
俄國革命後的
文學

克希夫
著 金
若 譯
麻 夫
著

俄國革命後的文學

馬克希麻夫著

金溟若譯



上海

開明書店

民國十八年九月初版

實價三角

版權
所有

俄國革命後的文化學

著者	馬克希麻夫
翻譯者	金 溟 若
印刷者	美成印刷所
發行者	開明書店

總發行所

上海四馬路
望平街

開明書店

書前

這本小冊子，轉譯自日本秋山炭六氏的日譯本，爲日本原始社「新俄研究」的第一篇。重譯者對於革命文學並沒有深刻的研究，至於新俄的研究，則更談不上。着手移譯此書是在去年暑假中滯留上海時，受未明社諸友的要求，節譯第一段「革命後的文藝一般問題」刊於未明月刊上。揭登出來之後，自己也曾再讀一次，因爲原譯本本來就不大流暢，加之重譯者對於革命文學是一個門外漢，再加上文筆的澀滯，自己讀來竟覺得有好些地方還要費解。所以讀過未明月刊的讀者一定受了不少的累贅，借此先向未明

4
的讀者諸君和原著者敬表歉忱。

因了前述的原因，並且暑假後又離開上海到了這江北，天天被校課所迫，也就把這事擱在一邊，再也懶得動筆了。寒假中偶翻舊稿，竟找出了這篇半途而輟的譯稿，因之又破書堆裏找出原譯本，細細地自頭至尾翫讀了一次，終究覺得這本書有譯下去的價值。在普羅列塔利亞文學剛抬起頭來的中國，我想這本書也還算需要的。於是又鼓起勇氣來，花了六個夜晚，一口氣把牠譯完了。譯好之後，又把前譯的稿子也稍加上一點修改，就成爲這一本小冊子了。可是，自己看來終覺得譯筆生硬，但於原意卻還自信得過去，如讀起來有氣喘吃力之處，那只好求讀者諸君的寬洪大量，如肯賜以改正者，則尤爲感激不盡。

關於書中也無話可說，唯原譯本序中有一節關於原著的解釋，我想索性也把牠譯在下面，以便讀者諸君的參照。

「……著者哀夫葛尼哀夫·馬克希麻夫氏最近在題爲俄羅斯文學史概觀一書中，把中世紀以後的俄羅斯文學，劃爲四期，以一九一七年八月革命以後爲第四期。在革命之後，俄國文學從假死的狀態，遭遇了這件革命大事，一般文學家一時喪失了自己的藝術底創造性，唯有對於大事件的純敘情詩的反應，經過了這時期，跟着馬克斯主義的新政策並新經濟設施的完備，纔有以普羅列塔利亞文學爲中心而發生的許多問題。他引證了普羅列塔利亞文學的批評家服龍斯基，托羅茲基，拔克達諾夫，羅喀契夫斯基諸人的論說，極公平而且率直地記述下來了……」

最後不得不聲稱者，此書之所以得能譯下去，都賴老友每戡和未冬給我許多勇氣，又承劉文若兄替我仔細校閱了一次，故附筆對他們略示謝意，並向讀者聲明，此譯如果對於旋轉頭來要探望普羅列塔利亞藝術及文化的諸君有些少的裨益處，那都是他們的功績。如果背離原著，有冒瀆作者之處，則罪在我。

一九二九年，二月，譯者序於南通州。

目次

- 革命後的文藝一般問題……………一
十月革命後的俄羅斯詩法……………三三
十月後的藝術底散文之概觀……………七五

附錄

- 關於藝術底社會學之學術會議……………一〇一

革命後的文藝一般問題

最近極新鮮地殘留在我們記憶裏的八月和十月革命，產生了宏汎的學術底乃至民衆底文學；在各種學校裏，很盛大地在用社會底，或政策底意味在教授着。原來，那雖說是去習得現於歷史底的潮流之中的文學的意思，但是我想我們所研究的工作之目的，卻還是去追索與文學有最直接關係的社會現狀的特質，最爲重要。

革命的初期，同時，常有市民鬪爭，干涉，或因那些而發生的破壞，饑餓等隨之而起。於是，在那時候，文學就陷入假死的狀態了。

這文學的假死，牠的原因，不僅只有從政治上乃至社會經濟學的性質而來，並且也由如下的一種純心理學上的原因而來。

就是，文藝家的心理，在那些時候，受了革命的狂飆也非常的動搖（雖說，自然是一時的）除了只對於事情的純敘情詩的反應之外，完全失卻了藝術的創造性了。

從入了革命的第二期以來，一邊隨着政治底和社會經濟底的設施的完備，文學的活動開始了復興；一邊文藝家的心理也不僅止於敘情詩的範圍了。十月革命後的諸作家的認識之上，是根基於新的社會組織，在他們的文學底作品之內容或形式之中，關於他們的創造底諸問題之特質及其存在生出疑竇來了。

舊的俄羅斯已經成爲廢墟了。而多數作家，早已認爲俄羅斯是再也不能興起了。但是新的俄羅斯還是不充分的。雖說俄羅斯正在貫注自己的全力，來培植新的生命；但是要達到所豫定下的建設事業的完成，想來今後尚須十年間的歲月吧。

隨着舊的俄羅斯，雖然還沒有完全消滅，但是舊的讀者的數目已經非常減少了。知識階級 (Intelligentsia) 不僅把舊的讀者完全當做例外的，自己的民主主義底或勞動階級的同伴，並且還以爲他們是純然的布爾喬亞派的同伴了。

文學也許當然是有許多的例外，於多數的勞動者中間可說是無關牽涉的。而且這個，在有些民主主義的傾向的作家，舉例說，像尼哀克、拉索夫，那

是一個悲痛的戲曲的起源了。

在他的作品『挽歌』之中，憶起了像下面的一段悲愁的言語——可是，只要靜靜地，我歌唱他的事情，把詩人的幻像獻給了他；但是，唉，可悲的他，並不傾耳，也不答覆。——（註：他是指國民而言）。

但是，不管他們怎樣的悲愁，事實終於是事實了。其結果，

『與其供獻給多數，須先獻給所選的少數的聽者』

這句話是成爲俄羅斯文學裏很久被傳述的一句話了。

但是俄羅斯的作家們，他們都深信會有新的讀者出現，來代替舊的讀者。

在社會生活的活舞台上，占牠的第一位的大多數者，第一是普羅列塔

利亞，同時是農民的一部份。他們碰到了未曾有的歷史底社會改造，各自在演着「新的建築物的經營」的角色。文學既不是爲少數者而存在，對於他們的出現，不注意是不可能的；毋寧說不可不奉仕他們的了。但是這是極困難的一個問題。爲什麼呢？因爲從前的文學，的確是不曉得他們的趣味和他們所要求的是什麼，因之對於他們的觀念論（Ideology）是不介意的。所以與舊的文學同時，舊的藝術也差不多滅亡了。代替牠們的，當然要產生出新的文學和藝術。

那麼新的文學和藝術到底是怎樣的東西呢？對於這個質問，在事實上，已經給了決定底，並且理論底答辯；所以從同現代文學攜手的人們之中，尤其是關於代表的作家來留意一下罷！

現在，先就所謂普羅列塔利亞特文學來敘述罷。一九一八年，在第一次全俄無產階級文化開發編制會議的席上，由那位著名的馬爾克斯特·亞·白戈達諾夫所提議的『爲了新社會的事業，鬪爭，建設，「普羅列塔利亞」須有自己的藝術的必要。文學是藝術的靈魂。是勞働集產主義。他的階級藝術，是從勞働集產主義的意味來接受，來反射；而且表示情感，鬪爭，或創造的意志』的這個決議——已經被承認了。

對於這解釋，含有如下的意味。

舊的藝術的寶物，縱使牠在普羅列塔利亞特是有價值的遺產；或者他們所遺留下來的寶物是能成爲舊的世界或新的世界的建設的武器；但是也不能無批判的接受牠們。假使收受了牠們，恐怕使勞働階級會感染了時

形的支配階級文化的臭味。因之，對於那些必須深深的注意，並且有依據批判的解釋法去攝取的必要。於一九二〇年，那位亞·白戈達諾夫在『普羅列塔利亞特創造的路』和同年出版的『普羅列塔利亞特文化』之中，他說勞働集產主義是『普羅列塔利亞特藝術』的靈魂；他想以這解釋，來明瞭新舊藝術的不同。他說——

『自覺了的集產主義，是不斷地在給與新的刺戟物，並且一邊在刷新藝術家的工作的全意義。從來的藝術家是在自己的工作裏面表現自己的個性的，但是新的藝術家是在自己的工作裏面，或者於全部工作，覺着而且感着在創造偉大而完全的東西——「集合性」(Collective)了。前者的本義，是自己的價值，即「我」的表示，那是向上的資源；但是後者的本義，即是認

識深遠而且宏汎的集合性的體驗，是對於牠的創造和生活的啓發的，進取底關係之表示。前者還能夠半意識的去憧憬着實際生活，或回避實際生活都能夠的；但是在後者呢，必須以真理或客觀來做他們的工作或鬭爭上的集合性的支柱。且前者也許以藝術上的證據爲重，而後者卻以藝術的證據不外乎藝術家持有努力的，有生氣的意義去接近集合性罷了。」

對於第一次無產階級文化開發編制會議的議決和白戈達諾夫的課題，在第三國際的第二次會議的時候所組織的普羅列塔利亞特文化開發萬國事務局實行委員會也對牠留意起來了。由委員會的代表者亞·羅那茶爾斯基，祕書威·伯利恩斯基及委員馬克列茵（英）萊否爾（法）革爾服戈（德）蓬白支（伊）及恩白爾·鐸羅茨（瑞）等所署名的布告「給——萬國

的普羅列塔利亞大眾」之中，揭示「由新的藝術的幫助，有連合勞働階級的感情的必要」，在那裏決不能與舊的文學家或藝術家結合」並且「新的藝術家」是當然能攬到過去和現在所能達到的一切文化吧；但是那不僅僅「單是一個聽講生，並且是將於集產勞働及對於牠的鬭爭的共產主義的經濟以及友誼的關係的地盤之上，欲建設新的建築物的經營者」云云。

在前述的議決文裏，又明明的寫着——

第一，普羅列塔利亞特必須創造自己階級的藝術。

第二，勞働的集產主義必須要藝術的靈魂。

第三，舊的藝術的繼承是只可「在批判的文化沒有錯認的條件之下」

始能攝取。

這很明白的顯示，普羅列塔利亞特文學是將要產生了。

自入革命的第二期以來，有了擁護文學的復興的，政治底及社會經濟底條例成立，在前述的基礎之下，愈進到文學的活動期了。但是，這樣屢次被談論的普羅列塔利亞特的藝術和文學，在他的藝術的價值上，還極其薄弱。雖說因了幾個有才能的代表的人物出現，得有談論的機會，但是於現狀上，目前要來談普羅列塔利亞特文學藝術的異彩是至難的事。這在意味上，關於普羅列塔利亞特文學的問題，爲了自己的啓發，自然向新局面裏突進了。

