

蘇俄文學理論

岡澤秀虎著 陳雪帆譯



大江書鋪印行



3 0544 7276 0

藝術理論叢書



蘇俄文學理論

岡澤秀虎著

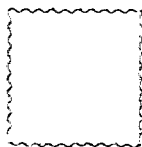
陳雪帆譯



大江書鋪

1930 5 1 付排

1930 12 25 出版



版權所有

實價大洋兩元

序

這是依據故片上伸先生所蒐集的材料，歷史的地檢討蘇俄文藝批評的書。

著者自然力求做忠實的介紹者，然而同時，也不能不注入自己應分的批判。這樣的懸度，是片上先生以來早稻田大學俄文科底傳統。

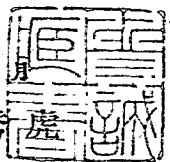
先生所留下的工事，總算一部分稍稍有點眉目了，這是著者莫大的歡喜，同時，正也祈求它於日本底現代文學多少有一點裨益。

一九三〇年一月

岡澤

秀

於牛込辨天町



敬 獻 本 書 爲

故 片上伸 先生紀念

一 九 三 〇 年 一 月

目 錄

序 文	卷首
序 論 革命後俄國文學概觀	3
第 一 期	5
第 二 期	13
第 三 期	25
第一章 第一期文學理論	29
第一節 “普羅文化”底普羅列答利亞精神文化 論	30
第二節 “普羅文化”底普羅列答利亞文學論	53
第三戰線和普羅列答利亞文學, 53 <u>波格達諾夫</u> 底組織生活 文學論及集團主義文學論, 54 <u>加里寧</u> 底“普羅列答利亞特 和創造”, 59 <u>培斯沙里珂</u> 和 <u>波連斯基</u> 底見解, 71 <u>波格達 諾夫</u> 底“普羅列答利亞藝術底路途”, 68 普羅列答利亞文 學底形式論和內容論, 79	

45567

第三節 舊布爾喬亞文學底反動……………91

文學者底技術的指導, 92 白菜底“神祕” 94 萊哲珂及
扎瑪金底普羅列答利亞文學論, 97

第四節 左翼未來派底理論…………… 99

第五節 “鍛冶廠”底文學論…………… 108

“鍛冶廠”底出現及其主張, 108 第一次全俄普羅列答利亞
作家會議底決議, 110

第二章 第二期文學理論…………… 113

第一節 “鍛冶廠”底沒落和“十月”底出現… 113

第二期概觀, 113 “鍛冶廠”宣言和“十月”綱領, 118

第二節 “在峭崗”底極左文學論…………… 148

“莫普”執行部向黨中央委員會的報告!, 49 “在峭崗”運動
底歷史的必然, 153 瓦進“關於政治教育和文藝上的諸問

題”, 156 列列維支“我們拒絕着遺產嗎?” 167 尹格羅夫

“在月蝕中” 175 列列維支關於對布爾喬亞文學及中間集

團的關係” 178 羅陀夫“浴着砲擊” 181 羅陀夫“列夫準備

怎樣進軍” 185 “在峭崗”和“列夫”底同盟契約, 188 “在

峭崗”理論底本質, 191

第三節 普羅列答利亞文化論和文藝政策論 193

大論爭底發生和經過, 194	托羅茲基底普羅列答利亞文化否定論, 202	瓦浪斯基底普羅列答利亞文學否定論, 228	托羅茲基底文藝政策論, 240	瓦浪斯基底文藝政策論, 256	同路人作家底申告書, 272	列列維支“黨底文藝政策”, 274	“瓦普”對中央委員會的報告, 284	瑪伊斯基“文化和文學及黨”	294	第一次全聯邦普羅列答利亞作家大會決議, 334	布哈林底意見, 348	盧那卡爾斯基見解, 355	黨底文藝政策, 364	這大論爭底意義, 373
第四節 托羅茲基底文學論	383													
“文學和革命”底意義, 381	“革命藝術和社會主義的藝術”													
392	同路人文學底批判, 418													
第五節 瓦浪斯基底文學論	426													
“現下的情勢及黨在文藝上的任務”	427											“認識生活的藝術和現代性”, 443		
第六節 列夫底文學論	486													
“列夫”底“綱目”, 486	鐵列捷珂夫說, 502											褚沙克“在建設生活底旗下”504	托羅茲基底批判, 506	
第三章 第三期文學理論	511													
第一節 第三期概觀	511													

第二節 盧那卡爾斯基底文學論.....	514
第一次全聯邦作家大會演說, 514	關於文藝批評任務的方針, 522
批評, 545	
附 錄 · 伊理基論文學	551
本書譯名索引.....	557
本書譯名對照.....	576
譯後雜記.....	593

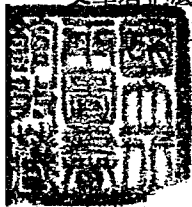
蘇俄文學理論

序 論

革命後俄國文學概觀

文學發生自作者(個人)和讀者(社會的集團)底交互關係。沒有讀者的作者是不會有的。文學是個人底產物，同時是社會底產物；是個人底意識底反映，同時是社會集團底意識底一形態。離開社會集團底意識獨自成立的個人底意識是不會有的。而決定社會集團底意識的，是那社會底生活條件。所以像革命這樣一個社會生活上的大變革，有大影響及到文學，大概是當然的。

一九一七年十月二十五日(陽歷十一月七日)底俄國大革命，就使俄國文學起了劇烈的變化。它滅亡了許多東西，也產生了許多東西。從來站在文壇中心的文學者們底大部分，都背叛了革命逃亡了。這是最大。而且這不止是表面的形式的沒落。失



掉了自己底階級，自己底生活條件的他們，即在內面也都斷絕了創造底路了。所以就是留在國內的人(政治上並不表示反革命的人)，也不適應革命的，都漸次消亡下去。在不同的社會的條件之中，從來的文學不能走和從來一樣的走向，是當然的罷。不過既或作家滅亡了，並非就是布爾喬亞文學滅亡了。相反地，本質的意義上的布爾喬亞文學底傳統，是今日也還延續着的。但這是說站在布爾喬亞文學傳統上事，至和革命一起屈折變形了來的這些文學，自然已經和革命前的舊布爾喬亞文學不同。而這樣的變形屈折，不用說不是一朝一夕所成就，是跟着革命後幾年間各社會階級底生活條件(革命雖然在政治上克服了布爾喬亞與地主，但在經濟上，意識形態上，他們還是存在着。革命還不是無階級的時代，一時倒是更加激成着階級底對立鬥爭的時代)底變化而起的。

與布爾喬亞文學這樣的變化相並列，革命影響文學最重要的，就是普羅列答利亞文學底耀眼的勃興。

革命將普羅列答利亞特推進到統治的地位，給了他創造的好條件。東果就起了不是自然發生的普羅

列答利亞文學運動。但是普羅列答利亞文學底運動，也是同着年月，漸次發展過來的。

關於這些底變遷底過程，試作一個精細的年代配的記述。

革命後到今日的俄國文學，大體分爲三期最妥當：

第一期，是從一九一七年革命直後到一九二一年新經濟政策底時期。

第二期，是從一九二二年到一九二五年底時期。

這個時期因爲新經濟政策底影響，和第一年底情調非常地不同，是一個蘇俄文學底論爭時期。

第三期，是從一九二五年七月“黨底文藝政策”底發表到今日底時期。這個時期，因爲文藝政策給了第二年底論爭到某程度底解決，是一個漸漸注重創作起來了的時期。

第一期

第一期是所謂“戰時共產主義”底時代。只由“戰時共產主義”這一言辭也便可以明白，在這時期，蘇維埃底全社會幾乎把全力都聚注在政戰（指揮赤軍和反

革命的諸勢力戰)及經濟戰(爲了物質的窮乏，人人單單爲着生存也得費了精力底大部分)上面。因此通貫這時期，俄國底文學全在混沌的狀態裏。尤其是革命直後的大約半年間，因爲社會的變動過於大，文學竟一時完全斷絕了。

但是，文學不久就再生。雖說再生了，也還不斷物質的窮乏，幾乎沒有印刷刊行底餘裕。爲着從這窮乏救出藝術家和學者，先在列寧格勒造了“文學者之家”(一九一八年秋)，隨在莫斯科產了“藝術宮”。更又作爲“藝術宮”底支部在列寧格勒成了“藝術之家”，更後成了“印刷之家”(莫斯科)。殘存在俄國的從來的文學者大抵都在這些場所受保護。而他們就將自己底新作品，在這些場所舉行的藝術之夕，用口頭發表着。

一樣是文學作品口頭發表底機關但在當時更爲有力的是各種咖啡店底演臺。在俄國文學底歷史上從來不曾見過咖啡店這樣裨助着文學底發達。所以這一個時期就被稱爲“俄羅斯文學底咖啡店時代”。這名稱不但在外面是正確，就是在內面也有意義。因爲

這個時代，是由咖啡店裏發表了的作品形成着文壇底主力的。據着“文學者之家”或“藝術宮”的舊布爾喬亞文學底殘黨，爲了革命底精神和他們藝術的傾向不相容，還在氣勢不揚之間，從來做他們墊底的所謂文學青年們（破落·知識分子）就在這些咖啡店裏發揮起文學的才能來了。但是他們不用說，是布爾喬亞文化底尖端所發的病的火花。所以那作品是無內容的技巧底羅列，而藝術不外形式云云則是他們底共通的理論。然而那創造力，却像熄前底燈一陣亮似地，病的地豐富，在一短時期間竟產了同是形式主義然而夠屈十指的流派（Imaginists）表現派，分離派，Biocosmists, Luminists, Nichevokis, 新古典派，情緒派及其他）。就中以 Imaginists（形象派）爲最盛。其代表者爲塞爾塞涅維奇和馬林霍夫，但是這些流派都和“咖啡店時代”終結一起滅亡了。

和以上流派一樣發源於舊布爾喬亞文學，但是未來派並非對於革命底精神無關心。他們在革命底熔爐中變形，成長，於第一期的蘇俄文學，從作品方面做下了最大的工事。馬亞可夫斯基底“左翼進行曲”，布

夫”“一億五千萬”等是它底代表。

未來派和形象派不同，從革命以前就活動着。而且它底主張是布爾喬亞文學底否定。他們喊着“將普希金，陀斯妥也夫斯基，托爾斯泰及其他從現代這汽船上拋棄了罷！”不過未來派底這否定，單限於形式的方面。但是革命却將未來派分裂為左右兩翼。左翼未來派率先受了革命底洗禮，開始將革命攝入內容了。這樣就在一九一八年十二月七日，比別的一切布爾喬亞文學都上先地，發行了未來派底機關新聞“抗閔藝術”（俄羅斯語所謂抗閔有自治體與共產兩義；這係用後義）。這是週刊底新聞，流布在工場和勞動者之間，很張揚了未來派底名聲。

這一派底代表者，可以舉出馬亞可夫斯基，黑來李尼可夫，加勉斯基，巴思台爾那克，褚沙克，鐵列捷珂夫這些人。

到了一九一九年，舊布爾喬亞文學底殘黨又在文壇上活動起來了。如前所說，革命雖然政治地克服了布爾喬亞，但是經濟地意識形態地，他們還是存在着的。從而印刷刊行上方便的物質的條件一復原，舊文

學一時就又復活過來，是當然的。

他們底機關誌有“文藝通報”“空想家手記”（莫斯科）及一九二〇年出的“藝術之家”（列寧格勒）。在這些機關誌上，前曾對立過的寫實派，象徵派，實感派（阿克梅主義）全成了一夥，對抗着當前的敵普羅列答利亞文學和左翼未來派。這派底代表者是安特來·自萊意。

這一派，到了一九二二年，與舊知識分子失了生活的根據（舊布爾喬亞底崩壞）同時失了一部分，其餘部分也在意識形態上受了統治階級底影響，漸次與同路人底文學（表現小布爾喬亞意識形態的）合流過來。做這傾向底先驅的是亞歷山大·宇洛克。

一面普羅列答利亞文學底陣營怎樣着呢？

革命在一切方面，都給與普羅列答利亞特最方便的條件。因而在戰在共產主義時代底動亂之中，第一被印刷刊行的文學是普羅列答利亞文學，是並非不可思議的事。

革命後的普羅列答利亞文學，是作為普羅列特卡

爾特(普羅文化)運動底一部產下來。“普羅文化”是阿·阿·波格達諾夫積年的理想，迎着革命的好機會實現出來的。設立是在一九一八年，但是倏忽之間便擴展及於全俄，為數達到三百以上。這個運動底目的，不用說是要在文化(以意識形態為主)底分野裏面也組織地確保着普羅列答利亞特底支配的地位。以所“普羅文化”比誰都上先地將普羅列答利亞特底文化的獨立問題，布爾喬亞文化底繼承問題，怎樣對待非普羅列答利亞文學問題，這些普羅列答利亞當前的最重大的文化問題，提出來討論。

從一九一八年九月十五日到二十日，“普羅文化”底第一回全俄大會，在莫斯科舉行。在這會議上可決了如次的決議：

“為在社會的活動，鬥爭，建設上，組織自己底力量，普羅列答利亞特必需自己底階級藝術。”

而在先，“普羅文化”作為運動底第一步已經開始出版普羅列答利亞文學叢書。最先出來的，是亞歷克舍·卡思鐵夫底詩和散文集“勞動者底鎚音”

又從一九一八年七月起，發行着“普羅文化”底中

央機關誌“普羅列答利亞文化”。接着又出了“鎔爐”(莫斯科)“未來”(列寧格勒)，終至各地底“普羅文化”都有各自底機關雜誌。初期的普羅列答利亞文學，就以這些雜誌為中心，而在作品上理論上行了醒眼的運動。做這個幾乎是空前的普羅列答利亞文學運動底母胎的“普羅文化”底文學理論家，為人所不能忘卻的，是波格達諾夫，加里寧，堡斯沙里珂，波連斯基(萊培兌夫)。

一九二〇年，給了以“羅普文化”為中心的文學運動一個致命的打擊。就是這一年，普羅列答利亞文學底最有才能，最被期待着將來的理論家加里寧及培斯沙里珂相繼斃倒了。他們底過早的病歿，據說是因為革命直後不眠不息的活動，把全部精力都供獻了的緣故。

由於失掉這有力的指導者為一部底原因，以後普羅列答利亞文學運動底中心便移到就在一九二〇年組織成的普羅列答利亞作家團體“庫茲尼札”(鍛冶廠)去了。

“鍛冶廠”是文學史上最初的普羅列答利亞作家

團體，在這里聚集着初期的普羅列答利亞作家底全部（除開台明·白德內宜一人）。他們從一九二〇年五月起發行機關雜誌“鍛冶廠”，在那第九號上發表着全體同人底名錄（亞歷山大羅夫斯基，亞爾斯基，白爾特尼內夫，伏爾可夫，蓋拉西摩夫，葉羅新，羅羅戈伊先珂，加晉，基里洛夫，克拉伊斯基，加沙特金，廖悉珂，沙摩培德尼克，馬拉式金，慕蘭，涅維羅夫，尼梭伏伊，諾維珂夫·普理波伊，涅查耶夫，與孛拉陀維奇，普來節尼內夫，波來拓耶夫，普羅斯庫寧，波摩爾斯基，羅陀夫，沙陀斐耶夫，山尼珂夫，斯迭普諾伊，西瓦捷夫，基霍米洛夫，基思連科，烏斯奇諾夫，斐立普先珂，霍夫洛夫，休克略夫，西略愛維克，雅洛伏伊）。

“鍛冶廠”一派底普羅文學底特色，是在絕叫的地謳歌熱情興奮這處所。他們都抽象的地以宇宙的大規模，謳歌着革命底世界的意義，和解放底熱情。這由於在革命底混亂中，是沒有具體的地描寫，敘述的餘暇的緣故。

“鍛冶廠”一派底文學觀，見於登在這個雜誌第一號的宣言，及二〇年五月十四日底全俄普羅列答利亞

作家會議（從二十五個都市集了一百五十人）底決議；那和“普羅文化”底理論有着相當的距離。就是，“普文化”注重在文學底內容，反之“鍛冶廠”盡心在形式的方面，即理論家和作家底不同。

第二期

一九二一年三月所布告，從六月起實施的新經濟政策，是蘇俄社會生活上底一大轉換。因而，在文壇上也起了一大變化。

新經濟政策把蘇俄底社會；從物質的貧困裏救了出來。結果，蘇俄底文壇纔又能夠定期刊行和革命以前一樣的大冊的雜誌了。“出版和革命”及“赤新地”兩大雜誌，就從這一年底六月同時開始發行。兩者都是國立出版所發行。前者由盧那卡爾斯基，後者由瓦浪斯基編輯直到今日。

以大雜誌底誕生為機緣，革命後一時沉滯了的俄國文學又從新進了發展的時期。但這個文學發展底物質的好機，在精神上是質實的，沉着的，立腳在現實主義底精神的時代，（新經濟政策就是現實主義底政治

的經濟的顯現)。所以這時所要求的文學，也是現實的客觀的現實主義底文學。最適合於現實主義底文學的形式，不用說是散文。因為這樣的理由，蘇俄底文學就開始要求給知自己底現實的作品，和即就現實而確實進展上去的傾向。然而從來焦心於革命成功底歡喜和理想底高歌，過信自己底力量，期待着世界革命眼前就會成功的詩人們(鍛冶廠一派)，卻和新經濟政策底到來同時受了劇烈的精神上的打擊，不容易轉向現實主義的精神上來了。

這時，親身體驗了國內戰當時的現實的，不一定是共產主義者卻也不反對蘇維埃的知識分子，已經開始描寫他們底體驗了。他們因為是初次把新時代和新人物，具體地顯示給蘇俄公衆的緣故，受了非常的歡迎。而受過舊文化底養育的他們底藝術的天分，優秀到從來普羅列答利亞作家中所不曾見過的地步，也是一個原因。關於他們，托羅茲基這樣說：

他們底文學的及一般的外觀，是由革命造成的。然而他們底全部，各各以自己一流的方法受納着革命。不過在這些個人的受納之中，也有着涉及他們

全部而相共通的特質。那就是將他們從××主義截然地分開，像反對它似地常常威脅着的那特質。

他們都不整個地把握革命。所以在他們，革命底××主義的目的是不可解的。他們多少都有越過勞動者底頭，而以希望望農民的傾向。他們不是普羅列答利亞革命藝術家，只是革命藝術底同路人”。

這實在是一個適評。以後他們便被稱為同路人了。

兩大雜誌，尤其是“赤新地”喜歡提供誌面給他們。

因此，同路人一躍便在蘇俄文壇上占了支配的地位。從他們底文學的才能之點說，他們是應當有這地位的；但若從他們底意識形態說，則在普羅列答利亞獨裁的蘇俄，成許可以說他們居這地位是不相稱的。因為同路人所反映的是只在政治上承認革命的小布爾喬亞（尤其是農民）底意識形態，但這是普羅列答利亞文學還未發達時期不得已的情形。

同路人底文學是從昨日文學往明日文學的橋梁。在他們底文學之中沒有和過去的傳統底衝突，同時也早已沒有傳統底支配。這樣，他們從那全盛期的二一年起到二五年頃為止，實實顯示了多種多樣的色彩，

但後來隨着蘇俄社會內階級分化底進展同時起了左右底分離，皮涅克，葉賢寧等暴露了反革命底本性，而萊昂諾夫，賽甫琳娜，伊凡諾夫，雅各武萊夫，費定，巴培理等傑出的作家，則漸次和普羅列塔利亞意識形態和解過來。在這個意義上，萊昂諾夫底“獾豬”，賽甫琳娜底“維里涅亞”，費定底“都市和年”，伊凡諾夫底“哈蒲”，巴培理底“騎兵隊”，是值得注意的作品。

同路人一躍而在文壇占了壓倒的勢力這件事（這固然由於他們底作品最豐富最傑出，是實質的；但其當然結果，形式上也就有他們獨占了大雜誌底文藝欄之觀），給了普羅列塔利亞文學運動非常的激動。普羅列塔利亞文學運動應着這樣的形勢，不得不從新整頓陣容了。然而這個新的陣容，並非由於“鍛冶廠”一派，是由於新人底力造成的。

和新經濟政策底實施同時，從來傾注全力在軍事的政治的戰線上的黨員，也已將他們底力量移到文化戰線上來。結果，在一九二二底起初，便有兩個新的普羅列塔利亞文學團體產生：一個是以青年共產黨中

央委員會爲底台的“青年親衛隊”；還有一個是以新聞“勞動者底莫斯科”爲基礎的“勞動者之春”。

但在這些新進出文壇的黨員之前，却有非普羅列答利亞作家底壓倒的優勢，和不很能適應新階段（新經濟政策）的可憐的友軍（鍛冶廠）存在。這是他們所不能默認的形勢。結果，他們爲了對抗這形勢，就於一九二二年十二月七日，集合在“青年親衛隊”編輯室裏，組織了新團體“十月”。在這個團體，脫出“鍛冶廠”底羅陀夫，馬拉式金，陀羅戈伊先珂，“青年親衛隊”底同人亞爾登，衛蕭萊意，培賽勉斯基，查羅夫，休平，庫茲涅錯夫，“勞動者之春”底同人梭科羅夫，伊茲巴夫，陀羅寧，此外里培進斯基，列列維支，及達拉梭夫·羅條諾夫等，都參加了。他們設立這個團體底意旨，在他們寫了當天底日期，寄給“伊茲威斯奇亞”底信中說得很明白。這封信被揭載在十二月十二日底“伊茲威斯奇亞”上：

“普羅列答利亞作家團體‘鍛冶廠’，據我們底確信，最近已經成爲有和普羅列答利亞特底文化戰野上鬥爭底展開所生的諸問題隔離很遠的趣味的人們

底，封鎖的小團體了。

“在這樣狀況中的‘鍛冶廠’，我們認為已經成為阻礙普羅列答利亞文學底新興勢力發達的機關，所以我們以在普羅列答利亞文學上確立黨底方針，和設立全俄及莫斯科普羅列答利亞作家聯盟為緊急的目的，組織了普羅列答利亞作家團體‘十月’。

為實現這目的，曾在一九二三年三月十五日至十七日之間‘開了普羅列答利亞作家第一回莫斯科會議。在這會議上，基里洛夫也曾代表“鍛冶廠”，攜了自派底宣言書來出席。一共聚集了七十四個作家。內含勞動者三十七人，知識分子二十五人，農民十二人，而內中有五十八人是黨員。

在這席上組織了“莫斯科普羅列答利亞作家聯盟”（“莫普”）——“鍛冶廠”沒有加入——並將羅陀夫底報告採用為“十月”團體底綱領。其旨趣如下：

隨着和新經濟政策同起的這戰線底進展，在普羅列答利亞之前已經起來了建設自己底階級文化，隨着建設自己底文學的問題。

普羅列答利亞文學是將廣大的勞動大眾底心理組

織在作為××××社會底建設者的普羅列答利亞特底終局的方面的文學。

但是普羅列答利亞文學不但組織勞動大衆底心理，還從布爾喬亞文壇底脚下奪了最後的立場。

這種論旨，一看就明白，是“普羅文化”底理論底反復。不過它對着具體的現實底對象說罷了。

這樣，“十月”一派，就從一九二三年六月起開始發行自己的機關誌“那巴斯圖”（“在哨崗”）。羅陀夫，列列維支，瓦進，尹格羅夫及其他底論客，都據着這個“在哨崗”齊筆非難“鍛冶廠”，又對“同路人”及“列夫”加激烈的攻擊。這時候，他們主張在政策上，非以政治的手段來克服這諸派不可。在這處是有他們底根本的錯誤。這和“普羅文化”底理論完全相反了。不過“在哨崗”底論戰是曾活躍的。這個雜誌差不多全部都登載着理論。（作品大多載在“青年親衛隊”或“勞動者之春”；或出單行本）

在作品上，這一派也呈示了出色的活動。順應着新經濟政策底精神，代替着從來的“鍛冶廠”底抒情詩，出現了堅實的敘事詩。他們不適於描寫革命的“節

日”，卻適於描寫革命的“普通日”。（培賽勉斯基底“青年共產黨員”，在這意義上是最可注目的作品。）

但這不用說不是說“鍛冶廠”底詩作無價值。各各是各各時代底必然的必需的產物。

在散文底方面，也出現了不劣於“同路人”的人才。一樣地描寫着革命底現實，卻是由前衛底眼光觀察得來；這有他們絕對的優勢。在這方面，綏拉斐摩維支底“鐵流”，里培進斯基底“一週間”，“委員”，革拉特可夫底“水門汀”，孚爾瑪諾夫底“查巴耶夫”，馬拉式金底“達尼爾底陷落”，法兌耶夫底“潰滅”等，都是可注目的作品。

應着“十月”一派底攻擊，爲同路人力說他們底偉大的社會的意義的，是托羅茲基和瓦浪斯基。尤其是做着“赤新地”底編輯者直接幫過他們的瓦浪斯基，當着“十月”的陣頭而大奮戰了。這兩派底論戰是蘇俄文藝批評史上最可注意的事，在那里提出了許多重要的文藝問題。做擁護同路人的理論底根柢的，是托羅茲基底普羅列答利亞文化否定論。然而他們也是普

羅列答利亞特所生的文學(他們稱為革命文學的)底熱心的同情者；不過不像“在哨崗”一派似地極端的支持罷了。公平地看來，他們底理論是顯示着比“在哨崗”一派深刻得遠的文藝本身(文藝底特殊性)底理解。

“列夫”也曾從它獨特的立場對“在哨崗”應戰。

“列夫”(藝術左翼戰線)是未來派順應了新經濟政策的變形。是在一九二三年三月，以舊未來派底同人為主，結成“藝術左翼戰線”，開始發行機關雜誌“列夫”的。

在“列夫”底創刊號上，題為“綱目”，載着三篇宣言及一篇詳述此派的藝術理論的褚沙克底長論文“在建設生活底旗幟之下”。其要點如次：

“列夫”將依抗閑底理想而煽動藝術。

“列夫”將和舊布爾喬亞文學(破壞生活的文學)戰，而產生建設生活的文學。

“列夫”對於藝術諸問題，將不像只重視思想的最左翼派(在哨崗)似地由多數決來解決，而要由工事來解決。

不過如前所述，“列夫”底前身“未來派”是作一個布爾喬文學傳統底文學的否定者破壞者產下來的。由此可見生活意識的地否定布爾喬亞文學，至於連及藝術底內容，事實上他們是很困難了。在這一點，他們畢竟不及普羅列答利亞文學底理論。不過在形式底範圍內，他們是比誰都激烈地把過去底傳統破壞了。他們想使藝術底形式和生產底形式訴合無間。所以他們不單在文學方面，也進展到繪畫，音樂，工業等方面。在這一點，他們是和構成主義一致的。所以這一派底作品就相新經濟政策一道，一時雖然顯了寫實的散文的傾向，後來就漸次成為構成的了。而比着同路人底文學農村的，他們顯著地是都會的。即最近，年青的蘇俄知識分子，也多分顯示着這傾向。“列夫”底藝術理論，是現代底藝術理論中最可注目的之一。

對於“在峭崗”底攻擊，“鍛冶廠”也曾應戰。其第一顆彈子就是在前記的普羅列答利亞作家第一回莫斯科會議裏所朗讀的宣言。這是在一九二三年底“真理”報第一八六號上公布的。然而這宣言含着許多

的矛盾。忽視從來他們底藝術的情調，單單發着爲理論的對抗而發的大言壯語。但是無論怎樣想在理論上自圓其說，他們底藝術的情調總已成爲過去了。正如尹格羅夫在“在哨崗”底創刊號所指摘似地，成一傾向的“鍛冶廠”已經滅亡了。因這結果，“鍛冶廠”常常起分裂。然而他們底一部分還想挽回頹勢，以天才詩人加晉爲中心，在一九二四年底六月，開始發行“勞動者底雜誌”。“十月”一派也對抗這個，同從六月開始發行“十月”（“在哨崗”改題）。在“十月”底創刊號上，列列維支作了一篇論文論“普羅列答利亞文學底路”，給了“鍛冶廠”一個致命的打擊。

如上所述，第二期是“在哨崗”所捲起的批評底時代，論爭底時代。這個論爭底激烈，教示着政治的意義底重大，而使俄國共產黨注意到文藝界來了。（這一點上也有“在哨崗”底大功績）。結果，爲要決定黨對文藝的政策，就於一九二四年五月九日，由俄國共產黨中央委員會印刷部主權，開了一個討論會。在這個討論會上，有三個不同的立場：

第一是托羅茲基及瓦浪斯基底立場，擁護同路人和“列夫”派(即布爾喬亞底傳統)，反對“在哈崗”底普羅列答利亞文學運動底想用政策來壓倒他們。

第二是“在哈崗”一派底立場，絕叫羅列答利亞文學底領導權獲得的必要。就是要求共產黨直接干涉文學。

第三是布哈林及盧那卡爾斯基底立場，是折衷前二者底理論的。

這樣分成三派，不見有什麼解決，黨底政策也就沒有即刻決定。

在這個中間，普羅列答利亞文學運動底陣營已由“十月”一派底活躍，成功了全國的戰線統一，在一九二五年底一月七日，成立了“全聯邦普羅列答利亞作家協會”(瓦普)。在第一次底大會上，採用了瓦進底報告“意識形態戰線和文學”爲決議。

這決議是非難托羅茲基及瓦浪斯基底立場，徹底地要實現己派底主張的。

然而，一九二五年七月一日發表的共產黨中央委員會底決議“關於在文藝領域的黨的政策”，却否定着

他們底主張。(但“普羅列答利亞文化”以來的理論那領導權獲得底要求，是被認為正當的)。

這文藝政策使從來的論爭告了一個段落。由是文壇生出新的氣運來了。

第三期

黨底政策導引普羅列答利亞文學運動入了新的方向。舊的“在哨崗”消滅，代着發行了新雜誌“在文學的哨崗”。加了“文學的”這三字，是大有意義的。這個雜誌，是以實現由文藝政策所指示的方針為目的的。在一九二六年三月發行的這個雜誌底創刊號上，由編輯者（阿衛巴赫，伏林，里培進斯基，奧里明斯基，拉思珂里尼珂夫）之名，否定了從來的“在哨崗”底指導理論，述誰如次：

“注意底焦點不可不移到創作底方面。獨習與創作與自己批判成爲普羅列答利亞作家底根本標語了。”

由這路，他們開始努力於實現普羅列答利亞特文化的獨立。但是，不肯拋棄從來的“在哨崗”底立場的瓦進，列列維支，羅陀夫三人，終於脫出“瓦普”（全聯

邦普羅列答利亞作家協會，離開大眾去了。

“在文學的哨崗”底理論，是普羅列答利亞文學運動最後的理論，因此也是最近的理論。而且在這個雜誌出現的一九二六年，普羅列答利亞文學運動底陣營裏，已經聚集着許多不劣於任何派的天才。所以就在作品上競爭，也已經有着足以在蘇俄文壇確立領導權的實力了。

一方面承繼着布爾喬亞文學底傳統的同路人底文學，也已經在普羅列答利亞社會生活中過了十年，受着它當然的影響，漸次與普羅列答利亞意識形態融合起來。這個傾向，使了普羅列答利亞文學與其他的文學顯著地接近起來。結果，爲要堅強地實行，保證在革命期中的文學者底共同任務，共同利益起見，到了一九二七年，便將“蘇俄作家總聯合”組織起來。從來的一切的團體（全聯邦普羅列答利亞作家協會，全俄農民作家同盟，“列夫”及其他）都參加着這聯合。

這還是聯合而不是合同，所以各個團體都還留着原來的樣子，但這相當強固的聯合機關底組織，對於革命的目的之完成，也使文學底偉力比着從來大。

‘並且在這個文學的努力底中心上，普羅列答利亞文學已經在質上量上都快要握到領導權了。

這是最近的形勢。

第一章

第一期末文學理論

由前述的概觀看來，革命後四五年間底蘇俄文學，在理論上大體由於三個分野構成着：

第一，是舊布爾喬亞文學底反抗；第二，是未來派底革命的屈折；第三，是新興普羅列答利亞文學運動。

在這三個之中最引我們興味的，自然是普羅列答利亞文學運動底理論。布爾喬亞文學殘黨底活動，畢竟不過是就滅東西最後的掙扎。那里並無什麼新的主張。只有自己保求底欲求和對於普羅列答利亞文學的惡罵。未來派，雖在革命底初期，從作品方面做下了最大的工事，但它理論底本質是布爾喬亞文化底文學的(形式的)否定，也只有它底破壞性，一時裨補了革命底過程。

因此我們不得不從普羅列答利亞文學說起。

普羅列答利亞文學是與“普羅文化”(與“普羅列特卡爾特”，或“普羅卡爾特”同指“普羅列答利亞文化協會”)底出現同時開始，即作為普羅文化運動底一部產下來的。“普羅文化”底創設者，前面也已提及，是阿·阿·波格達諾夫。和他一起活動的有力的同志，有波連斯基(萊培兌夫)加里甯，培斯沙里珂，開爾建采夫，普列特涅夫。

第一節 “普羅文化”底普羅列答利亞精神文化論

關於“普羅文化”運動底精密的研究，即在蘇俄也還不曾有過。這是件很覺遺憾的事情。因為不通曉這個運動底情形，就不能對於後起而且持續到今日的關於普羅列答利亞文化和文學的熱烈的論爭，給與正確的評判。原來，一九二三年到二五年間(蘇俄文學底論爭期間)所提出的諸問題，大概都是“普羅文化”

已經論議過的問題。“在哨崗”一派底方針，更就是“普羅文化”底方針底具體的延長；他們所說的大部分，都是“普羅文化”底主張底更加強烈而且依據活的現實的反復。

“普羅文化”實際地被組織起來，是在革命成功底翌年（一九一八年），但這不是這時方纔想出來的東西，這是波格達諾夫多年間所懷的理想，乘了這時方纔實現了的東西。

他在中央機關誌“普羅列答利亞文化”（莫斯科，一九一八——一九二一）誌上詳細展開了的“普羅文化”理論底根基，在他從一九一〇年至一四年間所寫的論文中已顯明地可見到。因為這緣故，所以“普羅文化”底指導理論，常常就是他所提示的理論。因此“普羅文化”底普羅列答亞精神文化論，也就不妨說，就是波格達諾夫底精神文化論。

先將“普羅文化”底宣言（“普羅列答利亞文化”創刊號卷頭）介紹過來罷。

諸位同志！

朝着我們偉大的目的——全世界社會主義，勞動者底運動是在各路上進行着。這運動作了純經濟的職業的，並組合的東西產下來。後來又向着政治上底權力獲得，更後來是着眼在文化的組織編成着。布爾喬亞社會不但盡了全力壓迫這新生活底奔流，還從頭就想平和地支配他們，將他們擁在自己底保護底懷裏。而這是好久之間給他們成功了的。作為小戶主出發了的普羅列答利亞階級，好久之間並不瞭解建立在私有財產和經營權上的社會和自己違反底底裏。所以徘徊於階級鬥爭和階級協力之間。加入布爾喬亞政黨，盲從他們底人生觀，從他們底保護解放出來，是緩慢地進行，即有停滯，乃至也有從階級獨立，轉向和別的勢力結夥，轉向觀念的機會主義的。但因國際社會主義顯著發達底結果，到底也覺得普羅列答利亞階級任何方面都不能不確樹獨立的戰術了。那時，正巧世界大戰勃發，普列答利亞階級底意識達到了前所未有的危機。

勞動者底大部分，就在運動最進步的國裏，也做了布爾喬亞底夥友。而且並非爲了恐怖，卻是憑了良

心之名，認國家底利益比自己階級的更高，爲舉國滅敵（自己昨日及明日的同志）起見，和自己底資本家和解同盟的。於是，普羅列答利亞階級，就此被人認爲，無論思想，無論感情，臨事都是不很可靠了。這是因爲什麼呢？這是因爲，他們沒有十分受過深厚完全的教育，使他們遇到極新太難的問題，仍能堅想確實地照自己底思想，從自己底問題和自己底理固底見地，去解決那問題的緣故。因爲沒有這樣解決問題的能力，結果勞動階級就都聽從各國布爾喬亞階級——世界資本主義——底指揮。

要將不易地支配着集團底意志和思索的完全的教育給與階級，只有獨立的精神文化底完成纔能做到。布爾喬亞階級是有這種文化的。這是他們底強處。普羅列答利亞特却没有。這是他們底弱點。假如他們在文化上也能夠充分地獨立，那就無論遇着怎樣困難的事情。大約舊社會也不能將自己底思想自己底情調灌注到他，將他作爲自己底盲目的武器罷。

勞動階級底文化運動，比經濟的政治的運動起來遲。現在我們覺得，這事現在在他們上，在勞動階：

級底歷史的使命上，形着怎樣艱辛的反映了。這事情，在俄羅斯底普羅列答利亞特，還是雙重地反映着：因為它妨礙了使先進諸國家勞動者，在爲和平的，對於由內由外的敵人爲生存的戰鬥間，來支持我們底革命。

讓勞動階級將他最大的努力，用在這種他還這樣缺少的東西底創造罷！把文化的獨立，作爲眼前及今後的他底經常的標語罷！

「新的文化必須包含生活和創造底一切範圍。」也須不是表面的部分的，而是深且廣地包含它。我們知道普羅列答利亞特底政治是存在的。但那中間，混着多少一步步要害它的布爾喬亞的政策！同志的結合和同志的訓練是存在的。也只有那中間纔有階級的組織底精神和力量。但是我們不是屢屢看見小我主義和個人的野心在傷它嗎？一方面是權勢底欲求，別一方面是盲目的服從——這都是成立在一切個人底分離競爭鬥爭上的舊社會底遺物。普羅列答利亞科學，是從馬克思底時代便發達的。但它底侵入大衆，還是很微。同時大衆之間還都留

有許多宗教的迷信和過去黑暗思想底餘滓。此外也還有許多知的分野，不曾從集團勞動底見地下批判和改革。所以追求真理的勞動者，不得不將布爾喬亞汜經由他知識階級底手給與他的東西依照原樣受納着。因而，與這知識同時，他們底觀念也蒙了影響，不得不依從他們底思想形態。普羅列答利亞藝術，是已開始產生了。但那萌芽還是幾何的稚弱。那里過去無緣的形式底模仿是多，但自己底新的，自己底獨特的道路底認識還是幾何地少。

是的！諸位同志，普羅列答利亞階級必須有文化的解放。爲此而戰的時機已經迫近了。惟有這個戰鬥——纔是現實的爲着真的階級自立的戰鬥。

但是，這（又）是舊世界底一切有價值的戰利品（連精神帶物質的）底正當的繼承。他不能夠謝絕這遺產，也不應該謝絕這遺產。不過他須注意，不要像死資本攝了布爾喬亞底魂模樣攝了他底魂，應該單把它取來，做自己手中的武器。在舊文化之中是，所有於他有益的東西都同於他有害的使他集團的意識暗晦軟弱的東西，混和着的。〔普羅列答利亞階級

必須能夠正確地辨別什麼是有害的，與自己無緣的遺產，將舊文化底這個方面，用自己無容赦的批評粉碎了它。批評是在提出了好的替代着那壞的的時候方纔完全達了目的的。因而批評，不可不把基礎安在普羅列答利亞特底獨創上。所以只有文化獨立——纔是通到完全獲得今日為止人類所蓄積的精神寶物的唯一的道路。

當前任務底偉大，和在招呼諸君的這工事路上所有的大的艱難和障礙，我們是知道的。但普羅列答利亞特並非爲了容易的問題出現在世界。所以我們堅信他底集團的威力，必能以他强有力的長成和自己底組織，打勝了一切，獲得了一切。

世界社會主義底勝利偉大的武器“普羅列答利亞文化”萬歲！

這宣言雖然署了編輯者底名發表着，然而明明是波格達諾夫底手筆。只要看這文已經被收在一九二五年發行的他底論文集“關於普羅列答利亞文化”中便可以知道。

現於這宣言的波格達諾夫底見解底根柢是說，勞動者運動有三條獨立的路，而那第一條和第二條就是經濟的和政治的路，是必須用這第三條爲普羅列答利亞文化鬥爭的路來幫補。就是說，普羅列答利亞特爲實現他底目的，爲盡他在人類生活中的任務，一向幹過了經濟的運動及政治的運動來的。但僅止這兩種運動，實際還不夠。和這兩種運動相並，必須還有一種文化的運動（這明明不是說一般文化（包含物質的和精神的）而是說精神文化的運動，就是直接戰取意識形態的運動）。從那發達底程序上說，文化運動是勞動運動最後的形式。因此普羅列答利亞階級如其不能在文化戰野上，也從布爾喬亞的文化解放出來，成就了自己獨立的精神文化，他就不能十分達到他底目的。（這裏要注意：宣言上明說着“普羅文化”底目的是在精神文化底確立。這事，正如後述的普列特涅夫底論文所精細地究明着一樣，原是從“普羅文化”設立當初就有的一貫的方針）。

因此這宣言就顯示了所謂爲普羅列答利亞精神文化鬥爭的路是如何的一條路。

那是，一方面是現實的“爲着真的階級自立上的戰鬥”，同時別方面是爲着過去文化（尤其是布爾喬亞文化）一切方面的正當繼承上的戰鬥。每逢繼承之際，都不可不從普羅列答利亞特底見地施行嚴重的批判（取捨選擇）。普羅列答利亞見地是原則的地與布爾喬亞見地各異的。布爾喬亞底生活組織底根本是一個人主義。普羅列答利亞特底生活組織底根本是一集團主義。是同志的共同勞動。因此所謂普羅列答利亞特底見地就是集團的勞動的見地。普羅列答利亞特應當站在這見地上，批判舊文化，繼承自己所需要的東西。但集團的勞動的見地決不止是階級的見地，也是全人類的見地。因此從繼承和獨創（普羅列答利亞階級底文化的獨立）兩方面普羅列答利亞所創造的新文化，也不單單是階級文化，乃是全人類文化底第一步。（這裏有着最可注目的波格達夫底見解），因爲什麼呢？因爲普羅列答利亞特底階級的目的，是爲全人類的目的。因爲普羅列答利亞特底歷史的任務，是在使自己階級底生活有組織，同時（由它做了主力）使全人類底生活有組織的。所以普羅列答利亞特

底繼承過去文化，並非爲創造自己階級底文化，乃是爲創造全人類底文化。而普羅列答利亞特所謂爲着真的階級自立上的戰鬥也就不外是爲全人類的戰鬥；唯其是這樣，所以作爲宣言底結語儘喊着“唯有文化的獨立——纔是通到完全獲得今日爲止人類所蓄積的精寶物的神唯一的道路”。

以上是現於宣言中的波格達諾夫底見解底簡概的說明。然而他底精神文化論(當然這不是說他政治上或經濟上的理論)是至今爲止，極其受人誤解的。人們常以爲在爲避布爾喬亞文化底惡影響而說的所謂“普羅列答利亞階級必須有文化的解放”的話，和所謂“不應謝絕過去文化一切有價值的遺產”的話之間，有着根本的矛盾。但這是由於難者認識底不足。由於不能全一地把握馬克思主義又不能發展它到特殊範圍而來的錯誤。在精神文化論(再說一邊，不是政治或經濟理論底問題)底範圍內，他底理論是最傑出的馬克思主義底一個發展。他底普羅列答利亞精神文化論底體系，大體可以這樣說的罷。

「人間最美滿的生活是個人和社會完全調和着的生

活。向往這樣的生活，人類底文化顯示着兩條路：第一條是個人主義的路；第二條是集團主義的路。

在個人主義，是想由各人各各美滿了自己而美滿全體的。因為一切的個人既美滿，集團全體也就美滿了。

在集團主義，却想由弄好集團來達到弄好個人底目的。因為集團全體既經弄好，各個個人也就弄好了。

資本主義底出發點（勃興期的布爾喬亞意識形態），分明就是這種意義的個人主義。所以那文化該是可以弄好所有的個人的。就是所有的個人都該可以成為布爾喬亞的。但中間卻產下了普羅列答利亞特。這就是布爾喬亞文化在他底文化方針上便已忘了全人類文化底表徵。於是這種限於所選個人（布爾喬亞）的個人主義制度（這制度，從普羅列答利亞特方面看來原是集團勞動的制度），就在普羅列答利亞特之間，產下了集團主義的意識形態，意識地追求着全人類文化底樹立。

普羅列答利亞特要做全人類文化底建設者，必須

整個的普羅列答利亞特都能不易地把持着這集團主義底意識形態。所以“普羅文化”定要掃蕩了末期布爾喬個人主義的情調，就是定要叫喚“必須有普羅列答利亞特精神的文化的解放。”

然而真的全人類的精神，——一個人和社會全相調和的意識形態——是產生在普羅列答利亞特底集團主義，和真的個人主義相融合的處所的。爲什麼呢？因爲在布爾喬亞文化底過程上個人主義底精神已經一度闖全地植立在人類精神裏面了。所以普羅列答利亞特一面和眼前底害患（限於所選的個人（布爾喬亞）的個人主義，因而就是特權主義）戰，企圖自己文化底獨立，同時還得求與真實的個人主義（就是前面所說，在布爾喬亞文化底出發點上的）相調和。就是說：還得從過去的舊文化中，繼承了那真的，個人主義的東西。因時宣言又說“不應該謝絕過去文化一切有價值的遺產。”

普羅列答利亞階級底這樣的文化的進行，必須指導支配布爾喬亞個人主義底意識形態，使它還原爲真的個人主義，同時又須使它能和集團主義底意識形態

相調和。要到這兩者真相融合時，纔會有全人類的意識形態產下來。所以宣言底最後，就以“唯有文化獨立——纔是通到完全獲得（全人類獲得）今日為止人類所蓄積的精神寶物的唯一的道路”作結。

因為事情是這樣的，所以普羅列答利亞特所創造的新的精神文化，就不是單純的階級的精神文化，乃是全人類的精神文化底第一步。但這文化，是為改造布爾喬亞個人主義底意識形態起見，在普羅列答利亞集團主義底領導之下所創造的，因此當然不妨稱為普羅列答利亞精神文化。

波格達諾夫底精神文化論，據我解釋，大體是這樣的。

“普羅文化”就是要想樹立這樣的普羅列答利亞精神文化的運動。就是從意識形態方面，扶助普羅列答利亞特目的達成的運動。普羅列答利亞特要達成那終局的目的，必須將自己底意識形態確立起來（即意識着目的）。同時還需這意識形態含有支配（領導）別的意識形態的力。“普羅文化”就是這種意識形態戰線底鬥爭機關。

所以倘要用一句話做“普羅文化”底界說，“普羅文化”就是確立普羅列答利亞意識形態，指導別的意識形態底運動。所以波格達諾夫底後繼者普列特涅夫在一九二二年底“鎔爐”（二二年以後的普羅文化底中央機關雜誌）第六號上為適應新經濟政策而寫的論文“現狀和普羅文化問題”中，及同年九月二十七日底“真理”報上題為“站在意識形態戰線上”底一文中，曾有下面的話：

“普羅列答利亞階級底新精神文化底創造，是普羅文化底根本底目的”（“站在意識形態戰線上”）

“我們應該不待布爾喬亞意識形態因辯證法的法則自然潰滅，就準備起普羅列答利亞文化底要素，建設起意識形態底上層建築來”（同上）

“普羅文化底課題，是在使普羅列答利亞特在意識形態底領域內，也做了指導階級，就是要使他底階級的意識形態成為社會上指導的意識形態。”（“鎔爐”第六號二一頁。）

因為“普羅文化”原是這樣的運動，所以它就在戰取意識形態最有力的藝術方面，竭盡了全力。因此藉

着“普羅文化”，引起了幾乎可以說是空前的，普羅列答利亞文學運動。

但是“普羅文化”並沒有定須靠着自己底運動纔能成就普羅列答利亞精神文化之類的傲慢的思想。這一點，我們只要看一九一八年“普羅文化”得了三百個支部，意氣大揚的時候，培斯沙里珂所寫的論文“關於普羅列答利亞文化底意義”中還有下面的這一節便可以了然：

“赤軍從戰爭歸來的那時候，勞動者和農民征服了飢餓的那時候，我們底文化，我們底藝術，纔會滿開的罷。”（“普羅列答利亞文化底諸問題”九頁）

事實也正照着他底話，直到新經濟政策到來，蘇俄文化方纔進入了建設底時期。而一九二五年七月發表的黨底文藝政策也正具體地顯示着“普羅文化”底理論原是正確的。

大家知道，“普羅文化”是受過伊理基底批難的。但伊理基底批難，並不是反對普羅文化底文化理論，是舉

發它底組織方面底非違的。即是政治的批難(不是文化的或文學的批難)。因此要知道那真意，必須先知道“普羅文化”底組織方面底情形。

“普羅文化”組織上的最重要點，是它從國家機關(官府)的獨立。就是要普羅列答利亞文化運動不由政府底命令而行。這是希求普羅列答利亞意識形態底純粹，即要求普羅列答利亞特底文化上獨立底過餘。所以然的緣故宣言上已經說起，是因為“我們知道普羅列答利亞特底政治是存在的。但那中間混着多少一步步要害它的布爾喬亞的政策”的緣故。波連斯基(萊培兌夫)還在“普羅列答利亞文化”創刊號底論文“在普羅文化底旗幟之下”中這樣地寫着：

“勞動者不可不從妨礙他理念純粹的一切的條件中解放出來。然而和農民大眾提攜的結果，這樣的條件正落在國家機關上了。……他又不可不從小布爾喬亞的要素解放出來。他們基於憲法草案(一九一八年三月中央執行委員會告示)，顯然地為蘇維埃所認容，早就喊着在小學校不可不教神底教令了”

對抗這樣的事情，而要使普羅列答利亞意識形態

(集團主義底精神)純潔地健全地成長起來，普羅文化是主張從國家機關獨立的。但是對於這點，布哈林反對。(見“真理”報一五二號。以為普羅列答利亞特底離開××機關，而想由實驗室的方法來製造普羅列答利亞階級意識是有害的。而這批難，“普羅列答利亞文化”底編輯者却以為“是公式主義底窮竭所生之誤解”，反駁說：

“普羅文化要獨立是由於為普羅列答利亞××機關的蘇維埃組織不必常常在所有的點上都帶着純粹的階級的性質。我們認普羅文化是在蘇維埃組織之下的。不過在這境地，普羅文化也不可不是不從離開布爾喬亞的文化，也并離開普羅列答利亞政權獨立的組織。為什麼呢？為如政黨是它政治的組織，工會是它經濟的組織一樣，普羅文化是普羅列答利亞特底文化的創造的階級組織的緣故”。

不過到三年之後新經濟政策被實施的時候，波格達諾夫底後繼者普列特涅夫便知道從政府獨立是太非現實的，急進的、純粹癡(幼稚病的行動)了。於是他就在“普羅文化”底組織上加了大改革。然而伊理基還

毫不滿意。

將伊理基底普羅列答利亞文化觀 (尤其是“普羅文化”觀)傳達得最精的，他自己寫的大約還不如雅各武萊夫底論文“普羅列答利亞文化和普羅文化組織”罷。那是這樣來的。

普列特涅夫在一九二二年發行的“鎔爐”(承接“普羅列答利亞文化”之後為普羅文化底中央機關雜誌)底第六號上，發表了卷頭言及題為“現狀和普羅文化問題”的論文，論普羅文化順着新經濟政策的組織變更。後來他為圓全地介紹普羅文化底理論及新組織起見，又在同年九月二十七日底“真理”報上，發表了“站在意識形態戰線上”一文。這文偶然引起了伊理基底注意。他將普列特涅夫底論文剪下來，處處用鉛筆記入自己底批判。當時親近伊理基的雅各武萊夫就以這批判為基礎，草了前記的論文。這論文而且是先給伊理基看過，得了他完全的是認的。所以這論文可以認為最能顯示伊理基底普羅列答利亞文化觀的著作，即優它是長論的一點說也是這樣的。

但是這論文底內容，筆者雅各武萊夫自己已經在

一九二四年五月文藝政策討論會底演說裏，最簡單明瞭地介紹了。就將它譯在下面罷。

“伊理基底主張底根本，儘先集中在對於將普羅列答利亞文化看作什麼可以從溫室的設施裏發生出來的思想的鬥爭。可以在溫室之中培養普羅列答利亞文化這一種思想，伊理基以為是非常地危險的。

“普羅文化”可就是這樣的溫室。

普羅列答利亞文化，可以在蘇維埃政權底條件內，由文學教育底一實的普及上發生。設使在普羅列塔利亞政權之下，簇生了幾百萬人現在在我們這裏這樣也還是少數的文化人的時候，那時候，文化底新的類型和文學底不同的類型，真就發生了。

問題底核心，是在在普羅列答利亞政權底條件內，使布爾喬亞文化底好的果實，成為大眾所有。在普羅列答利亞政權底條件內，由幾百萬人來攝取布爾喬亞文化底那些好果實，便是造成所以產生並非布爾喬亞式的真文化的基礎罷。

所以伊基理是對勞動者說過的。“用功呀，將布爾喬亞文化做成自己底東西呀！無論在怎樣的屋子

裏，它被叫作什麼名目，倘被說是普羅列答利亞文化已經產生了那樣的童話所驅，是不行的。”普羅列答利亞文化底發生，應該辯證法的地來想。這過程底根本，是在幾百萬的人，在蘇維埃國家底條件內，將布爾喬亞文化所戰取的，作為自己底東西。

在我們這裏的溫室主義者，却完全不懂這過程。在同志伊理基，在同志伊理基底方針上，當時他要將“大劇場”和“普羅文化”都看作“無用的長物”，同時提議，要鎖閉起來，是異常地當然的。”

這一讀便明白，伊理基是將文化這言辭作一般文化（並包物質和精神兩者的）底意義用着的。這一點就得把它和“普羅文化”底精神文化論嚴密地分別看。就在一般文化論上，他底所謂還沒有普羅列答利亞文化固然是一句很可玩味的言辭，也在一種意義上是正確的；而照普通的見解，則如以後瑪伊斯基及其他所說，是蘇維埃國家，赤衛軍，新經濟政策，都可以看作普羅列答利亞文化的。加以據雅各武萊夫說，伊理基似乎以為普羅文化是蔑視着一般文化和精神底交涉，及其交互發展底過程的。我以為這是他底誤解。普羅

文化並不是蔑視伊理基所說過程（即要過去文化底繼承和改造普及普羅列答利亞大眾去，必須先具備最初步的文化條件，例如文字教育底普及，明白組合底有利等），而想造出普羅列答利亞文化的運動。並不是想在溫室之中產出普羅列答利亞文化的運動。我想這是依了上述的說明也可以明瞭的。

伊理基所謂“蘇維埃政權底條件”該是廣指不違反集關主義的精神而言的罷。那麼爲助成普羅列答利亞文化底樹立，而說確立這精神（意識形態）的事，他就該不反對了。因此關於這一點的他底意向，似乎還不如盧那卡爾斯基下列論文傳達得得真。而且這是證普羅文化底理論正確的重要的材料，就引用得長一些罷。

“關於普羅文化，伊理基和我之間頗有意見底不同。他有時簡直怒斥我。但不得不聲明的，是伊理基決不會否定過造出普羅列答利亞階級出身底作家和畫家的這樣集團（普羅文化）底意義。

他也認這樣集團底全俄的結合是適合目的的嘗試。不過非常怕普羅文化有埋頭於普羅列答利亞

科學以及在一般有理頭於一切範圍的普羅列答利亞文化底完成的傾向。這在他以為，第一是現在還決不是時候的力量所不及的任務，第二是普羅列答利亞階級如去幹那樣的事，將會漏走現成科學和文化底研究底收穫，而第三是恐怕普羅文化之中有政治的異端存在底可能性。阿·波格達諾夫底在普羅文化內部演着主要的劇目，是他所不放心的。

一九二〇年普羅文化開會議時，伊理基曾要求我去席，將普羅文化須在教育人民委員會底直接指導之下行動，為這委員會底一部及其他等等，明白地表示了來。伊理基底心願，總括一句話，在乎要將普羅文化拉近國家，由此同時使普羅文化更接近黨。但我在那會議底演說上，多少將他底意見減弱了些妥協了。因為我以為將聚集在那里的勞動者加以太猛地打擊是不好的。但這演說底情形被伊理基聽到了。我就被他叫了去，很受了一些責備話。後來普羅文化便改為伊理基直轄了。但再說一邊，他決不會想解散“普羅文化。”反而關於那純粹地藝術的任務，非常地持着好感的”。

“他恐怕普羅文化會發生一切哲學的，科學的，而在最後，是政治的惡傾向。他是不願意創造和黨並立，而和黨競爭的勞動者組織的。他預先注意到這危險。在這意味上，他曾經給我個人的指令，叫我將普羅文化拉近國家來，將它放在國家底管轄之下。不過同時，他仍力說，對於普羅化底藝術綱領應該給與一定的自由。他率直地對我說過，他以為普羅文化要造出自己底藝術家來的努力，是完全當然的事。關於普羅列答利亞文化的十把一綑的判斷，在伊理基是不會有過的。”

這樣，普羅文化底理論本身是十分正當的（後來出現的“文藝政策”及盧那卡爾斯基底“馬克思主義文學批評底綱領”都顯示着普羅文化底理論底正確的具體的發展）。不過理論雖然正當，普羅文化底運動本身却終於失敗了。一時雖曾招集了勞動青年底大眾和普羅列答利亞詩人於自己之中，顯示了普羅列答利亞階級創造力底驚人和其意氣底旺盛的（這一點固然是偉大的功績），終於因為那組織底不周全及與別的運動沒有聯絡，漸次地失勢了。尤其從一九二〇年底後半

起，全被作家團體“鍛冶廠”將普羅列答利亞文學運動底中心奪去了。但這決不是普羅文化理論底謬誤。反對地，普羅文化底理論底正當，只要看現在的“文藝政策”便極明瞭的。普羅文化底理論，是蘇維埃精神文化底永遠底根本原則。這理論底實行所以有一度挫折，不外由於它在戰時共產主義時代底未成熟的外面的條件之中，由不完備的組織來施行的緣故。

普羅列答文化底問題，因為後來分爲托羅茲基派對“在哨崗”派更具體地論述着，後面還將涉及它，往下就移入普羅文化底普羅列答利亞文學論底研究罷。

第二節 “普羅文化”底普羅列答利亞文學論

第三戰線和普羅列答利亞文學 波格達諾夫底組織生活底文學論及集團主義的文學論 加里寧底底“普羅列答利亞和創造” 培斯沙里珂和波連斯基底見解 波格達諾夫底“普羅列答利亞藝術底道路” 普羅列答利亞文學底形式論和內容論

如序論所述，“普羅文化”恐怕是人類空前的普羅

列答利亞文學運動底母胎。而那里也正聚集着堪負這樣重任的傑出的文藝理論家。頭一個就是做這種運動底指導者的阿·阿·波格達諾夫，在他底周圍有伏陀爾·加里寧，巴培爾·培斯沙里珂，伐萊浪·波連斯基。他們都是作為普羅列答利亞文藝理論家應當永久被記憶的人。

阿·阿·波格達諾夫是一個太有名的老社會主義者。他底傳記現在可以無須寫。他於經濟學造詣很深，關於社會意識底研究更是世界上有數的學者。文學的才能也頗豐富，在著名的作品中有他底創作“紅星”。他在一九一四年便已做題為“普羅列答利亞藝術是可能的嗎”的文章，巧妙地提倡着新興的藝術論。

加里寧和培斯沙里珂都是純勞動階級出身。前者生於一八八二年，後者一八七七年。可惜都在一九二〇年革命底正中，以次躺倒了。培斯沙里珂起初（一九一二年）是以作家立身的，那一面底功勞也不少。加里寧則是純粹的批評家思想家。如果庫比珂夫可說是階級文學底普及者，那麼加里寧便可說是那新路途底開拓者罷。

波連斯基是和盧那卡爾斯基相並地文化戰線底一個鬥將，現在做着教育人民委員會文學局長的。他底文學評論集“站在文藝戰線上”(一九二四年)及“馬克思主批評底諸問題”(一九二七)是最有價值的論集。

普羅文化底文學論是從，普羅列答利亞階級要在第三戰線上得到勝利，必須有他自己的文學即普羅列答利亞文學這一個見解，出發的。

關於這一點，加里寧在“普羅列答利亞文化”創刊號底論文“普羅列答利亞特相創造”中這樣說：

“現代是普羅列答利亞階級和農民共握政權的社會革命底過渡期。在這時候普羅列答利亞特要在教育及藝術方面也確定了自己底關係的要求已經成熟，正在促其實現了。

凡是做勞動階級夥伴的人，大概誰都不會否定教育問題底重要罷。我們勞動者不能將國民教育放棄在布爾喬亞方法底支配之中。當那形成往往一生不變的人類精神底最重要的時期，是不能讓那精神有受我們底敵人布爾喬亞汜感化的可能性的。

我們必須產出可與社會主義底理想直接聯結的，獨自的社會教育法來。

藝術也在勞動階級有着不下於此的重要的意義。藝術不但能使我們底認識發達，并能組織我們底感情層，除去認識和感情之間所有的不調和，使臻於調和的境地。由此，給與我們希望底實行，以力和一絲不亂的秩序。此外，還因藝術所表現的互涉人生所有範圍的緣故，我們也可以從藝術領受了到底不是個人底實生活所能盡行體驗的豐富的經驗。所以親近藝術，就可以預先解決了實際上的矛盾和衝突，藉此臨事時也就加強了我們底能力。”

