

第二章 杜斯妥也夫斯基在俄國

十九世紀的俄國文學綻放出驚世光彩，從十九世紀初開始的浪漫詩歌，到中期以後蓬勃發展的寫實小說，偉大作家與不朽名作連連登台，令讀者讚嘆不已。杜斯妥也夫斯基無疑是這時期最偉大的作家之一，《罪與罰》與《卡拉瑪佐夫兄弟》公認是重要的經典之作。然而，相較於托爾斯泰〔Л.Н. Толстой, 1828~1910〕展現時代幅度的史詩般恢弘鉅作，上述二部小說在俄國的接受史，卻與其作者的創作歷程一樣曲折，杜斯妥也夫斯基深度的心理刻劃，在當時並未立即被廣泛接受，在他去世前曾留下一段耐人尋味的話語：「今天的俄國同胞不能了解我，但願我將被未來的人們所接受。」隨著俄國社會背景的演變，幾經轉折，此願望始能終於成真。

十九世紀後半葉，俄國面臨的時代變遷，不僅表現於複雜的政治面與社會面，文學創作、文學批評與接受，也呈現不同於以往的豐富面貌。1917年共產革命更徹底異動了俄國政治、經濟與社會結構，也改變他們的文化生活內涵。蘇聯時代，政治凌駕一切，文學創作與批評空間特別狹隘，尤其令人沮喪。

本章將擷取十九世紀末葉、二十世紀初期，以及蘇聯時期具代表性的文學評論，探討杜斯妥也夫斯基身後，俄國國人對杜斯妥也夫斯基的評價與接受。

第一節 十九世紀末二十世紀初時代背景概述

壹、 歷史背景

在俄國歷史上，十九世紀末葉與二十世紀初期，是新舊交替的轉折時期，充滿對立與鬥爭，「社會的矛盾尖銳，各種文化型態錯綜交織。先進的工業組織與中世紀的土地私有型態，歐化的城市與愚昧落後的農村，資本主義精神與宗法制觀念，民主自由的要求與專制主義的現實，種種對立並存」¹。這種緊繃的情勢，當然並非一日之寒，其歷史淵源，必須上溯至十七世紀。

¹ 《俄羅斯文化之路》，姚海著，淑馨出版社，1995年，頁242。

俄國歷史曾歷經兩個皇朝。首由留里克〔Рюрик〕於西元 862 年在諾夫哥羅德〔Новгород〕自立為王，建立王朝。882 年攻據基輔，史稱基輔公國或基輔羅斯。1598 年外戚高篤諾夫〔Борис Годунов〕接位，內戰頻仍，外敵入侵，國祚幾至不保，是為長達十五年的「混亂時期」〔Смутное время, 1598~1613〕。然後選舉出貴族米哈伊爾·羅曼諾夫〔Михаил Романов〕繼位，羅曼諾夫王朝於焉開始，政治動盪平息，社會內部隱藏的危機卻未消解。十七世紀的俄國，暴動、叛亂、宗教分裂繼續挑戰統治者，他們則以專制穩定政權。

彼得大帝在位時期〔1689~1725〕力行改革，努力學習西方，卻也引進了西歐的功利主義，確立了農奴制度，使社會貧富懸殊的情況漸形惡化，農民貧困卑微，引發多次抗爭，彼得大帝及其繼任者均未能有效處理之。當時貴族青年紛紛學習西方語言，吸取西方文化，逐漸開啓寫作風氣，但仍傾向理性保守。凱薩琳女皇統治時期〔1762~1796 在位〕，歐洲啓蒙思想正盛，鼓吹自由與人權，文風活潑，俄國人民的個人意識抬頭，曾爆發農民「普哥契夫之亂」〔крестьянская война под предводительством Е.И. Пугачева, 1773~1775〕，為十九世紀中葉的民粹思想以及百年後的農工暴動種下遠因。1790 年，作家拉迪雪夫〔А.Н. Радищев, 1749~1802〕發表旅遊日記《彼得堡至莫斯科之旅》，批判政治黑暗、社會不平等、農民生活的淒慘現狀，是知識份子聲援下層人民的濫觴。「二十世紀初，普哥契夫代表的農民與拉迪雪夫代表的知識份子合流，就像兩種危險的化學藥品混合，終於導致爆炸，傾覆帝俄的政治與社會秩序」²。

十九世紀初期，亞歷山大一世〔1801~1825 在位〕猝逝，由一批貴族青年軍官發動的「十二月黨人」事件所表現的政治主張，主要是接受法國人道主義、自由思想及德國黑格爾辯證哲學與社會主義的影響。尼古拉一世三十年統治期內〔1825~1855〕，發生五百多起農民暴動，知識份子³的思想活動十分活躍。杜斯

² 《俄國革命的源起》，Alan Wood 著，黃煜文譯，麥田出版社，2001 年，頁 35。

³ 俄國知識份子階層的形成始於彼得大帝，興起於十九世紀末，在這之前，俄國社會只有貴族與農民兩個階層。俄國知識份子最初並不是職業上或經濟上的群體，而是一種思想體系，只要是為謀求大眾福利和積極從事社會改革，即被視為知識份子，至於個人的教育程度、身分並不太重要，他們被杜斯妥也夫斯基稱為「俄羅斯大地上的偉大漂流者」。俄國知識份子有三個特色：一是對西歐思想特別感興趣；二是他們在沙皇政權與人民之間，處於一種悲劇性的地位；三是具有濃厚的宗教氣質。

妥也夫斯也因參與「激進的」知識青年組織的罪名，1849 年被捕入獄，留放西伯利亞十年。十九世紀中期，「斯拉夫思想與西方思想孰優」的論爭激烈，在俄國思想史與政治史上都產生巨大的影響。社會主義思想家與作家赫爾岑〔А.И. Герцен，1812~1870〕甚至認為：「以後革命行動所獲得的成就都起源於這個時期。」⁴

亞歷山大二世〔1855~1881 在位〕銳意改革，鑒於國內局勢日益危急以及經濟改革的必要性，於 1861 年頒布〈農奴解放令〉⁵。許多農民轉型成為勞工階級，疏懶成性，不事生產的地主則多淪為赤貧，帝俄社會的基礎為之瓦解。農奴解放未能滿足農民需要，也未能滿足地主需要，激進的革命份子形成民粹派⁶

〔Народничество〕，展開不同階段的民粹主義運動⁷，其中以始於 1874 年夏季的「到民間去」〔К народу〕⁸迴響最多。此後，一部分激進的知識份子選擇以恐怖手段來削弱政府的力量，遂有 1881 年亞歷山大二世遇刺身亡的悲劇。這段時期的文學創作與文學批評，都明顯偏向寫實或社會主義意識。

十九世紀末，馬克思主義在俄國迅速快展。二十世紀初，地下政治組織紛紛成立，包括「布爾什維克」〔Большевик〕與「孟什維克」〔Меньшевик〕。1905 年，俄國在日俄戰爭中失敗，民心浮動，罷工、示威、暴動不斷。尼古拉二世〔1894~1917 在位〕爲了緩和情勢，同意君主立憲，從事農村土地改革，但大部分的議會席次落入地主和資產階級手中，土地改革反而激化農村中的矛盾，社會更爲不安。1914 年俄國捲入第一次世界大戰，暴露了政府的種種弊病，龐大的軍費支出更嚴重衝擊民生經濟，1917 年爆發了二月革命，尼古拉二世退位，結束了羅曼諾夫王朝，臨時政府接掌政權。同年十月，列寧推翻臨時政府，成立共黨政府，俄國文學步入截然不同的時代。

⁴ 《俄羅斯史—謎樣的國度》，周雪舫著，三民書局股份有限公司，2003 年，頁 100。

⁵ 這項複雜的立法雖然使農民獲得技術上與法律上的自由，不再是地主的私有財產，並且能自由貿易、婚姻並獲得土地，但實際上仍存在許多限制，諸如：農奴須先繼續爲地主服傳統勞役兩年，然後還必須繳納爲期四十九年的「贖取款」，以彌補貴族之損失，如此才能分配到土地；此外，農奴所獲得的自由及土地都不是依個人的名義，而是以「農村共同體」〔Община〕的團體基礎來享有的；農民仍要接受體罰、服兵役、繳人頭稅及負擔其他階級所沒有的義務。

⁶ 民粹主義是 1870 年代俄國知識份子發起的社會運動，他們否認資本主義在俄國發展的必然性，也否認無產階級的先進作用，認爲由知識分子領導的農民是主要的革命力量，視農民村社爲社會主義的萌芽和基礎。目的在幫助農民獲得土地與自由，由知識份子喚醒農民潛在的社會主義本質，最後由農民自己發動起義。

⁷ 俄國民粹主義運動可以分爲「小組」、「到民間去」、「恐怖主義」、「妥協」四個階段。

⁸ 70 年代，許多知識份子著農服，過農人生活，帶領多次抗爭，都告失敗，造成悲慘的犧牲。

貳、文學寫作與文學批評

十九世紀末二十世紀初，俄國知識份子意識到社會變遷帶來的複雜危機，開始在文學的世界中探尋出路，重新思考生命意義，探尋新的精神價值，他們有迷惘，有倦怠，也有對未來的殷切期待，抒發在作品中，為俄國文學注入豐富的內容，創造了俄國文學的「白銀時代」。

這個時期的文學流派主要有三：一.寫實主義：延續 40 年代以來的文學主流，除了繼續活躍在文壇上的小說大師列夫·托爾斯泰，傑出代表者當推短篇小說家與劇作家契訶夫〔А.П. Чехов, 1860~1904〕。安德列耶夫〔Л.Н. Андреев, 1871~1919〕、科羅連科〔В.Г. Короленко, 1853~1921〕、庫普林〔А.И. Куприн, 1870~1938〕等，他們繼承俄國寫實主義的傳統，同時也對小說藝術進行創新與開拓，融入各種藝術手法，形成創作方法不拘一格的局面；二.現代主義文學：受西方文學潮流的影響，俄國文壇出現各種現代主義文學流派，包括：象徵派、阿克美派、未來派、先鋒派等，彼此風格各異，但都在寫作技巧和手法上刻意求新，強調個人主義與美的重要，以詩歌為主要體裁；三.無產階級文學：代表者為高爾基〔А.М. Горький, 1868~1936〕。

十九世紀末二十世紀初的文學批評亦眾派林立，除了受文學流派的影響之外，也受國內外各種社會思潮和哲學及美學影響。民粹主義文學批評、現代主義文學批評、學院派文學批評以及馬克思主義文學批評是其中四大流派。

民粹主義文學批評分為前後兩個階段。70 年代，民粹主義文學批評繼承俄國革命派文學批評的傳統，推崇寫實主義，認為文學應與現實生活結合，強調文學的社會作用，反對「為藝術而藝術」。80 年代以後，民粹主義文學批評轉向主觀社會學的批評方法，以是否符合民粹主義觀點為標準來評價文學作品。最著名的理論家與評論家為米哈伊洛夫斯基〔Н.К. Михайловский, 1842~1904〕。

現代主義文學批評與現代主義文學一樣內容複雜，包括象徵派、阿克美派、未來派，其中有的只有文學創作而無文學批評。現代主義文學批評的定位也頗為獨特，它一方面表現出面對革命浪潮所引發的深刻思維，一方面又反對民粹主義

文學批評的傳統，認為文學應獨立於現實生活之外，反對現實主義與平民性，強調作家的主體意識，重視藝術形式。代表人物為沃倫斯基〔А.Л. Волынский，1863~1926〕和梅列日科夫斯基〔Д.С. Мережковский，1872~1928〕。

學院派文學批評形成於十九世紀中葉，因代表人物大多是俄國科學院院士而得名。學院派文學批評致力於文藝學和文學史的研究，嘗試將兩者相結合，革新文學觀念，也革新文藝學和文學批評的方法論，同時注重古代文學史料和民間文學的研究和整理。學院派細分為神話學派、文化歷史學派、歷史比較學派和心理學派，學院派對俄國文藝學和文學批評有許多貢獻，在世界文藝科學中也佔有相當重要的地位。

俄國馬克思主義文學批評是十九世紀末二十世紀初文學批評的主流，其崛起與馬克思主義在俄國的傳播密切相關。馬克思主義最早於十九世紀 40 年代傳入俄國，70 年代，民粹派也對馬克思學說產生濃厚的興趣，但僅選擇性接受⁹。80 年代，馬克思主義成為俄國社會思想的主流，產生了俄國馬克思主義文學批評。普列漢諾夫〔Г.В. Плеханов，1856~1918〕是主要代表，他率先將歷史唯物論用在美學和文學批評的領域上，導引出藝術發展的理論，強調勞動在藝術中的作用，思想侷限。

第二節 十九世紀末二十世紀初在俄國之接受

杜斯妥也夫斯基去世前後，在俄國的聲譽達到巔峰。1880 年 6 月 8 日，杜斯妥也夫斯基在普希金紀念會上發表演說，臺下聽眾報以熱烈掌聲與歡呼。他在給妻子的信中如是描述：「素昧平生的聽眾流淚，痛哭，互相擁抱，發誓做好人，不再互相仇視，而要相親相愛。會場秩序大亂，大家向我湧來……人人爭先恐後擁抱我，親吻我。……他們高興得哭了，高喊『先知！先知！』……」¹⁰。第二

⁹ 民粹派認為，「走西方的發展道路必然要經歷種種苦難……；資本主義並非俄國發展的必經階段，只要推翻了專制制度，俄國農村公社的共產主義傳統就將成為現實主義的橋樑。……他們把馬克思主義的政治經濟學看作只適合於西方而不適用於俄國的理論……。他們尊重馬克思，但只在一定程度上有選擇地接受馬克思的思想，由時還竭力使馬克思的觀點適合自己的需要。」參見《俄羅斯文化之路》，姚海著，淑馨出版社，1995 年，頁 244。

¹⁰ 《杜斯妥也夫斯基傳》，陳建華著，業強出版社，1996 年，頁 289。

年一月，杜斯妥也夫斯基與世長辭，送行的行列萬人空巷。1883年，名哲學家弗拉基米爾·索洛維約夫〔В.С. Соловьёв，1853~1900〕在以杜斯妥也夫斯基為題的演講會上，形容他是「先知」、「神秘的預言家」、「俄國心靈的導師」。此評語被後世認為是杜斯妥也夫斯基的重要詮釋，迄今為文學界所津津樂道。

類此對杜斯妥也夫斯基的推崇，可說是遲來的肯定，但仍不能論斷為「正確」評價。從接受美學的角度來看，文學是開放性的結構，事實上並無放諸四海皆準的定論，也不存在超越時間限制的標準答案。杜斯妥也夫斯基去世後，十九世紀末二十世紀初的俄國，社會思潮及文學流派紛陳，以往統一性的文學批評，不再從單一的視角審視文學作品，分析與接受的角度更為廣泛。此外，哲學與文學相互滲透、互為解釋的俄羅斯文化傳統¹¹，在白銀時期更為活躍，許多作家、評論家與哲學家在探究人類善惡的本質、關注俄羅斯乃至全人類命運的問題上，或多或少都與杜斯妥也夫斯基相關，希望以其作品中深刻的思想內涵來闡釋自己的觀點。這些歷史背景都為杜斯妥也夫斯基的接受，提供更為寬廣、沃腴的成長空間。杜斯妥也夫斯基期待的「未來的俄國人」，對他有更全面，更深刻的「了解」。

本節擷選這時期政治立場與文藝思想截然相異的三位批評家的評論，探討同一時期對杜斯妥也夫斯基的三種不同接受態度。

壹、 米哈伊洛夫斯基：殘酷的天才

一、〈殘酷的天才〉

「殘酷的天才」一詞常見於介紹或評論杜斯妥也夫斯基的文章，透過這一褒貶互見的詞組，一方面推崇他的藝術成就，一方面感嘆筆調灰暗、沉重之失，點出杜斯妥也夫斯基毀譽參半之評價。

「殘酷的天才」〔Жестокий талант〕初見於民粹派批評家米哈伊洛夫斯基〔Н.К. Михайловский，1842~1904〕1882年的長文。杜斯妥也夫斯基1871年發表的長篇小說《附魔者》¹²，激怒了身為革命世代的民粹主義者，認為這部小說

¹¹ 俄羅斯歷史上偉大的文學藝術家幾乎無一例外都是深刻的思想家、哲學家。以文學創作為耕耘園地探求深奧的人生哲學意義，一向是俄羅斯文學之中亮麗而又至為珍寶的文化現象。

¹² 俄文原名為 *Бесы*，另有譯為《群魔》、《魔鬼》等。

侮辱毀謗了他們¹³，起而對杜斯妥也夫斯基大加撻伐。這一股指責的聲浪延續到 80 年代，並以米哈伊洛夫斯基的批評最具代表性。換言之，米哈伊洛夫斯基「殘酷的天才」一詞的原意，並不客觀，出發點頗有偏頗，雖然也承認杜斯妥也夫斯基在純文學上的造詣，但仍側重「殘酷」的反面意義，帶有濃厚的反諷意味。從另一個角度來看，米哈伊洛夫斯基雖然肯定現實主義文學的價值和文學的社會作用，但身為民粹主義文學批評者，主觀社會學立場是其特點。他從民粹派觀點評判作家與作品，因此，對杜斯妥也夫斯基的非難，就不令人訝異了。

〈殘酷的天才〉一文原係針對 1882 年出版的《杜斯妥也夫斯基全集》第二及第三卷發表的評論，主要依據收編於此二卷的作品¹⁴，其中有些作品甚至不重要，未收納本論文設定的《罪與罰》和《卡拉瑪佐夫兄弟》。但米哈伊洛夫斯基認為，「在這些次要的作品裡，杜斯妥也夫斯基仍然是杜斯妥也夫斯基，仍然呈現他的天才和思維的特殊力量與限制，可以從中發現作家後來作品中創作元素和藝術手法的脈絡」¹⁵。米哈伊洛夫斯基肯定杜斯妥也夫斯基的文學天份以及代表性，他說，「杜斯妥也夫斯基是一位值得審細研究、具有巨大文學重要性的偉大、獨創的作家」¹⁶，但也僅止於「偉大的作家」，不贊同諸如「預言家」、「先知」等神化光環，認為這些都是誇張虛浮的說法。他同意杜勃羅留波夫〔Н.А. Добролюбов, 1836~1861〕將杜斯妥也夫斯基定義為「人道主義者」，但他認為，杜斯妥也夫斯基只有少數作品，如《窮人》、《被欺凌者與被侮辱者》，傳達出對「被踐踏者」〔downtrodden people〕的深湛同情，以及在這些靈魂中搜尋稍縱即逝的人類尊嚴與起而抗衡的動念，可嗅出人道主義精神，其他小說都只沉浸在「混合著從對被欺凌者和被侮辱者的憐憫所滋生的近似於對人類墮落的喜悅的

¹³ 《附魔者》一書可以說是杜斯妥也夫斯基作品中所受批評最為尖銳的一部，常被視為對革命運動的反動與攻擊，高爾基曾說這部作品是「所有企圖中傷 70 年代革命運動的無數嘗試中最有才能也最惡毒的一個」。

¹⁴ 第二卷包括：《Бедные люди》、《Двойник》、《Господин Прохарчин》、《Роман в девяти письмах》、《Хозяйка》、《Слабое сердце》、《Чужая жена и муж под кроватью》、《Честный вор》、《Ёлка и свадьба》、《Белые ночи》、《Неточка Незванова》、《Маленький герой》；第三卷包括：《Дядюшкин сон》、《Село Степанчиково и его обитатели》、《Скверный анекдот》、《Зимние заметки о летних впечатлениях》、《Записки из подполья》、《Крокодил, или Необыкновенное событие в пассаже》、《Игрок》。

¹⁵ “В этих мелочах Достоевский остаётся всё-таки Достоевским со всеми особенными силами и слабостями своего таланта и своего мышления.” 摘自筆者購於莫斯科的光碟「杜斯妥也夫斯基作品全集」〔Фёдор Михайлович Достоевский – Полное собрание сочинений〕。由於〈殘酷的天才〉一文尚未有中譯本，俄文原文在台灣亦未見，故將引用部分的原文列出，供讀者參考。

¹⁶ “Достоевский просто крупный и оригинальный писатель, достойный тщательного изучения и представляющий огромный литературный интерес.”

情感」¹⁷之中，並竭力在人類的靈魂中尋找罪惡的意識，導引出透過受苦尋求贖罪的渴望，使得人道主義思想被邊緣化，形成一幕幕難以卒讀的「被踐踏者悲劇」。

米哈伊洛夫斯基主要批評杜斯妥也夫斯基的「殘酷」〔жестокость〕與滿溢於文字間的「折磨」〔мучительство〕，也就是批評他小說情節的「殘酷」和強加於人物身上的「折磨」是不必要、過度渲染的，甚至是他著意「享受」的。米哈伊洛夫斯基提出三項作者熱衷磨難的原因：〔一〕對現存社會秩序的尊重、〔二〕對個人懺悔的渴望、〔三〕天才中的殘酷。其中，第三項是〈殘酷的天才〉一文論述的基點。

二、不必要的殘酷

米哈伊洛夫斯基以「狼」與「羊」這兩種動物的形象，進一步解釋杜斯妥也夫斯基的矛盾特質。他將「吞噬羊的狼」和「被狼吞噬的羊」視為文學創作的兩極。他說，雖然作家必須廣為涉略，也必須深入人類靈魂，才能彰顯出文學價值，卻無法同時兼顧兩個極端，不可能「以同等的心力和真實性描寫吞噬羊的狼和被狼吞噬的羊的感覺」¹⁸，因此，作家的創作，必然受到傾向其中一方的定位的影響，杜斯妥也夫斯基卻顯然超出這項常規之外。米哈伊洛夫斯基指出，「在俄國文學中，沒有人如杜斯妥也夫斯基那樣仔細、深刻，甚至可以說，狂熱分析吞噬羊的狼的感受」¹⁹，他意欲在「狼」身上掘捨的，不是尋常的飢餓感，非單純口腹之欲的滿足，而是內心深處邪惡和殘酷的嗜欲〔сладолюбие злобы и жестокости〕。矛盾的是，杜斯妥也夫斯基也特別細密地探究相對的極端——被狼吞噬的羊的感受，以《死屋手記》及《被欺凌者與被侮辱者》為例，他在「被踐踏者」的心靈中，尋找高貴的情操和偉大的情感。米哈伊洛夫斯基發現，杜斯妥也夫斯基創作前期的關注中心是「羊」，後半期是「狼」。他說，這個轉變是漸進式的，與作者天才中的殘酷因子的成長相關，換句話說，米哈伊洛夫斯基認為，杜斯妥也夫斯基的文學才華與其殘酷的性向並行發展。「杜斯妥也夫斯基喜歡以

¹⁷ *Dostoyevski in Russian literary criticism: 1846-1956*. Vladimir Seduro. New York: Octagon Books, 1981, 頁 30。

¹⁸ “..... с одинаковою силою и правдою изобразил ощущения волка, пожирающего овцу, и овцы, пожираемой волком.”

¹⁹ “..... никто в русской литературе не анализировал ощущений волка, пожирающего овцу, с такою тщательностью, глубиною, с такою, можно сказать, любовью, как Достоевский”

狼追捕羊」²⁰，掌握「吞噬羊的狼」與「被狼吞噬的羊」的感覺，使筆下「追捕」、「獵殺」的過程更為逼真，滿足其殘酷的本質。杜斯妥也夫斯基的殘酷具體體現在作品中有關「折磨」的安排。米哈伊洛夫斯基舉《地下室手記》為例：主角地下室人〔подпольный человек〕折磨別人，令別人痛苦難過，只因為他喜歡，想要如此，無需任何理由，也不存在預設目的，甚至只當作是一場遊戲，供自己取樂。作者相信，「人天生是暴君，喜歡成為折磨他人的人」²¹，只要處於折磨他人的狀態下，就會感到極大滿足，而且折磨的對象不限於憎恨的人，也可能是身旁所愛之人，因此成就「不必要的殘酷」〔ненужная жестокость〕。米哈伊洛夫斯基以「西班牙鬥牛」〔испанский бой быков〕比擬，突顯其中的娛樂性與非必要性。對他來說，杜斯妥也夫斯基筆下的人物，彷彿一座「野獸動物園」〔зверинец〕以及「各種品種的狼的繁育場」〔питомик волков разнообразных пород〕，作家像是訓獸師，逗弄、引誘、激怒這些野獸，為的是要展現他們的邪惡與殘酷，供自己和讀者欣賞。

在承受折磨的一方，我們也看見類似的心理塑像。他們一方面隨著作家的意願，經歷各式各樣的苦難，另一方面，杜斯妥也夫斯基為了尋找折磨的正當性，又從受折磨者的角度，提出問題：為什麼需要折磨〔懲罰、監禁、苦役……〕呢？然後再以另一組問答來完成循環論證：—「誰」想接受折磨？—人！人熱望折磨！作者主張，人是自我的主宰，自己想要〔或需要〕折磨，就不需要其他原因和目的了。米哈伊洛夫斯基認為，杜斯妥也夫斯基後來將範圍縮小，不再概括全人類，而僅侷限「俄國人民」，《作家日記》、《白痴》、《附魔者》、《卡拉瑪佐夫兄弟》等作品都顯示：「不是所有的人都喜歡或願意受折磨，只有俄國人如此。」²²此外，米哈伊洛夫斯基認為，杜斯妥也夫斯基的故事有「循環論證」的缺陷，先預設小說人物〔受折磨者〕對折磨趨之若鶩，再逼迫他進行荒謬怪誕的犯罪行為，或灌輸他這樣的想法，然後讓他在贖罪的過程中欣然接受折磨。米哈伊洛夫斯基將此循環歸因於作家自身的殘酷。

杜斯妥也夫斯基喜歡讓筆下人物肩承「難以置信的不幸峰巒」〔невероятная гора несчастий〕，迫使他們犯罪，然後遭受良心的譴責，進而面對各式各樣狂

²⁰ “..... он просто любил травить овцу волком,”

²¹ “Человек- деспот от природы и любит быть мучителем.”

²² “..... не человек вообще любит и хочет страдать, а именно русский человек.”

