

※ 文哲論壇 ※

展演階級？ ——論《底層》的文本脈絡、意識形態操作與中國化實踐

陳相因^{*}

一、問題意識：階級意識如何被言說、展演、代言到構築？

眾所皆知，「階級」在共產主義意識形態的建構中占據相當重要的地位，而此一面向亦在社會網絡內牽動著諸多層面及其問題。若由蘇聯、中共與其他共產國家建國以來的歷史觀之，「階級鬥爭」不僅是建構意識形態的一種手段，亦係高層內鬥奪權的必經之路。然而，如何定義階級？哪一機構具備定義的詮釋權？誰又能成為代表特定階級的「樣版」？樣版人物是否全權被賦予話語的權力？話語權又是透過哪些媒介形成？這些大哉問引發的諸多問題，在在牽涉「階級意識」在意識形態中的建構。

有趣的是，蘇聯或中共開國時期仰賴不少貴族仕紳、地主、資／中產階級等知識分子的幫助。即如列寧或毛澤東等人，究其出身，亦遠非普羅底層。因此，「無產階級」如何專政，而一黨獨裁專政又如何說服大眾，出身於舊社會的中、高階級的共黨高幹如何屬於並且可以代表無產階級人民，則仰賴官方說辭、外在衣著與形象，還有日常生活的自我表演，以及眾多媒介的形塑。諸如此類，皆係意識形態建構當中的各個小螺絲，卻彼此環環相扣，用以推動「人類靈魂」的建設。在這部龐大的國家機器裏，作家此一身分的定位與作用，誠如史達林一槌定音，即為「人類

* 陳相因，中央研究院中國文哲研究所副研究員。

靈魂的工程師」(Инженеры человеческих душ)。

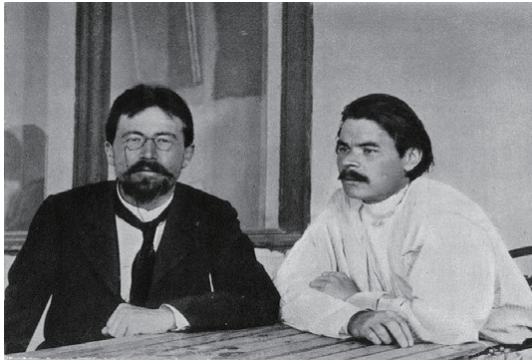
本文藉由俄羅斯暨蘇聯知名作家高爾基(Максим Горький, 1868-1936)一人,及其劇作《底層》(*На дне*, 1902)一文為具體代表,詳析在十九世紀末期與二十世紀蘇聯建國初期作家身分(identity)、認同(identification)與作品再現所引發的階級和社會問題討論,據此管窺階級意識在此時期如何被言說、展演、代言到構築的一種模式。誠然,進入史達林主義後的蘇聯時期對「階級意識」的建構、管道和監控方式遠超於此,然而傳播高爾基與《底層》的模式可謂箇中經典。高爾基作為無產階級作家的傳奇代言人地位,在蘇聯史中亦難以再被複製。

本文所關注的,並非僅是以往多數知識分子認定的——底層民眾並不具備話語權(儘管筆者在下文中也指出了這樣的現象),而是中產階級知識分子如何透過言語、文字和衣著展演無產階級,並在社會轉型中成為底層民眾的代言人,進而成為新政權的樣版。更重要的是,經過樣版作家與作品的再現和展演出來的信念,形成了一種使底層民眾相信自己的力量,以為人即真理,人定勝天,可以改變世界。如此信念和力量,在其後革命與影像傳播的時代來臨時,從劇場走向影視,被共產黨所利用,為無產階級意識的展演開闢了新的媒介與傳播渠道,在中國社會點燃階級意識的問題,並寄望引發鬥爭,奪取政權。

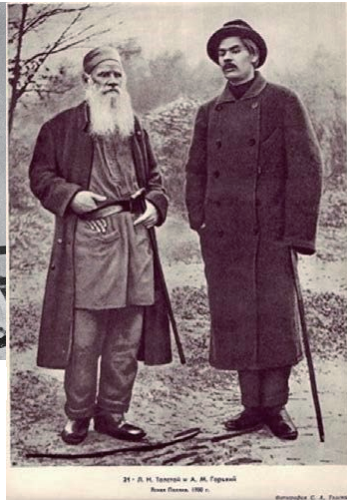
再者,二十世紀初電影作為勞動階層與無產階級的一種大眾娛樂產品,早在一九一八年,列寧就已下達指示:必須組裝載有電影設備的宣傳火車(агитпоезд),來回穿梭於全俄羅斯、西伯利亞和烏克蘭,用以宣傳和煽動革命。由此可知,屬於十九世紀中、上階層觀賞的舞臺戲劇在政治宣傳的工具排序中逐步位移,而將戲劇改編為電影向全球廣播,成為普遍現象。在這一發展過程中,政治因素往往一方面扮演干擾的作用,一方面又與文藝密切互動,無法排除於本文考量之外。因此,作家們在日常生活中的自我表演更拓增了諸多政治變因,加入比個人與社群更龐大的國家團隊與力量來形塑階級與階級意識,而展演到動情忘我時,真偽如何互滲,亦是本文辯證的要點之一。

二、階級問題與《底層》的文本生成

（一）服飾與文字的自我表演



附圖一



附圖二

一九〇一年，著名俄羅斯小說家高爾基因抗議沙皇政府暴力鎮壓學生，被政府下令流放克里米亞。高爾基不顧當局禁令，逕行前往黑海岸邊的度假勝地雅爾達，與同時代另一知名作家契訶夫(Антон Чехов, 1860-1904)會晤，並在後者的別墅裏住了一個星期。在這一星期間，兩位作家互動頻繁，友誼日增。契訶夫在此期間寫了封信給自己的妻子，提到自己對高爾基的印象：

阿列克塞依·馬克西莫維奇(高爾基)沒變，他還是那麼優秀、聰明、善良。他這個人，準確地說，身上唯一的不足之處，就是那件農民式的罩衣，而我只習慣內侍的制服。¹

上述描繪亦可對照當時兩人相見的照片(見附圖一)，不僅直接說明高爾基從內而外帶給契訶夫的感覺，更間接凸顯了兩位作家截然不同的出身背景、自我認同與社會階層。這些階層背景和成長環境的限制，在在影響著兩者的生命歷程和創作道路。

¹ 此信寫於1901年11月17日。引自亨利·特羅亞(Henri Troyat)著，單飛譯：《高爾基》(北京：世界知識出版社，2000年)，頁95。

在高爾基的自傳體三部曲小說中²，作家自稱，他從底層出身且自幼失怙喪母，童年只上過兩年小學，沒有受過正式教育。一般咸認，高氏屬於俄羅斯傳統的「自學成才」典型³，和在小康家庭長大且受過正規教育的契訶夫醫生完全不同。根據高氏三部曲可以得知，從九歲起到擔任專職作家以前的他，為了生活曾經做過不少勞工底層的工作，像是鞋匠學徒、繪圖員、船員、園丁、麵包師、售貨員、木工、搬運工和鐵路守夜人等等⁴。其過往經歷，誠如一位與高爾基同時代的知名政論家和文評者所云：「高爾基還有什麼生活沒有經歷過！」⁵如此背景與生活經歷，除了在其自傳小說中可以詳見，更能夠在他的小說、戲劇和詩歌裏找到相呼應的角色。由此來看，高爾基的俄羅斯「農民式罩衣」和契訶夫的「內侍制服」的外在展演，不但與他們的背景、形象、自我認同和創作相互緊密結合，且無庸置疑地，兩者分別在各自的作品中為十九世紀末的無產階級和中產階級代言。

然而，即使高氏與契氏在無產與中產兩階層自我展演得如何恰如其分，仍遠遠不如與這兩位作家皆有交情的文學巨擘托爾斯泰 (Лев Толстой, 1828-1910) 自稱「貴族農民化」，顯得更為矛盾衝突。同一時期在黑海岸邊，除了契訶夫，三十三歲的高爾基也拜見了七十三歲的托爾斯泰。在此之前，高氏已曾到過托翁的家鄉造訪，後者以熱忱和友好的態度接待了來訪的客人（見附圖二）。但是，在托翁的態度中，高氏卻發現，為了使出身卑微的他感到自在，托翁努力用一種虛偽的、討人喜愛的語調與他談話⁶。高爾基後來回憶當時與托翁的幾次會晤時，以細膩的觀察和犀利的批判來描繪這位文學巨擘的外貌和言行：

一臉農民的鬍子，粗糙而極大的雙手，衣著簡單；所有這外在的、舒服的民主主義風範欺騙了許多人。我常見許多俄羅斯人如何以外在服飾來判斷人

² 這三部小說分別為《童年》(Детство, 1913-1914)、《在人間》(В людях, 1915-1916) 和《我的大學》(Мои университеты, 1923)。

³ 俄羅斯科學院高爾基世界文學研究所集體編寫，谷羽、王亞民等譯：《俄羅斯白銀時代文學史》（蘭州：敦煌文藝出版社，2006年），第2冊，頁43。

⁴ 可參考高爾基著，高惠群、安冬、顧生根譯：《童年·在人間·我的大學》（上海：上海譯文出版社，2002年）。中國讀者在1930年代即已熟知高爾基書寫的這些人生歷練，詳見韜奮（鄒韜奮）編譯：《革命文豪高爾基研究》（上海：生活書店，1933年）。

⁵ М.О. Меньшиков, “Красивый цинизм,” *Максим Горький: pro et contra* (СПб.: РХГИ, 1997), вступ. ст., сост. и примеч. Ю.В. Зобнина, С. 433. 本文初次刊於 *Новое время* 76 (1900), С. 181-209。

⁶ 亨利·特羅亞著，單飛譯：《高爾基》，頁96-97。

——一種舊時奴隸的習慣——開始傾瀉出一種令人作嘔的「坦誠」。這種坦誠更確切地來說，就是以為托爾斯泰猶如「豬舍」一般可以親近。……突然間，在他的農民鬍子之下，在他平民而壓皺的短衫之下，出現了那個舊俄羅斯老爺，那個偉大的貴族；然後這些思想單純的訪客們，或是其餘受過教育者，立即感到一陣難以忍受的冷酷而憂鬱。⁷

高爾基的《托爾斯泰》顯示，儘管托爾斯泰伯爵竭力地把自己裝扮得像個農民，卻永遠擺脫不了貴族老爺的習氣和談吐⁸。托翁還因此對高爾基斷言：「我比您更農民化，我感到自己比您更像農民。」⁹高爾基對托翁這種外在自我表演和印象經營的迷戀、炫耀與自傲，相當不以為然，在他寫給契訶夫與旺蓋羅夫(Семён Венгеров, 1855-1920)的信中都可以找到證據¹⁰。

同屬現實主義的托爾斯泰、契訶夫和高爾基三大作家，除了往來時的談話與信件中時有不同思想和意識形態的交鋒，也分別在自己的真實人生中，如同附圖一與二，不約而同地將外在衣著與自我認同相互連結，有意識地向外展演自我的社會階級與政治主張。必須注意的是，儘管這些自我認同並非全然固定，而是常具有流動、演變的性質，且時而和諧、時或衝突，但卻都滲透進入這三位作家的戲劇作品內，讓劇中角色的思想有了實際生活的根據。有趣的是，這三位大作家之間或多或少對彼此寫的小說互感欣賞，但卻對彼此的戲劇有諸多意見。

(二)《底層》的生成背景與中國的反帝國主義運動

正是前往克里米亞前不久，高爾基寫了一封信給契訶夫，表達希望與他一同遊歷中國的強烈願望¹¹。高爾基對中國懷有無限的憧憬與想像，有學者認為，這一想望的產生與中國的義和團反帝運動和八國聯軍有著密切的關連¹²。此論點十分符合高氏

⁷ Maxim Gorky, *Reminiscences of Leo Nikolaevich Tolstoy*, trans. S. S. Koteliensky and Leonard Woolf (New York: B. W. Huebsch, 1920), pp. 57-58.