據此可知，普羅列答利亞特所以必需藝術，是因藝術有調和組織人類意識及一般人類生活的能力，於普羅列答利亞特底目的達成有所貢獻的緣故。

普羅文化藝術觀底根本，就在這個將藝術看作組織生活，看作組織人類的武器的一點上。

關於這一點，波格達諾夫在他論文“普羅列答利亞特和藝術”（第一回普羅文化全俄大會報告）中寫有下面的話：

“藝術最初的萌芽——是歌謠。是動物及人類中的戀愛歌及人類中的勞動歌。第一種——是組織家庭的手段，第二種——是組織勞動的手段。後來又產生了戰爭歌。這是將集團的鬪志結合於一個情調的手段。（無論結婚跳舞，戰前跳舞，都是同樣性質的東西。）印度人在會議別所行的那規則整然，嚴肅而又輕快的跳舞，實能導引集團發生了會議經過上所必需的認真深沉的情調。——就是組織了集團底思索力。又我們現在試看，在二萬年以前生活的原始人類底繪畫。那不也是可以看出那種遠古的，描寫動物底特性及動作的繪畫很有教育的意味嗎？那一種藝術分明是現出作為狩獵者教化底手段。教化是組織者底工事。那是將幼者們，養成適於盡他們社會生活上任務的人物，添集團以新勢力的。我們由是知道，藝術大抵是教化底手段。換了話說，藝術大抵是人類底社會的組織武器。

藝術由着怎樣的路在組織人類呢？那是由着組織經驗的路。所有的藝術，都常行着這個作用的……現代的小說，當然也不是例外。小說是作者以一定

的秩序所蓄積的生活濟驗。是在形象之中的生活底科學。古代社會是將科學和藝術融成一片的。凡是今日科學在抽象的觀念裏所給與的東西，他都用了言語底活形象給與人。例如猶太民族神話，在他們是開天闢地說，同時也就是歷史，將他們引進於與祖先的活關係，和團體組織的。科學也和藝術一樣，是生活底組織，是人羣組織底手段。那麼，兩者區別在於哪里呢？

那是在於下面的一點。就是藝術是將經驗，組織在活的形象中，而不組織在抽象的觀念中。其結果是範圍更廣。即藝術不但組織着人們底知識與思想，也組織着人們底感情和情調。……種種的藝術，由着種種的道路，將人們結合在一個情調裏，教化他們，社會的地編成了他們對於世界對於其他人羣的關係。舉列說罷。例如同對着春或秋底風景畫，我們就被結合在一個同樣的感情同樣的情調裏。同對着羅馬底珂勒舍謨(Colosseum)，我們就同感到是世界支配者底傲慢和暴虐底石材的化身。在峨特式殿堂底形式中，我們誰也會得見到從中世黑暗的地

上無間地景慕着天上的憧憬。

「藝術不但比科學更廣泛，直刊今日為止，它做組織大衆的武器，也比科學更爲強有力。」

這樣，波格濟諾夫說明着藝術是人類意識形態及生活底組織，又比科學還是強有力的一種組織大衆的武器。和這同樣的見解，他在“普羅列答利亞文化”創刊號底“何謂普羅列答利亞詩”一篇論文中，更精密地論究着。而且把詩下了一個定義，說它是在言語底形式中組織生活的東西。

這定義，比那有名的托爾斯泰底定義，即所謂藝術是感情底傳染的定義，及那所謂藝術是生活底認識的定義，更廣泛，更完全。作爲鬭爭時代底藝術觀，更其是最妥當。

這個定義，又把布爾喬亞文化所生的藝術底靈物崇拜即純粹藝術論（藝術至上主義）底謬誤，根本地剔抉着。純粹藝術論幻想着“純粹美”底存在，主張藝術是爲這“純粹美”即爲自己自身底目的而存在的，相信藝術離得了人間實際鬭爭底利害關係和勢力。但這是妄信。因爲什麼？因爲藝術，正如所述，是生自實

際生活，組織實際生活的力。所謂“純粹美”，不過是失了實際生活底形式（勞動），因而失了真的生活底意志，陷於自己隔絕的有關階級人們底頭腦裏所浮現的妄想。

正如波格達諾夫底定義所說，藝術是人類意識形態及生活底組織；但在階級對立的現代社會裏，生活底條件和形式，是各階級各社會集團全然彼此各別的。所以由生活條件（根本是生產形式）決定的意識形態，也是各階級彼此不同。因此現代底藝術，也就不是什麼全人類意識形態底組織，只是各階級或各社會集團底意識形態底組織。所以組織別階級意識形態的文學例如組織布爾喬亞個人主義底意識形態的布爾喬亞文學，就於普羅列塔利亞特無用。而且有害。而普羅列塔利亞特完成他底目的所需要的，也就不是所有的文學，只是組織自己底集團主義的自己底文學。

對於這一點，波格達諾夫在“普羅列塔利亞特和藝術”中也這樣說：

“過去底藝術，如其照原搬來，分明不能用以組織，教化自成一個階級，有他自己問題自己理想的普羅

列寧利亞特，宗教的權威的封建藝術，導引人們進於權力和服從底社會，教導大眾以恭順和盲目的信仰。不斷的提揭自我算英雄，不斷地為自己及自己窳所有而鬪爭的布爾喬亞文學，則教化人以個人主義。這都不是我們所需要。

普羅列答利亞特所需要的是集團主義的藝術。這藝術將導引人們，以深厚的連帶心，和同僚的共勞動，和以共通的理想相聯結的奮鬥者和建設者密切的同盟的情調。”

但普羅列答利亞特果能產生這樣集團主義的藝術，做他自己底藝術嗎？據說從來的文學都是天才底業績。那麼，從今以前，一直受着文化壓迫的普羅列答利亞特真有產生自己藝術的能力嗎？

對於這種非生活的疑問，純粹勞動者的加里寧，用了破鐵樣的聲音回答了。他打破了從來布爾喬亞藝術理論家底迷盲和欺騙，像後面那樣地回答了。他說（“普羅列答利亞特和創造”）：

“創造問題是最少解明的問題之一。布爾喬亞知識分子利用這狀況，最歡喜躲到這個最後的城寨裏

面去，念着所有種類的咒語，一心想憑神祕主義的雲霧，將自己導入那裏面。這神祕主義，謹防着我們闖入這禁地。但是勞動階級並不介意布爾喬亞階級這種最後的妖術。他要用有組織的自覺的經驗的武器，將他們從那幽谷帶到太陽光下來，剝去他們底自負底虛偽底皮。這一幫人，從他職業的打算上，編造了什麼只有被白衣持香爐的藝術底祭司，所選的天才，纔得走近那創造的禁地之類幻想的謊話，創造是各人根本的欲求。它常現於人類在實生活對於衝突的矛盾得到了勝利的中間。在勞動者，先是現於他去戰取外界自然時候的勞動中，又在思想方面，現於論理的連鎖破滅了的時候。這樣的說時，藝術的祭司們或許要對我們提出以下的問題。就是憑諸位底意見，天才和普通的勞動者之間是沒有什麼差別存在着的嗎？我們將回答他，——是的，在本質上並沒有什麼差別；不過腦髓機關有感受性底多少和緊張底殊異罷了。天才自己也並不知道這樣以上的差別。歌德把天才定義作集中注意的能力豐富的，達爾文說它是忍耐，那是十分對的。”

這是燃着新興的氣慨，也是對於普羅列答利亞特新蘊藏的無限的力有着堅強的信仰的。和這同樣的見解，他在他底論文“普羅列答利亞文化底路和布爾喬亞文化的路”(一九一八年“鎔爐”第一號)中也說着；在那裏他并且說，將藝術作為直感的謎一樣不可解的說法是由布爾喬亞階級為要作成不見自己支配底終局到來鈞幻影而來的考察。

站在以上的見地上，加里寧還更精細地解剖過藝術底發生過程：

“從這見地看來，克服日常勞動底矛盾時候的創造底過程，和各色各樣偉大的發明及發見時候底，及在藝術方面底那樣複雜的創造底過程，本質上是同一的。差異只在過程底形式：一是論理的形式；另一是藝術的形式。

科學上創造的過程，是建立在論理的思索上，在意識底統制下進行。意識底統制，出現在問題所必須的材料底蒐集和將它論理的地合目的的地安排起來的那一點上。但這並不是問題底全體。我們底心理並非全部現在意識上面的。意識不過是一個顯明的

直接及到我們的境界。在那裏面，還有極廣大的心理的暗黑面，——潛任意識。潛任意識是經驗底豐富的寶庫，是因微弱而又陳舊不受抓拏的體驗，以及漠然浮現隨即忘卻的無限的體驗底保存所。意識將材料蒐集而且整理了，若發明時期已經成熟，潛任意識就來相助，和意識底境界發生交涉，從自己隱蔽着的豐富中，提交了解決問題所缺少的東西。藉着這樣協力的結果，於是偶然之間不要是這樣的罷，竟發明了的。

許多神祕的直觀論者，都容易將創造，看成一種純粹法術的靈感，存在於稟受有從無造出永遠價值來的所選天才的啓示。這樣的見解，足以證明其有大抱負，同時也足以證明其是無智。凡是對於創造有過認真的研究的，都說創造是只有豐富的材料得到手之後緊張地工作的結果纔會得到的，只有經過了實踐的和理論的知識底蓄積，方纔能夠達到了創造和發明的。

創造底別一形式——藝術底創造，是安置是確在直接的感情或普通所謂直觀底上面，更正確地說，是

安置基礎在潛任意識底無間的扶助上面。而且要到想像之中明確地浮現了一定的形象來那最後一個階段，方纔受意識底統制，就是受那形象是否適合問題底全般及在指定的體系中自己底位置，底檢討。這樣說來，藝術大致是形象的思索。是不證明地提示。所以它並不立在理論的思索上。這是因為凡是多少有點複雜的形象，總是含有到底不是意識底記憶上所能盡行保存的許多經驗的緣故。因此潛任意識之地下的經驗，便成爲藝術創造底過程上，形象底創造順當地流去所始終必要的扶助。

藝術家底潛任意識和意識底關係倘不能十分和協，那創作品就將成爲比較不完全的藝術。例如傾向藝術，就是這一類。在傾向藝術，形象及形象底全體系都是很類型的，未發達的，那里並不含有融合感情的意識的及潛任意識的不可缺少的要素。

加里寧底這見解，顯示着深可吟味的藝術底理解。後來出現的青年文學者“在峭崗”一派，就只繼承了“普羅文化”底理論的方面，而缺少着對於藝術極底的這樣的理解。所以在文藝政策討論會底席上，托羅

茲基說要再將這種意思說給他們聽。(關於這點以後再詳說)。

波格達諾夫畢竟是理解精深的。他將加里寧底這意思，從別方面就是藝術家底階級性方面說述着。他在“何謂普羅列答利亞詩”中這樣說：

“所謂藝術底階級性者，不應將它看作藝術去擁護這階級或那階級底利益的意思。那樣的情形固然也有，但那是政治詩及小市民作品中的事，此外就少見的。階級性者，大概是在更深的處所。就是在這樣的一點：就是詩人站在一定的階級底見地上，以那階級底眼光看世界，依那社會的性質，行那階級所特有的想法感法的這一點。在作者底個人之下，隱藏着作者集團，作者階級。因而，詩是階級自覺底一部。”

加里寧更將前記底見解應用在知識分子，以評論他在普羅列答利亞文化底創造上處於怎樣的地位。在這點上，他承接着前記所謂普羅列答利亞特可以產生普羅列答利亞文學的自說之後，反對地逆襲着說，知

識階級並不能產生普羅列答利亞文學。他這樣說：

“接近我們的知識階級是能夠和我們一同想，有必須時也能夠為我們想的。但並不能感。問題在理論的思索，觀察，及經驗底組織化之間進行的時候，用心觀察勞動者生活及圍繞他的條件的知識階級，是像馬克思及其他普羅列答利亞理論家那樣，能夠充分地為勞動者思索，能夠正確地記錄下普羅列答利亞特底意識形態底發展過程的。但是問題關涉到更深的體驗，勞動者感情底範圍上來的時候，知識階級可就無力了。他底洞察有限。他們只能達到可以說得出可以見得到的地方。但是這些東西，已如前說，用以創造完全的藝術的表現是不充分的。藝術底創造，在其根底上，大致是於顯現之後纔受意識統制的潛在意識的過程。而潛在意識底根源，大致是生活本身。所以知識階級底潛在意識，決不會是普羅列答利亞的。……就是勞動者自己也不過朦朧朧地意識着自己底魂意在唧唧。而且只在緊張着的創造底瞬息間，他們纔在自己底意識上有明確的形象。（所以）勞動者原始的心理，雖然因為他

底體驗不複雜，還容易表現；至將勞動者前衛底普羅列答利亞的本質來表現，那就沒有體驗過便不行了。”

在這些點上也有“在哨崗”一派所理解的必要的東西。但那理解並不是充分的。

認藝術底創造大致是潛在意識的過程，又認潛在意識底根源是生活本身的這見解，是將藝術和其他一切的生活形式（無論精神的技術的）底界限弄模糊了的。這結果，藝術底創造就被說是在本質上和其他一切的生活形式沒有兩樣的了。

波格達諾夫在那論文“普羅列答利亞藝術底道路”（一九二〇年“普羅列答利亞文化”十五，十六號）中大體這樣說：

“藝術和單純的勞動之間，並沒有本質的界限。藝術是和勞動一樣常為集團的的。藝術是勞動最複雜的種類。所以藝術底方式也就從勞動底方式中發生。藝術雖然屢屢取着精神勞動底形式，但決不是特殊的。普羅列答利亞藝術底方式和路程，正植根在普羅列答利亞勞動底方式上，即在最近大工場

勞動者底勞動方式上。普羅列答利亞勞動方式，正發達到意識的集團主義底方向來了。普羅列答利亞藝術底方式，也正在這樣的方向上形成着。”

像這樣，普羅列答利亞藝術是從普羅列答利亞勞動方式發生的集團主義底藝術。這是普羅列答利亞文學最大的特色。波格達諾夫說普羅列答利亞文學和布爾喬亞文學(個人主義文學)底不同點就是：

意識的集團主義，給與藝術家以新的刺激，同時也變更着他所有工作底所有意義。以前的藝術家，在那制作中，見到了自己底個性底顯露。新的藝術家，却在那中間，通過了它，理解着感觸着那全體那集團在創造。前者底藝術底本質，是“我”底自己價值底表現，是自己向上的手段。後者底藝術底本質，是顯示集團經驗之深而又廣的握持，表現着對於集團底生活創造和發展的他的能動的參加底一部。前者是半無意識的，會進於人生底實際，也會離於人生底實際。後者，他不能不認識實際和客觀性乃是勞動和鬭爭中的集團底支持。前者會留心藝術的明快，也會漠視藝術的明快；後者則不外是藝術家在那

中間有努力底活意義的向着集團的接近。”

這樣，普羅列答利亞文學是以和集團底生活合致，反映集團底意識形態爲它最大的特色的。

現在人都是認“普羅文化”所唱的，普羅列答利亞文學是集團主義的藝術這一說，是將普羅列答利亞文學底根本特質明快地規定了的東西了。但是“普羅文化”底普羅列答利亞文學論底特色，並不在他首唱集團主義藝術論這一點。特色是和那“普羅列答利亞文化論”一樣，在於一面說普羅列答利亞文學須努力於集團主義的意識形態底組織，同時又常意識着全人類精神底樹立這目的，說不可不以這精神底長成爲目標的這一點。他們所以必須常常意識着全人類的精神的理由，是和以前說“普羅列答利亞精神文化論”地方說過的一樣的。

細讀那說明便可以明白，從集團主義意識形態走向全人類的精神(意識形態)的路，和從個人主義意識形態走向全人類精神(意識形態)的路之間是有本質的差別。因此理應現於普羅列答利亞文學中的集團主

義走向全人類精神的心境，和布爾喬亞文學者自覺了自我底狹小，再向全人類的精神邁進，插身於集團之中的心境，也就全然不同。這不同，以現於藝術上的爲最明瞭。簡單地說時，這就是純普羅列答利亞作家和同路人（這也是走向全人類的目的，卻是在普羅列答利亞特之後追隨了來的人們；所以或者還是稱他們爲追隨者，更其確切些）底不同。所以關於這一點的精細的批評，雖然在同路人作家隨同新經濟政策跋扈於文壇的時代，纔見於波連斯基從“普羅文化”底立場批評他們的那論文“關於現在文學上的意識形態”中；其實他是，從“普羅文化”底文學的活動最初起，就重看着這一區別的。

他在論文“二篇詩”中如下地寫着：

“想和集團合同的布爾喬亞作家，縱使他們是認民衆底律令，在民衆之中投出自己底個性，他們在集團中也仍然是新來的外人。”

“普羅列答利亞作家是那集團底子息，那集團底機關，那集團不可分離的一部分。所以他不會發生投射個性或不投射個性，承認集團底律令或不承

認集團底律令等討厭的問題。在集團中他是立法者，同時是執行者。他沒有分裂。所以他是強者。”

這種區別，於正確理解現代這樣過渡期的文學現象是極重要的。波格達諾夫也在他那論文“我們底批評”中，詳論着普羅列答利亞意識形態和農民（包含兵士）及知識分子底意識形態間的本質的不同，而且說，明白規定這個區別是普羅列答利亞批評底第一任務。我也曾在前年十二月底“新潮”上，力說過這一點；凡想正確批判普羅列答利亞文學的人，首先不可不細心留意這一點。

其次，因為普羅列答利亞文學是經由集團主義走向全人類的精神的，它決不會有將題材限於集團現象的情形。

再次，普羅列答利亞文學也不能不將過去人類文化所生產的全人類的文學，攝入自己，作為自己長成的素糧。

關於這裡的第一個問題，波格達諾夫曾經寫過下面的話：

“集團主義的藝術家所說的，將不圍限於普羅列答利亞特底生活，和鬭爭，乃至勞動底集團。不，全生活至界世都可以做那藝術底內容的罷。他將把一切，都用集團主義者底眼光去看，將能夠在個人主義者見不到處，見到了關係交涉，而且涉及一應一節的罷。”

普羅列答利亞文學是賦有這樣豐富的內容，抱有不久即為全人類藝術的抱負，同時也有不久即為全人類藝術的光榮的。而要成真足副合這抱負，享受這光榮的普羅列答利亞作家，也就須有很多的努力。

培斯沙里珂對於這一點曾經說：

“普羅列答利亞作家先不可不通曉萬國史，俄羅斯史，文化史，政治經濟史，萬國勞動運動史，宗教史，美術史。總而言之，普羅列答利亞作家，先不可不照‘文化’一語完全的意義，成為文化人。”

“普羅列答利亞作家必須有一般的而又階級的教養。而且要到他理解自己在現代社會內的意義和劇目的時候，方纔可以寫。那纔不是能夠寫，而是能夠創造。”

“普羅文化”底普羅列答利亞文學論，原多抽象的原理(其理由及其價值批判到本章結末再說)；培斯沙里珂底這段話這更其是原理的規範的。但無論他是怎樣抽象地在說述，普羅列答利亞作家總是不可不常努力就近這規範的。

關於第二個問題，加里寧曾經說：

“普羅列答利亞特不可不將過去文化所已到達的所有東西弄上手。不可不將全人類的戳子蓋過的所有東西作為自己底東西。但又不可不經批判地攝取了來，在自己階級意識底鎔爐中加以改造”(“普羅列答利亞文化和布爾喬亞文化的路”)

波格達諾夫也在第一回全國“普羅文化”大會底報告中，於說歌德底“浮士德”，希臘底女神像及國民傳說等舊文化的產物之全人類的意義，及普羅列答利亞特不可不將它批判地攝取了來的話之後，曾經說：

“各位同志！我不可不理解我們不單處在現代的集團中，也還處在各時代人們底共同作業中。這不是階級間的共同作業。那是違反這個的。過去所有的運動家，前衛底戰士——不論他們屬於什麼階級，

都是我們底同志。爲什麼我們要和現代的布爾喬亞階級戰鬥呢？是爲他們妨礙了我們從過去的革命的布爾喬亞繼承了來的歷史任務底繼承的緣故。他們背叛着自己底祖先。這些祖先們和妨害歷史的力勇敢地戰鬥着向前進。然而他們卻叫着‘停止！我們不想向前進，我們寧願朝後退了，’但是我們可仍繼續着那些祖先們底進軍。而且向布爾喬亞宣言道，‘你們雖然拘守父祖們底形式，你們並不是鬪士。你們是賣身給了敵，給了歷史上的黑暗之力的。所以我們要對你們宣戰。但那祖先們却是我們底友軍。他們底那武器，那進行的隊伍，雖然都和我們的不同，我們的工作却和他們的相同，都是爲着活的東西和死的東西戰的。’

這樣將過去的藝術從新攝受了。用了新的普羅列答利亞特底思想去解釋它。這是普羅列答利亞批評底任務。批評不可不將普羅列答利亞藝術忠告，註釋，引它去利用過去的藝術的寶物，又與作品一同進展上去。批評不可不指出過去的藝術的寶物中什麼是於他們有益，爲他們所必需的，什麼是缺

點，將它傳布給普羅列答利亞特。”

以上所述，大體都是在意識形態範圍內所見的普羅列答利亞文學底一般的抽象的原理；現在請再進而說述“普羅文化”所說略為具體的內容論以及形式論。

先述內容論罷。

“普羅文化”主張普羅列答利亞文學最緊要的是內容。因為它是分明把握着“在一個文化底勃興期裏崇重內容，滿開期裏內容和形式調和，崩壞期裏過重形式”這個原理的。所以在普羅列答利亞文學裏崇重內容是當然的。波格達諾夫曾將這一點在那報告中簡單地說過“歷史顯示着暴風雨時代給予藝術底發達以最宜的條項就是豐富的內容，以促起新的形式底探求”的話。

這樣，普羅列答利亞文藝批評，首先不得不批評內容，檢討內容底價值。這是很正當的。日本底普羅列答利亞文藝批評所以必先檢討意特沃羅幾，也就為此。自然，形式底完成也是必要。一個作家假如意識形態沒有改變，他底藝術形式底進步自然就是他底

藝術價值底上進。這是真理。不過現代普羅列塔利亞文學作品底批評却須先研究那內容底價值（人生的價值，更現實地正確地說，就是於普羅列塔利亞特底目的達成是否有補的價值），然後再檢討形式底價值（對於人生的價值可以稱為純藝術的價值）。然而世間的布爾喬亞批評家乃至作家，却全然走着反對的方向，而且止於檢討純藝術的價值（內在批評）。這不是沒有所以然的緣故的。因為今日底文學上，正有全然相反的兩個現實觀對立着。

一個社會既已使它底制度固定，則那文化也便安定，那社會底現實觀也便被統一。安定了的社會中的文學，就是那被統一了的現實觀底具象化。既然是統一了的現實觀所產生的，那時代底一切藝術自然都在同一的現實觀上立着脚。而那一時代底現實觀，却都是那時代底社會狀態，生存條件底產物，因此從它而來的藝術，結局也就是同樣社會狀態，生存條件底產物。所以這樣安定時代底文學批評就不以產生那作品的社會條件為問題。因為既然全部相同便沒有討論的必要了。而那時代底文學批評也就單將作品作為藝術品

而領納，而註釋其性質，而記述其印象。到了那時代底文化更加爛熟，那現實觀普遍地浸潤，至於認容以爲不成問題，批評就再也不看重作品底內容，專事技巧云云了。

然而一時代底安定既經打破，那社會中有了相反的兩個文化底對立，却就要生出將那相反的現實觀來作具體化的兩種文學。而這樣過渡期的的文學批評也就不能不檢討產生作品的社會條件。將所與的作品作爲一個社會的現象，將那作者作爲一個社會的存在。這樣纔能就明，批判那作品底內容和價值。並且這兩個文化底對立，還就不止是對立的，竟是鬥爭的，所以那時代底批評也不止於檢討作品之社會的背景，而說明。批判其內容和價值便完事，還須確立那現實觀，而與別的一個戰。這時代底批評，就是由這鬥志，確立現實觀，給創作開路的東西。

現代資本主義文化底爛熟，已使人普遍地認容它底現實觀了。這時發生的批評，自然要墮落爲單單技巧的批評。因此他們都不是知論的理的地行他們意識形態的批評。那於普羅列答利亞文藝，只可算是

感想，不能作為批評。批評必須更有客觀的準則。布爾喬亞批評家既不依據普羅列答利亞批評家一樣的程序，便沒有批評普羅列答利亞文學的資格。但發表感想也是自由的罷。

這樣，普羅列答利亞文藝批評先不可不為內容底批評，而那內容，已如上述，原理地說時，可以說是在經由集團主義意識形態樹立全人類精神的意識（意識形態）。“普羅文化”將這原則應用於現實，便提出了後面那樣稍為具體的內容論：

“普羅列答利亞文學過度地將那觀點聚集在社會的鬭爭上，就使藝術墮落在鬭爭的劇目上。雖然那是處在最困難境遇的年輕階級自然的事。那也是在一個階級發展底始初，須由認識對於別的階級的對蹠，而確立自己意識的時候，觀念底鬭爭場面上所不可缺少的東西。但是無論如何地不可避免，那一種觀點總之是不十全的。

“在我國現代的普羅列答利亞文學中，是煽動的內容最占着勢力。在喚起鬭爭讚美勝利的幾千篇的詩中，在剝除資本和資本底傀儡師底假面的幾百篇的

故事中，一切底一切全然沉溺在這裏面。這是我們不可不變更的。不應將一部作為全部。在生活上深入一切的方面，固然比之突破陣線的突擊更為困難，但這深刻化，對於社會主義却是更為必要。因為必須理解生活底各方面，纔能在他心裏有了具體的力，以及捕捉一切，擔任具體創造的路。

“藝術的思念底因煽動而致狹隘，就在用煽動的色彩，將布爾喬亞或贊成布爾喬亞的知識分子，表現成像是專報私怨，可怕的，卑鄙的一類人的地方，也分明可以看得出來。其實那樣的見解是素樸的，而且和思惟底集團的方法相矛盾的。那於這布爾喬亞那布爾喬亞個人的性質並沒有關係。也不應該對一個個的個人施展革命的精神或革命的努力。那只於階級底位置有關係。鬪爭應該止於對着社會組織，乃至對着和社會組織相連結，而且捍衛着那組織的集團施展。個人的是，就使他是布爾喬亞，也未嘗不可以是一個高雅的人的。不過他如若做了他底階級底代表者，他底行為和思想就必然地要被他的地位所決定。凡是自覺的普羅列答利亞

特，便在共同衝突的瞬間，他也決不以任何個人爲敵，單將歷史所鍊成的鏈鎖中間盲目的一環爲敵。

要從此獲得對於舊世界的勝利，必須很能諒解那在最優秀的代表者之中又在最高的現象之中的布爾喬亞，努力不去設想那些什麼他是純粹有惡意的人或者他是純然有惡劣的動機之類的事方纔可以。普羅列答利亞特底集團的思想和意志，無論如何不可分散在瑣細的事項上面。

“而在這樣創造力近於煽動的束縛之間，還有新近起來的一種理論。據那理論說，普羅列答利亞藝術是應該常有無限地生活快樂而且是恍然的。人們或者要說這一傾向只是一種孩子氣，但這理論在最年輕最少經驗的普羅列答利亞詩人之間確有強烈的作用。然而集團的階級的感底音階，也不應當這樣的偏於一方面。普羅列答利亞特底集團固然應當有顯現他們底力的活潑的感受性，但也不應忘了他們各處遭遇的壓迫。”

這些話作爲原則看是十分正當的。一切普羅列答利亞文學底現實的現象，都不能不在十分把握了這

原則之後去批判去指導。這樣，纔可以有全的理解。

其次，再說“普羅文化”底普羅列答利亞文學底形式論。

“普羅文化”底形式論，是站脚在所謂“內容規定形式”這個根本原理上的。培斯沙里珂在他底論文“關於形式和內容”中簡單地這樣說：

“馬克思曾經說明國家底政治形態依存於那國民經濟的文化的的生活。我們也可以將這原則適用在形式和內容底關係上。而說，文學底形式依存於作者在他底創作中所鼓吹的內容。”

這固然只是簡單的說明，卻也是不可動搖的真理。也是內容和形式底根本原理。“普羅文化”它就不會作何謂形式何謂內容等等比此更加精詳的說明。那是因為俄國並沒有像我國現代的形式主義者們那樣，任意下了內容和形式底界說，弄出所謂形式規定內容的迷論的徒輩的緣故。後來“沃波亞茲”(詩語研究會)雖會唱形式主義，來對抗馬克思主義的文學論，也和日本底形式主義不同。這一派底理論，擬在這研究底

最後詳說。(日本形式主義者是將只可以在形式範圍內說的事，即將形式是緊要的，形式另有形式自身底法則的事，勉強和內容牽連，以中傷普羅列答利亞文學這種卑劣的心理行論的。所以他們再也不會有“沃波亞茲”派那樣對於人類文化的貢獻。有的不過是一些隨意的論理底遊戲。)

但“內容規定形式”雖然是正確的理論，卻也不是說，有了內容(那就是感得有創作藝術的欲求)便會產生形式的。形式還是另有形式的法則。(研究這一點的纔是真的形式主義者)。

所以普羅列答利亞作家無論如何不可不先學習先輩底藝術的手法。但在學習上就有着重大的問題。因為普羅列答利亞作家並非可以從任何的一個藝術的先輩學習手法的。人要學習的時候，總先對於同時代的作家感得想要拿來作範本的誘惑。但這很危險。現代的普羅列答利亞作家，更其不應該向那布爾喬亞學習文學的手法。因為什麼呢？

那理由，波格達諾夫曾經應用了前記的原則這樣說：

“在藝術上，形式是和內容不可分離地交結着的。所以形式最新的，並不一定就是最完全的。倘若一個社會階級在歷史的過程上已經完了進步的劇目而進於頹廢的傾向時，那階級底藝術底內容上就必然帶有頹廢的傾向。而形式就追隨順應內容底這傾向。支配階級墮落了轉化爲寄生主義；寄生主義底結果，顯露了生活感情底過度的飽滿或生活底倦怠。生活感情底飽滿，就從藝術，取去了從新自行發展的內容底主要的源泉，即社會創造的活動。生活空虛了。空虛像追求較新鮮的享樂似地，像使人滿足着較新鮮的感覺底追求似地，誘惑着人。藝術就組織了這追求。一面進於爲頹廢者底詭辯所圍隨的，嚮往滅亡的官能享樂的道路；別面，爲了裝綴粉飾美的感受性，又將藝術底形式從最外層加上一些安排，加上一些纖巧的細工。凡這一切的事實，在歷史上，往往可以看見它們在那許多文化——例如東洋的，古代的，封建的——底崩潰期裏重複地出現。

這現象最近又出現在布爾喬亞文化底崩潰中了。

所以整個地說，我們斷乎不宜向生活破壞期底組

織者們去學藝術的技巧。我們斷乎該向在已經停止生長的階級底飛躍之中有其起原的藝術的勞動者，革命浪漫者，一切時代的古典主義者們，去學藝術的技巧。

有的普羅列答利亞詩人底見解，相信可以從那反抗的例如馬亞可夫斯基之類知識階級，學得最良好的藝術的形式，那是可悲嘆的。我們並不是沒有配做首先教藝術形式給偉大階級的人的偉大的師匠。

在偉大的師匠——普希金，郭歌里，萊芒託夫，涅克拉梭夫，託爾斯泰——之中那形式底簡潔，明瞭，純粹，實最適合正在發生的藝術的內容。無論新內容也可以創造出新形式來，我們總不能不從那已經存在的最良的東西出發。從所謂最新的東西，我們必須本着這精神去看，看是近乎這，在藝術上確有可取的，纔學他底形式。那些離了這精神，突來突往的不常的形式，例如安特列葉夫，巴利蒙特，索洛克等類人底形式，是斷乎學不得的。”

對於這內容和形式更詳細地檢討下去的加里寧，關於意識形態和那藝術化底微妙的關係這樣說：

“初期的高爾基，作藝術家看，是比後期的他傑出得遠了。他對於流浪的職工階級是他出身的這一個密切的關係，給與了他，無意識地意識着這集團精神底可能性。

因此他去易地而又自由地，以強烈的色彩表現了它。

及至高爾基開始走近我們勞動者，他底這時代底作品固然使得我們有同情，可是他已失掉了那初期底力量和明快了。

高爾基並沒有將我們底問題，澈底地理解，盡情地感得。他於那些問題，並沒有觸着它所有的必要的深邃。藝術的創造，要有我們底潛在意識，為作培養它的根源。而這潛在意識，大抵是由於環境底實生活上蓄積下來。因此要打勝自己一向生活了來的生活底偏見，必須要有頑強地意識地努力。

高爾基，在那最初並不能說是很成功的，勞動者型底表現底嘗試之後，卻不沿着那一經選定了的路，頑強地前進，倒描起同心圓來。寫着“夏”“瑪妥薇·庫茲梅亞金底一生”及其他，大體都是描着同一個

周的作品。高爾基並沒有意識的鬥爭，想澈底理解勞動者底階級的利益，他們底集團主義的意識形態和社會主義底關係，卻選定了遠乎容易的，較少抵抗的路，從機會到機會的原始的發達的路，也曾做了些描寫往日爲他知己的流浪人底嘗試，然而這也早已不及以前那樣的。和舊的東西底關係，已爲他底理念底範圍底擴大所斷絕，而一面要制勝新的東西，又還缺欠着充分的意識的追求。

關於農民詩人克留耶夫和葉賢寧，也可以這樣說。雖然是原始的然而他們底創作底初期，是比現在他們所幹的，失了階級底根的知識分子底愚劣的獨創化，傑出得遠了。克留耶夫和葉賢寧並不努力理解非結晶的農民集團底利益問題（他們底發展應該進怎樣的路），卻選了在正在發生的布爾喬亞知識分子眼前，扮演愚劣的奇術的方面。而且顰蹙着臉，開始言辭底蹈腳。

舉例是這樣便夠了罷。由着以上所說，便可十分明白在藝術底表現形式底探求中，原始的較少抵抗的路上所描出的蹣跚的病態了。

我們再說一邊。勞動作家只有一條路。就是意識地高揚全般的文化底發達，特別是經由內容以赴形式的事。只有那時候，所表現的東西纔會在他底階級底問題底圈內，被置在和社會主義底直接關係之中。”

以上是說：概念作爲概念露骨地顯出的作品，並不涉及人情底底裏，比之直接從生活感情產生的作品，它是價值比較低下的；所以一個作家從新抓拏和自己底生活感情不一定一致的概念的時候，倘不沉潛到產生這概念的生活感情，將那概念作爲活的自己的東西，便少有藝術的效果（少有藝術的效果也便少有藝術品的價值）。

這當作原理看是正當的。不過具體的問題是非常複雜的東西。爲什麼呢？因爲露骨地顯出概念的東西，也有時代不能不認爲有價值的。當某一社會生活在政治的階段上時，就是露出了政治的概念而宣傳的作品，也有多少的價值。（有人以爲這價值是政治上的價值，不是文藝上的價值。如若這樣說時，則從這

見地的議論便是政治論不是藝術論了)。這樣的作品也是藝術作品，因而這價值也是藝術的價值。所以要將具有這樣價值(政治的價值)的作品，和具有這樣價值以外的價值(價值底性質不同就是了，也是藝術底價值)的作品相比較，而斷定哪邊更其出色，是頗困難的事(在當時是)。忽略了這困難，以馬克思主義藝術論而說應將政治的價值置在別的價值之上的話(如後來出現的“在哨崗”一派底話，在日本則平林初之輔氏最近也唱這一說。見“新潮”三月號)，是機械地將政治論和藝術論結連了的東西，太將理論和實踐底統一，直譯地機械地，忽略各自獨自底機能，替換為藝術和政治底統一了的東西，決不是藝術底正當的解決。在暗示其所以是錯的一點上，這加里寧底話是有價值的。關於這一點，就是蒲列汗諾夫也不過暗示地說過了一點。(這是時代底必然的制約)。蒲列汗諾夫在那論文集“二十年間”底序文底結尾，如下說：

“因此我要說：如若高爾基要宣傳馬克思主義也得豫先用力理解它。理解馬克思主義是有益的，也是有味的。若在高爾基，這理解還將得了不可替代的

利益，他會明白，藝術家，即大抵用形象的言語說話的人，於宣傳家，就是大抵用論理的言語說話的人是怎樣地少有適合。高爾基倘若確信這一層，他就有救了……”

這些暗示，決不止是暗示，實在是解決這些問題的正確的關鍵。

以上我想已將普羅文化文學論底概觀傳出了。現在可下一個簡單的結論。

“普羅文化”底文學論，是抽象的，原理的。那是因為“普羅文化”活躍的時代（一九一八年——一九二〇年），在普羅列答利亞階級之前，還幾乎只有政治的，經濟的現實，沒有文藝的現實的緣故。所以“普羅文化”底文學論，也和當時極少數的新詩家（就是後來組成“鍛冶廠”的人們）向着宇宙發散革命的情熱一樣，顯露着普羅列答利亞階級底理論的氣概。而那熱情的理論，雄壯的充滿自信的抱負，卻就因為能夠充分運用他們應該尊敬的先輩蒲列汗諾夫所樹立的“藝術之社會的方法”的緣故，成了以後普羅列答利亞文學論不可動

搖的基礎。在新經濟政策(一九二一年)以後,革命展開到文化戰野來,文學全然復活時代發現的現實的具體的文學論中,代表普羅列答利亞文學陣營的“在哨崗”一派的理論,固然是立腳在“普羅文化”底普羅列答利亞文化必須獨立的主張上的文學論之現實的延續;即代表同路人底陣營的托羅斯基,瓦浪斯基底意見,也不外是站腳在“普羅文化”底過去有價值的文化必須繼承的主張上的文學論之具體的發展。(“鍛冶廠”底文學論,是“普羅文化”底文學論分爲這兩個文學論之前的過程上的適應現實的形相。)所以“普羅文化”底文學論,簡直是普羅列答利亞文學底原理;不通曉這原理便不得充分理解,正確批判以後的普羅列答利亞文學論。這就是“普羅文化”文學論所以地位重大,價值偉大處。它該可以和蒲列汗諾夫底理論並列,永久爲普羅列答利亞文學論底基礎罷。

第三節 舊布爾喬亞文學底反動

文學者底技術的指導 白萊意底“副秘” 萊哲珂及孔漢金

底普羅列答利亞文學論

革命政治地克服了布爾喬亞和地主。但是經濟地，意識形態地，他們還是存在着。因而從一九一九年底年底，印刷刊行上方便的物質的條件慢慢地回復過來，舊布爾喬亞文學底餘黨便又在文壇上活動起來了。與“普羅文化”底機關誌“普羅列答利亞文化”，“鎔爐”，“未來”，“曙光”，“汽笛”，及稍後一九二〇年方纔出現的“鍛冶廠”派底機關“鍛冶廠”相並，他們也發行了“空想家手記”，“藝術之家”，“文藝通報”，及其他（自然不是每月的），一意努力固守舊文學論底傳統。

但在純技術的方面，他們是直從以前便活動着的。同是“普羅文化”底雜誌，也除了指導的理論雜誌“普羅列答利亞文化”之外，早就揭載着他們關於純技術的論文（例如安特來·白萊意底“關於藝術的散文”，霍達舍徹支底“關於詩底技術”，又如白萊意底“關於節奏”）。這固然由於所謂普羅列答利亞文學不能不學表現技術這個認識而起，但是這些技術論，終局都暴露了它底反動性。例如安特來·白萊意在一九一九

年四月底“汽笛”第三號上便寫有下面的話，

“在藝術的創作工上，無論如何，總須有純粹的創作。所以普羅列答利亞特大約也將會有自己階級底純粹創作給人看的罷。純粹創作是要次第鍛鍊成功的，用許多錯雜的手法組織起來的。因此普羅列答利亞特，大約十足要十來年，纔會樹立起自己有多樣的手法和色彩的藝術來罷。”

據這意見，便是說無論如何以普羅列答利亞意識形態為內容，假使仍然依賴向來的藝術形式，就不得稱為普羅列答利亞藝術。這是關於內容和形式底關係的向來文學論底謬誤，而這謬誤結局便是對於普羅列答利亞文學的消極的反動。因此凡受過這樣的理論底洗禮的初期普羅列答利亞作家（鍛冶廠一派）便都在那普羅列答利亞文學論上顯出了許多的歪曲。

及至可以發行自己底雜誌“空想家手記”，“藝術之家”，“文藝通報”及其他時，舊文學底除黨便積極地吐露出自己底意見來了。那里含有，極端的個人主義和神祕的思想，從今日看來，簡直不能相信那是在革命初期，辯證法和唯物論戰鬪的進展之時發言的。而這傾

到底完全的代表者，我們可以在安特來·白萊意中見到。

往下就請檢討安特來·白萊意底思想。

他也是承認“一切都變動了位置，一切，連作家，連勞動者，連農民，連法蘭西人，連俄羅斯人，連德意志人，都被合而為一，許多的障壁都被除去了”的。但他卻將這變革加上自己流的解釋。他以為大眾確乎循着他底路而進，以為大眾正成了他嘗和“官學的教授們”戰鬪的問題底解決者，以為他們所嘗揭舉的標語，已經在大部分的普羅列答利亞作家底自覺之中，作為無須證明的天理生存着了。他以為“藝術不和政治和解”，“內容和形式是一個東西底兩面”，“傾向藝術是有害的”等標語，已為大眾所採用了。這些標語，是他嘗在革命底前夜，和“官學的教授們”作戰的；據他說，因為有此，所以革命獲得勝利了。

這樣解釋的安特來·白萊意隨即給了自己底“我”以完全的自由。因為他斷定“自己底魂中所生的神祕的幻想，是和獲得勝利的階級底意向完全地現實地一致的”。因此他深信便在文學上，今後也除了發現他底

“我”這一個唯一的一問題之外，更沒有別的什麼問題。結論便是，普羅列答利亞特要認識自己，只須傾聽白萊意之中所起的神祕便行了。

他這思想發表在“空想家手記”底創刊號上，以如下朦朧的啓示表現着：

“現在我之中所起的是——密思忒里亞(神祕)，‘我’成爲世界的‘我’了。生活底興味擴大了。世界底事端——是我最深的個人的體驗。

現在正在讀者‘大衆’底認識之中創造着的，也一樣是密思忒里亞。無個性的被個性化了。‘共通’底基礎被破壞了。因此如今從圍繞着我的一切，聽見了‘我，我，我’的喊聲。

密思忒里亞——是一個人融合於集團的祕密。離了集團的個人誠然——無論如何浴不着神祕。否定着認識之最個人的表示的集團，也實在是死的東西。認識現實，是我底問題，也是讀者底問題。現實總是個人的。將現實成長描摹在‘我’之中，就是在‘我’之中認識了自己，認識了自己底‘我’。新的時代，現正在我之中一意矯正着我底‘我’。因此企圖

描摹具體的‘我’的嘗試‘便是結合我和讀者在十字上的對象。……

作者在說最個人的東西，一面便是和讀者結合成一個不可分離的整體。‘我’之中有‘你’。在大衆之前說明自己的事——正是不可不學的。……
……我們將來也要寫自己的罷。我們將會明白那在寫自己，並非寫自己，而是在寫彼此的罷。將會明白，在此集合的我們之間是有所謂‘作家底實際生活’的條件中所不能存在的，兄弟關係存在着罷。”

用平明的言語將這白萊意底所謂密思忒里亞改譯起來，便是說：“我們將來也要寫自己的。描寫自己其實就是描寫集團。”但這是太拘執着個人主義的想頭，是不將個人主義底價值（真的意義），在和集團主義底關係上看的，爲個人主義而個人主義底延長。伊理基曾說它是裏應外合安那其主義的布爾喬亞個人主義：安那其主義是有頗強的集團的色彩的，而這白萊意之說卻全然不能感得集團的氣味。所以這樣的說法，不過是爲理論而理論的發展，結局不過是一個人底信條

——盲信而已。

而這說底與現實沒有關係，因而應該否定，是凡已經讀過“普羅文化”底文化論的人都能充分理解的罷。

不過白萊竟還是想使個人和集團融和的。雖然他是從自己一流謬誤的觀點出發，他總還想在集團之中認取了不得不如此的東西。至於更簡單更布爾喬亞的地，現實地看物的思想家，則竟以為被選的天才們和大衆底之間毫無共通的東西

在這傾向底代表者之中有萊哲珂。他在“文藝通報”第三號上，試描着未來的俄羅斯文學底遠景，而述着後面的見解。

他反對布爾喬亞文壇底一般的見解，以為布爾喬亞文學（個人主義文學）底運命是並不危險的。縱使出現了新的巨量的讀者層，預約着他們所需要的內容簡單的文學，那也並不妨礙要求程度更高的作品的少數底存在。“鍛冶廠”一派所作的文學，也許有幾十萬的讀者。而“真的文學”也許只有幾十個讀者。但這是毫不新奇的。例如阿那托爾·法郎士便常只幾百個同好者在讀它……

萊哲珂所說，是簡單明瞭的。就是說，文化水準低的普羅列答利亞特給以通俗小說，惟有對於知識分子給以“真的文學”。全然就是說普羅列答利亞特沒有產生藝術的力量這一類的話。又全然就是說只有個人主義是唯一最高的文學這一類的話。在普羅列答利亞特已經產生文學，個人主義文學又已經日益就衰微的今日，這已成為全然無須細說的愚說了。

讀了以上二人底言說，我們將會明白一件事，就是在普羅列答利亞專政的過渡期中，是有兩個本質不同的意識形態底分爭。其一為集團主義，而另一為布爾喬亞個人主義。從此以後的文學論爭，結局也不過是這兩個意識形態底分爭。但這兩個底關係已經在“文化論”中詳述了。這兩個在革命底初頭曾經成為後列文學論上的諸問題：

由意識而生活呢，還是由生活而意識？由作家而大眾呢，還是由大眾而作家？藝術底價值在於自己滿足呢，抑還在於效力更大的價值——人生？及最後，由形式而內容呢，還是由內容而形式？

對於最後這問題，且介紹一個布爾喬亞文學者

底見解在此。扎瑪金在“藝術之家”底創刊號上這樣說：

……普羅列答利亞作家語句止在機關車置了鞍，熱心地想飛行。機關車却喘着氣，一向沒有飛行的意思。除了極少數的例外，大抵的普羅文化的諸君都有革命的內容和反動的形式。從那些的一切推起來，有天分的藝術家，將下下面這樣意外的決論：就是“普羅文化”的藝術——是暫向六十年代退却了。

我們已經見過了“普羅文化”底形式論來的，對於這慢罵，大約沒有說明底必要了罷。

第四節 左翼未來派底理論

未來派是發源在布爾喬亞文學之中。但和別的布爾喬亞文學所有的流派不同，從革命底最初便成為革命熱心的擁護者。那本不是不可思議的。因為俄羅斯底未來派，是所有舊的東西(過去)底極端的敵人。

雖然發生在布爾喬亞藝術之中，未來派却是布爾喬亞藝術底腐敗底舉發者。

和古典宣戰。反抗從來的價值，以企圖詩形之革命的變革的未來派，是從革命以前，便已經將文壇底不平者不遇者和新人，收集在它底周圍的。

所以他們底氣運發為對於舊的偶像的輕蔑，對於文學上的貴族主義的憎惡。而這一切便造成了便於收入革命之政治的經濟的課目在未來派之中的好底座。因此十月革命一勃發，他們便率先投為革命底火友。一面，也因普羅列答利亞政權，還不會在自己底陣營內有足以組織革命初頭破壞的時期的有力的藝術的緣故，只有將這任務交給了他們。這就使未來派，脫了迄今落魄的生涯，張陣於阿迦特彌的壯麗的大廳了。然而在當時，他們也確乎值得居那地位的。因為他們燃燒着對於過去的憎惡，因而能夠毫無憐惜地實行了革命所要求的急劇的變革的緣故。

由於以上的情形，就使未來派自以為是普羅列答利亞文學底大本山。而主張未來主義是普羅列答利亞意識形態。（後期的未來派是在一九二三年用了

“列夫”的名稱出現的。這是初期未來派底再生。關於“列夫”底理論，以後當再詳述。）

往下就聽聽他們所叫喊的罷。

他們在一九一八年十二月七日，比別的所有的荷爾喬亞文學，率先印行了未來派底週刊機關報“抗閱藝術”。在那報底第一面，揭載着馬亞可夫斯基底詩“對藝術軍的命令”。

那就是——

在工場精勤，
臉塗了煤煙
看不上眼
別人底奢華呀
閒適。

廉價的真理已經十足了；
要從心臟放逐了古臭的東西！
街路是我們底畫筆，
廣場是我們底調色板。
時代所寫的書物
縱然有千張

也不歌詠革命底現實。

未來派，進向街頭去呀，

做了鼓手，而且做了詩人！

未來派是比什麼都過激的。他們不許有什麼妥協，對於過去所有的藝術都要用赤熱的鐵來燒掉。馬亞可夫斯基在同新聞底第二號上就這樣說：

……革命軍已使做俘虜的白軍兵士走壁了。

但忘着拉斐爾及拉斯忒勒的事。……我們不可不彈穿博物館底牆壁。普希金及其他的古典的將軍們底不被攻擊，是不應當的。

但馬亞可夫斯基底言語是太詩的了。我們且從這一派的論客李利克底口裏聽聽未來派底理論。在“抗閔藝術”第一號底論文“對於藝術的疏水”中他這樣說（他在這裏已經不認自己一派底未來派為未來派，却認為是以革命為內容的抗閔的藝術家，普羅列答利亞藝術家了。請作如是觀去聽他底話：

“未來派們是用着和普羅列答利亞作家不同的方法，奔赴布爾喬亞藝術底破壞的。他們是純粹，想打總摧毀了過去所有的藝術，以及一般地在這個

詞底舊意義裏所含有的藝術的。

據他們看來，布爾喬亞沉在那里想，藝術底唯一的問題是美化生活。而據普羅列答利亞特底解釋，藝術是物質的東西底創造。布爾喬亞藝術家是在描寫樹木，太陽，丘陵，海洋，在造作黏土和大理石的人和獸，是在做毫無必要的事。因為這一切都是存在着，運動着，生存着的，而且比他們所造作的遙遠地良好。所必要的，不是那樣觀念的的東西，乃是給與人類底本性的，人類的東西。每逢造屋，我們並不模仿巖窟。每逢紡織，我們並不師法無花果葉。現今藝術家已經不能不逕赴工場，戰場，呈示新的，未嘗經見的東西底型範了。勞動者已經不耐煩製作常是浸過布爾喬亞精神的物品。他們欲求着自己們底新的東西了。

不可不組織各種物質文化底研究所。藝術家不可不在那些研究所，努力普羅列答利亞特所必需的新的物品底創造，不可不在那里造出這些物品，就是未來的藝術品底格式，愛藝術的一切人，都已理解所有真的藝術底目的，不是觀念而是實在的物

質。凡能夠創造物質的東西的人，都不可不參加這種藝術的文化底真的普羅列答利亞中心底創造。不是幻想——是實體——這纔是未來的抗閔藝術底標語”

未來派底別一理論家蒲寧，也在“抗閔藝術”第一號上，在布爾喬亞藝術和普羅列答利亞藝術之間設着後述的界限（這是在一九一八年十一月二十四日在所謂“殿堂呢工場呢”的標語之下所開的集會上，他所陳述的意見）：

“布爾喬亞藝術是為能夠被動地寧靜地鑒賞它的人們製作的。布爾喬亞把藝術變成神聖的東西，將藝術家變為藝術底祭司了。布爾喬亞於是將藝術，開始想作應當懷着嚴恭和寅畏而瞻拜的殿堂。藝術底創造，便托福布爾喬亞把，成為什麼神聖的行爲了。

普羅列答利亞特對於藝術，却不許懷抱這樣的見解。對於飢餓着的他，並不能給以藝術品之寧靜的鑒賞。而且這事，結局也是很幸福的。因為它保了純粹在藝術之能動的理解裏了。普羅列答利亞

特是偉大的工匠。他每日創作着真實的價值。他實際很通曉物質是什麼。

普羅列答利亞特將在圍隨我們的日常生活上抱有藝術底理解。布爾喬亞藝術家在籌畫裝飾，爲裝飾而勞動。勞動者却自作物品。對象之實用的理解，現都聚集在他們之中。普羅列答利亞特將會產出新的必需品罷。”

發展了蒲寧底這思想，馬亞可夫斯基這樣地結道，“藝術不是集合在死的殿堂——博物館之中的，是不得不集合在所有的場所，街路，電車，工場，作場，勞動者底住處的。”

所以未來派底藝術論，用一言來概括，便是說。

“真的藝術是有益的物品底創作。合目的的，爲益的，爲生活所必需的，那纔真是美的東西。”

以上的理論，大體可以分作三個命題：

其第一，是一切過去藝術底否定，是“遺產底拒絕”。拒絕底理由，因爲過去的藝術是鑒賞底藝術，是裝飾底藝術。

其第二，是主張“生產”藝術底創造。主張藝術家不可不為普羅列答利亞特而從事於新的物品底製作，不可不進出於一切生活底場所，街路，電車，工場，勞動者底家庭。

其第三，是自命為普羅列答利亞特底表現者。稱未來主義為普羅列答利亞意識形態。因而據他們說，未來派便是普羅列答利亞文學底本營。

這三個，都正顯示出未來派對於革命之歷史的條件底複雜和那問題底廣泛，是如何地無知。尤其是第二個“生產藝術”底宣告，是甚實飛躍的，沒有什麼具象性的。那更顯示着他們雖然尊重現實，却全不知道革命需要什麼，什麼是現在實際的問題。第三個命題，則當然不能不受“普羅文化”底批判。培斯沙里珂曾在一九一八年底“未來”底第十號上，痛切地排擊過未來派（“未來主義和普羅列答利亞文化”）。

培斯沙里珂這樣說：

“未來派是名叫布爾喬亞藝術的老樹底樹瘤。未來派——是典型的知識階級。關於他們底藝術，也像關於勞動者藝術那樣認真地去議論是不應當

的。他們底藝術，不可不看作只是一個階級爲了自己底利益，想取入別一階級底心理的嘗試，想用假貨來代替本貨的嘗試。

未來派是個人主義者。他們作品底標題（例如加勉斯基底“偉大的未來派，我底傳記”，馬亞可夫斯基底“馬亞可夫斯基生活”，“馬亞可夫斯基情熱”及其他）便證明着他們是以自己底個性底突出爲第一着。他們是導源於意大利，布爾喬亞文化的腐敗底產物瑪黎訥的。

普羅列答利亞特不可不澈底和那假借革命美名的這僞作作戰。斷乎不許普羅列答利亞文化底身體，披起未來派底衣裳。”

這衝突不久便展開爲“列夫”和“在峭崗”底論戰。（這當在“在峭崗”章中說）但未來派和普羅列答利亞文學在否定向來的布爾喬亞文學底裝飾性，觀照性的一點上是一致的（在排擊以藝術爲天才底靈感的思想上更完全一致），所不同者，簡單地說，是在未來派在探求新的形式，反之普羅列答利亞文學在探求革命的內容。

未來派，如前所說，已經因為不能理解革命底現實。迅速地沒落了。而其最大的原因，與其說是由於理論有謬誤，毋寧說是由於那作品太頹廢。但是馬亞可夫斯基底作品，卻應作例外看。

第五節 “鍛冶廠”底文學論

“鍛冶廠”底出現及其主張 第一回全俄普羅列答利亞作家

會議底決議

一九二〇年給了以“普羅文化”為中心的文學運動一個致命的打擊。在這一年，普羅列答利亞文學中最有才能最被期待着將來的理論家加里寧和培斯沙里珂次第躺倒了。他們底太早底病歿，據說由於革命直後，不眠不息底活動把全部精力都供獻了的緣故。

同年就組織了最初的普羅列答利亞作家團體“鍛冶廠”，五月裏出了機關雜誌“鍛冶廠”底第一號。同月又在莫斯科開了個全俄普羅列答利亞作家會議，從二

十五個都市，集了近一百五十個的作家。在五月十四那日底集會裏，住居莫斯科的二十五作家便奠定了莫斯科普羅列答利亞作家聯盟底基礎。

由於這些事情爲原因，以後普羅列答利亞文學運動底中心，便移到“鍛冶廠”去了。所以在蘇維埃文學史上，從一九一八年到二〇年是“普羅文化”時代，從二〇年底後半起到二十一年底新經濟政策實施爲止。便被稱爲“鍛冶廠”時代。

“鍛冶廠”是純作家底團體。這些作家大部分都是從勞動階級和農民階級出身。而且他們，又都如前所說，受過布爾喬亞文學手法底洗禮。這就使他們底文學論有一種特色。

在他們機關雜誌底第一號上，載着下列的卷頭言：
“康牟尼慈姆是當來的普羅列答利亞文化底集團主義最初的顯現。我們底‘鍛冶廠’——藝術底鍛冶工廠，是和偉大的社會的普羅列答利亞鍛冶工廠密切地結合着的一部分。昨日我們，在基礎的材料部鍛就了新的生活。今日我們就要由整然的活的文學形象，建立了它底新的內容。正如在材料部總

想更其快地從新材料鑄造出新形式來一樣，我們在詩的工場裏也必須熟達最高底組織的技術的方法。這樣，我們方纔能夠將我們底思想感情，鑄入獨特的形式，創造出獨特的普羅列答利亞詩。

又前述全國普羅列答利亞作家會議底決議也有如下的話：

“現在複雜的瞬間，待望着我們更其多地研究生產底內容。普羅列答利亞作家不可不記得新的內容規定新的形式的話，不斷地增補知識底積聚，無限地豐富人生底觀察。

同時，普羅列答利亞作家也不可不會寫。不可不學文藝創作底技術，言語底歷史，言語底節奏，音響，形象底調和底法則。”

由這兩處看來，便可以明白他們底理論原來是作家底理論。他們分明站在“普羅文化”原來的理論上。卻又將它歪曲為作家的了。就是太即近藝術(形式)，而將意識形態底純化，尖銳化，忽視了。最能顯出“鏡冶廠”一派底這樣特質的，是一九二三年，為適應新經濟政策對抗“十月”一派(這派底機關雜誌“在哨崗

”面寫的這派底“宣言”。但這宣言已經可以作為第二期底理論了。

1948.11.19. 璽璋閱於此處

第二章 第二期末文學理論

第一節“鍛冶廠”底沒落和

“十月”底出現

第二期末概觀 “鍛冶廠”宣言和“十月”綱領

一九二一年三月所布告，從六月起實施的新經濟政策是蘇俄社會生活上底一大轉機。因而在文壇上也起了一大變化。從此以後，便是蘇俄文學底第二期。

新經濟政策將蘇俄底社會，從物質的窮薄裏救了出來。結果蘇俄文壇纔又能夠定期刊行和革命以前一樣的大冊的雜誌了。“出版和革命”及“赤新地”兩大雜誌，就從這一年底六月同時開始發行，兩者都是國

立出版所發行，前者由盧那卡爾斯基，後者由瓦浪斯基編輯直到今日。

以大雜誌底誕生為機緣，革命後一時沉滯了的蘇俄文學，就又進了發展的時期。但這文學發展底物質的好機，在精神上是質實的，沉着的，立腳在寫實主義底精神上的時期。（新經濟政策就是現實主義底政治的經濟的表現。）所以這時期所要求的文學，也就是現實的客觀的現實主義的文學。最適合於現實主義的文學的形式，不必說是散文。因為這樣的理由，蘇俄底文學這就開始了要求給知自己底現實的作品，和即就現實而確實進展上去的傾向。然而，向來焦心於革命成功底歡喜和理想底謳歌，過信自己底力量，以為世界革命眼前就會成功的詩人們（鍛冶廠一派），卻和新經濟政策到來同時取了精神上劇烈的打擊，不容易轉向現在實主義的精神上來了。

這時，親身經驗過國內戰當時的現實的，不一定是康牟尼斯忒卻也不反對蘇維埃的知識分子，便已開始描寫他們底體驗。因為他們初將新的時代和新的人物具體地顯示給蘇俄公衆的緣故，受了非常的歡迎。而

受過舊文濡染的他們藝術的天分，優秀到從來普羅列答利亞作家中所不曾見過的地步也是一個原因。

他們曾被托羅茲基稱為“同路人”，這留在後面說。

兩大雜誌，尤其是“赤新地”，喜歡提供誌面給他們。因此同路人一躍便在蘇俄底文壇上占了支配的。若從他們文學的才能之點說，他們是應當有這地位的地位。但若從他們底意識形態說，則在普羅列答利亞專政的蘇俄，或許可以說他們居這地位是不相稱的。因為同路人所反映的是只在政治上承認革命的小布爾喬亞（尤其是農民）底意識形態。不過這也是普羅列答利亞文學還未發達時期不得已的情形。

同路人一躍便在文壇占了壓倒的勢力這件事（這固然由於他們底作品最豐富最傑出，是實質的；但其當然的結果，形式上也就有他們獨占了大雜誌底文藝欄之觀），給了普羅列答利亞文學運動非常的激動。普羅列答利亞文學運動，應着這形勢不得不從新整頓陣容了。這新的陣容並非由於“鍛冶廠”一派，是由於新人之力造成的。

和新經濟政策底實施同時，從來傾注全力在軍事

的政治的戰線上的黨員，也將他底精力移到文化戰線上來了。結果在一九二二年底年初，便有兩個新的普羅列答利亞文學團體產生：一個是以青年共產黨中央委員會為底座的“青年親衛隊”；還有一個是以新聞“勞動者底莫斯科”為基礎的“勞動者之春”。