想式的痛苦與屈辱的折磨。在米哈伊洛夫斯基看來，他們所經歷的種種苦難，所經受的難以忍受、找不到出路的生活場景，是「去現實化」的虛構情節，在現實生活中不會發生，即使有，這些極為罕見、超乎尋常的事件，以及如此醜惡難堪的心靈與思想、近乎瘋狂的謔語，對於思想健全的多數人來說，也不具有實質上的意義。作者只是為了取樂，同時折磨讀者，而把日常生活上的、必需的大背景壓縮到最小，再將殘酷的、不必要的枝微末節放到最大。他認為，這種風格正是導因於杜斯妥也夫斯基缺乏健全的寫實主義觀。

米哈伊洛夫斯基視杜斯妥也夫斯基為「以苦難為快樂的虐待狂」之外，對杜斯妥也夫斯基總是藉由飽受精神病所苦的人物之口，傳達道德問題和解決方法——「在精神病的琴弦上彈奏道德主題」，也頗不以為然。他認為，這種手法破壞了藝術。對民粹主義者米哈伊洛夫斯基而言，杜斯妥也夫斯基的注意力集中在少數狂人和無用之人身上，忽視真正的魔鬼——資本主義，也是他強烈指責的缺失。

三、 侷限與影響

我們發現，米哈伊洛夫斯基幾乎將批評的焦點都鎖定在杜斯妥也夫斯基「自身的殘酷本質」。與他的主觀社會思維相應，主張以作家個人的性格與道德觀解釋文學現象，透過作家本身的特質，探索杜斯妥也夫斯基作品中的奧秘，他忽略了使「被踐踏者」產生異常思想或理論，並助成其越軌行為的社會環境，也未察覺作家描繪的現實在人物的心理狀態所扮演的角色。以《罪與罰》為例，米哈伊洛夫斯基認為，男主角拉斯柯爾尼科夫的罪行及其後承受的折磨，原因不在當時的社會秩序，而是因為作者視社會秩序為不可侵犯，同時出自作者喜好折磨人的性向，「以刑事奴役懲罰他的傲慢自大和破壞秩序的行為」²³。米哈伊洛夫斯基未曾了解拉斯柯爾尼科夫動盪於狂亂的犯罪和平靜的懺悔之間的折磨，也「無法理解主角犯罪乃是對不合理的折磨的報復，以及懲罰乃是犯罪行為的報應」²⁴，而這些正好是構成「被踐踏者」悲劇的主要元素。

米哈伊洛夫斯基的見解對蘇聯時期的文學評論界也影響深遠，「透過他對高爾基的影響，間接地為後來蘇聯時期對杜斯妥也夫斯基的文學批評定調。將杜斯

²³ 同註 52，頁 34。

²⁴ 同註 52。

妥也夫斯基視為反動主義者，指責他在《附魔者》中對年輕革命者的否定，否認他對人類心靈的基本觀感，批評他描述社會現實的藝術手法，這種文學觀師承自米哈伊洛夫斯基²⁵；再者，「蘇聯時期對杜斯妥也夫斯基的批評特徵—正反並存，也源於米哈伊洛夫斯基同時承認杜斯妥也夫斯基是偉大的天才，又同時強烈攻擊杜斯妥也夫斯基創作中的主要哲學思想」²⁶。當年他發表〈殘酷的天才〉時，杜斯妥也夫斯基正備受推崇，聲譽如中天之日，米哈伊洛夫斯基的評論，自是惹人注目，在杜斯妥也夫斯基的批評史中，展現具有一定深度見解的另一視角，不能予以忽視。

貳、 梅列日科夫斯基：充滿矛盾與對比的靈魂

一、 文學與文學批評觀

梅列日科夫斯基〔Д.С. Мережковский，1866~1941〕是近代俄國的重要作家、思想家、歷史學家以及文學評論家，俄國象徵主義的開路人²⁷，也是象徵主義文學批評的重要代表者。他致力探索「新宗教意識」²⁸，倡導新宗教運動²⁹，對二十世紀前期的俄羅斯文化與文學產生顯著影響。重要著作包括詩集《象徵》〔1892〕、《基督與反基督》〔1895~1905〕、《野獸的王國》〔1908~1918〕等三個三部曲³⁰、《果戈里和魔鬼》〔1906〕、《病態的俄羅斯》〔1910〕《一本戰爭以外的日記》〔1914~1916〕、《死亡與復活》〔1935〕，及文學評論《托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基》〔1900〕、《俄國革命的先知：紀念杜斯妥也夫斯基》

²⁵ 同註 52，頁 28。

²⁶ 同註 52，頁 28-29。

²⁷ 梅列日科夫斯基的《論當代俄國文學衰落的原因及其新潮流》〔1893〕與沃隆斯基〔А.К. Воронский，1884~1943〕的《俄國批評家》〔1892~1896〕、明斯基〔Минский 爲其筆名，真名爲 Н.М. Виленкин，1856~1937〕的《在良知的照耀下》〔1890〕，皆被視為象徵主義理論奠基之作，《論當代俄國文學衰落的原因及其新潮流》更被史學家稱做「象徵主義的宣言書」。梅列日科夫斯基也是第一位採用「象徵」概念的俄國作家。

²⁸ 梅列日科夫斯基的「新宗教意識」對基督教作全新的解釋，其內容主要包括：**1.**主張「第三約言」。「第三約言」有別於《舊約》之與三位一體之聖父的約言及《新約》之與三位一體之聖子的約言，是與三位一體之聖靈的約定，聖靈代表聖母。他認為，最終完成拯救世界任務的將是聖靈。**2.**主張「神聖的肉體」。力言恢復被基督教貶低的肉體的地位，主張與基督一起復活的還有肉體，即肉體也可永恆。**3.**對「性」與「婚姻」的重新詮釋。在他的理論中，性是一個抽象的概念，他把基督的神人二性擴展到人類精神與肉體的重新結合，人類先祖原是雌雄同體，男女婚姻是恢復雌雄同體之愛，保障個體和群體在個人、宗教和社會之需求的完美結合。

²⁹ 梅列日科夫斯基稱之爲「第三約言基督教」運動。參見註 63。

³⁰ 三部曲《基督與反基督》包含：《諸神之死—背教者尤利安》〔1895〕、《諸神復活—列奧納多·達·芬奇》〔1899~1900〕、《反基督—彼得大帝和皇太子》〔1904〕；第二三部曲《野獸的王國》是：《帕維爾一世》〔1908〕、《亞歷山大一世》〔1911〕、《十二月十四日》〔1918〕；第三三部曲是《三個秘密：埃及與巴比倫》〔1925〕、《西方的秘密：大西州島和歐洲》〔1932〕、《陌生的耶穌》〔1932〕。

〔1906〕、《高爾基與杜斯妥也夫斯基》〔1915〕、評論集《永恆的旅伴》。

梅列日科夫斯基的思想蘊含濃厚的宗教思維，大部分作品以宗教為主題。他說：「只有一種文化是真實的，就是尋求上帝的文化；只有一種詩是真實的，那就是象徵主義的詩。」他「不從文學和美學的角度看待象徵主義，而是賦予象徵主義以宗教意義」³¹，這種結合「宗教性、神秘性」與「文學性」的藝術觀，使他有別於其他國家與文化界的象徵主義者，也是俄國象徵主義的特點³²。本論文就其文學主張和文學批評，做解釋和申論。

梅列日科夫斯基認為，十九世紀 90 年代，俄國文學的危機是「過份接近現實」，車爾尼雪夫斯基〔Н.Г. Чернышевский, 1828~1889〕等人的「藝術唯物論」導致俄國讀者藝術鑑賞力低落，寫作者視野偏狹粗糙。十九世紀後半葉，寫實文學大量關注社會問題，忽視了「永恆的宗教神秘情感」，「把寫實主義當作自然主義、把唯物主義當作實證主義」³³。梅列日科夫斯基呼籲，作家必須立即以深刻的思維、豐富的內容、強大的藝術感染力，也就是以象徵主義風格取代功利主義，才能提昇俄國文學的水準。

梅列日科夫斯基從全新的角度審視岡察洛夫〔И.А. Гончаров, 1812~1891〕、屠格涅夫〔И.С. Тургенев, 1818~1883〕、托爾斯泰及杜斯妥也夫斯基等十九世紀小說大家，提出不同於傳統的批評理論。他認為，作者及評論者的「主觀」意識都是重要的，不同時代的讀者自有其不同的社會背景，評論者「首須深入到作者的世界，深入到作者的主觀的『我』，然後力求表達自己獨立的世界觀」³⁴評論家如藝術家，主觀地展示或詮釋自己眼中的世界。「藝術家以自己的語言講述生活，評論家則是以藝術家的語言講述生活」³⁵。主觀批評下，文學作品將隨著不同時代的讀者感應與社會變化，持續地生動展示作家活的靈魂，持續對不同讀者的心智與生活產生歷久彌新的影響。

³¹ 〈梅列日科夫斯基的神學思想概述〉，張百春著，《哈爾濱師專學報》，2000 年 01 期，頁 53。

³² 法國象徵主義以文學思想為主軸，俄國的象徵主義則是社會思想、宗教精神方面的突破，將象徵主義提升至哲學層面。

³³ 《白銀時代的俄羅斯文化—遠逝的光華》，汪介之著，譯林出版社，2003 年，頁 274。

³⁴ 〈中譯本序〉，《永恆的伴侶：梅列日科夫斯基文選》，梅列日科夫斯基著，傅石球譯，上海：學林出版社，1999，頁 3。

³⁵ 同上。

與梅列日科夫斯基同時代的文學評論家洛扎諾夫〔В.В. Розанов，1856~1919〕說：「梅列日科夫斯基是一位注釋者。透過注釋他人或其他思想家，表現自己的思想。」而且，他慣於使用對比，「在揭示文學家內在獨特性的過程中，將他們置於與前人及同時代人的比較之中，且不只限於俄羅斯作家，也常將他們與外國藝術家進行比較，使其個性特點和思想更爲鮮明」³⁶。

杜斯妥也夫斯基筆下人物體現的基督教思想，比其他作家更貼近梅列日科夫斯基的象徵主義本質，而梅列日科夫斯基也是在杜斯妥也夫斯基的宗教思想基礎上，發展出自己的象徵主義宗教概念。他推崇杜斯妥也夫斯基與托爾斯泰的宗教形式小說，延續探討兩位作家「人與神的關係」主題，但與他們仍有明顯差別。前兩人的宗教探索在於人物在社會中的精神苦旅，大背景是世俗社會，宗教是眾多複雜面之一，梅列日科夫斯基則以宗教爲作品主軸，是故事的前景。此外，「杜斯妥也夫斯基體現的宗教精神是基督與反基督的衝突，筆下人物努力內化基督的愛、寬恕和受難精神，卻往往苦於無力完成這種救贖」³⁷，托爾斯泰則在殘缺的現實中，不斷追尋道德的完善。梅列日科夫斯基在基督身上發現天上和人間兩種力量的結合，尋找化解對立與達致和諧的可能。

二、 杜斯妥也夫斯基—充滿矛盾與對比的靈魂

梅列日科夫斯基是「第一位深刻認識杜斯妥也夫斯基的歷史意義和藝術要義的評論者」³⁸，也是「第一位將杜斯妥也夫斯基從激進派批評家以政治取向的評論，及其追隨者拘泥文字表面意義的歌誦中解放出來的思想者」³⁹。他稱杜斯妥也夫斯基爲「史無前例的先知」，認爲他是「探測人類苦難、瘋狂和罪惡深淵的最偉大的寫實主義者，也是深刻表現福音書之愛的詩人」⁴⁰，寫實主義評論家對此無法理解。梅列日科夫斯基不認同杜勃羅留波夫的人道主義，駁斥米哈伊洛夫

³⁶ 〈德·謝·梅列日科夫斯基—思想家、評論家、藝術家〉，趙桂蓮著，《俄羅斯文藝》，2000年04期，頁28。

³⁷ 〈梅列日科夫斯基的象徵主義理論及文學主張〉，耿海英著，《鄭州大學學報》〔哲學社會科學版〕，第36卷04期，2003年7月，頁28。

³⁸ 《陀思妥耶夫斯基的上帝》，赫爾曼·赫塞等著，斯人等譯，社會科學文獻出版社，1999年，頁169。

³⁹ 同上。

⁴⁰ “Достоевский- это величайший реалист, измеривший бездны человеческого снадания, безумия и порока, вместе с тем величайший поэт евангельской любви.”

斯基「殘酷的天才」論點。針對米哈伊洛夫斯基的評語：「不必要的殘酷」，梅列日科夫斯基說：

對感知鬆弛的天真讀者而言，杜斯妥也夫斯基是殘酷的，只是個「殘酷的天才」。

他們對杜斯妥也夫斯基最眾所皆知的指責是：不真實，超乎常理，虛假，欠缺「健全的現實主義」。……須知自然科學家有時也是「最高意義上的寫實主義者」，他們進行實驗時，常將自然界現象置於人造的、罕見的、異於平常的環境條件中，觀察這現象在種種條件影響下的變化。換句話說，科學實驗的本質乃是預謀虛構的環境條件〔преднамеренная искусственность окружающих условий〕之下的行為。例如化學家進行實驗，他們將大氣增壓，使它由氣態轉變為液態。在我們迄今所能考察的大地上，液態空氣其實不曾出現。杜斯妥也夫斯基——文學上「最高意義上的寫實主義者」，在人類靈魂的實驗中，不正是做類似的事嗎？他將人物置於罕見的、怪誕的、虛構的環境中，想知道會發生什麼事，會出現什麼結果。為了要讓潛在、封閉在「人類心靈深處」的力量顯露出來，需要在現時的「現實」生活中不曾，或者幾乎不曾出現過的精神上的大氣壓力……。在這些實驗中，有時測出了特別的心靈狀態，或異常的，像液態空氣般的全新事物。這種心靈狀態從前不曾出現，卻可能發生。⁴¹

梅列日科夫斯基認為，杜斯妥也夫斯基的靈魂是由神性和惡魔的對比與困惑結合而成，充滿矛盾和複雜，並體現在多樣的人物中。那麼，哪一個人物是作家心靈之所寄？「在神父佐西瑪〔Зосима〕的宗教謙卑中，還是在虛無主義者基里洛夫〔Кирилов〕的狂妄驕傲裡？在阿遼沙〔Алёша〕的純潔，或是斯塔夫羅金〔Ставрогин〕的淫欲中？在白痴〔Идиот〕的憐憫，或宗教大法官〔Великий инквизитор〕對人性的輕蔑中？」⁴²也許都不是，也許處處都在。這種兩極的對立與並存，是杜斯妥也夫斯基文學創作與哲學思想的泉源，某種程度上，也與梅列日科夫斯基的文學和宗教觀相符⁴³。梅列日科夫斯基在《罪與罰》的諸多道德

⁴¹ Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. Д.С. Мережковский. Москва: Республика, 1995, 頁 113。

⁴² Dostoyevski in Russian literary criticism: 1846-1956. Vlagimir Seduro. New York: Octagon Books, 1981, 頁 41。

⁴³ 從象徵主義者的角度來看，象徵主義的思想基礎是唯心主義的二元論，他們認為美學使命是

問題中，看見作家本人的影子。他說，《罪與罰》三條主線—拉斯柯爾尼科夫、索尼亞、杜妮亞〔Дуня〕的悲劇顯示，「善與惡可能並存於同一個行爲，在同一心靈中交織，無法彼此區隔」⁴⁴。拉斯柯爾尼科夫爲了行善而犯罪，索尼亞爲了家庭出賣靈肉，杜妮亞爲了哥哥背叛自己的愛情與婚姻，他們都同時背負「恥辱」與「神聖情感」，半是罪人，半是聖徒。「在純潔神聖的杜妮亞身上，出現作惡與犯罪的可能，……貪淫好色、沉淪墮落的斯維德里加伊洛夫〔Свидригайлов〕也可以行善」⁴⁵。永恆的善惡糾結，是這部小說的主題。

那麼，在無法避免的善惡混淆的生活中，我們如何判斷誰是好人？誰是壞人？「不能由於人們正直而愛他們，因爲除了上帝，沒有一個人是真正正直的；……不能因爲人們有惡行而恨他們，因爲沒有哪一種墮落，會使人類心靈的美德消失殆盡」⁴⁶。罪惡與神聖在人心之中融合，是人類永遠難解的謎團。杜斯妥也夫斯基於是轉身向上帝求助，以對上帝的愛和信念爲評斷標準。「我們在上帝面前爲自己辯護的不是自己的行爲，不是自己的功績，而是信念與愛。……每一個人，在心靈的最深處，隱藏著激情、祈禱，並將藉之在上帝面前爲人類辯護。」

47

梅列日科夫斯基也在《罪與罰》男主角拉斯柯爾尼科夫身上發現矛盾的雙重性：犯罪的理論性與憐憫的天性，他犯罪的動機並非爲了一己私利，而是出於純理論的無私理念。殺人以後，他說：「重要的是，我並不需要錢……是另一件事推動著我：我急於了解，我只是一隻蟲子？還是一個人。我可不可以犯法？敢不敢彎下腰竊取東西？我是顫抖的畜生？還是真有權利這麼做？……」梅列日科夫斯基稱此爲「思想狂熱」。這類狂熱份子的共同特徵是「對人們倨傲和藐視，殘酷無情，不惜代價地實現其推論的決心」⁴⁸，但這只是他性格中的一面，他身上「也有柔情，也有愛，有同情心，有感動的淚。……他會殺人，也會哭泣，會對

透過「象徵」認識「可視與不可視世界之間的精確對應」；而梅列日科夫斯基自己的宗教歷史觀，則把整個人類歷史視爲基督與反基督兩極間的鬥爭史。

⁴⁴ 《永恆的伴侶：梅列日科夫斯基文選》，梅列日科夫斯基著，傅石球譯，學林出版社，1999年，頁208。

⁴⁵ 同上，頁214。

⁴⁶ 同註79，頁215。

⁴⁷ 同註79，頁216。

⁴⁸ 同註79，頁198。

犧牲者產生憐憫」⁴⁹。兩種對立的性格在他身上交流，這種雙重性是人類世界永存的弱點，使人產生犯罪的理論與正當性，走向罪惡的深淵。另一方面，也產生疑惑，使其為所欲為的論據出現反駁，成為「獲救」的可能。梅列日科夫斯基認為，當孤獨、不安、反抗社會的個性發展到極限，只有兩種選擇：死亡或改變世界觀。冰封在冷血的理論裡，在孤獨的生活中，任何生命都只剩死路一條。另一精神因子卻可能使他重新思考，懷疑自己究竟對不對，以至於，「雖被壓抑，卻未完全窒息的宗教情感，在他心裡甦醒」⁵⁰。

三、 藝術手法與價值

閱讀杜斯妥也夫斯基的作品，必須特別痛苦地感受和體會其中涵義，才能得到真實的理解。他不具備普希金〔А.С. Пушкин, 1799~1837〕的古典與和諧，也欠缺托爾斯泰與天地自然聯繫的格局，他「剛從生活的折磨中走來，淚水猶在，聲音裡帶著悲傷，雙手抖索」⁵¹。杜斯妥也夫斯基對人物極端細微的心理描寫，最受稱道。《罪與罰》男主角拉斯柯爾尼科殺人後，尚未引起懷疑時，作者描寫他在警察局的心理狀態，恐懼、緊張、喋喋不休、憂鬱、孤獨……，旋風式地反覆攪動，讀者不由自主融入主角的個性、意識與激情，與他同步經驗曲折的犯罪心裡。這種迫使讀者身歷其境地深入書中人物心境的能力，是杜斯妥也夫斯基最突出的特點。「杜斯妥也夫斯基在讀者心中留下的痕跡，與人間苦難一般，如是深刻，永不消失」⁵²。

梅列日科夫斯基認為，在杜斯妥也夫斯基的作品中，不斷披露的兩個人心深淵——「瑪多那」⁵³和「所多瑪」⁵⁴，善惡之並存與爭鬥，有助於使讀者進行自我反思，提升對道德的認知。較之於屠格涅夫與托爾斯泰——「一位是從安靜精巧的工作室中觀望生活，另一位則是從抽象的道德高度觀望生活」⁵⁵，杜斯妥也夫斯基與我們更為接近，是與我們共同生活在這座幽暗城市中的「病友」與「良伴」，他了解我們思想中的秘密，「當我們說出心事，他原諒我們，他說『相信善，相

⁴⁹ 同註 79，頁 199。

⁵⁰ 同註 79，頁 205。

⁵¹ 同註 79，頁 190。

⁵² 同註 79，頁 191~192。

⁵³ 指聖女瑪多娜身上體現出來的無線純潔和神聖。

⁵⁴ 指《聖經》中邪惡之城所多瑪代表的極度淫欲和放蕩。

⁵⁵ 同註 79，頁 189。

信上帝，相信自己』，勝於面對美而產生的喜悅，勝於其他作家盛氣凌人的說教」⁵⁶。

此外，梅列日科夫斯基注意到杜斯妥也夫斯基對城市的描寫，稱他是「城市詩人」。「杜斯妥也夫斯基了解城市的詩意。他在京都的喧鬧聲中發現海洋的絮語及其玄奧與魅力。沒有誰能像他這樣，在我們單調乏味的大都市裡，深刻感受人生的奧秘，證明城市的幽微亦如森林、海洋、星空一樣深遠。」⁵⁷但與賽萬提斯〔Miguel de Cervantes, 1547~1616〕的《堂吉訶德》〔1605〕及岡察洛夫的《歐布洛莫夫》〔1859〕相較，《罪與罰》的外在社會與城市描寫，因情節發展迅速，戲劇變化豐富，顯得較不充分，也突顯了杜斯妥也夫斯基的兩大特色：一.他的小說沒有緩慢開展的情節，事件在瞬間發生，然後迅速奔向結局。二.他習於以幾抹線條描繪城市，有時候只需三言兩語，便烘托出城市的完整印象。必要時，他會詳加敘述，而細膩的景色描寫，往往建構在人物的心理狀態上，因此，城市景色在其作品中常以抽象的形態出現的，以之營造氣氛，映襯人物的心境，提供給讀者的不是景色，而是意境。作者也常在日常生活場景中，添加濃厚的神秘感，幻覺、夢境和現實之間的界線為之模糊，並「藉由偶然小事的巧合，把劫運的悲劇因素引入故事中」⁵⁸。對杜斯妥也夫斯基而言，生活表面永遠覆蓋著一塊布幕，隱藏著難以理解的秘密，帶著「陰暗、沉悶，同時又很迷人的色調—彷彿雷雨時的閃光」⁵⁹，他努力從中探掘真相和意義。

四、 《托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基》

《托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基》一書是梅列日科夫斯基文學批評的代表作，從生活、作品和宗教三方面，運用其慣用的對比手法，介紹兩位作家，有很多重要的見解，對後世關於這兩位作家的評論有很大影響。例如：托爾斯泰小說的重心在「敘事」〔повествование〕，杜斯妥也夫斯基則是人物的「對話」〔диалог〕；托爾斯泰描寫人物是從外貌到內心，從肉體到靈魂，人物善於思考，而杜斯妥也夫斯基則是從內心到外貌，由靈魂到肉體，人物善於行動。兩者的人物語言〔язык〕也呈現極大差異，托爾斯泰的人物語言彼此相似，難以單憑話語

⁵⁶ 同註 79，頁 190。

⁵⁷ 同註 79，頁 196。

⁵⁸ 同註 79，頁 193。

⁵⁹ 同註 79，頁 194。

〔речь〕與聲音區分，杜斯妥也夫斯基則相反，藉由其言可以輕易分辨不同人物。「在托爾斯泰的作品裡，我們聽見，因為先看見；在杜斯妥也夫斯基的作品中，我們看見，乃是因為聽見」⁶⁰；托爾斯泰之人物遭遇的，多是隨外在自然力量〔внешние стихийные силы〕起伏的事件，而在杜斯妥也夫斯基書中，則是人物本身不斷進行意志爭鬥〔борьба героической воли〕，由內而外的悲劇。托爾斯泰筆下人物的痛苦是肉體生活的生與死，而杜斯妥也夫斯基作品中，熱情與折磨的泉源是精神生活對上帝的信仰與反叛。梅列日科夫斯基說：「這兩位作家都極敏銳，探觸到書中角色的呼吸。托爾斯泰最終認識『肉體的秘密』，杜斯妥也夫斯基則真正洞察『靈魂的秘密』」⁶¹。梅列日科夫斯基因此稱托爾斯泰是肉體的透視者〔провидец плоти〕，杜斯妥也夫斯基是靈魂的透視者〔провидец души〕，也是「俄國基督教精神再生的救主」⁶²。

梅列日科夫斯基的宏儒碩學與生動敏銳的闡述，令人讚嘆，但他以兩極對立分析托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基，以符合自身熱衷的對比〔antithesis〕，卻不免受質疑。

梅列日科夫斯基與米哈伊洛夫斯基的立場迥異，前者從拯救世界為宗旨的「新宗教意識」出發，對杜斯妥也夫斯基極力讚揚，後者則因民粹主義的政治思維，貶抑杜斯妥也夫斯基。米哈伊洛夫斯基只看到杜斯妥也夫斯基的「反面」，梅列日科夫斯基只承認其「正面」，是「絕對和心醉神迷的忘我接受」⁶³。兩人意見背道而馳，但有其侷限性，失之偏狹，實是客觀研究杜斯妥也夫斯基本質的障礙。

參、 洛扎諾夫：辯證作家及心理分析家

一、 文學與文學批評觀

洛扎諾夫〔В.В. Розанов, 1856~1919〕是二十世紀初期俄羅斯文化的重要代表者之一。他是哲學家、思想家、作家，也是傑出的文學評論家，重要著作有《杜斯妥也夫斯基的宗教大法官傳說》⁶⁴〔1894〕、《文學隨筆》〔1899〕、《創作與

⁶⁰ 同註 76，頁 109。

⁶¹ 《白銀時代的俄羅斯文化—遠逝的光華》，汪介之著，譯林出版社，2003 年，頁 275。

⁶² 同註 77，頁 41。

⁶³ 同註 77，頁 42。

⁶⁴ 洛扎諾夫這部評論作品俄文原名為 *Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского*〔杜斯

作家論》〔1892~1918〕、《孤獨者的斷想》〔1911〕、《隱居》〔1912〕、《落葉》〔第一篇，1913〕、《落葉》〔第二篇，1915〕等。當時彼得堡有所謂「洛扎諾夫週日沙龍」⁶⁵，可見他在俄國文藝圈的聲望。他在各領域中，都姿態獨特。「作為作家，他未曾創作過傳統意義的文學作品；作為思想家，他常推翻自己的所思；作為文學評論家，他與大部分讀者的閱讀興趣和審美趣味相左；作為神學家，他常滑向異教邊緣」⁶⁶。他的世界觀充滿矛盾，例如他相信俄國人與東正教是無法分割的一體，卻表示自己不願獻身東正教；強調道德的高度，又聲稱「我又不是傻瓜，不必非要看重道德」；相信上帝，卻不相信基督。他不接受任何特定立場、哲學體系或審美藝術觀，他依賴的是「心」，即個人內心對外在世界的感受，對生活意義、人生真諦的理解和認識，純然出自自身經歷與體驗。這種直覺式的感性風格，特別與眾不同。

洛扎諾夫的文學觀強調生命。他說：文學如「褲子」般溫暖、親近、完全屬於主人。文學與人類靈魂及生命是不可分的共同體，當文學只剩語言或文字的搬弄，沒有真實的體驗，文學便告死亡。他說，俄國當時已面臨「文學大終結時代」，因為自十九世紀俄國文學「黃金時代」以後，「社會不斷出現對生命的肢解與冷漠，及生命的萎縮與平庸化」⁶⁷。人們需要的並非「偉大的文學」，而是美好、有益的生命。洛扎諾夫也就文學與出版的關係，提出看法。他認為，文學的目的不在「發表」，不應以讀者為前提，作家應出於內心有話要說而寫作。他以印刷術發明以前的中世紀為例，「當時尚無印刷術，人們不是為公眾而寫作，許多作品是出色的、感人的、有力的，新文學則在過度招搖中毀滅了價值」⁶⁸。然而洛扎諾夫對「印刷品」，也就是「書」，期待它具有高貴品質。「書應該昂貴。書不是菸草，不是伏特加，不是拉客的妓女。……不應低三下四，而是冰清玉潔。書不追隨任何人，不委身於任何人。書平放在那裡，甚至『不期待買主』」⁶⁹。

妥也夫斯基的宗教大法官傳說》，中文譯本則名為《杜斯妥也夫斯基的「大法官」》。

⁶⁵ 當時著名的藝文界人士，如：梅列日科夫斯基、別爾嘉耶夫〔Н.А. Бердяев, 1874~1948〕、吉皮烏斯〔З.Н. Гиппиус, 1869~1945〕、列米佐夫〔А.М. Ремизов, 1877~1957〕、伊凡諾夫〔В.И. Иванов, 1866~1949〕、別雷〔А. Белый, 1880~1934〕、索洛維約夫〔В.С. Соловьев, 1853~1900〕等，每逢星期日，常至洛扎諾夫在彼得堡的寓所作客，討論宗教、哲學、文學和藝術，稱「洛扎諾夫週日沙龍」。

⁶⁶ 〈用心感知，讓心說話——論洛扎諾夫的創作價值觀〉，趙桂蓮著，《北京大學學報》〔外國語言文學專刊〕，1999年01期，頁137。

⁶⁷ 《落葉集》，洛扎諾夫著，鄭體武譯，商鼎文化出版社，1999年，頁9。

⁶⁸ 同上，頁119。

⁶⁹ 同註102，頁338。

洛扎諾夫不贊同當時流行的「俄國新文學源自果戈里」的觀點，曰：「新文學是對果戈里的否定，是與果戈里的鬥爭」⁷⁰。他認為，二十世紀俄國文學的創作方法、作品形式以及形象塑造，源自於果戈里，但若由內部觀之，則會發現果戈里與其後繼者完全對立。果戈里強調外表的面貌、狀態、特徵與運動，新文學則重視對人性實質的洞察，對人物內心活動的理解。「當你從果戈里轉向新作家，就像從墓地走向花園，這裡滿是聲音和顏色，洋溢陽光和生命」⁷¹。洛扎諾夫認為，俄國文學體現俄國哲學思想的發展，不論斯拉夫派或西歐派，杜斯妥也夫斯基或托爾斯泰，都同時是哲學和文學的表述者。在杜斯妥也夫斯基和托爾斯泰的作品中，可以發現俄國哲學的基礎和架構，以及幾個世紀以來的發展。

