

VOICE OF OCTOBER

文學·演劇·電映·繪畫·
雕刻·建築·音樂

蘇俄藝術
總論

克己
識

蘇俄藝術總論

——文學·戲劇·電映·繪畫·彫刻·建築·音樂——

克己譯

版權所有
不准翻印

蘇 俄 藝 術 總 論

一 九 三 三 年 二 月 初 版
一 九 三 三 年 十 月 再 版

著 者 弗 理 曼 等

譯 者 克 己

發 行 者

上海北四川路永安里104號

國 際 書 局

南 京 廣 賢 街 107 號

報 紙 平 裝 一 元 二 角
道 林 紙 平 裝 一 元 四 角
道 林 紙 精 裝 一 元 八 角

原著者序

觀念常常是尾隨於事件之後，所以，西歐諸國對於蘇維埃聯邦之經濟底，並政治底封鎖鬆解不久，又繼續以隱蔽革命的文化的成果底，一種智識的封鎖，這是不足驚異的。在這一點上，各衆國比若于歐羅巴諸國，特別是比德國要遲些；德國既經在很多年前就翻譯了蘇維埃的小說和詩，上映了蘇維埃的映畫。我們（美國）從事於移植，還不過是二三年前的事。比方，十月革命已經十年過去了的一九二七年，依然存在着一種背理的情勢：——即是：一方面，我們有許多詳細敘述蘇維埃聯邦之政治的，經濟的，及社會的成果的書籍；另一方面，觸到蘇維埃的文學·繪畫·演劇·映畫的書籍，則寥若辰星。所以，結果，甚至今日享有令名的諸雜誌，關於蘇維埃的政治或經濟的記事，會當作幼稚的東西隨手擱置也好，而關於蘇維埃藝術的記事，則照常掲載；這乃是當然的。最近，在去年，即革命後十二年，一個自由主義的紐約週刊什誌，掲載了一篇論說，哀悼『現代俄羅斯文學的悲劇』，說俄羅斯文學，在其主題上，『被制限於狹隘的，官僚的

共產主義的觀點」，作家因為要「否定藝術的自由」，所以，是必須「放棄一切個人的，或心理的問題」底文學；在那裏，「抒情詩的性質，是禁制的」，才能的發達，「全然被抑制，或至少受着阻礙」。

雖然在托洛茨基 (Trotsky) 的著名的「文學與革命」，及哈利·弗蘭納根 (Hallie Franagan) 與亨特利·加爾達 (Huntry Carter) 的蘇維埃演劇的研究，用英文出版的現在，這樣的文章，也依然揭載着。

雖然這樣，但是，在過去兩年間，這國家對於蘇維埃藝術及文學的關心，由於直接的接觸了其若干的成果而增大了。這，第一，關於映畫，就是這樣。蘇維埃映畫，在一九二八年，僅以三數映畫為代表；但是，從那以後，遂增加至四十種以上。在過去兩年間，我們有了亞歷山·托爾斯泰 (Alexei Tolstoi) 皮爾涅克 (Piliak) 馬耶哥夫斯基 (Majkovsky) 尼沃洛夫 (Neverov) 柯倫泰 (Kollontay) 阿格涅夫 (Ogniev) 格拉哥夫 (Grakov) 以及伊利亞·愛蘭堡 (Ilya Ehrenburg) 底作品的翻譯。另一方面，蘇維埃繪畫，在我國，知道的，幾乎沒有。蘇維埃作曲家的作曲，祇有一二在紐約演奏過；蘇維埃演劇，也祇有一篇戲曲「赤鏽」代表而已。

對於蘇維埃文學及映畫的注意的增加，與對於蘇維埃其他藝術的注意的不

表示蘇維埃文學及藝術，在蘇維埃生活上，並在各種藝術皆成爲不可缺的要素底文化革命上，所演的任務之全般的概論底必要。本書就是爲這一個企圖。這，不以僞飾是一個徹底的，和詳細的研究；只不過爲了關於這一分野的同樣的展望缺乏的緣故，將蘇維埃文學·演劇·映畫·繪畫·音樂，之主要的傾向描一輪廓，爲一種準備的略圖而已。研究的大部分，專事於文學。這，是因爲在冊籍之間，詩及小說的翻譯 比映畫音樂所給與的同等的直接的印象，更輕易的緣故。關於文學的部分，不是悉心讚揚或責咎，也不是悉心非難或辯護，只是想將一九一七年革命以後，蘇維埃俄羅斯所生產的重要的文學文件，作蒐集，對照，說明而已。有可能時，在這研究上，爲使讀者盡可能地得以直接認識他們，已要求了蘇維埃作家，蘇維埃小說的主人公告白自己。關於其他的藝術的部分，同樣，關於這些部分，其目的，不是想解釋蘇俄，而是讓蘇俄去解釋其自己。貫徹本書全體的目的，是把關於現在形造的蘇維埃生活的全複雜性的，數多的，常常互相鬥爭的心理底並社會底諸勢力之比較尖銳的理解，與比較有活力的綜合，貢獻國內（美國）。

這概論之中所提供的材料，希望對於美國已經出版的，關於蘇俄之歷史的，社會學的

，並經濟的研究，能有多少有價值的補足。確實的，關心於現代的世界的人，不論誰，也不能輕輕看過在蘇維埃聯邦的豐富，而且多彩的藝術及文學之中所能看到的極其暗示的材料。

Joseph • Freeman.

紐約 一九三〇年一月。

譯者的話

本書是一九三〇年由美國的“Vanguard Press”用『Voice of October』，副標題“Art and Literature in Soviet Russia”的形式出版。

它的內容，是敘述蘇俄一九一七年革命後，偉大的革命藝術，怎樣跟着其政治經濟機構上的變遷，而刻刻變其顏容——再組織，再生產——從藝術之鐵和血的時代，踏過各流派的蜂起，論爭，以及黨政策的確立；走進統一的和建設的時代。

在戰時共產主義時代，一切藝術，都居於癱瘓的狀態。紙張的缺乏，印刷機械的荒廢，一般的詩歌小說，不能大規模地出版；美術家也不能從事於描繪畫報的工作；同時，由於國際帝國主義的封鎖，映畫演劇也惱於技術設備的不足。一般人的耳目，都集中傾向於政治事件的『旋風』。結果：這時代之最特色的現象，是在列甯格拉的文學家，集合為『文學家的家』，作家（主要的，是『塞拉皮安兄弟』(Serapion Brotherhood)的青年作家)。將自己的新的作品，用口頭，或原稿發表。在莫斯科的各種各色的咖啡店裡——如托華斯加耶(Tverskaya)街的『Domino·Cafe』，變作了文學的中心。在那

裏：詩人朗誦詩，批評家讀論文，教授編科學的講義。另一方面，美術家·演員，不得有現身的手段，遂自己站在風頭裏，作標語壁畫的宣傳。

這時期，是意像派和未來派，自命爲布爾塞維克的御用詩人，操縱文壇活躍的時代！——特別是所謂『宣言·標語』的時代。

一九二一年新經濟政策的確立，同時意像派，未來派也跟着在文壇上消聲匿跡了。以團體的話說：『鍛冶場』，站了支配的地位。這一時期，是比較的年少的普羅列塔利亞藝術團體（如『十月』，『青年親衛隊』），如雨後春筍般的接踵成立，宣言，論爭，氣勢煊赫的時代。文學上之政策的確立，也就在這一時期；接着，映畫演劇上的政策，也經幾次的集會而確立了。

由於藝術領域上的政策的確立，分裂傾軋的各種藝術團體，也趨於統一的機運。促藝術成爲和民衆共同呼吸，和民衆搭肩齊驅的藝術。蘇俄的革命的藝術，像一面照妖鏡般的光大，反映出今日在資本主義制度下，躲在象牙塔裏，自蔽爲藝術而藝術的喪鐘的藝術家；和籠閉自己的感情在『自我』的意識裏發展的，手淫的，意像的文學家，是平等的卑鄙齷齪！

本書貫徹全部的主旨，如原著者所說：是盡可能地使俄國民衆自身，獨白他自己的藝術底意德沃羅基，和登場報告他創造的藝術的實跡。所以，讀者讀完本書之後，關於蘇俄藝術，——經過疾風暴雨的非常時，而邁進於成功的建設的途途上的藝術全姿容，便可歷然在目。

在國內，最近數年來，關於蘇俄藝術的介紹——特別是文學作品的移譯，常見不鮮。而能以如本書之全般的，將藝術的全部面，綜合的地總論的，則尚無。在這一點上，本書的移植，對於研究，或關心蘇俄藝術的發展的人未始不無補足。

本書，是J·弗理曼 (Joseph·Freeman) 、J·枯尼茲 (Joshua·Kuniz) 和L·洛梭威克 (Louis Lozowick) 三人的共著。他們都是從事美國的馬克思主義藝術理論的發展，和『New Masses』雜誌的同人。

J·弗理曼，是文藝批評家，曾和Scott·Nearing 共著『Dollar Diplomacy』。——此書已有中譯本。

J·枯尼茲，是俄國文學的研究者，曾著『俄國文學與猶太人』(一九二九年)。

他的文學的研究方法，是分解文學的類型（Literary Pattern），與產生此類型的時代之經濟底，社會底，並心理底事情的關係的方法。與『偉大十年間的文學』（Literatura Wyelikovo dyesyatilyitiya）底著者D. S. 哥根（Kogan）對比看來，是極惹人興味底的。

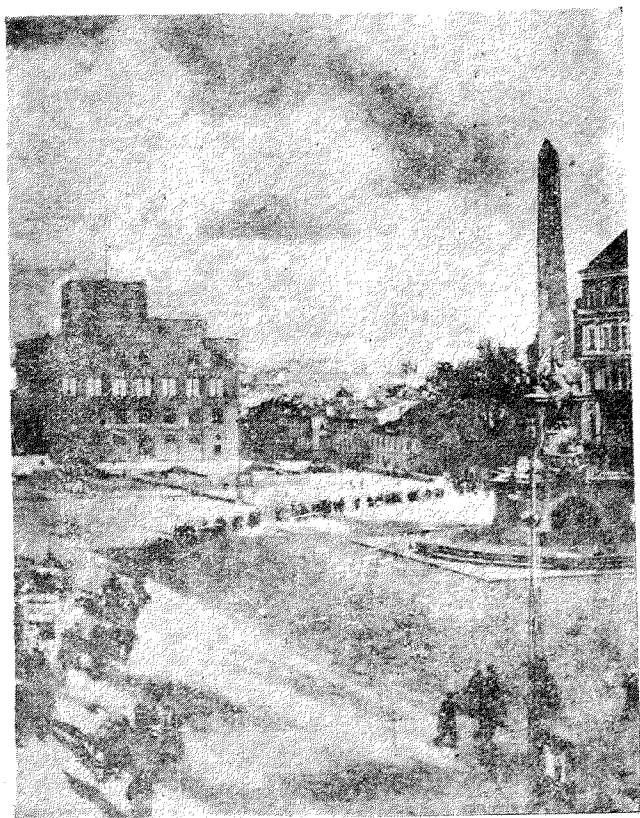
L. 洛梭威克，是畫家，現年四十歲的勞働者。生於俄國。現在美國從事於多方面的活動。

譯者蓄心移譯此書，是一年前最初看完此書之後，因種種關係，旁置已久。得着筆從事，乃今年四月間由熱病的都市的脈搏裏，喘流到森然沉默，夜裏死寂得可怕的野外，謀省衣節食，過自炊生活後事也。

執筆之次，不幸精神嘗遭受意外的衝擊，然猶忠實從事。雖草率完成，寸心仍感無限欣慰。

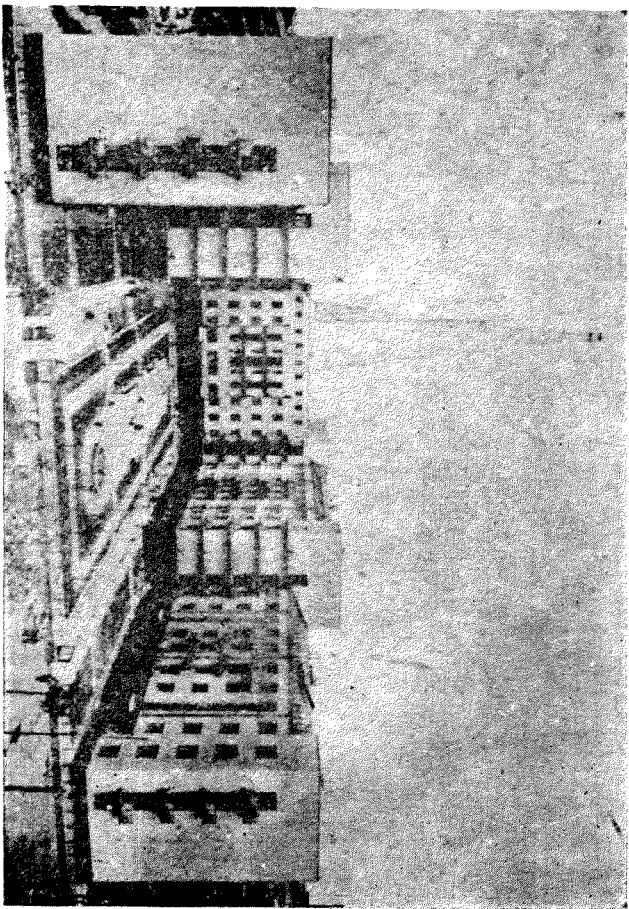
本書的敘述是在五年計劃開始止。因此關係，譯者曾擬作一篇『蘇俄五年計畫與藝術』，插附編末，冀成完璧；因出版的方便，結果，終於斷念了。

一九三二年七月七日。 譯者於東京市外。



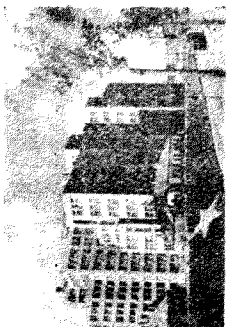
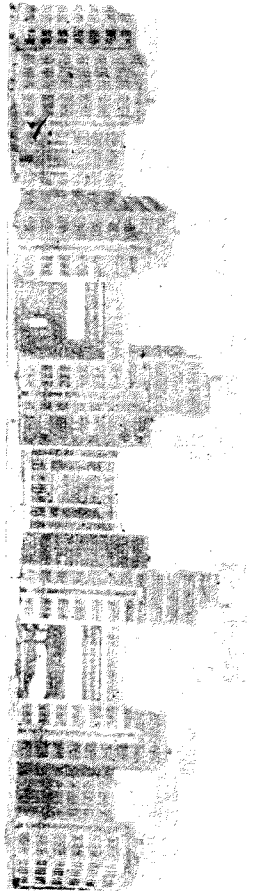
列甯研究所(左) 革命尖塔(右)

蘇維埃廣場(中央)



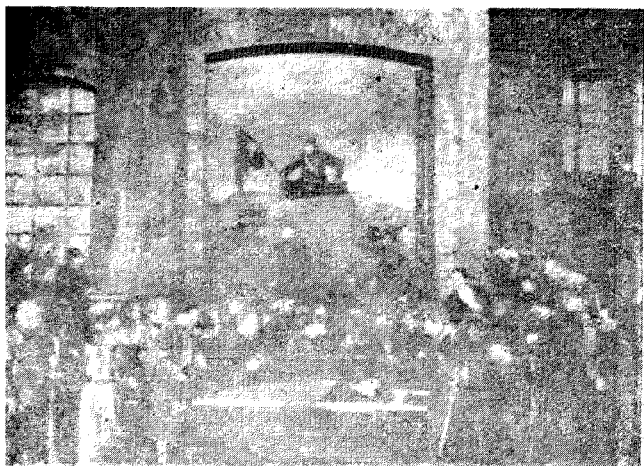
收音機播送局

(周圍的建築是播送局員的住宅)

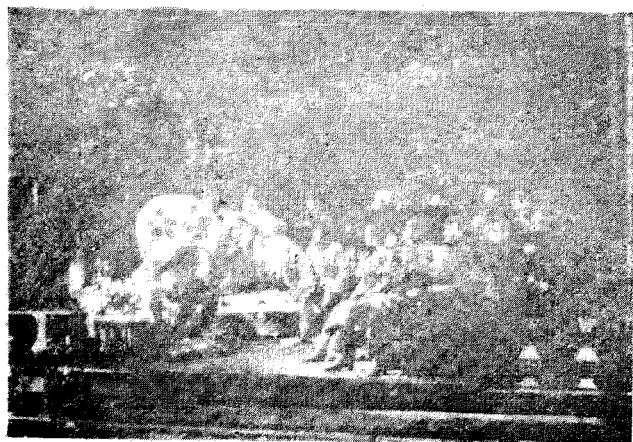


哈爾哥夫國家實業會館

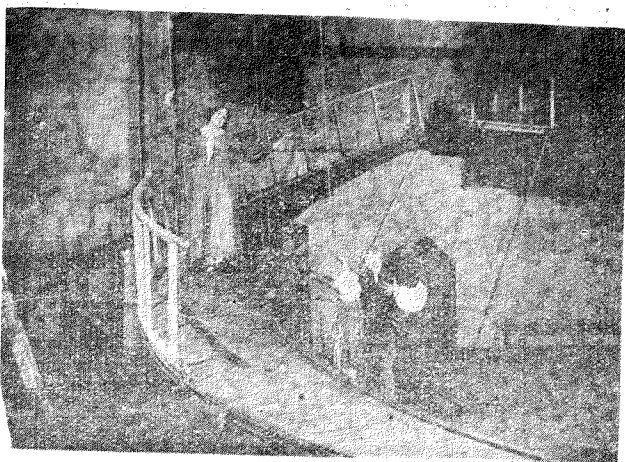
(內包含事務所、官廳、旅館、劇場...)



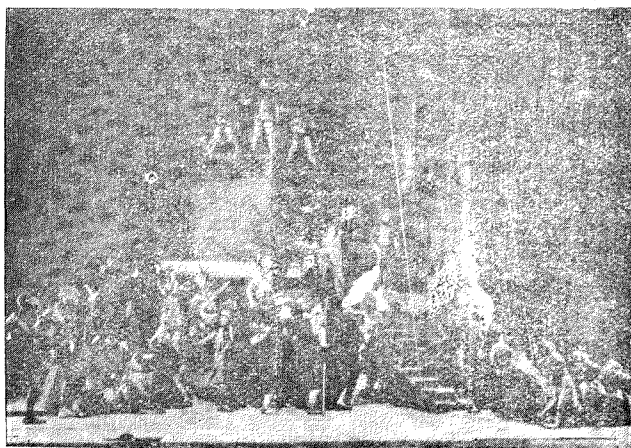
伊凡諾夫作『鐵甲車』的舞臺面



高高爾作『檢察官』的舞臺面



阿斯托洛夫斯基作『森林』的舞台面



『Antigone』的舞台面



「怒吼罷，中國」的舞台面



映畫「春」的畫面

基輔攝映所製作



映畫『亞細亞的暴風』的畫面



『震撼世界十日間』的畫面



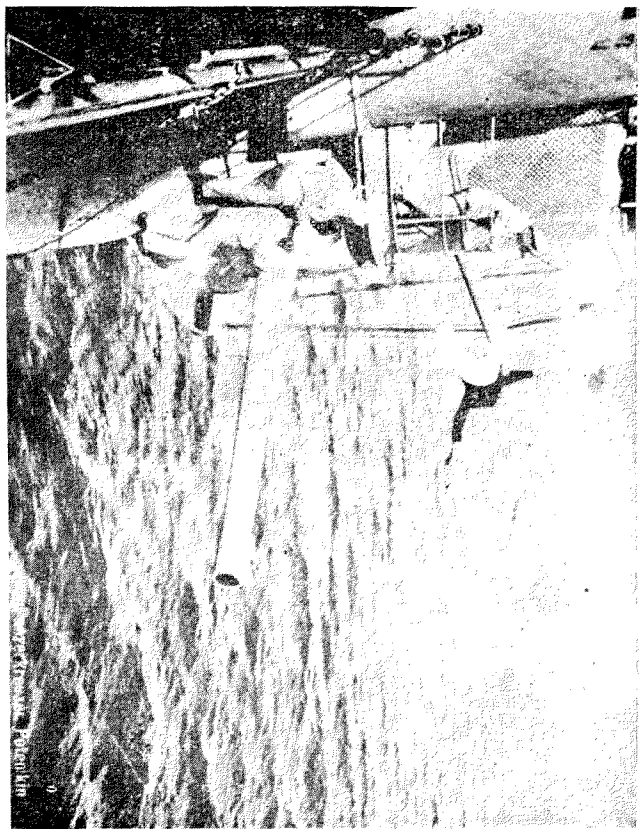
(同 下)



映畫『母』的畫面

普陀夫金監督

映畫『波汀金』的畫面



映畫監督 G · 威爾托夫



映畫監督 V · 普陀夫金

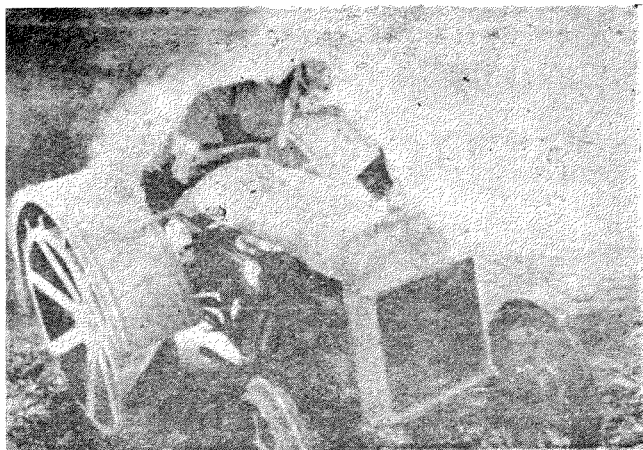




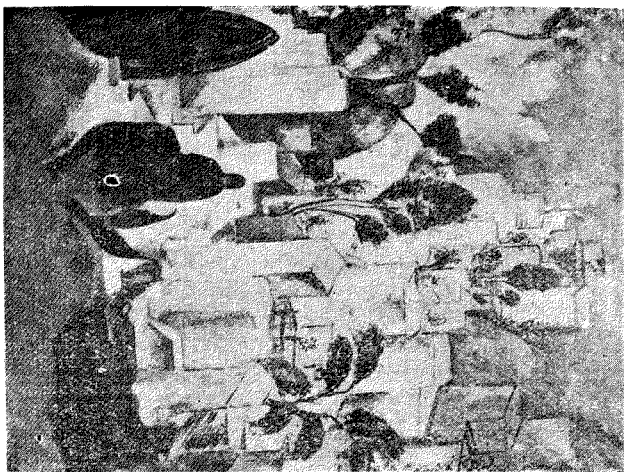
映畫『舊的和新的』的畫面



映畫監督 S・愛因生斯坦



『舊的和新的』的畫面



『東城』

P. Kuznetsov 作

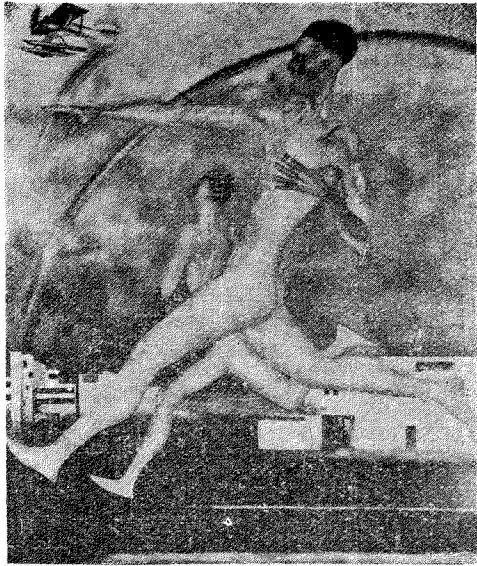


『春天的景色』

A. Kuprin 作

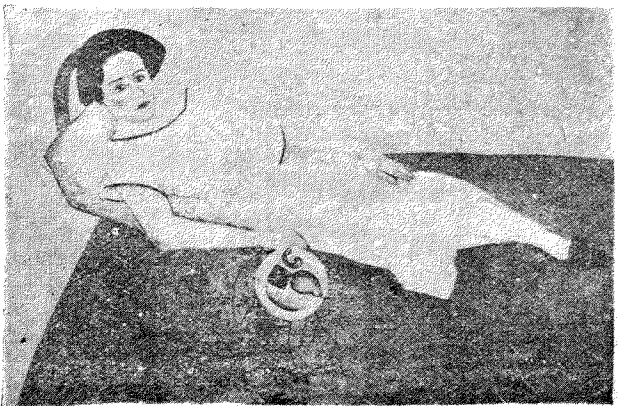


(同 前)



「競走」

Pimenov 作



「偃臥的人」

D. Sterenberg 作

『希望好的收成』

Kostiznitzin 作



『布爾塞維克』

Kustodiev 作

「森中的少女」

A. Arekbipov 作

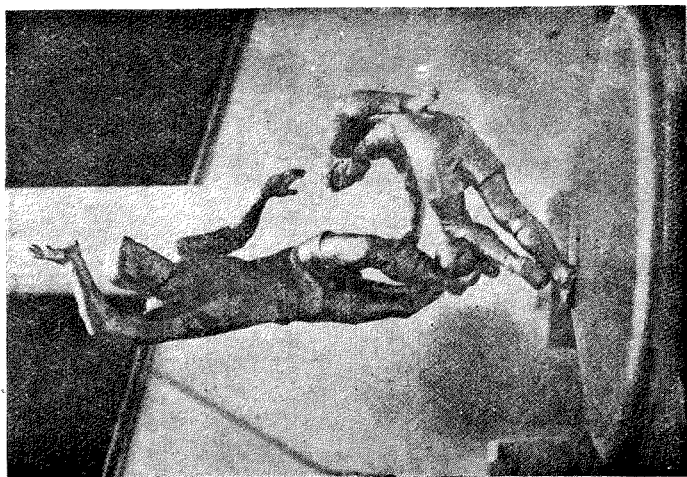
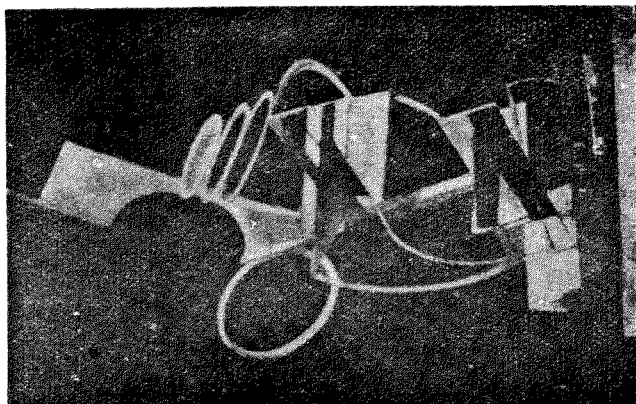


「某健俗的肖像」

P. Williams 作

「構成」

Cabo 作



「足球」

Chiakov 作

目錄

譯者的話

原著者序

第一章 過去與現在

約塞夫·弗理曼

蘇俄文學的根源——關於高爾基及陀思托夫斯基之列寧的見解——關於托爾斯泰之列寧的見解——革命前的智識階級——未來派——藝術之社會的基礎——藝術與階級——藝術的社會化——蘇維埃藝術的目的——蘇俄的出版——新聞——壁報——文學的團體——普羅列塔加爾特——普羅列塔利亞文化的蘇維埃指導者的見解——蘇維埃的雜誌——步哨——關於文學的黨的見解——混沌的酵母——關於文學的黨的決議。

第二章 蘇維埃文學上的人物

J·枯尼茲

普羅列塔利亞——智識階級——農民——納普和康閱尼斯特——再建設和工場勞動者——官僚和專門技術家——一九二一年以後的智識階級——一九二一年以後的農民——新富農——農村的酵母——文化戰線——家庭戰綫

第三章 蘇維埃演劇

L·洛梭威克

J·弗理曼

學院劇場——莫斯科藝術戲院——華克坦哥夫劇場——猶太人·凱末尼劇場——泰洛夫劇場——梅耶荷爾德——小劇場——普羅列塔加爾特運動——M G S P S 劇場——農民劇場——木偶戲——兒童劇場——劇及劇作家

第四章 蘇維埃映畫

J·弗理曼

蘇維埃映畫的目的——S·愛因斯坦——「波汀金」——關於蘇維埃映畫之愛因生斯坦的見解——「每個廚子都應該是支配的」——集中化的映畫——作爲武器的藝術——蘇維埃映畫的主題——加爾·拉謨爾與木匠——「舊的和新的」——V·普陀夫金——亞歷山太·洛謨——「罪惡的鄉村」——蘇維埃映畫的發展——映畫產業的組織——映畫勞動者的訓練——集團藝術——映畫的方法

第五章 蘇維埃繪畫和建築

L·洛梭威克

蘇維埃繪畫——革命前期的團體——未來派——構成主義——亞弗爾 (Akhr)
——美術學校——博物館——蘇維埃建築

第六章 蘇維埃音樂

J·弗理曼

俄國音樂的背景——音樂和大衆——蘇維埃作曲家——蘇維埃歌劇——少壯作曲家——革命音樂——蘇維埃演奏會——音樂的大衆化——收音機的播送

插繪目次

1. 列寧研究所和革命尖塔
2. 收音機播送局
3. 哈爾哥夫國家實業會館
4. 演劇
 「鐵甲車」的舞臺面
5. 同
 「檢察官」同
6. 同
 「Artifone」同
7. 同
 「森林」同
8. 同
 「怒吼罷，中國」同
9. 映畫
 「母」的畫面
10. 同
 「亞細亞的暴風」同
11. 同
 「波汀金」同

- | | | | |
|-----|---------|-------------|----------------|
| 27. | 同 | 「構成」 | |
| 26. | 同 | 「足球」 | |
| 25. | 同 | 「競走」 | |
| 24. | 同 | 「布爾塞羅克」 | |
| 23. | 同 | 「冀望好的收成」 | |
| 22. | 同 | 「某優伶的肖像」 | Kostiznitsin 作 |
| 21. | 同 | 「森中的少女」 | Williams 作 |
| 20. | 同 | 「偃臥的婦人」 | Arakbipov 作 |
| 19. | 同 | 「東城」 | Steren berg 作 |
| 18. | 繪畫 | 「海的景色」 | Kuznetzov 作 |
| 17. | 同 | | Kuprin 作 |
| 16. | 同 | | 愛因生斯坦 |
| 15. | 映畫監督的肖像 | | 普陀夫金 |
| 14. | 同 | 「舊的和新的」 | 威爾托夫 |
| 13. | 同 | 「春」同 | |
| 12. | 同 | 「震撼世界的十日間」同 | |

過去與現在

J. 弗理曼 (Joseph. Freeman)

蘇俄文學的根源

蘇俄文學，不獨在一九一七年布爾塞維克革命所創造的生活有其根源，而在革命前的俄羅斯所發展的某種文學的傳統中，也有其根源。蘇俄作家的詩，小說，雖然帶有特殊的宣傳的，政治的色彩，但我們要想起俄國文學，在過去一世紀以上，宣傳的政治的傾向，已經占了支配的地位。文學，是智識階級的所產，俄羅斯帝國之專制主義的特質，是制阻一般大眾——包含智識階級——之直接參與政治生活。出版物，要受極端的檢閱；關於社會問題之公開討論，是困難，而且危險的。社會的鬥爭潛行着，結果上來，像不得以直接表示的，便用了間接的手段。十九世紀前半的貴族階級，中產階級的智識份子，和以後的勞働階級的智識份子，他們都將不得以明白言表的論說，寓形於小說中

去表現。這樣的情勢，使十九世紀全般的俄國文學，比單純娛樂要好的東西，那是將只能在與現實的社會的鬥爭連結着最密接的關係中纔能獲得的『深度』，給與俄國小說。俄國許多偉大的作家，直接的接觸到社會的鬥爭。他們參加帝政主義的排除的，帝國被壓迫階級的非合法的政治活動。俄國文學上之幾多重要的人名，可以在爲了攻擊帝制主義而受投獄或放逐的政治『犯人』之中找出來罷。拉狄采夫 (Radischev)，普司金 (Pushkin) 拉門托夫 (Lermontov) 車勒芮綏夫斯基 (Chernishevski) 黑爾遜 (Herzen)，畢沙列夫 (Pisarev)，以至於青年時代的陀思托夫斯基 (Dostojevski)，他們都是爲了政治的言辭，及政治的活動而被放逐。從這同一的命運救起托爾斯泰 (Tolstoi) 的，是因爲他那高臨的社會的地位與世界的名聲。

關於高爾基及陀思托夫斯基之列寧的見解

俄國作家的這尖銳的社會意識，給俄國小說予切實的政治的辭鋒。和沒有一個集團，能如後來所知道的康閔尼斯特的革命家們一樣，去徹底的討論諸著作。爲着這樣，若是

我們考究了對於革命前之某種古典的康閔尼斯特（Communist）的見解，那末，現代蘇俄文學的傾向，就可以更明瞭。

現世紀之最初的廿年間，M·高爾基（Maxim Gorki）積極的，與布爾維塞克的集團連結着。他是柯甯的親友，和定期的寄稿給布爾塞維克新聞的人。一九一三年，發表對莫斯科藝術戲院上演陀思托夫斯基的作品——『依靠的人』底抗議文。這脚本，是把嘲諷革命家，力說神的探求的陀思托夫斯基的反革命的小說去排演的。高爾基攻擊這篇戲曲，是『藝術的地疑惑的』及『社會的地有害的』。他的抗議文，捲起了自由主義的，及反動的報紙之恐怖的騷動。他們掲載一大批辯護陀思托夫斯基的論說。對於這，高爾基再以一篇文章答覆。這議論愈益發展着：不是『藝術的地疑惑的』是什麼，而是關於『社會的地有害的』是什麼這一點了。論爭的中心點，變在陀思托夫斯基的『求神』；文學上的問題，變為近代社會之宗教的任務底社會問題了。高爾基，用他自己以為是革命的觀點去表現，聲稱：『神不是可以探求的，而是創造的。』在這一點上，列寧參加了文學的論爭。列寧於當作如新興普羅列塔利亞文學的代表者高爾基，雖然有濃摯的親愛，但也還寫了一封嚴肅的信給高爾基，信中，直觸到陀思托夫斯基所提起的問題的

核心。

「你反對求神，」列寧寫給高爾基：「因爲你祇想以創造的神去替換它……求神與創造的神和生產的神底差別，比黃色的惡魔與青色的惡魔底差別，一無少異。……創造的神，那不是侮辱自己之最卑劣的形式嗎？浪費自己的時間去創造神，或就祇以認容那創造的這些人們，都是用最卑劣的方法侮辱自己。因爲他們不是以他們的精力去行動，而是從事於自己冥想和自己反省。這些人們，喜歡以自己的「自我」之最不爽口的，最蹙蹙的，最奴隸的面影——雖然也是人類之最卑賤的面影——耽於可愛的冥想；把自己的自我，依自己之神的創造而神聖化。不是從個人的，而從社會的觀點看來，一切創造的神，除掉了駭愚的小布爾喬亞的脆弱庸俗底，「絕望與疲勞」底，夢想的逃避的小布爾喬亞底「獨善其身」的自己冥想之外，一點什麼都沒有。」

關於托爾斯泰之列寧的見解

托爾斯泰，和陀思妥夫斯基一樣，也惹起過美學問題以上的問題。他捲起了深刻的社

會底，政治底問題。俄國智識階級之議論的爭執，就是這一類的問題。在現代俄國文學上占支配的見解的布爾塞維克們，沒有把托爾斯泰小說中的美學的要素，和社會的要素混同。

『我們不能否定，』列寧說：『或立意否定托爾斯泰之藝術的天才。我們不能把不單給我們與俄國生活之無比類的描寫，而且給我們與世界文學上之最高典型的作品底真實的藝術家——托爾斯泰之有價值的一方面完全拋棄。托爾斯泰，不單只超乎故事作者以上，他是一個社會階級的聲音，他是農民貴族的小說家。在這理由上，他對於當時潛藏着勢力的勞働者，農民的革命有明確的關係。列寧想以勞働者自己向自己發問：關於托爾斯泰所引起的一切興奮的原因，是什麼？』那表現的，是我們革命之怎樣的弱點？』

列寧主張：托爾斯泰不了解普羅列塔利亞運動，革命與他很生疏；托爾斯泰用他藝術的天才的全力，用他的一切偉大的感化，去證明革命的無益和罪惡；托爾斯泰，是努力使大眾信服，而拋棄階級鬥爭和對惡迴避一切強力的反抗。托爾斯泰的思想，列寧說：『是我國農民叛亂的弱點與缺憾的一面鏡子，是家長制的小農氏之怯懦的反映。』——托爾斯泰，列寧又說：不單是科學的敵，求神者；而且是一方面恐於農民的革命底，另一方面

面，又恐於益益成長的布爾喬亞底日趨於崩壞的地主貴族的聲音。鼓動托爾斯泰攻擊專制政治並資本主義之某部的，是後者的恐怖。因這緣故，列寧雖然攻擊托爾斯泰之反動的社會哲學，也還促布爾塞維克要將托爾斯泰對於資本主義榨取的攻擊，將『廢棄官許的教會，地主，及他們的支配，殲除『封建政治之一切舊形式和秩序，』』『土地解放及建設代替警察政治的自由。平等的農民底共同社會』的托爾斯泰的欲望，使勞動者大眾理會。列寧附加說：布爾塞維克將那托爾斯泰反映的『想努力完成許多更好的東西底痛苦的憎惡，想丟掉過去的希望，以及他的夢想的成熟，與政治的教導不足，曝露出來罷。在列寧，以爲一九〇九年的托爾斯泰的死，是指示出在一位真實的藝術家的哲學之中所表現的，缺乏精力和 Energy 的革命前的俄羅斯，已經遠離在過去。』

革命前的智識階級

這『精力和力的缺乏，』是革命前的俄國智識階級的特質。智識階級，不消說，不是單一的同質的階級。那是依帝政俄羅斯之基本的諸種社會階級，本質的地所決定的諸種

類中所分化的。地主貴族，僧侶，官吏，農民，及工業勞動者，他們在智識階級與智識階級創作的文學中，都有其代表者。從關於托爾斯泰並陀思托夫斯基的列寧的見解，我們可以看得到代表工業普羅列塔利亞的布爾塞維克，已經把他和典型的俄國智識階級之消極性對立的『行動』的原則，具體化了。這血型（智 階級的典型——譯者——）在摩塞耶，渥爾涇（Mossaye Olein）的著書：『俄國革命的精神』上，已經描寫得盡善了。照渥爾涇說：俄國智識階級，自始就是一個比實際生活，甯對理論更抱有興趣的文人。他以理論去代替行動，對於最新的思想抱有一番熱意。被帝政專制政治所束縛的他，渴望着西歐，熱心地接受西歐的時代思潮。不能把這些思想見諸於行動的他，所以，不接受最實踐的思想，祇接受最『進步的』思想。在行動的世界的這種摧拆，把俄國智識階級驅逐到內省，自己分析，自己非難的道路上。出身在貴族或布爾喬亞的智識階級，拋棄他們自己的社會階級，而聯絡大眾。他們被大眾，特別是農民的極深的神祕的尊敬之念所動，充滿着自己犧牲的精神，到『民間』去。

使智識階 活氣的『進步的』思想，在俄國的小說，詩，戲曲，音樂，及繪畫中，可以看得出他們的表現。在十九世紀前半，俄國文學，是斯拉夫精神與西歐精神差異角逐

的戰場。在十九世紀後半，把工業主義看作和俄國經濟生活的基礎全不相容的外國產物一樣的人民派（Narodniks），與承認工業主義，階級鬥爭，叫起達到共產主義之第二階段普羅列塔利亞獨裁底馬克思主義者間的鬥爭，是其最主要的鬥爭之一。

俄國的布爾喬亞知識階級之軟弱的，夢想的特質，已從俄國的古典親炙了我們。不能從事實際行動的人們，不祇是康查洛夫（Goncharev）的『Oblomov』所描寫的，而在屠格涅夫（Turgenev），陀思托夫斯基，柴霍夫（Chekov），安特列耶夫（Andreyev）及其他作家的數多的作品中，也描寫了。除此類的人物之外，俄國文學，又描寫了無智，頑固，自負的，然而在帝政之下握有權衡的行政官的諷刺的面貌。這一類人物的肖像畫，在M·高爾基的『最後』，L·安特列耶夫的『知事』，及莎蒂哥夫，塞特靈（Saitikov, Schedrin）的諷刺詩之中，可以看得出來。同時，許多的作家，描寫俄國的農民生活。格列布·烏思賓斯基（Gleb. Uspenski）的作品，是屬於彈奏田園生活之單調的『大街』（美國的諷刺作家辛克萊·路威斯（Sinclair, Lewis）的代表作品『Main Street』——譯者註）一種類的。烏思賓斯基描寫加斯畢海，是這樣的——：

「到處皆然，」從這裏到亞爾章格爾，從亞爾章格爾到阿德沙，從阿德沙到甘塞加，

從甘塞加又到烏拉第加夫加茲，然後到達於遙遠的普魯士，土耳其的國境……？『到處皆然』，一切都相同，儼若同一的機械所鑄出的，這曠野，這麥穗，這大地，這天空，這人民，這農婦，一切都是同種類，同模型，同色彩，同思想，同衣服，同歌唱的。』

（『旅行回憶斷片』的一節——譯者）這，不消說，是極端的王觀的描寫。因為克林米亞·韃靼人的思想，衣服，唱歌，與亞爾章格爾人的那些共通點，恰好和甘沙斯的密索地派（Methodist）的牧師與阿根廷的科約人之間不能見到一點共通點一樣的緣故。但是烏思賓斯基的不滿，表示出當時的智識階級，用怎樣憂鬱和不安的眼，眺望自己周圍的世界。雖然這樣，但是採取怠惰的地主與灰色的農民的肖像畫底烏思賓斯基的田園生活的描寫，是屬於俄國文學中之最寫實的作品。

俄國之生活場景的這些描寫，是由上層及中流階級的人們所作的。但是，勞働者，農民，也有從他們各自的階級的見地表現社會的鬥爭的他們自身的作家，及被勞働者，農民拉攏來的中流階級出身的作家。在這些作家之中，M·高爾基，是最有名的。然而，好像已經提及了，他們也是的。A·莎拉非莫維支（A. Serafimovitch）是站在普羅列塔利亞立場的，現在蘇俄家代表的一人，在大戰以前，已發表過取材於農民，勞働

者生活的小說。大戰前發表的他的小說之中最優秀之一的『深夜』，是描寫勞働者，農民的開會。在那裏，勞働者向農民解說改善生活的必要。這會議，到農民叫起土地要求時散場。一九〇五年發表的E·采埋哥夫（Eugene. Chirikov）的戲曲『人民』，活生生的描繪出農民與地主之間的鬥爭，農民之可恐的貧乏，和他們對土地的渴望，以及地主們之完全無力。此戲曲，至暗示出十二年後，小規模的農民之敘事詩的反抗的，農民的蜂起作結。M·斯基達列茲（M. Skialetz）的『燃燒的森林』，是一樣表現要求土地的農民的叫嚷。這樣的小說，不祇數百表現。類皆表示從傾覆帝政而集合勢力的俄國民衆那裏所流出的革命的精力如濤湧。『那像一間火燒的屋』，高爾基的『母親』之中，一位年老的婦人勞働者，關於革命運動這樣說：『一個火焰，連了別個火焰，合成一堆的向上燃染；這邊爆發了，那裏又飛了火花，越久越紅，越猛烈。』

民衆第一次企圖推翻帝政的一九〇五年，這火焰，變成了全國的大火。這革命的失敗，使俄國的智識階級陷入於恐怖；曾經『到民間去』，參加革命運動的許多智識階級，現在逃回布爾喬亞方面去了。這時代的文學，反映出智識階級的破產。那是滲透了頹廢厭世主義（Pessimism）和絕望。這是枯普靈（Kuprin）和亞爾志跋綏夫（Artzibashev）

的戀愛小說，馬列茲哥夫斯基（Merezhkovski）的神祕主義，安托列耶夫的自已苛責底時代。這是不足驚異的，許多自由主義的智識階級，在世界大戰時，都要變作完全盲目的愛國主義者（Chauvinists）。從一九〇五年革命的失望，他們遂墮落到擁護帝國主義了。

托洛茨基，在他的著書『文學與革命』上，把全十九世紀到革命（一九〇五年的革命——譯者）止的俄國文學的社會的面貌，要約如次：『我們的舊文學及「文化」，是貴族官僚的表現，是建基於農民之上的。對於自己地位無所懷疑的貴族，和「悔悟」的貴族一樣，印了他們的痕跡在俄國文學之最重要的時代上。稍後一點，平民智識階級抬頭了，他們在俄國文學史上，加入了他們自己的一章。經過了澈底的單純化（過民衆之單純的生活）後，這平民智識階級，變成了布爾喬亞的意義上的近代化，分化，個人主義化了。這裏便橫着頹廢派及象徵派的任務。在現世的最初，特別是在一九〇七——一八年之後，布爾喬亞智識階級及其文學的甦生，顯以全速力進展。大戰使這進展的過程，轉變爲愛國主義底的結束。』

世界大戰，使俄國文學的發展受挫折。即有僅少的產生，也是從軍記者的作品。一九

一七年二月的布爾喬亞革命，同樣是不生產的。俄國文學之入於新的偉大的發展期，是一九一七年十月（照新曆計是十一月）的布爾塞維克革命以後。力強的藝術，是新的社會組織中發展出的。俄國的勞働者，農民，廢除帝政及資本主義，建設他們自己的政府，和他們自己的社會組織形體。現在發刊書報，聽音樂演奏，欣賞繪畫，以及讀小說詩歌的，就是他們。這新的讀者，要求新的文學的主題，和新的典型的作家。

追隨十月革命的俄國文學的發展，將在本書別的部分說及。這裏，我們要提起的，是布甯（Lunin），馬列茲哥夫斯基，枯普靈，巴爾蒙脫（Balmont），采理哥夫，Z. 希普倍思（Zinaida. Hippius），亞爾達諾夫（Aldanov），以及其他的舊智識階級的作家，向革命作無力的咀咒，離開俄羅斯逃亡了。這些作家們，是由十月革命的完成而『失望』，而抱『恐怖』的智識階級之政治的分子——即『自由黨』，立憲民主黨，社會革命黨，及孟雪維塞克——的文學的對照。

話雖這樣說，但革命前的智識階級，不是全部都反對普羅列塔利亞獨裁的。不獨布爾喬亞出身的康閔尼斯特指導者，居多數，就從種種的理由，或非共產主義的詩人們，也喚起了同情於革命的高潮。——雖然他沒有充分理解革命。象徵派詩人亞歷山大·布洛

克 (Alexander. Blok)，他的『十二人』『西第安人』的作品，是饋贈革命的讚歌。除他之外，還有其他的象徵派作家，特別是畢理 (Biely)，和沃洛辛 (Voloshin)。但是，革命前的智識階級的作家中之最熱烈歡迎革命的，是未來派的人們，他們在蘇維埃文學發展上，演了極重要的任務，所以，關於他們的發生，也必須滯筆說及。

未來派

俄國的未來派，與意大利的未來派，幾乎沒有一點共通的地方。那幾乎是俄國文學之純粹的，特有的派生物。最大的貢獻，是在詩。未來派，變革韻律形式，在俄國語言與音律中發現新的可能性。在布洛克，畢理等的象徵派的觀念，以為詩，是本質的地神秘的，詩人是僧侶或豫言者。反之，未來派，則力說詩人是勞働者及工匠。俄國未來派的先驅者，是維多亞·克列尼哥夫 (Victor. Khlebnikov) 和鮑理司·帕思達納克 (Boris. Pasternak)，在世界大戰爆發稍前，未來派對支配階級採取敵對的態度。他們的標語，是打倒布爾喬亞 (e'pater la bourgeoisie)。他們耽於反習慣的習氣，臉上

繪畫，華裝黃色的襯衣。雖然這樣，但未來派，是革命勃發前的俄國之最有希望的文學的集團。爲了舊制度所不承認，他們好像自命是最先適合於新時代的樣子。

未來派，一方面表現出波希米亞智識階級之反抗的態度，另一方面，又是反映革命的勞働階級的態度底作家。比方，一九一三年，L·格理哥里夫（L. Grigoriev）發表的，取材於跟從一九〇五年革命之表面的失敗而有許多勞働者的墮落，題名『衰亡』的小說。這小說的主人公被殺了，許多人都放棄了革命；但是，小說的終篇，意義極纏長。一位曾經參加過革命的智識階級的婦人，到勞働者的組織體所主辦的音樂會來。她碰到一位那組織體的會員，說起關於革命的語：『什麼緣故，想起了過去的事來？』她說：『我們不是完全失敗了嗎？現在說來還有什麼用處。』但是，勞働者答覆她：『噢，錯了！同志，你錯了！我們沒有失敗，你們已經離開了我們，但是，我們是繼續發展的。在這困難的年頭，新的智識的力，已經在我們之間發生了。我們開始有我們自己的普羅列塔利亞的指導者。你感覺不到最壞的時期，已經算過去了嗎？怎樣活潑的青春，已在勞働階級之間抽了芽！』這小說發表後四年，勞働大眾，毀滅了舊秩序，建設起人類歷史之最初的勞働者，農民的共和國來了。

藝術之社會的基礎

在普羅列塔利亞獨裁的建設，與蘇維埃共和國的樹立上，俄國勞動者，農民的前衛所活動的組織體，是共產黨。這黨的教義，組成蘇維埃聯邦的中心的哲學。不知道這些教義，而想了解現代俄國的藝術及文學，是不可能的；因為無不獨變革了制度，習慣，風俗，還且以新的觀念與新的辭句填滿了俄國的語言。俄國文學的語言，由革命變化了。綴字，也由於廢除了廢字和無用的字眼而簡單化了。只有在共產主義的理論和目的的光明中，纔能了解蘇維埃聯邦之鬥爭的美學諸流派；批判的方法，小說，戲曲，及詩的主題。關於馬克思，昂格思，列寧及其他勞動階級的思想家們所畫的輪廓——共產主義的哲學，資本主義，勞動者的榨取，貧困與戰爭的原因，階級鬥爭，普羅列塔利亞獨裁，及經過階級鬥爭而達共產主義的人類的進化這些問題的他們的分析，接觸到人類生活的一切樣相，而且不獨蘇維埃聯邦而已，尚要求真實的了解現代之一般的事件的人們之不可缺的，都可以在此廣汎的（包攝的）文學之中看出來。

在文化的分野上，共產主義者，是站在：經濟的諸階級的鬥爭，不單決定政治的及社會的制度的本質，而且決定哲學，文學及藝術的本質這一個信念之上。他們是否定所謂藝術是與政治的，經濟的，及社會的鬥爭為關係的什麼『神聖的』東西這末的觀念的。他們說：藝術不過是包括社會之一切活動的文化的一方面而已。究極的地分析起來：藝術是在一定時代的社會組織上、生產技術上、階級關係上有其根源的。關於藝術與社會的關係的共產主義的見解，最初由馬克思在他『經濟學批判』之中，如如次的公式化了：

『在藝術方面，藝術之某種黃金時代，總與社會之一般的發展，也就是社會組織之物質的基礎，之骨幹，不成正比，這是大家所知道的。例如希臘與近代之比，乃至沙士比亞之與近代。關於藝術之某種形式，例如敘事詩，甚至在藝術生產一成為藝術生產之後，它的則世界時期的古典的姿態，立地便不能再行產出了；所以在藝術本身之領域內，有某種藝術品之傑出的創造，是只有在藝術發展之尚未進步的階段上才能夠。在藝術本身之領域中各種藝術部門間之關係既如是，整個的藝術領域對於一般的社會發展上之關係也有此現象，那是更不足驚異了。困難處只是在對於矛盾之一般的理

解。這矛盾之是否特殊化，那已經說明了。我們試以希臘藝術，其次是莎士比亞，對於現代之關係為例。大家都知道，希臘神話不僅是希臘藝術之寶庫，而且也是希臘藝術園地。在希臘人的幻想中，因而也就是在希臘人的（藝術）中，在那根底上橫陳着的那種自然觀照，以及社會的諸關係之觀照，能够和自動機器，鐵道，蒸汽機關，電報等兩立嗎？在洛巴志股份公司之前，那兒還有火神烏爾剛（Vulkan）？在避電針之前，那兒還有至上神幽丕特（Jupiter）？在流通證券之前，那兒還有神界之宣傳使者赫爾麥司（Hermes）？一切的神話，是在想像之中借想像之力以克服自然，支配自然，把自然界之種種威力具象化了的，在自然受着實際的支配時，神話便同時消滅，在印字房街的旁邊，那會還有什麼風說之神華馬（Fama）？希臘的藝術以希臘的神話為前提，那是說自然界與社會形態本身，由民族的幻想在一種無意識的藝術的方法中已經是加工過的。這是希臘藝術的資料。不是任意一種的神話。也不是自然界的任意一種無意識的藝術的加工。（在這兒是指說一切的對象物。不消說社會（也是）包含在裏面。）埃及的神話，決不能為希臘藝術之園地或母胎。然而反正（總是）一種神話。所以社會發展決不能成為希臘藝術的園地，社會發展是把對於自然界之

一切的神話關係封閉了的，封閉了對於自然界的一切神話化的關係。所以它對於藝術家期待着一種與神話不相關涉的幻想。

再由另一方面來說：英雄雅基列斯（Achilles）能和硝煙彈雨同在嗎？或則一般地那『伊里雅德』詩篇（Iliade）能和刊物與印機共存嗎？歌謠，傳說，妙絲之神豈非必然地隨着印字棒之出世而熄跡，因而敘事詩之必需的條件豈非業已消亡？

（借用郭沫若譯文——記者）

這些意見，在今日也許是自明的話了。但這，是止歐羅巴及亞美利亞的詩人們，爲其正在逃避於夢想的世界——依然臆斷希臘的神話是真實的東西的夢想的世界，反抗機械時代的出現的一八五七年所寫的。從此半世紀後，（一九一二年）當意大利的未來派及亞美利加的未來派人們，『發見』了機械的時候，他們也被忖度爲藝術上的『野蠻』的革命家。他們繼續對保守的人們作猛烈的鬥爭——直至他們的論說，變成爲平凡的東西。

藝術與階級

康因尼斯特，不單否定說藝術是離却社會組織的某物，而且否定藝術家是『超越鬥爭』的。一切藝術——他們說：都是『階級』藝術；一切藝術家，都是參加階級鬥爭的。藝術家的『絕對自由』，——他們主張的——是一個幻想。列甯在他的論文：『黨的組織與黨的文學』上，對『爲藝術而藝術』的倡導者說了如下的話：

『布爾喬亞個人主義者諸君，我們應該對你們說：你們說的絕對的自由的學說，完全是虛飾。在建築于金融獨裁的社會——在一方勞働者顛沛流離，而少數富豪則遊手好閑的社會，是不得有真實的自由。你們是從你們的布爾喬亞出版者得到自由嗎，著作家諸君，或你們從你們的布爾喬亞讀者要求你們給他春宮圖——主張你給他們一個美其名曰『神聖』的舞台藝術的『補足』底賣淫所得的自由吧？』

『絕對的自由，是布爾喬亞和無政府主義者的幻想。（因爲無政府主義，他的哲學是布爾喬亞哲學的顛倒的緣故。沒有誰能安居社會得到自由。布爾喬亞作家，畫家，

演員的自由，祇不過是被錢袋，被收買，被扶養的假面所蒙蔽的自由而已。

我們康閔尼斯特，是要曝露這虛飾，揭開這欺騙的招牌的。但那不是爲博得超階級的文學與藝術（那只有在無階級的共產主義社會纔始可能），我們爲的是與僞裝着自由，其實是與布爾喬亞勾結的底文學對立的，公開的地與普羅列塔利亞結合的真實的自由文學。

那將成爲自由的文學；因爲那沒有利慾，沒有野心，不過是爲共產主義的思想和對勞働者的同情，不時以新的力補充他們陣營。那將成爲自由的文學，因爲那不是飽食的女主人公，和爲着肥滿而倦厭煩賦的『上層數萬』，而是奉仕給那國家與光輝，形成他的力和未來的數百萬，數千萬的勞働者的緣故。』

藝術的社會化

一 共產黨的態度，已經建設了蘇維埃藝術及文學發展的基礎。現代俄國的任何藝術家，皆不能社會的地無自覺。任何藝術家都好，若是他的作品，在某種程度上，不能與普羅

塔利亞特的根本目的——這不單是經濟的生產和分配的社會化，同樣，包含文化的生產和分配的社會化的目的——相調和，那末，他的作品，在革命的普羅列塔利亞觀點上，便得不到有價值的評價。共產主義的哲學，本質的地，是積極的和實踐的。馬克思宣言：『歷來的哲學家，只說明世界，然而重要的，是變革世界。』世界現在由導于普羅列塔利亞獨裁的階級鬥爭變革了。而這獨裁，是建築共產主義的無階級社會的基礎，使文化接近于勞働者，農民大眾。『爲富者的文化——爲貧者的精神的低下——這是資本主義的方法』。俄國共產黨一九一八年的綱領這樣宣言：『爲一切人們的人化，從資本的束縛，到精神的解放——這是勞働階級——共產主義者的標語』。兩位傑出的十月革命的參加者所做的『共產主義ABC』，極完全地發揮了這種見解，如次的說——：

『在資本主義下，『才能』也看作是直接所有者的私有財產和致富的手段。天才的作品，具有無限社會的意義的事物，及本質的地有集團創造的性質底東西，但是可以被俄國人枯魯帕耶夫（Krupavet'i），或美國人莫爾翰（Morgan）買收。以後買者有可以隨心所欲的把牠變形，或毀滅的權利。……藝術作品，珍藏的古本，筆蹟等之個人的買賣的結果，其中許多都離棄了廣汎的一般大眾；而且這些納罕的東西，變作

榨取階級之獨占的所有物。蘇維埃共和國，宣言一切藝術作品，蒐集物等，是社會的財產，以及廢除一切防礙社會的利用的障害。……這樣，往時依勤勞大眾的榨取所創造的——他們所背負的重荷。犧牲他們所創造出的，一切科學的並藝術的勞作，現在漸次復歸于他的正當的所有主（勤勞階級）了』。註

註：此書是 N. Bukharin 與 E. Preobrazhenski 的共著

以上，是貫徹蘇維埃治下的文化活動的思想。蘇俄政府之最初的活動之一，是將美術博物館及各種美術蒐集物成國有化。使一般大眾，得以接近那些東西。在週末與假日，勞働者與農民，可以成羣麀集博物館，跟同說明各種展覽品的指導員，欣賞鑑識。

蘇維埃藝術的目的

蘇俄當局者，相信共產主義——這是他們究極的目的——可以從廣汎的文化・政治的

教育去實現。他們不把種種文化的分野，分化作無關連的各各單位。以爲藝術與文學，是包含從農業到音樂，從洗澡到天文學，從鐵道到繪畫，一切東西的一種文化的剖面。由這理由出發，一切藝術的並文學的活動，都在對蘇維埃政府中央部負責任的教育人民委員會直接監理之下，再者，中央部，是對黨負責任的。

包含藝術及文學，蘇俄文化活動的目的，第一，是提高全國民的文化的水準，和建築與資本主義對立的，共產主義文化的基礎。一切教師，新聞記者，科學家，詩人，劇作家，及映畫監督，皆要奉仕這偉大的目的。一切小說，詩，戲曲，要是那作者能將他的作品表示出適合于蘇維埃同盟之一般的文化的目的，那末，在俄國勞動者的心目中，可得到有價值的評價。在國內，也存在着抱持矛盾的見解，與對立的美學的原理底，許多藝術的並文學的團體。他們的論爭，常常都歸結到如次的本質的問題——：怎樣的藝術形式，或怎樣的學的指導原理，對於建設共產主義社會的普羅列塔利亞，有最好的貢獻？能够把全體的蘇維埃文化這中心的特質時時放在心頭，那末，就可以了解蘇維埃的詩，小說，演劇，映畫之種種的運動及團體。

一切文化活動之同位性，獲得了獨異的現象。蘇維埃聯邦，恐怕是，在今日的世界上

，支配的政黨。其著名的指導者積極的參加國內之尖銳的文學並藝術的論爭之唯一的國家罷。在最困難的政治・經濟的問題之中如列寧，布哈林，托洛斯基，拉狄克 (Radek) 以及盧那卡爾斯基 (Lunacharski) 諸政治指導者，尚積極的，而且決定的參加基本的文化問題的解決。蘇維埃聯邦共產黨，恐怕是在今日的世界，採用關於藝術並文學的政策的大綱，為一統括的決議底政黨罷。

這決議，——這，在本書各別的地方會論及——在文學的題目之下，不單關於小說，詩，並且論及文盲的絕滅，勞働者，農民通信員的發展這一點，是共產主義的文化綱領之血型的表現。那不單是獎勵，援助純文學 (belles lettres)，而且使文學及藝術的諸要素，得以接近大眾的蘇俄政府的政策。爲了這，自然的，讀書的能力，是不可缺的。依一九二〇年蘇維埃聯邦舉行的國勢調查看來，帝政所留下的一億四千萬以上的人口之中，約百分之七十，是不曉得讀書和寫字的。所以，蘇維埃政府，正從事于文盲絕滅的工作。

蘇俄的出版

蘇維埃聯邦大衆方面的，文化之民衆化的重要局面，是書籍之廣汎的配發。革命前的出版，一九一二年達最高水準，書目——三四、六〇〇，冊數——一三三、五〇〇、〇〇〇、，總賣價——在四千萬——五千萬盧布之間。一九二八年，在蘇維埃聯邦內，有二〇〇〇出版企業，出版書目——二七、七〇〇，總發行冊數二一二、〇〇〇、〇〇〇、，總賣額達七千萬盧布以上。在革命前，一種書籍的平均賣出，是四千部。

比這些數字更重要的，是比較革命前之書籍的蘇維埃的質。帝政時代的廉價的『通俗』小說，由真實之大衆的科學，文學，政治學的書籍所替換了。書籍的形式與體裁也改良了。在革命最初的十年間，蘇維埃聯邦所出版的書籍統計：書目——一一五五〇〇，冊數約十億冊。

蘇維埃聯邦的首腦出版機關，是國立出版社。這普通只取其頭一個字稱呼，如『GIZ』或『Gosizdat』。這國家的設備，到現在約出版了書目一八、〇〇〇，部數二六五、

〇〇〇、〇〇〇、〇〇〇，以及二、〇〇〇定期刊物。那，爲着販賣及非賣品配送，其自身的出版或其他的出版，費一億七千萬盧布以上。由一九二二年機關的設立到一九二七年之間，『Gosizdat』的總賣出額，約一三三、五〇〇、〇〇〇盧布。蘇維埃聯邦所出版的書籍百分之五五以上，是由『Gosizdat』出版的。他握有國內之最良的印刷機，和最廣汎的商業的推銷。『Gosizdat』之出版的發展過程，象徵一九一七年到現在的蘇俄之文學的變遷。市民戰爭時代，那主要的出版物，是攻擊的宣傳的小冊子，入了再建的時代，那便專事于出版關於政治・經濟・教育・及各種科學的真實的書籍了。再者，由于勞動者農民之文化的要求增大，同時，『Gosizdat』，也增加純文學及兒童讀物的出版。蘇俄聯邦之其他的重要出版所，是『莫斯科勞動者』『教育勞動者』，『土地與工場』，『國立醫學出版所』，『新村』，『烏克蘭・Gosizdat』及『普羅列塔利亞特』。蘇俄出版的中心，是在莫斯科。但是在列寧格勒（Leningrad）基輔（Kiev）阿德莎（Odessa），羅斯托夫（Rostov）以及特弗利司（Tiflis）也有重要的出版所。出版企業的勞動者，是經過主要出版所給與的特殊課程，和爲此目的而設立的特別高等學校的訓練的。

蘇維埃出版所 已刊行了馬克思，列寧，恩格思，梅林格 (Mehring) 查列思 (Jaures) 考茨基 (Kautski) 托金 (Olava, Zlatkin)，盧森堡 (Rosa, Luxemburg) 以及李卜克納西 (Karl, Liebknecht) 等的社會主義古典的大量出版；同時，也用廉價版出版了普司金，高高爾，烏思賓斯基，采霍夫以及屠格涅夫等的俄國古典。比方，國立出版所，刊行了托爾斯泰與亞歷山大黑爾遜的最初的完全的全集。這兩種全集，都加入許多往時受帝政的檢閱而禁制的文稿。

廉價版，使文學接近勞働者，農民。特別可以注目的，是農村書籍分銷的發展。在革命前，農民們，固封于無智的狀態，是全世界所知道的『黑暗的民衆』，但是，現在，在他們的農村，不單有爲絕滅以前廣大的文盲的學校，還且有過去七八年間所生長的書籍分銷的中心。在農村的書籍分銷，主要是經過協同組合的中央機關『Zentrosyuz』，及叫作『農村的書』的一種組織體，而在協同組合的監督之下。就單此後者的組織體『農村的書』，在一九二五年九月止，在農村已設立了一、六〇〇以上的書籍賣店。一九二七年書籍賣店的數已達四、六〇〇，再一個月後，已成六、三〇〇。另一方面，『Zentrosyuz』，在一九二七年五月止，已設立了總數在四、〇〇〇以上的書店。

新聞

蘇維埃新聞，在文化之社會化的運動上，演了頗大的任務。在這裏布爾塞維克也排斥所謂『公平』的新聞的假面。布爾喬亞新聞——他們主張——是資本家階級之文化的。政治的武器之一，勞働者新聞應該是勞働者階級之文化的。政治的武器之一。在一九〇一年，列甯已經這樣寫了：『我們必須開始一種大規模的俄國政治新聞的創立，因為新聞紙的任務，不單是思想的傳播，政治的教育，以及吸引政治的同盟者的緣故。新聞，不單負集團的宣傳並集團的煽動，——而且負集團組織化的責任。』

新聞及一般的文件，必須在黨統制之下。『社會主義的普羅列塔利亞。』一九〇五年列寧寫着：『必須確立黨文學的原則，使此文學發展，而且把牠實現最明瞭的，最具體的形式上和實際生活上。……打倒黨外作家！打倒超人的文學家！文學必須成爲一般普羅列塔利亞運動的一部，必須成爲全勞働階級之意識的前衛所運轉的，廣大統一的社會主義的機械裝置的齒輪。文學必須成爲組織的，計畫的，統一社會主義黨的工作之一』

構成部分。』

蘇維埃新聞的組織及活動，其自身就是種研究的題目，但是從文化之民衆化的見地看來，兩種獨特的共產主義機關——勞働者，農民通信員，及壁報——是必要提及的。兩者都是使一般大衆能將他們的所想用最直接的形式表現出。

勞働者通信員（俄文的略稱：Рабочий）農民通信員（Сельский），是布爾塞維克的產物，一九〇五年革命失敗之後，布爾塞維克，一九〇七年開始了合法新聞的發刊，他們拉進了幾千階級自覺的勞働者做通信員。要求這些通信員投寄他們的生活，他們的鬥爭，他們之政治的經驗，他們之經濟的窮迫的稿子。