但在這些新進出文壇的黨員之前，卻有非普羅列答利亞作家底壓倒的優勢，和不很能適應新階段（新經濟政策）的可憐的友軍存在。這是他們所不能默許的形勢。結果他們爲了對抗這形勢，就於一九二二年十二月七日，集合在“青年親衛隊”底編輯室，組織了一個新團體“十月”。那設立底旨趣，在他們用了當天底日期寄給“伊茲威斯奇亞”報的下列的信中說得很明白。那信被揭載在十二月十二日底報上：

“普羅列答利亞作家團體‘鍛冶廠’，據我們所確信，最近已經成爲有和普羅列答利亞文化戰野上鬥爭底展開所生的諸問題隔離很遠的趣味的人們底封鎖的小團體了。

在這樣狀況中的‘鍛冶廠’，我們認爲已經成爲足以阻礙普羅列答利亞文學底新興勢力發達的機關，所

以我們就以在普羅列答利亞文學上確立黨的方針，和設立全國及莫斯科普羅列答利亞作家聯盟爲緊急的目的，組織了普羅列答利亞作家團體‘十月’

爲實現這目的，曾在一九二三年三月十五日至十七日之間開了普羅列答利亞作家第一回莫斯科會議。一共聚集了七十四個作家：內含勞動者三十七人；知識分子二十五人；農民十二人。內中有五十八人是黨員。

在這席上組織了個“莫斯科普羅列答利亞作家聯盟”(莫普)，將羅陀夫底報告採用爲“十月”一派底綱領。

在這一回底會議裏，“鍛冶廠”也曾派了代表基里洛夫來宣言自派底立場。但不曾加入“莫普”底組織。(這大抵由於羅陀夫脫離了“鍛冶廠”來組織“十月”這個雙方感情隔闕的原因。)

“鍛冶廠”底宣言和“十月”底綱領——這兩件東西是理解蘇俄文學底發達所不可忽略的重大的文獻。時代底違異，和兩團體底作家底性質底違異，都很流露

在裏面。

“鍛冶廠”底“宣言”被揭載在一九二三年底“真理”報一八六號上。

普羅列答利答作家團體“鍛冶廠”底

宣言

1 辯證法

發展過程上所有的現象，都在自己之中潛伏着否定的萌芽。這矛盾底法則，成了一條赤線，貫通着變動無極的全自然，也貫通着人類所有伴隨上部構造的社會生活。

2 向着自由王國的飛躍

在資本主義社會內的勞動階級，就是這社會底矛盾。他(勞動階級)因自己存在底事實否定了這社會，因自己底發展從內裏嚙着，在懷裏的成熟若告完結，便要破壞了舊組織底鐵箍。歷受不當的分配的大多數，

被統一於勞動和為變革生活底基礎而戰的過程上，也隨着壓迫而變革了自己底心理。

3 形式的力學

為經濟上和政始上的要因所約束着的普羅列答利亞革命，正破壞着社會生活底舊形式。革命的破壞，葬送了延喘的意識形態，感情，想像底組織。在社會的活形底新形式中，邀約了新的心理；社會的活動就在藝術家之中，被鑄鑄於新的藝術形式中。

這樣，社會形態底交替便規定了藝術底形式。

4 作為特殊武器的藝術

普羅列答利亞藝術是和軍隊，運送，工場，製造廠等必需一樣程度必需的。新時代遙遠的地平線，活動底無限的遠景，革命的生活底未曾有的全景，都排立在新的藝術底前方。藝術，從效力布爾喬亞階級底榨取和娛樂底目的解放出來，成為組織未來底××社會而訴之於感覺的特殊武器了。

5 所謂樣式就是階級

爲革命以前的生活所結晶的藝術家們，於形成十月革命的地震所產生的新題材，並沒有力量。要凝聚（藝術化）那大多數人以愛和熱創造了的劃期的事件，這些藝術家是太缺少着那世界觀。而且他們也沒有完成的相當的武器，言語底技術，樣式。一般地說，所謂樣式——並非單是包裹內容精神的作品底外衣。並非單是蝸牛那樣在它內部包藏命生的貝殼。並非單是階級毫無隱諱地顯示一切的筆蹟。那是在一個階級之中經營共通生活的被組織的大多數人底，活意志底形相。過去曾經做過布布喬亞或小布爾喬亞作家的，都與普羅列答利亞特無關係，在他底實行，他底意欲，他底意識形態上，都是外人。所謂樣式，就是階級。

6 被歷史裁決了的

文學流派上的象徵主義，未來主義，形象主義，都是以資本主義制度爲同一的母胎所產生，養成的東西。

象徵主義是由源於沒落的布爾喬亞社會，底生怕革

命到來的恐怖中所生。它常顯出防禦和守護，然而決不攻擊。它像僧房底僧侶一樣，憎恨着卻又崇拜着。

未來主義是由極端的，臃腫症模樣發達了，而又極度分解了的，知識階級底個人主義發生。所謂未來派，意思就是致命的東西，應當死於未來的東西。在他是，前進就是趨於自己底毀滅，停在一處卻又困在技巧主義底城寨。退路都沒有了。

形象主義是，一九一八年舊小布爾喬亞社會臨死時候最後的痙攣。

過去的文學全退化為畸形了。而且正像死屍底手不會和活人握手一樣，沒有和普羅列答利亞階級接觸的能力了。

7 屍室的藝術

顯着資本主義底臨死底苦悶的藝術家，早已將藝術底技術，表現底手段，作為自己底目的。專為表現節奏寫了大篇的詩篇，為押古所未有的韻作了許多的小詩。亂喊着什麼“亞里退拉契亞”什麼“音底形象化”，噴濺着詩句底泉水，產出以形象底言語底跳舞驚

人的篇章。詩形粉碎了，一行底詩分解爲 $\frac{1}{2}$ 又 $\frac{1}{4}$ 。在這些藝術所產生的世界裏，都有近於發狂的個人主義崇拜。舊制度所生的藝術，已經進入最後的頹廢的局面。所以我們要提起勞動者底重鎚來，嚴嚴封釘了這間氣喘的房間的門。要在這五顏六色的藝術棺蓋上，敲上了最後的釘。

8 廢墟上樹起赤旗

算是革命一個階段的新經濟政策，出現在猩猩學樣似的藝術之中。藝術家這猴子正在想，怎樣來適應自己底時代，模仿創過靈感上所不可缺的東西的自己底先輩。正在用不切於現代的空洞的模仿，沒有內容的形式的冷把戲，使頹廢的技術主義甦醒，適用於應將生命吹入藝術底木乃伊的現代問題上。對此用盡了所有的手段。行着煽動，迷惑着忙煞創作知識和藝術底創作的勞動階級底青年。培林斯基不在了。藝術底廢墟之上——有黃昏。

所以我們揚聲吶喊，舉起宣說普羅利答利亞藝術的赤旗。

9 “十月”底萌芽

得了政權的普羅列答利亞特底藝術，是頹廢的布爾喬亞藝術底否定。普羅列答利亞特過去並無自己底藝術，只站在與他同感的藝術家底眼前。也就爲此，早在資本主義底懷裏，有着可觀的萌芽，萌生在各國。在英，有愛里奧，莫利斯，托馬斯格特；在法有杜朋，戈措，裘勒，羅曼，培爾哈倫；在比，有梅尼愛，愛可忒；在德，有弗來里大拉特，西泰隆，台美爾及霍甫特曼底一部；在意，有亞大內格里；在美，有霍特曼，及倫敦底一部，並辛克萊；在烏克蘭，有弗蘭珂及顯孚先珂底一部；在匈牙利，有培得孚，斯亭凡克，培斯路契；在拉脫維亞，有揚·蘭因斯；在俄，有涅克拉梭夫及高爾基底一部。現在普列答利亞作家，和體驗過一九〇五年革命的自己階級攜了手，突然地出現了。他們底藝術，是年輕唯物階級底反措定底藝術，是今日必不可少的被稱爲可以替換所有神祕的崇拜的東西的藝術。

我們宣言藝術是適應自己及周圍底社會階級，而結晶其藝術的欲求的健康的有機物。據我們所理解，藝術底創造是社會底意特沃羅幾，愛摩奔沃羅幾，及一般心理底機能。其基礎——是一國底生產力狀態以及由它規定的經濟的關係；再進是建立在經濟的基礎之上的政治組織；更進是一部直接由經濟，一部由建立其上的政治組織所規定的階級人衆底心理；最後，就在是其中反映這心理底特徵的意特沃羅幾。所以爲創造××社會而戮力和鬪爭，是勤勞階級底第一基礎，也就是我們藝術底第一基礎。供其呼吸的空氣——是集團。與集團發生關係，是藝術家走入心理實驗室所開的窗戶。

11 詩是普羅列答利亞特底實踐

十月階級將勞動者之社會的實踐提舉到眩目的高處。從那里將明日做的，今日及昨日做的那實踐，變成詩，現於眼。建築底材料如山一樣地堆積着。爲新生活之始的未曾有的改造，都要一層層地搭了架棚做上去。被破壞的迷信和所有野蠻的黑廢墟，使地平線

赤熱的鐵輪，守衛自己勞動國的武器響聲，一日一日的創造勞動，每時間世界對於自己的條件的適應及做建設者的自己對於世界底條件的用應，這組織的破壞的驚人的手腕，這創造底實踐，這些都是普羅列答利亞特底詩。他底實踐——就是詩。

12 藝術家是自己階級底媒介

一個階級底藝術家底世界觀，都和那階級底世界觀相同。爲生活建設，吸入自己胸中的，以及攝入了要賦與形式給它的，階級都經由自己底藝術家來吐出它，形成它。普羅列答利亞藝術，是階級底面貌所集中的稜鏡，是勞動大眾照自己，照自己所研修的所建設的以及未來的明鏡。我們底目的和問題，是在認識表示××社會建設者底姿容，鍛鍊人類新的革命的格式。是在將保育新的生活條件的新地（赤的現實）耕種，是在將這新生活，不用活動照象式，卻用身勢手式就是所謂“偉大的啞”的方法來表現。而且不但表現，也且強襲，貫通感情和思想，向着革命的生活建設，作成堆垛，以聚集意志和認識（雖然還不全相融合，但已總爲

一團了的)。給與科學的戰鬥的馬克思主義底世界觀底藝術形式，以藝術地破壞布爾喬亞記意識形態。作革命底清眼，為前途底目標，回顧既往而更前進。因此，普羅列答利亞藝術家便是自己階級底創造底媒介。

13 內容和形式

存在豫言形式，規定形式，自己又為形式所顯示，所規定。內容探索了表現形式，因形式而解決，表現。創造底題材底諸要素（1，節奏；2，結構；3，旨趣），不可不是一個完整的有機體。更進還須將1，作品底畫面，2，激情和歷程底緊張，3，言語的音樂，造成有機體的形態及其氛圍氣。無論詩，戲劇，小說，小詩，都是如此。我們底藝術，並非人生底正確的一片，必須捕捉着它底全面。在沒落的布爾喬亞記及其頹廢的藝術中，並沒有和它適應的表現手法。我們不能不求之於在各國中，正向生活和政權勃興着的階級底文學和“十月”底實生活中。

我們反對無內容，無主題。

我們反對空洞的音響崇拜，節奏萬能。

我們反對沒有魂的言語底幻術。

我們反對個人主義的契機及氣分。

控制世紀於自己之前，立在歷史進行底過程上的普羅列答利亞特，於注意這些契機，沉溺這等氣分，是太有着健康的組織和強韌的神經了。

“鍛冶廠”將不記錄模仿頹廢的東西，卻求適合現代內容的藝術形式，而鍛鍊它。

14 普羅列答利亞藝術

普羅列答利亞藝術是——向立體的地，適合階級的明快綜合的形式，攝取創造底題材，經由這藝術，以作成進於普羅列答利亞特底終極目標的一線的藝術。這種藝術在本質上，是大的篇幅的藝術，是大的樣式的藝術，是紀念碑的藝術。

抱着全體一致的精神，全部都是同事，無論在勤勞上，在勝利上，在敗北上，都是協同勞動的勞動者階級，他底利益和感情和體驗（從實生活底瑣事以至向着最高理想的飛躍（盡相合致的階級，歷史為它刻着豫言新日映處的孟儂底像的，像一個單一組織的物體似

的階級，——這樣的階級只有依據自己底樣子及其近似的形相，來製作藝術。他(這階級)底獨特的言語，是多音，多色，多形的，因其字源底豐富，表現着從微生物的存在層到複雜的表現，偉大的理想層的生活形態，又以其單純，明快，正確，助長着偉大樣式低勢力。

15 除滅雜草

普羅列答利亞藝術從現代頹廢的藝術底影響解放出來，成爲韌帶，藉着赤綫，和勞動階級密密地結連，不但將普羅列答利亞特底集團，連正溶化於革命的小布爾喬亞也引入自己底影響之下了。許多文學流派底形式，都已在其自己身上，經驗着普羅列答利亞藝術底感化。在嘗試用和我們相同的方法完成我們底題材。這等經驗，往往奏着積極的效結。然而慣於拉拽車轆的，做我們陣營內同志的幾個時事評論家，却正害着這些最初底，但已除滅了雜草的，新藝術萌芽。

16 提攜(都會和村落底提攜)

我們對於普羅列答利亞特，對於意向和意識形態

上相得的所有的詩人，作家，畫家，音樂家，開拓着接近我們的機會。我們不怕懼迎他們到我們底工作中來。可以算爲中間第一的，是農民出身的作家。“鍛冶廠”底中核是強固的。“鍛冶廠”正在擴大深化。——普羅列答利亞底××底鏈，將要叩着萬人的罷。

17 突擊隊

普羅列答利亞作家底統一“鍛冶廠”，是勞動階級底革命的前衛和立脚在黨的綱領上的，唯一的統一。在強固爲走向新社會的路程的普羅列答利亞××和勞農德謨克拉西的任務上，他認自己是站在意識形態戰線底最前線的突擊隊。

18 關於國際的鍛冶廠

團體“鍛冶廠”在其組織的活動上，是整飭全蘇維埃勞動作家底隊伍，更以國際地統一萬國普羅列答利亞藝術底“鍛冶廠”爲目的，鍛鍊着單一的普羅列答利亞藝術底根本的中核。

19 結 語

布爾喬亞藝術全退化爲畸形了。而且正像死屍底手不會和活人握手一樣地。沒有和普羅列答利亞特接觸的能力了。我們爲要在這藝術底棺蓋上釘上最後的釘，高舉了勞動者底重鎚。

社會形式底交替，變革着藝術底形式。我們宣言藝術是適應自己及周圍底社會階級，而結晶其藝術的欲求的健康有機體。據我們所理解，藝術的創造是社會底意特沃羅幾，愛摩契沃羅幾，及心理一般底機能。普羅列答利亞藝術是向立體的地，適應階級的明瞭綜合的形式，攝取創造底題材，經由藝術，作成進於普羅列答利亞特底終極目的的一線。爲創造××社會而戮力和鬪爭。是普羅列答利亞階級底第一基礎，也就是我們藝術底第一基礎。

存在豫言形式，規定形式，自己又爲形式所顯示，所規定。內容探索了表現形式，因形式而解決，表現。要素（1，節奏；2，結構；3，旨趣）不可不是一個完整的有機體。1，畫面，2，激情，3，言語的音樂，不可不造成有機的形象。所謂樣式，就是階級。藝術家

就是他底階級和他創造的媒介底機能。所以藝術——詩——就是普羅列答利亞特底實踐。

普羅列答利亞作家底統一“鍛冶廠”是立在黨的見地上，認自己是站在意識形態戰綫底最前綫的突擊隊。團體“鍛冶廠”在其創造的活動上，是整飭全蘇維埃勞動作家底隊伍，更鍛鍊着萬國普羅列答利亞藝術底“鍛冶廠”底中核。

“鍛冶廠”代表	<u>斐立普先珂</u>
代 理	<u>廖悉珂</u>
書 記	<u>山尼珂夫</u>
執行委員	<u>阿伊克尼</u>
	<u>基里洛夫</u>

如上

普羅列答利亞文學團體“十月”底

綱領

I

從階級的社會向無階級的社會，即社會主義的社

會，底過渡期的社會主義的革命時代，已以由蘇維埃的組織而建立無產階級專政於俄國的十月革命開始了。只有普羅列答利亞底專政，總能使無產階級成爲一切關係的統率者，改革者。

2

普羅列答利亞特在階級鬥爭底經過之間，在經濟和政治方面已能形成了革命的馬克思主義底思想，但在別方面，却未能從各種統治階級底互幾世紀以來的思想上的影響感化，完全解放。終結了內亂，而在深入經濟戰線上的鬥爭底過程中的今日，文化戰線是被促進了。這戰線，從實行新經濟政策的事情看來，更從布爾喬亞底意識形態底侵入的事實看來，都尤其重要。和這戰線底前進一同，在普羅列答利亞特之前，作爲開頭第一個問題而起者，是建設自己底階級文化這問題。於是也就起了作爲對於大衆感動底力而加以深的影響的強有力的手段的，建設自己底文學的問題。

3

作爲運動的普羅列答利亞文學，以十月革命底結

果，方纔具備了那出現和發達上所必要的條件。然而俄國普羅列答利亞特在教養上的落後，布爾喬亞意識形態底延涉幾世紀的壓迫，革命前的最近數十年間的俄國文學底頹廢的傾向——它都聚集起來，不但將布爾喬亞文學底影響，給與普羅列答利亞文學底創造而已，這影響至今尚且相繼，而且形成着將來也能涉及的事情。不但這樣，對於普羅列答利亞文學底創造，連那理想主義的的小布爾喬亞革命思想底影響，也還不能不發現。這影響底由來，是出於作為問題，陳列在俄國普羅列答利亞特之前的那布爾喬亞的民主的革命已經成功這一種事情的。爲了這樣的事情，普羅列答利亞文學便直到今日，在意識形態方面，在形式方面，都不得不帶兼收而又無涉的性質，至今也還常常帶着的。

4

然而，和依據新經濟政策底方法在一切方面都開始了根據。定計劃的社會主義的建設同時，又和布爾塞維克改爲不再用先前的煽動，而試行在無產階級大眾之間，加以有秩序的深的宣傳同時，在普羅列答利亞文學方面，便也發生了設立一定的秩序必要了。

5

以上文所述的一切考察爲本，普羅列答利亞文學團體“十月”，便作爲由辯證的唯物論的世界觀所一貫的普羅列答利亞特前衛底一部分，努力於設立這樣的秩序。而且以爲那成就，無論在思想上，在形式上，惟有靠了製作單一的藝術上的綱領，這纔可能。那綱領，不會不是作爲普羅列答利亞文學底將來的發達的基礎而有用的東西。

因爲以爲這樣的綱領，是在實際的創作和思想戰線上的鬭爭底過程中，成爲究極之形的東西的緣故，團體“十月”就在那結束底最初，作爲自己行動底基礎，立定了如下的出發點——

6

在階級的社會裏，文學也如別的東西一樣，是應着一定級級底要求，只有經由階級，以應全人類底要求。因此所謂普羅列答利亞文學，就是將普羅列答利亞特以及廣泛地從事於勤勞的大衆底心理和意識，加以統一和組織，而使向往於作爲世世底改築者，社會主義社會底造就者的普羅列答利亞特底究極的要求的文學。

7

在擴張普羅列答利亞特底專政，使之強固，接近社會主義社會去的過程中，普羅列答利亞文學不但深深地保持着階級的特色，僅僅將勞動者階級的心理和意識，加以統一和組織而已，更將影響愈益及於社會底別的階級部面，由此從布爾喬亞文學底腳下，奪了最後的立場。

8

普羅列答利亞文學是和布爾喬亞文學對蹠的地對立。已經和自己底階級一同決定了運命的布爾喬亞文學，藉着從人生的游離，神祕，爲藝術的藝術，乃至以形式爲目的的形式，及向着這些東西的隱匿等，努力於韜晦自己底存在。普羅列答利亞文學則和這相反，在創作底基本上，……安置馬克思派的世界觀；作爲創作底材料，則採用普羅列答利亞特自爲製作者的現代的現實，或在過去的普羅列答利亞特底生活和鬪爭底革命的漫浪主義，或在將來的豫期上的普羅列答利亞特底征服。

9

隨着普羅列答利亞文學底社會的意義底伸長，在普羅列答利亞特之前，便發生了大概取主題於普羅列答利亞特生活，而將這大加展開的紀念碑的的大作的創造這一個問題。普羅列答利亞文學者底團體“十月”以為須在和支配了普羅列答利亞文學的最近五年間的抒情詩相並，在那根本上樹立了對於創作底材料的敘事詩的戲劇的態度的時候，這纔能夠滿足上述的要求。和這相伴，作品底形式也將極廣博地，簡素地，而且將那藝術上底手段用得最為節約地努力起來。

10

團體“十月”確認以內容為主。普羅列答利亞文學作品底內容，自然給與言語底材料，暗示以形式。內容和形式，是辨證法的對立；內容是決定形式的，內容又經由形式，而藝術的地成為形象。

11

在過渡時代的階級鬭爭底形式底繁多，即要求普羅列答利亞文學者應取繁多的主題而創作。因此必須將歷史上前時代的文學所作的詩文上底形式和運用法，從一切方面加以利用。

所以我們底團體，不取醉心於什麼一種形式的辦法。也不取先前區分布爾喬亞文學底諸流派那樣，專憑形式的特徵底區分法。這樣的區分法，是將理想主義和玄學，搬到了文學創作底過程裏來的。

12

團體“十月”考察了文學上頹廢的傾向底諸派，將那有支配力的階級正到歷史的高潮時候所作的原是統一的藝術上底形式，分解其構成分子，一直破碎為細微的部分，而尚將那構成分子中的若干，看作自立的原理的事情；又考察了這些頹廢的諸派，對於普羅列答利亞文學的影響的事實；更考察了普羅列答利亞文學受了影響的危險，故對於

(A) 將創作上形象，以自己任意的散漫的繪畫的裝飾似地，頹廢的地來設想的事(形象派)

作為主義而加以排斥，而贊成那依從具有社會上必然性的內容，通貫作品底全體，以展布開來的單一的首尾一貫的動的形象。又對於

(B) 重視言語之律，似乎便是目的，那結果，藝術家常常躲在並無社會的意義的純是言語之樂的世

界裏，而終至於主張以這爲真的藝術作品（未來主義）

者，加以排斥，而贊成那作品底內容，在單一的首尾一貫的形象中發展開來，同時，組織的地被展開來的首尾一貫的律。而且又對於

（G）將發生於布爾喬亞沉底衰退時代，而成長於不健全的神祕思想底根本上的音響，靈物崇拜狂的地加以尊重的傾向（象徵主義），

加以排斥，而贊成那作品底音響的方面和作品底形象和律底組織的渾融。

只有將作品作爲全體，在那具體的意義上看，又在那照着正當的法則的發達的過程上看，這纔能夠到達在歷史的意義上最高的藝術的綜合。

13

這樣子，我們底團體之作爲問題者，並非將那存在於有產階級文學中，由此漸漸挑選，運入普羅列答利亞文學來的各種形式，加以洗煉，乃在造出新的原理和新的形式的型範來，而加以表現。

這是憑着將舊來的文學上的形式，在實際上據爲

已有，而將這些用了新的普羅列答利亞特的內容來改作的方法的。這也是憑着將過去的豐富的經驗和普羅列答利亞文學底作品，批評的地加以考察的方法的。而作為結果，則必當造出普羅列答利亞文學底新的綜合的形式來。

將這“宣言”和“綱領”一比較，時代底違異，和兩團體底作家底性質底違異便可以了然。試將“鍛冶廠”底宣言，依照那文學的活動底實際，加以分析和批判。

如前所說“鍛冶廠”是在革命以前或與革命同時擡頭的，勞動階級及農民階級出身作家（大抵是詩人）底團體。他們都是自然成長的普羅列答利亞作家。因而他們底意識形態也就大抵由他們底體檢養成，在那文學觀上，充分地承接着向來的文學的傳統。

而新經濟政策所生的普羅列答利亞文學底新陣營“十月”，卻大部分由屬於青年共產黨的年輕知識分子構成。他們底意識形態概從理論（學問）造成。所以他們底文學論也就異常明快地是目的意識的。（他們初期多是極單純的政治論的文學論）

這兩團體對立底根本原因就在此。至於理論上的對立則爲前面所揭的“宣言”和“綱領”。然而“鍛冶廠”原本是沒有理論的指導家的作家團體。所以這宣言對於“十月”底攻擊（即他們寫給“伊茲威斯奇亞”報的信中所謂“鍛冶廠，據我們所確信，最近已經成爲有和普羅列答利亞文化戰野上鬥爭底展開所生的諸問題隔離很遠的趣味的人們底封鎖的小團體了”的非難），只行了理論上的自圓其說，以及爲了對抗起見的“大言壯語”。

爲要理論上的自圓其說，他們立脚在“普羅文化”底原理上。在那限內，他們是正當的。因此就有許多點上和那同從“普羅文化”原理出發的“十月”底綱領合致：同給文學以做“組織未來××社會的武器”的任務，同說“爲革命以前的生活所結晶的藝術家們，於形成十月革命的地震所產生的新題材，並沒有力量。”同以統一組織普羅列答利亞底集團主義的世界觀，“藝術地破壞布爾喬亞汜意識形態”爲目的，同反對無內容的形式主義，以內容爲主，而“求那表現的手法於在各國中正向生活和政權勃興着的階級底文學”，和革命底

實生活中。

而且也主張普羅列答利亞藝術“向立體的，適合階級的明快綜合的形式裏，攝取創造的題材，成爲大篇幅的藝術，紀念碑的藝術。”

這作爲普羅列答利亞文學底原理，是十分正當的。但是“鍛冶廠”底宣言，却頗以作家的自負的口氣在敘述這原理，沒有“普羅文化”那樣真摯和新興的意氣，卻有傲慢的，大言壯語的調子，這就給托羅茲基批難了。（參看托羅茲基底“普羅列答利亞文化和普羅列答利亞藝術。”）托羅茲基底這批難，關於警戒他們底大言壯語的調子的一點上是不錯的，但過於將原理論作現狀論看的點上，卻不必是適切。托羅茲基正當地批判了這宣言所寫的時期，說“在藝術底領域內，現在正是大衆最初而且無援的運動，連個個的勞動者及烏托邦的組織，與知識分子底建設底嘗試相接觸的時期。”那是不錯的。但在這時期中說“普羅列答利亞文學是大篇幅的藝術，是多音，多色，多形的，因其字源底豐富，又以其單純，明快，正確，助長着偉大樣式的勢力”的話，作爲現狀論論雖然不確切，作爲原理論（宣言）論卻

不一定就是錯。其次，托羅茲基批難所謂“鍛冶廠是立脚在黨底綱領上的唯一的普羅列答利亞文學”的主張（“十月”也正這樣地主張），說“我必須說，鍛冶廠底宣言不是貫徹着階級的彌賽亞的精神，却是貫徹着團體的傲慢的精神”；這批難却是由於他底否定普羅列答利亞文學承認革命文學的立場而來，不涉及他底“革命文學論”，是不能得到正確的理解的（這在後面詳述）。

“鍛冶廠”底宣言和“十月”底綱領，在原理上原如上面所述，大有一致的處所；然在現狀論上卻就截然有區別。

“鍛冶廠”是適應新經濟政策底現狀，唱都會和村落提攜，說“我們對於普羅列答利亞特底意向和意識形態上相得的所有的詩人，作家，畫家，音樂家，開拓着接近我們的機會。我們不怕歡迎他們到我們底工作中來。可以算為中間第一的，是農民出身的作家。鍛冶廠底中核是強固的。鍛冶廠正在擴大深化。普羅列答利亞××底鏈，將要叩着萬人的罷”的。又以爲小布爾喬亞已經受着普羅列答利亞文學底感化，在嘗試用和我們相同的方法完成我們底題材了的。

反之“十月”底綱領則全然對抗隨新經濟政策底實施而侵入的布爾喬亞意識形態，而說普羅列答利亞特急須獲得意識上的領導。“普羅列答利亞文學直到今日，在意識形態方面，在形式方面，都不得不帶兼收而又無涉的性質，至今也還常常帶着的。然而和依據新經濟政策方法，在一切方面，都開始了根據一定的計畫的社會主義的建設同時，又和布爾塞維克改爲不再用先前的煽動，而試行在普羅列答利亞大眾之間，加以有秩序的深的宣傳同時，在普羅列答利亞文學方面，便也發生了設立一定的秩序底必要了，”所謂設立一定的秩序，就是使普羅列答利亞意識形態純粹，并給以領導的意思。就是說，普羅列答利亞文學是不可不獲得領導權。

這兩種意見之中哪一種是正當的呢？

作為當時普羅列答利亞文學團體底意見論，則“十月”一面底意見，適應着現實。在那意義上，可以說是正當的。當時的現實，證明着“十月”一派底主張底必然。（關於此點當在“十月”文學論中說）。

但是“鍛冶廠”雖不怎麼重視普羅列答利亞意識形

態獲得領導權底必要，卻也有着他們唱說都會和村落提攜的必然。因為正如前頭所說，“鍛冶廠”底大部分是勞動階級或農民階級出身底自然成長的作家，他們底意識形態大體是從他們底體驗得來，他們底文學觀是充分承接着從來的文學的傳統的。而且他們是作家。那“宣言”是作家底手筆所草。因此他們便太於傳統的(不洞達理論的)之外無所經心了。

然而為時代底大勢所驅，“鍛冶廠”底內部也曾起了動搖。重視意識形態底傾向次第強盛起來。終於使自然成長派底老大家和農民出身底人們脫退了“鍛冶廠”。在那脫退底通知書上，很可看出“鍛冶廠”底動機(舊鍛冶廠傾向)底滅亡。

“最近普羅列答利亞作家團體“鍛冶廠”之中，因斐立普先珂，雅克波夫斯基，山尼珂夫，廖悉珂，及其他諸人，形成了黨中黨。他們底活動是從正面將一九二三年三月所宣言的“鍛冶廠”底原則破壞了。那些破壞，現於下列諸點：1，拒絕和“鍛冶廠”之農民的一翼的提攜，致將那傾向的作家們從組織上除開；2，給損傷於為“鍛冶廠”之直接的任務的那生

產，創造的問題，而將主要的主意轉向於普羅列答利亞文化的意識形態的鬭爭；3，在“鍛冶廠”之中作了奪去友誼的，同僚的工事底可能性的機構，那一派握了支配權，而完全與贖餘的作家羣隔離了。

現於“鍛冶廠”活動的如上所記的傾向，認為和我國事物底一般的狀況不相適應而且有害，我們，下記的人們，宣言從那“鍛冶廠”中脫退。

亞歷山大羅夫斯基，基里洛夫，蓋拉西摩夫，尼梭服伊，涅維羅夫，斯迭普諾伊，西瓦捷夫。”

這樣從一九一八年延續至二一年(新經濟政策)的舊“鍛冶廠”底文學傾向滅亡了。完全由“鍛冶廠”這個名稱代表着一時代的普羅列答利亞文學的情調，成為過去的了。(但作為一個普羅列答利亞文學團體而存在的“鍛冶廠”卻至今尚存在。現有會員五十四名，有名的“水門汀”底作者華拉特可夫也在內。脫退了“鍛冶廠”的基里洛夫，蓋拉西摩夫，現在大抵安頓在為同路人底陣營的那全俄作家同盟裏。還有山尼可夫和雅克波夫斯基也於一九二五年十一月又感不滿，脫離了“鍛冶廠”。)

其次，關於“鍛冶廠”一派文學作品底意義，且介紹柯根教授底批評在此罷。因為那是理解他們一派底文學論所不可缺的要素：

“在新經濟政策時代以前的普羅列答利亞詩(按即“鍛冶廠”一派底作品)裏，不少是對於勞動階級底無限的力，世界革命底迅速的發展，那理想底急速的實現，和壓迫者迅速地摧毀等，有着充滿了誇耀的信仰底萌芽。這種普羅列答利亞詩，表現着宣言和指令底時代，表現着那偉大的週間——輸送和飛行機和消滅文盲的週間。就是，表現着革命底性急思想，跳過了一個世紀，想在僅僅的七日間解決須要一年的問題的週間。在這些普羅列答利亞詩中，固然多有如火的信念，同時也多是抽象的叫喊。在這些詩中幾乎沒有實生活，儘高翔高翔在日常瑣事底上面。

普羅列答利亞詩底前期，是這“鍛冶廠”底時代；用這名稱，可以概括這個時代所生的感情和氣分底全音符。還有，一切在新經濟政策以後和這種氣分不相違犯，或者遭遇了新經濟政策而體驗到精神的悲劇的人們，我們也慣用這個名稱稱呼他們。不論怎

樣看這時代，在他們底詩中總之不少出色的卓拔的東西。從抽象的這一點去非難他們底詩，自然是對的。但凡浪漫的傾向都是抽象的。革命自身已經是浪漫的東西。假如我們不曾經過革命初期的那偉大的期望和浪漫的世界主義底期間，果能有第二畫的工事，及飛過日常生活向着偉大目的的那種複雜的計雜的運動，以及伸縮性，和忍耐性嗎？詩總是完成正在完成的東西的。詩在敘說當時我們怎樣地感得，而我們自身是抽象的，浪漫的。當革命替勞動詩人掃清了路道時，它們帶來的新的思想還不能具現為活人底姿容，也不能具體化在活的情熱中，而街坊。工場，集團，乃至普羅列答利亞自身，又還不是有血有肉的地上的現象，寧是做着象徵，做着理論的構成物，站在我們面前。然而就使這樣，這些詩在這時代也是新的意識底必要的宣言，也是和過去底詩，和前代底詩底內容，斷然分手所必要的東西。

.....

然而曾在“鍛冶廠”底詩中見到的完成的表現的情

調，已經滅亡了。已經取了和革命底浪漫和那靈感不同的方向了。現在我們做這時代底總決算時，我們可以說“鍛冶廠”底詩，對於我們，不過是歷史的記錄了罷。我不知道，注意所謂“我們將要獲得一切，我們將要認識一切”的充滿着誇耀的呼號的，是呢不是止是研究家了”。

第二節 “在哨崗”底極左文學論

“莫普”執行部向黨中央委員會的報告 “在哨崗”運動底歷史的必然 瓦進底“關於政治的教育和文藝上的諸問題”
列列維支底“我們拒絕着遺產嗎” 伊格羅夫底“在月蝕中”
列列維支底“對於布爾喬亞文學和中間集團的方針” 羅陀夫底“浴着砲擊” 羅陀夫底“列夫準備怎樣進軍” “在哨崗”和“列夫”底戰鬥同盟契約 “在哨崗”底理論底本質

普羅列答利亞文學團體“十月”底設立和它底“宣言”，已經介紹過了。“在哨崗”(“那巴斯圖”)就是這一派底理論的機關雜誌。“十月”一派底論家都在這

個雜誌上一齊執筆，行着耀眼的理論鬥爭。因此初期“十月”團體底理論，尋常就被稱為“在哨崗”派底文學論。

“十月”團體（“莫普”）在前述普羅列答利亞作家第一回莫斯科會議之後，曾經遞了下文似的報告給黨中央委員會。

莫普執行部向俄羅斯黨 中央委員會宣傳部報告

意識形態上鬥爭底發展，和文學對於大眾影響毫無疑義的伸長——都期待着普羅列答利亞文學各個隊伍要有以一定藝術的及意識形態的綱領為基礎的結合。一面，普羅列答利亞文學底發展，到了最近，已經產生了許多幾乎互相沒有關涉，因而部分地受着無緣的布爾喬亞影響的集團；那以一九二〇年底會合為基礎的“瓦普”（全俄普羅列答利亞作家會議）早已成為僅僅紙上的存在，因此，普羅列答利亞文學廣泛的運動早已與它毫無關係地在發展了。

住居莫斯科的普羅列答利亞作家各集團（“十月”

“青年親衛隊”“勞動者之春”)考量了這形勢，就主張召集普羅列答利亞作家莫斯科會議，來決定一定的意識形態的藝術的方針，又造成“莫普”為產生普羅列答利亞作家中樞的全俄的統一底第一步。然而可惜，“鍛冶廠”派及由這一派的人們所成的“瓦普”執行部，並不應和這些莫斯科集團底提議。這中間有着原則的分裂。

那原則的分裂顯現在下列這幾點：

(A)絕對必須調到革命的日常生活底表現呢(“十月”)，還是應該留在“遊星的”抽象的“叫喊主義”底舊陣地(“鍛冶廠”)；

(B)作家應當做社會的活動家呢(“十月”)，還是應當做“藝術底祭司”(“鍛冶廠”)；

(C)普羅列答利亞文學應當做廣泛的社會運動呢(“十月”)，還是應當做自滿的零碎的小集團(“鍛冶廠”)。

不過假使“鍛冶廠”不會因派別的利益而做破壞普羅列答利亞文學之統一的戰線之類的事，信些分裂還是可以由着內面的過程互相融和的。

“鍛冶廠”却是做了破壞的嘗試了，而會議在三月十五日還是開，並以豐富的內容進行，收了大成效。

會議底重要決定如次：

1. 採用意識形態的及藝術的綱領（“十月”底綱領已經介紹過了）。
2. 創立普羅列答利亞作家莫斯科聯盟（“莫普”）。
3. 認為必須召集普羅列答利亞作家全俄羅斯的會議，遵照下列的條件進行：由首都及散在地方的下級文學勞動者團體廣派代表，而且預先在各地研究批判所要提出會議的重要問題。
4. 採用確定對於別的階級文學集團的關係的戰術的方針（後面介紹的列列維支底方針）。

這樣就創定了以一定的綱領為基礎的莫斯科普羅列答利亞作家底機關。這件事底意義極其重大。然而這個機關大約只有憑藉下列的條件纔能產出勞動階級所必不可缺的一切成果：就是黨要立腳在這會議底決議上明白規定文學的方針，通令所有適當的機關進行。只有憑藉這樣的條件，文學纔能在勞動階級聯邦底意識形態的武器隊伍中，占得了自己底地位。

同時還有一件事必須豫先陳述：就是“鍛冶廠”在莫斯科會議所做的破壞組織的行爲，在全俄會議時候也許還會做，而這件事底結果一定是很有害的。“莫普”執行部確信黨決不容許他們破壞普羅列答利亞作家全俄統一底重大工作。

由“莫普”執行部委任

列列維支

一九二三年三月二十一日

就像這報告及前揭的宣言（綱領）所顯示，“在哨崗”一派底運動是針對隨同新經濟政策所發生的布爾喬亞意特沃羅幾底侵入，而想確立起自己階級底文化（普羅列答利亞意特沃羅幾）來，也就想確立起普羅列答利亞文學來的運動。“普羅列答利亞文學，直到今日，在意識形態方面，在形式方面，都不得不帶兼收而又無涉的性質，至今也還常常帶着的。然而和依據新經濟政策底方法在一切方面都開始了根據一定計劃的社會主義的建設同時，又和布爾塞維克改爲不再用先前的煽動，而試行在普羅列答利亞大眾之間加以有秩

序地深的宣傳同時，在普羅列答利亞文學方面，便也發生了設立一定秩序的必要了”。因此“普羅列答利亞文學團體‘十月’便作為由辯證法的唯物論的世界觀所一貫的普羅列答利亞特前衛底一部分，努力於設立這樣的秩序”。

所謂設立一定的秩序，就是說要使普羅列答利亞意特沃羅幾握着領導權。因此這也就是“普羅文化”主張底一種新反復。不過“普羅文化”是想造了離開國家機關的組織保全它底純粹使普羅列答利亞意特沃羅幾握着領導權的。反之，“十月”，却想依政權底力量，即座地握到了領導權（不過不是文學的領導權，只是對於文學的政治的領導權）。在這一端上，是兩邊全然相反的。

然而“十月”一派，却就這樣高揚了自己底主張，和一切相反的文學現象挑戰。那鬥爭底全般，用一句話來評，便是“極端”。

不過這個“極端”也有當時社會底歷史的必然。“在哨崗”底運動，是在革命初期見於社會生活一切分野的自力信仰在文學上的顯露。他們底理論，就是戰

時共產主義底理論在文學分野上的應用。他們以為，當時一切現象唯一無二的目的——是在對於革命底勝利直接有用（就是政治地有用）。故在人類天才所造就的一切的財富中，只取了與這一剎那底要求相合的東西。此外一切，或有要為難未為難的，便都作為障礙物，毫無顧惜地將它粉碎了。

“在哈崗”底文學論，便是當時這種緊迫的（新經濟政策是一個大轉換）社會情調底照樣地乃至最銳厲地反映。因此這種情調，雖在成了“在哈崗”底反對者而出現的人們之間，也不過程度有些不同，也曾有時經驗到的。在一九二一年末，那擁護同路人的瓦浪斯基就這樣說：

“曾經有過這樣的時代，時期：那時，是實用藝術，實用科學，宣傳，時評，說教，正則地占了優越的地位。那時藝術家和學者，都先得做宣傳者。而且將理論的或具體的知識等問題，擱着不理。還曾有過一個更強烈單純的時期；那時，無論藝術家或學者，他如要和活人，未來底創造者共同前進一步，便得丟了筆拿起槍械或者站在機關槍旁邊，連宣傳也要受

排斥的。在這時期裏，宣傳也就是退却的事”。

這些瓦浪斯基底言語，全然貫通着“在哨崗”一派底情調。他在批評前揭（第一章第三節）底安特來。白萊意一派底見解的時候，還曾說：

“這樣的情調，不但在安特來·白萊意一派之中，就是在勞動者底集團，青年之間，乃至一部分的黨員之間也是有的。這是有害的而且真正反動的情調。必須徹底地和它搏戰。它引人消滅了對於敵人的階級的憎惡，也引人墮落了社會的感情，戰鬥的感情。一切的普羅列答利亞特及其同情者，都須在布爾喬亞之中看察自己可惡而且危險的敵人，而且須在和布爾喬亞的戰鬥之中看察——不是一般人類，却是——對立階級底代表者。

那中間的大部分，勞動者農民知識階級出身的青年作家都須和他們（白萊意一派）作意識形態上的戰鬥”。

在這些言語之中，就有許多和“在哨崗”底基調共通的地方。“在哨崗”是有歷史的根據的。假如說這個傾向現在早已消失了，那便等於說這個傾向現在已

經成爲文學之社會認識底基礎部分了。

“在哨崗”底第一號，是一九二三年六月發行的。在這創刊號上揭載着最能顯出他們特色的許多可以注目的論文。首先可以舉出的，便是這一派政治的傾向最極端的代表者瓦進底論文“關於政治教育和文藝上的諸問題”。這論文是這一派最重要的文獻之一。

關於政治教育和文藝上的諸問題

瓦 進

在我們底文學之前，有着怎樣的問題呢？對於這個質問的回答，是和對於別個質問，即現代俄羅斯文學意欲效力於誰這一個質問的回答互相關聯的。

在普羅列答利亞革命底第六年，問題已經可以這樣“不費事”地提出了罷。即在資本主義廢止底第六年，反對文學是效力於這個或那個社會階級這句話的人幾乎已經沒有了。以爲文藝作品是表現人類共通底思想，情調，傾向的時代，在俄羅斯，大約已經成爲無論怎樣不會回來的過去了。在現代，即使有人說文學

是超階級的，全人類的東西，大約也再不會有人傾聽了。

這意思自然不是說那些冒充普遍意志和思想底表現者的“英雄”們，都被驅逐了。只是在現代，他們已經不過是一個單位了。文學者壓倒的多數，都已依了自己社會的容貌，十分整然地區分為各種的分野。無論亡命者，就是在蘇維埃國內的文學各集團，也有根柢上和我國現代階級底區分不符合的嗎？

於是便發生了應當效力於誰，應當擁護誰底利益，鍛鍊誰底意志的問題。在現代文學底各集團之前，排列着應當對誰鬥爭，應當效力怎樣的根本理想，及應當怎樣解決那些歷史問題的這些問題。

凡是想做文學底意識的活動者的，凡是對於文學不帶神祕觀念的，都須替自己解決了這些問題。對於目前現實的根本問題的關係的曖昧，已經十足了。文學之政治的無知，也已經十足了。蘇維埃國家底輿論，怕不會再容許勞動者底文學家（指“鍛冶廠”一派）從高處以“天才的”輕蔑的眼睛看政治上經濟上根本問題了。

在我們底眼前，地球正在震動着。巨大而且逐漸

廣大的鬥爭，正在全世界上擴展着。在這鬥爭中，不能有中立。事實上也是誰也不中立。做布爾喬亞階級利益底表現者的作家們，都已站在和勞動者革命反對的方面。蒲寧，庫普林，契利可夫，梅壘什可夫斯基們，儘是“全人類主義”的，都已經樹着反對勞動階級的旗幟了。他們行着毫不容情的黨派的政治鬥爭。他們積極地參加着殊死的階級戰。而且以最尖銳的形相，將自己底藝術，效力着政治，——反動政治。

比此更爲不可思議的，是現代我國自稱爲勞動大衆代表者的某一文學團體（指“銀冶廠”），竟以獻媚給對於政治的輕蔑自許。可是沒有政治是不會有現代文學的。必須理解歷史的情勢，必須有歷史的明見，必須以馬克思主義底方法武裝起來。具備了這些條件的時候，文學纔能成爲新世界底一種强有力的武器。

願意於歷史進化有貢獻的藝術家們，不可不徹底地捨棄了政治的不關心。不可不理解他們並不是超人。也不可理解他們從那活人底生活和鬥爭受着感動的，那鬥爭底意義 那目的，和那問題。當世界的歷史鬥爭的現時代，僅僅附在未來底招來者——普羅

對答利亞特方面是不夠的。必須意識地參加了正在戰鬥的勞動階級底隊伍。必須知道事之爲何，意識地援助爲了階級戰而受着一切壓迫的階級，這賦有指導羣民之力的世界唯一的階級。

以這將一切壓倒；將一切隸屬於自己的問題爲主宰，別在超越它的處所尋求立場的人們，都是懦怯者。文學決不能站在生活底局外，不不應站在局外。而生活首先便是階級底決定的鬥爭。文學只有做這鬥爭底意識的參加者。文學只有意識地以在反對奴隸，反對一切壓迫而戰的人們方面施行直接的不斷的援助爲自己底目的。

倘要十分圓滿地解決這問題，願意效力革命的文學者只有以最散文的方法通學於教授政治學ABC的小學校。這是我們文學所以成爲真正革命的普羅列答利亞文學的先行條件。青年文學者更不可不明白地記憶着這件事。

和這同樣必要的，就是意欲效力於革命的文學者，必須與黨有比較密切地聯合。因爲和革命底中樞沒有不離的關係，是不能完成效力於革命的事業的。我

們決不信“不屬於黨的”文學會是真正革命的文學。假如文學，它那代表者不和黨在一個胸口上呼吸，它就決不會達到和偉大時代同一的水平。

我們知道有些普羅列答利亞作家關於“黨員證”還在做帶有譏笑的批評。這些作家不過在自己底想像中，以為是“普羅列答利亞作家”罷了。必得記着下列這一個簡單的真理，就是真正所謂普羅列答利亞的者，在言語之革命的意義上，就是××主義的，而且在××黨之外並沒有康牟尼慈姆。即此便可明白文學和康牟尼慈姆之間，文學和俄羅斯××黨之間，必須有不可分離的關係。

在現代底蘇維埃文學之前，有着怎樣具體的問題呢？

文學首先須得使大眾理解革命底成就正是歷史上正經的約束。它須結合俄羅斯底昨日，今日，和明日。而且一面，還須結合俄羅斯底革命和全世界勞動階級底鬥爭。藝術家倘若想盡大眾底精神指導者底職掌，他就決不能沒有最少限度的歷史的知識。他如果不是勞動階級底敵人，他就須用最少限度的歷史的誠意，

顯出正確的透視。不明白俄羅斯革命底歷史地位的藝術家，決不能成爲革命底藝術家。就是他決不能成爲普羅列答利亞特——勞動大衆底作手。

皮涅克他既然說革命只是十七世紀底斷片，只是性急底結果，他是確實成了一種反革命了。皮涅克可理解他所寫着的是什麼嗎？若是理解的，他就是意識的勞動階級底敵人。若是不理解的，只是無意識地以最少限度的知識寫着的，他就是無意識的我們底敵人。那也一定於勞動階級有害的。

革命底五年間真是十七世紀底斷片嗎？革命底五年間真是歷史底經常步調底破壞嗎？把俄羅斯革命作這樣看的，不過是我們底敵人想把革命從歷史上抹去，把俄羅斯底生活回到一九一七年十月二十四日以前罷了！

文學不可不叫百萬大衆切實理解十月革命是歷史上最合法的孩兒。也不可不認清，所謂革命底“惡事”全在將從前的主人公們替換爲勞動出身實現了勞動問題的人們，而又抹煞革命底五年間，將千萬人從新交給了奴隸使役者之手。自然，文學是不該將這思想用時

事評論去傳播，是該用自己底藝術性去傳播的。

必須全然抹煞了革命底五年間——白軍是這樣說的。這無非說，必須將權力交給了以前的統治階級。這在勞動者掌政可能的範圍，無論如何讓步，決不能使他們滿足。他們歡喜全權。這是一個要點，而且這個要點，決不能用平和的方法來解決。

文學可以冷淡地看過現代這個中心點嗎？文學不是該，用了全心盡了全力，用了所有的明快和方式，在勞動大眾之中，灌注不能將政權讓給布爾喬亞地主的的思想嗎？

然而也許有有人會反對，說這是無聊的。不，這決不是無聊的。這在百萬大眾是實生活的問題。這你還以為是無聊，這你還不高興紀它鑄鑄在強健的藝術形式中，那就顯得你是寄生蟲，是食客，此外不會有別的意義。只有盡了全力，在百萬大眾底意識上，能夠鑄入過去不可復歸的思想的，纔會是民衆的藝術家。然而我要重覆說，要完全解決這問題，藝術家是不可不知道權力之歷史的性質和它在階級鬥爭上的意義的。

新經濟政策(內普)——是戰術上的轉換。是為

鞏固根本基礎起見給了敵人第三段的地位的。但是新經濟政策底出現，也正是爲鞏固普羅列答利亞政權起見的嚴重的試練。新經濟政策正在革命上顯示着許多重大的危機。布爾喬亞由這新經濟政策鞏固了自己底地位，正以經濟上的方法，進行着反對蘇維埃政權（結果就是爲自己底政權）的鬥爭。

在這個鬥爭中，文學可以取中立的態度嗎？當然不可以。比在別的什麼鬥爭中都尤其不可以。

關於和新經濟政策底關係，共有三種危機擺在文學底面前。第一種危機——是“漠視”新經濟政策的，“向左”的傾向。第二種危機——是承認新經濟政策的原則而顧慮其實行的，埋頭瑣事的，“向右”傾斜的，敷衍主義，改良主義。第三種危機——是對於新經濟政策簡直赤條的歡喜或辯解。

文學是該充分注意這些危機的。去注意底根本必要的條件，就是要由馬克思主義底分析底武器武裝起來。不然，則他就將成爲不是一個外乎生活的單純的文章家，便是變爲事實上的新布爾喬亞手中的武器。（此後說：“漠視”新經濟政策，在文學上便會以爲只有

向來的“鍛冶廠”那樣浪漫的作品纔是真正革命的文學。但這是假革命的，逃避生活的，更會變為幻滅，悲觀的。這在政治上，就是孟塞維克，安那其斯忒底見解）。

這樣的文學（漠視新經濟政策的文學），自然是攪亂勞動階級，妨害它那建設真生活底工作的。不肯效力於“這個時機”底期待的文學，事實上就是將勞動階級所當憎惡的敵人底影響反映在自己之中的。反之，確實立腳在這時機底現實上的文學，則是抓住了現代一切的偉大，憑真光射照過去，把普羅列答利亞特“永遠”的問題和小小的日常問題連結，而能夠正確地豫見着未來的。

（此後論到採用新經濟政策之後容易演成擁護布爾喬亞的精神，叫人注意，說在此處也有文學和勞動階級，和黨，及它底意識形態互相連結的必要）。

過去的藝術充滿着剝削階級底精神。（以下說明理由，茲從略）。

真正新的革命文學，却應該用普羅列答利亞底眼睛，評價一切生活現象。爲什麼呢？因爲只有普羅列

答利亞特是有未來的階級，只有它是使人類前進的。

革命文學須得充滿着勞動階級偉大的憎惡，須得貫徹着他底意思，他底對於解放和前進的不撓的期待。真的革命文學，正在被反映着百萬意志的處所，被以空前的力憎惡着布爾喬亞社會的處所，被以不容情的酷刑處罰着人類底剝削階級的處所，正在這些處所。

真的，新文學必須學得用勞動者底眼睛觀看一切，一面又處罰布爾喬亞的事。不然，它就不是革命文學，它就沒有受走進歷史新門的“入場券”的權利。

在政治上否定“德謨克拉西”“普遍性”“全民的”的康牟尼慈姆，是在文學上也否定它的。在一切上都要求明快和秩序的他，是在文學上也要求那明快和秩序的。將一切都隸屬於勞動階級底解放，因而也隸屬於其他一切被壓迫階級底解放底利益，是康牟尼慈姆，和文學，都服從這個偉大的目的的。

這論文，誰都可以明瞭，已經突破了文學論底範圍，成為政治論了。這是“在哨崗”一派文學論底最大的特點。他們所以能夠轟動了俄羅斯黨來開多數身

在要路政治家也出席的文藝討論會就在此。關於這回討論（廣涉普羅列答利亞文化是否可以成立及文藝政策的大論爭）的事，當在第三節精詳地介紹。

其次且看“在峭崗”怎樣批評過去的文學。

他們首先不得不申明對於過去“遺產”問題的自己底立場。對於過去偉大的天才們，革命文學應該取怎樣的立場呢？

對於這一點，“在峭崗”創刊號底編輯言便已急激地對答着。在那里是說：

“我們將要與如下的舊觀念，即恐懼之餘，也不行充分批判的評價，徒然凍凝在舊的布爾喬亞，貴族文學底花崗石底紀念碑之前，而欲將這文學底意識形態底壓迫重負，從勞動階級底肩上投棄了的舊觀念，鬥爭”。

這彷彿是偏指過去文學底觀念內容說的，但對於形式方面，立場也是一樣。在已經介紹的“十月”綱領上就寫着：

“我們底團體之作爲問題者，並非將那存在於布爾

喬亞文學中，由此漸漸挑選，運入普羅列答利亞文學來的各種形式，加以洗煉，乃在造出新的原理和新的形式的型範來，而加以保現。

而且這是憑着將舊來的文學上的形式，在實際上據爲有己，而將這些用了新的普羅列答利亞特的內容來改作的方法的。這也是憑着將過去的豐富的經驗和普羅列答利亞文學的作品，批評地加以考察的方法的。而作爲結果，則必當造出普羅列答利亞文學底新的綜合的形式來”。

這等宣言自然會從古典文聯底擁護者中招來了許多的物議。其中代表的便是瓦浪斯基底論文“勇敢的話語和古典”。

因此到了出“在哨崗”底第二號(却是十月發行的)時，便於過去的俄羅斯文學和新的普羅列答利亞文學之間底關係，出現了幾分靜氣細心研究過的理論。那就是列列維支底“我們拒絕着遺產嗎”？

請介紹其主要的論旨。

列列維支首先論所謂上層構造底復興是什麼，說：

“時常見到這種或那種文學流派或文學手法底復

與是事實。這是不但在文學史上的，這是一切意識形態的上層構造史上都可見到的現象。……然而應該記得，這樣的上層構造底復興，是只有在這樣的時候，就是即使是部分的，也要所曾產出那要復興的上層構造的社會的經濟的條件復活了的時候方纔可以做到。

“必須注意，在這時候，經濟固然沒有照着字眼的反復，藝術也並沒有完全的復興。……由那一定社會條件所產生的藝術底一種，是即使以那和它同類的社會條件為基礎而復興，也是有着一切的類似，同時有着全然不同的性質的”。

其次，他引用了普羅列答利亞美學即最初的“科學的美學”家蒲列哈諾夫底論文“俄羅斯底批評底運命”，和偉大的四十年代的批評家培林斯基底論文（一九二三年方纔印成的），來說述普羅列答利亞文底公式（說“若是社會條件底變革和新階級底出現，背後常是隨着文學上內容和形式底變遷，那麼資本主義底破產和普羅列答利亞特向着支配階級的推移也不會不喚出同樣的變遷的”），再進他又從“××黨宣言”中引證了××

黨底革命，對於祖傳下來的思想是最急激的破裂這一節，造了下面那樣“我們底公式”：

“前時代底別的階級底文學，在我們是最真摯底科學的研停底對象。我們將它們作為在一定歷史情勢內的一定階級意識形態底產物，在歷史的明見中檢討它們。而且普羅列答利亞特是一面藉着馬克思主義底方法底助力慎重地研究他所繼承的文學遺產，同時就創造無論內容無論形式都與過去的文學全然不同的，自己底文學的”。

普羅列答利亞特實與馬克思研究着黑格爾，費爾巴哈及其他布爾喬亞哲學，又即創出了和他們全然不同的普羅列答利亞特底哲學（唯物辯証法）一樣，用了一樣的方法，創造着新的自己底普羅列答利亞文學。所以說：

“新的體系是不曾有過一度，只將過去體系底”好的，要素機械地混合起來造成的。在文學底範圍內也一樣，也只有意識形態上形式上從過去底影響辯証法的解放了，纔能演成普羅列答利亞文學底確立”。列列維支不是“想從天花板去取新的形式”。

的，他充分地理解着文學底形式受內容新規定，因而內容底變革也就要產生了形式底變革的這件事。

「事實上，現在文學底各種形式，無論是什麼時代的，都是作為傳達適應什麼階級底意識形態的內容的手段發生的。它們各有各着和勞動階級之詩底社會的根柢全然不同的社會的根據。因此無論其中的哪一種，都不見得就是普羅列答利亞文學現成可用的形式。無論荷馬底詩底形式，無論薄伽邱底小說底形式，無論馬亞可夫斯基底詩底形式，都是這樣。不過以這些（三種）為造出適應作品內容的形式的手法出發點，却是普羅列答利亞作家所必要的。所以十月，底綱領也就說：‘在過渡時代的階級鬥爭底形式底繁多，即要求普羅列答利亞文學者應取繁多的主題而創作。於是將歷史上前時代的文學所作的詩文上底形式和運用法，從一切方面來利用的事，便成為必要了。’

這樣舊形式由新內容而辯證的克服過程，如列維支所引用的那樣，是“普羅文化”底理論家加里寧也會說過的。

於是便發生了可有什麼舊的文學形式最適宜於普羅列答利亞文學用爲出發點的問題。即發生了“什麼東西比較接近”的具體的問題。對於這一點，列列維支以爲偉大的古典家所用的手法，倒比革命前布爾喬亞文學底形式最適宜於普羅列答利亞文學用爲出發點（這種見解也與波格達諾夫底見解全然相同）：

“在形象派，未來派，象徵派之間所見到的對於言語底形象，言語底節奏，言語底聲調的崇拜，是在資本主義末期各種的知識分子一闕欠社會內容和意識分裂底產物，因而即從出發點這一種性質上看，也分明極其少有普羅列答利亞藝術家所可採取的東西。

“宏壯，完全，明快的偉大的古典家構成的手法，例如刺柏雷（Francois Rabelais, 1490?—1550）西萬提斯（Miguel de Cervantes, 1547—1616）之類，却和皮涅克之類有善雲泥？差的大成功，在出發點的性質上可以利用爲產生普羅列答利亞文學底新的構成的手法”。

不過“古典作品底速率底緩慢和煩瑣，也不一定適宜於現代底主題底藝術化”，列列維支這樣斷定了之後

就達到如下的結論：

這樣說來，我們是拒絕着遺產嗎？不不，我們在馬克思也不拒絕黑格爾及其他唯物論者底遺產的意味上，是並不拒絕遺產的。……我們要把這些遺產，在歷史的洞察中，綿密地研究。我們將把舊文學一切形式的手法，都在與那內容底關係上研究了，憑着新的內容來改造它們，一面又就創造出自己底新的藝術來。如此，是問題底辯證法的提出。而且無論孟塞維克或左翼的幼稚等如何的叫囂，大約也只有如此纔能將問題解決”。

其次再看“在哈崗”曾經怎樣批判同時代底各派文學。

先從對於“鍛冶廠”的批判開始。“在哈崗”會怎樣批判“鍛冶廠”，將新的主題給了普羅列答利亞文學呢？

“十月”派底綱領，即這一派文學主張底總括的宣言，我們已經介紹過了。這綱領底重要，我們也已隨時說起。但還因了下列的事情尤其增加了重要性：

戲是雖然用羅陀夫底名字發表其實是許多人（列列維支及其他）合作的這綱領，是不但在一九二三年三月被莫營（莫斯科普羅列答利亞作家聯盟）採用爲綱領，即在一九二四年五月底全聯邦普羅列答利亞作家聯盟底擴大執行會議也採用爲綱領的。這借了列列維支底觀點來說，就是指示出“自由的必然的創造的欲求也是有一定的意識形態的見地的東西，也以根本見解底一發展爲基礎而發達的，並非將普羅列答利亞文藝作品促進其營的單調”。

“在哨崗”立腳在這個綱領上，怎樣地批評着“鍛冶廠”呢？

“鍛冶廠”是如前所述，一經新經濟政策到來，便完全否定了向來的傾向了。就是“鍛冶廠”那一種社會的文學的傾向便已經完結了自己底任務了。那時他們底大部分便已經將向來宇宙規模的革命歌，換成了蕭然的挽歌。要理解新經濟政策不是革命底埋葬而是革命確實的演習，是需要新的旗印的；他們既不認識這新階段底意義，他們便失了它那社會的文學的地位了。結果，他們便或埋頭自己技巧底完成，接近了

