

II /
772134

77

蘇俄新行概觀

尾雷 著
雷 譯
G. 111,

3

Q. M. CHI.

蘇俄新藝術概觀

尾瀨敬止著

雷通羣譯

上 海

新 宇 宙 書 店

1 9 3 0

蘇俄新藝術概觀

日本尾瀨敬止著

雷通羣譯

目次

- 一. 革命和藝術底關係
- 二. 革命藝術概觀
- 三. 革命文學論
 - (一) 文壇底概況
 - (二) 文壇底中心
 - (三) 新著作家彙集
 - (四) 新著作家略傳
 - A. 顧聿哥夫
 - B. 利珍
 - C. 耶舍寧

366756

(五) 著作品底內容

(六) 文學雜誌

(七) 文壇雜誌

四. 革命詩壇

五. 革命美術

(一) 美術界底概況

(二) '亞哈爾派'美術團

(三) 現代雕刻展覽會

六. 革命樂壇

'無導演者底樂曲'

七. 革命戲劇

(一) 羅奈柴斯基和戲劇

(二) '第四研究劇場'

(三) 工廠中底演劇

(四) 新舞臺底佈景家

一 革命和藝術底關係

(一)

有一位批評家說道：“蘇俄要準備歡迎一個很偉大底世紀，現纔經過這個新世紀的前夜。蘇俄底國民，好像抱着宿命一般底小孩子們，拿着新底信仰，希望得到新底發明，和採用新底徽號。”

這樣底國民底藝術，將來要採什麼底形式？現在還是一個疑問。柯烈舍夫說道：‘現代藝術底意義，就在牠底要求底形式中’。照這樣說來，蘇俄底藝

術形式，現在很難斷定，因為牠底文壇現狀，還是甲論乙駁沒有一定歸宿底。

但是當中也有兩三個主要底傾向，簡直可拿來當做代表。這些傾向是什麼呢？（第一），就是寫實派底藝術。照這派底健將耶西珍哥說道：“過去底俄羅斯文學，究竟還沒離開寫實派（Realism）底圈套，可是最近二十年間，却纔入頹廢派（Decadence）象徵派（Symbolism）未來派（Futuilsism）和表演派（Expressionism）等傾向；著作家漸漸地離開實際生活，在幻鄉裏做夢，就演出一種頹廢不振底文學。可是我們並不是在幻夢，象徵和譫語中做生活，是在實際中做生活。所以現在底新文學界，希望寫實派再活，拿真實，健全，德性三者來做要素，這也是自然的趨勢。”（第二），就是象徵派底藝術。文豪羅奈柴斯基是排斥寫實派反要贊成象徵派底。他着了一篇論文，引着羅莎洛夫的話說：“象徵派比寫實派是進步得多，這派底藝術比寫實派更加深刻，勇敢，和更合順序底。”

(二)

除了寫實派和象徵派外，現在還有（第三）種的新派。這可稱做革命派。可拿哀連卜和托洛斯基兩人底論調來做代表。哀氏不但不贊成象徵派就是浪漫派（Romanticism）神祕派（Mysticism）和表演派統統都排斥，叫這幾派做“將要消滅底藝術形式，祇對着寫實派還沒說什麼壞話。照他底意思，俄羅斯以前底文學，不外歷盡藝術界兩種差異底潮流的暗鬪：第一種是裝飾主義的潮流，第二種是構成主義底潮流，他自己是贊成第二種。他說：‘以前底文學，描寫事物底美性和弱點，雖可說是很工緻底，可是祇靠着個人主義底生活見解，總難免偏向本能底，錯亂底，和反動底方面。現在當拿集合主義來做根據，在藝術中，當加入組織，理性，階調等要素。換一句話說，就是要拿新創底連合名詞，用構成綜合底手腕，描寫各種事實底必然底本質。例如拿‘國家’‘飛機’‘繪圖’‘詩詞’‘競技入場券’等名詞，來描寫事物底實在情形就是。’”

革命鉅子托洛斯基和哀氏底見解相同，他也稍微贊成寫實派，却排斥其他各派。他拿一九一七年十月列寧底革命來做中心點，凡在十月革命以前底藝術，都叫做‘非十月底藝術’，革命以後底就叫做‘十月底藝術’。前者當做是資本家和地主底死文藝，後者纔算是無產階級底藝術。他還說現在正是創造無產階級的藝術底初期，在這個過渡時期中，革命底和社會主義底藝術還沒完成。各著作家祇懂得革命底一點真相，描寫還沒十分透澈，所以還未能做真正底革命藝術家，祇可叫做‘革命文學底伴侶’。

(三)

這兒還有一點當注意底，就是前述三個批評家，都異口同聲地贊成寫實派。照這樣來看，可見得寫實派底勢力，在蘇俄文壇中還是很大。但是我們要曉得，寫實派底傾向太過，結果反使藝術底本身，沒有存在的餘地了！

這話不是空口說底，試拿哀連卜和亞力西根

的論調來看一下，就明白了。哀氏所著‘地球依然是迴轉’底論文中說道：“構成主義底藝術，是從物質上實際認識物情，不是和以前的文學家那樣從審美學上描寫物情。因為抱着這樣底‘唯物史觀’底見解，我們就不知不覺地逐日和物質（即產業）接近，不久就形成一種‘產業的人生觀’。亞氏也主張構成主義底文藝，他底論調比哀氏還進一步。他說：“現在是產業時代，以前底文藝是不拿產業來做基礎，所以現時沒有存在底價值。現在底文藝，當然是要努力適合現在生產底目的和材料。這樣說來，現在底新文藝，本身已經是沒有文藝底存在。”

哀氏祇說道文藝中應該注重產業罷了，亞氏却說產業裏面已經包含藝術，所以認藝術已經不存在。托氏底意見是和亞氏同，他竟說產業和文藝的界線已經消滅了。換一句話說，就是文藝和‘自然’底界線要消滅。他說以前底詩家和畫家，常拿‘自然’做對象，但將來底詩家畫家，却要置身在‘自然’界中，不再在樓臺書齋中憑空觀望。隨着自

已底文藝意識。可以實寫排山倒海的景緻。這樣底結果，就是人力拿‘自然’來‘藝術化’，所以說兩者底境界消滅。

以上說蘇俄文壇界各種傾向底梗概，是單就文學方面說。現在更拿他種藝術——如音樂，美術，演劇等——來說一下。蘇俄美術界，現有新人物達德林出現。他說：“新時代的俄羅斯，祇可拿三角形來表示。祇有迴轉底物體，纔能夠表示現代動底勢力。”他曾經製成‘第三國際紀念塔’的模型。蘇俄音樂界現在提倡‘新底音樂’，無導演人底樂曲和色彩底演奏等，是最新底傾向。演劇界底新人物，是排斥以前底‘老把戲’，主張‘劇場底自然’。著名劇家羅奈柴斯基出現以前底戲劇，都叫做‘催眠式底戲劇’。莫斯科以前原有大舞臺四所，現僅存第一舞臺和第二舞臺兩所。此外跳舞界也有新論調，說跳舞是一種運動底力學。批評家埃顯巴姆說，現在劇場底藝術，位置當在影畫界和文學界的中間。

總括一句，蘇俄的美術界，近來常有很多新款

式出現。他們底探求，是在‘非藝術底藝術’。當中還有大多數是沒完成底作品。許多文學家，還在歧途中彷徨着，演劇家也還沒將‘催眠式戲劇’完全改換，美術界也很幼稚，前述底‘紀念塔’，不過是拿厚紙製成一個模型罷。可是蘇俄底國民，研究上很熱心，外面好像藝術底革命時期已經完全成熟了。

二 革命藝術概觀

(一)

一九二七年底十一月七日，蘇俄正舉行革命第十週年紀念，點綴得很鬧熱，在曆史上將要留下很濃厚底印象。迴想這十年當中，政治和經濟上發生什麼底變遷，我們在這兒不必細說，可是藝術界底變遷是怎樣，將來底結果應該到怎樣地步，這兒是要研究底。

一九一七年十月底革命，把從前俄國底舊習慣根本打破了。這種革命，無論牠的力量是建設

底，或是破壞底，總之藝術界都受很大底影響。先就文學界來說。據對外文化融和會發行底‘布烈顛尼’雜誌道：‘革命最初底四年間，簡直沒有真正文學。一來因為在都市底舊文學家，是噤口不言，還有些逃往鄉間或海外。二來因為新文學家多手執槍械，從事戰爭，沒有著述底餘暇，更加飢疾交迫，雖要從事著作，也苦無紙筆，且無報章雜誌可發表。當時底文壇，呈了恐怖狀態。在絕無僅有中，祇見一些浪漫派底抒情詩出版，同時更有一種叫做‘宣傳藝術’盛行。青年文學家，受着環境底壓迫，沒有將藝術成了‘一般化’底餘暇，更不能立一定底樣式。這樣底作品，當然沒有真正底藝術價值。更談不到什麼‘傑作’。不過因為常和種種新材料接觸，也跟着具有一種深意義。

等到戰事停息，經濟秩序恢復過來，共和國底勞動漸復舊觀。那時青年文學家纔得着手著述。他們底作品，大都是在革命中取材，或描寫革命精神底全部，或僅描寫一部分，更或描寫戰線底實情。他們底位置，托洛斯基是叫做‘革命文學底伴侶’。

當中很著名底，有丕利尼死，伊凡諾夫，巴卑爾，利柯諾夫，奈基珍等。但是描寫革命實情更妥貼底是利卑珍斯基，顯烈哥夫，薛夫利拿三人，都是社會很歡迎底人物。一般社會是尊重寫實派底藝術，這種趨勢，將來恐怕還能夠繼續。

(二)

美術界在革命底初期，也是一種恐怖狀態。當革命進行最劇烈的時候，美術家和文學家，都在很苦底生活中保着殘喘。那時美術家先要畫革命底宣傳畫，遍貼街巷和車上或壁間，促一般底民衆注意。主要作品，不當單視在政治上有宣傳底效力，實在將來底畫壇上也可算是一種創造。他們底畫意，後來影響到德奧荷蘭等國的美術界很大。戰爭停止後，他們就廢止政治宣傳底作品，專從事生活底作品，仍注重寫實主義。

再就演劇界說，在革命的初期，也常做宣傳底演劇。一九一八年十一月七日革命一週年紀念底時候，列寧城底街上，忽然有召人演劇底傳單說

道：“赤色首都底革命青年，請求登場共演‘神祕劇——布夫’，並參加無產階級執政底第一週年紀念。作劇底人是瑪霞珂夫斯基，劇場監督是美耶霍烈。”這劇排演底時候，免掉一切裝飾，劇場祇裝作一個大地球形。這劇底稿段，最先登場者是將劇中底王和銀行家等斬首，後來有一羣着菜色服的勞動家，登上地球，高豎赤色旗，落後唱第三國際底歌，即行閉幕。照作劇底人說，這劇僅在一二年間，已經在國立底劇場演過百回以上。這麼看來，可見當時蘇俄底劇壇，很歡迎宣傳底技曲，和當時政府也很熱心做後援了。但是這種宣傳底技曲，後來逐漸絕跡，蘇俄底劇壇，竟分做左派，右派和中央派。三足鼎峙底形勢。右派即指莫斯科底舞臺說，中央派即指古典劇場說，左派即指美耶霍利氏指導底團員說。這三派又算左派是最後起底，急進底實現底，握着劇場底牛耳。

音樂界受革命底影響，雖然不及美術界和演劇界那樣利害。但是從前俄皇禁內和宗人府所用底樂官，現在却變做國民公有底樂師。禁內所用底

合唱隊，也化成平民底色彩。作曲底人最注意底一點，就是謳歌革命底精神。

(三)

照上面底說話，可見得蘇俄底文學界，在革命底初期，是經過‘革命底浪漫主義時代’，後來戰事平靜，才趨重寫實主義。不但文學界是這樣，就是美術界和演劇界都這樣。就這十年內文壇的作品說，最應注意底：(一)是不生斯基底小說‘一週間’，這是專描寫一個小城內蘇維埃政權崩壞底悲劇；(二)是顧烈哥夫底小說‘土敏土’，這是描寫革命戰爭進行間，有一個半破壞底工廠，末被兵士佔據忽像一個巨人那樣站起來；(三)是薛夫利拿底‘韋利亞尼’，是描寫一個女俠底姿勢。詩家將來最有希望底，是羅德夫，柴羅夫，維德金，杜魯寧，丕賽美賓斯基等。美術界沒有什麼特出底作品，祇有達德林底紀念塔底模型，已經受各方面底稱讚。達氏說新美術要用動底表示，所以他在高塔底模型內，裝置玻璃製底金字塔和圓筒各一，使牠一快

一慢地各自迴轉。音樂界雖然沒有什麼可說，祇有一點值得注意底，就是‘無導演人底樂曲’，在各國中可算最先發明。演劇界當首推美耶霍利底功績，他演劇底情形很逼真，他人是很難追及。

(四)

最後還有一言，蘇俄藝術界底傾向，既是寫實派最佔優勢，一般的藝術家，都抱定這個宗旨，爭先恐後地起來爭鬪。還有無數青年底後起者，抱着革命精神，打算要開闢前人還沒達到底領域。

三 革命文學論

一 文壇底概況

蘇俄對外文化融和會發行底‘布烈顛尼’雜誌，也曾刊載蘇維埃革命第九週年文學總評，那篇論文很簡要，理在拿牠底重要點寫出來。

“自一九一七年底大革命至到一九二〇年間

蘇俄底文學幾乎沒有真正底文學。祇有一些舊文學和舊體詩底斷編零簡。那時舊文學家和審美家都墨守舊章，能夠洞悉實在情形底著作家又禁口不說，他們祇見得周圍底環境時常變動，以前還沒讀過書的人們，現在漸漸手攜書卷，這到也很奇怪。這種新式底讀書分子，或是手執小槍和資本家在戰線上對抗，或站在機械底旁邊，對戰爭破壞底工廠修繕。

當戰事繼續底數年間，因有鞏固各路戰線底必要，所以發生一種‘宣傳藝術’。這是因為新藝術還沒有‘一般化’底餘暇，況且新藝術底形式也沒有定底原故。在無產階級底出版物上，還有一種新詩家專鼓吹戰爭底進行。像瑪霞珂夫斯基底革命宣傳者和‘左翼底進行曲’，及‘一五〇，〇〇〇〇，〇〇〇’底作品，都是有名底。但在藝術界實際沒有什麼大價值，不過他們接觸着一些新材料，在無產階級底文壇上頗有意思。這樣材料底形式想達到完成底地位，還要繼續努力。

國內戰爭停止後，經濟秩序也恢復了，共和國

就開始和平底勞動。詩家和小說家才能夠實地從事著作，或描寫戰線底全景，或分寫一部一部底景況，更或描寫戰鬪底實狀。例如色美育謨夫描寫‘飢餓’和‘窒扶斯病’，丕利尼危描寫‘赤裸底一年’，科珍著社會底小說‘市與年’，伊凡洛夫描寫西北利亞巴爾狄塞人底氣質，史羅寧斯基描寫俄皇底衛兵譁變底情狀，就是這種例子。還有佐西珍哥底論調更奇特，他說革命以前，已經有‘蘇維埃底住民’存在。

