



譯 觀 海 朱 著 等 夫 耶 捷 法 · A

# 蘇 聯 文 藝 論 集

社 會 主 義 實 現 主 義 問 題

行 發 店 書 風 長 版 出 社 棟 棠

870:2  
2534

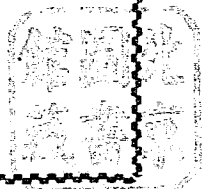
810.71  
723  
3

朱海觀譯

蘇聯文藝論集

——社會主義現實主義的問題——

上海棠棣出版社印行



26620



3 1760 6780 3

版字

## 目次

社會主義現實主義的特質 (A·K·瓦希里耶夫)	一
伯林斯基論 (A·法捷耶夫)	六四
蘇聯文學中之社會主義現實主義 (A·泰拉森科夫)	九四
高爾基與社會主義美學 (N·奇敦娜娃)	一一六
論文藝寫作的自由 (伊戈爾·賽茨)	一四七
論文藝的傾向性 (E·阿爾瑪索夫)	一七四
關於文學史與文藝批評問題 (E·河爾麥佐夫)	二〇一
論資產階級形式主義的藝術 (V·弗立德)	二一〇

## 社會主義現實主義的特質

什麼叫做社會主義現實主義呢？這一個問題在外國常常被人提出來，很難用一個簡單的公式或者一篇簡單的論文去解答這一個問題。社會主義現實主義，是具有許多錯綜的凸面而反映一切蘇聯藝術傾向的一種現象。爲了這一個緣故，我們將只限於討論社會主義現實主義的幾種特質，以便更清晰的確定它在現實主義的整個發展中所負的任務和所起的作用。

一九四四年，弗里德·密賴特（Fred Millet）的命名爲「現代美國作家」一書在紐約出版。這位作者在論述近代美國文學時，闡明了爲許多現代外國文藝批評家所特有的對於現實主義和自然主義的概念。

密賴特給現實主義反而下了一個抽象的定義，認爲它是「人生經驗在物質世界中，而不是在幻想世界中的一種忠實的表現。」

照密賴特說來，自然主義作家們『目的在於自由論列人生經驗的各方面，不帶着道德的或者倫理的偏見去記下他們所看到的一切，儘可能少有藝術的選擇和安排，把他們可能蒐集的一切事實都記載下來。然而在實行上，多數自然主義作家們都傾向於把人類生活看做相當沒有區別的動物生活的形態。至少他們使他們的生出畏懼心理的讀者們很強烈地意識到人類行為中的動物的成分。』

密賴特在他這一本書的另外一章中，指出自然主義文學中『利用不可愛和不愉快的素材的傾向。』

對於現實主義和自然主義的這一種觀念，說明了一件事實（這在蘇聯讀者們看來是多麼奇怪啊！），即：密賴特把他的關於現實主義的篇幅，都獻給『高雅的現實主義』和『感傷的現實主義』的代表者們了，而著名的批判的現實主義的代表者們，如傑克·倫敦和德萊塞，却被列為自然主義的代表們，和克朗以及諾里斯放在一起。據密賴特的意見，被傑克·倫敦生動的揭露出來的一切『不可愛和不愉快』的事實，和德萊塞所描寫的『人類行為中的獸性的成分』，<sup>※</sup>似乎純粹是自然主義傾向的因素和自然主義寫作態度的各種現象，而不是曲解人類生活和性格的資產階級社會關係之客觀的反映。

這一個例子很明顯地告訴我們：在着手討論社會主義現實主義以前，必須說明我們

對於現實主義的一般觀念。

恩格斯在寫給馬格雷特·哈克奈斯的一封信中，曾經爲我們下了現實主義的定義，由於它的深刻和明確，這一個定義可以被當作一種經典，定義是：『現實主義認爲除了情節的真實性以外，對於典型人物應該忠實地描寫在環繞他們並且激發他們的行爲的典型環境的裏面。』

從這一個定義上看來，很明顯的，並不是每一件栩栩如生的事實和現象的表現都是可以叫做現實主義的。情節的真實性絕對不足以創造藝術的真實性。在各種不同的比例和組合上，在與周圍環境的各種不同的關係上，都可以表現出各種不同的事物來。例如，可以從各種不同的觀點上表現出拿破崙的個性；從他的侍從的觀點上，這一個侍從比任何歷史家都更詳盡地熟悉他的主人的日常生活和行爲；或者從一個客觀的歷史家的觀點上，但這位歷史家可能忽略掉關於拿破崙的私人生活和行爲的許多瑣事。很顯明的，這位歷史家在提供足以顯示那位法國將軍在軍事和國務上的本領之許多事實和現象時，對於拿破崙的个性和心理將會給與一種更充分的、更深入的，因此也是更現實主義的描繪。

馬克思和恩格斯有一種著明的言論，認爲對於偉大的革命人物，應該用『嚴格的朗

巴特氏（荷蘭畫家——譯者註）的風格，足以表現他們的生活特徵的一切鮮明的色調去描繪出來，』馬克思和恩格斯在這種言論中猛烈抨擊只是爲了細節的緣故纔在細節上用功夫的卑不足取的自然主義的代表們。『他們偵察這些紳士們的私生活，將他們和他們同類的其他人等一同赤裸裸地暴露出來。然而他們的作品決不是現實人民和現實事件的一幅真實的圖畫。』（馬恩選集俄文版第八卷第二九三—三〇〇面）

文學史充滿了一些作品的例子，在那些作品中，事物的真實性並不保證全部作品的真實性。

詹姆士·若伊斯（James Joyce）在他的「猶里塞斯」（Ulysses）一書中，往往用很多篇幅，對於他的小說中的男主角，那位教員的特殊行爲從事於瑣細的描寫。馬沙爾·普洛士特（Marcel Proust）在他的小說『尋覓失去的時間』（《A La Recherche by Temps》）中，在選擇和描寫人物的個性和行爲及其生活環境的最瑣細的情節時，曾經顯示出莫大的藝術手腕。若伊斯和普洛士特所描寫的許多情節，本來在生活中是真實的。但是就一般說來，他們小說中的人物和情節，在生活中決不是真實的，他們把讀者帶入由作者的沒落的幻想所造成的，一種傳統的人爲的境界中了。

如把不願將他們對於客觀現實的認識限於印象學派或「意識之流」學說的傳統的某

些作家的作品包括在內的話，那麼這種例子的數目還可以增加。

讓我們舉出雷馬克的關於第一次世界大戰的小說來說吧。雷馬克對於前線生活和戰爭恐怖的事實及一切情節都描寫得入微的逼真。但雷馬克只是告訴我們一串事實和現象，那些只是顯示了戰爭的恐怖和前線上人類命運的絕望。他的人物代表着由士兵的友情聯合起來的一個特殊的社會階層。在戰爭的緊張狀態下，每一個士兵的社會觀和對於世界的認識，其發展所遵循的複雜而多樣的途徑，依然不在作為藝術家的雷馬克的興趣範圍以內。他特別忽略了軍隊裏的革命情緒的實際的增長，這種情緒後來表現在革命起義中。

由於他所選擇和描寫的只是一連串的事實——只是那些表現士兵的職業生活，戰爭的恐怖，和一個人在前線上的悲劇的命運等等特徵的事實，雷馬克違反了事實與現象之關係的實際的比例，因此對於一九一四——一九一八年的戰爭缺乏一種真正現實主義的和多方面的描寫。由於這樣做的緣故，他向讀者提供一種對於戰爭的錯誤的見解，像是一種注定了不能避免的東西，一種自然的災難。

一位真正的現實主義作家，其所選擇和表現的那些事物和情節，是要顯示出被描寫的事件後面的觀念和邏輯的。要依照合於被描寫的生活現象的客觀發展階段之比例與關



係，把這些事實顯示出來。

過去偉大的現實主義作家們，恰恰和後來的自然主義作家們相反。他們一直知道：只爲了事物本身的緣故而挑選出來的無目的的事實與情節，是不足以顯示藝術的真實性的。凡不能顯示重要真理和原則的事實，無法使一位真正的現實主義作家感到滿足。當偉大的自然主義作家佛羅貝爾和莫泊桑要求作家們細心研究事實和情節，並爲了事實和情節的本身所提供的興趣而描寫它們的時候，他們已經破壞了創造他們自己作品的那些現實主義的基礎，並爲現實主義中的自然主義的與墮落的背叛者鋪好了道路。再者，便是佛羅貝爾本人，通過他的美學思想，結與文學各派別與各傾向以理論的武器與『古典作家之福蔭』，造成不僅是現實主義的危機，而且是一般資產階級藝術的危機之一種表現。

當代擁護佛羅貝爾的美學的人們，就利用他的思想與現實主義鬥爭。他們想以謬誤的新奇觀念爲名，想以爲情節的緣故而從事於情節的描寫爲名，使藝術逃避了生活中的重大問題。例如，英國批評家菲力浦·托恩畢(Philip Toynbee)在「新寫作雜誌」(一九四五年第二十三期)中就這樣寫着：

『佛羅貝爾給與小說家一個最簡單的信條。他寫道：在每一件事物中，都有一種未

被發現的成分。小說家的最深切的義務就是發現新奇；他的最大的罪惡便是重複他的前人所發現的東西。必須要有進步。這是每一個忠實的小說家的不朽的信仰。這一種信仰往往被曲解成爲一種天真的信念，就是說，新的比舊的好些，然而事實上只是新的東西必需和舊的不同吧了……

『但是一切偉大小說的教訓，乃是情節，情節，情節。』

『……作家不應該以他對社會負有任何迫切的義務去欺騙他自己。』

托恩畢這樣煞費苦心地想出了佛羅貝爾的美學原理，讚美詹姆士·若伊斯和維琴尼亞·伍爾芙一類的「真正」而「偉大」的小說家，而將現代英國小說正在遭遇的危機歸罪於「左翼政治和它的「社會主義現實主義」的粗魯的教條不幸侵入了文學的領域。」

因此，爲情節而研究情節的要求，與使一個人從事於頹廢派的改革的要求，就變成了好戰的反動派的教義，從事於攻擊現代文化中一切民主的東西。所有這一切都躲在佛羅貝爾的名義的後面。

托恩畢的見解當然要引起我們強烈的抗議。外國進步的作家們對於這種見解已經經常表示他們的不滿了。這些作家們尊崇佛羅貝爾，不是爲了他的脆弱的美學理論，而是爲了他的作爲一位現實主義者的驚人的技巧，他對於資產階級社會的深刻的描寫和抨

擊，以及使他能夠更深入更現實主義地揭露當時社會對一般藝術的仇視的，他的創作的探討和苦痛。

佛羅貝爾因為和他的信徒們不同的緣故，他對於他的周圍的單調生活感到深切的痛苦。在他的戲劇性的小說『波華荔夫人』中，他描寫了一個為卑賤的庸俗的社會所嫉使的一個人的悲劇。

雖然佛羅貝爾在他的美學學說中聲稱藝術家可以用任何素材去創造出美麗的東西，但是在私人信件上他又絕對承認藝術技巧在描寫庸俗而不愉快的生活時，對於靈感的獲得是很少幫助的。在『薩朗坡』這一部小說裏，他企圖『從人們所談論和所想的各方面所造成的一切討厭的事物中』、『深深逃避到過去若干世紀的裏面』。

根據這些引句，我們可以推斷並不是生活的每一種現象和事實都可以作為真實的藝術素材。

那麼真正的現實主義藝術家們究竟選擇什麼事實和現象作為他們的藝術素材呢？首先，如高爾基所指出，關於人類生活的事實與現象，乃是對於人類具有迫切的興趣並且與他們直接相關的事實與現象。如果沒有人或者不在人的興趣範圍以內，就沒有藝術和美，甚至賴維坦和哥洛特的風景畫，在本身連一點人類的暗示也沒有，也由人的看不見

的存在，由人的思想、由對於因自然的冥想所引起的人類心情與感情的驚人的描寫而成爲美麗的了。

因此，人和人類便是藝術的主要題材。但是，如所週知，人生的醜惡和美麗，就是代表藝術的素材。那麼以醜惡作爲藝術的素材可以到達什麼限度呢？

如整個世界文學史所指示，反映人生醜惡一面的事實和現象，只是到達它們與人影響並對人有意義的程度，纔可以變成藝術的素材。戈卜賽克、戈洛甫列夫、薩姆金、佛特林，以及其他代表生活的醜惡方面的人物，其所以變成藝術上的人物，是由於這樣的一件事實，即：他們的活動和他們的存在，是和人的命運有關的，和人類關係的發展與人類的鬥爭有關的。比方說，曠地上的一堆垃圾決不能變成藝術的素材，但如果把它搬到街道上，阻礙人民自由行路，並且敗壞人民所呼吸的空氣，那麼它就可以變成這樣的素材了。

必須提及，醜惡的意義，即值得一位藝術家注意的那一種特質，決不是它的外在的重要性。小小的蚊蚋所具有的重大意義，可能不亞於「大妖怪」，像戈卜賽克或戈洛甫列夫一樣。這一點被蘇聯作家伊爾夫和彼得洛夫很巧妙地表現了出來。他們將一個卑不足道的地方書記表現爲貪婪的化身、威脅着社會的重大道德墮落的化身。這些「蚊蚋」

的重要性，是由牠們的典型性的程度，由牠們侵犯人類關係的發展和人類的命運的程度所決定的。

關於描繪醜惡的必要，高爾基寫過下面的一段話：『有時候我問自己這是不是值得說到的事情。我抱着新的信念回答自己說：這當然是值得說到的，因為這是頑固的、有害的事情，甚至到現在也還沒有消失。這是必須澈底消滅的事情，必須從人的靈魂和記憶中，從我們全部生活中連根拔掉的事情……』所以我們從高爾基的身上，從一切最偉大的現實主義作家的身上，看到對於醜惡的描寫並不是代表一種文學的風格，如密賴特所理解的一樣，而是為清除由一種私有財產的秩序所產生的一切人生的罪惡、而從事於人道主義的鬥爭的基本的一面。

只為描寫醜惡而描寫醜惡，以波特萊爾的「塵芥」或林巴特的「捉虱者」的態度對於醜惡的病態的想法，其遠離人道主義與現實主義，正如這些作家的思想之遠離人民的生活。

## 一

文學史確切地證明了現實主義的發展是倚賴着社會的發展的，歷史的各年代對那關

於社會生活及其矛盾的現實主義的描寫，可能是有利的，也可能是不利的。恩格斯記述他當時的德國道：『在由於各階級更固定的形成與資產階級迅速攫取政權的緣故，而使德國的社會矛盾呈現更尖銳的形式以前，德國詩人鮮能對德國本身有所期待。一方面他不可能在德國社會中表現為一個革命份子，因為革命因素此刻還沒有充分的發展；另一方面，慢性的長期貧困具有使人過於衰弱の影響而使他不可能從貧困中拔出，不可能不冒着變成貧困的犧牲者的危險去感覺輕蔑和離貧困而獨立。在目前，我們對於具有任何天才的一切德國詩人們只有一句勸告的話——把你們的住所遷移到一個文明的國度去吧！』（「詩歌與散文中的德國社會主義」，馬恩選集俄文版第五卷第一三二面）

文學發展的最重要的因素，乃是這樣的一個階段，在這個階段中，事實和現象呈現着尖銳和完整的形態，並顯示出在表面的一瞬間不能辨別的，社會的與歷史的發展之必要的特質。當巴爾扎克考慮到人類進步與文學之間的相互關係的時候，他稱作家為『歷史的祕書』，這是百分之百地正確的。

列寧在其關於托爾斯泰的論文中，對於社會史與藝術發展之間的相依性，給了一種深刻而明確的說明：

『托爾斯泰死去了。他作為一位作家的世界意義，他作為一位思想家、一位導師的

世界名望，都按照各自的方式，反映出俄國革命的世界意義。

『由於託爾斯泰的天才的照耀……革命準備時期纔能以在全人類藝術發展中往前推進一步的姿態出現。』

社會的歷史的發展與藝術之間的關係，在十九世紀的俄國史上表現了出來，當時在我國出現了一羣輝煌的現實主義作家們，他們對現實主義的發展的貢獻是不可估計的。

一種強大的，不斷增加的，反抗暴虐的專制政治的運動，照耀着十九世紀的俄國社會發展的道路。這一種運動呈現着各種不同的形式——十二月黨人的暴動，農民起義，和工人的罷工。甚至當專制政治從事於消滅革命騷動的外在痕迹的時候，爲自由的鬥爭仍然繼續下去。這在尼古拉一世的統治世代便是如此，當時由伯林斯基領導的優秀的人民和革命份子們利用文藝、批評、報紙等作爲打擊專制政治和農奴制度，喚起並鼓勵人民向俄國的壓迫者與劊子手們提出抗議的一種工具。

爲鞏固國家與保證民族獨立而掀起的解放俄羅斯的革命運動和俄羅斯人民對於國外敵人（如拿破崙）的愛國戰爭，在十九世紀的俄國文學中激起了壯大的浪潮。它並且決定了俄國現實主義文學的批判的精神、和它對於真理、對於崇高的理想、對於爲人民獲得幸福的方法之熱烈的探討。

在西歐各國，代表十八世紀和十九世紀初葉的文學高潮之特徵的進步思想，與資產階級革命、與資產階級爲民主和反對封建的進步的鬥爭，有着或多或少或少的聯繫。在俄國，資產階級革命在如下的一種方式中發展着，即：俄國資產階級不能夠站在爲人民求解放的，進步而堅持不變的鬥爭的前面。列寧論及俄國資產階級的特質時，與西方的資產階級革命作了一個對比，他寫道：『作爲資產階級的相同的階層對其敵對者（如享受特權的貴族與無約束的王室）的勝利，這種革命的勝利是可能的。在俄國，情況便不同了。在我國，資產階級革命的勝利就不可能是資產階級的勝利。這好像是一種奇談，然而這是事實。農民人口的絕對多數，一半保持農奴制度下所具有的性質之大規模地主制度對農民之難以令人置信的迫害，已經組成社會主義政黨的無產階級的力量及其政治覺悟等等——所有這一切的情況賦與我國資產階級革命以一種特殊的性質。』

列寧所指出的許多因素，不僅在一九〇五年的革命時期，而且在很久以前，對俄國就發生了影響。由於資本主義在俄國生根較遲的緣故，所以當俄國資產階級走上歷史舞台的時候，西歐早已受到資產階級和反動復活的教訓，西歐各國的資本家們已經目覩無產階級陣營的威脅的力量，而在俄國本身，人民大眾已經不止一次地起來反對專制政治了。爲了這一個緣故，俄國資產階級甚至在他們存在的初年間，就不能夠取得進步的，



民主的，人民運動的領導權了。不僅如此，俄國資產階級是以保衛他們自己生存的一種反動力量的姿態出現的。早在十九世紀的時候，俄國資產階級就在這一種方式之下採取了歐洲資產階級的一切卑鄙的反動罪惡，而不具有歐洲資產階級初年間的任何進步的革命性質。這說明了爲什麼呻吟在雙重剝削——地主階層的剝削和資產階級僱主或商人的剝削——的桎梏之下的人民大眾，對專制的地主階層和資產階級反動派同時進行兩面鬥爭的緣故。這說明了爲什麼最進步的俄國文學，在反映民主的人民大眾的願望與日漸高漲的人民革命時，同時抨擊地主階層和資產階級的緣故。這樣纔增進了走向以解放爲目的的批評的傾向。這樣纔增加了文學對於社會發展的意義，並且毫無疑義地激起了俄國現實主義文學的壯大的浪潮。

俄國文學深刻地反映了人民的這一種特性，反映了人民對於國家和革命的夢想，而在十九世紀的世界文學中取得了領導的地位。再者，上述俄國社會與文學發展的特質，決定了一件無可置疑的事實，即：在資產階級文化經歷危機的時期，由於L·托爾斯泰等人的作品的成就，俄國文學不僅保持，甚至發展並且促進了世界文學現實主義的傳統，在人類藝術發展上代表前進的一步。

社會生活的特徵和藝術家的創作品之間的密切的和有機的聯繫，從藝術史上任何其

他重要的表徵中，也同樣可以顯示出來。

進步的現實主義作家們和文藝批評家們往往指出：社會生活在文學上的影響主要是表現在題材上，題材代表藝術裏面主要的和決定的因素。但是藝術有特殊的法則和形態，使它和其它部門，例如科學，有所不同，所以在藝術裏面，對於反映生活的形式賦與重大的意義。然而形式倚賴在內容上面，換句話說，『怎樣』倚賴在『什麼』上面。民主的俄國批評家多布洛留波夫在分析奧斯特羅夫斯基的劇本時，英明地暴露了使形式和內容分離，並將這些戲劇作抽象分析的錯誤。針對着從事於『純粹美學』的批評家們的觀點和美學原理，多布洛留波夫提出相反的觀點和美學原理。「純美學家們」譴責奧斯特羅夫斯基的故事的發展和結局，認為它們違反了美學法則。在和這些批評家們論爭時，多布洛留波夫指出，在奧斯特羅夫斯基戲劇的故事的發展和他所給與的結局中，往往那樣的驚人而為先前的行動所沒有意料到的意外，乃是代表有機地表現內容的那種形式的一切成分，例如商人們的生活，他們生活裏面的荒謬行爲，出乎意料的幻想和妄誕都是照例的事情。

然而，形式與內容的協調並不足以表示二者的相同性。海涅說過：一條參差不齊的道路不能用參差不齊的詩句去描寫它。流行小調中對於夜鶯的歌唱的模倣，全然是人工

製造的。引起一位交響樂的作曲家的靈感這一同樣的歌唱，是具有新的生命和較深刻的表現。藝術形式與所描寫的對象之間的固定的區別——藝術家對於赤裸裸的模倣或攝影方法之揚棄，不是阻礙而是便利於生活之更深刻與更內在的本質之表現。

形式與內容的統一——形式取決於內容——是內容影響藝術的一種表現。

它也有助於更真實和更深刻地刻劃生活。從藝術史上，我們知道許多例子，證明生活及其法則對於藝術家的「專制力量」。例如，當L·托爾斯泰創造安娜·卡列尼娜這一個人物時，他逐漸排斥了他最初要表現一個「墮落的婦人」的意圖。在她的性格的邏輯和生活的邏輯的不可避免的影響之下，他終於不去非難安娜·卡列尼娜，而去非難因她的悲劇而應受譴責的那些社會關係了。

生活的邏輯的力量和作者個人見解的衝突，在巴爾扎克的作品中也是同樣顯明的。恩格斯在其致馬格雷特·哈克奈斯的一封信中寫道：「巴爾扎克之被迫違反他的階級同情心和政治偏見這一事實，他看到他所寵愛的貴族階級的沒落的不可避免性、和他將他們寫成應該陷於不致於有較好的命運這一事實，他發現在當時任何地方都可以見到的，真正屬於未來的人民，這一樁事實、——我認爲這是現實主義的最重大的勝利之一，這是可敬的巴爾扎克的最偉大的特性之一。」

『現實主義之勝利』的這些例子，有一個共同的奇異的原則：藝術家們顯示生活的法則與本質的天才及其深度越大些，則藝術家的武斷的主觀越是少些，而生活本身的方法則與事實對於他的影響越是強烈些，有時支配着他違反個人的思想和信念的趨向（如上面所引的巴爾扎克和托爾斯泰便是如此）

承認活生優先於藝術（哲學上的唯物論，藝術上的現實主義），是進步的藝術發展之先決的條件，這種藝術為人民的利益服務，並幫助人民改變與改善他們的社會生存的條件。

使藝術和生活脫節，將造成藝術的毀滅和現實主義的毀滅。我們曾經提到一件事實，即：佛羅貝爾的美學已經被當作一種理論的基礎，而從這個基礎上產生了許多頹廢派的『主義』。佛羅貝爾的美學的出現，與十九世紀下半期資產階級社會基礎之深刻的變化，是有着聯帶關係的。資產階級的革命精神過去曾經具有某一種詩意的和戲劇的意義，這時已經死滅了。資產階級社會這時失去了那些重要內容的特質，而那些特質便是決定早期資產階級藝術的重要性的。佛羅貝爾的美學的門徒們把回到象牙之塔的思想發展到荒謬的程度。對於他們，藝術形式本身變成了目標和終點。許多宣傳形式主義和排斥有使命的藝術的外國作家們，由於停止使用藝術作為社會鬥爭的武器的緣故，真正變

成逃避者了。其他作家們則用他們的藝術進行反對人民的利益和民主的利益。

人所共知，索默塞特·謨罕(Somerset Maugham)是『爲藝術而藝術』和『沒有使命的藝術』的最熱心的信徒之一，去年他因廣泛銷行的一篇論文『論小說的功用』而爲世人所注意。謨罕在這篇論文中寫道：『我勸告你們，一位小說家能夠做一位好小說家已經足夠了。他不需要做一位預言家，一位傳教士，一位政治家，或者一位思想界的領袖。小說是一種藝術，藝術的目的不是教導，而是娛樂。』(紐約「先鋒論壇報」星期書評，一九四六年五月五日)

謨罕用這樣可敬的坦白所擬定的原則，被其他許多資產階級作家們和批評家們用精巧的或者掩飾的方式傳播開去。例如，英國批評家賴曼(John Lehmann)，在他的論文中和演說辭中，想證明在戰時寫『圍牆上的散漫的薔薇和柳枝上的魚狗』，以及保持爲一種似是而非的懷疑論者就是意味着與法西斯主義作戰，因爲在主觀上自由的藝術家的每一種表現，都是對法西斯的一致性的一種挑戰。

薩爾特(Sartre)和其他的「存者主義者們」散佈悲觀主義與缺乏信仰，並反對爲改善生活的緣故而訴諸社會力量。

法國作家安得烈·馬洛克斯(Andre Malraux)，以『人的復活』爲名，要求藝術

和藝術家放棄激動的生活問題與社會鬥爭。『這對於我們一切都是同樣的……無論他是一個共產主義者，一個反共者，一個自由主義者或者其他等人等，只有唯一的一個問題超出於這些分界之上，這就是在於瞭解到我們如何纔能夠使個人復活。』

路易斯·阿拉貢(Louis Aragon)說馬洛克斯的話是胡說八道，是很正確的。使用這一種聳人聽聞的胡說，目的在於無恥地歪曲現實，使讀者陷入思考的心情的網中，解除讀者的意志與理性的武裝，使其注意純粹幻想的問題，而引他離開實際的生活問題。

現代文學上的反動派的旗手之一，朱烈士·羅曼斯(Jules Romains)，把這種胡說的真正的社會意義透露了出來。羅曼斯稱人民大眾為『最簡單的份子』和『一羣牛馬』，並追憶希特勒怎樣能幹，在法西斯『神話』的幫助之下取得他的黨衛軍的絕對服從，他說，在西方民主政治的環境之下，得『民主政治的神話』的幫助，也可以把這羣『最簡單的份子』引到你所願意的任何一個方向去，這一種『民主政治的神話』必然為有『出現真理的最多機會』。

朱烈士·羅曼斯的市僧主義的教條，在一瞥之下，就可以看清掩飾在薩爾特、馬洛克斯、和其他擁護現代資產階級的個人主義的人們的哲學和美學裏面之許多危險的傾向。

剛經過最大的一次戰爭的世界人民，正在表現出與日俱增的積極與決心，去反對釀成這一次戰爭的社會秩序，去反對那些爲了自己的帝國主義的利益，甚至到現在還在企圖把大莫克列士(Darnodes)的戰爭威脅的劍，懸在人類頭上的政治領袖們。人民堅持在和平與民主的名義下面去決定他們自己的命運。他們希望聯合國組織真正而有效地合作起來去爲和平而奮鬥。在這些情況之下，宣傳個人主義就表示希望在精神上解除民主人民的武裝，造成他們的鬥爭意志的萎縮，用懷疑論、悲觀主義和缺乏信仰去毒害他們的思想。

個人主義的信使們，力圖破壞世界人民對於通過聯合國組織與民主改革及其成就的路綫，去支配他們的命運的信念，因而負起反動的、帝國主義的資產階級之精神上的代言人的任務。把人民大眾保持在屈服的狀態，把簡單的人民降爲「簡單的份子」，由他們資產階級的牧者們去率領，這對於反動的帝國主義的資產階級是有重大的利益的。資產階級個人主義的作家們培養着狹隘的思想，自私的主觀主義，對於卑劣的本性

(註一)大莫克列士是敘拉古(Syracuse)國王迪安尼普斯(Dionysius)的一個佞臣，據傳他曾經

獻媚國王，盛稱國王的安樂無憂。於是國王乃用一根頭髮把寶劍懸在他的頭上，表示王位決不是安樂無憂。

的屈服，在社會與羣衆的關係上的市儈主義——爲賴伐爾的無恥黨徒們所鼓勵的一切否定心的道德品質。

資產階級文化的危機，表現在資產階級藝術中個人主義復活的最多樣的形式中。所有這一切都排斥了過去民主的和現實主義的偉大傳統。這一種危機的影響，往往表現在和馬洛克斯、謨罕、以及他們同類的人們在政治上極少相同的一些作家的作品上。

我們在近代外國文學上發現許多作家都真心憎恨資產階級的秩序。但他們不理解與羣衆的爲自由的革命鬥爭相關的，在資產階級內部發展着的新因素。這樣就把作家放在某些人們的地位上，那些人們憎恨他們自覺置身其間，然而又不能與之脫離的社會。

這樣便生產了現代藝術中最奇怪的現象之一：許多資產階級的藝術家，因爲受了阻礙他們瞭解社會發展的辯證法的資產階級的限制，於是他們藉着『無限制的主觀自由』的空虛概念爲名，拒絕現實主義的原則，在支離破碎的詩句中向資產階級的生活提出歇斯迭里的抗議，用巧妙的筆法阻礙理解力。這些資產階級的叛徒們的浮淺的、表面上『革命』的美學理論，有時候却吸引了革命鬥爭的真誠的擁護者們。他們爲要表現他們的政治理想，正在探討新的美學形式。他們被他們周圍的藝術引導到一條錯誤的途徑上，窒息了一切新鮮的存活力的東西，一切從過去的緊緊的掌握中掙脫開去而向着將來



的東西。爲了這個緣故，抱有革命思想的西方作家們往往不瞭解頹廢的藝術形式，不能表現他們的自由思想的這一個簡單的真理。頹廢的形式主義的『一切主義』之普洛克魯士提斯(Procrustes)等的臥榻，歪曲了他們的思想，使他們變成個人主義的、無結果的、抽象的叛變。

在十九世紀末葉和二十世紀初葉的一切文學生活，相當受到現實主義的資產階級的支離破碎的各種形式和表現的影響。當時在西方，批判的現實主義的最優秀的代表們，列如法朗士、曼因、羅曼羅蘭和蕭伯訥等人，都極力避免它的有害的影響，而他們的最重要的作品，都是從抵抗所謂『時代精神』，亦即頹廢的精神的艱苦過程中產生的。

然而資產階級藝術的危機，並不是代表一種單獨的、一般的、直接的傾向。它反而是一種充滿矛盾的複雜過程。在資產階級社會生活中具有真正偉大的戲劇性的和詩意的表現，都是和人民的爲自由的鬥爭有關的，這些表現只有產生充滿了高度詩意和民主精神的藝術創作。這些表現對於二十世紀一切偉大的民主主義者與現實主義作家們的創作，具有一種良好的影響。它們代表在各國出現革命作家的一種社會基礎，那些作家把

(註一) 普洛克魯士提斯是雅典傳說中的強盜，他把他所劫奪的人縛在臥榻上，如果這人身長過榻，就把他的兩足砍去，如果這人沒有臥榻長，就硬拉長他的身體，使它變得跟臥榻一樣的長。

他們的生命和他們的鬥爭與人民的鬥爭合而爲一了（例如阿拉貢、布勞茨、德萊塞、尼克梭和其他人等）。

美國作家福斯特 (Howard Fast) 很恰當的表現出這些進步的民主作家們在現代文學中的任務及其工作上的觀點。在他題名『作家的號角』的一篇論文中（「新羣衆」雜誌，一九四六年四月二十三日），他提到法西斯殘餘和反動勢力正在對自由和人民的民主勝利進行着繼續不斷的鬥爭。他寫道：美國帝國主義的代言人正在進行猛烈的反蘇運動，『非美活動委員會』的政客們，正在毀謗美國的民主人士。田納西的警察們正在屠殺黑人。三K黨的勢力正在抬頭。在印度尼西亞、希臘、西班牙、巴勒斯坦、埃及和印度，人民的兒女們的血正在流着。在全世界的許多國度裏，人民正在帝國主義者的槍林彈雨之下爲民主鬥爭。

『在法西斯主義的最後的壞種子被消滅以前，一位作家可能中立嗎？有許多象牙之塔，能夠免除原子彈的致人死命的放射的傷害嗎？當我們已經付出這樣一種代價的時候，當我們比早先任何時期都要親密的站在一個團結的與和平的世界的時候，我們能夠看見希望和良好的生活被破壞嗎？』

『在只有星辰能中立的地方，我們還是要戰鬥的。我們仍然要處於一種環境之下，

在那兒善良的人們必須站立起來並且必須被重視，否則就要在恥辱中低下他們頭去。」

### 三

在由反映社會上階級鬥爭的各種藝術學派和各種傾向的激烈而複雜的鬥爭所表徵的一個時代，在俄國，隨着革命的發展，一種新的文藝正在誕生中。這種文藝所面臨的任務，不僅是反對頹廢的資產階級藝術的洪流，而且是創造那反映出由俄羅斯人民所創造的、新的進步的社會秩序的思想、精神和美學之一種新的藝術。這種新文藝的創作方法，已經被約瑟夫·史大林光輝地闡發起來，這便是社會主義現實主義的方法。

『社會主義現實主義是蘇聯文藝和文藝批評的基本方法，它要求藝術家對於現實和它的革命發展有一種真實的、歷史性的具體性的描寫。這種真實性與歷史性的具體性，必須和在勞苦大眾心裏啓發一種對於生活的新世界觀的問題與訓練他們的社會主義精神的問題聯繫起來。』

『社會主義現實主義提供了例外的機會，證明藝術的進取性，並選擇最多樣的形式、文體和風俗。』

這便是在蘇聯作家協會的章程中，所提出的社會主義現實主義的一般定義。

社會主義現實主義是從古典文學的現實主義諸傾向的遺產中，產生出來的。然而如果臆斷它是接受過去一切現實主義的遺產，這便是一種錯誤。社會主義現實主義的基本的美學原理，特別表現在對於文學遺產的批評態度上。社會主義現實主義學派的文藝，承襲並利用過去一切最有利於發展這一學派的美學與創作實踐的東西。它繼承古典文藝的民主的和人道主義的傳統、它的對生活與藝術真理的熱烈探討、它的爲人民服務的崇高目標。

在決定美學問題時，新興的社會主義文學信守托爾斯泰與巴爾扎克反對自然主義的現實主義原則。雖然自然主義學派始祖左拉是具有批評的和民主的特質的許多著名作品的作者，他的自然主義美學對真正的現實主義是敵視的。左拉的門徒們以情節爲崇拜的偶像，滑過生活的表面，而選擇了世俗的經驗論與對於現實的瑣屑的、照相似的描繪的途徑。他們用實證哲學者的概念，代替說明掩藏在生活深處的法則，把自然法則機械地應用在人類社會上。

高爾基論及社會主義現實主義的方法的起源時，寫道：『文學上的社會主義，只可爲作反映社會主義制度上面的創造性的勞動的事實而自我表現出來。果戈里之不能成爲一位社會主義現實主義的作家，因爲在當時沒有社會主義的環境。』因此我們可以看

出只有社會主義的環境，纔使現實主義的新形式——社會主義現實主義有出現的可能。換句話說，只有社會主義的環境纔能給予作家們以最深刻地、最客觀地、和最真確地瞭解過去與現在的社會發展的邏輯及其過程的機會。因此，社會主義現實主義在藝術發展史上的地位，是由社會主義環境的力量、意義、和歷史任務所決定了的。

日丹諾夫在蘇聯作家第一次代表大會中說道：『蘇聯文藝的成就，是由社會主義建設的成就所決定的。文學的長成，是社會主義制度的勝利及其成就的一種反映。我們的文藝是各民族和各國中間最青年的文藝。同時它也是最前進的和最革命的文藝，並且包含着最優秀的理想。除了蘇聯文藝以外，沒有文藝，也不曾有過任何一種文藝，曾經動員工人們和被壓迫的人民，對各式各樣的剝削作最後的鬥爭，去掙脫工資奴役制度的鏽鏽。現在沒有，從前也沒有過任何其他文藝，去採取工人和農民的生活與他們爲社會主義的鬥爭作爲它的題材。在任何地方，在世界上任何其他的國家，沒有一種文藝取決於並且堅持着世界各國的工人們的平等權利和婦女們的平等權利。在一切資產階級國家，沒有也不可能有一種文藝，像我們的文藝一樣，一貫地暴露出一切蒙昧主義、一切神祕主義、一切帶有天主教臭味的和惡魔的口吻。』

上述的一切，並非意味着在一九一七年以前不曾出現含有社會主義現實主義的特質

文藝。布爾塞維克意識形態的發展和人民爲社會秩序的革命改造的鬥爭，構成了具有新與方法的許多方面的社會主義文藝之出現及其成長的社會基礎。工人階級及其布爾塞維克黨爲社會主義革命的鬥爭，爲高爾基這樣的作家開拓了新的天地，使他能夠寫出『母親』和顯示出俄國革命鬥爭的辯證法的其它作品。這些作品代表文藝與羣衆鬥爭的有機的化合。

在進行討論社會主義現實主義的若干具體特質時，必須指出，社會主義現實主義的方法，依舊是在它的發展的第一階段。它的藝術技巧還沒有到達完整的階段，還沒有牢固地建立起來；這是一種活的發展過程。然而，甚至在目前，我們的年青的蘇聯文藝，已經無疑地絕對優於正在沒落與解體的過程中的西方資產階級文藝。我們的文藝，世界上最年青的和最進步的文藝，用社會主義現實主義的方法作爲自己的指導方針，正在帶給人類一種新的語言，正在創造具有無比重要性的意識形態的和藝術的價值。我們的想像力，幾乎不能夠抓住已經從剝削者的奴役下解放的社會主義的人們所創造的藝術價值之全部偉大性和權威性。高爾基、瑪耶柯夫斯基、蕭洛霍夫、A·托爾斯泰、法捷耶夫、特發爾多爾夫斯基等人的作品，是社會主義現實主義文藝正在追隨着的、偉大的新途徑的一個極其有希望的開端。

