

蘇聯文學諸問題

高爾基
著

民國二十六年五月初版發行

分發所行

北平天津濟南開封南

佩文齋書莊
會友書局
東方書社
豫都文書莊
掃葉山房

廣州北京南慶安重慶

共和書局
中南省書局
景文書局
直隸書局
北新書局

西安成都南寧杭州無錫

大東書局
普益書局
大夏書局
武林書局
大同書局



●實價七角●

(外埠加郵費不折扣)

黎明文化叢書
蘇聯文學諸問題

黎明文化叢書

譯者

伍 璽 甫
曹 允 懷

出版者

黎明書局

發行者

徐 毓 源

總發行所

黎明書局

上海四馬路
中市二五內號

高爾基：蘇俄的文學……………	一
拉狄克：當代的世界文學和普羅藝術的任務……………	五七
一 世界文學與世界大戰……………	五九
二 世界文學與十月革命……………	七三
三 資本主義之恐慌與世界文學之分裂……………	八三
四 在普羅文學與法西斯主義之間……………	八七
五 法西斯主義與文學……………	一〇〇
六 革命文學與普羅文學之誕生……………	一二五
七 喬愛斯呢還是社會主義的寫實主義……………	一五三
對於上項報告所引起之討論之答辭……………	一六九
一 外國的普羅文學之地位及其現狀……………	一七二

勞動過程這一工作，已將一個兩條腿的動物變成^人，並且創造了文化之基本要素，然而我們從來不曾深刻而又透徹地考察過這一工作，雖說它是值得我們這樣考察的。這種情形十分自然，因為如此的研究並不會引起勞動榨取者的興趣。勞動榨取者把羣衆的力量當作一種原料來使用，在將它變成金錢之後，當然不能再增加這原料的價值。打從遠古時代起，人類被分爲奴隸和奴隸所有者，後者便使用勞作羣衆之主力，猶如我們今日使用河流之機械的力量。文化史家很多把原始人描寫作一位窮究哲理的理想主義者和神秘主義者，神道們之創造者，「人生意義」之探求者。文化史家使原始人負起像雅各·布麥（Jacob Bohme）那般的心力，所謂布麥者，乃是生在十六世紀末十七世紀初的一個修鞋匠，不時用布爾喬亞神秘學者中所十分流行的那種哲學，來消遣自己的空暇。布麥宣講他的教義：「人應該冥想著下面的一切——天，星，宇宙之若干原素，源於這些原素的生

物，神聖的天使，惡魔，天堂和地獄。

你們知道考古學的與件 (Data) 和古代宗教禮拜的沈思都供給原始文化史以不少的材料，然而關於這些殘存之物的解釋和研究，却一向不會脫離基督教哲學獨斷之影響，這等獨斷連無神論的歷史家們都不能免。我們不僅可以在斯賓塞之超有機的進化論中，還可以在夫拉薩 (Frazer) 和許多旁人之著作中，明白地尋出這一些影響來。但沒有一個原始和古代文化的歷史家曾用過民俗學裏的材料，人們所未經寫下的著作，以及神話學裏的證據；其實，從全體上看來，這些物事是在藝術廣義的藝術綜合中反映自然，反映向自然鬥爭，反映社會生活之種種現象。

我們很難想像一個兩條腿的動物在用盡氣力爭取生存的時候，會離開勞動過程，會離開民族和部落，去作抽象的思維。我們也很難想像當時會有一位喇德，赤着腳，穿上獸皮，而在沈思着「本體」，耽溺於抽象思維之中的，必是比較後來些的人，必是那種孤獨的人，關於他，亞里司多得在他的詩學裏說道：「在社會以外的人或者是神，或者是畜生。」他既是人，所以也是畜生。他既是人，所以他時常像一位神，威脅他自己怎樣去認識；但是他既是人，所以他也像畜生，提供材料，來創造許多關於獸形人 (Deer-like being) 的神話，正如古代第

一羣人學會了騎馬，便成那半人半馬的神話之基礎。

勞動經程和古代社會生活之全部現象，必然地引起唯物論的思維，可是原始文化的歷史家們已完全拋棄這種思維的明證了。這些證據經由寓言和神話的形式，傳給我們，在這些寓言和神話裏，我們聽到馴服野獸，發現藥草，發明勞動工具等項工作所送出的回響。就是在很古的時候，人們便已夢想過能在天空裏飛，斐依生 (Phaethon) 之傳說，第達拉斯 (Daedalus) 和他兒子依卡拉斯 (Icarus) 之傳說，以及關於「神奇地氈」的寓言都使我們看出古代這種的夢想。此外，人們還夢想過在陸地上能走得更快點——因此又有一「七哩長的靴子」之寓言。他們學着騎馬，更爲了想要在河裏航行，比河水自身流得更快點，於是發明槳和帆。想要在一個距離中，殺死敵人和野獸，於是發明投擲器，弓和箭。人們更想到如何能夠在一夜之間織成大量的紡織品，在一夜之間造好一所很好的住處，甚至於一座「城堡」，一座禦敵的堅固的住處。他們創造紡績車，這是一種最古的勞動工具。他們創造原始的手織機，以及關於聰明的梵西里沙 (Vassilisa the Wise) 的故事。我還能夠舉出許多證據，表示所有這等古代的故事和神話都包含一個目的，表示原始人之幻想的，推測的，而又已經屬於工藝的思想，是具有如何遠大的眼光，並且這等思想所有的推測，實

古代的神話和傳說在坦塔拉斯 (Tantalus) 這一神話中，宛如尋到了它們最高的成就。坦塔拉斯站在水裏，水齊到他的頸子，口渴得非常厲害，但他沒法好使自己不焦急——在此你們可以發見古代人處於外界的若干現象之中，自己却還不能學會，怎樣去理解這些現象。

我相信你們熟習古代的傳說、故事和神說，所以我更希望你們更加深刻地去領悟它們的基本意義。它們的意義表示出古代勞動者們之渴望，要減輕他們自己的勞作，增加勞作的生產量，抗禦四條腿的或兩條腿的敵人，並且還用文字的力，用「驅邪」和「念呪」來控制那些與人為敵的自然之基本現象。這最末舉出的一種，特別重要，因為它使我們知道人曾經如何深信文字的力量，並且在組織社會關係和人類勞動過程上，言語既已盡了顯然而又真實的任務，所以我們更可相信古代人的確是有過這樣信仰的。「念呪」曾被用來影響諸神。這很自然，因為所有古代的神都住在地球上，具有人形，像人一樣地行動，他們優待懦弱的人，而仇恨頑強的人，和人一樣，他們會得妬忌，報復，貪取。人在人自己的形象中創造神，這一事實證明了宗教思想之起源不在對於自然的遐想，而在社會的鬥爭裏。我們相

信，古代「名人」供給原料來構造諸神這一信仰，是十分合理的。因此，勞動英雄，一切事業之主的赫邱利（Hercule）最後被抬高了，放在諸神的座上。

照原始人的概念，上帝並不是一個抽象的概念，一個奇怪的東西，而是一個實在的人物，他有着某種勞動工具，為某種職業的主人，做人之教師和工友。上帝是勞動成就之藝術的綜合，所謂勞作羣衆之「宗教的」思想，應該被放在引用的符號（quotation marks）中，因它代表一個純屬藝術的創造性（creativity）。神話既使人的能力理想化，又好像預示人之未來的強大的發展，所以在根本上，可以說是寫實的。我們不難在每一古代幻想飛翔之下，尋出隱藏着的動機，這一動機總不外乎人對於減輕他們勞動的努力。並且，這事也是明顯的——這種努力導源於那些不得不勞動肉體的人們中。此外，這事也是明顯的——如果上帝對於地上的主子們，勞動之榨取者們，有着加倍的用處，那末上帝也不會出現，也不會使勞動者每天的生活繼續生存如此之久了。上帝有我們國內之所以如此地快以及如此地容易便被淘汰了，正是因為使他存在的理由已經消滅了——這更證明以人壓制人的權力之必需也已經消滅了，因為人應該只是他的同類中的一個工友，一個朋友，伴侶，教師，而不是他的同類的精神和意志之主人。

但是，以前奴隸所有者愈有權，愈專橫，上帝愈在天上升得高，而在羣衆中便出現了反抗上帝的願慾，這願慾更化爲伯羅米修士、愛沙尼亞的伽里味（*Estonian Kalevi*）和其他英雄們，這些英雄眼睛裏的上帝就如同地主羣中一個他們所仇視的地主。

在基督教以前，異教徒的歌謠並不會明白表現出他們是想到了「基本物」，「第一原因」和「本體」。一般地講，這種歌謠沒有留下那樣的思想之標記。直到紀元前四世紀，阿提喀之先知柏拉圖才從生命之情況和現象上，從勞動之歷程上，建立了抽象的，游離現實的哲學，於是究源的思想才被組成一個系統。大家都知道，教會承認柏拉圖爲基督教之前驅。大家都知道，教會從開始的時候就強頑抗戰「異端的殘留物」——這等殘留物却反映出勞動的唯物觀。大家都知道，正當封建地主們開始感到布爾喬亞的勢力時，伯克萊主教之觀念派哲學便興起了，伊里奇在他的滿含戰鬥性的書裏，暴露這種哲學的反動性。大家都知道，在十八世紀末法蘭西革命的前夜，布爾喬亞爲了自身利益，鼓吹唯物的觀念，來攻打封建主義和它的獎勵者——宗教，但是布爾喬亞既已征服了敵對的階級，便又害怕新的仇人普魯列塔利亞，於是就立刻轉向觀念派的學說，並且尋找教會的保護。在十九世紀中，布爾喬亞也覺得壓制勞動羣衆，是如何不公平，不穩當，而感到了種種不同的驚惶。

於是不得不以批評哲學，實證主義，唯理主義，實驗主義和其它企圖，來肯定自身的存在，來歪曲那發自勞動過程的純粹唯物的思想。然而這等企圖一個個地表露它們無力「解釋」這世界，到了二十世紀，我們尋出號稱哲學領袖的柏格森的教訓，竟在「爲天主教謀利益了。」在此，你們會明確地承認，布爾喬亞的哲學有退化的必要。除此之外，你們還可看出，技術成長已替資本家們造成怪模怪樣的財產，不過這成長的速率繼續增加，不受任何制約，結果遂使布爾喬亞犯對着這成長中所含毀滅的凶兆哀號，於是，你們將得到一個很清楚的觀念，知道布爾喬亞的知識已經如何貧弱，以及這一階級必成歷史的遺物，而被毀滅掉，因爲這一階級在腐化的時候，它屍體上的毒質正在沾污這世界。知識貧乏之主因，時常都是由於否認實在的現象中所有的基本意義，由於害怕生命而躲避生命，或者也由於以個人主義的態度追求平靜，由於資本主義國家裏卑鄙可厭的無政府主義所造成的對於社會之漠視。

★

★

★

★

我們有充分理由來希望，將來卡爾主義者們寫了文化史，能使我們從中看出布爾喬亞犯對於文化創造工作所有的貢獻，特別是在文學上，尤其是在繪畫上，太被誇大了，其實布

爾喬亞犯不過因為在這種工作的課程上是一個僱主，所以跟着也就是一個立法者了。假若我們將文化作寬大的解釋，而不限於一味發展生命中外表的物質的快樂以及促進奢侈之成長，那末，布爾喬亞犯對於文化創造從來就沒有任何傾向可言。資本主義的文化只不過是一個方法的體系，擴展布爾喬亞的肉體和道德，凝固布爾喬亞犯在統制世界上，地上財富以及自然力等方面的能力。布爾喬亞犯從來不把文化發展過程之意義解為人羣全體發展之需要。這也是一件週知的事實——由於布爾喬亞的經濟政策，每一民族組成國家之後，便仇恨它的隣人，至於組織不健全的種族，特別是有色人種，則當了布爾喬亞的奴隸，他們被剝奪了種種權利，那苛刻的程度更遠過布爾喬亞犯自己一羣中的白色奴隸。

農民和工人曾被奪去受教育的權利——這一權利原可發展他們的精神和意志，使他們領悟人生，改變人生的條件，讓工作的環境比較過得去一點。學校以前和現在都沒有訓練出什麼人才，除掉服從資本主義的僕人，相信資本主義是不能冒犯的，是合法的。他們大家口中筆下譚論着「教育人民」之必要，甚且自誇學識的進步，但在事實上，從事勞動的人只不過被分裂開來，各自染上種族，國家，宗教上界畫清楚決不相投的觀念。他們就用這

主義替那非人的殖民政策辯護，他們一心貪取利潤，要做店鋪的老板，他們已成瘋狂的白痴了，然而這一政策更不住擴展這痴心的範圍。布爾喬亞的科學一向擁護這個主義，致使科學墮落得那般厲害，竟去斷定雅利安族對於其它的人之所以抱着否定的態度，乃是「有機地產自這整個民族所共有的形而上學的活動」——然而，我們十分懂得，假若這「整個民族」對於有色人種或塞姆族已經染有這末一個不名譽的，畜生似的仇恨，那末從實際上講，也是因為布爾喬亞在掌握着火與劍的時候先已幹出污穢的事件，才會輸入這種傳染病。假使我們記得基督教教會已將這污穢工作轉成一個上帝兒子一方愛人一方受苦之象徵，那末，這等象徵之痛惡可怖的幽默實已暴露無餘，而那暴露所含的透明性，更足以使人生厭。我們可以留意「上帝兒子」基督是教會文學所創造的唯一「積極的典型」，而在此典型裏，人只妄想調和人生之一切矛盾，這一層更特別證明了教會文學在創造方面的薄弱。

技術和科學發明史有很多的例子，表明連技藝文化的成長都受過布爾喬亞的反對。這些例子之普遍，正如那反對賤賣勞力的動機之普遍。大家也許覺得這話是不對，因為技術顯已發達到很高的程度了。固然，這見地是不可否定的，但這發達的原因却基於如下的

我當然不打算否認——例如在封建社會的時代——布爾喬亞氾成爲一個革命的力
 量，促進物質文化之成長，同時却又不得不犧牲勞動羣衆之主要的利益和力量。不過，富爾
 敦 (Fulton) 的例子却表明沙國的布爾喬亞氾即使勝利了，也並不立刻會懂得汽船在
 發展商業與自觀上的重要。這還不是唯一的例子，證明布爾喬亞氾的保守主義。布爾喬亞
 氾原該抱着雄心，要強化和守衛自身所佈滿於世間的勢力，然而那保守主義反掩沒了這
 雄心，結果，更用種種限制來阻礙勞作者之知識的成長，但是這樣幹法終於在世上產生了
 一個新勢力——普羅列塔利亞，這新勢力並且已經創造了一個國家，在那裏，羣衆的知識
 成長，不受任何限制。我們應當把捉此等事實，而此一把捉同時也很重要。布爾喬亞氾只在
 一個場所，毫不猶豫地容忍種種的技術革新——那就是，關於毀滅人類的工具之製造。我
 相信，還沒有一個人已經看出，布爾喬亞氾製造自衛的軍器，如何影響到金屬製造業發展
 的一般傾向。

手教給頭，以後頭變得更聰明，便教給一雙手，這一來，聰明的手格外有效地促進意識之
 成長，而所謂社會的和文化的進步只有在這種時候才能有常態的發展。在古代，你們所已

經知道的那些理由，阻礙了勞動者文化成長之常態的經程。那時候，頭已和手分開，思想已和地球分開。夢想者出現於實行動作的人羣中，他們離開勞動的經程，在抽象中解釋世界和觀念之成長，而這抽象的事物更按照人的目的與利害來改變這世界。這些夢想者最初的功能大概是關於組織勞動的經驗，他們正像我們現在在我們自己時代裏，在我們自己的國家中所習見的「偉大卓越的人」一樣。於是，在這些人中，一切社會罪惡之根源誕生了——一個人被引誘去向着許多人發揮自己的威權，要犧牲旁人的勞動來讓自己過一個舒服的歲月。此外，他更有了一個卑劣的概念，將自己的氣力估計得太過分，這概念原本是因為人類承認特殊的例外的才能，方始培養成功，其實，那些才能只不過是集中和反映在勞動着的集體部落或氏族所有的成就之中罷了。許多文化史家以為所有原始人不僅都將勞動和思想分離，抑更培養個人主義的份子，視為一種積極的事業。文學史非常詳盡地講到個人主義的那篇發展史。同志們，我更要喚起你們注意這樁事，民俗文學，例如勞作者所不會寫下來的製作，已經造成最為深徹，活潑，以及在藝術上都完美的許多英雄典型。完成像赫邱利，普羅米修士，米庫拉（Mikula），席爾耶寧歐味克（Selyannovich），耶多哥（Svyatogor）這一類的人物，以及像浮士德，醫士，聰明的萬西里沙（Vassilisa the-

Wisio)，被諷刺爲幸運兒的單簡的依凡，和那征服了醫士，教士，警察，魔鬼與死本身的彼多路希加（Petushka）這一類的典型，乃在創造許多形象，而這一個創造更調和了理知和直覺，思想和感情。只有當創造者直接參與創造實在和爭取生命刷新時，這種調和才是可能的。

我們最應注意，民俗文學中完全不帶悲觀主義的成分，雖然那些民俗文學的創造者過着艱苦的生活。他們苦痛的工作原含充分的意義，但是榨取者們却將這意義抹煞了。同時，這些苦作者在個人的生活裏，更被剝奪了一切權利，失去任何的自衛。縱然如此，這一集團却在某種方式下意識到自身的不朽不滅，並且自信自身定能戰勝一切敵對的勢力。這便是此一集團的特質。民俗文學裏的一個主角，「一位思想簡單的人」被他父親和兄弟們所蔑視，却總是表明他自己比他們聰明點，總是戰勝生命中的一切困苦，例如那位聰明的萬西里沙便是這樣的。

如果我們有時候聽見民俗文學對於現實存在這一意義，含有失望和懷疑的音調，那末，我們也不難尋出這等音調是源於兩個影響：一是基督教教會，它已化了兩千年來喧傳悲觀主義；一是寄生的小布爾喬亞之無知無識的懷疑主義，這一階級的生命，是介於資本的

鐘兒和勞動者羣的鐵砧之間的。當我們將民俗文學裏勞作成果所生的幻想，與教會文學之笨拙的幻想以及騎士制度下若干武俠的羅曼司之可憐的幻想相比較，我們自會覺得民俗文學的旨趣表現得最生動了。

史詩和武俠的羅曼司是封建貴族的一個創造；其中的英雄是一位征服者。大家都知道封建文學從來不會有過特別巨大的影響。

布爾喬亞的文學在古代便已開始了，最初的作品可算埃及的賊之故事。希臘人與羅馬人繼續發展它。到了騎士制度的腐潰期中，它重新出現，代替了武俠的羅曼司。這便是一個十足的布爾喬亞的文學，它的主角是流氓、賊，後來是偵探，再後來又是賊——不過，這一次却是「夜間出沒扮作斯文先生的賊。」

從十五世紀末創造出來的赫爾·幼倫希比格兒（Hill Eulenspiegel），十七世紀的辛普里西西莫司（Simplisissimus），拉薩里羅·得·多米司（Lazarillo de Tormes），吉爾·布拉司（Gil Blas），司莫烈得的主角，斐爾丁的主角，直到莫泊桑的親愛友人，亞森羅蘋，歐洲今日「偵探」小說中的人物，我們能夠數出成千本書，其中的英雄都是些流氓、賊、暗殺者，和警廳裏偵察罪犯的眼線。這便是布爾喬亞的文學之構成原素，需用這種文

學的人之實在的胃口，興趣和實踐的「道德」就在這種文學裏最被反映得明白。「它是一陣的惡風，沒有把誰吹得好」——並且在這種文學的下壤，有人很大度地放下了每一種可以想像得出的凡庸之肥料，連中層社會的常識之凡庸也在內，而在這種下壤裏，驚人的藝術的綜合，例如桑可·彭薩（*Saicho Panza*）這一角色，得·科司特（*De Coster*）的替爾·幼命希比格兒，以及許多其它價值相等的作品都已生長出來了。關於得雷爾（*Terrail*）的著名事件，是一個頂好的例子，表示出布爾喬亞在描寫罪過時所抱深刻的階級意識。這一位作家寫了許多本之後，臨了用他的英雄之死來結束他那關於羅肯姆波爾（*Rocamboles*）的故事。那時候，讀者們組織一個示威隊，到他的住所外面，要求他必需繼續寫他這部小說。像這樣的成功不是以前歐洲任何著名作家在他們的幸運中所能遇到的。於是讀者們又念到了關於羅肯姆波爾的續篇，在那裏，羅肯姆波爾是道德和肉體兩方面都復活了。這一個例子固然不免生硬而淺薄，不過一切布爾喬亞的文學裏都有同等例子，講到一個兇手和蟻螫如何變成一個良好的布爾喬亞。布爾喬亞犯之喜歡讀到賊人的巧妙和刺客的狡猾，正如他們之喜歡讀到偵探的精密。偵探的小說一直到今天還是歐洲飽食暖衣者所頂喜歡的精神食糧。並且這一類型的文學對於探討一半餓死的工人的環境上，

一向就是而現在還是成爲一個阻礙，是階級意識無從發展的主因之一。它喚起對於熟練的賊人的同情，它培養偷竊的意志，使彼此孤立的個人組織別動隊，向布爾喬亞的財產作戰。此外，它更置重布爾喬亞汜所給與勞動階級的生命之低微得可憐的價值，於是激成暗殺與其它危害人命的罪過之增加。有這末許多作者專寫關於這類罪犯的小說，他們的書又享到一個廣大的銷場。這兩件情形證明了歐洲中層階級如何熱烈地愛讀這類的小說了。

這也是一件有趣的事實：十九世紀裏，小欺小騙在證券交易，國會，和新聞事業中英武堂皇地擴大了自己。這時候，作爲小說主人翁的一個流氓便被一個偵探代替了，這偵探所處的世界是充滿着那些特邀准許而向勞動者羣犯下的罪過，而他解決神秘的罪過的時候，更表露了驚人的巧妙，抑即在導源於想像的巧妙。自然啊，有名望的福爾摩斯之必須出現於英格蘭，不是偶然的事件，並且和這位偵探天才並存的「斯文賊人」之現身以及計陷了許多機警的偵探，更不是偶然的事件了。有些人將小說中主角的這種改變解爲「想像之作弄」，實在是不對的。想像所創造的原係實生活中若干事件所鼓動，而支配這一創造者，不是與人生隔離的，漫無基礎的空想，而是實在的種種原因——例如，法蘭西「左派」

和「右派」政客們與「斯文賊人」斯達維斯基 (Stravisky) 的屍體競賽足球，而竭力維持着「一個和局」，此等空想的原因畢竟還是依存於實在之中的。

在用文字來創造的一切藝術中，對於人最有強力影響的當推戲劇，它在舞台上，藉活生生的動作表露了主人翁的情緒和思想。倘若我們探溯歐洲戲劇從莎士比亞以來的進展，我們便發見了它墮落到科策部 (Kozebue)，涅司特·庫科爾涅克 (Nestor Kukolnik)，薩都以及還要低下一些的水準，同時莫利哀的劇更降為斯克里布 (Scribe) 的喜劇；在我們國裏的話，在克里波葉多夫 (Gribojedov) 和果戈爾之後，戲劇幾乎完全消滅了。藝術所描寫的既然是人，所以我們可以假定，戲劇藝術的衰微就是指出那些意志堅強，輪廓分明的人物之潰爛，指出「大人物」已從舞台上消滅之事實。

然而，這等類型却還是很繁盛地生存於今日，例如布爾喬亞的新聞專業中鄙陋的忒賽提 (Thersies)，文學中雅典的憤世嫉俗者狄孟恩 (Timon)，政治中的貸款者晒羅克 (Shylock)，更無論出賣勞動階級的猶大，以及許多在過去中已被有聲有色地描繪出來的其它人物。從十七世紀到我們的時代，這一種情狀在量的方面不住增加，而在質的方面，更是使人作嘔。探險者約翰·羅 (John Law) 與奧司特立克 (Oustric)，斯達維斯基，依

瓦爾·克羅格爾 (Ivar Kreuger) 這類的探險者以及二十世紀類似的超一騙子 (Super-Swindlers) 比較起來，乃是些器小易盈的人了。塞席爾·羅得司 (Cecil Rhodes) 和掠奪殖民地的其它代理人都是科爾特茲 (Cortez) 和畢薩羅 (Pizarro) 的無上對手。石油王、鋼的大企業家和類似的人物，比路易十一世或可怕的依凡 (Ivan the Terrible) 更要使人喪胆，更要罪過。南美小國所有的人物比之十四、十五世紀意大利將作戰力賣給任何軍隊的人們，其慘淡的程度也未必減輕。可以諷刺羅伯特·渦文的圖畫，並不限於一幅「福脫卡」像摩根那樣凶惡、不祥的人物，在過去可算得獨步，如果我們撇開了那位用鎔化了的黃金灌進喉內的古代君主。

上面所舉的典型固然不能括盡十九與二十世紀布爾喬亞汜所產生的各種不同的「偉」人名單。我們不能否認這等人有堅強的性格，還有特別的天才去數錢，去搶劫這世界，去指導國際的屠殺，以增加他們個人的財富。誰也不能否認他們窮兇極惡的工作裏所含驚人的無恥或殘酷。歐洲寫實主義的批評和藝術成分甚高的文學，却已經輕掠過了這等人的面前，而顯然沒有留意到他們的存在。

不論在戲劇中，或在小說中，我們都不能找出那種銀行家，工業家或政客的典型被文學

用了在描寫「多餘的人」的典型時所表現出來的力量而描寫着。而文學對於那些希爾喬亞文化之大師與創造者，那些科學家、藝術家、技術方面的發明家之悲慘的，而其實是太平常的命運，全然忽視。牠忽略了那些爲着將祖國從外國的鐵蹄下解放出來而奮鬥的英雄，那些人類博愛世界大同之夢想者，如莫爾（Thomas More）康巴尼拉（Campanella）福里葉（Fourier），聖西門（Saint Simon）之流的人。我說這些話，並不意在責備「過去」不是沒有可指責的地方，但指責牠是沒有意思的，我們應該研究牠。

使得歐洲之文學陷入於創作力之貧乏，如牠在二十世紀所表顯者的原因是什麼？其原因就在有人用着過度的熱情累贅而主張藝術的自由，創作思想的自由；他們找出一切的論據來說明文學是可以離開階級關係而存在而發展的，文學是不依存，從屬於社會政治的。這是一種不良政策，因爲牠在無形之中驅使着許多文人限制他們對於現實生活之觀察在狹隘的範圍中，使他們避免對生活作廣泛而多方面的研究，將他們自己幽閉在「他們的靈魂之孤獨中」，將他們自己局限在那種用着完全與生活隔離的內省功夫與武斷思想而進行的徒勞無功的所謂「自我認識」。但事實證明脫離了現實生活，人是不可能有所把握，而現實生活却是從頭至尾浸在政治中。事實證明，人不管對於自己生出何種奇離

怪誕的念頭，到底還是一個社會的單元，而不是一個天體的單元，如像星球一樣。而且事實更證明，轉化爲自私主義的個人主義正是產生「多餘的人」的東西。我們常常覺察，十九世紀歐洲文學中被描寫得最精緻最動人的英雄就是「多餘的人」的典型。文學在描寫這類人物的典型上，停止了牠的發展。在描寫了勞働英雄——那些雖則在技術上沒有武裝，但對於自己的致勝力量有着預感的人們——在描寫了封建征服者——那種明白搶東西比造東西容易的人——在描寫了布爾喬亞所寵愛的騙子——布爾喬亞階級之「生活藝術導師」那種明白偷騙比工作更舒服的人——以後，文學停止牠的發展了；無視了那些比封建貴族，主教，君主，沙皇更要不人道得多的資本主義之創立人，即人類大眾之壓迫者的觸目驚心的巨像。

在歐洲的布爾喬亞文學中有兩類的作家我們應該區別出來。第一類作家在其作品中頌揚並慰藉其所屬的階級，如特羅樂普 (Trollope)，康林斯 (Wilkie Collins)，昂蘭登 (Braddon)，馬亞愛忒 (Marryat)，權羅 (Jerome)，柯克 (Paul De Kock)，菲佛兒 (Paul Féval)，敷蘭德 (Octave Feuillet)，奧耐忒 (Georges Ohnet)，薩馬羅夫 (Georges Samarov)，司仁特 (Julius Stinde) 以及幾百個同類的作家。這些作家都是典型

的「良善布爾喬亞」並不富有天才，但却像他們的讀者一樣的乖巧而且庸俗。第二類作家，數目雖不超過幾打，却包含着那些創造出批判的寫實主義與革命的浪漫主義的偉大作家。他們都是他們所屬階級的叛徒與敗子，是那些被布爾喬亞所壓毀的貴族，是那些將他們自己從其階級所生活着的窒息空氣中掙脫出來的小布爾喬亞兒子。這後一類歐洲作家的作品，對於我們，具有雙重的，不可磨滅的價值：第一，以文學作品論，在技巧方面足為我們的模範；第二，牠們可以被視為布爾喬亞在發展與衰敗過程中的文獻。這些文獻，雖出之於布爾喬亞階級叛徒之手，却是能以一種批判的眼光去說明布爾喬亞之生活傳統與事業的。

我的意思不想在本報告中，對於十九世紀歐洲文學中之批判的寫實主義之地位作一精詳的分析。牠的主要的本質，歸納起來是：反抗大布爾喬亞所促使復活的封建領主的保守主義，而以在自由主義，人道主義的基礎上組織起來的民主主義，即小資產階級的民主主義為手段；而這種民主主義的組織是被許多作家及大多數的讀者認為，一方面固然是對於大布爾喬亞的必要防衛，一方面也是對於無產階級之與日俱進的有力之進攻的必要防衛。

★ ★ ★ ★

我們都知道，十九世紀俄國文學之空前而例外地有力的長成是重演着——雖則似乎遲了一些——歐西文學的全部潮流與傾向；後來又轉而影響了牠。俄國布爾喬亞文學之特徵，可以說是「多餘的人」之典型之豐富；包括着那些歐洲讀者所全然不熟悉的特殊的典型，如「橫暴者的典型」則在民歌中爲巴斯雷葉夫（Vassily Buslayev）在歷史中爲托爾斯太、巴古寧（Fedor Tolstoy, Michael Bakunin）及其他諸人——在文學中爲「懺悔的貴族」的典型，在生活中爲「蠢子」的典型。

像在西歐一樣，俄國的文學是沿着兩個方向而發展的。第一是批判的寫實主義路線，以佛逸秦（Von Vizin）、格力波葉杜夫（Griboyedov）、果戈爾（Gogol）諸人爲代表，而下降至柴霍夫及布寧（Bunin）。此外是純粹的中產階級文學，以Bulgarin，Massalsky，Zotov，Golitsynsky，Vonlyarlyarsky，Vsevolod Krestovsky，Vsevolod Solovyev 諸人爲代表，而下降至 Leikin，Averchenko 等諸人。

當幸運的騙子依着他的不義之財而廁身於封建征服者之列的時候，我們的民歌就創造出「蠢子伊凡」一類的人物，作爲那富人的伴侶。這蠢子伊凡是那種藉着「醜馬」（代

替着武士逸事中喜神的位置的醜馬)的幫助而獲得鉅富甚至王位的人物之諷刺典型。教會，因為要使奴隸順服牠的命運並加強牠在奴隸精神上的統治，竭力的創作出一些優良、忍耐的英雄，「爲着基督的緣故」而受難的殉道者，用來撫慰奴隸。牠創造出了「隱士」，而將那些對牠無益的人們驅至荒野、森林及寺院中。

統治階級的內部分裂愈甚，則牠的英雄愈變得渺小。後來民歌中的蠢子，轉變爲 *Sanni-cho Panza, Simplicissimus, Eulenspiegel*。他們竟比封建領主更爲聰明，並有勇氣嘲笑他們的主人，而且無疑義的促進了那種在十六世紀上半期表現在達波派(註一)的觀念中的以及農民反抗武士的戰爭中的情緒之長成。

假使我們對於勞苦大眾的口頭創作沒有瞭解，則我們對於他們的真正的歷史，也必然不能明白；他們的口頭創作常常對於那些偉大作品的產生，如浮士德、蒙哈森伯爵的冒險，哥斯脫(*de Coster*)的 *Vill Eulenspiegel*，雪萊的釋放了普洛米修士以及其他作品，都有着確切的影響。自古以來，民歌總是親切的伴隨着歷史的。牠對於路易十一及可怖的依凡的行爲有着牠自己的意見，而這意見是與歷史的估價大相逕庭的；因爲歷史是出

(註一)達波爲南捷克的一個城市，在十五世紀，顧斯的急進信徒，均窺藏於此，因得達波派之名。

於專家之手，他們並不關心國王與封建領主間的戰爭如何影響勞苦大眾的生命。前人所以勸人種植馬鈴薯的粗暴而略含強制性的「宣傳」曾經形成許多神話與傳說，將馬鈴薯的起源歸之於魔鬼與淫婦的交合。這自然是偏向於古代野蠻方面的趨向；而這種野蠻傾向更爲「耶穌及其門徒不食馬鈴薯」的愚蠢見解所神聖化了。但同是這種民歌，在今日已將伊里奇抬舉至與普洛米修士相等的古代神話英雄的地位。

神話是一種虛構。虛構的意義，即是從一堆特定的現實中抽出牠基本的觀念，並體現之爲形象；那便是實寫主義。但假使我們在從特定的現實中所抽出的觀念上再加上——用了假設的邏輯去完成那觀念——可欲的，可能的，因而補充了那形象，我們就得到了那種成爲神話的基礎的浪漫主義；而這浪漫主義是十分有益的，因爲牠能引發人們對現實之革命態度，能引發人們以一種實際的方式去改變世界的態度。

如我們所看見，布爾喬亞社會已經完全喪失了在藝術中的虛構的能力。假設的邏輯唯有在措基於實驗的科學領域中，仍然留剩並具有刺激的作用。措基於個人主義並具有幻想與神祕觀念的傾向的布爾喬亞浪漫主義並不能刺激想像或鼓勵思想了。因爲牠已同現實脫離，所以牠的基礎不再建築在形象之信服性上面，而簡直完全建築在「文字的玄

虛」上面，如像我們在普勞司特 (Marcel Proust) 以及其信徒的作品中所見者。布爾喬亞的浪漫主義作家自諾佛烈斯 (Novalis) 以降，都是史烈米爾 (Peter Schlemihl) 這一典型的人物，即那種「失却了自己影子」的人物。而史烈米爾這一典型是一個僑居在德國而以德文寫作的法國人 察米素 (Chamisso) 所創造的。現代西歐的文藝人也都是「失却了自己的影子」的人，他們離開了現實而遷避到失望的虛無主義中，好像我們能在撒林 (Celine) 的終夜旅行 (*A Journey to the End of the Night*) 一書所看出者。該書的主人翁 Bardoun 已經失掉他的國家，輕視人類，稱自己的母親為母狼，稱自己的妻子為臭屍，又漠視一切的犯罪，而因為他無由參加革命的無產者羣，所以他是極易皈依法西斯主義的。

杜介涅夫對於斯堪丁那維亞半島作家之影響是一件確切不移的事實；托爾斯泰對於 Count Pahlen, René Bazin, Estamier, 哈代 (在他的作品 *Tess of the D'Urbervilles*) 以及其他許多歐洲作家的影響也是衆所公認的。而杜思退也夫斯基 (Dostoyevsky) 時的影響在過去曾經是，在現在仍然是最強的。這種影響連尼采 (他的觀念構成法西斯主義之狂妄的信條，與實踐的基礎) 都承認，杜思退也夫斯基曾經用了最生動完美

的文字在其秘密日記作品中，描寫出了一種自我中心主義者的典型，一種社會墜落者的典型。懷着一種爲了個人的不幸與苦難，爲了他的青年的熱誠而不斷的想報仇洩忿的心情，杜思退也夫斯基在他的作品中的英雄身上，顯示出了在十九、二十世紀中那些脫離了現實的青年中之個人主義者所達到之哀鳴絕望的境界。他的這種典型是混和下面諸物於一爐的：尼采和 Des Es-intes 伯爵的性格，羽斯芒 (Huyssmans) 的小說 Against the Grain 中的英雄，布爾劫 (Paul Bourget) 的門徒 (Le Disciple) 中的英雄，以自己爲作品中的主人翁的沙文可夫 (Boris Savinkov)，王爾德，阿綏巴沙夫 (Artsybashev) 的沙寧以及其他許多爲資本主義國家中的非人道情形之無政府性勢力所造成的社會墜落者的特徵與個性。

如費格納 (Vera Figner) 所說，沙文可夫的口吻是極像頹廢主義者所謂：『世間沒有道德，只有美。而美即是人格之自由發展，即是靈魂內部之無限制的舒展。』

我們十分知道，在布爾喬亞人物的靈魂中是充滿着了何種腐敗的東西。

一個國家如果建基於最多數人民之毫無意義抑且非常可恥的苦難上，那末在文字與行動上之不負責任的「自我意志」的信條，最會變成爲一個原則，來指導人們的生活。這

種種觀念，如：『人在天性上是一個暴君，』人喜歡做行刑人，』人是非非常喜歡受苦的，』人唯有在自我意志中，在無限制的行動自由中，認識人生意義與實現人生幸福，而只有這個自由意志能夠帶給人類以最大的幸福，』只要我有茶可喝，就讓全世界都毀滅也不妨，』——這些是資本主義者所不辭千辛萬苦而叮咛教誨並且積極主張的觀念。

杜思退也夫斯基曾經被人稱做「真理之追求者」。假使他果曾追求過，那麼他所追求的真理，是在人的蠻性與獸性中找得的；而他之所以要找出牠，意不在攻擊而反在擁護。是在布爾喬亞社會包含着如許足以喚起人們之獸性的勢力的情形，人類的獸性是不能消滅的。家貓喜歡玩弄牠所捕得的老鼠，因為這種敏捷小動物之捕食者的肌肉，要求着他應該這樣做。這玩弄是一種身體的鍛鍊。那種踢打工人，砍去工人腦袋的法西黨人不是——一種野獸，而簡直是比野獸更壞得多的東西——他是一種應該被消滅的瘋獸，殘酷得同那些從紅軍士兵皮膚上，割下肩章寶星的白軍長官一樣。

杜思退也夫斯基究竟在追求些什麼，我們很難知道；但在他的晚年時，他覺得那位最有天才最誠實的俄國人柏林斯基（Vissarion Belinsky）是『俄國生活中之最惡臭，最愚蠢，最可恥的東西。』此外他更覺得俄國奪取土耳其的君士坦丁堡的必要，覺得奴隸制度

能夠「促進地主與農人之間的理想道德關係」最後則承認那十九世紀俄國生活中之最能凶惡的人物之一的波柏杜諾司特色夫（Constantine Pobedonostsev）為他的導師。杜思退也夫斯基的天才是無可否認的，在描寫的力量方面，他的天才唯有莎士比亞可以與之比擬。但以「人」而論，以一個「人物與世界之批評者」而論，我們很可以將他的地位，比之於中世紀的宗教審判官。

我之所以要以許多篇幅去討論杜思退也夫斯基的理由，是在沒有他的觀念的影響，我們就簡直不能懂得俄國文學界以及大部分的智識階級，在一九〇五至一九〇六年以後的突然轉變，從激烈主義，民主主義轉至保衛並擁護布爾喬亞的『法律與秩序』。

杜思退也夫斯基在顛覆專制政治的民意黨瓦解以後，發表了一篇關於普希金（Pu-shkin）的演講，於是他的思想立刻時行起來。在無產者羣把握着伊里奇之偉大而簡單之真理，而在一九〇五年對着世界顯示出其嚴厲的面容以前，斯曲羅夫（Struve）開始用意深長地勸諭那些智識份子，一似勸諭偶而失節的姑娘與老邁的資本主義者正式結婚。他是一個專門以做媒人為職業而又完全缺乏創見的書獃；在一九〇一年，他竟發出了「回到菲希特去」的口號——即是回到奴屬於以商人地主為代表的國家意志的觀念中去。

同時他又在一九〇七年主編了一部論文集路標 (*Landmarks*)，在這部論文集中，我們可以尋出如下的句子：（一字不易地照錄於下）『我們應該感謝政府，用刺刀保護我們，鎮壓人民的忿怒。』

這些卑污的話是那些民主主義者的智識份子，在地主的走狗斯多力賓 (*Stolypin*) 總理每天絞殺數十個工農的時候說的。路標一書的主要意義，只是重復了在七十年代最頑固的守舊者里恩太夫 (*Constanine Leoniev*) 所說的那句狂妄的話：『俄國必須被凍冷起來。』意思即是說，一切社會革命的火星必須在俄國被撲滅。路標一書可以說是民主立憲派之變節的證書；這部書獲得了那位老叛徒狄克宏米諾夫 (*Leo Tikhomirov*) 的熱烈贊同，而稱之為『俄國靈魂之清醒與良知之恢復。』

★ ★ ★
從一九〇七至一九一七年，一切不負責的觀念泛濫猖獗，而俄國的文人却享有完全的「創作自由」的時代。這種自由表現在對一切西歐的保守思想之宣傳上——那些在十八世紀的末期，在法國革命後佔勢力，而在一八四八年與一八七一年以後不時重燃流行的思想。他們說：『柏格森的哲學代表着人類思想上之一大進步。』說柏格森『擴充並加深

了柏格萊的學說，」說「康德萊布涅茨笛卡爾黑格爾的體系是死的體系，而柏拉圖的著作都是像太陽一樣的萬代光芒地照耀在牠們之上。」其實這柏拉圖就是首創那完全與艱苦的現實相隔離的一切錯誤思想中之最富毒素的思想體系的人。

在當時，一位有地位的作家米尼可夫斯基 (Dmitri Merezkovski) 曾經這樣吶喊過：「事情無論怎樣變，結果還是一樣的！」

他們對這遊戲早已厭倦得長久了，

三位命運之神，永久的女神啊！

泥土歸於泥土，灰塵歸於灰塵！」

梭羅科伯 (Sologub) 追隨了叔本華的樣子，對於「人類生存之愚蠢性」給我們以一幅非常明白的描畫。他雖則在他的詩句中，憂傷地作這種呻吟，但他還是繼續地過着一種布爾喬亞的安舒生活；而在一九一四年恫嚇着德國人要在「山谷中的白雪溶化的時候」毀滅柏林。「政治中的愛情」與「神祕的無政府主義」的道理被宣傳着。奸滑的羅生諾夫 (Vassily Rozanov) 宣揚着戀愛主義，Leonid Andreyev 寫他的夢壓小說與戲劇，阿綏巴沙夫 選取貪淫的穿着褲子的兩腳羊爲他小說中的英雄；總括一句話，從一九〇七年

至一九一七年的這一段年代，真配稱為俄國智識階級史上的最可恥最無恥的年代。

因為我們的德謨克拉克西智識份子所受歷史的訓練，不如西方諸國之深，故他們的道德之分化的過程，智慧貧乏的過程，遠較西方的智識份子為速。但這種過程對於一切國家中的小布爾喬亞，是共通的；對於那些缺乏力量與決心去加入那為了一切忠誠工作的大眾之共同福利而去改變世界之無產大眾隊伍的一切人，不能避免的。

我們應該補充一句，俄國的文化，像西歐諸國的文學一樣，忽略了革命前的地主，工業家及金融家；雖則這一範疇中的人物，提供文學以比西方諸國有聲有色得多，特別得多的典型。俄國的文學忽略了這些駭人的地主的典型，例如著名的沙爾狄琪克阿（Saltchik-da）夫人，意斯米洛夫（Izmailov）將軍以及其他幾百個類似的人物。果戈爾在他的死靈一書中的飄刺畫與速寫還不能十分代表地主的封建的俄國之特徵。Korobochkas, Manilov, Pehuks, Sobakyeiches, Nozdrevs 諸人之所以能影響沙皇專制統治的政策，僅僅是他們的「存在」之這一消極事實。以農人之吸血者而論，他們還不是十分典型的。在俄國另有許多吸血藝術的專家，那些道德惡劣得可怖的人物，那些荒淫之流與殘暴之審美者。他們的惡行未曾被作家所注意，甚至未曾被最偉大的作家，那些表示着同

情厚愛農民的作家所注意。在俄國的布爾喬亞與西歐諸國的布爾喬亞之間，有着許多顯然不同之處，其理由就在：在歷史上比較年輕的俄國布爾喬亞大都以農民起家，其致富遠較西歐先進國家之布爾喬亞爲容易，爲迅速。俄國的工業家，因爲未曾受過西歐諸國所有的劇烈的競爭，所以直到二十世紀，還保持着他們的「橫暴」與「蠢子」的特色。——那原因也許就在，他們連自己也都驚訝致鉅富之容易。其中的一個富人古波寧（Peter Guttorin）曾經被一位著名的西藏醫師 P. A. Badmayev 在他的一九一七年出版的小冊子俄國人民之智慧中描寫過，這一本勸誡着青年「要與一切用自由，平等，博愛等空洞口號誘惑他們的惡魔的文字絕緣」的有趣小冊子，給我們以關於古波寧——一個巧者之子，自己也是以巧爲業，而後來致富成爲鐵道之建築者的人——的如下的描寫：

「在俄國解放農奴時代資格最老的一個老官僚仍然記起古波寧的時候，告訴我們這種故事：每次古波寧在部中出現的時候，總是穿着高統靴，長袍子，帶着一袋的銀子，向大廳中的司閹人與傳達者寒暄，從袋中掏出銀子來，大量地給予每個人，並且鞠躬似也地，意在使他們不致忘却了他。然後他走進各司各科的辦公處，將一個固封的信封送給每個官吏，——信封內金錢之多少，依各人官階大小而決定——以「基督教名」稱呼

他們，同樣也向他們鞠躬。對於更高級的人員，他不但要鞠躬，而且接吻，稱之爲俄國人民之造福者。最後又很快的瞥見了總長。他離部以後，部中的人皆大歡喜。這一天纔是他們真正的好日子，其快樂唯有聖誕節與復活節可以與之相比擬。每人都數着自己所獲的饋贈，每人都微笑着，顯出愉快而高興的神情，並且正在默想着怎樣去消度這一天，這一夜的方法。大廳中的司關人引他爲殊榮，因爲他與他們是同一出身的；他們稱讚他聰明與良善，並且彼此之間互相詢問，各人所獲數目之多少；但他們都不肯洩漏出來，因爲他們不願連累他們的恩人。下級部員彼此之間互相耳語着，覺得這位仁慈的他，居然也沒有把他們忘記，——這樣的可親，聰明與誠實。高級的官吏，連部長都在內，高聲讚美他，具有一副明白而賢明的頭腦，稱讚他造福社會與國家，值得接受某種褒獎，他們說，他應該被邀出席有關鐵道問題的會議，因爲他是在這種問題上唯一的聰明人。事實上他果然被邀參加各種最重要的會議（出席該會議的都是些有聲望的人與工程師。）而在這些會議席上發言權最大的，就是這位古波寧。」

這段敘述似乎近於譏刺；但作家寫這一段，意在讚美一個布爾喬亞的高調口號「自由，平等，博愛」只流爲空洞的字面的社會制度。

我在上面所說的關於反映在文學中的布爾喬亞創作力之貧弱的話，似乎過度慘淡，而難逃故意誇張之嫌。但事實是事實，我所見者只是事實。

低估敵人的力量，不但是愚蠢，而且是罪惡。我們十分明白敵人的工業技術之力量，尤其是戰爭工業之力量。這種力量，遲早會對付我們，但同時結果必然地會引起一次世界的社會革命，因而摧毀了資本主義。西歐的軍事專家大聲疾呼的警告我們，未來的戰爭將牽及整個的後方，波及交戰國家的全體人民。我們也許可以假定那些還不曾忘懷第一次世界大屠殺之慘，而又惴惴於第二次新的而更可怖的屠殺之必然爆發的歐洲中小階級大眾，最後會覺悟到，在未來的人類大慘劇中可以獲利者是誰，爲了個人可恥的利益而要週期地犧牲千萬人生命的禍首是誰——他們會覺悟到這一點，並幫助無產者去摧毀資本主義。我們可以作如此假定，但我們却不能確定牠之必然的實現，因爲奸猾卑怯之流，市僧的頭目，社會民主主義者還活着呢。我們固然必須堅決地依靠着無產者羣革命的正義感之生長，但最好我們還得把握着我們自己的力量，並不斷地去發展牠。文學之最主要任務之一，即爲發展無產者之革命的自覺，培養他們對於他們自己所創造的祖國之愛護，並防衛這祖國，使不受攻擊的決心。

★ ★ ★

從前，在古代，勞働者之口頭的藝術創作，是他們的經驗之唯一組織者，是他們的觀念之唯一表現在形象中者，是集體勞働力量之鼓勵物。我們首先應該明白這一點。我們國家所自期的目標，就在使社會中的各份子都有獲得同樣的文化教養機會，使每一份子都能同樣認識勞働之勝利與成功，並進一步想將人類的勞働轉變為人類統制自然力的藝術。我們多少明白些人民之經濟的——因之同時是政治的——階級分化之過程，勞働者自由發展其精神之權利之被他人剝奪的過程。當解釋世界的任務成為僧侶輩的專業時，他們對於一切現象以及自然力量所加在勞働者之目的與能力上之阻礙，儘給予人們以玄學的解釋。這種起源自上古而直延續至今朝的隔絕億萬大衆以明瞭世界之路的罪行，使得今日的為種族、宗教、國籍所分裂的億兆人民，滯留在絕端的愚昧、盲目的境地中，各種迷信以及成見的黑暗中。那已經在帝俄領土內消滅了資本主義，已經將政治權力交給工農，而正在組織着一個自由而無階級的社會的伊里奇、康敏黨，以蘇聯工農政府將勞働大衆從久年的陳腐歷史及資本主義文化（這文化在今日已明顯地暴露出其一切罪惡與老朽來）的束縛中解放出來的事業，為他們之勇敢、賢明而不倦的努力的目標。我們蘇聯的忠

實作家，就應從這個偉大目標之頂點上去攷察，去估量，去組織我們的工作。

我們必須把握這一事實，即唯有大衆的勞動纔是人類文化之主要組織者，纔是一切觀念之創造者——不論是唯心的觀念（那在幾千年中降調作爲人類智識泉源之勞動之重要性的觀念）或是在今日我們的時代，在各國的無產者羣間，培養起一種革命的正義感，而在我們的國家中，已將勞動高舉至可以作爲科學與藝術之創作活動的基礎的地位的卡爾伊里奇約瑟夫的觀念。要我們的工作獲得成功，我們必須把握，並充分了解這一事實，即在我們國家中，那種半文盲的工人與帶有原始性的農人之社會化的勞動，已經在短短的十年中，創造出了鉅量的價值，並很富裕地武裝起自己，使不受敵人的攻擊。對這一事實之正確欣賞與理解，可以使我們知道，那種將全世界的無產者聯合起來的道理，具有文化的與革命的力量。

我們一切人——作家，工廠工人，集體農場農夫——還是工作很不良好，還不能完全熟習一切爲了我們，而且是由我們自己製造的東西。我們的勞動大衆，還不很能把握他們只是爲了他們自己而工作的這一事實。這種感情現在正在各處冒煙，但迄未燃發爲一種偉大而愉快的火燄，但一件東西在未達到某種熱度以前，當然不能燃燒，而能夠提高勞動力

之熱度者無過於伊里奇的天才所組織的黨，以及這個黨的今日之領袖。

我們應該選取勞動者——一種為勞動過程所組織起來的，而在我們的國中，已經具有了一切現代工作技術的力量的人，並且，回頭來可以將勞動組織得更容易，更富生產力，因而將牠高舉至藝術地位的人——為作品中的主要英雄。我們必須將勞動認為一種創作的過程。創作這一概念，我們作家是太任意應用了，雖則我們沒有權利這樣做。創作是一種記憶工作的緊張過程，在那時候，記憶從智識印象的庫藏中，選取其最重要而特徵的事實，圖像與情節，並將牠們轉化為最生動，最明白易曉的文字。我們的年青的文學，還不能以具有此種資格自豪。我們作家的印象的累蓄，智識的總量還不夠大，而且作家們也未見急切努力於這種智識與印象之加豐。