當初不甚贊成赤化革命底著作家，也有些漸漸進到革命的軌道中。像詩家底耶舍寧，他本來不是左派，他底詩帶着頹廢氣，且露出生活上底貪慾心和對於自然界底執迷見解。但他描寫對他底祖父母姊妹，和少年時間親友間底愛情，和描寫曠野，白樺，裸麥底景致，彷彿一段真情是肺腑中吐出。他覺得生在蘇維埃時代，在革命上雖然是落伍，却還有應盡底義務。現在將他底詩錄出幾句：

新底播種人，
步行在野原；

手裏拿新種，
就撒在畦上……

還有些直接參加赤化革命底着作家，他們觀念底堅固和觀念底優秀，也有可述底地方。像瑪萊西金底中篇小說‘戴爾底陷落’，利卑珍斯基底純粹共產主義小說‘一週間’和‘哥密撒爾等’，顏烈哥夫底長篇小說‘士敏土’，雖有些批評家說他們作品底形式不甚滿意，可是一般人都稱他們是開‘蘇維埃古典主義’底途徑。此外還有梳律摩韋珠所著‘鐵底流’，拉弗里夫所著底‘夜’，傳魯瑪諾夫和利斯匿合著底‘藝術遐想錄’，都有價值。

那時適值浪漫派再轉到寫實派底時期，所以‘一週間’‘士敏土’和薛夫利拿所着底‘女俠韋利亞尼亞’，都活現寫實派底色彩。因為一般底小說家，在蘇維埃底新生活中，不知不覺地將‘腐植土’化做‘黑土’，親自從事耕耘。（薛氏曾着小說叫做‘腐植土’）。這派小說家，像卡拉衛華，羅舍夫，柴霍利哥夫，翟耶利夫，哥莎哥夫等都是。

新式底生活，最易撩動詩家底注意。革命初期

底無產階級底詩家像傑拉西摩夫，克列洛夫，亞力山大洛夫斯基，加珍，莎摩貝尼哥夫等，都親做勞動底生活，就鋪張無產階級底文學史。但他們底文學傾向，不過拿詩詞來宣傳集合主義和物質主義底福音，並沒有描寫生活底實情，農工底景況和社會改造底真相。至到瑪霞珂夫斯基，珂舍夫，周珠厄等，就詆毀書齋式底詩謳歌生活和工藝，說藝術就是物體底組織。但他們做成底詩，直是拿智識來做遊戲工具，對着實地生活底民衆往往拿來侮弄，所以社會也不十分歡迎。這些詩家組織底‘李夫’派和‘赫斯尼’派，都還不離浪漫派底氣習。

但後來組織底‘奧查布利’派和‘馬拉達，顧華查’派詩家的作品，就專拿實地生活來做立腳點。像柴羅夫和他底舊友丕賽美賓斯基底詩，確能夠窮究實地生活底真相。現在把柴氏所著‘亞洲人’一詩錄下數節：

却原來是這樣的時代，
夜色是從各方面來，
籠罩着莫斯科底街區，

先籠罩了一街區，再籠罩了兩街區。
莫斯科河底面前，
青色底月亮是何等分明；
彷彿把微醉底容顏，
故意向那共產青年俱樂部來顧盼，——
就說是那個青年勞動家底宮殿。

我也曉得，
月亮一定要吃了一驚，
閃閃燦燦地瞧到
大理石底圓柱上，
那面旗已經加上了釘！
在牠底青色底鏡面，
照着底東西是不同從前，
什麼東西是被牠瞧見？
就是穿着舊洋服底純樸青年！

月亮雖說是看盡大千，
却沒有看過勞動者底靴下，

踏着那樣厚底毛皮好像毛氈。

唉，月亮呀！月亮呀！

你的性情不是憂鬱底嗎？

別要把你的愁悶催老你底年華！……

這樣看來，蘇俄底文學，逐漸根深蒂固了。將來若要再進一步，就脫離‘實生活’底圈套，達到社會心理底一般化，時代色彩底結晶，和最大規模底綜合組織”。這是‘布烈顛尼’雜誌底結論。

二 文壇底中心

(一)

新俄羅斯文學在革命初發時，就成了‘革命底浪漫主義時代’。在這個時代中，一般無產階級底詩家，被革命底美名煽誘，發生感激底情緒和空想。他們完全當自己是無產階級底先鋒。耳朵聽慣了工廠底鐵鎚底影響，反覺得很快樂。甚至說到‘工廠是人生底靈廟’。‘赫斯尼’派底詩家，稱自己做冶鐵工廠底工人，說他們要鍛練一種新藝術，拿來

描寫新生活底形式，並且歎羨人類底力量無限，和科學產品底豐富，偏說世界將要入共產主義底世紀。但這不過是一種理論罷了！他們底詩，仍未能表現，無產階級底真正生活，和社會改造上底具體計劃，並且是很單調底。

至到未來派底文學家，也很願意替革命服務。這派底領袖瑪霞珂夫斯基公然自認是‘宣傳底詩家’，排斥書齋式底藝術，提倡街衢和公共地方底宣傳藝術。他發表底詩‘一五〇．〇〇〇〇．〇〇〇’和戲曲‘神祕劇——布夫，’都是很有意思。但是除了新詩和新名詞外，却沒有多大底貢獻。並且當他創辦底機關雜誌被迫改稱‘李夫’底時候，他也默然不敢作聲。

至於不贊成赤化革命底著作家，他們底運命是很悲慘。就中犧牲最大底是詩家耶舍寧，他自吟一首詩，說俄國底曠野有新基督降世，但因革命底規律森嚴，他卒至在田園荒蕪中死掉。和耶舍寧底運命略同底，還有小說家蘇波利，做成‘不能活在世間’底歌，就自殺了。

革命最初底數年間，確係俄國文壇上很有希望底時期。但同時空想，抽象，和理論也很流行。等到革命底形勢大定，就促著作家底反省，一二著作家因此就發生慘劇。‘革命底浪漫主義時代’，就從此一去不返。

(二)

從‘革命底浪漫主義時代’，實產生寫實主義時代。

國家建設底事業開始後，社會底生活逐漸複雜起來。等到新經濟政策實施後，情形又變了。著作家偏重社會底事實，空想和爭論都用不着了。

最近蘇俄無產階級底文藝，又生出了三個新派。一個叫做‘拿波士’派(譯作‘立在前哨’底意思，)這派自稱立在前哨，是由脫離‘赫斯尼’派底羅德夫組織成底。一個叫做‘奧查布利’派，(譯作‘十月’，即勞農革命底意思，)莫斯科底無產階級著作家，都屬這一派。一個叫做‘馬拉達，願蘇查’派，(譯作‘青年親衛軍’底意思，)這派初時勢力很微弱，現在都

形成蘇維埃文壇底核心。

‘馬拉達·顧蘇查’派在一九二二年春間產生，牠的機關雜誌底總編輯是奧耶巴夫，這派由共產黨的青年組織，所以會員多是青年底農工，都是一貧如洗。他們每日吃黑麵包，夜間是五六月雜宿。但他們一方面實驗生活底苦況，他方面對着將來却抱無限希望。天才底著作家在多這一派。像前述底奧耶巴夫，丕賽美寅斯基，利卑珍斯基，蘇哥洛夫，達拉疏夫，羅周諾夫，衛莎萊，柴霍夫，伊斯巴夫，杜魯寧，哥斯德林，儀拉摩夫等就是。此外還有共產主義底批評家和詩家等，都和這一派發生關係。像華爾珍，昂格疏夫，蘇匿夫斯基，和卑德奈等就是。

這派底文人，也知道未來底生活，不是一步能夠踏到，所以要一步一步底前進。試看這一派底代表蘇衛德夫底詩，就可以知道一點兒。（蘇氏年纔二十一歲，做鏈工。）

請拿機械給我罷，
祇要進一步就好！

討厭底昨日剛去，

光輝底明天就到。

‘馬拉達·顧蘇查’派底天才底詩家和小說家很多。丕賽美寅斯基是前途很有希望底詩家。他底代表底作品，就是‘共產青年黨’和‘生活是何等神聖’兩首詩。現在把他底‘溜冰之戲’一詩寫下幾節：

今天底風吹得真厲害……

像這樣瑟瑟縮縮地走就不痛快！

我們還是溜冰的好，

縱然是跌倒也沒有防碍。

廣大底野原，漸漸地和自然接近，

俺原來是挪威人，呀！恐怕比挪威人更在先！

我就碰着窪凹底地面，也不打緊，

因為穿着挪威底冰靴，很頑固地衝到雪堆前。

忽然臉上和心裏底血湧起來。

我也就勇氣百倍地站起來。

再等一會兒要打嚏噴底時候，

就轉過風頭拚命地更跑一回。

看到這裏，就曉得‘馬拉達·顧蘇查’派底詩是很活潑和有氣力，這就是他們底特色。

杜魯寧也和丕賽美賓斯基齊名，現在把他底‘祖國’一詩錄出幾節，就可見他底詩句也很活潑。杜氏自己說道‘要做吸盡生活妙味底詩人’。他底詩不但謳歌共產青年黨員底生活，還打算把都市生活和農村生活融合起來。

唉！你是我底蘇維埃國，

就是我底祖國。

我在這世界中，

要做到一個吸盡生活妙味底詩人纔快樂。

從山峽到河口，——是有一條小路，

從山峽流到河邊，——還有一條小川。

這樣底時代是很難得，我們認真愛牠纔做得。

唉！你是我底蘇維埃國，
就是我底祖國。
我在這世界中，
要做到一個吸盡生活妙味底詩人纔快樂。

但這一派不特有著名底詩家，還有像利卑珍斯基和羅莎洛夫那些著名底小說家，不過這兒沒有特地紹介小說家底機會。

這一派總可算做蘇俄現代文藝底中心。多數底批評家都祝他們前途底進步。總之蘇俄現在底文壇，寫實派完全操勝了，抽象時代和理論時代統統都消滅了。

三 新著作家彙集

(一)

我現在剛得到一本著作家彙集，這是擇錄蘇俄文壇底新人物底傳記和小說。但當中不過是將得意底小說全篇或拔粹登起來。編輯者底序言說

道：“這集中所錄底着著家，有些連單行本也不願出底，大抵集中所採底文字，是現代最活動底可注意底文學，多數底著作家是由最近五年間俄國革命和戰爭裏產出”。

全集共錄二十八人，當中有三人可說是其餘二十五人底前輩。像卑萊和烈美梳夫就是。還有莎美耶珍也可當做前輩底一人。莎氏前已經說過，現在可不必多說。他可算不是平常底作家。現在文壇底一般傾向，是由‘書齋轉到街衢’，莎氏能够自出機軸，可惜這種著作家，雖說是‘文學底雕刻師’，究竟沒有什麼新底人生觀和世界觀表現。至到卑萊和烈美梳夫兩人，倘若嚴密地從這一點觀察，也不能算做什麼活動底着作家。

其餘二十五人，雖都由革命中產生，刻意描寫革命，但各有特色。最能惹人興味底，還在各自底特色。更且這二十五人，還不能算是網羅一切新的作家，只可說是各派底代表人物罷。因為：（一）這種著作家敵是異種人，不是純粹底俄人，（二）而且他們底年齡，大處數是由三十歲至四十歲，（三）大

多數是下級底人物，很難得到餬口底費用，(四)當中還有受高爾基氏救濟底，(五)他們並不是絕對底新人物，因在革命以前，他們已經有許多著作，不過那時還不大著名罷。在革命以前，俄國文壇有許多異種分子混入，當時還不算什麼，但批評革命底蘇俄文壇，這一點是應該很注意。

(二)

現在先拿異種分子混入底現象說一下。例如丕利尼危，他底本姓是窩哥，這不是純粹俄人底姓。他底父親原是德國底獸醫，由德國移住窩爾架地方的波爾查。他底母親，是撒拉度夫地方某商的女。再查他底父母間，實在混合四種血液：因為他底父是德國人和猶太人底混種，他底母是斯拉夫人和韃靼人底混種。又為伊凡諾夫底母，本是企爾基士種，曾經秘密結社，要運動波蘭獨立。至到他底父，本是由土耳其斯坦底總督，私道婢女所生底。其餘如薛夫利拿底父是韃靼人。莎基思底父母是亞爾緬尼人。這可見種族是很混雜。但舍氏和莎

氏兩人，現在可說是著名底女著作家。伊凡諾夫和丕利尼危以前本是文壇的主盟者，現在聲名稍落了。這麼看來，蘇俄文壇底健將，多數不是純粹底斯拉夫種。

第二，說到年齡一層，最老底是格列高列夫和傅霍蘇（傅氏是亞爾緬尼種底女著作家），兩人都是五十一歲。丕氏和伊氏，年在三十和三十二間。丕氏當勞農革命底時代，尚做高等商業學校底學生，那時著有長篇小說叫做‘伊文達瑪利’，因此就成名了。

又著名底散文家‘賽拉畔兄弟’底團員尼加珍，和與劇場有關係底加達衰夫氏，都不過是二十九歲，農民底詩家利柯諾夫纔二十八歲。但最年少底還有瑪萊西金，他雖然沒有著過一書，名聲已經很好，至各著作家多屬下級人民一層，可不用細說，只要舉一兩個例子就明白。像那格列高列夫底曾祖是俄皇底馬夫，他底父親是機關車底火夫。利西哥底父是兵士，他幼年底時候就在餅舖做工，後來復做製船廠底工人。耶哥烈夫是做巧工，他說是從

他底父親學來底。

這些著作家都因為參加革命運動底原故要下獄去，耶哥烈夫出獄底時候，身上只剩了七十仙。還是沒有人可靠。有時被偵探搜着，甚至在娼寮投宿。至到哀連卜氏，雖然有地方棲身，但是囊空如洗。他們都輾轉在赤旗之下。第四，說到受高爾基救濟一層，也是實事，因為當時一般人都當哥爾基是智識階級底‘恩人’。最後說到他們在革命以前已經有著作一層，例如丕利尼危在十七歲以前，已經有最初底著作出世，其他各人都可想見。

(三)

但俄國底新著作家還有一種特色，就是他們無論直接或間接，都曾經參加革命。這一層可不必逐一舉例。就丕利尼危來說，他底父母都表同情於‘拿洛德尼基’派（即國民派），且常替他們畫策。至到布利貝氏，常扮作‘水兵亞沙特斯基，’向水兵們宣傳革命，後來被宣。俄國海軍在對島戰捕後，他曾到日本去。尚有一個新著作家也有同樣底經驗。

更說到耶哥烈夫，他身上常帶手槍，曾經在聖彼得堡匿斯基大街失蹤。他自己說道。一定置身‘血海’中纔覺快活。但這決不是受人家族使底，却是由自己底確信底。後來俄國革命底成功，果不出他底意料，不知道對着這一點作什麼感想呢？

伊凡諾夫當蘇俄是一個‘天國’。伊凡諾夫費盡苦心，描寫蘇俄底實狀。他說：‘我底革命實錄，決不是無頭緒底雜記，也決不是一個平常底年代記，我實在費了十五年底苦功，說明革命底真相，自信是完全底’。至到利珍氏，他述蘇俄文壇將來底趨勢說：“……我們生在蘇俄，實在不必自己欺自己，儘可以自由觀察各種事物，蘇俄是安然無恙底，不必受十字架底痛苦，我們有愛蘇俄底很痛苦底觀利。我信一般青年文學家，都生在這種‘愛和苦’底旗下”。屠哥涅夫說道：“蘇俄和人類及人性，現在成了我底新宗教”。