社會主義現實主義在什麼方面和我們前人們的現實主義有不同的地方呢？

過去的現實主義作家們，例如果戈里、托爾斯泰、巴爾扎克、易卜生、和狄更斯等，都是他們當時環境的著名的批評家。但是由於他們時代的歷史的限制和這些作家本身社會思想的限制，他們不能夠掙脫階級意識形態的束縛和走上科學的社會主義的頂點，從這個頂點上，一個人不僅可以看到他的脚下正在發生的一切事情，並且可以看到正在發展、成熟、和決定人類前途的一切事情。過去的文藝之偉大性，存在於這樣的一件事實上，即：它創造了關於階級社會的發展之一幅深刻而具體的圖畫，提出了關於人類生活的主要問題，並且苦心地考慮過人類的歷史途徑。但是古典文藝對於它的問題不能找到積極的解答，對於將來也沒有切實可行的計劃。它所提出的任何解答，照例都是用一種浪漫主義的、烏托邦的形式和意象去提出來的。換句話說，過去的作家們到達一種水準，在這個水準上他們可以看見他們周圍的私有財產社會的世界之一切惹人厭惡的地方，但是他們並沒有攀登高處，從那裏纔可以看出住在那一個世界以外的一切途徑和地平線。他們生根於資產階級社會的土壤中，他們部分地譴責和批評這一個社會，他們設法逃避這一個社會，而同時這一個社會又限制了他們思想的發展。

代表十九世紀中葉的特徵的佛羅貝爾的美學和哲學，便是從這一片土壤中發芽的。

佛羅貝爾在引導他的聖安東尼在滌罪所中經過受難與誘惑的一切階段之後，最終只是使他夢想變成一塊石頭，無生物界的一部分，使其免除思想的必要，使其缺乏思想和感覺。佛羅貝爾確信生活之注定的不變性，對將來他看到的只是黑暗。這樣不僅在某種程度上決定了他的最後結論的性質，而且也決定了他的藝術作品的特殊構成。「波華荔夫人」這一部小說，就成爲同樣的生活變遷之一種單調的悲劇的重複：愛、幻滅、悲劇。佛羅貝爾的悲觀的見解，產生了他的回到象牙之塔的願望。

上述關於佛羅貝爾的一切，並不是意味着古典文藝只限於描寫靜止的心情和注定的不變性。佛羅貝爾自己，特別是巴爾扎克和托爾斯泰這些作家們，都和佛羅貝爾的信徒們相反，對於社會的過程往往產生一種辯證法的理解。但是他們更常常不自覺地——通過對於生活事實的一種深刻而多方面表現——得到一種辯證法的觀點，不拘到達什麼一種程度，這些事實已經在他們心中產生了變化與發展的思想，顯示出生活與社會鬥爭的邏輯之前進運動。事實本身的邏輯與其內在的發展，有時引導藝術家擺脫他的個人的信念，特別當這些信念是狹隘而又受到社會限制的時候。

同時古典文藝的許多缺點，也須從被描寫的事實之許多缺點上去說明它——如果我們可以這樣說的話。在當時構成產生古典文藝的物質和土壤之生活中的事實，對於過去



作家們所提出的重大的問題，往往找不出解答來。這種不適當的『事實之智慧』，便是不成熟的和不完整的一種表現。

從社會主義的環境中所攝取的事實是有益的，因為這些事實顯露並且指出過去、現在、與未來的生活之深刻的辯證的革命發展。我們已經到達一個藝術發展的時期，此時藝術家不僅可以提出許多重大的問題，而且對於這個問題可以找出一種現實主義的科學的解答了。社會主義者的生活本身所提供的，不僅瞭解過去和現在，而且瞭解將來的一種可能性，對於將來的作品，對於瞭解和描寫過去與現在的一切，對於繪成社會發展的一幅邏輯的、現實主義的和辯證法的圖畫，都具有極重大的意義。

現代蘇聯文藝的發展，是由社會主義世界觀的進步精神所培養着的。在過去的現實主義作家的作品中，生活的發展及其進步的概念，通常採取從生活本身的事實與現象中所產生的『自然辯證法』的形式。辯證法唯物論，蘇維埃社會的世界觀，供給蘇聯作家一種用以瞭解生活之邏輯的和科學的方法。蘇聯作家們在這一種世界觀的指導之下，不僅表現『典型環境下的典型人物』的一幅真實圖畫，同時也表現蘇聯人怎樣自覺的改變他的環境，確定他的作為新生活與新社會創造者的重大任務的一幅真實的圖畫。

如所周知，一種進步的世界觀對於文藝的有益的影響這一觀念，在蘇聯文藝的國度

以外正被人廣泛承認着。這說明了反動派的文藝代表們的活動之瘋狂地突然爆發的緣故，而他們的努力就是進行反對文藝上進步的民主思想。例如一九四六年十月號英國『地平線雜誌』向作家們提出呼籲，要他們『首當其衝地去反對蘇聯的觀點』，反對『蘇聯的藝術觀念』。

賴曼主編的『新寫作雜誌』的理論家之一，斯泰芬·史彭得(Stephen Spender)，企圖『保護古典的現實主義作家的價值，使其不受報告文學作家和社會上的現實主義作家的侵犯』，法國批評家班亞明·戈利來(Benjamin Gorély)已經建立了『進步思想對作家不重要』的整體的學說。

戈利來在批評希利弗斯坦(Schlifstein)的『社會主義現實主義的諸問題』一書時(一九四六年六月及十二月三十一日)，他指出，『假若有特殊性的存在，那就意味着在象徵的思想與邏輯的思想之間存在一種基本的區別。』戈利來舉出巴爾扎克和托爾斯泰的例子，強調在作家的確信與在他的作品中所創造的人物之間的矛盾。再者，他很得意地引證恩格斯論及現實主義在巴爾扎克的作品中勝利的話。但是戈利來不去具體地分析在托爾斯泰和巴爾扎克的世界觀及其創作中的一切複雜和矛盾的情形，而企圖把他們的見解與他們作品的真正內容之間的矛盾，變成爲一種普遍的藝術法則。

戈利來在他的文章收尾處把他的牌攤了出來，坦白地陳述他所建立的論據的目的與他所使用的重大例證：『當馬克思主義仍然保持爲一種積極的和理性的學說時，無論怎樣狡猾和聰敏的辯證法，都不能夠造成文藝與主義的有機的化合。只有信仰纔可以造成這樣的化合。』

戈利來型的許多資產階級的文藝批評家們，正在藉着反對任何意識形態的幌子，去反對文藝上的進步的意識形態。他們採取一種誇大的客觀性的姿態，號召作家從『主義的勢力』下『解放自己』。實際上這同樣的理論是被存在主義者們支持着，他們讓他們同類在法西斯主義、自由主義、共產主義等中間作『自由的選擇』。這些紳士們的觀念之間的差別，是不會使任何人混淆的。所有他們這些人，正在用不同的方法，力圖削弱社會主義思想的影響，或者換句話說，他們正在力爭資產階級思想的支配權，如所周知，這種思想在資產階級社會的條件之下，較之社會主義的思想經過『更澈底的苦心思索』和『具有無比的更多傳播的方法。』（列寧，「做什麼？」）

社會主義的經驗和社會主義的思想，對於現實主義發展的有利影響，不僅表現在蘇聯作家們關於蘇聯生活的作品上，同樣也表現在他們的關於歷史主題的作品上。社會主義現實主義的信仰者們給與我們的歷史性小說，比較過去的歷史性小說，更不受到限制

和主觀的誤解，但這不是偶然的。歷史性的小說和歷史性的戲劇曾經從A·托爾斯泰的『彼得大帝』，謝爾蓋耶夫——曾斯基的『塞瓦斯托波爾激戰』，諾維科夫——普里波伊的『對馬』，以及A·托爾斯泰的關於伊凡四世的戲劇中接受了重要的貢獻。

只要檢討一下A·托爾斯泰關於『可怕的伊凡』的劇本，便可以瞭解這些作品的意義。關於這一位沙皇，在托爾斯泰從事寫作這些戲劇以前，已經有人寫過很多了。但是他們往往把這一位沙皇寫成一個殘酷的人。一個謀殺親子的人，一個放蕩者，和一個劊子手。過去的作家們往往從一種抽象的倫理觀點去接近這個主題。他們選擇可怕的伊凡這一個人物作為一種倫理的現象，作為個人的命運和行為都是異乎尋常的一個人，他的獨特的個性之所以有趣，主要是由於他的最顯著的特質——他的殘忍。爲了這一個緣故，他們強調（而往往是誇張了）可怕的伊凡的個人的殘忍。在歪曲可怕的伊凡這一具有歷史意義的人物時，從貴族中出身的歷史家們擔負了重要的任務，他們不能夠饒恕這一位沙皇，因爲他堅決地反對俄羅斯貴族的緣故。

當A·托爾斯泰努力從歷史的觀點上，評價『可怕的伊凡』的性格及其活動的時候，他拋棄了道學的作家們幾世紀以來積累起來的虛偽的觀念。『可怕的伊凡』的行為僅僅是他個人道德上的品質和感情上的構成的結果嗎？這一位嚴酷的沙皇採取這些苛刻的手

段，其歷史的意義是什麼呢？這些苛刻的手段對於俄國歷史，因而也是對於我們的意義是什麼呢？這些便是 A·托爾斯泰在他的戲劇中提出的問題。他指出，在大多數的情形下面，『可怕的伊凡』之暴虐，是他為俄國、為偉大的俄羅斯國家而進行的歷史性鬥爭之悲劇的結果。由於他對他的主題的歷史性的接近，A·托爾斯泰顯示出一件事實，即：『可怕的伊凡』並不是沒有理性的暴君，不是如貴族的歷史家們所描寫的那樣一個惡魔。相反的，他指出，他是一位卓越的俄國政治家，在他對外國列強的關係上和對國外敵人的鬥爭上，他都能夠保衛他的祖國的利益。A·托爾斯泰的戲劇，使人對於『可怕的伊凡』的活動——代表他的祖國前進一步的活動，引起了強烈的興趣。

在再創造過去一切時，蘇聯作家們並不限於描寫產生俄羅斯國家和俄羅斯社會的那些良好的特質。關於『可怕的伊凡』與彼得大帝的作品，表現出人民在專制政治的桎梏之下的苦難與他們被地主的剝削。蘇聯作家們一面驕傲於俄國所經歷的偉大的歷史途徑，同時客觀地指出，自從長遠的年代和長遠的世紀以來，國家的發展所呈現出的形式和方法，都是增加人民大眾的苦難。因此他們不是站在一般的進步立場，而是站在那以最民主、最富人民性的形式表現出來的進步立場上面的。

蘇聯作家們一直保持批判的現實主義作家的態度去處理過去的事情。這是根據蘇聯

作家的歷史任務。高爾基提到這件事時，曾經說道：『一位作家同時被要求擔負兩種任務：產婆的任務和送葬人的任務』。『歷史要求我們年輕的文藝發現並且埋葬與人敵對的一切事物——雖然爲人所愛，然而與人敵對的一切事物。』

但是社會主義現實主義抨擊與人敵對的一切，並不是站在抽象的概念、幻想、和誤解的觀點上，不是站在『象牙之塔』的優越地位的觀點上，而是站在社會主義現實的觀點上。這樣纔有利於全面地、深刻地、批判地描寫以私有財產社會爲基礎的可厭的一切。

更正確，更深刻地瞭解那一個社會的廣大的機會，可以在社會主義現實主義學派的創立者高爾基作品中表現出來。讓我們檢討他的劇本『葉戈爾·布樓巧夫』吧。關於資本主義以及資產階級生活類似的性質的東西，已經有人寫過很多了。但是高爾基和他的前輩們不同之處，是他更深刻更完整地提示了資產階級世界對於一個固定的個人之悲劇性的影響。高爾基的劇本中的男主角，是一個真正的偉大人物，具有智慧，具有堅強的意志和性格，具有一種無休止地使人感動的精神的一個人。他有真摯的人類的抱負，而奠定這一個基礎的是文藝復興期的人道主義美學；渴望知道他自己的個性並給與充分的表現，渴望做一個有行動的人和一個創造性的個人。葉戈爾·布樓巧夫具有對於一種偉大的生活的一切主觀的先決條件。但是葉戈爾·布樓巧夫，從人民中間來的一個人，發

覺他自己走在資產階級社會的一條『錯誤的街上』。他是一個商人，一個資本家，而那一條「街」的本質是這樣的，即：對於自我表現，成功和幸福的任何抱負，都必然的要呈現資產階級的形態。爲了這一個緣故，像在布樓巧夫這一個人身上的偉大而堅強的一切，都被毀損和歪曲了，而呈現着自私的資產階級的形態。對於生活和創造性活動的渴望，變成對於人類的一切之否定，以及對於生活本身之否定。在那一條「街」上的大多數人民，並沒有發現到他們是在一種異國的環境中。他們厚顏無恥地、沾沾自喜地追求着剝削人民和壓迫人民的獸性任務。像葉戈爾·布樓巧夫一類的人們，對於他們的真正的命運、對於他們周圍所發生的一切事情背後的可怕的事實，是有深刻的瞭解的。布樓巧夫的悲劇就在於此。

高爾基顯示出布樓巧夫的性格和他與那壓倒一切的勢力生活在一起的環境，是因爲他不僅看見造成布樓巧夫這一個人的環境，同時也看見在他發現自己置身其中的那一條『錯誤的街』以外的道路。爲了這個緣故，他把『葉戈爾·布樓巧夫』這一個劇本寫成爲只是歷史悲劇之一幕（而且是最後的一幕）。當幕落時，觀衆感覺到下一幕將要表示那一條「街」的被消滅，這是一九一七年革命的結果。人們讀着高爾基的關於俄國資本主義的作品時，不斷抱着這一種『下一幕』的感覺。高爾基在描寫個人與羣衆的社會發

展的一切錯綜複雜的情形時，他播種對於將來的信心的種子，喚起工人們的創造力量和戰士們的戰鬥力量。而他的作品本身就成了人民的生活與鬥爭的偉大的文獻。

高爾基寫道：『爲要澈底顯示與瞭解過去潛伏着的被奴役的罪惡，必須在一個人的心內啓發出從目前成就的頂點和將來的偉大目標的頂點去觀察它的能力。這一種崇高的觀點，必然喚起將要給我們的文藝帶來一種新風格的，那一種高傲與愉快的感覺，使它能夠發展新的形式，創造而對着社會主義現實主義的必需的傾向，顯然的，只有從社會主義經驗的素材中，纔能夠創造充分的作品出來。』

雖然社會主義現實主義是從社會主義現實中所產生的，但是社會主義現實主義的方法，可以有效地應用在不僅限於從事直接表現社會主義現實性的作品上。顯示社會主義發展之前進的，一切關於歷史與現代生活的最重要現象，很邏輯的歸於社會主義作家的興趣範圍之內。蘇聯作家們關於外國的著作，將作爲這一事實的又一說明。

當愛倫堡寫作他的小說『巴黎的陷落』時，從一九三九年到一九四〇年間，在歐美兩洲出版了大量關於法國悲劇的書籍。歐美作家們通常只是描寫這一悲劇的可以看得見的事實的環境，或者根據私人的意見和個人的偏愛，在說明這一悲劇時作種種假設的臆測。多數的臆測都含有事實的成分。但是只有愛倫堡從一位蘇聯作家的觀點去觀察事



件，把這些事實的成分合併起來，去表現出關於事件的一幅完整的，一般性的圖畫。爲了這一個緣故，他纔能從那些混亂的年代裏看到兩個法國：變成賣國賊的法國，與屹立不動的、不妥協的、奮爭到底的法國。他從他的淚眼中看見那些法蘭西人的力量，他們後來解放巴黎，並且用他們自己的鮮血，從那一座偉大都市的街道上洗去了可恥的戰敗的痕跡。

在歷史與現代生活的事實和現象中發現新的，仍在發展過程中的，並且有一天將要成爲未來的那些因素的這一種能力，是由對生活的有力和樂觀的態度所產生的蘇聯文學之特徵，是蘇聯作家的意識形態中所固有的特徵。關於這一方面，蘇聯文藝中最堅實的各方面中之一面，高爾基寫道：『社會主義現實主義確證存在即行動，即創造性的工作，它的目標是爲了人征服自然，爲了人的健康和長壽，爲了在地球上的偉大的生存權利，而使最有價值的個人能力毫無阻礙地去發展。』

社會主義現實主義和批判的現實主義不同，它並不是用或多或少的技巧體現在抽象的空想和道德的事實裏面，而只確認在現實世界上從事現實工作的現實人類的事實。

在蘇聯文藝發展的初期，若干作家還不能夠在藝術形象中，有機地表現新的文藝思想。他們往往從一般的概念出發，到具體的和特殊的事物，從理想到表現理想在人物的

性格中。最優秀的蘇聯作家們，早已揭露出這種曲解和局限了；他們不描寫標誌着人類姓名的概念，而去描寫很自然地生活在文藝作品中的具體人民，像在生活本身裏面的一樣，爲了這個理由，這些人民代表了思想的真正體現，不管這種思想控馭他們的精神到了什麼一種程度（常常帶着它的個別的特性）。

蘇聯作家不僅具體地描寫着過去文藝中表現得非常好的、貪財的反派人物，而且也描寫『正派主角』，這種主角之表現，對於資產階級世界的許多作家，至今還是一個不能解決的問題。

如要理解這一方面的充分意義，只須想起：甚至偉大的作家們，當把對於一種不合理的社會秩序的暴露，變成對於肯定性的品質和人物的描寫時，也會顯露出他們的弱點來。

席勒的作品不僅代表着創造一種肯定性的意識形態，而且代表着創造一連串肯定性的人物之特殊的努力。

席勒作品中的人物，大體上似乎表現爲席勒的崇高理想之抽象的代言人。他是『未來年代的一個公民』——馬爾奎斯·波薩、斐丁南、卡爾·穆爾等。席勒的人物們高度地歌誦自由、善良和德行之崇高的然而又非常抽象的理想。在他們的誇大的獨白中，他

們讚揚『資產階級的天國』，認為十八世紀的哲學家們和革命家們曾經以它的名義喚起人民的鬥爭。他們差不多不用『資產階級的凡世』的名義去喚醒人民，因為在那一個凡世上少有值得用流血去保護的事情。許多革命家們本身竟天真的相信着他們真正在爭取那一個天堂，而不相信是為資產階級爭取凡世上的自由。他們相信這一個資產階級世界的愉快的現象只有暫時的和過去的性質。對於歷史的意識形態上的接近，乃是十八世紀的觀念論者們最特有的情態之一。

『天堂』和『凡世』之間的矛盾，換句話說，詩和現實之間的矛盾，已經被像萊辛（Lessing）這樣的哲學家們觀察出來，他們甚至企圖找出消除這些矛盾的方法。在他的「萊爾貢」（《Lacoon》）一詩中，萊辛提出一種美學理論，把美與醜合併在詩裏面，席勒也曾經作同樣的企圖。

席勒把人類分成兩個範疇——經驗上的和倫理上的。倫理上的人依照康德的無上的命令去生活；使你自己生活在這樣的方式中，即：你的行為可以變成社會行為的標準。但是倫理上的個人是人類只可以期望的一種理想。在另一方面，地球上<sup>181</sup>是居住着經驗上的人，有他的一切世俗的缺點。他們（倫理上的人和經驗上的人）中間存在着很大的深淵，只有藝術纔可以作為它的橋樑。藝術中體現的美洗清了人的靈魂，在他的心中培養

着爲達到倫理上的人的王國所必需的那些德行。

席勒企圖用這種理論轉移德國人的革命思想，其中推翻現政府的革命行動最爲這位德國作家所恐懼。恩格斯稱這樣的理論爲『空洞的狂言』，名之爲『夢想不能實現的理想的一種市僧傾向』（路得維希·費爾巴哈）。

文學史提供出其他許多的例子，證明創造一種『正派主角』的企圖。岡察洛夫的安得烈·施托爾茲，巴爾扎克的鄉村牧師、鄉村醫生、以及和他們類似的其他人等，都是關於正派主角的一切看法，雖然這些人們都穿着樸素的衣服，而不穿着『未來年代的公民』的外套，但是他們依舊表現着這有同樣缺點的特徵——他們是抽象的，在藝術上是不能使人信服的。

怎樣纔能說明這一點呢？——一種新的文明、驚人的工藝成績、一種新的藝術和文學，是根據由利己主義、貪婪、互相敵視的行爲所鼓勵的資產階級經濟關係所產生和發展着的。這些都是槓桿，在表現私有財產社會特徵的文明發展中，實踐它們的建設性任務時，同時也養成了人的獸性。爲了這一個理由，資產階級世界的『正派主角』，或者換一句話說，『決定生活』的主角，便是勒斯提格納克(Rastignac)，只因爲他失去了他的一切幻想，蹂躪了在他心中使他走進社會生活的人類一切美德，他獲得了資產階級的

『肯定性的特質』。『十九世紀的一個青年』的造成，意味着消滅了他心中的人類的美德，培養着資產階級的利己主義、狡猾、和自私的源泉。自然，也有另外的途徑，可以供這個青年去選擇，他可以擯棄了他自覺置身其間的社會，那社會不可避免的意味着少年維持的悲劇，不然最後他可以和那種社會奮鬥。然而那又意味着停留在那一社會的限界以外了。以後我們將說到這一點。

岡察洛夫和巴爾扎克決心描寫在私有財產社會的現實環境之下生活着和行動着的一種肯定性的人物。當他們渴望給與他以肯定的特性時，他們開始把資產階級世界的污點和缺點從他的身上解除了。然而結果是什麼呢？結果這些缺點證明了是個人生存和進取的具體手段，而不是偶然的和外來的東西。岡察洛夫和巴爾扎克在從他們的人物身上肅清了由這些人物生存其間的社會所產生的缺點時，他們剝去了他們的具體的人類品質。這經過洗滌的主角證明是一種蒼白的抽象觀念，缺乏有生命的靈與肉。岡察洛夫和巴爾扎克的這些主角的命運，是一切資產階級文藝的典型。

過去資產階級文藝中的正派人物，在一些稀少的例子中，並沒有失去他們的具體的人性，在那些例子中並不引導他們循着一種「正常的」十九世紀青年的途徑，而是引導他們循着荆棘叢生的鬥爭途徑。雖然數十年來資產階級社會在新文明的發展中，扮演進

步的脚色，但是這一個資產階級社會的鬥爭之所以真正的偉大而崇高的緣故，只因爲它不是爲了反對一個社會進步成就而鬥爭，而是爲了反對它的資產階級的特質而鬥爭，爲了良好的形式中發展它的一切良好特性——爲社會主義發展的途徑而鬥爭。這便是契爾尼雪夫斯基的主角拉赫米托夫所代表的理想。這也便是安娜·卡列尼娜所代表的理想，她在她所接觸的道德的和人類關係的領域中奮鬥着。

必須指出，過去的俄國文學在俄國人民大衆的解放運動的鼓舞之下，在描寫現實生活之美好的一方面，已經超過西方文學了。它充滿了崇高的詩意的人物。對真理的不斷的探索代表俄羅斯人的典型，它對於最優秀的俄國作家們向着真、美、善的崇高的努力，提供出豐富的材料來。

但是俄國文學中的主角們經常被描寫作其活動只限於『生活的邊際』，而其目的不在於改變社會基礎的那些人們。在高爾基以前，俄國作家們不能看到並且也不去描寫一位主角，作爲戰士、作爲世界的改造者、作爲在羣中的成長的、一切現實具有歷史意義的活動及其變化的一位領袖。如所周知，在俄國文學中這一典型的第一個主角，便是高爾基的『母親』中的巴弗爾·烏拉索夫。

蘇聯作家們創造『正派人物』的便利之處，在這樣的一種事實，即：在蘇維埃社會

主義制度之下，生活中的良好事物——藝術與文學、工藝、人民的物質上的財富——都在肯定性的社會主義的形式中發展着。

資產階級的競爭者們的殺人競賽，不再是對於人類行爲的一種刺激。個人與社會之間，個人與社會利益之間的「永遠」衝突之經濟的和社會的基礎，已經被消滅了。在社會主義社會中，一個人爲社會的利益而工作，同時也是爲他自己的利益而工作，因爲他自己的福利就依據着整個社會主義社會的福利。爲了這一個緣故，例如對自己國家與人民的愛國熱誠、社會主義競賽、對自由勞動的愛好，都變成人類活動的發動力了。因此，『活潑與充分的行動』，在人民的一般生活中，也在文藝的主角的生活中，已經失去它們貪婪的、兇惡的、和勒斯提格納克型的形態了。

新的主人翁的出現，是新環境的自然結果。這樣的主人翁常常出現在我們的文藝中，他的特徵可以從奧斯特羅夫斯基的巴弗爾·柯爾察金（「鋼鐵是怎樣鍊成的」）的身上，從蕭洛霍夫的達維多夫（「被開墾的處女地」）的身上，從法捷耶夫的萊奮生（「毀滅」）的身上，從提發爾多夫斯基的瓦西里·提爾金（同一名稱的一篇長詩）的身上，從法捷耶夫的奧列格·柯歇伏亦（「青年近衛軍」）的身上看出來。這些人物在具體的和極其個別的形式中顯示出蘇聯人可敬的、真正的英雄品質，並且有完整性和

使人信服的自然性，使讀者感覺和愛慕這位主人翁的充滿活力的人性。

如我們曾經看到的，他們生活其間的社會的性質，對於像勒斯提格納克型的主人翁們已經變成了第二天性，這種性格曾經這樣整個地決定了他們個別的性格，使得想要從他們身上除去為這個社會所遺留的一切污點的任何企圖，都會剝奪去這一位主人翁的一切個性。社會環境依舊是蘇維埃主人翁的一部分。但是在這裏有一件重要的事情，即：這個環境的性質已經改變，所以它的影響是提高而不是破壞他的性格的美。例如，在巴弗爾·柯爾察金看來，除了獻身於為工人的鬥爭和為蘇維埃政權的鬥爭以外，沒有其它的生活。這鬥爭的思想，引導他作重要的犧牲，和經歷最大的艱苦。然而他對於自己的命運引以為榮，而不引以為悲。在這裏他不是受擴充自己的物質的鬥爭鼓舞着（像資產階級一樣），也不是受一種狂妄的思想鼓舞着（如宗教上的殉道者），而是受現實的、世俗的、他們人民的幸福鼓舞着。他們的鬥爭與活動的目標，是高尚的、崇高的。爲了這一個緣故，它影響了柯爾察金的整個道德上的品質，決定了他的利他主義，他對人民的熱誠，他對他的朋友們和婦女們的高尚態度。所有這些品德並不能使柯爾察金變成一位『聖人』。他依然保持爲一個血肉之軀，不顧他所遭遇的一切艱難而充滿了對生活的熱愛。他認爲這一種愛是重大的幸福，而不是殉道者的十字架。



因此，巴弗爾·柯爾察金的性格的美，包括着由蘇維埃社會的新的社會性質所創造的和在他心中所喚起的一切特質。在這一方面，使人很有趣的注意到俄國文學中對平凡的農民的傳統描寫所現出的變化。在果戈里的「死魂靈」中，將農民表現爲呆笨的「莊稼漢」，在普希金的「普加契夫的暴動」中，在托爾斯泰的「戰爭與和平」(普拉東·卡拉泰耶夫)中表現爲一個叛徒。這些人的執着生活的驚人韌性，他們的勤勞和適應能力，都和對於命運的柔順的服從交織在一起。和特發爾多夫斯基的一篇長詩同一名稱的主角，瓦西里·提爾金，便是他們的曾孫。他保留了俄國農民的許多傳統特性。但是提爾金一方面在傳統上直接承繼了他的父親們和祖父們，同時也顯示出由新的時代、社會主義的時代所產生的特質。他和作爲他的祖先的俄國兵士們一樣的勇敢的堅忍，但是在理解正在發生的事件背後的思想上面、在理解作爲一個公民的他的義務上面，他却超越了他們：

『我們並非爲光榮而鬥爭，  
而是爲了世界上的幸福。』

這一位平凡的士兵，瓦西里·提爾金，在這句話裏面確定了反法西斯戰爭的目標。將作爲他的祖先的平凡農民們對於死亡的態度，和他的態度對照起來，也是很有趣

的。他們把死亡看作不可避免的悲劇，而以基督徒的柔順態度很馴從地接受死亡。提爾金却抱着一種完全不同的態度。當提爾金受到重傷躺在戰場上，死神和他接近的時候，他和死神的一篇不尋常的談話開始了。死神勸他『點頭表示同意』去委棄他的生命。死神向他形容那躺在雪地上的受傷者的一切痛苦，並且向他警告，如果有什麼奇蹟使他依然活下去的話，那他只有再度面臨着『寒冷、塵垢、疲勞和恐懼』。當提爾金提出抗議說，他希望『履行戰爭的任務』然後回家的時候，死神回答道：『他的家已經被搶劫一空，一切都毀滅了。』

對於死神的一切論點，提爾金都答以他的熱烈的願望：作戰直到勝利，然後回去工作。『我是一個工人』，這是他對於死神所說的一切災難所能提出的最好論據。

這種對於生命與勞動的堅執的愛，對於他自己力量的信心，對於人類命運中最可怕事情——死亡——的不屈不撓的反抗，顯示出在社會主義環境下新的生活所啓發的俄國農民的新的心理。

但是。雖然提爾金具有一切英雄品質，他決未變成單純民族英雄主義之抽象的體現。這種英勇、這種偉大、這種公民心、永遠表現在他的個人經歷和個人特性上。他是一個嬉笑的傢伙，一個愛說笑話的人，然而當他和同志們談着關於失去他的烟袋的事情

時，他並沒有放過說這樣話的機會：

『但是如果失去了俄羅斯老母親——那我們是絕對不能容許的啊！』

在我們的生活和文學中，一位真正主人翁的產生，是把舊世界的個人變成新世界的個人的，一種複雜的、矛盾的——甚至可以說是戲劇性的過程。這種過程是過去數十年歷史的最本質的現象之一。

高爾基當年向蘇聯作家們說道：

『現代的作家必須牢記着：他的大多數的同代人——他的寫作的素材——都是數世紀來已經訓練成彼此爲一塊麵包而作殘酷鬥爭的人物。必須牢記着：作家的一切「鄰人們」，其中每一個人，都是充滿了對於物質幸福的渴望。這是從對於吃、對於有一座舒適的住所等等生物學上的需要中、所產生的一種天然願望。』

但是在資本主義的條件之下，這一種天然的願望呈現出利己主義之自私的衝突的形式，並且在個人身上培養利己主義的所有權之野蠻的道德。法西斯主義『發展』了資本主義社會的這些傾向，所以，培養人的獸性，在早期資本主義的條件之下，也不過只是資產階級關係的一種客觀傾向，但是却被採納爲法西斯主義的有意識的綱領了。法西斯主義放縱資產階級個人的一切最卑下的本能和愛好，鼓勵培養人的獸性，以便統治這一

個獸，教唆牠爲自私的目標和利益，去攫奪外國的土地和消滅其它的國家。

在社會主義條件下，被高爾基稱爲天然願望的一切，呈現出相反的表现形式。一旦從壓迫和剝削下面被解放出來以後，他就變成集體的社會主義勞動的一個參加者，新社會關係、新文化和經濟形態的自覺的建立者了。

蘇聯文藝的最重大的任務之一，是指出這一種差別，指出消滅人的獸性的過程、新的社會主義世界觀的發展、以及這一新世界觀的主要特質。實踐這一任務，便是供給蘇聯文藝以它的最有戲劇性的主題之一。

蕭洛霍夫的小說大都致力於這一個主題。蕭洛霍夫在各種不同的方面發展這一個主題。在葛利高里·麥列霍夫身上，他指出新與舊之衝突的悲劇的結局。麥列霍夫被掌握在舊的死亡的魔爪中，他的命運已經注定了。蕭洛霍夫在康得拉特·梅譚尼科夫（「被開墾的處女地」）的身上，指出新的戰勝了舊的。蕭洛霍夫對於新與舊之鬥爭的戲劇性有深刻的感覺，這鬥爭不僅表現在內戰的階級衝突中，而且也表現在個人的精神上。在梅譚尼科夫的生活的具體環境中，在他所經歷的痛苦中，我們看出在一切複雜而重要的豐富內容中，所顯示的新與舊之間的鬥爭。至於他所痛苦，乃是因爲他自己一方面體認到農民集體化的便利與必要，而另一方面又悲痛離開他自己的農莊這一件事實的結果。

和過去的主人翁們恰恰相反，蘇聯文學中的正派人物，是一位活躍的戰士，新生活的建立者；他不是在生活中周圍行動，而是投身在事件的深處。他代表現代生活的主要的、決定性的特質及其傾向。

社會主義的進步意識形態、新的社會主義人道主義，代表這一位新主人翁的道德上和精神上的基礎。作為過去俄國文學之特徵的「爲人類服務」與「爲人民服務」的偉大理想，在這位新主人翁的性格上與活動上獲得具體的表現。這表現在爲他的社會主義國土的自由與進步的鬥爭上，因爲從他的祖國的命運中，他發覺到過去一切偉大人民的夢想與渴望之最合理的體現，那些人們在人類的名義下，在人民的名義下，生活着、工作着、鬥爭着。

#### 四

蘇聯文藝中的人物對於作爲生活基礎的良好的與創造性的事物所作的肯定，證明了一件事實，即：社會主義現實主義，憑藉着產生這一個主義的社會主義現實的特質，包含一種強烈的浪漫成分。浪漫主義的成分進一步表現在一件事實上：不僅對於過去與現在，而且對於將來進步法則的瞭解，已經開闢出一條寬闊的道路，通達到與實際生活

有關，而從人的實際的重大的渴望中所產生的夢景與幻想。如所周知，在生活與幻想之間，並沒有不能克服的障礙。

高爾基曾經寫道：『神話是一種小說。創造小說，是從許多現實事物的總和中攝取它們的基本概念，並將它們表現在形象中——從那裏達到現實主義。但是如果我們把別的東西加在從現實的事物中所攝取的概念上面，把這種概念向前帶進一步，依據假設的邏輯，在形象上面加上可取的和可以想到的東西——於是我們有了浪漫主義。浪漫主義以神話為基礎，在某一種意義上，它是非常有益的，即：它幫助喚起對現實的革命的態度，造成實際改變世界的一種態度。』

社會主義現實主義的藝術中之浪漫主義的成分，與對於代表這種藝術的知識的渴望，並不是互相抵觸的。世界藝術提供許多例證，說明浪漫主義作家這一種武器的力量是誇張的表現，往往幫助更深刻地顯示出生活或人類典型的若干現象。

高爾基說：『真正的藝術有誇張的權利。赫古列斯、普羅米修士、唐·吉訶德、和浮士德等，都不是「幻想的虛構」，而是實際事實之合理與必要的誇張。』

論事實，則歌德的浮士德和普希金的吝嗇的騎士，如果就現實主義的陝隘的有限制的意義來說，都不符合於現實主義的陝隘的準則。然而就整個意義上說，他們都是現實

的人物。用誇張的方式使生活現象典型化，有利於顯示這些現象並加深對於它們的理解。文學上有許多種類的守財奴們，但是在用以顯露貪婪對於人類性格的偏頗影響的那一種力量上和逼真上，很難找出與普希金的『吝嗇的騎士』相同的人物。沒有誇張，就很難達到廣泛的概括。

用誇張的方法去描寫蘇維埃的主人翁，決不是意味着用宣傳標語或誇大的典型去代替現實的人物。它反而是意味着強調在蘇聯人民的生活中實際存在的和正在發展的、必要的與有意義的事物。它意味着在爲我們向前進步和發展的利益的而服務的觀點上去描寫生活。新型人物之基本的特性，他的生活周圍的戲劇性的矛盾與衝突，以及對違反時代的一切所作的鬥爭，對降低人的品質的人類弱點的鬥爭——這一幅在藝術上強調的畫面，所有這一切，不僅對於創造一個藝術上生動表現的蘇維埃社會是極端重要的，而且對於喚起人民對什麼是善良的一種鑑賞力，他們的鬥爭的意志、他們對生活態度的神聖和熱烈的激動，也都是極端重要的。沒有這樣的不滿與激動，人就變成漠不關心的一個旁觀者了。

在蘇聯優秀作家的作品中，希望把蘇聯人描寫成爲一個生動的人物，並不是文藝的方法或者作家的癖好。蘇聯文學所創造的優秀人物的生命力，是從這樣一件事實中產生

的，即：作家從生活中擷取這些人物，利用活的英雄的最優良的性格，而人類的偉大性便是在擴大的而不是尋常的關度上表現在這英雄的身上。對於人身上的良好品質的「誇張」（或者換句話說，生動的表現），是社會主義生活本身的一個特質，這一種生活永遠在產生着新的勞動英雄和鬥爭的英雄。

亞歷山大·法捷耶夫在他的『青年近衛軍』這部小說中，利用克拉斯諾頓城的青年人的故事和性格，企圖創造戰爭英雄們的畫像陳列所。在奧列格·柯歇伏亦、謝爾蓋·邱列寧、鄔麗亞娜·葛洛摩娃、和其他這些光輝的青年人身上，集中了被蘇維埃制度所培養的一切的美德和品質，以及正在蘇聯人民中間成長着和發展着的一切道德上和精神上的品質，這些，一方面是英勇的現在之象徵，而另一方面又是將來之特質。爲了創造一個典型人物，法捷耶夫並不需要把幾個人的性格揉合在一起。他發揮了他的驚人的天才的全副力量，去理解和描寫實際存在的年青的男孩子們和女孩子們。結果，他所創造的人物具有他們在生活中所產生的一些名字，並在綜合他們的個別的和具體的特徵時表現出整個一代蘇聯青年的性格和特質來。『青年近衛軍』決不只是蘇聯的文藝作品，在這個作品中，具有現實人民的名字的人物們代表着偉大的生活現象的概括。我們不妨指出一些作品來，如鐵霍諾夫的「基洛夫和我們在一起」，陀夫森柯的「生命之花」，和