十九世紀的俄國乃至全歐洲文學的主要題目是個人，是與社會、國家、自然相對立起來的個人。布爾喬亞社會中的個人所以要反抗布爾喬亞社會之主要原因，是在這社會中有着許多否定的印象，而這些印象與他們的階級觀念與社會傳統相矛盾。個人深切地覺得這些印象是遏制着牠阻止牠的生長過程，但牠並不完全明白，牠對於布爾喬亞社會之所由措基的凡庸，卑下與罪惡的原則，也負有責任。斯威夫忒 (Jonathan Swift) 是屬於全

歐洲的一個作家，但歐洲的布爾喬亞却認爲他的諷刺是單單針對着英國的。一般地講，叛逆的人格，在批評其所屬社會的生活時，很少覺察到其本身對社會之罪行所負的責任。至於其批評現存社會之動機，是出之對於社會的經濟的原因之正確而深切的了解者，尤屬鳳毛麟角。在大體上，牠的批評或則因爲在資本主義的狹小鐵籠中，感到自己生活之無辦法，或則由於想要報復其自己生活之失敗與屈辱之仇。我們還可以說，那種個人即使轉向到勞動大眾方面，其動機也不是爲了大眾的利益，而是希望勞動階級在毀滅了資本主義以後，會給予他們以思想與行動的自由。我重複說一篇：革命前文學之基本的主題，就是一個個人，一個覺得生活是拘束的，自己在社會中是多餘的，想尋找一個安身立命之所，而又不能找到，於是受苦，死亡，或屈服於其所仇視的社會，或沉湎於酒色或竟至自殺的個人的慘劇。

在我們蘇聯境內，我們不應有，而且也不能有「多餘的人」。每個公民都享有發展其才能之廣大的自由。蘇聯對於個人只有一個要求：你對於創造一個無產階級社會的英勇工作，必須抱着忠實的態度。

在蘇聯，農工大眾正在號召着全民大眾參加新文化之建設工程。因這一點，凡一切工作

上的錯誤，缺陷，耗費，一切中產階級之卑劣行為之表現，背信，不忠，搆貳，以及不法行為的責任，都在我們一切及每個人身上。這就是說，我們的批評必須真正的是自我批評。那意思就是，我們必須擬訂一種社會主義的道德標準，作為我們的工作與社會關係之規範。

在我們敘述工廠工人之智慧的生長與年老的農場主人轉變為集體農場的會員的事實時，我們的作家往往成為僅僅事實之紀載者，對於那種轉變過程之心理描寫每感不足。我們還不善觀察現實。野外的景色已經改觀了。那種諸色雜湊的貧窮相——那綠色的燕麥田，那在這旁邊的黑色的犁過了的田，那金黃色的裸麥地，那青色的塊塊麥田，雜以長滿野草的荒地——那幅滿眼淒涼的景象已經消失了。在今日我們有着的是一望無涯，同一顏色的田地了。矗立在鄉村或鄉鎮中的，已經不是教堂，而是宏大的公用建築物了；鉅大的工廠閃耀着百萬扇玻璃窗，而那些相形見絀的古代的小教堂只向我們訴說着我民之表現在教堂建築上之天才之偉大。將我們的田野煥然改觀的景色，在我們的文學中，還不曾獲得反映。

我們是正生活在一個舊的生活從根推翻的時代，一個人類開始覺悟得自己的尊嚴（在他明白了自己正是真正改變世界的一種力量的時候）的時代，許多人對於人們之

改去舊有的豬狗雞貓的姓字而改姓新門士木匠這事情覺得好笑，其實這並不是笑話。因為牠實在代表着人類尊榮心之增長，牠告訴我們，人們不願再背着那恥辱的姓名，那會使他們聯想起其祖先之奴屬生活的姓名了。

我們的文學對於那些外表上似乎輕微而在內容上其實重要的諸記號（這些記號表示出人們正在以一種新的眼光看自己），對於那些新蘇聯人民正在發展的過程，未能充分注意。貓某之所以改姓林納河，也許不是爲了讀過普希金的小說 *Eugene Onegin* 的緣故，而是爲了與一九一二年的林納河金鑛慘案有關。鬥士某也許真的曾經是一位鬥士，而狗某呢，其祖父或係一農奴，以一頭狗換得他的，現在覺得自己是「新」了，於是改名曰「新」。在革命以前，要更改姓氏，必須具文呈請官廳；有一位姓歌人的請求改從母親祖母的姓，在呈文上的御批是：「精神不健全。」

最近我聽得這一故事，有一個德海軍中的水手，原是一八二五年十二月圖謀俄國立憲政體的革命黨員之後裔，却變成一位法西黨員。

「爲甚麼？」有人問他。

「因爲長官們不能打我們黨員。」他回答着。這就是一個具有貴族血統的人喪失其個

人之自尊意識的最顯明的例子。

新人類之生長，在兒童方面，尤其表現得清楚；但兒童却不在我們作者之觀察範圍以內。我們的作家似乎認為，去爲了兒童而寫，去寫些關於兒童的東西，是有損其尊嚴的。

我確信無疑，現在的父親們已經開始對着子女們顯示出更多的關心與慈愛來了；這一事，據我看來，是十分自然的。因爲兒童在今日，是有史以來第一次的不是父母之金錢，房屋家具之繼承者，而是一宗真正鉅大的遺產之繼承者——承繼一個由他們父母的血汗所創造出來的社會主義國家。在歷史上從未有過如今日之兒童之成爲「過去」之賢明嚴正的評判者的。我很相信下述的一個故事是真實的。有一個十一歲的肺結核小女孩，在醫生面前，用手指着她的父親說：「我之所以病，全是他的過失。在四十歲以前，他在許多壞女人身上糟蹋康健。在四十歲娶了我媽媽。她那時還只廿七歲，她是康健的。至於他——你看他是多麼倒霉的。——而我就像了她。」

我們儘有理由可以相信，孩子間這種議論將來會變得極其普通。

現實不斷的給我們以更多的可以資爲「藝術抽象」之原料，但不論戲劇或小說，還都未能給我們以關於蘇聯婦女（她們在建設社會主義生活之一切部門中，都是自由活動的

份子)的充分生動的描畫。甚至我們可以注意到，劇作家們正在盡力避免觸及女角色。理由何在，殊難索解。雖則婦女在我國社會中，與男子平等，雖則她已經證實了自己的天稟之多方面性，與才能之廣闊性，然而這種平等，在許多方面，常常是外表的與形色的。男子還不會忘記，或則已經過早的忘記，數千年來女子是以一種性的玩物與家畜的身份被撫育起來的，因之而只配當「主婦」的職務。這筆歷史對於世間一半的人數(女性)所負的老債，必須由我國中的男子，首先去清償，以作其他國家中男人的榜樣。在這種地方，文學應該嘗試着去描寫女子的工作與心理，庶幾男子對她們的態度可高出於自畜雞場上所學得的中等階級中人對待女子之行爲的標準。

還有一點，我認爲我必須指出，蘇聯文學不單單是俄國語文的文學。牠應該是一種全蘇聯的文學，因爲我們的諸兄弟共和國的文學，雖則與我們言語不同，都是站在這將被資本主義所離間開來的全世界的勞動大眾聯合起來的同一觀念主張之下，而同受這種觀念主張之支配的。所以，我們顯然沒有權利可以忽視少數民族的文學作品，雖說我們的作品比他們多藝術的價值是以質去評估，不是以量去評估的。假使我們在我們過去的歷史上，能夠舉出普希金這類巨人來，這並不是說，愛米尼亞，喬其亞，韃靼，烏克蘭或其他民族就不

能產生出文學大師，音樂，繪畫，及雕刻巨匠來。我們應該記得，整個的勞動大眾之正在「新生」而朝向「忠實的人類生活」，朝向人類新歷史之創造，朝向社會主義文化之創造的這一過程，是正在蘇聯全境內迅速地發展着。我們已經能夠看到，這種過程每進一步，就能更有力地喚出一部分潛伏在一萬七千萬勞苦大眾間之能力與天才。

同志們，我認爲我必須將我從一位韃靼作家地方收到的一封信，讀給你們聽：

「偉大的十月革命已經賜給我們被壓迫與落後民族中的作家以無限的可能性，包括着以離完善之境遠遠的我們的作品出現在俄國文學中的可能性。你們都知道：我們少數民族的作家之作品之以俄文出版的，已經有幾十種，甚至幾百種了，這是問題之一方面。另一方面，俄文的蘇聯文學在今日已不單爲俄國大眾所閱讀，而爲一切蘇聯境內之少數民族中的勞動大眾所閱讀；一切民族中的億兆青年，正在這種文學讀物上被教養起來。這樣，以俄文寫成的普羅文學，已不再是俄語人民的，俄國血統人民的文學，而是在漸漸獲得（甚至在文學的形式上）國際性了。這個重要的歷史過程提出了新的意想不到的問題與新的要求來。

有一事，很覺遺憾，即有些作家批評家與編輯，不能明瞭這一點。此所以在大文化中心

區的文學意見，是認我們爲「人種展覽所」。有些印刷所不喜歡印我們的東西。有的印刷所在接受我們的稿件時，常會使我們覺得，彷彿我們對於他們，是一宗「雜項支出」，一宗「強迫數額」。他們只是爲了黨的民族政策而故意來一次減價生意。這些「高貴的姿態」，很傷我們國際團結與人類自尊的意識。批評家在看到我們的作品時，至多對於作者及作品下幾句客氣的按語——這又不是爲了作品的本身價值，而是爲了尊重黨的民族政策。這對於我們，不能盡教育的作用；正相反，對於有些經驗較差的同志，牠反有一種「敗興」、「打擊」的功効。再則，我們的作品往往只能一版，一版又只是五千本，而這五千本又都爲那些大都市中之外國貨與稀罕貨物之愛好者所購去。從此我們的作品被束之高閣而無人顧問了。這種現象，姑捨去對於我們物質的與精神的不良影響不談，一方面已足以阻碍我們的作品走入大衆之路，因之而引起不可避免的民族隔膜來。我們當然喜歡聽得些關於我們的成功，（假使有的話）關於我們的缺點與過失的評語，庶幾在將來可以避免牠們；我們也喜歡我們的作品能深入大衆讀者層去。」

我們蘇聯境內的其他共和國及自治區中的代表，恐怕也很願意副署這封信吧。我們的文學史家與文藝批評家，對這封信應該多多注意，並開始努力，庶幾能在我國的人民心理

中，養成這種印象：即雖則他們屬於不同的種族，說着不同的語言，但他們中間之每一個人，還是這人世間的第一個社會主義祖國的公民。至於這封信對我們的批評家所施的攻擊，我們必須承認牠是公正的；我們的文學批評，尤其是那種爲一般作家們所廣泛地閱讀着的報紙批評，是缺乏天才的，是學究氣的，而對於當前現實則無理解。在現實生活變動如此之快的今日，在客觀現實中儘充滿着大量的多方面之活動的今日，僅僅的書本與報紙智識之不中用，更是顯然了。這般批評家們，並不把握着一點指導的批評理論，只知道反覆地引用着同一的恩格爾斯、卡爾伊里奇的話，而不知道用了從對於現實生活宏流之直接觀察中所獲得的事實去批評主題，批評人物與人物間之關係。在今日我們的國中，在我們今日的工作中，當然有許多東西非當日的卡爾恩格爾斯所能預料。我們的批評家這樣告訴作家說：『那是錯誤的，因爲我們的導師們，在這一方面，曾經說過如此如此的話。』但他們却不能這樣說：『那是錯誤的，因爲現實中的事實，是與作家所描寫者相矛盾的。』在批評家所常用的一切引語中，他們顯然忘記了恩格爾斯所說的一句最有價值的話：『我們的教訓不是金科玉律，而只是行動的嚮導。』我們的文學批評，不夠有生氣，不夠富伸縮性，不夠活潑，最後一點，不能教育作家寫得簡單，生動而經濟，因爲他們自己先寫得累贅晦澀；而

且更壞的一事，或則覺得太冷淡，或則失之太熱烈——尤其在批評者對作家個人懷有好感，或則與領袖主義有緣的宗派之利益有關的時候。

「領袖主義」是一種時代病，牠起於市僧者流生活力之低降，起於市僧者流覺得在資本家與無產者兩者決鬥間之自己之必然沒落，起於害怕滅亡——這害怕心驅使着市僧之流歸向到他們自來認為強有力的一方面，雇主的一方面，剝削者的一方面。領袖主義在內部是柔弱，無力，與貧乏的個人主義之結果；但在外表上，牠却以愛勃忒（Abet），諾司克（Noske），希特勒以及其他資本主義世界中相似的英雄的爛瘡形式而出現。在此地，在我們正在創造着一個社會主義世界的此地，這種爛瘡的存在，當然是不可能的。但在我們中間，仍然遺留着少數膿泡，算是市僧精神給予我們的遺產——我們之中仍有那些不能夠辨別出領袖主義與領導主義之區別的人，雖則這種區別是顯然的。領導主義是強調着「人」的力量，並指出以最小量的犧牲，獲得最佳之效果的道路；而領袖主義只是市僧之流想要超越其同志之個人主義之私慾——這一企圖，只要有着相當的機詐，一個空頭腦，一副黑良心，就可很容易地做到的。

我國的批評家的地位，在今日往往為一般不學無術的評論者所濫充，他們只能攪亂作

家，傷作家的感情，而不能對他們生出任何教育作用。他們並不注意那想復燃，恢復某些「民粹派」文學觀念之企圖；最後，（這是最重要的）他們對於各個不同區域中文學的生長也不關心，無視整個蘇聯。我們還應提出批評家對於那些作家答覆讀者的「怎樣寫作的」這一問題之自白，並不注意，雖則這些自白，是值得批判的注意的。

同志們，自我批評是必要的。我們在無產者羣注視之下工作着，這無產者羣，其教養日趨豐富，因之不斷的對着我們的作品，甚至我們的社會行爲，提出牠的要求來。

我們雖在講着觀念之大同，然而我們動作的性質以及在我們之間存在着的相互關係，却並不如此——在我們的相互關係中，市儈精神仍然佔着重要地位（這種精神表現在嫉忌，貪婪，卑劣的譏評，相互的非難上。）

我們曾經寫過而且還要繼續的寫許多關於市儈精神的話；但是將這種精神藉一個人物，一個形象而表現出來的這一事，在我們還不曾有過。這種精神，實在正應在一個人物身上被描畫出來，而且這人物必須被描畫得成爲與浮士德、哈姆雷德一般普遍的典型。

我要提醒你們：所謂市儈之流，乃是一種寄生者羣之階級；他們不能生產，却只知盡量的消費與吞吃，——事實上他們就這樣吞吃的。他們寄生在農工階級身上以自肥，常常流爲

大布爾喬亞之工具。但有時迫於外力，也會參加到無產者方面，而將無政府思想，自利主義以及一切成爲市僧階級之歷史屬性的卑污性，一切卑污的思想（完全以慣例的事實爲養料，而並不出於勞動之興感）帶進了無產者的隊伍。——總之，所謂市僧思想，（假使市僧還能有所思想的話）就是鼓吹擁護那種沿着抵抗力最低之線的個人發展之哲學的思想，就是想在兩大對抗勢力之間多少獲得些平衡以苟安一時的思想。市僧對於無產者之態度，在這事實中最有力地表現了出來：甚至那襤褸不堪半乞丐似的農夫，只要有了塊薄田，就會輕視着那除了雙手以外一無所有的工廠工人。無產者除了雙手以外，還有一個頭腦，這一事實，唯有在無產者之雙手在廠外的革命運動中揮動的時候，纔爲市僧者流所注意。

一切的野草不盡是有害無用的，因爲有幾種草可以有醫療疾病的作用。但市僧精神却只能產生出有害的毒素來。假使市僧者流不覺得自己是資本主義機構中之無足重輕的一零件，他就不至這樣徒勞無功地努力於證明自己的重要，自己的思想意志的自由，自己的生存權利；他就不至在十九、二十世紀之間產生出這許多「多餘的人」「懺悔的貴族」那些「既非孔雀，又非烏雅」的人物。

在蘇聯，市儈精神雖然已經在數百個鎮市中被排擠，被驅逐出來，但同時已經散佈在一切地方，甚至，據我們所知道，已經深入了我們的黨。雖則在每次清黨運動中，牠總被有力地肅清，但牠還是像微生物一般的存在着，活動着，造成許多病象。

黨對於文學之領導，要求着澈底地肅清一切市儈精神的影響。在文學界中活動着的黨員，不但是正確觀念（這些觀念可以集中一切國家內的無產者之力量，去參加他們自由解放之最後決鬥）的教師；黨的領導，必須在牠的一切行為上，成爲一種道德上的權威力量，這種力量，首先必須將作家隊伍中所發生之一切事件之集團的責任觀念，貫輸入一切文藝工作者的頭腦中。蘇聯文學雖則容許着天才之多方面的發展，而同時新進的天才作家之數目又與年俱增，但牠仍然應該組織成爲一完整的集團，作爲建設社會主義文化之有力工具。

作家協會創立的目的，不僅在聚集一切筆人於一堂；這種職業上的統一，意在增進集體的力量，並清楚地規定作家之各種傾向，作家之創作活動，作家之指導理論，並使一切殊途的目標和諧地同歸於這一大統一之下——這統一將指導着全國作家之創作努力。

我們的意思，當然不在限制個人的創作，而是供給作家以不斷的有力發展之最寬廣之

機會。

我們應該認清，那批判的寫實主義乃以「多餘的人」之創作的形式出現；這些「多餘的人」不能參加生存之鬥爭，不能在社會中找得一個地位，而多少承認個人生活是無目標的，此外，他們更認這個人生活之無目標，是從一切社會生活現象與全部歷史過程現象之無意義而來的。

我們一方面固然不想否認批判的寫實主義之巨大的勞作與成功，一方面固然極度欣賞牠在文字技巧上之形式的成功；但一方面我們仍應指出，這種寫實主義對我們的價值，只在使我們認清過去的遺痕，並與牠戰鬥，從而殲滅之。

但這種寫實主義不曾而且不能教育社會主義人格，因為牠只知批評一切，而不知主張一事，或則等而下之，竟會主張一種牠自己所反對的主張。

社會主義人格（以作為勞動階級之花的勞動英雄為代表）唯有在集體勞動的情形下纔可以發展——這集體勞動有一至高無上而又賢明的目標，要將全世界的勞動者從摧殘人類力量之資本主義勢力中解放出來。

據社會主義的寫實主義的看法，人生是事業，是創造此創造之目標，則為潛伏在各個人

內部的無價之寶的性能之不斷的發展，而此個性發展之目標又在爲了人類的健康與長壽，爲了人世間之生活之無上愉快而去克勝自然力量——人類隨着其本身要求之逐步進展，要將這人世，澈底改造成爲一個混四海爲一家的美麗快樂園地。

★

★

★

★

已經說過不少關於我們文學之缺點的話了，現在我的義務是在指出牠的業績與成就來。在這裏，我沒有篇幅，也沒有時間去指出我們的文學與西方文學之基本的區別來——那是一種冗長而繁重的工作。這工作之一部分，將由拉狄克同志在他的報告中擔任。我只想說一句爲一切頭腦冷靜的裁判者所同意的話——即，我們的文學，在主題的新穎上，已經超越了西方，而我們的作家，在西歐諸國所受的歡迎反超過本國。在一九三〇年在我所出版的文學論一書中的有一篇文章中，我曾用肯定的語氣，愉快的口吻，說到我們文學之成就。從那時到現在，四年艱苦的工作又過去了，這四年的工作能否給我們可以與我們今日的文學成就以更高評價的保證？這保證我們在這一事實中獲得了：我們的主觀讀者，工人與集體農場農夫，對我們的有些作品，下極高的估價。你們是知道這些作品的所以，我無須將牠們的名字舉出來。我只想說這句話：我們現在已經有了一個強有力的作家羣，一

個我們所公認為文學發展之領導力量的作家羣。

這作家協會，集合了最有天才的黨員作家與非黨員作家；而後者在事實上，也在日漸趨於蘇維埃主義化，日益明瞭黨以及工農政府所正在從事的英勇工作對於全人類之意義。我們不要忘記，俄國的布爾喬亞文學經過了將近百年的時候——從十八世紀之末葉計算起——纔能在生活中取得一重要地位，並相當影響了牠。而蘇聯文學則在短短的十五年中成就了那種業績。

黨對於文學所要求的標準很高，（這標準又因生活本身以及黨的文化革命工作之進展而迅速改變，）這是由於黨對於文藝之重要性，估價極高的緣故。在世界上，再沒有別個國家，對於科學與文藝，能予以如此友誼的幫助，對於科學文藝工作者之工作，能如此關懷。無產者國家必須教育出成千成萬的第一流「文化工人」，「靈魂技師」，要使勞動大眾恢復其發展自身智慧，天才，和天稟的權利，（這權利，在世間其他各國中都是被無條件地剝奪了）這工作是必要的。這一目的要求我們作家，對我們的作品與社會行為，應負嚴格的責任，這使我們不但處於如普通寫實主義文學之「世界與人物之裁判者」，「生活之批判者」的地位，而且給我們以直接參加創造新生活的工作與「改變世界」的過程之

權利。這種權利的存在，要求着每個作家對一切文學，對一切文學中之不應有的現象，有着責任與義務的自覺。

蘇聯作家協會集合着一千五百個作家。以人口總數爲比例，我們在每十萬個讀者間有着二位作家。這數目不算大，斯堪丁那維亞半島的人民在本世紀之初，在每二百三十個讀者間，就有着一位作家。蘇聯境內的人民，不斷的，簡直是天天的在表現其天才。但我們不要以爲我們不久將有着一五〇〇位天才作家，讓我們都望着五十位天才作家吧，我們假使不欲受欺，我們就說五位大天才作家，以及四十五位天才作家吧。我想，在開頭時，這數目已經儘夠了。彷彿在一個天秤上，一端我們有着那些對現實不夠注意，組織他們的材料極其拙劣，並很潦草的寫作的人們。因之在天秤之另一端，我們得加上幾百位協會的新候補會員，還有，在各共和國各自自治區中的幾百位「初學作家」。現在正有着好幾百位初學作家在努力寫作着，作品問世的也已經有幾十人了。在一九三三與一九三四年之間，從伯力，康索，冒兒斯克，到羅斯托夫，斯達林格勒，塔什干，吉夫力斯等城所出的文學選集有三十種之多，其中作品類多出於當地初學作家之手。

批評這種著作，正是批評家的義務。但他們還不曾注意到這點，雖則現在已是他們應該

注意的時候。這種作品，無論如何，總代表着正在人民大眾間進行着的深廣的文化進展過程。在讀到這些選集時，你自會覺得集中詩歌，小說，及戲劇之作者。是工廠通訊員與農場通訊員。我相信我們至少有一萬青年是想獻身文藝的，不待說，未來的文藝專科學校，還不能容下這批青年中之十分之一呢。

現在我要問：

作家協會爲甚麼要組織起來，協會未來之目的是什麼？假使牠的作用只在謀文藝工作者之職業上的利益，我們是不必如此小題大做的。據我看來，協會之目的不僅應在謀作家之職業利益，而也應在謀整個文學之利益。協會在某種程度內應該負起指導初學作家羣的責任，將牠組織起來，將牠的力量適當地分配在各不同的任務上，並教導着這些力量，根據了從過去及現在所獲得的資料中去創作。

我國現在正在從事編輯一部工廠史。我們感覺得要獲得幾位程度相當高的作家助理其事，頗非容易。在目前，只有女詩人希卡蒲斯卡亞（Shkapstskaya）與勒夫堡（Maria Levberg），在這方面曾有很好的貢獻。其餘的不但不曾在原料上用過工夫，而且甚至無暇編纂已經預備就的材料。

我們不甚知道我們過去的歷史。有人提議出版一部關於封建公爵以及鄰近城市的歷史（自牠們建立時起直至我們今日止）。這一種工作，已經有着開端了，這種歷史要以速描、故事的形式去描寫出封建俄國的生活，封建王公及沙皇的殖民政策，以及工商業之發展。牠將描畫出一幅王公、大商人、小商賈、教會、剝削農民的畫圖，並以集體農場之組織——一種將農民從「土地之權力」從土地私有制之束縛中完全而真正解放出來的組織——之成立作結。

我們應該知道加盟各共和國的過去歷史。幾百個文藝初學者可以被吸引到這些以及其他許多的集體工作上；而這種工作將會供給他們以最廣大的自我教育的機會，以及從集體工作中，從相互的自我批評中增進其藝術修養的機會。

我們應該知道一切在過去存在着的事實——並不依據着前人的傳說，而是要依從卜爾伊里奇約瑟夫的教訓所燭照出來的事實之真相——這教訓已經正在我們的工廠及農場工作（這工作是由一種新的歷史勢力，由蘇聯全境之無產者之意志與理智所組織所指導的）中實現了。

據我看，這就是作家協會的任務。大會的任務不僅在向讀者提供報告，不僅在檢閱我們

Page not available.

Please help scan and add.

页面不可用。

请协助扫描添加。

Page not available.

Please help scan and add.

页面不可用。

请协助扫描添加。

同志們，高爾基在他的報告中，已將世界文學的發展歷史，自人類社會猶未有階級的區分，而將其生之鬥爭以謠唱、神話爲媒介而反映出來的時候起，直至布爾喬亞文學開始崩潰的時候止，作了一個粗枝大葉的描述。從他的報告中，我們看出，一部階級社會的文學發展史，就是一部文學怎樣從大衆的生活中遊離出來的歷史。不待說，在這部歷史中，包括着許多盛衰興替的階段；但一般地說，這部歷史，顯示出了，文學是遊離於大衆的現實生活之外的東西。

我的任務在將這種文學發展史中之最後一時期的歷史作一鳥瞰的敘述——一個一切布爾喬亞文學中之寄生與頹敗的傾向暴露無遺，而世界資本主義文學的頹敗正伴隨着整個資本主義機構之崩潰頹敗以俱來的時期。

當然，資本主義之崩潰與頹敗的過程不是絕對一瀉千里的，就在資本主義的頹敗期間，

在某些領域，在某種範圍中，也間有暫時的進步或轉折；故衰落期的資本主義文學，在某些國家，在某些範圍之內當然也還能產生出一些偉大的藝術作品來。

我在本文中所要做的工作，是在顯示，暴露出這一時期中文學發展之一般趨勢。攷察這種發展趨勢的尺度就是文學對於在過去二十年間所發生的決定人類運命而有着文學反映的幾樁歷史大事件所取的態度。

當代的文學是以世界大戰開其端的。當然當代的文學不是與大戰以前的文學絕然沒有聯系的；牠是前代文學之發展的繼續。但至少，世界大戰在當代文學與前代文學之間，刻劃出了一條明顯的界線，如像在社會生活之其他領域中一樣。

在過去的二十年中，有三件歷史大事變構成了我們評估現代文學之內容與趨勢的尺度。這三件大事就是世界大戰，俄國十月革命，與在某些國家間法西斯勢力之掌握政權。

對於美學主義者，我的這種說法，是十分奇怪的。他們也許要問，怎樣文學作品不依美學規律而偏依偉大的歷史事變作評估的準則呢？但在我們這個集會中，對於這點，我毋須嘵舌置辯；因為我們都承認，文學是社會生活之反映，而用以評估文學作品的正確準則，實為文學作品對於這種偉大歷史事變，如世界大戰，十月革命及法西斯主義所取的態度。

一 世界文學與世界大戰

一千九百十四年的世界大戰是一次帝國主義戰爭，牠是一次爲了獨佔資本利益與各交戰國間資產統治階級的利益而發動的戰爭。在戰爭初作時，這種話是要被一些文壇鉅子指斥爲大逆不道的。到今日，這種說法，已爲一切國家所公認。——所不同者，德國資產階級想要將同盟國的戰爭行爲解釋爲自衛之戰，而指斥協約國家爲具有帝國主義的野心；而協約國諸國中的資產階級則一致指斥德國攻擊比利時的行爲，並解釋之爲德資本主義之帝國主義政策。各國的資產帝國主義者，不但能動員資產階級，而且竟然能動員小資產大衆參加戰爭，並且對無產大衆施行帝國主義意識的麻醉，因而竟能從心所欲地指揮着部分無產者羣，使他們樂於去替送他們上屠場的主人做炮灰而不辭。同樣，大戰的砲聲一響，世界文學界立刻跪伏在帝國主義方面，擁護戰爭，歌頌戰爭。當時在許多文壇鉅子中，沒有一個人，在作品中反對戰爭。這時的文學，正應着卡爾在年青時代論及一般的意識形態時所說的話：

「分工……在統治階級中，取手腦分工的形式；在同一階級之中，那些處於所屬階級

中思想者地位的人，往往是這一階級之意識形態之積極的創造者；他們以創造關於所屬階級自身之幻象爲他們的主要生活方法；而其餘的階級成員，對於這些思想家與幻象多採一種較被動與接受的態度；因爲他們在事實上雖是階級中的最中堅活躍的份子，但他們缺乏足以創造關於他們自己的幻象的充分時間。」

當時的世界文學，正埋頭於關於世界大戰的幻象的作品的製作。而當時最頑固的美學主義者對於主戰領袖所提供的貢獻之多，實不在那些被迫着站在機器旁邊鑄造鎗彈的軍火業女工之下。兩者唯一不同之點，只在那些女工鑄造鎗彈是爲饑寒所驅遣，而那些文壇鉅子之歌頌戰爭却是出於自願而已。

當大戰初爆發時，一切平日以超階級超物質利益自豪，以純藝術的代表自居的世界作家們，原形畢露，歸向到那把千萬的工農大眾投入帝國主義戰爭之漩渦的帝國主義方面。在戰爭的號砲一響後，想在戰前文壇名宿中，找出一位並不歌頌戰爭的作家，委實是一件困難事。

甚至澈底的懷疑主義者如法郎斯（Anatole France），平日在作品中甚至會在天使的叛變行爲中亦探求其經濟原因的，至此竟相信，這次戰爭之起，是沒有經濟的原因，沒

有托辣斯與卡答爾間之利害衝突關係而是值得敬禮的。

在各交戰國家的布爾喬亞名作家之中，只有一位偉大的人道主義作家羅曼羅蘭並不屈膝於帝國主義惡神之前，但却不敢正視戰爭之恐怖，而只在組織救濟戰俘事業中，企圖醫療戰爭之瘡傷。

在那時候，只有兩位世界聞名的作家是反對戰爭的。一位是高爾基。就在那時，他已經不虛伊里奇給予他的普羅作家的稱號了。第二位是尼助同志（Anderson Neo）。這個，當然不是偶然的。因為他們兩人是勞動階級的代表人。

直至在被戰禍磨折得筋疲力盡了的大眾中間發生了深切的動盪不安以後，在文學的領域中，才出現了抗議戰爭的作品。在此地，如歷史所示，這又不是偶然的現象。在一九一六年，巴比塞出版了他的在火線下一書。此書一出，伊里奇以及其時與他同在瑞士的人們立刻公認之為在文學上反映出民間反戰情緒的第一呼聲。

在這部書中，巴比塞將勞苦大眾怎樣爲了布爾喬亞獨佔利益而被犧牲殲滅的情形，描出了一幅不容情的圖畫。他是以普通的布爾喬亞意識出發的，但戰爭撥開了他的眼睛。他雖則忠實地描寫戰爭，因而打下了反戰文學的基礎，但巴氏此時的意識猶在完全的睡

眠狀態中。他還不能從他的胸臆中，擠出那種喚起大眾發動一種反對戰爭的戰爭的呼聲；他還不能播送那作為由資本主義所造成，為帝國主義所加深的現社會諸矛盾之唯一出路之社會主義革命的響號。

「對於這種屠殺，他們，那些生活在我們後面，而「進步」——如命運一樣地會必然降臨——會將他們的良心恢復平衡的他們，將作何感想呢？對於這些功績，這些連我們作出這些功績的本人都不知道究竟應與普羅太虛（Putarch）及康乃爾（Cornelius）筆下的英雄比擬好，還是與那些蠻人夷狄相比擬好的功績，將作何感想呢？」

「爲了這一切，告訴你，」堡曲勞接着說，「現在已有着一位突出高舉在戰爭以上的人物了，他將用他的勇敢之美與力照耀發光出來。」

「我身子倚在手杖上，朝着他，傾聽着。在黃昏的靜穆中吸取那平日不常說話的兩片唇間所發出的聲音。他用一種清脆的聲音喊出來，「禮帛納西提」（Liebknecht）！」他站起來了，兩臂仍然交叉。他的嚴肅得像石像一般的面孔俯垂在他的胸膛上。但最後他又打破了沉默，反覆着這幾句話：「未來，未來！未來的工作將是掃盪去現在，掃盪得比我們所想像到的更爲徹底，將現在當作可恥可厭的東西掃盪去。」

但禮昂納西提的名字，只是在戰雲中閃過的電光，尙不足驅使堡曲勞隊長走上戰鬥之路；牠只是一顆遙遠的星光，將來會有一天會接近這遍體創傷滿身血污的人類。因為堡曲勞隊長接着說：

「但這個現在——牠必然如此，必然如此！軍事的光榮是可恥的，軍隊是可恥的，士兵職業是可恥的，因為這些將人們分批的變為無謂的犧牲者，卑賤的蠻子。是的，可恥！這句話是真實的，但牠是太真實了。在悠久的意義上說，牠是真實的，但對於我們，牠不是真實的。牠將會是真實的，……到了牠被列入為一個清心的人所能理解的其他一切真理中時。但對於我們，牠是可望不可即，是渺不可期的。在目前我們的時候，在這些瞬間，這真理不啻是一種謬誤。這種金玉之言只是一種褻瀆。」

於是堡曲勞率領了部衆走上戰場，就戰死在戰場之上，而萬千的其他人們也同樣地戰死在沙場之上。

在這時候，世界文學正在致力於歌頌，戰爭，只有從世界文壇的一小角落中，從小資產階層作家中的極左翼作家羣間，才能聽得一些在戰爭之磨石榨壓下的人類的幽怨的哀鳴。抗議戰爭的和平主義文學之最初萌芽，就在這時茁長出來了。

二月革命的電光預示着十月革命的霹靂。但這一霹靂。這一幅一個偉大的國家在伊里奇主義旗幟之下，在布爾喬維克黨領導之下，奮起作反對戰爭惡魔的決死鬥爭的偉觀，尚不足轉變世界文學去反對戰爭。大戰期間的世界文學自始至終，為帝國主義服勞；用文學去動員着大衆最後一絲的殘存精力去提供給戰陣。

直到大戰完畢，在戰場上遺下了幾百萬具腐爛的屍屍，在後方遺下了千萬的無告的殘廢人與孤兒與一個淪為煙屑瓦礫的世界——到這時候，布爾喬亞文學纔開始其和平主義的宣傳。這種和平主義宣傳，像是一種響應威爾遜總統的和平口號的迴聲，是一種重覆着那種和平主義者之「戰以止戰」的無稽野話的迴聲。——這種野話是世界資產階級所製造用以懾伏那日漸抬頭的大衆，使他們不至起而作那可以成爲使未來戰爭永久不可能的唯一出路之社會主義的鬥爭。這種文學揭示出了世界戰爭恐怖的全貌。凡曾經歷過這恐怖的一切世界作家都將那恐怖的印象傳遞給世人。但在他們中間，即使是那些不想在作品中欺騙大衆而反想去警告大衆的優秀作家如采格（Zweig）之流，也只能顯示出一副淚眼中所見之世界，只能顯示出人類在被投入戰爭之漩渦中時的命運的悲慘與無助。沒有一位作家能夠在其作品中顯示出大衆中間反戰譁變的精神。正像法國的資

產階級必須將敘述一九一七年五月間瀰漫在法國軍隊中的兵變的風潮的文件束之縛櫃，正像德國的資產階級必須將關於德國艦隊叛變的故事加以隱諱及歪曲一樣，布爾喬亞以及左翼布爾喬亞文學，也不願接觸這些情景，因為這些情景會使布爾喬亞世界自覺其站在懸崖絕壁的盡頭，會使大眾覺悟到在戰時的恐怖勢力壓制之下，只要他們肯一致行動，只要他們能對自己這樣說：「假使我們必得要死，就讓我們爲着我們的自由而死吧！」他們不是完全無力的。甚至如著名的美國革命文豪帕索斯 (Dos Passos) 也因只注意着在那些不滿戰爭的小資產智識份子心坎中所發出的抗議戰爭的水泡，忽視了當時掃盪法國軍隊中的暴風雨了。

雷馬克 (Remarque) 在他的第一冊著作中，給予我們以一個戰爭怎樣毀滅人類的有力的描畫，但他却不能描畫出民間對於戰爭之反抗。而他的第二部書歸路 (The Road Back)，更是一部不單暴露出布爾喬亞文學應付戰爭之無能，(僅僅說無能，我們的意思是說那不是有意爲帝國主義戰爭作張目的一部分布爾喬亞文學而言) 而且也顯露出其無意發動一種阻止戰爭的鬥爭的最顯著的例證。這本書中的英雄，在回到他的正在普羅革命苦難初期中的故國以後，棲身在一個與世隔絕的鄉村中當學校教師，擬欲

借此散佈其人類博愛和平勞動的主張，一方面並不參加革命，一方面則以「不必每人都當前鋒」的思想自慰。

「我已經看見過大部分事情了，」回鄉的兵士中的有一人這樣的怨訴着，「職業，理想，政治——但我實不配參加這幕活劇。牠有什麼意義呢？到處是爭利，是猜疑，是冷漠，是徹底的自私。」

書中的主人翁，在於教師生活中找得了逃避那生命空虛之感的路以後，第一次站在他的學生之前這樣說：

「在此地我——萬千個被戰爭毀滅了一切信仰，全部力量的人中之一份子的我——站在你們的眼前。在這裏，我站在你們的面前，發現了你們實在比我有活氣，生命有根基得多。我站在這裏，從今以後，必須做你們的師長與指導。我將教給你們些什麼呢？我應該告訴你們，在二十年之內，你們的生活將要枯萎，將成殘疾，你們的最自由的衝動將受刑刑，你們將全被不容情地被壓入同一模型中去嗎？我應該告訴你們，在人類還在借用上帝及人類的美名，用毒氣砲火炸彈相戰殺的日子，一切學問，一切文化，一切科學，只是一種可厭的嘲諷嗎？」

做教師的可以將怎樣去毀滅那造成戰爭的社會制度的道理教給學生，這一層，雷馬克是不會看到的。這時候，內戰正在掃盪着戰後的德意志全境。雷馬克書中的主人翁，偶而亦看見了這種內戰。他偶然的身歷着一場巷戰。他目睹着他的舊日的長官殺死他舊日的同志。他深爲這種恐怖所震撼，但並不從這一點上獲得一革命的結論；甚至在他看到國家主義團體又在訓練着布爾喬亞青年準備未來戰爭時，也還不能作出這種結論。

雷馬克的歸路一書以「逃向恬靜生活中去」收場。

『我的一部分生命貢獻給殘殺事業；牠是屬於憎惡、仇恨、殘殺的。但我還有生命留存……我將努力修養，常常準備。我將鼓動我的雙手與頭腦。我將不把自己看得太重，而在我有時喜歡寂靜的時候，我決不向前推進。在世間有許多事物需人創建，有更多東西需人修理。努力着去發掘出在砲彈機槍時代所被埋沒了的東西，已經是夠我工作了。並不是每一個人必需作前鋒的，弱者也有他的用處。就在這中間，我要尋求我的安身立命之所。這樣死者的聲音會變爲靜默，過去也不會再縈繞我懷，這對我是有幫助的。』

在這里，我們看出了小資產階級的和平主義之全部的本質。『並不是每一個人必需作前鋒。』雷馬克就不想做一個前鋒。他希望當他找到了某種恬靜的藏身所而可以在其間

用着「有用工作」的幻想而過度其恬靜生活時，死者的聲音可以不致作怪，戰爭的恐怖，可以遠離腦際；而對於那些景象之偶或的記憶，適足以使他更加珍視他的恬靜生涯與事業。假使這種觀念等於對於那目前的新的戰具又在加工，那可以製造出千百萬具屍身的工廠又在興建的事實，對於那足以席捲毀滅掉一切小資產階級的恬靜的藏身所的暴風大雨又將襲來的事實，閉目不見，掩耳無聞——則雷馬克就是願意掩耳閉目的一個人。結果，當國社黨勢力登台，將他逐出恬靜的藏身所而焚燬掉他的書籍時，他只好閉目掩耳地逃避向外國去了。

最近逝世的著名的德國布爾喬亞作家章賽曼 (Jacob Wassermann) 在敘述戰後的德國文學之發展時，承認德國文學未能創作出一部關於大戰的敘事詩。這話可以適用之於整個的世界文壇。牠之所以不能創作這種敘事詩，並非因為這次戰爭的規模超過了作家的想像力量，超越了他們把握這震撼全世界的歷史大事變的力量，而是因為他們都是布爾喬亞身份，其作品遂不能給予大眾以關於戰爭的起源的正確答案，不能告訴他們以反抗戰爭之正當方法。那和平主義文學，在戰後的初年間，採描寫戰爭恐怖之抽象形式，而以後則移轉其重心於歐洲聯邦組織之宣傳的。(如 Marguerite, Jules Romains) 在

客觀現實洞照之下，牠不久顯出其自己爲純粹的欺騙。在帝俄境內爲勝利的無產階級所逐出的帝國主義正想在一次新的戰爭中，尋找其解決內在矛盾之出路。世界各國都開始進行着狂熱的新的備戰，新的擴軍。那成爲最赤裸的布爾喬亞獨裁政治體制的法西斯勢力已在某幾個國家中握掌政權；此種政權之任務，就在鎮壓無產者革命運動以及準備戰爭。一次新的戰爭的危機，已經十分明顯了。除此以外，獨佔資本主義，正在創造着一種宣揚戰爭的新文學，這種宣傳任務之擔任者在意大利是她的法西斯藝術，在德意志是 丁尼格 (Tinnig, Beumelburg) 及其他諸人倡導的新德意志文學，在日本是那些以不但頌揚過去戰爭，而且頌揚未來戰爭的小說爲代表的法西斯文學。布爾喬亞的和平主義文學在目前是顯出其爲完全不中用了。在不列忒林先生看透牠的一書中，歌頌和平主義之光榮的威爾斯 (H.G. Wells) 在他的派漢姆先生之專制一書中，暴露出在臨着一次新的戰爭危機的前面，除了希望有理性的資本家們能憬悟戰爭之無謂以外，他不能發現任何足以阻止第二次大屠殺的準備之力量。但他對於他的有理性的資本家，不久就失望了。而在世界軍縮會議場合以後，他又寫了一部未來事物之影子 (*The Shadows of Things to Come*)。在這部書中，他告訴我們在第二次大戰已經綿延了五十年以後而幾乎將世界全部

燬滅了的時候，飛行家們——這個以殺人為任務的國際組織——會觸目傷心於帝國主義所給予他們的任務之慘而奮起創立一個可以終止戰爭的世界共和國。在他的公衆面（Public Face）一書中，有一位第一次世界大戰發動者之一的兒子尼哥爾遜（Holt Nicholson），會在戰爭已經爆發之後，藉着一件浪漫的偶發事件，挽回了人間屠殺的浩劫。

布爾喬亞文學不能真實地描寫第一次帝國主義戰爭，不能描寫第二次大戰的瘋狂準備，不能昭示大衆以怎樣去挽救那破壞性將百倍於第一次大戰的新戰爭危機。這就是說，在這根本問題上，在這千萬人民的生死問題上，布爾喬亞文學只是投入大衆眼中的沙塵，使大衆看不見危險。這文學要不是成爲人類之敵的直接武器，就成爲對於世界浩劫之徒然的哀號。不必說，這種文學在藝術的觀點上是不能臻上乘的。要使文學去頌揚戰爭，勸諭人類爲了財政資本勢力的利益而毀滅，實在是一種罪惡而徒勞的企圖，即使荷馬、莎士比亞復生，亦必難能爲力的。依藝術的觀點說，凡擁護戰爭的文學只是一種毫無價值的塗抹，其實藝術之關係，正如戰時標語之於賴斐爾（Raphael）、羅賓司（Rubens）之圖畫。等於想藥去遏止地震的布爾喬亞和平主義文學，只能產生出些浮薄空虛的作品，牠不

能充分地反映出那充滿着威脅性的現實，不能成爲一種本身足以構成一種挑戰的高級藝術形象。

綜括布爾喬亞文學對於那伏屍千萬，那震撼動搖整個資本主義基礎的世界大戰所取的態度，我們可以說，布爾喬亞文學是克盡了牠的砲灰之供給者的任務。牠並不成爲抗議的傳聲筒，並不成爲反抗世界帝國主義的戰鬥之呼聲；牠變成了一種頌揚戰爭催眠無產大衆的工具。

西方的普羅文學這時候還在牠的幼稚時期；但牠已能產生出許多喚起大衆反抗戰爭的作品。這些作品不是每部都有同樣價值的；但我們仍然可以說，普羅文學以宣言反抗戰爭的皮勒（Johannes Becher）的小說與描寫德國艦隊之叛變的普烈佛（Theodor Pivier）的小說開其端。許多的青年普羅作家不單在其作品中顯示出人民反抗戰爭的情緒，並且想反映出大衆的反抗戰爭的鬥爭。

日本的普羅文學家在這方面樹立了不朽的光榮。雖則在帝國主義檢查政策之嚴酷壓迫之下，雖則在日本的牢獄中，充滿了無產羣中的戰士，日本的年青的普羅文學仍然甚至能產生出描寫當時在滿洲的日本軍隊之不穩以及其他表現這種反抗戰爭的許多作品。

牠不僅企圖着描寫大衆的反戰抗爭，而且同時還想用作品去刺激這抗爭，影響這抗爭。

但我們必須記得，在反戰文學這一領域中，正有着一塊未墾殖過的園地橫在普羅文學的前途。布爾喬亞文學是會屈膝在戰爭惡魔之前的。普羅文學應該給予大衆以一幅爲近代的資本主義體制所創造出來的這屠殺與毀滅之複雜機構的忠實圖畫；牠應該顯示出做那外交傀儡之牽線人以及驅使人民上火線的獨佔資本勢力的真相。普羅文學的任務又在反映大衆抗議的情緒，鬥爭的精神，在昭示他們以避免戰爭的真正出路。——這出路蘇聯的無產者在推翻了布爾喬亞統治而建立起一個無產者共和國已經找到了。

外國的許多同志作家們常常問，在第二次大戰爆發時，他們應該怎樣做。有的甚至宣稱，他們願意立刻加入紅軍。我們對這種情意，十分珍視，但同時我們必須告訴他們：不要儘想在戰爭爆發時怎樣做，而應首先想想，作爲藝術家的你們，在目前，在戰爭尚未爆發的目前，應該怎樣做，以去顯示給廣大的民衆看，在未來的大戰中，帝國主義已經爲他們準備好了一種怎樣的命運。

目前普羅文學之第一任務是描寫出帝國主義國家備戰之瘋狂，描寫出蘇聯對於和平之鉅大的努力，並昭示大衆以爲甚麼他們會被驅入戰爭的道理與怎樣去阻止戰爭的方

法來。

二 世界文學與十月革命

世界大戰產生了十月革命。十月革命的醞釀就是全部布爾希維克黨的活動歷史。十月革命的勝利，落在布爾希維克黨人的手中，這不是偶然的。權力從不為弱者所佔有。布爾希維克黨人的勝利是從他們的秘密工作中，在營壘中，在牢獄與楚刑的苦難中，在以伊里奇為教師的大學校中錘鍊出來的。

十月革命是比世界大戰更為重大的一件歷史事變，因為歷史上記載過不少的大戰役，不少帝國的瓦解；但在人類歷史上，從不曾有過一次，戰爭會使一個與帝國主義戰爭利害相衝突的，一個能夠安下不用任何形式的戰爭而可以發展的新社會的基礎的階級掌握政權。

歷史對於世界布爾喬亞文學提出了這個問題：什麼是十月革命，對於十月革命應採取何種態度？

世界文學對於這第二種測驗的結果與第一次測驗——世界大戰——的結果無異。牠

顯出其自身是資本家利益之保護者，是阻止大衆使其不能獲得事變真相的工具。

在最初，十月革命成爲布爾喬亞文學造謠毀謗的對象。將十月革命描寫成由匪類所陰謀造成的奴隸之造反，將俄國革命寫成地府魔鬼的書籍，無慮千百。

我們無須在這一類作品上作詳細的討論。無論牠採政治譏刺文的方式，或採偵探小說的方式，牠總不能產生出一部能在世界文學史上略佔地位的作品。這些毀謗的作品，其意義只在發洩那些世界資產階級在看到俄國無產階級突破帝國主義陣線時的憤懣之情。這種毀謗，最好以一位所謂法國作家 Gabriel Donnemgue 在他的色情使水與血液 (On Lust, Filth and Blood) 一書中所引的一位白軍將領所發表的意見做代表：「在革命以前，俄國是一個充滿着便水的便壺。革命將便壺打碎了，留下來的只是便水。」對俄國的這種憎惡態度，至將俄國比作便壺，適足以顯出十月革命對於世界布爾喬亞的打擊之重大，因爲他們投資在這個便壺中的數目無慮億萬。故世界布爾喬亞以及其文學之對俄國革命採取這種態度，實在是不足驚異的。但當干涉俄國革命的軍隊在紅軍手里吃了敗仗，因而在布爾喬亞的陣營中發生了動搖的時候，這種態度開始改變了。這時候，甚至在帝國主義的先進國家中間，也流行着反對干涉的意見。與這種意見並行，我們有着一種所

謂對蘇聯「友好」的文學了。

這類文學之典型的代表是威爾斯的，在陰影中的俄國 (*Russia in the Shadows*) 一書。威爾斯是一個反對干涉戰爭的人。但在遊俄回去以後，他向布爾喬亞世界宣稱，他對於俄國的印象是：「一個……近代文明完全被不良的政治，不足的教育與六年的戰禍所摧毀……的印象。」他敘述着怎樣『科學與藝術是頻於饑餓之境，而人生的一切安康與享受都沒有了。』

但是這位上起初民下訖他自己時代的世界史綱的著名作家，在其憑弔徘徊於所謂現代文明之廢墟上時，他的感想是怎樣呢？這位負着「英國文學之頭腦」的榮銜的作家，事實上是一無所知。當然，他並不相信白俄勢力會恢復政權。『在英國的白俄連客在政治上是不中用的了，』他這樣寫着。但在他眼中，蘇維埃政府是『業餘政治家的政府。』『自初期的莫司林人統治開羅 (*Cairo*) 德馬司加司 (*Damascus*) 美索普坦尼亞 (*Mesopotamia*) 以來，從未有蘇維埃政府之富於業餘色彩了。』這位作家告訴我們，真的，這些布爾喬亞 希維克黨人怎樣能不為業餘者呢？他們是卡爾主義者而『他們之掌握俄國政權却正與卡爾的理論相違反。』而作這些違反卡爾而掌握政權的布爾希維克黨人的後盾的是些

什麼人呢？是些『從美國來的比較教育程度很低的手工勞動者。』於是這位可敬的威爾斯先生不得不這樣宣稱：『我不信他們的信條，我嘲笑他們的導師卡爾；但……』——這一轉是突如其來，意想不到的，——威爾斯這樣說了：『我了解並尊敬他們的精神。他們雖則有許多過失，大量的過失，但他們還是新生俄國之唯一可能的骨幹。』據威爾斯想——他從他的莊嚴的世界史綱的寶塔上俯視卡爾，嘲笑卡爾——俄國布爾希維克黨人之掌握政權是違背了卡爾的理論的；但威爾斯在一方面仍然尊敬他們的精神。至於他所尊敬的他們的精神究竟是什麼，他沒有告訴讀者；但顯然是這種事實吧：與白俄將領相反，布爾希維克黨人並不偷竊銀匙並不作「猶太人的暗殺團」行動。當伊里奇在同這位「布爾希維克文學之巨人」的談話中，露出了他的電化全俄的計劃時，威爾斯僅僅聳了聳他的肩。這位「英國布爾喬亞文學之頭腦」不單不能把握那他必須在他的世界史中開始寫一章新的歷史的事實，而且對於那十月革命所將引發之巨大的建設工作，也一無預知。