藝術派，或更脫離普羅列答利亞文學底團體，變成了低階級的詩人。

而新經濟政策却向着普羅列答利亞特，因而也向着普羅列答利亞的理論家，要求着別樣的心理的前提：就是有着從高處下來，埋頭工作，理解日常瑣事底意義，修養日常生活改造戰鬪上的強韌的必要。

於是普羅列答利亞詩便開始失了那被誇張着的接象的性質。在“十月”一派詩人培賽勉斯基針對“鍛澀廠”的詩中，正表現着這種心理變動底實質：

投擲遊星像球一樣，

是愉快的！

用電詩歌詠宇宙

是愉快的。

然而在一省立林業委員中，

還是敢作敢當地看察未來底黎明呵。

對於革命猶如嚮着新婦，

把幾百萬的頌辭鐵的讚美，

竭聲謳歌是愉快的。

你們可都知道？

在護謨托辣斯裏，
對着敵人掘好了
怎樣的塹壕？

尹格羅夫更在“在哈崗”底創刊號上發表了論文“春月蝕中”，對於“鍛冶廠”底詩人們給了一頓痛擊。他說：

“有些普羅列答利亞詩人們在革命底浪漫的狂歡節(Carnival)中糾纏着，弄糊塗了，並不能認識理解已經到來的革命平日偉大的意義。他們就在現今也還排斥着我們底今日。他們不願意走下英雄的奧斯比亞，把握托羅茲基所謂‘注意日常茶飯事’和‘蘇維埃戈比克獲得社會主義底盧布’的口號。因為這是散文的，不是叫他們愜意的”。

尹格羅夫這樣嘲笑了“鍛冶廠”詩人們英勇的浪漫主義，又揶揄着他們關於革命戰爭底美麗瞬間的回憶。他曾引了伊理基底話：

“作為革命終了或中間的紀念碑，永遠留着的歡喜和英勇，是曾扶助革命問題底解決的。正唯有此，我們所以獲得我們政治上軍事上的成功了。但是

雖然有着這樣的意義，現在也正成爲我們最危險的“缺陷”。

尹格羅夫還說：

“在革命中只接受着防壘和機關槍等詞句的初蘆普羅列答利亞詩人們，只知道兩種時間，就是過去和未來，在他們底言語學中並沒有現在這一種時間”。

因爲現代是新經濟政策的時代，所以“鍛冶廠”並不接受現代。但是他們底不幸，就在他們不能理解新經濟政策這一點。他們說，“咖啡店和點心店——不就是革命底頹廢嗎？把旗捲收了罷。因爲它已經變色了！”

“有人慨嘆着說蓋拉西摩夫和山尼珂夫給人火併了。又以爲在基理洛夫是‘革命遭着月蝕’了。……而其實並非革命，乃是這些詩人以‘普羅列答利亞文學’爲名的享有專賣特許權的創作遭着月蝕了”。

蓋拉西摩夫山尼珂夫底不和新經濟政策融和，正因爲他們是假革命的，這就是他們底無力，無望，和敗北。雖然富有那火花一般的攻擊性，也只是全盤沒有從事強固的有層次的工作以致澈底勝利的力量

的‘額外人’底倔強”。

“我們很知道，新經濟政策是給我們在歷史的舞台上從事戰爭的可能性的戰略上的演習。不妨讓那些曾以革命之名宣誓的詩人們胡亂地去嗟嘆。革命並不會被破壞。但是這些嗟嘆者，倒已經被壓倒了”。

最後他作結道：

“看來只有吹過戰鬥底颶風時，羅着建設底熱病時，能夠和勞動階級同在，同生，同創造的人，方始可以在蘇維埃底地上創造普羅列答利亞底××，普羅列答利亞國家底生活”。

其次再看“在哈崗”對於同時代底非普羅列答利亞文學（同路人及“列夫”〔左翼未來派〕怎樣地搏戰）。他們在這分野上是最發揮了劇烈的鬥爭力的。

在一九二三年三月十五日——十七日之間所開的普羅列答利亞第一次莫斯科會議，列列維支曾經提出下文似的方針，這方針當時就滿場一致地通過了。這方針是與羅陀夫所提出的“十月”底綱領（已經提及不

少次了),同爲這一派理論基礎的極重要的文獻。請將全文譯出於次。

關於對布爾喬亞文學及中間集團的關係

- (1) 隨着布爾喬亞氾底意識形態上的進展(新經濟政策)而生的最大強化普羅列答利亞特底政治的支配的必需,正期待着—方黨及蘇維埃國家對於文藝政策問題,一方普羅列答利亞文學對於組織化問題有明快的解決
- (2) 當評衡文學流派或文學現象時,做它根本的基準的,全是那些社會的意義。在現代只有下面那樣的文學是於社會有益的:就是將讀者,而且是將普羅列答利亞的讀者底心理和認識,組織到作爲××社會底創造者的普羅列答利亞特底終局問題底方向的文學,就是普羅列答利亞文學。此外一切對於讀者施行別樣作用的文學,都是在種種程度上,扶助着布爾喬亞及小布爾喬亞意識形態底復活的。
- (3) 從黑普斯,蒲寧一派那樣頹廢的亡命作家起,到安

那。阿赫瑪托瓦，霍達舍維支一派那樣殘存國內的神秘家個人主義者止那些布爾喬亞文學，都是分明將讀者底心理組織到僧侶的，封建的，布爾喬亞的復興底方向的。這種文學簡直是普羅列塔利亞特底階級敵對者底一臂分隊，從普羅列塔利亞特底見地看來，無論如何，不能認許它在蘇維埃俄羅斯活動。

- (4) 承認革命而不認識其普羅列塔利亞特的性質，將它解釋作盲目的無政府的農民騷動的小布爾喬亞作家底集團(舍拉皮昂兄弟及其他)，是將革命寫在歪斜鏡上的，並沒有組織讀者底心理和認識於普羅列塔利亞特終局目的的力量。因此他們對於勞動階級，也就不能有什麼積極的教化的意義。然而同時，在挫折猶豫不定的小布爾喬亞對於革命的敵意，及在他們底認識中灌注關於工作上必須與統治的普羅列塔利亞特合同的思想這一種工作上，他們也有能盡某種任務的力量。
- (5) 如此各個集團底特質，給與我們對於他們底交涉有決定正確戰術的可能性。對於布爾喬亞集團

的交涉，無須說什麼合同，只有公開的階級戰。

對於小布爾喬亞“同路人”的關係，却有一定的協同底可能。

(6) 不過這協同只有具備下列的條件時，即同路人承認他們不是將普羅列答利亞大眾教育成我們所必需的方向，至多不過能在意識形態上解除了我們敵人底武裝這條件時，纔會引起與勞動階級合適的結果。同路人底那種小布爾喬亞性質，就在這種工作上也還不能認為他們總是有望。爲此和他們的協同，只有取利用他們爲瓦解敵人的應援隊的形式。在這時候，也還必須常常解剖他們所混雜着的小布爾喬亞性

(7) 因爲情形如此，所以普羅列答利亞文學雖然不久就要成爲文壇獨一無二的有真實力量者，也還從意識形態戰線底利害關係上，期待着今日即刻獲得普羅列答利亞文學在黨底基本的出版機關上的指導的勢力。只有這樣，纔能利用同路人底應援勢力於於革命有利的方面。正如政治上，只有普羅列答利亞前衛底支配的立場，纔能利用斯美那

厄夫主義於普羅列答利亞××底有利方面一樣。

- (8) 於是符合目的的，便是下列這幾個戰術的標語：
文學上普羅列答利亞前衛底主要支柱是普羅列答利亞文學。

利用同路人爲瓦解敵人意識的應援隊。但須常常解剖他們底小布爾喬亞性。

與布爾喬亞文學底各種形態不斷地鬥爭。

- (9) 普羅列答利亞作家參加出版機關（這是和布爾喬亞及小布爾喬亞集團共同的）問題，由莫普執行部以這方針爲基礎決定適應各個機關底處置。

他們就以這方針爲基礎而批評“同路人”。在“在哨崗”第二——三號上登載着羅陀夫底論文“浴着砲擊”。對於從各方面所受的對於“在哨崗”創刊號的駁論，都施了更猛烈的反攻，但尤其猛烈地反攻着瓦浪斯基，劇烈地非難着“同路人”。

“在兩個陣營（反革命的布爾喬亞文學和普羅列答利亞文學）底中間有着一隊小布爾喬亞作家。他們受到‘同路人’底稱號。但這稱號在許多的情境上都

是不正確的，無意義的。他們社會的根據很明白：無非是，既不敢站在普羅列塔利亞特方面，又不至怎麼效力布爾喬亞的小布爾喬亞的游上。在本質上他們是布爾喬亞文學底後備隊。假如不會有過革命，今日同路人底大部分便已和蒲寧，梅耶什可夫斯基一派混在一起了罷。就是革命妨礙了他們自然的傾向

自然，同路人底文學對於行着社會的世界的鬥爭的兩個陣營的關係，是由異常複雜的要素構成的。他們之中有些非常地接近着普羅列塔利亞特。還有一些比較遠些。更有第三者則真站在界線上，最後的形式固然不是，實際是與布爾喬亞同盟的。因此必須如瓦浪斯基所行的那樣，不將它們混成一團，而有謹慎微妙的個人別。

但是無論怎樣，他們底大部分總之是布爾喬亞作家。他們是頹廢和退化和反革命性文學底最後的殘存物。不止意識形態上，就是形式上，同路人也不是從古典出發。皮涅克不是從普希金、託爾斯泰，却是從萊米梭夫，白萊意出發。曹西先珂不是

從歌郭里，采德鄰，却是從扎瑪金，萊斯珂夫出發。
加維林及其他舍拉皮昂兄弟派也不是從歌德，莎士比亞，却是從賀弗曼出發。現代底布爾喬亞作家和同路人，幾乎並沒有和古典共通的什麼。

所以瓦浪斯基說的‘因為對同路人摩拳擦掌，我們批評家諸君自把古典拋棄了’的話，是全然不正確的。我們對同路人（自然不是全部同路人）摩拳擦掌的時候，我們首先是把想以未來底活建設者來殉葬的死屍底腐敗和污穢痛打了。我們是把運命已定的階級最後的歌手們底老衰和懼怯曝露了。”

他這樣是正面對着瓦浪斯基想組織舊文學底代表者的試驗猛加攻擊。瓦浪斯基以為“他們（同路人）本質上雖然於勞動階級及其目的是外人，然而並沒有什麼敵意的。雖然只是部分，但那部分，實是藉着作品效力勞動階級底利益”的，而他，則以為，這就是一種使普羅列塔利亞文學破滅的政策。同路人雖然被稱讚，算是描寫革命實狀的作家，實際他們只是毀傷誹謗革命的作家。他們正在引動現代俄羅斯文學沼於商賈趣味的泥沼。所以必須循着普羅列塔利亞文學使他

們分散。必須使他們不爲我們底敵人所利用，却爲我們所利用。所以羅陀夫斷定以爲只有依照下列的條件，同路人纔可以組織：

“文學的同路人，即某一程度爲止與勞動階級同利害與勞動階級同行的作家們，只有在與普羅列答利亞底意識形態完全一致的作家們底基本中核底周圍，纔可以組織。只有將指導的職掌委給了普羅列答利亞作家，而能夠使他們和普羅列答利亞作家並行的時候，同路人纔能齎與我們一定的利益。只有那時候，他們纔可以爲我們所利用”。

其次再看“列夫”和“右哨崗”底關係。

未來派是支持革命的最初的文學團體，這已經說過了。但是未來派當時也就受純普羅列答利亞文學的陣營“普羅文化”底阻難。（那倣急先鋒的培斯沙里珂所作的論文“未來主義和普羅列答利亞文化”，也已經介紹過了）。後來未來派順了新經濟政策變了形；所謂“列夫”，就是一九二三年三月以舊未來派底同人爲主，結成“左翼藝術戰綫”（列夫），開始發行機關雜

誌“列夫”的。而“在哨崗”，也曾承接“普羅文化”底傳統，對這“列夫”下攻擊。“在哨崗”底創刊號上所載羅陀夫底論文“列夫準備怎樣進軍”，便毫不留情地揭穿着“列夫”底弱點。

“未來派底社會根據固然是很複雜的，但依那意識形態，他們大體是顯着藝術沈湎家體式的，超階級的知識分子底集團。

他們以對於當時支配傾向的布爾喬亞文學掀起純美學的反抗，爲自己底課題。因此在那活動底初期，未來派是立脚在‘爲藝術的藝術’的見地上的。他那美學的反抗無非是爲反抗的反抗，無非是布爾喬亞藝術內部底美學的鬥爭”！

“未來派底歷史的使命，就在和布爾喬亞藝術鬥爭，逼它到了論理的窮極即崩潰，到了分裂爲各個組成要素的消極的方面。而且他們，也只行了爲破壞的破壞，不曾顯出什麼建設自己東西的能力”

“革命曾經給了未來派底本能的破壞以出口。但一九一八年十二月所出的他們機關誌“抗閱藝術”却宣言道：‘藝術不過爲了獲得對於物質的支配權而從

事物質。因為藝術底目的是限於自己之中的，與關於人類狀況的什麼條件並沒有關係。所以藝術也不效力於誰，也不效力於什麼東西。目的只在到達形式底完成。未來派從革命底始初，反對超階級的全人類的說教家而宣言藝術家底使命在乎有益物品底創作，也就是這樣的意思”。

“在哈崗”曾在這公式中見到了和自己意思某一程度的一致，但不能和他們提攜。因為他們在革命之中搬進了美學與形式主義的偏向了。他們這個新的公式，本質上也不過是革命前他們教旨底變形。他們雖然主張生活建設底藝術，他們並未曾見到詩人底問題在階級心理和認識底組織之中，只見到在活的具體的地必需的現代語底作成之中。

“對話技術底新的應用範圍”——決不是活人生活底自身。新的言語，是存於人類活的相互作用中的。關於生活建設底藝術的“列夫”底理論，既經以表現物品來代替活人，表現物質來代替生活，表現美學的訓練來代替有機的藝術品，便全然成為空洞了。關於物品底制作，也只見他們發了很多的議論，不見他們對於

爲什麼和怎麼樣可以把物品造成了藝術，說過一句話。而且這樣的矛盾，就在一面加勉斯基說着藝術是無目的言語的音樂，一面褚沙克又說藝術是階級所必需的價值底生產之間，也很可以見到。

因此羅陀夫給了結論道：

“未來派已經完結了自己底生涯了。本是布爾喬亞階級底無政府的革命的改宗者的他，要和新興的普羅列答利亞階級協力從事建設事業，是身受着布爾喬亞底荼毒和爛污太多了。本質上本是美學的反抗者，爲破壞的破壞者的他，爲要在較現代的旗幟之下，依據時行底言語，算作“最革命的”而行論，便在言語上也否定了自己底向來的理論了”。

在“在哨崗”一派，對於“列夫”實比對於同路人更懷着好意，曾在“列夫”底美學的反抗之中認爲有一定的積極的意義，說他們之中的有些人（雖然是附帶條件的）是革命所可採用的。因此他們兩面便結了一種戰鬥同盟底契約。那契約底內容怎樣，只要看下列一文便可以瞭然。這文被揭載在“在哨崗”底第五號上。

“莫普”和“列夫”底契約

“莫普”和“列夫”底契約，實已喚起了種種繁雜的評判。“在哨崗”底編輯者，為欲表明這事底真意義，特請求“莫普”執行部委任我們印刷了如下的辯明書。

“莫普”和“列夫”底契約決非含有兩個組織融合底意思。“莫普”和“列夫”之間所存在的理論上和實踐上的不一致，現在也還很顯著。就是列夫中比較傑出的革命的部分(除加勉斯基，克魯昂宜等外)，也還令人在那理論和實踐中感到了列夫當向普羅列答利亞陣營進展的太多的舊未來派底要素。然而一面，以為這種契約之中含有什麼為了一時的利益就貪圖方便這種意味的取巧政策，也是錯的。“莫普”和“列夫”底契約——是普羅列答利亞文學底前衛，和最接近普羅列答利亞文學的革命文學的同路人集團底戰鬥同盟，是對待阿赫瑪托瓦，裘可夫斯基，扎瑪金，愛倫堡，皮涅克等布爾喬亞小市民的反動戰線的，統一的革命戰線。是各各走路，各各工

作，共同對敵作戰的。這是這契約底真意義。

俄羅斯普羅列答利亞革命底現狀，是以立在部分地再生了的資本主義經濟關係上，而有布爾喬亞及小布爾喬亞意識形態底復興和確立為最大特色。爲了這樣的現狀，普羅列答利亞特（尤其是普羅列答利亞知識分子和普羅列答利亞青年）底意識形態變質底可怕，正成爲現實的事實。藝術底關係者（其中一部分是文學關係者）在普羅列答利亞特底意識形態戰線上，是最爲少有防護的。這在沒有明白的階級的文藝政策的時候，更其如此。而普羅列答利亞的，真正革命的文學勢力底互相分裂這情形，又正明白顯露着文學關係者底勢孤力弱。反之，革命前的布爾喬亞文學底碎片和沒有原則的中間集團，却極有團結力，在黨底印刷及出版機關中握着壓倒的勢力。

這一切，都在普羅列答利亞的及真正革命的文學團體之前，提起了要和布爾喬亞貴族的及僞同路人的文學之分解的影響搏戰必須合力這一個最重要的問題。這要求，因了與西歐決定的鬥爭時期到來，

一切普羅列答利亞的鬥爭武器都須尖銳化的要求，已經非常地逼切了。

爲了滿足這要求，“莫普”和“列夫”便締結了下面的契約：

本同盟

1. 不中止實驗的工作，將一切創作活動都用在組織讀者底心理和認識於普羅列答利亞特底××主義的問題的方面。
2. 依由口頭和出版進軍的路徑，不斷地努力撲滅布爾喬亞貴族和僞同路人集團底勢力，展開階級的文藝政策底原則。
3. 組織地侵入出版和印刷底相互關係中，藉此侵入和在那處的反動的僞同路人的集團底統制鬥爭，限制他們壓倒的勢力。
4. 研究和工作上不妨有同志的批評，但須避免相互的爭論。
5. 設法護保普羅列答利亞及革命作家職業的利益及物質的必需。

爲實現以上各項事務起見，由兩團體各派代表三

名設立事務所。將下列諸事委給事務所辦理：

1. 制作計畫，召集文學政治的和文學的會議，並聯絡兩團體底口頭的和出版的進展；
2. 鮮明出版所，印刷機關，及各文學團體底社會的容貌，同時即在對於前記諸團體底關係上規定而且執行一定的方針和實行方法；
3. 邀約新的文學團體及作家參加這契約。

“莫普”	里培進斯基
	羅陀夫
“列夫”	馬亞可夫斯基
	亨利克

一九二三年十一月

以上已將“在哨崗”底文學理論約略介紹了。讀了這理論，便可以明瞭在那根抵上常是組織的問題。這就是說，“在哨崗”底理論是常將文學論和文藝政策混合不分的。因此“在哨崗”底文學論，便成了從來的文學論的歷史上所不曾有過的“極端的”文學論。關於這一點，托羅茲基說它是“藝術對於一定的社會階級

表明了自己精神的，生活的，物質的從屬到無論什麼時代所不會有過的赤條條的時代”。實際，在文學底歷史上，也真不會有過一個時代，文學這樣公然地牽涉到實生活組織底任務，文學這樣赤條條地接近着功利，像“在哨崗”底氣分所代表的時代這樣。“在哨崗”底理論底本質是在不以文學爲作家的一定基爾特的（文壇內的）工作，卻將它們根據了階級的要素而區分的這一點在一點上，他們是連向來常以文學爲“社會的，生活的”俄羅斯文學底傳統也都破壞了。（托羅茲基，瓦浪斯基是忠實於這傳統的。這裡便有着他們兩邊爭執的原因）。向來是，無論在什麼社會意識底勃興期，也將文學看作不可不就它自身底特殊性上研究的一定的現象的。（這看法是對的）。然而“在哨崗”却說“文學只是政治底一個要素”，達到了不復有所謂作家的範疇，只有所謂普羅列答利亞，農民，和布爾喬亞的思想家等觀念的境界了。

這由於他們底普羅列答利亞文化論太偏於政治的文化論，而他們底組織論（文藝政策論）又有着錯誤而來。所以“在哨崗”底運動，曾經引起了關於普羅列答

利亞文化和文藝政策的大論爭。這論爭纔是蘇俄文藝批評底精華。我們當在下一節說述。

第三節 普羅列答利亞文化論和文藝政策論

大論爭底發生和它底經過 托羅茲基底普羅列答利亞文化否定論 瓦浪斯基底普羅列答利亞文學否定論 托羅茲基底文藝政策論 瓦浪斯基底文藝政策論同 路人作家底申告書 列列維支底“黨底文藝政策” 瓦普向中央委員會的報告 瑪伊斯基底“關於文化和文學及黨”全蘇維埃聯邦普羅列答利亞作家大會底決議 布哈林底演說 虛那卡爾斯基底見解 黨底文藝政策 這大論爭底意義

“在哨崗”一派底理論是文學論和文藝政策論之機械的混合，這在前面已經說過了。對於政治和文學底關係企圖較多政治的解決的他們底理論，當然要受懷着較多文學的理解的人們所反對。反對者（托羅茲基，瓦浪斯基）本是想，把政治和文藝底關係，從馬克思

主義底見地加以正當的解決，公平地指出“在哈崗”過重政治（漠視文學特殊性）底謬誤的，但是事實上，因為時代空氣底緊迫（新經濟政策直後底社會大變動）致成論戰底尖銳，也頗成為偏頗的理論了。就是，對於“在哈崗”底過偏於政治，他們成了過傾於文學了。結果就在文學論本身上，也（在不能從亞奇·普羅文學中見到許多文學性的點上）顯出了些牽強。（關於這些，當在本節之末把作這大論爭底批判來說述。）

於是這論爭兩派底理論，原理上本來可以合一的東西（都是“普羅文化”底抽象的原理）便在具體上被時代底（當時社會生活底）緊迫致成了分裂對立了。而時代底波濤一經平靜，便又有一九二五年那立在波格達諾夫底同志（優良的發展者）盧那卡爾斯基底見地上的黨底文藝政策使它們重歸了一致。

但現在，且先說這大論爭底發生和它底經過罷。

當同路人隨同新經濟政策一躍席卷了文壇的時時，第一站在馬克思文學論底見地上批評他們的，是托羅茲基。（關於這一點當在托羅茲基節詳述）。就是同路人這一個稱號，也是他給的。而且他對於舊文學

(非十月文學)也曾做了澈底的批判。因此在新經濟政策中奮起的建設了新陣容的普羅列答利亞文學青年們(“十月”一派)就以爲他是一個應當尊敬的先輩,在“在哨崗”底創刊號上,好幾處刊印了他底論文底拔萃。但是“在哨崗”底運動是從始便顯出急激的政治和文學底混合(將政治來強制文學):它那普羅列答文化確立論,是錯了對於普羅列答利亞終局文化的努力,過於只在政治的文化(政治的意識形態)上盡力而將其餘的文化現象藐視壓殺了的。他們底要求是過於墮入了(從當時現實的見地看來,分明是墮入的)提倡專爲普羅列答利亞階級的(不是爲包含同路人的全人類的)普羅列答利亞階級文化,因此就在普羅列答利亞文學論上,也只認識亞奇·普羅文學,而漠視政治以外間接有用的文藝的。加以他們又是想用政治底力量(用黨底直接干涉)即座地實現了獲得普羅列答利亞文學底領導權;那黨底直接干涉論,又是無論如何不能不說是違反文藝底本質的。於是托羅茲基便又開始毫不容情地指摘他們底弱點和謬誤。在一九二三年九月以降的“真理”報上,他曾連續發表了普羅列答利亞文化否定論

“普羅列答利亞文化與普羅列答利亞藝術”及“黨底文藝政策”。（同時印成單行本）。

與此相對，“十月”一面曾有列列維支在“在哨崗”底第四號上，寫了題為“黨底文藝政策”的長篇的駁論。

接着，托羅茲基，瓦浪斯基也力說“在哨崗”一派所竭力排斥的同路人及“鍛冶廠”底社會的意義（固然不是“在哨崗”所宣揚的政治文化的意義）。當時他是黨底文學部底代表者，原期說得最平允。但因意氣之餘，也達到了普羅列答利亞文學否定論了。在這點上他底代表的論文是“關於普羅列答利亞文學和我黨底文藝政策”。

對於托羅茲基和瓦浪斯基底見解，瑪伊斯基曾經寫過極精細的駁論（載在一九二四年“星”第三號上）。他所說的關於普羅列答利亞文化之處是很對的，

一面，“在哨崗”一派，却總想組織地作戰。組織地行事這件事，從普羅列答利亞本來的集團主義的生活關係（文化）看來，原是當然的，也是現在所最應該尊重的，然而“在哨崗”却只在政治上注重組織，（因而也是過重組織），到達了不是為廣泛的文化的必需，而

是爲要用政策使普羅列答利亞文學握到了領導權所以注重的程度了。

這樣過度地注重組織，雖則就是生出錯誤的文藝政策底根源，可是他們總之是尊重組織的，正如他們結合當時底對於中央委員會的報告書(已經介紹了)所揭示的那樣，從那運動底起初，便主張“召集普羅列答利亞作家全俄大會”。這自然是爲了要造成普羅列答利亞文學底統一的戰線。(不過如真從初就以造成統一的戰線爲目的，他們一路人便不必從“鍛冶廠”鬥爭地脫退了。這正與日本底“戰旗”一派，從“文藝戰線”鬧開了之後，不久又主張造成統一戰線的情形，完全相同)。

爲要造成統一戰線，曾在經過了他們所謂“九個月準備行動”之後的一九二四年二月十日，開了“莫普”大會，建議設立“瓦普”臨時執行部，並決議“莫普”一路人自稱爲“瓦普”執行部。因爲他們以爲一九二〇年成立的“瓦普”早已成爲僅僅紙上的存在，不能做什麼具體的活動了。這設立臨時執行部底報告，被揭載在二月二十八日底“真理”報上。這報告一出，“瓦普”底舊

執行部方面斐文普先珂，山尼珂夫，奧字拉陀維奇，基里洛夫，伏爾可夫便連名提出了抗議，說“瓦普”正在活動，所謂臨時執行部是滑稽的。這抗議被揭載在三月十六日底“真理”報上。於是，臨時執行部便又在三月二十四日底“真理”報上，激烈地暴露舊執行部。

爲使兩面和台起見，曾在四月五日開了新舊執行部底討論會，由斐立普先珂，羅陀夫，山尼珂夫，孚爾瑪諾夫，雅克波夫斯基，培賽勉斯基出席，討論執行部統一底實際方法。結果是，廢止原有的執行部，從新由兩面各派代表五名，並請黨中央委員會委派代表一名，從新組織了執行部。

爲準備進行開這新組織的“瓦普”底擴大執行會議起見，“莫普”一路人又在四月二十日開了第二次的普羅列答利亞作家莫斯科會議’列列維支在這會議上曾提議不要開全俄普羅作家大會，應當開全蘇維埃聯邦普羅作家大會，造成全聯邦普羅列答利亞作家聯盟，即經全場一致通過了。但因這會議發表的那內容，誇張成似乎一切的普羅作家都會參加的樣子（見四月二十六日“真理”報），瓦浪斯基曾經指摘過它那（“鍛冶

廠”及“赤新地”一派都不曾參加，所以結果幾乎大多數的作家都不曾參加的) 事實上底謬誤(見四月三十日“真理”報)。“鍛冶廠”一派也曾表示反對“莫普”底行動(見四月二十三日“伊茲威斯奇亞”報)。

“瓦普”底擴大執行會議是五月二日至四日開的。除“瓦普”之外還有十五個地方團體(莫斯科，列寧格勒，羅斯多夫，哈科佛，厄卡忒里諾斯拉夫，都拉，的威爾，沙立存，雅羅斯拉布利，薩拉多夫，巴庫，阿爾馬皮爾，亞爾干日爾斯克，諾伏尼古拉耶夫斯克，伊爾庫次克)底代表參加。此外亞美尼亞，立陶宛，拉脫維亞，及莫斯科底各種社會團體也曾有代表參加。全員四十九人，有百分之九十是黨員

會議由中央委員會出版部長莫薩萊夫斯基底演說開場。卷根據瓦進題為“意識形態戰綫和文藝底任務”的報告，採決了在意識形態戰綫上關於普羅列答利亞文藝一般方針的決議。其次根據斐立普先珂關於瓦普執行部活動底報告，批判向來執行部底沒有活動，稱讚“莫普”所做的戰綫統一運動，囑託新執行部仍照“莫普”原有的氣分繼續工作。更根據同一的報告，指摘

了“鍛冶廠”在戰線破壞行動上脫出了普羅列答利亞文藝隊伍，決定向普羅列答利亞作家提議不要寫東西給“鍛冶廠”底機關雜誌“勞動者底雜誌”。

此外還有列列維支底報告“關於普羅列答利亞文學創造的過程”（這與上述瓦進底報告都會再在翌年第一回全聯邦普羅列答利亞作家大會中報告，當時底速記錄已刊成單行本，為敘述蘇維埃文藝底史的展開的可注目的著述之一），和羅陀夫底普羅列答利亞文學戰術，及孚爾瑪諾夫關於組織問題，里培進斯基關於瓦普執行部將來活動的報告。在地方團體之中，也有過“青年親衛隊”底拉思珂里尼珂夫，及“普羅文化”底普列特涅夫，波林等人底報告，受人注目。

在這會議之後，“瓦普”會將這會議底部分所採決的決議和方針遞陳黨中央委員會（他們在文藝政策討論會所聲述的意見都是根據這個決議和方針的）。一面，瓦浪斯基也會在同時，代表着反對者提出了報告。

結果是五月九日，由黨中央委員會出版部召集，開了文藝政策討論會。在這討論會中，托羅茲基一派是和“在哨崗”一派兩相對立論爭的。而布哈林和盧那

卡爾斯基，則各各指摘兩面所有的謬誤，取了正當的客觀的態度。（這會底速記錄已被全譯為國語，（按即指魯迅氏據以譯成“文藝政策”，畫室氏據以譯成“蘇俄文藝政策”的藏原，外村二氏底原譯）只不知何以不將“同路人”寫給這會的信和雅各武萊夫提出並經決議，（與後來黨底文藝政策大體相同）的議案也譯出來）。

後來“瓦普”為反抗這討論會不方便自己的決議，發揚聲勢並貫徹年來的主張起見，曾於一九二五年一月七日開了全蘇維埃聯邦普羅列答利亞作家大會。在這大會上，如前所述，曾經有過列列維支和瓦進底報告。並經大會根據瓦進底報告採為決議，在二月一日底“真理”報上公表。這個決議（只要一讀後面的全譯介紹便可明白）是專罵托羅茲基一派的，和黨底文藝政策比較來看，實在含有許多的謬誤。所以當時臨席的盧那卡爾斯基，曾經站在後來表現為文藝政策的見地上，對於“在哨崗”一派有過彷彿訓戒般的的演說。（這當在他底文學論章介紹）

然而一九二五年七月一日（在討論會後經過了一年以上）公布的黨底文藝政策却分別指摘托羅茲基和

“在哨崗”兩派底各趨極端，指導他們兩個極端應該走向有大衆性的普羅列答利亞文學底創成。

因了這文藝政策，久涉三年的大論爭就告了一個段落了。

蘇維埃底文學論，於是就進了第三期。

現在要做這論爭底具體的介紹。請先從托羅茲基底普羅列答利亞文化否定論起。

普羅列答利亞文化與普羅列答利亞藝術

1 什麼是普羅列答利亞文化，並且是可能的嗎？

各個時代底統治階級都創造自己底文化，因此也創造自己底藝術。據歷史所傳，曾經有過亞細亞及古代歐羅巴奴隸所有者者底文化，又曾經有過中世紀歐羅巴底封建文化，而現代也還有着支配世界的布爾喬亞文化。從此自會引申出一個結論，說普羅列答利亞特也將創造自己底文化和藝術。

但是問題無論如何並不像一看所見的那簡單。

奴隸所有者握了統治權的社會，是延續了幾世紀之久的。封建制度事實也是如此。布爾喬亞汜底文化，也但從像潮一樣大張聲勢的時代算起即從文藝復興時代算起，便已經經過了五個世紀了。然而直到十九世紀，特別是十九世紀底下半，纔達到了成熟期。這樣，一個統治階級要在自己環境上形成了一種新文化，據歷史所證明，實需要許多的年月；尤其要到該階級迫近了政治的沒落期，纔能達到完成的境地。

普羅列答利亞特能夠有時間創造所謂“普羅列答利亞文化”嗎？普羅列答利亞特和奴隸主所有者，封建貴族，乃至布爾喬亞汜等根本不同的，是在他們把自己底專政時代看成短促的過渡時期這一點。我們對於向社會主義的轉變決不空懷樂觀的見解；但我們以為社會革命時期，固然不會是幾月幾年而是幾十年——但也只是幾十年，並不是幾世紀。更不是幾千年。普羅列答利亞特在這短促時期裏果然能夠創造成新文化嗎？提出這個疑問是有理由的，因為社會革命的時期是一個劇烈的階級鬥爭的時期，在這里破壞要比新的建設佔的地位多。無論如何，普羅列答利亞特不能不

將它底主要精力傾注在奪取正權，並且爲着現在生存和將來鬥爭底迫切需要，而保持，鞏固，並運用政權的方面。因而這時，普羅列答利亞特正達於高度的緊張及其階級性底充分的流露，而於有計劃的文化方面建設底可能性，却不得不局限於非常狹窄的範圍之內。反之，新的統治制度越能免除政治軍事的意外，文化創造底諸條件越發順利時，普通列答利亞特又將溶化在無階級的社會生活中而脫離了那階級的色彩，不復是普羅列答利亞特的了。所以，專政期間我們將並沒有談到創造新文化，即建設最大歷史價值的機會；而當沒有頓在名爲專政的鐵製壓榨機中的必要時，那時纔有古今無比的文化的建設，却又是沒有階級性的了。從這事實看來，就不能不下結論說：普羅列達利亞文化不但現在並沒有，就是將來也決不會有。這並沒有什麼可以惋惜的理由。因爲普羅列答利亞特所以要獲得權力，乃是爲永遠消滅階級文化，以開拓人類文化底路綫。我們往往似乎將這個忘記了。

2 布爾喬亞紀與普羅列答利亞特底文化的進路

關於普羅列達利亞文化誠然橫行着駁雜紛歧的論議，却都是將布爾喬亞文化來類推普羅列達利亞文化的，這不是將布爾喬亞文化和普羅列達利亞特底歷史運命毫無批判地看成一律嗎？我們看不出這種完全淺薄的任意的形式的歷史類推法。和馬克思主義之間有什麼共通處。布爾喬亞和勞動階級底歷史的軌道，是沒有什麼真實的類似的。

布爾喬亞底文化的發達，在布爾喬亞用革命復革命的手段掌握了政權的時代以前的幾世紀便已開始了。就是布爾喬亞還不過是第三階級的時代，它在文化建設各方野上便已發生重大而且日益伸長的作用了。（關於這一點，他舉了布爾喬亞文化中建築藝術底發達過程爲例，茲從略。）

從文藝復興和宗教改革它是布爾喬亞在封建社會內創造比較適於自己精神的和政治的存在底順利條發的時代起，直到政權轉入他們手中（在法蘭西）的革命時代止，大約經過了三四世紀，布爾喬亞都曾有物質的和精神的伸長。只在法蘭西大革命及它所引起的戰爭時代，文化底物質水平一時低降了些。但是這時

一過去，資本主義的統治便確立至於像是“自然”而且“永久”的了。

這樣，布爾喬亞文化各種要素底累積，及其形成樣式底基本過程，實際是為他們做着富裕剝削階級的社會的特性所決定。布爾喬亞在封建社會內，不但物質上有了發展，用各式各樣的方法和那社會糾纏，將財富搜括到自己手裏，而且還創造了自己立腳的文化基礎（小中學校，大學校，學士院，新聞，及雜誌），將知識分子吸收到自己一邊，直到後來纔以第三階級底身分公然支配了國家。我們只要看：德國布爾喬亞況有着那樣無比的技術學，哲學，科學，藝術，等文化，也還遲至一九一八年還是讓那國家權力握在封建的官僚底手中，直到德國文化底物質基礎將要毀成碎片時，纔決定，更正確地說，纔被逼而直接掌握了政權。

但是人或許會反駁：奴隸所有階級底藝術底形成需要幾千年底年月，布爾喬亞底藝術底創造就不遲幾百年。那麼，普羅列答利亞特為什麼不能在幾十年中創造出自己底藝術呢？現在生活底技術的基礎全然不一樣了，因此速度也不可以不一樣嗎？這種反駁，驟

看似乎觸着真諦，其實並沒中着鵝的。無疑義地，新社會發展底途上是可以有一種時機到來，時機一到，經濟，文化的建設和藝術都可以得到高度的前進運動的自由。然而試想：關於那速度，現時我們還不是只能空想它嗎？在不必為每天底麵包而操心憂慮的社會裏，——那里公衆食堂是準備着好的，衛生的，美味的食物，供一切人選擇的，那里公衆洗衣廠是替各人洗滌美好的襯衣的，那里的兒童，而且是一切的兒童，都養育得好，快樂而且健康，並且他們在其中吸收科學與藝術底基本元素，如同吸收蛋白質和空氣和日光一樣的那里電氣與無線電又不像現在這樣小巧，是隨着一個電鈕自由地像無盡的瀑布一般匯集了來的，那里將沒有“空手吃白飯”的人，那里被解放了的人類底自負精神——一種偉大的力量！——將盡全力於宇宙底認識，改造，與改革上面——在這樣的社會裏，文化底發展底力學自可以成爲空前無可比擬。但是這樣的境界只有經過了漫長而且艱難的過渡期之後纔來到。而我們眼前所不能不說的，却正是這個過渡期。

3 普羅列答利亞專政，文化與教化

但是我們所生活的現時代，不也是大大地動學能嗎？是的，可以說我們是在最高度上的。不過那動學性幾乎全集中在政治方面。戰爭和革命誠然是動學的，但爲着它就費了些技術和文化。戰爭固然會產出許多技術的發明。但是不可忘記，那戰爭所生盡的貧窮卻將這些可以用來改革生活的技術的發明底實際應用耽延了一個長時期。關於無線電，飛行機，以及其他許多科學的發明都可以這樣說。一面，革命原也爲新社會準備下地步。但是革命所用以準備的方法是用階級鬥爭，用暴力，破壞與毀滅等舊社會的手段的。假如普羅列答利亞革命沒來到，人類許已在自身底矛盾之中悶死了。救社會和文化的是轉變，但用的是外科手術的轉變。一切積極的勢力都集中在政治與革命的鬥爭上，此外的一切都被推到第二線去，有障礙的就不容情地踏在腳下了。在這歷程中，自然不絕有漲潮與落潮；例如戰時共產主義讓步給新經濟政策，新經濟政策又應必需與別的交替，經過了種種不同的階段。但是普羅列答利亞專政，根本還不是新社會

生產文化的組織，而只是爭取這種組織的革命戰鬥的程序。一定不要忘記了這個。將來的歷史家想必要以布爾喬亞文化底瘋狂勢力，將帝國主義戰爭底血和火，擾亂全世界的一九一四年八月二日爲舊社會底頂點。以一九一七年十一月七日爲人類新歷史底開端。而將人類進化底基本階段，大概分割如下：原人底史前“歷史”；展開在奴隸制度上的古代史；建基於農奴制上的中世史；自由剝削制度的資本主義；最後是，健全的過渡到預約無強權的社會到來的社會主義社會。無論如何，普羅列答利亞世界革命所費的二十年，三十年，或五十年，的歲月，總將在歷史上成了從一種制度到另一制度的最艱難的渡涉期，決不會成爲普羅列答利亞文化底獨立期。

在現在，在這過渡期中，關於這一層是會在我們蘇維埃共和國裏發生幻想的。我們已經將文化建設底問題放在議事日程中了。若把我們底現日問題拖延到隔着長年久月的遼遠的將來去，或許就可以描出普羅列答利亞文化來。但是我們底文化建設，無論怎樣地重要而且必需，事實却不能不有待於全歐洲與全世

界底革命。我們現在也還是進軍中的兵卒。我們固然也有休息的時候。然而我們底襯衣總要洗，我們底頭髮總要梳剪，最要緊的還是來福槍總要擦淨塗油。我們現時經濟，文化的工作，不過是乘着戰爭和調防的餘閒弄了點頭緒而已。主要的戰爭還在前方，——也許就在並不怎樣遠的前方。我們底時代還不是新文化時代，只不過是那時代底入口。我們第一必需的是把舊文化中底重要元素，國家的地攝受詞化，爲新文化開發了一綫最低限度的道路。

假如就國際的範圍來考察這問題。那事情就更顯明。普羅列答利亞特過去，是一無所有階級，現在也還是一無所有的階級。即此便已限定了它，不能有什麼餘裕，去吸收布爾喬亞文化那些永遠列在人類財產簿上的元素。固然，普羅列答利亞特，至少歐洲底普羅列答利亞特，也曾有過它底改良時代，特別是十九世紀底後半，它雖不直接掌握國權，却在布爾喬亞統治之下獲得了適於自己發展的合法條件。但是，就在這改良時代——大體和第二國際時代相當的，議會政策和社會改良時代——歷史給予勞動階級的，也只是幾十年，

而給予布爾喬亞記的，却是幾世紀。這是布爾喬亞記和普羅列答利亞特第一不同點。其次普羅列答利亞特在這準備時期中也幾乎並沒有能夠變成一個更為富有的階級，並沒有能夠把物質的力量集中在自己手裏。反之，從社會的文化的觀點看來，它倒更其貧困更受剝削了。布爾喬亞記取得政權是由當代文化全副武裝武裝起來的；而普羅列答利亞特奪取政權的時候，却只憑了獲得文化的迫切需要。這是第二不同點。既經獲得了政權，普羅列答利亞特第一工作就在將舊社會底文化機關——產業，學校，出版物，出版事業，劇場，等——拿到自己手裏，經由着它，替自己開拓一綫文化的進路。

然而在我們俄國，這種工作却被我們文化傳統底貧窮，及過去十年的事件（按即是戰爭，革革，內亂，饑饉等）所造成的物質的破壞弄成繁難了。自掌握政權以來，為保持並且強固這政權而戰的差不多六年間，我們普羅列答利亞特都不得不盡其全力於創造最原始的物質生存的條件和學習最初步的文化——而且這裡所謂初步真是直照着字面上底意思。我們決定要在蘇

維埃統治十週年紀念時完成全國除滅文盲的這種工作，斷不是無謂的。

或許有人反對，我將普羅列答利亞文化看得太廣泛了。要說，完全成熟的普羅列答利亞文化或許不會有，但是勞動階級在消融於共產主義的社會以前，總能夠在文化上面印上了自己足跡的罷。這種反駁，首先就得認爲是從普羅列答利亞文化陣地的一個嚴重的退却。普羅列答利亞特在它專政時期將在文化上面印上自己底足跡，是不成問題的。但不宜就指它爲普羅列答利亞文化。因爲我們所謂普羅列答利亞文化，是指在精神和物質底各方面，知能都很發達而且和諧的體系而言，而這印上足跡和那普羅列答利亞文化相距却不知有多少遠。只有千百萬人民，先學會了讀，寫，算，自成爲新文化底主體，纔可以說是新文化底事實而且是偉大的事實。這新文化，那特質不應該是爲少數特權者的，貴族的，而應該是羣衆的，普遍的而且通行的。在這里量將轉變到質：——隨着文化羣衆性底生長，將就提高了文化底水平，并且改變了文化底形貌。但是這種歷程，總要經過許多歷史階段纔能發展起來。而

且將隨着它成功底程度，弛緩了普羅列答利亞特底聯繫，並且同時消滅了普羅列答利亞文化底依據。

但是勞動階級底上層怎樣呢？它底知識的前衛怎樣呢？難道不能說在那些狹小的範圍內，現正完成着普羅列答利亞文化底發展嗎？我們現在沒有社會主義學士院嗎？沒有赤色教授嗎？有人犯這種極抽象的提出問題方式的過誤。他們似乎以為可以用實驗室的方法創造一種普羅列答利亞文化。但是實際，文化底基本組織是由一階級和那階級底知識分子之間的交互關係和交互響響形成的。布爾喬亞文化——技術的，政治的，哲學的，和藝術的——就是由布爾喬亞階級和它底發明家，指導者，思想家和詩人底交互影響造成。讀者創造作家，作家也創造讀者。這對於普羅列答利亞特更其如此，因為它底經濟，政治和文化，只有在羣衆自動創造底基礎上面方纔能夠樹立。所以普羅列答利亞知識階級最近將來的重大任務，並不是對羣衆鼓吹空洞的——連基礎也還沒有的——新文化，而是將最具體的教化事業，即既有文化底必需要素，有系統的，有計劃的，而且自然是批判的，向落後羣

衆灌輸。階級文化並非可以同階級毫無關係地造成。而要和階級底一般的歷史的發展密接相關地來建設文化，便是粗枝大葉的罷也得建設起社會主義來。在這歷程中，社會底階級的色彩並不會增強，只會隨着革命底成功而減弱，而至於消滅。普羅列答利亞專政底解放的意義，就在它是暫時的——只是一時的這一點。——在於它是清除道路，並為無階級的社會及建立在萬衆一體之上的文化打下基礎的這一點。

為要把勞動階級文化發展過程的觀念表批得更正確，讓我們姑且把歷史的承繼，不取階級，却取了世代來看。世代底承繼狀況是表現在：每一時代——當社會是發展而不是沒落之際——總是把它底寶藏加入文化底過去的集蓄去。但在能夠這樣作以前，每一新世代都要經過一個學習期。它要據有眼前底文化，並照自己意思改變，使與舊世代的多少有些不同。但是這種據有還不是創造，即還不是新的文化價值底創造，不過是它底準備而已。這——到某種程度為止——也可以應用於此刻正在起來做歷史創造的勞動羣衆底運命。所要補說的只是，在普羅列答利亞特經過

文化學習期以前，它已經不成其為普羅列答利亞特了。還有一點也不當忘記，第三階級的布爾喬亞記上層，是在封建社會底屋脊下經過它底文化學習期的；當它還在封建社會底胎裏，它還沒有凌駕舊統治階級，獲得政權以前，就已經成為文化底指揮者了。但就普羅列答利亞特而說，尤其就俄國底普羅列答利亞特而說，事實卻不如此。普羅列答利亞特在吸收到布爾喬亞列化底基本要素以前便已經不得不動手取得政權；而它之所以被逼得不能不用革命暴力推翻布爾喬亞的社會，却就因為這種社會不給與他們享受文化的自由的緣故。勞動階級努力將自己底國家機關改變成强有力的抽水機，以慰大眾底文化渴望。這是一件有無限歷史的重要性的工作。但是，假如不是玩用文字，也還不能就說普羅列答利亞特已經創造了自己底文化。那在說“普羅列答利亞文化”，“普羅列答利亞藝術”等等的是在做什麼的呢？十中有三是用來無批判地懸擬將來的××主義社會底文化和藝術；十中有二是用來表示普羅列答利亞中有些團體正在吸取普羅列答利亞以前文化底各號要素這一種事實；面十中有五，却只是

代表一叢概念和字眼，從中找不出什麼頭緒。

我們這裡有着不正確的，無批判向，而且帶有危險的濫用“普羅列答利亞文化”這個術語底百中之一例，試看隋佐夫最近所發表的論文（“鎔爐”第八卷“普羅列答利亞特和科學”九頁）中的這一節：

“經濟的基礎構造及其順應的上層構造是形成各個時代（封建的，布爾喬亞的，或普羅列答利亞的）底文化的特性的”。

這裡，就是將普羅列答利亞文化時代這。術語和布爾喬亞文化時代這個名辭一樣地用了。但是這裡所謂普羅列答利亞文化時代，實際只是從一種社會文化的體系到另一種體系，即從資本主義到社會主義的短促的過渡期那了。自然，布爾喬亞已確定統治以前，也曾有過一個過渡期。但是布爾喬亞已革命在求布爾喬亞已統治永垂不朽，而普羅列答利亞革命目的却在消除普羅列答利亞特底階級的存在，並求於最短期內實現了這一點。這時期底長短全看革命底成功如何。竟把這點忘記了，把普羅列答利亞文化時代和封建及布爾喬亞文化時代並列，不是太大意嗎？

4 普羅列答利亞科學是什麼？

不過假如如此，我們不是就不會有普羅列答利亞的科學嗎？就不能說史的唯物論和馬克思底政治經濟學批評是普羅列答利亞文化中無價的科學元素嗎？

自然，史的唯物論和勞動價值說是無當普羅列答利亞特底階級武器看，當一般科學看，都是有無限高的價值的。單單一冊“宣言”，就比那教授們所編纂的投時的歷史叢書和歷史哲學叢書更有科學的價值。但是人能說馬克思主義是普羅列答利亞文化底產物嗎？人能說我們已經運用馬克思主義，不但在政治鬥爭上，已經實際擴展到科學的問題嗎？

馬克思和昂格思都出身於小布爾喬亞的民主政治中，自然是在小布爾喬亞文化中長大，不是普羅列答利亞文化中長大的。假如沒有勞動階級，以團結，鬥爭，苦惱與叛亂奮起，那就沒有歷史的需要，也就不會有科學的社會主義。馬克思底理論，雖然對於布爾喬亞文化是決死戰的宣言，却也全然建立基礎在布爾喬亞底科學和政治文化上面。布爾喬亞民主主義共通的思

想，吃資本主義底矛盾窘迫了，它底最勇敢最誠實而且最有見識的代表者，就躍進到自己否定的地步，用布爾喬亞科學底發展所已準備的一切批評武器來武裝自己。即此便是馬克思主義底起原。

普羅列答利亞特並沒在立即地，而且到現在也還沒有完全地在馬克思主義之中發見它底武器。這種武器，現在還是大抵而且幾乎全然用在政治的目的上。辯證唯物論底認識論應用及方法論的發展，還全在乎將來。據我看來，只有在社會主義的社會中，馬克思主義纔能夠從做政治鬥爭一面的武器變而為科學創造底方法，精神文化最重要的元素和工具。

一切科學，多多少少，都反映着統治階級底傾向。但凡更加切近征服自然實際工作的科學（例如物理，化學，一般自然科學等），就更加是非階級的，它所貢獻的也就更加是全人類的。反之，越加和社會剝削機體有連帶關係的科學（例如經濟學），或者將人類經驗越加概括得抽象的科學（例如不是實驗的生理學的心理學，却是所謂‘哲學的’心理學），它就越加屈服於布爾喬亞階級的自私，而對於人類知識底總和也就貢獻得越加

少。就在實驗科學方面，也隨着概括程度底深淺而有種種程度不同的科學的純真性和客觀性。通例，種種布爾喬亞的傾向，總在方法論的哲學，“世界觀”，這些較高的領域中找它比較可以自由馳騁的地方。因此必須從下到上清理科學的構造，或者還不如說，從上到下，因為必須從上層開始。

但如果以為普羅列答利亞特一定要在運用科學於社會主義的改造以前，批評地重建一切從布爾喬亞泥傳來的科學，那又未免太懸了。這就等於和烏托邦的道德家一同說：在建立新社會以前，普羅列答利亞特該先昇到共產主義道德底高處。其實，普羅列答利亞特是要激烈改造道德，並且改造科學的，不過總要到即使是粗枝大葉地建造了新社會以後。這我們不是陷入了兩難嗎？怎麼可以借助於舊科學和舊道德來建造一個新社會呢？這裡我們却需要一點新證法，就是我們現在在抒情詩裏，在公事上，在白菜湯和粥裏無處不在濫用的辯證法。普羅列答利亞的前衛要開始工作，必需有一種把意識從布爾喬亞意識形態的羈絆裏解放出來的準備，即若干科學的方法；它正在學習這些，並

且一部分已經學到家了。它已將它底基本方法，在所有戰爭中，用各樣不同的方式，試驗着。而是離開普羅列答利亞科學，還不能不說是很遠。而一個革命的階級卻不能因為黨還沒有決定是否接受電子和離子底假設，弗洛特底精神分析學說，和相對性原理底新的數學發現等等，就停止鬥爭底步伐。固然，取得政權以後，普羅列答利亞特很有便當的機會可以學習科學，審核科學。但是做的時候決不會有說的時候那樣容易。普羅列答利亞特決不能等它底新學者們——大部分還在穿着短褲到處跑哩——把知識底一切道路和工具都清理檢查好了纔來從事社會主義的建設。普羅列答利亞特斷然就要拒絕顯然不需的，虛偽它，反動的，並且將現代科學底方法和結論，從包藏着它的反動的階級合金中鑑別出來，運用於建設工作底各種方面。那時實際的工作，在社會主義目標底統制之下展布開來必會將理論底方法和結論逐漸加以吟味和挑選，而那實際的結果，自會通體顯示了它底意義。那時自會有新環境所育成的學者隨時出來。無論如何，在能夠將科學從上到下大清理之前，普羅列答利亞特必須十分提

高自己社會主義的建設，就是給與社會之物質的保證和文化的滿足。

我這樣說，絕對沒有反對馬克思主義的批評工作的意思，這種工作近來正利用團體或學校從各方面進行着。這種工作是必需的，有效果的，應該用各種方法使之普及而且加深的。但是必須保持馬克思主義者衡量事物的眼光，認識現在這種工作在我們整個歷史工作中占着怎樣重要的地位。

5 勞動詩人和勞動階級

這樣說來，豈不成在革命的專政時代，是例外地少有從普羅列答利亞特間出現卓越的科學家，發明家，戲劇家和詩人底可能嗎？一點也不。但是從勞動階級出來的各個先驅者底收穫，無論它有怎樣的價值，如就給以普羅列答利亞文化或藝術之名，總是太輕率的。人不能將文化底概念兌換為各人日常的零用錢，也不能單憑各個發明家或詩人底一張普羅列答利亞證書，就決定階級文化底成功。文化是表現全社會底，或至少它底統治階級底特性的，知能底有機的總和。它包

羅而且滲透人類創造底各方面，並且把它們聯成爲一個單一的體系。個人的收穫，有時高出了這水平，便也可以提高這水平。

現今在我們普羅列答利亞詩歌和勞動階級整個文化創造之間，有這樣有機的相互關係存在嗎？很顯然地並沒有。勞動者底個人或團體，都正在參與布爾喬亞知識分子所創造的藝術，並且目前還在用十分折衷的態度利用它底技術。那麼，這是爲的要表現他們內在的普羅列答利亞特底世界嗎？事實上卻又不幸並非如此。普羅列答利亞詩人底創造，實還缺少着一種只有藝術和整個的文化情狀及其發展發生極深切的關係纔能發生的有機的性質。我們雖然有有天資的與有天才的普羅列答利亞文學作品，然而並非就是普羅列答利亞文學。但是，這也許就是普羅列答利亞文學底源泉之一罷？

自然，在現代作家底作品中，已經顯現着許多的胚種，根芽，和源泉。遙遠將來細心的後輩將可以循着準線索以追溯將來文化各種流派底來源，正如我們現時的藝術史家將易卜生戲劇追溯到教堂的禮拜劇，○印

象派和立體派追遡到僧侶底繪畫一樣，在藝術底經濟上，也象在自然底經濟上一樣，也是什麼都不會消失，什麼都互相關連的。但是實際的，具體的，而且重要的是：從普羅列答利亞特出身的詩人現今的作品，還實沒有到依憑準備未來社會主義文化條件的歷程——就是提高羣衆的歷程——所當經由的計劃而發展的地步。

同志杜保夫斯基有一篇論文曾經激起了普羅列答利亞詩人開體底反抗。在那篇論文中——，據我看，固然也有可疑的思想，——實在表現着一些真理，雖然味覺上比較的辛辣，而根本上是無可辯駁的。杜保夫斯基底結論是：普羅列答利亞詩歌並不在“鍛冶廠”上面，倒是在無名作家所寫的那些工場壁報上面。這種結論，措辭雖然反常，含義却極正確。如果用這種說法，我們也可以說，普羅列答利亞特底莎士比亞和歌德，現在還在什麼地方裸着脚向初等小學裏跑哩。無疑地，工廠詩人底藝術，就其與勞動大衆底生活，風習，和利害互相關聯的一點來說，是非常有機的。但是它還不是普羅列答利亞文學，它還不過是文字上所表現

的普羅列答利亞特文化上進底微小歷程。我們在上面已經解釋過，這二者並不可以混同不分。勞動通信員，地方詩人，譴責者等，固然都在實行偉大的文化勞動，同時翻鬆了泥土，準備將來底播種。然而文化的藝術的豐收，將必是——也幸而是！——社會主義的不是“普羅列答利亞的”。

普列特涅夫在論“普羅列答利亞詩歌底路程”那篇有趣的文章中，提出了一種意見，說普羅列答利亞詩人底作品，就使撇開它底藝術價值不論，也是重要的，因為它和階級生活有着直接的關係。普列特涅夫曾經舉了普羅列答利亞詩人底作品做例，以相當的自信指出勞動詩人底心精隨着普羅列答利亞特底鬥爭與生活底一般發展而變遷的情狀。普列特涅夫以此力說：普羅列答利亞詩歌底作品——雖非全部，但其多數——都是文化和歷史的重要文件。但這也不能說，它們就是藝術的文件。“假如你要說，你儘管說這些詩歌都是薄弱的，陳腐的，不高明的”，普列特涅夫在表揚一個從祈禱心情升到交綏革命的心情的勞動詩人時這樣說——“但是憑着它不也可以認識普羅列答利亞詩人底生長

嗎？”自然，薄弱的，平庸的，甚至於不高明的詩歌，也可以顯示詩人和階級底政治主張底路程，而且可以有無限文化表徵的意義。但是薄弱的，尤其是不高明的詩歌，是不成其爲普羅列答利亞詩的，因爲根本就不成其爲詩。更有趣味的是普列特涅夫循着階級底革命的生長以追跡勞動詩人底政治演進時，他正確地指出，在最近幾年中，特別是新經濟政策開始以後，普羅列答利亞作家有離開階級的事實。普列特涅夫以詩人對於政治的不注意和黨對於詩人的忽略來解釋這種“普羅列答利亞詩歌底危機”，和那同時發生的形式主義和庸俗主義的傾向。他至於說，詩人“經不起布爾喬亞意識形態底壓迫而屈服了，並且現在也還在屈服。”但是，這種說明，顯然是不充分的。哪一種布爾喬亞意識形態底大壓迫還留在我們中間呢？這何必誇張。黨是否能夠爲普羅列答利亞詩歌做比所已經做的更多的事，這裏可以不必論，但是單單這一層，實不足以括盡這種詩歌本身缺乏抵抗力的問題。正像用“階級的”激越情態（像“鍛冶廠”底宣言那樣）不足以彌補它底內力底不足一樣。問題底本質，是在——革命底前期及初

期，普羅列答利亞詩人不把詩藝看作一種有它特殊規律的藝術，而把它看為申訴自己悲苦。和表現自己革命心情的一種工具。直到近幾年來，同胞戰底緊張弛緩了之後，普羅列答利亞詩人注意到詩歌底藝術和技術，這纔明白，普羅列答利亞特在藝術領域內還沒有造成一種文化的背景。而布爾喬亞知識分子，則無論好壞總歸是有這麼一種背景的。問題底未質，並不在乎黨或那上層對於普羅詩歌有沒有“給與充分的援助”，而在下層沒有藝術的準備。藝術和科學一樣，也需要準備。俄國普羅列答利亞特，雖然已經有了足夠保持專政的政治文化，但還沒有藝術文化。當普羅列答利亞詩人們還在軍陣中時，他們底詩，固然如上面所說，含有革命文件的價值，但是這些詩人一旦碰到了技術和藝術底問題，他們就不由自主地要替自己尋求一種新的背景。所以這裡，並不是簡單的忽略的問題，而是由於更深刻的歷史的動因。但這並不是說，陷入危機中的勞動詩人都與普羅列答利亞特訣別了，我們希望，至少總會有人能從這危機之中振拔出來。不過，這又不是說，現在勞動詩人底團體，就負着足以奠置新的偉

大詩歌鞏固基礎的使命。這大概是那要經過一些危機纔來到的遙遠將來的後一代的事罷。因為，由於勞動階級底文化還不十分成熟，團體底思想上和文化上的偏頗，動搖，與錯誤，一時還不會斷絕的緣故。

單是文學技術底研究，——也是必需而且並非短小的階梯。愈不會運用技術的人愈會使人覺察到技術。有許多年輕的普羅列答利亞作家，我可以斷言，並不是他們支配着技術，卻是技術支配着他們。這對於天才的作家，不過是發達上的小毛病。但在不能運用技術的人們，却將使他成爲“不自然的”模仿家，甚至成爲小丑。但若因此就以爲希爾喬亞藝術底技術，對於勞動者沒有用處，那就太奇怪了。然而正有許多人陷入這一種錯誤。有人說，“快給我們自己底東西，快給我們親近的東西吧！即使是肮髒的也好！”但是，這是浮而不實的話！肮髒的藝術，並不是藝術！因此也就不是勞動階級所需要的！認“肮髒的”藝術爲需要的人根本便是蔑視羣衆，是那些對於階級底權力抱着有機的不信，而在“一切順利”白時候，却都阿諛曲從的特種政客所慣爲。而有些道地的呆子竟仿做着這樣的政客，