阿麗格爾的「索亞」等。

和蘇聯文藝的這一種特徵聯繫在一起的，是『曾經做出許多事情』的人們所寫的書籍之藝術上的成就，在這些書籍中，主要的人物便是作者自己。這些書籍用日記、筆記、回憶錄、報告、和自傳等形式表現出來。但是它們有一共同之點：它們的藝術效力和社會意義，都是與下面的事實聯繫在一起的，即：它們所描寫的確定的人民和事件，都是真實的生活現象和人類性格的典型的和顯著的表現。從文藝上轉到具體的歷史性事實上面，是在社會主義現實主義的一般發展的體系之內的。只有因為生活本身所產生的人們及其功績是杜撰的而同時又是實在的緣故，這樣的事情才是可能的；它創造出具有為一種偉大藝術中的偉大主角所必要的一切愛好和性格的人們及其活動。在這裏，社會主義生活的本身以偉大藝術家的姿態出現。他喚起了全國人民從事於全球的，歷史性的，杜撰的，一九四一年到一九四五年的戰爭的功績，這位從羣衆中間來的藝術家，曾經教育人民在他們自己的身上，集中了為各國詩人們幾代以來所歌唱的，人類的一切最優秀的品質。

這些英雄的偉大性是非常顯明的，關於他們的藝術文獻，甚至雖然沒有達到藝術技巧的正常標準，也是注定了不僅具有過去的意義。如果我們回想戰前出版的關於『曾經

做過一些事情』的人們的書籍（富爾曼諾夫的「夏伯陽」，奧斯托諾夫斯基的「鋼鐵是怎樣鍊成的」，馬卡連柯的「教育詩」等），我們就會發現每一本書都代表着藝術上的新頁，充滿了力量和新穎，並且每一本書已經依照自己的方式幫助闡明我國人民的性格與我們時代的藝術輪廓。

在過去四五年間，遊擊隊員柯夫派克、林科夫、魏爾希高拉等人的筆記，共產主義青年同盟的組織者米洛什尼柯瓦（戰時在亞伯利亞的一座工廠中）的日記，和其他許多作品，已經把這一個書目加以補充了。

把現實生活的具體事實變成文藝作品之一種形式，便是報告文學，戰爭期間這在蘇聯作家中是非常流行的。顯然，西蒙諾夫和格羅斯曼的關於史大林格勒的文章，戈爾巴托夫和愛倫堡的許多報告，都不是通常的新聞文學。這些文章的文彩和其中所包含的「藝術性」的成分，把它們提高到藝術作品的水準了。

把現實的人引入藝術作品中，使其在藝術上變成偉大的人物，並不是意味着蘇聯作家只是描寫著名的人們。蘇聯文藝中的主要人物往往都是簡單平凡的人。

在外國文學中，平凡的人通常被寫成爲一種非常受限制的簡單的個人——他能夠充分的工作，但並不賦有充分的理解力。爲了他在精神上和社會上的安寧，他所需要的

一切便是有足夠的吃，有一個安適的小家庭，有飲酒和跳舞的機會。這是普列斯特萊（Priestley）的『禮拜六的辰光』（Daylight on Saturday）中的人物之一——勃朗得弗（Bandford）所抱的一個平凡人的想法，這表現出在許多資本主義國家非常廣泛的、對於普通人的一種反動的態度。

在蘇聯文藝中所代表的平凡人，並不是一個蒼白的人。蘇聯文藝在反映蘇聯生活本身的特性時，指出一個已經變成自覺的社會主義建設者的平凡人的偉大，個人的價值及其顯著的特質。

作為一個活的人物，過去與現在出現在蘇聯文學中一個平凡人的性格，不僅是他所賴以生存的社會特質的影響的結果，也是蘇聯文藝的藝術方法的結果。多半都是根據一位作家在他的人物中所要探討的是什麼。如果一位作家憑着他的哲學、他的世界觀，或者純然出於他的偏見而不信任普通人的偉大，那麼他在這普通人的身上既找不出重要性，也找不出獨創性，他將把人物沖淡在一連串膚淺的情節中，這些情節之引人注意，不是爲了它們的重要意義或顯著性，而是爲了它們的平凡的緣故。在這樣情況下，無論作家怎樣努力將他的人物作概括一切的描寫，他也不能夠顯示出他的實在的本質。

蘇聯作家們的美學原理與藝術經驗，很清楚的說明了藝術的任務，首先必須是描寫

必要的和決定的因素，即：生活中的那些事實和現象，表現現世生活深刻真理的一個人的活動及其性格。

蘇聯作家在描寫我們時代的平凡人物時，他顯示出他對於生活和他的蘇維埃國土的成就之深摯的關切，他對於一切人壓迫人的方式之憎恨，他在為人民的共同目標的鬥爭中所表現的力量。這幫助作家們更真實地描寫他的性格和他在現代歷史上的任務與意義；這和下面的一種事情是不可分地聯結着的，即：蘇維埃生活的本身已經將平凡人提到空前的高度，並且較之先前任何時期更完整地、更深刻地、更多方面地向全世界顯示出他的偉大的品質和美德。

## 五

從文學史上，人們都知道十八世紀的哲學家們和其他許多文學的流派與傾向，如何固執地想在「事實」與「詩」的中間，找出一個綜合的方法，人們都知道十九世紀的浪漫主義作家們於在這個惡世界上尋覓詩的靈感失望之餘，飛翔到浪漫主義的幻想的天空去了。階級社會的一切偉大的藝術家們，已經從那把現實的事物與希冀的事物隔離的鴻溝中受到深深的痛苦。

在上述蘇聯文藝作品的主角們身上，藝術家和讀者都發現現實的事物與希冀的事物之和諧的結合，因為不管這樣人物具有怎樣以經驗爲主的現實主義，他們都是代表從生活本身攝取的道德上的偉大性與真正的詩的象徵。所以蘇聯藝術家處理詩與事實的綜合，不是通過美學的與哲學的探討，而是通過對生活的忠實描寫——那一種綜合的實際的體現。

斯泰芬·史彭得在他的著作『生活與詩人』（一九四二年倫敦出版）一書中曾經詳細論到的問題，與蘇聯作家是背道而馳的。這是在『以金錢與權力爲基礎的文明』的『非詩意』的表面下從事於詩的探討的問題。史彭得號召詩人『打破在表層下面的當代非常堅固的外形，到達下面的本能、傳統、和人類的基本的天性』——到情緒、到感情、到宗教。

蘇聯作家只需要有藝術家的銳利的眼和作家的一枝筆，在生活本身中去探索詩，並將它和藝術的真實性牢固的聯繫在一起。

上面說過，決定那解決藝術中一切美學上的和創作上的問題的基礎，是藝術作品的內容。但是內容必然影響形式。我們知道，資產階級生活的內容，產生了十八世紀和十九世紀的小說的藝術形式，以狄弗的『魯濱孫飄流記』作爲它的起原。在這一作品

中，顯示出個人和環境鬥爭，爲他的生存與幸福而他的環境鬥爭。在文藝上，把魯濱孫從他的島上移植到城市中來，又在勒斯提格納克的身上重複了一遍。

社會關係的改變，在反映這些關係的作品中，自然要造成藝術形式的主要原則的改變。魯濱孫不再作爲我們小說的主鍵。小說不再描寫個人和他的環境的鬥爭，而描寫着個人中間的合作的產生，爲人類幸福的集體鬥爭之成長。爲了這個緣故，文學構成的最本質的和最廣泛的形態之一，已經變成描寫個人在他的環境的影響之下如何去改變和發展：他的環境的影響和社會的情況的影響，與舊的、衰老的鬥爭，向着新的、向着成長與發展的努力。爲了這個緣故，表現出鬥爭並不是一位主人翁與支配他的那一種環境鬥爭，也不是爲了改變他的環境而鬥爭，更不是爲自己奪得一個安身之地而鬥爭，而是一位英雄在他的環境的支持之下，與敵視人類的一切鬥爭。例如，在法捷耶夫的小說『青年近衛軍』中，表現蘇聯的年青的男孩子們和女孩子們，一致聯合起來和德國人戰鬥到死。在那些確切的人們——克拉斯諾頓城的少共團員們和德國人——的確切的戰爭中，我們看見反映出蘇聯人民反希特勒主義鬥爭的最本質的一面。

甚至在一位主人翁特別凸出地呈現出來的一些作品中，這位主人翁也常常是集體的不可缺少的一部分，從他和別人的聯繫上吸取他的力量。這便是富爾曼諾夫的『夏伯陽』

和奧斯特羅夫斯基的『柯爾察金』。

必須提及，在蘇聯文學的初期，這種『集體性』常常被寫成抽象的和非人性的『大多數』。這是企圖將新酒倒在舊皮囊裏（『一致性』或團體精神，如工業主義的詩歌中所表現的）。但那一切都成爲過去了。蘇聯作家們始終一貫的尋求着對於人和集體，他們的統一性和他們的特徵之具體的和個別的描寫的手段與方法。

社會努力與創作探討之統一性，是一切蘇聯作家的特徵。這種統一性反映出蘇聯全體人民的道德上的統一性與政治上的統一性，這些人民中間的一羣，在文藝界工作着。文藝與人民已經團結在社會主義的共同目標的鬥爭中。一位蘇聯作家有數百萬讀者，他們生活在同樣的興趣和願望中，如同文藝界的人們一樣。

資產階級的批評家們往往指責蘇聯文學的單調；他們說蘇聯作家們在從蘇聯的人民接受『社會的使命』時，產生一些標準形式的作品，彼此完全類似。因此，賴曼在他的『一篇論文『國家藝術與懷疑論』（「新寫作」雜誌第二十四卷）中，論及蘇聯作家的作品中『這種一致性的衰弱病的徵候』。在這樣的指責中，很難斷定什麼一種因素較爲重要些：由於無知的謊言呢？還是存心的惡意？

在蘇聯作家的作品中描寫蘇聯的現實，決不意味着這些作品都是互相類似的。在米

哈依爾·蕭洛霍夫、里昂尼得·里昂諾夫；亞歷山大·法捷耶夫、米哈依爾·普利希文、康斯坦丁·西蒙諾夫、和帕威爾·巴若夫這些作家的作品中，在亞歷山大·特發爾多夫斯基、尼古拉·鐵霍諾夫、帕威爾·安托科爾斯基、和米哈依爾·伊薩科夫斯基這些詩人的作品中，怎樣能說是標準化呢？只有缺乏任何類似詩意的一個人，或者文藝騙子，才習於指白爲黑，才對包括這樣廣泛的不同表徵的一種文藝說它是標準化的。

如所周知，歐美優秀的現實主義作家們曾經獻出不少篇幅，指陳資產階級社會對人是怎樣的劃一標準，歪曲，並使其失去個性。在另一方面，社會主義爲要喚起千百萬的人民積極參加社會生活和文化，與人以無限制發展他的能力的機會，並且爲個性的發展開創了無限的可能性。蘇聯文學在描寫社會主義的行動時，反映出蘇聯人賴以發展他的創造性的工作和他的精神上的特徵之複雜的過程。社會主義現實性是非常豐富的、五色斑斕的、和多方面的，自然它在蘇聯作家的作品上，在他們的主題、人物以及寫作的風格上，都會引起那種偉大的多樣性。

藝術的新形式仍然在產生過程中。我們的新生活還沒有得到最後的藝術表現。因爲年青的緣故，蘇聯文學不會實現社會的便利所給與它的一切可能性和一切機會。但是它已經顯示出它的嶄新的姿態、它的特性、和從中得來的新藝術形式的誕生。



社會主義現實主義文學的最重要的一個特質，是它的教育價值。以社會主義的精神對於羣衆的意識形態再塑造和再教育的任務，乃是蘇聯作家們的一切創作的願望。這個任務是從這樣一件事實中產生的，即：除了爲人民的事業而鬥爭的興趣以外，蘇聯文學沒有也不可能有任何其他興趣。在這一方面，蘇聯作家們一貫地表現出過去進步文藝中的公民精神，而所有那些俄國作家的繼承者，像尼克拉索夫一樣，曾經宣稱做一個公民是一個作家的義務。

由於承擔對於羣衆的意識形態與政治上的教育任務，蘇聯文學成爲有傾向的文藝——擁護一種主張的文學。它並不爲資產階級對於傾向性的指責所嚇倒。整個的要點不是在這一種傾向性的本身——這是爲各時代和各民族的一切文學所固有的特質——而是在這傾向性的內容，在支配社會和影響作家的傾向引導作家走向的目標。

蘇聯文學頗以創造了一些『有傾向的』人物爲光榮，如巴威爾、柯爾察金、夏伯陽，萊奮生等。關於這些主人翁的著作，鼓舞了並且訓練了契有索亞·柯斯摩達姆揚斯卡婭、奧列格·柯歇伏亦、和亞歷山大·馬特洛索夫等典型的現代英雄人物們。蘇聯文學中的英雄人物的影響，表現在下面的事實上，即：憑藉着他們的生命和鬥爭，他們已經贏得不朽，與贏得成爲蘇聯文學新作品中的主角們的權利。塑造索亞·柯斯摩達姆揚

斯卡姬和奧列格·柯歇伏亦這些人物的蘇聯文學中的思想與傾向之崇高性與正義性，已經受過生活本身的考驗，已經受過最偉大的戰爭考驗了。

在生活本身上一統了現實與理想的蘇聯的現實，在作家們爲正義與人類幸福的鬥爭中，已經開闢了新的途徑。蘇聯作家的人道主義，表現在他對於現今社會秩序的保護上，表現在他爲它的發展些進步而從事的鬥爭上，因爲這一種社會秩序除了爲人民服務以外並沒有其他目的。蘇聯作家的現實主義，表現在對於社會主義現實生活中的鬥爭及其勝利的自覺的描寫，根據最進步的和最前進的理論的一種描寫。在描寫這些社會主義理想時，浪漫主義的天空和現實主義的地面打成一片了。在人類的思想上和藝術上，夢想與現實之間、詩與真之間的悠久的衝突，在蘇聯人民的創造性勞動中和在反映它的藝術中已經獲得光輝的解決，社會主義現實主義爲人類的藝術發展，已經開闢出新的途徑了。

(A·K·瓦希里耶夫作)

## 伯林斯基論

### 一 伯林斯基在歷史上的意義

維薩里昂·伯林斯基生於一八一一年，在一八四八年逝世。他的成年時代，恰在一八二五年十二月黨人暴動失敗以後最黑暗和最野蠻的反動時期。他生活在尼古拉一世時代的俄國，在愚昧、落後，在擁有奴隸的地主壓迫之下的俄國。

同時，便是這一個俄國，它已經經歷了一八一二年的愛國戰爭。在這一個俄國，儘管表面上似乎是固定不變，但是很多方面都已經起了變化。農奴也不再是和過去一樣的農奴了。

『在這一世紀的四十年代，是什麼使俄國的一個農民出現在舞台上？而在五十年代，是什麼使他成爲文學中的主要人物呢？歷史家們用西歐社會主義的影響來說明這一件事變，而首先便提到喬治·桑德(George Sand)的小說的影響……』高爾基在他的『俄國文學史』中帶着諷刺地這樣寫道：『然而這差不多是不實在的，即使實在，也只有一

部分的理由……引起這一種興趣，這一種注意的是農民自己；他用最粗暴的方法這樣做成的，即：用暴動的騷亂的方法。他抱着熱誠和日益旺盛的精力做出這些事情來。」

一八一二年勝利的愛國戰爭，以拿破崙的敗北和被他奴役的各國獲得解放而宣告結束，這一次戰爭提高了俄羅斯人民的民族意識和光榮。這反映在當時最進步的受教育的人民的活動上。十二月革命被撲滅了，但是赫爾岑和伯林斯基跟着走向前去。這是偉大的俄國文學迅速發展的一個時代。

進步的俄羅斯人的意識，是受到在一八三〇年失敗的、波蘭民族解放的起義之影響，是受到同年的法國資產階級革命之影響，是受到造成西歐一九四八年的革命的一切過程之影響。

俄國進步的人民，看到了兩種情形之間的驚人的矛盾。一面是：把拿破崙擊敗的俄國民族的偉大性，它的日益增加的精神上的財產；另一面是：佈滿全國的農奴制度，工藝上和文化上的落後，以及沙俄在國內外所扮演的卑劣的反動角色。

在俄國生活上的這一種矛盾，說明了在進步人士的觀點上，首先在伯林斯基的觀點上，深刻的民族光榮的情緒，與對於改變俄國事物現狀的願望，是不能分解地聯繫起來的。

在俄國的歷史發展的時期，伯林斯基是俄羅斯的最進步和最覺醒的代表。列寧稱他爲在解放運動中，使平民完全代替貴族的一個先驅。伯林斯基反映農奴的願望，反映人民大眾在他們爲人民最基本的權利，爲反對封建的鐐铐而進行的鬥爭中所企求的利益。

伯林斯基是革命的民主運動的奠基人。在上一世紀的五十年代的下半期和在六十年代中，這一運動會以特別的力量發展着。

在這運動中，社會主義和民主主義合成爲一個單一的整體，這一種事實代表了這一運動的特徵。這是空想的社會主義，因爲如果不以工人階級領導的農民運動作爲基礎，社會主義就不可能成功。然而這不是西歐式的空想的社會主義，而是在俄國誕生的，農民革命的綱領，它所要求的廢除專制政治和地主制度，以及由農民均分土地等等，加強了這一種空想的社會主義。伯林斯基就站在這一運動的前面。他達到這一個綱領，但是沒有能夠加以發展。後來赫爾岑開始用他自己的方法擬訂了這一個綱領，而契爾尼雪夫斯基又根據從一八六一年沙皇改革以後的農民土地運動中獲得的經驗，與以最充分和最堅實的發展。

雖然是空想的社會主義，但在馬克思主義到來以前，這是資產階級民主革命的最有革命性和最有科學根據的一個綱領。這意味着：在馬克思和恩格斯的歷史唯物論出現以

前，革命的民主主義者們，在理論的領域內已經昇上可以達到的高峯。伯林斯基作爲一個革命的民主主義的先驅，追尋着一條艱苦的探討的途徑，一條曲折的往往使人迷惑的途徑。然而，在比較俄國與歐洲其它國家的發展上，在對於俄國與西歐的哲學、歷史、和文學遺產的理論的再檢討上，以及在把這種經驗應用到俄國的特徵上，伯林斯基已經有很多的貢獻，他的著作在許多方面，甚至到今天還有重大的意義。

因此，列寧纔把赫爾岑，伯林斯基，和契爾尼雪夫斯基等人稱爲俄國社會民主黨的先驅，他們的工作，和布爾塞維克黨爲進步的，真正的，革命的馬克思主義理論而鬥爭的任務，有着直接的關係。

列寧一再論及布爾塞維克黨的先驅們的任務。他寫道：『經過真正的苦難，經過半個世紀以來空前的痛苦和犧牲，空前的革命的英雄主義，使人難以置信的生命力，熱誠的探討，研究，實際的攷驗，失望，並與歐洲的經驗印證和比較以後，俄國纔獲得馬克思主義唯一正確的革命理論。』

自然，這並不是說可以把革命的民主主義者的觀點和布爾塞維克的觀點混淆在一起，也不是說可以把雙方的觀點放在一起比較。對於馬克思，恩格斯，列寧，和史大林在社會和歷史唯物論方面的學說，與革命的民主主義者們對社會的觀點和他們的唯物

論，有時候如果不能明瞭二者間在原則上的差別，就會把它們放在一起去比較，而革命的民主主義者的唯物論，不是，並且不能是在科學上完全一貫和完全革命的。

列寧高度地讚揚革命的民主主義者們，是俄國布爾塞維克的先驅，其意義是因為他們表現了最進步的革命運動的誕生地——俄國的最偉大的民族光榮。這一運動在布爾塞維克的領導之下，指示出全世界應該追隨的道路，光榮，因為俄國是推翻資本主義制度的第一個國家。

從我們蘇維埃祖國今天在全世界所起的偉大的作用上看來，我們對於我們的先驅者們的活動應該予以何等的重視！在偉大的衛國戰爭期間，史大林同志稱伯林斯基和契爾尼雪夫斯基是俄羅斯民族的偉大性之最優秀的代表，他的言語的深刻的意義就在這裏。

伯林斯基在興趣上的無比的規模，和他的思想的向上性，決定於他的革命的民主主義的觀點，這在他的時代是最進步的一個觀點。作爲一個革命的民主主義者和俄國的一個偉大的愛國者，伯林斯基是俄國唯物論哲學中最卓越的人物之一，是超出於同時代的思想家們以上的一人。他是唯物論的美學的奠基人，在馬克思，恩格斯，列寧，和史大林的美學理論出現以前，他的美學實際上已經超過在這一方面一切的成就。他的見解給與整個俄國文學的發展留下深刻的印象，可以說俄國文學博得許多世界歷史性的意義，

都應該歸功於伯林斯基。關於這件事情，列寧曾經很高傲地說過。

『這便是伯林斯基在歷史上的意義。』

## 二 環繞伯林斯基遺產的鬥爭

環繞在伯林斯基的思想的週圍而由他自己發動的鬥爭，甚至在他逝世以後更要熾烈起來。在最近一百年間俄國新舊鬥爭的每一階段中，從參加鬥爭的一切勢力對伯林斯基的文學遺產的態度上，我們可以決定他們的本質。然而伯林斯基的普遍的敵人們還沒有計算在內！

他的公開的敵人們，包括在沙皇領導之下的徹底的封建地主們，與他們一切的奴隸們——教會的主教們，被果戈里在他的作品中所暴露的官僚們，其中包括在文學範圍以內替沙皇當局担任告密者的官僚們，以及在所謂『斯拉夫派』陣營中的『開明的』封建地主們，伯林斯基曾經指出：『斯拉夫派』假裝和人民接近，乃是掩飾保護農奴制度的  
一個幌子。

在農奴制度廢除以後，伯林斯基的兩種公開的敵人，實際上都聯合起來，組成了保衛地主制度，專制政治，和宗教愚昧主義的單一的陣營。這些人們通過作家們去發揮他



們精神上的教條——公開的像瓦雅塞姆斯基大公，較迂迴的像朵斯陀耶夫斯基（無足輕重的傢伙們更不計算在內）——直到他們的末日，還企圖毀損伯林斯基的名譽。

他的秘密的敵人，即資產階級自由主義者們，企圖歪曲他的遺產，使其適合他們自己的見解，以及掩飾着他們逐漸去適應地主的統治。有些人甚至於把伯林斯基表現為差不多是俄國資產階級統治的擁護者。

他的先前的朋友們，在這一方面起着重要的作用，有些人甚至在年青時代就是和伯林斯基屬於同一派別的人員。他們都是屬於所謂『西歐派』的陣營，伯林斯基生平常常和他們一同從事於意識形態的鬥爭。

從曾經一度作為他的同路人的，他的先前朋友們的口中，把虛偽的『西歐派』的傳奇散播出來，說伯林斯基不過是一個小學生，在他的一生中從德國意識形態哲學的一個階段，過度到另一個階段吧了。據這種傳奇說：伯林斯基像一個『出身卑微』的小學生，加上『好爭吵』，而『生性容易激動』，他從他的有錢的『愛教育的』朋友們，他的先生們學習德國的科學，然而反覆無常，這便是他走向『極端』的理由。

資產階級的自由主義者們，和在上上一世紀末葉與他們合作的那些自由的『民粹派』們，藉着對於伯林斯基的『偉大的心腸』，他的『為真理而犧牲』等等虛偽而動聽的口

吻，企圖剝除伯林斯基的遺產的本質——它的革命的內容——去掉他的遺產中任何獨立的理論上的意義，從俄國人民手裏掠奪去前進的愛國思想中這一種輝煌的成果。

資產階級的自由主義者們，受到一九〇五年的革命的驚嚇，公開和地主聯合起來反對人民，最後由於在宗教的旗幟之下站出來公開反對伯林斯基而壽終於正寢。

和他們異曲同工的資產階級的頹廢派們，在過去曾經企圖把伯林斯基表明為幾乎是『純粹藝術』的一個擁護者，甚至曾經企圖使他適應耶穌基督，現在因為伯林斯基猛烈地宣傳着藝術的社會意義，因為伯林斯基已經達到了戰鬥的無神論，他們又在叫囂着反對他了。

列寧在他的文章中，例如『關於路標』，『反民主主義的另一運動』，以及其它許多論文中，始終在抨擊着這些紳士們。

不管反對伯林斯基的思想的力量是多麼強大，但是甚至在舊時代中，他的思想也贏得了日益增多的擁護者們。

六十年代的革命份子們，舉起了伯林斯基的旗幟，和他一樣，他們也是從平民中崛起的。他們稱伯林斯基為他們的導師。多布洛柳波夫寫道：『我們最優秀的理想表現在伯林斯基的身上，我們社會發展的歷史也表現在伯林斯基的身上。』契爾尼雪夫斯基瞭

解並且強調伯林斯基著作中愛國的意義，認為這是在歐洲思想家的前線上前進的一個人的著作，這一個人沒有跟在他們後面，也沒有站在他們學生們行列裏面。

被列為俄羅斯民族的優秀的兒女的，俄國最初的馬克思主義者中最卓越的一個人，蒲列罕諾夫，就會經爲了伯林斯基而對他的敵人們進行意識形態上的鬥爭。他稱伯林斯基爲俄國文壇上曾經出現的一位天才的社會學家和哲學上最偉大的一位大師。然而只有布爾塞維克可以充分理解伯林斯基在歷史上的意義，可以說明他帶給俄國和全世界的理論遺產的新特色，可以保護他的遺產，反對一切敵人們的侵害，並使他受到蘇維埃人民大眾的歡迎。

### 三 俄國哲學中偉大的名字

這並不是說環繞着伯林斯基的鬥爭已經終止了。這一場鬥爭還在進行中。也不能說蘇維埃的科學已經給與他的敵人們一個相當的駁斥了。

我們在這一方面方面的缺點，是從仍然存在着的對伯林斯基的不正確的觀點的影響中產生的。這些觀點也表現在蒲列罕諾夫的著作中，他並沒有克服對伯林斯基的若干資產階級自由主義的觀點。因此，照蒲列罕諾夫的意見，伯林斯基在哲學領域內經過下列發展

的階段：第一是『費希德時期』，硬說這時伯林斯基是受了德國觀念論者費希德的影響，而以『抽象的觀念』的名義對『現實』鬥爭；其次是『赫格爾時期』，也是觀念論的，在這一時期，伯林斯基在赫格爾哲學的『絕對』反動的結論影響之下，變成和『現實』妥協了；第三個時期也是『赫格爾時期』，這時伯林斯基堅持他自己的觀念論的觀點，背叛『現實』，而完全走到赫格爾的辯證法上面去。最後第四個時期是『費爾巴哈時期』，這一個時期被蒲列罕諾夫稱爲『戲劇的第四幕』，他說在這個時期伯林斯基和觀念論完全斷絕，而走向費爾巴哈的唯物論的觀點，和他以前辯證法的觀點，在程度上有很大的差別。

在這裏只有一件事情是實在的，就是伯林斯基在他的哲學發展上，確實是從觀念論走向唯物論的。

但是蒲列罕諾夫在事情的本質上卻錯誤了。首先，他指出，伯林斯基是經過由外國教師們所主辦的一種抽象的自我教育的學校，而沒有經過當時俄國社會鬥爭的偉大的歷史學校。當時的俄國是農奴對地主的鬥爭，是反映出各種階級各種身分的鬥爭的各方面，雖然他們並沒有組成像今天這樣的陣線。接着是：第二，伯林斯基，被蒲列罕諾夫稱爲『天才的社會學家』和『最偉大的哲學家之一』的一個人，並沒有爲了俄國人民的

利益去想出一種理論，幫助他適應他的實際的需要，而只是卑屈地從一個德國哲學家過渡到另一個哲學家。又接着第三：伯林斯基在發展他的世界觀時，爲了某一種理由，不去注意俄國的哲學家、歷史學家或作家。然而，事實上伯林斯基卻從來沒有用德國人的抽象的觀念去探討哲學，只是在和俄國社會鬥爭的具體問題，保持密切接觸中去表現他的哲學觀點，而終身致力於俄國文學。

在這裏我們感覺到蒲列罕諾夫的機會主義觀點所造成的影響，他硬說在每一件事情上，在經濟上和政治上，以及在革命的世界觀的發展上，俄國總是而且應該一直追隨在西歐的後面。

例如，蒲列罕諾夫認爲伯林斯基從大學中被開除以後，他加入了『西歐派』，而成爲『極端的左傾』。這是不實在的。在這個絕對屬於貴族的派別中，伯林斯基是一個不同的新人。他是第一個平民，一個叛徒，一個未來的革命的民主主義者和他自己的『黨』的未來的奠基人，而他周圍的那些人們，是真正的未來的自由主義者，其中有些人是未來的專制政治的擁護者。

當伯林斯基加入這一派別時，他是攻擊農奴制度的一部戲劇『狄米特里·卡立寧』的作者。柴姆巴爾城當地醫生的這一位偉大的兒子，他的精神上的裝備，把羅莫諾索

夫，拉迪什契夫，普希金，十二月黨人，法國啓蒙運動的哲學家們的，以及整個俄國文學中的作品都包括在內了。

伯林斯基所追求的哲學發展的一條途徑，是完全獨立的，他自己的，被俄國現實的條件所決定的，因此，既不像法國，德國，也不像任何其它國家的一條途徑。

這一條途徑是在尋求能夠說明和幫助解決俄國生活矛盾的一種進步的理論。這是從觀念論到唯物論，從對於現象的形而上學的觀點到辯證法的觀點的一條途徑。

這種變化不是突然來到的。從開始起，這個所謂『胆怯的』或『不加思索的』唯物論者，伯林斯基，他在四十年代就日益變成一個確信不移的唯物論者，而背叛了觀念論者的伯林斯基，一天比一天頑強的背叛着，最後直到這位唯物論者戰勝了這位觀念論者為止。下面是伯林斯基所寫的東西，他寫這些東西的時候，依照蒲列罕諾夫的說法，是在第二個時期，即赫格爾的觀念論的時期，甚至還說他有若干『武斷』的結論哩！

『當這是一個藝術上的問題時……我就勇敢而大胆起來，我在這一方面的勇敢和大胆，甚至赫格爾本人的權威也不能對我有絲毫的限制。我不是一個門徒，我認爲我不應該……扮演穆罕默德的後裔的一個腳色。』在同一封信裏，伯林斯基嚴峻地批評浮士德的第二部，這是爲赫格爾的信徒們所熱愛的一部分。他把這一部分在邏輯上的論法稱做

假設的，不能夠使人信服的，並且譴責歌德的象徵和譬喻。

他寫道：『我尊重思想，知道它的價值，但是在我看來，抽象的思想較之以經驗爲主的經驗更低劣，更無用，更瑣屑無價值。』

『沒有人比赫姆尼轍爾的形而上學者更要可笑了，他在陷坑裏面老是談論着時間和一根繩子，而不知道利用它們把他自己救出來。』

『我盡我自己的力之所能去思攷，但是一旦我的思想和我所看到的東西發生抵觸或者違反事實的時候，我們告訴我的僕人們把它和垃圾一道兒拋出去。』

『一直至今，我仍然關心任何生命的現象——在歷史上的，在藝術上的，以及在現實上的……它將永遠存在，因爲我一直是在比我所知道的一切東西要高的地方。』

這些是伯林斯基在一九三八年所寫的東西。這便是『胆怯的』唯物論者的伯林斯基背叛了觀念論者的伯林斯基。

如果在伯林斯基的發展上沒有這些東西，那麼，在他變成堅強的唯物論者以前所寫的大部分著作，那些到今天還保有大量力量的著作，如何能夠有充分的活力呢？

從四十年代開始，甚至參照柏拉圖的抽象的學說，也不能阻止伯林斯基用唯物論者的見解去處理『活的物體』（用契爾尼雪夫斯基的話）。觀念論者退卻了，最後被唯物

論者驅逐了。從一八四三年到一八四六年間，特別是其中的以後幾年，伯林斯基所寫關於普希金的文章，說明他已經自覺地走向唯物論上面去。在伯林斯基的文學與革命民主主義的活動上，這是最優秀，最有成績，和最堅實的一個時期。

在這種情形之下，伯林斯基從觀念論的道路走上唯物論的道路，經過了『胆怯的』唯物論的階段，一個用唯物論解釋實證哲學的階段，一條證明伯林斯基的獨立而真正練達的思想途徑。

至於辯證法，無論蒲列罕諾夫有何相反的说法，伯林斯基在他生平の後期決沒有把它拋棄。相反的，辯證法卻幫助他闡明在社會鬥爭中和在文學方面所得到的最輝煌的結論。這從他的『給果戈里的一封信』和『對於一八四七年俄國文學的意見』一文中可以看出來。

在他的唯物論中，特別在以後幾年，伯林斯基已經把孔德式的資產階級實證論遠遠地拋在後面了。他比較費爾巴哈要進步得多，費爾巴哈是甘願向宗教投降的，照馬克思的說法，他是過分強調宇宙，而過分不注意政治。但伯林斯基是一個戰鬥的無神論者，對於政治有全神凝注的關切。

伯林斯基是全世界哲學的科學之第一流代表，是在馬克思主義哲學以前到達高峯的



俄國古典唯物哲學的大師。

#### 四 革命者和民主主義者

當代的蘇聯科學界，往往把伯林斯基的社會活動和文學活動分成兩個時期：第一個時期是民主主義的啓蒙運動時期，第一個時期到一八三九年左右爲止；第二個時期是革命的民主主義時期，第一個時期從四十年代到他的晚年。

有人認爲伯林斯基在第一個時期，並不承認用武力去廢除農奴制度的可能性，而只企圖宣傳他的民主主義的觀點去影響一切，包括農奴的主人們在內。最後他終於和『可恥的俄國現實妥協』了；在第二個時期，他纔堅決地消除這種妥協的狀態，在他宣傳民主主義的並且已經是社會主義的觀點之外，再加上人民爲廢除農奴制度與專制政治，爲達到他所理解的社會主義制度，而進行革命鬥爭的必然性。

這是不完全正確的。主要的一件事情，是：伯林斯基是一直反對農奴制度的。他承認能夠用暴力去干涉『可恥的俄國現實』，不是在他自覺的生活後半期開始的。在他青年時代寫作他的劇本『狄米特里·卡立寧』的時候，他就承認了這一種可能性。這一個劇本攻擊農奴制度，而以希魯特斯(Brutus)作爲重要的參攷。最後他在一八三六年和巴

枯寧的父親在普里雅摩柯希諾地方他們的家裏發生爭辯，這時伯林斯基公開擁護羅伯斯庇爾 (Robespierre)，如他自己所說，『在費希德主義的新學說裏聞到了血腥味。』我們在這裏偶然可以看到所謂『費希德主義者』的伯林斯基實際上是什麼一種人物！

最初在伯林斯基心中這是十二月黨的一種反映，但是從一八三六年起，他便得到這一個觀念，即：將尼古拉一世執行死刑，較之將路易斯處死更爲合法和必要。這些見解的紛亂處，首先是因爲對於用什麼理想的名義，或者用現代的名辭來說，用什麼機構這樣做去，他是沒有一個清晰的觀念的；如他後來所寫，這種理想是『抽象的』。第二，他完全不知道誰能夠造成這一種暴力的干涉，因爲十二月黨已經表明它的途徑不能夠造成勝利，但是伯林斯基還沒有見到人民的、農民革命的途徑。

在他的『文學夢想』中，伯林斯基的民主主義和愛國主義，像火山的熔巖一般，從他的不正確的哲學觀點的地殼中迸發出來。他指出俄國人民與社會即地主統治階級之間所存在的裂痕。

然而他的鬥爭的號召，不是向人民發出，而是向個別的人們發出的，因而帶了抽象的性質，就是說，伯林斯基還沒有站在階級鬥爭的立場。

伯林斯基沒有看見有任何實際的力量，能夠在封建的和落後的俄國實行向他提出的

抽象的正義理想，因此，如他後來所說，他『被迫』和俄國的現實妥協了。

當伯林斯基承認農奴制度的歷史上的理由，它的必然性，以及承認專制政治作爲『專制精神』發展中的一個階段時，他犯了一生最嚴重的錯誤。自然，在這一方面他是受赫格爾哲學的促動，因爲赫格爾創造這種哲學，實際上就是爲了這些目標。然而這不是意味着伯林斯基也像赫格爾贊成普魯士王國一樣，到達了認爲保持農奴制度和專制政治是有用處的這一種觀念。在他評論『在莫斯科帝國大學會議演說辭』中，伯林斯基堅持認爲：從『舊觀念』中，通過否定舊觀念的階段，最後將要發展出一種『新觀念』來。但是這絲毫沒有減輕農奴的負擔。伯林斯基立刻自己體察出來，因此，如赫爾岑所說，他的『過渡時期的病態』從此消失了。

在這種方式之下，伯林斯基走上人民反抗壓迫者的鬥爭的立場；這樣在他的理論觀點上造成了重大的變化，這是具有重要意義的變化；他不再把觀念應用到社會發展上去，相反的，他企圖從社會發展上將觀念演繹出來。我們曾經指出的他的那些觀點，就是在這種方式之下形成的。

伯林斯基將俄國的經驗和西歐各國的經驗比較以後，他得到一個假定，就是俄國也必須經過資本主義發展的途徑。

但是，從那些西歐國家和美國的經驗中，用他的話說，他看到在『鬥爭的資產階級』和『勝利的資本階級』之間所存在的重大的差別。在他的文章中和通信中，他使用人信服的方式，暴露出資產階級的權力對人民的壓迫性質。在那時他已經說到資產階級，爲了他們自私的階級利益，能夠出賣他們的國家。『資產階級的統治已經使法國象上永恆的恥辱，』他在一九四七年寫道：『這使我們想起攝政時期，杜布亞(Dubois)政權的時代，他把法國出賣給英國人了……這一種政權中的一切東西，都是卑賤的，令人鄙視的，矛盾的；沒有民族光榮和民族高傲的情操……』我們可以想到伯林斯基已經望見今天了。