⁸ Ibid.

⁹ 亨利·特羅亞著，單飛譯：《高爾基》，頁97。

¹⁰ 這些信件的部分內容，可以參照同前註，頁99-100。

¹¹ 此信寫於1900年7月22日。見 Максим Горький, *Собрание сочинений в 30 томах* (М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949-1955), Т. 29, С. 123。

¹² 戈寶權：《中外文學因緣——戈寶權比較文學論文集》（北京：北京出版社，1992年），頁153。

當時渴望與壓迫者戰鬥的思想和作風，由高爾基當時給友人的信件¹³，以及其後自己的小說〈夏天〉(Лето, 1909)和《克里姆·薩姆金的一生》(Жизнь Клима Самгина, 1925-1936)中，皆提及中國勞動人民受到沙俄的侵略，「他恨不身為中國人」¹⁴去參與義和團運動的反帝鬥爭，好讓西方人看看什麼是「文明」¹⁵。結果，契氏對高氏的中國行邀約「大吃一驚」¹⁶，婉轉地回覆高氏，八國聯軍已快結束，故不需軍醫，「現在還是坐下來，稍微寫一寫東西」¹⁷。由兩位作家信中對八國聯軍與義和團運動截然不同的態度，可以讀出兩者對沙皇體制所持的政治立場亦是迥異。

一九〇四年逝世的契訶夫，在其一生的戲劇作品內，主角們永遠受困於「沒有出路」(выхода нет)，而高爾基卻是從第一部戲劇創作開始，就讓主角們不停地尋找可能的出口。上述契氏的回覆雖沒讓高氏去成中國，但卻因此促成他迅速地完成了創作生涯的前兩部戲劇《販夫》(Мещане, 1901)¹⁸和《底層》¹⁹。

(三) 上下階級交相謀：底層演員與上流觀眾

可以想見，支持中國義和團反帝俄而戰鬥的高爾基，在此時試圖將自己革命的政治理念帶入俄國劇院，其處女作《販夫》會為作者自身、導演、演員、戲院、審查制度和警察機關帶來多大的困擾與麻煩。俄國著名戲劇和表演理論家斯坦尼斯拉夫斯基(Константин Станиславский, 1863-1938)在《我的藝術生活》(Моя жизнь в

¹³ Максим Горький, *Собрание сочинений в 30 томах*, Т. 28, С. 127-128.

¹⁴ Там же.

¹⁵ 此一論點的諸多論證，可詳見戈寶權：《中外文學因緣——戈寶權比較文學論文集》，頁152-156。

¹⁶ Антон Чехов, *Собрание сочинений в 12 томах* (М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960), Т. 12, С. 416.

¹⁷ Там же, С. 416-417.

¹⁸ 儘管坊間由中國大陸出版的中俄字典，以及高爾基著作的中文翻譯，清一色將這一俄文單字與此劇譯為《小市民》。然而，按照布羅克豪斯與艾弗隆百科辭典(Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона)與烏夏可夫(Д.Н. Ушаков)主編的俄語詳解辭典(Толковый словарь русского языка)這兩本權威俄語辭典綜合解釋，此字乃泛指舊俄時代下在城市裏具有手工業等技能之小規模資產階級居民，因不具備五百盧布以上的資本，故較商人階級為低。筆者認為，此字與此劇內容的意義應該更能對應明清時期舊中國社會的販夫，在劇中此字亦具有世俗與市儈之轉義。

¹⁹ 戈寶權：《中外文學因緣——戈寶權比較文學論文集》，頁154。此劇名若直譯為中文，應係《在底層》。此處省略前置詞，除為論述之便，尚為之後討論法、中與日語翻譯問題之所需。詳見下文。

искусстве, 1924) 中詳敘了這段作家和劇院系統如何與當局大鬥法的過往。在劇本上演工作還在劇院準備的階段中，警察和檢察機關就已開始注意作者與劇院的一舉一動。最初當局並不願意讓劇本通過審查²⁰，最終仰賴劇院系統動用關係，高層多方奔走之下，才使高爾基一貫具有鬥爭美學的《販夫》獲得演出的許可。儘管如此，政治敏感度高的審查機關在原作不少地方做了增減及修改，並嚴格地限制了可進戲院的觀眾的社會階層。例如，在彩排時，僅讓以大公和大臣為首的彼得堡執政者，包括各級官吏、檢查委員會全體委員，以及警察局的代表和其他官員，可以攜家帶眷來觀看這部戲劇。在演出時，市長甚至還下令讓警察代替劇院的收票員，以防青年和中下階層民眾買票進入觀賞²¹。正因作為小說家的高爾基在過去的創作中，代表底層人民在政治上發聲的角色過於鮮明，致使沙皇政府不得不採取這些防護措施。

然而弔詭的是，以中下階層為主角，且以他們的日常生活為基調的戲劇《販夫》，最後卻淪為上流社會用以觀察和觀賞的餘興節目。更奇怪的是，這些上流社交界的貴婦們在戲後爭相與劇中一位飾演詰捷列夫(Тереув)的男演員調情，而這個角色在劇中不但是個古怪、赤貧、酗酒而粗魯的無產知識分子，且劇中的另一主角對他是這樣評價的：

別斯謝苗諾夫(懷著驚奇和惱怒)：我看著你，就覺得奇怪。你這個人……請原諒我的用詞，完全是……一點也沒有用的人……毫無用處，可是你卻有純粹官老爺似的傲慢。²²

首演過後，不僅公爵夫人和小姐們圍住這位男演員，主流報紙大部分的讚譽也紛紛落在扮演這個角色的男演員身上，認定「他就是我們所要尋找的來自民間的、土生土長的天才」²³！戲演到最後，這位男演員過於相信劇中人物，將自己與主角的靈魂

²⁰ 斯坦尼斯拉夫斯基曾在莫斯科文學藝術小組中報告關於沙皇時代的檢查制度，將其檢查程序和標準介紹得十分仔細。可參見斯坦尼斯拉夫斯基著，鄭雪來、湯蕪之、姜麗與李邦媛等譯：《斯坦尼斯拉夫斯基全集：論文·講演·札記·日記·回憶錄》（北京：中央編譯出版社，2012年），第5冊，頁234-244。

²¹ 這段歷史，可詳見斯坦尼斯拉夫斯基著，史敏徒譯：《斯坦尼斯拉夫斯基全集：我的藝術生活》（北京：中央編譯出版社，2012年），第1冊，頁263-267、494-495。俄語原文參照下列電子書，網址：http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0010.shtml，檢索日期：2016年7月20日。

²² 高爾基著，林陵譯：《小市民》，收入《高爾基劇作集》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第1卷，頁20。

²³ 斯坦尼斯拉夫斯基著，史敏徒譯：《斯坦尼斯拉夫斯基全集：我的藝術生活》，第1冊，頁266。

和行為結合在一起，把舞臺當成人生；入戲太深，導致最終在真實的生活中，自己的命運也走向了酗酒、無用和四處漫遊的流浪漢道路，成為這部戲劇臺上、臺下戲如人生、人生如戲的最佳典型²⁴。

筆者以為，也許正是上述這位男演員來自真實生活中命運發展的借鏡，促使高爾基在創作《底層》的同時，選擇讓這齣戲中一位重要的角色——男演員——在劇終時上吊自盡，用以提醒觀戲者，落幕後不要再相信舊時代的謊言；等待上層（包括神）的同情與憐憫，重複舞臺上的悲劇。然而下文我們將看見，最為弔詭的是，高爾基與其後支持他的龐大國家政治團隊，卻利用了戲劇的展演原理，創造新時代無產階級的「真理」/「謊言」。

再者，由上述詰捷列夫一角在上流階層與社會主流中大受歡迎這一現象來看，可幫助讀者回顧和瞭解十九世紀末、二十世紀初俄國社會幾項與本文相關的重要史事。首先，工業革命衝擊了沙俄舊有階級制度，使得十九世紀下半葉的階級流動性比先前更加劇烈，不少沒落的貴族與知識分子在社會變遷中成為了無產階級，抑或淪為社會「多餘的人」(лишний человек)。其次，儘管階級的流動性高，階級的刻板印象並未因此減少，反而更加增強。階級的金字塔高端與底層並未因產業結構的轉變而有所動搖，統治階層為了控制中下階層因劇烈流動而產生的不滿聲音，反而以高壓管理的方式鎮壓異議者。可以想見，當高爾基的《販夫》一出現，該劇角色形象別於過往托爾斯泰與屠格涅夫等貴族作家，而寫作視野也異於杜斯妥也夫斯基(Ф.М. Достоевский, 1821-1881)和契訶夫等中產階級作家，且切中當時不少新湧現的社會現象與階級問題時，將帶給上流階層與社會主流多大的新鮮感與刺激。當時席捲沙皇宮廷的神/妖僧拉斯普欽(Г.Е. Распутин, 1869-1916)，以及無產且無賴的詰捷列夫崛起，多少印證了工業時代下神秘主義矛盾地盛行，也說明了上流對底層的無知、無感和無解而建構出來的想像和迷思。

(四) 華美的犬儒主義：無產階級與知識分子的結合與綜合體

上流社會如此風靡高爾基筆下的醉鬼和流浪漢，從托翁對高氏感到濃厚的興趣亦可看出。高氏認為，一身農民裝扮卻顯得高高在上的托翁之所以熱忱地接待他，是因為托翁「對我感興趣是從階層而言的。在他眼裏，我是一個來自陌生部落的

²⁴ 這段故事可詳見同前註，頁 267。

人，僅此而已」²⁵。高氏在創作《販夫》期間，彷彿已經預見了詰捷列夫這個角色將會成功地擄獲人心。

誠然，對於邁入二十世紀的舊俄羅斯貴族而言，詰捷列夫這個角色確實不同於過去他們熟習的十九世紀俄羅斯文學作品的知識分子——「多餘的人」。高氏筆下的「知識分子」（他們常讀很多書，且言之有物）嚮往一種流浪的自由，落入無產無家、四處漂泊的生活處境，使他們更能超脫於社會階層和體制之下的箝制。正是這種不受限制的心靈，吸引了當時上流社會與主流媒體的注目。

孟什克夫 (М.О. Меньшиков, 1859-1918) 早在《販夫》尚未上檔的前夕，就已經指出了高爾基和其創作中的主角們誘惑著俄羅斯上流社會與知識分子的主要原因，正是來自於他創作中「華美的犬儒主義」(Красивый цинизм)：

請你們將自己想像為那些所謂的「上流貴族正派人士」、「來自社會的人們」，然後當瀕死的乞丐突然開始與他們這些人雄辯滔滔，不僅以一種教養人士具備的語言，甚至是詩人的！街頭的流浪者，以高傲而憤怒的責備，代替受辱的懇求，為自己和無數不幸的階層進行悲劇的告解。這種現象不單單是文學的，它不是用文學方式打動人們的。當下哥羅德城油漆工廠的販夫彼什科夫，開始在報刊上發言，「彷彿擁有權力」，言語極富藝術魅力，並帶著可怕的坦率揭示著社會生活的醜陋面。畢竟從一般布爾喬亞的眼光來看，無業遊民階層就是連串的醜聞，是社會秩序和社會安寧的一貫破壞者。於是出現這樣一位作家，他把人們引導到了愛鬧事的人當中，強迫那些人向人們展示他們的破爛衣裳和累累傷痕，展示他們酗酒、打架、偷竊、胡作非為以及放蕩不羈的生活，還有他們精神上的冷漠，酒後的胡言亂語。……這位驟然從「油漆工廠」出現的藝術家，藉由自己主角面貌的犬儒主義哲學展現在教養有素的人面前，這少說是一首犬儒主義的長詩，帶著一種高爾基式〔痛苦〕的魅惑，要抵制是不容易的……。²⁶

高爾基並不甘於只將這種「犬儒主義」體現在他的小說中，受到契訶夫的啟發和鼓勵，他更進一步地將這一文學「系列」(цикл, circle) 犬儒主義式的無產階級主角搬上舞臺，與十九世紀末舊俄羅斯舞臺上的貴族、中產階級和「多餘的人」一較長

²⁵ Maxim Gorky, *Reminiscences of Leo Nikolaevich Tolstoy*, p. 11.