(四) 新著作家略傳

(A) 顧聿哥夫

(一)

蘇俄底著作家利珍氏曾送我幾本書。內中有一本叫做‘新著作家彙集’，是把新小說家底略傳和書目解題拉雜記錄。而且描寫藝術家生活底真相，很多興趣，現在先說著作家顧聿哥夫。

顧氏底著書？我們尚未十分知得有什麼大名。可是在俄國文壇中。幾乎沒有不知道底。並且推他當作第一流底著作家。

羅奈柴斯基去年春間，也曾在‘布羅達’板批評過一般底小說家和詩家，在小說界他推顧聿哥夫第一，其次是利珍，傅耶珍，丕利尼危，巴卑爾，利柯諾夫，薛夫利拿，託爾斯泰，和高爾基等。詩家他推青年共產黨員丕賽美賓斯基第一，其次是融合都市及鄉村生活底杜魯寧，復次是烏特金，柴霍甫。劇界他推比魯奢哥斯基底‘暴雨風’，和羅曼梳

夫底‘克萊窩萊底前後’，及克魯波夫底‘史劇’是傑作。

(二)

顧聿哥夫是一八八三年生在很貧底農家。他底家庭是屬於‘反宗教派’。(原文是‘士達羅柯布利耶士’)即反對當時俄政府和國教底一派。這一派入很恨僧侶們底橫暴，否認僧侶底特權。所以他們屢次受政府壓迫，連生活底地位也很危險。顧氏生在這種家庭，他底運命當然是很不幸。

顧氏自八歲時已經嘗着生活上種種底痛苦。他跟隨他底父母也曾在窩爾加河畔和加士丙海濱彷徨，和一般被逐底反宗教派做伴。當時底慘狀可想而知。他底自叙傳說：“我剛纔九歲的時候，爹娘也曾哭喪着臉告訴我說，我們是在奴隸底地位，凡碰着虐待我們底人，都要仇視他”。後來過了兩年，雖說是已經逃出這種‘活地獄’。可是生活依能不許樂觀呢！我跟着父母奔走四方，有時返到故鄉去，有時到了都會和一般無產階級做伴。有一次我到

母親底跟前，母親哭着我也哭着，我雖然好好勸她，可是她底神氣慘淡，好像一定要死底樣子”。但顧氏雖然在這種苦況，還很留心讀書，瀏覽許多文豪底著作，尤其是烈摩德夫，奈克拉索夫，陀斯妥以夫斯基等底著作。同時並錄日記，做詩，大多是表示哀情底句子。

(三)

那時他底父母，每天做僱工，纔得着麵包底費用。但每天不能在家裏吃，却要在好粗底咖啡店吃，他們三個人每頓纔破費五‘加壁’。

當時中等階級底人們多半是貧窮得很，因為職業難得底原故。這種人底生活都很苦。當中有兩個薄行底人，拿人類相互底關係和未來底觀察法來教他。連他底恩人，當時也大半輾轉溝壑，怪不得他自己說：“飢病交迫，死在目前，好像毫無倚賴底狗。”因此他就抱一種悲觀底心理，敵視富豪了。他酷罵富豪和壓制者底詩，及太陽，星，田園等詩，都是這時候做底。

同時又著了中篇小說‘光明’。這篇小說是拿一個勞動底貧女俠來做主題。這女俠歷盡生活底困苦，纔能夠達到目的，充當女教員。這時顧氏剛在小學畢業，就拿這書請學校底教員指示，那教員太讚賞他，還說已經送請‘達賓士基，衛德摩’報底總編輯批評。顧氏大喜，親身拜訪該報底編輯，纔得他登載。

(四)

從此以後，顧氏更好看高爾基底著作。纔讀了第一卷已經很羨慕，就摹仿高氏底筆法。照他底自叙傳說：“我從此就棄去以前底筆法，別開生面”。也可見得他底羨慕，他拿他所著底短篇小說請高氏教正，高氏答道：“君有獨創底才幹，也有觀察生活底銳眼，且具有人類底同情。”自後就將一切著作請教於哥氏凡除他之外，還有瑪霞珂夫斯基，丕利尼厄·伊諾夫等許多著作家，都向高氏請教。

顧氏還私淑郭羅蘭哥氏，當他流放在西比利亞底時候，也曾著中篇小說‘流放’，求教於郭氏。郭

氏驚服他有著作底才幹。同時並勸他拿原稿轉送‘查維珠’雜誌，後來就在那雜誌出版，改名叫做‘癡狂院’。

(五)

顧氏現在很努力著述，或在新聞雜誌上登載，或出單行本，計至去年，他底出版書如下：從一九二一年始，陸續刊行‘傾樹底暴風’，‘黨徒’，‘流放’，‘火馬’，‘深淵’，和‘士敏土’等六冊。‘士敏土’可算是最精底作品，現在將這書內容細說一下。

這書去年由‘占姆利亞·伊化布利加’社出版。是三百十七頁底長篇小說。計分十八章，首章是‘荒地底工廠’，最後一章是‘未來底衝動’。著名底批評家郭鏗道：“我們現在，可從優秀底藝術品中，求出革命後解放底諸國民思想上努力底痕跡。這種作品中，當推顧氏底長篇小說‘士敏土’第一。這書描寫革命戰爭後破壞底工廠，藉各種熱心團體底力，再行建設一番，爲像巨人那樣站起來，並且描寫得很生活底。這種小說，不但是一種心理底小

說，能夠描寫很大底努力，使新生活繼續發展，國家底意志和精力都成了人類化。且能夠使人們底認識力復活；使以前無智底女工醒覺了，參加共同底事業；使舊式底生活狀態和家庭關係統統擺脫，提示新底生活，喚起勞動階級底理智”。羅奈柴斯基也有同樣底讚詞，並且說道這書是最近蘇俄文壇底傑作。

(六)

顧氏生性本來是很輕薄，但因經過三年底流放生活，受盡飢餓，毆打，和痛哭底結果，使他得着很有價值底經驗，所以能夠做成這樣底傑作。他底作品，真可算是血和淚底記錄。

(B) 利珍

(一)

利珍氏現在文壇上佔相當底位置，但他是左派底藝術家，決不是右派底。現在沒有工夫替他特別做一個傳，祇拿他底自叙傳錄出罷。他生在一八

九四年二月三日，七歲入東方語學院，在學十年十四歲底時候，他底父親死掉，始做獨身底生活。他漸漸做短文和短篇小說，受柴霍甫底陶冶頗深。但他底自叙傳說道：“因為覺得這種工作不大好，所以拿來統統燒掉，從新再做著述工夫。”在這學院第五年級底時候，他加入‘最初試驗’底學生雜誌底編輯部。這雜誌底總編輯是當時底詩家兼哲學家達斯杜賢。也曾發表過一篇短小說叫做‘夜闌’和現代底批評文。但這雜誌在學生間不大消流，出到第三冊就停了版。後來再做匿名底短篇小說在雜誌‘春’號登載，還有些短篇小說在‘莫斯科報’登載。在東方語學院畢業後，在莫斯科底利柯夫斯基森林中隱居了幾年。他何以忽然要做森林生活？這種原因是很難明，總之他當時底著作已經大進步。但是最初用活字印刷底，是從一九一五年以後，在亞爾曼諾時所著底‘俄羅斯思想’‘現代世界’‘現代人’那幾部書始。至到一九一七年勞農革命底時候，他底最初底短篇集‘一些事’纔出世。

(二)

照這樣看，利珍底生活和創作豈不是很平庸底，沒可什麼可述底價值嗎？但他經過很困苦底經驗，曾當過勞農革命初期底秘書。又曾親列戰線，寓在窩斯磨仙斯克地方底某宅中，見有託爾斯泰，郁羅蘭哥，烏士賓斯基等作家底原稿在煖爐上將要燒掉，因為宅中底人不曉得貴重底原故，利珍特請他們保存着。從此他不再到戰線去，住在莫弗科，每到星期六就出去勞作，背着柴來走路，覺得很飢餓，幾乎要死。但因為他和‘著作家同盟會’有關係，一日間纔得着三‘佛’底冷薯和鯨魚充飢。這種境遇，當時不但利珍是這樣，就是詩家巴利蒙和卑萊，小說家阿爾志跋綏夫等，都靠乞食充飢。他們是很寒酸，那時有一位叫做馬賽維珠底人，穿着半截底外套，戴着奇怪底帽，出來拿食品給他們，他們受着，彷彿像親臨聖餐會底樣子，拿薯和魚混食。後來政府沒收各書店底書籍，特設一個審查委員會，他們就都跑到這會服務。現在要把這個委員

底情形描寫一下；內中底書籍都堆在土庫，有升降機，委員中有詩家和批評家，並有小說家柯蘇瓊，翟拉度甫尤德諾夫等。旁邊還有幾位女士，把書名登記。後來利珍再作軍隊生活，住在西北利亞很冷底耶尼西河畔半年。再返莫斯科，和丕利尼厄等同賣麥粉。最後復和劇場發生了關係，他底變幻生涯，真難一一盡述。

(三)

以上是照他的自敘傳所記底話。他在自敘傳底開首，就聲明他底誕生，不是在一八九四年，是在一九一八年，因為一九一八年是勞農政府推翻開連斯基政府底時期，也是利珍達到最高理想底時期。他說這一年雖不免流血騷擾底慘禍，也可說是很寶貴底革命期。所以自敘傳說：“麵包雖貴，但我始初認明祖國是唯一底”。可見得他當勞農革命是他底新生命底始期。

利珍關於革命底著作頗多，都描寫生活實情。例如長篇小爲‘星之下’是描寫莫斯科底革命，史詩

‘夜和晝’是描寫戰線和都會底混雜情況，短篇小說‘二十日底鼠日’是根據革命家底經驗來描寫底。這幾種著作，我都沒有工夫細讀，所以連介紹底資格也沒有。但有篇小說叫做‘西比利亞底摩爾蔑特’，是很難解底，現在拿最初底數行錄出：

“某都會有五條街已經受了赤化，有五條街還不知道屬那一邊，有九條街是白化底，更有十一條街是像很暗淡底藤花色。兵士躲在兩街中，拿五街來做戰場，有一位律師賈士，拿手包騎着馬車匆匆經過九街。兵士們最後侵入九街。隣近底村落忽然起火，延燒十一街，新底巡邏兵騎着票色底馬，在十一街來來去去。都會時或赤化，時或變作藤花色，——軍官們聚在階石上共同計劃，在村上還可遠遠瞧見軍官們撚着藤花色底鬍子”。

這種筆法，恍像丕利尼厄底小說，寫得情景逼真，他人是很難摹倣底。

那篇小說還說道：“在這個變化劇烈底環境中，每朝是情形不同，——昨天剛纔設了執行委員會底某女學校，（過了一晚，所有他們用底標語都

被撕破，種用紙也被燒掉，宿舍部，婦人部，縣司法部，縣財政部底各種房間，都劃作別用，)現在有新式自由車從校中出入了。

這種筆法和創作底形式，還不算是什麼重要。最重要底，是創作底心理和對於蘇俄新文學底態度。單看上述那幾行，還看不出心理和態度是什麼。若再看他自叙傳最後底話，就明白了。那自叙傳最後說道：“我們一味描寫實景，已經受了許多人訾議，但我們在革命那幾年間實地生活，有實驗一切底權利，實在不能自己瞞欺自己，總之蘇俄能夠自己生存，不必受着十字架底痛苦，我們是有愛蘇俄底痛苦底權利。確信將來青年底蘇俄文學，就在這種‘愛’和‘苦’底旗下產出”。……

(C) 耶舍寧

(一)

歐俄底中部，在莫斯科底東南部有利耶撒府。詩家耶舍寧，即生在這府底卡岷斯加州利耶撒斯基縣。

耶氏自叙傳底開始，自述本是農家子，他底先世都業農，不是富裕底家庭。他兩歲底時候，就在母家寄食。他底外祖有子女三人，都很柔順，可是他底少時很剛愎，他自己做一首詩說：

我現在還和從前一樣底狂暴，
心裏常有些惡血來潮，
驀然地，就向前方突進，
臉上時常起了不平底皺。

看到這兒，可曉得他底狂暴態度，不但少時是這樣。他底自記還說：“約三年半間我常騎着無鞍底馬，四處奔馳，有時盡力握着馬背底高處。又有時和我底伯父游泳，他使我乘一小艇，不料他脫了我底衫衣，把我投到水中。那時我還不懂的游泳，幾乎溺死，大呼求援。他反大笑說，‘狂童，看你往那裏去？’更有時登到樹上，這比游泳還進步得多。有時還在野間遇着勞作底農夫，他們白天睡覺，忽然被鴉尋驚醒，我就拿着羣巢來使他們歡鴉，這不是專拿來做娛樂，却拿來做賣品，每個賣得十加璧”。

他每星期一定往教堂參加祈禱式。但他往教堂是別有用意，因為當時有一羣兒童，給他兩加壁使他買聖餅，還拿兩加壁要他請教士刻三印在餅上來做紀念。他自己就買了聖餅，拿鉛筆底小刀刻三個印在餅上。這樣領到兩加壁底報酬，他就拿往墓場，和兒童們遊戲來消閒。他底詩說道：

記得我少年底時候，
喜歡在黃金底草茵上打跟斗，
有時登上摩天那樣高底鐘樓，
捉住烏鴉就把牠掉下來了。

(三)

總之耶氏實在把少年底光陰等閒地度過了。到了長大底時候，有些熱心底人勸他做村中底教師。他就進到一個牧師學校裏，至到十六歲畢業，照例可以升入莫斯科底師範學校。但照他自己說：“那時還幸可以不必進去，因為我很不喜歡教會底規則和教授底方法，連講義也不願意聽”。

但耶氏生來不是狂暴，也不見得什麼怠惰。

他做詩是從九歲底時候始。至到十六七歲所做底詩，已經有了相當底自覺性。可是當時還沒有一個人知道他。他因為拿自己底作品送到各雜誌社都不肯收，所以親自往聖彼得堡，不料很得那裏底人士優待。他就和詩界鉅子布洛克氏親善，且和‘柯克美意’派（即古典派）底詩家顧羅特斯基交好。他底自敘傳說：‘我初見布底時候，因為很傾慕他，不覺發汗’。復經顧氏介紹，得識克里涅甫。克氏是當時著名底農民詩家，耶氏受他的感化很大。但當時還不是少年詩家熱心歡迎革命底時代。他有首寫景詩說道：

東雲底庭，祇有一條路可通，
向長林吹過底，是十月底風，

這兒所說底‘十月’，就是指蘇維埃革命說。他還有一首詩，描寫他自己底傲岸心理：

真正可哀呀！農民！
你們底容貌醜陋，所以怕見神明和深淵。
倘若你們底軀殼分解了，
那麼俄國就得到一位很好底兒子，來做

最好底詩人。

這樣底詩，可見得他是自負不凡底。但他底地位，却因此鞏固了。他底名望和克氏相差不多。批評大家拉占匿克批評他們兩人道：“偉大底國民詩家克里涅甫是在第一次革命（一九〇五年）著名，可信底國民詩家耶舍寧是在第二次革命（一九一七年）著名。這兩人實開發將來無限底詩家。”

(四)