一九〇四年列甯說：『我們要求一切的人們，特別是勞働者諸君寄稿。給與勞働者，關於一切事情，關於盡可能的許多他們的日常生活，他們關心事，他們的工作，爲我們的新聞寄稿之更多的可能性。』

十月革命以後，勞働者，農民通信員，變成蘇維埃政府與大衆之直接的結合的輪環之一。現在特別的團體所組織的幾千的勞働者，農民通信員，每日將工場，官廳，及農村的事件，報告新聞。這自發的通信員的工作，常常碰到危險。富農，把那將脫稅或穀物

貯藏報告新聞的農民通信員殺害的事時時也有過。蘇維埃政府，把勞動者農民通信員，看做勞動者農民是統制田園生活，防止官僚政治，和發表他們的不滿，要求，成功，以及熱望的機構的一部，蘇維埃政府，一樣把他們（勞·農·通信員）當作文化發展之豐饒的土壤。因為他們是自覺·注意極深的觀衆，能使蘇維埃作家以銳利的注意對付他們周圍的實生活的緣故。

一九二四年蘇維埃聯邦共產黨第十次大會，採取了用一切的方法擴大勞農通信員運動，使他們真的成爲『日常生活的氣壓計（Barometer）』底決議案。從那以後，這運動有迅速的發展。一〇二四年農民通信員，約有二五〇〇〇人，一九二六年則增加至一六一〇〇〇人。在這一年，（一九二六年）勞動者·農民通信員合計的總數，超過二五〇、〇〇〇人以上。像這樣，在一九二五年，各蘇維埃新聞，各各平均約有一二二人的勞農通信員，和一九〇人的農民通信員。這些自發的通信員的大多數，不是共產黨員。勞動者通信員百分之五十，農民通信員百分之七五，是不屬於黨的。還有值得注意的，是勞·農通信員的大部分，大概是二十歲到三十歲之間的青年。

一億四千萬以上的人口之間所散在的總數二五〇·〇〇〇的通信員，不見得是怎樣的

多，然而，這些勞·農通信員們，是好像難以相信的熱心而且精力的底。像這樣，一個莫斯科新聞『Moskovskaya Krestyanskaya』，在一九二四到二六年的兩年間，從勞·農通信員那裏接到達四七〇·〇〇〇以上的通信報告。仍須以置意的，就是這些通信，不單是事實的報告，而且常常充滿着關於人們有重大的關係的社會的批判，贊成，不贊成，不滿，以及提示等。這些通信，不完全都發表。而且常常有促政府法規違反與反革命的行動底調查的示意。

壁報

壁報，和勞·農通信員一樣，在農村，工場，兵營，官場，學校，幼稚園——蘇維埃聯邦隨處都可以看到。製作完成壁報的簡單的記事，報告，論說，詩，小品文，並愉快的漫畫，是勞働者，農民自己扶筆的。普通的定期新聞，是採取一般的事件；壁報，則專事以手寫發行的機關內之場所的關係的事件。在他那欄內，勞働者，若遇工場監理怠于水浴設備或衣服柵架的設備不週，便告不滿；農民則發表對於政府人員及農業技師的

讚辭或非難。寫文章，在勞働者・農民也許是困難的。——恐怕他們還居于文盲廢止學校之最後的一級吧。——然而，這不是問題。他們在壁報上用這樣的標題鼓勵着：『同志們！爲壁報寫作！編輯委員會給你們訂正！寫！關於你們的生活，關於你們的成就，和你們的不滿！』

最初的壁報，是一九二〇年出現于戰線的赤軍的兵器裏。到一九二二年還沒有發展到農村。從戰線歸到原來農村的赤兵，農村的學校教師，以及休假歸去的工業勞働者們，才將壁報傳導到農村。其他的人們，則把牠傳導到都市的工場及政府機關。

壁報的寄稿，必須寫得簡潔。譬如莫斯科某紡織工場的勞働者，將消費組合的觀念，壓縮到如次的一種記事：

『勞働婦人要費極大的精神力在家族及家庭的責任上。回到家裏就要炊煮，這，是在工場八時間的勞働，和往往要在社會組織的活動完了之後。婦人們是和這樣問題最多的關係，所以，應該積極的地參加這狀態的改善。勞働者諸君！你們知道嗎？消費組合是將其收益的一部給與爲組合員之生活條件改善的基金的。用這資金設立幼稚園和托兒所。爲解放婦人之家家庭的担負，便必須增加這新的施設的數字。這，只靠勞働

者婦人，都成爲消費組合員，纔得以達這目的。」

壁報，成爲出自勞働者，農民自身之手的他們日常生活的記錄。牠的內容，是採取工場與農村的勞働者的關係，賃銀問題，種種性質的鬥爭，肉體勞働者與頭腦勞働者的關係，技術上的問題，政治的並文化的的生活，勞働者·農民的俱樂部·書籍，赤色陸·海軍，以及宗教。

文學的團體

——從這以後的部分，是根據一九二七年莫斯科的「Novy Mir」發表的Vyacheslav Polonsky的「蘇維埃文學十年的分析」這論文而作的。

十月革命，不單產生了一種新文學，而且產生許多新文學的流派。他們的理論影響及一切藝術，他們的綱領變作了革命與文化之激烈論爭的中心。革命前期的伊國文學，在一九一八——一九一九年死滅了。恐怖的時代與迫來的飢饉，震懾了舊時的中產階級的作家，在產生的新的世界動搖之中，使他們感覺到失却了自己。他們的氣質，在詩人A·畢

理(Andrei · Biely)編輯的雜誌『夢想家的日記』裏，表現得最好。那每頁都充滿了孤獨，恐怖與死的觀念。在這雜誌上，象徵派詩人A·布洛克，發表了描寫中產階級的智識階級之破產的，他的『俄國的花公子』。『有充分的教養的我，』那個花花公子說：『十分過于知道了，這樣的狀態是不能夠繼續久的。布爾喬亞是消滅了。但是，假使社會主義就獲得了勝利也好，那時候，我們唯一的，就是死，』還有一個雜誌『藝術的家』，表現出與革命前期站在最前線的幾個作家的作品裏的，同樣的絕望的氣質。這些作家們，除掉若干的例外，一概對十月革命都懷抱敵意，把支持十月革命的作家，如高爾基，塞拉菲諾維支(Serafinovitch)，布洛克，及畢雷索夫(Brussov)，目為叛逆者。

在革命前期與革命後期的智識階級間之激烈的敵對氛圍氣中，由詩人W·馬耶哥夫斯基(Vladimir. Majakovski)為首腦的未來派，想以新文學的領導權自任。他們發表宣言，主張與過去的布爾喬亞藝術完全決裂的必要，聲明未來派是普羅列塔利亞的藝術。他們的口號，叫起：布爾喬亞藝術之『死滅的營壘』的破壞，和『人類精神之生的工場』的創造。他們主張在『舊的陰鬱的博物館』裏所貯藏的藝術，都應調換過『在街頭，在電車，在工場，在勞働者的家庭——到處』存在的生的藝術來了。他們發刊了數號叫作

『共同社會的藝術』的雜誌，和發刊了二號其他叫作『工業藝術活動』的雜誌。在革命初年，未來派，要求承認他爲革命的藝術家之公認團體。但是，以普羅列塔利亞的地位說話的他們的企圖，他們的無政府主義的傾向，和攻擊的戰術，以及他們之適應革命的要求的具體綱領的缺乏，在共產黨內喚起了反對之聲。當時的教育委員盧那查爾斯基說：『若是新流派的藝術家們，把他們自己確立爲國家的藝術流派之決定的表示者，公認革命藝術的代表者，那末，真是個大不幸。』盧那查爾斯基，是以政府之名攻擊未來派的企圖的。『因爲他祇不過是代表一流派而已。』當政府正努力于使一般的文化接近於汎勞働者，農民大衆時，未來派則是表現布爾喬亞藝術之墮落的一藝術的流派，所以，不能解決革命的藝術的問題。確實的，馬耶哥夫斯基在大衆集會的席上所朗讀的他的壯大的詩，在勞働者聽來好像是一紙咒文。但是，未來派的理論，在他們是不覺得什麼。結果上來，未來派不久便失却了蘇維埃藝術並文學上之指導的地位。

未來派，在市民戰爭仍擾攘不息時，就被奪了王座。當時文學的世界，是未組織的狀態，貧窮益迫，紙張缺乏，新刊書極少，俄國民衆的力都集中在戰爭上。在這樣的情形之下，波西米亞主義(Bohemianism)，僭取了文學的領導權。咖啡店，變作他的中心；

手寫的原稿，變作他『發表』的手段。莫斯科的托華斯加耶(Tverskaya)『街的 Domino Cafe』，變成文學的中心。在那裏，詩人朗誦詩，批評家讀論文，教授編科學的『義』。在這裏，S·耶生靈(Serge Yessenin)讀他最初的革命詩；馬耶哥夫斯基，畢留索夫，柯根(Kogan)以及其他的人，朗讀他們的作品。在這裏，也有給比較的健康的家不久就丟棄了的波希米亞主義的發展。對於比較好的文學的中心的欲求，不久便看到了莫斯科的藝術宮，勞働者俱樂部，及以後的，教育人民委員會的設立。作家俱樂部，是在一九二〇年創立的，自後的三年間，那變成一切革命藝術的勢力的集合所。討論一切新文學的形象——文學心理分析，新演劇，新音樂，映畫，共產主義，樣式(Style)。

新興的詩人，新的演員，革命的大學教授，新興小說家，以及特別關心于藝術的政治的指導者們，都到這作家俱樂部來。幾位最著名的蘇維埃作家，在這俱樂部最初朗讀他們的作品。

然而，意象派，雖擁有W塞爾雪尼維支(Vadim·Shershenevitch)，A·馬利霍夫(Anatole·Marionhov)及A·枯西哥夫(Alexander·Kusikov)等詩人而發展了，但仍然是咖啡店的。S·耶生靈，雖然本質的地，是個門外漢；但是，也經過了以莫斯科

托華斯加耶街的『Domino-Cafe』爲大本營的這一流派來的人。在Domino熙來攘往的投機者，水兵，Chorus girl，蘇維埃官吏，政治的勞働者，優伶，賣淫婦之間，塞爾雪尼維支和馬利霍夫，一如從前，常常和未來派的馬耶哥夫斯基及耶生靈論爭不休。和蘇維埃許多文學的團體一樣，意像派（Imagists）也發表宣言，指示出蘇維埃時代要與未來派決裂；也大抵和蘇維埃許多文學團體一樣，他們同時就主張自己是世界精神革命的最初的火花。在他們，形式就是一切。其他的東西，照他說：來得和當然的事象般。更進一步去攻擊未來派的文章法的意像派，唱導『顛倒的字句』。他們想破壞文法，除去言語的內容去征服思想。他們主張：『如目的自體的形式，如象徵及內容的形式。』爲了關於內容問題的他們的逆說的態度，所以，意像派的成功，生命極短促——僅在市民戰爭之最劇烈的時代。

新文學還沒有出現的時候，一切種類的試驗都做過了。種種的團體及黨派，都言言未來派意像派，古典的文學，象徵派的死滅，以及一般的詩的死滅。不拘泥于他的理論，產生有價值的作品的，如構成派的運動起來了。另一方面，今日許多蘇俄批評家，以爲除掉了排除舊秩序歡迎新秩序的共通的原則之外，完全不合理的許多運動，蜂起于一九

一九二二年間。雖然這樣運動的大多數，在創造的文學上，沒有多大的成功；但他們可還提起了一切如次的基本的問題——：對於古典，革命的態度應該怎樣？新時代應該排斥舊藝術嗎？革命單排斥舊主題呢？還是一切的舊創作原理都應該排斥？他們的文學的論爭，就是循環于這些的問題。就在這時候，西歐也出現了預言新時代的到來，宣言舊藝術的死機——而且主張一切藝術的死滅的未來派和踏踏派(Dadaists)。但是，雖然有其名稱的類似，遂至有時有藝術理論的類似也好，而在蘇維埃的藝術的實驗與西歐諸國之間，總存在有極深的區分的差異。——因為蘇維埃藝術之一切的運動，是根據有否貢獻于新的社會秩序的東西這一最高標準去決定其生死的緣故。

當詩，由未來派及意象派而着着發展之時，一九二一年結成的一種團體，則注意于散文。這團體，把自已叫做『塞拉皮安兄弟』。那是從過去的文學發展出的。他的文學上的指導者，E.柴米丁(E. Zamiatin)與V.塞克洛夫斯基(Victor. Shklovski)。對政治『塞拉皮安兄弟』採取中立的態度。他們說：他們不反對革命，但也不積極的去支持革命。對於他們周圍所起的激烈的變化無所關心的他們的努力，已在他們的主義的宣言中表示出：——『作品能夠反映出他的時代，但也能夠不這樣。』但是，情勢不久便驅使『

塞拉皮安克兄弟』的許多作家，加進了左翼。如V·伊凡諾夫(Vsevolod Ivanov)、C·法丁(Constantin Fedin)及N·提克霍諾夫(Nicholas Tikhonov)作家，創作了取材于革命的小說和故事。因為他們繼承過去某種寫實主義的傳統，所以，他們把使他們成爲新的俄國主要的散文團體之一的樣式(Style)文體)發展了。發生于布爾喬亞的這團體的作家，是一般知道的『同伴者』(『Fellow Travellers』)，即是，不是革命之積極的參加者，但是又想和革命『同步調』的人們。

那時候，勞働者們，也組織了如所知道的『鍛冶場』——他們自身的文學團體。這團體的著名的作家，——特別是基拉西莫夫(Gerassimov)利耶綏科(Lyashko)及菲律米科(Filipchenko)，在革命前已經發表過詩和小說。雖然這樣，但是『鍛冶場』派的他們，是代表革命後最初的普羅列塔利亞文學運動。在詩的形式上，這團體的作家們，追從十九世紀的傳統。在內容上，他們則努力表現一部分俄國勞働者的熱望和失望。『藝術』——他們的宣言，聲明了：『是他的階級的手段。普羅列塔利亞藝術，是反映勞働階級自己的面容的一面鏡子。普羅列塔利亞藝術，是在明瞭，正確，綜合的形式上，網羅勞働階級創作的資料的三面爲傳達普羅列塔利亞之終極目的的鬥爭的方向底藝術。這藝

術。由於他特有的性質，必要大的畫布(Canvas)的藝術。那應該是大規模的，紀念碑的藝術。『鍛冶場』，聲明他們是『勞動者革命的前衛，支持俄國共產黨的普羅列塔作家之唯一的團體。』

文學與革命的關係的問題，益益複雜化。種種的用語，仍然須要各下定義。所以，自稱『十月』的普羅列塔利亞作家的別一團體，同樣宣言自己是代表革命的普羅列塔利亞的『唯一』的團體，排擊『鍛冶場』是反革命的，這亦不足怪。

普羅列塔加爾特 (Proletcult)

傾向普羅列塔利亞藝術並文學的新的運動，仍然產生出別的團體，那是以『普羅列塔利文化』取名，叫作『普羅列塔加爾特』。『普羅列塔加爾特』，遠在一九一八年前就存在着。從一九一八年到一九二一年的他的機關誌，是『普羅列塔利亞文化』。他的指導的理論家，是A. A. 波格達諾夫(A. A. Bogdanov)那雜誌上所載的論文，及『普羅列塔加爾特』會議的論題大部分，都是由他寫的。波格達諾夫，一九一〇年開始敘述關於

普羅列塔利亞文化之他的理論的基礎。達到共產主義有三條獨立的路——他說：「經濟的，政治的，文化的。爲普羅列塔利亞之文化的解放的鬥爭，是『真的，完全的解放』的鬥爭。那是支配布爾喬亞科學・技術・藝術的成果及方法的一切——即支配其智識的全部部門的鬥爭。繼承這過去的文化遺產時，——波格達諾夫說：勞動階級必須從普羅列塔利亞的觀點上，加以最積極的批判。因爲布爾喬亞之本質的原則，是個人主義的；反之，普羅列塔利亞的文化，則是集團主義的緣故。普羅列塔利亞之歷史的任務，是人類生活之完全的再組織。在舊文化的遺產的再評價之後，普羅列塔利亞，將會把舊科學再建設，創造出一個總括的組織的科學來的。波格達諾夫，煞廢許多年的工夫，爲這一個組織的科學。

普羅列塔利亞文化，——波格達諾夫屢屢主張：『不是與舊世界的所有文化的遺產訣別』的意思，『因爲普羅列塔利亞，在精神的・物質的兩方面，都是舊世界之一切偉大的功績底正當繼承者，而且，普羅列塔利亞，不能——而其做了——若是拒絕了這遺產便不行。論到普羅列塔利亞藝術的可能性，他說：『藝術，是一階級的意德沃維基的一部，和他的階級意識的一要素。所以，也就是階級生活之組織的一形式，和融和結合階

級勢力的手段。『藝術——照波格達諾夫的意見說來：『不單民衆的意見，而且可以組織他們的智識，思想感情，以及氣質；藝術，不單比科學更能達深境，那當作大衆的組織的武器，比科學也更其有力。因爲生活象徵的言語，更能使大衆理解和接近的緣故。』強調詩的階級的性質，波格達諾夫這樣說：『詩人，有某一定的階級的觀點，由他的階級的眼睛，去眺望世界，和他所屬的階級同樣地思想和感覺。在作家的個性之下，潛藏着集團的作者。詩，就是此集團的作者——自己意識的一部』。從這裏歸結到：布爾喬亞藝術，會有壞的影響及于普羅列塔利亞藝術這樣的結論，是可能的。但是，波格達諾夫，爲着普遍的價值之重要性的緣故，所以不主張完全排棄舊藝術。

波格達諾夫，是『普羅列塔加爾特』運動的指導者。此外如加利寧 (Kalinin) 巴塞克 (Bessalk) 甘茲赫特塞夫 (Kerzhentsev) 及利勃德天·波利恩斯基 (Lieledeev Polianski) 等精力的思想家和勞働者，也參加了這種運動。波利恩斯基，主張在經濟的、政治的獨裁之外，要同樣的樹立起文化的獨裁來。在波格達諾夫指導之下的『普羅列塔加爾特』，實際上，本想支配蘇維埃文化的全領域的，但是種種方面都失敗了。那是犯了想組織一個與政府機關無關係的組織體的政治的謬誤。共產主義指導者們，指摘普羅列塔利亞文

化：是不能在實驗室裏創造的，攻擊他們想完成一個組織體的企圖。波格達諾夫，退出了『普羅列塔加爾特』，結果，『普羅列塔加爾特』會員們，由V. 普列涅夫(V. Plehnev)的指導，而有許多的變更。由此『普羅列塔加爾特』，與蘇維埃聯邦共產黨，達于更密切的接觸了。雖然有許多的謬誤，和不克達到比自己的力量更龐大的，計畫實行的失敗；然而，『普羅列塔加爾特』團體，影響了許多青年作家和藝術家。

普羅列塔利亞文化的蘇維埃指導者的見解

普羅列塔加爾特運動與共產主義者之間的懸隔，被列寧明瞭地暴露出來了；他指示出波格達諾夫的關於『普羅列塔利亞文化』的理論，實際上，隱含着反對馬克思主義的東西。普羅列塔利亞文化，是不能在實驗室和研究室裏製造的。是在反對舊生活形態之實際的鬥爭所實踐的地方發展的。在一九二〇年青年共產黨第三次大會上，對新的俄國青年前衛，如雷說過如次的話：

『對人類發展的過程上所創造出的文化無明瞭的理解和正確的智識，解決普羅列塔利

亞文化的問題，便不可能。只有由改造這文化，普羅列塔利亞文化，纔可能。……普羅列塔利亞文化，不是出于不知何處的，也不是在普羅列塔利亞文化領域上自稱專門家的人們所發明的。普羅列塔利亞文化，應該是在資本主義，地主，官僚的壓制之下的社會所建成的智識的蓄積之正當的發展。……一切這些的路，都是領導，而且繼續領導到普羅列塔利亞文化的。那恰和馬克思再清算過的經濟學，指示我們人類社會所走的路，和階級鬥爭轉化到普羅列塔利亞革命的開始一樣。』

三年之後，『日記的一頁』的論文中，列甯寫着：『我們關於普羅列塔利亞文化，和關於他和布爾喬亞文化的關係而喋喋不休時，事實和數字，指示我們就在布爾喬亞文化上也好，事情也並不見得怎樣好。如數字的表示，我們應該想起一般的教育還非常落後。比較帝制時代（一八九七年），我們的進步算十分遲緩了。這在翱翔活躍于普羅列塔利亞文化領域的人們，是可怖的警告和非難。這，表示出要達到西歐普通的文明國民的水準，還有許多困難的工作。這事實，也指示出迫我們在我們普羅列塔利亞偉業的基礎之上，獲得某程度的文化的水準，在我們面前，還橫着偌大的許多工作。』

波格達諾夫，把『文化』看作與經濟及政治分離的東西；反之，列寧則把這三條『獨的路』，當作一個有機體的全體看待。

「還有一個工作留給我們做的（列寧在他的論文『協全組合』上這樣說：）即使是我們的民衆都『開化』到能够理解參加協全組合之大家的利益這件事。……那就是一切。其他的智識，在現在爲共產主義的完成，不必要。然而，爲達到這件事，在一般大衆的行伍間，全體革命是必要的。……我們的反對者，不祇一次的非難我們想在無充分教化的國家建設共產主義這駭惑工作了。然而我們從術學之徒所想爲對的那點出發去想起來，就知道他們犯了謬誤。因爲我們之政治・社會的革命，是我們現在站在他的境園上的文化革命的先驅……這文化的革命在現在能夠把我們養成完全的共產主義國民，在我們就算滿足了。但是，在我們，這文化革命，充滿着純粹文化的性質的（因爲我們是文盲），而且也是物質的性質的偌大的困難。若是我們已經有了教養的，那末，我們使先須要有物質的生產手段之一定的發達，和一定的物質的基礎。……文化革命，是一切分野上——從一二三到天文學，從浴槽到航空隊，從商業學校到美

術學院，從陳腐的農業生產形態的廢止到人製肥料的工場的設立的，一切分野上從頂至底經過極長的困難的時間的不撓的工作。到處，不單在文化的施設，學校，大學，圖書館，及工場內，而且在全國的所有勞動者的長凳上，都要努力不歇的。要不然，這工作便不得以成功罷。幾百萬的大衆都應該參加這種工作。因為那工作，本質上，是集團的緣故。一般的大衆都要在勞動階級的指導之下幫忙。只有這樣的工作，纔值得算在共產主義的完成上所必要的文化革命的誇耀的名稱。』

當時的其他的共產主義指導者們，也參加了普羅列塔利亞及文化的論爭。當時赤軍的首領托洛茨基，出版了他的『文學與革命』——蘇維埃文學批評的地界碑。和參加這論爭的許多人同樣，政治的理論，決定了關於普羅列塔利亞藝術之托洛茨基的見解。從他的『不斷革命』的見解，必然的，對文學，下了戰鬥的解釋。

『布爾喬亞（他說）獲得了政權時，那時代的文化已經完全武裝起了。反之，普羅列塔利亞獲得政權時，那是由獲得文化之尖銳的必要而完全武裝的。獲得權力的普羅

列塔利亞的問題，首先就是把以前不是奉仕他們的文化的機關——工業，學校，出版，新聞，劇場，等等——收到自己的手裏，然後開拓他們的文化進路。……諸位想像得到的，文化之將來的發展，是在規則的，進化的形態上進行的罷。普羅列塔利亞文化之現在的種子，是由成長，發達，不斷的變成豐富，即是共產主義文學的開花底，真的普羅列塔利亞文學將產生了罷。不，發展不是從這路綫進的。在同伴者極強影響之下的文學，非在黨中，而是在國家之中所創造出的現在的休息期之後，新的暴力與內亂的時代，又將臨了。我們不可避的將會捲入漩渦。革命的詩人想給我們優秀的戰鬥詩，恐怕不可能，文學之繼續的發展，將受突然的阻止，一切力都將捧獻于直接鬥爭。

托洛茨基否定普羅列塔利亞文化的可能性。『一切積極的力』他說：『都集中于政治和革命的鬥爭。其他一切的東西，都移在後方了。成爲障礙的一切的東西，無容赦的踐踏在脚下。在這過程上，不消說，是『漲潮和退潮』。戰時共產主義讓位新經濟政策，新經濟政策又經過了種種的樣相。然而普羅列塔利亞的獨裁，在其本質上，不是爲新社

會文化創造的組織，而是爲着那而鬥爭不已的革命的，軍事的組織。誰都不好忘却了這一點……我們是度了一天的露營，便要洗襯衣，剪頭髮，梳頭髮，而且比一切還重要的，要磨槍，擦油。今日我們的全經濟的，並文化的工作，沒有比好好地把它安置在兩條鬥爭與兩條戰役之間更困難的東西了。主要的戰爭，在前方，但不十分遠。我們的時代，還不是新的時代，而僅僅是進門而已。托洛茨基又主張這樣：『要廿年三十年，或五十年久的普羅列塔利亞世界革命，不是普羅列塔文化之一獨立的時代，而是從這一制度到另一制度的困難的攀登，在歷史之中所持續的。』在跟着來的時代的普羅列塔利亞智識階級的任務，不是創造『無一點現實的基礎的抽象的文化』，而是建立『實在的具體的文化』。即是『使落後的大衆，組織的，計劃的，不消說，而且是批判的去吸收既經存在的文化之最必要的要素。』『沒有把舊文化的諸要素同化，想着手建設新文化』，是不可能的。——他說。

托洛茨基雖然否認獨立的普羅列塔利亞文化的可能性，但仍然主張從資本主義到共產主義的過渡期，會產生出一種『過渡的』藝術，即在全革命的影響之下的一種新的藝術。這些理論的鬥爭，包含着某種實踐的考察。誰將握得蘇維埃文學及藝術的『統制權』

(Hegemony) 呢？在這分野上，共產黨採取怎樣的態度呢？『在藝術的領域上』，托洛茨基力說：『黨不能去支持『Laissez-faire Laissez Passer』的自由主義的原理。然而，問題的核心，是在：那裏爲干涉的開始？那裏，爲他的終結？』而且，我們不能忘記的——他又說：除掉藝術上之先見的柔軟性的政策之外，『決定的，而且是嚴峻的，但不消說不拘泥於瑣屑的檢閱，是必要的』。這件事，與那爲統制屬於小布爾喬亞，農民及田園智識階級之行伍的優秀創作的份子之無間斷的觀念形態的鬥爭並行；我們也必須對想把新蘇維埃藝術屈服在布爾喬亞影響下的反動家之一切的企圖，實行尖銳的鬥爭。

蘇維埃的雜誌

當新文學及藝術的這些論爭掀騰的時候，有才能的青年作家們，開始將他們的作品發表在雜誌上。一九二一年夏所創刊的兩種蘇維埃雜誌『Krasnaya Nov』和『Pechati Revoluzia』，開拓了俄國文學之新的時代。特別是圍繞着『Krasnaya Nov』的，普羅

列塔利亞，及非普羅列塔利亞的蘇維埃作家們之最初的團體，集合成了。然而，他的主要的寄稿者，是同伴者作家。隨着時日的變遷，文學的情勢，也變成頗複雜化了。作家的數字增加，文學上的差異，變成顯著的。每個團體，都爭取他的優越性。『普羅塔加爾特』運動，產生出『鍛冶場』，『鍛冶場』以後又產生出普羅列塔利亞作家團體『十月』。由十月而發展到『全聯邦普羅列塔利亞作家聯盟』——普迪取俄語的第一個字叫做：『Ya pp』。文學的並階級的見解結晶化了，於是，『農民作家同盟』也結成了。再者，往時的未來派，把他們的團體，在他們採用的新的雜誌的名稱『Lez』之下，再組織了。各個文學的團體，都有他們自己的綱領，批評的規準，以及其自己的雜誌。

在新雜誌『列夫』（Lev），未來派繼續想在藝術及文學的分野上獲得主權的他們的舊政策。他們反覆於『適用現代性的過去藝術與『列夫』之間，不能——也不應該去怎樣握手的』這樣的他們的信條。雖然他們的詩人馬耶哥夫斯基及亞塞乙夫（Asejev）寫過幾篇新俄國文學上最優好的詩，但是，他們有時候遂至主張：藝術是應該完全破壞的。爲了他們的極端的理論與想爲共產主義藝術之指導者的他們的自負，結果，『列夫』和以前的未來派一樣，想建起與勞動大眾緊密的接觸，終歸於失敗。『列夫』團體之

苦干的份子，在其白的分野上，獲得偉大的功績。映畫上的愛因生斯坦（Eisenstein），演劇上的梅耶荷爾德（Meyerhold），是最可注目的。然而，這是在他們與『列夫』脫離了關係以後的事。在這意義上，『列夫』的運動，盡了對蘇維埃藝術並文學之一種刺激的任務。但是，與這雜誌聯結的小團體，想實現建豎新的革命的藝術的理想，和獲得支配的地位的他們的野心，落空了。

一種更廣泛的影響，由『Krasnaya Nov』及其編輯者。批評家A·K沃浪斯基（A.K. Voronski）所給與的。沃浪斯基開始他的文學的經歷，是一位神秘主義及宗教的猛烈的反對者。革命後的他的見解，在他的論文『生活與時代的認識底藝術』上，最明瞭的表現出。恰好與那把藝術看做如組織的力的波格達諾夫的理论對照；沃浪斯基的藝術的着重點則在認識，這所以使他成爲『同伴者』之自然的同盟者。他與同伴者之間，有極深的懸隔。沃浪斯基，是積極的革命家。他反對階級的敵竟與鬥爭的精神的衰頹，而鬥爭不息的。他反對托爾斯泰流的平和主義和利己主義，警戒青年作家。他尖銳的批判跟着新經濟政策的實現而起的一部分的蘇維埃詩人的厭生觀和悒鬱。他反對政治的消極性，促青年作家表現關於革命之明確的積極的承認。反之，『同伴者』，則是個不爲革命

之積極的承認，敘述他們周圍的生活的『客觀的』真理的，消極的團體。但是，也有兩個接觸點。使沃浪斯基接近『同伴者』的，是同伴者們之卓越的文才與他們對『客觀的』真理的關心。關於同伴者，沃浪斯基說：『他們表現現實的生活，他們使我了解他（現實的生活）。在這意義上，他們能夠組織讀者的精神導於共產主義之必要的方向。他們反映革命，一如共產主義者也得首肯的。此團體雖然有混血的性質，但是是我們的，說明革命的幫手。雖然他們之中也有缺點，而且也有共產主義批評家要與他論爭的一部分的藝術家。』

對於『同伴者』之沃浪斯基的寬大的態度，使他和環繞於雜誌『На Postu』（步哨）的普羅列塔利亞作家尖銳的對立。這雜誌，是在蘇維埃文學諸團體尖銳的分化時代出現的。在一九二三年，蘇維埃文學的最高權衡、被對革命持中立的態度的革命前期的一部分自由主義的作家所把握了。其中包含：A·托爾斯泰，I·愛蘭堡，E·柴米丁，V·凡列莎耶夫（V·Veresayev），M·查基雷（Maria·Shaginian），A·畢理，V·塞克洛夫斯基，及G·亞歷塞夫（Gleb·Alexeiev）等作家。在這些人們的左翼之中，與C·法丁，V·伊凡諾夫，N·提克霍諾夫，N·尼基丁，L·塞弗靈娜（Lidia·

Seifulina), B. 皮爾涅克, L. 列萊諾夫 (Leonid. Leonov), A. 亞洛塞夫 (A. Arosev), V. 畢雷索夫, S. 耶生靈, P. 哦列辛 (P. Oreshin), V. 李挺 (V. Lidin), A. 耶哥夫列夫 (Yakovlev), P. 羅曼諾夫 (Pantaleimon. Romanov), 及 S. 布坦塞夫 (Budantsev) 等同伴者的作家相對立。羣集於雜誌『列夫』的未來派, 組織同伴者的左翼, 擁有 V. 馬耶哥夫斯基, B. 帕斯達納克 (B. Pasternak), N. 亞塞夫, A. 枯魯采尼克 (A. Kruchenikh), S. 托哥蒂哥夫 (Serga. Tretjakov), 及 V. 甘孟斯基等作家。未來派的左翼, 是包含 M. 基拉西莫夫, I. 菲律采科, V. 亞歷山德洛夫斯基 (V. Alexandrovski), G. 莎尼哥夫 (G. Sannikov), S. 哦布拉道維支 (Obradovitch), F. 格拉克哥夫 (Feodor. Gladkov) (『士敏土』的作者, M. 沃爾哥夫 (M. Volkov), N. 利耶綏科, P. 尼茲沃 (P. Nizivoi), A. 尼沃洛夫 (Alexander. Neverov) (『麵包市』的作者) 及 I. 諾威哥夫·畢理波 (I. Novikov-Priboi) 等『鍛冶場』派的勞動階級作家。民衆詩人 D. 畢德尼 (Demnia. Biedny) 占領蘇維埃文學之特殊而地位。取材於時事問題的詩, 幾乎天天都在新聞上發表的普羅列塔利亞詩人, (畢德尼) 迴避積極的參加火併的鬥爭的任何文學諸團體。

步哨

在『鍛冶場』的左翼中，有包含A·白西米斯基(Alexander·Beziminski)、I·陀洛當(Ivas·Doroin)及S·馬拉赫金(Serge·Malashkin)等詩人，和Y·理畢丁斯基(Yuri·Ibidinski)(『一週間』的作者)，A·達拉索夫·洛一諾夫(A·Tarasov-Rodinov)等散文作家，及革命前期的普羅列塔利亞小說作家沙拉菲諾維支的青年作家的——一個團體。以後，D·弗爾曼諾夫，A·法兌萊夫(A·Fadeiev)，及Y·烏托金(Yossib.Utkin)等詩人及小說家也加入了這團體。一九二三年創刊雜誌『步哨』的，就是這團體。他們把普羅加塔加爾特運動所提起的問題復活。然而不像想把藝術及文學從共產黨的統制解放的波格達諾夫。『納·波斯杜』(『На·Postu』——『步哨』)團體，是由黨直接的干涉而握得文學上的霸權的。『納·波斯杜』，反對當時居蘇維埃文學之首位的同伴者，由直接的攻擊開始其戰鬥，非難B·皮爾涅克，I·愛蘭堡等作家爲一反革命者。『納·波斯杜』宣言：『同伴者』，是歪曲革命，使革命墮落的。蘇

維埃文學從過去的影響下解放是必要的。

『爲文學的傾向的評價之基礎的規準，是他社會的意義』——『納·波斯杜』主張的：『只有組織讀者——特別是普羅列塔利亞讀者的精神和意識，傾於共產主義的創造者普羅列塔利亞的終極目的的方向，——即普羅列塔利亞文學——從現在社會的見地看來，纔是有用的。要不然，爲普羅列塔利亞活動的其他的文學，是擅長布爾喬亞及小布爾喬亞的意德沃羅基的再生。』

『納·波斯杜』的見解，在全俄普羅列塔利亞作家聯盟（Yaпп）第一次會議所採用的綱領中成爲公式化了。此綱領可要約如次：

普羅列塔利亞的支配，與非普羅列塔利亞的觀念形態的，——結果是非普羅列塔利亞的文學的支配，不能兩立。

在階級社會上，文學不得成爲中立的，那是應該積極的奉仕那一階級的。

談論文學分野上的和平的協同，和種種文學的觀念形態的傾向的和平的競爭底可能性，是反動的夢想。布爾塞維克主義，是反對這反動的夢想而鬥爭不息的。

在現下的情勢之下，文學，是在爲取得社會的中間層的統制權的普羅列塔利亞與布爾

喬亞之間的，難以和解的階級鬥爭所進行的，最後的鬥場之一。

對於普羅列塔利亞文化並普羅列塔利亞文學的否定底態度，是與一九二二——二五年蘇維埃社會的結晶，共產黨內部叫作反對派的清算主義的傾向，歷史的地聯結着的。

從在歷史的舞台上露頭角的瞬間到現在止，普羅列塔利亞創造了物質的並精神的文化兩方面的絕大的價值。

普羅列塔利亞之政治的，及經濟的領域上的進路，當然，也是文學領域上的進路——那是統制權的，文學領域上的普羅列塔利亞之權力的掌握的進路。

普羅列塔利亞，若是其自身無獨立的階級文化，及其自身的文學，那末，便不能維持其對農民的統制權。勞働者，不單在政治經濟的領域上，在文化的領域上，也應該指導非普羅列塔利亞的要素。

普羅列塔利亞文學，知道必須攝取古典及現代布爾喬亞藝術並文化之一切有價值的及進步的東西。但是，普羅列塔利亞文學，同時又知道要比布爾喬亞之在這一分野上所停止的地點作更進一步的進出。那是知道不單利用舊文化，而且須要把牠變容。

同伴者之一的典型，是在文學上歪曲革命，中傷革命底，和浸入國家主義與神秘主

義的精神底作家。同伴者文學，是本質的地反對羅普列塔利亞革命的文學。對這些反革命的份子，必須爲決定的鬥爭。

然而，也存在有革命的『同伴者』。在文學戰綫上利用他們，是絕對的必要的。然而，這應該只在普羅列塔利亞文學能以感化同伴者之最優秀的作家時，和這些同伴者自己麇集于普羅列塔利亞作家的周圍的時候。

這普羅列塔利亞作家團體，既經存在有全聯邦普羅列塔利亞作家聯盟。單獨普羅列塔利亞文化的承認，不充分，我們既進而入了文化的發達階段。爲此文學之統制權的並勝利的承認；及爲一切種類之布爾喬亞並小布爾喬亞文學的統制，此文學之固執的而且是組織的鬭爭原理的承認，是根本的必要的。

『納·波斯杜』的宣言，把文學底，政治底世界分作兩種陣營，惹起了火併的論爭。這論爭變成十分尖銳化，結果致于共產黨的干涉。解決『納·波斯杜』與他的反對者的論爭的特別會議，一九二四年五月，在蘇俄黨中央委員會本部舉行，在這會議上，當時『Pravda』的主筆，布爾塞維克指導的理論家——N·布哈林 Nikolai Bukharin 反覆地說他對普羅列塔利亞文學的信賴。科學是組織人類的智識，藝術則是組織人類的感情

——這，就是他的信條。『藝術』——他說：『是形式上的感情的組織化。藝術之本來直接的任務，是感情的普遍化與社會上的他（感情）的傳播。』在『普羅列塔加爾特』初期的時代，布哈林支持爲普羅列塔利亞文學的運動。關於這問題，他與列甯的見解相左。反對在黨的機關報『Pravda』上，揭載一位敘述列甯的見解的文學批評家的論說。然而，在爲決定諸種文學團體的任務而召集的一九二四年的會議上，布哈林雖然支持『納·波斯杜』的理論，却反對他的戰術。他非難他們想把文化問題草率化，和想用力去解決文學問題這一點『文化問題』他說：『與軍事問題不同，那不能用魔力或機械的手段去解決的。』他一方面激勵普羅列塔利亞文學團體，一面則力說：對農民文學及蘇維埃智識階級創作的作品，應該考慮。

『我們的社會』，布哈林說：『有軋轆的兩條翼——外部和內部的。外部的翼，是面向布爾喬亞的世界。在那裏階級鬥爭益益激化。然而，內部的翼怎樣呢？蘇維埃聯邦內的我們的政策，非使階級鬥爭激化而是緩和和他的——這樣說，是還沒有充分了解他的。』

……列寧怎樣說？他說：我們的社會，是建築在勞働者與農民的協力之上。那末，在這裏，我們還可以補加上：及對布爾喬亞的寬容。』

這樣說來，布哈林是反對『納·波斯杜』之在文學分野上的支配權的要求，和也對『同伴者』的攻擊。他以爲關於樣式並形式的重要問題，以其由政治的壓迫，無甯基于價值去解決，獎勵開文學上之自由競爭的門戶。『我』在一九二四年黨會議上，他說：『是希望一般的指導和最大限度的自由競爭的。惟有這樣才可以解決本會議所以爲問題的問題』。同時，布哈林不贊成關於普羅列塔利亞文學的托洛茨基的主張。照他說：托洛茨基的錯誤，是在他輕視了各國普羅列塔利亞獨裁的發展所必要的長時間，和把普羅列塔利亞世界的獨裁所達成的速度過奢評價了。

從相異的見解上，而支持布哈林的『最大限度的競爭』的政策的人之中，有教育委員長A·盧那卜爾斯基。馬克思派學者，同時自身具有優越的才能的作家並批評家的盧那卜爾斯基，廢多年的工夫，研究幾乎是藝術的全部門。身居教育委員長的他，竭他的精力貢獻廣汎的各種文化的諸問題——從新的學校與劇場的設置以至于鼓舞新的詩人們。關於革命前的藝術的他多年的關心，在他心裏，發生出對過去極尊敬的念頭。他把布爾喬亞文化當作是美的快樂與智識的一種偉大的寶庫，他把牠看做理解生活的手段，相信那是從混沌贏得秩序的東西。同時，他熱望藝術應該發展出新的形式來。那末，他對於

一切種類的試驗都懷着善意。科學——他主張：是關乎抽象的形式的，但藝術則是經驗。藝術家的任務，是集中生活，強調生活，盡可能的幫助人們去經驗。

盧那卡爾斯基，在革命前已經保持着這些見解。以後，他再把牠發展。在他的公務的地位上，他保護藝術的作品——不管他是屬於現在還是過去的。相信藝術是各種各樣的形象中的人類之最大的偉業之一。他爲着不單是快樂的泉源，而且爲新的創造物之刺激，而設立保存過去的藝術的設備。馬克思派學者的他，相信藝術是反映階級鬭爭，情的生活的組織者。然而，他又相信單信賴勞動階級就足以充分保證防阻中產階級藝術的感染——特別是在勞動階級影響及布爾喬亞智識階級比布爾喬亞影響勞動者更強大的蘇維埃聯邦。不單如此——他說：勞動者對於過去的藝術的智識沒有，到底不能創造出他們自身的階級美學來。由于接受藝術上之布爾喬亞的過去和普羅列塔利亞的未來這兩者，盧那卡爾斯基便變作站在極端的見解之間鈞媒介者了。他激勵普羅列塔利亞文學，但是，反對想把牠完全從古曲及布爾喬亞文學絕斷的企圖。他相信普羅列塔利亞作家的未來，可是，又想：抑制非普羅列塔利亞作家，尙未至其時。他贊助普羅列塔利亞作家之獨立的組織，和政府對他們的支持，可是，又反對對非普羅列塔利亞藝術之他們的尊大的態

度。在一九二四年五月的黨中央委員會的文學會議席上，他這樣申明：

『如『納·波斯杜』一派所主張的純政治的態度，是謬誤的，因為他們沒有考慮到想解決他的命運的主題的特殊性。不以藝術之特殊的法則放在心頭，想考察文學政策的問題，是不可能的。若不然，我們便無異把一切的文學都淹葬了。……』

直接的與『納·波斯杜』及全聯邦普羅列塔利亞作家聯盟的見解相對立的盧那卡爾斯基，主張一切的藝術，若牠是表示才能的，則一切都有用。不祇此，他還想及：成爲作家，一定的教育是必要的；也許最近的將來蘇維文學，恐怕要由智識階級的人們去產生的罷。『我們論爭之唯一的結果，』他作的結論：『當作我們的主要的希望，去保護，支持普羅列塔利亞文學，是必要的。但是，要體驗到不論在任何的情勢之下，我們都不該排斥『同伴者』——這一個事實。』

關於文學的黨的見解

關於黨的文藝政策的討議，由一九二四年五月的會議開始，在那裏決議的議案，編入

于由黨第十三回大會所採用的關於新聞的決議之中。一九二五年，爲審查與擴大這決議，設立一特別委員會。那擴大的決議，以後由黨政治部所採用了。一九二四年五月，由中央委員會出版部所召集的會議，這樣宣言：——

『文學領域上的黨的基本的工作，應該集中在在俄國社會主義聯邦蘇維埃共和國的廣泛大衆之文化的發達過程上，漸次變成勞働者，農民作家的勞働者及農民的創作的活動上面。勞働者，農民通信員，構成一種：積極的參加蘇維埃國家之政治的及經濟的組織，和使勞働者，農民大衆，結成有機的關係底一種新的社會的力量。勞働者，農民通信員，應該把他看作未來的新聞記者，和新的勞働者，農民作家之脫胎的豫備軍。』

決議更着重于對工場農村出身的勞働者，農民作家，以對革命的初期及戰時共產主義時代加入黨的智識階級出身的作家的同樣的態度，去援助他的必要。決議又特別的強調給共產主義青年同盟的作家及詩人與一切的援助。再者，那會議贊同『Krasnaya, Nov』的編輯者 A. K. 沃浪斯基對同伴者採取的政策，反對『納波斯杜』的政策。關於『納·波斯杜』對『同伴者』的態度，決議聲明：『納·波斯杜』雜誌，使最有才能的作家離開了黨及蘇維埃政府，同時，由于直接反對『同伴者』並普羅列塔利亞作家之真實的作品的他

的批評 是攔阻普羅列塔利亞作家之實際的生長的。會議宣言：「任何 學的傾向，流派，及團體，皆不得以黨的名義行動。這，在純粹想以機械的手段獲得文學領域上的『統制權』的團體，是一痛烈的打擊。」

一九二四年五月的會議所採用的決議，是準備的性質。其細則由特別委員會作成。由這委員會到達的結論所作的決議，由一九二四年七月一日黨政治部採用為最後的決定。這決議，使對文學和藝術的黨的政策公式化，和發表蘇維埃文化上的遠大的重要事項的決議。這因為是最明瞭的表現出對藝術之公的共產主義者的態度的緣故，所以，將其全文揭于附錄。其主旨，是反對對樣式專門家並過去的藝術之『輕率的，侮蔑的』態度。那是強調藝術的階級性，但是，又指摘出：文學是『比政治更無限地複雜的』東西。對於同伴者和農民作家，和對於明白支持蘇維埃政體的布爾喬亞的作家，黨為促他趨于共產主義的見解發展，要力說忍耐和分別。關於普羅列塔利亞文學，決議，宣言如次：『普羅列塔利亞，雖然不知道有否關於文學作品之社會的，政治的內容的正確的規準，然而，關於形式之一切問題的決定的解答，則還沒有把握到。』黨，——決議繼續說：應該物質的，並精神的援助普羅列塔利亞作家。但是，不得給任何文學團體與這分野上的獨

占權。『文學的指導權，是屬於全體的勞働階級的。』應該以此基礎的見解，爲『文學的分野上諸種的團體及傾向自由競爭。』黨非難了把普羅列塔利亞作家爲獲得觀念形態的統制權的鬥爭的重大性，作過小評價；然而，同時，又非難『共產主義的自負一和想使『溫室的普羅列塔利亞文學』發展的企圖。蘇維埃文學，是發展適合于勞働者，農民大衆的形式的。

以示黨的公的態度，的這決議，得到了文學領域上之某程度的平靜。其直接的結果之一，是『VAPP』的團體，分裂爲二——『頑固的』支持舊時態度的少數派，與接受黨的決議的多數派。新生的作家及批評家，繼成『納·波斯杜』的管理，將那雜誌改名爲『Na Literaturnom Post』（『文學的哨地』），以示其新的方向。在這左翼的出版物的表題上附加『文學』的字義，在其內容上也得到顯著的改良。而且，編輯者們，採取：研究、創作，自己批判——的標語。舊編輯者們（『納·波斯杜』時代的——譯者）說：『作品雖然是壞，無關係，那是我們自己的東西。』（一）反之，新的編輯者說：『我們自己的，但不壞。』一般的，組織各種的派別和團體的蘇維埃聯邦的作家們，他們接受黨的見解——不以政治的手段求獲得『統制權』，他們專心于工作，盡可能的在

他們作品的價值上獲得優越性。

註(一)這是說作品的藝術的價值雖然低，但那是普羅列塔利亞文學作品，所以也就算充分的。——譯者。

混沌的酵母

革命，種種的影響到藝術。關於藝術的發展，將在以下各章敘述。這裏，我們可以看到蘇維埃藝術是如全體而非單純的變化的，革命在此之中求得自己的藝術形式的幾多相對立的傾向益益分化着。關於這『Sturm und drang』(疾風狂濤)的時代，列甯在一九二〇年說過如次的話：

『創造蘇維埃俄羅斯的新的藝術和文化的力的覺醒和力的活動，那是好的，非常好的事。這發展之疾風的速度，是可以理解，和有用的。我們必須，或將要為填補幾世紀所疎忽的工作。混沌的酵母，對於新的解決和新的標語的熱烈的探求，對於某藝術的及精神的傾向今日叫起『救呀』明日又叫起：『加上十字架』——一切這些，都是

不可避的。革命是解放已經拉回來的一切的力，和把這力從深底湧出表面。舉一個例罷：把那爲着布爾喬亞與貴族的趣味和奢侈，和爲着皇帝的朝臣們的風尚和氣質，而加于我們繪畫，彫刻，建築的發展的壓迫想想看罷。基于私有財產的社會，藝術爲市場而生產商品。在他們，顧客是必要的。我們的革命，從藝術家的身上取除了這最殺風景的事件的壓迫。革命，使蘇維埃國家變作他們的保護者和贊助者。一切藝術家，以及希望成爲那樣的人，不論誰，都可以從自己的理想，主張創作自由的權利——那不論其結果的好壞。這樣，諸君有着酵母，實驗，混沌。

然而，不消說，我們是康閔尼斯特。我們不能斂手讓混沌的酵母任其所在。我們應該領導這發展，決定和形成他的結果。在這一點上：我們還不充分，十分的不充分：……我們十分過於『偶像破壞者』（Iconoclasts）了。我們應該保留美的東西，把牠當作模範去熱心研究——雖然他是『舊』的。祇單這『舊』的理由，我們何以就要把真實的美拋後，不以其作更向上的發展的出發點，而把牠永遠丟棄呢？何以我們把新的東西，祇爲其是『新』的，而就崇拜得若神呢？那是妄想，是完全的妄想。那裏包含有許多傳統的藝術的偽善，和對西歐藝術的流行的尊敬。不消說，是無意識的！我們

是良正的革一家，我們感覺到指摘我們站在「現代文化的優點」的事，是我們的義務。我有表示自己是「野蠻人」的勇氣。在我不能把表現派，未來派，立體派，及其他「流派」的作品，當作藝術的天才之最高的表現來評價。我不了解他（那些作品——）他沒有給我一點悅意。

然而（列寧附加說），關於藝術的我們的意見，不是重要的。像我國數多的人口之中的數百人——就假定說數千人，藝術是給與這些少數者的，所以也不是重要的。

藝術，是民衆的。那在廣汎的勞働大衆之中應該有其最深的根源。那應該使他們能了解和熱愛。那應該在他們的感情，思想，希望之中有根源，同時使他生長。那應該喚起和發展他們之中的藝術家。

在勞働者，農民大衆還缺乏黑麵包的時候，我們給少數者與菓子白糖嗎？我把這件事不單是諸君想得到的文字的意義，而且以比喻的地說的。我們應該時刻把勞働者農民放在我們眼前。我們應該爲他們學習計算和處理的事情，在藝術和文化的領域上也是這樣。爲使藝術接近民衆，民衆接近藝術，我們第一便應該提高教育和文化之一般

水準。……許多人率直的這樣想：現在的困難和危險，是可以由『麵包和馬戲團（Circus）』去征服的。麵包——的確！馬戲團——對的！但是，我們不應該忘記——馬戲團不是真的偉大的藝術，而且多少總是低級的娛樂。我們不要忘記：我們的勞働者，農民不是羅馬的暴徒。他們不是賴國家支持的，而是由他們的勞働，他們支持國家的。他們『完成』革命，及以無比類的犧牲和流血去保護他們的事業。我們的勞働者農民，真實的有比馬戲團以上的價值。他們對於偉大的藝術纔是真的有權利的。在這裏，最要緊的，是廣汎的民衆教育和指導。他們——假定他們有了麵包的保證——是真實的新的偉大的藝術，內容與形式一致的共產主義藝術在他上面成長的文化的土壤。我們『智識階級』的人們，迫到了巨大的而且最有價值的任務。爲了解和完成這些的任務，亦要爲他們開導自由的門戶，對普羅列塔利亞革命作納貢的義務。』

（V. Clara. Zetkin: "Reminiscence of Lenin"）

列甯的話，表示出革命後的生活給蘇維埃藝術與絕大的機會，同時，那生活又向蘇維

舉他們的發展的步武時，我們應該想起：從一九一七年到一九二〇年的四年間，全蘇維埃人口捲入市民戰爭的渦中，被吸收全國家的精力和資源的動亂所苦惱的事體來。蘇維埃政府與德國的畢列斯特·利托夫斯克（Brest-Litovsk）條約調印不久，這青年勞働者，農民的共和國，又受着世界帝國主義列強，及演其代理人的任務的反革命的俄國將軍的攻擊。激烈的戰鬥之後，武裝的勞働者，農民，遂把科爾查克（Kolchak）追出西伯利亞。烏拉爾斯（Urals），和把德尼金（Denikin）追出南俄羅斯烏克蘭之外。同年，他們把比得格拉（Petrograd）入口的猷德尼茲（Yudenich）的反革命軍打得粉粹。一九二〇年，聯合軍不得已放棄了北部俄羅斯的勢力，蘇維埃共和國纔得以扯破在西歐列強的利益之下結合的波蘭和巴爾特沿岸諸國的封鎖。一九二〇年末，最後的反革命首領烏蘭格爾（Wrangel）被逐出了克林米亞（Crimea）再二年之後，日本軍從烏拉地沃斯托克（Vladivostok）撤退了。市民戰爭的困難，由於飢饉和一般的經濟無秩序而更深刻化。這，當然的，影響到全般的藝術。作家爲着紙的缺乏，不能發表他們的作品。劇場監督，爲材料不足，不能不想出最簡單的舞台裝置來。映畫部還是以戰前的裝置工作。帝國主義的封鎖，把那與世界的文化的接觸，和食糧，信用，機械一樣，一同切斷了。

雖然如此，然而在這些狀況之中，蘇維埃共和國至少在演劇，映畫，小說上發展出一種好像替世界開拓了新的地平線般的，充實的，力強的藝術。這是歷史上的新的一種藝術。因為那是掌握了權力的組織的勞働階級之最初的表现。

一九二四的論爭之後，從文學的政治（政策）到文學的創造的能力的轉換，贏得了可怕的發展。黨決議鎮靜了關於普羅列塔利亞文學獨裁的論爭的怒濤以後，經過了五年間，力強的優秀的新詩，戲曲，小說出現了。其中許多可以值得稱爲『普羅列塔利亞文學』的，及一切都是用一種或幾種的方法，反映革命領入來的新的生活的。次章，便將由此由小說家詩人所描述的生活作具體的考察。然而，須添置一言的，就是蘇維埃的生活，迅速變化，今日以爲真實的，明日又早不爲其真實了。社會生活，由組織的勞働階級意識的地而且一無容赦地所領導，所以，一年之間飛越了幾十年的光陰。本書，是祇考察十月革命與新經濟政策的採用所影響的藝術。此書付印時，五年計畫活動的第一次報告，表示出蘇維埃生活之新的飛躍時代開始了。從這裏可以豫想到蘇維埃藝術與文學又有一個新的轉換。

一九二四年七月一日黨政治部所採用的文學的決議，如次——：

A 一般的問題

一、現在的特質 最近大眾之物質的狀態的向上，與由革命所贏得的他們的精神的變化，大眾活動的增加，和他們眼界之顯着的擴大一起，創造出文化欲求之偉大的成長。那末，我們已經踏進了構成趨向共產主義社會的將來的發展的先決條件——文化革命的圈內了。

二、過去的文化的遺產 黨期待普羅列塔利亞作家成爲蘇維埃文學的未來的指導者，那必須對過去的文化的遺產之一切的輕率，和侮蔑的評價作鬥爭。

三、對樣式專門家的態度 黨必須在種種方法上，對那對於樣式專門家之輕率侮蔑的態度作鬥爭。

四、文學上之階級鬥爭的激成與鬥爭的新形式 一般的階級鬥爭還未了熄，那在文學戰綫上也尚未歇止。然而，若把我們的社會生活之基礎的事實，勞働者之權力的獲得，及我國普羅列塔利亞獨裁的存在置諸度外，則是絕對的錯誤的。在權利獲得以前，普羅列塔利亞黨，激成了爲全社會之瓦解的階級鬥爭。在普羅列塔利亞獨裁時代，普羅列塔利亞黨，當前的任務！是與農民結合和漸次獲得他們的任務，同時，在某種程度與布爾喬亞協作和漸次把他們絕滅的任務。黨必須解決使技術者及一切種類的智識階級俸仕革命和使他們脫離布爾喬亞這問題。這樣，階級鬥爭雖尚未了熄，然而，黨已經變更了方法。在權力獲得以前，普羅列塔利亞，努力爲現在秩序的破壞，但是，到了獨裁時代，他的綱領的主要項目，是『勞働之和平的組織』。

五、階級 中立的藝術，及表現藝術之階級性的特別的形式，在階級社會上，所謂中

立藝術不存在——而且不得存在。雖然一般的藝術——特別是文學的階級的性質，比方，比政治的階級性還更無限複雜的。

六、對新布爾喬亞文學的態度 矛盾底，和直接的而且相互的敵對的形態底經濟發展的複雜性；這發展的結果所表現的新布爾喬亞的復活和強化的過程；一部分新舊布爾喬亞，雖然是無意識的，但也是不可避的對那的傾斜；這布爾喬亞之新的觀念形態的代理者的，社會深底的結晶；——這一切都應該在生活的文學的表面表現出來。對這文學的鬥爭，要從其根原及其意義的本質發生。

七、對同伴者的態度 在對於同伴者的我們的態度上，我們要將以下的事情放在心頭——即：把他們相互間的差異，他們中間許多有宛如文學技術的熟練的「專門家」底意義，及在此作家團體之中的動搖的存在放在心頭。在這裏，一般的態度，應該是分別的和周密的——即是要能以豫料他們極快的接近共產主義的觀念形態。

八、對農民作家的態度 農民作家應該以友誼的態度歡迎，和給他與我們的支持。我們的當面的任務，是把這些諸團體導入于普羅列塔利亞的觀念形態領域，然而，這時候，仍不能抹煞他們影響於農民的，重要的，他們的農民文學的表象。

B 普羅列塔利亞文學

九、普羅列塔利亞文學是可能的嗎？普羅列塔利亞文學與農民文學，是最近大眾之物質的向上，和從革命發生的思想的變化所得到的結果——構成大眾文化的發展的一部。這文學，在其形式上，是多種多樣的，從勞動者，農民通信員，壁報……創作的萌芽的形式，到意德沃羅基的文學的創作。

一〇、普羅列塔利亞文學的道路的困難 這種任務，比普羅列塔利亞應盡的他種任務，更有無限的困難。因為在資本主義支配下，勞動者能夠為勝利的革命準備他們自己，結成鬥士及指導者的團體，及為政府鬥爭練出異彩的意德沃羅基的武器。但是，他們在自然科學和技術上可不能準備他們自身，而且，在文化的被壓迫階級，也不能發展他自

己的藝術形式或樣式。普羅列塔利亞，雖然不知道有否關於文學作品之社會底，政治底內容的正確的規準，但是，對於藝術形式的一切問題的決定的解答，可還沒有。

一一、可以把普羅列塔利亞文學的統制權，當作現在已經完成的事實說嗎？普羅列塔利亞，爲使文學的藝術成爲自己的東西，應填補以前所失去的許多時間，普羅列塔利亞作家的統制權還沒有，黨應該援助這些作家，以他們自己的手獲得這統制權的歷史的權利。

一二、普羅列塔利亞文學的任務 文學領域上的地位的獲得，遲早都應該實現的。那末，爲地位的獲得，——卽是語言的把握，我們獨自的藝術形式的發展，和爲我們獨自的樣式、工作罷。普羅列塔利亞 對於藝術形式的一切問題，還沒有得到一般的解答。不是使文學成爲一集團的文學，而是使他成爲幾萬農民的指導者的一偉大的戰鬥的階級文學，所以非把文學局限於一種要素，而是在其全局面去把握，乃是必要的。

一三、對普羅列塔利亞作家的態度 黨應該在種種方法上幫助他們的成長，和他們的組織。

一四、關於任何一文學團體的指導權，及任何一團體的文學出版的獨占——認許任何一團體或文學的出版組織的法令，或黨的決議，不應該有。黨，精神的並物質的支持普羅列塔利亞文學及農民文學，和援助同伴者，但不能認許任何團體的獨占——縱令他在意德沃羅基與主題上是最普羅列塔利亞的團體——若這樣做了，便是普羅列塔利亞文學的破滅的意義。

一五、誰握得文學之一般的指導權？——文學的指導權，和文學之一切物質的並意德沃羅基的資源一樣，是屬於全體的勞働者階級。

一六、一個團體的統制權呢，還是競爭的？——黨應該公表出獎勵文學領域上之各種的團體及傾向的，自由競爭的自己的態度。對於這問題以外的解決，都是不脫準官僚的

政治的罷。

一七、關於爲普羅列塔利亞作家之意德沃羅基的統制權的鬥爭的過少評價。——關於爲爭普羅列塔利亞作家之意德沃羅基的統制權的鬥爭的重大意義的任何過少評價，都應該非難。黨的口號，應該叫起：一方面對資本主義的鬥爭，他方面對『共產主義的自負』的鬥爭。

一八、勞働階級作家之發展的否定的局面。——黨應該依一切可能的手段，防止普羅列塔利亞作家之間的『共產主義的自負』的發育。黨應該對想發展溫室的普羅列塔利亞作家的企圖作鬥爭。

一九、作家，藝術家，及批評家，——黨應該向文學領域上的全勞働者指示出批評家和純文學作家之職能的正確分化的必要。後者（作家），應該使用現代的廣汎的材料，集中全力于文學的創作。

C 批評與文學的指導

二〇、共產主義批評的任務，——以上的聲明，表示出『批評』，是在黨的手中的主要的教育的武器之一。一刻也不能放棄共產主義的立場，和寸步也不能讓出普羅列塔利亞意德沃羅基的觀點底共產主義的批評，必須曝露出各種文學作品之客觀的階級的意義。那必須無容赦的攻擊文學之一切反革命的傾向，同時，那又必須表示出關於得以參加普羅列塔利亞的文學勞動者之最大的分別，注意，和忍耐。

二一、共產主義批評的否定的局面，——共產主義的批評，必須迴避採取命令的論調。共產主義的批評，只有在站在他的意德沃羅基的優越性時，才有深厚的教育的意義。馬克思主義的批評，必須斬斷一切自傲的，半文盲的『共產主義的自負』的根源。馬克思主義的批評的口號，應該是：『研究』即是：那必須排擊自己陣營內存在的一切淺薄的自己滿足的分子。

二二、藝術創作的形 和樣式，——注目於文學上的諸傾向的，社會底，階級底內容時，黨，不能以全體的地和文學領域上的一切的傾向結連繫；黨，是文學全體的指導者，不能去支持任何一黨派——基於關乎形式及樣式的各不相同的意見，去分類的這些黨派——這，恰和黨，雖然一般的地，要指導——而且必須指導新的社會的慣習的形成，但是關於家族的性質的問題，可不能依決議，去決定的事一個樣。一切的事情，指示出適合於這時代的，樣式的終局底創造，但是，那要依別的方法去創造的罷。這問題，還沒有解決。然而，在我國現在的文化的發達階級上，必須反對想束縛黨的手的一切的企圖。

二三、民族文學，——在蘇維埃聯邦諸共和國的小民族的文學的發展，加以更多的注意，是必要的。

二四、新文學的大眾性，——黨必須強調，適合於勞働者農民讀者大眾之文學的創造的必要。

二五、新的形式，——應該更勇敢的而且決定的，與文學上之高蹈的偏見決裂。和舊文豪之一切技術的功績，應該使用到得以大眾能以理解。

蘇維埃文學上的人物

枯尼茲 (Joshua. Kunitz)

俄國的普羅列塔利亞，宛如一個階級意識的社會羣，和集團主義的理想背負者突現的，是比較最近的事情——即十九世紀九十年代以後的事。巨大的勞働階級的形成，即益益多數的農民，從村落的奴隸的『靈魂』，轉化到『自由』的工場勞働者的手這件事實，是布爾喬亞勃興之不可避的結果，也是落後的產業革命和俄國農村漸次都市化的結果。一八一二年，都會的人口，僅包含帝國人口總數約百分之四；一八五一年，百分之七，一八七八年百分之九，到一八九八年變成百分之三十。一八六〇年，僅約有一五〇〇〇工業企業，使用着五十萬多些的勞働者；到一八八七年，企業數增加至三〇・八八八，勞働者的數也增大到一・三〇〇・〇〇〇。自後僅經十年，到一八九七年，既經有三九〇・二〇〇企業，雇用着二・〇九八・二〇〇勞働者。這樣，正在投機業者，御用商人，工業資本家，銀行家們，急速地僭奪威嚴和名譽的地位時；以寶石裝飾的貴婦

人開始出沒於落魄的貴族，和貧乏的皇裔所護衛的劇場和赴公式的饗宴時；他們的豪華的，——雖然是乏趣的公邸，開始聳立華美的屋頂於首都之最闊綽的街道上時；那時候，遠遠的城外，在從黑的煙窗的陰影下，蟻動着的一羣污濁的男子，形容憔悴的婦女和臉色蒼白的兒童，都是爲新興商工業的中流階級飽積財富而勞働不休的人們。

被榨取昏迷，被貧困磨折的勞働者，最初沒有站起在反抗的地位。但是，他們漸漸開始團結了；到一八九六年，有二九·〇〇〇以上的勞働者，在一一八個不同的企業實行罷工。同年，有三〇·〇〇〇勞働者同盟的大罷業，在聖彼得堡的紡績工場爆發了。一八九七年，有一四五件罷工，翌年則增至二一五。勞働者，漸次有階級意識的覺悟，和益益感受到革命的思想了。勞働階級，變成一種社會的勢力，捕捉到了當其時徒然把注意集中於農村的革命的智識份子的耳目。標榜馬克思主義的定期刊物和單行本開始出現了。勞働階級，也更加表明自己，發展他自己的智識份子，自己的指導者，作家，詩人。代替舊日反映在主要的是依據人民派的中產階級作家的作品中的，現在，勞働者在自己自身的文學上表現他們自己了。從舊社會的子宮內，普羅列塔利亞文化和普羅列塔利亞文學的胚珠，開始生長了。

在論普羅列塔利亞在自己的作品上表現自己以前，爲比較和對照起見，考察中流和上流階級爲他們的階級而創作的文學上所反映出的普羅列塔利亞的姿態，未必是枉然的工作。在這關係上，將如次的事實記起在心頭，乃是重要的。即：十九世紀中葉的俄國文學，幾乎是獨占的，由貴族地主階級作家所寫的；到十九世紀後半，當時新興的中產階級的自由主義代表者們，纔開始進出於文學的世界，和從下層階級的最初的聲音，通過陋巷打碎俄國文學的象牙之門的，乃是九十年代以後的事。在文學上貴族主義的優勢，——除開二三位八十年代的人，如托爾斯泰，法特，——在普羅列塔利亞發展到如一個重要的經濟政治的嬰因以前，實際上已經崩毀了的緣故，所以，在初期的文學上，完全沒有表現出勞動者的型。（如在柴哥夫斯基，普司金，拉門托夫，高高爾，法特，托爾斯泰等作品上一樣）即使提及了，也是偶然的，而且是不十分同情的，這，乃是當然的事。