一個普羅列塔利亞特出身的作家團體，一邊在宣傳着階級的普羅列塔利亞特藝術的理想，而他自己卻在頑固的舊藝術及舊文學之中，占着極

狹小的地位的人也還有。他們的意思是「現在普羅列塔利亞特藝術尚有許多依賴舊藝術的地方，所以普羅列塔利亞特藝術在目前還不能得到純粹。」這是於一九二三年的中葉，在克茲尼札團體的普羅列塔利亞特作家團體的觀念論的藝術論之中所發表的。（一九二三年的「甫拉宇達」第一八六號）

在「克茲尼札」（鍛工冶場）的宣言中，以為「普羅列塔利亞特藝術是把各階級的人集中於一點，是像三稜鏡一樣的東西；是勞動家們描寫自己，觀看他們的工作，獨創，或未來的一面鏡子。」其目的和問題是創造，並且表示共產主義社會的型式。」又「鍛鍊新的人類的革命的格式」，「以勞動所產生的言語做武器，去耕種，以助成新存在的條件的未墾地。」「發見新生

活』『啓示主張純理性革命的馬克斯主義者的世界領略的藝術底典型』
『用藝術手段來破壞布爾喬亞的觀念論』『成革命的總結算，作前途的目
標』——他們揭示了這些綱領了。又在他們的宣言裏說：『於十月革命前變
了姿態的藝術家，受了十月革命的震驚，連去組織突如顯現的創造資料的
力都失卻了。又沒有特殊的世界意識，並且也沒有完成言語的技巧或風格
的材料了。』

他們又說象徵主義，未來派，幻想主義等各個的立腳點雖然不同，但都
可以當他們是資產階級的義兄弟。因之，牠們於藝術上是極畸形地長成，與
勞動階級的緣分很遠了。

「亞克支雅布利」（十月）的論說可說是限於趾躄地帶的；只在普羅列

塔利亞特與布爾喬亞文學間的淺狹境界內來往罷了。但是牠卻似下的說
着——

『同自己的』階級共運命的「布爾喬亞泥」文學，離開了從來的生活一變而為神祕主義，雖然努力地消滅由進入「純正藝術」的領域始有自己本質，或只僅有以自己為目的而存在的「型式」；但是普羅列塔利亞特文學是反對的，是以革命的馬克斯主義者的世界領略為創造的基礎，以創造的資料為現在的事實，同時，他的創造者的普羅列塔利亞特，是獲得了過去生活上革命底浪漫斯或普羅列塔利亞特的鬪爭，以及將來的勝利了。」

又於他們的論說之中，有題為「關於布爾喬亞文學及媒介者」的一文，在那裏他將媒介者的本質像下面的樣子解說着。

『判然的布爾喬亞汜文學，當初是由俄羅斯的移民作家開始，在俄羅斯的神祕主義者及個人主義者之內告了一個終結，現在他是對於普羅列塔利亞特階級的反抗者的先驅，構成了偏袒於有產階級的封建寺領挽回的作家的心理；所以蘇俄的布爾喬亞汜的存在，從普羅列塔利亞特的見地來看，無論如何是不正當的。』

又進而說道，所謂命名爲「同伴者」的小資產階級團體，假使他們 *Ideological* 地解除了我們敵人的武裝，也可以同他協同的工作；而這「同伴者」的小資產階級的本性，有時對於這個問題，也很使我們有希望，所以認爲有更要仔細的觀察他們，要不斷地去解剖這階級的本性和特質的必要。

「克茲尼札」的宣言和「亞克支雅布利」的綱領比較起來，我們不能漠

視了他們在不同的立腳點而欲達到同樣領域的觀念論上的接近。雖然如此，但是他們卻都含着敵意在互相抗論着；「亞克支雅布利」攻擊「克茲尼札」，說牠不久定會於牠們的型式（Form）及別的方面，向布爾喬亞氾文學投降的。

在「克茲尼札」的周圍，雖然有已經博得很大聲譽的屬於舊派普羅列塔利亞作家在吶喊着，但是在首領內有勒萊威奇或拉鐸夫的「亞克支雅布利」，在一般的「普羅列塔利亞」作家之間，是持有很多成功的機會。例如：於一九二三年三月所開的「莫斯科普羅列塔利亞作家會議」時，於「馬甫」——莫斯科，普羅列塔利亞作家協會——的綱領中採用了「亞克支雅布利」的綱領一事，就是那顯著的前兆了。

『馬克斯特文學家同人之間，有一個傾向，牠把普羅列塔利亞特藝術，或布爾喬亞藝術，或布爾喬亞藝術與普羅列塔利亞特藝術的關係等問題，從完全不同的立腳點來談論着。』這是在前曾已提及的。

這個傾向會由「文學與革命」的著述者，最有權威，且為普羅列塔利亞特的指導者中之一人，哀爾·托羅茲基及夙有人望的評論家，「克拉斯雅·諾威」的編輯者，亞·服龍斯基所表示了。

托羅茲基的「普羅列塔利亞特文化及其藝術」中所述的根本意見，是說現在正在實行的普羅列塔利亞特從目下的資本主義的階級向社會主義的階級推移的新的時代完成之時，普羅列塔利亞特會從自己的階級底性質了解放；拋棄了普羅列塔利亞特而融合於一般社會生活之中吧！但

是他又提起一個問題：說普羅列塔利亞特於與一般社會生活融合之前，是否有創造自己的文化的時間？對於這個問題他答道：『所謂否定的變遷的新時代者，至多雖不到十年，但是圍繞着支配者階級的新文化的構成，是如歷史所證明似的，或須百年，千年的許多的年月了。』

照這個答覆來說，不僅說普羅列塔利亞特文化不會存在，並且同時不得不走到此後也不出現的結論了；但是托羅茲基卻繼續着說：雖然，在此我們是毫無悲愁的必要，普羅列塔利亞特於階級的文化告了終結，而把握了為全人類的文化來開拓道路的權利了。這可說同時也就是對於普羅列塔利亞特藝術，以及文學的質疑的解答。既然沒有了僅限於普羅列塔利亞特的文化，那麼僅限於普羅列塔利亞特的藝術及文學也不會存在了。那麼，勞

働階級於他們與共產主義社會融合之前，能於文化的路上，先留上自己的蹤跡吧。

這就是在最近數年間，無產階級有識者的根本問題，漸漸地有組織的，計劃的，或批判的收受了許多既成文化的必要的要素的原因。

托羅茲基所表示的這個理想，亞·服龍斯基也會說到。那可以在他的著作「藝術與人生」「生活認識上的藝術與現代」「關於躍動的言語與古典」「山頂」及「普羅列塔利亞特藝術與吾黨的藝術政策」等內即能窺視一斑了。

例如在他最後的著作裏像下面的敘述着——「理解自己的問題的普羅列塔利亞特作家，非站在從來開拓了的，由鬭爭而纔能得到的藝術的

基礎上工作不可。

抓住在這些作家的過去所保持着的多色多樣而且又豐富的藝術，認識牠，並且有補足的去利用牠們的義務。假使對於過去的藝術是盲目的，又對於產生了過去的藝術的東西是無關心的，那麼他們的有價值的藝術典型，也將不能得到一個樣式了。不知道加拉退哀夫的「拍拉圖」或伊哀爾莫萊哀威奇的「伊凡」或柴霍甫的「農民」而來描寫現在的農民是不可能的。不識歌郭里，威賓斯基，希拆爾京，於現代勞農俄國的主潮，就會找不出什麼價值來；不收受古代藝術的化身，要同對於過去的文學沒有什麼辯駁的那現代勞働者共產黨接近是不可能的。非先去認識莎士比亞，塞爾華提斯，歌德，托爾斯泰，杜斯托也夫斯基等不可」云云。總之，向獨創的新藝術去

的道路，現在最近數年內是要先使普羅列塔利亞特將被布爾喬亞社會所奪去的遺寶收回，而且捉到了牠。亞·服龍斯基與「哪·波斯特」雜誌的執筆者的見解的差異，就不得不造成他們非常的爭論了。關於現代藝術的事業和牠的意義的問題，使有志於藝術的左傾戰線的統一的新作家團體出現了。這個團體由未來主義者及一班研究藝術上的一般問題，及藝術作品的形式種類等問題的共產派作家所組織了。他們發行「烈火」（共產主義未來派）雜誌，做他們的機關雜誌；於談論理論上的特質之外，也揭載詩歌及散文。由奴哀·亞塞哀夫，比·亞爾瓦托夫，奧·布利克比·克希尼爾，維·馬雅可夫斯基，哀斯·托勒茶可夫及哀奴·秋查克等署名而發刊的「烈火」第一卷上，在「烈火爲甚麼而奮鬥」的題名之下，揭載了記着像下面的標語的

「烈火」非團結爲一塊兒去凝集左傾派的力不可！「烈火」非和爆破那與新文化的對敵階級的戰線採連絡不可！唯「烈火」始能認識這些！唯「烈火」始能完成這些吧！於十月革命的鬪爭而產生的工作之中，「烈火」更前進的在開拓藝術的道路，非於共產主義的理想之下使藝術動搖不可！「烈火」由我們的藝術，得到羣衆中所組成的力，由牠們閃動大衆吧！「烈火」把藝術引到最高努力的權能之上，而證明我們的理論吧！「烈火」將爲人生的藝術化而奮鬪吧！……云云。

21

這樣「烈火」宣言了新的藝術。而且現在已經不用普羅列塔利亞特的命名，而以左傾的藝術的名稱了。這左傾的藝術是極重要的。爲什麼呢，因爲

「烈火」排斥了其餘一切的藝術；以爲牠們都是無用的東西。「烈火」極爽快
地揭破了「普羅列塔利亞特」藝術，及「克茲尼札」或「亞克支雅布利」等藝
術；他喊道：「他們的有一部分是反復着事務底修飾，變成了官僚式的作家；
有些的卻在回想着「亞克支雅布利」只依了組織之名，在受官學派勢力的
壓迫了。唯有，與依讚我們的筆法的最優美的殘留者，大家攜手闊步。即使不
希望在現在，也期待於將來。」（註：這期待沒有失敗）

依據「烈火」的綱目，枚舉可爲左傾藝術的異彩的東西：第一，是共產主義理想的飽和；第二，是與實際藝術的理論底一致；第三，是對於羣衆的左傾藝術的效果；第四，是對於生活組織的積極的關係等等。這些都是重要的事情，當然是不能否認的；但是總言之，說話雖容易，實行就難了。