耶氏自己當做農民底詩家，他人也稱他是革命後代表底農民詩家。但他底名譽雖大，却因歐戰和蘇俄革命屢受播遷。初由北冰洋直到黑海及加士丙海，更由西歐中國，又由西北利亞到印度去，四處奔波。這不是因為他底性情喜歡遊歷底原故，實在是因為被迫；沒有容身底地方。他每遇抑鬱無聊。就把自己底憤悶寫出。他說：“一九一九年，實在是我底一生中最好的時候”。“我們經過嚴冬，室內底溫度降到五度，沒有鐵著可以劈柴。”又說：“當俄國沒有紙底時候，我和顧西哥夫，馬蘭哥夫

等將自己做成底詩句題在士德拉奈修道院底壁上，或在園街遊向衆講演。”據當時‘伊瑪珍尼’派底宣言書，可見當時羣衆有許多必笑他們。但耶氏自敘傳底末節說：“最愛讀我們底詩底人們，是賣笑婦和惡漢，他們表示很親密”。這一點可見他說話太過輕薄。

但耶氏爲什麼前後說話矛盾？這真不可解。他底詩句說：“從口中吐出基督底屍，”却又有時當自己是‘新興教主’。大概他因爲受革命底挫折過甚，眼見都市底文明，蕩盡田園底樂趣，所以這樣憤氣。‘鐵客’一詩，就是這個明證。他底歌說：

你不看見那些汽車嗎？

牠底影兒迷沒在平湖和濃霧裏面，

牠底鐵蹄快走，

和牠底鐵鼻長鳴。

這是在湖中看見汽車底樣子和聽見汽留底聲音情形。耶氏因爲這種文明工具，驚破田園底酣夢，就發出無限底牢騷。他到這個時候，就無心再祈禱基督，有時竟向枯草底山祈禱，更有時要想和

牡牛接吻。這樣孤憤，怪不得他一定要死底。他遣下底絕命詩說道：

教會底圓檐下，曉氣悽迷，
噫！牢騷抑鬱底親友，
不幸再沒相見底時候！

五 著作品底內容

(一)

蘇俄底新著作品底內容，有很解剖底價值。現在拿丕利尼厄底小說‘伊文達瑪利’底內容來說一下。

丕氏雖生在革命時代，但他底著作未必盡是讚美革命，有時還露出反動底色彩。不過不敢明目張胆地直說罷。因為他只知道革命底結果是破壞，絕不知道還有建設底可能性，這是他底缺點。試看看伊文達瑪利’一篇小說，自然明白。

這小說是很長，是他底出世底著作品中底一種。他也因為這篇小說著名。全書分做四章：(一)

杜士加中豎起底棚，(二)往濠中底路，(三)俄國大平原狼羣咆哮底荒地，(四)‘頓士瑪利’。作者的真意，直認革命初期底俄羅斯是很不自由底國。最初所指底‘棚’，包含有‘憂愁’‘苦惱’底意思。這‘棚’實在是束縛國民，使他們底手足不能活動，縱使脫離這‘棚’前面還有‘濠’，過了這濠就是大平原，本來是很自由底世界，可惜又有很羣咆哮。結局一切都是頓士瑪利’，這是原書底大意。總之這書是描寫種種不自由底黑暗生活，歷述各種離奇，悲慘，淫蕩等情狀，使閱者觸目警心。例如書中說某地方底官僚趁着高興，開一個長夜底美人舞蹈會，赴會底處女共有三十七人，青年男子三十八，又說某縣開大會底時候，鄉村底代表團，各拿着火炬赴會。當討論正是劇烈底時候，忽聞有演說底聲音，直至到歡呼‘第三國際萬歲’纔罷。演說剛完，忽然又有提議防禦狼羣底方法。又有一個地主底住宅，五十年間常不開門，一夕，忽然拿出私釀底酒來饗客，而且煮蛙肉來佐饌。這書最後底部分，更用圖畫描寫種種怪狀。例如‘藝術宮’裏，藏有白晝裸體底美人，蟲

蛆湧出的共產食堂底晝餐。摩天閣上編輯室底活動情形。青年女子聚在醫院前爭求打胎。及傳染豫防隊，死屍纍纍底墓場等，都是很離奇底紀事。

(二)

這書是述已經受革命洗禮底蘇俄國民底生活情形，或是很離奇，或是很悲慘，或是很淫蕩。烈美梳夫批評這書說：“丕氏所述底，確是蘇維埃治下底農民生活可怖的情狀，倘若歐洲底人民讀了，不曉得他們怎麼樣驚駭呢？”這也可見本書底作法很奇特。

還有一點要聲明底，這書底敘事，不甚順着次序。讀者如果草率地看過，一定會把其意失掉。要注意細讀，纔曉得第一二頁的敘事，是反覆屢見，書底結局處和開端處作迴應，都詳述煤坑周圍底實景。我們看過，彷彿是看着文藝復興時代底圖繪底背景一般。坑底周圍，有黃土底高丘和森林。登上丘中瞭望，就看見一塊窪凹底地有數條煙突和工廠及煤炭底山。但却被陰暗底色蔽着。窪地底一

角，有礦夫底住宅，內中生活底慘狀，真令人可怕。礦夫日中只在煤塵裏呼吸。礦夫底舍中沒有柴燒，他最大底兒子每日偷了柵木拿回舍中當柴。他三個兒子同睡在一個地方，那牀是拿禾藁來做茵，幾乎統統被臭虫底血，油印，煤煙等污了。每天還沒十分天亮底時分，汽笛一響，礦夫就馬上起來拿一點污水洗了臉，向來都沒有用過肥皂底。他底妻子拿着薯和鹽及麵包給他。礦夫接過，匆匆忙忙地咬了幾口，就拿襪襖底布片裹了一半，豫備當晝食。這樣就趕忙上工，路中還冒着煙霧。到了煤坑，那坑場是有個降機台，他最先是站在台底旁邊等着，靜默了一會，拿指來畫了三個十字，方纔伸一口氣。這是什麼原故呢？因為那煤坑雇用勞動者一千多人做工，大約每隔三天，一定有人受傷，受了殘廢，甚至死掉。他老早已經曉得這樣事情。等他登到台上，那降機就墜落地底三百‘莎珍’那麼深。這裏簡直是一個活地獄了，周年都有濕氣和暗黑，他底頭掛着一個安全燈，就拼命做工。同時他底妻子在家，監督他底兒子，去偷木柵，還怕被憐人偷去，

而且趁隣人不注意底時候，直把他底傢私也偷還來。

這樣底勞動苦況，作者叫做近代文明底生產品，也就是現在蘇俄人讚賞底勞動象徵。他說三十年以前底煤坑生活，還沒有這樣底苦況，蘇俄底農民，反合，嘔鼓腹地謳歌幸福。

(三)

丕氏因為親眼看見勞農革命，並且熟悉革命後底情形，所以特地著這篇小說描寫可怕底情況。他窮究的圍底事實，發見蘇俄國內，發生許多矛盾和破綻，所以和盤托出。

書中屢說道‘拍米爾’三字，大約就指着中國底拍米爾高原說。他底野心簡直假定拍米爾高原，來做將來共產主義底理想鄉。他說：“現代有許多人是不准研究‘現代底實情’，彷彿西藏底達賴喇嘛，不許人民研究拍米爾高原一樣。”他又屢婦人勞動部長柯賽尼娜女士，研究共產主義底來源底馬克司學說。女士說：“馬克司底學說是誤底。因為他單

試及肉體底飢餓，竟忘却世界上還有他種原動力，就像愛力，母親因產子出血，依然還是愛他，——也很重要。至到性慾，家族和生產等，也要計及，人類能拿性慾來‘神化’了，這不得算是誤用底。”女士還說：“關於革命和革命底實現，馬克司也有謬點。我們不能拿一切東西，統統歸到分配，食糧券和貼紙等底括弧內。”照這樣說來，可見得丕氏底意思，是說人類徒慕高尚底理想，未曾計及世界實在底醜惡，所以雖口口聲聲說道科學底奇蹟，第三國際萬歲，全世界底革命，也是無益。他底意思，不是真要登上柏米爾高原，望基督底降臨，却是要改造人類實現底運命。

因此，他這一篇小說，不是寫柏米爾高原底光景，却是寫莫斯科底實景。即描寫莫斯科街衢底雪車，廟前底丐乞，匿在自由車中底女子，步道和步道間夾着底荒地，壁上底砲彈痕跡，破裂底招牌和屏風，和公署底楹上底紅牌等。他最後說道：“倘若拿莫斯科來解放了，我們很願意恢復彼得大帝以前底原狀，換一句話說，就是恢復皮毛的歐洲文明

還沒輸入以前底原狀”。總之這部書底大旨，是要俄國返到原始時代，神秘時代，農民時代底狀態。

六 文學雜誌

蘇俄國內，沒有純粹底文學雜誌，只有藝術雜誌中，拿文學，美術，演劇等來做中心，旁及政治。例如雜誌‘克拉斯拿，諾希’號，是在政變時產生，幾經奮鬥，纔達到出版五週年底紀念期。當時編輯主任窩洛斯基述該雜誌底迴顧談，這可說是革命初期蘇俄文學底活現歷史，現在把他底大意寫出來。

當本雜誌決定要出版底時候，也曾在企林凌宦開過一個談話會，出席者有列寧夫婦，高爾基及窩洛斯基四人。當場推定窩氏做編輯主任，高氏做文學美術部主任，發行‘創刊號’，約有六百六十頁。但當時因為物質缺乏，高氏底生計又困，且在病中。窩氏恐怕失了唯一底助手，就沒法幫助他，因此特往中央執委會見安諾企舍氏，要他拿委員會食堂底糧食來經高爾基。不料他已經出去，只得和查裏斯基面談，查氏發了一張傳票，就拿往事務和

一個夫役交涉，夫役不肯照辦。

夫役說“爲什麼要白糖——‘弗特’和奶油——‘弗特’那麼多？一個人能夠要這麼多嗎？”

窩氏說查氏已經發了傳票，但夫役依外不然肯答應。

夫役說：“傳票也沒有多大關係。我來問你，高爾基一人爲什麼要那麼多呢？”

窩氏怒着說：“因爲他是病人”。

夫役說：“若然是病人，也要拿診斷證明書來看過纔能發給。我們這裏對於病人也有特別標準……”

窩氏很不耐煩，就用電話告訴查氏。後來幾經交涉，纔得着兩小袋底糧食，送到第一蘇維埃館。那時很冷，至到夜明，袋中底血水，作薔薇色。後來送到高氏指定底地點。

這雜誌發行到第二號底時候，印刷工人忽然又起罷工風潮，那時不能不借款來增加工資。窩氏就到中央委會見同志耶洛士羅斯基，初時他不肯通融，最後纔拿銀行期票簽了名給他。那時正是一

九二一年，俄國遇着大饑饉。這雜誌經盡艱苦，現在纔成了蘇俄國內一個大雜誌。

七 文壇雜話

(一)

當革命劇烈底時候，首都聖彼得堡底各種文化事業統統停了。那時沒有一張報紙，一冊雜誌和一間書店。祇有政府底機關報和雜誌，當時發行底‘布拉米亞’和‘克拉斯奈，哥曼治’兩種，因此銷路日盛。迎合潮流底文學家，就依靠着政府底定期出版物來做生涯。稍不滿意政府底文學家都被排斥，一時‘赤太陽’和‘赤電’底光，一齊在莫斯科底中閃爍。

凡是反對政府底文學家，都受着‘釘在牆上’底恐嚇，這就是鎗斃底別名詞。所以一般心虛底著作家，就爭先恐後地跑到外國去，但那時首都非常戒嚴，雖行十里路亦很不容易。因為有特別察判所偵探各人底行動，一定要先得許可纔能夠自由來往。要得許可，却又要費兩三個星期纔行。這時候，文

學家像安特烈夫，科布林，彌烈士考夫斯基等，都逃到芬蘭或是華疏，柏林等處去了。

還有少數因為身體上沒有什麼不自由，或是希望國內恢復原狀，依然留在都會，更或轉往鄉間。可是有些還在路上碰着炸彈，因此受傷。這時候底著作家，真是到處遇着荆天棘地，沒有一個敢作聲。既沒有創作底勇氣，也沒有印刷底機關。作品中只提及麵包問題：就是怎麼樣得食？怎麼樣禦寒？他們底倒霉，還不止這樣，不久又遇着‘資本家驅逐’。蘇樂波是由書齋被逐出來，閉居在華氏表七八度底很冷底小村中。烈美梳夫也在一小村中度過兩個冬季，因為天氣太冷，時常不脫外套和毛靴。柴美耶珍，顧斯民，晏希達羅夫等，都是同樣底境況。

這不過是聖彼得堡（即是現在底列寧城）底慘狀。至到莫斯科底生活，比起來還慘。那些離城稍遠底鄉間生活更不消說了，

(二)

那時藝術界簡直沒有人來做思索工夫和創作工夫，更沒有人願意服務。就是研究生活問題罷！但是剛纔說過那幾個人，當然不是無產階級底著作家。

那時候文學界唯一底救星，就是‘全世界文學出版所’。這個機關創設底宗旨，是拿各國底文學品翻了俄語來出版——可是翻譯底範圍，不限定第一流底着作品，大凡稍可以表示國民性底作品都可以譯。所以賦閒底詩家，小說家，批評家，都在這個機關担任相當底工件。或拿書藉來翻，或拿譯稿來編輯，或拿譯稿再加上序文和解說。譯員中多是鼎鼎大名底著作家，像布洛克巴利賽第士，伊凡諾夫梭羅古勃等就是。他們是分類担任，如某位是專翻傑德底著作，某位是專翻愷匿底著作，某位是專翻巴索的著作。最初兩三個月間，酬資頗豐。但當時是物質缺乏底時代，酬資漸漸減少，譯稿一通，減到三千七百五十盧布，還有簡直沒有報酬底，——（那時舊盧布底紙幣很不值錢，甚至拿來做麻糖底包紙。鯧魚一條，值一千個盧布乃至一千

二百個，紅蘿蔔一束，值得八百盧布）但酬資雖然很廉，他們也樂意去幹，一來可以多少維持生活，二來可以消遣無聊。

除了這個‘全世界文學出版所’外，還有個人底書店特仗義舉。這書店在革命前叫做‘西波夫匿’，革命後改名‘革爾奢賓’。店主是很大量，先收買彌烈士考夫斯基，庫卜林，安希達羅夫等底著作權。後來再收買烈美梳夫柴美耶珍，布洛克等尙未出版底著作，旁及其他底文學家，學者，政治家等作品。多數底文學家歡迎他。而且他照各人底要求條件給價，一點不減少，一般底寒酸家真是感激涕零了。可惜各種著作剛發刊時，政府忽然禁止個人底出版。祇許個人印行古文書籍和學究底高頭講章。所有現代著作家底飯碗，都被這一道禁令打破了。‘革爾奢賓’書店因此不能不歇業，‘全世界文版所’也跟着停閉了。寒酸底文學家，就變了無路出氣。

(三)

後來落魄底文士更鬧出許多笑話。羅莎洛夫

也曾在匿夫斯基大街拾煙草底餘屑來吸，布洛曾和他人爭一個蘋果，安特烈夫死後無棺收殮。

除了這些貧無立錐底寒士外，也有些是稍有積蓄，他們日中沒有麵包問題底煩惱。就積些資本來開書店，刊行自己底著作。像文學史家顧里科夫，古籍博覽家耶哥烈夫，出版業家光諾耶夫，詩家霍達莎維珠，小說家耶哥烈夫等都集成團體。當中還有三個人各拿二百盧布底資本，創設一個‘文士書店。’