²⁶ М.О. Меньшиков, "Красивый цинизм," *Максим Горький: pro et contra*, С. 434-435.

短，以求達到社會鬥爭與政治改革的目的。斯坦尼斯拉夫斯基明白地指出，高氏是將社會政治路線帶入俄國劇院的開拓者和創始人²⁷，而《販夫》的演出，更是藝術劇院歷史中的一個重要里程碑，因為在俄國的舞臺上第一次出現了革命工人的形象²⁸。

儘管如此，劇院卻把揭露「販夫」當成了這部作品的主要思想，而相對地削弱了無產階級戰士尼爾的形象，致使高氏這個欲號召走向社會鬥爭，並以積極態度面對生活現實的劇本，搬上舞臺後在彼得堡和莫斯科的演出皆不成功。斯坦尼斯拉夫斯基認為：「演出的政治社會意義並沒有達到觀眾那裏。」²⁹

必須注意的是，劇院與斯坦尼斯拉夫斯基對高爾基的《販夫》產生興趣，主要並非出自於政治動機。對他們而言，更重要的是，「流浪漢的生活在俄國的舞臺上從來還沒有被表現過，而在當時，他們正如所有那些來自下層的人一樣地引起了社會的注意」。所以，斯坦尼斯拉夫斯基繼續解釋：「有一個時期，戲劇學院選拔和錄取的青年幾乎完全來自民間，而從民間到我們這裏來的高爾基，正是劇院十分需要的。」³⁰

梅列日闊夫斯基(Д.С. Мережковский, 1866-1941)有別於孟什克夫由上往下俯視，或者是斯坦尼斯拉夫斯基由下往上瞻仰高爾基作品的兩種角度，以自身為作家和知識分子階層的視角，提出了高爾基和契訶夫平行，屬於中產階級知識分子可以企及、能夠認同的對象³¹。「他們是俄國知識分子的精神領袖和宗師，是當代俄國知識分子的『思想大師』(властители дум)」³²。梅氏解釋，俄國知識分子之所以鍾情高爾基作品的流浪漢，首要之因來自政治同情。正因「流浪漢不僅內心且在革命外表盡皆在最神聖、最需要和最偉大的俄國知識分子事業中，在政治解放事業中成為最自然的同盟者」³³。

梅氏評論至為公允，他認為：「無業遊民身上確實隱藏著本能的叛逆，人個性的憤怒一旦爆發，對我們每個人同樣承受的社會壓迫有無意識的反抗，那麼毫無疑

²⁷ 斯坦尼斯拉夫斯基著，史敏徒譯：《斯坦尼斯拉夫斯基全集：我的藝術生活》，第1冊，頁264。

²⁸ 同前註，頁495。

²⁹ 同前註，頁267。

³⁰ 同前註，頁264。

³¹ Д.С. Мережковский, “Чехов и Горький,” *Максим Горький: pro et contra*, С. 644.

³² Там же, С. 653.

³³ Там же.

問地，這種反抗無論在什麼地方，都是值得同情的。」所以，俄國人不僅喜歡流浪漢，甚至「連鬼都喜歡」³⁴。梅氏從杜斯妥也夫斯基的《地下室手記》(*Записки из подполья*, 1864) 連結高爾基的《底層》，論證了這些無業遊民身上的內在心理狀態或多或少體現一種俄國知識分子精神；不僅是反對一切社會秩序的暴動，甚至反對全世界的秩序——反對自然規律，反對大自然必然的規律，最終反對自身理性的規律³⁵。

值得注意的是，在《販夫》的劇本出版之前，高爾基就已經著手他的第二部戲劇《底層》。確切而言，後者的構思更早於前者。根據斯坦尼斯拉夫斯基的回憶，高爾基提供給劇院的第一個劇本構想，其實是《底層》³⁶。但由於此劇的複雜性與張力更高於《販夫》，角色之間的對立更鮮明，衝撞和衝突更大，所以作者「無法安置他們，叫他們和睦共處」³⁷，致使《底層》延後出版。儘管如此，有了前次《販夫》的政治教育，反使斯坦尼斯拉夫斯基和劇院的工作人員有了更多的經驗處理《底層》的文本。他們決定以貼近契訶夫的方式去深入高爾基本人的內心深處，「以便找到一把開啟作者心靈的秘密鑰匙」³⁸。在準備的過程中，所有演員還到市場和夜店裏去做了考察。最後，將劇本的精神實質定調為：「無論如何要求得到自由！」而且，「就為了那種自由，人們才陷到生活的底層，不知道他們在這裏將會變成奴隸」³⁹。換句話說，對作者、導演與演出者而言，最初演出此劇時是將主題與重心放在探索人類如何追求「心靈的自由」，卻為何終成「生活的奴隸」的存在問題。

然而，審查機關一開始並沒有通過《底層》這個劇本，後來卻因《販夫》的演出失敗，而相信前者也終將徹底失敗，故而放行⁴⁰。令沙皇當局始料未及的是，《底層》的演出不僅在彼得堡、莫斯科與外省的許多城市，甚至是國外的劇院皆獲得了巨大的反響和成功。劇本出版成書後，亦被翻譯成外文，銷量空前：第一版四千

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, С. 653.

³⁶ 斯坦尼斯拉夫斯基著，史敏徒譯：《斯坦尼斯拉夫斯基全集：我的藝術生活》，第1冊，頁264。

³⁷ 同前註。

³⁸ 同前註，頁268。

³⁹ 同前註。

⁴⁰ 亨利·特羅亞著，單飛譯：《高爾基》，頁102。

冊在兩星期內銷售一空，一年後，該書的銷售已達七萬五千冊⁴¹。此劇把過去不善也不須面對觀眾的「幕後」小說家高爾基，推向了臺前，使他的新頭銜——劇作家——盛名遠播，成為沙龍、大學和工廠等競相邀約的對象。高氏的傳記家特羅亞認為，正因此劇演出後廣受大眾喜愛，使貴族階層的當局感到不安，故組織了暗殺行動。一九〇三年高氏遭人暗算襲擊，雖未成功，但此事卻轟動了輿論界。為了平息眾怒，不久，當局又以懷柔的手段將葛里包耶達夫 (A.C. Грибоедов, 1795-1829) 戲劇獎頒給了《底層》⁴²。這一劇本之所以受到俄羅斯國內外觀眾的支持，除了「歸功於」上述的政治原因干擾，也因應了十九世紀末二十世紀初世界各國資產階級普遍地興盛，並和廣大的無產階級群眾產生了尖銳的衝突和對立的社會現象。

(五) 建構與操弄話語權：階級的日常生活偽裝與表演

自號「從底層」出身的高爾基，利用前述他在人生、政治、社會和戲劇等方面的舞臺，創造了《底層》，適時地提供了無產階級觀眾一個發洩的管道與出口。高氏的自傳三部曲顯示，他和他戲劇的觀眾們都相信，由於自己的出生背景，所以毫無疑問是無產階級的絕佳代言人。儘管如此，托爾斯泰和布寧 (И.А. Бунин, 1870-1953) 卻顯然不這麼認為。

當高氏將《底層》的部分對話內容唸給托翁聽時，後者強烈地表達自己並不喜歡這個劇本，因為高氏應用了太多語言技巧，過於誇張炫耀，而真正的底層人民對話是簡單的、不會講這麼複雜的話語⁴³。一位身著農民服飾的貴族，指摘做過各種底層職業的「無產階級作家」不懂底層人民的語言，這自然觸怒了高爾基。於是，高氏在寫給朋友旺蓋羅夫的信中，言辭激烈地批判了托翁：

列夫·托爾斯泰伯爵是一位天才藝術家，也許稱得上是我國的莎士比亞。我欣賞他，但不喜歡他。他這個人不誠懇：由於過分迷戀自己，他看不到別人的優點，除了他自己，其他一無所知。他的謙卑是虛偽的，他想受苦的願望令人厭惡。通常，這樣的願望是病態、墮落的人的行為，但是，他的情況不同，這個傲氣十足的人想被關進監獄，只是為了提高自己的威望。⁴⁴

⁴¹ 同前註，頁 105。

⁴² 同前註，頁 106。

⁴³ Maxim Gorky, *Reminiscences of Leo Nikolaevich Tolstoy*, pp. 28-29.

⁴⁴ 此信寫於 1908 年 7 月底。參考亨利·特羅亞著，單飛譯：《高爾基》，頁 100。

然而，當高氏批判托翁這個偽善的「偽農民」與「偽無產階級者」之後，與他交好的沒落貴族作家布寧，在革命後流亡法國，也「以其人之道還治其人之身」，質疑高爾基從二十世紀初起，在彼得堡擁有龐大的住宅，在各地租賃度假別墅，早已脫離他所謂的「底層」和「流浪生活」⁴⁵。布寧以近距離的觀察來描繪「他的好友」高爾基，直指他比其他作家所要求的稿酬都還要多，既愛金錢與收藏，和他刻意塑造的「無產階級代言人」形象相距甚遠⁴⁶。布寧的回憶錄描寫了號稱「從人民的海洋底層升上來」⁴⁷的高爾基和夏里亞賓(Ф.И. Шаляпин, 1873-1938)不為人知的一面，甚至引用契訶夫的玩笑話——「盛名如同海水，你喝越多則越渴」⁴⁸——除了質疑他們的出身，不僅並非真的來自「什麼天曉得的底層」⁴⁹(高氏的父母皆是小資產階級，而夏的父親曾擔任過地方自治參議會的委員)，更批判他們成名後的作風全然背離無產階級，卻總以無產階級的姿態展演自我⁵⁰。正因政治立場的不同，而使這三位曾經私交甚篤的「好友們」在一九一七年後分道揚鑣，高爾基和布寧兩人更是形同陌路。

上述可見，所謂的「階級意識」在二十世紀初期的俄國，甚至是之後的共產中國，其實處處充滿著問題。對於上述作家而言，「階級」不僅只是代表著個人出身的家庭背景而已，更具爭議性的問題在於他們如何承繼，甚至背離自己的階級。這些作家有意識地透過創作來表現，甚至展演對一個特定階層的自我認同。正因為《底層》一劇從名稱和內容皆與「無產階級」暗合，不像《販夫》針對小資產階級嘲諷，故更易引起底層大眾共鳴。如前所述，此劇演出後不但在俄羅斯獲得極大成功，更經由翻譯文本輾轉傳播至歐洲、日本，之後到中國亦大受歡迎，甚至在這些國家被改編成電影，一舉將高爾基推上了世界文學的舞臺。

迨一九一七年俄羅斯十月革命成功後，持續關注「底層」與「無產階級」問

⁴⁵ И. А. Бунин, “Горький,” *Публицистика 1918-1953 годов* (М.: ИМЛИ РАН, “Наследие”, 2000), С. 410-416.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ 原文為“Горький, Шаляпин, поднялись со дна моря народного.” 參見 И. А. Бунин, “Шаляпин,” *Собрание сочинений в девяти томах* (М.: Художественная литература, 1967), Т. 9, С. 388。

⁴⁸ 原文為“Слава подобна морской воде, - чем больше пьешь, тем больше жаждешь.” Там же。

⁴⁹ 原文為“не бог весть какое дно.” Там же。

⁵⁰ Там же.

