

第四章 杜斯妥也夫斯基在中文讀者世界

杜斯妥也夫斯基之俄文讀者及法、英、德等西方讀者以外，中文讀者在杜斯妥也夫斯基接受史中，亦為不可忽視的一群。

中俄正式外交關係開始於十七世紀初¹。十七世紀末至十八世紀末，中俄先後簽訂的《尼布楚條約》〔1689〕、《恰克圖條約》〔1728〕和《恰克圖市約》〔1792〕，是早期中俄關係發展突破的重要里程碑。雙方之政治與經濟關係日漸活絡²，中國文學也在十八世紀中葉傳入俄國³，但中國對俄國文學的譯介卻遲至十九世紀末二十世紀初才揭開序幕⁴。1899年至1900年，克雷洛夫〔И.А. Крылов, 1768~1844〕的三篇寓言在中文期刊上連載，為俄國文學進入中文讀者界的開始。1903年，普希金《上尉的女兒》〔1833〕譯成中文出版，則是第一部俄國小說中譯本。其後數年，許多俄國文學名著紛被譯介為中文。1920年，杜斯妥也夫斯基的短篇小說《誠實的小偷》〔1848〕出現在中文期刊上，但與托爾斯泰相較，中文讀者對他的認識，已相去15年之久⁵。

本章將先整理俄國文學與杜斯妥也夫斯基作品在中國之譯介史，論述杜斯妥也夫斯基在中國的批評歷程，分析各階段中文讀者的評論，接著從文化傳統和審

¹ 明朝萬曆年間，俄國曾派出史團於1618年到達北京，明政府回復國書，指中俄均為大國，建議平等往來。據俄國史料記載，俄方不明中國國書文義，使團除帶回一些有關中國地理、物產、交通、軍事等情報外，對兩國關係並未產生影響。

² 早期中俄文化交流是伴隨中俄外交關係的穩定和經濟聯繫的擴大而逐漸展開的。最初僅通過來華俄史團或商隊傳遞對方的資訊，交流的領域較狹窄，層次也較低。《尼布楚條約》和《恰克圖條約》簽訂後，兩國文化交流開始迅速拓展。恰克圖邊關互市市場為文化交流提供便捷的通道，兩國常駐商人既是商務代表，又是文化使者，扮演重要的中介角色。此外，俄國東正教傳教士團常駐北京，也有助加深兩國人民間的相互了解，尤其後來增加了跟班學員，專門學習中國語言文化，同時擴大傳教士團中世俗人員的比例，使兩國的文化交流從最初的語言、宗教，擴展至醫學、音樂、美術、文化、哲學、社會與地理等領域，使早期中俄關係的發展有了更深厚的文化基礎。

³ 1759年，俄國古典主義文學作家蘇瑪洛科夫〔А.П. Сумароков, 1718~1777〕據德譯本轉譯中國元朝紀君祥的雜劇《趙氏孤兒》，為中國文學作品首次現蹤俄國。

⁴ 中俄雖有比鄰的地理條件，實際上分屬東西二方，不僅在整體歷史發展中沒有語言和文化的淵源，在社會生活、政治體制，乃至閱讀習慣、審美觀、傳統道德觀念等方面，皆大異其趣。加上早期中國將俄國視為「北夷之邦」，直至清末推行取法西方的洋務運動和維新變法，仍受這種刻板印象影響，未將俄國列入師效名單。以上種種原因，直接或間接阻滯了中俄的文學交流，導致俄國文學長期被置於中國讀者的視界之外。

⁵ 1906年，六篇托爾斯泰宗教題材民間故事刊載於上海《萬國公報》和《中西教會報》，由葉道生、麥梅生自英文轉譯。隔年結集成冊出版。

美習慣兩方面，深入探討中文讀者接受的特性，最後剖析影響台灣讀者接受的三個層面。

第一節 中文譯介情形

一般而言，外國作家的作品被譯為其他語言的數量，多少可以反映閱讀大眾對作者及其作品的接受程度，並影響讀者對域外文學的了解。因此，探討俄國文學作品中譯史，追蹤杜斯妥也夫斯基作品所佔比例和不同於整體的活動特徵，將有助於了解杜斯妥也夫斯基在中文讀者界的份量，及其在中文讀者接受史中的發展。

壹、 俄國文學譯介

據中國文學家阿英所言，俄國文學輸入中國最早是在清末，當時翻譯最多的是「虛無黨⁶小說」，這股譯介熱潮與推翻滿清的革命聲浪同步，由此可知，清末對虛無黨小說之接受，主要是基於反對清朝專制統治的熱情。虛無黨小說雖盛極一時，但文學價值不高，且原作者與出處多交代不清，僅曇花一現，辛亥革命後即退出舞台。因此，在俄國文學譯介相關論述中，一般略去俄國虛無黨小說的部份。

真正具有文學價值的俄國文學名著於 1900 年前後進入中國，歷經「漠視、師視、鄙視」，「誤解、曲解、理解」的摸索過程，終於漸受重視，俄國文學中譯的質與量均逐漸進步。

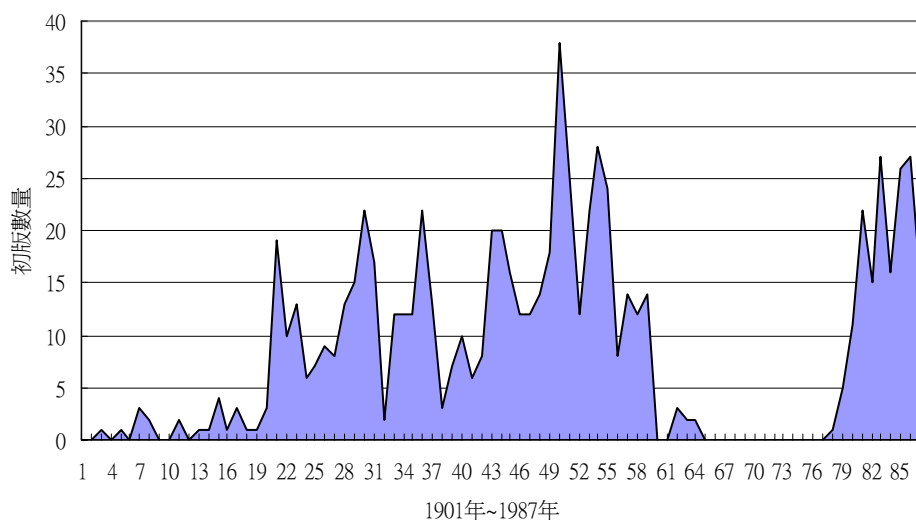
《俄國文學與中國》〔1991〕引言中，就俄國文學中譯的發展，作了以下陳述：「俄國文學翻譯發軔於中俄文化交流的大背景下，是民族文化發展到一定階段對外來文化進行自覺的、集體的同時又是有選擇的認同、接受和吸收活動，它沒有恆定的選擇標準和一成不變的翻譯原則，在它的發生、發展中起作用的是中

⁶ 「虛無」即「無政府主義」之別稱，虛無黨即信奉無政府主義的一種政治力量。無政府主義思想在 19 世紀後期的俄國廣泛傳播，1879 年由激進民粹主義者所組成的民意黨〔Народная Воля〕為其代表。雖然把民意黨乃至所有反對專制制度的政治力量歸類為虛無黨，並不完全貼切，但在清末卻是約定成俗的認知。

國特殊的社會現實和精神需求。隨著時代條件的變化，俄國文學翻譯的一些基本特徵也會發生變化。」⁷俄國文學中譯充滿「變化」的發展過程，可以從圖表〔二〕的的曲線，獲致概觀。

圖表〔二〕⁸

俄國文學中譯初版數量變化表



以下將俄國文學在中國的譯介分三階段，論述其發展，並分析各階段影響俄國文學譯介發展的主要因素。

一、五四以前—選擇性間接譯介

十九世紀末，受維新變法影響，中國有識之士開始重要的文學探索，希冀從西方文學攝取適合中國人需要的文學。1898年，梁啟超言：「彼英、美、德、法、奧、意、日本各國政界之日進，則政治小說為功最高焉。」國土廣袤的俄羅斯帝國未列其中，因為當時俄國被視為落後的黑暗大陸。十九世紀末，俄國文學才譯介給中文讀者。

⁷ 〈俄國文學翻譯在中國〉，李定著，《俄國文學與中國》，智量等著，華東師範大學出版社，1991年，頁336。

⁸ 本圖表係根據《俄國文學與中國》中之統計數據製作而成。美中不足的是，資料時間僅及1987年，且1949年後未併入台灣出版數字，但涵蓋俄國文學進入中文讀者視野的重要階段，對於研究俄國文學譯介進程，實為珍貴之統計資料。此外，此處選取譯作初版數量為指標，係因初版數剔除了同一譯作重印及再版次數，較客觀、有系統地反映俄國文學的實際翻譯狀況。

最早的俄國文學名著中譯的時間有兩種觀點。據中國學者戈寶權和阿英的考證，最早的中譯俄國文學作品是克雷洛夫的三則寓言《狗友篇》、《鯨魚篇》和《狐鼠篇》，見於美國傳教士林樂知與中國任廷旭合譯的《俄國政俗通考》一書，自英文轉譯，1899至1900年連載於上海《萬國公報》。陳建華則在近年提出另一個看法，他在1872年《中西聞見錄》創刊號上，發現美國傳教士丁韞良譯的《俄人寓言》一則，經過探究，他認為，這篇譯文的原本極有可能是俄文轉譯成英文的《俄國民間故事》之類的書籍，應可視為俄國文學最早之中譯⁹。前者的觀點因為作者和作品都具一定代表性，且出處可考，為今日學者普遍共識；後者的見解雖未獲重視，但其發現深具參考價值。

1902年，萊蒙托夫〔М.Ю. Лермонтов, 1814~1841〕的《當代英雄》〔1840〕第一部分《貝拉》，由吳禱轉譯自日文，商務印書館出版，是中國譯者首次獨立翻譯的譯文。1903年，戢翼 轉譯自日文的普希金著名小說《俄國情史·史密士瑪利傳》〔即《上尉的女兒》〕，在俄國文學中譯史上，具有指標性意義。今日學者多以1903年為俄國文學正式跨入中文讀者界的起始。

從譯作數量觀之，1903年至1919年五四運動¹⁰的十七年間，出版發行的俄國文學中譯共計21種，年均1.2種。與同時期其他外國文學的中譯數相較，可明顯看出當時俄國文學尚未受中文讀者歡迎：《晚清小說目》收錄1903年至1913年翻譯小說571種，其中俄國小說僅15種；《晚清戲曲目》載翻譯劇本16種，其中俄國戲劇2種；《譯書經眼錄》收1901至1904年翻譯小說26種，俄國小說僅2種；《民國時期總書目〔1911~1949〕·外國文學卷》中，1911至1919年出版外國文學譯作372種，其中俄國文學有15種，僅佔4%。

至於報刊上發表之譯作，除克雷洛夫三篇寓言外，有普希金、屠格涅夫、托

⁹ 《20世紀中俄文學關係》，陳建華著，學林出版社，1998年，頁8~11。

¹⁰ 五四運動本是民國八年〔1919年〕5月4日，因北京學生反抗政府在巴黎和會上喪權辱國，而爆發的一次愛國群眾運動。由於此一運動的影響，掀起以民主和科學為口號，廣泛要求全面改革的新文化運動，其中最有成效的是文學革命。在此之前一切用文言作表達工具的舊形式文體全被廢除，建立用白話為表達工具的新內容新形式的新文學運動。因此，這次運動也是現代中國一場文化和思想上的「文藝復興」，亦是現代中國文學的序曲。本論文主要側重五四運動在文學上的影響，以五四運動為分界，並非時間上準確的定義，而是取其在文學思想轉變上的重要性。以下僅以「五四」簡稱之。

爾斯泰、契訶夫、高爾基等作家作品近 50 篇，與其他語言作品之中譯相較，所佔比例不高。主要因為當時文學刊物上的小說多屬言情與偵探，較具文學價值的譯文又以科幻小說或政治性文章佔多數，而俄國文學大部分是寫實小說。由出版和報刊發表兩方面可以得知，二十世紀初期的二十年間，中文讀者與譯者對俄國文學興趣不高。

五四以前的俄國文學雖處於偏鄙之隅，翻譯質量皆遠不如英、美、法、日等國的翻譯文學，與中國文學的歷史聯繫也未彰顯特殊的重要性，但仍引起部分讀者的注意，當時有評論稱：「俄國小說，類多蒼涼變徵之音。概人民受專治之壓迫，官吏之苛虐，兵卒之蹂躪，偵探之陷害，呼籲無門，憤無可瀉，經小說家一二點綴，逐覺怨苦悲啼，都成妙文，此俄國小說之特長也。」¹¹此時期對俄國文學予以關注的還有魯迅與周作人，二人合譯的《域外小說集》〔1909〕中收外國短篇作品 16 篇，其中俄國作品就佔了 6 篇。魯迅在《摩羅詩力說》〔1908〕一文中亦對俄國文學有所稱道：「俄羅斯當十九世紀初葉，文事始新，漸乃獨立，日益昭明，今則已有齊驅先覺諸邦之概，令西歐人士，無不驚其美偉矣。」並介紹了普希金、萊蒙托夫和果戈里三人的創作特點。

以今日的角度審視這段俄國文學譯介的「啓蒙時期」，可以發現許多歷史和社會背景的特徵，首先是「轉譯」的情形。1919 年以前的俄國文學翻譯主要是經由第三語言媒介—日語和英語—間接轉譯。事實上，中俄關係初期，中國即有俄文翻譯人才培育機構，已有精通俄語的外交人員與口譯筆譯人才，卻未有人從事文學翻譯。俄國方面，1860 年以後，東正教駐華教士團因傳教之需，培育了第一代漢學家，互譯了不少中俄宗教性著作，但僅限於神學領域，未引起中國文化界注意。

間接轉譯大致以 1911 年為界，分前後兩階段。前期主要以日語為媒介，後期為英語。1911 年以前，中國對西學的興趣已轉向社會科學及文學，大量引介西方相關學術著作與文學作品。精通西方語言的譯者一時供不應求，而當時留日學生日增，遂有從日文轉譯西方著作的現象。日本則早在 1883 年即開始翻譯俄國文學，迄至十九世紀末，譯出作品 50 餘種，二十世紀初達 150 種，為中國譯

¹¹ 同註 462，頁 47。

者之轉譯，提供了不虞匱乏的資源。1906年起，留日熱潮逐漸消退，歐美對中國的影響正凌駕之上，英、美、法等國之文學作品越來越多經由直譯介紹給中文讀者，俄國文學則仍缺乏可以直譯的人才。因為英語人才漸增，1911年至1919年，英文譯本成爲中文讀者認識俄國文學的主要管道。

整體而言，五四運動以前，轉譯增加了俄國文學翻譯的複雜性。「語言媒介實際上是文化媒介，轉譯是又一次附加的文學交流，不僅雙重錯誤不可避免，而且由於每一次翻譯都不是機械地傳達某種影響，第三種文化的介入會產生一種新的非兩種文學相互作用共同結果」¹²。多重轉譯產生的影響，首先表現於作家和作品的選擇。當俄國文學依附日文或英文譯本進行轉譯時，只能從他人篩選的範圍內，做作家與作品的取捨，無從主動選擇。俄國文學日譯與英譯的歷史較長，對俄國文學的了解較深，挑選的作者與作品有一定代表性，五四以前引介入中國的俄國文學，多爲名家名著，確實提升了譯介的選擇水準。但被動的選擇難以滿足當時中文讀者的實際需求與審美趣味，而且讀者及譯者的外國文學修養，對俄國文學及社會背景的認識，都未到正確理解與接受程度，則是重要缺點。此外，轉譯時，往往出現誤導作品思想、美學傾向、藝術特徵，例如增刪竄改、穿插品評、改變體裁等，使譯作「面目全非」¹³。因爲此類改寫處理是在間接轉譯的基礎上進行，與原著隔閡，難以拿捏，產生「取我所熟，棄我所生；取我所用，棄我所廢；取我所厚，棄我所薄」的缺失，因而破壞了原著思想與文學價值，十分可惜。

綜上所述，五四運動以前，俄國文學中譯的質與量皆遠不如英、法、美、日文的成就，但在中國文化和文學現代化的進程中，仍有其歷史貢獻，《談中俄文字之交》〔戈寶權著〕如是評述：「從我國晚清民初到1919年五四運動之前介紹俄國文學的情況來看，當時我國已翻譯過……十幾位俄國名作家的作品約八十種以上……這些作品雖然多半是根據日文和英文轉譯的，而且又用的是文言文，但無論就總的數量，還是就選擇作家和作品的代表性來說，在五四運動以前翻譯、

¹² 同註 460，頁 355。

¹³ 普希金《上尉的女兒》原著係以第一人稱口吻寫成，這種手法對當時中國讀者過分新穎，《俄國情史·史密士瑪利傳》譯者改以第三人稱口吻敘述，並改寫成才子佳人言情小說。此外，譯本刪去各章節開頭所引之詩歌和諺語，刪去譯者認爲次要的情結，並對原文的某些內容進行壓縮性改寫。原著十餘萬字，改寫後僅剩三萬字。雖然保留基本情節，但人名、地名、人物關係、故事發展，都有出入。

介紹外國文學作品的工作方面，不能不說是一個非常突出的現象。」¹⁴其意義在於開啓了俄國文學接受之先河，使中文讀者對俄國文學獲得初步認識，及至五四運動以後，文風鼎盛之際，俄國文學終於大量被譯爲中文，並廣受注意。

二、 五四以後—需要性直接譯介

〔一〕 20 年代至 40 年代末

1919 年五四運動不僅是中國現代文學的開端，也是俄國文學翻譯的里程碑。20 年代至 40 年代末，中國先後歷經思想銳變、政治動盪與軍事苦戰，俄國文學便在這樣複雜的時代背景下，形成譯介熱潮。俄國文學中譯自 20 年代開始蓬勃發展，1919 至 1937，譯作量明顯增加，年平均出版譯作約 12 種，較五四以前之 1.2 種，成長了十倍。而據《中國新文學大系》〔史料索引卷〕不完全統計，1920 至 1927 年間，中國印行的外國文學中譯本有 190 種，俄國文學佔 69 種，爲所有國家之冠¹⁵。沈雁冰曾如此描述當時的俄國文學熱潮：「俄羅斯文學的愛好，在一般知識份子中間，成爲一種風氣，俄羅斯文學的研究，在革命的知識份子中間，成爲一種運動。」1928 年後，雖因左翼文學運動影響，蘇聯文學成爲翻譯主流，但俄國古典文學以其特有的寫實主義文學思想內涵和藝術價值，作品翻譯仍維持一定比例。1937 至 1945 抗戰期間，俄國文學翻譯的工作仍在重慶、桂林、昆明和淪爲「孤島」的上海等地持續進行，1942 年上海還推出中國第一份俄蘇文學譯介專刊《蘇聯文藝》，最後三年的譯介成績甚至超越前一時期，年平均出版譯作量達 15 種。

五四文學革命¹⁶的興起一方面是由於社會需求，一方面則受西方文學的影響，其所引領出的文學思想具有重要的現代意義，體現爲「一種從本質內涵、審美特徵，到表現方式、語言型態皆判然有別於封建文化觀念」¹⁷，並「包含多種

¹⁴ 《中外文學交流史》，周發祥、李岫著，湖南教育出版社，1999 年，頁 331。

¹⁵ 同註 462，頁 66。

¹⁶ 五四前夕，由於西學東漸，中國知識份子意識到文學改革的重要。1917 年，胡適發表〈文學改良芻議〉，提出文學改革的八項條件，後改爲四項：1.要有話說，方才說話。2.有什麼話，說什麼話。3.要說自己的話，別說別人的話。4.是什麼時代的人，說什麼時代的話。後陳獨秀發表〈文學革命論〉，響應胡適，提出新文學三大主義：1.推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學。2.推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新興的立誠的寫實文學。3.推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。李大釗、陳獨秀等人創辦刊物、發表文章，批評中國傳統文化，傳播馬克思思想。溫和派知識份子以胡適爲代表，則反對馬克思主義，但強烈支持文學改革，主張以白話文取代古文，提倡婚姻自由，這股浪潮引起另一派攻擊，但時勢所趨，民國十年以後，白話文學終於成爲時尚。

¹⁷ 劉增傑主編，《中國近代文學思潮》，台北市：文史哲出版社，1997 年，頁 277。

多樣文學觀念的複合性文學思潮」¹⁸。20 年代俄國文學翻譯的榮景，與五四文學思潮的思想內涵、審美特徵和當時盛行的流派三方面密切相關。

首先由思想內涵觀之，五四時期最重要的思想之一是對人的尊嚴與價值的肯定，在文學意識上則表現為「人的文學」的核心觀念，即以人道主義為本，對人生諸問題加以觀察、思考、紀錄，以期喚醒群眾的文學。在審美特徵方面，五四文學運動注重「真實性」與「悲劇性」。前者要求作家從自己的真情實感出發，不為世俗所蔽，描寫兩間之美，展示人生真諦，徹底改變舊文學無病呻吟、見花落淚的矯飾通病；後者則放眼當時蒿目時艱的社會，欲反撥傳統文藝藉「大團圓」迷霧消弭封建社會罪惡的舊模式，以能夠產生深沉思想、悠長意味並發人深省的真实悲劇代之。從文學流派來看，五四時期出現三個流派—寫實主義、浪漫主義和現代主義，其中以前者影響最大。寫實主義的出現是中國現實需求與新文學的性質所決定，「它的誕生促進了新文學的繁榮和發展，更重要、更為本質的是它從根本上制約和影響了中國新文學的總體趨向和未來命運」¹⁹。作為五四文學思潮的分流，寫實主義立足於以「人」為主的文學觀，強調「為人生」²⁰的創作題旨，其代表團體文學研究會²¹提倡的「描寫社會黑暗」的「血和淚的文學」，正是此一時期寫實主義思想在創作方面的具體表徵。

在五四時期積極「別求新聲於異邦」的社會氛圍中，外國文學翻譯也受到這三種傾向的影響。十九世紀末始傳入中國的俄國文學，由於其富含人道主義思想、成熟的寫實筆觸以及特有的悲劇性格等特性，與五四文學思潮相切合，受到中國文學界的關注。此外，當時中國半封建半殖民的社會型態，與俄國作家筆下封建農奴制度的社會型態相近，俄國作品，尤其是寫實主義小說中人物肩承的沉重壓迫，令中文讀者感同身受。瞿秋白曾說：「在中國這樣黑暗悲慘的世界裡，人都想在生活的現狀裡開闢一條新的道路，聽著俄國舊社會崩裂的聲浪，真是空

¹⁸ 同上，頁 299。

¹⁹ 同註 470，頁 300。

²⁰ 五四文學革命後文學研究會提出的文學主張，反對封建的載道文學和遊戲文學，同時反對所謂純藝術的文學，認為文學應該反映社會和服務人生，創作方法力主寫實主義。沈雁冰更明確指出：「人怎樣生活，社會怎樣情形，文學就把那種種反映出來。」「現代的活文學一定是附著於現實人生的，以促進眼前的人生為目的。」

²¹ 文學研究會成立於 1921 年 1 月 4 日，發起人包括鄭振鐸、沈雁冰、耿濟之、郭紹虞、周作人等十二人，是五四新文學運動中最早成立的文學社團。它「以研究介紹世界文學、整理中國舊文學、創造新文學為宗旨」〔《文學研究會簡章》〕，文學主張和創作實踐均傾向於寫實主義。主要會刊為《小說月報》，1932 年初《小說月報》停刊後，該會活動即基本停頓。

穴足音，不由得不心動。因此大家都要來討論研究俄國，於是俄國文學就成了中國文學家的目標。」²²而俄國文學貼近生活，著重揭示尖銳複雜的社會矛盾，反映人民深沉痛苦的風格特性，不僅符合五四時期社會改革的現實需求，也與強調「文以載道」、「經世致用」的中國文學傳統不謀而合，亦引起中國知識份子的強烈共鳴。俄國文學翻譯遂在這種社會性需求下，脫穎而出。

20 年代末，以自由主義思想為主流的五四文學思潮，受左傾思想影響，開始產生變化。早期共產黨人積極宣傳馬克思主義文學思想，並於 1928 年開始大力倡導「無產階級革命文學」，1930 年成立的「左翼作家聯盟」更是傳播這股文藝暗流的推手，導致五四以來的文學思潮向左傾斜。這種現象反映在俄國文學翻譯上，則是將之視為「革命文學」典範而大量譯介的接受態度。

30、40 年代是中國內憂外患紛至沓來的年代，亦是國共紛戰時期，兩陣營的文藝思想截然不同，也直接衝擊俄國文學翻譯的生態。共黨非常重視文藝的影響力，自五四運動後即積極「利用文藝活動和工作，以建立組織，鼓動風潮，暴露社會黑暗弱點，打擊政府威信」²³，「左翼作家聯盟」便是左傾文藝思想的代表，而俄國文學，尤其是蘇聯文學，作為傳播共產主義思想的媒介，遂成為譯介主流。反觀疲於征戰的國民黨政府，對文藝工作未予關注，在文藝戰線上居弱勢，加上反共的立場，對俄蘇文學譯介態度冷淡。對日抗戰前期，中國文學界大致團結，同聲對外，但 1940 年後，共黨趁機擴張勢力，與國民政府軍屢生摩擦，1941 年新四軍事件，國共正式分裂，因而在中國內部有共黨佔領區與國民黨政府統治區之分，在文藝上亦成各行其事的局面。國民黨中央政府因全力投注於對日抗戰的軍政方面，在文藝方面的投注相對薄弱，面對共黨積極進行的文藝宣傳，雖見反制的文藝政策，並禁止共黨宣傳的文藝作品流通，但成效不彰。俄國文學的傳播在兩區域的命運也天差地別，在共黨佔領區被視為「革命文學」而持續成長，而在國民黨統治區則被視為「反動文學」，幾乎銷聲匿跡。抗戰勝利後，國共文藝勢力此消彼漲，及至 1949 年中國大陸丕然變色，俄國文學翻譯都是由共黨主導。

²² 同註 462，頁 95。

²³ 《現代中國文學史話》，劉心皇著，正中書局，1971 年，頁 452。

〔二〕 50年代至70年代末

1949年底，國民政府遷台，開始了半世紀以來海峽兩岸嚴重的分裂和對峙，文學發展也呈現截然不同的面貌，對外國文學的接受亦然。中國大陸在1949年以後開始建立以馬克思列寧主義、毛澤東思想為理論基礎的社會主義政治意識形態，文藝思想方面也受到政治思想的影響²⁴，向蘇聯傾側，因此，俄蘇文學翻譯在50年代出現空前榮景，年均出版譯作量達26種。根據1959年的另一項統計數字²⁵，從1949年10月至1958年12月，不包括報刊上發表之譯文，中國大陸共譯出俄蘇文學作品達3526種，印數達8200萬冊以上，分別約佔同時期全部外國文學作品譯介總數的三分之二和印數的四分之三，其中蘇聯文學佔了九成以上。譯者對作品的選擇也受政治標準影響，在蘇聯獲獎的作品尤受青睞，而對一些具爭議性的作品，如茹科夫斯基〔В.А. Жуковский, 1873~1852〕和阿赫瑪托娃的詩歌、布寧〔И.А. Бунин, 1870~1953〕的小說、杜斯妥也夫斯基後期的某些小說等，皆刻意迴避。50年代後期，中蘇關係出現裂痕²⁶，俄蘇文學翻譯逐年遞減。

60年代初至文化大革命前夕，由於中蘇關係全面冷卻，50年代曾居外國文學翻譯主流的俄蘇文學，逐漸從中心走向邊緣。1962年以後，中國不再公開出版任何蘇聯當代著名作家的作品，俄國古典文學也僅有果戈里、托爾斯泰等少數作家的作品共8種；1964年以後，所有俄蘇文學均從公開出版的刊物中消失。1966年至1976年文化大革命期間，中國大陸社會的劇烈動盪與中蘇政治關係的惡化，使俄國文學翻譯陷入冰封期，蘇聯當代文學成為禁區，俄國古典文學亦遭全盤否定。1976年10月，歷經十年的文化浩劫終於結束，俄國文學翻譯重現曙光。1977年只有果戈里的《死魂靈》一種俄國文學公開出版，1978年重印、再版和少數新版的俄蘇作家作品則增加到十多種。整體而言，文革結束至70年代

²⁴ 中國大陸文藝政策的主要依據是1942年毛澤東在延安文藝座談會上的講話，他重複列寧之言指出，文藝是整個無產階級機器中的齒輪和螺絲釘，位置業已擺好，所以絕無自由運作的可能。他也直言，文藝必須為政治服務，製造矛盾和鬥爭的典型化，「一切的文化或文學藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線。為這藝術的藝術，超階級的藝術，和政治平行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的」。

²⁵ 同註462，頁184。

²⁶ 中蘇間的衝突起自1956年2月，赫魯雪夫在俄共第二十次代表大會上，公然清算史達林，提出和平共存、和平競賽、和平過渡的理論，使毛澤東惱怒指責赫魯雪夫違反馬列主義的精神，走上「修正主義」的道路，赫魯雪夫則反唇相譏，稱中共犯了「教條主義」的錯誤。此外，毛澤東自認是正統共產主義的執行者，急欲取代蘇聯成為共產世界的領導者，使蘇聯運用一切手段壓制中共的氣焰，雙方關係日形惡化。

末，譯者和出版社仍在投石問路的階段，謹慎選擇一些有定評的作家的作品，範圍有限，數量也很少。

反觀同一時期台灣的俄國文學翻譯，則呈現完全不同的走勢。遷台後的最初十年，受台灣圖書出版事業蕭條與「反共抗俄」思想的影響，俄國文學中譯近乎沉寂，60年代始漸受到關注。根據《西洋文學在台灣研究書目：1946~2000》之資料統計，包含報刊上發表之譯作，50、60年代，台灣共出版、發表92種俄國文學，50年代僅有25種，其中舊俄文學佔22種〔托爾斯泰10種，屠格涅夫9種，契訶夫3種〕，蘇聯文學3種。60年代俄國文學中譯大幅成長，共67種，其中俄國古典作家作品佔53種〔托爾斯泰17種，屠格涅夫15種，杜斯妥也夫斯基9種，契訶夫5種，果戈里5種，普希金2種〕，蘇聯作家則有14種。俄國文學中譯在70年代的十年間更為繁盛，共計199種，俄國古典作家的作品佔112種，蘇聯時期的作品87種，其中又以索忍尼辛的作品54種為大宗。在作家譯介方面，台灣自40年代年開始，即先後翻譯出版了屠格涅夫、杜斯妥也夫斯基、契訶夫、托爾斯泰、果戈里、普希金等古典文學大家的名作²⁷，而蘇聯作家則略有延宕，自50年代末陸續譯出²⁸。俄國文學譯介在台灣的崛起，適時填補了中國大陸的空白時期。

整體而言，五四以後，俄國文學翻譯在本質上發生變化，其中最重要的是出現直接由俄文翻譯的譯作。新文化運動為第一批俄文譯者提供了舞台，瞿秋白、耿繼之、沈穎、曹靖華皆甚具聲望，1920年第一本譯自俄文的《俄羅斯名家短篇小說集》，便是他們合作的成果。表〔二〕各時期俄語直譯及其他語言轉譯之作品數量顯示，直至1956年以後，直譯的數量才超越了轉譯。主要原因是當時的俄語教學仍未成熟，缺乏精通俄語的譯者，另一方面由於政治及社會形勢影響了譯者的選擇，偏重譯介蘇聯等其他外國文學的現象，層出不窮。1949年後的

²⁷ 各家譯作首次在台灣出版過程：屠格涅夫〔1937，《海上的災難》，彭慧譯，《文學》第9卷第2號〕、杜斯妥也夫斯基〔1947，《白痴》，耿繼之譯，開明書店〕、契訶夫〔1954，《戲院來回》，程盤銘譯，《中華日報》〕、托爾斯泰〔1957，《戰爭與和平》，王元鑫譯，新興書局〕、果戈里〔1960，《巡按史》，李石曾主編，台灣啓明書局〕、普希金〔1963，《普希金抒情詩選》，華葉政譯，五洲出版社〕。

²⁸ 以曾獲諾貝爾文學獎的巴斯特納克、索忍尼辛、蕭洛霍夫和布寧為例，其作品在台灣首次中譯的年份分別是：1958〔《齊瓦哥醫生》，李予譯，中台書局〕、1963〔《諾貝爾文學獎全集》，編輯委員會編譯，書華出版事業公司〕、1965〔《伊凡·丹尼索維契生命中的一天》，白木譯，《台灣新生報》〕、1976〔《老太婆》，查岱山等譯，《諾貝爾獎小說大展》，輔新書局〕。

台灣也面臨俄文翻譯人才真空的窘境，多援用耿濟之等譯者的舊譯本，新譯本則幾乎都轉譯自英文。

圖表〔三〕俄國小說中譯依據語言分析表²⁹

	1919~1926	1927~1938	1939~1949.10	1949.10~1955	1956~1979
俄語	13	5	16	36	31
英語	12	88	40	59	4
日語	0	3	4	3	0
總數	43	133	87	119	35

綜觀 1919 年至 70 年代末期的俄國文學翻譯，出現過極盛時期〔1950〕，也曾出現連續 12 年未有新譯本問世的冰河期〔1956~1977〕，反映了此階段俄國文學翻譯與政治現實的關聯性。中國大陸完全「依據社會政治標準」，「依據『為人生』或『為政治』的文學標準來取捨，而不是按照俄國文學本身的發展邏輯及其在世界文學中的地位來做比較系統全面的翻譯介紹」³⁰，導致 20、30 年代片面肯定，乃至 60、70 年代中國大陸片面否定的兩極評價。1949 年中華人民共和國建立後，過強的社會功利性，以及「文藝為政治服務」的片面政治化，限縮了俄國古典文學翻譯的坦途。而 1949 年後的台灣，亦因「戰鬥文藝」、「反共抗俄文學」的一元化文學政策，除了索忍尼辛和巴斯特納克兩位作家的作品外，罕見蘇聯文學作品。直到 80 年代，才真正進入穩定狀態。

〔二〕 80 年代以降—回歸文學本位

80 年代中國大陸歷經 60 及 70 年代冰封期以後，俄國文學中譯重現生機。八十年探索與斥合的經驗，80 年代的中文讀者與譯者回顧思索俄國文學翻譯的缺失，從全方位接受外來文化的熱潮中，重新出發。80 年代俄國文學譯介總量超過二十世紀任一時期，出版了近萬種俄蘇文學作品〔包括單行本和報刊上發表之譯作〕，涵蓋作家千餘位，參與出版俄蘇文學作品或理論著作的出版社亦不下百家。1980 年至 1987 年，初版新譯作共 160 種，平均每年 20 種，可與 50 年代的繁盛時期媲美。除個別作家單部作品和作品集外，還有許多從短篇小說、詩歌、

²⁹ 本表摘錄自《俄國文學與中國》。原表中尚包括譯自法語、德語、世界語和語種不詳的俄國小說數量統計，但因與本論文無甚大關聯，筆者予以刪略。

³⁰ 同註 460，頁 379。

童話故事等不同角度，結合多位作家的合集。與 50 年代向蘇聯文學傾側的接受不同，俄蘇文學在 80 年代的中國大陸佔整體外國文學譯介的比重漸趨正常，約為 20%至 30%，但仍居舉足輕重的地位。此外，80 年代還出現四種俄蘇文學譯介和研究專刊，形成另一次俄國文學譯介高峰期。