這書店設在莫斯科利安柴夫斯基橫街，地點很靜，僅租借兩間舊房開手。這原是青年圖書館底舊址，還有些舊書存下，統統租借。但架上底書多被砲火燒掉，玻璃窗也有砲彈底痕跡。好在各種用具還齊備，他們遂折掉果子箱來做架板，用車來裝新書出入。文士等親自營業。顧客也一天比一天多起來。他們時常向顧客說明書底內容，一般人士都很滿意。別底書店雖被政府沒收存書，這書店可沒有受這樣騷擾。所以不特是個人經營底書店，且是全國唯一底書店了。經過一年後，又有‘伊瑪智

尼'派底詩家和文士團體，照看這書店底規模，在聖彼得堡另創一間。新舊兩個書店彼此交換貨品，但營業上依然是老店興旺。顧客中不祇是個人，漸至勞動團體，俱樂部，圖書館，大學和博物館等都來買書。文士書店底發達，真是意想不到啦！

(四)

這書店開業三年後，股東換了四個人。象徵派底文學家柴吉夫。哲學家爾夫，歷史家周利哥夫等做了新股東。到了這時，股東分出兩種人，有些是純粹底文學家，有些是關係很深底人。莫斯科作家同盟會（後來變作全俄作家同盟會）全體委員六人，這書店佔了四人，後來有三人復充全俄作家同盟會底幹事。這書店因此就變成同盟會底附屬機關了。

這書店到了這時候，真可算是莫斯科文學家底文化機關。因全俄底作家同盟會，本來沒有特別底會所，常常在這書店來開會。有時雖然不是開正式會議，文人等也在這裏私談，或調查書籍，或

在黑板上留言。店中常很鬧熱，雪茄的煙常常瀰漫，簡直是文人底安樂窩了。

可惜這書店後來被國際共產佔據，變做旅館。不得已遷到利安奢夫斯基橫街夾尼基託卡耶街。另開一間新店，因為裝置費太大，以前底贏利都耗盡了。而且以前歇業底書店，都乘這機會再行營業，‘文士書店’就沒有什麼利益可得，就讓給資本家華西烈夫。四年以來底文化中心機關，就一旦銷散，剩下底書，也減價拍賣了。

(五)

還有一句應說底話，就是‘文士書店’開業底時候，收羅很多自費底出版物。後來都由全俄作家同盟會負責保存。這種著作物，經許多文士用盡心血，或是拿鋼筆細寫，或插入圖畫，更或親手訂裝，而且都是第一流或是第二流底作品，像白萊意，梭羅古勃，霍達塞維珠，蘇波利等底著作都在內。現歸博物館和其他機關收買了，全體不下二百多種。

總之這個‘文士書店’和‘革爾奢賓書店’‘全世

界文學出版所’三個機關，不特是俄國文壇底蘇維埃，而且在俄國文學史上佔很重要底位置，有維持文化底功勞。

四 革命詩壇

(一)

俄國底革命，實在成了歷史，很悲慘中還具有很偉大底光景，使國民受無限底刺激。一方面破壞，有混亂，有流血；他方面又有建設，有光明。描寫這種生活實況，好像拿鏡子來照萬象，這就是藝術。

最簡潔底藝術就是‘詩’。一般底詩人同時奮興起來。當中有一位詩家描寫當時底情景道：“詩家在今日，手腕是最強硬，眼光也最犀利”。尤其是青年底詩家，他們是很興奮底抱着空前底歡喜和勇氣，站在地平線上，居然稱自己做豫言家。可是當時俄國底物質很缺乏，沒有筆墨，也沒有新聞雜誌

等機關。他們祇拿鉛筆來寫著作品，就在咖啡店朗誦。這就叫做‘咖啡店時代’底文學，別的國還沒有夢見過這樣情形。當時底詩家很窮，他們留在城市底就要忍種種痛苦，若不然，就要跑到鄉間去，更或跑到外國去了。

但實際上留在城市底還很多，這時布洛克氏，做了一首長詩叫做‘十二’，可不曉得他爲什麼拿‘十二’來做題目，或許是全詩底組織分做十二齣，或許是內容所說底是十二人，像十二個使徒一樣。因爲他做詩那時候底情景，是大雪紛紛底晚上，剛剛碰着十二個巡兵，荷着劍鎗，在革命最劇烈底聖彼得堡街衢經過。巡兵在路上碰着文人和僧侶，最後碰到他們叫做‘餓犬’底資本家，就大聲唱道：‘污穢底奴隸，快些離開’。那時恰巧資本家的兒子華尼加，和臉上有赤痣底蓮葉女子乘着馬車經過，巡兵就把他們鎗斃。這時堂堂底隊伍，繼續前進。這詩最後一齣，還說遠遠底地方，聽聞基督底聲音，真有含蓄不露底妙處。

巡兵邁步進前——

在後是有‘餓犬’，
在前還有紅旗一面。
大雪紛紛，對面就瞧不見，
槍彈也射擊不中，
祇聽得兵隊底脚步是軟如綿！
又有見耶穌基督做先驅，
頭上白冠戴着薔薇，
珍珠般底雪點一樣紛披。

又白菜意所做底‘基督蘇生’一詩，也和這詩差不多。全詩是分做二十二齣，描寫種種底情景，現在單把牠最精彩底部分寫下：

俄羅斯喇！
你現在是一個新娘……
你可要愛賞春光……
地上底羣花嫣紅，
白樺爭綠，
看看那個很高底十字架，
裝着很大底薔薇花，
和我們復活底就是基督。

布洛克和白萊意兩人，在革命以前已經握着詩壇底牛耳。比他們差一點底就是青年底詩家耶舍寧，我們看過他所做底‘伊諾尼亞’，可算他是前途前有希望底詩家。他當‘伊諾尼亞’城是詩家理想底本國，那詩開首說：

我願意和朋友到伊諾尼亞去遊，

那真是最快樂底仙都！

末節還說新底救世主降臨：

新底救世主乘着牡馬來臨。

我們底信仰——就在力中尋，

我們底真理——就在我們底心。

這三首詩，作法雖然是不同，目的却是相同。布洛克和白萊意底詩，是希望基督復活，耶舍寧底詩，是希望新底基督誕生。都是希望一種救世主降在俄國底曠野，將來君臨世界。這是革命初期文學界底特色，讚美救世主底詩，就是革命的先驅。

(二)

但是到了革命時代底詩，當然要推無產階級

底詩家居第一位。這派底主要底色彩，就是謳歌無產階級底革命，提倡勞動階級底解放，希望達到幸福底生活。無產階級底詩，現在先拿顯拉西摩夫所着‘我們’一詩寫下來：

我們拿着一切，知道一切。
 萬事都要求個澈底。
 春天底風景最好，
 黃金底花向着人笑，
 我們底勇氣增加了不少。
 我們就是華哥尼，溫珠和智治安。
 我們要築新博物館底圓檐，
 好像‘們都蘭’一般……
 我們要積哈爾芬安底基石，
 和大金字塔底基石，
 並且因為要築萬神殿底原故！
 要刻著名底影石……

讀了這一首詩，可見得無產階級底詩家，總覺有些新力，並且很愛勞動和工廠。現在再拿波烈達埃夫底‘織機女’一詩寫下，更可見這樣底傾向。

春光一向都是明媚，
織女底肌膚真正可愛，
試聽聽那鳴聲聒耳底機臺，
看看那黃金底絲，左右旋迴，
這真是令人心眩目迷！
呀！自由底勞動真痛快，
金色底日光不久就出來……

青春底火光態態，
照透那織女底肌容……
我們底生活，好像高高在空，

我們底生活，好像是新出水底芙蓉！……

這首詩是描寫從鄉間初出城市底織女心理。原來無產階級底詩家，看鄉間底生活和城市底生活，都沒有什麼區別，他們祇是愛着勞動底生活。說到加美寅斯基底詩，比起來還進一步，他想完成無產階級革命底傑維埃組織，使無產階級底文化史更要燦爛。現在把他底詩寫下來：

得意呀，青春底蘇俄！

痛苦呀，婚禮底國家！
 可愛呀，將來底自由！
 可喜呀，高強底琴聲！
 你說詩人怎麼樣底快樂呢？
 心裏是常跟着太陽上升。
 自由底國民怎麼樣得意呢？
 好像常聞着花香底黎明，
 希望的時候到了！
 街上底民衆齊集了！
 旗色腥紅，好像是罌粟花，
 我真要從這個時候飛躍啦！
 不可思議底共和國——
 新底俄羅斯不是已經成立了嗎？

(三)

同是無產階級底詩家，當中還分出種種底派別。‘利夫’派是最有特色。這派底詩家在革命底初期，首先主張推翻舊底藝術，他們不特是要推翻俄國文學鼻祖底布西琴，就是託爾斯泰，也被排斥。

這種破壞底態度，在革命初期剛要創新底時候，是很適合一般底心理。政府也利用他們，所以‘利夫’派真是風靡一時。這派底領袖廣瑪斯基。他底著作頗富，現在把他底詩句錄出：

我們今日在大地上，
實做創造生命底戰士。

單看這一句，還不懂他底真正態度是怎樣。總之他是努力要創造新人生觀和新社會。所以他屢次提倡脫離書齋式底生活，實行街衢式底生活。他底詩又說：

大鋼琴要挪到通衢上，
從窗裏拿槌來打鼓。

耶氏不但主張詩人要做街衢式底生活，還要創造新語：

音韻上和歌詞上，
都要洗淨前人底餘唾，
推翻前人，
忘記前人！

但‘利夫’派很尊重他們底前輩弗烈布尼夫哥，

因弗氏也主張創作新語。有些人說這一派很盡力來創造事業，他們底詩句很可觀。可是這些人如果看到瑪霞珂夫底詩句，不曉得又發生什麼想感呢？

什麼東西是叫做詩？

就是空空洞洞底！

做底詩人——就是心腸很細！

這些詩明明是開未來派底惡結果。‘利夫’派底作品中，往往像拿着利刃來刺人，笑罵資產階級很厲害。這是廣義底無產階級派。和這派完全反對底是‘幻想派’。‘幻想派’底健將有塞爾舍尼維珠和瑪利丁哥夫，但還推耶舍寧佔位置最高。耶氏所着‘伊諾尼亞’底樂國，(前面已經登過)是希望一種新救世主降生，完全抹煞了基督，那詩中最侮辱底話是：

我底時期已經到，

我是不怕鞭撻

死屍和基督底肉體

是從我底口中吐出。

這詩明明表示要推翻基督底教義，另外發明

一種新教義，所以他又說：

我是不肯向着
基督底苦痛和十字架求救。
我自己已經發明了
永遠光輝底星和他種新教。

他承認‘伊諾尼亞’底樂國不久將要出現，看他底詩句就曉得。但是侮辱基督和希望樂國底出現，都不是他底本意。大約是因為他被革命底風濤牽撼，在曠野間彷徨無悔，所以有這種狂態。他底本來面目，還是在農民詩人方面。試看下列底詩句，是他在利耶撒底田間牧羊底時候，謳歌自然底口吻：

謳歌！謳歌！謳歌！
兔和羊都不肯受侮辱……

這是活現農民詩人底本色。他還有一首好詩：

我就任那破壞底四輪馬車震盪，
歷盡平原和灌木，及通衢底禮拜堂，
最後到了追悼底十字架上。
我再遇着燕麥底風，

滿瞳熱烈底愁緒正忡忡。

我刻一個十字在鐘樓底白牆，

但見嫣紅遍野，蒼翠可掬，

增加無限底惆悵。

唉，可愛底俄羅斯！

我究竟爲你添了不少底悲傷！

讀了這詩，可見得他底天才真可佩服。馬斯基和耶舍寧都不可一定要反對革命，他們反要替革命底前途祝福。只有那些伏處田園和逃竄海外底文人，就屢次起了反對底聲音。像那已經逝世底願育美夫就是這一派底人。現在把他底詩字下來：

我在青白底大理石上，

築一個很高底燈臺，

使從海上來底人，

遠遠看見我底旗。

我想把駝鳥底羽及果實，

和像絲那麼細底珊瑚，

但是一隻船也沒有來。

古來底豫言家盡住底殿堂，
都受人們底尊敬，
可是流浪底人到了這裏，
聽說法廷底審，判就格外底心驚。

我生怕是這樣底孤獨，
好像已經被豫言家屈服，
還像秘火鞭毆打那樣底侷促。

他這一首詩，是寫在海外底時候，盼望祖國底船，載來援助底福音。可是後來變了失望，所以變作怒罵底聲音。還有更可憐底就是巴利們底詩，可算一種‘海外文學’，是在沉默中露出孤憤底聲調：

沒有人拿我最希望底東西來唱歌！
巴黎底東西沒有一件是合脾胃，
我最希望底還是在莫斯科。

(四)

看過上面那幾首詩，就可知道革命初期底俄國詩壇底大略。但是要知道這種革命詩底內容和傾向，還要窮究各詩家底派別和真相。

革命初期底俄國詩界底先驅者，大多是讚美救世主，不但布洛克和白萊意等象徵派是這樣，就是幻想派底耶舍寧和他派底詩家都有這個風氣。從嚴密地來說，真是很難劃分一定底派別。但是果像布洛和卑萊底宗教思想，不但不能夠救全世界，連俄國也很難救。所以現在底詩界，說他們底作品，不過表示當時國民底意氣罷。

從此以後，詩界就擺脫了幻想，歸到實現上，生活上和未來上去，這就叫做‘未來派’。這派底標語就是：‘由書齋走到街頭去’。這派有三個要素：(一) 破壞舊藝術，(二) 建設新藝術，(三) 讚美革命。當時革命底進行正開熱，這個要素大受歡迎。不但文學上是這樣，就美術和演劇界也是這樣。所以藝術界當時有‘未來派執政’的話。但是舊底藝術雖經破壞，新底藝術還沒完成，創作品實在不能十分算是革命底，而且當時還有很奇怪底談吐和奇

怪底裝飾，一般社會大加攻擊，叫做‘談詭底藝術’，所以最初很活動底未來派，到底不能不解體。後來再糾合忠實底同志，在素來底色彩中，還加入共產黨宣傳底色彩，這就是‘利夫派’，即是蘇俄藝術界底左派。這一派發行很厚底機關雜誌。不久又復停刊。但是這一派人到底守着沉默。

至到‘幻想派’比‘利夫派’更是破壞底背神底。這派當初也讚美革命，後來態度一變，反指斥革命底頹廢和絕望。例如這一派底代表者耶舍寧最初所做底詩，有一首叫做‘天帝異容’，本是替革命前途求福。可是後來心理大變，究竟無產階級革命底堅忍意志和規律，他們不夠保全。耶氏道：‘我實是農村最後底詩家’，可見得他是厭棄現實底生活，反追慕他底故鄉利耶撒底田園生活。

在‘未來派’，和‘幻想派’底中間，還有‘革士尼亞’一派，他們進行底步驟很堅實。這派底健將有白萊得涅夫。願拉西摩夫，克列洛夫，加珍，亞力山大罷斯基等。他們都是由勞動家出身，詩句是很活潑有氣力。他們發行‘革士尼亞’雜誌。‘革士尼

