

偉大的十年間文學

柯根教授著

沈端先譯



柯根教授著 沈端先譯

偉大的十年間文學

——新興文學論續編——

南強書局版

一九三〇年九月十日出版

——二〇〇〇册

實價一元五角

上海南強書局版



緒言

緒

言

1

這本書的課題，——是想對於最近十年間的文學現象，給以一個儘可能地客觀的底概觀。最近數年間的文學，在三年前出版。在這個一般的說來似乎很短，可是用我們尺度來計算，却是已經很長的時期內，文學有了很大的變化。當時還沒有格拉特考夫的水門汀和法兌耶夫的潰滅，可是那時的葉瑞寧還是活着，還是吸引着讀者的注意。使我們懷抱着多大之興味的許多文學現象，不能完成牠的期待。其他一聯反撥生活力的文學現象，在這三年之內，也像美麗的花兒一般的凋謝下去。所以，在此必然的引起了一種回顧從前，而將過去總決算一下的希望。我想，和十月革命十

週年期內其他一切「總決算」的著作並行，這本書的出版，也有牠的必要。在這書裏，重新檢討了在我以前著作（現代文學，我們的文學論爭，新興文學論，文學上的赤衛軍等等）裏面檢討了的一切文學現象，而在另外加進了許多最近的史料。著者在此，對於企圖理解這個文學史上值得注意的時期的，複雜多樣的一切現象的讀者，也想貢獻一點領導的綱領。

K · P ·

目次

次	目
一、緒言	卷首
二、序論	一
三、「十月的前夜」	一三
四、普羅列塔利亞文學	一四一
五、同路人文學	三三九
六、本書人名索引	卷末

序 論

一

序

論

1

這十年，使我們和那十月革命從地上掃除了已經保持數世紀的那種舊制度的日子分開。和對於舊制度一樣，十月革命對於這種制度所養成的舊的意識，也給了同樣的打擊。確立新見解的鬥爭開始，文學——就是這種鬥爭裏面的一種最重要的要素。最初十年間的俄國文學，有了不能預測一般的變化。這十年間的文學發展，特別地表示着複雜的過程。沒有爭鬥，舊的東西是不肯將地位傳讓給新的。在這值得注意的時期出場的作家們，碰到了文學創作的傳統的形式。他們所有的新的內容，不能很快地發

見藝術的形態化。最初，對於新的思想和感情，他們還是採用了舊的言語和技巧，後來，當他們知道了這種舊的形式的不能通用的時候，於是他們又熱狂般的開始了新的形式的探求。

在這樣的土壤上面，發生了許多意外的、奇妙的、乃至燦爛耀目的東西。對於先行時代遺傳下來的文學遺產堅決地絕緣的人們、要求很快地將文學包括進新生活形式鬥爭的一般體系裏面的人們、和將文學看作與實際應用沒有關係的單獨藝術價值，而不能擺脫革命以前文學觀的人們，發生了衝突。當然，占有（現在還是占有着）這種爭鬥的中心點的，是文學的內容，是導入文學裏面的觀念。革命的影響，尤其是在初期，不能達到纖細的形式探求，不能達到美和技巧的完成。在這裏，不必一定企圖完全，重要的是在向着一定方面的反撥，和採用一切方法的反撥。言語，非對日

常事件服務不可，非對緊急的一切課題服務不可。因為，這種緊急的瞬間，關係於革命的運命，或許也可以說關係於全世界的運命。爲着完成革命而登場的幾百萬的新人，他們不是過去受過愛撫的人物。他們不知道過去文學，他們祇是把握了能夠適合他們的要求，而和他們情緒合致的言語。他們，對於這些言語的是否獨創，是否新鮮，或者是否以前的作家曾經用過，全不當作問題。

依據內部的最根本的冀求，這十年間的文學可以分做兩個時期。或者，更正確地說，在此可以看出兩種根本的傾向。因為他們的活動和勢力，不能機械的裝進年代記的框子。在此可以說的，祇是在革命最初的幾年，一方的勢力占了上風，Nep 實行之後的幾年，其他一方的勢力得了優勢。前者的本質，——是：將文學誘致到革命工作，使牠脫離理想主義

的文學見解、反對不顧時間空間而發展的爲藝術而藝術的理論，以及消滅一切自律自足的文學理論的殘餘。在此，他們必然地到達了將文學當做革命的武器，當做生活的反映，乃至當做生活的行動要素的結論。獲得了地位的新興階級的意特渥洛奇所有者們，在此，非和在理想主義旗下發展的革命前期文學最有才能的作家們衝突不可。所以，在最初時期，普羅列塔利亞藝術思想與過去文學對置着的，不是新的藝術革命的作品上的財寶，而是完成普羅作家團體之編成和開始革命文學之發達的那種頑強的理論上組織上的工作。過去的作家們，或者亡命海外，或者沉默不響，在文學上，他們的議論很少。不必說，文學在「質的」見地上是低下了，但是這種鬥爭的結果，對於理想主義的勝利，已經很顯著了。

一

第二期，具有文學的社會的意義已爲一切人們的承認的特徵。這個時期，鬥爭已經不在文學是否上層機構的爭論。鬥爭，已經容受了新的形式。文學的各個流派，相互地爭奪着無產階級要求（或者在廣汎的意味說，革命的要求）之表現和武器的名譽。理論的思想，都是緊張地集中在上層機構中最複雜最含混的文學和藝術之本性的研究。對於不久之前還是流行着的亞亨華爾特（Aichenwald）和梅賴裘考夫斯基（Merezhkovsky）的藝術神來說和豫言詩人，已經誰也不去注意。所以在文學上看來，鬥爭的本質，也是比前期更加深刻，更有效果。關於文學的創造的一切問題，進展到批評家及作家們的注視的世界。第一期之特徵的直線性，已經將牠位

置移讓給創造諸法則、熟練、技術、樣式等等的仔細的研究。爲着藝術作品向上而鬥爭的口號，有時候，完全地形成了支配的口號。在此，又惹起了許多的爭論。就是，人們以爲普羅作家，重新復歸到革命以前的自足的美、和藝術的形式底文化。在革命所提出的一切新問題的基礎之上，我們假使要評價文學思想之成果的深度，那麼我們祇要想起藝術作品裏面的認識的 Moment 與行動的 Moment 之間的、爲着優位而爭鬥的事實，就能知道。歷史在俄國革命和俄國無產階級前面的提出的世界的課題，現在已經要求我們不僅對於本國，而且要有對於全世界現實的一切複雜的多樣性的深刻而全面的研究。現代文學的主題，愈加深入，愈加廣博，不能超越的深淵，使一九一八——一九二〇年之間的普羅詩人的詩歌，（充滿了歡喜的、單純的詩歌、就是歌頌救世主普羅列塔利亞特、和歌唱榨取的天國

就要破滅的那些作品）和現今俄羅斯文學之一切財寶（心理學上和道德上最嚴肅而最有意義的問題、對於最複雜的精神組織化的纖細的透澈、各種階級生活的明細的情景、以及容易纔能把握的那種體驗和情緒）畫分開來。現在的文學，已經開始了重新吟味和檢閱過去意識的一切達成的那種偉大的工作。

在文學的這種有責任的位置中間，還包藏着多量的不安。因為這種位置在文學的行動上誘致了一切現存的力量，所以不久之前的明瞭性和直線性，已經轉變到非常難解而綜錯的特性。幾年之前認為簡單的許多問題，已經用牠一切複雜的姿態，站在文學前面，而要求着解決這些問題的緊張的工作。小市民性、個人主義、頹廢性、道德問題、尤其是非此不能實現人類改革之偉大事業的——新社會的個性建設問題，凡此種種，不僅在最

革命的思想界限之內引起了峻嚴的爭論，而且在生活上也喚起了我們認為已經消滅的古舊的、反動的、理想主義的意識力量。現在，普羅列塔利亞觀念形態，站在正在衝突着的觀念和利害關係的新的複雜的情勢中間，主張牠獨特的見解，變成愈加不易。敵人和同伴的區分，變成愈加困難。在這幾年之間，普羅列塔利亞藝術思想已經確立，這是事實。這不僅反抗了理論和組織化了的反動，而是產出了她自身的巨大的天才，在人類精神及社會諸關係的解釋的領域，也出現了一系列豐富的思想上的創造的完成。新的光明，就是普羅列塔利亞世界觀的光明，已經照映了世界文學的所謂永遠的題材，——就是，已經照映了 Hamlet, Don Quixote, Prometheus, 和 Don Juan 等等從來被人愛好的主題。但是，「精神」的反動，也動員了牠所有的勢力，我們鬥爭的場面，變成愈加複雜；新的文學的對於爲着

確立新的意識而鬥爭的事業的參加，也變成愈加困難。譬如最近關於「葉瑞寧主義」的論爭，——這就可表明，當那在革命以前的雰圍氣裏面成長起來的偉大的天才，一旦傳播了病毒的時候，用我們尚未鞏固的頭腦去和這種病態的魅惑鬥爭而畫分出頹廢的界限，這是何等困難的事情。

三

要那處身觀念鬥爭渦卷裏面的現代人，採取客觀的態度，確是非常爲難的事情，同樣，要我們用對付文藝復興或者浪漫主義運動一般的過去偉大文學運動的態度來結算最近十年間的文學，是非常困難的工作。可是，據我的見解，某種程度的客觀性，現在已經存在。在已往的著作（最近數年間文學、普羅列塔利亞文學論（譯註——拙譯新興文學論附錄版）、我們的文學

論爭及其他）裏面，著者對於現代文學現象的觀點，已經充分地表明，同樣，對於現代文學的各種傾向，也已經敘述明白，這些事象，作者以為都是反映歷史過程的客觀之發展的正常的傾向。在本書，作者祇是希望：在現代文學的複雜而相尅的各種傾向裏面，能夠幫助讀者決定自己的方向，在互相鬥爭着的一切流派和個個作家中間，能夠領導讀者尋出自己的出路。對於各種流派，著者努力地想在兩種斷面上講解。就是，第一，說明這種流派對於自身課題的理解，第二，介紹其他流派對於這種主張的說明，和他們在觀念鬥爭上評價。我想，這樣的著作，也有相當的效用。在激烈的鬥爭中間，常常失却正當的展望，而用不整齊的歪曲了的光線，來照映全體的光景。某種的歷史主義，對於各種現象的某種描寫，在鬥爭的正中，尤其是在十週年的祝日，決不是無用的努力。唯有這種慶祝日子，

才能暫時停止一下，回顧過去，而在心裏自然地發出爲着更有力地前進而將過去結算一下的那種要求。

原书空白页

「十月」的前夜

一

當我們說及「時代」的時候，就是說及文化的一定時期的時候，我們總得想到在相互爭鬥着的許多傾向的一切多樣性裏面成爲支配的特性而表現出來的某種知的情調。這種支配的知的情調，是表現着依據當面社會的一切勞力而進展到知的生活之表面的一羣人們（Group）的內的世界的東西；這些人們，不僅對於其他羣集，即使對於組織的地對立一般的人們，也能給與強力的影響。在文學作品裏面，可以看出這種知的情調的最明確而最巧妙的表現。

在「十月」之前的數年間，成爲這種知的情調而表現出來的，是我國知識階級的昏迷。文學，全般的就是這種昏迷的反映。養成這種現象的源泉，可以說：一方面對於周圍的現實不滿，而他方面却找不出這種不滿的出路，文學喪失了他過去——就是所謂四十年代，六十年代，七十年代等等的——較好的傳統。在那個時代，文學——藝術的一切流派，緊密地和社會的政治的綱領結合而存在，在那些之間，差不多不能劃出一根分割的界線。那時代的西歐主義，斯拉夫主義，自由主義，拉茲諾青斯篤伏（譯註——覺醒了的貴族到民間去的事），社會主義，乃至人民主義一般的術語，是他們的行動綱領，同時也就是他們的美學綱領。但是到了革命之前，文學漸次的失去了他對於倍林斯基的那句有名的標語的信仰。就是——「大衆在俄羅斯作家裏面，看出他們自己唯一的指導者，保護者，救世者，……所

以，他們常常能夠容許作家制作拙劣的作品，而絕對不能容許作家制作有害的書籍。」

革命前的俄羅斯文學，體驗了典型的，就是蒲力哈諾夫早已明確地規定了的作家與現實的分離時代。這個時期，就是離開了社會爭鬥和生活建設事業的藝術家的創造力和發明性，一起的集中到形式的完成的時候。缺乏社會的內容的革命前文學，在純技術的範圍之內，達到稀有的完成。俄羅斯詩歌及散文的形式的完成、樣式的豐富與多樣性、構成的整然性、乃至關於言語與詩學的著作裏面的理論的完成，（蒲留索夫、恩特萊、倍羅依、烏耶契斯拉夫、依凡諾夫及其他），這些，使這種文學的全無社會價值的事實，更加明瞭地顯露出來。有時候，這種文學帶着銜學的樣子；他們的創作才能是早已逃避，到祇能使優閑倦怠的人們感到興趣而已經完全

地失了一切社會意義的纖細性和洗鍊性上面去了。

爲着要理解以後的文學，就是爲着要評價這十年間的文學，無論如何，我們應該在這一個先行的時期停留一下。在革命前期文學，在一切思想的昏迷裏面，在風靡了大部分作家的擾亂的情緒裏面，存在着各種各樣的不同的陰影。和萊奧尼特·安特列夫並排，高爾基也在制作作品。和索洛哥勃、梅賴裘考夫斯基、巴利蒙特、第一期的勃留索夫、恩特萊·倍羅依、布洛克一般的象徵主義者、神秘主義者、個人主義者、純粹唯美主義者同時，描寫現實，在當時還是很進步的，乃至很反抗的，惠萊沙哀夫、契利考夫、蒲寧、休梅萊夫、以及雖則被默殺被追放而在當時已經被一般認識了的綏拉菲莫維支（譯註——鐵流的作者）一般的寫實主義者和思想的作品，都已引起了公衆的注意。甚至，最初的普羅列塔利亞詩人們，也曾瀆

行在黑暗的沙皇檢閱之下，計畫着他們自己的詩歌的出版。但是，這種多樣性，並不能改變當時文學全般的「沒社會性」乃至「反社會性」的容貌。神秘、個人主義、「純粹」唯美主義、一切恍惚與興奮、愛慾文學與色情文學、還有，——君臨凡此種種的——厭世主義、對於生活的恐怖、不安的預感與昏迷、這些，成爲一個廣大的潮流，而橫溢在俄羅斯文學的領域之上。

一方面，社會性的光明，已經微微的侵射進來，在俄羅斯知識階級離反了當時活動的非法的革命勢力，離反了勤勞階級的革命的部隊時代，急進主義和反抗派的力量，非常薄弱；在勞働階級的一部分，已經滲透了當時合法的讀書階級裏面連名字都尚未知道的列寧的言語。這種急進主義和反抗的價值，由將自己的筆桿交給了反動勢力的契利考夫式的急進作家

們的「十月」以後的運命，很好的被決定了。當時，不論是這種急進的傾向，不論是在作品裏面織進了具有反逆性最初之勃發的閃光的農民柔順性的那種不健全的、蒼白色的、普羅列塔利亞詩歌，都不能決定智識階級的支配的情調。他們，不能在裝飾書店廚窗的豪華版書籍裏面，不能在拜（Bay）、司考爾比松、格理夫以及其他奇異名稱和在封面上畫着異鄉情緒的繪畫的商店出版物裏面，不能在莫斯科藝術座，——纖細的體驗和情緒的劇場裏面——表現出來。高爾基被人傳誦，但是他的作品的社會的意義，差不多完全不被理解。他的作品，是獨特的 exotic 的東西。那種前人未踏的主人公們的新鮮和有力，補償了他詩歌的尼采的 Motive，和貫澈作品全體的無政府主義的情緒。他的海鷹，因為渴望爭鬥這事的本身，而受人歡迎。但是，當着當時高齡的披查利育夫派的朴魯德薄夫和人民

派的米哈依洛夫斯基，對於這篇作品，因為絲毫沒有社會的綱領，而且常老人們要將社會回復到市民的理想的時候，創造者不曾表示出海鷹在無限的空中究竟是在爲着什麼而爭鬥這種缺點，而對作者表示不滿的時候，當時竟沒有一個注意到他們的言論。讀者單是注意着索洛哥勃的惡魔主義、梅賴裘考夫斯基的宗教的乃至神秘的探求、巴利蒙特的唯美的自慰的幻想，信仰着昏迷了的、歇斯底里的安特列夫的因爲恐怖而歪皺了的顏面，體驗着布洛克的浪漫主義的煩惱，乃至很自得的想和勃留索夫一起的逃避憂鬱的現實，而在一切世紀一切民衆裏面逍遙。其他，對於趣味沒有過大要求的人們，也祇從在沙寧主義開拓了生路的阿志巴綏夫以及在用虹的七色來點綴了日常情慾的惠爾比志加耶裏面，尋求着他們的滿足。

一九〇五年革命，對俄羅斯智識階級給了一種動搖，在當時執思想界之牛耳的作家們心裏，喚起了一種反響。他們各別的地對牠回答，但是在這些回答裏面，大家共通着的，——祇是沒有相對性的愛，和對於革命的當時智識階級的無差別的愛慕。因為「十月」的經驗而聰明了的我們，現在在索洛哥勃、敏斯基、巴利蒙特的「同志們」的詩裏，已能很能理解他們對於一九〇五年革命的那種浪漫主義的反響的素朴的性質。他們歌唱着：「不相信意識的地大胆的工人們的勝利的人們，遂行着可恥的蝙蝠的任務。」

和第一革命的失敗及反動的勝利同時，智識階級文學的急進主義，很

快的風化起來。這種文學，在脚下失去了他們認為在革命中間已經獲得了的土壤，在社會的——思想的內容這種意味之上，在革命中間雖則獲得了區別兩種革命的十年，但是在我們文學上面，這都成爲崩穴一般的東西而現露出來。現在，我們先將這種文學的內容和形式簡單的概觀一下。

上面曾經說及的做了關於勞動者的詩歌的巴利蒙特，曾經期望着「慰安人們的苦痛，揩拭人們的眼淚」，但是，這位「依着朝刊新聞的可怕的騷音」方才認識了現實的道路，而向雷神要求了「爲着絃聲的邪惡的噪音」的詩人，一旦反動勢力勝利，立刻開始了到 СКОЛЦ 的國家的，就是到埃及、希臘、和奧賽尼亞的旅行，這時候，在他看來，革命祇是妨礙他「保持精神之平靜，保有知識的烟眼」的事情。不久，在民衆文明還是不會着手的多音詩的音樂的移入這一種事情裏面，他很快的忘却了被重新詩

耀着勝利的沙皇政治的束縛了的故國的鎖鍊和奴隸制度。他在解放的王爾德的「虛偽」裏面，發現了他的出路，不，嚴密的說，祇是找到了他的忘却，於是，他離開了「醜怪、蒼白的」人們，離開了住在「感到狹窄一般重疊着的房屋」裏面，「束縛在褪了色的言語之記憶」的人們，而忘記了創造的奇蹟。成爲自由這一句說話，祇表示着將世界變形做自己的幻想這一種意思。克服「冷的忘却」，祇在「創造自己的夢幻」裏面方才可能。「賢人」，就是從事於地上現實之建設的人們，在他已經沒有必要。他不知道這種「對於他人有用的智慧」。他「呼喚着夢想家」，「剎那剎那地」，看着「充滿了容易變化的虹彩的遊戲的世界」。在這位優麗的唯美主義者頭上，蕩漾着神秘主義的暗雲。在不斷地變遷着的現象和印象的色彩和速度裏面，他抓住了可以避免他的嫌忌的現實而逃遁到別的世界的窗門。

有剎那的標徵的萬物，

閃耀着啓示的光輝，

永久地呼吸着生活全體，

呼吸着無限的真理。

唯美主義與神秘，是革命前期詩歌的基礎。此外，還有一位象徵主義詩歌的偉大的代表者非育特爾·索洛哥勃，也和巴利蒙特一樣，要從人們中間逃避出來，要想努力地耽溺在純粹的夢想和空虛的幻想裏面。

和人們同在一起，這是何等痛苦！

啊啊！爲什麼非和他們同在一起不可呢？

爲什麼每次的魔法，
總不能使人靜靜的耽於魔術呢？

在這篇被喧傳了的小說死人的魔法裏面，對於他的許多讀者，他用好像已成爲啓示一般的言語，關於幻想的解放了的力量，關於薄暗的現實轉變到「充滿了容易變化的虹戲的世界」的事情，陳述了巴利蒙特風的思想。就是他說：「我用粗雜而貧窮的生活斷片，創造了甘美的傳說。因爲，我是——詩人。笨拙平凡的人們！在黑暗裏面凝結了吧。或者，在烈焰裏面狂暴着吧！——生活啊！在你的上面，詩人的我，建設起我所創造的關於魅惑和美麗的傳說吧！」

死人的魔法的主人公屈理洛特夫從「狹小不堪的現世」，找出了到

「幸福的奧依爾地方」的出口。這種出口，是在惡魔主義裏面，是在居住着、「蒼白了的孩子們」、殺人者、以及因某種可怕的器具和壓搾器而分光了的人們的那種神秘的、以惡魔主義爲根底的殖民地中間。在索洛哥勃的表現裏面，這不單是情慾的滿足。這是——更高的任務的執行，這是祇有詩人才能知道的別個世界的力量之計畫的實現。這事，是——「大而困難的企圖」，是憂鬱的「淌着血汗一般的憂鬱」的解決，也就是在那些「在自己肉體裏面具有兩重靈魂，而這兩者結成一個世界的」人們的統一發見。屈理洛特夫的任務，是——「在沉滯而醜惡的世界上面，建設一種意志，——建設一種尙未成就的行動的事情。」

關於這事，蒲留索夫也曾說過同樣的話。他，也是和「全世界的不安沒關係的」。在他看來，同樣的也是——

……偉大的幸福，——是知道了而藏匿着的事情，

是獨自的陶醉於自己的夢幻，

默然的確定着言語的啓示，而——

像星的上昇般的在荒野漫步的事情。

他，也把握着一種變形世界的偉大的方法。

從緩慢而沉悶的生活，

我造出了一種無窮的戰慄。

他，也是拒絕了爲着援救人類苦痛而爭鬥的戰爭，而將對於當面事件的輕蔑，傳給了自己的弟子們。他對於那些具有火一般的眼光的蒼白色的青年，教誨了「三條啓示」。

第一應該做的，是過着當世的生活，

第二該知道的，不要對人同情，

祇要無限地愛着自己。

第三該遵守的，不分離不奢望地，

尊敬你的藝術。

在象徵主義的詩人中，最衝動的、粗野的、叛逆的，是恩特萊·倍羅依。他的「夢想，是——歎息着的欺瞞，眼淚凝結了的冰河，燃燒着的激忿，向着小人呼嘯着的無識的巨人」。在他英雄的（北方的）Symphony裏面，「年輕的國王」，正在談論「太陽永遠地照着，而鷲鳥在那裏應答着雷響的高峯」。當他拋棄了自己的民衆（和巴利蒙特的「我咀咒你！民衆呀！——你到黑暗裏面去吧！」的詩歌，同一主題。）而復歸到生活在黑暗和貧窮裏面的民衆的時候，他在樹林中間迷路，而終於倒了下來。可是，代他而登場的，却是一個「女王」。在她的微笑裏面，反映着「永遠的悲哀」，「黑衣而憔悴的女人」正在上界向她呼喚。女王遇見了渴望着「天上之夢」的年輕騎士。騎士「穿着火的外衣」，「包着童話中的神祕的薄暗」，而被養在一個對孩子們「講解觀看憧憬」的奇怪的教師的家

裏。在這篇完全模糊曖昧的 *Symphony* 裏面，我們不難看出一種尼采主義主題的新的變異；就是——關於超人和「過多的人們」的爭鬥，以及貴族般的創造的個性與那革命前期詩人叫做「羣衆」的那些人們的鬥爭。

在倍羅依的神祕主義的、個人主義的思想裏面，混淆着他獨自的斯拉夫主義。假使，他在現實世界裏面，能夠找出一些和他靈魂共通的東西，就是能夠找出一些得以依據的東西，那麼，這就是了解「俄羅斯森林和俄羅斯曠野」的「祕密」。在銀鴿裏面，他描寫了分教派 (Sectarian)。他所描寫的主人公裏面的一個——達利亞斯基，被民衆們愛着。在他，以爲在故國民衆的底蘊，與這些民衆具有血緣、並不老衰、而還是很活潑的老婦——古代希臘精神——還在那裏脈動。(達利亞斯基是古典派，是古代文學的學者。)「他看見了新的光明。這種光明，在生活裏面的、希臘——

俄羅斯教會的儀式之完成，也可以發見。在希臘正教裏面，在希臘正教的（就是他的認為奉異教的）農民知識裏面，他看見了將要到來的希臘世界的新光。「他所說的分教派，是民族革命思想的——就是將現代革命運動的農民的反抗和大彼得以前的俄羅斯及希臘正教結合起來的思想的——保有者。這個，和在梅賴裘考夫斯基同樣，是革命和宗教的綜合，也就是「十月」以後的比利涅克和烏賽伏洛特·依凡諾夫，萊奧諾夫（部分的地，）和其他（具有農民的思想的）同路人們所承繼了的革命的解釋。

梅賴裘考夫斯基是一切象徵主義者裏面最神祕最幻想的。他走進了此路不通的死巷，想要依靠對於「第三王國」之出現一般的信仰，來探求現代生活的出路。不必說，到這種王國去的道路，對世界啓示新的真實的宗教的俄羅斯是已經表示着了。一切過去的歷史，不過是對於這種啓示的單

純的準備。在既往的歷史裏面，有兩種力素（Moment），第一的力素，是——基督以前的一切宗教，第二的力素，是——基督教，第三的力素，才是——現在人類正在着手而不久就要完成的東西。爲着要理解「十月」以前的數年之內，宗教思想的代表者們到達了如何的幻想，我覺得有引用這些力素的定義的必要。梅賴裘考夫斯基將第一力素——即基督以前的時代——定義做：低級的、「世界與人、天與地、靈與肉的不可分的統一」的肯定。在一切基督以前的宗教裏面，一部分的、主觀的、個別的存在，是當作「內包着的唯一絕對的普遍底客觀」之父的神祇的啓示。基督教就是第二的力素——破壞了這種統一，使第一力素裏面融合着的要素相互的對立起來。就是：使世界與神，天與地，靈與肉相互的對立起來。宗教進化的第一階級，當然是肉的宗教。基督教將靈魂放在肉體的上位。所以，

他想，將要到來的宗教，一定是存在於這兩種力素的綜合，就是存在於「肉與靈、地與天、世界與神的、二律背反」的徹底的排除。假使，我們借用梅賴裘考夫斯基的更加晦澀的表現來說，那麼「個人與社會的、形而上學的地有限定的「我」與「非我」的、以及無政府主義與社會主義的——二律背反，一定要在具有無限的自由和無限的歡喜的宗教團體，（就是將要到來的真實的唯一的聖人類教會）的「神人」與「神人類」的完全統一和綜合之下，方才能夠解決。」

四

要說明這種神的王國如何地到來，以及那時候的人們如何的生活，這是一件困難的事情。大概，這一定是依據着更高的力量的命令而遂

行。這種力量的意志，梅賴裘考夫斯基確是懂着。他將這種幻想的建設和確信着：「現世就是一切，現世以外別無世界；地上是一切，地上以外別無存在」的科學的實證思想對立起來。在梅賴裘考夫斯基看來，以為這樣的世界觀（科學的——譯者）拒絕和否定了對於崇高的思想之探求，而是一種小市民性的，或者中國式的沉滯的源泉。他以為這種世界觀的終極的理想，是將要到來的商民主義和商人的勝利，所以特意的將商人這字用大寫表示出來。正像古代希臘人波斯人斯基夫（Scythians）人將一切非希臘民族都看作一樣的野蠻人一樣，在梅賴裘考夫斯基眼中，一切無宗教的教義，一樣的都人商人主義的體系。這些，都是巴利蒙特替那些鬥爭着的和希求着地上的人們所定義了的「在暗中生活的人們」。不論是現代的布爾喬亞的政策，不論是社會主義運動，在梅賴裘考夫斯基看來，——在本質上都是黨

求着同一秩序和小市民理想的東西。當他眺望着「擔當着歐洲之運命的人們」的時候，他總是聯想到關於「精神的中國」的「不可避免的勝利的」彌爾和蓋爾真的預言。Timmerlin, Ailla, Bordizia，以及都是無賴，但是現在，他們已經是人，已經是——人一般的東西。定木代替了王杖，賬簿代替了聖經，Sand代替了祭壇。簡單說：不論什麼地方，梅賴裘考夫斯基都看見了「戴着王冠的斯梅甲考夫，和得了勝利的商民」。可是，梅賴裘考夫斯基的發見這樣的商人，並不限定在我們可以很願意地交讓給他的支配階級。對於「民本主義的天才的領袖們」拉薩爾、恩格斯、馬克思、和許多「人民之友」，他也認爲他們「一方面主張社會主義，一方面還是不能預先看到「新中國」的「精神的小市民性階級」的危險」——梅賴裘考夫斯基說：——餓肚子的無產階級和吃飽了的小市民，雖則有不同

的經濟利害，但是形而上學和宗教，那是同樣的。——就是，適度常識的形而上學與適度小市民的滿足的宗教，是同樣的。第四階級與第三階級的戰爭，在經濟上，固然是現實的，但是在形而上學，在宗教，那是非現實的，這個，恰恰和黃色人種與白色人種的戰爭一樣。不論怎樣，這總是力與力的鬥爭，而不是神與神的爭戰。

在勞働階級看來，——在負有消滅搾取制度和在地上確立組織的勞働生活的歷史使命的勞働階級看來，造物主的上帝不來參加他們對於資產階級的搾取的鬥爭，這種鬥爭成爲「形而上學的地和宗教的地非現實的東西」而出現，而且這種事實分明的使梅賴裘考夫斯基感到很大的不快，這些，都不是值得可悲的事情。布爾喬亞的事情，可不知道，但是普羅列塔利亞特，實際上，在他們自己的鬥爭裏面，他們以最初已經拒絕了神力

的援助。因爲，他們早已明白地理解，梅賴裘考夫斯基一派的對於過去和未來的那種「神的王國」的廢話，究竟對於那些人有益；同時，他們已經知道，榨取者們在幾世紀之間，老是應用這種撫慰的預約，來隱蔽了他們對於大衆的無廉恥的榨取的了。

梅賴裘考夫斯基從他爲當時有名的背教者由良，萊納與特·達·文幾，及彼得大帝。這三部作裏面，說出了他的這種神祕的思想。他挑選了這三個時代。據他的見解，以爲這就是他所愛的第三王國的——就是異教與基督教之融合的，奧倫比亞與哥爾哥它之融合的——預感，紀元四世紀當時，圍繞在由良周圍的古代希臘學者、雄辯家們，以及他方面的教會的牧師們，早已計劃過古代希臘語與古代希臘精神的復活，早已試行過古代奧倫比亞主義與新加理萊原理的對於「世上誰都不曾試行誰都不曾發見的

文化」的融和。這種試驗在四世紀不曾成功，在十五世紀又在意大利返復了一遍。那時候，也是依舊失敗，古代希臘主義與基督教之矛盾的解決，還是不曾成功。那種將要來的美的象徵，那種統一的象徵，就是「一切沒有羞愧的裸體上面的、從水池裏面生長出來的、冷而且白的亞馥洛特它·恩琪美娜」。在三部作的第一部裏面，年輕的由良對她祈禱。她從埋沒了一千年的墳墓裏面再現出來，被文藝復興時代的意大利人發見，而重新喚起了未來的調和的感情。經過了二世紀之後，風靡全歐的潑拉克西德里（譯註——紀元五〇〇年時代的名彫刻家）的不朽的創造，一直達到了俄羅斯皇帝的手裏。當做真實的生活的象徵和保證，她從世紀傳給世紀，從國民傳給國民，「後來，終於達到了地球最後之界限的——除出黑夜和混沌之外什麼都沒有的北極斯基夫人的勝利之進行的中間。」

這個雕像，使「三部作」的根本思想更加明瞭。每當基督教的人類以感謝的感情而注視着這個異教的紀念碑的時候，人類漸次的和未來的王國接近。同時，這種巡禮的最後階段，漸次的在俄羅斯出現這一件事情，正好像梅賴裘考夫斯基的祖國，正在高唱着對於世界招致最後的真理一樣。

五

一切象徵主義詩人們，可是，也不能安住在非實在的幻想世界裏面，他們也不能避開了將要到來的暴雨與狂風。在有些詩人作品裏面包藏着的不安，已經流露出了迫近目前的暴風雨的預感。布洛克——是這樣的一個詩人，大概，也就是「十月」前夜最被人們歡喜和最受讀者傳誦的詩人。他，也是希望着能夠逃出這個難於解答的問題，也是希望着不去注意那些

專爲日常事件和自己利益而爭鬥的人們，他，祇是努力地想要眺望那遙遠的天邊。

心靈沉默着，在冷靜的天上，

一切星兒在向牠燃燒。

在周圍，只聽得騷擾的民衆，

呼喊著黃金與麵包。

牠總是不響——靜聽着呼喊，

眺望着遙遠的天涯。

可是，他已經是感到了這種愛的不當的夢想家的一人，假使，在他歌

詠美婦人的第一詩集裏面，已經有了解脫了對於「無限」的浪漫主義的憧憬和動搖的、對於理想之形象的愛着；假使，牠也和他自己的先行者，依痕(En)的浪漫主義者們一樣，很合意地接受了充滿神祕的世界，再假使，他的靈魂已經不願看見現實現象裏面的一切矛盾（因為，神祕的、不是這個世上所有的力量的呼吸，是可以一樣地吹掉一切善惡和苦樂的）那麼，在他以後的一切詩集和戲曲裏面，這種調和已經動搖，在他心裏已經成長了分裂。他感到了夢幻的欺瞞，感覺了有限事物的力量。他和海涅一樣，很願意地描寫了人間歡喜的虛空，嘲笑了浪漫諦克的夢幻，侮蔑了安坐在這種神殿裏面的空想。「毫不容情地，生活用粗暴的鞭子毆打着」。

繁忙的生活和我們無關，

夢是對的，說牠欺騙我們，這是什麼話呢？

他，好像已經預感到在迫近目前的亂動裏面的那些浪漫主義詩人們的悲劇的運命。他，好像已經知道，在新的秩序的社會裏面，已經沒有他的位置。他在自己詩神的「祕密的夜裏」，看出了「關於破滅的宿命的報知」。他，想要避免詩人的苦痛的宿命，可是，他抵抗不過詩神的「魅力」，而終於接受了詩神的奇怪而可怕的賜物。

我祈願着，我和你做個敵人，

可是，爲什麼？你給了我——

你一切美麗的咀咒，和我

絢爛的牧場，燦爛的穹蒼。

在其他的人們看來，這——「是詩神，這是奇蹟」，但是，在他，——「這是苦惱，這是地獄」。他在「秘藏着的聖物的冒瀆中間」，體驗了「宿命的底愉悅」。

布洛克的戲曲薔薇與十字架，是最有特徵的作品之一。也就是當時智識階級的最好的代表者們的、昏迷與絕望的例證。在這裏，布洛克描寫了十七歲的伯爵夫人伊淑蘭的浪漫諦克底姿態。她，毫無理由的感到了絕望的憂鬱，她竭力地記憶出來的歌詞的斷片，僅在她的心裏變成了一個「空虛的喊聲」。到了晚上，她遇見了奇異的夢境。在她前面，在月光下面站着一個未知的騎士；對他祈禱，使她奇妙地感到歡喜。對她戀愛了的倍爾德朗，

將歌詞的作者帶進城裏，伯爵夫人在一天祭日，聽到這個歌詞，但是，她昏暈了去，——對於這個可憐的老人 Gretchen，她認不出這是使她煩悶的歌詞的作者。當她意識恢復的時候，她覺得妖術已經解脫，心裏的苦悶已經解除，於是她在美麗的侍僕亞里斯干的擁抱裏面，找到了她的慰安。浪漫諦克的悲劇，用雜耍場來終場；平凡，終於打勝了夢想！「美麗的孩子，總比漠然的噩夢好些。」

萊奧尼特·安特列夫，是時代的完成了的通告人，這時代的意識的生活，是從二十世紀的初頭開始。在他眼裏，人生好像是個惡夢。「不祥的神祕的預定」，支配着人們的宿命。沒有力量鬥爭、從國內一切活動而健康的階級離反出來、表示着無力的時代的意識形態、而又很胆怯地在那無益的夢幻裏找尋出口的、萊奧尼特·安特列夫，始終盤旋在厭世主義、歇

斯得里、和希求自殺的範圍之內。他初期小說裏面的一個主人公賽爾蓋·貝德洛維支，拒否了活動的一切形式。不論在英雄主義裏面，在犯罪裏面，在服務裏面，（在一種「間接國內消費稅局」一般的事情裏面，都是）找不出意義，於是他達到了下面一般的愉快的結論。就是——「人生，是狹窄的鳥籠。鐵柵很密，而且很粗。在這裏，祇有一處沒有鎖的出口」。這個出口——就是自殺！自由，這就是死的意味。「讓希望的人死滅了吧！這樣，他破壞了自己的鐵籠，這個可憐，愚鈍，而不幸的人物，在這一瞬間，可以飛昇到比天才、比國王、比山峯、乃至比一切地上的事物更高超的地方。因為，在他，世上最純粹，最美麗的——就是大胆、自由、不滅的人間的自我，這時候已經獲得了勝利的原故。」

安特列夫此後的一切文學活動，在本質上，祇是證明了——對於支配

世界的邪惡、和對於與人類含有敵意的勢力的——人類的渺小。對於正在鍛鍊着的新的生活形式；對於信仰着人類天才的無限的力量，和信仰着正當地組織了的人類社會的強固性——的世界，安特列夫從來不想觀看過一次。即使在接觸到時事問題的時候，例如漠然地用象徵的姿態，描寫了窮人反抗富人的飢餓王，敘述無政府主義者想要破壞奇蹟的聖像而暴露僧侶之虛偽的 *Savva*，講到反對死刑的七個死囚的故事，日俄戰爭的噩夢般的繪卷紅笑，以及和席勒的加爾·莫亞不同，描寫善良的盜賊想要掠奪和破壞地主的財產而替不正當社會復仇的 *Sashka Zhegnlev*，在這些作品裏面，以其說他描寫了社會的世界觀一般的東西，或者說他描寫了對於社會罪惡的爭鬥的熟慮了的形式，不如說他更多的敘述了使他自己煩惱的混沌和惡夢。但是，成爲文學的事件的，不僅是這些作品，而且是包含着展開了安

特列夫的內心的虛空，和展開了他自己厭世主義之深淵的一切的東西。在當時喧傳了的小說 *The Life of Vasilii Fivayaky* 裏面，他論證了信仰的無力；在小說思想裏面，證明了思想的無用，在 *Judas Iscariot* 證明了愛的欺瞞，在人的一生證明了對於運命與人生的「鐵的宿命」的鬥爭的絕望；最後，在他背神的悲劇 *Anathema* 裏面，摘發了偷盜了人類的真理，而使人類悞徨於沒有出口的黑暗和苦悶裏面的，上帝的矛盾和罪惡。

六

凡此一切文學的反社會性，完全地反映了當時俄羅斯知識階級的心境。各人保守自己，各人在自己個性的界限之內尋求出路，對於力的結合和集團的行動，誰都不曾想到。在那些課題的個人的解決方法裏面，最不

安而又最危險的，大概是阿志巴綏夫在長篇沙寧所表現的解決。這篇小說得到了無比的成功，引起了空前的議論。阿志巴綏夫，主要的是一個「生理學的」作家。生理學，是他的出發點。沙寧是粗野的尼采主義者，諷刺的利己主義者，他主張着自身慾望的滿足，就是唯一的法律。沙寧否定了德道，否定了書籍、理論、主義、社會、和一切自己節制。什麼都沒有，一切都是——虛空。關於「一般利益」的說話，那都是些謔語。

這位主人公的有名的警句，有了幾十萬讀者的愛誦，引起了當時大學生和女學生們的徹夜的議論；這就是：——「我的生活，——那就是我的快與不快的感情。此外的東西，——都和惡魔一起去吧！」「我祇知道一件事，我祇希望着生活不使我感到痛苦。爲着這個，第一，非滿足自己的自然的慾望不可。慾望，——這就是一切！人的慾望死滅的時候，就是

他生活的死滅，他殺却慾望的時候，就是殺却了他自己。」最後，對於背德者，他下了下面的判斷。「他，做了人類完全自然的行爲。他，看了雖則不是他的，但是很美麗的東西。這裏，他就把握了牠。他看見了美麗的女人，但是她却不肯從他，於是他用暴力和欺瞞而獲得了她。這，也是完全自然的事情。因爲，快樂的要求和理解，是使人類和動物自然地區別的性质裏面的一種。動物祇是因爲牠是動物，所以牠不理解快樂。所以，牠就沒有獲得快樂的能力。他們，祇是滿足了自己的慾求。我們大家贊成：人類不是爲着苦惱而創造出來，苦惱也決不是人類努力的理想。所謂自制，不是人類本來的特性。最純朴的人們——就是不藏匿自己渴望的人物，也就是被世人叫做背德漢的人們。」當時最有人望的一位作者，這樣的指示着世人。

瓦洛夫斯基將沙寧看做反對支配當時（即上述時期的）知識階級的政
治與倫理的規範而發生的虛無主義的表現者。據這位批評家的意見，沙寧
主義，就是改悛了的知識階級的對於半世紀傳統的拒絕，就是，對於在社
會生活的——向被壓迫階級的服務，和對於在個人生活的——義務命令的
拒絕。這種知識階級——瓦洛夫斯基寫着——全然和勞働階級離反，但
是，在資本主義社會，這種離反，是不可避免的會誘導到支配者布爾喬亞
的懷抱中去的。

其次，讓我們考察一下另外一種可以證明趣味的墮落、對社會關心的
脫落、以及對文學要求低下的文學現象。在此，我們可以想到惠爾比加耶
和她值得注意的作品幸福之鍵。這是更加粗野、更加下品的尼采主義，也
是更加惡俗的個人自由主義的說教。她的許多女主人公和主人公們，都是

單純化地理解着自由，本能和情熱，就是他們的全體。毫不思索地追求，不用任何規律和束縛來制限自己的個性，——這就是自由而值得讚賞的人們，在惠爾比加耶的長篇裏面，充滿了下面一般的文章：「假使情熱使你早上投向這人的胸懷，晚上倒向那人的擁抱，那麼，你是非聽從他的命令不可的。」等等。

據圖書館的報告，當時沒有一個作者能夠得到幸福之鍵一般的成功。祇有托爾斯泰，纔能和這位女作家匹敵。她的成功，非常明白地表示出革命前夜的廣汎的讀者圈的情緒和智的興味。

七

上述諸詩人的最優秀者，都是屬於象徵派的。他們的機關雜誌，是格

萊維支和伏爾英斯基主編的北方通信 (Northern Messenger)。後來，象徵派的主要人物，都集中在司考爾比松出版的雜誌秤 (Vary) 和金羊毛 (Zolot. or runo) 上面。在下列的書籍和論文裏面，即：

梅賴裘考夫斯基：論現代俄國文學衰頹之原因及其新傾向（一八九二年）

伏爾英斯基：爲理想主義的鬥爭（一九〇〇年）

巴利蒙特：山嶺（關於象徵主義的論文集 一九〇四年）

勃留索夫：神秘之鍵（一九〇四年稱）

倍羅依：批判主義與象徵主義（一九〇四年稱）

世界觀的象徵主義（一九〇四年藝術世界）

烏·依凡諾夫：現代象徵主義的二要素、

象徵主義的啓示

論象徵主義的思想

(以上收在他的論文集關於「星」星與「鏡」及其他裏面。)

展開了象徵主義者們的新的詩歌理論。他們用這種理論，和從來文學中一切寫實的和社會的諸傾向對立起來。

據梅賴裘考夫斯基的定義，新的藝術有三種主要的要素，就是——神秘的內容、象徵、和藝術印象的擴大。依他的意見，象徵主義，在回答十九世紀末葉的時代的要求。這是「在自己心裏，」招致了「對於石頭一般歷在我們心上的殺人的底已經失却生命的實證主義之憤激」的時代。象徵主義，是對於當時有勢力的 *Realistic* 的「大眾趣味」的反抗，也就是對於「適應於科學的道德的唯物論藝術」，對於「在現代大眾對藝術的態度上面，印了獨特的火印」，「在巨大的技術發明中間的、那些文明的野蠻人

的、否定和缺少了高級理想文化的一切凡俗傾向」的反抗。

反抗從來情調的象徵主義的社會意義，在伏爾英斯基最明白地表示出來。他說：「假使人類的世界觀，經過長時期的外部和內部的鬥爭，而從唯物論的世界觀到達了理想主義的世界觀，那麼，在這裏當然應該起來的，是在藝術本來的力量上面，再添加一種和無意識的冀求合致的新的意識力量。」他，將象徵主義定義做：「象徵主義是藝術的描寫上的現象世界與神的世界之結合。」據巴利蒙特的定義，象徵主義——「這是有機的地，却又是毫不勉強地，兩種內容融合了的詩。就是，隱藏着的抽象和能夠看見的美，好像夏日清晨，河水與日光調和地融合着一般，非常容易而又非常自然的融合。……但是，一方面，當現實派的詩人們，服從着物質的基礎，單單成爲一個觀察者而素朴地觀望世界的時候，象徵主義詩人們

却是改造着自己複雜的印象的物質性，支配着世界，而突入於神秘的中間。現實派詩人們的意識。一步都不曾走出用路標一般的準確和死亡一般的怠倦來限定了的地上生活的範疇。象徵主義詩人們，決不喪失——使他們和混沌的世界迷路結合的 Ariadna 的神秘的絲線。他們，不斷地呼吸着從無限的領域吹來的電氣，所以，他們好像違背了他們自己的意志，在他們所發的聲音背面，傾聽着不是他們的聲響的別個的聲音，感覺着在他們能夠想到的最神聖的宇宙之神裏面鳴響着的、合唱之斷片的自然的聲音。

對於這樣的藝術見解，就是對於「將象徵主義詩的神秘性和藝術當作宗教的代用品，當作到彼岸世界去的透澈手段」的藝術見解，勃留索夫說：「藝術——這就是在其他領域我們叫做啓示的東西。藝術的創造，

——這就是開放着的永遠的窗門。「在囚禁我們的牢獄裏面，有一處窗門，有一處到自由去的出路。「這個窗門，——是神遊 (ecstasy) 的瞬間，是超感覺的直觀。這就是對於透澈世界諸現象的外殼而更加深入其中心的一切現象，賦與其他達成的東西。藝術的本來的課題，就在刻印這種直觀和靈感的瞬間上面。」勃留索夫將藝術看做「在悟性形式之外、在因果論的思維之外」的世界的認識。他忠告着，即使新的藝術對於現代之必要，是沒用而無緣的東西，也不要對他妨礙。因為，「我們是生在永遠的中間」的。

這樣，象徵主義的理論，很明白地表明了象徵主義的詩歌，是逃避現實的知識階級就是從現實的事實逃避到彼岸的世界，逃避到個人印象之世界的知識階級的詩歌。這種詩歌，從現代思維着的個性的微妙的情緒和意

識下的生活之展開，借了不少的力量。象徵主義用新的 Motive 來充實了俄羅斯的詩歌，使詩的柔軟性和音樂性達到了空前的高度，使韻律和音樂的值得注目的名人們占領了詩壇。象徵主義者們雖則常常要將他們自己和頹廢派分別，但是仍舊常常被人混在一起。頹廢派和象徵派萌芽於同一的源泉，他們，都是對於唯物論的反動。「自稱頹廢派的人們——伏爾英斯基說：祇是埋頭地探求着：能夠傳達自己未曾明瞭的情緒的新的形式，和前人未道的言語的結合。」北方通信雜誌的一個通信員，更加詳細地規定了這兩種流派的分界。「第一，象徵主義是和頹廢派正反對的。大概，象徵主義和頹廢派，是連在一起思考都不可能的事情。可是，重複地說：這兩種概念，差不多被當作不能分離地思考一般，即使在最值得尊敬的人們心裏，也是常常混在一起。在法國出現的頹廢派，（在俄國，還沒有這樣的

東西，所有的，都是些惡劣的模仿，和不值得注目的東西。）不過是對於過分頑固的唯物論的自然主義情緒的，拙劣，早發，和病態的反抗；已經注定了死的運命的，疲勞而衰弱了的靈魂，祇是爲着要想征服唯物論的粗野的勢力，所以一直以的走到了極端。同樣，否定象徵主義的頽廢派，都是逃避到「純粹」藝術（不是象徵主義），逃避到音樂，乃至逃避到個人主義。頽廢派不論大小的產生出來，向着死滅突進，而終於死滅了去。頽廢派害怕理性，害怕理解的純粹性。象徵主義不是生出來的，所以也是不會死的。」

雖則，他們這樣的規定了象徵主義和頽廢派的界線，但是，在根本上，這兩派還是從一株根幹上發出來的兩根枝條。象徵主義是一定神秘的世界觀，同時，頽廢派是爲着纖細性自身的表現。象徵主義企圖將一定神

秘的內容和神祕的彼岸生活融合，企圖在詩的形式裏面，裝盛想要汲取「無限之要素」的希求；而頹廢派呢，却是爲着言語的結合而愛好言語的結合，而愛好純粹音響、和一切洗鍊性與發明性。音樂性的本身、音樂的流動、言語的芳香、使他歡喜，在此，和言語的內容與意義，全無關係。巴利蒙特在他的著作魔法的詩裏面，創造了純粹音響的宗教，和純粹言語的音響。在他毛茛、風景、愛撫、或者和魔法無緣的黑獨木舟一般的詩裏，與下面所引的勃留索夫的詩歌同樣，都可以當作頹廢派樣式的典型。

不能造的創造的影子，

在夢中搖幌，

好像那，掛在 *enram* 壁上，

的已經縫補了的衣裳。

堇色的手，

在那 enamel 的壁上，

騷擾的靜寂中間，

恍惚地彈出了音響。

透明的亭閣，

浴着琉璃般的月色，

在那騷擾的靜中，

也好像增加了他的輝光。

在這種極端的表現裏面，轉變到樂音的無意味的選擇的頹廢派，引起

了不少的嘲笑。象徵主義者們自己，也做了嘲笑頹廢派的諷詩。布洛克所做的加·台·巴利蒙特的墨西哥通信，就是一個例子。

被魅惑着，陶醉着，

脫了衣服，

裸了身體，

我在尋求着別個的希望。

望着，

醉着，

抱着墨西哥的姑娘。

裸了體，裸了體，——這樣，很愉快地，

唱了

墨西哥的歌詞，

吻了

墨西哥女子的衣裳。

在那望着的，

沉醉了的，熱情的，

美麗而發熱的，

眼臉的下面……

八

革命以前，在象徵主義者社會裏面，已經發生了對於這種傾向的反動。這是對於兩種主要傾向的反動，就是：第一，是對於神秘主義與朦朧性、對於愛好未知事象的情熱、對於「Oracle 的女巫的」課題的反動。第二，是對於與內容和意味分離了的、對於詩的音響的純音樂基礎之探求，就是對於墮落到 *rattle* 玩具一般任務的詩歌的反動。從一九一二年至一九一三年，以顧米列夫、郭洛台茲基爲主腦的一部分詩人，和象徵主義分離，在 *Acmeism*（取義於最高階段或最盛時期的名詞。）或 *Adamism*（男性的底確實而明快的人生觀）這個名稱之下，構成了新的一派。這一派的本質，和那在不能看見的事物裏面尋求到彼岸世界去的出口的象徵主義不同，他們用愛來處理事物，處理地上的限界。一九一三年在雜誌 *Apo Ion* 上面，發表了顧米列夫的宣言象徵主義的遺產與 *Acmeism*，和郭洛