戰前世界文壇之另一位巨匠，一位具有偉大的心胸，一位澈頭澈尾的人道主義者羅曼羅蘭與威爾斯不同，並不屈膝於戰神之前；而在伊里奇死後這樣宣稱：『我從不贊同伊里奇以及布爾希維克黨的主張；對這事實，我從不隱諱。我是一個根深蒂固的個人主義與唯

心主義者，絕不能皈依卡爾的世界觀與唯物的宿命論。但他對於伊里奇之偉大，致無上之敬意，稱之為一個將一個國家從戰爭中挽救出來的偉人。在伊里奇墓前，羅曼羅蘭發表他的這種信念：『他的不朽的痕跡將在世世代代被人看見。』他又發表這句話：『伊里奇的主義是世間最切要的一種主義。』

究竟這種痕跡是什麼，這位偉大的人道主義者是說不出來的。

不用說，十月革命的敵人是不能在其文學中產生出任何關於十月革命之藝術形象的。但各國的十月革命的友人，在這點上，也同樣是失敗的。約翰李特（John Reed）的震撼世界的十日（Ten Days That Shook The World）一書，只以歷史文件的資格在世界文學中佔一席之地，而不足語於十月革命之藝術的反映。——事實上，他是志不在此的。對於蘭蓀（Ransome），威廉司（Rhys Williams），畢拉司（Price）以及其他在干涉戰爭中及戰爭以後絡繹到俄國的外國作家的作品，也可作如是觀。這些書本，是非康敏黨員所寫的關於人間第一個社會主義共和國的第一種歷史紀載。

接着新經濟政策開始了。在蘇聯與資本主義世界之間，重又建立起政治及商業的關係來。外國作家這時潮湧般去俄國考察。關於俄國問題的新著，成千成百地出版。但他們不但

不能產生出任何有價值的俄國問題的藝術作品，而且並不能扶助各國的輿論使其對於俄國之真相有正確之瞭解。這毛病的根源，那位在大戰期間以及在十月革命中堅決地擁護我們的主張的丹麥普羅作家尼助說得好。他在蘇聯正在進入新經濟政策時回歸本國時，這樣寫着：『在目前要寫俄國的事情不是容易事。我曾在那邊住過幾年，我覺得在那時候還比較容易寫。不錯，在那時候，蘇聯猶在混亂的狀態中，但那時那政治之船所行駛的路向是明顯無疑問的。在那時候，向資本主義之退却，一如今日為西方人士紛紛傳說者，猶未開始。』

伊里奇的天才頭腦所定的新經濟政策，旨在重建農民經濟；這重建，在當時，唯有在相當限度內之自由貿易的基礎上可以做到；並想在這基礎之上，徐謀工業之振興。在世界文學看來，這是朝向資本主義之退却。這個政策其實是準備未來的對於一切資本主義成份之反攻，這政策之安放下社會主義建設基礎的這一點，那些世界文壇名宿是夢想不到的。那些在文學作品中，明目張胆地表示布爾喬亞主張的人，或以一種惡意的藐視，或以一種慈善的眼光，看這所謂社會主義之退却；因為他們認為任何國家，除了取道資本主義路線以外，決不能發展經濟。他們認為新經濟政策就是他們的布爾喬亞主張之證實。

其他的作家，一方面在大體上承認這政策是正確的，但多少認為這是足以降低他們對於俄國革命之熱忱與興趣的。他們對於俄國民衆在國際干涉戰爭中所表現的鬥爭之英勇備極讚美。不錯，他們還不能十分欣賞這道粗糙的青魚湯，但至少牠是一道不平凡的菜。至於對於新經濟政策這肉片，他們却不甚感覺興趣了，因為他們對於這種滋味是熟習的。那種應該在革命的第三幕劇中戰死的英雄，現在是轉而營商了。

一個俄國革命中的新時期開始了，一個充滿着崇高與偉大的時期，五年計劃的鬥爭開始了。於是世界文學，對於這無產獨裁國土的興趣重又復燃起來。千百個作家重又湧入蘇聯國境，敘述蘇維埃共和國之發展的書籍，重又千百種地出版了。

但在這時候，世界文壇巨子，在着筆時不得不將蘇聯內部之發展與其他資本主義國家中的情形作一對照，因為五年計劃運動之推進，是與資本主義世界史中之空前的經濟恐慌同時的。這一對照，打動一些比較肯思想的文壇巨子的心胸，猶甚於十月革命。

羅曼羅蘭在過去，不久，還宣言他對於布爾希維克主張不能接受，現在不但宣布俄國的思想為世界上最前進的思想，而且在五年計劃中，看出了一個新社會之誕生。『到了最後世界事變與命運之推移——依着卡爾經濟唯物論的鐵則，而表現在世界兩大陣營，即國

際資本主義勢力與勞工無產者集團間之對立之日益加深上——終於使我不不自資本主義這一邊跳過鴻溝，加入蘇聯的隊伍去。」

法國的偉大詩人紀德 (André Gide)，在以前是徘徊於現實世界與超現實的象牙之塔中間，是一個認為現世界的普羅米修士 (Prometheus)，如果從石上降臨，也必只能用諛語吸取世人注意的美學主義者，在看到了赤裸裸地表現在法國殖民地中的資本主義真相，而在他方面又看到了那些蘇聯無產者的建設新社會之英勇的鬥爭後，出乎資本主義世界意料之外，竟這樣宣稱：他是擁護蘇聯的，並且願意為牠犧牲性命。

那位以其卓絕的諷刺，在其文字中竭盡暴露資本主義瘡疥之能事的老作家蕭伯納熱烈地宣稱，在蘇聯境內，一個新世界正在創造。在他向美國廣佈的無線電演說中，他對於資本主義世界備極詈斥，而認為世界大戰唯一之善果，就是蘇聯的誕生。

「這不是你們所盼望的吧，是不是你們派遣青年上戰場，目的不在使他們懂得卡爾，學會他的「全世界的勞動者，聯合起來」的口號吧。但事實上，結果却偏是如此。這個可驚可喜的新國家——蘇聯——的產生，就是你們的戰時國際借款以及你們青年所流的血的報酬。這報酬不是你們所願意得到的，但顯然這是上帝要決意送給你們的報酬。」

有些在戰前已經負盛名的美國作家如小說家杜里沙 (Theodore Dreiser) 描寫蘇聯境內所發生的社會變革，這樣說：

「蘇維埃政制，大概是會永久確立在俄國的……不但如此，而且會在政治上影響及傳佈給其他各國……我覺得，我們自己的國家也許最後也要蘇維埃化——恐怕我們還能及身目覩……」

「我覺得唯有在俄國而不在其他國家，在今日是命定着產生出種種偉大的事情來，不論在精神上，或在物質上。至少，這是我的信仰，在這樣一個苦難而憂患的世界中有着這種可能性，我們應該盡力去扶助牠，不是一種常識嗎？」

一位以暴露美國獨佔資本真相著名屠場 (*The Jungle*) 與海根司 (*Jimmy Higgins*) 兩書的著者，在國際干涉戰爭方酣時宣傳美國人民應與俄國無產者携手的社會主義作家辛克萊 (Upton Sinclair) 著書痛駁考茨基 (Karl Kautsky) 所著的充滿着老朽的憎惡口氣的一本書。這位第二國際導師在其書中企圖證明布爾希維克主義勝利之不可能。辛克萊將他的這種行爲比之於美國鄉鄙農夫在初見駱駝時這樣喊着：「世界上沒有這種獸類！」蘇聯是抬頭了！資本主義國家是沒落了，辛克萊這樣寫着。但同時他又表

示一種希望，即西方諸國可以不經革命而獲得蘇聯從革命中所獲得的東西。

「我也是一個仍然希望着在人民一向熟習於自治的國家如英美諸國，那從資本主義到社會主義之變革的過程可以不經過推翻政府的手續而實現的舊腦筋的人們中的一份子。」

蘇聯之五年計劃以及資本主義世界之經濟恐慌使布爾喬亞作家不得不正視一些他們所不能瞭解的東西。但這一次，這些東西，不在蘇聯境內，而在他們自己的國中。在繁榮時期——繁榮是資本主義世界企圖將自己從戰後的經濟不景氣中振拔出來的一種掙扎的名稱——以後，怎樣會得晴天霹靂似的，開始了那個日益加深的而甚至開始在影響到那些世界布爾喬亞作家之錢袋胃口與頭腦的經濟恐慌呢？同時，在一個依他們的常理論早該在干涉戰爭中被縊死的國家，怎樣會得在新經濟政策的暫時退却之後，舉行了向一切資本主義成份之猛烈的總攻——而這總攻正與資本主義經濟制度之恐慌與崩潰為同時——而且埋頭邁進，建立起了社會主義的基礎來？

在這里，我們必須指出，世界經濟恐慌與五年計劃之鉅大的成功，對於世界文學所生之影響之巨，超過一切以前的歷史事變；牠們影響之大，遠過於世界大戰與十月革命。

蘇聯五年計劃之勝利以及資本主義之國際總危機的加深具有加速世界文學分化過程的作用。每一天我們更能看出，世界文學是日益明顯地分裂為三個部份了——那最後必然要逐漸轉向於法西斯的衰落的資本主義文學，那新興的普羅文學，以及那些游移彷徨份子的文學——在這些游移份子間，一部分已經歸向了我們，另一部分終必歸向於法西斯，除非他們能克服他們游移的傾向。

二 資本主義之恐慌與世界文學之分裂

在並世各國中，大部分著名的作家，在目前都認識着為他們所未曾前聞的幾件事情的存在——資本主義之深廣的危機以及社會主義之驚人的進展。這種認識，使得他們中間的更勇敢的作家，深長思效並走上我們的路線。

就是在這以前，布爾喬亞文學，也已經失墜了牠的在世界文學方面的獨佔地位；因為普羅文學已開始在一切國家茁長起來了。但是，在目前，即在布爾喬亞文學的內部也有着分裂運動的發生。現在那些前進的作家已經不再是無名作家，不再是初出茅廬的青年作家；布爾喬亞文學界中之巨頭也在不斷的歸向到我們方面來了。

在戰前已經在美國文壇負着盛譽的作家杜里沙，在幾年以前，還說他的全部生活未能給予他以一個世事演變之真相的解釋。他對於世事演變是茫無所知的，現在不但是明目張胆地出而擁護蘇聯，而且號召美國也要步蘇聯之後塵了。

法国的最偉大的作家，羅曼羅蘭，一位在其作品中從未發出過激發人鬥爭的號角而是被人道主義將他從我們方面隔離開的作家，在他的向過去告別（*Farewell to the Past*）一文中，宣稱着蘇聯已經指示給人類以一條新路，教人類要步蘇聯的後塵。

但杜里沙本來是一位寫實主義作家，在他的以前作品中，也曾暴露過資本主義之真相，雖則未能從這暴露中進一步達到積極的結論；至於羅曼羅蘭雖則不是一位戰鬥者，却永遠是人類的偉大的朋友——人道主義者，故以這二人而論，他們轉向的過程是不難索解的。至於紀德呢？他是一位藏匿在象牙之塔里而隔離生活的作家，也會宣稱：資本主義國家之情形與蘇聯之發展，使他相信資本主義之殄落是必然的，可欲的，而他的責任就在用全力去擁護蘇聯。

布爾喬亞世界的文人，對於紀德的轉向，發出了一陣恐慌的狂吠。我們只消一讀在那為法國參謀部之機關報的巴黎迴聲（*Echo de Paris*）上一位沙蘭西學院研究員所發

表的文章就可知道了。他認為紀德之轉向只是這位大詩人之智慧的倚老賣老；他的地位已被布爾喬亞世界所公認，他已嘗遍了一切布爾喬亞世界中之良好生活的滋味；而又明知自身不會生活在康敏主義社會之下，故對於這並不芬芳——在布爾喬亞眼光中看來——的花朵，偏要加以嗅嚙。但當然，凡能細心地攷察紀德之轉向過程的人，一定能看出，他的作品之所以脫離現實，正是對於資本主義世界生活之抗議。但是當這現實生活打入了他的象牙之塔，使他覺得無所逃於這可厭的資本主義生活範圍以外的時候，這位一向想在恬靜中尋找避去資本主義生活之出路的紀德，就向前邁進一步——對於這位有着固定的世界觀的老年而固定的作家，這一步是很不容易的，——而毅然加入我們的方面了。

今日的布爾喬亞文學，正在不斷分裂中。當然，這種分裂過程不能不經過相當的衝突與戰鬥。一個作家決不能將他與過去間聯繫着的柔絲，加以一刀兩段。在那些公開販依法西斯，公開轉向於社會主義的作家以外，我們同時可以看見那些遊移彷徨的作家，那些要想逃避現實的作家，已經失掉勇氣的作家，那些明瞭一切帝國主義之罪惡，而對於在我們人類生活中將要發生的偉大事情又略有預感，但仍然不能將他與資本帝國主義世界相連的亂絲一刀兩段的作家。

我們應該去了解那阻礙着許多作家，許多有誠意的作家，使他們不能跨越這鴻溝而加入我們的營壘的究竟是什麼，造成這些苦悶的過程的究竟是什麼。從許多作家的作品中，我們可以看出這些實在是深切的忠實的意識形態改變過程——這些過程是值得我們予以最充分的同情，而為加速這些過程起見，需要我們給予最友誼的意見之貢獻的。

有好幾個原因。有幾位作家是不能決心參加鬥爭。法國的批評家華能特士（Fernand）在他的論紀德的文章中，說到這些阻人前進的原因時這樣說：『我們作家一向不是戰鬥者，我們能描寫生活，但要我們在上生活上取一定的立場，使我們參加鬥爭，却是大難事。』

「歷史」在一九三三年五月十日這一天，給予上述的言論以有力的答覆。在這一天，在柏林的廣場之上，德國的法西斯黨徒不但焚燬了高爾基約瑟夫以及其他德國革命作家路特維倫（Ludwig Renn）之流的書籍，同時也焚燬了一切人道主義作家的作品。他們說：『凡不贊成我們的，就是反對我們。』在一九三三年五月十日的這一天，全世界的作家都明白了：在這人類歷史演武廳上正在進行的決死鬥爭中，沒有「中立」這東西！

這些作家所提出的第二原因，更值得我們最細心的估量，最善意的攷察，因為這是中心

的原因。他們對於蘇聯崇拜罔替。他們說：『是的，在你們的國家中，種種鉅大的建設是完成了；在你們的國家中，一切民族，都已第一次獲得了前所未曾有的文字了。在你們的國家中，昨日之奴隸是進而開始其自由的新生活了，在你們的國家中，婦女是解放自由了。對於這種種，我們簡直是名莫能名。但有一點是無疑問的。在你們的國家中，有着一種革命勢力之存在；但在我們西方各國中，我們並未發現這種力量。』

四 在普羅文學與法西斯主義之間

阻礙着有些作家使其不能毅然加入我們陣營的最後一種障礙，在蕭伯訥的新著的兩本戲劇中表現得最爲明顯。你們知道蕭伯訥曾經英勇地反對過干涉戰爭，他一向是蘇聯的朋友，他曾經用過許多妙語擁護蘇聯，並頌揚牠的成功；蕭伯訥的這些同情，都是基於他之對於資本主義文化之必然沒落與崩潰之認識而來的。

我現在所要提出討論的蕭伯訥的兩冊新著，都是在他游俄回去以後所寫的。

第一部書名過度真實了 (*Too True To Be Good*)，諷刺戰後的資本主義鋒利無比。一位英國布爾喬亞無神論者的兒子，在對於科學失却信仰以後，投軍爲一隨軍牧師，出發前

線。他在戰爭中，目擊一切資本主義的罪惡，失却了他的對於一切宗教及布爾喬亞道德信條的信仰，故在戰後回家時，他變成了一位上流竊賊。蕭伯納將他的中心思想放在無神論老人及他的那位以牧師而兼為竊賊的兒子的口中說出來：

「在三百年來作為近代文化的牢不可破之堡壘的牛頓宇宙律，在愛因司坦（Einstein）的批評之下，竟如巴拉士丁的古城耶利哥（Jericho）的牆一般的塌却了。牛頓的宇宙律一向是理性決定論的基礎；天上的星辰在軌道上運行時都得遵循不變的法則。假使我們從宇宙之大轉眼到原子之微，我們會發現電子在原子中的活動也循遵着同樣的宇宙律，每一剎那的時間決定着了下一剎那，而那一剎那的本身又為前一剎那所規定。一切都是可計算的，一切都是必然的。宗教的誠命被推翻了，代之而興的為天文代數學，為數學公式。在這中間有着我的信仰，在這裏我找到了我的金科玉律……但現在，還剩餘些什麼呢？電子軌運動不再遵循法則了；牠竟可以喜歡選擇走這一條路，拒絕走那一條路。牠竟像那常常出軌越位，以移近日球的水星一樣，的無常不定了。一切都是無常，可計算的世界變為不可計算了。那一向作為無聊迷信之幌子的「意志」「計劃」「重又僵屍復活，將偉大人物從寶座上推倒而在愚人頭上冠以紙冕。在從前，在我與妻子爭

執過烈或職務問題煩我過甚時，我常會跑進自然博物館去尋找安慰，恢復勇氣。在看到那些蟲魚鳥獸的萬千種形色與彩色（這些都是自然選擇的結果，而沒有神意存乎其間）時，我總能忘却一切塵憂俗念。但在今日，我已不敢走進這種博物館。在看到這些奇禽怪獸時我會聯想到這是一些無常的惡魔所造意的諷刺像……我必須從博物館中狂奔出去，否則我就有發瘋的危險。一壁跑，一面喊着——如像你書中所說的人——「我將怎樣做，纔能得救呢？」我現在是正在降入一無底的深淵中去，除了某一金科玉律的堅實的立足點外，沒有東西可以拯救吾。我們不能再同意這種說法：天下唯一可靠的金科玉律就是天下沒有金科玉律。我雖站在此地，事實上我正在墜向那深淵，下沉，下沉，下沉！我們一切人都在墜入那深淵。我們的昏眩的頭腦除了瘋叫以外發不出什麼喊聲。我的妻子至死咒罵我。沒有了她，我真不知怎樣能生活。我們倆過着不愉快的共同生活，已經有四十年了。自少訓導他做一個正直高尚的無神論者的我的兒子，已經成爲竊賊，成爲匪徒了。我對他說什麼，除了這句話：「去吧，孩子，讓你自作自受，在罪惡中滅亡吧；因爲你的父親以及任何別人，都不能給予你一個應該做正直人的良好理由來。」布爾喬亞的實證主義，演化論的學說，給予資本主義之代表人以對於發展的法則的信

心，但目前布爾喬亞科學，也正在遭遇着一種深切的危機。有人說，震撼着整個資本主義機構的經濟恐慌，也不無選擇淘汰的作用，即使人類中最健全的分子遺留下來。說這種話的人，不是偽善者，便是白癡。當由於經濟恐慌的結果千百萬的人民（其中不乏天才之士）死於饑餓，當克輪格（Kroner）之流的人被當作普通的囚犯而死亡，當世界上信用最卓越的托辣斯匪瀕於破產之境時，資本主義誠如那老人所說，是正在墜入深淵，而資本主義觀念之忠實的擁護者——老人——也自覺其不能再告訴其兒子：究竟應否做一個正直的人了。那位兒子，因為父親已經不能向他證明演化的法則，不得不這樣說：

「我沒有聖經，沒有信條。戰爭將這兩件東西，都從我的手中打落了。戰爭好像一間可怕的暖室，在牠中間，我們迅速地生長，好像在經過了嚴冬後的花卉在暮春突然生長一樣。結果如何呢？是這樣：我們的生長已經超過了我們的宗教，我們的政治制度，超過了我們的精神與品格之力。」「不」之一字，神異地插入了我們的一切信條中去。先前我們在聖廟中跪着喃喃念着「我相信」，現在我們是挺起身軀，更挺直頸項，喊着「打倒一切！挺直的身軀是「人」的記號：讓卑微的動物跪着爬着吧：我們不願跪，我們並不信，但後文怎樣呢？「不」字夠了嗎？」

說完這些話，他走開去了。蕭伯納加以補充：「迷霧包圍着他；山凹裏的洞穴也看不見了；巨大的石子只像片片飄忽的白雲；剩下的只有迷霧，深不可測的迷霧。」

在劇中那老人所說的話，正可代表蕭翁的見解：「在我看，不了解的意義就等於滅亡。」在這篇喜劇中，蕭伯納描寫出了資本主義世界中最優秀的份子的悲劇。那位偉大的美國作家杜里沙，在沒有接受普羅意識觀點以前，不是也曾經在週遭的黑暗中，迸出過這樣的絕叫嗎？「在我所見的一切中，看不出任何意義來。我過度我的生活，正像我初入世時一樣——在悲慘與恐怖中。」

蕭翁劇中的老人的這句話：「在我看來，不了解的意義就是滅亡。」對於蕭翁不是一句空話，而是一種挑戰。他過去曾經了解過，在未來亦將爲了謀人類福利而生活。但這種話對於目前整個的世界文學，尤其對於那些徘徊於確信社會主義之必然勝利與未能了解那些足以爭取到這種勝利的勢力這兩者之間的作家們，有着決定的重要性。

這一點，在出版於一九三三年的蕭翁的第二劇作在石頭上（*On the Rocks*）中表現得最爲有力。在這本劇中，他盡力描寫民主制度之危機，描寫所謂民主政府之愚蠢無用與偽善。劇中的首相查文德爵士（Sir Arthur Chavender）非常忙碌至於無暇思想，也無

暇動作。他在名義上是應該負領導下議院之責的，雖則他的秘書會這樣問他：『如果這下院永不會做出什麼來，領導牠有何用處呢？』在將目前的統治——可以今天說某一件事是好，明天就說牠是壞的統治，愚人集團的統治，僵化意識與瘋狂決策的統治——之無用與虛偽描摹盡致以後，蕭伯納借着一位老年工會運動者薛潑耐（Hipnay）之口說出他對於勞工階級之如下的批評：

「卡爾老博士——人們現在稱之為卡爾馬克斯，我的父親當時跟他很相熟的——以為只要有人向歐洲的勞工階級說明資本主義制度的真相，他們一定能聯合起來推翻牠。在他創立那紅色國際五十年之後，歐洲的勞工階級起而自相轟擊，自相殘殺，並使他們自己的千萬嬰孩在雪地中挨餓，或在日光下竊盜與求乞，一若世間從未有過卡爾其人一樣。而且他們明天還要這樣做，假使他們被驅使着去這樣做。但你為什麼要驅遣他們呢？他們所要求的只是工作，吃飯，並適如他們身份的安樂而已。」

首相查文德爵士這樣回答着：

「我現在之不相信階級鬥爭，不亞於你……我知道勞動階級中的一半人過着奴隸生活，積蓄財富而終至被人如羣蜂般的逐出蜂窩而至被另一階級中人剝奪一空。但其

他一半幹什麼呢？只是靠着剝奪物的餘瀝而生活，即是剝奪那些剝奪者……勞働階級的本身無可救藥地分裂爲二了。」

勞働階級是分裂爲二了。一部分過着奴隸生活，替那些奴隸所有人造利潤；而另一部分却去從那些剝奪者手中，分潤一些餘瀝。出路在何處呢？這位工會運動者薛濼耐，從前曾經是個民主政治的讚美者，現在却稱之爲暴民政治。民主政治證實其本身爲虛偽，牠已經成爲一種欺騙的武器。

「國會領袖們在星期一這樣說，到了星期三就要說着正相反的話了。但沒有人注意他們之前後不符。他們用砲火，用刀劍，用鞭打，用絞刑，用焚燬，用轟炸的方式，鎮壓埃及愛爾蘭及印度的人民。但在第二屆選舉中，他們又會被那些勞働階級選舉人重復選入國會中去，正如將他們當作聖者一樣……當然，這樣可憐的馴羊，不是故意若此的，他們是不注意，不記得。他們不明白。他們惑於他們在集會中聽得，或在報紙中所看得的任何謊語……現在我贊成任何拿破侖，任何墨梭利尼，伊里奇或查文德，只要他有着勇氣敢拖着人民與壓迫剝削者，用着必要的拳打腳踢，推他們走上他們所應走的道路。有着一個敢站在世人面前對於自己所做事情的好壞負責任的獨裁者，總勝於在每一街巷中都

有着位對誰也不負責，而在你不肯賄賂他時要使你不安於居室，在你敢於同他分庭抗禮地講幾句話時就要將你打碎飯碗的卑污的小獨裁者。你不能用獨裁者這一類字眼嚇倒我。我們已被那種除了一個尖利的嗅錢鼻子以外一無所有的豬仔們獨裁了一輩子了。」

我們故意引證了這些冗長的對話，因為這裏的問題不在探究蕭翁究竟在給我們以一幅社會法西斯主義之興起，即所謂民主社會主義者投向法西斯營壘的描畫呢，還是他在發揮他自己的意見。這裏的問題是在世界文壇中，有着一塊礁石，在這礁石之上，一切藝術家之渡船都要撞沉，假使他們不能把握着蘇聯無產者之勝利，不單是一種由於俄國歷史發展之特殊性而發生的一國的現象，而是不久將為其他各國步武的國際無產者勝利之第一聲，是社會主義世界革命之第一聲勝利的這一事實。

當蕭伯訥以及其他作家在對於蘇聯的勝利表示慕羨並描畫其偉大的成功時，當他們誠懇地宣稱自己是蘇聯的友人時，我們對之，非常感激；我們認為他們的言行足以證明蘇聯無產者所完成的偉大的社會主義革命已經穿破了一切布爾喬亞謊語之濃霧。他們的言行，有着巨大的政治意義，這意義又不單在顯露資本主義國家之中間階層份子的心理

理而已。他們的言行，更有着巨大的積極的意義在，因為他們有着阻礙那世界帝國主義進攻蘇聯的罪惡行為的作用——進攻蘇聯即是第二次世界大戰爆發的信號。但我們不單是蘇聯的公民，不單是我們社會主義祖國之愛國者。我們同時也是國際勞動階級的成員，故我們必須借用伊里奇的話告訴我們的朋友，即俄國的無產者不是一種命定着應該進入聖地的選民，而且是國際無產階級之先鋒隊——一種由於俄國歷史發展之特殊性而勝利先於他國的先鋒隊。我們之必須說這一句話，意不在謙遜，而是為真理，為了我們的朋友的利益。我們必須說明這點，庶幾我們能扶助他們完成在他們自己國中所應擔當的任務。

當他們在描寫社會民主主義之崩潰，描寫第二國際領袖們背叛勞動階級時，當他們在描寫歐美的無產者在當着這種背叛，當着布爾喬亞民主主義之欺騙時的無辦法時，我們一方面固然贊賞這些描寫之生動與逼真，但同時必須正告這些作家：這個被欺騙的無產階級，這個被獨佔資產階級的政策分化為過着奴隸生活的被剝削大眾與一小部分勞工貴族與勞工官僚的無產階級，這個被第二國際所出賣，而自身又未能克服其內部之分裂，而不時遭遇到着慘重的失敗的無產階級——這個無產階級，無論如何，還是可以將我們的

世界從豬仔（用辭濼耐的話）的獨裁下解放出來的唯一力量。除了無產階級以外，沒有一種力量能拯救正瀕於懸崖絕壁的人類，使不至墜入萬丈深淵。唯有牠纔能領導着人類向前。牠之抬頭，在目前較之俄國的無產階級爲困難。俄國無產階級之獲得政權，是在一個資本主義比其他各國還未高度發展，無產者的數目較其他各國爲弱小，但對於革命反有着較好的準備的國家中的。

權力並不從天降入俄國無產者的手中。牠準備着自己去從事奪取政權的鬥爭有數十年。牠經過了許多殘酷的壓迫。牠不得不遭遇受着一個半亞細亞專制國家的野蠻統治。牠就在反抗這些惡勢力的鬥爭中鍛鍊鋼強起來。牠鑄成了一個以無產階級獨裁之革命鬥爭之意義教育廣大的勞動羣衆的黨，一個教勞動階級起而成爲一切被壓迫大衆之領袖的黨。其他西方各國的無產階級雖有一部分爲布爾喬亞桌上掉下的肉骨所腐化，一部分爲民主主義之欺騙（加上第二國際的幫助）所腐化，雖爲社會民主主義之惡辣政策所分化，但牠在牠的艱苦鬥爭中不斷地克服着種種鉅大的困難，因之正在牠內部創造出一個足以領導牠獲得勝利的黨，正在不斷的發展內部力量使之成爲大衆的領袖。

對於那些一方面同情蘇聯，藐視腐化的資本主義，而確信其必然沒落，一方面又輕視他

們本國的康敏黨人，只看見他們的過失而不能在其過失中辨認出發展之路徑的作家們，我們要提醒他們：在有一時候，嘲笑伊里奇將世界大戰轉化為國內戰爭的意見，嘲笑伊里奇以工農革命顛覆沙皇及布爾喬亞統治的主張的人，不限於布爾喬亞。在十月革命爆發前數日，在俄國的自由主義資產智識份子的機關報 *Rech* 上就寫着，要不是這一試驗之代價太高，他們要歡迎布爾喬亞黨人的掌握政權。因為這種試驗不久就要慘遭失敗，因之可以澄清俄國一切所謂激烈派及社會主義智識份子都作如此想。俄國孟希維克黨首領，學養豐富的普列哈諾夫 (Plekhanov) 稱伊里奇的策略為趣夢。此外，如上所述，一切所謂「世上之鹽」之智識份子（包括世界文壇巨子）認為十月革命至多只是戰時混亂的結果，戰爭狂熱的結果，而並不看作為人類歷史中新時代之開始的。

居今日而猶未能確認西方各國之無產階級之處於決定的革命勢力的地位，這真與俄國的激烈智識份子對於十月革命的態度——一種歷史事實已顯示其為滑稽可笑的態度——相類似了。

我們蘇聯作家，必須正告各國的彷彿朋友們：十月革命只是世界的第一次無產階級革命。假使俄國無產者革命之勝利，先於其他各地，這並不是因為社會主義是唯有在俄國可

能實現的社會形態，而是因為由於歷史發展之特殊性，在俄國鐵般的伊里奇主義黨——一個能夠訓練出革命幹部人才，能夠使無產者成為勞農大眾及城市貧民的領袖的黨——創立較早的緣故。但十月革命的源泉是世界共通的：那就是獨佔資本主義之腐化及其內在的矛盾——這種矛盾，產生了十月革命，也將使世界的無產者獲得世界的勝利。

凡那些不能把握着十月革命之國際性，那些不能認識俄國的革命只是世界革命的開始而不是盡頭，那些不能認清今日西方各國之康敏主義運動雖在某些國家非常軟弱，但總已是與十月革命同性質的革命之開始的人——凡未能把握着這些事實的人，將有意或無意地投入法爾斯主義的羅網。因為那些不懂得在他們自己國中有着一種能夠奪取政權，能夠終止一切資本主義之破壞，能夠醫療一切資本主義之瘡疥的勢力的人——那些不了解這點的人，不願意扶助這些勢力去作社會主義之鬥爭的人，分析到最後，他們所取的立場是在別一營壘中的。

對於無產階級之力量之缺乏信仰，已經驅使着那位曾經描寫過美國勞働階級之鬥爭，那位二十幾年來不斷的暴露資本主義罪惡，顯示布爾喬亞民主主義之欺騙的作家辛克萊投入了他所自來揭露及指斥之為剝削勞働階級的政黨共和黨了。在我們看到了辛克

萊在他的出路（*The Way Out*）一書中，訴請資本公司，並向他們建議，爲了避免美國革命起見，依照市價將他們的財產出賣給社會時，在我們看到他勸告資本公司和平地莊嚴地自動從階級鬥爭之比武場中退出，並參加加立芳倪亞（California）州長的競選，希冀於此實行他的用民主的方式改革美國的理想時，在我們看到蕭伯納頌揚着墨梭利尼及希特勒之創造能力時，我們不得不向着世界的作家，重覆着蕭翁劇中老人的這句話：「對於你們，不了解的意義，就是滅亡——滅亡在法西斯主義的泥沼中。」

我們蘇聯作家，必須正告我們的朋友，即西方諸國的革命作家們，我們對於他們的擁護蘇聯的每一句熱誠的話，對於他們給予我們的一切支持，非常珍視。但同時，我們又須用着禮昂納西提（Karl Liebknecht）的話正告這些作家：「敵人就在你們的自己國中。」而能夠撲滅這種敵人的力量也就在你們自己的國中——在不斷發展與長成。凡是願意扶助社會主義——這社會主義在我們的國中已被建設起來——的作家，願意向法西斯主義抗戰的作家，願意同戰爭危機抗戰的作家，必須接近這些勢力，必須參加無產者隊伍——雖則在他們的國中，革命的無產者或者還居少數。勝利的蘇聯的布爾希維克黨人亦是以勞働階級中之一小部分開始的。

五 法西斯主義與文學

我們蘇聯作家協會同人，願意對着一切趨向於我們的作家伸出其友愛之手，只要我們看出他們有着幫助在鬥爭中的勞働階級及幫助蘇聯的願望與決心，不管他們目前離我們有多少的遠。我們要告訴他們：你們所能給我們的最好的幫助就是去同你們自己國中的勞働階級聯合起來，同這階級中之準備着去同一切擾你清夢攪你安寧的危害抗戰的少數革命集團聯合起來。凡不能把握這一事實的作家將必然地迷入法西斯的陣營。故目前一件最重要的事就是我們與你們應共同來攷慮一下這個問題：法西斯主義對於文學有何意義？在我們的革命作家面前，正橫着一宗巨大的任務——即充分而專精地去研究在法西斯統治下的文學之命運。我們的注意，正集中於政治的鬥爭，我們對這一任務，尙未給予以充分的時間與注意。但是，在法西斯統治下的文學命運的歷史，對於一切作家正成爲一種十分嚴重的警告與「貼在牆上的皇皇的告示」了。

作家們應該這樣自問——而且應該自己回答——法西斯主義對於文化，對於文學有何意義？我在這裏不想再敘述意大利及德國的法西斯主義對於一切基本的科學問題所

取的態度，因而揭露出法西斯主義之神祕，不合理性及其中世紀色彩。我只想討論法西斯主義對於文學的態度問題。想來你們記得，當整個世界文壇初聽得卡爾主義者及布爾希維克黨人的以文學為社會的武器，以文學為表現階級鬥爭之工具的文學主張時，世界的作家，有羣起而攻之的趨勢。在美學主義者，在世界文壇巨匠看來，這似乎是布爾希維克黨人的無稽的捏造。我們的以作家應該替被壓迫階級在其鬥爭中服勞的主張，對於美學主義者，似乎是將文學從藝術寶塔之頂點的地位，貶降而為歷史助產婦身份。但現在法西斯的理論家與藝術領袖這樣說：『世間沒有一種可以超然於鬥爭之外的文學。要不是擁護我們，就是反對我們。假使你擁護我們，你就該用我們的哲學觀點寫。假使你不擁護我們，你的位置就在集中軍營中。』戈貝爾（Gobels）將這種話說過好幾百遍。羅森堡（Rosen-burg）將這種意見，曾經宣佈過好幾百遍。

有一位很有天才的德國作家范蘭德（Hans Fallada），其作品小人兒，現在怎樣了（Little man, what now?）一書在我們的國中很為出名。范蘭德在這書中有力地描畫出了布爾喬亞社會中大眾的苦難，顯示出他們怎樣被資本主義之代表，被布爾喬亞民主主義之代表所欺騙。他也描寫到了社會民主黨員，法西斯黨員。但許多人覺得很難斷定這

書究竟是法西斯的，還是反法西斯的。書中的主人翁是一位忠實的小職員，經濟恐慌將他拋上了街頭，使他成爲一個苟延殘息而毫無戰鬥勇氣餘剩的人。

范蘭德現在寫了一本小說誰從獄中期中滿出來 (*Wer einmal aus dem Blechnapf* *frisst*)。這小說中的英雄是一位墜落的小資產階級中人，因犯罪而入獄，判罪五年。出獄後，他很想重新立足，重新做一個忠實的公民。但資本主義社會中之官僚組織又把他拖回了牢獄。當他第二次入獄的時候，他反覺似乎回到了母親的懷抱中。現在他被判着十五年的徒刑，但他却不再需要去戰鬥了……

這是一本很有天才的書，但同時是一本無希望的書。這本書出版於希特勒登台之後，在他的序言中，范蘭德說明他所描的圖畫是指着過去，而法西斯黨人是會創造出新的狀況來的。他認爲這樣一來，可以救了他的書及自己，推託着他是只講過去的。

但法西斯黨人怎樣答覆他的聲明呢？在柏林的交易所報 (*Börsenzeitung*) 上發表了一篇呵斥他的文章，內容如左：

『我們知道，范蘭德之作此書，非所以反對我們。讓他敢試着看！但在這書中，他所擁護的是誰呢？他寫此書，是所以擁護那種失敗者，那種已被歷史摔成粉碎的人。他喚起人們

對於那些應該被移出人生之舞台而應該讓位於富於筋肉而手中握着手槍的衝鋒隊員的那種人的憐憫心。」

背叛了小資產階級利益的法西斯主義，明知當人們讀此書，看到資本主義怎樣在民主制度之下將小資產階級中人磨成粉碎時，他們定要說：「在法西斯統治之下，情形只有更壞的。」法西斯黨人要求着作家們：「你們應該描寫出一張在法西斯統治下，每人向前，每人發展，每人繁榮的圖畫。你們休想喚起人們對於那些被資本主義磨成粉碎的人們的憐憫。」我們不知道范蘭德將怎樣說，他現在的命運如何，他現在躲在何處。法西斯黨人告訴他：「世間沒有中立區。要不依照着我們命令寫，你就得滅亡。」

在上面所引證的蕭伯納兩個戲劇中的文字，也不是例外。牠們更明顯的表示了這一事實：對於資本主義文化之批評，對於布爾喬亞民主主義之批評，一方面可以當作作家走向革命的社會主義之第一步看，同時也可當作作家趨向法西斯主義之第一步看。我們只須舉出德國文學中的禮幹（Roger）的堅強之手的聯合（Union der festen Hand）和梭羅門（Von Salomon）的小說等作品，或舉出那些暴露議會黑暗之法國文學作品，就夠使我們看出，問題實在作家之彷徨於資本主義危機之革命的解決或此種危機之法式

的假解決之歧途。只要看到范蘭德的作品究竟是革命的還是法西斯的之很引動世人的討論這一點，就可明白了。

這種事情發生在法西斯統治意大利已近十年的時候，發生在有幾個國家的法西或半法西政府已將法西斯的真面目向願意看見牠真面目的人顯露了出來的時候。在這一切的小說中，將作家導入法西之境的橋樑就是作家之不能正確估量無產階級之地位，不肯觀察牠的革命鬥爭之開始。所以對於資本主義文化之批評在過去曾經，在現在對於許多小資產階層的作家仍然是，作為作家歸向法西斯的跳板。這事情，可以在兩種方式下發生：或是作家存着一種幻覺，以為法西斯主義可以淨化近代文明，以為法西斯主義雖則是一服猛烈劑，但究不失為一服藥劑。或是作家以為在這世界之上，已沒有可以阻止法西斯勝利力量。著名的法國作家終宵的旅程（*Journeys to the End of the Night*）一書的作者撒林（*Celine*）的話最足以代表後一種心理。

撒林在他的著作中描就了一幅不但是今日法國的而且是整個今日世界的駭人圖畫。他探視着戰爭之深淵。他觀察到殖民地政治的污水池。他也注意到美國的「繁榮」。他將

月情時人身長千億姓女雖然於此化事大身來言戶番白屬方法正其介布之名月白匠學
中却這樣說：

「獨裁爲什麼不去觀察一下是好的……抗禦法西斯主義嗎？你是在開玩笑，小姐！以前不曾經歷過戰爭——這一點，可以從你的這種問題上看出來。在一個軍人接受命令時，小姐，抵抗是不可能的。正如一個人不能抵抗一條古代的大爬蟲（長約數十尺——譯者）。小姐，這爬蟲本身在嗚叫，而我們則在軸胎中，跟牠一同叫。」

對於一個對法西勢力之力量具有如此觀念而深信法西勢力勝利之必然性的人，反抗法西斯是不可能的，因之，降服是不可避免的。至於這位在「勝利的法西勢力胎中」的作家究竟應該靠擦皮鞋換飯吃呢，還是使自己適應那環境而開始去爲法西勢力辯護，即是替牠服勞的問題，乃是次要的問題了。

一九三三年正月三十日——德國的法西黨人掌權之日——以及一九三三年三月份的幾天，即是法西黨人在柏林大學前的廣場上，將許多德國的及世界的文學付之一炬的幾天——這是世界給予布爾喬亞文學之最後的測驗，這是歷史對布爾喬亞文學所發的最後挑戰。

世界大戰之降臨人世間，如像一陣火燄。而布爾喬亞文學則繼續爲布爾喬亞服勞。十月革命使得地皮裂開，而資本主義世界開始在世界文學的脚下崩裂了；但所謂「世間之鹽」的世界文學，非但不能爲人類指出一條途徑，甚至還不能把握着所發生事件之真相。直到看見了戰後資本主義之腐爛，嘗到了世界經濟恐慌之艱苦教訓後，在今日的文壇中，纔有一部分人開始運用其頭腦，並理會到某一東西已崩潰入於過去，而新的某一東西已經興起了。

大部分的作家還是本質地站在資產階級方面，而隱蔽自己在「政治與他的無關」的空洞口號之後。以有着焚書之火的德國納粹黨人爲代表的法西斯主義，現在已經腳踏在文學的胸膛上了。幾百個（假使不是幾千個）作家已不得不逃出德國，似像逃出地震一樣，而讓他們書籍爲納粹黨刑人所焚燬。他們還被德國法西斯主義之高級發言人的狂妄的喊聲所追逐：

「回向泥土及赤血中去！離開那所謂人類的文化！人類的文化是并不存在的，正像世界歷史並不存在一樣——世間只有各國各民族的歷史。牠的內容就是人與人的鬥爭，神與神的鬥爭，品格與品格的鬥爭。」（羅森堡演說中語。）

「藝術家的人格，」羅森堡說，「應該自由發展，無有阻礙。但有一點，我們要求着——承認我們的信條。唯有接受這點的總配加入鬥爭。不要寫景詩！要堅強，要鐵般的剛毅！……藝術家與作家，在我們認為是應該如此的，而我們也就是爲了這目的纔要號召他們。」

戈貝爾所加於藝術的罪名是：「牠並不見人民，並不看見社會，並不感覺與人民社會之間的關聯；牠的生活，游離在時代之外，落伍在人民之後，因之牠不能反映這一時代的精神經驗，並激擾這時代之諸問題；而只能在「時代」已不顧文學的研究與試驗而邁步過去了時表示驚訝。而在有人發出人民與藝術無關的怨語時，說這話的人，總是這種自己將藝術與人民之間的關係切斷的人。」於是，在他宣稱「革命不會在任何地方中止，牠正要獲得人民與社會，牠是在將牠的烙印加在經濟、政治及私生活上（他將法西斯的反革命賜以革命的美名）」以後，戈貝爾對文學發出了如下的恫嚇：「認爲革命可以放過藝術，認爲藝術可以過着一種像睡美人在時代以外或在時代的後院做甜夢般的生活；而在這種甜睡的狀態中，藝術可以這樣宣稱：「藝術高出於政黨，牠是國際的；藝術的任務高出於政治的任務。我們藝術家是超政治的，政治是有害於品性的」真是太天真可笑了。」

戈貝爾宣稱，這種態度在過去是可以被容許的，因為那時的政治只流於議會^{*}的爭辯；但在法西斯掌權的時候，在這政治已成為一種可以使全世界的一切都震盪倒地的民族大活劇的時候，藝術家不能說：「這與我無關。」實在，這對他是很有關係的。所以假使他放過了那他的藝術應該對新主義採取一定的立場的時機，他就不能奇怪，為什麼「生活」會向他吼哮而過。」戈貝爾又宣言着：「藝術應符合於關於道德、政治及人生觀的諸固定標準——這些標準，是已經一勞永逸地被確定了。」

當無產者革命將作家是社會的份子，因之其作品實淵源於社會，而有意或無意地表示着這一或那一階級的意念或情感的這種基本真理，提醒藝術家時，當無產者革命要求藝術家起而有意識地幫助無產者時，絕大多數的作家這樣回答：「讓我們安安靜靜過生活吧！」他們在回答中指出藝術家之非政治性，並認無產者革命為闖入藝術之聖廟而毀滅藝術的蠻騎。現在倒是反革命勢力，借用革命的口吻向藝術這樣說了：「這是一場生死的鬥爭，在這鬥爭中，不能有中立——不是擁護我們就是反對我們。」法西斯主義在柏林廣場上的一火中告訴世界文學：「決定你的選擇吧！」

而目前我們正看到，在全世界各處這種疆界的劃分正在開始了，我們看到，即使在英國，

美國、法國、法西斯傾向也開始在文學中抬頭了；藝術家們正在練習着求為獨佔資本勢力之獨裁的有意識的工具。英國文學雜誌規範（*Criterion*）之開始用法西口氣說話，英國詩人依立忒（T.S. Eliot）之法西式的宣言，美國文學中法西傾向之開始定形化，著名美國批評家之「假使我們講到政黨，當然，法西斯主義所能給予我們的，多於康敏主義」以及「在一切形式之情緒與智慧影響中，愛國情緒是可以恢復作家及批評家，讀者及他們的環境之間的關聯的唯一方法」的表示，在法國文學青年中，許多法西斯團體之興起——這些都是「時代之符號。」即使在那些法西勢力還未登臺的國家，那些自命為非政治性作家之可以託命的「無人之境」範圍也漸趨縮小了。現在的文學界是迫得不得不在無產者革命與獨佔資本之反革命之間作一取捨了。

不用說，在決定取捨以前，我們首先應該明白，法西斯主義，為的是什麼目的，明白藝術家所願為服勞的對象是誰。法西勢力就是那以槍劍鎮壓無產者，準備着第二次世界戰爭，並要被欺騙的少資產階層大眾為支撐的鋼鐵煤金融大王的勢力。無論法西斯主義用什麼左傾的辭令或社會煽惑掩飾自己，牠總是獨佔資本主義匪徒的統治。

不，事情還不止此：即使有一個布爾喬亞政府以防止法西斯主義之勝利為目的而成立

一種獨裁政權——法國激進黨中之半法西斯派中人就有這種想法，美國的「頭腦托辣斯」的代表人也如此——這也只是一種自欺欺人的勾當。獨裁的政權，假使不樹基於一個有力的階級力量之上，根本就不能存在。假使牠捆綁起了勞動階級的手足，牠當然是放鬆了獨佔資本家的手足。法國的革命文豪勃郎契（Jean Richard Bloch）在答復一個報紙徵問題中所說的話是千真萬確的：

「在民主主義國家，替法西斯主義開道的就是「緊急全權法令」。這種法令之通過，最容易出於左翼政府之手，因為牠認這種法令是必要的。但在議會政治的升降板將反對勢力抬上臺的時候，這種法令已經存在了，預備着爲這一種政黨所利用。」

世間沒有中立的位置，沒有以保障民主主義及大眾利益爲目的之「左」的法西斯。要不是無產者革命，就得是法西斯主義。在決定取捨的時候，作家不單應該決定他在未來的鬥爭中所處的地位的問題，而且也應考慮文學之命運，藝術之命運的問題。

正在這時候，德國的法西黨人正忙碌着在毀滅那德意志一向向全世界引以爲自豪的藝術。牠只獎進着那些缺乏天才，只會喊着「土地，鮮血與民族」的口號的作家——岳司忒（Johst）及波馬爾柏格（Baumburg）一流的作家。德國的法西斯主義或許還可以

掌權僅僅一年半爲解嘲之資，但我們一攷察在法西黨人統治下近十年的意大利文學之發展，就足以看出法西主義是文學藝術之送命者這一事實了。在法西統治之下仍然活着的一些意大利老作家如鄧南遮 (D. Annunzio) 巴蘭第羅 (Pirandello) 巴畢尼 (P. Bini) 輩幾乎是完全沉默了；要不然，就產生些微弱無力的作品，這些作品顯出這些作家的盛日是已經過去了。在這中間，沒有絲毫可以驚異之處。在巴蘭第羅的作品中，還能有什麼地方，可以表示他和時代的一致呢？關於他的作品，意義，意大利的批評家貼爾罕 (Adriano Tilgher) 說得很對，是「身心虛弱之悲劇與渴望創新的生活之悲劇。」一切巴蘭第羅的作品都曾坦直地反映布爾喬亞的沒落；因之他所用以將「現實」擊碎爲許多相互嘲諷的矛盾的書中人物，在當着自以爲在手中握着解決世界一切問題鎖鑰的法西斯主義面前，就不得不沉默了。

從藝術的觀點上看，在今日猶有相當重要性的藝術家如阿爾凡羅 (Corrado Alvaro) 現在是超然於意大利生活現實之外了。在意大利的文學舞台上，在今日是充滿了那些軟性讀物之創作者，如恩昂拉 (D. Ambra) 昂勞基 (Brocchi) 范蘭爾圖 (Varaldo) 以及猥褻文學作家如范羅那 (Verona) 巴德格禮 (Pitigrilli) 摩拉 (Mura) 等——這是

德國的意大利戰後文學史家蘭克 (Rank) 的意見。

這一事實也爲法西黨人所承認。如禮凡泰 (Ercole Rivolta) 在意大利日報 (Giornale D'Italia) 雜誌中這樣寫：

『文學中所描寫的意大利青年都是些放縱惡慾，沒有絲毫精神生活而成爲獸性之奴役的。但這個並不是文學上的幻想，而是深刻的現實，體現這個現實的人，是誕生於本世紀的初年間，不曾經過戰爭之恐怖，不曾成就過偉大的事業，不曾爲法西斯革命而鬥爭過，而只是混亂與瑣細的化身。我們必須不再措意的去阻止這些侏儒的口。』

試設想着我們現在對着我們的一個××青年團員，說他不在成就偉大的事業，說他是一個毫無價值的「侏儒」，因爲他出世太晚，未能參加十月革命的緣故。

我們知道，我們的青年團員是我們國家的光輝，而一切偉大的建設工作都是青年團員的工作。凡曾經參加過我們的偉大的建設工程的人都曾看見過，青年團員是到處在工作着——從工人至工程師。我們的青年團員是在不斷的完成偉大的事業。但是那些在法西勢力登臺以後長大的意大利青年，那雜誌上却說他們是未曾完成過偉大事業的侏儒。

法西斯工作 (Lavoro Fascista) 這一雜誌的編輯開奧尼 (Gherardo Casini) 在

Critica Fascista 中這樣寫着：

『主要的歷史的與政治的問題是：在這熱烈而勝利的革命時代，一種偏執着將自己幽閉在最狹隘的範圍以內，反對着一切改革的文學能夠存在嗎？我們必須將一股新生命之流吹入文學中，使之參加新歷史的創造。』

Teuore 雜誌的編輯脫蘭第（*Telesio Interlandi*）這樣悲歎着：

『我們需要一個能看出我們的鄉村是美滿，我們的農人是愉快，我們的工人是安靜，與祖國相融和的，能看出我們的道路是怎樣以羅馬為中心而四處放射出去，而伸入世界的一切角隅的，能聽見充滿廣場的墨梭利尼的鋼鐵般的聲音的作家。』

於是那些不幸的法西作家就為着所指定的工作而努力：他們要去描寫出一個不真實的意大利來。

在他的法西斯的故事（*Fascist Stories*）李司奇（*Dario Lischì*）描寫着一個做良善事業的法西官長，同時這篇小說中的壞人，一個布爾希維克黨人，是被描畫成一個罪犯。雷吐（*Orsini Ratio*）在他的四重愛（*Love fourfold*）中，告訴讀者，他的主人翁在同許多女人戀愛過以後，最後在法西主義中找到了滿足，發了財，週遊世界，後來又破產，最後