題的高爾基，更進一步成了蘇維埃政權下「政治正確」的代表人物。其後，在「社會主義現實主義」高掛的時代裏，高爾基的出身究竟是否為小資產階級的問題，儼然成為一個在蘇聯無法公開談論的迷思和秘密。直至蘇聯解體，才有學者敢做進一步的考證⁵¹。於是不難想像，蘇聯解體前高氏的三部自傳體「小說」變成了參照他生平的「史料」，他與他書中主角的形象被建立在共產主義的神壇上，扮演著「無產階級者」的「靈魂工程師」一角，推動著「全世界無產階級，團結起來！」(Пролетарии всех стран, соединяйтесь!)

由上觀之，「階級意識」表面上指涉的雖然是個人的出身背景（這亦是最危險與最瘋狂的操弄，在中國文化大革命中能找到許多悲劇實例，譬如在張戎的《鴻》內，可以找到不少相佐證明），然而更深入的意指是，藉由意識中的「話語」來展現、表演、練習和執行「階級」，以奪取為自我及特定階級代言的「權力」。上述藉由高爾基與其同時代作家與評論者之間互動，並透過《底層》一劇的生成背景來剖析，知識分子如何藉由服飾與文字，甚至如下文將揭示，攜手政權來偽裝和展演所謂的「新興無產」階級，藉以取得詮釋階級意識的話語權。高爾基在此點上傳播訊息，顯然是相當高明的「演員」；他以自己後來流浪的人生經驗、所聞所見來創作，並且利用作品來轉移他人對自身的批評。同時，從高氏此例來看，所謂「階級」本身就具備相當的模糊性與流動性；其定義常隨社會環境變遷而產生變化，其界線更能因人一生際遇而不定。

如此看來，「階級」可以被創作、代言，甚至被政治操弄，迨無疑義。知識分子展演自我的「話語權」並無過多疑義，但是最具爭議的則是「來自底層的聲音」。時至今日，問題並非出於底層是否真能發聲，而在於底層能否像知識分子般善於書寫。然而，作家「書寫底層」與「進入群眾」是否就真能代表底層？再者，如前所述，並進一步按索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) 的語言理論⁵²

⁵¹ 高爾基屬於小資產階級出身，正如布寧所云，並非全然來自底層。參照 П.Б. Басинский, *Горький* (М.: Молодая гвардия, 2005) 一書的考證 (頁 25-26)。俄文電子書網址如下：http://royallib.com/book/basinskiy_pavel/gorkiy.html。有趣的是，該書書名之中文翻譯，也印證了中俄兩國由共產主義高掛的年代跨入商業與資本主義為先的當下，高爾基的無產階級神話已經開始被質疑。見帕維爾·巴辛斯基著，余一中、王加興譯：《另一個高爾基》(南京：譯林出版社，2012年)，頁 60-62。下文筆者將依據此翻譯書對照電子書原文，若有不同譯解，則將另註。

⁵² 請參考 Jonathan Culler, *Saussure* (New York: Fontana Paperbacks, 1986)。

衍伸：階級既然可以被「語言系統」(langue)或「言語」(parole)再現，那麼其「言說行為」(speech acts)是否也如社會人類學家高夫曼 (Erving Goffman, 1922-1982)所指，不但可被利用、操弄，還能在日常生活不同情境中展演不同自我的面具⁵³？在這些展演中，除了可定義自我與他人的道德特質 (moral character) 和價值，是否如高夫曼的觀察一樣，隱藏著不為人知的目的？此外，展演這些道德和價值的自我宣稱等言語行為，特別是在階級的舞臺上，是否亦如上述理論所彰顯，暗含權力結構中全體一致原則，故具備共謀合作的「班底」(teams)⁵⁴支撐，而使此一展演得以持續而成功？這些展演是否也企圖藉由「經營印象」(impression management)⁵⁵而對信息的接收者施加影響？

誠然，挪借高夫曼對英美文化的觀察報告，用以對照上述俄羅斯作家之間的論爭的同時，文化差異所衍生的種種問題值得注意。然而，本文重點不在指陳差異性的問題，而是聚焦於人類世界在展演自我時共有的通性。更重要的是，這一視角為高爾基創作及其生平的階級迷思帶來嶄新的思考，幫助我們卸下蘇聯官方為高爾基妝點的無產階級面具。

由《日常生活中的自我表演》的論點延伸而思，在俄共塑造新權力結構的過程中，過往自導自演以「俄羅斯底層」、「流浪漢」而聞名世界的高爾基，在文藝界裏作為一名主要表演者，以及代言人的重要意義和強大功能，不言而喻：說明了底層或無產階級創作，絕非是一項「不可能的任務」。其後，高氏更在蘇聯草創之初、史達林主義崛起之際，與當權者共謀，共創「社會主義現實主義」，擺平了二〇年代末期文藝界的無產階級派系傾軋內鬥。直至晚年，他深受長期展演的謊言與真實之間的落差之苦。誠如高夫曼所云：「在一個角色或關係的範圍內參與運作

⁵³ 本論文在理論視角上深受社會人類學家高夫曼的觀察報告所啟發，可參閱其著：Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday Anchor Books, 1959)。此書也有中譯本，詳見高夫曼著，徐江敏、李姚軍譯：《日常生活中的自我表演》（臺北：桂冠圖書公司，1994年）。儘管中文譯者將 presentation 翻譯成表演，筆者以為，按照高夫曼全書要旨，特別是他藉由戲劇角度出發來觀察人類言行，不僅只有舞臺的表演 (performances)，在日常生活的情境中展示、操演與演練亦是造成他人「印象」的主要來源，因此「展演」當更切合其文意。由於筆者對此中譯本內不少翻譯在看法上有所出入，故本文主要參考原文，由筆者自行翻譯，若使用此中譯本內的翻譯時將另註。

⁵⁴ 本書與階級展演較為相關的部分，請參閱 Goffman, pp. 77-105。

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 208-237.

的部分數量越多，以及牽涉越多，表演者及其班底需要保密、守口如瓶的要點也更多。」⁵⁶ 只要有一方難以繼續虛假的表演，觀眾就容易產生誤解，苦心經營的印象一夕間變成假相，造成大眾的不信任感，動搖黨本。於是不難理解，晚年高爾基受苦與死亡的真相與假相對於強調「全體一致」的蘇維埃制度已然造成威脅，或許能為解開史達林必須謀殺高爾基一說之謎⁵⁷ 另闢蹊徑。

回到二十世紀初始，蘇聯尚未建立之前，高爾基就已將立場鮮明的社會階級問題與政治目標，以戲劇的方式帶進了俄國的文學舞臺。他更進一步將這個舞臺當成了實驗基地，目標觀眾並非知識分子，而是當時廣大的普羅階級。高氏依此試煉自己的人生哲學，展演對無產階級的自我認同，爭取代言人的位置。高氏的創作策略，係以同一個劇團實驗《販夫》與《底層》兩個劇本，讓各自代表著資產階級、沒落貴族、知識分子與無產階級的角色，不停地相互對話、發生衝突和鬥爭，把戲劇舞臺當成社會階級鬥爭的播臺。

然而在此同時，戲外的二十世紀初俄羅斯，如前所示，高爾基與托爾斯泰卻為爭取底層的代言人而上演著階級鬥爭的戲碼，其背後各自有支持的文藝社群。從外在的服飾、言行舉動開始，到政治的、宗教立場或內心狀態等等，誠如高夫曼所云，確實可被視為是一種「日常生活中的自我展演」(The Presentation of Self in Everyday Life)。當中彼此為自我認同的階級爭取代言權與發言權，進而創造階級的「真理」(truth, правда)，更是宛如上演階級鬥爭的戲碼。日常生活的舞臺上服裝道具一應俱全，有的演得忘情入戲，比誰都不能自己。然而，更多的是，如同契訶夫曾對布寧說過：「我們文藝小說家最會撒謊。」⁵⁸

簡言之，上述這些俄國作家，不僅有意識透過藝術創作來展演自我對某一特定階級的認同，同時經由現實生活的「裝扮」或練習來實踐自我對自我，以及自我對他人之間的跨階級鬥爭。而這些在階級意識中的展演、裝扮、練習和實踐，往往呈現出言必稱「真理」的「謊言」模式，與高夫曼在許多例證中發現一種現象相符：

⁵⁶ Ibid., p. 64.

⁵⁷ 由於高爾基之死疑點重重，因此後來引發史達林藉此輿論發動了一系列政治大清洗，以翦除異己。直至 1948 年，高爾基的醫療團隊及驗屍負責人普列特尼奧夫教授在勞改營中才對其助手承認，高爾基是由史達林下令暗殺。參閱亨利·特羅亞著，單飛譯：《高爾基》，頁 239-240。

⁵⁸ 原文為“Мы, беллетристы, больше всего врем...” 參見 И.А. Бунин, “О Чехове,” *Собрание сочинений в девяти томах* (М.: Художественная литература, 1967), Т. 9, С. 179。

在一連串的謊言與真實之間存在著細微差別時，導致難以辨別箇中差異⁵⁹。如此一來，人們容易對小說中陳述的真實性深信不疑，而傾向全盤接受某一作家成為某一階級的最佳代言人。

三、《底層》的寫作目的與跨領域思考

(一)「未來倫理學」：高爾基的寫作目的

前一部分詳細闡述了高爾基與契訶夫、托爾斯泰和布寧對階級在思想上的交鋒。其重要性就在於這些作家之間意識、意見與意氣的爭鬥，非但反映了十九世紀末與二十世紀初騷動的俄羅斯社會環境——民粹、虛無、神秘、無政府與馬克思等主義的競逐，亦解釋了跨世紀中人類渴望社會改變的共同心理與心態——革命意識高漲。更關鍵的是，如此衣著與口舌之爭，分別一一投射並落實在《底層》劇中角色形象及其對白。故須明瞭作者寫作目的，方能解析此劇。

據巴辛斯基的研究，高爾基就像沙皇的審查機關一樣，並未預料《底層》一劇在一九〇二年十二月十八日於莫斯科藝術劇院推出後，竟在俄羅斯與歐洲各地獲得如此空前的迴響。高氏知名度幾可用一夕「爆炸」(взрыв)⁶⁰來形容，猶如「電影明星」一樣成了「公眾的偶像」，聲望甚至蓋過契訶夫，直逼如日中天的托爾斯泰⁶¹。

如前所述，垂垂老矣的托翁對高氏的戲劇極度不滿，甚至在聽完後者朗誦《底層》一劇後，直言批判高氏：「您為何寫這個劇本？」⁶²可以理解的是，不少蘇聯學者將托翁對年輕高爾基的不滿，視為一種妒忌的心理。然而，相對於如此表面而簡單且帶有政治色彩的解析，巴辛斯基在蘇聯解體後仔細地對照托翁日記、高氏筆記與文藝評論，則提供了另一個值得深思的觀點。他認為，托爾斯泰是因為比當時所有的文藝評論家更早覺察到，高爾基之所以撰寫《底層》，其意全然不在「為人民喉舌」，而是在創造「未來的倫理學」(этика будущего)，代表著一個新時代新道德

⁵⁹ Goffman, p 64.