台茲基的宣言現代俄羅斯詩歌的諸潮流。

顧米列夫一方面承認着 Acmeism 和象徵主義的關聯，一方面說明了象徵主義已經到了終極的發展，而新的流派却在要求「更大的力的均衡，和主觀客觀之間的更確實的知識。」郭洛台茲基更加明顯地劃分了這兩派之間的界線。「假使 Acmeism 和象徵主義的戰爭，不是放棄了的城塞的占領，而是真實的爭鬥，那麼，第一，這是爲着具有形象、質量、和時間的、鳴響而着色了的世界的鬥爭，也就是爲着我們所居住的遊星地球的鬥爭。象徵主義，結局上祇用「相對性」充填了世界，祇是夢幻般的描寫了世界；他的重要，祇是因爲帶着別的世界的光輝，而他自身，却祇是減少了高度的自己價值。在 Acmeists，薔薇重新因爲她的本身而成爲好的東西，就是因爲花瓣的色香而成爲好的東西；這裏，決不是因爲她的對於

神祕的思考了的相似和其他的原因。假使，這兒有顆叫做瑪爾的星，那麼牠的美，就是因為牠是一顆星，而決不是因為牠是支持着不能揣量的夢幻的一個不能揣測的支點。勇壯的 Troika(橇)的好處，是在牠的鈴聲、車箱、和怒馬，而決不是隱藏在政治的遮陽下面的東西。而且，好的東西，不僅是薔薇、瑪爾的星，和 Troika(橇)，就是，不祇是好的東西從來就是美的，或許，畸形的東西，也是美的。在一切「拒否」之後，到最後，世界一定會將一切美和醜的總和，交給 Acmeism 的吧。現在的醜的東西，祇是因爲無定形、未完成、而徬徨在存在與非存在的中間而已。」

假使，象徵主義的詩能夠和音樂聯結，那麼 Acmeism 是和空間的藝術——即繪畫、彫刻、建築接近的。他的材料，是顏料，大理石、和石材。他，反抗象徵主義詩的流動性。在他看來，藝術的第一要件，應該是

堅固性、應該是均衡的狀態。但是，象徵主義者們，却是破壞了「在一切狀態，在一切方法平靜——的這一種藝術的君主的特權。」

Acmeism 因一羣才能的詩人而進展，就是顧米列夫、安娜·亞富瑪德、奧雪伯·芒特列休湯、郭洛台茲基、納爾薄特、仁凱維支等等。但是，看來好像將詩歌重新帶回地上，重新帶回現實主義的 Acmeism，也決不是擔當未來的流派。在本質上，Acmeist 們，因為對於世界的浪漫諦克的關係，和象徵主義者沒有新的區別。對於事物比較的接近現實的他們，也不過是因為好奇心的原故。他們不會賦與現實的結論，對於事物的積極的關係，也是毫不給以鼓勵。雖則他們明瞭地觀察事物，愛好他們的凹凸、色彩、和線條，而不在那裏尋求到神祕去的出路，但是這種事物，

在他們，終於限定着不過是 *exotic* 的東西。因此，他們的詩歌，是好像藝術攝影一般的東西：是早有的美麗事物的偉大的貯蓄箱一般的東西。他們對於時事問題，大概比象徵主義者們還要漠不關心。在他們，世界是靜止的；美，是在靜止、不動、和不朽性裏面。顧米列夫翻譯了高底葉的詩藝術、因為這是和他同一統系的唯美主義的宣言。這首詩，用下述的詞句開始：

愈優秀的藝術，

愈冷靜地，

使用牠——

詩句、石材、和金屬。

顧米列夫徬徨在異國情調的埃及和阿比西尼亞 (Abyssinia) 地方。他的詩集（例如孔克斯它特的路、真珠、箭囊、瞬間、炬火、天幕、以及高底葉的翻譯瑛瑯與瑪璃及其他）的大部分，都是匯集了稀有植物、稀有獸類、稀有民族、豹、蛇、穿着蛇皮的蠻人軍隊、珍奇風景等等博物館。這些，大概可以表明，他對於封建君主國、對於紋章和紋章學書籍、乃至對於標徵着幾世紀的年代的確立了了的一切事物的愛好，和對於將自己引向破滅的古舊制度的忠誠。

此外，更加明白地表示出 Acmeism 詩歌的對於時代的最大課題的疎遠性的，大概是這一派裏面最有才能的作家安娜·亞富瑪德芙。她的詩歌，和象徵主義反對，——瞿爾孟斯基說，——沒有諧音，也不流麗。即使誦着，也不能成爲歌詞，要將牠和音樂調和，也是不很容易。在亞富瑪

德芙的作品裏面，差不多沒有頭韻和內在的呂律。一般，詞句最後的音韻也是不很深沉，沒有誇張的地豐富，而僅可能的不使人注意。她常常使用不完全的諧韻和「疑似韻」。在嚴密的諧音裏面，自動的插入了不調諧的要素。她的詩的內容，最重要的是——直觀的體驗世界、靜穆的祈求、和宗教感情。在象徵主義者，——這種無限的直接的感情，是「人類的神的精神與神性的合致。」但是在她，「宗教性並沒有神祕的透視性質，而祇是造成生活基礎的鞏固而單純的信仰。這種孤立了的靜穆而肯定的底信仰，加進生活裏面，形成了複雜化了的歷史的生活形態，於是牠的姿態在日常的存在的排列裏面，在儀式中間，在習慣的宗教行為和宗教的苦行事象裏面表現出來。」她的精神狀態不在抒情詩的表現上發展，而在和這種狀態適應的外界諸現象上面展開。假使，這裏要描寫哀怨的單戀，那麼她

是首先指摘在外部的表現的。

眩暈的瞳子鈍了，

好像視野更加窄了。

從社會的見解看來，在 Acmeism 逃避時事問題，和牠本身祇是一種對於陳舊而 Romantic 的個人主義體驗的新的形式——這兩點，這種流派，畢竟祇是象徵主義的延長而已。

九

俄羅斯文學的優秀的傳統，在這種神祕主義和唯美主義的空氣裏面失

去了光輝。但是，這些，也不能斷定這種傳統的完全的死滅。和「憧憬天國」沒有關係的文學，與現實生活聯繫的文學，還是繼續地生存。與象徵主義 Aemism 並行，在十九世紀終期至二十世紀初頭，產生了一羣優秀現實主義作家。祇有這個流派，纔是表示着——並不逃避現實、仔細地研究這些、不在高渺的天空，而在現實的地上探求一切社會矛盾之解決的——作家們的思想的藝術形態。這一點，就是統一了非常差異的才能、和各各不同的藝術態度和社會情緒的共同特徵。在現實主義文學，具有觀察豐富的多樣性。這就是從死了的生活形式和貴族園庭荒廢的客觀的描寫起，經過了急進主義的一切傾向，而至於對一切現象把握了馬克思主義的一羣。

在「十月」前期的社會的作家裏面，嶄然地顯露頭角的，是馬克辛。

高爾基。他，是一九〇四年至一九一三年之間出版的、網羅了當時優秀現實主義作家的作品集知識的先輩。這種作品集，並不是一定文學流派的機關，但是在不知不覺之間，自然地一切保持俄羅斯古典主義傳統的、現實生活的社會的作家，都來參加。在這種知識的關係者裏面，我們可以看到庫伯林、施該塔萊茲、尤許凱維支、契利考夫、菲格納爾、惠萊沙哀夫、亞休、休梅萊夫、蒲寧、綏拉菲莫維支等人的名字。這裏的大部分，都是屬於當時文學的自由主義的急進主義的作家。在裏面，當然也有不少知識階級作家，忍受不住「十月」革命的火一般的鍛鍊，於是他們陷在兩種世界藤葛的裏面，害怕着革命的威嚴的容貌，所以在決定的瞬間，終於合流在反動勢力的裏面。但是，這裏也有高爾基、惠萊沙哀夫、綏拉菲莫維支、以及尤許凱維支（部分的地）一般的作家，他們，依舊是設法的和革

命連結在一起。

在現實主義者作家裏面，我們可以發見蒲寧和亞歷克賽·托爾斯泰一般的人物。他們完成了田園貴族文學的傳統，描寫了地主生活的最後的瘡壁。在亞歷克賽·托爾斯泰的故事裏面，——還有醉漢、怪人、傻子、以及退化到保守古風和傳統的拉符萊基和奧勃洛莫夫一般的人物。在他特別成功的戲曲燕裏面，也是表現着這樣的一個無意志而墮落了的「老爺」的典一般的人物。

蒲寧被人們叫做田園荒廢的詩人。他的詩歌的那種傳統的姿態，祇是些——荒廢了的庭園、傾斜了的舊屋、蒙塵了的窗帷、以及「在克拉維辛（譯註——類似鋼琴的古代樂器）上面，破舊的絨毯上面，褪了色的嵌木床上面，好像淡黃金色一般地」照着的夏日的陽光、家具、雜碎、聖像下面結着蛛

網的窗門、老年的乳母和祖先的墳墓、場的舖石、以及「在村裏被捕，而放逐到流刑地去的……」事情的苦痛的回憶。在一首題名荒廢的詩上我們可以看出下記一般的、差不多像預言一般的文章。

在我，很早，很早之前已經是安息的時候……

曠野、森林，——都是這樣無聊的凋萎……

我在等待愉快的斧聲……

等待那，大胆的破壞，

和強壯而勇敢的聲音。

我在等着，生活用他粗野的力量，

再從墓裏發出花枝；

在秋夜的靜默中間，

我已經沒有氣力，

去聽那倦了的，好像死一般的鐘聲了。

蒲寧繼續了從亞列考、倍巧林、渥耐根的時代就是找不到自己地立的
不必要者、和永遠的俄羅斯的異鄉人的陳舊而冗長的故事。他不斷的遊
歷，到了聖蘇菲亞 (St. Sophia)。到了希臘、到了刻着 Moses 容貌的 Sphi
nx 近旁的尼羅河，到了 Abraham 和 Sarah 的國土；到了 Balbec 地
方，乃至到了 Cain。「在誇示和無智裏面」，建立了的堂宇的廢墟。有時
候，他在金線細工一般地造成了繪畫裏面，大概連他自己也是無意識地，
闡明了現代生活的虛偽和空虛。他最優秀的小說從舊金山來的紳士，就是

一個例子。此外，他又描寫了沒有光明的鄉間生活，和農民生活的黑暗（鄉間）。但是，他更加多量的在廢墟裏面，夢想着人世的無常，地上存在的不久，所以他祇是無目的地徬徨，而將全世界包藏在自己的悲哀裏面。

全般的看來，雖則有了殘酷的檢查，但是現實主義文學，依然是反映了可以看出國家生命力的被壓制着的狀態。從這種存在出發而至於意識、從事物的世界出發而至於作家的內在世界的那種不像象徵主義一般反對現實的文學——就是現實主義文學，不能不表現出當時在俄羅斯發生出來的東西。庫伯林的幾篇優秀的小說，早已描出了戰線上的俄羅斯士官生活的創傷；這種，就是一切生命的衝動、一切創造的希求已經萎縮，一切思想已經消滅，一切精力和意志已經死亡了的空虛而貧弱的生活！俄羅斯現實

主義的最有才能的一個作家查米耶丁，替我們創造了邊僻地方的可感動的描寫，（鄉鎮）和支配着巨大的國家和幾千萬住民之運命的植物地帶的繁茂的光景。不比這些作品有遜色的，還有契利考夫的許多長篇、尤許凱維支的描寫猶太人生活及虐殺猶太人事件（這就是帝政制度之下的血腥臭的、可恥辱的大業！）的淒慘的小說、不朽地傳流着當時知識階級情緒的A·I·諾維考夫的一切長篇、還有因創作茶房而著名的休梅萊夫的描寫被壓迫被榨取的人們、飽食而冷酷的榨取者、和漸次萌動的轉換和震撼的一切火一般的小說。這些，都是可以看做將要到來的革命的豫感的東西。

但是，我們假使要從這些作家裏面找尋和「十月」聯繫的線索，那麼不必說，我們非注意那些多少的已經理解了普羅列塔利亞特的未來任務的人們不可。在這種關係，惠萊沙哀夫的自敘傳的斷片，是最有興味的東西。

這種作品裏面，很好地描出了我們社會發展史上的一個最重要的力素，——就是，描出了前世紀九十年代青年們腦裏進行着的方向轉換。所謂九十年代，就是繼承在民情派運動破滅，對農民信賴消失、昏迷、和厭世主義之後，而俄羅斯知識階級感覺了新生的力量——就是感知了勞働階級之存在的時代。「社會的情緒，——惠萊沙哀夫說：——現在已經和八十年代完全不同。大胆而自信的新人，開始出現。拒否了對於基督教的期待，他們在工場勞動者的姿態，表示了急速的成長和組織的力量，對於造成這種新的力量之發展的資本主義，他們表示了歡迎。地下運動的工作盛行，

工場職場都有了廣汎的煽動。和工人們一起地從事組織工作，戰術問題有了尖銳的爭論。現在，「犧牲之幸福」的說教，已經變成沒有關係而且能夠了解的事情。幸福，是在鬥爭裏面，——是在固持着堅固的信念，而沒有「懷疑」和「逡巡」的鬥爭裏面。一八九六年夏天，勃發了因為他的多數，團結，和組織而使世人震駭了的七月紡織罷工事件。這種事實，說伏了許多不能用理論來說伏的人們。——其實，我也就是其中的一個。在此，人們感知了以確實的步調而走上了俄羅斯歷史舞台的、巨大而強固的力量。我，參加了馬克思主義著作家的團體。（施篤爾惠、巴拉諾符斯基、加爾米考符、波格却爾斯基、耐惠洞斯基、瑪斯洛夫及其他。）因此，我和工人、革命的青年們發生了密切而多樣的關係。」

同樣的根據惠業沙哀夫的報告，在那時候，就是在九十年代的中葉，

青年們已經誦讀了蒲力哈諾夫的著作史的一元論。當時，對於「稀有書籍的，好像福音書一般的從這個團體傳給那個團體的」資本論的最初若干章的把握和理解，青年們不惜支付了敬虔的努力。惠萊沙哀夫在青年時代所受的這種訓練，幫助他忍受了其他俄羅斯知識階級所不能忍受的「十月」的經驗。在上述馬克思主義者們——施篤爾惠、巴拉諾符斯基及其他——轉換到觀念論的時候，他還是固守了固有的陣營，在第一革命以後的反動時代，當神祕主義、色情主義、以及其他種種病態的情調支配了全社會的時候，他還是保持了固有的信仰和勇敢。惠萊沙哀夫、是革命前期俄羅斯智識階級的真實的生活記錄者。他的思維，不倦地傾倒在一切社會問題的解決之上。即使，這位作家還是不能安全地從知識階級的習慣和倫理解放出來，但是，他的那種決不放棄冷靜的 realism 的確信，——他的對於人

類解放的偉業，一定要由勞働大衆、被搾取大衆的力量來完成的這一種確信，——使他和「十月」革命接近起來。在他許多長篇和短篇（轉換中、向着生活、上路、恩特來·依凡諾維支的最後，及其他）裏面，他不僅表示了知識階級意識的發展，而且描出了向着自己的目的而前進的、覺醒了的工人的全體的力量。醫生的記錄和他日俄戰爭當時所寫的扎記裏面，他屢次非常明瞭地暴露了成爲俄羅斯生活根底的虛偽。

在完全的意味上可以稱爲「十月」以前的「十月」的作家的，那是拉菲莫維支。他對於當時的讀者（即廣汎的知識階級層），並沒有親密的關係。因爲，知識階級的表现者裏面，當時儘有希求神祕、歌詠無力、絕望、夢想、和田園荒廢的詩人。但是，因爲對於他的粗野而真美的創造力的恐怖和不安，對文學賦與節奏的公衆，不自禁地和他接觸起來。一方

面，燃燒着憎惡的猛火，在工場的煤煙裏面，在機械的吼聲中間，漸次地伸展着被壓壞了的肢體，而準備着推翻擄取者王國的人們，却感知了這才是「自己的東西」。當時已經出版的唐河的話、和由知識印行的小冊子、售價一個銅元的小書等等、深深地侵入了工人的中間。不過，直至「十月」革命到來，他的才能，方才毫無遺憾地展開，方才獲得了普羅文學的第一線的位置。在既成作家裏面，祇有他一個，默默地從開始這一天就參加了十月革命，而且，對於十月革命當初還是保有強大的影響力的同伴們的憎惡和惡罵，他絲毫都不曾介意。

十一

最後，就是被人們很正當地叫做「海燕」的馬克辛·高爾基。他，決

不是徹底而鞏固的黨員，也不能嚴守着一定的政治的綱領和一定的方向的界限。但是，雖則有了這樣欠缺，讀者大眾仍舊能夠在他作品裏面，毫無錯誤地感知了革命的兆徵。不過，成爲這種基礎的，似乎不是他的作品的内容和形式。他的初期小說 *Makar Chudra*、*Izergl* 老婦人、*Chelkash* 和他有名的 *海燕之歌* (*The Song of the Petrel*) ——這些，都是對於自然力，對於未曾組織的放恣的力量，也就是實現自己的個性——爲着發現自己的全力而打破一切周圍障礙的、破壞的、及社會的個性——的尼采主義的理想。因爲，高爾基拿來和小市民性對立、拿來和具有可憐憫的關心的可悲的社會對立了的那些浮浪者們，不是能夠創造新的社會和更完善的社會的分子，高爾基，是個人主義者。他從對於海燕的頌歌——出發，就是祇從對於經驗了戰爭的幸福而死去的、毫無目的地向着天空飛翔

的海燕的頌歌出發。他，歌詠了「大胆的人們的無智」，可是，這時候，負着創造歷史之使命的，已經不是大胆的無智，而是男性的考慮和訓練的理智。

但是，大衆依舊未曾錯誤。即使，高爾基不是一個確實的政治家，但是在藝術家這一種資格，他大概是一個新的個性（就是在最近未來，負有到達生活之支配地位的使命的個性）的世界觀的最深刻的表現者。使高爾基成爲一個準備創造新社會的力量的表現者的原因，有好幾種。他是下層社會出身。經過了生活的峻嚴的學校，在最初是個流氓、後來成了富人、最後依舊宣告破產的祖父家裏長大起來，在少年時代就看慣了兇暴和爭鬧。做了皮鞋店的徒弟，但是因爲被那「煮沸的肉汁泡傷了手」，所以仍就送回了祖父家裏。當了輪船廚房的見習，再從廚房改業畫工、改業聖像

叫賣者、改業鐵路上的看欄人、當了饅頭店和麵包廠的工人，住在貧民窟裏，徒步地走遍了俄羅斯各地。這種下層社會，使高爾基發生了對於自由的無政府主義的和自然發生的愛好；經過這種經歷，他才跳進那昏迷了的智識階級的圈子。但是，那些喧嚷着，尋覓着，而依舊發見不到出路的人們，在高爾基臉上，還是不能感到革命前期智識階級的眞眞缺少着的東西，這種，就是目的性的個性、組織性的力量、以及在這裏面自由的自然力支配着直觀和反應的天性。此外，在高爾基裏面，還有其他的許多成分，可以使我們看出他是一個馬克思主義的詩人。——雖則這種名詞的結合，確是有點奇妙。——

高爾基初期小說裏面的鄉人和農民，——那是他指摘出沒有小市民性的固有本能、貪慾、小見、以及缺少冒險、飛躍、和創造的前進的、具體

的形式，和現實的形象。假使我們承認，馬克思主義一般的教義不單是政治的社會的綱領，不單是哲學、新的世界概念、和新的世界觀，而是和一定心理學的典型、及新的獨特的世界感結合的東西，那麼高爾基是一個馬克思主義者，是一個時代的創造的力量——就是當時雖則還是被壓制着，但是已經向外開始爆發的創造的階級——熱心地探求着的人物的典型。再，假使，勞働階級經過了搾取和鬥爭的辛苦的體驗而達到了革命，爲着經濟的解放而開始爭鬥的勞働階級，不可避免地達到了全生活形式的變革和人類性的解放，那麼高爾基是從最後的目標出發的詩人。在那建築在搾取制度上面的生活機構裏面，高爾基最初觀察了被壓迫着的人性，被束縛着的人類感動的翼翅、被絞殺了的創造本能、沉重的分銅、妨礙飛翔的東西，和一切地上的羈絆。他和革命，具有同一的冀求。兩者之間，可以有

——事實上確是有了一——若干的間隙，但是，或遲或早，兩者終於不得不會合起來而攜手前進的了。

假使，高爾基嘲弄了一切萎靡，嘲弄了知識分子的反省，乃至嘲弄了凡俗主義和自由主義的夢話，（亂暴者、小市民、別莊居住者）假使，他表示了對於動物的本能的文化的無力，（Varenka Olesova）那麼，我們可以說，他暫時的停留在否定和破壞的立場，而宣揚了自然發生的和沒有訓練的力量的宗教。在長篇福瑪·戈爾地夫（*Foma Gordeev*），高爾基已經明快地描出了各各社會的部類，而把握了在生活裏面形成着遂行積極任務之力量的一切具體的社會形態，這就是——一方，是資本家瑪耶金。他知道着自己所希望的東西，知道着表示鋼鐵的意志的事情，他沒有逡巡和懷疑的拘束，而充分有力地主張着自己的資本、自己的貪慾、和自己生活上

的創造的任務。他方面，是勞働者。在他們，「被生活荼毒了的孤獨的人們，還是愉快而自由地在那兒呼吸。」在這部小說，高爾基方才因為埃吉夫的說話，而將他自己引到了無產階級的地方。非常明白地表示了他的，差不多因為自己的美學的問題，因為自己的創造和空間的渴仰，而接近了無產階級。使他走到這種地方的，不是社會諸關係的分析，而是他藝術的本能。使他傾向到這裏的，並不因為他知道了根據馬克思的學說，生產之個人的——企業的、以及無政府的方法，非將自己的地位授讓給組織了的集團的方法不可；也不是因為他知道了資本家是站在這種不可避免的革命的路上的障礙；更不是因為他知道了祇有無產階級，才是遂行這種革命的階層。他走到這裏，祇不過根據了下述的理由。就是，偉大的社會的藝術家的他，在此，在無產階級裏面，感知了無限的，對於這個階級所啓示了

的創造的可能；知道了祇有對這個階級服務，纔能擴大他創作才能的活動的空間。而且，在這裏，他發見了無益地徬徨着的知識分子思想的鞏固的基礎。埃吉夫說：「我不是一個人，……我，是被運命窮追着，壓迫着，而患了病的人們。我們是複數。……我們比諸位還要不幸，因為，不論是肉體和精神，都沒有你們一般的強健。但是，我們比諸位有力，因為，我們是寸分的空隙都沒有地用知識武裝了的原故。……沒有諸位，——我們就好像沒有了土壤，沒有我們，諸位就好像沒有了太陽。……我們，是用運命自身互相補充而造成了的。……非創造新的文化不可，非創造完全自由，完全活潑明快文化不可的，那是諸位的事情。……」

這種浪漫主義，這種美，這種對於創造乃至對於在那凡俗的現實上面高揚着的事物的愛着，高爾基到後來還是不曾拋棄。這時候，他公然的參

加了社會民主黨，創作了值得注意的小說母親。（譯註——拙譯母親，大江書舖版）這是描寫無產階級對資本主義鬥爭的作品。在此，他理想化了勞働者的母親。這部小說裏面，有很多誇張的地方，和「做作的」、非現實的成分。有些批評家，認為這是高爾基才能衰微的徵兆，而在藝術的意味上發見了很大的缺陷，但是他方面，不僅俄國，在全歐洲有了幾百萬愛讀這書的工人。熱心地探求着勞働階級解放之路的這位藝術家的緊張的思想。這種良心的思想上的工作、對於當面最重要問題的認真而深思的關係、企圖理解工人鬥爭一切 *Moment* 的綿密的研究和努力，——這種重要而必要的工作，在無產階級眼中，充分地補償了沒有洗鍊而嚴整的結構，和不能使故事一般地成爲柔和易讀等等的缺點。小說母親的壓倒的成功，更加確證了下面這一件事情。就是：勞働階級所要求的，是指導的作家，而不是

給與慰安和娛樂的作家。祇是，這種浪漫主義，却使高爾基參與了求神派的團體。——這種求神派，是在第一革命失敗和反動勢力暫時勝利之後的、一時成爲流行的潮流。

十二

高爾基不僅在文學裏面導入了無產階級的世界感，同時，他還是無產階級文學勢力的初期的組織人。他的名字，和無產作家們最初的不確實的進程，密切地聯在一起。一九〇六至一九一〇年之間，據高爾基自身的告白，他通讀了獨學作家們的四百篇以上的原稿。「這些原稿的大部分，——他說——都用拙劣的文章寫着，大概，永也不會有出版的機會，但是，在這裏，刻印着活着的人們的靈魂，呼喊着大衆的直接的聲音；這些

作品，可以使我們知道，被威脅的俄羅斯人，在六個月的冬天的長夜，究竟在思想些什麼事情。」

當巴利蒙特們孜孜以穿鑿爲能事，將言語的音樂性和呂律的美妙當做無上的價值的時候，假使沒有高爾基一般的慧眼，沒有他一般偉大的洞察力，卽是無論如何也寫不出下面一般的文章的。就是：「粗糙的詩歌和拙劣的散文愈加增多，作者的呼聲變成更加勇敢的高鳴，——這，我想是可喜的事情。從這裏，我們可以知道：在下層社會生活裏面，與世界關聯的意識，如何地在人們心裏燃燒；在渺小的人們裏面，對於更加廣大的生活的要求和對於自由的渴望，如何地在那兒成長。……在勞働大衆中間，已經瀰漫着強烈的希望，他們想使被壓迫的民衆立刻起來，大胆地、用他們新鮮的力量，來着手創造新的文化和新的歷史的那種全人類的工作。」

在我們主張無產階級文學的論戰尚未開始之前，很早很早地高爾基已在擁護「粗糙的詩歌」和「拙劣的散文」。這是因為他已經懂得辯證法地觀察文學；已經知道了祇在這種文學後面，才有他的未來，知道了在自身裏面具有發展和勝利之核心的東西，不久一定會比死滅了的更加美麗的原故。——雖則，前者還是微弱而胆小，後者已經洗鍊而自信。他向無產階級作家最初創作的作者們說：「假使歷史向全世界無產階級敘述這反動的八年間，諸君的體驗的活動的事實，那麼，工人的世界，對於諸君的活動，對於諸君的精神的大胆，對於諸君的英雄主義，一定會發出驚異的嘆聲。在諸位自己，或許也不會意識和注意，自己已經做了多少的事情，但是俄羅斯工人的未來時代，和全地球的無產階級世界，在爲着新的世界文化的鬥爭的戰爭裏面，無疑地要從諸君的例子裏面，汲取偉大的力量。」

在第一革命的時候，出現了工人的新聞和雜誌。在那裏，滿載了現在誰都不知道的無產作家們的無限的詩歌和散文。這些，在藝術的關係，是微弱的。因為，當時還是做夢也不會想到工人運動的光榮之勝利的時代，這種勝利，一直要到十月革命之後，方才降落到他們的領土。還有，在那個時代，無產階級詩歌的先驅者們，都還不會忘記自己農村的聯繫。在那些詩的本質裏面，號召無產階級參加組織的鬥爭的呼聲，常常和關於鄉村的安逸的思想，和對於上帝的信仰交錯在一起。

這些詩人之中的若干人，經驗了十月革命，而看到了工人階級的勝利。耐却哀夫是玻璃工場的工人，他的父親，也是玻璃細工的工匠。他，描出了玻璃工場工人的苦痛，和資本家苛刻的榨取。休克萊夫在無產階級裏面，已經感知了隱藏着的力量。在監獄裏面夭折了的亞歷克賽·戈姆衣

洛夫，也描寫了工人們反抗搾取者的光景。此外，路卡詢、勞苦者之歌的作者迦烏里洛夫、以及其他的一羣作家，成爲無產階級詩歌的先行，開始了文學上最初的，不確實的步伐，而替十月革命以後的無產階級詩歌準備了土壤。

一三三

在上面我們不曾說及的，還有發生於革命之前，經驗了「十月」革命，而在革命期間遂行了重大任務的文學流派。關於未來主義的社會的根據，已經有了許多人們的論爭，現在也還是繼續着論爭。未來主義者們，在「十月」之前，已經是小市民性和資產階級性的敵人。他們，在最初這一天，就是毫不躊躇地接受革命而做了他的同伴，在智識階級的部類裏

面，這是最初的人們。但是，雖則有了這種事實，到了現在，未來主義究竟應該看作布爾喬亞的、智的情緒的藝術表現，或者應該當作無產階級冀求着的觀念形態的表現，這依舊成爲一個爭論的中心。

關於未來主義之社會性的最正確的定義，大概可以從屈魯茲基的著作文學與革命裏面看得出來。他說：俄羅斯未來主義，產生於經過了反拉潑斯丁的準備底階級而預備着民主主義的二月革命的——社會。這一件事，對於俄國未來主義，賦與了特權。未來主義，把握了積極性、行動、攻擊、和破壞的還是漠然的律調。對於爲着要在太陽下面獲得自身地位的鬥爭，未來主義者比其他一切先行流派，更尖銳、更堅決、還有最主要的、是更喧噪地進行。因爲，這是和他們積極的世界感是相稱的。年輕的未來主義者，當然不會走進工場，他們祇是吵遍了咖啡館，搗毀了樂譜壇，穿

着黃色上衣，搽着胭脂，揮着拳頭擁來擁去。直至俄國起了工人革命，未來主義方才和那小兒病、黃色上衣、以及無謂的激情分離，而變成了一個公開承認了的、就是政治的地無害，而樣式的地可以利用的藝術的流派。無產階級獲得政權的時候，未來主義已經成長到能夠和他先行的流派並肩的地位，於是，從這裏，在未來主義下面，流出了傾向新生活的主人們的衝動。在此，未來主義世界感的最主要的力素，——就是對於舊規範的侮蔑和力學性——使他自己和革命的接觸成爲異常的容易，這是不言而喻的事情。但是，對於他的那種起源於布爾喬亞的 Bohemian 的社會的特質，未來主義依然將牠帶進了他們發展的新的階段。」

屈魯茲基在未來主義的過去及其斷絕中間發見了 Bohemian 的虛無主義，但是並不發見無產階級的革命性。馬克思主義者保持着革命的傳統，

連十月革命，也祇是「日常的、內在的地造成了的傳統的具體化。」X.X.主義者是政治的革命家，未來主義者都祇是形式的革命的新人。屈魯茲基將他們的反抗性，和有名的高底葉的革命的紅背心和法國浪漫派的長頭髮來比較。這些浪漫主義者們，結果，是成爲布爾喬亞社會的輿論之子，而加進了學校的教科書中。

和 Anarchists 們同樣，未來主義者們也在本世紀十年代之初，出現了他們喧騷的姿態。他們，有兩個支派。一派，就是所謂「自我未來主義」者，其中獲得空前的成功的，是依歌里·蕭萬略寧和他有名的詩的朗吟會。在這種朗吟會裏面，擠滿了凡俗的、憂鬱的聽衆——也就是那些耽於夢想的青年男女。在這裏，詩人滔滔地朗吟着關於「耽美的」婦人、黑色波紋的衣服、香檳裏面的鳳梨、或者生產在「祇有穿孔細工一般的泡沫，

而不常能夠看見都會的馬車」的海邊的女王和她侍者的戀愛——的那些詩歌。事實上，蕭萬略寧從演壇上面向聽衆投擲了王者一般驕矜，他傲然地說：「我將自己固有的知識，賜給了奴隸的大衆。」可是，小市民們對於這種「威嚇」的形式，並不覺得生氣，反之，在這種形式裏面，他們發見了自己的愉快。這樣，蕭萬略寧的朗吟會獲得了不顧廉恥的成功。

在小市民的 *Saloon* 裏面喧嚷着的自我的未來主義派，這種的已經發展到了他們的極度，於是自稱立體未來主義的流派替代他們而獲得了成功。這一派，產生了霍萊勃尼可夫、瑪耶考夫斯基、華西理·嘉曼斯基、以及後來的亞雪夫、巴斯它涅克、屈萊查考夫和其他的詩人。

未來主義從形式的反抗出發。在未來派革命以前的大多數作品裏面，我們找不出多大的革命的內容。假使我們將瑪耶考夫斯基除外，那麼可以

將未來主義看作一種純粹言語學上的現象。就是瑪耶考夫斯基，他的意義，也不單在他未來主義的手法，而在他的作品的内容，和他與大眾背馳了的思想。本來，未來主義的整個目的，祇在消滅傳統的詩形、習慣的韻律、和固定的用語。即在未來主義者們自身，也是常常公認這裏有形式的界限。他們的工作，是言語的革命，而不是爲着新的社會政治的思想的鬥爭。因此，我們可以說明，爲什麼憎惡小市民性的未來主義者，在革命當時，還能創作嘉曼斯基的遊吟詩人（在革命後發行的雜誌列夫——Лев——上發表）一般的作品。

世界的藝術——是迴轉木馬，

是燦爛地照着的光輝。

叫喚無目的的言語，
非做遊吟詩人不可了呀。

這是言語的無意味的蒐集。而且，這是將已經加工了的言語的素材重新改造而表現出來的——就是未來主義們定名為「造語法」的——無意味的蒐集。喧傳一時的克魯偕納夫的作品杜依爾——勃爾西企爾、烏倍而丘爾，就是從這裏產生出來的東西。

成爲一種流派的未來主義活動的這種實驗室的性質，在革命前後，始終形成了他們主要的課題。這時候，他們發刊了列夫雜誌。這種雜誌，常常使我們聯想到隆盛期的言語學通報。再反覆着說，未來主義者們決不諱言，在評價藝術作品的時候，在他們看來，內容並沒有多大的機能。對於

革命，他們也不隱諱自己獨特的態度，所謂革命，在他們看來，不過是在言語的加工上面，替他們加了一些新的材料。未來主義的一個優秀的理論家屈萊查考夫說：「假使沒有革命，未來主義或許早已很容易地墮落到玩弄物和飽滿了的 *Salon* 的消遣品了。在革命之外，未來主義在人性的鍛鍊上，是決不能超出孤立的無政府主義的顛落，乃至因言語和色彩而形成的沒主題的 *lettor* 以上的吧。簡單地說，假使過去崩壞了的小市民性引起了未來主義者們的厭惡，那麼他們祇是憎惡了小市民性裏面的文學形式這一個片面。在這種意味，他們是對於自己職務更加忠實的職人。舊的東西，非絕滅不可，但是，在破壞事業中間，未來主義者祇是掌管了自己的部署和自己的專門。別人，儘不妨自由地去和帝政制度和榨取組織鬥爭，而他們的工作，却祇在消滅那包含着教會性，貴族的夢想，和由布爾喬亞

的現實主義的束了的許多形式和句法的言語。

一四

未來主義的源泉，發源於一個詩人。這一派的代表者們，都將這位詩人叫做他們的先生。他，並沒剩下整部的作品，但是，他用對於熟練的言語的工作，鞏固了這一派的基本。這一個詩人，就是惠萊米爾·霍萊勃尼可夫。他是文字遊戲的名手，創造了造語的可驚的標本，表示了自足的價值，借R·耶考勃生的話來說，在他的詩裏，「言辭失去了物象，失去了內的形式，而終於失去了外的形式。」同樣的話，屈萊查考夫也曾說過，就是，他斷定了詩人霍萊勃尼可夫的重要性，祇在他的「音響」。被人們當作從一個根源創造出無限地多樣的詞句的藝術之標本的，就是下面這一

首詩。(日譯者註：「下面，就是這首詩的引例，但是詩中除出「笑吧！笑出來吧！」之外，差不多毫無意義，這就是所謂「音響的」詩。爲着多少的表示出這種音響的效果，將他用羅馬字音譯出，抄在下面。)

O, rassmyetes smyekhachi.

O, Zassmyetes smyekhachi.

Chto smyeyutsya smyekharni, chto smyeyanstvoit smyeyalino.

O, Zassmyeyetes öösmyeyalino.

O, rassmyeyeshishch nadsmyeyalingkh—Omyekh öösmyeyinykh smyekh
bachyeyi.

O, issmyeisyra rassmyeyalino smyekh nadsmyeyinykh smyeyackeyi.

當然，在這種一見之下就可以知道是毫無目的的言辭裏面，隱藏着一種或許未來主義者本身也是不會意識的、企圖表現新的內容的冀求。埃亨彭在他安娜·亞富瑪篤美論裏面說：——「未來主義者對於無意義字句的興味，就是，對於「超理智的文字」的興味，是從他們要想重新感受文字的發音的意味之要素這一種慾望裏面產生出來。這種文字，不是當作「象徵的音響」的文字，而是當作具有現實意味的「直接的發音」底文字。」從這裏，產生了下述一般的原理。就是：爲着要使他很難地寫，很難地讀，所以使他變成比磨光了的長靴和客室裏的貨車更加不便。（節、結頭、滑結、補釘很多、豎起的、非常粗糙的表面、強度的凹凸。）從此，更產生了「截斷的字句、半斷的字句、以及非常狡滑的結合」的利用。

不管他這是怎樣的東西，總之，未來主義者最初的幾篇宣言，祇被人們當做文字的遊戲，當作觀念與思想的缺乏，當做新知識階級的反覆無常。這種利己的見解，也有某種的根底。未來主義者的反抗，是厭倦於傳統的詩的用語的音樂性和端正性的智識階級的集團的反抗。他們對於無產階級和其他的革命的階級，都沒有任何的關聯。一九一二年，由布爾留克、克魯借納夫、瑪耶考夫斯基、霍萊勃尼可夫等人連署而發表的、有名的未來主義者宣言掃除社會的趣味，就是這種純然言語革命的很好的雛形。

「過去是狹隘的。Academy 和普希金，比象形文學還要難解。從現代的汽船裏面，將普希金、杜思退益夫斯基、托爾斯泰放逐了吧……」

那高爾基、庫伯林、布洛克、索洛哥勃、萊米淑夫、亞物爾青、契爾奴依、庫奇民、蒲寧們，所必要的，祇是河岸的別莊。運命將這樣的報酬，交給了裁縫。……

諸位快洗了被無數的安特列夫著作的書籍所沾污和帶了粘液的手吧。」

一方面，未來主義者們「從天空的高處，眺望着他們的虛無」，而命令着尊重詩人的權利。就是：未來主義者命令人們，尊重他們「用自由地創造的文字來膨大字典的容積；嫌惡以前存在的文字，從人們誇矜的額上取下他們用掃帚造成的廉價的花冠，而在嘲罵和不滿的海裏，站在「我們」這一個文字的上面」的權利。在下面的一篇宣言（裁判官的生贊）裏面，他們更加明白地表白了對於「自身具有價值的（自己任意地造成的）」

文字」的禮讚。在那裏，他們公開地宣言，人們「開始用圖表的和音響的性質來添加文字的內容」，而「中止了用文法的法則，來點檢言語的構造和發音」，這是他們自己的功績。

未來主義的運命，和他創立者的意志相反，而非非常明白地證明了下面一般的事情。就是，爲着實現革命，爲着創造具有偉大的社會的意義和對於社會意識有強大影響力的，廣汎的文學傾向，那麼，單單探求文字的巧妙，單單尋覓文字本身所隱藏着的一切可能，或者單單依賴那些狂信的地委身於自己職分，自己公開地宣言，自己祇是一個不論什麼時候，都可以採取一切內心，就是自己祇是一個隨時能夠點檢，自己周圍的一切觀念情緒（祇當作技術的製作的材料的）的職工——的詩人，已經不夠；單單依賴那些不是新的世界觀的創造人，不是社會思想的指導者，也不能跟隨大

衆意識之前進的——詩人，已經不夠。假使，未來主義祇是困守在自己形式之連成這一個範圍之內，那麼，最多他們祇能成爲單單從事於「造語」工作而對於觀念的一般的革命和鬥爭毫不關心的巧妙的技術者和言語學者的一羣。可是，在未來主義者看來是值得祝福的，就是他們不困守在這種範圍之內這一件事情。以詩的巨匠瑪耶考夫斯基爲代表的這一派，和後面詳述一樣，他們將眼光移轉到時事、移轉到大衆、乃至移轉到使歐洲全土震駭了十年間的那件歷史的事情。瑪耶考夫斯基，不僅爲着成爲一個「革命的鼓手」而利用了這些形式，他，爲着自己個人的、常常是本能的感情和情緒的表現，——約言之，就是爲着在若干世紀之間成爲一切詩的內容的一切，而利用了這種形式的完成。此後，我們還得說明，這位卓越的天才，如何常常打破那種不能包含他的詩的豐富的內容的未來主義的範疇和

法則的事情。

一五

這樣的，就是「十月」將要到來之前的文學。這種概觀，可以證明，在當時，多少地已經有了若干對於這種將到來的事變的準備。就是，和迫近的亂動衝突，而企圖對牠理解，和亂動的呼聲共鳴，而企圖忍受這種試煉。但是，很明白地，當時已經着手創造新社會的無產階級，在和布爾喬亞階級有密切聯繫的作家裏面，找不出一點精神的指導。

現在，讓我們觀察一下上述文學流派的「十月」革命以後的運命。其中，最難理解和容認革命的，是形成革命前期文學的根本核心的象徵主義和神祕主義。

一九一九年，夢想者手記 (Zapiski Mechtataley) 第一卷出版。這

書，一直發行到一九二二年爲止。在這種手記裏面包括了殘剩在俄國的象
徵主義的最偉大的代表者。這是，倍羅依、烏耶契斯拉夫·依凡諾夫、布
洛克、和索洛哥勃。在他們中間，還參加了幾個在新的生活形式裏面找不
到地位的人物。手記裏面，我們可以看出亞富瑪德芙、後來亡命外國的霍
達珊維支、現實主義者的查米耶丁、批評家蓋爾馨仁、邱考夫斯基、以及
其他的名字。

手記的真的主腦者倍羅依，在他指導理論的理論裏面，高高地揭出了
個人主義的旗幟。這種主義，和他曲解了的平等的集團主義的理想對立起
來。他向讀者預告，「即使設立了公社」，夢想者們還是不去尋求平等。
手記——這不是一切材料都是同樣地削截，同樣地排列的木柵，而——是

「小小的樹林」。在那裏，「具有伸展冀求的樹梢，繁茂而不同地長着。那裏——是蘋果，這裏——是白楊，那邊——又是櫻樹。他們，沒有共通的地方」。「抽發枝條」（就是維持個性），需要一定的空間。爲着造出保證創造的自由和一切個性全能力發展所必要的空間，倍羅依不將如何地統一個人勢力的事情當作問題。他祇是請求着，不要「切斷我們的枝條」，不要將我們造成「木柵一般的平等」。很明白地，他不能了解X. X. 主義的計畫和目標，不能理解革命的不可避免性和鬥爭。他的個人主義，是傳統的東西，祇是——一種漠然的同胞愛一般的信仰。這種同胞愛，就是自身沒有鬥爭地複雜化起來，對於夢想者們賦與「建造樹梢的公社，從樹葉的私語和歌唱裏面建造公社，而擴大抱合」之可能的東西。這種樹葉的歌唱，就是歌詠那「從騷擾的世界，暴風吹到了我們這裏」的事情。

這樣，手記的基本的調子，決定了他們的內容。屬於手記的大部分作品，都是和革命無緣，有些，還含着憎惡的敵意。倍羅依的自作，有一篇題名史詩、自我的作品；這篇史詩的第一部，定名為詩人的手記。從這個題名，就可以證明。第一，作者還是信仰着自己的個人主義，第二，他從自己的內的世界出發，而不從事物的世界出發。在史詩，倍羅依敘述了被軍隊監禁在瑞士的小市獨爾那哈的故事。在那里，倍羅依建造了「育哈南堂」，在聽着休底納爾師的說教；在戰爭的疑惑的霧圍氣裏面，他受了一個「戴着高帽子的布爾耐德」人的監視。後來，大概這位作者知道了監視人對他沒有惡意，所以仍舊無恙地回到了故鄉，但是在他和監視人折衝的時候，倍羅依看見了「自由的創造的個性」和「組織了的社會性」之鬥爭的象徵的情景。「育哈南堂」——是「夢想」的象徵，「布爾耐德」——

是社會必然性的象徵。倍羅依不會研究——也不想研究各各相互地爭鬥着的集團，也不分別解放和反動的力量。在這位夢想者的眼中，橫在前途的一切，——都是不斷的惡夢。所以，我們可以看出：在倍羅依眼中，一切現實、大戰爭、大革命、國家、議會、軍隊、國際聯盟、——總括地說，組織了的社會性的一切表現，都是「布爾耐德」的化身，都是除出妨礙他從事「育哈南堂」的工作，——妨礙他認識「宇宙的思想的呂律之轉變」之外，什麼目的都沒有的東西！

恩特萊·倍羅依——是萬有的中心：一切，都由他出發。他和世界，住在可以叫做「最高的一致」的裏面。「認識一切事件的意義，——爲着這事，即使他注意着在他靈魂裏面浮映出來的東西，一切事件，大概不會像牠起來當時一般姿態地表現出來。世界，可以招致教訓的底例子，這種

例子，是個人意識、就是關於從一個「人」的「自我」裏面起來的萬有姿態、他的起原、和未來計畫的範疇。」……「飢餓、疾病、戰爭、革命的聲浪，——這些，都是我的奇怪的行動的歸結。住在我的裏面，將我的一切撕碎，而使牠飛散到世界的當中。不知什麼時候，忽然激烈地將我的心臟和我自己一起地撕碎……世界，也從我這兒向東，向南、向西、向北地飛散。對於正在起來的事情，他是靜靜地聽着的嗎？」

這種個人主義妨礙了倍羅依，使他不能在革命裏面，發見和他的世界觀敵對的東西。在他，以為革命是他幻想的某種程度的實現，以為大眾是在向着他所指示的道路進行，他想，他和「教師及講師們」的爭論，大眾已經決定了於他有利的判斷；而且，到了最近，他以為屬於一切「本能的」作家們的口號，在大多數無產階級詩人的意識裏面，已經變成了不必

要求證明的自然。恩特萊·倍羅依完全誠實地參加了無產階級文化協會的文學部的工作。在那裏，他發展了自己的思想，就是，他以爲詩的創作裏面，第一要有創造，所以，無產階級，也要表示他們自己階級的創造。

倍羅依漸次地在和現代性分離。他將最近起來的事變，當作備忘錄而寫在他大部的回想錄裏面，其中最有趣味的，是關於布洛克的回憶。這種書籍裏面，非常明白地描寫了許多過去的情景，倘若要知道象徵主義支配時代和倍羅依接近的智識階級社會，這是很很有價值的作品，但是，其中對於作者自己和作者朋友的袒護，以及想在最簡單的言語和主人公們最普通的行爲裏面含蓄進去的神祕的使人思索的思想，却使作品本身減少了價值。一九二六年，倍羅依的長篇莫斯科出版。在此，作者將復歸現代性的目的，當作自己的課題。他在郭洛浦金教授這個人物，描出了「世界意識

的學者」，他描寫了資產階級機構裏面的科學的無力，努力地企圖表現「用科學的本質，從資本主義機構裏面把握自由的科學」，同時還想描寫「革命以前的生活的崩壞」。據作者的企圖，這部長篇非成諷刺不可，非成漫畫不可。這裏，具備了倍羅依的優點和劣點。作者並不在唯物論和共產主義的精神，解決了自由科學的資本主義的機構和人類奴隸化的問題，但是，非常明白，這部長篇決不失却了他藝術的意義。這書，是俄羅斯和智識階級某一階層的氣質和情緒的姿態。這種氣質和情緒，依着新社會確立的程度，漸次的走進了歷史的領域。

一六

烏耶契斯拉夫·依凡諾夫也在漸次的和現代性離開。沉溺於幼年時代

的描寫的童年回憶，想要用夢想的手段回到他酷愛的埃爾拉特村莊。他寫了關於 Dionysus 的研究，創造了新的 Prometheus，將現代的情緒和太古世界的觀念織在一起，將現代智識階級的哲學的探求和複雜的經驗，奇妙地和洪荒初拓當時的人類素朴結合起來。在他峻嚴的冬的小詩裏面，包含着許多冷澈的知慧、悲哀而靜穆的思索、對於抽象的地把握了的透明的、人類性的沒有不安的同感、以及對於現今暴風般的搖動的 Olympia 式的無關。

一切現象的順序，都是虛偽。

那里是黑暗？那里是本質？神呀！

生活和夢幻，——不是一樣的嗎？

你——是存在的，但是，沒有到你那兒的路呀！

同樣地，他也從高處眺望着革命的鬥爭。他以爲我們生活裏面的一切，都已經顛覆，所以「不論走到那裏，人們都是彎着脊骨，帶着悲傷，所有的，祇是些帶着悲哀的心靈，被大雪打着的頭蓋。」有人說：「我們是在沒有出路的袋裏，悲哀照在頭上，差不多要將我們壓死。」第二個說：「我們爬上了斷崖，但是斷崖使人眩暈一般地張開了嘴巴。」第三個說：「沿着谿谷，我們走向山的中心，但是走到隘路的盡頭，却是一條通達最險阻的山壁的斜面，這條斜面的對方，還有一條走下谿谷的險路。」誰都不知道出路是在那裏，但是他們都是前進，大家抓住，大家扶持，走破了脚，淌了鮮血，但是他們還是這樣地從事於他們共通的工作。依凡諾

夫看見「人們經過了血腥的山巒，走向同一的太陽，走向同一的目標」，但是，他自己，却從這種不愉快的工作退避下來，而選定了等待的方法。他想，鬥倦了敵人，一定能夠理解鬥爭的無用，「於是，亞當的孩子們，一定能夠看出，在他們中間，祇有一個亞當活着」。

索洛哥勃完全沉默，梅賴裘考夫斯基和巴利蒙特亡命國外，在那裏，獲得了和蘇俄敵對關係的地位。其他象徵主義者裏面，勃留索夫參加了×黨員的隊伍，成爲一個偉大的組織者，在他自己哨所裏面再現出來。有一時，他當了人民教化委員會的文學部的主腦，統轄藝術教育，參加國家學者會議，創立文學藝術研究所，實現了他「和音樂繪畫一樣，詩的技術也非學習不可」的理想。研究所在短時期內獲得了廣汎的信望，聽講生裏面發現了許多文學的 Younger Generation 的最有才能的人們。祇是，在

詩的領域，革命之後的勃留索夫，不曾發表過一篇可以凌駕革命前期詩歌的作品。當然，他也寫了若干優秀的詩歌，但是，在那裏，他依舊用他從前的態度，就是用他因斯拉夫主義和神話的形象而誇張了的樣式，來歡迎了革命。新的時代，已經不再受勃留索夫式的影響。未來主義者們在他詩裏看出了討厭的陳舊的形式，而對他取了敵對的態度。未來主義的一個理論家B·I·亞爾華德夫在他獻給勃留索夫的論文形式的反革命裏面，將勃留索夫主義叫做「認真而危險的傾向」。他分析了一九二一年出版的勃留索夫詩集在這樣的時代，在那裏舉出了幾百個固有名詞，許多的異國情調，(Sunara, Mozambique) 洛莫諾索夫式的祝詩（東北風、西風）、和斯拉夫主義，而在這種特質裏面，指摘了『對於實用語和現社會活用着的言語的「詩的用語」的意識的地反動的對立』。據他的意見，以爲「我

們受着火洗禮」一般的革命詩，在形式上是反動的。

十七

布洛克以燃燒着歡喜的許多論文（知識階級與革命）回答了革命。革命使他甦生起來。革命將要到來之前，悲嘆着「生活祇是喧噪，生活已經過去」，斷言着「一切都要這樣的吧！」和「什麼都是沒有出路」的這位詩人，現在已經愉快地喊着「生活真是美麗。」他將革命看作雷雨，看作吹雪。他歡喜革命，因為革命「常常招致新奇和意外的東西」，「革命的音樂總是關聯於偉大的事情。」他誇耀着，他繼續了不斷地擁護被壓迫階級之人性的偉大的藝術家的傳統。他寫着：「生活下去，祇在對於生活表示出不死的要求，才有他的意義。有，或者沒有。等待意外的事情、不信