則重復發財，而在 Tripoli 這一法西省境中創設了一個慈善機關。

阿爾巴曲禮 (Albirelli) 在他的征服者 (Conquistadors) 一書中，描寫着一次農民運動怎樣為幾個熱心的法西斯黨員所打碎。

最後，在卡禮 (Mario Carli) 所作墨梭利尼時代之一意大利人 (An Italian of the Times of Mussolini) 這部小說中——這部小說，曾獲得賴弼獎金 (Labia Prize) 並且是由墨梭利尼本人贊助出版的——作者企圖將法西斯的政績作一描畫。其內容要旨是什麼呢？一位貴族老人（代表舊意大利）不肯用新式方法去發達農業。他的兒子——一位接近墨梭利尼的法西黨員——想法勸他的父親，並獲得了他的從美國致富回來的叔叔的贊助。但他的努力歸於毫無結果；而在這位狹滑的老貴族雖有那新從美國回來的弟弟的經濟幫助而還是不肯去開發意大利的農業，而使意大利不致依賴外國的農業時，墨梭利尼就下令剝奪這位寄生貴族的產業，將他的產業收歸國有，而將管理權交給他的兒子——法西黨員。

因為，卡禮這樣寫：『產業之權唯有在所有主並不違反與所有權不可分的義務時纔可以存在，可以被保留；在他忘掉了他的義務時，他的權利就消滅了。』——我們可以加一句，

『移轉給他的兒子了。』

這種故事，對於有着荒唐父親的法西青年，或許有其興奮性。但牠為何能興奮讀者與作家呢？作者的意思，顯然要使讀者在讀到故事中的英雄在他叔父從美國歸來時當他說：『你看，乃泊爾（Naples）這地方，一向是污穢的，但現在是清潔了；乞丐也已絕踪於街市了。』這話時，感到滿足。但如果道還不足以使讀者感到興奮，則下面一段關於戰爭的誇言也許可以使人興奮了吧！

『戰爭代表着一種真正有價值的現象，因為牠強迫着一切人要在勇敢與懦弱，犧牲與自私，精神生活與純粹的物質主義之間作一取捨。當然，牠是一種粗暴的現象——人對着人，性格對着性格，精神對着精神；但這種現象能將神經病患者，蠢蟲，哀號者，敗子，與勇敢的，聰明的理想主義者，不怕危難者與赤血的英雄區別出來。』

所謂法西斯的赤血英雄，就是那些用最大的便利去犧牲別人的赤血的英雄，故對於他們，那戰爭之誇言也許有興奮的作用。但對於大眾，即對於那些爲了意大利的法西斯主義不得不流血的大眾，這種誇言，只能引起厭惡之感來。法西作家也是明瞭這一點的，此所以這種誇言，讀來總不能使人相信，他們的作品總是無生命的，狂熱病似的。

讓我們約略看一下波蘭文學吧。波蘭被三個征服國家所分割者凡一百五十年。在受束縛時代，她產生了世界上稀有的好文學家。一般人都期待着，波蘭國家的統一會引出一個波蘭文學之黃金時代來。而且直至今日，他還是保有幾個十分有天才的作家。但當代最偉大的波蘭作家齊羅斯基（Zeromski）帶着這個問題——他的早春（Early Spring）一篇作品中的核心問題——「我們所為苦鬥的就是爲了這樣一個的波蘭嗎？」而走進墳墓了。目前統治着波蘭的法西斯勢力之主要代表作家，畢蘇斯基將軍之忠實信從者鄧（Kaden-Bandrowski）正想以幾部小說去描寫當代的波蘭。

在他的作品中的第一部分中，他描寫着波蘭資本主義之衰落，第二國際所主持之政黨之腐敗。他企圖將康敏主義描寫爲那些忠實但是無辦法的工人的運動；但他不敢描寫以波蘭之主要煤礦區爲背境的波蘭法西斯運動。在他的作品之第二部分中，他描寫着年青的波蘭議會政治之腐敗與衰落——波蘭的富農政黨，波蘭的貴族政黨，以及那背叛工人階級的波蘭社會主義黨。但雖則他的故事直敘述到畢蘇斯基登台的時候，他却不曾描寫畢蘇斯基的黨徒，那些波蘭式法西斯主義的代表人。他不曾描寫他們，因爲他不敢；因爲波蘭法西斯主義的面目是太醜了，偉大的藝術家不敢將這面目顯示給讀者，而使讀者相信。

法西斯主義是一種幸福。在這裏，開鄧的天才與他的政治信念相衝突了。

我們必須答覆這一問題——從文學的觀點看，這是一個最基本的問題——爲甚麼在法西斯統治之下，文學會趨於死滅？這並不是說，一個有天才的法西作家不能出現。但我們從未有過，也永不會有一種可以使千萬大衆相信的法西文學。

法西斯主義的意義就是偉大文學之終止。由於牠的內在法則之邏輯，牠的意義是文學的頹敗。爲什麼？理由是十分明顯的。這理由觸及藝術與文學之根源。在奴隸社會制度正在繁榮的時候，在古代世界的文化正在牠的基礎之上興起的時代，愛基理司 (Aeschylus)，蘇菲格爾 (Sophocles)，亞里士多德 (Aristotle)，及其他作家，在這種奴隸所有社會之基礎中，看不出任何破綻來。他們相信牠是唯一可能而合理的社會，因之而他們可以不感任何懷疑的牽制而大膽寫作。當封建社會代表着當時唯一可能之社會組織的時候，在那社會中，也可能有偉大的封建詩人之存在。

但當奴隸制度已經衰落而高戈爾 (Gogol) 在他的致友人書 (Letters to Friends) 中還想爲牠辯護時，畢林斯基 (Belinsky) 就要直睡這位大詩人之面，而一切可以產生偉大的俄國文學的因素就都在畢林斯基一方面了。奴隸制度，在偉大的藝術作品中，已經

尋不出擁護的論調了，因為牠是已經在死亡了；因為牠已經為資本主義發展之蟲所蛀蝕了，因為在外國已經存在着一種沒有奴隸的社會了，所以藝術家的智慧與良心就不能再替一種歷史註定了要滅亡的制度辯護。

在資本主義正在繁榮發展的時期，在牠是作為世界進步之促進者的時期，牠可以有牠的詩人，而這些詩人在創作時，知道而且相信，他們能夠在那些將資本主義當作好制度的千百萬人民中獲得迴響。

我們應該以這個問題問我們自己：為什麼在十六世紀有一個莎士比亞，為什麼在今日的布爾喬亞社會中就不能產生一個莎士比亞呢？為什麼在十八世紀以及十九世紀之初有着許多偉大的作家呢？為什麼今日沒有歌德、席勒、裴倫海因（Heine）甚至聳俄這類作家呢？布爾喬亞時代的文學永遠是布爾喬亞文學，牠永遠是為着布爾喬亞的目的而服務。但在布爾喬亞正在同封建勢力鬥爭，在牠正在將人類的精神（雖則是牠自身的精神）從中古思想的束縛中解放出來的時候，在牠正在將社會生產力解放出來的時候，牠就能產生出能夠描寫這些偉大的戰爭的作家來。

我們只須一讀莎士比亞的科立奧雷那（Coriolanus）及李佳王第三（Richard III）

我們就可看出這位藝術家所描畫着的是何等淺薄，是何等的重力與壓力。只要一讀他的哈姆雷德 (*Hamlet*)，我們就可看出這位藝術家是正碰着「世界往何處去」的大問題。這位藝術家對於這些問題，異常興奮。他喊叫着：「唉，我何不幸而命定要將那已經紊亂了的世界加以整調呢。」但這些大問題，其實就是他所賴以維持其文學生活的食糧。

當德意志在十八世紀方從一個大困頓大疲乏的時代中過來的時候，當她這樣問她自己：「出路在那裏？」——出路就在統一——的時候，她產生了歌德及席勒。

當作家對於現實能採取一種肯定的態度時，他就能夠忠實地描寫出這種現實來。

迭更斯對於英國工業資本主義曾經畫過一幅醜惡的圖畫，但迭更斯至少還相信，工業是一件好事情，而工業資本總能將英國抬上一更高的境界；爲了這理由，迭更斯對於這現實，還能說出近似的真話來。他用他的溫情將這現實低調下去，但在塊肉餘生記以及其他作品中，他所描畫着的東西，使我們今日讀了，還能看出現代的英國是怎樣來的。

迭更斯巴爾扎克能夠將資本主義之諸矛盾，畫出許多難堪的圖畫來。他們是以一種自由創作的精神來做這種工作的，並不怕他們作品之會動搖資本主義之基礎，也並不害羞，

因為他們對於資本主義制度之前途有信仰。

世間可以有很有天才的作家要在幻想中表現出法西斯殺人者的好夢，要描寫出法西斯人怎樣打着大眾的耳光，而他們的作品也許竟可成爲偉大的藝術作品。

在俄國，我們曾經有過這樣的作家革米烈夫（Gumilev），他充分發揮了俄國布爾喬亞層中的征服者，帝國主義者及殖民政策者精神。他是一個傑出的作家，而從藝術的觀點上說，他能夠，而且曾經產生出偉大的東西來。但試將這位革米烈夫的書籍，不加評語，送給我們的工農大眾看。他們一定要告訴你：『他是一個壞東西，竟這樣嘲笑人類。』

再說，世間也許存在着那些在其主要藝術作品中表現其以刀劍統治一切的法西迷夢的傑出法西斯作家；但他們的著作只能使法西斯黨人自己相信；牠們不能成爲一種可以影響大眾的法西工具。

我們知道，在蘇聯境內，也有說怨言的人，不滿意的人。但在讀了蕭洛霍夫（Sholokhov）所著的小說以後，他們就開始明瞭了以前他們所不明瞭的東西——當他們只看到生活之某一小範圍，當他們只顧到對於他們一時尚難設想的東西的時候。從蕭洛霍夫一頁上

的必要性。我曾親自從智識份子從腦筋中充滿了人類的觀念而還不能把握着在那第一屆五年計劃期間，以及在富農階級被清算的農場集體化時期所發生的一切事情的真相的人，在讀了蕭洛霍夫的作品以後這樣說：『他使我相信，事情是必得如此做的。』

但你能指出一位法西斯的反對者或一位中立者，在他讀了法西作家的小說後，會深信法西斯主義之好處的嗎？即使由於那位作家的天才，那小說在技術方面可以有很高的造詣。

你在什麼地方可以尋出一位能夠使千萬的工農大眾相信世界帝國主義戰爭是一種祝福的藝術家？當他們被驅着上戰場，當他們受「為祖國而戰，為自己而戰」的這一類故事的欺騙時，他們一時相信這些話，但現在他們能看見戰爭的餘燼以及一切戰爭的結果了。所以世間沒有一位藝術家能夠寫出一部可以激動萬千大眾贊助帝國主義戰爭的真實的戰爭小說來。

請試去尋出一位能夠寫出一部關於意大利鄉村生活的忠實書籍——一本可以使農民及我們讀了相信法西斯主義的確將自由解放賜予了意大利鄉村的書籍——的當代作家來。偶然的，我們看見過一本關於意大利鄉村生活的忠實書籍——這書的作者是錫

隆(Silone)這人生平雖然犯過重大的政治錯誤，但在這本書中，他却給我們一個忠實的描寫，因為他是法西斯主義的敵人。關於意大利鄉村生活的真相只能如此。意大利的法西斯主義不會消滅地主的權力，不會剷除資本主義對農民的剝削，不會消滅反而加強了官僚勢力對於鄉村的壓迫。

所以即使有一位具有莎士比亞，米開蘭基羅 (Michael Angelo)，達·文西 (Leonardo Vinci) 諸人的天才的作家生於今日，假使要這作家負起畫一幅可以使大眾相信法西斯主義真相的圖畫的任務，那麼他所畫的那圖畫一定是反對法西斯而不是贊成法西斯的。

這就是法西文學所以衰敗的原因。這是法西文學所以永遠創造不出一種偉大的文學，一種可以使人相信，使廣大羣衆相信的偉大文學的原因。

在這有着四千萬失業工人的社會中，一種歌頌着資本主義偉大的藝術是不可能的；因為，如蕭伯納在一九三三年四月十一日在紐約發表的在美國的瘋人院 (The Madhouse in America) 一篇演說中所說：

「你們的無產者紛紛失業了。那意思就是你們的資本主義制度之崩潰，因為，任何政

治學家都會告訴你們，你們所生活於其間資本與土地之私有制的存在之唯一理由就是牠所提供的一種保證——這保證為資本主義經濟學者在紙上精詳地推論出來——即這制度之一方面的結果，固然是一個少數但是鉅富資產階級之產生——這階級同時是一個懶惰的階級，他們的生活措基於那僅能勉獲溫飽的無產大眾的犧牲上——但那種最低限度的溫飽生活，總是可以替他們獲得的，他們總是有工可做，從他們的工作中，他們總能獲得可以維持生活的工資。

「但在這個諾言已經被破壞（其實這諾言自始至終不曾被遵守過）的時候，當你們的失業人數已不再如往日之佔這業百分之五，佔那業百分之八，佔另一業百分之二，而是有千萬人失業了的時候，這時候，資本主義制度，就要崩潰了。」

在世界上，有那一個沒有喪盡天良，喪盡正義感，喪盡說真話的能力的作家，能夠擁護一種使千百萬的人民失業的制度，一種使農民破產貧困而又不讓他們加入都市生活的制度，一種在牠之下成千成萬的受過教育的人沒有機會應用其所學的制度，一種對着一切新的發明戰抖怕懼的制度，一種在殺人千萬，傷人數倍之第一次世界大戰以後，現在還在準備着一次新戰爭的制度？法西斯主義想要延續這種制度的生命，牠想用鐵血政策去維

護此種制度使不被摧毀，這是法西斯主義的目的。法西斯勢力可以收買少數的作家；牠可以尋出少數由衷贊成法西斯戰士之權力統治的人，少數肯宣揚戰爭作為救世良方的人；但從這種受雇者，以及「歷史冒險中之巡行武士」中是產生不出一種能使萬千大眾相信的文學的。一位藝術家的本身可以屈節；他個人可以卑躬搖尾。但他總不能在描寫他自己不真信，主張在他自己靈魂深處所鄙視的主張中，產生出偉大的藝術作品來；因為藝術，偉大的藝術就是真實與生命。

世間沒有第二種藝術。即使有少數人會在腐化的資本主義中尋出羅曼司來，他們也不能創作出可以取信於廣大民衆的作品；他們終須萎謝掉，因為有創作力的作家是需要有對於自己所發的音節能起反響迴聲的讀者為滋養的。

（資本主義之腐敗與沒落（法西斯主義卽是其表現）意思卽為一切不能從其頸上撕去資本主義的致命項圈，不能從其身上撕掉資本主義之毒衣的文學之腐化與沒落。這並不是說，這種文學不能產生出在形式方面具有高度技巧價值的作品。古代的世界滅亡了，腐蝕了，但古代藝術家在他那時代之壯年期所創作的技巧價值仍然在寺院中繼續存在着。正像資本主義之腐化並不擯除在某些國家中之某些領域中的生產力之發展，同樣，資本

主義文學之腐化也並不指着藝術之完全絕跡，即使是在布爾喬亞的陣營中；但我們的意思是說，在那種替氣息奄奄的資本主義服役的文學中，已再不能產生出偉大的作品了。牠不能創作出一種可以在那仰望着新的，較好的生活的萬千民衆中獲得迴響的形象來。

至多限度，牠只能是一種在疫病時期娛樂遊宴者的歌人之藝術；而今日的藝術家如其不願做剝削之歌頌者，焚書坑儒之歌頌者，公開殺害人類中之優秀份子之歌頌者，不願做第二次帝國主義戰爭，毫無意義而破壞一空的戰爭之歌頌者，他就必須遠離那血污的彼岸，而馳到新的邊岸，那新的生命正在發揚滋長的邊岸來。

那些願意世界文學重新發達，願意看見一種真正有價值的文學的人們，那些願意這促成人類發展之偉大槓桿（文學）——在過去曾給予人類以無上的歡樂，曾充滿了許多人的生活，曾代表着一種偉大的創作工程之源泉——繼續生活與發展的人們，必須脫離彼岸，馳向我們這邊，參加無產者反抗資本主義，反抗法西斯主義的鬥爭；因為唯有在這種鬥爭中，一種真正偉大的文學纔能興起，發達與變為堅強有力量。

六 革命文學與普羅文學之誕生

十月革命創造出了一種新文學，正像牠在其他一切的文化領域中創造出了新事物一樣。農民革命的思想家也許要低估文學之重要性，因為農民革命所自期的目的，只是消滅封建制度，牠不能負起那完全改造一切人類文化的任務。這種目標是超過了農民之狹隘的視野了。那反映着農民生活之狹隘精神性的托爾斯泰就因運用了那種農民的觀點，而得到了藝術滅亡論的結論。

無產者革命不單要消滅資本主義制度而已，牠要利用在全部的人類文化發展過程中所創造的文化磚瓦而建起一座新的人類文化之大廈來。與農民相反，無產階級——普羅革命之主力軍——的工作要以接收古舊文化甚至資本主義社會中的文化下手。然後假手牠的前衛羣，牠要利用了這古舊文化中之最優良的因素去創造牠的未來世界之圖畫，並獲得其歷史使命之實現。在無產階級還在同資本主義抗戰的時候，文學在無產階級力量之發展上，已經佔着很重要的地位了。而無產階級之必須在掌權以後，接受一切古代文化之成就，正像牠要接受資本主義所遺留給牠的財富同樣有必然。但牠不單消極地接受前代之遺產而已。牠對這遺產，要作一縝密的選擇。牠要創造出新文化的新要素來，而在長期的革命過程中，牠一方面不斷的改造自己，一方面也創造出了一種新文學。

即在同沙皇統治抗戰的時代，伊里奇以及其他的黨對於文學之重要性，已經顯出充分之瞭解了。他們對於大作家如高爾基之歸向於布爾希維克運動並在文學中反映出戰鬥的無產者之思想的這一事實，引為莫大之榮幸。在一九一二年這一年，在一次勞動階級運動之大浪潮正在襲來而真理報（*Pravda*）被創立的這一年，我們看見了普羅作家小說之最初的結集的出版。——這些作家都是從布爾希維克主義旗幟之下，戰鬥的無產羣中間產生出來的。

就在摧毀沙皇統治以及俄國資本主義的決死鬥爭中，就在反對國際干涉的鬥爭中，蘇聯政府以及布爾希維克黨盡力的保存作家並使他們儘可能接近無產階級的鬥爭。在內戰終止以後，布爾希維克黨人盡一切的努力去使那些雖則並未接受無產者之觀點，但却以農民及智識份子之觀點去反映偉大的革命過程的作家，那些想努力使自己同這過程融合為一的作家，接近無產者。這些作家的文學，就是「同路人」文學。但這種受着政府援助的同路人文學不是蘇聯的唯一文學作品。即使在革命的初年間，工農的自己的文學也開始萌芽了——一種因牠的創作者關係而與無產者羣結着有機不可分關係的文學。這

革命喚醒了廣大民衆起來過一種新的文化生活，而這些大衆，在鬥爭中，同時也努力以藝術的形式去表示他們的期望與思想。在普羅文學——以戰鬥的無產者觀點看世界而想努力去促成世界的改變的文學——以及同路人文學之間，有着一種不斷模倣，互相競爭的過程，一種相互影響與相互培養的過程。而現在，在俄國無產革命十七年以後，我們可以說，這革命已經創造了一種已經超過了幼稚時期的文學了。

雖則有着資本家書買的反對，蘇聯作者的書籍，還能暢銷於世界各國；這些書籍被各國人民廣泛地閱讀着；這些書籍將蘇聯境內無產革命的消息傳達給各國的廣大勞工與智識羣中；這些書籍能引起他們深切的興趣——這些明顯而無可爭辯的事實的本身，就是蘇聯文學偉大之成功的一證。不用吹半點牛，我們可以說，蘇聯文學現在是世界上最好的文學了，因為牠是一種可以描寫偉大的創造與偉大的建設的唯一文學；牠是一種對於人類之基本問題，可以給予答案的文學。

我們知道，蘇聯作者還得不斷學習，庶幾他們所創作的藝術形式，可以進步至與他們的題材並肩。蘇聯的無產者，在實際生活中已經產生了 Maginstroy, Dnieprostroy, Kuz-

netsstroy, 諸人，但在文學方面還不曾有……

偉大性相稱合的偉大作品來，但假使我們以蘇聯文學與世界文學來比較，我們就可大胆地說：蘇聯文學已經有過有價值的作品，這些作品，布爾喬亞世界文學是莫能與京的。

蘇聯文學發展之過程是一個很長的過程。在這一領域中的成功猶有待於堅忍不斷的努力始能獲得。——這種努力是需要很長的時期的，因為這裏的問題是在於過去全部文藝之熟習，是在於不但將少數作家而且要將千百萬的蘇聯文學之讀者羣——從他們中間，正在產生出成千成百的新作家來——的文學水準抬高至與古代文化中之最好的模範相比肩的程度。

蘇聯文學主要的反映出蘇聯的無產者以及集體農場農民的鬥爭，故在寫國際事件的題材方面，技藝愈未臻成熟。牠在描寫那些動搖整個資本主義世界的事件，未能成功，也未充分地描寫出無產者之國際敵人的面目——那準備着第二次戰爭的帝國主義的面目，那成爲帝國主義工具的法西斯主義面目。

在這一方面，西方諸國的新興普羅文學，起來補助蘇聯文學之不足了。我們不但在蘇聯境內看見了普羅文學之生長，親眼看見牠發展而爲偉大的世界前進文學，而且也看見了

在全世界各國中普羅文學之萌芽。

那普羅文學之存在是否可能的問題——在過去這問題曾經引起過論爭——現在已經被實踐所解決，被鬥爭所解決了。你們知道，伊里奇怎樣嚴厲地反對那「普羅文化派」在理論上提倡，在實踐上執行的想在實驗室中創造一種普羅文學之華美形式，運用那特殊的溫室去孵育這種文學的企圖，但伊里奇不但認普羅文學為可能，而且主張，我們必須從戰鬥中去創造這種文學。

一切可以決定我們對於普羅文學問題之態度的基本原則都可以在伊里奇的文字中找出來，在他估量布爾喬亞及地主社會中之各作家的文字中，在他敘述關於文化革命之一般原則的文字中可以找出。托羅斯基之以普羅文學為不可能之主張，第一，是基於他之不能認識世界革命須得經過一悠長的期間，一段勝利失敗相交錯的時期，世界革命不是一種短時間的爆裂，不是由戰爭所引起之任何特殊環境湊合之結果，因之而不是暫時過渡性質的，第二，是基於他之否認一國中建設社會主義之可能。

普羅文學在我們國中已經成為可能，因為十七年的革命鬥爭——在這鬥爭過程中蘇聯無產者已經措下了社會主義之基礎並正在建起社會主義之大廈——已經在無產羣

中，發展了鉅大的文化力量而充滿廣大羣衆以想在文學中尋出其鬥爭的反映，在文學中尋出其願望，努力的反映的慾望。

但世界的無產階級，牠的前衛部隊已經在爲了推翻布爾喬亞勢力而戰鬥，牠鬥爭中有時經歷着空前的進展，有時也經歷着鉅大的失敗，牠一方看到布爾喬亞文化之死亡，一方看到蘇聯境內之普羅社會主義文化之誕生——這個世界無產階級，在這些大動亂之前，是再也不能沉默了。在跟着布爾喬亞鬥爭，在爲了本身之發展而鬥爭時，革命的無產階級需要一種幫助牠瞭解那鬥爭，瞭解世間發生的一切事件的真相的文學——一種能夠扶助牠表現出種種可以鼓動這種鬥爭的情感的文學，此所以在並世各國中，今日都有普羅文學開始抬頭。在資本主義國家中的革命無產者，要去創立牠自己的文學自然較蘇聯的無產者爲困難。資本主義世界常常誇大牠所產生的文化，誇大他們的勞工大衆所能達到的文化水準；但在事實上，西方諸國的革命的勞動者所能從資本主義方面獲得者只是在小學中的可憐教育；其他的智識，他不得不利用了他們的在資本家工廠中工作以及在直接參加革命鬥爭之餘所剩下的有限時間中去獲取。那些學問之泉源，在蘇聯的勞動大衆是可以自由取用，但對於他們，都是無從問津的。

但是，雖則有此種種困難，無產者的革命運動，不論在東方或西方，都在創立牠自己的文學來。我並不想提出那爲革命深深地動搖着的國家如德意志——德意志有着多年的充滿着驚心動魄的故事的內戰，她經驗過前所未聞的社會民主主義者之變節，她的歷史上又充滿了羅森堡（Luxemburg）禮昂納西提（Karl Liebknecht）諸人的無比的英勇與犧牲，充滿着布維利亞（Bavaria）共和國以及牠的英勇鬥士的悲慘命運。

一切的這些偉大的鬥爭，都必然有其文學之反映，而最有趣的一點，即德國的普羅文學是從德國勞動階級中產生出來，由那些在過去在工廠裏作工，或擔當黨的宣傳者與組織者任務的人寫作出來的。我這話是指點着 Marchwiza, Grünberg, Kleber, Pivier 及其他諸人。

這一切都顯示出普羅文學是直接從勞動階級之革命運動中發展出來的。

普羅文學，不但能吸引讀者大眾，而且也能吸引布爾喬亞作家加入牠的隊伍。我不想提出皮勸（Johannes Becher）一類的康敏主義作家，他是一開頭就參加革命運動而且他是不以文學家身分加入這運動的。但賴姆（Ludwig Renn）之加入這運動却不單是無產者以及牠的黨之政治鬥爭的結果，而同時也是受普羅文學興起之影響的結果。

假使你移轉視線至世界之另一部分——亞洲；假使你攷察一下日本的文壇情形，你就可看見到，日本這國家可以顯示出一幅普羅文學之興起的華美圖畫來——這種文學在日本，在量的方面，較任何國家為豐富，除了蘇聯。這種文學，在其單純性，在其接近於無產層之點上，是非常動人的，小林多喜二 (Kobayashi)，黑島傳治 (Kuorshima)，櫻痴 (Sekiei)，林房雄 (Hayashi)，德永直 (Tokunaga)，這些都是直接來自大衆間的作家。

在這些作家中，有些是因為想為勞動階級服勞而成為普羅作家，他們反映了日本無產者之戰鬥，有些加入這運動是因為自己是作家，而作家苟不實際參加那運動，即不能替這運動作出忠實的描畫來。

日本的普羅文學是世間最富於土著氣的文學。牠吐出一種道地的日本大衆生活之氣息來。牠在我們眼前，展開了一幅日本的無產者所發動的鬥爭的圖畫，指出了這鬥爭是從人民中的那一部分發出的，而這鬥爭又將往何處去。雖則有着種種缺陷，這種文學顯出了普羅文學之怎樣可以成爲鬥爭之有力武器。往往，在日本的無產者，被禁不能作聲，而不能表示牠的意向願望時，日本的普羅文學可以替牠盡情地說出來。這種普羅文學獲得廣大的同情，而且這同情不限於大衆。牠也能引起廣大的智識階級層的濃厚興趣。一切事實都

證明着這一點。連布爾喬亞雜誌以及書店都爭先出版這種文學作品，顯然明白在廣大的讀者羣間，對這種文學有着很大的需要。

在美國之類的國家中，我們也可看出在智識份子間的深刻分裂的形勢，這種過程，在普羅文學的隊伍中也有着表現。我們只須舉出施鐵爾（James Steele）的描寫在 Detroit 地方之福特廠中之情形的作品一例就可以概其餘了。

同時，我們可以看出那正在彷徨而終於歸向我們這邊的作家，怎樣去訪問那為地方當局所不許共黨宣傳者闖入的罷工中心區。在這種情形之下，文學不單負起了攷察事件真相，探究一切資本主義之暴行的任務，而且也盡了無產者利益之直接捍衛者的使命了。

我們看到普羅文學怎樣在法國抬頭，怎樣從無產階級之核心層，從與無產者緊密聯繫着的一部分人民中間，出現了那些公開承認自己是普羅戰士，普羅作家的作家。

我們看到在英國也有普羅文學之萌芽。在布爾喬亞英國之中心，在英國布爾喬亞教育其子弟之牛津，也漸有一個團體的形成，這團體明瞭着，唯一救世之道是同無產者聯盟。

在並世各國中，沒有一國中的戰鬥無產者不在搖撼布爾喬亞之文學的獨佔地位，不在努力着創造牠自己的文學——一種藉藝術的媒介去幫助無產者明瞭牠自己的地位；同

時也幫助那地位緊接着無產者的一部分人民明瞭其地位的文學。這種文學之失敗不單在於牠之還未能熟習藝術的形式，不單在於牠之只能成爲普羅門爭之歷史之簡單紀載。牠的主要弱點是：牠的作者，在其故事中不能超越無產者與布爾喬亞之間的目前的鬥爭之描寫，常常局限自己於無產階級之經濟鬥爭之直接描寫。普羅藝術家們，只知依賴自己的鬥爭經驗，還不能超越無產階級與布爾喬亞之間直接關係的範圍。

但普羅藝術應該取材於人生之一切方面，牠應該反映出在大社會中進行着的各種主要的生活過程。牠不應該單單反映出無產者與布爾喬亞間的鬥爭，而也應該描寫出布爾喬亞的狀況及其傾向；應該描寫那中間階層的地位——中間層在無產者與布爾喬亞之間的最後決死戰中仍將起着重大作用的。

普羅藝術不應滿足於僅僅的階級鬥爭。牠應描寫在各階級本身中間所起的各種作用過程——他們的生活方式，他們的心理，他們的發展與他們的欲求努力。這一點，普羅文學還不會做到；因爲在過去，無產者僅僅造就了牠的戰鬥幹部人才，而對於那些在將來必須解決的問題，却並未熟悉。但即以這個布爾喬亞美學者，或將嗤之以鼻的低級普羅文學而論，我們已有權利可以說：牠是鬥爭之反映，牠將隨革命的無產者鬥爭之生長，加深，加廣；而

生長，而加深，而加廣。

特別我們歡迎這事實：即在資本主義國家中之普羅作家以及我們蘇聯普羅作家，已經移轉其目光去描寫殖民地的無產者與農民的鬥爭了。將中國工農之鬥爭消息報告給讀者之安得堡（Oscar Erdberg）及施曼特蘭（Arnes Smedlev）的關於中國的小說以及日本的普羅文學，在使得世界的無產者更親切理解日本及中國兄弟之鬥爭上，已經有着重大的貢獻了。

這種文學——直接由普羅作家產生的文學——是不斷的受許多革命文學作家的幫助——那些脫離了布爾喬亞並開始接近無產者的作家，在全世界之上，這種現象各國中都可看出。我們只須提出德國作家賴姆（Ludwig Renn）的轉變過程就夠說明這點了。這位作者的過去生活是與軍隊與貴族發生關係的，他的描寫戰爭之書籍，在布爾喬亞的和平主義文學中佔很高的聲譽。在這以後，他更進一步描寫一位兵士的轉變——在對布爾喬亞以及社會民主主義之觀念感到幻滅失望以後，終於走上了社會主義之途。這作者自己也參加了德國的康敏黨；在目前，他是德國法西斯的集中軍營中之一囚徒。我們願送給他以親熱的慰安。在美國戰前偉大的作家如杜里沙已經公開地加入無產者方面了。帕

索斯在其近作第四十二緯度與一九一九 (*The Forty Second and 1919*) 中，顯出他也已接近無產者了。他還不能描寫資本主義現實之全貌，不能反映出無產者鬥爭之意義。同時他所描寫的也只是資本主義之崩潰與小資產階級間之革命成份之成長。

小資產階級革命作家，其轉變的途徑雖趨向於無產者，但在他們的路上往往遭遇鉅大的障礙；因為一個歸向無產者方面的作家，必須改鑄他的人生觀，必須對於人生以及其整個過程，作一新的估價。當紀德轉向於戰鬥的無產者方面的時候，法國的布爾喬亞報紙一致宣稱，這是他作家生活之死滅；因為在一切歸向無產者方面的作家中間，沒有一個能夠發展其天才，或製作出偉大的藝術作品的。這些報紙認為歸向到革命方面去的，是一個宣傳家而不是一個有創作力的作家，一個藝術品之創作者。布爾喬亞報紙之這種預言，為羅曼羅蘭的例子所完全推翻。羅曼羅蘭在戰後開始寫一部小說，在他還抱着人道主義者之觀點而未曾決意參加革命的方面的時候，他描寫一位純潔的女子同着生活使他遭遇的諸問題相奮鬥；而又不能在默靜生活中解決那些問題。羅曼羅蘭中途攔筆，使他書中的女英雄陷入於完全無望的情形中。但在幾年彷徨之後，終於參加了無產者方面以後，在他下了最大決心脫離過去的遊移心理而向那「暴風在廢墟上頭怒號」的世界宣戰了以後，

他的新的觀點不但不曾使這位偉大作家之天才趨於貧乏，而反可使他脫離了那曾經使他腐心痛苦的諸矛盾，那曾經束縛他天才之翅翼的諸矛盾；而他能夠完成他的那部代表站在十字街頭的今日法國智識階級所經驗的那種鬥爭之偉大的藝術反映的小說。

而，最可注意的一點，羅曼羅蘭並不給我們以一種廉價的頌讚，一種對於新觀點之浮面的恭維。他給我們以一幅忠實而可靠的心理鬥爭圖畫，一幅阻止着智識份子使他們不能加入革命隊伍的諸種偉大的內在苦悶的圖畫。羅曼羅蘭在其最近的著作中，顯示出布爾喬亞個人主義之殘渣怎樣會構成橫在智識份子歸向革命的大道上的主要的障礙物。他又顯示出了這些障礙之被克服，顯示出在同這些障礙鬥爭時，那些願意參加無產者隊伍去同法西斯主義抗爭的革命智識份子，不但不會喪失其個性，而且在將那個性提供給一個能給予腐爛的資本主義世界以致命的打擊的唯一階級而為之服務中，更發展了那個性。

羅曼羅蘭的最近的小說，那使他的地位比他在寫作基恩·克里司多弗 (Jean Christoff) 時代為更高的小說，顯示出一種偉大的革命文學之開始——在資本主義國家中由那些從小資產階級的人道主義轉向到革命的無產階級的作家所創作的文學。本身即

是法國人道主義文化之偉大傳統之標誌而又爲舊世界中最偉大的作家之一的羅曼羅蘭，從這部小說中，顯示出在新舊兩岸之間，實有一慈航可渡，而凡在舊世界中生長起來的作家，只要他們肯誠心的歸向於無產者方面，肯誠心去設想人類所應處的地位，就可以對這人類，提供一種無上的服務，在這些最艱苦而又最重要的年頭。

在資本主義國家中間，未來革命鬥爭之文學，將從那些已經脫離布爾喬亞陣營中而歸向無產者陣營的作家與那些從戰鬥的無產羣本身中間直接產生的作家之間之相互影響中形成。這種相互的影響應採取如下的方式：青年普羅作家應從老作家處學習去熟習藝術的形式，應該藉那些老作家的著作爲媒介，去瞭解，去意味在無產者隊伍以外進行着的生活過程——尤其是在農民隊伍，在城市小資產者隊伍，智識份子隊伍之間發生的生活過程。至於那些其本人的生活猶未與無產者的生活與鬥爭聯繫起來的老作家，也應該藉着普羅作家之助力，而更能與那將要在解放人類之鬥爭中，盡着決定的任務之勢力相接近。但這種互助與互惠，沒有一番觀念之衝突，鬥爭，是不能實現的。

無產階級的義務，應該去告訴牠的作家以及願意做牠作家的人關於他們工作之全部意義。

無產階級必須統制一切願意爲牠服務的文學。這統制應採取善意的批判，及對於牠的朋友之作品的公開而忠實的態度的形式。無產者對於文學之態度，不同於對於玩具或奢侈品的態度。牠將文學當爲一種鬥爭之武器。但同時，各資本主義國家中之無產政黨應該明白，文學是一種特殊的鬥爭武器。這種文學的產生，唯有在對革命作家取一種最小心而友好的態度的情形下纔有可能，唯有在懂得了教育一個革命作家需要時間，需要忍耐，需要最大的小心的道理，這種文學纔能產生。

革命作家寫作傾向之時而上昇時而下降，是必然不可避免的。無產政黨對於作家作品中的一切與無產階級之觀念及利益不符的東西固然要取批判的態度，同時也應記得，拋棄一位作家很容易，但教育一位作家却很難。

講到那些在老作家轉向我們這邊來時途中所遭遇的主要障礙與困難，我曾指出這兩點。第一，這些作家中，許多不能在其本國中看見革命的勢力。第二，他們怕鬥爭。但假使我們細心攷察一下他們之從小資產階級作家走向革命作家的過程，假使我們攷察他們轉變的過程，我們就可看出除此以外，還有別種阻礙在。這些必須先要弄清楚，因爲他們轉變的過程是一種痛苦的過程。他們不能被強拖至我們這邊，而這過程亦不能揠苗助長地促進。

但是，在另一方面，這些作家，除非明瞭了阻止他們歸向我們的原因之無稽，就不能克服他們的苦悶。

在法國，這些問題，是在小說中，也在有趣的宣傳讀物中被討論着；在這些討論中，正在歸向我們這邊的作家各各訴說他們的苦悶。這需要我們用最友好最親愛的態度去加以分析。

讓我們舉出羅曼羅蘭的 *Clerambault*，一本在羅曼羅蘭還未能決意參加我們的時候所寫的書，一本畢露他的一切疑慮的書。或者讓我們分析一下今日到會的傑出的法國作家勃郎契的時代之動向 (*Destinies of the Age*) 一書；或者讓我們舉出華能特士 (Fernandez) 的文章，我們就可看出，阻礙這些作家的，在他們的某種發展階段上阻礙他們，使他們不能歸向我們這邊的是什麼。

假使，我們除去了我前面已經講過的兩個理由——對於在自己國內革命勢力情形之悲觀估計，以及不願意鬥爭——將這些徘徊的作家與對方的陣營緊緊起來的柔絲，主要的是什麼？我舉出那些最富於思想，思想最深刻的作家做說明，意不在引發一種論爭，而正

我們必須幫助他們克服的是些什麼觀念？那就是個人主義的觀念。這觀念可以用下列的辭句表現出來：『我，一個作家，一個精神勞動者，不能屈從任何紀律。一切政黨都是藝術家的遮眼鏡。一切政黨都將藝術家束縛起來。我願意在革命戰鬥中做一個自由的戰士，我却不能做革命軍隊中的一員士兵。』由各作家或明或暗地表示出來的這種觀念，是一切誠心願意歸向到我們這邊來的動搖作家所感到的那些苦悶的核心。

當然，這種苦悶，不會因我們的議論而消滅；議論只能有一部份的幫助。這種苦悶，只有在戰爭爆發，而當作家看出他除却以一個兵士資格以外不能參加戰爭，看出世間沒有一種不為內部的統一與內部的紀律所密切團結起來的戰鬥軍隊時，纔會消滅。到那時候，作家會把握着這一點。但我們對於這個與這些作家有深切關係的問題仍願用最坦白的態度同他們談談，使他們轉向的路程較為容易。

不用說，革命以及牠的黨不是爲了爭取各份子之完全自由而存在的。恩格爾斯說的好，世上沒有比革命更爲專制的東西；普羅革命之目的，在爭取人類的自由，所以牠必須創造出一枝其內部各份子被最基本的共同原則統一起來，被鬥爭之目的統一起來，被一種共同的綱領統一起來，被共同的途徑統一起來，而將一切個人的顧慮制服在這共同目標之

下的軍隊。

無產者的黨是一個革命的黨，在卡爾伊里奇主義基礎之上推行其政策。牠知道牠要領導了大衆往何處去。在一個人自以爲他只是堅持着在某種小問題上與黨不同的意見時，一個政治的試驗，常會顯露出他事實上是在堅持着無產者以外之勢力的利益。假使一個作家覺得萬難放棄他的個人的與黨不同之枝節意見，我們可以請他去研究一下蘇聯革命的經驗；那時他就會看出，假使他願意同資本主義抗戰，同帝國主義抗戰，假使他願意同大衆手攙着手的鬥爭，他就必須同這大衆之隊伍共同進軍。但假使他要堅執着他的與大衆反對之枝節意見，則將來的事實會顯露出，這不是他個人的意見，而實是某個與無產者集團相水火的布爾喬亞集團的意見。

在這一方面，我們有着鉅量的經驗。假使伊里奇在一九二〇年的左翼共產主義幼稚病 (*Leftwing Communism—An Infantile Disorder*) 一文中告訴國際無產者，俄國革命之經驗可以縮短許多其他國家中無產者之苦難的話爲不錯，那麼，在這方纔講到的這一特殊部門中——作家之個人自由及其同革命的關係問題——我們曾經有過鉅量的經驗，不單限於文學方面而已。假使我們考察一下，我黨黨員反對黨的總路線的歷史，我們

就可看出，那些一切在各個不同的時期反對黨的路線的人（我也曾是其中之一人）都這樣想：我們在根本上是與黨完全一致的；我們只要求牠給予我們在某些枝節問題上的自由——而這些所謂枝節問題，其實就是我們的不瞭解農民的地位，不瞭解被奴屬民族的地位，（這些都是對革命的命運有着決定的重要性的重大問題）不明瞭我們意見之分歧，不是枝節問題上意見之分歧，而是基本問題上意見之分歧，而且在這些分歧的後面是隱伏着其他階級的利益。

請每位作家在這一點上加以最深長的思考，然後他會明白，要不是他被擯於那他的內心督促他參加，而他也願意去參加的鬥爭之外，他就得在戰鬥的大眾隊伍中共同進軍。在戰爭中，每個兵士是不能自由選擇他達到目的之戰術的。在戰爭中，只有一條共同的進軍路線；而我們的進軍路線不是決定於任何獨裁政黨的專制與武斷意志，而是由歷史決定了，而由人類之最高智慧（表現在卡爾伊里奇的教訓上）所啓示昭宣出來的。

雖則有着這種困難，歷史仍在強迫着作家們轉向到我們方面來。

偉大的作家羅曼羅蘭已經尋出了走向我們這邊之路來了。成百的世界著名作家也正正在尋出這條路或將要尋找這條路。他們在路上犯了一些錯誤之後，終能尋出這條路（因

爲這轉變的過程不是一天之內可以實現的，只要他們能符合一個基本條件——即是假使這些作家不是僅僅的文學遊戲者，假使這些作家是與大眾密切聯繫起來的，假使那人類正在過渡着大悲劇，那一種社會制度沒落的悲劇以及伴隨着另一種社會制度之誕生而來的歡愉貫徹了他們的全心全靈。（這心靈必須與大眾聯繫起來，而且與他們心靈相共鳴。）也許世上有一位著名作家可以描出一幅關於革命之動盪的天才圖畫來，但假使他的心靈，不與這些戰鬥大眾，不與戰鬥農工聯系起來，假使他只想在革命中尋找一個逃避生命空虛之感的避難所，那他的天才必致趨於空虛，他必然不會生長。

在伊里奇死後，當我們齊集戲劇院（Opera House）開會紀念時，伊里奇的未亡人克魯潑司開耶（Krupskaya）講了一句我願意在今天提醒一切想歸向我們這邊來的作家的話。她的話是不平常的，不但在她口中是不平常，就是在一切我們康敏黨人口中也是不平常的。她說，『伊里奇是深切地愛人民的。』而我黨領袖在五十誕辰時答覆無產者政黨對他的慶賀時，說了這樣一句話。這句話出之於像他這樣沉默的人口，真像是直接從他的靈魂深處迸發出來的一樣。他說，他願意爲了無產者，一點一滴地流他的血。

上面所舉的兩句話，在我們中間是很少講的；但我們今天也在講着重大的問題——即

那些可以在鬥爭中大大地幫助勞働階級的偉大藝術家之趨向於我們的問題。我們要對這些作家這樣說：一個人可以是一個文學大師，但不一定反映出這偉大的鬥爭。只有在你的作品反響出一種對於戰鬥的大衆，對於那些不但正在受難着，鬥爭着，而且是代表着未來新生命之唯一基礎的人們的愛來，你纔能做到這一點。沒有這種對革命之態度，不能有偉大的藝術。

而偉大的戰鬥者羅曼羅蘭之所以能上昇至更高的發展階段，正因為他是一個有着偉大的教化，偉大的愛心的人。在最初，他的人道主義阻礙了他；但當他看到了不經過一次稱爲革命的外科手術，人類及大衆必然要滅亡的一點時，他就鼓起勇氣，起來擁護革命，而他的愛人類之偉大之波濤，就在他的靈府中洶湧起來而表現在他的一切作品中。

分析到最後，在各國的普羅文學之發展，實決定於無產者之革命鬥爭之力量。普羅文學不能限期交貨，尅日完工的。唯有在無產者從牠的鬥爭中喚起了潛伏於廣大勞苦大衆間的創作力量，誘發了人民中之小資產階級對於無產者領導權之信仰，信服了那些正在脫離資本主義的廣大智識份子羣，使他們明白這資本主義世界正在遭遇着的經濟恐慌的確實有一條出路，而我們又有一條拯救全部人類文化的出路時——唯有在無產者能夠

成爲羣衆運動之領導時，無產階級，纔能創作出牠的自己的文學，並吸引一些在過去雖則自以爲與政治無關，而其實是布爾喬亞之無形的奴僕的忠實藝術家們歸向於牠的方面。普羅作家們犯了與前輩文學大師不同的毛病。假使老作家是犯了與勞苦大眾接觸不足的毛病，犯了戰鬥決心不充分的毛病，則我們的青年普羅作家正犯了一種教化不足的毛病。

我的任務不在將作家們區分爲若干不同的等級。幾乎，我們的全部作家都犯了一種毛病。牠是什麼呢？第一，像一切作家，他們都依據了他們自己的經驗，依據了他們的情緒所感知的東西而創作；但他們所有的唯一經驗，就是在工廠中鬥爭的經驗，示威遊行的經驗，或者至多是在某些場所的武裝鬥爭之經驗；他們想要將整個的世界擠在他們的狹隘範圍內，而在他們心目中，這世界上存在着的只有無產者與布爾喬亞。但這個並不是康敏主義者之態度。康敏主義者之觀點要求着：作家應該看見生活之全面，看見牠的諸不同等級，以及諸不同社會階層；因爲一切社會階層，在人類之決死鬥爭中，都能演着重要任務的。

第二，普羅作家，簡直還沒有熟習着文學形式。布爾喬亞的學校制度不曾給予他們以文學修養，而普羅作家在邁步向前時，必得要在文學的形式問題上下苦功。這真像在工廠工

作中要求得工作資格一樣——在工作機上，在機器上。

這一切都費時間。這一切，要求着無產作家，一方面要不喪失他們與羣衆之間之接觸，沒有一分鐘退出大衆的鬥爭，不變成這種鬥爭之旁觀者與看客，一方面却要想辦法去寢饋於古代文學之寶庫並去向那些當代的偉大作家方面領教。而那些歸向到我們這邊的大作家，就應幫助這些無產作家去熟習技巧，使得偉大的普羅文學誕生的日期可以早一些。

我們深切地相信，這種普羅文學將在舊智識份子中之正在轉向我們這邊來的最優秀的老作家與普羅作家兩者之間的有機融合中產生出來。而普羅作家們——那些充滿着在無產者胸臆中沸騰着的愛憎之感的他們——將要從這些文學大師處學習怎樣運用他們的筆去爲了他們在以前已經以宣傳者與兵士的資格服務過的無產階級服務。筆常常是比了鎗更爲有力量的武器。牠不能替代槍，但牠可以動員鎗，牠又可以增加鎗。

普羅作家們，聯合了那些與我們有機融合起來的革命作家們，將要能夠，而且一定能夠，創造出那種在那有着新的戰爭，新的革命的未來時代中爲無產階級所急需的文學來。

作家們常常對我們提出關於文學形式之問題，在此地，我們也曾聽見過我們的外國朋友的演說，他們不但告訴我們他們從革命的時代，從現代的生活中學得了些什麼，並且也

從他們之技巧的觀點，給我們以勸告；並於如果在我們國中，有莎士比亞的誕生，會不會被我們之對於文學之過度關注所扼死的這點，表示其疑懼。

文藝一道，並不是我專精的學科。文藝的問題，只以世界問題全部中之一部分的資格，列入我的研究範圍。但我還要容許我自己，在這種文學形式的問題上，說幾句話。因為我不是一位文壇盟主，所以我將十分喜歡接受一切我們的外國朋友在這一方面所能給我的糾正與指導。

我想，我們的朋友馬爾勞克斯（Malraux）所表示的一個新生的莎士比亞會不會在我國的文學託兒所中被扼而死的這種疑懼，證明了他的對於看護這種託兒所中孩子的人，缺乏信仰。讓這個莎士比亞誕生出來吧！——我深信，他不久會誕生的——我們將盡力的將他撫育長大成人。即使對於那些不是生而為莎士比亞的人，我們也願盡我們的全力將他們撫育成入而給予他們一切幫助。

我們的國家固然是培養作家的很好的撫養所，但我國的文學生活，如作家們自己所說，也有牠壞的方面，足以阻礙作家的的工作。不過我們的國家，總有着一個特點，可以幫助那些——我們深信——正在住居於蘇聯境內的萬千民衆間不斷生長發展出來的一切天才

之發展。

我們是正在向着一個十分廣大的前綫而進軍。在過去的莎士比亞誕生的日子，只有社會中之一小部分的人有獲得文化的機會。即使我們假定，這一部分社會中人所包含之天才之百分數，比我們今日爲高；但我們能夠在我們中間尋出更多的莎士比亞，更多的天才之機會，總是百倍於他們，因爲我們現在是正在結成了一個千萬人的隊伍，而向文化之寶庫進軍。

在布爾喬亞社會產生牠的偉大文學時，布爾喬亞作家，無論如何，總得存着好些幻象纔能頌揚這個自己纔誕生不久的布爾喬亞社會。在資本主義世界初生期間，作家們對於牠是一個不合理，矛盾的世界這一事實，不得不熟視無覩；對於這個世界建築於剝削關係之上的這一事實，不得不熟視無覩；他不得不使自己妥協於這一事實。這一切都可在作家的心靈中，引起十分矛盾的過程，因之而阻礙了他的發展。

在我們的國家中，革命正在創造出一個簇新的社會主義世界——一個已經解放了婦女，解放了落後民族，解放了全民大眾的世界。

當我們在慶祝高爾基的五十年盛典時，有一個來自Trekhgorka 絲織廠中的女工領

我參加一次工人通訊員會議。她交給我她所寫的，關於她的生活歷史的小冊子。我開始問她的生活。我發現，她已經在那工廠中工作了三十年，她有着丈夫與幾個兒女。在工廠放工之後，在替兒女洗滌並補綴他們衣服以後，在一切都已入睡以後，她就寫她的自傳。

我故意抑止了我的驚異，打趣地問她：『人在夜間應該睡覺，爲甚麼你要坐着寫你的傳記呢？』她回答我：『現在的年青人長大起來，會不知道我們所過的是怎樣艱苦的日子；假使我輩年老的絲廠工人不告訴人家我們怎樣生活的，誰要去告訴呢？』

同志們，在我們國家中，有着幾千萬的這樣的紀述者——革命已經啓了他們的口。對於他們，我們的出版界與報紙，常常顯出相當的不理解。有一次，我接到了一篇一個女人在讀了消息報 (*Travestia*) 中紀念婦女節的文章以後所寫的稿子，是一篇寫舊日私生子之地位的小說。這位女人已經癱癱了，不大能移動，但她的智力仍然並未消滅。睡着床上，她還讀我們的報紙，意味着正在我們國內發生着的種種偉大的發展。她描寫着在革命以前的智識份子家庭中的一個私生子的難堪地位。我必須含羞的說，竟有二個雜誌，二個編者，將這小說退還給她，拒絕刊登。我們真常常遇見這種人們對於那些正在奮起參加新生活的百萬人民之文藝創作所抱的不良態度。但我想，我們正在克服這種態度，並一定要克服這種