新階段的俄國文學翻譯也在本質上有所轉變，除了從俄文直譯已成普遍現象外，譯者也都是研究俄國文學的專家，對俄國文學歷史有全面而深入的認識，按照歷史脈絡介紹各種文學流派和代表作家之作品，直接提升了文學翻譯的素質。此外，80 年代開始，中國文壇意識到審美價值在文學創作中的重要性，不再以政治功利性為唯一取捨，而是「根據俄國文學在世界文學史中的作用和地位、根據俄國文學各個發展階段的特點，根據中國 80 年代新的審美要求對俄國文學進行選擇和翻譯」³¹，俄國文學的翻譯終於回歸文學本位。

90 年代的俄國文學翻譯，受蘇聯解體與中文讀者審美趣味轉移的影響，以及中國大陸加入世界版權公約的規範，蘇聯當代文學和近期的俄羅斯文學作品譯介量銳減，俄國古典文學因不受版權制約和名著效應，翻譯再度興盛，俄國文學名家的文集、全集紛紛問世，翻譯的水準亦有相當提升。不論中國大陸或台灣學界，充分認識俄國社會歷史背景與俄國文學精神內涵前提下，皆能從俄羅斯文化的大背景研究俄國文學，關注白銀時代文學與當代文學，並對個別經典作家作更深入的探討。

台灣則在 70 年代的基礎上，蓬勃發展。據《西洋文學在台灣研究書目 1946-2000 年》之資料統計，80 年代至 2000 年間，包含報刊上發表之譯作，共有俄國文學作品 293 種，舊俄或蘇聯文學均有成長：俄國古典作家之作品佔 174 種，以托爾斯泰〔65 種〕、屠格涅夫〔45 種〕、契訶夫〔29 種〕和杜斯妥也夫斯基〔28 種〕四大家的作品佔絕大多數；蘇聯文學與當代俄國文學則有 119 種，其中以索忍尼辛的 40 種和巴斯特納克的 20 種為最。可以看出，台灣俄國文學中譯偏重名家名作。值得一提的是，具鮮明共產色彩的高爾基的作品也於 1980 年出現在台灣讀者界，至 2000 年共有 7 種譯作出版，標示台灣對中譯俄國文學的選擇，擺脫「反共抗俄」的意識形態，回歸文學本位。1946 年至 2000 年間，台

³¹ 同註 460，頁 381。

灣翻譯及評論俄羅斯文學〔包括舊俄、蘇聯和解體後之新俄羅斯〕之文章與出版品〔含書籍、報紙、期刊〕數量，佔西洋文學〔共 65 國〕的 5%，僅次於美、英、法、德，居第五位；譯介的作家數量則在西洋文學作家中佔 4%，亦居第五位。可見，台灣的俄國文學譯介遠較中國大陸穩定。

但是，台灣俄文翻譯人才欠缺的情形未獲改善，自英文轉譯和引用中國大陸譯本仍佔相當高的比例，且台灣自譯譯作數量遞減。此「拿來主義」現象，從近年兩岸圖書出版事業交流與市場整合趨勢的角度來看，是一種良性互動，不僅省略翻譯、潤稿的繁雜程序，節省出版的金錢與時間成本，也可彌補台灣除英日文外其他語言翻譯人才之不足，提供讀者多樣書種，厚實學術文論；但若著眼於兩岸讀者審美趣味與接受適度，以及遣詞構句、思考邏輯和對外文理解詮釋的差異，甚至俄文及其他語言翻譯人才培育之展望，過度依賴中國大陸譯本，也會喪失台灣在中文讀者接受中的自主性，扼殺台灣學術語言文字的主體性。因此，積極向內開拓譯介管道才是長遠之計。

俄國文學的中譯涉及社會、政治、人文等多方因素，並因大環境變遷，不斷高低變化。從初探期的飽受狹隘到今天的豐富面貌，是一個不斷變遷和適應的複雜過程。

貳、 杜斯妥也夫斯基作品譯介

20 世紀初期，俄國文學初入中文讀者界時，由於轉譯的被動性，得以挑選出較精華的作家和作品。然而，在這些被挑選的俄國作家中，中文讀者仍較晚才認識杜斯妥也夫斯基。這位小說家遲來中國的原因，主要因其創作風格與當時中文讀者的審美趣味相悖。法國作家紀德稱，法國人在初讀杜斯妥也夫斯基時，會有「不合邏輯，不合理性，不負責任」的感覺，此說法也適用於中文讀者對杜斯妥也夫斯基的印象。

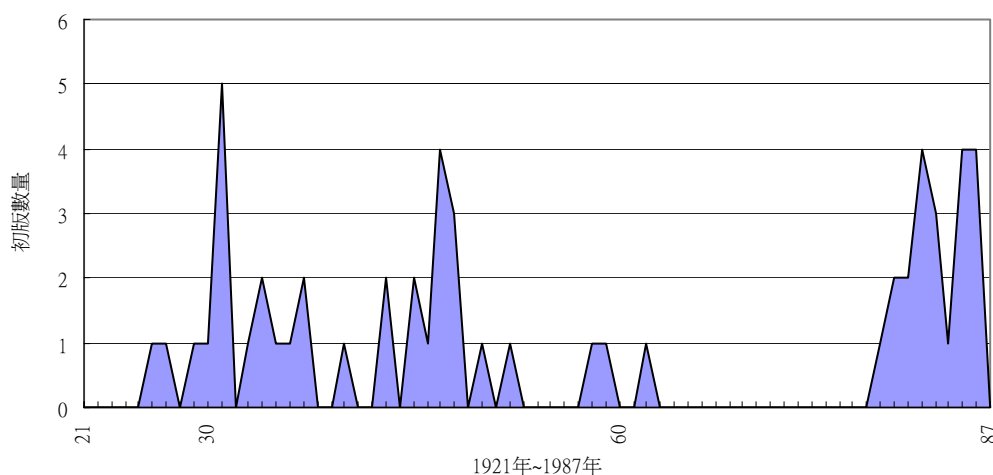
1907 年，中共黨員廖仲愷譯自日文報刊的〈虛無黨小史〉，曾寫十九世紀俄國地下革命組織成員被捕判刑的經過，成員包含「工兵中尉陶德全」，加註：「即其後負文學之大名者。」即指杜斯妥也夫斯基。譯名因當時「求近於華人通用名

字，以便記憶」的原則，與原音出入很大³²，這是杜斯妥也夫斯基之名首次見諸中文讀者。然因廖文無關文學，對杜斯妥也夫斯基作品的引介毫無貢獻。真正將杜斯妥也夫斯基以文學家面貌介紹給中文讀者，乃 11 年以後，1918 年英國評論家 W.B. Trites 的評論譯文，1920 年〈誠實的小偷〉譯文發表，1926 年杜斯妥也夫斯基中譯單行本首次問世。

將本章第一節圖表〔二〕與下列圖表〔四〕相比較，可見杜斯妥也夫斯基作品在中國的譯介，與俄國文學整體的發展相仿，都深受政治思想與社會需求變遷的影響，但仍有其獨特的特徵。以下將 1920 年迄今，分為三階段，分析杜斯妥也夫斯基的中文譯介史。

圖表〔四〕³³

杜斯妥也夫斯基作品中譯初版數量變化表



³² 此種音譯原則自五四之後已改觀，但即使依照原音音譯，譯法仍因人而異，尤其如杜斯妥也夫斯基的名字音節繁多者，在翻譯上更為困難，加上中文同音異字，甚至近音異字的特性，導致至今在外國人名音譯上仍存有歧見。中國初期，有「陀思妥夫斯奇」、「道斯托也夫司基」、「陀思妥以夫斯基」等不同譯名。隨著譯介量增加，對作家的了解日益全面，譯名卻仍有許多版本：「陀思妥夫斯基」、「杜思退益夫斯基」、「陀思妥耶夫斯基」等，不一而足。近年大陸學界對此已漸有共識，幾乎僅見「陀思妥耶夫斯基」一種版本。台灣學界則迄今沓雜，較之 20 年代的中國猶有過之，據筆者觀察，共有「杜氏妥也夫斯基」、「杜思妥也夫斯基」、「杜斯妥也夫斯基」、「杜斯托也夫斯基」、「杜思托也夫斯基」、「朵斯托也夫斯基」、「陀思妥耶夫斯基」等多種不同譯法。這種現象在譯介之初，確實嚴重阻礙了杜斯妥也夫斯基在中國的流傳，今日雖在普遍知曉這位俄國作家的情況下，譯名的些微偏差並不構成認知上的困擾，但在學術領域，尤其在資料蒐集方面，建立統一的譯名標準，將對學術研究有所助益。

³³ 本圖表係根據《俄國文學與中國》中之統計數據製作而成。資料僅及 1987 年。

1. 1920 年至 40 年代末期

1920 年 5 月 26 日，上海《民國日報》副刊《覺悟》刊登喬辛煥譯杜斯妥也夫斯基短篇小說〈賊〉，即〈誠實的小偷〉，為杜斯妥也夫斯基作品中譯之始。同年 11 月，《東方雜誌》刊出鐵樵譯〈冷眼〉，即〈聖誕樹和婚禮〉。這兩篇短篇小說，後來也成為重複發表次數最多的杜斯妥也夫斯基短篇作品。1920 年時值五四新文學運動高潮，杜斯妥也夫斯基越過文言文階段，一開始即以白話文出現，對其作品譯介的發展，甚有助益。自此至 40 年代末期，杜斯妥也夫斯基主要以社會小人物同情者的形象，被介紹給中文讀者。

1921 年，報刊雜誌上發表的杜斯妥也夫斯基作品有 5 篇³⁴：良浚譯的〈聖誕樹和婚禮〉、周起應節譯《卡拉瑪佐夫兄弟》的〈大宗教裁判官〉、文農和陳大悲各譯兩篇〈賊〉，仲持譯〈聖誕節前的貧孩子〉〔即〈在耶穌身旁過聖誕節的小男孩〉〕。此外，葉勁風譯〈俄羅斯短篇傑作〉中，也收錄〈聖誕節和婚禮〉。

1922 至 1925 年，杜斯妥也夫斯基作品仍只見於報刊雜誌，1923 年以外，其餘各年均均有刊載：太一節譯《罪與罰》〔1922〕、漢民譯〈乞孩〉〔即〈伸著小手的孩子〉，1924〕、售靈節譯《被欺凌者與被侮辱者》的〈孤女聶麗的故事〉〔1924〕、S.N.譯〈發弗娜的日記〉〔1925〕、售靈節譯《少年》的〈在闊人的寄宿學校裡〉〔1925〕，及售靈譯〈鄉人瑪桑〉〔即〈農民馬列依〉，1925〕，計 6 篇。

1926 年，韋叢蕪轉譯自英譯本，其兄韋素園輔以俄文原本校對的《窮人》出版，是第一本杜斯妥也夫斯基小說單行本，象徵全面性譯介的開始。1927 年至 1929 年，報刊上發表的譯作 4 篇：楊彥劬譯〈農夫馬爾夫〉〔1927〕、古魯譯〈一個誠實的賊〉〔1928〕和〈九封信的小說〉〔1928〕、何公超譯《房東太太》〔1929〕。書籍之出版，1927 年有兩本：白萊譯《主婦》〔即《女房東》〕，及魯彥譯並收錄於《給海蘭的童話》中的《主婦》和〈佳人〉；1929 年有三本：李霽野譯短篇小說集《不幸的一群》，收〈誠實的賊〉，上海水墨社編輯出版《俄羅斯短篇傑作集》中有孫仲岳譯〈一個誠實的賊〉，王古魯譯《一個誠實的賊及

³⁴ 本章節關於杜斯妥也夫斯基譯作之統述，除另註其他參考資料外，主要參考田全金所撰《陀思妥耶夫斯基比較研究》〔2003 年，復旦大學〕。

其他》收入〈一個誠實的賊〉、〈農夫馬萊〉、〈鱷魚〉、〈九封信的小說〉、〈天堂的聖誕節〉〔即〈在基督身旁過聖誕節的小男孩〉〕、〈荒唐人的夢〉等六篇短篇小說。

20 年代受文學革命思潮影響，杜斯妥也夫斯基作品之中譯集中於揭露社會黑暗，宣揚下層人民美好心靈的中短篇小說，及《卡拉瑪左夫兄弟》、《罪與罰》等長篇小說的節譯。值得注意的是，五四之後雖已出現由俄文直譯的俄國文學作品，但杜斯妥也夫斯基的作品仍停留在自英文轉譯的階段。因此，第一個十年只是「草創時期」，全面而成熟的杜斯妥也夫斯基中譯，在 30 年代才開始。

30 年代杜斯妥也夫斯基的主要作品陸續進入中文讀者界。這十年間發表於報刊的譯作卻相對減少，僅見 7 篇：徐冽節譯《惡魔》〔1930〕、劉曼譯《死屋手計》第一章〈在另外一個世界裡〉〔1931〕、許德佑譯〈彼得堡之夢〉〔1931〕、高滔譯《白痴》一、二部〔1935〕、麗尼譯杜斯妥也夫斯基演講稿〈普式庚論〉〔1935〕、菲戈譯〈杜斯退夫斯基給阿爾車夫斯基夫人的信〉〔1935〕、李甘譯〈論普希金〉〔1937〕。

依時間排序，30 年代杜斯妥也夫斯基作品中譯如下。1930 年：韋叢蕪自英文轉譯，並參照俄文校對的《罪與罰》，分上下兩冊，分別於 1930 年、1931 年出版。1931 年：張友松譯註〈誠實的賊〉中英對照本、劉尊棋譯《死人之屋》前半部、劉曼譯《西伯利亞的囚徒》〔即《死屋手計》〕、李霽野譯《被欺凌者與被侮辱者》、何道生譯《淑女》、洪靈菲譯《地下室手記》。1933 年：洪靈菲譯《賭徒》、邱韻鋒譯短篇小說集《溫靜的靈魂》，內有〈溫靜的靈魂〉〔即〈脆弱的心〉〕。1934 年：徐懋庸改編《罪與罰》縮寫本、綺紋譯短篇小說集《小英雄》，其中收有〈小英雄〉、〈乞兒〉〔即〈伸著小手的孩子〉〕與〈聖誕樹和婚禮〉三篇小說。1935 年：武光建選譯《罪惡與刑罰》中英對照濃縮版。1936 年：陳達人譯《白夜》、汪炳琨譯《罪與罰》、高滔譯〈溫淑的心〉〔即〈脆弱的心〉〕，收錄於《俄國短篇小說集》。1937 年：綺紋選譯自《涅朵奇卡·涅茲瓦諾娃》前三章的《野非卯夫》。此外，30 年代尚譯有介紹杜斯妥也夫斯基的生平著述，如 1930 年韋叢蕪譯杜斯妥也夫斯基夫人回憶錄《回憶杜斯妥也夫斯基》，以及評述杜斯妥也夫斯基的論文，此部分將於下節杜斯妥也夫斯基批評史中論述。

1937年對日抗戰爆發後，重慶、桂林、昆明、上海等地仍有譯者繼續翻譯俄國文學作品，但杜斯妥也夫斯基之中譯為數不多。30年代最突出的特點是譯作多以書籍出版，且大部分為中長篇小說。

40年代受戰事影響，發表在報刊者僅只5篇：許天虹譯〈聖誕和婚禮〉〔1941〕、蘇橋譯〈偷兒〉〔1942〕、叔夜譯〈婚禮〉和《白夜》〔1942〕、巴金選譯《罪與罰》第二章〈馬爾茂多夫的故事〉〔1945〕。專書的數量有限，但出現重要突破，即1940年耿濟之自俄文直譯《兄弟們》〔即《卡拉瑪佐夫兄弟》〕上卷，全譯本《卡拉瑪佐夫兄弟們》於1947年分四冊出版。杜斯妥也夫斯基作品首次直譯自俄文，提高了翻譯水準，加深對原著內容與藝術的掌握。此外，此全譯本使杜斯妥也夫斯基的主要作品，除了《附魔者》與《雙重人格》以外³⁵，已皆與中文讀者見面，在杜斯妥也夫斯基之中譯及研究史上，具有重要意義。

40年代其他杜斯妥也夫斯基中譯如下：徐霞村與高滔編譯《白痴》〔1943〕、荃麟譯《被侮辱與被損害的》〔上下冊，1943、1944〕、高滔與胡仲持譯《白痴》〔1944〕、耿濟之由俄文直譯《白痴》〔1946〕、王維鎬譯《淑女》和《女房東》集為一冊〔1947〕、李葳譯《醉》〔即《一件傷心的事》，1947〕、耿濟之譯《死屋手記》〔1947〕、韋叢蕪譯《死屋之家》〔即《死屋手記》〕和集《窮人》和《女房東》為一冊的《窮人及其他》〔1948〕、王維鎬譯《地下室手記》〔1948〕、耿濟之譯《少年》〔1948〕及文穎譯《窮人》〔1948〕。

上海文光書局1943年至1951年編輯出版的多卷本《杜斯妥也夫斯基選集》，上海正中書局1947年出版多卷本《杜斯妥也夫斯基全集》，為系統翻譯出版杜斯妥也夫斯基全集之濫觴，亦是40年代的文壇盛事。

2. 50年代至70年代末期

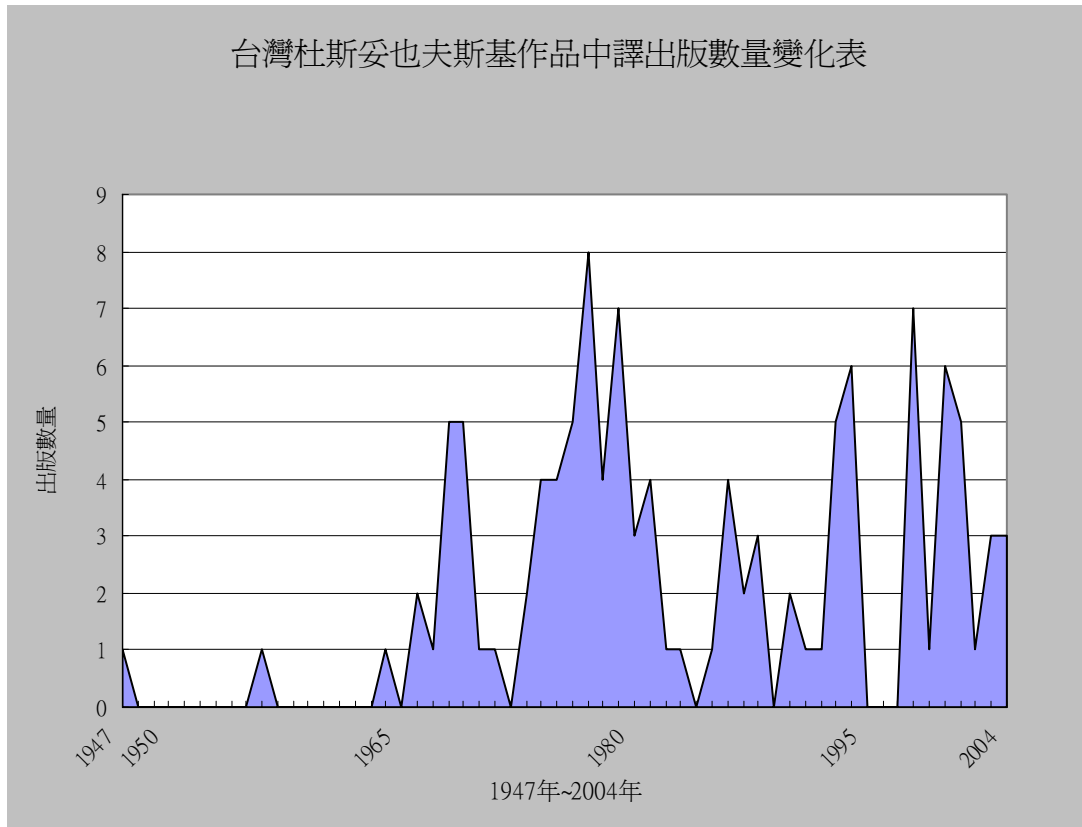
50年代政局丕變，中國大陸與台灣政治上分化為互不相容的異方，文化上一脈相承的兩地中文讀者，不得不在政治氣氛尖銳的年代，各自展開接受歷程，杜斯妥也夫斯基的譯介也出現不同境遇。以今日歷史角度觀之，當時兩岸對杜斯

³⁵ 此二部小說未譯，係受蘇聯觀點影響。將於後文另述。

妥也夫斯基截然互異的態度，卻也形成互補，使中文讀者對這位作家的接受不至於出現斷層。

1949 年以後，中國大陸的「一邊倒」外交政策全面傾向蘇聯，熱衷翻譯出版蘇聯及舊俄作家作品。50 年代最初 3 年，杜斯妥也夫斯基作品的出版維持一定質量，但主要是舊譯再版，如耿濟之版《卡拉瑪佐夫兄弟們》、韋叢蕪版《罪與罰》與《窮人》，新譯只有叔夜譯《女房東》〔1950〕、姚易非改編《被侮辱與被損害的》〔1951〕、侍桁譯《賭徒》〔1951〕及董秋斯譯《聖誕樹與婚禮》〔1951〕。1953 年，上海文光書店印九卷《陀思妥也夫斯基選集》，包括八本中長篇小說與一本收錄 6 篇短篇小說及杜斯妥也夫斯基夫人回憶錄《杜斯妥也夫斯基短篇小書集》。其中僅韋叢蕪的《卡拉瑪卓夫兄弟》為新譯本，其餘皆是舊作重版，但譯文有所修改，水準較前期明顯提高。這部選集獨缺《雙重人格》、《附魔者》和《少年》，除了《少年》之前已有譯本，因「藝術上的問題」未予編選外，另兩部作品則尚未出現譯作。選集卷首前言引用蘇聯作家愛倫堡〔И.Г. Эренбург，1891~1967〕的評論：「除了《魔鬼》〔即《附魔者》〕一書有些偏差外，杜斯妥也夫斯基的作品大致上都是極好的作品。」由此可知，《附魔者》受冷落與蘇聯對「不健康思想」的批判有關。

1953 年以後，杜斯妥也夫斯基在中文讀者界的吸引力降低，雖然 1956 年杜斯妥也夫斯基逝世五十週年，報刊上相關文章喧騰一時，也出現第一本中國學者寫的研究專著—歐陽文彬的《陀思妥耶夫斯基和他的作品》〔1956〕，但新譯作甚少，僅有包也直譯《二重人格》〔1958〕、陳林與沈序譯《涅朵奇卡·涅茨瓦諾娃》〔1959〕、滿濤譯的隨筆式作品《冬天記的夏天印象》〔1962〕及王琴重校的耿濟之譯本《白痴》〔1958〕，其中《二重人格》是初譯本。1962 年至 1978 年，受中蘇關係惡化及文化大革命影響，中國大陸完全停止杜斯妥也夫斯基作品的譯介，台灣則於此時開始較有系統的杜斯妥也夫斯基譯介。

圖表〔五〕³⁶

國民政府播遷來台之初，雖極力宣傳「反共抗俄」的敵我思想，所謂「俄」指蘇聯，此意識形態主要表現在蘇聯作家的譯介，對舊俄作家無大影響³⁷。此外，台灣遠較對岸的文藝政策開放，對外國文學的接受較成熟，杜斯妥也夫斯基在台灣的譯介亦較順利。

國立中央圖書館 1972 年的《中譯外文圖書目錄》列 1949 年至 1970 年二月，杜斯妥也夫斯基作品 8 種，另有收錄杜斯妥也夫斯基短篇小說的《舊俄短篇小說集》〔1970〕。但筆者參考上述《中譯外文圖書目錄》、《西洋文學在台灣研究書目 1946 年-2000 年》、中華民國出版圖書目錄彙編電子書光碟系統，及國立中央圖書館、台灣大學圖書館、政治大學圖書館館藏之藏書書目所列統計³⁸，數量實

³⁶ 本圖表依據本論文附錄二「台灣杜斯妥也夫斯基作品翻譯出版一覽表」統計製成。統計之出版數量不包含同一譯作同一出版社再版次數。

³⁷ 《西洋文學在台灣研究書目 1946 年-2000 年》統計，50 年代至 70 年代末期，蘇聯作家高爾基的譯作出版為零，索忍尼辛則因為被視為「反共抗俄」作家，作品大量譯介，達 57 種。同時期，舊俄三大作家譯作出版量〔不包含同一譯作同一出版社再版次數〕分別為：杜斯妥也夫斯基 44 種，托爾斯泰 48 種，屠格涅夫 55 種。舊俄經典文學顯然未受政治影響。

³⁸ 參見本論文附錄二「台灣杜斯妥也夫斯基作品翻譯出版一覽表」。不包含同一譯作同一出版社

在此之上。這二十年間，共 15 家出版社出版 16 種杜斯妥也夫斯基作品，70 年代的十年間達 36 種，參與的出版社有 17 家，數量和出版比例大幅成長³⁹。

50 年代至 70 年代末期台灣出版的譯本，除耿濟之譯本外，未註明譯者的，多係 1949 年前譯本之重印⁴⁰。新譯本則有：何道生譯《淑女》〔1966〕、孟祥森譯《地下室手記》〔1966〕和《附魔者》〔1979〕、申素蘭譯《卡拉瑪佐夫兄弟》〔1967〕、王行之譯《白痴》〔1968〕、孫主民譯《罪與罰》〔1969〕、邱慧璋譯《賭徒》〔1969〕、《雙重人》〔1976〕與《白夜》〔1978〕、鐘文譯《賭徒》〔1971〕、陳雙均譯《賭徒》〔1973〕、斯元哲譯《被侮辱者與被損害者》〔1974〕、陳蒼多譯《聖誕樹和婚禮》〔1974〕、斯元哲譯《被命運播弄的人》〔1975〕、孫慶餘譯《永恆的丈夫》〔1976〕、張伯權譯《作家日記》〔1977〕等 16 部，大多由英、日文轉譯。其中《附魔者》與《作家日記》都是首次中譯，超越了中國大陸的進度。1961 年，啓明書局編譯十二卷《世界文學大系》，其中第十一卷係《罪與罰》，首開台灣將杜斯妥也夫斯基列入世界性文學叢書之例。1963 年，廣文書局出版《中西文學辭典》，列《罪與罰》及作者的簡釋。東方出版社於 1969 出版六卷《世界文學選集》〔1962~1969〕末卷，編入《罪與罰》縮寫版。此外，期刊雜誌上發表的新譯作有李震譯《聖誕樹下的小孩》與《農夫馬雷》〔1970，《文壇》〕，及斯元哲譯《被命運播弄的人》〔1971，《文壇》，於 1975 年出版單行本〕。除了作品翻譯，台灣學者撰寫之杜斯妥也夫斯基研究也相繼出現。在中國大陸採取「鎖國」政策，將外國文學拒於門外之際，台灣積極譯介杜斯妥也夫斯基，填補了中國大陸的空窗期。

70 年代末期，俄國文學在中國大陸再獲重視，托爾斯泰、屠格涅夫、契訶夫等經典作家的作品於 1978 年陸續出版。次年 7 月，岳麟譯《罪與罰》，刁紹華譯《聖誕樹與婚禮》，9 月在《哈爾濱文藝》刊載，杜斯妥也夫斯基的譯介才再度開始。

再版次數。

³⁹ 此激增現象與 70 年代台灣出版界搶譯暢銷書的亂象不無關聯，此外，當時著作權保護法未及於外文著作的翻譯權，各出版社均可翻譯出版，多家出版社出版同一譯作的現象頻仍，因此，翻譯素質未與數量同時成長。而杜斯妥也夫斯基成爲「搶譯」對象，亦說明他甚受歡迎。

⁴⁰ 當時台灣中譯外文圖書事業因資源有限，發展不易，重印舊版書和翻印西書可省略繁雜的編修潤稿，遂成爲 50 及 60 年代的主要圖書活動。1949 年以前，杜斯妥也夫斯基作品譯介已有基礎，舊版重印有現實需要，是必經過程。60 年代後期，新譯本推陳出新，此現象遂逐漸消失。

3. 80 年代迄今

70 年代末期 80 年代初期，中國大陸進入文藝發展新時代，杜斯妥也夫斯基作品譯介由韋叢蕪譯《罪與罰》〔1980〕展開蓬勃發展。80 年代迄今，新譯本數量多，並有不少舊譯新版，《罪與罰》、《被欺凌與被侮辱者》和《白痴》分別有三種新譯本，熱潮可見一斑，且多從俄文原文譯出，水準提升。以下記敘較為突出之階段特徵。

人民文學出版社 1980 至 1989 年出版《杜斯妥也夫斯基選集》，除《卡拉瑪佐夫兄弟》係耿濟之舊版外，其餘皆採用新譯本：南江譯《被欺凌與被侮辱的》、《群魔》及《白痴》、曾憲溥與王健夫譯《死屋手記》、朱海觀與王汶譯《罪與罰》、文穎譯《少年》等。且譯者多為新人，以往少數譯者或單一譯本獨占鰲頭的局面已不復見，因譯本選擇劇增，產生競爭，也助成了翻譯水準的提昇。

80 年代十年間，除上述《杜斯妥也夫斯基選集》外，有 4 種杜斯妥也夫斯基作品全集及選集問世：1981 年瀋江出版社的小說集《白夜》、1982 年人民文學出版社的《中短篇小說選》、1983 年上海譯文出版社的《杜斯妥也夫斯基作品集》及 1988 年上海譯文出版社的小說集《賭徒》。此外，多部俄國小說或世界小說選集將杜斯妥也夫斯基部分作品編入其中，說明中文讀者肯定其代表性。

1983 年南江譯《群魔》，使杜斯妥也夫斯基的主要作品全數譯成了中文。此外，有關杜斯妥也夫斯基的評論和生平介紹的外國著述譯介，也甚有成績，其中以白春仁、顧亞鈴譯巴赫金的《杜斯妥也夫斯基詩學問題》〔1988〕，最具重要性。

80 年代，台灣共 9 家出版社出版杜斯妥也夫斯基作品 19 種，其中新譯作近半，《罪與罰》就有賴秀英〔1983〕、劉根旺〔1985〕、王維麗〔1988〕之譯本與鹿橋出版社漫畫版〔1988〕等四種，《賭徒》有孟祥森〔1981〕和喬玉夔〔1982〕兩譯本，鐘文譯《淑女》〔1986〕，孟祥森譯《少年》〔1981〕。

1981 年，聯經出版社出版九卷《世界文學名著欣賞大典：小說》之第六卷，

收錄《窮人》、《地下室手記》、《賭徒》、《罪與罰》、《白痴》、《賭徒》、《受蠱者》〔即《附魔者》〕和《卡拉馬助夫兄弟》等八部小說縮寫和短評，另附作家簡介；同年，遠流出版社出版上下冊《世界文學名著總解說》，在下冊中編入《罪與罰》和《卡拉馬助夫兄弟們》內容精要。上述兩套世界文學叢書在 80 年代不約而同選入杜斯妥也夫斯基作品，可見台灣讀者已肯定杜斯妥也夫斯基世界文學大師的地位。1986 年，遠景出版公司發行台灣第一套 15 卷《杜斯妥也夫斯基全集》，收錄的作品更為齊全。

此一時期杜斯妥也夫斯基作品中譯較 70 年代減少一半，與政府立法改善出版界亂象，抑制 70 年代搶譯、盜印之風有關。杜斯妥也夫斯基作品中譯在「精簡」後得以正常發展，翻譯品質提昇，為 90 年代另一譯介熱潮暖身。此外，台灣讀者審美趣味與文學思想的轉變亦有影響，此部分將於本章第四節論述。

80 年代末期，中國大陸譯介蘇聯文學的熱潮逐漸消退，1995 以後，杜斯妥也夫斯基的譯介出現許多新譯，1999 年一年中，《罪與罰》便有徐立、汝龍、志剛、鄒俠雲與劉徽合譯等四種譯本，《白痴》也有宋開斌、曹明慧、戚德平等三種譯本。此外，杜斯妥也夫斯基常被收入各種文學選集：1990 年《世界心理小說名著選》與 1994 年《世界文學金庫》分別收錄《罪與罰》部分章節；1993 年《普希金評論集》中收有四篇杜斯妥也夫斯基評論；1994 年《外國長篇小說名著精粹 1877-1891 卷》編入《卡拉瑪佐夫兄弟》縮寫本；1996 年《世界中篇小說經典》收《白夜》，《外國著名作家經典中篇小說選》選《賭徒》和《白夜》，《俄蘇短篇小說名著選評》選《聖誕節和婚禮》。以上現象，說明近 15 年杜斯妥也夫斯基在中國大陸甚受歡迎。介紹和評論杜斯妥也夫斯基的外國論著與中國學者著述，大量增加，為杜斯妥也夫斯基在中文讀者之研究與接受，奠定良好基礎。

90 年代至今，台灣有 27 家出版社出版 42 種杜斯妥也夫斯基作品〔其中《罪與罰》19 種，《卡拉瑪佐夫兄弟》10 種〕，2000 年至 2004 年 4 間，便有 19 種。但新譯作的數量卻逐年減少，90 年代至今僅 8 本：李鶴齡譯《杜斯妥也夫斯基短篇小說選》〔1994〕、孫紹鎮與孫紹權合譯《罪與罰》〔1994〕、侯延卿譯《地下室手記》〔2002〕，《卡拉瑪佐夫兄弟》有王幼慈〔2001〕和蕭逢年〔2004〕兩新譯版本，《白痴》有黃鈞浩〔2001〕和劉韻韶〔2003〕兩版本，還有楊惠君

由杜斯妥也夫斯基主要小說節譯編匯的《杜斯妥也夫斯基福音書》〔2002〕。其餘出版皆中國大陸譯作之重印。而台灣新譯本均自英文轉譯，俄文直譯譯本均自中國大陸引進，如貓頭鷹與聯經出版社分別在2000年、2004年推出的俄文直譯版《卡拉瑪佐夫兄弟》，譯者榮如德和臧仲倫皆為中國大陸學者。此現象暴露了台灣俄文翻譯環境未臻成熟，尚有成長空間。

除了文學翻譯之外，近年來，台灣學者撰寫的俄國文學相關專書大幅成長，加上兩岸圖書出版事業的整合與交流，中國大陸學者撰寫的論著亦越過海峽，搶進台灣市場，其中都闢有專章介紹或評述杜斯妥也夫斯基，使台灣讀者在作品譯介繁盛的基礎上，能夠深入了解這位俄國文學家，從而融會成更全面的接受。

台灣的杜斯妥也夫斯基譯作數量雖不及托爾斯泰⁴¹，但半世紀以來的譯介成果，已使台灣讀者將杜斯妥也夫斯基定位為世界文學的重要代表者。

以上論述之俄國文學與杜斯妥也夫斯基作品譯介史，勾勒出一個世紀以來，中文讀者因應不同之社會脈動，對杜斯妥也夫斯基不同的褒貶態度。雖然譯介數量的變化並不完全等同作家在異域接受場中的境遇，但在市場供需法則的基礎上，綜合譯者、出版商和消費者間的縱向互動，客觀反映讀者的喜好，也在某種程度上顯示讀者接受度。杜斯妥也夫斯基譯介史的統整，意提供讀者概觀其接受史的參照系，由此漸進入微，解剖中文讀者接受各面向。