仰現世沒有的事情，而相信現世非有不可的事情，——這些，現在可以沒有，今後，也可以永遠地沒有。」布洛克因為是一個浪漫主義者而和革命接近。使他傾向革命的，祇是革命之企圖的漠然的無界限性、革命的主張的無限性、以及被看作欺瞞一般的他的目的的非實現性而已。

他比革命還要急進。革命屢次的走了小路，但是他却絲毫都沒有妥協和和解。在那最可戰慄的日子，在那革命因為在他前途湧起來的大屠殺而驚皇失措了的時候，他，還是絕不害怕流血和恐怖的價值。他無條件地，全體的地、接受了革命，而且希望他人，也是為着革命的火一般的掃蕩力而接受了犧牲和恐怖。「假使我們對於愛的事物抱着恐怖，那是因為我們愛的程度不夠的原故。完全的愛，可以掃除恐怖。不要恐怖格萊姆林、宮殿、書籍、和繪畫的破壞。保護這些，民衆是必要的。但是即使喪失了這

些，民衆也不致於失掉了一切的。破壞了的宮殿——已經不是宮殿。從地上措掉了的格萊姆林——已經不是克萊姆林。從皇位滑了下來沙皇，——已經不是沙皇。我們的克萊姆林，是在我們心裏，我們的沙皇，是在我們的腦中。在我們前面出現的永遠的形式，祇有和我的心和腦一起，方才能夠除掉。」使他和革命發生關係的，不僅是浪漫的宇宙主義，同時也就是他對無限之融合的渴望。據他的感覺，能夠滿足他的這種渴望的，祇有革命。此外，對於小市民性和對於資產階級的憎惡，也使他革命接近。他，輕蔑了「秩序」、「市民的義務」、嚴守着的「善惡」標準、可厭惡的道德、和在布爾喬亞制度上面成長起來的日常生活。「布爾喬亞的基礎，好像豬糞一般的凝結在我們脚下，這些，就是家庭資本、職業地位、官級、儀式、聖壇上的上帝、王座上的沙皇。這些祇要牽引一下，一

切都會顛倒地掉下來的。」

布洛克在最初的革命興奮時期所寫的有意義的作品，是敘事詩十二。這篇作品，對於有些人引起了邪惡的憎惡，對其他的喚起了愉快的感情。這詩，描寫了革命初期的掠奪和擾亂。主人公——是用整齊的步伐前進的、威嚇着布爾喬亞的十二個紅軍、娼婦、和「打開了地窖的窮人」。有些人，在這首詩裏看出了對於革命的非難，——有些人，贊助詩人，而慶祝革命的完成。在革命初期，把握了布洛克的情緒，就是在他關於智識階級的論文裏面反映出來的東西，這種情緒，對於這首詩歌，可以一點都不必疑慮。那些「神聖的聖寵之破壞者」、聖物冒瀆者、乃至掠奪者的兵士，這位詩人將他們超昇做神聖的使徒。布洛克將這種姿態，利用做永遠的真理的最高的象徵。從前，曾經有過一位詩人，看見了舉着兩手，對於

我們的村落和貧苦的俄羅斯自然賦與恩惠的耶穌基督，於是，他想在他自己的信仰（對於豫言祖國未來之姿態一般偉大的使命的信仰）上面，賦與上帝的形象。布洛克也就採取了這樣的手法。基督將虐殺者掠奪者領到了真理所在的地方。

前面，——拿着沾了血的旗子，

在吹雪裏面，

彈丸也不中地，

用他仁慈的步伐，在雪上，

在真珠一般的雪的煙裏，

戴着薔薇的白冠，——

在前面的——耶穌·基督，

革命的浪漫主義過去，平日的狀態重來，於是布洛克就和革命分開。他，把握了革命的自然發生的衝動，但是，革命的Plan和熟慮的計畫，他都不能理解。他在與無產階級沒有關係的概念裏面成長，不能與無產階級組織的地結合，而終於和那些對於自己環境不滿的人們共了運命。十二以後，沒有值得注意的作品，後來，肉體的地，道德的地破滅，而終於到了悲劇的死亡。

假使我們說，象徵主義者裏面希望接近革命的作家不多，那麼，*AGNOSTICISTS*裏面，具有接近現代性的能力的人物，更加的少。他們裏面，祇有郭洛台茲基，稍稍注意時事問題，其他的或者沉默，或者依舊寫着那些好

像不知道有革命這麼一回事的詩歌。亞富瑪德芙和芒特列休湯，依舊停留在一九一七年以前他們的擅長的主題和形式的領域。芒特列休湯發表了許多詩集。（第一詩集石，在革命前出版。）關於他，瞿爾孟斯基說：

「古典樣式的一切的詩——芒特列休湯的詩，這是非常美麗的形式的建築。假使，建築物常常依照着藝術的均衡法則而保持，那麼我們可以不必論及建築技師的心理和他個人的體驗。……詩人對於不明瞭的情緒的抒情的反應，不會努力。他，祇是自由地，意識的地將詩建設起來，——正像深思熟慮地看明了將來的一切而分割和組織了的全體一樣地。嚴格地選擇和使用最單純的字句，熱心地探求唯一的真實的言語（尤其是個人的地決定了的精確的形容詞）——這些，使芒特列休湯和普希金的詩學接近起來。

顧米列夫依舊歌詠着自由的寵兒·航海者與海岬，驟馬與獨角獸以及遠風一般的詩歌。亞富瑪德夫，也是一樣。在她從前的詩集（數珠、白色之羣、畫眉鳥）之外，祇加上了一部具有同一的祈禱，同樣的對於靈魂之本能的故事、以及在革命的可戰慄的影響之下的、或許可以叫做宿命一般的感情的新詩——Anno Domini MCMXXI。

十八

「十月」以前被人們當做急進主義者和進步主義者的人們，大部分都是逃避了革命。蒲寧、契理考夫、安特列夫等等，都是亡命國外，將他藝術家的頭銜換了反動批評家的稱號，而變成了蘇維埃國家最惡的敵人。他們在那邊幹些什麼？關於這事，在瓦浪斯基的論文關於逃亡者、狂人和謀

叛者裏面，可以看到寫得很好的斷片。——最新報知新聞（巴黎發行的立憲民主黨機關報）第二九一號，載着一篇署名華西列夫斯基（非木名）的隨筆失敗。這篇隨筆，據稱是獻給俄羅斯的「狂人和異端者」的文學的生活的，裏面，引用着關於這種生活的比較的有興味的材料。其中有這樣的話：——梅賴裘考夫斯基在一篇論文裏說：「莫斯科最近發明了一種新的死刑。將人裝進一只盛滿了虱子的口袋，於是讓虱子將他咬死。」依凡·蒲寧，據說正在考究，在蘇俄日常藥單裏面，是不是真的寫着「人的手指的 Soup」。菲洛索馥夫決斷地說，有名的巴拉霍維支的確是立憲民主黨。基必司主張·高爾基是「個人生活上的惡漢」，也是「死刑執行人」。還有庫伯林呢？他確是在寫。不過確是在寫而已！——無名氏很可憐地提高了聲音·耶伯洛諾夫斯基呢，很努力地喊着：「一五〇〇〇〇〇〇〇個傻

子！虱子都要將他們吃下去了。」

話雖這樣，留在俄國國內的作家，也是並不忌諱他們對於新制度的厭惡。在藝術之家第一卷，查米耶丁攻擊十月革命以後一切文學，甚至於將一切作者罵做騙子。他說：——未來主義者們，——是宮殿的流派，無產階級作家——退步到了六十年代，他們所有的，——祇是「最革命的內容，和最反動的形式」。現在，一切有才能的作家都是沉默了。等等。在文學通報，A·萊地考更加露骨地敘述着俄羅斯文學的展望。據他的意見，以爲要求內容單純化了的文學的「新的巨大的層」的出現，並不妨礙「要求高級文學的少數層」的存在。鐵工場所製作的文學，或許能夠得到幾十萬的讀者，但是，「真的」文學的讀者，最多也不過限定於幾千。這事，並不值得害怕，也不是特別新鮮的事情。亞那德爾·法朗士的讀者，常常限

定於同樣的幾百個人。「將街上或門下所講的說話直抄下來的」「小報」，常常打勝高尚的文學。因為，作者的思想非常明白的原故。世上既然有了無產階級，那是當然不能一起的將他們驅入月球世界。在此，當然非和他們的支配妥協，爲着他們而創造實質上低級的文學不可。這樣，他是在服務。可是，有高貴血統的人們，——那是祇有「真的文學」才是必要。查米耶丁寫了許多優秀的作品。批評家，也是很正當地承認了他的作品在技巧上確是勝過了前人。他，頑強地努力着他自己的樣式。他的作品，完全到達了線細工一般的洗練。可是，這位鄉鎮和島民的作者，曾經摘發過俄羅斯和全歐洲小市民性的他，將他自己的一切才能，都完全浪費在和新俄羅斯的鬥爭的裏面。他，在夢想者手記裏面，也曾發表過惡意地諷刺蘇維埃制度的作品。猴子的大主教，謙遜的 Zamnie 的書簡）以前曾

經嘲笑過 Barrio 的飽滿和英國紳士的清楚的服裝，而現在却將諷刺的鞭子掉向到俄羅斯民衆的粗衣和飢餓上面的這位作者，在他那篇書簡裏面，下述一般的描寫了俄羅斯民衆所體驗的苦惱。

「……在此我淌了感動的眼淚。因為，在太陽之下，爲着靈魂的救濟和生活，是沒有一處地方，能夠像此地一樣熱心地在從事於現存腐敗生活之打破的。」

「他們說，肉體的裝飾，是昏庸的城主的歡樂，所以這裏的住民，都穿着粗劣的破衣，和僵硬的獸皮……」

「因爲司廚僧的聰明，此地奉行着尼僧一般生活的住民，不斷地遵守着嚴格的清規。他們不僅不准吃肉，連魚，甚至於橄欖油，也是一年不能嘗到一次的……」

「以衷心的感動，我眺望着古代修道僧一般的兵士的整列，傾聽着古代修道僧一般整齊的禱歌。……在此，和其他異教的國家一樣，沒有有害的邪說和不同的言語。可是，這裏的一切，——實在是獨特的東西……」

等等。

查米耶丁的這種對於蘇聯的諷刺的態度，一直到蘇聯國家的經濟的和文化的成長，把握了多數的不信任者，而使他們從敵方的陣地移行到友軍的陣地的時候，還是保持着不變。這些諷刺裏面的最大的作品，是長篇我們。在此，作者描寫了未來的共產主義社會，他所描寫的，是巨大的兵營一般的東西，在那裏，全然沒有個性，用兌換券來遂行一定時間的戀愛，或者用平等的美名來強制人家具有同樣的鼻子。到現在，不論屬於那種派

別的人，已經完全知道，××主義社會，是合理地組織了的勞動社會，唯有這種社會，終能創立人類有史以來的適宜於個人的創造的生活，終能開拓多種多樣地着色了的無限的空間；××主義的任務，——是在消滅對於「人類的自然」與「物質之需要」的屈辱的根據，是在解放人類而使他們能夠走上真真正正的人類活動的進程。在這種時候，大概，已經沒有必要去和查米耶丁論爭，而證明生產的合理的組織，決不是用一定的尺度來削平人們鼻子的事情了吧。

十九

馬克辛·高爾基對於革命的關係，也是免不了動搖。他的浪漫主義、個人主義的反抗、與智識階級的、德謨克拉西的飛躍隨伴着的對於個人自

由的崇拜——這些，常常牽住了這位作家，而使他跟從了大部分革命前期智識階級作家所走的舊路。他們，不能理解革命的偉大的計畫，不能和不可避的苦難妥協，而祇是夢想着革命和溫情的曖昧而模糊的結合。但是到了現在，可以說，革命與高爾基之間的矛盾，已經告了終結。高爾基最近的聲明，可以證明這位作家，現在正在評價包含經濟文化之全般的蘇維埃國家的急速的成長，和偉大的完成。十年之前從奴隸制度和黑暗鐵鍊下面解放出來的多數的民衆，現在已在開花，一時的無政府狀態，已經清算，科學與藝術的領域，已經獲得勝利，——這些，都可以推動這位作家，而使他成爲一個蘇聯之進路的熱心的擁護者。在文學領域，高爾基好像正在進行他自己尙未完成的作家經歷的總算。這個時期的優秀作品，都是和他過去的事實相關。亞爾它莫諾夫之家、我的大學，以及其他的回想錄等

等，不單是具有自敘傳的意義。這些，都是因為這位巨匠的手腕永遠化了的、我們的社會性的若干歷史的斷面。現在他的大長篇三部作四十年的一部已經發表。這部長篇的目的，是在展開「十月」之前半世紀間俄羅斯生活的廣大的畫卷。在這種畫卷中間——表現出具有無限地多樣的特色的姿態，一件一件地描寫出社會史的最重要的階級。讀者面前，走過了各種姿態的隊伍。「過分地熱心於物質問題之解決」而對於精神生活的啞謎毫不注意的父親」。——這個，就是關於前世紀末葉的社會的美學者、象徵主義者、頹廢派等等先行 Generation 的事情。他們，也就是自稱「開發吾人內的生活之神祕的無限性的某一思想體系」的人們。此外，就是完成了第一革命的人物。這些「孩子們」長大起來，不久做了父親，於是他們準備了十月革命。在此，我們即使單單議論這樣的背景，和這樣地豐富

於情景和人物的畫廊，那麼，我們作者的計畫自身，已經是具有特殊意義的文學現象，已經是一件充分偉大的企圖把握最豐富的時代——就是偉大的觀念鬥爭、和未曾有的意識轉換的時代——的事情。

但是，在高爾基的長篇中，最有意義的，大概還不是這種歷史的背景。他的意義，——是在人類的精神史上反映出來的社會的歷史，長篇第一部克里姆·薩姆金的一生，作者不僅敘述了時代，而且說明了個性如何地鍛鍊，在十年間形成了的個人意識怎樣地造成。不論高爾基在他藝術的普及之如何的偉大，在他創意的把握上如何的廣汎，總之，第一，他是一個心理學者，他是一個洞察人心的名人；——他從人生的瑣事、活着的情感，以及喜怒哀樂着的人們出發，而達到了他自己藝術的目的。他，並不在高處（將活着的人們當做藝術構成之單位和材料的）觀察事物。高爾

「基式作品的那種偉大的力量，是在很好地融合了的『社會的本能』和『對於痛苦着的個性的愛情』。自己作品的本質，獨自的文體，使他和革命接近起來。因為，在每個形態的背後，在每句說話的中間，他都感到：思想的緊張了的工作，不斷的在那裏調查，不斷的在那裏體驗，而且，不斷地在那裏探求到達完全的人類社會組織的道路。」

上面所述，就是十月革命以前數年間的革命前期文學的歷史。少數的人，完全和這種過去分開，有機的地走進了新的生活，可是大部分呢，還是和革命不能相容。——有的逃避，有的沉默，有的耽溺在過去的追懷。這一類的文學雜誌（文學通報、藝術之家、夢想者手記、此外還有想要結合新舊的創作、藝術的話、和後來的現代人等等）其初，還是比較的系统的地發刊，但是到了後來，都是漸漸的歸於廢止。於是，新人占有了文

壇。他們的呼聲，起初雖則有些不很堅實，可是，他們逐漸地成長，到了現在，他們已經能夠造出一種有力的 *Symphony* 來。

原书空白页

普羅列塔利亞文學

一

一九一八年，亞歷克賽·伽斯巧夫（本名I·獨淑萊夫）的詩歌小說集勞働的鏡音出版，同時，無產階級文化協會就將這書當作無產階級詩人小說家叢書的開始。同年七月，普羅列塔利亞文化第一號發行，在這雜誌的第四號上，載着「九月十五日下午一時，無產階級文化協會第一次全俄會議開會」的消息。一九二〇年五月，無產階級作家機關誌鐵工場創作號出版，同年同月，無產階級作家們在莫斯科召集全俄會議，在這次會議，有代表二十五處都市的一百五十個作家出席。五月十四日會議席上，莫斯科

市無產階級作家二十五人組織莫斯科無產階級作家同盟，在普羅列塔利亞文化、鐵工場之外，另外出了汽笛、鎔爐、未來、人生報名者、曙光和其他一聯各地出版的無產階級文化。從此，無產階級文學運動很快地帶了集團運動的性質，而和革命以前的那種將文學當做少數選良所專有的 *Aristocratic* 現象的概念對立起來。

最初，讓我們先來檢討一下關聯於無產階級文學的、文學批評思想的理論的發展。這種思想的最初的運動，就是希望用純一的姿態，表明無產階級意識，而將這種意識，和布爾喬亞世界觀對抗起來，無產階級各雜誌指導者們所發表的重要思想，大致如下：

文學，不是被選出來的少數人的所有物。「創造，是每個人類的初等的要求。這種要求，在實踐生活裏面，（假使是工人，那麼第一就在他的

勞働生活裏面）當他對於外部目的作用的時候表現出來；假使，在思想的領域，那麼當論理的順序性被破壞了的時候，在人類克服和他衝突着的矛盾的時候表現出來。」（F·加里寧。）

過去的智識階級，不能幫助無產階級創造自身文學的工作；因為，「藝術的創造，主要的，在根底上無意識以下的過程，直至表現的時候，方才承着意識的統制。——這種意識下性的根據，大半是在作者的生活，所以，在智識階級，差不多絕對的不能成爲無產階級的東西而表現出來。」（加里寧）

在無產階級文學，觀念形態有第一義的意義。要創造新的詩歌，第一非有明確的普羅列塔利亞的意識不可。形式的未完成性，大約要被凌駕，眺望未來的進步，這是絕對必要的事情。普羅列塔利亞文學的批評，第一

非注意牠的內容不可。(A·波格達諾夫)

在無產階級立場，不論是在社會的工作，不論是在鬥爭，不論是在建設，爲着組織自身力量，正像無產階級文化協會第一次全俄會議決定了決議案上面所說一樣，自己階級的藝術，是絕對地必要的東西。

文學，應該從理想主義的、神祕主義的殘滓解放出來；一切「直觀主義的哲學」，一切啞謎一般的不可解性，都非拋棄不可。凡此一切，都是資產階級爲着破壞無產階級的意識力量，爲着製造布爾喬亞支配的終局尙未到來的幻像而設計了的東西。(加里寧)

最初，無產階級文學可以不必追求形式的獨自性。在此，儘可借用古舊作家預備了的形式和用慣的形容詞。因爲，新的內容和燃燒着的感情，可以在舊的形式上面賦與新的魅力。「沒有新的，沒有舊的；沒有模倣，

也沒有非模倣，——所有的，祇是真實的，或者偽造的而已。」（N·濮萊它哀夫脫）

這些初期的理論的宣言，在性質上，受着體驗了的時期的特殊性的限制。新的階級遂行了革命，於是，幫助這種革命成功的文學，立刻成爲必要的東西。——武器的文學，是必要的。這種文學，祇有無產階級自身才能創造，祇有勞働階級自身才能着手，因爲，那時的智識階級，是不能放進預算內的。

無產階級文學，在最初的時期，這樣地理解了他自己的使命。其他的文學流派，對於無產階級文學，究竟怎樣？革命以前時代的作家們——就是直接地從星的世界接受天賦，保有着對於 Apollon 之祭司的豫言者詩人的啓示，保有着對於自足文學之啓示的那些作家們，——對於這種階級藝

術，對於以服務革命為課題的文學，因為他思想的本質，而表示了敬意。萊契考和我們看到的一樣地，祇將普羅文學，看做第二種類的文學，在他看來，以為祇在勞働大眾尚未養成纖細趣味這個期間，這種文學才是適應於他們的東西。同樣，查米耶丁的意見，也以爲普羅文學的出現，不過是一般文學衰微的證據。但是事實上，在傑出的詩人們之間，也是已經有人察知了這種從下層發生的文學的意義。譬如在那普羅詩人菲立普青考的詩集前面，勃留索夫和巴爾屈魯夏衣企司，都替他做了序文，他們，不僅很高地評價了這本詩集（光榮的世紀）的作者，而且在這種作品裏面，感到了普羅詩歌之特質的對於永遠性的渴仰和集團主義的精神。巴爾屈魯夏衣企司說：「我們在這本詩集裏面，不論取出那一篇詩來觀察，總使我們確實地感覺：我們作者熱心地在世上追求着的，不是對於部分事物的感動，

而是對於全般事象的歡喜；不是婉轉地湍流着的小河，而是轟轟地傾瀉着的瀑布，——而是咆哮地衝擊着的怒潮。在曠野裏面，他不去觀看——也是不願觀看——一棵棵孤獨地生長的车前草，而祇是觀看那曠野的全體，觀看那在燕麥田裏，不斷地被橫掃千里的暴風捲起了麥穗的波浪的那種自由的曠野。這位詩人，一方面將世界全體當作創作行爲的活着的無限之綜合而把握，一方面祇在這種世界的全體性之上，方才容認和意識了光榮的爭鬥，和人生的花朵。」

不僅對舊的作家，在最初，普羅文學對未來派，也發生了敵對的衝突。有才能的普羅作家B·倍薩利考，在登在雜誌未來上面的論文未來派與普羅文化中間，對於當時未來派機關誌××國家的藝術，取了激烈的攻勢。據倍薩利考的意見，未來派是布爾喬亞藝術的根瘤。未來主義者們，

都是典型的智識階級，他們的創作，祇是在利害關係上修正了其他階級的心理，而企圖用朦朧的東西來調換現實的事象的某一階級的鬼計。這種詩的內容，是最平庸的，小資產階級智識分子成分，他們的轟音，都是擬造的音響。無產階級，對於這種偽造的革命，應該宣告絕不妥協的爭鬥，「勞働文化的身體」，應該不准「穿着未來派的衣裳」

這次衝突，是最初的戰鬥，也就是列夫一派和在哨所一派後來發生爭鬥的根原。使未來主義者和普羅作家聯結起來的要素，是在對於觀照藝術的敵意，是在爲着行動藝術的鬥爭。但是，在兩者之間，也有深刻的違反。就是：未來主義者們，在對於詩歌的舊的形式，開始他們的反抗，而普羅作家，却在對於詩歌的舊的內容，開始他們的戰爭。未來主義者們「創造了新的言語」，發明了新的呂律，發明了新的表現手段，而普羅作

家，却是率先的在文學裏面裝進了革命的內容，鼓吹了馬克思主義的思想。

一一

新經濟政策，在普羅作家之間安下了分離的種子。這種分離，直至雜誌文學哨所出版，方才公開地向外部公表。這雜誌的創刊號，在一九二三年六月出版。他們擁護極端的思想，將普羅文學的孤立性和不可犯性，歸結到論理的結論。在最初幾號，他們將傾向當做第一義的存在，對於形式說得很少。他們反對對於永遠性的一切暗示，反對藝術的普遍化，更反對超過今日界限的一切東西。他們說，即使是在一分間的工夫，祇要在這個時間之內和勞働分離，那麼不論什麼，都是有害的夢幻，所以非將這些

從文學裏面排除不可。根據這種主張，跟着的，就是激烈地離反過去，否定一切傳統，而主張在全無一物的地方開始建設。他們，勸告詩人誦讀經濟生活，但是，對於認識藝術的模範和偉大的先輩之有益，以及對於獲得自己技術之必要，却是一句都不曾提起。雜誌裏面的一個同人喊着：文學家的沒有政治智識，已經充分地夠了。沒有政治，就沒有現代文學。歷史的機構，非理解不可，歷史的展望，非明白不可，我們，應該用馬克思主義的思維方法武裝起來。——「祇在這種條件之下，方才能使文學變為新世界的有力的武器。」要成爲一個作家，「應該在最散文的形式，通過政治學的初級學校。」他們，「非和俄羅斯共產黨發生密切的關係」不可。因爲，作家不在這種革命的腦髓，心靈和槓杆的不可離的關聯裏面生存，那麼他們便不能整個的地服務革命。「無黨派」的文學，不能成爲革命的

真的文學。」假使文學的代言人不能和共產主義者的黨用同一個胸膛呼吸，那麼無論如何，文學不能站立於偉大的世紀的水準。「這個雜誌，對於其他階級的藝術體驗之可能，差不多完全不會想到。他們所注視的，祇是現代藝術家，「能夠竭其全力，在大衆意識裏面，宣傳復歸過去的不可能性」的人們。

在哨所一派對於先行者的態度，是非妥協的。他們將前代文學，看做一定階級意識的生產。所以他們確信地宣言：無產階級仔細地研究着他們自己所有的文學遺產，而正在建設着「不論內容形式都是和過去文學全然不同」的自己的東西。祇有，「從過去的影響裏面辯證法地解放出來，那麼不論在觀念形態，不論在形式領域，方纔能夠走上無產階級文學確立的道程。」

這種急進主義所喚起的疑問，使在哨所一派的作家覺醒起來，他們多少的地緩和了對於先行文學的敵對的態度，比以前更加詳細地研究了介在過去文學和普羅文學之間的關係。（萊萊維支的論文我們拒絕和否定遺產的嗎？）

一切存在的文學形式，——萊萊維支說：——都是當做適合於某一時代或某一階級的觀念形態的內容傳達方法而出現，因此，這些形式，都是具有一種和勞働階級詩歌的社會根底完全不同的社會根據。所以，在這些形式裏面，我們不能找出一種可以應用於普羅文學的東西。這事，在同一程度，對於荷馬的敘事詩的形式，對於漢加教的小說的形式，乃至對於瑪耶考夫斯基的詩的形式，都是一樣。但是，對於第一、第二乃至第三的一切，假使我們從完成作品形式（適合於內容的）這一點出發，那麼在普羅

作家，都是可應用的。

不僅對於過去的遺產，對於同時代的文學，在哨所一派也取了敵對的態度。第一，在哨所一派和鐵工場詩人宣告了戰鬥。在此，我們非將分裂的原因說明一下不可。在分裂之前，鐵工場差不多是包括當時普羅作家全體的組織，一般地看作這種分裂的起因，是在一九二二年十二月七日，就是普羅作家的一羣，會合在雜誌少年親衛隊的編輯室裏，議決了組織團體「十月」的時候。這一羣作家裏面，有從鐵工場退出的洛獨夫、特洛各青、瑪拉希金，少年親衛隊的亞爾台姆、哀蕭爾依、A·倍茲勉斯基、甲洛夫、休平、哥茲涅作夫，工人之春的A·索考洛夫、依斯巴夫、伊凡·特魯寧和其他加入的理倍情斯基、萊萊維支等等。這一羣，到後來部員的組織雖則有了多少的變改，但是組織的幹部，還是照舊的保存。

思想的不同，有如下述：就是，鐵工場的詩人們，和下面詳述一樣，他們是最初喊出來的普羅詩人，他們的詩裏，很多地保有着浪漫諦克的和夢想的東西。他們詩裏，有關勞動者的實際生活，今日的事故，和那散文的日常生活的，非常的少。新經濟政策的布告發表，於是高唱着世界革命的他們，立刻就感到了幻滅的悲哀。他們不去闡明革命發達途上的新的階段，而祇是以爲自己脚下已經失去了土壤，對於新的經濟政策，他們祇是當作對於十月革命的背反。在賽爾蓋·英格洛夫的論文論損失裏面，最明瞭地說明了這種不一致的原因。

「有些普羅列塔利亞詩人們，——他寫着——包圍在革命的 Romantic 的 Carnival（狂歡節）裏面，自己混亂起來，以致不能認識和理解將要來的革命之平日的偉大的意義。」——他們，繼續地對於『我們的今日』罷

工。因爲，和十月革命的急轉時代比較起來，現在是不很燦爛的原故。要他們理解同志屈魯茲基的「注意日常瑣事」的標語，和把握「維持着社會主義之羅布的蘇維埃銅幣」的口號，他們是不肯從 Romantic 的 Olympia 山上走下來的。因爲這是散文，對於他們是沒用的。」英格洛夫嘲笑了鐵工場詩人們的英雄的浪漫主義，揶揄了他們對於地下室和革命戰爭的美麗的瞬間的回憶；最後，他還引用了列寧的「得意和襲擊，使高尚的資格變成了危險的缺陷」的警語。英格洛夫諷刺地說：祇能了解防柵和機關鎗聲的初期普羅詩人，祇知道兩個時代，一個是過去，一個是未來。在他們語彙裏面，絕不知道現在！他們除出世界的事情之外，絕不注意瑣屑的事情。」因爲現在是新經濟政策時代，所以鐵工場詩人們不能了解現在。他們的不幸，也就是在他們不能了解新經濟政策這一點。他們說：「咖啡店

和點心店，是革命的頹廢。捲了旗吧，因為已經變了色了。」

這篇論文的作者，將橫擺在普羅詩歌前面的新的問題和新的主題，和新經濟政策以前的普羅詩歌的抽象而浪漫的色彩對立起來。他責問着：那些詩人，是否肯從火星和天琴星座，跳下我們的蘇維埃國土？這個，當然不是爲着唾棄「我們的旗子」，不是爲着有向「跳動着電光一般的血脈」的世界猛進，而是爲着充實我們蘇維埃生活，而生長在我們自己的土地。

三

和文學的遺產及鐵工場詩人們訣別了的在哨所一派，在其他一切文學團體中間，也找不到自己的幫手。他們對於所謂「同路人」作家（就是一方面不加入普羅列塔利亞一切機關、一方面依舊容認革命，一方面不直接

地參加革命的戰列，一方面也不和革命的戰士敵對的作家）也取了否定的態度。這些同路人作家，表現了蘇維埃和現實的一切形相，描寫了構成蘇聯的一切民族和階級的生活氣質，反映了十月革命以後所造成的了的世界觀和世界感的一切複雜的性能，而在普羅文學上完成了重要的工作。但是在哨所一派，仍舊用着無情的憎惡，和這一派作家對立起來。他們，將同路人叫做小資產階級出身者。據他們的意見，以為同路人們雖則不對資產階級積極的服務，但是他們也不能走進普羅列塔利亞的隊伍。他們是自然的預備隊，布爾喬亞從他們中間汲取了對於貧弱化了的力量援助。假使沒有革命，現今同路人的大半，或許早已做了蒲寧、梅賴裘考夫斯基、基比司、和庫伯林的同伴。當瓦浪斯基主張同路人雖則不能直接服務革命，但是在技術上依然是普羅作家的同伴，而想要將他們組織起來的時候，在哨

所一派認爲在文學上這是破滅的企圖。據他們的意見，以爲這種計畫，非特不能將同路人扯進革命的軌道，而且反對地可以使同路人忠實於他們自己的現在，而將現代俄羅斯文學拖進了小資產階級的泥沼。

在哨所一派對於普羅列塔利亞作家們要求了賦與指導的任務，要求了由他們創立觀念形態與無產階級的觀念形態完全一致的作家的中心。他們以爲祇有這種中心的指導，纔能防止同路人文學與普羅列塔利亞文學平行，才能阻礙他們已經切斷了的對於反動布爾喬亞的關係的復活。在哨所一派所提出的這種對於文學上領導權的主張，在同路人作家和其他文學者團體，都引起了強烈的反對。這種要求。才是在哨所一派和雜誌赤色處女地編輯瓦浪斯基之間的、關於文學上的領導權的、不能妥協的爭論的主因。這種繼續了九年的爭論，可以說是表明了十月革命以後的文學批評思

想的兩種根本的傾向。假使說，一方面主張着思想的力素是文學上第一義的存在，那麼可以說，他方面擁護着技術的完成是文學上第一義的事情。在哨所一派提倡了藝術和其他社會活動形式接近的作品，瓦浪斯基却是提起了使文學成爲和其他不同的特殊創造形式的東西。在哨所一派以爲重要的是在文學的行動任務，而瓦浪斯基却以爲重要的是在認識的任務。因爲這種論爭的原故，對於文學與政治的問題，對於社會與作家的問題，得到了很鮮明的映照；對於革命的爭鬥裏面的文學的職務，有了仔細的研究；同時，對於普羅文學本身的理解，和藝術的鼓動的性質，有了深刻的闡明。

和普羅詩人及同路人的舊的 Generation 分界，在哨所一派對於文學上的未來派的傾向，也認爲是與革命無緣而敵對的東西。據他們的見解，以

爲從未來主義者的觀念形態上看來，他們祇是爲着反對君臨當時的布爾喬亞藝術傾向，所以在自己身上賦與遂行純唯美的反抗之任務而從藝術 Bohemian 型式除外出來的智識階級的團體。在革命之前，未來派從來不曾將革命的、社會的課題，當作他們自己的題目，他們的指導者，祇是站在「爲藝術的藝術」和「爲反抗而反抗」的立場。未來派的攻擊，本質上祇是布爾喬亞社會內部的美學的鬥爭。他們的歷史的使命，祇在和布爾喬亞社會的藝術爭鬥，而使這種藝術達到理論的完成，達到崩壞，就是達到個個組成要素的分解。未來主義不表現活着的人，祇表現事物，不表現活的生活而祇表現物質，不表現藝術的有機的作品，而表現美學的練習。未來主義，已經完結了他們自己的時代。無政府主義的地對布爾喬亞階級反對了的未來主義，因爲他們已經過多地攝取了布爾喬亞的遺毒，所以要

他們和勝利階級的普羅列塔利亞特共同從事於建設事業，已經是沒有可能的了。

四

爲着解決在哨所一派所提出的問題，一九二四年五月，在俄國共產黨中央委員會出版部，召集了政治家們（布哈林、拉迪克、屈魯茲基、李耶查諾夫、瓦浪斯基及其他）也來參加的特別會議。這個會議的本身，形成了一件歷史上劃期的事件。藝術怎樣地利用於政治的目的，階級的利害與技術的利害怎樣地結合，更進一步，證明這兩者之間的沒有矛盾，而探求出毫不勉強地結合這兩種利害的正確的態度，——這樣明瞭地提出這些問題，大概是歷史上的創舉。

最初提出的，是普羅文化乃至普羅文學是否有存在之可能的問題。在此，對於特殊的普羅文化可以存在的這種思想，屈魯茲基、瓦浪斯基以及其他一系列的批評家們，表示了敵對的意見。據他們的見解，以為普羅列塔利亞特與布爾喬亞奇，在完全不同的條件之下，獲得了政權。新的文化形式之完成，需要長期間的年月；布爾喬亞文化，最少，可以說，開始發達於文藝復興時代，但是，直至十九世紀，方才達到了他的繁盛。在這中間，經過了五世紀間的發展。普羅列塔利亞特，大概不致於有很長的時間。因為，無產階級獨裁，不過是發展到共產主義的一個短期的過渡。這種短的時期，無產階級，祇能用於爲着權力的鬥爭，在無產階級看來，這不是文化建設的時代，「不僅目前沒有普羅文化存在着，而且，此後也是不能存在。對於這種真實表示遺憾，這是沒有根據的事情。祇因無產階級

是要廢止永久的階級文化，是要開拓人類文化的道路，所以他們才掌握了政權。」關於新文化的創造，這兒不能議論。「就是，關於更偉大的，歷史的規模的建設，現在還不到討論的時候。」當那獨裁的鐵的壓榨機消失了他的必要性的時候，那麼，那時候的偉大的文化建設，「和過去的一切不能比擬，這種文化，已經是脫却了階級性的東西。」用別的話說，人類是從布爾喬亞文化移行到未來的××主義文化，所以在短期的過渡中間，他們不能創造值得特筆的文化，而就是這樣地走進了××主義的世紀。

這種見解，從普羅文化的擁護者方面，喚起了嚴肅的反駁。據布哈林的意見，以為屈魯茲基的錯誤，是在不曾注意無產階級獨裁時期的繼續性和在各別國家發達的無產階級獨裁的不同性之點。屈魯茲基誇張了××主義社會國家發達的 *Tempo*，和無產階級獨裁消滅的速度。他想，一切階

級，同時地是在向着××主義進行，一方，無產階級獨裁，比現實上正在起來的更加迅速地在那兒消失，所以，向着汎人類的未來××主義文化，特殊的普羅列塔利亞的特徵，正在漸次地脫落。據屈魯茲基的意見，未來××主義文化的這種特徵，是比從母胎裏面純粹的無產階級的文化跳躍出來更加迅速地發達的事情。布哈林論破了這種思想，斷定了：文化的普羅列塔利亞的特殊的特徵，現在已經存在，這些特徵，不可避免地要被確定，要被固着，而且，這些特徵，決不是全體的都是汎人類的意味的××主義的性質，所以，普羅文化與未來××主義文化之間，並不是完全一致的東西。譬如，對人的鬥爭心理，階級的戰士心理，這些，不是超階級的××主義社會裏面的人們的特徵。都會主義的情緒一般的，無產階級所特有的特徵，那是都市的特徵，而不是××主義的特徵。因為，××主義，

是解決都市和農村之間的矛盾的東西。

五

在哨所一派所提出的許多問題，因為歷史上完全例外的文獻——即有名的決議案文學藝術上的黨的政策——之出現，而發見了解的曙光。黨，承認了普羅文學的存在。新的文學（就是：從那種萌芽的形式，同時也就是包含着空前未有一般廣汎的形式——勞動通信、農村通信、壁報、及其他——起，一直到生產觀念形態的地意識了的文學藝術為止的那種新的文學）的成長，第一，普羅列塔利亞與農民文學的成長，是當做集團的文化之成長的一部分而出現。決議上寫着，在階級社會，一般藝術，尤其是文學的階級性，雖則和政治比較起來是用無限地多樣的形式來表現，但

是，所謂中間的藝術一般東西，是從來不曾存在，今後也是不能存在。在文藝領域之內無產階級獲得位置這種課題，比無產階級正在解決着的其他課題，更加複雜。即使，在無產階級手裏，現在已經有了關於任意文學作品的社會的，政治的內容的規準，但是，在無產階級，對於藝術形式的一切問題，現在還沒有上述規準一般明白的解答。

因為這種結果，對於文學的一切問題，黨採取了非常慎重的態度，爲着使文學藝術儘可能的迅速地轉換到××主義的觀念形態，黨決定了用慎重的態度來保證一切的條件，在文學形式的領域之內，黨拒絕了本身和某一傾向的結合。在這種領域，黨祇能獎勵各種團體一切傾向的自由競爭。黨毫不懷疑，無產階級或遲或早的總要獲得文藝領域的支配的地位；現在，普羅作家們的領導權，還是不曾存在，所以，對於這些作家，爲着要

使他們獲得這種對於領導權的歷史的權利，黨非給以援助不可。

黨的決議，造出了普羅文學藝術思想的新的傾向。舊的雜誌在哨所死亡，代之而起的在文學哨所，就將在生活上戰取黨的決議的指示的方針，當作自己的任務。這種新的雜誌，在一九二六年三月五日出版，他們，在此放棄了在哨所時代當做特徵的非妥協性和他的主張。在創刊號的卷頭論文，編輯者（亞物爾巴哈、伏林、理倍情斯基、涅利敏斯基、拉斯珂李尼考夫）宣言着：「注意的中心，非移到創作的領域不可。學習、創作、和自己批判，現在已經變成了普羅作家的中心口號。」和黨的指示一致的這種雜誌，正在進行爲着普羅文化的領導權的鬥爭。但是，忠實於舊在哨所時代的非妥協精神的一派（瓦爾晉、洛獨夫等），在此，退出了「華普」（全俄普羅作家同盟）的組織。雜誌文學哨所，在兩條戰線上遂行他的戰

鬥。就是，一方面對付左翼的以前的同志，他方對付瓦浪斯基。在上述的論文上說：「在我們前面，擺着我們社會上的各樣的傾向。在我們前面，也擺着穿着馬克思主義的空汎的保護色的小資產階級的批評。反抗汎階級的乃至超階級的理論，反抗自由主義化了的妥協，反抗將中央決議叫做投降的人們，我們照舊的站在我們的哨所。一方面，我們還要反抗『左翼』的清算者，反抗無力而跨大的言論上的英雄，反抗野蠻化簡單化的人們，我們依舊站在我們的哨所。」

這種雜誌宣言着，爲着文學生產的質的問題而鬥爭，已經是當前的標語。第五，六號的卷頭論文，用下述的文章開始：

「在今天，——在我們一切偉大的建設的領域，『質』的向上的問題，已經因爲我們黨的提議而前進的今天，在文化建設所賦與了的領域，

就是在普羅文學的領域，我們應該用一切決斷性來高呼，質的向上的工作，還是很遠地不會達到滿足的地方。」鬭爭的 Moment，曾經要求我們將自己的東西，將——「麻臉也不妨，祇要是自己的」就行的那些東西，去和同路人的要素乃至非同路人的要素對置，可是現在，我們還得再加一句口號，「拿出自己的，而且不是麻臉的東西來！」

普羅文學思想的最近階段，有如上述。我們現在已經可以看出，因為天才們的自由競爭，普羅文學已經有充分的力量，可以獲得指令所指摘的高度。在這十年之間，銳角好像已經漸趨緩和，俄羅斯文學的多種多樣的川流，已經漸次地流露了對於相互接近的某種希望。蘇維埃作家聯盟的計劃，在黨的決議所主張的綱領上面，已經形成了可以實現的事情。這種聯盟，是正在徐徐的實現。其中，主要機關的「華普」（全俄普羅作家同

盟)、全俄農民作家同盟、全俄作家同盟、「列夫」(藝術左翼戰線)，都已參加。雖則內部還有軋礫，意見尙未完全調和，工作也未能圓滑地進行，但是普羅列塔利亞文學，在蘇維埃文學的前排，已經占有了他的位置，現在，爲着要使自己獲得領導的地位，正在很快地向着前面進行。兩種勢力的關係，每年每年地在變成普羅文學的利益。假使，在幾年之前，普羅文學對於同路人的才子們，祇能用「自己的東西，而且是麻臉的東西」和他們對峙，那麼，在最近幾年，和我們現在看到的一樣，不僅已經使一個偉大的天才前進，而且已經能夠指摘出許多反映着勞働階級最深刻的希求的「自己的」作品。

六

普羅列塔利亞詩的發展，和上述的理論發展過程及生活在工人階級面前提出的一切課題的變化，有了密切的關係。新經濟政策以前的普羅詩歌裏面，大都表示着許多翱翔性和對於工人階級的力量無限、世界革命的迅速發展、理想的迅速實現、以及壓迫階級很快地崩壞——的那種驕傲的自信。這種詩歌，表現了宣言和指令的時代，表現了偉大的週間——表現了輸送，飛機，和文盲撲滅運動的週間。就是，革命的性急思想，跳過了一個世紀，而表現了要在七天之內解決一年間問題的那個偉大的週間。這些普羅詩歌裏面，燃着火一般的信仰，同時，也帶着許多抽象的成分。這些詩裏，差不多沒有現實生活，他們，都在日常瑣事的上面翔遊。這種作品，很明瞭地表現了革命的最初時代，——就是革命之蜜月的那種浪漫的情調。到了現在，這種詩歌漸被遺忘。因為，在純技術的領域，這些作品

並沒任何貢獻，也沒造成新的韻律和新的表現方法。但是，雖則如此，這種詩歌裏面，也有許多真實，和許多美和崇高。假使，我們說那些詩歌是浪漫而抽象的東西，假使，我們說那些詩歌是不和較小的事象妥協而企圖建設全世界共產主義樂園的作品，那麼，我們也可以說，當時革命的自身，也就是和上面所說一樣的事情。

現在，我們說一說這些詩歌的根本主題吧。

第一，就是工場。在「鐵工場的詩人們看來，工場——是無產階級的力量和威力的源泉，是新世界的搖籃，是工人階級苦痛和屈辱的場所，同時也就是工人階級意識發育的地方。在種種不同的普羅詩人心裏，工場喚起了種種不同的感情，但是，這些感情的根本，是完全同一的東西。就是：工場——是保證人類未來的幸福和自由的東西。在薩莫皮德尼克，和

工場結合，——這是一種鬥爭的洗禮，偉業的實現。生活，使他「離開了芳香的綠蔭，離開了燦爛的花園，」使他「在黑暗的廠裏，機械的旁邊，燃燒着火一般的憎惡。」在此，他「聽見了機械的可怕的喘響，」看見了「在陰暗的屋裏，幾千個同伴，已在悄悄的武裝。」在他對於工場的歸依裏面，有一種宿命觀的感情。他好像早已知道，自身和自己的同時代人，已經沒有走進樂園的可能。他的面前，是荆棘的險道。無產階級，——是陰鬱的偶像破壞者，是「在有力的手裏，具備着不變的力量，和防備着可怕的窮困的人們。這時代的一個其他的詩人蓋拉西莫夫，却將工場看做用浪漫而夢想的色彩着色的東西。在他，工場是「鋼鐵和花崗石的庭園」，是「石造家屋的徑路」；這裏，好像「故鄉的山野」般地自由，光明歡喜地正像一處「溫柔的、花滿枝頭的」地方。他毫不顧惜地「離別

了自由的空氣」，拋擲了輕快的感情，「將兒歌一般優婉的絹草，換取了莊嚴的石塊，」而「深深地歡喜着街路的奢華，和歡娛的喧擾。」所以，這種鋼鐵的怪物，——在粗暴的霧圍裏面發出音響的工場，因為詩人的幻想，造成了輕快而自由的東西。用他的形容詞和他的比喻，那麼——「這裏的生活，都是和那充滿了淳風良俗的茅屋裏面」一樣。電機的響聲，汽笛的呼喊，金屬的騷音，——在他，這些都是銅製的松林的裏面的風聲。

基里洛夫的詩，更加優美。他酷愛着一切人生的歡喜；他，不很說及爭鬥和苦惱的事情，當他夢想未來的時候，他總在他目前，浮映出了一個人類個性解放了的形像，浮映出一個陶醉於人生歡喜的靈魂。「我們歡喜人生，我們歡喜他的那種狂醉般的喜悅。」在他，爲着奪取幸福，爲着「征服魅惑的世界」，鬭爭是必要的。他的鐵的梅西亞，「招致了一切人們的

光明和喜悅，在荒蕪的地上種植了可愛的花朵。——他歡喜鐵鏈聲音，因為，將牠當作一種聯想這種歡喜的事象。

鐵鏈發出了聲響，打擊、粉碎、鍛鍊，

鐵鏈的力量愈強，陰暗世界的喜悅也會愈光亮吧！

工場的主題之外，初期普羅列塔利亞詩的第二個主題，——就是宇宙主義。宇宙主義的根源，發生於詩人對於勞動和科學的信仰。詩人的思想，透澈到土地界限的彼方；在詩人看來，他們，好像已經征服了世界的全體。我們的社會鬭爭，不過是全世界的 drama 的一部。裝置了機械的工場，漸次的在形成全宇宙的工廠。我們的詩人，已經不能滿足於現在的

土地。爲着要和宇宙融和，爲着要適用人類創造的天賦，於是，他們超出了已經感到狹窄的地球，而將他的思想飛躍到別的世界。在伽斯巧夫的詩裏，最明白地流露出這樣的心情。這首詩，作者將他象徵化做塔的形狀。

「工人們長時間地發掘了這座鐵塔」，「掘完了沼地的草根，爆破了海邊的岩石。」有時候，「被壓着的大地，發出了悲歎的聲響，埋在地下的無數的工人墳墓，也漏出了悲慘的呻吟。」但是，上升到塔頂的思想，更加上升到比塔更高的地方，「他的聲音震盪、歌唱、金屬的戰慄一般地蠢動，終於震動了鐵的迷宮。在這種戰慄裏面，——有埋藏在地下的一切地上的成分，也有被霧靄遮住而不能看見的對於天上的歌聲。……鐵的 *Melody* 很笨重地上升，呻吟般的合唱爆發靈魂向着比塔更偉大的殿堂呼喊起來。……」

他用安放在鐵塔頂上的磨光了的 Crane (起重機)，象徵了想要上升到大地彼方的慾求。——這個全體，就是對於遼遠的高空的希望。

這種宇宙主義的情緒，在鐵工場詩人裏面最有天分的作家——加晉的詩裏，也很明白地表現出來。

有時候，我在晚上的齒裏徬徨，

孤零零地，我獨自的在齒徬徨。

好像追念着母親的孩子，

我的心靈，星也似的，

在森林，茅屋，和大空的下面輝煌。

那廣漠的天空，

也在很遠的世界發出了光芒。——

這時候，我口袋裏的小盒，

發出了輕輕的聲響。

在人類裏面，他確是很孤寂的，但是在宇宙裏面，他覺得一切都是親戚，所以他決不知道孤零。世界生活裏面的那種顫動一般的宇宙的感覺，一再的在加督詩裏吐露出來。他，並不企求人間的愛撫，因為他是和「宇宙的永遠性」融合在一起的。

我用自己的詩篇，

向宇宙表示了心中的熱愛。

這不是我不知道女性的輕憐，

這不是我不知道女性的密愛。

這種企圖突破土地界限的慾望，魅惑了菲立普和其他一聯的詩人。對於鐵工場詩人們喚起了冷酷的評價，就是因為這種宇宙主義，宇宙主義者們如傢巴利蒙特一般地，忘却了「凝結了的污濁」的地球，從很遠的地方，眺望着幾百萬遊星融合在無限中間的土地。這一點，受了嚴重的批評。瓦浪斯基一般的批評家，以為「宇宙主義、宇宙愛，神人同形說——都不是鬥爭的哲學，而是非現實的隱遁主義。」在「宇宙的，汎神論的感覺裏面，活着的、能夠感觸能夠觀察的人間，已經完全沉沒；人類鬥

爭的個個階段和個個事件，都已變成不受注意和沒有意義的事象，而消滅在一般的潮流裏面。」

這是很明白，普羅詩人的宇宙主義，我們應該將他們和象徵主義者的見解區別出來。這不是浪漫的世界主義，也不是對於無限世界——在有限之彼方的——的神祕主義般的衝動。在象徵主義的詩人，他們以為在人智不能到達的目的前面，在決定人類運命的彼岸的神祕力前面，土地是非常渺小的東西。但是在勞働詩人，土地並不怎樣渺小，在他們，祇是以為土地為着自身的超越，正在向着征服宇宙的路上前進。祇在和廣大的許多的世界比較起來，祇在和所有無限的王國比較起來，土地才是很小。同樣，祇在和個性實現的許多偉大的可能性比較起來，人類的個性才是很小。這種「小」的裏面，有個性的偉大。融合於無限之中——這事，在普羅詩人

看來，祇是將自己的威力擴大到無限的世界的意思。加督希求着「在森林、茅舍，大空下面光輝……」希求着能夠感觸使自己透澈於「最遠的許多的世界」的動力，這不是無理的事情。巴爾屈魯夏衣企司將非立普青考的宇宙主義定義做「創造一切行爲的活着的無限的總和」，這很是正確的定義。

七

在他們的能働主義(Achivism)，在企圖和周圍世界融合的欲求，勞働詩人也不一定常常超出土地的界限。他們常常停留在自己的遊星之上，思索着這個遊星的形成，企圖着一切勤勞者的努力與自身努力的結合；用着這種方法，他們正在從事於建設此處生活的思索。和工場及宇宙主義的飛

翔並行，集團主義是鐵工場詩人們熱愛着的第三個主題。不僅在空間，在時間上，勞働詩人們也感到了這種一致，感到了全世界工人們與自己的關聯。他們將人類的歷史，描寫做：因為勞働的努力，而將世界引導到今日，引導到「勤勞的人類組織化」的最初之企圖——的過程。這種一致的感情，在鐵工場的詩人蓋拉西莫夫的詩裏很明白地表現出來。