因爲伯林斯基不能昇高到理解階級鬥爭是社會發展的主動力，不能理解無產階級任務的緣故，所以他的社會發展的觀念不能夠堅持到底。

但是當四十年代快要告終，政府在農民暴動的影響之下發生不穩的時候，伯林斯基理解問題的本質了。『政府爲了害怕無產階級，不願把自由給與沒有土地的農民，同時不願貴族們沒有土地，甚至他們已經得到金錢。』

下面是他對自由主義者的駁斥：『一個徹底的空談者，在口頭上是自由主義者，在事實上是不存在的人物。他說：在政府裏，他被人認爲是一個華盛頓（照他的意思，那

就是說等於一個自由主義的激進份子。然而我們年青的一代，卻想把他當做一個保守份子絞殺掉；老實說，我們認為他不值得這樣嚴厲的懲罰，覺得把他趕到養馬場去已經足夠了，讓他在那裏替他的馬寫一部憲法吧。馬廐纔是他的真正的所在……」

這是多麼代表伯林斯基的特徵！

## 五 一個偉大的俄國愛國者

我們不能把伯林斯基的革命的民主主義看做和他的愛國主義截然不同的一件東西，因為這兩件東西合成了一個單一的整體，而互相培養着。

可以說，伯林斯基屬於過去的那些人民，他們的愛國的性格與我們的理解以及我們的心理是極其接近的。

『一個人熱愛祖國，就是意味着他熱誠地看見它達到人類的理想，並且依照他的力量去幫助達到這一個理想。』

伯林斯基說：每一國的人民，只是在一種民族的形式之下，纔可以對於人類的發展有所貢獻。

從他對於『俄羅斯生活的豐滿穀物』的熱愛中，伯林斯基能夠看出俄國民族性的顯

著的特徵——精神的堅強和愉快，勇敢，創作性，機警，敏於學習的能力，智慧，心智的分析力，生活和活動上的廣泛的才能。在他早期觀念論的傾向中，伯林斯基在人民身上注意到『智力的實際活動』，而最有趣的是『缺乏神祕性和宗教的冥想』（這又是伯林斯基的特徵！）十四年以後，當伯林斯基已經完全達到唯物論的信仰時，他以憤怒而激情的力量斥責果戈里對俄國人民毫不變更的甚至更頑固的見解，因為果戈里已經落到贊美專制政治和宗教上的蒙昧主義的地步了。

伯林斯基所理解的深入人民性格的民族精神，『民粹派』，使他對於任何歷史人物，作家，和藝術家等，給與最高的評價。在伯林斯基看來，屬於人民的東西，同時也是屬於民族的東西；他看到人民含有民族的最優秀的特質。奴顏婢膝地羨慕一切的外國東西，乃是那些壓迫人民的人們所固有的天性，對於那些人們他給與無情的鞭撻。伯林斯基對於屬於人民和民族的東西那一種進步的觀點，存在於這樣的一件事實上，即：他的觀點包括了世界經驗中一切進步的東西；這便是他的觀點和斯拉夫派的偽善在原則上有所不同的地方。

『文學夢想』是青年伯林斯基對於統治階級，模仿外國東西和奴顏婢膝地羨慕這些東西的天性之一種粉碎的打擊。這是實行爲人民說話的權利的第一個平民的最初的宣

告。他當然是有這種權利的！

『我應該承認，人類中涼血的懷疑派，空想的人們，無家的浪子，在我看來，都是可憐而無樂趣的……』他在他的晚年間寫道。『在這個問題上，』他又接着說下去，『我寧願走到斯拉夫派一邊，而不願和人道主義的大同主義者站在一起，因為如果前者造成錯誤，他和人民一樣，和生物一樣做錯事，然而如果後者在說實話時，就好像引證邏輯上的某一輯某一篇論文的一樣……幸而我只希望保持我自己的立場，而不走向任何一邊去……』

便是這樣一個人，有些人甚至到今天還要把他列為『西歐派』的自由主義者！

如果不把伯林斯基關於俄羅斯民族的言論和他的關於國家的思想聯繫在一起的話，就不可能理解伯林斯基的言論的深刻性。

『……把柔順舉出來作為俄國民族性的表現，』他寫道：『……這見解在理論上也許是很好的，可是並不符合歷史上的事實。在我國，封建諸侯表示出驕傲和好爭鬥，而不是表示出柔順。我們屈服於韃靼人，全然不是爲了柔順的緣故（這在我們只是恥辱而不是榮譽，正如任何其它民族一樣），而是爲了我們的武力分裂的緣故……這是當時的政

府制度所造成的。伊凡·卡立塔狡黠而不屈辱，西蒙甚至被稱爲「驕傲」的人物，這些

大公奠定了莫斯科沙皇制度的勢力的基礎。狄米特里·丹斯科伊憑藉着劍而不是憑藉着柔馴，向韃靼人表示他們對俄國的宰割不久就要告終了。伊凡第三和伊凡第四都被稱爲「格羅希尼」（恐怖的意思），都沒有柔順的表現……概括的說，莫斯科的小諸侯後來變成莫斯科的沙皇，然後又變做俄羅斯帝國的沙皇一事，如果被當成是柔順的理由，那真是很奇怪的。」

俄羅斯民族在這樣早的時代創造了它的民族的國家，因爲發展了它的勢力，關係這一事實的進步性，伯林斯基比較過去的任何人都要知道得早些，清楚些。

在伯林斯基時代，仍然存在於德國的長期的封建的分裂，因而造成了德國人的反動的落後性，伯林斯基便是最初說明這種落後性的許多特質的一個人，他把這一個國家稱做百衲衣，也便是這一個緣故。對於國家的任務的這樣一種觀念，使他時時刻刻感覺到必須消除在俄羅斯民族的尊嚴與它的反動的，反人民的政府之間的矛盾。

這一個觀點使他比任何其它人更深刻地看到俄羅斯歷史上的一切進步的特徵；戰勝條頓武士，從韃靼人的桎梏中和波蘭人的干涉中獲得解放的意義，特別是一八一二年愛國戰爭的意義；同時，這一個觀點使他讚揚俄國過去一些偉大的人物，例如亞歷山大·尼夫斯基，狄米特里·丹斯科伊，米寧，波薩爾斯基和庫圖佐夫等。



他體察到伊凡·格羅希尼，特別彼得大帝在創造俄羅斯國家時所起的進步的作用。然而伯林斯基的驚人的民主主義，卻使他看到彼得大帝的改革的消極的一面。依照伯林斯基的意見，這一次改革也是造成了對外國東西的模倣，因為這一次改革只是從『上面』實行的。

較之單純的笑話更有意義的，是他帶着諷刺的口吻去批評彼得大帝下令把所有人的鬍子都剃去一事——這篇評論是關於在『望遠鏡』雜誌上所發表的庫爾斯克的一位自修的天文學家的傳記——『鬍子並不妨礙一個人去計算星辰；這在庫爾斯克是人所共知的。』

最有興趣的，是他說俄國能夠較西歐更善於解決社會問題，可以宣佈科學和藝術的法則，而『得到一切開明人類的尊敬；』這些話不僅是預言，因為在伯林斯基看來，它們都有歷史上存在的理由。

伯林斯基死去了，一位新型的民主主義的最前進的政治家，被俄國封建的環境趕入墳墓裏面了。

只有在蘇維埃的愛國主義上面，使伯林斯基感到如此苦惱的那些矛盾已經永遠消失，因為人民和他們的社會主義國家已經合成爲一個整體；在偉大的布爾塞維克黨領導

之下的人民的一切活動，向着鞏固社會主義國家而進行的活動，已經成爲人類解放的世界歷史任務的一種表現了。

## 六 天才的文藝批評家

伯林斯基大可以被稱爲古典現實主義美學的奠基者。這種美學的最重要的方面，已經被吸收入馬克思主義——列寧主義的科學裏面，並在一種新的，無比的高度基礎上發展着。

伯林斯基從他文學活動的開始直到最後，一天比一天自覺地堅持認爲文學是社會的產物，反映和表現社會的發展，具有社會的意義，對社會發生影響，並担负教育的任務。在他的活動與更多產的後半期，他公開承認文學是社會鬥爭的一種武器。這是他的美學的第二個原則。雖然他在早期受了觀念論的抽象觀念的影響，曾經寫過很多的文章，認是藝術是『無意識』的，『無目的』的，『目的在於本身』，『較生命偉大』等等，然而當他這樣說的時候，他又接着詳細說明藝術在生活中之社會的與改革的任務。後來當伯林斯基確信『純粹藝術』並不存在的時候，所有這一切的矛盾都消失了。在這方面，特別有興趣的是他對於『浮士德』的批評。

「一般人常常把它當做是純粹藝術的一個模範，這種藝術不隸屬於任何東西，除了它自己求藝術忠實反映現實，並不加上說在生活的若干方面藝術應該對於讀者的見解指示一個固定的方向時，他是一個啓蒙運動者。」

如所周知，蒲列罕諾夫並且認為藝術具有社會的意義。但是在這裏，一種非辯證法的，對藝術的書生氣的觀點，卻被稱爲是辯證法的，而伯林斯基光輝地和積極地應用着辯證法，倒被非難是「啓蒙運動方面的工作」。好像伯林斯基必須預先缺乏對於事物的辯證法的觀點似的！

蒲列罕諾夫從未理解文學必須灌注黨的精神這一個原則，日丹諾夫同志曾經把這種精神稱爲列寧對文藝科學的偉大的貢獻。

依照伯林斯基的說法，天才應該是「整個社會靈魂最深處的機關。」日丹諾夫同志曾經說：「從伯林斯基開始，革命民主主義的俄國知識份子的最優秀的代表們，沒有人承認所謂「純粹的」藝術和「爲藝術而藝術」，他們都是爲人民的藝術的先驅，藝術之崇高的意識形態屬性和社會意義的先驅。」

伯林斯基對藝術的見解，幫助他瞭解一個作家在生活中所起的作用，或者甚至是一項工作，無論是進步的或者是反動的，爲誰而做或者爲反對誰而做的。

他讚揚批判的現實主義果戈里，但同時他譴責果戈里的一些作品，這些作品表現出作者是一個病態的幻想家和一個神祕主義者。在朵思陀耶夫斯基繼『窮人』以後所寫的最初幾部作品中，他看到其中包含的虛偽的觀念，因而予以無情的批判。

伯林斯基的批評的特質，存在於一件事實上，即：他用生活的尺度去衡量果戈里和朵思陀耶夫斯基的作品，首先揭示出它們在哪些方面是和生活不符的，是歪曲事實的。要求藝術必須忠實，必須和生活一致，這便是伯林斯基的現實主義美學的第三個原則。

伯林斯基心目中的現實主義，不是抄襲證明在眼前的第一件東西，而是根據這一種典型所應該表現的觀念，反映出必要的和典型的東西，譬如『用一種觀念顯示出最簡單的日常關係。』

『我們可以很自然地描寫一個人受酷刑的場面，被執行死刑，或者在酒醉時落在水池裏不幸地死去，』他寫道：『然而這一切的描寫都是惹起反感的，庸俗的，無意識的，因為它們並不追求任何合理的目的。但是如果一位藝術家用一種自然的態度表現出一個人為真理而受酷刑的場面，並在那一個人身上表示出精神的堅定戰勝了肉體的痛苦，那麼這一幅畫面將要更自然，它將含有更多的美麗和藝術，因為在這一幅畫面上可

以看到合理的目的和合理的觀念……』

伯林斯基從這一點上得出他的第四個結論，即：在藝術中，內容是主要的東西。

在藝術內容的問題上，伯林斯基對於主題的關係，對於主題，看得特別的重要。幾乎在任何一篇批評文章中，伯林斯基都曾經提到這一種要求。『佛爾泰說：一切詩都是好的，除了笨拙的詩以外……；但我們還要加上說，沒有主題的詩也要除外。』沒有主題，在伯林斯基看來是一種落後的表現，不僅表現出缺乏對於新事物的感情，而且也缺乏和舊事物鬥爭的願望。

他在批評『用言語統治思想，而不是用思想統治言語』的那些作家時，痛斥着各種虛妄的權威，在這些人們的心目中，藝術的目的是『用某種瘋狂的繞灣子的方法去描寫事物，用特別誇張的辭句和不自然的口吻去表現它們，對於平凡的言語給與武斷的意識。』

『……在他的作品中，有獨創性，有華美的措辭，然而獨創性是假的，華美是錫箔的……；在這個作家的作品中，一切都是豐富的形容辭和誇張，使得沒有經驗的讀者驚異於這種光彩奪目的舞文弄墨，但是，當他意外地辨別出這只是誇大的自負，誇大的言語和辭句時，那一份驚異的感覺纔會消失。在西歐，特別在西歐開始腐朽的時候，最常見

到這一種情形……』

我們可以想到，在當時伯林斯基自然是已經望到今天了！形式和內容一致，是伯林斯基的現實主義美學的第五個要件。伯林斯基把一件藝術作品看做是一個單一的有機體，作為『思想的統一』的結果，這一有機體的各部分必須和全體調和一致；因此，對於一切人物的任務，必須予以嚴格的成比例的分配，整個結局應該是『全體的終極性，充分性和完整性。』

照伯林斯基的意見，內容決定形式，所以他理解每一藝術家所使用的各種不同的形式，在他分析一部作品時，對於形式採取具體的甚至細微的探討——表現每一藝術家的個別的新特徵，每一部作品在形式上的特質，形式和內容不一致的例證，以及體裁上個別的缺陷等。

伯林斯基用一個極其關心文藝者的謹慎的眼光去看待文學。他要求的嚴格，並非說他不瞭解文學是包括各種才能的人民之一條廣泛的河流。甚至在他的早期，當他以觀念的美學的精神，企圖證明詩是『神的靈感』的東西，而只有『神選者』纔可以寫出時，實際上他還是依照每一個作者的特長去評定他的作品的價值。

伯林斯基的注意力從不遺忘在文學上的任何事物，不遺忘大的，中間的，和細微的

現象。他所寫的不是合他趣味的東西，猶如我們耽於玩樂的批評家們通常所做的一樣；他什麼都寫，正如一個人藉着文學的幫助，想把一切敵人從將來為人民的良好的道路上完全肅清。在過去的一切文藝批評家中，伯林斯基最接近於我們所理解的應該是怎樣的一個文藝批評家，一直到今天，伯林斯基在這一方面都可以作為一個模範。

在對敵人的戰鬥中，他有無比的勇敢。他說：『一旦我有了深刻的信念，我就立刻忘去自己……於是我所需要的便是演說的講台和廣大的聽衆。』

在他的文藝工作上，他最恨的是無誠意和缺乏辨別力。

『……如果我們敢於這樣想……如果允許我們這樣表示……如果我們不被人誤解』——當一個人用這些辭句去闡述他所認為真理的時候，就會惹起伯林斯基的憤怒來。『另一種說明真理的方法，是率直的，直接的；在這種方法中，一個人是真理的陳述者，完全忘去自己，而深深鄙視怯懦的含蓄和含混的影射，有些人就用這些方法替自己的主張辯護，從中我們可以看到有一種卑下的願望，想以此作為雙方的證據。』

『格朗諾夫斯基想知道我是否讀過他在「莫斯科人」雜誌上面的一篇文章』（『莫斯科人』雜誌是斯拉夫派的一種雜誌），他在一篇文章中寫道：『我沒有讀過，我也不願讀它。告訴他，我不喜歡我的朋友們站在名聲醜惡的地方，我也不願和他們在那些』

地方有約會。」

在革命以前曾經生活和工作的過去一切偉大的人物中，伯林斯基和契爾尼雪夫斯基一樣，在他的主張上和本質上，都是和我們時代，和列寧與史大林時代的精神最接近的。

他對我們國家和人民的熱愛，他的精神的力量，他傾注在他的偉大的著作中的心血，所有這一切，在我們領袖和導師史大林的領導之下的，我們正在和將要建設的共產主義制度下面，無疑地還是有存在下去的！

(A·法捷耶夫作)



## 蘇聯文學中之社會主義現實主義

蘇聯文學一面忠實地反映當前的現實，同時浸潤了對於燦爛的將來之覺醒。蘇聯文學的創作方法，主動力，便是社會主義現實主義。

蘇聯文學反映蘇維埃社會的特質，描寫那擺脫舊資產階級社會事物的鏗鏘，而走上幸福、自由、與安寧的大道的新人之精神的素質。

蘇聯文學中所描寫的，照亞歷山大·特發爾多夫斯基 (Alexander Tvardovsky) 的說法，是『並非為光榮，乃為世界上生活』而鬥爭的人民。它告訴我們，蘇聯人——農民、工人、知識份子——是怎樣成熟和發展的，普通的人民怎樣漸漸提高，在村鎮中佔有當權的位置，變成戰略家和軍事領袖，科學家和發明家，哲學家 and 藝術家，改革者和自然改造者。蘇聯人民的性格在這一過程中已經凝固起來，滌除了舊社會的貪婪與自私心。

當蘇聯文學在發展時，它永遠是生動地，忠實地描寫着蘇聯人——將一切創造努力獻給他的社會主義國家的一個愛國者。蘇聯作家們在他們描寫人民和事件的時候，使用

一種新的藝術方法——社會主義現實主義的方法。

這一種方法的基本的原則，爲約瑟夫·史大林所規劃，並由安得烈·日丹諾夫在一九三四年蘇聯作家代表協會的演說中加以闡明。高爾基在同一代表大會的演說中和在後來關於這一題目的無數論文中，更詳細申述這些原則。高爾基的一切言論的主旨，是：社會主義現實主義是包羅一切的；它對於蘇聯文學是唯一可能的方法。

蘇聯文學是俄國作品的最優秀的傳統之直接繼承者。然而，不管社會主義現實主義和過去的現實主義有何等的血肉關係，它們在許多方面是根本不同的。過去的現實主義帶有從作家的階級立場所決定的一種眼光短淺中產生的某些缺點。甚至過去最優秀的作家們，也不能忠實地反映出人民大眾在歷史過程中所起的作用，這是人所共知的事實。過去文學中的典型的主人翁，大部分都是上層社會主義的代表。

人民大眾——歷史的基本動力，都被棄置在黑暗中，純粹被當作社會過程的一種背景去處理他們。過去的進步作家們，對現實非常敏感的偉大的藝術家們，不得不在他們的小說中、詩歌中和戲劇中去描寫人民的代表們，這是實在的事情。例如，普希金在他的『甲必丹之女』中描繪偉大的農民領袖普加契夫；俄羅斯農民在Л·托爾斯泰和屠格涅夫的許多作品中都是非常凸出；尼克拉索夫寫出關於被壓迫的農民的一些有力的詩

句。但是，過去主要的俄國作家們儘管同情人民在沙皇制度之下的苦難，他們却不能正確地理解和描寫羣衆在歷史過程中所佔有的真正的地位。

不僅如此，過去的文學照例主要地是論列人們家庭和私人的關係。甚至當指出人和社會的關係時，作者的短淺的眼光往往使他對人民和事物抱一種歪曲的見解。甚至最著名的作品也對人類行爲的社會意義給予一種錯誤的解釋。例如，L·托爾斯泰在他的小說『戰爭與和平』中，把偉大的庫圖佐夫寫成爲容許自己順隨着事件的高潮支持下去的一個人，不能也不願影響戰事過程的一位軍事領袖。庫圖佐夫的這一種解體，與托爾斯泰的唯心論的世界觀，與他的歷史的宿命論是有着密切的關係的。描寫歷史人物的其他作家們，又傾向於走入另外一個極端，誇大個人對歷史創造的影響。

在過去文學中，很少以勞動作爲主題。然而如不顯示人們在連綿不斷的社會形態中的勞動，就不會有完整而可信的社會史。

這些缺陷使作者們對於他們時代的社會，不能給與一幅忠實的客觀的圖畫。

社會主義現實主義的方法無限制地放寬了藝術描寫的範圍。在數十部蘇聯作品中，羣衆作爲社會的主動力而凸出在表面上。如D·伏爾諾夫的「薩巴耶夫」，A·塞拉非摩維奇的「鐵流」，V·瑪耶柯夫斯基的「很好呀！」，F·潘費洛夫的「布羅斯

基」，M·蕭洛霍夫的「被開墾的處女地」和「靜靜的頓河」，A·法捷耶夫的「毀滅」等，表現出社會主義現實主義與古典現實主義之間的一種根本不同的觀念。

在這些作品中，顯示出主要的人物們並不是和羣衆脫節或者與羣衆立於敵對的地位。主人翁顯示出人民的鬥爭之充分的表現，他便是他們的思想、感情和歷史抱負的化身。

蘇聯作家們所產生的作品，正確地顯示出男女的勞動及其社會活動是歷史的決定力量。

對於人和勞動的這一種新的理解，豐富了文學的最多樣的部門。長篇小說，短篇小說，戲劇和詩歌，已經攝取過去文學所不能描寫的許多現象。V·卡達耶夫在「時間，前進呀！」中，M·蕭洛霍夫在「被開墾的處女地」中，V·潘諾娃在「克魯伊里哈」中，B·凱林在以頓巴斯爲特色的小說中，都能夠顯示出蘇聯人民的創造勞動之社會上及心理上的意義，因爲他們的描寫根據社會與私人關係的新的社會主義的觀念。

這樣使我們有權聲明：從新的現實中產生的蘇聯文學，在人類藝術發展上構成了向前的一步。社會主義現實主義已經證明比資產階級文學的「批判的現實主義」要完美得多了。

頹廢派作家們，用主觀的唯心論去解釋藝術的本質及其宗旨。

社會主義現實主義攝取過去現實主義作家的最優良的成就，將它的基礎建立在藝術家對客觀現實的理解上面，而不是建立在對他的週遭任意的和主觀的反映上面。

偉大的俄羅斯的革命民主主義者們——伯林斯基、多布洛柳波夫、尼克拉索夫、契爾尼雪夫斯基和塞爾提柯夫——，認為文學應該確定其本身為社會與為人民服務的崇高的理想。蘇聯文學正在繼承着這些傳統。蘇聯作家，和人民，和人民所管理的蘇維埃政府的政策，有極密切的聯繫。作家通過藝術的媒介，在他的國家生活中起着重大的作用。全部蘇聯文學史，都表明作家們深深覺察到他們對人民和國家的責任。

這樣使得蘇聯文學能夠擔負的任務，乃是作為一個重要的教育因素。蘇聯文學與解除『平民』武裝和輕視『平民』的資產階級文學不同，它在蘇聯人民的身上注入高尚的道德品質，幫助滌除他們的為過去所遺留的思想。蘇聯人民之文學上的描寫，反映出社會主義制度優於資本主義制度。

資本主義國家的許多反動作家們，揚言要『超政治』，要做『純粹的』藝術，『獨立的』藝術，抽象的『自由』等等的奴僕。雖然在目前已經成為假冒的招牌，但是直接從事於陰險的反動宣傳的人們依舊採用這一種偽裝。蘇聯作家們公開承認一件事實，

即：他們的作品是受蘇維埃政府的政策指導的，因為這一個政府實行真正的社會主義。主主義的理想。他們體察到，他們與這一個政策一致，決定了文學之崇高的意識形態與道德上的水準，以及和人民的密切聯繫。

社會主義現實主義不容對現實任何的歪曲，蘇聯作家們根據社會主義現實主義的論旨，反對頹廢派對真理的歪曲，這種歪曲是要敗壞藝術，而最後將藝術毀滅。

瑪克沁·高爾基不倦地、一貫地反對着形式主義和頹廢派。高爾基自己根據社會主義現實主義的理論，能夠給與形式主義和頹廢派以毀滅性的批判。在今天我們重讀高爾基的文藝批評時，就會看到它和現今一切進步的藝術家們反頹廢派的鬥爭，在精神和在基本的哲學前提上是多麼的接近。高爾基的這些論文，對於使藝術和生活脫節以及使藝術和現實脫節的那些人們，是一種可怕的武器。作為頹廢派和形式主義的死敵，高爾基認為這些傾向極端違反俄國古典文學的優良的傳統。

高爾基抱有對生命的熱愛。高爾基讚美人民，他們的力與美。高爾基憎厭頹廢的哲學，以及瀰漫在頹廢派的作品中的對於死亡與腐朽的歌頌。對於他們由信仰哲學與哲學上的唯心論之一切虛妄的觀念所養成的失望與憂鬱，無能與腐敗，高爾基以他的深刻有力的樂觀主義，以他的對人民的信心提出反詰。

高爾基憤怒地攻擊着企圖把頹廢思想與形式主義的毒素注入蘇聯文學的那些人們。他猛烈反對文學上各式各樣的矯飾和狂氣，如發明虛飾的字句，用音調的迷人代替真正的詩，以及類似的技倆等這一類無價值的假革新。

高爾基在和文學上的形式主義鬥爭時，極力探討這種傾向的性質與來源。他從整個文學史與文化史中引據無數的事實，證明剝削階級一直是企圖創造『思想的體系』，而這種思想體系與勞動人民毫不相干，並且當然是對勞動人民抱着敵意的。高爾基評論道：這些思想滿足統治階層的願望，讓他們去恫嚇勞動大眾，歪曲他們的思想 and 他們對現實的觀念。因此高爾基指出：形式主義根本就是與人民的勞動完全分離的一件東西，而且是反對人民的勞動的。

『形式主義』高爾基寫道，『作為一種「文學的方法」，經常被用以掩飾靈魂的空虛或貧乏。作家需要向他的國人說話，但是又沒有話可說。所以就用苦心想出的、冗長的、雖然有時候也很好聽很精鍊的辭句，去談論他所看到的，然而他不能、不願、或者深怕瞭解的一切事物……有些作家們用形式主義作為掩飾他們思想的一種工具，所以他們對現實的醜惡的和敵視的態度，他們歪曲事實和現象的意圖，在最初一瞥之下是看不出來的。』

高爾基列舉形式主義的例子時，提到勃洛斯特（Proust）、若伊斯（Joyce）、和多士·帕索斯（Dcs Passos）的作品。他說：他們的『社會市儈主義』，表現在一種空虛的，表面上精鍊而實際上可笑的、用思想、字句和音調去騙人的修辭中，最後內容和形式一無所有。

高爾基要求作家們注意民間藝術的寶藏，將它當作文學靈感的最豐富的源泉之一。蘇聯文學追隨這一條途徑，被社會主義制度下的新的生活內容和被布爾塞維克的理想力豐富着，已經創造出它的最優秀的作品。高爾基指出蘇聯文學方法之塑造與完成的途徑，並舉出顯著的例子，以證明這一方法在創作上的應用。

社會主義現實主義的一個重要的特質，是它的浪漫主義的成分，在目前洞察將來遠景的一種能力。在浪漫與現實之間並沒有抵觸的地方，因為當你用浪漫主義的形象去描寫今天的英勇業績時，就會瞥見將來。蘇聯作家們不和現實隔絕，而是更深地洞察它的本質。

瑪耶柯夫斯基說道：

我們也是現實主義者，

但不是諂媚的廢物，



不將嘴巴貼在地上，

我們是和未來的新時代站在一起的。

正是對明天的先見，給與蘇聯作家們的作品以一種強烈的力量，這種力量不是他們的任何前輩可以得到的，在他們看來，現實主義就是意味着『將嘴巴貼在地上』，用高爾基的話來解釋，他們企圖談論所看到的一切，但是不能，不願，或者害怕去瞭解這些事情。不能夠瞭解現在的藝術家們，是不能夠預見到將來的。

在社會主義現實主義中，現實主義的成份和浪漫主義的成份已經溶成一片，彼此不能分開，也不能互相對立。一位蘇聯藝術家的作品越是逼真，越是更廣闊地瞥見到將來，因此這一部作品就含有更多浪漫主義的成份。蘇聯作家們都是偉大的夢想家。他們忠於社會主義現實主義的方法，使生活在行動，在發展。他們看到新與舊之鬥爭，與資產階級的殘餘之鬥爭。這給與藝術家以確切的遠景。蘇聯作家從複雜的生活方式中選出必然佔有優勢的新因素，他申述這一個新因素的正義性和優越性，並且通過他的藝術媒介，幫助這一個新因素勝利。

『作爲人類靈魂的一個工程師，就是說雙腳堅定地站在現實的土壤上。反過來，這就是說和舊式的浪漫主義斷絕，這種浪漫主義描寫不存在的生活和不存在的主人翁們，

使讀者從生活的矛盾與嚴酷中逃避到一個非現實的世界，一個烏托邦的世界去。我們的文學站在牢固的唯物論的立場，並避免浪漫主義，然而這種浪漫主義必須是新型的浪漫主義，革命的浪漫主義。我們說社會主義現實主義是蘇聯文學與文藝批評的基本方法；這就是說革命的浪漫主義，必須是文學作品之不可缺少的一部份，因為我們黨的全部生活，工人階級及其鬥爭的全部生活，是嚴肅的、冷靜的、實際的工作，與史詩似的莊嚴及壯麗的遠景之結合。」

藝術獻給爲共產主義的理想所啓發的真理，藝術家看到向將來移動的一種能力，洞察建設共產主義社會的蘇聯人民的明天的一種能力，以及他的忠實反映人民生活及其鬥爭的一種能力——這就是構成社會主義現實主義的本質及其內容的一切。這種方法團結了具有種種文體和風格的蘇聯藝術家們。社會主義現實主義的方法，不能被變成一堆文學教條，變成一列美學的標準，而用一成不變的文學法則和方法去支配一位作家。這一種方法的力量在於一件事實，即：這一種方法一方面不用任何「一列規則」去束縛一位作家，而同時則指導他的作品，保證蘇聯文學的發展和進步。

選擇這一種方法的作家，在描寫蘇維埃社會時，力圖顯示爲這一個社會所特有的種種愛好，人物和衝突。他可以描寫一個人，在他的身上舊的是和新的衝突的；他可以選

擇前進的人民和落後的人民之間的衝突，作為他的作品的主题；他可以繪出關於社會與私人關係的一幅圖畫，目的在暴露不但與蘇維埃社會無關，而且對蘇維埃社會有害的那些道德標準。社會主義現實主義並不為藝術家規定任何文學上的方案。它給與藝術家充分的自由，讓他去選擇自己的媒介物和表現方式。這就是社會主義現實主義的方法與各種派別的資產階級作品之間不同的地方，這些派別在努力爭取羣衆時，都想設法出賣它們的『商品』和蔑視它們的對方。

對於蘇聯藝術家們和蘇維埃社會，重要的只是：應該忠實地表現一切生活現象和衝突，應該通過日常生活的具體事件，能夠辨別新的支流，能夠看到人民正在不自私地爭取着的那一個偉大的目標。

社會主義現實主義就在這種方式之下，給與各種文學傾向的發展以充分的自由。這附帶地證明了外國許多資產階級批評家所散佈的對蘇聯作家的誹謗之無稽和荒謬。如果蘇聯文學是定型的，嚴格限制的，如缺乏較新穎的思想的這些批評家們所說，那麼蘇聯作家們簡直就不可能繪出關於蘇維埃國土的生活及其人民的這樣巨大的畫面，像他們曾經完成的一樣。人所共知，資產階級批評家們在『力求獨創性』的時候，往往互相競爭着去彰明昭著地描寫可憎厭的『英雄們』、『紳士盜賊們』這些被高爾基所稱的名詞。

在美國資本家的面前搖尾乞憐的現代法國文學的僱傭們，毫不躊躇地去毀謗他們自己國家的文學，聲言它已患有『硬化症』，而同時却讚揚美國的無價值的文學，據『小說文學』(Les Nouvelles Littéraires)中最近的言論，認為美國文學『是我們時代最純正的文學，因為它完全缺乏意識形態。』

如果這些紳士們認為在美國製造的令人憎惡的匪徒的文學就是文化成就的高峯，這純粹是表明他們的文學趣味吧了。然而如果要說這些作品沒有意識形態，則分明是一句謊話。這種文學的意識形態，是坦白而無恥的金圓的意識形態，是美國獨佔資本家的特務們正在大規模向西歐輸出的帝國主義野蠻主義的意識形態。

社會主義現實主義的最大的優點之一，便是它給與作家的藝術人格與各種文學體裁以廣泛發展的機會。

社會主義現實主義的基本的原則，在V·瑪耶柯夫斯基的較成熟的作品中，已經得到明顯的證明。在瑪耶柯夫斯基寫的詩『烏拉地米爾·伊里奇·列寧』，『很好呀！』『蘇維埃護照』，『庫茲涅茨克斯特洛伊的故事與庫茲涅茨克的人們』的時候，高爾基寫出小說『阿爾達莫諾夫家事』，『克里姆·薩姆金的一生』以及劇本『葉戈爾·布樓巧夫及其他』等，這些作品論述革命以前的時期，描寫資產階級知識份子，資產階級和

商人階級的生活。社會主義的現在並沒有表現在這些書裏。它們和瑪耶柯夫斯基的作品毫無相似之處。然而它們代表社會主義現實主義，並不亞於瑪耶柯夫斯基的詩歌。

瑪耶柯夫斯基的韻文和詩歌是公開的率直。『葉戈爾·布樓巧夫及其他』或『阿爾達莫諾夫家事』則屬於完全不同的一種寫作的範疇。在這些作品中，作家的觀念體現在藝術形象的發展上。瑪耶柯夫斯基的風格和高爾基的風格是截然不同的兩極。然而這兩位作家都用同一的方法去描寫現實。

有人認爲一位蘇聯藝術家如果描寫現代的生活，他必須使用社會主義現實主義的方法，但是如果他要去寫關於過去的一切，就不需要使用這一種方法了，這是一個錯誤。社會主義現實主義提供描寫現實的方法，但是並不提供題材。這種方法可以被有效地用來描寫任何歷史時期和任何環境。A·托爾斯泰在他的小說『彼得一世』和在他的戲劇故事『伊凡·格羅希尼』中寫出久已過去的事件。然而這一位天才的作家所繪出的關於他的人民的過去之生動的畫面，其歷史的正確性，正足以顯示出他是多麼倚賴於社會主義現實主義。托爾斯泰揭露出伊凡的性格中一切的複雜性，他指出這位統治者如何受到現代歷史矛盾的影響，他強調格羅希尼在建設俄羅斯國家時所起的進步的作用，同時他又暴露他的以建立專制王朝爲目標的政策之階級的限制。托爾斯泰描寫彼得和產生他

的那一個時代，也是同樣的顯明和深刻。這些小說都是新型的作品，由作者從蘇聯的歷史科學中整理出來的，俄國史上重要分界線的新觀點中產生的。

第二次世界大戰，不僅對國家與社會制度，而且對文化與藝術，都是一次嚴重的考驗。

對於資產階級文學的衰微和蘇聯文學的創作力量要獲得任何新證據的話，那麼在戰爭期間和在戰爭終止以後的數年，已經有了充分的證據了。

在美國資產階級文學『盜匪化』和西歐『馬歇爾』各國資產階級文學之整個精神貧乏的時期，資產階級文學已經證明全部破產了。

而在同一時期，蘇聯文學產生出許多輝煌的作品，反映戰時蘇聯人民之偉大的愛國的高潮以及蘇聯國土的道德上與精神上的力量之進一步的成長。

在這一戰爭中，蘇聯作家們所採取的社會主義現實主義的原則，使他們能夠對事物給與一種正確而忠實的描寫。

這反映在C·西蒙諾夫的『俄羅斯人』中，在B·戈爾巴托夫的『不屈的人們』中，在V·英柏的詩『普爾科弗的子午線』中，在V·格羅斯曼的『不朽的人民』中，在P·安托柯爾斯基的詩『我的兒子』中，在A·特發爾多夫斯基的詩『瓦西里·提爾

金』中，在L·里昂諾夫的劇本『侵略』中，在W·瓦希列夫斯卡婭的『虹』中，和在關於蘇聯散文，詩歌，與戲劇的其他許多作品中。

社會主義現實主義的文學發出勝利的呼喚，並且在希特勒匪徒們叩打莫斯科的大門，圍攻列寧格勒，向伏爾加河長驅直入的時候，就看到勝利的遠景。在戰爭的最黯淡的時期，蘇聯作家們讚揚着蘇聯人民的精神支持力，能夠看出正在到來的黎明的閃爍的光輝，加強人民對勝利的信心。

在獻給烈寧格勒的一首詩中，奧爾加·柏霍爾茲寫道：

我們現在過着兩種生活，

一面陷入困苦的境地，

在黑暗，飢餓，寒冷和悲痛中被圍攻，同時我們都在等待着一個豐富的未來的

日子，

我們都是那一個自由的明天的勝利者。

在戰爭的最初階段，在史太林格勒戰役以前很久的時候，從蘇聯詩人們所寫的許多詩歌中，我們也發現到同樣的情緒。史太林格勒戰役標誌着一個轉捩點，它改變了戰爭的趨勢，而有利於蘇聯和整個反希特勒的陣營。

在史太林格勒戰役的時期，烏克蘭詩人里昂尼德·帕爾弗邁斯基(Leonid Pervomaisky)在他的詩『在波爾泰瓦省』中寫出他的故鄉來：

夜在淒迷：一個冒煙的，燒毀的場面。

寂寞的小溪在黃昏中顫抖。

我的童年的舊址在靜寂中隱隱地出現，依然在那兒不動。

現在，恐怕這些殘跡已經看不見了吧？

但是我們的脚步仍舊是向着這些廢墟走去的呀！

我們向它們宣誓，憑着我們崇高的一切，

我們要永遠忠於它們，決不和它們斷絕，

我們是要回來的，不然我們就要滅亡。

這一場慘烈的鬥爭是在全然一種新的平面上處理的。由於法西斯匪徒的侵入，把蘇聯國土投入悲痛和苦難中，詩人在悲痛與苦難中宣揚善戰勝惡，宣告人道的勝利和對未來的勝利信念。

許多資產階級作家們認為苦難『洗滌』人類的靈魂。高爾基用他所有憤激去抨擊這一種見解。他認為這是奴隸道德的一個證明。他說，現實人的義務不是在苦痛中掙



扎，而是要設法解除他的同伴們的苦難。高爾基抨擊多少世紀以來在文學中養成的悲觀主義。他宣揚作爲戰士的人，作爲革命者的人所經驗的整個新的情緒。在高爾基的觀念中，悲劇的事情不再是絕望和不幸；對於人和他的將來的信心，建立在一個人的世界觀上，在他看來，世界並沒有停留他自己的人格以外，而是在人民的生活，鬥爭，與努力中繼續前進的。