態度。這些人的作品並不僅僅攝取人生之影而已——在這一點上，有些外國朋友曾經表示過疑慮。所以我們不須害怕我們的文學將因我們的過度保育而枯萎。

正相反，容我們說，我們的文學，無論怎樣偉大，無論有過怎樣有價值的成就，事實上還嫌對人生之呼聲聽取不足，對大衆的生活包容不夠。在甚麼地方，我們還能看見，每天在街頭站着一大羣人，希望進入作者協會的會場去旁聽？這代表着什麼意義？牠代表着，我們的大衆需要着偉大文學。他們將創造這文學，偉大的文學，好像他們曾經創造過我們今日所目覩之其他一切一樣。

這種文學將是一種勞動者爭取解放的文學。這種文學將是一種國際的文學。這種文學將以擁護殖民地人民反抗帝國主義之殘暴的主張銘刻在牠的旗幟上。這種文學將以解放婦女，那法西斯主義者，正想奴隸之的婦女爲牠的主張。這種文學將英勇地擁護蘇聯——世界無產者之主要根據地。牠將是一種唯物主義的文學，一種反法西斯神祕迷醉主義的文學，牠將教育一切國家中的大衆怎樣去爲了那些由人類的理智（包涵在國際無產者之期望中）所規定人類的那些目標而戰鬥。

我們並不懷疑這種偉大的革命文學誕生日子之到來。未來是屬於牠的——這未來正

爲布爾喬亞文學所缺少。布爾喬亞文學之前途將是在法西斯暗害中腐爛去，在猥褻文學之死水池中腐化去，將是彷徨在神祕主義之陰影中。而革命的普羅文學之前途將爲舉起無產階級在牠下面戰鬥着的大旗。

七 喬愛斯 (James Joyce) 呢還是社會主義的寫實主義？

我們的作家對於外國文學往往認識不足。我們中間很多的作家，當他們聽到在國外有某種小說問世時，往往要用了不健全的興趣問：『是不是這中間包含着藝術之大秘訣呢？』當他們聽到一本沒有點（。）沒有撇（，）的洋洋八百餘頁的鉅著在外國出現了時，他們要問：『恐怕這就是從混亂中所產生出來的那種新藝術吧？』

同志們，伊里奇與約瑟夫曾教訓我們避免一切的誇大，一切的自傲自滿。所以要我們的藝術家不肯向國外作家地方去學習，這纔是笑話。

關於形式方面，普通的法國作家，決不會比我們的很好的作家寫得更壞。這是絲毫不足驚異的，一個法國或英國的工人，比着在工作檯上只坐過三四年的我們的青年工人，當然是較好的機器的主人。所以，關於形式，我們不但要從古代文學經典中而且要從行將就木

的資本主義文學中去多多學習。

但是不是我們必須要從大藝術家如普勞司忒(Proust)之流地方去學習那種描摹一個人生活之中最纖微的動作之本領？這不是問題之中心。問題是在：我們還是有我們自己的康莊大道呢，還是這大道是要依從國外的試驗所指示的？

行將就木的資本主義之文學在觀念方面已經是處處受抑制了。牠不能描畫出那些震盪全世界的偉大力量——那舊世界死滅的苦楚，以及新世界誕生的痛苦。而與此種內容之瑣屑化完全相附而行的，就是一種在布爾喬亞世界文學中所表現出來的形式之瑣屑化。一切在過去的布爾喬亞藝術中所演變出來的，而從中曾經產生過許多偉大傑構的文學風格——寫實主義，自然主義，浪漫主義——這一切都遭受損毀與分解了；這一切都只殘存些片段，而已無力產生出一張可以取信於人的圖畫來了。

今日的布爾喬亞藝術已無力模倣那敢於描出一幅與他當時所生活的時代相稱的圖畫的巴爾札克的寫實主義，因為今日若有一張生活全貌之忠實圖畫，牠一定是對於行將就木的資本主義之詛咒。自然主義，在牠的年青時代，在牠的最優美的著作中，發洩着小布爾喬亞藝術對於資本主義瘡疥的抗議。但今日的布爾喬亞藝術家是被禁阻着不得觸及

資本主義的瘡疥了。浪漫主義的飛翔——一如當時一般智識份子對於法國革命感到幻滅之後所採取的態度，在今日也已經成爲不可能了；因爲目前已經沒有地方可以飛去——除了飛向地獄中去。

於是對於文學新形式的探求就開始了。有兩個名字最足代表今日的布爾喬亞藝術家。想要用以去創造巨大的藝術作品的新方法。一個是普勞司忒。他要描寫出他書中英雄（法國客廳中之英雄）的心理，而其描寫的方法就是——在顯微鏡之下，精細地展開他們的靈魂，精細地剖開牠們的細胞，探視着牠們之每一運動。他的解剖之刀，想用以暴露出人的靈魂來——不管他是怎樣一種人，或他想做怎樣一種人。在普勞司忒的文字中看來，這老舊世界就像一隻毛髮脫落的狗，不再能有任何動作，只躺在日光中，無休止地嘔吐牠自己的創痛。

杜司韜也夫司基（Dostoyevsky）就在分析某些居住在那腐化的半封建俄國的典型人物——那些窒息在那種爲在俄國城市中之中小階級中人所慣居的狹小閣樓中的而不能尋出任何衝破此種環境的出路來的人物——中，達到了這藝術之最高峯。但最壞的典型人物，在他的解剖刀顯示之下，也會成爲受苦難的巨人。而普勞司忒書中的客廳中的

英雄，却似乎在高聲喊叫，他們是不值得分析的，分析他們是不會產生任何結果的。

當代布爾喬亞文學中之另一英雄——雖則其人甚至對於布爾喬亞讀者也不甚耳熟——是喬愛斯，是那神祕的幼里西司（*Ulysses*）一書——一本布爾喬亞文學界中雖則很少讀到，但常常成爲熱烈討論之題目的書——之作者。

喬愛斯方法之特點何在呢？他要將他書中人物一日以內之生活，逐一動作描寫出來——身的動作，心的動作以及一切不同程度的情感——從自覺的情感到自喉中發出的極響般的感覺——的動作。他將他書中人物之生活，以極度的微纖程度，加以攝影，絲毫沒有遺漏。

一個思想緊綴着另一思想；假使有一個思想脫了頭緒，作者立刻要緊追上去。他的英雄在酒醉了時，發作了神經錯亂的毛病。這位作家就中途停止他故事的敘述，而去描寫那神經錯亂描寫那位英雄的一天以內的生活，就費了整整的八百多頁。

我們不想討論，那混雜在喬愛斯作品中的外來的材料，討論他怎樣用了他的喻譬與神話隱語之錯綜的蛛網去圍繞他的英雄的動作與思想，討論這一切瘋人院中的幻燈影子。我們只想討論一下，這種新方法，這種將自然主義貶降爲醫理的診察，將浪漫主義與象徵

主義貶降爲昏亂的譫語的新方法的主要意義。

喬愛斯作品的基本意義是什麼呢？他的基本意義就是這種信念：生命中沒有大事情——沒有大事業，沒有大人物，沒有大觀念，而作者只要取「任何一位英雄之任何一天」的生活而一絲不苟地將牠敘述出來，這就算盡描寫人生之能事了。用一架電影機器，在一個顯微鏡下攝取的爬着蛆蟲的一堆糞便的影片——這是喬愛斯的作品。

但我們只須放量一下他所給我們的描寫，就可使我們看出，他所描畫的瑣屑生活甚至還配不上他書中的瑣屑人物。他的作品之背境是一九一六年的愛爾蘭。他所描寫的小布爾喬亞是愛爾蘭型的，雖則他自認爲具有普遍的人類性。但 Bloom 及 Dehdaluses 這些英雄——作者的描寫甚至及於他們的洗盥室，及妓院酒肆中的生活，——在他們參加一九一六年的愛爾蘭革命時，仍不失其爲小布爾喬亞。而小布爾喬亞本身就是一個極矛盾的現象；故描寫小布爾喬亞，作家必須從他的一切生活關係上去描寫他。

有人稱之爲給予小布爾喬亞以無偏的描寫，稱之爲追隨書中英雄之每一行動的喬愛斯，事實上不單單是一個生活之紀錄者；他是摘取生活中之一片而加以描寫的。而他的選擇是決定於這一標準：在他看來，世界只存在於一櫥古書與妓院酒肆之間。在他看來，愛爾

爾小布爾喬亞的民族革命運動是不存在的，因之他所描摹的圖畫，在表面上雖若「無偏」，事實上是不真實的。

但即使有人一時認爲喬愛斯的方法是適宜於描寫渺小，無足重輕，瑣屑人物與他們的動作，思想，感情——雖則到了明天這些人物也許要成爲大事業之參予者——的方法，那麼，顯然的，這種方法，將顯出其爲完全無價值的，假使作者要用他的電影機去攝取階級鬥爭之偉大事件與現世界之一切鉅大衝突的影片。

對於一位資本家巨頭，作者不能用喬愛斯用以描寫他的卑下的英雄 *Дюма* 的手法去描寫他；並不是因爲他的生活不如 *Дюма* 那樣瑣屑，而是因爲他是鉅大的世界矛盾之代表人；因爲當他在同敵對的托辣斯競爭或在陰謀破壞蘇聯時，他的動作，不能被人在妓院臥室中窺伺出來，而要描寫他，一定要在他出現在世事大舞台的時候。不用說，想要用喬愛斯的方法去描寫革命，等於是想用蝦網去撈捕無畏巨艦。

正因爲他的作品，在我國未被翻譯過，所以喬愛斯在我們一部分作家之間，反能喚起一種不健全的興趣。在他的洋洋八百餘頁的幼里西司一書——這書不用特殊的字典是讀不懂的，因爲喬愛斯想要創出一種他本人特有的文字以去表示他所缺乏的思想與情感。

——中，有沒有某種隱伏着的意義呢？

對於喬愛斯之特別感到興趣，是某些右翼作家傾向之不知不覺的流露——他們已經適應着革命了，但在事實上還不懂得革命之偉大。他們願意離開 *Magniogorsk*，離開 *Kuznetsk stroy*，離開我們國內的一切大事情而走向「大藝術」——描寫渺小的人物的小事情的藝術。他們願意遠離波濤洶湧的革命之海，而躲避到小池塘的死水中，到羣蛙齊鳴的小沼中去。

蘇聯藝術之對於牠自己的新創作方法之探求，已經是一個很悠長的過程了，因為牠必得克服於藝術中的各種舊傳統，而開闢一條可以描寫我們現實生活的新途徑。這途徑是已被尋出了。蘇維埃藝術之方法是已被尋出了；而這些方法，是符合於革命文學所自期的任務的。社會主義的寫實主義的口號，像蘇維埃的口號，工業化的口號，國家之集體化的口號一樣明白易曉。而正因為這種口號並不會發明了一種方法，而只表示了革命藝術之成熟的條件——正因為這個理由，牠是立刻被接受，被瞭解了；雖則在我們能將牠包涵在我們的偉大藝術作品之中以前，我們還得做許多的工作。

普羅革命是腳踏着充滿了為獨佔資本主義所製造的諸深刻矛盾的洶濤現實之實地；

地脚踏着那不因獨佔資本主義而牠所自己創造的那現實的實地之上。唯有脚踏在這種實地之上，普羅革命纔克服這種現實，而代之以另一種現實。

資本主義世界在各「母國」中是腐化的獨佔資本的世界，而在爲封建殘餘剝削與托辣斯、卡德兒剝削雙重絞榨之下的殖民地國家中，則爲全部腐爛頹敗的世界。今日的資本主義世界正在目擊着民主主義之死亡，法西斯主義之誕生，第二國際之腐化與沒落，革命運動之萌芽，在殖民地國家中之民族革命之開始，以及在這革命運動中之土著布爾喬亞之叛變和工農運動之誕生。資本主義世界正在目擊着資本主義文化之崩潰，資本主義科學之衰敗，——同時又伴隨着科學思想之飛躍，科學技術之突進（這突進趨近於技術革命之點，而卒爲資本主義恐慌所推回）。

最後，資本主義世界在戰爭的拘攣中，在舊日帝俄領土之上，產生了第一個社會主義共和國——在這共和國，那些出身於最落後的國家中，而又數目最小的無產階級必得有異蹟般的成就，纔能維護牠的國家，與實現牠的目的。牠已經放下了社會主義之基礎。在這種偉大的建設工作中，牠又在不斷的改造自己。在這種建設工作中，牠已經發展了那種可以使牠開始動手——世界歷史上未之前見——去轉變千萬的農民使其成爲朝着與無

產者相同的目標而奮鬥的一個和諧的勞動者集羣的力量。

蘇聯作家以及資本主義國家中的革命作家所應願意在藝術中反映着的，正是這活動——同着牠的一切矛盾。寫實主義的意思是從牠的一切基本關係上去描寫這個現實。寫實主義的意思不僅在給人以一幅資本主義之衰落，以及牠的文化之枯萎的圖畫，而也應該給人以一幅那個能夠創造新社會新文化的階級與勢力之生長的圖畫。寫實主義的意思並不在革命的誇大或革命現象之武斷選擇；牠的意思在從一切錯綜關係，一切矛盾上，反映出現實的真相，而且不僅是資本主義現實而已，還有另一個新的現實——社會主義的現實。

一位作家而想要將社會主義的誕生描寫成一首詠景詩，想要將正在艱苦戰鬥中誕生出來的社會主義制度描寫為由理想人物所居住的樂園——這種作家，不是寫實主義作家，不能用他的作品，去使任何人相信。作家在其作品中，應該顯示出社會主義怎樣從「過去」的殘磚中，從過去所遺留給我們的材料中，從我們勞苦鬥爭的汗中所創造的材料中，從階級的艱苦鬥爭中，並在人類改造自己的艱苦努力中，被建設了起來。

但世上沒有「靜」的寫實主義這類東西，沒有僅僅描摹事實之表象的寫實主義。假使在

過去的一切寫實主義大師，不自覺地都是從矛盾衝突上去描寫事物之發展的辯證法家，則在談到社會主義的寫實主義時，這種辯證的性質，在我們的寫實主義中，應該更被注重。社會主義的寫實主義的意思，不僅在知道現實的表相，而且在知道牠正要走向何處去。牠是正在走向社會主義，走向國際無產階級勝利之路。而一種社會主義的寫實主義作家所創作的藝術品，應該是一種顯示出那作者在生活中看見，在作品中反映的那種矛盾之衝突，正在走向何處去的作品。

這意思就包含着：社會主義的寫實主義要求着對於這個矛盾時代之正確的智識與理解。所以社會主義的寫實主義之偉大作品不能是對於現實之某一部分之偶然觀察的結果。牠們要求着，作家應該理解現實之整體。即使作家想要在小中描寫出大，想要從一滴露水，在一個渺小人物之命運中顯示出世界之大，要是他腦海中，沒有那整個世界之運動的形象，他就不能完成他的任務的。

在行將就木的資本主義文學正在乞靈於反理性，無意識，潛意識的東西的時候，社會主義的寫實主義文學却要求着作家對於人類命運之清楚意識。牠要求着作者心靈之鉅量活動；要求着關於地球在宇宙中之地位以及人在地球中之地位的認識。社會主義的寫實

主義文學是一種世界規模的文學，因為牠的任務在描出一張世界的圖畫來。

行將就木的資本主義藝術家想要隱蔽自己在「無偏」的外衣之下，他們是懷疑主義者；他們深信，他們是一無所信的，雖則他們的作品之主要意義就是一種以這個衰落的世界會永久存在的信仰。社會主義的寫實主義的文學之描寫世界，意不在滿足好奇心，也不僅在替人類懸起一面明鏡。牠要出發去做以人類之再生，——說得更正確些，不是人類之再生，而是人類之新生——為目的之偉大門爭中的一員參戰者。

牠是一種憎惡那正在準備着造成一次人類大災禍，而將人類踏入泥坑的腐爛的資本主義之文學。牠是一種對於受苦的人類，戰鬥的人類具有偉大的愛，對於一切以自己的白骨，構成新世界的大廈的木樁的人們具有偉大的愛的文學。

當那些阿諛布爾喬亞的美學家告訴我們，我們是在創造着一種狹義的黨化文學時，我們要回答他們：我黨的瞭望塔是處於世界之最高一層樓，因為革命無產階級的黨是人類的前鋒。牠是一枝不為特殊的私人利益而是為了解放全人類而戰鬥的軍隊。牠是保護新世界的戰士之黨，因之而可以用他的思想，用他的情感去包容整個世界，並在人類歷史上第一次的可以產生出偉大的人類創作力量來。

當行將就木的布爾喬亞藝術的代表人告訴我們：階級之衝突，以及一切巨大事件使得我們看不見了「個人」，個人在我們的藝術中，將要消失，因之而只有他們纔是「人」的先知——他們願意描寫着一粒沙土之微而不願描寫海洋之單調的波浪或隨應着戰鼓之聲而前進的軍隊——時，我們要回答他們，那正在誕生的社會主義世界，正在創造出千百萬的新個人人格來。在以前一向過着奴隸生活，而其艱苦的生存使他們的頭抬不起來的人們，現在已經變為具有階級意識的戰士，是正在發展其人性，正在變為豐富的人格了。

我們要告訴那些不認識世界的偉大事情，因之而也不認識真正偉大的個人的美學主義作家說：在今日的資本主義世界之中，他們已不能找出可以與古代的雕像相比擬的人物來。而革命的無產階級却已經產生了萬千的值得菲狄亞斯（Phidias）與米開蘭基羅的鑿子施工的人類。

我們不須提出那些偉大的歷史人物卡爾·恩格爾斯，伊里奇·約瑟夫。我們只須一看那些在建設工作上出現在蘇聯舞台上的英雄，那些穿着灰色制服的紅軍勇士，我們的北極圈中的英雄……那些在德國殺身成仁，而在法西斯刑室中對着行刑人毫不戰慄的英雄們——只要一想起他們，我們就可看出，布爾喬亞文學之擁護者的以我們的文學為抹殺

「人」的一語之無稽了。

我們的文學已經在世界上佔着第一位了，縱然我們的技巧還較西方諸國的文學爲幼稚。我們的文學是能夠給予全世界的大衆以關於與他們有切身關係的諸問題之正確答案，給他們以關於資本主義之死滅與社會主義之誕生的正確畫像的唯一文學。

當我在新德國報 (*Neue Deutsche Blätter*) 中讀到從德國集中軍營中逃出來的幾個工人對於「在軍營中讀些什麼？」的問題之答案；當我讀到在集中軍營中，他們雖爲法西斯衝鋒隊員所鞭打，但在讀到了潘佛洛甫 (*Panferov*) 的 *Brusky* 一書時却增加了力量的時候，我覺得爲我們的文學驕傲起來了。

但我們不是自滿自足的人，伊里奇以及他最得意的門生約瑟夫曾經常常教訓我們不要吹牛，不要驕傲的。

假使我們誇獎我們的文學爲世界第一，我們同時也應明白，我們的文學的成功，不僅僅是我們文學的功績，而最重要的，還是我們已經建設起了社會主義基礎這一事實的結果。我們願意我們國外的同志，也能步我們的後塵。當我們能夠宣稱，在德日波蘭法國的人民大衆已經創造了一種比我們更好的文學時，我們將覺得十分歡喜，因爲這種文學唯有在

他們已經克勝，在他們已在建設社會主義時可以興起。到那時候，他們的文化遺產可以使他們很快的創造出一種比我們更好的文學。

我們必須告訴我們的作家：多從國外普羅革命文學大師地方去學習，同時也幫助他們去創造出一種可以使外國的工人相信的關於我國的圖畫來。而對於外國的同志，我們要這樣說：在戰鬥的普羅階級旗幟之下，在蘇聯的勞動者所曾爲之苦戰的主義的鬥爭中，在全世界的許多勞動階級中的優秀份子所爲犧牲生命的主義的鬥爭中，你們將創造出一種偉大的文學來。

我們要從世界革命文學中去學習。從牠地方，我們可以學習技巧，並可以獲得關於那些在其他國家中的工農大眾之間所發生的最重要的過程之認識。我們的勞動者所渴望着看見的不單是集體農場農人及突擊隊隊員的寫照，而還有雖則在法西斯刑人的獸性壓迫之下，仍然想從秘密工作地下工作中爲德國無產階級打開一條出路的德國工人的寫照……

我們所期待於你們外國同志的，是：你們要幫助我們去顯示出法國的勞動者與英國的勞動者是怎樣生活着的——這些外國勞動者，我們認之爲我們的弟兄，但我們對他們的

認識很模糊，一似從霧中看見一樣。

橫在我們蘇聯文學以及西方諸國之革命文學之前的，是一片廣大的工作田地。所需要的只是勇敢與信仰。我們不會扼死我們的莎士比亞的；我們要培養他們。我們要創造出一種比文藝復興時代的文學更爲高級的文學，因爲文藝復興時代的文學是取法於奴隸所有社會的希臘與羅馬而表現新興資本主義的利益的；至於我們的文學却反映出一個新的，社會主義社會的觀念的。

普羅文學到現在還在牠的幼稚時期。只有在蘇聯境內，牠已經獲得了相當程度的發展。但牠總會隨着世界革命之發展而發展；牠將同革命共同生長；牠將變成一種肺腑能吸進大氣，目光頭腦能包容諸世紀與數大洲的文學。牠會變成一種千萬大衆之歡愉與進軍呼號的文學。凡力不足勝此大氣，力不足橫跨數大洲，目光思想不足包容諸世紀的，會同着布爾喬亞文學共同腐爛掉。但我們深深相信，一切世界文壇中的優秀份子雖則有着一切的彷徨動搖，雖則由布爾喬亞轉向無產隊伍之階段各有不同，總會尋出到達我們這邊之路，總會出現在歷史的康莊大道而站在卡爾，恩格爾斯，伊里奇，約瑟夫文學旗幟之下的，因爲唯有在這旗幟之下，人類纔會克勝。

這種文學，即是我們同你們在共同創造着的文學，將是一種對於一切被壓迫者具有偉大的愛而對於剝削階級具有憎的文學，一種決死反對這種階級的文學，一種對於我們將使之成爲我們的同志的婦女，對於那些在往日被視爲人類中之賤民的有色人種具有偉大的愛的文學。

我們將以普羅階級的靈魂，牠的熱情，牠的愛注入這種文學，牠將成爲一種具有偉大圖像，偉大慰安的文學。牠將成爲一種社會主義鬥爭之文學，國際社會主義勝利之文學。

對於上項報告所引起之討論之答辭

同志們，依據在一般布爾喬亞集會中的習慣，你們一定以為我要宣稱，我現在所處的地位是十分為難了；因為我發表了那報告之後，遭受了許多作為我們的客人的同志們的抨擊。

但我們的客人們，一方面包含着有一部分西方諸國的普羅作家，在普羅文學及在革命運動中，他們是不算客人的；另一部份客人，雖則還不是我黨的黨員，是正在轉向參加無產階級。我認為，對於這些客人，我的第一個義務，是表示出絕對坦白的態度來。

我的報告所引起的討論，結果甚為圓滿。我必須說，這討論已經指給我明白了在我作報告時還未覺察的東西。這討論教給了我一些東西，雖則不一定即是某些講員所願意我知道的東西。

我不願詳細的討論關於普羅文學之「書目」以及普羅文學作家之「題名」的問題。

在這種集會中，一個提出報告的人的義務是什麼呢？這報告不是一種文學史的教科書。我的義務不在指出好作家以及壞作家們的名字，並敘述他們的作品。我的任務是在提出

在目前這個歷史階段中，文學所遭遇着的諸問題。我之提出作家的名字，只在那作家偶而成爲所討論的問題的中心時。此外，我們還須記得，在我們的集會中，報告的人只表示着集體思攷的結果。集體可以在某一問題之解決上，很容易地擬出一個一般的路線來；但牠不一定必然地在對於每一作家的估評上都表示一致。讓我們舉出謁爾（Bala Ilies）同志來做例子。他沒有問題的是一位普羅作家，我們曾經印行過他的在火焰中的泰閣（The Tysza Ajlanc）有幾十萬冊之多，並非因爲牠是一本完善的書籍，——不，這是一本未成熟作家的作品——而是因爲在這本書中，我們看見了一個對我們面貌很親熱的匈牙利革命之反映來，雖則謁爾的圖畫不夠有力。我們還不會有個一張好的伊里奇的圖像，但我們印行了連我們自己都不信是真正偉大的藝術作品的圖像。組織委員會不必須要答覆我對於謁爾一書或其他書籍與作家的文學價值所持的意見。此所以我在我的報告中，對於這些事情並未發表意見。

第二點，我想，你們是在埋怨我不提出作家的名字，不過假使我提出了各作家的名字，那時候，你們豈不要更加埋怨我嗎？

主要的問題當然不在我之曾否提出各作家之名字來。我知道他們，正像那些提出他們

名字來的同志一樣熟悉。主要的問題是，各個不同團體的代表，曾經在此地，在某些很切要的問題上，表示了他們的意見。對於他們的演詞，我們必須要用最不含糊的觀念去說幾句。

我曾經在報告中敘述世界文學對於那些決定未來人類之發展的歷史大事件所取的態度——對世界大戰，十月革命，及法西斯主義的態度。我也曾敘述着在布爾喬亞文學中所發生的分裂以及革命文學之誕生。

在這一方面，沒有人提出過基本的反對來。那麼，在什麼地方有着意見的不同呢？意見之不同，實在於有幾位同志（他們所處的地位是十分矛盾的）從這些基本的命題上所抽出的結論。

說得更具體些，我們曾經聽得從兩方面發出的反對聲，我們聽得從一部分普羅作家方面發出的反對，他們說：『你之不舉出一切普羅作家之名字來，不是偶然的，事實是，你低估，輕視了他們。其實我們已經是一種巨大的力量了。我們已經代表着一種偉大的世界普羅文學了。』其他一方面的反對，出之以一種很友好的方式，是從那些正在轉向我們的作家方面發出的。他們的措詞大約這樣：『我們正在歸向你們，這是我們的觀點；但請你們原諒，

要顧及我們原來的身份，不要對我們太苛求，太吹毛求疵，不要不斷的麻煩我們。」

從這兩種角度上，所發表的言論中，顯露出了一些十分重要的問題來，關於這些，我們必須說幾句。

一 外國的普羅文學之地位及其現狀

我將以普羅文學的問題開始。第一，我必須規定我們對於普羅文學的見解。我們是不是志在造成我們自己的文學幹部人才，那種國際普羅文學的幹部人才？是的，這是我們的主要目的。蘇聯的文學反映出國際康敏主義之哲學與其目的。國際康敏主義是一枝戰鬥的軍隊。凡想要戰鬥的人，那能不想在文學這一類重要園地中，創造他們自己的幹部人才，那些與勞動階級的心靈相緊緊的幹部人才？存着與此相反的念頭，等於假定我們一點不想在觀念的領域中制勝。存着這一類觀念，當然是十分無意義的。

我們對於普羅文學之態度，不論其在某一國中，處於那種境地，總是一種最大愛護，最大關心的態度。

烏蘭德爾 (Willi Bredel) 曾給我一本在此地莫斯科的外國工作者出版合作社所出

的書，一本德國的康敏黨工作人員所寫的詩歌短篇小說的小小結集。事實上，有幾首詩歌與幾篇小說，不是這種工作人員寫的，——帛蘭德爾不免稍有誇張了。但雖則如此，我立刻以最高的興趣讀完了這一冊書。那些小說還是很弱的。你們會很容易的明白，普勞司德比着他們，是更好的藝術家，能夠比着這些在祕密情形下工作着的黨員，寫得更好；但他書中的客廳中的英雄，縱然出自名作家之描寫，對於我們，有什麼意義呢？他們感動我們之力量，遠不如那種為主義而鬥爭的描寫，雖則後者出於未成熟的普羅作家之手。這是我們所以要常常出版那些離完美之境還遠的作品的理由。

我們知道，普羅文學必須抬頭，生長，與變為堅強。這是在蘇聯境內，在對付我們的普羅作家時，所以放棄那「普羅文化派」的老方法的理由——伊里奇曾將這種方法，比之於以十個歇私的里病患者的姑娘，不斷的去吹着一個普蓄中的工人作家，直至吹熄了他內在的每一絲天才之火花而後已。我們幫助普羅作家的方法是在他們之文化水準的促進上下大功夫，是在使他們常同文學大師相接觸，是在出版他們尙未完美的作品，並坦直地去批判他們。

我們愛今日的普羅文學，只將牠當作那無產者將要在未來創造的偉大文學之開端。但

假使我們而附從那些想要將這文學之嬰孩期幼稚期宣稱爲已是牠的成人期的人的呼號，那我們纔是無產階級的很壞的擁護者，普羅文學之最壞的朋友。

我說，西方的普羅文學還在牠的幼稚期，我黨中委會祕書司達諾夫（Zhdanov）說，出席這會議的同志們，只代表着普羅文學之開始與核心，爲甚麼，我們要這樣的吝於稱頌？因爲伊里奇及約瑟夫曾教訓我們，「康敏黨員之自欺」是何等危險的一件事，「康敏黨員之自欺」從兩種觀點上看來是危險的。第一，因爲一個人一到了開始拍他自己的胸部而這樣說：『你看，我是何等好的一個人呀！』時，他就要停止學習，而我們一切人——蘇聯作家與國際普羅作家——却正需要日夜的學習，因爲我們的普羅文學還不曾產生出一種可以使我們以百萬本的數目分發給勞動者中間，而告訴他們：『這是一本關於大戰，關於法西斯主義，關於俄國革命的純真有價值的書』的作品來。

不久以前，我們紀念着第一次帝國主義戰爭爆發之二十週年。將這次戰爭的性質，解釋給全民大衆聽，是一種鉅大的任務。我們有着許多本普羅作家所著的關於世界大戰的書，我們必須將牠們普及之於一般讀者間。但是誰能捫心無愧而說，我們已經產生過一本可以以百萬的數目流傳在大衆間，可以不但在我們同志的心中，而且還在一般大衆的心中，

燃起其對於那些製造帝國主義戰爭的人們之忿怒之威的作品呢？普羅文學，到目前為止，還未能產生出這樣一部的偉大作品來。

我們知道，法西勢力已經在德國在意國掌握政權了，德國的法西勢力已經有一年半的功夫，用火與劍，去毀滅着德國無產階級中最優秀的子孫。我現在要問你們：親愛的同志們，你們德國的無產作家，能夠介紹我一本關於那德國無產者正在生活於其間的人間地獄的書，一本描寫德國法西勢力之聞所未聞的罪惡的書，——一本我們可以在蘇聯境內，以百萬本的數目，分發給讀者的書嗎？我們有着的是一種正在開始描這圖畫的文學，但到現在為止，還不曾有傑作出現過，不說明這一點，不知道這一點，等於是阻礙這種文學之發展。

同志們，伊里奇以及他最好的學生約瑟夫，曾經教訓我們，要對自己忠實，——而我們就將你們當作我們中間的一部分，所以當我們在向你們講到文學問題時，我們不能說，——雖則，我們很願意我們能夠這樣說——普羅文學是在全世界發達繁榮起來了。我們應該說：不，牠還在牠的幼稚期；凡不願意說這話的人，就不是爲了普羅文學之勝利而努力的人。

無產階級的作家們要創作他們最初的作品，必須不斷的艱苦工作，因爲要熟習文字的

運用，往往比學習機器的運用更難。他們愛他們工作的結果；他們一定願意像一個列寧格勒工廠中的女工一樣的出現在我們之前，她在這會議上會站起來說：『我們已經製成了一個具有十萬〔千瓦〕（Kilowatts）的渦輪了。』她用着無上的驕傲說這句話。但假使她到此地來，對我們說，我們有着一種十萬〔千瓦〕的渦輪，而事實上這種渦輪並不存在，她就不在鼓勵着蘇聯工業之發展了。

在什麼情形之下，我們纔可說是低估，輕視了普羅文學呢？只有在第一，假使我們不願創造這個普羅革命運動發展之重要槓杆；第二，假使我們認為，這文學在普羅革命成功以前，不能被創造出來。而在事實上，我們正是在一切國家中，爲了普羅文學之創造而戰鬥的人，而且我們可以說，在這方面，我們已經獲得了相當的勝利。

假使你們問我：在蘇聯以外，我認爲在普羅文學中佔首席的是什麼？我會立刻回答，是一些日本普羅作家的作品。就說小林能。他曾寫過一篇關於一九二八年逮捕事件的短篇小說。我曾看見過我們的勞動者怎樣讀這篇小說！讓我們再舉出這位作家另一篇小說裝米（*The Canery Boat*）吧！這篇小說告訴我（一個文藝科學的研究者）比一切科學文藝所能告訴我的更多的關於日本無產階級的情形，因爲這篇小說顯示出，那些在前一日

還在等候着一隻軍艦的到臨，一若把牠當作解除他們剝削的救星的工人，那些相信日本艦隊是他們的救星同護衛的工人，到了第二天，就明白了這不過是幻影而已。這意思說，無產革命的問題已經在日本興起了；雖則落伍的無產大眾，仍然被束縛在君主思想的觀念中。這是這位普羅藝術家在他的簡單的形象中告訴我的東西。他證實了，我的日本正在走近民主革命之路，而這種革命會不久演進成爲社會主義革命的信念。從文學的觀點上看，有很重要的一點應該指出，即是他用了形象去顯示這點——不直說牠，不以議論去證明牠。

但我們對於這種文學之態度愈愛護，我們對於這種文學之勝利愈歡欣，我們就應該愈堅決地這樣說：『不要自滿自足。最好還是安定下來努力工作，而同着我們，也還不會產生出任何文學界的 *Magnistroys* 的我們，讓我們共同比肩前進吧。』

在這些問題上的「康敏黨員的自欺」還有同等危險的一方面。這種危險，可以用下列的一種態度表示出來：『假使我是這樣強有力，假使我的一切情形都很好，爲甚麼我要友軍，爲甚麼我要尋找友軍呢？』同志們，在我聽到謁爾的演說時，我覺得我像是聽到了「立在前哨派」(*Rapp* 卽全俄普羅作家同盟派)的方法與意見的迴聲。我們在我們的國中

在克服牠們，當然無意於將牠們輸出到國外去。

在不多幾年前，曾經在這裏發展過這些傾向的同志們想要「炸裂」巴比塞，甚至不願認他爲我們鬥爭中的同志。在今日，沒有一個人能夠公然地不睬那些動搖作家的文學，那些正在轉向到我們這邊來的作家了。所以那些「立在前哨派」的擁護者想要以別種方法實現他們的舊夢。假使我們對於普羅文學所達到的發展程度估計太高，那我們不得不下這種結論：『我是這樣強有力，我不需任何友軍。』

我並不是說，曾經有人在此地說過與上述的話全部類似的話。我深信，像這樣一位優良的康敏黨工作人員昂蘭德爾，這位深切明白在德國的康敏黨勢力急需友軍的作家，一定會反對這種見解的，但重要的事情是：人總得把事情「想出來。」大部分的人在生活中總不肯澈底想事情。當我服膺托羅斯基主義的時候，我也不自覺得，我會得在參加工人運動廿五年之後，再站到敵人的營壘中去。因而最最需要的一點，是我們應該用最誠懇最友愛的方式去對那些還未克服「立在前哨派」傾向的同志說：『同志們，注意着！這對於文學是危險的，對於德國的普羅革命運動是危險的。』

一 世界文壇之分裂

讓我們現在攷察一下問題之另外一方面。

我曾經刻劃過今日世界布爾喬亞文學的地位。牠已經喪失了牠的文藝獨佔地位。有些布爾喬亞文學大師已在反對着那些世界布爾喬亞所追逐着的諛目的了。這一切都反映出世界布爾喬亞的地位來——牠已經失掉牠的統治的獨佔地位。蘇聯是存在了——是世界歷史上一種不可動搖的事實。不止此：蘇聯的存在以及牠的力量，加上資本主義之頹敗，正在世界布爾喬亞的陣營中引起分化作用。這一事實也同樣地反映在文學中。

文學是在分裂爲一方面是在公開的法西斯文學以及在面子上想擁護布爾喬亞民主主義而事實上不知不覺的墜入法西斯主義的懷中的文學；一方面是一些公然歸向我們的布爾喬亞作家的文學。最後一類人，也包含着許多不同的集羣。或停止在我們十步之外，或停止在我們十里之外；但無論如何，他們離開布爾喬亞法西文學總已經有十里之遙了。

同志們，這種分裂的意義是什麼？這種分裂有着巨大的意義，第一，因爲牠反映着一種深的社會變動過程。牠所反映的是什麼呢？讓我們舉出一部典型的頹廢文學之作品——

撒林(Caline)的著作吧。撒林在明日也許要成爲一法西斯作家。他的書中包含着不得不使我們害怕到這點的成份。但在今日，撒林却反映出那在今日世界恐慌之中看不出任何出路，並且對於資本主義已完全失掉信仰的一部分小資產階級份子所感到的失望。這現象對於我們，具有極大的重要性。頹廢文學當然不是我們的文學；但我們的反對者之呈瓦解之狀，以及一部分的小資產階級之不再信任布爾喬亞之領導權，這總是一件好事情。在小布爾喬亞大眾覺得在他們的面前，除了黑暗以外，已看不見任何東西的時候，這也許可以誘導他們，同着我們共找一條出路；或者，至少限度，牠的意義是，他們在對資本主義失望之後，決不會再爲着擁護這種制度而作決死戰了。

有一類的文學並不暴露資本主義之全貌，但却暴露着牠的某些方面。譬如弗西維格(Feuchtwanger)的反法西斯作品 *The Openheims* 一書，或者是滿姆(Heinrich Mann)的諷刺作品憎恨(Hate)吧。這些不是反資本主義作品，但他們是反法西斯作品。作者還是害怕着革命，但他已經憎惡法西斯主義了。這一類的文學具有巨大的重要性。我大大的愛護及尊敬吾黨同志普列佛，昂蘭德爾以及其他諸人。但他們自己知道，在目前，滿姆的作品應該比他們的作品更廣泛地被閱讀着。他是害怕革命的，但他對於法西斯

主義已感覺着憎惡。但是那些在其心靈中被注入着憎惡法西斯主義情感的人們，也許會比他邁進一步，而變爲不怕革命了。

普列佛曾經告訴我，當他是一個水手的時候，他讀過佛郎克（Leonhard Frank）的人是好的（*Der Mensch ist gut*）一書，這本書對他起着革命的作用。這是一本小布爾喬亞性質的小說，但牠充分發洩了對於戰爭之抗議。在牠的影響之下，水手普列佛歸向革命，而佛郎克自己却退入庸俗自私生活中去了。但佛郎克總會幫助過水手普列佛成爲一位革命作家。

對於革命是仇視，但對於法西斯主義同樣是仇視的文學，對於我們，具有巨大的重要性。至於那舉世聞名的世界文壇主要發言人紀德與羅曼羅蘭以及在美國非常出名的杜里沙之能夠站起來說：『人類所應走的唯一一條路，就是蘇聯所指給我們的道路。』能夠宣稱資本主義之要消滅與社會主義之會克勝，其意義之重要，當然不言可喻了。

同志們，對着這布爾喬亞文學中之分裂，我們所遭遇的當前的特殊任務是什麼呢？這分裂是不是將創造我們自己的寫作幹部人才的任務放在我們肩上呢？這種任務在昨天存在，在今天存在，甚至在西方各國普羅革命勝利以後，也還繼續存在。這是一種在我們的最

後勝利達到以前永遠擱在我們肩上的任務。凡是忘却他的幹部以及他的軍隊的人，無論怎樣的隨意耀武揚威，他最終會被擊敗的。

那麼，橫在我們面前的新任務是什麼呢？這新任務就是使我們蘇聯文學以及外國的普羅文學正直地去應付布爾喬亞文學中分裂的事實；並去告訴普羅作家們：『盡你們的全力去在那裏尋覓友軍。』我們一定要告訴普羅作家們：『文學大師正在走向你們，從他們地方去學習吧，庶幾你們自己不久也會變成大師。』

同志們，在講到反抗法西斯主義的鬥爭時，要考慮一下，我們所處的是什麼局面。對於德國、意國、波蘭的無產者在政治的領域中所應做的主要事情是什麼？主要事情是：應該集中無產者勢力，構成一條強固的統一鬥爭陣線；並在無產化的小布爾喬亞（智識份子只佔其中的一部分）中間，尋覓友軍。

這一點，在文學的園地中，其意義是什麼？『你，普羅作家，鞏固你的隊伍，加強你的技巧；同時要幫助那些開始脫離布爾喬亞的動搖作家，尋得到達我們這邊之路；而一方面又須從他們處去學習。』假使我們講到世界大戰危機，則那一鬥爭之任務，不僅在創作出暴露備戰罪惡的共產主義作品，而同時又須幫助那些正在從和平主義方面歸附到我們這邊的

作家們，去同布爾喬亞的備戰行動鬥爭；並藉這些作家為媒介，去深入到那一部分為我們的普羅作家還未曾深入的羣衆中間去。

這代表着一個新的問題，對這問題，身為這一會中報告者的我，有說幾句的義務。我的任務是如此，而不是唱着讚美普羅文學之成功的歌曲。

同志們，請現在容許我總結起這次最有趣味的討論所獲的結果——雖則並不在其中之每一點上，都獲得完全清楚的結論。牠曾顯示出了某些很重要的問題——在兩方面看來是很重要的。在有幾位同志的初次的演說中，我們並未覺得，他們已經把握了尋覓友軍，與將他們的手伸給那些正在歸向到我們這邊，並且離開布爾喬亞已經有各種不同程度之距離的作家們的重要性。但在今天皮圖及普列佛所發表的演講中，這事件是被適體地處理着了——這是一件可歡迎的事實。

我深切相信，我們的朋友們，在最初或以為他們在這裏遇到一種低估普羅文學之傾向的，最後會了解，問題全不在低估普羅文學，而在盡力用聯盟的方法，用着將那些正在從布爾喬亞方面歸向無產者方面的文學大師吸收入我們的隊伍的方法，甚至用着同那些不願加入我們，但能在戰鬥的某個階段中幫助我們的作家，締盟的方法去加強普羅文學。

三 正在加入無產者隊伍的藝術家

我們在此地，也曾聽見過其他的演說。有一篇是馬爾勞克斯的宣言，很簡短，只是三兩句話。另一篇勃郎契的演詞，充滿了深切的誠意。

馬爾勞克斯說些什麼呢？我們必須在此地，附帶指出，我們的廣大讀者羣是不知道馬爾勞克斯這人的。他的作品摘錄，曾經在國際文學這雜誌中刊出過。這雜誌在我們國內，銷行不很廣，雖則牠是可以使我們從其中認識國際文學中許多重要問題的一種資料讀物。馬爾勞克斯是一位卓越的作家。我不想在這裏特別加以推薦，——甚至我們的敵人，也承認他這點的。我們只須一讀在法國參謀部的機關報巴黎迴聲上，所載的一位法蘭西學院研究員毛立克（Mauriac）所作的一篇文章，就可明白了。

在這篇文章中，毛立克說些馬爾勞克斯的什麼話呢？這是一篇措詞很鋒利的文章；但我指引這篇文章，因為牠可以幫助馬爾勞克斯看出他的在我們的會議中所發表的：『我在這裏的這一事實，證明着，我是同你們在一起的』這一誠懇宣言對他之危險，可以使我們看出這「宣言的意義之重要」。

這位研究員毛立克在其文章中說：「你，馬爾勞克斯，是一個叛徒，你，馬爾勞克斯攻擊着布爾喬亞文化，你以為牠是要滅亡了。但你的卓越的天才，正是這種文化偉大之一證，那些你所寫到的中國蠻子能讀你的書嗎？我們——你所攻擊的法國的布爾喬亞——我們讀你的作品並且說：看啊，我們已經創造出這種文化：即使當我們的叛徒攻擊我們時，他們也用了這種卓越的天才去攻擊，而整個的法國文化之偉大正反映在他們的攻擊中。」

毛立克又繼續着這樣說：「看啊，馬爾勞克斯，我們曾經贈給你 Goncourt 獎金 (Goncourt Prize) 爲甚麼我們做這件事？我們是聰明人。我們已經看見過，叛徒們怎樣能受利用受羈縻。我們有過一彈勒蘭德 (Millerand)，有過白里安 (Briand)——我們給他們一些小權力，他們就爲我們服務了。我們將看着你，馬爾勞克斯，將怎樣的通過我們的讚美，我們的獎勵的測驗。同着那些這樣尊重思想自由，使你可以歌頌着那些失敗了的中國康敏黨徒的人們生活在一起，不是勝過與那些第一，還沒有時間將你的作品譯成俄文，第二，常要吹毛求疵的告訴你：「這裏你有着一個錯誤，那裏你有着一個錯誤，你必須這樣寫作，不可不如此寫……」的康敏黨人生活在一起嗎？」

馬爾勞克斯的答覆是什麼呢？他是在這裏，同我們在一起。他是一個十分聰明的人，他在

這裏不但要從我們蘇聯共產黨員方面聽得讚美之辭，並且他要聽到我們的嚴峻的責問與不快樂的忠告。要使這位大作家一動脾氣而這樣說：『讓我自由自在吧！我要從心所欲地寫作。——我是一個自由的戰士。你們還是將我放手而去學習着寫得同我一般的好吧，』正是一件容易事。

馬爾勞克斯不這樣做。在他認為人家對他提出的責問太嚴峻時，他的面部常常要皺蹙起來。但馬爾勞克斯通過了這測驗而這樣說：『我之救護迪米曲洛夫，(Dimitrov)我之到柏林去救護他，我之到這裏來的事實，證明了我是同你們在一起的。』

我們也熱烈地握着他的手，告訴他：『凡那些加入無產階級戰鬥軍隊的藝術家，必須預期着艱苦的時間。只要馬爾勞克斯寫出一部關於法國無產階級鬥爭的作品，而全法國的布爾喬亞報紙，一致加以『馬爾勞克斯已經喪失他的天才了』的評語；這就夠馬爾勞克斯的痛苦了。』

但這個還不是伺候着歸向我們這邊來的藝術家之唯一的痛苦。這種藝術家必須期待着去參加鬥爭，而這鬥爭不常常是僅僅的有一位朋友向另一位朋友在會議席上說些不愉快的話而已，這鬥爭是殘酷的，牠將是一種用火與劍來執行的審判；我們深切願望，深切

信任，那位無產階級鬥士的馬爾勞克斯一定會以一種適合他的偉大天才的樣子去通過那審判。

同志們，勃郎契也曾在此地演說過——一位偉大的法國作家，一位大思想家及藝術家，一位不但具有豐富的想像，而且其頭腦也是有所為而為的藝術家。

我曾從他的舊作品中引證過文字；那些作品，是可以代表他的發展階段的，在他雖是資本主義的敵人，而同時害怕着普羅革命會引起文學中的獨裁，引起壓迫，引起刻板化現象的時候。在昨天，勃郎契送給我他最近的著作 *Sabilla*，這冊書我以前不會知道過；我昨夜把牠拜讀了。我深深為這本書感動。在這部書中，他顯示出了一位女藝術家怎樣會變成一位康敏黨員，也顯示出了他的許多的往日的懷疑已經怎樣在他的轉變過程中消滅了。

而勃郎契在這裏說些什麼呢？他說「不要混個人主義與個人為一談。反對個人主義，反對那種各走各的路的貓兒似的藝術家。但是尊重個性，尊重人。」假使你們不能做到這點，你們將拒却許多在古文化國家中的也許可以歸向你們這邊來的人。」

同志們，勃郎契所說的話是對的。我們必須將個人主義，非社會性，不能與社會一致的意義，同尊重個性人格的意義區別起來。那年青的革命勢力（牠是一枝軍隊）在牠前進的某

些階段，不得不在營壘中過生活。——事情不能不如此，因為軍隊總是住在營壘中的。革命勢力因為是勞動者的軍隊，所以不能在牠前進的一切階段中，過於重視個性人格，不能在個性人格上費很多的功夫。但在革命勝利之後，則革命成爲可使個性人格鮮花般怒放的土壤。我們——康敏主義的軍隊——不僅僅是一羣無足輕重的人，康敏主義社會，比了任何其他社會，百萬倍的更富於偉大的人格。只要一看今日我們國內的情形，就可以明白了。在這世界上，在甚麼地方，我們還能看見，在短短的十五十六年之中，牧人可以變爲哲學家，軍隊長官，大學教授？

我們有着些熟悉着一切工作技巧的工廠經理，他們在以前就是他們現在所管理着的廠中之技巧，不熟練的工人。我知道有一個廠，廠址在三年半前還是一個湖沼；而那些野鴨們，在每年春季飛回牠們的故事時，因為還記得這湖沼，仍然要找着牠。自集體農場間來的青年團員已經建設起了許多宏大的工廠；而在高爾基地方的有一個工廠中，我看見了一個具有四十年工作歷史的工人，現在擔任一個工場的首領，而他的兩個兒子却在這廠中做工程師。在這一切的工廠中，有萬千個新人才正從昨日的集體農場之青年團員中造就出來。這些都是我們所已創造出的豐富的新人格。我們愈變得堅強，則我們做這種工作

愈容易。

當我們在精神上走近了法國這類國家時，我們應該常常記起罕成（Alexander Herzen）在他初遊庫龍城（Cologne）時的感想。他說這古城中的每一塊石頭，比了十九世紀五十年代的帝俄國家中的一切建築物，含有更多的文化歷史價值。我們應該將這一點牢記心中。但是，法國作家同志們，在你們喚起我們注意過去——這過去，曾經在你們的國中創造出了比帝俄國家更多的人才——時，你們是對的；但假使你們並不告訴你們國內的讀者說：『個人們，歸隊，向前進！一個爲了人類前途命運的戰爭開始了！』則你們，就是錯誤了。

四 文學之主眼應放在何處

同志們，容許我再回到文學的形式問題上去，這是漢齊番特（Herzfeld）在他的一篇很重要而同時是很危險的演講中所提出來的問題。

漢齊番特並不主張着喬愛斯的作品有一讀的價值。我認爲一切的作家再沒有比喬愛斯之不值得我們的學習了。漢齊番特給予喬愛斯以一種估價，這估價恰恰觸及我們的文

學——社會主義的寫實主義——的大道。

漢齊番特怎麼說呢？喬愛斯是一位偉大的藝術家。我沒有意思否認這一點。假使一個人能寫出一部沒有點號（。）撇號（，）的而且各部混成一起的八百餘頁的洋洋鉅著，而這鉅著又為數千的作家熱烈地讀着，以為在牠中間，找到了某種表現感情的新方法；——這總是一件不平凡的事情。而我們也有理由可以相信，假使我們的作家要去認識喬愛斯，並發現他是怎麼樣的一位作家，那不但無害，而且是有益的。問題不是僅僅的閱讀問題；問題是——什麼是喬愛斯的作品，在他的作品中，形式與內容的關係是怎樣？

「拉狄克說喬愛斯是用了電影機從顯微鏡中攝取一堆糞便的形象。」漢齊番特這樣伸訴着。他很不以「一堆糞便」為然，雖則一堆糞便，像太陽，以及可以反映出太陽來的露珠，同樣是現實中之一部分。一堆糞便可以成爲一幅偉大圖畫中之一構成部份。漢齊番特認爲他的這句話能更確切適當的說中了喬愛斯「不，他並不攝取着一堆糞便的影——他攝着他的「內在」的影。」

我不是一位解剖學者，但依我冒昧的推測，人的內在，也是包含着「一堆糞便」的諸不同成份的。這糾正不是一個重要的糾正，但牠却顯示出了爲漢齊番特所不會注重的一種危險：

我們應該真正在目前告訴作家，那些蘇聯與外國的革命作家：『看着你的內在吧』嗎？不！我們必須告訴他：『看——看他們在準備世界大戰了！看——看法西黨人正在想掃去一切文化之遺痕，剝奪去勞動者之最後的權利了！看——看那奄奄待斃的資本主義世界要想勒死蘇聯了！』這是我們必須對作家說的。我們必須使作家離開他的「內在」而將目光轉移到那些有壓在我們頭上的危險的重大客觀事實上去。

不過，這不是說，作家應該描寫出某些抽象的銀行，抽象的獨佔資本主義，而使第忒定 (Deterding) 戴着一個與一切其他資本家相似的面貌；是不是說，作家不應該將這些重大的歷史事件附着在代表階級的活生生的典型的具體的形像上呢？假是那樣，假是那樣，一個從個人中顯出典型來的問題，我們也並不需要喬愛斯、巴爾札克、託爾斯泰已經足夠做我們的導師了。

喬愛斯的特徵，他的文學史上的地位不應在他的文學技術之不理的發明中去找。喬愛斯的形式是與其內容相一致的，而喬愛斯的形式，就是在小布爾喬亞中最反動的東西之反映。喬愛斯能夠詛咒上帝，詛咒帝國主義英格蘭，但他不能領導着作家走上康莊大道。喬愛斯並不選擇着那蘊有鉅大的矛盾的整個世界作為他觀察的目標。

漢齊番特說：「有些作家處理其事象正像一個人處理一具信箱一樣。他取出了全部的信，一一拆閱了牠們，並將他所需要的留在一邊。喬愛斯却不然，他將一切的信都留置起來。」

這是一個重大的錯誤。假使喬愛斯並不將他自己的目光移轉在正在準備中的愛爾蘭革命上，這並不是因為那革命要在十年後到來，而且因為喬愛斯所關心的只是一些中古的，神秘的，以及在小布爾喬亞中最反動的東西——色情與乖異；凡一切能夠督促着小布爾喬亞參加革命方面的東西，對牠都是生疏的。

我們不妨偶然提出，今日中國所最感痛苦者是什麼？是中國的方塊字，其數目不下於四萬個。中國的苦力就因此不能閱讀，因而我黨同志不得不用了圖畫去同他們通消息。而喬愛斯却正是在教你們作家創造出一種不用撇號的漢字式文字，使得牠不容易深入全民大衆間。

我們要同這些傾向宣戰。我們認牠們爲反動。

漢齊番特也曾提到過帕索斯，說他也是受喬愛斯的影響的。帕索斯是一位偉大的革命作家。但假使他還不曾達到他也許可以達到，而我們也希望其能達到的較高階段，那就不

是因為他受了卡爾以及寫實主義大師的影響，而是因為受了喬愛斯的影響。

我們中的有幾位作家，曾經讀過帕索斯的作品而說：「何等的有趣！在開頭時，有着幾段報紙摘錄，然後在中間有着人物的傳記。」

帕索斯的形式，就是他的弱點——而這種弱點，其意義又不限於形式方面。他的這種弱點的來源是什麼？這位年青的美國智識份子在大戰中加入戰爭。在戰爭中，他變成了一位革命家；他開始憎惡戰爭。他目擊戰爭之破壞，但他缺乏一種完整的人生觀。爲了這原因，他不得不在作品中一個又一個的寫着他的英雄之傳記；庶幾這些傳記能綜合成爲一張一般圖畫。但他覺得這些傳記是產生在歷史背景上的；而他又不能描寫這歷史的背景，因爲他不能抽象化。他於是不得不在作品中放入一些報紙的摘錄，希望借此可以膠合他的由於抽象能力之缺乏，而使他不能描畫的背景。

社會主義的寫實主義與這些試驗的區別何在呢？第一點，我們並不從信箱中拿出一切的信來，而將他們等量齊觀。我們讀那些信，有的拋在紙籠裏，其餘的纔給大眾閱讀。

我們並不攝取生活之影片。在現象的總體中，我們要尋出主要的現象。無等差地處理一切現象不是寫實主義，那是最粗鄙的自然主義了。我們應該選擇現象。寫實主義的意義是

我們應該依據了什麼是主要的，依據了指導原則，去作一番選擇。至於什麼是主要的——社會主義的寫實主義這一名稱，就告訴了我們。選擇那些顯示出資本主義制度怎樣在被摧毀，社會主義怎樣在生長着的一切現象，並不誇大文飾社會主義，而是顯示出社會主義怎樣在鬥爭中，在苦幹中，在流汗中生長起來。顯示出社會主義力量怎樣在人上，在事上生長起來。不要將每個而且一切資本家都描寫成一個刻板的樣子。不要從個別中顯示出典型來。依據了歷史發展的規範，這樣做去。這就是社會主義的寫實主義的意義。

喬愛斯是在我們的敵對的陣地中的。當然，我並不在說，因這緣故，漢齊番特是一位反革命的作家，我並無這種意思。我的意思只在說，從喬愛斯方面，我們不能學到任何主要的東西。假使你說，你從喬愛斯地方學習技巧，這點我並不同你爭執。我不會寫過小說，但我想假使我一旦要寫小說，我要從託爾斯泰、巴爾札克地方而不從喬愛斯地方去學習寫作技巧。我願意對蘇聯及外國作家說：『我們的路並不在喬愛斯方法中，而是沿着社會主義的寫實主義之康莊大路。』

我的持論雖與漢齊番特相反，但我並無一點意思要教人減少對於那些在作家的技巧的觀點看來是有趣的作品之興趣。我認爲我有着討論這個問題的義務，因爲我們中間有

幾位作家傾向於對喬愛斯顯出不健全的興趣來。這意思等於說——不要將你的 *netskroy's*，你的 *Magnistosroy's*，你的紅軍，你的突擊隊來接近我，我的特長在小事情的描寫上——很精緻，很創始，很聰明地描寫。

允許我在表示如下的一種信念中，結束我對於我的報告所引起的討論之答覆的演講：我們蘇聯作家以及外國作家間這兩天的討論，會使得我們能夠召集第一次的國際蘇聯作家會議的日子更加縮短一些。

允許我表示這種希望：在那未來的第一次國際蘇聯革命作家的會議中，我們可以說，從我們這次會議舉行之後，一種偉大的社會主義文字已經興起了——這文字措基於蘇聯境內社會主義建設之成功，在某些國家以內社會革命之勝利，以及在殞落中的資本主義文壇中之最優秀的作家同普羅作家間之融為那能夠創造出新生活——在社會主義勝利時代之新生活——形象的一家人的這一點上。

Page not available.