我們已經打好了 Parthenon 的地盤，

我們已經安放了 Pyramid 的基礎，

我們已經掘起了 Sphinx 的，Pantheon 的，

和一切神教的花崗岩的基礎。

對於幾世紀中所有的一切創造的東西，一切勞働的東西，一切善良的東西：對於「Andzho」的大理石的結晶」，對於「Parnas 驚愕」了的一切，他都發生了連繫。因為，凡此一切，都是一聯不同的音響，都是一種過程的各樣的要素，也是我們時代的先驅。普羅列塔利亞特的一切威力，普羅列塔利亞特的勝利的保證，都是包含在這種集團主義和這種一致的中間。

我們占領了海陸和空間，

我們是勇猛無盡的工軍，

用人工太陽燒盡了市鎮，

火一般地燃着我們傲慢的心靈……

勞働詩人們應用傲慢的「我們」，和那象徵主義，Acmeists 的個人主義，及巴利蒙特、索洛哥勃的「我」字對置起來。在他們詩裏，隨處都可以發見那「羣衆」「大隊」「Legion」「隊伍」「軍勢」類的名稱。

集團主義的理想和生產主義的情緒，融合在一起；在此，透徹着：唯物的意識、對於科學威力的信仰、以及對於宗教（將死後天國的慰安對勤勞階級預約，而使他們永遠地甘心於現世的飢寒和卑屈的宗教）的譏諷的回憶。勞働階級，理解着一種別種意味的「不死」。這是——個性在人類歷史裏面遺留的足跡，也是人類存入歷史的寶藏的資金。詩人伽斯巧夫，將這種人類威力的成長歷史，在那支付了無窮的努力和無數的犧牲而後建造起來的塔的姿态裏面象徵出來。——「在絕望的苦痛裏面，人們折斷手

足，跌入陷坑，土地無情地將他們嚥了下去。最初，他們計算着死人的人數，歌唱送葬的哀歌，但是到了後來，人們祇是無聲無嗅地死滅下去。在那塔的下面，這樣地死亡了許多無名而努力的工人。」但是，工人們終於得了勝利。工人們的幾千幾百萬的打擊，在鐵塔的反響裏面鳴動。不過，向上的路，是沒盡的，「團結、鍛鍊、結束、堆積、上升，這樣地，再將鐵塔建築上去。」前方，還有許多的坟墓，還有許多的陷穽，但是，除出不斷地上進，不斷地燃燒，「向着不知道的、比塔更大的建築物」而前進之外，他們沒有其他的課題。在其他一首叫做起重機的詩裏，詩人更加明瞭地象徵了從勞動和生產轉化到宇宙主義的徑路，更加有力地感覺了新的「不死」和永遠前進運動的心情。——詩人的空想，不僅將起重機描寫作地上的固着，而且將牠想像作在 ether 裏面的磁流。在此，他寫出了最初

的思想受難者，被人力追逐着的預言人，以及神話裏面的依加兒和普魯梅休司的事情。

「一百世紀之後，我們可以向着巴比倫的建設者們呼喊了吧！你們的情熱，重新了呼吸煙和火了！鐵的祭壇舉上天空，勞働的傲慢的偶像，又要狂暴起來。我們，將要推進生育我們的大地。喂！你們，溫順的生活需要者們！地球的位置擺得不便，不能在那軌道上面圓滑地進行，你們知道了嗎？我們要將大地當作不知恐怕而充滿了誇耀的事物，我們要給他自信，而用新的意志將他養育起來。」

當無產階級成爲和基里洛夫所表現一般的「巨大的力量的支配者」的時候，當——因爲他們的怒吼而「大地披靡，山岳讓道，地球退縮到兩極近旁」的時候，那時候，無產階級自身——就是上帝。過去時代的神，永

久地可以安息了吧。那時候，他們可以不必爲着麵包的屑片而仰望那「聳了的大空」，那時候，他們祇用鐵腕的力量，而不用祈禱的方法，去獲得他們「沒有眼淚和苦惱的生活」了吧！

革命以後幾年間的鐵工場詩，是無產階級的革命熱情的唯一的表現。各種不同的文學流派的批評，站在他們自己的文學的立場，用各種不同的態度，來和這種詩歌接觸。以查米耶丁和萊地考爲代表的革命前期作家，以敵意觀察鐵工場詩歌，而在這種作品裏面發見了俄羅斯文學衰微的徵兆。未來主義者們，在勞働階級詩人的最初作品裏面，找不出新的形式。據未來主義者的觀察，以爲一切普羅藝術，祇是公式的地用着事務用的文字，反覆着從政治教程裏面得來的知識，普羅作家，祇是襲用了學院的傳統，而降服在安特列夫和倍羅依影響之下的人們。未來主義者們，祇在採

用了未來派文學的形式和詞藻的普羅作家身上，維繫了他們的希望。對於鐵工場詩人們的主要的批評，可以歸結到下述的幾點：——第一，鐵工場的詩，是浪漫的。鐵工場一派，密切地和前代詩人連結，他們保有了夢想性和靜觀性的傾向，所以作品是非常的抽象。在這種詩歌裏面，我們找不出現實生活，尋不到活的人間。這裏，沒有從事於日常勞働的工人大眾，他們祇用抽象的形象來描寫了工人與工場，正在建設新的現實的無產階級，鐵工場詩裏不曾描寫。第二，這些詩人，還是和農村接近。蓋拉西莫夫、基里洛夫、奧勃拉特維支、瑪加洛夫的詩裏，充分地表明了：這些普羅詩人，對於森林、山野、水車、湖水，都還是感到了非常的興味。離別農村而走進工場，離開農民生活的世界而轉換到都市的生產者，——這一個，是鐵工場詩人們最歡喜的 Motive 之一。在大多數作品，勞働詩人們

爲着音響和機械的詩歌，自發地忘記了農村的作品，訣別了生活在愚昧和貧窮裏面的環境。但是，我們依舊可以碰到天地的一個機緣。常常，在工場的騷音裏面，夾進了鄉村的追憶。常常，在我們前面展開了在這兩個世界之間介在的紛糾。有時候，勞働詩人徘徊在這種二重的情緒裏面，在題名祕藏着的的亞歷山大洛夫斯基的詩裏，最明白地流露出這樣的心情。

世上真有幸福，真有昏迷，

好像，我的身體已經分成兩個。——

綠的草地——是我永遠的伴侶，

機械的怒吼——是我搖籃的歌唱。……

那邊常有很好的羊裘，

這裏常有磁石般的工場；
好像那衝破了堤防的流水，
我的生活在那輪舞的裏面徬徨。

在同是這個题目的詩裏，寫着：

從前我是個鞣皮的工手，

現在已將青春投進了城市的工場。

可是我追懷着農村的情景，

憧憬着板屋的松香。

在黎明，一個司莫倫司克的百姓，

傾聽着汽笛呼吼，

獨自地追念着——

森林附近的家鄉。……

我想在苦蓬下面休息，

我片刻也不忘却了「歸鄉」。

我想將那青色的光線，

映進我憔悴了的眼瞳。……

時間的翼，很快地飛去，

我知道着，——在六月的暑中，

不論怎樣，我決不忘却

懷念着農村的惆悵。

最後，對於鐵工場詩人們的最峻烈的非難，——就是獨創性的缺乏，和對於勃留索夫、巴利蒙特、布洛克和其他象徵主義者的形式上的追從。

列斐耐夫將兩者對照比較，而指摘了這種詩的模仿性質。這位批評家說：

——即使在提唱廢棄前世紀舊物的基里洛夫詩裏，我們也可以看出巴利蒙特風的 *melodious* 的詩句，和巴利蒙特所愛用的句法。我們隨處都可發見「優婉的白雪般的」、「綠色的流水般的」、「一切無限的事物」、「和「擾攘着的人們」一類的詞句。蓋拉西莫夫比較的獨創，比較的有力。他的作品非常粗糙，很不均齊，帶着誇張，抽象、和象徵的傾向。抽象性和象徵性，對於蓋拉西莫夫的詩歌非常有害，這種特徵，遮蔽了作品的健康的中心。此外，在那因為真摯和新鮮而補償了的奧勃拉特維支的天才上

面，也可以看出柴霍夫和葉瑞寧和未來主義的影響。

八

鐵工場產生了許多的詩人，和少數的散文作者，這事很可以表示出這個時代的特點。最初，抒情詩占着優勢，勞働詩人都想發揮他們自己的歡喜和對於革命的啓示一般的信仰。在勞働詩人看來，造成小說家領域的那種平時生活，是倦怠的。他們不寫小說，不想展開日常事件的廣汎的情景。可是，在鐵工場的本子裏面，我們仍舊可以看到幾個小說家的名字。就是：符拉奇米爾斯基、伯惠爾·尼淑依、恩特萊·濱拉德諾夫、米哈爾·烏爾考夫、利耶西考等等。鐵工場詩歌裏面很顯著的那種浪漫的、英雄主義的、抒情詩的 Motive，不能繼續發展。自從革命從同胞戰爭的時代

轉換到日常建設之後，這種傾向立刻衰微下去。反之，鐵工場的散文，却是和那一切散文同樣，描寫地上的詩歌，很多地超過了描寫空想的作品。或許就是因為這種原故，所以描寫現實生活的散文，接近過去甚於接近將來，表現生活的反抗勝於描寫空中的夢想。假使我們說，鐵工場的抒情詩裏，農村還是遂行着重大的任務，那麼在他們散文裏面，這種成分更加占了優勢。在那鐵工場的最優秀的小說家利耶西考的作品裏面，很明白地可以看出這種特性。他的小說，很多地殘存着對於俄羅斯文學傳統的聯繫。這位作家，以其說他是和後來猛烈地主張無產階級觀念形態的普羅詩人共通，不如說他和同路人作家接近。他，好像後來的同路人作家一樣，替我們描寫了革命所擊破的反抗的、根底的俄國。他的那篇比較的成功的小說鳩之呼吸的主人公亞歷賽老人，以其說是使我們聯想到鐵工場抒情詩人們

當做無產階級的表徵而描寫出來的「鐵的梅西亞」，不如說使我們想起了托爾斯泰的阿基姆和加拉它哀夫。他的「口齒不清」，但是能夠和人投合，而又能夠指導旁人……這些，就是在俄羅斯文學裏面最豐富的，那種老實人的典型。在他性格裏面，同時，還包含着與屠格涅夫的羅凱利耶，阿萊夏·加拉瑪淑夫，乃至考洛倫考的一切主人公們有關係的，那種知道「重要事情」而又「口齒不清」的人們的性情。

利耶西考的同情，當然是在這些作中人物的身上。在他，似乎有一種傾向，就是，和那組織了的努力、燃燒般的爭鬥、以及革命的粗魯的態度比較起來，他還是相信那從生活鬥爭逃避出來的人們所有的「內在的真實」。在他的亞歷賽裏面，充滿了使人豔羨一般的光明和信仰，——「他一天到晚的總是歡喜，好像身上背着地球；而又恐怕和牠一起地墜落。」

「這真是近於滑稽的奇妙，他好像是個天生的呆人。」他的言語，「都是非常模糊，非常複雜，所以以其說是言語，不如說是暗示。」但是，這些言語，具「有驚人的力量，醉人的香氣。」亞歷賽和革命的俄羅斯的結合，是非常「表現的」的。執行委員長不歡喜他，因為一則從他身上散出了一種「Ladan的惡臭」，二則他的存在可以使那帶着不安的司賬女人興奮，說他好像能夠「用自己的本能感覺事象，而使人們也感到這種事變，」所以「他一般的人物存在，可以隨處的排除他人的生活。」

在小說舊廣告的夜會裏面，我們可以看出同樣的對立。在那裏，被食糧券的不安恐嚇着的舊俄將校尼古拉菲育特維支，在會議和集會的中間，面對面地和那個忘記了飢饉和束縛的女共產主義者對立起來。在鐵的靜寂裏面，作者在那死滅了的工場的使人戰慄一般的情景中間，到達了詩的頂

點。還有，好像考洛倫考的有名的主人公因為對於「皇帝的忠實」而被打倒一樣，在那個反對掠奪工場而揮動着鐵槌的鍛鍊職工司德巴的容貌裏面；在描寫克拉比溫和由爾加的鞏固了的翼翅裏面；在小說帶了足栲裏面；乃至在那描寫××主義智識階級者和他妻子阿地拉達·阿漢洛維娜的長篇小說到破壞去裏面，我們都可以看出這種對立的出現。

利耶西考的觀念形態的位置——可以說，這是相信着人性善良，而具有一種在民情派的精神裏面理想化了「農民之真實」的傾向的——人道主義者的位置，爲着革命而在利耶西考作品裏面產生出來的東西——祇是過去世界的宿命性的情感，和作者意識地將未來交給了執行委員長和其他人們的這件事情。

對於想在聖像前面的燭光之下尋求不幸之救濟的，那種古舊愚昧的俄

羅斯的力量，對於漸歸消失的過去的俄羅斯的光榮，其他一個鐵工場的小說家，妨礙的作者米哈爾·烏爾考夫，也有了相當的關係。實際上，這位作家並不想在優子和貧窮的老年人身上探求曖昧的真理，實際上，他也很聰明地嘲笑了迷信和愚癡。但是，對於這樣的俄國，他並不憎惡，而祇是歡喜。他，不想在那決定了的路上賦與陰影，但是，和那新興俄國比較起來，在他，還是依舊覺得容易和那已經注定了滅亡之運命的俄國接近的。

九

毫無疑義地，在鐵工場小說家中最傑出一個，——是那最巧妙地描寫了崩壞時代的農村生活的亞歷山特爾·涅維洛夫。他感覺着革命的呼吸，同時又酷愛着人生。他用熱愛去觀察活着的人性，對於散處俄國廣大

平原的一切雜然的色彩，表示了無限的歡喜。他對時事問題似乎冷淡，而又似乎接近。說他冷淡，因為他是從那酷愛人生的思想出發，說他接近，因為他已經看見和感到了引導人生到幸福和完全去的力量。涅維洛夫——是一個從日常事件上升到全人類的事象的作家。觀察緻密的現實主義者和生活描寫者的——他，在我們面前提出了生活的現代姿態，而描寫了人類性質的所謂「永遠」的資性。用別的話說，他更加深刻地把握了展開在我們面前的現象和心靈的狀態，而使這些事象表示出超過一時的，局部的界限的興味。

涅維洛夫的小說之一我要活，描寫了一個行軍的義勇兵士。這個兵士，和其他涅維洛夫的主人公們一樣，非常的愉快、光明、和愛好生活。春天的那種柔和的情緒、黎明、夕陽、以及高遠地翱翔着的鶴類，都足以

使他感動，溪谷裏面潛流着的水聲，也足以使他心絃顫動。在他家裏，有了妻子和兩個小孩，但是他却出去當兵。這是——因為他希望生活的原故，因為他們的關於生活的有價值的概念，要求他爲着有價值的生活而去戰死的原故；同時也可以說，因為他的周圍非常可怕，一切生存都不是生活的原故。——就是，因為他還能記憶，附近的兵士、挑夫、馬夫、乃至流氓等等，每晚都要尋到他替人洗衣的母親家裏，好像毆打衰弱的牲口一般的將她毆打，有時候將他灌醉，使她人事不省，後來，甚至於無禮地滾在他們床上的原故。

他的傑作之一豐饒的城——塔什干（譯註：穆木天譯·北新版）。是崩壞的廣汎的光景，也是使我們深刻地記憶的關於飢饉的實記。主人公米西加，和爲着麵包而前進的大衆的川流，都用同樣有力的筆緻描寫出來。生的本

能，刺激這個小孩，使他爲着尋求麵包，離開了故鄉的窮鄉，而向着塔什干前進。這種本能，使他突破了當時認爲絕不容易的難關。他冒了幾次可以喪失生命的危險，爬上了火車的車頂，受了巡邏兵的搭救。依靠着自己頭腦裏面浮映出來的小孩子的聰明，在雨中的曠野過夜，爲着寒冷，在同伴的擁抱裏面攝取煖氣。兩個孩子互相貼着肚子，鼓氣取煖。失掉了同伴的他，被管車的推下車來。趕着火車，在進行中跳上車去；跳了上去，又跌下來，跌了下來，再跳上去。他一路目擊着衰弱了的老人和瀕死的病人，忍受飢寒，終於到了目的地的塔什干。但是，這個地方，也不是立刻可以得到預期的麵包。在市場裏面徘徊，在漏簷下面過夜，輪在齷齪的運河邊上，一天到晚地耽憂着要死的事情。——染了腸病，瀉了幾日，因爲吃了幾個拾得的已經腐爛了的桃子蘋果，所以肚腸已經向外翻轉。但是，

在這種時候，他還是保持了自己的勇氣。他，還是活着，飢寒交迫地被火車上面推了下來，在曠野裏面他遇見了可怕的惡夢，但是，他還是活着。

涅維洛夫的小說的力量，存在於用「個人的生活要求」和「歷史的事件」，所織成的那種織物的纖細的結合裏面。涅維洛夫最頻繁地從活着的人類靈魂裏面出發。他愛好着個個的人，尤其是愛好着那些被拋棄在生活之輪下面的人。他慣於自身的日常苦惱，慣於生存戰爭，所以他可以很容易地用這種競爭的勝利和敗北，來把握他的讀者。他的這種對於人類和對於生活的酷愛，使他在最悲慘的事件上面，加上了一層柔和的光彩。他的作品，具有一種獨特的 humour，可是，這決不是歌郭里所說的那種透過眼淚的微笑的 humour 而是沒有眼淚的東西。他的 humour，是從健康而有力的人們，尤其是從那知道道路的人們——心裏生長出來的東西，他，

能夠含笑地目擊人間的苦惱，因為，這些苦惱的原因，就是在那爲着尋求歡喜這件事情，在這種苦惱後面，沒有歌郭里式的憂鬱，沒有消沉和絕望，所有的，祇是對於真實的道路的光明的智識，和那充滿了熱血的人生。他能夠描寫瑣屑的事故，而使全體表現得非常清楚。每個人類，爲着自己，尋求食物，互相愛好，互相仇殺，嫉妬，鬥爭……從這種瑣事，我們可以得到叫做歷史的發展的那種偉大的事件。用無限的絲線，將部分和全體結合起來，這種藝術的祕密，雖則不是人人都有，但是這位作家却是完全地具有了這樣的天才。在這部豐饒之城裏面，他一方面展開了人類的怒潮一般前進的巨大的畫卷，同時還達到了悲劇藝術的極點。這種悲劇的要素，一點都不妨礙爲着麵包，爲着自己運命而向着都市前進的人類的洪流。「拿着槍的兵士，在火車裏面和火車頂上徘徊。他們拋擲了人們的行

李，驅逐了農民農婦，檢查了他們的證書。農民們跟在兵士後面，很恭敬地，搖動着他們不戴帽子的光頭，但是，鈍重的絕望，包圍了他們的周圍，重新爬上了緩衝機，再從緩衝機爬上了車頂，再被推下來，重新爬上去。他們用一種無言的拘執，跟在火車後面。……列車裏面，列車頂上，飢餓的人們轉側在泥污裏面，……平原無限地展開，在渺小的斑點一般的浮綴着的人們看來，住在曠野覺得恐怖；但是在那平原的鷺鳥看來，停在人類古墓上面覺得無聊。……這種地方，沒有人聲，沒有人影。牛蒡，竹藪，乾裂了的鹽沼，一堆堆的駝糞，……被太陽直射着的空氣，在廣漠的平原上面流動。有時候好像是在海裏，有時候好像是在河中，有時候更像是在溪裏一般地流動。銳利地睜着的眼睛，看見了反映着樹木、人物、茅屋的村莊的幻影。但是，經過一分鐘之後，什麼人物、樹木、村莊、都已

沒有的了。」

這樣地，人類的苦惱、勝利、敗北、無數的聲音、自然、銘記着鬥爭過程的苦痛和歡喜……這些，爲着誇示勝利的的生活，構成了一曲祝勝的凱歌。米西加計算了從他身邊擦過的幾百根的電柱，對於生活的那種強烈的意志，使他「吃驚的小蟲一般的伏在車上」，而終於獲得了他的勝利。他將若干「普特」的麵粉，帶回了他的故鄉。一路都是尸體，他——回到了墓場一般的故鄉。近親的人們，已經死了，或者正要死去。但是，在那將生活當做「全體」的進程而觀察的地方，在那「對於生活的強力的意志」使人們得到了勝利的地方，死是不能存在着的。

鐵工場的散文，比普羅詩歌更和同路人文學接近。這種散文，經過了同路人文學當作特徵的那種進程的初步，描寫了：——這個廣大的國家的

種種不同的「一角」。被革命包圍着的全土，和已經決定了非向別的道路前進不可的俄國。鐵工場的作家，已經描寫了這種一角的光景，有時候，好像他們各自的分担了其中的一個部分。他們之間，產生了許多優秀的作品。

伯惠爾·尼淑依的小說異教徒，就是一個例子。這裏面，透澈着一種和自然融合的異教的感情，描寫了色彩豐富的森林。作者和哈姆生一般的常常在自然裏面徬徨，在森林、平原，和激流旁邊停佇。他說：「對於密林、湖水、原始的遊牧民族、和與我接近的兩個人物，——很想將這些描寫出來。」諾依考夫·伯利薄衣的小說海嘯、暗礁，也是一樣。他自己是個水手，所以他知道了表現海員內面生活的方法。在大洋中央迷失了方向的船隻，使船內人們的感情結合起來，這種感情裏面，消失了一切地上人類所造成的差別——消失了宗教、種族、國民性一般的差別。在此，大家都是

世界人，大家都是放浪者，祇要條件能夠合致，他們可以在任何旗子的下面航行。大海魅惑他們，呼喚他們，他們的生命和海的生命合在一起。「海洋從晚間的黑暗解放出來。現在正在那兒燃燒。在鏡面一般平靜的水面，鮮艷的色彩，用着奇妙的調子，編織般的融進水去。大空帶着青色上升，好像火焰一般的照着，一直開展到水平線的上頭。我的心靈，也是光明，大胆，漸次的擴大，好像濺着了黃金色的雨點，漸次的融進透着太陽的光輝的自由的海面，逐漸地變成了可以包容一切的東西。大海，現在是在叫喊。」

作者在他描寫不論什麼地方總是監視在海員身邊的那種危險的時候，獲得了非常偉大的印象的力量。在小說暗礁，他在浮雕一般的姿態，在各人共同的各種典型的水手，描出了使人興奮一般的潛水艇上的生活。他將

讀者的注意，和水手對海洋爭鬥着的那種可怕的事變聯在一起，有時候，這種描寫到達了悲劇性的頂點。

十

鐵工場的詩歌和散文的主要的 Motive，已如上述。假使我們說，在普羅列塔利亞詩歌，散文不是特質的要素而是在中間的底題材實現化了的作品，那麼鐵工場的抒情詩，確是具有明確地表現出來的性質，而是在初期普羅文學運動上面按了烙印的東西。在上面，我們已經述及，鐵工場一派受了各方面——例如代表革命以前意特渥洛奇的未來主義者們，反映同路人戰線的批評家等等——的批評。這些批評的主要的非難，是對鐵工場詩歌的抽象性、浪漫性、以及夢想性而發。這些批評，要求文學復歸於活着

的人生的表現，要求他們以空中降到地上，重新描寫日常生活。但是，鐵工場所遇到的最激烈的攻擊，那是在上面所說一樣，是在哨所一派。雜誌在哨所，是政論的批評雜誌。假使說，鐵工場因為創造了抽象的浪漫的詩歌而受了非難，那麼我們也可以說，在哨所祇寫宣言論文而沒有較好的創作，也是值得批評。但是，歷史，終於援助了在哨所一派。在下一個時期，普羅詩歌事實上從 *Romantismus* 回到了生活，從響亮的呼號和空想復歸到日常生活。當做一定傾向的鐵工場，已經漸次的衰亡。事實上，鐵工場詩人們，不僅不曾沉默下去，而且還在繼續地出版他們的詩集。他們發行了一種叫做工人的雜誌的機關雜誌，現在還是維持着鐵工場的傳統。祇是，鐵工場的敵人在哨所一派，也是同樣地團結起來，和工人的雜誌並行，發行了十月雜誌。這種雜誌的第一號，在一九二四年六月出版，編輯

者是倍茲勉斯基、萊萊維支、理倍情斯基、洛獨夫、索考洛夫及它拉索夫，洛喬諾夫等等。這兩種雜誌之間，繼續着猛烈的爭鬥。在雜誌十月第一號所載萊萊維支的論文到普羅列塔利亞文學之路裏面，很明白地可以看出這兩個團體衝突的本質。作者承認了在鐵工場詩中，藝術的地反映了革命的一般的高潮和鼓翼（flapping），他說：

「可是，「新的時代——是新的鳥，新的鳥，——是新的歌。」同胞戰爭已經平靜，「狂飈襲擊」的時代已經過去。於是，在那倦怠的外形之下，準備新的「狂飈」，和準備新的「襲擊」的灰色的平時，已經到了我的眼前。鐵工場的抒情詩一般的情緒，已經不能作用讀者，已經不能使他們感激。新的方法，新的態度，是必要的了。鐵工場的同人，還不能在適當的時期感覺到這樣的事情。鐵工場到現在還是朗朗地歌詠着失去了作用

的「鐵的頌歌」，到現在還是高聲地談論着革命的「遊星的」飛舞。所以，當新經濟政策的平日的情勢接觸了他們的眼界的時候，他們之中的大多數，立刻深刻地發出了虛偽的沒落的呼聲。」（基理洛夫，蓋拉西莫夫、山尼考夫、奧勃拉特維支等等）

和這種傾向平行，十月一派開始了擴大他們所主張的文學的工作。這種就是——「藝術的地使讀者理解：最平凡的瑣事和我們實生活中最微細的特徵、與我們偉大的一切課題——之間的不可分離之關聯」的文學，也就是——「在活着的屈折裏面，反映出我們革命之動力」的文學。十月不僅努力地表現了活着的人間，表現了革命的「肯定的」和「否定的」人間，而且企圖在那「與到普羅藝術之現實去的出發點一致的、正確的眺望裏面，」將這些人們表現出來。

從這些說話裏面，萊萊維支看出了這兩種傾向之間不一致的根本的力素，而正確地把握了在形式領域之內正要起來的變化，就是：敘事詩和小說，就要起來代替抒情詩的地位。而且「在一般的抒情詩支配的時候，要在先行於這種態度的時期實現出來是不可能的」——抒情詩自身，對於我們，也是不該表示 Platonic 的喜悅，而是應該用着血肉來表示活着的人們的情緒與感情。和這種抒情詩並行，表示人間和人間行動的敘事詩，現在已經是非進展不可的時代。「這種敘事詩，可以將種種的插話，和各樣的情景用簡寫的形式表現出來，更主要的，是可以在那具有把握了最大的表現而展開的梗概的偉大的作品的巨大的斷面，將革命的全貌表現出來。同時，這種詩形，可以在正確的觀察之下，將革命之現實的大部分表現出來。」

在這些說話裏面，很正確地決定了分裂以後的普羅文學向着實際而前進的道路。普羅文學的這種進化，依存於革命自身的進展，鐵工場與十月之間的爭論和組織的鬥爭，和他肯定的影響並行，也含有許多否定的影響。敵人和同伴，以其說是爲着各個藝術現象的評價而反目，不如說是爲着戰術的領域而分離。在後者的場合，常常使批評家發生偏袒，而下了不公平的結論。在十月發表作品的，是白德宜、尼基夫涅洛夫、倍茲勉斯基、甲洛夫、郭洛特奴依、施惠德洛夫、洛喬諾夫、獨樂寧、理倍情斯基、莫爾却諾夫等等。但是，這樣雖則有了這許多優秀的作家，我們還是不能斷言，完成第二期普羅文學的主要力量，完全是從這種雜誌裏面產生出來。當然，十月明確地形成了他們的課題，他們指示和宣傳了適合於這種課題之精神的藝術作品，遂行了對於傳統的爭鬥。但是，在這幾年裏

面，普羅文學很快地開花，很深很廣地成長，開始把握各種各樣的主題。超過了日常生活——或者可以更正確地說須從日常生活出發，反映了社會學，道德，人間個性等等的最重要的問題，而移行到所謂永遠的主題。同時，在意特渥洛奇上和雜誌十月接近的，黨青年團的雜誌少年親衛隊，也助長了普羅文學的隆盛。少年親衛隊的構成員和意特渥洛奇綱領，差不多和十月的方針一致。這種團體，在青年 Cycle 中間，產生了許多優秀的小說家和詩人。這些作家，早已很乾淨地清算了過去頑固地保持着的那種——普羅文學祇作綱領理論而不做藝術作品的偏見。這種雜誌，是在一九三三年初頭發行。

十一

當我們解剖十月時代的普羅文學的時候，戰術和組織的問題，並沒有第一義的意義。重複地說，生活過程的本身，是決定普羅文學繁榮的條件。這種文學，不久就超過了綱領和組織，而到達了征服一切藝術的東西，——就是，因為優秀作品的出現，而到達了他們的勝利。

現在，我們可以舉出幾篇重要的作品。

在文學從浪漫主義和抽象的構造移行到日常事件的時候，作家的注意移轉到同胞戰爭和崩壞的題材，移轉到構成當時現實的一切事象，這是很自然的事情。——「在同胞戰爭的年代，萊萊維支在十月第一期說：工場的精神，不是在戰線上像燈台一般的照着的嗎？」工場，不是將牠一切孩子，交給赤衛軍和食糧委員會了嗎？普羅列塔利亞詩人們，——真真的普羅列塔利亞前衛的詩人們，第一，就是表現了和他們自己共過患難的、當

時指導着革命的英雄的行動的人物，這是很自然的事情。

同胞戰爭時代最初產生的堅實的小說，是老作家綏拉菲莫維支的作品。他，在革命的開端就不顧一切的參加革命，而將自己編入了普羅作家的隊伍，他是峻烈而剛直的人物，是具有野獸般的精力的詩人。他好像永遠地相信，現在的大地，還不是纖細的藝術，色情的經驗，乃至充滿了愉快的空想——發達的場所；這些事實，將來或許到來，但是在這些未曾到來之前，他以爲苦惱和爭鬥，還是蜿蜒地橫亘在他們的面前。他還相信，我們的大地，已經被那唾痰、污穢、血淚所沾損，所以現在階段，大地還該用我們有力而胼胝了的手腕，將他清掃開來。在革命勃發的一直從前，當皇帝的檢閱官毫不留情地抹殺了想在文學裏面反映工農革命冀求的一切企圖的時候，這位作家已經開始了他的創作。綏拉菲莫維支的作品（生活

吧！牢獄，斷崖傍邊，夕陽，送葬進行曲，在潑萊斯那等等）裏面，已經反映了當時工人鬥爭的聲響，——可是，當時的批評，完全將他默殺不理。和當時流行的神祕主義乃至個人主義傾向距離很遠的這位作家，不被人家注意。「似乎很願意地給我登載——他在扎記風自傳上說——可是他們總是皺着眉頭。——他們說，我的作品裏面，全沒有文化環境的纖細和複雜的體驗。批評或者不睬，或者說是「傾向的」東西。」

革命替這位作家的創造開拓了廣大的空間。他的才能很快地發展，於是在他筆下產生了關於同胞戰爭的一篇傑作。綏拉菲莫維支的史詩鐵流（譯註——楊驥重譯南強版）——這是新的Anabasis，在這篇作品的前面，希臘軍隊的光榮的退却，也會失了顏色。在這裏，作者永遠化了同一程度的感激的 episode。——這是一部描寫從它瑪來半島出發，在難以克服的障

礙和敵軍哥薩克的重圍裏面，通過了九百里的荒原，而終於和布爾塞維克軍隊結合了的一個軍團的歷史。有時候，我們或許誤會，以為這不是現代的小說，而是西特和尼泊龍堡時代的古舊的傳說。作品的粗野性本身，完成了這篇史詩的偉大。在牠單純性中間，也就包含了複雜的性徵。赤裸裸性成爲美的外現，表現性由自然的本質所賦與，——在這種地方，沒有潤色的必要。在他作品裏面最有光彩的那些兵士，農婦，和哥薩克的自然的言語，正像美學家將牠看做魅惑的對象一樣，風俗學者也要當做貴重的資料。作者非常巧妙地傳述了由「時間、方言、環境」複雜地結合而造成的言語和土話。同時，也就因爲這種技術，而使作品獲得了無可比擬的那種銘感的力量。

幾千個襤褸不堪的兵士，裝滿了的貨車、農村女子、兒童、篷帳四輪

車、馬車、四輪馬車、糧糶、麵包、大砲、機關鎗、刺刀、馬、人間的希望、羨慕、疑惑、疲勞、利己主義、heroism、軋磔、社會革命黨員(S.P.)的煽動、——凡此一切雜然的力素，結成巨大的一把，向着一定方向，而形成了巨人般的合力。在他前進的途中，即使想要將他破壞，即使想要將他阻止，但是這種難於抑制的川流，還是向着北方移動。這條偉大的蛇，不斷的向前移動。德國的軍艦想要攔住這條人流，慎重地對他放了大砲，但是他們還是移動；戰列很快地接合起來，同志的 Group 補充了被抽去的空間；飢餓的，疲倦的人們，當他們瀕死的時候，望着活着的同伴，瞬間的站了一下，「沿着街路，躋踏前進，累得不能移動的人們，漠然地站着呆看。」有時候，在那平穩地剩着的葡萄田裏，拿鐵鋤的人們，常常驚愕地望着他們。

「他們是什麼人？他們從那兒來？揮着累極了的兩手，這樣片刻不停地往那兒去？鞣皮般的黃臉。風塵襤褸的人們。眼窩成了黑色。貨車發出軋礫般聲音，疲倦了的馬蹄漸漸緩慢起來。車子裏面，孩子們正在觀看。一定，他們也是不能安息。馬，也是掛下了頭。揮着手，兵士們走着，不停地走着，無數的刺刀，正在搖幌。太陽已經升得比山還高，地上充滿了熱氣。望着海面的閃光，就會覺得眼痛，一點鐘、兩點鐘、三點鐘、——不斷地走着。人們漸漸的不能再走，馬兒漸漸的停止了脚步……」

但是，同伴們等着。——在「到北方去」的這種不能抑止的突進中間，休息是沒有的！

在綏拉菲莫維支，描寫這種大眾的有機的一致，是容易的。因為，他不僅觀察了大眾，而與大眾取着一致的行動。他，是行軍的人們中間的一

個。他在隊伍裏而行動，他自己，就在那種將大眾帶到不可避免的目的去的元素的力量中間。在他詩裏最可貴的現象，就是他將一切種類的智力萬能主義，和決定一切生活現象的第一原因的野獸的本能（就是野獸的 *instinct* 的威力）對立起來，將意識附加在生活上面，而不將生活套進意識的足銜裏面——這一件事情。

那個考裘夫——是具有岩石一般容貌的鐵的指導者，千頭怪物般的鎮壓者，是某種唯一的姿態，也就是集團的希望和意志的體現。大眾的本能的感受力，使他有力量起來。這事，就是使他和大眾發生血緣關係的第一件事情。即使在那士兵對他表示不服的時候，說他叛變了的時候，乃至差不多要想向他襲擊，使他生命瀕於危險的時候，——他，依舊還是唯一的力量，大眾跟着這種力量，方才能夠像那狼羣跟着領路的狼一般，像那小鳥

跟着羣集一般，一起的望着前面行動。因為，這種大眾的一致，以其說是由於論理的判斷和意識的結論，毋寧說是由於更有力的鐵線的束縛，革命的本能，——在大衆和領袖之間同樣地隨附，但是，在那領袖中間格外存在得鞏固。方纔掠奪了占領城市的士兵，因為他的命令，順從地交還了搶來的東西，馴良地在鞭子下面自己解開了衣服，但是，假使他說一句：「孩子們！退却吧！退到哥薩克的地方，退到將校們的地方！」那麼他們的刺刀，大約就要刺通他的肚子了吧。要鍛鍊這樣一個革命領袖，若干年的苦惱和漂泊，是必要的。在他後面，斜斜地跟着一條他的生活的長影，這些，可以忘却，但是不能逃避。這是——用他們鐵一般的頑強，開拓了他們前路的「百姓」，這是——跳足襁褓的羣衆，這是富裕的哥薩克村莊壓搾在他們背上的哥薩克的窮人。帝政時代，他已經昇了士官，但是，這

事並不使他歡喜。士官們常常避開「百姓」，兩者之間，似乎有些不能補填的間隙。可是，在那亞美尼亞的山岳、土耳其的師團和兵士、驚惶失色的將軍、沉默了的武器、山頂的積雪，一起的震撼起來的時候；在那誰都不會看見過的怪物般的東西——就是平常祕密地住在森林裏面、絲毫沒有名字，但是一旦出現，却又使人知道這是單純明白而又不可免的東西——衝破空間，突然張開嘴來的時候；在那奇妙的，擺着黃瘦的工場容貌的人們，撕開破碎了的裂紋，更加深刻地將牠擴大的時候；還有，在那一世紀的憎惡，一世紀間被壓迫的人物，一世紀間反抗着的奴隸開始突擊的時候——這時候，考裘夫意識了他的自身，他用燒紅的鐵、自己的血、自己的生命，燒毀了肩章的痕跡，用他烏克蘭人特有的頑強，決心了將他自己的全身，獻給了貧窮的大衆。

十二

在富爾瑪諾夫的小說，——尤其是他的兩篇大作却拍夫和叛亂裏面，我們可以看到同胞戰爭的更加獨特的映照。富爾瑪諾夫，是一個可以歸屬於：生活和行動，在大衆的言語裏面差不多容受不下一般充滿着的作家。他的生活的自身，在他，已經是可以不必再用藝術的幻想，整然的結構，和華美的修飾來獲得印象的力量一般的——雄大的史詩。斷片的、亂雜的、單純的記錄，已經很夠，不用粉飾和潤色的敘述，已經充分，這些記錄，本質上已經凌駕了小說和悲劇。在某一個偉大時代，照相和正確的記錄，可以比詩人的想像更加能夠動人。富爾瑪諾夫的小說，本來，在傳統的意味上，甚至於可以說不是藝術的作品。他在行軍中間，在馬上，或者

在戰鬥的時候，寫下了這樣的東西。

富爾瑪諾夫創作的其他一種特質，——就是：洋溢出來的，在突進的中間抓住一切，而不許人們站住了觀望周圍的、能動的（active）本質。在這些小說裏面，我們不能看出：將作者無私的利害關係，從軍隊委員會，兵士，教官，宣傳員的實際目的等等區別出來的界限。這位作者不談革命，他，用自己的言語參加了革命的實現。有時候，使我們想，這位作家的創作作品，並不是爲着要使我們在閑暇的時候，在休息的時候均能夠傳誦這些可怕的戰鬥，偉大的努力，和過去的光榮。他的創作，祇是爲着要將自己得到的體驗傳給新的戰士；在他，言語不是傳達自己思想和情感的手段，而是和旋條鎗一樣的強有力的武器。這些，不是小說，是指令和訓示的蒐集，是軍隊的指南，是爲着後世參加長期間革命運動的人們而寫成

的教本。對於他的小說，所謂「劍戟鳴動，詩神沉默」的古謠，完全不能適用。他將藝術的言語，當做鬥爭和生活的直接的要素。他，確是抓住了讀者的注意，但是，他並不將這種注意——並不將他如何地寫着這件事情和他自己關聯，而將他如何地生活如何地行動這些事情和他連繫起來。許多人說，這樣的不是文學。但是，假使我們承認了這樣的論斷，那麼在我們文學的發達上面，一定含有很大的打擊。因為，富爾瑪諾夫不僅是一個值得驚嘆的革命家，在作品裏面，同時還具有了對於人類的新的種類的探求（和因為革命而更新了的社會要求相一致的）可以賦與很大的職能的各種的要素。這種，就是生活並不需要藝術的形式化和一切範疇一般地充實，人的整個存在，和向着自己內在的 energy 的直接的感受而突進的時代，無意識地探求着的種類。這種——也就是祇在內的緊張裏面，祇在藝

術家自身體驗裏面觀察詩歌本質，而對於文學形式上面表現出來的體驗並不感到興味的超現實主義者、宣言着目的的事物之構成，才是真的藝術的構成主義者、以及在偉大的轉換時代^二，爲着人生而放棄了藝術的革命大眾，從各種不同的地方，向着這種探求而匯合攏來的東西。

小說却拍夫，——這是因爲現實事實的理論，而形成了崇高的悲劇的歷史的斷片。這部作品——是關於一九一八——一九九年之間的戰事的、好像童話裏面的人物一般的主人公的功績和死亡的故事。正像在綏拉菲莫維支的小說裏面一樣，在我們面前好像走廊一般的排列了具有一切弱點和惡德的人們、詳細地描寫了薄薄的嘴唇和剃去了鬚髮的外貌的漢子，以及在各人戰線的管區和祇在自己職分裏面擔當一件小小的工作的人物。沒有一樣顯著的事件，沒有一點特殊的情緒。小說全體，——祇是無限瑣事的集

合，不僅作中人物，就是作中事件，也是同樣的細描，同樣的堆積。對於比較評價，同樣地不加注意。但是，在這篇似乎沒有藝術選擇、沒有構想，沒有計畫的作品裏面，却祕藏着一種內面的統一，和不能否認的完全的印象。在此，作者並不企求統一，而祇依落在眼前的順序，將一切現象敘述出來，所以，他就因為這種原故，而達到了祇在藝術的言語才能想像的那種最偉大的普遍。集團的精神，大眾的情緒，和那被叫做靈感的東西——那才是這篇小說的梗概，才是這篇小說的主人。革命的靈感——這是各項事件的原動力。和考裘夫同樣，却拍夫也和周圍的人們有機的地融合在一起，這些人們，差不多可以沒有言語地推知他的命令。這種結合，並不需要任何的策術和努力，在他，這是很自然地很自然地被賦與了的。因為這種結合的源泉，——是在個個的人類意志之外。這個，——可以說，

是在一般的被叫做歷史之客觀的發達的那種不變而不可避的事象的中間。

這種歷史的最後，最有興味。這種結果，和鐵流、叛亂、理倍情斯基的一週間（譯註：蔣光慈譯、北新版、江思、蘇汝譯、水獺版）以及其他的作品同樣，沒有我們慣叫做結束的東西。這篇作品，並不單單獻給主人公的，所以主人公的死亡，當然不就是小說全體的終結。讀者的注意，不斷地集中在主人公的生活上面，當那主人公的生活悲劇的地結束了的時候，——就是當那中了子彈的却拍夫沉沒在烏拉爾河濁流的時候，讀者的感情，一定受了多大的壓迫，受了深刻的感動。但是，這種感情，立刻變成了更加高度的新的印象。戰爭還是在那兒繼續。紅軍發揚了巨人一般的努力，援軍到來，獲得勝利，幾日之後，重新再取攻勢。在這種終局描寫裏面，已經絕不提却拍夫的名字——這不是鬥士們的忘恩，也不是他們忘記了自己的

英雄，這裏祇是對於人間個性，流露了一種全新的，從來不曾有過的態度。這種個性的偉大和不死——這是傾注在生活行動裏面的決不死滅的 energy，也就是加入決不停止的變容的過程中間的 energy。要使這種個性永遠不朽，那是除出不斷地繼續鬥爭和工作之外，是沒有別的方法的了。

「數日之前紅軍被逼着而迅速地退出了的哥薩克村莊和農舍，今番是反轉身來，哥薩克兵被驅逐了。他們重新取了攻勢。向着哥里哀夫地方，進展到加司比海岸。……」

這個，就是替却拍夫建築了的紀念塔。

第二部小說叛亂的梗概，並不複雜。這部小說——是一件和參謀本部隔絕了幾百俄里的，遠在邊境的若干軍隊的叛亂的歷史。暴兵們占領了要

地。權能的代表者們，爲着要使叛兵不做無謂的犧牲，所以非用複雜的技巧不可。他們要維持權能的威嚴，同時又非許可他們反抗不可。失敗的一步，輕率的一言，就可以造成流血的，不能補救的結果。在我們面前，展開了巧妙地離間衛戍隊的那種複雜的 system，以及從威嚇到讓步的那種迅速的轉換。作品裏面，祇是些單純地陳述着的瞬間，但是這本書的讀者，却非是提心土胆地注視這些瞬間不可。這樣的瞬間，就是——活潑地參加這件事變的，不曾武裝的作者，非跑到那些整千整萬的迷了路的俄獸一般咆哮着的武裝羣衆前面去不可的那種時候。在作者裏面，使我們感到了充滿靈感的煽動家，自己工作的名人，以及由他自己的專門而創造了真真藝術的巨匠。在此，站在讀者面前的，已經不僅是個作家，他是實際的戰士，也就是在他自己姿態裏面將這兩種職掌非凡巧妙地結合了的名人。

和却拍夫的故事一樣，叛亂不過是從大的全體裏面分析出來的插話，不過是實事的記載，而且常常是些真實的文件。叛亂的最後，也和却拍夫的一樣。一切 dramatic 的插話，危險，情熱的鬥爭，——這些都是對向着一個單純的目的的道路，就是說，這是向着下述一般的目的而進展的道程。「賽米利埃企是非放棄不可的了。聯隊是退却了。賽米利埃企農村的有錢階級，終於相信了對於蘇維埃權力的鬥爭，如何的困難，推翻這種權力，怎樣的需要代價，於是，事件就是這樣地結束下了。」

這個，就是在蘇聯國家邊僻地方演出了的 drama 的結果。歷史，再向前面走了一步。

瑪爾依休金的小說達依爾的陷落，取了不同的態度，但是，結果呢，還是向着同一的目的，達到了同樣偉大的感觸。綏拉菲莫維支和富爾瑪諾夫，可以在鬥爭的密林裏面發現出來，他們決不走開戰線，決不距離的地觀察事件。但是我們看了瑪爾依休金的小說，就會使我們想到，好像作者是在很遠的空中，眺望着無數的戰線，和無邊的蘇維埃平野。他，差不多不看各別的個人，不看一切的瑣事，但是，他却明白地記錄了全體的影像，看見主要的線條，在不可思議的光輝裏面，現出了全般的歷史的意義。這裏，具備着主要的記錄，正確的年代記，以及由那天才藝術家所描寫的象徵的光景。

故事的梗概——就是紅軍最大功績之一的占領倍凱考伯，也就是蘇維埃的一處地方，從白軍手下解放出來。

在敘述這個故事的時候，我們不會看到事實，不會看到活着的人間，所有的，祇是所謂「十萬人」而已。瑪爾依休金的敘事詩，好像要使讀者直接的地感觸歷史的偉大的前進一般地寫着。他的登場人物，祇是集團，可是，這種集團，——是由一切都依從着的不變的法則指導着的那些個個的力量。他站在昇得很高的地方，觀察了一切事物的關聯和一切力量的作用。

「軍隊橫亘在城壘背面的，黑色佝僂般的斷崖前面，他們，好像尖銳的哨兵一般地看守着這個斷崖。……多數機關鎗中間叫喊着着的共和國，曠野中間的幾十萬羣衆的聲音，——這個就是展開在斷崖和從本土派遣到半島來的敵方最後軍隊之間的，尚未決裂的戰爭。將幾十萬人的線索統率在一起的參謀本部，在煤油燈背後，每夜的在準備這次最後的衝突。幾十萬

的人們，在那好像掛在這裏壁上的扇子形狀一般的行進路上，成爲反射的影子而移動。——爲着可怕的死的降服，他們將觸角結合起來。……」

敘事詩用這樣的情景開始。哨兵們就是觸角，軍隊就是國家集中了的意志，——凡此一切，都是安放在一塊很大的布上，布上的一切，都用無數的線索編織起來，這些，好像「世界的」規模的課題之實現一般，都是雄大而重要的東西。堡壘非常可怕，但是堡壘後面還有「最後的人們」。「國家要求快將這些最後的敵人撲滅」。所以剩下的，祇是：採取繼續的工兵戰呢還是突然的總攻擊的問題。「可是，國家要求立刻就將這些最後的敵人消滅，於是決定了總攻擊的戰爭。」

擬人法，——這是瑪爾依休金最歡喜的表現手法。爲着創造瞬間的形象，他利用了這樣的方法。序景，——是幻想的怪物，是因特有的法則而

生存着的巨人般的有機體。這個怪物籠照了一切過去帝國的空間，現在，他的勢力，已經發展到潛伏着他敵對的不屈伏力的最後的地點。這種到南方去的冀求，這種元素的底流動，因為作者的手腕，而在關於依郭里聯隊的說話的雄大的形式裏面表現出來。俄羅斯自身，是以赤衛軍的姿態，向着南方突進着。

「再向北方一百俄里的地方，——儘是些被戰爭蹂躪和燒毀了的荒地的地方，在那里，俄羅斯已經沒有了他鐵路的軌道；境界、密林、灰色的冰河、乃至積雪上面，寒風好像撫摸一般的吹去。在帶霧的曠野中間，發出警笛的聲音，連絡站獨自地活着。——人們，喧譁挨擠，帶着睡容，臉也不洗，胡亂地滾在柏油路上。載着灰色生物的貨車，靠着滿裝了武器、食具、糧秣、和棧橋的月台。N軍背面的預備隊，向着南方，向着高地走

去。」

「從北方，發出軋礫一般的聲音，在那被貨車重量壓斜了的軌道上面，火車帶着騷擾的怒罵和歌唱的聲音，望前面駛去。列車裏面，粉筆寫着的「打倒達依爾」，在那里呼喊。貨車從北方開來，從俄羅斯開來，從各地的城鎮開來；有時候，因為飢饉和嚴寒，人們燒却了列車的車頂。從前非常豐富的食庫，現在已經鎖閉，玻璃破碎，結了蛛網，市場空虛，沒有人影。但是，在這樣的飢餓和寒冷的城中，還是鬱抑着蓬勃的生氣。爲着到南方去尋求未來、溫暖、和麵包，開出了偉大的貨車。從北往南的偉大的行軍，繼續不斷。——他們，是要用他們自身的肉體，來穿過這個站在達依爾地方前面的斷崖。」

向北移動，已經不可能了。因爲，從北向南的移動，更加有力，這種

力量，使一切的反抗顛倒了方向。列車，祇是走向南方。國家和軍隊的勢力，使那注定了將密集的旅客運往北方各站的機車，掉向了歷史和思想所決定了的方向。威嚇、偕加、鎗斃、——沒有一件能夠阻止這種機車的狂奔。因為「一切的一切，都是依照着像那巨大的怪物一般擁向南方的大眾的希望而前進，依照着這樣的秩序而前進的。」

因為達依爾城壁而劃分的紅軍和白軍——這不僅祇是兩個軍隊。這是爲着決定生或死的衝突而相遇了的兩個世界的記號。飢餓，可以不必再講，在小屋裏面擠滿了的人們、鈍感的野火、虱子、——凡此種種，都是「爲着獲得更好的世紀而前進的羣衆的屯營。」北方的狀況大致如此，那麼南方呢，——在那里，有的是：燦爛的孔雀一般的夕陽，熱狂和陶醉的虹彩，管絃樂的合奏，溫柔地凝視着青年人的女子一般的眸子，——還

有，在那街道的燈光裏面，街樹路的搖動中間，還有陶醉和憂愁的夜間，和那些被運命注定了的人物們的和平。

十四

此外，還有當時引起了反響的理倍情斯基的一週間，和他靜思的小說委員。一週間，是作者引起讀者注意的作品。這大概是因為作者不僅在作品裏面表現了共產主義者，而且是他最初的企圖用共產主義者的眼光來觀察周圍世界的小說的原故。

這篇小說的梗概，並沒有特別的地方。對於城區的城市，非供給薪柴不可，假使沒有薪柴，那麼他們便不能獲得播種的種子。因此，他們便非派遣守城的大隊到離城二十俄里的僧院近傍森林去砍柴不可。可是，城市

附近，佈滿着無賴的黨徒，城裏，也是隱匿着白黨的殘部。離開城市出去打柴，這是一種冒險。但是沒有薪柴，也是不能過去。黨委員會漸漸的傾向了冒險的行動。於是，白黨利用守軍遠出，一時的占領城市，野獸一般的虐殺指導部的黨員。直至出去的大隊回來，方才鎮服了這次的叛亂。