亞’，在俄語是‘鍛冶工廠’底意思，因為他們自己稱做藝術界底冶工，要鍛練出一種新生活底樣式。但他們表面上雖然努力於生活底實現，裏面依然太重抽象底議論，和未來派底毛病相同，將來一定要失敗底。此外詩壇上雖然還有別底派，這裏可不用多說。

(五)

把上面的話總括起來，革命初期底詩壇，為什麼是注重救世主底降生呢？這是受着斯拉夫種古代人道主義底影響，想拿博愛來施濟世界底羣衆。‘革土尼亞派’是憤資本家專橫已久，想解放無產階級，使文化史上放一個異彩。‘烈夫派’（即左派）是渴望美滿底未來底世界實現，為無產階級造福，總之革命初期各派底詩人，空空拿着一個‘革命’底美名，各要努力謀實現自己底高尚理想，所以各派各見，絕不相讓。批評氏哥良道，這時期簡直又說是‘革命底浪漫主義時期’，就謂他們單單顧及抽象底理論。

等到革命底戰局完了，國人都努力恢復經濟和文化，生活上也漸成實際底複雜底，文壇上也到了建設期。以前底幻想派統統推翻，詩壇上有‘奧查布利派’（就是蘇維埃十月革命底意思），和‘馬拉達，願魯查派’（就是青年革命軍底意思），很佔優勢。前者底領袖是路德甫，他著 正月廿二日夜間一長詩，現在把那詩底中段寫下來：

首領雖然死掉，可是事業還存。

我是開創，我們當替他完成。

同志諸公，

應該放膽地來追他底遺踪，

這詩是追悼列寧，並且鼓勵同志們底奮興。下面底句還道：

這一晚雖覺得很悲楚。

實在可算是新興紀底基礎。

這就說前途還是多事，同志仍須努力底意思。

至到詩人願罷斯奈所著‘他們’一詩，是專描寫資產階級當時最悲慘底生活：

我們底家室，

我們底飲食，
甚至到我們底靴釘，
一律都要他們供給。

還有詩人杜魯寧，是描寫農村生活底可樂處，
他底詩句道：

村女唱歌，我們也同聲相和，
歌聲響徹，彷彿是彈聲一樣的。
生活的快樂，簡直沒有東西比方，
不論什麼故事，也不能和這樣生活相當。

烏麥剛開了花，豌豆的花也開了，
山上的罌粟花，好像是含着笑，
還有那些陰鬱的夜合花，
也懂得我們的意思不少。

唉，蘇維埃國！
就是我們的祖國！
我生在這個世間，
要做一個吸盡生活妙味的詩人纔快樂！

這不過是拿三個詩人的精采的詩句寫下來罷。可是我們已經曉得他們專重實際，不加修飾，自然有一種活氣和歡欣的情緒在內。除了這三個人以外，還有不賽美演斯基，柴霍甫，烏特金那些人的詩，也有很可觀的地方，不過恐怕太佔篇幅，所以從略。這幾位都是青年的共產黨員，前途很有希望。蘇俄現在的詩壇，他們可算是主要的人物。總說一句，俄國的詩，最先是由抒情詩漸變了浪漫主義的詩，後來又經過爭論時代，現在纔算達到寫實派最得勢的時候。

五 革命美術

一 美術界的概況

(一)

蘇俄的革命，簡直是勞動家的勝利，拿科學和生產來做號召。美術家在社會運動上也不肯落伍，

這是自然的趨勢。以前的藝術界，沒有和現在的改造家那樣的努力。

無產階級藝術家的主倡者布烈氏說：“靴匠是要製靴，藝術家究竟要製造什麼？現在的藝術家雖然已經從事著作……但態度是很不鮮明的，很可懷疑的。”這話明明是反對過去的藝術，並且表示一種奮發的意思。新的藝術家，大約都排斥幻想的，被動的和審美主義的藝術。所以舊式畫家像巴克斯特；杜珍斯基，卑那亞那些人組織的藝術界，已經被新派奪却霸權。新的的美術家一般是注重實現的，進取的，新審美主義的藝術。新審美主義是什麼意思呢？就是注重現代文明的利器像航空機起重機和無畏艦等，把這些新利器的美點寫出？他們為什麼要注重這種利器呢？因為他們說現在是生產的時代。從形式上研究生產的美術的，是‘立體派’（Cubist），‘構成派’和‘斯布烈瑪德’派諸派。此外還有‘產業派’是專注意產業方面，要創造物質來適合目的，否認以前的美術，簡直要和實際的生活一致。但是這幾偏依然重理論和研究，因

爲他們馬上要拿新形式和新技巧。應用到工商業和廣告上，反被純粹的美術界排斥。到了這個地步，不能不另外有他種新派發現。

(二)

蘇俄逐漸進到建設期，美術家就煩復和平的活動，逐漸除去理論上的爭鬪和枝葉問題的拘束。各人都靜觀自己的地位，做適合需要的創作。青年的美術家，脫離以前抽象的探求的色彩，專拿新的寫實主義做目的。

但同是新的寫實主義，可是在形式上和內容上還有爭論。所以現在分出左右兩派。左派就叫做‘利夫派’，重形式和技巧，並且沒有目的，選定產業的是目來做創作。右派是叫做‘亞哈爾做’，(是蘇俄革命藝術團的意思)，是注重內容輕視形式。這兩派的途徑雖然不同，但目標是相同的，就是注重描寫實際。

(三)

現在先說‘利夫派’。這派中最有勢力的是‘奧士特’派。照批評家巴賓狄哥夫說；奧士特派是由一九二四年展覽會出品的人員組織，她們的作品，是脫離職業的技術，趨向廣大的社會性。所以雖說是採寫實派的形式，使實現的物狀成了‘一般化’，可是和自然派的拿物狀來做‘影相化’不同。革命初期左派的美術家，是專重解剖的探究，這派是專重綜合的形式，和構圖的正確及作品的強固。他們抱定這個理想，從去年以來大活動。這派的領袖蘇狄倫卜所繪的‘亞匿西加’更加著名。因為能擺脫形式，發揮獨特的手腕，描寫生活的真相。除蘇氏以外，還有許多天才的作家，像戴匿所繪的‘新職工團體的建設’，丕美諾夫所繪的‘軋機’，維廉士和窩爾哥夫所繪的‘肖像劃’，昆狄郁羅夫所繪的‘少年’等，統統都稱紀念像式的繪畫。說到版畫方面，可算各蘇烈夫和克布烈諾夫最著名。通觀各種作品，可見‘奧士特’派不特是現代美術界的中堅，恐怕將來也還可以執着牛耳。

更有一派叫做‘存在派’，是一九二一年‘布諾

維烏烈' (就是現在莫斯科美術團)的後斷者組織, 畫家昆狄郁羅夫, 克布林等都和這派有關係。'奧士特'派是藉物質作用來認識實現, '存在派'是對於物質本身很有興味, 這是兩派稍微差異的地方。還有著名的風景畫家顧萊摩夫和顧爾金組織'瑪哥夫賽'一派, 他們的藝術和新寫實派很近。

(四)

如果拿'奧士特'來做左派的代表團體, 那麼就應拿'亞哈爾'來做右派的代表團體。'亞哈爾'派自己也曾宣言, 他們的任務, 是在表象的藝術, 用英雄的實現主義來描寫十月革命和新生活及勞動。什麼是'英雄的寫實主義'呢? 這不過是一個空名罷。其實檢查他們的作品, 却和宣言不符。因為他們不久就拋棄了'革命, 生活, 勞動'三種目標, 再返到古代的自然派。

'亞哈爾'派 (就是蘇俄革命美術團) 由一九二二年組織, 顧利哥郁夫, 拉狄摩夫, 賈士曼等是這派的領袖。美術界的團體當算這個是最大的。在國

內有三十四個支部，在教育上出版上和展覽會等都有成績。他們所開的圖畫展覽會更可注意。因為他們拿展覽會的收入，竟可以設幾處的博物館。在左派的‘利夫’和右派的‘亞哈爾’的中間，還有‘四科會’，（即指繪圖，版畫，雕刻，建築四種）。這會是由革命前在藝術界活動的人們組織，會員中有窩德金等，是很有名。’所外還有‘紅花派’，‘克爾古派’，‘克萊羅派’等。

(五)

蘇俄美術界變遷的快，和文學界及演劇界是很相像。

革命時代美術作品中究竟算那一種是最有價值呢？各批評家雖然有許多意見，但照我來看，達德林所製的‘第三國際紀念塔’很有注重的價值。其次是晏寧哥夫所製的‘託洛斯基肖像’，這像是着軍服，舉起右手站着，前面有幾架飛機亂飛，這顯然是描寫革命時的戰線。最後可注意的是杜魯珍哥所繪的‘馬雷珂夫斯基詩集的種畫’。這種畫意是很

奇怪，是描寫羣衆的旁邊有一個高塔，可是站在塔上的人，絕不驚慌，伸開兩手。這畫是使人們感想到高尚的科學和勞動的一致。所外雕刻，版畫，磁器等作品中，也有可採的地方，不過恐怕太佔篇幅，所以從略。

總之蘇俄美術界（是以繪畫為主），現在是由革命宣傳時代轉入產業主義時代，同時並變成新實現主義時代。但實際上還沒有能表示革命的偉大作品，所以一般社會都希望得這種作品拿來做紀念。

二 亞哈爾派美術團

（一）

俄國美術展覽會，也曾在日本開過一次，當時的作品，可算版畫和繪畫兩種最重要。現在拿繪畫來詳細說一下。

原來繪畫在俄國的美術界亦很複雜。這一次參加展覽會共有六個團體：(1)‘亞哈爾派’，(2)‘奧

士德派’，(3)‘存在派’，(4)‘馬哥耶士派’，(5)‘紅花派’(6)‘四科派’。‘亞哈爾派’的組織是最大，現在再拿各派分開來說。

(二)

‘亞哈爾’是一九二二年五月一日在莫斯科創設。這派的重鎮人物是顧利哥郁夫，拉狄摩夫，賈士曼等。這派的重要委員比利文拿藝術的任務分做三項。第一項說：“於表象的藝術中，(如繪畫和雕刻等)，拿英雄的寫實主義來描寫十月革命和新生活及勞動”。凡工廠勞動，革命元勳，農民的新生活，赤軍，青年共產黨員等，都是革命的新實現，不能不拿新的形式來表示。但現在人類的思想，生活和社會情狀還沒十分表現，所以這一派主張‘英雄的實現主義’。倘若沒有這種主義，就不能叫做革命的藝術，也不能使將來的國民奮興。

(三)

‘亞哈爾’派的藝術家，每天拿着這種理想來做

創作工夫。像姚安氏所作的‘葬日’，可算是很老手的。這畫描寫列寧出葬日的光景，正面的樓宇自從入口值到廊廡和東西廂，都掛着黑布。樓前的院子，積雪很厚，羣衆排成二三列在那兒站着，好像不怕寒冷的樣子。左邊燒着火，有三四個人站起，面色渾紅，可想見當時兵士奮發的氣概。又布洛杜斯基所繪‘海陸軍委員長託洛斯基’的肖像，亦是很奮發的模樣。畫中的託氏，無意識中好凝視一點，這是表示他剛想着某事。顧斯達奔甫在高爾基所著各書的題畫，只有這種畫風。例如他所繪‘科瑪，哥弟郁夫’，‘馬卡爾，周杜拉’‘衆人之中’那幾幅畫，都有英雄的畫風。但是他所繪的‘春景’，是描寫某城外春天的景緻，非常幽逸，和前幾幅畫剛相反。無怪批評家霍堅度賀夫道，‘亞哈爾’派漸違背他們的宣言的本旨，反復趨向古時自然派的畫風。

(四)

但是‘亞哈爾’派也有許多成績品，能夠和他們的宣言相符。例如這派的美術家一百五十人，一九

二五年往各處旅行，歷盡西比利亞，烏拉爾，暗巴士，高加索等處，描寫各處生活和風俗的情形。哥士奢珍，在暗巴士開展覽會，陳列自己的作品，很能感化土人。拉狄摩夫在嘉珍地方的農村，拿自己的作品掛在牆上，任人觀覽。那裏的農夫，口中一面吃着草果，一面品評他的畫。還有顧德甫，深入阿爾泰山脈，合拿自己的作品在遊牧民的天幕中展覽，發生效力很大。這幾位在旅行中共寫得風景畫四千張，有二千張也曾在‘蘇維埃社會主義共和國聯盟民族和生活’的博覽會場展覽，並且製成很大的美術活動畫片，這是二三十年來未曾兒過的。拿這幾件事來看，可見這一派活動的範圍很廣。教育委員長羅奈柴斯基，聽說是很熱心援助他們。他們實行這種事業，不外想達到‘藝術的民衆化’的目標。列寧也曾說過：“藝術是國民的公有，不能不把根苗種在勞苦階級。促民衆的理解和嗜好，這樣可以統一民衆的感情，思想和意志，並且可促他們向上”。

(五)

‘亞哈爾’派是全俄最大的美術團，在國內共有三十四個支部。這派在美術上的教育和出版事業，現在不能一一詳說。單拿這派中各畫家的姓名寫下。內中老成的畫家是柯希波夫，瑪流珍，克斯達奢甫，布羅度斯基，姚安，瑪西哥夫等。青年的畫家是賈士曼，基舍利夫，拉狄摩夫，顧達甫，波哥洛斯基，卡爾波夫，利昂金，伊顧達甫，尼哥諾夫，郁哥烈夫，薛斯巴洛夫，哥士奢尼珍，羅斯波夫，巴洛夫，杜美敦達夫，哥蘇特金等。

三 現代雕刻展覽會

(一)

俄國的文學有存在的價值，這是世界公認的。音樂界和演劇界也是同樣有存在的價值。單獨美術界向來在外國是不大著名。這因為俄國的畫家大多宗仰法國或他國的原故。

俄國的雕刻界，也有多少模仿外國的色彩。有一位美術批評家說：“俄國的雕刻，不過從外國移植過去罷，本國的國民還沒有獨立性”。因為沒有獨立性，所以各國不甚注意。

可是從大體上說，俄國亦並不是沒有一個著名的雕刻家，像顧寧哥夫，他雖然多少受外國的影響，可是不能說他沒有一點獨立的才幹，普通稱他做‘俄國的羅丹’。有些批評家說‘羅丹還要學他’。就在國外的雕刻家也有很著名的。像亞凱丙哥，柯羅夫，美西奢尼諾夫，奢士金等的作品，都是到處受歡迎。可見得俄國的雕刻品，一定有些外國沒有的特色。不過拿一般的情形來比較，俄國的雕刻，依然沒有達到絕對獨立的地步。這是有為幾種原因：一來因為俄國的文化比較的落後，所以拿雕刻品看作奢侈的藝術品，沒有鑑賞的餘暇。二來因為既是落後，所以沒有促進雕刻家奮興的機會。三來因為俄國的雕刻界久安於和平，還沒受過多大的刺激。

但自革命發生後，國內一般的藝術界劃出一

個新紀元。雕刻家趁着這個時機，也很賣力製成種種紀念像。不過在革命的初期，各雕刻家的根據地還沒有定，也沒有發揮的餘暇，且因材料太貴，無力購辦。這些事情，總不見使他們灰心。等到革命的工作完成，各種作家漸漸得到立腳地，從所以後，一定會養成獨創的雕刻家。