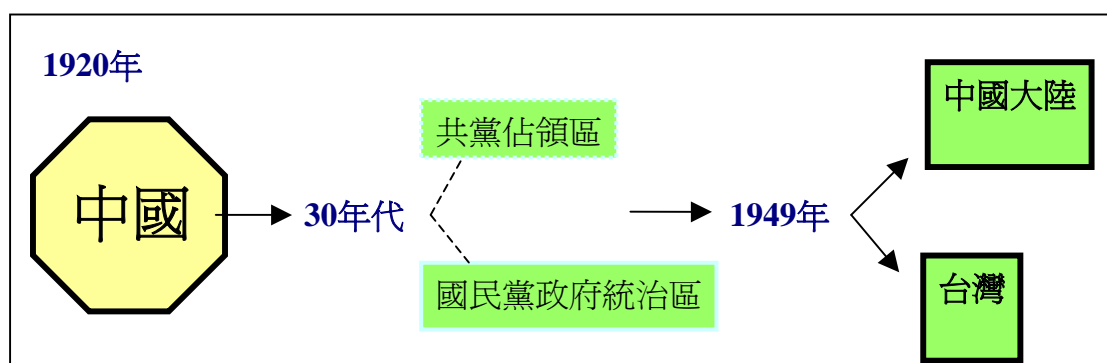
第二節 各階段中文讀者之評論： 1920年代至40年代末期

杜斯妥也夫斯基被譯介到中國後，歷經三個高低起伏的接受階段。讀者態度的變化，不免受社會環境及傳統文化影響，並因個人的需求有異，對作家與作品的接受與排斥也各不相同。另一方面，作品的風格、藝術、結構和內容，也需等待讀者用心發掘，「發掘」的過程又取決於讀者的時代因素。這種雙向互動，

⁴¹ 根據《西洋文學在台灣研究書目1946年-2000年》，1946至2000年，托爾斯泰和杜斯妥也夫斯基譯作之出版數量〔不包含同一譯本同一出版社再版數〕分別為113及72；相關論著〔包括報刊雜誌之文章、碩博士論文與書籍中之篇章〕數量則為：141與86。

在杜斯妥也夫斯基的中文讀者接受史上特別清楚：「他的某些藝術性特質強烈打動中國讀者，對中國『為人生』的文學思潮的發展，起了一定的促進作用。另一方面，中國新文學發展的土壤和要求左右了對杜斯妥也夫斯基的認識和評價，因而對他的另一些藝術特質，表現出相當程度的冷淡」⁴²。在杜斯妥也夫斯基的接受過程中，一直可見這種雙向關係。

圖表〔六〕 中文讀者接受歷程



本節與下兩節將在探討各階段中國批評界對杜斯妥也夫斯基的評論，歸納中文讀者對杜斯妥也夫斯基的塑形。

壹、 20 年代

評論出現在作品譯介之後，讀者以本身對文本的理解為基礎，參照批評家的評論，形成完整的接受。杜斯妥也夫斯基在中文讀者界的程序卻與此相反，先認識西方評論，再進行作品翻譯。西方評論造成的印象，對 20 至 40 年代中文讀者的接受產生重要影響。

1918 年 1 月，《新青年》雜誌刊載英國評論家 W.B. Triltsch 撰、周作人⁴³

⁴² 《俄國文學與中國》，智量等著，〈杜斯妥也夫斯基與中國〉，王聖思著，華東師範大學出版社，1991 年，頁 123。

⁴³ 中國現代散文家和文學批評家，是五四新文化運動的代表人物之一，曾參加發起文學研究會，撰有《人的文學》、《平民文學》、《思想革命》等重要理論文章，積極提倡以「人道主義」為本的「人的文學」。作為現代文學史上具影響力的散文家，他最早在理論上從西方引入白話「美文」的概念，提倡文藝性的敘事抒情散文，對中國現代散文的發展起了積極的作用。同時，他也懷著極大的熱情引介日本、希臘文學以及俄國、波蘭、匈牙利等被壓迫民族的文學，並用自己的散文

〔1885~1967〕譯〈陀思妥夫斯奇之小說〉，1907年杜斯妥也夫斯基以「陶德全」譯名出現中國文獻以來，首次以作家身分為中文讀者所認識，也是首篇評論杜斯妥也夫斯基的文字，文末附錄周作人的〈譯者案〉，亦是中國批評家評論之濫觴。此譯文及〈譯者案〉都引述了杜斯妥也夫斯基作品片段，故亦可視為首篇杜斯妥也夫斯基作品翻譯。值得注意的是，周作人譯 Trites 此文之前，已讀過杜斯妥也夫斯基作品英譯本，故譯文的選擇與〈譯者案〉的撰寫，乃基於個人審美趣味與期待視野，反映當時的社會需求，代表了部分中文讀者之接受。

〈陀思妥夫斯奇之小說〉將杜斯妥也夫斯基、果戈里及托爾斯泰同列俄國最重要小說家，如尼金斯基⁴⁴〔Вацлав Нижинский，1889~1950〕的俄國舞蹈是世界頂尖代表，杜斯妥也夫斯基尤為「俄國最傑出作家」。Trites 說，杜斯妥也夫斯基描寫「墮落者的靈魂」，是「下層社會小人物的痛苦發聲」，「竊賊、殺人兇手、娼妓、靠娼妓吃飯的人，亦都有話要說，他們的聲音卻悲哀且美」，因為他們「愛道德，也愛罪惡」⁴⁵。Trites 引述《罪與罰》與《卡拉瑪佐夫兄弟》的情節，說明杜斯妥也夫斯基的筆下人物雖墮落、無恥，卻「也有靈魂，隨時表露出光和美」，「使讀者發覺，這些人物其實與我們別無二樣」⁴⁶。

周作人的〈譯者案〉中，出現中文讀者界第一段生平敘述：「自幼即患癲病，二十七歲時以革命嫌疑判處死刑，臨刑，忽有旨減刑，發往西伯利亞，充苦工四年，軍役六年，歸後貧病侵循，以至沒世。」⁴⁷列舉五部重要作品：《窮人》、《死屋手記》、《罪與罰》、《白癡》、《卡拉瑪佐夫兄弟》。周作人指《罪與罰》是其中最重要者，拉斯柯爾尼科夫向索尼亞跪言：「吾非跪汝前，但跪人類苦難之前。」是杜斯妥也夫斯基思想的重要注解，但《罪與罰》「漢譯至今未見，亦文學界之缺憾也」⁴⁸。

此篇評論重視杜斯妥也夫斯基對人心，特別是下層社會墮落者的深層發掘。

和新詩創作顯示了文學革命的實績。

⁴⁴ 俄國芭蕾舞舞蹈家。1907年進入馬林斯基劇院，以其突出的跳躍和無比的優雅，很快便受到歡迎，在《吉賽兒》、《天鵝湖》和《睡美人》中擔任主角。1909年加入新成立的俄羅斯芭蕾舞團。他在舞蹈史上傳奇性的聲譽一直無人能及。

⁴⁵ 《藝術與生活》，周作人著，里仁出版社，1982年，頁168~169。

⁴⁶ 同上，頁175。

⁴⁷ 同上。

⁴⁸ 同註499。

十九世紀末二十世紀初，英國文學批評界，對杜斯妥也夫斯基褒貶兼具，周作人顯然傾向 Trites 的觀點，與當時中國重視文學的社會功能，宣揚文學應表現人生真貌，反映社會現實，並融合中國人道主義思維密切相關，也是 20 至 40 年代末期中文讀者對杜斯妥也夫斯基的接受主流。Trites 也在文中強調，閱讀俄文原著，才能確切掌握杜斯妥也夫斯基的精義，但由俄文直譯的俄國名著，遲至 20 年後才出現。

由於當時杜斯妥也夫斯基作品中譯未開，讀者缺乏作品參照，此篇評論並未引起注意。《東方雜誌》同年發表美國評論家 G.W. Thorn 撰、羅羅譯〈陀思妥夫斯奇之文字與俄國革命心理〉，仍未引起注意，自此至 1920 年，相關評論付之闕如。然而，從另一角度來看，兩篇評論的正面評價，使初接觸杜斯妥也夫斯基之名的中文讀者，抱持開放的期待心理，對中文讀者之接受，有助瀾推波之功。

1920 年 5 月，首篇杜斯妥也夫斯基作品中譯發表—喬辛煥譯的短篇小說《賊》〔即《誠實的小偷》〕，文後附約 200 字〈譯者志〉，介紹作者被判刑流放的經過，稱西伯利亞獄中四年的折磨，使他「同情痛苦無告者」，特別推崇《罪與罰》，認為這部小說雖「結構少欠簡潔」，仍「不失為十九世紀有名小說之一」⁴⁹。同年 11 月，鐵樵譯《冷眼》〔即《聖誕樹和婚禮》〕，也附有〈記者誌〉，將杜斯妥也夫斯基與屠格涅夫、托爾斯泰並列為俄國三大文豪，簡要介紹其創作特點：「他的文學，人道主義的色彩最鮮明；小說中所描寫的，多是些墮落社會的事情；心理的分析更是他的特長。有許多人稱他是俄國近代的預言者。」⁵⁰此二篇譯後記的不同觀點，都出現在以後的杜斯妥也夫斯基評論中，這種附於作品譯文前後的簡介短評，也成為以後三十年中國譯者評論杜斯妥也夫斯基的主要形式。

1921 年杜斯妥也夫斯基百年誕辰，多篇外國評論被譯為中文，1921 年至 1922 年間，中國批評家的評論文字亦達十數篇。1923 年至 1929 年，熱潮減淡，論述文章僅約 10 篇。以下介紹三位 20 年代較具代表性的批評家及其評論。

一、 鄭振鐸：寫實主義者和人道主義者

⁴⁹ 《陀思妥耶夫斯基比較研究》，博士論文，田全金撰，復旦大學，2003 年，頁 23。

⁵⁰ 〈記者誌〉，鐵樵著，〈冷眼〉，杜斯妥也夫斯基原著，鐵樵譯，《東方雜誌》，1920 年，第 17 卷 11 號，頁 93。

鄭振鐸〔1898~1958〕是中國近代作家與文學評論家，1917年入學北京鐵路管理學校，開始接觸西方社會學著作與俄國寫實主義文學作品，思想與文學皆受啓蒙。1920年與沈雁冰、葉紹鈞等人創辦文學研究會，為「爲人生」文學的倡導者之一，強調文學的社會改革功能，文學應爲人民服務。曾主編《文學旬刊》、《小說月報》、《文學》、《文學季刊》，對中國文化學術事業有傑出貢獻。鄭振鐸的《俄國文學史略》〔1924〕，是中國第一本俄國文學史專書，他對杜斯妥也夫斯基的評論表現時代色彩與個人風格。

鄭振鐸在〈陀思妥也夫斯基的百年紀念〉〔1921年11月，《小說月報》〕中，敘述杜斯妥也夫斯基困苦的一生。「我們應以更熱烈，更感動心腸來紀念偉大的杜斯妥也夫斯基」，因爲他留給世人的東西—平民精神、博愛思想和人道主義，是超乎有形的功績與作品之外。他對人類的愛是無遠弗屆的，他在作品中表現的都是卑下、病狂的人，「沒有其他文學家比他更能感動人」⁵¹。鄭振鐸引述俄國文學批評家克魯泡特金〔Pётр Алексеевич Кропоткин, 1842~1921〕之言：「杜斯妥也夫斯基愛酒徒，愛乞丐，愛小賊，這些人我們常常連同情都不屑爲之。他努力發現人類的真貌，發現沉溺在最下層的人的偉大之處；他教導我們去愛最無價值的人，最懦弱下流且最無用的人！杜斯妥也夫斯基因此在近代俄國作家中的重要性獨一無二。」鄭振鐸說，杜斯妥也夫斯基的偉大在於描寫出人心誠摯的懺悔，對惡徒注以憐憫與愛，總能在窮凶惡極之人身上，發現未完全泯滅的光與善，喚起讀者對被侮辱者與被損害者的同情。

鄭振鐸的《俄國文學史略》稱讚杜斯妥也夫斯基是俄國最偉大的作家之一，不過也批評杜斯妥也夫斯基的不足：「他的作品未免粗率而凌亂，遠不如屠格涅夫、岡察洛夫及托爾斯泰諸人的精美」，但杜斯妥也夫斯基的偉大不在藝術上，而在於其文字間的人道精神：「他的小說結構雖然都很無秩序，事實的連續也不大自然，但他的文字裡面卻深深的潛著一種真實的精神與隱在的感動力，足以把他的缺點遮蓋」⁵²。

鄭振鐸的評論以外國評論爲鑑，強調杜斯妥也夫斯基經歷苦難，特別是死刑

⁵¹ 〈陀思妥也夫斯基的百年紀念〉，鄭振鐸著，《鄭振鐸全集》，第十五卷，百花文藝出版社，1998年，頁355~357。

⁵² 《俄國文學史略》，鄭振鐸著，《鄭振鐸全集》，第十五卷，百花文藝出版社，1998年，頁448~450。

與苦役，使他能對下層人民有真正的同情與關懷，散發人道主義的光芒。這種綜合寫實主義與人道主義的接受視角，反映鄭振鐸的文學傾向，也是 20 年代文學評論的特徵。

二、 沈雁冰：性善論作家

沈雁冰⁵³〔1896~1981〕是中國近代作家與社會活動家，文學研究會創始人之一，五四運動時期熱心文學改革，從事文學理論研究、文學批評與外國文學翻譯，1921 年發表的譯著達 130 餘篇。文學理論方面，沈雁冰倡導為人生而藝術的寫實主義文學，主張文藝需面向現實，反映人生。在創作方面，其作品具有異常豐富的社會歷史內容，時代風雲的變幻、人民革命的起落消長、帝國主義侵略的魔影、舊中國的腐敗與黑暗景象等，都得到真實生動的反映。沈雁冰以多方面的藝術才能和淵博的學識，為文學事業作出重大貢獻。他勤於翻譯外國作品，也致力研究中國古典文學，與魯迅、郭沫若等作家一同奠定現代文學的基礎。

20 年代，沈雁冰撰寫多篇杜斯妥也夫斯基評論。杜斯妥也夫斯基吸引他的是對社會問題的關注、反映社會背景的真切、對人民的同情，及對底層生活的體驗。

1922 年，他在《小說月報》發表〈陀思妥也夫斯基的思想〉，是 50 年代以前篇幅最長的評論文字，大量引用西方與俄國批評家的論述，介紹杜斯妥也夫斯基的思想特點。文章開篇即言：「研究杜斯妥也夫斯基的思想，必須從他的小說裡去搜尋。」雖然以嚴格的小說定義與審美觀評論其作品，會發現許多缺點，沈雁冰說：「主人公的說話托沓而重複，讀時總覺得只是著作家一個人自己在那裡說話；結構大概很雜亂，題材和情節又都是過於浪漫的陳腐的」，這些缺失下，卻「透徹了這樣真實的深感，而那些最不近真的人物卻令讀者覺得他們個個和我們熟識」。沈雁冰引用梅列日科夫斯基之言，稱杜斯妥也夫斯基的小說是「悲劇」，他不在描述「人生實錄」，而是寫「人性內在的真相」。因此，杜斯妥也夫斯基的小說是作者哲學思想之表述。

他介紹外國學者對杜斯妥也夫斯基思想的兩種不同看法。多數西方批評家認

⁵³ 原名沈德鴻，字雁冰，常用的筆名有茅盾、玄珠等。

爲，西伯利亞四年牢役是杜斯妥也夫斯基思想的轉捩點，他在同囚的「強盜與殺人犯的靈魂裡發現可貴的性質」，看見「他們之中最墮落的人也時常放出『神的火花』」，體認俄國人民的偉大之處，「因而想到他們對世界的使命，想到俄國的改造，世界的改造」。這些關於「人」的新發現，使杜斯妥也夫斯基發生思想急變，因而有流放前後兩種杜斯妥也夫斯基之分。另一觀點認爲，杜斯妥也夫斯基的思想是內在自成的，其思想在流放前的《窮人》與《雙重人格》，已隱約概括，流放前後的思想〔除政治思想外〕是一貫的，本質上沒有差異。杜斯妥也夫斯基的思想並非成形於西伯利亞，十年流放只是「把根本思想加以陶鍊」，「使他的所信愈加堅強」，並提供更多的心理描寫材料。可惜的是，這兩種相左觀點的並述，20年代初的中文讀者尚無法跟隨評論家的筆觸與作家對話，因而未引起特別的注意，但日後這些看法都獲得新的理解與啓迪。

沈雁冰談到杜斯妥也夫斯基的矛盾思想：

他在《死屋的回憶》〔即《死屋手記》〕中說，俄國人的主要特質是對公正的渴望，在《一個著作家的日記》〔即《作家日記》〕裡卻說，俄國人的主要特點是甘於忍受痛苦。他對「痛苦」的見解，有時以純然人道主義者的見解詛咒痛苦，有時卻又以宗教家的見解視痛苦為罪惡的必要責罰；他一時說生活的不公是毀害人的，另一時卻又說是滋養磨礪精神力的。

杜斯妥也夫斯基與其他哲學家不同，不說人性有向善的本能，他強調人性本質是不滅的善，如《死屋手記》中的描述，即使被損害者「墮落至極卑污凶暴的生活中，但他心中『神的火花』不會消滅」。杜斯妥也夫斯基認爲，罪惡是壓制下的產物，人若獲得自由、承擔責任，善的本質會自然表露；他相信，每個人都有自由意志，都甘受痛苦、熱愛痛苦。他描寫強盜、兇手、娼妓等「被侮辱與被損害者」的灰色生活，但「這些英雄到底要對於自己的罪惡追悔」，他們「雖過著墮落的生活，靈魂卻不墮落」。

沈雁冰論述杜斯妥也夫斯基的宗教觀。對杜斯妥也夫斯基而言，世界上只有一個絕對完美的具體形象—基督，《白痴》的宗旨是以基督的形象寫出「絕對完全的人格」—梅詩金公爵，將他「置於狡猾、貪狠、淫狂、凶暴的人中，以他的

單純與愛憐克服一切」，展現至美的人格。杜斯妥也夫斯基的《白痴》表達基督教思想，《附魔者》則表達斯拉夫主義的新宗教理想：「眾民族中只有一個民族能有真正的神，只有一個民族天賦特厚，就是俄羅斯民族。」他相信「新的基督降臨〔advent〕」將在俄國出現。《卡拉馬佐夫兄弟》中，杜斯妥也夫斯基又以靈肉合諧的完人形象—阿遼沙，象徵即將降臨俄國的新宗教。他提出其宗教思想的根本問題，也是困擾他一生的問題—神的有無。杜斯妥也夫斯基藉無神論者伊凡闡述自己的見解：「我還是不能接受上帝創造的世界，雖然我知道此世界是存在的，但是我與他誓不兩立。我不是不接受上帝，……我是不接受他創造的世界。」

沈雁冰基於中國的現實國情與讀者需求，對杜斯妥也夫斯基思想評價甚高：

杜斯妥也夫斯基的思想是人類千古至今思想史中的孤獨的然而明亮的火花。對中國現代青年，是一劑良好無害的興奮劑。他對未來的樂觀，對痛苦的歡迎，他對無產階級的辯誣和同情……都是現代消沉、退縮、耽於安樂、自我的青年的良藥。⁵⁴

同年，沈雁冰以筆名郎損發表〈陀思妥也夫斯基在俄國文學史上的地位〉〔1922，《小說月報》〕，提出杜斯妥也夫斯基開創俄國文學新紀元的原因：1. 創作風格，2. 對「被損害者與被侮辱者」博大深厚的同情和心理描寫。他比較杜斯妥也夫斯基、托爾斯泰、屠格涅夫的文風和生活歷程，得出結論：「杜斯妥也夫斯基偉大的表現力與深刻觀察，使他成為俄國文學史上的偉大人物；他將永遠是俄國第一流作家，也是全世界的第一流作家。」⁵⁵這篇評論文字使讀者對杜斯妥也夫斯基的文學地位有所認知，深化中文讀者對他的認同與接受。

沈雁冰對杜斯妥也夫斯基的人道主義思想與寫實手法讚揚有加。在〈陀思妥也夫斯基的《罪與罰》〉〔1935〕中指出，杜斯妥也夫斯基擅長「描寫複雜的，隱藏的心理變化」，刻畫「動盪時代中，下層社會的心理」；他厚愛「被踐踏者與被損害者」，「在他們污穢的生活中找出潔白的靈魂」。沈雁冰認為，杜斯妥也夫

⁵⁴ 以上引文均引自〈陀思妥也夫斯基的思想〉，沈雁冰著，《小說月報》，1922年，第13卷01號，頁5。

⁵⁵ 〈陀思妥也夫斯基在俄國文學史上的地位〉，郎損著，《小說月報》，1922年，第13卷01號，頁22。

斯基在《罪與罰》中藉拉斯柯爾尼科夫的斧頭否定法律制判善惡的能力，卻又借法律之手實現靈魂的淨化。「否定現存制度，卻又屈服於現存制度之下，並創造一種神祕的『哲理』調和此矛盾——這便是小市民知識分子的杜斯妥也夫斯基的思想」⁵⁶。

整體而言，沈雁冰的論述雖多源自國外批評，但歸結了中國當時的社會特徵，在杜斯妥也夫斯基評論剛起步之時，沈雁的評介，為中國杜斯妥也夫斯基評論開拓了視野。

三、 魯迅：人類靈魂的偉大拷問者

魯迅⁵⁷〔1881~1936〕是中國近代文學家和思想家，原立志學醫，後感於改變人的精神更重要，遂棄醫從文。他的創作風格是寫實的，正視現實生活中的各種矛盾，抨擊黑暗，反對舊禮教，諷刺時弊。魯迅不僅是中國近代雜文的開拓者，也是中國近代文學的奠基人。此外，翻譯了許多外國文學作品，包括俄國文學，杜斯妥也夫斯基是他專文介紹的俄國作家之一。

1926年，魯迅為《窮人》〔韋叢蕪譯〕寫〈《窮人》小引〉，文章篇幅不大，但有別於20年代淺泛的評介，對杜斯妥也夫斯基「最高意義的寫實主義者」和「顯示靈魂深度」的心理分析，做了精闢的分析。他說，杜斯妥也夫斯基一生貧困，人生歷練使他「所愛，所同情的是這些——貧病的人們，所記得的是這些，所描寫的是這些；而他所毫無顧忌地解剖，詳驗，甚而至於鑑賞的也是這些」。這就是其「最高意義的寫實主義」。杜斯妥也夫斯基將人物置於文字構築的「實驗室」中，使他們在「萬難忍受，沒有活路，不堪設想的境地，使他們什麼事都做不出來」，並蒙受「精神苦刑，送他們到那犯罪、癡呆、酗酒、發狂、自殺的路上去」，又「從精神苦刑送他們到那反省、矯正、懺悔、蘇生的路上去」。過程中，「以現實矛盾的漩渦，激起他們內心深處的波濤，匯集在那裡的各種思想感情——現實與理想、善與惡、愛與恨、卑劣與崇高猛烈碰撞」⁵⁸，「將人的靈魂的深，顯示於人」。不過魯迅認為杜斯妥也夫斯基為表現「最高意義的寫實主義」，

⁵⁶ 〈陀思妥耶夫斯基的《罪與罰》〉，《世界文學名著雜談》，茅盾著，百花文藝出版社，1980年，頁358~359。

⁵⁷ 姓周，幼名樟壽，後改名豫才，後又改名樹人，魯迅為1918年發表《狂人日記》時所用筆名。

⁵⁸ 〈魯迅論陀思妥耶夫斯基〉，馮增義著，《中國比較文學》，1994年01期，頁222。

對人物的磨難，有時「似乎並無目的，只爲了手造的犧牲者的苦惱，而使他受苦」，真是個「殘酷的天才」。

魯迅引用米哈伊洛夫斯基「殘酷的天才」一詞，不盡然是貶抑，他強調，杜斯妥也夫斯基深入人的內心世界，揭示潛藏靈魂深處的人性之惡，「在駭人的卑劣狀態中，表示人心真貌」。在這層意義上，這位「殘酷的天才」實際上是「人類靈魂的偉大拷問者」，是深具人道主義精神的寫實主義作家。由於「靈魂的深處並不平安，敢於正視的本就不多，更何況寫出？」「對於愛好溫暖或微涼的人們」來說，絲毫體會不出「慈悲的氣息」，因此，「有些軟弱無力的讀者便只將他看作『殘酷的天才』」。

魯迅說，杜斯妥也夫斯基「寫人物，幾乎無須描寫外貌，只要以語氣、聲音，就不獨將他們的思想 and 感情，便是面目和身體也表示著」。從《窮人》到《卡拉馬佐夫兄弟》，無不探鑽靈魂深處，欲從中得知人類靈魂底層的心理刻痕。杜斯妥也夫斯基將自己分化爲「審問者」和「犯人」：作爲審問者，「在堂上舉劾著他的惡」，「在靈魂中揭發污穢」；作爲犯人，「在階下陳述他自己的善」，「在所揭發的污穢中闡明那埋藏的光耀」。透過這雙重的拷問和辯護，書中人物「受精神苦刑而得到創傷，又即從這得傷和療傷和癒合中，得到苦的滌除，上了蘇生之路」⁵⁹。

1936年魯迅寫〈陀思妥夫斯基的事〉⁶⁰，再論杜斯妥也夫斯基的寫實主義、心理分析與雙重手法：他是「罪孽深重的罪人，同時也是殘酷的拷問官」，將「小說中的男男女女，放在萬難忍受的境遇裡，試煉他們，不但剝去表面的潔白，拷問出藏在底下的罪惡，而且還要拷問出藏在那罪惡之下的真正的潔白來。而且還不肯爽利賜死，竭力要放他們活得長久」。魯迅的評論更擴及中俄讀者接受之差異。他說，他閱讀過的偉大作家作品中，對作者敬服，卻無法喜愛的是：但丁與杜斯妥也夫斯基。閱讀後者作品時，常「廢書不觀」，因爲中國讀者很難適應杜斯妥也夫斯基式的忍從一對橫逆的真正忍從。中國人沒有俄國人信服的基督，崇尚「禮」，而不是「神」。百分之百的忍從並不多見，杜斯妥也夫斯基那樣的忍從，

⁵⁹ 以上引文均引自〈《窮人》小引〉，《魯迅全集》，第七卷，人民文學出版社，頁460~464。

⁶⁰ 本篇原用日文寫作，最初發表於日本《文藝》雜誌1936年2月號，中譯文亦同時發表於上海《青年界》與《海燕》月刊。

看來十分虛偽。而且「杜斯妥也夫斯基式的忍從終於也不只成了說教或抗議就完結。因為這是當不住的忍從，太偉大的忍從的緣故。人們也只好帶著罪業，一直闖進但丁的天國，在這裡才大家合唱著，再來修煉天人的美德」。魯迅也諷刺西方「倫勃羅梭⁶¹式」的評論，雖然病理學方法雖便於闡釋杜斯妥也夫斯基的某些藝術特徵，卻脫離了俄國現實。「即使他是精神病患者，也只是俄國專制時代的精神病患者」，與他受過相同壓迫的讀者，才能感受他「誇張的真實」⁶²。

〈《窮人》小引〉和〈陀思妥夫斯基的事〉之外，魯迅亦在其他文章提及杜斯妥也夫斯基，〈並非閒話〔三〕〉〔1925〕談創作靈感時說：「馬克思的《資本論》和杜斯妥也夫斯基的《罪與罰》等，都不是啜末加咖啡，吸埃及煙卷之後所寫的。」1929年給友人的信中稱杜斯妥也夫斯基為「用筆墨使讀者受精神苦刑的名人」，後在〈記韋素園君〉〔1934〕中指出：「對於這位先生〔杜斯妥也夫斯基〕，我是尊敬、敬佩的，但我又恨他殘酷到冷靜的文章。他佈置了精神上的苦刑，一個個拉了不幸的人來，拷問給我們看。」

〈《窮人》小引〉強調杜斯妥也夫斯基創作的特點在於「顯示靈魂深度」，剖析作者對善惡的解釋，是20年代中國讀者界杜斯妥也夫斯基研究佳作；〈陀思妥夫斯基的事〉點出中國讀者接受的審美心裡，並批判西方評論將杜斯妥也夫斯基作品與俄國現實割裂，亦為20及30年代中國評論界的創見。魯迅的論點因此至今仍具有高度參考價值。

綜上所述，20年代杜斯妥也夫斯基評論特點如下：1. 評論發表園地以報刊雜誌為主，多數文章是作者生平和創作的傳記式介紹，未能對作品的思想與風格作深入探討。但對當時的中文讀者而言，是認識異域作家的必然過程，也是深入了解與接受的基礎。2. 批評觀點多從「文學反映人生」的文學思想出發，選擇性借助西方與俄國的評論與看法為參考⁶³，所以對社會寫實與人道主義色彩特別

⁶¹ Cesare Lombroso〔1835~1909〕，義大利犯罪學家，主張某些個人是天生的罪犯，或者是隔代遺傳的罪犯，在生物學上重新出現人類原始階段的發展現象。他還提出可以通過某些身體上的特徵來識別罪犯。他的觀點後來雖遭否定，但卻帶來了犯罪學上的轉變，即從對犯罪存有法制主義的成見，轉變為對罪犯進行科學的研究。

⁶² 此段引文均引自〈陀思妥夫斯基的事〉，《魯迅全集》第六卷，魯迅著，人民文學出版社，1981年，頁409~411。

⁶³ 一定程度上，參考對象之選擇視評論者對作家的理解而定，體現其審美眼光，也反映讀者接受的期待視野。

推崇，雖偶有批評聲，但只見於俄國文學史著作⁶⁴，且都輕描淡寫。初期之中國杜斯妥也夫斯基評論，視角基本上呈現客觀的單一取向，大多缺少創見。3. 也由於當時之中國民情影響，中國批評家側重人道主義、博愛思想、平民精神與社會寫實。

貳、 30、40 年代

1931 年，杜斯妥也夫斯基逝世五十周年，作品譯介出現第一次高峰，外國社會哲學思想理論與文學理論的譯介也日益增多⁶⁵，中國的杜斯妥也夫斯基評論漸趨活絡，但仍是以外國批評為主。30 年代較 20 年代增加四至五倍，約二十篇，其中蘇聯評論佔三分之二。30 年代中國文學觀點雖受蘇聯影響，杜斯妥也夫斯基當時在蘇聯逐漸受到批判，卻未同步影響中國的杜斯妥也夫斯基評論⁶⁶。這時期主要引介 20 年代蘇聯讚譽杜斯妥也夫斯基之文章，40 年代末期才見反面批判文字。中國批評家撰寫的評論也有十餘篇，受韋蕪叢譯《罪與罰》單行本出版的影響，評介《罪與罰》的文字佔近半。30 年代末至 40 年代，因戰爭影響，外國評論的翻譯銳減，中國評論持平成長，呈現分庭抗衡的態勢。

30、40 年論及杜斯妥也夫斯基的俄國文學史中譯有：克魯特泡金的《俄國文學的理想和現實》〔1930，韋蕪叢譯，北新書局；1931，郭安仁譯，重慶書局〕、英國人貝靈的《俄羅斯文學》〔1931，梁鎮譯，上海商務印書館〕、日本人米川正夫的《俄國文學思潮》〔1941，任鈞譯，重慶正中書局〕等。中國批評家之相關論述則付之闕如。

此時報刊雜誌仍是評論重要發表園地，40 年代起，杜斯妥也夫斯基作品中譯大增，譯者前言後序形式的評介也大幅增加，20 年代泛論式的評述演化成具體作品評析，其中多篇序跋具有學術水準和代表性。這種現象也代表批評家身分的轉變，20 年代少數有能力閱讀英譯本及外國評論的文學批評者，其重要性被

⁶⁴ 鄭振鐸的《俄國文學史略》外，蔣光慈據瞿秋白原稿編著的《俄羅斯文學》〔1927〕，亦指出杜斯妥也夫斯基藝術的缺點：「文字艱澀、冗長、攙著不少長篇議論，人物的見解都相仿，顯然是作家自己的想法。」但亦肯定其藝術的真實，反映病態者和社會問題。

⁶⁵ 20 年代末期出現譯介「科學的文學論」的熱潮，1929 年尤為「翻譯年」，在這一年即譯出 155 種社會科學著作，大部分介紹蘇聯的文學思想。

⁶⁶ 1931 年，杜若發表〈關於道斯退易夫斯基幼年的一部重要著作〉，提及杜斯妥也夫斯基被蘇聯作家和批評家宣布為「普羅的最大的階級仇敵」，蘇聯評論界對其逝世五十年反應冷淡，可見當時中國對「在他的故國失掉地位」的實情，並非毫無所悉。

譯者取代，且此時期譯為中文的作品多是中長篇小說，與以短篇小說為主的 20 年代相較，譯者體會及接受的杜斯妥也夫斯基更深更廣，專業知識與文學素養也更充實。然而，此發展走勢「照理應該是研究深入的標誌，可惜一般具體分析的文章大多未能見出譯者的功力，往往只是作家生平簡介加上故事情節簡述，評論視野不及 20 年代」⁶⁷。雖然整體評論視野未能開拓，但批評「專業化」走向卻是中文讀者以其主觀接受發展評論創見的必經過程。

以下介紹兩位重要譯者。

一、 耿濟之：人類心靈解剖者

耿濟之⁶⁸〔1898~1947〕是中國「最早和最知名的俄國文學研究者與介紹者，也是工作時間最長，產量最多，態度最嚴謹的俄國文學翻譯家」⁶⁹，他是最早由俄文直譯俄國文學作品的中文譯者之一。1917 年入學北京俄文專修館，五四時期已譯托爾斯泰、屠格涅夫、果戈里等著名作家作品。1920 年參與發起文學研究會，1922 年奉派中國駐蘇聯領事館與大使館，翻譯數量驟減。1937 年回國後，再度投入翻譯工作，生命最後十年翻譯成果特別豐碩，對俄蘇文學翻譯貢獻極大。耿濟之的翻譯態度嚴謹，必先對欲譯之作深入了解，並在譯作完成時，撰文介紹原作內容、主旨與藝術價值，是為前言，對俄國文學評述甚有貢獻。

耿濟之譯杜斯妥也夫斯基的《罪與罰》⁷⁰、《卡拉瑪佐夫兄弟》、《白痴》、《死屋手記》及《少年》⁷¹，皆從俄文直譯，其中 1940 年出版的《卡拉瑪佐夫兄弟》上半部，是第一本由俄文直譯的杜斯妥也夫斯基作品中譯。1947 年上海晨光出版社出版的《卡拉瑪佐夫兄弟》全譯本第一部之〈譯者前記〉，為中國讀者提供切近作者本意的闡釋。

⁶⁷ 同註 495，頁 131。

⁶⁸ 原名耿匡，字孟邕，濟之為其筆名。

⁶⁹ 〈憶耿濟之先生〉，戈寶權著，《俄羅斯文藝》，1999 年 03 期，頁 72。

⁷⁰ 耿濟之曾於 20 年代末 30 年代初翻譯《罪與罰》，並交付商務印書館出版，但未及發行，商務印書館連同全部手稿不幸在 1932 年「一二八事變」時，為日軍砲火所毀。後耿濟之未再重譯。

