及宗教問題和教會教條的地方又都被刪去了。……被刪掉的處所，有許多都是說明劇中人物的困苦生活情形，或是，通過人物的對話而觸及一般的生活困苦情形的地方。

……檢查官特別注意劇中人物的具有一般政治意義的談話，即是，對於現存制度的批評密切有關的那些語言。』（引自一九四〇年全蘇戲劇協會版高爾基的「底層」——材料和研究一書第二八〇頁：C·A·巴魯哈蒂伊：檢查一文。底層這一劇本被檢查官所刪除的處所的全部引錄，則見一九三四年版戲劇遺產中C·A·巴魯哈蒂伊：高爾基的劇作與沙皇檢查制一文。）

這劇本便以那樣的形式在一九〇二年十二月十八日在莫斯科藝術劇院上演了。雖然檢查所已將劇中暴露性的對話完全刪去，但首次上演却獲得了令人啞然失驚的成功。這劇本第一季一共演了六十一場！各個個別角色的高超的表演（薩丁——史坦尼斯拉夫斯基；路喀——莫斯科文；男爵——卡却洛夫；布柏諾夫——路日斯基；韃靼人——維克涅斯基；納絲佳——克尼碧爾；以及其他）是由該劇院對於高爾基的新劇本的總的處理

所決定了的。『在這個偉大的劇本中，在我們面前展開了一個新世界，一個可怕的、陰鬱的、那些被擊毀的和被驅入地窖裏、被驅入最下的「底層」的「社會的渣滓」的世界。對於這樣地損毀着活生生的、有許多好處的人們的社會制度的抗議是具有着巨大的力量在響起來。』
B·H·卡却洛夫這樣地回憶着這位劇作者朗誦這個劇本時對劇院全體人員所造成的印象。（上文引自一九三五年第十二期劇院與創作第十二頁，B·H·卡却洛夫的我與高爾基和他的劇中主角們的會見一文）忠實於它當時的上演方法的莫斯科藝術劇院曾組織了一次莫斯科赫特羅夫市場的遊歷考察，爲的是研究夜宿店中人物的生活情形。但這一次，與對於小市民的工作結果相反，這一次對於生活習慣細節的探究不僅沒有障礙劇本的主題思想，反而使劇院能夠具備特別深刻的概括力量而揭開了劇作的內在構思。

莫斯科藝術劇院這一次演出獲得了巨大的社會、政治意義，這是因爲，用聶米羅維奇—丹欽柯的話來說，『這個劇本的戰鬥調子，像鞭子那樣在鞭撻着的語句，革命的、飽滿的內容獲得了強力的，魅人的劇場體現。』（引自聶米羅維奇—丹欽柯的回憶錄）劇本雖然受到檢查方面那許多歪曲，但莫斯科藝術劇院是成功地表達出了高爾基的劇本的政治情緒。『不顧一切的自由』——史坦尼斯拉夫斯基這樣地爲底層這個劇本的「精神內容」清晰地下了定義。這一主題思想團結了戲中所有的演員。因此，這個戲的演出作爲是戲劇界的『海

燕」在一九〇五年前夜響起了。藝術劇院不但深刻地，現實主義地揭示了劇中形象，並且表達出了劇中政論性的機智，劇本的政治態度，劇本的巨大的社會主題。作爲是戲中當然主角的史坦尼斯拉夫斯基所飾的薩丁充滿靈感地談論着人的權利和自由。

底層一劇是高爾基劇作中的名作，它立刻根深蒂固地列入劇場經常上演目錄之中。這半世紀以來，底層這一劇名沒有從莫斯科藝術劇院的廣告牌上抹掉過，莫斯科藝術劇院演出之後，許多其他劇院立刻都看中了高爾基這個劇本；不管沙皇官吏怎樣設法阻撓，這個戲在俄羅斯劇壇上仍舊完成了勝利的巡行。不錯，底層在官方劇院中上演是完全禁止的，雖然亞力山德爾劇院的先進演員們在一九〇三年，小劇院的演員們在一九〇五年都曾提起過上演的問題。至於在外省舞台上演高爾基這個劇本，檢查當局只允許在每一次上演時須經俄羅斯戲劇協會或當地省長的特准之下才行。完全顯然的，將這個劇本的命運交在省長們的手上，那實際上便等於是禁演。內政部對於這樣的處置還不滿足，到一九〇三年末，又發佈一個特別指令：「一，須盡可能不使底層一劇再在舞台上出現；二，應對各小規模報紙做相應指示。」