(二)

去年三月，俄國雕刻家協會，在莫斯科開了一個‘現代雕刻展覽會’。教育部的科學司，很竭力幫忙。開會的時候，剛剛遇着革命十週年的開始。這會的特色，就在‘雕刻和繪畫分離’的一點。以前俄國的美術界，都拿雕刻當作繪畫的附屬品，所以祇有純粹繪畫品的展覽會，沒有開過純粹雕刻品的展覽會。這一次可算打破前例了。而且陳列的作品，不但能夠使觀覽者不生厭倦，還能夠使他們認識各種作品獨立的價值。

這會的陳列品，究竟表出什麼的趨向呢？照美術批評家萊因蘇典的說明書道：“這會的會場中，

實表出最近二十年間雕刻界各種潮流的變遷，並且網羅各派代表的作家。例如寫實派，印象派，構成派，立體派，和‘布利美’派的作品都在內。而且在各派對時的情形內，還表出各派優越的趨向來，換一句活說，就是多數都趨向寫實的樣式。

萊氏把這會各種展覽品的特質，詳加說明。他說現代的雕刻界。可說是努力要實現‘三角形的樣式。所有保留繪畫風的浮雕品，會場中已經很少。大多數是拋棄舊式的板平主義，專講究三角形的樣式。他陸續舉出韋匿爾所作的‘高浮杜’，杜拉德夫斯基所作的‘大衛’，萊因珍斯基所作的‘母性’。和杜亞布林所作的‘叛逆者’。又說俄國的雕刻，頗注重描寫‘肉體的健全’。即描寫人類的肉體時，注意描寫內部的緊張。他拿仙度美斯加女史所作的‘農夫的頭’和類似的作品來做證明。萊氏又說蘇俄現在雕刻家的態度，承認他們已經具有‘自己的信念，和冷靜地認識自己的力’。拿這種堅固的信念和冷靜的認識，可以表出受過革命洗禮的蘇俄的真精

(三)

萊氏更說：“雕刻品體積的大小，和牠的偉大性沒有什麼關係”。俄國的美術家，現在不肯亂製粗大的作品。有許多體積很小的作品，即是很能描寫外部運動的情狀。例如杜摩加治基所作的‘豚’雖然很小，可是精神很充足。此外如郁希摩夫所製的‘羊’‘鹿’和‘小羊’都很能表現衝動的情趣。還有窩特金氏，他所製的動物模型，不但表示精力和情趣，還表示這些動物的柔和及溫順。

萊氏又說雕刻家素來很愛物質，所以常注意用自然的色彩，來保全物質的真相。中間有少數的作品，因為設色太濃厚，減却許多價值。例如顧華查斯加女史所製的‘童頭’，設色太濫，黃黑兩色都很濃厚。

婦人雕刻家的作品，向來和男子的作品很容易分別，就是婦人的作品多用尖銳的線。可是現在看到謨凱倫女史，利不達女史，和萊治崑士加女史的作品，已經看不出這樣的區別。

至關於材料方面，以前雕刻家好用大理石，是由外國輸入的，價值很貴。現時的雕刻家多用木，尤其是青年的雕刻家好用。木料本是俄國的特產且便於雕刻。

萊氏總括以上各方面的觀察，就斷定俄國現在的雕刻家，確能表出一種國民性。而且國民性裏面，還有統一藝術的個性的特色，這一次的‘現代雕刻展覽會’，他說是能夠別開生面，簡直返到健全的‘實現主義’去。

(四)

總之‘現代雕刻展覽會’的出品，雖說是單限於莫斯科一方面，但是出品都很優秀，能夠表示俄國有獨特的雕刻家。換一句話來說，就是俄國的雕刻界，到了現在纔能夠脫離外國的羈絆，創作自己的特色。

俄國的雕刻界既已解放，將來究竟向那方面發展，現時雖然很難測度，總之決不會返到烏爾比利的神祕派，哥布基拿的心理派。和霍爾碧哥的印

象派。一定是拿描寫生活實情來做目標，因為革命本是實現的。

六 革命樂壇

‘無導演者的樂曲’

(一)

蘇俄的文學界，美術界，演劇界，都有一種新傾向，新技巧，可以適應時代的要需。祇有音樂界，好像守着舊理想，沒有真正的創作可說。這是什麼緣故呢？

大約一來因為音樂的東西，在藝術界可算是最抽象的，時代雖已經變遷，可是人民的思想，影響到管絃上去是很遲鈍。我們看到音樂史上，就曉得音樂的‘感念學’是發達很遲的。一來因為音樂家的神經非常敏銳，聽覺也非常靈妙。恐怕他們覺得革命時代太過峻嚴，革命的變遷也不是十分優美，

所以認作沒有容納的必要。

因爲這兩種原因，所以音樂家一時暫在象牙塔中睡着。但是生活的變化太激烈，他們又不能不逐漸醒起來。革命的初期，莫斯科已經有‘無產階級作曲家協會’的組織，丕賽美賓斯基的詩，是由青年音樂家願哲瑪賴甫替他作曲，這都是很可注意的事。又如舊式音樂家美耶哥斯基也拋棄以前的折衷主義，直向實現方面進展。又作詞家也有好幾位能手，像梳巴匿夫，匿哥洛夫，等，都有很犀利的觀察力。他方面還有‘史德華奢利同志團’組織一個‘國立四部合奏團’。這團是由創設者克巴治基，加德羅夫斯基，巴基利文，巴加烈尼哥夫四人合成。即採用史德華奢利所製的大提琴（一七〇〇年製）和小提琴（一七一〇年製）。這就是第一流的提琴家，採用舊式的最高價的樂器演奏，所以這個四部合奏團，當然是很有價值。但是這團最可注意的事，就是一九二二年二月在莫斯科所組織的‘第一交響合奏團’，（簡稱做‘比爾新芬士’）。這次的演奏，可算‘無導演者的樂曲’是最特色。這不但是俄國未

曾見過，就是世界也未曾見過。

(二)

‘無導演者的樂曲’究竟是何人想出？並且演奏法是怎樣？這是很有趣的問題。現在先討論‘導演者存在的價值’問題。

據批評家沙巴尼甫所著‘蘇俄的音樂文化’的論文說：“奏樂時不用導演人，這因為恐怕他壓迫其他的演奏員的心理。導演的人，在演奏的時候，往往自己居功，不免和全體的演奏員衝突。這種風氣，到了革命後更利害。所以有主張無導演者的奏樂”。但沙氏這種論調，當時也有人反對。

又有美斯爾教授，也曾着‘無導演者的奏曲’一論文，袒護沙氏所說導演人利己主義的弊病。美氏道：“在無導演人的奏樂中，雖仍有個人主義存在。但這種個人主義是善意的，不是惡意的。因為各樂員都本着個人的理解纔成團，自然饒有趣味。而且一方面免受導演者的意志的壓迫，他方面可以發揮自己的意志，各員就能夠顧到團中很細微的地

方，可以完成很美滿的演奏”。

但美氏雖然這樣說，可是各演奏員，如果個個能夠誠實和親愛，那麼，在沒有導演人的時候，要練習十幾次纔能成熟的樂曲，若加上一個導演員，練習一二次就熟，這又是不能不注意的事。所以美氏最後還說：“無導演員的時候，各演奏員雖感着興味，究竟還是心懷不安，總之有一利就有一弊，要在練習中纔能認出真正的價值”。

最先主張‘無導演者的樂曲’的價值究竟是誰？這是應該研究的問題。照我所曉得的，現世紀的初期，莎科諾夫已經提倡這一說，引起當時樂壇的激動。到了一九一七年革命的時候，美斯爾教授再倡，後來奢達林教授，拿兩人的主張來再加上思想和計劃，方纔實現。

(三)

一九二二年，‘無導演者的樂曲’初組織的時候，俄國的音樂界很衰頹。革命初期，本有音樂復興的希望，可是到了這時，希望都成了泡影。因為

各音樂家都顧不住飯碗，還有什麼工夫在樂壇上貢獻？祇有一位奢達林教授，拿着狂信的精神，督促新合唱團的實現。在第一次的演奏會，演出雄壯的‘比蘇文交響樂’，這可算是‘無導演者的樂曲’的嚆矢。

第一次開演的時候，旁聽的人很多，音樂批評家美斯爾教授也在內。他說：“我在廣告上看見，說一九二二年在莫斯科有‘無導演者的樂曲’奏演。當時我就有一種好奇心，想研究各樂員在樂壇上怎樣排列。我本能相信無導演者的綜合的演技，實在無難。就是四部合奏五部合奏乃至八部合奏都可以的。如果排列得很適當，使各演員能互見互聞，這樣就十五人或至三十人合演，都沒有什麼困難。我是先有這種信念纔去旁聽。果見莫斯科‘國立音樂團’的第一流音樂家齊集。開演的時候，我覺得像這樣的‘強音’（Forte），這樣的‘弱音’（Pianissi）和音律這樣的高，真是沒有見過。而且詞曲的完成和作曲者的技巧，都可在微細的‘音差’（Nuance）上認出來。雖然有幾個地方是不十分調和及有搖

動，演奏者也有些生手，但這些事情，在初次試驗的成績中，總屬難免”。

美氏對於‘無導演者的樂曲’本來有多少懷疑，可是他的批評尚且這樣，其他的人就可想見。總之這一次的演奏會。簡直使懷疑者和反對者都噤了口。

(四)

‘第一次交響合奏團’的組織，到了現在已經滿五年。這五年中的成績是怎麼樣呢？從大體上說，大約各地方對於他們是有褒貶參半的樣子。可是一般音樂界對於他們的創造的演奏是很表同情。不特莫斯科是這樣，各地方也是這樣。尤其是社會的事業家，很讚賞他們的組織精神，說是很適合新時代的要需，而且能夠破除向來樂界的舊說，這五年間，他們曾演過羅卑利士所作的‘幻想曲’，佐治所作的‘魔術的徒弟’，和蘇仙所做的詩。此外還演過‘司華利濱的夕’，‘革烈諾夫的夕’，和‘布洛哥夫的週間’等。到五週紀念的時候，又演司革利濱的

‘我無無想詩’，和布洛哥夫的‘亞拉和羅利’等曲。一直數到本年二月中，共開演奏會一百七十次。本年春間，剛剛是大音樂家比蘇文逝世一百年紀念，他們打算開最大的音樂會，演奏交響樂全部，替蘇俄的樂壇壯一點氣勢。他們在團中所受物質的報酬。都是一律平等。

無導演者的樂曲實在是蘇俄革命的出產品。現在已經過五年，基礎也漸鞏固。這團能夠破除舊習和從事新創作，可算是俄國樂壇的先鋒。當他們舉行五週年紀念的時候，教育部長羅奈柴斯基送他們一個褒語，說是‘最有功的合奏樂’。

七 革命戲劇

一 羅奈柴斯基和戲劇

(一)

俄國革命初起的時候，藝術界的先鋒究竟從

那方面起呢？或說是先從演劇界起，或說是先從美術界起。總之演劇和美術兩界都有先鋒的人物在內。就是拿俄國的革命來說。也很像一種戲劇。

革命初期，俄國的劇壇分出左派，右派和中央派，成了鼎足三分的形勢。現在這三派還是對峙。大家都互相爲用，構成真正的‘蘇維埃劇場’。在革命劇壇上貢獻最大的，是羅奈柴斯基氏。

羅氏居蘇俄教育上最重要的位置，這是大家曉得的。可是很少人知道他是著名的演劇批評家和作劇家。他也曾著‘劇場和革命’一書，在德國的雜誌上發表，這書第一章是說革命後的演劇，第二章是說革命前的演劇，文字都很長的。他又著‘脚本集’兩大卷，第一卷是彙集曆史的劇本，第二卷是彙集哲學的生活的劇本，內中所取的材料，從解放的唐基賀狄始，差不多各種戲曲都收在內。以後他還發表許多論文和作品，可是單就這三本書來說，已經可以充分承認他是有演劇批評家和作劇家的資格。

羅氏在“劇場和革命”一書的序文中，已經說

明演劇的方法，當拿牠錄在後面。現在先就他自己的說話來看，已經可想見他對於劇界的興味和熱心。他說：“我自從兒童時直到於今，沒有一天不愛劇場。以前是常常徒往觀劇和研究演劇文學及劇史等。這幾年間，我雖然做了教育長官，依然注意劇場，總不免被旁人訾議……”。

(二)

羅氏確可算是愛劇場的一人。因為他從少時至於今，在演劇研究上，沒有一天是怠惰的。俄國劇場得着這樣熱心的指導家，可算是絕頂的幸福。

他在革命的初期，已經使國內的著名的劇場，化爲國有。並且使民衆得漸漸地接近這種劇場——尤其是‘古典的劇場’。照管轄這種劇場的國民教化委員會的指令說：“古典的劇場就是指那些能夠擁護藝術的遺傳，無條件的供國家指揮的好劇場說”。例如就列寧城來說，以前的亞力山大林斯基，美哈羅夫斯基，和馬連斯基三個劇場就是：至到莫斯科的波烈賽達德爾大劇場，馬萊達德爾小

劇場，和藝術場，加美奈劇場，兒童演表劇場等都是。羅氏說：“俄國的無產階級，當從以前藝術界已經拋棄的劇中，選出幾個最好的來完全表演平民的藝術”。這種‘古典劇場’，既然受國家的補助，當然比起以前資本家的劇場，還更適合一般的農工勞動者。

但有許多共產主義的和謳歌革命的劇員，常常營議羅氏太過擁護舊式的劇場，（即指古典的劇場說），使他們太過自由行動。羅氏自己辯駁說：“我現在是不能不拿這樣的見解”。大約他說這句話是有兩種理由：（一）因為國家現在已經漸漸不能補助這種古典劇場，所以各劇場因收觀劇者的券費，勢不能不投合各人的嗜好。以前政府能補助時，當然有種種監督權，現在祇得任各劇場自謀發展。但這種劇場也並不因為這樣就要投合資本家的嗜好。（二），因為一般的民衆，雖然知道國家沒有補助，也不願意任這種劇場停閉，所以他們常排成長列，很喜歡觀覽，這樣就能維持下去。但羅氏也並不是完全相信古典劇場的各種演技。他說：

“各名優一定要照新劇曲排，演方算合式”。這樣看來，他熱心擁護這種劇場，無非想無產階級可以多得觀覽機會，就拿來做創造新劇場的好資料。

(三)

羅氏雖係有改革劇場的意思，但他也不是一味從新。和左派一樣的急進，他說：“我向來都不滿意左派的劇場，現在還是這樣”。他爲什麼不滿意呢？這不是因爲左派的領袖太注重俳優的肉體，也不是因爲左派的劇場一般的規則中，加入舞臺的構成主義，和影畫，幻術，演藝館等色彩。這些行動，或許可以使演劇更加精美，劇場中加入許可要素，沒有什麼不滿意的地方。他祇怕他們太偏重這樣形式罷。例如美郁波利的演技，可算翼翼獨造的天才，羅氏看過，並沒有表示滿意，因爲他的演技，和往年‘未來派’的資本家演技差不多一樣。況且左派的劇場，常演奇術來驚動觀客，這一點羅氏亦很不滿意，因爲奇術祇能迎合資本家的心理，不能引起有信仰的觀客。所以羅氏常常說道，世人大多忘