將「烈火」只用表面底來觀察，無餘在那一個人的眼裏都可以明白的，是牠的藝術與牠的理論上是顯然沒有一致。牠又在機關雜誌上高聲地在宣言生活的藝術化。例如：『我們因吟味含於十月革命中的藝術革命，而把「舊的我們」淨化吧！』或『我們注意奧司加·王爾特的自己享樂吧！』——這樣說着。然而「烈火」派的理論卻未曾由那派的實際運動而證明出來。他們於自己啓發的第一步，既然已經在理論上，遭遇到許多的困難與矛盾，而且從那裏不能把握到什麼有益或者確然的東西；但是在「烈火」之中，有些於言語的表現和形式持有優秀的技能，給詩作上以大的意義的卻是事實。

總言之，最近以「烈火」或由他們而覺醒的種種問題為中心，在開始銳利的論戰了。強而言之，那可說是因為當初「烈火」自身對於「舊的東西」

開始了猛烈的攻擊所以惹了起來的。威·巴利雅斯基在機關雜誌「文藝戰線」上開始批判底非難「烈火」的理論及關於牠的實際。又讀者諸君於畢·可岡的「近代文學」雜誌上，能發見托羅茲基的關於「烈火」的許多有興味的論說罷。關於由「烈火」而惹起的諸問題中，像「藝術與機械工業的互相關係」或「不以裝飾生活爲目的而以形造生活爲目的藝術」等，托羅茲基以爲「烈火」的根本謬誤是在於「烈火」對於現在所謂的「機械藝術」不承認其現狀，主張須與生活融合。——如前所述，這問題在現在我們的經濟底乃至文化底組織之下，是不能解決的，牠的實現也必須要有歷史的長時間。但是他們卻不管那些，最後通牒似的只給問題的解決以僅少的短期的餘裕。

再換言之，詩人，畫家，彫刻家，俳優，不僅只在表現，在繪畫，在描寫，在詩作；他們必須把自己的藝術，直接與自己的生活融合。但是到底怎樣，從那裏起，經過怎樣的途徑使牠實現，那可說是至難的事情了。總之，這裏所謂的「機械藝術」，我想是數十年間成爲民衆的藝術底社會教化的武器，或成爲審美底快樂的啓發吧。爲反對最近十年間冥想底印象主義的布爾喬亞藝術，因而把當作繪畫知識的描寫手段的藝術加以否定，這是從將欲建設新社會的階級的手裏，把牠所必要的武器完全打下了。

論爭往往能幫助真理的顯示。於是真理於我們的面前顯現出來了。十月革命後，與出現於俄羅斯的政治底及社會經濟底的設施同時而起的，關於布爾喬亞文化對普羅列塔利亞文學的問題，既如前述，似是我們暫時

不要在現在的短時代中難於實行的許多宏汎的問題上低徊；我們必須把全力集中攏來，去解決怎樣纔得能批判的去攝取布爾喬亞汜藝術，或文學以及古典時代的東西，這個事實問題。於這種意味上，要與現在的藝術或文學發生關係的人們，必須要去遊一遊先時代所開始的道路；不過藝術或文學不是爲的要謀布爾喬亞汜的利益，應該要使他成爲普羅列塔利亞特的東西是很要緊的。但是在怎樣的條件之下，怎樣纔能够將最大的利益給普羅列塔利亞特呢？對於這個問題，托羅茲基說：『就是脫了黨派的文學思想的範圍，在由與生活的連結而出現的一般底世界習得的趣旨之下，不要使生活與實際反背，同時又將生活藝術化，謀生活的積極利益。例如不管生活安定也好，不安定也好；或把生活引高到如珍珠似的創造之上；導爲正當也

好，或不導也好；乃至寫真化也好；或象徵化也好；總之要通過三個準則——豐富地，而且全價值。與自己價值的創造資源的生活，由使有希望而使文學成爲寫實化，是必要的一件事情。」

他又說這就是世界關係的意味的寫實派的一元論，不僅是文學派傳下來的寫實主義；反之，在新的藝術家因爲要捕捉新的生活，所以需要那過去所創造的手段，方法，以及補助那些的東西。但是服龍斯基對於這一點卻與托羅茲基的見解不同。他斷言現代的新藝術的根本的「典型」是寫實主義，即是布爾喬亞特有的文學的古典學者所曾用過的，難於模倣的「典型」。簡單的說，假使我們以爲托羅茲基是於現在的區劃時代的藝術上，收寫實派而成就的形式或方法的非寫實派的傾向；那麼據服龍斯基的見

解，他本來的意味是寫實的；總之文學的寫實傾向，現在已成爲無從疑心的事實了。

在革命後，許多地方差不多不能看到舊的「典型」，只從其中看到所產生的許多新「典型」，或由新舊兩「典型」的特質所融合而表現的情形了。又革命後不僅在十月前的發奮似的一般社會生活的霧圍氣中得有自由奔放的理想，並且於獻身的英雄主義之外，一方面又給了生物本能的放肆而且粗暴的個人主義了。就是，贈給革命時代或革命後的俄羅斯人的生活以未曾看見過的光明和色彩，同時被革命前的讀者所厭倦了的生活表現的主題 (Thema)，由這革命而得有興味的新事情了。

那麼我們現在，到底在走着革命進展的怎樣尺度呢。現在雖然不能像

革命剛以後的樣子，只住在被革命所陶醉了的霧圍氣中，但是要完全離開革命的事實，去建設現在生活的領界，那是可說無論如何是做不到的。其中也許有人不願看革命火焰的聖像，不願聽牠強有力的聲音，或不願吸牠粗暴的吸呼，於自己與革命中間要築起間隔來；但是他們是不願考察人類的革命的，他們當然是不滿一握的少數者——不久當從浸在革命的思潮裏的多數作家中，消滅他們的姿態吧。所以他們在於與革命有關係的現代作家之間，表出着種種意味的——解決革命的贊否的根本問題的——事情是沒有關係的。因之在這裏關於他們可不再去留意了，不過，革命以後，無論一般社會團體或個人，心理上隨着各個的階級底反響，而將階級表示得如此明瞭的，卻是無論何處都未曾有過的事。賴普羅列塔亞特的力而成功，將

數年間的敵人布爾喬亞汜所保持着的凱歌給了普羅列塔利亞特的這件事情，從普羅列塔利亞特的方面，當然博得了如燃的同情，但是同時由敗北了的布爾喬亞汜方面受到不少的忌避也是當然的事情。不過介在於這兩個階級之間的知識階級之中，卻有逡巡的，或同意的，或不同意的人。所謂同意或不同意，要之是（他們在有些時候，即使亦演着重要而且有意義的職分，可是他們個人的或特殊的性格的傾向，卻要把這意義來加以排斥的）由他們的行動是布爾喬亞汜的或普羅列塔利亞的而定的；——雖說現在的知識階級大概都是從屬的。——於是，俄羅斯的資產階級的沒落，布爾喬亞汜的敗北，因了普羅列塔利亞特的執政，每年更加其確實性；至今則對於知識階級已大發揮其威勢，從前的逡巡者變為同意者，不同意者移為逡巡者。

了。

因之於歷史上的的一瞬間所產生的這個文藝，很銳敏地映受了對於十月革命的知識階級的根本意見的相差，或心緒，或因革命纔有的不齊的鼓動等一切東西了。由這個意味，十月革命後的文學，現在可以說牠是持有優秀的社會價值的，有興味的文書（Document）的連續了。尤其是現代的文學，不僅爲如前所述的舊的知識階級所認識，並且爲開拓者階級，即從普羅列塔利亞特或農民之間所現出的新知識階級所認識了。這個新的知識階級，其中的大部分是普羅列塔利亞特，而其一部分就是農民。他們已經在現在的文學上寫上不少的饒有興味且有價值的頁數了。並且由「普羅列塔利亞特，知識階級」組織了「克茲尼札」及「亞克支雅布利」等文學的團體

了。

據以上所述的事情，大概可以明白現代文學的形相(Physiognomy)爲什麼於觀念上或「典型」上所以這樣不齊的原因了吧！於嚴密的意味來說，在現在文學的一般底以至客觀底價值，是屬於更遙遠的未來的問題，牠們的價值，從藝術的觀念上及「典型」上看來，也許持有本質的缺點，但同時在我們的革命區劃時代，社會生活的沸騰或喧鬧，對於藝術家的創作的活動極爲障礙，也是實在情形。牠們的價值，在這情形之下，是當刮目相視的。

但是後者的解釋，決不是在求現代文學的客觀底價值，不過要使讀者諸君認識文學底現代的最顯著的現象罷了。

十月革命後的俄羅斯詩法

在二十世紀的初期，大約十年之間，已經顯現的象徵主義詩派的失敗，在現在，已經事實上沒有什麼可疑心的餘地了。

這一派的指導者的人們之中，除了一九二一年逝世的亞·蒲露克及一九二四年逝世的威·蒲留索夫之外，有費多兒·索露戈蒲，有彭利蒙·季飄斯，威茶斯羅夫·伊凡諾夫，及恩鐸列·貝羅等雖然已經老年還是健在着；但是詩派上的象徵主義，現在是完全成爲過去物了。這原因，一方面雖說是因爲有新詩的意義出現故不得不自然消滅；但是此外，因爲象徵主義派的

觀念是個人主義底，又爲神祕主義底基礎，與革命的鬭爭，或由革命而現的各自必須自由地有各自的解決的霧圍氣之中所形成的現在認識，離得非常之遠也是一個原因。革命後由索露戈蒲，彭利蒙，蒲留索夫等出版了「香」，「一個愛」，「蘆笛」，「寺院召集的鏡」，「魔術的穴」（以上索靈戈蒲），「指環」，「七篇詩」，「鎚的歌」（以上彭利蒙），「最後的幻想」，「那時候」，「瞬」（以上蒲留索夫）等不能屈指計算的詩集，但是牠們雖然於詩的藝術底價值得了多大的成功，於各自的詩體卻沒有加上更新穎的有價值的特質。

蒲露克在「十二個」及「放浪者」等出版後默然了；對於持有許多普希金的調子的自己的自敘詩「報酬」的詩作上也不能貫注全力了。與「蒲露克」同型的恩鐸列·貝羅以「耶穌·基督」等詩來與革命相呼應，他們的藝

術的巧績，雖當承認，但他們是象徵詩人而且是爾托兒夫·美底尼爾的弟子，除了當革命是世界的奇蹟之外，卻不能組織底去攝取。但是在俄國，革命不僅是奇蹟，於事實上有了一「普羅列塔利亞特」革命；而且簡單地成就了。所以有這一類人物就當然不得不由革命離開了。於是他們的詩底才能雖未消失，顯現着創作的天賦之才，但是卻不能惹起對於他們的作品，的有同情的反應和了解。