反覆背誦這種假冒普羅列答利亞的簡單公式！這不是馬克斯主義，這是反動的民粹主義，不過蒙了一層“普羅列答利亞”意識形態底表皮罷了。在普羅列答利亞特，藝術決不一次等的東西。隨着必需竟從敵人去學，雖則伴有危險，但是必需的事情。我們非去學習不可！——尤其是“普羅文化”組織底意義，絕對不應該以它創造新文學的速度來計量，而應該以它幫同提高階級(從上層起)文學水平的限度來計量。

像“普羅列答利亞文學”“普羅列答利亞文化”這類術語，是危險的，因為它們可以誤把文化的前途塞壓於現日的狹小框子中，錯了透視法，破了此例，亂了標準，乃至培養成最危險的社團的傲慢。

不過，假使我們否認“普羅列答利亞文化”這術語，我們又將何以對“普羅文化”呢？我們以為“普羅文化”可以看作一種普羅列答利亞的教化事業——就是提高勞動階級文化水平——的堅強的鬥爭罷！實際，這樣解釋，也並不會減少了“普羅文化”底什麼價值。

其次，再看與托羅斯基立在同一立場的另外一個

傑出的文藝評論家瓦浪斯基底見解。他對於這問題的考察，極詳細地展開在那論文“關於普羅列答利亞文學與我黨底文藝政策”中。他在那論文中先說前所介紹的“在哨崗”一派底各種方針都是沒有深入現實之具體的社會的文學現象的，單純的抽象論，公式論，隨後說：

“同志托羅斯基所指出，所謂普羅列答文化及文學的概念之中含有大謬誤，是極正確的。他說：

專政期間我們將並沒有談到創造新文化，即建設最大歷史價值的機會；而當沒有頓在名為專政的鐵製壓榨機中的必要時，那時終有古今無比的文化的建設，却又是沒有階級性的了。從這事實看來，就不能不下結論說：普羅列答利亞文化不但現在並沒有，就是將來也決不會有。這並沒有什麼可以惋惜的理由。因為普羅列答利亞特所以要獲得權力，乃是為永遠消除階級文化，以開拓人類文化底路綫。

同時托羅茲基也並不曾忽略過渡期中黨底問題在乎教化勞動者和農民對於布爾喬亞澈底的勝利所必需的戰鬥性格這一點。然而他以爲這時最根本的問題之一是在將舊文化灌輸這些大眾——自然是批評地灌

翰。但是普羅列答利亞往家往往想減削了這個見解底意義，說這不過是托羅茲基個人底意見。但這是容易證明其並非如此的。（讀過伊理基最近的論文“越少越好”的人大約就會承認他和托羅茲基底見解完全一致。又在伊理基所閱讀認可的雅各武萊夫底“文化發展底辯證法與瓦進底換置波格達諾夫”的論文中，也有同樣的見解。）

在這等地方普通所見的各種反駁是全然沒有力量的。譬如其中之一，它是這樣建立他底駁論：普羅列答利亞特是將由其餘的社會層全部融入它底手中這過程而到達非階級的社會，文化，文學的；它底意識形態，它底世界觀也將同樣成爲全社會底意識形態及世界觀。現代普羅列答利亞特，正在創造普羅列答利亞科學，藝術，正在由此以創造未來社會底非階級的全人類的藝術。它正在通過階級藝術，以進於單一人類的社會的藝術。所以人認現在必須談普羅列答利亞文學是對的。云。

這就全然是——錯誤底連續。毫無疑義地，過渡期底根本問題是在從勞動者，農民，知識分子中造出戰

士。他愛自己底友，也憎自己底敵。他須有大大的愛，同時也須有大大的憎。他不能不銳利自己鬥爭底武器，而現在也正在銳利着。就是：他爲獲得勝利，首先已經創造了自己底國家，自己底赤衛軍，自己底救濟機關了。因而過渡期中的文化問題也就不能不在這根本的氣分中解決它。但在未來的社會主義社會中，問題將就不同了罷。這些將都要變成了平和的全人類的東西了罷。社會主義的藝術也將同樣，另有不同的目的。自然，多少總要從普羅列答利亞專政時代中取了些什麼來作爲不易的要素加入這藝術之中的。然而第一，從過去的時代中還將取了更多的什麼來加入這藝術之中；第二，社會主義藝術，性質上也將和古代藝術與現代藝術不同”。

“我們可以看到，有時，最近尤其執拗地在說普羅列答利亞藝術，而想在這一概念裏注進了更加生動而且現代的內容。他們所說的並非社會主義的超階級藝術，乃是過渡期內的普羅列答利亞藝術，即以反映新階級底世界觀爲自己使命的文學。“普羅列答利亞文學云者，是指將勞動階級和廣泛的勞動大衆底心理和

意識組織成足副普羅列答利亞終局使命的文學說的”。(團體“十月”底綱領)既有用布爾喬亞眼睛觀察世界的布爾喬亞文學，也有中間階層的文學，那就不會沒有以普羅列答利亞的眼睛觀察世界的普羅列答利亞文學。那些論者這樣說。

誠如所說，是有布爾喬亞的及貴族的文學者。他們底作品反映着他們階級底意識形態。也有勞動文學者，——雖品他們多數並不是勞動者，——自然他們底作品也反映着普羅列答利亞特底意識形態。但是我們絕對不能因此就說我們已經有了普羅列答利亞藝術。我們試拿托爾斯泰底“戰爭與平和”來看。要寫這樣的作品，是於藝術家底天稟之外，還需要現存而且相當鞏固地組織着的舊式貴族底生活和文化的。先就不能不取材於貴族家庭，莫斯科附近底領地，彼得堡底宮殿，莫斯科底別墅，看家人，農奴，地主，年貢，以及具備一切獨特“色彩”，秩序，風俗，的經濟的政治的家庭的生活。此外，還須在這些組織之上，以上部構造底形相，建立本能的反應，風習，以及見解，道德規範，意見，定見，藝術趣味，科學知識，信條，迷信，疑惑，等等

1948.11.20 第五卷

複雜的綜合。安德烈·波爾孔斯基，皮耳，庫圖左夫，台尼索夫，娜達雅，以及其他人物，都是在這種制度之下生長，鍛煉出來的。他們都自行接受了這些當時的支配的本能，知識，規範，趣味，等等複雜而又有機地組合着的方式，而且一向爲這種的方式所教育。在此，成爲問題的，就不止意識形態，而是完全的獨特的文化底綜合。藝術家和的種幾世紀來建築而且大成了的貴族文化，有着密切的關係。關於布爾喬亞文化，也可以的樣說。布爾喬亞藝術，就建立在幾百年來的布爾喬亞文化之上。而且那文化，還不止是思想而已，是於鍛煉好的本能，習慣，手法，思惟法，道德及藝術的假說之外，還加上了做它基礎的生活組織的——總體。

那麼，文化領域內普羅列答利亞特底問題是怎樣的呢？如上所述，勞動階級，——尤其在俄國——是文化底繼子。所以專政時期底第一使命，就在勞動階級占有過去的文化遺產。即此也就可知，我國現在並沒有什麼普羅列答利亞的，××主義的文化，也並不會有。目下底問題，是在攝取舊有的文化。除非已有本能，習慣，方法，等複雜的成分成爲不可分的連鎖加

入了本來的文化概念中，我們便不能把布爾喬亞貴族藝術和所謂現代的普羅列答利亞藝術相提並論。因為，前者是以幾百年的文化為基礎的，而後者却沒有。總之，現在並沒有普羅列答利亞藝術，也並不會有。現在，我們當前的使命只是獲得舊文化和舊藝術。事實上，現在存在着的，也只是普羅列答利亞特所開始接近的布爾喬亞文化和希爾喬亞藝術。現在布爾喬亞記，正竭了全力，使用文化的及其他一切的方法，來消滅普羅列答利亞特所已獲得的可能性。為此，他們也正盡其所能在利用藝術。然而一面，也正有着為普羅列答利亞特底終局勝利而努力占據這些遺產的勞動階級和××黨。因而也正有着××主義的作家。他們底使命，不會不是為此目的去占據過去的藝術，將那做布爾喬亞記對抗普羅列答利亞特的武器的藝術轉而為普羅列答利亞特對抗布爾喬亞記的武器。正像在同胞戰裏面，勞動者不能不利用大砲，機關鎗，坦克車，等等布爾喬亞社會底生產品一樣，××主義作家，也不能不為獲得勝利去利用舊藝術。事實上，也正利用着了。名為普羅列答利亞藝術的，不過是，不是於布爾

喬亞記有益，却是於普羅列答利亞特有益的，具有獨特目的意識的舊有藝術罷了。我們底普羅列答利亞藝術還全在這“舊貨”的框內。第一，無論怎樣的普羅列答利亞作家，凡是能夠了解自己使命的都不能不以以前所達成的藝術的發展和獲得為基礎而活動。普羅列答利亞作家，不可不時常以那內容多樣而豐富的過去藝術為目標而加以研究，又為“補充”起見而加以利用。假使普羅列答利亞作家不注意乃至不考慮舊有藝術所給與的價值，他將不能產生什麼顯著的藝術的綜合，什麼藝術的體式，乃至什麼清新的作品。不知道普拉東·加拉泰愛夫，伊凡·愛爾莫拉愛維奇以及其餘柴霍夫底農民，他將不能描寫現在的農民；不知道歌郭里，烏斯賓斯基，采德憐，他將對於現在蘇維埃底官吏，也不能給與有價值的東西。假使我們不吸收一切過去藝術的結晶，也將難以接近在從來文學上幾乎尋不到什麼反映的現代工人以及現在××黨員。莎士比亞，歌德，西萬提斯，托爾斯泰，陀思妥也夫斯基，都有知道的必要。我們並不難在現今普羅列答利亞文學中，尤其在散文底領域中，發見出嚴密的因果關係與傳

統關係。

其次，普羅列答利亞作家整理藝術材料的時，也正應用着舊有的方法。他先就假定現代的讀者也還存有支配過布爾喬亞社會讀者的最文化的要素，習慣，知識，及感受性。現代的新奇癖，熱心的言語工夫，文章底迫擊力，句法底壓榨，力學性，韻律底解放等，都和過去所做的沒有多少不同的改革。無論這些東西是怎樣地重大，怎樣地隨時權宜，總之都和舊藝術有着根深盤錯。

那麼，新的內容，新的世界觀是怎樣的呢？都會主義，工業主義，宇宙主義，其其他普羅列答利亞作家所要脫離過去藝術而使用的東西，也不過是布爾喬亞都會文化底產物，並沒有這個範圍以外的東西。在這里，並沒有什麼一種根本反對舊藝術的東西。現代普羅列答利亞詩人及作家們，都從他們底作品中，努力驅除了森林底鬼怪，家屋底妖魔，天使，神祇，教會，原始汎神論等類的魔性了。這是很好的。但是，在英吉利，就有一個叫做韋爾斯(H. G. Wells)的作家。他底驚人的幻想，都出於機械，飛機。化學，物理。現在

俄國底詩人們作家們還在爭論的問題，這位機械的空想家都早已想到了。都會生活底力學性……在美國作家亨利底小說裏面。也已經有了使我對至今還不能忘懷寂靜平原及大森小林的俄羅斯讀者看了，會得眩暈那樣的回轉木馬，電影，人物底出沒，街道底雜沓和熱鬧。此外，還可以想起像范哈倫(Verhaeren) 惠特曼(Whitman) 王爾德(O. Wilde) 那樣的作家；就將他們底基調和現代普羅列答利亞詩人作家底基調來比較一下也好，—— 這樣我們恐怕便不難了解普羅列答利亞藝術究竟是用什麼根本的藝術要素構成了罷。

那麼，和布爾喬亞及農奴所有者不同，只有勞動者有的，在勞動者裏面成熟着的新的感情，新的情緒，新的意識形態，就是集團的結合，紀律底精神，普羅列答利亞的連帶心，國際主義底精神，以及馬克思主義底世界觀，又是怎樣的呢？自然，這些是有的。只是這些也不過是新的文化，因而也就是新的藝術底前提，並不是文化本身。要到文化，前途還是遼遠。集團主義，國際主義，馬克思主義，(原本)在布爾喬亞社會裏面便已存在，而且現在也還存在。然而，在這個社會裏面，布

爾喬亞文化及其藝術却還做了支配者，而且現在也還在支配。普羅列答利亞特底獲得政權，固已使普羅列答利亞特占有了這種文化，同時也使藝術獲得了可以適合於國際主義，馬克思主義及其他的可能性。然而，這也只是如此而已。而且國際主義，普羅列答利亞的紀律，馬克思主義等等，它那本身就是布爾喬亞社會底產物，就是以這社會底文化為基礎而發達的東西。這些東西，在社會主義的社會底文化裏面也還只是作為元素吸收着罷了，這些東西總要到再被溶解而成為合金之後，纔會成為與這些元素性質不同的別種東西罷。

總而言之，在俄國國內，是全然沒有普羅列答利亞藝術，像布爾喬亞藝術存在着的那樣存在着。單憑普羅列答利亞及××主義的作家詩人在他們底作品中反映着××主義的思想這一個理由，便想把這些作家詩人底現代藝術看作一種和布爾喬亞藝術相反的獨立的藝術，是幼稚的，是基於誤解的。因為，實際上，我國無論如何只有與舊藝術有機地而且繼承地關聯着的藝術，即是勉求適合普羅列答利亞專政過渡時期底新

的要求的藝術罷了。意識形態的色彩，並不能獲更事態底毫釐，也沒有給與這種藝術和那具有優秀的文化價值與威權的過去藝術什麼根本對立的權利。這都不過是一種獨特的適應。自然，普羅列答利亞特，布爾喬亞記，小布爾喬亞記，都是爲着各自底目的，而且往往爲着相反的目的，在利用藝術，但並沒有絲毫的理由，可以說因此就得把科學，藝術，文化，區分爲普羅列答利亞的，布爾喬亞的，小布爾喬亞的，這三種。因爲實際上，現在所有的不是過舊時代底文化，科學，藝術罷了。定要到未來社會制度的人們出世，纔能夠在新的物質基礎之上創造出他們自己底科學，自己底藝術，自己底文化。在到那時候爲止的過渡期內，——尤其是在俄國，則於我們創始時代之用，現在的布爾喬亞文化便已經儘夠了！

自然已經有些××主義作家和勞動者作家，憑着藝術地照出現在底過渡期，產生了一些有價值的東西。這些有價值的東西我們已經說過不少次了。便是扎瑪金（在第一章第三節中已經介紹過）那樣的作家，也已經承認那些作品底藝術的優秀。他（扎瑪金）在最

近的論文中承認着加晉，奧字拉陀維奇，亞歷山大羅夫斯基，亞羅綏夫，里培進斯基，涅維羅夫。在最近，則黨底青年們培賽勉斯基，斯威武羅夫，麥加羅夫及其他——也都有了耀眼的進步。

假如沒有黨派的政策和官僚的樂觀主義去妨害他們，那麼我們底文學便將由新穎的，勇敢的新聲致成豐富的罷。然而這等無可致疑的成功，也仍就是舊文學底進步”

其次再看托羅茲基底文藝政策論

有些馬克思主義底文學者，他們對於未來派，舍拉皮昂兄弟派，形象派，以及所有“文學的同路人”，或者整批地，或者個別地，採取一種傲慢的態度。攻擊皮涅克所以成為特別的流行，就為這個緣故。

皮涅克因為他底幾種特殊點而惹人氣憤，是無疑義地真實的。他在大問題上是太輕率了；他太賣弄才情，且而他太充滿洗練的抒情詩性了。但是皮涅克曾從各省農民的視角巧妙地顯示出革命，並且把牲口車

顯示給我們——謝謝皮涅克，凡這一切都比以前無可限量地清楚些，實在些站，在我們面前了。烏舍伏洛特·伊凡諾夫怎樣呢？讀了他底“游擊隊”，“裝甲列車”，“空色之妙”之後——固然會得發現它們組織上的缺陷，文體底不整潔，甚至那種油畫式石印術的寫法——我們豈不就發現了俄羅斯，而且更能感覺到它底廣漠，它底人種的複雜以及它底落後狀態與動搖狀態嗎？有人真以為這種現實的智識，能夠拿未來派的誇張，或拿通信文單調的朗吟，或拿天天以不同的方法拼合相同的三百字的新聞紙的文章來替換嗎？將皮涅克和烏舍伏洛特·伊凡諾夫從我們生活中撤去，我們就要貧乏得多了。反對同路人的運動——顯出對於透視法和比列沒有充分的關照的運動——底組織者們，都選了瓦浪斯基——“赤新地”底編輯和“克魯格”出版所底指導者——當作他底標靶之一。但是我們以為瓦浪斯基是在黨底指導之下，從事着偉大的文學和文化事業的，據實說，在一篇小文章中批判一種××主義的藝術，較之參與××主義藝術底準備底苦役，是容易得多！

我們底批評家在好些時以前(一九〇八年)都是形式的地支持着“拉斯巴特”(Raspad)會議所採取的戰線。但是人畢竟得瞭解並綜合起歷史情況底差異,及那時以後所發生的勢力的重行安排。當時,我們是被驅逐到地下的黨。革命正在却退,而司托里濱(Soly bin),無政府主義者和神秘派底反革命,則正向全線進展。在黨底自身中,也是知識階級佔了不相稱的大地位,而有各別政治色彩的知識階級底集團,彼此間互有關連影響。在這樣的情況之下,為我們底意識形態底自衛計,對於一九〇五年後開端的反動的文學心情之猛烈的反抗,是必需的。

現在,則有一種完全不同的過程發生了,這過程是和以前根本相反的。社會的吸引律(吸向統治階級的)——這在最後的分析上,是決定知識階級底創作的——現在是有有利於我們這邊的作用了。在計劃對藝術的政策時,人一定要把這事實放在心裏。

革命藝術只能由勞動者創造出來,這事是不真確的。正因為革命是勞動階級的革命,它僅能放開了很少的勞動階級底精力,去從事藝術,其理由前面已經說

過，不再重說了。當法蘭西革命時代。直接或間接反映革命的最偉大作品，不是法蘭西藝術家所創造，却是德國，英國及其他各國底藝術家所創造。直接造成革命有關的法蘭西的布爾喬亞記，還不能拿出充分的力量，來再造和保留它底印象。這在普羅列答利亞特尤其如此，它雖有政治的文化，却不大有藝術的文化。知識階級却以其形式上資格底優越，同時有了一種討厭的特權，可以保持一種消極的政治的態度，對於十月革命止於表示多少的敵意或好意。那麼，這深思的知識階級比造成革命的普羅列答利亞特，能給與，而且正給與較好的革命底藝術的作品，便不足驚奇了，就使知識階級底再造有些是歪曲了的。我們很知道同路人底政治的限量，不穩固和不可靠。但是假如我們要丟棄皮涅克和他底“赤裸裸的手頭”，排斥烏舍伏洛特·伊凡諾夫，吉洪諾夫，波浪斯加亞（*Polonskaya*），和舍拉皮昂兄弟一派，更捨棄馬亞可夫斯基和葉賢寧，那除去一點未來的普羅列答利亞特文學底不兌現的期券之外，還有格什麼爲我們存留着的呢？尤其在台明·白德內宜——他不能被算在同路人中，而且我們希望他不

會從革命的文學被銷除的——不能與普羅列塔利亞文學)照“鍛冶廠”所宣言的那樣)同化的時候。那還存留着些什麼呢？

這是說，黨和它底本性相反，在藝術方面，取純然折衷的態度嗎？驟看似乎這是有力的推論，其實是至極孩子氣的。馬克思底方法供給一種機會，去估量新藝術底發展，去追蹤它底所有的源泉，並藉着批評的指示進路，去幫助最進步的傾向，但並不比這作更少的事。藝術必須開闢自己底道路，並且要用自己底方法。馬克思底方法並不是就是藝術底方法。黨領導無產階級，但並不領導歷史的進行。有些領域，黨在其中直接地命令地領導。有些領域，黨在其中僅只合作。最後還有些領域，黨在其中僅只規定了方向。藝術領域並不是要黨去命令的領域。黨可以保護並且幫助藝術，但是黨只能間接地領導它。黨對有各種銳意走近革命，以助成革命底藝術化的藝術團體，可以而且必須加以信任。無論怎樣，黨不能居於一種奮勉着與其他文學體體競爭的文學團體底地位。黨是保衛整個勞動階級底歷史的利益的。黨是意識地並且一步

一步地在爲新文化，因而也在爲新藝術作準備的所以它不把文學的同路人看作勞動階級作家底敵手，却看作再造的偉大工作中勞動階級底實際的或者可能的助手。黨瞭解過渡時代中這些文學社團底插話的性質，並且不以這些文學家底各個底階級色彩爲觀點，却在準備社會主義的文化上這些團體所佔的和能佔的地位爲觀點，去估量他們。假如現在不能決定這些文學社團底地位，那黨只有照黨底樣子，好意地而且留心地等待着。各個底批評家或讀者，可以預先和一個個體或其他團體表同情。但是黨是整個地保護勞動階級底歷史的利益的，必須更加客觀的而且賢明的。它底慎重一定要是兩邊的。黨不是因爲它是由勞動者執筆的緣故就對“鍛冶廠”加了鑒定。因而黨也不壓迫任何文學團體，縱使它是知識階級的，只要這團體努力走近革命，並且努力加強下列的連鎖（連鎖常是弱點）之一：都會和村落之間的，黨員和非黨員之間的，或知識階級和勞動者之間的。

不過，這種政策怕不成黨在藝術方面，將有一種無防禦的側翼嗎？這是一種誇張。黨將要拒絕藝術

底顯然有毒的，崩解的傾向，並且要用它底政治的規準指導自己。不過，在藝術側翼不如政治的戰綫保衛得好，是確實的。但是在科學上豈不也是如此嗎？關於相對性原理，純然普羅列答利亞科學底玄學者將說些什麼呢？它能和唯物論協合呢，還是不能呢？這問題被決定過了嗎？在何處決定，在什麼時候，並且被誰人決定的呢？我們底生理學家巴烏羅夫底工作，是全然順着唯物論底綫索的，這對於任何人，甚至對於未啓蒙者，都很顯然。但是關於弗洛特底精神分析學說，人將作何說呢？它能和唯物論協合，如拉迪克所想的（我也如此想的一樣呢，還是和它敵對呢？對於原子底構造及其他的新學說，也都可以提出這樣相同的問題。假如有一個學者出來，能夠方法論地理解這些學說底新的普遍化，並且把它們紹介到辯證法的唯物論的世界觀裏面去，那是很好的。他將同時能夠這樣去試驗新學說，而且把辯證法的方法發展得更深些。但是我恐怕這種工作——不像一篇報紙底或雜誌底文章，却是一種科學的和哲學的界標，正和“人種原始”和“資本論”一樣——不是今天或明天所可創造出來

的，或者不如說，假如這樣劃分時代的書在今日創造出來，也是要冒直到普羅列答利亞特能把兵器放在一旁的時候，纔被拆看的危險的。

但是文化搬運的工作，即獲得普羅列答利亞特以前文化底ABC的工作，沒有預定什麼批評，選擇，和階級的標準嗎？自然預定了。但是這標準是政治的，並不是抽象的文化的。僅在革命爲新文化準備條件這種寬廣的意義上，政治的標準纔與文化的標準相符合。但是這不是說，在每種確定的情況之下，這種符合都可得到的。假如革命在任何必要時，有權利毀去橋梁和藝術紀念物，那對於勢要瓦解革命的環境，或激起革命底內在的勢力——即普羅列答利亞特，農民，和知識階級，——使立於互相敵對的地位的任何藝術的潮流，無論它在形式上的收穫是怎樣的偉大，革命都要毫無遲疑地加以干涉。我們底標準——顯然是政治的，命令的，不寬容的。但是就爲這種原因，它必須把它活動底範圍清楚地劃出來。要把我底意思表現得更準確，我要說：我們應當有一種審慎的革命的檢閱，在藝術方面應當有一種不混有團體的惡感情等等

的，寬大的，富於彈性的政策。

十分顯然，就是在藝術方面，黨也不能，一天也不能，採取自由放任底自由主義的原理。問題只在干涉應當從何點開始，以何處為界；在什麼情況並且在什麼中，黨應當選擇。這問題一點也不像左翼底理論家——無產階級文學底前驅和批評家們——所想的那樣簡單。

勞動階級底目的，問題和方法，在經濟中是比在藝術中無可比較地更具體些，更明確些，並且理論地建設得好些。然而，在以集中的方法建設一種經濟的短期嘗試之後，黨還覺得不能不允許種種不同的，甚至競爭的經濟形式存在。我們有組織成託辣斯的國家產業，我們有地方性質的企業，我們有賃租的企業，租讓的和分有的企業，消費合作，個人的農民經濟，手工業，及集團的企業等等。國家底基本政策，是向着——集中的社會主義的經濟底建設。但是這種一般的傾向，在一所與的時間內，仍包含着對於農民經濟和手工業的無限制的維持。沒有這，而要遂行大規模的社會主義產業的政策，就不外是死的空洞的理論。

我們底共和國，是在××黨底指導之下的勞動者，農民，和小資產的知識階級底聯合體。具有技術與文化底發展，一個××主義的社會應當經過許多階段，從這種社會的聯合中發達起來。農民階級和知識階級不消說將不由勞動者所曾走過的同一道路，以到××主義。這些道路不能不反映在藝術中。不欲和普羅列答利亞特同運命的知識階級是非××主義的知識階級；這樣知識階級底大多數，由於資產階級幫助之缺如，或不如說，之極端微弱，都在農民階級中求幫助。現在，這種歷程不過帶有純然標準的象徵的性質，並且在革命底農民要素之理想化中（帶着後感）表現自己。這種新的民粹主義是一切同路人所公有的特色。將來，鄉村學校及能讀書者底數目增加起來，這種藝術與農民階級間的連鎖，必將變得更為有機。同時，農民階級也必鼓舞它自己底有創作才能的知識階級。經濟中，政治中，藝術中的農民底觀點，是比之普羅列答利亞特底觀點，更為原始的，有限的，和利己的。但是這種農民底觀點現在也正存在，並且還要繼續存在一個長時期，而且很熱烈他。假如一個藝術家，從農民，或

者更常見些，從知識階級的農民意見去看人生，受了這樣觀念所動，以為農民與勞動者間底聯合是必需的而且緊要的，則他底藝術作品，在必要的條件之下，必將是歷史地進步的。藉着這種藝術底影響，村落和都會之間的必須的歷史的合作，將被加強。農民階級底向社會主義的運動，將成為深澈的，有目的的，多方的，而且多色的，並且儘有理由使人相信，凡在它底直接暗示之下而完成的作品，正將有價值的篇章加進藝術史中去。反之，將有機的，年代久遠的，不可分解的，“民族的”村落和急旋的都會看做互相反背的那種觀點，是歷史地反動的；從這種觀點發生的藝術，是和普羅列答利亞特敵對的，和進步不相容的，並且是命定要滅亡的。可以結論道，這樣的藝術，就是在形式的意義上，也除了燒直與回憶之外，不能給與任何的東西。

如克留耶夫，如形象主義者，如舍拉皮昂兄弟派，如皮涅克，如黑來李尼可夫，克盧契尼赫，加勉所基等底未來派，都有農民底根性。在有幾個人，這是多少有意識的；在另些人，這是有機的；在更有些人，這其實是一種布爾喬亞底根性，譯成了農民底形式就

是了。

對普羅列答利亞特的態度最不二元的，是未來派。舍拉皮昂兄弟派，形象主義者，皮涅克，間常有似乎反對普羅列答利亞特的傾向——至少，到最近為止是如此的。所以這些團體，都以極不整齊的形式，反映出徵發時代的鄉村底心境。當時，知識階級在鄉村中躲餓，並且在那里凝集它底印象。在它底藝術中，知識階級有些曖昧地總括了這些年。但是這種總括，是在與克羅斯答忒叛亂一同終了的时代內造成的。現在，農民底觀點，已發生一種重的大變化了。這種變化也在知識階級上留下了痕跡，而且可以，其實是必須，在歌詠農民的同路人底作品上，有一種影響。這種影響有一部分已經顯出了。在社會衝動底影響之下，這些集團將有內在的鬥爭，破裂，和改組。這一切都要很小心地和批判地觀察着。求索着意識形態上的領導權（這並非沒有理由）的黨，並沒有以便談來回答這類問題的權利。

但是範圍充分廣泛的純普羅列答利亞的藝術，不能藝術地供光給力給農民向社會主義的推移嗎？自

然“能”，正如國立發電廠，“能”供光給力給農舍，馬房，或麵粉廠一樣。所必須的，是要有這麼一個發電廠，並且有從廠通到鄉村去的綫。順便說一句，在這樣情況之下，將沒有工業與農業敵對的危險。但是我們却還沒有這樣的綫。就是那個發電廠也還不存在。現在還沒有普羅列答利亞藝術。普羅列答利亞藝術（這包括勞動詩人和××主義的未來派底團體）離開在藝術上滿足城市和鄉村底要求底距離，還和，讓我們說，蘇維埃工業離開解決全世界經濟問題的距離，差不多一樣遠。

但是即使把農民階級放在一旁——但怎能把它放在一旁呢？——也見得普羅列答利亞特（蘇維埃社會底基本階級）方面，事情還不像在左翼底篇幅上所寫的那樣簡單。當未來派對於個人主義的舊文學，因為它不但形式陳舊，抑且反背普羅列答利亞特底集團的本性，意欲將它拋在船外的時候，他們就顯出對於個人主義和集團主義間的矛盾之辯證法的性質上一種極不充分的理解。抽象的真理是不存在的。個人主義也有各色不同的種類。因為個人主義流於過分，革命前底

知識階級底一部分，就自投入神祕主義之中；但另一部分，則順着未來主義底混沌的線索行動，並經遭遇革命，比較地接近普羅列答利亞特了——這可說是他們底榮譽吧。但是那些因被個人主義弄厭煩了纔走近來的，當他們把感情帶到普羅列答利亞特來的時候，他們仍顯出自己是犯自己中心主義，即極端個人主義底錯誤。不幸的是，平常的普羅列答利亞特正缺乏着這一種性質。在大衆中，普羅列答利亞底個性還沒有充分形成和分化。他們客觀的品性和個性之主觀的意識底提高，正是我們現在方在着手的文化的開發事業底最有價值的貢獻。以爲布爾喬亞底美文足以使階級的聯繫，發生一種破裂，是幼稚的。勞動者要從莎士比亞，歌德，普希金，和陀斯妥也夫斯基底作品中去取來的，是對於人類的人格，其及熱情與情感的更複雜的觀念，和對於牠底心理的勢力，及下意識底任務的更深澈的理解等等。在最後的分析上，勞動者將要變得更充實些。初期的高爾基帶着浮浪者底浪漫的個人主義的色彩。然而，他在一九〇五年底前夜，也培養了普羅列答利亞特底燦爛的革命的氣質。因爲他在

那階級中幫着喚醒了個性，而這個性，一個喚醒，就求與其他覺醒的個性接觸。普羅列答利亞特是感着藝術的素養和教育底缺乏的，但並不是說普羅列答利亞特不過是一種可以由過去的和要來的藝術家們，照自己底形像去仿造的粘土。

雖然普羅列答利亞特是在精神上，因而也在藝術上非常敏感的，但它並沒有受過美學的教育。所以以爲它簡直可以從布爾喬亞知識階級在大場台底前夜所離棄的地點開始，是難以理解的。

正如一個人，在從胚胎起的發展中，必須——生理地和心理地——經過種族底，而且到某種限度爲止，經過全動物界底歷史一樣，一個剛從史前生活出來的新階級底大多數，在某種限度之內，也必須經過藝術文化底全歷史。沒有吸收而且同化舊文化底要素，這個階級便不能開始新文化底建設。這並不是說，必須一步一步地，緩緩地而且系統地，經過全部過去的藝術史。就一個社會的階級而言，不是就一個生物學的個人底關係而言，吸收與改變底過程自然帶有一種較自由的，較有意識的性質。但是不顧過去底最重要的界標，新

的階級總不能前進。

在保存藝術文化底繼續的奮鬥中，舊藝術 它底社會的基礎已被革命毀得比以前更徹底——的左翼其勢不能不在普羅列答利亞特中，或至少在圍繞着它的新社會環境中，探求支柱。普羅列答利亞特也輪着，利用統治階級底地位，嘗試開始與一般藝術接觸，來給一種空前的藝術底勢力作準備了。在這意義上，工廠牆上所貼的壁報，就是代表未來的新文學底一種極必要的——雖則是極遙遠的——預報。然而總沒有人會說：讓我們取消其他一切東西，專等普羅列答利亞特將來從這些壁報升到獨立的藝術技巧吧。普羅列答利亞特也需要一種創造的傳統底繼續性。現在，他們並不直接實現這種繼續性，却是經由那些傾向到普羅列答利亞特來而欲在它翼下取暖的創造的布爾喬亞知識階級間接地實現這種繼續性。普羅列答利亞特寬容他們底一部分，幫助另一部分，半採納第三部分，完全同化着第四部分。黨對藝術的政策，就是這種歷程底複雜性，由它內部的多方面性所決定的。要把這種政策化成一個公式，化成短過麻雀鼻梁的東西，

實不可能。而且也沒有這個必要。

其次再看瓦浪斯基底文藝政策論。他在前面方纔介紹過論文中這樣說：

“對於以上關於普羅列答利亞文學和黨底文藝政策的論述，我們可以簡括作托羅茲基底下列言語來作結論：就是，“在過渡時期中的藝術領域上的我們底政策，只能去，而且必須去，幫助各種站在革命上藝術的集團及藝術的潮流正確地把握革命底歷史的意義，而且把贊成革命與反對革命的絕對標準放在他們面前，容許他們在藝術自決的範圍內有絕對的自由。”（“文學與革命”引言）

這種方針現今也還繼續着，而且沒有什麼應當變更的根據。因為，這是唯一正確的方針。”

其次他在對中央委員會宣傳部的報告書中說：

“黨是一向從被稱為同路人的灰色集團中挑選較有天分和左翼要素的人們，對於這些中間的無黨派的作家加了積極的援助的。黨對普羅列答利亞及××主義作家之藝術的探索，給了完全的自由，也對

他們加了實際的保護：竭力維護他們底出版所，還將他們底作品印在國家出版底雜誌上。”

“關於同路人和普羅列答利亞作家底現在任務和比重的論爭，全沒有重認題義的必要。同路人依然是文學界底最有力者。所以將來也還應該不斷地吸收這些中間的無黨派的作家，將他們底作品視為與十月革命底運命比較密切的比較有機的相關的東西。關於普羅列答利亞作家及××主義作家底團體，應當承認那團體或聯盟是極有益的，目的不錯的。所以將來也有積極維護的義務。尤其必須注意那些新的作家（青年黨員，勞動通信員，勞動大學生）。”

其次他在討論會中，更以責任者底一員，極詳細地披瀝着自己所信：

我先得聲明兩件事。第一，本討論會，據我所理解，是要明白以施行若干實踐的解決為主的，所以關於我們底理論的異點，我幾乎不提，而但以涉及必要之處為限，第二，我想將我底報告，僅限於論爭底範圍

內——自然，我也以為這範圍，是極其條件的，人爲的。然而，文學生活是現在已經弄到不得不限定於這範圍以內了。那麼，就開始報告罷。

我以為必須本討論會來討論的重要的問題——乃是關於××黨裏，對於現代文學底諸問題，可曾立定什麼指導方針的問題。有些同志們說，這樣的方針，我們之間並沒有，我們這里，只存在些混亂，游移，任意，因此各位同志便施行冒險了。據我底意思，這意見是完全不對的。黨底指導方針，是以前也曾有過，現今也還存在。而這指導方針，由我看來，是常常歸結於下列的事的——就是，黨是在文藝領域內，和國內及國外僑民，行了最決定的的鬪爭的；黨是對於站在“十月”的地盤上的一切革命團體，給了助力的，這就是並不以某一個團體底方向，爲自己底方向，只要看見什麼團體，站在十月革命底見地上做着工作，便積極的地加了援助；黨是並不干涉藝術底自己解決，而給了完全的自由。我想，我們實踐的地做着工作的人們，在關於文藝的問題之中，所指導着的，實在便是歸結在以上的基本的各個命題上面。

黨爲什麼取了這樣的立場的呢？首先應該懂得的，是我們底國度——乃是百姓底國，農民底國，這事情在我們底全社會生活上，狹則在我們底文學上，都留着很大的痕迹，此後也將留得很久。再取別的要素——例如，取勞動者來看罷。他們也在農民層裏，有着頗是堅固的根，他們或者因爲周圍底狀況，或者因爲那出身，和農民聯結着，所以一到我國文學底復活一開端，新的年青的作家們一出現——在我國，農民的，百姓的傾向便被明明白白地描寫出來，也是當然的事，我們並不是單就“同路人”而言。關於普羅列答利亞作家，我也這樣說，因爲從傾向上，普羅列答利亞作家也可以在這里這樣說得的。

倘使我們認真一點，來細看我們底普羅列答利亞作家底詩歌，尤其是散文，則我們便能夠完全分明地看出這傾向來罷。更進，來看一看我們底普羅列答利亞階級和××黨底情形罷。普羅列答利亞階級是並未預先獲得科學和藝術，而握了政權了，實在，並沒有能夠獲得這類的東西，這個情況，和布爾喬亞記底時候很不同。在這集會上，我沒有將這意思發揮開去的必

要——這早是確定了的命題了。不但如此，我們普羅列答利亞特經過了市民戰爭，非常疲勞。我們××黨在過去，在現今，對於藝術底諸問題都不能有多大的關心，不過將最少限度底注意，分給了藝術。黨底智能，黨底才能，黨底精力，統為政治所奪了，現今也還在被奪。

爲了這情況，以及我在這裏不能涉及的許多的情況，在我國，便生出並非××主義作家或勞動者作家底強有力的潮流，而存在着若干個個底文學的集團底狀態來。

這些文學的集團，對於現代底藝術，是供獻了獨自的，有時是極有意義的東西，而且還在供獻着。但是他們各走任意的路，自定自己底路，以全體而言，還不能占據全文學的潮流。然而他們之間，也常有集團的精神統治着。

從這情況出發——我國是農民國：年青的蘇維埃的作家，在我國，因此便帶着農民的傾向出現；我們底普羅列答利亞特及黨，大概忙於直接的政治鬥爭；我國底普羅列答利亞作家之間，有集團的精神統治——從

這情況出發，黨是向來不站在一個傾向底見地上，而
謹慎地糾正他們底方向，協助一切的革命的文學團體
的。

如果我們再接近藝術，藝術底性質這問題去，那
麼，從這一方面，也可以明白黨爲什麼不站在某一潮流
底見地上，並且也不能站的緣故了罷。

藝術者，因其性質，和科學一樣，是不能受在我們
底生活的某一種別的領域上那的樣簡單的調整的。
藝術者，和在科學上一樣，自有他自己底方法，這就是
他自有其發達的法則，歷史。在新的，“十月”後的文
學，一切東西，還屬於未來，一切東西還單是材料，僅是
開端，是假作，許多東西都沒有分明表示。這情況，也
令我們取了謹慎的態度。

我們倘一看我們底文學的諸集團，就明明白白，無
論現存的集團底哪一個，都不能滿足××主義的見解
——有着農民的傾向和極其混亂的理論的“同路人”，
“十月”，“鍛冶廠”，以及目下正在發生的××青年團底
文學的團體——這些一切，都不是使黨能說惟獨從這
里，是我們可以開步的文學的潮流底團體。所以黨就

不站住在某一文學的集團底見地上，而取了和一切革命的團體協力底立場了。

我應該以施行着實際底工作底一員，將最近幾年來在文藝領域內所做到的事，告訴本集會。在文藝底分野上，我們底工作，已經爲了大的結果的事，在我是毫不懷疑的。現在，文學已成了不能從生活除去的重要的社會的要素。文學底比重是大了，還逐日成長着。例如，從極有責任的我們這一路××主義者所成的本會，便可以舉出來做證據。這可見現在在文學的領域內所成就的事，已惹起我們同志底廣大的人們底注意了。從分量上說，從質地上說，我們底文學，都逐日成長着。而且在不遠的將來——這是從一切事物所感到的——我們便要目視久已沒有了的那樣文學底繁榮罷。這一事，是可以用了完全靜穩的確信，說出來的。在我國，就要有我們自己底古典的，我們自己底革命的，偉大的，健康的文學罷。在這領域內，我們是有了最大的結果了。當赴會之前，我曾將有時壞，有時好，都是頗爲堅固地，和我們一同開手工開的藝術家們，大略數了一數。

我將這分爲種種的集體。例如，老人一組，則高爾基，亞歷舍·託爾斯泰，字里希文，威墨賽耶夫，沙吉涅夫，瓦涅諾夫，波陀亞綏夫，孚爾希，德萊涅夫，尼剛德羅夫等。

革命所生的年青的作家(年青的“同路人”)——巴培理，伊凡諾夫，皮理克，賽甫琳娜，萊昂諾夫，馬拉士金，尼啟丁，費定，曹西先珂，斯洛寧斯基，蒲當哲夫，葉賢寧，吉洪諾夫，克魯契珂夫，敖列洵，英培爾，左祝理亞，加泰耶夫等。

未來派的人們——馬亞可夫斯基，亞綏耶夫，巴思台爾那克，鐵列捷珂夫。

普羅列答利亞作家及××主義作家——李留俊夫，綏拉斐摩維支，亞羅綏夫，加沙特金，綏蒙諾夫，斯威爾斯基，加哥，亞歷山大羅夫斯基，廖悉珂，奧李拉陀維奇，伏爾可夫，雅克波夫斯基，蓋拉西摩夫，基里洛夫，草拉特可夫，尼梭伏伊，諾維珂夫·普理波伊，麥加羅夫，陀魯什寧等，等。

我不過舉出了和“赤新地”有關係的團體(除掉未來派的人們)，至於別的團體，例如和“十月”有關係的

團體，却並未涉及。在他們，是自有他們自己底到達，自有他們自己底文學者底名稱的。這事實——在我們底周圍，和我們一同工作，而且還要更加工作的文學者底這樣的數目，已經組織起來了的這事實，便是證明着我們在這領域內所做的大的積極的工作的。我並非要在這裡誇張，以為已經到達了決定的結果。那不消說，在這領域內，現在要到達那樣的結果，是不可能的。

其次，關於意識形態，在這領域內，也得了頗可注意的結果了。我沒有歷敘關於各個作家底進化的可能，然而言語的藝術家們底全體的進化，却分明在我們四近。這一節，對於“老人們”，對於先前難於合作，但現在却容易得多了的“十月”，都可以說得的。

有人說，招集這些雜多的文學者這件事，是使瓦浪斯基以及和他同行的人們，成了布爾喬亞底俘虜了。但是，在現今，還以為高爾基，托爾斯泰以及別的“老人”能將我們做了俘虜者，是只有全在熱病狀態的人們。況且，所謂布爾喬亞性者，是什麼呢？關於這事，可惜在本會上不能詳細敘述。人們以為“亞講黎

多”是布爾喬亞的作品，但最近我和同志什諾維夫談起的時候，他却說是很有益處，又有價值的作品。高爾基底“自傳的故事”，也有人說是“布爾喬亞的”的。然而倘使我們一方面認真地提出關於布爾喬亞性的問題來，則就會有什麼是布爾喬亞性這一個很大的問題出現的罷。我以為這布爾喬亞性這東西，是常常大為左翼的的口號和詞句所蒙蔽的。我想，現在“鎔爐”上所載的東西，這纔是真實的馬克思主義底歪曲，是那藝術的修正理。

人們用了同志亞爾瓦多夫底話，說是“藝術從種種的意識形態的上層建築造出，是不對的，這應該和生產直接聯絡起來”的時候，我不知道這可是布爾喬亞性。但我知過，在這裡，是用了勛拉契珂夫主義之名，行着和我們底蒲列哈諾夫的鬥爭。在我國，當立定課題，要教育農民和工人，使他們閱讀，並且理解普希金，托爾斯泰，高爾基的時候，却有在勞動階級之前，宣傳着棄擲古典的東西於現代底那邊的。這是布爾喬亞性不是？當正在對於作為生活底感情的認識底特殊方法的藝術，行着鬥爭，對於那生活認識，則正要建立

一個生活創造的理論——徹頭徹尾是主觀的，因而也是觀念論的的理論的時候，這是布爾喬亞性不是呢？

所以這問題是很有論爭的餘地；而在瓦浪斯基成爲俘虜了，瓦進却和同志楮沙克以及別的許多“楮沙克”（外國人之意）們在幸福的和合裏這一種可怕的辭句之下，隱藏着真的布爾喬亞性，倒是十分能有的事。還有，人說，瓦浪斯基不懷階級的見地。自然，像“在哨崗”所展開那樣的“階級的”見地，在我們這裡是並不恰有的，但假使問題底建立並非這模樣，那麼，這時候，我們另外再來查考罷。

在我國，和“同路人”的問題，是怎麼一個情形呢？我們和他們協同之際，向“同路人”提出了怎樣的要求了呢？他們，尤其是在初期——二一年，二二年時，並不懂得在革命上的普羅列答利亞特底組織的，規律的，指導的任務，也不能使這十分加強，將革命大抵描寫成農民底自然成長性的勝利模樣，那我們是知道的。不但這樣，他們一面在那國民的斷面上，將俄國革命看得很熟悉，却往往將那國際的性質放過了。我們便一面將這些和另外的缺點指摘，訂正，拿了一定的要求，

接近這樣的“同路人”去——就是，看他們曾爲勞動者和農民底聯合這一件事底利益而出力沒有？ 如果我們看見有一個藝術家工作，在結局上，有着援助都市和農村底聯結的意義，那工作，是歸向普羅列答利亞特和農民底提攜底利益的，則我們對於這樣的藝術家，應該容許他許多事。 這樣的辦法，我想，從普羅列答利亞特底見地看來，是有益的，而且於普羅列答利亞文學底創造，是賦與力量的。 重要的事，是在普羅列答利亞文學底創造——這是一個過程，這樣的文學，是不能即刻創造的。 這文學底成長和發展底道路，是複雜的，有時還竟至於紛亂。

其次，是關於普羅列答利亞作家。 我切實相信，在我國，是從勞動者和農民底最下層，從勞動者以及別的種種的組織中，從大眾，從赤軍，都要有新的作家出現。 從什麼僻地裏，從鄉村裏，有作家出現，——惟有這些作家，是由那血和生活，和勞動者及農民——自然，在現在，和農民爲較多——聯結着的。 這些作家，一定要占主要的位置；我們應該依據他們，援助他們，——在這些事，我們和普羅列答利亞作家之間，是不會

有什麼意見底不同的。並且也相信所謂普羅列答利亞文學，已由那兩三個代表者（加晉，亞歷山大羅夫斯基，其他），贏得了顯著的結果。

雖然如此，而我們和現在的普羅列答利亞作家之間，假如還有意見底不同，那就不得不聲明究竟是什麼緣故了。要建立抽象的一般的定義，那是極其容易的。這樣的定義，在我們這裡，多得很。在我國，被稱為普羅列答利亞作家者，首先是有着××主義的意識形態的作家，倘用了現在喜歡使用的皮涅克底表現法來說，那便是“以普羅列答利亞底眼睛”看世界的作家。但在實際上，我國底普羅列答利亞作家，乃是有着極受限制的見解和習慣，被歷史的地形成了的具體的類型。這就是——屬於一個什麼聯盟呀，一個什麼集團的作家。而在這樣的集團裏，都有各各的“信仰底象徵”，各各的文學的教義。這“信仰底象徵”，通常是約束在這一種確信上的，就是以爲現在俄國底普羅列答利亞作家底根本的任務，是在布爾喬亞美學，藝術和文化底破壞，以及新的社會主義藝術和文化底創造。但在現實上，站在普羅列答利亞特之前的問題，却一舊

藝術和文化底批判的攝取，於是在這里便發生了一種很大的不調和。在實際上，這樣的並列，是一直引到抽象裏去的。得不到革命的活人，而得了象徵；並非次第的進展，而出現了在腦子裏做出來的東西。於是往往在普羅列答利亞藝術底姿態之下，拿來了舊時代底布爾喬亞藝術底產物。在我們正在文學底領域內做事的××主義者的實際家，在這領域內，是常有不能專靠讓步的方針的時候的。所以，憑着我們底諸位同志所說，以為拋棄“普羅文化”主義愈早，他們即愈可以從速成為真實的普羅列答利亞作家這一個簡單的理由，我們便讓步，那是不行的。

還有，在別一方面，有喚起諸位同志底注意的必要。我國底文學上底意見底差異，在根本上，不過是將對於專門家的舊的黨底論爭，搬到文學上來了罷了。諸位倘將那雜誌“在哨崗”仔細一看，一切便會明白的罷。同志列列維支在“在哨崗”的初號之一上，不是一面討論着關於“同路人”和普羅列答利亞作家的問題，一面說，這問題不在質而在量；換了話說，便是問題並不在將“同路人”登載雜誌與否，乃在將他們登載多少的

嗎？這全然是分明的問題底建立法——是反對那些在我國底生活底其他的領域內，雖然已被克服，而在文學上，却還有相當的力量的專門家的問題底建立法”呀。

諸位同志們，本評議會底所以召集，是因為要解決根本的問題，就是，第一，×××底戰術，即並不站在某一個特定的團體底見地上，而用一切方法，來援助×××團體或藝術家這一種用到此刻二的戰術，究竟對不對。這是對的呢？還是非取“在哨崗”底方針不可呢？據“在哨崗”底人們底提案，是應該取雜誌“在哨崗”及其對於藝術家的態度，作為出發點的。他們又要求將文學上的“政權”付給“莫普”，即非常幼小的，在藝術上，幾乎並無表見的一個特定的團體。我可以完全冷靜地說，而且也知道——同志瓦進，是不能清算現在俄國黨中央委員會所站立場的，為什麼呢，因為惟這立場，是由生活本身所規定，而站在“在哨崗”底立場上，則便是破壞一切工作的意思了。在這里還有應該記得的事，就是從亞歷舍·托爾斯泰和“同路人”起，以至普羅列答利亞作家的，真實的藝術家底最大多數，都在雜誌“赤新地”上做事，却没有和“在哨崗”連合起來。

這就因為雜誌“在哨崗”，連一個優良的“同路人”也引不進去的緣故，像那雜誌所取那樣的方針，是什麼也放不出來的。

再前進罷。這裡有普羅列答利亞青年在。我試問這些青年們罷：為什麼四十人合成的這青年底團體，現在在“赤新地”底周圍組織起來的？為什麼他們離開了“在哨崗”底人們的？也許有人會說，瓦浪斯基誘惑了他們了，使他們墮落了。現在姑且作為這樣罷。但且看發生什麼事，——就是，據“在哨崗”派底人們底意見，則“鍛冶廠”派底人們墮落了，一切“同路人”也墮落了，青年底大部分也墮落了，我國底所有作家都墮落了。如果幾乎一切都已墮落，則剩下來的究竟是誰呢？是同志列列維支和羅陀夫，剩在文學裏。但是，只這樣，豈不是未免太少麼？可惜我底時間已經過頭了，我現在不能涉及此外的許多根本的問題了。

最後，還有應該在這討論會上聲明的事——這就是我在這裡當諸位之前所講的話，並非作為一個瓦浪斯基，而是作為在“赤新地”“克魯格”“鍛冶廠”和青年團體“沛來威爾”上做事的那文學底代表者，換一句

話，則是憑了幾乎一切活動着的青年的蘇維埃文學之名，而說着話的。這文學，和我們同在。“在哨崗”派底人們，是做不到的。如果本文學討論會對於這一節不加考慮，那就恐怕要犯大大的錯誤的罷。

其次再看同路人作家們對於討論會的申告書。

“我們作家知道中央委員會出版部在開文藝政策討論會，認為必須有下列的申告：

我們認為現代俄羅斯底文學就是我們文學底路線是和蘇維埃國家底路線連結着的。我們以為，文學固然應該是我們生活工作其中的圍繞着我們的新的生活底表現者，但是一面，也是將世界依自己意思接受依自己意思表現的有個性的作家底創造物。我們以為作家底天分和對於時代的適應，是作家底兩種根本的價值。在創作活動底這樣的理解之下，全體××主義作家和批評家是和我們一同行動的。我們歡迎現在文學上逐漸出現的勞動者相農民的新作家。我們無論如何並不將自己和他們對立。他們底工作和我們底工作——都是在同一的目的之下走

着同一的路途，都是現代俄羅斯文學。

新蘇維埃文學底新路，是一條難免發生錯誤的艱難的路。我們底錯誤，現在正最辛辣地自食其報。但是我們要反抗那些對於我們的任意的批難。像“在哨崗”雜誌那樣的調子，和像是俄羅斯黨全體意見似的那樣的批評，從根懷了不信來接近我們文學的活動，我們認為必須宣言，這樣對於文學的交涉，是於文學於革命都不適當，也於作家於讀者大眾底德性都有所損的。我們確信，做着蘇俄作家的我們文學的活動是蘇維埃所必需的，而且也於蘇維埃有益。

沙庫林，尼剛德羅夫，拔來丁·加泰耶夫，雅各武萊夫，柯茲伊來夫，皮涅克，克魯契珂夫，梭波列，葉賢寧，蓋拉西摩夫，基理洛夫，亞伯蘭·愛弗勞斯，梭波來夫，里定，孟特里希當，羅喀級夫，斯基，波利亞可夫，巴培理，亞歷舍·托爾斯泰，左祝理亞，李理希文，伏羅新，聶陀爾先珂，敖列洵，英培爾，吉洪諾夫，曹西先珂，波浪斯加亞，斯洛寧斯基，加維林，伊凡諾夫，尼啓丁，希希珂。

夫，查普伊金，沙吉涅央，孚爾希。

一九二四年五月九日

其次再看列列維支底論文“黨底文藝政策”(“在哨崗”第四號)：

黨底文藝政策

一 “藝術的環境”及其變遷

托羅茲基底黨底文藝政策是從不會有普羅列答利亞文化這一個命題出發。對於這個命題。本文自然不能盡量地檢討，但也不能不涉及一點。托羅茲基說：

“普羅列答利亞特和奴隸主有者，封建貴族，乃至布爾喬亞等根本不同的，是在他們把自己底專政時代看成短促的過渡時期這一點。……普羅列答利亞特在這短促時期裏果然能夠創造新文化嗎？提出這個疑問是有理由的，因為社會革命的時期是一個劇烈的階級鬥爭的時期，在這裡破壞要比新的建設佔的地位多。……因而這時，普羅列答利亞特固然達

於高度的緊張及其階級性底充分的流露，然於有計劃的文化方面建設底可能性，却不得不局限於非常狹窄的範圍之內。……所以，專政期間我們將並沒有談到創造新文化，即建設最大歷史價值的機會；而當沒有頓在名爲專政的鐵製壓搾機中的必要時，那時纔有古今無比的文化的建設，却又是沒有階級性的了。從這事實看來，就不能不下結論說：普羅列答利亞文化不但現在並沒有，就是將來也決不會有。

托羅茲基於是便在本質上陷進波格達諾夫討論普羅列答利亞文化問題時所常陷進的謬誤了。托羅茲基和波格達諾夫所達到的結論雖則全相反，他們理論的構成中却有一個共同點：就是兩方都將普羅列答利亞文化看成一切部分同時都被創造成功的整然的體系，但是問題是只有在辯證中理解的。

爲要問題明瞭，姑且拋了“文化”這術語，暫用“藝術的環境”這術語來代它。法國著名的馬克思主義者保羅·拉法格曾將“藝術的環境”這術語解作“經濟的，社會的，法律的及政治的關係，和普通人所看見的風俗，習慣，性癖，道德的見解及社會的意志，宗教，文學，

美術，哲學，科學，生產及交換底方法”底結合。拉法格所謂“藝術的環境”完全就是普通所謂“文化”底意思。拉法格主張……(徵引從略)……就是說“藝術的環境”中倘有一個分野起變化，隨後別的分野好不能不起變化。

這個“藝術的環境”底發展底法則，就在普羅列答利亞革命時代底關係中，也有充分的意義。普羅列答利亞特獲得了政權先就使爲其基礎構造之一的國家呀經濟呀等等的“藝術的環境”的重大的分野發生了根本的變化：就是實際，普羅列答利亞特先就建造了體式全新的自己底國家，自己底生活管理法，自己底哲學，自己底政治經濟，自己底政治理論。而這一種的改造，又就應乎普羅列答利亞階級底利益，應乎普羅列答利亞鬥爭底具體情勢及各個分野底改造底難易程度，發展到了“藝術的環境”底各種分野。那各種上層構造獲得的順序，在過去的勃奧階級，與在普羅列答利亞階級，幾乎沒全然一樣。瓦浪斯基曾經說：

“將人類底政治，科學，藝術底進化步驟，仔細一檢點，便可認識：社會發展底各階段，當一個等級從無

以至於支配的發展之間，總先造成了政治的（實行的）意識形態，其次發生了階級所必需的科學的公式化，最後過了一些時纔出現了這個階級底生活和鬥爭之藝術的反映。”

而事實也正如此：先是憲章黨(Chartist)給了普羅列答利亞特政治展動的輝煌的模型，然後有了“宣言”，將普羅列答利亞政治理論巧妙地公式化，再後有了“資本論”“反杜林論”，及蒲列哈諾夫，考茲基，拉法格，梅林，列寧底著作給了“階級所必需的科學的公式化”，而最後，直到“十月”革命以後，纔作為重大的社會的文學的運動，出現了普羅列答利亞文學。

所以普羅列答利亞文化底建設（即應乎普羅列答利亞特度使命而再造“藝術的環境”的事業），是一條正在漸漸擴展領域的長途！同志托羅茲基自己也說過）普羅列答利亞特“已有政治文化”（“真理報”，一九二三年九月十六日）。這就是，在某種領域內，普羅列答利亞特已經有了自己底文化了。所以，普羅列答利亞文化是否存在這個問題，已是一個不必再講什麼費話的問題了。普羅列答利亞文化已經創設，而且在某種方

面已經奏了凱歌。這種凱歌，我想一定可以聯關着階級鬥爭，生產力發達底新要求底發現，傳播到別的方面去。至於普羅列答利亞文化究竟能夠在階級消滅之前展開到何種程度，那是一個實際問題。對於這種實際問題，憑着想像去下判斷，是完全沒有用的。

若要除却一切引到無理解去的暗示，我們必須將“普羅列答利亞文學是什麼”的這個問題確實地公式化起來。我們常常見到，許多頗有見識的人物，一碰到這個問題，立刻就顯出非常幼稚的見解來。有些人，好像在說，一見之下是在描寫普羅列答利亞生活的文學，便是普羅列答利亞文學。還有一些，則在疑問，是否只有勞動者出身的作家所描寫的作品，纔是普羅列答利亞文學。但是這兩種的見解都是錯的。同志瓦浪斯基曾經公平地說：

“真要成爲普羅列答利亞的詩歌，也不一定要取材於普羅列答利亞生活。問題不在主題，而在創作底精神，就是優越的情感。但是情感，正如大家所知道，是無論如何也不能硬用思想和意志來製造的。若要發現真的普羅列答利亞詩歌，必須藝術家的心裏

不僅是創造的，而且是普羅列答利亞的”。（“文學概論”141頁）

關於普羅列答利亞詩人是否一定要從勞動階級出身的問題，在這里實際也可以和普羅列答利亞特底政治意識家一樣地處理。

在普羅列答利亞文學的舊公式裏面最得當的是故人鮑威爾·培斯沙里珂底公式：

“我們以為普羅列答利亞的詩歌，便是勞動階級底詩人寄宿在形象的藝術的形式上的勞動階級底思想及感情底發達。”（培斯沙里珂和加里寧共著，“普羅列答利亞文化底諸問題”，安兌社發行，1919年，93頁）

同志培斯沙里珂底公式之所以貴重，為的他是從文學裏面採擷了問題的。假使全普羅列答利亞特原本只有在鬥爭過程中纔能完成“為着自己的階級”，那便不必驚奇：勞動階級底詩歌一向是在逐漸地接受那已被完成的形式。最初普羅列答利亞詩歌，溶解在小布爾喬亞·德謨克拉西的詩裏；後來經過了長期間的過程，變成了勞動階級底前衛的，藝術的意識家底一

隊。到現在，則“十月”團體綱領第六項所揭載的公式，已經富有現實的意味了。

“普羅列答利亞文學云者，是將勞動階級及廣大勞動大眾底心理和意識，組織於向往作為世界改造者，××主義社會建設者的普羅列答利亞特底終極的使命的文學”

換句話說，普羅列答利亞作家和別的作家不同的地方，正像××黨和別的黨派不同的地方一樣。和別的作家底不同是在“一方面，他們在各國普羅列答利亞運動裏面注重並且標榜超越國界的全體普羅列答利亞特共同的利益；他方面，他們在普羅列答利亞特對布爾喬亞記的鬥爭所經過的各個發達階段裏面常常代表着(普羅列答利亞特)全部運動底利益。”(××黨宣言36頁)這一點，自然，普羅列答利亞作家須要得到了做他們武器的藝術，方纔能夠遂行他們底使命。