既經說過，在一八六〇年，俄國國內，既經有一五・〇〇〇工業企業。然而，雖在四十年，一部分有先見之明的地主，爲救起自己的破壞，和利用要耕作而土地不足的農民，開始做做西歐，在他所有的土地內建設工場。譬如屠格涅夫在他的小說『Лесов』上

，康查洛夫在他的『平常的話』上所描述的，就是這樣的工場。這兩部小說，都沒有描寫勞動者。康查洛夫，只是極漠然的暗示出在玻璃廠內，勞動者『開始了獸子般的動作』和『被鞭撻』；屠格涅夫則描寫漁翁的農奴感謝上帝不至於差遣他到製紙工場做工，在那裏，有一位和他年紀差不多的老人，像汲水般勞苦到現在死了。但是。到了格理哥洛維支（Grigorovich），在他的小說『漁翁』上，（一八五三年）比較的有更深的注意描寫工場勞動者沙加爾（Zakhar）。

和許多農奴解放以前的人一樣，格理哥洛維支，對於農民也拘於先見的主觀。農民是其讚揚和感傷的對象，他是哲學家，是詩人，他的一言一語都掩映出土壤的智慧的真實的俄國人。新興的都市和工場，動輒誘惑農民離開他們的田園和森林走進工場的敗德和醜惡裏。機械給農民出身的勞動者與頹敗的影響，和他們回到農村，又將這影響感化到其他的農民。在農村的，貴族的，家長制的環境裏，自由的普羅列塔利亞的存在，是一個新奇和擾亂的現象。照格理哥洛維支說：那『是不幸的，跟着工場數的增加，漸次遍處蔓延了。』的確的，沙加爾，是直言不忌，傲慢，自信極強的，而且帶點嘲笑的和侮蔑的人。對低首作禮的順從的農民極表同情的紳士格理哥洛維支，自然憤慨於沙加

爾，特別是他的傲慢的態度，把他當作一位惡漢，破壞田園詩的醇良的不良份子，乃是不足為怪的。就黑爾遜，就那西歐的，革命主義者的黑爾遜，在他的信上說起沙加爾，在如次意義深長的話中，暴露出典型的，貴族地主的反動性。——「現在，在『漁翁』中表現的敵，正是內部的，國內的敵。這是完全的新的鬥爭的開始——耕作土地的，順從的，單純的家長制的農民，與都市工場勞動的，過着墮落的，不可超度的生活的，布爾喬亞的普羅列塔利亞之間的鬥爭底開始。」

明白指示出俄國社會的結局的分化底黑爾遜的先見，是基因於他曾長期滯居在很久以前普羅列塔利亞就發展到了一個顯然的獨立的經濟階級，和社會哲學的代辯者底工業國英吉利和其他西歐諸國的緣故。在俄國，普羅列塔利亞，與農民還沒有明確的區別。農民，到沃爾加河畔如勞動者，或到烏拉爾地方如礦夫勞動時，他沒有切斷與農村的連繫。大抵把他的家族，他的女人和孩子留在鄉下。農村出身的勞動者的夢，是想積蓄得一點錢，交租稅，或買一匹馬，早些回到故鄉的土地。不論主觀的，或客觀的，普通的俄國勞動者，從完全近代的意義上說來，都不是普羅列塔利亞。所以，作家們，除掉了熟悉西歐的情勢的少數外，幾乎全部都不能劃出勞動者與農民之間的明確的境界綫。他

們只使用『民衆』這極曖昧的一般的用語，在他們，這是解作與『農民』底同義語。這『民衆』，是痛苦的——在隴野，在鑛山，在河畔。

在浸入於文藝的職業的中流階級的智識份子，以爲俄國最可憎惡的，是專制政治。他們夢想以自由繁盛的農民爲基礎的民主主義的俄國。在農民之中，他們感覺到自然的提攜。這樣，『人民派』的運動，便起來了。自此之後，社會主義思想，開始浸潤了俄國，但是當普羅列塔利亞着着以數字的增大時，而智識階級的大部分，仍然將他的希望固執在農村。他們，和黑爾遜一樣，感覺到工場給人類的個性與墮落的影響。

然而，全體的說，勞働者，和農民一樣，最初被其當作一位不是爲快樂的幸福，而是爲着想逃避自己生活的可怕的單調和苦役而飲酒，以致醉了，被威嚇，被酷使的個人來描寫。『一個人不感覺到什麼，是最快樂的。』列塞尼哥夫（Reshetnikov）的一篇小說上，勞働者這末叫起：『可是，要知道，你這蠢婆！』在烏斯賓斯基的小說上某金屬勞働者對他的妻說：『你的丈夫究竟是否一個酒徒？我飲得滿足了，也就恰好能夠使我的靈魂去安息。』

過了七十年代，我們常常看見一個勞働者的面影，這不是單純農民的複寫了，而是開

始發展出別種個性和對生活表示明確的普羅列塔利亞的態度底勞動者了。「農夫的沒精打彩的，遲鈍的，彎腰的脚步，變作了工場勞動者的性急的，活潑的，挑戰的步踏了。膽怯的行動和彎屈的背腰，在這裏，誰也看不到了，看到的，都是率直，解放，勇敢的。」（茲拉托夫拉斯基（Zlatovratsky）的『漂泊者』）。這是一八八四年寫的。可是在一八七〇年法兌洛大·阿謨列夫斯基（Fedorov-Omulevski）的『一步一步』底一章上，我們也看到了覺悟的普羅列塔利亞的革命的潛力，在俄國文學上的最初的暗示。官營玻璃工場的新經理人，延長勞動時間，減低賃銀，鞭撻騷動的勞動者。勞動者已經不能再忍受了，煽動兩位變裝的知識份子，蹶起暴動。經理人被答楚，哥薩克兵被擊退了，勞動者一時獲得了勝利。

工場勞動者的覺悟，和對於由『人民派』知識份子所指導的潛行的教化事業之他們的熱烈的反響，在斯達尼哥維支的『不逃避』（一八七〇年）也描寫出來了。

勞動者漸次開始採取更明確的，獨自的輪廓了。在這裏那裏，一到九十年代以後甯可以說遍處，他們有些少階級意識的，響應革命的宣傳的，在地下組織活動的，為智識和適宜的生活饑餓底勞動者，都表現在戈洛連科（Kolrolenko）枯普靈（Kuprin）波波

理金 (Boborykin) 凡沙伊夫 (Veresayv) 沙拉非諾維支，及高爾基等作品上。就流浪的普羅列塔利亞 (Lumpen-Proletariat)，也藉高爾基的浪漫的超人的扮裝，沾浴了石灰光 (Lime-light)。農民的讚美消失了。布寧的『鄉村』，柴霍夫的『農氏』，高爾基的『采爾加哈』等，都表現出對農民的智識階級的苦澀的幻滅。他們描寫的農村，是蒙昧和陰慘的。農民是利己的，愚鈍的，獸性的。根據他們說來：將來的英雄是都市普羅列塔利亞特。

但是，反映在智識階級心理上的，關於勞働者的混亂的觀念，和他們描寫的大部分勞働者的曖昧，都有其客觀的理由：即普羅列塔利亞還在其萌芽的階段，與農民還沒有明確的區別。事實上，勞働者，也把自己看作農民，把農村認為自己正當的家鄉，把農相當作自己天生的職業。都市是流刑地，工場是一時的監獄。脈搏在俄國初期的普羅列塔利亞作家的一字一行上的，都是對於大地的強烈的香，樂于家畜的馴養，汲水的井戶的軋音，和收獲時的欣喜底鄉愁的低調。

我離開了我的家庭，

離開了我的自由曠野；
從此我的人生消逝了，
在這奴隸的枷鎖下！

初期的普羅列塔利亞詩人塞枯列夫（Shkuliev）（一八六八年生）咏嘆着，他以後到回農村，茅舍，妻兒那兒去：

到鄉村，到自由，

到我的茅舍小屋，

到我親愛的女人，

我成羣的孩子那兒去。

但是，夾雜在這咏嘆的調子裏，有時候又聽得到男性的反抗和普羅列塔利亞的團結底聲音。

『我是人，不是動物，也不是啞巴的禽獸……』普羅列塔利亞詩歌的祖父尼查伊夫（

Nechaiev) (一八五九年生) 這樣寫着。同時，塞枯列夫，也威嚇的地，跳出在富裕者和權力者的面前：

我不是沿門乞食，者

不給我麵包有如施捨；

像我的人還衆多，

我們都力強，喂，你留意着！

再稍爲遲些，亞歷山·格米列夫 (Alexei Gmirev) (一八八七—一九一一)，一時忘却他的憂鬱，爆發了對於自己階級的忠實，叫起：

雖痛苦決不萎靡，

對勞動階級信守忠實，

準備着呵！拚死活的鬥爭！！

關於『惡運』『無力的少年時代』和喪失了鄉間的樂園底無限的悲嘆，漸漸開始拋在過去了。心理的愛憎同感的氣質，在如人類的解放者——普羅列塔利亞的視野裏，解決了。

伴着廿世紀，革命的醞釀，罷工，政治結社，和最不名譽的日俄戰爭也跟着起了，青春的普羅列塔利亞的巨大，意識了自己的力強和誇耀自己的力強。手裏握緊着鐵錘，預備給舊制度一擊粉碎。一九〇五年的革命勃發了。雖然結果受了挫折。但是由此流產的革命的雄偉和悲愴，鐵路罷工，聖彼得堡的勞働者的蘇維埃，莫斯科的交通防礙，這些都在勞働者的想像力上留下不滅的印象，和使他們心理的地準備了一九一七年的革命。

十月革命，推進普羅列塔利亞到前面了。從工場，製作所，從製粉廠，城外，勞働者現在完全覺悟了他們應盡的任務，向着權力大踏步。站在每條戰線的前線的，一切戰鬥的指導者，一方和反革命肉搏同時又和外國的侵入戰鬥的勞働者，爲其經濟的解放，和政治權力的獲得，不惜犧牲莫大的代價。破壞舊的，粉粹敵對——這，是康閔尼斯特·普羅列塔利亞的劈頭的工作。爲着這，必要有決斷，鐵的紀律，對過去不可治的憎惡，特別是普羅列塔利亞對於最後的勝利底熱烈的信仰。在這熱烈的生，熱烈的鬥爭，熱烈的死底時代，決沒有一點憐憫，溫柔，和疑惑可言。

「沒有一點戰慄」理畢丁斯基的小說『一週間』上，布爾塞維克的蘇理哥夫(Surikov)說：『我自己去執行死刑的。一切，這些事情，我都知道得很清楚……雖然這是一條血路，但是想跳出這世界上支配人類的生活底恐怖佈的，也就祇有這一條路。』和多數同志們一樣，蘇理哥夫，也『是爲民衆憤懣，苦民衆的痛苦的；但是，也知道要經過革命的敵人死了，走向康閔尼斯特的道路，才是可能的。』所以，他是這麼殘忍的。『我』，他說：『把我的大憐憫變作了大憎惡；這，是每個康閔尼斯特做的事——我想。然而，這偉大的人類愛，將會把這人類的地上生活，建設爲最美麗的底日子，快要來了，我希望他早日來到。那時候，傍的人類的痛苦，使得人們也一樣的悲痛，人們將要以非常的留意去處置彼此的有機體，處理那你我好像是同樣構造的，同樣的苦同樣的傷害的，美的人類的身體。一定會這樣的吧。但是，現在同情應該轉向到憎惡方面去。』

像這樣的蘇理哥夫——普羅列塔利亞的指導者康閔尼斯特——在俄國農業國民居壓倒的多數之中，是極少數的，但是，他們因爲有革命的團結，和決定的目標的緣故，變作了吸引一切浮遊份子的引力的核心。他們是後面跟着幾百萬的勞農大衆前進的，不眠不休的革命的前衛。歷饑餓病苦，冒烽煙炮火，踏遍自己們的，和他們的血河底勞働者，

布爾塞維克，已經獲得了，和防禦着他們的政治的和經濟的勢力。力——布爾塞維克說：——常常，而且到處，都是在火和焰的鍛冶場裏鍛鍊成的。當牠冷卻了，牠就金屬一樣的變成堅·銳·和無敵的。

『我們，是無敵的；我們，我們，我們是無敵的。』勞働者安德洛尼哥夫（A·亞洛塞夫）作『列寧』，回憶起列寧的感動的演說，反覆着：『手握手，……一個共同思路……層上一層……比更勇敢又更勇敢。』

這樣的勞働者，這樣的布爾塞維克，我們在這敘事詩的時代底文學上看到了，波理斯·皮爾涅克（Boris Piniak）說：『這一夥人，都以皮衣裹身，風度凜凜。每個人都顯得強壯的，頭髮長出帽根下披垂在肩上。看不見誰的皮膚，雙唇緊閉，嚴肅和決斷的行動着。他們纔真的是『軟弱的，蠢笨的俄國民族的精銳』。沒有東西可以軟化他們的銳氣。』我們知道這件事，我們想到了這件事，我們已經決定了：——萬不退却。』『強力的活動』，皮爾涅克叫起：『這纔是布爾塞維克的任務……』

這樣的引用，再援引幾百位不同的作家的不同的引用都可以。然而，本質的相貌，毫不變容——『強力的活動』鐵一樣的人。

不消說，一切布爾塞維克，事實上未必都是普羅列塔利亞，或普羅列塔利亞出身的人。但是，對勞動者與其他階級出身的康閱尼斯特之間的境界線，是非常困難的。後者，混和着勞動大眾的精神和意德沃羅基。勞動階級中的無氣力的份子，顯然以數字的增大，然而在這裏來研究這巨大膨起的要因，殊大無意義。只要他是普羅列塔利亞的前衛，創造的革命主義者，和這些布爾塞維克，是同一不變的東西。在這意義上，在這裏，遂把勞動者和布爾塞維克當作同義語來使用了。

在E·左蘇利亞(Elin. Zozulia)的「些微的事」上所表現的布爾塞維克·畢理哥夫，是當時文學上的，典型的普羅列塔利亞的英雄。他一個人獨自站在空虛的，燈光輝映的講台上，向武裝着刺刀、爆彈，和上彈的洋鎗的，敵氣沖人的白軍游擊隊大眾演說。對勞動階級的最後的勝利底信念，幾乎變成了他有機的一部。他說：「……以有機的確信操持人類之崇高的大事業，無一點悲愴，當作如他們家常便飯的工作。人要有忍耐的意志纔好，這樣才可以達到目的，而且也必然達到目的……從社會主義的最後的目的標轉而論及土地的分配，動員，逃兵，流刑等等的問題，他依舊泰然自若。話頭扯到這裏時，問題變作非常容易，一點新奇都沒有，而且到最後，在人們一切經驗和理解的

範圍內，成爲這麼的單純。標語是：『一切爲着流刑，一切爲着戰線，一切爲着再建設！』不論何時何處用起來，這『一切』都極自然的流露出他唇邊。假使在他侃侃陳雷時，帶有一點隱匿的吞吐，這反却是奇怪了。』這，就是一位康尼尼斯特勞働者所表現的革新的精神。他一開口說話，像帶點什麼矜誇的神氣：『同志！世界革命導火線的最初偉大的光榮，是我們的。我們是從沙皇，地主，資本家，將軍，憲兵的枷鎖下解放自己的最初的人類。……』所謂世界革命的導火者這矜誇，在饑饉，市民戰爭，產業的停滯底最困難的時期，確實保持了許多動搖的靈魂。

透徹革命初期的，英雄的時代所表現的普羅列塔利亞的詩，就是這矜誇和雀躍的氣質。

我們最先躍起，

最先勇猛的前進，

緊密參成行列，

答覆新時代的呼聲……

普羅列塔利亞詩人沙陀威夫 (Sadaviev)，一九一八年這樣歌唱：

我們是到來的，新的美麗的先驅，

縵爛的時代呼吸，時代的行進，

我們是勞動者的心臟，精神，最美麗的花，

我們是勞動者的偉大的夢，是全世界的團結。

V·馬耶哥夫斯基，在莫斯科赤色廣場上，伸出他巨大的雄姿，向勞動者作呼號，就是這時期。

在街頭作叛逆的進軍，

跨步傲岸者的頭臚！

我們——第二次的氾濫的洪水，

將如捲雲的爆發，洗刷世界！

日，是伶俐的駿馬；
年，蹉跎着慍色；
我們的上帝是速力，
我們的心臟是大鼓！

什麼能比我們的色彩更豐富？

難道槍彈就能捕捉到我們？

拋却刀槍，我們歌唱：

我們的黃金，雷動的聲音。

綠的牧場，滋蔓：

日光鋪揚——

虹霓呀 彎你的弓！

急馬啊，跳躍！

看呀，繁星在我們頭上，

沒有它：我們也要歌唱：

噢！北斗星在招手；

要抓我們昇起，生活在天上

歌唱！痛飲！

我們的脈管，流動着春天！

跳，心臟喲，你跳！

古銅的胸廓，怒吼！

廿二歲的勞働者 V · 亞歷山德洛夫斯基 (V. Alexandrovski) 一九一九年，傲然地

：

我們捲起了翱翔的暴風雨，

用我們的鋼鐵扯裂大地……

——這樣寫着，促自己的靈魂『更高亢』和擊動『睡眠者的神經。』

還有一位廿二歲的勞働者亞歷山大·柏滋莫斯基（Alexander. Bezg menski）在他與高彩烈裏，襲擊宇宙：

我是大陽，鋼鐵，混凝土，

我的父親——是天地創造主。

在工場子宮內，機械心臟的底下，

我受孕，我誕生，——對的，我是一位勞働者！

我最初的運動——是鐵錘的揮動！

我最初的瞥見——是黎明的面貌，

我最初的叫喊——是雷鳴的喝采：

通告偉大的十月的誕生！

隨同在這對於革命一般的雀躍和矜誇的詩之中，現在，還有一個別的主旨，——特別是在其內容是普羅列塔利亞的，和更具體的暗示出康閔尼斯特之對於全勞働階級的終局的使命，怎樣思維的主旨，俯拾即是。『我們是先驅者，……我們，心臟；我們，精神；我們，世界的團結；我們捲起了翱翔的暴風雨；山或海，皆不能掩住我們』等等——常常帶着『We』『Us』『Ours』。就柏茲曼斯基的『我』，也是集團的『我』——具現着勞働階級的『我』。

革命初期的，普羅列塔利亞詩的面貌，畢竟還不能夠加以過重的評價。那最完全的表現，可以在十月革命後不久寫的，V·基理洛夫（V. Kiriiov）的詩『我們』中看得到：

我們是無數可怖的『勞働』的軍團，

我們征服了海洋，大陸的渺茫，

用我們創造的大陽，映照出偉大的都市，

倨傲反抗的火焰，燃燒起我們的雄心。

淚，乾涸了，忘失了溫柔，

我們放逐了紫丁和草花的香芬；

我們謳歌：電氣·蒸氣·炸藥，

動力·號笛·鐵·古銅……

心，熔解金屬，化成機械的一部，

我們忘却了戀慕天空。

我們在地上——這裏尋求幸福，

滿足一切的飢餓，握息痛哭。

呵，詩人，耽美主義者，咀咒偉大的『庶民』，

接吻他們足下的，過去的斷片，

熱淚汪然，懷着毀滅的，舊寺宇的廢墟；

我們是自由，勇敢，歡迎新的『美』。

我們的臂腕，筋骨，要求巨大的勞動，創造的痛苦，燃燒在我們的心胸，

我們一致，用我們的蜜蜂，醞釀人生，

由我們強大的命令，地球，踏上了新的路程。

我們愛生活，愛使人陶醉的亢奮的喜悅，

我們是鐵石，任何的苦悶也不能溶化我們的精神。

我們——是全體，我們——是站在全體，我們——是再生的火焰，

我們有的，是神性，是裁判者，是法律。

除這集團主義的推進之外，這生硬的譯詩，也表現出傾向于工業化的新的推進。普羅列塔利亞詩人所用的形象，是從近代工業那裏抽出的——如：鐵·鋼鐵·古銅·混凝土·工場蒸氣·汽笛·機械·動力·鐵鏈·等等。在這裏，早已沒有了對空心的都會的詠嘆，和憧憬農村和平的生活了。勞働者熱愛着都會和工場——那是他們的東西，他們的

孩子，他們的戀人，他們的矜誇。他們的夢想，是關於更偉大的都市，壯大的高聳雲霄的建築，浸浴在光和綠的海中的『水晶的工場』。『看呀』——普羅列塔利亞詩人亞歷山·加斯特夫 (Alexei Gasterov)，在他的詩『我們生長自鐵中』中，叫起——：

我站在作臺·鐵鎚·火竈，冶鍛爐·和幾百同志的中間。

頭上——是鍊扁的鐵板空間。

四方——是直柱與橫樑。

他們高舉到七十尺的高度，

彎曲到左，和到右。

他們相會在屋頂，巨人的肩膀撐持全部的鋼房。

他們向上推往，是堅牢，強壯。

就這樣，他們也還要求更大的力量。

我看見他們，頓足了。

鮮鐵的血流衝進我的血管。

我生長得昂藏，

我生成鐵肩，兩膀是無限的強壯。

我也是這一座鋼房。

我站起。

我的兩膀，衝破了屋椽，屋棟，屋頂，

我的足還站在地上，頭已經突出了棟樑。

我以超人的努力緘默，但我已叫出：

『聽，同志們，聽着！』

鐵的反響，應出我的聲音，全部的建築，都不能忍耐的動搖着。可是我站得更高

，站到和煙窗齊駕。

我再不講故事，也不演說，我只叫我的鐵的字句——：

『我們勝利！』

康閔尼斯特，勞働者，皮革服——以鼓吹世界革命，集團主義社會，工業的樂園

底宇宙的視野爲其積極的任務——開拓他們的權利之道，有堅固·果斷·鐵的意志底勞動者——這才是在戰時共產主義和勝利的鬥爭之最初的浪漫諦克時代英雄主義與野獸性，光榮與悲慘，狂喜與恐怖底混亂的背景之前，最活生生浮起的型像。

智識階級

在三月革命的時代，象徵派詩人A·布洛克發表他的『十二人』其中包含有如次生動的句子：

布爾喬亞，孤獨的送葬者，

他的鼻孔封落在他凋蔽的毛裘，

迷途紛失跨立在巷頭，

尾跟着卑屈污穢的野狗。

像飢餓的，雜種狗般的布爾喬亞，

默然躊躇着——站立還是乞求。

像無着落的，雜種狗般的舊世界，

站在這裏——蹣尾在腿間。

在這篇詩中，我們可以看得正在展開的⁴革命。手裏揮動着紅旗，乘風破雪，踏奏着
荒狂怒號的音調的十二人兵士，勇猛的前進；經過俄國首都凍結的街道，踏上雪片集積
的地方。『克拉，克拉 克拉（機關槍的聲音——記者）……』，描向神聖的俄國，描
向『臂肉肥大』的俄國，描向站得『像無着落的，雜種狗般』『蹣尾在腿間』底『舊世
界』。但是布爾喬亞，則『默然躊躇……迷途紛失』的站着，『鼻孔封落在凋蔽的毛裘
』底『孤獨的送葬者』。他和舊世界，兩匹飢餓的，無着落的雜種狗……和他側傍的，
『裹着黑衣，肥大』憤怒的僧侶，二位『抱頭痛哭』的『貴婦人』，還有就是『長髮紛
披，極可憐的樣子的，嘴裏齒語着：『背教者！俄國死了……』『有高等教養的，操筆
墨生涯的放肆者。』

詩人布洛克，對於長頭髮的中產階級的智識份子的輕蔑，所用他的激烈形容詞，在畢雷索夫的詩之中，也有他的反響。後者（畢雷索夫——記者）嘗嘲笑祇在書籍和幻想之中愛獨創性的，當白日的夢，現實化爲『炮煙與騷音』時，在嫌惡與驚愕之間忽地逃遁的『幻想家』和『耽美家』。同樣的態度，幾乎表現出在一切蘇俄文學中。——智識階級疑惑·逡巡，優柔寡斷，隨處都受嘲弄，侮蔑。在阿諛自己像水仙花般的智識階級想來，這樣的待遇，簡直是如冒瀆般的。過去的偉大的俄國文學，不是讚美他們如『俄國民衆的良心，俄國文化的精華；和革命的夢想家·詩人·豫言者』的嗎？他們不犧牲嗎？他們不痛苦嗎？是否因爲他們非難在革命的名義下行爲卑野和殘忍的緣故，應該受嘲弄和責咎？不消說，不是一切中產階級的智識份子的感觸，都和A·亞黑馬托哇〔Anna Akhmatova〕一樣。她悲嘆着：

一切都賣掉，失却，被剝奪，

死的翅膀，在我們的面前，幌炳着黑影……

雖然是中間階級的出身，但是使自已與革命的普羅列塔利亞特結合的列甯，托洛茨基，盧那卡爾斯基，布洽林，及其他布爾塞維克的指導者們，另外，還有雖有程度之差，而熱心接受革命的布洛克，畢理，畢雷索夫，凡列莎耶夫，及其他智識份子。布洛克祝福革命當作如督基的出現。畢雷索夫，這樣的規勸智識份子——：

愛大眾喲，雖然他們那麼的卑俗，

那麼的野蠻，

愛他的咒咒，愛他的憤怒，

但是，還要超乎一切的，愛他的夢……：

A·畢理，充滿着歡喜，狂叫着：

俄羅斯，

我的俄羅斯，

是神的使者

屠殺毒蛇……

A·馬利霍夫 (Anatoly. Marienhov) 他的『昨日』，是——

像一匹鴿子，碰得粉碎

被摩托車，——

從車房裏突然飛駛的摩托車……

這樣的興高彩烈。I·愛蘭堡，亢喉高歌着——：

遠在黑夜之中，幾世紀，幾世紀之中，我們散播的——

我們毀滅的生活的火花……

但是，在革命的草率與殘忍的時代，智識份子之最特質的態度，在如次的M·沃浪

辛 (Maximilian. Voloshin) 的詩句中可以表現出：

但是，我獨自站在他們的中間，

在怒吼的烟灰和火焰之中——

兩邊都眷愛，我爲兩方作祈望……

這，是在各各對立，極尖銳，無可調和的革命的時代之最不適合的，典型的 Hamlet 底態度。

智識份子，不論那一方面，都咒罵的。就接受革命的智識份子也好，從革命家的見地說來，仍然是不充分的。不宣言自己是康閔尼斯特的，他們的大部分，埋頭于高超的理論，把革命像如神祕主義者，國家主義者，斯拉夫主義者，歐亞混血兒般的去信奉，已經在胸中脫逸了正道。比起堅決的布爾塞維克來，他們顯然表現出可憐的對照。在蘇維埃文學上所插繪的他們的像貌，恰恰就是這樣的。是『自然生來的果敢的態度，』『被思想的蒼白型所剪斷』的怯懦底 Hamlet，不中用的人類，滑稽的動物，胆怯般的把鼻孔

封落在凋蔽的毛裘中，迷途紛失的送葬者。

主題：不是新的。革命前的文學，是充滿着俄國的 Hamlet——格理波耶兌夫（Григорьев）的「聰明的不幸」中的查斯基、普司金的有名的詩「猶根·阿涅勁」中的阿涅勁，列門托夫的「現代的英雄」中的彼佐靈，屠格涅夫的小說「羅亭」中的羅亭——同作者的「處女地」中的尼茲但諾夫，托爾斯泰的尼加劉托夫，陀思妥夫斯基的拉思哥尼哥夫，伊凡·加拉馬索夫、和查托夫，柴霍夫的加悅夫，畢理的泰理爾斯基，安特別夫的「被咒的人」「被毆打的他」等等都是。無能爲的，心旌飄蕩，積慮過深的 Hamlet，與積極的，單純的，性急的 Don Quixote 底對照，是俄國文學上之嗜好的主題之一。在過去，爲着打破國內沈滯的空氣，俄國作家必須創作出有能幹的外國人來（高高爾的「康斯坦塞各洛，屠格涅夫的「印莎洛夫」等），在現在，俄國的康閱尼斯特，供給了積極的模型。現在的模型是：剛毅果斷的康閱尼斯特 = Don Quixote 和因循苟且的布爾喬亞 = Hamlet 底對立。

消極的，自由主義的布爾喬亞 = Hamlet，和積極的，實際的康閱尼斯特 = Don Quixote 底態度的相異，在凡列沙耶夫的小說「難關」中，老革命家伊凡·伊利希·沙爾泰

格夫教授和他的來客布爾塞維克的列阿尼德爭論的場面，很顯然的描繪出了。

時時向列阿尼德投射着飽含敵意的視綫底伊凡·伊利希問：

「好，好的，你的工作怎樣了？照舊嗎？逮捕嗎？槍斃嗎？」

列阿尼德微笑着。

「在必要時，我們，就誰也好，也要逮捕，也要槍斃。」

「那麼，那必要，是很多囉？」

「是的，很多。反革命唧噥不滿，暫時潛伏着，是預備什麼時候咬人的。」

「很多！對的，沒有一個人不是布爾塞維克。那意思是談俄國全民衆。你現在忙得很罷。」

我們不觸動勞動大衆。我們是努力使其信服的，因為我們知道他們遲早都是走向我們這邊的。但是，我們絕對不和布爾喬亞客氣。他們無論如何，都不能和我們在一塊；一切討論，都是妄然；我們只要消滅他們。」

「消滅？我完全不了解。你說的不是肉體的消滅吧？」

「不消說，也是肉體的。假使不把他們剷除得淨盡，他們連絡德尼金，或哥爾查克

又要向我們鬥爭。」

加蒂亞——教授的女兒，孟塞維克——憤激了：

「說的什麼，列阿德尼？馬克思主義，是廢除使布爾喬亞存在的社會的條件；而不是使布爾喬亞肉體的消滅底意思。主啊，怎末可怕的事！」

列阿德尼，很抱歉般的，望着她：

「雖然這樣，親愛的，你不能用你纖嫩的小手去革命的。最要緊的，馬克思主義，是辯證法的。適應每個歷史的剎那，變化發展他獨自的，行動的形式。」

列阿德尼不能使伊利希和加蒂亞拆服。他們只回想起當克倫斯基再採用極刑時，布爾塞維克怎樣拚命的去攻擊它這回事。

「奇怪得很，」列阿德尼聳動着雙肩：「我們好像操着兩種不同的國語。那時候，你便可以知道：把勇敢拒絕參加罪惡的帝國主義戰爭底兵士處死刑這樣的問題，就會起來了。然而，現在，是把刀猛刺在革命的背後的，叛徒的問題。」

伊凡·伊利希，齜唇叫起：

「那是你，你才是背叛革命，絕望的，無可挽回的，背叛革命！」

那雖然是他們人道主義的話，他們的犧牲，和他們對於『民衆』的認識與真摯的愛，但伊凡·伊利希和加蒂亞，到底是接受烏蘭格爾和他一黨的。他們的躊躇，使自己融解在消極的反革命的空氣中。他們是善良，可愛的，寬大的人物。可是，不幸得很，革命不能擺起紳士的架子來，所以，他們只能慍形于色。

人道主義者伊凡·伊利希不承認的女兒——女康閔尼斯特威拉，比起他們來，更和時代的精神一致。在她死的前一晚，矜誇似的說：『一個人的靈魂的純潔，靈魂的安靜，無所煩惱的時代，到來了……用和平，善良，和愛，不能成就一點什麼……貧困？死？那是容易的事。……』

但是，像伊凡·伊利希一樣的人，則不能同意于這末可怕的思想的。醜惡就是醜惡，殘酷就是殘酷，沒有東西能夠把這醜惡，殘酷化成正當的。這，也像塞弗靈娜的小說『旅人』的主人公利托夫塞夫底態度。利托夫塞夫，是典型的，舊式的人民派——耽溺于美的抽象的概念和誇大的言辭底智識份子。他反對揚溢着血和悲慘的十月革命。『但是，我親愛的，你聽着，』康閔尼斯特·斯特朋忠告說：『你的高明的主義，離却了你所生活的現實了！但是，我們——我們是生活在這個現實的，不是由于叫起醜惡，和背叛

就要搶惶起來的。」接着，別一位康因尼斯特附加說：「聽着這句話：你們人民派的智識份子，替民衆做了很久電話司機員的工作。你們給民衆與驚人的觀念和神聖的思想。但是，你們還不知道嗎，現在電話綫已經割斷了，電話再沒有接觸民衆的手段了。我們一定要來，投身于他們民衆之中。……不過，問題是在：你不能聽出他們民衆生活的聲音……」

同樣，法了的小說『兄弟』的主人公，理想主義的尼基泰，對他弟弟康因尼斯特洛思特斯拉夫，說明他自己滿足于『觀察和傾聽，』和拒絕對父親，或兒子，或兄弟作鬥爭的話時，洛思特斯拉夫答道：『但是，世間的父親們，尼基泰，父親們是鬥爭的啊；這就是困難的地方！……像你，現在——我完全明白了。假使你跟我們在一塊，你便要和我親鬥爭；假使你聯結父親，那麼，你便要與我們——你的兄弟，他站在這中間！——鬥爭。假使你兩方都拒絕，那你便困迷宇宙間，連想飲一杯水的地方都找不到。』這恰和理想主義的教授沙爾坦諾夫，慶祝歡迎烏蘭格爾的義勇軍的進出一樣，前社會主義革命家利托夫塞夫，和理想主義的曲家尼基泰，抱着哥薩克，才是真的能恢復俄國的秩序和自由的，這末的素朴的信仰，歡迎白軍的到來。

參加白軍的這樣舊智識階級的運命，是悲哀的，然而，那比起殘留在布爾塞維克統治下的智識階級的運命的悲哀來，又不及其半。前者跟着敗北的軍隊，狼狽退却，終于流亡在歐羅巴及亞美利加諸國；在那裏等待，祈禱，和策劃布爾塞維克的顛覆，過那漂泊者的慘淡的生活。雖然這樣，他們也受到同情的，理解的，而且常常以尊敬的所歡迎。但是，留在蘇維埃聯邦的人們，便遠不如他們。他們不單由于革命經濟的方面受破滅，和由于市民戰爭和飢饉、肉體的方面也遭摧殘，而且，更壞的事情，是他們因為受不斷的迫害，一般的侮辱，和疑惑，在精神的方面，受極度的打擊。要想知道舊智識階級生活上的這樣的相貌，和俄國文化精華之完全的消褪，和崩壞；我們必定要看L·列茲諾夫（Leonid·Leonov）的淒清的小說『小人物的末路。』

在這裏，我們可以看到古生物學教授「哈諾夫，詩人弗洛諾靈，醫師約爾金，和以前做陸軍大尉和勇士的特屠斯等。——一概都悶于下層的潤濕的空氣，復歸于灰色的，多產的，飢餓的蛆蟲——底人類。他們的一切，都失却了人類的相貌，人生的目的，以及他們不覺煩嘍不已的，對「永遠的價值」底固執，被貧窮和飢餓所打破，所殲除，所污蔑，他們開而表現他卑賤的自我——不襯一點有充分的教養的，或紳士的態度的痕跡

底，渺小的，和飽含嫉妬與憎惡的動物底自我。他們欺詐，盜竊，拐騙，互相攙搥鬍子。——他們嘯聚在一塊時，那真是個可懼的悲慘的瘋癲病院。『可笑的，可笑的，』利哈列夫見了這一般幻想家羣，於是低語着？『十年前的事，偶然的……誰把污水桶瀉潑在我身上……這恰和這一樣，令人不快和惹人厭惡。』『污水？』約爾金，悲劇的地握着他的手：『他說，污水嗎？是花壇——一個美麗的小花園！世間罕有的芬香的薈集。從今五十年後，新人臨了時，我的這標本，怕見不到了吧，完全消隱了吧。……人們也要出錢到博物館裏去看那小小的骨頭了吧！』

事實上，他們已經是骨董品了。——寫關於『俄羅斯的死』的空虛的詩底肺病詩人弗洛謨靈；在突然遇見的奇異的標本上，一一貼上批條和號數的奇怪的醫師約爾金；說他自已認識的人，都密地裏有猴尾之臭的紳士；自己只為賺錢，讓兄弟活生生餓死的買空賣空的人；和即此這小說中的中心人物，而且在其一章中算最適宜的利哈列夫自己，雖曾任古生物學教授，但他現在到了五十二歲，自己已變成化石了。誰也會驚訝，怎樣這末的智的、道德的小人，也曾做起什麼烏教授來。在華麗的羽毛剝光了的現在，我們看他恰如一個愚鈍，頑固，利己的，缺乏想像力的蠹書蟲。他非常和氣的擔負別人的，白

已不感到一點義務的犧牲，有時候爲着愚蠢的，文化狂的猶太人謨珂洛維支，有時候又爲着極溫純的獻身的自己的妹妹——這兩者，在『文化』的火把，在『偉大的』利哈列夫手中還沒有熄滅以前，就任何犧牲，他亦在所不辭。但是，利哈列夫，現在在精神的方面完全死了。他自己也知道他不能寫作了，除掉漫談些關於著作的話以外，一點事也不能做了。他是悲哀的地無力的，而且不適應生存的人。

作者以利哈列夫爲化石的學究——古生物學者，是象徵的底。利哈列夫——這智識份子，和生活的現實沒有接觸。任革命怎樣的熱烈，人民怎樣的死，呻吟，甚至痛苦到發狂也好，利哈列夫教授依舊站在大古的岩石面前，耽於沈默的禮拜。對於自己所生活的劃期的時代完全無感覺的，對於他人的苦痛真是難於相信的冷淡底利哈列夫教授，關於革命所知道的，就祇是知道它會影響到自己的生活 and 快樂這一點而已。

但是，也沒有一個參加革命，在勝利的軍隊中鬥爭，和普羅列塔利亞，或農民兵士般一窩流血的年青的知識階級，得到蘇維埃作家比較的寬大去取材的。他缺乏刺激起對自己同志的無條件的信用般的，冷靜，強固，和確信。他一般的總是描寫軟弱，不安定，浮薄的人物。這，我們在法丁的有名的小說『都市與年月』中的中心人物上就可以看得出

。安兌列·斯達塞夫（斯達塞夫的名堂是有意義的：那是暗示衰弱，老耄的意思）雖然是布爾塞維克，但在革命上，他是一位多餘的人物。他以無證書的借款的代價，救助一位反革命的貴族的生命，怠惰了自己革命的義務的遂行。他躊躇，他演了兩重任務，結果：完全心理的破碎，以至於自殺。

同樣，法兌萊夫的『十九人』中的一位主人公，學生姆采克，也是煩惱於一切的痛苦底典型的智識份子。恰好和安兌列，斯達塞夫與康閣尼斯特，枯爾特居於正反對的對照一樣，姆采克，與頑強，粗暴，果斷的游擊隊的鬥士——莫洛茲加，屠波夫，巴克蘭諾夫，居於正反對的立場。姆采克是懦弱，不安定，無能為的智識份子，渺小的多餘的人物。自我意識極強的，分析的，病態的過敏，利己的，懦弱底他，連將自己所追求的，而且再三委身自己的女子占為已有的勇氣都沒有。他不能以民衆為友，雖然他自發的參加別動隊，在戰場受傷，但依舊是別的世界的完全生疏客。將近小說的終篇，寫當全體別動隊的運命繫於他的決心和忠實時，他膽怯了。姆采克當他覺悟了自己做的是什麼事時的行動，是很有興趣的。他陷入恐怖的絕望。狂亂的搔着頭髮：『啊，啊——我做的是什麼事呢，為什麼我會做這樣的事體，我是這末的良善，正直，從沒有希望人壞

，怎樣也會做這樁「體！」和他這可憎的動作，凝視起他的面容來，益發想像得到以前的他，是更善良，純潔，可尊的。他所苦悶的，「不是知道兩托生命於自己的十二個人死掉了，而是因為想到了在自己的良心上不能抹消的污點，與自己所想像的一切良善與純潔矛盾了的緣故。」被迷惑和恐怖所襲的他，凝視着手槍，但是，馬上又覺悟了：「他沒有想——也不能自殺。因為在這世界中，他比什麼都還要更愛他自己——他的白的，污穢的，軟弱的手，他的哀鳴；他的懊惱，遂至最可厭惡的他的行動。」然而，姆米克，漸漸的與他的運命妥協了。他停止了作呻吟和哭號這些事。過去的事，在他看來好像是一場噩夢。「我不想再忍耐了」，這泰然的思索，以不可逆料的率直，在他腦海裏閃耀着，於是他開始憐憫自己了：「我再不能忍耐了，我不再忍耐這卑賤的，非人間的，可恐的生活了。……我要到回都市去，除這，現在我沒有別的方法。」姆米克這樣想，同時，竭力使自己想起：那雖然是難過的，但是是無法想的這件事。然而在他心的深處，到底不能壓抑那隱秘的歡樂的感情——雖然也愛着逃在都市是否不可能這末的担憂與恥心所摧毀。「但是，假使白衛軍在中途呢？……那麼，怎樣的意外呢！……」這樣，不單是作卑怯者，這學生姆米克而且變成了背叛者了。

許多西歐及美國的戰爭小說，在這裡表示出站在智識階級的見地去描寫智識階級與大眾之間的鬥爭底顯着的相異，蘇維埃小說，一般的站在勞働者，農民，兵士的見地的。但是，法兌萊夫是用意周到的藝術家，對於學生的過失，不暗示出一點他的因由來，爲使姆采克的描寫如實活現，爲說明從理想主義的青年轉變爲卑法的動物，和背叛者這些難以相信的變化的理由，他指示出這罪過，是不能完全歸究於智識階級的。從最初在大眾之間露頭角的當兒開始，姆采克使遭交揶揄，迫害和嘲笑。他的溫和的性質，青白的手，手裏拿着愛人的像片，不能照顧自己的馬，和他的羞恥，他的無能，——這些事，刺激起粗暴人們的感情，和這些事情，終於在他心裏惹起怯懦和背叛的一批心理的反應，柔和，溫順，敏感，是智識階級生活的毒素。在混亂時代的流瀉中，使他變成完全無用的人的，也就是這個。

1. 已彼爾 (Isaac Eabel)，在他的小傑作『道爾格塞夫之死』中，極深刻的把他描繪出。這故事，是從編屬於波蘭戰綫上的有名的布登尼騎兵部隊的，一位有教養戴着近視眼鏡的人——典型的柔柔寡斷的智識份子說起。——：

坐在道旁的人，是電話司機手道爾格塞夫，兩足展開，直視着我們。

「喂，」我們將走近他面前，道爾格塞夫說：「我將要死了，知道嗎？」

「知道的」，格理塞舒克勒住他的馬，這樣回答。

「那你在自己身上發一發彈丸罷。」道爾格塞夫嚴肅的說。

他靠在樹邊坐着，他的長靴，拔出在反對的方向，我們中間沒有什麼會掩隔他的眼，他留心把襯衣掀起，腹部已經裂開了，腸垂流在膝邊，誰都看得到他心臟的搏動。

「波蘭兵快來了，又要給它播弄了。這裏有紙，……勞你這樣那樣的寫給我母親……」

「不」，我喉嚨塞塞的囁嚅着，一面勒馬加鞭。

道爾格塞夫，將青白的手掌展開在地上，像不相信般的眺望着。

「你逃開罷」，他囁嚅着，身體伏垂。「逃開呀，卑怯者……」

我全身溼透了冷汗，機關槍的槍聲以希斯特利的固持，更加緊密。披着夕陽的迴光，亞訪加·畢打奔跑到了我們的方面來了。

「我們一點一點的把他們祇食」，他很高興的說。「這裏，有什麼事？」

我指着道爾格塞夫，立即馳跑了。

他們會話，很簡單，我聽不到那些話。道爾格塞夫把文件交給伍長，亞訪加把牠扔進在長靴上面；向着道爾格塞夫的嘴開鎗。

『亞訪加』，我憐憫地微笑着說，勒馬跑向哥薩克的方面來。『喂，在我，不能啣……』

『打——打他！』他說，顏容變成蒼白。『我要殺你！你這戴眼鏡的惡魔，你憐憫我們完全是和貓憐憫鼠一樣的……』。

他揭開上鎗的制機，我馬上不回頭的跑開了，背上感覺到冷凜和死。

『放下它』，格里塞舒克捉住亞訪加的臂腕呼喝着：『瞎事不要胡玩』。

『可憐的蠢牛』，亞訪加叫起：『我要解決了他』。

這場面，在某種意味上，是象徹底的。

『不』，——是不能犧牲自己靈魂的『純潔』的，有潔癖的智識份子說的。反被大眾以『卑怯者』，『可憐的蠢牛』的惡言相加。這樣，革命已將光榮的 Hamlet 從王座摔落了。代替我們有的『卑怯者』，『可憐的蠢牛』，『懦弱的動物』，『飢餓的雜種狗』

」，捲入在強力的革命的漩渦中的無用浮草和丟棄的殘滓……

農民

農民的主人公，在俄國的詩歌小說中並不新奇。俄國人，從太古的時代，就是農業的國民。他們初期的民謠，敘事詩，諺語，和故事，反映出農民的生活，渴望，夢想，和失意。俄國的敘事詩（Byliny = Epic Song）中，最偉大最為人熱愛的主人公，是農民——伊利亞·蒙羅密茲。還有別的偉大的「豪傑」（Bogatyr），俄國民謠中讚稱的米柏拉，塞利亞甯諾維支，是粗作者的意德沃羅基之完美的具象化。在農村最得衆望的，和最爲人祈禱捧獻與歌頌的聖徒，是最關心於農民的命運，賜日光，降慈雨，保護家畜，栽長穀物的人。近代民謠中，最得人望的兩位人物，是十七，十八世紀，指導廣汎農民的叛亂的，兩位有名的哥薩克農民——斯登加·拉辛，和耶姆靈·保加采夫。

然而，在正式的文學上，農民的出現，是比較的最近的事。我們不論在十八世紀的古典派，或十九世紀的浪漫派的文學中，都沒有發見他們。雖然浪漫派有時想得傳說的材

料（譬如：普司金與高高爾，在他們爲浪漫的傾向的創作時）求之於農民口碑，但這是希罕的。在屠格涅夫的『獵人日記』出現以前的農民的 Type，沒有介紹出在俄國文學中。跟着屠格涅夫，接踵出現的亞兒沙哥夫，托爾斯泰，格理哥洛維支，尼克拉索夫，G·烏斯賓斯基及其他，都是將農民（Muzhik）爲感傷化，理想化，遂至幾乎把他神聖化。輕蔑西歐的影響，而且和地主的貴族般恐於漸次發展的都會文化底斯拉大主義者和反動家，把農村讚美爲俄國一切健全的，虔敬的，強固的底寶庫；把農民欣賞爲古代斯拉夫民族之最純粹之理想底把持者。西歐謳歌者和自由主義者，把農奴制度痛苦爲俄國產業發達的障礙物；同時努力使全世界都信服：可憐的農民是應該享受比較幸福的命運的——這樣去讚稱農民，和爲他的厄運流同情的熱淚。

農奴制度廢止，促進俄國下層社會的階級的分化，結果：普羅列塔利亞如俄國生活上推進的要素登場了。農民，被摔落在王座下了。許多都市的中流並下層階級出身的新作家——如柴霍夫，高爾基，開始說明農村之難以剷除的反動性，無智，野蠻，和農民之完全的愚昧，卑屈小心了。經濟底並社會底狀態的變化，結晶爲文學現象的變化。

世界大戰，革命，共產主義，市民戰爭，新經濟政策——這一串的事件，在俄國農村

贏得了經濟底，社會底，政治底，文化底深刻的變化。和這些的變化，在現實生活中產生出新農民的英雄，在作品上，表現出新農民型。

俄國革命，不出其他革命的例外，也是辯證法的。即是：肯定同時包含了否定，創造同時包含了破壞，光榮同時包含了苦惱。在初期的段階，力點明白放在破壞上。舊經濟形態，社會的傳統，向來尊重的習慣，神聖不可犯的關係（身分，階級的關係——譯者），宗教的偏見，個人的習慣——這些一切，都逐漸擊碎，破裂，和崩潰了。熱情也解放了。新的和舊的，拚死活的鬪爭。舊的人物——受過高等教養的布爾喬亞，乃至幾乎等於說是原始的農民——反抗了。堅持，拚命的，倔強的反抗了。

事實上，到最後，比較執迷，頑固的，是農民。有教養，西歐化，而又沒有那末重要，和在俄國生活上未下深根的少數智識階級，不會惹起那樣大的問題。孤立的，無力的，宛如一枝纖巧的花般底這一階級，極容易給勞動者，農民蹂躪在鐵釘的長靴下。但是，在農村，則不是如談之易。——是遲鈍，文盲，頑固的。有時候，也表現出悲壯的人間味，當他醒覺時，又發揮原始的野獸性——農村，農民就是俄國。惱於貧困，延喘於苛稅，自己的兒子，兄弟送在戰場屠殺的——全農民，都渴望着土地和平。農民的熱

望是單純的，他的表示更單純。他把槍刀突刺在地上，急急跑回故村，把地主殺戮或放逐，將其財產燒淨，占領其土地。這目的到達了，他又回復於長久的冬眠。因這緣故，所以，農民無政治的關心，只要其不干涉到自己，至若沙皇失足，誰掌握政權，現在都市人做些什麼，在他是了闕的，開始集團的地放棄戰場，大規模的地奪取地主的土地和農具的，是布爾塞維克掌握政權的前數個月。臨時政府，很費力的想使這形勢轉變，但結果無效。布爾塞維克掌握政權時，承認他們已行的處置。

但是，農民，用他獨特的乖巧的想法在事實上去開始區別同義語的名稱——布爾塞維克與康閔尼斯特。在農民以爲布爾塞維克是爲和平與土地沒收而活動的人們，康閔尼斯特，則是使用新造話，攻擊正教會，聖徒，結婚禮式，宣言男女平權，叫極貧的農民爲『大地的鹽』（Salt of the earth——社會的中堅的意義——譯者）的人們。在農村除掉了一二酷肖革命的普羅列塔利亞的態度和口吻，從大戰歸來的散漫的兵士，或有時失業不得已回農村的工場勞動者之外，沒有什麼康閔尼斯特。富裕的農民，最憎惡的，就是這革命的酵素——像這樣的都會化的人們。在純一的農村住民之間，開始明白表現出經濟上的，並意德沃羅基上的分化來了。

事件的論理，阻撓農村再沈溺於靜止。在都市，麵包是必要的；農民只要不立即獲得現實購買力的貨幣，或如必需的工業生產品般的有形的代價，是決不輕易放鬆他手中的穀物。但是，在革命與市民戰爭的陣營裏，都市沒有給他們一點什麼。革命前，已經幾乎陷於麻痺狀態的工業，現在實際的居於停頓了。從都市派遣的徵發隊，遭遇着最頑強的反對。除開沒有什麼可以徵發的東西，和沒有什麼可怕的最貧的農民以外，農民們都迴避對國家的義務。在他們以為自由，就是免除一切責任，課稅，負擔的意思。而且，在南部的地方，舊制度的追從者哥薩克人，恐怕會喪失以前沙皇所授與的許多的特權，對普羅列塔利亞獨裁作武裝的反抗。反對新政府的首謀者，便開始聯結這些份子。哥爾查克軍，德尼金軍，和烏蘭格爾軍，捷克斯拉夫軍，波蘭軍，聯合軍和德國軍——這些，都是反革命策謀的重心。農村的不滿份子，歡迎宣訴舊時忠節——宗教和國家主義的，沙皇的將軍們的進擊。『殺掉猶大人和共產主義者，匡救祖國』，這是他最有力的標語之一。殺人，掠奪，和放火的惡魔，昂然闊步在全國——遂至遙遠的西伯利亞，不毛的土耳其斯坦，高加索的高原的地帶，烏克蘭的無涯際的曠野，和亞爾采格爾的極北的嚴寒地。

不久，農民知道了白軍的將軍，將校，及猶加的軍隊，決不是他們的同盟。他們來了，必定實行縱慾無度，淫亂和野蠻的懲罰。跟着他們，舊地主，帝政時代的官僚，外國人簇湧而出，不吉的徵候，便出現了。多數農民的感情，捲起激烈的變動。全俄國，各農村，各地方，及各地域，組織游擊隊（無聯絡的小部隊），潛伏在森林曠野間，對敵人，作原始的戰鬥的抗爭。皮爾涅克寫過：『許多伊凡，安頓，和塞爾格；許多瑪利亞，愛理塞威達斯，和加特靈拿斯。拋却耒耜，和耒耜的生活，他們的頭腦充滿着加爾·馬克思，和查克·倫敦結婚般的可惡的混合物。他們差不多全部了，爲着剿滅白軍，參加赤衛軍中。只有最強烈的人，還健在。』

皮爾涅克寫的伊凡和瑪利亞們，是農民劇中的新的主角。皮爾涅克叫他們——『新的查克·倫敦型的男女』，爲陰鬱的，力強的，復讎心極熾的，好勝的人們。這時代的蘇維埃文學，輝映出這些近代的米枯拉·塞理寧諾維支，伊利亞·洛密茲，或新的斯登加·拉辛，和耶姆靈·保加采夫這些人的英雄的行動。

試想起巴彼爾的，無可比擬的亞訪加·畢打，發彈射擊負傷的同志的嘴的場面來。是何等巨大的姿容哩！或想起巴彼爾的小說『信』上的枯爾屠哥夫來，是何等的素朴的殘

酷，是何等的偉大的壯烈，是何等奇特的康閱尼斯特！小枯爾屠哥夫，溫柔地請他的母親替他洗馬的傷足時，從容不迫的告訴他母親白軍的父親，殺了兄弟三人中的一人，還活着的兄弟中的一位布爾塞維克——塞吾加，把父親殺了。他這樣描寫：

但是，塞吾加捉到了父親，馬上就把他鞭打，同時一概兵士都以軍隊式的非常嚴肅的姿勢，在廣坪上站着。然後，塞吾加把水潑在父親特謨菲·羅特安尼支的鬍鬚上，這樣，於是鬍上的染色都洗得剝落了。塞吾加問特謨菲羅特安尼支說：

「給我捉到了，父親，你感覺得舒服嗎？」

「不，」父親答：「不舒服」。

於是，塞吾加就問他：

「那麼，法德耶給你捉到手裏時，你就感到舒服，是嗎？」

「不，」父親說：「沒有想到舒服。」

這樣，塞吾加又問：

「那麼，父親，是想及了自己被捉了，也會那末不舒服的是嗎？」

『不，』父親說：『我並沒有那樣去想。』

於是，塞吾加回頭向着大眾說：

『我想：假使我被你捉到手裡，也必定是一無容赦的罷，那麼，父親，現在我們給你一個結束。』

接着，特謨菲·羅特安尼支開始咀咒塞吾加和他的母親，以及聖母瑪利亞，同時毆打塞吾加的面部。塞吾加於是說：讓我先離開廣坪，因為我還沒有告訴我的母親耶夫道基亞·弗道洛夫娜，父親是怎樣被殺的，所以，我要先走。』

這是農民——率直，原始的，殘虐的。若是戴着眼鏡的智識份子，會作效噉，口吃，和嬌啼，啜泣，到最後，必然奄息失敗。但是，農民則不然。他是一塊——不動搖，絕大，宏整，堅牢的一塊石。爲其這樣，所以是蘇維埃文學上所表現的游擊隊的主人公，塞拉菲諾維支的『鐵流』中的哥茲夫，弗爾曼諾夫的史詩『查帕夫』中的查帕夫，法兌萊夫的『十九人』中的莫洛茲加，列我諾夫的『豬獾』中的森約謨，伊凡諾夫的長篇及短篇小說中的數多的游擊隊的主人公，以及其他可以說是無限的多。這些農民，未必是

真實的康閔尼斯特。他們不十分知道關於列寧的，至若加爾·馬克思，則名都未之前聞。他們關於共產主義的觀念，是素朴的，而且常常是很荒誕的。然而，生來就是指導者——本能的組織者的這些近代的斯登加·拉辛，和保加采夫等，給布爾塞維克的決定的勝利，貢獻了許多偉大的力。

雖然沒有如游擊戰爭的史詩中的主人公一樣的輝映，但是，從最近發展的見地說來，更有重大的意義的，是農村淒慘的文化，及經濟底鬥爭的登場人物(Dramatis Personae)。

「一九一七年以來」，塞弗靈娜很得意的說：『都市把農村捲入了漩渦之中。一切的東西，都新奇，新奇，第二個新奇。新奇這話，像釘子一樣，鑽入他柔軟的腦殼裏，變作平凡，陳腐的腔調話了。新奇的，可恐的生活方法，以所謂非常的佈令的形式，卒然落下來。一切成爲廢物的東西，都被破壞了。確實的，過去的生活，是殘酷，隸屬的，但是，那也是從許多時代的經驗所確定的有秩序的，規則的東西。當日常生活安定時，常常也有打架或流血的事件，和醉後放火或死所惹起的暴亂，但這些事件的本身，是普通的，可以理解的。……在假日醉後的打架等，雖然是殘忍，野蠻的，但還是日常的』

習慣，無可恐怖的。就河川也好，有時也要決堤氾濫，或作威嚇，破壞，但不是立即又依然歸於夢遊的心地？可是，現在變了。最可惡的要素——人類的血——被攪亂了。怎樣，和什麼時候，牠纔得以平靜？」

最忠實的描寫從一九一七年到一九一九年的革命初期的『迷惑』的農村，與種種樣樣的農民型底作品之一，是塞弗靈娜的傑作『腐植土』。在這裏，他第一個主人公，是世界大戰出征的兵士——『農民』蘇弗浪。革命以前，『他實際上，毫無土地。有的一點土地，只憑妻和老俄鬼去耜種，這樣看來也就夠可憐了。他自己只事飲酒，彳亍在村郊的空地，或鼾睡在牆根下。他從沒有操作過農民般的作業。在農村，他常常是生疏客』。除他以外，還有村內的貧民的代表者們。馬賊沙夫洛斯加，『他的頭歪斜在一邊，那是因爲偷馬，被全村人打得幾乎要死了，所留着的頸骨的傷痕。』和列德金，在他徒然想努力『改善生活狀態』時，『肚子裏已經腐蝕了』。列德金主張一切土地都要歸轄於地方自治體（Commune），說：『我有九個餓嘴，我這些餓鬼雖然小，但是，用牙齒也能够耜種了，可是，土地在那裏呢？那裏纔有我的土地？那裏？那裏？我的兄弟爲大戰被殺了——但是，留下的家人呢，有了土地嗎？』沙夫洛斯加也一樣，爲自己所受的

痛苦復讎：「他，是當然的報讎的！在以前，他威風凜凜的進教堂裏，那裏，大家都唸咒，露出差恥的部分，用那就在普迪人的腦海中也不想再第二次映出的，可怕的言辭，去嘲弄上帝。」

除蘇弗浪，沙夫洛斯基，和列德金之外，塞弗靈娜，還描寫了一羣——佃農，農場雇人，流浪者，及其他這一種類的農村內的人物。這些激昂的野蠻人物，雖然是醜惡和令人嫌惡的，但是，作者，在他們的殘虐和枉法之中，仍然努力宣揚他的深遠，不可抗的真理的存在。這些無賴，浮浪之徒，或無着落的，不逞之輩，從他們的完全絕望的生活追出，成爲飲酒，盜竊，瀆神，妄作妄爲。雖然勤勉，雖然想努力「改善生活的狀態」，但在這努力時，人們肚子裏已經「腐蝕」了，那還濟乎事嗎？他們現在，都是這麼熱烈的布爾塞維克主義的信徒了——這毫不足以驚奇！他們在農村的集會上大聲叫起要求土地來，也毫不足以驚奇。

富農則反對他。他們擺着莊重，威嚴的架子，摩撫着一脈整然的鬍鬚，披上長外套，穿着厚皮長靴，傲慢的舉視着這一羣衣服襤褸，跣足裸頭的人們。他們最先就祈禱基督的精髓和聖書，但是也要吶吶而倒。羣衆和威嚇般的逼視着，於是這最富裕的農民哥

采靈，便使用奸猾和權謀了——

『關於布爾塞維克』他說：『我們並沒有反對它。我們也一樣對戰爭是反對的。如聖書所說：『你不可殺』。一樣，照起聖書的教義來，我們還要想到應該幫助貧窮人。但是，朋友們，人的教義，是和神的教義不同。那（人的教義——譯者），嘗嘗使我們爲罪惡所惱。沒收嗎，橫領嗎，那是錯誤的，壞的事體。這樣，那麼沒收我們的土地，究竟是什麼理由。我們不是憑空所有的。這樣說，是說什麼事都要以平和，肅靜，和友誼的商量。我對布爾塞維克的教義，多少也有點興味。我有時還爲着這目的，出城市去。我知道他們的教祖是加爾洛·馬克索夫（指加爾·馬克思——譯者）。對的，他不是俄羅斯人；所以他的教義也是用外國文寫的。這所以要從馬克索夫所寫的東西中找出他確定的，真實的真理來，才是正當的路。俄國人是極易輕信的，給他的東西，不論什麼都生吞活剝下去。所謂分別，就是與我們的習慣不同。若是說起教養，外國文來，我們都不行。真的，假使我們拿起真的外國的原本來，我們能夠知道列寧在上面附加了些什麼嗎？首先第一，我們還是要學習懂得外國文，然後纔能夠把外國原本，和俄文寫的來對照的看。成功之後，再來唱『全世界的勞動者』也未爲遲。

像政治上的事情，誰都要把它拋落在不知所止的地方去。想理解這些事情，我們必定要有時間，和可以信賴的民衆——對的，還要和平，肅靜。要不然，頭上就加上新的鎖鏈。……」

不消說，這花言巧語，只有增加人的憤激。富農被湧出會場。蘇弗浪進而為全體貧民加入共產黨註冊。那種手續，真是一場喜劇。蘇弗浪全然不懂得黨的主義和黨的組織，他領全家族都加入黨——夫，妻，孩子——還是哺乳的孩兒。「喂，村裏的貧民諸君，進來！不註冊的，不得領土地！『農村的圖書館管理員，在說明：『但是，諸君，這是錯誤的。加入政黨，不是依這樣的手續的！』為着這樣去賣弄才學，這智識份子，被驅逐出去了。『豬獯，啞口的暴徒！』他憎惡的齒語着。這愉快的插演完了，名簿註冊，就在粗俗的戲說，狂喜的暴亂之間，擾攘進行。將名冊送到都市的委員手裏時，蘇弗浪，意氣揚揚——一五八名布爾塞維克！這委員歡喜得幾乎跳起來——這末的大成功哩！

以前的農村的醉漢蘇弗浪，漸次發揮他的緊動性，他召集會議，和大家（富農也在一起）合唱國際歌；他組織革命的衛軍，組織農村自治體，徵發地主農場的作物和農具器

械。他爲着農村，沒收豐富的私有圖書庫——要之，借皮爾涅克的口吻說：他是「精力的地發揮職能的」。

農民的性格的奇妙，和無疑的是他典型的側面觀的，是塞弗靈娜描寫的，蘇弗浪與農村教師及醫師的關係。這粗暴的農民（蘇弗浪——譯者），被秀麗，端重，溫柔的鄉村女教師，青春的女性所炫媚了。她和他談起書上的話，並沒有忌嫌和他一塊。她是重禮儀，和思慮極深的人。但常常也又不容易接近。蘇弗浪得意的接觸了，遂至和她陷入于戀愛。可是，當他發覺了她已經和城市的教師有愛的密約時，他怒火中燒。像她這樣，一切都是詐偽的！她信任我也不是那麼純潔的！她以後就是布爾喬亞！他的理想被敲碎了，蘇弗浪，憤激得像癩了一樣。他追襲那教師，以污言穢語去侮蔑，凌辱她。在醫師的方面，蘇弗浪的行爲，是更其卑劣的。新到村裏來的醫師，在他自己的屋頂上按置了一個避雷針。蘇弗浪，不知道避雷針的用途，懷疑醫師和反革命的哥薩克人作祕密的通情，於是把他殺了。塞弗靈娜，描繪農村的布爾塞維克時，不吝惜使用強烈的繪具。而且，由加插圖書管理員，教師，醫師等的插話，使讀者更加理解激怒的農民以怎樣的難以相信，和殘酷去對付智識階級。

蘇弗浪的最後，是非常感動的。哥薩克兵侵入村裏來時，他和他的同志們，因為他們是布爾塞維克的罪，課于重罰。自己的土地與農具的一部都被化爲公有的富農們，散開兩手歡迎哥薩克兵。布爾塞維克的指導者被逮捕了，用重繩綁縛。富農們乘勢復讎。一位富農茲希加諾夫，嘲弄着：『好呢，蘇弗浪，亞達莫諾維支，你的自治體（農村自治體（Commune）——譯者）怎樣了，你收奪到的農具怎樣了？』接着將唾涎吐在蘇弗浪臉上。用堅實的拳頭毆打蘇弗浪的眼。蘇弗浪咆哮着，四圍都聽得到他叫喚的回響。茲希加諾夫把他摔落在地上，用他厚皮重釘的靴踐踏在他腹上：『這就是代我的鋤的報酬！這就是爲我的家！這就是爲我的財產！這就是你的報應！』蘇弗浪失氣了。他們用冷水潑醒，再行笞楚。蘇弗浪終於被殺了，他的妻，下腹部被撕裂，胎內的嬰兒，和豬一樣的拖出來。別的指導者們，也受同樣的罪罰。大革命最初的先驅者們，——他們被虐殺，裂體，遺骸丟棄，去肥狂亂的國土的無涯浪的荒野。

這種題材，是蘇維埃文學中極常採用之一種。舊的——沈滯，鈍感，陳腐，老朽，反之，新的——動的，力的，新鮮的，革命的。生活的辯證法，產生藝術的辯證法。在農村，這種對照，是最熾烈，其鬥爭也是最劇底的。

青年們，是大膽，暴亂的。他們什麼都知道，什麼都了解。他們把神一足踢開，嘲弄教堂。他們不和忠信的基督教徒一樣，墨守婚姻或埋葬的儀式。「你不是我的兒子！」塞弗靈娜作品上的老婦人，對她在爾塞維克的兒子怒鳴着：「我不願再拿這樣污辱神的兒子的罪，來加重我心裏的苦了。任你走到什麼地方去。在我們還活在，你永不要回來。」