恩鐸列·貝羅從自得體驗的內容支持或高階底象徵主義的風格的高處俯就下來，發表了題曰「初對面」的一篇詩，無論就一般說或就自敘傳說都是極明顯的作品。

威茶斯羅夫·伊凡諾夫的詩也沒有惹起什麼反應，這是因為他還沒

有從自己的神祕的立場及見地踏出一步的緣故。他於一九一八年的作品「幼年時代」裏留下自己的幼年時代的一些餘韻，或被自己愛人的愛兒拉達奪去靈魂，作了新「甫羅美修斯」或寫了嚴肅的一切憂愁都能記憶住的靜寂的「冬的小歌」了。他在那些詩中，對於抽象地追憶幻想的人類表示靜寂的同情，或有可根在「現代的文學」中所說似的「山雨襲來風滿樓」的悲感，但是那些詩的聲響，對於現代的我們，僅僅的只成了遙遠的往昔之聲漾蕩着。觀察象徵主義派的作品，我們能夠在牠裏面看見對於十月革命現着一樣的痛罵的反抗。像季飄斯的「最後的詩」（一九一八年出版）等竟把十月革命當做「戰爭的吐瀉物」，他非難革命的當時俄羅斯國民失了理智，反要自繩自縛了。他又威嚇不敬上帝的國民說：「國民將會被杖追放到舊的

家畜欄裏吧。」判然地而且大膽地由反革命情緒而產生的文學作品之中，季飄斯的「最後的詩」確是顯著的東西。

從這「最後的詩」出版後不久季飄斯移住到外國去了。

十年前繼續象徵主義而出現的極頂主義 (Acmeism)，現在以爲那種傾向是與我們的生活離得很遠了。

一九二三年出版的戈爾斯吉夫的「書籍與革命」第三號的論文中說極頂主義終於失敗了；爲什麼呢，因爲他的本義太廣汎了的緣故。就是，回到極頂主義的本來的意義者，實際上就是從築於自體強固的地位的象徵主義的高處降下，又爲過於退回到一般的標準，而且主題的微妙卻特別可看做牠的原因。

事實上主題的微小，是起因於極頂主義不與現代的偉大主題的革命相呼應的緣故。

握着極頂主義的中心勢力的是誰呢，那就是於一九二一年和一九二二年發表了兩個著作集「黃道眉」和「恩諾·特米涅」的才人恩那·亞夫馬多瓦。她的作品從來是持有同樣的著者的親切，充滿着愛的宗教底的東西，而且她的詩的生活也很能在那裏反映出來，可是在那些主題或研究之中卻不能找出新味道來。

投身政爭，而且逝世於其中的戈米勒夫在藝術方面也由他所發表的著作集「薪」——一九一八年——及「火之塔」——一九二一年——之中留下尊貴的寶貝從「極頂主義」同人中退出了。我們在他的作品之中能

找出哲學底抒情詩的典型，大概能認定他是支配其餘的「極頂主義者」的創造力，而且脫掉那個雰圍氣的；尤其是「火之塔」之中的「勒奧拍爾特」，「紀念」，「靈魂與肉體」，「我們的讀者」等篇是如此的。在最後那篇「我們的讀者」裏，他枚舉放浪者，愛好鬪爭的將校，皇帝的使節的暗殺者，以及一切強烈的兇惡的，而且痛快的人們爲自己的愛讀者，而說明自己的成功的祕

訣道——

我不使他們受神經衰弱的脅迫，
也不是以真心的溫情來譏誚他們，
而且，又不是像猜腐蝕了的卵黃似的，
用含有意義的諷示使他們焦急。

但是，當四方的彈聲響應，

狂猛的戰鬪穿破衣襖之時，

我將慫恿他們，沈着地不要害怕，

大膽地去做你們須做的事業！

在革命以前，隨前兩者現出的文學底傾向未來主義，不區別象徵主義和極頂主義的生命，不在其中捨卻自己，而向着未來的長成顯出其才能。關於未來主義的出現，其說明且讓以後再說，先就未來主義存在的意義來敘述一下吧。據現代學術上形式主義的有威權的代表者比·哀姆·愛亨庖姆的公平的解釋，極頂主義者雖然離了象徵主義，可是因為要組織新文學傾向，在他們的道程，不以自己為象徵主義的破壞者，反以自己為牠的直接而

正當的繼續者。否定一切過去的體驗及一切高遠的傳來的文化，以及要求過激的破壞的革命家也曾出現過的。他們不僅只向着文學的範圍，而且向舊文學家們曾用侮蔑的眼光所眺望的羣衆，也用他們獨特的標語來相對的。他們又用他們獨有的論調，或粗暴的比喻，或對於過去的權威者的猛烈的攻擊而誘起羣衆的眩惑，羣衆對於這些唯有傾聽罷了。但是那僅是反抗而已，並非關於秩序，平等，祖先乃至承繼等說的。初期的未來主義者不外乎是這樣的東西。在未來主義者的活動的初期，很明白地宣言了的這個反抗到底是爲的什麼呢。借一位著名的未來主義者甫勒蒲尼可夫的話來說，那些言語宛如在遊戲中用活的人來對付「發聲的泥人」似的東西云云。（這裏的所謂遊戲，即是創造）

又未來主義者是持有兩個問題：其一是脫出現存言詞的條件底窻匡，而發見創造新言詞的基礎；其二是不待新的通俗的言詞的創造，而從因襲的解釋，將開放了的言語作爲詩體的材料——哥爾茲吉夫的提案。第一問題當然是屬於未來的事，但是第二的問題是現在卽刻就能採用的。於是，未來主義者一派，遂推甫勒蒲尼可夫爲其指導者，而向這個傾向集中其全力了。

然未來主義者一派的這樣努力，沒有效果，因爲當初他們的「展開」的篇幅太擴汎，他們實際所得的，尙不能達到他們的目的，但是我們看托羅茲基說，「反對古的詩典或文章論而起的，完全基於他們享樂底放肆的戰爭，是對於閉塞了的字典，卽神祕底的知識階級式的因襲的進取的反抗，又未

來主義者一派，在詞界上的工作是有活氣的，是進取的。」就可曉得有些地方是與托羅茲基相和的了。

認由未來主義者一派而起的反抗，已經在言語學乃至審美學的範圍內研究盡了，這也許是非常的錯誤。爲什麼呢，因舊審美學的反抗而產生的未來主義者的合理底的革命，率直的說，像托羅茲基所謂的含有對於從來的審美學所產生的沈滯而腐敗的人生的反抗的意味。假使我們注意到未來主義者一派是由特殊的階級底組織而成立，那麼當然會首肯應該這樣的了。

未來主義者不能在布爾喬亞階級占有自己的確實的地步，而且，是離開布爾喬亞所編出的系統很遠的都市的知識階級的代表者。又未來

主義者是憤慨的不遇者，是纏着襤褸的知識者與享樂家。因之，他們的心中有反抗的要素，是極自然的道理。在廿世紀的初期，這反抗早已形成美底合法的革命形式顯現了，可是跟着社會革命的雷鳴轟烈，同時未來主義者一派也都能把他們的心裏所有的反抗益加伸長了。但是，即使不遭逢這社會革命，未來主義者也能充分地得認識上的勝利吧。

亞威爾白嚇在「拿帕斯特」報上，以「在文學的壟壕內」爲題，命曰未來主義的共產主義，其成長的過程也發端於此。牠的活動揭於他們的綱領之中，把共產主義與未來主義連絡攏來，引導「烈火」的成立了。

屬於「烈火」派的未來主義詩人中，尙未在充分表現自己而夭折了的火來布尼可夫之後，以烏拉其米爾·馬雅可夫斯基爲最優。因之，在這裏把

他所作的詩敘述一點兒罷。

在一九〇九年及一九一〇年間的他的文學的活躍時代，也與未來主義者一樣，注重形式的問題，尤其對於言語的響音特有興味。在他的早期之作「朝」及「由街道而街道」之中，已能認識他是要把詩向旋律引導，要把詩調嵌入會話或演說之中的形式革命者了。及至最近，他又踏進新形式的路上。然那新的形式，當然還沒有達到未來主義產生的當時所幻想的境地。馬雅可夫斯基之得力於達利的字典，比得力於火來布尼可夫及古爾春的字典爲更多。托羅茲基說：跟着時代的前進，馬雅可夫斯基的著作中雖不能找到自由詞句的構成和新語的使用，但是他在我們的詩中合理地完成了變革是無可疑的餘地了。他在詩中放入了從來以爲是詩的冒瀆似的會話

詞。在他的詩中又能夠窺見「烏爾白主義」。他在現代的都會詩人之中確是
唯一的一個，他的作品的詞句，韻律，樣式，以及主題，對於都會詩人給了一味
的清涼劑。他抓得了那形式之後，專心努力在創作優勝的作品了。在一九一
三年有「托拉其加爾」，「帕爾姆」，「烏拉其米爾·馬雅可夫斯基」在一九一
四年又出現了他那著名「袴襠中的白雲」。

更在一九一六年作了帶有反戰爭的意思的「戰爭與和平」。這作中沒
有階級意識，他說戰爭不問階級如何，該由國民全體負責。這首詩的社會底
意義，同牠的描辭法的巧妙和優勝的韻律相對峙，不可不說是偉大之作。

馬雅可夫斯基在「詩文史上」對於二月革命，在「革命頌詩」及「吾們
的進行曲」上對於十月革命，各表示了歡迎之意。他在將近十月革命的一週

年紀念的時候，作了「諧謔的神祕」在這作品中，他以輕妙的筆致，寫出階級鬭爭，普羅列塔利亞特的開拓，界世主義，反革命的布爾喬亞的國際關係，知識階級和僧侶的職分，次及帝國主義與著名的宣言——有些人有輪形餅乾，而有些人只得到空間，這正是民主主義的共和國——等關於民主主義共和國的事。

這就理想的內容來看，當然不過是單純的皮毛罷了，就形式來說，也不是大不了的東西，可是對於動搖着的民衆卻是必要之物。

一九一九年假托了俄羅斯的伊凡和美國的威爾遜的典型，作了描寫世界底普羅列塔利亞特的鬭爭的，他的作品中最有意味的題名「十五億」的敘事詩。在這裏面可以看見馬雅可夫斯基的藝術的極致和由世界底共

產主義的理想而躍動的靈魂的極致的綜合。當敘述馬雅可夫斯基的最近的作品時，不能忘掉了他的革命諷詩。那些諷詩之中，有描寫共產黨人們潛蓄積着的主義上的大危險的「關於殘屑物」，又有完全反對的，以幻想蘇俄有產階級入其領域的白系中人的迷夢爲主題的「關於教母怎樣說了烏蘭開利的故事」等傑作。其以「烈火」的理想爲主體而寫的作品中，有下面所抄的那樣含有牠的綱領底素質的詩。