Please help scan and add.

页面不可用。

请协助扫描添加。

同志們，據我看來，我們在討論我們蘇維埃詩的若干大問題時，必須見到當前的兩幅畫圖，一幅是我們自己，一幅是現在的世界形勢，表出自身於我們眼裏。我們國家目前所處地位，有影響全世界的重要性，有使人吃驚的偉力。我們國家馬上就要應付巨大的戰爭。關於國內的技術和經濟，我們已有很大成功，由同志擔任主席來具體表現。在我們國中，文化也已有驚人的成長——在廣的方面，新人羣裏有那末博大的基礎，正在昇入真正的文化生活，在深的方面，這新興文化更不住加強；同時，其它一切要素也日臻豐富，給人類造成堪任勞作的人格。我們的敵人雖然誹謗我們，但是現在這新的人格却比以前分佈更廣，擔任各種職務的人都已有這新人格，並且它目前更在踏進世界形勢所構成的競技場中，縱使資本主義已給全人類準備了禍害，但全人類的希望仍從這新人格中具體表現。

這個情形使我們在我們一般的文學戰線和我們特殊的詩歌戰線上所要解決的那些

問題，發生特別的錯雜性。

在我們的時代——如作狹義的了解，即在我所謂我們目前方在過渡的時代——一切戰線的性質都發生問題，而這問題之必需遭受十分嚴酷的壓力，也並非偶然。

所謂質的問題就是指到參差離異的問題，它須要考察許多各不相同的路向如何可以解決某一題目，闡明個體化和深刻化等是什麼意義。因此，更牽到關於技術，經濟，領袖，觀念等的質問題。

如果我們明白——因為無疑地我們都明白了——詩的創造是意識形態的創造中所有若干方式之一；詩的「生產」也是生產的一個特別方式；不問詩人有否想到這一層，詩是全部社會發展中最有力量的因素之一（我們研究這種經過時，可以注意古代的人，讓我們就拿希臘人作一個例，他們很懂得我們時代裏一些文學理論專家所不會懂得的——即如，所有一般的文學，尤其是詩須擔任着教育社會，把好戰的精神作教育的題旨）——如果，我說，我們不忘記這一個關於質的問題，那末爲了我們詩的創造，我們才把下面這些問題——性質，操縱寫詩的技巧，作法，吸收過去文學及文化的遺產等等——放在最前一道戰線上。

這一問題和我們國家現在所遇到的那些一般問題相連。資本家的世界受它本身矛盾成長的刺激，孕蓄着畸形的災難，並且所有它的晴雨表都指示着狂風和暴雨，正當此時，在我們國家裏，新的社會主義的人員成熟之速，竟使人難信，並且建立社會主義所包含的一切問題——社會主義的若干文化問題也在內——升揚到新的，更高的地位了。

今日的工人不像五六年前的工人。今日的農民也轉變為一個集體的耕種者，他的精神力已和舊時農民的十分不同。那種歷史的必然目前正領導我們向前走，又向上走，這必然的本身同時又在使用新鮮的內容，將巨量的人類貯藏器錯雜化，豐富化，充實化——所以受過影響的人們現在懷着不住擴大的力量，激情，和睿智，要求他們在歷史鬥爭場上的地位——他們更在其它種種方面追求較高的品質，並且更加敏銳地接近一切文學產品，連詩也在內。

從前我們有過一個半滑稽的口號，「這東西很不好，不過除了我自己，和誰都沒有相干的，」並且我們還能在這口號下前進，現在這種時代已經過去了。今日我們必須要有勇氣和胆量，給我們的藝術和詩的創造設立若干純正的，普遍的標準。在技巧與方法上，我們必須追蹤歐美，而且趕過它們。我們熱烈地希望做到這一點。

正因為這個原故，我們已經來到了一個時代，要一般地分析文學的園地，總括我們的經驗，更加確切地規定若干路向。此外，普羅列塔利亞在世界史上的勝利保持着一個重大地位，而在人類生命中，這勝利佔據着一個最饒興趣的年代，至於我們目前新興的諸問題，則定和這地位以及這年代的整個節奏等量齊觀。還是爲着上面所說的那種原故，我們也已到了應該陳述這些新興問題的時候了。

一 詩

這個報告的最後一個題目是關於蘇俄詩作的若干問題。但在尙未着手分析這些問題之前，我們很值得用批判的眼光考察那許多與詩作有連帶關係的一般問題——尤其因爲很多依舊含糊不清的問題仍然存在，於是這種考察更有價值，並且我們的文學批評最多反映着一片模糊，以致失去應有的偉大工作，不能常常幹出好的成績來。

講到此處，我必須請求我的聽衆原諒我。因爲，在某一期間裏，他們會嫌惡我的話過於聒絮，但是這等可厭，也像醜惡，很能襯出報告的後半段的美好，在那裏，聽衆將不覺得如此地可厭，不過也許要強烈地反對我。現在，我只祈求與古士都的見解援助我，因爲他曾說過，醜

惡只不過是爲了襯托美好而後存在的。引用過如此有力的一個主張，再讓我請求你們稍須忍耐一下子吧。

我們不妨首先這樣地考究詩。大英百科全書說：「絕對的詩是用有情緒的，有節奏的語文來具體地，藝術地表現人的意識。」

我們不難看出這一個定義有根本缺點，就是，它說詩乃憑藉藝術活動而後成就的藝術中一個具體形式，殊不知我們同時須要採取這末一個觀點，承認這藝術活動的本身也是藝術的一個特徵。所以，這定義免不了同義異語的反覆。還有一層，很顯明地我們必需區別詩的言語，詩的文字，和詩的思想間所特有的本質，因爲思想和語文牢結而不可分解。古代印度詩學在紀元後十世紀發展一種主義（英文作 *Ananda vardhana Doctrine*）承認詩的言語有兩重「隱藏」的意義。照這主義，若干字單獨地並且專門地用來表現它們直接的，「通常的」意思，如此寫成的文字不能叫作詩。不論它傳達些什麼，它只不過是散文。只有等到這些字經過種種不同的組合，引出其它的「圖畫，形象，情感」，只有等到「詩的思想通過詩人所用的文字而閃露，發光，却並不是被詩人直接表現的時候」，我們方始有了真正的詩。這便是所謂 *Dhano* 主義，注重詩的暗示，詩所隱藏的意義。又當神秘地解釋詩和詩

的經驗時，也常有一些類似的理論，將詩比作某一事物，觸着「其它世間」的邊緣。在古代中國，我們找出一篇體系完備的，光輝燦爛的詩論，便是司空圖（八三七——九〇八）的詩品二十四則，（註二）以入神的詩的靈感為討論題旨，說明下列一切是寄寓於不可形容的詩的靈感中——「真宰」、「大荒」、「造化」、「神化」、「妙機」、「妙造」、「天鈞」、「玄虛」——又稱「大道」。這些觀念深深植根於某某幾個字面的魔術，所以時常直接地把字當作神，於是字轉成一個神秘的實體。因此，我們在亞刺伯的哲學家中，遇到一位解釋 Word 這個字的時候，將第一個字母寫作大寫，因為他把字看作希臘文中兼指神性的「言語」（The Greek Logos），並且不把它當作與造物主相埒的理性，而當作創世意志的具體物或表記。這當然算得奇異，但是經過了一個很長時代，這種魔術地或半魔術地解釋字的藝術和詩的藝術，却會在我們時代裏重又流行，這一樁事非常具有特性；至於布爾喬亞的文學理論和布爾喬亞的詩論，新近才對詩作類似的解釋。

在我們的時代中，古米列夫（註三）已用詩的形式來表現這個觀念：

古時候，靠在一個仍舊簇新的地球上，

上帝斜傾他的頭，只消一個字

足使太陽停在他的半道裏，

並且毀滅了幾座城市，也只消一個字。

但是，以前我們忘記了，在我們所身受的作爲懲罰我們的許多恐怖中，不失神聖的淨潔的，只有這一個字，

並且在約翰所寫的福音書裏，

這話也說明了——上帝就是這個字。

當時，那位毫無疑問的文字大師巴爾蒙特寫了一本書，叫做依爲音樂的詩，這書名就明白表示作者觀念的趨向，（註三）是要打算替言語反射之靈物般的崇拜，設立一個「理論的」基礎。他宣稱，「世界需要創造形象。世界有它的魔術家們，用他們意志的魔術，和他們字面的音樂，把存在的範圍擴大了，豐富化了。」這位詩人本來不能作理論的思索，却爲了要「證明」他的理辯而產生一大串細心選擇的印象深刻的形象，要用這些形象來代替思想。在另一方面，安得烈·倍利，（註四）也曾打算對同一題目作哲學的深究，並且字的靈物崇拜也因他而達到喜馬刺亞山那般的高度。「如果沒有字，世界也不會有，」他寫道。「我

的自我脫離了它的周圍，便絕對不在了。世界脫離了我，也絕對不存了。『我』和『世界』只在彼此作聲音上的結合的那過程中，才躍入生命裏。」

所以，這些作家在打算接近詩中言語的若干問題時，所持理論雖不相同，却都陷入純粹的神祕主義了。固然，這種情形有它的原因——這些原因不離一個社會的和自然性質而且也並非渺遠難即。但是，我們現在不要考量到這一方面。我們只須指明有人用過這種方法解決這個問題，並且在各時代和各國也都有人這樣地做過。

正因為這類觀點是觀念的和神祕的，我們自然不能接受。它們一種文飾了的野蠻主義，在表面上和所有的科學經驗相對立。然而，這類觀念的存在，適足增加詩中言語和思想的特性這一問題之重要，替「神祕」、「魔術」、「巫術」做宣傳，並且這些神祕主義者還要鎖閉合理的知覺之一切門戶，如同用面紗來包裹他們讀者的意識。

但是現象的本身原無任何神祕。人生的經程如果作為「經驗」的話，有其知性、情緒、和執意等方面。我們在傳統上，常區別這末兩種思想——邏輯的思想，或屬於概念的思想以及屬於形象的思想，或所謂「情緒的領域」。真的，在實際的人生裏，經驗的潮流常是完整而不可分；不過就在這統一體中，我們有知性的一極和情緒的一極，雖然這兩極可以不必依

存於它們的「純粹形式」下，雖然它們也可以彼此淪沒，然而，我們如果將所謂「精神的生活」絕對機械地再分爲水都漏過的感情和知性兩大疆界，或者有意識的和無意識的，直接知覺的和邏輯的兩大領域，那末我們便是完全而且基本錯誤了。這些並不是抽象範疇中彼此分離的部門。它們是所以構成統一體的辨證法的度量。雖然這等對立物彼此淪沒，但是在同一時間下，我們也會遇到它們的不同甚且它們的對立。同樣地，若干思想類型的某種不同也因此而發生了。

邏輯的思維應用着概念，這些概念用不同抽象的梯級和程度，將它們自己排成一個完整的思想的階梯。縱當我們與邏輯的思想——辨證法的邏輯——的最高類型相交接時，我們知道那抽象的概念包含它自己的若干具體的屬性，然而這等概念能使那些知覺了的顏色、聲音和調子失去它們自己的活潑的形態。不僅如此，知覺的動作邁過感官的界限，雖然它起源於這些界限；知覺的動作在總括人的經驗時，知覺着顏色的主觀性，並且在對於世界和世界的絕對客觀性作實地的知覺時，這知覺的動作使用那有限度的光波來「代替了」顏色。在科學裏，世界的全部的質的異樣和多樣，表現把其它的形式裏，和直接所感覺的非常不同，但是却更加充分地反映了實在——換言之，使我們得到更真的事物。

在另一方面，情緒的整個世界——愛、樂、懼、愁，怒以至無窮——欲望與激情的整個世界，至這情欲不作爲研究考察的目的，而是經驗的內容，還有直接感覺的整個世界，這一切都由它們的凝結點——便是用形象來表達的思想。在此，直接所經驗的一切，不再抽象化。在此，綜合或概括的手段不同領導我們，超出它的界限（像似邏輯的思想和它的最高成果，即科學的思想，常會如此）。在此，就是這個知覺的經驗——加倍地具體化和加倍地「活潑」化——的自身被凝結起來了。在此，我們所有的，不是客觀存在之科學的考察，而是一個不究「本質」單究「現象」的現象學體系從知覺方面綜合而得的圖畫。然而，在此場合，我們又決非與幻覺或夢相交接。決沒有這一類的事情！在此，這一個本質是出現於現象之中的。本質融入現象。所有知覺都不曾使我們閃避了世界。

但，在此，客觀的實在被「返映」於不同的方法中了。在科學裏，客觀的實在是被返映成一個世界，在那裏，物有了性質各異的若干形式；在藝術裏，世界是知覺的若干形象；在科學裏，世界是許多電子、原子、種、價值等；在藝術裏，世界是許多顏色、臭味、色澤、聲音、形象。在此，思維的類型和邏輯的思想不相同。在此，綜合之成功並不由於消滅知覺所得的一切，而是因爲若干知覺的象徵之一個集合體代替了許多其它的集合體。這個「代替者」變成一個「象

徵，「一個「形象」，一個類型，一個在情緒方面染了顏色的統一體，在它的後面，在它所穿的衣服的許多摺紋裏，掩藏着成千的其它的知覺之原素。每一如此的統一體在知覺方面都是具體的。每當此等統一體被選擇，被固定了，這就是說，每當這些經驗是被有構造性地，有創造性地再度產生的時候，我們便有了藝術。

字的本身便是個十分複雜的度量。它因為是幾千年的發展的產物，所以好像一個「精神的機體」的某一腺胞，用它的兩大原則——形象和概念，來包括了思想的全部問題。在科學的術語上，字是作為「純粹概念」的象徵而成長；在詩的言語上，字首先總是形象的。因此，控制字的選擇和字的組合的一些定律，會互相不同者，或換一句話說，詩的言語也會無法避免地具有它的那些特性。波騰尼亞（註五）研究這些問題，很有成績，他大半發揮亨傑德（註六）的理論，得到許多獨創的答案。他把藝術和科學的兩極性說明如左：

「從廣義和狹義上都可以這樣講，所有屬於思想的都是主觀的；這就是說，雖然思想受外界條件的限制，它畢竟是個人創造的產物。但是，在這末一個包含一切的主觀性裏，我們仍能逗別客觀的和主觀的兩方面，並且將科學歸因到前一方面，將藝術歸因到後一方面。這裏的基礎是如此的：在藝術裏，只有形象才是公衆的財產；各人對它的了解並

不相同，而這種了解只能包含那不能再分析的（真的和完全個人的）感情，比如形象所喚起感情便是如此；然而在科學裏，無所謂形象，感情也不能伸入，除掉是作為考察研究的一個命題；建立科學的唯一材料乃是概念，這概念則由都已字裏被客觀化了的形象所有的若干象徵來構成。假如，精神生活的原始材料在具體化時所有的歷程是藝術，那末藝術在具體化時所有的歷程就是科學。思想的客觀性所有的程度等差正同一於思想的抽象性所有的程度等差；科學部門中最最抽象的，數學，在它自身的原則上講，最無從致疑，也最不能容納個人的意見。」

我們不難看出，此處所定的一些公式含有許多錯誤。作者關於真實的可能性和感覺的客觀性沒有立下任何界說明確的觀念，反而開闢一條路，以便逃入觀念論的孔穴；顯然地，他賤估了文字的社會性，全部創造歷程的社會性，以及類此的事情；他畫了一條過於明晰的分界線，形而上學地分離了思想的不同方面。結果，他在上面所說的那段話極少合乎辨證法的地方。不過，同時，他的話裏却有不少真理，毫無疑問地值得我們注意。現在，我們再繼續討論本文主題，我們可以這樣說，概念的系統經過科學，向外出動；我們以各種感覺為出發點，一步步地向前進，超出這些感覺的邊界，在那裏，我們感知世界的客觀性，不住地研

究新事例來完成科學，沿着那條無終點的道路向前推進，把相對的真理轉化為絕對的真理，一路上毀滅科學中許多已經陳腐的法則。在藝術的園地中，我們不越過現象學的系列所限制；在此，也同我們已經說過的一樣，客觀世界於另一種方式下被反映着；在此，若干情緒並不作為科學研究的目的；在此，即連自然也被「賦予了人性」。所以，在此，相對地，「熱的」情緒的活潑的和隱喻的原則被放在一個地位上，與「冷的」知性的邏輯的原則相對峙：

水和石，

韻文和散文，

冰和火。（普希金句）（註七）

「詩」這字有廣義和狹義，詩便是這樣地被了解着。一切屬於形象的言語是詩的言語；從這個觀點上講，果里的死靈魂，或普希金的甲必丹的女兒，都是詩的作品，但在狹義上，詩不僅被了解為用字來凝固知覺所能得到的形象，並且，還常常指到有節奏的言語，甚且合韻的言語。然而，我們必定不要以為，此中有什麼堅牢不移的界線。在印度，一些算術的規條是合韻的，是有節奏的文字，它們僅具聲音的形象；所以它們也就有了詩的一個原素，但是

這一原素並不使它們變成詩。疏克里細阿（註八）的哲學論文，關於物之本性，則不僅表出聲音的形象，還表出許多其它的形象，所以這篇論文是詩。在此，此一原素已滲入彼一原素了。

詩的創造和它的產物——詩——代表社會活動的一個明確的形式，並且詩的創造雖有本身的特性，然而詩的創造和它的產物在發展的經過中，仍被社會發展律所控制。我們再往下去將會看到，當我們詳細研究這一個問題的時候，詩的創造之「屬於言語的」特性對於詩之社會學的處理，絕不成爲任何論爭的對象。反而我們只有運用卡爾的方法來分析詩，才能了解詩的全部，和它種種屬性的總和。真地，卡爾主義者對於文字的特殊問題，很少注意。但是，將文字的若干現象分析得深刻一些，必定導向字的本身之社會學的處理。並且此中也沒有其它的結局。你考察一個字，於是你發現文字的化石學。種種的字是人類從前整個生活的倉庫，這倉庫已經經過不同的社會經濟的結構，內中含有互異的階級和集團，不同的經驗，勞動，社會鬥爭，文化等區域。波騰尼亞所謂「字的遺傳」以及那些能夠發展成爲語文（或若干語文）的進化的，只不過是現實中社會歷史生活的反映。在字的大宇宙中，被安置着歷史的大宇宙。字如同概念，是被簡縮了的歷史，是社會歷史生命的一個綱領。

或梗概。它是此種生命的產物，而不是歷史的一位造物主，也不是一位神，能從空無，所有中創造一個世界。

我們已經看到，詩在字中凝固了那些可以知覺的形象，因此用它自己特別的方法總括了情緒的世界。不過，這些情緒，這些經驗在它們自身，是這社會歷史的人之種種經驗，並且在一個有一個階級性的社會裏，是這有階級性的人之種種經驗。因為，便是此種情緒也都像性慾的情緒，植根於人的不可測度的生物學的深淵，受着歷史經程的修改。所以，不在社會學的分析範圍裏，不會有被凝固的，被選擇的形象；它們是社會的現象，社會生命的現象。最後一點是，屬於形像的思維仍舊是思維。在此，情緒的因素滲入它的對立物。反之，種種觀念，概念，標準，意識形態，哲學體系構成一大筆的財富，全部伸入詩的統一體，作爲不能從它分離的部份。在此，知性的方面與它的對立物，情緒的方面，相融合。所以，作爲一個完整無缺的統一體的詩的形象，不是「純粹地」情緒的；諸形象間被統一了的體系更不是純粹地情緒的了。因此，跟着可以說，從這一個角度來考量，詩是社會的產物；詩也是一個具體的歷史的社會中若干機能之一，它用一個特殊方式，反映並且表現這社會中某一時代之特殊形狀——倘若我們論到一個有階級的社會——它便反映並且表現這社會中的階級。

有些布爾喬亞的理論家給予我們哲學的美學或美學的哲學，正如觀念論者由舊材料上改造新形物，而這種哲學或美學則由極其偉大的人名來代表，由布爾喬亞思想的巨人如康德、叔本華和黑格兒來代表，同時，這些布爾喬亞的理論家更不住地重行敘述那些驚人地無生氣的和無趣味的論據，想要使人相信一般的藝術和特殊的詩對於實踐「利害」意志等，是絕無關係的。例如，康德在他的審美力批判裏，用他的全力來堅持這種主張。叔本華將「不關心的」藝術冥想和科學的附庸性相對立。（註九）照黑格兒的意思，「藝術的客觀應從它的本身上它的獨立的客觀性上默察細辨，這客觀雖因主觀而存在，却也只在理論的和知性的方面發生作用，對於實踐，欲望或意志沒有什麼關係。」（註十）這一切的話完全是荒謬的。我們拿古代希臘的藝術做例子。亞里斯多芬的喜劇是政治的新聞事業，但同時也是可以欽佩的藝術作品。在他的喜劇裏，你們可以找着黨派的鬥爭，明確的政治傾向，對於政敵們的譏諷等等。並且，悲劇作家們如索福克儷、伊士奇、幼里披底，情形也是否如此呢？

我們國內曾舉行過詩的比賽，參加的詩人由羣衆贈給花冠，誰都會了解這種舉動的意義。如果我們更進一步，並且如果羣衆在文化的和勞動者休息的公園裏，給詩人們戴上桂

冠。譬如說，認夏沙，畢賽門斯基爲最好的通俗的歌人，而給他戴上桂冠，那末這種舉動便好像直接取材於古代希臘世界中。

詩的社會機能之客觀的，活潑的意義——如果我們要給它一個更加普遍的固定的公式——是調和並且傳達經驗，以及教養性格，重行生產明確的集團心理。在知覺，教育，實效等方面，詩有這種特殊機能，這機能不僅真地使人吃驚，而且有時候更變成一個非常活潑的戰鬥力。

在此，我們必須重行置重這樁情形——就是，一個「純粹科學的」工人的主觀經驗在遠離實踐的意思上，可以和創造的藝術家的主觀經驗同樣地完全無關於實驗的利害；對於天文學圖的「冥想」也可以在主觀上缺少任何自身利害的或實用主義的因素。但是，在客觀上，在整個的社會關係上，比如說，被視作一個社會的機能的話，一般的科學和藝術以及特殊的詩正同前已指明的情形，扮演着一個十分重要同時也是富於實踐精神的腳色。

古代印度的天地開闢說，巴比倫的基爾加米士，希臘的依利亞得和奧得賽，中國的寓言，味吉兒的依泥伊德，希臘悲劇大作家們的作品，羅蘭的歌，俄羅斯的民間故事等等——它們豈不是一特殊的社會教育學之萬能的槓杆，各照自己的誠律和法典來形成人類嗎？古

代的天地開闢說是一部真誠的詩的叢刊。荷馬的史詩是所謂「學校」教育的一個基本題目。在羅馬，人們按着味吉兒詩句的韻律，一句一句地誦念，然而絕對不以爲這是一種隨意的消遣。那些時代的社會和社會的領袖們因此便在觀念的領域裏，在一個理想化的方式下，又在諄諄教誨他們的觀念、思想、概念、感情、性格、志願、理想、德行的當兒，重行產生了他們自己。即如亞力斯多德所謂的醇化（情緒的醇化）也不過是一特別方法，講求道德和知性方面的衛生（勒新在他的漢堡戲曲著作法裏論到悲劇之最後的道德目的，也可以拿來比較一下）。賀拉西寫道，詩的目的是混合功用和快樂——「原附拉丁文 *Miscere uile Dulci*」——他當時也知道他所主張的是什麼。亞刺伯著名哲學家亞味洛厄茲說悲劇是「讚揚的藝術」，喜劇是「非難的藝術」和觀念派哲學相反，哲涅攝夫斯基（註一一）在他著名的論文集裏堅持這末一個主張：「凡屬生命中一般利害的，構成藝術的內容，並且這個多少有點粗糙的公式反而比觀念主義的定義中那些「不關心」的慘白色調，無限量地更加接近真實，至於觀念主義的那些定義乃是形而上學，將我們帶到一個非社會的「同溫層」之幾乎沒有空氣的真空裏。

字對於詩的創造發生非常作用，詩的特性是屬於形象的思想——上面這種事實並不

絲毫違反詩之社會學的處理，因為便是字的本身也是社會發展的產物，並且代表着一個明確的凝結點，在這個點上，社會要素的整個系列表現了自己。並且，爲了這一原故，我們卡爾主義者乃被放在這末一個工作中，要使與此有關的事物也由卡爾主義來研究，就是說，語文，字的創造，語文的進化等問題都受卡爾主義的處理；並且，照我看來，我們的卡爾主義的和近乎卡爾主義的文學已給這種研究或處理安置一個重要的理論基礎了。

註一 英文譯本列舉 True Lord 等九項，但司空圖詩品二十四則裏並沒有遺末些，散文所沒有的都照英文字面譯出大意。

註二 Gummiev, Nikolai Stepanovich: (一八八六——一九二二) 俄國詩人，原文作家和批評家，參加過一次 Whiteguard 陰謀（即與急進社會黨或康敏黨相對抗的白俄軍的陰謀），於一九二一年被槍殺，此地引用他的最後詩集 *The Pillar of Fire* 的詩句。——英譯本編者註

註三 Balmont, Constantine Dmitrievich: (生於一八六七) 著名俄國詩人，俄國象徵主義四大主義代表之一——其它三人爲 Bryussov, Blok, Biely, 他在一九一七年十月革命之後，移居國外。——英譯本編者註

註四 Andrey Biely: 俄國詩人，散文作家和批評家（一八八〇——一九三四），此處引用他的著作象徵主義說中的一編論文，名「字的覺衛」。——英譯本編者註

- 註五 Potemkin, Alexander Aphanasievich: (一八三五——一八九一) 俄國言語學者，關於詩之理論的作家，此處引用他的著作思想和語文。——英譯本編者註
- 註六 Humboldt, Karl Wilhelm Von (一七六七——一八三五) 德國言語學者，語文的不統一和語文對於人智發展的影響的著者。——英譯本編者註
- 註七 按此處末一行似乎應該是「火和冰」，應待見到普希金這首詩的俄文本的人指教。
- 註八 Leontius: (96—55 B.C.) 羅馬詩人，有物性篇，論萬物變化，都本於自然大法，無人能夠左右。
- 註九 見叔本華作為意志和觀念的世界中第三十六節。——布哈林原註
- 註一〇 見一八四三年的柏林出版黑格兒的 Werke, Aesthetik, Dritter Teil: Das System der Einzelnen Künste 第十册，第三五三——四〇頁——全上
- 註一一 Chernyshevsky, Nikolai Gavrilovich (一八二九——一九九) 俄國大學者，批評家，政論家和革命家。——英譯本編者註

一一 作為詩的技術學的詩學

在此，我們將要向着形式主義們和那些把問題打算過分簡單化的社會學派的（卡爾主義的也在內）文學理論者，來解決某些理論的勝負，同時，還要指定形式主義們在探索

藝術理論上所應得的地位。我們所取的例子，將限於比較早期的作品，在那時候，形式主義者還不失形式二字的真義。他們所考察的，是不離這末一個中心：詩的語文，即分析到最後所得的字，是詩之構成之要素。所以，必要的工作乃是解釋詩中字的種種組合所遵守的定律（從各不相同的角度上）。因為「詩是語文之審美的機能」，「語文的方法」便代表着文藝科學中「唯一的英雄」。換句話說：詩的特性需要着研究這等方法，而這等方法更構成文學理論的唯一的對象。從這一觀點看，卡爾主義對於這個問題之處置，竟成一味胡言了——不顧正文，反牽涉到背離的問題和完全不適合的方法。葉蒙斯基（註一）把這問題處理得比較精到，但是在最後的分析上，他也不曾怎樣遠離他的同道們。我們讀到這末一番話，「詩學是一種科學，要把詩當做一種藝術來研究……目前，在最有生氣的科學興趣中，成爲主題的不是哲學的人生觀如何進化，或者在文學大紀念碑上『生命的感情』如何進化，也不是歷史的發展，以及社會心理與創造者的詩人之個人心理間交互作用的變化，而是研究詩的藝術——詩學的本身歷史和理論。」

作者主張結合所謂藝術裏的「形式」和「內容」，他根據此點供給上面那個結論以理論的基礎。「在現實的事件上，凡區分藝術裏的什麼和如何，只不過代表一個傳統的抽象。在

詩裏，愛，愁，靈魂之悲劇的鬥爭，哲學的觀念等並不因它們自身的存在而存在，却通過它們在作品中所被表現的具體形式而存在。「內容」的一切事實也都變成形式的現象。這個主張既正確又不正確。所謂不正確，是因為作者只看到統一的方面，沒有看到矛盾的方面；他只從形式論理的角度，而不從辨證法上去觀照這整個的集合體。這是第一點，其次——在目前的情形下，這第二點尤其重要——作者的推論根本便有缺憾。事實上，我們在此討論一種科學，它的任務要把詩（歷史地和理論地——我們不要在此討論這一個對立中武斷的問題）當作一種藝術來理解。這一個有生命的，有創造力的統一體，不住地發展和進化，含有「愛，愁……哲學的觀念等」的原素。這些原素被納入明確的（詩的）形式中，但就它們經過變形的那一點上說，它們已滲入了一個「整體」。那末，如果我們不去觸着這些原素的發生，本原，發展等等呢，我們怎樣可以理解這「整體」？

顯然地，我們必須走到和葉蒙斯其相反的結論上，這就是說，因為所有上面舉出的原素已經滲入某一綜合的整體——一種藝術作品——於是，爲了要理解這一整體的各方面，我們必須越過這一整體的邊界，展露着這形態學全部過程的種種資源。這也正像一個人不能理解法律一樣，假使他不過法律定式的範圍。推而至於一個人不能理解宗教，假使他

不越過獨斷神學的範圍。一個人不能理解藝術，假使他沒有分析藝術對於社會全部的生命活動所有的關連，因為藝術決不可被轉變為一個形而上的「本體」。再進一步講，我們從上文已經看到，字之這末一個「形式」自身「具有內容」並且在每一個新的詩作裏，這形式所具的內容不僅屬於形態學的因子。字的形式在別種意義上也「具有內容」——這便是指它可以作為社會歷史的經驗之凝結器而言。詩人並不爲了那宿於字內的邏輯才在有具體形式的隱喻之中加以選擇，這選擇並非「產自」這種邏輯；這選擇也正同流派，格式以及成千的其它事物一樣，產自生命的周圍。

「純粹形式主義」的狹窄和片面，逼着葉蒙斯基十分正確地批評依勤保恩（註二）的主張之理論的結構。然而，他終於喪失自己的立場，無法避免地開始自相矛盾了。在另一著作裏，他分析那些依存於藝術的「無關大體的因素」，他的結論是：「所有這些例子引起詩學在歷史的（這裏還該注意——我們可以補說，不僅是歷史的）方面受到如何限制的一個問題，並且將這問題裏的若干爭論點劃入比較廣義的文藝科學的範圍內。」這話說得很好。不過，在此種情形下，我們又被導向這末一個結論：或者「這比較廣義的科學」是處理着藝術——在這種情形下，作者主張的基本結構全部崩潰；或者他所指的科學不僅以藝

術爲其對象——在這種情形下，作者所謂形式與內容的混合那一個主張也不能成立，換句話說，作者的概念在另一方面也須崩潰。

末了，葉蒙斯基幹着絕望的，二元的嘗試了。他再分藝術爲兩種：（一）「純粹的，形式的，無對象的藝術，如裝飾，音樂，舞蹈」，在此場合，「它們所由構成的材料是徹頭徹尾地傳統的，又是抽象的，審美的，並且不任意義，物質上的旨趣，以及實踐的任務等所牽累（——注意）」（二）「有一個對象或題旨的」藝術，「如繪畫，雕刻，詩，舞台藝術」，「爲意義所牽累」，在此場合，「藝術的材料不是專門屬於審美的……」然而，這樣的嘗試，適足給作者以雙重的致命傷了。這嘗試之所以會致命，便是因爲像他那種的再度區分，並不合乎事實。裝飾或者是諸物，人，植物和動物之形象，它們都很高度地被象徵化了，或者是直接地，密切地和「實踐生活」發生關連（例如陶器上面的繪畫）。又，在此情形下，音樂絕對不是「沒有目的的」——我們舉出貝多芬，瓦格涅，教堂裏的音樂，已經足夠證明此點了；此外更有哲學的音樂，例如斯克里比恩（註三）便是。舞蹈亦有與生命非常相關的意義（甚且有純粹實踐的意義）——例如戰爭舞，愛情舞等。其次，這樣的嘗試對於作者之所以致命，也是因爲它斷然地對抗作者自己的觀念，因爲這一次他很不適當地從審美的整體上扯去了許多原

素，而他的立場却在這些原素惹人煩厭，而且是不藝術的。

我們選出葉蒙斯基來討論，因為他是形式主義或「近乎形式主義」陣營裏那些最精密的藝術批評者之一。他在我們的國外，還有一位精神的同志瓦爾達爾（註四）教授，這位教授在探索「綜合的文學的研究」時，陷入幾乎同樣的矛盾，掙扎得很苦。

以前的分析給我們以線索，來積極解決這個問題。整部的文藝科學必須包括文學種法定律的解釋，不過這些定律應該把文學當作一個整體，當作社會生命中一個活潑的機能，當作特別一種的「上層建築」，並且這一科學應當有條件地也包括那些「形的原素」所守的種種定律。

我們可以另有一種科學，專門論究這些形的原素，這種科學自身同時也必須有其社會學的基礎，因而作為這一文藝科學之一個亞種，一個在條件下被委派了特別任務的支流或部門。這一切並不使我們不能在有限制的以及或者更狹窄的範圍內從事特別的研究。因此，舉例來說，我們可以解釋那些控制詩中結句技藝的特別定律，而產生有價值的成果，或專門研究形象問題，或專門研究聲音和形象關係的諸問題，結果也有價值。這些都是特別的「部門」，提供整個文藝科學的材料。所以，我們卡爾主義的卒伍所常被大家看到的

傾向——即對於形式問題抱着上述那種純粹虛無的態度——是完全錯誤的。在這末一個事件裏，文學的研究不過從那被詩所用為內容之意識形態中，浮面地表出了社會的階級性，此外別無其它成就，而這表出的形式又嫌素樸，初步過於簡單，決不能同時表出詩人之所以為詩人的特性。然而照我們以前所知道的，形式與內容原係構成一個統一體，不過這統一體中復含矛盾，再進一步講，這末一個態度使人在理解「內容」時，以為它就是正確方法所指的內容之意識形態的資源，而看不出它實在乃是內容經過藝術作用而生的一種變形。這一個態度之導向十分不正確的結論，是無須再說了。

我們應該明白，藝術裏的形式主義，文學批評裏的形式主義，和分析藝術中形式的原素，是非常不同的。我們對於第一方面必須努力地與以否決，對於第二方面一樣地不能接受，對於第三方面（它絕對不是形式主義）應該視為十分有用，並且如果我們要在一切領域內「控制着技術」這一種分析是絕對不能缺少的。

藝術裏的形式主義指示了藝術中之自我削弱，以及藝術構成部份之絕對疲乏——凡伴為或假托的藝術在一羣人中發生作用，這一羣人便會懷着極端的矛盾，至於上面的現象即和這矛盾相關連。藝術裏的形式主義更是接近唯我論的個人主義，在那裏，聲音幾乎

不再是一個具有任何「內容」的形式。

在詩中，我們也有這末一個現象，那便是所謂「無理性的語文。」當一個人讀到下面這
段詩：

Lulla, lolla, lalla-goo,

Leeza, lolla, lulla-lee,

松樹幾枝，Shoo-yat, Shoo-yat. •

Gee-ee, gee-ee-oo-oo——

他會發覺純粹聲音的內容（韻文中音樂的和諧）和個人的「屬於人的」字直接對立着。字在此已不再是字了，因為它缺少一切的意義。詩中一切有生命的財富也在此消滅了。石克羅夫斯基（註五）用司洛瓦其（註六）的「預言」來結束他的一篇論文關於詩和無理性的語文道：「有一個時候快要來到了，在那時候，只有詩裏的聲音引起詩人們的興趣。」一個最最屬於形式主義的理論家表現了這一個希望，這一個希望充分地說明爲什麼原故石克羅夫斯基在論到詩是藝術的時候，却扮演着這末一個消極的角色。那位韻文的聲名赫赫的大師，情緒最精深細巧的詩人保羅·魏倫（註七）要求着「音樂得先於一切，」他

從不會夢想到採用克魯成涅克（註八）所用的語文「Dyr bull shirr-ubeshar」。

形式主義者們在發展過程中有一個特別的邏輯。如果所謂「內容」應該被認為「無關大體的原素」，如果一切「意義」只不過是一種「煩累的度量」，如果這種意義「杜塞了」審美情緒的「道路」，那末，詩的發展主線能夠用這末一個標語來表現：「打倒浮士德」，「Dyr bull shirr」萬歲！所以，在理論上，從「意義」上所得的「解放」只不過領導我們去作「無理性」的實習罷了。我們必須牢記，我們並非在此講到「字的建築」，並且我們也絕沒有採取那位出名的攝熙哥夫提督（註九）的立場。我們目前所討論的，是關於一個傾向，這傾向要排斥像似這一類的字，要毀滅一切概念，要降貶形象的地位——換句話說，這一傾向要毀滅詩，使之只有形式，而無意義。形式主義的辨證法發展如下：形式主義者們「依照聖約翰的意見」來宣傳「最初只有字」的這個論題，因而奠定他們的「教義」，於是他們使用字，單用字，來闡明詩的本質——最後他們更廢除這字，因此也就毀滅他們的中心原則了。這些主張所含的極端個人主義，也足以表示他們的社會基礎。這基礎最初起源於下流的畏懼，害怕那與革命同來的新的「內容」之氾濫，因為這新內容推翻了這末許多會客廳裏的茶桌。此外，這基礎也托根於「驕傲」的有智識的布爾喬亞的「無數個人」之遁入隱舍，

這無數個人以為隱舍乃是專門職業的人所住的地窟，所以就爬進去了，（並且我們，聰明的詩人們……）。

我們在追蹤藝術裏形式主義的進化時，將這進化視作布爾喬亞藝術萎靡墜落的經過，也是有趣的一樁事。我已有過一次機會，在發表的著作中指出，一切布爾喬亞的社會份子當生活在目前一個普遍衰微的時代中，如何從全部藝術裏排斥內容的原素，如何以毀滅藝術本身為最後的手段。

對於繪畫，曾經也是如此。布爾喬亞的藝術家們不斷摧殘「內容」的種種原素，使繪畫瀕於「純粹的」「裝飾的一點」於是僅剩下以這一「點」為中心的原則，至於再向前一些的發展，都被阻止。雕刻方面，也有同樣情形。由於表現主義的影響，什麼都被廢棄，除掉一條曲線——那便算代表了一切。在建築上，他們曾開始畏懼過多的「內容」要把自己夷成絕對單簡的一些幾何圖形，於是結果也是停在一條黑暗的狹巷中。

消毀內容因素的結果，是使已有的藝術形式舉行自殺。藝術衰微到了最後的限度時，便開始走入一個瘋狂的過程，而向各方活動，並且這種情況將會持續，直到另一半的人類——普魯列塔里亞，勞作之羣——造成一個綜合的藝術，聚集人類社會的全部財富，以創為

整個人類的傑作；並且這新的藝術和肉體上或精神上割去陽物的閹人非但沒有什麼共通的地方，它還要蔑視和厭惡這些閹人。

我們前已看到，文學理論上的形式主義和藝術自身的形式主義連結得很密切。形式主義的理論有一個顯然的錯誤，就是它在原則上，企圖將藝術從其有生命的社會的脈絡上扯開去。它在藝術裏創造一個完全獨立的「系列」，使這「系列」充塞着錯覺和虛構。它用它徹底的自律混入藝術的特性。它自身有着形態學的內涵，它便從這內涵的定律中去看那些關於藝術發展的定律，因此，與一般社會生命中最重要形態學的論爭點並無任何關係。我們對於這末一個枯燥，無精神，無生命的概念，必須用力排除。

我們必不可將這一切，混作藝術裏形式要素的分析。照我們所已見到的，後者十分必需十分有用。形式主義者們以為這一種部份的工作足以概括一切；他們從這一方面的材料伸引到一般原則上。這是錯誤而且有害的。但是，分析藝術裏形式的原素，深究詩語中所有結構的問題，乃是比較寬廣工作之一個必需的部份。並且，在此場合，形式主義者們也有值得我們學習的貢獻，他們研究已被卡爾主義文藝批評家所輕視的一些爭點。

我們既已重把誠懇態度，提出一般的文化遺產問題和特殊的控制藝術技巧問題，那末

正在目前，形式主義者的貢獻自然是非常重要的，而且有它的現實性。不過，在討論這一個問題以前，關於一般的爭辨，必須先說一點話，就是要解答這末一個問題：如何才可以從「老作家們」、「古典作品」、「先驅者們」得到一些益處。

這一問題之解答，絕對不是徒勞無功的，並且在此，只須入手明晰，便可以預先消弭許多錯誤。全部問題的本質能夠簡要地說明如下：每一詩作是一個完整的統一體，中含聲音，觀念，形象等的構成部份，它們更被綜合地統一起。反之，從社會學的觀點說，詩作也是一個統一體，因為所有構成的部份以及這些部份之綜合，放在一處的話，乃是一個確定的時代或一個確定的階級之「意識形態的反映」。那末，在此等情況下，我們如何才能知道這反映呢？反之，我們究否應該全部的否定所有從前的「內容」、「形式」、「方法」等呢？大家都知道，事實上已有人得到這類的結論，雖然結論的荒謬連他們自己都明白。唯物辨證法却已給這一個問題以一般的答案，照答案所說，「否定」並非純粹的毀滅，不過是一個新的狀態；在此狀態下，黑格爾所謂「舊的」以已經與服赫變了的形式而存在。在這末一型的「運動」中，我們有一種持續的可能，在這持續的過程上，所謂對於舊的之決絕竟和舊的之一種特殊的延綿，辨證法地連合着。有些原素，被帶到別一個連合中，別一個脈絡裏，開始過着一個

新生命，於是，一個新的「統一體」被得到了。此中的原因，是一個統一體並非獨塊石頭一般分量，它含着內在的若干矛盾。在物質生命中，我們可以察出類似的事物：我們輸入一座新機器，同時我們也把這新的機器介紹給一個技術經濟組織的新集合體，那時候，這機器的「意義」便因而不同了。與此的確相同的事物，發生於觀念的領域中——因此必要的變化也自然會發生。

關於這問題，還有別一個十分不同的方面。學做一位詩人，是否完全可能呢？

我們以為，發利里·伯里烏索夫對這一問題所給的答案是完全正確的。他曾說過：「藝術創造的能力是一個天生的才能，正如面部的美或有力的喉音；人能夠抑且應該發展這一能力，但他單單是化費多少氣力和經過多少學習，却又不能得到它。詩人們是天生的。」所以，要發展詩的能力不是容易做到的事。「真的大詩人，被賦與創造的天才，經過緩慢的試驗和長期的，耐性的工作，才成就技巧上的控制。」於是，我們觸到關於詩學的論爭，並且承認這一論爭也是關於詩的創造之技藝學了。換句話說：我們如須解釋那些控制着所謂形式原素的定律，我們能夠用明確的標準來表現。那末，詩學不僅作為文學理論的一部門，抑且變做別一種邏輯的鑰匙，它的意義，是代表着若干法則所成的某一體系了，我們自然

不是存心要有像學校課本那樣的關於題目的解釋，雖然這末一本課本在抬高詩的教養之一般水準上還是有用的，我們是要意識地了解這一個因素之充分的重要。一個人如果沒有研究過作詩的技藝學，他便不能懂得含有特性的「技巧」「詩人的行業」伯烏索夫在他的試驗集裏也曾表現這層意思，但並不十分精密。所謂「種種研究」自然不能而且也不應該爲了任何理由，被「技藝學」所限制——並且我們覺得這也是自然之理。便是有關於「文化遺產」論爭的那一部門的研究，也不能囿入此等界線裏。因爲，我們的眼界越向各方推得廣一點，我們在取得我們的遺產的過程上，越可以多有一點成果。然而，解決這一個最爲基本的爭點畢竟是十分必要，並且須以特殊力量來注意它，因爲我們的詩人多少以前還不曾或者現在還沒有看到這論爭着的問題——他們所見到的固然也是很重要的——並且，我們那些份內應當幫着審判這樁要案的批評家們也忽視了它。關於韻律和節奏，關於言辭的聯合而成樂譜，每節韻律的構成等——這一切必須仔細研究，並且，既是詩人，便千萬不可像似狄密葉夫（註一〇）的詩中的角色那樣地

「忘了自己學問的缺乏，當他樂極魂銷的時候。」

我們把詩學的問題當作了詩的創造之技藝學時，所持的意見便是如此。

我以為我們目前必須轉移我們最最嚴肅的注意，到問題的這一邊去。在批評方面，也須應用這個原則。

在目前，批評的一個主要任務，不僅是將一個準確的社會——經濟和社會——政治的相當物給予不同的詩人，不同的詩的傾向，還須把觀點放在詩的創造之特性上和語文、形象、每節韻律之構成，言辭之聯成樂譜等等上，來細心分析不同的詩人，不同的詩的傾向。

目前的文學批評如果不幹這種分析工作，它的價值便不能全部實現。當我們戰勝布爾喬亞的社會時，我們的批評是一個破城槌，它把敵人打得粉碎。我們當時舉出主要的事物，輪廓最分明的事物，就是社會——政治的因素，並且這事物到了我們的手裏，就變成一個槍竿，我們用它來射擊我們的對手布爾喬亞。

但是，當我們方在建築，當我們須要學習技巧，當我們知道有一個確定數目的詩人已經站在一個確定的政治講壇上，當我們知道得很清楚，在意識形態的方面，他們已經接近我們了（自然還會有退後的詩人，並且我們對於一切敵人必須殘忍，我們也決不片刻放鬆我們的警備）——所謂社會政治的一個因素當然不能包含着一切。我們同時必須提出以前從未提出過的技巧的問題，並且批評在分析它所注意的對象時，也必須安放問題中

十分重要十分基本的一面在顯微鏡的下面。
像這樣的批評，不幸得很，還不會在我們之中充分地成長。然而，在目前的文學戰線上，面對着我們的任務之一，就是它了。

註一 Zhirmunsky Victor Maximovich (一八九一——) 俄國文學批評家，思想近於形式主義。此處所引，見於他的文學理論之諸問題——英譯本編者註