「不要說這樣的蠢話了，母親，」在赤軍中只吸收浮皮的智識的尼沃諾夫作品上的青年農民，「無急智的安德浪」說「人類的祖先，是猴子。」

這麼一來，安德浪的父親，激怒了，兩足跳在他兒子面前質問：「你讀的是什麼聖書，它這樣寫了？」接着挨次作這樣的會話：

「你，噢，你是無智識。」

「好的，你信仰教會嗎？」

「獸子，教會嗎，那不過是演宗教的戲的小戲院。假使你喜歡，我還可以扮許多的角色。」

父親憤激得透不過氣來。爲鎮靜神經，他飲了少許沃特加。

『你是誰生你在這世上的？』

『是自然。』

『是什麼自然嘍？』

安德浪，看見父親捲起他的袖腕，笑了：

『放下去呢，老前輩，要不然，我要先下手打了？』

『你在那裏，有這打自己的父親的權利？』

『我不會那樣去對待母親的，但是，假使你也晃爛着你的拳頭不止時，有權利，沒有

權利，我也要打你的。』

『這狗子！』

安德浪捉住父親的手：

『現在，不要兒嬉了。我不容你打我。我即刻就可以把你綁起來，……』

安德浪，在家人方面看來，是一枚針。『把我的兒子殺掉罷，我沒有力了。』父親悲痛的囁嚅着：『把我自己也設法弄死，我羞愧再站在人們的面前。』兒子的高視闊步，叮噠叮噠的車鈴聲，紅色的上衣，斜戴着的嵌上紅星的帽子，捲起的鬚髯，嘴裏的外國

語，『人類的祖先，是猿，』『不承認宗教儀式的結婚，』『我想婦女也是同志』，『我們應該組織自治體』，……——這些，都以痛苦和悲傷，填滿了老人的心胸。

全村都給安德浪及其部下所攔亂了。他的感化，特別影響到青年男女間。年老者只會訴愁：『我的兒子不聽教訓，女兒也是這樣了。他們和沒有結婚的戀人睡在一塊，也不起來祈禱。……』而且，安德浪，封鎖教會，驅逐僧侶，課富者的稅，沒收他們的財產。結果，白軍侵入來時，安德浪的擁護者，大都和安德浪一樣，陷於同一的命運。安德浪負傷，他父親的屋被燒掉了。於是再成腐土，只不過爲『徘徊於新的田野』的『新的播種者』，增加了肥料。

納普(Nep)——新經濟政策)和康閔尼斯特

波蘭軍驅逐出烏克蘭，烏蘭格爾指揮下的，白軍的最後的殘兵，在克林米亞潰散了，俄國經濟生活上所必要的諸地方恢復了自由，同時，革命也進入於新的階段。一九二一年八月，蘇維埃政府，實施『新經濟政策』(Nep)。個人貿易制限廢止的直接的影響

，是中產階級的再發生。從舊布爾喬亞階級的少數的殘存者中抬頭的，一羣投機家，商人——納普孟（Nepmen）登了舞台。跟着繼續惹起了許多短的騷動。馬上由康閔尼斯特鎮攝了。

在新經濟政策實施以前，不消說，也有個人貿易者；密輸入者，投機師的存在。在納普以前的文學，也看得到如這類型的人物的描寫。譬如我們看的Y·理畢丁斯基的小說『一週間』，——那是取材於一九二一年春——即新經濟政策正式發佈以前的時期。

『在某車站，』在他的小說中女康閔尼斯特安獻達說：『有偌大的樓梯般的東西，從上至下都擠滿了人。男的，女的，小孩們，抱着他們身邊散亂的，骯髒的物件，躺在樓梯上。臉上塗抹着積長年月的污穢，爲勞苦和焦慮，現出一絲絲和蜘蛛網般的縐紋。緊接着隔壁飲食店裏，一位投機師在喫糕餅，側旁站着一個無家可歸的飢餓的小童，垂涎耽視着他的嘴，；接着，從那可恐般的樓梯上走下來一位胸上掛着共產黨的星章，好像極嚴肅的委員。他極小心的，一步一步的，——真是會令人嘔氣的——，一方面小心着他的漆皮靴，夾在污穢的軀體的，那些人縫間走落來，和投機師一塊在喫糕餅；於是在我的腦海裏，馬上泛起：在那裏，不是自古代的羅馬，基督時代的猶太，中世紀時代，和也

有最近的資本主義社會嗎——這麼的思想。我感覺到那末的卑鄙，：我覺得我應該和他們一樣躺在那樓梯上，那些人們的側傍，將他們的積久的污垢塗在自己身上，把他的木虱捉過來，爲留通路，不時移動身子，把鞋也會擦光：到死，都這樣的躺在那裏，：」

當然，對於投機師的憎惡，和對於遂至影響及康閔尼斯特的他的腐蝕力的可恐，跟着納普的實施，同時，也增加千萬倍。F·格拉哥夫的小說『士敏土』之中，女青年布爾塞維克波麗亞說——

『這樣的事，我不能忍耐。我不了解他的理由，我也不以爲其正當。我們已經過破壞，痛苦，：：：血海，飢饉。今突然——甦蘇了過去的快樂的氣息。我不知道那夢的所在：在流血，悲慘，犧牲的時代裏？還是在彩飾着窗帷的酒神祭，和醉人的咖啡店裏？屍首的山積，畢竟爲的是什麼，：：：那不是爲無賴漢，榨取者，再去享受華美的生活，用強奪使自己肥大嗎？』

『我們是經過了比內亂，飢饉，封鎖更慘酷，更可恐的洗鍊來的。』在同一的小說上，別的康閔尼斯特說：『我們是和隱匿的敵對峙着，他們雖然沒有向我們開槍，但資本主義事業的魅力和誘惑，擴大在我們眼前了：：：！小商人們鑽出了他的穴縫。開始使自

已肥大，和在各色形體上再生了。譬如他們隱伏在革命的辭令底堅固的防禦裏，巧使布爾塞維克的勇氣，想潛入我們的陣營裏來。市場，咖啡店，飾窗，美食，家庭的娛樂，酒精……這些東西，都使我們慄慄。」

納普實施後的時代的一樣相，在一九二五年發表的 J·愛蘭堡的繪畫的小說『鬧亂子的人』上，用灰暗的色彩描繪出了。在那裏，我們得到有毒的，自暴自棄的，自利的，破廉恥的，驚人的淫蕩的這小說主人公米哈爾·理哥夫，怎樣地引誘自己進黨。在戰時共產主義和市民戰爭的時代，他曾做過勇敢的，自己犧牲的行動。後來，到了戰後的投機和欺詐的病的時代，他便墮落，化爲無滿足的慾望，和攫取第一主義的猛獸了。在他的活動昭然若揭時，遂被 GPU 捕縛了，作爲投機師和叛逆者執行槍斃了。

與作者的政治的見解無關係的布爾喬亞，常常被當作蘇維埃共和國的敵，或至少對他不懷好意的去描寫的事，是極有意義的。亞歷山·托爾斯泰的小說『青色的都市』中的地方的猶太人店主比枯斯，是一個典型的例。『告訴我，』他以反革命的腔調低聲地問：『莫斯科是怎樣的情形？納普變到怎樣了？有人說，那是無希望，會變成恐怖的時代。我們流落到地獄了。我最近神經亢奮，夜裏也作夢囈。』

在同一小說上，我們也看得到『小麥批發商人的兒子』，完全墮落的，卑俗的，自傲的青年沙索克，茲希加列夫。

酷肖這沙索克型的人物，是N·阿格涅夫的『共產主義大學生的日記』中的學生哥爾山塞夫。『我想：你以為跳舞就不是革命家的玩意。』哥爾山塞夫對嚴正的共產主義者友人說：『現在是不宜以那樁事再作如是想的時候了。戰時共產主義的時代既經過去了。我們現在是生活在納普的時代。在其他事情之外，我們還要學習些商業。怎樣，再有空的時間，又何不再來練習跳舞呢？娛樂自己，是於你的心地有益的。說我們應該再過禁慾的生活，是毫無理由的。不單祇此而已，而且，那是給你和女子密切接觸的特別的機會。跳舞實在是最容易把女子弄上手的！』但是，哥爾山塞夫：則常常不光是想 Fox-trot 和奢侈的快樂。有時候，特別是看了戲，或飲了一點 Vodka 時，他就變成醺醺然，和抒情底的。因此，他的想像，也馳騁于不可以言表的，布爾喬亞的幸福的世界。『我老早打算，』他自己剖明：『我大學畢了業，馬上就進行結婚。要一個心地舒服的，恬靜的小家庭。希望一個至少有三間房子，和具備多少適宜的家具的平屋。——我將來要過我所想像的滿足的生活。』

哥爾山塞夫的人生觀，是嘲諷的。在公的方面，他是康閔尼斯特；但是，在祕密的方面，他又伸手作沙糖的投機；和與香水逼人的布爾喬亞的女兒結着種種戀愛的關係。『真的人生』，他發揮他的哲學：『是和康閔尼斯特的會議各別的。……那，不能爲着你們的意德沃羅基，而斷其不合理』。

和這關連的，特別有興味的事，是取材納普以後的時代的各各作家，跟着他們階級的立場的各不相同的態度。愛蘭堡、亞歷山·托爾斯泰，索斯采哥，羅曼諾夫等作家，看到羊毛衫，賞錢，僕人，口紅，*FOXTROT*，賭博，粗俗的娛樂，大街上的商賈，樹膏樹，風呂草，金絲雀，向日葵的種子，褪成黃色的家族的肖像，微末的儲蓄，無謂的誇張，卑屈，諂諛，黑幕，醜惡，卑野，……好像仍然瀰漫於俄羅斯全土。照他們說來，過去還沒有開始消退。地方上的俄羅斯，『肥臀的俄羅斯』，——偉大的革命只輕輕的搖動了他。那只是比以前變成還更卑野，更無感覺，更嘲笑的。這些中間階級的作家之鞭打布爾喬亞的，是出於淫虐狂（*Masochistic*）的快樂。這些作家們之布爾喬亞的本質，是表現在其否定性：懷疑主義，嘲笑，不合理的，和反社會的個人主義上面。他們不非難共產主義。反之，却爲共產主義的理想，『失敗』悲悼。『往年的夢，到那裏去了？』？

中間階級的作家們悲嘆着。幻滅，消失了……『我們的』夢，化成了惡夢，『我們的』英雄，化成了納普孟，投機師和官僚。墮落的，利己的，占有慾所燃燒的人類的本性，獲得了可悲的勝利。康閔尼斯特對他們作抗議。說：同伴者的淚，是無價值的，他們的悲歎，是空虛的。對的，危險份子雖然是存在，但康閔尼斯特，並沒有失敗。不，反之，康閔尼斯特，是健全，強壯，和勇敢地鬥爭的。可是，這些作家們，已經目擊了悲劇，因此，不想去奪取這悲嘆的快樂。他們決定取悒悒寡歡的態度。不消說，他們的態度，有客觀的基礎存在。但是，注意到對於同一的事情，格拉哥夫與愛蘭堡兩人的反應的差異來罷。普羅列塔利亞的格拉哥夫，如我們看過的從『士敏土』那裏抽出的引用，是充分認識納普的危險結果的可能性。但是，他的力點，是完全着重在普羅列塔利亞的勝利。他謳歌大眾；他是忠實的康閔尼斯特。另一方面，中間階級的作家愛蘭堡，對於康閔尼斯特的勝利底意識，是極朦朧，和漠然的。（比方：從其描寫康閔尼斯特、亞爾登、理哥夫時所用的，無活氣的，暗地裏懷着敵意的筆法看來）。誇張納普的破滅的結果，喜歡彈奏少數者的，懷疑的，敗北者的音調。兩者都是着重其所想着重的東西。

再建設和工場勞働者

在俄國，我們常常耳食到『經濟戰綫』呀，『政治戰綫』呀，『文化戰綫』呀，『家庭戰綫』呀，（這是新家庭和新的夫婦關係的問題底意思）。這些名詞，在最近數年間所發表的許多重要小說中，我們可以看到在種種和平『戰綫』上的，再『精力的地發揮職能』的勞働者。阻撓連轉產業的車輪的積極的康閔尼斯特，勞働者的努力的，最可悲的事實之一，是智識低下的勞働者的多數，及熟練勞働者的一部分底愚鈍和猜疑心。確實的，康閔尼斯特，好像是陷入於致命的，進退維谷中。——一方面，農民若不領收有工業生產品供給，便拒絕分與穀物；另一方面，多數勞働者，要是不給與充分的食糧，便拒絕勞働。兩者都像似道理十足。但是，至低限度，假定農民方面 得以一時的適用強制也好，唯對於工場和製作所的騷動的勞働者，也如法泡製 則等於自殺的行爲。後者，必要用順從，諂媚，和說服的方法。對於勞働的繼續，支配厭惡底反抗勞働者全羣衆的東西，屢屢是一二個人的不可抗的，熱烈的火般的意志。我們在利亞西哥（Lithuania）

Lo)的『鎖鏈的歌』中看見的，就是這一場面。

「這工場裏，整個冬天，充滿些不吉的，使心魂疑惑的，失望和不感性的某種熱情。……然而一至春天的某日，就聽得到與平時不同的妖婦(Siren)啜泣的聲音。那時候，輪盤停止了，機械沈默着。勞働者們，和洪水一樣湧出在廣場上，蟻集在演講臺下。要求面會指導者——蘇維埃的代表者，向他們叫起：

『你要我們做什麼？我們是爲着什麼工作的？』

『麵包，在那裏？什麼緣故，用允諾餌獲我們？』

『你試把你的手放在任何東西上面看一看，你自己是不能成功一點什麼的』。

『激怒和痛苦燒着他們的眼，大家的拳頭集合在一起，——他們的言辭，和燃燒的森林一樣，變作激烈的嘩然。他們咀咒，互相譴責，採取責任的罪人——但是，找不出來。』

同樣的狀態，在M·采根寧(Marietta·Shaginian)的『三臺織機』上也描寫了。在那裏描寫列甯格拉的織物工場的婦女勞働者們，反對織機的看管從兩臺變成三臺。『這些婦女們扯漲着臉容』作者的敘述：『臉色浸紅，兩眼爛着光。那是和二加二就等於

四一樣的明瞭的，即是……她們不想工作三臺機，縱有雄辯的論證，亦穩然不動。所以，最後，對那提案，毅然作反對的投票』。『我們受了十分殘酷的辱罵』，作者繼續說：『素來不慣的我，便因此畏縮了』。然而，這兩部小說，結局勞働者都復歸工作，是共同的，血型的事實。再者，兩方的工作的復歸，都是由於一老勞働者的激勵的演說，也是意義長深的事。這些老勞働者，在舊制度之下，是經過了很多，而且長久的苦惱過來的。什麼事也不得有比過去更壞。他們議論的中心點，是這樣的——『不能作退却……我們要用我們自身的手做我們的工作』。

在G·尼基福洛夫(George·Nikiforov)的『伊凡·畢理泰』中，離開自己慣習的工作，和三十五年間在那裏勞働的工場底老織工想：假使自己再能夠早晨六點鐘起來，應着汽笛的呼聲，走自己三十年間所走慣的路，那麼，就與納普孟結有利的雇用契約，縱使會有更大的犧牲也願意。但是，他雖然這樣的眷戀工場，惟一想起過去，他又不禁慄然。當製籃老工人以愛惜的口吻說起往日的好處來時，畢理泰叫起：『我是生長在工場裏的。我知道，那是連呼吸的自由都所不容的地方。他對你是那樣的慘酷。什麼畜生監督，隨時都可以動手毆你的臉，喂，你就忘掉了嗎。要我到回舊時的鎖軛下，寧可活生

生地絞死』。尼基福洛夫，在最後一章，描寫畢理泰回到故鄉的城市，再聽到工場汽笛尖銳的聲音，喜悅得欲跳。

勞働者對於工場機械，生產工程的眷愛，是普羅列塔利亞文學之有力的題材之一。就侮蔑的地眺視着那舊制度下繁華的，新的制度和新的管理法底最熟練的勞働者也好，亦不能不興高彩烈地，看到工場再活動的開始。像這一類型的勞働者，在塞約諾夫的小說『拿泰理亞，泰爾波沃』上，描寫得極好。拿泰理亞的父親老金屬工人，雖然十分憤慨於工場內的新精神，但是再到自己的機械房工作時，他實際上又高興得不知所之。

還有，別的老熟練工人之可驚的一例，在埋畢丁斯基的『一週間』中，可以看得到。勞働者安托列耶夫，說了舊時的勞働者們處於怎樣可恐的被壓迫的狀態之後，接着說：『無論如何，也不能回歸於過去了。Sergei Zakhartch (他的舊雇主)，現在恐怕在日本，或美國能。在他的工場裏，我像做了主人般』。

安托列耶夫，是工場委員會的委員長。在說關於工場之非能率的操作時的他的話語中，儼如歷然目擊着阻礙運轉產業的車輪底，普羅列塔利亞的努力的障礙物。『勞働者怠

業。食糧缺乏，而且不規則的給與。賃金制度，大笨拙。機械，又舊又壞。還且，勞働者不懂得工場管理的方法。所以，安托列耶夫不能不承認：『他雖然是嚴格，狡猾，愛權力』的，但是更愛他的工場，晝夜生活在那裏，熟悉其中的一切的機械，看慣了各個勞働者工作的姿勢。然而，『最要緊的，是要有想像力……管理的，事業的想像力』；這從舊工場主那裏去學習，恐怕不會有什麼危險罷。安特列耶夫，極活躍的，描寫出他是個技師。康因尼斯特，現在的官僚的工場監督。『他從來沒有出過事務室，和不能保持自己的立場對抗黨外的專門家。兩人在一塊，我便要和他議論，但是，在集會席上，他又比我高臨。在我則不知道何時允許發言，何時則不許可，而他，則『動議』或什麼，運用自如。自己雖然知道他造謠，歪曲事件，但是，不能制止他。我自己想說話時也好，舌尖像似被纏繞了，說來怪不自然』。

取材於再建設的初期的勞働者及其問題的傑出的作品，是理亞西哥的『鎔鑛爐』和格拉哥夫的『士敏土』。題名既經暗示出了蘇維埃聯邦工業的方向。但是，這些小說，未必純粹是工業的底。這末說，是因爲其不光是取材於生產再建設的事業底緣故。在那裏，除『經濟戰線』之外，還包含『家庭』戰綫及『文化』戰綫。工業的復活，交織着家

族的問題——即結婚及親子的關係。在這兩篇小說之中，我們看得到回到自己的各自的工場裏，發見一切都陷於等閑和疲弊的狀態底市民戰爭的英雄。他們都適逢於勞動者們的頑強的不滿，黨外專門家的怠業，康尼斯特組織中的官僚化。到最後，兩者，都成就了使勞動者歸團體，工場恢復作業的秩序底組織化的工作。

然而，勞動者的野心，不是光為其復活舊工場就心滿意足的。他，還實際的地，努力使國家完成工業化，遂至遠僻的農村也要實施電氣化，和努力擴張超近代的交通機關。他更且努力想從創設廣汎的公共廚房育兒所，並平等勞動得平等的報酬等，解放婦女。現代普羅列塔利亞英雄，早已不是戰士、詩人，或運動家了。他是工業家，是科學的 관리자，是實行和策劃生產，機械化，合理化的大計畫的人物。如阿列莎 (Olga) 的『美望』的中心人物一樣：不單改良臘腸的質，而且將他的價錢減低數哥白克的人，是比一個交響樂的作曲家還更偉大的英雄，更博得大眾喝采，和讚賞的人物。

官僚和專門技術家

假使誘導中產階級的要素於共產黨內，是照常的事，那末，誘導這要素於工業，商業，軍隊的管理和執行的地位，乃是不可避免的事情。『普羅列塔利亞，雖有一切勢力的源泉，但智識仍不充分』。（列甯——譯者）。在種種方面，熟練家，專門家，技師，是必要的。——這些人們，大部分，是求之於享受過教育的便宜的人們中——即上流及中流的階級。

在書物之中，黨的官僚與黨外『專門家』的型，都極近似於納普孟。關於這些人物，蘇維埃文學，提供了數多的說明。許多專門家和官僚，雖然是康閔尼斯特，但是在心理的方面，他們是屬於過去了。雖然他們也加入黨，但是在他們的意志和目的上，是典型的布爾喬亞的——無一絲青年期的理想主義的片影的，瀟灑的，肥滿的，利己的個人主義者。事務所裏的千遍一律的工作，與大眾隔離，相當的經濟的安定，家庭內的娛樂，有社交的野心的美麗的妻，孩子……這些東西，都會使人們墮入於柔和，維持道德的

無，氣力的地步。那會使他們革命的熱情冷卻，那會削薄他們犧牲自己的銳意，於是，在無意識之間，屢屢使他們失足於布爾喬亞幸福的泥沼裏。結果，他們遂和共產主義和革命分袂了。雖然經不斷的自己批判和共產黨的嚴格的清算，而這至命的弊病，都不克以效果的阻止了。官僚，現在變作一切階級的有爲的俄國人，特別高興攻擊的一妖怪了。

比方，P·取羅曼諾夫 (Pantelaimon Romanov) 的小說『明星』來看罷。在這裏，有兩位離別了數年之後才相會到的市民戰爭時代的英雄彼特亞和華西亞。農民的兒子彼特亞，不爲饑餓和貧窮所斷阻，進了莫斯科大學，專心於科學的研究。雖挨餓和布衣依舊，惟今已躍進爲最大的明星了。但是，華西亞則走別途。他變成地方執行委員會的委員長了，結婚，組織快樂的家庭，置高價的家具，家的周圍製作花園，使用一位肥滿的——大腹便便，兩重顎，豬頭似的——用人，和有一臺舒服的馬車——『適合地方蘇維埃的委員長』私用的馬車。最初，他極喜歡的歡迎彼特亞到自己家裏來。彼特亞在他心裏喚醒了英雄的行爲，犧牲，和達成的光輝的記憶。後來不久，華西亞的妻從黨部裏回來，看見丈夫的衣服襤褸的客人，滿不高興；於是，華西亞的熱情，也隨之消退了。他

想到自己朋友的有望的前途，遂感覺痛苦。對舊時同志的誠實的感情，使華西亞陞兀不安。他遂至因這友人的事，和潑辣的妻相嘈罵。這種感情，在彼特亞的不能博人愛的外觀，和放氣的態度，給自己親睦的友人與不舒服的印象後不久，遂消滅了。數日之後，這客人喜歡要離開，和這主人也更喜歡的要他走。

在普西哥夫的小說『蘋果』中，我們看得到坐着汽車疾馳的『專門家』(Spets)——鑛山的主任技師。這位紳士，『以前是鑛山的股東，現在如一位『專門家』坐在事務室裏，他的兒子，也是一位技師，占了他旁邊的椅子……他們……完全生活在浸潤於牛乳般的快樂裏。……』這樣的專門家的描寫，自然，與格拉哥夫對待技師格列斯特的態度，完全不同。但是，就在格拉哥夫的『士敏土』中也好，如格列斯這人物，也是例外的。其他的專門家，我們將看得到：如普西哥夫描寫的，十分近似。

在普西哥夫的同一小說中，我們也可以看見康閔尼斯特官僚——地方委員會的秘書，同志希爾西堡之極可惡的顏容。『他是陰險的，恐嚇的，以懷疑的眼光過人——以為周圍的人們都是詐偽師——的人。那是極明白的，他手裏從來沒有拿過鏟子。他是一位狡猾的惡漢。但是，當他一動唇舌，或揮毫的時候，他又確實是一個非凡的人物。這小說

所敘述的勞働者米脫加，看見了『專門家』和希爾西堡，便氣憤騰胸。在某勞働者集會上，他表明對鑛山的經營方針之徹底的嫌惡。希爾西堡，……開始呼號……唾涎流滿身上……鬚髭直豎……完全像個骨格極好的狎。他叱罵米脫加，叫他『暴徒，變節者，反革命。他主張：專門家，是『必不可缺的人才』，必須支持他們。最後，他遂至用策略誣陷米脫加。米脫加說：『我口裏感覺到苦了，』他想：『啊，這匹小鼠子，我在戰綫上並沒有看見過你，在鑛山裏，也沒有見過；你居然做着英雄的動作。結局，必不可缺的人物，也就是閣下，並非我們。』

同類的『專門家』和一羣官僚，在F·格拉哥夫的『士敏土』中也描寫了。英勇的勞働者宙馬洛夫，想使士敏土工場恢復的他的努力，幾乎被專門家和官僚的怠業的戰術所挫折，於是對一位士敏土工場的副監督，——有『銀色的一捏唇髭』『金邊眼鏡』和『鑲了一口金牙』的紳士，說：

『不要說謊話。我完全知道了你的陰謀。爲着看你一面春光，我才不輕易把牠放過……你把我當作馱子，想欺騙我……現在我要打破你的頭殼和拆斷你的肋骨！』接着別一位勞働者叫起：『把他們都壓扁，這畜生！把他們投落海底，這狗子！……這是夢想沙

皇政治的舊隊伍中的狗！他們是等待他舊時的主人的，骯髒的豬！把他們都槍斃！沒有什麼好希望他們的。」康閔尼斯特的官僚，也無容赦——「官僚政治，是使我們陷入於破滅的東西」一位老勞動者叫起：「我們還沒有把我們同志的屍體埋葬，……他們的鮮血猶未乾……而我們既經和將軍一樣，穿着綺麗的馬褲，坐在自己房裏的安樂椅上了。種種形式的拘泥，——事件表——「閑人免進」……不久，我們又要用「閣下」這名詞了罷！我們有同志。他們在那裏？我感覺到了，勞動階級又要再受壓迫，陷於不幸的境地了……」

納普以後的時代精神，在其他多數的作品上敘述了。在亞歷山大·柯俞泰的「赤戀」上，我們看得到康閔尼斯特烏拉特米爾陷落於安樂生活的微妙的網中。他的妻——熱烈的康閔尼斯特，別居數月之後，再回來和他同居。她發見了他過的奢靡的生活——絨氈，窗幕，絹夜具類，衣裳類，燭臺，繪畫類，鏡屏，僕人……。「不是爲着我的可愛的小寶寶，我纔佈置好這可愛的愛巢來的嗎？」他得意地說：「喂，你知道這些用具，現在消多少錢麼？幾億盧布哩！你想想看：像我的監督的薪金，能够買得起這些東西來嗎？這都是人家送的。我巧逢時機，得朋友的幫忙，從當局那裏得到這些東西。現在不

行了。現在誰也置不起這末奢侈的家具了。除非用現錢買。此外，我還買了冬天的幾件自己的東西。』

烏拉特米爾，像幸福和滿足般的一一三三列舉着。在他妻的眼裏，則益益冷却，遂至燜出憤怒的微光。她思疑他有不正當的行爲。但是，他樸實的說：他自己的薪金，就足以置這些東西，而使她安心。『你每月的薪金？』她發怒了，這樣叫起：『但是，像你一個康閔尼斯特，也要這樣無意思的使用這些廢物嗎？貧民只會增加！遍地都會是悲慘和窮困！還有，失業者——你忘却了他們嗎？監督先生，你能夠充分答覆我嗎？』烏拉特米爾，難以拆服；他想隨手搭住妻華斯耶，使她欣然。於是笑向他說：『你像簷下的金絲雀般的生活着。所以不知道金錢的價值。別的人應得過多，當然，生活也就完全不同。裝飾得儼然一派高雅的風姿。』

確實的，蘇維埃文學上所描寫的康閔尼斯特官僚，和赤色工場管理者，都是『高雅的風姿』的。在Serge · Semenov的小說『納泰利亞·泰爾波亞』中的赤色管理者亞歷山·伊凡諾維支，蒐集古本，美麗的繪畫，上等的骨董品等私藏的珍物。同小說中，某優秀的康閔尼斯特，和他的康閔尼斯特的愛人作數點鐘的親暱過後，對她說：『我要監視

你二星期……現在，聽我的話，退出這組織。」『什麼組織？』她驚訝着問。『黨』。『若然，那我以後做什麼呢？』納泰利亞，泰爾波亞，感覺得血湧頭上，懷疑自己耳朵的不靈，於是這樣問。『做我的妻，愉快的夫人哩。』『他說的什麼？』泰爾波亞自問着，仍然懷疑自己耳朵的不靈。但是，她的愛人繼續說：『我不能想像自己和一黨員的婦人怎樣過共同生活。你自己想想看——我到七點，八點纔回到家裏。妻不在，到九點，十點，十一點，她還不見回來。到了一點鐘了——她纔從集會回來，疲倦得喘氣。沒有一點安慰我的氣分。但是，我已經在黨部工作了十三年啊！我有獲得家庭安息的權利。在我家庭裏，我想有個迎接我的溫柔，安樂，和可愛的妻。』……『何等卑賤的人呢！』泰爾波亞這樣想。

在Y·理畢丁斯基的『委員』之中，我們再看得到逸脫了康閔尼斯特之完全無缺的正直的狹道的、居於重要的地位的康閔尼斯特的委員。胸前掛着赤旗的徽章的康閔尼斯特英雄——曾忍耐着飢寒的交迫，毫不懼怯直視着死的人們，現在變成了布爾喬亞的奢靡的害毒的犧牲了。

在亞歷山·托爾斯泰的『青色的都市』上，夢想家，同時又是詩人，又是市民戰爭的

英雄的某勞動者布塞富諾夫，對於『惡漢』，同時又是『好色的人』，又是『最優的 Pokrot 的跳舞拿手』底，蘇維埃官吏烏特阿夫金，極感不滿。在浪漫諦克的布塞富諾夫，以爲官僚的烏特阿夫金的食肝肉喫紙烟的態度，和在大鼻樑下哄笑時的從這邊嘴角展開到那邊的一種圖自己滿足的笑的樣子，是難以形容的醜惡——革命也就沈溺在那大海之中的，醜惡的象徵。

一九二一年後的智識階級

伴着市民戰爭的終熄和新經濟政策的實施，智識階級的生活，或至少能以度過此過去數年間的苦難的，這一階級的部分的生活，也開始了一個新紀年。三種過程——解體，適應，和同化，可以明瞭的看取。怠業，和消費自己隱匿的財產的事，變成了極度的困難。外國干涉的期待，幻滅了。反之，再建設時代，跟着貿易的復活，給中產階級的殘餘的部分與參加國家復興的機會。數年間食料的缺乏，和日常娛樂的喪失給他們與痛苦的教訓。他們變成堅強的，實際的了。現在，他們關心的，是在利潤，薪金，謝儀，和

時間外的貨銀。他們最大的生活水準，是野獸的享樂，住的房屋，和一個安身的職位。以阿格涅夫的『大學生日記』之中的教師阿塞哥夫的話看來，『他們已經變成了鑽石心腸——爲着愛財，動手絞他人的喉嚨；計劃陰謀；匍匐在權勢者的面前，在他手裏膝上，攫取許多自己可能拿到的東西，刑期滿了又犯，同一案件，反覆了不知幾次。』簡單的說，這些智識階級，放棄了對於精神的優越，及高雅的他們的最後要求權，在一種奇妙的，混成的，所謂普羅列塔利亞，布爾喬亞的納普以後的社會上的自利的新興布爾喬亞裏失蹤了。同時，大多數——神經過敏家，非妥協家，非順應家——亡命或破滅了，只有智識階級中之比較有伸屈性的份子，纔能使自己適應納普時代的新的條件，或完全把自己同化於支配的康閔尼斯特——普羅列塔利亞羣中，消失他們自己的特性。

智識階級，曾如一個社會羣，標榜『文化的促進。』革命奪取了他們的高尙的職能。現在，勞動階級，才真是建設社會生活的新秩序，新形態的人了。事實上，遺留的智識階級，早已不^再存在了。『那是和地主階級，貴族，舊官吏等一樣，完全消滅了。』老革命的智識份子，阿塞哥夫，陳述不平：『現在，有納普孟，有專門家，蘇維埃職員，和新法律家。但是，舊智識階級消滅了，永遠消滅了。』

雖然在智識階級的異端底嚴烈迫害的時代，忠實的康閔尼斯特詩人畢雷索夫，以如次引用的詩上所表現的同情的態度，對智識階級，是值得注目的事情——

祈禱，祈禱，爲祝日的玫瑰，

爲純潔的百合，啊，祈禱！

爲蟋蟀的怠惰的姿態，

爲詩人的纖纖的幽夢，

爲無用，爲徒然，啊，祈禱！

此外在法丁的最近的小說『兄弟』（一九二八年）上，可愛的老教授亞爾塞尼·亞爾塞尼維支·巴哈，和某康閔尼斯特的會話，也表明了同樣的感情。——

『我渡拿沃河時，』他自己剖明：『再想起不可挽回的隨着生活消逝的人們——這些人們，比新的人們更值得讚賞。你們創造出怎樣的美來也好，我們都不知道。我們也不知道你們將怎樣的感覺你們的美。但是，我們的感情，永不會再現；這，是因爲我』

們時代的人們，永不會二度再現的緣故。但是，羅特安，我們是知道怎樣去感覺的。我們能創造美，同時，也能由牠而沾沾自得！唯新的人們那末殘忍地把我們逐出，使我痛苦！像我們般的型底全然消滅，爲未來時代着想，恰如動物學的標本完全消滅對於科學的損失一樣，將來也會蒙莫大的損失。你們排斥我的感情，不是爲其有害，而是因爲你們沒有，你們不承認他的重要性……新的人們，將永遠不會解我們一點觀念了。我們的——羅特安，你聽着——這裏，（拍着胸膛）在這裏沒有一點美的東西嗎？這，你們，連你們的子孫，都永遠不會了解的。——不，我們保存有我們靈魂的一切偉大的動，和把牠傳授你們的權利！」

這：是辛辣的話。老教授只漠然的，意識到這地上與日俱下的新的人們和新的美。活動，運動，論理，科學，摩天樓。……但是冥想，無爲，內省，是什麼？這些東西也沒有保存的價值嗎？牧歌的『貴族的家』，和可愛的『櫻桃園』怎樣？——難道這些東西，也負有滅忘，埋沒的運命嗎？

這位教授，過於年老了，過於種極深的根源於過去，應宜作心理的二元論的犧牲，他完全是屬於過去。他依然是他的時代的神的崇拜者。比這更是無限的悲劇的事，是在他

該以死滅的時候還過於年青，該於完全變容時則過於年老了的他的人生的一時期上遭遇着革命的，智識階級的命運。『革命是在我們的中年時分起來的。』Marietta Shaginian，在她的『新的生活與藝術』之中說：『這，不消說，我們想參加『少年先鋒』(Pioneer：十六歲以下的少年男女的康閔尼斯特組織)則有點過遲，反之，我們想退出爐邊(家庭的意思——譯者)，又未免時期過早。』由過去所栽長的，纖細的，頹廢的，反省的這『優雅的智識階級』，雖然這樣，但沒有預備和老教授巴哈一樣，退出生活的舞台，向新的人們說：『你們創造出怎樣的美來也好，我們都不知道。我們也不知道你們將怎樣的感覺你們的美。』反之，他們熱心的想知道，想學習。和想把自身去適應他們。

『讓我們更接近你們的身邊罷，』Shaginian 向新的民衆訴說：『讓我們接觸從你們的根幹上所生長的東西罷。』給我們與選擇的機會喲，不要使我們成『美的 Joseph』——『假使波特帕爾的妻，不忙急切斷 Joseph 的意志衝動，奪去他的選擇的自由，也許 Joseph 可以愛她。』

著者對於和解的熱心的辯護，她的『讓我們接觸從你們根幹上所生長的東西罷』這樣

的懇求，是多數智識階級的特質。他們期待從新經濟的支持，熱望被吸收在新的人們的陣壘中，和希望從接觸到現代生活的主彈機（Mainspring），消却他們的不妊症。可是，他們大部分都失敗。過去的担負過重了。我們將這可以在和赤軍一起赴戰地的智識階級身上看到。就在戰場也好，他們的優雅和神經過敏症，惹起懷疑和諷刺的批評。那延長下去，遂使他們遠離了他們所想接近的階級。和平和新經濟政策，沒有使情勢轉好。『由於事情之不可避的進展，這個人們，陷落於 Hamlet 的維谷。他們釘在十字路上的十字架，同時，生活也踏過了他們而突進了……何以，能够被釘上十字架？……我們跟隨革命的智識階級，到最後，完全都會釘上十字架……不是由中央政府，而是由民衆自身的手！這些破釜沈舟的智識階級，不得不這樣問自己：應該長久生存還是不應該長久生存？應該活還是應該死？若然，則你們得以生——假使你們周圍的人們，愛你們，信賴你們，聽你們的話，和注意你們對人生的忠實的態度和求發展的懇求的意義底，你們的行動的時候。但是，假使沒有一點信仰，愛，和信賴，——那末，你們便要質問：應該生存，還是不應該生存？和答應：不……我們是住在牢獄裏。不通空氣……我們是什麼呢！是切斷的手臂，無用的斷片，空虛的破屑，國內的亡命者。』（註

：『共產主義大學生的日記』)

在這『日記』之中的青年的智識份子詩人查霍夫的自殺，乃是當然。他是不適者，不能適應新的組織。寫給他的康閔尼斯特的朋友的信上，他說：『你是無邊緣的物體，你是個又圓又滑的球，像 Croquet-Ball 一樣，任何的球門也好，都要打過。……：我是三角形。一角在過去，還有一角在現在，第三角則在將來。我不能拋棄過去。我是公爵；我又不能溶合在現在（我是貴族出身的墮落者）；就將來也是無意思。（這是我的哲學的思索的，論理的結論。）』

再者，P·羅曼諾夫的『生活的權利』之中的阿斯坦金的自殺，也不算什麼驚奇。可憐的新聞記者阿斯坦金，十分熱心，努力『把捉他們（新的人類即康閔尼斯特）所要求的東西』『遂至完全失却了他自己的必要物，以後遂開始執筆寫作無人需要的東西了。』像這樣，歷史把舊智識階級，打得體無完膚。不能適應的人們，自然是從死或自殺失却生活。只有留着的極少數的人們，在壓倒的新的世界上，勇敢地保持自己的本質。還有其他的比較的少數：為希斯特利的徬徨之後，遂——不消說，是不完全的——適應於新的生活。他們最後好像是接觸到了『真實的根幹。』他們伴着普羅列塔利亞，邁進他

的（普羅列塔利亞的——譯者）大道——『無冷笑，無別的野心，無自誇。』『傾全心將他唯一的資本——他的頭腦，捧獻革命。』這些幾乎都是下級的人們——教師，醫生，技術家，測量檢查官，農業技師，及其他。祇有極少數，是些教授，作者，科學家，畫家，優伶等。

這些智識份子，消失了他們的痛苦。他們在不可避的命運之前作揖了。和在隙中窺見新的人們，新的生活，新的美的鱗爪藉得慰藉。『我不覺得我的年齡，已將近死期嚙，塞爾格，』Tidin的小說『青春』中的，有名的年老的，革命的智識份子伊爾枯托夫對他的老朋友耶爾塞夫教授說：『那是瑣屑的事。重要的事，是說你和我都不徒然的過了這一生。這就是我想說的話。你在於科學，我在於革命。在你的背後，跟着你的學生的時代；在我的背後，跟着由革命喚醒的幾十萬的建設者。』耶爾塞夫教授，對秀麗的青年蘇維埃飛行家說的『代替我們的責任的，是你們青年啊。』這句話之中，也包含着信賴和喜躍的語氣。此外，老教師阿塞哥夫，對他的康閱尼斯特的學生說：『你是知道我陷於怎樣的境地的。我是走到此路不通了，沒有逃的地方。……你和你的朋友，該幫助我在我迷失的世界之中，再發見『我自己。……』他也是明白的接觸了新的人們的『真

實的根幹。」他最後的話，是：「奇妙的，不是嗎？全體的說，我是幸福的。……」同樣，在羅曼諾夫的感動的小說「烽火」之中的有名的歌者，在他和新村的教師們的優秀的團體，作親密的接觸之後，認識了年青的新的時代，是揭揚新的生活，和新的美的炬火的人，於是放棄了他對於新的野蠻人的輕蔑。炬火，是光輝，誘導，叫喊着……站在雪的荒野上的孤獨的旅人，快樂的囁嚅着：「無時不向着光明，無處不向着光明，到最後也向着光明。……」

可是，在現代文學上，取材於「接觸」到新的人們的「真實的根幹」的智識份子與勞動者的和解的，最美的一節，是在格拉哥夫的「士敏土」之中的，曾經做過激烈的反革命派的技師克列斯特和康閔尼斯特勞働者格列布·宙馬洛夫，互相尊敬如善良的人和社会有用的一員底這一場面。

「某日，爲許多埃塵所掩蔽的建築物之中作修繕的檢查時，在勞働者的雜沓的足音和呼喊的聲中，格列布碰見了技師克列斯特。技術家的異乎尋常的逼視的眼，常常使格列布吃驚。他的眼，燃燒着興奮，和熱心的質疑。格列布，輕輕的握着他的手，在

高架橋上散步。他們並肩行至他們兩人最難忘的晚上相會的，塔的露臺邊了。他們的右手放下，Diesel 潺淙地響着，藏在他底下的發電機 (Dynamo) 微微的唱和。建築物的屋頂上，勞働者的恣容，小得和傀儡一般，在那裏蟻動着，鐵板如驚天地響。鐵錘的敲擊，發出如短槍和大鼓般的聲音。建築物的窗子，早已成黑漆一塊——那窗子反射着青的天空和火般的太陽，掩映出光輝和彩色。

格列布搭着克列斯特的肩膊，笑了——

「噢，技術家同志，什麼東西來得都很好。獸子若會說我有力，那他不是獸子了，只不過是有一點獸氣而已。假使他一無躊躇勇往前進，那他可以說是一個伶俐的獸子！我們康閔尼斯特，就和獸子一樣的做夢；可是，結果，不會有那麼壞，技術家同志。在革命紀念日，我們又要進行用火和煙去震動的巨大東西了。」

技師克列斯特苦笑着。他無時不保持着他的威嚴和尊重的樣子。突然，他緊緊的握着格列布的手。

「宙馬洛夫，請你赦我對你及其他勞働者所犯的罪過罷。我想起我有一次把人們拋擲在死和痛苦裏，便不勝的悲痛。」

克列斯特以恐懼和希望的眼光，眺視着格列布的臉容。他不能抑制自己兩手的顫動，和保持着頭的端正了。

格列布，眼光閃耀着，以鋒利的視線，凝視着他的臉。突然，他的臉，和死人的面孔一樣，變成不動，硬的，可恐的表情。但是，那不過是一瞬間，過後，他在微笑中露出了他晃白的牙齒。

「技術家同志，——那是很久以前的事——早已過去了。那時候，我們互相絞着彼此的喉嚨。但是，請你想起這件事來罷——假使那時候你沒有救起我的妻，那她的骨頭現在早經不在了。現在，你是我們的最優秀的勞作者——伶俐的智慧，黃金的手。沒有你，恐怕我們不能做什麼。啊，看罷，在你們的指導之下，我們完成了那末多人的工作的。」

「宙馬洛夫，我想將我所有的智識和經驗——我的全生命，捧獻我們的國家。我除掉和你們一塊生活之外，沒有別的生活。我除掉為建設新的文化的我們的鬥爭之外，沒有別的工作。」

在最初，格列布已看了格列斯特的眼眶裏飽含着的滾滾的淚珠。從此，他心底的蘊

蓄遂可想而知。他眼眶裏所揚溢的。是比他的眼更偉大，比他自身更崇高的東西。

格列布握着他的手，笑了。

『好，哈曼，哈曼諾維支，今後我們做個好朋友！』

『好，宙馬洛夫，我們就做朋友罷。』

接着技師靠着手杖，踏着穩步走了。

一九三一年後的農民

在農村，納普以前的革命世相之顯明的特徵之一，是革命初期，廣播都會的理想於農民之間的康閔尼斯特新改宗者們。死的死了，逃的往往走到都市去了這件事實。——蘇弗浪和威靈尼亞被殺了，安德浪受了頻死的重傷，馬利拉和赤軍一起離開了農村。這被採用於大部分的初期的小說。西塞哥夫的『鶴』中的泰特娜，爲農村的陰慘陷於絕望，驅使他『求未來』走到都市。羅曼諾夫的『黑煎餅』中的安托列，留他的妻子在農村，自己到都市去，想在大工場裏獲得重要的地位。塞弗靈娜的『老婦人』中的安特普，

拋棄兩親的家庭，移住都市。馬拉赫金的「右邊的月亮」中的泰尼亞，受了都市的感化，拋棄農村。此外，還可以列舉許多以這些事實為中心題材的底小說。感染了都市的害毒的農民們，或被農村的人所殺掉，或嘔吐出那好像是有害的，難以同化的毒素。

像這樣，我們從最初就看到了這互相對峙，難于和解，不相讓步的兩個強大的基本的勢力，兩個文化——都市對農村，城市對鄉間。新經濟政策的實施，這對立更一層尖銳化。農村，雖然搖動了根柢，但依故是舊農村——僧侶，女巫的醫師，富農，貧困，原始的農業，無智。電氣化，機械化，集團主義化的康閔尼斯特底夢，大部分，依然是矇矓的希望。還有無數的，以嫌惡眺視康閔尼斯特的計劃，和機械化的農租法底農民。這種感情，非常拘執，現在依然力強的表现在一部分最有天才的農民作家們的作品中——特別是克盧乙夫（Клиев）和克里希哥夫（Клычков）的詩上。克盧乙夫和克里希哥夫，雖然寫的是革命的詩篇。但是，他們的革命概念，純粹是農民的，國家主義的，宗教的概念，他們的想像的樂園，純粹是田園的，俄羅斯的，基督教的樂園。照他們的意見，真正的解放的原動力，不是工藝，也不是都市和普羅列塔利亞；而是基督教的謙讓，家長制的家族，和舊的農民。曳引機也許能獲得更多的麵包，但是，代之，殲除了

農村的一切的美與『平靜』；把纖嫩的樺木摔諸湖流。和給與農村以任何強烈的酒所不能澆息的痛苦。他們指示出天才農民詩人耶生靈的可悲的死，恰是都市致命的墮落的勢力和在相對的兩種勢力之間全無和解之餘地底確然的證據。耶生靈的詩，耶生靈的戀愛，耶生靈的生活和他的死，是迷途與機械，汽車，飛行機，酒坊，放音機，Jazz 的野性的農民之子的——惱人的，感動的，徹心肺的，狂亂的叫喊。和 Isidora · Duncan 結婚的耶生靈，在四十二號街和 Broadway 的耶生靈，結着紗蘿的腳絆，戴着絲織帽的耶生靈，——是何等嚴肅的滑稽！事實上，不祇克盧乙夫和克理希哥夫，就耶生靈自己，也完全意識到了這不調和。他咏嘆着：

荒狂的街上！

顛仆，滾擲，搖蕩着，

到朝陽 臨了！

四角的轟動，淹沒了全市。

像破爛的教科書上遺失的

廢棄的文字，

我也是個被遺失的，

徬徨在窗飾和人聲雜沓的叢中。

我被關閉在柵內，

可是，離却了身體的，我的心

在我的記憶裏，決不會忘記

欣然的，踏進了那森林的地帶。

在這石層的深淵，

無聽我輕聲嘆息的知音；

這些石造的洋房

不要我寂靜的悲哀。

到夜了——

在酒坊的小棹前，

藏酒的棚下

噴着香煙，

獨自，浮憶起故鄉！

小松盤曲的故鄉，

那末美麗的月亮

夜裏風駛的故鄉。

俄羅斯人，變成了那末誇示他們新生活的「Tempo」的人了。你們想：我們的「Tempo」怎樣？不是令人目眩頭暈的嗎？的確，是眩惑的！一部分的人——特別是農民之子耶生靈，在俄國農村之東洋的靜寂裏所撫育成長的人們，更是難以容忍的眩惑底。汽車轟鳴，電車拍拍的警笛聲，飛行機嗡嗡的作響，工場的灰烟掩蔽了太陽，文書匣，帽子（Cap）Hat，短髮，書食桶，——突進·衝撞·擠擁和騷然着。Comsomol，怒號着國際歌作示威的行進。——那麼，農民之子，站在道旁，茫然的美慕着。他怎樣的想：把他的褲腳捲起，跟卜康蘇莫爾（Comsomol 俄國共產主義青年同盟員）呢。但是，他到底不能夠，他沒有力，他不合于所謂現代的迷惑的，苛責的音律底調子。不能陶醉于都市的

他，開始夢見幸福的涅槃。他想『充滿着寂靜和威嚴』，他飽含着『星辰的恬靜』，他夢見『自己忘身於俄國底無邊際的綠野裏』和『不想一點什麼，只愛着一切東西。』常常探求逃避的機會的他，感覺到『身居故國，儼如外國人般』。有時候，只能以他心愛的田野，爲他精神的『臨時的住家』。耶生靈在他的某一篇詩上，描寫少壯的駿馬和機關車（火車頭）的競賽。機關車獲得勝利，馬因疲竭而死。這樣，這少壯的，野性潑辣的駿馬——耶生靈，知道了不能使自己適應無生物的機關車的時代，遂傲然的碎身而死。都市的 Tempo，在這『祖國』的寂靜的原野和河川之子看來，是十分過重的。被這許多內的，外的矛盾所打擊，他遂束手而斃。

一部分的作家說：耶生靈的最後，是象徵農村與都市衝突的發生。但是，縱是對的，那亦不過是部分的真理。因爲，假使耶生靈的境遇，是由于對立的兩種文化，和敵對的兩種生活形式的衝突所釀成的精神的鬥爭，結局，遂採取自殺的形式去解決的，那末，我們現在還有別的一位農民詩人——和他同樣的鬥爭（矛盾），俱得以建全的調和的，綜合的結果底別的農民詩人陀洛寧（Dronin）。在陀洛寧的詩上，森林的低鳴，靈鵲的歌咏，極調美的混和着工場的汽笛和發動機的響動。不像耶生靈，他不會看見了半眠的

家長制的，田園俄羅斯的崩毀的遺跡，遂涕淚橫流。也不像克盧乙夫和克里希哥夫，他不恐懼曳引機會，殲除了鄉村的景色——美和恬靜。反之，相作者們，而多娛樂時間的餘裕時，或在『水晶的高樓，廈和水晶的工場』掩映在光輝和浸綠的海中時，那時候，恐怕草也失却了以前的光澤，樺木也沒有那末柔嫩，果實也喪失了美味，只鳥雀也沒有那麼愉快地歌唱了罷。代替嘆息過去的，是這些農民，預感了農村與都市文化之究極的綜合。革命除去了這兩者的差異，填了都市與鄉村之間的鴻溝引農村走進了全俄羅斯之現代的，進步的，工業的再建設。

新富農 (The New Kulak)

農村，結局是否如陀洛甯的詩中的豫言，和正統的康閱尼斯特的計劃一樣，共產化了，工業化了，這且不說，惟有一件事——即說舊農村正在消滅這件事，則是確實的。都市正在以穩靜，堅固的步調，蠶食農村。不論政府的一時的政策如何，然而，其終局的目的，是明白的。——即都會化，工業化，社會化，他的武器，是使用精妙，而且效果

的。——即曳引機，電氣，收音機，印刷物，理論。每年，多數的農民青年們，經選拔加入赤軍，這赤軍幾乎與民衆的大學一無少異。受過都市的訓練的，和受過共產主義的教化的多數的農民，一年一年多的，進入農村主要的地位，蘇維埃學校，和種種的地方官廳。

鈍重的不動的農村，愠怒的反抗這種襲擊。戰鬥嗎，但是失敗——一步一步的狂噬舊習慣，有時候還回頭嚙，暴亂的打出，但是，還是失敗。

『農民』(Muzhik)，不絕地在各各方面繼續失敗，是非常可疑的。但是，在某種重要的方面上，既經踏出了前進的巨步。十年間的協力的教化的努力，開始結其果實。書籍，圖書館，新聞紙，映畫等，的確浸透了農村。對於以前所看不到的，近代的器械，近代的方法，近代的利便底尖銳的解，在那裏看得到了。然而，就教育也好，好像也是使階級鬥爭激化的。農民教育，事實上，是相合的一把兩刃的劍。農民——特別是富農們，受了教育，自己的階級意識更強，益益變成反抗的。意識到國家組織內的自己的重要性底他，不想跟都市勞動者的比較的少數演奏第二的提琴。他日益滋擾和固執的，要求對於自己生產物的適當的報酬。在文學上表現的富農，常常被描寫如善變的、柔軟

性的，適應性的，偽善的，勇敢的人。他，雖然榨取農民，但他的感化力，常常使他們的文化底，經濟底生活向上。他給事物與生氣，使工業旺盛，和着手于社會的地有益的計劃——如灌溉，開墾，科學的施肥法等。在法丁的有名的『Transvaal』上，描寫得很巧妙的富農斯華格爾，夢想使一個地方全體電氣化。『娜登……娜登……』他對他的妻說：『你想着什麼，想着我能够領這地方全體成電氣化嗎？……』接着他的妻答：『在我想來，斯華格爾，你在心裏想過的事，做來沒有不成功的。』還有西斯哥夫的『奇中之奇』之中的現代的富農，雖然嘲笑康閔尼斯特（不消說，是極溫和，和謹慎的），但是，也是喜歡農村之技術的並文化的進步。爲着政府勸助其地方的電氣化成功的緣故，他遂寬恕布爾塞維克的無神論，和對列寧的追憶表示敬意。同樣侵略的，無法的，但是有作爲的，『精力的地活動』的富農，我們可以在哥爾波夫的『Kalia』和『牝鷄的話』之中，和在托沃亞克的『Na. Otshibe』，加爾波夫的『第五個戀愛』，以及其他取材于農民的最近的小說之中看得到。

經濟上的進步的要素——富農，好像我們已經指摘過：遭遇了社會的污名和法律的迫害。困難的地方，就是在他過于伶俐，和企業底這一點。憑依巧妙的手腕，賄賂，諂媚

，和沒廉恥的陰謀，他插足于農村蘇維埃，協同組合，及其他組織內。他操縱投票，雖就一時的，也常常當選。富裕·慾強·頑固的這新農村的布爾喬亞，因為他的進步性和適應性極強，所以，蘇維埃文學上，好像暗示出他是脅威農村社會化之工巧的計劃底可恐的危險物。他之所以受攻擊，乃是當然的。和他頑強地作抗爭的，是新農村的疑悶尼斯特，新農村的青年，新農村的教師等。無論如何，在文學作品中，富農幾乎常常到最後必歸于敗北。協同組合，農村自治體，蘇維埃，結局，都是把他們放逐。社會的道德，通常必獲得勝利。雖然這樣的，小說之中的勝利，比客觀的記述，更接近于實現化的希望底性質，但是，雖然如此，這些的勝利，畢竟是有多多少事實的根據底。飽嘗沒落和痛苦的富農，在今日的俄國農村，不算得是稀罕的現象。

農村的酵母

經濟底發展的，社會底局面之真實的代表者，是青年農村康閱尼斯特，和取無智的，無規律的，根本的地是無政府主義的蘇弗浪與安德浪而代之底新青年們。什麼緣故，蘇

維埃作家們：這樣熱心的描寫這些青年們！他們以怎樣的愛撫的溫柔，歇息于表現農村生活之活潑的局面底許多插畫上！當他們說及農村的康索莫爾（Comsomol）會議，和關於『最近』農業生產方法的書籍，曳引機，自治體的組織等底少壯的熱烈的討論時，是怎樣抒情底的！他們以怎末的誇耀，描寫他們的新勞働形式，和青年男女間的戀愛！

在P·尼索沃（Pavel·Nizovai）的小說『Mitiakino』上，農民想到他的科學的栽培（照書上說的），不禁雀躍。——野菜的行列，如軌道一樣直線的；蕓薹的樹身，用石灰水掩蔽，櫻桃樹用挺桿撐持着……這小說的主人公伊凡，在黨內，是活動家，走出野外則熱心耕作，和教育自己的姊妹；進行排乾有害的米特基諾的沼地底計劃。『我們必須把這沼地引出。』伊凡比喻的說：『我看過了種種色色的人，也過過種種的生活，我遠看見聽見過許多善惡的事情。——我說出一個結論。那是說『農民』的生活，從頂上到底下都要改造。』塞弗靈娜的小說『腐植土』之中的蘇弗浪的兒子，從白軍逃出之後，走都都會去。他的說話：『農村必須改良！』是此小說之最後的結束。這是一九一九年的事。農村應宜變革的自覺，在這時候，在俄羅斯人已經成爲自明的道理了。就米特基諾的僧侶，被伊凡煽動之後，也叫起：『這實在是可惡的，污穢的事！』

——我必要把牠作結束。我要丟棄一切。我將着手於協同組合的工作。」

在俄國的小說中，正在變化的農村生活之最重要的一要素，幾乎脫不了前赤軍兵士。他在經濟及政治的戰線上鬥爭。可是，他的主要的職能，是在爲文化的酵母。「這狗子們！」西希哥夫的騷動的小說「阿格利索沃鄉村的演戲」之中的，歸還的赤軍兵士帕威爾·莫克霍夫，憤洩着不平：「從居高的地方俯瞰起來，就知道他沒有受到一點革命的影響。這完全是羞辱的。」他祇說了這一點，以後遂着手組織劇團。作者用喜劇底的筆鋒，描寫出鄉村裏的，由寫脚本，分配角役，上演等工作所惹起的騷動。但是，在熟悉舊農村的人，說這篇小說，表現出最可喜的啓示。在農村，就祇想起劇場呀，映畫呀，學校呀，等等的事實來，（表示這種惹起的興趣的蘇俄小說，非常多）或在壁上揭出的：「請勿隨地吐痰」，「開演中請勿談話」，也可以作爲俄國農村 驚人的，文化昂進的證據。

這昂進之最寫實的，有力的描寫，在加爾波夫的「第五次的戀愛」中看得到。在這小說之中，敘述以昇進赤軍指揮官的位置，從軍隊歸來的康因尼斯特塞爾格爲中心的事件。不像蘇維埃文學上所表現的康因尼斯特主人公的一般的典型，也不像喚醒農村的惰性

的，完全正直，高潔，勇敢，賢明的赤軍軍人的塞爾格，是人類的，過於人類的。他的缺點，從康閱尼斯特的見地上看時，是極多而且重大的。第一，他不是一個純粹『貧』農家族的後裔。第二，他是一個繁榮農村的富農底子。第三，他離開農村很久了，對於農村錯綜的實情的理解力極鈍。第四，他不能反抗時興起的飲酒的誘惑，而且不能罷休亂暴的，無責任的，惡魔的戀愛行爲。結果，雖然有他的賢明，雄辯，相當的教養，對於黨的原則的忠實的信服，對於革命勝利的如燃的信念；但是，塞爾格，疏忽自己的工作，陷于種種的危機，捲入爲農村通信員的慘殺事件而起的酒席間的吵鬧，被拘捕，受裁判，下有罪的判決，等待殺農村通信員的真犯人，判明是農村的富農時，纔保釋出。

爲這被告辯護的辯護演說，因爲那是提示蘇維埃生活全容貌的優美的解剖的緣故，所以，在這小論上取二三的引用，未必不適當。『市民諸君！』律師說：『在諸君眼前的被告席，不是普通的市民，是黨員，而且是負責任的黨員——即精力的蘇維埃勞動者塞爾格·密德威特夫。這就是這樁案件之特別慎重審議的理由……由於起訴，在諸君面前所提示的這案件的分析的困難，那是在于不是用社會現象之辯證法的分析這一點。起訴

的當局，把事實看作靜止的東西，而不追究其發展的動的過程；同時，又蔑視這事實之所由起的前後的事情——這，就是當局對於這案件的見解成爲偏頗的，和完全謬誤的理由，的確，當局完全沒有把被告所在的社會的複雜性，成爲自治體的勞動者底他們的發展進步，和在現實生活可以看到的諸勢力的全構成網，加以考慮。……」

全篇演說：律師都力說被告是徹底的黨員；規律極好的赤軍軍人。律師更說及協同組合事務所給塞爾格手褒獎，塞爾格是該所的一員，在其庇護之下，得以在赤軍勤務中做學問的工作。他也指摘出在農村做社會事業的極度的困難，同時，列舉塞爾格組織協同組合，設立學校，引導農村的教師加入集團的工作，及組織康索莫爾和演劇俱樂部，收穫相當的成功。論及到黨的工作，在農村所實行的實狀時，律師促陪審員的注意傾向於康閔尼斯特——農民和康閔尼斯特——勞動者間的微妙的差異，和前者（農民）易以在不知不覺間傾移於富農的態度。

答覆檢察官對於塞爾格指揮之下的康閔尼斯特細胞不克充分的各盡職能，及他不能制止他父親的秘密釀造底告發，律師促大家的注意集中於某種情狀之應該酌量的事實。

「……有多少無政府主義的分子，現在仍然在農村康閔尼斯特的細胞內看得到。這還

沒有克服，也不是馬上就可以克服的。期待塞爾格在半年間教化農村的事，是謬誤的。再者，要他去教育改正他的父親，也是不可能的。假使有爲着這件事去非難他在，那麼，那個人便完全不了解於農村的。關於這一點，塞爾格可不負其咎！……導舊農村與新生活接木，實在是困難的工作。他們喜歡『舊的習慣』；就在都市上也好，新思想也還沒有充分獲得勝利。若然，則你期待於農業的是什麼？在那裏，追從舊的習慣，他們，還有因女兒的事，而夫婦打架的。家庭內的祕密釀造，這吵鬧是更其殘酷的。……祕密釀造和酩酊，都是舊社會遺產的惡的果實。飲酒問題，不能從先入的道德觀點上下判斷的……』

這辯論中之最有興味的部分，是關於家長制農民家族，和他在蘇維埃生活上的反動的任務底議論。這，是檢察當局攻擊塞爾格的性格而聯帶說及的。檢察官報告塞爾格與一少女——教師——有了親密的關係，同時又與別的女子通情，爲不道德的目的，濫用公的地位所賜與的特權。對於這，律師的答辯，雖然用的是溫和的口調，也夠使我們吃驚

了——

『在檢察官的辭句中，我特別是被從家族的保守的觀念所直接派生的議論所驚動。那是主張塞爾格·密德威特夫和一個，兩個，三個女子同時發生關係，破壞家庭，遂至破壞社會。爲着他，使女人對於自己的丈夫變成不忠實了。……但是，在我說來，市民諸君，你們可以和十個女子同住。但是，生了孩子，便應該扶養他們！我們的法典，對於這問題有特別的規定。我們要求諸君的，是祇諸君要負擔贍養費。密德威特夫濫用自己社會的地位，這樣的被非難着，……但是，諸君，聽過有誰的女子爲着這件事而訴不平的嗎？沒有的。所以，這問題，完全無成爲問題之必要。你說他破壞家庭和破壞社會嗎？他破壞了社會什麼？市民諸君，什麼也沒有破壞。恐怕這樣的事，破壞了傳統的保守主義，破壞了家族罷。但是，家族的破壞，是否危險，這是應該討論的問題！』

『允許我說這一句話罷——妨害集團主義經濟的建設的障礙物之一，是農民家族！農民家族是一個生產的細胞，徹底的個人主義的，基礎于私有財產的，傾向于自傲的人。在家族內，父親是首腦，所有主，其餘的人——兒·女·媳婦·妻——是農場雇人，從屬物。他把他們握在自己掌中，比家族的財產握得更堅固。但是，兒子們快生

孩子時，馬上就離開這家庭，分居。分居了，他們又和自己的父親一樣，變成家族的首腦，所有主。導進這樣的家族於我們的集團主義的方向，不是容易的工作。比方，以密德威特夫的家族作例來看罷：老父對塞爾格抱着不滿——塞爾格不信神，又不知農民出身的家婦結婚，同時大部分的時間又費在自治體的工作——這，就是家庭內的不和的原因。小密德威特夫破壞家族。假使他真心爲自己家族的財產活動，不趨近于社會事業，和善良的家婦結婚；同時還信神，那麼，家族的基礎，便絲毫不會動搖，從老密德威特夫的家族，會派生出其他許多強固，尊大的農民家族來罷。若然，諸君，形成家族內的崩壞的分子的，恐怕是黨員和康索莫爾罷。然則，現在的家族制度，是與新生活不一致；和那是說明農村關於那個無一點觀念的新形式開始結晶了的意思。對於舊家族的最大的打擊，是關於結婚的我們的新觀念，即是從結婚廢除了宗教的神聖和神秘。新的生活條件，必然的，漸次破壞舊家族。集團主義的農村經濟，把舊家族碰得如微塵般粉碎！從以上的說述，我的結論是——密德威特夫，無濫用社會地位底罪！」

這論辯的含意，是重要而且遠大的。不消說，在俄羅斯也好，這樣的極端論，不是人人都表贊同的。這演說不過是對將來作一提案而已。然而，在某程度止，那又是完全指示出一種現實的傾向。我們是站在某種膨大的，新的，不能想像的門口，由現在的革命所播撒在農村的土壤裏的種子，等待他發芽，生長，收穫果實，恐怕要數年，數十年，不，恐怕還要數世紀罷。可是，我們眺望着將來時，可以瞭然的看見：在遙遠的地平線的極邊，上昇的大陽的輪光所圍繞的——：

新的播種者，

踏遍田野；

把新的種子，

撒滿苗圃。……

文化戰線

恰如對於舊文化之固執的態度作反動一樣，勞働者們，開始感覺到建設新的「普羅列塔利亞」文化底強大的衝動了。在其發端，這衝動，是以極奇異的形式表現其自體。最初外形先受到影響。白色的領子，柔滑的手，斯文的態度，上等的衣服，幽雅的談論，——變成了布爾喬亞傾向的徵候，不名譽的，叛逆的徽章。粗污的手，無邊的帽，皮短衫，鈍重的靴，亂暴的談話，——這些，才是光輝的，普羅列塔利亞型的表示。在過去，常常是如此，在現在也是一樣，支配階級——在這裏是勞働階級——支配着潮流，是流行的裁決者。當然，其結果，常常是喜劇底的。

這種傾向之最優秀的，劇的嘲諷之一，是M·索西采哥的短篇「金牙齒」，——這是敘述由於三個新的金牙齒所惹起的康索莫爾——格理西加·斯登彭西哥夫的挫折。格理西加的困難之由起，是從脫了三個牙齒開始——「……況且他還年青！大家想像得到的，缺了三個牙齒挨度歲月，在他是過于不好的。……不能吹口笛，食東西也困難，而且

沒有抵住紙烟的牙齒，還有說話時，唏噓作響！茶流出在嘴外。」結局，格理西加積蓄了多少錢，到齒科醫生那裏去。不知道康索莫爾團體之特殊的偏見的齒科醫生，鑲了三個金光燦然的金牙齒在格理西加的口中。這，在團體內，遂捲起了波瀾。使格理西加陷於十分不愉快的境地。「這件事遂傳爲美談。他的同志問他，從那裏學來這納普的風度？爲什麼跟這樣的布爾喬亞的氣習？普通的康索莫爾，嘴裏有個竅，便不能食東西嗎？」接着他們「根據主義」議決將那破壞共產主義及其思想的金牙齒沒收，強制的對格理西加將他的金牙齒捐助爲失業者救助資金。

這種極端的傾向，在藝術上也表現出來了。極端論者主張：普羅列塔利亞，是要求與過去的時代訣別的階級。所以普羅列塔利亞不能——也不好因襲那作爲歷史的地死滅的社會組織化的手段所使用的，美學的形式。那必須立地，直接，無遲滯的產生出新的內容和新的形式。不論任何與過去的精神的交涉，都是危險，和有害的。勞働者必須破壞舊的，建設他們自己的文化，發展他們自己的藝術，和養成他們自己的藝術家。