告訴你們吧，

我是——

不留心着細些之事；

盡我的力在做。

我是否是天賦的才人，

告訴你們吧——

除非以鎗柄來追逐你，

拋棄呀，

拋棄呀！

忘掉了吧，

唾棄吧，

把詩詞，

把歌曲，

把薔薇之藪，以及

從藝術的武庫而出的

一切可厭惡的事物。

在這裏順便要補說的，他的詩確是力學底，再者，說牠是在都市的喧騷，動亂，霧圍氣之中所產生的詩是妥當的，可是，也可說是張喻底。所以他的張喻往往踏越了他所欲說的範圍；恰像托羅茲基所說『馬雅可夫斯基在應該好好地說話的地方卻在叫喚着。』

關於馬雅可夫斯基的觀念，簡單的說一句他可說是一位非常的革命的憤怒家。所以雖說有充分地走入革命底詩中的深味，可是還不能戰勝他自己所出身的小資產階級，稟承着纏有襤褸的知識者的個人主義之傾向。當他未完全有勞働集產主義的精神的自信之前，恐怕不能稱他是普羅列

塔利亞特革命所可依靠的詩吧。

『享樂底個人主義的尊大，在「一切由馬雅可夫斯基所寫的東西」（他的詩集就是這樣的命題）一貫着。因之，關於自己的事，常以第一人稱和第三人稱的形式，或以個人主義底，或把自家捏成爲一個上等的人而在說話。在稱讚別人的時候，他也把那人向自己之中去求。』托羅茲基的幾句話確說得很透徹。

然而，在現代的知識階級詩人中，如果將那「十二個」的著者蒲洛克不算，只有這位馬雅可夫斯基。於革命的描寫雖不能說爲完全，卻是與主題的壓倒底雄大相一致的，達到藝術底創造的頂點的第一人。

這當然也意味着支配馬雅可夫斯基的運命的偉大的才能。一九二四

年的三月，據在烈寧哥拉特的論爭之際所發表的他的開陳，他的著作已經達到百二十萬部，其中最主要者是一九一九年的「一切由馬雅可夫斯基所寫的東西」，一九二二年的附有自敘傳的「十二年間的工作」和一九二三年的「被選出的馬雅可夫斯基」等作品。

馬雅可夫斯基爲要解決由「烈火」所引出的藝術的實際問題，最近更在努力着要出新的創作，但是現在還未曾有特別成果。這大概是因爲他所攜的「貼紙的題字」和「詩的廣告」是未知數的緣故吧。

更有與未來主義有關係而由未來主義派中跳出的叫做幻想主義的一流派。

「幻想主義者的宣言」(塞靈)以極端否定的態度，注意着一切的文學

底傾向，尤其對於未來主義。他們說：『我們像我們忘掉了自然主義，享樂主義，浪漫主義，古典主義或印象主義等一樣，也把未來主義的存在忘掉了吧。關於幻想主義的存在，我們要說牠是通過樣式和牠的韻律的生活的表現，這是藝術的唯一法規，且是絕頂的法式。所以別的一切藝術底作品的內容，實在是愚昧而且無意義的東西。』這宣言由詩人色爾該伊·哀色寧，留烏立克·伊服涅夫，亞那托奧利·馬利恩戈夫，瓦其姆·歇爾歇涅威奇及畫家白利斯·哀爾特滿與葛奧爾基·雅克烏羅夫的署名。

據「宣言」的內容看來，幻想主義的基礎底構造，是透過樣式而觀察的生活的表現。瓦其姆·歇爾歇涅威奇的幻想主義的理論中，尤其在他的小冊子 *СХИЩЕ* 之中，除了這裏所說的樣式，是與別的無論什麼樣式不能合

的東西，恰如各自的自尊一般的東西。他寫道，詩不是有機體而是多數的集合，所以即使從其中摘出了一個型式，或嵌入數個的型式去，也都不至於傷詩的全體。幻想主義雖不過只有極短期間的存在，但是有確實的自己的方向。而且在詩法的機動演習中，作了詩底考察中可說最重要的型式的預備，又教年青的詩人脫了平常的型式，這些就是他們的功績了。

現代一切過於急激地在闖走，其中以文學派的起伏爲尤甚。在一九二四年出版的「自印象主義至十月革命」之中，蒐集着許多文學宣言和檄文等。據牠說，於印象主義之外，有前述的極頂主義及未來主義（自我未來主義，及未來主義及立體未來主義）。十月革命後的一九一九年，有幻想主義。一九一九年之秋，索可羅夫在「表現派的法規」上有「表現主義」；一九二

一年亞歷克山特爾·斯威雅托戈爾在「汎世界主義的詩」上有汎世界主義；同一九二一年，契辛·每色利斯·勒希奇可夫有「未奇揭特」，開克揭夫等在「田夫主義者宣言」上有「田夫主義」；一九二二年，尼可來哀瓦·拉諾夫在「無心者之檄」上有「關於無心者的詩法的宣言」；同一九二二年，亞綠斯·德·奇善額善在「沒形式主義的宣言」上有「沒形式主義」；再同一九二二年，哀夫羅斯在「古典主義」上有「古典主義」；一九二三年，必勒立辛在「侮蔑主義」上有「侮蔑主義」；同一九二三年，奇茶戈瓦在「構成主義」上有「構成主義」的等等發表。現在，在這裏且不敘述各主義的個個的傾向。要之，關於各自的問題的他們的發表，還是極薄弱的，他們的大多數，不過只表出藝術上的新形式，尤其特別自由地指摘出詩法上型的創造罷了。

據這樣所見，縱使他們特五十步，百步的差異，發表了鄭重的宣告及檄文，或雖說不過只特地在示給我們以爲是做一個詩人而達到了一角的創造的極致了，可是這詩法的傾向的一切企圖卻有歡迎的價值。但前述各派，各有各的相當強固的地盤，這於年青的藝術家卻只有害而無益。詩人們只在着忙於認識自己，或未十分懂得既成的各派，各主義的綱領，而竟急急於忙着將自己投身於什麼什麼派或什麼什麼主義之中。更累人者，在那個之中更急忙的要造出各人獨自的主義和傾向了。這樣那樣，藝術家屢被妨礙了自己的才能的組織底教育，詩人縱有才能，徒然只把自己推進了「派」的窠臼裏去。

這就是對那屬於「派」或「傾向」的文壇的條規，爲什麼會發生反動的

解說了。

那反動不是什麼「派」或「傾向」，不過只反映到「色拉比恩兄弟」一團的創設罷了。

在牠的綱領中（可又要用綱領一語了）似下的說着：『我們爲什麼是「色拉比恩兄弟」呢，吾們那能有非定了什麼東西許說和什麼東西不許說的規則不可的必要呢，一切所定的條規，只是使滿足減弱，且伴有強制或倦怠，這些事竟一點都不覺得嗎？我們爲什麼命名「色拉比恩兄弟」呢，因爲我們不願被人強制而感倦怠，而大家須寫着一樣的事。各自有各樣的文學趣味，因之各自該能找尋出各自不相同的文學底影響的面影。我們沒有發表什麼宣言或綱領的必要，我們沒有「派」也沒有「傾向」，不過，我們的聲音不

是欺瞞，不拘色彩是什麼，唯求確知作品的實體。我們排除功利主義。也不是爲「宣傳」而執筆。藝術是事實，是人生本身。是的，是那赤裸裸的人生，是沒有目的和意志的存在的本身。」據最近的事實，一切的「色拉比恩兄弟」雖現着一種美底觀念，但沒有形成確定底「派」，而且他們之中，不妨害別人創出優勝的作品，在另一意味上卻似反給以助力的。

他們之中有瓦希利·伊凡諾夫，尼可來·尼基京，孔斯坦金·斐陣等天才的作家，也有唯一的非凡的詩人恩·契霍諾夫。關於「色拉比恩兄弟」美又家且讓以後再述，在這裏暫先考察契霍諾夫吧。

這位詩人的生活 and 爲人都有深刻的興味。我們先看他的自敘傳中的話罷：『——也曾讀書，想做一個商人——卻成了一個驃騎兵。在白爾奇克

中奔馳。三次落馬，曾與馬同時受撲傷。雖然也會在拉吉伊哀的農家附近參加騎兵隊的戰鬥，以後不得已做過種種工，有時斫柴，做木匠的工作，有時加入某戲班演「滑稽老人」的脚色，也會在比托羅戈拉特拒敵猶得尼奇的軍隊。不換班當值了百個鐘頭，顛倒了好幾次。在「保安隊」的時候，也曾和各委員作種種的議論，可是知道了唯一的俄羅斯在這裏只是原來的樣子存在着。但是除此之外，對於俄羅斯什麼都不知道了，而且不願知道。我熱愛着在這裏的原來的樣子的俄羅斯，爲牠効勞的準備我已有了。布爾喬亞汜卻從未做過。」我們要問契霍諾夫，這樣的種種生活的感動，對於人類的心理將有什麼影響呢。

他所走的路——那是爲了一九一四年之夏所突發的歐洲之嵐，離了

故國，展開翼翅由這一國到那一國，無目的地飛旋着，一氣到了將近一九二一年才止的俄羅斯國民所走的路。幾年之間，或落於敵手，或困於饑餓，不斷地與死支持着，只知道他們的救星唯在國民的堅忍不拔之力，奇智，沉着，而反慣於悲愁的靜寂了。他們的這樣生活，一面卻又不得不有遊牧民一般的冒險的豬突豨勇而又放縱的大膽。對於這契霍諾夫，曾歌道：

生活是

以鎚和銼以及

嵐而得垂教的

節節的繩索答打我肩。

要成一個剛直的鐵釘似的

平和，而且要

成爲一個靈巧者。

結果，型造了像普羅克的「十二個」之中所有的樣子的新的人種，而在那些人種之心理中，能窺見如昔日的哥薩克的紫羅霍露其人似的性格。伏羅陣斯基比喻他是「山嵐」之針。

事實上，他於新的俄羅斯是最足信任的擁護者，他雖說因之吃了苦頭，確可稱爲赤俄共和國的堅壁，和鐵條網。

他的詩於「色拉比恩兄弟」的社會底價值，齎了多大的利益。

契霍諾夫好像不大表現階級底普羅列塔利亞特的詩。反而含有多分的冒險主義，個人主義乃至破壞性，這只要看他的詩中很少謳歌勞動者的

詩也就可明白。雖如此說，可是看他那寫認烈甯爲從國王的權力救出同他一般的貧者的救世主的，野蠻的印度少年的一段故事，也可以說他是被橫於共產主義的根底的，汎世界底理想所幻感似的人。但是他的詩，必定是同他獨自的創造力的根本底意向相一致的，所以不能看到何等感傷的表現，或受人唆使式的遊戲的辭句，而以嶮阻堅硬的表現居多。因之我們能看出他的敘事的要素比抒情的要素優勝得許多了。在契霍諾夫之外，「色拉比恩黨」內還有一位天才的閨秀詩人愛·拍論斯加雅。