最令洛扎諾夫著迷的作家是普希金和杜斯妥也夫斯基，論述前者的文章達 23 篇，以後者為題的有 15 篇。洛扎諾夫高度評價普希金，認為普希金將俄羅斯思想與社會推進了整整一世代，在他身上看不出「詩人」與「哲學家」之分，奠定了俄國文學與哲學結合的基礎。洛扎諾夫說，如果普希金活得更久一些，俄國文學便不會發生西歐派與斯拉夫派的論爭，因為「普希金在同時代人中的聲望，足以及早化解這種論爭」⁷²。在他看來，普希金是一種「奇妙的永恆」，歷經長久的歲月時光，仍然比托爾斯泰和杜斯妥也夫斯基更為年輕、更為現代。

洛扎諾夫最關注並努力探索的作家則是杜斯妥也夫斯基，因為杜斯妥也夫斯基的本質有一種「無限隱密性」〔*бесконечная интимность*〕，是最具內在氣質的作家，展現人類鮮少被觸及的「靈魂內在」〔*сердечка души*〕，富有吸引力，當我們閱讀他的作品，像是傾聽自己的靈魂，甚而比平常更深入。杜斯妥也夫斯基拔除了讀者和作家之間的距離，使我們與他並肩緊靠，他不是如托爾斯泰的「他」，而是「我」，共同進行或體驗著某一事件。杜斯妥也夫斯基洞察犯罪、墮落和罪惡，構成這位作家獨特的精神領域，非任何其他作家所能比擬。在大部分杜斯妥也夫斯基的作品中，讀者感受恐懼、幽暗與抑鬱，也在其中發現精神上的純潔和光明，「在恐懼與黑暗中召喚光明，召喚出路，是杜斯妥也夫斯基最有價

⁷⁰ 《陀斯妥耶夫斯基的「大法官」》，洛扎諾夫著，張百春譯，華夏出版社，2002年，頁18。

⁷¹ 同上。

⁷² 《白銀時代的俄羅斯文化—遠逝的光華》，汪介之著，譯林出版社，2003年，頁264。

值，最珍貴的特徵」⁷³。洛扎諾夫又稱杜斯妥也夫斯基為「神經質的婆娘，緊咬住俄羅斯種種『敗類』不放，是俄羅斯『久遠過去』的歌者，也是『明日』的預言家。」⁷⁴。

洛扎諾夫如是比較杜斯妥也夫斯基與托爾斯泰：托爾斯泰令人「吃驚」，杜斯妥也夫斯基使人「感動」；托爾斯泰的每一部作品都是巍峨的建築，但缺了「箭頭」，也就是沒有「心」，杜斯妥也夫斯基是背著箭囊的騎士，箭射向哪裡，哪裡就流血；托爾斯泰以「說教」說服某些人，杜斯妥也夫斯基則對所有人而言，都是真實的。托爾斯泰夠格獲頒金質獎牌，杜斯妥也夫斯基則永遠活在人們內心之中。與梅列日科夫斯基一樣，洛扎諾夫給予杜斯妥也夫斯基的評價，高於托爾斯泰。

二、 杜斯妥也夫斯基—最偉大的辯證作家

洛扎諾夫稱杜斯妥也夫斯基為最偉大的「辯證作家〔диалектический писатель〕」與「革新者」〔революционер〕，其筆下人物是非對錯的辯證關係錯綜複雜，形成弔詭的融合。洛扎諾夫提出兩個問題：「妓女」純潔嗎？「酗酒」具有正面性嗎？以《罪與罰》為例，女主角索尼亞聖潔的形象打破福音書中「不可通姦」的規條，使「虔誠的蕩婦」被允許。杜斯妥也夫斯基又透過馬爾美拉朵夫的酒後之口，使全俄羅斯，甚至全世界的讀者，在聆聽這名酒鬼的信仰時，潸然淚下。《罪與罰》的主軸是「虔誠的殺人犯」〔праведный убийца〕和「聖潔的妓女」〔святая проститутка〕，其他人物事件都只是襯托他們的次要部分。也就是說，小說主要展現上述二者道德的可能性〔нравственная возможность〕。洛扎諾夫認為，此二者與聖經中與耶穌一同被釘在十字架上的強盜，及為耶穌雙腳敷油的淫婦一樣，皆能感動人心。「難道拉斯柯爾尼科夫不是因為如此而令人著迷，騷亂我們的思緒？索尼亞何嘗不是因為她實為『聖潔』，而牽動我們的心？」洛扎諾夫認為，杜斯妥也夫斯基的辯證，混雜了美與醜，善與惡，是杜斯妥也夫斯基的信仰，也是他對人的詮釋。洛扎諾夫說，杜斯妥也夫斯基是「偉大的基督教作家」，以藝術手法展示「淫逸之免懲」〔ненаказуемость порока〕及「犯罪之無罪」〔безвинность преступления〕，證明福音書的「寬

⁷³ 〈白銀時代的杜斯妥也夫斯基研究〉，《國外文學》，趙桂蓮著，1996年03期，頁68。

⁷⁴ 同註102，頁140。

怨」及「寬恕所有的人，寬恕一切」。

洛扎諾夫強調，與岡察洛夫、屠格涅夫、托爾斯泰的作品相較，杜斯妥也夫斯基筆下的扭曲形象與不和諧語言，是一種混亂〔хаос〕，卻有比美更深沉、更迷人的東西吸引著讀者，那就是「人類心靈的墮落」〔падение человеческой души〕和「生活詭異的不協調」〔странная дисгармония жизни〕。杜斯妥也夫斯基的興趣不在於自然界畫面，而是自然界扭曲痛苦地糾結的現象。他急欲了解，為什麼上帝創造的形象如此不堪，並將對受苦者的情感與這些分析結合。從第一部小說《窮人》中的人物，到最後一部作品《卡拉瑪佐夫兄弟》討論的話題，他不斷書寫人類痛苦與生命的聯繫，「談論生活的痛苦，對這些痛苦的難以承受，尋找擺脫痛苦的途徑。……他揭露痛苦世界，思考其原因」⁷⁵，因此產生作品的病態基調。人性如此複雜，生命充滿扭曲，杜斯妥也夫斯基作品中的恐懼和懷疑，為每一時代所共有，杜斯妥也夫斯基的永恆價值也因此存在。「在生命之路陷入窘境時，在人類歷史遭遇驚動時，這位曾經深度思考歷史道路的作家，一再給予我們力量」⁷⁶。

洛扎諾夫又稱杜斯妥也夫斯基為「人類生活與精神中尚未成型之內容的分析家」⁷⁷，換句話說，杜斯妥也夫斯基挖掘的是，人類心靈迄今未解之謎的中心點〔сосредоточение всех загадок〕。作者在《罪與罰》及《卡拉瑪佐夫兄弟》中，並非將主要人物描出明確的類型，他們只是若隱若現的模糊形體，慌張恐懼地試圖建立自己的信仰，摸索心靈的歸屬。呈現給讀者的是尚未定型的人物，只是某一形象的影子，在出生至死亡路上的種種精神變體。杜斯妥也夫斯基展示這些心之狀態時，也揭露其之所以神秘的緣由—非理性的本性〔иррациональная природа〕。杜斯妥也夫斯基曾在《地下室手記》中寫道：「人心之中隱蔽著種種複雜的素質，在他們生活的世界裡及其生命歷程中，卻因不同原因，特別是所謂理性的訴求，往往被抑制著，掩蓋著，從未能表現出來。這些本質，或謂本性，有其絕對價值，它們的顯現將改變人類未來的歷史面貌。」

如上所述，揭示人類本性中的非理性，杜斯妥也夫斯基所要捍衛的是「個體

⁷⁵ 同註 105，頁 29。

⁷⁶ 同上。

⁷⁷ 同註 105，頁 41。

的絕對價值」〔 абсолютное достоинство человеческой личности 〕，此觀點與其宗教思想有密切關聯。洛扎諾夫認為，杜斯妥也夫斯基肯定人的本性，它是自發行爲的來源，它真實而且真誠，是「造物主的投影」〔 отблеск Творца своего 〕，最接近「上帝的面孔」〔 Лик Божий 〕，所以不應屈從，不應被壓抑，尤其不應被曲解爲「惡」，它應受保護。然而，無論在法律學或政治及經濟學中，個性〔 личность 〕始終無法自由發展，只有在宗教裡，才受到寬容。

洛扎諾夫認為，杜斯妥也夫斯基在《罪與罰》中，首次充分表達了對人性絕對意義的肯定。男主角拉斯柯爾尼科夫的心理狀態和行爲，都無法以理性解釋，讀者唯有透過對自己本性的省視，才可以理解拉斯柯爾尼科夫的行爲必將導致什麼樣的後果。「在無窮盡的痛苦中，在目睹已經毀滅，或行走在毀滅之路上的人時，主角原本純潔的心產生憤怒，決定違反人類社會的法律」⁷⁸。但是當他以斧頭揮擊受害者頭部，上帝之容顏也從他身上消失，這個人的本性也被破壞了。「我殺害的不是老婆婆，我殺害了自己。」因爲他傷害了他人的本性。洛扎諾夫指出，我們應珍視個人身上此一重要的本質，不從外在事物衡量它，不願那些外在的、非主要的種種影響它、破壞它。我們要求它受尊重，也尊重旁人身上的本質。認識個人人性的神秘和非理性的本質，並相互尊重，才能保障其絕對價值。

三、 《卡拉瑪佐夫兄弟》

〔一〕 人物形象

洛扎諾夫對《卡拉瑪佐夫兄弟》中主要人物的形象有精闢的見解。首先，他發現這部小說人物的延續性，在他們身上看見作者其他小說人物形象的重疊，或同一形象的最後總結。伊凡·卡拉瑪佐夫〔 Иван Карамазов 〕具有多重傾向性，有時趨近《罪與罰》拉斯柯爾尼科夫和斯維德里加伊洛夫，有時又是《附魔者》斯塔夫羅金和《少年》韋爾西洛夫〔 Версилов 〕的化身；阿遼沙的原型是《白痴》主角梅詩金〔 Мышкин 〕公爵，但他也是斯維德里加伊洛夫和《被侮辱者與被損害者》老公爵瓦里科夫斯基〔 Вальковский 〕的影子。洛扎諾夫說，主要人物的重複性無損小說的價值，反而突顯杜斯妥也夫斯基之爲心理學家的意義，他展示人類心靈細微的轉折變化。在人物形象的延續中，我們察覺變化連綿不斷的作家創作精神、思想和情感，賦予《卡拉瑪佐夫兄弟》動人心弦的意義。

⁷⁸ 同註 105，頁 44。

洛扎諾夫也注意到這些人物的首創性。阿遼沙是極端的道德形象，梅詩金公爵是其原型，但兩者間仍有顯著差異。梅詩金公爵純潔無暇，卻缺乏強烈的情感和渴望，他觀察生活，但不參與其中，阿遼沙則有積極的性格，有強烈的情感和憤怒的能力，深刻理解人性。深入了解旁人的內在生活後，他自己的思想和信念依然堅定，懷有不能被破壞的核心〔неразрушимое ядро〕，他與旁人的內心世界接觸、爭鬥，終將是勝者。「這個已經十分強而有力的人物在說中只是少年，卻是我們的文學中首次展現驚人力量的形象」⁷⁹。事實上，阿遼沙在小說中只被大略勾勒出來，並未充分展示，《卡拉瑪佐夫兄弟》只是杜斯妥也夫斯基創作構想的第一部⁸⁰，阿遼沙仍處於被動，傾聽多於敘說，有時只在別人的話語中插入簡短的評述或提出問題，多半只默默觀察，當他即將付諸行動時，作者突然去世，中斷了對這位道德改革者的進一步描述，他「遙遠，尚不明朗，但已向人群行列逐漸接近，可以預見其高聳的形象」⁸¹，洛扎諾夫認為，這是世界文學中絕無僅有的現象。

小說中的父親，費德爾·帕夫洛維奇·卡拉瑪佐夫也是獨特的形象。他象徵死亡和瓦解〔разложение〕，在他身上出現人類心靈裡所有令人厭惡的東西，他玷汙和敗壞所有接觸的人與物。由於缺少內在規範，任何外在的法律道德對他都毫無意義，他無法無天，玷汙神聖。洛扎諾夫說，當時俄國社會的主要殘忍特徵都真實體現在這個人物身上：「我們的社會……尚未發展到任何宗教、義務的程度，然而它卻以為，它已經超越了任何宗教和義務，它是個寬泛的社會，但卻只是因為自己內部的軟弱無力」⁸²，俄國文學中，首次出現這樣的人物形象。

〔二〕 善與惡、死亡與再生

《卡拉瑪佐夫兄弟》與托爾斯泰的《安娜卡列尼娜》〔1877〕，是在俄國社會期許外部改革最強烈，普遍否定所有內在的、宗教的和神秘的事物的時候，唯

⁷⁹ 同註 105，頁 9。

⁸⁰ 按照杜斯妥也夫斯基的創作意圖，擬寫成正續兩部。第一部是主角阿列克謝·費奧多羅維奇·卡拉瑪佐夫〔Алексей Федорович Карамазов，阿遼沙為其暱稱〕少年時期的傳記，即我們現在閱讀的版本，故事時間是 1868 年。第二部，也就是作者未能完成的部分，才是最主要的，杜斯妥也夫斯基預備寫十三年後，即 1880 年，主角長大後在當代的活動。杜斯妥也夫斯基於完成計畫中第一部的隔年去世，中斷了原來的構想。

⁸¹ 同註 105，頁 10。

⁸² 同註 105，頁 53。

一轉向內在和宗教方面的兩部作品。《安娜卡列尼娜》裡所展示的是，一個人即使是從非他所預定的道路上偏離，也將不可避免地走向滅亡；《卡拉瑪佐夫兄弟》所要表達的，則是在行將死亡的人們身上，新生命的神秘誕生。

杜斯妥也夫斯基再一次透過犯罪主題呈現善惡、生死的關係。當斯梅爾佳科夫〔Смердяков〕敘述殺人的過程時，讀者被引入沉重的犯罪氛圍，他所破壞的自然規則比《罪與罰》更高，籠罩他的犯罪因子較拉斯柯爾尼科夫更令人窒息，這就是為什麼拉斯柯爾尼科夫經過幾年的救贖，得以擺脫過去的包袱，走向光明，而斯梅爾佳科夫只能踏上自殺一途的原因。然而，斯梅爾佳科夫僅是作為伊凡的「外殼」〔шелуха〕而結束生命，潛藏的人性之惡和否定〔отрицание〕的力量仍根植於伊凡身上，他註定與死亡進行長期搏鬥，而永恆的自然規律將戰勝他的力量，使他與斯梅爾佳科夫一樣死亡。相反的，不道德和不幸的德米特里〔Дмитрий〕透過痛苦而獲得淨化，從善的基礎上再生，他在審判前夕說：「我感到自己成爲一個新人〔новый человек〕，一個新人在我身上復活了！」他的身上出現一種生命的力量：「我身上似乎充滿了活力，……縱有千萬種苦難，但我活著，儘管在刑訊中備受煎熬—但我活著！」洛扎諾夫說，杜斯妥也夫斯基在這個對生存的渴望中，發現了人類歷史的核心價值—善對惡的優勢〔перевес добра над злом〕，即使身陷惡之中，即使必須在骯髒的泥潭中爬行，終有一天會看見光明，「這個渴望使人遠遠超越自然界，是人無論在任何痛苦、災難之中，免於徹底毀滅的保證」⁸³。

洛扎諾夫也指出，杜斯妥也夫斯基在犯罪的感覺中，看見了沒有違反自然規律的人無法意識到的與「另外世界」的聯繫。他提出如下兩個問題：閱讀《罪與罰》和《卡拉瑪佐夫兄弟》的犯罪事件後，為什麼我們能如此清晰地理解這些未曾體驗過的心理狀態的真實性？為什麼在犯了罪之後，也就是在週遭人群之間從自己的高度墜落後，罪犯卻在某方面上升，超越所有人？洛扎諾夫說，因為我們擁有可以對不應清楚的東西的真理性進行判斷的評價手段〔средство оценки〕，也就是預先存在的隱性知識，當別人向我們表達未曾體驗過的感覺時，這個內在知識便起而與外部的訊息結合，並做出真實與否的評斷。由此也揭示了心靈的複雜性：「心靈不僅僅是由可以清楚觀察到的東西組成，其中還有許

⁸³ 同註 105，頁 54。

多尚未發現的東西，這些東西只有在十分特殊的時刻才會發揮作用」⁸⁴。隨著犯罪的衝擊，思想和感覺中的黑暗源泉被展露出來，眼前便立即顯現出連接宇宙以及一切生命的線索—生和死的規律，正是這個對所有人都封閉著的知識，使罪犯在某種意義上超越其他人。

洛扎諾夫認為，杜斯妥也夫斯基在這些規律中所要呈現的主要思想是「生和死的不可分割性」，如果死不發生，生就無法完全實現。從《卡拉瑪佐夫兄弟》文前的題詞：「我實實在在地告訴你們，一粒麥子落在土裡如若不死，仍舊是一粒；若是死了，便會結出許多子粒來。」⁸⁵可以窺睨出杜斯妥也夫斯基對生與死的深層理解—墮落、死亡和瓦解—只是新的、更好的生命的保證。洛扎諾夫指出，我們應該從這個觀點出發，看待歷史，看待週遭生命的瓦解，「只有這個觀點能拯救絕望中的我們，當信仰彷彿消失時，只有這個觀點能夠予人堅定的信仰」⁸⁶。

〔三〕 〈宗教大法官〉

每一位作家、藝術家的作品都有一個「中心」〔центр〕。例如歌德〔Johann Wolfgang von Goethe, 1749~1832〕的《浮士德》〔1790~1831〕，貝多芬〔Ludwig van Beethoven, 1770~1827〕的《第九號交響曲》〔1817~1823〕都從一個中心點，或中心意旨出發，情節或曲調環繞著這個中心發展。在杜斯妥也夫斯基的《卡拉瑪佐夫兄弟》中，中心點是〈宗教大法官〉。許多評論家認為，此章節與小說情節的聯繫十分薄弱，大可視之為獨立的短篇作品。洛扎諾夫則認為，兩者之間存在緊密的聯繫，孕含杜斯妥也夫斯基的思想精髓。

洛扎諾夫採取分段釋義的方式，輔以聖經原文為參照，對宗教大法官的長篇獨白逐段分析。洛扎諾夫說，〈宗教大法官〉是多樣性與複雜性的綜合體，其中包含諸多人類歷史永恆的矛盾情感：

對人最熱烈的愛與對人徹底的冷淡融合在一起，無限的懷疑與熱情的
信仰融合在一起，對人的不穩定力量的懷疑與對實現任何功績所需要的充

⁸⁴ 同註 105，頁 60。

⁸⁵ 杜斯妥也夫斯基引自《新約·約翰福音》，第 12 章第 24 節，作為《卡拉瑪佐夫兄弟》文前題詞，獻給他的妻子安娜·格里果利娜·杜斯妥也夫斯卡雅〔Анна Григорьевна Достоевская, 1846~1918〕。

⁸⁶ 同註 105，頁 61。

足力量的堅定信念融合在一起；最後，歷史上所能實現最大的犯罪意圖與對義人和聖徒無法解釋的高尚理解融合在一起。……就是這些在歷史上流淌流轉的不穩定的善惡之流，編織著複雜的歷史圖案，然後相互融合。⁸⁷

洛扎諾夫指出，〈宗教大法官〉具有超時代特性，這段惡與善、謊言與虔信間的談話雖發生在十六世紀，卻是針對整個十九世紀而發，即使將今日展現的歷史矛盾轉移其中，不僅不會破壞時態的和諧，反而能突顯其必要性。杜斯妥也夫斯基所要揭示的不是暫時性的東西，而是人身上深刻而永恆的東西，即人類本性的善惡原型。

依宗教大法官所言，人性是脆弱、愚昧與黑暗，基督高估了人類的本性，拒不接受魔鬼所提的三個建議，執意賦予人信仰與愛的自由及「天上的麵包」，但人們無法承受自由帶來的痛苦，無法忍受貧窮、飢餓帶來的肉體折磨，也無力抗拒俯首於強大力量之下的奴性，因而背叛上帝，膜拜予人溫飽的世俗力量。洛扎諾夫則在宗教大法官對人性的否定背後，看見人類的光明本性。他說，從上帝那裡暫時墮落的事實，並不能論斷人類的善惡本質，「難道人對上帝無法控制的傾心不是事實？在獨白之前宗教大法官燒死的受難者，難道不是爲了不去敬拜其魔鬼的思想，始終保持對真理的忠誠？當人們感覺到『他』來到這裡，看見他們的悲傷與痛苦，人群間傳出的哭泣聲，難道沒有表明關於人心的任何東西嗎？」⁸⁸此外，宗教大法官假借上帝之名的謊言，是爲了破壞真理。由此可知，真理存在於謊言之前，原生於人性之中；宗教大法官由外部貶低、壓制與歪曲人的自由，也意味著自由來自內在人性。因此，「真理、善與自由是主要和永久的理想，人的本性在其主要因素中—理性、情感與意志，指向這些理想的實現」⁸⁹，人的本性在原初基礎中，應是善良和美好的。

洛扎諾夫的評論與米哈伊洛夫斯基和梅列日柯夫斯基不同，出自直觀感受，不受特定立場和觀點侷限，沒有強烈傾向或深奧理論，清新自然，呈現杜斯妥也夫斯基另一面貌，是白銀時代相當重要的接受視角。

⁸⁷ 同註 105，頁 141。

⁸⁸ 同註 105，頁 144。

⁸⁹ 同註 105，頁 149。

第三節 蘇聯時期之文藝思想

蘇聯時期的文學活動深受政治鉗制，從屬並服務於黨國體系，是政治的宣傳工具。這種文學「泛政治化」⁹⁰的傾向在其他國家的文學史中也曾出現，如十八世紀法國大革命時期的法國文學，但是泛政治化成為蘇聯文學史的持久徵象，卻是特例。

1905年，列寧在《黨的組織和黨的文學》中指示俄共的文學政策：「文學事業不可以是個人或集團的生財工具，也絕不能與無產階級無關，它是社會主義的齒輪和螺絲釘。」⁹¹不過他同意，文學創作「不可機械劃一，強求一律，少數服從多數」，「必須保有個人的創作性和個人愛好，是具有思想和幻想，有形式和內容的廣闊天地」⁹²的藝術創作。前一段話符合一般人對蘇聯文學的印象，但後兩句卻顛覆了這個認知。事實上，蘇聯文藝主導思想、文學創作與文學批評，並非自始至終單調呆板，受制於政治，卻也隨政治變化有所轉折，因此有謂：「一部蘇聯文學史，實際上即是國家政治發展史的記載。」蘇聯時代 70 餘年間，作家和文學作品因為「最高指導原則」的更迭，歷經讚譽、批判、平反等境遇，蘇聯文學批評也在遵循統一標準的框架中，隨時變動。這種情況不限於對當代作家的評論，對古典文學作家與作品也常昨是今非，褒貶不定。

本節將蘇聯時期劃分為四個階段，論述各時期的文藝思想與文學活動，以及杜斯妥也夫斯基的境遇。

壹、 1917~1934：統一領導下的允許競爭

一、 文藝思想與文學活動

1917年共黨革命後，紅白兩軍展開為期兩年的「國內戰爭」⁹³

⁹⁰ 「泛政治化」最初是社會學中的概念，表示在複雜多維的社會系統結構中，政治居支配性和主導性地位，成為各種社會活動的核心。而社會結構中的其他部分，經濟生活、文化生活、社會生活等方面，都從屬於政治，以政治目標為目標，以政治運行規則為規則。

⁹¹ 〈論蘇聯文學的生存狀態：與政治同構〉，羅明洲著，《南都學壇》，1997年01期，頁69。

⁹² 《列寧論文學與藝術》，人民文學出版社，1983年，頁68-69。

⁹³ 俄國1917年革命後的內戰有兩層意義。第一層面指的是，布爾什維克黨用鎮壓手段對付拒絕承認其政權和藐視其頒布之法令者，如：拒絕交出糧食的農民；第二層面則表示，列寧領導的「紅軍」與蘇維埃俄國週邊出現目的在推翻共產黨的各類「白軍」間的戰爭。

〔1918~1920〕，這兩年中，「大砲轟鳴，繆斯沉默」，文學活動停滯。內戰結束初期，蘇維埃政權尚無餘力深入文藝，文學界洋溢劇變後特有的自由氣息。作家對「手中之筆如何運作」的問題，抱持多樣的態度。部分作家振臂迎接革命，另一部分作家則迷惑、無所適從，還有的作家移居海外。此時期的文學流派豐富，主要包括寫實主義、未來主義、浪漫主義、象徵主義等，文學團體也陡然遽增，主要是山隘派〔Перевал，1923〕、謝拉皮翁兄弟社〔Серрапионовы братья，1921〕、左翼藝術陣線〔Левый фронт искусства，簡稱 ЛЕФ，「列夫」，1923〕、俄羅斯無產階級作家聯合會〔簡稱 РАПП，「拉普」，1925〕等，文學批評則有馬克思主義文學批評、形式主義文學批評、庸俗社會學文學批評等各家相互論爭，形成喧鬧複雜的文壇氣象。文學創作方面，詩歌、小說、戲劇皆有不俗表現。許多作家的代表作皆在此時期完成，如：葉謝寧〔С.А. Есенин，1895~1925〕《普加契夫》〔1921〕、巴斯特那克〔Б.Л. Пастернак，1890~1960〕《主題與變奏》〔1923〕、馬雅可夫斯基〔В.И. Маяковский，1893~1930〕《弗拉基米爾·伊里奇·列寧》〔1924〕、蕭洛霍夫〔М.А. Шолохов，1905~1984〕《靜靜的頓河》〔1924~1926〕、布爾加科夫〔М.А. Булгаков，1891~1940〕《狗心》〔1925〕等，蘇聯文學大多數優秀的作品也多產生於 20 年代。

蘇聯政權建立前二十年，文學思想尚稱活潑，主要原因有四：一.延續俄國文學的傳統，尤其是白銀時代多元化的格局。二.以列寧為首的共產黨員具有較高的文化素養，主張寬鬆的文化政策。三.大批下層人士投身創作，展現新時代及新生活的精神和藝術探索。四.作家可以自由出國，外國文學作品在國內自由譯介，開啓蘇聯作家的眼界，豐富他們的思想。但好景不長，文藝思想的發展逐漸窄化，終於步入一元化的政治主導。

列寧提出「藝術屬於人民」的理論，認為藝術「必須深深紮根於廣大勞動群眾中間，為群眾所了解和喜愛，必須從群眾的感情、思想和願望把他們團結起來」⁹⁴，強調藝術必須由黨來領導。內戰結束後，黨對文學發展的干預日愈積極。1920年，俄共中央《關於無產階級文化協會》的決議強調不能容忍反馬克思主義的觀點。1922年成立文學藝術事務管理局，總管預審出版物、發給出版許可證、擬定禁書名冊和下达發行決定令，加強黨和國家對文學藝術事務的管理，堵塞了反

⁹⁴ 《錘子與鐮刀—蘇維埃文化和蘇維埃人》，葉書宗、張盛發著，淑馨出版社，1991年，頁75。

對布爾什維克和反對社會主義文藝作品的出版之路。1925年，俄共中央發表《關於黨的文學政策》，對文學的發展及文學批評，提出方針和規範。「文學派別間存在形式和風格差異時，黨不能只支持其中某一派別，而應提倡各派別的『自由競爭』。」⁹⁵強調文學出版事業不能由某一團體或文學組織壟斷。1932年4月又宣佈《關於文藝組織的改組》，解散所有文學團體，並成立蘇聯作家協會⁹⁶。將全國文學事務集中於統一管理的文學體制之下，領導文學活動的集權式系統於焉形成。