這些一切打成一塊的結果，便產生出生活之一般的音調的急速低落，和對於社會的快樂底無關心。不消說：普羅列塔利亞的根性，不是爲其唯一的，也不是其主要的的原因。

事實上，革命飢饉，市民戰爭，確實不是育成優雅的性質底最良的學校。況且，在過渡的摸索的時代，奇異的分歧狀態，乃是不可避免的。這件事與康閔尼斯特對於新文化之究極的出現底信念，無一點影響。舊制度——康閔尼斯特主張——是從幾世紀的經驗所建成的，有其自身的道德律及美學。新制度，還沒有完成。那仍然在於胎生的過程上。那仍然在革命的鍛冶場裏鍛鍊着。就比較地簡單的社會・經濟的組織也好，也還沒有完全修理得整齊。在這裏，我們也遇得到種種的癢瘤，——過去不久的可惡的紀念物。新的心理學，新的道德，——這些東西，也在革命的鍛冶場裏製作着。舊的風習・禁制・傳統，正在破壞着；但是代它而占有其位置的東西，極少。難問題之實驗・探究・和未完成的解決，——在這裏，便跟着起了。只有最優秀・最強固・最安定的東西，纔能保持其影像不為隱蔽，和得以繼續邁向更好的生活，更好的人類的道德。懦弱的，神經質的，浮薄的，無充分的智的飽積的人們，失却了他的正氣，投奔・拋擲・和傾覆在變幻無極的新舊的漩渦之中。所以，青年之間，悲觀——絕望——自殺，便相繼而起，另外，其他的人，則沈淪于流浪，放縱的生活。

我們可以在『共產主義大學生的日記』中的學生詩人查霍夫中，看到這一例。但是，

他是貴族的一員，是在自殺發見他的逃避的『三角形』底動物。我們在新聞記者的阿斯坦金中，也可以看到這一例。但是，他是頹廢的智識階級的一員。最後，我們還可以在耶生靈中看到這一例。但是，他是在都市的環境中迷失自己的農民。然而，雖是奇怪，但這絕望的氣分，不單在青年舊貴族，智識份子，和除了根的農民中看到，而且在青年康閔尼斯特，青年普羅列塔利亞，及青年學生之間，也看得到。在他們的地位，也有幻滅與絕望，看來好像是不調和的結果。

比方，在亞歷山·托爾斯泰小說『青色的都市』上，我們『看到』了年青的，敏感的市民戰爭的英雄——共產主義的建築家，同時又是詩人的布塞寧諾夫，他對於美麗的都市，和偉大，高尚的人類的，一民族底如燃的幻想，被俄國某條大街的灰色的背景和鈍重以及下劣所碰得粉碎。他變成癡狂，遂至殺人放火。因為他不能使他自身適應於根據『勞働和血汗』，根據書籍，劇場，俱樂部，曳引機，和電氣所徐徐改造的散文的生活底緣故。他被這樣的觀念所惱：『……爆發，是必要的——一切都要破壞——用火一般的掃帚，掃除一切的穢物……』。還有格拉哥夫的『士敏土』之中的可愛的康閔尼斯特少女波麗亞，被『華美的窗飾和渴酒的咖啡店的狂飲者』，『賴盜竊肥大的無賴漢和賣

淫婦』所惱，希斯特利地叫起：『我再不能忍耐了，……我雖不能理解，但我總不以為那是正常的……我不承認這件事……我不能和他一塊活着！……』同樣，在『共產主義大學生的日記』中，我們看得到青年學生——市民戰爭的英雄底墮落。以不道德行為的罪，叫他出席學生會議時，他作為自己辯護的一部，有這麼陳述：『市民戰爭時代，一切血和塵，都可以化為詩。……那時候，我們的頭腦都燃燒着……我們用我們燃燒着的頭，和駕御機關槍的還炙熱的手，為建設新的世界，回到荒涼，破壞，倒塌的市上和工場裏來時，我們忽然失却了一部分的勇氣，我們的頭腦，變成冷靜了，這亦不足怪。同志們，我們是回到了幽暗的，散文的世界來了。呼吸了曠野的空氣，和嗅了火藥的臭味之後，我們中間許多人，不能馬上了解散文的生活——也有其自己的詩底。即如我自己，現在也還不能了解它。』

一九二四年九月廿日，蘇維埃新聞，報告在作家創作生活的開始，便給自己的生命與悲劇底結束的，可愛的，有為的普羅列塔利亞抒情詩人哥麗亞·枯茲涅索夫（Kolia·Kuznetsov）的自殺。蘇維埃批評家G·列列維支（G·Lelevich），論他的死，說：『茲涅索夫的死，帶有重大的社會意義底事體。那是蔓延在我們某一部分的文學青年之

間的，難以診察的疾患。』所謂『某一部分』，列列維支明瞭的，是指普羅列塔利亞詩人，特別是指——由于納普的實施，普羅列塔利亞好像降服于『復活』的布爾喬亞的進擊軍面前了——被這樣的驚愕的感情所壓倒底『鍛冶場』的普羅列塔利亞詩人。在米哈爾·哥洛德尼 (Mikhail Golodni)、A·陀洛哥采哥 (A·Dorogichenko)、M·斯威洛夫 (M·Svetlov)——皆是康索莫爾黨員——等的悲觀的詩上，我們可以看得

到蔓延在一部分俄國文學青年之間的『難以診察的疾患』之現實的危險性，和社會的重要性底比較最近的左證。

哥洛德尼的如次的詩，便說明了這——

但是，我是那末的雀躍，

那末的安樂，那末的倨傲，

鋪飾羽毛 高視闊步的，

愚鈍，無知的孔雀。

積幾世紀的——我們的遺產，

只在這一真理的面前，我們要屈膝，

別的真理，唾棄以偏執，

可憎的卑鄙底侮蔑。

我們被漠視的快樂捕捉了。

唉，我們的哄笑，變成了空虛！

我們只知道顛弄言語，

顛弄使人的頭腦麻醉，慄然的冷的言語。

愛神，會唱過甜美的自由。

而今，她却抱着痛苦，離開了我們的曠野。

但是，當我們不後悔，不懷嘆的當兒，

又眺望着粗暴·野蠻的放縱，君臨了。

我不能想像，只能擊節，只能叫喊。

可是，周圍雖敲着大鼓，

但我們何時纔能測度，估量

我們時代的，冰一般的靜寂？

另外，還有一種『難以診察的疾患』底特徵，是青年之間可以看見的，殊堪浩歎的無賴的傾向。這種傾向，最近在蘇維埃報上，極率直的暴露了。『不論若何事件都是一樣，』指導的蘇維埃作家Л·蘇斯諾夫斯基(Л. Соколов)，猛烈的攻擊無賴的風潮，說：『惡弊，在我們開始注意到它之前，我們想開始真心的解決它之前，它早已經如潮般的湧現了。這樣，便要開始用大規模的鬥爭。電光雷鳴轟然繼起。卽如無賴的傾向也是一樣。最後，到了現在，對於無賴的傾向之最亂暴的行爲，遂掀起了下嚴罰的論議。』在他論文中，蘇斯諾夫斯基，列舉了幾件無賴行動之可恨的顛末。——在哈爾哥夫，十人夥伴強姦一位少女；在列寧格拉，青年勞動者卅人，強姦一位勞動學生；在諾沃洛

西斯克，一羣無賴漢，衝襲康索莫爾的示威運動。一羣青女男女——都是康索莫爾黨員——計劃，實行強姦一位青年同志——這事件的共犯者的少女們，使她的朋友喝醉，在暴行繼續之時，把她的壓倒。『像這樣的暴行，』蘇斯諾夫斯基說：『是惡戲，狂喜，和半分嘲弄的精神所作爲的。明白的，這些青年們，以爲他的行爲，與革命的精神，普羅列塔利亞的道德律 和關於普羅列塔利亞女性及其權利的概念，無一點矛盾。』在這些罪惡之中，蘇斯諾夫斯基看到了農奴制度的，女性隸屬的女性不當作一個人格，恰如爲男子的享樂，自然所造作的工具般的陳腐的概念之有害的痕跡。他攻擊從墮落的父親遺贈給他們的兒子的企曲的英雄主義，和廉價的 Don Juanism。特別令人傷心的事——蘇斯諾夫斯基主張——是如耶生靈般的無賴之徒，也獲得詩人的後光和數多的摸倣者。把這像耶生靈般的醉漢，暴徒，按置在臺上，盡情讚美的人，是再愚鈍沒有的了。應該把他的榮冠剝下，應該把他的惡影響，並使那感化力着効的條件從生活上斬草除根。一言以蔽之，在蘇斯諾夫斯基的意見：在蘇維埃，俄羅斯，必須要起文化的革命。

關於這一點，紐約泰晤士（一九二九年六月廿三日）發表的 Walter · Duranty 的莫斯科通信，是非常暗示的底。——『政府的左傾』政策，及其階級鬥爭底主張，由今日

新聞紙上的種種記事說明了。那不單是事實，而且蘇維埃通信員所採取的方法，也極有意義。這樣，在列甯格拉的康索莫爾（共產主義青年同盟）……感到生活的疲倦的達尼洛夫青年，叫他的朋友斯米爾諾夫開槍殺自己。斯米爾諾夫拒絕他，於是一位康索莫爾少女——亞歷山太·哥沃列尼克，嘲笑斯米爾諾夫的懦弱，拿了手槍，向達尼洛夫射擊。數日之後，達尼洛夫遂在病院裏死了。列甯格拉的法庭，判處亞歷山大三年的懲役。根據通信說：——亞歷山太的日記，表示出她脫離了康索莫爾的活動，屈服于小布爾喬亞的影響及文學。達尼洛夫，也是耶生靈主義的犧牲者。他離開康索莫爾的朋友，趨向跳舞和飲酒。」

上面的報導所指出的跳舞和飲酒，也反映出在文學上。這，我們可以在『共產主義大學生日記』之中的茲茲，及其他的『舞女』中看得到。這，我們也可以在L·枯米列夫斯基（L. Gumilevski）的『狗巷』，馬拉赫金的『右邊的月亮』及其他無數的故事，小說，劇本之中找得出。其中，『右邊的月亮』是最有名的。這書的出版，捲起全俄國狂熱的——議論，討論，和激烈的爭持。——在報紙上，講臺上，康索莫爾及大學校的集會上。一部的批評家，非難這篇小說；是對俄國青年的不公平的，近視的攻擊，惡

意的毀謗，和非難它是淫猥的文學，反革命的。其他的批評家則承認在這小說之中，將青年之間存在的醜惡的傾向，以優秀的筆法，客觀的地曝露出。反動的猛烈的結果，遂使這藝術的方面，是平凡的小說，奉承到重要的社會的紀錄底頂點了。

這小說的中心人物，是屬於莫斯科的康索莫爾團體之一底少女。這女子泰尼亞，是生于農民的家庭。在這小說的開端，我們便可以看到捲在革命潮流中的泰尼亞，怎樣的拋棄家庭，和嚴厲的農村的傳統，走到都市去。在都市，僅數年之間，她和『廿二位男性』結了親密的關係，這樣遂變成『革命底』，自由的，道德底被解放的女性了。更且，在都市的空氣中，使達尼亞的『教養』昂進。她嘗耽讀頹廢派的，革命以前的詩人底作品。使用脂粉和睡眠劑，飲 Vodka，在自己的房裏，鋪排開婉曲的地命名為『雅曲之夜』的小集會。

達尼亞之外，還有許多完全是墮落的，卑俗的人們。在這一羣中最卑賤的，是小猶太系的康索莫爾——伊沙加·朱沙索克。他是淫褻，空虛，慌誕，寡廉恥，好發空論的人，滿口是平凡，標語，不消化的康因尼斯特的用語。他雖然是性的無能者，但他空嚷着：世間流行的『關於性問題和自由戀愛』的陳腔爛調。最受人非難的，就是他以小托洛

茲基自任。『他完全不能追從他思想的論理。因為他是喜歡以極摯誠叫『國際的性質』的，一切的感情，思想，氣質的結合體。』

明白的，農民的少女泰尼亞，猶太人伊沙加，都是蘇維埃生活的矛盾傾向的犧牲者。他們都各自離開故鄉，置身於追求新的着落的浮遊狀態。在那裏，沒有一點保他們的危險的進路安全的新禁制和因習。他們都因為軟弱，和道德的不安定，於是歸趨于浮在宇宙間的人類的特徵——無責任的放任生活了。他們都拋棄他自己的階級的，種族的安息所，但是，在共產主義中，又找不到代替它的安全的地方。他們不是布爾喬亞，也不是康閔尼斯特，不是農民，也不是普羅列塔利亞，不是猶太人，也不是基督教徒，他們是一切，同時又是無，他們是波希米亞底。

但是，他們不能誇張這悲觀主義，無賴主義，波希米亞主義（放縱主義）的惡的重大性和包攝性。我們看俄國報紙的時候，應該把現在俄國人的自己批判的熱情，和常常含有幾分自己癡癡的熱意放在心頭。個體的事件，雖然滿不介意，接踵繼起，但也沒有暗示疫病流行一般的多。普羅列塔利亞和康閔尼斯特青年們所患的疾患，以其說是從懷疑，悲觀而來的，無寧說是十分忠實的心的狀態，即對於過去的『布爾喬亞』，對於其之

宗教，哲學，藝術，道德的無分別的反抗，和共產主義的獨斷之過於熱心。無批判的，忠實的採用所發生的。『這不是我們的音樂——劣的音樂——劣的音樂！』法丁的『兄弟』之中康閔尼斯特青年羅德安說。這少壯的獨斷的態度，現在的俄國人，比起比較少數的，極度的神經過敏的，酷評的一羣人們的絕望來，確實是更典型的。只有『我們的』音樂，才是好的音樂。到最近，這近視的見解，是普羅列塔利亞大多數的特徵。實生活與事件之必然的效果，大大的修正了這種態度。在軍事戰線，經濟戰線上，同樣，在文化戰綫上，勞働者們都開始知道了自己智識的不充分，要仰求智識，模範於技術專門家。普羅列塔利亞，開始意識到不好侮蔑的地放棄舊美術，反之，最首要理會它，然後則凌駕其上。當他試圖理會過去的文化時，常常發生極素樸的易騙的，滑稽的錯誤。本質的地是宗教的他，仍然創造出些偶像和物神（Fetische）來。所差的，就是他現在不在影像和神聖的遺物之前叩頭，而在科學，科學的技術，科學的管理，經濟的唯物論之前脫帽了。他的唯物史觀的解釋，常常是過於粗雜的。他的馬克思主義的應用，也常常是反常的。

比方拿L·枯米列夫斯基的小說『狗巷』之中的主人公學生哥洛哥靈——他是康閔尼斯

特，又是科學的崇拜者，所以，當然是個大唯物論者了——來看罷。但他的唯物史觀，還是粗硬的，混雜的東西。他把最複雜的人類的關係，和心理的謎，從淺薄的動物學的見地去做評價。『我們不能承認什麼戀愛』他傲然的說：『那是布爾喬亞的生意，妨害我們的事業的！那是飽暖的人們底遊戲！』他的標語，是：『健康與能率。』『按時的飲食·勞動·休息·娛樂時間之規則的分配，與女人定時的接觸（性交）——這是最要緊的！』不幸得很，在這熱情·嫌惡·愛·嫉妬的世界上，在這難以說明的選擇，與直覺的憧憬的，秘密的懊惱與各個人的野心的世界上，這樣的單純的方式，只有使人捲入於悲慘的混亂中。哥洛哥靈，當他實行的時候，才知道生活，不像他想像的單純，是無限錯雜的。最初他承認的自然的欲求，漸漸自體變成了目的了——變成興味，安慰，快樂了。他發見了極狡滑的『露骨的肉慾主義』的道路。因此，遂致使一位白潔無瑕的少女爲他墮胎而死。他罹了羞人的疾病（花柳病——譯者），遂至傳染到他的愛人，結果想殺了她圖自殺。這樣從優良的學生，有爲的康閔尼斯特墮落到病的，反社會的人了。哥洛哥靈，最後好像救起了，但那不過是給善良的讀者的一種撫慰而已。在這裏，惹起我們的興味的，是這故事中之悲劇的份子。哥洛哥靈的悲劇，是固執的盲目的忠實，

及作爲導人趨向於新道德的，完全誤解的唯物論之未熟的，獨斷的，不高明的利用底明瞭的結果。

將這一點爲更明白的表示的，是塞曼諾夫的小說『納泰利亞·泰爾渡亞』之中的尼洛茲加和亞歷山大的感動的一幕。尼洛茲加和亞歷山大都是年青，而且可愛的人們。兩人都是康索莫爾黨員，努力結美好的自由關係。但是因無知無經驗，和缺乏融通性的哲學，他們的生活，遂破壞了。尼洛茲加受無智的產婆的祕密手術，失敗，瀕死在病院裏。亞歷山太悲傷得幾乎發狂。

『同志：你們既經打算結婚了嗎？』醫生問：『假如你不想孩子，那可從你便。但是，你是個青年康閔尼斯特，爲什麼把她送到無智識的產婆那裏去？』

『不，不是我，我……』

『你說的什麼——不是我？』

『不是我的……不是我的孩子……』

『不是你的？但是你剛纔不是說了你們已經打算結婚了嗎？』

『我們，——我們是的……但是，那不是我的。』青年漫然的固持着前言。

亞歷山大，最後，吐了真情：

『是一個小的集會——和那是偶然的。他自己目擊着，用他自己的眼，逐一的看到了』。興奮，和恐怕不見信於人的亞歷山大，雖然那是自己目擊着，和相信尼洛茲加是真心愛他的！但在這苦惱中還反覆地說：——他也愛尼洛茲加；第一，尼洛茲加，是自由的女性，他沒有禁止她的權利——因為禁止了，就發生錯誤。他——亞歷山大，特莫費夫是康索莫爾。所以，他十分了解一切。禁止，是錯誤的。但是，兩人彼此熱愛着，等待尼洛茲加恢復了，他們一定快打算結婚。但是，禁止，是錯誤的。……當他散會後，歸途中，還安慰尼洛茲加；滿一個月之後，他的尼洛茲加變成哭泣和憂鬱的了。以後，沒有對他說句什麼，她自己走到巫女那裏去……

『原諒我，原諒我罷！』尼洛茲加，喊出可恐的聲浪。

『剎那間，青光碧碧的青年，為此叫喊而茫然失措了。接着他歪着頭，跪下在她的榻前，把雙手放在尼洛茲加的青褐色的頰上。真摯的低語着：

『但你畢竟沒有罪，你是個自由人……記得嗎？我對你說過，你是自由的！禁止，是不對的，不是嗎？』

『請救她，……請救她！』他突然的叫出。但是，尼洛茲加既經死了。

可憐的亞歷山太和不幸的尼洛茲加——他們都爲着過分受了『自由的女性』『女性的權利』『打破所謂嫉妬的遺傳的感情』這許多誇大的文句的眩迷，終於混亂而束手待斃。於是，這悲劇，就跟着起來了。

但是，如我們在金牙齒的故事中所看到的一樣，這突然的光明的，迷惑的影響，有可惡的悲劇的半面，同時也帶有非常的，喜劇的半面。法丁的『兄弟』之中，描寫俄國青年發現科學的一部分，確實是很有意思的。亞爾生尼·亞爾生尼維支教授，爲說明勞動者的無智，和給他揭貼科學的誘惑的字條，縱有些獨斷亦無妨，只要勞動者能盡量的接受時，附帶說了如次的插話——

『最近的事，』教授說：『由學院裏打來的電話：『你是亞爾生尼·亞爾生尼維支先生嗎？我是你前日去演講的團體的代表……我們的會員都叫我來請教——關於神，在我們中間可掀起了一點議論。我們聽了先生的講演，了解了，也承認了神是怎樣創造的，和神事實上是不存在的。但是，在我們的會員間，還有一部分主張靈魂的存在。所以，我想請先生答應我們從科學的見地的，高見的說明。喂，喂，』他大聲喊着：『聽到了

嗎？靈魂，是存在，還是不存在？」「不，」我用電話答他：「用不着憂愁，那是沒有。」「我好這樣對他們說嗎？」「照你剛纔所說的。」「好，謝謝你！」他回答。「那已經很明瞭了，對不起，攔擾你許多科學研究的工夫。再見。」

許多人，會嘲笑無智識的勞動者，將人生最難的問題的解決求之與科學家罷。但是在俄國，這是健全的暗示。在黑暗和非教化主義的國家，在產生 Rasputin 和 Pobedonostsev 的國家，是能夠忍耐作一點科學的崇拜。聽演講，討論宇宙的水遠的謎底勞動者，很抱歉的，攪擾教授的科學研究的工夫的勞動者，雖然質地素樸，但是，是新的，向上的存在。唉，——恐怕有一部分人會反對的：——科學日益卑俗化了。學院的『聖堂』(Sanctum Sanctorum) 被下層社會的智識和其存在所褻瀆。以塞曼諾夫的『納泰利亞，泰爾波亞』中的技師的話來說罷：『智識的本質，是在於其常常是少數者的專有物這一點，智識是不可分的。就縱是可以分配多數者，但在其總和上，已不是完全相等的資本了。雖然是大家都知道一些，但智識的總和，是少量的。』

恐怕對的吧。恐怕這傲慢的技師說的話，是對的吧。但是他的理論，還有一點謬誤。因為，智識雖然和資本不同，雖然是從教授的豐富的倉庫裏一點點敲取的，但是，畢竟

無損於教授的倉庫。智識，是不會減削其資源的發散物。不，他還且可以使他增加吧。

一般的說：技師的頭腦和手的兩分論，是完全人工底的；明瞭的，是他貴族的偏見的殘骸。我是反『我們』的叛逆，智識階級的自我，是反大眾的叛逆。這技師，當然聽到了勞動者的這樣的叫聲，便怒不可遏。『我們才是新時代！我們是一切！我們是過去的黃金時代。我們是人類宇宙的總和量！我們才是未來！看呀！……看到那工場嗎？那工場——那是你的，還是我們的？』『那是我的！』技師爽然的答。『不，那是我們的！那是我們的！』勞動者像勝利般的，跳着叫起：『那壁上的煉瓦一塊塊都印上我們的指痕。那高度，可以完全從我們的勞動測知。那工場，是一個物體——所以，那是我們的！世界，是物和我們的存在！在這世界上，我們想看到沒有付着我們的手所創造的印痕的東西。一切消滅的東西，一切存在的東西，一切將來存在的東西，——一切都是我們的勞動，能力，精力；印着手的指痕……』『那麼，這頭腦呢，』技師指着自己的前額，這樣反駁。『哈！哈哈！』勞動者笑了：『頭腦？你的智識？舉凡海綿都會吸水的。我們也有頭腦哩！』

這集團的誇耀，在『我們也有頭腦哩！』這句話中，包含有浪漫斯。但是，已經說過

，舊制度的個人主義者，就只能理解獨奏。他只能讚賞『名優』。諧調，管絃樂演奏，四部合奏（Quartetplayer）的歡騰，在他，是惘然的。請看羅德安的布爾喬亞的妻，說起康閔尼斯特時，是怎末的厲言正色。

『我和你越住久，越覺得煩悶，』她對她的丈夫說：『我聽到你又引用別人的話語說時，就要頭暈。你康閔尼斯特，真像產卵時的牡雞，常常喔喔的啼不休。你和其他的人一樣，喋喋不已：孩子，必須沿着生產過程的線段來教育；神仙的傳說，是迷信的遺物；宗教，是民衆阿片；沃爾加河，流注在裏海。——唉，上帝，是怎末的聒噪！……』

（法丁的『兄弟』。）

愛蘭堡，當他描敘康閔尼斯特勞働者亞爾坦，『和許多新時代的人們一樣，從我們叫作『個人生活』的淡白的，可驚的少量的東西致富』時，是怎末譏諷的。

『說起他來，』作者訴其不平：『必然就會使我們連帶說起會議呀，與剝削主義的鬥爭呀；蘇維埃工業的復興呀，以及其他你們喜歡的話來——除却把生活放在小說的頁上的美的情景之外。善良的康閔尼斯特，我們敢說，真實的，沒有什麼自敘傳。亞爾坦，的確是第一流的康閔尼斯特。他的感情和行動，說他是由黨的指令，寧可說是由：雖然

不能以言表，但仍然可以感知的，集團的意志——築成蟻塚，使白鶴飛成三角陣形，構造巨人的建築物 and 人類之新的社會的組織底意志所左右。知道一件事實，和知道康閔尼斯特十人對那事實的態度，就充分了。知道十一個人——即加上亞爾坦——的態度，恐怕也不會生出錯誤來罷。……他，不消說，是『時間聯盟』的第一個黨員，以如狂的熱心為時間的節省而說教時，決不浪費一點時間。但是，我們不要想他完全是個螺旋轉動的機械。他常常也被街頭的風琴洩氣的聲音所刺激，釀成神祕的心的動搖，以致把手裏的書本拋擲在一邊。看到孩子們在高高爾的小石像傍邊，作戰爭和死刑執行的遊戲時，他常常走前去，撫摩着他們的頭髮蓬鬆的小腦殼，心裏感到極強的想做的慾望。他是懦弱的，表示自己的笨拙的柔和。他喜歡氣候好跑馬，和喜歡水仙的芬香。隔世遺傳的衝動，在這健康的青年身中，頗活躍。關於戀愛——他以為是一種神話，和聖母的不染妊娠，或柏拉圖的宇宙論一樣的不真實的神話，和豫兆奇瑞般的聖徒的遺物一樣的，應宜破除的神話。但這，不是他是禁慾主義者的意思。棲息在中部歐羅巴的風土的，不受酒精和麻醉劑的刺激的，普通人的溫和的——但是明瞭感覺得到的性慾，有時候，會使他與女性結合。在這時候，他是冷靜的，和熱誠的。他討厭淫猥的談笑。他不知道接吻的

用語……他常常忘却了自己的女朋友。另一方面：他是個很好的同志。在軍團內，同樣，在學院內，他都有許多忠實的朋友。爲着他們（朋友），他屢屢和送白糖和一枝香煙般的單純，輕易，害及自己生命的危險。』

這亞爾坦的描寫，是冷淡的粉飾。這布爾喬亞作家，不能把自己和康閔尼斯特勞動者在創作上化成一體。他簡單的用他所想嘲弄的那灰色的集團主義的道德，和喜歡戲謔的，大膽的，無責任的個人主義者——康閔尼斯特的兄弟，生來魅惑的惡漢作一對照。主要的描寫，就在這一點。但是，從別一方面看起來，亞爾坦的熱情，柔和，勤勉，和社會的性質等，決然不是愛蘭堡和法丁想使我們相信般的，陰鬱的東西。雖然用其偏重的唯物的一切，但在羅德安和亞爾坦，總還有其爽快極的，健全的某種東西。

如在阿格涅夫的日記上的康閔尼斯特大學生的青年，失戀之後，比較安定的，比較沒有那麼苛酷的境遇的青年更冷靜的事，是與蘇維埃先驅者的狀態的全體的調子，完全合韻了。當他的愛人，趨向別的男子時，哥斯第亞，反想着：『客觀的地，看起自己來，是重要的。和西爾華一起，在我的生活上失却了一些什麼大的，光輝的，重要的東西。什麼緣故？我不祇千次這樣問自己。比西爾華更好的女子多着哩。但是，西爾華，是我

最親密的朋友。我誤了西爾華……當我耽于冥想時，生活已追越我突進了。……必要的，是行動，不是冥想。我們應該鬥爭不息——因此微的小事而憤激，是不甚好的。……那是敲擊地獄——應宜征服的。是生活！

『拋棄墮落的冥想啊！』

『我應該勞動，和統制自己和周圍的生活。我應該是建設的，不是冥想的。』舊俄國的主人公——Hamlet，除冥想之外，找不到他們精力的出路。『但是，我有一個精力的出路』，那大學生叫起：『科學，社會主義，鬥爭！』

家庭戰線

從既經說過的泰尼亞，哥洛哥靈，亞歷山大，尼洛西加，亞爾坦，哥爾生塞夫，以及康閔尼斯特大學生，讀者恐怕注意到了現今蘇維埃青年當面的最困難的心理問題，是性的關係這件事罷。哥洛哥靈和亞爾坦之向冷淡的實利主義的逃避，不消說，不能說是解決了。經長年月所積蓄的感情，關於戀愛的浪漫斯·神祕·和歡喜的圓光，十分力強的

捉了人們的想像。而且，淺薄的實利性；不足以導健全的一夫一婦的家庭生活。觀察俄國狀態的人，誰也不能否認一夫一婦的家庭，現在仍然是壓倒的支配的形式——雖然離婚數日益增加。的確的，家庭變成無制限的彈力性的；結婚關係，變成比較的流動的；女性變成無限量的比較的自立的，這乃是事實。但是不能從這些事實，就引出一夫一妻制是破滅了的結論。哥洛哥靈流的『露骨的性慾』；能以變成不會產生墮落，脆弱，疾病的性生活底基礎，畢竟是難以想像的。……與這恰相反對，根據康索莫爾的塞吾加（『狗巷』的）說來：康閔尼斯特道德，第一『應該奉仕普羅列塔利亞的階級鬥爭的利害！康閔尼斯特道德，是為援助反對榨取的勞動者的鬥爭底組織！康閔尼斯特道德的善，是對於革命有作用，是加強，和保證共產主義的勝利。有益于革命的東西，都是道德底；有害的東西，都是不道德的，難允許的東西。……』

問題，就這樣掀起了。——墮落和實利主義的態度，關於性慾的放縱和動物學的觀察，有益于革命^中麼？答覆，又是根據塞吾加說的：『從普羅列塔利亞的，及階級鬥爭的觀點上說來，短我們為鬥爭者的氣的，挫折建設新世界的我們的意志的，妨害我們之直接的目的的達成的，是不道德底東西。假使，過早開始，遂致染了性病的不規律的性生活的

，會破壞我們的肉體底和精神底，毒殺我們的意志，和導我們於性的過度的不節制的道途；那末，那就是不道德的。……但是，對於露骨的性的本能的誘惑底節制，對於所愛的女性的同志的態度——這，是康閔尼斯特的性關係的最高的典型——這，才是我們的性道德的基礎。……」

革命，好像是從初期的混亂，殘忍，和放縱之中，開始發展其自體的道德律。戲曲，小說，詩，論文，和演說，真是生產出可驚的數量。——和這些東西的主要的使命，是在證明嚴格的康閔尼斯特道德的必要。

我一九二八年夏，在莫斯科勞動者的劇場所看的演戲，是這對照的研究。一方面；有個惡漢子，雖然美貌，但是是不良的康閔尼斯特，Don Juan 無能力的勞動者，放蕩兒，不忠實的丈夫，強制自己的妻墮胎的；別一方面：有我們的主人公——他是溫和，柔靜，獻身的，有能力的，忠實的，從惡漢的手裏救起他的妻和未生產的孩子的人。他是模範的康閔尼斯特。與這同樣的腳色和道德的內容，在蘇維埃演劇「赤鏽」波格達諾夫的「最初的愛人」，巴拉茲寧(Brazhinin)的「跳躍」，哥倫泰的「三代的戀愛」及其他，可以看得到的。

究極的道德規律，是革命的有用性。然而，假使諸君將這革命的効用的，即是否助長集團主義的東西的酸性試驗，適用於某種特定的行動，那末，諸君便會發見自陷入于進退維谷罷。假使塞吾加和上述的戲曲的作者們，到達于：抑制和禁慾，是普羅列塔利亞社會的，道德的希求物時，那末，我們再有加爾波夫的小說，以農村為場景的『第五次
的戀愛』上所提示的相異的觀點。讀者能够想起的罷：在那裏，律師主張：被告塞爾格
• 密德威特夫，『由于和一個，兩個，或二個婦人同住，助成傳統的農民家庭的破裂，
和這種行為，事實上，是奉仕新的社會，和康閔尼斯特革命。』從在農村的，『黨員與
康索莫爾，構成保守的農民家庭之爆發的份子』這事實出發，到達於這『現在的家庭形
式，不適合於新生活』『新的形式，應該開始結晶了。』這可驚的結論。新的社會狀態
和正在實現的『集團主義的農村經濟』，將把舊家庭碰得粉碎，
這律師的主張，——即農村的『黨員與康索莫爾，構成保守的家庭的爆發的份子』，
有無數的取材於農村生活的小說所支持。

這事實之最好的證明，是P. 羅曼諾夫(Pantelaimon Romanov)的魅惑的小說『黑煎餅』。在這裏，康閔尼斯特農民安特列，拋棄妻兒子女，走到都市裏，在那裏，非常用

功，變成某工場的重要的人物。於是，和一位康閱尼斯特少女，結親密的關係。安特列戀愛事件的風聲，吹進了他的妻加特理娜耳朶裏，她雖然按月接到安特列的寄款，但懷疑安特列大部分的錢，是花費在「漸次奢靡」『裝飾』的都市壞女兒的支度上了，以致氣憤填膺。加特理娜，被野蠻的，嫉妬所驅使，預備騷擾他們，急急走到都市。『爲使人們知道他是光棍，小人……她敲碎玻璃窗，——爲着用自己的手，以致流血。接着，想撕脫那個婦人的頭髮。』

使加特理娜着慌的，是安特列在她來了之後，一點也不窘迫。他很高興的迎接她，表示出溫柔，懇切，慰安的態度。而且，『那個婦人』是消瘦的女事務員，穿着破了的鞋，細心，誠懇，心裏一點也沒有犯罪的意識的女子。加特理娜發窘了。她真是不可解的。她真是怪的。『她的好處在那裏呢？胸懷平廓哩。』於是，她的嫉妬，化爲煙消。她無意識間，感到安特列對那女子的態度的美。三個人怎樣的鋪排在同一的房裏，那位少女，怎樣的安置加特理娜的床，和加特理娜怎樣的苦心積慮說出些親切的話：『爲什麼要那樣麻煩的？我可以睡在地板上。』——這是感動的情景。但是，這小說之最感動的部分，是加特理娜將自己所帶來的黑煎餅一包，送給那位少女。翌晨，安特列拿一

點錢給加特理娜，他和少女都送她到停車場。最後的一剎那，高潮的嫉妬猛襲了她；她躊躇着想到回去。然而，她又浮憶起那少女的消瘦的柔軟的手，和迷人的撫慰的微笑，遂在最後的再見的握手聲中，加特理娜劃着十字，回去了。

然而，解消不滿的夫婦關係的束縛的第一步，不是單靠男子踏出，那常常也靠新解放的青年女性。她們對於人類的尊嚴的突然的自覺，是舊家庭的變革之最重要的要素之一。這，在革命前，女性的生活，對男性是卑下的屈從的底農村，特別可以看得到。女性覺悟的結果；積長年月的傳統所神聖化的男性的優越性，顯着的起了動搖。

農民女性、投棄舊夫婦關係的鎖鏈，要求獨立。她毅然的拒絕尊敬和服從。丈夫都惘然了：「雄的雀，嘴啄他的妻；牡鷄嘴啄雌鷄——什麼緣故，菲林門諾夫就不應該做這樣的體？歸咎新的風氣！像個『農民』該支配他的妻！要不然，那他怎會這樣？不鞭打你的馬，他會拉車嗎？不打你的妻，她會聽從嗎？」（一）但是 Lukerias, Virineas, 和 Maryas, 都不能用這理由說服。

註(一) Alexander Neverov:『庸碌的安德浪』。

「你不能對我生氣喲，伊凡。」Lukeria對她的丈夫說。

伊凡脚下的地板崩落，這間屋好像會倒塌般的搖動。他揮着手要打她，Lukeria捉着他的手：

「你再不能打我了喲，伊凡。」

他茫然不知所措。

「何以我不能打你呢？」

「我既經給你打得飽壓了。我們結婚了六年，可是，我從沒有聽過你一句慈和的話。」伊凡，完全昏亂了。

不，那不是她，那不是和他結婚了六年的她，那不是她的聲音。確實的，那是她的鼻，她原來的雀斑。但是，Lukeria既經跑掉了。在他面前的，不是她，——是一匹貓！於是，她的眼燒得和貓眼般耿耿然！

過去的溫和的，蒼白的，拘泥禮節的，柔和的，纖弱的，獻身的服從的，顯赫的女性，消逝了，普司金的 Tatiana，屠格涅夫的 Liza，托爾斯泰的 Natasha，及柴霍夫的三姊妹，到那裏去了？蘇維埃文學上的新的女性，是攻擊的，倔強的，執已見的。她和

男性的同志一樣，能夠戰鬪，能夠射擊。她有些聲音，甯可說是男性的底。她非常熱情的活動。『精力的地發揮職能的。』

拿尼沃洛夫的馬爾耶（布爾塞維克的馬爾耶）來看罷。她拒絕唯命是聽的，去服從有癩癩的，易以激怒的丈夫。使她的軟弱的朋友惶然；和給舊農村與不能形容的驚愕的，是這些農婦學習怎樣讀書寫字，積極的參加社會的活動，開始創設研究的課程『婦女部』，甚至於被選舉為農村蘇維埃委員。『稍為遲些』，尼沃洛夫說：『我們到蘇維埃看到了她，她完全變了。她那裏放着臺子，墨水壺，和兩枝青紅的鉛筆。——秘書挾着公字卷站在她面前。她溜息間把這公字都看過了。『這』，她問：『關於食糧問題的嗎？同志耶列米耶夫？』

『是的』。

『她在公字上簽了名。接着，像公司的經理員般的口腔：『名簿寫好了嗎？快點把牠寫好。』我們疑惑了。這就是我們的馬爾耶！她並沒有紅一次臉。『我們看了馬爾耶拋棄丈夫走出都市，決然會想，那是當然的。』

從上面所說的關於結婚和家庭的話，可以知道：革命在『家庭戰線』上所遇到的難問

題，比「經濟戰綫」上的，更困難，更複雜罷。障害，大部分是心理的。男子，在智的方面，可以爲熱烈的康閔尼斯特。然而，也可以說不會從舊的因襲的型，妨害他所感知的事體。人們心理內的市民戰爭，比政治的，經濟的分野上的鬥爭，更殘酷，更是消耗的。格拉哥夫的「士敏土」中的主人公格列布，冒着種種的困難，成功恢復了工場；但是，整理舊家庭則失敗了。他雖然是徹底的康閔尼斯特勞働者，但仍然期待自己的妻，達西哈是個舊式的女子——做人的妻，母親，和廚子。然而，達西哈亞變了。三年間的黨的活動，遺給她與難以磨滅的印象。她在智的方面，是自由的；經濟的方面，是獨立的。她主張單一的道德規準。她率直的對他說：她和別的男性——特別是康閔尼斯特的巴登，很親密。和要格列布招認三年之間的家外生活，是不忠實，順便知道那些女子。孩子死了。她爲着想一無拘束的，像自由的女性，和社會的。黨的活動家底活躍；於是離別了格列布。康閔尼斯特的格列布，不了解達西哈和他離別的動機。

「但是，有什麼理解的必要喲，格列布？」達西哈說：「舊的達西哈，再不會有了。單純爲着床上的妻的，——我不配……」

「我不知道什麼，格列布，但是我永遠不會愛你了啊。……若是可以那樣，我……我

或許愛你，格列布。那是真實的，——我或許也會愛別人。我不知道什麼，格列布，一切都粉碎了，一切都破裂了。戀愛，不知爲何，也不能不變化……」

格列布被拆服了——他撕破了對於佔有自己的妻的同志的，『隔世遺傳的』嫉妬的感情。但是，結果，他克服了自己的嫉妬。在工場回復的欣喜中，他和兩位敵人握手。私人的東西沈潛在全體之中，個人的東西，沈潛在社會之中。伴着格列布的經濟戰綫上的勝利，同時，也獲得了『心理』戰綫上的兩位敵人的大勝利。因爲兩人都自己感覺到了『戀愛，不知爲何，也不能不變化。』

不論戀愛怎樣的變化，和家庭到底進化到怎樣的形態，而在康閔尼斯特，當作一件事實，乃是的確的。——即是：那雖然變化，但不是舊家庭的模寫。共同廚房，共同洗濯所，育兒所，女性經濟的獨立，平等勞動，平等賃銀，女性教育，進步的產兒制限，從男女生活的家庭的煖爐，到俱樂部及工場的移動，協全組合，講堂，運動場，劇場等，以各種根柢的形式，影響結婚的關係，是的，的確的。

康閔尼斯特相信：削除了別的一切的考慮，完全解放女性，則結婚將可能發展到以相互深度的親和力和單一的道德的規準爲基礎的，完全自由的，肉體的，並精神的友愛關

係罷。這種關係，雖然是完全自由的，但比今日的「一夫一婦」制的結婚，恐怕更有其永續性罷。比較起資本主義社會上的結婚的大部分，確實是這樣的醜惡的經濟的買賣來，他們更能獲得更大的欣喜和更大的滿足罷。

因爲，根據康索莫爾的塞吾加的話說來：『普羅列塔利亞革命，最重要的，是人類的個性的覺悟！革命，雖然其手段，有時過於殘酷和嚴峻；但是，最重要的，是人類的慈愛的覺悟，他的進步，是對人類的威嚴的尊敬的增加，和對弱者及最弱者的同情的增加底意思。假使，革命爲救起二重三重所壓迫的女性，不竭盡其一切的勢力和手段；假使，革命不能使女性獲得個人的並社會的發展的大道前進，那末，革命，是空無！假使革命不捧最大的注意傾向我們的兒童，那末，革命是空無——因爲他們才是爲着他革命所由起的未來……』

蘇維埃演劇

L. 洛梭威克 (Louis · Lozowick)

J. 弗理曼 (Joseph · Freeman)

世界大戰，在俄國演劇上受到慘憺的影響。從藝術的見地上說：一九一五——一六年的各季節，是極度的疲弊。爲戰爭而疲倦的觀衆，使思想並藝術的水準低下，和俄國的劇場，益益變成輕鬆的娛樂和休息的場所。革命前的演劇指導者們，感覺到他們腳下的搖動的地面。比方，斯達尼思拉夫斯基 (Stanislavski) 的莫斯科藝術戲院，爲着想不使那水準低下，維持他從來的功績，慎重的戒避新的上演。其他的，如莫斯科藝術戲院的第二研究所一樣，禁錮在他們的實驗室。革命前的演劇季節，就第一研究所，也沒有上演過一個新作品。

占滿劇場的疲邁的中流階級，與貴族的觀客，對於新劇的試驗，或取材於社會問題及

道德問題的東西，不持一點慾求。像亞歷山·托爾斯泰 (Alexie·Tolstoj) 等真實的劇作家們，遭了有一種效果的，文藝物之完全的失敗的頓挫，遂開始寫輕鬆的喜劇。獨特的梅耶荷爾德 (Meyerhold)，以二三實驗的作品，在彼得格拉孤立，同樣的孤立的狀態，也暗襲到了泰洛夫 (Tairov) 監督之下的純藝術的劇場。

一般的說，在演劇上的實驗，不過是使少數有高等教養的智識階級悅意而已。觀衆所渴望的，是性慾劇，和不關於社會的。或哲學的問題底演劇。事態的險惡益深，及至二月革命的前夜，泰洛夫劇場，不得已關鎖，莫斯科藝術座，也不祥的沈默了。

一九一七年的二月革命，俄國演劇解放到某種程度了。帝政檢閱制度的撤除，開始了上演禁止的『莎樂美』及『波爾一世』的復活。但是，新的自由，還有惡的部面。取材於拉斯普丁 (Rasputin) 和羅曼諾夫 (Romanov) 家庭的性慾劇的氾濫，就是那個。演劇上的比較進步的分子，在別的方向移動了。他們要求從來被上層階級及布爾喬亞所限制的劇場，要爲民衆開放。他們主張藝術的無政府狀態。該停止了。種種的實驗，是嘗試的。勞働者·兵士·農民代表的蘇維埃劇場，在一九一七年，無什麼藝術的，或政治的綱領而創設了。在莫斯科，勞働者代表的蘇維埃，將有名的歌劇劇場，委托於新流派的

導演者康朱莎耶夫斯基(Komissarjevski)。跟着民主主義的自治思想獲得勢力，許多劇場的停份，舞台美術家，舞台裝置者，對劇場的經理開始鬥爭了。

但是，到布爾塞維克革命止，幾乎沒有一點成就。

在諸藝術中之最社會的，而且觀客有決定的要素的演劇，感觸到十月革命的搖撼，比二月革命更深刻。布爾塞維克革命，使舊社會秩序顛倒了。那，在劇場獲得了新的觀衆——與促大戰前的自由主義的，及內觀的智識階級興奮底精神。及道德的問題，完全無關心底，和對於墮落的大戰劇抱持明確的敵意底兵士，勞働者，農民，澎湃的大衆觀衆。這觀衆，有對勞資之他們自己鬥爭，和要求取材於他們自身的問題的演劇。

他方面，新蘇維埃國家，開始着手於劇場的再組織時，他（蘇維埃國家）既經知道了處理他自身有二百年以上的一種文化的制度，和極明瞭的表示出現代生活的矛盾與藝術。演劇的集團性——即創造工作上的人員全部結合的一個團體，是妨礙演劇與革命協力的。革命獲得一位藝術家，比獲得在那個時候對革命還是生客的藝術家的一個團體，更容易。

雖然如此，但是在戰時共產主義時代，演劇，在藝術之間，演了指導的任務。演劇，

成爲國營化；和其他的藝術一樣按置在教育委員會的指導之下。由此，蘇維埃政府，是直接的感化勞動者大眾。經濟的諸條件，影響一切的藝術，刺激蘇維埃演劇的發展。比方：市民戰爭時代的紙的缺乏，大規模的出版小說，變作不可能。美術家不得已專從事於描繪畫報，作曲家，尋不到市場。映畫，則惱於技術設備的不足。唯獨演劇，有不受拘束而發展的手段。演劇，在開仗時候的軍營，在勞動者俱樂部，在農村，在正式的劇場，即席創作和上演。以這：新的革命劇，應該是爲新的觀衆所選擇的主題，新的舞台，應該使用表現新的時代的台詞，使大眾感動的技巧爲中心的，理論的鬥爭，藝術戰，隨處都展開了。單純爲娛樂的場所的劇場。現在停止了，變成文化的和政治的武器。劇場成爲國營化的當初，入場券幾乎完全是名目的價格分配在勞動組合員之間。這：使觀衆接近劇場，在觀衆，以爲演劇是全新的，他們以平等的喜悅，嚥吞一切。

爲着想給演劇與革命的目的多少一致的統一，教育委員會作成了一種綱領。那基本的政策，是使舞台得以利用爲宣傳·慰藉，教化的，蘇維埃國家之有機的一部分，演劇，是建設共產主義世界的一種手段。十月革命後不久：教育委員會，組織演劇教育部。由他任命了嚴格統制演劇的上演的宣傳委員會。這委員會，實行嚴格的檢閱。不論任何戲

曲，只要其不是委員會選擇的，便絕對不得上演。這制度，爲着十分有害於演劇的發展，那委員會遂廢止了。一九二一年另任命了新委員會。這新委員會，由代表蘇維埃演劇之主要的傾向的四位演劇指導者所構成的。

學院劇場

演劇有三種傾向。右翼的傾向，由莫斯科藝術戲院，和他創設的許多研究所之中的那此舊學院劇場所代表；那，包含一九二一年新經濟政策實施後專爲迎合新的布爾喬亞的分子而產生的諸劇場。中間的傾向，由泰洛夫(Tairov)的凱末尼劇場(Kamerny theat-r)和格拉諾夫斯基(Granovskij)的猶太人凱末尼劇場等劇場所代表。左翼的傾向，其主要的代表，有梅耶荷爾德劇場，普羅列塔加爾特劇場，青服劇場(Blue Blouse)，莫斯科勞動組合劇場，勞動者俱樂部劇場，農民劇場，和許多個別的諷刺劇場。

蘇維埃演戲的這些傾向，反映出過渡時代的階級鬥爭。譬如：右翼的團體，主要的由舊自由主義的智識階級所構成的；根本的根源於十九紀文化，遵守學院的，傳統的藝

術底教理。這一羣，特別是莫斯科藝術戲院，在他未接受革命以前曾經過長時期的困難的經歷。中間的團體，是代表智識階級之耽美的，放縱的一層，他們很欣喜的接受了革命，因為革命解放了他們的創造力。左翼的團體，要求與過去的完全決裂；演劇的創造要完全基於現代的生活。各左翼劇場宣言反對那宛如一個博物館般的舊劇場的保存。他們甚至拒否改良他使他與革命的要求一致的企圖，主張要有純潔的出發的演劇。

舊學院劇場，在蘇維埃聯邦，起初像一種時代的錯誤般在活動。革命創造出在他們不能理解的多量的新材料。他們不能駕馭這種材料，因為他們不能了解革命；革命指示與過去的文化的決裂大甚了。而他們的最初的反動，是有步調的。我們可以舉那在俄國學院劇場中最重要的莫斯科藝術戲院為例。

莫斯科藝術戲院

莫斯科藝術戲院，是自由主義布爾喬亞及智識階級的所產。俄國布爾喬亞，比較起帝政官僚的封建主義來，是自由主義的。為自己的解放和發展而鬥爭的布爾喬亞及布爾喬

亞智識階級，把西歐當作他們的模特兒努力模倣他的文化。俄國的富豪提供其手段，智識階級提供他的頭腦，從此結合而產生的文化施設之一，是斯達尼思拉夫斯基 (Stanislavski) 和涅米洛維支·但采高 (Nemirovitch-Dantchenko) 的提攜努力而組織的莫斯科藝術戲院。斯達尼思拉夫斯基，有一個時候，是在藝術協會之前實演托爾斯泰，枯茲哥夫 (Gul'z'kov) 和莎士比亞的外行優伶團的指導者。涅米洛維支·但采哥是劇作家，小說家，同時，是愛好音樂學校 (Philharmonic School) 的演劇部的主任。和學生共同上演易卜生，霍卜特曼，柴霍夫。當他們兩個在一八九七年會面的時候，他們發覺了他們之間有許多共同的想法和興趣。因此，他們決定組織新劇場，得到政府的補助費，將他們的學生組織成一種劇團。在此劇團之中，有以後在俄國和國外聞名的優伶。伴着斯達尼思拉夫斯基來的，有理靈娜 (Lilira) 沙里尼 (Sanine) 保加洛夫 (Burdjalov)；伴着涅米洛維支·但采哥來的，有莫斯克芬 (Maskvin) 克尼普 (Knipper) 和梅耶荷爾德。莫斯科藝術戲院，一八九八年，以亞歷山·托爾斯泰的『法多爾·伊凡諾維支皇帝』開場，立即收獲成功。繼續上演霍卜特曼，易卜生，柴霍夫，莎士比亞，及高爾基的戰曲。從此不久便造成莫斯科藝術戲院在俄國劇場中的指導的地位。莫斯科藝術戲院的方法，是自

然主義的方法。他的主旨，是在臺詞，動作，環境上之客觀的真實性。——即是每件事物，可能地與舞臺諸慣習一致去接近現實生活。在這一點上，他們之最初的模特兒，是莫斯科藝術戲院創立前數年訪問俄國的克羅尼克(Oronegk)和他的姆林根一班(Meininger Gen Company)。克羅尼克的理想，是盡可能的正確再現歷史的，或現代的現實性。他劇場的優伶們，也學習到忘却在他們面前的觀眾，幻想他們自身實際生活在他們的劇所再現的生活斷片中。莫斯科藝術戲院的方法，還且更進一步的，使觀眾忘掉了他們是在看一種舞臺演劇。即是要使觀眾想像到那是目擊的實際的生活。為達此目的，一種精緻的自然主義的技巧便發生了。那假如要再現皇帝法多爾時代的俄國，為忠實的在舞台上再演出正確的歷史的服裝及其時代的建築，那末，便要用學者的，和攝影的正確去研究。假如以加撒(Caesar)時代的羅馬當主題，那末，也必須研究那現場的羅馬。假如劇需要牠呢，也要使實物的狗狂吠，實物的鳥兒歌唱。劇場更且進行想從觀眾那裏到舞台上面投射窗影去代替不能不打開的第四壁，喚起那第四壁宛如實際存在的幻想。在舞台效果和影響其他的劇場的一點上，最重要的革新之一，是一切角色的任務皆以同等的注意的，全體效果(Ensemble)的方法。在這方法上，動作，舞台裝置，台詞，成爲統

一的形體。爲排除妨礙現實生活之印象的一切東西，禁止喝采和幕間的音樂。

在其設立的初年，莫斯科藝術戲院，是表示力強的寫實主義。和由某種溫和的自由主義的思想與對下層社會的慈惠的傾向所緩和的個人主義。當時，是易卜生，霍卜特曼和亞歷山，托爾斯泰的時代。以後，一九〇五年的革命臨了，從此革命的失敗，智識階級對於他的革命的罪過的後悔的現代——即是被想逃避現實的慾望所苦惱的幻滅，和趨於瞑想的傾向的時代開始了，柴霍夫，和印象派之達於流行的絕頂，就是這時代。一般的，皆以柴霍夫，是莫斯科藝術戲院之最典型的作者。和用海鷗去裝飾藝術戲院的節目和幕帷，是爲紀念他的。——雖然這象徵，可以聯想及梅特林克(Meterlinck)的『青鳥』。在柴霍夫的戲曲中，俄國智識階級，好像一面鏡子反映出他們的無力，消極性，和絕望。當劇場轉向象徵主義，轉向梅特林克的『青鳥』，安特列夫的『人的一生活』，哈姆生(Hamsun)的『人生的戲劇』的時候，使其他的智識階級沉入在無人之境——那，是疲竭的靈魂所尋得的避逃的場所。雖然在這些各各的局面，劇場對於人生變化其哲學的見解，但是，也常常固執着他的自然主義的演出方法。

一九一七年十月革命到來了，世界上發生了一種最急激的變化。劇場國有化，爲着除

否定的意義外的對微細的自我分析感覺不到一點趣味的新的觀衆，把劇場開放了。但是，革命對於藝術戲院似乎沒有一點影響，他依然繼續以舊的形式上演舊的戲曲。話雖這樣說，而莫斯科藝術戲院應新政府的要求，也常常上演有些新時代的意義的演劇，特別是阿斯托夫斯基（Ostrovski）的戲曲。但是，一般的說，革命後五六年間，莫斯科藝術戲院，反復重重的上演『青鳥』，『櫻桃園』，『人生的戲劇』，『皇帝法多爾』等戲曲。一九二二年，莫斯科藝術戲院，曾作歐美的旅行幾乎以同樣的方法，上演同樣的作品——只在（Repertoire）上演劇目上增加了二三部不十分有現代意義的戲曲。

一九二五——二六年，當那一班回到了莫斯科的時候，那雖然表示出現代生活的徵候，然而却帶來了許多不快的驚異。縱使以真實的現代的主題和使命的最初的戲曲，假裝着政治的中立，但是，那無疑的帶有反革命的臭味。這戲曲——保加哥夫（Bulgakov）的『托爾賓時代』，描寫白衛軍的生活，表示他們的人類的一面，證明在他們之間雖然也有惡黨，却是，也有人類愛的·愛的·自己犧牲的理想主義者。宛如任何人都否定白衛軍是良善的父親和愛人，良好的鎗手和醉者一樣！階級的他們的危險，被巧妙的掩蔽着，家庭的團圓（包含聖誕樹（Christmas tree）），爲安慰憧憬沈湎於榮華的昔日，

把牠表現在舞台上。雖然蘇維埃政府，能以一舉手之勞把牠除去，但却仍然允許牠上演。自然，大大的騷動捲起了。『托爾賓時代』，不過是造作的，但是沒有忘記掉猶丁尼支和丁尼金的時代。或許此騷動的作用，是在莫斯科藝術戲院上演的帶有現代性的如次的戲曲之下那在精神——，是正反對的。伊凡諾夫 (Vsevolod • Ivanov) 的『鐵甲車』，是取材俄國市民戰爭當時的一種事件——赤軍與白軍的火車爭奪戰，寫實的描繪游擊戰，是導赤軍於最後的勝利的。最近的數年間，莫斯科藝術戲院，雖然依舊繼續他的古典的上演劇目，但是却比較上多注意於今日的生活，和疏淡政治的中立，漸次實際的，與其他的所有國劇場站在同一線上。

關於取材和排演的形式之更有柔軟性的，是莫斯科藝術戲院的各研究所。這些研究所，如青年優伶們的預備學校一樣的成長，遂至獲得了獨立的存在。莫斯科藝術戲院第一研究所，一九〇五年由梅耶荷爾德設立的。他的主旨，是在演技、舞台裝置、主題上之徹底的變革。但是，由於日俄戰爭妨阻了他的公開。然而，他却撒下了為許多未來的演劇的實驗的種子。第二研究所，是一九一三年產生的。最初是由蘇拉幾茲基 (Souleritzki) 指導，他極端的注入斯達尼思拉夫斯基的自然主義的手法，後來却從華克坦哥夫

(Vakhtangov) 指導了。

第三的研究所，最後變成涅米洛維支·但采哥指導的音樂研究所了。他的目的，是改革歌劇藝術，把歌劇從累積的陳腔爛調，慣例中解放出來，訓練出一個能做能唱，能誦能舞的綜合的優伶來。這訓練，採用了許多斯達尼思拉夫斯基的全體的效果。內面的心理的整律，印象的統一。另一方面，舞台裝置，缺乏一切種類的統一。在這音樂研究所，由高爾丁斯加耶夫人 (Gortinskaya) 上演了列戈枯 (Lecocq) 的『安果特夫人的女兒』。她以一切微妙的歷史的配景，成功了十八世紀法蘭西的忠實的歷史的再現。阿芬巴哈 (Offenbach) 的『La Perichole』，由康查洛夫斯基 (Kontchalovski) 上演了，他用他自己的，揚溢着光線與色彩的，色瓚尼 (Cézannesque) 派的樣式。由拉賓諾維支 (Rabinovitch) 之手的亞里斯托芬尼斯 (Aristophanes) 的『理色托拉達』 (Lysistrata) 的舞台裝置，是構成派的樣式之聰明的適用，——圓柱和舞台之簡單的·建築·迴旋式的構造，從每個角度上看來，都是效果底的。

華克坦哥夫劇場

在莫斯科藝術戲院研究所之中最重要的，恐怕在現在也還以冠華克坦哥夫之名研的究所罷。起初和斯達尼思拉夫斯基開始他的經歷的華克坦哥夫，以後遂變成俄國演劇之最卓越的人物中的一位。華克坦哥夫一九一〇年參加莫斯科藝術戲院，直到一九一四年。在嗣後的三年間，他做了許多演出指導，而且將斯達尼思拉夫斯基的最好的傳統，教授幾個莫斯科藝術戲院研究所。在他的工作中，排演了易卜生，霍卜特曼，梅特林克的戲曲。一九一四年，他開始接觸斯達尼拉夫斯基的另一個弟子梅耶荷爾德的工作。然而這接觸的影響，未到幾年之後不曾表現出來。當十月革命到來的時候，華克坦哥夫幾乎同時就接受革命，和他的藝術的見解立即起了變化。『藝術必須伴着民衆行進』。他說：「藝術家必定要起來走向民衆中去……當革命向前進展，他的暴風雨般的步武底赤色足跡燒盡了劃分世界爲『前』和『後』的境界線時，怎末，那還會不觸到藝術家的心臟嗎？」蘇維埃政府邀請華克坦哥夫參加教育人民委員會的演劇部。他協助組織民衆劇場，爲

着這，登舞台，比往時爲教師及組織者更其活躍。當他被委任爲教育人民委員會的舞臺監督部時，他立即籌謀舞臺監督大學及一切傾向的主要的劇場在那裏上演的，一種民衆劇場創設的遠大的計劃。但是，他爲羅重病，沒有實現此種計劃。他漸次的到達于：自然主義是與新的社會秩序不兩立的結論了。代替自然主義的，他樹立演劇技術的學說。這新的方向，產生了他以前排演的戲曲之一的『聖安唐尼的奇蹟』的徹底的改作，和可以加入在最近十年間的傑作中的幾個新的演出。在革命前，華克坦哥夫的哲學，是着有多少托爾斯泰流的和平主義的色彩。他以爲任何戲曲的上演，皆不應該使觀衆的感情惡化。所以，在他第一次排演梅特林克的『奇蹟』，華克坦哥夫只想使觀衆對登場人物之精神的墮落發生同情。但是，當革命贏得了有新的生活態度的新的觀衆時，他不能不在這戲曲內加新的概念了。人物，現在是表示出生活在僧侶的偽善和布爾喬亞的貪婪的世界中。非同情而是侮蔑，從觀衆裏頭散發出。那麼，這篇戲曲，是當作『演劇的怪異』排演的。史登堡（Strindberg）的『伊利十四世』也是以同樣的方法演出的。這新的方法，華克坦哥夫叫做『演劇的寫實主義』。內中包含三個要素：第一，每一部劇，必要給牠一種特殊的形式；第二，那（劇）必須從現代的見地去觀察；第三，那（劇），

必須根據演劇的綜合的特殊方法去排演。華克坦哥夫在斯達尼恩拉夫斯基與梅耶荷爾德之中，看出了他們各自的個性中有對於演劇有最大價值的某要素和缺點的兩位指導者。斯達尼恩拉夫斯基的自然主義，雖和人類的平凡的鬥爭，但也損害了演劇的價值。他方面，梅耶荷爾德的古典改作主義，雖和演劇的平凡鬥爭，但也壓煞了情緒的真實性。華克坦哥夫相信情緒的真實性與演劇的價值都是必要的。情緒的表示必定要真實，但那必要藉演劇的形式表現，所以，任何演劇之第一的要務，是演劇技術，身體的旋動，感情，姿勢及地位之粘性的熟練。

華克坦哥夫的演出中之最重要的，恐怕是哥茲(Gozzi)的『屠蘭多特』罷。從這假面的喜劇，華克坦哥夫企圖創造出新的・獨創的・現代一種視物。生活在市民戰爭與飢饉之中的現代的觀衆之不能真實的接受『屠蘭多特』的憂愁的，原始的仙話，乃是明白的。現代的羣衆，只能和大人看小孩子的頑皮取樂般的趣味；寬容微笑地去看這樣戲劇。幕揭開了，演員們沒有另加衣裳和假飾，就以夜會服登臨舞臺，向觀衆鞠躬，說明他們所扮的角色。音樂響動了，技藝也隨從開始、演員們遂爲各自擔任的角色而扮裝。拭手帕當作鬍子，桌布當作外套，網球當作笏使用着。用平滑的梳子和薄紙去指揮的最怪僻

的混合的合奏——巴拉拉加(Balalai-Kas)和曼多靈(Mandolin)笛——伴着動作。華克坦哥夫的演出的方針，是『這視物之中的一切的東西，都必定要看作如即興的一般』，和演員們不可忘掉使觀眾要想起那不過是一種演劇。他從最沈著的調子，忽而走到虛飾的表情。用現代的逸話和諷刺。他的故事的幾處地方用默劇(Pantomime)嘲諷。

——演員兼扮其他演員的角色。一切東西都和火花一樣炫目，快活，明豁，但是，一切都組織成爲節拍的。臺詞用鼻音，即興劇的氣分，支配着全體。尼芬斯基的舞台裝置（『伊理十四世』時，他曾和華克坦哥夫合作過），有幾分像馬戲團演技場的一部。圓形的壁，和門與露台一樣做背景。地板傾斜在舞台的前方。放着小小的木塊和壇桌，可以建築拱門、露台，和爲各種之運動的大鞦韆。『屠蘭多特』忽然博得大成功，就到現在也還是莫斯科諸劇場的流行物之一種。

華克坦哥夫在一九二一年早死了。他的研究所，繼承他的傳統。雖然沒有常常收穫到一樣的好成績，但是，在其上演的戲曲之中最有意義的，是描寫現代俄國農村的塞夫靈娜(Selfulina)的『威靈尼亞』的劇化。

蘇維埃演劇批評家們說：華克坦哥夫描寫事件的世界之中的人類的再生——那宛如華克

坦哥夫他自己已被革命的振動捕捉了，在他影響之下再生一樣。華克坦哥夫傾聽革命，和詩人亞歷山大，布洛克在他生前勸告一切的藝術家一樣。他的舞台的創造，與布洛克的抒情詩有許多共通的地方。關於革命的要求與形式的融合的他的信念，在他說的如次的話中充分表現出：——『革命要求我們有良好的聲音，因為只從巧妙的尖銳的形式，纔可以表現一個主題之不離却革命。』

華克坦哥夫之異彩的偉業之一，是他和哈卑馬 (Habima) 劇團的合作，特別是『蒂布克』 (The Dibuk)。這愛慾和宿命的神秘的悲劇，是盡華克坦哥夫之怪異的和幻想的技巧的演出，在這方法上，英國，法國及其他諸國之同一的演出所萬不能及的完全的東西——由于這些演出，使此戲劇享世界的令名。哈卑馬劇場，一九〇七年就存在着，但是達最盛的時代，是在十月革命以後。這劇場，是由民族主義的猶大，智識階級的小團體所組織的。他的演藝，是用古代希伯來語 (Hebrew) ——宛如加利克 (Gaelic) 之與英語，希伯來語與猶大語是很疎遠的——大多數的猶大人不懂希伯來語。所以，他的對象只局限于精神的貴族階級。在哈卑馬的上演劇目之中，有屏斯基 (Pinsky) 的『放浪猶大人』，列威克 (Leivick) 的『哥林』，柏格爾 (Bergar) 的『洪水』等。哈卑馬劇團數

年前會到過美國。從此之後，劇場解散了，優伶現在散居各國。

哈卑馬劇場，有許多類似各弱小民族劇場的地方。促民族文化獨立的蘇維埃政策，導構成蘇維埃聯邦的，數達百餘的弱小民族及種族之間的文化生活之偉大的甦生和開花。從這政策出發，一切民族不單有使用自己的語言發展獨自的文化的權利，而且在這權利行使時，還可以期待國家之積極的援助。這結果，從爲了原始的集團之新的字母的創造，到比較進步的集團之間的高等教育機關的設置的活動都已着手了。特別值得注目的，是演劇的發達。韃靼劇場，烏克蘭劇場，猶大人劇場，及其他民族劇場，各各貢獻了俄國劇場的多樣性和充實性。莫斯科的國立猶大人劇場，可以作爲此發展之最好的實例之一。

猶大人·凱末尼劇場

這劇場，是一九一八—一九年間在列寧格拉開設的。當時A.M.格拉諾夫斯基(A.M. Granovski)從西歐回來。他在西歐和雷哈特(Reinhardt)共同工作，完全領悟了歐羅巴

的演劇。他着手猶大人演劇研究所的設立。六個月的訓練，成功了一個包含照歐洲傳統的進步的方法演出的亞西(Ash)梅特林克及其的人的戲曲底上演劇目(Repertoire)。一九二〇年，他的研究移在莫斯科。在有優秀的劇場與益益增加的猶大人人口的首都，這青年的團體，發現了比以前更快爽的空氣，更明確的趨向于猶大人的材料。由于經濟狀態的增進，和優伶們磨練他們的技術，這劇團移于更大的場所。在這裏，這劇場爲其以後上演放異彩的技術的發展。一切演劇的設備，都改造過。優伶，使他才能夠完全駕馭自己的身體和感情，和能夠容易而且寬裕的從這個角役變到別個角役。經過長時間嚴格訓練。爲着給優伶與最大的自由，類似平坦的畫架的繪畫的舞台裝置，被廢除了，用建築在種種水平線上的立體的舞台裝置去代替牠。爲着無適當的現代戲曲，格拉諾夫斯基一無躊躇的，把舊劇改作以應時代的要求。