除了智識階級出身的詩人之外，革命後的俄羅斯，又新產了田園詩人和勞働詩人。在他們農民和工人們成爲勞農政府委員中的執政者的時代，這原來也不可不說是當然的事了。在俄羅斯的文學中有農村的詩，也並不

是新近的事，把詩意放置在密林和無限的原野，或置於與自然結合的自己的生活的基礎上，味嘗到耕作勞工的美麗和喜悅的著名的詩人威·可利錯梨，才是開了那端緒的第一人哩。繼他而起的，有平民詩人尼基陳，有鐸羅陣，又有那位不能達自己的才能的高潮，絕對的破壞了他的宇宙觀和生的喜悅了的詩人斯烏利可夫。此外，在烏克蘭那的農村詩人中，不僅於田園詩之中用了新的意向且對於強制者有峻嚴的抗議，對於奴隸階級顯現了因反對不平等而起的騷亂的，有泰拉斯·莎伏輕。是後，當然雖不是直接繼之而起，可也有了很的現代的新的田園詩人，而其中最天才的詩人則要推色爾曷·哀色甯了。別的許多詩人，要之我們可以說都是跟着他，搬運着他的步調的。他對於俄羅斯這樣說着——

循沿空色的窪地。

在牝犢與牝牛之間

踏着黃金的麻屑在走者

是你的亞歷克塞·喀利錯夫哩。

手中有麵包的殘屑，

口有——櫻桃的液汁。

太空中滿閃星光

牧者的角笛幽幽聞到。

爲要使讀者明白田園詩人的創造的描寫以怎樣事物爲對象，故特別引用了這詩，且爲促讀者的注意，在其中加了黑點了。簡單的說一句，這是意

味着集結村中一切農事的完全的平和的。由這意味，所謂農村的詩，充滿着農村經濟的——假如能够這樣說——平和的形態，恰如工廠工人的詩的，充滿着機械勞動的平和之形。在工廠，其原動者爲集產勞動，而在農村裏的，原動者則爲耕作勞動。因之在兩者之間，能找到極共通之點。

關於哀色甯的詩的飽和所說過的話，當然也適用於別的詩人，尤其對於尼基陳與克留伊哀夫的作品。這些樣式縱使不是他們的創作力的基礎的要素的全部，也形造着其中之一。但是，意識着自己是依從自然之力而從事於農村經濟，尤其於耕作，這因把他們的幸和不幸給自然支配極其密接，所以也就鞏固了對於天體的信仰。這就是現代的田園詩人的創作之中，所以含有許多的宗教底氣分的創作的理由了。據這方面的研究家威·里奧

夫·羅喀契夫斯基在他的題名「新俄之詩」的書中說：「他們的詩是長成在被教會的香味所薰的古代的袈裟和祖先的聖像之中，飄着橄欖油的香的。」這就是哀色甯，克留伊哀夫，亞利哀辛等的作品中，都很多用着「外則神燈，內則耶蘇」等宗教底辭句的原因。

試觀他們的對於革命的關係。當然，革命是他們所不得不首肯的。因革命提供了農民久所切望着的「土地」了。但是同時又在他們的大部分的革命詩中，能看到一種神祕之流。克留伊哀夫由他那神祕主義的生命，閃現出革命的歌詞。

在「展開呀，大鷲之翼」的詩中，克留伊哀夫說道「大地」現在將給農民以自由的麵包，於粗製的麵包的硬片上加賜以蜜，在桌毯上加以裝飾，現在

早已遠遠地，自拜喀爾至溫暖的克爾伊姆之地，連接着裸麥的大洋。」的讚美的話。

哀色甯的詩也一樣。雖說宗教的型式裏有獨自的象徵的意味，象徵的資料在於宗教的表現的世界，事也是爲事實，但從來不會有詩人只以象徵主義來運用宗教的型式的。

亞利哀辛的詩也有神祕的，宗教的氣分。與哀色甯及克留伊哀夫等所異之點，是他雖稟承着農夫之血，卻是純粹的薩拉托甫人，他的生涯的大部分與都會的貧民社會接近，曾與痛苦的生存競爭戰鬥過來的。但是他的所謂鄉土英雄，是指「行將餓死的農民」即指村中的貧民的。因之他的心中對於富者的憎惡也格外激烈。

故在亞利哀辛，革命是證明了他的所謂「行將餓死的農民」的心理的。他曾高聲地謳歌。可是，那不是爲了抓到社會主義的幻影的「普羅列塔利亞」，也不是爲了工人們，不過，只爲了那舉起叛旗的貧窮的農民罷了。——力服夫·拉喀契夫斯基曾這樣說。但是在其詩中卻也能看見許多宗教的色彩。在這簡單的概略中，我不能充分說明農村的詩的意向，不過只關於他們的世界觀乃至人生觀的基礎，簡單地試說了一下罷了。

最後試略說關於普羅列塔利亞詩的概說，而將這詩編來作一結束吧。
拍麻爾斯基在他的詩「工人之歌」中，最頑強地，在普羅列塔利亞詩上，描寫着鬭爭和騷亂的要素。

將鬭爭的喧囂和雷鳴，

將血染成的召集之鐘，

我以微笑來包持牠們，我是要素，

我是——警鐘，

騷亂的渦捲與抗議，

我將喚醒昏迷的夢，

宛如在暗世裏聞聽苦惱的鐘聲；

我將謳歌巨大的暴動，

我將謳歌足械的亡落。

在這詩詞之中，作者對於感謝之泉的指示，是極著名而且極有意義的。
我將導領感激的羣衆，

生於羣衆的感激之中的我。

普羅列塔利亞詩人們認識他們的詩不妨自定他們自己的主題，不妨與從來的詩人的大部分的詩大有區別。葛·來立威奇曾至於極言了說，丟去一切的感傷，我們的時代只要讚美電化，歌頌石炭，最重要者，是求實際的利益和時代的要求的反映。

可是在敘說他們的「真實的告白」的詩文之際，非讚稱他們在自己的詩的才能乃至功績的評價中所現出着的謙讓和素樸不可。

他們常說。我們不是詩人，戰爭時的銃我們都有着。又說，我們不過是那些對於一時不覺醒的人的先覺者罷了。

普羅列塔利亞特詩人的活動基礎的都市，對於他們的關係怎樣呢？他

們的都市生活又怎樣呢？他們果讚美着他們的生活嗎？原來，俄羅斯的普羅列塔利亞特之中，雖爲農民出身，可是與農村有連絡的從來極少，不過在詩人中多少有幾個人罷了。然俄羅斯的農村和鄉土的自然，對於曾有過農民的祖先的人們，或生活在都市中飽受那苛酷的條件和隨伴而來的困苦者，卻充分的懷抱着對於鄉土的憧憬。這就是普羅列塔利亞特詩人的作品中，顯現着許多由都會而向農村的激烈的冀望的原因了。於這意味，哀露陣的「我們又有幸福之春來了」，是持有特質之作。可是雖擁抱在大自然的懷抱之中，而他在自己的「大都會的俘虜」詩中，鄉土的原野終於同他離得很遠了。他說自然已經不容納他，他將再回都會了。都市之於普羅列塔利亞特人，終究是「暴風雨的區域」，是「鬪爭的舞臺」罷了。

都會裏的一顆石子，也非經過普羅列塔利亞特的手不可，都會是我們偉大的化身，普羅列塔利亞那能可以不愛都會呀！——這是喀陣會說的話。

然普羅列塔利亞詩人之所以感都市的蠱惑，乃因都會的實際的情趣，不能使他們對於都會的活動的幻想的方面成爲無關心。在那裏能看見一切的世相：美，醜，嫉妬，號泣，放肆，邪淫。——而且普羅列塔利亞詩人的心，又屢次被不能幸福地長成，而在窮困之中哭泣的可憐的兒童們所纏惱。更拋給他們以憂愁的，是欲依賴噓僞的諂媚和常套的虛僞而得購買苦難的生存權利的饑饉的婦女——「夜的犧牲。」

這些詩人對於一般賣笑婦的態度，是非常同情的，對於她們的憐憫之中沒有含着絲毫的嘲弄。詩人以爲她們是現代的社會經濟組織的犧牲者。

這樣，每當都會的實情的否定方面的騷動發生時，普羅列塔利亞詩人對於他們的都會的愛，覺得愈加增激起來了。爲什麼呢，因爲他們相信由普羅列塔利亞特來支配時，這些否定方面就會消滅的。

普羅列塔利亞詩人以爲都會上最尊貴者爲工廠，機械，其中尤其者，爲他們的藝術的靈感的不斷的對照的集產勞動。那麼他們以怎樣的歡喜來謳歌那些呢？喀斯契烏的散文「我們以鐵成長」或葛拉希麻夫的「青春的工廠」和「我愛溶鑛爐的炎焰」很能顯現出這個意味。喀斯契烏的詩中說機械是生的存在，有筋肉，有神經，也有靈魂。工人——是鑛物的鑄型，他們的血管內灌着鐵。詩人說道：「我們以鐵成長」在圓屋頂會反響了叫「我們勝利了」吧。」詩人有時會覺得宇宙本體卽是機械，能聽取心臟的鼓動之

音似的。普羅列塔利亞詩人的美的幻覺，是在雷鳴一般的鐵鏈的響聲和炎熱之中振動的緊張的工作中萌芽。那幻想得有特殊的莊嚴和深刻。而且露加契哀夫斯基說——普羅列塔利亞的美中有由勞働而得成就的新的美存在着。

喀斯契烏，葛拉希麻夫以及其他普羅列塔利亞詩人的讚美的基礎，就在那爲集產勞働的武器的工廠和溶鑛爐中，人類創造能力的堅固的信念，及鍛鍊鬪士的如鐵的意志的人生新形式的熱烈傾向。

十月後的藝術底散文之概觀

如前所述，十月革命後的文藝還沒有經過很多的時日。在十月革命的當初，唯能看見對於革命的銳情的反響，至於在由革命而起的文藝作品上，可稱為新的活動的反映的東西，自一九二一年的末期開始，僅僅的只經過了數年罷了。所以要明見那客觀的特徵可謂至難。先就那些於革命後移居海外，在那裏繼續着各自的文學底活動的作家們來試述一下罷。

這就不可不先推布寧，珂普林，希米哀略夫及塞索哀夫。

布寧在這數年間雖完成「刈草者」，「狂藝術家」，「關於伊哀勒姆的故

事」及「在夜的海中」等作，可是不論那一篇作品都不及他以前樣的有力，沒有他的卓越的色彩。因之，也不能找到那些作品的藝術底核心和樣式。其中最優勝者當推「無限之春」。

珂普林的作品比較的少。最近出版了「說故事的王子」和「雙腕的司令官」的兩篇，做了「決鬪」和「祝盃」的這位作者的現在的意向，可由下面的幾句話窺見一斑。——「我只要幻想着新的俄羅斯和那未來的王國，心中非常的愉快。我是親眼看見他在烏斯瓶斯基寺院裏怎樣舉行戴冠式，我又看見他纏着白貂的外衣。」——由此，我們可不是覺得珂普林的現在的小說，於藝術上都極其薄弱嗎！