這篇小說的意義，可以說，是在作者將我們帶進革命的實驗室，——將我們帶進：屏息的城市胆怯地眺望着的那個馬戲園的建築物這一點。在這個馬戲園裏面，一天到晚的在那裏勞働，主要的領袖們一天到晚的在那裏會議。一旦議案決定，那麼「前衛」的並不怎樣龐大的軍團，立刻展開了他們無比的勢力。

「明天在委員會指導之下，開始表示黨的意志的工作。」

明天的新聞紙上，就會各自地在社說上發表關於飢饉的危險，和關於

行動之必要的文字了吧。

明天的會議席上，軍事委員和煽動員，就會說及這些問題了吧。……

這篇小說的意義，更可以說，是在透澈作品全般的那種崇高的道德感情裏面。不將自己意識做英雄主義，將功績當做日常行事的那種偉大的道德力量，以及——祇要對於全般有益，那麼毫不逡巡地可以接受特權的那種自然的全體的本能，——凡此一切，作者都拿來當做——在自己心裏真真具有革命理想的人物和在自己行動裏面體現着自己國家和自己階級的最善努力的——那些人們的心理，而表現出來。

理倍情斯基，可以歸納到下述一般的作家。就是，作家的思想，默然地注意着一切當代的重要問題，他的良心，在自己前面，常常提出未解決的題目，更進一步，在他那在社會關係的複雜性和紛糾性的中間，使感受

性強烈的人們感到煩惱的矛盾裏面，發見他的出口。

「同胞戰爭告了終結，當這種旋風，在克里姆和波蘭國境方面漸次平靜，吹過西伯利亞，搖撼克隆休它，而從新開始平熄的時候，軍隊指揮者們開始害怕起來。小市民性好像黑雲一般的遮蔽了全土，那種使人墮落的空氣，吹進了軍隊的中間。」在此，一週間的作者，重新寫了一部叫做委員的小說。富商逃亡之後沒收了的舒適的邸宅，柔軟的土耳其椅子，具有「青色而愉快的洋緞」一般的眼睛和捲髮的士官的妻子，——凡此種種，用他們使人墮落的呼吸，在不知不覺之中，腐蝕了掛着赤旗勳章，忍受飢寒，坦然地望着死亡的那些不久之前還是英雄的人物。理倍情斯基在這部委員裏面，描寫了在軍隊內部，對於這種破壞的影響，如何地發生了反抗的感情。這地方的長官，爲着提高政治部員的戰鬥的精神，爲着要使他們

和頹廢的情緒奮鬥，所以臨時開設學校，召集各地的政部人員。委員們，表示不滿，學校裏面，不斷地繼續着——「倦怠」而「靜止了的」那些掛念自己家務，妻子，商人和僧侶的女兒的人物和革命的地造成了的人們之間的沉悶的鬥爭。作者，並不偏向，但是在他心裏，充滿了對於革命要素之勝利火一般的信仰。在此，關於個人插話的故事，發展到兩種主義，兩種道德要素之間的衝突。在我們面前，羅列了各種各樣的典型，這種不同的姿態，都是仔細地描出了的個性。從這種描寫裏面，我們可以看到：革命的那種粗暴的精神，如何的與那小市民性開始爭鬥；這種爭鬥，如何的以各種不同的形態，在無限量的心理的戰陣裏面展開；更重要的，是這種軍隊的革命意識，如何的戰勝了反動的勢力，如何的漸次地消滅了那種使他們後退使他們躊躇的力量。理倍情斯基的信仰，——不是年輕的情

熱，不是對於人生的淺薄態度的結果。這事，——可以用他對於各種事實和人們的慎重的注意，和對於現實的嚴格的態度來證明。雖則，當時還有各樣顯著的逃避，但是我們的作者，却能巧妙地表現了殘存在赤軍內部的那種革命情緒的不能消失的力量。對於這些事實，他，並不空想，並不誇張，也是一點都不會歪曲。

道德的課題——在他，這是現代的根本的題目。在他看來，革命的勝利，第一，該和人性高級諸要素戰勝低級諸要素這種事象結在一起。這位作者，好像是在說明：在現今階段，革命是依據着人間的事象，問題是在正確堅固的性格裏面，而且，在某一時期，這種上層機構，可以占有首位的意義，在現代，道德觀念，就是這種上層的機構。在他小說裏面，革命當初的道德的傳統，這種傳統的粗暴的禁慾主義，排斥人生享樂的傳統力

量，支配了全體。所以，當這種傳統遭遇了殘酷的體驗和逡巡的時候，他就很愉快地在各種場合展開了這種活潑的力量證明，在各種場合表示了這種力量對於反對要素的壓倒的勝利。

十五

在同胞戰爭及對無政府狀態爭鬥的時代，在普羅列塔利亞作家，——就是這個時代的生活作家裏面，菲育特·格拉特考夫，占有了特殊的地位。他出生於貧農的家庭，十歲的時候，就離開了他的故鄉。——有時候，流浪到伏爾伽河邊的漁場，飄零到加斯比海岸，有時候曾在高加索從事農業。此後，做了藥材店的徒弟，當了石版店的學徒，終於做了印刷所的童工。一九〇一年，十八歲的時候畢業於市立小學。窮困，飢餓、病

院、鄉村的小學教師。革命團體的參加、被捕、萊尼地方的三年間的徒刑、最後流到庫邦，成爲共產主義者，積極的地參加了同胞爭戰。這位作家在他自敘傳裏寫着：「我醉心於萊爾孟德夫、杜思退益夫斯基、和托爾斯泰、而冷淡於普希金和哥郭里，」這是一件很有興味的事情。他少年時代的文學的交感，在他藝術裏面可以感覺出來。他的作品，具備着萊爾孟德夫的巨人主人，惡魔主義，杜思退益夫斯基的矛盾，和托爾斯泰的道德的探求。但是，在他作風裏面，沒有和同時代其他寫實作家一樣的直線的傾向。他的作品，和富爾瑪諾夫及綏拉菲莫維支相反，一切集團，大衆，歷史的不變的法則，都是放在背後；站在他的小說中心的，祇是個性，——祇是苦惱，思索、尋遍了自己的心靈奧處，因爲自己心裏產生出來的道德的矛盾，而將他自己引入無我恍惚的那種個性。他的主人公們，都是感覺

到解剖和反省的苦悶。這些人物，重新將我們帶回所謂永遠問題的時代，作家，祇是帶着藝術的快感，走進他們內在世界裏而隱匿着曲折中間，而刺戟了人類創痛的靈魂。在他作品裏面，個性的特徵超出在集團的特徵之上，所以在這兩種特徵發生衝突的時候，沒有涅維洛夫和綏拉菲莫維支一般的調和。在他，兩者之間沒有妥協，所有的，祇是用那不能醫治的苦惱來補償世界道德規律之反背的那種戰慄的靈魂，和真實的悲劇。戲曲大風和漁場的作者格拉特考夫，無疑地是一個因為天賦的本質而成功的作家。他將深刻的劇的要素，移進了自己的戲曲。他所注意的焦點，不是大衆的運動，而是爲同胞戰爭爲背景的人的戲劇。

他的作中人物，沒有考察，沒有解剖，也沒有依從着完成自己義務的那種道德的社會本能而使人類服從於歷史之要求的那種鬥士的單純。他的

作中人物，大都是哈姆雷特主義，他們，和荷蘭王子一樣，都是悲歎着全世界機構的崩壞，都是準備着運命將那根解放全宇宙的線索束縛住他們一般弱小的人們。

格拉特考夫的小說炎馬，並不是單純地描寫了軍隊之間的衝突。這是更加可怕的爭鬥，是正面衝突着的兩個旋風般的靈魂的戰鬥，也就是從人類心底掘出了因為時機迫而被埋葬了的那種疑惑和思想的心理小說。

庫姆依略和恩特萊·哥奇被一根神祕的鐵鍊鎖在一起。哥奇是軍隊的長官，庫姆依略是他童年的親友。他們一起地成長，一起地出去打仗。在這時候，恩特萊生了病，躺在野戰病院床上，庫姆依略坐在旁邊，幾夜不睡，有時候將他背往廁所，有時候像小孩一般的喂他食物。他們，好像是一對親生的兄弟。但是，恩特萊是哥薩克的軍官，庫姆依略祇是一個兵

士。不久，革命起來，於是他們非特不能同在哥薩克地方，而且一個要死在其他一個的手裏。有一次，負了傷的庫姆依略躺在路旁喊救，他的支隊遇了伏兵，當他們和敵人短兵相接的時候，恩特萊從彈雨下面蛇行過來，將庫姆依略背了轉去。戰爭使他們連接起來，但是革命將他們分離開去。革命之後，這兩個親友之間的關係，變成了啞謎一樣的事情。庫姆依略常常覺得，恩特萊是用憎惡的眼光注意着他，他們之間，已經不能相信。每天晚上，奇怪的影子，總是在以前那軍官的住宅左近徬徨。他們之間的爭鬥，好像惡夢一樣。譬如，在那庫姆依略將恩特萊引到死地的場面，被護兵打殺了的恩特萊的破滅，以及，在那反覆着用「於是」開始的說話的外部的的手法。梅特林克用慣的「聽着夜陰」或者「用看不見的眼睛望着」一般的句法，乃至漸次增大的暴風雨的不吉的預感……這些，都是象徵主義

的方法，也都是革命以前知識階級的緊張和病的感覺的結果。

但是，這篇作品，却因爲上述的事情，而更加深刻，更加添了意義。

將一個具有杜思退益夫斯基主義之傾向的主人公拋進現代鬥爭的中心，——這是一個困難的藝術的課題。在此，革命衝動與共同工作的概念，在結局上，如何的戰勝病態的性格；歷史的運動，如何的征服這種感覺的無政府主義的世界，而使病態的，爆發性的 hysteric 的天性恢復到健康——在此，炎馬的作者，意識地，或許是無意識地想要解決這樣的課題。恩特萊和庫姆依略的鬥爭，——這是企圖征服對方心靈的鬥爭。不論是恩特萊，或者是庫姆依略，他們都在要求內心的勝利。在庫姆依略看來，將恩特萊引到無力的地方，探出他的弱點，窺伺着這個和他自己同樣地爲着尋求真理而進行着的男子的缺陷，看出他的動搖和不安，貶下和蹂躪他的真

理，乃至暴露他不能立足的弱點，——這都是必要的事情。庫姆依略和恩特萊的爭鬥，不能用赤白兩軍的任何一方獲得勝利這件事情來決定他們的結果，在此作者將革命鬥爭完全地移轉到別個的舞台。假使真理醫好了傷破的心靈，那麼就是勝利，假使在真理中間找不出突破疑惑的出路，那就是失敗。他們兩個，都是希望在他對手面前誇示靈魂的力量。同時，他們也都希望用這種方法，來確定自己工作的真理。庫姆依略對恩特萊的勝利，大概是革命之中的最大的勝利。因為，在此，集團的意志戰勝了牠最大的敵人——人類的心靈，也就是·庫姆依略從「狂暴和 Sodom」解放出來，脫離混沌的境界，而「征服了狂亂和什麼也看不清楚一般的，騷擾和混亂性的原故。」

十六

在普羅文學大作之一的小說水門汀（譯註——董紹明·蔡詠裳合譯，士敏土，啓智版），格拉特考夫更深刻地提出了同一的題目。在水門汀，兩種社會的要素，在那裏衝剋。——就是：建設的要素，和惰性、無政府狀態、以及過去不活潑的力量。但是，這裏的爭鬥，不在軍事的戰線，而在經濟的戰線展開。和對敵軍事勝利的課題交替了的偉大的組織的課題，以及我們的經濟復興工作，在此，這位作者也將牠變形作人類意志衝突的心理的題目。這部作品裏面，作者敘述了人們怎樣的用着巨人的努力，使那破壞了的工場活動，使沉默了的機械運轉。可是，和這種歷史並行，還展開着其他的歷史。——這個，就是人間心理的一切秩序的變形的歷史。一方，機械的力量從黑暗和停滯解脫出來，發出光亮，從新照耀了已經蒙塵了的窗子，

他方，人間的智慧和感情，也重新吐露了光輝。從開始的幾行，我們就能知道，作者對於我們，是在敘述，工場的開始的和從人們（這是在推動創造階級的意志而使他們走向建設的那種同樣要素裏面沸騰着的人們）的努力裏面反映出來的這個國家的偉大的勢力。同時，這幾行敘述，還能使我們期待着下面這一件事情——就是，從戰爭回來的那個穿着鐵工組合的工場服的勞働者格萊勃·邱瑪洛夫，經歷如何的體驗；在他從前祇是一個農村女子現在已經成爲意識了的蘇維埃女工的妻子達夏的注視之下，如何地經驗了那些新奇而看不慣的事情。

實際上，什麼事情也沒有。從戰爭裏面，格萊勃祇是充分地拿了些革命的激情和建設的精力回來。同時，達夏對於丈夫的愛情，也是不曾改變。不過，她亦經從前一樣的女人。在她，「生活的巢」，已經不要，小

資產階級的安樂心理，已經消滅，在她心理的一切陳舊的東西——恐怖和忍受着的屈辱，已經被革命的猛火燒去。在「孩子之家」裏面的女兒紐爾加，已經不再散弄小窗上面的花兒，已經不用羽毛的枕頭去墊充她的癡台。使他們敵對起來的原因，不在對於自己義務的理解，不在對於工作的態度，而在更加深刻的，自己意識的根原。在他們，對於自己的行動，對於事家的觀察，已經完全一致。但是在那對於事象的感覺，他們還是不同。在這一點格萊勃還不會完成一個新的人物，還不會完成一個 *Communist*，而他的妻子達夏已經走上了他的前面。現在，達夏已經不是一個征服了的女性。或許可以說，在她心裏，格萊勃已經找不出三年以前的她的靈魂，她的真實的靈魂，是否在這三年裏而完全自覺，而變成一個頑固而不順從的女性？或者，她從什麼地方，吸收了這樣的力量？使她這樣的，

決不因爲戰爭，決不因爲她的負擔，更不因爲過去的農婦的苦勞；使她這種力量自覺而像弓弦一般的緊張起來的，這是由於工會的精神，由於火焰一般時代的苦痛，由於在那新的重壓下面的對於女性自由的劇烈的體驗。她用意志的力量，戰勝了她的丈夫，這事，使那担任軍事委員的格萊勃狼狽起來。

小說興味的全部，都在這種意識糾葛的中間。格拉特考夫不將這種劇的要素集中在外的鬥爭，而將牠集中到內的爭鬥。在此，革命的勝利，不在工場的重開，而在格萊勃的靈魂的改變。在格拉特考夫看來，社會關係的革命，——祇是手段，他的目的，——就是人類。工場的復活，祇有在那格萊勃毒殺了自己心裏的奴隸根性，重新用那光明的心境對付達夏的思想獲得勝利的時候，方才可能。「最後，我們非遂行自己心裏的革命不

可。在我們自己的心裏，非遂行毫不客氣的同胞戰爭不可。在我們內心，沒有一種力量比習慣，感情，偏見還要強固。你的心裏，已經起了嫉妬的叛亂。——這是我知道的。這事，——比專制主義更壞。可以說，這是和那吃人肉的事情同樣的擄取行爲。」格拉特考夫小說的劇的要素，不在普通的妬嫉，不在因女子而起的鬥爭，在此，這種要素是在格萊勃發見了妻子的變異。——就是，當他從戰爭回來的時候，發見了離別幾年的妻子，已經變成了能夠擔當一切苦痛的人物，已經失去了以前的家庭的底眼光，已經失去了對於男性和家庭的愛着，已經形成了一個帶有男性舉動的女人。使她完成這種變革的，因為她已經知道了：對於個人幸福的夢想，祇是妨礙工作的對象，而戀愛這事的本身也是非得重新建設不可的事情。恢復他們兩人之間的調和，並不表示外在世界的任何變革，而祇是意味着內

心的再造而使他們走上了革命所招致的新的意識的階段。因為，假使我們不將革命的工作領導到最後，那麼這裏沒有調和和個人幸福，假使沒有個性的更新，那麼革命也決不能得到完全的勝利的。

在格拉特考夫的小說裏面，部分的與全體的，個人的與社會的要素，很巧妙地織在一起。這部小說的成功，大概可以下面這一點來說明，就是這部小說的作者想在革命發展的階段上面，抓住了在革命面前提出的根本題目，就是，抓住了新的社會的個性之建設這個題目。假使，我們能夠理解這篇小說的目的；能夠知道作者將一切「過去的再發」、「埋藏在頭蓋骨下面的一切問題思想」和「從父親，從青春，從智識階級的浪漫主義」遺傳下來的東西當作革命途上的最大障礙的主張；能夠理解這篇小說的全體祇是對於這種根本罪惡的鬥爭的歷史；能夠明白他在一切現象中間

把握這種惡害的努力；而不從外面的均齊性去觀察這部作品——那麼，我們對於這部小說的缺乏一致性、冗長、以及描寫達夏的沒有現實性等等非難，自然地可以消滅，對於這部作品內在的一致性，和牠構成上的獨特的均齊性，自然地可以知道。這部作品，不是輕快有趣的小說。反之，這是一部企圖解決這個時代所提出的最重大的課題，而替賞鑑藝術作品的人們所寫成的困難的作品。

工場復活，國家得到勝利，社會經濟的勝利，走出了新的一步，但是，在這裏更重要的，却是其他的一步——這個，就是破壞「可咀咒的過去的蹂躪」和「頭腦的病態的細胞」的一步。因為工場的復活，從前「不用頭腦思考而用內臟打算」的凶暴的野獸——就是因為個人的原故而互相對峙着的格萊勃和白兌英，完全地變成了別種的人物，這才是重要的事

情。個人的事象沉沒在共通的事象中間，因為嫉妬和憎惡而間隔了的兩人，重新感到了自己是同一軍團的士卒，各人，在他對手心裏，感到了存在的偉大，一切，融合在共同的歡喜裏面，於是，工場重新發出了咆哮的聲音。這時候，咆哮着的，好像不是音響，而是山岳，斷崖、羣衆、房屋、和煙囪。

十七

對於個性的心理，對於活着的、行動着創造着的人類的興味，在文學上漸次的戰勝了描寫羣衆，描寫沒有個性的集團的元素的底衝動的那種慾望。在革命激發的最初時期，在革命的旋風般的運動裏面，我們可以想像，人類祇是被把握在一般的激流中間，他們被這種激流推動，而不能表

現出獨自的容貌。一直要到咆哮的暴風平靜之後，我們方才能夠漸次的看見各各的細部 (detail)，漸次的注意個別的原素和人間。「現在，我們已經有了一聯普羅列塔利亞文學的藝術的作品；這些作品，都在企圖用某種姿態，來表現各別的人間。……第一，從我們現代文學看來，究竟以表現什麼爲最有興味？在現代文學，最有興味的，是表現基本的『現代英雄』，是表現工人和農民的先鋒的各種要素。換句話，現在我們最有興味的，就是我們革命之先鋒的——Communist 和 Bolshevik。我決不是說一切都可這樣的限定，而祇是說這些是最有興味。因爲，在本質上，理想的工人出身的 Bolshevik，才是現在最多的、最具體的地生活着的『新人』。」

上面所引用的，是 A·法兌耶夫在「瑪普」(譯註——莫斯科普羅作家聯盟)

（譯）第六次地方會議席上的演說。後來題名我們在怎樣的階段？在雜誌文學哨所一九二七年的第十一、十二號發表。這篇演說，非常明白地規定了普羅文學之發達的新的傾向。本質上，可以說，這是向着十月對鐵工場攻擊當時所指摘的道路，就是從浪漫主義到寫實主義，從抽象到現實，——到具體的事實，到活着的個性——的那種道程的發展。在此，富爾瑪諾夫和綏拉菲莫維支也感到了有再進一步的必要。在他們的史詩裏面，集團壓迫着個性，隨處都可以感觸到自然發生的力量。那種具體的姿態，不在個人的差別中間，而在助長個人和集團融合的一切性質裏面描寫出來。

法兌耶夫不僅在理論上，在藝術上也踏出了新的一步。在他初期的一切作品當中，他在「集團的」底中間區別出了「個人的」底事象。短篇逆流，他描寫了戰線之一的亞姆爾河地方的赤衛軍的潰滅。在這篇小說裏

面，已經顯露了他的才能。這種才能，就是在那簡單的姿勢（Gesture）和粗暴的命令中間，他能夠浮彫一般的表示出戰列裏面的一個個的個性。在那一般的混雜、大隊的退却、以及脫出隊伍想要逃到亞姆爾河對方的人們中間，作者決不失去個別的個性，決不忘記還是舊式革命家的那個軍隊指揮者的姿態。這位指揮者在他自己生活中間，有四分之一參加了戰事，其中差不多整個三年，參加了對於蘇維埃俄羅斯的爭鬥。但是，到了現在，他已經覺得，在他面前，祇有蘇聯才是他避難的場所。在這種描寫裏面，作者隨處的注意着：海洋一般多數的利己主義者、和與逃兵們對立着的以軍隊委員、前旋床工人索薄利爲首領的許多××主義者的姿態。假使，作者在我們面前描寫了兩種世界的對照，兩種相互排斥着的心理組織，以及兩種互相矛盾着的對於勞働的態度，那麼，這不是兩種具有不同色彩的大

的斷面，而是在每個細部具有獨自價值的兩種光景。

在紀念蘇維埃政權和蘇維埃文學十週年的那個紀念日的不久之前，法兌耶夫發表了他的長篇潰滅（譯註——魯迅譯、雜誌萌芽連載中）。這篇作品，引起了一切批評和讀者對於作者的注意。這部小說，——被當作這種新的種類裏面的最傑出的作品。題材，並不新奇，——作者所描寫的，祇是巴爾底山部隊（譯註——遊擊部隊）的英雄的鬥爭和潰滅。在這裏，不是綏拉非莫維支作品裏面一般的，盲目地向着目的突進而顛覆了一切障礙的幾十萬的羣衆；不是瑪爾依休金作品裏面一般的，向南方流動的象徵的俄羅斯。正像作品的章回「莫洛茲加」，「梅諦克」，「萊文孫」等等人名就能說明的一樣，這裏所寫的，不是關於全體的事變，而是聯繫於這種事件的人們。指導者與隊伍之間的相互關係，作者也用新的方式表現出來。作者，是在

解剖。在他看來，單純地表示出領袖和大衆感情思想完全一致的那些事實，還是不夠，他，想在活着一致體中間，具體的地闡明兩者之間的關聯。「萊文孫堅決地相信，——推動這些人們的，決不單是保存自己的感情，此外還有一種不很容易看出的，即使在他們多數中間，也是不會意識的，更加重要的本能；祇是因爲他們具有這種本能，所以他們用最後的目的，來補償他們一切忍受的苦痛，來補償他們的死亡，假使沒有這種要素，那是誰也不肯自願的走進烏拉享密林裏面去尋死的。同時，他還知道，這種深刻的本能，是在這些人們中間，是在他們生活的個性要求和考慮上面不可缺少的那種無限地微小的日常事件的中間。——因爲，他們都很弱小，他們都要眠食……」

第一章所表現的插話，並不重要。萊文孫命令傳令者莫洛茲加，將小

包送到夏爾特依伐部隊，但是莫洛茲加不願意去；——所有的，祇是這一點。但是，作者利用這種小的衝突，祇有要在日常事件中間，表現莫洛茲加的鮮明的姿態。這個莫洛茲加，已經厭倦於沒味的公事旅行和誰都不必要的小包，已經厭倦於萊文孫的那雙湖水一般深而且大的，好像要將莫洛茲加整個的吸引進去而在他的裏面看見許多連他自己都不知道的事情的那種不是本地人的眼睛。他不願出去公幹，因為他「已經準備了要到野戰病院去探望華利由哈。」這些瑣事，非常的多。法兌耶夫是一個 Realist。在他的小說裏面，已經一點都沒有不久之前還是流行着的 Platonie 的英雄主義，但是，他的作品全般，還是保存着，和那種英雄主義同樣的威嚴。這個，因為作者所努力的祇是些日常的細事，作者所表現的，都是些最普通的人物，都是些具備着小的歡喜和情熱的最平凡的人們。這位作家的許

多地方，使我們想起了托爾斯泰，因為，祇有他，才能很仔細地觀察人們的卑微的慾望和充滿他們日常的要求，而闡明了戰爭與和平的偉大的意義。祇有他，才能知道人們需要食糧和溫度，知道因為他們的愛、妬、憤怒……而產生的一切形態，才是發生大戰和世界搖動的指針。法兌耶夫走着俄羅斯文學的這種傳統的路。他和托爾斯泰相似，這是因為在他們對於庫篤淑夫和萊文孫，對於羣衆的態度之間，有些共通的原故。庫篤淑夫和萊文孫，他們兩個在本質上都是不曾指揮軍隊，不曾處理事務，同時也不妨礙事件。最初，萊文孫沒有一點軍事的準備，甚至於連鎗都不會使用，後來，當他逼成非指揮羣衆不可的時候，他也祇是感着，好像實際上並不是他指揮，一切事件，都是和他無關係地在他意想之外發展。這事，並不因為他不曾忠實地實行了他的義務，——不，在可能範圍之內，他在希望

貢獻他最大的努力。——也不是因為他想着他自己不能影響羣衆參加的一切事件，——不，他曾經知道，這種見解，是人類偽善的最惡的表現，也就是遮蔽人們自己弱點（就是他們對於行動缺乏意志）的東西。——這是因為，在他軍事活動的最初時期，他的智力的一切，祇是克服了在戰爭裏面不知不覺地經驗了的對於自己的恐怖，祇是消失了對於人們的迴避。可是，經過了一個很短的時期，他就慣於這種事件，對於自己生命的危懼，也不再妨礙他處理別人的事務。在第二期，他獲得了指揮事件的可能。

——指揮的成績愈好，那麼他愈加明白正確地了解他們實際的步驟，愈加清楚地感觸他們的力量，和他們之間的關係。在此，不僅是幾個主要人物，例如——因為非凡頑強的肉體和動物般的生命力而使萊文孫歡喜的充滿了人生歡喜的梅德利查（這種生命力，就是在他內心成爲不盡的泉水而

迸流着的要素，也就是萊文孫自己所不足的東西。讀書人而具有一切沒用人的弱點的、理想主義者的美諦克等等——此外，舉凡巴克拉諾夫、莫洛茲加、獨薄夫、龔却連珂等等萊文孫的戰友，——他們，都不是僅被浮彫出來的姿態。和托爾斯泰同樣，法兌耶夫能夠把握隊伍裏面沒有特色的那些灰色兵士的內心，而將他們表現出來。

這裏，我們不能停留在同胞戰爭時代和無政府時代寫實作家的敘述，但是，亞爾台瑪、衛旭而依的值得注目的諸作，還是應該說及幾句。這位作家，和法兌耶夫比較起來，力學性和浪漫性較多，心理性較少。他所描寫的華尼加、格拉莫風和米休加、克魯克地爾這兩個水手的歷史，具備着侵略的精神，和無邊的勇氣。勇敢而活潑的米休加和華尼加，遇到了一切騷擾，經驗了許多的事變。他們「從巡洋艦脫出，經過陸路，同胞戰爭

中間，絕不留戀海洋，走遍了廣大的世界，勇敢地幹着，獲得了多量的錢財」，從可紀念的十七年，他們就和浮浪者們一起的從事掠奪和竊盜。他們不是兵士，——而是凶暴的人物，不是任何的浮浪漢，而是廣汎的 *Prochem* 的兵卒。

用着不衰的注意，讀者一定會追隨着這兩個勇士的歷史。但是和法兌耶夫反對，衛旭爾依所特有的，是下記一般的擬人方法。「他們裏面，旋風咆哮起來。透過這種旋風，迸出了滿頭大汗的太陽。這不是生活，——而是甘美。嘴裏很甜，——差不多要將舌頭吞了下去。吹倒了森林，跨過了燃燒般的河流，蹂躪了天空的浮雲。」

十八

在非加入十月部類不可的普羅詩人中間，寶米央·白德宜是屬於這種精神的詩人。在普羅列塔利亞詩中，他完全占有了特殊的位置。他的詩，是和大砲機關鎗排在一起的武器。他的詩，也就是和人民委員會的指令及人民委員的訓示一般的——計畫的一部。他，保障了古來被屈辱了的，——就是依從命令而制作了的——文學的正當的位置，而在這種正規的姿態之下將牠組織起來。他，在人們需要他的時候，拿了他的詩而出現，而決不是在他心裏有了靈感的時候產生出來。大概，他毫不知道 *Apollon* 神的存在，毫不知道這種神祇向他要求着神聖的祭禮。他，祇在某種課題需要思考形態的形式時候，方才制作他的詩歌。在他一切作品裏面，他從不自稱詩人，白德宜自己歡喜的，就是農民和兵士一類的名詞。

我歌吟，……難道說我在「歌吟」？

在戰場中嘶啞了我的聲音，

我的詩呢，……也沒有什麼的光芒。

不是在閃耀的舞台，

不是在文明的羣衆面前，

我高誦着，我粗俗的詩篇。

我不是女神的服務者，

我粗俗的詩是我每天的功績。

祖國的民衆，勞働的受苦者們，

只有你的裁判，是對我重要的！

我是裁判我的唯一的法官，

你，我是你希望和思想的表現，
你，我是你看守門隅的「警狗」。

在白德宜出現之前，關於文學與社會生活之關聯，已經有了各種各樣的定義，即使在純粹藝術的擁護者們，他們雖則不說文學有煽動的、政治的、組織的任務，但是他們也已經說起了文學的教化 and 使人高尚的作。但是，祇有白德宜，才能應用從來不曾有過的技術，表現了如何的將形態的言語，利用於日常生活的例子，而對這種定義賦與了活着的生命。白德宜，——是最初指示出詩歌的明瞭而確實的目的的詩人。在燈台這一首詩裏，他說明了他的頭腦是「像農民一般的生長，從小就知道了慢慢地推察的方法，雖則不能水雷艇一般的乘風破浪，但是也能像碎冰船

一般的慢慢的打開凝結的冰塊。」白德宜常常依據一定的題目而制作，他寫了食糧稅的問題，寫了賄賂，帝政時代大臣的搜捕，赤衛軍功績，生產振興，文盲撲滅等等的題目，他，常常採用寓話詩、(Chaetushka)、以及銳烈的諷刺詩等種形式，將非常複雜的問題，寫成工農大衆誰都能夠了解的作品。下述一般的一個他的讀者的說話，最能說明他的詩的意義。這就是——「我們常常讀書看報，但是不很能夠了解，可是，寶米火！你所说的，那才真是愉快。」許多實例，可以證明白德宜如何在煽動的目的上應用了詩的形式。最重要的問題，——當反對兵士脫營的問題非常嚴重的時候，關於逃兵米諦加，寶米亞寫了一篇模範的、藝術的煽動作品。他用單純的形式，——有時候還用愉快的形式，描出了逃兵處境的一切苦痛。當他看見一羣螞蟻的時候，對於向着米諦加襲來的這些蟻類，——

對於「從草裏蜂擁般地出來，爲着公社不顧性命的那些蟻類」真是寫得非常得逼真。在此，向着螞蟻呼喊「螞蟻們！文主義者是赤腳的」的那種米諦加的歡喜，也是寫得非常清楚。此後，米諦加做了怕夢，等着追來的人，後來，終於後悔起來，重新回到了紅軍的營裏。此外，對於很小很小的主題，譬如勸誡不要浪費子彈一般的題目，寶米央也能應用平易的形式將他連繫到重要的國際政策。值得注目的敘事詩鄉人（在革命的意義上這是幾千篇政治論文和條律都趕不上的作品。）——在這篇孩子都懂一般平易而引人的形象裏面，他說明了兩種革命，和介在這種革命中間的帝國主義戰爭的意義。在革命初期，——就是革命除出饑餓和損害之外什麼都不能招致的那個時代，對於人民的不平，當然非加安慰不可，對於他們，當然非說明這種不幸不是革命造成，而是古舊制度造成的原委不可。關於這

事，在大衆面前，要比寶米央更加明瞭地說明，恐怕是不可能的了。

我們現在真是可憐的人民，

無論你到什麼地方去——都是不夠，

我們將一切餘物吃透。

至於我們的餘物呀！——喂，

大家都曉得是什麼樣子的：

民衆的勞働成年地，成年地，

才積聚了一點些微的東西！

忽然地皇帝高興打仗，

把我們的國家弄得一敗塗地……

我們真是困苦，困苦是沒有再增加的了，

從我們初次和敵人碰頭的日子起。

我們現在熾熱的血戰中間，

還沒有把我們的敵人破燬，

我們周圍一切好戰的人們，

總是進攻我們的黑暗的勢力。……

在工農大眾裏面，白德宜是最通俗的詩人。他的詩，——是緊張着的
工作裏面的革命創造力的反映，大概，這些作品，是我們最值得注意的這
個大時代裏面最有特徵的紀念碑了。

十九

在普羅列塔利亞文學的最後階段，——到達了一個可以共通地命名「少年親衛隊」的文學的時期。少年親衛隊這個團體，於一九二二年，在俄羅斯××主義青年同盟(РКМ)中央委員會出版部的援助之下，由執筆於青年團一切新聞雜誌的幾個同志發起而成立，——當時，也正是新經濟政策參預意特渥洛奇戰線的時期。這個團體，經過了多次的組織改變，同時，從這個集團的構成員裏面，還產出許多青年作家，形成了別的團體。但是，這裏要說明的，不是這個團體的組織歷史，而是——少年親衛隊的文學的社會的意義：我們年輕的作家們和他們所屬的社團無關係地遂行着的思想上的任務；以及充分地浸透了這些各別團體和主要機關少年親衛隊

的那種同樣的心情。

上面已經說及，少年親衛隊這個團體，在思想上和構成員成分上非常的和最初時代的「十月」接近，他們同樣的反對浪漫主義和抽象的英雄主義傾向，擁護日常生活和活着的個性的文學，同樣的向着鐵工場一派進擊。但是，少年親衛隊依舊不失為普羅文學的一種偉大的潮流。第二期普羅文學的根本的目的，在少年親衛隊的詩歌裏面，方才發見了相應的實現。在此，用那人間個性的原則，祇有年輕人才能做到的那種形態，來體現了生活。這裏，感情與情熱的世界，超出了嚴格的，革命的題材的界限。颯家戰事和新生活建設事業，依舊是他們的中心題目，但是這些爲着新的世界而在這種戰鬥裏面產生出來的新人，都想用他們新的世界感觸，來貫徹一切存在。革命的情緒，一方面沿着表面而擴張，一方面裝飾一切題目，裝

飾人類感情的一切體驗——這是古來的詩歌已經告訴我們的事情。自然，美、愛、知識的渴望、創造的冀求、生活的歡喜、不滿的憂愁，……凡此一切，都變成了年輕的詩歌的對象。這種情調的擴大，——就是幸福和生活的感情充滿了作者心靈這件事情，使普羅列塔利亞批評不安起來。年輕的詩人們，受了攻擊。對於歌頌太陽和戀愛的那些生活歡喜過分強烈的詩人，對於沉溺在憂愁和悲苦裏面的那些悲觀傾向的作者，批評家說明了作家不該忘記了現在還是一個鬥爭和勞動的偉大的時代，現代還不是沉溺於純粹的歡喜和悲哀裏面的時期。在紀念少年親衛隊五週年的論文裏面，E·哀爾米洛夫將這種雜誌經過的道路，劃分作三個根本的時代。（少年親衛隊一九二七年五月）

最初的階段——從一九二二年至一九二三年，這個時期，因為同胞戰

爭的終結，青年們好像貪食一般的開始學習，所以這個階段，和獨學的冀求，熱烈地支配了廣大青年羣衆的時代合致。從此，在一切尖銳性，生活上的各種問題，在青年面前提了出來。

在一九二三年後半的第二時期，學習的一切問題，失去了活潑性和新奇性的尖銳，在此，學習已經變成非常平凡的日常事件。這個時代，誌上登載的文學作品的藝術價值，顯著的低下，雜誌上面，出現了茫然自失的樣子，最初階段當作特徵的、對於陸續出版書籍的那種不堪等待一般的希望，完全消失。

在革命的十年間將要告終的時候，這種雜誌用下述的特徵，走進了第三個階段，就是，他們採用了明確的方針，第一，藝術作品的高度的性質，第二，不僅滿足讀者的「文學的」要求，而且要滿足他們「文學政治

的冀求。這樣，他們重新獲得了廣大的讀者，增加了發行的部數。

現實現象和個性內在世界的把握，非常的廣汎，所以一見之下，好像青年們脫離了革命，和現實的一切複雜性融和，因此，也就使年輕的文學失去了階級的容貌。但是，這是不正確的。在上述的那期雜誌裏面，羅那却爾斯基在他獻給青年小說家瑪爾克·珂洛索夫的評論中間，論及了馬克思主義的綱領和理論的如何廣汎的問題。他說：我們假使要很容易地，不破壞生活規則，不歪曲自己身上的一切，而「表現出具備一定黨派和一定世界觀的我們的那種浸潤在思想和感情的光線之下的生活」，那麼非在自己的血液裏而透澈他的根源不可。「××主義青年團，不是千篇一律的社會，不是馬克思主義的修道院。在此，所有的是正在沸騰的生活，和非常多樣的矛盾（甚至於是悲劇的）。在青年團裏面，共產主義的偉大的普羅

列塔利亞的理想，漸次廣汎地把握了一部分無產階級常常容易感受小市民性影響的集團，滲透這種集團的深部，用牠未曾有的力量，重新教育這些青年，而努力地將他們鍛成無可非難的××主義建設者的軍隊。」

一般，少年親衛隊的歷史，用倍茲勉斯基、甲洛夫、以及其他建立這種雜誌的基礎，用他們自己的創作來決定了這個集團的道路的那些詩人的名字來開始。但是到了現在，這些詩人已經成長和經過了他們的青春時代，他們和少年親衛隊，現在已經祇有形式的關係，他們的思想，已由其他的人們繼續下去。

110

少年親衛隊的詩史，可以用倍茲勉斯基的名詩給鐵工場的詩人們開

始。

可以不去歌詠米里查的脚步，

可以讚頌人們走了塹壕的道路，

可是，我的朋友！

在民兵部裏，

可曾看出了革命？

皮球般的拋擲游星，

這是很愉快的！

用電氣詩來歌唱世界，這是很愉快的！

在縣立林業委員會裏，

可曾勇敢地觀看了未來的黎明？

好像對新婦一般，

用幾百萬鐵的頌歌，

高聲地歌頌革命，這是很愉快的！

在橡皮托辣斯裏，

你們知道了嗎？

對着我們的敵人，

掘好了怎樣的戰壕？

不看赤衛軍，

這是很可笑的，

不看十月革命的電光，

這是很可笑的，

那麼，歌唱吧，朋友！

替那些屯營裏面的士兵，

替那始終追隨革命的人們！

……

天空和事物的叢智，

已經儘夠多了！

給我們更多的釘吧！

拋掉事物！拋掉天空！

給我們吧！

土地和活着的人們！

他，用更明瞭的話寫着：

祇有那些能在日常瑣事裏面，

看出世界革命的人物，

那才和時代同樣的偉大，

才是我們路上的人們！

生活怎樣的在那兒芳香——這本倍茲勉斯基的詩集，是文學的社會意

識轉換的標記，也就是少年親衛隊進展當時的一本呼喊得最響亮的作品。

倍茲勉斯基的詩歌，充滿了愉快的征服者的感情，和一種對待世界好

像對待自身事物一般的勇敢。他用主人的態度，——用整理土地的管理人一般的態度，愛好一切。他巡歷了一切畦地，對他們表示了熱烈的愛情。不含惡意和憤怒地弄掉了有害的甲虫，但是同時他又歡喜這種虫類。他，看見了一切都在順調地進行，知道了「古舊的一切，已經就要死亡，大地的容貌，已經帶着自己的孩子一般的微笑，」「時代的韃靼，已經掌握在自己的手裏」，那麼，他當然已經沒有絲毫的悲傷！他「沉醉在支配大地的歡喜，」感覺到「支配大地的聰明」。他非常冷靜，「什麼地方都是堆着歡笑」。笑，——這是他主要的武器。他「將歡笑帶進了旅團的防禦」，將這種歡笑叫做「用機關鎗操縱着」的東西。

這種歡喜和高興，並不防礙他對於重要事件的記憶。他常常表明，「第一，我是黨員，第二我是詩人。」以其說，他和其他普羅詩人一樣

地，對於阻塞在新世界建設道程上面的舊勢力爭戰，不如說，——在他態度裏面，在他戰術裏面，包含着無限的勇氣，和不知悲哀的歡喜。在他受難時代之後的那篇簡短的詩歌裏面，他重新歌唱了憤怒、愛情、苦惱、憎惡、生活的喜悅，以及人類感情的一切符節。假使，他在春花亂放的時

候，他在「太陽好像熔爐一般的燃燒，莎馨加·甲洛夫依着歌聲而在狂舞的時候，」——在這種時候，假使他「執拗地考慮着蘇維埃商品的價值，」那麼這不是因為他不想愛好自然，而是因為他明白地知道：「即使自己不去參加，春天也會開花的原故。——同時，也是因為他明白地知道，除出這個春天之外，還有一個自己不去參加，花兒永也不開的春天的原故。這個，就是他自己的春天；他張望着小鎮的生活，不論是在鄉村酒店，不論是在他母親的居宅，在他看來，不論什麼地方，「都在放散着芳

香。——他，預先看見了將來的勝利，所以一時的失敗，毫不使他悲傷。在他敘事詩各階層之戰裏面，他愉快地望着這樣的爭鬥。六分之一如何地對於六分之五武裝，地下室和壁角，如何地向着華美的階層進攻，命令如何的傳達，戰列怎樣的編成，有錢人如何的保守，窮人的住宅如何的掩護，如何的擴張，以及住宅法如何的處理，——他注意着這樣的事情，而發出了衷心的歡笑。因為，這六個階層，是他偉大的管理區域的一部，同時，因為他知道了這種戰爭已經到了他的終結，知道了成功已經在等待那反抗的人們，所以他能夠好像觀望蝴蝶在玻璃窗上碰撞一樣，坦然地觀望着他們的鬥爭。

這種勝利的感情，使他對於瀕死的農村賦與了偉大的寬容。他用優越者所有的一切寬容的愛情，和農村接近。他用愛撫嬰兒的態度，撫抱農

村。在這個瀕死的孩子爲着回復生命和康健而要執行手術的時候，他祇是輕憐密愛地加以撫慰。對於農村，他使這個被虐待者想起了「地主們用你的拐杖，打你脊梁取樂的事情。」

假使可以從泥土超拔出來，那麼你儘去吧！

污穢的垃圾，不能造出高山，

你知道吧？

我就是魔術的名人。

我要搬掉你一切的草屋，

我要堆起一座偉大的山陵！

我要將你這位年老的太太，

改造做年輕美麗的夫人，

在這個老婦人看來，「好像蛞蝓一般的爬遍地面，」已經充分，她（農村）需要的，祇是「電氣一般的血潮，在她動脈裏面奔騰。」

這位作家，酷愛着他「年老的母親」。同樣，對於她的那種素樸的想念，也是透澈着寬容的愛情。對於在他母親縐紋裏面表現出來的正要到來的死滅，他也洋溢着同樣的感情。

從來牽引我們的那根時代的韁繩，

現在才真的抓在我們的手裏，

到世界去吧，——你，也去吧，媽媽！

我自己，陶醉在大地支配着的歡喜裏面。

這樣，「父與子」的那種陳舊的悲劇，在我們時代，用新的方法，將牠解決。就是，祇有我們××主義青年團的詩人，經過了有史以來未曾前聞的那種恐怖的鍛鍊，才能將那最深刻的不滅的悲劇，改成了優婉的牧歌，對於本來是一個日傭的工人，後來「漸漸的下層起來，貯蓄了冷酷的銅幣，賣了自己，買了一所收入很好的家屋，」的那個「我們的爸爸」，也沒有一點憎惡的念頭。從歷史的見地看來，這個可憎惡的小市民性男子所完成的任務，祇是生產「布爾塞維克」的兒子這一件事情。

同樣，對於喪失和不幸，他也是非常的坦白和寬容。在他看來，貧窮算得一回事嗎？投機師算得一回事嗎？「坐了福特車，住了幾十間邸

宅，「這也算得一回事嗎？他，是時代的孩子，是不爲人類運命之變化所驚駭的時代的孩子。——是一個沒有特性，知道一切，對於一切都有準備的時代的孩子。他知道「借加（革命裁判委員會）在那兒玩弄人類。他常常變心，有時候將人類提得很高，有時候毫不容赦地將人們丟進地獄。」在他詩裏的一切自然，都是站在對於一般問題之關聯這一種觀點上面評價。一切自然力量，都是由他計算。夜間，——就是「天上惡意的無賴，——吩咐守衛，用黑腳將勞働者從背後踢開。」這個勞働者，——就是太陽。太陽「脫下了曙光的軍帽，捲起了袖子，開始工作。在正午，——看吧，流着汗水，和我們一樣的在那裏工作。」

在他創造的一個最好的典型——就是在彼得·斯莫洛秦這個典型，他想「表示一個，而在這一個裏面，說到幾千個人」。他，不想「替個人彫

刻碑坊。」他之所以採擇斯莫洛秦，因為「在一切關於現代的詩歌裏面，（在彼得·斯莫洛秦這種聲響裏面，）祇有共產主義青年團的春天和鋼鐵一般的布爾塞維克族，才是值得讚頌的東西。」

倍茲勉斯基，第一就創造了這種緊張性的，和不含先輩詩人所提倡的那種悲劇性的詩歌。他非常容易地接受了世界的全體。這種詩歌，一步步的獲得勝利，這位作者，以真理把持者，乃至以散在地上的一切寶庫的正當相續人的資格，到了這個地上。在普羅列塔利亞詩的歷史上面，他開拓了新的一頁。大概，他是一個最初的，沒有私財，沒有舊式家庭，沒有一切布爾喬亞社會束縛人類的鎖鍊，而最適合於這個新世界的人間。

工場是我爸爸，小組是我家庭。

家庭就是書籍，勞働就是子孫。

我們生活在青年××黨裏，

生活在偉大而豐富的家庭。

在我，「歡喜」是我兄弟，「太陽」是我「同名」，

這是每天的鍛鍊，我是一個鍛鍊的工人。

在你們看來，這就是我的姿態，

這就是青年勞働者的精神。

一一一

甲洛夫的詩歌裏面，光明和歡喜的成分更多。他用太陽的光輝和工場

的黑煙，編成了透明的花邊。自從太陽和他自己的新的職分調和之後，太陽已經不是工場的敵人。就是，自從太陽不去侍奉那些「爲着觀看太陽而產生出來」的作家，而將自己的陽光和溫暖的 energy 送給了創造革命事業的詩人，太陽早已不是工場的敵人。他的太陽，——「是天軍的使節，是春的委員會的代表，是地上和天上的議長。」

昨天還在野外辛勤，

現在我和「四月」兩個，

到這裏來，

解放河畔區域的工人。

在他詩裏，比當時傳誦一時的巴利蒙特的和太陽一樣，含有更多的太陽。但是，他的反對命題，——就是他的兩種要素的對立，——充滿着和平。命題與反對命題自然地融合，毫無痛苦地容納在「綜合」裏面。當「太陽在各個空隙吸引生活」的時候，他想要「逃避書籍，想要逃避小組。」他的心靈，洋溢着歡喜，「不曾讀完的布哈林，並不妨礙他愉快的休息。」他想「浸潤在撒佈着的陽光裏面，薰蒸在日光、春天、歌曲、和歡樂的中間」，但是這些，並不是 *Antithese*。自然已經不再妨礙小組，已經不再妨礙「布哈林」了。「森林與工場的自由」，立刻誘惑了他。在普羅列塔利亞的勞動與鬥爭裏面互相衝突着的兩個對峙的營壘，在甲洛夫的詩裏，却將他們編進了媚人一般的部類。倍茲勉斯基將處女的櫻唇和工場的烟囪互相對立，而甲洛夫呢，却將勞動鬥爭和「自己的歡喜」——就

是和對於「四年間縫着紅軍軍用襯衣的」女共產黨員的戀愛——結合起來。

和倍茲、勉斯基一樣，甲洛夫在一切瑣事裏面，也能尋出革命的意義。他做了「金幣」的詩。這因為他知道：「在向着鮮血培養着的大地而前進的勝利的追擊裏面，金幣比子彈值錢，麵包比火藥有用」。他，常常歌唱「日常瑣事」。最近，他的名字常在報上發見，他在號召人們，去參加工作和爭鬥。他變為一個蘇維埃紀念日的彈唱詩人，用他詩歌來和日常事件應對。現在，他的許多友人，也在替他憂慮，因為他的生活歡喜，和他一貫的樂觀態度，或許會遮蔽了他對於現實的可悲的方面的觀察，而磨鈍了他鬥爭的革命意志。他的樂觀主義，造成了一羣辛辣的敵人，——這些敵人，嘲笑了他的「感嘆號」、他的「屈來巴克舞蹈」、「緩慢的煽動口號

的節奏」，「不確實的大鼓長音」以及「詩句的典型的饒舌」。這些非難，都是誤解的結果，都是狹義地理解革命詩歌的人們的偏見，也就是對於甲洛夫所歌唱着的、現在已經能夠有機的在新的革命意識裏面生活和歡喜這件事情不能理解的人們的呼聲。

甲洛夫的樂天主義，他的「屈來巴克」(трепак)，——這不是利己主義的歡喜，不是不受周圍現實的一切關聯之拘束的愉快，這是他和集團共同的歡喜，——他和他的同志，一起的融解在這種歡喜裏面。「機械和貧街民的孩子是我們，不曾取過名字，我的名字，——叫做軍隊，我的名字，——叫做青年××黨員。」

不僅甲洛夫一個，因為酷愛太陽而受了破壞普羅列塔利亞·意特涅洛奇之純粹性的批評。這種批評，差不多普遍地向着年輕詩人們的全體。由

少年親衛隊發行，而出版了詩集夜會的M·施惠德洛夫，也受了同樣的非難。施惠德洛夫因為「關於自己的詩」，而引起了對於自己的注意。在他，要容受新的世界，有二重的困難。因為在他少年時代，遂行了倍茲勉斯基的「母親」的任務的，是一個當孩子翻開莫賽經典的時候不斷地鼓吹着民族思想的萊比。「這是可怕的事，這是苦痛的事，……但是這些已經過去，已經都是過去了的事情。」可是，話雖如此，在施惠德洛夫的詩裏，相當的還殘留着嚴肅和悲哀的痕跡。——即使，「古代的心臟，因歐羅巴的悲哀而悲哀，古代的心靈，因猶太的憂愁而心痛」的萊比，已經和他分開，即使，他已經知道：「猶太人的教堂已經盲目，……緊閉着的門上的大鐘已經完全靜止……夜間在塔下哭泣的猶太人已經不像從前一樣的常來，」但是在詩人心裏，還是殘存着一種感動的寬容，還是追念着在他

家裏翻讀着褪了色的猶太經典的那個年老的教師。但是，時代很快的過去，老年人的真理，已經不成真理，而變成了天真爛漫的童話。從前當作權威，當作賢人的萊比，在現今的青年人看來，已經是一個嬰兒一般可憐的東西。現在，從東方望着施惠德洛夫的，——已經不是破壞了的寺院，而是「光明的青年××黨」的呼聲。

在高揚着的黨旗下面，

我覺得了這是確實的道路。

在必要的時候，我可以

四方的燒毀了教堂。

施惠德洛夫用他充滿了憂愁的形式，體現了父與子的永遠的悲劇。青年××黨的詩歌裏面，在青年們體驗了的這個時期的悲劇方面，大概沒有第二首詩，能夠比下面所引用的更加象徵的地表現出當時的光景。這個詩人和他的同僚，在火藥庫旁邊放哨，一個看見了隣近的教堂，其他一個望着禮拜堂的屋頂。

教堂豎起了防衛的十字架，

禮拜堂建立在他密着的近旁。

他倆懇願着上帝的哀憐，

永遠地反覆着同樣的祈禱。

圓屋頂上流出了銅一般的哭聲，

灌溉了偉大的新時代的前夜。

兩個寡婦在尸骸上面，

悲嘆着她們的青春。

我們看了，但是並不悲傷，

我們將手按在門上，……

夜間好像黑衣的巫女一般經過，

黎明好像胆小的偷兒一樣的到來。

「靜寂」倦於悲嘆，

大地已經準備勞働，……

遠方已經聽見了吠聲，

我是站着，和同志對面地站着。

無疑的在這位詩人的詩裏，還有二重性的存在。就是——憂鬱的回憶不斷的滲進革命家的勇敢的詩裏。爲着愛的表現，在全世界詩人歌詠這個題目而使用了的幾百萬的言語之後，他發見了新的詞句。假使，施惠德洛夫不能真摯地表現了青春特有的性徵，那麼他或許可以說不能成爲一個詩人。革命的工作——不在廢除人類的天性，而在要使這種天性的感情的全體，流向新生活的不能遏止的奔流。少年親衛隊的本身，是革命的，他們正在從個性的感情走着革命，而不是這種方面的反對。施惠德洛夫的憂愁，就是鑄成戰士和革命家的勇敢的戰死的悲切，所以在青年××黨人的合唱裏面，依然殘剩着一個永遠不會消滅的音調。下面這一節詩，最明白地將他的世界表現出來。

我也知道，父親在那兒祈禱，
他祈求兒子的罪業可以免除，
但是，我祇將青年××黨的呼聲，
鑄成了鉛一般的詩句。

一一一

有才能的青年詩人符德根的詩，同樣的真摯。他的詩裏，有多量的憂愁，動搖和沉默，但是他的美和諧調，更加的多。批評家之中的一個（哀休耐夫）很巧妙地將他叫做「普羅列塔利亞·羅漫史——Proletarian-Romance」的詩人」。無產階級的青年詩人們，誰都不想創造新的形式，

誰都不想開拓和別人不同的東西，這事，一般的非受指摘不可。年輕的詩人們，祇是使用了從普希金到瑪耶考夫斯基的，一切俄羅斯詩歌上已經完成了的呂律和音韻。這是「病徵的」。年輕人，都是進步的，他們的情緒，都是變化的，所以，假使他們都是真摯，那麼當然誰都不能當作信仰而接受。年輕人的多數，不單由世紀乃至階級的關係，同時還因年齡的關係，而獲得他們的體驗。年輕人不僅對於革命的理想，對於過去時代的生活和思考，他們也是帶有容受性的。這事，就是倍茲勉斯基從破壞了一切古來詩歌之調和的瑪耶考夫斯基的呂律，轉移到明確的耶姆勃和單純的普希金式詩歌的理由。有誰說過，沒有瑪耶考夫斯基，那麼就會沒有倍茲勉斯基；但是，用同樣的權利，我們也能說：沒有普希金，便會沒有倍茲勉斯基的嗎？

青年詩人們的力量，不僅在自己式樣的創造裏面，同時還在各種樣式的獨特的結合，和這種進步性及情緒的變移性的中間。當然，我們不是因為這種事實，而希望年輕的詩人們都成為愉快地飛舞着的蝴蝶，和隨意地歌唱着自己想到的事情的小鳥。年輕的無產階級的詩歌，呼吸着革命的空氣。假使，這種詩歌不能看出他們的特質是在表現與布洛克，納特生，乃至耐克拉索夫時代的青年毫無共通點的那種世紀的世界感觸，那麼當然非變成盲目不可。詩歌的永遠的題目——夢想、愛、美、以及悲歌，——已經變了形態。一切樣式、韻律、形象，已經利用了這種變形，——好像和我們同時代的青年 Generation，已經將這種變形看作了新的「自己的」樣式一樣。這種青年體驗的多樣性、對於生活一切方面的飢渴一般的好奇心，我們不能將牠理解作從革命的退却，對革命的背叛，乃至對於確立了

的革命方向的沒有自信。反對地，這種多樣性，可以證明，新的革命意識，已經超過了直接性的目的——就是對於軍事及經濟戰線上的敵人的爭鬥，——而在人類精神生活的一切方面，賦與特殊的顏色；不僅是在生活的經濟形態，即在人類個性，也已逐漸地開始變化。這個，就是可以將符德根命名為無產階級 Romance 創造者的理由。他的作品，不是依司班尼亞的騎士獻給貴婦人的情詩，更不是客室裏的美男子獻給小姐們的戀歌。

范休耐夫論及符德根的 Romance 的文章對於年輕詩人們所攝取的一切古舊樣式和形態，大概完全可以通用的吧。……

「他的詩的調子很好。他的詩歌全般差不多都有當作音樂的 Romance 的教本的價值。將 Romance 單單看作貴族客室和布爾喬亞 Salon 的歌

曲，這是不對的。——因為，這樣的看法是一種偏見。德謨克拉的克的街上，常常有人歌唱這種情詩，同時，也有人因為愛聽這種 Romance 而創造了自己的 text 和 Melody。Romance 的發生——本來就是 democratic 的。Romance 發生於西班牙，他的意義，祇是人民的歌謠，——譬如關於西特的歌謠之類。同樣，單將 Romance 當作具有戀愛的 lyric 性的詩歌，那是不對。使 Romance 帶有這種特性的，祇在法蘭西一國，後來借用了這種形式，所以在我們手邊的也是變成了和法國一樣。在符德根，大概祇是應用各種的音響，而無意識他創造了一種企圖和音樂合致的 democratic 的 Romance 的眞眞純粹的典型。」

批評家指摘出，符德根利用了：——一切 Romance 的特性、自然發生的地流向諧調性的抒情的情緒性、純粹的音樂性、悲歌性、愛的 Motive

和其他的特性。

符德根的詩的「革命性」，——是在題材的選擇，是在這種題材的處理方法。他的很好的敘事詩紅毛的模特兒，假使沒有「十月」，那麼他或許不能這樣的設想；同樣，在他那首歌唱猶太少年（假使在別的時代，這或許可以變成悲劇的題材的）的詩中，假使沒有「十月」，那麼，他或許不會產生那樣魅惑的譏諷，或許不會發生那種秘藏着的勝利者的歡喜，也或許不會產生那種忘記和容許過去一切事項——這是因為最可怕的已經經過，前途已經光榮和愉快的原故——的意識。

在青年詩人裏面，最憂鬱最悲觀的，——那是米哈爾·郭洛特奴依。他富有本能的特性，同時他也最多的歌詠了關於愛的事情。豎坑的陰暗、煤炭的塵埃、猶太的掠殺——這些都是可詛咒的過去的遺產。最鮮明的少

年時代的追憶，——常常裝飾了他的詩歌。有時候，他陷入絕望的裏面，在周圍找不出一樣慰藉的東西。在他，以為偉大的時代不能使有為的人們前進。

過去的世紀，都是我們的遺產，

可是我們坐在一種真理上面，

胆怯地沉思，我們，

是連窺視別種真理的勇氣都沒有了。

.....