根據這些方法，猶大人·凱末尼劇『猶理爾，亞戈斯達』的第一次上演，凌駕此劇從來上演的效果。第二次上演A·高爾法頓(Abraham·Goldfaden)的『巫女』，已達到他的歷史上之最高點之一。在『巫女』，格拉諾夫斯基，『照哥爾法頓』演出一種可憐的樣相。他將這受着苦難被救出的一個可憐的孤兒的通俗的。感傷的俗劇，削除一切積滯的瑣

層，保留他的民衆的香氣和急動的劇情，改作爲帶有卽興的性質的騷動的喜劇——卽興喜劇（Commedia dell'Arte）的猶大人的類似物，卽是祭祀（註一）演戲（Purim Play）的心體的騷動。從來的傳說，素朴的談諧，及俗謠等，都在新的演劇科學的光彩之下利用着。有些地方，格拉諾夫斯基把他的材料精練，有些地方，又完全把軸拋開，用踏級，梯子，臺所構成的拉賓諾維支（Rabinovitch）的獨創的舞台裝置，能常常上下運動出入自由，給演劇與特別的動的性質和活潑性。

註（Purim）是三月一日舉行的猶大人的例年祭祀——譯者

更加諷刺的劇，是S·亞歷會（Sholem·Aleichem）的『200000』。這劇的演出和演藝，非常優越，以後，格拉諾夫斯基，演出怒罵攻擊舊猶大人的世界的，皮列茲（Peretz）的『夜』。格拉諾夫斯基將作者的原作徹底的改作，貫以低調的抒情的譏諷變成攻擊的諷刺。這幾乎沒有劇情的神祕劇，顯現出惱于最後的苦悶的，絕望的，固執着他的迷信的一幅老衰的世界的——僧侶，博士，（Rabbisa 猶大人講法博士的尊稱——譯者）

商人，和賣淫婦的世界的辛辣的繪畫。法爾克(Falk)在他的舞台裝置上利用了能感到此『舊市場劇』之中所表現的生活之最可怖的部分。他在舞台的兩邊，用禮拜堂和猶大教會堂的神聖的嚴肅，和由于幽靈的假面與衣裳提高劇的淒陰的零圍氣。『夜』之後，上演了高爾法頓的別個諷刺喜劇『十誠』，接着則上演(Le Trouhadec)。在此後者的劇，猶大人·凱末尼劇場已離開了民族的領域，進出于歐洲國際的活動舞台。這『奇妙的小歌劇』(根據J·羅曼(Jules·Romain)的原作)是以 Yves·Le·Trouhadec，想在『神』之中獲得地位的他的鬥爭，與一切種類之犯罪者的聯絡，當作『善良的人們』的指導者的他的政治的經歷，他的政略結婚，以及他的賭博和放蕩爲中心迴轉。這劇，在其主旨上，是對近代歐羅巴之道德的，文化的，及政治的墮落之痛切的諷刺。格拉諾夫斯基之所有演出上的經驗，都傾注在這劇的演出。其次的兩劇——『般查米三世的旅行』和『叛亂』，雖然是巧妙的演出，但不出任何以前的劇的一步。任何格拉諾夫斯基的演出，都帶有不能拭滅的，形式磨練的足跡。因爲在他的見解上，藝術的形式主義和社會的方向是不得分的緣故。革命的精神在于素材(題材)，同樣，寓于形式。

泰洛夫劇場

一種最明確，和自己充足的，形式主義的劇場之一，是泰洛夫的凱末尼劇場。泰洛夫之最初惹起一般的注意的，是在自由劇場——革命前存在的一個巨大的國家補助事業——約他爲默劇（The Veil of Pierrette）之演出時。當這劇場瓦解的時候，泰洛夫單獨的繼續工作。他自己的劇場，一九一四年，以加理達莎（Kallitassa）的「莎枯達拉」開場。自後約十年間，指導此劇場之本質的原則，在泰洛夫的「舞台監督的回憶」中說得極明白。凱末尼劇場，是表示對當時由主要的兩種支配的傾向——即斯達尼斯拉夫斯基的自然主義和梅耶荷爾德的傳統主義——所代表的當時劇場的反動。在斯達尼斯拉夫斯基，舞台上所表現的每個事物，要忠實于現實的描寫。優伶要爲思想的代表者，氣質代理人，氣質和思想，是劇作家所供給的。所以，自然主義的劇場，容易陷于劇作家的束縛，幾乎完全蔑視了形式的原則。在梅耶荷爾德，則每件事物都要跟從美學的傳統。優伶，變成一細目，塑型的一部。塑型，是藝術家的創造，那麼，梅耶荷爾德劇場便依靠

藝術家。感情的表現遂消失了。

救此絕路的人，是看出了自然主義所蔑視的形式原則，和傳統主義所蔑視的感情的表現，把他復歸于演劇；另一方面，恢復演劇宛如優伶之藝術的傳達者，泰洛夫相信：在原來舞台演藝的藝術底演劇上，優伶是中心的要素，音樂、裝置、台本，等一切其他的要素，是從屬的重要性。這些各要素間得到調整，是監督的工作。泰洛夫的新劇場之第一個目的，是養成能夠完全自由支配自己的技藝的——能夠將自己的身體完全運用到和跳舞家或走繩索者一樣的最機微的運動的，能夠將自己的聲音完全運用到和歌手或演說家一樣的微妙抑揚處的優伶。這不是爲會話或動作上之正確的現實的模倣，而是爲創造一種新的，獨創的藝術的現實。像這樣，優伶之得以演一切種類的觀物——樂劇，默劇，喜歌劇，跳舞，乃是當然的。

這樣，爲優伶創造出適當的舞台的零圍氣，給他藝術與充分的自由，必定要改造舞台的裝置。優伶的素材，是他自己的三次元的肉體。和他在三次元的環境中無矛盾肉體之本質的性質，能爲最良好的演藝。所以，把舞台的地板分割成種種的高度，三次元的舞台裝置，是沿着垂直及水平的線去配置成的。那末，凹部和凸部，其間的固體部分和空

間，給優伶之任何方向的動作與最大的便利；同時，又可為每種的上演造作不同的調和的裝置。裝置，應該不是從具體的現實的世界借用的，而應該是藝術家之獨特的創案——這，恐無附言之必要了。

這「演劇之演劇化」的原理，由此——「它米拉·基達死德斯」，「莎樂美」，「法兌列」，「基洛弗列·基洛弗拉」，「邊卑拉公主」等一批著名的上演，試驗，發展，而完成了。這些劇，雖然當作如「莎樂美」，「它米拉」，「法兌列」一樣的禁制的熱情去處置；或當作如「邊卑拉公主」，「基洛弗列·基洛弗拉」一樣的幻想的，奇妙的冒險的去處置；但是，在泰洛夫，主要的，是用作為美學的試驗。近十年間，他只關心于舞台的價值，衣裳，裝置，照明，對話，動作，和抽象的感情，幾乎完全蔑視了這些東西之對於現代生活的關係。不久。一種變化顯現了；對於現代生活的關心宣明了，泰洛夫從美學之抽象的語言，趨向到現代（日常）的慣用語。現在，他說了：「革命已經宣言了：形式主義，只在趨向社會的目的時，才有價值。」十年充實的演劇的經驗，使他充分準備了他的新的任務。

趨向新時代的，他的最初的決定的試驗，是一九二三——二四年上演阿斯托夫斯基（

Ostrovsky) 的『暴風雨』。這十九世紀的古典，是描寫和一個完全屈服在專橫的母親的權衡之下優柔寡斷的軟弱的男子的結婚的，極富敏感和情愛的少婦加達靈。加達靈雖然苦惱在醜惡和悲慘的雰圍氣中，同時還憧憬着美和同情。最後，拋棄了丈夫，將自己的愛情獻給別的男子。爲着時代的因襲，驅使她陷于自殺之途。將此劇當爲歷史的正確，不爲改作的泰洛夫，把那中心的事件的發展，用力的對話和性格所集中的人物的動作去表現出。斯登堡和孟但茲基 (Medtvetzki) 的舞台裝置，是優伶們個別的，或集團的皆運用妥當的，長方形和半圓形的簡單木材的構造。同季節上演的查斯達唐 (Chasterton) 的『星期四的人』，是強調現代的工業文明的焦燥和喧擾。在下季上演的蕭伯納 (Bernard Shaw) 的『聖·約恩』，是當作社會的諷刺上演的。

一九二五——二六年的泰洛夫的演出，是『枯基洛爾』，『洛西達』和 E. 奧尼爾 (Eugene O'Neill) 的『毛猿』。此後者 (『毛猿』) 無疑的，是最重要的。E. 奧尼爾的戲曲，充滿着白熱的感情，和沒有什麼社會的定見指導的，原生的社會的反抗。『毛猿』，事實上，就是充滿着 Dynamite。然而，在美國演出時，這炸藥，和一切可燃性的材料，保着一個安全的距離。泰洛夫大膽的把牠撒上火花，使所有飽蓄在裏頭的力爆發

出。代替奧尼爾之『個人的自己鬥爭』的着重，泰洛夫抽撥出原作之比較深奧的意義，創造出動情力 (Pathos) 上的難忘的形象。以決定的所分割的社會的兩階層作背景，一位孤獨的男子，在盲目的憤怒與悲慘的無力之中，和對他自己的力的界限性和既存秩序的頑強的力底絕望的鬥爭作鬥爭。V·斯登堡和 G·斯登堡的『毛猿』的舞台裝置，以最大限度的經濟所構成的。集中的照明，羣衆之簡單的配置，準確的簡潔的姿勢，以及優伶之音樂的台詞，幫助牠完全表現出叛逆燃燒起的一個被靈魂所籠閉的感情。

其次的季節 (一九二六——二七年) 泰洛夫上演奧尼爾的『榆樹下的慾望』和哈森開列沃 (Hasenclever) 的『安迭哥尼』。在此兩劇上演中之比較的用神的『安迭哥尼』，是寫一九一六年對世界大戰的抗議的。泰洛夫和翻譯者哥洛德茨基 (Godeltski)，將這戲曲改作，改變爲反抗帝國主義及法西斯主義的國際的鬥爭的象徵。不消說，泰洛夫雖然是熱中于戲曲之社會的或感情的內容，但沒有失却當作純粹觀物的，那些的價值。在『安迭哥尼』，他在這古典的主題上插入了現時代的革新的感情，創造出使裝置，臺詞，姿勢，音樂等的一切要素從屬於這劇的本質的節奏 (Rhythm) 的，一個綜合的，紀念碑的觀物。

回顧最近數年間的凱末尼劇場的工作，我們應該承認：他雖然失却了峻嚴，走向比較溫和的人間性的方向，但是沒有減失一點他的技術的卓越性。恰相反對，他已經獲得了和發展着他的豐富·力·和意義。

梅耶荷爾德

蘇維埃演劇的暴風鳥（Stormy Petrel）（海燕之一種——譯者），不消說，是梅耶荷爾德。也經過演劇改革廿年的鬥爭而到達革命，他雖然和斯達尼思拉夫斯基於一八九八年開始踏入演劇界，但斯達尼思拉夫斯基，屈強的固執着和完成了他的與戰爭·飢饉·革命無關係的，頑固的自然主義的同一系統；反之，梅耶荷爾德，則興起『古典改作』劇，改革歌劇，使對於即興喜劇（Commedia dell'Arte）和古代演劇的興味復活。並且他還有許多關於演劇的優越的著述。當十月革命到來時，他與革命結合。開始『演劇的十月』與『政治的十月』競爭。在一九二〇年前，他漂泊在列甯格拉與克林米之間。他曾被白軍監禁由赤軍救出。至一九二〇年，才到莫斯科。自此以後，他繼續完成了許

多無比類的變化，嶄新，和有意義的演出，給俄國每個主要的劇場，和俄國以外的諸國的劇場，遂至遼遠的美國與廣大的影響：

在布爾塞維克革命後的他的第一次的上演，是沃哈倫（Verhaeren）的『曙』。那是射入傳統主義者的陣營內的梅耶荷爾德的最初的彈丸。這劇爲着適當應時的需要，加以徹底的改作。舞台裝置，是用半立體派的方法。那是爲使舞台與觀衆密接結合的一種企圖。實在的水兵混同優伶登場；軍樂隊參加劇場的奏樂團。當念着從戰場裏拍來的報告擊退了烏蘭格爾將軍斯米加的勝利的實在的電文時，劇，是觸到了他的最高頂點，梅耶荷爾德之其次的演出，是馬耶哥夫斯基的『Mysteria-Baufe』，他的副標題，叫作『我們時代的英雄的，敘事詩的，諷刺的圖畫』。這，在一九二一年五月一日，和國際的勞働節假日的觀念一致，用紀念碑的而且羣衆的色彩上演了。這兩者的上演，是刻畫出這社會的內容與技術上的革新而開始鬥爭。然而，真的捲起論爭的旋風的演出，是一九二二上演了的克洛姆理尼克（Crommelynck）的『莊嚴的姦婦之夫』。

『莊嚴的姦婦之夫』，是在舞台裝置上採用『構成主義』，演藝上採用『生物機械學』的最初的演出。這兩種運動，是蘇維埃聯邦立即需要的產物。在那樣尖銳的社會的危

機的時代，掀起了對藝術的偏執，和藝術的中立的囂囂反對的呼聲。而且，明知道「得
以解決那危機，復興破壞的財產，和重建國家的，沒東西能勝過於機械・工業・和健康
的人類。以後遂普遍的讚美機械和運動競技。構成主義，是想在演劇上和工業技術一樣
取平行綫要求排除一切無用的裝飾和舞台之精密的機能的組織。生物機械學，是爲着使
優伶之每一個姿勢和動作得以在舞台上以最大的效果活用，駕馭優伶的身體宛如一個規
則的機能的機械的，生理學和心理學的法則的研究。『莊嚴的姦婦之夫』的實際的演出
，進行如次——：幕，舞台脅的背景，舞台前的燈光，背景幕都除掉了。以煉瓦修造的
劇場的赤裸的牆壁作背景，用車輪，種種高低的台，和宛如替優伶的動作預備着的跳板
般的階梯和梯子的普普法（Popova）底簡單的構造。舞台監督——遂至舞台打雜的人，時
時都在觀眾的視線中。優伶們穿着全部的青色的素質的做工服。優伶不扮裝，他的台詞
，是一種統一的，調節的朗誦。劇的全體的動作，用保持觀眾之不斷的緊張的興味和急
速度，運用梯子不時上下，門時開時閉，和巡繞着骨骼般的組織的周圍底跳繩索式的運
動。

梅耶荷爾德之其次的兩部演出，是柯白林（Soukhove-Kobylin）的『達爾金之死』

(一九二二年)和托列耶哥夫(Martinet-Tretjakov)的『大地豎立』(一九二三年)在演技和舞台裝置上都有多少的變更。但是，大體還是跟照『莊嚴的姦婦之夫』所定的方法。梅耶荷爾德再捲起別的感覺的，是阿斯托洛夫斯基的『森林』(一九二四年)。若是『曙』和『Mysteria-Bouffe』是準備時代——即是使演劇接近生活和統一民衆之大衆的行動的形式探求的時代；若是『莊嚴的姦婦之夫』『達爾金之死』和『大地豎立』，是代表表示健康的肉體和工業化的國家的最大的必要的，備戰的構成主義的時代；那末，『森林』便開始了第三的時代——即是開始了循序的社會的再建設和演劇上的新寫實主義的——不是單純模倣的寫實主義，而是簡單化・擇除的・組織的，不作好像真實的的奴隸而達到真實的——寫實主義的時代。一九二一年新經濟政策實施以後，蘇維埃生活之初期的反亂，漸漸開始讓席於再建設的過程了。對反社會的分子必須爲某種的讓步，和對他們應該鬥爭和抑制的問題，提起來了。梅耶荷爾德的工作中反映出這些。『森林』本是十九世紀的古典之一，但梅耶荷爾德的演出呢，則成爲古典之現代的解釋，和對新社會秩序中潛伏着的危險作一警告了。『森林』，分作三十三個事件，某部分截斷了原作，爲要使比阿斯托夫斯基時代檢閱官所許可的更加酸辣，將阿斯托夫斯基的

諷刺加入了幾個場面。談諧和怪異的要素，在描寫墮落的貴族，小商人，及他們週遭的人時，圓通的貫徹着。音樂和演藝密接地調節好。手風琴巧妙地插入，在劇中的某事上再加以民衆的色彩。法道洛夫的舞台裝置，沒有背景幕和彩色風景。只有從前景到後部漸次傾斜升高，升高到超過人的身長底簡單的曲線道。

『森林』之後，繼續上演了許多對布爾喬亞社會作喜劇的諷刺的戲曲。這些劇，雖然沒有一個有十分大的文學的價值，但是，幾乎每一個戲曲，都導進了值得充分研究的許多舞台技術之新的觀念。一九二四年上演的『托辣斯 DE』，是取材於勞動者和資本家之『最後的鬥爭』的。劇情雖然稀薄，但是，由於急速度的演藝和非凡的舞台裝置使觀衆陶醉着。一九二五年上演的法哥（Falko）的『教師布斯』，是暴露在革命與反革命的鬥爭間，爲着不知義務之所適從而破滅的，頭腦混鈍的一位智識階級的經驗。同一九二五年上演的 N·愛德曼（Erdman）的『委任狀』，是兼全巧妙的對話和尖銳的諷刺的，現代俄國傑出的獨創的戲曲之一。那是取材於渴想過天榮華的時代的國內亡命者。一九二六年上演的 S·托列蒂哥夫（S·Tretjakov）的『怒吼的中國』，反映中國民衆之逐漸增大的自覺，和想從外國及國內的權取那裏得到解放的他們鬥爭。

梅耶荷爾德在一九二六年的其次的演出，——高高爾（Gogol）的『檢察官』，可以當作是作者之革命時代的一大傑作，和最近十年間在俄國值得注目的演劇的生產之一。

『檢察官』，由梅耶荷爾德改作而最初公演時，惹起了騷動。保守派的批評家，非難他冒瀆古典，犧牲藝術作宣傳。急進派的批評家，則攻擊他完全拘泥於古典，犧牲社會的使命作藝術的兒戲。在梅耶荷爾德的本意，是想將高高爾的完全的文學作品做根柢，明白的給『檢察官』與全新的觀念，表示出那戲曲之現代的社會的意義，和創造出與廣大的解釋一致的紀念碑的雄壯的舞台來的。在『檢察官』，高高爾本來是想攻擊帝政官僚政治高官及有勢力的人的，但是，掛心檢閱的結果，不能不選了個無名的小都市和不足取的主人公。現在，梅耶荷爾德，使高高爾復活他本來的原意。梅耶荷爾德，使用這戲曲之一的見解，同樣，使用『死的靈魂』之中的事件及場面。他使那主要的人物，顯得更大的官職，把他們放在宮庭的光彩中。區分那劇為十五件事件，在幕閉的劇間，揭示在用電動力開閉的梯形的台上。在這些事件之中，梅耶荷爾德是打算曝露高高爾的怪異的，但是是真實的世界的不義，獸慾，詔誅，無厭的貪食的。爲着表現各人物的思想，用映畫的技巧及音樂和默劇。在有名的最後的場面，梅耶荷爾德加用了看來好像和

實物一樣大的臘人形的羣像，得了凄然的效果。

梅耶荷爾德最近以同樣的方法改作的古典，是格理波耶兌夫（Griboyedov）的『智慧
的厄運』。

梅耶荷爾德的影響，是俄國劇場——左翼和右翼——的變革上之最強力的酵母。他的力的祕訣，恐怕是在他能將一切事件的方向在他的動的繼續中去把握，和有能以看出適合於把他演出的演劇的表現形式的巧妙的能力底透徹的頭腦吧。梅耶荷爾德，創造了以偉大的感受性紀錄新的世界的成長的新的演劇。然而，我們不好誤把他的演出當作乾燥的宣傳，那是任何的歐洲演劇所不及的，有其比較大的技術上的變化，和一樣是興味極深的觀物。

在梅耶荷爾德的直接影響之下，和一個時候受他個人管理的劇場之一，是『革命劇場』。『個人和大衆』，『璃爾湖』『空氣饅頭』以及其他作品的上演，使此劇場在莫斯科的優秀劇場間占了確定的地位。

小劇場

蘇維埃劇場，從其發展的立場上看來，特別有興味的，是『國立學院小劇場』（Mali Teatr）。那是距今一百〇四年前設立的，俄國最古的劇場，和他的發展，反映出此國家生活的變遷。革命的初年，『小劇場』，還想維持政治的『中立』的立場。革命向着勝利突進，而此劇場纔開始適於新的時代。迄今已合潮流同趨。『關於這劇場：最興味的事實』照盧那卡爾斯基說：『是在牠提示了它不僅如一定的藝術形態，或有才有興趣的觀物，是如用自己的方法反映出我們時代的動搖的事件的一面鏡子這末的問題討論。』和古典的劇作家共同出發的，跟從自然主義的技巧的『小劇場』，經過了盧那卡爾斯基和斯莫靈（Smolin）的戲曲，進展到格列波夫，托列涅夫（Trenev）和白朗莎哥夫斯基（Belotserskiy）等現代的蘇維埃劇作家。在最近的上演劇目中，包含『熊的結婚』『伊凡·哥支』『穀倉』『向左走』『天鵝絨與襪襪』『亞拉采耶夫』『Notre Dame de Paris』『路傍的旅店』『劉玻夫·耶洛華耶』及『一九一七年』等戲曲。每

上演一部新作，促他逐漸接近於孕育着階級鬥爭和政治的動亂的現代生活。

『小劇場』上演之中有兩部劇，因為是描寫新的蘇維埃的型（Type），和得到莫斯科觀衆之好好的批評的緣故，所以，是特別值得注意的。其中之一——托列涅夫的『劉玻夫，耶洛華耶』，是市民戰爭之生動的活寫。那是以革命的勢力和反革命的勢力，用捲入在兩翼的事件漩渦中的無組織的同伴者去爭奪支配權的，烏克蘭的某都市作背景。『劉玻夫，耶洛華耶』，是一位沒有加入任何政黨的學校教師。她傷悼她死亡的丈夫。她相信她的丈夫被世界大戰殺了的。這，在他心裏喚起了深惡產生戰爭的社會制度。她從和平的學校教師，變成一位堅強的革命的同伴者。投身在赤軍隊伍，和自衛軍戰鬥。突然來了個驚恐，她知道了她的丈夫沒有死，在反革命軍中是一個活動的鬥士。兩人巧遇着，『劉玻夫，耶洛華耶』，感覺到自己 and 丈夫之間的大大的精神的懸隔。跟着起了激烈的內心的鬥爭之後，她割別了丈夫，加入了赤衛軍。這個人的故事，是掩蔽了個人的要素以革命的事件爲廣大的背景而發展的。這革命的事件，以那麼偉大的力和美去在舞台上上演，在莫斯科繼續了很久的時候。

『小劇場』上演的，博得大大的批評的其他一部劇，是蘇哈諾夫（Sukhanov）的『1

九一七年』。這部劇的主要人物，是皇帝尼枯拉二世和他的大臣，克倫斯基政府的閣僚，彼得格拉的勞動者兵士蘇維埃代表會議的議員，共產黨中央委員會的委員，勞動者，兵士，水兵，赤衛軍；及市民。劇情的展開在彼得格拉並戰線，是革命事件之一全景（Panorama）。

真實的蘇維埃劇場，一方面將革命的事件和意義翻譯為演劇藝術，同時，也有許多劇場，專事於蘇維埃生活之各方面的諷刺。『青服劇團』，常常上演嘲諷官僚，惡劣的住宅狀態，無效能，及還在發展的初期階段上的新社會關係的滑稽的形相底小品劇。同樣的材料，以完全的自由，諷刺現存的弊害和失策的喜劇的主題，供給『莫斯科諷刺劇場』。

普羅列塔加加爾特運動

全蘇維埃的制度，是以大眾的福利為目的，和他的文化的標語，是『為民衆的藝術』，所以，『勞動者俱樂部運動』帶有特別的重要性。就在俄皇時代，勞動者的革命運

動，使他自身的劇場的發展這件事，也有重大的意義。在一九〇五年，全俄國有五千以上的勞働者劇場存在在俱樂部·倉庫·會議室·及地下室中，在演的形式上，表示出普羅列塔利亞的經驗和熱望。接着一九〇五年的革命的失敗，帝政政府，極力的壓迫這些劇場。然而，他們在蘇維埃政體之下，重新復活了。而且在種種方法上獎勵它宛如新的勞働階級生活之重要的創造活動之一。現在，蘇維埃聯邦有一萬五千以上的勞働者俱樂部，幾乎全體都有演劇團體·管絃樂團·合唱隊·以及其他藝術的團體。在這些俱樂部，包容二十八萬五千以上的男女青年們，在日間的工作及政治的義務完畢之後，便將他的餘暇消磨在演劇和音樂的活動裏。從一九一七年到一九二七年的十年間，在這些俱樂部，七百萬以上的勞働者，看過了三萬三千以上的演劇的上演。結果，在蘇俄的演劇藝術，不是少數的有閑階級的獨占物，是大多數的民衆參加的，真的通俗的藝術。這樣的情形影響了全蘇維埃的劇場——從勞働組合的外行劇團到斯達尼斯拉夫斯基的莊嚴的藝術戲院。但是，那特別的影響到了二個從普羅列塔利亞直接產生的，慎重從事於反映普羅列塔利亞的氣質和表現他的思想的劇場。

其中之一，是『普羅列塔加爾特劇場』。這是從普羅列塔加爾特運動生長的，一九一

八年爲養成普羅列塔利亞藝術而組織的。V. F. 普列涅夫 (V. F. Pleterev)，是一位有才能的勞動者，作家，同時又是普羅列塔加爾特運動的理論家，他組織普羅列塔加爾特劇場，主要的使勞動者參加，但另外爲給優伶們以技術上的注意，求助各左翼劇場的智識階級——比如梅耶荷爾德般的人們。這劇場，在理論的及創造的分野兩方面，都有顯著的進步。普羅列塔加爾特的公報，揭載了聰敏的共產主義新聞記者·外交家·同時又是演劇理論家的 P. 凱茲黑塞夫 (P. Kerzhentsev) 的，關於普羅列塔利亞藝術的論文。他特別着重重大衆演劇，獎勵演劇之勞動者的更多發表。公報也揭載了關於普羅列塔利亞美學的盧那卡爾斯基的論文和 V. 辛采拉悅夫 (V. Smyschlaiv) 的關於勞動者優伶的訓練的論文。所有寄稿普羅列塔加爾特公報的理論家，都着重在：蘇維埃勞動者，有革命給予的新的生活的自覺，和新的生活，是創造有他自己的形式的，他自己的特殊的文化這一點。普羅列塔加爾特劇場，發展出像 S. 愛因生斯坦——他爲映畫監督以前從事於演劇——及福列加 (Forreger) 的舞臺監督，和由馬爾·查格爾 (Marc. Chagal) N. 亞爾曼 (Nathan. Altman) · 列杜洛夫 (Lentulov) 及康丁斯基 (Kantinski) 等藝術家給了新的舞臺裝飾發達的充分的機會。一九二〇年，普羅列塔加爾特劇場，公認

了，成爲國立勞働者普羅列塔加爾特的第一劇場。在其著名的上演之中，有馮耶哥夫斯基的『Mysteria Bouffe』，普列夫涅的『報讎者』，J.倫敦（Jack London）的『墨西哥人』，及取材於罷工，巴黎工社的插話，和布爾塞維克革命的事件的諸戲曲。普羅列塔加爾特劇場，他的工作不限定於莫斯科，應乎時勢的趨向，他的演劇進出各地方，在夏季，巡迴於烏拉斯（Urals），頓·巴生（Don·Basin），土耳其斯坦（Turkestan），以及聯邦內的各地方。公開他的演劇，和教導地方勞働者團體與演劇的藝術。莫斯科劇團在地方上演的時候，而莫斯科劇場，便被地方的普羅列塔加爾特所佔用了。

MGSPS 劇場

從俄國勞働階級的生活直接發展出來的其他劇場，是E·劉卑莫夫·侖斯基（E. Ljimbimov-Lanski）所指導的MGSPS劇場。取俄語『莫斯科勞働組合的劇場』的頭一個字的這劇場，是一九二二年勞働組合，感到要有自己的職業劇團的必要，遂由勞働者的團體所組織的。在其創設的最初一年間，MGSPS，是在各勞働者俱樂部上演的移動

劇團，到一九二四年，在莫斯科遂有了其自己的劇場。接着幾年間所上演的戲曲，有如取材於暗殺沙皇亞歷山大二世的歷史的革命劇『一八八一年』，和以曝露有名的煽動宣傳的走狗爲根柢的『第加夫』及描寫一九〇五年革命的序曲的『喬治·加旁』和取材於巴黎公社的『暴動』。一九二五年，M G S P S 劇場，上演白朗莎哥夫斯基的『暴風雨』。這，是取材於布爾塞維克革命和市民戰爭的這劇場之最初的上演戲曲。接着繼續上演了同作者的取材新經濟策時代的『無風』，和滑稽的取材義務的勝利超過個人的性癖的喜劇『把舵駛左』。一九二六年，M G S P S 上演了以F·克拉哥夫的同名的小說爲基材的『士敏土』，和取材於學生·青年共產黨員間的性的問題的V·基爾康(V. Kirichon)和A·烏思賓斯基(A. Uspenski)合作的『康斯坦丁』。這最後的戲劇，恰好觸到了縱動當時視聽的重大問題，惹起了騰騰的議論。『康斯坦丁』，在英譯的『赤銹』的題名之下，由紐約基爾特劇場研究所上演過。惟此翻譯劇，因種種的削除和插入，十分歪曲了原作。

革命十週紀念，M G S P S 上演了用寫實主義的態度取材高度的政治問題的弗爾曼諾夫(Furmanov)的『叛亂』。一九二七年，上演以蘇維埃聯邦的農村地方的工業化爲

素材的『車輪的咆哮』。

照M G S P S 指導者說：劇場感到直接對於勞動者的責任。一方面避免幼稚的宣傳和煽動，同時傾力演劇的創造的方面。M G S P S 劇場，其努力鼓勵俄國勞動階級走向更遠大的勝利。『我們的劇場』指導者宣言道：『希望成爲現代的紀念碑的劇場』。在形式點上，M G S P S 是寫實主義。它，每年上演非常着重於三部戲劇的內容。和以一般的文化訓練他的優伶，一如演劇的技術。

農民劇場

普羅列塔加爾特，M G S P S 等劇場，及勞動者俱樂部內的演劇團體，是普羅列塔利亞特的直接表現。蘇維埃政府，爲農民也能在演劇上表現他自己，給它許多便宜。因爲比較的缺乏鐵路的便利，所以，俄國農村遠離了文化的中心。在蘇俄聯邦許多地方，特別是在北方的農村，秋冬兩季，完全給別的世界遮斷了。所以，從事於農民文化事業的各蘇維埃的組織體，其中特別着力在農村劇場。莫斯科地方，便可舉作爲這樣形式的

蘇維埃劇場之一實例。祇有二百三十萬人口數的這地方，在農村有超過五千以上的演劇團體。各團體，在其上演徵收入場費，將此收費使用為促進他們農村一般的文化的發展——即為定報，圖書室的設置等的使用。在這些的演劇團體中，也有將他的利潤為他們的農村購入農業機械的使用的。不消說，這些劇團中許多從演劇的見地上看來，是設備極貧弱的。他們大部分，沒有正式的舞台，背景常常幾乎是手製的。演藝的舉行，無專門家的指導。但是，在可得以利用專家的指導的別的農村，演劇，得有適當的演習纜上演。這些農村劇場之一的目的，是藝術的地教育農村。在這方面的許多工作，由『農民之家』指導幹着。他，設在莫斯科，擁有一個模範劇場和已訓練的演劇指導員的本部。這種設置，是幫助農村選擇適當的戲曲，和有時為田園的演劇勞働者教授特殊的課程。獲得各地方民衆之大大的歡迎的雜誌『田園劇場』，協助揭載關於農村劇場的問題，背景，演藝，人物的描寫等等的暗示的特別的論文。在藝術上教育農民的綱領的一部，包含着『田園巡迴劇場』。那是一九二七年，由莫斯科政府所組織的。在組織這『巡迴劇場』以前，他的優伶們，已經在莫斯科的各地方四十個農村中演了五十次以上的演戲了。這劇場的上演，附隨着分析那演劇的講演。演完之後，觀衆共同討論關於那戲曲，

演藝，背景等。

木偶戲(The Marionet Show)

在演劇藝術上，教育農民之最善的手段之一的，木偶戲，被發見了。這娛樂形式，是十七世紀介紹到俄國來的。當時，俄國民衆，還沒有一點演劇藝術的觀念。木偶戲的戲的主要的人物，是相當於我們的（英美的——譯者）彭奇（Punch）的小彼得（Petruška = Little Peter）。在十九世紀前半，木偶戲普及全國，但以後，因為單調的緣故，遂日見衰微。然而，十月革命，把這形式復活了。使用在農村，不單為娛樂，而且當作教育的手段。現在，沒有一個農村的祝祭，無木偶戲的地方了。但是，小彼得的題材變新了。他，現在談論農村的貧乏，協同組合，農村蘇維埃；和批判農村的惡弊，說明耕作機了——在他有趣的臺詞和滑稽的姿態中。木偶戲，也普遍的用在勞動者俱樂部和兒童的娛樂上。

兒童劇場

木偶戲之外，莫斯科的兒童們，有他們自己的特別的劇場。這與蘇維埃聯邦的其他許多的藝術形態一樣，聯結着藝術的享樂和教育。『莫斯科兒童劇場』，給兒童們與適合他們的趣味和必要的演劇。但是，那還有更大的作用——即是舞台和優伶，成爲專事兒童心理的研究的廣大社會的施設的一部。這劇場，在莫斯科的兒童間得到非常的騰悅。同時，教師・心理學者・及父母，從觀察那演劇影響於兒童們的家庭生活・運動・遊戲・及其他活動，而研究兒童們對於各種演劇的反應。這劇場，成爲莫斯科兒童生活的一部。他搜集兒童們看了演劇之後繪的畫，和受了演劇的感化的兒童們做的遊戲。這劇場，同時，還徵集兒童們關於個個演戲的意見。這一切，用作研究，分成系統，供新的上演作借鏡。兒童觀衆，談論上演劇，暗示出新的主題。他們常常把他們的意見投寄『兒童劇場』的壁報，就恰如他們的父親投寄他們關於政治及經濟上的問題的意見給工場的壁報一樣。

蘇維埃劇場，全般的地看起來，在今日已根深蒂固於革命所創造的新生活中。那成爲國內之完備的文化生活的一部。因此，和勞働者劇團，農村劇團，普羅列塔加爾特劇場。梅耶荷爾德的實驗，M G S P S 及莫斯科藝術戲院相關連的，有如其全演劇科學的部

門的列甯格拉的國立藝術史研究所的設立。由A·格沃斯采夫 (Alexander Gvosdov) 教授指導之下的這一部門，專事研究全世界的演劇的歷史。理論·和演劇的科學。

國立藝術史研究所，包含有五個部門——藝術史部·音樂科學部·文學科學部·演劇科學部及與這些部門合作的社會科學委員會。演劇部再分爲五部門：第一部研究中國·日本·印度·及其他東方諸國的演劇；第二部研究德·法·英·及其他西歐諸國並美國的演劇；第三部研究俄國演劇史。這三種歷史的部門再由兩個部門去補充：一、是研究現代俄國演劇理論，另一個，是研究現代俄國的映畫。這研究所之科學的發見，全蘇維埃演劇都可以自由的利用。

劇、及劇作家

許多在這簡單的概述之中所說的蘇維埃演劇的戲曲，是革命所寫的，常常是從別國的劇作家，從蘇仿克里斯 (Sophocles) 到J·倫敦所寫的古典。在革命初年，帶有重要性的新的戲曲，在蘇俄聯邦，幾乎寫了沒有多少。共產黨員便抱怨舊上演劇目的固執。

而劇場却只能答覆無新的上演劇目。十月革命以後的數年間所上演的戲曲的大多數，在世界的古典中，如莎士比亞，V·賈俄，席拉（Schiller）歐利皮德斯（Euripides）；在俄國如高高爾，高爾基，阿斯托洛夫斯基所寫的戲劇。革命的監督者，實驗舞台裝置，背景效果，演藝，和照明，而且潤色古典的作品。但是，畢竟還沒有真實的蘇維埃戲曲給它上演。

可是，不久，新生活產生了新的戲曲。在今日，蘇維埃演劇已經有了六十部以上以革命的主題為中心寫的俄國戲曲的上演劇目。蘇維埃劇作家，可以分為兩個主要羣：

（一）智識階級劇作家。他們大多數，在革命前寫過戲曲，或至少在革命前，受過演劇上或文學上的訓練。

（二）普羅列塔利亞及農民作家。他們是在革命前及革命中成熟的，但寫作則在革命後纔開始的。

第一羣：包含在戲曲形式的運用上，有相當技巧的作家。第二羣：在劇作的技巧上，是比較貧弱的，但是，有一種基於親近普羅列塔利亞的氣質和革命的力。在最近，又產生了從受了革命後的教育青年們所組成的第三個劇作家羣。這一羣，可以叫作青年蘇

維埃智識份子。從其生活上觀察起來，他們是與普羅列塔利亞及農民劇作家密切結合的。在這些集團內，康閔尼斯特，占着他的大多數。

在其出身及教育點上說，盧那卡爾斯基，是屬於第一羣——即受過革命以前的訓練的智識份子中。雖然他身兼許多的任務，如包含全蘇維埃藝術的總括的監督的任務的教育委員長，但盧那卡爾斯基，還寫了許多戲曲，那全部都幾乎在過去十一年間上演過了。第一羣還包含格洛巴（Groba）李斯加洛夫（Lipskerov）法哥，羅馬索夫，愛德曼，烏靈（Urin）和布朗勒（Bromley）等劇作家。如寫過許多諷刺的評論的馬斯（Mass）和寫過許多羅曼諦克的戲曲作家安托哥斯基（Antokolski）兩位劇作家，也是屬於這一羣的。在受過革命前的訓練的智識份子中，除亞塞諾夫（Asenov）馬利霍夫（Marienhov），塞爾雪尼維支等詩人劇作家之外，還包含了馬耶哥夫斯基，托列蒂哥夫，——他的戲曲曾經梅耶爾德排演過——及康孟斯基等未來派的作家。將他的小說排為戲曲化的作家如托列涅夫（『普加采夫』）和『劉玻夫·耶洛華耶』保加哥夫（『托爾賓的時代』）I·巴比爾（『落日』）V·伊凡諾夫（『鐵甲車』）A·畢理（『彼得堡』）L·塞弗靈娜（『威靈尼耶』）等；及劇作家如A·托爾斯泰（『籠中的奇事』），采哥列

夫（『皇后的陰謀』『亞塞夫』）柏拉唐（『亞拉采耶夫沁』）查波法侖加（Shapov-alenka）（『彼得之死』『一八八一年』『喬治·加旁』）賽克沃金（『第格夫的反叛』）列威陀夫（『同等的陰謀』）R·亞歷塞耶夫（『鐵壁』）斯莫靈（『伊凡·哥支』）達蒂拿·李斯基（蘇哈諾夫和柏拉唐合作（『一九一七年』）拉侖（『尼枯拉第1』）帕帕洛哥普洛（Paparogopulo）『清道夫』，塞格洛夫（『暴風雪』）凡克斯特里（Venksteri）（『一八八五年』）及羅曼諾夫（『地震』），等都是屬於這一羣的。『兒童劇場』的劇作家，也是屬這一羣。『羅賓荷德』的作者柴易茲基（Zavitzki）是最著名的。以上所舉的戲曲大都已經在梅耶荷爾德劇場，斯達尼斯拉夫斯基的藝術戲院，『小劇場』及M G S P S 劇場上演過。

第二羣的劇作家——即在革命以後纔開始寫作的普羅列塔利亞及農民作家中，包含B·白朗莎哥夫斯基（『暴風雨』『無風』『反響』）涅沃洛夫（『笑與愁』『柴哈洛夫之死』），格拉哥夫（『士敏土』『同伴』）普列涅夫（『罷工』『列娜』）塞德夫斯基（『亞歷山大第一』『哥哥達』）達威陀夫（Davidov）（『強盜』）和為農民劇場寫了許多戲曲的蘇波丁（Subbotin）。

受過革命以後的教養的蘇維埃·智識份子的第三羣，包含有劇作家如格列波夫，基爾康，烏斯賓斯基，Z·查拉耶（Zinaida Chalaya）和亞菲諾格諾夫（Afinogenov）。第一羣的風格，是極多種樣的。在這一羣中，包含浪漫主義者，寫實主義者，悲劇作家，英雄風格的劇作家，象徵主義者，及世態喜劇，反常的喜劇，歌劇，Review，笑劇，Vandeville（輕喜劇），諷刺劇等的作家。另一方面，普羅列塔利亞·農民作家羣，幾乎完全是寫實主義者。雖然有些也用歷史的題材（如「亞歷山大一世」）寫作的，但大多數，是將他的題材採取在現在生活中。第二羣的劇作家的大多數，是勞働組合劇場，特別是普羅列塔加爾特，及MGSPS出身的。

蘇維埃戲曲的發展，是由革命的過程所決定的。一九一七—二一年時代，是動亂·市民戰爭，飢饉，及帝國主義的封鎖的時代。寫實主義戲劇，在這個時代，是不可能的。因為各種事件發生得如此迅速，除如缺乏戲劇的形式的一時的斷片事件以外，想把牠描繪在舞台，是不可能的。寫實主義戲曲，恐怕要在社會生活多少安定的時候，纔可能罷。所以，市民戰爭的時代，使支持革命的，革命前期的智識階級作家，禁錮自己主要的限于史劇——羅曼諦克·英雄型的歷史劇。另一方面，普羅列塔利亞·農民劇作家，發

展出了一種從『煽動』的文字發生出的，稱爲『Agitkas』的特殊的風格。這劇『Agitkas』（和映畫的 Agitkas 一樣），是爲宣傳及煽動的目的而慎重寫作的。他們將市民戰爭時期的斷片的事件爲『戲曲化』，鼓舞武裝的勞働者農民的革命的感情。幾千的『煽動劇』（Agitkas），在戰線，兵營，勞働者俱樂部，及農村實演。『煽動劇』的歷史，和革命的傳單畫報的歷史一樣，在革命的藝術史上成爲獨立的一章。煽動的戲劇，現在仍然在蘇聯內上演着，但是，比較市民戰爭時代的，則更進步了。然而，因爲文化之一般的前進，同時對於劇作家的要求，也變成更加的嚴密了。蘇維埃一般大衆要求：就煽動的戲曲也要居於藝術的態度寫出；革命劇，不單要有革命的主題，也要有純正藝術的形式。

蘇維埃戲曲，能夠寫實主義的地描寫現代生活的，是在市民戰爭過去，蘇維埃聯邦能夠轉換於經濟的再建設的一九二一年以後的事。但是，其間的許多戲曲，以其說是戲曲；寧可說是記錄，繪畫和場景，自然主義的劇，帶有極濃厚的日常的新聞文學之傾向的，生活的攝影的描寫。一般的，蘇俄演劇的主題，已經敏感的，反映出政治的事件。

『在現代』蘇維埃劇作家沃爾亨斯坦（Volkenstein）說：『藝術家，想把捉偉大的

力，偉大的自覺，恐怕比對自己的職業的無偏私的愛更必要。劇作家應該停止做哲學的夢想家，幻想的歷史家，羅曼諦克的講述者——雖然這些故事，是與時代調和的——了。劇作家應該開始去做社會建設之直接的參加者。他應探求在生活中有直接和重大的關係的，現實的主題。」

過去十年間，蘇維埃劇作家及舞台監督，已經實驗了戲曲之每種形式和舞台裝置之每種的範圍。結果，俄國演劇，是今日世界上之最進步的演劇之一。

蘇維埃映畫

J·弗理曼

一九二六年夏，M·匹克馥（Mary Pickford）與D·范朋克（Douglas Fairbanks）從莫斯科回到美國，在美國報章上，發表他的關於蘇維埃映畫的感激的訪問記。他們特別是受了普陀夫金（Pudovkin）的『母親』和愛因生斯坦的『波汀金』的極深的印象；就中後者，他們說：是比任何地方看見的映畫中之最好的映畫。這，是一般的美國人，得到的，關於蘇維埃聯邦映畫的發展的最初的報導。在那時候，僅有一二部和『波利枯斯加』一樣小的俄國映畫，在美國循環攝影。但是，一九二六年秋，『波汀金』，在紐約開映了，同時，一般大眾，開始得以真實的明瞭蘇維埃映畫的業績。批評家們，也異口同聲的熱中了。他們感覺到照美國流的規準來：這映畫，便缺乏『娛樂的價值』；有些人對於那映畫的宣傳又感到幾分不快；但是，在映畫上藝術上的新的力的到來這件事，就任何批評家都承認了。

映畫雜誌『今日的映畫』，引用了D·范朋克的話：『俄國人比世界上任何映畫製作者對於姿勢和動作的科學都有更進一步的見解。我是有進俄國的——映畫智慧——學校的特權。』同雜誌掲載了一位編輯者的論文：『『波汀金』是一個歷史的事件之可驚嘆的映畫的紀錄。美國人會當如一個有興趣的故事般的去接受她罷。……這映畫的偉大的功績，是在映畫監督關於動作的理解上面。這映畫比我們以前所看的任何映畫還更活動。有偉大的美的場面，有對於詳細事件的忠實。以其說是大事件之演劇的，甯可說是戲曲的處理。』在『波汀金』的『娛樂的價值』持懷疑的見解的商業新聞、也當它作映畫藝術讚美它的成功。『Exhibitors' Daily. Review』，評論他的映畫技巧上的表現，說：『他的空間的把握，是極其巧妙。他的全景式的騷亂，是劇的底』。

各日刊新聞，也為這些感激的表示作反響。『割期的傑作映畫，在俄國映畫『波汀金』上看到了。』一九二六年八月十九日的紐約新聞『大陽』陳述了：『……那裏沒有一位甜密的主人公或女主人公。在其每個推進機的迴轉和每個鎖的響動，都用使看的人疾呼般的，力強而且視覺的幻想映出。……這才是映畫！』紐約新聞『電報』說：『波汀金』，『是偉大的作品，使人想到他的效果，便必然連感到映畫製作者』。

一九二八年、紐約有看到V·普陀夫金的映畫『彼得堡的最後』底機會。批評家再加以絕狀的褒獎『這映畫，有時候，感覺到宛如俄國革命之可驚的報導映畫』泰晤士報說。普陀夫金的映畫，和二年前前的愛因生斯坦的映畫一樣，可以稱爲那季節之最優秀的映畫。『世界』雜誌的批評家說：『在紐約所上映的一切映畫之中，『彼得堡的最後』，可以輕易的說是最力強，偉大的，及在種種點上之最優秀的東西……他的完美的性洛的描寫，他的巧妙的活動，和其映畫之積極的喜悅……我從沒有看過那末的潑辣，那末的尖銳所映寫的戰爭的場面。……我罕見有那樣的現實和悲劇的莊嚴的雰圍氣。』『Sun』報也說：『這映畫好像是獻給映畫製作者的天才底贈物。』和『波汀金』的時候一樣，批評家不單盛稱普陀夫金的映畫藝術的價值，也力讚其宣傳的方面。某批評家（Evening Telegram）想分析貢獻蘇維埃映畫的力底若干的原因。『這些火泡和炮焰的偉大的映畫，是蘇夫基諾（Sovkino）所製作的。所謂蘇夫基諾，是蘇維埃政府稱自己的最妥當的名稱。那是一種國家的事業。而且在這些少壯力強的映畫監督中的一位，有所要求赤軍時，赤軍便即刻荷鎗行進。監督有對於大衆，技術上的設備，建築物及圍繞城牆的全都市的全權。這，不消說，完全說明了他們映畫之奇特的現實性和完全性。』（註

：蘇夫基諾的名稱，現在已經改為蘇由茲基諾了——譯者）

在這感激的批評之後，合衆國上映了四十種以上的蘇維埃映畫。跟着反對一位批評家所稱的『俄國映畫禮讚』底反動便起來了。許多人們發見了蘇維埃映畫有些東西是非常好的，但是，有些東西又非常拙的；俄國映畫和其他國度一樣，有牠的成功同時也有牠的失敗，不消說：這件事，俄國人自己更知道。一九二八年三月，蘇維埃聯邦共產黨，召集了關於映畫的會議。在那席上，全地方的黨機關，青年團，政府部員，勞働組合，學校，社會團體並新聞各代表委員，徹底的討論蘇維埃映畫的長處和短處。在這討論上之最有興味的，是這會議之所以開的主旨，和映畫問題所討論的立腳點。在這裏，和關於文學的黨會議一樣，純粹技術的問題，比如如照明，Montage，等的問題，委託于專門家；映畫之社會學的方面，爲主要的審議的對象。蘇維埃映畫監督，對於技術的問題有極熱心的興味。在這分野上，他們已經學得了和貢獻了很多。但是，在這裏，我們主要的，是考察蘇維埃映畫之社會的方面，因爲蘇維埃映畫之所以比其他各國映畫不同的地方，是在其目的與內容。

蘇維埃映畫的目的

俄國映畫和其他各國不同的兩個重要點：第一，那是在國家統制之下，第二映畫的目的非商業而是教育的。——蘇維埃指導者力說着。在大革命之初，列甯說了如教育的要素般的映畫的可能性。和主張映畫的內容必定要由蘇維埃諸聯邦的教育委員會及政府的宣傳部所決定，像其他的藝術一樣，蘇維埃映畫之第一要考慮的事件，是趨向新社會的勞動時農民的教育。盧那卡爾斯基說了列甯常常對他說的話：在藝術並教育的手段之中，映畫能夠有——也是必然要有最重大的意義。那是科學的智識及宣傳的強力的武器。列甯的話，包合理解蘇維埃映畫的本質的鑰匙。在許多智識階級，被阻撓于文學上的傳統，把映畫看作卑俗的娛樂的形式的時代，蘇維埃指導者們，在那裏看見了機械時代的藝術——特別是大眾的藝術。『幾百萬人所在的地方』他們說：『重要的政治開始了。』映畫、景詩、小說、或戲劇所不能影響的幾百萬的勞動者農民得以理解的藝術。有廣闊的距離，許多文化水準的差別，而且有些人們尚居停在原始的底俄國一樣的國家，

得以接觸全民衆的藝術，獲得上風，乃是當然的。他們也感覺到現在一種文化形體正在死滅，別的文化形體正在產生的過渡時代，藝術，特別如映畫的大衆藝術，是格外的重要；和他們正努力爲詩、繪畫、小說、演劇之社會化時，他們在映畫之中看見了在其性質上既經社會的底，而且得以使他們接近廣汎的勞働者、農民大衆的底藝術。映畫，第一應該用爲趨向共產主義的，大衆教化的前進底手段。

S·愛因生斯坦

十月革命所創造的新的映畫藝術和新的主題，要求了新的藝術家。蘇維埃映畫監督，除掉一些例外，他自身既是革命產生的孩子。在這一點上，『波汀金』『震撼世界的十日間』『舊的和新的』的監督，而且最近，俄國國外享有令名的S·愛因生斯坦，在某種程度上，是典型的人物。

一八九八年生于利加（Riga）的愛因生斯坦，最初的他的經歷，是一位建築技師土木技師。在聖彼得堡的學生時代，他便極有興味于弗洛德（Freud）。以後，他開始研

究馬克思。這是俄國青年智識階級之照常的發展。但是，一九一七年，十月革命到來了。一年之後，愛因生斯坦，加入赤衛軍，爲布爾塞維克軍從事戰場防禦工程的工作。一九二〇年，他加入在戰綫上爲赤衛軍演戲的劇團活動。同年秋，他除隊歸到莫斯科，在一個時候加入普羅列塔加爾特劇場，上演他的取材于J·倫敦的『墨西哥人』的最初的戲劇。再後一年，他和左翼劇場，特別是梅爾荷爾德合作。但是，不久，他又完全脫離了劇團，專心從事于映畫。一九二四年，他製作了他的最初的大衆映畫『罷工』。愛因生斯坦，想結合馬克思主義的意德沃羅基，弗洛德的心理學，和從巴胡洛夫(Bavlov)教授那裏學得的關於反射學之幾種觀念，在映畫上實驗的最初的嘗試，就是這個映畫。著者沒有機會看到『罷工』，但一九二六年著者滯留莫斯科時，愛因生斯坦向我說明了他的方法的一部分。——：爲着使觀衆對於兵士向罷工工人放砲的光景掀起恐怖的感情，他在這場面中交互插入屠夫宰牛的場面。他不是把牠用作如單純的象徵。那兩種場面，不論在時間，場所，動作皆沒有一點關係。那是爲其心理的關聯。愛因生斯坦的目的，是以爲由于牛的死，刺激觀衆走向憐憫和恐怖的狀態，將此無意識的地，自動的地，移轉到對罷工工人的掃射方面去。

一九二三——二四年，在阿德沙，愛因斯坦和他的助手共同完成了『波汀金』。這映畫最初是計畫作爲如取材一九〇五年革命的大規模的映畫的一部的。但是，在他自身所總集的，只殘留了取材于海艦隊的叛逆的一斷片。『波汀金』，他的主角，不是個人的，而是大衆的一篇敘事詩。他的動作，不是在私有生活的領域內，而是在歷史之中運轉的，他的技巧，——強壯·經濟的·雄大的技巧——是和他的映畫的主題一致。比方，一般俄國勞働者農民；雖然蒙蔽于普羅列塔利亞小說或詩，或關於『同伴者』和構成主義者之優劣的錯綜的議論，但在這裏，有他們得以主張是他們自己的一樣的藝術。他們無一點困難的得以理解那象徵。那主題，是他們自己的故事，爲解放的他們最初的偉大的鬥爭。

『波汀金』

這映畫動作開始的黑海巡洋艦，是苦役的水兵及傲慢的軍官所縮寫的帝政俄羅斯。水兵們，以蛆蟲腐蝕的理由，拒絕不食他們的糧食肉。撒謊的艦醫，用顯微鏡檢查那蛆，

冷笑地證明那肉的可食。但是，水兵們仍然拒絕不食。他們這樣的如人類的權利的主張，是觸了犯上罪。巡洋艦的艦長，命令槍斃這些頑強反抗的水兵。但是，射擊命令下了時，射擊兵拒絕槍殺他們的弟兄。水兵們的忍耐，便在這非人類的待遇之下爆發了。他們走到軍官那裏去，把他們中間的幾位拋落在海中。在這貴族軍官·與勞動者·水兵的爭鬥間，水兵方面的指導者被殺了。現在獲得了軍艦支配權的水兵們，駛入阿德沙港口，上陸埋葬他們指導者的屍體。阿德沙市頓然騷動。憎惡貴族的不單勞動者，中產階級的人們也憤然了。在上碼頭的寬廣的大理石的階段上，擠擁着男女，老少，勞動者和智識份子，箆食壺漿以迎這由此反抗而伸洩他們的宿望的水兵們而號湧着來的人。突然在微笑羣集的背后，高高的哥薩克兵列成縱隊，平槍描向。由寬廣的階段下來的長靴和短槍的堅實執拗的行進，恐怕在這映畫上之最能曝露出帝政之非人間的勢力罷。哥薩克兵一動也不動地，描向羣集中放射。剛好這時候揮手向那英勇的水兵們的老婦人，忽地惶惶了。她的眼鏡破了，血沉在頰上，她仆倒了，其餘的人都戰戰兢兢地走下階段。受傷的母親所搭手的乳母車一鬆放，那車便很慘然的飛落下長的階段。長靴和短槍依然執拗地行進來了。叛抗的巡洋艦鳴笛駛向黑海艦隊，為降服和死的準備，艦隊的其他的戰艦，

一齊豎起紅旗，全艦隊都參加反抗。

在這赤裸裸的故事中，愛因生斯坦搜集種種場景和畫面描述一九〇五年的敘事詩的全面，給俄國幾百萬的勞働者農民和檢閱制度之沒有那末嚴格的諸國家與一強大的歷史的行動的一瞥，和給與一瞥由移動在閨房和酒場之外的事件所獲得的身幹，和力的一種藝術。

愛因生斯坦完成的其次的映畫是爲一九二七年十月革命十週年紀念而製作的『震撼世界的十日間』。以更廣大的舞台爲背景的這映畫，是說明在『波汀金』是革命失敗，反之，這却是革命成功的故事。在這裏，也沒有一位個人的主角，連列寧也不在——他的主要的人物是大衆。但是，在『十日間』，愛因生斯坦想更進一步，他試驗結合一切在那時候已經發達了的映畫之種種的樣式——情緒映畫，歷史記錄映畫，絕對映畫。

『波汀金』和『十日間』兩者都在台衆國上映了。一部分的美國批評家嘲諷的，稱爲『俄國映畫的禮讚』。恐怕事實上俄國映畫受敵方，同樣的也受同志們的攻擊罷。確實的蘇維埃映畫監督，對於自己的製作品，無一點盲目的崇拜，也不想在這新的藝術上說句最後的話。本書，限乎可能，是來使俄國人自身說明他們自己，不爲第二·第三·遂

至第四者的間接解說所歪曲，而站在直接的使他們自己說明他們的主意和目的的方针上的緣故，所以，我們要求愛因生斯坦，關於蘇維埃映畫的他的意見寄稿本書。雖然他的意見，在某程度上，已重複于他早說過的；但是，在這裏揭載，是作為對映畫之蘇維埃的態度之反映。

關於蘇維埃映畫之愛因生斯坦的見解

「假定想像這不是『金圓』支配的映畫罷，即是不是犧牲別人以飽一個人的荷包の映畫企業，也不是為二個人或三個人的荷包の，而是為一億五千萬の人民的頭腦和心臟の映畫企業來想像罷。一切映畫，是給頭腦和心臟與感動の，但是，照普通の例看來，映畫不是特別為頭和心臟生產の。一般の映畫，是為二三荷包而製作，祇不過附帶の給幾百萬人の頭腦和心臟感動而已。

「這是全世界普遍の情勢。突然一種新の制度出現了。一種映畫創造了，不是為個人の利益，而是基于一般の必要。想像這樣の映畫，是困難の罷。或者會想那是不可能の

罷。但是，只要它研究過蘇維埃映畫的，那他將會知道那不單是可能的，而且已經成功了罷。

『但是，爲完成這樣的映畫，某先決的條件是必要的。商業的競爭應該排除。大荷包不能蠶食小荷包。大魚不得有被更大的魚併吞。到達這樣的狀態之最簡單的方法，是消滅大魚，奪取更大的魚的食物，同時，無數的魚羣之中的小魚，纔得以共同的利益結合。

『一九一七年，這樣的事情，在俄國實行了，肥滿的個體的鯨魚，被小魚所組織的，一匹龐大的集團的鯨魚所威脅了。肥滿的個體的鯨魚，逃諸海外，同時這幾世紀間被少數支配者的團體壓服的一億五千萬的刀的集團，突然自己變成支配者。——巨大的集團的事業底巨大的集團的支配者。每個人保守，和繼續保守各自個人的利益。但是，興味的事，是這些人們的利益，與各自隣人的利益無衝突的必要——因爲一切個人的利益，都傾向於一個共通的目的這單純的理由出發的緣故。在那裏，早沒有精力和力的互相破壞。反之，在這裏，有爲一切這些的利益而集合的精力之莫大的貯積。

『這些的貯積，是階級利益。——即一九一七年掌握權力的青年普羅列塔利亞階級的

利益。這階級，是基于共同利害・集團主義・和協力之上的單一的有機體。那是認識了：若是大家都要食物的，那末，憑絞榨同伴勞動者而獲得食物的方法是再笨沒有的這件事。所以這階級，廢棄了絞榨自己鄰人的制度，建設起健全的協同制度。這階級，認識了：大家的一般的利益滿足了，則各人的個人的利益也可滿足。個人的競爭，由計劃的集團的建設代替了。這，是勝利的勞動階級的意志。他的最高的表現，是在社會的集中和獨占上所完成的。這些東西，形成最初的蘇維埃國家之不拔的基礎的一部，那是憑集中生產力和生產手段在一個有機的中心上所完成的。無組織的供給正確不得有，無集中和獨占的組織不得有。合理化，無大眾參加以勞動階級的利益滿足為目的的所有方面的工作並建設，是不得想的。

『每個廚子都應該是支配的』

「在一張蘇維埃・畫報上，繪着一位披着紅色肩巾的婦人，掛着『空想家』列寧的短句。每個廚子，都該是得以支配的。這是指導者列寧的教義，在蘇維埃聯邦的一切廚子

，都覺悟到：她們應該知道怎樣去支配——這件事。如蘇維埃大會，婦女大會，黨大會；勞動組合的委員——她，管理，改良。修正她們的政府的政治。修正，是必要的。因為比這新的，無先例的社會機構內還更其謬誤和不可豫期的事體，究竟是在什麼地方發生的呢？在單一組織體的勞動者農民的國家，在其國民的方面，必定要有關於國家的創造的精力底慎重的注意。統制。和集中。因為若是一部門有了謬誤或不正確；假定雖然是一部的不完全，全部的裝置，都要蒙受痛苦。假定國家之某一地方，穀物收穫不振，這災厄，便不能使比較的幸福的地方的投機者致富。穀物不作，是勞動者並農民家族全體——他們的利害融合在國家之一般的利害中——的一大悲劇。

『但是，蘇維埃國家，還不是天堂。他各方面被多少不懷好意的隣接諸國所環繞。一九一七年放逐的肥大的鯨魚，渴望着等待給新社會與打擊的機會。這些情勢，和我國的政治同樣，在我國的藝術上也給與一種特殊的性質。集中和獨占，決定了蘇維埃聯邦的映畫的組織方法。和普羅列塔利亞獨裁，決定我們的文化，一般的與別國的文化，特別是我們的映畫與別國的映畫不同的地方——軍事的而且是『攻勢的』底性質。

『列甯說：『一切藝術之中，映畫是最重要的』。我們堅信着這句話。形式。組織。

並技術上的我們的映畫的革新，只有如在我們的社會的革新的結果；和只有如在我們的社會秩序和它所產生出的新的思考形態的結果，纔可能。藝術上的革新，不能隨意產生的。那是由新的社會形體所規定的。所謂社會秩序的理解，是藝術家一步一步的而且正確的前進，和經過非常的努力之後，纔得以到達的最高目標。適應於社會秩序的一種藝術，是從自然淘汰的法則發展的。不適合在其中作用的社會秩序的藝術，要受非常的痛苦。另一方面，不適合於我們的藝術之最高概念的社會制度，也應該掃除。

集中化的映畫

「除蘇維埃聯邦之外，沒有一個由映畫集中化之三個形式的統一得到利益的國家。這三個形式，是：經濟的生產的集中化，意德沃羅基的集中化，方法的集中化。和別的國家一樣，蘇維埃映畫，也是我國的主要業之一。在組織上，那是和我國的社會主義化的產業其他部門一樣的管理着。蘇維埃映畫的生產並販賣，兩者都成集中化。比方，在現在，蘇夫基諾，一切海外的販賣，及映畫設備和機械購入一切的事務，都經過聯邦派

遣駐在有貿易關係的諸國的代理部統制着。同樣，他也統制着蘇俄聯邦之外國映畫的貿易。那，除開自治共和國烏克蘭·喬治亞等的映畫之外，獨占蘇維埃映畫的全生產並販賣，統制蘇維埃聯邦的國內市場之百分之六十。而且，蘇夫基諾，統制蘇維埃聯邦內映畫戲院的大部分，和操縱着不受統制的戲院之影片販賣的百分之二五。各自治共和國的映畫組織，雖然在他們自己國內取獨立行動實行獨占，但是，與蘇夫基諾有密接的業務關係。在將來，把諸種的映畫組織統一為一國家獨占事業的，映畫企業之更加擴大和集中的事，是可以希望的。這樣的統一，映畫將成為最強大的蘇維埃產業之一，和必然的贏得經濟統制上之一變化。現在，映畫是在教育和政治機關的統制之下。但到了完全統一的時候，他的經濟的管理，當然的，移在最高經濟評議會。

『生產的集中，是傾向最高統一的映畫的第一階段。現在，我們仍然是繼續發展第二階段——即意德沃羅基的集中。我們相信：映畫不單是為娛樂，而是着重在為一般的教化的並社會的目的。這些的目的，是追求排除個人的興味，或個人的利益的一切要素。映畫，一方面，是產業的企業，同時，他方面，又是一種藝術。這藝術的商業的並經濟的局面，是必要完全從屬於一九一七年革命所設置的社會的並教化的事業。蘇維埃映畫

之產業方面的完全統一的計劃，是使映畫能作用於爲勞働者所戰取樹立的意德沃羅基的保護及普及——由勞働者建設的機關，不單是經濟的獨裁，緊要的，是建設意德沃羅基獨裁的可能。

作爲武器的藝術

『蘇維埃映畫的目的，第一就是教育大衆。那，是想給大衆與一般的教育和政治的教育的。那，是指導在蘇維埃國家及其國民之中的意德沃羅基的廣泛的宣傳運動。這些目的，是在黨中央委員會煽動宣傳部的指導之下，蘇俄聯邦之一切藝術所追求的，特別是蘇維埃映畫，在教育人民委員會和政治教育最高評議會的指揮之下活動。在我們，『藝術』，不是單純一個名詞。我們把他當作爲社會主義建設的鬥爭及階級鬥爭的戰綫上所使用的許多工具之一。藝術，比方，和冶金工業，是屬於同一的部類之中。

『在蘇維埃聯邦，藝術是適應於社會的目的和要求的。比方，一日，以全部的注意集中於農村；把農村脫離古代的因襲的泥沼，領導他進入與全般的蘇維埃制度在同一線上

，是必要的，農民必須學習辨析一方面私有財產制度和個人主義的遺物，與另一方面，協同和集團的經濟之間的差別。

LOSS!