註二 Boris Mikhailovich Eichenbaum (一八八六——) 俄國文學批評家，形式主義領袖之一。

註三 Alexsander Nikolaevich Scriabin (一八七一——一九一五) 俄國音樂大師，曾至於英美，名甚著，論者謂其所作有「通神的」(theosophical) 表現，蓋強調自我，使與宇宙相接也。

註四 O. Walzel

註五 Victor Borisovich Shklovsky (一八九一——) 俄國形式主義的批評家，著有作為風格之二的結構 (*The Plot as a Phenomenon of Style*)，主張「藝術作品等於施於作品中的若干方法之總和」。

註六 Juliusz Slowacki (一八〇九——一八四九) 波蘭浪漫主義詩人。

註七 Paul Verlaine (一八四四——一八九六) 法國象徵主義詩人。象徵「原是「暗喻」之再進一步的發展，它將被譬喻的(內容)合於譬喻的(形式)上，而成一個所謂有機體的「一致」；在此一致中，

象徵詩人以爲得到一種情調，而不是得到一種實在的思想或觀念。然而，藝術中只有音樂能爲內容與形式之情調的統一，所以象徵主義的詩歌首重音樂了。斐德（Walter Pater）在他的名著文藝復興論（*The Renaissance*）中，奧古恩畫派一章序上，論音樂爲情調的統一至詳，可參閱。（現代叢書本第一一四頁）

註八 Alexey Eliseyevich Kruchenykh（一八八六——）俄國最早的未來主義者之一，創「無理性的語文」，又稱「超感覺的」（*trans-sense*）語文，但是因爲去離俄文原本的發音太遠，時常使人聽不上口，所以未來主義詩不得不親自將詩作念出一種特別容易領悟的音調，訴於聽者的幻覺。寄居巴黎的斯太涅維支（Ilya Zdanevich）卽優爲之。

註九 Alexander Semenovitch Shishkov（一七五四——一八四一）反動作家，曾任俄國海軍副提督，不贊成文字上的改革，主張俄語應該和教會所用的斯拉夫語（*Ecclesiastical Slavonic*）——英譯本編者註

註一〇 Ivan Ivanovich Dmitryev（一七六〇——一八三七）俄國詩人，諷刺作家，寓言作家。

三 一個轉點

現在我們將考察我們國內的詩了。不過，首先我必須有一個保留。在此，我不能表出全國

詩作的全景（此地的措詞實在應該用得重一點。）在此，我並不考察我們的使人吃驚的正在成長的民族文學之各部門，抑即構成我們國家的少數民族語文所寫的詩。我只考察俄文的詩。我這樣做，並非因為我覺得少數民族的語文所寫的詩不甚重要——誰也不能懷疑我會這樣做。我不過在此遵循柯司馬·普魯特柯夫（註一）所立的某一法則，他在劇的場合這樣說過：「你如果不懂得易洛魁語，你怎樣能夠用它表現既不膚淺又不愚蠢的意思呢？」我知道有些非職業的藝術家，在批判每一事物的價值。然而，如果像大家所說過的，塔什干和烏克蘭的詩譯成我們的語文時，譯筆不好，那末我怎樣還能批判這些詩作的價值呢？我只能說這些詩人有一個蘇維埃的希冀，要向着民族的分離抗戰，但是要我批判他們在民族語文方面所聯成的樂譜，我便沒有能力了。

我再說一遍：一個屬於全部蘇維埃的詩正在成長於我們的國內，而在這種文學裏，少數民族的語文所寫的詩却有十分重大的意義。這個意義更將逐漸擴大。我和高爾基同志特地會商這一個問題的時候，提出了一番意見，我對於曾感到光榮，然而我不願意冒昧發表。我對於少數民族語的詩之任何意見，因為我既不懂這少數民族的語文，我怎樣還能研究這少數民族語的詩呢。要我發表我對於德國，或法國詩的，或竟英國詩的意見，比我發表

我對於烏茲克司丹和泰吉克司丹詩的意見，只覺得容易些，因為受了歷史的過去所作弄，我不會有過機會來研究這兩處的地方語。此後，我們將不得不學習着了解它們了，並且這的確是一樁好事情。

誰也不能懷疑到，革命的偉大性會不得不形成，並且也的確形成了心理和精神各部的階級和集團的根本變化，以及非常可驚的情緒之震動和一切新的成長。革命的神生着雙翼，它們如此或如彼地觸到「舊的」詩人們，我們必須舉出內中最傑出的三位來，而且在價值上，三位很是不同，不等的。他們就是——布洛克，葉森寧，和柏萊幼索夫。（註二）

我們當然承認亞歷山大·布洛克有驚人的力量。他的詩造就了一座鑿得精滑光亮的紀念碑，熒熒照着「未來的果報」內中那些濃重的形象，更蔽覆了這緊要關頭的全階段，預先指示一個巨大的崩裂和這崩裂的一切悲劇。十二人永遠紀念沸騰着的暴動中頭上幾年的革命的混沌，詩中行句的結構含有不住變化的韻律，將一幅從萬花鏡裏所見到酌圖畫傳達給讀者，而那些千變萬化的對象却又被一個不可見的，內在的邏輯所一致化了。（註三）他的西徐亞人（註四）是用表現力的頂尖寫成，包有一個極大範圍裏的觀念和形象。布洛克為革命而寫詩，向全世界宣佈了他那一聲「是的」，所以他獲得他的權利，可以站

在我們的一面，來防守歷史上一座座的要塞。不過，他雖做成這些事情，我們却絕不能說他是標準的負荷起這新世界的人。他是舊文化方面受過訓練的兒子，他要在新時代的門上用外國的象徵來做裝飾。他是一個深含哲學和情緒的詩人。但他的哲學源出勒地墨·蘇洛夫葉夫（註五）宗教的、性慾的神秘主義，和染上天主教派色彩而又被提淨過的希臘正統教派。此外，他還有一點祖護斯拉夫人的精神，所以厭惡小販的經營，並且這精神已經和農民社會主義（註六）相接觸了。從黃昏時候血染了的日落，從正在擴大的暴風雨中緊張的空氣，布洛克又苦又痛地感覺到臨頭災難，他希望革命源泉或者會用親愛得像手足似的新油膏，灑在人類的身上。此所以他「祝福」於革命，動搖，突變，和十二人，使基督溫和的形象用「滿載暴風雨」的步態，「走在革命熱流的源頭上」。但是我們能不能說這一種詩化了的意識形態，這些形象，這些對於革命的一個內在的，神秘的感覺之探求，都已達到了革命的水準呢？布洛克詩中所謂「隱伏着的意義」，是不是在最低度上鄰近於普羅列塔利亞的意義呢？這不是新世界的一個序幕呢？我們可以回答，當然不是；它只不過是舊份子中的一些優秀者，在臨死時候的哀詩，他們已把自己從過去去的一些黑暗朦朧的岸邊強行拉開，却又絲毫，不曾了解和看見這新的路徑，在他的西徐亞人裏，形象之體質的氣力和詩

句所含的音樂都融成歷史中齊整的步態，然而事實上，此中誇張的語調却表現着一篇虛構的歷史，布洛克所期待的歷史。下面所引是兼有新民族的，亞細亞的，原始的和創造的一個西徐亞人之基督主義的咒語，這咒語和布洛克的哲學的地位很相近——它在某些音調和氣味上是否使人想起歐亞雜種主義所開的花朵呢？

我們愛肉——愛肉的味，和色，和香，

香得像似花朵窒息的，死氣沈沈的味兒……

如果你脆弱的骨肉也被磨碎在我們這些沈重而柔和的掌心裏，

那末，你們難道也要責備我們嗎？

我們不知道布洛克的作品再會怎樣地發展。他顯然以為革命是悲劇，但這悲劇是否作為一場喜劇而被啓示給他，這倒是一個大問題。布洛克的基礎存於地主貴族的生活，這生活有它自己的文化，這文化更有不切實用而又易於損壞的小尖塔，這小尖塔則用玫瑰花和十字架來裝飾自己，而這一切物事牢牢地抓住了他的內心。社會主義的機構以及植根於此的一個新的文化之繁榮，都不曾湧現在他的意識的眼前。他還是這樣想，他有了十字架的標識，便能祝福福同時也能驅除那正在展露自己的革命之形象，並且他還來得及說

出他最後的一個字，然後消滅於這末一個階段中。

塞爾堅·葉森寧比較地接近鄉村，很少受過文化的陶冶，有農村資產階級的性質，喉嚨好，會唱歌，又會吟唱，天賦抒情的才能，像這末一位的詩人，也大踏步地走過革命的園地。他用完全不同的方式「承認」了革命。也只承認革命頭幾個階段，或者說得更確切些，革命的第一階段，在那裏，地主們的權力砰然崩裂。在一方面，他的詩語有唱辭似的結構，他的路向回復到土著歌謠的韻律，回到鄉村形象所湊成的那個複雜體，他的音調既有抒情的意味，又有粗野蠻勇的性質。在另一方面，他的觀念十分逆轉，十分零碎——仇惡城市與神秘主義，崇拜地方的偏執和俄國舊有刑具中的那根鞭子。這兩方面在他的詩中綜合了。他贊助普魯列塔利亞，不過這只是或發或止的衝動，只是外的反射。當他面向着大革命的許多新變像時，那詩人心坎的最深處充滿了失望的毒液。然而，在這同一深處却又潛伏一個希望，希望歷史會走另外一條路。（註七）他有一本小冊子，叫做瑪利的諾瓦，含有他對於詩作的真信條，他的「信仰之自白」——這一作品在它本身的類型上，有特殊的價值。在此，我們也能發現「社會主義」。然而，是什麼一種的社會主義呢？那固然是「社會主義」，不過，也可以叫做天堂，因為，農民歌謠中的天堂原是一個國，在那裏，沒有應付的租稅，在那裏，

「茅舍是新建的，用杉木的板蓋着，」在那裏，「衰老的時間神在草地上徘徊，邀請所有的部落和民族到世界的一張大桌上，從金屬的深杓裏倒出家釀的甜酒，款待每一個客人。」這一種的「社會主義」和普魯列塔利亞的社會主義適巧相反。「卡爾式的保護舉起雙手放在藝術之主要的意識形態上，我們呢，厭惡的就是這雙手。他們用工人們的手，給卡爾造下一座紀念碑；農民呢，要給他的牛造下一座。」葉森寧背叛「迫害聖靈的神秘主義」並且預先告訴我們關於這正在降臨的文化的命運，這預告是用聖書裏先知那樣的詩語來達出：「普魯列塔利亞的文化在我們的眼前建設起來了，我們講到這一經程，便說是：『族長諾亞（註八）放出一隻烏鴉。』我們知道這烏鴉的雙翼沈重，它走的路不會長，它非僅沒有到達地面，抑且沒有看見地面就降落了；我們知道它降落之後不再回去，我們知道只有鴿子會把橄欖樹枝帶回去，而這鴿子的雙翼，乃是人類的信仰所織成，不過這信仰不是屬於階級意識，而是屬於我們對於那座繞着信仰的無始無終的古寺之意識。」其實，這預言所有的構成部份都足以證明它本身的虛偽。這「鴿子」煞費氣力，維持那無始無終的精神反抗，固然被這艱難工作困住了，而這「烏鴉」却變成一個有力的鷹，站在巨大的世界史的高樓上，留神向下望……

至於梵列雷·柏萊幼索夫和普魯列塔利亞的革命最靠近，事實上也最接近，他一度是「那些象徵主義者的王」，他研究過企業布爾喬亞泥中上層過激份子的意識形態，他們受過文化陶冶，其財富與地位足以設立像馬西納斯（註九）一般的沙龍，戴上了桂冠和菊冠，揚名於一時——如果照着安得列·倍雷（註一〇）最後所作那些刻毒的人物研究，柏萊幼索夫也許是那文學界中唯一真實的人了。布爾喬亞的文學中這末一位莊嚴傑出的人物竟會投入我們的陣營，以一個康敏黨員來了結他的一生，更不顧舊世界所有力量齊向該黨所濫施的責難——這是一樁清楚明白的事，同時也是歷史上一個矛盾的例子，我們對於這個矛盾，將如何解釋呢？只有他一個，並沒有旁一個，在消毀社會危機的時候，脫離他自己的階級，投身到勝利的「下流社會」的營帳裏——關於這一切，又是什麼原故呢？我們對於這一問題，應從詩人的本身找得答案，例如他深邃的知性之種種力量，抑即他對於時代性的精細感覺，在若干大陸，若干世紀，若干兆人的範疇中發生思維的作用。他自身是一座文化的巨像。他對於克里特（註一一）文化，中世紀，消失了的亞特蘭底司（註一二），以及較近的拉丁詩人們，都感到興趣。他很起勁地聽歷史在誇耀着一些巨大事件，踏着鐵的脚步。人類不平的頂點演成戲劇，不住煽動他那非常的而又貪取的精神所含的藍色的冷

火。此所以他只能感知布爾喬亞的世界裏的裂縫，跟着他就一方面給這個世界唱歌，仍舊信任它的永恆性，它的持久力，一方面却寫出那些正在路上的共黨的「匈奴」，因為他的善於感覺的耳朵已經聽到那些匈奴的「鐵鑄的足音」，「踏在還未被發現的帕米爾山峯上。」他的在路上的匈奴還有這末一段題詞：「亞狄拉（註一三）踏毀他們的天國罷！」（註一四）收場是動人哀憐的兩行：

你，你是把我毀滅了，

我却用歡迎你的讚美詩來會見你！

並且，只有柏萊幼索夫，並無旁人給我們的文學介紹了一位這般有力的革命詩人愛米里·梵爾海俞（註一五）和他的起來，他所描寫的「四向爲惡的城市」，他的鐵匠，護民官，黎明，以及他的責難，他的思想，他對於五顏六色的革命的春潮所有的先知般的警視，他對於目前的叛變，對於未來的奮發，以及被那些像織機上珍貴緯綫似的熒熒閃光的形象和韻律所繞住了的意識。然而，柏萊幼索夫如此地介紹也不是偶然。所有宏大動人的，歷史上放過異彩的，以及普遍地含有意義的一切，都會吸引過柏萊幼索夫。歷史的樞機剛才轉動，革命勝利奏着山崩價的巨響，這巨響也在以前帝國的全部平原上開始隆隆地滾過，在這當

兒，柏萊幼索夫便猛然和舊的斷絕，和革命攜手，直到他的末日。因此，在最痛惡，最慘痛的那幾個年頭裏，他雖挨着苦難，却從不吐出一絲怨言，而我們在這期間裏，也從各方面受到如下的打擊——外界干涉，飢荒，陰謀，冷凍，疾病中夾着死氣的暴風雨——我們挨過那滿是悲傷，野蠻，以及「歷史前期穴居人的」貧困。再早一點，當知識階級還在反對十月運動的時候，柏萊幼索夫寫過一首非常尖刻的「痛罵的」詩，給那些「知識份子的同志」：

你戀愛着作弄人的命運和戲劇，

夢想着諾亞時代的大水災重新來臨，

推測着古時的腓尼基公主歐羅巴

會死在火焰裏或在伸肢的刑具上。

你在夢中從遠處瞥見的那件東西

已夾在煙霧和雷聲裏跳進生命中……

那末，你的虛偽的雙眼爲什麼還閃着恐怖的光芒，

像似那隻被駭異所驚起了的小鹿？

他完全了解新制度是有歷史的必然性，新制度的勝利更是如何地不可避免：

雖說種種損失把我們驅逐到

黑暗，冷淡，失敗和貧乏中：

鏈子和鐮刀還能很有效地

宣示它的標幟在地球上。

他透過了他敏銳精神所構成的有力的鏡頭，看見勝利之神正在降臨，並且他預先覺察他自己的死亡，他便如此寫道：

時光將用五月間無比的彩澤四向地照耀，

生命將成爲歌唱；一簇紅和金的

花朵將在所有的墳頭上開放。

溝槽雖黑暗，風勢雖刺得人發痛，

在地下的深淵裏，神聖的根芽却在歌唱——

但是代表收穫的你不會活下去，來目睹這一切。

在路上的匈奴放出一根詩的綫，到了他的思想的火把，這根綫把自己繞成一個堅實的球。在後一首詩裏，柏萊幼索夫企圖用簡明的句子，表出世界史基本階段的一幅圖畫。

詩人對於將來純粹抱着社會主義者的見識，他那慣於濫塗的手蹟更把他所見到的散播在他作品的每頁上。

他的機器的中央大廈（註一六）使人戰慄：

從陰暗裏，從異代的深穴裏，

從那些景象裏，像巨人般地

機器的中央大廈升起了，

堂皇地位置在凜然不動的以太中。

在目前，那馬上就要來到鄉村裏的變動，構成一幅不平凡的圖畫——須待這個探求不倦的詩人意識死去多少年後，這種變動才能全部完成。柏萊幼索夫惋惜過去之不可避免的命运，但是同時他舉起有腳無柄的酒杯，慶祝將來之榮耀：

接着是什麼呢？將來將更加可愛地使

大地穿起有生命的衣服，重新活過來。

新的人們將要來到——他們的氣力和技能

將逼着風雲隨意地變成雨，

將逼着可耕的土地獻出它的產物，

而且海的胸膛高興的時候，也會翻上水面來呼吸。

柏萊幼索夫有百科全書般的學識，有驚人的修養，他吸盡了學識與修養的生命源頭裏的液汁，不過，他很受折衷主義的作難。然而，有一個中心觀念控制着他——那觀念便是每一物事自身原有的定律——他用盡他那豐富得驚人的知識，在各處各方探求這個中心觀念。這一位來自異國海岸的壯麗的陌生人，對於社會主義在詩和思想方面所共有的寶藏，貢獻了一大筆的遺產，內中盡是精選的觀念和形象。他是一位專心於文化的大師，現在已被大家忘記。這不是他所應得的待遇，並且我們已經認為我們有我們的責任，將這位非常的人物從遺忘之中救了出來。

我們現在將要討論其它兩位詩人，我們對於這兩位詩人，却應該用十分不同的態度去觀察。並且，這兩人也完全不相像，雖然每人對於我們國裏詩的教養之全部發展都已有了——一個巨大的影響。這兩個人就是德姆揚·別德涅和拉底墨·馬耶考夫（基註一七）。

德姆揚·別德涅是一位真正的普羅列塔利亞的詩人。他的詩作的基本原則，便是對於羣衆的告訴，無往而不通俗的角色，對於成兆的讀者的影響。在這一點上，他在蘇俄詩歌所

佔的地位是與衆不同的。在意識形態上，他的通俗的角色和農民社會主義並沒有任何關連，而農民社會主義在大體上也並沒有階級的區分，因為已給「人民」的一個普遍概念所消沒了。如果援用一個政治學的術語，任何人都能在此這樣地講，他的角色是「工人階級和農民的結合，而由普魯列塔利亞抓住了領導權。」這一層就是他詩裏知性之中樞，控制一切之鑰匙，專事調節的原則或「社會的意義。」但是他在羣衆中所有廣大的影響，乃是由於他作品的構成原素中那些各不相同的本質之全部錯綜。他用「最新的消息」做他的材料。他所應用的體式，例如歌曲，寓言，敏捷的對答，諷刺文，詩，都合於羣衆的水準。他的形象不爲盛裝所困；它取自生命最緊要，最激烈的過程，滿含這一過程裏的氣味，大都是簡單，同時也很敏銳，使讀者易於識別，立刻就懂得。他的語文和這種形象相連而不可分，所以成爲有力的通俗語，大衆用它，格言和諺語也用它，它猛烈地打擊它的敵人，而托根於民間故事裏，如果你高興，將它和所謂文學語相比較，你會發覺它又是原始語了。但是，一個衰疲的文化，其結構繁複得使人厭倦，做作過分，好像滋養逾度的身體，肥大虛誇，並無實質。所以，像澳洲叢林裏的居民所作近乎複製過的滑稽素描的圖畫，以及一種黑人的舞蹈等，使人想起，戍軍人在墨冠面前有慾把活脫不青塗，卻能引起對於直度度文七內奧未。直度度約文

化更有許多雖經修鍊而毫無精神的代表，它們假意造作，結果成爲那必須加以學習，必須講求技藝而後才能接近的原始性，然而，這種原始之物並不是上面所說的原始語了。羣衆之康健的，相對的原始性表現自己於德姆揚·別德涅的詩作中。他的韻律，他每一行詩之活潑的節奏，都托根在民衆的心坎裏，此所以他有許多詩已變成民謠，在城市和鄉村，在海軍和陸軍裏，在幾個重大的中心和最最遠離中心的地帶，都有人唱着。他的幽默有點生硬，單純，總是帶些惡作劇，使人不由自主地笑起來。他的一行行的詩都有種健全的內部的愉快，所以堅實得像橡木，又如回燕子，飛到我們偌大一個國中各處的盡頭，因而使獲一種勢力，可以明白地暗示並且使人相信革命的持續力量和革命的不屈不撓。有時候，德姆揚向上攀登，直達詩之一個大概括，大綜合。他的大街是非常傑出，不會被人忘記的，在那裏，關於勞動階級鬥爭和勝利的故事，是在充滿鮮血和煽動的現象裏，被織入修長的涅夫斯基巷（註一八）那一個標題內。但是，就在這個場合，仍然沒有什麼文學上的雕砌。這首詩簡單而有表現的力量，可作爲成熟的和自有把握的技巧之一個模範。德姆揚·別德涅的作品活活地反駁了那對於所謂有「傾向」的詩的攻擊——正如菲萊力哥拉司和海涅，巴比爾和布朗格爾（註一九）等人，曾經堅持着「有傾向的」詩。

同時，我們必須有一個帶着批評的觀察，這觀察跟着會引起我的朋友別德涅也來一次帶着批評的觀察。我們覺得，他正把所有非常的變動，不可想像的文化成長，文化的日漸錯綜，文化的日漸豐富，我們社會生活中所有已被提高了的旨趨，被改變了的範圍等等，一齊登進他的那本紀事冊。他應用新的題目，但是其它方面幾乎還是陳舊的。爲了這一原故，他目前已是過時了，而且，在此，他更遇着一樁顯明的危險。（註二〇）

在我們的詩裏，還有一個偉大的——從詩的觀點講，也可說是特別以革新著稱的——人物，便是拉底墨·馬耶考夫。他有不能抑制的，帶着荆棘的，令人戰慄的才能，又有如同雷鳴的喉音，這一切使他打破半布爾喬亞的文藝世界中頹廢的享樂，加入普羅列塔利亞的階級，並且抱着未來主義的態度來背叛一切的規律和法典，背叛過去的乾燥的誠條，用有力的拳頭闢出他的路，走向普羅詩的陣營裏，而將他自己造成營中幾個前列地位的一個。當革命的大鍋正在燒得沸騰，當羣衆來到城市的方場上，當所有古代的城堵夷爲平城，當所有通常的概念一齊被毀了，當幾多兆人的呼聲充塞着全國，馬耶考夫，司基挺，而出，代表那街頭有力的呼聲，專橫執意的激動，意在毀壞的緊張的戲劇，革命過程中半無政府主義的縫絡，普羅前鋒雖有堅硬如鐵的意志，要苦幹訓練的工作，還不能約束這團體

絡——這一些，馬耶考夫司基的急進性格都賦有，而這種性格——再加上所有它的激情——突潰了布爾喬亞的社會之囚籠，走到自由中去。這一個革命過程中呼嘯的詩壇上的雄獅笨拙地而又無利可圖地，開始向內戰的機關鎗聲，傾瀉了他那一節一節詩裏的一行一行，響得也像成排的機關鎗。這些排鎗的疾擊，正如真的拳頭降落下去，並且他用沸騰而又洶湧的短字來構成全部韻律的體系。這一體系又勇敢，又自信，在那些崇拜古典音樂的旋律的人聽來，簡直是像一味兇惡的無恥的粗獷。然而，它却真能恰巧反映街頭和方場上的節奏，抑即在革命的半混亂中，那種固執的體力所從表現的節奏；並且新生下來的社會所擊成的，所組成的力量更曾經在這一節奏中，胎生而成熟，他的形象和隱喻使誰都會驚異它們之出人意外和新鮮。他的長大多毛的手臂伸到那被擊碎了的生命之深處，更從那裏撈起似是而非的平板乏味的節目，但一經放到他的大胆的詩句裏，這些節目便忽又躍入詩的生命中。他不怕發揚那些沈著甯靜的腦經所認為「創造的終點。」他在「街頭上的」詩思轟地一聲奏出了勝利的「向左的進行曲」，永遠獻給這一個英勇時代之一座壯麗的詩的紀念碑。每人都知道它，並且每人都能在這碑文裏感到革命脈搏之向人示威的跳動。

行列走得齊整，向前進！

哪裏還有爭論的餘地……

靜默着，你們說話的人！

同志——

毛瑟鎗，

你有發言權！

亞當和夏娃已給

工入的領袖們留下充分的法律。

歷史，把你的馬鞭得快！

轉向！

轉向！

轉向！

馬耶考夫司基的詩是見於行動的詩。觀念派哲學家們的美學包含「默想的」和「不關心」的概念，至於脫離了這等概念而發展盡至的兩極端，便是馬耶考夫司基的詩。他的詩

是那夾着冰雹的暴風雨中的銳利的箭，一齊向敵人射擊的箭。他的詩噴着火，蹂躪着一切的融石。他的詩是鼓勵戰爭的軍號。

在勞動者干涉大政的戰爭中，馬耶考夫司基以他的「煽動」詩而著名，等到建設工作已在發展，於是一片建設的音調又在他那氣力充實的喉嚨裏一次比一次清楚地響應起來。關於勞動的詩成爲他作品裏的基本內容。然而，當馬耶考夫司基不倦地致力於語文的種種問題（例如「濫用無價的貴重的字眼之浪子」）他更大施意外力量，深惡痛嫉地來攻擊那專圖私利的生活，那在他手裏變成真能象徵卑怯人生的「金絲雀」，官僚政治之悶人的霧氣，以及暗伏在有體面的國民心裏的那個鎗口。敵人們都在面前急遽逃去，他呢，滿臉獠惡，向前挨擠；他的詩朝着他們威脅，嘲笑，於是一位強大奇偉的詩人，一位普魯列塔利亞革命裏的擂鼓人，便把表徵創作效能的金字塔，築得更高了。馬耶考夫司基給蘇俄的詩以偌多的貢獻，所以已成爲一個蘇俄的「模範作家」了。歷史的「命定」是指令，便是這樣的。他的「生命深入」每個青年詩人，他的詩法成爲我們的文學的一個永恆的部份。

註一 Kozma Prutkov 八十年代有許多作家在寫諷諷作品時，都用這個筆名，因此這筆名也就指着諷諷的諷刺了。

註二 Blok, Yessenin, Bryusov,

註三 *The Twelve* 一九一八年一月一個夜間所作，描寫十二個水手，也就是十二個革命的同志怎樣去參加實際工作，作者目的雖在捧出那張標語：“All power to the Constituent Assembly”，但中間穿插很多，有代表小資產階級的老婦，和教士，流氓等，對於革命的理解都從側面着力，力避口號式或概念式的直接說明。特羅斯基在他的文學與革命上曾稱頌布洛克所寫的十二水手懂得結束文官的與迷信的俄羅斯是他們的責任。

註四 西徐亞 (Scythia) 黑海北方 (即俄羅斯南境之一部) 的草原。

註五 Vladimir Solovyev (一八五三——一九〇〇) 俄國詩人及神祕主義的哲學家，傳說他曾遇見

惡魔，暈倒地上，在他看來，世界的靈魂是美，是永恆的女性。他描寫沙漠中所見：

「我看見萬有，萬有只不過是一個，
一個女性美的幻景……

無限便被涵括在它的範疇裏——

在我之前，在我之內——只有你一個」

這使我們窺出他的風格。

註六 Populism 又稱 Narodnik，是俄國在六十和七十年代的革命運動。

註七

與森寧的私生活也富於浪漫主義的色彩。一九二二年，他與美國天才舞女鄧肯（Isadora Duncan）作短期的結合，聲名甚惡，但在國內愈象派竭力擁護他。又他不時發出反革命的高調，他時常喜歡說：我也擁護蘇維埃，但我不是共產黨，我不會讓共產給我戴上一個嘴套子。他在莫斯科路上常向掛在肉鋪架上的牛頭脫帽行禮。他終於自割動脈而死，絕筆是：

「死固然平常，

活又有什麼新鮮！」

特羅斯基執他道：「如果他所過活的社會用不着劇烈的鬥爭，而只須友愛與親睦，那末他將不會這樣地過分傷感了。」

註八

Noah 亞當的後裔，受上帝之命造一大方舟，好載他的族人畜牲等避開洪水。詳舊約聖經創世紀五章二八——三〇節。

註九

Maecenas 羅馬文學黃金時代的恩主（patron），曾任羅馬皇帝奧古士都顧問，財富甲於當時，操披御用文人，不遺餘力。味吉兒，賀拉西（Virgil, Horace）等人受惠最多。

註一〇 Andrey Bely (一八八〇——) 俄國最有影響的象徵派詩人。

註一一 Crete.

註一二 Atlantis 荷馬，柏拉圖，賀拉西等人的作品中所提到的海島，都傳說在大西洋裏。

- 註一三 Artia 紀元五世紀匈奴之王，曾統兵南犯羅馬帝國。
- 註一四 在清裏，他引用俄國詩人 Vyacheslav Ivanov 的原句。
- 註一五 Emile Verhaeren (一八五九——一九一六) 法國名詩人，多用現代生活的題材。
- 註一六 英文譯作 Central Palace of Machines。
- 註一七 Demyan Bedny, Vladimir Mayakovsky 前者係 Yefim Alexeyevich Pridvorov 的筆名。
- 註一八 Nevsky Prospect prospect 指俄國修廣而直的街巷。
- 註一九 Ferdinand Freiligrath (一八一〇——一八七六) 德國詩人，所作甚多頌揚共和政治；Henry Auguste Barjier (一八〇五——一八八二) 法國詩人，所作或諷刺上流社會，或同情勞工；Pierre Jean de Beranger (一七八〇——一八五七) 法國詩人，所作多攻擊政府，代工人鳴不平。
- 註二〇 所謂「危險」當然是指「時代之清算」；不過別德涅以前曾努力宣傳蘇俄政府並於一九二三年贈他紅旗的榮譽，一九二五年至一九三〇年間，他的詩集共成十五巨冊，特羅斯基更批評他是「以詩為工具的布爾希維克」。

四 我們的同代的作家們

蘇俄詩的發展，已在它本身上暴露一些形態，我們必須承認這些形態是我們的紀元裏

的巨大成就。資本主義者的衰老，由於滋養過多而起的色慾病，悲觀主義的橫行和憤世，或像賀司德·魏色爾（註一）所謂詩中「種族學理論家」那樣卑下的文章等——這些都和我們的詩根本不能相容。我們的詩表現着愉快，徹底的活潑和樂觀，在本質上，它更與千萬人所唱的凱旋歌相連結，並且還反映着驚人的創造衝動，掙扎，和新世界之建立。在此，我們找不到神秘主義的霧，瞎子的詩，一個迷惑路徑的人之悲慘的孤寂，個人主義之無法安慰的憂悶，或漫無目的的，無政府主義的背叛。我們的詩也不是養尊處優的安樂土，將指甲修整的兩手撫弄着可愛的人和可愛的物，撫弄着婦女私室或會客廳裏的雅緻的骨董。我們也不會發現像動物學上那種愛國狂（註二）之不可羈絆的激情，像害了癩病的狗所唱的征服的歌，或關於金牛（註三）的高調抒情詩。我們的詩已經成爲另一世界之意識形態的反映，那世界——穿過了勝利的內戰，有力的階級戰，和一個強化了無數肌肉，神經，思想，感情，激情之驚人的勞動——走向新社會主義文化中永遠顯得更加清楚的輪廓。

當我們國內的詩具有新形狀，這種詩在技巧上跟着也誕生新的題旨，形式和方法，但是這些新技巧，用不着說，決不是絲毫，不曾經過困苦的。階級鬥爭在向着十分差別的形式發展時，也於這一個園地裏表現了自己，並且觀念的衝撞伴着刀劍的衝撞一同來到，許多力

圖得到大眾認可的文學集團，在整個社會中也都有它們的相當物。然而，在此，形式與內容的關連，免不了格外錯雜，紛繁，因為新階級和新時代雖已倒置了前一社會的尖塔，却並沒有毀滅舊語文或支配這語文發展的若干法則。在這一情況下的變化歷程，由於它自身的特質，就不能像生產關係或政治的上層建築之變化歷程那樣澈底。因此，內容（主題）上元素的變化不是——並且也不能——和藝術形式上元素的變化成立絲毫不爽的比例。

那些初次出現的普羅詩人在革命以前已經成長於狂風暴雨的空氣裏，也是我們文學上最先給自己樹立聲名的詩人。那時候的詩注重布告式或宣言式的誇張語調——如果我們以為藝術是有抽象的可能，那末當時的詩也可以算是注重抽象的誇張語調。不過，我們必須提到，克立羅夫的錢的彌賽亞在今天還響着它的聲調，並且也許比革命初頭大驚擾的幾年中來得更加響。我們不能被輕視屬於「鍛冶場」的那羣詩人，像孟特爾遜（註四）之輕視斯賓挪莎」（卡爾語），即使他們不是詩中的斯賓挪莎。在意識形態上，他們的詩已經是革命的真響——並且，也是達到某種技巧水準的音調。它唱着一個幾乎屬於全世界的顛滅，它使革命普遍化，但是它只用這末一種歷史上的片面形式，來表現革命的大爆發。

那一整隊的「科姆梭莫爾（註五）詩人們」已經成長，並且都深受馬耶考夫斯基的影響。在這整隊中，最顯著的是亞力山大·貝西門斯基（註六）這一位詩人的聲望，尤其是在青年中間，決非起於偶然。貝西門斯基擁有活潑明晰的題材；他描寫他那時代的新人（彼得·斯莫羅亭）；有時候，他達到很高度的綜合（科姆梭莫爾得姆）；他運用新的和意想不到的對象，而將它寫成詩（黨牌）；他的形象和傳統的和諧的婦女寢室裏抒情詩的風格是非常不同的。他從馬耶考夫斯基學會了用新的範疇給予革命中甚至勞作日裏那些平板無趣的節目，而寫入富於詩意的歌曲裏。無疑地，他是科姆梭莫爾的一個新世代之詩的代言人，並且表現那時候××青年還未篩分的根本力量以及那力量應付爭戰的赤誠。他是鬥爭和勞作中「輕騎隊」裏的主要詩人。然而，當不得求助於文學陣線上的重砲隊時，當生命變得更加複雜時，當詩的表現須要着更深刻的檢閱，更多的深度，更多的寬度，錯綜與使用時，他開始退避了。像得姆揚·貝德涅所曾經遇到的事情，他也遇到了：他不能轉移他的注意到比較複雜一點的問題上，他停留在初步或啓蒙的階段上，開始「老朽」了，同時，他更直接碰到危險，只會用韻文去複寫當時的標語口號，因而他的作品失去詩之刺人的香料與口味。

愛德華·巴格里斯基（註七）却比較得新鮮而深澈，只是死得那末不合時。在意識形態上，有些時候，他走入很錯的路：

我們是銹了的葉子

在銹了的橡樹上……

青年的打鼓人踏在我們的身上，

陌生的那羣星繞在我們的頭上——

陌生的旗幟搖動而又聳起在我們的面前……

但是這幾行還不能代表他。他憑着他題旨的廣大範圍，他的詩的熱情，多少有點做作的浪漫主義，感情的深度，以及他詩句裏的反響，來戰勝讀者。他的感情中則滿含思想，活潑想像，和形象。

內戰中的許多高調自己提供這位偉大浪漫主義者的處理，可惜當時我們的文學批評家竟掩蓋了這詩人撥動這一根弦而發出的音調。他的歐巴拿司的小歌將有長久的生命。這首小歌銳利刺人；它那緊張的事件，那充滿形象和美好純真的句子像燒紅的鐵條，錘合而成一個偉大的藝術的整體。

米坎兒·斯夫葉特洛夫（註八）在大體上也是內戰中的一位浪漫主義者。在新經濟政策開始的期間，他經驗到一個精神與意識形態上的大危機，這危機留下印記在他的作品裏（給涅可萊·孔司涅特索夫，科爾卡），但他不久又征服了這個危機，並且還得一點過分的自信，以為他自己和普希金及托爾斯泰相等了（親愛的你和我好像都倦了）。斯夫葉特洛夫的代表作是那首兩個人：

在警火的旁邊，像石頭那樣的靜，

他們伸開手脚輪在一處，

那穿射了一個人的太陽心的彈子

將自己嵌進了另一個人。

他們的雙手像那螺旋鉗

還被緊縛在 Hochkiss 的砲上，如同燒紅了鐵錘合在一處；

燻成冰塊的風或雪

都不能鬆解那緊握着這砲的鉗子……

一個軍官向他們大踏步地走過來

肩頭給人倉卒地拉住；

才向這些景象望了一眼，他便發令

叫他們投降 Hochkiss 的砲。

但是這死者的臉並不會爲了畏懼而抽動，

天上之福使他們的苦痛止息了；

一陣的戰慄通過這軍官

當他看到這兩個人的可驚的愉快。

斯夫葉特洛夫的最著名的作品，就是那首格拉那達，（註九）取材多少有點做作，不很自然。在他的諷刺的和浪漫的方面，他的作品顯然反映海涅的影響。我們有幾位不知節制，一味想表示出熱誠的批評家，把斯夫葉特洛夫看作與「浪漫主義的最後一位國王」相等，這當然缺少充分的理由。他和我們許多的詩人一樣，仍是富於地方性的。他精神的眼界的寬度和他的技巧的精細都不足比擬那位創造了詩篇（註一〇）的詩人。然而，他是一個好

的蘇俄的浪漫詩人，如果他努力工作的話，他能夠有很多的成就。

在此，我要離開正文，說幾句簡單的話，我已經聽到，有許多同志，連斯夫葉特洛夫也在內，——說得和平點——特別不滿於我這種嚴謹態度的欣賞。但是我必須說明，照我的意見，我們所用慣的那些標準早已不合時宜了，我以為斯夫葉特洛夫是蘇俄第一流詩人中的一個，但是我們必須辨明，在目前建設期中，我們正勝利地實施第二個五年計劃，並且放我們自己在範圍巨大的工作下，如果我們還試用我們國內某些省份所用的，或藥劑師們所用的標準來權量詩的話，那末還有什麼益處呢。我們一定要改取帶着世界性的標準。

這便是我關於斯夫葉特洛夫所要說的話。斯夫葉特洛夫是一個很好的蘇俄詩人，但誰能將他比擬海涅呢？試取海涅做個例子，放在秤上權量一下。他在哲學部門中代表些什麼？試看使他在法國獲取盛譽的那些篇關於德國哲學史的有名的論文。試看他的琉特西亞。（註一一）再試看他對於當時文化的驚人的知識，以及他之如何洞察全部歷史的各階段中的各方面——希臘，羅馬，東方。他有怎樣豐富的觀念，怎樣豐富的形象與題材！接着，我們把斯夫葉特洛夫和他比較。誰能在斯夫葉特洛夫的著作裏，找到像琉特西亞，德國哲學史，等等的那樣的物事呢？

我這樣講，並非要降低斯夫葉特洛夫的水準，却是想把他抬高點，因為我整篇報告原在喚起一些改變了的標準。我們能夠說：「只有我自己是一個可憐的東西」的日子，已經過去了。我們須用世界的尺度來衡量我呢，也用其它的尺度來衡量一切。這樣做去，可以產生某種不同的評價的結果。但我切實希望，我們全部的詩以及我們每一個詩人快點轉入下一個階層裏，到了那時，我們可以這樣講：我們不僅在題材、目的、黨綱等方面，並且也在技巧上，可以做大眾的模範。這就是我要用來衡量每一物事的標準。我請求大家牢記這一根本原則，也好避免將來的誤解。

在同一世代裏，「抒情詩人」的三人組——柴洛夫，阿特金，烏夏霍夫（註一二）——雖然時常被連帶地講起，彼此却很不相同。從各方面講，他們三人中最有控制文化的能力的是——照我們的意見——烏夏霍夫，並且他的才力也最高。他是一位在意味上具有細微的差別的詩人；他的感情和思想都很深刻，他的形象也有精微的區分。即使在處理着工業的、機械的、「石油」的題旨，他會把許多聯想都編織到他的題目裏，這些聯想既不破壞題旨之內在的邏輯，也不借用那些奇僻的比較和隱喻來駭得讀者噤不能聲。

春天的時候，

圍成一列一列的樹發着微光，

知更雀兒在黎明裏吱吱地叫——

掃過花園的籬巴

櫻桃花瓣的淡紅色的調和也在作響。

但是在這一抹如夢的碧色裏，

和這一場碧色的夢中，

再加上蘋果花的雪白可愛，

誰還能在想像到

石油的時候，

不把宅當作一個朋友

而把他當作一個仇敵。

很可惜，柴洛夫和阿特金都過於崇拜自己，在政治上又太浮躁，幾乎近於輕薄，因此都身受其害了。柴洛夫並不是沒有天賦，但他的作品不會表露是經過適當的製作，如果他製作適當，他本來也可以在下過那番繁複的工夫之後，終於達到單純的境地。然而，正是因為如

此，柴洛夫也免不了誇言狂詬。於是簡單的或基本的狀態，到了他手便像某種口號或標語，即使用詩的形象來挽救，已是很難了：

在煤礦的豎坑和工廠的作坊裏

用堅定的態度

做全部的武裝；

我們，

像兵士們，

必須常常

耐性地防守！

不過，我們如果「否定」了這一位「科姆索莫爾」詩人，我們也是錯誤的。他是那羣人中的一個，首先提出抒情詩的問題。講到題材，他已脫離清教觀念所斂約了的範圍，而在另一方面，留待他來扶植成長的資產，却有這末許多——人生的積極愉快，革命的青春之歌曲，新鮮血液的不住騷動，革命的手風琴在鄉村和郊外之震唱，詩的言語中帶着音樂的聲調。

倘若柴洛夫代表蘇俄詩界中活潑的郊外，那末遲緩疲怠的約瑟·阿特金不代表手風

琴，而代表六弦琴了。也許是由於某一內在的氣質，他的姿勢未免造作，更由於某種關連，這姿勢使他附屬於葉森寧了。阿特金比較地更多反省，不像柴洛夫那樣單純。他比較着力於形象，他在詩中的言語也比較和諧悅耳。他的詩則吐出某種苦悶。但他也證明了在形式和內容上，他還未脫去率直的單純化和表面化。像下面這樣地將簡潔遒勁的原料應用於一個「美女子」的身上，豈不是率直：

特意要享受你的一抱的

是忠於勞動的人，

而不是富人，也不是麗人，

因為他都已爲了柔情而疲憊。

像這一種的「哲學」從哪裏來的呢？爲什麼所有那些「不富」的人都是可憎呢？一個人怎樣能用這等理由來影響「一位美女子呢？」在真實的境界中，誰有這種的美呢？爲什麼勞作和美導向另一個存在中呢？我們還可以提問類此的問題。

或者再看他的這類句子：

年光像避寒的山雀飛逝了，

又如一匹馬挨了鞭子而疾馳……

爲什麼這些山雀會「怕寒」而事實上它們能耐幾乎任何程度的風霜？一隻山雀事實上只會在短小的距離裏鼓翼而飛，那末，它爲什麼偏要像一匹「挨了鞭子的馬」在疾馳呢？此處的明喻顯然是一無價值，並非經過正當的構思，也不「合於詩的韻律」。此等不幸的詩的「印錯的地方」，詩語上的過失，在這一詩人的作品裏還能找到許多，因此，任何人對於他，也同對於柴洛夫，能夠特別合理地要求提高詩人的修養了。

在年輕的「科姆索莫爾」的詩人羣中，波里司·科爾涅洛夫（註二三）值得特別提出來。他用力把握了詩中形象和韻律，詩中穩健的步法，活潑而又有含蓄的隱喻，以及真摯的激情。他看到貧苦農人不得不像一條狗似地趴在「巨腹紅頰的地主」面前，以致階級的仇恨已被傳給農人的孫子，於是他使這一層像煎熬好了藥汁，黏在他的詩句裏：

我的祖父空着肚子在一個鄙夫的面前匍匐——

「我請求你露出點上帝對於狗的憐憫吧……」

於是我祖父就繁殖在我血裏

兇猛如狼的仇怨，

孫兒的這種憎恨，

我用可怕的歌傾瀉了這種憎恨，

它幾次三番流在潮濕的田地上，

浸進麥皮的麵包和麥酒，

所以我那週身是土

衣服襤褸的祖父

可以從跪下的膝頭上站起。

他有一個結構完美的世界——哲學，和像石頭那般堅牢的必然勝利。「自我」便這樣地消滅了，改在新人和新事的周圍裏尋得「生命的持續」——「生命被持續了。」世界上的羣衆一層一層地堆起來，其中可以聽到許多堅固如鐵的足音。

科爾涅洛夫描寫消極的農村資產階級的典型，和敵人的獸性的狂怒，是特別成功的；在此，他的調色板上呈出鮮豔複雜的顏色，他的筆在畫上刷着寬闊而得宜的地位，他的形象類乎雕刻，有深刻的表現（家庭會議，刺客）。他的三塊田地，有時候喚起很大的力量。例如他描寫着富農的兒子把子彈裝進來復鎗裏：

他的便帽斜蓋了一個耳朵，

看去狡猾，伶俐，而安逸，

他高高揮舞着用油揩淨的來復鎗，

他的手臂間好像都是槍。

或者繪出那「在家裏」過着「上帝」生活的富農：

磨碎着糖，

渾身熱汗，喝着茶，

還有鵝的聲，

煎成棕黃色，油滴在熱鐵上唧唧地叫

滿，是脂汁。

或者寫那俄國鄉村裏內戰的火焰：

火焰在三塊田地裏爆發着，

「燒成紅色的槍上的扳機」在屋頂的高樹上啼叫；

年老的人們像溝裏的虫爬開了，

躲在乾草堆裏，

發霉的臭氣逼着他們大聲打噴嚏。

這首詩用着色澤這般豐厚的句子，使韻律從凝重轉入良馬競賽那樣的輕快，還夾着連續的蹄聲和雄糾的哨聲，與巴格里特斯基和塞爾文斯基的詩一樣。

在這一部門裏被提出姓名的詩人大概可以代表詩之活動的傾向，如何從「科姆索莫爾」移到黨的圈子裏而與大衆生活發生親切的關連。但這些詩人在他們技藝的方法上，却又和幾個才幹很高的詩人結爲同盟，深受這等詩人的影響。於此，我們又須提到波里司·巴斯特納克，涅可萊·狄克哈諾夫，依里亞·塞爾文斯基（註一四）並且在某種程度上，連N·A·亞賽葉夫（註一五）也在內。巴格里特斯基關於自己的描寫，並不是徒勞無功的：

在我行軍所用的糧袋裏

盛着火柴和淡巴菴——

和狄克哈諾夫，

塞爾文斯基，

巴斯特納克在一處。

此處的幾位詩人都是非常的角色，我們必須分別提出他們。

波里司·巴斯特納克與時事，甚至最為廣義的時事，隔離得最遠。這一位詩人是舊時代知識份子的歌頌者，而這些份子現在已經變成蘇俄的知識份子了。他無疑地承認了革命，但是對於革命時代的特別技藝，戰事的轟鬧，鬥爭的激情，却很疎遠。還早在帝國參加歐戰的時代，他的知識已脫離了舊世界（或者說得更確切點，已開始斷絕與這等戰爭的關係，而那有意識的高揚更使他「越過了本來的界線」。布爾喬亞的世界之帶血的誹謗，和講着價錢的交易，實在使他討厭得胸中作惡，於是他「引退」了，向世界告辭，將自己禁閉在個人經驗所構成的真珠母之精巧透明的殼內，他的靈魂已經受傷，更容易被損害。所以很是慌張狼狽。他不避困難，苦究言辭的形式，（註一六）他在自己的試驗室裏竭力講求技藝之純潔，可是他本人的確感到純潔是足以怡人，而為之神往，因此，他也可以說是體現了這種技藝；至於他用來充實言辭形式的材料則取自「過去的遺產」中許多可貴物事，以及個人的——所以，也必定是局限的——聯想，再參入個人精神裏的波瀾。

我用頸巾裹住了自己，從窗上的玻璃向外看，

那張開了的巴掌遮了我的雙眼：

「喂，在雨中戲耍的少年們，
我們目前活在怎樣的一個世紀裏？」

「當我坐着，和拜倫一塊兒吸煙，
和愛倫·坡一塊兒喝酒，

誰的腳步磨損了那條通到側門的路，

那條通到滴出污水的洞口的路，洞旁長滿了芋蔴？」

巴斯特納克並且還打算給此等詩以一個理論上的依據。例如，他的詩之定義：

它是顫音的發射，

它是冰被壓碎時的細小的裂聲，

它是摧殘樹葉的夜，

它是兩隻夜鶯的決鬥。

或者，再引他給柏萊幼索夫或寄友人中的幾行：

當重大的會議被召集了，

當四溢的非常的激情在奔馳，

要從這末一幕活劇裏給詩人們尋個地位，

真是徒勞了！

詩人如果佔得一個位子，那才真危險。

我們現在不必反駁像巴斯特納克這類的概念。因為我們明白，偉大的希臘的悲劇作家們將變得怎樣了，倘若他們沒有「非常的激情」並且亞力斯多芬又將成爲什麼呢？莎士比亞或者海涅如何還能出現呢？甚至「燒炭黨（註一七）的要人」拜倫怎樣還會產生呢？不過，巴斯特納克的思想絕對不調和，這反而倒是他的好運道。緊跟着他寄給柏萊叻索夫那一首詩之後，他却寫下一個紀念拉里薩·雷斯納（註一八）的頌讚；他又作成整個系列的詩，歌唱着「發狂的一九零五年」（註一九）他還寫下他的盧密特中尉，他的一月九號以及真實的詩中許多深入時代的警句。他更給我們一個伊里奇的立體形象：

……我同想到他所說的那些話

帶着閃爍的火花刺痛我的頭髮，

又同地球上的電光一樣，裂成嘩嘩的聲響。

大家都站起，從人堆的空隙看過去，

他們使盡了眼力，朝着遠處那張綠布鋪上的桌子望，

在這當兒，看哪！他高聳在講壇上面了，

對於他的出現，大家先就感覺到，然後才看見。

他是介於會場上障礙他的路線的却又全體援助他的人羣中，

然而他一無聲響地滑走過去了，太快了些，我們又是看不見，

正像一個構造緊密的球給雷聲送進

巨大的會議廳。

大聲喝采砰砰礮礮地跟在他後面——

他從緊張的周圍得到了安慰，

好似原子（註二〇）又被擠裂成碎片，

不得不撞開那繞住了他的支柱和柵欄。（註二一）

而且，即使在他的革命的詩中——觀念和意義上都是革命的的詩中——誰都能夠找出若干例子，證明他對於革命的詮釋，是基於那些完全出乎意外的和時常囿於個人的聯

想上。巴斯特納克不事抄襲，專講獨創。這便是他的強力，同時也是他的弱點。因為他無限地遠離了陳腐的，用舊的一切，和有韻的散文，所以他有強力。然而，因為他這種的獨創有時近於自我本位的，於是他所用的形象就不再被人懂得。他使韻律顫動，使字面聯合而成樂譜，但是講求過分，徒覺細密紆曲，只在旋轉着若干使人不能領會的形象之綜合，而這綜合又是如此的偏於主觀和如此的細瑣。你可以在他的作品裏尋出無窮無盡的美好的隱喻，你也可以覺出他的詩吐出新鮮芬芳的氣味。試看他描畫一個花園，「被碧空的淚水噴洗和浸漬」或一隻推上岸來的小船：