戀愛給我們唱了自由，

戀愛也不忍和我們分離。

但是在很久的從前，
我們又將戀愛代替了淫蕩。

在機械的悲歎裏面，我們也可以看出他不論什麼地方都在追尋悲哀的
傾向。

在事務所旁邊，我立着竊聽，

我知道，這是技師和職工在那裏私語。

他們說我是沒用的機械，

說我是討厭的機器。

他說每天早上，

用電氣的鞭子將我打得要死。

我不去聽他，我祇是沉思默想。

風兒和我一樣，牠也是沉默了不響。

祇是那如泣如訴的機械，

在火一般的謔語裏面喘噲。

但是在我眼裏，還滲不出，

早上積蓄着的悲傷。

鐵的姊妹呀！祇是在我心裏，

才感知了你的苦痛和悲傷。

最後，在他某種詩裏，具有一種羅曼諦克的無差別的特性。從初期普

羅詩歌傳來的，對於日常事件的超越性，——在他的詩裏，以別樣的形態存在着。譬如歌詠戀愛的一首詩中，也可以看出這種的例子。

在羣星的私語下面，

愉快地談起了「孔姆索莫爾」的事情。

Jupiter 和 Mars 的上面，

星一般的降了法令。

對於你，我講些

馬克思和詩人的事吧。

郭洛特奴依的憂鬱和悲觀主義裏面，包藏着多量的不安。但是，這種

不安裏面，可以說儼存着一種預約再生的東西。從這種悲哀，可以走向活動，可以走向創造工作的渴望。重要的，是在真摯和年輕。健康的天性，一定可以獲得勝利，實質的病的根原，一定會被征服，薄弱的一切，中心沒有生命種子的一切，一定是會死滅的吧。

在少年親衛隊的陣營裏面，詩人耶斯奴依表現了別種的回憶。他的詩裏，充滿了拘執的復仇的情緒。「德國人槍斃了他的哥哥，他的父親也被人家殺死」。所以，他「不願再做善人。」他，是一個「啣着點了火的香煙的孩子，也是一個十月革命的愉快的子孫」。他的詩歌，「歌詠着過去的人物，」在他，「荒亂時代的那些勇猛的童話和粗暴的故事」，是再也不能忘記的事情。因此，對於他所愛着的姑娘，他也要求她歌唱那復仇的詩歌。

向着使父親苦痛的人們，
向着永遠地受罪的人們，
歌唱着燃燒的憎惡，
煽動他們憤激了的心靈。

同胞戰爭的惡夢，還是支配着這位詩人。「在靜寂的晚上，凶惡的魔法師一般的回憶，更加拘執，更加惡意地施行他的魔法」，所以「站在戰慄着的大地上面，變成更加邪惡更加陰鬱的鐵塊一般的東西而歌唱狂暴的歌曲，」——在他是一件更好的事情。

他的詩裏，雖則充滿了復仇和憎惡的聲響，但是這位詩人並不缺少了

優婉的情緒。他，也和倍茲勉斯基一樣地詠歌着母親。他在作品母親的序曲上說：「我們都要有一個灰白頭髮的母親。」他的母親，流落在美國，現在還在思戀着他的兒子，兒子爲着「製造複葉飛機」走出了工場。每天傍晚，在他心裏思慮着的，不是流落美洲的母親，而是正要製造的「火鳥的翼翅」。他的心臟，好像計算機一樣的鼓動，好像電動機一樣的脈膊。假使，他將來能夠學成一個飛機技師，那麼他一定要飛「到大海的彼方」，但是，現在，他祇能和他同志一樣，毫無牽掛地和他年老的母親分開。「爲着羅盤針，爲着飛行機，他是已經忘記了一切哀愁和煩悶」的了。

賽爾蓋·瑪拉霍夫，是一個顯著的敘事詩人。他的詩歌，是用細小的情景，偶然的邂逅，路上遇見的人物事件等等組織起來。作者世界觀的完全，以及在瑣小事象裏面反映出來的思想的偉大，都使他的詩歌，具有一種值得尊敬的特性。畫着一個工人依靠在汽車上面的廣告就能在他眼前反映出少年時代的情狀。這個，就是工人的肩膀，擠退了教會的屋頂，大家以為「太陽、世界、和整個宇宙一起的都已把握在工人們手裏」的那個時候的事情。在此，有一個黝黑的印度人，到了莫斯科。「工人們拿了石塊一般的帽子，對他表示歡迎，在國際歌的合唱裏面，使他燃燒了新的火焰。於是，他好像「紅旗一般的」拿着「心中的烈火」，坐船回到了他的故鄉。在那裏，當他用充滿了憎惡的火一般的眼睛望着英國人的時候，英國人好像「猛獸一般的咆哮，搖着身體，在他銅色的臉上打了一個巴

掌。』

於是，他倒在地上，閉着眼睛，

印度人好像看見，在那克萊姆門的近邊，

石造一般的工人，站在橈上，

向他伸出了石一般的巨手。

要說及全體的青年詩人，這是一件不可能的事情。在他們裏面也有不曾做過詩的詩人。洪水的著者米哈爾·優林，從小就有了牧童的經歷，後來因為想做一個金屬工人，所以逃出了自己的家庭。——大概因為這種原故，所以在都市裏面第一使他注意的，就是孩子們的事情。他從故鄉高加

索地方，在他詩裏招致了被壓迫民族的悲哀，和對於自由的渴望。

在我們記憶裏面殘留着的，雖則不很成功，還有鮑立司·考維涅夫作品裏面的一片小小的情景。尤其是哥里休加的詩這一首，是一個在街上出產的孩子的歷史。他的母親被汽車軋死，「在街上變了薔薇色的身體」。哥里休加的生涯，經過了最近數年間的一切的事變，後來，這個赤腳的不良少年，終於變了酗酒的盜賊。最後，他「爲了過去的時代，爲了自己和妓女留勃加的將來，爲了和他同樣的一切人類，出去復仇」。

尼古拉·哥茲涅夫用他最有誠意的率直，描寫了自己的歷史。他的詩歌，都是在紙上描寫着赤衛軍、汽車夫、和革命以前受人侮辱，直至「十月」之後詩神方才發見了他們內在世界的那些人們的細畫。哥茲涅夫的詩裏，有一篇叫做 *Harmonica*（口琴）。這個口琴的主人，不斷的掉

換，從這個口琴吹奏出來的歌詞，就是最近二十五年間的歷史。口琴爲着大家歌唱，——爲着一切爭取新生活的人們歌唱。從戰地回來的時候，機關手打倒了地主的時候，他也同樣的歌唱。

常常，……（請留心地聽吧！）

會在口琴的音調裏面，流出了

舊時代歌裏的——悲哀，

新時代詩中的——歡喜。

最後，依凡·獨洛寧，是一個「斯姆依的加」（譯註——勞働者與農民之結合的名詞）的詩人。在他心裏，覺得「陶醉了杉林」的細語，和鋼鐵的騷

音，都是同樣的美麗。在這一點，他是唯一的詩人。對於自己，他唱着：

我是工人，我是曠野的歌者，

我，——是一個曠野的機械的詩人。

獨洛寧不是傾向的作家，在他詩裏，都會與農村的結合，都是非常輕妙而自然。那裏，工場的汽笛，車輪的轟聲，和那些森林裏面的鳥聲，樹葉的風響，乃至野草的細語，都是非常神妙地和諧起來。在他詩裏，藍色工人衣服和閃耀的鋼鐵，都變成了美麗的斑點，而好好地配置在白樺的樹幹和牧場的綠草裏面。這兩者的結合，我們可以在他詩集花崗石的草地和屈拉克它的農夫這些題名上面觀看出來。這位詩人對於農村的運命，並

不流淚，對於日漸荒廢的農村，既沒寬大的愛情，也沒悲哀的感覺。因爲，農村不是死滅，而是再生。在那天鵝絨般的綠葉上面，「照耀了燕麥的麥桿一般的金光」，「玻璃窗的家屋和玻璃窗的工場，浸潤在日光和綠葉的裏面」，那時候，農村一定會更美麗吧。這個，就是他喊着「願你好啊，工場服的朋友！新自然的主人」的原故。他，並不企圖解決問題，這位作家，祇將農村和都會的結合，如實地移進了詩歌裏面。都會與農村，工人與農民，在他心裏，已經沒有不調和的存在。在一首詩裏，他歌詠了一個姑娘。

今日

鄉村女，

明天

紡織孃！

這個鄉村的少女，說出了她自己對於工人的戀愛。

不多幾日之前，

在那很遠的麥場，

我接了吻，

和那可愛的異鄉人接了吻了。

什麼事情都好，

這是何等的好呀！

工場服的藍色，

白楊樹的香氣！

他從城裏跑來，

我從鄉下接去。

獨洛寧恍惚地看着：飛過了捲髮一般的蕎麥，而在燕麥叢裏藏匿着青色翼翅的電車。他從「城市的街區，將光耀的太陽」，和自己的心臟，帶到了曠野的村莊。他渴望着工場的奇蹟，能夠影響到鄉村，睡着的農村能夠覺醒，工場的石壁，能夠無限地擴大的各方。

孔索莫爾（××主義青年團）的抒情詩，因為主題的多樣性而發出了燦爛的光輝。其中，反映着掃除了憂鬱和反省的奔放和勇敢、包藏人生歡喜的青年們共同的見解、以及個個詩人們明瞭的個性。——但是，這樣的特性，不能一樣的在少年親衛隊的散文適用。散文作家，在青年裏面很少。這事，大概我們可以用——在年輕的詩歌裏面，好像倍茲勉斯基的孔索莫利亞、和紅毛的模特爾一般的，使我們聯想到小說的那種敘事詩很多這一件事實來說明。

但是，在我們文學青年的裏面，也可以指摘出幾個優秀的小說家。這些小說，有一種共通的特徵。這個，就是當你們誦讀這些小說的時候，往往使你們覺得，自己不在賞鑒職業小說家的作品，而祇是好像站在那些對於社會事件感到特別興味，而要將這種自己的印象傳達給其他朋友的許多

青年們的中間。在這裏，講話的人，知道了有些什麼事情可以誇耀，有些什麼事情應該解說。知道了怎樣地纔能使聽衆獲得銘感，怎樣地纔能使聽衆感到興味。所以，在這些作品裏面最有特色的那種選擇和明暗的度合，——能夠在一切人們之間通用的會話裏面，毫無困難地遂行，而達到了單純和自然的目的。在這些故事的題材上面，按下了寫實主義和唯物主義的烙印。這些，——有時候祇是瑣屑的插話，有時候祇是些使我們想到斷片攝影一般的事情。但是，這些一個一個的插話，也就是理解年輕時代支配心理的鑰匙。這些作中人物裏面的一個，爲着表示自己不怕一切神秘，爲着回答被宗教的偏見盲目的的人們的挑戰，自己去和死人睡在一起。第二個，因爲自己祇有一十三歲，還不夠加入青年團的資格，所以感到了不能忍受一般的苦痛和悲哀。第三個，因爲列寧的遺像沒有東西裝飾，所以從

艦長室裏，將掛在艦長祖父肖像上面的綉綉除了下來。工場委員會的選舉、不平分子的典型、以及很早地就被小市民性和凡俗茶毒了的青年的標本，——珂洛索夫在他小小的手記裏面描寫着的，祇是這樣的事情。

但是，在這種很小的事件裏面，還是展開了：「年輕的世紀」爲着樹立新的人生、新的生活，新的意識而爭鬥着的光景。因爲，作者的情緒傾向着這樣的方向，所以事件不論怎樣的瑣碎，我們還能在一切描寫裏面，明白地感到了勝利的進行。在郭借德珂夫的小說三方面裏面，我們如何容易地感到了克服的歡喜！在這篇作品，作家用他非常緻密的觀察，描寫着改善了的生產方式，如何地獲得勝利，如何地征服了沉滯的慣性。

一切小說，大都採用了自傳的體材，敘述了直接的體驗。所以，我們可用一切情緒的相似性和藝術靈感的共通性，來規定與味的主要圈子，多

數的作家，都在回轉這樣的圈子。珂洛索夫的一切作品，——這是工作着的孔索莫爾。郭偕德珂夫的小說，這裏面滲加了多量的回憶。他，想起了十二月叛亂和潑萊斯尼亞，他的心靈，還是燃燒着那時候的憎惡。他，還是保持着帝國主義戰爭的回想，意識裏面還是遺留着「爲着信仰、祖國、和皇帝」而戰爭的口號。他的心裏，記憶着這種口號的一切恐怖。對於這種可怕的事件，對於這種用愚弄民衆的狡滑制度所造成的組織（守護這種組織之基礎的，那就是：教會、愚昧、虛偽的學問、刺刀、和子彈。）他還是一刻都不能忘懷！

最後，便是休平的作品。他，也創造了可愛的作中人物。這個，就是戰地的青年孔索莫爾。在他有韻律的一切情感，在他偉大的藝術的天才（關於他的天才，休平是有時候往往因爲他成熟了的技術而破壞他藝術的

言語的。)在他，要對於他熱愛的主人公展開賞讚的感情，絕不是困難的事情。偵察和耶珂尼考一般小說，最能代表休平的特徵。這些作品，可使他的讀者用不倦的熱心，凝視着作中所描寫的那個援助赤衛軍的少年主人公的一切危險。在此，我們可以知道：作者的全般容貌，完全的存在於企圖圓滿地完成一個委員授給偵察白軍行動的青年的「年輕之鷺鳥」的使令的那種冀求的裏面。

依凡·拉希洛的諸作（街路之子、短篇集的文集）展開了一切孔索莫爾的典型。他的作品，有些並不偉大。這些，都是從豐富的現代裏面攝取出來的生活斷片，但是，這些作品中間還是充滿了運動，有時候可以證明作者的觀察，有時候流露了真實的 humor。在此，最重要的，依舊是透澈了這個年輕作家全般作品的那種革命的情緒。

潑拉德休金、賽篤查洛夫、特米脫列夫、庫達雪夫、薩哈洛夫的許多作品，也是很有興味。尤其，最初被皇帝派往法國，後來因為帝國主義戰爭而調往北方的那些被騙了的俄羅斯兵士們的生活，最有興味。這些生活的光景，在我們文學裏面寫得不多，同時也是很少有人知道。可是在鮑立司·林各夫的小說林各夫裏面，却是很好的描出了這樣的事情。

一一五

我們不能否定，對於私生活的興味和對於集團的要素及社會性的遊離，在一部分青年裏面形成了一種不健康的傾向。正是革命世紀第十年記念的那一年，文學因為對於性慾問題賦與了過大的注意，變成了一個被人記念的年代。我們青年之間的性的生活，在某一時期，將一切其他文學問

題擠進了第二的階級。關於這個問題的一聯作品，就是S·瑪拉休金的從右邊的月亮、龐脫列蒙·羅瑪諾夫的沒有契列姆也不妨、少年團員的裁判、E·基爾兄的珂倫考夫主義、L·顧米列夫斯基的狗衝衝、蘇維埃大學生的私生活等等。其中，右邊的月亮引起了最大的爭論。這篇小說和上述諸作品的藝術價值，並不怎樣高超，所以，我們不能用作品的自身，來說明對於這些作品的社會的注意。這些作家們在描寫裏面表示出來的露骨的程度，我們可以在下面這一場情景體會出來。

.....

「湯加！」依莎依加好像要從桌上滾下來一般的叫了出來。

「你要在他面前賣弄迷人的手段嗎？」

「賣弄什麼？」我離開彼育特爾，望着依莎依加。

「什麼？」依莎依加稍稍躊躇一下，用她兩個指頭指着不能說的地方。

「賣弄一下也不妨啊！給大家看看吧！」我這樣說，爲着要在大家面前顯露一下除出一件薄薄的紗衫之外什麼都不穿的肉體，所以挺了一挺身體，風車一般的旋了幾轉。於是走到彼育特爾身邊，從他手裏奪了他的皮鞭，將他失神一般的眼睛望了一下。

………下略

右邊的月亮，描寫了一個小地主出身的女子它尼耶的墮落的歷史。在她十五六歲的少女時代，受了革命的洗禮，做了社會工作，自負是一個模範的孔索莫爾加（女子××主義青年團員），而被保送進了高等學校。這個學校裏面的青年們表示了怎樣的情景，在這書第九章第十三夜，有了充

分的描寫。在上述一般的空氣裏面，作者描寫了男女青年團員的行動，調查了它尼亞「在不知不道之間經歷了二十二個丈夫」的傳記。

這篇小說，引起了狂風暴雨一般的反響。意見分歧得很。有的將瑪拉休金的描寫當做真實的史料，立刻攻擊現代青年，議論道德的墮落，慨嘆生理學知識的缺乏。有的在這篇作品裏面看出了對於現代青年的誣蔑。無產階級大學生和孔索莫爾之間發表了否認這種現象存在的聲明。此外，還有介在兩者之間，以為瑪拉休金和羅瑪諾夫所描寫的，無疑的是現存的事實，但是這種事實並不占有優勢，大部分的青年還是健康，還是保持着革命的情熱。也有幾處高等學校開始特別調查，而證實了可喜的結果。——就是，大學生與女學生的絕對多數，都以繼續的同居，和「永續的戀愛關係」，當作他們的理想。現代青年道德問題的研究，變成了重要的問題。但

是，我們反覆地讀着這些作品，可以發見這些小說對於上述問題，不會賦與解答。上面所舉的幾篇藝術作品，我們在此並不因為他們表現了現代青年的否定的方向，所以加以非難。這些作品的缺點，是在他們藝術的地不夠。藝術作品的所以偉大，就是因為作品本身能夠深刻地反映社會現象的本質及其意義。假使，藝術作品不是爲着指示迫近目前的未來，不是爲着說明社會生活發達的方向，那麼所謂藝術家，還有什麼用處？當然，從兩三個學校所獲得的統計材料，還是不能當作限定這種病毒的根據。要用一切正確的程度來說明這種病害的性質和他危險的程度，而指示出和這種罪惡鬥爭的手段，還是需要若干的年月和全般的研究。但是，這都不是統計學者、研究家、乃至國家的機關所做的事情。所謂藝術家、要在他直接的地認明複雜現象的社會意義的時候，方才能夠完成他的使命。可是瑪拉

休金、羅瑪諾夫、以及其他的作家，都是不曾做到這一點。他們裏面，沒有一個能夠對於這些重要課題給與一個真實的藝術的照映。假使，我們要決定現代青年的道德水準，或者，要用藝術的創作，來把握占有青年情緒的中心傾向，那麼——我們當然非全般的地觀察這些青年的創造的文學不可，——當然非接近一下孔索莫爾的詩歌和散文的較好的創作不可。倍茲勉斯基的詩歌和珂洛索夫的小說，比瑪拉休金的月亮更加確實，因為這是「藝術的」，所以更加確實了。在這些作品裏面，不是一點都不會講起羅瑪諾夫一派作者所描寫的那種情景嗎？

現代青年們的散文，比詩歌還要特出。這種小說的一般的特徵，——就是完完全全的沒有反省。從這種文學裏面，有了那樣多的考慮，對於自己民族和人類幸福，有了那樣多的抽象的思考，但是，在這裏，已經完全

地消失了對於這種幸福一點都不能貢獻的智識階級。在這些比較的傑出的作品中間，我們還不曾發見可以形成最近俄羅斯文學之內容的作品。在此，好像一次還不曾看見過柴霍夫、屠格涅夫、和過去的一切理想主義者。在珂洛索夫和休平的諸作裏面，我們連高爾基的露加都不能想像。對於現象的那種傳統智識階級的態度，已經不復存在。這裏，創作不可分地和事件連在一起。在這些作品中間，反映了：十月革命的風雨，替國家創造的建設力量，掃清了道路，吹散了不健康的夢想，從俄羅斯生活裏面掃蕩了企圖忘却和陶醉的人們之後的——俄羅斯生活一步步地前進着的道程！

原书空白页

同路人文學

一

在普羅列塔利亞文學歷史裏面，我們非區分下述的幾種根本的力素 (Moment) 不可。無產階級文學，雖則經歷了許多變化，雖則在內部發生了多數社團的爭鬥，但是他，還是依舊向着一定的目的發展。就是說，文學是階級的現象，無產階級文學，當作無產階級之冀求的觀念形態的表現，當作無產階級世界感的藝術的形態化，當作組織無產階級意識而使這種意識走向一定行動方向的力素，最後，當作階級的鬥爭的觀念形態上的武器——而理解着。所以，各個無產階級社團雖則有了一切的鑿柄，但是

在這些社團裏面，我們找不出一個還在希望要將文學從屬於超階級的、自足的、乃至具有獨自價值之生活的團體。無產階級文學，是從生活出發，而絕對不是從文學性出發。事實上，因為無產階級作家視野的開展，因為他們的注意從直接鬥爭的之題發展到心理的道德的問題、發展到感情情熱、乃至發展到人間心靈的纖細體驗和可以命名為永久的全人類的主题的一切，所以「文學性」愈高的占有了值得尊敬的地位；愈快的進展到藝術手法、表現方法、和技術意義的前線；因此，練習、素朴的藝術和技巧的研究，變成了這種力素的口號，於是，有時候甚至於使我們懷疑，好像文學走完了一個長途的圓路，而重新回到了本來的位置。

所謂「同路人」們的文學，經過了與上述不同的道路。他們是從文學走向生活，是從有自立價值的技術走向生活。他們，第一就將革命看做藝

術作品的題材。他們明白地宣言了自己是一切傾向性的敵人，而將自己假想作與一切傾向無關的作家們的自由的王國。事實上，到後來，這些「純粹」的文學主義者們——其中有多數的青年人所以更加——因為變成了非捲進在一切戰線沸騰着的爭鬥不可，所以終於參加了這樣的鬥爭。到了最初十年的末葉，從革命的現實生活走到文學的普羅作家，與那從文學走到革命現實生活的「同路人」們合流起來，因此，這個十年的終結，因為包含一切文學團體的蘇維埃作家同盟的形成這種偉大的企圖，而留下了一個記念，這並不是值得驚異的事情。

在表面上，「同路人」這個名稱的出現，是在一九二一年二月一日，在「藝術的列寧堡之家」舉行的「賽拉比恩兄弟」的第一次會議。這個團體裏面的作家，有曹西欽珂、龍梓、尼基青、顧路茲台夫、維克多、休克

洛夫斯基、加凡林、施洛寧斯基、詩人符拉地米爾·朴茲納爾、和Y·薄浪斯加耶。一月之後，參加了烏養伏洛特·依凡諾夫、費丁，以後，又陸續地與尼古拉·契霍諾夫、比利涅克及其他作家合體。在本質上，或者在直接的意味上，這個團體並不表示出一定的傾向。「兄弟」們的結合，祇是對於自由的藝術的思想。他們反對任何綱領，但是這種反對綱領的主張，實際上却就形成了一種綱領，最明白地表示這種意見的，是曹西欽珂，他說：「假使用黨人的眼光來判斷，那麼我是一個沒有主義的人。好，就讓他們這樣地判斷吧！我對於自己，可以說：不是共產主義者，不是社會革命黨，不是保皇主義者。我，祇是一個俄羅斯人。在政治上，我是一個沒道德的人，祇是從大體上看，我和布爾塞維克最為接近。我願意和他們一起的遂行布爾塞維克的主義。我所愛的，是農民的鄉下人的俄羅

斯。……」

在本質上，這些話可以看作「兄弟」們的綱領。在各種不同的形式，他們都表同情於無政府狀態的、巴爾底山（遊擊隊、鄉勇民團——譯者）的革命時代，而否定了有計劃有組織的建設事業。

「我祇是害怕，恐怕會有什麼「附屬於人民教化委員會或其他機關的賽拉比恩兄弟」出現，而使這種結社失去了獨立的性徵」。〔施洛寧斯基。〕

「坐在特別委員會（偕加）席上，和許多委員們議論了許久。大概，此後也還要這樣的討論。但是，我知道了一件事情，就是——現存的俄羅斯是唯一的，——要緊的就在這一點。其他，什麼書上的，外國的，乃至遊客指南書上的俄羅斯，我不知道，也不願知道。在這裏的這個俄羅斯，

我熱愛着，我已經準備了防護她的決心。我的酵母，是無政府主義，爲了這種酵母，我總有一天會上絞首台吧。」（契霍諾夫）

和上述同樣，此外還有許多「兄弟」，對於蘇維埃的建設事業和權力的計劃，表示了譏諷和敵視的態度。K·費丁嘲笑了無產階級教化委員會裏的自己的講義，縣執行委員會的書記局，和「其他許多的事情」。龍梓也於「一九二一年二月，在那偉大的規則開始制定、登錄、和愚劣地法律化的時候」，逃進了「賽拉比恩兄弟」的自由懷裏。

在「兄弟」們的世界，最怕的是強制和厭倦，最恨的是一切綱領，指令和計畫。「我們，真有各自不同的容貌，和各自不同的文學趣味。我們不是流派，不是傾向，也不是學院。」

他們雖則否定了一切綱領，但是「賽拉比恩兄弟」裏面，正像融和在

這種團體中間的一切同路人文學一樣，依然具備着一定的綱領，——或者更加正確地說，他們依舊具備着一定的傾向、一定的見解，和一定的藝術目的。我們可以不必懷疑，同路人文學裏面具備了社會的課題。就是，在他們作品裏面，表現了被革命搖動旋轉而從住慣了的舊巢裏面顛覆出來的那個巨大、雜色、和多樣的俄國。假使，我們說普羅列塔利亞詩歌的歷史是革命的先鋒的歷史，那麼同路人的文學，——就是這些先鋒遂行他們任務的那個社會的歷史。有些同路人作家，對於實生活和人種，有了卓越的研究，他們在短時日之內，能夠將俄羅斯比從前一切俄羅斯文學所描寫的更加明瞭、詳細、具現地描寫出來。這些作家的大多數，都在無數的戰線、都市、以及農村完成了他們的任務，他們用自己的眼睛，看見了飢餓和同胞戰爭的殘酷，視察了超人的偉業、分教派、迷信、以及住在這個空間的

人種和民族的傳統的習慣。同時，在這個時期，他們還看到了地球六分之一的蘇維埃同盟，燃燒着脅威其餘的六分之五的猛火而完成了獨自的存在——那種奇蹟一般的事實。文學，與科學的研究接近起來。仔細地研究那些在無限的平原上面生活、感覺、和思考着的一切人類——信教的、分教派、愚人、和幾百萬勤苦的農民——，已經變成了一件必要的事情。

作家們好像已經感到，要完成這個偉大的課題，一個人的力量已經不夠。他們將這種工作分開，對於俄羅斯的領土、階級、乃至一切問題，好像都已詳細分配。鄉土的作家，獲得了廣大的讀者。作家用他自己的舌尖，說出了他們故鄉或者他們所描寫的地方的言語。格拉特考夫的炎馬裏面，有幾個 Page 沒有註解恐怕不能誦讀下去。綏拉菲莫維支鐵流裏面的那些特別的高加索方言和衛旭而依的水手土話，也是一樣。蒐集一切資

料、反映一切力量（集中在廣漠無邊的蘇聯平原上面的一切量——顯著的力量，隱藏的力量、遺傳的保守的力量、前進的，破壞過去而創造未來的力量等等）這是同路人作家們無意識地提出了的口號。

二

發表同路人作品的中心雜誌，叫做赤新（或赤色處女地）。這是瓦浪斯基（在幾篇論文上反對普羅文學極端論者的攻擊，而擁護同路人文學的批評家）所編輯的雜誌。瓦浪斯基不僅在在哨所一派攻擊同路人反動性的時候援助了同路人作家，而且在他對於傳統的文學概念接近的觀念之下，替同路人們更加深刻地敷設了理論的根據。在一九二一年，瓦浪斯基曾經寫過：作家的課題，現在已經移到「爲着過去的光榮的啓示」、爲着革命經

歷的口號，而與新興小市民性爭鬥的戰爭上面，這是——根本的題目，其他都是隨附的事情。但是，在一九二三年的赤新第五號，瓦浪斯基又發表了一篇題名生活與現代性之認識的藝術的文學，在這裏，他首先主張着的，却是藝術文學的認識的要素，而不是行動的要素。這篇文學，在瓦浪斯基和在哨所之間引起了激烈的論爭。假使我們說，在哨所一派對於文學上的革命的地能動的力素有了很多的研究，那麼也可以同樣的講，瓦浪斯基在他自己注意的中心，建立了客觀的、藝術的地認識的力素，而對文學創造的實在，有了精細的檢討。

他下述一般的說明了他的根本概念：

「第一，藝術是生活的認識。藝術不是幻想，感情、情緒的任意的遊戲，藝術不是詩人的主觀的感覺和體驗的表現，藝術的第一目的，不是

要從讀者中間，喚起「好的感情」，藝術和科學同樣，祇是認識生活而已。」

根據這種定義，我們可以明白，瓦浪斯基已經完全地抹殺了藝術的煽動的意義。

在此，提出了藝術的客觀性的要求。據瓦浪斯基的意見，藝術家應該拋棄一切沒有認識價值的、偶然的、沒有興味的、乃至誰都知道的東西。對於這些，藝術家可以不必注意，他們應該知道的，就是把握常人眼裏容易看過的事情。藝術家，該有獨特的見識，這個，就是所謂藝術家的個性。和科學一樣，藝術也能賦與客觀的真理。真的藝術，需要正確，因為，藝術是研究和實驗客觀的事情。事實上瓦浪斯基也承認了藝術裏面的行動的要素。他說：——認識的行爲，和安樂的靜觀及漠然的觀察，全然

不同。在這種行爲裏面，意志是必然的要素。認識過程之後，跟着的就是行動過程。人們最初認識，然後開始行動。在哨所和未來主義們，（在他們，認識的 Moment 祇是生活之建設及形成的工作上的，方法的力素。）對於瓦浪斯基分配給認識的任務，不能同意。列夫的一個批評家邱爵克，將兩方見解的階級的意義，定義如下：「當作生活認識之手段的藝術（從此，——就會產生出受動的觀照的），這是古來布爾喬亞美學最高的，乃至不斷地纖細化了的內容。當作生活建設之手段的藝術（從此——就會產生出物質之克服的）這是藝術的普羅列塔利亞的概念上面發生的口號。」

在古舊藝術的自然性裏面，的確是包藏着受動性、靜觀性、和沒意志性的。

瓦浪斯基不僅對於未來主義的關於藝術的教義不能合致，對於在哨所

一派，也是不能和解。因爲，瓦浪斯基一方主張客觀的價值，他方對於藝術的階級的性質，也和在哨所的概念互相衝突。瓦浪斯基攻擊在哨所一派，說他們「將階級鬥爭當作自體目的物，所以認爲這是自足的事象，而不能當作對於人類社會的前進之發達的手段。」當然，在哨所不能接受這樣的攻擊。在他們眼中，使階級鬥爭獲得勝利的指導，一方面是自體的目的，他方面還能助長人類社會的前進。這兩種力素，是不可分的東西。在此，我們假使說，馬克思曾經說過，問題不單是說明世界，同時也就是改造世界，那麼這兒瓦浪斯基祇是提倡了這個公式的上方，在哨所祇是強調了這個公式的後半。

瓦浪斯基擁護了普羅作家及未來主義者所攻擊的同路人，這是很自然的事情。這種行動，就是對於「文學之認識的職務」的他的主張的結果。

在上面，我們已經說過，同路人們意識的地、或者無意識的地大都是認識的作家。他們，不僅主張了改造被革命所把握的過去的俄國，而且對於這個俄國理解、認識、反映，而用本能的努力來表現這個俄國的全般。在他們，好像支持俄羅斯的基礎，是絕不搖動而可怕地正確的東西。瓦浪斯基解剖了同路人各個集團的觀念形態，也在這些作品中間，發覺了該有對於小市民性及反動傾向鬥爭的必要。但是，他一方還是明確地說，「他們對於讀者賦與了真真的藝術的材料，他們表現着，他們表示着。」認識文學的理論，必然的要使瓦浪斯基將「這樣的」事情放在「非這樣不可的」事情之上，將存在的力量的認識，安放在歷史爲着破壞這種存在而招呼了的力量組織化及行動化的上面。「在俄國，——他說——全俄羅斯的百分之九十五，都是××主義的同路人。……這樣的事，當然要在新文學的運

命上面表示出來。我們的許多雜誌，對於同路人作家不惜提供紙面，這不是因為受了 *Nep* 的影響而對他表示特別的、罪惡的熱情，這事，祇是因為單用理倍情斯基的一週間，是不能限定俄羅斯現代文學之全般的原故。」

將自己的見解局限於同路人和「當作生活底客觀之認識的藝術」的瓦浪斯基，最近兩三年來，帶了悲觀的傾向。他將同路人們和偉大的 *Classic* 的作家比較，（這裏，也表示着與他文學傳統的關聯）而到達了同路人們一個都不能和 *Classic* 的作家同等的結論。「烏賽伏洛特·依凡諾夫——他說：——是薄弱的構成者。」比利涅克——「是用一切斷片構成起來」，「從全一性和成熟性的見解看來，尼基青、尼埃洛夫、賽甫琳娜的作品構造，都是很薄弱的。」在他，以為同路人們距離哥郭里、托爾斯

泰、西僭特林還是很遠。所以他在嘆息：現代文學裏面，沒有靈感，沒有情熱、沒有飽和性，也沒有充滿了情緒的音響和重味的作品；在他，以爲這種現狀，都是現代文學不曾遂行到綜合、到主人公的轉換的原故。他想：現代藝術家們，不曾整理那些豐富的、貪慾般地蒐集起來的生活材料，不能從「分散着的各種徵候裏面，在一種有力而調和的光景之下」，描寫出「具有一切生活的真實性和藝術的真實性而出現的新時代的主人」。瓦浪斯基的反對者，很正當地對他批評，就是說：使他悲觀的原因，祇是因爲他不從現實地存在的作品裏面，去尋覓靈感、情熱、飽和性、和情緒的音響和重味，對於綏拉菲莫維支的鐵流、富爾瑪諾夫的叛亂、却拍夫、格拉特考夫的一切作品，他始終不去注意。現在，藝術創作的真的靈感，不在描寫一個主人公的裏面，而在描寫集團的中間。對於普

羅文學不加期待，而單將自己眼界拘束在同路人作家裏面，那麼瓦浪斯基的失掉正常的眺望，當然是不可避免的事情。

三

鮑立司·比利涅克，因為他的小說赤裸裸的年頭而出名，這篇小說，在比利涅克的周圍及同路人中間，引起了絕大喧擾和暴風一般的爭論。對於這位作家，有些人將他看做最初的描寫革命的俄羅斯生活的第一個真的寫實作家而表示歡迎，有些人却是相反地以為這個年輕的作家不僅不能接受革命，而且意識地誹謗和歪曲了革命的意義，而加以攻擊。對於這兩種見解，我們可以知道，後者的批評，比前者更加正確。比利涅克在他作品裏面所描寫的，不是革命，不是革命的創造力量，而是被革命壓碎了的古

舊俄羅斯的碎片。這篇小說裏面的主要人物，都是一些在那被革命的暴風吹洗乾淨了的大氣裏面喘息着的宗教的古代生物，都是過去遺剩下的不具的殘滓，都是從墓場裏面拖出來的骸骨，也都是每逢飛翔和突進的時候總要感到苦痛的那些壓住土地的幾磅重的遺產的偏見和疾病的分銅。這是——退化動物的悲劇，白痴的傳記，也就是那些將新的和舊的倒置，而在這種粗暴的歷史事件裏面茫然自失的人們的歷史。

這樣，哀郭爾侯爵在說：「偉大的真理到了地上」，「偉大的掃除已經過去」，於是，他從姊姊那兒偷了外套，和妓女博得一醉，而用下述一般的考察來說明這樣的事件。就是：「沒有法律的時候，誰都想要玩套把戲，而將自己嘲笑一番。」第二個侯爵，「貴族般地受人歡喜」的加德考夫大學學生鮑立司，同樣的在這種掃除的真理到來的時候，強姦了少女，

扭住了對於孩子遺傳了「被讚美的祖父之惡德」的自己的父親。這種說明，也是杜思退益夫斯基式的精神的解釋。「這種不道德，是不足取的。我自己已經幹了很大的不道德的事情。懂得嗎？——神聖的東西已經失去了！我們的一切已經失去了！」第三個侯爵格蘭勃——這是加拉瑪淑夫和低能兒的混血種一般的人物——具備着一種「被革命的薄暗二重化了的」靈魂。所以，他冥想於「最高的天使華拉許爾」，沉思於「什麼神都沒有，所有的祇是穿着白百合衣服的華拉許爾」的姿態——的那種貴重的真理。此外，還有那不斷更換戀人的女人，和每月墮胎的少女……。

事實，除出這些正在第二次萌芽的地主貴族之外，作者也曾表現了布爾塞維克阿爾希朴和穿着「皮上衣的人們」。他們，都是陰鬱的聖像反對者，思想的地粗暴的人們。但是，作者對於他們，並不深刻地觀察他們的

心靈。比利涅克在他赤裸裸的年頭，我們不能斷言，是否爲着阿爾希朴而誇張了侯爵和那些退化動物。但是，反覆地說，這裏即使認爲他是無意識的誇張，這也不外是作者對於阿爾希朴和「皮上衣的人們」的心靈，完全隔膜的原故。假使，他是愛着這樣的人物，他的全心，能夠整個地移入這些人們的世界，那麼這種隔膜，當然可以除掉。這篇作品裏面，作者雖則加以判斷，但是對於具有貴族姓名的不道德的人物，還是表出了不能打破的同情；這事，就是作者對於這種人物，用着愛好的態度，逐一地解剖他們的心理，而透澈了他們心靈的最祕密的地方的原故。一個醫生，假使長期間的醫治一個白癡患者，那麼對於這種患者也能發生好的感情，比利涅克，可以說和作中人物們融合在一起。他，和巴爾札克一樣，肉體的地、感觸的地、體驗了他們的煩勞、歡喜、和悲哀，但是，這種體驗，祇是局

限於他好歡喜的人們。他用自己的樣式，領導自己的傾向，對於某種人物，他用好感來明確地表現，對於其他，他用冷淡來模糊地描寫。因此，當我們論爭比利涅克是否接受革命這個問題的時候，在他的關係，這種問題的提出方法，已經是沒用的了。他，什麼都能接受，祇是對於有些隨便地容納，對於其他全心地接受而已，對於比利涅克，我們應該先問：他是否深入？是否肉體的地歡喜？假使，他祇是一個接受，那麼結果不過是在藝術家的容受事象裏面，加了一樣而已。他，可以說，——假使可以——是一個生理學的作家。假使對於一件事物發生了愛感，那麼這種愛着社會發出光輝，一切事情都能織進這種愛裏，一切事情都能使人歡喜。

比利涅克主要的是承繼着倍羅依的傳統，但是他的樣式，却是更進一步的飛躍。他所表現的，不是具有纖細角度的思想和章句，而是一些「沒

有終結的開端」和「沒有開端的終結」一般的斷片。他從倍羅依承繼來的最重要的要素，就是努力地要在各種瑣事裏而安放進去的好像帶有神祕意味的思想，和言語的預言者的態度。和倍羅依一樣，他也是無責任地宣言着全民族乃至全大陸的歷史道程，豫告着俄羅斯的運命。在那一切事件降服於現實的唯物主義的說明的時候，比利涅克還在希望能夠看見某種不可知道的力量的神祕的手指。

拿着這種半神祕主義的方法，比利涅克和革命接近。在他，所謂革命，——不是對於資本主義榨取的國際無產階級的組織的鬥爭，不是計畫的地組織了的運動，也不是生產某種形式和其他更加完成的形式轉換。據比利涅克的見解，以爲我們的革命，是斯拉夫主義思想的實現。這種，——就是反抗皇帝，反抗官僚，反抗借自西歐的政治組織的、彼得大帝以

前、西歐化以前的俄國，就是農民的、傳統的、鄉村小屋的俄國，也可以說，就是對於機械、工場、產業……敵對的背叛都市的農村。

最後，可以說，這是反對西歐化、反對接近正在腐敗的西歐而企圖復歸古代的俄國。在比利涅克，正確的事情、幻想的事情、歐羅巴的小市民的批評、農民愚昧的無謂的理想化，……都是胡亂地混在一起。此後，一直到他仔細地觀察自己周圍的時候，在一個很長的時期，他還是不能離開這種「基礎的」俄國，在他看來，真的真理，還是在那十七世紀的農村裏面，還是在那幾十年來安靜地生活，沒有鐵路、機械、工場地生活，——而比現在更加幸福的俄羅斯裏面。他的作品第三都城，就是這種思想的表現，在此，作者的世界觀更加混亂，他跪在革命前面，觀看着革命的偉大犧牲，敘述了「在飢餓、反亂、吃人、擾亂、無政府狀態裏面悲嘆，而叫

喊着格萊姆林宮殿和一切森林、曠野、河流、州縣、郡部的……」〔分教派的行者一般的亞細亞的俄羅斯〕。在此，對於「俄羅斯向着世界究竟是在喊些什麼？」的疑問，究竟有誰能夠答他？

在一九二四年，他在赤新發表了小說的材料（在比利涅克，一切小說，本質的地都不過是材料而已），在此，他還是繼續着沒有鐵路的俄國的理想化。「農民的、麥田的、森林地帶的俄羅斯，淹沒在雲雀、歌詞、和民間信仰裏面的俄羅斯，——她不是這樣的活了幾千年嗎？農民耕着大地，悠悠地住在上帝和太陽下面，拿了犁頭，走着綠色的阡陌，唱着美麗的歌詞，一年一次，到莫斯科去旅行，聽了幾禮拜的故事，而感覺到非常的歡喜。有幸福的時候，也有宗教的生活。——他們知道風土、知道天氣，可是現在呢，發明了鄉下人間不慣的乾酪，發明了畫着十字，好像飛

奔到黑死病患者身邊去的一般的火車，（因此，使那牲口無意味地死去）發明了冒瀆最美麗，最人性的戀愛的酒場。——這樣，可以說是幸福增加了嗎？」

在最初的許多小說裏面，比利涅克差不多完全不會說及工人。他的注意對象，祇是農家的俄羅斯而已。

在小說的材料裏面，已經看出了轉換的樣子。他，很注意地看着「坐在貨車後棚的」人物。「凝結了的意志、——全身住在革命工場的煤煙裏面，全身用定規和銅鐵來建設世界的××主義者」，在他護送到利耶去的途中，在他嘴裏淌血的時候，還是高呼着第三國際。現在，比利涅克的「在那規則化、機械化、平均化、計算化了的」無產階級裏面，發見了他們的美點。「這些普羅列塔利亞特，從吹雪裏面，對於俄羅斯，——在大

雪、暴風、反亂、饑餓、戰爭裏面——建設了機械，建設了萬能的機械。機械的欄杆，是在莫斯科的克萊姆林，上面，坐着列寧。……俄羅斯雖則是在吹雪和流血的支配下面，但是他們仍舊這樣的建設起來……這是偉大的意志！……」

一九二五年夏天，在依茲凡斯却報上，比利涅克發表了三篇關於飛行機之飛行的雜文。（從飛行機到雞的疥癬、現在的事件、及其他）這些文字，可以證明這位作家的感覺方法，此後已經有改變。無政府主義與農民心靈的詩歌，現在已經變了對於人間技術力的讚嘆，和對於浮動着的飛行城市（這是散處大洋上面的飛機站）的空想。不久之前還是酷愛着「沒有鐵路」之農村的緩慢的作家，現在已經感嘆着飛行機的速度。五俄里路，——飛行機祇要兩分鐘就能飛到，但是在我們的作家，在那些認為那般自

由的農村的人們，——都以為「五俄里轉回，——兩只腳三點鐘可以跑到。」比利涅克看了這種再生了的農民的俄國，看了這種農民和機械的魔術一般的會合，發出了感嘆。於是，他拿出了「幾千的煽動文學」，為着「照映這些愚昧的人民」，而「從空中飛行」將這些在農村上面散了下來。

日譯者註——此後，比利涅克重新反動，五年之後，他將因為「誹謗蘇維埃同盟和迷惑爭鬥」的理由而被拒絕出版了的中篇小說紅樹在國外白系出版社發行，受了俄羅斯普羅列塔利亞作家同盟及其他的嚴厲的批判，因此，同路人作家組合的全俄作家同盟，也取消了他