二 事實無可爭

現在，要把正在發生的偉大的進步來意識化的要求，已經極強了。文藝，就是這種意識化底最重要的

武器之一。能夠遂行這種武器底使命的，只有用着普羅列答利亞底前衛的眼睛觀照世界的文學，就是普羅列答利亞文藝。

但是同志托羅茲基却否定着普羅列答利亞文學存在底可能和必要，而且還想否定了存在底事實。

“假使我們要丟棄皮涅克和他底“赤裸裸的年頭”，排斥烏舍伏洛特·伊凡諾夫，吉洪諾夫，波浪斯加亞和舍拉皮昂兄弟一派，更捨棄馬亞可夫斯基和葉賢寧，那除去一點未來的普羅列答利亞文學底不兌現的期券之外，還有什麼爲我們存留着呢？”（“真理報”九月十六日）

意識的盲目是一種難以醫治的病症，假使同志托羅茲基實際只看見比涅克和波浪斯加亞而不看見里培進斯基和蓋拉西摩夫，那我們就除了贈送他一副適當的眼鏡之外沒有別的方法。

說我國只有“未來的普羅列答利亞文學底不兌現的期票”是句不實的話！這期票，大部分已經兌現了！台明·白德內宜，培賽勉斯基，亞歷山大羅夫斯基，革拉特可夫，里培進斯基，基里洛夫，陀羅寧，廖悉珂，

奧字拉陀維奇，查羅夫，郭羅德宜，沙特斐耶夫，沙摩培德尼克以及其他的人們，都是——即使說不到普羅列答利亞的普希金，也在藝術的關係上不亞於波浪斯加亞，斯洛寧斯基，曹西先珂，尼啓丁以及其他的藝術家。但是對於這個問題，也有過一些具有非常確切而且公平見解的人們底證言。華西理·李留梭夫在一年之前就寫過：

“在普羅列答利亞詩歌，一九一七——一九二二年的五年之間，是一個組織時代。因為運動底意識形態已被決定，所以這五年間的使命，只是新詩及新技術底工夫。在中樞的詩人之中，已經出現了顯著地具有飛躍思想的詩人，以及具有詩的技術的名人，沙特斐耶夫，卡思鐵夫，基理洛夫，蓋拉西摩夫等等，在少壯詩人中則有加晉。在他們優秀的作品中，普羅列答利亞詩歌已經到達着獨自的形式了。”（“出版與革命”第七卷，1922年6頁）

和此相仿，安特來·白萊意也曾在1920年對詩人波來拓耶夫說過：

“你底詩和加晉，蓋拉西摩夫，亞歷山大羅夫斯基

底詩中，都有一些新的東西……”而且加以說明道：“一切都新，面韻律尤新……”（“鍛冶廠”第一號1920年20頁）

從此，讀者就可知道托羅茲基所用以建立黨底文藝政策自己提案基礎的一般的前提，大部分都是錯誤的。現在普羅列答利亞藝術，已經和將來社會主義藝術之建設全無關係地，能夠建設而且必須建設起來了。事實上，普羅列答利亞文學，如今已經顯示出非常的偉大了！其次再講文藝政策底具體問題。

三 對藝術領域的黨底政策問題

蒲列哈諾夫說：

“無論怎樣的政權，只要注意到這問題，它便對於藝術選了功利的見解。因為政權，總以一切的意識形態都效力於自己所效力的同一對象為有益的。”這是把一切握到政權的政黨底文藝政策底目的都巧妙地公式化了的。一切的意識形態（連文學也在內）自然都該使它效力於普羅列答利亞革命底任務。但是黨應當怎樣使它盡這個任務呢？托羅茲基說：

“藝術領域不是要黨去命令的領域。黨可以保護並且幫助藝術，但是黨只能間接地領導它。黨對於各種銳意走近革命，以助成革命底藝術化的藝術團體，可以而且必須加以信任。”

所謂黨不能在藝術領域內下命令是對的。但要看看所謂保護，幫助，領導，到底是什麼意思。黨可以憑藉出版機關底批評的進展之助，使一定的文學流派，作家，作品流行一時，或者反對地鞭策他們，抹煞他們。黨可以將自己底雜誌，出版所，委託給這個或那個文學的流派或作家。最後黨也可以在物質上充分幫助這個或那個文學的流派或作家，使他們有創作傳播藝術的可能性。關於這些具體的問題黨如果決定了一定的方針，黨便已在某種程度上決定了文學對於普羅列答利亞讀者尤其是普羅列答利亞青年的影響的特殊性。

其次再看“瓦普”擴大執行會議對於中央委員會所提出的報告。

一 瓦普部分所採用的報告文

瓦普底執行會議以爲自己有義務，當使俄羅斯黨中央委員會注意文學在意識形態戰線上所獲得的大大的意義。而且可以斷言在這分野上，正比別的任何的分野上，事情更有細心周密地研究情勢和採用最適當的手段的必要。

在半年以前還只是各各不同的作家之間派別的爭執所反映的各個集團之間意見的歧異，現在已經明明白白地，伸長到重要的政治問題上來了。這已經因了黨底集團和我們中間（“在哨崗”，瓦浪斯基及其他）底爭論，因了黨——不但蘇維埃底機關，還有想在文學之內嘗試發見擴大自己宣傳根據地的國外白系集團——對於它的注目，形成了重大的意義。白軍之所以對於這里有想望，就因爲我們在藝術底範圍內黨底方針和黨底指導現在還是紛歧沒有組織的緣故。

我們以爲黨在文學範圍內的一般的課題是可以歸結在以下這三條的：

一，必須破滅一切反蘇維埃作家底集團；

二，要××主義整頓同路人的要素；

三，要盡力使普羅列答利亞特底階級文學發達。

而前面的兩個課題又只有靠了最後的這個條件纔得正當地成就。但這正是與文學有關的黨底機關所最不用力的一點。豈但不用力而已，瓦普執行部以為自己正有黨的義務要說那做黨底代表者做“赤新地”及我國最大的出版所底文學部底指導者的瓦浪斯基他那做法現在正已帶着會使××主義普羅列答利亞作家一隊全滅的性質了。對於初步的普羅列答利亞作家最廣大的集團所含的巨大的義意估價既然不周到，對於文學在廣汎的勤勞大眾底教化事業上的意義也並不瞭解，而且忽略政治的分析和理解，單單尊重所謂有天分的作家，這都使瓦浪斯基和他們底雜誌（“赤新地”“赤田園”）陷於許多政治的錯誤，而且墮落了。

結果那做法在本質上必將成了引起黨內相爭的情形，引起雖說中立而其實是破壞了黨在這一方面的各種問題，助長了布爾喬亞的要素的做法。原與實際問題相關的黨，不可不立刻開手去做指導在做創作及批評的人們並管理這里所發生的一切事情的任務。

在黨底眼前，正有全部關涉着勤勞大衆底教化和那應當放在第一位的伊理基所謂號召青年的，重要的政治問題。黨在這一方面，也同在其餘的一切方面一樣，不得不有自己底小組，自己底細胞。有了它們方纔可以施行自己底政策。從宣傳部受了報告要求的瓦普，以爲可以宣言，在普羅列答利亞作家底全聯邦的統一範圍(指瓦普而言)裏，中央委員會是已經有了這樣的××主義的小組，有了有訓練而又創造的地發展着的小組了。要把普羅列答利亞作家做基礎，不把布爾喬亞的作家及兩不着檔的同路人做基礎——這是擺在我們出版機關及在那里工作的所有黨員眼前的當前的問題。

二 瓦進在中央委員會底討論會上 報告的方針

(1) 文學底發展底洞察和那任務底評價，不能和一般的政治的情勢毫不相干地進行。

新經濟政策是給了布爾喬亞及小布爾喬亞意識形態有攻擊普羅列答利亞特底可能，並激發黨底一部分

尤其是青年有內面的地變質的危險的。黨底第十一次大會，已經將這勢將經由文學和文武運動的方針來影響勤勞大眾的布爾喬亞的傾向指出了。

(2)但是文學，是一種可以影響勤勞大眾底認識和心理的武器，而且在同類武器一般的編置上並非可以擺在近乎最後的地位。藝術品憑着它那特有的方法和徑絡，可以組織世界觀底最深處。像現在這樣，黨要在生活底一切方面施行共通政策的時候，術術的範圍內竟弄成完全的分裂，沒有方針而有劇烈的鬥爭；各個同志各將黨底問題照着自己個人底意思解決，行着自己獨特的方針。結果必將於黨和普羅列答利亞特都有所損害。（那最好的例——便是事實上已經變成了布爾喬亞及小布爾喬亞文學底武器的同志瓦浪斯基底做法。）

(3)現在的俄羅斯文學依據它底意識形態的本質可以分為三個根本不同的派別：

1. 用了革命前支配階級底眼睛看世界的；
2. 用了中間社會底眼睛看世界的；
3. 普羅列答利亞文學，組織讀者底心理向往××主

義的。

這種區分雖然是公式的，却可以使各個作家底創作有了具體的，個性的分析底可能。

(4) 布爾喬亞貴族文學底餘黨，先前逃往國外，現在已經漸漸鑽進蘇俄來和各個精神的亡命者通血脈了。這派底文學，分明是——反革命的。從黑普斯，蒲寧，梅墨什可夫斯基及其他以至於悛改或不悛改的神祕家 (安特來·白菜意)，一切的反映都於勞動階級有害，黨不可不加以抨擊。

(5) 在革命期間所生出或形成的中間層的文學 (同路人)，那是雜多的要素極不整齊的混合物。他們底社會的意義，不是一色一樣，正和中間階級不是渾然的一體一樣。

他們之中，有一些，例如“例夫”底革命的部分是和普羅列答利亞特一同從事政治的革命運動的。還有一些是在政治上沒有一定的主張，却無意識的地盡着同一的機能的 (賽甫琳娜，伊凡諾夫底一部，左祝理亞，及其他)。第三些是在政治上時常搖動，反映着都市人底意識和氣分，將異聞軼事 (anecdote) 作革命底表

現(曹西先珂及其他)。第四些是拿斯拉夫主義,神祕主義,和色情戀愛的眼光來曲解革命底現實,有意地或無意地中傷着革命(皮涅克,尼啓丁及其他)。第五些則是和新近發展的布爾喬亞一同生長,公然誹謗着革命的(愛蓮堡)。

屬於這派的農民作家,頗有幾分特殊性。他們之中有接近普羅列答利亞特的,也有極其反動的。

這些一切作家底階級性本身並沒有給它正確瞭解普羅列答利亞革命底遠景和那燦爛的力量可能性。然而經過了革命之散亂的接受和想要理解它反映它的嘗試之後,他們都已共通地接受了。

他們接近普羅列答利亞特的程度,結局,是與一般的政治的條件,一部分呢是與黨底機關,出版所,普羅列答利亞文學影響他們的作用有關係。所以黨在這一方面須要盡在消除同路人之間所發生的分裂,導向××主義影響底範圍裏面來的責任。

(6)在普羅列答利亞特專政的時期,當然要有它底所有創造力量底繁榮和自己階級底文學底創造。不過在普羅列答利亞文學和布爾喬亞文學及小布爾喬

亞文學鬥爭的時期，只有經過普羅列答利亞文學纔可以到達不分階級的文學。

現在普羅列答利亞文學已經成了顯著的現象了。實際上，可以批判地攝受舊來的文學遺產，在最短期內天天可以學到完美的手法的，只有普羅列答利亞文學；可以把一切藝術的活動從屬於普羅列答利亞鬥爭方略的，只有普羅列答利亞文學；可以不偏不頗地描寫革命底感激和生活的，也只有普羅列答利亞文學。正唯如此，普羅列答利亞文學，已經成了從勞動通信員，勞動團體，勞動大學，藝術家俱樂部及其他中逐日出現的新作家自然聚集的中心了，成為黨對於藝術領域的影響的基礎了。

(7)要決定在文藝領域上的黨底方針，不得不看看上述這一些作家的集團在蘇俄底印刷及出版機關底體系上所佔的地位。普羅列答利亞文學，在我們底雜誌及出版所底文學分野上，並沒有成為基本隊。(但雜誌“青年親衛隊”是例外)。而同路人們，尤其是最近明朋在文學上有了反動傾向的代表者們，却當了布爾喬亞意識形態底前哨，占領着我們大部分出版物(“赤新

地”國立出版所“克魯格”及其他)底篇頁。

還有我們底文藝批評家及出版機關底指導者，也正將主要的注意向着有害於勞動階級的要素。現在病態的現象之所以正在普羅列答利亞作家底集團（一個便是“鍛冶廠”）中發生，將他們底大部分引進腐敗和非階級性去，只有從這一點去理解。

所以，這些一切，都是爲了擁護普羅列答利亞文學，糾正黨底文藝政策起見，不該沒有最劇烈的爭論和討論的（“在哨崗”底活動）。

（8）自然能使普羅列答利亞文學迅速而且有效地發達的基本條件，是蘇俄經濟，政治，文化底更健強。唯有這健強，纔可以使普羅列答利亞特能有更多的力量與注意集注在文藝的問題上。

但除了這客觀的事實之外，普羅列答利亞文學自身各個藝術集團底對於意識形態上並組織統一上的努力，也有偉大的意義。例如爲了在普羅列答利亞隊伍中造成共同的鬥爭呀，爲了造成大衆的普羅列答利亞文學運動的鬥爭呀。之類。最近十五個地方機關派有代表參加的瓦普擴大會議，已經奠定了普羅列答利亞

文學全聯邦組織化底鞏固的基礎，表明我們隊伍中見解底可驚的一致了。（例如一縣內或一工場內文學團體底指導等）

普羅列答利亞文學已經證明了富有自己底威力和生存力，也已證明了富有對於中間集團的意識形態上的作用力了（例如“莫普”和“列夫”底提攜）。

（9）在文藝領域中黨底問題，要注重同路人底區分，及主義對於他們的影響，——同時也要注意意識形態地——慢慢地，計劃地，文學創造及於勞動者及勞動大眾的影響。而這事恐怕只有靠普羅列答利亞文學，具備了便於發達的意識的物質的條件，拉引了新生的文學勢力到它影響底軌道上面來，纔能夠達到，

爲什麼呢？因爲同路人和新作家底自由越加大，受着嚴守意識形態的文學環境（普羅列答利亞文學）底影響就越加少。他們所佔的地位越加獨立，他們受布爾喬亞的意識就越加快，黨要利用他們也就越加難。黨在文藝領域中，也必須有黨細胞。誰如果以爲無是頂的，誰就是不想爲了革命而使藝術得到勝利的人。

（10）今後黨若是不輕視文藝問題，文藝問題若是

複雜，叢生，而且未經十分地檢討（蒲列哈諾夫和加美內夫和瓦浪斯基底批評，還有僅有的指導的述作），——而且這問題已經引起了活潑的論爭，黨就須廣汎地組織那討論，而且將那解決，組織地印在黨底機關上，以便得到一個唯一的黨底方針。

其次再看瑪伊斯基底長論“文化和文學和黨”（“星”一九二四年第三號）。

文化和文學及黨

一 普羅列答利亞文化是可能的嗎？

普羅列答利亞文化是可能的嗎？——這是一個根本的問題。因着對於這個問題回答的肯定或否定，就可以決定眼下所盛行討論的文藝問題乃至一般文藝政策問題上的黨底立場。所以現在首先應該注意普羅列答利亞文化問題。

托羅茲基在他所著那部非常有趣的著作“文學和革命”中，曾經證明不會有所謂普羅列答利亞文化這一

種東西，而且普羅列答利亞文化這個術語，就已經含有內在的矛盾。托羅茲基意見底根本是這樣的：

凡是文化底創造，都要極久的經過。奴隸所有時代和封建時代底文化，都是涉及幾世紀纔有成就的。布爾喬亞文化，也但從文藝復興時代算起，便已經經過五個世紀之久了。從這樣的情況看來，自然就有一個問題起來。就是：

“普羅列答利亞特能夠有時間創造所謂普羅列答利亞文化嗎？我們對於向社會主義的過渡，決不空懷太樂觀的見解，但我們以為向社會革命的過渡期，固然不會是幾月，幾年，而是幾十年——但也只是幾十年，並不是幾世紀。更不是幾千年。這樣，難道普羅列答利亞特還不當把自己底革命，和奴隸制，封建制度，資本主義有別地，看成短促的時期嗎？普羅列答利亞特在這短促時期裏果能夠創造成新文化嗎？提出這個疑問來是有理由的，因為社會革命的時期是一個劇烈的階級鬥爭的時期，在這裡破壞要比新的建設佔的地位多。”

所以在普羅列答利亞還成爲一個階級而存在的過

渡期間，爲了那時期之短和在那短時期裏還不能不供獻全身全力於階級鬥爭的兩個緣故，普羅列答利亞特將不會有造就自己特有的文化的餘閒。而當這過渡時期終結時，人類又已進入社會主義的王國，在那里動手創造空前的文化，一切階級都陰消滅，因而普羅列答利亞特也便不復存在了。那時所創造的文化，怕是非階級的，帶着全人類的性質的罷。

“所以，普羅列答利亞文化不能現在並沒有，就是將來也決不會有。這並沒有什麼可以惋惜的理由。因爲普羅列答利亞特所以要獲得權力，乃是爲永遠消滅階等文化，以開拓全人類文化底路綫。”

爲要使這根本的思想更明確，托羅茲基曾揭舉下列的比較：

“我們底文化建設，無論怎樣地重要而且必需，事實却不能不有待於歐洲與全世界底革命。我們現在也還是進軍中的兵卒。我們固然也有休息的時候。然而我們底襯衣總要洗，我們底頭髮總要梳剪，最要緊的還是來福槍總要擦淨塗油。我們現時經濟的，文化的工作，不過是乘着戰爭和調防的餘閒弄了點

頭緒而已。主要的戰爭還在前方——也許就在並不怎樣遠的前方。”

托羅茲基這樣的思想是正確的嗎？普羅列答利亞文化真是事實上不可能的嗎？

據我所見，托羅茲基是下了純然任意的解釋，因此就到達錯誤的結論了。我們可以證明這一點。但要明，先須確定所謂文化這個術語底內容。關於這個術語底內容，托羅茲基底定義如下：

文化云者是表現全社會底，或至少它底統治階級底特性的，知能底有機的總和。它包羅而且滲透人類創造底各方面，並且把它們聯成爲一個單一的體系。”

我們就接受這個定義罷。但須知道，這個定義是包含着非常廣的意義的。對於文化用了這個解釋，就是對於文化這個術語用了最廣的意義。不但涉及科學，文學，哲學，宗教底範圍，也且包括經濟，政治，工業底領域。托羅茲基是將文化這一個術語作這樣的廣闊的意義用的。現在我就照了他底用例用罷。

托羅茲基用來實證普羅列答利亞文化是不可能

的，第一個最重要的證據就是所謂過渡期底短促。但所謂“過渡期”者，該作怎樣的解釋呢？

所謂“過渡期”者，明明不能不解釋作，包含從社會革命在俄羅斯勃發以後直到全地球至少地球上的大部分都實現確立了社會主義思想的全期間。這期間將延得多麼長呢？恐怕誰也不能明白的解答。大概可以明白的，不過一件事。就是這時期未必會很短。關於這一點，世界大戰以前的馬克思主義者是曾見了種種的幻影的。他們絕像遙望着高山峻嶺而趨的旅客。距離漸近，山峯彷彿舉手可觸，山路也見得平坦了。但一走到那山路，却就幻影全消：絕頂是遠藏雲際，險難的道上，也有谷有巖，殊不容易前進。在已離開資本主義世界向着社會主義革命跨進了一步的俄羅斯國民之前，正展開着苛烈的現實。那困難是比之預料遙遠地多，那到達的時期也就不得不遙遠地延長。即使單就俄羅斯說，也決不能說是短的。要使俄羅斯成為實現了社會主義的新天地，不能不消滅一切的社結階級，尤其是農民階級底存在。而要這樣，就不可不具備機械工業經濟底各種條件，使個人的農業經濟成為負擔

過重而不利，集合的國家的經濟方面卻是負擔較輕而有利，列寧所計畫的全俄底電化，便是爲了接近這個目的的第一步。而要實現這種理想，同時又須普遍地分配完善的農具給農民。電化底計畫，是一九二〇年底蘇維埃第八次大會所議決，期以此後十年實現的，但照現在看來，在這期間裏到底並不容易實現。即使今後二十年間竟能實現“每一村一副耕運機”這一個計畫，那也只能說，已經建立了農業社會化所必要的機械和經濟上的前提罷了。要將久年養成的和個人的農業經濟相伴的心理上的遺傳和風習也絕其根株，至少還得從此加上幾十年的年月”。而這還是假定在這全期間內，絕無戰爭呀，外國底革命呀，以及別的會動搖俄國底經濟生活的事變的話。

在俄國以外的西歐，美洲，非洲各地，所謂過渡期者，要延到多少長呢？這大約非看作需要不少的年月不可。像英國和德國那樣，大規模的工業已經發達，而農民和小有產階級比較無力的國度裏，社會主義或許能夠比較早一點實現。然而社會主義並不能期望它各國各各孤立地實現的。西班牙和巴爾幹諸國不必

說，就是法蘭西和意大利那樣的國度，這過渡期也不能不看作很長久。將西歐諸國立脚在久經沁透於農民之間的土地所有觀念上的個人主義思想放在眼中來看時，就可以知道這過渡期的終結並不容易來到。在亞細亞，亞非利加諸國中，則從工業還未發達，農民對小數普羅列答利亞特占着壓倒的多數，而大眾又都有着千年以上的奴隸和服從底傳統等事情來想，更不能不看作不容易來到。

最後是美洲，更其占着特殊的位置，因為資本主義底根柢是鞏固的，也許在歐洲社會主義的革命已經到處占着勝利，而美洲底資本主義，還是可以支持。說不定資本主義的美洲和蘇維埃俄國之間，竟要發生激烈的爭鬪。其結果，就非等到美洲底資本主義力竭，在那里建設起社會主義的王國來，就在較適於實現社會主義的歐洲先進國，也不能有過渡期底終結。而這過渡期在農民極多的美洲合衆國和別的美洲大陸諸國中，是不可不看作要延得頗長久的。

對於未來要豫定一個一定的期限，實際上很困難。但是，根據以上所論，我們將二十世紀全體着做

世界的地從資本主義到社會主義的“過渡期”，莫非還是過於誇張嗎？當然，這個“過渡期”自有自身底發達底階段和過程。那形式，怕是最初和純社會主義差得遠，而隨後逐漸洗練，完成了，便逐漸和理想接近的罷。但是無論如何，總要到二十一世紀，人類纔能夠看見廣大底地展開而且充分地實現了的社會主義的聖地。

如此，在我們眼前的“過渡^源時代”底延續，便無論如何不會短過半世紀。在這一點上，我是和以爲“世界普羅列答利亞革命；約需要二〇，三〇，五〇年”的同志托羅茲基底意見，非常接近的。這樣的一個期間，還可以說是要創造自己底文化是過於短促的期間嗎？而且，這樣的一個期間，我們還可以認爲是介在資本主義文化與社會主義文化這兩個絕不相容的時代之間的“無文化”的時代嗎？

我想，不是可以的。姑且引了幾個例來看。現代日本底文化，便完全在五十年之內發達起來。俄國文化底主要部門，——文學，音樂，繪畫，彫刻，演劇，科學等，——也都在這百年之間發達起來，而且有些部門(例如文學，音樂，演劇)在這期間已經達到可驚的成

熟了。這還是帝政俄羅斯底低速度底發展！現在若以現代的發狂一般的急速步調來發展，那麼半世紀（或者稍長一點）的時間難道還是過於短促的時間，不足形成現在已經胎生了的新的文化嗎？那意見，我以為極其可疑的。

但是，托羅茲基還提出了一個論證。他說問題不在乎“過渡期”底短促，也還在乎過渡期隔是“一個劇烈的階級爭鬪的時期，在這里破壞要比新的建設佔的地位多”。這確鑿含有許多的真理，但也依然並非全部是真理！當然，誰也不會懷疑將來的半世紀，將要成為空前的衝突，由和此而致的流血，破壞的戰爭時代。但是，這里必須有一種對於事件的實際的觀察法。我們假如將“過渡期”的光景具體地描出在自己底眼前，我們便會知道將來的階級衝突和戰爭那也並非無休無息，一齊進行的。橫互於全世界的戰線，或許會有一個平靜的瞬間。並且更容易會有鬥爭底地理的局限。例如德國革命，德國方面固然要有緊張的主力，但蘇聯底負擔却異常地少。日本革命，也首先應該由日本自己來負擔。德國就使在這期間給了日本普羅列答

利亞特一切必要的援助，他們自己也還可以在比較平靜的狀況裏面過生活。像這樣的情形，便不會不在新時代文化的創造上發現了一定的力量和手段，——而且一定會發現的吧。我們並不否定那所謂“過渡期”的鬥爭狀態，或許要妨礙這種創造的飛躍，而使它（創造）成爲不很豐潤而且或許可以說是服務於爭鬥的東西。這種鬥爭的狀態可以在創造上面，蓋下了一種偏狹的印記。同時，却也可以在創造上面，添上了一種很大的流動性和變易性。但是，無論如何，不能斷言，在這個不會短過半世紀的時期裏，新時代竟不能創造出自己特有的而且只有這時代纔能創造的文化。而且現在，就已經儼存着可以保證這種確信的事實了。

試問，蘇維埃國家是什麼？世界上從未見過的俄羅斯××黨是作麼？和布爾喬亞諸國底軍隊完全不同的我們赤衛軍是什麼？的確可以稱爲世界革命大本營的第三國際，是什麼？這都不是安置在應該由“過渡期”來創造的新的政治文化基礎上面的重要的礫石嗎？

還有，我們慣稱爲“蘇維埃的”的獨特的國民經濟

制度，是什麼？在時代落後的農業國內，巧妙地將資本主義和社會主義底要素結合起來的新經濟的政策，是什麼？這又不是安置在該在“過渡期”內成長的新的經濟文化基礎上面的重要的磚瓦嗎？

其次，馬克思主義和列寧主義究竟是什麼？這又不是“過渡期”底新的科學文化底重要的磚瓦和基礎嗎？同志托羅茲基對於馬克思主義說：“據我看來，只在社會主義的社會中，——馬克思主義纔能夠從做政治鬥爭一面的武器，變而為科學創造的方法，精神文化最重要的元素和工具”（“文學和革命”一四六頁）對於這一點，我以為，同志托羅茲基底意見，決不能說是完全得當的。當然，馬克思主義只有在展開了的社會主義社會內，纔能達成完全的科學的意義。但是今日，馬克思主義也已經逐日形成為“科學創造的方式”了。現在，蘇維埃俄國，已經在馬克思主義的雰圍氣裏面，養育着現代的人物了。這就是，五年十年之後，我國全科學的事業都將感激於“資本論”著者底思想的徵候。

最後，赤色農民，結婚，葬式，是什麼？我們底反

宗教宣傳，是什麼？迅速地發展着的勞動通信運動，是什麼？我們普羅列答利亞作家，是什麼？凡此一切，又都不是很經心地走上了建設生活與言語的新文化底路程的最初的一步嗎？

我們決不可忽略：以上所舉已經達成的一切，都是在一個時代落後的國家，在充塞着最大的苦痛和爲着生活鬥爭的非常猛烈的革命戰爭裏面，僅僅費了六七年所得到的產物！現在假使文化的創造，不止由時代落後的一個國家，而是由全世界底文化民族全體來實行，那結果將如何？假使，這文化的創造並非六七年，而是五十年乃至六十年，那結果將如何？又假使，在這個期間之內，外面的事情並不像在蘇維埃俄羅斯這樣的慘淡，稍爲輕稍爲好，那文化創造底結果又將如何呢？那時候，我們難道還不能期待“過渡期”新文化——經濟的，政治的，精神的——底萌生，而且切實地長成發達嗎！

我想，這是絕對可以期待的。假使如此，那麼我們當然便要問“那時期的文化究竟是什麼文化？”了。

同志托羅茲基在他著作的某處，曾論及藝術說：

“我們不應將勢必反映過渡期社會中底一切矛盾的革命藝術，和連基礎都還沒有打的社會主義的藝術混淆。”（“文學和革命”一七〇頁）

這是對的。同樣，我們也不能將革命期的文化，與社會主義時代的文化混淆。但是，所謂“革命藝術”和“革命文化”，——豈非只是給與這些文化，藝術的一些純然外面的相貌嗎？而依同一的意味，豈非也可以稱為“過渡期藝術”和“過渡期文化”嗎？我們對於社會的批評，抱有很大的興味。但我們不可不知道的重要的事情是：什麼社會階級纔是這種文化底根本設建者。

因此，我們假使從這種見地出發，去評價——由“過渡期”創造，而被同志托羅茲基定名為“革命文化”的文化，我們便將可以完全明確斷言：這種文化除出命名為普羅列答利亞文化之外，不能更有其他的名稱。普羅列答利亞特，是“過渡期”內的支配階級。它必將對於時代之全社會的精神的生活，賦與了一種基調，必將反映出自己底歷史的容貌，創造成新的文化。雖然普羅列答利亞專政許可其存在的其他階級（尤其是農

民)，也可以參加這種“過渡期”文化底創造。但他們總得委曲在勞動階級底精神的霸權之下。而且勞動階級或許還要利用農民底力量來，在廣汎的範圍內創造自己底文化。事實底論理——歷史的發達底論理，是如此的。

所以，對於本論開頭所提出的問題——普羅列答利亞文化是可能的嗎？——我們可以對答道：

不但是可能的，而且是——必然的！

二 普羅列答利亞文學底路綫

因為這樣，所以我們假如斷定普羅列答利亞文化底存在是必然的，那麼我們便也可以斷定，與這文化成爲連環的普羅列答利亞文學底成立也是必然的。

普羅列答利亞文學究竟是什麼呢？那特質是怎樣的呢？關於這問題現在頗有種種分歧的意見，要避免誤解，必須先明白限定這個術語底意義。

普通的解釋，多以爲：普羅列答利亞文學就是專由普羅列答利亞特自身所創造的文學。弗理契教授底見解如此，“鍛冶廠”一關底解釋也如此，便是托羅茲

基，也將這一個術語作這樣的意思用。

這是妥當的嗎？當然不是。倘若這話底意思，只如“鍛冶廠”所說一樣，以為普羅列答利亞文學原是普羅列答利亞本身底任務，所以那產生也以專出於普羅列答利亞特之手為妥當的意思。那是誰也可以不持異議的。但如果把普羅列答利亞文學看作只有成於純粹的普羅列答利亞特之手的東西，則作為一種熱烈的極端的主張，或者可以容納，而在實際上，却要生出疑問來。此地所謂純粹的普羅列答利亞特，是指着什麼說的呢？必須是在工廠裏作工的勞動者嗎？可是文學是需要專門從事的複雜的技術。文學的創作和工廠的勞動，究竟能夠並立到怎樣的程度呢？在工作的期間，不是至多也不過能夠寫些短短的抒情詩之類嗎？那麼，所謂純粹的普羅列答利亞特，還是指，曾經在工廠工作，而現在却多年專弄文筆了的人說的呢？倘將普羅列答利亞文學底作者，依了嚴密的意義限於無產勞動階級，便生出種種這樣的疑問來了。

文學是文化底一個分野。而且是普羅列答利亞特這次方始進展到的分野。在文化底別的分野，早已

有了比之文學成爲爲普羅列答利亞特的東西了，然而那爲着普羅列答利亞特的文化，却也未必盡由普羅列答利亞特本身底手所建造。無論是做普羅列答利亞學藝基礎的馬克思，昂格思，無論是爲普羅列答利亞文化大盡其力的拉薩爾，李普克耐希，慮林堡，蒲列哈諾夫，無論是人類史上最初的普羅列答利亞革命底指導者列寧，都是知識分子，連所謂純粹的普羅列答利亞特出身都不是。新興的階級，原不一定要本身親手來製造自己所必要的文化要素。把漸就消亡的階級中的優秀的代表者，斷絕了和生來的境地的關係，決然成爲新的社會勢力底幫手的人們底力，利用來創造自己所必要的文化，原是新興階級所常有的事實。在新的階級底發達底初期，這樣的事更不爲奇。那麼，普羅列答利亞特過去既然利用了許多非普羅列答利亞特底力量來建設政治的科學的文化，爲什麼現在獨不可以利用來建設文學呢？不是毫沒有不可以的理由嗎？而且事實上不是最近已經從知識分子間，並非單從勞動者間，出了許多有力的普羅列答利亞文學底代表者嗎？這就是因爲傳統文化於創造新文化非常地有用，而傳統文

化，是知識分子比現在的普羅列答利亞特接受得更多的緣故。

像弗理契教授和他一派底見解，是在普羅列答利亞作家之間也認為沒有什麼根據的。如“十月”底一團便在“真理報”(一九二四年)上直截明說“普羅列答利亞文學不限於勞動者了”。

所以，普羅列答利亞出身的那護照，並不一定就是普羅列答利亞文學底通行證。那麼，普羅列答利亞文學究竟是什麼呢？

普羅列答利亞文學和其他的文學不同的是在那社會的藝術的面貌。那面貌究竟是怎樣的呢？

我們並沒有替將來的廚房開立詳細菜單的閑時間。這是將來的工作。我們現在也到底並不能詳細豫料普羅列答利亞文學在遠的將來例如二十世紀中葉乃至末葉將有怎樣的特色。我們現在，不過能夠將決定將來的普羅列答利亞文學所走的路線的幾個根本的特色提出來罷了。例如，我們可以說，普羅列答利亞文學一定是反映普羅列答利亞的意識形態的，那作家或許不一定是勞動階級底“肉體底肉體”，但那精神一定

是勞動階級底“精神底精神”。其次，過去的布爾喬亞文學以個人主義的思想爲中心，調了普羅列答利亞文學一定以集團主義的精神爲根柢。過去的文學有着神祕，厭世，頹廢的色彩，調了普羅列答利亞文學，大概可以感得深伏的生之歡喜的源泉。因爲，勞動階級走的不是下山路，而是上山路。普羅列答利亞文學，是要吃立於大地上，在大衆裏面和大衆一同生長的。爲了所謂“過渡期”是一個社會上劇烈的變動接連發動的時期，在這時期裏的文學上，當然要強烈地表現出戰鬥的氣分來。而普羅列答利亞文學，就應該是顯出這些一切的特色來使普羅列答利亞特革命的氣勢因而高漲的東西。文學決不會像同志瓦浪斯基所說的，單是認識生活的方法，同時還是作用生活的強烈的力。

過渡期所產生的普羅列答利亞文學，其一般的特質大體將如以上所述。

現在我們已經有了有了這樣特質的文學嗎？

並沒有。雖則已經有了一點最初的萌芽，却還沒有完全的作品。然而，這是毫不爲奇的。

大凡新興階級要形成它底文化，都要經過二個時

期。第一，是新階級還未成爲社會底中心勢力，而舊社會中已經有了新文化底萌芽可見。第二，是新階級成了社會生活底中心勢力之後，見了第一期萌芽底成長。但這前後兩時期底關係，常常由於種種的事情尤其由於那階級底社會的特質，而不能一樣。布爾喬亞階級，在行封建制度的社會裏，早已能夠使那文化發達起來了。到了千七百八十九年，法國底第三階級便已不但在經濟上政治上，就在哲學，科學，文藝方面，也十分地發達了自己底文化了。因爲法國底布爾喬亞，是靠着榨取別人底勤勞來生活，很有用他豐富的財力致力於發達文化的十足的餘裕的。但普羅列答利亞特卻和它底情形全然不同。普羅列答利亞特自然是被榨取階級，不是榨取階級。在帶資本主義色彩的社會內，老是像寺院裏的老鼠一般的落薄，——而現在，也還落薄着。並沒有充分的力量可以盡力文化底發達。他們中間可以騰了出來從事新文化的力量都要用到滿足於他們底生活最切實而且一刻都不能猶豫的要求上面去，如爲了政黨呀，工會呀，合作社呀那些底組織。在舊文化底社會裏，普羅列答利亞特雖想造一點政治

上乃至經濟上的文化的基礎，也很不容易，何況向科學，哲學，藝術，文學底方面去伸手，那可以說，簡直是不可能的。俄國底普羅列答利亞特連自己底盧梭也沒有一個，不得不說正是不得已的自然的結果。

但是普羅列答利亞文學底萌芽却已經存在了。

俄國底發生普羅列答利亞文學，是十月革命以前的事。當時俄國底布爾喬亞，被千九〇五年底革命激成了反動。知識分子底大部分都已陷落在道德的政治的頹廢情狀中。在十九世紀底後半，以涅克拉梭夫，沙爾契可夫，烏斯賓斯基，珂羅連科們為代表，做了進取的革命的角色的俄國文學，此時都已退轉到極端的個人主義，和所有的社會性隔絕了。而孛洛克，白萊意，萊米梭夫，阿爾志跋綏夫，梭羅古學，及其他的頹廢者，神祕家，却受了異常的歡迎，給出許多的影響。俄國文學底大部分都是反動化了。但在這反動底時期，也曾和離了大眾的去布爾喬亞文學者同時出了勞動階級出身底作家。例如休克略夫，涅查耶夫，盧伊巴茲基們就是；而稍後，從一九一二年到一六年出現的沙摩培德尼克，沙特斐耶夫，皮皮克，培斯沙里珂，加里

寧，斐立普先珂們也是。數內自然並沒有第一流的天才，可是他們歷史的意義是偉大的。爲的他們奠定了普羅列答利亞文學底基礎。

不久“十月革命”到來。便建立了“普羅文化”，努力於養育普羅列答利亞文學。在千九百二十年，又聚集了革命以後所有的作家（大抵是詩人），建立了“鍛冶廠”。而在團體之外還有台明·白德內宜，綏拉斐摩維奇及其他的人們。因有飢饉，和內戰作梗，固然不會有過十分的餘力用在文學上，但文學却也慢慢地發展了。這時代底文學，分明有兩個特長：一個是宣傳政治；還有一個是略帶抽象的讚美工業（歌頌工場，機械，車輪等等）。

然而不意初次來訪的平和，新經濟政策底實施，却帶給普羅列答利亞文學以非常的艱難。一面支配從一九一七年至一九二〇年的普羅列答利亞文學舊情緒已經消滅，而一面却又不能即刻有了新的調子。這是一個從內戰時代底宣傳的，政治的，讚美工業的文學到忠實地反映現實的寫實主義文學的轉變期。少數的普羅列答利亞作家都被這轉變弄成了苦悶的內心的破產；

而普羅列答利亞文學上就發生了危機。一面“同路人”底一團，乘了這時期，便悠悠然地進展到了文壇底中心了。

但到了一九二二年末，普羅列答利亞文學却又復興起來，而且似乎扶搖直上了。從里培進斯基底“一週間”起，陸續出現了寥悉珂，綏蒙諾夫，沙特斐耶夫，培賽勉斯基等人底傑作。建立了“十月”(莫斯科)“建設”(列寧格勒)等團體。最重要的，是無產青年也從此簇生了許多的年青的作家——衛蕭萊意，雅斯內宜，柯斯采林，郭洛特內宜，班斐羅夫，查羅夫，萊平，柯羅梭夫，柯羅格利夫斯基。將這事實具體化的，就是以普羅列答利亞文學底政治的擁護為目的的雜誌“在哨崗”底發刊。但是不必諱言，普羅列答利亞作家裏面，現在實在還沒有第一流的天才。他們藝術的技術還不夠。他們底大部分還只通過了學習底第一個階段。但是他們，却有一種偉大的價值。就是，他們和普羅列答利亞特有機的地結合着，而且從心底裏接受着十月革命。

我在此地必須加一個最根本的注釋。就是我所

謂普羅列答利亞作家接受十月革命是，並非單指政治的接受而言，也指藝術的心理的接受而言的。政治的接受和藝術的接受決不是同一的事情。現代的作家裏面，儘有袋裏已經藏了黨員證，而在藝術創作的領域內，却分明屬於“同路人”的人。但是，上面所述的普羅列答利亞作家，却雖然不全是黨員，他們數內相當的多數是從知識階級出身的，可是儘多藝術的地，心理的地接受着十月革命。不過，這是不足爲奇的，因爲普羅列答利亞作家底大部分，都是過去曾經和革命運動有過密切的關係，或者現在還是積極地意識地參加着革命的人們。

現在，已經毫無疑義：我們應該向那些熱鬧而雜亂的普羅列答利亞作家隊伍裏面去尋“過渡期”底新文學底源泉了。大約只有他們可以產生創造歷史的普羅列答利亞文學罷。不過這是屬於未來的事情。我們現在所不能不考慮的，乃是他們應該怎樣從事於困難而且必不可少的修養，以及怎樣從速除却現在他們正在呻吟的病痛。

那病痛是什麼呢？我可以舉出二個主要的來。

第一病痛是教養太不夠。一切的教養都不夠，一般的政治的藝術的教養固不夠，甚至馬克思主義底理解也不夠。作家要想和時代站在同一的水準上從事創作，是須過那時代底最高的知的生活的。如歌德，尖涅，托爾斯泰，易卜生，范哈論，都是當時最有教養的人。這不但於他們藝術的活動絲毫無所害，而且非常地有所助。但是現在，豈不是不親近馬克思主義就到底不得成爲有教養的人物嗎？

教養不他夠，尤其是馬克思主義底理解一不夠，那直接的結果普羅列答利亞作家對於種種布爾喬亞的影響就不很有抵抗力。而他們中間底大多數，因此便被什麼“形式底革命”呀“列夫”底技術呀吸引去了。

第二個同樣重大的病痛，就是普羅列答利亞作家離開了大衆活躍的生活，普羅列答利亞真實的“大地。”這有一個代表的例子。全聯邦勞動適信運動已經舉行了兩年多了，“鍛冶廠”“十月”“建設”階團體究竟齊心參加過不曾呢？並不曾。但勞動通信是普羅列答利亞作家力量底貯藏所。從此地，必將產出許多過渡期的作家來的。

既然隔離了大眾並大眾生活，當然產生了許多有害的結果：極端的分派主義，熱於文藝爭論而冷有實際創作，普羅列答利亞作家團體不和，惡意對待“同路人”，染上了布爾喬亞的氣質並在作品上塗飾現實等階。

這些固然不是致命傷。但也不能沒有深切的注意，堅決的奮鬥。在這一方面，“在哨崗”是可以說大大盡了力的。這雜誌已經指摘過普羅列答利亞作家政治的無知不知步少次。但可惜這雜誌，頗有太將複雜的文藝問題簡單化（簡單地解決）的傾向。其中最主要的，就是這雜誌一向不曾注意那當然要注意的，普羅列答利亞作家必須與大眾有着有機的關係這一點。具體說來，就是太不在普羅列答利亞作家和勞動通信底關係上盡力了。但這正是現在問題之中的問題。

現在再說一邊罷。普羅列答利亞文學底萌芽是有了。但須詳密地注意它，深切地看護它，而且盡力使它結成甜美的果子。

三 “同路人”

先說什麼叫作“同路人”。

傳播“同路人”這名稱的，是托羅茲基。他在“文學和革命”中說：

“介在於嗟嘆或沉默中消逝的布羅喬亞藝術，和尙未誕生的新的藝術之間，創造着一種既多少與革命有機地相關連，但同時又不是革命藝術的過渡期的藝術”。

然後舉了皮涅克，烏舍伏洛特·伊凡諾夫，吉洪諾夫，葉賢寧等等的人名，接着說：

“他們底文學的及一般的外觀，是由革命造成的。然而他們底全部，各各以自己一派的方法接受着革命。不過在這些個人的接受之中，也有着涉及他們全部而相共通的特質。那就是他們從××主義截然地分開，像反對它似的常常威脅着的那特質。他們都不整個地把握革命。所以，革命的××主義的目的，在他們是不可解的。他們多少都有越過勞動者底頭，而以希望望農民的傾向。他們不是普羅利答利亞革命的藝術家，只是革命藝術底同路人”。

對於這樣明快的解釋，是不得不同意的。但也不見得萬人都是如此想。例如瓦浪斯基對於“同路人”

便曾發表過別樣的見解（見瓦浪斯基論文“現下的情勢和黨在文藝上的任務”，這論文待後說到他的一章中再介紹）。據他說，所謂同路人是“生長在革命時代，認識革命底勝利，因參加革命而成爲革命直接觀察者的從小布爾喬亞，和農民，和知識階級過來的僑民”。

這一看便可了然，托羅茲基和瓦浪斯基之間有着顯著的差別。托羅茲基以爲同路人不過是部分地理解普羅列答利亞革命的人，而瓦浪斯基則無條件地證明着同路人是革命接受者。如果這接受，不是指形式的政治的接受說，而是指藝術的心理的接受說的，則這兩面的差別還要大。那麼，哪一面是對的呢？

據我看來，當然托羅茲基一面是對的。“同路人底接受“革命底勝利”，確鑿如托羅茲基所說，並不是全部的，而是附有種種條件的。假如他們是全然接受的，那他們便不是“同路人”，便是普羅列答利亞作家了。瓦浪斯基還說到同路人參加過革命，其實革命也有幾等幾樣的參加法。有積極地做了一個自覺的戰士參加的，也有像一片木片無意識地爲革命底浪激所翻弄而參加的。而“同路人”底參加革命，則誰都知道

是屬於第二種的形態。這樣並不由衷的參加，也可以算是他們底特別的功績嗎？

所以我以為“同路人”這名稱，原是指這樣的作家說，也是應該指這樣的並非全部而是部分地附條件地接受革命的作家說的。（重說一遍，此地所謂接受大抵指藝術的心理的接受而言）。事實上這樣性質的作家並不少，而在現代的文學上也明明做着很大的腳色。不得不相當地注意他們。

一樣稱為“同路人”的，也有色色不同的人物。第一年齡就雜多。一面有皮涅克，伊凡諾夫，尼啓丁，吉洪諾夫，斯洛寧斯基，賽甫琳那，及其他年青的人，大部分是革命以後方纔出現，尤其是實施新經濟政策的時候方纔出現在文壇底中心的。一面又有革命以前就活動，隨同革命進展移到新俄羅斯方面來的人，如已故的李洛克，及生存的高爾基，亞歷舍·托爾斯泰，威墨賽耶夫，沙吉涅央，瓦理諾夫，希希可夫，及其他。其次接受革命的程度也很雜多。一面有幾乎全然站在革命立場的人，一面也有內心非常隔離革命的人。同路人底陣營是一向灰色的，現在已經漸漸解了分。

在這一點上，兩大雜誌“俄羅斯”(莫斯科)和“現代的俄羅斯人”(列寧格勒)可以說很盡了力的罷。

“同路人”原是這樣雜多的 一個集團，却也有他們所以一總合為一個文藝集團的共通的特色。那第一，就是他們底社會的構成。因為他們都是知識分子，或小布爾喬亞階級出身。第二就是政治的過去。除出極端的例外，他們都是過去和革命運動不很有關係，或不曾積極參加過十月革命，甚則原在反動底陣營裏，隨後轉到革命中來的。第三則是他們根本不能理解或表現現代底真精神。

因此我又想起瓦浪斯基來了。瓦浪斯基以為“同路人”底特質有下列二點：

1. 他們底文學憎惡着舊的，布爾喬亞的地主的生活；
2. 他們底文學既朦朧地認識“十月”之國際的意義，也相當地描着俄國革命之民族的一面。

我對於瓦浪斯基底這一說，全然不贊成。“同路人”底文學氣分上憎惡着地主底生活，是事實。但是因此就能說不是布爾喬亞的嗎？完全另外一個問題。我看，“同路人”是不但不憎惡布爾喬亞的生活，而且從

心底裏暗暗羨慕着舊生活的。就使並不羨慕舊生活，也不能確定他們是否心裏親近着普羅列答利亞特。關於這一點，恐怕就是瓦浪斯基也不見得能夠明確的解答罷。但這在評價“同路人”底將來的任務上却有着重大的意義。

其次再說所謂。“相當描着革命之民族的一面”。如果如此，那就好極了。即不如此，單是把握着“民族革命”底本質，也是可感的。但是事實是全然不如此。大概（除了少數的例外）“同路人”所描的都只是革命時代底凡俗。而且他們底心理也不見得與那凡俗有多少的差別。所以他們從沒有深刻地理解革命。他們往往將革命底本質看作寄宿在人類中間的獸性本能底解放，同樣又將革命底裏面描成革命底面貌。革命底意義於他們是始終沒有因緣，描寫為革命之根本的勞動者抗鬥主義者到相當的成功，也於他們為不可能。在他們底藝術上顯出的都是和現代充滿着內藏的生活的歡喜的英勇的氣概相反的，那革命以前文學底遺產，憂鬱的調子，和灰暗的色彩。他們底大部分都非常熱心於“形式底革命”，以為表現上印刷上技巧底新奇纔是

最重要的革命之文學的反映。在這一點上，他們是追蹤舊俄羅斯底藝術家特別是布爾喬亞社會底腐敗底宣言者李洛克，萊米梭夫及其他等人底後塵的。他們是遭了革命而受心理打擊的舊俄羅斯底後備隊。結局“同路人”底文學便將我們底革命寫在歪斜鏡上了——雖然歪斜的程度是隨人不同的。然而瓦浪斯基却還想我們承認他們底這種描寫頗出色。真是客氣極了。但是客氣斷不是善行。

這樣說來，“同路人”可以說在俄羅斯底文學上並沒有什麼功績嗎？

那當然不是。“同路人”也有功績的。他們是最初試描新時代和新人物的人，而且是成功了的。當時的人們，都如飢似渴地要求着這樣的描寫。所以“同路人”底作品，雖然是歪曲的描寫，也受了非常的歡迎。不論暴發戶，不論純蘇維埃的團體，都搶着讀他們。出版者編輯者都盡力出他們底作品，批評家也專於讚揚他們。

這在當時也是當然的。在那新經濟政策底初期，普羅列答利亞文學遇到了危機，而蘇維埃的讀者又漸

漸得到了生活底安定而還沒有明顯的要求的時期，“同路人”是可以席捲文壇的。

但是現在怎樣呢？

瓦浪斯基以為俄羅斯文學襲着“無風狀態”了，而其原因由於西歐革命步調底滯鈍，和新經濟政策暴露了醜惡的一面摧挫了作家革命的氣分。

這明明是瓦浪斯基跌到觀念主義裏去了。第一，他想用所謂“無風狀態”來概括所有的文學，就全然沒有意思。普羅列答利亞文學，並沒有什麼無風狀態。倒是很有向上的氣運。倒是“同路人”那邊，事實上有着“無風狀態”？所以所謂“無風狀態”是應該專就“同路人”說的，

但是這樣（即專就“同路人”說），瓦浪斯基底所謂“無風狀態”又就分明沒有意義了。因為同路人一向所描寫的，本來只是革命底醜劣的凡俗的方面（無風狀態），不是革命底英勇方面。而革命以後時代底包含着大大的生活力，可以做幾代豐饒的藝術底土壤，却不論西歐革命如何遲緩，單看俄羅斯社會瀰漫着和先前一樣的樂觀主義，也便可以了然。

“無風”底真正原因，完全別有所在，那大抵是關於“同路人”內部的事情：因為那凡俗的描寫，那在“同路人”是根本的特色，而在讀者也曾爲了它是新，又另外沒有更好的東西，耐着性子接受的，現在已經不能使讀者滿足了，讀者已經長進，需要新而更深刻的革命的描寫了。而這樣的描寫，又已經成爲可能：因為革命直後的大轉變，市民戰，戰時共產主義差不多都已過去，有了十分的準備可以成爲藝術表現底土壤了。

但是“同路人”，在藝術的活動上，却不見得有比千九百二十一年至二十二年時期更加進展的可能性。這種不可能，原是“同路人”社會的本質上當然發生的結果，但也因新經濟政策使他們發生的腐敗而更深。因爲“同路人”底大部分都是一向不明白十月革命和二月革命底區別，將新經濟政策當作舊俄羅斯底回復，在心理上受納着，回到革命以前的作家們所生活的生活方式去了的。他們因此要使勞動者和農民階級提攜，要和現實的社會的國家的生活並步，要以這樣所得的刺戟爲基礎，不便他們底藝術上色，却都躲到文藝讚美和知識分子生活底窠柵裏面去。而且他們自己或

許不充分意識着，他們已經在藝術中迎合着新經濟政策所產生的布爾喬亞讀者底要求了。所以他們就漸漸地失却了生氣，跌進了淪亡的生涯。

那麼，他們將來如何呢？

這就是“無風狀態”這個言語也已經證明“同路人”們向來的走法不見得能成功了。從千九百二十一年至二十二年的階段，已經過去了。因而依然停在這個階段也就無益了，必須有新的道路，新的氣分，新的形式，新的動機。歷史底路程現在正向着普羅列答利亞文學底方面走。“同路人”中就使有許多的天才，也不見得就能成為普羅列答利亞文學底中核。那是他們社會的意識的本質的關係。要是他們能夠克服那無理想，耽溺，知識分子的態度，那當然可以和歷史的路程一致，與普羅列答利亞文學溶合。却又必須他們識得自己底生活正站在斷乎必須決擇的運命的轉變期。要是和普羅列答利亞並進，便可以向上發展；要是和普羅列答利亞反背，便只有滅亡和腐敗。像“同路人”底大部分所愛好的普羅列答利亞以外的立場，到底就是一種“和普羅列答利亞反背”的立場。當這轉變期

中，我是從心底裏希望着能夠有很多的“同路人”發見正當的動向的。

四 黨 和 文 學

黨在文藝問題上也不能不有獨自的方針嗎？

從原則上說，自然沒有一個人會作否定的回答。

托羅茲基在屢屢徵引了的“文學和革命”中就說：

“十分顯然，就是在藝術方面，黨也不能，一天也不能，採取自由自由放任的自由主義的原理。問題只在干涉應當從何點開始，以何處為界，在什麼情況並且在什麼中，黨應當選擇。這問題一點也不像左翼底理論家們所想的那樣簡單”。

這問題自然並不那樣的簡單，托羅茲基底話是對的。但是他也無條件地承認在文藝領域上黨有干涉的必要。他只疑，應當從何處開始，以何處為界。這是托羅茲基在一年前寫的 時間駉駉地馳過去，生活不停留。現在已有下列的時期到來了。那不是更接近嗎？就是為把問題轉變於有利的方面起見，黨應該決定比較向來更加決定的方針，干涉文學底單一過程

底形成的時期到來了。

但是瓦浪斯基似乎全不想到這件事。事實上他在說：

“黨是一向從被爲同路人的灰色集團中挑選較有天分和左翼要素的人們，對於這些中間的無黨派的作家加了積極的援助的。黨對普羅列答利亞及××主義作家之藝術的探索，給了完全的自由，也對他們加了實際的保護：竭力維護他們底出版所，還將他們底作品印在國家出版底雜誌上”。

“關於同路人和普羅列答利亞作家底現在任務和比重的論爭，全沒有重認題義的必要。同路人依然是文學界底最有力量者。所以將來也還應該不斷地吸收這些中間的無黨派的作家，將他們底作品視爲與十月革命底命運比較密切的有機的相關的東西。關於普羅列答利亞作家及××主義作家底團體，應當承認那團體或聯盟是極有益的，目的不錯的。所以將來也有積極維護的必要。尤其必須注意那些新的作家（青年黨員，勞動通信員，勞動大學生）。

若將這文章改成了容易明白的具體的話，那將成

爲怎樣的意思呢？

大體就是：

俄羅斯文學的菜園裏真正有兩個苗床。究竟哪邊能結有益於我們的果子，現在還不能決定，——所以暫時只成兩邊澆灌，以期萬一。

就是這樣的一種理論。從這理論，當然可以看出，瓦浪斯基覺得現在還不能決定該向哪邊去找出現代文學底萌芽。但更不妥的是實行。在實行上，恐怕瓦浪斯基是主張同路人底苗床能結更多的果子（“同路人依然是文學界底最有力量者”），正該支持這苗床，儘力澆灌這苗床的罷（“將來也還應該吸收這些中間的無黨派的作家”）。這就極其抑低普羅列答利亞文學底苗床了。雖然在這點上他是讓步說“將來也有積極維護的必要”的，但所謂維護，大抵不過是說儘量出版的意思。瓦浪斯基既說到出版，爲什麼一字不提關於普羅列答利亞作家底結合和養育必須有大大組織的活動呢？真是遺憾之至。這樣的活動在同路人之間不也是與在普羅列答利亞作家之間一樣地重大嗎？

結局瓦浪斯基底見地便是說：在文藝底領域上一

向都是很放任的，現在也不必再去干涉罷。

我們可以接受瓦浪斯基底這見地嗎？斷乎不可。我黨所以和別黨不同者，就在它能夠離開了眼前底利益而遠觀將來。我黨底政策都是熟籌了幾年底將來而確立的。在經濟底範圍內，在蘇維埃權力底範圍內，問題都已這樣地進行了。只是從這見地去接近現代文學底問題，必須先考量過渡期底文學，究竟從哪里產生。可是從同路人這一羣呢？還是從普羅列答利亞作家這一團？不能沒有明確的解答。而對於這問題的解答的肯定或否定，根本便已決定了文學上的黨底方針。

瓦浪斯基分明是在閃避這個問題底解答。從他論文一般的氣分看來，他是很有點懷疑普羅列答利亞作家苗床底豐收，甚至願意把同路人擁上第一位的。因此幸福的他們，現在事實上便顯得是最顯著的文學的團體了。

但是黨，並沒有必須站在瓦浪斯基這樣中間的懷疑的見地上的理由。黨總是絕對信賴普羅列答利亞特以及潛藏其中的發展底能力的。而且這信賴已經

屢屢爲事實所證實。對於這個問題，自然也應該信賴普羅列答利亞特底能力。對於上述問題，黨只有這樣回答：

“過渡期的文學總是從普羅列答利亞特產生的罷（自然是慢慢的，不是一月，一年的），而它底中心總就是普羅列答利亞作家底一團。”

如此便有了若干實行上的結論。我可以約舉如左：

1. 黨應當首先維護普羅列答利亞作家，儘力解除他們長進上的障害。就使現在從純藝術的立場看去，普羅列答利亞文學比同路人底文學壞，未來也是屬於他們的。不應該就不肯在普羅列答利亞文學底苗床多盡力，因爲過了一定的期間，一定可以獲得出色的豐收。
2. 黨底援助普羅列答利亞作家，也應當不只是物質的，而且是精神的。黨應當特別想法鞏固普羅列答利亞作家和大衆底有機的關係。而其最重要的手段之一，便是設置普羅列答利亞作家和勞動通信員底共同線。而簡單實現法，又無過於把

全俄普羅列答利亞作家聯盟大開門戶給勞動通信員。如果這原則能確立，則這聯盟便可以擁有勞動階級所播的一切藝術的天才，而成爲普羅列答利亞作家強有力的中心。而且可以不與天衆隔離地，登升了作家的階段。

3. 但是黨決不可放逐“同路人”。却應當使那中間健全的分子清算了現在思想的藝術的不純（中途半端）使與普羅列答利亞文學溶合。對於他們物質上出版上的援助，也須依舊要有充分的注意。

爲免一切的誤解，此地必須注意：所謂維護“同路人”，既不是對於同路人拿出了什麼“比重”，也並不是要借名社會的藝術的面貌而以凡俗的作品去代天才的作品。這都是愚劣的。普羅列答利亞作家只有靠了質和才底競賽，纔可以慢慢地壓倒了同路人。而黨，則必須以普羅列答利亞作家爲良質，努力使之生出天才來。

我以爲，文藝上最正當的黨底見地是如此。不要挫了必要的進步。到了當在“同路人”間劃開界綫

的時候，黨應當鮮明文藝上的方針，儘量將這一派的作家引進自己底軌道來。也不要忘卻普羅列答利亞作家中已經陸續出現了農民作家。他們是在革命後底農村底一面反映着現代的，必須早有了準備，纔可以使普羅列答利亞特也在農民藝術底方面獲得了領導權。而最重要的準備，也是要黨在文藝問題上確立了方針，以造成普羅列答利亞作家底中樞。

至於干涉的條目，我想我已經說得很夠了。

其次再看瓦進底報告“意識形態戰線和文藝底任務”爲基礎的，第一次全蘇維埃聯邦普羅列答利亞作家大會底決議。

第一次全蘇維埃聯邦普羅列答利亞 作家大會決議

I

1 文學是階級鬥爭底强有力的武器，如果“在

某一時代底支配觀念，常是支配階級的思想”的馬克思底指示是對的，則普羅列答利亞特底支配，和非普羅列答利亞的意識形態，一部分，是和非普羅列答利亞文學底共存之可能，已無置疑的餘地。倘若在那獨裁期間，普羅列答利亞特沒有逐漸獲得一切意識形態的地位，那便將停止其為支配階級罷。在階級社會裏的文學，不能是中立的，這一定要積極的地效力於某一階級。

2 如果以上的事，在階級社會一般，是對的，則這在我們生活着的時代——戰爭和革命底時代，尖銳化的階級鬥爭底時代，是兩層的對。這就是以為在文學底領域上，各種文學的意識形態的傾向，可以平和的協同，平和的競爭那樣的議論，不過是反動的空想底緣由。布爾雪維克主義一向曾和這麼的反動的空想戰爭。在意識形態底領域，文學底領域，也如在社會生活底別的領域上一樣，為階級鬥爭底法則所支配。所以布爾雪維克主義常常站在意識形態的非妥協，嚴正底立場上，站在意識形態的方向底無條件的敏感底立

塢上，而現在也還站着。

3 布爾喬亞的意識者們，提示了文學和政治底同權，同價，換了話說，就是布爾喬亞文學和××主義政治底同權的同價的“理論”。這理論底階級的治的意義，即存於布爾喬亞的意識者們，要從革命保衛自己，築自己底文學的立場，而由這裡來射擊普羅列答利亞獨裁底堡壘的努力裏。在現在的條件下，只有文藝，是普羅列答利亞特和布爾喬亞記爲了對於中間的要素，要獲得領導權而在這裡開演的激烈的階級鬥爭底最後底舞臺底一折。