却演劇的根本問題，這就說是忘却革命劇場應有的內容。

羅氏因為有這樣的見解，所以積極尊重古典劇場過去的藝術，要詳細考察過去的藝術，以便於組織新劇場。換一句話說，就是採用過去的藝術的優點，堅固地盤，統一過去，現在和未來，構成歷史的國民的新劇場。這種態度，當然受極端左派的演劇批評家，和構成家反對。可是羅氏一點都不顧慮，他實在已經洞悉世界劇場的發達史，早已胸有成竹，所以用全般力量向一定的目標進行。

二 第四研究劇場

(一)

世界最有名的劇場藝術家，就是德國的萊因哈特氏，英國的克勒氏，和俄國的司坦尼羅斯三人。但萊氏和克氏現在漸漸失了名譽，祇剩下一個司氏還抱着一種信念，繼續在莫斯科的藝術院活動。

現在拿莫斯科藝術院往美國演技的成績來說一下。有一位批評家說道：“這藝術院在美的演技，可算是俄國藝術界勝利。當他們初到的時候，美國一般的人士都很尊敬，爭獻花圈。當時美國的報紙說，第一晚開演，觀客約有四千人，上座都是美國人，俄人很少。留美的俄僑雖然不少，但至到第四晚，俄人仍不得入觀。因為每晚一到八點鐘，劇卷已經統統被美國的富人買盡，貧困的俄人那裏能夠和他們競爭。美國第一流的劇場監督畢拉斯哥很稱讚司氏，說，在莫斯科藝術團還沒有來美以前，我簡直未曾見過現代的演技’。這也可見他怎樣的美慕哩！”

但莫斯科藝術院名譽雖然很大，後來因受革命的影響，分做左右兩派。司氏和丹珍哥是右派的代表，柴霍甫和華夫敷哥是左派的代表。當中又生‘第四研究劇場’來。

(二)

有人說道：“莫斯科藝術院以後一百年間，或

者分作一百處的研究劇場”。這話可算是真的嗎？那藝術院真正有這麼多的天才的劇員嗎？抑或這話單是一種誹謗嗎。批評家明達林也曾說道：“壯大的莫斯科，真有不怕象的咆哮的樣子，內中產出無數的子孫來”。大抵主張劇界革命的新人，常常誹謗藝術院，尤其是佛丁南德夫誹謗最厲害。他說：“藝術院堅固的基礎已經破壞，許多劇場勞動家已經跑出來”。這樣的新人物一天多一天，都不肯甘拜司氏的下風，所以莫斯科藝術院之基礎更加搖動，就不能不分裂了。

這藝術院既分裂，司氏和加第羅夫統率的劇員，都分散各處，或在國內開演或往美國開演，就生出新劇場來。當中又生出一個‘第四研究劇場’，這和各處的研究劇場又有一點差別。倘若認藝術院是父，那麼，其餘的研究劇場是子，這個‘第四研究劇場’可當作孫了。但從他方面來看，這個‘第四研究劇場’也可說是藝術院的地方團體。藝術院的觀客多是貴族，‘第四研究劇場’的觀客多是各地方的勞動者。劇場中的劇員，沒有司氏那些藝術上的

機智，也沒有華夫敦哥那樣巧妙的手法。不過都是體力強健和有才幹的青年，他們雖然是生手，可是演技上一點都不受報酬，祇從他種工作上謀食，每夜還練習到朝前五時，這樣的勇氣，實在可以打勝一切的反抗。

(三)

‘第四研究劇場’最初開幕的時候，已經表明和實現生活有大關係。因為當時所排演的戲曲，是革命的作品，就是摩甘氏所作的‘契約的土地’。這劇的內容既是實活的，背景也是自然的，可惜劇情還編得不十分綿密。但明達林批評這劇說：“演劇者的放膽和情致的活動，真是空前無所”。

現在把內中的劇情說一下：最初由一嫻習禮教的英國女子那拉，厭棄本國的生活，就往坎拿大倚靠她的哥哥過活。她的哥哥是種地的。但是她的嫂子見她游手好閒，就覺得很討厭。後來她的哥哥亦變成這樣態度。那拉見這樣情形，心裏就很不舒服。後來和一個農夫佛蘭克結了婚。但那拉因為素

來慣於優養，大凡農婦的職業她都不肯幹。她的丈夫就要施行強迫，甚至拿老拳來對待。那拉看見辛苦不過，暗中計算要回英國，祇記得在英國時是很舒服，每朝有侍役拿着咖啡來，到了上午十一點鐘，就帶一隻愛犬出去散步，……過了一年，她就回到英國去。可是回國後，實際上並沒有夢想中那樣的安樂生活，這時又覺得城市的生活，到底不及田園的生活。那佛蘭克可是到底留在外國，看農業是無上的樂趣。這劇始初排演的時候，還不算十分成功，因為演員還是生手。但他們是很賣力，可能使人感動。

莫斯科藝術院能夠在世界上出名，實在是有個來因。自從那院開演時首演斐德爾，伊華諾維帝一劇，一直至到前年開二十五週年紀念的時候，他們實在經過許多努力和犧牲了。倘使他們的指導者不顧時代的變遷，當然已經老早衰落了。第四研究劇場初開辦的時候，規模是很小。但其中含有許多精神的要素，這是俄國的人民所要求的。況且他們還能掃除以前所演的不自然的生活和游蕩的

氣習，注意實活的人生，暗示人生未來的途徑，這不是革命的蘇俄的真劇嗎？

三 工廠的演劇

(一)

蘇俄藝術界過去的情狀，大抵一切的作品都是由文學家獨佔。所以這些創作家大多投合資本家的心理，不特對於無產階級很不利，而且也和藝術的本旨不對。可是農工界也並不是沒有天才，他們想拿自己的思索力和計畫，把有力的新藝術實現。

劇界的創造力更加顯現。不特是戲劇的內容和俳優的演技都有新意匠。就是劇場的款式也有新花樣，有人想拿劇場改築，使觀客的座位環繞舞臺的周圍。但在現時的經濟狀況，想拿一切舊劇場已經是不容易，如果要築新劇場更難。所以還是要用舊劇場，但一般新劇員覺得很不適用，往往在很奇怪的地方來演，或在工廠中，或在雜雜的街衢

中，更或在僻靜的山谷裏開演，都是有的。

(二)

莫斯科有‘無產階級的文化院’，附設一個‘第一勞動者劇場’。劇員多半是青年勞動家，體力很強健。智識階級的劇員僅佔百分之十。都是演無產階級的戲曲。

左派的文學家史烈柴哥夫也曾編‘煤氣豫防’一劇，就托那劇場排演。劇中的事情，是說烏拉爾地方有一間煤氣工廠，因煤氣爆發，毒斃許多工人。當時就借市內的煤氣工廠，飾演這件事實，拿機械室來做舞臺，前面的空地就是觀客的座位。青年的工人，不用裝飾，就着作工的常服出演。現在先把劇中的稿段實出來。

(三)

這劇共分三幕，主要角色就是煤氣工廠的廠長，兼做銀行家。這個人本由‘白化’變成‘赤化’，表面裝成一種‘革命’的氣概。拿廠內掛着的‘聖像’斯

下來，和政府所派的工廠委員很親密。但這些都是表面的榜樣，其實資本家的氣習一點還沒有改變。每餐一定選擇珍饈，並且用上等的葡萄酒。他一點都不注意工人的保護，廠中還沒裝置‘煤氣預防器’，簡直不顧到工人會燻死一層。後來廠長因為他的兒子要做共產黨員，就設法要捕害他，工人才曉得廠長本來是很排斥無產階級。

廠長平日的行爲，沒有一件能得人相信，可是因為工人屢次要求設置‘防煤氣的蒙面具’，他就勉強裝成應允的樣子，工人看見裝蒙面具的箱已經搬入辦公房，就洋洋得意。後來偶有煤氣管破裂，一個工人被燻，奄奄欲死。各工人擁入辦公室，要取出蒙面具來救他。不料開了箱後，一個蒙面具也沒有，祇見葡萄酒和食饈。

但廠長對於一個工人的燻死，本不介意。不過因為煤氣管破壞，白白要損失五十萬盧布的交易，實在覺得可惜。所以他召一個醫生來，問他有什麼方法，使全工廠不至破壞。醫生說，要着工人每次入漏煤氣的倉庫中約三分鐘，把管子修好，免至再

洩漏但工人在倉庫中三分鐘之久，恐怕就陷於昏迷狀態，可是有藥可醫。廠長就吩咐工人，但工人沒有一個肯入倉庫，各欲散去。那時剛有一位勞動通信員，（這是常常到各工廠採訪新聞報告通信社的），登上樓梯，口中說道：“這件事不是為殘酷的廠長打算，乃是為保全工廠打算”。工人才覺悟，各自奮發，爭入倉庫。廠長的兒子，也被他們感動，勢要跟着他們進去。廠長愛子情深，揮着眼淚來攔阻他的兒子，可是已經攔不住。後來工人一個一個出倉，陸續搬往醫院療治。結果是藉工人的義俠氣，救回勢將破壞的工廠。

(四)

這劇在藝術界究竟有什麼價值？這裏可以不必。說可是無產階級的人們看過，究竟有什麼感想呢？這是不能不說的。第一，這劇既不是空想，乃從事實上編成。第二，排劇的人並不是俳優，乃是青年的工人。這兩點已經能使無產階級很滿意。況且劇場就是工廠，更覺得情景逼真。開幕的時候，雖

然有一點煤氣漏出，使少數的觀客鼓噪，但並不成問題。這劇雖屬初演，但因劇情實在出人意表，座客不能不感興味，一方面又能促進藝術界的創造力。

四 新舞臺的佈景家

(一)

蘇俄有一個新舞臺的佈景家，就是拉卑諾維珠。以前的美術佈景的佈備，不過單從‘色’‘光’‘響’三方面取巧。例如要佈置太陽。月，星，曉天，日暮，黃昏，深夜等景，不外藉電燈光線作用就是……

但拉氏除‘色’‘光’‘響’三要素外，還加入‘空間’，‘尺度’，‘地平線’等要素，他說實現世界的佈景，都可從‘線’上來想像。他想在大地和雲的中間，畫一條垂直線，在大洋和大洋的中間，畫一條水平線，在山脈和石炭的中間，畫一條對角線。

但拉氏的佈景，不限在畫布上，實在想把劇場

的全體來做佈景的範圍。所以他不單注意線和線的結合，却要在劇場上活現‘大地’‘雲’和‘大洋’的實景。

現在把苦心獨造的‘都市構造’的佈景來說。在這個模型中，畫景實在不知分出幾個階級段。內中有很細線牽連着的摩天閣，有橋遠着高塔，還有幾級石階，更有暗黑的地中隧道，這些景物，或低或高，或廣，或狹，或縱，或橫，成了參差錯雜的形勢。本來都市的佈景，以前有‘韋巴尼亞’派美術家和技師佈置過。可是規模很小，位置也不十分正確，創造力也不十分宏富，和拉氏相差很遠。

拉氏發明的舞臺裝置的模型，真是表出一種新生活的樣式。他描寫的摩天閣，如果在新式的都市不能建築，他就想在劇場中建築起來。換一句話說，就想要在舞臺上演出實際的產業的都市的‘神祕劇’。

拉氏的‘都市製造’，不過單拿厚紙和木匠製成模型。但在舞台上實際可用。莫斯科藝術院，也曾用過他所製‘利珠士拉達’的佈景，這佈景的全有圖

闊’有‘深’。他所製的‘敦加試士’的佈景是有‘高’，‘幻術師’的佈景是平坦，‘復仇的神’的佈景是傾斜。這四大佈景，莫斯科各劇場都用。

(二)

試問拉氏屬那一種畫派？在藝術界站在何種戲綫？這是很難答。因為他是獨開生面，無所謂師承，也無所謂弟子。並且他的創作沒有一定的傾向，更沒有反對的仇敵。

俄國美術界最新那一派就是‘構成派’，他們不承認拉氏是同道中人。還有中央派‘布諾維華烈’，和耶哥羅夫指導的‘想像派’，及右派的‘藝術界’，都不承認他是同調。

拉氏現在正是少壯時候，他不是普通的畫家，也不是佈景的畫家，更不是構成派的藝術家，却是雕刻家建築家，尤其是‘劇場的建築家’，因為他的佈景是屬建築學的。他貫通古今中外的建築款式，想拿古代的建築來做基礎，構成新的款式。例如他所製‘利珠士拉達’的佈景，很像古代希臘的風氣，

‘敦加羅士’的佈景，很像羅馬的風氣，‘猶大喜劇’的佈景，很像猶太人的風氣，‘羅比狄耶加’的佈景，很像西班牙的風氣。至於‘檢察官’‘達禮金逝世’‘真理雖佳，幸福更佳’等俄國的喜劇中，是完全描寫俄國的風氣。拉氏的風采，很像一個樂天的美術家，不拘泥時代和款式。

他的計畫，打算從喜劇移到悲劇，從悲劇移到史詩。他每次擔任劇場的佈景，就兼監督演劇，更或自己喬裝，飾演男角或坤角，都無所不可。他的本身固然是感染劇界的種種變相，還使演劇員感染他自己的習氣。

他每次在劇場工作的時候，彷彿要心血俱碎的樣子。他擔任‘浮士德’舞台的裝置，就當作自己分內的事，一定要工作完成才安心。他先完成‘哈姆烈德’舞台，才打算完成‘浮士德’舞台，這是拉氏的進步，也算是現代劇場的進展。

(三)

莫斯科藝術院的背景畫家有杜布珍斯基，克

斯特奢甫，賴利浦等，此外還和新人物如昂奢羅士等有關係，但算起功勞，可說拉氏是最高。因為拉氏一切佈置，都適合劇場和適合現代，而且敏銳，他更懂得招徠觀客的祕訣。可惜急進的先輩司丹羅斯基帶着劇員往外國去了，不能和拉氏相遇。

拉氏登莫斯科藝術院第一舞台飾演，可算空前的事，因為第一舞台以前沒有劇場畫家登過台。以前譚寬斯基，照華夫丹哥夫的計畫，登台飾演‘耶烈克十四世’一劇，他的技術不大受人歡迎。這舞台向來祇注重俳優的內部技術，不注重外部技術和機械配置等。拉氏專重這種問題，所以完全出人意外。

拉氏對於莫斯科藝術院和其他的劇場，都抱着很大的野心。他想拿自己的新計劃，改造一切新劇場，不但要創新劇場，還要自己做監督，自己喬裝登臺。倘他和劇場支配人意氣相投，實在能發生很好的結果。

拉氏應該自己創建劇場，因為他不但有建築家的資格，同時又有美術家和劇場監督的資格，一

定等到他自己創了劇場的時候，纔能發揮他的改革天才。他製了模範劇場的模型，這可算創設新劇場的初步，好在他還是少壯，前途大有奮發的餘地。

(這一篇是據馬哥林的記錄來的)

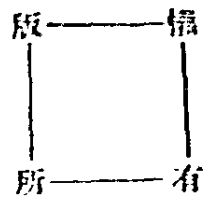
蘇俄新藝術概觀

1930, 3, 25, 付排

1930, 5, 20, 初版

尾瀨敬止著

雷通羣譯



實價大洋五角四分

上海

新宇宙書店出版