同年5月，格隆斯基〔И.М. Гронский，1894~〕提出「社會主義寫實主義方法是蘇聯文學的基本方法」，掀起文學主導思想的討論。1934年，第一次蘇聯作家代表大會通過《蘇聯作家協會章程》，確定：

以社會主義的寫實主義為蘇聯文學與蘇聯文學批評的基本方法，要求藝術家從現實的革命發展中真實地、具體地描寫現實。同時，藝術描寫的真實性和歷史具體性必須與社會主義精神之思想改造及勞動人民的教育結合。

社會主義的寫實主義保證藝術創作有特殊的可能性，表現創作的主動性，選擇各種各樣的形式、風格和體裁。⁹⁷

雖然社會主義寫實主義創作方法的本質是要反應現實的社會主義建設，但史達林〔Иосиф Виссарионович Сталин，1879~1953〕又提出要求：「如果藝術家真實反映我們的生活，那麼他在生活中就不可能察覺不到、不可能不反映使生活走向社會主義的東西。」換言之，「寫實」並不意味著有聞必錄地堆積事實，而是要求反映生活中趨向社會主義的東西，也就是社會主義的正面性，作家被規定不能描寫現實的全貌。此外，雖然章程中未限定社會主義的寫實主義是「唯一」的方法，聲稱尊重創作主體性，但事實證明，從此以後社會主義的寫實主義扼殺了其他所有創作方法，成為唯一選項。自此，蘇聯文學屈服在史達林個人與國家政策之下，成為共黨與政府的宣傳工具，進入一元化時代。

⁹⁵ 〈關於蘇聯文學政策的思考〉，章桀著，《文學理論與批評》，1999年01期，頁47。

⁹⁶ 蘇聯作家協會的地位非常特殊，從名義和形式上來看，它並不是正式的國家政府部門，而是專業性組織，但實際上，它的作用、運行方式和規則都與政府部門別無二致。它直屬於黨和政府的最高中央機構，有時甚至直接由最高領導人指示。有人稱之為「文學中的五角大廈」。

⁹⁷ 《錘子與鐮刀—蘇維埃文化和蘇維埃人》，葉書宗、張盛發著，淑馨出版社，1991年，頁103。

二、 杜斯妥也夫斯基的境遇

隨著布爾什維克取得政權，杜斯妥也夫斯基反動的「危險性」減弱，文學界開始對他重新評價，重新肯定他在俄國文學史上的地位。1918年8月，《消息》報發表一份計畫塑像紀念的人物名單，在文學家中，杜斯妥也夫斯基之名緊接托爾斯泰列居第二，列寧隨後批准，於同年11月建成於莫斯科。此外，官方在幾次發言中，也將杜斯妥也夫斯基譽為「革命的先知」。由此可知，杜斯妥也夫斯基在蘇聯建立的最初幾年，受到各方推崇。

此一時期，杜斯妥也夫斯基的傳記、書信集、作品集和批評論著在蘇聯大量出版，甚至僑居國外的俄國學者也在布拉格發行全三冊的杜斯妥也夫斯基全集。杜斯妥也夫斯基研究益顯熱絡，以盧那察爾斯基〔А.В. Луначарский，1875~1933〕為代表的馬克思主義者，以及形式主義者和文學史家，皆有貢獻。前者如同革命前的批評家，偏好生平研究、意識形態分析和整理出版其書信集，並為杜氏人物的心理狀態所著迷，限於主要關注人物的社會學、哲學觀點，不注重人物之間的相對關係及作者對他們的觀感〔attitude〕，也忽略了藝術層面的研究，如情節、風格、手法、文章結構等等。後者雖因政治因素受到某種程度上的阻滯，但既然馬克思主義者將杜氏視為革命的先知，非馬克思主義學者也就能夠在較小的阻力下進行自己的研究路線，成果頗豐。至30年代初，由於文藝政策的轉變，「唯物辯證法」成為蘇聯文學研究的唯一方法，迫使從事形式主義、文學史、比較文學研究等非馬克思主義學者，轉而投身傳記和文本研究領域，扼制了他們在文學學術領域的發展。

1932年4月，社會主義現實主義，成為蘇聯文學創作的�基本方法。1934年，高爾基在第一次蘇聯作協大會上，發表對過去文學的重新評價和對杜氏懷有矛盾情節的宣言，蘇聯學界旋即出現兩種對立的聲音：「正統」批評家遵照高爾基的批評公式，指責杜斯妥也夫斯基「不健康」的意識形態，其代表者是葉爾米洛夫〔В.В. Ермилов，1904~1965〕；另一派批評家則附和高爾基對杜氏藝術力量的讚賞，極力「挽救」杜斯妥也夫斯基，使之免於「反動並且無法與革命的、無產階級文學相調和」的牢籠，並使他成為「意識形態同類」〔ideological akin〕，重回時代生活。蘇聯將杜斯妥也夫斯基「二分」的批評模式自此延燒，甚至影響

日後中國大陸對杜斯妥也夫斯基之接受。

貳、 1934~1953：文藝思想一元化

一、 文藝思想與活動

30年代後半期，文藝界出現美化現實的「無衝突論」⁹⁸，以及極力渲染與揭露「間諜」、「危害份子」、「人民敵人」的「有衝突論」。政治的個人崇拜風潮起，史達林的一己好惡成爲文藝評判的標準，決定作家的榮辱、作品的成敗，文壇競相發表歌誦史達林的作品，肅清運動⁹⁹更使許多作家與詩人在這場運動中受害。這種政治壓力，使文壇「噤若寒蟬」，徹底摧毀文學的獨立性，依附政治的權利，造成30年代後期蘇聯文壇難以治癒的創傷，嚴重阻滯文學的正常發展。

1941~1945年，蘇聯捲入第二次世界大戰，展開艱苦的「衛國戰爭」〔*великая отечественная война*〕。蘇聯作家以筆墨投入戰場，以一切可能的形式鼓舞群眾，以記者身分投身前線者亦有之¹⁰⁰。文學創作出現大量戰爭詩和諷刺詩、政論、特寫形式的作品，小說、戲劇也有佳作問世。此時期，文學上的矛盾和問題因爲共同的目標而趨向緩和。戰爭結束後，文藝政策又回到戰前的嚴格控管。

戰後至50年代中期，個人崇拜風下，以中央決議形式進行的粗暴文學批評油然而生，政治又成爲評價作家和作品的唯一準則，對文藝創作產生惡劣影響。1946年起施行的文化政策「日丹諾夫主義」，政府對文藝進行嚴格控制，極端反西方，最初針對文學，不久擴大到其他領域。1946至1949年間，俄共以「加強文藝思想性與藝術性」爲名，對文藝問題做出幾項重大決議：《關於〈星〉和〈列寧格勒〉雜誌》〔1946〕、《關於劇場上演節目及其改進辦法》〔1946〕、《關於

⁹⁸ 「無衝突論」指的是文學創作中一種忽視現實中的衝突和矛盾，一味歌功頌德、粉飾太平的傾向。

⁹⁹ 史達林爲清除異己，鞏固政治領導地位，自1934年末，展開大規模肅清運動。史達林利用對共產黨領導人的公開審訊作爲新恐怖運動的手段，1936~1938大型公開審判中，被告均被判有罪而遭處決或入獄，他們的供詞都是屈打成招或由祕密警察捏造的。這些重大迫害事件，使史達林得以馴服蘇聯共產黨和整個蘇聯上層社會，不僅「肅清」了半獨立的老布爾什維克，還包括許多完全屈從於他的黨和軍隊領導人、工業管理人員和政府官員。其他受害者包括在蘇聯領土上的外國共產黨人，以及警察組織的成員。蘇聯上層社會所有其他階層：文藝界、學術界、法律界和外交界，也同普通老百姓一樣，在以逼供信爲基礎的迫害中，受害者人數眾多，被牽連的受害者範圍甚廣。他始終沒有放棄這種恐怖手段，受其迫害的政治犧牲者以千萬計。

¹⁰⁰ 衛國戰爭期間，有500多位作家獲頒各種勳章和獎章，其中18人獲「蘇聯英雄」稱號，然而也有275位作家爲國捐軀。

影片〈燦爛的生活〉〔1946〕、《關於穆拉傑里的歌劇〈偉大的友誼〉》〔1948〕、《關於〈鱷魚〉雜誌》〔1948〕、《關於〈旗〉雜誌》〔1949〕。這些決議，由字面觀之，如反對為藝術而藝術、提倡當代題材、塑造蘇維埃人鮮明形象，似無可非議，但實際上是針對反應蘇聯社會實際情況和表達人民內心真實情緒的文藝創作的撻伐，如阿赫瑪托娃、左琴科〔М.М. Зощенко，1895~1958〕等作家，均遭點名攻擊，開除作家協會會籍，禁止作品發行¹⁰¹。

整體來說，衛國戰爭時期的蘇聯文學較為繁盛，產生不少優秀作品，反映戰爭時期保衛家園的悲壯氣氛，為軍事文學揭開序幕。然而，戰後文學又步上了崎嶇狹路，為蘇聯文學最低迷的時期，在蘇聯和西方的文化交流上，卻成難以逾越的障礙。1953年史達林病逝後，文藝思想與文學創作才獲得「解凍」。

二、 杜斯妥也夫斯基的境遇

30年代至第二次世界大戰前，蘇聯評論界對杜斯妥也夫斯基的評價兩極，杜斯妥也夫斯基的作品便在兩極間覓得狹小的生存空間，部分作品仍在學校和圖書館流通，相關的評論也零星可見。第二次世界大戰爆發後，杜斯妥也夫斯基重被「徵用」。杜斯妥也夫斯基作品中對德國人的批評，被許多俄國報刊豐富引述，政府和黨的出版物也從此一側面，讚譽他為俄國的愛國小說家之一。

1946年，因適逢杜氏生辰一百二十五週年，出現許多杜斯妥也夫斯基評論。1947年，3本杜斯妥也夫斯基研究專書出版，在這幾本書中，為杜斯妥也夫斯基辯護，強調其社會主義先驅者地位的努力達到巔峰。

1946年8月，《關於〈星〉和〈列寧格勒〉雜誌》決議發布後，開始了意識形態控制達至巔峰的「日丹諾夫時期」(Zhdanov Period)，使40至50年代初復萌的杜斯妥也夫斯基研究與評論再次禁聲，雖有零星文章出現，但不是將之冠以反動之名，歸類為「蘇聯人民和工人階級的敵人」，與「進步的」的革命作家相比較的宣傳性攻擊，就是在萬不得已必須提及杜斯妥也夫斯基的情況下，所做的流於浮面、空洞乏味的陳述。自此至「解凍思潮」興起的7年間，杜斯妥也夫斯

¹⁰¹ 直至1957年才在輿論的壓力下，恢復阿赫瑪托娃與左琴科之作家協會會籍，並出版他們的作品。

基受到冷凍，相關研究停滯不前。

參、 1953~1985：解凍思潮

一、 文藝思想與文學活動

1953年3月，史達林逝世，蘇聯的文學創作產生巨大變動，邁入新階段。史達林葬禮次日，俄共中央會議即聲明「停止個人崇拜政策」。同年9月，赫魯雪夫〔Никита Сергеевич Хрущёв，1894~1971〕當選中央總書記，進一步推動反個人崇拜，文學界起而批評蘇聯文學的缺失，如波麥蘭采夫〔В.М. Померанцев，1907~1971〕在《論文學的真誠》〔1953〕一文中，指責蘇聯文學創作「缺乏真誠」、「千篇一律」、「彷彿以同一塊鉛板鑄造出來」。1954年，愛倫堡〔И.Г. Эренбург，1891~1967〕發表中篇小說《解凍》，觸及許多過去無法討論的問題¹⁰²，引起熱烈迴響，被視為破舊立新的指標性作品，後人便稱這段時期為「解凍」期。

1954年底，莫斯科舉行蘇聯作家第二次代表大會，在「解凍」的氛圍中，嚴厲批判文藝「無衝突論」的粉飾，提出「積極干預生活」、「發現生活中的矛盾與衝突」、「寫真實」等新文藝方針。1956年，赫魯雪夫在俄共第二十次代表大會中，以「反對個人崇拜」，全盤否定史達林，批評史達林的個人崇拜及其後果，成為解凍時期意識形態的中心議題。索忍尼辛〔А.И. Солженицын，1918~〕《伊凡·丹尼索維奇的一天》〔1962〕便因描寫善良無辜的農民在史達林政權下遭受的茶毒，被視為抨擊史達林的作品，而獲准出版。蘇聯文學界開始重新評價過去的創作，大批過去受到壓抑與批判的作家得以平反，如茨維塔耶娃〔М.И. Цветаева，1892~1941〕、阿赫瑪托娃、左琴科等人的名字重返蘇聯文學史，遭禁的作品得以重見天日。1961年，俄共中央提出「一切為了人，為了人的幸福」等口號，「人道主義」一時又成蘇聯文學創作和理論的重要思潮。使文藝思想和創作，又現活潑。

然而，赫魯雪夫常自相矛盾，一方面贊成解凍，主張一定程度的放鬆，又擔心解凍會「引起洪水氾濫，溢出蘇聯河床的堤岸，形成一股衝破社會主義的狂浪」

¹⁰² 《解凍》描寫1953年到1954年轉折時期的生活變化。作品中的「解凍」有兩涵義：蘇聯社會生活的解凍以及文藝生活的解凍，涉及官僚主義、人於人缺乏互信、肅清運動等問題，觸及蘇聯社會當下的嚴重問題，具有深刻的社會意義。此外，作者藉由追求個人名利、見風轉舵的工農畫家，以及不畏權術、獻身藝術的風景畫家，兩個正反面人物形象，呈現此時期文藝生活中的矛盾與複雜。

¹⁰³。1962 年之後，見解凍之風愈演愈烈，遂開始不時關上解凍的閘門。

1964 年赫魯雪夫下台，以布里茲涅夫〔Л.И. Брежнев，1906~1982〕為首的蘇聯新領導集團，對包括文學在內等意識形態的政策做了大幅調整，主要表現在兩個方面：一.文化領域：強化對「資產階級意識形態」的鬥爭：對文化教育、文化宣傳部門的監督和控制日益僵化，將社會主義文化和資本主義文化絕對對立，拒絕接受資本主義的文明成果；二.文化工作：雖然未採行 30 及 40 年代大規模的群眾性鎮壓，但不斷加強行政制裁和特定的高壓措施。對知識份子採取懷柔與高壓並施的手段，授與作家「社會主義勞動英雄」稱號，恢復國家獎金制度，制定統一稿酬標準，以保障作家權益；另一方面表現偏執的保守，對文藝思想與意識形態相左的創作者，施以高壓。索忍尼辛便因《古拉格群島》〔1973〕詳實紀錄了蘇聯 40 年來勞改營的運作，1974 年以叛國罪名遭逮捕，並驅逐出境。可見「解凍」後的文藝思想和發展方向，仍不改政治與意識形態至上的作風。

布里茲涅夫的文藝政策與解凍後的思潮抵觸，文學界形成以《十月》雜誌為代表的保守派和以《新世界》雜誌為首的自由派對峙的局面，有關文學作品的評價、藝術的本質、文藝與現實的關係等文學議題，進行長達十餘年的論戰，70 年代初期始告平息。

這段時期的文學作品，以農村小說和戰爭小說為主，從批露生活矛盾到人物心理在新舊交替時期的變化，從「戰壕真實」到戰爭背景下的心靈世界，由外而內，由單一主題轉向多種題材。詩歌主題也有所擴展，社會題材以外，詩人開始關注以「人」為中心的永恆主題。戲劇也隨著解凍思潮，走出被「無衝突論」籠罩的低潮。這 30 年間，曾有四位作家獲得諾貝爾文學獎—巴斯特納克〔，1890~1960，1958 獲獎〕、蕭洛霍夫〔1905~1984，1965 獲獎〕、索忍尼辛〔1970 獲獎〕、布羅茨基〔，1940~1996，1987 獲獎〕。不過，其中僅蕭洛霍夫的桂冠得到蘇聯當局讚許，其餘三位都備受嘲諷與怒責，甚至驅逐出境，可見當時的文藝政策仍十分閉塞。

二、 杜斯妥也夫斯基的境遇

¹⁰³ 《蘇聯文化體制沿革史》，馬龍閃著，中國社會科學出版社，1996 年，頁 231。

50年代中期，解凍思潮興起，沉鬱已久的杜斯妥也夫斯基學界開始出現平反聲浪。1954年，5月6日，《文學報》〔《Литературная газета》〕主編撰文，抨擊蘇聯杜斯妥也夫斯基研究萎靡不振，並嘲笑蘇聯學者害怕犯錯，對其膽怯所造成的後果表示遺憾。1955年，節錄自 Vladimir Bonch-Bruyevich 論文的文章刊行，文中要求學者和批評家應再次向列寧看齊，以列寧對杜斯妥也夫斯基的觀點為依歸。他雖然提及列寧將杜斯妥也夫斯基的《附魔者》評為反動小說，但也論及列寧對杜他的好評。這兩篇文章受到蘇聯評論界的關注，促成杜斯妥也夫斯基的「解凍」。

1956年，時逢杜斯妥也夫斯基逝世七十五週年，也標示杜斯妥也夫斯基研究和評論在蘇聯重新啓航。為了紀念斯妥也夫斯基，國家出版社於1956至1958年間，發行全十卷的杜斯妥也夫斯基全集，許多未曾出版的手稿和筆記亦相繼問世。同時，戲劇界也吹起杜斯妥也夫斯基熱潮，許多劇院宣布演出改編自杜斯妥也夫斯基小說的戲劇。此外，高爾基世界文學學院等高等教育院校紛紛舉辦杜斯妥也夫斯基研討會，相關的演講和展覽也在全國各地展開。蘇聯當局還通過決議，重新裝潢和擴建杜斯妥也夫斯基博物館，博物館所在的街道亦更名為「杜斯妥也夫斯基街」。

評論文章也如雨後春筍般湧現，雖然大多數仍以列寧和高爾基的觀點為圭臬，一方面讚揚《死屋手記》的生動寫實和反專制政府思想，另一方面又批判《附魔者》和《地下室手記》蘊含的反動思想，但文章多以「偉大的俄國作家」或「俄國天作家」等正面評價字句為題，此外，多篇文章也肯定他在俄國文學和世界文學中的崇高地位。60年代，這股熱潮隨著布里茲涅夫文藝政策的調整，再次受到壓抑。

70年代，蘇聯對優秀的古典作家給予應有的重視，包括曾受排斥的作家。1971年，蘇聯隆重紀念杜斯妥也夫斯基誕生一百五十週年。蘇共中央領導人出席了在莫斯科舉行的紀念大會。作協主席在開幕詞中高度評價陀氏，認為他是「世界文化不可分割的一部分」；世界文學研究所所長蘇奇科夫〔Б.Л. Сучков，1917~1974〕稱陀氏是「發展了俄羅斯文學的民主傾向，保衛被侮辱與被損害者，維護人類尊嚴的人道主義作家」；作家艾特馬托夫〔Чингис Айтматов，1928~〕

則在〈嚴酷無情的現實主義〉一文中說：「杜斯妥也夫斯基作為一位偉大的藝術家，對十九至二十世紀世的文學產生革命性的影響。」杜斯妥也夫斯基的地位，再次獲得蘇聯的肯定。

肆、 1985~1991：改革時期

1985年，戈巴契夫〔M.C. Горбачёв，1931~〕就任俄共中央總書記，為解決70年代以來停滯發展的經濟，及蘇聯政治和經濟體制的弊端，宣布進行全面改革。1986年，俄共中央提出「社會進一步民主化」和「擴大公開性」口號，進行社會組織改造，放棄意識形態控制，放寬出版審查，蘇聯文學隨之出現新貌。作家開始以前所未有的深入筆調，針對蘇聯社會的弊病，如酗酒、吸毒、精神麻木、道德淪喪、黑社會犯罪……，大膽的鞭笞，展現文學創作的勇氣，引發讀者深思。

文學界力主「伸張歷史正義」、「填補文學史的空白」，要求「回歸」過去遭「埋沒」的作品，「回歸文學」¹⁰⁴〔возвращённая литература〕的熱潮於焉興起¹⁰⁵。文學雜誌競相刊登許多創作於20至70年代，當時未獲出版的作品，如阿赫瑪托娃的《安魂曲》〔1935~1940〕、特瓦爾多夫斯基〔A.T. Твардовский，1910~1971〕的《憑著記憶的權利》〔1963〕、布爾加科夫的《狗心》、巴斯特納克的《齊瓦哥醫生》〔1957〕。這些曾長期遭禁的作品，如今引起各方關注與重視。

「回歸文學」作品，其創作和發表情況可分三類：一、「被擱置的文學」〔задержанная литература〕：指在蘇聯境內寫成，卻因不明原因被擱置，未曾發表過的作品；二、「返回文學」〔собственно возвращённая литература〕：指在蘇聯境內寫成，只能於國外發表，如今重返故土的作品；三、「僑民文學」〔эмигрантская литература〕：指僑居國外的作家，在國外創作，並於國外發表

¹⁰⁴ 「回歸文學」是一個統稱，包含不同思想傾向和不同藝術手法的作品，水準也參差不齊。之所以將之概括到「回歸文學」之下，是因為它們過去皆因為政治與意識形態等原因無法在蘇聯境內出版、發行，1985年後才重新回歸到讀者的視界中。

¹⁰⁵ 50年代中期摘除史達林個人崇拜之後，也有一波文學作品「回歸」的現象，不同的是，那時發表過去被壓抑、批判和流亡海外作家的作品之前，都必須先進行較仔細的分析和選擇，所「回歸」之作品的水準較高，也較具有文學價值和代表性。而80年代中開始的「回歸」，文學界主張把過去未能發表的作品，不論其內容和藝術的良莠，一律交付讀者，由讀者自己去分析評判，在數量和規模上，非上一次「回歸」所能比擬的。

的作品。因此，「回歸文學」非當代文學，卻成爲當代文學的一部分，走入當代文學史中，對當代作家的審美觀和文學觀，對讀者的趣味，對當代文學的發展，都發生重要影響。此外，文學批評雖然卸下了 1985 年以前的意識形態，評價這些作品時，著重的仍是歷史與道德標準，對作家的創作風格及純文學的美學標準，不甚重視。於是，強烈批判政治及否定現行社會制度的作品，容易受青睞，沒有明顯政治傾向，藝術創作雖獨具特色者，其「回歸」過程便較緩慢。也就是說，「回歸文學」的評價，仍受另一種意識形態影響。

80 年代末期，文學界開始對改革後的文學理論與藝術創作展開全新的探索，出現新的文藝概念，如新現實主義、後現實主義、先鋒主義、後現代主義、後後現代主義等，最具影響力的是後現代主義。同時文學界掀起「新潮文學」¹⁰⁶風，一批「新潮作家」把注意力放在現代生活的社會心理和人倫道德問題上，刻意忽略社會生活中的重大事件，只描寫現代人的日常生活和其中意義，他們認爲，「小人物」¹⁰⁷的心靈比一些尖銳的時代議題更具複雜性和神秘性。但是，許多「新潮作家」專注於表現生活陰暗面、醜惡現象、反常行爲，甚至視之爲生活全貌，被批評是「扒垃圾堆的人」，他們的作品是「黑色文學」〔чёрная литература〕或「地下文學」〔андерграду́н〕。這些二十世紀末蘇聯社會轉型期的文學現象，可以稱是對俄羅斯傳統文學的反動，對社會劇變的的回應。

1986 年，蘇聯作家協會分裂爲「自由派」和「傳統派」，彼此指責攻擊。兩派之間，或者可以說整個蘇聯文學界，針對應否放棄社會主義現實主義、蘇聯文學史應否改寫、如何評價「回歸」作家等問題，都發生過激烈爭執。1898 年以後，《古拉格群島》「回歸」，文學界掀起反列寧、反十月革命、反馬克思主義的浪潮，原本勢不兩立的自由派和傳統派也起而響應。自由派從崇尚西方民主自由、主張全盤西化的角度否定馬克思主義，傳統派則堅持走俄羅斯之路，反對外來影響，逐漸達成反社會主義的目標。雙方對俄羅斯的未來發展，對俄羅斯民族

¹⁰⁶ 「新潮文學」並非一個通常意義上的文學流派，實質上是各種不同類型的文學現象的混合體。「新潮作家」作品所反映的生活內容大相逕庭，藝術手法也各不相同。會以「新潮文學」來統稱，是因為他們有以下幾項共同點：**1.**作品都著重描寫日常生活，尤其是其黑暗面；**2.**筆下人物都是「小人物」；**3.**寫作手法都在不同程度上表現出自然主義的傾向；**4.**具有反傳統、反傳統道德觀念的點。

¹⁰⁷ 「新潮文學」中的「小人物」幾乎都是可憐的、悲情的、受屈辱的人，都是被生活扭曲至失去人樣的畸形人，與俄羅斯古典文學中的小人物形象全然不同。

文化傳統的態度，以及如何評估改革等問題，看法依然分歧，甚至夾雜民族對立的情緒，致使爭論更為激烈。

1991年7月，自由派作家宣布成立「獨立作家協會」，但聲明非完全脫離蘇聯作家協會。八一九事變後，自由派企圖以政治手段瓦解俄羅斯聯邦作家協會未果，遂另外成立「俄羅斯作家協會」，形成雙足鼎立，結束1932年以來單一文學組織的集權模式。是年底，蘇聯解體，結束了歷時七年的文學「亂世」，蘇聯文學也成為歷史。

第四節 蘇聯時期前三十年之接受

蘇聯時期對杜斯妥也夫斯基之批評，隨政治情勢而褒貶不定，這種泛政治化傾向在文藝風氣尚稱活潑的最初三十年，即有跡可循。本節依據政治立場異同，選取接受態度與蘇聯意識形態相左的別爾嘉耶夫、代表蘇聯文學批評主流的盧那察爾斯基，以及曾遭蘇聯當局壓迫，而今受到各界重視的巴赫金等三位批評家之評論，呈現此一時期俄國讀者對杜斯妥也夫斯基多樣不同之接受。

壹、 別爾嘉耶夫：「偉大的人類學家」

一、 哲學思想

別爾嘉耶夫〔Н.А. Бердяев，1874~1948〕是二十世紀初俄羅斯極為重要的思想家。蘇聯時期因為意識形態的問題，被驅逐出境，論著也遭禁，但在西方卻聲譽日榮，1947年英國劍橋大學授與榮譽神學博士學位，同年更獲提名為諾貝爾獎候選人，被稱為「二十世紀的黑格爾」，名列當代最偉大的哲學家與預言家之列，他在巴黎的寓所甚至成為當時法國思想中心之一。別爾嘉耶夫的論著直到80年代末期，隨著「回歸文學」的解禁風潮，才與俄國讀者見面，並很快形成一股「別爾嘉耶夫熱」，對處於轉型期的俄羅斯哲學和思想界，產生巨大的影響。其重要著作有《杜斯妥也夫斯基的世界觀》〔1923〕、《自由精神的哲學》〔1927~1928〕、《論人的使命》〔1931〕、《精神與現實》〔1937〕、《論人的奴役與自由》〔1939〕、《俄羅斯思想—十九世紀到二十世紀初俄國思想的基本問題》〔1946〕等。

別爾嘉耶夫的思想極為複雜，存在諸多矛盾與悖論。他不屬於任河流派，也從未完整接受過任何一位哲學家的思想。他坦言：「我的思想是多維的，大概由於這種多維性，屢屢有人指責我的矛盾性。甚至，我自己也不完全了解自己。」¹⁰⁸從他的思想發展來看，馬克思主義、唯心主義哲學與俄國東正教傳統文化，是決定其思想發展結構的三大基礎。別爾嘉耶夫將自己的哲學思想分為五大類：宗教哲學、歷史哲學、文化哲學、社會哲學與倫理學。這些學說都是以對「人」的存在的思考為中心，外化到精神、文化、政治和審美等所有精神領域。他說：「人的問題是我哲學創作的中心。在很大的程度上，我的全部哲學就是人學。」¹⁰⁹