⁷¹ 筆者在整理台灣出版資料時發現，1979 年天華出版社發行的《被侮辱與被損害者》，以及 1986 年遠景出版社推出的 15 卷本《杜斯妥也夫斯基全集》中之《罪與罰》，譯者皆署耿濟之，但據筆者考證，耿濟之並未翻譯《被侮辱與被損害者》，而《罪與罰》翻譯手稿已毀於 1932 年，應為台灣出版者錯置。

耿濟之在〈譯者前記〉中說，《卡拉瑪佐夫兄弟》孕含杜斯妥也夫斯基的哲學與宗教核心思想，小說主旨是「上帝存在的問題」，佐西瑪長老的臨終訓言與伊凡的宗教大法官傳說，是此問題的正反論點。杜斯妥也夫斯基透過兩種思想的對比，表現兩種迥然不同的宗教觀：一種是「新的宗教，無所謂教義，無嚴格的宗教儀式，信仰是安慰人的生命原素，是無奇蹟、無權威的信仰」；另一則是握有國家一切特權的宗教大法官，將信仰建立在奇蹟、神祕和權威上，教會成爲一種統御機器。這種對比體現在人物的相互對照中：慈愛、聖潔的佐西瑪長老，「曾經是一個反抗的心靈，在騷亂的生命漩渦裡，曾經侮辱他人，也曾自受侮辱，現在則在他所捉獲到的最高的真理之中安身立命」；佐西瑪的繼承者是「虔誠、仁愛爲懷、靈魂向上」的阿遼沙。與他們二人對應的是「不信上帝、具有聰明和驕傲的性格、渴求生命意義」的伊凡，他演繹出「上帝不存在，一切皆可爲」的理論，成爲「具有奴性屈服的性格和怨毒心」的斯梅爾佳科夫殺人的動機。德米特里介於兩者之間，成爲「靈魂與肉慾搏鬥的戰場，一面任憑情慾和癖好在他身上無拘束的馳騁，一方面仍保持著他心靈的、向上的、愛的性格」。

耿濟之又分析伊凡與《罪與罰》主角拉斯柯爾尼科夫的異同：兩人都是虛無主義者，前者稱「上帝不存在，一切皆可爲」，後者聲稱「犯罪是對社會不公的抗議」；他們的不同在於，拉斯柯爾尼科夫「有所信，則起而行」，伊凡則「言而不行」，卻成爲第三者犯罪的藉口，因無法承受「犯罪哲學」的實踐結果而發瘋。

耿濟之有別於當時對杜斯妥也夫斯基作品結構詬病的普遍看法，特別讚賞其小說的結構方式：哲學思想的充份表白和情節的引人入勝。「哲學思想佔了巨大篇幅，另一方面類似通俗偵探與冒險小說性質，引人入勝的曲折情結使讀者不忍釋手」。例如《卡拉瑪佐夫兄弟》的生動情節調和了以哲學和宗教思想爲中心的說教，彌補哲理的冗長枯燥。他也高度評價杜斯妥也夫斯基心理分析的藝術成就：「杜斯妥也夫斯基藉審訊進程，表露巧妙的心理分析手法，在檢察官的訴詞和律師的辯護詞裡，極盡其人情和心理的細刻描劃之能事。在世界文學中，對於如此完備的審案敘述，尙屬創見之格」⁷²。

⁷² 以上引文均引自〈譯者前記〉，耿濟之著，《卡拉馬助夫兄弟》，杜斯妥也夫斯基著，耿濟之譯，志文出版社，1968年。

1921年，耿繼之在《小說月報》上發表〈俄國四大文學家合傳〉，稱杜斯妥也夫斯基為「人物心理學家，是人類心靈深處的調查員，是心的精微解剖者」，他的小說「寫實和神祕的精神時常混合在一起」⁷³，並論及杜斯妥也夫斯基的「痛苦哲學」：

道氏〔文中稱杜斯妥也夫斯基為道司托也夫司基，道氏為其簡稱〕所描寫各種「苦痛」的形式是不同的；這些苦痛心理的動機在極輕易的配合底下發生出來：有為愛人類而痛苦，有為強烈、低卑的嗜好而痛苦，有為殘忍和惡念相聯成的愛情而痛苦，有為自愛心和疑慮心病態的發展而痛苦；而道氏卻能將動機不同的痛苦一一分別，曲曲傳出。……苦痛能生出愛情和信仰，而上帝的律法都生在愛情和信仰裡面，——這就是道氏「痛苦」的哲學。與其說道氏的作品描寫殘忍的事情，不如說其中含著慈悲的心腸、人道的色彩。⁷⁴

對照前幾位批評家的評論，耿濟之未涉及社會意識，他強調了創作的藝術特徵，在20至40年代，這是難能可貴的。他能從俄文原文賞析，排除語言隔閡與轉譯失真，更深層地掌握杜斯妥也夫斯基創作的藝術層面，作客觀的評析。

二、 邵荃麟：階級主義作家

邵荃麟⁷⁵〔1906~1971〕是中國近代作家和文學評論家，1926年加入中國共產黨，1934年入獄，出獄後從事文學寫作和翻譯，其創作多寫「卑微的瑣屑人物」，翻譯則介紹「揭發民族根病」的外國文學作品，包括杜斯妥也夫斯基的《被侮辱與被損害者》。40年代起從事文學理論研究與文學批評，50年代寫了許多探討社會主義文藝的文章，對中國近代文學的研究有貢獻。1962年提出「寫中間人物」主張，認為作家應真切反映現實，描寫佔人口大多數的「中間人物」⁷⁶豐富複雜的心理狀態，以「寫實主義深化」取代「革命現實主義與革命浪漫主義相

⁷³ 《陀思妥耶夫斯基比較研究》，博士論文，田全金撰，復旦大學，2003年，頁23。

⁷⁴ 《20世紀中俄文學關係》，陳建華著，學林出版社，1998年，頁79。

⁷⁵ 原名邵駿運，後改名邵亦民，化名邵逸民，筆名有荃、荃麟、力夫、契若等。

⁷⁶ 邵荃麟強調描寫「中間人物」對寫實主義創作極具意義，他說：「兩頭小，中間大，英雄人物和落後人物是兩頭，中間狀態的人物是大多數，應當寫出他們各種豐富複雜的心理狀態，文藝的主要教育對象是中間人物。」「廣大的各階層是中間的，描寫他們是很重要的，矛盾往往集中在這些人物身上。」

結合」，獲得不少作家與文學批評家響應，後來卻因此在文革時期遭迫害，病逝獄中。

1943年，邵荃麟翻譯《被侮辱與被損害者》，並在〈譯後記〉中稱這部作品使他產生強烈共鳴，翻譯期間彷彿落入情感的煉獄，經常因小說人物的悲劇命運難以成眠：「我無法描述出翻譯時所感受的激動，有時完完全全全浸沒入小說的世界中，為它戰慄，為它流淚，而當情感極度沸騰的時候，往往被迫擱筆，等待心情恢復平靜以後再繼續。」邵荃麟不認為《被侮辱與被損害者》是杜斯妥也夫斯基最好的作品，但小說表現出「社會階層的情感—平民和貴族間無法調和的決裂性衝突」及「反抗和犧牲」，令他特別鍾愛。他認為，杜斯妥也夫斯基沒有如《罪與罰》與《卡拉瑪佐夫兄弟》那樣，把一切歸結於道德良知，而是「憤怒地喊出被侮辱者與被損害者生活和幸福的神聖權利，和對侮辱和損害別人的人作出最憎恨的詛咒」，這種吶喊聲足以撼動俄羅斯人民的心靈，使他們燃起積極反抗的熱情。由此可看出，邵荃麟對杜斯妥也夫斯基的接受態度及在抗戰後期選譯這部作品的立意，除了個人喜好之外，與他身為共產黨員的意識形態有密切關係。

邵荃麟認為，杜斯妥也夫斯基出身社會底層，經歷種種痛苦和迫害，能深切體會被侮辱與被損害的人民，以此為思想底蘊，「實在比同時代貴族出身的屠格涅夫及托爾斯泰具有更偉大的意義」⁷⁷。

1956年，同一譯本再版，附錄邵荃麟的〈校訂後記〉，著重強調西伯利亞十年苦役和流放生活對杜斯妥也夫斯基的影響：這段痛苦的經歷「使他親身經受了統治階級最殘酷的迫害，……使他深刻觀察了這些受苦難者的靈魂，體驗了他們肉體和精神上受折磨的痛苦」，從而激發他對受迫害者的深湛同情，深化描繪痛苦的藝術才能。邵荃麟同樣高度讚揚《被侮辱與被損害者者》在寫實意義上的成就：「作者用他高度的藝術洞察能力，從人物的靈魂內部向我們開展了一幅人吃人的殘酷鬥爭的真實圖畫」，深刻描寫出沙皇制度下俄國平民的痛苦生活和悲慘命運，反映貴族、資產階級與平民之間不可調和矛盾，最後「從他們的靈魂深處發出發出那樣窒息的、憤怒的呼聲和慘痛的哀號」。

⁷⁷ 以上引文除另註出處者外，均引自〈陀思妥耶夫斯基在三十四年代的中國〉，李今著，《魯迅研究月刊》，2004年04期，頁59。

邵荃麟也指出小說中破壞杜斯妥也夫斯基藝術完整性的「錯誤」思想：

作者不是引導人物去面對生活的鬥爭，相反的要求他們以一種倔強的忍受和高傲的蔑視來對待這些侮辱與損害，以他們彼此間的愛和關懷，化解自己心靈上的痛苦。……似乎倔強的忍受和高傲的蔑視是抵抗侮辱和損害的唯一崇高方法，是保衛靈魂純潔的唯一方法，是緩和痛苦的唯一方法。……這是這部作品中所反映的作者的基本致命觀點，實質上就是基督受苦受難的精神。……這種思想是空想的、不健康的，而且是有害的。這是和現實鬥爭要求不相容的失敗主義思想。這種思想不可能引導人們走上重生之路，只會引導人們走向痛苦的毀滅，走向對壓迫者的屈服。

雖然邵荃麟對《被侮辱與被損害者》有所抨擊，但在文末仍強調，這方面的缺陷絲毫沒有貶低作品的寫實主義意義，它的主要作用在反映客觀生活的真實——「階級矛盾的尖銳化，貴族和資產階級生活的腐朽和他們的殘酷，被迫害人民的那種無可忍受又無路可走的悲痛」⁷⁸。杜斯妥也夫斯基的作品在藝術真實性上仍具積極意義。

邵荃麟在兩篇後記中對杜斯妥也夫斯基的讚譽以及〈校訂後記〉中對他的批判，明顯受蘇聯「二分法」觀點以及「政治標準第一，文藝標準第二」的文藝批評思想影響，強調其階級主義特徵，對與社會主義寫實主義原則相悖處加以撻伐，代表當時中國大陸讀者對杜斯妥也夫斯基的典型接受。他也表明：「我在這裡比較著重地指出這部作品中的錯誤觀點，是爲了幫助讀者在閱讀這部作品時可以避免受到這種錯誤觀點的影響。」顯示譯者在引介作品給讀者之餘，還須引導讀者套用單一的接受視角，或避開某種接受視角，亦爲當時中國大陸外國文學翻譯環境的縮影。

30、40年代杜斯妥也夫斯基評論特點如下：1. 具體作品評析爲主，標示杜斯妥也夫斯基研究範圍擴大，譯文前序後記之評析興起，極具代表性，顯示評論

⁷⁸ 以上引文均引自〈校訂後記〉，邵荃麟著，《被侮辱與被損害者》，邵荃麟譯，浙江人民出版社，1981年。

者的專業化。雖然整體批評視野未有突破性開展，但卻是中國杜斯妥也夫斯基評論與研究深化必經歷程。2. 此階段的批評延續 20 年代「為人生」的文學思想，注重杜斯妥也夫斯基作品反映社會現實的特點，由於共黨積極推動文藝工作，許多中國文學家與批評家受左傾思想和蘇聯觀點影響，導致多數評論側重社會性和階級性評析，過度強調平民與貴族、被壓迫者與壓迫者間的階級衝突，及社會底層人民對俄國專制現實的不滿與反抗，忽視杜斯妥也夫斯基作品的人性內容與藝術價值。3. 隨著杜斯妥也夫斯基作品中譯興盛，30、40 年代中文讀者對他的認識理應更為深入，但中國內部局勢的分裂，形成重視與忽視兩種接受態度，共黨僅就單一側面加以肯定，使杜斯妥也夫斯基的評論無法深化，流於片面。

第三節 各階段中文讀者之評論：50 年代至 70 年代

1949 年底，國民政府播遷來台，兩岸對峙，文學亦以台灣海峽為界，各自獨立發展，對杜斯妥也夫斯基的接受也呈現極大差異。

壹、 50 年代

一、 中國大陸

二十世紀中葉起，中國大陸的社會主義文學與俄蘇文學的關係密切，除了大量譯介俄蘇文學之外，對當時的蘇聯文藝政策也照單全收。在「蘇聯的今天就是我們的明天」指導原則下，形成中蘇文學思潮之同期對應。文學理論上，50 年代，中國大陸特別重視列寧、高爾基、普列漢諾夫〔Г.В. Плеханов, 1856~1918〕、盧那察爾斯基等蘇聯批評家，以及三位舊俄評論家：別林斯基、車爾尼雪夫斯基〔Н.И. Чернышевский, 1828~1889〕、杜伯羅留伯夫，有系統地引介他們的文藝思想。在對杜斯妥也夫斯基的評論上，亦是蘇聯觀點的重複。以 1956 年杜斯妥也夫斯基逝世七十五週年為例，聯合國文教組織將他列入世界十大文化名人之列，中國大陸報刊上發表許多有關杜斯妥也夫斯基的文章，其中蘇聯評論的譯文佔絕大多數，西方評論幾乎完全絕跡。50 年代中國大陸出版的杜斯妥也夫斯基論著有三，一是中國讀者界第一本中國學者寫的研究專著《陀思妥耶夫斯基和他的作品》〔1956，歐陽文彬著〕，但只是介紹性的小冊子；其餘兩本則是蘇聯文學批評中譯：真琛譯自蘇聯批評家葉爾米洛夫評論專書的《論陀思妥耶夫斯基》

〔1950；此書尚有1957年滿濤譯本，改名《陀思妥耶夫斯基論》〕，及舒章據蘇聯大百科全書選譯的《陀思妥耶夫斯基》〔1956〕。

蘇聯評論以「二分法」切割杜斯妥也夫斯基的創作與思想，一方面強調他早期對窮人的同情與對資產階級的仇恨，另一方面又批判他後期政治思想和宗教哲學的「反動性」。1953年，上海文光書店出版的《陀思妥夫斯基選集》前言，借取蘇聯作家愛倫堡的觀點，介紹杜斯妥也夫斯基的思想和藝術：

我們知道，近年來蘇聯批評家曾嚴格批判杜斯妥也夫斯基。他的作品表現的思想有一部分是不大健康的，特別是他晚年作品中的正教宣傳是應該拋棄的。但是作為一位偉大的藝術家，作為一位資產階級社會罪惡的暴露者，作為一位主張推翻反動勢力的煽動家，作為貧苦不幸之人的偉大辯護士，他是不朽的。⁷⁹

因此，50年代的中國評論可謂是蘇聯評論的「中國版」，毫無創見。

此一時期中國之杜斯妥也夫斯基評論特點有三：1. 以總論形式出現，有重新評價杜斯妥也夫斯基及指導讀者閱讀的傾向。2. 30與40年代極端的階級分析法和社會學批評，是唯一的評論標準，並依照蘇聯論點，將杜斯妥也夫斯基定位為天才藝術家和反動思想家的矛盾混合：其世界觀是矛盾的、反動的，流放前相信革命，流放後皈依宗教，宣揚忍從。作品評價上，讚揚《窮人》和《死屋手記》，對《罪與罰》、《被侮辱與被損害者》和《卡拉瑪佐夫兄弟》則選擇性接受其中社會寫實、窮人境遇的刻劃，對《雙重人格》、《地下室手記》、《附魔者》、《白痴》等作品則全盤否定，尤其認為《附魔者》歪曲革命，是最反動的小說。3. 從無神論的基礎出發，指責杜斯妥也夫斯基的宗教思想，忽略其人道主義與俄國傳教宗教文化的關係。

二、 台灣

國民政府遷台初期，文藝界認為在兩岸對立情勢下，國民政府應特別重視文藝，政府開始注意言論思想的管制，禁止左翼思想與作品的流通，倡導「反共文

⁷⁹ 《陀思妥耶夫斯基比較研究》，博士論文，田全金撰，復旦大學，2003年，頁28。

學」，魯迅等 30 年代作家的作品遭禁，俄國文學受冷落，杜斯妥也夫斯基亦遭忽視，不僅作品中譯極少，相關評論更幾乎付之闕如，十年間僅見英國文學批評家毛姆的評論集《世界十大小說家及其代表作》〔徐鍾珮譯，1956〕中之專章〈杜斯妥也夫斯基及其《克拉門索夫兄弟們》〉，未見台灣學者自撰之評論。但毛姆的評論集在 50 與 60 年代多次再版及重譯，對台灣的杜斯妥也夫斯基研究與評論影響深遠。

50 年代後期，《文學雜誌》和《現代文學》先後創刊，引進現代主義文學，本土文學萌芽，「反共文學」浪潮式微，文藝思想逐漸開放，杜斯妥也夫斯基的研究於焉開始。

兩岸分立最初十年，受政治局勢影響，分別以不同方式抑制了杜斯妥也夫斯基研究與評論：50 年代中國大陸單一化的文藝思想，對蘇聯文學批評一味盲從，導致杜斯妥也夫斯基評論公式化；台灣僵化的文藝思想，則壓抑了杜斯妥也夫斯基評論的發展。50 年代可謂中文讀者界杜斯妥也夫斯基評論的「真空期」。

貳、 60~70 年代

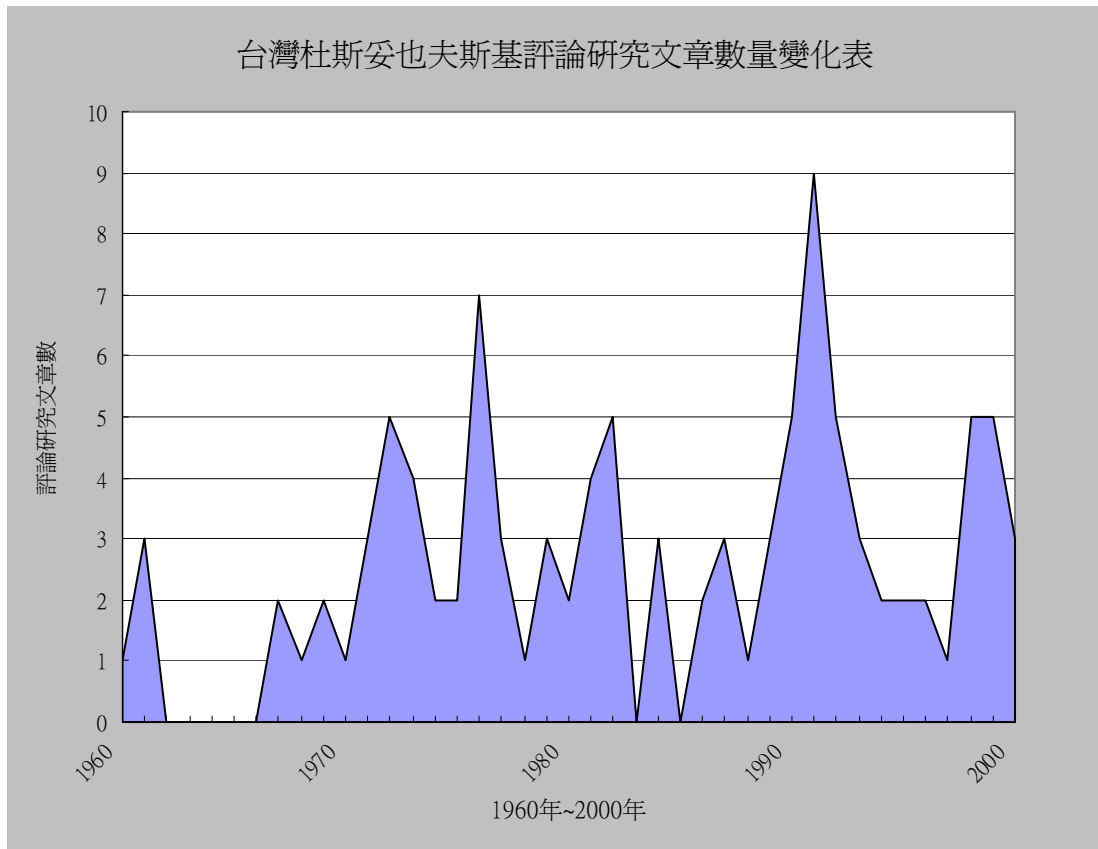
一、 中國大陸

60 年代，中國大陸與蘇聯在許多原則問題上嚴重分歧，政治關係跌至冰點，文學關係因而也冷淡、疏遠。1966 年至 1976 年文化大革命十年間，外國文學的翻譯更中斷了六年〔1967~1972〕，俄國文學受波及。文學評論受政治意識左右的現象益趨極端，對外國古典文學片面否定，「十九世紀歐洲資產階級的文學藝術」，包括俄國古典文學，尤受偏頗批判。70 年代，蘇聯興起杜斯妥也夫斯基熱，中國大陸讀者對他則完全漠視。

70 年代末期，中國大陸文壇再現生機。部份俄蘇作家作品解禁，對俄國古典文學的研究則集中於托爾斯泰、屠格涅夫、契訶夫、果戈里和萊蒙托夫五位作家，未見有關杜斯妥也夫斯基的評論。也就是說，60 至 70 年代中國大陸的杜斯妥也夫斯基研究與評論仍是真空期。

二、 台灣

圖表〔七〕⁸⁰



〔一〕 60年代

60年代，兩岸隔絕態勢底定，反共復國的希望渺茫，而韓戰暴發，美軍協防台灣，也減緩了中國大陸渡海犯台的危機，加上西方文學思潮湧入，在此歷史條件下，台灣文學界掙脫了官方反共政策的束縛，現代主義文學成爲主流，展現盎然生機。

60年代的台灣文學環境日益開放，俄國文學漸受重視，杜斯妥也夫斯基的評論有所突破。報刊上杜斯妥也夫斯基之評論 10 篇，在俄國古典作家中次於托爾斯泰的 14 篇，其中外國評論譯文 5 篇，佔一半，又以美國學者的評論居多：美國文學評論家卡津〔Alfred Kazin, 1915~1998〕著、劉紹銘譯〈焦慮的時代——論杜斯妥也夫斯基〉〔1960,《文學》〕、安哉譯〈杜思妥也夫斯基書信集出版〉

⁸⁰ 本圖表依據本論文附錄三「台灣杜斯妥也夫斯基相關評論文章一覽表」統計製成。

〔1961，《中央日報》〕、美國心理學家柯柏〔Lawrence Kohlberg，1927~1987〕著、何欣譯〈精神分析與文學形式—杜斯陀益夫斯基的 *Doubles* 之研究〉〔1967，《文學季刊》〕、德國學者威廉·哈本〔William Hubben，1895~1974〕著、黑幼龍譯〈陀斯妥耶夫斯基的小說及思想〉〔1967年，《現代學苑》〕，及美國評論家西蒙斯著、孟祥森譯〈《地下室手記》作者簡介〉〔1969，《地下室手記》〕。這幾篇評論分別從精神分析及存在主義角度，介紹西方接受視野中的杜斯妥也夫斯基形象，深化當時台灣讀者對杜斯妥也夫斯基的了解，也擴展了台灣讀者對杜斯妥也夫斯基的接受面。

60年代，台灣學者自撰的評論文字包括劉述先著〈陀思妥也夫斯基的《罪與罰》觀念〉〔1960，《文學欣賞的靈魂》〕、田先進著〈狂馳的馬車—兼介《卡拉瑪佐夫兄弟們》〉〔1961，《聯合報》〕與〈第米特里——一個揉合惡行與德行的兩面人物〉〔1961，《聯合報》〕、王敬義著〈地下室英雄〉〔1968，《地下室手記》〕，及盧克彰著〈卡拉瑪助夫兄弟們的研究〉〔1969，《新文藝》〕等5篇，數量不多且篇幅簡短，但視角多樣，參考外國批評觀點時，不失主觀性，能提出不同看法，表現獨到見解。以下介紹劉述先、田先進與盧克彰的評論。

1. 劉述先：〈陀思妥也夫斯基的《罪與罰》觀念〉

文學評論集《文學欣賞的靈魂》〔劉述先著〕中之〈陀思妥也夫斯基的《罪與罰》觀念〉，是台灣第一篇有關杜斯妥也夫斯基的作品評論。劉述先從善惡觀與精神層面剖析《罪與罰》和《卡拉瑪佐夫兄弟》，並闡釋杜斯妥也夫斯基對整體人類生活的現代意義，予杜斯妥也夫斯基極高評價。

劉述先認為，杜斯妥也夫斯基的《罪與罰》是「現代心理分析小說傳統的不朽文獻」，「對下層階級心理感情的捕捉與同情，刻劃之深微，也久已成定論」⁸¹。但單從這兩個角度審視這部作品的成就，無法蠡測於其萬一。故劉述先提出《罪與罰》中兩個「謎題」：1. 若拉斯柯爾尼科夫為了大眾幸福而殺人，為什麼犯罪後，不取婦人的錢財濟施大眾？2. 全書結尾，拉斯柯爾尼科夫的罪已獲應有刑罰，為什麼又夢到洪水吞滅萬惡人類的噩夢？他認為，要解開此二謎題，必須深

⁸¹ 〈陀思妥也夫斯基的《罪與罰》觀念〉，劉述先著，《文學欣賞的靈魂》，人生出版社，1960年，頁129。

入了解《罪與罰》的罪罰觀。

劉述先說，「大眾幸福」只是軟弱的殺人藉口，拉斯柯爾尼科夫揮斧的主因在於他對人類本質的判斷。他將人類分爲「拿破崙式的人」和「一般愚庸大眾」兩種，爲證明自己屬於操縱世界命運的前者，藉殺人證明自己的偉大，犯案後因良心煎熬，終於自首。他的罪不是「殺人罪」，而是「不夠強蠻，不能抹煞人性中最後一點悔恨與溫情的感覺，才使他始終跳脫不出世俗法律的制裁」⁸²；而他的罰也不在懲罰其犯法，而是懲罰他不能成爲超人卻偏要勉強證明自己是超人。所以，拉斯柯爾尼科夫根本不是爲了大眾幸福而犯罪，自然也沒有時間和心力搜奪死者財物；而杜斯妥也夫斯基身處的時代，傳統道德的罪罰觀已落入泥沼，在強梁道德的氛圍中，拉斯柯爾尼科夫做了噩夢，預言下一代的災難。

杜斯妥也夫斯基在《罪與罰》中寫出人性的陰暗，《卡拉瑪佐夫兄弟》更深入觸及人類精神，摸索人類的自救之道。父親費德爾代表當時「無恥虛無的精神狀態」，長子德米特里走「生理的衝動道路」，老二伊凡是「徹底的虛無主義者」，只有老三阿遼沙是「唯一一點黯淡的微光」。杜斯妥也夫斯基「把希望全盤寄託在阿遼沙和俄國未來一代新生的少年身上，幻想他們終將克服心中的虛無懷疑，走上一條堅實的道途」⁸³，然而，這只是作家的希望和幻想，不是他所達到的現實。劉述先認爲，《卡拉瑪佐夫兄弟》如作家的一生，在「上帝、魔鬼，信、不信，幸福、痛苦，和希望、絕望」中游移抉擇，及至生命在極端煎熬的靈魂痛楚中榨盡，仍無法決定解脫之道，這也正是杜斯妥也夫斯基偉大之處：

杜斯妥也夫斯基人格和思想的偉大，在於他徹底毫不容情地表現了虛無主義的心聲，乃至造成他個人生命的瘋狂與生命的犧牲也在所不惜。……在我們這樣一個虛無心空的時代，最高貴的現代人格與靈魂實在不是那種完全肯定一切，不予懷疑的獨斷信仰的人，也不是那種完全否定一切的獨斷虛無主義者，而正是像杜斯妥也夫斯基這樣終身懷抱著一種純潔的嚮往，而終生不能達到甚至為之癡狂以死的那種虛無主義者，才是現代最高貴的一種靈魂。⁸⁴

⁸² 同上，頁 131。

⁸³ 同註 534，頁 133。

⁸⁴ 同註 534，頁 134~135。

他的成就，不在他肯定任何東西，不在他肯定任何東西，而在他之做為一位整個現代人類的代罪者，刻劃出整個一大虛無主義時代人類痛苦的靈魂，挖掘到他最深的癥結……這才使杜斯妥也夫斯基成為我們這一時代最偉大的巨人之一。⁸⁵

劉述先指出杜斯妥也夫斯基思想的現代性：

我們這群現代的人們，且不要以為我們還有著幾千年文化可以代我們造成一個逃庇所，只要一日我們不能體會杜斯妥也夫斯基的問題，挖掘到人類虛無靈魂的最深處，一日我們不能正面回答杜斯妥也夫斯基提出的一切難題，我們的建築始終是浮沙上的寶塔，隨時會倒塌，隨時可以使人類遭到更大的災難。……唯有透過他，真正正面地解答他所提出的一切動人心魄的問題，未來我們才可望達到一個真正堅實的正面人生啟示。⁸⁶

此外，劉述先對杜斯妥也夫斯基的純文學技巧有所評述。他批評其作品過於冗漫繁瑣，運用過多偶發事件，又讚揚他的情節起伏，高潮迭起與狂熱靈魂的傾訴和男女人物性格的描繪，認為這正是杜斯妥也夫斯基雖難以了解，卻仍擁有廣大讀者，並代代相傳的原因。他在文中稱杜斯妥也夫斯基死於「精神病和癲狂」的說法，卻與史實有所出入。據《杜斯妥也夫斯基傳》〔陳建華編著〕考證，杜斯妥也夫斯基係因移動書架造成肺動脈破裂出血，後又與其妹發生爭執，使病情加重，終於不治。

〈陀思妥也夫斯基的《罪與罰》觀念〉是重要的杜斯妥也夫斯基評論，劉述先跳脫對作家生平和作品情節梗概的泛論介紹，直接剖析《罪與罰》和《卡拉瑪佐夫兄弟》，深論杜斯妥也夫斯基的思想，揭示其現代意義，不僅在 60、70 年代極為突出，以今日眼光來看，仍具有高度水準與代表性。

2. 田先進：〈狂馳的馬車——兼介《卡拉瑪佐夫兄弟們》〉與〈第米特里——一個揉合惡行與德性的兩面人物〉

⁸⁵ 同註 534，頁 135。

⁸⁶ 同註 534，頁 135。

田先進於 1961 年 5 月發表此二文章。他在首篇〈狂馳的馬車—兼介《卡拉瑪佐夫兄弟們》〉中，以大部分篇幅介紹杜斯妥也夫斯基生平及《卡拉瑪佐夫兄弟》的情節，多處引述英國作家毛姆的觀點，並未論及杜斯妥也夫斯基的創作特色，亦未解析《卡拉瑪佐夫兄弟》之思想，但他對「三頭馬車」〔тройка〕的論述，為有意義的創見。田先進說，果戈里將俄國比喻為「奔向不知所終的『狂馳的馬車』，所有世上的其他人們都帶著幾分尊敬讓路於它」，杜斯妥也夫斯基卻對俄羅斯命運持不同看法，他在《卡拉瑪佐夫兄弟》中藉檢察官之口說：

如果其他民族看到這拼命狂奔的三頭馬車，暫時讓道給它的話，很可能完全不是因為對它肅然起敬，而是出於恐懼甚至厭惡。……很可能有一天他們不再讓路，而是像銅牆鐵壁般挺身而出，擋住這飛奔的幽靈，制止我們肆無忌憚的狂奔，為了維護自己的自由，也為了拯救開化和文明！⁸⁷

田先進認為，杜斯妥也夫斯基當年這段話並非杞人憂天，而是正確預見了俄國二十世紀中葉的命運。田先進說：

自從沙皇被推翻，俄國大膽選擇了共產主義，半世紀以來，她像一輛風馳電掣的馬車，在大地上狂飆直進，輾過地球一半的土地，壓服世界一半的人口。自由世界的人們，觀望再觀望，終於忍無可忍，讓無可讓，為了維持自己的自由、教化與文明，倉促間圍繞著共產蘇俄，築起一道牆。……這城是否固若金湯，足以遏止「脫韁野馬式的馬車的狂奔急馳」，使其就範，恐怕有待民主國家的努力吧。⁸⁸

田先進出 50 年代「反共抗俄」的思想餘韻，將杜斯妥也夫斯基喻為「先天下之憂而憂」的預言家，切合「冷戰」時代局勢背景，有鮮明的時代特徵，也是當時台灣讀者對杜斯妥也夫斯基的新接受視角。

〈第米特里——一個揉合惡行與德行的兩面人物〉中，田先進剖析德米特里·卡拉瑪佐夫的雙面形象，認為，杜斯妥也夫斯基筆下的德米特里是「高尚與卑鄙、

⁸⁷ 《卡拉馬佐夫兄弟》，杜斯妥也夫斯基著，榮如德譯，貓頭鷹出版社，2000 年，頁 1033。

⁸⁸ 〈狂馳的馬車—兼介《卡拉瑪佐夫兄弟們》〉，田先進著，《聯合報》，第八版《聯合副刊》，1961 年 5 月 5 日。

惡行與德性的混合」，是小說史上空前的人物典型。田先進舉證分析德米特里性格中的缺點—魯莽、殘酷、被虐狂，與優點—男子氣概、慷慨，得出結論：「他卑下，同時也高尚；他犯下種種惡行，也具備各種德性。是一個揉合惡行和德性的兩面人物，我們研究他時，若顧此失彼，表揚他的這一面而抹煞他的另一面，是不公平的。」文末更反駁毛姆稱德米特里「一文不值」、「不配作書中主角」的看法，認為毛姆犯了「只知其一不知其二的毛病」，這個人物的形象雖不討喜，現實生活中卻比比皆是，不能因一己好惡否定其存在。

田先進參考外國學者觀點之餘，能提出獨到見解，表示這位批評家在西方文學理論與批評影響下，未盲目附從，保持了主動性，與中國大陸的情況很不相同，也顯示台灣對杜斯妥也夫斯基之評論與接受，確是在多元思維和自由開放的文學環境中成長的。田先進可謂是台灣杜斯妥也夫斯基研究之良好典範。

3. 盧克彰：〈《卡拉馬助夫兄弟們》的研究〉

盧克彰於 1969 年發表〈《卡拉馬助夫兄弟們》的研究〉⁸⁹，係 60 年代篇幅最長的評論〔分四期連載於《新文藝》，共 63 頁〕，涉及面最廣，探討也最深入。該文章省略杜斯妥也夫斯基生平與作品的介紹，直接切入正題。首段即稱杜斯妥也夫斯基是不朽的作家與思想家，「他的思想不僅鼓盪了世界文藝思潮，亦衝擊了歐美的社會思想」，「一位作家的作品，竟能發出如許力量，古今中外僅有杜斯妥也夫斯基而已」⁹⁰。盧克彰說，雖然一般人對杜斯妥也夫斯基作品的印象是艱澀、冗長、累贅，「但當我們的心靈與他書中文字底層的思想匯合之後，我們會發現……他的作品是一座無盡的寶藏，每讀一遍都可發現新的、更深入的收穫」⁹¹。盧克彰就《卡拉馬佐夫兄弟》中佐西瑪長老的精神世界、四兄弟的性格、三名女性形象與兒童的故事作深入剖析。以下敘述其中兩主題。