然而，雖然有這一些阻難的辦法，底層很快就走遍了全俄，在一九〇五年前夜成爲最爲常演的一個戲。不過，各劇院並不都是着力於或善於揭示劇中的暴露性的。關於路喀的形象的爭議，當然也就是關於本劇的最中心的思想方向的爭議，在對本劇的舞台解釋方法

上也表現出來。資產階級劇院常常努力於閹割掉高爾基的劇旨中的革命力量，將底層中的哲學思想竄改爲造神派和神祕主義上演計劃的一部份；例如，把劇中的事件解釋爲『全人類道德的勝利』、『人道主義的勝利』，把路喀扮演成爲作者本人的見解的表現者。在國外，這一種觀點表現在瑪克斯·雷因哈特劇院的柏林公演中（一九〇三年）。以後，底層在倫敦、巴黎、紐約、哥本哈根、斯德哥爾摩、東京等地上演，都是採用這樣一種企圖使高爾基的劇本變成資產階級化的上演計劃的。

在俄國，特別『努力』於歪曲底層的思想，哲學內容的人是梅耶荷德。一九〇三年梅耶荷德在新戲劇協進會演出了底層，從之便開始了他以後對現實主義劇作進行反動的『象徵化』的生涯。革命前戲劇界將高爾基做資產階級性『修正』的典型事例是一九一五年一羣作家所舉行的慈善演出中底層的演出。有一位批評家這樣地評論了葉夫根尼·切里柯夫所扮演的路喀：『這是柔和的、用行善的謊話來提高我們的路喀。他的音調是如此動人，他爲了對人類的愛而反對實情的抗議是如此真誠和感人啊。』（引自一九一五年第二九五期劇場評論。）

與這些對底層的中心思想作反動解釋的企圖可以比美的是將演出工作變爲一種專門炫示異鄉情調的『景物和風習』的上演計劃，廣泛地做着外在形式方面的渲染而模糊了高爾基的劇本。當時曾出現了無數抄襲高爾基這個劇本的題材的戲，這一事實就可以雄辯地

說明這種傾向。在底層之後，在經常上演劇目中出現了整整一列以罪犯、流浪人、赤腳漢、妓女為主角的作品，例如：庫爾杜莫夫的污泥中（一九〇三），和被摧毀的人們（一九〇三）；斯維爾斯基的牢獄（一九〇三）；署名為非高爾基（！）的落入「底層」的道路，以及其他。檢查方面看到這些劇本，毫無例外地指出這些劇本都是直接從高爾基的劇作產生出來的；雖然在事實上這些劇本的全部效果全都建築在強調了的自然主義的生活習慣描寫上。高爾基對於每一劇中人物的語言的個人特色本是異常細緻地有所分別的，但那些高爾基的抄襲者所感到興趣的主要點只是「赤腳漢」的「異鄉情調的」黑話而已。這些劇本雖然沒有任何正面的思想方向，然而，對於資產階級庸俗地偽造這位偉大的無產階級作家的傑出劇本的真正主題思想這一件事，却是很明白的證明。

但是，俄國先進的輿論界是立刻起來讚揚底層的。俄羅斯戲劇作家協會在一九〇三年因為這一劇作而再度授予高爾基「格里包也多夫獎」。

列寧認為這個劇作是一樁具有巨大社會意義的事件。一九〇三年二月四日（舊歷一月二十二日），當莫斯科藝術劇院上演該劇的消息傳到國外的時候，列寧從倫敦給他母親的信中寫道：「……我真希望我能夠到莫斯科藝術劇院看一看底層。」

（江帆譯）