由於別爾嘉耶夫的文學思想是包裹在哲學思想的外衣之下，文學批評也同樣以其多樣的哲學思想為視角，因此，有必要就其哲學思想作一臚陳，但他的思想範圍龐雜，殊無法在有限的篇幅中完整介紹。基於使讀者較易掌握別爾嘉耶夫對杜斯妥也夫斯基之接受的前提下，幾經斟酌，決定選擇性針對別爾嘉耶夫關於「人」、「上帝」以及「俄羅斯靈魂」三方面的獨特觀點，作一扼要簡述。

〔一〕 以「人」為中心的哲學思想

別爾嘉耶夫認為，哲學必然是人本學和人類中心論的，是建立在主體精神體驗的基礎上。他接續尼采〔Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844~1900〕所提出的假設：「上帝死了，人該怎麼辦？」為被打破的傳統二元論世界，提供一個支點——人的自我意識。人做為獨特的自我意識、非創造的自由而先在於自然和認識行為本身，是一種絕對。現實包含在人的意識之中，通過人自我意識的開展而獲得意義。人經由創造性的認識活動，使僵死的自然物獲取靈魂。

人身上具有入世和超世的二重性，因此，別爾嘉耶夫區分出「個性」和「個體」兩個不同的概念。個性是精神和宗教的範疇，是超越的、自由無拘的精神；個體則是自然和生物的範疇，是有限、束縛於自然的存在。因為個性的本質是自由的，任何強加於個性的行為與手段，都是奴役的行為。除了自由之外，別爾嘉耶夫也特別重視人的另一本質——創造，他認為，人是為了履行上帝賦予的創造使

¹⁰⁸ 〈譯序〉，《俄羅斯思想的宗教闡釋》，別爾加耶夫著，邱運華、吳學金譯，東方出版社，1998，頁5。

¹⁰⁹ 同上，頁7。

命而被創造出來的，應與上帝一起進行未完成的創造，而創造也是進入天國的唯一途徑。

〔二〕 上帝觀念

別爾嘉耶夫在宗教哲學方面最重要的思想是「神人說」：「神具有人性，人也具有神性；人在神中誕生，神也在人中誕生」¹¹⁰。他認為，上帝並非高傲地坐鎮在奧林匹斯山上，也不居於諸多教堂內，而是存在於人的自由創造之中。上帝對人傾注了最大的愛心，不僅使人具有神性，而且寬恕人的罪惡，以聖子的苦難來喚醒和拯救人。別爾嘉耶夫反對官方的東正教，反對歷史上的教會形式，因為他們將上帝理解為「最高審判官」，並與地獄牽繫在一起。事實上，上帝並不期望人類成為匍伏屈膝的奴隸，而是期待人自身的創造性和自由的答案。上帝觀念僅僅是人的自由和創造的體現，唯有擺脫奴役生活，體驗自由與創造喜悅的人們，才能與上帝同在。換句話說，自由和創造是上帝顯現的前提。

此外，別爾嘉耶夫不贊同「世界末日」在正統基督教哲學裡，被消極、頹廢化的意識，他認為，世界末日應具有積極意義，是罪惡世界的終點，是人的奴役的終結，是永恆和不朽的「千禧年王國」的降臨。人的創造是自由接近這種末世的唯一途徑，因此，它「不是全社會一致的行為，而是獨特的個人體驗；不是人的客觀化外在行為，而是存在於人的內在精神活動之中」¹¹¹。

〔三〕 俄羅斯靈魂

別爾嘉耶夫自始至終都關注著俄羅斯的命運和靈魂結構。在他看來，俄羅斯的命運與東方或西方國家均大不相同，這種特殊的歷史命運直接與俄羅斯民族精神的特點一極化性與矛盾性相關。別爾嘉耶夫認為，「俄羅斯是理智無法企及的，是任何一種理論和學說都不能加以衡量的」¹¹²，「俄羅斯民族靈魂集東、西兩大歷史潮流於一身，同時帶有自身內在的二律背反，即矛盾。俄羅斯社會政治、文化生活中充滿了彼此矛盾的價值取向」¹¹³。別爾嘉耶夫也指出，俄羅斯靈魂的雙重性，完整地表現在杜斯妥也夫斯基身上：「無限的深邃和非凡的崇高與某種

¹¹⁰ 〈中譯本前言〉，《自由的哲學》，別爾加耶夫著，董友譯，廣西師範大學出版社，2001年，頁6。

¹¹¹ 同上，頁15~16。

¹¹² 《別爾嘉耶夫集》，別爾加耶夫著，汪建劍選編，上海遠東出版社，2004年，頁5。

¹¹³ 〈別爾嘉耶夫思想探析〉，丁淑琴、師彥靈著，《科學·經濟·社會》，2003年03期，頁24。

低賤、粗鄙、缺乏尊嚴、奴性混雜在一起；對人無限的愛，真誠的基督之愛，與仇恨人類的殘忍結合在一起；對基督〔宗教大法官〕絕對自由的渴望與奴性的馴服和平共處」¹¹⁴。

他在〈俄羅斯靈魂〉一文中指出，俄羅斯是世界上最無國家組織、最無政府主義的國家，但卻經過長期的侵略和擴張，建立世界上規模最大的帝國，同時也是世界上最國家化、最官僚的國家；俄羅斯是最沒有沙文主義的國家，俄羅斯人身上體現著超民族主義和全人類精神，但它又是世界上民族主義空前肆虐的國家，推行俄羅斯化的高壓統治¹¹⁵。別爾嘉耶夫認為，造成這種極化性與矛盾性的主要因素有四：一.幅員遼闊的地理空間；二.地跨歐亞的地理位置；三.作為傳統文化核心的東正教；四.農奴制度與農村公社。

二、文學思想

筆者在研究、彙整別爾嘉耶夫的文學觀時發現，他的文學思想散見於各哲學思想主題的文章之中，未曾作完整、有系統地闡述，相關的研究文獻也付之闕如，此外，他除了《杜斯妥也夫斯基的世界觀》〔中譯本更名為《杜斯妥也夫斯基》〕之外，也沒有任何關於文學批評的著作〔幸運的是，這唯一的作品正好與本論文的主題相關〕。因此，只能從側面窺觀他的文學思想，這也突顯別爾嘉耶夫「直覺式」的獨特風格。以下將從三個不同的側面，論述之。

〔一〕關於創造的自由

別爾嘉耶夫提倡的「創作自由」，就是思想、文學和藝術中的自由。他說：「沒有自由就不可能創造，創造若失去自由便會枯萎。」¹¹⁶精神文化與外在的社會生活的差異就在於，它無法完全理性化或組織化，不可能完全屈從於社會制度。然而，創造的自由並非意味著「個人主義」式的與世隔絕、閉門造車，而是與物質社會相聯繫的「個人化」。「創造的自由總是致力於創造新的生活、新的價值，永

¹¹⁴ 同註 147，頁 5~6。

¹¹⁵ 以蘇聯時期為例，在邊疆民族地區推行各種俄羅斯化運動，在非主體民族長期居住的地區，限制發展民族語言和文化，限制和取締散居在各大城市裡的民族組織的文化活動，這些都足以證明俄羅斯「民族沙文主義」的歷史事實。

¹¹⁶ 〈說創造的自由〉，《俄羅斯靈魂：別爾嘉耶夫文選》，別爾加耶夫著，陸肇明譯，學林出版社，1999年，頁 215。

遠不會讓人停留在個人的狹小世界」¹¹⁷。別爾嘉耶夫認為，人存在的奧秘在於創造的自由，不僅止於文化存在，也包含個人生活。

文化有兩個源頭：傳統與創造的自由。若屏棄傳統，即是棄絕過去的創造，否認與過去文化的內在連結，那麼文化就會失去連貫性，缺乏歷史沿革的合理性；倘若沒有創造的自由，文化就無法創新，失去向上提升的活力，終將衰亡。

別爾嘉耶夫認為，創造既是個人的，也是人民的，甚至是全人類的。只有當自由創造的活動完全屬於個人的，才能達到其後兩個深度。他以杜斯妥也夫斯基和托爾斯泰為例，兩者的作品都是個人自由創作的成果，也十分民族化和俄國化，並且獲得普世的意義。

〔二〕 關於俄羅斯文學

別爾嘉耶夫認為，俄羅斯文學是世界上最富預言性的文學，同時也充分體現俄羅斯精神，並具有世界性意義；俄羅斯文學不是在創造力的喜悅中誕生，而是孕育於個人和人民命運的苦難，以及拯救全人類的探索之中，因此，俄羅斯文學的本質是宗教性的。整個十九世紀是俄羅斯文學創作的巔峰時期，但不能說是「文藝復興」，因為文藝復興的光芒僅在普希金身上驚鴻一瞥，引領俄羅斯詩歌的黃金時期，但很快衰退，文學走上另一條道路。

別爾嘉耶夫曾多次提及果戈里在俄羅斯文學史上開風氣之先的特殊地位，「從果戈里開始，俄羅斯文學變成教誨性的，它尋找真理，並教導如何實現真理」¹¹⁸，使之帶有宗教—道德的性質。果戈里體驗著宗教悲劇，他放眼所見的都是最原始的邪惡靈魂，從未看見「善」和「人的形象」，他尋找的是通往基督生活的出路。別爾嘉耶夫指出，雖然「現在已經沒有果戈里時代邪惡和非正義社會形式的古俄羅斯，沒有專制君主制、農奴制和古老時代的不平等，然而，從更深層的意義來說，果戈里時代的俄羅斯仍保留在蘇維埃俄羅斯中，蘇維埃的共產主義俄羅斯仍有著邪惡和醜陋，……還活著死靈魂市場以及在全國巡視的冒牌欽差大臣」¹¹⁹。

¹¹⁷ 同上，頁 221。

¹¹⁸ 《俄羅斯思想的宗教闡釋》，別爾加耶夫著，邱運華、吳學金譯，東方出版社，1998，頁 76~77。

¹¹⁹ 同上，頁 83。

二十世紀初象徵主義時代的詩歌，表現出鮮明的預言性特徵。象徵派詩人意識到俄羅斯深刻的時代危機，感受到未來的預兆以及行將到來的內在精神革命。他們一方面為俄羅斯如臨深淵的處境感到悸驚，一方面又對通往更好的新生活的可能性，抱持興奮的期待。別爾嘉耶夫認為，象徵主義詩人梅列日科夫斯基、伊凡諾夫〔В.И. Иванов, 1866~1949〕、別雷〔А. Белый, 1880~1934〕、布洛克〔А.А. Блок, 1880~1921〕等人，以其富含宗教哲理的詩歌創作，提供了對俄羅斯意識、俄羅斯思想史具有重要意義的東西，也引領俄羅斯文化的復興。

〔三〕 關於杜斯妥也夫斯基與托爾斯泰

別爾嘉耶夫曾說：「回憶我的童年和青年時代，我確信，杜斯妥也夫斯基和列夫·托爾斯泰對我產生巨大的影響。」¹²⁰尤其是前者在他成熟期時的影響尤大。這兩位俄國作家經常以思想啓蒙的導師或具體例證的型態，出現在他各種哲學思想中。別爾嘉耶夫並非單單像其他文學批評家，把二者視為兩個對立面來比較，更多是將他們置於同一思想兩種不同表達方式的同等重要性基礎上，深化自己的哲學思想。

別爾嘉耶夫指出，十九世紀俄羅斯宗教思想和宗教探索的主要人物，並非哲學家，而是杜斯妥也夫斯基和托爾斯泰兩位作家。杜斯妥也夫斯基是一位偉大的俄羅斯形而上學者，一位人類學家，完成關於人的偉大發現，開啓關注人內心史的新紀元。杜斯妥也夫斯基是世界上創作力量最旺盛的藝術家，在他的作品裡，「一切都處於被熔化的、火焰般的氛圍中，一切都處於狂烈的運動之中」¹²¹，沒有任何東西是確切成形的。他在作品中以「人」為中心，提出許多精神問題，雕塑具有雙重思想的人物形象，展露生活中最深刻、最美的對立性。他也打開「地下室」，發現隱居其中的人，揭示了潛意識的深刻性。別爾嘉耶夫指出，「自由」是杜斯妥也夫斯基探究的主要問題，也是其巔峰之作〈宗教大法官傳說〉中的主題：「接受自由就意味著相信人，相信精神。放棄自由就就是不相信人，否認自由就是反基督的精神」¹²²。此外，個人與外在世界和諧的衝突、苦難的問題等等，

¹²⁰ 同註 147，頁 340。

¹²¹ 同註 153，頁 87。

¹²² 《俄羅斯思想》，別爾加耶夫著，雷永生、邱守娟譯，生活·讀書·新知三聯書店，2004年，頁 178。

都是杜斯妥也夫斯基以其天才的敏感度，在作品中觸及的中心議題。「杜斯妥也夫斯基深切關懷個體人格和個體命運，在很大程度上決定了別爾嘉耶夫宗教哲學思想的基本取向」¹²³。

托爾斯泰是穩定成型的日常生活藝術家，不具獨特的預言性。其創作的魅力來自於對生活兩種面向的描寫：「一方面是他作品中的主角在社會生活以及社會文明中的虛偽性和虛偽必須的謊言；另一方面是他的主角們想像的生活。這時他們不是站在社會面前，而是處於神秘的存在，即上帝和自然界面前」¹²⁴。托爾斯泰「抗擊虛偽的宏大輝煌，無情揭露歷史的虛假聖物，排斥人在社會關係中的種種偽善，這些都深深滲入別爾嘉耶夫的精神生活中」¹²⁵。

別爾嘉耶夫也將兩位作家進行比較：托爾斯泰是比杜斯妥也夫斯基更優秀細緻的藝術家，他的小說比杜斯妥也夫斯基好。杜斯妥也夫斯基則是比托爾斯泰更偉大的思想家，對事物的認識更為遼闊，對人性矛盾的認識更為深入。杜斯妥也夫斯基站在精神的層面上，看見一切，是俄羅斯最偉大的形而上學家；托爾斯泰則停留在心理與肉體的領域，他是較佳的心理學家，但無法看見表面之下的事物。杜斯妥也夫斯基是以人的精神為參考看待生命，由此得知內在精神的革命即將爆發；托爾斯泰則認為自然是生命之源，他目及生命歷程的法則。托爾斯泰描繪已存的一切，杜斯妥也夫斯基則關心未來發生之事。如果說托爾斯泰以完美的藝術形式呈現往日風情，杜斯妥也夫斯基則更擅長處理流變的未來之際。此外，別爾嘉耶夫更指出二者對二十世紀及後世的不同影響：托爾斯泰在文學舞台上所佔的空間較大，而杜斯妥也夫斯基影響的範圍較廣。

除了上述筆者所統整關於文學方面的看法外，別爾嘉耶夫在論及社會革命、無政府主義、宗教問題、俄羅斯思想等問題時，也將杜斯妥也夫斯基與托爾斯泰並列論述，足見別爾嘉耶夫對他們的高度評價，以及二者對別爾嘉耶夫的深遠影響。

¹²³ 〈思想家和文學批評家別爾嘉耶夫〉，汪介之、羅賢文著，《文教資料》，1999年03期，頁80~81。

¹²⁴ 同註157，頁138。

¹²⁵ 同註158，頁80。

三、 杜斯妥也夫斯基的世界觀

杜斯妥也夫斯基是別爾嘉耶夫最爲重視、評價最高的作家，這一點從《杜斯妥也夫斯基的世界觀》一書的結束語便可知曉：「杜斯妥也夫斯基如此偉大，以至於俄羅斯民族因爲產生了他，便有充分理由立足於世。」同時，杜斯妥也夫斯基也在他的精神生活中扮演決定性的角色，他說：「他對我靈魂的騷亂與提昇超過任何作家和哲學家。」甚至自稱爲「杜斯妥也夫斯基之子」。

別爾嘉耶夫在《杜斯妥也夫斯基的世界觀》一書中，對作家觀點中包含的宗教與哲學意涵有深刻理解，筆者節選其中三大主題：人、自由與〈宗教大法官〉，深入分析其見解。

〔一〕 人

別爾嘉耶夫稱杜斯妥也夫斯基爲「偉大的人類學家」〔 великий антрополог 〕，人性的實驗主義者。他運用藝術性的科學〔或科學性的藝術〕，研究人性無盡的纏綿和無限的幅度，揭露底層隱密的未知。在實驗中，他把人置於不尋常的環境中，然後將外在的支柱一一撤走，直至整個社會框架完全卸除，最終把人從法律和宇宙秩序中解放，讓他在自由的狀態下追隨自己的命運，尋找贖罪的悲慘道路，而最後的終點就是杜斯妥也夫斯基所希望得出的實驗成果。別爾嘉耶夫指出：「杜斯妥也夫斯基的人類學，是就人性最高的動態層面來表示人性，平靜只能是人性表面的一個特徵；習慣的幃幕和靈魂的和諧背後隱藏著風暴，而杜斯妥也夫斯基所關心的正是這個風暴。」¹²⁶他不相信在靈魂深處可以覓得永恆的平靜，取而代之的是猛烈的激擾，因爲極端性和矛盾是人性的根本特質。杜斯妥也夫斯基認爲，種種矛盾與衝突不僅在肉體世界出現，在靈魂與精神生活中也會發生，這正是其人類學與本體論的基本特點。

杜斯妥也夫斯基在《罪與罰》和《卡拉瑪佐夫兄弟》裡，經由拉斯柯爾尼科夫和伊凡的內在變證法〔 имманентная диалектика 〕，探討是否「一切皆可爲」〔 всё дозволено 〕的主題，揭示了人的宗教本質〔 божественные основы человека 〕和人身上的上帝形象。兩者都用生命的悲劇否定「一切皆可爲」的論

¹²⁶ 《杜斯妥也夫斯基》，別爾加耶夫著，Attwater, Donald 英譯，孟祥森中譯，時報文化出版有限公司，1987年，頁59。

點。別爾嘉耶夫認為，杜斯妥也夫斯基對此提出的解釋超越了法律或任何規範，而是立足於人類靈魂、個性〔личность〕的無價〔бесконечная ценность〕，得出對人的踐踏、侵犯都是不允許的結論。杜斯妥也夫斯基自始至終都在維護靈魂不可貶抑的價值，以及人類對抗犯罪、奴役等侵害的天性。

別爾嘉耶夫認為，杜斯妥也夫斯基將全副創造力傾注於一個主題——人。他把人視為存在之中心，其中隱含著宇宙之謎，解決人的問題，便意味著解決了神的問題。在杜斯妥也夫斯基眼中，只有人的精神是存在的，其餘所有外在之物都不具有真實性，因此，人的性格、生活方式、情感與思想，乃是他唯一心繫的焦點。別爾嘉耶夫指出，即使作為故事情節開展場景的城市，在杜斯妥也夫斯基作品中，也僅是人的悲劇劇場。以《罪與罰》中的彼得堡為例，雖然在它的迷霧中誕生瘋狂的思想和犯罪行爲，但仍以人為中心，所有環境、家具、店舖等小說的外在佈局，都是人內在精神世界的徵記，是其悲劇的投影。作品中複雜的情節和人物外在的多樣差別，都只在反映同一個獨一無二的精神內在深淵，為的是明晰命運的隱藏片段，人性之謎始終是萬變不離的中心。此外，對杜斯妥也夫斯基而言，「靈魂永生」〔бессмертие души〕和關於上帝的問題皆是人的天性和命運的問題，並都透過人的愛和人與人之間的關係呈現。

杜斯妥也夫斯基的作品中，除了人與人之間的關係之外，別無其他。別爾嘉耶夫指出，杜斯妥也夫斯基筆下人物看起來似乎都「無所事事」，所從事的盡是彼此間的交際、交談以及悲劇命運的牽扯，彷彿人與人之間的相互關係就是人的國度〔человеческое царство〕中最重要的事。杜斯妥也夫斯基的小說都是由一個中心人物及其思想所形成的「漩渦」〔вихрь〕建構而成，所有其他次要人物向他匯集，或者以他為中心擴散出去。《少年》、《附魔者》、《白痴》、《罪與罰》都是此「中心化」現象的典型作品，不同的是，前二者是以主角為中心聚集，《白痴》是由主角擴散至他角色，他們本身就是眾人欲解的問題與謎團；而《罪與罰》則是由拉斯柯爾尼科夫自身的沉思和實驗，發現人性的界線，主要在提出疑問與謎題。

在人的問題上，別爾嘉耶夫將杜斯妥也夫斯基的創作以《地下室手記》為中心，劃分為前後兩個階段。他說，杜斯妥也夫斯基在《地下室手記》中歷經心靈

上的轉折〔духовный переворот〕，經此才蛻變成「真正的杜斯妥也夫斯基」——《罪與罰》、《白痴》、《卡拉瑪佐夫兄弟》的作者。杜斯妥也夫斯基在第一個階段只是心地善良、質樸、多愁善感的傳統人道主義者〔гуманист〕，其熱情投注於對人的憐憫。從《地下室手記》開始，他感受到人善惡兩極化的內在分裂：仁慈與仇恨、憐憫與殘酷，開創全新的「悲劇人道主義」〔трагический гуманизм〕。別爾嘉耶夫指出，杜斯妥也夫斯基在《地下室手記》中發現「人性是極端、自相矛盾、非理性的；人無可救藥地被非理性的事物、無窮盡的自由和痛苦所吸引」¹²⁷。人不能用「二加二等於四」這樣單純的算術來理解，因為人性不能置於理性的運作之內，總是存在非理性的部分，而這正是生命之泉。

別爾嘉耶夫認為，杜斯妥也夫斯基對人道主義抱持兩種態度，在肯定人的同時，也預見世界性人道主義的危機：

一方面，他深深地被人性所滲透，他的同情心是無限的，他反對上帝是因為不能接受世界的苦難。……另一方面又揭露人道主義的自我肯定，指出它的最高成就即是人的崇拜。……但是他同時也揭露人類的自我肯定、不信宗教和空泛的自由會導致什麼樣命中注定的結果。在杜斯妥也夫斯基那裡，當人走向人的崇拜，走向自我毀滅時，同情心和人性就轉化為殘忍和非人性。……正是他鄭重宣布了人道主義王國的終結。¹²⁸

此外，杜斯妥也夫斯基還揭示了人心中兩個極端——「神—人」和「人—神」、基督和反基督之間的鬥爭。這種衝突是以前的世代所不知的，因為那時的惡仍停留在「善惡分明」的最初階段，而今，惡帶著善的面具現身，基督與反基督的臉可以互換，人生活在幻象、虛假與變動的環境中，週遭的一切是不穩定的、相互矛盾的，靈魂不再有安全穩固的基礎，導致二元論永久混淆的情形。杜斯妥也夫斯基意欲向讀者展示的，便是懷有「分裂之心」的人的命運。他發現，在人的本質中既有人性，也有神性，神不吞噬人，人也未在神中消失。人面臨分歧的兩條路：一條通往「人—神」—自我神化，一條走向「神—人」—發現神。第一條路是絕路，意味著自我迷失；第二條路則會獲得拯救，並肯定自己是神在地上的形

¹²⁷ 同上，頁 52。

¹²⁸ 《心靈的巨擘：杜斯妥也夫斯基》，馮川著，牧村圖書有限公司，2000 年，頁 90。

象。

別爾嘉耶夫在人的概念上，將杜斯妥也夫斯基與旦丁〔Dante Alighieri，1265~1321〕、莎士比亞〔William Shakespeare，1564~1616〕做比較。旦丁把人視為世界客觀秩序的有機成份，宇宙階級中的一級：在天國之下，地獄之上，而神與魔鬼、天堂與魔鬼是從外在加予人的，和物質世界的物體具有同等真實性。莎士比亞屬於由井然有序的宇宙秩序轉向人內在心理的文藝復興時期，其作品中人的地位，是由人道主義的世界觀所決定，人肯定自我，不再受制於宇宙秩序，也因此迷失自我，遂進入自己的內在進行探索，但只停留在靈魂的表面。杜斯妥也夫斯基則出現在歷史上更進一步的階段，由心理世界轉而投入精神世界，人在這裡重新發現魔鬼與地獄、上帝與天堂，但並非依照外在的客觀秩序向他啓露，而是經由精神的最終深度，以內在顯像的事實與人相見。人在杜斯妥也夫斯基這裡，獲得與前二者完全不同的地位：「他既非不可改變的客觀秩序的一部分，也不是生活在此世或他自己靈魂表面上的生物。精神生活回到他身上，而他是在自己的內在找到這種精神生活」，人是自由且無限深邃的。

杜斯妥也夫斯基作品中關於人、人的自由與命運的深刻理解的中心部份，正是其歷久彌珍之處。

〔二〕 自由

「人」及其命運是杜斯妥也夫斯基唯一關心的主題，而人身上的「自由」，則是杜斯妥也夫斯基世界觀的中心，也是其作品的核心。別爾嘉耶夫指出，杜斯妥也夫斯基的作品實際上是人類自由的實驗，他在自由中研究人的命運，也在人之中研究自由的命運。

別爾嘉耶夫認為，杜斯妥也夫斯基眼中的自由是「基督中的自由」，也就是自由選擇信仰基督的自由。耶穌應允人予最終自由，但前提是人必須先自由地忠於他，正如宗教大法官所言：「你指望得到人自由的愛，要人們被你吸引和俘虜後，自由地跟著你走。」自由與善惡間的選擇構成杜斯妥也夫斯基的自由悲劇，因為自由不能與善、真理、完美畫上等號，自由應該是超然獨立的，不論以何種方式把自由混同善，即是強迫性的自由，善也因此變質。別爾嘉耶夫指出杜斯妥

也夫斯基關於此的辯證法：「自由的善寓含著為惡之自由，但為惡之自由卻會導致自由本身的消亡，並使自由墮落成為惡之必然性」¹²⁹，而「只把自由認做為善之自由，否認為惡之自由，則同樣會導致自由之否定以及自由之墮落—墮落為為善之必然性」¹³⁰。不論惡的自由或強迫的善，都無法揭開自由中隱含的真理，只有在善惡間做選擇的良心自由，才是杜斯妥也夫斯基向我們展示的實質自由。

杜斯妥也夫斯基小說展現的是「原本具有自由的人對自由的濫用」的悲劇，自由在其中變質為執拗和叛逆性的自我肯定。別爾嘉耶夫指出，斯塔夫羅金和韋爾西洛夫的自由是虛空、無意義的，斯維德里加伊洛夫和費德爾·帕夫洛維奇·卡拉瑪佐夫的自由造成人格分裂，拉斯柯爾尼科夫的自由致使犯罪，基里洛夫和伊凡的自由導致殺人。如此一來，恣意的自由毀滅了自由本身，這種自由懷有趨向奴役的必然性，終將改變人的原始面貌，使之成為自己的奴隸。真正的人性自由必須在真理〔基督〕的自由中才能建立，也就是通往「神人」的道路，只有藉助神人的光輝，才能使人的自由與神的自由相結合，使人的形象與神的形象相融合，達成內在的終極自由。然而，「此終極自由不是茫無目的、叛逆、故步自封而殺人，並毀壞自己形象的自由，而是勇於實踐、將人向永恆之處肯定的自由—此自由乃是基督」¹³¹。杜斯妥也夫斯基筆下人物，如拉斯柯爾尼科夫、伊凡等人的命運，都驗證了這個道理：方向錯誤的自由會通向毀滅，他們的悲劇事實上是對自由的歌誦。

杜斯妥也夫斯基以人類精神自由為後盾，反對社會主義與天主教。他認為，若非經歷善惡選擇的自由體驗，便無法達致世界和諧，因此，世界和諧不能建立在神權或社會主義的強迫之上。別爾嘉耶夫說，在基督教世界中，沒有人比杜斯妥也夫斯基更熾烈地捍衛良心自由。他藐視「神蹟、神秘與權威」，認為它們壓迫人的良知，削弱人的精神自由。宗教大法官的一段話可以視為杜斯妥也夫斯基的信仰表白：「你指望得到人自由的愛……人們今後必須用自由的心取代古老的法則，自行判斷什麼是善、什麼是惡，你的形象僅在前面給他們指引方向。」