(1) 卡拉瑪佐夫四兄弟性格之剖析

盧克彰稱阿遼沙是「和平、樂觀、靜穆的天使，翱翔於全書的每一行、每一頁」，他是「杜斯妥也夫斯基精心雕琢的藝術品」，也是「書中諸人物精神的權威

⁸⁹ 1969 年 8 月文章第一部份於《新文藝》發表時，題名為〈《卡拉馬助夫兄弟們》的分析〉，9 月之續篇更名為〈《卡拉馬助夫兄弟們》的研究〉。

⁹⁰ 〈《卡拉馬助夫兄弟們》的分析〉，盧克彰著，《新文藝》，1969 年 8 月，第 161 期，頁 51。

⁹¹ 同上，頁 52。

人物」⁹²。他具有善良仁愛的本性，卻流著卡拉瑪佐夫淫穢的血液，他曾瞞著佐西瑪神父與麗莎暗譜戀曲，也曾在神父圓寂後為世俗功利所攫，甚至背叛信仰，即將由聖徒墮落成罪人，幸而在格露莘卡家中獲得「一根蔥」的力量，信念重生。盧克彰提出一個問題：阿遼沙多次犯錯後，何以無歉疚懺悔之情，對自己信仰上的歧疑也未如伊凡感到痛苦？他說，一方面可能是阿遼沙敦厚的個性使然，另一方面或許杜斯妥也夫斯基希望藉此闡明他經歷的問題是人類共有的本性，即使如嬰兒般純潔的阿遼沙也難超脫。

盧克彰談到德米特里時，也駁斥毛姆的觀點。他認為，德米特里的的重要性僅次於阿遼沙。他本性善良坦率，不幸的童年和家庭因素扭曲了他的本質，使他浮誇、暴躁、虛榮。除了酗酒與好色，偶然閃現的本性確曾使他做出高尚的行為，例如拿出最後一筆錢幫助卡捷琳娜，以及對幫助過他的人懷有感恩之心，幾乎可以媲美年輕時代的佐西瑪神父。佐西瑪神父向德米特里跪地膜拜，飽含宗教意義。事實上，他也是向德米特里的「災難」跪拜，自願以無辜之身成為人類的「代罪羔羊」，「赴地下深處為歡樂的上帝高唱悲壯的頌歌」。盧克彰說，「書中所有人物中，米卡是情感最善良的一個」，卻無辜蒙受災難，「他的心靈是上帝與魔鬼的戰場，最終得勝者是上帝，遭受磨難的卻是米卡」⁹³。而「地下頌歌」則說明了宗教是災難的慰藉，顯示杜斯妥也夫斯基的基本宗教觀——「宗教是痛苦的象徵」。

盧克彰稱伊凡是痛苦與矛盾的化身，代表杜斯妥也夫斯基自己的思想。伊凡無法接受孩童無辜受虐，不認為值得以此換取真理與和諧，因此，雖然願意相信上帝，但不願承認「上帝創造的世界」。伊凡〈宗教大法官〉的自由觀，盧克彰認為可能「受法國大革命影響，觀察到『自由』被野心家竊取的結果，適足以毀滅人類」，作者改寫新約聖經，藉無神論者伊凡之口，強調自由的意義：「自由乃人性之尊嚴，其價值在於良知選擇，不是生理與本能的服從」⁹⁴。盧克彰特別強調〈魔鬼—伊凡的夢魘〉中的伊凡形象。杜斯妥也夫斯基的「魔鬼」正是伊凡的另一自我，表現其最卑劣、最愚蠢的思想。伊凡與魔鬼對話，「亦如伊凡的良知審判自己靈魂中匿藏的紅衣主教」⁹⁵，特別是當他得知父親乃因其「上帝不存在，

⁹² 〈《卡拉馬助夫兄弟們》的研究〉，盧克彰著，《新文藝》，1969年9月，第162期，頁111。

⁹³ 同上，頁115。

⁹⁴ 同註545，頁119。

⁹⁵ 同註545，頁122。

一切皆可為」的理念而遭殺害後，更加寢食難安。然後，阿遼沙來訪，驅走了魔鬼，伊凡卻因良心的重荷，罹患了腦炎。盧克彰認為，伊凡不僅代表了自己，也代表了「俄羅斯高文化無神論者和鯨魚肚腹中飽嘗三天三夜悶氣的寓言者約拿的靈魂參雜」的俄羅斯人天性。

盧克彰對真正的兇手斯梅爾佳科夫著墨較少。稱其為「憎恨」的化身，杜斯妥也夫斯基筆下最病態的人物，「卡拉瑪佐夫式的虛榮、自負外，還有無憐憫的殘忍、陰沉和妒忌」，其思想的理解力非常薄弱，卻有敏銳的觀察力，這些性格特徵使他接觸伊凡「一切皆可為」的理念後，變付諸行動，殺了父親。盧克彰說，斯梅爾佳科夫之所以上吊自盡，「是想陷害米卡，又使伊凡終生受良心譴責，不得平安，同時也打擊了阿遼沙的信仰」，這種「幸災樂禍、同歸於盡的低賤、卑鄙、惡毒，是俄羅斯民族性中的一部分特質」⁹⁶。

盧克彰指「卡拉瑪佐夫」的典型性特點：德米特里代表「直覺的俄羅斯」，伊凡是「全盤西化的俄羅斯」，阿遼沙則是「人民理想的俄羅斯」，三種類型的混合，形成十九世紀末的俄羅斯民族性。卡拉瑪佐夫性格的共同特色是「犬儒主義」，即「獨善其身，放任自然，不求檢束，縱於口、目、耳、腹之慾，拒斥禮節、教化及藝術的古希臘學說」⁹⁷，然而某種情境下也可能表現優良性格和正直行為。例如信仰與思想，卡拉瑪佐夫性格是寬闊的，納含各種矛盾，同時窺探兩種深淵——「一是頭頂上理想高尚的深淵，一是腳下極低卑醜惡的墮落深淵」⁹⁸。卡拉瑪佐夫所不只代表一個悲劇性家族，也是俄羅斯民族的縮影。

(2) 三位女性形象之剖析

盧克彰對《卡拉瑪佐夫兄弟》中三位主要女性——麗莎〔Лиза〕、卡捷琳娜與格露莘卡之性格亦有獨到分析。他以毛姆的觀點為基礎，擷取相應之情節加以論證，評論較毛姆更具深度。

盧克彰認為，《卡拉瑪佐夫兄弟》的問題，係從三名女子與卡拉瑪佐夫父子的愛情糾紛開展。卡捷琳娜與德米特里和伊凡、格露莘卡與費德爾和德米特里、

⁹⁶ 同註 545，頁 127。

⁹⁷ 同上。

⁹⁸ 同註 545，頁 128。

麗莎與阿遼沙和伊凡，衍生出卡拉瑪佐夫的悲劇。卡捷琳娜是「『有性格』的女人，聰明，本質善良，端莊大方，卻失之於暴躁偏激」。她為救父親，向德米特里求援，這種自我犧牲足以表現她的品德，但潛意識中，她視此為恥辱。她對德米特里的婚諾只是一時激情，當伊凡出現，她便背棄了德米特里。然而，伊凡對她而言也不過是宣洩受侮辱的情緒，她對德米特里因恨而生的愛折磨自己，又因此「報復」折磨愛她的伊凡。卡捷琳娜在法庭上翻供，審判後至獄中探望德米特里，都顯示這女子的愛與恨一樣深刻。盧克彰說：「她又驕傲又自卑，因為受侮辱，她要報復，虐待她所愛的人和自己，是一種受屈辱的人的變態心理患者。」⁹⁹

盧克彰同意格露莘卡表弟拉基津在法庭上對她的描繪：早年的不幸經歷，形成她易怒、工於心計、喜好嘲笑與反社會的性格。盧克彰認為，格露莘卡也有樸實的本質、對愛情的堅貞和對上帝的信仰。格露莘卡與卡捷琳娜是不同典型的病態女性，前者的出身和學識遠遜於後者，卻比後者善良而開朗。卡捷琳娜的病態源自心理，「她對道德的義務與責任感，完全是驕傲心與自卑感的混合」¹⁰⁰，許下道德上的誓約，卻仍愛上伊凡，且不惜陷害未婚夫。而她對德米特里的報復，也純係缺乏理智的自私行為。格露莘卡的「病態心理則是因真正在生活和精神上受創，是無辜的受害者」¹⁰¹。她對人們及社會的報復是人性的，可以被寬恕；當她發現自己愛德米特里時，犧牲是感人的；她不諱言自己的惡毒，比卡捷琳娜誠實。因此，盧克彰認為格露莘卡的靈魂是潔白的。

此外，盧克彰以十三頁的篇幅剖析麗莎。他認為麗莎的角色極具份量，雖然杜斯妥也夫斯基只輕淡勾勒她的輪廓，但從阿遼沙向她許諾愛情，以及對她的關切觀之，她的感情和性格，可能在杜斯妥也夫斯基未完成的「正傳」中，對阿遼沙產生重要影響。盧克彰說，「她病態、狡獪、早熟的自虐性格，值得研究，這名病態的女孩，是心理學的寶庫」¹⁰²。

麗莎年十四，從她假藉母親名義傳遞情書，用計支開母親，與阿遼沙獨處等

⁹⁹ 〈《卡拉馬助夫兄弟們的研究》〉，盧克彰著，《新文藝》，1969年10月，第163期，頁151。

¹⁰⁰ 〈《卡拉馬助夫兄弟們的研究》〉，盧克彰著，《新文藝》，1969年11月，第164期，頁156。

¹⁰¹ 同上。

¹⁰² 同註553，頁157。

一連串巧設的「陷阱」，可見這少女精於算計、城府極深。她是「被細心飼養的金絲雀」、「一塊質地良好未經琢磨的璞玉」，擁有眾多關愛，沒有侮辱，但與阿遼沙私定終身後兩個月，卻彷彿變了一個人，思想與行爲變得比卡捷琳娜和格露莘卡更殘忍，甚至傷害自己〔把手指夾於門縫中〕，懲罰自己，壓抑自己。她與阿遼沙最後一次談話時提及猶太人虐殺小孩的故事，因悲傷而哭泣，同時又不自覺幻想自己吃著糖水菠蘿〔ананасный компот〕欣賞小孩垂死的一幕，最能突顯她的可怕性格。盧克彰認為，「糖水菠蘿」是麗莎心中的一塊磁石，代表物質的力量及對生命的渴求，「它的全概念應是想單獨享受世俗的美好，代價是必須有勇氣面對或欣賞全人類悲慘的命運」¹⁰³。當麗莎將謬思告訴伊凡時，在伊凡的微笑和「這樣真棒」中獲得鼓舞，肯定了自己懼怕的思想，「伊凡地上羅馬王國的功勳便在這名智識、情感都尚未成熟的孩子身上開花，麗莎從此筆直墜入深淵」¹⁰⁴。

盧克彰承認，麗莎的突變是個謎，腿疾、母教、邪書〔дурные книги〕、與伊凡的五分鐘會晤都不足以解釋。他歸因於麗莎與阿遼沙的共性，麗莎代表了阿遼沙的另一面，兩人有許多相似之處，包括說謊、對信仰的懷疑、渴望愛情超過信仰，甚至做同樣的夢。麗莎轉變後產生許多怪思，例如凡人皆潛藏犯罪意識，德米特里之弑父令人尊崇，阿遼沙亦表認同。但阿遼沙能自制，麗莎則毫不掩飾地表露，甚至企圖付諸實現。盧克彰說，「即使麗莎並非阿遼沙靈魂深處的另一自我，杜斯妥也夫斯基塑造麗莎的用意亦在烘托阿遼沙思想的黑暗面」¹⁰⁵。

除了探討《卡拉馬佐夫兄弟》，盧克彰並從中西文化差異，分析中文讀者接受杜斯妥也夫斯基時的不同觀感。他指出，中西思想最顯著的區別是宗教觀，對西方人而言，宗教信仰是文化的重要部分，與道德、倫理、情感及社會制度融合，形成典型的文化特色。西方文的學作品常以宗教為主題；中文讀者界首重道統，沒有恆久定型的宗教觀，關注「人」，而非「神」。中文傳統文學中，「往往只把模糊的宗教思想作為道德點綴性的出路」¹⁰⁶。因此，中文讀者接觸以信仰為中心的《卡拉馬佐夫兄弟》時，可能產生排斥。

¹⁰³ 同註 553，頁 168。

¹⁰⁴ 同註 553，頁 169。

¹⁰⁵ 同註 553，頁 167。

¹⁰⁶ 同註 544，頁 53。

60 年代杜斯妥也夫斯基作品之中譯及評論皆尚未獲重視之時，盧克彰的解析與論述，實屬難能可貴，與今日西方學者相較，也頗深刻，可謂是台灣杜斯妥也夫斯基評論的一位重要代表者。

總結而言，60 年代屬台灣的杜斯妥也夫斯基評論有三項特點：1. 評論對象集中於《卡拉瑪佐夫兄弟》、《罪與罰》和《地下室手記》，前者尤獲重視，顯然與毛姆評論、存在主義思潮及當時杜斯妥也夫斯基作品中譯本還很缺乏有關。評論著重人物心理變化與性格，如田先進和盧克彰的文章，都分析《卡拉瑪佐夫兄弟》人物形象，在其成長歷程中探究心理與人格養成的關鍵因素。2. 台灣的杜斯妥也夫斯基研究剛剛起步，便出現有創見的評論，對作品深入評析，值得重視。3. 對當時的西方評論，台灣批評家選擇性接受，表現了一定程度的自主性。但毛姆仍是影響 60 年代台灣杜斯妥也夫斯基研究最重要的西方評論者。精神分析與存在主義相關文學批評理論，對當時台灣文學界而言，尚未被普遍接受。

〔二〕 70 年代

70 年代初期，台灣外交嚴重受挫¹⁰⁷，在國際政治舞台上陷入孤立，作家們嚴肅思考台灣問題，刺激了社會意識，發起回歸現實、回歸土地呼籲，寫實主義文學復甦，鄉土文學興起。當此文學產生結構性變化之際，外國文學的接受與評論，亦有新發展。俄國十九世紀寫實主義文學受重視，不僅中譯數量成長，評論亦大幅增加，有關杜斯妥也夫斯基的論述從 60 年代 9 篇增至 31 篇，成長幅度居俄國作家之冠，總數僅少於索忍尼辛的 46 篇〔索忍尼辛於 1970 年獲諾貝爾文學獎，是熱門作家〕，形成杜斯妥也夫斯基研究熱潮。

外國的杜斯妥也夫斯基評論文章中譯有 6 篇，以弗洛伊德著、姚嘉為譯〈杜斯妥也夫斯基與弑父〉〔1972，《現代文學》〕，及 Francis A. Westbrook 著、王其譯〈論夢、聖人和魔鬼：《紅樓夢》、《白痴》中的真與幻〉〔1974，《幼獅月刊》〕最為重要。評論專書有日本學者小林秀雄〔1902~1983〕的《杜斯基的生活》〔1971〕和法國作家紀德的《杜斯妥也夫斯基》〔1971〕。這些外國評論都具一

¹⁰⁷ 1971 年 11 月發生「釣魚台事件」；1971 年 10 月，中華人民共和國取代中華民國在聯合國的中國代表權；1972 年 2 月，美國總統尼克森與周恩來簽署「上海公報」；同年 9 月，日本與中共建交，亦與台灣斷交。

定代表性，對台灣的杜斯妥也夫斯基評論有啓發作用。不過，外國評論佔整體台灣杜斯妥也夫斯基評論比例明顯下降，尤其 1975 迄今，報刊上鮮有杜斯妥也夫斯基評論中譯，相關專書中譯本亦甚缺乏，標示台灣杜斯妥也夫斯基研究進入「自給自足」的新階段，卻也顯示「閉門造車」的危機。

70 年代台灣批評家的杜斯妥也夫斯基論文共 25 篇，每年皆有新作發表，穩定成長，與 60 年代曾經六年空窗期〔1962~1967〕相較，顯示對這位作家的興趣越來越普遍了。其中蔡伸章的〈杜思妥也夫斯基的世界〉〔1971，《聖潔的靈魂—杜斯妥也夫斯基選集》〕、李震的〈杜斯妥也夫斯基與存在問題〉〔1972，《現代學苑》〕及〈杜斯妥也夫斯基對西方近代哲學的批判〉〔1976，《哲學論集》〕、鄔昆如的〈評卡拉馬助夫兄弟們〉〔1974，《文藝月刊》〕、周咸靖的〈《卡拉馬助夫兄弟們》與《紅樓夢》家族的比較〉〔1976，《中外文學》〕及鄭曉村的〈論杜斯妥耶夫斯基的《地下室手記》〉〔1978，《出版與研究》〕，都甚有見地。

此外，李震的《杜斯妥也夫斯基的精神世界》〔1975〕是第一本台灣學者的杜斯妥也夫斯基評論專書。1971 年施義勝編著《世界文學名著評選》，評析《罪與罰》和《卡拉瑪佐夫兄弟》，首度將杜斯妥也夫斯基列入世界文學名家，他在台灣讀者心目中的地位，已與 50 年代的陌生，60 年代的漸受注意，都大有不同。

以下介紹蔡伸章的〈杜思妥也夫斯基的世界〉、周咸靖的〈《卡拉馬助夫兄弟們》與《紅樓夢》家族的比較〉，及李震的《杜斯妥也夫斯基的精神世界》。

1. 蔡伸章：〈杜思妥也夫斯基的世界〉

〈杜思妥也夫斯基的世界〉係蔡伸章爲自己所譯杜斯妥也夫斯基作品選集《聖潔的靈魂》〔1971〕所作之序言。但有別於一般序跋，此文文長達 56 頁，足可自成專論。除了篇幅長，內文涉及範圍甚廣。從概述杜斯妥也夫斯基主要著作，到探討影響杜斯妥也夫斯基一生的重要因素：早年心理、父親之死、死刑的壓力、癲癇症、嗜賭，並剖析杜斯妥也夫斯基筆下人物的性格與藝術創作特點。蔡伸章並以精神分析與存在主義爲理論基礎評其作品，也介紹了杜斯妥也夫斯基在西方讀者界的地位，及法國、德國、英國、美國批評家對他的評價。例如紀德推崇杜斯妥也夫斯基是「人類史上最偉大的文學家」、弗洛伊德認爲他的重要性

僅次於莎士比亞，湯瑪斯·曼稱他是「有史以來最偉大的精神病理作家」。

蔡伸章引用的精神分析與存在主義觀點，及西方對杜斯妥也夫斯基的評價，本論文第三章已作闡釋，以下介紹有關「人性二元論」、「泛愛論」與「泛神論」的見解。

(1) 人性二元論

蔡伸章以「人性二元論」為杜斯妥也夫斯基的核心思想，認為人具有神性，同時具有獸性，前者使人向上提昇，表現至善靈性，後者則使人耽於感官享樂，向下沉淪。此矛盾性在《卡拉瑪佐夫兄弟》與《罪與罰》的角色身上，都清楚表現。

《卡拉瑪佐夫兄弟》長子德米特里的矛盾性最尖銳。他受父親費德爾嗜慾與母親渴求靈性雙重影響，在兩極衝激中掙扎。他也縱情聲色，邪辟貪婪，卻也不時渴求靈性，羨慕阿遼沙的溫柔與善良，夢見「受苦的聖嬰」。最後他因靈性的啓示與鄉土之愛，毅然擺脫慾望的誘惑，得以走向救贖。

次子伊凡遺傳卡拉瑪佐夫的墮落，以冷酷無情的理性與邏輯為墮落行為找藉口，但仍無法消弭內心的罪惡感，為了擺脫良知的壓力，伊凡企圖以理性哲學否定上帝，強調「一切皆可為」。伊凡對上帝的懷疑與否定，卻也表示他心中原已存在上帝。「良心中存有上帝」，「理性上懷疑上帝」是伊凡的主要矛盾。

《罪與罰》男主角拉斯柯爾尼科夫也是典型的矛盾人物。拉斯柯爾尼科夫原文字根 *раскол* 之意是「分裂」，說明此人的矛盾。蔡伸章將拉斯柯爾尼科夫的個性分成「良心」和「邏輯判斷」兩部分。拉斯柯爾尼科夫將人分為「超人」和「常人」兩種，自認自己是前者，有權裁決他人生死，又為了證明自己是「超人」，犯罪殺人。這名殺人犯卻也是把最後一文錢濟助窮人的善人。他目睹馬爾美拉朵夫家的窮困，立即將生活費送給他們，回家後，又懊惱自己的懦弱。犯罪以後，他的矛盾加劇，「一方面一再去尋找以前深惡痛絕的斯維德里加伊洛夫，想藉他的『壞』證明自己的理論，另一方面又一再投入索尼亞愛的懷抱，想從她身上喚回自

己的良知」¹⁰⁸。

蔡伸章從杜斯妥也夫斯基的「人性二元論」演繹書中人物的兩極性。與梅列日科夫斯基、赫爾曼·赫塞等人之論述相較，分析層面不限於單純善惡共存的矛盾，還延伸至嗜慾與靈性、人性與理性、良知與邏輯的交戰，立論深刻。

(2) 「泛神論」與「泛愛論」

蔡伸章指出，杜斯妥也夫斯基與懷著冰冷同情、要求我們品格高尚的托爾斯泰，及帶著哀憐目光探詢人類生活的契訶夫不同，他關心人類的本質，要求我們受苦，從而憐憫他人的痛苦，看清自己的殘酷，如此才能改變生活。杜斯妥也夫斯基所指的痛苦不是單純的一己之苦，而是「向外負責」、「人溺己溺，人飢己飢」的痛苦。他書中的罪人形形色色，但另一些善良人物卻從未放棄努力，在罪惡世界力挽狂瀾，他們的中心信仰是：「我們為罪惡而生，正因這世界是罪惡的，所以我們要活下去……我們也對別人的罪惡，責無旁貸」¹⁰⁹。「一個健全而正當的世界不需要上帝，而罪惡的存在證明了上帝的存在，世界本身就是上帝，罪與惡存在，上帝才是上帝；自由存在，上帝才是上帝」。蔡伸章解釋杜斯妥也夫斯基的信仰是「宇宙泛神論」。

與泛神論緊密相連的是「泛愛論」。蔡伸章說，杜斯妥也夫斯基慣以「我們」稱呼人。在他看來，「我」的存在不能將自身與外在世界隔離，而是兩者融合為一，包含「我們」的群體，即是杜斯妥也夫斯基「泛愛論」的基礎。

蔡伸章進一步闡釋杜斯妥也夫斯基的泛神論和泛愛論：

杜氏的上帝，事實上是一種人格神，是結合人類互愛的精神力量。人類在塵世裡相愛，便是人類愛上帝的最真實表徵，故杜氏的天堂不在於我們死後昇天，而在於塵世，在我們心中的方寸之地。確切地說，真正的天堂，不是我們死後無所事事地在天堂當寓公，而是活生生的我們在現實社

¹⁰⁸ 〈杜思妥也夫斯基的世界〉，蔡伸張著，《聖潔的靈魂—杜思妥也夫斯基選集》，志文出版社，1971年，頁35。

¹⁰⁹ 同上，頁53。

會裡奮鬥，將罪惡的世界改建成天堂。¹¹⁰

蔡伸章也從心理學角度解釋杜斯妥也夫斯基的思想轉折。他根據諾貝爾醫學獎得主蘇聯生理學家巴夫洛夫〔Иван Павлов, 1849~1936〕之研究指出，動物的心理和生理遭受極大壓迫後，會引發精神分裂，進入近乎催眠的狀態，對外在刺激的容受力特別強。將此理論應用於人類，便是共產黨的「洗腦」。蔡伸章說，杜斯妥也夫斯基臨刑時，精神已近崩潰，事後便易接受沙皇的「教誨」，加上死刑獲赦免，對沙皇便懷有感激之情。因此造成杜斯妥也夫斯基政治思想的轉向。

蔡伸章將杜斯妥也夫斯基在西方讀者世界的多樣形象介紹給台灣讀者，他的評論亦不乏新見，對台灣的杜斯妥也夫斯基接受與研究，具推進作用。

2. 周咸靖：〈《卡拉馬助夫兄弟們》與《紅樓夢》家族的比較〉

〈《卡拉馬助夫兄弟們》與《紅樓夢》家族的比較〉從中西比較文學角度研究杜斯妥也夫斯基。周咸靖將《紅樓夢》與《卡拉馬佐夫兄弟》相較：兩書皆以家族的危機與罪惡為背景，反映時代概觀。《紅樓夢》的賈府是乾隆時期中國社會的縮影，《卡拉瑪佐夫兄弟》敘述十九世紀後期的俄國社會。兩部小說都有傑出的心理刻劃，情節隨人物之間的衝突發展，探討人間罪惡及救贖之道。周咸靖從「人物的衝突」及「罪惡處理方式」比較《紅樓夢》與《卡拉馬佐夫兄弟》：

(1) 父子衝突的文化意涵

比較賈寶玉與賈政，卡拉瑪佐夫四兄弟與費德爾·卡拉瑪佐夫的父子衝突，周咸靖強調中西家族文化的差異。賈府是宗法封建的貴族大家庭，賈父是家族權威的代表，傳統儒家思想的代言人，寶玉則是反功利主義者，厭惡求學入仕的傳統，父子在觀念上背道而馳。中國傳統舊家族中，個人權益往往在家族利益下被犧牲，加上儒家倫理觀念的浸淫，子女須順從親長。因此，賈府父子衝突主要表現於賈政責罵寶玉與寶玉對父親的躲避。

卡拉瑪佐夫的父子衝突較複雜。阿遼沙以外，其餘三兄弟分別因不同原因與父親爭執。費德爾淫亂敗德，代表充滿罪惡的舊俄羅斯社會。德米特里因金錢糾

¹¹⁰ 同註 561，頁 54。

紛及格露莘卡，與父親激烈爭吵。伊凡有理性的思維，希望得到社會尊敬，父親卻使他倍感屈辱憤恨，潛意識中隱藏弑父之念，受伊凡暗示的影響，斯梅爾佳科夫殺了父親。

相較於卡拉瑪佐夫兄弟與父親的正面衝突，賈寶玉的反抗甚為無力。卡拉瑪佐夫四兄弟對前途有充分自主選擇權，寶玉則無法衝破傳統的禁錮，這些差異都與中西文化中「家族」的作用不同有關：

中國文化一向以周、孔教化為中心，因此中國走上倫理的社會型態，家族本位是中國文化特徵之一。在這充滿家族意識的社會中，人生的價值，不外乎爭取家族的利益與榮耀，個人的理想、自尊、榮辱、前程，在以家族為主的原則下都必須犧牲。……反觀西方文化，因為受基督教思想的影響，主張「四海之內皆兄弟」，所以家族為輕，要建立超越家族的大團體。在基督教的勢力之下，個人對這大團體所負的責任，遠超過家族的要求，所以家族對個人的限制並不明顯。¹¹¹

(2) 罪惡處理的警世意義

兩部小說都探討罪惡問題，《卡拉瑪佐夫兄弟》的主題是弑父，《紅樓夢》是家族的罪惡。作者對罪惡的審判，都有重要的警世意義。杜斯妥也夫斯基以司法對德米特里的誤判，對「象徵人間社會集體力量的法庭表示懷疑，也對人類訂定的法律的不公提出抗議」，主張「人間罪惡的根本解決，不在法律的審判，而是必須經由宗教淨化心靈」¹¹²，提出人類救贖之道—基督教淨化心靈的力量。曹雪芹則以「抄家」終結賈府的罪惡，但此一外力的制裁也如德米特里的判決一樣，不具實效，因為「家族是罪惡發生的原因，家族存在一日，罪惡必依然如舊」。曹雪芹對根絕罪惡來源與家族革新的完全絕望，未有解決之道，也反映了當時中國社會積習難改的困境。

由於中西文化傳統與社會背景互異，兩作品的社會觀與人生觀也十分不同：

¹¹¹ 〈《卡拉馬助夫兄弟們》與《紅樓夢》家族的比較〉，周咸靖著，《中外文學》，1976年04期，頁93。

¹¹² 同上，頁92。

雖然《紅樓夢》與《卡拉瑪佐夫兄弟》都是產生在時代變動前夕的作品，但是由於文化背景的不同，及社會型態的差異，構成在《紅樓夢》中對命運呈現消極與悲觀的色彩，缺乏積極反抗與改進的企圖；但在《卡拉瑪佐夫兄弟》中，則有強烈自覺、反抗的精神。¹¹³

除了比較文學部份外，周咸靖根據瑞士精神分析學家榮格〔Carl Jung，1875~1961〕有關「人生各階段」的論述，分析卡拉瑪佐夫兄弟的長幼秩序與性格的觀點，亦屬創見。他認為，德米特里不顧一切縱情私慾，如同受原始慾望支配的嬰兒；次子伊凡重視社會要求，收斂自我以維繫正常生活，則是人脫離青春，愈接近中年愈能體會為適應生存必需改變一己的重要，惟有面對現實才能立足社會；阿遼沙對宗教的虔誠，則是上了年紀的人將生活目標與未來希望寄託在信仰之上的理想。從卡拉瑪佐夫三兄弟的排序與性格，周咸靖認為，杜斯妥也夫斯基「對俄羅斯民族特性有深刻認識，並對人類心靈的癥結與性格差異，有驚人的透視力」¹¹⁴。

周咸靖比較《紅樓夢》和《卡拉瑪佐夫兄弟》，具體揭示中西文化的差異，其視角與觀點，對 70 年代比較文學初萌芽的台灣文學界而言，是重要嘗試。

3. 李震：《杜斯妥也夫斯基的精神世界》

李震的《杜斯妥也夫斯基的精神世界》是台灣第一本，也是極重要的杜斯妥也夫斯基評論專書，全書六百餘頁，對杜斯妥也夫斯基的生平、作品、人物、哲學思想、宗教信仰和道德觀，都有詳盡論述。李震是天主教神父，從宗教角度出發的論述，尤為重要。第五章〈無神主義的悲劇〉和第六章〈信仰的凱旋〉，對無神論者伊凡和虔誠教徒阿遼沙的評析，有助於使讀者了解杜斯妥也夫斯基的宗教觀。以下就此部份加以探討。

(1) 撒旦的奴隸—無神論者伊凡

伊凡是陰沉、傲慢、富反抗精神、自視甚高的青年。父親費德爾對他感到畏懼，哥哥德米特里比喻他為「墳墓」，弟弟阿遼沙則稱他是「謎」。伊凡熱愛生命，

¹¹³ 同上。

¹¹⁴ 同註 564，頁 89。

但又自覺血液中滲透著邪惡，陷入痛苦的矛盾。「他的矛盾由空洞的理性或唯理主義造成的，這種理性使他無法接受人間的痛苦和混亂，因而拒絕上帝的存在」¹¹⁵。他嚮往秩序、生活意義與永恆和諧，卻拒絕接受上帝創造的世界，透過〈宗教大法官〉表達夢想：「使人類脫離上帝及傳統道德的束縛，只有這樣，人才能盡情享受暫世的福樂，甚至安祥地接受死亡，像神一樣」¹¹⁶。

李震闡釋伊凡分身—魔鬼的形象：魔鬼是墮落的天使，把否定視為存在的原理，否認善惡之分，嘲笑上帝創造的世界，懷疑上帝的真實性，生活在虛偽與謊言中。他分析伊凡與魔鬼的對話，認為杜斯妥也夫斯基藉由伊凡似幻似真的遭遇，表達一種思想：「確有邪惡的力量存在，但是除非人自願受縛，邪惡無法進入人心，控制人的自由與情感。」¹¹⁷因此，伊凡反叛上帝，投向邪惡勢力，超人便成了魔鬼的奴才和工具。阿遼沙那句「不是你殺的」意味：罪行的主因不是伊凡，而是撒旦。伊凡受撒旦誘惑，淪為邪惡力量的附庸，是一個失去自由的奴隸，一個可憐的犧牲品。李震說，伊凡若能捐棄超人的驕傲，接受上帝的意願，便可重獲新生，但自私與傲慢使他盲目，不承認是撒旦的幫兇，憤而與阿遼沙劃清界線，所以錯失自救的機會。

李震也比較了伊凡與《罪與罰》男主角拉斯柯爾尼科夫的「超人」思想及對上帝的態度。他說，伊凡與拉斯柯爾尼科夫面對虛偽理性，邏輯幻滅，及脆弱的人本主義時，都承受了失敗的必然，也都體認超人只是空洞荒唐的幻想，「一個人自認是『超人』的程度越深，面對罪行的醜惡及良心的指責，將越空洞而脆弱」¹¹⁸。兩者之別在於：

拉斯柯爾尼科夫雖一時離開了上帝，內心仍尊崇上帝，因此犯罪後仍能投靠上帝，踏上重生之路。伊凡嘲笑上帝，失去對上帝的尊崇，甚至想把自己高舉到上帝的地位，以人而神的伊凡取代神而人的基督。當他了解自己的罪行後，無法拋棄自己的傲慢，終至陷入錯亂與瘋狂。¹¹⁹

¹¹⁵ 《杜斯妥也夫斯基的精神世界》，李震著，先知出版社，1975年，頁365。

¹¹⁶ 同上，頁377。

¹¹⁷ 同註568，頁398。

¹¹⁸ 同註568，頁383。

¹¹⁹ 同上。

李震認為，伊凡的問題在於無法接受充滿不幸、苦痛與不公平的現實世界，因而反抗上帝，因為人比上帝更人道，應該取而代之，這是徹底的人本主義，〈宗教大法官〉所表達的便是近代西方「純粹人本的反神主義」。李震說，杜斯妥也夫斯基塑造伊凡的目的，在於「透過這複雜的年輕人指出近代西方思想與文化產生的人本無神主義或反神主義的特徵及嚴重性」¹²⁰；伊凡的邏輯使他終於陷入與西方哲學家尼采相似的瘋狂絕境，正是杜斯妥也夫斯基強調的：「人本無神主義或反神主義終將破產，因為當人否定上帝的存在後，將迷失自己的真正面目」¹²¹。

李震論及杜斯妥也夫斯基〈宗教大法官〉對羅馬天主教以「權威、教條、禮規形式等因素代替恩惠、自由、精神與愛」的批評時，並未以天主教神父的立場予以駁斥，他承認此批評不無真實成分，但也強調，杜斯妥也夫斯基之所以指責天主教，乃因對天主教不夠了解，而且，〈宗教大法官〉的目的實在於攻擊任何形式的極權主義。

(2) 純潔的天使—虔誠信徒阿遼沙

相較於陰沉反叛的伊凡，阿遼沙純潔向善。他富有愛心、生性謙卑，擁有純真善良的心靈，具有引起別人好感的天賦，從不驕傲，從不記仇。這些氣質非但沒有使他顯得懦弱，純真的天性加上信仰的力量，使他不畏懼俗世與社會的邪惡。他有清晰的善惡意識，他像一面鏡子，雖然從不評斷別人，別人卻在他身上看見是非之別。此外，他有向別人開放的心，包含罪惡之人都可從他身上找到無私的愛與同情。李震說，阿遼沙純潔的形象相較於敗壞的父兄，愈顯突出。父親費德爾、大哥德米特里與二哥伊凡都稱他「天使」，「阿遼沙的偉大和力量，不只是一種人性氣質，也透露超人性的成分」¹²²。