「黨機關的地震計，是指示蘇維埃生活之這一部分的逡巡的動搖。即刻全社會的思想都傾向那種方面。全國新聞·文學·美術·爲防止危險全動員。標語是：『向農村』！斯米茲加（Smichka）——是普羅列塔利亞和貧農建立的同盟。反蘇維埃的目的的，咸被驅逐。最強大的宣傳鎗，在活躍；開始了爲社會主義經濟的攻擊。在這裏，映畫，演了重大的任務。

「再，注意一集中在別的方面。和外國發生國交斷絕。戰爭迫在眉睫了。擁護蘇維埃聯邦！所有形式的藝術，和國家協力爲時局的解釋。我們應該擁護什麼？我們的事業，我們的一切——不是少數個人的私有財產，也不是殖民地的財政上的特權，更不是最近掠奪的市場。

「蘇維埃映畫和演劇，畢竟難以和遂行廣汎的社會的業務的人們每日所發佈的社會的命令合步調。沒有藉藝術『客觀的地』反省或表現時局的餘裕。那是映畫和新聞接踵的

競走。比方，現在穀物的播種戰開始了。說明最適當的種類的穀物底映畫，必定奔馳在國內各地方。力說播種所選擇的種子的必要的映畫，在農村重三再四的上映。向農民說明穀物不是由宗教的儀式或求雨的結果所能成豐年的。

「一九〇五年革命的廿週年紀念到了。蘇維埃映畫勞必要再現其擾亂的當年。勞動者必定要知道在聖彼得堡和阿沙德的普羅列塔利亞爲自由而犧牲他們的生命和過去的歷史。或是一九一七年的革命十週年紀念到了。參加那『震撼世界的十日間』的偉大的鬥士們，漸次成爲過去的人物，十一月七日的革命中心地都市也變化了。當時的事件，在其目擊者還存在的時候，應該正確地由映畫紀錄起。給後世的人類與偉大的革命的照像的再現，和爲鼓動別的時代的人們之活鮮鮮的教科書。

「一般的歷史——那是布爾喬亞歷史家的甜密的理想化。照他們的狹義的見解：過去的『偉大』『傑出』的人物，是支配幾百萬民衆的運命的。他們是從法衣化成的『神』。現在是曝露關於這些浪漫諦克英雄們的一切虛構的時代。官製歷史所隱蔽的詭計，應該曝露出。我們是想知道這些荒唐無稽的人物之社會的根源，這樣地被御用學者爲他們的階級及他們的子孫計加以粉飾。如 Edgar Allan Poe 流的人物，暴君伊凡皇帝，是

難以令青年蘇維埃勞動者喜悅的。但是，當作亞麻貿易的創始者，使俄國經濟的地位富裕和強固的這皇帝，又比較的變作了有趣味的人物。暴君伊凡的事故，必定要進一步說明他怎樣地變成支配的貴族階級的首領——專制君主。那應該說明社會的上層階級間的鬥爭和怎樣地他們轉為衰微。站在這根柢上的故事，比說明那是一位惡魔的人物，野獸的皇帝底幻想的粉飾，要更着重於接近現實和有重要性。這商人君主，——怎樣纔得以更具體的——回憶起我們最近的『第一的地主』尼古拉二世來罷。從這點半鐘的映畫一切年代的虛偽，巧飾，欺瞞，都消失了。

蘇維埃映畫的主題

『所以，蘇維埃映畫，是為蘇維埃國家之教化的目的所使用的教化的手段。在我國，映畫的指導者，不再循環討論：——一般大眾，是否慾求海的映畫；或映畫狂冀熱望着取材十八世紀的風俗映畫；或變更新的暴亂的泰西映片未免時期過早；或上映南洋孤島映畫沒有經過很久的時期的緣故，現在上映他們恐還有非常的新奇性；或『進軍』

然惹起大眾的興味，所以應該增加戰爭映畫的生產；——這些事件了。在蘇維埃聯邦關於映畫提案的討論，不是兩眼瞪在賣票處。假定計畫的地製作取材於蘇維埃青年生活的映畫，映畫監督，必然找蘇維埃青年的指導者——青年共產主義同盟談話。其映畫的目的，是如引托聯邦青年之間的討論和思索而使種種問題昭然若揭。戀愛映畫，不是單單使觀客興奮的目的，而是為投射許多光明在性的關係上——在代替舊道德律的新道德律上而製作的。

『映畫與其他活動的問題，同樣處理。主題是散在各方面。政府着手於用效果的方法使生產費低下，價格廉宜的運動。我們稱這為『合理化』；但我們不想由強制課行合理化。那必要從一般的理解去實現。要使時局明釋，必然要使大眾好像非常的渴望他。在映畫是快適的主題。再者：遇地方並中央的經濟的機關過於嚴格；官僚主義阻礙社會主義建設；這缺點，必然要用諷刺的或悲劇的或兼全兩者去攻擊。映畫必定要指示出小資本家的悲劇，是怎樣從信用機關的冷酷惹起的。映畫在任用親人中發見出別的主題。許多有責任地位的勞働者，十分過重於家族的感情；他們在他們工作的機關內任用了許多親戚朋友；這樣的採擇，是蘇維埃法律所禁止的。妻可以和丈夫同居，但他不能在公共

機關的他之下工作。關於得到職業的規定，由勞動組合及勞動者介紹所設定。所以，映畫，能幫助幾百萬的觀衆深刻認識任用私人的弊害。像這樣，蘇維埃映畫，是爲全民衆指示出更良好的生活方面的，國家全文化的裝置之扼要的一部分。

「有時候，也有人犯了想提高映畫之商業的方面，而犧牲教育的方面的謬誤。組織化的蘇維埃社會，對於這樣的企圖，以最嚴峻的批判和最猛烈的攻擊對付。經過了爭論又爭論，於是開會議。那樣的事情，由地方及國家的集會討論。最後，黨召集映畫之公式的評議會決定確切的正當的政策。一切意德沃羅基的或戰術的規定，第一，基礎於組織的社會，和神經系統一樣，每個部分的皆影響到全體。

「我們的映畫產業之內部的組織，和別的蘇維埃產業同樣。從事於映畫產業的所有勞動者，不論在任何職能，都屬於一個勞動組合——藝術勞動者聯盟的映畫部。一切映畫的單位，和一切蘇維埃工場一樣，有由其單位勞動者所選出的其自己的工場委員。工場委員會，是勞動者的權利，特別是他們從十月革命所獲得的權利底精細的擁護者。工場委員會，是工場內的社會生活的中心。他的工作之一，是管理關於映畫製作之定期的評議會。這些評議會，在其產業內的一切種類的勞動者皆出席，討論關於企業的所有方面

的事件。從監督到門房，從衣裝管理者到『名優』，沒有一個遺漏。在自己單位的全勞働者的這樣的集會席上，監督報告來年工作的計畫。一年的最後，勞働者們精密審查監督的報告及所完成的實際的工作。製作所主任，報告關於可能的革新。映畫監督，促起關於一種映畫之財政上的豫算超過，或其映畫主角的失策底注意。全勞働者，各自站在其專門的立場上，參加一種新的映畫的評價。

加爾·拉謨爾與木匠

『我真想看到V·斯托洛希謨怎樣去答覆對於『結婚行進曲』的製作費超過之最年少的批評家的攻擊；或傾聽裁縫師指摘『國家的誕生』，沒有充分表現出市民戰爭之經濟的基礎的格理費斯底話；或加爾·拉謨爾向木匠和畫工說明清算表。那是在我國每位監督所應該做的事。在我們的狀況下，我再不能想像比這更健康更有益的制度。這些裁縫師，助手，木匠，畫工，代表爲着那種利益，和爲着那種利益，映畫纔得製作開映的，無數裁縫師，助手，木匠，畫工。過剩消費的金錢，都是出自勞働者的。那是他的企業

和工場負擔的損失。不祇工場委員會委員們的慎重的批判，映畫監督還要服從工場壁報的諷刺和嘲笑的批判。這樣的壁報，在蘇維埃聯邦內的所有工場或事務所都看得到。壁報，是由工場委員會刊行，發表從事企業的勞働者之直接的意見。

「工場委員會，從全體的地統制映畫產業的意德沃羅基的，並經濟的計畫的教育委員會的，最高統制委員會及豫算部，到統制全蘇維埃企業的意德沃羅基及經濟方面的嚴格的最高檢閱者——勞働者農民監督委員會，小規模地反映出映畫產業之全般的機搆。我們已經達到了一種解決，即蘇維埃映畫，是奉仕大衆，他們的利益，和他們的組織的。那，是各種組織單位之集團的努力底表現。專門家·監督·攝影技師·映畫脚本作者，都覺悟到他們是大衆集團要求的聲音。所以，蘇維埃映畫，有真的性命，惟其這個，那才是真的表現國民的真精神和時代的心髓的。蘇維埃映畫，基礎於蘇維埃的生活。那取材於新的道德律或勞働者的家族，或是紀念歷史的事件的，或要求幾千大衆的協力的映畫——他們的生活都是實在的。映畫對生活務求忠實。這使我在從事開始『罷工』，以至『騎兵』『波汀金』『舊的和新的』『震撼世界的十日間』的映畫製作時，有極深的印象。蘇維埃的映畫脚本作者和映畫製作者，從活潑的源泉中（現實的生活——譯者）

找取他們的材料。假定映畫脚本作者取材於家庭問題時，他們必要和那特別是和婦女之間的工作有關係的，最知道對母親和小孩子現在應該怎樣做的黨婦女部有密接的聯絡。假使映畫是採取歷史的主題的，監督必然要與專門搜集革命的資料的，地方及中央的歷史協會，或舊布爾塞維克團體，革命前政治犯人協會，共產黨大學等聯絡。假使那是取材農村生活的主题，監督要從農業委員會及農業勞動者組合並其類似的團體那裏得到貴重材料。從這些組織的團體，和在他們的指導之下，映畫監督，要得到明瞭關於他的映畫的主題的一切團體的協力。他可以任意聘請直接參加於事件的人們，或專門家的團體，或對其映畫的主題特別有專門的關係的新聞雜誌為顧問及優伶。這些一切映畫製作的協力者，開會發表各自意見。材料搜集齊了，關於映畫的主題的主要事情，聽從監督的自由處理。在映畫製作中，監督使盡力為這些組織團體之密接的協力工作。和蘇維埃聯邦生活的這樣的接觸，還可以更延長。映畫脚本作者直接走向民衆。取材於勞動者家庭的新的關係底映畫脚本作者，在工場會議討論，勞作者發表其各自的經驗，變更許多範圍。取材農業問題的映畫脚本作者，則委託農業專家，生物學者給他訂正關於家畜飼養描寫的部分。

「這制度，普及於全蘇維埃映畫。我們反對『構造』的配置。我們的制度，是和HOTTIYBOPD不同的。假定我們爲映畫需要工場，我們沒有『構造』工場的必要，我們便到實際的工場去。我們相信虛構的工場決不能再出現真實工場的雰圍氣來。我製作『震撼世界的十日間』時，必然要攝影列甯格拉的冬宮。但是，我以爲以其在舒適的雰圍氣中製作映畫，寧可選擇移映畫製作所到死了的宮殿內。現實宮殿之潤濕的穴藏和鼠子，幫助我們在工作。這樣，我們便可以在銀幕上完全正確的再現出我們的映畫所必要的雰圍氣。而且，在這映畫製作時，三千乃至四千的組織的勞働者，爲描述一九一七年七月在彼得堡市內開槍的大衆，當作優伶地參加着。演習是不必要的，勞働者們十分知道他們要怎樣做作纔對。像這樣，這映畫，是莫大的，集團努力的製作品。在那裏，有幾千的專門家和勞働者參加，他們的助力，是依從監督的創見而具體化的。這，是我們的工作方法之一；發展這方法，我們進行映畫上必要的第三——也是最後的集中——方法的集中」。

『舊的和新的』

愛因生斯坦在這裏所表示的見解之具體的實例——：一九二七年春，作者和『波汀金』的監督，在莫斯科談起他當時在製作中的，以後在『舊的與新的』底題名之下發表的映畫。愛因生斯坦關於那映畫的由來說過如此的話：

『我完成了『波汀金』的製作時，蘇維埃聯邦遭遇着兩件緊急的問題：中國事件和蘇維埃農村的發展。中國勞働者農民，爲自由不惜犧牲的鬥爭。戰鬥映畫有非常的必要。恐怕是有史以來最初的，映畫成爲和榴彈一樣的可怕的武器。在戰爭繼續的戰場，才是站在戰鬥前線的藝術——映畫藝術的真實的地方。因爲，一切藝術，祇不過是鬥爭的手段，工具，和方法而已。』

愛因生斯坦的最初的計劃，是想製成大規模的中國映畫的三部作。但是，他爲着技術上的理由，沒有實現。於是，留下的，是俄國農村的主题。廢一個月以上的時間，愛因生斯坦和他的助手，研究俄國農村的問題。他們參觀模範農場，和拜訪農民新聞的編輯者，農業人民委員會，勞働者組合，實驗生物學研究所，農業學校，農民協同組合，貧窮的村落。以後還經過數週間涉獵新聞，雜誌，綱領，報告，及政府的統計。愛因生斯坦的目的，不是製作給觀衆與田園生活之安穩的光景或農場的浪漫諦克的牧歌的。代替

單純使觀衆魅惑的，這映畫，却是想用現實的鐵腕握住觀衆，促使他們碰見田園生活之此一重大的問題。這映畫，是使觀衆意識到農村共產主義青年的工作，農民之間的各種教化組織的活動，農民通信員運動，協同組合，新蘇維埃家庭生活從原始的風俗的婦女解放運動，對富農的鬥爭，及農村工業化。

「西歐的映畫」，愛因生斯坦說：「是從事於愛國主義和正直的貿易商人的宣傳，他們替不知名姓的兵士建豎紀念碑。我們却是要使我們廣汎的觀衆愛慕農民的日常生活。我們要使他們認識家畜和農耜機。農耜機，才是蘇維埃聯邦建設的生命，我的新的映畫的真實的英雄，是農耜機」。

指導統一俄國農村的變化生活所提示的無限的資料，愛因生斯坦，依據規定經濟的發展的全綫底蘇維埃聯邦黨第十四次大會的綱領。這全綫，是經濟的集中和農村的工業化。那變成「舊的和新的」底中心題目。他把這映畫看作取材於政治・社會的重大的問題的，以農民的主材爲基礎的最初的映畫。

愛因生斯坦說：「這些綱領和決議的公式的術語，活躍在這銀幕上面的，肥大的家畜羣中，收穫機的連轉中，溫暖的廐舍中的農耜機上，春雪下面的土地開發上」。以後不

久他又說：「美國知道了在我們的『和平戰線』上的絕大的鬥爭嗎？關於農民革命的先驅者的勇敢的最初的攻擊？許多俄國映畫劇場，現在開映着斐斯開登（Buster Keaton）的喜劇『三個時代』。我的新的映畫『舊的和新的』，是圖解列甯的『五個時代』的分析。那是表現出蘇維埃聯邦到現在還並存着的五個經濟的階級。我們依然有和國家資本主義並社會主義並肩的原始經濟，手工業經濟，和私的資本主義。石器時代，還和最近的科學及社會組織的達成，共同存在着。還有最可注意的事，是我們在這五個時代的全部面上，同時完成建設。」

V · 普陀夫金

然而，蘇維埃映畫監督，不是完全製作非個人的敘事詩的，——雖然他們也是取材於「波汀金」或「十日間」所包含的同樣的題材。V·普陀夫金在「聖彼得堡的最後」描寫十月革命時，不單想表現戰爭與革命怎樣地影響於各社會的階級，而且想以相當重要的情調表現出怎樣影響到一位農民——經過這暴風雨的時代怎樣從無智的村夫發展到聰明

的革命的勞働者。但是，在這裏，「主人公」，也不是一位個人的型模，雖然那農民有其一定的個有的性格，但是超越他的性格的，不祇是一位農民，而變作全農民自體。普陀夫金的映畫和愛因生斯坦的映畫一樣，與西歐及美國的戰爭映畫不同，這是在西歐諸國不存在，要蘇維埃映畫監督纔得做到的結束的要素的緣故。西歐的映畫（或小說），能够描敘戰爭的恐怖，個人的英雄的行爲和墮落。普通，那故事，是從心理的角度——大概是從感到幻滅的激烈的智識份子的觀點談起的。那故事，能以在主人公的死或歸國作結束；但是對於戰爭所提起的深刻的問題則一無答覆；只有小說或映畫的虔敬的評論家（在與他評論的藝術作品隔離很遠的新聞紙上）去希望這小說或映畫對「戰爭廢止運動」有多少的貢獻。在蘇維埃聯邦，映畫監督，無須乎藉賴新聞紙上的這樣虔敬的希望，也沒有虛構什麼的必要；因爲隨着大戰引起了社會秩序的崩毀，和關於戰爭的真的原理。與性質原來就是什麼東西的底大衆的自覺，以及使戰爭成爲不可能的社會的巨大的鬥爭繼起了的緣故。愛因生斯坦和普陀夫金能夠創造出與「祖國」無關係的一切勞働者和農民爲主角的映畫。

而且，社會革命，能够使愛因生斯坦或普陀夫金寫實的去採取諸國家及階級的鬥爭

。在普陀夫金的「彼得堡的最後」之中的一位農民的兒子離却田園在都市找工做時，那不是爲求冒險，是爲着田園食物不充足的理由。當列白德夫兵工廠的工人罷工的時候，那不是因爲他們是「壞人」，是「外國人」，或是「外部的煽動家」的犧牲的理由，而是他們受過度的強制勞動，和工資不支足。大衆決不是浪漫化，因爲在這裏，我們可以看到恐於罷工的罷工指導者的女人；——是因爲她的孩子的飢餓。和可以看到背叛的朋友——罷工的指導者的農夫；——是因爲他無智。但是那農夫會學習；都市和工場會改變他成爲一個有普羅列塔利亞的精神的普羅列塔利亞。他反抗了；他侵入列白德夫事務所搗毀器具，把武器製造者和小狗一般的搖動。世界大戰勃發了。最初我們把牠和被（戰爭）宣傳麻醉的人民的 eye 一樣去看它：前方的恐怖被花隱蔽了，遠隔的大砲音，被軍樂隊的吹奏拆消了。戰爭繼續着，人體埋在泥窖裏，砲彈炸裂，兵士溺死在大水滿溢的戰壕中。那是德國人和俄國人不能判別的，因爲從蘇維埃的見地看來：那沒有做錯——他們都是爲他們主人的利益而戰爭而死的勞働者。但是，在這裏，普陀夫金又說明真象：戰爭恐怖的光景，又加插了由於兵器股票的騰漲，列白德夫立地致富的股票交易所的一幕。戰綫的場面和股票交易所的場面，被炸彈爆發的軍服勞働者，和以兵器股票賺錢的

戴山高帽 (Derby) 的紳士底急速轉換的幕，恐怕是映畫史上之最優的戰爭的紀錄罷。然而，普陀夫金更進一步：戰爭沒有影響及少數的『主人公』——在巴黎咖啡店飲酒，和綺麗的姑娘談戀愛，扯高明的大謊的上士，排長，和副官。但是，戰爭影響了全民衆。食糧漸次缺乏了；沒有了麵包；孩子飢餓；罷工指導者的妻子，組織婦人勞働者；塹壕內的兵士，疑惑起：『我們爲什麼戰爭？』（這問題，——必定會煽動起戰爭兩方的幾百萬的兵士們的這問題，在西歐或美國的映畫的銀幕上可以映寫出麼？）俄國民衆反抗了——一九一七年二月的第一次革命。克倫斯基手裏拿了一支花出現了。（在這瞬間的場面，普陀夫金將這一個人和一個歷史的時期簡括爲一位用花言巧語去掩飾暫時不安定的權力底指導者）。但是，戰爭繼續着，兵士依舊掛着鋼鐵條，砲彈仍然在炸烈，飢餓只有增加，勞働者無着落。和帝政時代一樣，在克倫斯基的政府，罷工指導者，是危險的人物。軍隊隨處捕縛他，但他則逃往戰場，在那裏，他用真理的話對兵士們說。克倫斯基坐自動車到了，馬上命令槍斃罷工指導者。（在這裏，普陀夫金簡述克倫斯基政府與勞働階級間的真實的關係）。但是，現在兵士們的指導者——農夫的兒子，制止他的戰友，促他們到彼得堡援助反抗的勞働者。（在這裏，普陀夫金，在短的場面之中，簡約

敘述由戰爭而疲憊的勞働者農民的同盟，革命得以完成的，一段歷史的經過。冬宮的襲擊開始了行動，如這映畫的結束，是以彼得堡市的陷落，歸於布爾塞維克的手中閉幕。

亞歷山太·洛謨

新的時代，影響生活的全面，而蘇維埃映畫，決不是局限於歷史的紀錄。亞歷山太·洛謨(Alexander. Room)的映畫『牀和沙發』(Bed and Sofa)，和別的映畫同樣，是社會學的，但是，那是取材於在蘇維埃聯邦漸次成過去的過渡時代之個人的私的生活的；和物的世界同樣的着力，在喚起心理的狀態。和愛因生斯坦一樣，洛謨是弗洛德派，又是馬克思主義者。『牀和沙發』，可以稱他的副標題為『莫斯科的戀愛，結婚，和住宅缺乏』。這映畫開始在早晨的擠擁的房間裏。(一)夫妻同睡在一張牀上。一匹貓驚醒了他們。丈夫一手把他抓住，戲弄着。雖然還年青，但他明白了，從貓的方面比妻方面更能看到許多生活，自己畢竟是有了家室的人，他把妻完全看作和家具與房間一個樣

。他的妻也明白了自己在丈夫的眼裏，已不是人類了。她侷促在自己家庭的義務，和自己所住的混雜的房間裏。丈夫沒有計較這些事，忽忽的出去工作了。他遇見一位舊友，——他是地方印刷工人，適纔才到莫斯科正在找房子。想得到一間房子真不容易。（革命後住宅建築得慢，而莫斯科人口既經二倍增加了）。『我們沒有房子，可是有一張沙發』。單他自己和焦灼的妻和他們一匹貓已經嫌過狹的房間，他又招呼他的朋友來。妻愕然憤怒。現在她又要爲別一個男子煮食和掃除了。不祇此，還有，由於丈夫招呼他的朋友，表示出對他們夫婦的私事一無顧慮。印刷工人知道了他招呼他到家裏來的煩擾，想用種種的方法去補償；幫忙做房間裏的事，買些小禮物。忽然丈夫接到派出外邊使命；印刷工人馬上想到自己的事說要離開，但是，丈夫苦留。遂爾住下——不可避的結果來了。妻和印刷工人架飛機週遊莫斯科，生活再使她轉爲快樂。她和印刷工人陷入戀愛了。忽然，丈夫回來了。遠別使他愛妻的心更濃，於是帶了些禮物回來。一對戀人吃驚着，狐疑不解誰告訴他她們中間的事體；結果，丈夫明白了。到街上另找他睡眠的地方。但是，莫斯科的住宅缺乏，使他難以找到一個寢室。開始下雨了，丈夫取雨衣和衣服到回家裏去，妻不知所措了，煩惱於以前的習慣和新的愛人之間。她知道下了雨，

在莫斯科是不容易找到睡的地方的。她指着那沙發，丈夫也決定留在那裏。三個人現在被囚籠在一間狹小的房裏。表示鈞心鬥角的敵意，兩人在下象棋；妻的神經極尖銳，眺望着窗扉；夜深了，誰也不願意先開口提起睡。最後，丈夫出去買點心，待他回來時，他們已經睡在床上，留着的沙發，是爲他預備的。他聳聳雙肩遂眠了。過了好些日子，妻病了，她將近臨盆，誰是父親，誰也不知道。在某一定的條件之下，在蘇俄，墮胎是合法許可的。妻遂提出必要的呈文之類

註(1)參照 Bryher: *Film Problem of Soviet Russia* Pp. 71-83.

對於藝術蘇維埃的態度，洛謨的映畫印下的，就是這一點。這是可能的：婦女在這樣的情形之下，不再想生個孩子。但是如我們既經看到的蘇維埃藝術，不單須要描寫人人的慾望，他還須要帶有「社會的使命」——即是傳達集團的慾望。蘇維埃聯邦，在某種條件下合法的許可墮胎，但同時，希望女性的市民，生育孩子。和其他諸國一樣，在現在發展的階段上，用盡可能的手段使生產容易。婦人們也同獎勵生產。所以洛謨，在這分歧點上，映出妻到了病院。她眺望窗外看見一個玩着玩具的孩子。她奔出病院，坐汽車

回鄉下。她決心生那孩子。這結束也許使許多觀眾掃興，但是，那是旨明——比起孩子和孩子的將來來，兩親的個人的關係，算得什麼，這末的蘇維埃的觀念。

『罪惡的鄉村』

在同樣着有活力的主題中，有由婦女阿爾加·伊凡諾夫娜·普列巴拉茲斯加耶(Olga Ivanovna Preobrazhenskaya) 導映的『罪惡的鄉村』。這優秀的監督，生於一八八五年。最初在斯達尼斯拉夫斯基，涅米洛維支·但采哥，梅耶荷爾德之下工作，由演劇進出到映畫的。一九一三年開始出演映畫，一九一五年纔開始從事映畫舞台監督的工作。在『罪惡的鄉村』上，描敘一位無人道的農夫，乘他的兒子出征在戰綫上，調戲他的媳婦。兒子伊凡從戰綫歸來了。這束手無策的媳婦安娜，和孩子一起驅逐出離開家庭。她不知所往。可是，戰爭息了，革命次第變革了俄國。不久，在那村裏建設了『兒童之家』。農夫的女兒華西麗莎鼓勵安娜：『在『兒童之家』落成前，保重你自己和孩子的身體——我們住在新的俄羅斯了』。伊凡從隊中回來了，看到孩子不勝憤怒。安娜膽怯奔

出，沿着河邊走，想不開，投身在那裏。家人把她的死體抬回家裏，坐着凝視。華西麗莎進來了抱着孩子。緊要的不是死人，是活着的，比什麼都還緊要，就是保護孩子。華西麗莎抱着孩子走進『兒童之家』。

在西歐各國委諸於個人的問題，在這裏則被新的社會秩序——即是不是以兒童為私有財產，而是以兒童為第一位的共同體的成員這樣的新的社會秩序所影響了。無人道的老父親，不單是因為他是個人的地可恐的人物而纔憎惡的惡漢，也不單是以『人類的性質比任何道德律都更廣汎的』這理由，『所理解』的惡漢，而是，第一，他是無智的農民——即是從蘇維埃正在努力破壞的父權制度所產生的模型。從這樣的原始的狀態產生的孩子，不能隨便委諸慈善的施設，應該在共同體指導之下，和別的孩子一樣，受同等的待遇。

『床和沙發』與『罪惡的村』，在放映的西歐諸國，得到頗厚的讚賞，但是，在蘇維埃，則頗受嚴峻的批判——攻擊他沒有表現出真的蘇維埃的見地。在對於同一的映畫這正相反對的反應之中，能够最明瞭的看出蘇維埃文化與西歐文化之間的差異。在蘇維埃批評家，以為這兩部映畫，以其說是都市和農村的基本的形象，甯可說它是採取偶然的

現象；蘇維埃藝術所要的描寫，不是偏奇，是規範——就中，是國內的積極的和創造的力。實在，關於上述的映畫的黨的會議席間的發言者，都指摘蘇維埃映畫的最大弱點，是在日常生活的描寫。

因為映畫，第一就是把牠看作政治的並教化的手段的緣故，蘇維埃監督，為漸次生長的時代，最初着手於大革命史的紀錄了。俄國勞動運動的發端，表示在『宮殿』『要塞』和『斯特芬·加爾屠靈』等長尺映畫。十九世紀初，及對尼古拉一世的鬥爭，則表現如『十二月黨員』『大義的結盟』的映畫上面。如普司金，暴君伊凡皇帝，烏克蘭詩人T·塞夫采科 (Taras. Sevchenko) 等古典的人物，描寫在以各自的姓名為題名的歷史映畫中。二十世紀最初十年間的革命運動，在『波汀金』『一月九日』『陛下』等映畫上成映畫化了。這必然的更發展到『十日間』『彼得堡的最後』之中所描寫的十月革命的事件。不單歷史，蘇維埃監督也把普司金，托爾斯泰，高爾，屠格涅夫，高爾基，及其他文學的古典，並如格拉哥夫的『士敏土』，基康的『軌道的咆哮』般的現代小說成映畫化。蘇維埃映畫轉方向於現代生活的，不過是在市民戰爭終熄，建設時代開始的最近數年間。但是，日常生活的映畫，從全體的生產率上說，是極少數。一九二六年，

在莫斯科及列寧格拉的攝影所製作的三十二種映畫之中，二十三種是取材於革命前的時代，五種是市民戰爭的，取材於現代生活的祇不過四種而已。而且，在這四種之中，有些又被以：那依然是受毒於中產階級的見地——這樣的理由非難着。

蘇維埃映畫的發展

採取日帝生活的許多映畫的缺點，一部分是起因於蘇維埃映畫發展的狀況。在革命初期，俄國民衆的精力，被軍事的，並政治的鬥爭所吸盡了。好久的期間，政府仍不能集中許多注意於映畫。在革命前，俄國映畫產業，是在個人手裏。資本總額一千二百萬盧布的四大公司，統制着那產業的大部分。這，是哈尼哥夫公司，耶莫列夫公司，俄國映畫公司，哈利托諾夫公司。此外，也有許多小私營的公司，從事映畫的生產。帝政政府，在世界大戰前，與映畫製作無絲毫關係，世界勃發，組織斯科卑列夫委員會製作出第一批最反動的愛國主義宣傳的映畫。革命前私營映畫生產百分之九十，集中在莫斯科。只有兩間攝影所在彼得格拉，和分支的攝影所在耶達，阿德沙和基輔。到一九一七年末，

跟着二月的布爾喬亞革命與十月的布爾塞維克革命，俄國開映的百分之七十以上的映畫，是國產映畫，只有百分之三十，是輸入品。國產映畫的生產增加，由於二月革命掃蕩檢閱制度的刺激，同時，另一方面，就是外國映畫的輸入，因大戰而減少了。

一九一八年，蘇維埃政府，組織在教育委員會管理之下的映畫委員會。——在彼得格拉製作最初的革命映畫。稱作「結合」的這映畫，在市民戰爭的混亂和無秩序之間，用極度制限的技術上的手段製作的。但是，他能够告示觀衆與革命的普羅列塔利亞與智識階級合作的必要。

一九一八年的上半期，目擊了仗依名優，監督，經理人爲後盾的舊個人的經營者與從事映畫產業的革命勞働者之間的尖銳的鬥爭。這映畫勞働者與經營者的鬥爭，不過是全民漸次成過去的尖銳的階級鬥爭之中的單一的事件。和其他產業相同，映畫產業的經營者，訴於威嚇和罷業去反抗一切國有化說。映畫勞働者同盟組織映畫委員會與之應戰。莫斯科·蘇維埃，強制個人的經營者服從產業的統一。這鬭爭，差不多繼續了一年——在市民戰爭與使國內產業混亂的帝國主義列強的封鎖裏。

在這時代，對反革命的鬥爭，是青年勞働者和農民的共和國的主要的工作。所謂鼓舞

赤衛軍，是最重要的事，蘇埃維政府，爲戰線的兵士，開始製作特別煽動映畫『Agit-kas』。那映畫的目的，不單是鼓舞爲黨的目的戰爭的赤軍，而且當市民戰爭終熄了，他們回到工場或農村時，教育他們要更加努力的參加新文化的建設。

市民戰爭所製作的映畫，全般的，在蘇維埃映畫發展上演了極大的任務，和豎起了新的模型的，映畫藝術底基礎。由於必要集中力量於『Agitkas』和時事映畫，蘇維埃聯邦以映畫史上未曾有的程度使後者發達。市民戰爭和戰時共產主義的時代，題材極豐富。攝影技師，不單是劇的，而且遍處都看到重的題材——在戰場，工場，黨會議，農村。得以評價這時代——特別是市民戰爭時代攝影的時事映畫的，偉大歷史的，社會的藝術的重要性的，只有現在。就任何國家，任何革命，也沒有關於那重要的事件之這末豐富的歷史的紀錄。

一九二七年，爲布爾塞維克革命的十週年紀念，這些時事映畫和歷史紀錄映畫編輯成了。俄國後起的青年們，可以看到帝政主義的最後的時代，二月革命，布爾塞維克革命，和現在正在建築他們住着的世界的基礎底勞動者農民的攝影報告。

一九一九年八月廿七日，經列甯著名的政府的一法令，指示蘇維埃映畫由國家經營，

和居於教育委員會統制之下。同年，三種煽動映畫，主要是爲赤軍，同時也是爲勞働者俱樂部而製作的。這，就是『爲幸福的康閔特恩（Comintern）鬥爭』『森林的兄弟』『普羅列塔利亞島』。同時，勞働者映畫委員會，組織『汽車映畫』。摩托貨車巡迴彼得格拉和莫斯科的街上。公映關於最近的事件的時事映畫。這些『汽車映畫』，自身又是街市示威巡行，大衆觀物等的一部。『汽車映畫』，最後派遣到各地。在巡迴全國之最重要的時事映畫之中，映着第二次康閔特恩大會，東方民族會議，及以後的第三次康閔特恩大會的實況。

一九一七——二一年間，除時事映畫和記錄映畫之外，蘇維埃映畫，還製作了約莫百部『Agitkas』。這些映畫，許多最初是以煽爲目的的，映後獲得藝術的成果。他們取材於飢饉，與波蘭的戰爭，和對於彼留拉·馬哈諾·丹尼基涅·烏爾格爾反革命軍的鬥爭，以及國民的新的生活形象與社會基準的變等。在技術的方面，這些映畫，寧可說是貧弱的；蘇維埃聯邦，受帝國主義列強的交逐遮斷線所包圍，隔斷了原料軟片與映畫機械，但是，話雖這樣說，而這些『Agitkas』，確然獲得了顯着的力 感覺，和率直。

這映畫的傑作之一，是在『不勝的可憐』的名稱之下，一九二一年在彼得格拉製作的。那表示出由列強的封鎖而加傷的大飢饉時代的俄國民衆的痛苦。這時代的別一映畫『奇蹟』是基於俄皇尼古拉一世統治之下的俄國生活。這兩部映畫，是彼得列托的塞夫沙基諾團體的G·普特洛夫斯基（Gliel'ov-Putilovski）監督的。這團體，還製作了兩大映畫——『父親塞拉菲』，『那是無快樂的人間』。

隨着一九二一年新經濟政策的實施和與西歐各國的外交關係的成立，蘇維埃產業，除必要的多量的技術的設備之外，同樣開始輸入了許多德國映畫。蘇維埃映畫產業，能够設立新的分廠，擴張事業了。再建設的時期開始了，同時，蘇維埃映畫也轉向了新的主題。時事映畫和『Agitkas』所訓練出的青年監督和攝影技師，有了從必要所創造出的技術。時事映畫和Agitkas，發展出如愛因生斯坦，枯理塞夫（Kul'sinev）沃托夫（Vertov）等，和攝影『波汀金』『十日間』『舊的和新的』底攝影技師如蒂塞（註）（Tis'se）。五年間離西歐而孤立督促發見出獨創的技術的他們，是基於新的現實，學習到將此現實移植於銀幕上的好身手。他們督促迴避陳腐，發見接近於這新的生活的豐富和多樣性的映畫技術。

註：Edward Mase，於革命時代開始從事記錄映畫。自愛因生斯坦的處女作「罷工」攝影以來，只與愛氏合作，在現在，可以說是世界第一流的攝影家——譯者）

映畫產業的組織

一九二三年，教育委員會將蘇維埃的映畫產業，集中在哥斯基諾（『Goskino』國立映畫公司）的統制之下，踏出映畫產業再組織的一步。在一九二六年前，既經有數多的單位，在國內各方面活動。在列寧格拉有攝影所的塞夫沙基諾（『西北映畫公司』的略稱）製作長尺映畫和教育映畫，和指導映畫藝術協會，映畫技術學校，中央映畫本會，及研究所。而且統制着列寧格拉十八個映畫劇場。一九二四年的一年間，他製作了二八九種長尺映畫，三〇種教育映畫，和三五種喜劇映畫。這些映畫中許多是取材於大革命歷史。一九〇五年的革命，供給了如『一月九日』『宮殿和要塞』『他們的運命』等映畫的主題。其他映畫，是取材於十月革命——比方以對西伯利亞哥查克的鬥爭為映畫化底『赤色別動隊』和根據與諾沃洛西斯克和頓河畔的羅斯托夫底德尼金戰爭的『白軍

的背後』就是。關於當時的事件的塞夫沙基諾底映畫，包含有『不勝可憐』（一九二一年的飢饉）及『爲着蘇維埃之權力』。這單位（塞夫沙基諾——譯者）也分銷了許多美德的影片在蘇俄聯邦。

在映畫國營的法令之下，中心組織的哥斯基諾，獲得了對於全國各攝影辦事處，攝影所，劇場的權利。他可以取消破壞不全的裝置，利用他設置有效果的裝置。映畫要適合於應今日之社會的必要這一個根本原理。同時要搜求獨創的映畫脚本作者，新的充分訓練過的監督，攝影技師，優伶。反對想去和歐洲及美國的映畫競爭，代之，主張蘇維埃映畫是反映俄國的生活和衆望的。同時主張映畫應該是表示蘇維埃勞動者農民的生活及蘇維埃國內的數多的種族並國民性。哥斯基諾盡最大力於教育映畫和時事映畫。在一九二四年的前半年，除廿一種長尺映畫之外，還製作了十二部二週間一次的時事映畫和六部每月一次的時事映畫，六部表示產業過程的映畫。六部取材於蘇維埃聯邦內的諸共和國民的生活映畫，和由各地國家事業的定訂的三〇種教育映畫。一九二四年度哥斯基諾的超出的長尺映畫，是愛因生斯坦的『波汀金』。同年更早，哥斯基諾，曾製作愛因生斯坦的最初映畫『罷工』。諷刺映畫『布爾塞維克中的威士特氏的大冒險』，是嘲諷當

時西方的新聞雜誌流行的關於蘇俄的荒唐無稽的野蠻的傳說。翌年，哥斯基諾的製作映畫，加上『亞伯列克·柴奧爾』，這是在高加索攝影的，取材於反對帝政主義的喬治亞人的鬥爭。

在一九二一——二二年間，還沒有被哥斯基諾合併之前，二個小單位，製作了許多有興味的映畫。主要的從事於映畫的分銷的基諾莫斯科（『Kino-Moscow』）（莫斯科映畫公司）（），製作了取材於十八世紀農民暴動的歷史劇『保加采夫』。同時，列甯格拉的基諾塞沃（『Kino-Sever』）（北方映畫公司）（）製作了兩部喜劇。其中一部『三位同志與一種發明』，是在合衆國開映過。基諾塞沃也把文學部分的一章上說過的康斯坦丁·法丁的小說『都市與歲月』為映畫化。

普羅列塔加爾特運動，是活躍在文學及演劇方面，到一九二三年也組織了其自身的映畫單位——『普羅列塔基諾』。他的映畫，大部分是基於十月革命的事件。比方如『高爾捷克的最後』、『為工場的鬥爭』。此外，普羅列塔基諾將理畢丁斯基的小說『一週間』為映畫化，和製作『火花成焰』從六部而成的連續作。這長尺映畫之中的兩部『基林的女兒』與『慕索爾曼少女』，是根據蘇俄東部為婦女解放的鬥爭。

同時，在說英語的國家如所知道的勞働者國際共濟會般的勞働者的共濟組織——姆查拉旁（Mejrapom），也有以前叫作姆查拉旁路斯（Mejrapomruss）。現在稱爲姆查拉旁菲林（Mejrapomfilm）的其自己的映畫單位。那映畫的題材，網羅多方面的。在普洛托柴諾夫（Protozanov）監督之下，將亞歷山·托爾斯泰取材於革命事件的小說『亞歷大』爲映畫化。在他的歷史映畫之中，包含『暴君伊凡』及取材於十七世紀農民暴動的『斯登加·拉辛』。他的優秀的監督查拉布易斯基（Jelabouski），製作了兩部喜劇：一是爲兒童的（『紅鼻』），一是取材於莫斯科街頭生活的（『賣摩絲普浪香煙的少女』）。另一監督加爾登（Gardine），製作了取材於航空家的生活的兩部映畫『四與五』、『鋼鐵的鳥』。從這單位（姆查拉旁菲林）製作的許多教育映畫，是描寫纖維，石炭，金屬，及其他產業的勞働的。姆查拉旁路斯併合了最古的映畫製作所之一的盧斯——它是一九一七年組織的。在一九二〇年自身被併合（哥斯基諾）止，曾製作數多的映畫。那許多，是取材於馬列哥夫斯基的『彼得與亞歷西斯』，托爾斯泰的『波理枯斯加』小說和普司金的作品。

各小蘇維埃共和國，各各有其自身的映畫單位。恐怕其中最優的，還是一九二一年組

織的烏克蘭映畫公司 (WU FKU)。製作『達拉斯·塞夫采哥』和『二日間』的，就是這單位。韃靼共和國的映畫公司 (韃特基諾 Tat'kino) 是一九二四年教育委員會所創設的。專事製作時事映畫，和分配其他蘇維埃製作單位的映畫到勞働者俱樂部及農村組織體。喬治亞共和國，有在特弗利斯設攝影所的一單位 (Gruzkinpom)。他製作了許多在蘇維埃最獨創的映畫。那雖然是由於喬治亞之特色的風景和豐富的民族的傳統，以及其經理人伯克·拿莎洛夫 (Bek-Nazanov) 與監督白列斯特尼 (Perestiani) 的天才。同樣，首都在巴庫的亞齊巴登 (Azerbaijan) 共和國，為對抗土耳其侵入的惡映片的氾濫，一九二二年建設他自己的映畫單位 (Az'kino)。他的映畫，大部分是以鄉土史和現代生活為題材。『處女塔』，是取材關於面臨加斯卑河，矗立於巴枯的大廣坪上的塔底古傳說；『山賊基林』，是根據亞齊巴登史上的封建時代的事件；『廿六位共產黨員的死刑』，是以其都市的指導的共產黨員被英國軍槍斃英國占領當時為素材的。教育映畫『黑血』，是描寫石油工業的勞働。以後被其合併的一單位哥斯沃耶基諾 (Gosvoenkino)，有一個時候，製作過取材於赤色海陸軍的映畫——它是在軍事委員會統制之下的。

隨着蘇維埃聯邦經濟的發展，政府也着手於映畫產業的再組織，把牠集中在如所知道的蘇夫基諾（Sovkino 蘇維埃映畫公司）的組織。在起稿的現在，蘇維埃聯邦內，約有十五個映畫製作公司。最重要的，是莫斯科的蘇夫基諾，莫斯科的姆查拉旁菲林，土耳其斯坦的土耳其曼基諾（Turkmenkino）烏克蘭的W F K U，喬治亞的哥斯基普浪（Goskinprom），白俄羅斯的白爾哥斯基諾，（Belgoskino）烏茲卑斯坦的烏茲卑哥斯基諾，（Uzbekoskino）巴齊巴登的亞齊哥斯基諾（Azgoskino）亞爾曼尼亞的亞爾曼基諾（Armenkino）以及宙華西自治共和國的宙華西基諾（Chuvashkino）。

然而，和其他分野上一樣，在映畫上也好，蘇維埃生活，是迅速變化的。蘇維埃當局所採用的五年計劃，要求映畫產業更集中化和組織變更。蘇維埃映畫，僅不過八年光景，在這短期間，達飛躍的進步。從一九二二——二三年製作的十二種長尺映畫，到一九二八年，蘇維埃映畫的生產，增至長尺映畫九八種和七三種教育映畫。革命前，在俄國內，祇有三千五百個映畫劇場，但是，到了一九二八年增至八千五百。映畫劇場大多數（即百分之卅六）設置在勞働者俱樂部這件事，是蘇維埃生活的特質。其他百分之二十九，是移動劇場，百分之一四，是農村劇場，僅有百分之二一，纔是都市營利的劇場；

而且祇有全營利劇場之中的百分之一，是在個人之手的；其餘百分之九九中，百分之四十是由勞働組合，百分之三五，是由教育人民委員會，百分之廿一是由其他政府機關，和百分之三是由蘇夫基諾自身所經營。現在的五年計劃，要求按年倍加映畫的生產，和要求營利映場比較的少數增加，勞働者俱樂部，農村，學校的映畫畫場大增加。計劃到五年計劃完了，全勞働者俱樂部之中百分之八十有其各自的映畫劇場。教育映畫特別的着重。從來的教育映畫，因為過重於外面的過程，未曾充分表示出題材之充分的社會的含意，所以，在蘇維埃聯邦受到嚴峻的批評。

雖然蘇維埃當局着重於教育映畫，但在那映畫上的缺點依然存在。爲使那映畫之教化的並藝術的品質改良，猛烈的運動在目前繼續着。假如允許由『屠克西布』下判斷，那末，非常的進步，在那方面既經有了成就。蘇維埃教育映畫，一部分是由最高經濟評議會，中央消費協全組合，勞働組合評議會，中央政府並自治共和國政府的諸部門所製作的。和別的国家一樣，蘇維埃教育映畫的困難，是在這些映畫在鈍感與錯綜於故事的形式，使在興奮之間所獲得的在精確處失掉了。結合正確和興味的經驗現在有了。在過去所製作的教育映畫，是取材於蘇維埃聯邦的工業化，石油工業，映畫，放送機，航空，

陸海軍、電氣化，建設等。還有其他的教育映畫，是取材於『飲酒癖』、『對疲勞的鬥爭』、『礦山的偶發事故』、『家畜的管理』、『自然的愛』（家畜，昆蟲，水草的生殖）蘇維埃聯邦遠地的探險等；和把如『帝政的崩壞』、『十月革命十週年紀念』般的爲兒童的木偶戲化爲映畫化。

映畫勞動者的訓練

和蘇維埃演劇與蘇維埃文學同樣，映畫產業，大規模地組織監督，優伶，攝影技師，電氣技師的訓練。在上述過的列甯格拉的映畫技術學校之外，另有抱有四百名以上的學生的莫斯科映畫學校。那些學生，不單受映畫技術上的訓練，還且施與政治，社會，文學及其他的一般的教育。在蘇維埃映畫工人的訓練之最緊要的，是映畫編輯（Film Cutting）。

俄國的映畫監督（英國映畫批評家K·麥非爾遜（Kenneth Macpherson）在一九二八年九月號的『Close up』雜誌上說）。是在那是俄國發展的，映畫界獨一無二的——新的

映畫編輯的技術之深奧的無遺漏的研究。這基本的原理，是不再次重複同一的 Shot；（影寫距離）和不論任何場面，——在熙攘往來的路上，或大映（Closeup）上，或敏捷的動作上，將劇情傳達觀衆，從不枉費延長一刹那。因此，在普通的映畫要四百到五百的畫面的，他可以一千到四千的畫面去代替。這爽快，力强，刺激的效果，非常的有幫助於所選擇的主題底力。比方，以愛因生斯坦的『十日間』的一位兵士正在開機關槍的場景做例來看罷：用那和實際上聽慣的機關槍的礮聲相同的速度，從兵士的頭的大映到彈子飛出的機關槍的畫面交互影寫而獲得最可驚嘆的效果。這印象是如眼的開合般的迅速，和不至一秒間的連續；但是，淒慘和死的感情和炮的劇烈的音響，好像誰實際的用槍向着觀衆席橫掃般的逼真。所以，映畫編輯的熱心的研究，纔能產生這樣的效果。以其說是創作出許多燦爛的和印象底的东西，寧可說是爲給與實際參加的人的現實與其反應。我們常常聽到說攝影機要用作如眼睛一樣。俄國的方法，不單把牠用作如眼睛，而且如腦髓。他確實的，正確的從一個活生生的事物突進到別一個活生生的事物。他對於現實的侵徹是非常的尖銳和深入，同時由枝葉的事實或感傷而脫出軌外的事。幾乎（在他最優的映畫上決然）沒有。」

集團藝術

蘇維埃映畫、在映畫品質的向上上，和映畫勞働者與教育委員會共同合作，發展出數多的外行映畫組織。與『革命映畫聯盟』——這是一九二四在莫斯科組織的，由映畫監督經理人，優伶，專門技術家所構成的——(ARK)相並肩的，有誰都可以自由加入，全國皆有支部的『蘇維埃映畫友會』(ODSK)。「ODSK」，在種種方面上與映畫產業合作。他在映畫公映之前先做那映畫的批評。——他引起對新的映畫之一般的注意和幫助移動映畫的擴充。舉一個例：一九二六年冬，著者參加莫斯科的『ODSK』和『ARK』的聯席會議；在那會議上，討論沃托夫監督的『地球的六分之一』的新作映畫。這優秀的監督，是稱自己為『映畫眼』的一想竭力發展一種藝術形式——時事映畫的可能性的，蘇維埃映畫之一傾向的指導者。J.M.布洛克(J.M. Blok)監督的『上海的文件』(最近在紐約上映的)，是這一派作品的一例。避免虛構的劇情底沃托夫的團體，是想在實生活之攝影的戲劇的結合去表現思想和行動。『地球的六分之一』

』，是一個這般的蘇維埃映畫的展望——：表現土耳其斯坦的採摘棉花，在北極圈內的種族的生活，烏克蘭的收穫，哈爾哥夫及列甯格拉的工業的發展，政治的事件；用以對比，另加插入西歐生活之短短的畫面。這些現實生活的斷片畫面，交織在趨向於一個中心點——即趨向於蘇維埃社會主義的建設的活潑的發展中。當這映畫為『ODSK』與『ARK』的會員公映時，沃托夫和他的攝影主任最先說明他們的着重點，等待映畫完了則聽大家的批評。在那席上，攝影師和優伶，指摘映畫之技術的缺陷；勞働者和活動的康閔尼斯特們，則討論他的意德沃羅基。一位青年黨員，陳述那映畫影響及於莫斯科毗鄰的一個農村的農民觀衆，和報告他們所懷疑的許多質問。許多批評和提示，被監督採用了，以此爲映畫的修正。

映畫的方法

沃托夫，附帶的地，把時事映畫從單純報告的東西提高到藝術這一點上，是比其他任何監督都有更多的貢獻。原則的地，反對演劇的映畫的沃托夫，跑出街頭將他們常常在

不知不覺間正在發展一種赤裸裸操作着的八類收攝在映畫裏，而使他們吃驚。在他以爲。用優伶、劇情，布景裝置的映畫，不是真的藝術。他也不稱自己是監督（Director），說他是個『指導作家』（Author Superintendent）。因爲監督要根據虛構的映畫脚本工作的，而沃托夫則要將他的『故事』，發見在現實生活中。他考慮怎麼纔不會使無意識的操作的人驚擾，如盡可能的正確地把捉到現實生活，在人們不知不覺間攝影這些事；使一切隱瞞的。段。像這樣，他是一般想喚起豫定的感情的映畫。敵人。在『拿着攝影機的人』上，他不單表示生活之現實的場景，而且想從映出的攝影那些場景的攝影機及編輯那攝影的斷片的編輯者，而掃除爭映畫上之一切的幻想。

這方法，經E.蕭伯（Esher. Shub）而更進一步。她，自己不會攝影，但會觀察事物，指點，和將種種的場面組織成許多統一的全體。從她的意見所攝影的日常生活的斷片，被精巧的編輯成個有偉大的歷史的價值的映畫。

和這自然主義顯着的對照的，是屬於（『F.E.K.S.』偏奇主義的工場）（Factory of eccentricism）團體的兩位青年的監督特拉比（Traubey）與哥辛茲夫（Kozintzev）底作品。他們的映畫『新的巴比倫』，既經在美國公映過。他們主張他們的技巧，是基礎

于馬戲團的奇異的——但是正確的偏奇，和走繩索的均衡之上。他們放棄一切的寫實主義。他們的映畫的劇情，是與他的背景裝置十分矛盾的，人物，是難以想像的動作着。單獨從偏奇和妙異出發的『FEKS』團體，給蘇維埃映畫與新鮮的見地和獨創的觀念。但是，成爲蘇維埃之指導的監督的，是以枯理塞夫爲頭目的形式主義者。他的映畫『依法則』，是在想以最小的勞力獲得最大的效果底代數學的公式的精神上製作成的。愛因生斯坦，也是形式主義的一人。他由偏奇的譏諷和『英雄的情調』得到了效果；他雖然想正確地再現歷史的場景，但是，爲達到他主要的目的，——爲使觀衆論理的地思考，盡可能的使牠行動——又一無躊躇的插入 Bonaparte 的木偶人當作克倫斯基的註釋。『母』和『聖彼得堡的最後』的監督普陀夫金的方法，是愛因生斯坦的傾向和一位最老的蘇維埃演劇監督枯理塞夫的傾向底混合。他刪除無關係的部分，保留他想像爲他的效果是絕對必要的底東西。他關心于比外面的事實史上的東西。他想攝影如各種不同的人顯現般的世界；他努力攝影自己的態度傳達給他對象。

普羅列塔利亞作家聯盟總會（VAPP）是爲自己在文學上的普羅列塔利亞藝術概念的鬥爭，他既經作了映畫上的形式主義的批評，主張要更加集中力量效果的地表現趨向

于共產主義社會的發展底，勞動階級的任務和目的。

關於蘇維埃映畫技術的功績，在這簡單的概觀的範圍內不克論及了。從教化的見地上，恐怕可以這樣說——：在大眾教育有最重要的意義的這藝術，蘇維埃聯邦努力傾向為增進一億五千萬的民眾的精神和刺激其想像幫助他們趨向偉大的社會目標的，映畫之藝術的，並教育的性質底融合。

蘇 俄 經 濟 概 論

第 一 章

蘇維埃繪畫和建築

L·洛梭威克

盧那卡爾斯基經洛夫列 (Louvre) 來服務俄國繪畫移民的指導者，托洛茨基著 (Meunier) 論，是在他們爲蘇維埃教育委員長及軍事委員長以前的事。站在俄國革命運動的前線的智識階級人們，一般的，皆精通古典，和與同時代的哲學，美學，文學並駕齊驅。他們常常意識到他們的目標——社會變革上底教化的偉大的重要性。

所以，當革命實現的時候，他們差不多自始就把他們的注意傾向于第三戰線即教化戰綫——其他兩個是政治及經濟戰綫——這乃是當然的事。雖然俄國在經過着飢饉和市民戰爭的時代，而藝術家，科學家，教育家們，也在洗練國家之教化的，及藝術的再建設的計劃。大衆移在舞台的中心了，要求國家之文化的財產的分配。藝術史的通俗化，藝術教育的民主化，博物館活動的改革，這些都是使藝術接近大衆，把他成爲生活之有機的一部的，徐徐的和困難的過程上之最初的一步。早已不是寬大的文藝保護者的玩具

底藝術，現在變了他的特質，成爲民衆再生的一原動力。「我們應該接受資本主義所遺留下的全文化、藉他建設社會主義。」列甯說過。這話，那雖然在所適應的教化的種種相異的部門上，採取不同的形式，但大體上，是所追求的指導的政策。然而，在繪畫上，因爲革命不單繼承繪畫的遺產，同樣地繼承畫家這事實，所以，情勢也就更複雜。而且，在畫家之中，有些接受革命，企圖變化他們的態度的，有些則連他們的主題都毫不變更，一意固執着原來的本旨。

革命前期的團體

考究起最近十二年間所完成的作品的全量來，可以知道離却少數的新興的傾向，過去五十年間的一切俄國的繪畫和彫刻的流派，除掉僅少的例外，完全表現在蘇維埃藝術之中。所以，想客觀的地評價這十二年間的工作的領域和性質以及新舊流的相對的重要性，關於更重要的革命前的流派的解說，特別是在新方向上的幾種的嘗試而從其流派生長出的——是根本的必要。

這些流派之中的最初的『旅人』（Pelldvijnki），在二三年前舉行五十週年紀念。這是農奴解放後，一八七〇年代之初產生的，他的創始者格拉謨斯哥（Granskoj）稱爲『第二農奴解放』的。所謂在這句話中，包含着極深的真理的，是因爲『旅人』們，是被專制主義壓迫，相信只有和民衆結合纔得達共同的解放的智識階級之不可分的一部分。構成這一派的藝術家是在如伯倫斯基，陀布洛盧博夫（Dobrolubov），查爾尼思塞夫斯基（Tchernishovski）皮沙列夫（Pisarev）等俄國作家的人民派文學之上和西歐革命運動史上所發育的。所以，他們由對專制主義憎惡着有生命，和從當時的理想『到民間去』燃燒起的。他們把學術院看作和舊制度同一的，同時反抗這兩者。學術院的理想，是『純粹藝術』；——這，是學術院，關於意大利，羅馬，希臘之自己流的無生氣的見解。

『旅人』，是完全輕蔑『純粹藝術』的，鑑於當時的俄國，倡導爲解放的理想藝術的必要。爲建築與民衆更密接的接觸，那些藝術家們，開始了年一回的定期移動展覽會（『旅人』的名稱，就是從這裏來的）。彼洛夫（Perov）和沃列斯查根（Vereshchagin）等藝術家，是那典型的人物。彼洛夫，描繪許多：貪食的僧侶，自己滿足的暴發富，

貴族的懶漢，墮落的茲諾夫涅克，被蹂躪的痛苦農民——一切俄國生活的黑暗面。沃列斯查根，則剔抉：軍事的光榮的驕愚，戰爭的虛偽的英雄主義，戰爭的醜惡·野蠻·非人道，以及一般兵士之可怕痛苦，——無倦態。枯悅 (Gue)，蘇理哥夫 (Surikov) 及列屏 (Repin) 等，是這流派之傑出的畫家。到今日，雖然他的創始者的大部分，都成物故，但是，『旅人』還常常補充着新分子，繼續每年定期的展覽會。在最近十二年間，在以個人展覽會，或共同展覽會發表作品的這一派的藝術家，有列屏，波侖諾夫 (Polenov) 亞爾志波夫 (Archipov)，猶安 (Yvon) 蘇哥夫斯基 (Zhukovski) 沃斯尼索夫 (Vasnetsov) 馬理丁 (Melitun) 威諾格拉陀夫 (Vinogradov)，及拉蒂莫夫 (Radimov)。

從十九世紀末葉到廿世紀初的十年間，『旅人』，由於美術世界 (Mir Iskustva) 的出現，大減削其勢力。這，是以同名 (美術世界) 的雜誌為中心結成的，反對種種方面上的舊的流派的，美術家的團體。他們是幻滅於民衆，和社會的理想主義，尋求自我的讚美——這是在一切資本主義國家的『疲勞的急進論者』的廣大階級間之尋常的哲學——的赤裸裸的個人主義者。他們嘲笑『旅人』的說教，主張藝術偏執于道德的，社會

的，及其他的問題，只會使其墮落，和主張美的快感，是在其創作活動之最初和最後。代替用灰色的和陰鬱的色彩所描繪的，「旅人」的悲劇的主題，頹廢派的人們（「美術世界」同人，有時這樣稱呼。）則選擇用光彩的和遊戲的色彩所描繪的活潑的和浮薄的主题，或採取神話，故事，及東洋的傳說等帶有異國情調的主题，或採取十八世紀法蘭西及加達靈時代的俄國華美的生活的主题。他們喜歡用輕鬆的嘲諷，描繪在羅戈科的宮殿裏，陰影亭下，噴水池畔優遊度日底——陶醉於快樂忘却自己足下的深淵所浸透的，一個世界的人爲的環境底貴族浪蕩兒的薰香的衣裳和風雅的態度。脫却現實的生活而流離的這事件，得以說明頹廢派人們，在演劇裝飾上——特別是在以色彩爲主要的要素創造出劇的氣分上底超越的理由。這一團體的主要的人物，夫盧伯爾（Vrubel），比諾斯（Benois）科浪紋（Korovin）巴克斯特（Bakst）蘇莫夫（Somov）洛理希（Roerich）塞洛夫（Serov），及以後的蘇德金（Sudeikin）格理哥列夫（Grigoriev）和耶哥夫列夫（Yakovlev）。許多「旅人」們，也加入了這陣營內。革命期間，遂至布拉茲，（Braz）塞列布理亞哥華，（Serebriakova）陀布青斯基（Dobujinski），沃德金（Petrov-Vodkin），枯斯托德夫（Kustodiev）及采戈寧（Tchekonin）等的名，也可以在

其展覽會中看到。兩部繪畫集——蘇莫夫的『大公的生活』(Le Livre de la Marguie)和比諾斯的『凡爾賽』(Versailles)在意德沃羅基，或技巧上面，都是懂憬的懷古主義，貴族的幻想，——是這一流派全體的戀慕的雅趣之最完全的例證。來得真巧，這兩位大布爾喬亞的著作，都出現在革命之最困難的時代——前者在一九一八年，後者在一九二二年。

畫家的團體『金鋼石的Jack』(Bubnovy Valet)，是一九〇九——一〇年組織的，其重要的份子，恐怕在世界上可以說是最堅牢和忠實的色莎尼(Cézanne)派團體的人們罷。他們，各自將祖宗的方法種種，進作論理的結論，想從新解決關於色彩和構造之色莎尼的許多問題。洛茲德斯斯基(Rojdestvensky)和倫屠洛夫(Lentulov)，極接近於當色莎尼還未成印象主義者時的初期的型。所以，他們的作品，關於光，空間，與構圖，和色莎尼同程度——雖然比色莎尼更歪曲的使用——受着先入的支配。這一派中之最多產的作家康特查洛夫斯基(Kontchalovski)，除掉他的色彩比色莎尼更明快，和畫風表示出更磊落的鑑識的眼光之外，恐怕在他的風景畫上是最接近于色莎尼的罷。法爾克(Falk)是對於物體的固性具有尖銳的感覺的力強的畫家。馬西哥夫(Mas

nikov)，是這一派最古典的作家，他的構圖是靜的，和晴朗的。格理西采哥（Grishchenko）和塞夫采哥（Shevchenko），將他們的色莎尼的畫風混和着多少原始派的與一點立體派的東西。自始就是『金鋼石的Jack』團體的拉理阿諾夫（Parionov）康查洛華（Gontcharova）、布爾盧克（Burluk）和達靈（Tatlin）等藝術家，以後各自組織了自身的團體。

從右翼轉向中間派而至左翼的，到達於一切俄國的現代主義者所稱呼的未來派。未來派，是文學和美術上的波希米亞的產物，對保守的美術家（特別是頹廢派）的領導權挑戰，和希望給『輿論的臉上打一掌』（布爾盧克的話。）雖然是一種斯拉夫精神，但他們的作品，大體上，還是從西歐的近代美術派生的，或與他平行的東西。未來派內部的諸分派，雖然他們是流動的，不絕變化和推移的，但是還有其易以下定義的特徵。第一，是莫爾枯諾夫（Morgunov）露斯達（Exter）烏打爾索華（Udaltzova）波波亞（Popov）克盧茲斯（Kluntzis）彼夫斯拿（Pevsner）普尼（Puni）和塞夫采哥等立體派。他們放棄直線遠近法與濃淡遠近法，發展構成的分解方法。即是他們不單在自然物的周圍，而且走進其內面。依前，後，側面同時描寫自然物，從多種多樣的視角上表現出

他。(自然物)。用這些的要素，他們構成一種繪畫。那繪畫，是不將他的訴求 (Appeal) 求之於近似其物體，而是求之於繪畫的要素——色彩·線·面·的相互間的關係。

其次的分派——藝術至上主義派，包含馬列維希 (Malevitch) 羅莎諾華 (Rosanova) 靄斯達，羅德采哥，德列芬 (Drevin) 普尼和李西茲基 (Lissitzki)。他們是想把立體派到達到他的論理的歸結。這結果，產生出完全的繪畫的抽象。藝術至上主義派，將一切繪畫都當作平面的採取。他基本的原則，是：繪畫的手段的經濟。手段相互關係上的節律，和手段獲得的訴求的普遍性。與這原則最調和的要素，他們想：是簡單基本的幾何學上的形式，和純粹的虹色 (Spectral)。他們想獲得相關的平面的節律和色彩羣的均調，努力配置這些的要素。

和其他分派的主知論及唯物論相反對，表現派，是唯心的，直覺的，內觀的。其最典型的藝術家，是凱丁斯基 (Kandinski) 查格爾 (Chagal) 布爾盧克，和菲洛諾夫 (Filonov)。表現派雖然各自有其個別的，但是，在表現錯綜的圖案，初步的幻想，和主觀的象徵主義的一點上，他們所有是一致的。比方，凱丁斯基，主要是由關於其氣分的，抽象的裝飾繪畫而知名的。他將他的繪畫，根從抽象的程度，叫作『印象』『即興』『

構成』。查格爾，是幻想的故事作家。他用豐富的色彩的格外縝密詳細，以及奇妙的氣分，和他的幻想的出處一樣，去破壞家屋和分解人類。布爾盧克，採用一切現代派的方法，和喜歡將社會的，心理學的，有時遂至將有病理學的意味的複雜的象徵主義，投入在自己作品中。菲洛諾夫，表現出對於好像使自己的精神苦惱般的大變動所映出的周圍的世界之一切的震動，有極敏銳的反應底感性。他的怪悖的幻想，離却俄國藝術上所知道的一切東西，奇妙地孤立着。

未來派

以上是革命前及革命期間實際活動的，右翼，中間，左翼之最重要的流派。然而向支配階級的社會引力的法則，從革命的發端就開始作用，所以，屬於上面所說的一切傾向的人們，以未來派為最先，都決定的地，前前後後轉換到向革命的方向。在戰爭和市民戰爭的一般混亂中，許多著名的保守的美術家們亡命了，還贖着的許多人，最初表示出敵意或不關心，拒絕與革命和合。急進論者，趕快乘着唯一的機會使他們就指導的地位

。他們馬上發見了他們自身與革命之間的個有的相似性，和樹立康弗特（Comfut）共產主義——未來派」的理論。用種種的方法，他們努力去爲：未來派，在其本質及起源上是革命的藝術——這件事的證明。未來派，不是豫兆了迫切的大改革嗎？未來派，不是和共產主義一樣反抗支配的規準，被目爲追放者嗎？舊社會制度的崩壞，同時，也是那制度所胎育的舊藝術崩壞的意義。未來派，和革命一樣，是創造的。恰如蘇維埃爲創造新的國家與過去訣別一樣，未來派爲創造新的藝術——即是，創造得以集中革命的本質在有普遍的意義，必然的成爲普遍的財產的繪畫形式中的唯一的新的藝術，與過去訣別。

比未來派的理論更徹底的，是他們的實踐。因爲由蘇維埃的機構所援助的急進論者，開始了建設和破壞的改革之巨大的綱領——即是企圖以蘇維埃的改革在政治的經濟的分野上所實行的同樣徹底的力，在美術上貫徹的巨大的綱領。

他們廢除了憎惡的帝國美術院，設立自由的美術家協會去替代他。重新組織國內美術教育。爲着將個人的美術蒐集品移歸國有和他公開，他們幫助舊博物館的改革及新博物館的（藝術文化博物館）開設。他們發行新的刊物。他們在海陸軍及工場內開講演

及移動展覽會並設立研究會俱樂部，滿足一般對智識和教育的渴望。他們在俄羅斯舉國設立美術學校——推廣至不知美術的地方。他們傾力於美術家的組合組織。他們從製作貼在壁上或列車上的畫報，建築紀念碑，和在無先例的大規模上排演革命大眾的慶祝劇，去煽動革命的熱情。亞爾特曼 (Altman) 普尼，斯特倫堡，和安尼哥夫 (Annenkov) 等美術家，在與音樂家，優伶，走巡索者，映畫監督聯合之下，享有特權，允許他使用一切人類的・物質的，得以利用的手段。在『五月一日』『巴黎公社』『冬宮襲擊』『被解放的勞動的讚美歌』等大眾的慶祝上，參加着一萬，五萬，十萬的海陸軍，及工場勞動者。

構成主義 (Constructivism)

一切這些的活動，在構成主義上算達到極點了。擁有達靈 (Tatlin) 李西茲基 (Lissitzki) 羅德采哥，姆都尼茲基，(Medunetzki) 波之亞，亞爾特曼，洛根生 (Loganson)，米屠理希 (Miturish)，加波 (Gabo) 彼夫斯拿 (Pevner)，沃斯特 (Varst