⁶⁰ П.Б. Басинский, *Горький*, С. 119; 帕維爾·巴辛斯基著，余一中、王加興譯：《另一個高爾基》，頁 275。

⁶¹ Там же, С. 124; 同前註，頁 291。

⁶² Там же; 同前註。

——群眾道德的到來⁶³。

托翁在聆聽與閱讀《底層》時，已經感受到高氏筆下帶有尼采超人主義的意味。這也是為什麼在《底層》之後不久，高氏創造了著名的散文詩〈大寫的人〉(ЧЕЛОВЕК)⁶⁴——對人的崇拜以及對神的質疑和復仇——已然超出托翁在宗教觀與哲學上的理解範圍⁶⁵。托翁之所以懊惱、不滿與批判，誠如巴辛斯基進一步所指，源自他已經感覺到，年輕的高氏正在成為他晚年的對手，日薄西山的他儼然成了高爾基作品中「舊時代之人」(БЫВШИЕ ЛЮДИ)⁶⁶。同時，高爾基的筆記速寫卻說明，此時的他面對托爾斯泰的感覺，猶如一個人面對著眼中的上帝⁶⁷。當「上帝」對此劇批判與不滿時，《底層》卻使高爾基譽滿世界，進入另一個創作的里程碑，這當然使托翁更難以釋懷。

(二) 神學、哲學與文學的跨領域思考

更重要的是，當高爾基面對他眼中的上帝托爾斯泰，猶如人對神提出了質疑。這一懷疑與詰問在《底層》中更進一步轉化為兩位主角沙欽(Сагин)與魯卡(Лука)之間的哲學論爭：究竟世紀末，抑或者跨世紀的人們需要的是憐憫(сострадание)⁶⁸的謊言，還是殘酷的真相？按照作者在接受採訪時的說法，他認為此劇想表達之主旨和問題意識如下：

我想提出一個根本的問題：真相或者憐憫，何者較好？何者更被需要？⁶⁹

除此之外，與托翁和高氏同時代的孟什克夫，這位曾被高氏認定為是他「內心的對

⁶³ Там же, С. 123-137; 同前註, 頁 291-312。

⁶⁴ М. Горький, "Человек", *Полное собрание сочинений в двадцати пяти томах* (М.: Наука, 1970), Т. 6, С. 35-42. 本文主要以 1970 年蘇聯科學院出版的 25 卷《高爾基全集》為參考文獻，字句為筆者翻譯，若有其他出處則另註。

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ П.Б. Басинский, *Горький*, С. 94-99; 余一中與王加興將此專有名詞譯為「過氣的人們」，然而原文此詞的意義與修辭並未具負面色彩，僅是中性描述，故筆者將之譯為「舊時代之人」，參閱帕維爾·巴辛斯基著，余一中、王加興譯：《另一個高爾基》，頁 217。

⁶⁷ Там же, С. 129; 同前註, 頁 303。

⁶⁸ 余一中與王加興將此字譯為「同情」。然而，在《底層》一劇中魯卡的話語更接近「憐憫」的意義。

⁶⁹ 引自 П.Б. Басинский, *Горький*, С. 121. 余一中與王加興之翻譯有理解上的錯誤，истина 是真相而非真理，見帕維爾·巴辛斯基著，余一中、王加興譯：《另一個高爾基》，頁 281。

手」(враг по сердцу)的著名文論家，曾經評論高爾基的創作要旨是歌頌「勇敢者的瘋狂」。然而，孟氏卻斷言：「拯救這世界的是溫馴者的睿智，而非勇敢者的瘋狂。」⁷⁰ 綜上所述不難發現，魯卡一角其實影射托翁與孟氏，是「上帝」與「睿智的溫馴者」兩位舊時代的綜合體，興許能夠帶給絕望的底層人民些許溫暖與短暫安慰，但卻無助人們瞭解自身的殘酷環境真相，勇敢走出底層生活。

是故，俄文「魯卡」一名其來有自，源於字根 лука「拐彎抹角」，衍生有 лукавый「狡詐陰險」之意，且轉義俗稱「惡魔」。對於高氏而言，使人們陷入絕望的底層永無翻身之地，且無法拯救這些人的上帝，基本上是不存在的。但是，滿口要人對神保持信仰，並安慰人類要學會忍耐難堪生活的惡魔，如同劇中的魯卡一樣，無所不在且來去自如，最後消失得無影無蹤。

於是不難理解，為什麼巴辛斯基會認為托翁比任何同時代的文評家更早且更敏銳地察覺，年輕而無神論者的高氏所創作的《底層》，正在對自己的信仰——「神活在我們每個人心中」⁷¹——提出了相當尖銳的質疑和嚴峻的挑戰。然而，這些質疑和挑戰卻又代表著一個嶄新的世紀和世代的來臨，是年邁的托翁所不能理解，也無法跟進的⁷²。因此，晚年托翁竭盡所能讚揚他欽點的正宗俄羅斯文藝遺產的繼承人布寧，卻毫不遮掩地公開否定高爾基的作品⁷³。托翁對兩位作家的態度迥異，亦埋下了高氏與布寧二人日後分手的種子。在文壇上，這三位作家的自我認同與創作路線迥異；托翁與布寧代表與維護的是「舊時代」下資產階級的文藝和利益，站在同一陣線聯手打擊高氏，並不令人意外。畢竟《底層》一出，高氏就成為新世紀下各種主義竭力拉攏且捧在手心的對象。

綜上論之，《底層》一劇反映俄國在帝制時代的長期發展下，社會相對處於較為停滯的狀態，階層意識鮮明。儘管如此，作家藉由創作傳達訊息，並表達個人自

⁷⁰ 引自 Там же, С. 110; 同前註, 頁 251。

⁷¹ 關於此一思想與信仰的詳述，可參閱托爾斯泰著，王敏雯譯：《人依靠什麼而活：托爾斯泰短篇哲理故事》（臺北：木馬文化，2015年）。此書書名原文為 *Чем люди живы*，係托翁 1881 年為教育農民及孩童所創作，亦有中文翻譯，如許海燕譯：《人為什麼而活》（臺北：志文出版社，1995 年）。然而究其原文與書本內容的文字修辭，應翻譯成《人靠什麼活著》則更為貼切。該書要旨，可濃縮為一簡明信息：「人靠信仰活著，而神活在我們每個人心中。」

⁷² 參閱 П.Б. Басинский, *Горький*, С. 123-132; 帕維爾·巴辛斯基著，余一中、王加興譯：《另一個高爾基》，頁 289-307。

⁷³ 同前註。

我認同，希冀以跨階級意識的展演，爭取與自己不同的其他階級認同，特別是占絕對多數的社會大眾底層。如前詳述，俄國的托爾斯泰穿著農民衣裳來展演自己的理念——從懺悔的貴族到自食其力的農民，以及中產階級以上的契訶夫、布寧、高爾基與夏里亞賓（後三者詳見附圖三）。然而，外在的自我展演無法因此代表個人可以藉此完全改變其階級，抑或因此而轉換成另一階級，亦難以因展演的偽裝而全然改變自身階級意識所帶來的語言與行為模式。意即，多數作家可以在思想／作品中做跨階級意識的展演，但在日常生活的實踐中卻時常露出馬腳，難以達成跨階級理想。此外，社會變遷與全球化相互影響、作用的過程中，階級意識的展演在跨文化情境中成為一種政治目的，意圖改變社會現狀，達到顛覆階級、轉換意識的效果。

如此看來，《底層》的文藝主旨並非僅限於現實主義、象徵主義、神秘主義或現代主義等文學表現，它更廣泛地涉及了人類為何生存，以及上帝是否存在的哲學和神學問題。同時，此劇也因其創作背景，捲入時下政治與社會問題的論爭。因此，《底層》在世紀之交出現，具備了跨領域綜合思考的性質，才是它在世界各地引起廣大迴響的重要原因。儘管如此，《底層》藉由不同語言的翻譯，輾轉進入歐洲、日本和中國文壇後，是否仍舊保持著劇中主旨——對俄羅斯哲學與神學的探索，並藉以傳播無產階級意識與革命思想？特別是否又因中國國情與文化不同而產生變化？針對這些問題，下文將進一步分析。

四、傳播無產階級意識？從蘇聯到中國

（一）人即真理的無產階級意識

二十世紀初，高爾基將當時自我的無神信仰，以及無政府思想投射在《底層》人物類型的設置上，因此其命運安排皆有用意。劇中的主要人物沙欽原是一位學富五車的知識分子，卻因殺死一個惡棍而坐牢，出獄後淪為游手好閒的賭徒。他不信宗教謊言，亦不信真正的主體在沙俄長期發展停滯的社會裏，能夠具備改變的能動性 (agency) 與行動力。此一角色的言語絕大部分暗合高爾基思想，相信人有絕對自由，不是為滿足基本生理需求而工作的動物，而是為自我實現的目的存在。沙欽的重要性特別被聚焦在第四幕，當象徵憐憫人類且時常以「謊言」安慰其他角色的魯卡消失無蹤後，沙欽藉著酒意，說出高爾基在《底層》一年多之後所創作的〈大寫

的人〉的先聲：

人可以相信，抑或不相信……這是他的事情！人，是自由的……他自己得為一切付出——為了信仰，為了不信仰，為了愛情，為了智慧——人自己得為一切付出，也因此他自由！……人——正是真理！⁷⁴

值得注意的是，高爾基更在沙欽的這段言語中加入了動作，讓沙欽在舞臺上對著同租此間地下室的其他底層人物（以及隱形的觀眾）表演，用手指在空中畫出一個人形。高爾基更藉著沙欽之醉意、行動與言語，將無形之人化為更具體的思想語言：「這世上只有人存在，所有其他的一切——都是取決於他的雙手和腦！人！這多麼金碧輝煌！這……意味著高傲自尊！人！必須要尊重人！不要可憐……不要用憐憫心汙辱他的自尊……必須尊重！」⁷⁵ 高爾基在二十世紀之交社會急遽變遷，階級上下界線日趨模糊，宗教信仰逐漸被黨國教條取代的年代，藉戲劇人物之口展演和宣示自己的無神論。高氏更藉由沙欽此段言語，表達自己渴望戰鬥，尋求社會巨變，並篤信「人」能展現爭天的意志。

同時，高爾基欲向沙皇領導的貴族階層，包括托爾斯泰，甚至是全世界所謂出身於上流階級者宣示，底層人民所需要的是尊重，而非憐憫。這與托爾斯泰由上俯視而下所生之宗教憐憫，不僅截然不同，甚至相互扞格，無怪托翁對此劇心生厭憎。沙欽思想的衍伸，恰恰符合日後高爾基「大寫的人」的要旨。而「大寫的人」透過翻譯、傳播，進一步輻射出「人定勝天」的意志，更為日後中共建國階級翻轉、形塑新人的意識形態奠基，打造「土法煉鋼」、「超英趕美」的「大躍進」歷史。

然而，高爾基讓沙欽在懷疑神與憐憫的存在，表達人乃係真理的同時，又使劇中其他無產階級角色凡相信傳統信仰者，以及將憐憫視為一種安慰劑 (placebo)，或意圖採取任何實際行動來改變現狀者，都落入了悲慘的命運：入監、消失與自殺。因此在最後一幕中，儘管沙欽說出了全劇要旨——人即真理，但他與其他存活的旁觀者在生活的深淵底，終究不得不變成憤世嫉俗、懷疑一切的犬儒主義者。由此看來，《底層》以主角存在的消極狀態來影射帝制社會的發展停滯，無法因應國際競

⁷⁴ М. Горький, “На дне. Картины. Четыре акта,” *Полное собрание сочинений в двадцати пяти томах*, Т. 7, С. 177.