阿遼沙的信仰單純明朗，堅信上帝真理，不受惡劣環境衝擊。然而，他也必須經受考驗，在困惑和懷疑中掙扎。師父佐西瑪神父的逝世，使他遭受打擊，面臨黑暗的誘惑，但他迅速恢復對上帝的信心。「他的信仰不是理論、抽象、空洞的，他要為信仰而生活，也深深體驗信仰是他生活的力量」¹²³。

¹²⁰ 同註 568，頁 389~390。

¹²¹ 同註 568，頁 390。

¹²² 同註 568，頁 539。

¹²³ 同註 568，頁 545。

李震認為，阿遼沙形象的意義不是現世的，而是永恆的；不是真實的，而是精神的。他像天使，在人物間穿梭飛翔，從不關心自己，只關心如何把上帝的真理播灑人間。他的力量鼓舞旁人在罪惡深淵中，尋求自新。李震稱阿遼沙是「維護上帝真理的天使」，他的愛心與同情，使人愛他、需要他。表面上看來，他未改變眾人的命運：未能阻止弑父之罪；伊凡繼續走反叛之路，終至瘋狂；德米特里承擔罪名，被判流放。但他在他們心中撒下新生的種子：父親希望阿遼沙為充滿罪惡的靈魂祈禱；德米特里在他的鼓勵支持下，甘心為真理犧牲；伊凡陷入昏迷時，阿遼沙誠懇地祈禱：「上帝將取得勝利！伊凡將在真理之光的照耀下重新站起來！」他是他們「希望的象徵」，引導別人走向光明，是杜斯妥也夫斯基賦予這個角色的真正意義。

李震指出，小說在阿遼沙與孩子們「我們都將復活」的歡呼聲中結束，有濃厚的宗教意義。他說：

復活是基督教的基本信念。相信世界末日，上帝使死去的靈肉重新結合，復活起來，接受最後審判。「復活」在杜斯妥也夫斯基的作品中，佔有很重要的地位，證明他對此深信不疑。卡拉瑪佐夫一家人象徵人類的大家庭，他們掙扎在罪惡、痛苦、絕望、良心的打擊之中，仍然渴望光明與救援，仍然有希望，而阿遼沙和那群天真無邪的孩子們，就是希望的象徵。¹²⁴

李震從宗教角度剖析杜斯妥也夫斯基，填補了盧克彰在 60 年代提及中文讀者難以理解杜斯妥也夫斯基小說宗教主題的缺憾。書中對杜斯妥也夫斯基生平和作品創作歷程，亦有詳盡的考證，是台灣杜斯妥也夫斯基研究的珍貴資料。此外，李震論述已見時，常佐引中外批評家，如德國神學家郭蒂妮〔Romano Guardini, 1885~1968〕、法國作家紀德等人的觀點，並大量引用杜斯妥也夫斯基作品原文，使讀者易於理解，也豐富了評論內容。因此，《杜斯妥也夫斯基的精神世界》是一部整合性的杜斯妥也夫斯基研究論著，在相關專書欠缺的台灣，有重要學術價值和意義。

¹²⁴ 同註 568，頁 556。

70年代的杜斯妥也夫斯基評論無論質量皆大幅躍升。發展特點有二：1.杜斯妥也夫斯基作品中譯興盛，評論題材多元。《卡拉瑪佐夫兄弟》、《罪與罰》和《地下室手記》受關注外，對《窮人》、《賭徒》、《少年》、《附魔者》、《雙重人》、《永恆的丈夫》也都有相關論述，顯示台灣已開始全面性地認識杜斯妥也夫斯基。2.大量吸收西方批評理論與文學思潮，批評方法多元，包括精神分析、存在主義、比較文學、宗教思想等視角，台灣讀者得以認識多種面向的杜斯妥也夫斯基。

總之，60及70年代的台灣杜斯妥也夫斯基評論，成果豐富。同一時期的中國大陸，則受中蘇關係惡化及文化大革命影響，杜斯妥也夫斯基被視為「毒草」，被冷凍冰封。台灣的杜斯妥也夫斯基評論可謂是在60、70年代的中文讀者界中獨領風騷。

第四節 各階段中文讀者之評論：80年代至今

壹、 80年代

一、 中國大陸

1976年，文化大革命結束。1978年，鄧小平掌權，中國大陸進入改革開放時期，文藝政策亦轉為寬鬆。進入80年代，原本因鄧小平在1979年第四次文代會上一席尊重文藝家創作精神的談話而顯活絡的中國大陸文學界，又因為1981年中共中央下達的第七號和第九號命令¹²⁵、1982年中共紀念毛澤東延安文藝講話發表四十年時所發表的「一要堅持，二要發展」基本原則，以及1983年對文學界進行的「思想和文化戰線清汙」整肅，受到壓迫。1988年，第五次文代會召開，中央代表胡啓立致詞時重操鄧小平舊言，強調文藝創作的自主性，保障作家、評論家的創作和評論自由，並提倡藝術形式和風格的自由發展以及不同觀點和學派的自由討論。此番言論重燃中國文壇希望。但時隔半年，1989年6月4日天安門事件爆發，文學界又陷重災區，再次使文代會的祝詞形同具文。

¹²⁵ 第七號命令針對文藝界而發，命令作家在馬列主義和毛澤東思想指導下，批判鼓吹錯誤思潮的作品，同時必須接受共產黨的領導，無條件和中央保持政治上的一致，不允許發表與中央路線、方針、政策相違背的言論。第九號命令則授權高級幹部，可以逮捕民運人士，扣押地下刊物，對於反黨、反社會主義活動份子嚴加控管。

雖然中共並未放棄馬列主義與毛澤東思想，由於經濟建設的需要，對外有限度開放，引入資本與技術之時，西方文藝思潮和文藝作品隨之湧入，1985年後，現代主義更取代寫實主義，成為文學主流，表現手法與主題思想上，都可見為藝術而創作的理念，不再以政治或人生為主要訴求。另一方面，經濟快速成長，物質生活改善，電視與收音機等視聽媒體成長速度驚人，文學作品的影響力大不如前，也是中共放鬆對文藝管制的原因。

值得一提的是，1949年後中共所建立為政治和階級鬥爭服務的文學批評，在文革結束時有了改觀，雖然服務性質未改，但其對象有本質上的變化：「原先用來為文化激進派所『開創』的『文藝新紀元』抬轎子、吹喇叭，現在則用來為揭批文化激進派的罪行服務」¹²⁶。進入80年代，服務型功能受到質疑，為了取代過去與權力意志和主流意識密切相關的文學批評，批評家紛從西方引進新觀念和新方法，企圖取得文學批評的獨立地位。然而，「許多批評家在從事橫的移植時忽略了縱的繼承，對西方文論多採取整體認同的態度，很少有人站出來，對用新潮的霓虹燈作裝飾的文論說『不』。還有的文論思想乾癟，語言浮腫，造成批評對讀者的疏離」¹²⁷。

整體而言，80年代中國大陸的文學創作已逐漸從一元走向多元，反映在中俄文學的關係上，則是「經過70年代末期的蓄積、調整和準備後，終於衝破禁忌，迎接80年代立足新基點上的另一高峰」¹²⁸。此外，因中國大陸對外政策轉為緩和，中蘇的意識形態之爭不再，以「妥協」取代「對抗」，中蘇關係逐漸正常化。俄國文學在中國有了更積極的發展。杜斯妥也夫斯基作品中譯、研究與評論，也十分活躍。

80年代，杜斯妥也夫斯基的評介專書共13種，以外國評論與傳記中譯居多〔10種〕，其中傳記部分有7本：除了蘇聯批評家格羅斯曼〔В.С. Гроссман，1905~1964〕的《陀思妥耶夫斯基傳》〔1987，王建夫譯〕，及美國學者馬克·斯隆寧〔Mark Slonim，1894~1976〕的《癡狂的愛》〔1989，施用勤、董小英譯〕之外，其餘5本均是杜斯妥也夫斯基夫人安娜〔Анна Григорьевна Достоевская，

¹²⁶ 《中國大陸當代文學理論批評史》，古遠清著，台北市：文史哲出版社，1999年，頁831。

¹²⁷ 同上，頁832。

¹²⁸ 《20世紀中俄文學關係》，陳建華著，學林出版社，1998年，頁257。

1846~1918〕的回憶錄，分別是呂千飛〔1983〕、路遠〔1984〕、劉開華〔1987〕、李明濱〔1987〕和馬佔芳〔1988〕等人之翻譯本；評論 3 本：葉爾米洛夫之《陀思妥耶夫斯基論》〔1985，滿濤譯〕、美國哲學家考夫曼〔Walter Kaufmann, 1907~〕編著《存在主義：從陀思妥耶夫斯基到沙特》〔1987，陳鼓應、孟祥森、劉崎譯〕和巴赫金的《陀思妥耶夫斯基詩學問題：復調小說理論》〔1988，白春仁、顧亞鈴譯〕。蘇聯評論以外，歐美評論有 5 篇：弗洛伊德的〈陀思妥耶夫斯基與弑親〉〔1984，《文藝理論研究》，顧聞等譯〕、卡繆的〈基里洛夫〉〔1984，《法國作家論文學》，王忠琪等譯〕、毛姆的〈陀思妥耶夫斯基的《卡拉瑪佐夫兄弟》〉〔1985，《英國作家論文學》，王元春等譯〕、吳爾芙的〈俄國人的觀點〉〔1986，《論小說與小說家》，瞿世鏡譯〕，以及法國女作家娜塔麗·薩羅特〔Nathalie Sarraute, 1900~1999〕的〈從陀思妥耶夫斯基到卡夫卡〉〔1986，《新小說派研究資料》〕。80 年代的歐美評論，使中國大陸讀者得以從與蘇聯評論不同的角度了解杜斯妥也夫斯基，對杜斯妥也夫斯基的接受漸趨全面。

50 年代《陀思妥耶夫斯基和他的作品》以後，中國大陸學者的杜斯妥也夫斯基研究專書，中斷近三十年，至 1982 年才出現《陀思妥耶夫斯基：1821~1881》〔刁紹華著〕，然後是李春林的《魯迅與陀思妥耶夫斯基》〔1985〕和劉翹的《陀思妥耶夫斯基創作論稿》〔1986〕。除出版書籍外，期刊論文章有：夏仲翼的〈陀思妥耶夫斯基的《地下室手記》和小說復調結構問題〉〔1982，《世界文學》〕、彭克巽的〈陀思妥耶夫斯基小說與動盪的二十世紀〉〔1982，《讀書》〕、劉虎的〈「民族是上帝的軀體」：陀思妥耶夫斯基的歷史哲學初探〉〔1985，《南開大學學報》〕、〈陀思妥耶夫斯基小說中人物性格的意識分裂〉〔1985，《文史哲》〕和〈通過農民的勞動找到上帝—陀思妥耶夫斯基的社會政治綱領〉〔1985，《俄蘇文學》〕、許子東的〈陀思妥耶夫斯基與張賢亮—兼談俄羅斯文學與中國近現代文學中的知識份子「懺悔」主題〉〔1986，《文藝理論》〕等。1986 年在上海舉行第一屆全國杜斯妥也夫斯基學術討論會，發表論文 60 餘篇，議題廣泛，已見杜斯妥也夫斯基研究的熱潮。

劉心武在〈話說「沉甸甸」〉〔1993〕一文中，認為杜斯妥也夫斯基在 80 年代重受中國大陸讀者歡迎的原因，在於中文讀者從杜斯妥也夫斯基作品感受到

靈魂震撼和審美愉悅，不在其終極所得一皈依至善的宗教狂熱，而在「終極追求本身」：「瀰漫在他們〔托爾斯泰和杜斯妥也夫斯基〕字裡行間沉甸甸的痛苦感，是達到甜蜜程度的痛苦，充滿琴弦震撼的張力，使一代又一代讀者在心靈共鳴中繼承人類孜孜以求的精神基因」¹²⁹。

80年代中國大陸的杜斯妥也夫斯基著述在台灣十分陌生，期刊文章亦少，僅舉《卡拉瑪佐夫兄弟》1981年版耿濟之譯本〈出版說明〉，及曹靖華主編《俄國文學史》〔1989，此書後為三卷本《俄蘇文學史》〔1992〕第一卷〕有關杜斯妥也夫斯基之論述，觀看80年代的評論。

〔一〕 《卡拉瑪佐夫兄弟》1981年耿濟之譯本之〈出版說明〉

1980年起，人民文學出版社出版九卷本《杜斯妥也夫斯基選集》，1981年重版之耿濟之譯本《卡拉瑪佐夫兄弟》，便是其一。編者之〈出版說明〉，簡單分析並評價了杜斯妥也夫斯基及這部小說。

論文中闡創作《卡拉瑪佐夫兄弟》的時代背景：農奴改革與資本主義興起加深下層人民的痛苦，傳統的生活基礎和道德規範瓦解，知識份子焦慮思考俄國該的未來。作者認為杜斯妥也夫斯基創作《卡拉瑪佐夫兄弟》的目的，是藉此樁家庭悲劇，對俄國的社會與精神危機，提出解救之道——宗教與博愛。但作者提出的是「社會主義」批判：「脫離社會根源，單純從道德角度看生活中的罪惡，自然會得出遠離實際的錯誤結論；把抽象的愛做為拯救社會的良方，不但達不到目的，反而掩蓋病因，貽誤生機」¹³⁰。

作者批評杜斯妥也夫斯基的「反動思想」：流放歸來後，原本在革命民主派陣營的杜斯妥也夫斯基，文學創作與思想一百八十度轉變，「在創作與言論中，越來越刻意宣揚抽象的『人類心靈兩重性』，反對唯物主義和無神論，讚美馴順、受苦和博愛的宗教精神，懷疑並否定六十至七十年代蓬勃興起的俄國革命運動」¹³¹。這些「反動思想」明顯表現在《卡拉瑪佐夫兄弟》裡，無怪乎小說一問世便受到「反動勢力」歡迎，他們渲染誇大其思想弱點，以之做為反對「進步」思潮

¹²⁹ 同上，頁266。

¹³⁰ 〈出版說明〉，編者著，《卡拉瑪佐夫兄弟》，耿濟之譯，人民文學出版社，1981年，頁2。

¹³¹ 同上，頁3。

的武器；反觀「進步的」評論界，則在肯定優點時，亦能尖銳地指出「有害的一面」。

或許是為證明社會主義評論的「公正性」，作者也稱譽《卡拉瑪佐夫兄弟》在俄國古典文學中「無可否認的價值」，但仍是從社會主義批判現實主義的角度出發：

陀思陀耶夫斯基描寫的那個道德淪喪、人欲橫流的外省小城的地主家庭，它的迅速破落彷彿是從農奴「解放」到資本主義發展時期俄國舊秩序瓦解的縮影。法庭及陪審官們不顧證據的含糊矛盾，可以任意武斷判處無辜的米卡幾十年苦役，而憑著金錢的神通，又可以在押解途中受賄釋放同一犯人。這實際上是對沙皇政權下整個官僚機器的辛辣諷刺。從四鄉到修道院來找佐西馬長老的那些丈夫酗酒肆虐、愛子夭折或被征當兵的婦女，米卡夢中那些守在被焚的家園旁嗷嗷待哺的村民，和他們懷中面目黎黑的枯瘦嬰兒，等於是對俄國封建殘餘和資本主義的有力控訴。所有這一切，都鮮明表現了陀思妥耶夫斯基對黑暗現實的強照憎恨，對人民痛苦的無限同情。¹³²

作者不忘提醒杜斯妥也夫斯基的弱點，「教育」讀者該如何反應：

儘管作家主觀上竭力要將他們歸因人類本性中「永恆」的善惡鬥爭，並連篇累牒地向讀者進行關於愛和寬恕的說教，但讀者從他對事物的形象描寫中，卻總是會有「絕不能再這樣繼續下去了」的明確結論。¹³³

此外，作者說，佐西瑪長老無法具體反駁伊凡上帝存在的問題，以及阿遼沙聽聞伊凡有關孩童的悲慘故事後，憤怒地說出「槍斃」二字，這些例子都證明，「現實主義的力量會克服作家的主觀偏見，獲得巨大的勝利」，《卡拉瑪佐夫兄弟》「也同樣令人信服地證實了文藝創作中這條馬克思主義的重要原理」¹³⁴。

¹³² 同註 583，頁。

¹³³ 同上。

¹³⁴ 同註 583，頁 4。

除了社會主義批評的觀點，作者也論及杜斯妥也夫斯基的藝術手法。他說，杜斯妥也夫斯基的心理分析法，較托爾斯泰等同時代俄國文學作家更深刻。他通過心理分析刻畫人物的精神面貌與外部世界，將人物置於尖銳的戲劇化衝突中，產生強烈感染力，形成使讀者屏氣凝神、心靈撼動的藝術效果，這種手法對後世西方文學影響深遠。

這篇〈出版說明〉明顯說明，80年代初期，中國大陸出版界和翻譯界對杜斯妥也夫斯基的認識與了解，依然小心翼翼徘徊在50年代及文革時期，長期養成的「政治敏感」並未完全排除。

〔二〕 曹靖華：《俄國文學史》專章〈陀思妥耶夫斯基〉

曹靖華主編的《俄國文學史》是80年代後期具代表性的俄國文學史論著，其中對杜斯妥也夫斯基的評述極具份量，以創作歷程為主軸，分析各主要作品。

文章對杜斯妥也夫斯基在西伯利亞時期的思想轉變有詳實論述。曹靖華指出，西伯利亞流放期間最使杜斯妥也夫斯基感到痛苦的，是平民出身的囚犯對貴族的敵視態度，由此深刻體認到，貴族與人民間存有不可逾越的鴻溝。然而，杜斯妥也夫斯基並沒有從社會和歷史角度解釋這種矛盾，反而得出「錯誤的結論」：「人民不接受貴族革命家的思想，從而否定自己原來的空想社會主義信念，強調貴族要向民學習」¹³⁵。此外，殘暴的獄政、各種聳人聽聞的殺人犯、種種腐化墮落的醜惡行徑，這些都無法用理智或環境來解釋，於是杜斯妥也夫斯基深入人的本性尋找答案，得出「劊子手的特性存在於每個現代人的胚胎之中」的悲觀結論，從而動搖了他最初的性善思想。然而，在如此晦暗險惡的環境中，仍有少數善良純樸的囚犯保有赤子之心，令杜斯妥也夫斯基深受感動，也堅定了杜斯妥也夫斯基對人民的信心，但作者也指出杜斯妥也夫斯基從他們身上衍生出的「錯誤思想」：「這些善良的人都是虔誠的教徒，有深厚的宗教情感，使杜斯妥也夫斯基錯誤地認為，俄國人民最主要的德性是宗教思想與謙恭精神」¹³⁶。這些思想轉變不僅在《死屋手記》裡，在往後的作品中都有深刻表現，因此，《死屋手記》帶有過渡性質。

¹³⁵ 《俄蘇文學史》，曹靖華主編，河南教育出版社，1992年，第一卷，頁486。

¹³⁶ 同上，頁491。

曹靖華認為，《死屋手記》具有強烈批判意義。首先，杜斯妥也夫斯基透過殘酷獄吏的描寫，尖銳抨擊沙皇政府的牢獄制度，認為囚犯雖遭社會遺棄，但終究是「人」，任何烙印和腳鐐都無法改變這個事實，因此，刑罰和強制勞動無法感化犯人，只會增長其仇恨，必須以人道的態度來對待，唯有如此才能使絕望之人重新振作。同時，杜斯妥也夫斯基也探討犯罪的原因，間接反映人民在農奴制度下的悲慘生活和人民與貴族的尖銳對立。

文章花較大篇幅分析《罪與罰》，稱《罪與罰》是杜斯妥也夫斯基「第一部成功的社會哲理小說」，他「把緊張、驚險的情節與現實生活的廣闊畫面、社會倫理道德問題，有機地結合在一起，反映出農奴制度改革以後，資本主義的發展在俄國社會生活的各個方面，特別是思想道德方面所引起的急遽變化」¹³⁷。曹靖華認為，杜斯妥也夫斯基以 60 年代的彼得堡為背景，出色描繪社會底層窮困、痛苦與絕望的圖景，撕下了豪華首都的帷幕，展現城市的陰暗角落，揭露「資本主義帶來的禍害」。例如馬爾美拉朵夫絕望的哀泣，便是對資產階級社會的控訴，曹靖華因此讚之為「小說中最優秀的篇章之一」。

文章還分別論述了《罪與罰》主要人物的形象意涵：馬爾美拉多夫一家是「被欺凌與被侮辱者」；盧仁和斯維德里加伊洛夫則是「資產階級掠奪者和地主的形象」，後者尤其反映出農奴制度改革後貴族的沒落和道德淪喪；索妮亞體現愛與寬恕的精神，是人類苦難的象徵；拉斯柯爾尼科夫抱持的「超人理論」則體現小說的基本主題。曹靖華指出：

陀思妥耶夫斯基通過拉斯柯爾尼科夫激烈的思想鬥爭，通過盧仁、斯維德里加伊洛夫與他的對照，揭示了拉斯柯爾尼科夫「理論」的滅絕人性和極端個人主義的實質；說明一個人一旦接受了它，將無視任何傳統和社會準則，為所欲為，在道德和精神上徹底墮落，成為拿破崙式的人物；最終它將導致弱肉強食，使多數人受奴役。作者對它的否定也是對資本主義道德原則的批判，但這種批判是從倫理道德觀念和宗教思想出發的，拉斯柯爾尼科夫所受到的「懲罰」也僅僅局限於道德和良心方面。作者未能從

¹³⁷ 同註 588，頁 506。

社會政治角度過一步闡明他的「理論」的反動本質，只能提出「東正教的觀點」——即對上帝的信仰，基督式的愛，忍受苦難等思想——與它對抗。¹³⁸

結果小說中出現了驚人的矛盾：一方面陀思妥耶夫斯基無情地鞭撻了資本主義社會及其弱肉強食的道德原則，對它發出了強烈的詛咒，對「被欺凌與被侮辱的」表現了深切的同情；另一方面，他又竭力宣揚無助於改變「窮人」們的命運而有利於統治階級的忍受苦難的宗教思想。¹³⁹

除此之外，曹靖華還注意到《罪與罰》的藝術表現手法，他說，杜斯妥也夫斯基常運用夢境與幻覺，虛構或復現對人物有重大心理影響的事件，象徵性暗示未來的結局，以揭示人物內心活動，造成強烈鮮明的藝術效果。杜斯妥也夫斯基也擅長刻畫處於緊張、矛盾狀態下失去自我控制的潛意識活動，常以「剎那間」、「突然」等詞強調人物情緒的轉換，強化小說情節的戲劇性。

曹靖華亦論及杜斯妥也夫斯基作品的思想性。他指出，杜斯妥也夫斯基的主要作品都立足於現實生活的基礎上，向讀者深刻展現「一系列倫理道德〔如人性的善惡、強者與弱者的關係〕、政治〔如革命和社會主義〕、哲學〔如人生意義、宗教信仰和無神論〕等問題」¹⁴⁰。此外，杜斯妥也夫斯基也常在小說中引用大量時事新聞和刑事案件，評論現實發生的問題，使作品具有鮮明的現代性和論戰性。

綜上所述，在這篇 80 年代末的評述中，社會主義批評、階級分析法和蘇聯「二分法」觀點的主導地位仍清晰可見，但與 80 年代初的〈出版說明〉一樣，對杜斯妥也夫斯基創作的藝術層面有所關注，並且承認其世界性的影響力。

整體而言，80 年代中國大陸的杜斯妥也夫斯基評論特點是：1. 評論的深度與廣度有所提昇，不再只是作社會背景與生平創作的簡介，也不只是從政治意識出發的評論，而是較細膩地考慮他的時代、社會、個人經歷、思想、心理和創作。甚至喜歡分析其社會政治觀、哲學思想、宗教觀，或探討其作品主題、小人物形象、寫實主義風格，顯示此時期中國大陸的杜斯妥也夫斯基研究與接受，已逐漸擺脫 50 年代的單一評論標準和 60、70 年代的政治包袱，出現全面而扎實的學術

¹³⁸ 同註 588，頁 514~515。

¹³⁹ 同註 588，頁 515。

¹⁴⁰ 同註 588，頁 518。

性評論。2. 批評視角方面，社會學批評雖然仍佔一定比例，但不再唯我獨尊，許多批評者將視角拓寬至藝術審美層面，探討杜斯妥也夫斯基的藝術觀、創作風格、作品結構和藝術手法，表現多元綜合的評論。

二、 台灣

80年代是台灣政治與經濟的轉折期，文學界面貌豐富。政治方面，70年代末期，作家開始關心社會問題，出現鄉土文學。1987年7月宣佈解嚴，翌年開放黨禁、報禁，文學也獲得更多的自由，湧現許多新的文學類型，如女性文學、原住民文學、環保文學等。80年代台灣成爲開發中國家，文學界關注都市發展衍生的問題，形成有別於70年代鄉土文學的都市文學。此外，高度工商消費社會的成形，所謂新人類作家崛起，推翻傳統的寫實主義文學，「採用後設小說〔metafiction〕、夢幻寫實、反小說〔anti Roman〕、意識流等繁複技巧，呈現80年代台灣社會的虛無和迷離」¹⁴¹。自由、多元、反思、求新，是80年代台灣文學的特徵。

俄國文學在80年代台灣仍受重視，但杜斯妥也夫斯基的研究與評論卻趨冷淡。評論文章共23篇，較70年代減少四分之一，遠少於索忍尼辛的87篇，而在古典作家中，也少於托爾斯泰的37篇。而且這些文章的內容深度不足，且篇幅簡短。80年代後半期，專論杜斯妥也夫斯基的文章只見一篇，比起60、70年代，都甚失色。至於評論專書，外國評論之中譯只有蘇聯批評家貝德葉夫〔即別爾嘉耶夫〕的《杜斯妥也夫斯基》〔1986，孟祥森譯〕，及俄國文學批評家克魯泡特金〔Pётр Алексеевич Кропоткин，1842~1921〕著的〈陀思妥也夫斯基論〉〔1982，徐曙譯，《人與社會》〕，台灣學者僅馬兆熊的《十九世紀俄國文學十四家評傳》〔1980〕，有杜斯妥也夫斯基之評述。

70年代的杜斯妥也夫斯基研究與譯介熱潮，在80年代消退，與台灣讀者的審美趣味及文學思想轉變有關，葉石濤在《台灣文學的困境》〔1992〕中談到80年代台灣讀者「精神結構的缺陷」，可爲這種現象作註腳：

從1949年土地改革到60年代工業起飛，台灣社會成功地從農業社會

¹⁴¹ 《台灣文學的困境》，葉石濤著，派色文化出版社，1992年，頁12。

轉型到工業社會。台灣民眾從過去的重農心態轉向功利掛帥的唯利是圖心態，卻未能建設以合理價值感為基礎的道德體系。性靈中的創傷本應以文化認同來治療。可惜四十多年來，縱容功利主義橫行跋扈，而不以文學、藝術的提倡來治療創傷的社會風氣，使台灣民眾變成獸性濃厚，不懂神性，歪曲人性的一群死魂靈。荒蕪的精神結構只能以聲色之娛填補。他們不懂，文學、藝術才是滋潤心靈，驅逐虛無的最佳良藥。¹⁴²

80年代台灣讀者文化和價值觀錯亂，加上文學界受商業主義浸淫，真摯的純文學失去市場，取而代之的是逢迎利潤的讀物，杜斯妥也夫斯基的著作不易為淺薄的讀者所接受。

以下介紹 1981 年發表於《中外文學》的楊笠著〈魯迅與杜斯妥也夫斯基〉和叢甦著〈愛與贖罪—淺談杜斯妥也夫斯基的道德觀〉。

〔一〕 楊笠：〈魯迅與杜斯妥也夫斯基〉

1981 年是杜斯妥也夫斯基逝世一百週年，也是魯迅誕辰一百週年，楊笠撰寫了〈魯迅與杜斯妥也夫斯基〉，紀念這兩位「人類靈魂的探索者」。

楊笠根據魯迅日記所附之書目發現，魯迅在 1920 年代便購有多冊有關杜斯妥也夫斯基的日文論著，1934 年購入三本杜斯妥也夫斯基日文評論和一套作品全集。此外，魯迅除著有〈《窮人》小引〉及〈陀思妥夫斯基的事〉，在其他文章中多次提及杜斯妥也夫斯基，魯迅顯然十分重視這位俄國作家。「魯迅那時至少在名義上是左翼作家的首腦，應該知道列寧和高爾基對杜斯妥也夫斯基的貶抑，卻仍持續研究，肯定杜斯妥也夫斯基，可以說是杜斯妥也夫斯基在中國的知音」¹⁴³。

楊笠認為，魯迅與杜斯妥也夫斯基雖有明顯差異，但魯迅承認受俄國文學的影響很大，對杜斯妥也夫斯基作品有濃厚興趣和透徹見解，他們在文學創作上必然有許多共通特徵。楊笠以《阿 Q 正傳》〔1921〕和《地下室手記》為例，進

¹⁴² 同上，頁 35。

¹⁴³ 〈魯迅與杜斯妥也夫斯基〉，楊笠著，《現代文學》，1981 年，復刊 16 期，頁 10。

行對比分析。

1. 人物形象與生活背景

阿 Q 與地下室人都無名無姓。兩人的生活環境相同，地下室人生活在彼得堡市郊陰暗齷齪的斗室裡，不見天日、黯淡狹隘；阿 Q 則寄宿破爛的土鼓祠〔土地公廟〕，陰暗雜亂。楊笠說，「如果十九世紀俄國的地下室人搬到二十世紀初的中國鄉下，很可能和阿 Q 一樣借宿在土地廟裡」¹⁴⁴。地下室和土鼓祠對他們來說，都不僅是寄身之所，也是心靈歸宿。

地下室人與阿 Q 都是「孤獨者」，前者「獨坐獨躺」，寄情於書本，後者「獨來獨往」地謀食、喝酒、打架。兩人都與外在社會對立，這種對立關係卻造成更多的難堪，他們只好退回陋室中，怨天尤人。久而久之，封閉的環境使他們產生病態的敏感，地下室人厭惡自己的長相，擔心別人因此而不尊重他，千方百計故作高貴；阿 Q 則對自己的癩痢頭特別羞愧，所有同音或可引發聯想的字皆避諱不說，形成典型的自我欺瞞心理。

地下室人與阿 Q 都在「被動」的絕境中，反抗與意見表達只停留於思想層面，鮮少積極實踐的舉動。地下室人躲在「鼠穴」裡反覆思忖心裡不平之事，辯析自己是不是心懷惡意的人：「我不但無法變得惡毒，連什麼東西也無法變成：既不惡毒，也不仁慈，既變不了壞蛋也無法成為好人，既不能成為英雄，也不能成為蟲豸」。他因軍官輕蔑處心積慮想報復，但無論心裡如何推敲盤算，卻總臨時退縮，「像球一樣滾到路邊」，退回地下室，兀自感嘆。最後不期然完成「報復」，保持了尊嚴，雖然對方完全沒有注意到他刻意的舉動，他自己卻覺得獲得了勝利，因此快樂得唱起義大利抒情歌。阿 Q 雖然為了生活四處走動，面對發生在他身上的事時，如趙太爺訓斥、被路人嘲諷戲弄等等，總是被動承受，少數幾次行動導致更大屈辱。然而，阿 Q 每次吃虧，都能以「老子」、「兒子」的想法自解，得到精神上的勝利。可見，地下室人與阿 Q 都缺乏行動力，且各有一套「精神勝利法」。

2. 調戲尼姑和侮辱麗莎

¹⁴⁴ 同上，頁 11。

楊笠認為，阿 Q 調戲小尼姑的情節令人聯想到地下室人侮辱妓女麗莎，「都是在兩人受重大屈辱以後，爲了洩憤，爲了將身受的折磨轉加在比自己更弱者身上而做的」¹⁴⁵。阿 Q 先被他鄙視的王鬍抓辮子撞牆，後又遭假洋鬼子追打，兩次奇恥大辱之後，阿 Q 在路上遇見小尼姑，並調戲她發洩怒氣。地下室人的情形相似，他參加四個學友舉辦的晚會，飽受冷落、排斥與嘲諷，心中怨懣無從宣洩，尾隨他們至妓院，以一番感人的訓詞感動妓女麗莎，卻在她決心脫離妓院與他共同生活時，對她大加羞辱，並說：「我被他們羞辱，所以我要找個人羞辱；他們視我如抹布，所以我也要展示我的力量。」這也正是阿 Q 對小尼姑言語輕薄的心理。「兩個受傷害、被壓抑的孤獨靈魂急於找回一點尊嚴，唯一可以滿足這願望的是社會地位連他們都不如的妓女和尼姑」¹⁴⁶。

地下室人和阿 Q 的種種行爲都有一套自己的邏輯。前者提出「二二得五」的非理性論點，認爲人不會順應理性，常爲了證明自己不是「琴鍵」，做出違反理性的舉動，後者的精神勝利法是一「粗線形式的辯證法」，在面對各種必然的不平時，憑藉非理性邏輯，尋找生存之道。所以楊笠說，地下室人和阿 Q 都是存在主義人物。

3. 矛盾心理

楊笠也對照了地下室人和阿 Q 的矛盾心理。「地下室人和阿 Q 都是一自輕自賤的蟲豸，另一方面又狂妄自大，目空一切」¹⁴⁷。《地下室手記》通篇在地下室人的自大與自卑兩極之間掙扎，時而痛苦於世人把他看做是污穢生厭的蒼蠅，時而認爲自己比所有人都聰明、優質；他自認很有尊嚴，又像侏儒或侏儒一樣多疑。《阿 Q 正傳》也充滿自大和自卑的事例，阿 Q 自詡爲「第一個能夠自輕自賤的人」，同時所有未莊的居民都不看在眼裡。

矛盾心理表現於外便是雙重性格，而雙重性格發展到極至，出現接近自虐的現象。地下室人被學友羞辱後，前往妓院，他想到定遭挨打，卻更加興奮：「讓他們打我好了……沒關係！沒關係！我就是爲了這個才去的。」他也談到被打耳光的樂趣：「當我被打耳光時，感到強烈的樂趣。坦白說，我在其中發現一種特

¹⁴⁵ 同註 596，頁 14。

¹⁴⁶ 同註 596，頁 14-15。

¹⁴⁷ 同註 596，頁 23。

殊的樂趣—絕望的樂趣。」阿 Q 挨罵挨揍後，常常「似乎完結了一件事，反而覺得輕鬆」，感到高興。所以有一次賭博贏錢，沒有挨打，慣用的精神勝利法失去效用，只好自己用力掌嘴兩下，才心滿意足地入睡。

在「手記」結尾時，地下室人說：「小說需要英雄做主角。」但此處敘述的確是反英雄〔anti-hero〕的種種面貌，予人不愉快的印象。楊笠認為，阿 Q 是中國文學史上第一個反英雄人物，魯迅塑造的是「杜斯妥也夫斯基式的人物，寫出了二十世紀初中國一個地下室人的形象」¹⁴⁸。