在蘇聯文學中已經將這種思想加以闡發並給與具體的藝術形式。

這一次戰爭不僅是一種嚴酷而殘忍的考驗，也是對國家的勇敢與熱誠的一個偉大的學校。這一個學校更進一步加強了蘇聯男女的精神素質。蘇聯社會的團結一致，經過了戰爭最大的考驗。

所有這一切都反映在蘇聯文學上。

青年作家米哈爾·布本諾夫 (Mikhail Bubnov) 所寫的一部小說，『白楊』，告訴我們，蘇聯的戰鬥員們是怎樣在戰爭中成熟的，怎樣熟練戰爭的藝術。這也是全部蘇聯軍隊的事實，他們在反法西斯的生死鬥爭中完成了他們的作戰技術。

戰後的幾年已經出現青年的作家們以平時爲主題的許多作品——勞動與新的創造，社會主義生活方式。在這些作品中，許多主要的人物，或者是退伍的軍人，或者是用忘

我的勞動幫助勝利的男女。

在年青的詩人亞列克遜·尼多戈諾夫(Alexei Nedogonov)的詩『旗幟飄揚在村蘇維埃的上空』中，他繪出伊戈爾——從前方回到集體農場的一個年青的蘇聯軍官——的一幅動人的肖像。這首詩是對於社會主義國土的創造勞動的讚美歌，這首詩裏洋溢着俄羅斯的風景的美與創造努力的熱誠。

伊戈爾向前走，

他在歡欣地歌唱……：

周圍的農作物起着幽美的波浪，

它們妨害了他的脚步的自由，

頑皮地撫弄他的肩膀。

這一片豐滿的大地，

這一片低語的五穀，

這些華美的，花木繁茂的草地，

這就是祖國所享有的一切，

哦，我的繁榮的集體農場啊！

舍圭·吐塔里諾夫(Sergei Tutarinov)·S·E·耶夫斯基(S. Babayevsky)的小說『金星的騎士』(Cavalier of the gold Star)中一個主要的人物，和尼多戈諾夫的伊戈爾有許多相同之處。吐塔里諾夫，復興庫班村的鼓吹者和組織者，是社會主義制度勝利的象徵。作者很成功地表達出勞動的詩，因此他的小說合乎當然地被認為近年蘇聯文學的成就之一。

蘇聯小說中的主人翁們，並不是與生活及人民脫節的個人們，他們不是為精神上的衝突與主觀上的反應所拴住的舊日的知識份子們。無論在戰時或在平時，他們都是堅強而勇敢的男女，對生活有正確而健康的看法的人們——忠實的蘇聯愛國者。對於格德尼夫，一個遊擊隊領袖和P·弗爾希戈拉(P. Versigora)的作品『良心清醒的人們』(Men With a Clear Conscience)一書中的主角，對於E·卡薩克維奇(E. Kazakevich)的小說『星』中的年青的中尉特拉甫金，以及對於V·潘諾娃的作品『旅伴們』中的老醫生彼洛夫和年青的女孩麗娜·奧戈爾洛德尼柯娃，以及對於他的另一部小說『克魯伊里哈』，對於A·龔察爾(A. Gonchar)的小說『旗手們』中所描寫的昨天的烏克蘭的集體農民們和以後的蘇軍的戰士們，對於伊里亞·愛倫堡的小說『暴風雨』中的蘇聯青年知識份子舍圭·烏拉科夫和瓦西里·烏拉科夫，在生活中沒有比服務於他們的人民更

高尚的事體了。

這不是說蘇聯作家們避免描寫生活的黑暗面，不是說他們漠視在蘇聯的社會中發生的，新型的、人民與仍然掌握在阻礙進步的落後的思想感情中的那些人民之間的鬥爭。

在蘇聯文學中經常遇到說些典型。然而這些典型並不是蘇聯作品中的主要人物。作者們企圖表明在蘇聯男女的靈魂中已經成熟的，新的崇高的，與美麗的一切，而這些蘇聯男女是由社會主義國家的全部生活方式培養出來的。

蘇聯文學中的肯定的主人翁，都是獻身於蘇維埃制度的人民，都是憎恨卑怯，怯性，市儈主義，與利己主義的男女們。這些人民大胆地走入新的牧場，在危險的面前勇敢地推進。

在『旗手們』中，被圍的城堡被作者比做一艘戰艦，一羣蘇聯的迫擊砲兵和步兵們在這裏面從事於英勇的抗戰。一些小『巡洋艦』不就是像這樣一天一天地堅持作戰到底嗎？——它們不是大踏步走向擁有勝利的名號的那一個光榮的日子嗎？這不過是一個小小的插曲吧了。這在公報中不會發表的。然而人們需要它，就像需要空氣的一樣……：

龔察爾對年青的蘇聯軍官布里揚斯基作了有方的描寫。這一位軍官雖然年青，但是甚至年老一代的戰鬥員的中間，他享有很大的尊敬和威信。布里揚斯基雖然從事於一場

猛烈而慘酷的戰事，仍舊繼續研究和完成他的知識。作爲一個迫擊砲兵，他費時研究數學的計算方法，力求他的武器發揮更大效力。在他筆下的布里揚斯基，是蘇聯軍官的典型。

在卡薩克維奇的小說『星』中的主人翁，特拉甫金，與他的下屬安尼甘諾夫以及由他率領在敵後從事危險的諜報工作的那些人們之間的關係上，存在着一種真摯的人類愛。在V·杜布洛弗爾斯基(V. Dobro Volsky)的『穿灰大衣的三個人』(Three men in Grey Greatcoats)中的故事，也類似的表明了這一種新的關係，這個故事中的主要人物，爲要救一個同志而放棄了贏得滑雪競賽的機會。

在蘇聯的小說中，主人翁們的精神上的構成，是由觀點的明確性與政治觀察力的廣泛性合併而成的。這兩種東西使他們能夠看到他們自己的努力是全國的努力的一部份。在蘇聯文學中，較著名的人物中的絕大多數——工人們，集體農民們，學生們，軍官們，將領們，科學家們，工業管理人員們，工藝家們，工程師們，工廠廠長們——都是新社會的創造者，灌注了創造精神的前進的人民。各民族的代表們都在蘇聯作家的作品中佔有顯著的地位。烏克蘭人，喬治亞人，白俄羅斯人，卡薩赫人，土爾克曼人，猶太人，愛沙尼亞人，以及蘇維埃聯邦的其他的加盟的國家，都像忠實的朋友一樣，在戰

時，在平時，和俄羅斯人並肩前進。蘇聯作家們，由於他們對蘇聯各民族的友誼的生動的描寫，已經作了難以估計的歷史性的貢獻。當西歐和美國的許多資產階級作家們市儈似的培養着道德上的墮落和獸性的個人主義時，蘇聯文學則在讚美着社會主義建設者們的團結一致，讚美着在戰場上，在創造勞動中，在共同的工作與研究中所產生的各民族  
的同志愛。

(A·泰拉森科夫作)

## 高爾基與社會主義美學

高爾基在他的里奧尼德，安得烈夫回憶錄中所提及的一段插話，說明了他對於藝術的基本態度，以及他的文學和批評的標準，比較他的任何長篇大論都還要說得清楚些。

『安得烈夫聽過加普利地方的一件事情』，高爾基寫道，『他就用這件事情做爲他的小說「黑暗」裏面的故事。這位主人翁是我所熟習的叫做S·R·的一個人。故事是很簡單的：一個妓院的妓女本能地感覺到她的嫖客是警察迫害之下的一個受難者，一個爲逃避追捕而被迫到她這裏來避難的革命者；她對待他像母親一般的仁愛，而一個女性的敏銳，使得她充分能夠理解和尊敬這樣一個人物，但是這位主人翁在精神上是淺薄而又帶着學究氣的，他用一篇關於道德上的大道理去答覆那一個女子的誠摯的動機，因此逼着她她想起了在那一俄頃忘却的使她最感到不安的事情。她覺得受了侮辱，於是劈臉癱了他一掌——在我看來，這一掌是他罪有應得的。這樣纔使他認識到他的錯誤；他向

她請罪，吻着她的手（最後這一個情節我看是多餘的），如此而已。」

讀者大概還會記得，高爾基所述的故事，已經被安得烈夫寫進『黑暗』裏面了。我們也在這一本書中發現了那一位同樣不尋常的客人，被偵探的搜捕而趕到一所妓院裏，兩天兩夜都沒有睡覺了；然後是妓女的一個耳光，最後是這位客人的謙卑的，或者也可以說是高尚的一吻。

然而，在這所真實的妓院中所發生的一種短暫的，但是使人震悸的變化，在安得烈夫的故事中是沒有的。他已經把這一個故事顛倒過來了。實際的情形，是革命的真理鼓舞了這一個婦人，把她從她的屈辱的職業的暗影中拯救出來，即使是暫時的，也把她的最優秀的特質都掘出來——這是甚至這位主人翁也不能立刻體會到的一種高傲和崇高的親切。因此這兩個人物完全出乎意外的顯得高尚了；這一位婦人和這一位主人翁都變得更深奧更聰敏了。然而依照安得烈夫所說的故事，生活的黑暗與醜惡的一面，不僅掩蓋了讓偶然的機會帶到妓院去的這一個革命者的優點，而且完全戰勝一切，『黑暗』是勝利了。安得烈夫使這位主人翁不是自慚沒有能夠覺察到這位婦人的優點，而是自慚他的純潔，好像他對於黑暗世界的人們必須沒有禮貌似的。依照安得烈夫的解釋，這位婦人打這位英雄的耳光，不是因為他證明了比她所預料的要粗暴些，心胸狹隘些，而是因為



在她看來，他是在企圖做一位『英雄』，因此就顯出了她自己的墮落。

『黑暗』這一本小說的基本觀念，是包含在這一位主人翁的殘忍的誓詞裏面，他立誓和他的過去一刀兩斷，因為在過去他的視力冒犯了那一羣『盲者』，那一羣被安得烈夫推為世界上偉大的，可怕的，和勝利的多數人。

『對於那些生來就盲目的人們』，這位主人翁說，他把酒杯高舉起來，向着屋裏一羣酒醉了的娼妓們。『讓我們能夠看得見東西的人們把眼睛都挖瞎吧，』他說，用他的拳頭捶着桌子，『因為能夠看得見東西的人們看見了生來就瞎眼的人們是應該慚愧的。如果我們不能用我們的燈把光亮帶到黑暗裏面，那麼就讓我們把燈熄滅，大家都在黑暗中蠕動吧。』

對於安得烈夫的小說應該加以如何的評價呢？我們可以說到他的人物的真實或者不真實，或者辯論一位藝術家依照他自己的哲學的主使——他對於生活的一般態度——去說明生活事實的權利。簡單一句話，我們可以評價安得烈夫的『黑暗』是事實或者不真實，是否忠實的描寫事實。

高爾基評斷『黑暗』是一種罪惡；不是對於藝術的罪惡和危害藝術家的罪惡，而是對於社會的罪惡，對於人類的罪惡。在那時以前，安得烈夫曾經是高爾基唯一的文學朋

友，但是從此以後，他們兩人就一天比一天疏遠了。

高爾基寫道：『安得烈夫已經把事件的觀念和形式歪曲得教人不能辨認了。這一種歪曲使我感覺到最不愉快。這好像他已經破壞了我在熱切的等候很久的假日。我深知人民對於誠實的或者崇高的感情的甚至最少的表現，也必定是極端珍愛的。我不得不告訴安得烈夫，他所做的事情，在我看來，是等於扼殺一個幻想，一個卑鄙的幻想的行爲。他曾經用藝術家的自由提醒我，但是這不能改變我的態度。一直到今天我還相信這一種理想的人類感情的稀有的表現，是可以被一位藝術家爲了他所擁護的某一種教條的緣故而加以歪曲的。』

高爾基批評安得烈夫扼殺了人類的美，那是一種從生活中產生的美，而當那一種美被寫入藝術中的時候，必然在千萬人的心中引起共鳴來。他批評他，因爲一位作家既然憑藉他的職業而對於社會負有固定的義務，那麼他就應該把他生活中所體驗到的一些美和善的事物表現在藝術裏面，並使之普遍，如同高爾基在他所寫的每一件事物中所做的那樣，安得烈夫因爲沒有這樣做，所以他不僅剝奪去一個人的快樂的根源，而且把他加以譏諷，因而違反了美學的法則和社會倫理學的法則。

在高爾基看來，文學一直是一個社會問題；是一種受倫理評價的行爲，正如其他任

何一種社會行爲一樣。因爲藝術是高爾基獻上整個生命的事業，所以在他看來，生活的全部意義以至於藝術的全部意義，便是爲了使一個人和人類的幸福與美而從事於熱情的不停的鬥爭。

在高爾基看來，藝術是爲未來的生活而鬥爭的一個最強有力的武器。

這一種藝術的觀點形成了高爾基的文學和批評的活動。

## 二

『藝術和科學，這兩種力量最有力的幫助培植有文化的人，』高爾基在他的『工人階級必須培植自己的領袖』這一篇論文中說道。『在形成人的思想和意志上，文學是和自然科學同樣有力的一個武器。』

因爲藝術——任何一種藝術，都是形成人類或此或彼的一種性格，灌注同情或憎惡，教導人怎樣生活得好些，怎樣生活得壞些，我們對於藝術的評價，就在於它教導的是什麼，注入在人身上的是什麼。

爲了這一個緣故，所以高爾基如此強烈的反對藝術在人身上注入不健康的態度；使人向生活屈服，而不向生活抗拒。

高爾基熱愛着俄羅斯文學，認爲它是『我們民族所創造的最優秀的文學』；所以他對於俄羅斯文學中一切不健康的，有毒的，和頹廢的東西，作愈益劇烈的鬥爭。

作爲批評家的高爾基，他的真正的論點最清楚的表現，在他對於托爾斯泰和朵斯陀耶夫斯基的意識形態的鬥爭上。

在他一九〇五年所寫的『論市僧主義』一文中，高爾基說：『托爾斯泰和朵斯陀耶夫斯基是兩位最偉大的天才；他們天才的力量點燃了整個世界；他們把全歐洲使人驚異的興趣都凝聚在俄羅斯的一個焦點上；他們兩個人都佔據了與莎士比亞、但丁、塞凡提斯，和歌德等這些偉大的人物同等的地位。然而他們對於他們的在黑暗中摸索的不幸的祖國，都只有極其稀少的貢獻。』

『那些生活在對於絞刑架和監獄的戰慄和恐怖之中的』，被壓迫的長期受難的人民，需要他們的精神上的領袖們教導他們如何掙脫他的鐐銬。高爾基寫道：『社會精神上的領袖們，應該向誠實而有思想的人們說：爲自由和正義的勝利而鬥爭吧；美就存在於這一個勝利中。讓你的生活成爲一首英勇的詩篇吧……！』

朵斯陀耶夫斯基卻不這樣說。相反的，他在普希金紀念碑舉行揭幕典禮時的演講，卻向俄羅斯人民說：『忍受呀！』

『完成你們自己呀，』托爾斯爾泰補充說。

『不要用暴力去抗拒罪惡呀！』

『在這對於罪惡的忍受和不抵抗主義中，有一種令人抑鬱的醜惡和可恥，一種近似於卑鄙的嘲笑的东西。這兩位天才生在一個國度裏面，在這裏對人民使用的暴力爲了括不知羞已經達到了驚人的程度。那些超然法外而得意忘形的官吏們所播種的恐怖，把整個國家變成了一座黑暗的監獄，只要有那些統治者的奴才們所在的地方，從省長到鄉村警察，都在橫蠻地掠奪着和迫害着千萬人民，戲弄人民如同貓在戲弄老鼠一樣。

『對於這些長期受難的人民，他們却說：「不要抗拒罪惡呀！忍受呀！」而頗以他們的忍耐爲榮。』

在這裏，不僅對於不抵抗主義的抗議是重要的。特別顯著的是高爾基的批評立場的另外一個重要的特質。高爾基從來不『概括的』抨擊文學上的此一種或者彼一種現象，而不考慮到發生這一種現象的具體的，歷史的情況。如果把高爾基對托爾斯泰和朵斯陀耶夫斯基的意見解釋爲概括地把他們作品一律摧毀的話，那麼作這樣解釋的一個人，就是把他自己安放在和一個批評高爾基的人同等的地位，高爾基在一九一三年說到批評他的這一個人時，稱：『某一位文學家已經責備我有一個最兇暴的目的。他說，如果我要

是一位部長的話，我一定要把朶斯陀夫斯基的作品燒去了。雖然我並不想望做一位部長，然而我依然認爲我有事先向這位被激怒的作家重新提出保證的義務，就是說如果我真的做了部長，我也決不會把朶思陀耶夫斯基的作品燒去。我不把它們燒去的緣故，因爲我對於俄國文學的珍愛並不亞於我們的這一位很值得尊敬的文學家。」

『是什麼動機驅使我提出這一個問題來的呢？』高爾基後來在『再論卡拉馬助夫兄弟們』一文中這樣問道。『在回答這一個問題時，我要說，我知道俄國人性格的脆弱，俄國人的精神之可悲的不可靠，和它之易於感染各種污點，雖然它是疲倦了的，幻滅的，和絕望的。細心讀一下「關於教育的手記」的問答；聽一聽現代青年的聲言吧……先生們，你們就可以發現在俄國的一切都是不好的了！』

『現在要指出的不是斯塔夫洛金（註：朶思陀耶夫斯基小說『惡魔』中）的一個主的性格，而是其它的東西。一種勇敢的愉快的主義是必要的；它需要精神上的健康和行動；而不是自我冥想；它需要回到力的源泉，回到民主，回到人民，回到社會和科學上去。』

在高爾基對於藝術作品處理主題的態度上，我們看到一位作家對藝術的功用及其意義的見解之具體而實際的表示。

『沒有偏愛』的藝術，『忠於自己』的藝術，『爲藝術而藝術』……都認爲主題是無關重要的。自然，最極端地和一貫地主張純粹藝術的人們，率直痛快地陳述這不是爲了什麼使命而寫作的問題。

再者，有許多作家，對於他們，主題只是他們的藝術之花所賴以生長的溫床。如果作家不能夠找到一個良好的溫床，就不會開出美麗的花來。

然而也有對於主題的第三種見解。

讀者們也許熟習羅曼羅蘭寫給蘇聯的一個匿名的青年作家的那一封有趣的信，他在信中說，只有在有寫出的必要的時候，只有在作家所要告訴讀者的事情（換句話說，就是主題），在這位作家看來對於社會是非常重要的，而使他被迫不得不求在藝術中去表現它的時候，才能夠創造一種真正的藝術作品。

如同作爲人類的真正的導師的過去和現在的一切作家一樣，高爾基並不爲他的藝術去尋覓主題。他是爲主題去探求藝術的形式，不是爲藝術去探求一個主題。

在他的『我怎樣學習寫作』一文中，高爾基說道：『我會經驗到這樣驚人地緊張的一剎那，猶如骨鯁在喉，彷彿患了歇斯的里症似的要大聲喊叫起來——那便是當我的有才能的青年朋友，玻璃工人安那托里，倘沒有人幫助便要死去的那時候；當我感到妓女苔

萊莎是一個好人，而玩弄她的那些學生們不覺得她做妓女是不合理的事情的時候；沒有人知道老女乞丐瑪蒂查是比年青而驕傲的接生婆雅柯麗葉娃還要聰敏些的時候。我甚至沒有告訴我的一個極親密的朋友，而寫下了許多首詩；關於苔萊莎和安那托里的事情；關於在春天融化的雪沒有完全匯成污濁的流水，從街道上流入麵包工人工作着的地下室的情形；關於美麗的伏爾加河；關於做椒鹽餅干的工人——一個叛徒，一個出賣耶穌的猶太……關於從頭到底令人討厭，毒害精油的那一種豬一般的生活。」

因此，依照高爾基對於藝術的觀念，主題是一個具體的目標，爲要表現這一個目標，才創造某種藝術作品。

他寫道：『主題是經驗在作家的心中所喚起的一種思想；主題是由生活向他提示出來，但它卻沉睡在迄未形成的他的意象的儲藏所裏；因爲它要求具體表現在形象上，所以它鼓舞着他迫切的把它塑造出來。』

所以在高爾基的批評文章中，關於主題的問題，從來不採取勸告『寫作』此一種或者彼一種特殊事物的方式。相反的，他的勸告是要求作家知道和關心於生活現象，思想便從生活現象中自行提示出來。

高爾基本人對於生活有淵博的知識。他向作家們說：除非你們對生活理解，否則你



們就沒有權利給自己加上教人如何生活的導師們的頭銜——這往往是犯罪的，而總是很可笑的。同樣可笑的是：不首先從關心現實中獲得知識，而首先從關心創造作品中獲得知識。

高爾基從來不單純從怎樣把握主題的觀點去討論蘇聯文學中所處理的主題。在高爾基看來，主題便是作者通過藝術的媒介所要說的，所要肯定或否定的事物。

『蘇聯文學的基本的主題』，他說，『便是指示人們怎樣把對貧困的憎厭變成對私人財產的憎厭。這一個主題，在它的本身內就蘊藏着真正革命文學的其它一切主題的無窮的變化；它包括創造肯定的主人翁的典型的題材；它包括時代的一切歷史的真理，這一種真理是無產階級的力量革命的成果……一種爲了勞苦大眾的創造力的自由發展而改造世界的力量。』

在他的『給青年作家的信』中，高爾基分析許多作品，大部份注意到它們的主題上的問題。在這些信件中對於解決主題的題材上的各種問題提供非常豐富的資料（主題和目的；主題和思想；主題和人物等）。詳細研究這些信件不在本文的範圍以內。因此我們在這裏只能討論具有比較一般性質的另外一個問題。這便是破壞一個有意義的主題的可能性之問題。這一個問題使高爾基感到的興趣，大概不亞於他和具有猥瑣的，無意義

的，和偶然的主題的那一種文學上之混亂的鬥爭……就是說，他爲有意義的主題而從事  
的鬥爭。

高爾基從來不厭於指出：有一個有意義的主題的一篇壞作品，或者很勉強的作品，  
其應受猛烈的抨擊，却不亞於有一個無意義的主題的同樣壞的作品所受的攻擊。

在『給青年作家的信』中，高爾基寫道：『爲什麼關於你們的有一好主題而寫得非  
常壞的故事，我卻寫得那麼多呢？原因就在於此：你們許多僭望着世界名聲的人們，爲  
了你們急於一躍而爲世界知名的作家，就捉住了具有深奧的，重大的含義的那些重要的  
主題。但是這些主題並不是你們力所能夠勝任，因此你們就把它們亂扯一通，加以曲解  
和破壞；你們用空虛的，沒有感覺的，或者只有片面瞭解的文字去把它們弄得紊亂了起  
來。真正的人民，偉大的戲劇，我們時代的英雄的受難，工人，都被這些主題掩蔽了。  
工人不會說？多謝你歪曲了他用血汗所造成的現實。他不會這樣說的。然而他所要說的  
將是比我現在所說的還要深刻的話語。』

在分析一篇『Novella』（一種短篇小說）時，高爾基把這一個字放在括弧裏面，  
使作者明白他寫出這一個故事所使用的方法並不能證明命名爲『Novella』之合理。高  
爾基說：『作者非常天真的提出這一個問題：個人的私人幸福，還是工人階級……革

命，建設新世界的歷史任務，二者中間那一樣比較重要些？……『在故事的結尾處安上了下列的教訓：「爲了一個女人和愛情而拋棄一切——黨，革命，是愚妄與不可原諒的，也是荒謬的」。作者用不同的方式三次重複了這一個教訓。』

高爾基指出：作者已經把主題損害了，破壞了。主題之被破壞，是由於他對這一個問題根本的冷淡；也有對於主題的同樣的意見，認爲主題只是文藝作品中的一個單純的因素……只是種植藝術之花的一片土壤，而不是生活的問題。『作者從完全的好奇心，或「對生活的厭倦」中，漠不關心地提出這樣一個大問題來』。『生活充滿了戲劇性，充滿了龐大而有興趣的矛盾，新的歡樂出現了，而我們的歡樂的暗影又爬行在地面上。新的悲哀也是如此；因爲許多舊的事物於我們是親切的，許多新的事物是不能理解而又有敵意的；現在人民已經被鍛鍊，被重新塑造，一個新人正在出現中。奇怪的是，在這樣一個時代，人們竟可以寫出一種毫無心肝的「Novella」，而問哪一樣好些：生活的一切及其全部的偉大任務，它的戲劇和歡樂呢？還是生活中有「一個好太太」，在他看來「不能再好」的一個太太呢？』

## III

只有懷抱一種明確的目標，才可以達到理解生活和改造生活的目的，對於人生理想若沒有一個明確觀念，就不能夠改造人類，為實現這一種理想的鬥爭，才是藝術的目的。

所以，高爾基保持過去一切偉大作家的優秀傳統的時候，他代表着一種美學上的主義，這一種主義所提出的標準，必須從藝術所應該滿足美學要求上的立場，同時也必須從藝術所提出的，社會的和倫理的理想立場，並為這一種理想而鬥爭。

顯然的，如果把藝術看成具有社會意義的話，那麼第二種的要求和標準，即是關於社會和倫理的理想標準，就成為最決定的因素了。美學標準之重要性，就在於他是為這種理想而鬥爭的武器。

高爾基認為過去一切真正偉大的藝術，其所以不朽的原因，不是為了它『對藝術有很大的貢獻』，而是為了它『對生活有很大的貢獻』。

『一個作家不能被這樣的一個問題苦惱着，就是說：什麼是文學？為什麼這就叫做文學？』他在關於技巧的談話中說，『你說文學是為本身而存在的嗎？但我已經知道

在世界上沒有一件事物是唯一而純粹地爲自己而存在的；每一件事物都是爲某一種目的而存在，而且是或此或彼的互相倚賴，關聯，和交織在一起的。

『「是精神上的慰藉嗎」？在讀着普羅米修士，哈姆雷特，唐吉訶德，浮士德的時候，讀着巴爾扎克，狄更斯，托爾斯泰，斯丹達爾，朵思陀耶夫斯基，烏斯彭斯基，契訶夫的作品的時候，或者讀着不可思議地表達在譬喻和語言中的，作爲思想，感情，這一個世界的血和酸辛的熱淚的集合體，而安放在我們面前的任何一種這些書籍的時候。一個人的「精神」要想休息，簡直是非常難以想像的事情。

『「是生活的一面鏡子嗎」？鏡子是保存在房屋裏的，使人們能夠很合適的去刷理他們的頭髮，審視他們鼻子上和面頰上的斑點和縐紋，並「欣賞他們的美麗」。』

高爾基說：人類所需要的，一切時代的真正而偉大的藝術，總是幫助人在社會上和精神上的解放。在我們時代，藝術只有爲服務於革命而存在。

『這是我們文學作家們解決這一個基本而非常簡單的一個問題的最好時機。』高爾基寫道：

『我們「服務於藝術」和忠實地服務於革命是可以並存嗎？在階級鬥爭中我們可以採取一個中立的立場嗎？而這兩個階級，一個已經漸漸消滅下去，但還在企圖愚弄地，

非人道地，用暴力去保持它的傳統的統治地位，而另一個階級則在壯大地前進着去代替前一個階級，成長着和工作着……這一個力量還沒有充分試驗它的創造能力，然而它卻是造成人類普遍再生的唯一的力量。

『可能有這樣一個問題被提出來：「一個人必需爲時代的革命要求而去犧牲他自己嗎」？把問題這樣提出來是愚蠢的。然而我依舊給與一個肯定的回答：是的，必需再教育自己，以便爲社會革命的服務變成每一個誠實的人的事業，以便使這一種服務變成個人快樂的源泉。』

如果高爾基不會把這種一般的概念具體地應用在藝術上面的話，他便不能成爲新美學的奠基者了。

藝術不是像政治一樣直接影響生活的。它通過了人，用塑造他的思想、行爲和理想的方法，用塑造人類精神的方法對生活發生影響。所以，在高爾基的『文藝放談』一文中，他說：『文藝的素材便是人，具有各種願望和活動的一個人，在成長或毀滅過程中的一個人。』

一個人如要知道某一篇藝術作品的歷史任務和社會意義的話，那麼他就必須知道在那一篇作品中怎樣去描寫一個人，和這位藝術家理想中的一個人是什麼。造成文藝復興

時期的藝術和資產階級的頹廢派的主要原因，不就正是爲了他們違反了他們描寫人的正確方法和他們對這一個人的要求嗎？

在『和一位讀者的通信』中，高爾基說：『一個人縱使有廣大的創造潛力，也從來沒有對自己驚異過，然而在我們的這一個世界上，真正值得驚異的只是他的理性，想像，直覺和奮勉的力量。』

『這是一件很奇怪的事，而且差不多是很有趣的事情，就是一個人對於留聲機，電影，和汽車感到驚奇，然而作爲一批精巧機器和娛樂工具的不倦的創造者的一個人，對於他自己却不感到驚異。機器和事物被艷羨着，好像它們是由於它們本身的意志，而不是由於創造它們的那些人們的意志，纔來到世界上的一樣。』

這裏所暴露出來的，在現代資產階級藝術中破壞一個人的詩的想像的那種資本主義的拜物主義，幾乎再簡單再透澈也沒有了。

因爲在資產階級時代，人類的思想已經失去了它的詩趣，所以美的概念就和真的概念分離了。這一種分離從十八世紀開始，到十九世紀的末葉完成。

十八世紀的哲學家們，主要是狄德羅和勒辛的革命民主主義的美學，在美學史上第一次提出了以美與真的綜合作爲藝術的基本問題，因爲在那時資產階級的現實性裏面，

在理想和事實的中間已經形成了一條客觀的裂痕。人們這時才實感到，在人類關係爲私有財產所支配的一個紛亂的世界中，是不可能達到諧和與優美，即是說不可能達到美的境界的。

如V·格里布(V. Gridb)在他爲『漢堡戲劇學』所做的序言中所表示的一樣，啓蒙時期的美學，使藝術面對顯示世界的美而同時保持着現實的真的——一個課題，但是證明了二者實際上都不可能解答這一個課題，即是說，在具體的藝術作品方面和在理論的美學方面。一貫的唯物論者狄德羅拋棄了解決這一個課題的一切希望，因爲他看到根據資產階級的現實性，去解決這一個課題是多麼不可能的事情，勒辛在理論上解答了這個課題，因此他比狄德羅向辯證法走近一步，但是他爲了要這樣做，就排斥了用唯物論解決這一個問題的方法。勒辛認爲只有根據對世界抱着觀念論的態度，才可以在詩中實現美與真的綜合（因爲他認爲詩和繪畫有別，關於繪畫的這一種綜合是不可能的）。他認爲詩是可以達到美和真的綜合的，如果它拋開了感官的限制……排斥『外象』而接受不爲感官的認識所『限制』的『內象』的話。

在十八世紀，前進的革命民主思想，爲藝術中的理想與現實的綜合問題而奮鬥，而承認這是真實藝術之存在的一個主要問題。到了十九世紀，資產階級的美學把真與美，



美與現實並列起來，結果，這兩個曾經不可分地連繫在一起的概念，現在是完全分離了。自然主義拒絕「美——理想，而主張「真」。『爲藝術而藝術』則使二者完全分裂，宣佈藝術的真正內容便是美，和「真」沒有任何關係。

在十九世紀，只有巴爾扎克，斯丹達爾，普希金，和果戈里等的古典現實主義繼續爭取以真與美的綜合作爲真正藝術的基礎。所以他們的現實主義自然是「古典的」。

在高爾基的美學中，藝術就是真與美。

我們曾經看到高爾基同時嘲笑由這兩種概念分離的結果所產生的對藝術的兩種相反的見解，這兩種相反的見解，一個稱藝術爲「精神上的解放」，即「純粹」的美，一個稱藝術爲「生活的鏡子」，即「純粹」的真。

高爾基認爲藝術的任務對於一個人發生這樣一個作用：使他能夠改造現實。所以藝術必需不僅如真的描寫現實，或者甚至說它應該怎麼樣，而且必需使讀者艷羨這一種理想，熱愛這一種理想，使它變成對於行動的刺激，創造這一種行動的結果，實際上就是達到新的現實。

在指陳「我認爲消極的任務爲文學所不足取」時，高爾基不是單純爲藝術的新概念而鬥爭，而是爲藝術的存在而鬥爭。將藝術的意義限於生活的反映，就破壞了藝術，使

其不能成爲人類精神活動的特殊領域，因爲如果只是總結現實的現象而發現其中的本質的說，那麼科學的功用並不亞於藝術的功用。倘若藝術只限於反映和描寫（無論描寫的如何生動），它就不會有自己的特殊任務，它的存在也只和科學同列了。（註：左拉分明有這種觀念，他曾經天真地說：藝術「也是一種科學」）

只有在對於所描寫的真實性的認識伴隨着審美的感情時，才可以達到藝術的特徵。例如，馬克思說到古代的詩歌仍然給與我們「藝術的快樂」時，他保留着它的真實的本質和沒有達到的理想的本質。

如馬克思所顯示的在古代詩歌中美和真的綜合（這是十八世紀的思想家們所沒有達到的目的），用馬克思的術語說，在它們對世界的「幼稚的」理解中自發的體現出來。這一種理解在基本上是現實主義的，因爲人所共知，小孩子們具體地接受外在的世界。同時這一種幼稚的理解是極其具有詩意的。

高爾基爲新藝術原則的長期而堅決的鬥爭，自然是建立在真的基礎上的。爲美與真的新的綜合的鬥爭，但現在已經不是作爲古代藝術的基礎的那種「人類少年時代」的自發的真，而是爲人類全部歷史的經驗所獲得的真了。

這裏就存在着爲高爾基所發展的新的美學標準的本質。

高爾基對藝術的第一個要求，便是：藝術必須建立在客觀的現實上面。

『青年作家們必須特別實感到一件非常簡單的事情』，高爾基在他的『關於技巧的談話』中說，『就是觀念不是從空氣中變來的，像氮氣一樣。觀念是建立在地面上的。觀念的土壤便是勞苦的生活，觀念的素材必須從視察，比較，和研究中得來。最後分析起來，觀念必須從事實中得來，從事實中得來！』

文學只能夠執行它的功用，就是刺激人類去改造世界……如果它把握住和揀選出已經爲生活決定了的傾向的話。判斷一個藝術家的貢獻，是看他如何從許多矛盾的傾向中間，從許多現實的潮流中間，抽出領導人類進步的那一種，和助長創造力的那一種；看他如何支持和肯定這些現實的傾向，如何暴露和貶抑那些助長停頓和倒退的傾向。

因此，依照高爾基的美學，對於藝術的第一個要求，便是作家必需忠於現實，在任何一種情形下，歪曲現實都是應該受譴責的。它是和真正的藝術不相容的。

但是在高爾基對於這一個問題的意見中，有一個相關的法則，也佔據同樣重要的地位。

對於後者的說明，最好是檢查高爾基對朵思陀耶夫斯基的態度。他曾經譴責過朵思陀耶夫斯基歪曲事實嗎？不會的。高爾基說過：朵思陀耶夫斯基看見了在俄國現實中實

際存在的，而在俄國生活中佔據重要地位的那些傾向，用他的偉大的天才把這些傾向具體表現在藝術作品裏面。

高爾基寫道：『朵思陀耶夫斯基在描寫被醜惡的歷史和困苦而不公平的生活注入在俄國人身上的兩種疾病時，他以驚人的洞察力去感覺着，瞭解着，和欣賞着：那幻滅的虛無主義者的色情狂的殘暴，和與它正相反的，那被蹂躪和被威脅的一個人，從他的痛苦中領略快樂的那一種被異性的迫害狂，他卻帶着艷羨的眼光，爲別人和他自己去描寫這一件事情。』

所以朵思陀耶夫斯基並沒有說謊。然而他所知道和暴露的事實，是不應該存在的。造成這一件事實的是俄國歷史上最壞的一切，而不是偉大和高尚的一切。因此不應該再肯定這一件事實或者將它作爲藝術的內容——只應該將它揚棄。

高爾基在一九一三年寫道：『我們大家都非常清楚，卡拉馬助夫，奧勃斯金，佛霍文斯基，斯維得里蓋洛夫，都不是我們的成功的人物，在他們心中燃燒着的不獨是殘忍和罪惡啊！朵思陀耶夫斯基只有看到這些事情，但是在他希望指示我們其它事物的時候，他卻創造了「白癡」，或「卡拉馬助夫」，把色情狂變成被迫害狂，把卡拉馬助夫主義變成卡拉達耶夫主義的一個人。在我們中間，一直到今天還活着卡拉達耶夫和卡拉

馬助夫一流的人們！——但是我們能夠不想到一個民族分裂爲安那其主義的色情狂者和奄奄一息的宿命論者們嗎？

『顯然，俄羅斯文化曾經產生的人物，主要的並不是這兩個人物，而是這兩個人物在發展着，雖然是很緩慢的。』

『爲什麼企圖使社會上的注意力集中在我們民族心理的病態現象上面，集中在畸形上面呢？我們必須和這些現象鬥爭，必須矯正我們的這些現象，我們必須創造健康的氣氛，這樣便不會發生這些疾病。』

『相反的，我們顯示出惡性的潰瘍，瀕死的軀殼，造成這一種印象，使人認爲我們是生活在死的靈魂和活的屍體的中間。』

這是不是意味着高爾基反對在文學中描寫敵人，描寫苦難和疾病——我們希望在生活中加以摧毀的事物呢？描寫，單獨是描寫，他自然是要加以譴責的。他要求藝術家教我們恨，教我們憎惡敵人，教我們憎惡苦難和疾病。高爾基對於宋思陀耶夫斯基的譴責，不是因爲後者在他的藝術作品中爲疾病和畸形安放了一個地位，而是因爲當他描寫這些事物的時候，在他的藝術作品中並沒有譴責它們的企圖。高爾基寫道：『描寫人類的苦難，往往用這樣的方式去引起無用而又無益的同情和「惻隱之心」，很少去使作爲

文化建設者的工人們浸潤着一種替他們被侮辱的人類尊嚴去復仇的願望，激發他們對於苦難和它的來源之憎恨，對於生命的卑鄙而恐怖的製造者們之憎恨。」

巴爾扎克對於『畸型』和『潰瘍』的描寫並不亞於朵思陀耶夫斯基，然而高爾基把他放在和生活的最偉大的導師們同等的地位，因為巴爾扎克在使這些畸型可恨而又可鄙的時候，他喚起了讀者們消滅它們的願望，換句話說，就是達到美的境界的一種積極而具體的願望。