⁷⁵ Там же.

爭、科學革命與新型商業模式的快速變遷，導致上下階級急遽流動的情況。即使個人有心改變現狀，總體環境不變也是無濟於事。高氏將他的戰鬥精神與革命信念藏於《底層》，用一種以退為進、以虛御實、以下制上的寫作策略，來顛覆沙俄帝制；讓外貌看似消極的底層犬儒人物，其實內心充滿尼采超人主義的無限潛能⁷⁶，是他筆下「大寫的人」的原型。

（二）搭建黑暗背景與革命舞臺：高爾基和《底層》的中國化

眾多中國的作家和比較文學研究者業已指出，高爾基對當代中國文壇的影響無與倫比，世界各國其他作家無人能出其右。這一現象的產生，最主要且最重要的原因，自是政治意識形態主導的結果。茅盾在〈高爾基與中國文壇〉一文點出了這一文學現象：「三十年前中國新文學運動剛開始時，高爾基作品就被介紹過來了。搶譯高爾基成為風尚：從日語重譯，從英、法、德、世界語重譯。即使最近十多年，直接從俄文翻譯已日漸多了，重譯還是繼續不絕。」而且，這一現象「持續三十多年而未見衰竭」。更重要的是，中國作家「不但從中接受了戰鬥精神，也學習了如何愛與憎，愛什麼、憎恨什麼；更從其一生事業中知道了一個作家若希望不脫離群眾，便應當怎樣的生活」⁷⁷。

然而，高爾基對中國文壇的影響並非僅僅來自於被動的翻譯傳輸而已。上已詳述高爾基對二十世紀初中國的無限想像，以及他將這些想像寫入自己的創作中，並說明他沒來成中國，卻因此創造了《販夫》和《底層》，成為世界聞名的劇作家。此外，在世紀之交，沙俄時期的高爾基對中國的關心也具體地表現在他的閱讀和私人書信的往來。

根據戈寶權的研究，高爾基在一八九七年底閱讀了孫中山先生的《倫敦蒙難

⁷⁶ 關於高爾基作品中展現出尼采哲學元素，沙俄著名的文評家葛里羅特(М. Гельрот)早在1903年即已撰文〈尼采與高爾基——高爾基創作中的尼采哲學元素〉，剖析兩者之共通性。儘管文中並未對影響論有所著墨，亦無法得知在此時期的高爾基是否曾經讀過尼采著作，然而此文具體論述了兩位作家創作的世界觀中具備諸多相吻合的要點，而其中就包含了高爾基的「小人物」如何展現「勇者的瘋狂」，與尼采的「自由人戰士」精神相契合。詳見М. Гельрот, “Ницше и Горький (Элементы Ницшеанства в творчестве Горького),” 首刊於 *Русское богатство* 5 (1903), С. 24-65。筆者參考收入於 *Максим Горький: pro et contra* 的版本，見 С. 382-431。

⁷⁷ 茅盾：〈高爾基與中國文壇〉，《時代》第23期（1946年6月15日），轉引自《茅盾全集》（合肥：黃山書社，2012年），第23卷，頁335-336。

記》和幾篇論文後，對孫十分景仰，並認為他是一位正直的社會主義者⁷⁸。辛亥革命成功後的翌年，他在義大利養病時親自寫了一封信給孫中山，對他表達了自己的祝賀與欽佩。信中，他提到了中國人與俄國人，「在精神上是兄弟，在志向上是同志」。並希望孫中山先生能與俄國的社會民主黨合作，一起「竭盡一切努力，去粉碎我們的敵人——全世界一切美好事物的敵人的所有惡毒的企圖，這些敵人想把太陽熄滅，以便更加順利地去幹自己的黑暗貪婪的勾當」⁷⁹。就是從這時候開始到自己的生命結束，高爾基付諸相當多的積極行動，除了持續關注中國的政治發展，和中國政治家如宋慶齡相互聯絡，並呼應他們的政治訴求。高氏也注意中國文壇的動態，與中國作家蕭三，以及翻譯家鄒韜奮保持通信⁸⁰。高爾基比起同時代的俄羅斯作家更積極地與中國進行對等而雙向的溝通，這也是他的影響力能在國民黨主政的三〇年代中國持續不墜的主要原因之一。

由上可見，高爾基對於中國革命運動相當關注，不僅因為中、俄兩國在疆界上是鄰居，更是共同為了推翻帝制而努力，在革命層面上保持友誼與合作的關係。同時，從給孫中山的信中亦可得知，高氏將帝制的貴族、官僚階層及他們的所作所為分別視為「敵人」和「黑暗貪婪的勾當」，而將帝制下的底層、無產階級與其革命運動依次比喻為「我們」、「太陽」和「一切美好的」。如此用字措辭、思考邏輯與類比，進入辛亥革命後的中國，不僅讓後起的共產黨人全盤接受並加以傳播，更隨著高爾基作品的大量翻譯，而容易使更多不滿生活現狀的中國大眾，特別是青年讀者，嚮往革命的行列。

陳建華綜觀三〇與四〇年代中國翻譯高爾基的出版情況，以及中國文藝界的回饋，而得出結論：中國評論界對於高爾基的論著，主要關注在作家的創作經驗、文學修養、創作方法、社會作用及其意義等論述。陳建華認為，這與當時倡導「革命文學」，強調文學服務於現實政治，並主張作家應該接近社會底層民眾生活的社會背景相符合。他繼而論述，在當時為數不少的中國讀者意識中，高爾基的文學思想

⁷⁸ 戈寶權：《中外文學因緣——戈寶權比較文學論文集》，頁 156-160。

⁷⁹ Максим Горький, *Собрание в 30 томах*, Т. 29, С. 275-276. 出處與翻譯皆引自同前註，頁 159。信件全文翻譯，見同前註，頁 157-159。

⁸⁰ 有關高爾基從 1911 年辛亥革命後對中國政壇和文壇所採取的積極行動，可詳見戈寶權：《中外文學因緣——戈寶權比較文學論文集》，頁 156-170。

主要集中在文學作用乃「歌頌人民、打擊敵人」⁸¹。這與上述大眾與青年讀者不謀而合。儘管陳建華繼而指出，胡風曾批評中國讀者僅片面地接收高爾基思想，然而無可否認，這樣的聲音在中國文藝界中不僅是少數，而且是相當微弱的。

或許因為高爾基的創作經由中文翻譯與評論界傳播後，具備如此敵我意識分明的特質，因此值得我們同時關注的是，高爾基的譯作在第一次國共合作的時期並不常見⁸²，甚至在早期的量化研究中呈現出零的數量⁸³。然而在第一次國共分裂後接下來的二十年，高爾基的譯作一躍成為十九世紀俄羅斯作家當中最受中國出版業青睞的對象⁸⁴。如前詳述，一九〇二年即在俄羅斯上演的《底層》，不久後即出現英、法與德文等外語翻譯，在日本則是到一九一〇年由小山內薰首譯，並由他參與編演，在一九二一年改編為電影。然而在二十世紀裏，全世界受到高爾基創作影響最鉅的中國，卻遲至一九三一年才能見到真正出版成冊的翻譯——《夜店》⁸⁵。竊以為，其中最主要的原因仍是政治操作。

誠如夏衍所云，國共分裂後由共產黨領導的武裝革命運動失敗，因此許多文藝工作者從實際工作的戰線撤退，齊聚在上海。一九二八年前後，上海的話劇運動十分活躍，所以這群人就利用此一潮流發展革命的戲劇運動。次年，中國左翼作家聯盟成立，無產階級戲劇運動就由左聯背後的中國共產黨直接接手領導，並提出「普羅列塔利亞戲劇」這一口號⁸⁶。夏衍對這一段期間中國共產黨如何介入中國話劇運動

⁸¹ 陳建華：《中國俄蘇文學研究史論》（重慶：重慶出版社，2007年），第2卷，頁81。

⁸² 根據郝長海、賈植芳等編《中國現代文學總書目·翻譯文學卷》一書，收入中國社會科學院文學研究所總纂：《中國文學史資料全編》（北京：知識產權出版社，2010年），高爾基的譯作數量在第一次國共合作前雖然較為零星，但不至於為零。

⁸³ 李定：〈俄國文學翻譯在中國〉，王智量等著：《俄國文學與中國》（上海：華東師範大學出版社，1991年），頁339。

⁸⁴ 參考李定的統計數字與圖表，同前註，頁339、346-349。另外，筆者根據郝長海、賈植芳等編《中國現代文學總書目·翻譯文學卷》的資料，亦印證了此一結果。

⁸⁵ 根據夏衍回憶，他在1930年曾編譯高爾基的《下層》、《太陽兒》和《敵人》，將之合成高爾基戲劇集，經由鄭振鐸介紹交商務印書館出版。但因一二八戰事爆發，而使原稿遭受祝融，終未能出版。因此，儘管有研究據此回憶而指稱夏衍為《底層》首譯者，但真正首次出版此劇的中文翻譯則是李誼的《夜店》。請參閱夏衍：〈《夜店》回憶〉，《夏衍全集》（杭州：浙江文藝出版社，2005年），第3卷，頁219。李誼的《夜店》由上海潮風出版社出版，參考郝長海、賈植芳等編：《中國現代文學總書目·翻譯文學卷》，頁104。

⁸⁶ 夏衍：〈難忘的1930年〉，《夏衍全集》，第3卷，頁293-294。

史的發展，有了以下精闢的論說，且符合本文前述之論點：

應該說，「五四」以來，中國話劇早已有了一個反帝反封建的革命傳統。可是，當時的所謂民眾戲劇或者革命戲劇，還缺乏一個明確的階級觀點。由於藝術劇社是黨直接領導的劇團，在這一點上就比較明確而堅定了。馮乃超同志在藝術劇社編輯出版的《戲劇論文集》中說：「民眾戲劇的革命化，根本地，若不站在民眾自身的社會關係上，代表他們自己階級的感情、意欲、思想，它永遠不會成為民眾自己的戲劇。」這很明白，已經不同於過去一個時期的革命的知識分子從小資產階級的立場來「同情」民眾，而是要求革命的知識分子下決心站到無產階級的立場來了。⁸⁷