從兩部作品的比較中可知，杜斯妥也夫斯基對魯迅文學創作的影響極為深遠。不同的是，「魯迅的悲劇是他處於當時中國的環境，以『上醫醫國』為自己的使命，因而晚年漸漸以全部精力寫論戰型雜文，未能像杜斯妥也夫斯基一樣，將他複雜的『黑暗』面用小說的形式深入探究和發揮」。

〈魯迅與杜斯妥也夫斯基〉是繼 70 年代周咸靖〈《卡拉馬助夫兄弟們》與《紅樓夢》家族的比較〉之後，台灣第一篇從比較文學視角探討的研究文章。值得注意的是，中國大陸在 1985 也出版一本同名研究專書《魯迅與陀思妥耶夫斯基》，雖然楊笠的文章在篇幅、評論深度和廣度方面皆無法與之比擬，但從時序先後觀之，楊笠無疑是中文讀者界將魯迅與杜斯妥也夫斯基相提並論的第一人。

〔二〕 叢甦：〈愛與贖罪—淺論杜斯妥也夫斯基的道德觀〉

〈愛與贖罪—淺論杜斯妥也夫斯基的道德觀〉也是為紀念杜斯妥也夫斯基逝世百周年所寫，篇幅不長，但卻是 80 年代最具創見的的評論文章。

作者叢甦首先以十九世紀俄國文學為背景談起，他說，包括杜斯妥也夫斯基在內的十九世紀俄國文學的璀璨巨星，「不僅燃亮帝俄在革命爆發前的文壇，更照耀了歐洲文學與世界文學領域」¹⁴⁹，他們不像十九世紀自然主義流派的作家，如左拉〔Emile Zola, 1840~1902〕、莫泊桑〔Guy de Maupassant, 1850~1893〕、德萊賽等人那樣超然、冷漠和冷眼旁觀，而是更主動、熱切、關懷地參與他們所

¹⁴⁸ 同註 596，頁 24。

¹⁴⁹ 〈愛與贖罪—淺論杜斯妥也夫斯基的道德觀〉，叢甦著，《中外文學》，1981 年，復刊 16 期，頁 28。

塑造的世界。然而，與托爾斯泰中晚年身體力行自己宣揚的社會主義理想與「文學為生命服務」宗旨的狂熱不同，杜斯妥也夫斯基早年因參加社會主義集會被流放西伯利亞，經過十年重回彼得堡，思想卻也回歸到政治保守主義和俄國道德與宗教的傳統價值。叢甦認為，杜斯妥也夫斯基的轉變，「或許是杜氏本人對歐洲，尤其是俄國，在歷經十七、十八世紀科學化的理性主義，而產生的十九世紀人文性存疑主義與革命式虛無主義而生的反動」¹⁵⁰。

叢甦更由此說明，杜斯妥也夫斯基的作品之所以在蘇聯時期被視為「異端邪說」，不僅在於其中強烈的宗教意識與宣揚無神論的俄共政策不符，更因為其人道主義式的寫實主義與俄共粉飾真相的「社會主義寫實主義」相違背。杜斯妥也夫斯基塑造的絕非「報喜不報憂」的世界，他的作品與自然主義不同之處在於，他在悲苦荒涼的存在中，為人類尋獲最終的出路：「人之得救由於他對人性中神性的肯定與皈依，對愛心與憐憫之肯定與發揚，由於他在苦難的煎熬與錘鍊後，仍然拒絕說『不』的勇氣」¹⁵¹。然而，杜斯妥也夫斯基創造的世界也絕不是「歡樂光采的宇宙」，而是「像拉斯柯爾尼科夫獨行的彼得窄巷小街一樣—陰濕、灰暗、污穢、曲折，充滿陷阱漩渦、苦痛與眼淚」¹⁵²，但又絕非死巷或沙特式的「無出路」〔no exit〕，雖然失望挫折，卻從不絕望。

叢甦認為，人在曲徑窄巷裡摸索，是「自我發現」和「自救」的過程，杜斯妥也夫斯基透過小說人物所欲探索的，是「人神」的問題。對尼采的超人而言，拯救在於傲慢、自信和扮演神的角色，而在杜斯妥也夫斯基人物那裡，取代神的傲慢企圖卻正是墮落的根源：《罪與罰》中的拉斯柯爾尼科夫想要扮演神的角色，為了驗證自己的理論而殺人，但是人真能如神般決定別人的生死存亡嗎？索尼亞對此提出質疑；《卡拉瑪佐夫兄弟》中的伊凡想以「主知主義」取代神，稱「上帝不存在，一切皆可為」，但破壞一切道德戒律和否定一切之後，結果是天下大亂。杜斯妥也夫斯基以這兩個人物的命運說明，「人神」非但不能救人，也無法自救，最後不是回歸人的本位，就是踏上毀滅之途：拉斯柯爾尼科夫受索尼亞愛的感召，透過自我追尋和懺悔，在內心深處冶錘而獲重生；反之，伊凡幾經掙扎抗拒後，最終不得不向良知俯首，擔負弑父的道德責任。叢甦指出，「『人神』最

¹⁵⁰ 同上，頁 29。

¹⁵¹ 同註 602，頁 29~30。

¹⁵² 同註 602，頁 30。

大的錯覺是認為『理論』可以取代人性，『邏輯』可以取代生命」，兩部小說的尾聲都對此做出呼應：阿遼沙對孩子們說：「不要懼怕生命！當你做了正義的好事，會覺得生命多麼美好。」當拉斯柯爾尼科夫最終發現自己愛索尼亞時，徹夜痛哭，難以入眠，「他精神不能集中在任何思想或觀念上。他只能感覺。生命取代了邏輯」。

叢甦亦對杜斯妥也夫斯基的「俄羅斯民族主義」有所著墨，他以 1880 年杜斯妥也夫斯基在普希金銅像揭幕典禮上所作之演講為例指出，杜斯妥也夫斯基在俄國內部「西化派」論爭正熾之時，強調普希金對俄國重生的希望在於重新回歸俄國本土價值，反映出他本身對俄國民族性的強烈信念：「在俄國民族性中有一種大悲、大愛，一種世界性的宇宙觀，這是俄國民族的靈魂與拯救。這不僅是俄國的拯救，也是歐洲和人類未來的希望」¹⁵³。叢甦認為，杜斯妥也夫斯基這種近乎大國沙文主義的情感，不僅是其宗教意識的表現，也是對「西化派」的積極反動。

叢甦於文末提出一個耐人尋味的問題：如果杜斯妥也夫斯基這位民族主義者還活著，眼見他深愛的祖國被共產主義赤化，會作何感想？他認為：

這位在弗洛伊德以前第一位探索人類內心歷程的人，這位影響了紀德、卡夫卡、湯瑪斯·曼和二十世紀大小作家的人，仍會如同殉道者般堅持：「我不能，也不願相信，邪惡是生命的正常現象。」

與其說這是信心，倒不如稱它為道德勇氣。

道德勇氣——一個人在二十世紀兩次大戰後的核子陰影裡不敢捨棄的生命支柱。¹⁵⁴

叢甦在〈愛與贖罪——淺論杜斯妥也夫斯基的道德觀〉中，別具匠心地從舊俄和蘇聯不同時空背景，探討杜斯妥也夫斯基思想和文學創作特點，提出許多創新見解，在杜斯妥也夫斯基評論低迷的 80 年代，是難得的佳作。

¹⁵³ 同註 602，頁 32。

¹⁵⁴ 同註 602，頁 33。

貳、 90年代至今

一、 中國大陸

經過六四天安門事件，中共面對內部爭民主、反獨裁的聲浪，並未稍加讓步，對文學界的管控也愈益增強。1989年六四事件後，中共在文藝界召開層出不窮的會議，期能改造作家，影響讀者。1990年初，中共在一項會議中重申「反自由化」的文藝政策，認為自由化只會造成文藝思想的混亂，把創作引向邪路，並強調，只有馬列主義和毛澤東思想才能造就社會主義文藝的繁榮。同年五月，在紀念毛澤東延安文藝講話發表四十八週年研討會上，與會者對毛澤東的文藝思想稱頌有加。至此，這篇造成萬馬齊瘖，百花凋零，甚至千萬人頭落地的講話，重又被中共奉為圭臬。1992年5月，中共擴大紀念毛澤東延安文藝講話發表五十年，強調「講話」闡釋的原則非但沒有過時，反而愈益彰顯「不朽價值」和現實的指導意義。同時，中共也重申文藝的方向是「為人民服務、為社會主義服務」，文藝的方針是「百花齊放，百家爭鳴」，必須「一手抓整頓，一手抓繁榮」，但文藝為政治服務的基調沒有改變。1997年鄧小平辭世，隔年中國作家協會編就《鄧小平論文學藝術》，允為該領域的精華錄，書中首章題為〈必須堅持馬列主義、毛澤東思想〉，末章名為〈各級黨委都要領導好文藝工作〉，前後呼應，可謂中共文藝政策的總結。繼任的江澤民亦不敢違逆毛澤東和鄧小平的訓言，仍以馬列主義為尊，文藝政策一貫的本質未改。由此可知，90年代中國大陸文學界，仍受極大政治壓力，及至2000年高行健獲諾貝爾文學獎，中國大陸當局採取批判、抵制和封鎖等手段，顯示中共文藝政策的非文學傳統，源遠流長，未曾稍息¹⁵⁵。

然而，政府的文藝政策不能代表90年代中國大陸文學界的全貌，隨著80年代末90年代初社會轉型和經濟改革開放，統治中國大陸近四十年的社會主義計畫經濟體制，向社會主義市場經濟轉軌，傳統意識型態的格局發生調整，新世代知識份子開始靜極思動，僵化的文藝政策已無法箝扼急欲脫韁的新文學思想。

90年代初的基本文化特徵是：「『五四』傳統中的知識份子啓蒙話語受到質疑，個人性的多元文化格局開始形成，以及出現知識分子精神上的自我反省」；體現在文學創作上則是「對於傳統道德理想的懷疑，轉向個人生存空間的真正關

¹⁵⁵ 〈中共文藝政策演展〉，《中國大陸研究》，周玉山著，2000年05期；〈從高行健獲諾貝爾講論中共的文藝政策〉，周玉山著，《中國大陸研究》，2001年02期。

懷，特別是由此走向民間立場的重新發現和主動認同」¹⁵⁶。隨著市場經濟迅猛發展，社會文化空間日益開放，中國大陸首次出現無主潮、無定向、無「共名」¹⁵⁷的文學現象，邁入「無名」¹⁵⁸時代，多種文學走向同時並存，個人化創作備受關注，表達出多元價值取向。與官方以五十年前毛澤東思想為準則的守舊文藝政策相反，90年代至今的中國大陸文學界，在「嘈雜和曖昧的新文化格局中，形成了當代富有生氣和開拓意義的文學新方向，走向未來文學的啓示與轉機也孕育其中」¹⁵⁹。

在官方指導原則和實際文學走向背道而馳的90年代和二十一世紀初的中國大陸，俄國文學研究反而顯得成熟冷靜，每年都有新意迭出的研究成果問世，在一系列重要領域中，也有新的開拓與進展。杜斯妥也夫斯基評論方面，亦現榮景，尤其1995年之後，更呈現「爆炸」現象，眾多學者趨之若鶩，從不同面向鑽研杜斯妥也夫斯基，形成中文讀者界聲勢最為浩大的杜斯妥也夫斯基研究熱潮。

從評論數量觀之。評論文章方面，1994年至2004年間，「清華同方—中國期刊全文數據庫」收錄之杜斯妥也夫斯基相關研究評論文章數〔以「關鍵字」查詢〕，共計285篇〔以字首「陀思」查詢得245篇，以「陀斯」查詢得40篇〕，平均每年25篇。其中，1994至1999年佔119篇，2000至2004年則有166篇，顯見近年有增多的趨勢。2000年至今的相關學位論文則有3篇，皆發表於2003年：杜慶波的《論陀思妥耶夫斯基小說中的犯罪問題》〔碩士論文，暨南大學〕、田全金的《陀思妥耶夫斯基比較研究》〔博士論文，復旦大學〕和張瑋的《陀思妥耶夫斯基長篇小說〈白痴〉的戲劇化特徵》〔碩士論文，遼寧師範大學〕。

研究專著方面，據筆者統計，90年代至今，中國大陸出版的杜斯妥也夫斯

¹⁵⁶ 《當代大陸文學史教程：1949~1999》，陳思和主編，聯合文學出版社，2001年，頁301。

¹⁵⁷ 「當時代含有重大而統一的主題時，知識分子思考問題和探索問題的材料都來自時代的主題，個人的獨立性被掩蓋在時代主題之下。這種情況稱之為『共名』，而在此狀態下的文化工作和文學創作都成了『共名』的派生。」二十世紀90年代以前的中國當代文學創作，基本上被各種時代共名的主題所貫穿，如：社會主義革命、文革、批判文革、改革開放等。參見《陳思和自選集》，陳思和著，廣西師範大學出版社，1997年，頁139。

¹⁵⁸ 「當時代進入比較穩定、開放、多元的社會時期，人們的精神生活日益豐富，那種重大而統一的時代主題往往攏不住民族的精神走向，於是價值多元、共存共生的狀態就會出現。文化工作和文學創作都反映了時代的一部分主題，卻不能達到一種共名狀態，這種狀態稱之為『無名』。『無名』不是沒有主題，而是多種主題並存。」參見《陳思和自選集》，陳思和著，廣西師範大學出版社，1997年，頁139。

¹⁵⁹ 同註609，頁305。

基相關書籍共 27 種¹⁶⁰，其中中國大陸學者自撰者佔 13 種〔語錄 1，傳記 2，評論 10〕，外國著述中譯本則有 14 種〔回憶錄 1，傳記 1，語錄 1，評論 11〕，分庭抗禮，打破以往中文讀者界以外國評論為主的現象。

分析此一時期外國評論專書〔不含回憶錄、傳記與語錄〕中譯情形，可以 2000 年為界分兩階段。2000 年之前的 90 年代，外國評論專書 5 種，其中蘇聯批評家寫的佔 3 種，超過一半：弗里德連杰爾〔Зигмунд Фрейд, 1856~1939〕的《陀思妥耶夫斯基的現實主義》〔1994〕和《陀思妥耶夫斯基與世界文學》〔1997〕、巴赫金的《詩學與訪談》〔1998，白春仁、顧亞鈴等譯〕；其餘兩本分別是德國學者賴因哈德·勞特〔Reinhard Lauth〕的《陀思妥耶夫斯基哲學：系統論述》〔1996〕和外國評論選集《陀思妥耶夫斯基的上帝》〔1994，斯人等譯〕。2000 年後至今五年間，翻譯出版了 6 種，除俄國批評家洛扎諾夫的《陀思妥耶夫斯基的「宗教大法官」》〔2002，張百春譯〕外，其餘皆為英美評論：美國批評家莉莎·克納普〔Liza Knapp〕的《根除慣性：陀思妥耶夫斯基與形而上學》〔2003，季廣茂譯〕、伊林娜·帕佩爾諾〔Irina Paperno〕的《陀思妥耶夫斯基論作為文化機制的俄國自殺問題》〔2003，杜文鵠、彭衛紅譯〕、尼娜·珀利堪·斯特勞斯〔Nina Pelikan Straus〕的《陀思妥耶夫斯基與女性問題》〔2003，宋慶文、溫哲仙譯〕、蘇珊·李·安德森〔Susan Leigh Anderson〕的《陀思妥耶夫斯基》〔2004，馬寅卯譯〕以及英國批評家馬爾科姆·瓊斯〔Malcolm V. Jones〕的《巴赫金之後的陀思妥耶夫斯基》〔2004，趙亞莉、陳紅薇、魏玉杰譯〕。由此可以看出中國大陸接受外國杜斯妥也夫斯基評論的趨勢：90 年代仍以蘇聯評論為主，進入二十一世紀後，則轉以英美評論為鑑，且擇選譯介之評論觀點皆新穎獨特，使中國大陸讀者認識杜斯妥也夫斯基在西方讀者界的多元形象，擴大了接受視野。

中國大陸學者的評論專著〔不含傳記與語錄〕方面，90 年代至今共出版 9 種，依分布時間點，可以 1995 年為界分兩階段觀之。1995 年以前僅有 2 種：程正民的《俄國作家創作心理研究》〔1990〕與胡狄的《探索心靈奧秘的人：陀思妥耶夫斯基評述》〔1993〕。1995 年後至今，增至 8 種：何雲波的《陀思妥耶夫斯基與俄羅斯文化精神》〔1997〕、馮川的《憂鬱的先知：陀思妥耶夫斯基》

¹⁶⁰ 詳見本論文附錄四「中國大陸出版之杜斯妥也夫斯基研究書目一覽表」。

〔1997〕、張檸的《敘事的智慧》〔1997〕、何懷宏的《道德·上帝與人：陀思妥耶夫斯基的問題》〔1999〕、胡日佳的《俄國文學與西方—審美敘事模式比較研究》〔1999〕季星星的、《陀思妥耶夫斯基小說的戲劇化》〔1999，原係博士論文〕、趙桂蓮《漂泊的靈魂：陀思妥耶夫斯基與俄羅斯傳統文化》〔2002〕以及王志耕的《宗教語境下的杜斯妥也夫斯基詩學》〔2003〕。顯然，杜斯妥也夫斯基評論在 60、70 年代近二十年的冰封，經過 80 年代的回溫和加溫後，至改革開放的 90 年代初，已生氣勃勃，而 1995 年之後，更呈現眾聲喧嘩的繁榮景象。與 80 年代後半期出現的杜斯妥也夫斯基研究熱潮相較，此一時期無疑遠勝，將杜斯妥也夫斯基評論和研究，帶向更高巔峰。

在深入討論 90 年代中國大陸杜斯妥也夫斯基評論之前，可以先從 90 年代受俄國文學影響很深的作家張煒對杜斯妥也夫斯基的評述短文，得知此一時期中國大陸作家對杜斯妥也夫斯基的接受與重視：

像托爾斯泰一樣，他是文學世界中難以超越的高峰。一個真正的巨人最好能像他一樣，那麼真摯、純潔、深邃，又充滿矛盾、猶疑和晦澀。他太不幸，一生度過不少拮据和病痛期。可是這些都沒能阻止他成為一位大師，而且還援助了他。這真是奇蹟。與托爾斯泰和屠格涅夫、普希金一起，他成為對中國影響最大的四位俄羅斯作家之一。這個倍受煎熬的靈魂影響了那麼多的心靈，他的博大和慈愛與偏執和冷酷一樣顯著觸目。

小市民不會喜歡他。他的作品不是為一些膚淺而無聊的人寫的。他有時也想寫些消遣的作品，只是他的心太沈了，從這顆心中產生的一切終於無法消遣。

與托爾斯泰一樣，他在《卡拉瑪佐夫兄弟》等作品中有那麼多直接的訴說和辯解，直接面對著靈魂問題，剖示使人戰栗。在這種真正的人的激動面前，我們不由得要感到自己的渺小、平庸和微不足道。¹⁶¹

此外，值得一提的是，90 年代以後，蘇聯評論的影響不再，將杜斯妥也夫斯基切割成偉大藝術家與反動思想家的定位有所改觀，以往受批判的「反動」作品也獲重新評價。馮增義在其與徐振亞合譯的《卡拉瑪佐夫兄弟》〔1996〕後，

¹⁶¹ 《心儀：域外作家：肖像與簡評》，張煒著，山東畫報出版社，1997 年，頁 22。

撰有長篇論文〈論《卡拉瑪佐夫兄弟》〉，稱這部小說充分體現杜斯妥也夫斯基的創作思想與藝術特點，是其最重要的作品。婁自良在《鬼》〔即《附魔者》〕〔2001年版〕譯後記中，予這部長期被視為「最反動的作品」以極高評價，認為這是杜斯妥也夫斯基創作鼎盛時期的代表作之一，充分展現作家的藝術才華及心理分析與情節安排的技巧¹⁶²。這種現象意味中國大陸對杜斯妥也夫斯基的評論，逐漸擺脫意識形態禁錮，對杜斯妥也夫斯基的研究與接受，也獲得更自由、寬廣的空間。

以下擇選季星星的《陀思妥耶夫斯基小說的戲劇化》與何雲波的《陀思妥耶夫斯基與俄羅斯文化精神》兩本評論專書，論述其中具創見的部份。

〔一〕 季星星：《陀思妥耶夫斯基小說的戲劇化》

《陀思妥耶夫斯基小說的戲劇化》係季星星的博士論文，1999年出版。作者從戲劇角度剖析杜斯妥也夫斯基的作品形式與創作風格，無論在中文讀者世界，或在俄國和西方都具有新意。

十九世紀後半葉，西方小說發展至杜斯妥也夫斯基時，出現革命性的思維，導引出全新的藝術模式和風格——小說的戲劇化。杜斯妥也夫斯基小說戲劇化的淵源，可從小說的發展史及杜斯妥也夫斯基本人世界觀與藝術觀追溯。西方小說歷史晚於戲劇，兩者都源自敘事藝術，一脈相承。西方作家從戲劇到小說，無論在體裁、人物或情勢上，都可見戲劇因素：「小說發展的同時，戲劇式的衝突和氣氛也加劇；人物設計演化的同時，衝突和氣氛更加集中；小說情節烘托變化的同時，緊張氣氛越來越烈」¹⁶³。俄國小說的發展，從普希金、果戈里、屠格涅夫、托爾斯泰到杜斯妥也夫斯基，也是戲劇藝術不斷滲透小說藝術的過程。

杜斯妥也夫斯基本人的世界觀——「兩極突然理論」，也極富戲劇性。此理論是「兩極理論」和「突然理論」，前者意味人類本質的分裂、人格的雙重性，表現在作品中，便是以分析和對話的方式，在衝突和矛盾中呈現人物內心的掙扎，是戲劇的常用手法；後者則是在運用兩極理論的同時，輔以突然急轉的跳躍，突顯人格分裂的不可思議和難以預料，目的在於「將讀者的視角隨人格意識縱向深

¹⁶² 《陀思妥耶夫斯基比較研究》，田全金撰，博士論文，復旦大學，2003年，頁50。

¹⁶³ 《陀思妥耶夫斯基小說的戲劇化》，季星星著，首都師範大學出版社，1999年，頁37。

入，並製造出緊張的氛圍」¹⁶⁴，這正是戲劇在短時間內展現人事突變的表現手法。這兩種蘊藏戲劇內涵的理論，使杜斯妥也夫斯基的小說洋溢戲劇色彩。

杜斯妥也夫斯基的藝術觀也與戲劇有很深的淵源。雖然他的作品全是小說，但他的文學素養實源自各種文學體裁，其中以小說和戲劇的影響最明顯。戲劇藝術的激情和轉折，以及震撼人心的效果，都對作家產生深遠影響。事實上，杜斯妥也夫斯基最初的文學創作不是小說，而是 40 年代末期的兩齣浪漫主義悲劇——《瑪莉亞·司徒亞特》〔Мария Стюарт〕及《包利斯·戈都諾夫》〔Борис Годунов〕，可惜早已失傳。此外，杜斯妥也夫斯基在談及其作品改編為戲劇時，也承認他的小說存在改編成戲劇的可能性。

杜斯妥也夫斯基小說的戲劇化，「一方面是歐洲小說發展過程中，不斷吸收與兼容戲劇詩學，戲劇對小說詩學的不斷滲透與演化是歷史邏輯的必然發展，也是杜斯妥也夫斯基本人的藝術世界觀、藝術視野及藝術修養極富個性的充分表現」¹⁶⁵。季星星認為，杜斯妥也夫斯基小說的戲劇特徵是：精采紛呈的對話、緊張突兀的氣氛和情景、簡單淡化的情節和描寫、集中統一的時間和空間。由於篇幅之限，以下敘述其中兩點。

1. 淡化

季星星說，小說和戲劇的情節要求不同，小說主要表現的是事件，戲劇則以人為主，表現人物之間的衝突。「戲劇情節的緊張與動人，不在情節本身，而是一種戲劇情勢，一種生活與性格，道德與思想的內在衝突不斷高漲的結果」¹⁶⁶，因此，情節本身是淡化的。此外，戲劇幾乎沒有描寫，除了背景簡介與人物的「劇本提示」。這兩種「淡化」是杜斯妥也夫斯基小說的戲劇化特徵。

(1) 情節淡化

雖然杜斯妥也夫斯基的謀殺、暴力和推理，某種程度上與驚險小說異曲同工，但卻只是表象，他真正表現的是「人性複雜的深度與厚度，善與惡、美與醜、

¹⁶⁴ 同上，頁 50。

¹⁶⁵ 同註 616，頁 1。

¹⁶⁶ 同註 616，頁 118。

罪與罰、愛與恨等倫理與現實的主題」¹⁶⁷。小說的焦點是人，而非情節。換句話說，小說的衝突不再依附於曲折情節，而是人物與事件的轉折。季星星認為，就這一點來說，杜斯妥也夫斯基擴大了小說的詩學領域，突破驚險小說的藩籬，將戲劇詩學引入其中。

從情節與問題式主題的關係來看，季星星說，「戲劇」一詞的本意暗示「爭辯」，杜斯妥也夫斯基的小說總是提出長串深刻而尖銳的問題，情節僅為襯托。例如《罪與罰》是一系列哲學和宗教問題的思索與探討，情節的驚險性退居其次。《卡拉瑪佐夫兄弟》則是重大問題的大匯集，抱持各式各樣思想與觀點的人物互相爭辯，弑父的情節隱退其後。小說情節的生動曲折，被熱烈激昂的爭辯、討論與對白取代。從情節與衝突的關係看，衝突是戲劇的基本要素，衝突在人物互動中產生，是生活化和社會性的。小說中的人物受情節統馭，衝突沒有戲劇強烈，也缺乏社會意義。杜斯妥也夫斯基的小說突破此一侷限，衝突集中而緊張，不像小說那樣緩緩開展，而是如同戲劇般，以爆炸性的衝突開始，又以更激烈的衝突的爆發結束。可見，杜斯妥也夫斯基的小說，情節只是衝突的背景，是事件發展與人物活動似有若無的背景：

《罪與罰》中的殺人情節的意義不再是殺人本身的重要性，而是淪為主人公心理衝突的背景，是他的恐懼、困惑、彷徨行動的底色，他的罰的過程中的附屬，這樣才具有意義。《卡拉瑪佐夫兄弟》中的弑父也只有成為各種力量、各種人物活動與思考的導火線，才彰顯情節本義。……《地下室手記》根本談不上有什麼情節可言。然而這些作品依然緊張、振奮人心，為什麼？因為作者並不為了情節而情節，而是為了思想的衝突而爭論，為了緊張的情勢而營造，這是他小說戲劇化的又一特徵。¹⁶⁸

(2) 敘述與描寫的淡化

敘述與描寫是小說藝術最根本的詩學特徵，小說必須藉文字將描寫的形象傳達給讀者。因此，越細膩逼真，越典型的描寫，越能產生強大的藝術效果。戲劇靠演員展示，無須描寫。季星星認為，杜斯妥也夫斯基與其他小說家不同，他「既

¹⁶⁷ 同註 616，頁 126~127。

¹⁶⁸ 同註 616，頁 132~133。

沒有巴爾札克考古式層層書裡的風采，也沒有托爾斯泰緩緩東流的大河般，疊疊鋪排式的樸質氣度，更沒有屠格涅夫水彩畫般水乳交融的韻力」¹⁶⁹。杜斯妥也夫斯基小說中的敘述與描寫，已經淡化至「劇本提示」的程度，只是輕描淡寫地概括人物性格、活動背景與情勢推演，對人物的肖像描寫惜墨如金，景象描寫更近乎於零。此外，因為杜斯妥也夫斯基亟欲表現的是思想主題、意識探索與內在衝突，他必須藉助戲劇特有的「展示」與「表現」技巧，才能充分表達，因此，展示性與表現性便取代了傳統小說的敘述與描寫，成為其小說的特徵。他說，杜斯妥也夫斯基小說敘事與描寫的展示性與表現性表現於：敘述者隱退與敘述視角的旁觀化，環境與人物肖像描寫的提示化，人物心理的展示性。

2. 集中

杜斯妥也夫斯基之前的傳統小說，時間與空間概念侷限在物理時空範疇中，即「量」的客觀性存在，因而小說的敘述籠罩在緩慢的時間流程與空間廣度之下。戲劇則相反，必須在有限的空間與時間裡呈現各種衝突，注重時間流程點和面的意義，及空間的相對集中，即「質」的主觀感受。杜斯妥也夫斯基的小說「很少寫一段有頭有尾的長度，也不竭力表現一個實在空間的全貌，他總是集中於時間上的某一切面，在某一很短的時間內開展，顯示其小說時間與空間的高度集中」¹⁷⁰，形成杜斯妥也夫斯基的戲劇化特徵。

(1) 時間集中

季星星強調，杜斯妥也夫斯基在時間上體現高度濃縮與集中，讀者很難掌握時間流程的完整印象。例如《罪與罰》發生在十幾天內，《白痴》的時間只有半年，《卡拉瑪佐夫兄弟》也只有三個月。杜斯妥也夫斯基重視的不是時間的物理性，而是時間的點面切割，突顯時間切面的意義，擴大時間與空間的主觀感受。以《罪與罰》和《卡拉瑪佐夫兄弟》為例，前者歷時十餘天，杜斯妥也夫斯基將筆墨集中於自首前後四五天：「四五天內聚集那麼多人物，由人物引發出那麼多思考和探索，這些思考和探索構成那麼多的人際關係，環環相扣，節節相生，步步緊逼，一下子突變、爆發，向高潮挺進，對主人公殺人行為的準備階段、判刑後的流放生活卻惜墨如金。小說時間的頭尾被作家簡略掉了。」¹⁷¹。《卡拉瑪佐

¹⁶⁹ 同註 616，頁 140。

¹⁷⁰ 同註 616，頁 153。

¹⁷¹ 同註 616，頁 159。

夫兄弟》中，杜斯妥也夫斯基也只突顯三個時間點面。小說前三部發生在四五天內，卡拉瑪佐夫父子及兄弟間的矛盾、佐西瑪長老辭世、阿遼沙的困惑，都在這幾天內爆發。最後一部〔第四部〕更短、更緊湊，僅只兩天，小男孩伊留莎之死、德米特里遭誤判、伊凡精神失常、阿遼沙從修道院出走，都是決定性的轉折。第三個時間點是小說尾聲，杜斯妥也夫斯基寫審判後第五天早晨，德米特里與他人會面，對罪行懺悔。全書三個月的時間流程不明顯，作者縱向切入此三時間點，物理時間不明，小說結構呈現未完成性和開放性。

杜斯妥也夫斯基小說的時間，也突顯了共時意義，與「兩極突然理論」相關。季星星說：「他的小說總是將形形色色的思想、矛盾、爭辯集中於某一瞬間的時間刻度裡，而這些思想、矛盾與爭辯又往往是在這一瞬間的刻度內進行兩極之間的跳躍」¹⁷²。例如，「突然」〔вдруг〕一詞在《罪與罰》中出現 560 次，意涵已超越語言學意義，代表人物心理在兩極間轉折的片刻，體現於時間上便是從「零界點」切入，時間的物理性流程和長度被隱沒，是一種戲劇性處理方式。季星星推斷：

杜斯妥也夫斯基的小說無論是在宏觀時間的處理上，還是在微觀瞬間的處理上，都是著重於時間的截面意義和點面意義。他並不注重時間的物理長度，而傾心於時間的主觀心理容量；就時間的節奏而言，他不擅長緩緩地敘述，而是工於一陣緊似一陣的急速向前；就時間的價值而言，他並不取向歷時的意義，而是取向共時的範疇。這一切都體現出他的小說對時間處理的戲劇化特徵。¹⁷³

(2) 空間凝縮

杜斯妥也夫斯基小說空間概念的戲劇化表現於「偶合家庭」和「不當聚會」，二者都有明顯的舞台意義。季星星稱，杜斯妥也夫斯基生活於動盪不安、百廢待興的變動社會中，加上自己貧窮不幸的際遇，無法像托爾斯泰那樣描寫美好的貴族古風，也不能如普希金和屠格涅夫描寫優美的鄉村景色，只能抓住偶然、不和諧的事件來反映現實本質。杜斯妥也夫斯基的小說，從人物性格、相逢與交往到

¹⁷² 同註 616，頁 163。

¹⁷³ 同註 616，頁 169。

社會、家庭，例如拉斯柯爾尼科夫與索尼亞的相識、卡拉瑪佐夫兄弟家庭，都屬偶然性。當小說人物齊集一堂時，這種聚會也有臨時性。季星星認為，這是小說空間概念的新突破，也是小說空間的舞台化：「在那裡，形形色色的人物一下子來到這個空間，人物性格一出場即定型，各種不同的思想與意識、相對立的矛盾與衝突、迥異的性格與氣質，一下子蜂擁而至，一起展開激烈的爭辯、討論，從而形成針鋒相對的對話，營造緊張的氣氛。」¹⁷⁴。

杜斯妥也夫斯基小說章節間的轉換，也體現了戲劇藝術中幕與幕的變化特徵。在戲劇藝術中，幕與幕的轉換意味著舞台空間的變化，杜斯妥也夫斯基的小說也有相同的結構性：「小說每一章節都是由小激變構成的相對獨立的舞台場景，其間的安排與設計，體現出空間環境的流動加快、人物間的複雜關係加深，從而形成小說總體情節從發生、發展，到高峰與結局的軌跡」¹⁷⁵。此外，「兩極突然理論」也有舞台意義，即人物心理衝突以「突然」的形式在兩極間的空間轉換。換句話說，杜斯妥也夫斯基「通過人物意識不同反應的連續出現，表現片刻時間內舞台空間的意義，從而將人物一切心理與意識旋風式地展現出來」¹⁷⁶。

綜上所述，杜斯妥也夫斯基的小說無論「偶合家庭」的聚會，共時藝術的把握，「兩極突然」理論的運用，都表現出小說空間處理的舞台特徵，是杜斯妥也夫斯基小說的戲劇化。

雖然許多俄國和西方批評家對杜斯妥也夫斯基小說的戲劇特徵，已有淺略論述，高爾基曾就杜斯妥也夫斯基作品改編為舞台劇提出看法；弗里德連杰爾認為杜斯妥也夫斯基的小說存在悲劇衝突的性質，巴赫金從戲劇的共時特徵剖析杜斯妥也夫斯基的創作風格；湯瑪斯·曼指杜斯妥也夫斯基作品「幾乎通篇構思都是舞台式」¹⁷⁷；弗洛伊德則將《卡拉瑪佐夫兄弟》與兩部傑出戲劇——《伊底帕斯王》和《哈姆雷特》相提並論。然而，這些評論僅涉及片面，未從戲劇化藝術思維的高度深入分析。季星星的《陀思妥耶夫斯基小說的戲劇化》彌補了此一缺失，提供中文讀者新的接受視角，是中文讀者界具代表性的評論。

¹⁷⁴ 同註 616，頁 171。

¹⁷⁵ 同註 616，頁 174。

¹⁷⁶ 同註 616，頁 176。

¹⁷⁷ 《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 83。

〔二〕 何雲波：《陀思妥耶夫斯基與俄羅斯文化精神》

何雲波的《陀思妥耶夫斯基與俄羅斯文化精神》依據豐富的史料，從俄羅斯的宗教、城市、家庭、民族精神等，系統論述俄國廣袤的土地、互遠的歷史與急劇的社會變遷對杜斯妥也夫斯基文學創作的影響，及杜斯妥也夫斯基作品中蘊含的俄羅斯文化。筆者節選其中「城市」與「父親」兩部份，作概括論述。