希米哀略夫的敘事詩「屍的太陽」，不過只寫得很好，這作品的全篇盡

充滿着對於俄羅斯革命的燃燒一般的復讎的憎惡。

據「聖尼可來之街」看來，塞索哀夫完全是一位屬於過去的作家，至於新的形式卻什麼都沒有，而且也不懂。

其他移居海外的作家之中，有「放心」的作者奇利可夫，有「插話」的作者郁希開威奇，有「黑馬」的作者拔利斯·沙溫可夫等輩。

總言之，在海外的白俄的文藝作品，只有漠然的印象罷了。他們與新的俄羅斯的生活絕緣了，終究會失掉他們的藝術底創造力之源的，所以再也不能期待他們的復興了。

革命前已經成名的美文家之中，不拋棄蘇維埃俄羅斯而積極的在從事各自的工作的人也有許多。「鄉下街道」及「在世界之一端」的著名作家

哀夫葛尼·柴米雅陳的才幹，在這些團體之中特別出羣，描寫陰慘的鄉下人家的生活態度特別的強有力。而顯出他是卓越的文章家的這作品的後者，雖在俄德戰爭之初出版，可是不幸遭了沒收，被認為反軍閥的宣傳，被人告發終於入獄了。事實上，那作中所描寫的軍人的氣質，竟有在珂普林的「決鬪」等中所看不到的陰暗的色彩。

在戰爭期中，他寫了「島人」及「人類狩獵者」等。都是他描寫兩年間的旅英生活中所得的東西，就中對於英國的布爾喬亞社會，竟譬為慘忍的半羊神。革命之後，他立刻又着手於「龍」，「馬馬伊」，「巖窟」，「神的寺院」，「黑人」及「罪人之羣」等著作了。他在那些作品之中，對十月革命極冷淡而且含着敵意的靜觀着。服龍斯基說，革命於他當然是重要的存在，而他竟不懂

牠的本義。

可是，不拘最近的柴米雅陳的作品上的觀念是怎樣的，他的藝術底才能已經爛熟到極點，因之柴米雅陳在現代的藝術底生命上顯示了強大的勢力，且繼續在顯示着，這是不能否定的。年輕的作家們的一切團體，尤其是「色拉比翁兄弟」等明明的是他的弟子，也是後繼者。

又有與柴米雅陳對於現代更站在不同的立腳點，在革命前曾劃時代的天才底歷史，亞·托爾斯泰他當初也曾移居外國，以後再回到俄羅斯來。他在革命後的浪漫的小說「辛艱的步行」中，巧妙地描進戰爭中及那以前的有識者界的腐敗。這作品中的技師秋利哀根及女學生的達希亞等，是極物質的，對於工作，道德地健全而且頑迷，自己間的相互的愛非常強烈，而事

實上只對於自己持有興味的人們在演着這主要的脚色。這以後所出的作品「亞利哀泰」是極幻想底小說，其主要人物是從蘇維埃俄羅斯所逃出的黨員，且是謀叛人的谷色夫，他不是普羅列塔利亞，當然也不是共產主義者，是無所屬的農民，是非常的冒險思想家，很濃厚地特有由對於樹於先覺者或虛偽之上的根本的社會規則的憎惡而生的，現代人的氣質。又，賴現代讀者中的某階級而得續其餘生者，有伊利雅·哀凌蒲爾哥。他的出現文壇，比較的還算最近的事，在一九一一年，他發表了同他的生活隔得很遠的舊時代的形式爲則的作品，可是在十月革命的初期，寫了幻想俄羅斯的寺院的復活的「爲俄羅斯而祈禱」一作。他的最近的詩集「躊躇」及「放心了的愛」等等雖以不同的 Note 寫的，可是還有將他的色彩表示得最明瞭的作品

「尼可來·古蒲羅夫的一生與沒落」夫利奧·夫勒尼特與其學徒的稀有的變異」及「歐洲沒落史」托拉斯特德伊」等。

前記諸作之中，「尼可來·古蒲羅夫」的人物，是持有最近的鮑爾歌羅派的最優良的特色。

成爲偉大的理想的犧牲，要試行世界改造而努力的苦行者，且是情熱者的古蒲羅夫，纔是哀凌蒲爾哥所說的負着革命的二百人中的一人。依自己存在的否定，而使革命鬪爭絕望的他一切的過去，能充分地使我們思惟他個人的素質了。

爲什麼呢，古蒲羅夫對於自己的誘惑的愛極其脆弱。他同反革命家的恐怖主義者哀喀奇莉娜是戀愛的同伴。她被他的性格惱煞，終成爲他的俘

虜了，因之除了依他之外沒有別的生路了的時候，他終於自殺了。這恐怕因為他不能從自己的衷心拋棄他的愛，或者假使同哀喀奇莉娜的思想一致，他對於革命就非斷念不可了的緣故吧。二者必居其一。

然不論那一點，他總之是脆弱的。古蒲羅夫的自殺同他當時的言動比較起來是矛盾的。可是因為混有作者的主觀，所以他所描寫的主人公的行為，該予以充分的尊敬。

「夫利奧·夫勒尼特」是哀凌蒲爾哥最優勝的作品，那是對現代發怒的半羊神。半羊神對了敵隱在戰前和戰後的煽動的利己主義者或最低級的，於動物底本能的滿足持有厚顏的冀望的，該忌避的矯飾者，及資本主義的與帝國主義的歐洲，磨亮牠的齒牙了。

偉大的峻教者夫利奧·夫勒尼特，爲刺激世界的創傷，爲催牠的沒落而出現的。觀察夫利奧·夫勒尼特的有些地方，有稍近於「無政府主義」之處。原來他的性格的特質，本來就沒有一定的理想，也沒有一定的靈魂的。

「歐洲沒落史」的幻想之中，有和蘭人恩斯·蒲茨，近於無政府主義，同時又有近於夫利奧·夫勒尼特的思想。他事實上是夫利奧的事業的後繼者，他努力的結果，在一九二〇年的初期引起歐洲的事變，結果，第一把德意志，其次把歐羅巴俄羅斯及中部歐羅巴，再其次把英國，接着把伊大利，西班牙等導向滅亡了。據他的所敘，假如這滅亡的原因是在於帝國主義的鬭爭和資本主義的競爭，那麼法蘭西也會因了普羅列塔利亞階級與布喬亞階級的互相撲滅而至自於滅罷。

他的前記兩作品的內容的概意既如上所說，那麼他的藝術方面的立腳點到底怎樣的呢，借戈爾白契夫的話來說，哀凌蒲爾哥在藝術上是一位大家，具有偉大的樣式，而同時也是賦有藝術底，纖細的受性的細心而銳敏的政論家。哀凌蒲爾哥一面用印象主義的筆法，一面在作品之中加入濃厚的抒情詩的調子，既給讀者以強烈的印象，同時卻又把讀者吸引住。

留在俄羅斯的革命後的舊派的作家們的文學們的活動，大體既如上所述，他們的創作力既未被挫削，當然能够期待他們的文學上的完成，同時也許會凌駕做革命的伴侶者的作家之上。

做革命的伴侶者的作家非常之多，在這些年輕的伴侶者之中，最優勝者有皮利尼雅克·夫色伏羅特·伊瓦諾夫。

一九一七年出現於文壇的皮利尼雅克，最近著了兩部小說「裸之年」及「第三首都」而成名了。這些作品可否稱之爲小說尙屬可疑，其中在構造上既沒有什麼統一，而又不見有什麼寓言的東西，可是在這渾沌之中，於觀念形態與藝術的意味卻給了不少的興味。

就「裸之年」的內容說，着手於一九一九年，以地方人的生活爲題材，作者對於十月革命，以自己的觀察，把傳統底農民國的俄羅斯，從都會以及都會人的文化，換言之，即從布爾喬亞官吏乃至知識階級 (Intelligentsia) 的文化或被比若托爾一世強制地移殖了的文化逃出，加上作者自己的解釋，即描寫着要回復十七世紀的「比若托爾時代」以前的俄羅斯的作品了。

在此對於皮利尼雅克的因愛護斯拉夫民族而生的觀察的誤謬，當然沒有舉出的必要。那也不過因為他的小說的題材，恰與革命的當初有關係，所以引起使當時的陰鬱的村落俄羅斯回復十七世紀時代的俄羅斯的問題，也是當然的事。

皮利尼雅克的著作中所現的人物的生活描寫，以受革命的狂飆，渾然脫離了從來的幾世紀間繼續下來的生活的種種人物為主，於地方底的生活描寫也收了不少的成果。其中有貴族的代表者奧爾豆伊富公，有實業階級的代表者拉托京，有鄉村的智者其露奧托夫乃至多種多樣的農民們。又這位作者對於鮑爾雪維克有了相當的留意，這只用看他作中處處所現的場面即能充分地首肯了。

「第三首都」與「裸之年」比起來離小說的色彩更遠，甯說是散文的，其中小說底的構造的一致非常地少。可是這篇「第三首都」的主要的題材表示了歐洲與俄國的對立，是最優秀的現代文學作品中之一，且在那研究中，皮利尼雅克也寫上許多有興味的東西。達於最高潮的歐洲的快樂，結構，以及飽滿的幸福，這位作家皮利尼雅克卻以爲那是形而上的腐敗，是文明沒落的前兆。

歐洲充溢着有產階級，五百年來的娼家，望着死刑台而會集的觀光的羣衆以及俄羅斯的殖民，現在已無生活意志及創造意志，唯受着沒落的宣言了。與之對立的有粗糙新成的俄羅斯。

然而俄羅斯卻有盡善盡美的文明的歐洲所沒有的創造的意志，以及

不顧慮目前的赤貪和恐慌，唯向着美善的未來推進的意志。這些意志纔是由革命導引出來的：他說。

在「第三首都」的某頁中，有一位農民在某國境會合席上，對一位想像十月革命後的俄羅斯而來訪的美國人所說的演說，纔是他的代表的卓論哩——這會合，是爲要對那位從工人們都得能乘汽車，農民們也都能乘貨物車子的美國而來的先生表示親善而開的。率直的說，我們是沒有那種東西的，我們之中如果有一鎊蕃芋的人，他就是平和的人了。我們遭遇大的崩壞了，但是，諸君！我不以那是可怕的。爲什麼呢，因爲我們有我們的權威，我們由我們自己來處置一切——