夏衍回憶當時民眾戲劇的發展與共黨決定的文藝方向，畫龍點睛地闡明了高爾基的《底層》「適時」被翻譯，對於前兩者的重要性；他們需要的不是小資產階級知識分子同情憐憫民眾，換言之，他們需要的是像高爾基一樣的小資產階級知識分子來展演無產階級的認同，以利革命。因此，當一九三四年二月瞿秋白抵達江西瑞金蘇維埃政府時，即將李伯釗的藍衫劇團改名為高爾基戲劇學校。同時並不意外地，之後的十餘年《底層》共出現了八種中文翻譯版本⁸⁸，且再版多次。然而最為有趣的是，儘管中文翻譯版本不少，但是這部戲劇登上中國的舞臺公演，卻是在一九四六年第二次國共合作破裂後，內戰全面爆發的時刻。此劇更在一九四七年戰爭白熱化，戲劇發展普遍低迷的時刻，被改編拍攝成為電影，次年放映。話劇公演與電影改編皆採用柯靈與師陀共同翻譯改編的版本《夜店》（附圖十五），拍攝團隊、演員等皆為苦幹劇團團員⁸⁹。與話劇相同，其中不少成員在當時的身分是中共地下黨員，例如李德倫、白文等，或如柯靈、師陀皆為左翼作家。

如同電影《夜店》的美術布景設計師丁辰，儘管是第一次擔任此職，但因為

⁸⁷ 同前註，頁 294。

⁸⁸ 據汪介之的研究顯示，《底層》先後有譯自英、日與俄文的八種不同譯本行世，分別名以《夜店》、《下層》、《深淵》等。見其文章〈高爾基與中國〉，收入王智量等著：《俄國文學與中國》，頁 280。然而，汪的研究卻沒有具體指出譯者、譯本與出版時間等詳細資料。筆者進一步考察，這八種譯本按譯名而分：《夜店》的翻譯者有李誼（1931、1936 年）、胡明（1948 年）；《下層》除了夏衍之外，還有塞克（1937 年）、芳信（1944 年）；《深淵》為林華（1937 年）、謝炳文（1939 年）與齊鳴（1948 年），時間上多在國共分裂前後不久。

⁸⁹ Paul G. Pickowicz, "Sinifying and Popularizing Foreign Culture: From Maxim Gorky's *The Lower Depths* to Huang Zuolin's *Ye dian*," *Modern Chinese Literature* 7.2 (Fall 1993): 12.

在電影中「真實地表達了上海舊社會市民生活的典型環境」，將場景設計地「灰不溜秋」，「暴露了國民黨的黑暗統治，使他一舉成名」⁹⁰。儘管影片一開始的字幕強調「黑暗時代已經過去了」（附圖十五），但觀眾心知肚明這是供國民政府的審查人員使用。由此可見，話劇《夜店》從舞臺上演、改編為電影到放映，其中一個重要的功用係為宣傳國民黨的「黑暗」統治下，底層人民苦不堪言。誠如畢克偉 (Paul G. Pickowicz) 在其研究中顯示，苦幹劇團為了能在二戰後的氣候下生存，故將此俄語原著修改為中國化的話劇，由舞臺劇更進一步轉向拍攝成商業化與大眾化導向的電影。其中部分原因就在於，電影改編成悲喜劇 (melodramatic) 形式，遠較舞臺劇適合國共內戰生活所帶來巨大的緊繃局勢⁹¹。而不論是文華電影公司一般的員工，抑或這些參與電影拍攝的工作人員，如畢克偉所云，早在一九四七年底之前就選擇拋棄國民政府統治的政治立場，投向反對政府的陣營⁹²。

畢克偉認為，在當時這些電影工作者反對國民政府，並非代表他們偏愛共產黨的觀點。據他在一九八三年訪問黃佐臨的內容描述，黃為了讓電影《夜店》上映，必須對國民政府的審查官員送禮行賄。因此，有些評論者就推論，對於許多觀眾來說，《夜店》使人傾向將當時國民政府殘破不堪的道德形象，與聞太師及賽觀音在劇中的窮兇惡極相互連結在一起⁹³。

儘管如此，筆者以為，畢氏與絕大多數中國大陸學者的研究，或多或少地迴避了中國共產黨對於當時文藝工作者的影響力，也並未將《夜店》置入高爾基戲劇在中國的翻譯脈絡內，做較為宏觀的解析。舉例而言，《夜店》由中國話劇改編成電影後，最引人注目的一幕改變，就是當小偷楊七走頭無路之際，只有三個打鐵工人願意傾聽他，讓他感覺自己還能被當成「人」來對待（見附圖十六）。在這一場景中，我們可以看到其中一位打鐵師傅露出燦爛的笑容（見附圖十七），間或有打鐵的火光輝映，堪稱是這一部中國悲劇中最具光明與希望的片段。在電影中新增打鐵舖此一情節的安排，具有相當強烈的暗示性：當店主夫婦、小偷、妓女、敗家子、

⁹⁰ 中國電影家協會電影史研究部編纂：《中國電影家列傳》（北京：中國電影出版社，1986年），第7集，頁3。

⁹¹ Paul G. Pickowicz, "Sinifying and Popularizing Foreign Culture: From Maxim Gorky's *The Lower Depths* to Huang Zuolin's *Ye dian*," p. 26.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

崑曲戲子等人處在過去制度，腐敗、貪污、邪惡和貧窮充斥在劇中人物的四周環境，只有工人與工作給予明日的光明與希望。試問，在國民政府時期的上海租界，還有什麼象徵能比鐵鎚、工人與星火，更能代表共產黨呢？

對於現有文獻已詳述的情節與人物改編比較，本文不再贅述⁹⁴。此處，筆者僅針對過往研究較為缺乏的意識形態宣傳和建構，以及階級意識展演，兩者如何與政治共謀等層面，相互對照和解析。絕大多數中國的學者，或者美國漢學家畢克偉早已指出⁹⁵，由柯靈與師陀改編的《夜店》，加入了中國化、上海在地化與大眾化，或者有研究將之綜合為民族化等元素，並在其中進行原著、話劇與電影改編的比較分析。在這些研究中，所謂的中國化與在地化，意指《夜店》主要奠基於高爾基的四幕話劇、情節及人物塑造上，柯靈與師陀不僅將原著的人名全換成中國觀眾十分熟悉的名字（見附圖十八、十九與二十），並搭配劇中人物性格命名，例如將有控制與虐待狂的女主角取名為賽觀音，男爵則成了敗家子金不換，而感傷主義者娜思嘉成了妓女林黛玉等等，藉以造成反差與諷刺之效果。

此外，改編的中國話劇與電影增添了不少中國傳統編劇技巧的對話，藉以增強了在傳統道德的刻板印象中，善惡人物必須徑渭分明，使得俄文原著中多線情節發展，且以印象主義寫法的複雜人性面貌被高度簡化。畢克偉更進一步舉魯卡為例，認為中國化後的全老頭由原作的反面教材變身為全然正面的人物形象，並從開頭到結尾陪伴且憐憫劇中所有角色，而未如高爾基所刻意安排：讓魯卡在眾人最需要他的時刻消失無蹤⁹⁶。同時，中國的劇本與影片完全刪除了重要人物沙欽一角，而將「大寫的人」的意象直接植入新增的三位打鐵工人身上。

從上述這些人物塑造與情節安排來看，竊以為，中國《夜店》的編導其實承繼的是，傳統知識分子階級以一種由上俯瞰而同情底層的態度。如果以採信作者

⁹⁴ Ibid., pp. 7-31；張理明：〈柯靈在上海淪陷時期的話劇改編〉，《中國現代文學研究叢刊》，2008年第5期，頁104-110，以及〈劇本改編藝術的奇葩——《夜店》話劇到電影〉，《紹興文理學院學報》第31卷第1期（2011年1月），頁79-84；田瑩：〈敘事觀念與電影改編——雷諾阿、黃佐臨、黑澤明對《在底層》改編的比較研究〉，《北京電影學院學報》，2013年第6期，頁26-31；侯敏：〈戲劇改編與人道主義嬗變——高爾基《底層》與師陀、柯靈《夜店》之比較〉，《勵耘學刊（文學卷）》，2015年第1期，頁278-291。

⁹⁵ 畢克偉是首位注意高爾基戲劇改編成中國話劇與電影後產生質變的學者，請參見同前註。

⁹⁶ Paul G. Pickowicz, "Sinifying and Popularizing Foreign Culture: From Maxim Gorky's *The Lower Depths* to Huang Zuolin's *Ye dian*," p. 24.

的自述、自傳與回憶錄的角度觀之，則可明顯看出，中國影片的編導背景及其經歷並不如高爾基；在真實生活經驗中嘗試過餐風露宿、寄人籬下與飢寒交迫的困窘滋味。因此，這也是為什麼苦幹劇團團員與後來文華電影的工作人員，必須效法斯坦尼斯拉夫斯基的莫斯科藝術劇院全體職員一樣，「集體到角角落落去觀察，去吸收些真實生活」⁹⁷。然而，如此三番社會巡禮也不得要領，卻使這些中國知識分子在觀察底層生活中「感到痛苦」，必須使用想像力盡量地在劇本裏揣摩、在人物中挖掘⁹⁸。可以想見，這些工作人員在舞臺與鏡頭前再現無產階級時，他們對底層寄予的同情與憐憫表露無遺，而對已被刪除的沙欽在原著中一再強調的「尊重」，包括尊重底層人民對生活與生命所做選擇的自由毫不在意。於是，這些中國的知識分子運（濫？）用了自己的同情與想像力努力地扮演著無產階級，並與左翼文藝政治共謀，在影音中增強了階級意識形態的善惡二分化、戲劇化與典型化，藉以達到宣傳的目的。

綜上所述可以清楚看見，地下化的左傾與左翼文藝在國民政府的許可下，檯面上利用翻譯與文藝表面來歌頌底層人民，事實上打擊高層當權的敵人，使得高爾基的創作在中國與蘇聯的命運高度相仿，皆成為共黨利用的對象，使其服膺於政治。高爾基的戲劇從起始進入中國，就帶著相當強烈的政治性，著實難與中國社會發展各個時期的政治背景脫離。高爾基也因此在此之後國共多次分合的時期中，成為中國左翼文藝的同路人，甚至可說是無產階級創作的代言人。在中共建國後，他更理所當然地正式進入「向蘇聯學習」的文壇殿堂，被拱為神主牌供中國作家景仰。

五、結 論

透過高爾基原劇劇本的生成背景，我們清楚地看見了二十世紀初期，帝制俄羅斯社會所遭遇到階級劇烈流動的問題。本文也詳析了世界知名的幾位俄羅斯作家如何利用外在衣飾、言說行為到白紙黑字的作品，把文壇當成階級鬥爭與政治角力的舞臺和擂臺，爭相展演跨階級的自我認同，並試圖搶奪不同階級的代言權與發言

⁹⁷ 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁359；中國電影家協會電影史研究部編纂：《中國電影家列傳》，第7集，頁3-4。

⁹⁸ 同前註。

權。同時，高爾基也把底層階級所帶來的社會衝擊、生命哲學的探索、宗教存在和政治意識形態種種跨領域的問題，濃縮帶進了俄羅斯戲劇的舞臺，為觀眾帶來思考革命的可能性。

迨俄羅斯革命成功，蘇聯在崛起的史達林主義政權下站穩腳步，高爾基也隨之成為「無產階級作家」與「社會主義現實主義」的文藝代言人。然而，從不少同時代的作家回憶錄來看，高爾基從《底層》一夕聲名鵲起後，實際生活逐漸脫離無產階級。革命成功後，他又成為當權者極力籠絡的對象。因此，展演無產階級意識對言必稱真相和真理的高爾基而言，顯得相當弔詭，也與真實相互衝突，跨階級的自我展演益發成為不可能的任務。蘇聯為了繼續推廣全世界的無產階級團結起來，並鞏固內部全體一致的權力機制，更成了妝點高爾基的強力班底，先是利誘，後為逼迫高爾基繼續共謀合作，務求此一展演持續而成功。