1. 杜斯妥也夫斯基與城市

何雲波指出，19世紀的俄羅斯作家，如普希金、果戈里、屠格涅夫、托爾斯泰等人，都是擁有土地的貴族，生活於城市和鄉村間，作品呈現都市貴族和鄉村莊園生活，有貴族客廳的豪華優雅，也有鄉村莊園的純樸寧靜。作為空有貴族頭銜¹⁷⁸的城市平民作家，杜斯妥也夫斯基與他們不同。他出生於莫斯科貧民區，沒有機會領略俄羅斯鄉村的自然風光¹⁷⁹，作品表現滿目瘡痍的城市角落，及窮困潦倒的小市民，被稱為典型的「都市主義小說家」。

1843年，杜斯妥也夫斯基從彼得堡軍事工程學校畢業後，進入燈紅酒綠的城市生活，夜夜笙歌、縱情酒色，但好景不長，不久便須借貸度日，目睹城市猙獰的黑暗面。金錢短缺造成的痛苦，是他一生揮之不去的陰影。1845年，《窮人》發表，極獲好評，使他有機會從邊緣走入城市的「中心」—上流社會，但這種「僭越」卻以難堪收場：與一位上流名媛會面時「昏厥」，一時成為笑柄。「這次失敗經歷加深他對上流社會的恐懼及想擠身其中而不得的憎惡，同時誘發心理上與城市的疏離」¹⁸⁰。不久以後，《雙重人格》備受嘲諷，使杜斯妥也夫斯基對城市生活的焦慮加劇。

流放期間，杜斯妥也夫斯基首次真正接觸俄羅斯大地和人民，「他從苦役犯

¹⁷⁸ 1830年，杜斯妥也夫斯基九歲時，父親晉升為八等文官，獲貴族稱號，註冊為貴族，並享有得到世襲領地的權利。

¹⁷⁹ 1831年，杜斯妥也夫斯基十歲時，父親先後在土拉省〔Тула〕購買兩座莊園，夏天，他隨母親至鄉下度假，是杜斯妥也夫斯基第一次接觸俄國農村的自然風光和生活風俗。何雲波據格羅斯曼所撰之杜斯妥也夫斯基傳記指出，這兩座莊園既無潺潺流水也無茂密森林，帶給作家的是悲苦與淒涼的印象。陳建華的《杜斯妥也夫斯基傳》則認為，雖然此處土地貧瘠，但對生長在城市貧民窟的杜斯妥也夫斯基，宛若仙境。他引述安德列·米哈伊洛維奇·杜斯妥也夫斯基的《回憶錄》，稱鄉村風景如畫，有「一片相當大的菩提樹林」及茂密的「白樺林」，此外，也提及杜斯妥也夫斯基從農民身上獲得的溫柔與樸質的印象。

¹⁸⁰ 《陀思妥耶夫斯基與俄羅斯文化精神》，何雲波著，湖南教育出版社，1997年，頁90。

中深感俄國社會中富有文化教養的上層人士與一般人民的疏離，從中發現『人民的主題』，信念轉變，回歸俄羅斯傳統、土地與東正教信仰，從而完成精神上與城市的疏離、與鄉土文明的認同」¹⁸¹。重返彼得堡後，債務、疾病、婚姻不如意、居住環境惡劣，加重他對城市的反感，卻必須依附他所厭惡的城市，以寫作維生。城市賦予他創作靈感，也是謀生的依附。杜斯妥也夫斯基開始了對城市依賴，卻思想上疏離的雙重生活。

在杜斯妥也夫斯基的小說中，彼得堡是主要的生活空間，作品的城市描繪，構成一組彼得堡典型的風景畫：灰色的大街、樓房、灰塵、臭味、潮雪、風雨、迷霧，灰暗是基本色調。作家在這樣的背景下，鋪排一樁樁悲劇。杜斯妥也夫斯基都市小說的另一特點是城市與人物的疏離，反映作家的真實心境。杜斯妥也夫斯基的人物可分兩類：原居城市者或來自鄉村者，兩者都因小人物身分，只能在城市邊緣游移，蜷居陋室，遠離日常生活，「在風雨飄搖、惶惶不可終日的狀態中，被侮辱、被欺凌的痛苦現實，使他們常陷入某種疾病狀態或精神焦慮之中」¹⁸²。正如杜斯妥也夫斯基本身，他們也曾試圖進入城市「中心」，證明自己的存在價值，但都徹底失敗。何雲波指出，《白痴》梅詩金公爵在上流社會聚會上打破名貴瓷盆的情節，是作家「昏厥」遇挫經驗的再現。相對於處痛苦與屈辱中卻找不到精神皈依的城市人，鄉村人物以鄉村回憶為慰藉。因此，「歷劫→回歸」是杜斯妥也夫斯基小說的基本模式，如《罪與罰》拉斯柯爾尼科夫在城市中犯罪，最後在西伯利亞找到生命歸宿，《卡拉瑪佐夫兄弟》的阿遼沙從修道院回到喧囂塵世，歷經苦難後，重回上帝懷抱。何雲波說，杜斯妥也夫斯基「反城市」的筆觸，晚年才有所轉變：

小說中人與城市的巨大衝突，直到他生活的晚期，當他努力晉身彼得堡上流社會，完成了生存上與城市的認同，小說中人與城市的衝突才漸趨消解。《群魔》、《少年》、《卡拉瑪佐夫兄弟》等小說，人與城市的衝突更多地轉為一種思想衝突。¹⁸³

此外，何雲波亦論及杜斯妥也夫斯基的城市描寫視角。何雲波以《罪與罰》

¹⁸¹ 同上，頁 92。

¹⁸² 同註 633，頁 97。

¹⁸³ 同註 633，頁 106。

中三次涅瓦河景色的不同描寫為例指出，與果戈里等作家的「城市寫實」筆法不同，杜斯妥也夫斯基「很少客觀具體地描寫人物所處的環境，而是把外部世界置於主角的意識中，以主角的視角描繪所見的一切」，使小說中的城市描寫染上濃厚的主觀心理色彩，何雲波稱此為「城市寫意」。

2. 「父親」形象的文化隱喻

杜斯妥也夫斯基筆下的父親形象，都是生活的不幸者、酗酒的酒鬼，或丑角化的人物。何雲波說，他們「喪失了應該承擔的家庭職能，從而導致家庭解體，也使子女無論在物質生活上或是精神上，都失去依託。子輩也不再視父親為權威和生活的指導，反而厭棄、嘲笑，甚至仇視他們，形成一種新型的『父與子』模式」¹⁸⁴。這種衝突，也成為《少年》、《卡拉瑪佐夫兄弟》等小說的主軸。何雲波認為，杜斯妥也夫斯基作品中的父子衝突，有深刻的時代意義：

在資本主義日甚一日的衝擊下，俄羅斯社會遭受巨大動盪，個人主義、利己主義、金錢主義、享樂主義至上原則，導致宗法制社會下的傳統社會結構解體及道德倫理原則崩潰。處在這樣一個時代，「父親」走向墮落，失去其傳統的象徵意義，也失去了權威及道德倫理價值。如果從家庭的角度說，作為家庭支柱的父親的「失職」，意味家庭解體，從整個社會來說，「父親」作為一種寬泛的文化象徵，作為一種威權、一種社會力量、社會規範、歷史傳統，「父親」的缺乏也就意味整個社會崩壞。¹⁸⁵

何雲波說，杜斯妥也夫斯基不僅藉父親的形象呈現俄羅斯傳統社會文化的崩解，也透過「尋找父親」，探索重建家庭與社會秩序的出路。以《卡拉瑪佐夫兄弟》為例，透過阿遼沙對信仰的尋求表現「尋找父親」。他自小在修道院與佐西瑪長老同住，視他為老師、精神引導者。廣義而言，師長、領導者都近似「父親」的角色，也代表權威和力量，因此，構成「父與子」的關係。阿遼沙由他獲得精神力量，得以「出淤泥而不染」。幾位兄弟則因處於「無父」狀態，皆以悲劇收場。何雲波指出：

¹⁸⁴ 同註 633，頁 136~137。

¹⁸⁵ 同註 633，頁 140。

在杜斯妥也夫斯基的小說中，憎恨父親與尋找父親，構成其人物選擇的兩難。……無論是「地下室人」對「自由意志」的尋求，拉斯柯爾尼科夫式的犯罪，還是德米特里·卡拉瑪佐夫式的放縱情慾、享樂人生，他們作為個體，作為個人意志的體現者，對社會規範、威權文化傳統的反抗，本身即代表文化上「子」對父的反叛。而杜斯妥也夫斯基給這些罪人指出出路，懺悔自身的罪孽，皈依上帝，即代表一種重建社會與精神秩序，重建父性傳統的努力……構成一種文化意義上的失落與追尋。¹⁸⁶

筆者認為，在以西方文學思潮為主流、比較文學興盛的今天，何雲波將杜斯妥也夫斯基置於俄羅斯歷史與文化背景下，重建其創作與思想的文化原型，為中文讀者提供了更近原點的接受視角，極具參考價值：

人們常常把杜斯妥也夫斯基引為西方現代派的始祖，事實上，杜斯妥也夫斯基同時又是一位典型的俄羅斯作家。他的思想、個性、文化心理各方面，都深深打上俄羅斯民族文化精神的印記。¹⁸⁷

二、 台灣

90年代台灣文學承續80年代自由多元的特色，呈現更為複雜多樣、多元共存的舞台。1987年解嚴以後，社會言論空間大幅鬆動，戒嚴時期文學創作上的忌諱和束縛，至90年代已完全消散。台灣文學界回顧70年代以來社會變動、中國大陸武赫威脅、國際地位曖昧不明等，產生強烈自我定位的欲求，積極建立台灣文學的主體性，形成一股台灣文學「本土化」趨勢，與70年代末鄉土文學不同的是，對台灣文學的研究走向體制化，成為「顯學」，種種圍繞此一主題的思索與辯論，幾乎成了新興的全民運動。此外，多種族文學的格局也隨之浮現，人口居弱勢的眷村、客家、原住民等族群，開始透過筆墨抒發心聲。與積極尋求內在地位的「本土化」相對，90年代台灣受西方晚近文學思潮的影響，也興起一股「解」¹⁸⁸〔de-〕的文學思潮，範圍包括後現代主義、女性主義、後殖民主義，乃至同志文學和情慾寫作，還衍生出旅行文學、飲食文學等次文類，熱鬧非凡，

¹⁸⁶ 同註 633，頁 143~144。

¹⁸⁷ 同註 633，頁 240。

¹⁸⁸ 「解」有兩層意涵，一是「解構」〔deconstruction〕，顛覆既有文學建制和主流思潮；另一是「重購」〔reconstruction〕新的創作文體、理論、活動等。參見〈風起雲湧的90年代台灣文壇〉，孟樊著，《文訊雜誌》，200年12月。

標示台灣文學結構本質的變動。此外，「新媒體」〔電視、網際網路等〕對傳統文學的衝擊，文學文字影像化的傳播方式蔚為風尚，也是 90 年代台灣文壇喧嘩眾聲之一。90 年代「台灣社會雖因解嚴與高度經濟發展而日趨自由多元，但也產生許多新問題，而許多因為歷史與傳統所造成的問題，也依舊在社會陸續浮現，文學表達的就是這種新的社會現象」¹⁸⁹。

前文葉已提及，俄國文學中譯在 90 年代表面豐饒，但翻譯結構卻存在相當大的斷層，這種現象除了俄文翻譯人才缺乏和台灣與中國大陸圖書出版業整合等因素外，由於台灣本土文學的興起所造成台灣讀者興趣的轉移，也是箇中原因。呂正惠曾撰文對此現象有所描述：「自從鄉土文學興盛以後，西洋文學就不再受到台灣學者注意了」，「我們看到，有一大部分〔不是全部〕的『台灣文學』論者對外國文學並不注意」，他們「汲汲於在『理論』上證明台灣文學傳統的存在及其『自主性』的不容置疑。至於如何在當前的現實下開創台灣文學的新道路，如何在開創過程中取法某些外國文學作品，對這些問題的討論，似乎很少看到」¹⁹⁰。在這種情況下，俄國文學置身文學情感複雜的 90 年代台灣，便受到一定程度的制約，其中，杜斯妥也夫斯基作品尤然。

此現象反映在杜斯妥也夫斯基研究與評論上，也呈現同樣的結構斷層。從評論文章觀之，90 年代至今共有 42 篇，單就 90 年代的 39 篇而論，數量超過任一時期，且未見外國評論譯文，理應視為自主評論的高潮時期，可惜的是，數量未與質量畫上等號。台灣三十年來累積的評論成就，以及對外國觀點多方吸收的基礎，並沒有在 90 年代結成盈車嘉穗，反而顯現消沉頹勢。42 篇評論文章中，雖不無佳作，但大部分屬泛論或隨筆，如 60 年代盧克彰、70 年代蔡伸章等人兼及深度與創見之作，比例相對減少。筆者認為，此一時期較具代表性的文章有 3：彭瑞洵的〈析杜斯妥也夫斯基—《卡拉馬助夫兄弟們》〉〔1992〕、梁屏仙的〈從女性觀點論杜斯妥耶夫斯基作品中的女性角色〉〔1994〕和劉昌元的〈理性、感性與自由意志—論《地下室手記》中的反理性主義思想〉〔2000〕。其中，梁屏仙的文章係以英文撰寫，具向外出口台灣評論的作用，但同時也限縮了台灣讀者的接受程度。

¹⁸⁹ 《台灣的文學》，莊萬壽主編，群策會李登輝學校，2004 年，頁 93。

¹⁹⁰ 〈門羅主義？還是「拿來」主義？九一年台灣文學「本土性」問題平議〉，呂正惠著，《》，1992 年 1 月，頁 94、95。

評論專書方面，台灣學者自撰的僅有 1 本——陳惠玲的《陀思妥耶夫斯基》〔1994〕，另外還有兩篇碩士論文：張婉瑜的《杜氏妥也夫斯基《罪與罰》第一、第二章內容中文譯本之比較研究》〔1994，中國文化大學〕及楊俊業的《杜思妥也夫斯基之〈地下室手記〉中地下室人的精神世界》〔1995，中國文化大學〕，然皆以俄文撰寫，參考價值較小。外國評論譯本同顯落寞，十餘年間只有沈志明新譯的法國作家紀德的《陀思妥耶夫斯基》。值得欣喜的是，90 年代台灣出版了五本俄國文學研究著述：歐茵西的《俄國文學史》〔1993，後於 1999 更名《新編俄國文學史》再版〕、李明濱的《俄國近現代文學經典》〔1998〕、《俄羅斯文化史》〔2000〕和《俄羅斯文學史》〔2004〕，以及劉華夏〔淡江大學俄羅斯研究所俄籍副教授〕的《十九世紀俄羅斯文壇七位大師》〔2000〕，其中皆列有專章評介杜斯妥也夫斯基，在很大程度上彌補了台灣評論之不足。

必須指出的是，自 1987 年解嚴以降，兩岸政府逐步放鬆對彼岸出版物的管制，至 90 年代，台灣有條件開放中國大陸出版圖書進口來台¹⁹¹，專賣大陸書籍的書店於焉出現，使兩岸文化交流邁入新階段。中國大陸圖書浪潮對台灣杜斯妥也夫斯基評論與研究，影響甚大。中國大陸書籍在台灣有兩種出版形式：簡體字版和繁體字版。簡體字版的中國大陸杜斯妥也夫斯基論著，在台灣幾乎都有處可尋，繁體字版則有牧村圖書出版的《心靈的巨擘——杜思妥也夫斯基》〔2000，2004 年更名《杜思妥也夫斯基——在反叛中走向上帝》再版〕，原簡體字版係馮川的《憂鬱的先知：陀思妥耶夫斯基》。除了中國大陸學者的著述外，中國大陸翻譯出版之外國評論亦大舉進入台灣。這種現象對台灣杜斯妥也夫斯基研究產生「雙面刃」效應：一方面迅速拓展了台灣讀者的接受視野，增進台灣讀者對杜斯妥也夫斯基的認識與了解；另一方面卻使台灣讀者過度依賴中國大陸出版品，無形中限縮了台灣杜斯妥也夫斯基評論的自主性發展空間。

儘管在多種環境因素下，台灣杜斯妥也夫斯基評論陷入低潮，但也非空白。以下擇選梁屏仙的評論文章和歐茵西《新編俄國文學史》中之杜斯妥也夫斯基專

¹⁹¹ 1993 年新聞局「大陸地區出版品電影片錄影節目廣播電視節目進入台灣地區或在台灣地區發行播映許可辦法」的第 4 條規定，禁止 4 種出版品引入：1. 禁引進宣揚共產主義或從事統戰大陸出版品。2. 禁引進妨害公共秩序或善良風俗大陸出版品。3. 禁引進違反法律或禁止規定大陸出版品。4. 非因內容需要而凸顯中共標誌的大陸出版品。

章，予以論述。

〔一〕 歐茵西：《新編俄國文學史》專章〈朶斯妥也夫斯基〉

歐茵西的《新編俄國文學史》是台灣唯一一本系統論述俄蘇文學之專著，對台灣的俄國文學研究有相當大貢獻，其中對杜斯妥也夫斯基的評述，觀點獨到，立場中肯，在中文讀者界以中國大陸評論馬首是瞻之際，更顯其參考價值。

歐茵西認為，杜斯妥也夫斯基擅長挖掘人類的心靈，作品蘊含哲學與宗教深思，文學地位不亞於托爾斯泰。她將杜斯妥也夫斯基的創作分為三階段。第一階段自《窮人》發表至流放西伯利亞，此階段作品的重點在故事本身，透過故事刻畫下層社會小人物的悲苦，突顯俄國社會問題，且有別於一般俄國寫實主義小說採取的中性筆調，杜斯妥也夫斯基以極端的筆法，塑造怪異人物與沉鬱氣息。第二階段是西伯利亞流放至創作《地下室手記》，杜斯妥也夫斯基在獄中「除了聖經，無書可讀，他的心理與思想深受影響，產生一百八十度大轉變，放棄了年輕時代的偏激思想，有了很深的民族意識與宗教信仰」¹⁹²。歐茵西論及《死屋手記》時，一反多數批評家的見解，認為小說主要在表達社會階級的隔閡，雖然也描寫殘酷行為和卑劣人性，但未對牢獄或法律表示不滿。此看法若與前述 80 年代中國大陸學者曹靖華的觀點相較，見解獨立。1864 年，杜斯妥也夫斯基著手寫《地下室手記》，哲學思想與文學合流，也有了不加修飾的悲劇色彩及對人性神秘面的剖析，標示創作成熟期的開始。此後至《卡拉瑪佐夫兄弟》，是為第三階段，作品一方面顯現偵探小說般的緊張情節，一方面又帶有濃厚的哲學氣息和宗教意識，使人感受深切的悲哀。

歐茵西將杜斯妥也夫斯基與屠格涅夫相比較，從而深入其作品中心，探索其創作特點。以下扼要論述歐茵西所提的六項特點：

1. 具壓迫感的氣勢

與屠格涅夫「處處是玫瑰花香與夜鶯歌唱」的作品不同，杜斯妥也夫斯基的小說，如《白痴》、《罪與罰》，自始至終在充滿「灰塵、惡臭、病態和不愉快」的氛圍中推展。此外，杜斯妥也夫斯基筆下盡是異常的人與事，而這種環境需要

¹⁹² 《新編俄國文學史》，歐茵西著，書林出版有限公司，1999 年，頁 172。

具壓迫感的氣氛來烘托，才能彰顯其驚人效果。

2. 與眾不同的敘述方式

杜斯妥也夫斯基的敘述方式與屠格涅夫以及當時其他俄國作家不同，他喜歡「不按時間及因果次序安排其材料與情節」，與傳統依照時間次序鋪陳的方式背道而馳。「他的故事幾乎從無絕對的開始，將毫無準備的讀者置落在一個情結糾纏不清，線索亂七八糟的網中，在結果已現而原因猶未明朗的漩渦裡」¹⁹³。此外，他時常突然插入旁枝情節或對話，阻礙原情節的發展，使讀者陷入或保持緊張不安的情緒。

3. 矛盾的心理

杜斯妥也夫斯基的心理描顯現在其筆下人物包括白癡、半瘋癲患者、精神分裂者、後來成為善人的罪犯或者披著羊皮的歹徒，具有矛盾衝突的雙重性格。作者認為，人類的心靈十分複雜，往往同時並存兩面對立、互相衝突的人性：愛與恨、善與惡、高貴與卑劣、驕傲與謙遜、純潔與邪惡等。他如一位「人類心靈的研究員」，運用戲劇性情節，將人物置於種種他認為可能發生的非常情況中，披露不同角色的複雜心靈。歐茵西在這方面予以高度評價：「杜斯妥也夫斯基對人類心靈的挖掘、探索、描寫，及讀者因之感受到的震驚、緊張，其深刻程度簡直沒有第二位俄國作家可以比擬」¹⁹⁴。

4. 小說結構

歐茵西指出，雖然許多人批評杜斯妥也夫斯基缺乏組織能力，小說結構凌亂無章，甚至有人說他的作品都是「災難小說」，但這種「表面的粗糙感」，正是杜斯妥也夫斯基創作的基本原則。雖然表面上情節線索雜沓、人物重疊交錯，但所有人事物的目標一致，共同連成一條鎖鏈，營造緊張的氣氛與壓力。歐茵西說：「當我們丟開一本杜斯妥也夫斯基的小說時，一定會覺得，我們剛剛離開了一個由許多不可思議的事件組合而成的完整世界，這正是杜斯妥也夫斯基成功之處。」

195

¹⁹³ 同上，頁 176。

¹⁹⁴ 同註 645，頁 180。

¹⁹⁵ 同註 645，頁 181。

5. 問題的懸疑性

杜斯妥也夫斯基透過作品中關於不同人生觀、宗教信仰、哲學觀以及心理學的熱切討論，讓讀者認識一些新穎獨特的思想和見解，但他所提出的問題卻往往懸而未決。那麼，他的目的何在呢？有人說，杜斯妥也夫斯基是在藉人物之口宣抒己見；歐茵西則提出不同的看法，她認為，杜斯妥也夫斯基的目的是在使小說發揮最大的藝術效果，書中對種種問題的探討，都是為了吸引讀者。也就是說，他多提出疑問，而不下定義，讓讀者自己思忖解悟，因此加深了作品的深度，令讀者留下深刻印象。

6. 思想重疊

思想重疊，即將愛與恨、信仰與無神論等對立思想並置於同一作品，甚至同一人物心中，是杜斯妥也夫斯基另一創作特點。他認為，「所有的思想對立和衝突都可能導致真理的了悟，突然發生的悲劇可以使原在衝突之中的心靈獲得平衡」¹⁹⁶。此外，透過這種表現方式，「一方面讓讀者覺得全書甚有『內容』，另一方面從看似矛盾的衝擊中，從隨意、錯亂而且硬梆梆的字眼裡，表現與其他作家截然不同的特質」¹⁹⁷。

歐茵西對杜斯妥也夫斯基的評論以創作風格為主，兼敘其思想特色，提出許多不同於以往的見解。此外，文章陳述扼要、文字簡練，對讀慣西方和中國大陸長篇文論的讀者來說，耳目一新；而對於杜斯妥也夫斯基不熟悉的讀者來說，則易於理解。

〔二〕 梁屏仙：〈從女性主義觀點論杜斯妥耶夫斯基作品中的女性角色〉

梁屏仙的〈從女性主義觀點論杜斯妥耶夫斯基作品中的女性角色〉以英文撰寫，從女性主義，剖析杜斯妥也夫斯基筆下女性角色的特點。她說，杜斯妥也夫斯基研究在宗教、心理學、哲學領域上皆成果豐碩，但焦點主要放在為疏離、自閉所苦，不斷掙扎尋求生存意義的男性人物身上，在男性主角生命中佔決定性地位的女性人物，卻因角色特性較淡——「恭順者失於堅持，狠毒者又不夠驚恐〔monstrous〕」¹⁹⁸，而被忽略。事實上，杜斯妥也夫斯基創作盛年正值西方女

¹⁹⁶ 同註 645，頁 186。

¹⁹⁷ 同註 645，頁 184。

¹⁹⁸ 〈從女性主義觀點論杜斯妥耶夫斯基作品中的女性角色〉，梁屏仙著，《實踐學報》，1994年6

性主義萌芽之時¹⁹⁹，俄國社會亦受影響²⁰⁰，以其對社會現象的關注，必然敏銳感受到這股思潮，從女性主義視角窺探其作品，能突顯許多女性問題。

梁屏仙認為，女性角色在杜斯妥也夫斯基小說中佔主導地位，她們是作品「起始的驅力、情節的核心、衝突的燃點與追尋的目標」²⁰¹。她們積極爭取獨立自主〔independence〕和人身自由〔autonomy〕，不論成功與否，她們的努力都值得重視。與一般小說的定位相似，女性在杜斯妥也夫斯基筆下仍作為一種手段〔implement〕：慰藉和希望的象徵、救世天使或男主角追尋目標的化身，但作者賦予的性格與任務，卻使她們具有引人入勝的特殊秉性，甚至凌駕男主角。杜斯妥也夫斯基塑造男女人物形象的手法截異，他藉心理寫實主義〔psychological realism〕在男性人物身上診察人類靈魂，男性人物在故事中以靜止的〔static〕、完全發展的〔fully developed〕形象出現，鮮少提及他們的過去，未來的變化也不大。反觀女主角，登場之初即介紹她們的出身、過去與生活歷練，不過杜斯妥也夫斯基很少探究女性人物的內心世界，即使有，也只是推斷。梁屏仙認為造成此差異的原因是：

杜斯妥也夫斯基是一位辛勤誠實的作家，力求達到精確無誤。身為男性，他無法確切把握女性的思想和推論。為了彌補內在探索的不足，他嘗試另種方法，儘可能描述其家世背景，經常描寫她們的相貌舉止，也蒐集其他人的評論。²⁰²

梁屏仙指出，杜斯妥也夫斯基作品中的女主角很多方面極為相似。家庭背景上，她們皆出身有社會地位的家庭〔decent families〕，養成高傲的性格，後來卻都成為孤兒，落入恩人〔benefactor/ benefactress〕之手，展開不幸的生活。由於失去家庭溫暖造成的貧窮與絕望，她們飽嘗困苦與屈辱，最後淪為情婦或妓女。

月，25期，頁325。

¹⁹⁹ 兩世紀以來，出現兩次女性主義運動浪潮，第一波浪潮發生在1840到1925年間，主要目標是爭取政治權利的平等；第二波浪潮則在二十世紀60至80年代，主要目標是批判性別主義、性別歧視和男性權力。杜斯妥也夫斯基《窮人》發表於1846年，正值第一波女性主義運動萌芽之時，而直至1881年辭世為止，女性主義運動浪潮未曾稍減。

²⁰⁰ 俄國中產階級女性提出與西歐女性運動相似的口號，即開展女性教育、主張女性就業、要求法律和選舉權上的男女平權。參見《女性主義》，李銀河著，五南圖書出版公司，2004年，頁33。

²⁰¹ 同註651，頁305。

²⁰² 同註651，頁304~305。

然而，種種不幸並未遮翳她們內心的善良和天生的誠正，例如《罪與罰》中的索尼亞身受磨難，卻永遠寬容為懷，《地下室手記》裡的麗莎受侮辱後，仍擁抱地下室人。永不埋滅的仁慈是最主要的力量，她們以此引導並拯救受盡折磨的男主角。

許多杜斯妥也夫斯基的女性人物都發生私奔〔elopement〕情節。如《白夜》的娜斯捷卡〔Настенька〕懇求私奔，《罪與罰》索尼亞的母親與人私奔並遭遺棄後，開始第二段不幸的婚姻，《卡拉瑪佐夫兄弟》德米特里的父母親早年私奔，母親阿黛拉伊達〔Аделаида〕婚後與另一名師範大學畢業生私奔，阿遼沙的母親索菲雅〔София〕也是受費德爾·卡拉瑪佐夫的誘惑與之私奔。梁屏仙認為，就女性視角而言，杜斯妥也夫斯基筆下的「私奔」，雖在某種層面上表現了過度的浪漫空想和缺乏獨創性〔lack of originality〕，但也表現女性的努力掙脫束縛，尋求獨立自主。「杜斯妥也夫斯基的女性都意識到社會和文化的壓迫〔oppression〕，竭力尋求解脫與自主權。」²⁰³

杜斯妥也夫斯基的女性對婚姻不懷憧憬，她們渴望的是愛，而非婚嫁，她們從不寄望依從男性，不將婚姻視為可獲利之物〔investment〕或自身的完滿，更想擁有的是，能夠讓她們自給自足的工作或事業。女性人物私奔後陷入婚姻束縛，就會感到慌張不滿與幻滅，發現婚姻生活是一場災難。在她們看來，婚姻意味著辛勞、生育和混亂。梁屏仙說：「杜斯妥也夫斯基描寫作品中的女性人物時，或許沒有女性主義的想法，但他的女主角卻都是女性主義者，與被動、依賴，尤其是貞潔的傳統女性形象大異其趣。」²⁰⁴

這些熱情且意志堅定的女性也看重貞潔，但在不幸命運壓迫下，只得捨棄。《卡拉瑪佐夫兄弟》的卡捷琳娜便是一例，她為了借貸救父不惜犧牲自己，委身惡名昭彰的淫慾之徒德米特里。《白夜》裡的娜斯捷卡為了逃脫「別針般的生活」而哀求私奔，以貞潔換取自由。其他貧窮或自幼失去父母的女性人物，則在純真之年即失去貞操。然而，雖然她們肉體不甚完滿，卻是小說裡崇高道德的中心。

²⁰³ 同註 651，頁 310。

²⁰⁴ 同註 651，頁 314。

杜斯妥也夫斯基作品中的女性都是永受折難的男主角的引導者和守護者〔guardian〕，當男性傾訴痛苦並渴望救贖時，總是滿懷同情與愛心，隨時準備回應和包容。杜斯妥也夫斯基的女性是一種象徵，帶給那些遭社會遺棄、不健全的、寂寞的男性快樂與幸福。她們的愛填補他們缺乏的一切—交際、慰藉和滿足。最突出的例子是《罪與罰》索妮亞以愛淨化了殺人犯拉斯柯爾尼科夫，予以新生。然而，當男性極欲佔有女性以獲得希望和拯救時，便與女性不願屈從的另一面發生衝突。正如《淑女》〔1876〕中的當舖老板所言，她需要的是真愛和敬重等精神上的絕對順從，而非肉體上的佔有，而這個原則使雙方備感痛苦。男女人物間的衝突升級成爲權力的性別戰爭〔a sex war of power〕，雙方都想駕馭對方。例如地下室人與麗莎初次相遇時，他自認是喚醒榮譽感的英雄，對此志得意滿，當麗莎看見他衣衫襤褸處於陋室時，表現的安慰和理解，使他深感雙方地位扭轉，只好藉侮辱麗莎換回優勢。在杜斯妥也夫斯基的作品中，這種性別衝突往往導致另一種悲劇。

梁屏仙認爲，杜斯妥也夫斯基筆下的女性形象具有現代性，她們各自的奮鬥與努力，對女性運動也有顯著的意義。她歸結爲三點：

1. 杜斯妥也夫斯基打破了傳統的女性形象，鼓勵女性反抗卑躬屈膝的傳統觀念，認爲女性應在愛與奉獻之時，同時保持獨立自主的自我。
2. 杜斯妥也夫斯基將女性從貞潔與婚姻的牢籠中解放出來。她們雖然失去貞操，卻拒絕讓受男人誘惑留下的污點影響生活，無視旁人蔑視的眼光，展現驕傲與自尊。在沒有婚姻束縛的情況下，能自由追尋獨立自主。此外，因爲不受持家工作的限制，她們擁有廣闊的生活圈與自由的人際關係。
3. 杜斯妥也夫斯基清晰勾勒出兩性關係的曲線—征服〔conquer〕、支配〔dominance〕、佔有〔possession〕。兩性關係立於權力戰爭的基礎上，男性具有強烈佔有慾，當女性拒不屈從時，便產生衝突。杜斯妥也夫斯基筆下的女性並非玩物〔dolls〕，這些新女性擁有堅強的自我意識與智慧，一旦被啓發，就會變成「弗蘭肯斯坦」²⁰⁵〔Frankensteins〕，冀求自由的選擇，甚

²⁰⁵ 英國女作家雪萊〔Mary Wollstonecraft Shelley, 1797~1851〕小說《弗蘭肯斯坦》〔1818〕的

至試圖贏得這場戰爭。然而，這是不公平的對峙，男性佔有文化與經濟的傳統優勢，女性多半只能孤軍奮戰。

梁屏仙在文末意味深長地指出，從女性主義視角看杜斯妥也夫斯基作品中的女性人物，將會驚覺她們的傑出形象和重要性，感嘆過去對她們的忽略。「請傾耳靜聽，她們真的在說話！」〔Lend them an ear! They do talk!〕

第五節 小結

中文讀者之接受，社會及政治的影響明顯。20 年代受五四文學運動影響，突顯了杜斯妥也夫斯基的人道主義與社會寫實，但也有批評家注意其心理描寫和善惡觀。30 及 40 年代，共黨積極宣揚左傾思想，國民政府則無暇顧及文藝，此時期對杜斯妥也夫斯基的評論，因此受較多來自蘇聯的影響，視角狹隘。

1949 年以後，中國大陸向蘇聯全面傾側，對杜斯妥也夫斯基之評論毫無創見。1966 至 1976 年的文化大革命，外國文學，對杜斯妥也夫斯基之接受亦係空白。70 年代末期，中國大陸讀者重新認識杜斯妥也夫斯基，但仍受意識形態桎梏，遵從馬列主義和毛澤東思想，迄至 90 年代，中國大陸讀者之接受，始終無法脫離濃厚的社會主義意識型態。然後因為社會改革與經濟開放，思維逐漸多元，對杜斯妥也夫斯基的接受也正逐漸多樣。然而，此多樣性未完全脫離出版檢查的壓力，對杜斯妥也夫斯基的評論仍側重其人道主義與社會寫實。

相對於受意識形態侷限的中國大陸讀者，台灣環境較為開放，60 及 70 年代的多篇評論，顯示台灣讀者見解的獨立性與創造性。80 年代以降，台灣經濟轉型，高度工商化社會成形，文學出版商業導向，電視、網路等新媒體崛起，使讀者審美趣味產生變化，對純文學的興趣降低，也影響對杜斯妥也夫斯基的接受。近年，台灣積極於與中國大陸圖書出版業整合，引進不少中國大陸的翻譯與評論，使杜斯妥也夫斯基研究顯得比以往活絡，但也在某種程度上受到大陸濃厚意識型態的影響，是為缺點。

主角，是一位年輕科學家人工造出的外貌似人的怪物，並賦予其生命，最後他殺害自己的創造者。

整體而言，中文讀者之接受較弱，不如俄國讀者的體會深刻。筆者認為，文化與歷史的差異正是域外讀者的優勢，他們可從不同的視角，發現不同的面向。相對於中國大陸讀者，台灣讀者擁有更寬廣的接受空間，若能參酌俄國及西方的研究，應可發展客觀、廣義，而有深度的見解。