別爾嘉耶夫指出，杜斯妥也夫斯基是從《地下室手記》開始對自由的探詢。

¹²⁹ 同註 161，頁 69。

¹³⁰ 同上。

¹³¹ 同註 161，頁 76。

他在地下室人看似無限的自由中，勘查人性的界線，而此界線正是後來其他人物所欲超越的。假如人擁有至高無上的自由，即意味著「一切皆可為」，有權犯罪，甚至弑父，那麼，聖母瑪莉雅與所多瑪的理想豈非一致？人自身豈不是可以成為神？杜斯妥也夫斯基在「任性妄為」的實驗中，看見死亡的種子：「拉斯柯爾尼科夫最終懺悔自己的毀亡與無值，斯塔夫羅金的自由淪為荒瘠不育及人格的消滅……基里洛夫走上『自我神話』之路，而這條路對自由與追求自由者本身，都是致命的……斯維德里加伊洛夫和費德爾·卡拉瑪佐夫兩人的的人格毀壞到如此沉重的程度，以致對他們而言，連自由一詞都毫無意義」¹³²。

此外，他也強調不能用「歐幾里德式的心智」，即純粹的理性，來理解看似非理性神秘之物的自由。若人從理性出發，意欲建立一個沒有痛苦與眼淚的完美世界，便會產生以「善」為口號的反神運動，拒不承認創造這痛苦世界的神之存在。殊不知，爲了要了解這個世界，爲了將自己的信念保持著深沉的意義，爲了將善與惡的存在相調和，我們都必須擁有非理性的自由，因爲這個自由向我們顯示了惡的根源。這個世界充滿邪惡與不幸，正是因爲它以自由為基礎，而人與世界的尊嚴也是自由所構成的。如果去除自由，勢必可以消除邪惡與痛苦，但世界則會淪為強迫式的善與幸福，如此一來，人便失去存在於自由中的神之形象。

別爾嘉耶夫認爲，杜斯妥也夫斯基對於自由的結論是：「真正的自由與平等只有在基督中才能實現，只有在追隨『神人』的道路上始有可能。……任何世界大同的幸福概念和全人類合而爲一的想法，若把基督屏除於外，必然會導致人類的災難和精神自由的喪失」¹³³。並將杜斯妥也夫斯基對自由、善惡與神之相互關係的論證歸納如下：「惡的存在是神的存在之證據。如果世界完全只有善與正直，則便無需神，因爲如此世界就是神。神是存在的，因爲惡是存在的。而這意味著神是存在的，因爲自由是存在的」¹³⁴。

四、〈宗教大法官〉

別爾嘉耶夫認爲，《卡拉瑪佐夫兄弟》中的〈宗教大法官〉是杜斯妥也夫斯基作品中的至高點，也是其辯證法趨致巔峰之作，一切杜斯妥也夫斯基思想的糾

¹³² 同註 161，頁 78~79。

¹³³ 同註 161，頁 82。

¹³⁴ 同註 161，頁 84~85。

葛，包括最根本的人性自由的問題都在此解開。

在別爾嘉耶夫看來，杜斯妥也夫斯基是最深刻的基督教作家，他對基督有一份特殊的愛，因為他發現除了基督之外別無真理。杜斯妥也夫斯基對人及其命運的關懷，在在證明他的基督教屬性，因為這種關懷只有在基督教中才有可能。他把基督教「人類中心論」的結論推至極限，使宗教深入人的精神深淵，但不是使人的形象在神性中消失，杜斯妥也夫斯基強調必須永遠保存人的形象，這也是他特有的基督教特質。別爾嘉耶夫指出，〈宗教大法官〉正是在這一點上展現杜斯妥也夫斯基的基督教思想。

杜斯妥也夫斯基筆下的耶穌基督彷彿只是個影子，自始至終不發一語，而宗教大法官則是滔滔雄辯的形象。別爾嘉耶夫點出情節安排的玄妙：「有實效的宗教並不作自我解釋，『自由原則』是不能以言詞傳達的，但『強迫原則』則可以把它立場肆意發揮」¹³⁵。宗教大法官的邏輯推論極為強勢，但真理從其論述的諸種觀念之矛盾中浮現，相形之下，基督的沉默比他的言詞更具說服力。

宗教大法官不信仰神，也不相信人，他拒不接受基督教將神聖與人性結合於自由中的觀念。他認為，大多數人無法承擔基督所賦予的自由重擔，他們必然會逃避基督意義上的自由，逃避在善惡之間做選擇的自由，把分辨善惡的自由視為痛苦之最。但是，若沒有痛苦，則會失去選擇的自由，因此，在此面臨一個兩難式：自由與痛苦共存，亦或滿足而無自由。絕大多數人受蠱於「對鄰人的愛」，放棄神與自由等崇高理念，選擇後者，一如宗教大法官聲稱負起保衛弱者的責任，以愛之名剝奪他們的自由，試圖創建無痛苦亦無責任的「歐幾里德式世界」，即「人類的螞蟻窩」。

別爾嘉耶夫很有創見地將宗教大法官與社會主義並置而論，他認為，宗教大法官關於「世俗的麵包」和建立幸福社會的論點，與社會主義打擊基督教的立論一致：

無神論派的社會主義常常譴責基督教，謂其為能使人快樂，未予人安

¹³⁵ 同註 161，頁 172。

息，沒有餵飽人的肚子；社會主義以宣揚世間麵包的福音，吸引了千百萬人跟隨它。……對唯物論社會主義而言，嚇人的自由問題根本不存在。它要用唯物的和詳細計畫的生活方式來解決問題，來解放人。它的目標是以快樂、滿足和閒暇之名推翻自由，除卻生活中非理性的部分。¹³⁶

別爾嘉耶夫對此提出反駁，他說，如果說基督教未能使人快樂云云，那是因為基督教不願剝奪人的精神自由。當魔鬼向基督提出得以調和「普天下人類天性無法解決的歷史性矛盾」的三種誘惑時，基督便是以人的精神自由之名拒絕接受，他不欲人的精神自由被麵包、權威和神蹟所制勝，他渴望的是「自由的愛，而不是奴隸懾服於令其畏懼的巨大力量前，所表現出的卑恭屈膝的狂喜」。反之，社會主義將為基督所拒的三種誘惑納入懷中，揮舞「把石頭變為麵包」的旗幟，推崇世俗王國，但是這些奇蹟的代價將是精神自由的喪失。

別爾嘉耶夫認為，〈宗教大法官〉蘊含杜斯妥也夫斯基宗教觀中最佳的建設性部分。在杜斯妥也夫斯基之前，尚未有人這般強烈地把基督和自由的精神結合在一起，自由的可能性源自於基督拒絕收攬任何世俗權威的堅持。別爾嘉耶夫說：「追求權力的意志既剝奪了玩弄權力之人的自由，也剝奪了被權力脅迫者的自由，而基督除了愛的力量之外不涉及任何力量，愛的力量是唯一能與自由謀和的。」¹³⁷

貳、 盧那察爾斯基：思想家與藝術家

一、 文學與文學批評觀

盧那察爾斯基〔A.V. Луначарский，1875~1933〕是列寧的革命戰友和追隨者，也是蘇聯著名的政治活動家、重要的文學批評家、文藝理論家和劇作家，在馬克思主義文藝學發展史上，占有重要地位，甚至有人認為，盧那察爾斯基代表馬克思主義社會學批評的最高成就。

盧那察爾斯基甚受列寧器重，十月革命後任教育人民委員長達十二年，任內大力改革、發展學校教育和社會教育，整頓科學研究機構，積極推動文學、戲劇、

¹³⁶ 同註 161，頁 176。

¹³⁷ 同註 161，頁 185。

電影、音樂、美術和出版事業，並親自在高等院校講授俄國和西歐文學史。此外，他也堅決反對否定文化遺產的虛無主義思潮，極力用馬克思主義觀點評論俄國古典作家，著重指出其作品的現實意義，點明其中可供借鑒和應當斥責的部份。1925年參與制定《關於黨的文學政策》，主張文藝創作的多樣化，以及各種流派和創作手法在社會主義大前提下爭鳴競艷，對文藝創作者採取寬容的態度。1929年起，轉任中央執行委員會所屬學術委員會主席，次年被選為國家科學院院士。1932年發表《列寧與文學》，是蘇聯首次對列寧文藝學思想進行有系統地全面研究和闡釋，為往後列寧文藝學研究打下基礎。1933年病逝後，蘇聯中央發布訃文，稱頌他為「功勳卓著的老布爾什維克革命家，傑出的社會主義文化建設者」。盧那察爾斯基著述等身，涉及哲學、歷史、教育、科學、宗教等多種領域，其中文藝論著所佔比例最大，約兩千種，最具代表性的是《關於藝術的對話》〔1905〕、《社會民主主義藝術創作的任務》〔1908〕、《馬克思主義與文學》〔1923〕、《列寧與文學》〔1932〕、《社會主義寫實主義》〔1933〕等，主要劇作則有《國王的理髮師》〔1906〕、《解放了的唐吉訶德》〔1922〕和《康帕內拉三部曲》〔1920~1922，第三部未完成〕。

20年代，蘇聯藝術社會學普遍趨向庸俗化和簡單化，沒有考慮到藝術的複雜性，完全從社會學角度，以社會型態、經濟結構和生產條件的發展解釋文藝，並且排斥寫實主義以外的其他創作方法。盧那察爾斯基在30年代提出的文藝思想和批評理論，可以說是此一文藝思想的終結。盧那察爾斯基的文藝思想極為廣泛，以下僅就其對社會主義寫實主義和文藝創作中的病理學因素的闡釋，以及文學批評觀，扼要陳述。

〔一〕 社會主義寫實主義

作為馬克思主義者，盧那察爾斯基首先強調文藝的社會性，他說，「藝術是意識形態的社會上層建築之一，在階級鬥爭中起積極作用」，它是「在鬥爭和建設過程中發揮重大影響的力量」¹³⁸。他指出馬克思主義文學理論三個主要面向：

1. 從文學反映社會的角度研究文學。因為不僅寫實主義作品，甚至非寫實主義作品在不同程度上反映社會，反映特定的生活條件，反映作者個性中的傾向、激

¹³⁸ 〈社會主義現實主義〉，《藝術及其最新形式》，盧那察爾斯基著，郭家申譯，百花文藝出版社，2002年，頁542。

情與理想，並藉此反映其所代表的階級。2. 將文學視為獨立的社會現象，研究藝術語言如何產生和發展，如何影響社會。3. 研究特定的藝術手法、形式如何影響和宣傳意識型態的問題。一言以蔽之，文藝存在的目的是改造世界和教育大眾。因此，任何文學活動都不能脫離社會單獨存在，決定了無產階級文藝的「寫實主義」屬性。

盧那察爾斯基指出，「社會主義寫實主義」與「資產階級寫實主義」同屬寫實主義，區別在於，前者忠於現實，著眼於未來發展，將現實解釋為「一種發展，一種永不停頓的對立鬥爭運動」¹³⁹；後者則脫離現實，是靜止、否定，以及藉浪漫主義幻想違抗現實的寫實主義。他認為，資產階級寫實主義者是用靜止的目光看待一切，以建造房屋為例，如果房子尚未建成，他們就會把當下靜止的面貌視為真實，給予評價；反之，在社會主義寫實主義者看來，這種論點是「用僵死的東西取代生活」，他們明瞭，這座尚未完成的骨架將會變成一棟美麗宮殿，因為真實不是原地不動，而是不斷向前發展躍進。盧那察爾斯基還說，誰違反了在動態中觀察現實的原則，就是資產階級寫實主義者，也是「悲觀主義者、滿腹牢騷者」、「反革命份子和危害份子」。這種以寫實主義社會主義為尊，強烈抨擊資產階級寫實主義的觀點，在蘇聯建立初期，為了給予人民美好未來的憧憬，以及掩飾社會主義實踐上的弊病，確有其必要性。

為了「高瞻遠矚，放眼未來」，揭示建造中「美麗宮殿」的未來藍圖，反映發展中的真實，單憑「霸黜百家」的社會主義寫實主義顯然不夠，而幻想和看似不真實的東西卻能發揮很大作用。因此，盧那察爾斯基提出另一種看法：「社會主義寫實主義是一寬泛的綱領，包含許多不同的方法。」¹⁴⁰除了描寫真實以外，也必須具備「社會主義浪漫主義」的元素。所謂「社會主義浪漫主義」，一方面與「資產階級浪漫主義」相對，另一方面意味浪漫主義是在社會主義的指導下與之共存，其特點〔或者說「限制」更為貼切〕在於，幻想必須是「科學的幻想」，必須服膺於「真理」，即「無產階級的勝利、無產階級社會和個體發展的勝利，只有在集體主義的基礎上才是萬能的」¹⁴¹；此外，文藝工作者必須「全心投入鬥爭」、「相信人類共產主義的未來」及其「政黨和領袖的力量」。

¹³⁹ 同上，頁 549。

¹⁴⁰ 同註 173，頁 557。

¹⁴¹ 同註 173，頁 555。

在文藝體裁方面，盧那察爾斯基以戲劇創作為例，指出文藝體裁的多樣性。他說，戲劇作為文學的一部分，佔有非常特殊的地位。與文學作品不同，戲劇演出是直觀的，能夠面對面直接影響廣大群眾，使成千上萬人產生情感共鳴。此外，「因為社會主義藝術力圖從現象的快速發展、衝突和由此而得出的結論或預測中刻劃現象，所以任何其他藝術形式都不會像戲劇那樣符合社會主義寫實主義的精神」¹⁴²。盧那察爾斯基強調，戲劇體裁並非一成不變，除了正劇外，還應該有悲劇和喜劇。就前者而言，讚頌高度悲劇性人物，即在鬥爭中犧牲的人，能夠激發觀眾的同情與熱情；後者則具有潛移默化的教育功能，藉由尖銳的嘲諷和誇張刻劃敵人的形象，把他們的卑鄙與腐朽公諸於眾，有助於「改造人」。

由此可見，盧那察爾斯基言下的社會主義寫實主義的包容性和文藝體裁的多樣性，都是在社會主義的大原則下，融入不同形式，而內容和功能則屬單一化。雖然如此，盧那察爾斯基這些文藝思想在馬克思主義文藝學的發展史上，仍具有積極意義。

〔二〕 文學批評觀

「文學作品猶如一部大型音樂作品，在讀者或聽眾心靈中流過，像某種持續、在時間上拓展的現象」¹⁴³，因此，在社會主義者看來，文學便具有宣達意識形態的政治影響力。盧那察爾斯基指出，在文學巨大功能的背後，馬克思主義文學批評佔有極其崇高的地位。

盧那察爾斯基認為，馬克思主義批評是以馬克思和列寧的科學社會學精神為依歸，具有強烈的社會學性質，以社會學分析為基本要素。馬克思主義批評家研究對象是作品內容所體現的社會本質，探詢作品的社會根源和聯繫，說明其感染力對社會生活產生的影響，此外，還必須涉及作品形式的表現手法和階級特徵。

然而，盧那察爾斯基也指出，只有社會學方法的文學批評尚不完整，還必須從藝術和美學的角度分析作品。文學批評的另一項重要功能是將作品的藝術美傳

¹⁴² 同註 173，頁 559。

¹⁴³ 〈馬克思主義和文學〉，《藝術及其最新形式》，盧那查爾斯基著，郭家申譯，百花文藝出版社，2002年，頁 240。

達給讀者，而批評家就好比「藝術王國的導遊」，「善於向人傳達藝術作品在他心靈中引起的顫慄、在他意識中引發的波動，傳達經他再造的藝術作品形象」¹⁴⁴。因此，在盧那察爾斯基看來，社會學批評和美學批評是一體兩面，不能厚此薄彼，兩者融合不僅是馬克思主義批評的特點，也是一般批評追求的最高境界。

此外，盧那察爾斯基也強調，在評價作家時，不能以階級分析法¹⁴⁵一以概之，稱某作家的作品是特定階級思想情感的表現，是極其簡單化的態度，忽視了作家思想的豐富性和複雜性。爲了從更高的立足點分析作家，了解社會環境對他的制約，應該充分把握作家的生平傳記，才能具體分析其創作。

文學評價標準方面，盧那察爾斯基分別闡釋了內容和形式標準。就內容而言，馬克思主義批評家應找出作品的基本社會傾向，並對照無產階級倫理學的標準：「凡是有助於無產階級事業的發展和勝利的都是好的，凡是有害於此一事業的都是壞的」¹⁴⁶。爲了做出正確評價，批評家也必須熟稔馬克思主義思想，並具備高社會敏感性。形式與內容無法分割，「形式應該最大限度地與自己的內容相一致，應該給內容以最大的表現力，保證它能夠對讀者產生最強烈的影響」¹⁴⁷。因此，形式評價的標準有三：一是作品的藝術加工，未經藻飾、赤裸裸的思想宣傳，將導致作品的失敗。二是作品形式的獨特性，既不能墨守成規，也不能標新立異。三是作品的通俗性，必須是爲群眾服務的文學，「孤芳自賞、不食人間煙火的形式」應受指責。

由此可知，盧那察爾斯基結合社會學與美學分析的批評觀，在實踐上一方面關注文藝作品的思想內容，一方面也注重作家藝術特色和作品形式分析，並以作家傳記爲基礎，從整體上把握作品風格。

¹⁴⁴ 〈盧那察爾斯基的文學批評觀〉，賴力行著，《外國文學研究》，1995年03期，頁15。

¹⁴⁵ 用馬克思主義的階級理論觀點，觀察和分析階級社會中各種社會現象的基本方法。在馬克思主義理論體系中，階級一詞有特定含義，意指一定社會經濟結構中處於不同地位的集團。各種階級是相應時代經濟關係的產物，是生產力與生產關係矛盾的社會表現。在階級社會裡，階級鬥爭是社會生活的最本質的內容，從宏觀的國家、社會意識，直到微觀的個人思想與行爲，都受其直接或間接影響，都可以通過階級分析得到最基本的解釋。對社會現象進行階級分析，首先要考察它產生於何種社會經濟條件，要研究這一現象的階級背景，分析它對哪一個階級有利，屬於哪個階級的思想體系，在整個社會的階級矛盾中處於何種地位和起什麼作用，它的發展趨勢如何等。

¹⁴⁶ 〈馬克思主義批評任務提綱〉，《藝術及其最新形式》，盧那察爾斯基著，郭家申譯，百花文藝出版社，2002年，頁330~331。

¹⁴⁷ 同上，頁335。

〔三〕 文藝創作中的病理學因素

盧那察爾斯基指出，決定作家創作風格和藝術傾向的因素十分複雜，但其中有兩項主要，甚至具決定性的因素—社會學因素和病理學因素，而後者鮮受關注。在文學史上，許多作家都有精神疾病，選擇藝術這項專業的人不可能完全正常，其藝術才華必定伴隨著某些特殊的心理結構，諸如高度感受力、易衝動的外向交往型性格等，而這些「天賦異稟」的人在生活意義上，都是流浪者或精神失常者。在俄國文學史中便有許多病態型傑出作家，如果戈里、杜斯妥也夫斯基，甚至普希金和托爾斯泰也有這方面的傾向。而在歐洲文學中，此類作家更比比皆是，如波瀾詩人密茨凱維奇〔Adam Mickiewicz, 1798~1855〕、法國詩人波德萊爾〔Charles Baudelaire, 1821~1867〕、法國作家莫泊桑〔Guy de Maupassant, 1850~1893〕等人，皆死於精神病。

由此看來，生物學因素似乎與主張純社會因素決定論的馬克思主義相矛盾，但盧那察爾斯基認為，馬克思主義者在面對此問題時，不可簡單斷言：文學中一切都是純社會現象，而應該思忖，「怎樣才能把文學史上實際遇到的病理學影響及其所帶來的畸型怪胎，與任何作品的社會學動因和制約性結合起來」¹⁴⁸。換句話說，應該在不否認病理學現象對文學創作的影響下，把病理學完全溶入社會學因素之中。

盧那察爾斯基雖強調病理學因素的重要性，但他也認為，在這種「雙重制約」中，社會產生的制約性是最主要。因此，研究精神疾病作家在文學上的投射時，應該從社會學角度尋找此現象的根源，用馬克思主義觀點加以闡釋，證明「精神病是正常機體對不正常環境條件的反映」¹⁴⁹。盧那察爾斯基從地理因素和時代因素兩方面佐證：在窮鄉僻壤的鄉村，精神病都帶有癡呆傾向，而城市中則以憂鬱症和躁鬱症居多，若將兩者環境掉換，環境對精神病性質的影響仍然一樣；從歷史發展來看，在危機、飢餓、革命和戰爭時期，不正常者人數明顯攀升，而在生活穩定的年代，精神病者則相對減少。由此可知，精神疾病並非遺傳或解剖生理學上的銳變，而是完全取決於社會的條件。以果戈里和杜斯妥也夫斯基為例，前

¹⁴⁸ 〈藝術史中的社會學因素和病理學因素〉，《藝術及其最新形式》，盧那察爾斯基著，郭家申譯，百花文藝出版社，2002年，頁341~342。

¹⁴⁹ 同上，頁356。

者的精神分裂的成因是「既要經常為俄國的政治現實進行自我辯解，又要為自己無力與此現實展開鬥爭而自我開脫」¹⁵⁰；而杜斯妥也夫斯基也同樣面臨現實社會的兩難處境：

這位作家的幾乎全部活動都是在沒完沒了地試圖為他和生活的黑暗勢力所結下的機會主義的聯盟作辯解，為自己內心抗爭的轉向變節，為自己在強大的惡勢力面前的退縮作自我辯解，因為他感到這種黑暗勢力在當時是無法摧毀的。¹⁵¹

盧那察爾斯基由此得出結論：馬克思主義並不否認人身上存在的生物學因素，但認為這種因素不能脫離人的社會存在獨立考察，一切絕對個人的東西都會完全游離於藝術學視野之外。因此，產生藝術作品的生命變異狀態必然是社會的，而藝術產生的社會原因也是社會的，我們科研的對象只能是社會現象。

雖然盧那察爾斯基所謂文藝創作中的「病理學因素」，歸根究底仍包覆於社會主義文學批評的巢臼，帶有循環辯證的味道，但其觀點從今天的眼光來看，仍具有相當高的理論價值，而其在批評方法上的開放視野，也豐富了以社會分析為主但非唯一的馬克思主義文學批評。

二、 杜斯妥也夫斯基—藝術家與思想家

盧那察爾斯基有關杜斯妥也夫斯基的評論有二，一是 1921 年紀念杜斯妥也夫斯基百年誕辰的演講稿〈藝術家和思想家杜斯妥也夫斯基〉，另一篇是 1931 年為杜斯妥也夫斯基全集所寫之序言〈思想家和藝術家杜斯妥也夫斯基〉。兩篇文章雖然語調上明顯不同：前者以敘事詩體鋪陳，後者則用半學術性

〔quasi-scientific〕筆法寫成，但批評觀點基本上一致，予以杜斯妥也夫斯基的評價亦同。此外，盧那察爾斯基因襲列寧評論托爾斯泰的批評方法¹⁵²，從社會學

¹⁵⁰ 同註 183，頁 348。

¹⁵¹ 同上。

¹⁵² 列寧在〈列夫·托爾斯泰，俄國革命的一面鏡子〉〔1908〕中，稱托爾斯泰「一方面是一位天才藝術家，不但寫出了無比的俄國生活圖畫，而且是世界文學裡的第一等作品。另一方面他卻是個迷信上帝的地主」、「托爾斯泰主義者」。1910 年托爾斯泰逝世，列寧撰文紀念，文章開篇即說：「作為一位藝術家和一個思想家及說教者，在這兩方面的世界意義和名聲，都反映了俄國革命的世界意義。」參見《列寧論作家》，列寧著，呂熒輯譯，新文藝出版社，1953 年，頁 111、119。

和階級分析的觀點出發，分析杜斯妥也夫斯基藝術創作和政治、哲學思想，忽略了作家性格和作品的其他面向，形成另一種「二分法」。

〔一〕 藝術家

盧那察爾斯基稱杜斯妥也夫斯基為「偉大的藝術家」。他承認，若依照一般「藝術形式與內容不可分離」的文藝理論，藝術家首先須是「造型師」〔формовщик〕，為自己的作品尋找完美形式，就這一點來看，杜斯妥也夫斯基的藝術家身份顯得薄弱，因為其作品絕大部分未臻完成、未經藻飾，缺乏形式之美。盧那察爾斯基指出，有人將內容與形式的結合比喻為「著禮服的天才」〔генерал в мундире〕，而杜斯妥也夫斯基則不注重梳妝打扮，其「天才」常常蓬頭垢面，但儘管如此，他仍然是偉大的藝術家，其帶有形式缺陷的作品則依然高懸文藝創作之巔。要如何解釋這種現象呢？盧那察爾斯基如此釋疑：杜斯妥也夫斯基思想的豐厚底蘊、在苦難中逐步養成的堅貞信念，以及透過感知菱鏡折射自身經歷的獨特表現方式，融匯成深沉龐博的作品內容，彌補了外在形式的不足，也使他享有永世不變的光輝。

盧那察爾斯基將杜斯妥也夫斯基歸類為「極其深刻的偉大抒情詩人」〔великий глубочайший лирик〕、「抒情藝術家」〔художник-лирик〕，他的作品是一道傾洩生活體驗的熾熱河流，其中包含兩個創作要素，第一是靈魂奧秘的連續自白與揭示內在真誠的渴望，第二則是在向讀者表白信念時所展現的強大感染力，這在其他抒情詩人身上，從未表現得如此強烈。盧那察爾斯基指出，作為一位抒情藝術家，杜斯妥也夫斯基在表達感受時，並不是用政論或佈道的形式，而是用假想虛構的敘事形式間接傳達，將自己的懺悔、靈魂的熱切呼告融入事件的陳述之中。他進一步指出，接觸杜斯妥也夫斯基的作品時，必須捨棄形式美的準則，其文字不加藻飾，用句極端直樸〔до крайности безыскусственна〕，人物語言未經個性化，也缺少美麗景色的細緻描寫，小說結構更是雜亂無章，不禁令人好奇，到底哪些部分是專心致意而寫，哪些地方又是信手拈來。文學批評家面對杜斯妥也夫斯基小說的奇特形式，就好比地理學家鑽研埃特納火山和富士山的成因，撲朔迷離又別有趣味。然而，獨樹一格的外觀並不是杜斯妥也夫斯基的全貌，表層底下獨創的內涵物才是令讀者流連駐足的主因，他略過形式包裝，希望盡快傾訴心曲，感動讀者。

盧那察爾斯基認為，除了舒洩和表露的渴望之外，杜斯妥也夫斯基還有一基本創作動因——對生命巨大、無窮、無法抑制的渴望，這是趨使他成為藝術家的主要動力。杜斯妥也夫斯基「創造了偉大和卑劣的人物，創造了眾神和生靈」，「所有這些人物都是他的孩子，也都是帶著各種面具的自己」，「他的血在他們的血管裡奔流，他的心在他創作的一切形象裡跳動」¹⁵³，他與他們血脈相連。然而，杜斯妥也夫斯基是在痛苦中生育這些人物，他與其筆下人物一起犯罪、懺悔，一起過沸揚的生活，一起在思想中撼動天地，為他們的痛苦而痛苦。正是因為他親身參與每個冒險歷練，所以才能夠比任何人更強烈地打動讀者。也正是像杜斯妥也夫斯基富有生活渴望和對生活內在私密瞭若指掌的靈魂，才能揭示人類心靈的深層奧秘，以及預言人類的命運。

杜斯妥也夫斯基不僅熱愛生命，也急盼享受生活中的樂趣，在他看來，人生中的一切挫折都應視為快樂來承受，甚至痛楚本身也能帶來歡樂。此一思想反映在其創作中，便是大量針對由受苦、犯罪和屈辱轉化而得的快樂之情的剖析。盧那察爾斯基說：

杜斯妥也夫斯基善於化現實為歡樂。他往往把他的筆浸在污泥潭里，甚至從這污泥中得到快樂。然而這並不是說，他以為污泥是好的。不。人生的污泥使他痛苦。他常常反復思考：受苦具有贖罪的意義。他認為人人都應該受苦，因為每個人都應對每一個孽障、每一項罪行負責。犯罪是普遍的現象，刑罰應該加諸於所有人。這就是杜斯妥也夫斯基的世界觀，而它是與其藝術風格密不可分的。¹⁵⁴