『……罪惡是從人身上來的，人是要腐朽的；善良也是從人身上來的，但它從不隨着人而死滅。提高善良的地位，幫助它生存和成長吧，』高爾基在『論自學的作家』一篇文章中這樣說。

理想和實際的根據現實基礎的綜合，是啓蒙時期資產階級的知識界領袖們的一個難題，但是這一個難題已經被高爾基解決了，因為他把藝術當作無產階級革命活動的一個不可分的一部分……當作改造世界和人在那一個世界中的地位的人類積極活動的一個不可分的一部分。

『藝術家創造使人類改善的真理』，高爾基說。『這一種真理在人類的中心喚起對美的積極的願望，如果這一種願望是積極的話，那麼這就是美。』從高爾基的美學立場

去「改善」人類（不是承認在靜止狀態中的美），便是喚起人類的行動和創造。改善一個人是把他的最大的生命力顯示給他，他的這一種生命力的存在，是他自己所沒有察覺或不知道的，因為生活始終是教他做一個動物，而很少教他將自己作爲一個人去尊敬的。

依照高爾基的美學要求去改善一個人，只有當把生活在他內心的美顯示給他的時候才有可能；只有在用藝術向他顯示出他先前沒有注意到或實感到，而立刻從他個人生活經驗中察覺出來的東西時，藝術才能發揮教育和改善的功用。

高爾基在爲新的社會主義的藝術鬥爭時，也同時是爲人，創造者，和不可思議的工作者的——一種新的詩意的觀念而鬥爭，爲肯定新的理想的人類而鬥爭。

這一種理想包含在什麼裏面呢？

首先，而且超於一切的，高爾基設法在一個人的身上灌注對於自己能力的信念，對於改造世界與他自己的義務的信念。

『如果我們說到「神聖」』，他說，『那麼唯一神聖的事情便是一個人對自己的不滿，與對比他現在生活更好的一種願望，以及對於使他自己把生活弄得混亂的一切渣滓之憤恨。一個人希望消滅嫉妒，貪婪，罪惡，疾病，戰爭，和人類中間一切形式的仇恨，這一種願望是神聖的；他的勞動是神聖的。』

阻礙一個人從世界上，把若干世紀積累下來、而現在侵犯人類生活的一切渣滓完全加以消滅的願望，是由於一個人對他自己的價值、力量和理性估計過低，是若干世紀以來奴役的結果。

高爾基認為：使一個人實感到他對在世界上存在的每一件事物的責任，向他證明他能夠改造這些事物，這便是藝術的任務。

藝術的任務，是使人的創造能力成爲這一種活動的基本原則。

這一種能力是高爾基對於一個人的詩意的理想之基礎。這在高爾基對於美的定義上表現得更清楚，因爲所謂詩意的理想，便是藝術家力圖證明其爲美的一種事物。

高爾基寫道：『我們所說的美，就是各種物質，以及聲音，顏色，語言等等的綜合，賦與人，即主人，所做的一切以一種形式，這種形式在感情和理性上發生作用，作爲一種力量，激起人民對於他們創造力的驚奇、高傲和快樂。』

關於在人的詩意的理想中和社會主義以前的藝術，在基本上比較起來屬於一種新的事物，高爾基在『關於一位讀者的通訊』中寫出如下：

『一個人比較我們所習於想像中的他，甚至比他想像中的他自己，都要無窮盡的偉大。我想起一個很具體的人，他有許多過失和缺點，是他的鄰居和他自己的大罪人。人



人都知道他是七件重罪的貯藏所。

『他是好嫉妒的，幾千年以來就在嫉妒一只小鳥的飛行，因此他自己也學習像鳥一般的飛翔。』

『他是貪求他人的權力的，但是他在這上面已經得到滿足，而創造了數不清的各式各樣的珍寶，其中有令人驚奇的機器，因此大大地減輕他的勞力的負擔。』

『他是好色的，但是在他對於婦女的那惡的情慾中，已經幻想出一首不朽之美的詩歌，以圖引誘她和裝飾他自己。』

『他是說謊的，曾經想到事實上永不會有的事物：美麗的神話，奧林匹斯山上的快樂之神——和他們的敵人普羅米修士——他曾創造萬神殿和撒旦，一些童話和不平凡的人民……唐吉訶德，魯濱孫，哈姆雷特，浮士德，和數十個其他人等。』

在過去的藝術中，一個理想的人不可避免的是違反現實的。如高爾基所說，在古典的詩歌和散文中『普遍』的事物，遠超過為資產階級所共有的東西水準之上。

這裏就存在着古典文藝的真正的偉大性，同時也是它們的歷史的悲劇。這需要哥德的天才那樣真正巨大的力量，纔能夠創造一個浮士德——在社會主義以前的藝術中極少數真正肯定的主角之一，不僅鬥爭而且勝利的一個主角。否定的人物是要普通得多的：

肯定的主角是一個悲劇人物，或者人類的理想，根本就沒有被藝術家表現在具體的詩的形式裏面，而只是作為詩意地判斷他在藝術中所描寫的一個實際人的規範吧了。

高爾基是一位新型的藝術家。他出現在為社會主義革命而鬥爭的時代和它的勝利的時代，而擔負那一種鬥爭及其勝利的歌唱者的任務，因此他知道人類的理想是可以獲致的。

所以高爾基在文學上和批評上為人類新的詩意的理想而鬥爭，乃是反對人類悲劇的特徵理想化，爭取作為勝利者的人類詩意化。

『在我看來，人總是勝利者，甚至當他受到嚴重的創傷而將要死去的時候』，高爾基寫道。『他對於理解自身和自然方面的努力是教人欽佩的，雖然他的生活艱苦……但他在固定不移地擴展他的境界，用思維的力量創造聰敏的科學和美麗的藝術。我已經達到誠懇而真實地熱愛人類的地步……我愛那生活在今天而站在我的一邊進行他的活動的一個人，我愛那將要出現在未來的一天……聰敏，善良而又堅強的一個人。』

高爾基對革命最偉大的貢獻之一，無疑的是由於他說明了那改變一個人對他自己和對別人的態度的蘇維埃國土的社會主義現實，已經存在着詩之壯麗而偉大的遠景。

高爾基說：『在我們所生活的一個時代，舊的生活方式正在急劇地改變中，人對於

自己價值的體認正在覺醒，知道他自已是一個真正能夠改造世界的力量。」

高爾基指出：「蘇聯作家們享受着一個受尊敬的地位；在過去從來沒有像他們今天所處理的一位主角。這一位主角是單純，明確而偉大的。說他偉大，因為他比較過去一切的唐吉訶德們和浮士德們要不妥協得多和難以駕馭得多了。」在人類文化史上，這是第一次能夠造成美與真，幻想與知識之詩意的綜合。

『讚美與裝飾一個人』，向他說明他比他想像中的他自己要好些，這是可能的而且是必要的，因為『一個人是值得這一種讚美的，每一件屬於社會的和良好的事物，都是他的意志和他的力量的創造品。』

所以高爾基經常嚴峻地批評和他同時代的蘇聯文學，因為當時的文學沒有能夠『讚美一個人』的緣故。他並且指出：這一個人，蘇維埃現實的創造者，在他的社會實踐中，久已顯示出他比較在文學中被人通常所描寫的要優秀些，堅強些，和崇高些。在一篇名叫『關於某一個問題的討論』的文章中，高爾基向蘇聯作家說：『蘇維埃的時代（從蘇維埃的報紙上，突擊工人的信件中，發明家的活動中加以判斷，無止境的一連串的事實顯示出一個新世界正在建設中）將我們階級的巨大的，英勇的，天才的工作，從階級的集體英雄主義中出現的人的英勇精神，動人的昭告全世界，無論是這一種偉大的

工作或者是這一種英雄，都沒有被反映在我們的文藝上；它們沒有受到應有的描寫。」  
然而不是爲了這樣的緣故，爲了現實的蘇維埃人已經變成完美而偉大的緣故，  
『裝飾』他的必要性不復成爲藝術的重大任務了呢？是不是文學現在只有將自己單純局  
限於『反映』現實了呢？

高爾基說到不可能阻止一個人努力去做更好的事情，不可能阻止一個人去繼續發展  
已經成就的事物作爲永遠向前移動中的更進一步的時候，他作了下列有意義的歸納：

『爲了不願使更好的事物在人的身上得到抑制，生活總不會有滿足的一天。』  
在資本主義社會裏，因爲現實繼續不斷地表現出是和夢想對立的緣故，所以作爲詩  
的要點的那一種想像，是被壓制着，砍伐着的。夢想被人詆爲一種『天真』的想法。

社會主義現實爲詩的想像開闢了衆多的可能性，因爲這一種現實根本就是堅持實現  
在昨天被認爲不可能達到的一種夢想的。

高爾基闡明在社會主義現實主義的本質時，說道：『真正的藝術是有誇張的權利的  
……赫古列斯，普羅米修士，唐吉訶德，和浮士德等不單是「幻想的產物」，而且是對  
於實際事實之合理而必要的詩意的裝飾。我們的實際的，活的英雄，創造社會主義文化  
的人，比較我們的故事和小說裏面的英雄是要偉大而崇高得多了。』

『在文藝上，關於他的畫面應該更偉大更動人些。這不僅是生活的要求，也是社會主義現實主義的要求，因為要必需用假設去推論，而假設呢，便是誇張的姊妹。』

因此，當高爾基不願向一個人說『你已經夠美了』的時候，他往往堅持說：你是能夠美麗的，你一定會美麗。

高爾基是社會主義美學方法的奠基者，因為他在美的概念內注入了新的內容。把這一種思想從具有自然主義傾向的『現實主義者們』的美學方法中抽去，只是表現資產階級沒落時期的美學思想的軟弱，和使一個人在他的前進中停止下來的一種惡意的企圖。

(N·奇敦娜娃作)

## 論文藝寫作的自由

蘇聯是世界上僅有的一個會社主義國家，它所擁有的特殊地位反映在外國人民對蘇聯文學的態度上，這種態度往往是非常矛盾，很少不令人驚異的。

我們不能說外國讀者對蘇聯文學不感覺興趣。我們的許多著作已經譯成一切現代語文；報紙和個別的讀者們發表無數的評論，大多數却是抱着同情的態度，蘇聯最優秀的作品在外國博得莫大的推崇。

然而，一部分外國報紙却非難我們的文學，這種非難如果是實在的話，那麼我國作品在全世界得到毫無疑問的成就，會要成爲不可解的謎了。

我們不願論到除了金錢以外沒有其它理想的或者被法西斯主義者或半法西斯主義者所指使的那些報紙對我們的非難。對於這一類型的新聞記者們，我們不願提出加以討論，只要駁斥這種謬言並將毀謗者暴露出來已經足夠了。然而在友好報紙的篇幅上，也出現一些非難的話語，用懷疑，勸告，或譴責的方式，時時重複着和懷有敵意的報紙根本一樣的詈罵和中傷。

儘管一樣，我們也能夠把故意的謊話和可能受了它頗多影響纔發生的真正懷疑區分開來；我們瞭解，由於『交通隔斷綫』的存在，很難使蘇聯的真相深入到反動的政治封鎖圈裏去。在第二次世界大戰期間，並非所有這一切的誤解都被澄清了。

對法西斯主義共同的鬥爭，和蘇聯人民在那一次鬥爭中所表現的英勇精神，使千千萬萬的外國人明瞭環繞着我們的一切謊話。然而戰爭總是戰爭；它使我們沒有時間和精力去做與戰場的需要無直接關係的事情。同時，舊的誤解並沒有自動地消失。這樣聽其自然下去，在時間的過程中，再加以阻礙進步的人們非常有效的幫助，那些舊誤解就要變成了頑固的偏見，妨礙着人們明瞭事實和構成他們自己的意見。

不可否認，有些偏見是很討厭的。但這並沒有鬆懈我們和其它一切民族在文化上合作的願望，也沒有鬆懈我們對可能合作的信心。所以我們不能讓這些觀念照舊存在下去：我們要瞭解別人，也要被別人瞭解。友誼是建立在完全瞭解的上面的。

富於想像力的文學，對於造成民族與民族之間更好的瞭解有頗多的幫助，我們相信在將來它還要起着更大的作用。文學上的意見應該免除一切偏見，這是很重要的。在某些國家，『千篇一律』這一個字眼已經和我國文學不可分地連結在一起，並且使一些善良的公民非常害怕，因為有人會認為他們自己的文學觀點是非常『不一致的』。

我們不知道究竟是誰把文學分成這兩個教派，我們對此也不感到特別的興趣。爲了對一個想像的題目不作無意識的討論起見，我們現在要來專門討論西歐文藝界對我們那些具體的指責。

我們蘇聯作家們聽過下面的話：你們的文學是不自由的；它不能像資產階級民主國家一樣地阻止國家或公衆的干涉。你們的作家們必須得到官方的許可。他們只可以寫出爲國家達到直接目的所需要的東西。這便是約翰·賴曼(John Lehman)持論的要點。賴曼和他的同志們說：你們的作家們對文學與社會關係的觀念也是一致的，他們自己都希望使他們的藝術失去獨立性，肯定藝術必須服務於社會的目的；服務就意味着服從，就是意味着沒有自由。甚至在藝術的風格上，你們的作家們也顯示出奇特的統一性：他們一律自稱是社會主義現實主義學派的擁護者們。賴曼諷刺地指出：這是一種國家主義，在它的本質上是消極的。

波拉教授(Professor Bowra)認爲：如果蘇聯人相信一切藝術都服務於一種社會目的並且都必須具有政治性的話，那麼他們就要陷於摧殘藝術的危險，或者至少使藝術變成愚蠢的平凡。

另一個猛烈攻擊的題目，是蘇聯作家們，關於傾向性和文學之崇高的教育任務的言



論。在我國文學中所表現的這些原則，被譴責爲「宣傳作用」。

約翰·賴曼說：宣傳對於普通的英國人就像霍香希丁對於小學生一樣；沒有一件事東西會使他喜歡它。一個批評家說：除了戰爭的勝利結局以外，瓦西里，格羅斯曼不容他自己對其它任何一件事物發生興趣。這自然是戰爭致勝的一個好方法，但卻是一個拙劣的寫小說的方法。

我們在上面選擇出批評我們的那些人們所使用的相當嚴格的公式，因爲我們寧願坦白地說出，不願含混而間接地暗示着。我們準備把我們對方的熱忱當做他們渴求真理的一種標誌。

我們也渴求真理，並且想給與明確的答覆。如果要想正確地瞭解我們，這些答覆就可以達成了把它們寫下來的目的。倘若建立在瞭解的基礎上，意見相同或意見不合是同樣有價值的。

文學是自由的，文學是不自由的……這些結論是不是下得太匆忙呢？首先討論自由對於整個文學和個別的作家是什麼意義，不是比較好些嗎？

這裏有一個簡單的例子：『我想寫作，但是我很貧窮，所以不能受到必需的教育。』還是自由呢？還是缺少自由呢？

另外還有一個稍微複雜的例子：『我曾經寫過暴露我國統治階層在國際上陰謀的一部小說，他們的陰謀正在引導着法西斯主義的復活和新的戰爭。即使我找到願意接受我的書籍的一個出版家，然而這本書也將使我招來非難，認爲我已經損害了我的國家。在我的書所針對的那些資本家們控制之下的大部分報紙，將要在千萬人民的面前來中傷我。我多半是要找不到職業了。』讓我們來看一看，這一個作家是自由嗎？自然，在表面上他是自由的。法律或政府當局都不禁止他去寫和發表他所寫的任何東西，也不禁止任何一個資本家去寫他所寫的任何東西。因此我們不禁想起A·法朗士（Anatole France）的話來，他說：『我們的法律是世界上最公正的法律。它不分窮富地一律禁止人們睡在橋下。』

取消檢查制度和警察的禁令，並非就意味着完全的自由。拜輪和雪萊是出於自願地離開他們自己的國土嗎？馬克吐溫一生受到虛偽『社會道德』的卑劣的指責。他是自由嗎？甚至在他自己家庭中，也有志願的檢查員們把那些道德提出來，他們不使這位作家有片刻的平靜。

當巴爾扎克寫作『絕望的幻想』（*Les Illusions Perdus*）時，他體察出一個作家和文學從被金錢統治的社會裏可以得到多少自由，雖然在他的時代，資本家壓迫文學的

方法剛在形成的過程中。在那時還沒有任何獨佔托辣斯式卡特爾去吞併人民各部門的活動，包括書籍的出版和發售，報紙，電影院和劇院等。有任何誠實的受過教育的人能夠說出自從巴爾扎克時代以後文學已經較少倚賴於資本家了嗎？

這裏只可以得到一個自然的結論：自由這一個名詞，無論應用到政治上，經濟上，哲學上，宗教上，藝術上，或日常生活上面，決不是一個絕對的觀念。無限的自由是沒有的。自由不僅是一個相對的觀念；它可能而且往往是含有本身上的矛盾——被人奴役和壓迫別人。

例如，在文學中自由傳播法西斯主義的意識形態，就限制了青年讀者們的思想自由。自由販賣鴉片一直是西方和東方的帝國主義者在中國鬥爭的造因，這一種自由意味着限制中國人民在精神上，道德上，和肉體上的自由發展。依照廠家自由提高的價格去自由購買食物，非常近似於一種強迫的手段；或是忍飢挨餓，或是爲賺取購買食物的金錢而工作至死。諸如此類的等等。

因此，我們看到『自由』這一個字眼，只有當我們瞭解它在每一種既定情況中的真正的旨趣，纔會有它的意義的。這一種旨趣一旦決定，不可避免地就要發生第二個問題：我們曾經確定限度的這種自由，對於誰是真實而有利呢？

在十月革命的前幾年，在列寧私人通信的一種有趣的內含中，曾經提出自由和缺乏自由的問題。列寧的黨的同志之一，英尼莎·阿爾曼德 (Inessa Armande)，計劃寫一本論婦女對自由戀愛的要求的小冊子，問列寧是否認為這一個題目是適當的。列寧在回信中寫道：首先，他認為這一個題目太不明確了。『我勸你把「（婦女的）自由戀愛的要求」統統放棄了吧……你所指的這個要求是什麼意義呢？它能夠有什麼意義呢？』列寧寫道。『在戀愛上免除物質的（經濟的）攷慮的自由嗎？免除宗教成見的自由嗎？免除父親等反對的自由嗎？免除愛情上發生重大問題的自由嗎？免除生育的自由嗎？免除通姦的自由嗎？』

列寧在列舉可能應用到戀愛上的許多自由以後，他指出：所有這一切的自由，依照它們的真正的社會主義，顯然可以分成兩大類。

讓我們舉出一個例子來表明列寧的含義。這一個例子就是婦女免於在自己家庭中做奴隸似的工作的自由。對於家事由僕人去做的富人階級，這一類的『自由』是容易得到的，因為它廢除了男女之間的自由關係的一個障礙。對於貧窮的勞動階級，這又是另外一件事情，爲了使這種自由成爲真正的自由，在這一階級，關於社會中整個現存的政治的，經濟的，和法律的制度，必須產生重大的變化。但是在資本主義制度中，這些變

化就要首先停止上述替有錢的婦女獲得這種自由的方法。

從這裏我們看出：同樣的『自由』，當它被應用到社會中不同的階級上面時，不獨得到一種不同的含義，而且得到一種相反的含義。對『自由』如果有具體的和現實主義的理解，這對於文學和一切忠實的作家們都是非常重要的。

如果文學的自由只受到或多或少直接的和外來的壓迫手段所限制的話，例如國家的，資本家的，或輿論界的權力等，那麼這還是一件比較容易的事情。如果人的內在生活，他的推論的方法，他的觀念等對於被社會所決定的自由也加以限制，那麼這件事情就被弄得複雜了。這是在歷史上根本限制人類思想和良心的主要方式，所以我們對此加以重大的考慮。

在階級社會中，統治階級的意識形態佔優勢；這種意識形態被統治階級任意用物質的，行政的，和法律的段所支持；它使得某一種表現的方式成爲人民的一種習慣，而這種習慣是被訓練和教育的制度所鞏固和延續下去的。如果除了佔支配地位的意識形態以外，還有別的意識形態存在着並且更要強大的話，那麼這就是另外一個階級存在着，逐漸強大着，和爭取權力的一個信號。

當然，我們不認爲任何階級的每一個人員都是充分自覺地瞭解到：他個人的信念具

有階級意識的性質，他的意識形態正在奠定基礎和企圖鞏固於他自己的階級有利的一種社會制度。這種階級意識決不是一般的現象。階級意識形態往往呈現出被全人類所追求的永恆的真理的一種形式。如果意識形態上的詐欺形成爲剝削階級在社會鬥爭中永遠使用的武器，這種詐欺就差不多往往伴隨着自欺——階級對本身的幻想。不僅統治階級是如此的，任何資產階級和小資產階級的社會集團都是如此。

一種意識形態如果具有一套廣泛的和幾分完整的意見，如果它要存在的話，必須先存在着能夠表現這種意識形態的人們，即理論家們。這些人們——政治家們，哲學家們，藝術家們，等等——具有一般的才能；發展他們階級的意識亦即幻想，乃是他們的特長和專業。所以，從事於知識上探討的這些人們，和命定要專門爲物質担心的那些人們的實際生活的一面，是有或多或少的隔離的。後者的那些人們對意識形態的態度較那些專家們要消極些，並傾向於從中抽取爲他們的實際工作所最需要的那些成分。裝飾實際生活，而掩藏着它的圖利性和自私性的那些幻想，對於他們沒有多大的興趣。例如，自由貿易者認爲『門戶開放』和『機會均等』的理論是民主主義，崇高的正義，世界爲進步而競爭等，永恆思想的一種表現。從事於國際貿易的資本家願意承認這一個理論，贊同它，然而立刻忘去了所有它的哲學上的裝飾，因爲這一理論的商業的一面對於他更

接近些，更重要些，這一面使較強大的資本家把較弱小的競爭者誘入公開的市場而加以摧毀的權利一般化和正常地，那些較弱小的競爭者們是掩藏在保護貿易主義的幌子下面的。

就同一社會階級的理論家與實踐者之間的關係而論，在文學上也有相似之處。卡爾·馬克思在「拿破崙第三政變記」一章中曾經廣博地闡明了這種關係，該章論及自稱擁護社會改革的左翼資產階級民主主義者時，說道：

「社會民主黨的特質，歸納在這一件事實上，即：民主共和的制度不是被要求作為消滅資本與工資勞動這兩個極端的一種手段，而是作為消弱它們的對立性並使其調和的一種手段。無論為達到這一目的所提出的手段有何不同，無論它怎樣裝點着幾分革命的觀念，但內容是一樣的。這一個內容是用革命方式改變社會，然而是在小資產階級限度以內的改變。但我們不能造成一種狹隘的觀念，而認為小資產階級在原則上願意遂行自私的階級利益。事實上小資產階級卻相信它的解放的特殊條件是使現代社會可以得救和階級鬥爭可以避免的一般條件。我們也同樣不能幻想着民主主義的代表們就是一切店主或熱誠擁護店主的人們。根據他們的教育和他們的個別的立場，他們和他們之間的隔離，可能有霄壤之別。使他們代表小資產階級的是這樣的一件事實，即：在他們的腦海

中，他們並沒有超過後者在生活中沒有超過的範圍，因此他們在理論上被驅使到和後者被物質利益與社會地位在實際上所驅使到的同樣的任務和解決方法上面去。這便是一個階級的政治與文學的代表們和他們所代表的那一個階級之間的一般關係。」

一種世界觀的階級內容往往沒有自我的表現。各階級不是由一個不透水的區間來分開的。理論家由於他的知識和教育，有時候能夠到達理解其它階級和整個社會的程度。這不是說他變成一個生活的視察者，『超階級』；而只是他接近了掩藏在另一階級中的較進步的可能性；他的社會的，歷史的，和道德的理想已經擴大，他對自己階級狹隘的實際生活的批評，較先前更尖銳更深刻了。這種理論家甚至可能從統治階級的一邊走到被征服被壓迫的階級的一邊。（自然，這種情形比較從弱小的陣營到強大的陣營的變化要稀少得多。）

俄國文學可以告訴我們這樣情形的一個絕好的例：L·托爾斯泰，出生和長成都是貴族和地主，他在他的作品提出貴族由於它以勞苦農民為犧牲品的寄生蟲的生活而造成了道德墮落的問題；最後他脫離了貴族的意識形態，而在意識形態上變成農民的熱誠擁護者，在上一世紀六十年代托爾斯泰的意識形態形成的時候，他成爲俄國最進步的革命民主主義階級。



然而這種情形是不常有的，只有在兩種情形之下纔有可能：第一，正在沒落過程的統治階級內部的腐敗必須已經在充分地進行中，同時在被剝削的階級內必須存在着一種強烈的抗議運動；換句話說，如列寧所言，情況必須是在統治階級不再能夠用舊方法生活而被剝削的階級也不再願意用舊方法生活的時候。

第二，只是熱愛真理和有公民勇敢的一位作家，只是在作品中使真理成爲主要特質的一位作家，纔可以在人類進步的名義之下，爲了人民的利益，而對客觀的歷史真理達到這樣一種理解，纔可以完全免除了他的舊有的階級偏見。

一個不很敏銳的作家（或一般的理論家），在論及社會狀況時，將只是對社會制度和他自己的階級表示不滿，只是帶着幾分的幽默或悲憫去批評它們的缺點，而不對他所不滿的階級和社會的整個基礎設法促成一種決定性的改造。在這個情況中，在作家和他的階級的實踐者之間就發生了相互的不滿。他將指責他們的卑劣和自私，指責他們不瞭解他們自己的偉大任務，而他們則將認爲他是一個幻想者甚至是一個危險的夢想家。

然而作家卻開始贏得了其它階級——敵對的也是革命的階級——的同情，他自己也開始同情那一個階級。這時意識形態的真正的階級性是難以辨別的。如果沒有動亂發生去威脅作家所屬的這一個階級的存在，這樣的狀態可能繼續到作家的一生最後的日子。

在這種情況中，甚至曾經和作家的階級毫無關係的他的思想的外貌，也要完全消失。

一個作家可能脫離他先前的觀點，轉而從另一階級的立場去嚴格地批評那些觀點。俄國文學提供最偉大的榜樣，證明爲了人民的緣故而拋棄階級的自私。

這開始在十八世紀的末葉，那時拉迪什契夫 (Radishchev) 爲保衛人民的權利去反對他自己的階級和君主政治，因而走進監獄。

在十九世紀初葉，在俄國文學中出現的許多革命作家們都屬於統治階級，貴族，但是他們領導人民反對那一個階級。在這些作家中間，最初是和十二月黨人（一八二五年十二月十四日反帝制起義的那些英雄們）有關的作家們；如列寧所說，他們人數很少，又和人民脫節，所以他們注定要失敗。然而他們的犧牲是爲了喚起下一代去爲人民的解放而奮鬥。在四十年代，繼承他們的人是亞歷山大·赫爾岑 (Alexander Herzen)，他出身貴族，是世界上革命民主主義的最偉大的思想家和活動者之一，是表現出從資產階級民主主義轉變到社會主義的那些人們之一。我們曾經說到在階級立場上最徹底的轉變，即托爾斯泰的轉變。

一個理想家從壓迫階級轉變到人民的一邊，並不是受了私人利益的促使。這差不多一直是伴隨着困苦和個人的危險。十二月黨人在斷頭台上結束了他們的生命，赫爾岑在

被逐中終生，L·托爾斯泰受政府報紙猛烈的攻擊，並受教會詛咒。當社會的危機直接衝擊在一個理論家身上的時候，就發生了迫使他根本改變他的觀點的那種推動力，那時他見到他以前的觀點的虛偽，那時候他再也不能保持那一種觀點，因為他的良心不容許他這樣做。

當作家在社會的危機中，看到在人民與作家所屬的統治階級之間的矛盾，充分深刻，並開始極力替保守的論點辯護的時候，帶有幾分自覺形式的貪婪和私人利益，就在相反的情況中發生了作用。

先前曾經真誠地幻想着資產階級對國家有用處，此刻這些幻想也同時消失了，代替這些幻想的是或多或少的公開的辯解。作家開始頌揚統治的資產階級，和它的成員們，實踐者們，正爲了他們是那一類人的緣故。作家內心的壓抑變成毫無誤謬地明朗了。

我認爲：二十世紀美國最有天才的作家之一——辛克萊·路易士(Sinclair Lewis)的一生和意識形態的發展，仍是一個特別的好例子。

他的小說：『大街』(Main Street)，『巴比特』(Babbitt)，『厄爾默·甘特利』(Elmer Gantry)，和『亞洛史密斯』(Arrowsmith)，都是栩栩如生的。他對人類靈魂的忠實而敏感的觀察，是作者深深忠於進步的和人道的理想之證明，辛克萊·路易

士對人性有聰敏的和廣泛的理解。在『亞洛史密斯』中，他創造了在西方國家的文學中最深刻和最有詩意的一種性格的婦女。他描繪出對科學，進步，和發明的熱望，他的描寫手腕都是極其完整無疵的。他大胆地暴露出資本主義制度的缺點，因而增加了他的作品的美術力量。辛克萊·路易士從資本家的托辣斯中，從資本家支配文化與文化工作者的權力中，看到了他自己的主要的敵人。他指出前進人民的最大的努力受到怎樣的歪曲，因為這些人們沒有掌握實現他們的理想的資財，而生產的獨佔資本家們，爲了他們自己唯利是圖的和卑賤的利益，去支持科學方面的騙子，公德方面的愚昧而墮落的僞君子，藝術方面的沒有天才的和厚顏無恥的自我吹噓者。

辛克萊·路易士也不饒恕最使他同情的一個社會集團：現代美國的中等階級，從勞動知識份子到較小的資本家廠主，他們還沒入被牽入和那維持他而使他變成無足輕重的企業毫無關係的一個股東的地位。在這一社會階層中，辛克萊·路易士發現出最善於保持的個性，誠實，對民主自由的真正的關切。在這一階級中，他看到對富豪們在經濟上和政治上日漸加厲的獨裁之反抗。然而他的誠懇的同情並不容許他粉飾現實。他描寫在佔優勢的社會關係與意識形態的壓迫之下，而在中等階級人民的身上逐漸根深蒂固的那種腐敗，無知，和懦弱的意志。

辛克萊·路易士描寫感情上大小的災難，那些災難摧殘着起而對『社會』鬥爭亦即是對他們的主人們鬥爭的那些人民。我們不會記起較之麗莪娜的寂寞的死去更不幸的悲劇，不是馬丁（亞洛·史密斯）的感情使她和他分開——他忠實而不變地愛着她——而是他對富人們多年的倚賴使他們兩人分開的。他們曲解和破壞他的科學事業，逼迫他首先和他們的機構（那是些不誠實的事業）斷絕關係，然後讓步再回來，因為他沒有其它的工作並且不能忍受永遠的貧困。希望獨立的研究，希望較安樂，較豐裕與較舒適的生活，把馬丁引到一個淺薄的有錢的女人身邊去，雖然她也受過良好的教育並且有自信心，雖然她的智力比較麗莪娜要低下和拙劣得多。

最後，在許多屈辱的妥協之後，馬丁的誠實性格迫使他離開資本家的圈子，因為他深信如果他變成資本家的一員他便要窒息他的創造的天才了。現在放在他面前的只有一條路——自己冒險去工作，而沒有成功的必然性。

資本主義對『巴比特』的壓迫，卻表現出另外一個方式，不甚劇烈和不甚悲慘的一個方式。這一部小說的主人翁，根據他自己對榮譽的瞭解，企圖毫不妥協的去行事，但是所有的企圖都遭遇到他的社會圈子的無情的拒絕，以至於和他經濟絕交。巴比特生性是一個聰敏而慈善的人。但是他的智慧不能在平凡而停滯的小資產階級的生活中發展開

來，他的獨立的企圖——無論用意的好壞——是幼稚得沒有辦法的。甚至像巴比特這樣具有沒有發展的要求的一個人，也感覺到大資本家用以滾動和碾碎社會的那種水準尺的壓力。

然而辛克萊·路易士從他對生活的觀察中得出那些最後明確的結論時，從來沒有獲得成功。那些結論是一切偉大的作家的目的；他既不是一個很深刻的思想家，也不是一個不落凡套的思想家。他對現代社會的矛盾有一種非常偏頗的態度，自然他不重視工人階級——這最一貫的和最堅決的反資本主義的力量在屬於它的爲民主而進行的鬥爭中所佔的重要地位。然而由於他的偉大的文學天才，無論如何辛克萊·路易斯總是一個優秀的作家。他看到和聽到被他的同代人和同國人所忽略去的許多事情。他不掩飾現代社會的黑暗面，去寫從內部敗壞這一個社會許多因素時，他也不躊躇不決。爲了這，辛克萊·路易士在美國和其它國家的反資本主義人士中都受到擁護。他自己一方面沒有和美國的社會制度斷絕關係，同時他又感覺到並且聲明他是他本國和外國的一切堅決的民主人士的朋友。實際上辛克萊·路易士的政治上的論爭只有一個固定的特點：他否認獨佔資本的代理人們干涉美國生活的一切方面。因爲事實上對這種反動勢力的鬥爭是爲了社會上其它一切部門的共同的利益，所以辛克萊·路易士可能真正幻想着他的思想是站在

一種『全人類』的地位。

事實照這樣進行下去，直到這種『超階級』的幻想被社會的衝突粉碎爲止。這位作家相信他不受本身階級的限制，證明了只是一種資產階級民主主義的偏見。這種衝突的發生，是在世界資本主義帝國主義的反動派與民主主義的勞動人民之間的衝突變成強烈的時候。辛克萊·路易士受到德國法西斯主義政變的驚恐。野蠻而愚昧的『意識形態』和法西斯主義在實際政治中的嗜殺的殘忍性，超過了當他想到資本主義反動份子的罪惡行爲時，他自己的幻想所創造的一切。

然而辛克萊·路易士所預見到的，主要的，是那一邊的『合法的』特別是經濟壓迫的方法，他認爲從資產階級民主政治的合法的立場，也可以和那些方法鬥爭。這便是這位作家的特質。把世界分裂爲二的資本與僱傭勞動的對立，資本家與工人階級的對立，在他看來，似乎並不是不能妥協的。資本家的剝削，只有在最公開的寄生蟲的方式之下纔使他明白；工人和資產階級的衝突，在他看來是可以妥協的兩個極端。對現代社會的現實的這種態度，使這位作家幾乎不能覺察到久已發生的階級力量的分極作用。所以當法西斯主義者在德國奪取政權並宣佈向全世界民主國家進攻的時候，他纔彷彿從沉睡中醒轉過來。

無疑的，路易士當時最強烈的情緒，自然不是替自己憂懼，而是替文化，民主政治，和人類憂懼。他敢於以在極端恐怖中的一個人的勇氣提出了所有他的同代人不敢說出的問題：『德國人所碰到的事情可能在美國重演嗎？』於是他肯定地回答了他自己的問題。他覺得在道義上他應該說出這一個嚴酷的真理，於是他寫了一本小說，用一個諷刺的題目：『它不會在這裏發生的』（It Can't Happen Here）。

這位作家的用意無疑地是很好的。但是如我們在上面說過，當他開始喚醒他的沉睡的同胞時，他本人彷彿還在假寐中，而他本人也只朦朧地看到他所警告他們防範的東西。這便是他所以用一種叫囂的方式寫出這本小說的緣故。他先前甚至在最富戲劇性的剎那間所保持的優雅而均勻的風格，在這裏只有在處理小說的中心人物——多爾莫斯和他的家庭——的章節中和插話中纔能被察覺出來。這本書的大部分是一種宣傳手冊，用帶着粗糙的醜陋的沒有約束的色彩所繪成的一幅諷刺性的招貼。

要正確地瞭解我們：我們並不責備作者破壞了他的文體的劃一；我們更不反對一種嚴峻的政治性的宣傳手冊的體裁。但是對於辛克萊·路易士，這是他所選擇的一種危險的形式。這一種形式暴露出先前包括在他的世界觀中的反動的特質。

現實主義的藝術描寫的手法，不單是體裁方面的一種外在的手法，首先它是藝術理



論的方法，這種方法要求作家不斷地分析作品，並幫忙他證實他用和現實對照的方法所描寫的事物之真實性。對形式之真實性的願望，限制了作家的幻想和任性；同時由於這種願望，具有偉大力量的描寫天才的藝術家，再現了較他自己的觀念深刻得多的生活之客觀的畫面。然而諷刺的文體違反了人類社會關係的通常的方式，所以很難使一位作家客觀地檢討他自己的思想。因此宣傳手冊是一個危險的武器，不僅對於它所反對的那些人，而且對於作家自己也是如此。只有對於他所決定描寫的事物作過細心的研究並構成堅決的意見的一位作家，纔可以支配這種寫作方式，並使他的幻想無畏地和確信地去從事於自由的活動，而不致迷失在一羣幻想的人物中。一本宣傳手冊是政論家的杜撰，作者的堅決的世界觀是它成功的必要條件。

讓我們試驗着來分析什麼知識對於計劃寫作關於法西斯危險的這一個题目的作家是必要的。首先，作者必須明確地瞭解現代社會中每一主要的單位以及每一階級在歷史上的客觀任務。在這上面，我們必須再加上關於產業工人階級——反帝反法西斯的主要力量——與土地勞動者及農民的生活和意識形態之特別正確和淵博的知識。否則，不知道人民的生活和利益，我們如何能夠保衛民主呢？

辛克萊·路易士不會具有這一種知識。我們曾經說過：他的作爲一個作家的幻想，

差不多是絕對被中等社會階層的生活所佔有的。如果我們用世界文學中最優秀的作家的尺度去衡量他，這也是他以前的缺點。自然，L. 托爾斯泰在描寫貴族時能夠提出反映在貴族生活中的人民生活的問題，並企圖從人民的觀點解決這些問題。然而同時如果『戰爭與和平』，『安娜·卡列林娜』，『復活』，和他的短篇小說也不是人民的命運與人民中男女的命運之直接的描寫，那麼托爾斯泰不會成其為托爾斯泰了。