莫斯科支部長的職務。

四

烏養伏洛特·依凡諾夫的天才——那是偉大獨特的天賦，也是從大地和偉大的漂泊及擾亂裏面產生出來的東西。從烏拉爾到赤塔，經過西伯利亞而經歷了許多事變的這位作者，曾經進過鄉村學校，也曾當過排字工人。他，幹過水手、小丑、游方僧、吞刀劍的乞食、定期市的俳優。大戰、革命、塞扶斯、宣告了好幾次的鎗斃、但是，他都偶然地救了出來。通信教育的教師、校對、作家。——和比利涅克一樣，他也描寫了「基礎的」俄羅斯，但是，他的描寫的，不是患病的鄉土，而是頑強的俄國。他描寫了密林、曠野、描寫了健康、有力、新鮮、雄壯、顎骨突出、而具有牲口一般氣力的人們。在他，也和比利涅克一樣，站在第一線的，不是×主義者，不是普羅列塔利亞特。他所愛的主题，是「非組織的」巴爾底山運動，推動他的，也就是農民的正確的本能。但是，在他作品裏面，也

有趣味偏見、也有神的探求。——一切思想，胡亂地混在一起，造成了一種複雜的混和。他，是一個革命後的農村寫實家。他寫着，——巴爾底山隊徵發之後，壯丁不夠，所以妊娠的女人也派了出去，皇帝爲着宣撫人民，派了一個元老，或許，這不是皇帝，而是皇嗣，但是，不論誰，這還不是一樣的嗎？——他這樣地相信。在他小說鐵甲車第一四一六九號裏面，他敘述着：農民們都在傳說，一個美國大臣，想要收買地下黨的首領，他說，假使你能改信美國的信仰，那麼可以給你七千億的美金，但是這位首領傲慢地回答，說：像你這樣的人，即使一個錢不要，我們也不准你加入的——底事情。

在描寫無意識的農民勞動及農民叛亂之點，沒有一個競爭者能夠勝過伊凡諾夫。他，說明了下述一般的祕密，就是：——具有不同的言語、差

別的土地風氣、矛盾的利害關係，那些無限地多數的民族和人種，飽受着屈辱和海邊的砂子一般多數的怨恨，到了後來，怎樣地能夠意識地或者無意識地變成了巨大的共和國同盟的一體。各種各樣的覺醒，將農民們從他們住慣的鄉土趕了出來。在一處小村，他們和日本兵打仗，而將日本兵掃蕩出去。但是，他們大家知道，日本兵明天還要重來，於是，他們收拾了自己的「財產」，投進了山陵地帶的巴爾底山。這種經過，非常的簡單，村民們收拾了家財器具，孩子們跟在牲口後面，婦人孩子，雜亂地跟着車子走去。有些，爲着恐怕失掉土地，所以加入巴爾底山，其中，不祇俄羅斯人，美國人，中國人，各樣都有。現代生活，——建築在榨取和暴壓上面的生活，在這種現存制度裏面，凡是一切沒有派定位置的人們，那是誰都要去加入的。

小說鐵甲車第一四一六九號裏面，插進了一節關於中國人秦炳五的值得注意的插話。在那裏，作者非常詳細地說明了他爲什麼憎惡日本人的理由。——這個故事可以說，是散在同胞戰爭無限戰場裏面的一個最有特色的斑點。秦炳五有一個姓葉的妻子，有一間堅牢的茅舍、還有茅舍裏面造着的炕床，茅舍後面帶着黃金顏色的玉蜀黍和高粱的田地。可是，有一天，當雁鳥飛向南方的時候，他所有的一切，完完全全的消去，剩着的，祇是巴掌上面的刺刀刺傷了疤痕。秦炳五從前會讀過詩集，空的時候曾經編過席子，可是現在呢，他不能不將詩集丟進井裏，將席子放在腦後，而跟着紅毛子去「造反」了。

正像各地匯集攏來的巴爾底山本身，各自有些不同一樣，這個中國人和作者在別處所描寫的被巴爾底山軍隊煽動了的美國兵及巴爾底山本身，

各自有些別致。他，對於俄羅斯革命造出了獨自的傳說，歌唱了天上的赤龍怎樣地強姦了少女金花的故事。金花姑娘長得非常好看，吃着雄鷄的雞冠，和一種叫做「馬球」的腫子大小的小草。這種食物非常的多，而且非常好吃，可是，天上的赤龍，終於強占了她，而和她生下了「造反」的俄羅斯人。

爲着要使白軍的鐵甲車暫時停止，而要求有人睡在鐵軌上面去犧牲生命的時候，秦炳五完成了這樣的使命！小說鐵甲車第一四一六九號的梗概，並不複雜。巴爾底山軍隊，應該援助一個鎮市的暴動，所以對於在耐賽拉索夫大尉指揮之下，爲着鎮壓這次暴動而前進的白軍裝甲列車，無論如何，非設法阻止不可。鐵甲車裏面，帶着機關鎗大砲，所以萬一讓牠到了鎮市，那麼暴動當然要被撲滅。有幾個勇敢的兵士，設法想去破壞鐵路

的橋梁，但是因為沒有經驗，所以橋梁不曾爆發，而勇士反而送了性命。現在，剩着的祇有一條活路。——這就是軌道上面睡人的事情。依據現存規則，列車轆死了人，非停車製作報告不可。於是，秦炳五担任了這種使命，用他自己的性命救了一鎮的人。

依凡諾夫知道這種表現方法，能夠使人知道這樣的歷史要件裏面遂行着的盲目的底自然力的任務。這位作者在遊擊戰爭裏面編織進去的一切人類學的要素、寓話、俚語、和民謠，不是爲着要在故事上面賦與藝術的鮮明，而是要在這種事件上面加強社會的意義。這種描寫，可以解釋「根本」的一切深奧的意義，可以使人注意這種最大的要件裏面兩個世界「遭遇」了的過程。他，從雜然的利害關係裏面，展開了赤衛軍成立以前的，盲目的地爲着擁護革命而完成了最初之功績的力量。在其他的小說巴爾底

山裏面，同樣地也是因爲一件不足取的事件，而釀成了叛亂的事變。一個年紀五十歲光景的強健而嚴格的鄉民安東·賽列茲耐夫，招待了一個方從隣村回來的，曾在寺院裏面服務的青年，——這是因爲在這個村莊，他是教會的長老，而且被人認爲最爲富裕的原故。他拿出了家釀的好酒，給大家痛飲，但是正在這個時候，一隊民兵襲來，檢查家屋，發見了釀酒的器具。此後，緊接着一頁俄國農村寫實文學裏面最優秀的描寫。——一個將酒罈推翻了的民兵，被村人打死。這事，就變成了偉大的巴爾底山運動的原因。闖事之後，他們知道這事不會簡單地了結，所以決心地逃上山去。在此，百姓們的集團，終於走到了非編成最初的隊伍不可的形勢。他們，形成了最初的中心部隊，在他們四周，一切被榨取農民的不滿、屈辱、苦惱，很快地集中起來。「不久，大家一定會跑來入夥，事情應該怎辦，

「一定就會知道」。不論遠近，一切不滿的人們，聚集攏來，參加德意志戰爭的兵士，也來入夥，也有拿了背囊和倍爾唐鎗的步兵，也有背着旋條鎗的人物。我們，被引進了一處用軍隊的規律，來將不整齊的巴爾底山鍛成赤衛軍的那種自然形態化的試驗所。在此，我們可以看見，人們如何的輪班，部隊如何的擴大，以及「一切巴爾底山，身子都是稍稍的彎曲，大家不再喝酒，連那倍司巴里夫喝了酒的時候，也會好像怕羞一般的朝着牆壁睡覺」的那種情景。

關於農村的永久秩序和革命的「遭遇」，作者在小說彩色的風裏面，更加廣泛地把握了這樣的題材。在此，作者描出了一個探求信仰的老農加里斯德拉德·哀菲莫維支的饒有興味的姿態。不僅主人公一個，在他周圍一切的人，都在尋求新的信仰。——地方僧侶的西獨爾教父如此，俄羅斯

百姓們和基爾基司人如此，他們的夏曼教僧亞朴也是如此，因為「這是苦痛的時代，所以非將一切神們蒐集攏來不可」。這個，——也就是分教派和迷信的世界。加里斯德拉德的孩子們想要利用這種求神心理，在各處散布了關於他的神聖的謠言。於是，尋求新的宗教的人們，一起的擁到他的家裏。這樣，在這裏經過了一種奇妙而紛糾的道路，兩個極端的加里斯德拉德和革命會合起來。他，參加了遊擊部隊，——因為，「此外已經沒路可走。」這種參加，和他從前爲着尋求信仰而參加教會一樣。銅鐵一般頑強的巴爾底山長官、布爾塞維克的尼基青，爲着尋找信仰而在受罪的哀菲莫維支，他們，奇妙地覺得親密起來。反對殺人的哀菲莫維支，參加了遊擊軍隊，反對地，實行殺人的尼基青，覺得哀菲莫維支也有他的必要。哀菲莫維支終於在這一瞬間發見了他的信仰，同時，這也就是尼基青的信

仰。他，下了鎗斃全村的命令。因為，這個村莊不肯服從已經「受了蘇維埃勢力之洗禮」的十六個人的命令，而且「即使大家一加入也是沒有辦法。」這樣，加里斯德拉德從他自己的真理，到達了革命鬥爭劇烈的真理。——「時候已經到了，不知爲着什麼，總之非殺人不可。可是爲着什麼，我也不懂……尼基青大概也不知道。總之，這是已經到了非殺人不可的田地的了。」

此後，當他想起了森林和田畝的時候，當那積雪融解，薔薇色的大地重新甦醒而覺得疼痛的時候，他提出了退伍的請求。可是，在一個很長的時期，加里斯德拉德還是不能得到許可。因為，「世界還在需要人間」。在此，加里斯德拉德不能和尼基青一致。

「當我驅逐基爾基司人的時候，我以爲是抓住信仰了。……心臟好像

在血裏燃燒，——打吧……想起了田裏的事，心臟痛得利害。我的心，好像成熟了的果實一般的在風中飄蕩，那是一定會跌下來的，這樣，……那麼我可以和尼基青一樣的和平了！什麼和平，那是不會有的！」

依凡諾夫在加里斯德拉德的容貌裏面，巧妙地表現了古來的俄羅斯，而說明了這樣的俄羅斯與破壞秩序而在新的基礎上面建立生活的那種力量的遭遇。從古代俄羅斯出身的這位作家，在那隱藏在人民心靈裏面的事象和那因為革命而招致的事象之間，發見了新的共鳴，這是一件更加值得注意的事情。

五

關於農民的俄羅斯，關於弱小的、偉大的、雄辯的、卑微的人物，寫

成了很多的藝術作品。農民被人誇張，被人當做野獸的廣告，乃至被人描寫在信仰、偏見、傳說、和詩趣的環境裏面。但是，在小說，可以說，因為賽甫琳娜的出現，方才在俄羅斯文學裏面表明了農村的漠然的進步的冀求，方才用那一切自然主義的赤裸裸的性質，表現了秘藏在農村裏面的那種可怕的叛亂的力量。在小說堆肥，——農民用他們的本能，感知了誰是他們的朋友，誰是他們的夥伴。農村的舊的題材，遇見了新的光輝。亂暴殘忍、黑暗的力量、知識階級與「人民」的衝突、土着性、……凡此一切，都被安放在新的方面，都受了革命的改造，這些，不可避的跟着歷史的潮流，隨着一般的河床，而將農民們帶着了××主義。

「一九一七年之後，——作者說——都會使農村震撼起來。一切都是新的。聽不慣的說話，刺穿了養活在若干年來說慣了的那些言語裏面的倦

怠的思想。因爲新奇性而使人害怕的秩序，無言地走進了命令書的裏面。一切舊的都注定了破壞的運命。關於這些事情，大家變成了非思想不可。在愚鈍的頭蓋上面，不斷地繼續着毆打。農村！快搖頭吧！農村帶跌帶撞，好像狂人一般的開始行動，但是，他很胆怯地抓住了領路的朋友。農村裏面，已經失去了古來對於農村的那種確乎的信仰。一切都是不能如願，一切都是覺得苦痛，但是，適當而整然的生活，那是過去許多世紀已經確定了的東西。當那靜寂的河流被喧嘩火災、和死亡攪亂了的時候，他們看見，一切不安都是過去早已知道的事情。在那節日的飲酒、吵鬧、凶暴，野蠻裏面，這些都是日常的，不足怕的事情。氾濫了的河流，正在那兒衝激，正在那兒破壞，但是，跟在後面，一定會有和平的給水者吧。

——可是，現已經不是那樣。最可怕的自然力——人類的血——已經覺

醒。那麼究竟在什麼時候，因為什麼而才能平靜呢？」

賽甫琳娜的小說，將我們帶進覺醒了的農村心理，將我們帶進開始暴動的那種可怕的自然力的捲渦。這位女性作家的新的特徵，就是亞基姆的道、和那想在理想化了的農民哥里郭洛維支裏面尋求出路的「國家的農村」描寫家所不會賦與的東西。這種新的特徵，就是農村用他獨自的流儀而到達了××主義的那種正確的本能的覺醒。所以，這篇小說使人興奮，使人激勵。這裏沒有理想化的描寫，所有的都是些農民自己的言語。具備了野獸的本能、善良的覺醒、宗教的偏見的那些愚笨的人們，用他們自己的言語來敘述故事的時候，的確是可以使作品的印象更加深刻的。

主人公，是酗酒的索甫龍。「在他，土地是不夠了。他雖則有點土地，但是最可恥的，就是耕種的不是他自己而是他的孩子和女人。他酗酒

鬧事，有時候就是這樣的睡在短牆下面。農民的苦處，他一次都不會嘗過。他是一個特異的人。」

和他並排，還有其他的寒村的代表。鐵匠沙渥西加，——那是出了名的馬賊。「因為偷了人家的牲口，所以被人毆打。頭蓋撞在壁上，頸部受了鱗傷。假使沒有其他的分教徒們，或許不能活在世上，但是，現在，却是報答這次的搭救。跑到福音堂基督教徒的祈禱堂裏，罵倒一切，將最可恥的東西，表現在上帝前面。在他自己心裏，怎樣的給人們看，完全記憶不起。」

其他，還有萊地根。他的內部，已經完全腐爛，因為他的全部力量，不斷地在那裏尋求好的地方。米德洛哈——那是一個可憐的書記，是一個老是說着下流言語的歹人。此外，還有在別人邸宅裏面受罪的農民。……

他們，都是因循柔弱，陰暗愚蠢，好像人間的殘滓一樣的東西。……

用這些「穿破衣服的」和「窮困老百姓」的眼睛，賽甫琳娜觀看了震撼全世界的大事。從歌里郭洛維文、托爾斯泰到比利涅克、依凡諾夫，大家都在探求真理，但是在這些幾千的「真理」裏面，終於發見了「老百姓」的真理，這個，就是使索甫龍和萊地根相信××主義的事情。索甫龍的短期間的統治歷史，——這是用農民的心靈體驗，用獨特的方法理解了××主義的綱目。假使，運命命令一個煽動家，要他跑進農村，要他對着農民習得能夠說明關於××主義、蘇維埃權力、經濟的課題、意識的最大的進步、以及全世界的革命的襲來等等事情的言語，那麼，——他必然的非暗記這種索甫龍的說話，而研究這種農民藝術的勢力不可！這不是智識分子的煽動者，而是實際上的農民，他從用旋風吹來的都會的教義的斷

片，從對於有錢人、僧侶、先生們的古來的疑惑，織出了不是寫出來，不是想出來，但是依舊非常正確而堅實的這種統治的 *Systema*。他的行動，總是非常確實。本能和智慧，在他代替了知識和法制。

這種老百姓和知識階級的衝突，已經和托爾斯泰及屠格涅夫的作品裏面所描寫的不同。在此，百姓的真理，——已經是現實的真實，而不是啞謎一般的理想化了的東西，索甫龍的真理，素朴自然，比形成女教員之本質的東西更加高尚，——因為，這個女教員的本質，祇不過是虛偽而已。

殺害避雷針博士這件事變，也能心理的地、歷史的地證明了把握老百姓心靈的那種永久愚蠢的自然的結合。強烈的社會本能、對於努力建設農村的靈感的透澈、描寫利害關係之衝突及慾情的那種峻烈的寫實主義，——這些，不僅對於這篇小說賦與了藝術的意義，而且添加了重要的社會

的意義。

同樣的力量，果敢、和規模，賽甫琳娜在她另一小說惠利耐耶裏面表現出來。關於這篇小說，我們可以用更大的權利斷定，這裏所表現的，就是作者在堆肥裏面所描寫的西伯利亞農村的事情。——「這裏的人們，脊骨很硬，血管裏面的獸性的血液很濃，他們的肚子，和土地一般的容易結實。」惠利耐耶的容貌，表現出一個勇敢倔強，解脫了從來心理的見解，而已經走上了自決和自覺之道路的農村的婦人。她和布爾塞維克同居，勇敢地走進革命的捲渦，爲着要和男子締結新的關係，而拋棄了她自己的丈夫。賽甫琳娜鮮明地描出了這種農村婦人新生的光景，創造了引起讀者注意的劇的命題，深刻地反映了在我們面前完成的那件偉大複雜的歷史變革中間的一個重要的方面。

六

最明瞭最頑強地觀察了古舊俄羅斯的作品，據我們批評界一致的決定，大約是被看作現代文學最有天分的散文作家之一的、青年作家萊渥諾夫的故事及其小說。他的創作：——是典型的同路人的作品。和其他同路人們一樣，他也不去注意那些我們革命的藝術鬥士爲着創造新的生命而在努力的地方，他的眼光，祇是注視着殘忍地悲劇地破壞了舊的基礎。歷史的無情的車輪，衝倒了幾世紀間建立了的信仰和習慣，掘起了深刻地橫在地下的信仰的地層，破壞了風俗和思想的習慣化了的組織的方向。他，第一是個寫實的作家，可是，和其他作家一樣，他的心裏包藏着一種矛盾。在他，革命的悲劇的要素，比革命的勝利和歡喜更加深刻地使他感觸，更

加明瞭地使他體驗。他的心靈，和那些因為革命而被引起了可怕的荒廢的人們，更加密切，在他，對於站在運動尖端的人物，很不容易接近。所以，在萊渥諾夫作品裏面，含有一種杜思退益夫斯基的特色，而引起了精神動搖。

假使，我們在此要指摘出他的特徵，那麼可以說，這是包藏在藤葛之印象的特殊而巧妙的伏線裏面。沒有一個作家，能夠像萊渥諾夫一般地知道在一切 *Detail* 裏面，表示出傳統和習慣的威力；沒有一個作家，能夠和他一樣地說明已經編成了的生活，如何的連帶各部，如何的難以改變；也可以說，沒有一個作家，能夠像他一般地說明了與古舊生活敵對的革命的暴風，如何的不能克服這種生活，——於是，這兩種不能妥協的要素，如何的互相衝突，而捲起了破碎一切事象的旋風。在不很著名的小說若干蘇

維埃的記錄、破隙、卑微人的最後及其他裏面、萊渥諾夫已經描寫了微弱的人類，在這些作品中間創造了使我們聯想到哥郭里和杜思退益夫斯基一般的人物，而表明了革命使這些卑微人如何地轉變的徑路。

可是，在小說權豬裏面，萊渥諾夫用他這種自己的態度，到達了偉大的藝術的效果。這個，是真的新的「基礎」。通過現代性，通過使農村混亂的偉大的震動，萊渥諾夫觀看着和古代連繫的絲線。好像，在這裏和革命的旋風碰到的，不單是反抗這種旋風的現代農民的概念。向着這種旋風，從深刻的古代性裏面，不斷的流出了新的潮流，好像，不單是爲着擁護活着的人們的習慣，同時，也就是爲着擁護死了的人們的安息，而動員了幾世紀的全體。

近根草場——這是體現了傳統生命力的象徵。在很古的時代，當那皇

帝們將俄羅斯當做自己的私產，地主們用自己的女兒來償還賭賬的時候，一個貴族，爲着一只優秀的鬥鵝，而賣去了這塊草地。因爲這個地主依凡·恩特萊維支·斯惠奴林，對於鬥鵝具有着非常的弱點。於是，移住的農民失去了近根草場，而搬到了新的地主的丘陵、山地、草場、和不是人類可以居住的土地。很久的年代過去，但是農民們還是不能忘記他們自己的土地。這樣，糾紛不斷的繼續，一直延長到十月革命，但是，十月革命也是不能使這種紛糾結束起來。

近根草場，可以決定一切。這是——宿命一般的東西。當那糧食稅開始徵收，世界的地計畫了的革命闖進這塊土地的時候，革命和近根草場開始衝突。革命不能理解這種頑強性，因此一切都是糾紛錯綜起來。巴爾底山的暴動、野蠻的獸性、個人的情熱、愛與憎惡……這些都是攔在一起的

絲線，這些，祇要從源泉着手，從那能夠打開鎖閉一切的鐵門的鑰匙着手，那麼一切都能理解，一切都能看到。近根草場，在萊渥諾夫小說裏面，這是最優秀而最藝術的東西。祇有這個草場，才能對於這篇具有無數的枝葉和插話的小說，賦與統一的性能。假使沒有近根草場，那麼每個事件本身都是當作小說全體之題材的插話，和編成故事全體的那種明確地刻印出來的姿態，都會向着各自的方向分散，而不能集中在單一的事情。這是新的「基礎」，可是，這並不是以前的「人民主義」。萊渥諾夫，是無意識的「農民主義者」。即使在他自己，大概也是不曾意識：農民如何的成爲一個巨人，如何的用一種不可抗的神秘的力量，走進了他的描寫，孤獨的蘇維埃少年先鋒隊，和那些在黑暗的中間射進一些光明的最初報告者，在他作品裏面，如何的變成沒有根據，沒有後援的不確實的姿態。

「十月」的偉大的理想，在這裏決不單單發出一些微弱的呼聲，這種聲音從確信而有力的人們口裏發出，很快的擴大起來，但是這裏的空間過分的廣大，所以最強力的聲響，在空中的最初或者中段，（稀有的是在最後）漸漸的減弱，而終於不能到達人們意識的深淵。這種無限的森林，無邊的平野，將一切接近的和敵對的事象包含，在牠深部改造一遍，重新若無其事地呈现出平和的景象。這位作家，詩的一切的美，詩的技術的力——都在農村的受動的底間接威力裏面表現出來，所以在這種描寫前面，什麼小委員會、演說者、官吏、懲罰隊等等，好像都是一些虛偽的、假借的、乃至不堅固的東西。

但是，萊渥諾夫不是傾向的底作家。在外的的事象的描寫，詩是很真實的。革命勝利、懲罰隊征服、農村鎮定、巴爾底山降服。可是，這些都是

事實。萊渥諾夫不是攝影者，而是偉大的藝術家。所謂藝術家，是綜合事象的人物，是用自己的眼睛觀看世界的人間。萊渥諾夫用着這樣的眼睛，觀看了對方深奧部分的，非看不到的，同時也就是可以看見的事象，而不是觀看不能看見的事情。他，主要的是觀看了偉大時代之進展的不會衝突，因之也就是尙未破壞的事情。

在表面，萊渥諾夫好像是一個用攝影機攝取一切可以捕捉事象的攝影師。無限的人物在小說裏面登場，與事件沒有關係的、無頭無尾的、不能預期的插話，在故事中間出現。關於農民的插話，就是這樣的例子，好像，這是對於表示農民怨望這種描寫沒有必要的事情。因為，即使沒有這種穿插，爲着這種目的已經堆積了多數的事實。可是，作者在他作品裏面，將這種穿插當作新的Pimon。因爲在作者俄羅斯浮浪期內，確曾遇見

過這樣的人物和事情。

他的樣式，是從我們 Clavello 的作家們出發，而不單純地採用了過去的寫實主義。在他視野裏面，彭德萊·契梅列夫（這是一個能夠說格言式的名句的，高爾基的真理探求者的變形）的出現，受了高爾基的影響。此外，當他說及沒有言辭的知識的時候，對於與奮到被那妄想和病態的神經過敏所把握了的人們，在他們不倦的鬥爭裏面，說及他們神經極度緊張的時候常常擴大起來的感應和豫感的時候，他又受了象徵主義者，倍羅依，乃至梅特林克的影響。對於這種正在襲來的反亂的預感，作者雖則不會直接的地指示，但是，他不可避地講着：在人心最深奧的部分，除出言語之外，可以聽到一種「用不能認識原形一般地歪曲了的不易明白的說話講着，但是在這些說話的一句一句裏面，都是包含着神祕的意味」的事

情。

這樣，萊渥諾夫用他自己的眼睛，觀看了過去的根底，發見了農村隱藏着的深根，對於新的、正在開花的事象，雖則並不積極的企圖理解，——但是，他的作品，還是非常的重要。因為，在一個很長的時期，我們還是非和這種農村接觸不可，同時，在他的作品裏面，我們可以知道，這種農村的強硬性從什麼地方發生，這種非重新耕耘不可的土壤，具備着怎樣的困難。

七

革命發展上的農村意義，不僅在智識階級作家對於革命所支付了的注意裏面，而且也在農村出身的、或者全存在的和農村密接的、農民詩人們

的作品裏面表現出來。和普羅列塔列亞作家聯盟並行，全俄羅斯農民作家協會成立。此外，還存在着一聯農民雜誌。這些雜誌中間，農民社會的文學的雜誌掘白，是上述協會發行，而由農民文學最能動的作家烏耶體扎兌哀夫、霍米耶考夫斯基、查莫伊斯基、洛伽、及菲里莫諾夫所編輯。這種雜誌，參加了一聯農民文學的作家和詩人。雜誌的傳說，上升到獨洛琴、施利考夫、和更遠的尼基青及考理作夫。農民作家的團結，祇是完成了發現農民文學創造能力的最初的步驟，無疑的這種組織，要用農村如何的使牠自己的詩人進展這一種事實來決定他偉大的前途，在俄羅斯農村裏面埋藏着的人民的言辭和詩的形象的偉大的財寶，一定要由農村出身的詩人們來發掘的吧。

在革命時期，進展到俄羅斯文學第一線的農民詩人們，和上述組織化

了的農民文學運動，沒有關係。他們大多數的文學經歷，在革命之前已經開始。庫留哀夫的詩集松音，在一九一二年已經引起了公衆的注意。賽爾蓋·葉瑞寧的最初詩集拉獨尼札（*Radunitsa*），於一九一六年出現。賽爾蓋·庫爾衣契考夫的詩集於一九一一年出版，奧萊詢的最初的詩篇，發表在一九一三年的雜誌啓示。這些詩人，大都是出身農家，不曾受過高深教育，所以他們的完成和聲譽，可以說完全是他們天賦才能的結果。

在農民詩人之間，賽爾蓋·葉瑞寧，不單單具備了天賦的才能。在他的運命，他遭遇了體現那都市與農村的悲劇之會合的宿命。這種會合，在他，不能像普羅詩人一般的跑進都市，也不能像獨洛寧一般的將這兩者自然的地結合起來。葉瑞寧，他是一個過分純粹的農村有機的詩人。

他的詩，發源於很遠的古代。他從無涯的俄羅斯平原出來，所以和那蔥鬱草地、胡桃樹的優雅的風聲、以及貧農們幾百年來恐怕着上帝和池沼內部的土地，有了強固的結合。他將人民的信仰、祖父的傳說、村莊的僧院、牝牛的氣味、牧人的歌詞，搬進了喧噪的都市。他，曾經自命為農村最後的詩人，實際上，他是一個在獨特的歡智裏面，在美麗生動的詞句裏面，發見了農民俄羅斯的自然和神話裏面的那種不盡的靈感的最後的詩人。

他自己知道，對於這個世界的魅惑的誘惑，是沒法逃避的了。

從神來的鳩的天使，
好像火的言語一般，
把握了我親密的人，

消散了我低聲的叫喊。

悲哀與苦痛——對於這些的確實的防護，那就是十字架和祈禱。他從出世之後，就相信了「聖母的覆布」。他的搖籃，由基督和聖徒們保護，這些，和他一起的殘留在故鄉的森林裏面。在他，好像基督常在「松林、楓林、和捲髮的假珠子一般的白樺裏面」出現，慈善的聖人米考拉，好像從前一樣的穿着草鞋、背着布袋，慢慢的在那村莊道傍走過。在這位詩人出身的這種史詩的世界裏面，爲着自己的幸福而組織了的人間爭鬥的足以誇示的歷程，完全沒人知道，在奴隸一般的從順裏面的無力無智的國土，照耀着創生的太陽，從那破壞的雷雨吹來的遠雲中間，等待着對於不幸的報償。上帝從他王座巡歷到俄羅斯的時候，爲着守護這些「在黑色的不幸

裏面悲哀的人們」，所以才派遣了他自己忠實的奴僕。邪惡的悲哀壓迫着人類的地方，不論那裏，都是些不是住在這個地上的人類。他，想要治療這種煩勞的悲苦，所以向來就是上帝之下僕的這個詩人，爲着正教的基督教徒，祈禱了「穿着大紅衣服的仁慈的救主」。

葉瑞寧的全般容貌、他對於貧窮俄羅斯的邱借夫的乃至布洛克的傳統的理解、對於疎朗朗地傾斜了的小屋、「在黎明的道路上面浮映着的」屋頂、以及巡禮者的俄羅斯的感動，——凡此一切，和那在貧窮裏面不再發現美點，在聖人身上不再期待救援的新興俄國，和那在人類幸福和解放的口號之下勃興的俄國，真的距離得很遠的了。

事實上，葉瑞寧也知道其他一面的俄羅斯——就是，知道那農民暴動和燃燒的地主莊園的俄羅斯。但是，在他，這些暴動祇是盲目而沒有組織

的事情。農村曾經和都會一起地對付過貴族，但是後來對於都會關閉了柵門，而用敵意斜視着牠。葉瑞寧自己，以其說是代表溫柔從順的鄉村，不如說是以更大的程度，代表了「反亂的俄羅斯」。在少年時代，他已經是個暴徒，歡喜吵鬧，當做頑皮孩子的首領。葉瑞寧的叛亂與革命的叛亂不同，這正和那農村的「溫順」與革命所招致了的組織化的勞働生活的理想不同一樣。革命的課題——是在消滅「不能用一般的尺度來計算」的，「除出信仰之外別無他法」的「神祕」的俄羅斯。革命並不在曖昧的信仰之上，建立新生活的計劃，這種新的生活，一定要建立在國富的正確的計算，和國力的目的底組織裏面。不論怎樣豐富的力量，假使這是要在亂暴狼藉、強搶掠奪裏面尋出路，而沒有組織的勢力，那麼革命決不容納。葉瑞寧的詩，不論怎樣美麗，但是對於在他心裏感着不能抑止的勇氣，而

酷愛着「在秋聲之下」或許會有殺人事件的那種「夢想」的觀念形態，那是無論如何也和現代性沒有關係的。

黑的恐怖沿着山丘行走，

將賊的憎恨送進了我們的花園；

可是我自己也是一個強盜與痞子，

我生來就是一個偷馬的好漢。

八

關於葉瑞寧體驗了的悲劇的原因，不論怎樣的爭論，這種悲劇，還是

包藏在都會文化的勝利，和他認爲已經死滅了的農村復活的中間。葉瑞寧常常注意都會併吞農村的悲劇。在他，好像都會四面的包圍起來，像那幻想的怪物一般的向着農村突進。「獵人這樣的在他狩獵的榨木裏面絞死了那頭奔狼」，曠野「被電柱壓迫」，凝結在「狼眼一般的憂鬱裏面」。可是，被驅逐被壓榨在鐵環裏面的農村，是不肯無代價地交付他的生命的。除出無目的地用刀來打毆之外，葉瑞寧在這種憂鬱裏面，什麼都不能想到。農村好像野獸一般，「正在嗅探薄暗裏面，企圖對他開火的人物」，假使被牠發見，牠就會以牠最後的跳躍，用牙齒來撕破這「兇惡的敵人」。破滅，被搬到「神祕的世界」和「古代的世界」上面。農村用牠絕望的、瀕死的憤激，來回答都會。在此，我們的詩人歡迎了這樣的野獸般的農村。

啊啊，可愛的野獸，我對你招呼！

你降服在武力下面，這也是很當然的。

和你一樣，我也是到處的被人驅逐，

可是我也曾預備，和你一樣的通過敵人的重圍。

那時候，聽着勝利的角笛。

我用最後的跳躍，

來嘗試敵人的鮮血吧！

葉瑞寧心裏，包藏着「農村無賴的從來的」憤激，他，大約是想要「拿了投擲棒，而站在晚上的空曠野」的吧！

革命愈在無產階級意識的路上發展，那麼必然的愈和葉瑞寧的視野分離。雖則，有時候他也曾對革命表示過熱烈的敬意，但是，這不過是對於尚未形成革命本質的事象的敬意，或者，也祇是用一般的表現來表明了曖昧的敬意而已。

大空好像洪鐘，

月亮就是牠的振子。

故國是我的母親，

我是一個布爾塞維克。

爲着世界的幸福，

我用詩歌來慶祝

你的死吧！

許多的詩，明白地說明了葉瑞寧自己破滅的原因。關於這事，已經一點疑惑都沒有。「我是農村最後的詩人」！——這句簡短的定義，就是命運的全般。在新的世界裏面，感知了已經沒有自己存在的必要，這真是他最大的悲劇了。

啊，我是怎樣一個棒棍一般的人！

在詩裏，我呼喊着我是人民的朋友，

可是我的詩，這裏已經沒有必要的了！

我自己，在這裏也是已經沒有必要的了！

他，準備着「將全心獻給「十月」和「五月」，」可是，他不能改變他自己的豎琴。這種豎琴，那是「不論是他的母親，是他的親友，是他的妻子，他是不能交出來的。」他不能「撕破了長褲，而走進孔索莫爾」的裏面，這是使他憂鬱的原因。「嚴肅的巡禮神使者的他，從很遠的國土」，帶着憂慮的同感眺望着已經沒有自己位置的新的生活，眺望着正在相議自身工作的復活了的村民，眺望着誇示地談論着布丁的事件和打敗了倍來考夫軍隊的不具的兵士，也眺望着跟着口琴，正在歌唱「白德宜煽動歌」的××主義青年。

當葉瑞寧用自殺來終結了他自己生命的時候，這種死亡，引起了活潑的討論。有人替他辯護，而非難了那種「條件」。這種判斷，表示了對於

文學的自己價值的思想。這就是說，葉瑞寧是一個優秀的詩人，對於他，應該離開他的內容，離開他的亂暴狼藉、厭世主義、以及沒落和自殺的理想，而單單批判他詩人的本身。其他的人們，對於葉瑞寧在這種才能和創造具有無限展開之可能的時代，不能在他憂鬱裏面尋求出路，不能把握這個世紀的最大的冀求這種事實，對他下了峻烈的批評。葉瑞寧的敵人，指摘了他的那種使青年們走進沒落情緒的詩歌，對於青年們賦與了破滅的影響。但是，最公正地裁判了這種爭論的，那就是葉瑞寧自身。他，不用浪漫譎克的光輝，來遮蔽他的死滅。他，曾經明白地宣言，在這種對於他沒有因緣的新生活的鬥爭裏面，有罪的不是生活，而祇是他的自身。他勇敢地裁判了自己，歡迎了這種使他破滅的力量。

醒了吧！你被什麼羞辱了嗎？

這不過是茅屋中的新的人物，

用他們新的火焰在那兒燃燒。

你的顏色已經凋殘，

別的青年歌唱着別樣的歌曲。

他們的歌曲更加有味，

已經不是一村而是全個的地球做了他們的母親。

離開了人生之後，葉瑞寧（在他死後公表的詩篇裏面）說及這種悲劇。他，已經不愛這種「貧窮的俄國」，已經對於那些陋屋表示了冷淡。他努力地「透過石塊和鋼鐵」，想要觀看那親愛的故國的力量。可是，在

新生活的勝利裏面，他已經知道了他自己的死亡。他，爲着歡迎這種生活，所以容納了自身的死亡。

我不知道，我自身將要怎樣。

大概，在新的生活裏面，我是沒有用處了吧！

可是，對於那貧窮的乞食般的俄國，

我還要將她看作鋼鐵的東西。

我自己，聽着馬達的咆哮，

在大雪的集會裏面，在暴風雨的集會裏面，

現在，已經絲毫都不留戀那

車轍的歌聲的了。

九

對於同路人文學要想給與一個全般詳細的展望，那是不可能的事情。這種文學最特質的性徵，——就是激底的現實主義。同路人作家們，都從他們自己看到過的事象出發。作家與周圍環境的有機的關聯，（大多數，這是與作家生活着的地域的有機的關聯）使他們的小說這樣地燦爛起來。這些，和我們看到的一樣，差不多都是鄉土文學。在這一點，巴別爾更是一個傑出的作家。他，在南方俄羅斯，一部分在 Odesa，一部分在 Budenny 騎兵隊及高加索地方，經過了革命的時代。這個時期，他寫了騎兵隊和奧德賽的故事這兩部作品。最初那本作品的主题，是 Budenny 軍隊生活

和戰爭的故事。第二部作品的主人公，是一個曾經當猶太人自衛團團長，幫助赤軍和白軍交戰，而後被槍斃了的叫做「米休加·耶蓬的克」的有名的奧德賽強盜。在列夫上面發表的那篇自傳，非常明白地說明了這些同路人們對於現實主義的態度。巴別爾所描寫的，祇是他所能夠接觸的事情。

巴別爾是一個傑出的形式家 (Stylist)，他非常熱心地鍛鍊了他的辭句。他繼承了我們 Classic 現實主義者的傳統，這一件事，使他有更大的權利，被叫做「純粹的藝術家」。在他，人生——是爲着藝術的材料，世界——是潮濕的土塊，是單純的物質，對於世界的障礙，非征服不可，非使他流入藝術的形式不可。外的現象，在他祇是些有色的斑點。從這種斑點，他創造了自己的繪畫。他歡喜稀有事態、歡喜對比 (Contrast) 逆說 (Paradox)，也歡喜美與醜的比隣、道德的高尚性與精神的下劣性的結

合，和那崇高的衝動與小市民性逡巡與聯關。在他心裏，好像保存着自己祖父們的幾十年的經驗，好像不斷地在那兒反覆着無限的故事，所以他對於事象已經飽和，祇有特殊尖銳性和有力的印象才能使他反應。假使，「現在性」在他心裏起了共鳴，那麼這種現代性一定是不很平凡，而是人類過去歷史裏面一次都不曾遇見過的事情。這種現代性非凡的壯麗，牠的足跡彫成了光華燦爛的斑紋。爲着藝術家，這種現代性不斷地產生出空前的對照，和空前的效果。我們的作家，在這裏祇是尋覓了藝術的題材。

因此，我們可以說明巴別爾現實主義的一種特質。假使，我們將現實主義這個名詞理解作：從生活到認識、從外的現象世界到內的體驗世界的道路，那麼巴別爾真是一個完全意味的現實主義者。巴別爾除出表現那些

肉體的地把握了的、能夠實際的地看見的人們和物象之外，毫不知道自己感情和自己思想的表現形式。對於自己的世界觀，巴別爾從來不曾說起。抒情詩的要素，在他，也祇知在那敘事詩的故事裏面，隱約地推察出來。他的詩，對於音樂是不適當的。他，主要的是畫家和彫刻家。所以，我們假使要想知道在他心裏思想着的一切，那是非將他所描寫着的形體，經過長期間的視察不可的。

舉一個例吧。——

這就是文學上愛好的主題之一的——知識階級脆弱性和有意志的自然力的衝突。這就是英沙洛夫和羅亭、哈姆雷特和堂·吉訶德的糾紛，也就是反省和能動主義的相尅。關於這事，我們的古典的作家——蓋爾真、屠格涅夫、契察洛夫都曾有過深刻的考察，——其間，也就是六十年代作家

與四十年代作家之間——披查利育夫與屠格涅夫、奧勃洛莫夫和休德利辛姆之間衝突本質的所在。從前在這些作品，主題的藝術的處理一定經過作家深刻的考察，作中人物一定互相地說明，一切登場人物一定是作者說明的對象。可是在巴別爾，要用眩目的光輝來映照這種衝突的意義，很小的舞台已經充分。在他，沒有說明，沒有抒情詩的章句。巴別爾祇在把握了的二三動作裏面，祇在永遠化了的手的姿勢裏面，在我們面前表示出好像刻在石上一般的性質。描寫對波蘭人戰爭的插話多爾古索夫之死（譯註——杜衡譯，新文藝第二卷第一號所載）的那種可驚的細描，就是一個例子。

坐在路旁的多爾古索夫，是一個電話管理人。他伸着腿，固定的地對我們呆看。

「我這樣了」，多爾古索夫說，當我們趕到他面前的時候，「這是我的結局，……你們可懂得？」

「我們懂得。」格利斯却克停了他的馬。

「在我身上，費一顆子彈是必要的。」多爾古索夫嚴正地說。

他坐着，靠在一顆樹上，他的靴子聳起，分開着。專心地望着我，他小心地拿起了他的襯衫，他的肚子已經扯開，內臟盤在他的膝上，他的心跳可以看見。

「假使波蘭的士官來了，他們會拿這個來開玩笑，這兒是我的身分證書，請你寫一二行信給我母親。……」

「不」，我沉沉地回答，用拍車將馬刺了一下。

多爾古索夫讓他的手落到地上，不相信一般地看着他青色的掌心。

「你們要逃嗎？」他噤咕地說：「那麼滾吧！畜生！」

汗珠滾下我的身體。機關鎗聲比以前更加緊了，帶着痾性的頑強。包在太陽的最後的圓光裏面，阿封卡，比達向我們跑來。

「稍稍退却一點！」他愉快地喊。「你們的營盤怎樣？」

我指了一下多爾古索夫，就是這樣的跑開。

他們簡單地談着——我聽不到他們的說話。多爾古索夫將他的證書交給了那個巡查，阿封加把牠藏在靴統裏面，對准多爾古索夫的嘴巴開了一鎗。

「阿封加！」我帶着可憐的微笑，趕着那哥薩克人，「這事我可辦不了。」

「走開！」他說，臉色變了。「我要殺死你！你，帶着你的眼鏡，你

憐憫我的弟兄，好像貓哭耗子一樣！」

他舉起了鎗，我望一條路上走去，不敢回轉頭來，祇覺得一陣死的冷氣透過了我的心靈。

「阿封加！」格利斯却克從後面喊，「不要做傻瓜！」——他抓住了阿封加的手。

「沒用的傢伙！」阿封加喊。「他不會離開我的……」

格利斯却克轉過來碰到了我，阿封加並不和他同在一起，他已經向對面走了。

他用這種「不」，「滾吧！畜生」！「沒用的傢伙」、「可憐的微笑」、「知識階級的「辦不了」、和一方面的「對準嘴巴打了一鎗」、「我

要殺死你」，「舉起了鎗」——等等，說明了一切，闡明了偉大集團的內在的世界。

這裏，表現出巴別爾現實主義的本質。就是，這些都是浮彫了的姿態，都是巧妙地彫刻在細部上面的心理的顯示。他，感覺的地容受了世界。同時，他的現實主義又和托爾斯泰及屠格涅夫的不同。在他，外在的物象世界，並不是經過研究而將讀者引到一定結論的材料。在他，這些事物，——不過是爲着要使精神愉快和興奮而在各處散播了的無數的玩具。他，是怪異的 (*Grotesque*) 作家，也是 *Paradox* 和異常結合的愛好者。在他作品裏面，獨特形式的浪漫主義很多。他沒有社會的偏見，在這一點，他是非常的客觀和冷靜。在他，沒有探求的必要，因爲，他的那種浪漫的精神，隨處都可發見雜色的畸形，和眩惑的美點。巴別爾並不要想選擇，

他祇是胡亂地一件件的記進札記裏面。即使他不曾經歷騎兵生活，他大概也不致於到那兒去尋找題材。左拉在他制作破壞之前，曾經特意的跑到普法戰爭的地方，觀察那些悲劇事件發生的場所。在左拉，最初就感到一種要求，想要映照第二帝國沒落史上的那件最重要的事件，而描寫戰爭的悲劇。可是在巴別爾，他的描寫戰爭，不過是他偶然和戰爭遇見而已。

有時候，巴別爾的特性，好像祇是些沒有目的的好奇。在他，好像一切事象都是必要，一切事象都是使他注意，但是，在結果，又好像沒有一件事項，能夠將他吸引到最後。

10

當時，巴別爾小說的內容，因為同志布台諾衣將牠看作對於赤色騎兵

的誣蔑，喚起了活潑的爭論。可不必說，巴別爾不想中傷騎兵，也不想片面的地描寫騎兵的黑暗生活。對於革命，對於騎兵，巴別爾沒有惡意，因為，他是對於什麼都沒有惡意的。假使，在此巴別爾有了過失，那麼這種過失不外是在他下面這一點。就是，他沒有任何社會的觀點，對於這個世界，他招致了懷疑的微笑、唯美的求知、以及對於雜色的、突然的事件的愛好，他呼吸人生的芳香，感覺的地容受一切印象，而在這種感覺的享受裏面，體驗了獨自的享樂，和浪漫的感受。假使，我們以為巴別爾祇是描寫了騎兵生活的否定的一面，那是不正確的。當然，這些小說裏面，——包藏着無限的掠奪、暴行、以及許多曠古未聞的無目的的殘酷事件。「全世界的英雄，」騎兵中隊土耳其諾夫，因為跪在面前的波蘭老人戴了士官帽子，就用刺刀在他頸部刺了一下。恩特爾休加·渥西米來德夫解開了這個

波蘭人的鈕扣，將他輕輕的搖動一下，從尸體上面剝下襯褲，在人山裏面抓了兩件軍服，揮着鞭子，很快地跑了開去。賽米榮·企莫夫哀維支·庫爾台考夫俘獲了自己的父親，在他給弟弟和母親的信裏寫着：「開始鞭打父親」，「開始將他殺死」。「不知道疲勞的土百姓、清淨的××主義者、未來的舊貨店員、不介意的梅毒患者、悠揚的饒舌家」的那個青年庫巴尼人潑里西企巴，回到了兩親被白軍殺死，財產被白軍掠奪的村莊，搜查了許多哥薩克的小屋；當他發見了母親的物件和父親的煙管的時候，他將用刺刀刺死了老婦，倒斃在井圈上的狗子，被糞汁沾污了的題像，一起堆在這間屋裏。他將自己關在裏面，喝酒、唱歌、哀號、拔劍，而終於將這間屋子燒個乾淨。

在小說鹽裏面，赤衛兵強姦了兩個自願搭乘他們車子的民婦。

阿封加·比達騎了馬，跑進森林，遇了伏兵，燒了村莊，因為隱匿的罪名而槍斃了波蘭的長老。於是，各個村莊的暴風一般的苦情和阿封加的強奪的足跡，指示了他所幹的工作的道路。

「基督的沙休加」，從乞食老婦的「聖母」，傳染的梅毒。

其他，大都如此。

但是，和這些人們並排，也有肯定的性格，也有許多具有勇敢和難以仿效的意志力的英雄。

地耶考夫就是這種性格。百姓跑來告訴，說兵士們用一頭瀕死的躺在地上的廢馬，調換了他的一匹牲口。於是地耶考夫立刻用熟練的手腕，使那馬站起身來，將他交還了這個百姓。巴別爾爲着要在這兒描出一個有力的人間的彫像，所以從此人的「深紅色的手掌」，動物盜出了「某種不能

看見的命令」。他，立刻「感到了一種從那白頭髮的、好像還是青年人一般的洛梅渥身上洋溢出來的巧妙的力量。」

旅長考業斯尼考夫，也是這種型式。在一小時之前，他是聯隊指揮者，一禮拜之前，——他是騎兵中隊指揮官。他，除出「是」和「知道了」之外，沒有別的說話。他是一個完成了最危險的任務，連負傷都不知道，照常的呼呼地睡去——一般的對於自己的英雄主義不會意識的英雄，在這個人物身上，作者「看見了韃靼的可汗一般的冷靜，識別了被稱讚的庫尼伽、自縱的阿巴哈娜生加、和魅惑的德莫新加的教訓。」

上面說過的土耳其諾夫，也是這種型式，在他信義的死的瞬間，他將自己最後的報告和「這還是新的皮鞋，你們拿去用吧」的那句說話，一起的交給了機關鎗士兵。同時，用「指揮官！願你幸福！」這句說話回答他的

兵士，也是同樣的典型。

多爾古索夫，是這種型式，小說鹽（譯註——杜衡譯、新文藝第二卷第一號）的主人公尼基他·巴爾馬雪夫，也是一樣。在他素朴的腦裏，深刻的義務意識和原始的殘忍性，奇妙地結在一起。巴爾馬雪夫允許了那個帶孩子的婦人的懇願，爲着使她和丈夫見面，許她搭乘了他們的車子。他將這個婦人放在自己的保護下面，抑止了同伴們對她所投擲的那些沒廉恥的戲談。

「你坐吧！女的！在那邊角落裏。像母親似的愛撫着你的孩子吧。在那裏，誰也不會來碰你，你可以毫無損害地會到你的丈夫，像你所希望的一樣。我們信託你的良心，你一定會幫助年輕人做些事情，因爲老的一天天地老了，年輕的又是那樣的少……」

在巴別爾的工筆畫裏面，還有一篇帶有自敘傳性質的叫做我的鳩舍的

歷史的沉悶的小說。這篇小說中間，有一個小小的場面，可以充分地反映出帝政時代嘲弄猶太民族的一切恐怖。這個，就是一個孩子正在他的夢想實現的時候開始了虐殺猶太人事件的那種悲慘的歷史。這個孩子，因為試驗勝利而獲得了長時間期待着的——裝在「燕麥袋」裏的鴿子，但是當他拿了這只鴿子回去的時候，路上遇見的一個殘廢的人將他的鴿子搶去。

「他用右手捏着拳頭將我打了一下鴿子在我顛顛上面發出了拍翅的聲音。」巴別爾自身，在此說明了對於世界的唯美的懷疑的態度如何地成長。「因為他不看展開在前面的世界」，所以閉攏了最後的眼睛，從他對於生活的逃避裏面，找到了他的活路。「我的世界，狹小而且可怕，我因為不要看他，所以閉了眼睛，而將身體俯伏在我的下面橫臥在撫慰一般的沉默裏面的大地之上。這種沉溺了的土地，和我們的生活及生活上的期

待，完全不同……我聞到了土地的氣味，並不因為恐怖而哭了出來。我在排列着白色箱子的未知的路上行走，我在裝飾着帶血的羽毛的，好像星期日一般地洒掃了的街上行走。我像從來不曾有過一般地哭泣，我悲痛地、盡力地，同時也是幸福地哭了出來，「爲着要使後來能夠再有那種不再使他失望的幸福的眼淚，那麼洗掃大地的「不幸」很早期地終止，意識沉沒在使人安靜一般的靜寂裏面，在他確是必要的了。

巴別爾是客觀的。在他工筆畫裏面，和上面說過一樣，要找出作者的精神，是一件困難的事情。假使，在此要探求作者的精神，那麼我們恐怕非注意下列的作品不可，就是——表現「基督的沙休加」一般的神的探求者，和莫德爾·巴拉德拉夫斯基的兒子、具有斯比諾查一般的有威力的額角和尼僧一般柔順的容貌的少年、企爾諾符里王朝最後的「拉比」的拉啤

·莫德爾的逆子依里亞的——姿態的那些作品。「基督的沙休加」跑到亦衛軍來，這是因為他在自己身上，感到了「聖者的使命」的原故。巴別爾用詩歌的魅惑，包裹了這種的人物，在此，有時候使我們想到，好像作者永遠冷靜的那種心靈的絃線，祇在這些「聖者」和神性探求者的身上，方才能夠感到神祕的昂奮。

十一

在同路人的許多傾向裏面，最鬥爭的部隊，就是未來主義。在現代文學中間，有兩種互相衝克的——就是「觀照的」和「行動的」——根本要素。未來主義，就是行動的要素的尖端的表現。過去的藝術，祇在「表示」的傾向之下發達，但是在未來主義，必要的却是「指令」的藝術。未