杜斯妥也夫斯基「親身經歷並感同身受」的風格，也使他無法創作簡短形式的作品。盧那察爾斯基指出，當杜斯妥也夫斯基塑造一個人物時，他的生命便與之融為一體，他希望與他持續共存、促膝長談，因此，總是刻意將作品拉長，例如《斯捷潘奇科沃村及其居民》〔1859〕原構思是喜劇作品，但言猶未盡，經延展後遂成中篇小說。對杜斯妥也夫斯基而言，人物的外在行為不重要，重要的是

¹⁵³ 《論文學》，盧那察爾斯基著，人民文學出版社，1987年，頁214。

¹⁵⁴ 同上，頁216。

思想和言語，因而其作品隨處皆是冗長的獨白和對話。盧那察爾斯基半幽默地稱杜斯妥也夫斯基為「熱情的愛說話的人」〔страстный разговорщик〕，認為正是由於這項特質，他才能使讀者貼近人類的心靈，窺看最深的底層，審視那裡發生的事。盧那察爾斯基亦指出杜斯妥也夫斯基小說的戲據特徵。他認為，杜斯妥也夫斯基的作品極適合在舞台上展演，因為其核心是人物心靈的感受，其餘部份，如服裝、場景等，均三言兩語、輕描淡寫地帶過，像極劇本中的「情景說明」〔ремарка〕。

盧那察爾斯基亦論及杜斯妥也夫斯基創作的心理學特色。他認為，杜斯妥也夫斯基之所以被稱為「心理學作家」〔писатель-психолог〕，是因為他對承載感受的客體和感受本身極感興趣，不願耗費時間描寫人物週遭環境，希望用最快速度讓讀者接近主角思想的萬花筒〔колейдоскоп мыслей〕和情感的旋律。他對人類心靈的刻劃，並不滿足於單純展示心理變化的內在過程，而是把現實中的可能性昇華至夢境與幻想的高度，克服現實的屏障，使人物歷經痛苦、屈辱和污穢，時而將他們摔落地獄，時而又將他們拋上九重天界〔эмпирей неба〕，從而全面呈現人類靈魂無法計量的高度和深不可測的深度。盧那察爾斯基也指出，雖然杜斯妥也夫斯基對人類心靈的感受有濃厚興趣，而其作品又是心理學材料的寶庫，但他沒有在人類心靈分析中得出某些心理學規則，就這一點來說，杜斯妥也夫斯基並不是完整意義上的心理學家。

〔二〕 癲癇症患者

盧那察爾斯基也從社會學角度探討了杜斯妥也夫斯基的癲癇症，這在馬克思主義批評家中，甚為突出。

他認為，癲癇症對於杜斯妥也夫斯基的兩個層面—藝術家和思想家，都有莫大關聯。關於這項疾病的生理學根源與起因，馬克思主義者和精神病理學家各執一詞，雖然盧那察爾斯基本身不否認生物學因素在文藝創作中的影響，但他反對後者單純從遺傳學等與個人社會生活經驗無關的角度解釋，因為即使是純生物學因素造成的結果，也是從社會學的前提衍生出來的。

根據杜斯妥也夫斯基本人的說法，他的癲癇症是在西伯利亞苦役期間首次發

作，當時正與獄友激烈爭論上帝和信仰的問題，發作時則伴隨著一種類似天啓的感覺。盧那察爾斯基認為，社會學和生物學因素在此兼而有之：

一方面是杜斯妥也夫斯基神經敏銳，因而感到——特別在當時艱苦的社會條件下——綿綿不盡的、常常是輕微但被誇大的痛苦。另一方面是癲癇症的發作，據杜斯妥也夫斯基本人內心的感受證明，這是偉大的寧靜、與全宇宙和諧一致的感覺的開端，總之，是情緒上的某種理想境界。

一方面厭惡和憤恨現實，另一方面熱烈希望調和各種矛盾，即使是在來世，即使採用神秘主義的方式。

杜斯妥也夫斯基才氣磅礴的熱情性格更加劇了這種情況，結果一方面是對自己和別人的可怕折磨，這已經成了他的創作的特點之一；另一方面則是他那心醉神迷的狀態。¹⁵⁵

換句話說，社會因素在杜斯妥也夫斯基的生理機制內找到適於宣洩的媒介，不僅因而生成癲癇症，也造就了杜斯妥也夫斯基的世界觀和文學風格。相反的，杜斯妥也夫斯基非凡的文學天份〔talent〕，也在疾病之中發現強大的表現力量，進而演化成爲天才〔genius〕。

〔三〕 思想家

盧那察爾斯基說，杜斯妥也夫斯基不僅是偉大的藝術家，同時也是位思想巨擘，兩者合一才能呈現其全貌。與其作品形式有異曲同工之妙的是，在杜斯妥也夫斯基的思想裡，找不到光明開朗的訓詞〔уроки светлой мысли〕，反之，朦朧深邃的部份才是其思想主體。

身爲馬克思主義者和列寧的追隨者，盧那察爾斯基對杜斯妥也夫斯基思想的評論，依然不脫階級分析和社會主義文學批評，認爲其思想的基本成因，是當時俄國即將爆發的社會危機。他援引列寧評論托爾斯泰時，對此危機的描述：「使古老自然經濟的俄羅斯搖搖欲墜的資本主義強大攻勢所引起的危機；使貴族的莊園和農民的木屋同歸於盡的危機；殘暴地將貴族和農夫一起捲入建立資產階級新

¹⁵⁵ 同註 188，頁 217。

俄國的變革中的危機」¹⁵⁶。杜斯妥也夫斯基與托爾斯泰都是此社會背景的產物，同樣以其磅礴才氣留下珍貴遺產，不同的是，托爾斯泰以代表農民的地主身分承受這場危機，而杜斯妥也夫斯基則作為一個城市居民、一個小中產階級〔мещанство〕反映它。

盧那察爾斯基認為，在此資本主義「肆虐」的時代，偉大作家不僅應深刻反映社會危機的所有面向和驚惶不安的脈動，更要表達出追尋出路的渴望，而這些都是杜斯妥也夫斯基創作的主要動力。因此，盧那察爾斯基稱杜斯妥也夫斯基為「第一位偉大的小中產階級作家，第一位不幸市民的磨難與追尋的歌詠者」。

盧那察爾斯基指出，小中產階級面對殘酷無情的社會危機，有三種自我解脫之道：強悍兇狠的人會張牙舞爪，通過犬儒主義、超人學說和暴力挖掘出路，杜斯妥也夫斯基身上便帶有此類型的習氣：攫取和虐待狂，在其作品中也透過「一切皆可為」表達了這樣的欲念；其二是杜伯羅留波夫和車爾尼雪夫斯基等人選擇的烏托邦社會主義〔утопический социализм〕，認為與人民聯合是擺脫苦難的出路，這條路終其一生都在強烈誘惑著杜斯妥也夫斯基；第三條路則是杜斯妥也夫斯基經受苦役流放的折磨後，被迫嚮往的美麗新世界—宗教。

杜斯妥也夫斯基不僅關注人類的罪惡，也無限熱愛天穹之境〔надзвёздная облость неба〕，他能夠明瞭並感受事物的和諧，因此充滿調和生命與贖罪的渴望。他始終懷抱著「人間樂土」和「和諧生命」的理想。盧那察爾斯基認為，這些本源思想促使杜斯妥也夫斯基參加彼得拉舍夫斯基小組，使他對烏托邦社會主義產生好感。基於此，盧那察爾斯基稱杜斯妥也夫斯基為「社會主義者」和「革命份子」。然而，沙皇專制政府〔самодержание〕對他施予的迫害—死刑、赦免、流放和苦役，使他挫傷，甚而屈服。杜斯妥也夫斯基內心產生巨大波動，一方面，他掩藏對資產階級的痛惡，取而代之的是對革命的憤恨，開始將革命份子視為為達目的不擇手段的無神論者；另一方面，早年革命的激情被殘酷壓抑，也使他對現實社會倍感不滿，但又無從宣洩。兩者皆排斥的結果，便是轉向基督教尋求慰藉，宣揚「恭順」〔смирение〕和「救贖」〔искупление〕，渴望「屈辱」〔унижение〕並在其中尋獲「快樂」〔наслаждение〕。在馬克思主義者看來，

¹⁵⁶ 同註 188，頁 199。

這是極端反動的思想，因為它抹煞了革命行動的正當性，並為專制政府提供奴役人民的藉口。但盧那察爾斯基認為，杜斯妥也夫斯基的思想轉變只是表面假象：

他內心完全不相信其基督教恭順理論和感知會取得勝利，相反的，革命者仍潛藏地持續活在他心中，並從被他驅入的地下室，用自己的反抗撼動廟宇的高牆。因此，「撒旦」的隨從—伊凡·卡拉瑪佐夫、斯塔夫羅金、拉斯柯爾尼科夫—無論杜斯妥也夫斯基如何毀損他們的形象，如何詆毀他們，最後都會變得饒富趣味、意味深長，從他們口中款款道出勝利的長篇感言；反之，愛的宣揚者—索尼亞、阿遼沙、梅詩金—雖然盡一切努力賦予他們聖潔與深度，但他們卻彷彿反芻式〔жвачные〕貧乏的人物，其宣揚的理想也失去了新鮮感和力道。¹⁵⁷

盧那察爾斯基從三方面證明其判斷。首先，杜斯妥也夫斯基相信，教堂總有一天會以其博愛和親睦的精神，取代世俗政權和私有制社會，將會「建成一個特別的、幾乎是非人間所有的、以內心的一致為基礎的社會主義社會」。由此可見，「杜斯妥也夫斯基極力想用內心的一致代替那曾向他放出光彩，後來卻被他摒棄的社會主義理想」¹⁵⁸，也正因為這樣的立場，他才能不致割斷他和社會主義真理的內在聯繫，同時又能對社會主義加以撻伐，才能既對沙皇和專制制度保持中成態度，同時又可以面向群眾。

盧那察爾斯基亦指出，杜斯妥也夫斯基小說中的復調結構是源自其內心的掙扎，而其中對社會主義的抨擊，實際上是一場作者安排的「公平訴訟」。在審判的過程中，眾聲喧嘩，每個人物用自己的聲音，自由表述己見。然而，他卻發現，他無力控制這些他所創造出來的靈魂，他們一旦被置於舞台上，便開始獨立自主地生活，並時常違背作者構思的原意。由此可證，宗教和革命兩種思想一明一暗地在他心中擺盪掙扎，造成他人格的解體、分裂：「對於他願意相信的思想和感情，他沒有真正的信心：他願意推翻的東西，卻經常反覆地激動他看來很像真理的東西」¹⁵⁹。

¹⁵⁷ 參見網路資料：<http://www.magister.msk.ru/library/dostoevs/lunaa002.htm>。

¹⁵⁸ 同註 188，頁 206。

¹⁵⁹ 同註 188，頁 209。

此外，根據蘇沃林〔A.C. Суворин，1834~1912〕日記所載，杜斯妥也夫斯基曾向他透露，在他所構思但未完成、以阿遼沙為主角的《卡拉瑪佐夫兄弟》第二部中，他將通過修道院使阿遼沙變成革命家，他會犯下政治罪行、被處死刑，最後在真理的探索中，自然而然成為革命家。盧那察爾斯基認為，這些例證都證明了在杜斯妥也夫斯基反動者和東正教與國家體制擁護者的陰暗面容下，埋藏著受難者和有志難伸的反抗者形象，而這些受壓抑的沉默自我，帶著滿腔革命熱情，在其作品中尋獲另一個舞台。他說：「杜斯妥也夫斯基用他的思想和作品教導我們—革命和社會主義是擺脫當前混亂的唯一出路。」他也肯定杜斯妥也夫斯基在俄國歷史發展中的地位：「俄羅斯正踏著痛苦但光榮道路向前邁進，這條路背後聳立著許多支持和祝福它的偉大先知，其中，杜斯妥也夫斯基無疑是最具吸引力、最傑出的一位。」¹⁶⁰

〔四〕 雙重評價

盧那察爾斯基在結論中指出，杜斯妥也夫斯基未能調和各種矛盾元素，因此，不得不對他採取雙重態度，即給予雙重評價。一方面，他讚譽杜斯妥也夫斯基是人類歷史上偉大的藝術家，他以其病態的天才創作許多文學鉅作，反映了「中、小資產階級在資本主義銳化的風暴中的慌亂心理」，表達出面對社會危機時產生的焦慮和自我懷疑。盧那察爾斯基認為，「杜斯妥也夫斯基主義」

〔достоевщина〕並未失去其時代意義，在第一次世界大戰後的西歐，尤其是戰敗國，例如德國，由於戰爭暴露了資本主義制度的混亂和脆弱，杜斯妥也夫斯基作品受到歡迎和推崇，甚至出現了自己的杜斯妥也夫斯基—赫爾曼·赫塞。即使無產階級當政的蘇聯，仍未能擺脫「杜斯妥也夫斯基主義」，因為「無產者和共產黨人，以及所有投身社會主義建設的人們，都不得不生活在小資產階級的包圍之中」，而「爭取社會主義的鬥爭不僅發生在人們身外，也發生在人們內心」¹⁶¹。因此，盧那察爾斯基認為，爲了了解人民和實踐理想，「先進的」馬克思主義者必須研究杜斯妥也夫斯基作品表現出的人們意識和行爲中的消極力量。他說：「杜斯妥也夫斯基能夠成爲比我們同時代人更好的指導者。」

另一方面，盧那察爾斯基也提醒讀者，從杜斯妥也夫斯基吸取教益的同時，

¹⁶⁰ 同註 192。

¹⁶¹ 同註 188，頁 220。

決不可以向他學習，不可以同情他的心境或仿效其風格。杜斯妥也夫斯基彷彿泥沼，要了解他就必須深入沼底，並在拓展和豐富了社會經驗後，抽身其中。盧那察爾斯基強調，應該向杜斯妥也夫斯基學習，但不能將他視為導師，而是要懷著批判的精神與之共存；應該研讀杜斯妥也夫斯基的作品，但不能將之視為終點，而是一種手段。

盧那察爾斯基在〈思想家和藝術家杜斯妥也夫斯基〉中的結語，可以說是蘇聯對杜斯妥也夫斯基雙重評價最簡潔明白的陳述：「對於革命所誕生而且在促成革命勝利的新人來說，不知道陀思妥耶夫斯基這樣的巨人恐怕是一件近乎不體面的事，但是如果受到他的影響，那卻是十分可恥，可以說是於社會有害的。」¹⁶²

綜上所述，盧那察爾斯基對杜斯妥也夫斯基的評價存在兩種雙重性。在「藝術家」方面，盧那察爾斯基指出杜斯妥也夫斯基作品形式的缺陷，但高度評價其作品內容；在「思想家」方面，他也同時指出杜斯妥也夫斯基的教育意義和危險性。整體而言，盧那察爾斯基以列寧的文學批評為圭臬發展出的新評論觀點，以及試圖在杜斯妥也夫斯基的世界性意義和蘇聯對待異己意識形態的偏狹間尋找拆衷點的努力，或多或少在蘇聯評論界中延續，直到第二次世界大戰後的「日丹諾夫時期」為止，提升了杜斯妥也夫斯基在蘇聯的地位。

參、 巴赫金：復調小說首創者

巴赫金〔M.M. Бахтин，1895~1975〕是二十世紀蘇聯著名的文藝理論家、文學話語與文本分析家、語言哲學家、歷史詩學家、思想家和理論家。著作甚豐，主要有《審美活動中的作者與主人公》〔1919~1924〕、《杜斯妥也夫斯基創作問題》〔1929〕、《小說的時間形成與空間體形式》〔1937~1938〕、《拉伯雷在寫實主義歷史中的地位》〔1940〕、《杜斯妥也夫斯基詩學問題》〔1963，〈杜斯妥也夫斯基創作問題〉修訂本〕、《拉伯雷的作品與中世紀·文藝復興時期的大眾文化》〔1965〕等。

巴赫金的思想發展分四階段。1918 至 1924 年為哲學時期，在新康德主義和

¹⁶² 同註 188，頁 220。

現象學影響下，構思自己的哲學體系；1925年至1929年間，巴赫金告別形而上學，與弗洛伊德主義、蘇聯馬克思主義、形式主義、語言學等主流思潮展開論爭與對話；30年代，他在小說發展史領域中探究歷史詩學；60、70年代重返形而上學¹⁶³。雖然巴赫金從20年代開始便提出許多革命性的文藝學、文學批評和美學理論，卻因動亂的社會背景和官方意識形態，直到60年代才被學界重新發現與理解，且匯入西方科學主流中，為西方各種批評流派，如新馬克思主義、結構主義、解構主義、敘事學、符號學所接納，形成學術熱潮，對許多人文學科領域產生影響。但由於巴赫金思想層面廣泛，也出現「多種定位」的情形：有些文學批評家視他為杜斯妥也夫斯基專論的作者，有些則將他歸類為研究狂歡節及顛覆社會等級制的理論家，還有些批評家、社會理論家和思想史家站在馬克思主義理論立場上，引他為同道，另一些西方學者則強調他是小說理論家。各文藝流派皆從自己的角度出發，取巴赫金的某一側面，少有兼收並蓄者，一方面顯示其文藝理論和思想的多樣性，另一方面也形成全面了解的困難度。本論文從「杜斯妥也夫斯基評論家」的角度，論述巴赫金的理論與批評。

杜斯妥也夫斯基是巴赫金最偏愛的作家，他們彼此頗多相似。巴赫金一生窮困潦倒，終身為脊椎炎所苦，甚至被迫截肢，1929年因參加「非法反蘇組織」宗教哲學團體被捕、流放，著作多幾經延宕才得以出版，甚至博士論文審查也一波三折，直至晚年聲譽日隆，生活情況始轉穩定，曲折多乖的生命歷程，與杜斯妥也夫斯基相似。此外，論述杜斯妥也夫斯基的論著也直接影響他的生活。1929年巴赫金的《杜斯妥也夫斯基創作問題》出版，結束長期論著未能發表或借他人之名發表¹⁶⁴的困境，但巴赫金不久即遭逮捕。盧那察爾斯基對這部著作極力稱讚，使判決減為流放哈薩克。50年代末期，高爾基學院研究生在塵埃滿佈的書架上發現《杜斯妥也夫斯基創作問題》，積極推薦院出版社出版該書，雖屢遭拒絕，但已使蘇聯學界注意到巴赫金。幾經奔走，補充修改後的《杜斯妥也夫斯基詩學問題》終於重新出版，並促成巴赫金其他文論的發表。杜斯妥也夫斯基專論第一版挽救了巴赫金的肉體生命，第二版則從被遺忘中挽救了他的思想生命。國

¹⁶³ 《米哈伊爾，巴赫金》，卡特琳娜·克拉克著，語冰譯，中國人民大學出版社，2000年，頁10。

¹⁶⁴ 20年代後半期，巴赫金的朋友沃洛西諾夫〔В.Н. Волошинов，1984~1936〕與麥德維杰夫〔П.Н. Медведев，1892~1938〕在彼得堡發表重要文藝理論著作：前者《弗洛伊德主義評述》〔1925〕、《馬克思主義與語言哲學》〔1929〕、後者《文藝學中的形式主義方法：社會詩學導論》〔1928〕。近年有些俄國學者認為，這些著作都出自巴赫金筆下，以他們的名義發表。

外學界亦先接觸其杜斯妥也夫斯基評論，然後才注意到他的文藝理論。杜斯妥也夫斯基在很大程度上塑造了巴赫金的思想，諸如複調小說、對話主義、狂歡節文化與怪誕現實主義，都與杜斯妥也夫斯基的作品息息相關。

巴赫金主要從藝術形式和文學體裁剖析杜斯妥也夫斯基的藝術創作特點。以下介紹巴赫金在杜斯妥也夫斯基作品中發現的複調小說、對話藝術與狂歡化文學體裁。

一、 複調小說首創者—杜斯妥也夫斯基

「複調」〔полифония〕原係音樂理論術語，是多聲部並列的一種「對位法」，指兩種或多種聲音的同時呈現，每個聲部彼此獨立又相互諧和。巴赫金將之套用於小說藝術上，闡釋杜斯妥也夫斯基小說有別於傳統獨白型小說的藝術特徵，一種新的藝術形式。杜斯妥也夫斯基藉此讓筆下人物發出自己的聲音，將作者的干預降到最低，改變傳統作者與主角的主從關係，形成眾聲合唱的旋律。巴赫金稱杜斯妥也夫斯基為複調小說的首創者，創造出全新的小說體裁，體現作者新的藝術觀照和藝術思維，突破十七、十八世紀以來，文藝創作崇拜單一和唯一理智的歐洲理性主義形成的「獨白」〔МОНОЛОГИЯ〕原則。

巴赫金與其他批評家的觀點不同，不認為杜斯妥也夫斯基的聲音與作品主角的聲音融合或代表所有思想和聲音的綜合。他說，杜斯妥也夫斯基作品並非一位文學藝術家的獨唱，而是許多思想家，如拉斯柯爾尼科夫、梅詩金、伊凡·卡拉瑪佐夫、宗教大法官等人表達並維護的哲理議論，各人的思想觀點卓然獨立，不是杜斯妥也夫斯基言論的「無聲奴隸」，也不是作者藝術觀照下的客體，而是與創造者並肩而立，甚至與之抗衡，抒發己見的「獨立性、內在自由、未完結性和未論定性」¹⁶⁵自由主體。

獨白型作品中，只存在作者的聲音，作者掌握一切，全知全能地安排人物，窺看人物的心底秘密。杜斯妥也夫斯基的複調小說「不是眾多性格和命運構成的統一客觀世界，在作者統一意識支配下層層展開，而是眾多地位平等的意識，連

¹⁶⁵ 《詩學與訪談》，巴赫金著，白春仁、顧亞鈴等譯，河北教育出版社，1998年，頁83，

同它們各自的世界，結合在某個事件中，相互間不發生融合」¹⁶⁶。巴赫金在引文中列舉多位批評家的評論，證明此看法：杜斯妥也夫斯基小說由多種不同思想的衝突構成。這種「存在眾多併各自獨立，不相融合的聲音和意識，由具有充分價值的不同聲音組成的真正複調，是杜斯妥也夫斯基長篇小說的基本特點」¹⁶⁷。

巴赫金認為，杜斯妥也夫斯基藝術思維的變革，如「小規模的哥白尼式變革」〔в маленьком масштабе коперниковский переворот〕，使原先由作者進行的最終定評，成為主角自我的裁定，過去作者全盤掌握的視野，被分割成數個同一平面的完整、平等的世界，其視角已無法窮盡人物的意識與感知，「除了主角本身的現實〔действительность〕，還有週遭的外部世界及日常生活，都被吸收到自我意識中，轉入主角的視野」¹⁶⁸。複調藝術思維建立在人物視野上，不以作者為唯一視點，由主角自己觀察評價生活與世界。換句話說，在杜斯妥也夫斯基的複調小說裡，人物意識具有與作者意識並列的權利和地位，展示許多具有自主思想感情的人物的觀察和活動。

複調小說不僅使小說體裁的發展進步，「超出小說範圍之外的特殊複調藝術思維」，亦是人類藝術思維的突破。不過，新體裁不排擠或取代舊體裁，而是補充和擴展，每一種體裁都有不可替代性。因此，複調小說不會限制獨白小說〔包括自傳體小說、歷史小說、風俗小說及史詩小說〕的發展。但巴赫金說，杜斯妥也夫斯基複調小說描寫的對象，如「思考者的意識，此意識生存的對話領域，即其深刻和特別之處，都是獨白型藝術視角無法企及的」¹⁶⁹。他帶來新的藝術視覺形式，有別於以往的藝術觀察視角，拓展藝術視野，並開拓了人及生活的新面向。因此，複調小說雖不抹煞傳統獨白小說，產生的衝擊與影響不能忽視。

二、 杜斯妥也夫斯基小說結構的核心—對話

〔一〕 對話藝術

巴赫金的「複調」，實際上是「對話主義」，因此，複調小說又可稱為「對話小說」。「對話主義」是巴赫金學術思想的精隨，也是其思想體系的哲學基礎。他

¹⁶⁶ 同上，頁 4。

¹⁶⁷ 同註 200。

¹⁶⁸ 同註 200，頁 64。

¹⁶⁹ 同註 200，頁 361。

認為，人類生活充滿對話性，對話無時無處不在，不僅存在於人類生活行為的表象層面，也滲透入人類語言和思想的縱切面。然而傳統的文學創作強調獨白藝術思維，作品中的人物欠缺自主性與主體性，沒有思想與發言的權利，話語被作者代言，成為作者統一觀點的傳聲筒，作者隨意擺佈其命運，作出結論，卻不能深入「人身上的人」之中。

巴赫金在杜斯妥也夫斯基的小說中發現截然不同的對話藝術，創造出新的複調小說。杜斯妥也夫斯基小說的複調特徵來自人物與人物、人物與作者間的對話關係。以伊凡·卡拉瑪佐夫為例，「他卓然獨立不是由於其哲學，而是因為他對其他人物的反駁和補充，他使用自己的方式形成了獨特的哲學」¹⁷⁰，他的語言在差異並存的對話中開展，有關宗教大法官的長篇自述，也是與許多他人聲音組成的「對話的獨白」。杜斯妥也夫斯基認為，冷靜的分析及移情的觀察，都不可能完全掌握並理解人的內心世界，只有通過對話，在人與人的相互作用中，才能接近他。「存在意味進行對話的交際」，「唯一的聲音什麼也完成不了，什麼也解決不了。兩個聲音才是生命的最低條件，是生存的最低條件」¹⁷¹。因此，對話是杜斯妥也夫斯基藝術世界的中心，他的人物都是交談的主體，而非談論的客體。

杜斯妥也夫斯基的對話尊重意識主體的價值，將人物的意識視為「他人」的意識，主角不是第三人稱的「他」，更不是全知全能的「我」，而是對話對象的「你」。其複調小說不是某人的意識，而是幾個意識相互作用形成的整體。巴赫金說：

杜斯妥也夫斯基描寫的不是單個意識中的思想，也不是不同思想的相互關係，而是眾多意識在思想觀點方面的相互作用。又由於意識在杜斯妥也夫斯基的世界中，不是形成發展過程，……而與他人意識並列描寫，其結果便不可能集中寫這個意識及其思想觀點，不可能集中寫其內在的邏輯發展，於是把它引入同他人意識的相互作用之中。杜斯妥也夫斯基筆下人物的意識，從不獨立而自足，總是與他人的意識處於緊張關係之中。主角的每一感受、念頭，都有內在的對話性，有辯論色彩，充滿對立的鬥爭或準備接受他人的影響。¹⁷²

¹⁷⁰ 同註 198，頁 316。

¹⁷¹ 同註 200，頁 340。

¹⁷² 同註 200，43。

對杜斯妥也夫斯基而言，小說內部和外部各部分間的關聯都有對話性質，小說是一場「大型對話」〔*большой диалог*〕，不僅在結構上反映出人物間的對話，還向內深入，滲透至小說的每種語言及人物的每一手勢與表情變化，使語言議論成爲雙聲部，在每一個聲音裡都聽得見爭論，形成內心對話，即「微型對話」〔*микродиалог*〕。「大型對話指小說在交流語境和文本總體構型原則上具有的對話性，表現爲結構線索的平行性與共時性；微型對話則指作家的敘述語言和人物心理語言及外在對話中的對話性，即兩種或兩種以上矛盾對立的聲音同存於一種語言之中」¹⁷³。《罪與罰》拉斯柯爾尼科夫斯接到母親詳述杜妮亞與盧仁婚事的信，進行「全面對話式的內心獨白」，便是微型對話的範例，所有詞句都是雙聲部，每句話都有兩個相互爭辯的聲音：拉斯柯爾尼科夫與杜妮亞的聲音、拉斯柯爾尼科夫與母親的聲音、索尼亞與馬爾美拉朵夫的聲音。「形諸佈局結構的對話與內在的對話緊密相連，並在一定程度上以內在對話爲基礎，兩者同樣密不可分地與整部小說的大型對話相連繫」¹⁷⁴。