除這等小說之外，皮利尼雅克所寫的故事還有很多，最近期的作品中

有「雜草」其次更有「街尾的尼可拉」及「平凡的故事」等等。

在這裏更略述一下皮利尼雅克的文學上的型式吧。他享受了柴米雅京，勒米哀索夫，尤其是別爾伊的強大影響，非常的奔放銳利，而他的風格也受別爾伊的影響很大。他的創作的特色，據服龍斯基的斷定是這樣的——他的描寫，住住混合了時代和地方，有時在那解釋中，又有加着幾分譫妄的意味的異想天開而散逸的東西。

實際上，他有那一切，所以我們可說皮利尼雅克是藝術的散文的偉大的巨匠。

「色拉比恩兄弟」散文中，最著名的作家是「黨員」「色風」「空色的風」等等的作者夫色伏露特·伊凡諾夫了。他是鑛夫的兒子，以自修通過

了考試，他的生涯的大部分，有時做印刷所的平民，有時做水夫，做滑稽戲子，做托鉢僧，做丑角，甚至做拳鬪士，顛轉變換着他的職業，繼續着流浪的生活，又做過革命戰士，身歷兩次的鎗斃罪。（一次爲了是黨員，一次爲了細小的事在諾伏尼可萊哀夫斯哥的國定保安隊。）他在自己的生活的體驗中，找到恰與高爾基相似的地方。因之夫色伏露特·伊凡諾夫的過去及其行動，得高爾基的益處不少。威·利服夫·露喀契夫斯基在他一九二二年所發表的他的著作「現代人」中，竟稱夫色伏露特·伊凡諾夫爲「第二的高爾基」了。高爾基同他在新時代中的時候常是流浪着，又於那種種的新時代常常發表了他們的創作。高爾基在布爾喬亞汜生活者之中，或在忌避牠的組織的浮浪人之中，去追求「強有力」的人，結果作者把那「力」弄成理想化而表

現了。夫色伏露特·伊凡諾夫也同樣的追求強有力的，頑強的，實際家的，而且無論怎樣生活都能過的人們，而結果不僅單在作者的心理理想化，而在頑固而雄放地，不論何時，與可爾奇克軍隊作殘忍的，鬪爭的西伯利亞的黨員之間實際上找到了。伊凡諾夫當描寫他的主人公們的時候，到底用了怎樣的色彩呢，據色留斯尼夫，索露益奴伊，威爾希甯，加里斯托拉特，伊哀斐姻伊奇等的評論，那些儘是身肩非常廣闊，好像樹幹般的高架子，有花白的毛髮的粗劣的人們，他們之中沒有一個病弱的人，他們居住，勞動，鬪爭，死亡，都陶醉於地上所有粗野而難勝的力和權威。

西伯利亞是他最喜歡描寫的地方。西比利亞的山河在他的描寫之中，都成爲狂嵐似的生活之花，濃厚而混雜的色彩，——據服龍斯基巧妙的對

照——會使我們憶起祭日時的村女的美麗的無袖衣服或頭巾來。

夫色伏露特·伊凡諾夫確是「反心理學者」。他歡喜纖細的精神生活的描寫，因之他所喜歡描寫的主人公只有率直的心所有者；這很可證明他是反心理學者了。

最後還要把夫色伏露特·伊凡諾夫的觀念附記一下。有些批評家們，例如畢·可岡等，以為伊凡諾夫只描寫奉承革命的世界，且他的小說中沒有普羅列塔利亞特的存在，即使偶有現於舞台上的，也現着外國人的樣子，因此而竟批駁他；事實上，鄉下的粗野的事物，是他的創作的着重的要素和主題是不能否認的，可是我們看他寫着地方上所發生的革命和同胞戰，則可肯的批評是否得當，尚屬可疑。

現在伊凡諾夫優秀的天稟雖似冠覆其餘的「色拉比恩兄弟」那也。不過現在這樣罷了，像尼基京，索辛京古，或佛京等，都由他們各自不同的文學上的主題，而能發揮偉大的獨創立罷，我們應該這樣想纔是的。尤其是那在伯托羅戈拉特的文士會館的懸賞時，以作品之一「庭」得到第一次的褒賞的佛京。佛京的作品收集在一九二三年出版的著作集「荒土」之中，可是最喚起一般的興味的，是一九二四年發表的「都會與時代」。

最近在創作上有與夫色伏露特·伊凡諾夫的特質相近的，是閨秀作家色伊夫莉娜。她與伊凡諾夫一樣，以西伯利亞為題材的小說「腐糞」而得成名。她與伊凡諾夫不同之處，是不用黨員活動的村落，而用由個個的新生活而成立的村落為題材的。當時的村落的狀態是種種村民的結合，經濟的

組織也各自不同，且當時西伯利亞是由武斷底勢力在搬弄權威，對於地方自治團含着敵意，而村落中又爲極端無秩序的時候，所以關於牠的描寫是極難的一事，而年輕的她竟不誤觀察，且能巧妙地把握特色，只這一點，也可以想像作者優秀的天賦之才了。

色伊夫莉娜不僅對於西伯利亞村落的描寫巧妙，且對於現代的兒童乃至青年的生活，也有天才的思索力。

以下試就戈爾白契夫所稱爲「正直的革命家」的，合在一個型中的持有共產主義傾向的作家們略述一二吧。

他們的作品以關於革命的戰士或其他的一般革命鬪爭底方面的描寫居多。

描寫革命鬪爭時代的共產黨的苦心的主要作家有馬爾伊希金、蒲頓則夫、利伯京斯基、亞羅色夫、泰拉索夫、拉其奧諾夫等人。

馬爾伊希金用敘事詩寫了「達爾伊的墮落」這詩以相對敵的赤白兩軍爲主人公，而牠的主人公不是利己的。這兩者的氣分都判然經作者極公正地描寫出來，能理解他們戰爭的發端。

蒲頓則夫的「動亂」卻又不同，他描寫了左傾共和國聯盟的特殊革命軍的隊長加拉波霍夫和他的親友列羅夫的個人主義的性格。這位作家在這作品上，對於極端地混着個人主義和冒險主義似左傾共和國聯盟的心理上的特質的解剖，得了成功。因之，我們可以明瞭加拉波霍夫雖明知當然沒有好結果，爲什麼他竟反對「蘇維埃政權」的緣故了。利伯京斯基的作

品「七曜」中引用了布哈林的優勝的文章，表現鬪爭的苦心，同時特別嵌入共產主義實現時代的描寫。那時代在經濟上遭遇了極端的危期。這篇「七曜」在含有共產主義的傾向的小說家之中，於在明瞭而且強有力地表現觀念的一點上，確做着中心。

據戈爾白契夫的話，亞羅色夫是「蘇維埃的政府御用作家。」此外還有泰拉索夫和拉其奧諾夫的兩人。

持有共產主義的傾向的作家之作品，雖說用他們的藝術的型式描寫於最近七年間在俄羅斯的生活上演了各種的角色，且正繼續在演着的多數的普羅列塔利亞特的精神生活及實際生活，可是他的方向卻未有明確的決定。他們中的多數，雖有被俄羅斯文學的從來的理想底寫實主義牽引

到寫實主義中去，但是，其中也有像馬爾伊希金似的，迎合抒情詩的要素或象徵主義的影響之跡，而相當地統御着新的散文的形式的新作家。

原书空白页

附錄

關於藝術底社會學之學術會議

現在的俄羅斯，可說正在踏進學術思想的，社會主義底復興的昂大的新時代的第一步。社會主義底建設的成長，並不是只限於經濟底乃至政治底形式的領域，社會的觀念的，文化的無限的領域當然也包含其中。

所以，馬克斯主義底思想的學術底，即企劃底，且創造底事業，先於蘇維埃社會主義共和國聯邦，施行最新的，學術底訓練。因之在普羅列塔利亞執政的蘇俄，雖未曾顯著的表現，可是要由階級底中世紀的布爾喬亞氾觀念

的偏見或利己的羈絆脫離，而正在要更加深進學術底知識，卻是事實了。

因之，在那學術的訓練之中，未加遇馬克思主義底思想的材料和法式，在這裏須再行熟考，再行改造，再行洗練的。但是，在一般學術的領域之中，現在理論與實際一致的，於藝術文化的方面，雖能找到多少已證明的地方，其餘的地方卻還免不了有勉強之處。不過蘇俄藝術教導的一切研究的工作，以馬克斯主義藝術教導的問題爲中心，卻也是事實。一切作藝術教導的研究者的建設的工作，差不多都移到馬克斯主義者的軌道上去。

於是，社會學的境遇在那建設底工作的組織之中，可說是最重要，而且是基礎的配角，所以對於牠的研究好像每年都熱心地擴大起來似的，可是，堪稱之爲現代俄羅斯的藝術家的研究底構圖乃至綱領的藝術社會學，在

那建設的工作之中，卻似還限在極狹的範圍。這原因當然不是因為沒有專門的馬克斯主義的適當的教導者，不過可以說因為學術的訓練沒有編成，又一方面是因為關於作藝術教導的基礎訓練的，藝術社會學的內容或界限，沒有一定的標準的原因吧。剛纔說及藝術社會學的內容和界限，那是關於觀念的辯證的，馬克斯主義的一般底研究之一的，基於馬克斯主義的所見的模式及風格乃至審美底價值的意味，且也是藝術社會學，是適應各個藝術的由來，而與辯證底馬克斯主義理論的一般原則相通的意味。

那麼現在為要組織蘇俄的藝術教導的意味，謀一切重要的社會學研究者的調和，或為要使研究者的精力最經濟地，且有計劃地得有良好的結果，而定下馬克斯主義藝術教導者的基本底研究法的規則，必須應該有什

麼組織底活動的必要。

這就是明年（一九二七年）正月將在莫斯科所舉行的關於藝術的社會學的學術會議了。這會議，全蘇俄的馬克斯主義藝術研究者當然都要出席，此外有西歐的，與社會學的教導有關係的權威者也來出席，所以事實上這會議卻可稱之爲「萬國馬克斯主義藝術研究的學術會議」了。在下所揭的，就是該會議的問題。

關於組織的諸問題：

A. 關於蘇維埃社會主義共和國聯邦的，藝術教導設立的，社會底重要問題的標準。

B. 關於藝術的，社會學底研究的，國際事務局的編成。

調查底報告問題：

A. 關於蘇維埃學會及西歐的藝術教導設立的，藝術的社會學底研究領域上的實際活動問題。

學術理論問題：

- A. 關於藝術的社會底研究的一般問題。
- B. 社會學底藝術研究的目的及其界限。
- C. 社會學藝術研究的基礎底觀念。（關於術語的組成的考案）。
- D. 關於依社會學的領會而來的風格及型式問題。
- E. 藝術的社會學與人種學。
- F. 關於現代藝術及現代的藝術生活的社會學上的研究問題。

- G. 藝術的社會學及實際底藝術知識的問題。
- H. 革命及階級藝術的問題。
- I. 關於用社會學攷察的，藝術史的問題。
- J. 關於馬克斯主義藝術知識的研究法。