），克林（Klimm）克魯茲斯（Kliutzis）G.和V.斯登堡，采哥夫等優秀的美術家及亞爾沃托夫（Arvatov）畢理克（Blick）·亞克生諾夫（Aksionov）根（Gan）愛蘭堡（Ehrenburg）普寧，泰拉布金（Tarabukin）和枯西拿（Kushner）等才幹的批評家而放異彩的構成主義，恐怕可以說是形成革命之最典型的流派。構成主義者們，想去作近代美學理論並實踐的最雄圖的修正。恰如在中世文化廢墟之上所擡頭的文藝復興，創造出適合當代的個人主義的純正繪畫一樣，照構成主義者的主張：資本主義廢墟之上所擡頭的集團主義，應該創造出適合新的集團的要求的新的美學的言語。一切的純正美術，那不問是寫實派，印象派，或立體派，未來派，都是從一切美術家的個人的幻想那裏產生的，和訴求於購買者的個人的趣味的，資本主義的反動的殘骸。

構成主義者說：革命，要求下根源於那時代的統一的工業，同時，具現革命的勞動者的集團的熱望底藝術。——即是創作經視覺而告訴意識的，以趨向革命的目的底大眾的意志為型的底藝術。這目的，是由選擇形成勞動者的日常環境的物質——即是我們時代的真的生產物底物質：——鋼鐵，混凝土，玻璃，紙，石炭，並由於將這些物質技術的徹底的研究，和結合適應於用科學的正確要求其物質的目的形式；所達成的。一切物

質，——木，石，鐵，紙，——皆有其自身的特性和其自身的機能；所以，那物質同時又必定暗示出其所具象化的形式。比方，木和玻璃，不使其製作品的品質低下，便不能互換使用。材料物質必定暗示出形式，形式必定與材料關聯着。爲創造新的物體的世界，拋棄現存的物體的描寫底新的藝術家，利用這些的材料，將自己周圍的生活上所得到的建設和組織參入他的工作內。這，不是說他要描寫機械的意思。而是說他要用與明確限定的形體同樣的正確，用那在數學的部分關係上的同樣的秩序，和用材料選擇的經濟並構造對於機能的同樣爽直的調整，構成他的工作。從那新的美學，一種新的術語便發明了。藝術家早就拋棄了構圖或描繪模仿實在或敘述氣分的繪畫了；他現在『構成』『生產』『形成』了具現那時代的構造的論理底物體。在幾位藝術家的作品之中，能夠看到判別各自的充分的相異點。——比方，如李西茲基的幾何學的地所短縮的『Pro-Una』，亞爾托曼的『多色的物體』，泰托靈的『逆反的浮彫』，羅德采哥的『構造』，加波的『動的物體』，以及其他的構成主義者的作品，各有其特色。

然而，照構成主義理論家說：構成主義的最重要的方面，不在美學的事業，而在其實利主義。構成主義者，常常用侮蔑的態度說起美學第一主義。對於這，反對他們的人，

都叫他們欺詐師。和指摘一切構成，在事實上祇不過是構成而已。雖然這樣，而構成主義者，仍再接再厲的鬥爭。所謂『藝術』這用語，他自身幾乎變作污罵的詞句了。根（Gan）說：『我們宣言對藝術無和解的戰爭』。藝術早已沒有用，但是，藝術家依然有應演的重要的任務。他們的工作，不是裝飾生活，而是組織生活。假定形造新的社會的个性的事，在革命的藝術家是重要的，那末，捧獻他的創作的的能力與生產的工業的過程，和得以用機械的正確有所作用般的去變形環境的事，更重要。這慾求，最初在構成主義者間，用工業的材料在實驗上實現；最後，進而為具全實際的容貌的設計。其中，有達靈的『第三國際紀念塔』和李西茲基的演講臺的設計。

達靈的『第三國際的紀念塔』，是計劃想把蘇維埃各種國內的及國際的施設收之一堂的。那是想具現創造的及功利的目的和綜合藝術及科學的意思。那是用傾斜四十五度的角度，四百密達高，全部用玻璃構成分成三層樓的一種巨大的鐵的螺旋形所建築的。由長方形，三角塔形，圓筒形所成的三樓，各自用一年一週轉，一個月一週轉，一日一週轉的速度迴轉着。這三層樓，都包含在熱的保持和分散，及保持溫度的調節的一種巨大的魔法瓶中。再者，那紀念塔，具備如無線電線，收音機，電話，電信等之最新式的機

械並電氣的裝置。

在公園裏建設的李西茲基的演講臺的設計，雖規模比那小些，但是，是同樣雄圖的東西。那是要用鐵，混凝土及玻璃去建築的。最下層——即基礎，插入有使演講臺幾個地方移動的發動機。用玻璃包圍的如起重機般的昇降機，運演講者。招待客。及來賓到一層樓上的望樓上——這是應接室，又是昇運機。演講者的順序挨到了，他被運上二次樓走入望樓內；這看樓在他未至前是緊閉着的。剛好演講者一走進其上，望樓便在前方移動，周圍的全景恍如在眼前。如使公園內羣集的人們都能聽得演講者的聲音，使用增聲器去集中和擴大。在頂高上面，掛着屏幕，日裏標揭着應時的標語。夜間則開演映畫。還有許多同性質的設計。侖陀夫斯基教授 (Landowski) 計劃了將建築學、工學，及造形美術的綜合為具體化的，民衆，學校，全集團的建築物。這些設計，都沒有實現過。在其第三乃至第四年間，構成主義的勢力漸始衰微了。反對者們，也開始益益叫騰，他們的苛刻的批評，在勢力的集團間也熱心傾聽了。他們無容赦地嘲笑構成派的「機械中毒」，和在他們的非妥協的實利主義的宣言與其實際行動之暴亂的空想之間底矛盾。他們叫構成主義者資本主義的餓鬼，頹廢派的腐爛的屍體。接着新經濟政策的實施，政

府的補助金也減少了。最後，有些構成主義者消匿了，有些則率直聲明他們繼續對於藝術並美學的興味，只有其餘的少數，決心將他們的理論進作論理的歸結。結果下來，他們遂進而為書籍的表幀，家具的考案，廣告的製作；或為映畫，建築，演劇上的工作；：等實際的活動。構成主義的影響，在後者兩種——建築和演劇上存續廣汎而且很久。構成主義正在分裂的時候，舊流派又開始再組織他們的半死半滅的集團，次第展開着他的論陣。一九二三年與一九二四年，是急進的藝術家瀕於危難的年頭；但是，也是保守的藝術家急激挽回他們的勢力的年頭。上面已經說過，他們不是全然沒跡在視界的；自始就分散的地召集諸流派的展覽會，但這只是急進派占了支配勢力以前的事。然而，現在所舊的傾向，以可驚的迅速增長着，召集無數的展覽會陳列他們各自的作品。市民戰爭結束了，一個更大的社會的安定建築了。對於日常生活及新的革命風俗的興趣，也復活了。再則，國家爲了博物館開始徵集繪畫及彫刻；新的個人的提倡者也出現了，要求肖像畫及風景畫等等。

亞弗爾(AKHRR)

在數多的流派·傾向·及展覽會之中（『新美術家協會』『純止美術協會』『四美術社』『廿二人社』『美術世界』『旅人』，『俄國美術家協會』『新興美術』『團體』『翼』等等），在最近十年間最堂皇的，若是從這代表者的數，和其廣汎的大衆性，政府的的支持，以及畫風的種類繁多的一點上判斷起來，無疑的，是亞弗爾（革命的俄國美術家協會）。亞弗爾的原則的綱領，極簡單，即是在最廣汎的意味上，忠實的地描繪過去及現在的革命的歷史，生活，種種的事件——斯登加·拉辛的叛亂，沙皇治下的民衆的苦惱，一九〇五年革命，現在海外資本主義的罪惡，革命的偉人的生活，等等。這是連繫幾百個美術家與每年發表的幾千幅繪畫爲一的唯一鏈環。在別一點上，他的畫風，幾乎和他的美術家的人數一樣，是多樣的。比方，有從『旅人』那裏來的亞爾志波夫，從『美術世界』來的猶安，從『金鋼石的Jack』來的馬西哥夫等。然而，在那協會的主腦者之間，有選擇『旅人』的觀念，技巧，和一般的步調的傾向。如旅人一樣——把那把自己的藝術放在社會的奉仕之中，在主題上附加了重大的重要性，輕蔑純粹藝術，和在一定的光下，忠實的爲現實之一定的局面的描寫纔有關心的『旅人』一樣，亞弗爾的會員，爲他們的時代作與『旅人』同樣的工作。——即是藉繪畫去說明革命的指導的

標語，革命的過去的歷史，他的現在的鬥爭，他的希望和憂懼，以及其最後的勝利。這就是他們稱他們的工作爲『英雄的寫實主義』的由來。構成主義陣營內的一位批評家采查克（Tchouak）侮蔑的地叫他爲『英雄的奴隸主義』。殘剩的堅固的構成主義者，如所豫期，痛烈攻擊亞弗爾的全傾向，是如反動的，和偽善的東西。即說其反動的，是因爲在過去的時代固然是合理論的，但是在表現已經巨變了的時代精神，還想企圖復活完全不適當的方法和步調的緣故。說其偽善的，是因爲他諂媚在其自己想來是建設的社會的希望的東西，和無一點關心與誠摯去描寫青年蘇維埃共和國的英雄的鬥爭，結果上來，常常真實的革命的思想，變作了滑稽的翻譯的緣故。

亞弗爾主張對於人類的義務，不是藉除掉布爾喬亞的個人主義以外使什麼都沒有的現代主義的難以理解的言語的，而是藉寫實主義的通俗的言語，去援助革命的。『我們表現今日，表現赤軍的生活，勞働的英雄勞働者・農民・革命家的生活。』結果，亞弗爾的一切展覽會，掛滿着防塞・處刑・蘇維埃委員・勞働節紀念・陸軍閱兵式，工場的生活，和不可避的，根據列甯的生活的某種事件底繪畫。

最典型的表現這一傾向的繪畫，是布洛德斯基的龐大的繪畫『第二國際大會』。在這

集團的肖像畫的嘗試上，議長·委員·和講壇上的演說者，沿會堂內的通路的國際代議員，圓柱之間的列甯·斯達林·托洛茨基·幾諾威夫·布哈林·盧那卡爾斯基等重要的人物——總數約達三百人——，都是以極細心的正確所描繪的。爲索引重要的人物經數多的複寫，分配到俄羅斯全國內的這繪畫，在所有陣營內惹起囂囂的論爭。攻擊他是沒有一點藝術性的殺風景的報告，和新制度建設以前的追從；同時，也有以同樣的感激擁護他的。他的擁護者爲那繪畫得以辯護的事，是說：那繪畫，是以相當的熟練所描繪的一種歷史事件 忠實的，而且精密的報告，所以，雖無怎末大的藝術的價值，可是有偉大的歷史的價值。

爲使廣汎的大衆知道自己的主張，亞弗爾，跟「旅人」的例，派遣到俄羅斯全國開展覽會。那在俄羅斯全地域的數多的國民性之間約有五十個支部。達十萬的觀衆，參觀他的展覽會。

一種興味的實驗，在他最近和最大的一種展覽會去試驗過了。百名美術家受命於政府，旅行俄國全地方，最先觀察數多的自治共和國的生活，用繪畫記錄他們所見。畫家們作一年間的旅行，訪韃靼共和國，喬治亞，烏克蘭，宙華西，及其他蘇維埃聯邦遠僻

的小共和國，和大家都將他們的工作帶歸亞弗爾的「蘇維埃聯邦內各民族的生活和習慣」的展覽會。那有許多作品，是完全不合格的東西。大部分，只有純粹的人種學的價值，祇有極少數，纔有藝術的價值。在這展覽會之最大的重要性，恐怕是這試圖的嶄新罷。他接受了一切價值的讚賞，這是因為那不單使小國民性更加認識大的國民性，同時，使小國民性相互間的認識；而且，那還給與真實的創造的努力的可能性的緣故。可是，因為同樣的試圖，被許多藝術家不分皂白地濫用其方法，所以蒙受廣汎的非難。在現在，這：奉仕蘇維埃國家的革命的主題，雖然不應反對，但是，單有了這個，而沒有技術上的能力去安排，那還是不能構成藝術——這件事，一般都承認了。這批判，開始產生出果實來了——即是許多展覽會出品者們，漸次傾向於叫作綜合的寫實主義了，這，是與德國的N·莎黑理希加特（Neue Schlichkeit）近似的東西，——即一切近代流派的技巧上的功績，在藝術家與現實的密切的接觸之下，被利用着的方法。

在左翼與右翼存在的地方，當然，常常存在有中間的東西，所以，在蘇維埃聯邦也看得到：承認現代的主題的重要性和藝術之社會的關係，同時堅決用充分的技術上的用意去結合這些東西的比較小些的集團。其中最典型之一的，是已經說過的，包含有斯特倫

堡，威廉斯，(Williams) 德尼索夫斯基 (Denissovski) 蒂西拉 (Tishler) 德尼加 (Deynka) 彼曼諾夫，拉巴斯 (Labas) 西夫靈 (Shifrin) 等美術家的阿斯特『O S T』(純正美術協會)。那些藝術家們，接受一切立體派，未來派，構成派，表現派等急進的傾向的最近的傳統的訓練，用他們的智識去解決現代藝術的問題。他們在繪畫的表面的濃豔或光澤，透明或不透明的採擇上，是極端的綿密；和關於每個繪畫之一切的細部及構圖，也非常的細心。

用莫大的努力，去徵集筆寫美術，插繪，藏書箋，木彫，石版術等。在藝術家的面前，有新的工作，等待他接受：即十二年間所表現的無數的書籍並小冊子的插畫，和新的貨幣，郵花，商標，及廣告的考案。從比諾斯的懷古主義開始，接着出現了采戈甯 (Tchehonin) 米托洛甫 (Mirochin) 法理列耶夫 (Falileyev) 法沃斯基 (Favarski) 安尼哥夫 (Annenkov) 克拉夫采科 (Kravtchenko)，以及其他許多藝術家的作品。蘇維埃藝術家，已經完成了在質上量上都可以和世界上任何國家的高度比肩的筆寫美術。

美術學校

事實上，在過去十年間所製作的一切的美術，都是受過革命前的薰陶的美術家的作品。革命時代的新的美術家，要求新的教育這件事，乃是自明的道理。所以，從舊的學院解體的時候開始，美術教育的問題，占領了俄國最有爲的美術家和教育家的注意。列寧格拉美術學校，莫斯科繪畫，建築，彫刻學校等主要的學校，都徹底的改革了。現在學生有關於教授選擇，新的教授法的計畫案，科目的設定，學校事務的管理等的發言權了。學生從預科開始——在預科時，授與素描法，模型法，建築製圖，彫刻，印刷，色彩，圖案等全繪畫藝術基礎的一般入門及其智識。其次纔進而爲專門的研究。譬如：繪畫，或繪畫的分科如演劇裝飾，或彫刻，建築及各種筆寫美術。他仍然要分出多少的時間，消費在與他現在選擇的專門的分野有關聯的預備科目上。

在蘇維埃聯邦爲藝術教育的基礎的最主要的原則之一，是和蘇維埃全般的教育制度一個樣，將學校組織爲自治的共團體。學生從社會那裏接受了一定的恩惠時，就在他們經歷的發端上去學習對於從社會那裏接受的東西，怎樣貢獻社會補償社會這件事，盡可能地使他們自立。學生們常常記憶着：他們不是利得社會，而是機能社會的有機體的一部分；在學校裏的他們的工作，與外部的世界是調和的；他們的教育，是使他們將來參加社

會的生活更有效能的準備。以這觀念爲目標，在教室裏的學究的工作，藉外部的製作的工作去補助。學生遇逢機會則遠足校外，冬的一部，夏的全期間都在工場製作所工作。這樣，他們便漸次獲得了在實際的作業上的，關於他們的工作的完全實際的智識。筆寫美術的學生，到印刷所去，在那裏，他們做製本、石版、寫真的全機械的過程的工作；繪畫生做宣傳廣告及壁的裝飾；彫刻生學習用金屬鑄造及刻石。領一班學生規則的地進出工場，得以更進一步的與勞働世界更密接的接觸。在工場裏，學生可以研究人類勞働的調和，和描寫現境的畫稿。

與純粹職業的性質的美術學校的組織，及施設彷彿的有理論及調查的施設。那施設的目的，是搜集，類別，和分析一切藝術的既存的智識；將這在演講，書籍，雜誌上作報告，和獎勵獨特的探究及國際的交換這些事。在這些施設中之最重要的，是『國立列甯格拉藝術史研究所』和『國立莫斯科藝術科學學會』。這工作，是組織，和區分爲音樂、美術、文學、演劇、映畫各主要部門。這些部門，再各各劃分爲古代藝術，東洋藝術，舊俄羅斯藝術，現代西歐藝術等各部分。與從事於歷史的展望上的藝術的類別並分析這些部分平行的，有從事關於精神物理學，社會學，哲學方面底藝術的科學及方法論的

獨自的研究和調查的其他部分。這些施設，從蘇維埃聯邦最遠隔的僻隅那裏的學生，也吸引到了，在他們的周圍，羣集着指導的美術家，創作家，經濟學，教育家，音樂家。而且，這些的施設對於印刷勞動者，博物館，教師，圖書目錄及調查的作成，圖表的作成及展覽會的籌備上，有很大的實際上的援助。

博物館

藝術的機關，能如博物館般有那末深刻的影響和受廣汎的變革的，恐怕沒有了。革命前數十年間，俄國的博物館，都居於混沌的狀態。國家、都市，陸軍部，教育部，教會，及私人的贊助者，個別的地經營着一定的博物館，和個別的地決定他們的方策——這方策，許多地方是等閑的。從革命的出現，同時，博物館，也一如其原有混亂的狀態，和無任何指導的主義而歸落在蘇維埃的手中。專門的博物館部，由教育委員會所創設馬上開始活動。第一步，就是作成在公共及個人的手中的一切藝術財寶的完全的目錄。所以，特別的法令一施發，一切藝術品，不論在什麼地方，強制全國民都要向政府登

記。違反這法令，便構成犯罪。政府特派員，派遣到俄國各地方，與地方當局者協力，從事調查僧院，教會，地主的財產底工作。

調查達數十萬數的藝術品的龐大的資料，是要數年工夫的。而且，那大部是交還所有主，最後留下的，祇有博物館價值的而已。如莫斯科的西特宙金和莫洛索夫，列寧格拉的猶索波夫和斯托洛根諾夫等著名的建築物及珍藏品，托爾斯泰的耶斯拿耶·波利耶拿般的國寶，和如克林靈，蘇茲泰爾僧院，托洛茲·塞爾格華，拉夫拉等僧院教會，馬上收為國有。現存的藝術的財寶的目錄完成了其次的重大的問題是計劃全國的方針和組織去統一博物館的工作，和防止一切無用的浪費和重複。以後所有的博物館都分類為區域（中央·省·郡縣·）和種類（藝術，人類史，博物學，等）；所以每個博物館，都有其獨自的活動範圍。試舉二三個例，這方法便可了然了。在革命前完全獨立存在的西特宙金和莫洛索夫的近代藝術的蒐集品（是世界上最優秀的）現在已經組織為「國立近代西歐美術博物館」了，而且，其內容，從別的來源——比方附加上盧米耶茲愛夫博物館這別的泉源。在大的托列耶哥夫美術館和小的茲域哥夫美術館中，還存在有近似的類別。這兩者結合為一個俄國藝術中央博物館，同樣從盧米耶茲愛夫博物館那裏附加上俄國的作品

。盧米耶茲愛夫博物館，雖然沿着全然不同的路線，但是也以同樣的形式變革了。

博物館，在彫刻繪畫建築的巧妙的原形模作上（原形模作，是國家獨占的事業），在數多的小國民性的民族藝術的蒐集上，完成了不巧的大事業。博物館，領有技術工場，圖書館，及使人極便以參考的，精巧裝置的攝影保管所。博物館完全是民衆化，而且常常極活躍：計劃和變更新舊藝術的展覽會及在熟練的指導之下，作遠足和旅行。參觀博物館的人，達幾十萬之多。

蘇維埃藝術的狀態和蘇維埃藝術設施的發展，從革命的進展而影響亦益深這件事，已經明瞭了。民衆的被解放的力，常常使他們與生活並藝術的一切方面結合。不消說，那不是常常都成功的。不單從敵方，就同志間那裏的危險，也迫來了。就共產黨也要對康茲凡斯特沃（Comtehvans'tvo）（共產主義的自負）作警戒，現在的蘇維埃藝術，和時代自體一樣充滿着鬥爭，誇步在既經死滅的時代與還未充分成長的時代之間的，過渡時代的藝術。新的藝術，恐怕要在他自身的一種新的社會制度的產物——新的人類的工作獲得了纔可能罷。爲新的社會制度的建設，這才是共產主義者的精力所捧獻的地方。

蘇維埃建築

一般的說，革命前的俄國的建築，是傾向希臘式及文藝復興式，或舊俄羅斯式（諾夫哥洛德（Novgorod）白斯哥夫（Pskov）等）的折衷的懷古主義為特徵的。在著名的建築家之中，將他們的活用延用到革命後的時代的，有西索塞夫（Situsev）西宙科（Shtchugo）福米（Fomin）和佐爾托夫斯基（Joltovski）這些建築家之中有些人，加多少的技巧，採用死了的樣式，還有些人，則往往墮於純粹的模倣。雖然分別了一切革命前的建築的傾向，在任何一點上皆不能與進步的時代的潮流相調和這些事實，而建築家們也不能與時常利用其助力的土木技師，在相互理解上工作。這樣，土木技師和建築家便互相進行各自的工作——即是：前者，主要的，關於建築物的專門的設備，後者，則從事于其表面的裝飾。

根據革命的出現和破壞的財產之改建的絕大的必要；根據對於一切種類的新的構成的強大的衝動；期待對於建築的興味的復活和建築的復興，乃是當然的。蘇維埃政府，着

手了一大建築的綱領，而革命，是與直接的過去和遠的過去爲決定的一步不讓的決裂，所以，在建築上，認容傳統的形式模倣，在革命，是不合理的。最初，建築真的居于混沌的狀態。那不斷的被新舊建築家之間的論爭所擾亂了。在那時候，某種極奇妙的事件捲起了。對建築無一些直接的關係的一要因，變作助力，強大的影響及建築。即是構成主義反復於他的實利主義的主張，以他的機械的讚美，以他的與過去絕緣的主張，影響及併合演劇和映畫的建築。不消說，構成主義不是唯一的要因。第二重大的要因，是法國的，荷蘭的，德國的，和比這些比較少些的美國的底現代建築。

雖然許多傾向仍然在青年俄國建築家之間存在着，但是，他們的共同點，比較的更顯然了。最先，他們用實用的方法答應一切現時的實際的要求。各特殊的問題，那是關於工場或協同家屋，食堂或商店等那些建築所提出的問題，一一二二的研究着。因爲建築是在大規模上所計劃的，所以，在一種建築物的設計，特別是勞働者住宅及都市計劃的設計上所採用的共同製作的試驗，在各方面實施着。大抵，特別是在大都市，關於停車場，工場，俱樂部，病院，食堂的一定的設計，是競爭的地，從一切傾向的建築家的設計圖那裏選擇的。在這樣的競爭之間，常常在一切傾向的工匠之間惹起激烈的鬥爭。

青年的蘇維埃建築家，常常在口中說起「機能主義」。照他們說：「機能主義」是在一切種類的建築上，建築、構造和其各部分的機能，密接地聯絡着；和建築的形體上的容貌與形狀並使用這些東西的效用，密接地聯絡底意思。勞働宮，療養所，休憩所，等各有其不同的機能，各自必要有特殊的構造。建築家是從內部到外部工作的。比方，在設計一個病院的時候，代替革命前一樣的與其本質的內部構造無關係的，某種古典的外形開始的東西；蘇維埃建築家，最初關於一切必要的要件，比方，關於研究室，病室，藥房，手術室，廊下，候診室等的數及位置作充分的調查；其次，若其自身是建築家非土木技師的時候，便要和土木技師交換意見。以後，他纔着手于其建築的設計。這樣的理由，是因爲建築物的各部分的機能未必常常都要以均齊的形體去組織的緣故，所以，新的蘇維埃的建築物，往往是不均齊的。

青年建築家——許多順應新的時勢的老建築家們——反對裝飾的過度使用，常常利用最新的方法及材料，盡可能的採擇機械力及機械生產品，和倡導如窗扉、鉛管類的造作品，要使用標準化的物品。這些新建築的建築物（伊茲威斯特亞建築，莫斯科的列寧會館，列甯格拉的普拉夫達建築哈爾哥夫的國家實業會館）所在的地方，不論何處，那些

建築物，在他灰色和不事彩飾的素樸上，與革命前時代的色彩濃厚和裝飾的建築物，作了顯然的對照。烏克蘭蘇維埃的首都哈爾哥夫，和莫斯科，是建築學上最有興味的蘇維埃的都市。事實上，那，在新的理論所設計和集中的連鎖的國家建造物上，恐怕要凌駕莫斯科之上。最近所完成的『國家實業會館』，是蘇俄最大的建造物。使用混凝土，鋼鐵及許多玻璃所造作的三種主要建物，看得見從六層到十二層樓的變化。在那裏，裝置着很多升降機；從街路面向上高架的掩蓋橋，聯絡主要的建築物，使雇員可以容易在那貫通全連鎖的建造物的二條通路上面來往。同樣的新的規模的其他建築物，是在德莎爾青斯基公園旁建築的。今後二三年間，想建築比較大的二種建造物『國家政府合署』和『協同組合事務所』設計既經製作了（現正着手實際的完成。這些建築物，某部分，高達十八層樓；在其字內，集中數多的國家設施，銀行，各協同組合，郵政局，電信及全般的政府施設，映畫院，國立文庫，博物館，食堂等。

在青年建築家之最活動的集團中，有 O S K，（『現代建築家協會』（莫斯科電信電話建物的建築家威斯甯（Vesnin）兄弟，建築達格斯坦。蘇維埃議會的 M·基斯堡（M. Ginsburg）計劃哈爾哥夫郵政局的哥洛索夫（Golossoy）、A S N O V A（『新建築家

協會」——拉陀夫斯基，李西茲基和格拉哥耶夫等。理論的地說起來，比較別的稍爲嚴格的『機能主義者』團體 O S A，是盛稱建築的工學的機能；反之，A S N O V A，把建築學看作與工學判然分離的科學。但是在實際上，這兩者團體的相異，是微乎其微的。O S A 裝飾的地使用機能的要素，A S N O V A，也屢屢盛稱『機能主義』的重要性。這兩者之間的比較本質的相異，恐怕是在前者的人們，大部分是活動的實際家，後者的人們，大部分是教師或理論家這一點罷。此外，還有 V O P R A（『普羅列塔利亞建築家協會』），『都會建築家協會』，及其他許多的集團。建築學校的新畢業生，不斷的使建築家羣膨脹。列寧格拉，莫斯科，哈爾哥夫的高等程度的建築學校，完全改革過了。最優秀的畢業生，給與特別的校友的待遇，派遣到外國作研究科的留學生。蘇維埃建築的運動，和繪畫，音樂，映畫上同樣，不消說，不是在真空之中發達的。在技術的方面，現代俄國藝術，與西歐並美國的發達，有許多共同的地方。確實的，蘇俄希望能夠從西方諸國學習得一切的東西；比一些例罷，爲監督蘇維埃聯邦工場的建築，是得到如計劃福特工場的 A·凱五（Albert Kahn）美國建築家們的助力的。

最後，必要記起正在成長的一種極重要的傾向。蘇維埃建築家，要求發展適應趨向於

經濟施設各國民生活習慣集團主義化，從街頭的雜貨攤到中央的國家經營的店鋪，從私人的廚房和洗濯所，到協同食堂和協同洗濯所底集團主義的轉化的全般的傾向底建築樣式。日常的習慣從家庭的私事那裏解放出來的結果，非孤獨的，而是在與蘇維埃聯邦的人們親密的協作上，增加了文化的活動的機會，和產生了新的公立學校，育嬰堂，幼稚園，俱樂部，競技場——即是弗理德理希·恩格斯解釋的從必然的王國到自由的王國的通路底特質的，走向集團的生活狀態的所有一步一步的階梯。

蘇維埃音樂

J·弗理曼

俄國音樂的背景

正式的俄國音樂，是十七世紀在宮庭裏發達的。當時熱心摹倣西歐的貴族文化底舊貴族，招聘亞拉耶 (Arraya) 加路皮 (Galuppi) 西馬洛沙 (Cimarosa) 巴茲愛洛 (Bajazzo) 等納布爾 (Neapolitan) 的人們，替他們的歌劇作曲。跟着意大利的輸入，法蘭西音樂也輸入了。俄國人的作曲家，民族主義的熱情來表現的，是在十八世紀終結以後的事情。國民的音樂運動，是由那藉法國大革命所助長的國家主義的感情所刺激起的。那國家主義的感情，是浸透十九世紀初俄國的一部分貴族，到一八二五年十二月的反亂，變作尖銳的政治的形體。這運動，產生了幾位外行的作曲家。他們在技術的方面，是不完備，但是，只在國家主義的精神所燃起的俄國民謠中，求他的主題 (Motif) 和

曲調 (Melodies) 的。在 M. 格靈加 (Michael Glinka) (一八〇四——五七)，這運動，達到他的最高點。受西歐的音樂和自國的趨向極深的影響底他的作曲，那時候，在俄國生產的之中，算最好的了。格靈加的音樂，只接觸少數的聽衆——主要的是貴族和新興中產階級的智識層。當時如一個有組織的社會階級的布爾喬，還十分微弱不克支持俄國音樂。依靠着正在崩壞的宮庭和貴族的音樂，益益增重他們的負擔。雖然有這障礙，但俄國音樂，向着國家主義的方面繼續發展。從格靈加遺留下來的國民的傳統，由 C. 枯羽 (Caesar Cui) 高爾沙哥夫 (Rimski-Korsakov) E. 拉基列夫 (Balakirev) 波羅丁 (Borodine) 和莫索爾斯基 (Mussorgski) 的所謂『俄國國民派』去繼承着。這些人們——其中有三個人，是第一流的音樂的天才——是輕視學究的法式，從俄國民謠的庫廩，和當時的西歐浪漫派的人們——主要的是柏理阿茲 (Berlioz) 舒孟 (Schumann) 和李斯特 (Liszt) 那裏汲取教材的獨學的外行家。他們獨創的，而又是在多彩音樂，也是受了高加索及有東方的傳統的別的俄國地方的民謠調子的影響。他們的俄國的同代人——查哥夫斯基 (Tchaikovsky) 和盧賓斯坦 (Rubenstein) 他的作曲多分受了西歐的影響——雖然自國的民謠的調子，脈搏貫通他們許多的作品。

俄國音樂的國民的傳統，在十九世紀後半，由那在新興中產階級中可以找到他的支持者的新的音樂團體去繼承着。木材商人畢理耶夫（Bieliayev）羣集大批的作曲家在他的周圍。其中許多，是平凡的人，但是，也有如泰尼耶夫（Taneyev）斯基理亞賓（Seria pine）及格拉蘇謀夫（Glazunov）般的非凡人才。沒有意識到自己對政治及社會諸階級的關係的，俄國音樂，在貴族及中產階級的客廳裏，繼續發展。到世界大戰的時候，在他的背後，有豐富的傳統，和賴斯托拉威斯基（Stravinski）普洛哥菲夫（Prokofiev），拉西曼尼諾夫（Rachmaninov）墨拿（Metner）格列采尼諾夫（Gretchaninov）和馬斯哥夫斯基（Maskovski）等作曲家，開始了新的發展。

親密的地，聯結着有教養的階級底俄國音樂，受到革命的猛烈的打擊。俄國的音樂家，徬徨迷惑了，許多亡命到外國。亡命的人中，有如歌者查理屏（Chaliapin）奏琴者波洛夫斯基（Borovski）和阿爾洛夫（Orlov）指揮者高塞維斯基（Koussevitsky）及作曲家斯托威斯基，墨拿，和拉西曼尼諾夫等。從蘇維埃音樂批評的見地上說：在這亡命放棄俄國作曲家的作品之中，只贏得某種沈滯的東西。在L·沙巴尼耶夫（Sabaneyev）的英文著述『現代俄國作曲家』上，可以看到這樣的批評的實例。沙巴尼耶夫，他

自身是俄國作曲家，音樂批評家，同時與革命前後的俄國音樂有密接的關係。到一九二六年，他是莫斯科的現代音樂協會的會長。大革命在蘇維埃音樂界創造出的表示新的心的傾向的，在他論述上，很廣泛的引用了那見解。比方，論斯托拉威斯基，沙巴尼耶夫認他是近代音樂的『最光輝，而且最重要的人物』；同時，又說斯托拉威斯基，是不相信什麼的人。——即是：他是個懷疑——懷疑替西歐的，特別是巴黎的市場去合理的地作曲的人。他的作品，常常是脫却自己的自然的環境，陶醉『文明的西洋』的，一位偉大的俄國作曲家所創作的，俄國傳統的諷刺畫。

拉西曼尼諾夫和墨拿，拋棄俄國之後，實際上便停止了作曲了。這團體之中，只有普洛哥菲夫，一九二六年到回蘇維埃聯邦，在國內許多熱心的聽衆前開過許多奏演會。

音樂和大衆

許多舊作曲家，在革命時，居留在俄國，但是，全體的說，俄國音樂界，暫時之間動搖了他的根底。——即是俄國音樂從來所依食的社會階級，被剷除了的緣故。然而，

於音樂的要求，在希望有好的演奏的勞働者，農民，赤軍兵士和學生之間漸次生長了。爲滿足大衆的要求，教育人民委員會，在蘇維埃聯邦遍地組織了演奏團和樂隊。當局，不能不解決製作適應革命所產生的新的聽衆——即古典的作曲家無統制的構成所不能滿足的新的聽衆的綱領。和詩·小說·戲曲上一樣，勞働者要求音樂的新的內容，和演奏者並作曲家的新的態度。他們感覺到在市民戰爭，飢饉，和反革命正酣的時候所表現的浪漫諦克，美感的，內心的情調，是不適切的，他們要求的，是英雄的，紀念碑的音樂。

接受革命的作曲家們試圖適應這種要求。但是編出革命的，同時保持高度藝術的水準的音樂，不是容易的事情。拋棄經過幾時代發展下來的作曲的習慣，是困難的；此外，還有，配稱爲普羅列塔利亞音樂的，究竟能够有麼？關於這問題的論爭，恰如其他藝術上一樣，在音樂界也惹起沸騰。舊時代的作曲家們，跟從革命前確立的方法繼續作曲，他方面，革命產生的新時代的音樂家們，根據對於生活和藝術的不同的態度，貫注生命。他們大部分，遂至普洛哥菲夫，斯基理亞賓，墨拿，和拉西曼尼諾夫——從社會的見地上——雖然在音樂的構成上，頗追從這些的人們，但是，仍然看作是遙遠的過去的人。

蘇維埃作曲家

在大革命之後繼續創作的舊作曲家之中，有N·馬斯哥夫斯基（Nikolai·Miaskovski）。

他在一九一七年纔惹起人們的注意。在他的經歷的初期，他完全給斯基理亞賓和墨拿等人物所掩蔽了。在樣式一點上，他可以與查哥夫斯基比肩。根據沙巴尼耶夫的話說：他的音樂，充滿有主張『普遍的空虛和無益，』表現『虛無和絕望』的哲學底厭世主義。馬斯哥夫斯基現在還沒有怎樣多的作品，他的八種交響樂（Symphony）都在蘇維埃·音樂院演奏過。沙巴尼耶夫加他以如次的特質！

『這殘酷的自已淫虐狂，喜歡選擇邪惡的憂鬱，和神經衰弱的與血斯特痢的感情，對自己的世界連力的魅惑都消失了，絕望的氣分底境地。這藝術，在其孤獨的個人主義的傾向上，根本的地，是不健康，和反社會的東西。雖然在藝術的方面，有其價值，而且恐怕還可以說是純真的藝術的財寶吧。假定歷史的『時間的試練』的尺度上，藝術得以表示出如次的事，那末，從藝術的根底流出來的音樂的技能的潛熱力，便足以充分征

服作曲家所取材的，和憑一位天才的技能藝術的地征服的，可恐的心理學的題材。」

馬斯哥夫斯基，想努力理解革命，在他第六種交響樂中，已有許多革命的主題，同時，他的第八交響樂的緩慢的部分，有根據巴西基爾（Bashkir）的調子的主題——這，在革命前以爲是『民族主義的』傾向的，但是，在現在，這樣的活用，變成獎勵各小國民性的土着文化的蘇維埃政策的一部了。而且，馬斯哥夫斯基現在當了教授，在莫斯科音樂學校他所薰陶的青年音樂家間，有很大的勢力。

在斯基理亞賓時代已揚名的，而在蘇維埃聯邦的今日尚繼續創作的別的作曲家，有S·菲因堡（Samuel Feinberg）。這位作曲家，根據沙巴尼耶夫的話來：『連他的骨髓，都是浪漫的』，『被惡夢所占領的幻想者。』他初期的曲，（Sonata）滲透了舒孟的精神。他發展到幾乎是沒有旋律（Melody）的諧調（Harmony）和音律（Rhythm）的作曲家了。他，是他的藝術——但是，那不是爲大衆的藝術，是被『貴族的創作精神』所滲透的藝術——的偉大的巨匠。

M·格尼生（Mikhail Gnyesin）受過R·高爾沙哥夫的薰陶，發展爲民族的猶太人音樂的作曲家。從初期的作品如歌謠曲（Cantata）『征服者·蟲』和布洛克的戲曲『薔薇

和十字架』的音樂等發展出來的他，變作編『亞伯拉罕的青年時代』等聖書的歌劇的『猶太人·格靈加』了。遲鈍和刻苦寫作的他，不像一個作家般發表許多作品。格尼生，也是試圖創作革命的音樂的舊俄國作曲家的一人。編S·耶生寧(Serge. Yessenin)的詩的他的『交響樂的紀念碑的小曲』，如一個企圖傾向革命的音樂，惹人注目。耶生寧的詩，沒有表現出共產主義的精神，也沒有督促建設蘇維埃聯邦的特色的東西。沙巴尼耶夫陳述蘇維埃的意見說：『那，寧可以說；革命初年的時代，掃蕩俄國全國的無拘束的氣質的反響。所以，革命家格尼生，從他的主題的選擇上判斷起來，我們寧可當作他是無拘束的自由的無政府主義的歌者。真是奇妙的，這一片的音樂的織物，與俄國國民派的型有許多共同的性質。宛如格尼生從猶大的巴列斯丁那裏到回他的先生L·高爾沙哥夫的懷抱中一樣。』

在埋頭于猶大人的主題的，蘇俄的其他天才的作曲家中，有A·克列吾(Alexander. Krein)。他最初開始他的經歷，宛如一個斯基理亞賓，格利格(Grieg)的追從者，在某程度上，還且是如德布西(Debussy)和拉威爾(Ravel)的追從者。克列吾創作活動上的曙光，根據沙巴尼耶夫的話來，是和他的猶太的民族主義同時開步的。他企圖

把蕭斯 (Chopin)，李斯特，格靈加和格利格爲其各自民族的音樂所製作的——即「以人民的要素爲個人的創作藝術的結實」，爲猶大人音樂的製作。格列吾，是勤勉家，多產的，在編作歌·室內音樂，和管絃樂時，同時編作鋼琴的曲。他編作了如「莎樂美」般的交響詩，鋼琴曲，及交響樂，和將比列茲的「舊市場之夜」等猶太古典編成音樂。他的兄弟，G·格列吾 (Gregory Krein) 也發展爲猶太的腔調的作曲家。

舊作曲家之中，從社會的見地上看來，一般都承認 N·洛斯拉夫耶斯 (Nikolai Rost-avets) 是最革命的人。他也是在斯基理亞賓的勢力達最高潮的時代，登俄國音樂的舞臺，如一個現代主義者出發的。

「洛斯拉夫耶斯，是從斯基理亞賓贖下的地方出發的」沙巴尼耶夫說：「他唱導純粹形式的性質的音樂的教義 (Cathecism)，建樹代替舊的和聲學的和聲學，新的和聲學。」洛斯拉夫耶斯，本質的地，是藝術的形式主義者，選擇簡潔的，而且明快的形式。他是馬克思主義者，相信他的音樂理論是適合于根據全般的馬克思主義的觀念和集團的意志所創設的社會秩序底「組織的音色的物質」。如一個馬克思主義者的他，着手了製作爲普羅列塔利亞的英雄的音樂底工作。但是，他不能不爲許多的讓步，和學習用簡單的形式

，替勞働者俱樂部作曲的事。這結果，他從來的複雜的音樂言語，遂讓席于比較平明的東西。洛斯拉夫耶斯，也寫作組織現代的蘇維埃詩人的詩底革命的主旨底歌。他的『勞働組合歌集』和『革命歌集』，是表現革命的氣質，同時，有確定的組織的音樂的價值底二部歌集。S·沃西耶哥(Vassiyenko)，也是在蘇維埃制度下繼續創作的舊作曲家的一人，曾經編作過歌舞劇『美的約塞夫』的曲。那曾在莫斯科上演（一九二六——二七）收穫了成功的。其他的革命前的作曲家R·格理烈(Reinhold Gliere)寫過採用土耳其風的旋律和樂器，以近東的民謠為題材的歌劇。他繼續做革命音樂曲目的工作。J·威斯堡(Julia Weisberg)，繼承格拉蘇諾夫的傳統，曾編製布洛克的『十二人』的曲，衆論為是在以象徵主義者(布洛克)的詩編曲的人中之最傑出的一位。

這從格拉蘇諾夫的系統的別一作曲家N·梭洛泰洛夫(N. Zolotarjoff)，生于二八三七年，是現存作曲家中之最年長者。但是，他曾寫作革命主題的歌曲；其中有取材一八二五年十二月黨叛亂的歌劇。

格拉蘇諾夫他自身，忙身于他的職務——如音樂教師及演奏會的指導者，過去十年間，沈默無聲。與他居于同樣狀態的人，有聞名的作曲家伊波利托夫·伊凡諾夫(Ipolitov-

Ivanov)，和格列采尼諾夫 (Gret-Chaninov)。

少壯作曲家

少壯作曲家，在音樂的試驗上以穩健性爲其特徵。「爲現代西歐及美國的少壯作曲家的特徵的」，沙巴尼耶夫說：『激亢不諧和的音的禮讚，和放棄以前的關于和聲學與音樂理論的法則並樣式底極端的急進主義，在俄國幾乎找不出』。青年俄國作曲家的大部分，不出斯基理亞賓與普洛哥菲夫一步。有時候，遂至復歸于格拉蘇諾夫和查哥夫斯基。在列寧格拉的兩位少壯作曲家梭斯泰哥維思希 (Shostakovitch) 和塞爾巴索夫 (Serbachev)，兩者都表示出格拉蘇諾夫薰陶的顯然的形跡。在莫斯科，斯基理亞賓的影響，在耶夫塞耶夫 (Yevseyev) 和克魯哥夫 (Kriukov) 等少壯作曲家們的作品上，明顯的可以看得見。這後者克魯哥夫，雖還年輕，但是已編作了布洛克的詩『不認識的婦人』和『公園的皇帝』底歌劇。普洛哥菲夫的影響，在L·普洛威金 (Polvinkin) (一九〇〇年生) 的作品上，很顯著。而L·克尼帕 (Leo. Knipper) (一九〇〇年生)

，是追從斯托拉威斯基的樣式。V·西靈斯基 (Vasili. Shirinski) (一九〇四年生) 是受了德布西和拉威爾的影響底，印象派作曲家。他的四部合奏和梵亞鈴的曲，博得非常的讚賞。塞巴靈 (Shebalin) (一九〇二年生)，是馬斯哥夫斯基的弟子，但是，他期待自己能够創造出他獨自的型來。在以格尼生及克靈斯兄弟爲首腦的猶太人音樂派中，有年少力強的威帕理克 (Vieprik)，他也是受了斯基理亞賓和普洛哥菲夫的影響。在過了最初的青春時代的作曲家之中，最顯露頭角的，有A·亞歷山德洛夫。(Anatoli. Alexandrov) (一八八九年生) 他是除寫作室內音樂和鋼琴的曲外，還能作優秀的歌底抒情詩人。

蘇維埃歌劇

俄國的歌劇，和俄國音樂的其他部門一樣，由革命而投入混亂的狀態。蘇維埃政府，將歌劇劇場爲國營化，秩序纔始樹立。然而，自始幾種困難，就妨礙着蘇維埃·歌劇。最先，是資金缺乏——這，是因爲當時國家的財源，專專爲市民戰爭和經濟的組織。歌

劇，應付勞働者聽衆要求與新的時代的精神調和的上演劇目的事，是困難的。而且舊時代的許多有才幹的作曲家，都亡命海外了。革命前，俄國歌劇非常發達。——特別是在列寧格拉。在那裏，斯托洛希 (Strauss) 的『伊列托拉』和斯托拉威斯基的『夜鶯』的上演，是在選擇的上流階級的聽衆面前，以偉大的效果和光彩演出的。跟着大革命進出的新的勞働者觀衆，最初覺得這些歌劇和歌舞劇 (Ballet)，是十分微妙和新奇的東西。雖然這樣說，但是他們是以極大的興味去追求歌劇的。經驗（實際上看到的——譯者）的意外的嶄新，刺激了好奇心。組織的勞働者團體，用折扣的賣給他歌劇的入場券。這樣：歌劇，特別是歌舞劇，次第增加大衆性。但是，勞働者們依然把歌劇看做屬於死滅的時代的與自己無緣的一種藝術形式。歌劇的醉心者；主要的，是智識份子。

最近十年間，歌劇在兩個主要的中心地點發達，得到長足的進步——一，是列寧格拉，其他一個，是莫斯科。這是一向附帶着俄國音樂的現象。兩個主要的都市，以其各自高度發達的技能和傳統；繼續爲音樂戰爭。列寧格拉。歌劇，站在新的聽衆是要求現時代的上演這末的理論上面，採取使現代的歌劇發達的政策。他的上演劇目，除斯托洛希和克塞尼克 (Kshenick) 的歌舞劇之外，還包含西拉加 (Schreker) 的『遠鐘』，斯托

洛斯的『莎樂美』，普洛哥菲夫的『三個橘子的戀愛』等。列寧格拉·歌劇，和舊馬靈斯基劇場及在帝政之下發達的他的古典歌舞劇結合，加許多技術的進步和革命前的耽美主義而甦生了。

他方面，莫斯科·歌劇，是比較的更保守的。『大劇場』（鮑爾索伊劇場）及其他的歌劇劇場，復活了『浮士德』『卡門』和『洛幸格靈』等古典的歌劇。莫斯科·歌劇進步緩慢的理由，一半是歸因于鮑爾索伊劇場的舞台和總體的龐大。這事實，使新的上演，每年只局限于兩種乃至三種，而且無實驗之餘地。另一方面，莫斯科·歌劇，許多地方用西歐的技巧，想繼續發展古典的上演。同時，也企圖變更歌劇脚本（Librettos）轉傾支配的意德沃羅基的方向。但是，這些變更，屢歸失敗。企圖變更『浮士德』和『波里斯·哥都諾夫』，在新聞及音樂界捲起激烈的論爭的事，是值得特筆的。鮑爾索伊劇場，維持在他的合唱團並管絃樂上的最高水準。此外，『波里斯·哥都諾夫』和『三個橘子的戀愛』底上演，用他的壯大的舞台效果，是足以注意的。

莫斯科·歌劇，全體的地，組織如『莫斯科·學院的歌劇』，得兩位天才的舞臺美術家F·法陀洛夫斯基（F. Fedorovski）與拉賓諾維支（I. Rabinovitch）的助力，在V·

洛斯基 (Loseki) 的監督之下。鮑爾索伊的合唱團和管絃樂隊，賴 V. I. 蘇克 (V. I. Suk) 、A. N. 波索夫斯基，N. S. 哥洛凡諾夫 (N. S. Golovanov) 和 U. 亞夫拉尼克 (U. Avranek) 的努力，保持着高度的水準。

鮑爾索伊劇場之外，莫斯科·學院的歌劇，包含莫斯科藝術戲院的兩個歌劇研究所。一個冠以涅米洛維支·但采哥的名，還一個，則冠以斯達尼思拉夫斯基的名。這兩個研究所，變成蘇維埃聯邦音樂生活上的重要的要素。兩者都根據各自的方法，努力發展歌劇上的寫實主義。涅米洛維支·但采哥研究所（這研究所，一九二五年曾到紐約上演過），上演過『安哥特夫人的女兒』『加爾曼西泰』和『La Perichole』等古典小歌劇。這些上演，由於光彩的舞臺和非常的熱情頗惹起注目。斯達尼思拉夫斯基研究所，堅執的向歌劇的慣例鬥爭。斯達尼思拉夫斯基的體系，是以綜合歌劇的臺詞·音樂·節律，和動作爲一個創造的單位爲目的的。他的研究所，主要的，提供了『猶格尼·阿尼根』和『沙皇的新嫁娘』等俄國的歌劇。這兩個莫斯科藝術戲院研究所，雖然無特別的歌手，仍然表示出能够滲入新的生命到歌劇演出中。泰洛夫的凱末尼劇場，也上演古典的歌劇，博得非常的成功。

蘇維埃·歌劇，在表現新的社會秩序的精神爲內容的新的作品上，是極不振作。蘇維埃文學·映畫·演劇，在映共產主義的抱負產生出許多優秀的作品上成功了，反之，歌劇，在這一方面，幾乎無才幹之士出。這，恐怕是歸因于其次的事實罷——即：歌劇與其說是基礎于勞働者及農民大眾的文化的，寧可說是更適合于宮庭生活的排外主義的和形式拘泥主義的形式。

革命歌劇上的二三種試驗，如帕斯采哥的『鷹的反抗』和索洛泰爾耶夫的『十二月黨員』，是出歷史的革命的逸話和舊的音樂形式的結合一步。

在聯邦的各共和國之間，既經開始了使各自獨立的歌劇發達的努力。喬治亞開始創始他獨自的歌劇，有其獨自的歌劇文獻——著名的，有如帕理斯威理的作曲。在蘇維埃·亞爾曼尼亞，作曲家斯賓德洋斯 (Spenderyants)，也努力于國家的歌劇的創立。在巴枯 (Baku)，土耳其·韃靼·歌劇，也將土耳其·歌劇負托比利時生的俄國作曲家格理烈 (Glire)；同時，烏克蘭經耶諾夫斯基 (Yanovsky) 和索洛泰爾耶夫的努力發展着他獨自的歌劇。

革命音樂

一般的，企圖創造革命的音樂，都遭遇到非常的困難。和其他藝術分野上一樣，俄國音樂的貴族，最初固執地反抗新的制度。在舊政體崩壞之下成熟的俄國音樂家，是夢想家，神秘家，浪漫主義者，也是耽美主義者，沒有一個是政治的革命家，或馬克思主義者。他們不能把握到事件的新的傾向。少數能够把握的人，試圖編作勞動者合唱團的歌曲，有些人則用對布爾喬亞，僧侶，反革命家的諷刺和嘈謔，根據莫索爾斯基的樣式，創作比較的有洗鍊的戲曲。年高的音樂家加斯泰爾斯基，在他近死之前，除革命的小編曲之外，還製作了『農業的交響樂』。在其他試圖編作革命的音樂的作曲家之中，有V·布格拉 (Vasiliev-Buglay) 和洛巴索夫 (Lobachov)。少壯作曲家托洛丁，寫過取材于十七世紀的農民叛逆的指導者底革命歌劇『斯登加·拉辛』。從勞動者自身中也發展出如狄塞沃夫 (Dishvov) 等作曲家。他從布爾喬亞的過度纖巧那裏轉換方向，想創造出音樂上的革命的樣式。著名的革命作曲家，上面說過，是洛斯拉夫耶斯；他曾寫作

「給十二月黨員的信」和「蘇維埃義勇軍的行進」（這是公認的行進曲）。格理烈和高爾西馬約夫，也編作過革命的歌劇。格尼生，曾製作「交響樂的紀念碑小曲」；這是捧獻一九〇五年革命的紀念的，以耶生寧的詩為題材而組織的歌謠曲。

沙巴尼耶夫報告：對革命的同情的氣分，漸次捕捉到現代的俄國作曲家了：

「在以前完全想像不到的，在革命的主題之下製作音樂的事，現在發生。最後，還表現出關於為少數者編作的，囚閉在研究室的音樂的從來的排外主義和方法的當否底更大的懷疑。喜歡感覺自己像個「僧侶」，「接受天書的少數者中一人」底俄國音樂家的寡頭政治的態度，現在讓位于盡可能的廣汎大眾的音樂——即善的意味上的「街頭的音樂」底民主主義的觀念了。這原因，是明瞭的。從來的禁錮的生活，被打破了。個人的研究的孤獨，早就實際上一般的在俄國不存在了。既經變成十分過于琢磨和致命的劈裂的音樂構造，使那音樂離開了大眾；在大眾，以為這樣的音樂，全然不是音樂，而是不舒服的騷音。最近幾年間，音樂，一般的說，都走到此路不通；把自己完全離開大眾——不獨勞動者大眾而且離開了廣汎的全大眾；禁錮自己在假紳士，唯美主義者，和鑒識家的孤立的世界，和音樂的牡蠣的世界。離却大眾和民主主義的土壤的音樂，不論在精神的

方面，形式的方面，都傾于衰微，變成墮落，貧血，軟骨病，疲倦，和沒有一點熱情。這事實，不單俄國，就任何國家都可以看得到。在俄國，祇不過因為墮于纖巧，銜于精緻的俗物——唯美主義者的階級，崩毀了，消滅了的緣故，所以特別的昭然若揭。

蘇維埃演奏會

在蘇維埃聯邦演奏會中最博得嘖嘖好評的，是外國人指揮者所指揮的。最先打破包圍俄國的文化的封鎖的西歐指揮者，是O·弗賴德(Oscar Fried)。他一九二一年在莫斯科連續的指揮悲多紋(Beethoven)演奏會。他以後，還繼續來了克林巴拉(Klemperer)威加爾特拿(Weingartner)高慈(Kouts)斯特里理(Stidri)門特(Monte)和其他許多人。他們都受到俄國聽衆的熱烈的歡迎。

在蘇維埃音樂上的獨自的現象，是企圖輸入集團主義理想在音樂上的一種管絃樂團『帕集凡斯』(Persimfans)。^②『帕集凡斯』，是無指揮者演奏，成功完全在于管絃樂團的各員協同的努力。這管絃樂團是一九二二年在莫斯科組織的，從那以後六年間，從巴

哈 (Bach) 到荷涅卡 (Honegger) 編成廣大的演奏劇目。那是一個例外的善於組織的管絃樂團。全體，能夠有演奏出不爲指揮者的眩人的任務所隱蔽的好身手。與這同樣，無指揮者的管絃樂團，在基輔·阿德沙及其他中心地組織了。這運動，在紐約也有了反響。根據俄國型的無一個指揮者的管絃樂團，在兩三年前組織了。由指揮者所指導的普通型的管絃樂團，極盛于全國。在列寧格拉，昔日的帝室歌劇，已經改組爲「學院的音樂好愛會」(Academic Philharmonic Society)。在莫斯科，交響樂演奏會，是由鮑爾索伊劇場的管絃樂團召集的。這管絃樂團，一般把他看作與西歐的最優秀的交響樂團相匹敵的東西。大合唱團 (Large Chorus)，也是在列寧格拉，基輔，特弗利斯等中心地發達的。四部絃樂團 (String Quartets) 達到他發達的最高點，可以爲其例證的，如格拉蘇諾夫，斯托拉德沃亞斯，(Stradi-Varius) 和莫斯科國立音樂學校的四部絃樂團。烏克蘭及其他自治共和國，也有其各自的四部絃樂團。

音樂的大衆化

跟着十月革命的勃發，勞働者大衆，赤軍兵士，青年們，也擁擠到音樂會堂來了。個體的音樂家和管絃樂團的音樂，也在勞働者俱樂部，劇場，兵營，或停車場演奏了。和其他的一切藝術一樣，蘇維埃當局，努力不單爲娛樂大衆，而是提高大衆的文化的水準。往往在演奏會之後，演講者走出來，說明音樂的歷史意義，和他的構造。新的聽衆，傾聽革命前的音樂。那，在他們看來，往往是奇異的，難以了解的東西。但是，不久，他們對音樂習慣了儼如他們生活的一部。同時，開始要求演目的單純化。俄國音樂家們，在與教育委員會合作之下，選擇製作勞働者易以理解般的歌曲。在革命前，勞働者聽衆，聽慣了街頭的唱歌，跳舞音樂，和媚于壞的趣味的外行音樂家的卑俗的小曲。所以，現在的問題，是怎樣把那偉大的藝術家爲所選擇的少數社會的人們創作的音樂，去接近廣大的勞働大衆這件事。聽音樂的系統的方法，在勞働者俱樂部，實施了；即演奏會，從簡單的古典音樂開始，次第進于複雜的音樂，其間加以說明各演奏的大體。古典的和通俗的歌集，爲普及一般而刊行了。軍樂隊（Brass band）巴拉拉加團體（Balalaika-Groups）交響管絃樂團（Symphonic Orchestras）和以優秀的音樂曲目鍛鍊出的合唱團，在勞働者俱樂部組織了。如巴拉拉加，手風琴般的民衆的樂器，也加以改良，

同時，盡力鼓勵使到誰都會彈一點任意的樂器。在共產主義青年同盟，常常組織手風琴奏競賽會。在那裏，有幾千的勞働者和農民演奏者參加。有很多聽衆擠擁在這音樂會。同時，各種音樂學校，除指導合唱團和管絃樂的音樂教師外，還供給演奏者和講師給勞働者俱樂部。

這，是使全藝術成爲勞働者農民生活的有機的一部的，蘇維埃政體的一般政策的一部。恰如有幾千的勞働者農民的劇團一樣，在勞働者俱樂部及農村組織體之中，也有幾千的音樂團。比方，一九二五年，蘇維埃聯邦，在以種種的藝術分野爲專門的總數二萬五千的俱樂部團體中，有超過六千的音樂團和合唱團，超過三千五百的勞働者俱樂部。此外，還有附屬於所謂『紅隅地』（Red Corner）的小組織體底，約摸二千的音樂團體。在一九二五年以前，實際上，參加這些音樂團體的勞働者，有一萬四千以上，到一九二六年，其數增加，在總數七十萬的勞働者俱樂部員中，增至一萬六千人。全部的說，蘇維埃聯邦全勞働者俱樂部員約百分之四五，參加了藝術團體。在這迅速發展上的特別足以注意的，是說那是在最不利的狀況之下進行的這件事。音樂團體，是在全蘇維埃正當飢饉、疾病、市民戰爭，封鎖（全世界的資本主義國家的封鎖——譯者）時萌芽的，藝

術的活動，常常舉行在戰爭之間。音樂團將他的總機關設在無暖爐的俱樂部室內，或空的收拾房裏。在一九一八——一九年的危機的時期，連續的演奏會，在阿德沙的停車場棚內舉行。在那裏，爲着有巨大的勞動者羣衆出席，特別留心到那棚不會爲壓力所毀損。在那演目之中，包含從波洛丁等的作曲和歌劇的古典底拔粹。音樂團體的組織，被市民戰爭所阻止，迨至和平，纔順調的發展。一九二一年普羅列塔加爾特運動，在勞動者的文學·繪畫·演劇·映畫的分野上，非常活躍，但同時，也把他的注意傾向于勞動者的音樂。普羅列塔加爾特，在全國開始組織音樂研究所，努力在大衆之中發見音樂的天才。勞動者俱樂部，變作音樂學校的總機關了。各縣市的普羅列塔加爾特研究所，替勞動者掌管音樂學校。許多主要的俄國作曲家及演奏者，在把音樂普及大衆之間這件事上，援助普羅列塔加爾特。關於音樂理論和歷史的俄國指導的權威，是和普羅列塔加爾特研究所合作的，爲勞動者說明音樂的背景的。演奏席間的演講。在現在，就單在莫斯科，也有八個普羅列塔加爾特音樂研究所，從事於這一類的工作。

現在既經有了幾千回的演奏演講會，在勞動者俱樂部舉行，曲目，通常除俄國民謠之外，還包含德國及俄國的古典。演講，是關於如聲樂，音樂史，和音樂與社會進化的關

係底題目。一九二一——二二年，四部絃樂團，早就在各種勞動者的俱樂部，演奏過室內音樂。到一九二四——二五年，莫斯科勞動組合評議會，為訓練勞動者俱樂部的音樂指導者，組織了特別的課程。這工作，由于年年提高教授的水準，已次第擴大範圍和改良了。一九二五年以後，勞動者俱樂部內的音樂團體的合併，已着着進行。許多團體，融合為包括全區域的聯盟，比方，如衣服勞動者中央合唱團，自治勞動者合唱團，食糧勞動者合唱團，以及從金屬勞動組合，纖維勞動組合等組合員而成的合唱團一樣。這些組合中許多，使他們的優秀的演奏者去參加管絃樂團和合唱團。不會使勞動者離開他們的職業，同時發展他們的藝術的天才底政策。既經成功了。有些勞動者俱樂部，早已不满足于民謠，憑他們自己的音樂團體的全力排演音樂。到最近，在勞動者俱樂部召集的職業的音樂家演奏會，變成組織化和擴展了。大都市的西部絃樂團和交響管絃樂團，巡迴各地方，在炭坑夫、金屬勞動者和木材勞動者的聽衆面前演奏。在這大衆的音樂活動的任務中，包含報告各自地域的音樂活動與新聞的音樂通信員的活動。——這，是與其他分野上的勞動者·農民通信員同願的東西。

表示蘇維埃政體，怎樣把音樂普及于勞動者農民之間的實例，看過了一九二八年到二

九年的冬季所活動的綱領，便可以知道。這綱領的主要的目的，是在一定的計劃之下召集演奏會。這演奏會的指導，是集中於單一的機關，即教育委員會的一部門底「Graviskustvo」（藝術總部）。這機關，管理着蘇維埃聯邦的全藝術的活動。

「Graviskustvo」的第一步，是改良收音機播送，給俄國一般大眾與更好的更廣大的音樂曲目的選擇，和變更這些選擇適合各種不同的團體。趣味、與年齡這些事。收音機音樂的綱目，是更加明確的使牠成爲蘇維埃聯邦的一般教育綱領的一部。爲勞動者的屋外收音機演奏會擴展了。一般的，爲勞動者的演奏會，完全改組了，把他放在三個主要的蘇維埃音樂團體——即蘇維埃音樂愛好會，莫斯科勞動組合教化部，及無指揮者的管絃樂團「Persimfans」底指導之下。除各首都及大都市所開的普通演奏會——在那裏，有國內最優秀的藝術家參加——之外，蘇維埃音樂愛好會，在郊外，赤衛軍兵營，和多數工場勞動者居住的域內舉行演奏會。爲這目的，遂至利用許多國內最優秀管絃樂團，比方，如一九二八年組織的新赤衛軍管絃樂團，Colosus 映畫劇場的管絃樂團等。爲這目的的特別訓練，實施於如教育勞動者組合，政府及商業雇員組合的管絃樂團一樣底勞動組合的外行管絃樂團。

蘇維埃音樂生活上的別的一種改革，是勞動者俱樂部的音樂的夜會底組織。每天晚上在特別的主題之下舉行。這演奏會，普通是集中在某一位作曲家，同時他的作品，由管絃樂團演奏，和一位演講者去說明。同樣的綱目，也編有禮拜天的勞動者的畫會。

蘇維埃當局：誇示他們在音樂藝術上整頓教育全民衆的所有部面的一定的，和調和的計劃之下，已經履行了組織一切音樂活動的世界的最初的嘗試。這樣——他們說——以前的，職業的音樂家與大衆之間所存在的鴻溝，便急速地淹沒了。在去年，勞動者的管絃樂團，除其他的古典的音樂家之外，還舉行過悲多紋和舒巴特的光彩的演奏會。勞動者俱樂部，不使用職業的歌手，音樂家，和舞台裝置家，全憑自己一手，排演歌劇。舉一個例：德涅比洛彼洛夫斯克（Dnieperopetrovsk）的金屬勞動者組合，發展出一個管絃樂團，在一九二八年，毫無節制的演奏了悲多紋的第一及第九的交響樂。這勞動組合，有二百五十人組織的優秀的合唱團。他的演奏會，常常散發或貼出指示音樂與一般教養的標語或傳單。有一張傳單，這樣宣言：『從這悲多紋的第九交響樂的演奏，我們獲得了教養的利益。』其他的傳單上，印出悲多紋的肖像；或他日常生活的斷片。像這樣的事實，激勵蘇維埃的指導者們說：『音樂，是和麵包一樣，現在成爲我們的社

會生活之不可缺的一部分了」。

收音機的播送

使好的音樂的普及為可能的原動力之一，是收音機『Radio』。這，在蘇維埃聯邦，是一九二四年組織的。在那一年，莫斯科僅有一所播送局，而播送也是不規則的。從此四年之後，到一九二八年，全國設立了四十所以上的播送局。還計劃進行在西伯利亞和中央亞細亞建設新的播送局，和構成全國的完全的收音機的播送網。

從莫斯科·列寧格拉，哈爾哥夫，特弗利斯等中心地所播送的收音機的綱領，是為其便以告訴種種的聽眾——工場或俱樂部的勞動者、農場的農民，從事于公務或從事于地方上和農村的教化事業的智識份子——而組織的。

收音機的綱領，通常包含現在的政治問題及經濟的建設的報告，和關於農業，土木，醫學，衛生學等自然科學的演講，以及文學作品的朗讀，吟誦，及音樂演奏。收音機，也極廣泛的使用為時事播送。這工作，由各階級各團體組織，構成勞動者『Privada』、

（真理——譯者）農民『Pravda』，青年共產黨『Pravda』『收音機·先驅者』等，批特別的口頭新聞。時事新聞的內容，對全聽眾都是同一的，祇是形式各別，通常用會話的形式。新聞報告中間，播送局，播送音樂。

政治·經濟問題的報告，常常由著名的政治指導者及政府的首腦者擔任播送。文學作品的朗讀，吟誦，及音樂演奏，是由國內最優秀的藝術單位擔任。最近發展的結果，收音機愛好者，能够任意在他們地方的大都市，聽到歌劇，演劇的排演，演奏會，及演劇了。

蘇維埃聯邦內，約有二十三萬架各種各色的受信裝置。這，在廣大的國家，也還是極少的。但是，在他國內的生活，幾乎都是站在集團的基礎上。這些受信裝置，幾乎全部都是設置在勞動者農民的俱樂部，圖書室，勞動組合總部，遂至於各街頭。一切擴音機，都同時服役於許多勞動者農民。這樣的聽眾從五十人發展到兩千人。這集團的聽取，使對於收音機的綱領底大眾的批評發展，和這播送局得以接受並呼應于這批評。

（完）