辛克萊·路易士對社會的批評，反映出羣衆對資本主義的抗議，但是作者整個的批評，主要是集中在獨佔資本家的壓迫力量上面，即：在對中產階級和小資產階級最重要的那些因素上面，他們的經濟的獨立性是被獨佔資本家們摧殘着的。然而他對社會問題的探討和解決，差不多絕對被中等階級的利益所支配。他的藝術天才在這種狹隘的探討中呈現出例外的特色，他用絕大的力量和明確性去描繪他本人不徹底瞭解的事物。當他從現實主義的寫作轉到宣傳手冊——最富知識和最有公開傾向的一種風格——方面時，他以前的缺點變成了嚴重的過失。

在作者描寫主持托辣斯的一小羣富豪們、和反動的帝國主義者們、怎樣想出法西斯主義的陰謀和煽動暴動的時候，小說依然是逼真的。我們希望我們在美國永遠看不到這種暴動，但是在書的這一部分依然設有空幻或不可能的事情。它以一家自由主義小報的

編輯多爾莫斯（這一個人物彷彿有意再現巴比特先生性格的特徵，甚至他的家庭生活也和巴比特先生相似）做開端，他的舉動是作為反法西斯地下抵抗運動的主要人物和組織者。當然，在這本小說中，整個反法西斯鬥爭是在小資本家們，製造家們，和自由主義知識份子們的領導之下的。他們的忍耐力，勇敢，和組織，鼓勵人民武裝起來。

在辛克萊·路易士的書中，工人階級和它的政治領袖們的任務是什麼呢？他描寫共產黨員是好朋友，然而是有限制的獨斷者，不能評價巴比特在社會上的優越地位。據作者的意見，美國共產黨員被蘇聯的例子所蠱惑，因而他們願意把蘇聯的方法和政綱機械地輸入到美國去。辛克萊·路易士責備共產黨員不能和中等階級資產階級的理論家協同一致，不能服從他們的聰敏的領導，因而替法西斯主義者開闢了奪取政權的道路。小說中有一個工人——多爾莫斯先前的汽車夫，他變成一個法西斯主義者和法西斯主義地方組織的一個職員。因為他和多爾莫斯的女兒發生了戀愛，他對這一個家庭讓步，並給與他們一個執行反法西斯工作的機會。但是他本身有着一個小廝的靈魂，對於他有機會在他先前的主人們身上誇張他的權力，他自己感覺得非常快樂。其它的工人們只是在資產階級的領導之下對法西斯主義作戰。

對共產黨員與工人階級的這種待遇，和任何反動的諷刺文字有何不同呢？辛克萊。

路易士先前對民主政治的同情，會成爲什麼一種情形呢？在這本小說中，他們同情心把他對『人民』的關係縮小到對『小資產階級』的關係。

在這本小說中甚至有更壞的事情。辛克萊·路易士對工人階級突然的憎恨，不限於對美國，並且擴大到對蘇聯。不久以前寫出尊敬和好意的話來的辛克萊·路易士，現在已經放縱他的想像，發明了對蘇聯人民最惡意的毀謗。對於受全世界人民極端尊敬和欽佩的我國最優秀的人民，他毫不躊躇地繪出了拙劣的諷刺畫。辛克萊·路易士預言：有一天決定性的攤牌來到時，蘇聯將和法西斯主義者並肩對民主國家作戰！真正驚人而令人佩服的『遠見』啊！

如果這是作者的第一本小說，人們還會斷定這是赫斯特的一個僱工寫出的。但是我們還記得另外一個辛克萊·路易士，並且推測金錢不能夠收買他。那麼爲什麼他有這樣的變化呢？爲什麼他有這樣道德上的墮落呢？

辛克萊·路易士被階級鬥爭的爆炸聲音驚醒以後，首先他因替他在意識形態上所屬的階級憂懼而受了懲罰。他看到工人階級形成了反法西斯主義的主要勢力。德國法西斯主義者在奪取政權後，開始迫害工人階級的領袖們、和自由工作者的組織所用的惡毒手段，他從中已經證明了這一點。然而引起辛克萊·路易士反對工人階級的主要事實，是

爲了工人階級已經證明它是一個覺醒的，獨立的，和偉大的社會勢力。工人階級需要社會主義；社會主義就是意味着社會階級制度的告終。這就是說爲辛克萊·路易士如此珍愛的中等資產階級不復存在了！這一件事情侵害他到這樣一個程度，即：他甚至不停下來想一想：是不是整個中等階級都因此而蒙受損失，還是蒙受損失的只有中等階級的中小掠奪者的剝削集團呢？沒有經過再三的熟思，他就衝進戰場了！和誰在一起並肩作戰呢？用什麼名義作戰呢？

我們臆料美國有許多人民，都準備聽取『它不會在這裏發生的』一書的作者政治性的說教，並且希望知道應該怎樣做纔可以避免法西斯主義的危險。這一部小說包含着對這一個問題的答覆，雖然是一個奇怪的答覆。辛克萊·路易士的『積極的計劃』，只是勸告莫讓大資本家們在將來左右國家的政治。但是怎樣達到這一個目的呢？可以實施一條法案，規定凡是收入超過一定數目的人們都沒有投票權嗎？

作者並沒有回答這一點。由於他尊重私人資本家財產的原則，所以他甚至提也不提剝奪獨佔資本家的政治權力的方法，例如將大企業和銀行收歸國有，雖然這不僅是社會主義者、也是若干左翼資產階級政黨曾經提出的要求。他的『計劃』中反對托辣斯的經濟權力和政治權力的任何真正的抵抗。在另一方面，他的中傷和他煽動『社會』反對工

人的熱心之甚，使得作者的立場不致於有絲毫使人懷疑的地方，而沒有一個聰敏的帝國主義者會反對他的這種政治立場的。

如果辛克萊·路易斯曾經和人民有密切的接觸，如果他曾經企圖擴大他的世界觀的話，他就不會這樣容易地屈服於充滿在他心中的階級自私了，他就不會和他曾經一度深信不疑、而現在已經當做無稽之談、和幻想一般地拋棄了的民主觀點這樣快地斷絕關係了。在另一方面，辛克萊·路易斯在性格上和公民勇敢上又沒有充分的力量，因為正是這些特質，迫使這位作家探討真理，甚至在它和他自己的階級偏見發生牴觸時也不去否認它。

所以路易士曾經否定現實，頌揚中等資產階級，掩飾使這一階級受反動派束縛的而為他本人一度描寫過的東西；所以他曾經毀謗過去和現在一直是對反動派鬥爭的一切勢力的支柱的真正進步的工人階級和它的進步的領袖們。但這一種謊話不能作為真正藝術的基礎。所以辛克萊·路易士在否定民主主義時，作為社會人物和作為藝術家的他在雙方面都墮落了。這是在他自己的受束縛的階級觀念的影響之下發生的。倘若在對德國和日本法西斯主義的戰爭、以及在民主的保衛者與反動的擁護者之間的鬥爭沒有給與他任何教訓的話，那麼他真是沒有絲毫希望了。

我們這樣詳細地論列辛克萊·路易士的緣故，因為當我們讀到英美作家們如何惋惜我們蘇聯的文學因倚賴社會主義社會而『不自由』的時候，我們的腦海裏就不禁想起在他本國內被認為最獨立和自由的這位作家的例子。顯然英美作家們是滿意他們自己的自由和獨立的。但是我們並不艷羨他們。他們的觀點決不是新穎的東西。列寧在一九〇五年回答宣傳這一種理論的作家時，就會經寫出這一點：

『……再者，我們必須告訴資產階級個人主義者們：他們侈談「絕對的自由」，純粹是一種矯飾。

『在一個以金錢的勢力為基礎的社會裏，工人羣衆變成窮困向少數富人過着寄生蟲的生活，在這種情形之下是不可能真正自由的。你們和你們的資產階級出版家的關係是自由的嗎？……這種絕對的自由是資產階級的或無政府主義的杜撰（因為作為一種世界觀來說，無政府主義是倒轉過來的資產階級的學說）。資產階級的作家，藝術家，或女演員等的自由，是對錢袋，定價，和嫖客的偽裝的倚賴（或矯飾的面具）。

『我們社會主義者們暴露出這種矯飾，我們撕毀假招牌，並不是爲了要獲得沒有階級性的文學和藝術（這只在超越一切階級以外的社會主義社會中纔可能的），而是要使具有偽裝的自由而實際上和資產階級聯繫在一起的文學，被真正自由的，和無產階級公

開聯繫在一起的文學所代替。

『這將是一種自由的文學，因為替它增加越過越多的生力軍的，不是貪婪和野心，而是社會主義的理想和對勞動人民的同情。這將是一種自由的文學，因為它不是服務於飽食暖衣的女主角或無聊的腦滿腸肥的上流人物，而是服務於千千萬萬的勞動人民，他們都是國家的精華，國家的力量和前途。』

（伊戈爾·賽茨作）



## 論文藝的傾向性

文藝上的傾向性決不是一個純粹學理的問題。這一個題目引起許多作家和批評家的注意，而對於解決創作藝術上的一些問題是有重要的意義的。它包含藝術的本質，它應該選擇的主題，以及表現這些主題的方法。一些作家們和批評家們認為藝術應該『自由』和『純粹』，應該表達作家的感情，並且應該在美學上成爲一切美的形式的集合體。另一種見解，則認爲：因爲藝術必須力圖用藝術的形式將美反映出來，所以它不能和生活隔離，它的主題應該是使千萬人受到鼓舞的那些思想和感情。後一種見解常被入稱爲是『有傾向的』，因爲它在藝術中表示固定的傾向，申述倫理的和道德的理想，主張固定的社會原理。

堅守這一見解的作家們，受到『純粹』藝術的擁護者們猛烈的攻擊，特別是蘇聯文學，常常被人指責爲帶有社會的傾向性。在一些外國批評家的眼光中，這種傾向是蘇聯

文學主要的缺點。俄國逃亡犯史特魯夫 (Gleb Struve) 在他的『蘇聯文學二十五年』中，賴甫林 (Yanko Lovrin) 在他的『俄國小說概論』中，都表示這一種意見。泰晤士報的文學副刊在無數批評中也表示同樣的見解，我們從波烏拉 (Powra) 所寫的批評中就可以發現出來。『改造』雜誌的編輯西曼斯基 (Shimanski) 專門攻擊蘇聯文學的傾向性。當我們檢討這些人們的作品時，我們就會得到一個結論：儘管作者們和他們對於許多問題的見解有所不同，他們在這裏所下的攻擊都是根據哲學上觀念論的美學法則的。因此，如不檢討文學的一般原則，就不可能討論目前的問題。

現今流行的一個信條，就是說藝術除了形式美以外沒有其它的目的。戈提葉 (Théophile Gautier) 就持這一種見解，他讚美波特萊爾，因為波特萊爾主張『藝術的絕對自主』，並且否認詩歌除了本身以外有任何目的，否認除了在讀者的靈魂中引起對於『在文學的絕對意義上的美的理解力』以外有任何使命。這種觀點導源於哲學的觀念論，特別是康德的美學，他認為美學感覺的基礎是對純粹形式的一種無偏見的愛好。

戈提葉認為真正的詩不懂不證明什麼，並且也不敘述一個故事，他認為詩的美在於它的音樂和韻律，而不在于它的內容。這一種見解意味着表現一種思想的任何一件藝術作品都是有傾向的。戈提葉主張『純粹的』藝術，而現今反對傾向性的人們依舊是『為

藝術而藝術』的信徒。

我是堅決否認有所謂『純粹藝術』存在的一人。純粹藝術實際上從來也沒有存在過。任何藝術作品總要敘述一個故事或者描寫一件事物。它的素材或是藝術家外在的世界，或是他的內在的經驗；無論藝術家的主題是什麼，他所反映的事物，必須是呈現在他面前的東西。進一步說，如果散文作家或詩人所描寫的事物與我們自己對事物的觀念是符合的，我們就稱之為客觀的作家。如果他所描寫的事物不同於我們的觀念，我們就稱之為主觀的作家。在這兩種情形下面，我們所論到的是對世界現象有自己觀點的一位藝術家，否則便不如此。作家必須用他自己的尺度去衡量周遭的世界。

巴爾扎克在『人類的喜劇』序言中寫出下面的話來：『作家的法則是使他成爲他自己的那種法則，使他——我敢於說——等於政治家也許還要超過政治家的那種法則。那種法則是他對人生問題的判斷，以及他對原則的堅決的信守。』巴爾扎克在他所引證的波納爾德（Bonald）的話中寫道：『作家對道德和政治應該有固定的見解；他應該將自己看做一位教育家。』『人類的喜劇』的作者進而說他自己：『我早已把這些話當做我的規律了，對於保皇派的作家和民主主義的作家，這些話是一種同樣的法則。』

L·托爾斯泰大體上也持同樣的見解。在一九〇八年，托爾斯泰在寫給安得烈夫的

信中說道：『我認爲一個人應該寫的，只是在他希望表達的思想如此執着不放，除非作者盡力將它寫下便不肯離開腦海的時候。』托爾斯泰和巴爾扎克一樣，他覺得文學的創作和某些確切的表現是固定地聯繫在一起的。

這兩位作家的論點都有極高的價值，因爲它表示出近代兩位最偉大的文學大家對藝術本質的見解。如果有一個信奉純粹藝術的人認爲只有馬克思主義者纔要求藝術上的傾向性，那麼他們必須首先考慮這兩位作家的意見，這兩位作家不能被人指陳爲馬克思主義者，而他們對於藝術本質的問題表示意見的權利也是不能被人抹煞的。

有人會說，巴爾扎克和托爾斯泰的觀點，只適合於他們自己的作品、和他們的追隨者們的作品。但是關於不僅有意地否認傾向性、而且也否認一切內容的那些作家們又該怎麼樣呢？

戈提葉曾經說道：『只要我能夠看到拉飛爾的一幅畫或者一個裸體的美女，我情願放棄作爲一個法國人和一個公民的權利。』在近代的詩人和批評家中，戈提葉是不乏門徒的。這些人們雖然可能猛烈地反射傾向性，但他們對政治的漠不關心也成爲一個固定的傾向。

我們可以把這一種傾向加以更精確的闡述。蒲列罕諾夫在他的一篇論文中指出：爲

藝術而藝術的理論，是出現在藝術家不能開拓他所置身其間的社會環境的時候。蒲列罕諾夫在題爲『藝術與社會生活』的一篇論文中，將十九世紀上半期的浪漫主義稱爲對資產階級社會的一種美學上的抗議。

現代的美學家們也同樣不滿他們的環境。但是他們對現代生活方式的不滿，正如多數浪漫主義作家一樣，對於涉及必需改變社會制度的社會主義的課題，同時都抱着否定的態度。現代的美學家們和浪漫主義作家們一樣，都希望改變他們所處的社會環境，而不改變社會制度。因此便形成了這些詩人們和作家們對藝術中的社會主題的否認，和他們對心理學問題與藝術形式問題的成見。對社會主題的否認，形成了這一學派所追隨的一種明確規劃出來的傾向。依照最後的分析，爲反對傾向性而在爭論着的作家們和批評家們，他們本身卻被束縛在一個固定傾向的圈套裏面了。

## 二

蘇聯文學特別被指爲具有傾向性。批評家們進一步宣稱：傾向性是俄國文學所固有的特質。照我的意見，倘若我們認爲傾向性就如上面所說的那樣，那我們就不難證明：一切英國文學，古典的和現代的，都是有固定的傾向的。爲了證明這一點，根本不需要

把古老的過去一切發掘出來。我們可以舉出莎士比亞來說。莎士比亞的全部藝術，都是被稱爲文藝復興時代人文主義思潮的表現，這一項事實可不待言，每一個人都應該明白，年代紀不僅是有傾向的，而且都是直接的政治宣傳。可以想一想，下面費爾康布里治 (Falconbridge) 的詩句在戰時曾經被引用過幾次吧：

這一個英國從來沒有，而且也永遠不會

躺在一個征服者的驕傲的脚下……

……

假使世界的三個角落挾着武裝來到，

我們也將給它們以打擊。

只要英國信賴着自己，忠於自己，

我們是沒有什麼可以悲哀的呀！

再想一想一九四四年出版的納伊特 (Wilson Knight) 的『橄欖與劍』吧，它也證明了莎士比亞的一些作品中愛國宣傳的本質。

瓊森 (Ben Jonson) 可以很合理地被稱爲歐洲文學上最初有傾向的理論家之一。在『論人類氣質的不同』一書的引言中，他把他的目標闡明爲『表現時代的形象，嘲笑人

類的愚蠢。』在『弗爾彭』(Volpone)的序言中，他說：『我已經致力於指示它們和修正它們，不僅保存了古代的形式，而且也保存了景物的格調，平易，妥切，質樸，最後是那作為詩之主要目標的主張，賦與人類以最好的生存的理由。』

很少人不承認密爾頓和班揚(Bunyan)比莎士比亞和瓊森更有傾向。

整個十八世紀的英國小說都浸潤着道德的傾向。狄孚(Defoe)，史維夫特(Swift)，里卡孫(Richardson)，費爾丁(Fielding)，史姆賴特(Smollet)，葛德史密斯(Goldsmith)等人，各人有各人的傾向。在任何一位作家的作品中，道德的觀點被看做一個必要的因素；十八世紀的詩歌和戲劇，完全和小說一樣的有傾向。

浪漫主義作家們對十八世紀的思想發動了一次革命，但是在他用以代替前一時代的原則上面，也是同樣有傾向性的。我們試一瀏覽華茲渥斯的『抒情歌』，就可以立刻看出這一點來。他說：『我相信，瞑想的習慣如此鼓舞和支配我的情感，使我對於強烈地激起那些情感的事物之描寫，將成為含有一種目的在那些情感裏面。如果這種見解是錯誤的，那麼我就很少有權做為一個詩人……對於讀者的理解力必須有若干的啓發，必須使他的感動加強和淨化。』

我們不需再論列拜輪和雪萊了，因為自從索養(Southey)和吉斐利(Jeffrey)的時

代以來，他們已經常常被指責為帶有傾向性，所以不需要在他的作品中指出這一種特質來。

從創造現代社會小說的狄更斯，薩克萊，和他們的追隨者等的作品中看來，維多利亞時代的小說和詩歌繼續了他們前人的傾向性。在嘉賽明 (Cazama'n) 的『英國的小說與意匠』中，讀者會發現對維多利亞時代的小說家們的社會思想和傾向有一種最有趣的顯示。我們相信，在狄更斯的時代，不會找到一位俄國小說家像『聖誕節故事』，『困苦時期』，或『小多利特』等作者那樣的具有傾向性。

在以道德感化人的傾向上，世界文學中的詩歌，沒有一篇可以和但尼孫和勃朗寧相比擬，這從那些認為維多利亞時代的詩人們具有這種傾向的世紀末的美學批評家們和先拉斐爾派身上已經予以斷然的證明了。梅里迪斯 (Mereth) 和白特勒 (Butler) 反對維多利亞主義，但是誰能否認在『全人類的道路』或『埃里洪』 (Erewhon) 中的傾向性呢？

贏的世界名望的吉卜林，蕭伯納，和威爾斯等人的作品中，都是直接宣傳着固定的主張。

我只提出幾個人的名字，然而他們都是造成英國文學的榮譽和偉大性的人物。上述



每一個作家在他的作品中都含有固定的思想，大多數公開承認他們的傾向性。

對於這一個問題加以客觀的和沒有偏見的處理，必然會說服任何一個人，就是說傾向性決不是俄國文學專有的特質。這同樣也是，英國的，美國的，法國的，和在任何其他文學的一種特徵。『純粹藝術』的信徒們如果認為這是一個缺點，就必須否定了莎士比亞，密爾頓，華茲渥斯，拜輪，但尼孫，狄更斯，吉卜林，威爾斯和蕭伯訥等。

實際上美學家們都反對英國文學發展中的古典主義的路綫，反對過去那些最堅持自己立場的作家們。在那些人們看來，唐恩 (Donne) 和形而上學的作家們是最重要的，他們強調濟慈的美學主義，並對 D. G. 羅塞提 (Dante Gabriel Rossetti) 和 C. G. 羅塞提 (Christina Georgina Rossetti)，湯姆生 (Thomson) 和英國頹廢派詩人等，採取一種讚美的觀點。雖然我們不願貶抑這些人們的優點，但我們應該同意大多數人的意見，即：他們都是第二流的作家，而不是第一流的作家。

各種美學家們都渴望討論被他們認為在蘇聯文學中的反藝術的傾向，他們不僅反對一般傾向性的原則，同時也反對那些成爲蘇聯文學之內容的社會主義和民主主義的思想。一般地說來，我們所發現的『純粹藝術』的信徒們，都是反對社會主義思想的人們。沒有偏見的讀者如果檢討一下這些詩人們和批評家們的理論，就會發現他們不僅否

認了俄國文學在藝術上的價值，同時也否認了英國文學中最重要的一切東西的價值。例如伊里奧特 (T. S. Eliot) 的論文就認為哈姆雷特是一個惡劣的劇本。(參閱論文集『神聖的森林』中『哈姆雷特和他的問題』一篇) 關於蘇聯文學藝術價值的討論，其討論的價值如何，不能不使我們抱着重大的懷疑，這種討論出自於在否認哈姆雷特的文學價值的人們中間的一羣詩人們和批評家們。在我看來，這些人們表現出對藝術敵視的一種傾向；儘管這一種傾向、多麼深刻地隱藏在他們所說關於美、和必須恢復美感的那些廢話裏面。

### 三

有些人極力證明俄國文學成爲和西歐文學截然不同的一種現象，並證明如果我們將西歐文學和蘇聯時代的俄國文學加以比較便得到兩件正相反的東西。有些批評家們力圖造成一種使俄國文學與世隔絕的人爲的氣氛。然而人人知道俄國文壇上的名家都深深關切其它國家文學的每一種新思潮，而俄國文學對於外國的思想與文藝形式中的每一種新現象，都是立刻予以反應。

有些國家的人民，他們對本國文化的驕傲，都伴隨着對其它民族文化的輕視，但在

俄國從來也不是如此的。早在一八三八年，俄國批評家伯林斯基就寫道：『我們作爲德國人並不比較我們作爲法國人更爲合適些，因爲我們有我們自己的民族生活，匯成了一條雄壯而淵博的巨統；然而俄國命定了要吸收世界生活中一切的成分，且不必說吸收歐洲的成分了。我們俄國人不僅是歐洲生活的繼承者，而且也是全世界的繼承者；同時還是合理的繼承者……我們把在歐洲每一民族的生活成爲一個特色的每一件東西都作爲我們自己的東西；我們不是把它當成一個特色，而是把它當成應該加在我們生活中的一個成分。我們生活中的顯著的特點必須是它的多樣性……』

朵思陀耶夫斯基認爲俄國人的同情心應該『擴大到全人類，不論國籍，血統，或土地。』『俄國人比較德國人對莎士比亞，拜輪，史攷特，和狄更斯有更深切的愛好和讚美，』他在一八七六年寫道。『俄國人和世界文學的這種關係的現象，在其它民族也許從來就沒有過這樣的程度。』

蘇聯文學繼承了這一種傳統，甚至隨着我們有了進一步的發展。蘇維埃國家在文化領域中最初的任務之一，便是設立由高爾基所主持的世界文學出版局。這一件事情出現在一九一九年艱苦的年頭。此後循着這些途徑做了許多事情，包括出版千百萬份的世界名著。蘇聯的劇院在它的劇目中包括世界戲劇中一些重要的作品，例如索孚克列斯

(Sophocles)，莎士比亞，維加 (Lope de Vega)，嘉德隆 (Calderon)，莫里哀，薛立敦 (Sheridan)，葛德史密斯，席勒，雨果，易卜生，蕭伯訥等人的傑作；現代的劇作家，如奧尼爾，謨罕 (Somerset Maugham)，普列斯特萊 (Priestly) 和赫爾曼 (Lillian Hellman) 等人，在俄國舞台上也佔有一席之地。

自然，俄國文學有它自己民族的與歷史的特色。也正是這種民族的和歷史的特色，使英國文學和法國文學有別，使美國文學和德國文學有別。每一國的文學有它自己的民族的特徵，這是一種顯明的和基本的真理。然而，凡是不願忽視事實的批評家，沒有人會認為俄國文學是和歐洲文學截然不同的一件東西。

在俄國和西歐中間一直存在着重大的聯繫，而在過去一個半世紀裏面，精神上的聯繫日益加強。俄國作家們已經受到西歐作家的影響，他們反過來對西歐作家們也發生了影響。從上一世紀下半期開始，俄國文學已經成爲歐洲文學中不可分的一部分，並且在歐洲文學中佔據了卓越的地位，單只舉出托爾斯泰和朵思陀耶夫斯基的名字，就足以證明：一個人如果研究歐洲文學的發展，便不能離開俄國文學。在更近的時代，契訶夫和高爾基已經在歐洲文學上佔有地位，還有勃洛克 (Blok) 和瑪耶柯夫斯基，已經經過翻譯而被介紹給歐洲的讀者們了。

不要認爲我離題太遠了。最重要的是：我們確定了世界文學發展的統一性，使得沒有人再認爲傾向性純粹是一個民族的問題。對於英國，美國，法國，俄國，以及其它一切國家的文學，傾向性是它們在同等程度上所共有的東西。

對於傾向性的本質的一種錯誤的觀念，常常會造成對最重要的文學現象作不正確的評價。試舉下面所引西蒙斯 (Simons) 教授在『現代俄國文學大綱』中所作的結論：

『往往有人過份強調俄國文學中的所謂「傾向性」。在本國職業批評家們的心目中和要求上所存在的俄國文學的傾向性，比較富於偉大的想像力的作家們在他們實際作品中所存在的傾向性更要多些……一件顯著的事實，即是在俄國小說最豐收的時期著名的小說家們特別超越有傾向的主題以外。岡察洛夫，朵思陀耶夫斯基，屠格涅夫，托爾斯泰，和勒斯科夫 (Leskov) 等人，大多都是耕耘他們自己的藝術園地，既不偏左也不偏右地去滿足批評家們的社會要求。一些傑出的小說，如「奧勃洛摩夫」，「貴族之家」，「戰爭與和平」，「安娜·卡列林娜」，「卡拉瑪助夫兄弟們」等等，都是非常沒有傾向性的。』

西蒙斯教授提及的這些書籍，事實上都是有最明顯的傾向的文學創作。我甚至要說，在俄國一切古典文學中它們是最有傾向的作品。

『奧勃洛摩夫』是抨擊貴族寄生蟲制度而讚揚對生活的積極態度的小說。『貴族之家』是對貴族文化不能挽救的毀滅之淒涼的輓歌。『戰爭與和平』是一幅雄大的愛國圖景，讚美着俄羅斯人民，並描寫俄國貴族知識份子的精華對生之意義的探討。『安娜·卡列林娜』是對於在貴族社會和資產階級社會中一個家庭的解體之生動的描寫。『卡拉瑪助夫兄弟們』充滿了基督教的倫理教訓。這些小說的作者們從來不掩藏他們的傾向，西蒙斯教授企圖使他們沒有這些傾向，他的企圖是失敗的，沒有結果的。

每一個客觀的觀察者的任務，不是使文學不被人指責為帶有傾向性，而是檢討傾向性的本質，理解和說明藝術作品中傾向性與客觀性之間的關係，作者們的思想的關係與互相依賴性，它們之間的衝突，以及在文學作品中描寫生活的客觀性。最後我們必須估計各種傾向對作品的生命力與藝術力量的影響。

高爾基認為文學是傳播思想的最普通的工具。『文學賦與思想的血肉，較之哲學與科學賦與思想更普遍的控訴力量和說服力量。』同時高爾基指出：『貧乏的思想，在文法上沒有錯誤而邏輯地連結在一起的辭句，對於一部小說是不夠的，因為一部小說需要人類和他們一切心理上的複雜性，其中的成分正如我們時代的社會一樣的混亂和矛盾。』高爾基並指出：『小說家較之他的傾向更為廣泛的地方，是他爲了具有更大的說

服力量，必須把他所辯護的思想和敵對的思想並列在一起，即使用一種歪曲的方式，小說家也告訴我們什麼是不可能對他敵視的東西。」

恩格斯在給敏娜·考茨基(Minna Kautsky)的一封信中對傾向性表示的意見，也是很有趣的事情。恩格斯提起她的小說『舊和新』(Die Alten and die Neuen)時，說道：他決不反對有傾向的詩。他指出：悲劇之父阿思屈列斯(Aeschylus)和喜劇之父亞里思朵芬斯(Aristophanes)，像但丁和塞凡提斯一樣，都是有固定傾向的詩人。恩格斯寫道：十九世紀下半期俄國和挪威的作家們，『已經產生輝煌的小說，都是有傾向的。』

然而恩格斯卻反對生硬的傾向性。他認為不應強使讀者接受一種傾向，而應該使傾向從作品的背景和動作中自然地發生出來。在他給英國作家哈克奈斯(Harkness)女士的一封信中，他也說到傾向性。他在這封信上說：

『我決不責備你沒有寫一部偽造的社會主義小說，如我們德國人所說的「有傾向的小說」，來美化作者的社會的和政治的觀點。我全然沒有這樣意思。作者的見解越有含蓄，藝術作品越要好些。』

恩格斯認為一些作品裏面的現實主義是自己表現出來的，不論作者的見解如何。他

舉出巴爾扎克的『人類的喜劇』作爲證明。

『巴爾扎克在政治上主主張君主政體者；他的偉大的作品，是舊社會無可挽救的沒落之永恆的輓歌；他的同情是放在注定要消滅的一個階級上面。但是儘管如此，當他描寫他所深深同情的那些男女——貴族的時候，他的諷刺和嘲罵真是再辛辣再嚴峻沒有了。他用毫不掩飾的欽佩所提到的人們，只有他的政治上的死敵——聖瑪利修道院的那些共和主義的英雄們，那些人們在當時（一九三〇——三六）自然是人民大眾的代表。因此巴爾扎克不得不走向和他自己的階級同情心與政治偏見相反的一面去，他看到他所偏愛的貴族之必然的崩潰，並將他們描寫爲不應得到好命運的人們；他看出在將來唯一可以存在的真正的人們——我認爲所有這一切是現實主義的最重大的勝利之一，是老巴爾扎克的最重大的特質之一。』

因此我們可以說到兩種傾向：作者的傾向和生活本身發展的傾向。實際上這一個問題可以歸納爲這兩個傾向的關係。如果作者的傾向和生活本身一致，那麼他的作品必然是現實主義的。如果作者所擁護的東西和他周圍的實際情形不調和，他的作品就是非現實主義的。然而還有第三個範疇，巴爾扎克就落在這一個範疇裏面。作者的同情心寄託在歷史上註定滅亡的一個階級上；但是由於他的現實主義的寫作方法，他用不偏私的公



正的嚴肅態度去描寫那一個階級。巴爾扎克的政敵，左傾的共和主義者們，也得到了同樣公正的處理。他看到未來是屬於這些人們的。在『人類的喜劇』中社會的綜合的圖畫，是一幅真實的圖畫。巴爾扎克正確地畫出了在他的時代社會上的一切傾向。

將同樣的準繩應用在當代偉大的俄國小說家的作品上，可以幫助我們對他們有更好地理解。岡察洛夫，屠格涅夫，托爾斯泰，朵思陀耶夫斯基和其他人們，都是有固定的傾向的。但是他們所想表現在他們作品中的那些思想，並沒有完全發揮在他們作品的內容中。他們所產生的作品，反映出俄國社會發展的傾向；他們描寫舊貴族政治的腐朽，民主勢力的崛起，以及對於人剝削人的一切形式的普遍的不滿。大多數俄國的大作家，無疑地都是站在他們那時代的民主運動的一面，在他們的作品中都在鼓吹着人民的覺醒。

在他們的每一部作品中都有傾向性。當一個被時代的利益所鼓舞的作者要設法解決對人民有利的問題時，就有了幫助作者和讀者的那種傾向性。從俄國，英國，美國，和其它國家偉大的作者身上，都可以看到這種動力。作家對於他的人民的生活之深切的關心，他對於塑造他的人民的命運與幫助他的人民的努力，是使他的藝術完美與刺激他產生真實傑作的一種崇高的動機。所以在許多情形下，傾向性本身不僅高揚了文學的社會

主義；而且也高揚了文學的藝術力量。

有些人錯認單憑形式的完整就可以獲得藝術上的成就。自然，技巧不熟練的作者，會從事於無益的追求。然而即使寫作技巧有同樣的熟練，獲得最大的成功的乃是那描寫生活，被對解決與人民生活有關的問題的願望所鼓舞的作者。

俄國大作家們的偉大的價值，就在於他們瞭解這一個道理。高爾基寫道：『俄國文學負有一種特別偉大的使命，在它的廣度上有特殊的價值。沒有一個問題俄國文學不提出來並努力予以解答。它的經常的要務是諸如此類的問題：「做什麼？」「什麼對我們最好？」「誰的罪過？」』

這些都是佔據俄國人民的腦海，在獨裁者，地主，和資本家的專制政治之下受壓制的問題。

俄國人民對於『做什麼』？這一個問題的答覆，是掙脫專制政治的三重的桎梏，文學則幫助着把解放的願望灌注在人民的心中。文學以生動的辭句，進而告訴人民『誰的罪過』，描寫着使人民受難的各種型態的沙皇官僚政治，地主們和資產階級。最後，文學不停地探討『什麼對我們最好』的東西，將要帶給人民完全自由的社會制度。

俄國人民對他們國家的文學如此深刻的熱愛，是因為他們在他們的文學中發現了佔

據民族心理的思想和感情。再者，這一種文學具有藝術形式的最高的價值。西歐讀者之受俄國文學的影響，不僅是爲了它的藝術技巧，而且主要的是爲了它的深刻的內容，它的哲學思想，它的滲透人類靈魂深處的力量。這些特質，使托爾斯泰和朵思陀夫斯基這些作家們和思想家們贏得了世界的稱譽。

現在我們再回到西蒙斯教授的書中關於俄國文藝批評的另外的言論。

『從俄國文藝批評之V·G·伯林斯基時代（一八一——一八四八）起，在通常是有才能和受人歡迎的急迫的知識份子中間的批評家們，都傾向於以政治與社會意義爲基礎的一切作品。在盛行的批評中，對於美學上形式與表現的問題，只給與一個次要的地位，或者使其全然沒有地位。』

我覺得不用再說西蒙斯教授的著作的全部價值，然而我必須反對這種言論。實在，俄國批評家們，特別是伯林斯基，都要求作家的作品需有社會的內容。但是這並非意味着美學問題被降低到卑不足道的地位。

『美是藝術的必要條件，沒有美，就沒有而且不可能有任何藝術，這是一個公理，』伯林斯基寫道。這位俄國批評家承認『我們自己曾經一度是美的熱烈擁護者，不僅將它當做藝術的唯一要素，而且將它當做藝術的唯一目標。這往往是瞭解藝術的一個出發

點；爲藝術而藝術，認爲藝術目的止於本身的一種觀念，總是這一過程的第一步。忽去這一個因素，就是意味着永遠不能瞭解藝術。然而如果不能從這一點上再進一步，就意味着對藝術的片面瞭解。」

伯林斯基接着說：『藝術如沒有具有歷史意義的一種合於邏輯的內容，那麼這種藝術只能適應「已成過去」的文學。他認爲「在我們時代」，最偉大的創作技巧，如果只限於寫作「鳥之歌」，只限於建立和歷史的與哲學的現實隔離的一個世界，則這種技巧只能給與暫時的歡樂。如果它幻想着它的家是在雲端，如果它蔑視地面，如果它不讓人類的苦難與希望去打擾它的神祕之夢和詩之冥想，它就不能永遠存在。然而鳥唱歌是因爲它生來就是歌唱的，它不反應禽類的哀態或快樂。認爲在上帝的選民中人類的靈感和鳥的靈感一樣，認爲他們以能夠歌唱爲快樂，這是多麼刻毒的事情啊！他們是超越人類之上，超越他們同類苦難之上，他們同類的充滿了祈禱與希望的眼睛，絕望地望着他們；他們的家是在雲端，他們可以從他們自己的靈魂中尋求歡樂和慰藉。他們把這種詩化的自私主義叫做生活，永遠不變地與日常的瑣事相隔絕。』

下面引證伯林斯基的另一段話，用以說明他的見解：『無疑的，首先藝術必得是藝術。只有這樣，它纔可以成爲靈魂的表現和任何時代的社會的指針。不管一首詩歌充滿

了多麼美麗的思想，不管一篇作品多麼有力地提出現代的問題，如果其中沒有詩意，就不可能有美麗的思想，也不可能有問題；對於這樣的作品，我們只可以說，它的意義良好，但是製作拙劣。」

讀者可以看出，伯林斯基的這些見解，全然不是西蒙斯所說的那一套。伯林斯基為發展具有社會意義和民主主義的藝術而進行的鬥爭，與他對美學原則的擁護聯繫在一起，他並沒有將二者隔離開來。

俄國文學已經採取了由俄國偉大的批評家所確定的途徑。它的目的一直是深刻的內容和形式美的統一。

在這裏我必須提到美學上的一個問題。俄國哲學家和批評家契爾尼雪夫斯基，用唯物論的美學原則去反對赫格爾的觀念論的美學。契爾尼雪夫斯基認為『美就是生活』，而非從柏拉圖時代到我們自己時代的觀念論者們所說的『美是概念』。然而這並非意味着任何現實本來就是美的。俄國哲學家曾經致力於美學的研究，發現了最有利於美的發展的那些條件。高爾基認為我們必須首先使生活美麗，必須把使人和生活變成醜惡和殘廢的一切東西驅逐出去，所以俄國和蘇聯的文學，把創造美的努力，與爲了使美成爲活的現實而不單純成爲理想的一種生活所從事的鬥爭聯繫起來。

是的，俄國文學過去和現在都是有傾向的。從它希望將自己獻與人民，希望服務於時代的最進步的民主運動的上面，可以看出它的傾向性來。我深信我們從其它國家最優秀的作品中也可以發現到同樣的傾向性。