海岸好高，熱氣在燒焦了一切，

索子從那向裏面駛來的小船上落下，叮噠地響，

像臥在沙上的響尾蛇，

那給銹蝕壞的一個個的索環沒在岸邊的蒲草裏。

或者看他對於正在逝去的時間的感覺：「年光流來，好像一個撲燈的蛾。」或者念他的俄羅斯的大草原：

那些通到大草原去的路有多末好啊！

一望無邊的大草原像一片模糊的海景，

上面的草在嗟嘆，螞蟻沙沙地響着，

蚊蠅單調而又低聲的哽咽聚集在一處。

跟着，他還在悶熱的夜裏繪出雨景，使塵埃「將雨點當作丸藥似地吞下去」此外，還有許多其它的形象，都非常精巧細緻。

但是，我們念到他的回來或我們的暴風雨，我們得到些什麼呢？在前後兩首裏他耍弄着「s」以及「r」「o」在聲音與字母上的特徵，同時他又將「社會主義化了的感覺」所不能得到的一些聯想繫在若干形象中，更使這等形象和那些特徵相結合。在此，他違反了由綜合而達單純的幾條法則。

這許多話說明了波里司·巴斯特納克——我們時代中最著名的詩人之一，他不僅用一串抒情的珍珠裝飾了他的製作，並且還給我們若干十分真誠的關於革命的佳篇。

依里亞·塞爾文斯基在某種程度上，是和巴斯特納克對立的另一極端。他是一位歌嘯宏亮的詩人，聲浪遠達街頭寬闊的地段，深入羣衆出沒的處所，在那裏，響聲四起，馬頓着腳，勇敢的歌高聲唱起，活潑的生命在沸騰，歷史在捏它的粗糙的麵團。

……只有技巧，是太薄弱了，

怎能吸進時代的暴風……

他在一方面這樣說。在另一方面，他又說：

你高聲地嚷，「唱着歌在地獄裏！」

唱的是：「給我們一道衛生的陰溝罷！」（註三三）

到了那時候，隨處都有詩，

像昇降機那樣的普遍。

他的口號是：

同志們，這樣就夠了！放寬你們的眼界吧！

他這種意見是完全對的。不過，我們可憐這位詩人——雖然受到批評家們的影響——却不是時常實習他所宣講的意思，並且他的那些引人注意的布局一被體現於較大的畫布上，便流為那張貼在工廠牆上韻文的傳單之風格了。察爾文斯基能根據民謠的正確的意義，寫一首精美的歌。這歌則着眼遼闊，韻律流暢，使人欽佩，是一首真正自然的歌。

察爾文斯基採用歌的體裁，和若干不同的地方語，並且十分注意語文的聲音和語文訴

諸感官時的一些特徵，所以他的 *Vialyashchina* 和軍隊的統領者都很有成績，這成績將與其它最大的成就一同列入我們的詩的歷史中。但是現在，爲了馬耶考夫斯基寫着「煽動作品」時所用的字格既已超越它的時代而繼續存在，我們便似乎覺得塞爾文斯基也染上這個風尚，過分注重煽動的一點了。這情形顯然牽制他的詩格。他在電力新聞上發表下面一首詩：

先得想一想，你們女工們，

你們一千五百個婦女們，

得像雪車上鈴兒那樣地發出回響，

得像高貴的沈琪（註三三）那樣的自傲……

這首詩聲調不和，也不能使人信服，並且——如果作者肯原諒我的話，我要說——還有一點兒滑稽，因爲他用主力硬將寬泛的聯想，註釋和形象來遷就工廠告示中極刑處置的那一種口吻，這立刻使人覺得太過造作，因爲工廠的告示另有它自己的特質。不過，塞爾文斯基畢竟是一位真正偉大的詩人，無疑地，他也是革命的，並且還有深厚的修養。

至於涅可萊·狄克哈諾夫，在另外一些不同觀點上，也引起我們的興趣。他努力深入蘇

聯之最最屬於郊外的地帶，並將中亞細亞和其它地方的高加索民族的精神介紹到我們的詩裏，因以擴大我們的題材的範圍。他不住苦心處理若干詩的形式問題，他那些流利驚人的歌謠將永遠留在我們的記憶中。他想得深遠，直溯哲學的基礎，密切地綜合了知識和感情為一個詩的統一體。他是一位第一等的「有理解力的詩人」。

狄克哈諾夫的歌謠十二種本身含有一種驚人的抑制了的沈毅的激情，調和了浪漫主義，氣力和自信。這詩人好像拉緊了馬韉，因此攔住那些藉口分裂以事威脅之悲慘而又嚴肅的琴弦，而使屈服於一個佔着優勢的思想，這思想便像音樂上的主想（註二三）在他的詩裏奏響。

他的藍色小箱那一歌謠表現軍事責任下的英雄主義，內中有一架飛機，在砰地一聲爆裂時，達到英雄主義之終的：

……土突然向上衝，像正在破裂的彈子。

一路上失脚絆交，他們朝着目的地跑。

在冒着煙的那堆被難者中，一張已給打爛了的嘴喊道：

「我的腿還能夠等待，第一件事——這小箱。」

告假的兵，也是極有力的曲子，是一幅動人的戰爭圖畫：

機關鎗裝上彈子，磨刮，終於濺出火來，

排砲好似許多鐘在合奏，從左右兩翼裏發大聲；

那不顧性命的軍隊

前進去衝鋒，一共十二次……

一百二十具屍體安放做一排

正午時分便已蓋上了石灰，

並且淡巴菝還握在

那預備暈倒的兵士們的塗滿了血的手中。

鬥士之死和釘子謠是狄克哈諾夫作品中最好的榜樣，後面這一首的末了兩行——

如果釘子能夠從這些人的身上取下來，

它們便是世界上最強的釘子——

已經變成歷史裏的格言。

在狄克哈諾夫的詩句裏，我們可以尋到他自己想出來的凸出的比喻，以及字音，義之適

宜的交織

啜飲着茶，偃臥時當着心，

那末，毛瑟槍不會磨擦你的脅。

或者：

一個惡魔似的夜圍繞住他們，

夜裏有記不上來的出沒所，有神奇的黑暗，

他們更担心着自己的看不清楚的眼和伏兵……

他又用意想不到的形式達出「地方的色彩」

牽引用的自動車豎起它那鋼製的嗶囊

——像加爾德文瓜田裏的巨象（註二四）

或者他關於提弗利司（註二五）的描寫：

此地，貴重的建築在誇示

或者音樂在議論，

此地，從雲石築成的硫磺浴池裏

疾的水湧出來——

這水從頭皎起，

皎得神經抖顫，

直皎到磨光地板上的

扁石片，好像一條河。

狄克諾哈夫的詩總是很深奧，但是每當他努力要展露內容的最深處，要引導詩的紫營者直探生命的隱澹，他便時常交織字和形象，造成過於主觀的坐標系。他顯然害怕他自己會太過膚淺，或流為陳腐，所以人有時候跨過一般理解的範圍，因此，違犯了「繁複不忘單純」的法則。

N·A·亞賽葉夫屬於最正統的馬耶考夫斯基派，苦心處理詩句形式的許多問題，是一個不倦的詩人與煽動者，十分關心時事，充滿着「實在性」。並且，他雖在理論上有些反常，他却很有詩的修養。他所需用的都從平凡中來：

不，

在你的方面

除掉用了像一塊刺刀片

那樣鋒利的韻律外

你不願做什麼詩

因為你也不會讓

其它的詩句發聲響——

只有「這一句」可以唱出口

轟擊在你的耳裏震顫。

然而，他在理論上的眼界束縛了他那無可否認的詩才。他未看到馬耶考夫斯基的「煽動性的作品」已變成太過單純的原質，不再能夠滿足讀者了，目前所需要的是較高的參差化，綜合化，紀念碑式的富於詩意的繪畫現在也正用得着，抒情詩的資源已經全部開放了，並且「實在性」這一概念也方在變成不同的另一本質了。所以，舉一例子來說，我們念到他的給他們（指革命的敵人）有：

你們的武器——

強性炸藥，

恐慌

和激怒；

我們的——

正確性，

伊里奇主義，

識字，

使用電力——

我們覺得這些書很枯燥，只配做新聞紙上的材料，而沒有動人的詩力。

我們另可以舉出有才能的詩人，如露果夫斯基和波羅可夫葉夫，以及色彩十分濃重的「土著的」巴味兒·發西爾葉夫。（註二六）後面這一個確有詩人的前途，並且假使能夠磨光他那愛好財產的野蠻主義之不平的邊緣，並且一次托根於社會主義的土中，便永遠住在那裏，那末，他將在我們的詩中佔據一個光榮的地位。

我要再擱開我這印好的報告，略說幾句話。我方才漏去如此卓異的一位詩人——這是我個人的意見，我感謝你們，讓我發表這意見——他就是發西里·卡門斯基，（註二七）代

表着詩壇上的大器。

蘇俄的詩並不限於俄語的詩。革命在藝術園地裏之最有價值的成就，也許就是蘇聯那些少數民族之文學上的繁盛，也就是產自這些人中的一羣有才能的作家。我們這強大國家隨處都在開着茂盛的詩的花朵。例如烏克蘭的狄支那和索司尤拉，白俄的揚卡·顧巴拉，亞米尼亞的阿可伯·阿可伯揚，佐治亞，亞塞爾，拜然，阿茲伯基司坦和其它地方的名詩人，波斯移民中詩人拉胡狄的精美創作——這一切都代表着非常具有文化意義的若干現象，我們對於它們的重要，還不能作最後的估量。非俄語所寫的詩現在已不再是俄羅斯蘇維埃的詩的附屬物了。它是一個十分強大的獨立的勢力，我們這合衆國的詩之一個很堪注意的部份，它被一貫的宗旨所燒化，因而接合在它所隸屬的主體上——它的內容是社會主義的，形式是民族主義的。同志們中倘有曉得這些各不相同的語文的人，應該分別研究用這些語文所寫的詩。這是一樁重要的工作，也是決不可少的工作，因為除非我們做完了這樁事，我們不能看見我們蘇維埃的全部的詩。

我已講了這末許多的我們的成就。然而，這不是說，詩與我們的時代並進呢？決不是的。在這一層上，我們必需毫無遲疑地說明我們是「向後轉」了，正如現在大家如此常常而又

堅持地一次一次所說的一樣。

註一 Horst Wessel 特考。

註二 人們頗肯定愛國主義，時常要說動物之一的人生下來就知道愛國的。

註三 舊約聖經出埃及記三十二章，說摩西遲延不下山，百姓集在亞倫那裏，請他領導他們出埃及，亞倫叫他們插下妻子兒女的金耳鐲，拿來給他，大家都這樣幹了，「亞倫從他們手裏接過來，鑄了一隻牛犢……他們就說，這是領他們出埃及的神。」今日指金鐲亦曰金牛，即源於此。

註四 Moses Mendelssohn (一七二〇—一七八六) 德國哲學神學家，反對斯賓諾莎，而主張自然神論。

註五 Komsomol 青年團。

註六 Alexander Bezymensky 在莫斯科一羣普魯作家中輪到第十名，特羅斯基稱他為「革命的內心」。

註七 Eduard Bagritsky.

註八 Mikhail Svetlov.

註九 Granada 西班牙的一會。

註一〇 The Book of Songs 編湮於一八二六年所作的抒情詩集。

註一 *Lutetia* 海涅留居巴黎時給德國報紙的巴黎通信；巴黎古名琉特西亞。

註二 Zharov, Utkin, Ushakov.

註三 Boris Kornilov.

註四 Boris Pasternak, Nikolai Tikhonov, Ilya Selvinsky.

註五 Aseyev。

註六 巴斯特納克遺辭之妙，是因為他先有苦思。他看見車輪磨光了的俄國街道反映着夜間的星光，便這樣寫道：

「你不能穿過這條街

而不踏着整個的宇宙，」

關於「春」他說：

「天上的藍色

像新愈的病人

從醫院帶回家來的那束鮮花。」

註一七

十九世紀初葉Naples王國Murat統治的時候，Abruzzi者組織秘密黨，要推翻王政，改建共和後來Abruzzi遷入山林的時候，黨員都扮作燒炭者。此處是指拜命參加希臘獨立戰爭而言。

註一八

Larisa Reznar

註一九

一九〇五年一月九日，幾千工人背着聖母像，由教士Gapon領導，到宮前請願，沙皇不在，衛隊開槍打殺一千多人。同年十月十日至十四日，學生、工人罷課罷工，遍於全國，十二月間更有那一次著名的莫斯科暴動。尼古刺二世不得不下諭保障人民思想、言論、集會的自由，也就是在這年裏，俄國有了徒具空名的立憲。

註二〇

指蘇俄的基本。

註二一

指上文障礙伊里奇路線的人和全體援助他的人。

註二二

Beatrice Cenci (一五七七一—一五九九) 庇亞特里司是羅馬以悲慘境遇著名的婦人。她嫁給富商沈琪，生十二個兒女，沈琪因犯鴆毒下獄，事後幽禁庇亞特里司於古堡之內，窮加虐待，庇亞特里司不能忍受，殺死沈琪在他的牀上，旋被逮，嚴鞠，不堪等鐘，才昭昭而被判斬刑。

註二三

Iermotif.

註二四

西比利亞在冰川時代以前多產巨象，名「古象」。

註二五

Tiflis 在俄羅斯外高加索。

註二六

Lugovskiy, Prokofyev, Pavel Vassilyev.

註二七

Vassily Kamenaky.

五 蘇俄詩作的標準和詩的種種任務

我們在提出我們的詩之目前的種種任務這一問題時，我們必先講到這一點：我們的時代是「知道它的本身的。」我們現在方生存於一個絕無僅有的時候。我們，蘇維埃共和國，是全世界的守望樓，未來人類的「骸骨軍。」我們必需把握思想，感覺這個事實。我們的目光伸展到幾千年後。我們所代表的觀念正深入全世界的各端。我們既不是生活於紙上，宣言上，也不是生活於偉大頭腦和精神所幻想的夢境中。我們是作爲一股實在的力量而活着——實在的，倘若曾經有過這種力量的話。講到潛伏的能力，我們什麼都能做。我們是幾千年歷史的，代代相傳的一切文化的承繼人。我們在繼續千百世代以來的戰士的掙扎——他們曾經企圖一次地也就是永遠地解放榨取的束縛。我們是改變世界的工人們之光榮的先鋒隊，是預備參加新戰爭之倔強的軍隊。我們是歷史的理性之靈魂，世界歷史上主要的勝利之推進力。在人類意志和行爲之最高的陣線上，我們建設和掙扎，受苦和勝利。我們的任務都有巨大的尺度。我們對於歷史所負的責任也是使人難信地驚人。

我們必須從這一觀點上，注視着我們的詩所達到的水準。然而我們若從這一角度來注

視，我們便發現我們是非常地落伍，我們只不過向着世界歷史中新詩教的創造，走了我們最初的幾步。至於目前被收集到我們詩的寶藏裏的材料，不是沒有生氣嗎，不是醜態不清嗎，當我們將它和我們生活中巨大的內涵相比較？講到描寫東方和西方舊文化的崩潰，我們有最低限度的成功嗎？一部駭異的史冊豈不是被我們的詩人秘密地藏起，還蓋上了七個印記嗎？我們有否已經理解我們自己的歷史，近幾年來的歷史，尤其是關於它的一切的參差不同的方面，它的英勇堪記的工作日和工作日留下來的種種史詩，以及關於苦惱的經驗，創造的愉快，衝突和解決所構成幾個不同問題中的活生生的辨證法的作用？以前所有各時代各民族的大師們遺贈我們壯麗燦爛的產業，勝利的普魯列塔利亞目前已經給我們以接受這份遺產的權利，我們的詩人也是普魯列塔利亞的兒輩，他們有否充分地消化了這等的賜予呢？沒有，決沒有！在我們之中，粗亂的，未受教養的地方主義仍然流行。我們的詩還不會進步到能夠了解我們的時代之全部意義。它還不會了解它所處的地位。它還不會看到柏里幼索夫寫過的和新近也已被「發現的」——「世界的屋頂」——中央亞細亞那些帕米爾高地。

詩人的工作不是譯出一篇新聞紙上的文章之大意，或表示我們國內已有很高水準的

政治科學之一個標準知識。詩人所需要的，是知識的深廣；他要能夠深透地覺出一件物事，將它暴露在日光下，將它納入形式中。但是在此場合，一般的缺乏乃是關於形象和表現的方法或途徑。詩人們缺少這一切，因為我們的詩的修養程度倘和當前許多問題相比較，實在是可怕地低下，在內容與「形式的」屬性上也都如此。在我們的詩人中，有哪一位對於我們目前所處的時代，覺得是有一張包蘊萬象的大畫幅，展露於他的心目前？在我們的詩人中，更有哪一位真地充分感覺到我們在近代歷史的生命流中所執的歷史地位。直到現在，還不曾有過此等的詩人。我們還不曾進到那一個階段。我們攫取零散的斷片，在那斷片中，整體只不過以宣言的方式同時存在着。我們幾乎沒有一個人，將面向着問題的全部。固然，要我們立刻完成所有這些條件，未免荒誕。但是，要點本不在此。要點乃在，我們必有系統地抬高詩人自我知識的程度。這就是說，詩人不僅必須考察過去及將來的事實，還得研究如何必須進行那憑詩來總結生命的工作，我們必須建基於具體和個人，來進一步地描畫世界的整體，抑即斑駁陸離而又被剖解了的整體。

在此，我們來到另一個問題上，即詩材的參差與統一。

卡爾爾曾經很辛辣地諷刺布爾喬亞的政治經濟學，說它是最有道德的科學，說它的理想

是「一個避俗節慾而又重利盤剝的守財奴，一個避俗節慾而又有生產能力的奴隸。」它的主要的武斷，」他寫道。「是否定自己，棄絕人生和人所有的慾望。你越是少吃，少喝，少買書，你越是比原來更少進戲院，舞場，咖啡館，你越是少想，少愛，少推理，少唱，少畫，少釣魚，你越是多節省，你的財富越多，蠹虫和銹都不能腐蝕這財富——它就是你的資本。」

這一番話很適當地說出布爾喬亞的政治經濟學的特徵，并且闡發了卡爾的積極的諸觀點。卡爾主義的康敏主義的目的，是要無限制地發展種種互不相同的人類慾望。它的對象是一個血氣充足各方面都發展完美的人，而不是一個偏執一隅的可憐的動物。願此失彼，終於變成好像給割去了陽具的那樣不健全。愛，推理，畫，想，釣魚——無疑地，卡爾特意將這等尺度不相稱的物事放在一處——非僅不是「罪行。」它們是根本活潑的人所有一切的光榮的機能，人地發展了，無限制地更加複雜化。我們還不曾解決控制我們作品中技巧方面的諸問題，但是我們已經做過了不少。修養的條件已非常增加，趣味也已分散到無限參差的方面。大家有驚人的求知慾，驚人的綜合慾，要在一個新基礎上，了解經過的全體。因此，一般須需着綜合的詩及綜合的文學。這一階段是一個序幕，在此，詩將總括人生，我們的時代將不由整個中的斷片來代表，而由與它有關的一切以及的它的背景來代表，如果

可能的話。這一層表示不只是回復到我們的出發點，也不是承繼宣言式的述其梗概的詩，而是只能產自以前分析工作的那一個綜合。

我們用不着說，我們關於這樣的劃界，必不能拘泥字義來直解。上面所舉的形態決不括盡每一階段的全部內容——反之，堅持這等意見簡直是背理，或根本忽視着事實。講得詳細點，我們離開窮究屬於具體方面的全部問題，還不知道有多遠。但是，詩作的範型不論是怎樣不相同，某些主要的傾向仍然是屹立於其它之上。並且，我們腦中所有的，就是這些傾向。所以，我們必須尋出第二個結論（第一個結論是：我們必須抬高詩的意識到我們時代的水準上，同時排斥了地方主義。）我們第二個結論就是：我們繼續用具體的和個人的物事作我們的題材，同時將這些事實表現在詩裏。

還有一個問題，和上面的密切關連着——就是，如何才有綜合式的作詩，抑即紀念碑式的詩作。我們的時代現在要求的就是它——現在頂頂迫切地要求着的就是它。假使我們推測我們的詩的創化，並以詩的產生之範式作我們的標準，我們不難把這種創化的歷程，分爲三個階段。

第一個階段是新口號的時代，鬥爭初次怒發，新生的若干原則向世界的工人羣中宣布，

換句話，是一個新時代的開端。這時代的詩是宣言式的，它的觀念很廣闊，近乎全世界的。不過，這一切並不帶着血和肉，只像藍色照相的詩。詩包含很多抽象的史詩——倘若「抽象」這字，能被應用於詩上。

第二個階段。熱烈的活動。建設。這時候需要具體知識和熟練手腕，最高的實驗性。注意細目，培植小處來助成大處，特性化。詩反轉以前的方向，要畫出生命的細目。

「在每一細目下，發現世界的革命」——這便是貝西門斯基用來解釋這個要求的一句話。「世界論」，「世界的人民委員會」等，又讓位與經驗中之細目的描寫。詩踏入了前一階段之辯證法的否定方面。世界主義化為它的對立物。瑣細的實體，整體中的局部，分析——這些是主要的觀念。

第三階段就是使我們走入現在的這一階段。我們的生命已驚對於他，勞作本身適成一個「生命的第一必需」。我們正向着這一個鵠的前進——一路上征服巨大的困難，每走一步都離不了作戰，然而我們總在前進着。由此我們有了十分明確的結論：生命中完全的參差互異能夠而且應該提供詩的創作之素材。所謂統一並非解為我們必須同時都唱同一的歌——或關於甜菜根，或關於「活生生的人」，或關於部落的階段鬥爭，或關於一張

黨員的入場券。統一也不必解為表現同一的範型和同一的「農奴」更不是——在紙面上——取消所有的矛盾和罪惡。統一含有一個唯一的方向——建設社會主義的方向。生命中一切財富，一切悲劇和衝突，翻覆，失敗，對立的傾向之鬥爭——所有這些必須成為詩的創作之素材。

我們越是善於表示生命中的此種參差，我們越是更加澈底地捉住這些基本的歷史的動脈——完成這一步的是觀點，而不是內容的貧乏化——我們越能使我們的文學和我們的詩佔有更好和更高的地位。

我覺得，的確正當現在的時候，我們遇到了，且讓我們這樣講，關於描寫的範型這一問題，我們認為檢出孤立的範型而描寫它，是很可能的——例如政治部裏一個孤立的工人，紅軍艦隊裏一個孤立的領港人或舵工等。這種傾向現在正佔優勢。然而，我以為我們必須將領港人描寫作構成生命的一個單位。政治部的工作人員也必須表明是這一個生命中的中心——使所有的光芒可以從這中心四射，並在互相交叉的時候，現出我們的生命是一個多樣或多形的整體。

假使我們不這樣做，我們將受到一種危險的威脅，使詩作在各種部門上離開人生而趨

於分部政治化了，例如人民教育委員會，人民交通委員會，運輸工人協會，水作工人協會等都可以發出號令，要詩人聽從。

這樣一來，當然完全不是藝術了。在任何情況下，這種藝術都要遇到使自身不再成爲藝術的危險。向前發展的徑途並不安放在這些路線上。

我再說一遍：我並不否認，像這種聽命的描寫是可能的，然而這種描寫只不過是一個起點。從這起點，我們還須前進。我們必通過這些形象，表出我們向上發動的社會主義的生命之全部的強旺。我們必表出所有的非常緊要的財富，所有的衝突，躊躇，失敗，以及諸傾向間的相互鬥爭，我們不必囿於一個基本的描寫，像似釘上一面紅旗的那根橫樑。在詩的境域裏，應該打倒這根橫樑！我們必須表現出許多傾向間的相互鬥爭，生命的全部重複。

但是沒有一個人能夠「抱住不能夠抱住的事物」。人們從各不相同的角度接近一個問題，直待發覺充分寬廣的綜合。所以，「禁制的」政策是荒謬的。例如，我們在「描寫活人」的時候，倘若僅有偏於一面的觀念，那末「批評陣線」上的領導即使改換過了，也並不一定就會將這種描寫放逐到灰堆裏，實際上也並不一定更要與以禁止。

因此，我們就達到我們第三個結論：我們非常時代裏一切的參差以及這時代的全部矛

盾都應該用作詩的原料。詩人在處理這種原料時，應該用他自己所持的觀點來造成統一，而不可先使原料貧乏化或單純化，方始達到這個統一。普羅列塔利亞門爭之所以勝利，也是因為抱着這末一個觀點。

並且假若情形是如此——因為無疑地情形是如此——那末其次一個問題，就是關於形式上的統一與參差，而我們將如何解決這一個問題也很明白了。我們報告的頭一部份已經解決形式和內容的問題，在這解決中，我們看到形式與內容相互關連，並且它們在此方面含有辨證法的統一，在彼方面更含有辨證法的對立。現在，我們在討論着形式上的統一與參差。我們並不感到困難，便可發現，假使詩材的參差對於我們是十分主要的話——由於形式與內容互相結聯的原故——那末我們必須也有詩式的參差。一首輓詩和一首戰歌不能有同樣的韻律，因為形象之聲音的方面同時便是形象之情緒的內容的方面。但是如果我們承認詩材之最大參差以及結果所必有的詩式之最大參差，並且以為是毫無間然的，那末什麼是担任統一工作的，「形態學的」因子？誠然，假使是有形式與內容的一個統一，那末，材料的統一（參差中的統一）在形式的統一（參差中的統一）中也有它的一個複本了。（註二）我們的答案便是，這一個參差所有的統一是用風格的統一或方法的統

一來造成。

於是我們達到我們第四個結論：詩作的種種形式應當是十分參差的，而由社會主義的寫實主義之一個偉大風格或方法統一之。

在此，我們走到社會主義的寫實主義的問題本身上了——我們必須分別分析這一問題，並且還須分析得比較詳細些。

首先，我們在這一問題關連下要攻究詩的方法和詩的風格這一問題。我們好像覺得在這園地裏，不論如何，兩者都相符合。且讓我們提出幾個例子罷。在邏輯的思想，比方說，我們有孔德的實證主義；這一主義有它的複本在藝術裏，那就是左拉的自然主義。孔德的實證主義是一種方法，並且如果你高興的話，你同時也可以說它是一個科學的——哲學的體系。左拉的自然主義不過是將實證主義的科學——哲學的方法加以一種美學的解釋，抑即翻譯成藝術的語文。（註二）這一層對於藝術既是一個方法（因為在創造工作的真正過程中，它提供了對於觀念之指導和調整），也是一個風格，因為在內容和形式兩方面以及在內容和形式所統一的整體上，這一方法出現於完成的作品中，具有形體，或文學的形狀，因而變成一個「形態學的」建設的原則，終乃成了形式與內容。在完成的作品（或許

多作品)中，方法的統一變成風格的統一。只要詩人在他的作品受着一個明確的方法的指導，他在選材的時候也要受到這一指導了(因為他決不能抱住一個絕對的整體，他總得要「檢摘並選擇」)他選擇若干形象，字眼，聲音，韻律，它們更融成一個單獨的詩的整體——每一物事包含着另一物事，依從着許多十分錯綜的定律。但是當這作品完成時，它的結構所遵守的那些原則變成一個「被凝結了的」方法，或者用別的話來講，這方法已在這一作品的結構中尋到了自身的另一個生存的形式。如果我們有許多作品，被共同的結構的原則所綜合，那就是說，具有藝術中的一個明確的傾向——在此種情形下，也就是具有詩中的一個明確的傾向——於是，這些結構的原則中自會有更加共同的原則(我們在「更加共同的」幾字下面劃一橫線，因為決沒有指着全部的原則講)來標出全部的傾向。風格這個字的真當意思該是這樣的。(註三)

我們已經提到左拉，作個例子。此外，還有一個適當的例子，便是我們自己的俄羅斯的象徵主義。(註四)它的哲學的基礎，那就是說，它所有的思想方面的一般傾向，乃是一種奇特的神秘的觀念論，介於康德和拉狄麥·梭羅夫葉夫(註五)的一個中間物。這種哲學上的中間物在詩中的複本便是象徵主義。神秘的觀念論在現象世界之外，一般地講，也在現實

世界之外，追求着一個神秘的屬於另一世界的實在。象徵主義作爲一個方法的話，是把這樣被限制了的概念翻譯成詩的話語。此處的意思是，現實不得不被轉成超越現實的若干象徵；這個轉變跟着就包含一番選擇，要選擇視覺的或音樂的形象，選擇邏輯的和情緒的組織要素，以求合於這種方法學上的條件。但是，正當這種工作被做成了，正當一個詩的傾向在這一個基礎上成立了，方法即刻取有一個形式，成爲一個風格。象徵是作爲一個文學的現象而興起；象徵主義的詩則成爲一樁事實。

讓我們現在轉到社會主義的寫實主義的論爭上罷。這主義的哲學的基礎乃是辯證法唯物論。從這一觀點上看，社會主義的寫實主義是藝術中一個明晰的方法，是辯證法唯物論的複本，是將辯證法唯物論譯成藝術的話語。（現在且插進這末一句話：讓我們注意，我們在此並不一定就可以說，每一位好的詩人先得成爲一個好的哲學家；兩方面的關連很複雜，但是這另是一個問題。）這是什麼意思呢？什麼是社會主義的寫實主義呢？它的奇特的形狀又是什麼呢？一般地講，它和寫實主義在什麼方面，是不相同呢？

在此，社會主義的寫實主義不能像辯證法唯物論之於科學，去着手解決同樣的問題——這一事實是由於科學與藝術在本質上的差異。我們倘若看到這一篇報告的開端，我們

已懂得社會主義的寫實主義比方在描寫自然的時間，也並不將它對於自然的着想，離開了聲音，顏色，以及其它直接屬於感官的諸原素，而僅僅限於電子，光波和熱波，射線等。又如描寫着社會的時候，它也不能着手應用價值，下層建築，上層建築等範疇，以及諸如此類的物事。它首先要用那些屬於感官的形象，並且許多理知的原素也都須先受一種明確的情緒的渲染。缺少了這等物事，便沒有一般的藝術和特殊的詩了。不過一般的寫實主義和特殊的社會主義的寫實主義作爲一個方法的話，總是一切超自然的，神祕的物事以及一切另一世界上的觀念論之仇人。這就是社會主義的寫實主義之主要的和明確的屬性了。

衰老的斯賓挪莎說過，「一切的定義都是否定。」寫實主義之反面的定義是說它既非觀念論，又非神祕主義。這就是，被它所描繪着的題材乃感官所得的實在和實在底運動，而非實在之想像的昇華，乃實在的感情和激情，實在的歷史，而非對於「世界精神」的種種不同的解釋。爲了與此一層相符合，所以我們可以這樣說，社會主義的寫實主義在形式上所有的原素也和象徵主義在形式上所有的不相同了。諸形象之綜合，言辭之譜成音樂都不是與像魔術似地去構成超自然的物事，而是應用最大可能的活潑來再度產生實在以及感情之許多真的運動。然而，從形式的觀點上講，這並不一定是說寫實主義禁止應用那連

人格賦予也在其內的隱喻。「狄里克（註六）的水流像一個雌獅在跳躍」之無背於寫實主義，正如這反轉過來的隱喻——「他躺着像塊石頭」——將死形象變成活形象之深合寫實主義。

那末，一般地講，什麼區別社會主義的寫實主義和寫實主義呢？第一，在所用的藝術的材料上，彼此不同。我們已在好幾個場所指出，形式與內容的統一並不阻礙兩者的對立。從前狄里地阿科思基（註七）曾經寫過：「在一般的情形下，我們應該注意詩中的兩樁事件。第一：詩人着手去描寫的對象。第二：詩的作法，那就是說，組織詩句的方法。」社會主義的寫實主義和其它的寫實主義不同，即在它於描寫之時，無法避免地特別注意社會主義的建設。普魯列塔利亞的鬥爭，新人的鬥爭，以及我們今日偉大歷史過程上關連和背景之一切繁複的錯綜。我們必須常常牢記，在詩的統一中，知識的，情緒的，意志的素材同時存在，形成一個單獨而不能分裂的整體。某種担负着指導和評價工作的因子——例如階級的表徵，目的——形成一個要素，存在於每一作品裏，縱使那作品的形式十分精妙，十分純化。普魯列塔利亞之勝利乃是一個觀點，那本於社會主義的寫實主義而寫的一切作品在構成的經過中，即以這個觀點為其特質，這一觀點給它們以它們的「社會的意義」。

這一區別是不是唯一的區別呢？社會主義的寫實主義有否方法和風格上的特徵，足以自別於布爾喬亞的寫實主義呢？

當然，是有這等特徵的。

普魯列塔利亞之階級地位，向着意志發出命令，這命令造成詩中預定的目的，我們方才所指的特徵便和這目的有非常密切的關連，此外，它和材料的內容也有同樣密切的關連。在正在實現的社會主義的社會裏，肉體勞動和腦部工作的參別漸被塗抹掉了。一種新型的人正在興起，他的知識和意志並不裂成兩物：他實在是理解了這世界，因而要去改變它。在此凡屬僅僅默想，僅僅描寫對象而不解釋含着目的的諸傾向，不涉及客觀世界底實際改變，都在打入過去之中了。因此，社會主義的寫實主義不能將自己的觀點放在左拉的自
然主義上，正爲了左拉提議，只描寫實在，「照着實在去描寫」，而不再邁進一步。社會主義的寫實主義也不能承認左拉的另一標語：「我們再也用不着想像了。」社會主義的寫實主義敢「做夢」並且應當這樣幹，只不過先要將自己的基礎放在發展之實在的趨勢上。講到這裏，我們必須連帶考量革命的浪漫主義這一問題。如果社會主義的寫實主義的特徵就在它的活潑與能動；如果它並不僅僅給與我們以一個經過中的枯燥呆板的攝影；

如果它將激情與鬥爭之整個世界伸展到將來的階段裏；如果它將這英勇的原則抬到歷史中一個崇高的地位上——那末革命的浪漫主義便是它的一個構成份子。浪漫主義向來常和寫實主義對立着。這一來是因為，在大多數的情形下，浪漫主義總是向着形而上學的範圍和「其它的世界」效爲理想主義的高翔，並且浪漫主義之「崇高與優美」所具的高越情緒，更走出客觀世界的限制以外了。二來也是因為寫實主義雖表現着一個所謂「客觀的傾向」，不過這一客觀却陷於狹窄和冥想。狹窄——因為寫實主義不會顯出那些導向將來的傾向。冥想——因為它限制自身，只登記存在着的一切物事，固然這物事不是「在其純粹的形式中」。到了我們的環境裏，浪漫主義最和英雄的題旨相關連；它的雙眼並不轉向形而上學的天空，而是對着地上，對着在一切解釋之下的地上——對着制服了敵人的勝利以及制服了自然的勝利。反之，社會主義的寫實主義，不僅登記存在着的一切，却還捉住在現在中發展着的線索，用主動的態度將它導入將來。（註八）所以，假如認爲浪漫主義和社會主義的寫實主義完全相反，是沒有任何意義的。（註九）

舊時的寫實主義在某種限度下是反對抒情的，而舊時的抒情主義也是——在某種限度下——反對寫實的。社會主義的寫實主義不得不將它的雙眼釘住了人。分析到最後，社

會主義原可解作新的人性之創始，精神的內容之富裕，多方面之發展，人類在裂成階級，狹的職業，城裏住民和鄉下住民時所有的污穢的災害之一個終點。

在此，我必須考察一點，這一點也許已經避開了大會裏其它同志們的注意。這一點是要講到安得烈·紀德那封在會裏公開宣讀的信。我以為紀德之措詞並不正確。他提到康敏主義的個人主義。照我看來，康敏主義的個人主義在字面上先就是一個矛盾，而且在修辭上也是一個「矛盾的形容法」，在邏輯上更是一個怪物。（註一〇）但是紀德關於描寫人格所持的觀念是對的。他正在混亂了兩個概念——人格之成長與個人主義之成長，個人之成長與個人主義之成長，人格內涵之豐裕與人和人之間藩籬之成長。個人主義在發展着的時候，有分割人類的傾向。我們可以這樣說，當一個頹廢詩人和一個鞋匠談話，這鞋匠不會了解這詩人，這詩人也不會了解這鞋匠。這種情形表現了極端的分工以及資本主義社會中的個人主義。反之，我們則要毫無困難地了解彼此；同時我們更要我們之中的每一個不是一個蠢漢或一個被割去了陽物的閹人，而是一個實在好的人，他能幹任何事體，他了解一切，他繼續向前發展，向着無限之中展露他隱奧的意識。（註一一）在此，並無什麼界線來隔開方在成長的若干人格所造成的財富與康敏主義社會中大眾集體財富所造成的勝

利得驚人的進步——也便是，前一種財富與經濟的，技術的，和文化的財富是分不開來了。於是，方在誕生的新人和他全部情緒——如果我們高興的話，我們可以連「新的戀愛」都包括進去——都成社會主義的藝術領域。抒情詩和社會主義的寫實主義並不矛盾，因為我們在此未曾提及一個反寫實的抒情方式，我們也不要探尋一個「彼岸的世界」，我們只講到一種抒情，它將詩的形式，賦予了一個目前正在誕生的社會主義的人之精神上的經驗而已。社會主義的寫實主義不是反抒情的。

在此，我們可以觸到另一個與此密切相關的問題。社會主義的寫實主義雖然不是反抒情的，却是反個人主義的。這並不是說，它不能夠描寫人類的人格，不能發展人類的人格。大家都知道，社會主義是要使人格興旺，使人格之內涵豐富化，使人格之自知也作為一種人格，而日在成長。然而，個性之成長決不相當於那分割人類的個人主義之成長。反之，社會主義的一個主要特色便是人與人間應覺得是有一個集體的束縛之感情，而社會主義的寫實主義在風格上非常顯着的特色便是必須反映出這個感情於詩的形式中。所以，社會主義的寫實主義是反個人主義的。

詩作倘若表出一個時代之比較普遍，比較一般的屬性，用那些通過具體而成抽象的奇

特形象——非常一般性的而同時內裏又有巨大富藏的形象（註二）——來體現這種屬性，它便和舊有的寫實主義之概念背道而馳了。現在，且提出哥德的浮士德做一例子。這部作品在形式上並未描寫一個具體的歷史歷程，而只描寫人類精神之掙扎。同時，浮士德是布爾喬亞泥建樹自身時之一個哲學的——詩的概念。此外，我們在梵哈倫的黎明裏看到另一才人用同一模型的詩，描寫象徵的「阿比多美」城裏社會主義的革命如何舉行。我們覺得像浮士德一型的詩而內容不同，跟着形式也不同，却依舊保持着浮士德之極端普遍性，必定毫無疑問地有一特殊地位，作為社會主義的寫實主義之一個構成因子，並且它將創成社會主義的詩中最可以垂諸久遠的形式。

這些都是社會主義的寫實主義之基本的特色，和足以區別出自身的地方。於是我們來到我們第五個結論上，那就是：社會主義的寫實主義是一種詩的創作方法，是社會主義的詩之一個風格，描寫着實在的世界和人類感情所構成的世界，這一風格在被詩寫出的對象之內容上，在所以區別出自身的風格的狀態上，是和布爾喬亞的寫實主義大不相同。

現在我們必須約略倒溯我們已走的步驟。我們從上面已經看到我們應將我們的時代之整個繁複的錯綜，作為詩的材料，而由社會主義的觀點來供給這錯綜裏的統一。我們已

經看到詩作的形式可以十分不同，而由風格之單一來供給這不同裏的統一。因此，我們可以斷定，這個風格和材料之間，形成了一個單一而不能分開的整體。這就是社會主義的寫實主義的詩之創始。

我們已經看到，我們的詩預先假定了一個發展的水準，這水準在一般情形下，是高出已有的詩的教養。我們必須毫無顧忌地說：我們的詩有時候是專講原理的——並且這種情形時常會被發現於那些觀念最接近我們的人們中。我們附帶地也可以明白，一個意味深長的作品必有特殊標記，就是聯想和感情之豐富，就是它所喚起之思想和暗示。假使你將我們詩人的許多作品和梵哈倫的作品相比較，你將發見梵哈倫的作品含有多少思想，有時甚至哲學的思想，多少問題，比擬，形象，多少教養。反之，我們常時竟承認一個有韻的標語也是詩。你不妨舉出馬耶考夫斯基來。然而，時間也已在他的身上留下了印記：因為生命既已無限度地複雜化，我們便不得不繼續向前進。文化，文化，文化！現在已到了適當的時候，要永遠制止放縱主義和文學黨系之論爭。試看實在偉大的作家們，連那些「毫不費事來製作」的人也在內，例如我們的偉大天才者普希金，大家稱他是「滿不在乎的」，「行雲流水的」。（註二三）其實他仍是一位淵博的學者和勤力的工作者，在當時的文化上佔了一

個發號施令的地位。要所有詩人都是第一流的哲學家 and 批評家，這未免太荒謬。有的做了哲學家，其它做了詩人，這也並非偶然。學院裏的巴夫洛夫（註一四）之最後作品可以解釋這一現象之生理學的方面。然而，我們還須在詩人之一般修養上以及沿着整個陣線的詩的培植上，要求一個顯著的昇進，我們並不因為上面的情形，而放棄了這個要求。到達目前的水準之後，使爾停頓，是不可能的，那些人真想要創造「文學之 Magistors」，在已經澄清了他們對於藝術的觀念後，必須盡力把自己造成世界文化一切府庫之主人翁。

我要再進一步去考察。我久已聽到詩人們和一般的文人們在埋怨某某一個人不讓他們自由「擴展」以及諸如此類的話。我想這話很不通，因為沒有一個人在任何時候或任何環境裏阻止另一個人去學習我們的詩人所幾乎全不懂得語文的，或去學習我們的詩人是幾乎全不知道的外國文學或住在我們國內少數民族的文學的，或去理解我們的生存以及那應當加以理解的西歐的生存的。例如我們看看像普希金那樣的一個人，大家都知道他十四歲時，便已表現非常的博學，深知當時俄羅斯和國外的生命之真義。反之，我們的詩人們所知道的，同志們，似乎只值上三個辨士。我們必須制止這種現象！所以我要求你們，同志們，不必責怪我在此所說的不客氣的話。我們認識了人類歷史上這一個最雄

偉的時代之莊嚴燦爛，我們不僅要將這個認識充滿我們自己，並且還得給我們自己推出這末一個結論來：我們必須前進，向着一個偉大的文學，向着一個內容雄偉的文學，一個富於動作的文學，一個技巧足以躋於人類歷史以及藝術歷史之偉大尖峯上的文學。

我用這口號來結束我的報告：我們必須大膽幹去，同志們！

註一 Indeed, it there is a unity of form a content, then unity of material (diverse unity) must have its counterpart in unity of form (diverse unity).

註二 左拉在他的實驗小說裏遺極主張浪漫主義是由觀察者與實驗者來構成。起初，觀察者依他們所觀察的形態，而表現事實；後來，他們成爲實驗者，做實驗，即強迫人物的行爲，須完全依照那被研究着的自然現象中一個決定論所要求的一切。參看柯根：世界文學史綱（讀書生活出版部本）四〇二——四〇三頁。

註三 觀念派的文學批評已有千年歷史，對於馬格多作玄虛之說，像亞諾爾德（Mathew Arnold）所謂「文學是人生的批評」那一類的話，乃在暗示最有批評實力的文學就是風格最高的文學，可以算作此派的一個高深造詣了。但批評的標準，還是沒有。布氏在此的一番話，正因為是露在他那物觀的四個結論以後，所以格外顯得腳踏實地，而言之有物了。

註四 象徵主義是反映着歐洲資本主義社會所滋長的危機，抑即是個人主義之歎約的一面，梅特林克、

(Maurice Maeterlinck), 王爾德等都源於此, 正如尼采, 易卜生等是個人主義之奮發的一面。布氏在此則專指俄國。

註五

Vladimir Sergeevich Soloviev (1853—1900) 俄國觀念派哲學家, 力主綜合東西宗教信仰於一個 universal church, 推崇基督教的所謂博愛主義, 反對袒護斯拉夫人的主義。在哲學上, 他特別重視烏有之精神, 絕對一致之觀念, 以及神人一致之演化。

註六

Terek 蘇俄河名。

註七

Tredjakovsky: 十八世紀聖彼得堡皇家科學學院的書記。

註八

高爾基論社會主義的寫實主義時, 也曾這樣說: 「文學(藝術)不是從屬於現實之部份的事實, 而是比它更高的東西。文學之真實不從現實遊離, 反而和它緊緊結合。」換句話說, 進步的浪漫主義非但無背於現實或歷史之進行, 抑且充實現實, 發揚歷史之作用。

註九

在辨證法的理解下, 只有積極的浪漫主義才是社會主義的寫實主義中所謂「夢想」的那一作用。(見本文上一節末) 高爾基在他的我的文學修養上, 曾向青年作家這樣說: 「消極的(否定的)浪漫主義——是粉飾現實, 或使人與現實相妥協, 或將人從現實上拖到無任何結果的深淵, 拖到自己的內的世界, 拖到關於「人生的不可解」及愛, 或死等的思維的世界, 拖到「智性」與見解所難於解決而只有由科學才能解決那種謎裏面去。積極的(肯定的)浪漫主義則想強固人類的對於生活的意志, 想在人類內面喚起對現實的反抗心, 對那關於現實的一切抑壓的反抗心。」(以上引譯文二卷一號譯本)

註一〇

紀德於一九三五年六月廿二日在巴黎國際作家大會發表「擁護文化」之宣言，主旨即為在社會主義下的個人主義之發揚，最扼要的話是：「我是依仗社會主義助力的個人主義者。因為「各個人保持自己的最大特性時，才能服務社會」，這常是我的命題，今天在這個命題外，再加上另一命題，就是對第一命題加以補助，並且是從第一命題產生的，即只有在新社會裏，各個人的特性才最能完全地發展。」布氏在此所予的評語，似乎失當。其實，在圖謀社會主義之實現時，個人主義是要不得的，然而個人主義在社會主義既已實現之後，也自有它的地位，那就是——在社會主義的社會中表現出自己的偉大（人格）。

註一一

現代邁進的科學早已昭示着人類在生理上的參差，布氏想必不是抹煞這一事實，反之，他應指社會主義的社會所與大眾之均等的機會。關於人格與個人主義，布氏另有闡明，詳後。

註一二

高爾基也說過：「只有把現實中反反復復的全現象正確地映在一個單獨的現象裏面的時候，真實的藝術作品方才產生。」換句話，大作品必定表現一個「型」。型就是布氏所謂「那些通過具體而成抽象的奇特形象」了。

註一三

大家並非永遠稱頌普希金，比如說，尼古拉斯一世的軍隊征服了波蘭以後，普希金却還寫俄羅

註一四

斯軍威的歌頌，大家便不大很以他為然了。
Ivan Petrovich Pavlov (一八四九—) 俄國著名生理學家，專究消化，大腦動作，反射理論等。被舉俄國科學院會員，一九〇四年以消化專論得諾貝爾獎金。

對於高爾基的報告，馬夏克（Marshak）的副報告及各民族共
和國文學之報告的議決案

——一九三四年八月廿三日午前會議中通過

在聽過並討論過高爾基的蘇聯文學報告，和關於烏克蘭蘇維埃社會主義共和國、白俄羅斯蘇維埃社會主義共和國、喬治亞蘇維埃社會主義共和國、亞美尼亞蘇維埃社會主義共和國、亞瑞倍疆蘇維埃社會主義共和國、塔吉克蘇維埃社會主義共和國、土爾克曼尼亞蘇維埃社會主義共和國、烏茲貝克蘇維埃社會主義共和國、韃靼自治共和國的文學報告以及兒童文學之副報告以後，全蘇聯作家協會第一次會議，願意將如下的決議錄入紀錄中：即由於社會主義的勝利建設，以及蘇聯境內無產者與勞動者之階級敵人之驅除，蘇聯

境內一切民族的蘇維埃文學，已發展成爲一種以創造社會主義文化，以用着社會主義精神教育勞動大衆爲目的之偉大力量。在以約瑟夫同志爲首領的英勇的蘇聯康敏黨領導之下，並由於黨的日常的幫忙，蘇聯境內一切民族間的作家，已能以一個集體的資格，來參加他們的第一次會議——這集體，在他的觀念，組織及創作工作上，已經圍集着黨與蘇維埃權力，而成爲一種單一的蘇聯作家之組合了。

大會贊許組織委員會的工作，——牠實現了統一蘇聯作家於蘇聯作家協會之下的任務，並負責籌備了這第一次大會。

大會願意特別提出，偉大的普羅作家高爾基在這一工作上所提供的特殊貢獻。

根據了大會中的報告與討論，大會願指示蘇聯作家協會的諸主要機關，迅即設計去在創作工作上，幫助蘇聯作家；幫助青年作家，並加強作家與勞動大衆間之聯繫，庶幾蘇聯作家協會的全部活動，可以獲得蘇聯文學一切領域中之創作工作之進一步的發展，並獲得滲透了社會主義精神的品質優美的作品之產生。

對於拉狄克的國際文學之報告的議決案

——一九三四年八月廿六日午前會議中通過

在聽到了拉狄克同志關於國際文學的報告以及由這報告所引起的討論以後，蘇聯作家協會第一次大會，願意將下列決議，錄入紀錄中：雖則在外國有着統治資本家階級對於勞工階級及勞働智識份子所施的殘忍的壓迫，雖則有着法西斯統治以及血腥反動，雖則有着許多革命文學界中之最優秀的份子被幽囚在法西監獄中，並受着直接的肉體傷害這一事實，革命文學的勢力仍然正在生長中，一似勞工階級的勢力正在生長一樣；而牠的戰鬥的呼聲，正日趨於激越，喚起了被壓迫大眾，向資本主義下之奴屬生活抗爭。

蘇聯作家協會請求牠的弟兄們，即全世界的革命作家們，用他們作家之筆的全力，去為

了反對資本家壓迫法西斯野蠻殖民地奴隸而鬥爭，爲了反對第二次帝國主義戰爭之準備而鬥爭，爲了擁護蘇聯勞動大衆之祖國的蘇聯而鬥爭。自以高爾基爲首領的一個小小的作家羣，跟從着伊里奇之黨的時期起，至目前的時期止——由於蘇聯境內社會主義勝利，而蘇聯文學已經成爲一種鉅大的文化勢力，成爲一種屬於一切民族的文學，一種表示着蘇聯境內之勞苦大衆在創造新的社會主義社會中的偉大工作的文學的時期——我們的作家，已經經歷過一段光榮的途程了。他們的榜樣，正在不斷的使外國文壇中最優秀的份子相信，文學及藝術，要不在社會主義獲得勝利的國土裏，決不能真真的繁榮。

在蘇聯境內的全民大衆間，一種文化與創造之鉅大生長，正在進行着。在資本主義國家中，有的是經濟混亂，是文化與科學的衰頹，是統治諸階級文學之沒落。一切天才的藝術作品之創作，唯有出自那些抗喉疾呼，反對資本主義瘡疥，反對資本主義社會之驚人矛盾的文學大師之手。

蘇聯作家協會第一次大會，熱烈歡迎那些從法國英國美國中國德國土耳其捷克斯洛伐克西班牙挪威丹麥希臘荷蘭來參加大會的作家，他們慨然接受我們遊蘇的邀請，並在我們的大會工作中，積極參加。

大會深切的感謝在大會中發言的下列幾位外國作家：尼助，馬爾勞克司，勃郎契，卡特立（Yakub Kadri），昆蘭德爾，普烈佛，胡蘭溪（華名音譯——譯者），阿蘭懣（Louis Aragon），皮勒，愛立斯（Annabel Williams Elles）對於蘇聯，對於社會主義建設，對於蘇聯各民族之正在創造新文化的一事所表示的同情。大會對於羅曼羅蘭，紀德，巴比塞，蕭伯納，杜里沙，辛克萊，滿姆，及李迅（想係魯迅——譯者）致其親熱的存問——他們是勇敢地履行了他們的作爲勞苦人類之最好的友人之尊貴義務了。

大會對於那些爲國際反動勢力所拘囚的革命作家，那些擁護勞苦大眾之主張，擁護人類進步之主義的革命作家，表示其深切的關懷；並許諾用牠的全力去奮鬥，以促成他們的釋放。

大會深切信仰，未來屬於國際革命文學，因爲牠是與勞働階級之解放全人類的鬥爭聯繫起來的。