杜斯妥也夫斯基筆下人物的思想亦以對話方式呈現。他「把思想看作不同意識、不同聲音共同演出的生動事件」，「思想、意識及一切受意識光照的人類生活，本質上都是對話性的」¹⁷⁵。以《罪與罰》拉斯柯爾尼科夫闡述其思想理論基礎的論文爲例，杜斯妥也夫斯基不以獨白形式講述這篇文章的內容，而是以拉斯柯爾尼科夫、波爾菲利〔*Порфирий*〕與拉祖米欣的緊張對話呈現，先是波爾菲利以誇張挑釁的語調轉述論文大意，然後拉斯柯爾尼科夫自己呈述，其間不時被他人的問話打斷。「拉斯柯爾尼科夫的思想在這段對話中，展示出自己各方面、各種色調、各種潛力，並與其他生活立場形成各式各樣的相互關係」¹⁷⁶。巴赫金認爲，這種以對話建構思想的藝術手法，使杜斯妥也夫斯基成爲偉大的思想藝術家。

〔二〕 內心獨白與雙重思想

巴赫金認爲，杜斯妥也夫斯基長篇小說的創新，表現在人物的對話中。他對拉斯柯爾尼科夫的內心獨白及伊凡話語中雙重思想的闡釋，極有價值。

¹⁷³ 〈從對話開始—巴赫金文本理論初探〉，王春輝著，《康定民族師範高等專科學校學報》，2004年6月，13卷02期，頁48-49。

¹⁷⁴ 同註200，頁359。

¹⁷⁵ 同註200，頁115。

¹⁷⁶ 同註200，頁116。

1. 拉斯柯爾尼科夫的獨白

巴赫金指出拉斯柯爾尼科夫的獨白與眾不同在於，高度的內心對話性。他的思考皆以對話呈現，不是思考事物，而是與之說話。當他暗自思索時，便是與自己對話。其獨白常用「你」，勸說自己、挑逗自己、揭露自己、挖苦自己，彷彿與另一個自己交談。以拉斯柯爾尼科夫讀了母親來信後的內心獨白為例：

不容許發生？你怎麼辦才能使得這種事不發生呢？你不准她們這樣做？可是你有什麼權利呢？你為了取得這種權利，能向她們應許些什麼呢？你等到大學畢業，謀到差事，一定會把你的全部命運，全部前程獻給她們嗎？這種話我們早就聽說過，其實不過是空口說白話罷了。再說，現在該怎麼辦呢？要知道，現在總得做點什麼才成，你明白嗎？然而你現在在做些什麼呢？簡直就是在搜刮她們的錢。要知道，那些錢，有的是憑一百盧布撫恤金做保借來的，有的是在斯維德里加伊洛夫先生家裡憑薪資做保借來的！你有什麼辦法把她們從斯維德里加伊洛夫夫婦手下，從阿法納西·伊凡諾維奇·瓦赫魯興手下解救出來呢？你這個未來的百萬富翁，支配著她們命運的宙斯？再過十年嗎？可是這十年當中，母親忙於織頭巾，恐怕已經把眼睛累瞎了，或者哭瞎了也未可知，而且她常年吃素，身體衰弱不堪。妹妹呢？嗯，你細細想一想：過上十年，或者就在這十年當中，你妹妹可能成為什麼樣子呢？你能推想出來嗎？¹⁷⁷

這段獨白有母親、盧仁、杜妮亞、馬爾美拉朵夫等人的聲音，不同的語調相互爭論。「他組織內心語言，就是針對他近日聽到、觸動他的他人話語，組織一連串生動、激烈的對話」¹⁷⁸。進入心房的每一人物語言，是某種生活目的和思想立場的象徵，代表生活中令他苦惱的問題的解決方法，這些方法又與他的決定互異。在他的內心話語中，現實生活具有不同生活觀與世界觀的人物匯聚在同一個意識，彼此靠攏、交錯，相互滲透，形成現實中不可能發生的特殊對話。

杜斯妥也夫斯基從不描寫思想的形成過程，而是將所有思想材料擺到主角面

¹⁷⁷ 《罪與罰》，杜斯妥也夫斯基著，汝龍譯，桂冠圖書出版有限公司，1998年，頁59。

¹⁷⁸ 同註200，頁320。

前，讓他自行選擇。小說裡，內心對話實際上是一場如何在已有的思想意向間抉擇的鬥爭，主角的最終任務不是受他者影響逐漸形成新思想，而是「找到自己的聲音，並在許多別人聲音中找到自己的位置，使自己的聲音與一些聲音結合，與另一些聲音對立，或者把自己的聲音與自己密切交融的另一個聲音分離開來」¹⁷⁹。

2. 伊凡·卡拉瑪佐夫話語中的雙重思想

雖然杜斯妥也夫斯基筆下的人物無所不知，只需在齊備的各種思想素材中進行選擇，有時也會對自己隱瞞已知的訊息或思想，形成顯見思想與隱蔽思想共存的「雙重思想」〔двойные мысли〕。前者決定語言的內容，後者決定語言的結構。杜斯妥也夫斯基的藝術世界裡，思想即對話，雙重思想便形成雙重聲音，在與他人或自己的對話中交鋒。阿赫金說，「在杜斯妥也夫斯基的對話中，不是兩個完整的獨白聲音相衝突、爭論，而是兩個分裂的聲音〔至少有一個是分裂的〕。一個聲音的公開對語回答另一個聲音的隱蔽對語」¹⁸⁰。

雙重思想在《卡拉瑪佐夫兄弟》伊凡的語言中最突出。伊凡深信德米特里是弑父兇手，但內心懷疑自己有罪，兩種思想激烈爭鬥。此時，發生與阿遼沙的對話。阿遼沙辯稱兇手不是德米特里，意在回覆伊凡直接表達的顯性聲音，然後又說：「殺死父親的不是你，不是你！」這句話則在回答伊凡內心對自己提出的問題，揭示伊凡的隱性聲音。伊凡與魔鬼的對話亦與此相似，魔鬼的話是伊凡思想和語言的重複，是換上另一副面貌的伊凡，不同的是阿遼沙話中帶有愛與和解，而魔鬼則是譏諷與譴責的語氣。

杜斯妥也夫斯基雙重思想的刻劃，在伊凡與斯梅爾佳科夫的對話中特別清楚。兩者的意圖極複雜，伊凡既盼望父親死去，又不願涉身其中，希望弑父必然發生，又違抗此意願，形成內在對話的分解，他說：「我不願意父親被殺害。如果真的發生了，那是違背我的意願。」「但我願謀殺能在違反我的意願下實現，因為那樣我的內心便與此事無牽連，對自己無可指責。」這兩句構成伊凡的內在對話。斯梅爾佳科夫未察覺伊凡的雙重思想，他只聽見伊凡內在的第二對語，並與之對話。因此，他把希望父親死去的願望，視為「一切皆可為」導引出的自然

¹⁷⁹ 同註 200，頁 322。

¹⁸⁰ 同註 200，頁 346。

結論，並付諸實行。對話體現雙方意願的交換，「一是斯梅爾佳科夫公開而自覺的意願，另一是伊凡隱蔽的意願，這場交談超越了伊凡另一個公開而自覺的意願」¹⁸¹。兩聲音在一個聲音中、兩種對語在一個對語中交鋒，是杜斯妥也夫斯基對話結構的特徵。

〔三〕 共時藝術

爲了充分表現人物與人物、人物與作者間的獨立性與對話關係，杜斯妥也夫斯基呈現獨特的時空概念。他集中於同時共存與交流互動的空間存在，將時間過程的不同階段，及人內心的矛盾，置於某一時間的橫切面上，探索它們的相互關係，使每一個意識主體自我闡明，相互提問與辯論，將不同人物的世界及各種思想，結合成複調小說的世界，由此產生小說情節的流動感與節奏。巴赫金將歌德與杜斯妥也夫斯基相比較。他說，前者習於把事物看成前後相關的歷史進程，其藝術結構是「歷史縱向」；杜斯妥也夫斯基正好相反，他不探討前因後果，且讓事物在同一層面、同一時間相聚、對話、衝突，形成緊張的氛圍，表現類似戲劇手法的「共時藝術」。此種獨特的藝術，使杜斯妥也夫斯基在千篇一律的事物中看見豐富多彩的面貌：

在每一種聲音裡，他能聽出兩個相互爭論的聲音；在每一個表情裡，他能看出消沉的神情，並立刻準備變化為相反的表情。在每一個手勢裡，他同時能察覺十足的信心和疑慮不決；在每一個現象上，他能感知存在深刻的雙重性和多種含義。可是，一切矛盾和雙重性，並沒有形成為辯證發展的進程，沒有連綴為時間的運動，也不是一種形成過程，卻全在同一平面上展開，或相伴平行，或相互對峙；或雖然和諧但互不融合，或矛盾到底；是互不融合的聲音組成的永恆和諧體，或者是相互之間永無休止、永無結果的爭論。陀思妥耶夫斯基的視覺，封閉於多樣展開的瞬間，並停留在這瞬間，使這瞬間的橫切面紛繁多樣的事物，各顯特色而窮形盡相。¹⁸²

三、 杜斯妥也夫斯基與狂歡化

巴赫金認爲，歐洲源遠流長的民間狂歡節形成獨特的藝術思維模式與世界

¹⁸¹ 同註 200，頁 350。

¹⁸² 同註 200，頁 40。

觀，對歐洲小說的發展影響深遠。杜斯妥也夫斯基的藝術思維，很大程度上也繼承了狂歡節的文化傳統。

〔一〕 狂歡節文化

狂歡節流行於中世紀歐洲，四旬齋期在廣場上舉行民間狂歡活動，常有滑稽戲、歌曲等表演。狂歡節活動可追溯至古希臘羅馬時期，如酒神節、農神節。廣義的狂歡節式慶典還包括不同時代、不同國家的民間節慶，如愚人節、謝肉節、聖誕節等，甚至涵蓋日常生活中具狂歡特點的活動，如集市活動、婚禮、豐收慶典等。

巴赫金將所有狂歡節式的慶賀、禮儀、形式統稱「狂歡式」〔карнавал〕的文化現象，是不分演員與觀眾，全民參與的遊藝，舞台中心是廣場和鄰近街道，向外擴展，甚至進入民房，不受空間限制。人們依照狂歡式規律生活其中，種種法令、限制與規範，在狂歡節期間完全取消，人們暫時擺脫中世紀等級制度嚴峻生活的清規戒律，不分彼此、相互平等、不拘形跡地狂歡，建立彼此自由接觸的親暱關係，形成人際互動的新模式，及狂歡節式的世界感受：「顛覆等級制、主張平等的對話精神，堅持開放性，強調未完成性、變易性，反對孤立自足的封閉性，反對僵化和教條」¹⁸³。

人的行為、姿態、語言從等級地位〔階級、官階、年齡、財產〕的桎梏中解放出來，也就是被等級制度所禁錮、分割的東西，如神聖與粗俗、崇高與卑下、偉大與渺小、聰慧與愚蠢等對立，在狂歡氣氛中產生了接觸。這種中世紀常規思維中不可思議的世界感受，「反映中世紀人民將神權統治的世界『翻轉過來』的願望，對傳統觀念進行重新評價的精神，以及追求自由平等的精神」¹⁸⁴。

笑謔地為狂歡國王加冕及脫冕是狂歡節的主要儀式，以各種形式出現在所有的狂歡慶典中，其核心思想是「交替與變更、死亡與新生的精神」，加冕預示了脫冕，如生死的必然循環，體現世上一切制度、秩序、權勢和地位令人發噱的相對性。狂歡式形象皆具有兩重性本質，結合嬗變和危機兩個極端：「誕生與死亡，

¹⁸³ 〈巴赫金狂歡化詩學理論〉，夏忠憲著，《北京師範大學學報》，1994年05期，頁76。

¹⁸⁴ 《俄蘇文藝學學派》，彭克巽主編，北京大學出版社，1999年，頁183。

祝福與詛咒，誇獎與責罵，青年與老年，上與下，當面與背面，愚蠢與聰明。對狂歡式思維來說，非常典型的是成對的形象，或相互對立〔高與低、細與粗等〕，或相近相似〔同貌與巒生〕」¹⁸⁵。

〔二〕 狂歡化歷史演變

狂歡對包括文學在內的文化領域都產生巨大影響：

狂歡節上形成了一套表示象徵意義的具體感性形式的完整語言，從大型複雜的群眾性戲劇到各別的狂歡節表演。這一語言分別地，可以說是分離地表現了統一而複雜的狂歡節世界觀，這一世界滲透了狂歡節的所有形式。這個語言無法充分準確地譯成文字語言，更不用說譯成抽象概念的語言。不過它可以在一定程度上轉化為與它相近的藝術形象語言，也就是轉化為文學語言。狂歡式轉為文學語言，即所謂狂歡化〔карнавализация〕。

186

古希臘羅馬時代，狂歡節在人民生活中即佔重要地位。文學上，風雅喜劇及莊諧體〔серьёзно-смеховой жанр〕皆高度狂歡化，後者以「蘇格拉底對話」〔Сократический диалог〕和「梅尼普諷刺」〔Мениппова сатира〕最為突出。中世紀時，狂歡節活動達三個月，大量各種民間語言與拉丁文的詼諧文學和諷刺性摹擬文學，都與狂歡慶典有關。文藝復興時期，狂歡節潮流進入常規生活各領域，所有文學體裁均深刻全面狂歡化。薄伽丘〔Giovanni Boccaccio，1313~1375〕、拉伯雷〔Francois Rabelais，1493 或 1494~1553〕、莎士比亞、塞萬提斯都創作了許多狂歡化作品。這種影響在文藝復興時期達至巔峰，之後便開始式微。十七世紀下半期之後，民間狂歡生活比重下降，趨於沒落，失去全民性質。狂歡節不再是狂歡化的直接來源，取而代之的是狂歡化文學。如此一來，狂歡化便成為文學體裁的一種傳統。雖然原本意義上的狂歡節對文學仍保有某些直接影響，但已不具有構成新文體的力量。因此，對近三世紀的作家來說，狂歡化主要是作為一種文學體裁傳統產生影響，對於其非文學的來源—狂歡節，則未明確意識到。

¹⁸⁵ 同註 200，頁 165。

¹⁸⁶ 同註 200，頁 161。

〔三〕 狂歡化特點

狂歡化的外在特點主要可歸納為下列五點：

1. 將狂歡節的禮儀形式，如加冕及脫冕、換裝禮節、玩笑愚弄、交換禮品等，移植到文學中，作品情節與場景產生象徵意義、兩重性或相對性，具有狂歡節的輕鬆感，實現新舊交替。
2. 狂歡廣場的含義在文學中得到擴展。「廣場是情節發展的場所，透過現實的廣場，可以看到親暱的交際和加冕脫冕的狂歡場景」。情節中可能出現的廣場，只要是人們相聚和交際的地方，無論是大街、道路、酒館、澡堂、甲板，都增添狂歡氣氛。
3. 異乎尋常的境遇〔исключительные ситуации〕與生活。狂歡化文學虛構幻不著邊際的故事，將幻想、自由、神祕的宗教因素與「貧民窟自然主義」〔трущобный натурализм〕結合，主角面對異常的境遇。所以作者也常描寫精神錯亂、個性分裂、異常夢境等越出常軌的情境。
4. 敘事時空狂歡化。除了情節場景狂歡化，空間也有別尋常，情節集中於兩點〔точки〕，「一點在邊沿〔порог〕，〔指大門、入口、樓梯、走廊等〕，這裡發生危機與轉折；另一點在廣場上〔通常以客廳、大廳、飯廳代替廣場〕，發生災禍或鬧劇」¹⁸⁷。此外，時間亦狂歡化。狂歡化時間超越了傳記體時間，情節集中於危機、轉折、災難上，此一瞬間相當於「億萬年」。
5. 人物形象雙重性。人物身上結合生死、老少、上下、正反、誇斥、悲喜等兩極化現象與特徵。

狂歡化以狂歡式的世界感受、烏托邦理想、廣泛的平等對話精神、開放性等為基礎，賦予看來荒誕無稽，又出人意表的新理解，組織到各種狂歡式場景中，創造藝術真實。狂歡式的邏輯是反常態、轉變、上下前後倒置、戲謔化、戲耍式，

¹⁸⁷ 同註 200，頁 198。

意在廢舊立新，打破規則¹⁸⁸。巴赫金說：

狂歡化不是附著於外表的靜止公式，而是藝術視覺一種異常靈活的形式，幫助人發現迄今未識的新鮮事物的某種啟發式原則。狂歡化把一切表面上穩定、已然成型、現成的東西，全部相對化；同時它又以自己那中除舊佈新的精神，幫助杜斯妥也夫斯基進入人的內心深處，進入人與人關係的深層中。¹⁸⁹

〔四〕 杜斯妥也夫斯基小說的狂歡化

巴赫金精闢剖析杜斯妥也夫斯基《罪與罰》、《賭徒》與《白痴》三部中長篇小說的狂歡化特徵。杜斯妥也夫斯基所處之時代背景與狂歡化密切相關，因為當時正值資本主義發展的年代，傳統的生活型態、道德規範及信仰逐漸瓦解，人的行為與思想從等級分明的封閉中解放，在不受拘束的對話氣氛中交流，性格與思想的雙重性亦已暴露。「資本主義像蘇格拉底在雅典市集廣場上，把不同人們的不同思想拉在一起」¹⁹⁰。這樣的時代背景，深化了杜斯妥也夫斯基作品裡的狂歡感受，對話的狂歡化也從《罪與罰》開始，貫穿他的其他長篇小說。

1. 《罪與罰》

《罪與罰》中人物的命運、思想與感情，無不向邊緣〔 граница 〕輪轉、向極限試探，沒有穩定靜止的東西，也沒有傳記體時間下開展的情結，「一切都要求更替、變化，一切都是在未完成的轉化過程中攝取下來加以表現」¹⁹¹。甚至小說情節發生的地點彼得堡也非穩定，在現實與幻象、存在與不存在的邊緣。

小說的空間也高度狂歡化。拉斯柯爾尼科夫生活在邊緣，居住「立櫃」式的小間，緊鄰樓梯口，房門從來不鎖，這是個與外界相通的開放空間。房內體現的不是傳記體生活，而是危機、下決定、死亡或重生等狂歡式時間片段的聚合。馬爾美拉朵夫一家也過著邊緣生活，住在緊鄰樓梯的穿堂。拉斯柯爾尼科夫行兇後，兩來客造訪，在門外樓梯口不斷拉鈴，他緊挨著門聆聽外面的動靜，在門檻

¹⁸⁸ 同註 218，頁 78。

¹⁸⁹ 同註 200，頁 222。

¹⁹⁰ 同註 200，頁 223。

¹⁹¹ 同上。

旁度過曲折驚魂的幾分鐘。拉斯可爾尼科夫與索尼亞的幾次對話也發生在鄰家屋外門檻邊。

巴赫金認為，杜斯妥也夫斯基與托爾斯泰、屠格涅夫的不同，在於其小說情節不在實現傳記體生活的客廳、大廳、書房、臥房等遠離門檻的房內空間發生，而是把空間集中在「門檻、過道、走廊、樓梯口、樓梯、梯階、朝樓梯敞開的房門、院子大門」，及「廣場、街道、建築物的正牆、小酒鋪、犯罪窟、橋樑、排水溝」等邊緣及其替代物的「點」，發生危機、劇變和命運的轉折，人物也在此作出決定、獲得新生或招致死亡。

巴赫金以拉斯柯爾尼科夫的夢境為例，說明小說的狂歡化特徵：

他居高臨下地站在她面前。「她害怕了！」他暗想，悄悄從繩套上摘下斧頭，對準老太婆頭頂砸下，接連數次。可是奇怪，斧頭砍下去，她簡直一動也不動，彷彿是木頭做的。他嚇了一跳，俯身湊近想看清她，然而她越發低下頭去。於是他索性趴在地上仰頭瞧她的臉。這一看嚇得面如死灰，原來老太婆坐在那裡發笑，不出聲地輕輕笑著，竭力控制自己，免得讓他聽見。忽然，他覺得臥室的們好像微微推開，那兒也好像有人發笑，低聲交談。他氣得發瘋，使盡全力砍老太婆的頭，可是斧頭越砍，臥室裡的笑聲和耳語聲就越響，老太婆竟笑得渾身發顫。他拔腿跑，可是整個門道上擠滿了人，那些朝著樓梯的房門全都敞開，樓梯轉角上的平台、樓梯、樓梯下面都站滿了人，腦袋挨著腦袋，所有人都在張望，默不作聲，屏息以待！他的心一緊，雙腿像是生了根般動彈不得……他剛想喊叫，就醒了過來。¹⁹²

巴赫金認為，從這場夢境可清楚看見杜斯妥也夫斯基的幻想邏輯及狂歡式兩重性，人物與情節超跳脫生存和理智的規律，超越時間和空間，把笑和死亡、謀殺相結合。此外，夢境裡的「笑」亦具狂歡化特質，發笑的不只是老太婆，臥室裡、樓梯間的人群也傳出響亮的笑聲。在這幅畫面中，拉斯柯爾尼科夫站在樓梯頂上，被四周漫上的人群包圍，彷彿民眾在狂歡節廣場上給自稱國王的人脫冕，

¹⁹² 同註 212，頁 378。

並加以嘲笑。

2. 《賭徒》

中篇小說《賭徒》呈現另一種狂歡化特徵。小說描寫海外俄國人的生活，他們脫離了祖國和人民，不受傳統法則和社會地位約束，彷彿慶祝狂歡節的一群人，擺脫日常生活的規範，行爲變得反常而荒誕。小說生活中心是賭博輪盤，各種賭博玩法都有狂歡性質，產生獨特的狂歡化色調。輪盤賭桌上全憑機運，賭客們暫時離開日常生活中的地位和角色。「賭博的氣氛是命運急速劇變的氣氛，忽升忽降，如加冕脫冕。賭注好比危機，人物感到自己站在門檻上。賭博的時間也是一種特殊的時間，一分鐘等於好幾年」¹⁹³。以輪盤賭博爲中心擴展，漸及於生活，甚至城市，因此，杜斯妥也夫斯基將小說中的城市命名爲「賭堡」。

巴赫金說，杜斯妥也夫斯基曾將《賭徒》與《死屋手記》、賭博及苦役相比。苦役犯和賭徒的生活都是「從一般生活中註銷的生活」，都如狂歡節上的群眾。賭博的時間與死刑或自殺前的時間都是危機時刻，同屬非傳記體的邊沿時間，亦即狂歡化的時間。杜斯妥也夫斯基的藝術世界建立在這種時間之上，他描寫的事件、內在意涵及人物形象，都無法在正常歷史時間內揭示。

《賭徒》男女主角阿列克謝·伊凡諾維奇〔Алексей Иванович〕和波琳娜〔Полина〕都有「雙重性及處於危機中、古怪荒誕的性格」¹⁹⁴。兩人的狂歡化性格不僅表現於賭博、狂歡式鬧劇與怪誕行爲，在阿列克謝對波琳娜深的愛戀，及波琳娜對他愛恨交織的情感中，都更爲明顯。雙重性是杜斯妥也夫斯基塑造人物形象的基本原則，在他的藝術世界中，愛恨、信仰與無神論、崇高與墮落、純潔與卑鄙，共存於一個人物身上。原本分離、不相容的東西都聚集在一個獨特的空間和時間點上，互相交往、對話。

3. 《白痴》

《白痴》不僅在外表上具體表現狂歡化，內在的狂歡式世界感受也清晰可見。主角梅詩金公爵是帶有狂歡體兩重性的「白痴」，游離於正常生活的人際關

¹⁹³ 同註 200，頁 229。

¹⁹⁴ 同上。

係外，舉止不合時宜，同時有完整純真的性質，不符合一般生活邏輯。女主角娜斯塔霞〔Настасья〕則是「瘋子」，舉動常與自己的身分地位相違，不時出現病態的緊張，也游離於人與人的正常互動之外。由「白痴」和「瘋子」引導出的狂歡與奇幻氣氛感染整部小說，所有次要人物都成了狂歡曲的伴音。圍繞著梅詩金的氣氛明亮歡快，圍繞娜斯塔霞的是陰鬱，前者在狂歡節的天堂中，後者在狂歡節的地獄裡。巴赫金說，「天堂與地獄在書中以各種形式交錯，反映狂歡的深刻兩重性。使杜斯妥也夫斯基把生活的側面翻轉到讀者面前，表現生活中的深層和潛力」¹⁹⁵。

《白痴》由梅詩金和羅戈任〔Рогожин〕在三等車廂的邂逅揭開序幕，兩人的言談、穿著和性格都體現狂歡體的對比。梅詩金穿斗篷、風帽和半統皮鞋，羅戈任穿皮襖和靴子；交談時，梅詩金坦率，羅戈任多疑孤僻，也呈鮮明對比。一天之內，充斥各式各樣的狂歡化人物和打鬧、哄騙、遊歷、醉誑等狂歡式情節。這一天非敘事史詩或傳記體時間，而是特殊狂歡化時間內的一天，其進程遵循狂歡體特殊的規律，包含徹底的更新與變化，例如一天之間梅詩金由窮小子變成百萬富翁。

所以，杜斯妥也夫斯基的複調藝術思維淵源於狂歡節文化的藝術思維：

狂歡化使人們建立起的開放性對話結構，把人與人在社會上的相互作用，轉移到精神和理智的領域中；精神和理智的最高領域，是統一的獨白意識的領域，是某個不可分割的自身內向發展的精神的領域。狂歡式世界感受幫助了杜斯妥也夫斯基克服倫理唯我論，以及認識論上的唯我論。¹⁹⁶

雖然杜斯妥也夫斯基受狂歡節文化傳統影響甚深，但未撼動他之為複調藝術首創者的重要性。因此，「此一歐洲文學發展脈絡，為複調做出了重要準備。這一傳統從『蘇格拉底對話』和梅尼普體開始，在杜斯妥也夫斯基的創作中，以複調小說獨特的形式重生，表現嶄新面貌」¹⁹⁷。

¹⁹⁵ 同註 200，頁 232。

¹⁹⁶ 同註 200，頁 237。

¹⁹⁷ 同註 200，頁 239。

巴赫金對杜斯妥也夫斯基作品的評論與剖析，極受蘇聯學界重視，對西方與中文讀者也影響深遠，他領頭開拓了許多新的評論視角，如女性主義。巴赫金在杜斯妥也夫斯基的評論與理論上，確有重要地位。

第五節 小結

十九世紀末二十世紀初，俄國沙皇體制瓦解，社會動盪，知識界產生多元的思維。表現在對杜斯妥也夫斯基接受上，則是出現多樣的評價。米哈伊洛夫斯基站在民粹派立場，強烈抨擊杜斯妥也夫斯基的「去現實化」與「殘酷」，梅列日科夫斯基從象徵主義與宗教意識出發，對他極力讚揚，洛扎諾夫以內心感受直覺評判，肯定其永恆價值。

蘇聯時期的文學創作與文學批評極端泛政治化，所以也常因政治變遷而隨時波動，對作家的評論常昨是今非，對杜斯妥也夫斯基亦然。流亡國外的文化人，例如別爾嘉耶夫遭驅逐出境，因此能於海外表抒己見，他高度肯定杜斯妥也夫斯基「人」與「自由」的剖析；而在國內的盧那察爾斯基則從社會主義意識型態出發，認為杜斯妥也夫斯基是社會主義者；巴赫金則努力避開意識形態，研究杜斯妥也夫斯基的文本結構與藝術形式，提出復調小說的獨到見解。顯示蘇聯時代政治壓力之下，仍有讀者努力從純文學的角度出發，未喪失閱讀創造性，有獨立的思維，實屬難能可貴。

事實上，俄國讀者與杜斯妥也夫斯基處於同一社會，受相同的文哲、宗教思想浸濡，對作家表達的社會問題、時代思維及宗教思想，較能感同身受和理解。因此，俄國讀者之接受必不可少，對域外讀者而言，更是理解杜斯妥也夫斯基的珍貴資料。