4 蘇維埃聯邦——是以從資本主義向××主義的過渡爲旗印，而立於其下的諸國家底聯合。政權，經濟，軍隊，學校——這些一切，都有過渡的性質。在這一一切之上，便放着將現代社會從資本主義引向××主義的普羅列答利亞特底印章。自從出現於歷史上的那當初以至今日，普羅列答利亞特已經創造了新的物質的和精神的文化底巨大的價值了。關於普羅列

答利亞文化，新的階級底文化，依據於過去的支配階級底遺產上的過渡的文化的問題，在已經解決了非退往資本主義而是進向××主義的普羅列答利亞特底運動的人們——首先，在勞動者階級，是理論的地，實踐的地，都已解決了的問題。關於普羅列答利亞文化和普羅列答利亞文學的否定的態度，是一九二二至二五年，在俄國××黨內的“反對派”這名目之下，形成於蘇維埃社會裏，在事實上，是歷史的地，理論的地，都和那想將普羅列答利亞特底獨裁徐徐清算，使我國復歸於“民主主義”的軌道的小布爾喬亞底壓力底反映，底發現的那清算派的立場，相連結的。據清算派底見地，則凡關於普羅列答利亞文化和文學的一切談話，不過是空想，蓋在清算派底人們，普羅列答利亞特底歷史的勝利這事，看來不過只是空想而已。而在現代社會上，普羅列答利亞文化和文學底存在着這個不可爭的事實，却正是顯示這勝利底確實性的證據。

II

5 普羅列答利亞文化和文學底最徹底的的反對

者，是同志托羅茲基和瓦浪斯基。在那著作“文學和革命”中，L. 托羅茲基寫着——

“將布爾喬亞文化和布爾喬亞藝術，與普羅列答利亞文化和普羅列答利亞藝術相對待，是根本不對的。因為普羅列答利亞特底統治，既然只是暫時的，過渡的，後二者就是一般上不會存在的。普羅列答利亞獨裁底歷史的意義和道義的偉大，就在它是為那超階級的，初次真正人類的文化建立基礎這一點”。（L. 托羅茲基“文學和革命”九頁。）

接着同志托羅茲基，A.K. 瓦浪斯基寫着——

“普羅列答利亞藝術未嘗存在，在普羅列答利亞獨裁的過渡的時代，也不會存在的。文化領域上的這時代底課題，歸結之處，是在普羅列答利亞特首先獲得過去幾世紀底技術，科學，藝術。所以當面的問題，並不在普羅列答利亞藝術底創造，而在藉了過去的一切獲得，批判的地攝取其成果，以確立能作維持普羅列答利亞特對於布爾喬亞的勝利之助那樣的革命的過渡的藝術。問題之所在，是在為普羅列答利亞特底利益起見而作的布爾喬亞文化和藝術的適應。但這和在我們

底時代，較好地適應了的新的形式和樣式底探求，毫不反對，是不消說的。”（一九二四年“探照燈”第二十二號）

6 托羅茲基在所謂我們正在向非階級的社會進行這一種理由之下，否定着階級的普羅列答利亞文學和藝術底可能。然而，在和這一樣的理由之下，孟塞維克主義否定着階級底獨裁，階級國家，等等的必要。在和這同一的理由之下，無政府主義否定着黨和國家的必要。但在實際上，如大家所知道，孟塞維克主義底立場和無政府主義底立場，前者是在民主主義底旗下，後者是在熱烈底急進主義底旗下，事實上都是將政權委給布爾喬亞記之手的。孟塞維克主義者和無政府主義者，關於普羅列答利亞獲得勝利所必要的那道路，都沒有明確的概念。普羅列答利亞鬥爭底戰略和戰術。在孟塞維克主義者，歸着於使普羅列答利亞特屈服於布爾喬亞記底支配——在無政府主義者，則歸着於不過使資本主義底支配因而堅固的，無力的“左傾的”辭句。托羅茲基主義底戰略和戰術，不過是這無

政府主義者底“左傾的”辭句和孟塞維克主義者底妥協主義底折衷。上面所揭的托羅茲基和瓦浪斯基底意見——就是托羅茲基主義在思想問題和藝術問題上的應用。關於普羅列答利亞的“左傾的”辭句在這里，是將普羅列答利亞特底文化的課題，和由於“爲普羅列答利亞底利益起見而作的布爾喬亞文化和藝術的適應”的機會主義的極限相聯結的。據托羅茲基及瓦浪斯基底意見，則在藝術領域中的普羅列答利亞特，毫不拿出比有產者所曾經拿出的爲更新的東西來。

7 托羅茲基和瓦浪斯基，關於要經過怎樣的路，而全人類的，社會主義的藝術纔被創造的事，並無什麼理解。一件事——這並非在全政治及全經濟底領域上，普羅列答利亞特所正在進行的路，就是，並非在藝術領域上的普羅列答利亞獲得領導權，政權的路這件事，在他們是明明白白的。所以托羅茲基宣言，“馬克思的方法——並不是藝術的方法”。“用了別的話，便是說，在藝術上，階級鬥爭的法則是不通用的。到結局，則在藝術上的托羅茲基主義，便是諸階級底平和的協

同底意思，而主宰的職掌，於是全然剩在舊的布爾喬亞文化底代表者底手裏。普羅列答利亞的前衛的代表者底全課題，在這裡，是只要將古典的和現代布爾喬亞的文化竭力加以廣泛的普及就夠。普羅列答利亞文化和文學底獨立的課題，由他們，是毫無什麼發展。全部問題，在他們，是只在“使舊時代底成果，同化於新的階級”（托羅茲基）這一事。未來的社會主義藝術，據托羅茲基——瓦浪斯基底意見，是從舊的階級和現代布爾喬亞文化，會並無什麼過渡的階段地，發生起來的。

III

8 在從這本主義進向社會主義的過渡時代的普羅列答利亞文學底不存在）具體地說，是什麼意思呢？這意思，就是和生活相連結，將這生活正確地反映出來的文學，並不存在。是和主宰的階級及其革命；有機的地相結合的文學，並不存在；積極的地來幫助普羅列答利亞特將其社會引向××××那樣的文學，並不存在。那時候，藝術是站在生活之外，階級鬥爭之外，而

布爾喬亞則可以用十分的權利，提出藝術和政治底同權底理論——藝術從政治獨立的理論來。在別一面，——是正在主宰的普羅列答利亞特倘不做自己底文學，自己底電影，演劇，則及於非普羅列答利亞層，首先，是及於農民底意識形態的影響，將必然的，剩在布爾喬亞文化和藝術底代表者之手罷。要指導農民，將他們引向××××去，惟有靠着普羅列答利亞特底從一切方面——就是，由蘇維埃，協作組合，學校，電化，軍隊，文學，電影，演劇，等等，加他們以作用，這纔可能。在這些全領域上，不能只以“舊時代底成果之向新階級的同化”為限。他應該講新的言語；他之所依據，應該在可以和時代以及站在當前的問題底雄大相匹敵的未曾有的新的成如之上。和這相反時，則對於普羅列答利亞前衛的影響，既無理解，也不反映的意識者們，會作用於農民之上的罷。而這意義，便是並非使農民進向××××，却退到資本主義去。

沒有自己底獨立的文化，沒有自己底文學，普羅列答利亞特即不能確保對於農民的領導權。不獨在政治的，經濟的領域而已，雖在文化的領域，普羅列答利

亞特也不得不在自己之後，領了非普羅列答利亞層去。然而要完成這課題，惟有將他在政治的、經濟的領域上所做過了的革命，在文化的領域上也復做到，這纔可能。

9 雖然宣言着普羅列答利亞文學底原則，確言着在這路上由勞動階級所做的顯著的成功，但不該忘却關於“自大”這一種大害的伊理基底教訓。關於“普羅列答利亞文化者，應該是作為人類在資本主義社會，地主社所底重壓之下，所造出來的那知識底蓄積底合理的發展而出現”的他底指示。普羅列答利亞文學知道應該從古典的，以及現代布爾喬亞的文化和藝術，採取有價值的一切的東西，進步的的一切的東西。但普羅列答利亞文學更知道，在這領域上，應該比布爾喬亞文學所站住了的之點更前進，而且不獨是舊文化底利用而已，用伊理基底話說起來，便是必須將這些加以絕對地“改作”。

10 據托羅茲基——瓦浪斯基底意見，則文學上

的中心的勢力，應該在所謂同路人，即出於智識階級，市人，農民底層內，而意識形態的地，是並不站在××主義的見地的作家。然而同路人者，並非一樣的全體。在他們之間，是也有和力量相應，正直地服務於革命的要素的。但“同路人”底支配的類型，却是在文學上曲解革命，屢屢加以中傷，而且陶養於國民主義，大帝國主義，神祕主義的精神的作家。這“同路人”底支配的類型，倘還將調子賦與於新經濟政策後期的文藝，則這“同路人”底文藝，在那根柢上，就是和普羅列答利亞革命背道而馳的文學。這些事，可是以用了完全的權利來說的。和這同路人底反革命的要素，以最決定的鬥爭為必要。

關於革命的真實的同路人，則在文學戰線上的他們底一切底利用，是全然必要的。然而這利用，只有在普羅列答利亞文學將影響及於同路人的優良的代表者之上。而使這些同路人結成於文學上的普羅列答利亞的中核的周圍的時候纔可能。而成這中核者，必須是全聯邦普羅列答利亞作家聯盟，而也已經在成着。

普羅列答利亞文學和革命的真實的同路人之間的

朋友的協同底廣大的舞台，首先第一，是農民。然而，這協同，只有在這些同路人理解了全世界正在起來的歷史的鬥爭底根本的意義，理解了普羅列答利亞特在革命的職分和由普羅列答利亞特來指導農民的必要的時候，這纔可能，且得成爲顯着的進步的要因。

IV

11 蘇維埃聯邦內的普羅列答利亞文學，在比較的短時日之間，成了顯著的社會現象了。這文學，是個個的普羅列答利亞團體，和先用勞動通信員的形式的那普羅列答利亞特底大衆的文化的運動，兩相溶合，而被創造的。普羅列答利亞文學之存在底否定，已經漸漸困難起來。那反對者，已不得不退去最初的露骨的否定的立場，而採用新戰術以貫徹向來和普羅列答利亞文學相爭的舊目的了。這新戰術底本質——即在雖“承認”普羅列答利亞文學，而這仍應該作爲“文學一般”即布爾喬亞文學底一翼(N.奧辛斯基)底宣言中。在這里，就重演着那全世界的機會主義者底態度——這些機會主義者，開初是反對創設獨立的普羅列

答利亞黨的，待到這黨成爲事實而出現，使“承認”這黨，而一面却宣傳和布爾喬亞政黨底協同，否定普羅列答利亞黨底獨立的政策，那領導權底觀念，由這黨以獲得政權的觀念。

恰恰和這一樣，我們底機會主義者們，先是從普羅列答利亞文化和文學底否定開頭，待到這成了事實的時候，便想試將這作爲“文學一般”底左翼。這是在新的條件上，用着新的手段的那一樣的清算派的立場底繼續。我們已經進了無產者普羅列答利亞特底文化的發達底新的階段了，在這里，單是普羅列答利亞文學底“承認”，已經不夠，所必要的，是承認在這文學上的領導權底原則，爲勝利，爲克服一切種類的布爾喬亞及小布爾喬亞文學與其傾向的這文學底執拗的組織的鬥爭的原則了。

V

12 不獨在蘇維埃聯邦，全世界布爾喬亞的文化和文學，現在都正在經驗着最大的危機，頹廢，腐敗。我們在這里有資本主義底危機，崩壞，和那歷史的運命

底最確實的徵候。資本主義病到無法可想了——布爾喬亞文化底經驗的基礎，連根柢都被搖動着。

而當武裝底市民戰爭的終熄後三年，在非常的物質的困難情形中，蘇維埃聯邦底普羅列答利亞文學却已被結成於單一的組織的團體之中了。普羅列答利亞作家第一回全聯邦大會（一九二五年一月），已在單一的意識形態底基礎上面，在強有力的單一的組織的周圍，統一了新的階級底一切文學的勢力。這在文壇成爲個人主義底理論和實踐的極端的表現者的那布爾喬亞社會裏，是不可得見的事，也不能設想的事。蘇維埃聯邦底普羅列答利亞文學，是站在將來的發達的旗印之下的。這是依據着普羅列答利亞特和農民底前衛的要素，首先——是農村青年底大衆的運動。普羅列答利亞文學底這樣顯著的成功，只在蘇維埃聯邦底勤勞大衆底急速的政治的經濟的成長底基礎上纔可能。

蘇維埃聯邦底普羅列答利亞文學，將惟一的目的——爲世界普羅列答利亞特底勝利盡力，和普羅列答利亞××底一切敵手血戰，揭在自己之前。普羅列答利亞文學是將要克服布爾喬亞文學的，因爲普羅列答

利亞××，必然地會將資本主義絕滅。

其次再看布哈林底意見。

布哈林曾在以“普羅列答利亞特和文藝政策問題”為題的演說中(一九二五年二月)指摘托羅茲基文化論底錯處。其論旨大體如次：

“托羅茲基底錯處在乎忘記了普羅列答利亞革命底延續和普羅列答利亞革命在各國的發展底不同。托羅茲基把××主義社會發達的步調，和普羅列答利亞革命消歇的速度，說得太誇張了。他以為：一切階級都將同時進向抗閥主義；而且普羅列答利亞××，還將比它實際發生的早消歇；所以他以為普羅列答利亞的特殊性質，便要流為全人類的，未來的××主義的的。而且，據托羅茲基說，未來的××主義的性質，還將比從自己殼中擠出普羅列答利亞文化來還要快。”

布哈林反駁這思想主張道：

“普羅列答利亞文化底特殊性，總將鞏固的存在，也

且必然地要被強固，定着的。所以它，決不會全是全人類意味的××主義的。普羅列答利亞文化因此也就決不會和未來的××主義的文化完全一致。

例如以人爲對手的爭鬥的氣分——即階級戰士底心理，便不是無階級××社會人們底性質。普羅列答利亞固有的特殊性，例如社會的情調，社會的特色等，也不是××主義的。因爲那社會，早已把社會和農村底矛盾解決了。”

其次再看他在討論中的演說：

我覺得在此出席的諸位同志底多數，太將問題單純化，而且看得太決定的了。在實際上，我們豈不是有着三個重要的根本問題麼——這就是讀者底問題，作者底問題，還有對於雙方的我們底態度底問題。只有這樣，我們纔能夠接近這問題去。

如果問題是這樣豎立的，那麼以全體而言，正和範圍更廣的社會問題一致。倘若我們說，在政治領域裏，只有一個階級是普羅列答利亞特，而這界限以外，只有一個布爾喬亞記，那恐怕是不對的罷。正和這一

樣，將對於問題底解決，給與困難的諸問題，拋出於我們底視野之外，是不對的，——因為惟這困難，是正存在於我國沒有一定的讀者和一定的作者這一件事情裏。所以，問題底決定的解決，是沒有的，也不會有。

正如政治上統治的根據，是奉×××爲首的勞動階級一樣，在這混沌之中，也自有某種根本的東西存在，是無須說得的。所以我們這里，倘就一定的終局而言，則當然該有向着一定的方向的根本的精神；一切的事，多多少少，都該和這終局的目的相連結。許多人都知道，我是站在非常急進的立場上的。然而這却絕對地不給我解決那帶着一切複雜性的現實的問題。我想——我們在意識形態的科學的生活底一切領域——也包括數學——裏，我們之間，究竟可以努力，也應該努力，來造出一個一定的，爲我們所特有的立場。於是從這里，便滋長出文化的諸關係底新的精神來。

但是，諸位，可惜這只是不能將特別的困難和過渡的階段除去的無休無息的準備呀。這不消說，我們從普羅列答利亞文化創造的問題，背過臉去，是不成的；

我們從用了所有手段，來支持現存的這萌芽的事，背過臉去，是不成的。我們無論何地何時，都沒有拒絕這事的權利。我們倒應該理解，惟有這個，是力學的根據，作為我們底生存底心臟的。但從我看來，雜誌“在峭崗”似乎太將這問題單純化了。他們底意思是——我國有普羅列答利亞特存在，但我國並無中間層，所以問題是在從一切作家中，將他底藝術的世界觀中的並非純粹的普羅列答利亞的事，加以曝露，於是用了在“莫普”及其他和這相類的關體裏，組織的地做成了的大棍子，來打擊他。

這問題底錯誤的建立法，就在這裡。我國還應該有農民文學存在。我們應該迎迓它，是不消說得的。我們能說因為這不是普羅列答利亞文學，不妨殺掉它麼？這是蠢事情。我們應該和在別的一切意識形態的領域上完全一樣，在文藝的領域上，我們也施行那用了和指導農民相同的漸進法，一面顧慮着那重量和特性，慢慢地從中除去農民的意識形態那樣的政策。我們不能不在普羅列答利亞文學之後，用牽繩拉着這農民文學去。如果關於讀者問題，是這樣布置的，那麼

關於作者的問題也應該這樣布置。無論怎樣，我們必須養育普羅列答利亞文學底成長。然而我們不可誹謗農民作家。我們不可誹謗爲着蘇維埃知識階級的作家。我們不可忘記：文化的問題，和戰鬥的問題不同，靠着打擊，用了機械的強制的方法，是不能解決的，用了騎兵底襲擊，也還是不能解決。這應該用了和理性的批判相適應的綜合的方法來解決。重要的事——是在和這相當的活動領域內的競爭。

最後，不可小明白的，是我們底普羅列答利亞作家們，他們應該停止了今天爲止那樣的只從事於做成方針（These），而去造出文學底作品來了（拍手。）誦讀那些無限量的主義綱領，已經儘夠了。這些東西，都相像到好像兩個瓜。這些已經令人倦怠到最後的階段了。拿出二十篇主義綱領來，還不如拿出一篇好的文學的作品的必要——一切的問題就在這裡，爲什麼呢，因爲盛行於我們文學團體中的，是問題底最大的轉變。在這裡，就存在着那根本的惡。不做必要的事，換了話說，就是並不進向生活底深處，竭力去觀察現代生活底許多的方面，普遍化，把握住，不做這些

事，而却從腦子裏去擠出方針來。

這樣的事，早可以停止了。在我，我要絕滅那為國人的普羅列答利亞文學的最好的方法，絕滅它的最大的方法，就是擯斥掉自由的無政府主義的競爭的原則。（聲，“不錯！是的！”）爲什麼呢，因爲在現在，要造成沒有經過一定的文學上的生活上的學校，生活的鬥爭的作家，沒有在這鬥爭中，克得自己底地位的作家，沒有爭得爲了自己底立場的地位的作家，是不能夠的。退倘使相反，我們站在應該靠國權來調節，利用一切特權的文學的見地上，則我們毫不容疑，因此要滅亡普羅列答利亞文學。我們不知道由此要造出什麼來。可是，諸位同志們，在現在我們底普羅列答利亞的文學底領域內，以爲我們沒有看見大錯處麼？作家一寫出兩三篇作品，他豈不就以歌德自居了麼？……

我已經提示了站在普羅列答利亞作家之前的課題，我並且給了一個名目，叫作“力學的力”我要複說一遍，這是我們底豫想。但再複說一回罷，我要說，爲解決這豫想方案起見，我們是有特別的方法的。從這裡，要流出爲“在哨崗”的團體所不懂的許多問題來。

文學批評者，必須作為決定我們的社會意見的人，或是團體來行動的麼？這可應該像我們招致農民一般，將“同路人”招到我們這邊來呢？自然，應該如此。然而一面用棍子打他們底頭，絞住他們底咽喉到不能呼吸，一面“招致”他們，這有什麼必要呢，又怎麼可能呢？一切的問題，就在這裏。

從我看來，我國底讀者是有各種各樣的。作家也有各種各樣。所以無論如何，問題底解決，也不會是決定的，一面的。根本的問題，是在讀者應該長進，到由普羅列答利亞作家來領導。最後，則應該到普羅列答利亞作家來指導普羅列答利亞的讀者。這也做得到的罷。正如我黨和勞動階級，不用方針，却用實際的一切工作來證明，於是在勤勞大眾底意識中，克得了一定的領導權一樣，普羅列答利亞作家也應該戰取那一定的藝術的權威，由此來獲得領導讀者的權利。

最後，還要添一點小小的注意。同志們，我想，這一件事，是必須明白的。就是造成一切團體，不能用造黨呀，組合呀，軍隊呀的型範來造。也必須明白，在一定的時期，尤其是關於文化的問題，我們是有設立別的

兩樣的團體規律的必要的。問題呢，現在自然不在那名稱上，但我要主張——這須是自發的團務，並不拘束的團體，倘是靠補助經費來辦的那樣的團體，是不行的。（笑。）那麼，小團體就會很是多種多樣的罷。而且愈是多種多樣，也愈好。他們要因其色彩，大家不同。黨呢，當然應訂定一個一般的方針的。但要而言之，在這諸團體內，總須有某一程度的自由。這並非立有鐵的規則的黨，這並非勞動組合——這完全是別的类型式的團體。凡有文藝上的政策底一切問題的解決，常常有人想求之於黨——宛然是對於政治及其他的生活的些細的問題，黨都給以回答一般。然而這是黨底文化事業底完全錯誤的方法，為什麼呢，因為這是自有其本身底特殊性的。

這就是我要在這里提出的注意。

其次再看盧那卡爾斯基底意見。

同志瓦進要求同志瓦浪斯基，要他從現下的情勢這一個見地，走近問題去。然而黨接近了文藝的問題

這一件事。却也正在這現下的情勢之中，演了某種的任務的。

其實，黨是纔始將這特殊的課題，提起在自己之前了。但從現下的情勢底這特質，也流出着某種的危險。當政治家們不知道某一領域底特殊的方面，而開始接近這領域去的時候，從他們簡直會弄出太過於總括的判斷，或是有害的企圖。這樣，純政治的態度，也反映在“在哨崗”派的人們底錯誤的立場上。純粹的政治的領域，是狹窄的。源義上的政治，乃是在國家機能底各部分各部分上，都各有特殊的課題。政治家辦理他們所不知道的領域的事的時候，常常存在着弄錯的危險。同志瓦達簡捷地斷定，以為應該從純政治的見地，接近文藝底問題去。然而，譬如對於軍事政策，或運輸政策，商業政策，倘不將軍事，運輸，商業底特殊性，放在思慮裏，又怎麼能夠從純政治的見地，走近前去呢？和這完全一樣，不顧藝術底特殊的法則，而提起關於文藝政策的問題，是不成的。否則，我們便全然或為因了這粗疏的政治的嘗試，而將一切文藝，都葬在墳墓裏——若用“瓦普”的表現來說，則是福

音書底“腐爛了的”墳墓裏了。其實，凡一種藝術作品，如果沒有藝術的價值，則即使這是政治的，也全然無意味。譬如這作品裏，有一種內容，是政治的，地有意義的——那麼，爲什麼不將這用政論的形式來表現的呢？

但將這種問題翻移來看一看就好。假如我們之前，有着藝術的地雖然是天才的，而政治的地則不滿足的作品。現在假定爲現有託爾斯泰或陀思妥也夫斯基那麼大的作家，寫了政治的地，是和我們不相干的一種天才的小說罷。我呢，自然，也知道說，倘使這樣的小說，完全是反革命的東西，則我們底鬥爭的諸條件，雖然很可惜，但使我們不得不揮淚將這樣的小說殺掉。然而如果並無這樣的反革命性，只有一點不佳的傾向，或者例如只有對於政治的無關心，則不消說，我們是大概不能不許這樣的小說底存在的罷。

有人在這里說過——藝術是認識生活的特殊的方法。別的人又說——藝術是社會底機能。無論依哪一面，天才的藝術作品，就明明於我們是有價值的。這些，或則是直接地給與生活的優良的表現，或者又成

爲社會底機能，由偉大的作家底意識，獨特地，明快地，將社會反映出。如果我們不想利用藝術這一種材料，那麼，我們恐怕就要作爲批評家，作爲社會學者，作爲國家底人，作爲市民，犯到深的錯誤了。

自然，藝術底任務，離科學底合理的任務是很遠的。但是，雖然如此，藝術的作品，是經驗底特殊的組織。從這見地，就可以說，一切藝術的作品，無論什麼。只要有才能的東西，即於我們有益。所以，在這方面，必須看得更廣大些。藝術底繁榮，在我們，大概是會成爲對於這國度底認識的很好的源泉的。

因爲和我們有一點點隔閡，或者只因爲有和我們底傾向不一致的特性在藝術作品裏，便立刻說這是有毒的東西，這一這恐怖，究竟是從哪里來的呢？我們的普羅列塔利亞特，想來該是已經儘夠堅實了。正不勞我們懼怕他們被別樣的政治底水濕了腳。

將和我們政治的傾向不一致的作品，發露出來，我們用正當的批評的方法就做得得到，決沒有來用禁壓的必要的。藝術家是人間底特別的型，這事忘記不得。我們決不能希望藝術家底多數，同時也是政治家。藝

術家之中，有些人們，常是缺少對於正確思索的極度的敏感性，或對於特定的意志的行動的傾向的。馬克思懂得這事，所以能夠用了非常的留心 and 優婉，接近了歌德，海涅，那樣的文新的現象。

再說一遍，藝術家那里，兼有指導的政治理論的事，是很少的。他將那材料，用了和這不同的方法來組織化。即使對於出自我們裏面的藝術家，我們若在他底藝術的作品中，課以狹隘的黨底綱領底目的，也還是不行。他既然作為藝術家而行動，那麼，他是依了和政論家工作不同的法則，組織着自己底經驗的。將澆了許多我黨底醬油的藝術，給與我們的時候，使我們到後來確信這是廢品的事，實在非常之多。

自然，藝術家是可以出於種種的層裏的。但是，要記得的，是在不遠的將來，這大概仍然還要出於知識份子。這是因為要做一個作家，必須有頗高的教養的緣故。以為作家從耕田的人們裏，或從下層的普羅列答利亞特裏，會直接出現的事，是不容易設想的。況且藝術家者，也是專門家。他因為要造出自己底形式，要開拓那視野，就必須用許多的時間。因為這緣

故，所以他如果是從大眾中出來的，則某一程度為止，他大概一定要離開自己底階級，接近知識分子底集團去。

這些一切，就令我沒有法子，不能不以爲我們無論怎樣，不可將非普羅列答利亞和非抗鬥主義者藝術家，從我們自己這裡離開。

請諸位最好是記一記。同志阿衛巴赫在這裡說些什麼了。這是非常年青的同志。但他却表現了全然難以比方的急躁。關於由同志雅各武萊夫所以的作家底手記，他是喊出叛逆了的！他說，同志瓦浪斯基使作家墮落了，而舉爲證據的，乃是這些作家宣言將和我們攜手同行的那手記！他們於此希望着什麼呵！他們所希望的，是將他們作爲具有藝術家底一切專門的特殊的藝術家，留存下來。

倘使一切的人們，都站在同志阿衛巴赫底見地上，那麼，恐怕我們便成了在敵國裏面的征服者底一團了。

我害怕——在文學上，我們有陷在“左傾病”底新的邪路裏的危險。我們不能不將巨大的小布爾喬亞的國度，帶着和我們一同走，而這事，則只有仗着同情，

戰術的地獲得他，這纔做得到。我們底急躁底一切徵候，會嚇得藝術家和學者從我們跑開。這一點，我們是應該明確地理解的。伊理基直白地說過——只有發瘋的××主義者，以為在俄國底××主義，可以單靠××主義者之手來實現。

這回，移到反駁同志託羅茲基底那一面去罷。

同志託羅茲基，關於普羅列答利亞文化，是弄錯了的。

自然，他於這一層，是有着舉伊理基為反證的根據的。伊理基在如次的一個似是而非的論理的判斷之前，曾抱着大大的恐怖——意識由生活而決定，所以布爾喬亞意識形態，由布爾喬亞生活而決定，所以，將布爾喬亞底一切遺產，都排斥罷！倘從這里出發，我們也就應該棄掉我們所有的技術。然而這里橫着大錯誤，是很明白的。布爾喬亞的生活之中，若干問題——也站在我們之前，但已經由布爾喬亞記多多少少總算滿足地給了解決，我們現在，是有着要加解決，而並無更能做得滿足之法的諸問題。伊理基就極端地恐怕我們會忘却這事，而拋棄了布爾喬亞底遺產裏

面的有價值的東西，却自己想出隨心任意的東西來。他是從這見地，也害怕了“普羅文化”的。（聲，“他是怕波格達諾夫主義呵”）。

他怕波格達諾夫主義，他怕“普羅文化”會發生一切哲學的，科學的，而在最後，是政治的惡傾向；他是不願意創造和黨並立，而和黨競爭的勞動者組織的。他豫先注意了這危險。他曾經將個人的指令付給我，要將“普羅文化”拉近國家來，而置這於國家底管轄下。在同時，他也着力地說，當將一定的廣闊，給與“普羅文化”底藝術課目。他坦率地對我說過，他以為“普羅文化”要造出自己底藝術家來的努力，是完全當然的事。對於普羅列答利亞文化的十把一細的判斷，在伊理基那里，是沒有的。

台明·白德內宜曾將伊理基底一篇演說中，說着“藝術者，和大衆育養於同一的東西，依據着大衆，並且要求着爲大衆工作”的一部分給我看。惟這小衆，實在，豈不就是普羅列答利亞大衆麼？

而同志託羅茲基，是陷在自己矛盾裏了。他在那書裏說，現在我們所必要的，是革命藝術。但是，是怎

樣的革命的藝術呢？是全人類的，超階級的東西麼？不，我國底革命，總該是普羅列答利亞革命呀。將我們在藝術成爲全人類的東西的××××的樂園裏，發見自己之前，我們還沒有發展普羅列答利亞藝術的餘裕這一件事，舉出來作爲論據，這是毫沒有什麼意義的。

將關於藝術的問題，和關於國家的問題，比較了一看就好。××主義是決非將全人類的國家，和本身一同帶來的，而只是將這××。但在過渡的時期，我們是建設普羅列答利亞國家。馬克思主義，蘇維埃組織，我們底勞動組合，——這些一切，都一樣是普羅列答利亞文化底一部分，而且是恰恰適應於這過渡時期的部分。那麼，怎麼可以說，在我們這裏，不能發生作爲進向××主義藝術的過渡藝術的那普羅列答利亞藝術呢？

在這些一切意見之中，我以爲是這論爭底惟一的最正當的結論者，是如次——就是，普羅列答利亞文學，是作爲我們底最重要的期待，我們要用了一切手段，來支持它，而排斥“同路人”，也決不行。

在這座上，曾談到應該對於馬克思主義批評，給與一個一定的規準。不錯，我覺得我們底批評，是極其跛行着的。但是，和這事一樣，關於馬克思主義的檢閱，該依怎樣的原則的事，給立出一個明確的一定的方針來，也不壞。所有的人們，都訴說着檢閱底各各底失敗。顯着檢閱似乎過於嚴重的情形。然而，反覆地說罷，我們是，有以我們為中心，而在這周圍組織小布爾喬亞文學的必要的。假使不這樣，那麼，一切具有才能的人們——而具有才能的人，則往往是獨自的組織者——怕要離開我們，走進和我們敵對的勢力裏去的罷。

其次作為結論，則有黨底文藝政策。

關於文藝領域上黨的政策

1

最近大眾底物質狀況底向上，已經和由革命所致的智的變革，大眾底自發性底增大，眼界底擴大，等等相關聯，創出文化的定貨和要求底大大發達了。這

發，我們已經將脚踏進了文化革命底圈裏，而這文化革命底圈限便是今後向××××社會進展底前提。

2

成爲這大衆文化發達底一部者，是新的文學——發那是萌芽的而同時包含着未曾有地廣大範圍的形態（勞動通信，農村通信，壁報，其他），直到意識形態上有意識的文藝作品的——普羅列答利亞和農民文學底發達。

3

同時在別一方面，經濟過程底複雜性，互相矛盾互相敵對的經濟形態底同時發達，和由這發達所引起的新布爾喬亞底誕生和成長，和新舊知識階級底一部分對於他們的必然的——雖然最初未必是意識的——結合，以及這布爾喬亞底意識形態的新擁護者從社會深處的化學的釀成，——這些一切，也必然的地，要出現在社會生活底文學的表面上。

4

因爲如此，所以我國文藝底領域上，鬥爭還未終熄，也如階級鬥爭一般還未終熄一樣。雖然一般地說，藝

術底，部分地說，文學底階級性，比之政治上，表現着無限複雜的形態是事實，但在階級社會裏是沒有中立的藝術也不會有的。

5

但是，我們絕對不能忽視社會生活底基本的事實：就是，勞動階級正獲得政權，在這國度裏正行普羅列答利亞專政。

如果普羅列答利亞黨在獲得政權以前，以激成階級鬥爭，實行全社會底××為方針，則在普羅列答利亞專政期中，站在普羅列答利亞黨底面前的問題，便是——怎樣和農民親睦，並且逐漸教育他們；怎樣容許和布爾喬亞的某一程度底合作，並且逐漸壓下他們；還有，怎樣使技術的和別的一切智識階級去做革命工作，並且在意識形態上把他們從布爾喬亞汜奪了回來。

如此，則階級鬥爭雖未終熄，鬥爭底形態已有變動。因為普羅列答利亞特獲得政權以前，是向現存社會努力××的，現在到了自己專政時期，該將“平和的組織事業”算作第一着了。

6

普羅列答利亞特必須擁護自己指導的位置，使之堅固，而且擴大，在意識形態戰線上許多新的參與者之間，也占得與此相應的位置。向着全然新的領域（生物學，心理學，一般是自然科學）的辯證法的唯物論底前進底過程，已經開始了。在文藝底領域上的這位置底獲得，也該和這一樣，早晚顯為事實了。

7

但是，不可記忘，這個問題是比普羅列答利亞特正在解決的別的問題，無限地複雜。因為勞動階級在資本主義社會底領域內，已經有了可得勝利的××底準備，造了鬥士和指導者底一團，造出政治鬥爭底優勝的意識形態的武器了。但他於自然科學上的問題，於技術上的問題，都還未能出手；又，作為文化的地受了壓迫的階級，他也還不能造出自己底文藝，自己獨特的藝術形式，自己底樣式來。縱使在普羅列答利亞特底手中，對於任何文學作品底社會的政治的內容現在已經有了無誤的規準，但他對於藝術形式的一切問題，却還沒有同樣的決定的回答。

8

在文藝底領域上的普羅列答利亞特指導者底政策，應該依據上述的情形來決定。在這里，首先和下列的各個問題有關係——普羅列答利亞作家，農民作家，以及所謂“同路人”和別的作家之間的相互關係；黨對於普羅列答利亞作家的政策；批評底問題；關於藝術作品底樣式和形式，以及新的藝術形式底確立方法問題；最後，是組織的性質底諸問題。

9

依所屬社會的階級的或社會的集團的內容而區分的各種文學集團之間的相互關係，固然可以由我黨底一般政策決定；但在這里，不可忘記：文學領域上指導的位置，以及所有一切物質的，意識形態底資源，整個都要屬於勞動階級。普羅列答利亞作家底領導權，現在還未曾確立，黨應該援助這些作家，自己造出進向這領導權的歷史的權利來。農民作家應該享受友誼的待遇，和無條件的援助。我們底主意，固然要將他們正在成長的一團，拉進普羅列答利亞意識形態底軌道上面來；但是同時，斷乎不可使他們底創作，失掉農民文藝的特色，因為這特色影響農民所必要的前提。

10

對於和“同路人”的關係，必須計及下列各事：(1)他們底分化；(2)他們底多數所以在文學技術上成爲有資格的“專門家”的意義；(3)他們這一層中間的動搖情形。一般的指令，在這里，應該是保證戰術的十分細心的待遇他們的關係，換了話說，就是，保證他們可以竭力從速移到××××的意識形態這面來的一切條件那樣的態度底指令。黨一面雖然將反普羅列答利亞的，反革命的要素(現在是極少了)絕滅，和“斯美那·惠夫”的“同路人”之間正在形成的新的布爾喬亞底意識形態鬥爭，但對於中間的意識形態的形態，仍應該堅忍地，寬容地和他們周旋，以便他們在和××××底文化要素的愈加親密的同志的協同底過程中竭力揚棄了這些難免很多的形態。

11

對於和普羅列答利亞作家的關係，黨應該取下列的立場，——就是，用了一切的方法資助他們成長，盡力支持他們和他們底組織，同時還用了一切的手段，豫防在他們之間最是破滅的現象的那自負底出現。正

唯黨以爲將有蘇維埃文學底意識的指導者出在他們中間，黨對於他們底對於舊的文化的遺產和藝術的言語的專門家的輕率的侮蔑的態度，有用一切手段來鬥爭的必要。和這一樣，黨也應該批判對於爭取普羅列答利亞作家底意識領導權的重要性，似乎評價不足的立場。一方面，和無條位的降伏鬥爭，別一方面，和自負鬥爭，——這應該是黨底標語。黨對於純溫室的“普羅列答利亞”文學底嘗試，也有鬥爭的必要。把握廣大現象和一切複雜情形，不踟躕於一個工廠底範圍之內，不爲基爾特文學，却在自己之後，帶着幾百萬的農民去鬥爭的偉大的階級文學——纔是普羅列答利亞文學底內容底境界。

12

那在黨底手中爲主要的教育手段之一的批評問題，大體也可依以上所述而決定。××××批評應該一刻也不出××××的立場，一步也不離普羅列答利亞意識形態，一面解明着種種文學作品底階級的意義，和文學上反革命的顯現毫不寬容地鬥爭，將“斯美那，惠夫”的自由主義等等曝露，同時還要和普羅列答

利亞特一同進行，對於可以一同進行的一切文學層，表示最大的節度，慎重，和忍耐。××××批評，平常必須力避文學上的命令的調子。只有這批評得了意識上的卓越性的時候，纔可以獲得深遠的教育的意義。馬克思主義批評，應該從自己底陣營裏驅逐了虛假，半文盲的，而且沾沾自喜的自負。馬克思主義批評有在自己之前，豎起“學呀”這標語來，而於自己底陣營內一切的廢紙和胡說，給以打擊的必要。

13

黨雖然對於文學潮流底社會的階級的內容加以正確的辨別，但是它決不能在文學形式底領域內，整個地和某一傾向相連結。黨雖然指導着整個的文學，但不能支持某種一定的文學的分派（由於對於形式，樣式的見解不同，而將資格給這些分派的）。這正和黨雖然指導着新生活底建設，却不大用決議去規定關於家族底形式問題的情形一樣。一切的事情，在要求這樣地設想，——適應時代的樣式，固然可以創造，但這也可以用別的方法創造，而這問題底解決法，却還沒有定。在我國文化發達底現階段上，應該拒否想在這方

1948.11.21. 謹璋

向上，藉着什麼和黨來進結的一切嘗試。

14

所以，黨不得不宣告在這領域上的一切各樣的團體和潮流底自由競爭。別的一切解決法，恐怕都是衙門的官僚的的虛偽的解決法。正和這一樣，也不能由法令或黨底決議，來許可某一集團或文學團體對於文學出版事業的合法的獨占。黨雖然在物質上和精神上，支持着普羅列答利亞作家和普羅列答利亞農民作家，援助着“同路人”，但即使它在意識的內容上，最爲普羅列答利亞的時，也不能許可那一集團獨占。因爲這是第一可以絕滅普羅列答利亞文學底根株的。

15

黨對於文學的事情，應該用盡一切手段排除杜撰的不懂事的行政上的妨礙。黨爲了保證對於我們文學的真是正當的，有益的，而且戰術的的指導起見，應該慎重考慮各種官辦事業上掌管出版事務的人選。

16

黨對於一切文藝勞動者，應該指示他們必須正確區別批評家和作家藝術家底職能。在這後者(作家藝

術家)，應當將工作底重心，放在原來意義的文學作品上，同時在創作上利以現代偉大的材料。又對於我們聯邦底許多共和國和州郡底民族文學底發展，也必須有特別的注意。

黨必須提倡必須創造真正供給大衆的讀者——勞動者和農民的讀者的文藝。我們應該大膽地，決定的地打破文學上貴族主義底偏見，利用舊的技巧底一切技巧的到達，創出爲幾百萬的人們所能理解那樣的合適的形式來。

只有這偉大的問題解決了的時候，蘇維埃文學和那爲未來底前衛的普羅列答利亞文學，纔能夠完成它文化的歷史的使命。



以上已將大論爭底內容和經過，極詳細地介紹過了，現在試加一點點批判。

概括地說，托羅茲基和瓦浪斯基兩人底普羅列答利亞文化和文學底否定論，結局可以說是完全錯誤的，而那從文藝底特殊性底深至的理解中產生的文藝政策

論，却完全不錯。反之，“在哨崗”一派對於普羅列答利亞文化底主張（領導權底要求）是不錯的，而對於具體的實現的方法（文藝政策）卻完全把政治和文藝底關係弄錯了。所以，這兩面底是非邪正，是要經過那完全繼承波格達諾夫理論的盧那卡爾斯基取捨別擇，纔能成爲黨底文藝政策。

我們若要批判托羅茲基底普羅列答利亞文化否定論，第一便當注意他底文化底定義。不明白他底文化底定義，便不能品評他底說頭。他底文化底定義是怎樣的呢？他說：

“文化云者是表現全社會底，或至少它底統治階級底特性的，知能底有機的總和。它包羅而且滲透人類創造底各方面，並且把它們聯成一個單一的體系。”

若立腳在這樣的定義上，則即說不會有或不應有這樣意義上的普羅列答利亞文化，也決不能算是錯。因爲這定義所包含的是，過去人類所有的封建文化或現在所有的布爾喬亞文化，在其最大發展形態上的全體，普羅列答利亞特自然不會造成適合這樣意義的單

單自己階級的階級文化。普羅列答利亞特是以創造全人類文化爲它意識的目的的，也不該像布爾喬亞創造布爾喬亞文化似地，創造這樣意義的偉大的文化，爲單單自己階級的階級文化。

因此托羅茲基所說的可以說全是當然的定規的事情，他不過隨便下了文化底主義，以這定義爲基礎，把這當然的定規的事，從馬克思主義的立場上說了出來罷了。然而在當時，（在當時急迫的社會的情勢所生的“在哨崗”一派底“綱領”主張中），正也有着說出這樣當然的事來促其注意也非徒然的歪曲。因爲“在哨崗”一派所叫喊的普羅列答利亞文化底確立，所待望的普羅列答利亞意識形態領導權底獲得，在理論上原則上雖然對，在具體的鬥爭上是，太把文化底理解拘囿而且盡心於政治文化了的（雖然他們底綱領也說到普羅列答利亞特底“終局的目的”）。這只要一看他們底文學論便了然。他們正如已介紹“的關於對布爾喬亞及中間集團的關係”第七項所述那樣，有想用政治的干涉（政策），即刻獲得普羅列答利亞文學（意識形態）底領導權，同時機械地滅絕了別的意識形態（文學）的氣勢的。但是爲普

羅列答利亞特目的的全人類文化，只有無階級的社會纔能出現的全人類文化(意識形態)，却是，如“普羅文化”底精神文化論章所說那樣，只有現在的普羅列答利亞意識形態(普羅列答利亞階級所獨有的集團主義的生活感情)和布爾喬亞意識形態(布爾喬亞階級所獨有的歪曲的個人主義的精神)，有機的互相融合纔能夠獲得。假如現在靠了政治的力量使普羅列答利亞集團主義即成爲支配的意識形態(文化)，即成爲托羅茲基所說的文化，那麼普羅列答利亞階級便也和布爾喬亞社會底有布爾喬亞文化一樣，不過造了普羅列答利亞階級文化(集團主義的文化)罷了，決不會產生全人類的文化的。這錯誤由於他們不曾正當地理解全人類文化和普羅列答利亞文化底關係，單把普羅列答利亞階級底政治文化，弄得頭昏腦脹，不能正確懂得它和別的文化(普羅列答利亞文學文化，普羅列答利亞科學文化，等等)底關係的緣故。所以托羅茲基有要說政治文化和科學文化和文學文化各各的特殊性，要闡明它們底有機關係，使人常常意識着創造全人類文化的必要。托羅茲基底文化論，對於文化雖然下了隨便的定義，作爲對於“在

“哨崗”底論難看，決不是沒有意義的。不過不把它作“在哨崗”底論難看，作一般的理論看的時候，則他那文化底定義實是一個根本的缺陷，不能不說是全錯的。在這點上，的確還是柯根和瑪伊斯基們以為已有“塹壕底文化”，有“露營底文化”，黨也是文化（政治文化），新經濟政策也是文化（經濟文化），馬克思主義也是文化（科學文化），普羅列答利亞詩歌也是文化（文學文化）的見解來得對。而且這些現在已有的文化，暫時也正只能稱它為普羅列答利亞文化。在這意義上，托羅茲基底普羅列答利亞文化否定論，雖被說是結局是錯，也是無法辯解的。但這並非說他完全不會想到這樣的文化。他於這樣的東西，也曾充分地論述過它底存在和性質的，他不過不稱它為文化罷了。這只要細讀前面所載的他底論文，便可以明白。

不過，這不當意義的普羅列答利亞文化，却連這種文化底主張者布哈林，盧那卜爾斯基們似乎也未曾對於它底現在和將來，及其轉移經程等等有過理論地組織地洞囑（至少在文學文化底分野上）。雖說這是要在一般文化底發展中逐漸組織起來的，終不能不令人有

些空虛之感。(雜誌“國際文化”第二年第二號上載有Mareckij底一篇“Comintern綱領中的文化革命問題”，對於對於全人類文化的一般文化的進路，頗有精詳的檢討，但於文學文化的進路，也還未有怎樣整理就緒的東西))

托羅茲基對於文化所以下了那樣寬泛的定義，一面自然爲了要攻難“在哨崗”底“極端”，一面也是由於他在“在哨崗”太偏於政治文化底反面，犯了太偏於全人類文化的錯。一涉及“太”，自然都不好；但在文學文化(意識形態)底範圍內，實絕對必須以全人類文化爲意識的目的，如“普羅文化”所提倡的那樣。既然是文學論，便不能不常常意識着，文學底範圍內普羅列答利亞文化和全人類文化底機係。具體地說，便不能不常常在文學底特殊性中把握政治和文學底關係以爲文學底理論。這在現代(社會生活底政治文化時代)，是一切文藝問題底基本問題。然而“在哨崗”一派，却總是蔑視文學底特殊性的，他們要求黨來干涉的文藝政策，便是蔑視文藝特殊性的表徵。

“在哨崗”一派底文學運動，不過在異常地深入

文學和其他一切社會現象底關係的一點上，及把蒲列哈諾夫所曾抽象地說過的，更具體地來主張的一點上，可以說對於文學理論底發展，和文學社會學底成立，曾有極大的貢獻。

“在哨崗”底普羅列答利亞文學論，倘將那中間所混合的文藝政策論取去，單把它作為文學論來看，那便是文化勃興時代（政治文化時代）底政治和文學底正當結合所當然產生的意識地而且強有力地亞奇·普羅文學的主張。這在當時，自是很必要的而且很正常的見解。瓦進在對討論會的報告底方針中（已經介紹了）也力說着要創造“意識形態地——慢慢地，有計畫地，影響勞動者和農民大眾的文學。”說這樣的亞奇·普羅文學，於普羅列答利亞底終局目的，很必要而且大有文藝的價值，那自然是不錯的。他們是亞奇·普羅文學底主張者，所以他們就是反對瓦浪斯基專為擁護同路人底藝術而說的藝術認識說，而主張藝術感染說者。（這當在瓦浪斯基底文學論一節中詳說）

但是“在哨崗”一派太過於重單單效力於政治文化的亞奇·普羅文學了。他們忘了除出效力於政治的藝

識形態以外，還有(雖不盡情效力却非全無關係的)於普羅列答利亞特底終局目的有益的文學(因而也是出色的普羅列答利亞文學)，正在按着文學發生底必然法則逐漸發生，他們不曾給那些作品所有的間接的却更爲文學的效果以高的評價。這就由於他們缺乏“普羅文化”底加里寧那樣的文藝特殊性(文學成立底歷程，普及力底範圍等)底理解的緣故。在這一點上，托羅茲基和瓦浪斯基是有一段之長的。

但托羅茲基和瓦浪斯基，雖然比之“在哨崗”更有一般對於文藝法則的理解，却也缺乏着普羅列答利亞特底文學的能力底時代的特殊性底理解。(這由於他們被論爭情勢所迫，過傾於擁護同路人了)。他們忘了在勃興階級底政治文化時代，文學可以依了自己本來底性質而政治評論化，在新興的普羅列答利亞特的時會，更可以因着它底生活上的特色(崇重組織底精神)而政治評論化；結果，便於亞奇·普羅文學中的文學性評價得太不完分了。

瓦浪斯基底下面的文章就可以證明這一點。

他在一九二一年寫道：

“自然故意的傾向性，是有害的，除了拙劣的宣傳文學以外，什麼也不會給出來；但在一般的世界觀的範圍中的無思慮，在現代底作家却就是死症。”

這文章是一九二一年寫的，也還見得有頗重視政治的，重視理論的傾向（即與“在峭崗”還有共通處），但在所謂拙劣的宣傳文學這種語句中，便也暗示着對於亞奇·普羅文學少有理解了。而事實，也正在一九二四年寫的他底下面文句中，更加赤裸裸地顯出了他底這個缺點來：

“自然普羅列答利亞意識形態是第一主要的事，然而話是就藝術品說的。藝術品並不是宣傳（Propaganda）煽動（agitation），也不是時事評論。”

依此看來，便可知道這論爭中的托羅茲基派和“在峭崗”派，各都含有一半的對和一半的錯，我已經屢屢說過，這分爭是由於原來的一個有機的整體“普羅文化”底理論（抽象的根本原理），在它具體的發展途中，分裂成了兩個，所以發生的。將這兩個半分的對取來，使它里復融合的，是盧那卡爾斯基底理論。他

底理論，所以，可以看作“普羅文化”理論底具體而且最完美的發展。

所以他底理論底化身的黨底文藝政策，也一面否定着托羅茲基底普羅列答利亞文化否定論，他面排除着“在哈崗”一派底政權干涉論，而以確立普羅列答利亞文化，給以領導權的經程，期待着文學底自然底（依其自身約束底）長進。最可注目的，是揚棄了這兩派底主張，而把普羅列答利亞文學底新的具體的進路指出了。這政策底最後說：

“我們應該大膽地決定的地打破文學上貴族主義底偏見，利用舊的技巧底一切技巧的到達，創出為幾百萬人們所能理解那樣的合適的形式來。

只有這個偉大的問題解決了的時候，蘇維埃文學和那為未來的前衛的普羅列答利亞文學，纔能夠完成它文化的歷史的使命。”

這就是揚棄了“在哈崗”一派底亞奇·普羅文學底作品，和托羅茲基一派底未曾變換的生活感情文學底作品，而待望能有為幾百萬人們所能理解的有大眾性的純藝術作品出來的。因為一九二五年社會情勢底發

展，(比之一九二三年論爭勃發的當時)，正已使這待望成爲可能了。後來盧那卡爾斯基還會將這理論精詳地展開爲那聞名的方針(These)，但那已是第三期的理論，要待第三期再說了。

第四節 托羅茲基底文學論

“文學和革命”底意蘊(序文)“革命藝術和社會主義的藝術” 同路人文學底批判

一九二三年出版的托羅茲基底文藝評論集“文學和革命”，借了盧那卡爾斯基底評語來說，是一部“驚人”的著作。它那內容固然有着關於文學的豐富卓越的知識，它那外形的成功也是俄羅斯批評文學上一個最可注目的現象。在馬克思主義對於文學的展開上，則更做了大大的腳色。俄羅斯在最近十年間，不會再有一本文學書留下這樣深刻的印象。他在這書中對於各作家各團體所給與的那些特質的解剖，也到今還不失栩栩如生的意義。

現在先介紹他把他底文學觀概括地說出來的，這

書底“序文”：

藝術底地位及其指標

藝術底地位，可以用下樣概括的推論來決定。

假如得了勝利的俄國普羅列答利亞特不會創立自己底軍隊，勞動者底國家也許早就死了，那我們現在就不必再考量什麼經濟問題，更不必考量精神文化問題了。

又假如專政，在最近幾年中。不會能夠組織經濟，不能替住民保障一點生活所需要的最低限度的物質的舒服，那麼普羅列答利亞特底統治將已不可避免地栽倒塵埃。經濟問題，在現在是超乎一切問題之上的問題。

但是衣，食，住，以及普通教育等基本問題底順利的解決，任它是怎樣偉大的社會的到達，也還決不能說就是新的歷史原理底——即社會主義底——完全勝利。只有普及全民衆的科學思想底進展與新藝術底發達，纔可以顯示歷史的種子不僅生了枝莖，也還開了

花。在這樣意義上，藝術底發達是每時代底生機與意義底最高的左徵。

文化靠經濟底滋養而孕育，必需有物質的富餘，文化纔可以生長，發展，而且變為精緻。我們俄國底布爾喬亞記是在確實地強固地富有起來的那時，將文學置在自己支配之下的。普羅列答利亞特也可以準備創造一種新的，即社會主義的文化與文學，但不是站在我們現日的貧窮，缺乏，與無學底基礎上，用實驗室的方法，却是用大的社會的，經濟的，和教化的方法。藝術需要舒服，甚至需要富裕。火爐必須燒得更熱，輪子必須轉得更快，織梭必須動得更為迅速，學校也必須工作得更好。

我們底舊文學與“文化”，是建基於農民之上的，貴族與官僚底表現。毫不懷疑自己的貴族和已悔悟的貴族們，都在俄國文學最重要的條帶上，按上了自己底印記。次後，建基於農民和小市民之上，平民知識階級興起了，也將自己底一章寫入俄國文學史中。平民知識階級經過了民粹派底“反撲主義”，而近代化，分化，並且在布爾喬亞的意義上個性化。頹廢派和象徵

派底歷史的任務就在此。已經在這世紀底初頭開始，而尤其在一九〇七——一九〇八之後盛行的知識階級底布爾喬亞化，都與文學之變質密切地並行。大戰給這種進程以愛國主義的完成。

革命顛覆了布爾喬亞派，於是這種決定的事實也侵入了文學裏面。繞着布爾喬亞的中軸而造成的文學，不再存在了。殘存在文化方面尤其在文學領域中的略有生機的東西，都試行探求一種新的指標。布爾喬亞派既然落籤退了位，文學底中軸只能是餘開布爾喬亞派的民衆。但是餘開布爾喬亞派的民衆是誰呢？第一是農民階級，其次是一部分城市中的小市民，此外便是不能與農民底原形質分離的勞動者。所有的革命底“同路人”底接近底根基就在這一點。死去的李洛克是這樣。健在着，方來的也是這樣，（皮涅克“舍拉皮昂兄弟”，和形象主義者）。甚至有一部分未來主義者，也是這樣（如黑來李尼可夫，克魯昂宜，和加勉斯基）。我們底文化——或者還不如說，無文化——底農民的基礎，顯現着自己底所有的受動力。

我們底革命，是農民變成普羅列答利亞特底表現，

這仍然是依存於農民，並以農民為目標的路程。我們底藝術是知識階級者底表現，他動搖於農民和普羅列答利亞特之間，他同無論哪一方面都不能有機地溶合，但是因為他底中間的態度和關係，他更傾向農民些。他不能變成農民，但是他能歌詠農民。不過要是沒有勞動者做領導者，便不會有革命。這就在接近主題底中間出了根本的矛盾。人可以說，我們現在碎為徽塵時代底詩人和作家們，就因其逃避此種矛盾的方法，及填起缺陷的態度，而彼此有所區別；一種人用神祕主義，另一種人用浪漫主義，第三種人用小心的謙讓，第四種人用壓倒一切的叫喊。克服矛盾的方法雖然是多種多樣，而矛盾底存在還是同一。這就在於布爾喬亞社會所造成（也包含藝術在內）的精神勞動與體力勞動之分離，而革命似乎是做體力勞動的人底工作。因此完全克服這兩種活動底分離，就是革命底最終課題之一。在這意義上，就如在其他一切的意義上一樣，新藝術創造底問題就全然在社會主義文化建設底根本問題之列了。

假裝以為藝術對於現代社會的騷動可以從旁直

走，是荒謬，是糊塗，是呆到極點的。那些事件是民衆所準備的，是民衆所作成的，是在民衆之中崩壞下去並且改變了那些民衆的。而藝術就從正面並側面反映着造成或體驗那些事件的民衆底生活。這可以包含一切藝術而言，不論它是紀念碑的大藝術，還是體己的小藝術。假如自然，愛和友情，和時代底社會精神沒有關聯，那抒情詩早就不存在了罷。只有歷史底一種深徹的破壞，即社會之階級的分裂，纔是搖動了個性，建立了對於個人的詩作底根本的主題上的抒情詩的接觸底另一角頭。以此將藝術從永久的覆亡裏救出來的。

但是時代底“精神”，可不是不識不知地，全然脫離了主觀意志獨立行動的嗎？從一面說來，……自然，在終局，這種精神是在每人身上都反映着的：在接受它並且體現它的人底身上，在絕望地反抗它的人底身上，和在被動地躲閃它的人底身上。但是那些被動地躲閃的人們，是不知不覺地漸漸滅亡了。抵抗的人們，也不過用了一種過時的火焰或其他使舊藝術復活。要闢開新生面，並擴大創造藝術底途徑的藝術，恐怕只

有和時代精神一致的人們能創造。假如要從現日的藝術到未來的社會主義藝術之間畫成一條線，那我們可以說，我們現代不過是在從準備到準備之間移着步罷了。

最近俄國文學派別依嚴正的概括可以類別如下：

非十月革命文學，從蘇峨林(Suvorin)底新聞紙上的小品作家到站在地主乾枯的地盤上的最細緻的抒情詩人，是和它所效力的階級一同逐漸死去了。就形式譜系上說，這種文學是以貴族文學開端，而終於自頭至尾是布爾喬亞的，我們舊文學中最年長的系統底最後底形相。

“蘇維埃”的農民文學，就形式說，(但已無議論的餘地)，可以從舊文學底斯拉夫派民粹派的傾向中，尋出自己底譜系來。自然，農民文學派，並不是直接產從農民的東西。要是忽略了他那先行的貴族的與布爾喬亞的文學，便不能設想他們，他們是那種文學底後輩。現在，他們都正在修飾臉容，以便與新的社會情況更相協和。

未來派也分明是舊文學底一支。但是俄國底未來派，並沒有在舊文學底範圍內充分的成長，也沒有經過要獲得正式承認所必需經過的布爾喬亞化。當戰爭和革命勃發的時候，未來派仍然是波希米亞的——這是資本主義的城市中每種新文學派別底常態。然而受了種種事件底刺戟，未來派將自己底進路變向革命底新軌道裏來了。但不曾成爲普羅列答利亞藝術。就事物之本質而論，這也不會成爲普羅列答利亞藝術。但是未來派雖然在幾點上，仍然是舊文學底一個波希米亞的（Bohemian）革命的分支，它對於新藝術之造成，却比之其他一切潮流，都投入得更接近些，更直接些，而且更積極些。

所謂“普羅列答利亞藝術”則無論各個詩人底收穫怎樣的著明，就一般而論，還不過在那里經歷學習期：它廣遍地播種着藝術文化底元素，它幫助着外觀上還是稀薄的中間層的新階級去同化舊文化，以爲未來的社會主義藝術底一源泉。

將普羅列答利亞文化和普羅列答利亞藝術，與布

爾喬亞文化和布爾喬亞藝術對待，是根本不對的。因為普羅列答利亞特底統治既然只是暫時的，過渡的，前二者就是一般上不會存在的。普羅列答利亞革命底歷史的意義，與理論的偉大，就在它是為那超階級的，初次真正人類的文化建立基礎這一點。

在過渡時期中的藝術領域上的我們底政策，只能去，而且必須去，幫助各種站在革命上的藝術的集團及藝術的潮流正確地把握革命底歷史的意義，而且把贊成革命與反對革命的絕對標準放在他們面前，容許他們在藝術自決的範圍內有絕對的自由。

革命正在藝術中找尋自己底反映，雖然，暫時不過是部分的。隨着革命不再在藝術家為一種外在的災難，新舊詩人及藝術家都已與革命底活纖維一同生長，學着從內面，不是從外面，去看它(革命)了。

社會的漩渦是還不會容易平靜下去的。我們前面，在歐洲和美洲，還有幾十年的鬥爭，不僅是我們這一輩子的男女，就是將來一輩子的男女，也將成為這鬥爭底參加者，主人公，和犧牲者。這時代底藝術，將都帶着革命底印章。這種藝術必需有新的認識。這種

藝術第一不能和神祕主義相容，不論它是公然的，還是蒙面為浪漫主義的。因為革命是從，集團的人做唯一的主人，他底能力底限度，為他對自然力的認識及使用自然力的能力所決定，這個中心思想出發的。它和悲觀主義，懷疑主義，及精神懈怠底一切現象都不能相容。它是現實的，能動的，實行的集團主義，並且對於將來滿懷着無限創造的信仰。

其次再介紹他底文學底根幹，革命藝術和社會主義的藝術底區別。

革命藝術和社會主義的藝術

一． 社會主義是停滯還是最高的力學

當人說革命藝術時，都是指兩種藝術的現象而言：一是以革命為主題的作品，一是主題並不涉及革命，却由革命所生的新的意識融貫着的作品。這兩種現象自然是屬於(或可以屬於)完全不同的平面的現象。亞歷克舍·托爾斯泰，在他底“往受難的路”中，描寫着從