#### 四

沒有一種文學不是有傾向的。一切現代文學都有傾向。問題不是一個作家是否有傾向；而在於他所追求的是什麼傾向。反對現代文學中有傾向的藝術的人們，和佔據了我們紛亂世界的思想的那些問題是完全隔離的。他們對於需要麵包，工作，和使他們能夠從美中找到快樂條件的千萬人的命運，都是漠不關心。

蘇聯作家生活在人民的中間。他和他們一同爭取幸福和自由。他不願在象牙塔裏遺世獨立，而要一個自由世界的真正的自由。

這說明了爲什麼賴曼(John Lehman)最近的一篇文章『國家藝術與懷疑論』遭受蘇聯作家如此非難的緣故。賴曼寫道：在戰爭期間，他和他的朋友們『……曾經熱烈地堅持着我們有權批評，有權反對遵守道德，當我們應該熱情時我們有權憂鬱，有權描寫倚在園牆上的零亂的玫瑰和柳枝上的魚狗，有權寫我們女主人的性的誘惑，寫我們童年

和學生時代大小的戲劇事件，以及其它和戰爭無直接關係的一切事物……」

當人民對像法西斯主義怎樣的敵人正在從事於生死存亡的鬥爭時，凡是珍愛文化命運的人們，沒有一個人會採取這樣的一個立場。蘇聯作家們對藝術和文化的熱愛，並不是柏拉圖式的；他們作爲保衛自己祖國的愛國者，作爲保護藝術使其不受野蠻人摧殘的藝術家，而走向戰爭。他們從來沒有想到把爲這些財產而鬥爭的榮譽讓給他人；他們在軍隊中入伍，用劍和筆去戰鬥。

A·索爾柯夫 (Alevi Surkov) 在『文學報』中寫道：「在戰爭期間，我們並不耽於爲奇談而奇談，當我們應該熱情的時候，我們也不爲我們有憂鬱的權利而擁護。如果我們寫一朵玫瑰，玫瑰上閃耀着的，是人類的熱血而不是露珠。如果我們寫魚狗或歐掠鳥，那是因戰爭而失去巢穴的鳥。我們的所愛者是投身在可怕的戰爭暴風雨中的士兵，他的心被他所愛者的回憶溫暖着。當我們千萬同胞都在受難的時候，如果我們不這樣做，那我們就要把自己看做是逃兵了。在那些偉大而悲壯的年代，我們參加了偉大而悲壯的事件。我們忠於我國古典文學的英勇的傳統，追隨着我們內心的自然的傾向，從來沒有想到把自己隱遁入懷疑的假紳士氣中去，而只力求提高我們的藝術，使其成爲壯烈而英勇的戰爭的散文，這戰爭是以最崇高與最有詩意的理想的名義去進行的。」

雖然戰爭已經過去，作家也不能和生活隔絕。問題是：他將採取哪一種立場？他必須從兩條途徑中選擇一條。一條路徑引導他聯合社會上一切進步的力量，為鞏固世界和平和澈底消滅法西斯黑死病而鬥爭，為獲得一切人民在民主基礎上自由發展的最好的條件而鬥爭。另一條途徑引導他逃避這一個鬥爭，自願地或非自願地，變成希望重複法西斯主義和第二次世界大戰的恐怖的那些人們的同謀者。反動勢力仍然存在，還在力圖報復。當然，我們可以閉上眼睛不管這一切，唱着玫瑰之歌，而且單只是唱着玫瑰之歌，但這也不能使這種作家沒有傾向性。這是反人民反民主的傾向，這是幫助黑暗與毀滅的反動奴僕們獲得勝利的傾向，他們掩藏他們兇惡的思想，害怕詩人自由的言語，憎恨真正的美。

## 五

我們曾經說到傾向性是作家藝術的思想內容。然而傾向性也可能被人不同地理解着，有時候被人認為是作家捏造人物去證明他的觀念。換句話說，我們指一個作家歪曲現實，去主張一種預先懷抱的觀念。現在我們來檢討這一類型的傾向性，這往往成為對蘇聯作家的一種指責。



如所週知，蘇聯作家們所寫的主要是產生他們培育他們的一個國家，他們從親身的經驗中知道這一個國家的生活。在蘇聯的作品中，例如蕭洛霍夫的『靜靜的頓河』和『被開墾的處女地』；A·托爾斯泰的『在苦難中行進』；法捷那夫的『毀滅』和『烏地格的末日』；里昂諾夫的小說和劇本；愛倫堡的『紛亂之外』和『一息不停』等，都可以看出這一點。我們還可以開列更多的書目，但我們相信上述的作品已經足夠說明了。

若干批評家們認為應該把這些書籍包括在被我們稱爲有傾向的作品中；就是說，這些作品都歪曲現實以迎合社會主義的觀念。

當我讀到這些指責時，在我的腦海中引起的問題，是：一個生活在倫敦或紐約的批評家或作家，對於蘇聯的現實如何能夠瞭解的這樣的清楚，使他可以判斷蕭洛霍夫或里昂諾夫的作品中的傾向性呢？斷定蕭洛霍夫或里昂諾夫對於俄國的現實比任何國批評家都要知道得清楚些，這不是理所當然嗎？

確實，外國讀者在俄國的小說和劇本中會發現許多事情，彷彿都是很奇特的，而且不像他所熟悉的生活。然而要對蕭洛霍夫或里昂諾夫加以判斷，不應根據預先懷着的觀念，而應該在對蘇聯的生活有較徹底的認識以後。千千萬萬的蘇聯讀者們知道俄國作家們的這些作品，那些作家們怎樣忠實地去描寫他們的生活，他們是最好的裁判人。這些

讀者們已經信任他們的作家，因為他們看到蘇聯文學忠實地反映國家的生活，全體人民和人民中間的個人的命運。

我不否認在蘇聯文學界有些作家捏造人物去適合他們的觀念。這種作家是有的。然而他們的『空虛的傾向性』之所以產生和存在的緣故，不是因為他們是蘇聯作家，而只是因為他們是不好的作家，在任何國家和任何文學上都有這一類的人物。然而這些作家並不足以限定文學的性質，所以我們不去談到他們。我們所談到的是被全體人民公認的蘇聯作家們，他們的作品在國家的生活和意識上留下了一種印象。

若干外國批評家們不滿意於在蘇聯作家的作品中社會主義和集體主義總是勝利的這一樁事實。然而這是從蘇聯的生活中吸取的事實。這不是作家的傾向，而是生活本身的傾向，蘇聯人民在戰爭中的行動便是最好的證明。蘇聯的士兵和軍官們對國家的熱愛，是他們的英勇精神的出發點。他們知道法西斯主義要奪去他們經過二十年匪勉的勞作和鬥爭所贏得的自由和幸福。任何一種強迫的力量，都不可能產生出史大林格勒人的英勇精神，不可能產生出遊擊隊員們和千千萬萬的戰鬥人員們的英勇精神，他們都是全心全意地投身在反侵略的鬥爭中。

自然，蘇聯人民是非常『有傾向的』。他們熱愛他們的國家，對它的社會制度有深

切的信仰，並且希望保持和發展那一個制度。一個作家如果寫出與這不同的東西，可能博得某些批評家的讚揚，但他寫出的乃是一種虛偽的傾向。蘇聯作家們之有傾向，是他們表現出在蘇聯生活中已經存在和勝利地出現的那些傾向。不管某些批評家們怎樣地不喜歡，對於蘇聯的讀者，這確是一個功績。

（E·阿爾瑪索夫作）

## 關於文學史與文藝批評問題

莫斯科的『文學週報』最近從它的篇幅中劃出很多地位來，對於面臨着文藝批評家和文學史家的新任務，從事於一度熱烈的討論。對於這一個問題的討論，正是我們時代的一個標誌。戰爭的終止與和平狀態的回復，在蘇聯文化的每一部門中，特別在文藝批評中，已經展開了嶄新的時會。學者們心花都已經怒放了起來。每天有新的書籍出版，在戰時已經停刊的雜誌，現在也都復刊了。由科學院所編輯的紀念碑式的俄國文學史，不久又要出更多的幾冊；在戰前就開始的，美國的，法國的，和意大利的文學史，現在也正準備付印；由科學院的世界文學研究所的工作人員所編輯的兩本英國文學史，第一本已經出版；在勃羅得斯基教授（Professor N. Brodsky）的筆下，對於俄國詩人萊蒙托夫的一生，已經有了新的研究，而科學院的通訊院士里柏得夫——鮑里昂斯基，已經完成了關於俄國古典文藝批評的開山祖伯林斯基的研究的一本書籍；年輕的批評家季伯爾（V. Gebel）女士，也發表了她的關於十九世紀後半期的俄國作家萊斯科夫的研究。我只提出幾個名字和幾件事實，但是它們已經表現出在最近幾個月來所獲得的新鮮的動

力。

也是針對着這一種背景，在莫斯科的文學週報上發表了古科夫斯基教授 (Professor Grigori Gukovsky) 的『一位文學史家的筆記』(Notes of a Literary Historian)。因寫作關於十八世紀俄國文學史而馳名的這位作者，自從在被封鎖時期從列寧格勒疏散以後，現在又回到這一個城市裏來講學了。

上面我所提到的這一篇文章，表示出對於文藝批評上所見的新的活動的滿足，但同時也說出了某種憂懼。今天的讀者們期望從批評家的口中得到新鮮而使人興奮的東西，並不需要重複過去已經說過的事物。『蘇聯的文學史家們，你們有什麼新的東西告訴我們的讀者們嗎？』古科夫斯基教授說。『在一九四六年所寫出的東西，如果還像戰前我們所寫出的一樣，在我看來，似乎是一件想不到的事情。』

古科夫斯基並沒有意思輕視蘇聯文學史家們在戰前所做的工作，然而他卻反對批評家和文史家在工作上缺少密切的聯繫。古科夫斯基教授心裏所想到的，是過去久已建立的兩個集團中間所謂分工的這一個名詞：一方面專門致力於過去的文學，另一方面專門致力於現代的文學。

古科夫斯基在提到蘇聯人民關於托爾斯泰和高爾基的研究時，說道，文學史家所完

成的工作，包括對於傳記和評註兩方面的博大精深的研究。然而這些只是傳記，好像並不是對於作者創作經驗的研究。他說這句話的理由，是由於把批評和歷史隔離開來了；依照他的意見，『批評是現在的文學史，而文學史是包括在對於過去的作品和作家的批評的裏面的。』

歷史家們專門致力於事實的研討。在古科夫斯基教授看來，他們應該對於文學的完整的研究給與更大的注意，『從分析過渡到綜合』，編起書來，對於特殊的作家的作品一一給與周詳的評述，而且要包括全部的文學時代，最後是整個俄國文學史，然而他們卻太專心於專門問題了。

古科夫斯基所提出的第三個問題，是關於研究計劃的問題。依照他的意見，蘇聯在文學研究上分別設立的無數機構，例如由科學院所主辦的，由各大學所主辦的和由作家協會所主辦的，在擬定完整的研究計劃上，應該得到一個共同的瞭解。

對於古科夫斯基教授建議的第一個答覆，是從列寧格勒大學的一位同事，關於托爾斯泰的早年生活研究的兩本著作的作者伊森堡教授(Professor Eichenbaum)那裏發出的。雖然伊森堡教授的這篇文章的題目叫做『我們必須成立協議』，但是他却反對他的同事的那一種意見，他並不反對在批評和研究文學的科目之間的連繫，而認為對於文學

科目的研究在本質上和批評是相去很遠的。關於整體的問題（這是古科夫斯基所用的名詞），伊森堡有這樣的意見，就是任務並不在解決這些問題，而在於想出把文學史和美學，語言學，以及藝術的研究連繫在一起的問題來。他堅決地反對計劃，他認為計劃只有在編輯關於作家的教科書和通俗讀物的時候纔可以適用，那就是說，只有在寫沒有新穎的內容的東西，把已經研究成功的材料分門別類，然後歸納起來的時候，計劃才可以適用。在伊森堡看來，新穎的研究計劃彷彿只是一種不實在的命運，至少，從出版教科書的計劃中，用一種完全不同的方式，纔可以達到這一個目的。

古科夫斯基和伊森堡的論文在列寧格勒作家協會所主持的批評家集會中曾經被討論過。關於十九世紀俄國批評家彼薩列夫的專論的作者列夫·普洛特金（Lev Plotkin），提出了一個意見，就是古科夫斯基的論文可能引起一種不正確的印象，暗示出我們的批評家們沒有能力去處理理論上的問題。他提出在最近幾年中所產生的蘇聯文學史家們的作品，其中包括對克里洛夫，萊蒙托夫，伯林斯基，彼薩列夫，比塞姆斯基等人的作品的研究，這些著作不僅討論傳紀的特殊問題，並且分析了俄國詩歌，小說，和美學的著名的代表們的風格和哲學。

不久即將出版的『列寧與俄國文學問題』的作者，梅勒區（B. Meloch）說道，在

我們的批評家的作品中，在研究文學史和研究其他方面的社會思想的中間，常常是失去了界線的。他認為對於類似創作心理學這一類的科目，應該多加注意，因為這一種科目至今也只有很少人去研究。

希爾門斯基教授 (Professor Victor Zhirmunsky) 在批評和文學史的中間劃了一條界綫。在參加列寧格勒的集會的其他批評家的中間彼此熱烈地交換着意見，正如民俗學的專家亞塞多夫斯基 (M. Azadovsky) 所說，這足以表現出：對於文藝批評所面臨的任務之討論，是有着迫切的興趣和價值的。

現在輪到敘述莫斯科的批評家了。首先要說到布洛夫曼 (G. Brovman)，這一位年青的批評家專門致力於當代文學的研究，這和大多數研究文學史的人們有所不同。當他服兵役的時候，他在一個軍中報紙上投稿，成爲火星報的戰地通訊記者。布洛夫曼支持古科夫斯基的觀點，而非非常強烈地反對伊森堡在教科書和通俗讀物與研究著作的中間劃出一條分界綫來。伊森堡曾經寫過，教科書不必要新奇，把它們編輯起來，也不需要『深思和科學的創造努力』。照布洛夫曼看來，在這觀點中有一種貴族主義的思想，認爲對於廣大的讀者只能給與內容簡單的讀物，而包括着討論新穎問題的研究著作，纔應該保留在專家們的精萃的範圍裏面。



布洛夫曼非常強烈地反對這一個觀點，並且要求，目的爲一般大衆的讀物，必須在一種高級的科學和批評的水準上面。科學院所出版的俄國文學史，被大中學的教員們廣泛地使用着，雖然就字面的真實意義說來它有着學院的氣息，內容豐富，同時在處理許多問題上都很有新穎。

依照布洛夫曼的意見，從一些批評家們和歷史家們對於蘇聯文藝問題冷淡的態度上，也可以看出貴族主義的思想，他認爲專門研究過去的現象是一個錯誤。對於蘇聯文藝的研究，必須是一種更深刻，更具有學院氣息的性質。古典文學史家同時是現代文藝的專門學者提摩費也夫 (Timofeyev) 和羅薩諾夫 (Rozanov) 兩位教授，被布洛夫曼認爲是其他人們的榜樣。在莫斯科大學內分別存在的俄國古典文學和蘇聯文學的講座，爲要消滅這種人爲的分工，最近已經合併在一起了。

文學史家，批評家，和作家的梁尼得·格羅斯曼 (Leonid Grossman)，在他的論文中提出了一個非常特殊的問題。他說，俄國的批評通常就是一種藝術，他並且舉出許多例子來證明他這一句話。在研究批評家和文學史家的時候，『科學的方法必須和藝術的方法合併在一起。』他又提醒我們，偉大的俄國批評家伯林斯基是『在散文方面一個真正的詩人。』『對於作家的專論，並不純粹是分析和理論的，而是屬於藝術的領域。』

一種周密的概念，良好的文章和語勢，在這些專論上面，和在詩歌與戲劇方面是同樣的必要。……特別在分析有價值的文學作品而得到結論的時候，必須繼之以藝術的方法。材料和本身彷彿就在等待着藝術的處理，而引入動人的藝術境界，從圖書館和檔案保存所、到博物館和美術陳列室的道路，已經被許多蘇聯作家們走過了。

格羅斯曼又說，美學趣味的發展，將要受到一件事實的鼓勵，就是人民教育委員會最近在學校的文學課程中加入對於作家們和畫家們的比較研究的課程。對於詩人萊蒙托夫和藝術家弗羅貝爾（Vroubel）的研究，以及對於高爾基和雷平的研究，已經由蘇聯的批評家們發表出來了。

在基輔和莫斯科的大學裏講學的烏克蘭科學院的院士亞歷山大·比里茨基教授（Alexander Beletsky），認為對於在批評和文學史之間，應該不應該有一條界限的這一個問題的爭論，乃是根據於一種誤解的上面。對文學的兩種態度都是可以完全接受的。天資聰穎的讀者說到一本書給與他的印象的這一種權利，不應予以否認。沒有科學的標準可以適用到這些意見上，但是可以被當作在各方面都有價值的文學，是由曾經有着科學化的傾向的俄國革命民主主義的批評的例子所支持着的。

比里茨基提醒我們，在十九世紀的二十年代，在美學和文藝理論的問題上，曾經有

過特別強烈的興趣。形式主義學派的批評家們，首先起了很大的影響，他們被社會學的批評的代表者們推到背後去，這些代表者們很多把社會學的原則在文藝上使用到極端。甚至有人極力把某些作家的作品建立在經濟條件的基礎上面。比里茨基教授指出，便是這種庸俗的社會學派，成爲從三十年代開始的猛烈的鬥爭的目標。

這一個階段是一件過去的事情，但是它的痕跡在有些批評家的作品中仍然是時常可以看到的。圍繞着這兩個學派的辯論，表示出需要從直接的來源上去研究馬克思主義，而不是從所謂『通俗的』教科書上去研究馬克思主義。這些辯論產生了更澈底地研究藝術形式的問題，並且證明了不可能把文學的方法從生活的事實中分開。比里茨基看出了在產生文藝理論上關於批評的所有爭論的複雜問題的解決途徑。批評不應該是和活的文學分開的一種科學，而必須是作者熱誠信賴的一種科學，從中找出教訓，實踐自己的經驗，並且從中發現過去和現在的一切作家的經驗。他以爲應該在重要的科學中心區域舉行文學會議。在莫斯科可以準備一個蘇聯文學史家和批評家的會議，以便在最迫切的理論問題上交換意見。

作家在特殊問題上產生不同的意見，這一件事，乃是思想非常活潑的一個徵兆。批評家們的爭論是一件好事情，因爲真理是從爭論中產生的。蘇聯的批評家們和文學史家

們的論戰，表示出他們體察到面臨他們的任務的重要，和他們對於在文學成爲公共事業的一部分的一個國家的人民所應負的責任。

(E·阿爾麥佐夫作)

## 論資產階級形式主義的藝術

藝術史上有充分的例證，說明藝術家如果幻想使形式高出其他一切事物之上的話，那麼他們就會使形式變成貧乏和空虛，造成藝術形象的解體。這一種理論的真實性，已由爲現今西歐和美國的藝術所特有的許多現象證明了。

在我們時代，頹廢的形式主義和創造性的大膽的探討是完全不同的。所希望探討的，是通過藝術的媒介，儘可能用完整而深刻的方式去反映客觀現實的新內容。

頹廢藝術的『純粹形式』，像一個毒瘤一般，帶着有徵象的明確性在人體內生長着，在病理學上使組織退化，最終使組織毀滅。

形式主義不僅表示藝術的毀滅。形式主義美學的本質，在政治上上是反動的。

法國作家朱里安·彭達（Julien Benda）在他的『拜占庭法國或純文學的勝利』（Byzantine France or the Triumph of pure Literature）一書中，歷述現今法國頹

廢派文學的典型特徵。實在，這位作者自己已經落在頽廢派的奸雄主義的圈套中了；他在他的結論中說：一般的文學在本質上都是沒有理想的，都是虛妄的！同時，朱里安·彭達又非常輕視當代的頽廢派作家們，並用一種說服的姿態指出他們的作品是如何的畸型和失去人性。朱里安·彭達認為這些作家的主要特徵便是他們對周圍世界的蔑視。他說：頽廢派作家們不承認他們周圍的現實世界——他們所鄙視的世界——所承認的真性，換句話說，不承認人民大眾所承認的真性。頽廢派的作家們曾經裝出對他們周圍世界很傲慢的蔑視姿態，認為這種姿態可以掩飾他們對人民大眾，對人民的真理和正義的觀念採取敵視的和背叛的態度，頽廢派作家們正在企圖以這種態度作為對現實之哲學的探討。

頽廢派作家們對人類抱一種虛無主義的無視，蔑視人民大眾，並否定他們曾經宣佈的真理；因此他們極力去誇大他們自己和他們自己的虛妄的理論。通過了·薩爾特(Sartre)的口(現代雜誌)——『論文藝問題』——他們供承：『我們是違反整個世界的……我們沒有立場……我們的善意不用在任何人的身上，甚至也不用在我們自己的身上……我們在違反着潮流……我們已經被歷史遺忘了……我們的聲音是曠野的聲音。』公開反對人民的反動的觀念論者們，正在作徒然的企圖，想阻撓歷史的進程。他們不得不認

識到：明天是不屬於他們的，而是屬於人民大眾的。現今正在流行一種文藝，企圖說服他們本身和別人們，使其相信生活中唯一合理而現實的事情，便是在寂寥的曠野中一種無知覺的偽存在。『讓全世界都變成我自己的影子，如果世界的滅亡是可以發展我自己的唯一的方法，那麼就讓它毀亡吧』——這便是現代資產階級個人主義的意識形態的重複。

基爾克加爾得 (Kierkegaard) 曾經闡明這一種個人主義的信條。他是丹麥反動的哲學家 and 神祕主義者，被頹廢派們尊為他們的先知之一。他說：『主觀性——真理就在其中：只有主觀性是真實的。』現今頹廢派的一切觀念論者們，都贊同這一種言論，從白俄逃亡犯和歷史悠久的蒙昧主義者 L. 謝斯托夫 (L. Shastov) 到 A. 吉得 (A. Gide), P. 伐列萊 (P. Valery) 以及薩爾特本人。P, 伐列萊論及客觀的世界時說道：『現實什麼也不是，因為它是無形的。』他企圖進一步使讀者相信只有個人主義者的存在，纔給與世界以形狀，並使其成爲現實！『只有我的自我存在，只有我的思想，我的意志和我的行動存在，』這便是每一個頹廢派作家所朗誦的呪文，他們認爲他們自己就是世界的精華。

抽象的和形式主義的藝術，無論它是否承認主題，往往是極力創造出藝術家的一個

神祕的『獨自的世界』，這一個世界籠罩着稀薄的空氣，與具體的歷史的現實性毫不相同。爲要建造這一個不存在的世界，頹廢派作家們纔這樣廣泛地依賴於虛偽的歷史。

一個典型的例子，是西蒙·得·波伐爾(Simone de Beauvoir)所作的『哲學的』小說『一切人們終有一死』(All men are mortal)，它的主人翁弗斯卡，生於十三世紀，吃了長生不老之藥以後，一直活到我們的時代而沒有老去。亞哈隨魯(Ahasuerus)和穆爾莫斯(Melmoth)的這種翻版的肖像，被作者取得，用做頹廢派作家們關於生命意識的一個新的變型。弗斯卡總結七世紀以來歐美兩洲的生活以後，得到這樣一個結論，即：一般人類的行爲，特別是每一個人的行爲，都是空虛的；命運已經把人們投入宇宙的監獄內，只有死亡纔將『自由』帶給他們。生活是一場無聊的和疲勞的事情；一切人們都『企圖生存』，然而他們真正感覺到的是由生存所造成的『可怕的作嘔』。這種有毒的神話的另外一種變型，是A·卡謨斯(A. Carnus)散佈出來的，他的小說『黑死病』描寫這一種時疫在中世紀奧蘭城的流行。老鼠戰勝人的這一個患病的故事，意味着象徵人類的命運；時疫被提示出來，作爲人類生在世界上這一件事實用生活來嘲弄人的一種象徵。

表現派作家和卡謨斯的一位老師，F·卡弗卡(F. Kafka)，用文學去表現原始的和



病態的思想方式，發明了一種故事式的令人難解的文章，人們可以在這篇文章中看到幻想的『恐懼心理』的『體現』（一個人似的動物，爲要設法逃避恐怖的世界，就像鼯鼠一樣，往地下越鑽越深，吃着蚯蚓過活），可以看到迫害狂的『體現』（只要一個人幻想到他被控犯了他所不知的一種罪惡，他就立刻成爲不能覺察的『命運』之下的犧牲者，恐怖的犧牲者）。頹廢派的藝術在這種方式之下，不僅歪曲了現實的世界，也歪曲了人類的幻想。然而頹廢派作家們卻認爲卡弗卡的幻想是哲學的藝術理想。這種見解非常普遍，法國『藝術雜誌』最近已經宣佈『以K字代表卡弗卡，作爲二十世紀的標記』。

當幻想適合於人道主義的思想，從對現實的深刻瞭解與對洞察將來的渴望中產生的時候，當它綜結人民的生活經驗，表現與人民密切相關的希望，感情和夢想——當時進步人民所感覺的希望，愛和憎——的時候，於是就產了不朽的形象——拉伯萊（Rabelais）的巨人們，史惟夫特（Swift）所創造的幻想的人物，高爾基小說中充滿狂想的主人翁們。這是一種帶着夢景的幻想，它鞭撻着墮落的和落後的人們，並且通過誇張的方法，使我們周圍生活中和它發展的傾向中進步的與最重要的事物凸出在一切之上，而現今頹廢派作家們的『幻想』，却以對世界的一種主觀的和近視的觀點去哄騙它的同代人們。這種幻想和人民是不相干的，欺騙人民的，對客觀的現實和它的發展的傾向給與一

種虛妄的和歪曲的表現。這便是形式主義的頹廢派作家們的落後的，看不見的幻想，只能產生出憂鬱的，厭世的錯覺與神話。

## 二

形式主義對人民為解放而鬥爭的一切的傳統養成一種輕蔑的態度；它要從文學中剔除古典文學的現實主義的傳統。『小說的怪現象』(The Paradox of the Novel)一書和法國文學史的作者海登斯(K. Haedens)，使我們相信蒙特蘭(M. Montherlant)優於佛羅貝爾。這位作家對巴爾札克的世界抱着傲慢的輕蔑態度，說明他不歡喜『人類的喜劇』(La Comedie Humaine)是因為巴爾札克描寫現實的世界和他對社會史處理的結果。吉得說，托爾斯泰的『戰爭與和平』只能在他的心中引起倦怠的感覺。因為作者給與現實世界一種勢不可當的波瀾壯闊的畫面，所以吉得纔有這樣蔑視的態度。為了同樣的理由，吉得蔑視斯丹達爾的『帕爾瑪宮闈祕史』(La Chartreuse de Parme)，他的『紅與黑』(Rougeet Noir)，和佛羅貝爾的小說。他承認只有這些古典文學中的信札和斯丹達爾的自傳式的作品纔是文學。

P·伐列萊也不承認描寫周圍世界的小說是藝術。他的格言：歷史是由『腦子的化

學所演成的』一種危險的產物。這是因為他希望掩飾法國人民愛好自由的傳統。

形式主義的美學歪曲藝術的目標，否定它的教育作用，而代以無理想的宣傳，一種嘲世的安那其主義，知識上的落後和空虛。形式主義的美學要求作家創作一種藝術；這一種藝術的本質是阻止它參加羣衆爲達成他們理想的鬥爭。

形式主義的藝術的目標，是歪曲人生的意識，使人民確信歷史發展之無意識與無用，換句話說，在精神上解除它的同代人的武裝。

### 三

和人民不相干，而又對人民抱着敵意的形式主義的藝術家，非常欣然地宣佈他自己是一個世界主義者。在二十世紀的西歐文學中，世界主義曾經扮演與巴蕾(De Barres)和摩里斯(Mourras)的盲目愛國主義相似的角色。世界主義者們，例如吉得的主人翁們，拉坡德(V. Larbaud)的小說中同一名字的主人翁，百萬富翁巴納樸斯，以及馬洛克斯(Malraux)的『終南捷徑』(Royal Road)中的主人翁，朱列·羅曼士(Jules Romains)的『出庭』(Comparutions)的美國化的查雷茲，都是在精神上被蹂躪的沒有故鄉的人民，對這個世界感到陌生的人民，以及嘲笑和漠視一切事物的人民之全部

的形象。

這些投機者們比任何人都要巧妙地向我們指出所謂「世界公民」的真正的價值，這些世界公民們熱烈地響應着一切標誌的反動的匪徒們的號召，無論他們把自己標明爲「歐洲聯邦主義者」也好，或者其他的名稱也好。

世界主義是國際主義的反義語。A·日丹諾夫在他的關於蘇聯音樂發展之途徑的演說中說過：「藝術上的國際主義不是從民族藝術的渺小和貧乏中產生的；相反的，它是產生在民族藝術繁茂的地方。忘記這一個真理，就意味着失去指導方針，失去一個人的人性，而變成沒有親屬的世界主義者了……像其他一切事情一樣，要做一個音樂上的國際主義者而不成爲他自己國家的一個真誠的愛國者，這是不可能的。如果國際主義的基礎在於對其他民族的尊敬，那麼一個人如不敬愛他自己的人民，就不可能成爲一個國際主義者。」

世界主義的形式者們覺得他們和國家沒有親屬的關係，對國家也沒有愛，因此他們就養成對民族獨立的一種漠不關心的態度。對國家的命運漠不關心的人，對國家的主權也是同樣的漠不關心，並且準備拋棄國家的主權，這樣只是爲了反動的投機者們的利益，他們要把人民的命運造成適合他們自己的目的，以便他們能夠沒有障礙地出賣他們

國家的主權。『消滅』對周圍世界的連繫是形式主義們廣泛地宣傳着的，而實際上只是意味着對一個人的國家的命運和主權採取漠不關心的態度，它在政治上的意義可以總結如下：形式主義的藝術家們在客觀上為國際反動派服務，無論他們是否自知。『政治上的中立性』——這是掩飾頹廢派藝術的反動的政治本質之一種詐欺的方式。

為世界貢獻出拜輪和狄更斯、斯丹達爾和巴爾扎克，馬克吐溫 and 惠特曼等等的各國的文學，目前正在成為頹廢派作家們的獵場，他們利用着人類思想的這一個領域製造意識形態上的毒素，去腐蝕人民的思想，首先是知識份子的思想。這些製造毒素的人們，正在企圖在藝術的創造性努力的領域內取得獨佔的地位。形式主義者們對『自由藝術』的讚美和他們對所謂『指導的』藝術的攻擊，是從他們取得這一獨佔地位的企圖中產生的。路易斯·阿拉貢 (Louis Aragon) 曾經很正確地指出：他們將『藝術的自由』解釋為他們自己耽於反動宣傳之自由，他們否認民主的作家們自我表現的權利之自由。曾經參加抵抗運動的法國詩人伊曼紐爾 (Pierre Emmanuel) 說過，正是那些想要控制藝術的人們，煽動性地和叫囂不已地抗議着對藝術的任何的『指示』。

法國共產黨政治局的委員，卡賽諾瓦 (Laurent Casanova)，已經對這些反動的好英雄們提出響亮的答覆了。在去年夏天舉行的該黨第一次代表大會上，卡賽諾瓦以『共產

主義思想與藝術』爲題發表演說，提到陶列士(Maurice Thorez)在同一代表大會上所發表的演說時，稱：要使法國成爲知識上的無政府狀態的，道德上腐敗的那些反動的觀念論者們，正在利用各種委婉的言辭，給與政治反動以聲援，給與戴高樂以聲援。他們正在儘一切可能，使知識份子從人民在反法西斯主義鬥爭的過程所獲得的實際經驗中掉轉頭去，從這一種經驗所教訓的一切事物中掉轉頭去。卡賽諾瓦說：藝術家們必須認識到反動的力量對自由思想是敵視的；在另一方面，思想的自由發展對工人階級和它的黨之必要，猶如光對生存的一切之必要。

他繼稱：形式主義的美學和修辭，現在構成反動派兵工廠的一部分，正在政治的領域和意識形態的領域發動攻勢。當馬洛克斯以『重新集合法國人民』的宣傳家的姿態出現的時候，當摩里斯爲『導報』寫文章，加漢斯爲『戰鬥報』寫文章的時候，沒有人提出藝術的神聖的原則，使其和政治隔絕。但是一旦共產黨的一個知識份子說話的時候，就坐實他是在命令之下說話，他是違反他自己的意志而行事……美國電影的洪流給我們的銀幕上帶來一種陌生的意識形態；美國的書籍充塞我們圖書館的書架……所有這一切就像是一種計劃好的行爲，就像是依照擴張主義的意識形態嚴格管制法國人的精神的一種企圖，並且所有這一切都是作爲自由藝術之表現呈現在我們的面前。『然而，』卡賽

諾瓦繼稱：『當共產黨企圖保衛法國人民的權利時……這就被當做「政治上的打算」和「卑劣的宣傳」而提出來了。』

他接着說道：『自從向人民顯示文化之祕密的那些誠實的藝術家們和具有卓越思想的人們被將藝術和政治隔絕的反動思想欺騙以來，形式主義的頹廢派作家的好英雄主義變得特別的危險了。』這一種情況的發生，是因為這一種思想是用形式主義美學的外衣向藝術家們提出的。藝術家們慣常相信這一種外衣不僅無害，甚至對正式的創作性的作品是必要的，因此他們信而不疑地吞下了這一外衣和其中包含的意識形態的毒藥了。

#### 四

現今頹廢派文學的偽心理學說，是形式主義在藝術上最複雜，最不可靠，和在政治上最危險的一種表現。

頹廢派文學主觀主義地從現實中抽出個別的社會心理的特徵，提出一幅反現實主義的社會生活的畫而。頹廢派作家們從今天可以看得見的社會心理形態的廣泛領域中，只揀出資產階級所特有的東西，感染了安那其主義的資產階級知識份子所特有的東西，被恐懼與需要的重担壓碎了的市僧們所特有的東西。他們逃避站在今天進步思想的前線上

前進的那些人們——共產主義者們，工人階級的人民的心理與行爲所表徵的一切東西。如果他們描寫進步份子們，他們就賦與後者以資產階級心理學的一切特徵。馬洛克斯在他的『征服者』一書中就是這樣做的，在這本小說中，『把死亡懷在心中』的冒險家加爾林被描寫成一個革命份子。在薩爾特的『自由的道路』和『勝利者』兩本小說中，也用同樣的方式，去陰險而惡毒地『描寫』共產黨反法西斯主義者們。查理士·赫姆波爾特（Charles Humboldt）在進步的『主流』雜誌上發表的論西歐小說的一篇論文中，曾經很適當地指出頹廢派文學的這一種特徵。他寫道：這一種文學盡力培養一種信念，即：資產階級的人物不是資產階級的象徵，而是一切人類的象徵；這種文學賦與它所並未具有的一種『世界的意義』。

再者，這種文學毫無理由地自認爲具有世界的意義。薩爾特說：『存在主義在它目前的形式上是由於資產階級的解體而產生的，但它的來源是資產階級。』同時他繼續稱：資產階級的腐敗可以顯示出人類的命運的某些情況，這一種『顯示』對於一切人類都有意義，不能認爲這是『資產階級意識的幻景和對於某種情況的神祕的描寫。』因此，一種不存在的『世界意義』就來自於頹廢派作家們的『不幸的悲觀主義』，它表現出積聚財產的社會注定滅亡這一事實的預兆或體現；因此，頹廢派作家們不去揭露資本主義的



注定的命運，卻企圖描寫一般『人類命運』的問題。福爾克納 (W. Faulkner)，卡謨斯和類似的作家們展覽着全部白癡們，半白癡們和色情狂者們的陳列館，其用意分明是在指示『人類命運』的過程。

這種將人變成沒有思想的半禽獸的企圖，它的反動的政治意義是很顯明的。M. 陶烈士在法國共產黨第七次代表大會中演說時，稱：只有用腐蝕人民的心靈，使他們的思想歸於虛弱，以及傳播個人主義和知識上的無政府主義等等方法，纔可以使金融寡頭政治繼續當權。

人的心理的構成，包含自覺的和下意識的一切，包含理性和本能。頹廢派因藝術分離並且單只描寫下意識的事物（這就是『自覺的消極生活』之超現實的和機械的表現，對難解的文字的模糊的聯想之自我出現），或者提高對下意識的一切的崇拜，讚美本能（這就是卡謨斯，薩爾特，福爾克納等很時髦的色情狂的偽心理學說）。

被稱爲一切人類意識的表徵的，創造資產階級神經病的頹廢派的意識的『模型』之形式主義的技巧，實際上是在『經驗上』毀滅意識的技巧，與應用在形式主義的繪畫上的技巧——割裂人類，使其成爲碎片，以及一切空間概念的解體是完全符合的。這一種文學和這一種繪畫的『學派』，距離忠實地描寫實際的人民和人物是同樣的遙遠。赫姆

波爾特正確地評論道：在頹廢派文學的『主角』的身上，個性的解體已經近於完成的地步，頹廢派作家們在他們的作品上所描寫的一切，不再是這一種解體的『戲劇』，而只是這一種過程的殘渣。這一種景象不僅不能引起讀者的任何感覺，甚至往往不能使讀者保持他的興趣。頹廢派文學的這一種特徵，在形式主義的繪畫上同樣可以看出來。

古典藝術告訴我們，只有在藝術作品深刻而忠實地反映生活的時候，纔可以達到形式的完整。用瑣屑的，無價值的，題外的東西去限制內容，只是證明了藝術家的無能，造成形式的墮落。

真正的藝術是：在藝術裏面，具有社會意義的內容和熟練的形式是溶合在一起的。

(V·弗立德作)

蘇聯文藝論集 (全一冊)

基價八元五角

譯者 朱海觀

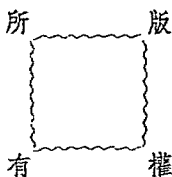
出版者 棠棣出版社

發行所 長風書店

上海山東路中保坊二〇一號

代表人 徐啓堂

經售處 國內各大書局



一九四九年七月初版

年	1949
月	7
類號	4102

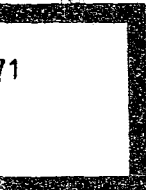
87

341351

(A)

(B)

社 標 棠



11