來主義者，是「認識的藝術」之概念的最堅決的反對人，也就是建設的藝術之概念的最堅強的擁護者。和在哨所一派比較起來，未來主義者在更大的範圍，破壞了一切傳統，他們的急進主義，到達了廢棄幾世紀來一般公認的那種形態的藝術的結論。在他們，認為「真的現實生活流出幾千種的更好的韻律和噪音，生活的舞蹈，變成比藝術的最巧妙的紙屑更加奇妙的時候，——那時候，當作裝在箱子裏的啤渥加尼克的演劇，當作凝結了的風琴的騷音和音樂，當作某種言語學實驗室的享樂藝術，」都是非廢棄不可的。

未來主義理論的主要概念，大致如下：

藝術的課題，——不是新的繪畫、詩歌、小說的創造，而是將藝術當作一種生產之武器的新的人間的生產。未來主義，在牠一般的意義，甚至

可以說不是文學的現象。這個，——祇是一種人生的冀求。所以，未來主義者們的最初的概念，就在「藝術是生產」這一點。藝術不是關於人生的故事，而是人生本質的建設。這種思想，和藝術家與其他一切勞動者生產者同樣的都是工人——這種概念，緊密地連結。所謂藝術家，應該加入與其他工會一起地參加生活構成工作的相當的產業工會。藝術家的使命，——是在使一切事物成爲有益的東西。無產階級的藝術，——「不是怠惰地單是觀照着的那種神聖的寺院，而是對於一切人們解放藝術的對象的勞動和工場。」「我們——未來主義者說——不能理解，爲什麼對於製造繪畫的人類，要將他看作比製造織物的人類更加崇高。我們主張，決定人類精神的高度的，不是工作的種類，而是他的創造才能的程度。在我們，建築家、雕刻家、畫家、——和技師、金工、織工、木工，同樣的都是工

人，所以，在此毫無將他們的工作和其他的非創造的工作分開，而對他們賦與創造的人類的權利。藝術作品這個名稱，我們單單理解做對於生產過程的意識的底創造的關係。在各別的勞働者對於物體賦與一定形態和色彩的時候，我們需要理解爲什麼這種形態和這種色彩有牠的必要。我們並不希望，勞働者祇是限定在一種他所不知道的計畫的機械的實行者。他，非成爲一個事物製造的創造過程裏面的意識的底、能働的底參加者不可！此外，已經沒有裝飾的藝術家這種特殊集團的必要。藝術性，一定可以流注到事物製作的裏面的吧！」

在現在，我們不能否定未來主義在俄羅斯文學上遂行了革命的任務。未來主義，對於將書籍當做智識階級的言語、當做有教養社會的特殊言語、當作文學的言語——的那種概念，給了一種不能回復一般的打擊。

未來主義和名目的催眠術爭鬥，領導一般的生活的急轉和藝術的生產，對藝術的拜物性表示了堅決的爭鬥。在這種關係，未來主義者和在哨所一派站在同一的戰線。在他方面，他們接近了藝術大衆化這個問題的解決。奪去了神祕、直覺、靈感的王冠，要求了生產藝術和製造工作，使藝術家的工作和職工的工作接近、——這種見解，無疑地是和F·加列寧的意見（他曾經斷言：在本質上，天才的工作和普通勞動者的勞働之間，絲毫沒有差別）非常的接近的了。

十二

在文學的言辭和詩的改革，未來主義者雖則完成了偉大的功績，但是，在這種文學的傾向裏面，對於未來主義，還是包藏着一種妨礙大衆的

文學運動的內在的矛盾。將「製作街道的言語」當作自己課題的未來主義者，不在和街道結合的實踐上遂行他們的任務，而祇用實驗室的方法，在書齋裏面進行了他們的工作。因此，他們所製作的東西，雖則有許多確是成爲言語而活着，或許今後也能存在下去，但是，也祇是因爲這種原故，所以他們所創造的，祇是成爲知識階級者的創造，和學者先生們的方法。言語的形成，——這是幾十年間的工作，這是非和生活與概念的形成並行發達不可的事情。這事，不能離開上述條件而先行，也是非和時代並行不可的事象。否則，這種言語必然的要和生活游離，而使大衆不能理解。不論未來主義的理論家亞爾華德夫對於自稱「我們受了美的洗禮盤之洗禮」的勃留索夫的「反動的」詩歌如何的鑿感，但是這種詩歌的形態，是用一切人們充分地能夠理解的言語造成，所以這種形態充分的能夠昂揚大衆

的革命情緒。可是，他方面呢，華西利·加曼斯基的我是 Aramba，沒有任何的行動意義，（可是，這是列夫實驗室裏正在製造着的未來的詩歌的言辭之基礎）克魯偕納夫的有名的「獨依爾·蒲爾·西企爾」，（Duis Bul Shchuil）也是誰都不能理解。好像，反對一切學者方式、反對拘泥書籍，反對游離大眾，而主張為生活與現實而鬥爭的未來主義派，——也就是在不知不覺之間，走進了智識階級的貴族主義支配和書齋孤立性的未來主義派，——對自身提出了製造無產階級之言語這種工作，而在一般建設事業裏面，將大眾的言語技術之創造，劃做了自己的任務。可是，關於內容的煩勞，不是他們的工作。他們的工作，——祇是對於自己技術的考慮，他們，將自己的技術，服務於每日實際的煩勞。革命出現了，於是他們開始替革命服務。他們，差不多到達了下游一般的認識。就是，祇要是生活所賦

與的事象，那麼不論怎樣的課題，他們都可以替牠服務。這樣，未來主義者們的出現，祇是一種言語技術的專門家，正和那些對買主供給自己知識的其他專門家完全一樣。假使說，未來主義者們憎惡了布爾喬亞藝術，那麼，這不過是因為他們的技術，對於布爾喬亞社會的要求不適合的原故。

對於普羅列塔利亞詩歌，未來主義者最初取了否定的態度。因為，「普羅詩人的一切活動，到現在止，還是受着布爾喬亞的藝術概念及其創作的劇烈的影響」，「全然拘泥在對於都市手工業及農村凡俗生活之描寫的興味和共鳴的俄羅斯普羅列塔利亞藝術，還是離開產業工人的藝術很遠。」在很久之前，批評對於未來主義的薄弱的方面及有力的方面，已經規定了他們對於言語技術工作的、非生活的、純書齋式的性質。譬如，關於藝術與機關產業之間的相互關係、關於不是裝飾人生的形態化的藝術、

關於在社會主義的文化建設裏的、對於言語之發達及對於這些思想之意義的意識的反應，屈魯茲基已經指示出列夫一派之概念的有價值的意義。但是，「列夫的理論家們，——屈魯茲基說。——一方面雖則正確地指示了藝術乃至生的在活任意領域裏面發達的一般傾向，但是他們根據了歷史的底未來的歎賞，製作了處方等和計畫，而將這些和現在的東西對立起來。他們，沒有到未來去的橋梁。在這種關係，他們預先歎賞了未來的無權力的世界，一方面將他們的計畫和現存的事物的對置，一方面使我們想起了那些從現代性（大概，這是祇在他們自己的想像裏面的）的船裏，拋棄了國家、政府、議會、以及其他一切現實性的無政主義者們。」

到了後來，未來主義者們對普羅列塔利亞文學表示了接近的傾向。但是，在實踐上，不能說未來主義者們什麼時候都在證明他們自己的理論。

假使，未來主義作家裏面最偉大的符拉地米爾·瑪耶考夫斯基的作品價值，單單歸納到由他的作品所引起的文學革命，那麼，這位作家，或許不能引起那樣強烈的印象。當然，瑪耶考夫斯基曾經利用了列夫一派的實驗室的成果。因為列夫一派的創造而在俄羅斯文學裏面出現的許多言語和牠的配置，可以說這是書齋之探求的學究的工作的結果。但是，瑪耶考夫斯基所影響的一切對於聽衆和讀者所作用的詩句的直接作用，第一，應該先用他的作品的内容來說明。我們，還可以說：假使，在現代文學裏面，瑪耶考夫斯基不能獲得和他偉大的才能相應的位置，假使，未來主義祇是某種程度地成爲一種懷疑主義的運動，那麼，在此可以說，這祇是瑪耶考夫斯基作品的「内容」不充分的原故。在文學上，祇是技術，是不夠的。世界的詩人之所以成爲世界的詩人，都是因爲他們具有深刻的世界觀和偉

大的社會底乃至哲學底觀念的原故。批評曾經再三的指摘出來，瑪耶考夫斯基的更好的、更多的行動的底作品，——不是這位詩人的注意傾注於形式方面的作品，而是透澈了革命的諷刺和汎人類的內容的作品。在瑪耶考夫斯基，和他列夫的同僚們比較起來，純粹技術乃至純粹技巧較少；當他爲着企圖到達更高的表現，不能立刻代以新的詞句，而感到了有利用還是具有充分力量的古舊手法和古舊形象之必要的時候，詩人的感覺，對他給了幫助。在這位作家的一切作品裏面，不能發見各別地分散着的磚石、木材，乃至建築部分，對於讀者，他總是表示了全體的建築。新的、更完成了的材料的制作，——不是他的範圍。因爲他是一個過分優秀的詩人，所以不能使他單單成爲一個言語學者。瑪耶考夫斯基，無可爭論地是個詩人，屈魯茲基的下記的評語，是正確的。「根據一般的法則，他從達利的

辭書取材，有時候，也從霍萊勃尼考夫和克魯偕納夫的辭書取材。自由而獨自的形象和新語，在瑪耶考夫斯基，愈到將來，大概愈少能夠發見了吧。」

在此，大概會引起下述一般的質問：就是，爲什麼瑪耶考夫斯基不能成爲一個世紀的通報者？爲什麼他對於革命有了一切題材而不能歌詠那革命的最重要最雄大的事件？大胆的、被革命的旋風煽動了的、對於街上的言語敏感，對於現代歐洲小市民性本能地無緣而且有全然敵意的他，——在一切詩人歌詠愛國的頌歌的時候，毅然地呼喊了反抗戰爭、在革命的暴風到來之前三年預告了革命、革命到來的時候毫無恐怖地和革命合體了的他，比一切的人們更勇敢地破棄了布爾喬亞世界的一切傳統，打倒了文學及道德的傳說力量，不怕污辱寺院和聖物地破壞了神們的聖像，——但

是，他，終於不能成爲一個完全意味的革命詩人，不能成爲一個革命最深刻的冀求的表現者。瑪耶考夫斯基的這種宿命，最明白地可以證明：偉大的詩人，第一要有世界觀和新的內容，第二才是偉大的技術——的事情。瑪耶考夫斯基，到最後，還是不能完全地獲得無產階級的世界觀。有時候，他也曾和階級的無產階級的意識接近，但是，這位詩人更加頻繁地將自己局限在個人主義無政府主義者的陣營。

從主題，從思想的內容，或者在形式的關係上，瑪耶考夫斯基的詩，有時候，也不能嚴格地成爲確立了的作品。

先從形式的說起吧。假使可以這樣說，那麼瑪耶考夫斯基對於詩學，曾經花費了巨大的注意。這個問題，從他最初對於出版方面發展起，一直不曾離開他的胸臆。在現世紀的七十年代初期，可以說，瑪耶考夫斯基祇是

從事於形式的研究，而對於內容毫不覺得興味。在這個時期，他對於以前的旋律和調和，給了重大的打擊。這個時代，對於音樂性，他將具有衝出來一般的辭句，具有不建立在言語的音調的性質而建立在論理的性質上面的詩歌，和具有接近會話的集合言語的文章法的那些不和協的詩句對置起來。他，參加了新的言語、新的結合及配置的那種遊戲。這個時候，也就是瑪耶考夫斯基和其他未來主義者們獲得了對於精神毫無思想內容的那些魔術和滑稽的光榮的時代。實在，在瑪耶考夫斯基的這種詩裏，我們能夠尋出任何的意義的嗎？

（譯註——以後，就是詩的引例，但是和上面所講一樣，這些詩歌始終於音樂的韻律的效果，即使將他譯出，也不能傳達任何的意義，在此爲着多少的傳達一點韻律的效果，將

這首詩用羅馬字拼綴如下：

U

ŭitcha.

U'itcha

U

Uogof

Uodof

U'iaz

che.

Che

riez

ŭalieznririkh konial.

Ŗókon biegnuschich domoch

prnignuli pierhule kuhn:.....

可是，這些“U—l’itcha—l’itcha—U”以及“riez—che—Che—riez”！般的言語的戲法，本質上，祇是練習的要件，祇是技術裏面的一種準備和磨練。但是，這樣，也能夠在他詩裏，捕捉一些內容的底東西。瑪耶考夫斯基不僅單純地破壞了從前詩歌的諧調和調和，他走進古代生活的裏面，將廣場和街路的喊聲，一般都會的喧鬧，尤其是將窮人區域的騷音，搬進了詩歌裏面。瑪耶考夫斯基，是毫不顧忌一切過去諧調性的詩歌所不能容許的，所謂下劣的言語的。

對於形式和內容的這位作家的注意的分配，因為詩人的成長，逐漸的

使那後者有利起來。假使，瑪耶考夫斯基也和其他的未來主義者一樣地，老是停留在言語技術的階段之上，那麼所謂未來主義，在俄羅斯文學，或許可以不留痕跡地過去。一九一四年，瑪耶考夫斯基的較好的作品禱中之雲出世，這是一首充滿了豐富而多樣的內容的作品。在此，這首作品的敘事詩的言語自身，和那初期的試作比較起來，已經有了很大的進步。這裏的言語已經沒有無目的遊戲，沒有魔術；一切都是適應着他的使命，傾向着嚴肅的意味的目的。最初數行的主題，就是瑪耶考夫斯基此後再三回顧的題目，也是他在敘事詩關於這個裏面反覆着的事項，同時也是就和後來列夫所宣言的未來主義綱領全然矛盾的事情。這個主題，——就是對於生活、健康、戀愛的歌頌，對於頹廢、對於一切破壞了的事象、早已過去了的 Muslin 一般的情感，和那智識分子情緒的輕蔑。「厚顏而辛辣」的詩

人，威嚇一切，驅散了「在那軟化了的腦髓上面夢想着的思想」，驅逐了「浸透了心血的襁褓。」因為，我們詩人的自身，是健康而充滿着生活的歡喜的。

我心裏沒有一根白髮，

我心裏也沒有老年人的仁慈！

用我們的聲威震撼世界，

我去，——美麗的，

二十二歲的我。

他，嘲笑了將戀愛移調在提琴上面的「優雅，」因為，這種「優雅」

不能像他自己一般的，「祇是厚厚的嘴唇」一般的「表示他的自己」。
同時，他又嘲笑了那些「在哭聲和潑泣裏面打濕了的」詩人。

具有一 Sazhen 步幅的

健康的我們，必要的

是將他們撕碎，——而不是那無謂的傾聽，

將他們，

將那些免費的附錄一般的

吸牢在各自的 *double-bed* 上面的他們！

還有一個主題，——那就是對於文學主義和文化生活的爭鬥，那就是

對於哲學化和幻想化的厭憎。在他，皮鞋裏面的一根鐵釘比「歌德的幻想更加現實」，「生物的微塵，比自己將作已作的一切詩歌更加價值。」他寫出了自己愛好言語本來任務的思想，將未來主義的口號和文學創作的過去的方法對置起來。在他看來，以爲從前的書，都是下述一般的寫成。——

詩人走來，

輕輕的啓口，

於是靈感的和尚很快地歌唱出來，——

請吧！

可是，怎樣呢？——

在歌唱之前，

胼胝了腳趾，

那想像的愚鈍的鯉魚，

掙扎在心靈的泥裏。

在那發出輕輕的韻律，

煮好了戀愛和黃鶯的煎汁的時候，

無言的街路在那裏痙攣。——

街路，是不能叫喊和說話的。

十三

這種直接性，這種自己的健康和力量的感觸，對他詩歌賦與了特殊的

魅力。在此，瑪耶考夫斯基實在是一個——破壞了未來主義的法則，背叛了未來主義理論家的要求而感受着，經驗着的詩人。他用陶醉歌詠他所認為奇蹟的事情，他，有一對美麗的手，他可以從左到右，從右到左地移動，他可以選擇一個美麗的頸部而將牠摟抱起來。在他「頭蓋骨的錢箱」裏面，貴重的智慧在那兒光輝，在他嘴裏，「美麗而鮮紅的舌頭」在當中安坐。和他接吻的人，誰都知道他的口脂比什麼還要甜蜜……等等。

在他，地球是狹小的「土塊」，「脂肪的堆積在那兒呻吟，在那兒縮小」。在此，革命情緒，因為這種個人主義的衝動而高揚。和瑪耶考夫斯基的其他一切同樣，這種革命的情緒，不從理智，不從觀察，而祇從因為地上狹小不便，已經遭了污辱這種原因而出發。這種無政府主義者、個人主義的革命，在瑪耶考夫斯基就是占着優勢的革命的型式。他所號召的反

亂，不是組織了的力量，不是被榨取的階級。他，是從浮浪人和 Bohé
nian 出發的。

浮浪的朋友！從褲袋裏伸出手來！——

拿了小刀，拿了石塊，或者拿了炸彈，

假使沒有手的，——

那麼來吧，你可以應用你的頭蓋！

去吧！飢餓的人們！

去吧！滲汗的，

柔順的人們！

去吧！

在蚤虱和汗水裏面污穢了的人們！
用我們的鮮血，

將月曜和火曜染成血的記念日吧！

在兵刀下面，你可以想起土地，

想起那使人卑賤的人們，

想起那——

路德西爾特戀愛着的

女人一般肥碩的土地！

好像在平常的祝日，

好像那炮火中間的旗子，

拔起那路燈的鐵柱，

舉起那市場商人的染了血的身體！

在這些正要到來的戰爭裏面，瑪耶考夫斯基不曾分別個個的姿態，和個個的部類。他在一切過去的人們身上，建立了虛無（*Nothing*），他，祇是非組織的地、和那些 *Bohemian* 的眼裏常常映照的人們——「浮浪的朋友」和「飢餓的人們」，一起的參加了戰鬥。在此，很明白地可以知道，社會學者的他，所以能夠預知革命，不是因為他研究了現代社會的矛盾，而祇是因爲下面這樣一件事情，就是：他自己雖則用他生活的全量來希望生活和愛好自然，可是在地上，——在現在的地上，這是一件不可能的事情。

瑪利亞！

我在恐怖，萬一會忘了你的名字，

正像那靈感的詩人，

恐怕忘記了——

在夜的苦惱裏面產生，

而和上帝一樣地偉大的詩句！

我要愛護，

你的肉體，

好像那戰爭裏面，

成了殘廢的兵士，

什麼都沒有用處，

而還是愛護着
自己的獨腳一樣地。

他有名的預言，革命的預言，證明了同樣的事情。這種預感，是從狹隘的直接感觸裏面，——從個人主義的過程裏面流注出來。這是從個人的他出發，而不是從通告人民痛苦的詩人心裏流注出來。

在今日的種族，
我被嘲笑，
當作冗長的，
淫狠的故事，

我超過了時代的高山，

去觀看進行的人物，

可是，飢餓的大羣，

遮住了人們近視的眼睛，

在革命的荊冠裏面，

十六年正在那兒窺伺。

他不是指導者，也不是站在運動前面的先鋒。他，祇是一個人。他，祇是革命的這一年的先行者。他——「住在有苦痛的一切地方，在每滴眼淚中間，將他自己釘在十字架上。」他「在優雅成長的地方，感到了靈魂的苦痛，這事，比占領幾百萬個戰壘還要困難。」瑪耶考夫斯基祇是這樣

地和革命接觸，這樣地到達了革命。在他，決不是由於自己個性的直接衝動和要求，和革命的一般的計劃相一致。所以，直到最後，他還是剩在「無數的天體中間」，還是留在無軌的彗星的位置。可是，這些都不妨礙他成爲一個「革命的鼓手」。資本主義的組織，在我們的時代，不僅發展到了社會主義的開展和帝國主義的戰爭。在此，創造的個性，已經失去了從來的王位，對於一個人類的自然的要求和需要，已經不再保證不可缺的條件。所以，對小市民性抗爭的個人主義，和對資本主義爭鬥的無產階級的組織的革命，結局上還是具有了共同的敵人。在他們之間，有很多的共同戰線。常常，他們可以攜着手而進行。

這種個人主義，——就是他逐漸生長的革命情緒的源泉。因爲生活的渴望，他轉向到值得注意的敘事詩戰爭與和平的方向。他用這首詩歌，回

答了資本主義世界遂行了的最大的罪惡。「一切的人，連那些沒用的人，——都是應該活的。這是不能將他們送進塹壕和遮彈壁的墓場去的！那些殺人的人們！」在這首敘事詩裏，要求的、自由的、個性的憤慨，比企圖闡明那些流血事件的欲望還多。在他，以為戰爭是難以說明的，不知從什麼地方發生的事象，對於這種戰爭，一切人們都是有罪。鮮血淋漓的十六個企圖虐殺的國家——這就是為着滿足新的耐洛（Nero）而在新的格鬥場（Colosseum）裏爭鬥的十六個武士。可是，在那全世界都在發狂，俄羅斯詩人都在歌頌愛國主義的時候，要在這種時候提高了聲音，呼喊著——這兒的一切，都是瘋人，在被殺了的或殘廢了人們，必要的不是祖國，不是勝利，這是要有偉大的勇氣才行。因為寫這樣的詩句，是需要多量的勇氣的——

故國的勝利，

誰也不在祈願，

在那些血腥的，

斷了手的廢人，

勝利有什麼用處！？

或者，

被殺了，

可是在我，是什麼都一樣了，

不論是我，或者是他，
殺却了他們。

幾百萬的尸首，

橫臥在同胞的墓場，

尸身在那兒腐爛，

蛆虫在那兒蠕動。

詩人有首很好的詩，描寫着自己容認了的罪惡的感情。不是德國人，不是俄國人，不是土耳其人，——「從生物身上剝下皮來，而在貪食他的肉的，那就是我自己！血呀！從你的河裏，一滴也好的濾出一點沒有我的罪業的血吧！」此外，他還有單純地包藏着對於來未幸福時代之信仰的詩

歌。

人們產生出來，

真真的人們，

比神更加仁慈，比神更加美麗的人們？

.....

到將來，思想的深淵一定可以透明，

到將來，肉體裏面一定能夠迸出鮮血。

.....

那時候，

他就是自由。

我向他歡呼，

人們，

他是一定會來的，

相信我吧，

相信吧！

十四

瑪耶考夫斯基用他的頌歌和行進曲與革命接近；在那些行進曲裏面，

左翼行進曲獲得了廣大的歡迎。在其他偉大的作品密斯德理耶·蒲夫（譯註

——諷刺劇）、一億五千萬裏面，瑪耶考夫斯基以革命通報者和歐美虛偽國

家組織的摘發者的資格，開拓他的道路。敘事詩一億五千萬，具有了他的

創作的共通的價值和缺點，在此，最明瞭地表現着的，就是不會有機的他和普羅列塔利亞特的要求結合——這種可以妨礙他在一切雄大的規模成爲一個革命詩人的缺點。在這首有幾處地方很能動人的敘事詩裏面，在頭腦裏面想像出來的成分，比實際經驗了的成分更多。禪中之雲的把握力雖則較少，但是作用力加強。因爲，這首詩的直接性和經驗了的成分比較的多。在一億五千萬，最多的就是列夫處方箋所規定的「構造性」。

談論瑪耶考夫斯基的巨人性，這差不多成爲一樁流行的事情。屈魯茲基曾經說過：——「瑪耶考夫斯基一只腳站在 *Mont Blanc*，一只腳站在埃利勃爾司」。邱考夫斯基說：——「在他，沒有一粒灰塵，不能變成 *Ararat* 山。在他詩裏，他處理了詩人們所不能想像一般的巨大的事情。好像，他是永遠地觀望着望遠鏡一般。」

可是，這種巨大性，不能賦與雄大性和無限性的感覺。他曾經到過芝加加谷，但是我不知道他是否曾經看見過伯林和巴黎。（在他最近的旅行爲止），他的詩，給我們一種印象，好像他不僅在說一次都不曾去過，而且表示着從來不會在他想像裏面，企圖想起這樣的事情。用邱考夫斯基的話來表示，那麼他不是巨人，而是巨人主義者，不是強勇者，而是強勇主義者。他在數字上表現了巨大的東西，但是他很少的說及對於這種數字的想像。假使諸位在此想要描寫太陽，那麼假使單是說了太陽是皮球的一萬萬倍，這一定是什麼都不能想像，什麼巨大的感覺都不能得到的吧。下面所寫的，就是用着革命的步調而前進的俄羅斯的姿態。

一切的一切，

是一億五千萬的人類，

是幾萬億的游魚，

幾萬兆的昆蟲，

獸類，

家畜，

幾百的羣衆……

此外，還有「幾百萬的我們來了，幾百萬的勤勞者，……幾百萬的我們來了，幾百萬的家畜，……幾百萬的我們來了，幾百萬沒有神的人們，……」等等。

有人很聰明地將他比做「站在廣告廚窗前面的貧窮的 Senegal 人」。

的確，他和談論着一次都不會看見過的廚窗的 Senegal 人，真是非常的像。想像，沉默着，可是舌頭呢，僅是談論着那些專為表現巨大的，明白的事象的一般範疇的那種一般的言語。具體的東西，詳細的東西，完全沒有。正像從來不曾看見過火車的鄉人，在那兒想像火車的速度。這位詩人，選擇了一般的例子、抽象的狀況、和漠然的數字。關於芝家谷，他說這個城市立在一個螺旋上面，「全體是電力的力學的」東西，其中寫着——

一萬四千條的街路，——

這是太陽廣場的光線，

每條街道，

放出七百條橫街，

他的長度，火車要走一年。……

這兒的光線，好像太陽的光度不及一文錢的蠟燭，這兒的患者，「將載着幾千架強大機械的貨車，看作老鼠在靜寂裏面搬弄碎片一樣。」此外，還有什麼威爾遜的旅館有一架樓梯，從你年輕的時候走到老年，還是不能達到牠的極頂，……一般的描寫。

這種傳說般的誇張，在民衆創作的樣式裏面是很自然，但是在這裏，却能引起不確實的印象。當我誦讀瑪耶考夫斯基的時候，好像是在傾聽從來不會出過村莊，而是認真地相信着皇帝一天之內要吃一普特獸油的那種民間傳說裏面的小俄羅斯人的談話。瑪耶考夫斯基的都會主義，不是亞美

利加的，而是俄國士着的東西。他的 humour，是善良的。對於那些紛亂的煩勞，他好像祇是付之一笑，在世界的任何地方，他都找出了這樣的煩勞。在他身上，沒有憎惡，在他詩裏，沒有革命，他的諷詩，有時候非常優秀，他的特徵，明白地表現出來，許多表現，都是當作時代的典型的底現象和性格的壓縮了的正確的決定，而深入了大衆的中間，在他表現的那幅威爾孫的客室裏面齊集着的天才們的圖畫中間，從馬克思主義的見解，那樣的姿態是具體的。

在狹小的吸煙室裏，懷鐵曼站着，

保持着美利堅人的威嚴，

在那不會看見過的韻律裏面，搖着那迴轉椅子。

戴着帽子，已經扮裝好了的

「有功勞的，替婦人們除皺紋的專家」

夏理耶平已經準備了歌唱的姿勢。

最有名的梅企尼考夫，

正在剪去那蠟燭的燈煤。

可是，這些列舉了的集合名詞，可以說明些什麼？「大廳裏面，充滿了一切的林肯、恢鐵曼、和愛迪生。美男子和最優秀的名家從者，在等待那最微小的動作。」

數字、誇張了的名詞和形容詞，——這是瑪耶考夫斯基描寫支配資本主義社會的混沌和籠罩在世界上面的 *Catastrophe* 的主要的手法。讀詩的

人，大概不能很注意地觀察這些短短的詩句，在讀者看來，芝家谷的道路，或者四萬，或者四百萬，都是沒有什麼差別，因為不論怎樣，這些都是不能對於美國都市給與巨大性的感覺的。

最近幾年，瑪耶考夫斯基好像是停滯着。最近的作品（敘事詩列寧及其他），據一般批評，不論是在形式的，或者內容深刻的領域，都沒有一步的前進。和從前一樣，對於瑪耶考夫斯基的詩的關心，還是在那關於西歐各國，關於巴黎、關於墨西哥等等的題材，還是在那以日常瑣事爲主題的他的詩的煽動。可是，這位天才的今後的方向，我們現在還是不能決定。瑪耶考夫斯基的存在，遮掩了許多參加未來主義的詩人；在這些詩人裏面，有一列優秀的詩集（詩選、渥克莎娜、風的蘇維埃、鋼筋、敘事詩集）的著作阿雪夫、華西利、加曼斯基、賽爾蓋、屈萊查考夫、賽爾蓋。

薄蒲洛夫等等。

(譯註——據報載，瑪耶考夫斯基基於本年四月自殺，原因據稱是「不堪戀愛的執拗」)

。

十五

從未來主義（事實上，可以說是從具有自我未來主義這個名稱的一個未來主義的分派）裏面，發出了 *Imaginism* 的一派；站在這一派的先頭的，是華迪姆·雪爾雪納維支和瑪利恩哥夫。葉瑞寧，曾經一時的參加過這個流派。*Imaginism* 的本質，是在形象的教養這一點。在一九一九年一月公表的宣言裏面，說明了 *Imaginism* 因為未來主義的內容太多，所以從裏面脫退出來。

宣言上說：『說及藝術的內容的時候，我們覺得好笑。爲着要求「描寫都市！」非有長期間的無用的修業不可。未來主義的一切注意，都是傾注在「更加都市的地」這一件事情。建立在內容上面的藝術、依據直觀的藝術、被習慣拘束了的藝術，這都是 *Hysteric* 的而非死滅不可的東西。*Imaginisme* 們用下述的綱目，和從前一切的傾向——自然主義，象徵主義，未來主義，——對立起來。

「藝術的眞真的技術者的我們、琢磨形象，比街上擦皮鞋的更清淨地從形式上面掃除內容之塵埃的我們，在此宣言：透過形象和形象之韻律的生活的表現，才是藝術唯一的法則、唯一無比的方法。……形象，所有的祇是形象而已。形象——從推類與類似，從比較與對置，從壓縮了暴露了的狀詞，從政治主題的多層建築物添加，階段的地上升的形象——這才

是藝術技術者的生產武器。其他一切藝術，都是給「田地」的附錄。祇有形象，才能像那在生產品上撒佈的 Naphthalin（洋樟腦）一般，使藝術生產品不受時代的蠶魚的茶毒。形象，——這是文章的鎧甲，這是繪畫的甲冑，這是演劇行動的堅固的大砲。藝術作品上面的一切內容，這是和那好像剪了報紙貼在繪畫上面同樣的愚蠢而無意思的事情。」

批評很正確地指摘出來，以形象為根本的認識，和詩歌本身同樣地是一件很古的事情。形象主義者們的新的教義，——是在形象自體就是目的所在這一點。形象——不是在那對於一定內容之表現不可分地有用的一切形象之結合上面遂行牠的任務的作品的一個要素。雪爾雪耐維支說：——在象徵主義者，Symbolist 就是形象（或者象徵），就是思維的方法，在未來主義者——就是使現象的印象加強的手段，而在形象主義者——那就是

自體的目的。

正統的 *Imaginists* 和一方面雖則承認形象自身的目的性，同時也承認形象的功利的方面（表現性）的葉瑞寧乖離起來。*Imagist* 不承認藝術與生活的關聯，在他們，「生活可以依照藝術的要求而造成，因為生活是從藝術裏面流注出來。現在向詩人們要求無產階級觀念形態的表現，那是很滑稽的，因為這是和三歲的孩子向母親要求比他母親更晚地睡眠的權利同樣地是件滑稽的事情。他的革命，是全然和精神的革命關聯着，……將全無產階級的歷史，全人類的歷史——和形象發達的歷史比較起來，這不過是一件插話而已……」

這樣，藝術作品祇是當作形象的貯金箱而表現出來。這種理論——這種祇是將荒唐無稽的王爾德的見解簡單化了的陳述，不僅不能在文學思

想發達上表現他的影響，就是這些形象主義者們，也不能在現代文學裏面剩下一點顯著的痕跡，這是非常明白的事情。

最後，成爲未來主義的一種支派，此外還有以亞歷賽·企企林和有才能的詩人賽利文斯基爲主腦的構成主義的傾向。在本質上，構成主義者不過是將未來主義者的意見尖銳化了而已。「構成主義」——他們在宣言上說，——以絕對的地創造的（技術的流派）的資格，確立詩歌技術的普遍性（Universality）。假使，現在的各種流派各別地在那裏呼喊音響，韻律、形象、歡智等等，那麼我們要強調一個「亦」字，「亦」有音響、「亦」有韻律「亦」有形象、「亦」有思考、「亦」有構造設置的時候具備着實際的必須性的一切新的可能的手法。我們知道，世界是無限的，無數的，永不重複的東西。生活與人類的目的，——是沒有後退的完成，是創造。創造是能働

性，是運動，是生活。我們的創造的基礎，是生活的組織化，——是地方性的組織化。構成主義是最高的技術，是具有一切可能性的材料的深刻的究極的知識，是凝結在這種材料裏面的手腕。構成主義，——是將自己走進形式的形式中間，成爲一個構成主義者而組織起來的事情。」

構成主義者們將他們自己文學觀念在下述的詞句上面和現代性結合起來。「構成主義是站在鞏固的科學的、機械的基礎上面的流派。從他的本質，可以知道這是××主義的。構成主義用構造的組織化，養成同志的堅實性，和同胞的結合性。構造物，——就是形式可以怎樣的以一致體的必要和力素爲內容的明白的實例。」

毋寧說是具備着技術手法之體系的性質的構成主義者們的理論，不僅用理論的確實性來證明，同時也用實踐來證明。構成主義者之內，無疑地

使一個天才的詩人依里耶·賽利文斯基出現。在他作品裏面的傑作，是史詩烏利耶拉哀夫主義。這篇史詩，是構成主義樣式的最初的、確實而直接的地優秀的創造。從非人爲的純樸的荷馬的美，至關於依郭爾聯隊的活的情緒和快調，樣式和手法的多樣性，非折衷的地在這篇敘事詩裏發出了光輝。他，實證了構成主義的要求（爲着建立課題，非知道一切不可。非完全地精通一切不可的那種要求。）過去的手法，一切都在這裏現代化，一切都呼吸着現實的事件，一切都利用作使人感知我們的時代的美麗和偉大的手段。內容並不複雜，——描寫的祇是半意識的。半掠奪運動的烏利耶哀夫主義的沒落，關於進軍和戰鬥，關於激情和人物，都是自然而單純地寫着，沒有一點虛偽的調子，沒有任何的誇張，但是讀者的思想，却能在不知不覺的中間，移轉到亞西爾和琪格符麗特，移轉到布倫基爾特和思特洛

瑪夫身上。大概，這是從未來派出發的最初的敘事詩，他的那種新的言語，也大概不是從那列夫的實驗室裏用化學的方法造成，而是從那詩人自由的靈感所生產。在這裏，一切「播鼓」、「戰鼓的咆哮」，「飛着的轟音」、「散榴彈的襲擊」，都不像是從頭腦裏面想出來的東西。此外，一切Zhikh-zhakh和V V V，的擬音和被大鼓、機關槍、喇叭、豎坑、和工場喧噪的Jazz-band所切斷了的國際歌，也都是容易使人容認的東西。

起來，——喇叭、大鼓，

飢寒交迫的人們，——是的，奴隸呀！

這是最後的爭鬥——Zhikh-zhakh

團結起來，到明天，——田畝和豎坑的？

Inter——機關槍——Natio——

Dzunn——pykhy——Nal，

就一定——喇叭——要實現——Inter——大鼓

National——Dun——V V V——

關於言語獨立的音樂價值的理論，祇在他限定於理論的範圍之內的時
候，那是非常不確實的事情。這事，在這篇敘事詩裏也是有了不變的證
明。追逐烏利耶哀夫一派的哥薩克軍的動作，尤其是特別任命軍的追跡，
都用詩的體裁描寫，所以這首詩歌究竟因為什麼而使人感到魅惑，——因

爲形象的明瞭呢，還是因爲言語的音樂，或者因爲在這裏反響出來的馬蹄的聲響，——是難以說明的事情。

可是跨過荒野，從朝到晚地走着，

隔着五俄里的路程，

盜羣的馱馬走去，

跟着掠奪者的口笛，噓，唧唧！

好像眼睛上面蓋着的毛皮帽子一般地，

當那粗暴的黑夜突然的蓋住的時候，

馬兒鼓着牠的眼窪，

灣着膝部躺了下去。

可是跨過荒野，從朝到晚地走着，

隔着五俄里的路程，

盜羣的馱馬走去，

跟着掠奪者的口笛，噓，唧唧！

好像眼睛上面蓋着的毛皮帽子一般地，

當那粗暴的黑夜突然的蓋住的時候，

馬兒鼓着牠的眼窿，

灣着膝部躺了下去。

可是跨過荒野，從朝到晚地走着。

（這樣的直至無限）

手法，完全是特殊的。重複，到達了稀有的印象的力量。在作者應用「這樣的直至無限」的方法，而使讀者想像到特別任命軍的追跡達到目的之間的那種不斷地前進運動——的一切手法裏面，我們不能指摘出作者利用着散文的 document 而差不多將這些 document 完完全全地變成了複印一般的藝術。第七章開端的報告、和對於打字生口授着將分配改作食糧稅的那張有名的布告的列寧，都是這樣的例子。這種布告傳遍國內、引起了魅惑的作用，好像暴風之後的海上一般，農民的叛亂終熄，憎惡消除，從

手裏放下了武器，和平的勞働，重新掌握了權利，死滅了的原野重新發芽，國家重新充滿了血液和生命。

這首敘事詩的值得注目的諸特性之一——是烏克蘭語的使用。這些他國語的章句，在此非特不妨礙了一般的銘感，而且加強了這樣的印象。

烏利耶拉哀夫是這樣的一個漢子，——挖出了眼睛，

巴掌上開了一個窟窿，耳朵上戴着耳環，這樣的人從來不曾見過。

烏利耶拉哀夫·賽爾伽是這樣的一個漢子。

譯註——上面的詩，是翻譯出來，就要失去效果的作品，尤其這是用烏克蘭語的效果寫成的詩歌，翻譯之後，在藝術上可以說是完全的喪失了他的意義。

上述的概觀，雖則不能把握很多的文學現象，和說明許多的作家性格，但是，在那幫助讀者明白這偉大的十年間的文學生活的複雜的現象，而對他們給與一根領導的線索這一點，那麼對於文學社會思想的根本潮流和主要的代表作家在此已經有了充分完全的照映。對於這種文學，不能將他眨下。對於這種文學的偉大的意義，不能將他減少，這種文學，是從——思想，冒險的探求，誇示的企圖，深刻而早熟的建設，形式的達成乃至形式的崩壞……等等蘇生轉來的美的理論和其他理論的使人眩暈一般的迸流，從這些理論中間，我想一定可以產出未來的偉大的樣式和牠的生成。在我們現代人看來，要想對於這些被革命招致到生活上面的許多創造

力的光耀而雜色的表現，給與一個客觀的評價，是非常困難的事情。但是，這種文學經已呼吸了「十月」的空氣，在這種文學的達成中間，尤其是在這種文學的強烈的探求中間，要我們不感到這裏包藏着新的形式和新的內容源泉，要我們不感到這裏包藏着不僅——很遠的已經存在在我們的身邊，即使在現在的——西歐，也是爲着復興的刺激而正在尋求着的，藝術創造之革新的根本，這也同樣的是一件困難的事情。

原书空白页

本書人名索引

A

- Aichenwald (亞亨華爾特) 5.
- Akhmatova, Anna. (亞富瑪德芙) 65, 67, 104,
110, 127, 128.
- Aleko (亞列考) 74.
- Alexandrovsky (亞歷山大洛夫斯基) 189.
- Andreev L. (安特列夫) 16, 19, 44—46, 106, 128,
186.
- Artsybashev (阿志巴綏夫) 19, 47.
- Arvatov B. I. (亞爾華德夫) 120, 430.

- Aseyev (阿雪夫) 93, 466.
Averbach (亞物爾巴哈) 167.
Averchinko (亞物爾青考) 106.

B

- Babel (巴別爾) 403—.
Balahovich (巴拉霍維支) 129.
Balmont (巴利蒙特) 16, 19, 20—51, 58, 91, 119,
179, 184, 192, 297.
Baltrushaitis (巴爾屈魯夏依企司) 146, 181.
Balzac (巴爾扎克) 358.
Baranovsky (巴拉諾符斯基) 78, 79.
Bedny (白德宜) 213, 270—, 404.
Belinsky (倍林斯基) 14.
Bely, Andrey (倍羅依) 15, 16, 28—, 51, 110—,
187, 359, 392.
Bessaliko (倍薩利考) 147.
Bezymensky (倍茲勉斯基) 153, 210, 213, 282—,

297, 306, 317, 326, 336.

Blok (布洛克) 16, 19, 38—60, 106, 110, 121—, 192, 307, 397.

Bobrov (蒲蒲洛夫) 467.

Boccacio (僕加教) 152.

Bogdanov (布格達諾夫) 144.

Bogucharsky (布格却爾斯基) 78.

Bolonskaya (薄浪斯加耶) 342.

Bryusov (勃留索夫) 15, 19, 25, 54—, 119, 146, 192, 430.

Bukharin (布哈林) 161, 164.

Bunin (蒲寧) 16, 71—, 106, 128, 129, 157.

Burluk (布爾留克) 105.

C

Chicherin (企企林) 471.

Chekhov (柴霍夫) 193, 337.

Cherny (契爾奴依) 106.

- Chirikov (契利考夫) 16, 17, 71, 76, 128.
Chukovsky (邱考夫斯基) 110, 459, 460.
Chuzhak (邱爵克) 350.

D

- Dale (達利) 435.
Deev (兌哀夫) 393.
Dmitriev (特米脫列夫) 331.
Dorogoichinko (特洛郭依青考) 153.
Doronin (獨洛寧) 153, 213, 321—, 394.
Dos'toyevsky (杜斯退益夫斯基) 105, 246, 357, 385.
Dozolev (獨淑萊夫) 141.
Drozhin (獨洛翠) 393.

E

- Eichenbaum (埃亨彭) 104.
Engels (恩格斯) 34.
Ermilov (哀爾米洛夫) 279.

Esenin (葉瑞寧) 緒說, 193, 393, 394—, 467,
470.

F

Fadeev (法兌耶夫) 260—.

Fedin (費丁) 342, 344.

Figner, Vera (菲格納爾) 71.

Filimonov (菲里莫諾夫) 393,

Fil'ppchenko (菲立普青考) 146, 179, 181.

Filosofov (菲洛索馥夫) 129.

France, Anatole (法朗士) 130.

Furmanov (富爾瑪諾夫) 224—, 233, 246, 261,
354.

G

Gastev (迦斯巧夫) 141, 176, 184.

Gautier T. (高底葉) 66, 97.

Gavrilov (迦烏里洛夫) 94.

- Ġerasimov (蓋拉西莫夫) 173, 182, 188, 192, 211.
Gershenson (蓋爾馨仁) 110.
Gertsen (蓋爾眞) 411.
Gippius (基必司) 129, 157.
Gladkov (格拉特考夫) 245—, 346, 354.
Gmuilov (戈姆依洛夫) 93.
Gogol (歌郭里) 202, 246, 353, 386.
Golodnyi (郭洛特奴依) 213, 310, 314.
Goncharov (龔察洛夫) 411.
Gorky (高爾基) 16, 18, 77—, 81—, 106, 129,
134, 337, 391.
Gorodetsky (郭洛台茲基) 62, 65, 126.
Grigorovich (歌里郭洛維支) 351.
Gruzdev (顧路茲台夫) 341.
Gumilev (顧米列夫) 62—, 66—, 128.
Gürevich, Lubov (格萊維支) 50.
Gumilevsky (顧米列夫斯基) 332.

H

- Hamsun (哈姆仁) 206.
Heine (海涅)
Hørzen Gertsen (參照) 411.
Homer (荷馬) 473.

I

- Ich, Sholom (亞休) 71.
Ingulov S. (英格洛夫) 153, 155.
Isbakh (依斯巴夫) 153.
Ivanov, Usevolod (依凡諾夫) 30, 51, 342, 353,
366—, 381.
Ivanov, Uyacheslev (依凡諾夫) 15, 110, 116—.

J

- Jakobson (耶考勃生) 102.

K

- Kalinin (加理寧) 143, 144.
Kalmuikov (加爾米考夫) 78.
Kamensky, Uasili (加曼斯基) 98 -, 431, 466.
Kaverin (加凡林) 342.
Kazin (加晉) 177, 178.
Khlebnikov (霍萊勃尼考夫) 98, 102, 105, 436.
Khodasevich (霍達珊維支) 110.
Khomyakovsky (霍米耶考夫斯基) 393.
Kirillov (基利洛夫) 174, 186, 188, 211.
Kirshon (基爾兄) 332.
Kluichkov (庫爾依契考夫) 394.
Kochetkov (郭偕德珂夫) 328, 329.
Kolosov (珂洛索夫) 281, 328, 329, 336, 337.
Korolenko (考洛倫考) 197.
Kovynev (考維涅夫) 320.
Krucho'nykh (克魯偕納夫) 100, 105, 481, 435.

- Kolitzov (考理作夫) 393.
Kruev (庫留哀夫) 394.
Kudashev (庫達雪夫) 331.
Kuprin (庫伯林) 71, 106, 129, 157.
Kuzmin (庫奇民) 106.
Kuznetsov (哥茲涅作夫) 153, 320.

L

- Lassalle F. (拉薩萊) 34.
Lebedinsky (理倍情斯基) 153, 167, 210, 213,
229, 239—, 353.
Lelevich (萊萊維支) 152, 153, 210, 212, 215.
Lenin (列寧) 17, 155, 327, 478.
Leonov L. M. (萊奧諾夫) 30, 384.
Lermontov (萊爾孟德夫) 246.
Lezhnev (萊裘納夫) 192.
Liashko (利耶西考) 193, 194—.
Lukashin (羅加洵) 94.

Lunacharsky (羅納却爾斯基) 281.

Luntz (龍梓) 341, 314.

M

Makalov (瑪加洛夫) 188.

Malakhov, Serge. (瑪拉霍夫) 318—.

Malashkin (瑪拉休金) 153, 332, 34, 336.

Maluiskin (瑪爾依休金) 233—.

Mandelstam O. (芒特列休湯) 65, 127.

Mariengov (瑪利恩哥夫) 467.

Marx (馬克思) 34, 351.

Maslov (瑪斯洛夫) 78.

Mayakovsky (瑪耶考夫斯基) 98, 105, 108, 152,
306, 433.

Merezhkovsky (梅賴裘考夫斯基) 16, 19, 30
51, 119, 129, 157.

Mikhaylovsky (米哈依洛夫斯基) 18.

Minsky (敏斯基) 20.

Molchanov (莫爾却諾夫) 213.

N

Nadson (納特生) 307.

Narbut (納爾薄特) 65.

Nechaev (耐却哀夫) 93.

Nevodonsky (耐惠洞斯基) 78.

Nietzsche (尼采) 18.

Nikiforov (尼基夫渥洛夫) 213.

Nikitin (尼基青) 341, 353, 393.

Niverov (涅維洛夫) 198 —, 247.

Nizovy (尼淑衣) 193, 206.

Novikov (諾維考夫) 76.

O

Oblomov (奧勃洛莫夫) 412.

Obradovich (奧勃拉特維支) 188, 192, 211.

Onegin (渥耐根) 74.

- Oreshin (奧萊洵) 394.
Orimensky (渥利敏斯基) 167.

P

- Pasternak (巴斯它涅克) 98.
Pechorin (倍巧林) 74.
Pilnyak (比利涅克) 30, 341, 353, 355—, 368,
381.
Pisarev (披查利育夫) 18, 412.
Platonov (潑拉德諾夫) 193.
Platoshkin (潑拉德休金) 331.
Plekhanov (蒲力哈諾夫) 15, 79.
poletaev (濮萊它哀夫) 145.
Pozner (朴茲納爾) 342.
Praksitele (潑拉克西德里) 37.
Priboy N. (伯利薄衣) 206.
Protspopov (朴魯德薄薄夫) 18.
Pushkin (普希金) 105, 246, 306.

R

- Radik (拉迪克) 161.
Rakhillo (拉希洛) 330.
Raskolenihov (拉斯珂李尼考夫) 167.
Rediko (萊地考) 130, 187.
Remizov (萊米淑夫) 106.
Ringov (格各夫) 331.
Rodionov (洛喬諾夫) 210, 213.
Rodov (洛獨夫) 153, 167, 210.
Roga (洛伽) 393.
Romanov (羅瑪諾夫) 332, 334, 336.
Ryazanov (李耶查諾夫) 161.

S

- Sakharov, (薩哈洛夫) 331.
Samobaitnik (薩莫皮德尼克) 172.
Sanikov (山尼考夫) 211.

- Selevinsky (賽利文斯基) 471, 473.
Serafimovich (綏拉菲莫維支) 16, 71, 80, 216—,
227, 233, 246, 247, 261, 346, 354.
Serapion (賽拉比恩) 341.
Setozarov (賽篤查洛夫) 331.
Severyanin (蕭萬略寧) 97—.
Seyfullina (賽甫林娜) 353, 376—.
Shchedrin (西借特林) 354.
Shershenvich (雪爾雪納維支) 467.
Shklovsky (休克洛夫斯基) 341.
Shkulev (休克萊夫) 93.
Shmelev (休梅萊夫) 16, 71, 76.
Shubin (休平) 153, 329, 330, 337.
Shtolitsem (休德利宰姆) 412.
Skitalets (施該塔萊茲) 71.
Slonimsky (施洛寧斯基) 342, 343.
Sokolov (索考洛夫) 153, 210.
Sologub (索洛哥勃) 16, 19, 20, 23, 25, 106

110, 119, 184.

Struve (施篤爾惠) 78, 79.

Surikov (施利考夫) 393.

Svetlov (施惠德洛夫) 213, 300—.

T

Tikhnov (契霍諾夫) 342, 343.

Tolstoy, Alexis. (托爾斯泰) 71.

Tolstoy, Les. (托爾斯泰) 50, 105, 246, 266,
268, 354, 381, 382, 416.

Tretiakov (屈萊查考夫) 98, 101, 466.

Trotsky (屈魯茲基) 95, 96, 155, 161, 162,
163, 433, 469.

Turgienev (屠格涅夫) 195, 337, 382, 411,
416.

U

Utkin (符德根) 305—, 308.

V

- Vardin (瓦爾晉) 168.
Vasilevsky (華西列夫斯基) 129.
Verbitskaya (惠爾比志加耶) 19, 49, 50.
Veresaev (惠萊沙哀夫) 16, 71, 74, 79.
Veselui, Artema. (衛旭而依) 153, 268, 269,
346.
Veshnev (范休耐夫) 308.
Vldimirsky (符拉奇米爾斯基) 193
Volin 167.
Volynsky (伏爾英斯基) 51, 53, 56.
Volkov (烏爾考夫) 193, 198.
Voronsky (瓦浪斯基) 128, 157, 159, 161, 162,
168, 179, 347, 348, 349, 351, 352—,
Vorovsky (瓦洛夫斯基) 49.
Vyaticha (烏耶體扎) 393.

W

Wilde, O. (王爾德) 470.

Y

Yablonovsky (耶伯洛諾夫斯基) 129.

Yasny (耶斯奴依) 315—.

Yurin (優林) 319—.

Yushkevich (尤許凱維支) 71, 76.

Z

Zamoysky (查莫依斯基) 303.

Zamyatin (查米耶丁) 76, 110, 129, 131, 133,
146, 186.

Zenkevich (仁凱維支) 65.

Zhalov (甲洛夫) 153, 213, 282, 296—.

Zhirmunsky (瞿爾孟斯克) 67.

Zola, Emile 417.

Zoschenko (曹西欽珂) 341.