在《底層》政治化、全球化與在地化的展演過程中，高爾基對中國當代文壇的影響力不容小覷。本文闡述高爾基如何在國共分合的關鍵時刻，適時地扮演無產階級革命的號召者，吸引左傾與左翼知識分子作家投入創作，共同加入扮演「到民間去」的無產階級文藝代言人。當中國化的《夜店》在展演底層人民生活的同時，即是反對這些作家再現的黑暗時代與黑暗政權，藉以在戲劇院與電影院的觀眾間點燃革命的契機。

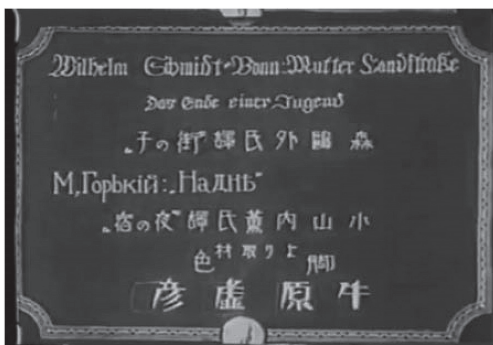
最後，《底層》一作從跨階級、跨領域（包括從戲劇到電影）到跨文化的實踐中，我們可以清楚看見，底層自身從未言說，也不具有話語權。因為這些代言人與發言人盡皆小資產階級，亦或知識分子出身，當中不少中國文藝工作者更是來自所謂的「書香門第」。儘管曾有知識分子流落底層生活，但是《底層》最終卻是透過爬上高層的他者述說而被賦予行動權。中國在地化創造出來所謂的勞動天堂：希望能「看到愛，看到光明，看到善良與真摯的品德」（附圖十五），並非底層的希望，而是知識分子認為底層該有的希望。是故，不論是托爾斯泰，抑或高爾基，甚至到改編《底層》的各國工作人員，從日常生活中的自我展演，到全球化與在地化的跨文化集體演出裏，展演無產階級意識，其實呈現的是不同社會時空與文化情境的不同自我的不同面具。這些貴族、書香門第，或者小資產階級知識分子的展演，企圖共同經營關懷底層的印象，最終卻忽略了高爾基創作的原意：尊重追求心靈自由的底層人民對生活的選擇，即使他們淪為生活的奴隸。

追求自由的高爾基，曾經深信革命後所有奴隸終將和惡魔魯卡一樣地消失，

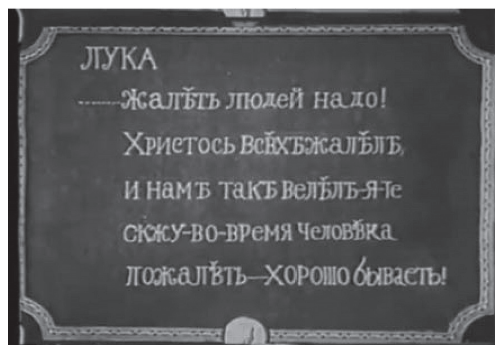
卻從未想過自己有朝一日成為被史達林綁架的演員和人質。至於那些大部分參與中國化《夜店》的話劇與電影工作人員，在政權更迭的時刻也冀望著「解放」後的光明，或許意想不到二十年後的文化大革命，他們將由舞臺與鏡頭前的扮演變成真正被打入「牛棚」底層去生活。當中一些過於相信、入戲太深的作家，猶如原作《底層》的演員、中國化戲子的命運一樣，捱不住夢想與真實落差過大的痛苦，終而走向自殺一途。如此看來，高爾基的《底層》不僅挪引了《販夫》戲裏戲外男演員的命運為世人所鑑，更是意外地影射了二十世紀後半葉中國文壇的部分文藝工作者，可謂戲如人生，人生如戲。



附圖三：《知識》出版社的作家們。下排左起高爾基、安德列耶夫、布寧、戚列蕭夫(Н.Д. Телешов)，上排左起史奇塔列茨(С.Г. Скиталец)、夏里亞賓、奇里科夫(Е.Н. Чириков)



附圖四



附圖五



附圖六



附圖七



附圖八



附圖九



附圖十



附圖十一



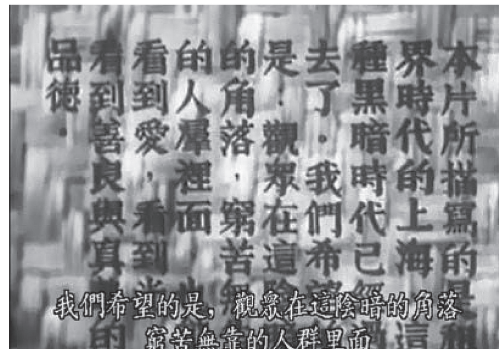
附圖十二



附圖十三



附圖十四



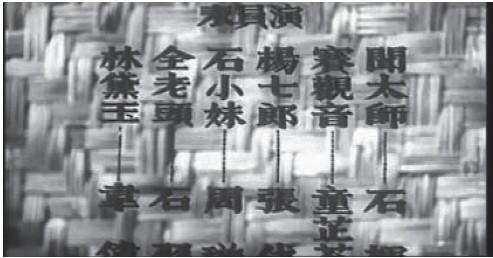
附圖十五



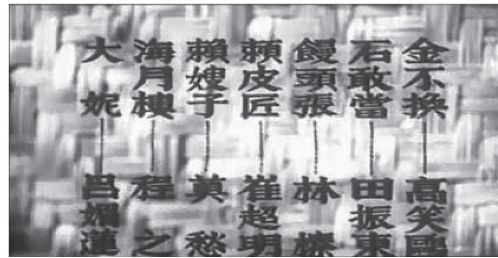
附圖十六



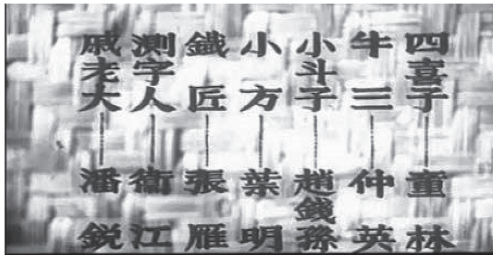
附圖十七



附圖十八



附圖十九



附圖二十

徵引書目

- 中國電影家協會電影史研究部編纂：《中國電影家列傳》第7集，北京：中國電影出版社，1986年。
- 中國社會科學院文學研究所總纂：《中國文學史資料全編》，北京：知識產權出版社，2010年。
- 王智量等著：《俄國文學與中國》，上海：華東師範大學出版社，1991年。
- 戈寶權：《中外文學因緣——戈寶權比較文學論文集》，北京：北京出版社，1992年。
- 田 瑩：〈敘事觀念與電影改編——雷諾阿、黃佐臨、黑澤明對《在底層》改編的比較研究〉，《北京電影學院學報》，2013年第6期，頁26-31。
- 托爾斯泰著，許海燕譯：《人為什麼而活》，臺北：志文出版社，1995年。
- _____，王敏雯譯：《人依靠什麼而活：托爾斯泰短篇哲理故事》，臺北：木馬文化，2015年。
- 亨利·特羅亞著，單 飛譯：《高爾基》，北京：世界知識出版社，2000年。
- 帕維爾·巴辛斯基著，余一中、王加興譯：《另一個高爾基》，南京：譯林出版社，2012年。
- 茅 盾：〈高爾基與中國文壇〉，《時代》第23期（1946年6月15日），轉引自《茅盾全集》，合肥：黃山書社，2012年，頁335-336。
- 俄羅斯科學院高爾基世界文學研究所集體編寫，谷 羽、王亞民等譯：《俄羅斯白銀時代文學史》第2冊，蘭州：敦煌文藝出版社，2006年。
- 侯 敏：〈戲劇改編與人道主義嬗變——高爾基《底層》與師陀、柯靈《夜店》之比較〉，《勵耘學刊（文學卷）》，2015年第1期，頁278-291。
- 郝長海、賈植芳等編：《中國現代文學總書目·翻譯文學卷》，北京：知識產權出版社，2010年。
- 高爾基著，林 陵譯：《小市民》，收入《高爾基劇作集》第1卷，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- _____，高惠群、安 冬、顧生根譯：《童年·在人間·我的大學》，上海：上海譯文出版社，2002年。

- 高夫曼著，徐江敏、李姚軍譯：《日常生活中的自我表演》，臺北：桂冠圖書公司，1994年。
- 夏衍：《夏衍全集》第3卷，杭州：浙江文藝出版社，2005年。
- 陳建華：《中國俄蘇文學研究史論》第2卷，重慶：重慶出版社，2007年。
- 張理明：〈柯靈在上海淪陷時期的話劇改編〉，《中國現代文學研究叢刊》，2008年第5期，頁104-110。
- _____：〈劇本改編藝術的奇葩——《夜店》話劇到電影〉，《紹興文理學院學報》第31卷第1期，2011年1月，頁79-84。
- 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，北京：中國戲劇出版社，1990年。
- 斯坦尼斯拉夫斯基著，鄭雪來、湯蕪之、姜麗與李邦媛等譯：《斯坦尼斯拉夫斯基全集：論文·講演·札記·日記·回憶錄》第5冊，北京：中央編譯出版社，2012年。
- _____，史敏徒譯：《斯坦尼斯拉夫斯基全集：我的藝術生活》第1冊，北京：中央編譯出版社，2012年。
- 韜奮（鄒韜奮）編譯：《革命文豪高爾基研究》，上海：生活書店，1933年。
- 高爾基著，小山內薰譯：〈夜の宿〉，《三田文學》第1卷第7號，1910年11月，頁1-137。
- Culler, Jonathan. *Saussure*. New York: Fontana Paperbacks, 1986.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books, 1959.
- Gorky, Maxim. *Reminiscences of Leo Nikolaevich Tolstoy*. Translated by S. S. Koteliansky and Leonard Woolf. New York: B. W. Huebsch, 1920.
- Pickowicz, Paul G. "Sinifying and Popularizing Foreign Culture: From Maxim Gorky's *The Lower Depths* to Huang Zuolin's *Ye dian*," *Modern Chinese Literature* 7.2 (Fall 1993): 7-31.
- Басинский, П.Б. *Горький*. М.: Молодая гвардия, 2005.
- Брокгауз, Ф.А., Ефрон, И.А. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Санкт-Петербург: Брокгауз — Ефрон, 1907.
- Бунин, И.А. *Собрание сочинений в девяти томах*. М.: Художественная литература, 1967.

- Горький, Максим. *Собрание сочинений в 30 томах*. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949-1955.
- _____. *Полное собрание сочинений в двадцати пяти томах*. М.: Наука, 1970.
- Гельрот М., “Ницше и Горький (Элементы Ницшеанства в творчестве Горького),” *Максим Горький: pro et contra*. СПб.: РХГИ, 1997, вступ. ст., сост. и примеч. Зобнина Ю.В.
- Меньшиков, М.О. “Красивый цинизм,” *Максим Горький: pro et contra*. СПб.: РХГИ, 1997, вступ. ст., сост. и примеч. Зобнина Ю.В.
- Мережковский, Д.С. “Чехов и Горький,” *Максим Горький: pro et contra*. СПб.: РХГИ, 1997, вступ. ст., сост. и примеч. Зобнина Ю.В.
- Ушаков, Д.Н. *Толковый словарь русского языка в 4-томах*. М.: Государственный институт «энциклопедия», 1935.
- Станиславский, К.С. *Моя жизнь в искусстве*. М.: Государственное издательство "Искусство", 1954.
- Чехов, Антон. *Собрание сочинений в 12 томах*. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.