世界戰爭到革命時代。但他並不會脫亞斯那斯·波利亞那派(指托爾斯泰底作風)底舊套，並不會超出亞斯那斯·波利亞那底視野，他不過描的範圍無限地小罷了。並且他在涉及世界的大事件這一點上，也不過足以令人記起亞斯那斯·波利亞那曾經存在而已。

但是當青年詩人吉洪諾夫，不寫革命而寫一個小雜貨舖的時候，(他似乎怕敢寫革命)，他卻用了那麼——只有被一個新時代底動力所養成的詩人纔能如此的——新鮮的和熱烈的力量，來理會而且傳達革命底遲緩的可能性。這樣看來，假如描寫革命的作品，和革命藝術是不相同的，便不能不說是在乎各自底觀點不相同。

被革命育成的藝術家，並不一定要說革命。但是一朝他要說革命，則亞斯那斯·波利亞那式的觀點，不論是伯喬式的或是農民式的，都必然地要排斥的。

革命藝術還沒有存在。但已經有此種藝術底元素，也已經有它底暗示和對於它的嘗試。而且最重要的，還已經有革命的人在那典型上構成了新的世代。革命藝術最爲這些革命人所需要。革命藝術要明白地出現或許還要有幾許的年月罷？這連推測也是極

難的。因為這經程是與數量的東西不同，是不可以估計的，就在測定更明確的社會經程時，我們也不過只能推測它罷了。但如果是這樣的推測，則我們正可以推測，革命藝術和它最初的大浪，不久就將作為生於革命而且擔當革命的年青時代底藝術到來了。

但是不應將勢必反映出過渡期社會中的一切矛盾來的革命藝術，和連基礎都還沒有打的社會主義的藝術混淆。同時不應忘記，社會主義的藝術是從這種過渡期底藝術中育成的。

堅持着這種區分，我們決不是受某種術學的(pedantic)思想樣式所拘執。昂格思底稱社會主義的革命為“從必然底王國向自由底王國的飛躍”，並不是偶然的。革命自身還不是自由底王國。正相反，它正發展“必然”底特色到了最高度。社會主義將泯滅階級的對立，也泯滅階級，而革命却把階級鬥爭緊張到了最高度？在革命的時期中，只有提高勞動者在反對搾取者的鬥爭中的團結的文學，是必需的，進步的。革命的文學不得不染着社會的憎惡底精神，這是普羅列答利亞專政時代，在歷史手中的創造的主體² 在社會

主義時代，就將以社會連帶心爲社會底基礎。一切的文學一切的藝術也將彈出全然不同的聲調。我們革命者現時往往苦於難名的那些感情——那被偽善者和庸衆說濫了的，如所謂無私的友誼，所謂鄰人的愛，所謂誠摯等等的感情，——將都成了社會主義文藝底強有力的和聲。

不過，過度的連帶心，不會如尼采底教徒所怕的似地，使人退化爲感傷的，被動的，馴羊似的在在嗎？一點也不會。在資本主義的社會中所有市場競爭性質底強大競爭心，在社會主義的社會中並不會消滅，不過要，借了精神分析學底術語來說，昇化，就是要取一種更高尚而且更充實的形式，成爲爲個人底意見，成爲個人底計畫，成爲個人底趣味的競爭。政治的競爭既經消滅（在將來沒有階級的社會中，是不會有政爭的），被解放了的熱情將都向技術的，建設的河床流駛。而這也包含藝術。藝術在那時將必是普遍的，圓熟的，洗鍊的；而且將不止是單單的裝飾品而已，它將成爲一切方面建設生活底最高形式。

不但如此，各式的生活，如地土底耕種，居住底策

畫，劇場底建設，社會教育底設計，學術問題底解決，新風格底創造，也將活躍地吸引了萬人底興味。對於一個新的偉大運河問題，對於撒哈拉沙漠裏綠洲底分配，或將分成了黨派。對於氣候風土底調節，對於新劇問題，對於化學的假設，對於音樂中兩大競爭的傾向，和對於最好的遊戲制度，或許也起了同樣的爭論。但這些黨將不受階制或階級底貪婪所荼毒。一切的人都將一樣地對於全體底成功有興味。這競爭將有一種純思想的性質。它將沒有利益觀念，沒有卑劣手段，沒有不信行爲，沒有買收政策，以及其他在分成階級的社會中煽起了“競爭心”的一切的行爲。但這並不足以損礙競爭底引人，劇烈，而且熱烈。並且因為在社會主義的社會中一切的問題——無論以前已經本質地自然地解決了的(生活)或曾握在特殊的僧侶階級手中的(藝術)——都將成爲萬人所有的緣故，人可以確定地說，集團的興趣和熱情，和個人的競爭，都將有了無限的場面和無數的機會。因此，藝術將並不會覺到缺乏社會的活潑的力量，和集團的心理的衝動，來助成新的藝術傾向底創造，和風格底改變。美學派或許也要

在自己底身邊結了美學派底黨；但所謂“黨”必定只是性格和趣味和心情底共鳴所凝聚的集團。在這樣顯然上進的文化基礎上發生的這樣無私而又緊張的競爭中，人類的個性恐怕只會隨同那沒有不滿足的根本特性，更加向上發展，更加十分淳化的罷。實在，我們並沒有理由可以憂慮在社會主義的社會中將有個性底衰落，或藝術底消滅。

二. 革命藝術底“寫實主義”

我們能用向來所有的任何術語，來命名革命藝術嗎？奧辛斯基在什麼時候曾稱之為寫實主義藝術。這是有可以注意的正當的理由的。但是對於這種名詞底意義，不可不加闡明，以免誤解。

藝術中最完全的寫實主義，在我們俄羅斯，是和文學底“黃金時代”，即貴族底古典文學時代相當的。

傾向的主題時代，即在作品中專議論作者底社會的理想時代，是和覺醒的知識階級要求社會的活動，反抗舊制度而傾向與“民衆”聯合的時代相當的。

以反對“寫實主義”而出現在文壇底水平線上的類

癡派和象徵主義，則和知識階級要離開民衆，而崇拜自己底內心經驗，實際已經降服了資產階級，而心理地或藝術地還努力不使溶化在布爾喬亞記中的時代相當。在這件事上，象徵主義正求過上天底幫助。

歐洲大戰前的未來主義，則是立腳於個人主義的路程上，想離開象徵主義底崩壞，到物質文化底征服中去尋求人格底根柢的嘗試。

這是俄國文學發達上，各大時代變遷底極其大概的輪廓。看起來，這些傾向都各含有一定的社會的團體的人生觀，留下印記在它們作品底題目上主題上，在它們環境和活動人物底選擇上。內容並不與主題相一致，却與社會的問題相接近。一首沒有主題的抒情詩，也表現着時代，或階級，或它底社會觀，和一篇社會小說一樣。

其次是形式問題，形式在某一範圍內，是和一切的技術一樣，照它自己底法則發展的。凡是文學底新流派——假如它真是一種的流派，不是橫生的枝節——必定來從以前的發展，生自已經存在的文學與色彩底技術，而且都從已經達到的崖岸再前進，以從事

從新的征服。

那流派底演進都是辯證法的。新的藝術的傾向否定了前時代的傾向。因為有許多情感和思想，在舊方法底架子中感到擠促了。但是同時，新的情調仍在已經舊了的硬化了的藝術中，找出幾種只要更行發展，還能給以適當的表現的要素。叛旗向着“舊的”整個豎起，憑了可以發展的要素之名。文學底流派，却仍孑然被含在過去之中，離反着過去而發展。而形式與內容間的關係，則為新的形式被發現了被宣布了，被內在的需要——像一切的人類心裏一樣，在社會中有着根的集團的內心的期望——逼得發展了的這事實所決定。

這可以解釋各種文學傾向底二重性；在一方面，它加些東西到創作底手法裏面去，提高了或者降低了技術底一般的水準；在另一方面，又在自己底歷史的結晶中表現出一定階級的要求。這所謂階級底要求，結局便是個人底要求，因為階級是藉着個人說話的。同時這也就是國民底要求，因為國民底精神，是由着統治着那國民而也左右着那一國文學的階級決定的。

此刻我們試拿象徵主義來說。象徵主義是什麼呢？是作為藝術創造底一個形式的方式，象徵地處理現實的藝術呢？還是指字洛克，梭羅古字及其他所代表的特殊的象徵的傾向呢？象徵這東西本來並不是俄國底象徵派所發明。俄國底象徵派不過把近代化了的俄語，有機地接種於象徵主義底本體就是了。在這樣意義上，將來的藝術就將不論走什麼路，都不願拒絕象徵主義底形式的遺產。但是實在的俄國象徵主義，在某一時期是為着一種確定的社會問題而利用象徵的。它底目的是什麼呢？在象徵主義之前的頹廢派，都在個人的經驗（性，死，及其他）中，甚至只在性和死中，尋求一切藝術問題底解決。不久就弄得山窮水盡了。這就有了一種要求——這也不是非社會的衝動——要為自己底要求，感情和心緒，找到一種較高的法則，藉以充實並且提高它們。於是那不但已經造成了一種藝術的方法，也已經構成了信仰底象徵的象徵主義——便成了知識階級渡向神祕主義以藝術的橋梁。而在這樣具體地社會學的意義上，象徵主義便成了不只是一種藝術的手法，也是知識階級對於現實底

避匿處，成了他們造成另一世界的法術。也成了空想，冥想，和被動性的藝術的教育。……要之象徵主義是知識階級離開民衆的驛路。

現在再就寫實主義來說。寫實主義曾在各種時代，用各種方法，給各種社會集團底需要和感情以表現。這些寫實主義流派底每一個，都可以下特殊的社會的文學的定義和形式的文學的評價。但它們有什麼共同點呢？那就是一種重要的人生觀上的特質。實人生的感覺。它對於生的執着，不是逃避現實，而是生之藝術的攝取，對於生的積極的興趣，及以這生爲創作材料而給以種種處理的努力。……在這樣寬廣的哲學的意義上，新的藝術是可以斷定說是寫實主義的。革命不能與神秘共存。假如皮涅克，形象主義者，及其他稱爲浪漫主義者的人，事實上真是要在浪漫諦克的皮相下施展他底神秘的，革命就也不能與浪漫諦克共存。這不是空論，是牢不可破的心理的考察。……然而這不是文學傾向底傳統意義上的寫實主義，這是一種人生哲學意義上的寫實主義的態度，新的藝術家必需有過去所造的一切的態度或方法，而要理會新

生活，還必需有一些補充的方法。不過這不一定就是說藝術底統一。藝術底統一是要待更積極的人生觀來賦與的。

三. 蘇維埃式喜劇

在一九一八及一九一九年的時候，在戰綫上遇到載着男演員，女演員，舞台佈景，及其他舞台用具的貨車，是並不希罕的。那是軍事行動充塞的時期，藝術底地位大抵可以說都被丟在歷史的運動底輪重車裏。因此我們戰綫移動迅速的時際，裝着演員和舞台用具的貨車，往往覺着困難，不知該上什麼地方去。有時竟落在白黨手裏，現在遭着歷史的戰綫底急劇移動的一切的藝術，也正嘗着同樣的艱難了。

演劇尤其艱苦。全然不知道該上哪里去，和應該“表演”什麼。但可以注意的，是劇場，可以是在一切的藝術中最保守的，却有着最急進的理論家。誰都知道，蘇維埃聯邦共和國中最革命的團體，就是戲劇批評家底團體。因此在西方或東方一有了革命底表徵，他們便編成了“Levtretsi”(左翼劇評家底略語)底特殊戰

門隊。當劇場演“安戈夫人底女兒”，“達來爾金底死”，“圖蘭多特”，“恭喜的丈夫”的時候，我們可敬的左派劇評家都很盡了力。但到演馬丁奈（Martinet）底戲劇時，他們就都發跳了（這是在梅雅荷爾還未演“大地倒轉”之前）。罵“那是愛國劇”。“馬丁奈是一個 Pacifist！”批評家中有一位甚至說：“這在我們都是過去了，絲毫不會感有興趣了。”然而在這“左傾”裏，正隱着可怕的布爾喬亞的根性，毫沒有一點點革命的精神。第一從政治的經歷說，馬丁奈在我們現在的左傾派底代表，還沒有沾着左傾的實惠時，便已是一個革命者，一個國際主義者了。其次，說“馬丁奈底作品在我們是過去了”，到底是什麼意思呢！是說法蘭西革命已經完成了嗎？是說已經得到最後的勝利了嗎？抑還是說法蘭西革命並不是一個獨立的歷史的戲劇，不過單單是我們所遭遇事件底麻煩的反覆呢？這樣的左傾，不說別的，實在含有最惡俗的民族偏見。馬丁奈底戲劇太長，不適於上演而適於誦讀，是事實。但這些缺點是可以不露出來的，假如把這戲劇在它民族的與歷史的具象上來演，即不當作大地倒轉底隨筆，當作

法蘭西底普羅列答利亞特走上使命大道的戲劇來演。總之，將舞台，從歷史的環境中移到抽象的構成主義的樣式去，便是革命底退却。

我不知道現在舞台上是否需要 bio-mechanics，即是否遵循歷史的必然。但我可以毫不懷疑地說，我們底劇壇正迫切地需要清新的革命的戲文和“蘇維埃式喜劇”。我們應當有我們自己底“未成年者”，我們自己底“聰明誤”，和我們自己底“巡按”。並不是用這三種舊喜劇來從新排演，也不是用蘇維埃底風格去潤色它們，我們需要一種純然蘇維埃式的喜劇，一笑一怒都純然是蘇維埃式的喜劇。因為新的階級，新的生活，新的惡癖和新的愚鈍，正希望將它們從沉默中拖出來。而當這事發生的時候，我們就要有一種新的戲劇藝術，因為沒有新的方法是不能描摹新的愚鈍的。有多少新的“未成年者”，在待望受人在舞台上表演出來？“聰明”或假裝聰明的有多少耽誤，而且假如有一個“巡按”從我們蘇維埃底劇場中經過時，是多麼地好啊！劇作家諸君！請你不要把檢閱官底麻煩做口實，好不好。因為那不是真的。自然，假如你底喜劇說：“看把

我們帶到什麼他方了；讓我們回到可懷念的貴族底舊巢裏去罷”——那麼，自然，檢閱官要審定你底喜劇，而且要採用適當的處置。但是假如你底喜劇說：“我們現在不是創造着新生活嗎？然而在我們底周圍却不是有多少舊的和新的醜惡和卑鄙嗎？讓我們掃清它們罷”，這樣，檢閱官決不會來妨碍你們。假如妨碍，那就是檢閱官底不高明，我們無論如何，不能不反對這樣的檢閱官。

當我有機會(雖然機會是這樣少)去觀劇，並且好好袖藏起呵欠來以便不冒犯什麼人的時候，我總覺得，看衆是多麼熱誠地正那里——捉那對於現今生活的暗示，乃至極不重要的暗示呵。這情形底最有趣的顯示，是在藝術劇場中看歌劇的時候。那東西是輕浮的，是有大大小小的刺的——薔薇不會沒有刺！我當時想：假如我們還不曾成長到演喜劇，那便排演一本社會實生活底寫意劇也好。

自然，將來的演劇將從它底四壁飛越，溶入依從 bio-mechanics 節奏的羣衆生活裏面去。但這究竟是“未來主義”，是遼遠的未來底音樂。在劇場賴以爲生

的過去，和遼遠的未來中，有我們生活其中的現在在。在過去主義和未來主義中，給“現在主義”以舞台的地位，不是當今的急務嗎？讀者諸君！我們不贊成這個傾向嗎？單單出了一篇好的蘇羅埃喜劇便將可以供劇場飛躍了一些年。這樣，我們認為藝術之極致的悲劇，自然也會出現了。

同· 舊悲劇和新悲劇

但是我們底無神論的時代可能夠創造紀念碑的藝術呢，有些革命若能為他們保證永生便接受革命的秘家這樣問 文學底最紀念碑的形式是悲劇。古典的古代悲劇，是從神話中演繹出來的。沒有對於命運之深徹的信仰便沒有古代底悲劇。紀念碑的中世紀的藝術，也由基督教的神話貫澈着。那些神話不僅給與廟宇和密室，也給與所有的生活關係，以一種宗教的要義。所以所有紀念碑的藝術都要有生之宗教的覺醒和對於生活的積極的參與底兩相統一，這纔出來。假如我們排了宗教信仰，那麼生活便已經精光赤裸了。假如排了的還不是現代知識階級惆恍的神秘的氣分

竟是有上帝，誠命和教堂，聖徒的真正宗教，那麼人生便暴露了本來的形相，再沒有地方可以供英雄和命運，罪惡和贖罪底居處了。……

對於不可抗的命運的信仰，曾反映出思想清楚而技術貧弱的古人所依以為據的狹窄境地。他們不會夢見我們今日文明這樣征服自然。自然都像命運似地壓着他。技術方法底限制與固定，病和死，以及一切限制人生的東西，——都成了命運，把人類定命化，且以可怕的威力壓抑了他們底“自尊性”。於是悲劇便被孕育在覺醒的意識與有限的技術的矛盾中。但神話不會創造悲劇。神話不過在人底童年底言語中尋求它底表現罷了。……

然而中世紀底布爾喬亞社會却給了人類的關係以空前的變易性和活動性，而將它原素化了。做紀念碑的宗教藝術底基礎的那原始的意識，已和原始的經濟的關係一同消逝。宗教因了宗教改革已經成為個人主義的性質。藝術底宗教的象徵，便也脫了神明底臍帶，顛倒下來，向個人意識底恍惚逃離的神秘主義中尋求它底支柱。

在莎士比亞底悲劇——沒有宗教改革便全然不能設想的——中，古人底“命運”和中世紀基督教徒底熱情，已被個人的人類感情，如戀愛，妒忌，復仇，煩悶，等等的感情所擠出。但是莎士比亞底每篇戲劇中，個人的熱情弄到如此高度的緊張，至於出乎個人，而變成超個人的，却也成了一種的命運了。奧賽羅 (Othello) 底妒忌，馬克柏司 (Macbeth) 底野心，晒羅克 (Shylock) 底貪婪，羅密歐 (Romeo) 與朱麗葉 (Juliet) 底密愛，科立奧雷那 (Coriolanus) 底傲慢，哈姆雷特 (Hamlet) 底懷疑，都是這一類的。莎士比亞底悲劇是個人主義的，自然沒有表現一般民衆意識的厄狄帕斯王那樣社會的意義。然而莎士比亞底進步，却以比愛斯該洛斯 (Aeschylus)，也沒有遜色。莎士比亞底戲劇更多有人類性。無論如何，對於劇中上帝發命令而人服從的那種悲劇，我們已經不再接受着了。而且，以後也將沒有人去寫那種悲劇了。

把人類關係作原素化，布爾喬亞社會，在那曙光期中，是有着個性解放這一個大目的的。莎士比亞底戲劇和歌原底“浮士德”都從這中間產出。人成了宇宙

底中心，因此也成了藝術底中心。而這主題却支配了時代。所有的近代文學，在那本質上都不過是這主題底發展。但是最初的目的——個性底解放與人格底尊嚴——却不知何時凋落了，到了布爾喬亞社會底內在的破產暴露了難堪的矛盾時，便退卻到新的神話的領域裏去了。

不過個性和超個性之間的衝突，不僅能在宗教的基礎上，也能在比個人大的人類欲望底基礎上發生。超個性不僅是古代底命運，也是社會的本性，在人類未能支配自己底社會組織的時候，社會也如命運似地支配着人。那時社會是否投出一種宗教的陰影，那是第二義的事情，要看人類底心境而定的。在尚無準備的社會中，巴保夫 (Babjeuf) 底爲××主義的奮鬥，就是一個古典的英雄與他底命運的奮鬥。巴保夫底命運，有着真正悲劇底所有的特點。

建基於閉塞的個人糾葛上的悲劇，對於我們時代已太乾燥無味了。爲什麼呢？因爲我們已生活在社會糾葛底時代中了。我們時代底悲劇，不能不是個人和社會底衝突，或者在同一個人中的兩種作對的社會

底衝突。我們底時代是另有偉大目的的時代。爲我們底時代按下印記的正是這一點。但所謂偉大底目的就在入要從神祕的夢幻和其他的各種思想上的混沌裏解放自己出來，按着自己底計劃，來改造自己底社會和自己。這較之適於他們底童年的古人們底兒戲，或中世紀修道者底譫語，或個人主義底玩意，自然是一種偉大的目的。

悲劇因爲它包含着衝突與痛苦，目的和努力底堅持，是一種高尚的文學形式。在這樣的意義上，史梯盤 (Stepun) 在“現代和悲劇”那篇論文中所說的革命前斯底俄羅斯藝術無關重要的話是對的。

布爾喬亞社會，個人主義，宗教改革，莎士比亞，大革命等，都不能認爲有外在的目的的悲劇的意義。因爲偉大的目的要喚起英雄精神，或者要爲產生悲劇的偉大感情基礎，都要經過國民底意識或指導國民的階級意識。帝制時代的戰爭，不曾透過國民意識，便只產生了些不值錢的詩，個人主義的詩歌雖然出現，也不曾見有客觀的進步，不曾形成偉大的藝術。

假如人要把藝術底發展作爲一種社會形式，而從

這點，來看頹廢派、象徵派，和他們底所有的分支，那它們便顯得都不過是筆尖底亂畫，技藝底練習，和樂器底調撥就是了。在藝術被稱為“前期的”這種藝術時代，是沒有目的的。有目的的人，沒有時間從事藝術。在現在，人不得不用藝術成就偉大的目的。人不能豫言革命藝術將來能否產生“高尚的”，革命的悲劇。但是社會主義的藝術，是將要復興悲劇的。自然是無神的悲劇。因為新的藝術必是無神論的藝術。它也將復興喜劇罷，因為未來的新人也是要笑的。新的藝術將更給與小說以新的生命，賜予抒情詩以一切權利，因為新人將比舊人用了更好更強的方法去愛，而且也將對於生和死底問題能有深思。在創造精神底發展進程中興起的一切舊的形式，新藝術都將使之復活。這些舊形式底瓦解與衰落，不是絕對的，這即是說，舊形式並不是和新時代底精神絕對不能相容的。新時代底詩人所必需的只是，改用新的想法和新的感法。……

五. 藝術和技術和自然

無疑的，在將來——我們越向前進，越將如此——

像城市花園，模範房屋，鐵路，港灣等等設計這類紀念碑的工作，將不僅使工程建築師，承攬底競爭者極其感到興趣，也要使廣大的民衆感到興趣。從一代到一代，一塊磚一塊磚地，不覺得的，螞蟻似的區市和街道底堆砌，將要讓路給設計圖和羅盤針在手的，城市鄉村底偉大的建造。繞着這個羅盤針，將有真正人民底各團體，論議是非，將有有獨特建築技術的各流別，互相煽動，集會，而且表決。在這種論爭中，建築術將再在一個最高級的程度，被民衆底感情和心緒所飽和，而且人類將在造形美術方面增進了教養，慣於看世界爲一塊順服的黏土，供人彫刻最完全的生活樣式。那時藝術和產業之間的障壁將要倒塌。將來的偉大的樣式，將是構成的。不是裝飾的。在此點上，未來派是對的。但是要把這看爲藝術底摧毀，當作對於技術的自願的退讓，那就錯了。

拿小刀做個例罷。藝術和技術底結合，可以順兩條基本的線索進行；或者藝術去裝飾刀，在它底柄上繪一個象，一個貴重的美人，或愛斐爾 (Eiffel) 塔；或者藝術去幫助技術爲刀找出一種“理想的”形式，便刀底

材料和目的最地適合。以爲純然技術的方法能解決這工作，是不對的，因爲目的和材料可有無敵的變化。要造一把“理想的”刀，除出材料底性質和製作底知識之外，人還須有想像力和審美力。和產業文化底傾向一致，我們以爲藝術的想像，在物品生產領域上，是要造出一件東西底理想形式使之成爲一件東西，不是要造出這東西底裝飾。假如這對於小刀是真實的，那對於服裝，家具，劇場，和城市，就更加如此。這並不是摧毀藝術的意思，就在最遼遠的將來也不是，這是要以技術底一切分野和藝術之間的直接的協作爲其第一義的意思。

這是說產業將要併吞藝術，還是藝術將要把產業提高到自己底聖座呢？這問話怎樣回答都可以，看是從產業方面，還是從藝術方面去接近問題。但是在所達到的目的上，兩種答話並沒有分別。兩種答話都承認產業底藝術性和範圍底向上和擴張，而且我們此地所謂產業者，是指全領域，並不除外人間任何生產活動；農業，機械工業，電氣工業，都將成爲產業底一部分。

但是不僅藝術和產業間的障壁要倒塌，藝術和自然間的障壁也將同時倒塌。這不是說藝術將要更近乎自然，却是自然將要變成更為“藝術的”。山，河田，地，草原，曠野，森林和海岸底現在的分佈，不能看是最後的。人已經在自然上弄了些神通了，這為數並不少，也並非不重要。但是和將來的一比較，還不過是子孩子的經驗而已。信仰曾經約束過人力可以移山；而技術並不靠信仰。確也能鑿下山來。並且移動它們。到現在，僅只為產業上的目的（鑛坑），或運輸上的目的（隧道），而作這樣的事；在將來，將要依照產業和藝術底共同設計，在無限量地更大的範圍上作這件事。而人將再註定山河，訂正自然底缺陷。在結尾，他將重造了大地，假如不是依照他自己底形像。便將依照他自己底審美力。我們一點也不憂慮這種審美力將要是壞的。

.....

人類從內戰時代。變成赤貧如洗的模樣了。雖沒有在日本發生那頹的地震，卻陷於可怕的破壞。壓抑貧窮，飢餓，缺乏，即征服自然的努力，將成為未來幾十

年的主要的趨勢。在好的方面對於亞美利加主義的熱情，將要伴着每一個新的社會主義社會底最初底驛站。對自然的被動的享樂將要從藝術中消逝。技術對於藝術將要成爲比自然美更爲有力的感興，而技術和自然間的矛盾，便將在較高的綜合中解決了。

六. 人間再造

現今少數的熱心家想使生活更爲戲劇化，人類更爲節律化的理想，將在這種遠景中，找得一個適當的和真正的地位，不再是單單的空想。人將把他底經濟生活統一於一定的目的之下，加以合理的處理和創造的養育，一點也不留下現今這樣沉滯和朽腐的家庭生活底痕跡。像墓石一般壓在現日家庭上面的，營養和教育的操心，將被移去，並且將轉變爲社會的企圖和集團的創造底事業。婦女將終於從她半奴隸的情況中解放出自己來。教育，將和技術一並，在新時代之心理的兼生理的構成底意義上，成爲社會思想底冠冕。有力的黨派將都拱衛着教育組織。社會教育的實驗，和各式教育方法底競爭，將要熱鬧到今日不能夢想的高

度。××主義的生活將不是盲目地形成的，像珊瑚島一樣，却是有意地建設，要受思想底檢檢，指導，而且改正。生活將成爲本原的，因此不再有沉滯。將通曉怎樣移動山河，怎樣在勃朗山(Mont Blanc)嶺和大西洋底，建築民衆的宮殿。將不僅能把充實，光輝，和緊張加入他自己底生活，並且也加入最高度的動力性。生活底表皮還未堅實，又將在新的技術文化底這明和收穫底一齊射擊之下，重行裂開。將來的生活將不是單調的。

不僅乎此。人將終於熱誠地齊整他自己。他將努力使他底肢體運動在工作上，散步上，和遊戲上，有高尙的端正，整飭，和經濟，而且獲得頂高的美。他將盡力控制他有機體中半意識的乃至無意識的作用（如呼吸，血液循環，消化，生育等），並且在必需的範圍內，盡力使它們受理性和意志底管束。甚至純粹生理的生活，也將成爲社會的實驗的生活。於是硬化了的人類，將再着手於熱烈的再造，並在他自己底手中，變成心理的生理的訓練和藝術的陶冶底，最複雜的方法底對象！……

解放了的人類將努力在他底器官底作用中獲得一種較大的平衡，和均等的發達，爲要把死底恐怖引進生物對於危險的合理性的反應。因爲人類底解剖學上和生理學上的極端的不調和，和組織與器官上的不平均的發達，使生活本能形成了一種束縛的，不健全的和歇斯迭里的死底恐怖，而死底恐怖昏迷了理性，便養成關於死後生活的愚蠢和卑怯的幻想，是一種無可置辯的事實。

人將要制服自己底感情，把本能提高到意識底巔頂，使它透明，把意志底綫索伸張到隱閉的境地，藉以把自身提升到一種新的階段，造成一種更高的社會的生物的典型，或者你要高興，就稱之爲超人。

將來的人將可以達到怎樣高尚的自己發展，是和他將使他的技術進步到怎樣的程度，一樣難以預測的。社會的建設和心理的生理的自己教育，將成爲同一經程底兩面。一切藝術——文學，戲劇，繪畫，音樂和雕刻，都將給這經程以美麗的形式。更正確些說，××××的人類底文化的建設和自己教育所要攝取的形式，將使現代藝術底一切有生命的要素都發展到了最

高度。人將變得無可限量地強些，聰明些，精深些；他底身體將變得更為和諧，他底運動更有節律，他底聲音更為音樂的。生活底諸形式將都變為動力的戲劇的。這樣，人類底平均典型必將升到亞理斯多德，歌德，或馬克思底高度。而且在這些山脊上屹立着幾個新的山峯。

這論文可說是把革命藝術和社會主義的藝術底關係，用了馬克思主義底方法，廣泛地，淵博地，精密地，究明了的。在這意義上，正是照明現代以後文學進路的一座強有力的燈臺。

這裏他明明不把所謂“普羅列答利亞文學”，看成革命藝術底唯一的內容。明明以為即從此外的社會層，也可以生出革命藝術來。所以對於當時（一九二三年以前）已經出現的所謂“同路人”底文學，他就比誰都更關心些，比誰都更批判得正確些。他說：

“介在於嗟嘆或沉默中消逝的資產階級的藝術，與尚未誕生的新藝術之間，創造着一種多少和革命有

撥地相連，但同時又不是革命藝術的過渡藝術。保里斯·皮涅克，烏舍伏特·伊凡諾夫，尼古拉·吉洪諾夫，‘舍拉皮昂兄弟’派，以及葉賢寧所率的一羣形像主義者，和克留耶夫底一部分，無論成羣地或是單獨地，都是沒有革命便不可能。他們自己也知道，並且也不否認，也不覺得有否認的必要。有的人甚至高聲地宣揚着。他們不是正在開始一點點地‘表現’革命的文學工作者。他們也不是‘斯美那·惠夫，主義者，因為那是預想對於過去的決裂，和方向的急轉的。而剛纔提到的這些作家，大抵都還很年青，都在二十歲至三十歲之間。他們並沒有什麼革命的過去可以斷絕關係，就說有，也並不怎樣大怎樣多。他們底文學的和精神的形容，都是由革命，由革命底捉着了他們的那一角造成的。他們全體都以他們自己的方法接受着革命，不過在這些個人的接受之中，也有一種共通的特徵：就是把他們從××主義截然分開，並且時常有使他們與之反對的形勢。他們都不整個地了解革命，所以××黨底理想在他們是外人的。他們多少都有越過勞動者底頭，

而以希望望農民的傾向。他們並不是普羅列答利亞革命藝術家，只是在舊社會民主黨所用意義上的革命藝術的‘同路人’。假使非十月革命的(本質上是反十月革命的)文學，是布爾喬亞的地主的俄羅斯臨終時候的文學，那麼‘同路人’底文學，便是，沒有舊民粹主義底傳統，並且直到現在還沒有政治觀念的一種新的蘇維埃的民粹主義。至關於‘同路人’，常常要發生——他要同走到多麼遠這一個問題。這問題不能預答，甚至最大體地也不能夠。它底解決，固與各個‘同路人’底主觀的特質有關係，而大體還在目前十年間各種事情底客觀的趨勢。

“但這些‘同路人’底世界觀底二元性却要生出不安的惑疑，同時也不斷有一種藝術的與社會的危險。李洛克感受這種道德的與藝術的分裂比誰都深些。在潘夫羅維奇(Nadezhda Pavlovich)所著的對於他的回憶中，有下面的句子：‘布爾塞維克不阻止作詩，但阻止你覺得自己是作家……是感知自己一切創造底核心，並在自己裏面把持着節律的作家。’在這種思想表現中，有一種李洛克所常有的不完成，並且我

們在這裡提到的是回憶，這是誰都知道，不常是正確的。但是這句子內在的真實性和重要性，却使人相信它。布爾塞維克阻止人覺得自己是作家，因為一個作家必彙在自己裏面有一種有機的，不可辯駁的中樞，而布爾塞維克却將這個主要的中樞給換掉了。沒有一個革命底‘同路人’——李洛克也是一個‘同路人’，‘同路人’現在正成為俄羅斯文學中很重要的一支——在他們自己裏面有一種中樞。因此我們有的不過是新文學底準備，不過小品，隨筆，試作而已——着實要到將來纔會有有確實中樞在自己裏面的完成的藝術。”

這於同路人底特質，很有深至的理解。‘同路人’所以在現在（在不得不肯定普羅列答利亞特底正當或勝利的時候）不能覺得在自己裏面有創造底核心，就為，如“普羅文化”底文學論之處所引用的波連斯基所說似地，從個人主義的意識形態到全人類的意識形態的路，和從普羅列答利亞特集團主義的意識形態到全人類的意識形態的路，是全然不同的，而這不同，又以藝術表

顯得最爲清楚的緣故。

今依我自己底理論，加以精詳的說明。

關於個人主義的意識形態和集團主義的意識形態，我們在“普羅文化”底文學論中，已經究明它底性質，闡明它在現代及後代與全人類的意識形態底關係了。現在要說，這表顯爲布爾喬亞個人主義和普羅列塔利亞集團主義兩個特殊形式的意識形態，實際是，與人類意識形態底歷史一同萌生的，兩種古的意識形態底範型。（所謂範型，自然只是具體地通觀了歷史上變遷流轉的各時代意識形態，將那抽象的共通性質。——因而只在知識內存在的性質——，加以知識地整理所得的義蘊。構造這一類的義蘊——概念，在理論——知識——地理解事物的範圍內，當然是可以的）。這兩種範型，至少從有希臘主義和希伯來主義以來便已儼然地存在了。因而在現於藝術的部分上，也就發現了兩種不同的創造心理，兩種藝術底範型。

第一種的藝術家，肯定自己爲絕對者。他底創造底核心，在他自己裏面。他不宣稱神名，因爲神就在自己身中，並不在他底言語中；然也出現在言語底節

奏中，言語底形式中。他底神是不需要信仰底象徵的。這是個人主義的藝術家。

第二種藝術家，則以集團爲絕對者，將他創造底核心置在集體中。將所以連結他和集體者，留在言語中，象徵中，理想中。理想就是他底信仰底象徵。這是集團主義的藝術家。

當一個時代底意識形態是個人主義的意識形態時，因了必然的約束，自然出現了個人主義的藝術家。但幾千年來的人類有機的傳統，也可以便在藝術的素質上有集團主義性質的藝術家產生，如在資本主義底個人主義的意識形態時代中，因了有機的遺傳關係，就會產生了像歌郭里，陀斯妥也夫斯基那樣的作家。不過這類的集團主義的藝術家，終也要受那時代底必然的(超越個人的力量的)牽制，而不能有晶瑩的色澤。所以雖在偉大的愛他主義者陀斯妥也夫斯基之中。尼采也尋出了個人主義的尖銳的相貌了。

普羅列答利亞文化是集團主義的文化。這種社會底意識形態必然要產生集團主義的藝術家(狹義的真正的普羅列答利亞作家)。這些普羅列答利亞作家，

都將創造底核心留置在集團中。布爾喬亞所產的個人主義的藝術家，一向將創造底核心留置在自己中，在自己底創作中呈露了自己底個性；這些普羅列答利亞作家却在他之中透過了他而理解，感觸集團在創造。

但是在普羅列答利亞文化底初期，在普羅列答利亞作家之外也還有托羅茲基底所謂“同路人”。他們都是素質上為個人主義的藝術家。不過如今他們已是蘇維埃底一員了。在這社會內，要作為社會的現象有機地做創作（就是要產生一面是個人底產物同時又是社會底產物的藝術品），他們勢不能不受着這社會底集團主義意識形態底刺戟。布爾塞維克主義當然有些影響及到他們。所以他們這些藝術家，便也如李洛克所直白他說出，托羅茲基所銳敏地捉住似地，不能再像從前在布爾喬亞社會中似地，將創造底核心置在自己之中了。他們已被“阻止覺得是在自己裏面把持着韻律的作家”了。

但是普羅列答利亞的集團主義，到底並不是為集團主義的集團主義，是逐漸變為全人類的意識形態的集團主義的意識形態。所以“同路人”底文學，到底也並

不被要求全然成爲集團主義的文學，而只被要求自己底文學和這種文學正當的調和（揚棄）。所以“同路人”漸漸走向不將創作底核心置在自己中，全然置在集團中的方向去（事實上從李洛克起，許多的同路人都漸漸走近普羅列答利亞文學去了），普羅列答利亞文學，却也漸漸隨了獨裁底鬆動，有了正當的個性底復活，將正當的個性和集團性融和了（法兌耶夫底“潰滅”便是極早的一例）。

然而這種的兩相接近，實不能不有待於廣泛地社會生活底一般文化底發達。所以同路人一時，即還是同路人的一時，就要苦於創作核心底動搖，只能寫出托羅茲基所謂“小品，隨筆，試作”。然而他們在過渡期中的文化的意義，却也不比普羅列答利亞文學怎麼天差地遠的不如。這就是托羅茲基和瓦浪斯基所以要對抗“左哨崗”一派對於他們的極端的攻擊而擁護他們的緣故。

同路人創造核心次第移動的經程，是一般社會進化在文藝上的必然的反映。要是，隨同社會變動，受必然的力驅迫，無意識地前去，是並不怎樣艱難的；要

是在革命之前，以意識地更爲個人的努力，而行方向的轉變，則在創作上實在是一條極艱難的孔道。⁴ 有島武郎底自殺，恐怕一部分便是由於這種艱難底意識。此外現在，片岡鐵兵氏，村山知義氏，及兩細田氏（譯者按：即細民源吉和細田民樹兩氏）們，除非做那樣宣傳的普羅列答利亞文學，想必也是很感到這樣的困難的罷。因為理解普羅列答利亞集團主義的意識形態雖然比較的容易，藝術是意識和生活底具體的結晶，要想把自己已經結晶成一範型的（個人主義藝術）轉變爲別一範型，是必需全生活都有一個根木的變動的（也與社會的變動一致）。

在給與深至的暗示於這樣的經程的一點上，托羅茲基底同路人文學論是可以注目的見解。

此外托羅茲基還有過未來派論，但這要等介紹“列夫”底理論時再涉及，此刻我們要看瓦浪斯基底文學論了。

第五節 瓦浪斯基底文學論

瓦浪斯基是作為“在哨崗”一派正面的論敵，在蘇俄文學批評史上占有很大的地位的。他底主張，正是“在哨崗”一派主張底反對律。

足以勞髡他底理論底全般的，有他“對中央委員會宣傳部的報告”(一九二四年)。先行介紹了罷：

現下的情勢和黨在文藝上任務

(1) 一九〇五年以後底俄國文學是由知識分子大半離開革命和勞動階級，轉向反動的布爾喬亞方面去的這情勢形成了它底基調。這時的藝術家，除了少數的例外，都是最頹廢的極端個人主義情緒底先導者。這情緒，在西歐，因與布爾喬亞社會底一般崩潰相關連，顯現得更分明。因此，在帝國主義的戰爭時期，俄國文學幾乎全部都投到國家主義的陣營去支持俄皇的專制，也是毫不足怪的。十月革命從貴族和布爾喬亞底手裏×××了權力，樹立了普羅列答利亞底××，以此挖空了培養那種文學的根柢。結果，他們大家是都沈默了，陷於藝術的無能了，擠滿了白民僑民的隊伍了，但也一樣，不曾在藝術上有過什麼影響。

(2) 在蘇俄市民戰(內戰)的時代，××黨員及接近××黨員的勞動階級出身者(鍛冶廠及其他集團)底宣傳文學，自然占優勢。爲了革命底一般的及特殊的命令關係，這時代底文學，是以援助普羅列答利亞特和農民，克服國外干涉，台尼金軍，哥薩克軍及內部的反革命爲根本任務。幾乎只有李洛克底“十二個”可以舉界作例外。這種文學，對於勞動階級和蘇維埃政權，是曾有過偉大的貢獻的，而且在台明·白德內宜之中，達到了驚人的巧妙，單純，和平易，及與幾百萬的勞動者，農民，赤衛兵底合適了。如果蘇維埃聯邦還不脫包抄重圍，如果它還須防範日新日異的襲擊，要在新的條件和新的情勢之下，爲鞏固自己起見，和布爾喬亞作不折不撓的鬥爭，這種文學是在現在在將來，也不會消失它底活潑意義的。

(3) 及至最強烈的市民戰終了，從戰時共產主義向比較平和的建設的轉化，開了解決新文化問題底必要和可能，文學也就發生了想更爲深至的反映出周圍底革命的現實問題。文學就不能再是單單煽動，宣傳，口號，標語了。文學要以藝術地，就其積極的或消

極的要素認識生活；文學要組織地把握而且體現全世界和全歷史中最大的變動結果所產生的新的東西；文學更須用藝術的探照燈的光明，照出一切古舊的，殘廢的，歪倒的，頹靡的東西，爲其任務了。這時新式的蘇維埃的生活，業已見到曙光。在這時候，那在緊張的內戰時代全然絕跡的散文自然不能不占相當的地位。因爲散文是比任何文學形式更與生活和現實有密切關係的。事實上我們這時首先就在散文底領域中，見到偉大的復興了。這時開始用了生動完整的散文，來寫我們蘇俄底現實的，就是後來被人稱爲革命同路人的作家們。即那些生長在革命時代，認識革命底勝利，因參加革命而成爲革命直接觀察者的從小布爾喬亞，和農民，和知識階級過來的僑民。後來更有許多有生活力的知識分子底一隊和“老大家”底一部加入這中間，因爲他們已經認識布爾喬亞社會底解體和革命底無可抗拒，開始溶入蘇維埃了。雖然不免有種種的駁雜，紛歧，與游移，而且有時意識形態上不免有可疑之點，以全體而論，這種文學是能夠藝術的地給與有價值的，有意義東西的。他們首先是以描寫革命底活人，

新生活，最近的過去，得了優越地位。這時代底散文，在那根柢上是憎厭舊布爾喬亞的地主的生活的，那手法是寫實的。不過那寫實大抵還不斷混有最近的市民戰爭所產出的自己一流的浪漫主義。於農民，巴爾底山，地方，委員，寫得很多；於從事生產的勞動者底生活，並未提及一字。

(4) 新經濟政策既在布爾喬亞知識分子之間產生了“憲政的幻念”。原在支持反革命的立場的他們，便想利用正在開始的文學復興去達到他們自己階級底目的。他們曾在與布爾喬亞文化一般的關係中，做了把描寫僧侶的精神和有害的神祕主義及將革命作無意義的暴動的描寫拿到文學中來的嘗試。這嘗試是做得很可以的。

(5) 文學底復活，在普羅列答利亞作家及詩人底各集團中，也曾有了顯著的反映。普羅列答利亞作家，如所指出，在市民戰時代，是會盡了很大的任務。同時他們也曾很顯著地反映出“普羅文化”底實驗的情緒。這在後來成了發達上重大的障礙。往往不問怎樣的作家，只要他對於一切文學的遺產取了以為它是

反革命的不需要的否定的態度，埋頭於以社會主義藝術之抽象的探求以代替具體的鬥爭問題，便稱他爲普羅列答利亞作家。這樣的風氣，就把普羅列答利亞作家，不斷帶到自己一流的工場經院哲學，混凝土和鋼鐵，和抽象的世界主義底誇張的讚美，等等方面去了。一到生活在文學眼前，提出了須要接近活的現實的問題，普羅列答利亞作家便自然體驗到一種特殊的危機。這危機底本質是包含在工場的抽象的浪漫主義絕對不可不轉向“生活底核心”這要求之中的，到現在也還不曾完全被克服。而這轉向已次第實現了。而且已經看到下面這樣的事實：A，普羅列答利亞作家之間已經出現了可以注目的作家（列如“鍛冶廠”之中出現了廖悉珂，涅維羅夫，革拉特可夫，尼梭伏伊，等等，大半“農民的”作家），他們底作品，根本上，意識形態上大抵都和比較年青而且新穎的同路人沒有不同的；B，普羅列答利亞詩人已經轉向於較爲具體的主題（亞歷山大羅夫斯基，奧季拉陀維奇及其他）；C，最近半年來，青年××黨員或××主義青年也已在文學界出現了，可是他們底藝術還是徵候的並非成熟的。（其中較有才能者爲

亞爾登·衛蕭萊意，培賽勉斯基，里培進斯基，斯威恥羅夫，郭洛特內宜)。

(6) 黨考慮了這具體的情勢，黨就堅決地要與想利用新經濟政策以行文學復古的一切嘗試鬥，尤其注意撲滅僧侶主義，神祕主義，及革命底誹謗。黨是一向從被稱為同路人的灰色集團中，挑選了較有天分和左翼要素的人們（馬亞可夫斯基，皮涅克，伊凡諾夫，賽甫琳娜，吉洪諾夫，馬拉式金，英培爾，敖列洵及舊人高爾基，亞歷舍·托爾斯泰，瓦理諾夫，沙吉涅央，希希可夫等），對這中間的無黨派的作家施行了積極的援助的。這文學根本的缺點是在，往往將十月革命看作農民要素底勝利，而把普羅列答利亞特組織的指導的任務看成薄弱的，表面的。此外就是，他們頗能就國民的斷面表現出俄羅斯革命，但於它底國際的性質及與世界勞動運動的關係底理解，很混亂，往往陷為特殊的民粹主義。所以黨對於這些文學者，固要力加援助並推稱其作品底在藝術上有價值的有實益處，同時也還要認真指摘他們在俄羅斯文學底性質和動力底理解上的藝術視野的狹隘。

黨對普羅列答利亞及××主義作家之藝術的探究，一向給了完全的自由，也對他們加了實際的保護：竭力維護他們底出版所，還將他們底作品印在國家出版的雜誌上。同時黨也不會停止與那新經濟政策之認誤的評價，及那裝作普羅列答利亞的新的世界觀似的而其實與普羅列答利亞特不相容的情緒戰，沿着舊的生活形式底改革。和舊的文學遺產底攝取，引出具體問題來，調去那社會主義藝術底抽象的探求。

(7) 幾月以來，由雜誌“在哨崗”為中心所糾集了的××主義文學底集團，正以反對所謂黨內瀰漫的信念的凌亂和游移，確立黨底唯一的政策為目的，企圖有力的文藝批評的遠征。這唯一政策底樹立，是從想掃除同路人，鍛冶廠，列夫及除却“十月”的一切××主義底文學者開始。“在哨崗”同志底根本要求是要黨承認同路人為無益於普羅列答利亞特之階級的認識，拉到第二位乃至第三位去，而以普羅列答利亞文學安置在現代文學底中心。同路人曾經站在文學界中心也正站在，是事實。但這並非什麼默認者故意將他們送上前去，將普羅列答利亞作家擠在背後的，這是由於同

路人底文學無論從質上說從量上說都是最爲有力者的緣故。“默認者”並非從抽象的設計出發，乃是從現實的事實上學得。關於這問題的直到最近的激烈的論爭，如今總已失了那熱烈和高興了罷。黨底出版機關，從不支持“在哨崗”一派底方針。因爲對於同路人的“比重”的要求，和專於過分讚揚自己聯盟的作家，而於不屬於黨的中間的集團，加了凌人的偏頗的評批，都太背離了現實了。然而出現文壇的年青人底善良的一部（衛蕭萊意，郭洛特內宜，雅斯內宜，斯威武羅夫，卡思忒林及其他），及正想和莫普一起做事的同路人底一部（賽甫琳娜），與“莫普”一派堅決地分裂，却是非常地有特色的，並非偶然的。那分裂底原因，全在“莫普”和“十月”底陳腐的派別性，和從他們那立場論理地流行出來的對於作家的接近的無知。這種立場，根本就是將曾在黨內存在的反專門作家的雰圍氣，移植到文學範圍裏面來。這在政治的範圍裏，早已克服了，但在科學和藝術的範圍裏，還可以辨認出。

（8）最近三年來的文學，無論詩無論散文，都非常成長健強，毫無疑義地成爲蘇維埃社會生活底重要現

象了。黨用細心的注意，熱心使現代普羅列答利亞的和非普羅列答利亞的文學盡力革命的利益，服從自己想的領導的努力，已經得了積極的結果。在這中思間，那知識分子向着和普羅列答利亞特及蘇維埃權力協力這方面勇敢的進展，實在盡了決定的任務。在這意義上以××主義者加沙特金為會長的全俄作家同盟的發展，是文學上極重要的事實。這結果，前面說過的做同路人特徵的雰圍氣，就顯明地被克服（皮涅克及其他進步）；而同時普羅列答利亞作家之間，也顯出了更注意於生活的，具體的题目的傾向了。然而，在我國文學現下的情勢中，閉了眼睛不去看那裏面的動靜，總是一種最糊塗的錯誤，最不可許的輕率。無論如何，最近文學的氣分已經顯著的低落了。已經有了混亂，迷惑或危機。這是同路人和普羅列答利亞作家共通的現象。從若干文學的事實判斷起來，現代文學的無風狀態和危機，是由於革命的浪漫氣分底衰頹而來的。而這樣的衰頹，實與西歐社會革命底停滯和新經濟政策，曝露了弊害有關係。向來往往非常抽象的，離開實生活的革命的浪漫熱忱，現在已經枯涸了。而且為今後

的鬥爭要從平和的新經濟政策的情勢中，去發見新的熱忱，幾乎是不可能了。“鍛冶廠”一派危機底近因，就在這萎縮和新路發見的不可能中。和這完全一樣，我們無黨派的中間作家們，前曾以巴爾底山(伊凡諾夫)或市民戰爭(吉洪諾夫)或農民要素(皮涅克)底浪漫色彩文飾自己作品的，現在也已先卻了那氣分，正在試求成的方法，陸續陷於單單的堆積材料或空空的節律形新(吉洪諾夫)了。像尼剛特羅夫，扎茲普林那樣的作家，也已到達毫無藝術意義的，露骨的，完全沒有理想的自然主義。甚至馬亞可夫斯基那樣的叛逆兒，也已經被灰色的普通日常拖住。關於這一點，他底一個戰友曾在“列夫”誌上寫過公平的觀察，即所謂馬亞可夫斯基在他底詩中劇烈和生活戰，然而生活正劇烈把馬亞可夫斯基打退了。

其他如，大概屬於“在哨崗”的作家，正在避免生活的普通日常衰退了自己底創作。可是化了很大的代價。當作革命的活人，拿出木彫的紅色宗教畫來。都是空虛的宣傳文學，是牴觸活的現實和曝露完全無力的樂觀主義(里培進斯基底“明日”及其他)。在本質上

這里正有流於逃避生活的樂觀主義和使作品適合一定型式的要求在和爲顯示內在的個人的氣分而印刷的東西之間發生了最有害的罅隙。

文學上頹廢主義的要素和卑下的情調，有時竟以阴明畸形的危險的形狀而出現。像最近葉賢寧底作品和態度便是最證候的的。難怪較好的較有天才的詩人都在我們面前漸漸消逝了。作家以及一部分青年黨員都已非常沾着酒場的波希米亞的氣分了。

現在的文學現實所提出的中心問題之一。正在這文學底“無風狀態”，不是同路人和普羅列答利亞作家爭。黨必須盡心緩和這無風狀態。必須幫助現在文學，尋出革命新階段底新核心，就現下雜多的“平和的”現實中，在革命的普通日常中，吸出與生活有機地結合的大量的革命的感應，而又不致墮爲紅色宗教畫的，去代替業已消失的抽象的革命的浪漫主義。這不是容易的事情。這是要有旺盛的常新的現實的而且常爲對於理想的感激所融貫的××主義的世界觀底種痘，在對於蘇維埃雜多現實的適用上，演了最高的任務的。

不要忘記，文學是社會生活底鏡子，文學所做的一切都

於年輕的蘇維埃的現實有密切的關係。關於所謂同路人和普羅列答利亞作家底現在任務和比重的論爭，全然沒有重認題義的必要。同路人依然是文學界底最有力者。所以將來也還應該不斷地吸收這些中間的無黨派的作家，使他們底作品比較與十月革命和普羅列答利亞特底命運密切地結連，促進黨與農民階級及知識分子的接合。這件事很切要，因為他們到現在的工作，已經收到若干顯著的效果了。對於同路人的伸縮性和慎重度，自然，不應掩沒他們觀念上藝術上的缺陷。

(9)關於普羅列答利亞作家及××主義團體，應該承認那些團體或聯盟是極有益的，正當的。所以將來，黨也有最積極地支持它們底義務。尤其必須注意新的作家(青年黨員，勞體通信員，勞動大學生)。同時不應忘記，這些作家之間所釀成的霉微的雰圍氣，却是文學將來正常發達上一個最大的障礙。忽而排開，忽而併攏，忽而分離，忽而合同，翻來覆去做的那些事，以及在那些事上種種取巧的策略，已經帶來幾多消極的結果了。這是由於，我們作家的團體和聯盟，不是憑着寬泛的文學的社會的目的的，但是立在偏狹的派別

的基礎上，和有害的時代落後的舊文學原則的相對峙來創造普羅列答利亞文學的緣故。還有，則由普羅列答利亞藝術的解釋也是極其空洞不一致的緣故。“莫普”和“十月”一派，尤為派別的根性所拘囿。

在這時候若有一種站在更廣的基礎上統一××主義作家及與他們同感的作家們(同路人)的組織，確是最得時宜的，即使傷犯了現在團體底獨立性也不能不承認它。現在還沒有這種組織。然而這是為保護作家職業的利益起見，為換一換各個別的團體的自封的窒息的空氣，將文學底門戶開給廣大的作家起見，都是必要的。這是為和地方作家密切聯絡起見，也是必要。為什麼呢？因為他們是孤獨的，與我們底中心隔絕的緣故。

(10) 此外，還當嚴重注意我黨政治部檢閱課底明顯的矛盾和嚴酷。我國底檢閱，是干涉到作品之藝術的價值了的，而且幾乎純以好惡的感情在行那決定。不相干的事也要囉鳴，描寫到我國現實的黑暗的一面，歌郭里，采德隣，柴霍夫的一面，也以為是攻擊革命。這使革命和黨和文學都受着非常的損害了。對於中

間的作家要求着××主義的意識形態及與它類似的東西，這種狀況是不可不變更的。

必須在中央委員會設立特殊的委員會，嚴重注意檢閱課職員內在的個人的素質，而且擬定更加明快而且正確的規程。

(11) 必須創設種種規程，改善現代作家(不論普羅列答利亞作家或同路人)底物質狀況。必須由蘇維埃及黨底機關(學者生活改善委員會，出版部，宣傳部)和文學團體底代表，共同組織臨時特別討論會，慎重討論以上所舉的問題。住宅問題尤為急要，這在作家這個職業上是有第一義的，而且往往有決定的意義的問題。

至於特殊的問題，是必須和波希米亞的生活及其在文學上的反映鬥爭。這個傾向，頗已蔓延到一般了，就是青年黨員也已有一部分受到影響了。這是很可焦心的。

(12) 對於更其適合現代精神的形式和樣式的探求，給與完全的自由，而且承認利用最近關於這一方面的所有的到達，是有益的，但黨以為那作為經驗的藝術的認識的寫實主義，是從辯證法唯物論的本質上流行

出來的現代文學底根本的形式。同時黨也須使站在十月地盤上的作家們注意新近長成的勞農讀者的要求和標準，給以價廉易讀的單純明快的作品。

今請對於瓦浪斯基底文學論加以精細的檢討。

瓦浪斯基是反對“在哨崗”一派底“極端”，而行文學傳統底擁護的人。當時，兩方是有過如火如荼的論爭的。但從今日，回顧當時，歷史地客觀地來檢討這論爭，尤其是拋開了個人的憤懣和因熱烈的論爭所致的感情的隔闕來檢討這論爭，則這兩者之間，並非不能在整個的文學觀上找出一定的一致點來的。這論爭，寧是量的，不是質的。一面列列維支並不否定技術的意義，也承認要使革命精神藝術化，不可不為藝術的。一面瓦浪斯基也並不否定現在底文學，先須盡力於革命，也以爲不反映普羅列答利亞鬥爭的藝術不是我們現在所需要的。然而一方，以文學之革命的內容居第一位，他方，却將藝術的要素最重視。又因論戰激成了幾分的誇張性，一時就使人看來，似乎一方完全否定了技術和形式底意義，同時他方則以文學的價值

爲自己滿足的東西了。

瓦浪斯基是受黨的委任擔任文學組織底工事的。他不能不走進作家的世界。他的使命使他不能不從職業的作家的見地來接是文學。他不能不利用文學去做革命鬥爭的武器。但是他又不能不擁護這武器本身底神聖。這是非常必要却又非常困難的。因爲武器(手段)久已成爲目的了。他因爲這樣需要擁護武器(文學)底神聖,而武器底神聖(文學的傳統)又已成爲攻擊底標的,像總是反背普羅列答利亞特底意欲似的,一面又正有着站在這傳統上的有天分的作家必需他底職務去保護他們,他就站在連他所不曾豫定要擁護的也使人看似加以擁護的那彙不利的立場了。“在哨崗”一派,是有從正面利用這個不利來攻擊他的傾向的。看這兩面戰時,首先不可不留意這一點。

比誰還愛藝術的瓦浪斯基是連他底“傾斜”也擁護的,他恐怕“傾斜”底狂信的撲滅者破壞了“傾斜”時同時連文學本身也破壞了的緣故。

他是在現代文學的批評家中,最適宜於擔當引導俄羅斯文學走上新的軌道這樣大任的人。爲什麼呢?

因爲在他之中是於革命家的鍛鍊和對於藝術的深至的
理解結合着的。不過因爲現實的文學事業太纏繞了
他，在文學理論底發展上，不曾能夠留下許多的功績。
這是瓦浪斯基自己很明白的。他並不隱諱自己底理
論，往往從某一瞬間底實踐的要求上出發。例如在他
最代表的論文“認識生活的藝術和現代性”中，他就說
過自己所以看重藝術底客觀要素的原因。

“自然，在這里讀者要指摘我，因爲說明藝術底客
觀條件，過於詳盡，而其他與藝術理論有關的問題多
未說及；譬如，關於意識和無意識的問題，關於靈感問
題，關於形式問題以及其他諸問題。對於客觀的條
件，我不憚厭煩，反復申說者，這有很重要的原因。
在現在，關於藝術是認識生活的這問題，不但它有
理論的性質，並且極有實踐的性質了。因爲我們處
在這社會的時代，除了宣傳外，還應當用藝術的眼光
去認識現實底真面目。”

就像這樣，瓦浪斯基底文藝批評，是最忠實於這時
期這時期的條件的。所以若要反對他這樣實踐的地
提出來的批評，先就應該從文學的範圍走到社會學的

範圍去。而在那里被評價的就不是瓦浪斯基底理論而是他所執行的社會氣分底計算可是正確呢不正確呢的問題了。這是當時批評底命運。在當時是，就使做了個文學者去接近文學，也是先得做了政治家，社會學看去接近它，檢討藝術底特殊性還是檢討藝術的社會的要素為多的。因為選擇種種對於文學的接近法，原是依據那一瞬間所是認的東西而定的。

瓦浪斯基對於文學的接近法，當然也是因時而有變動。他在第一篇論文“文學的反響”中，很有“在哨崗”的氣分。在這時代，他正重視藝術家底真實態度底決定，比之技術問題更為重要。

這論文是一九二一年寫的。他在這裏，毫無懷疑地說：決定一種作品底價值的不是技術而是革命的內容。他說：

“我們正與激烈的意識形態的鬥爭會面了。在這鬥爭中，是不能永久藏着自己底面目，跨坐兩面的椅子，裝那純藝術的理論家的面孔的。……自然故意的傾向心是有害的，除了惡劣的宣傳文學以外，什麼

也不會給出來；但在一般的世界觀中的無思慮，在現在的作家却就是死症。

自己決定，是現在的作家的空前必要的事。這裡正有兩種危險威脅着年青的作家，就是老人的故智和新生的俗見。而第二個的危險比第一個危險還要大。因為新的商人也已經在文學底方面出現，在要求自己底文學了。如要對抗它，必須有堅實的內容，通曉同誰，憑什麼底名前進。沒有最低限度社會的政治的及道德的基礎底作家，是必然會在勞動敵人的陣地出現的。這內容底缺乏，現代正罩了種種狡詐和言語的 veil（面幕）把形式擡作自己滿足的原理了。

這內容底說明，可以一言了之。就是，現在作家底任務在乎就所有的形態上和正在現在蘇維埃擴大的新的商人鬥爭。這是——根本的，其他不過是附屬的。”

這些話正是“在哨崗”的的。把這論文和他二年後（一九二三）所述的他底認識要素重視說比起來，實有驚人的差異。然而在這第一篇論文中，瓦浪斯基

也非全然否定了認識的要素。又在那第二篇論文中，也非無視行動的要素。問題祇在力點底所在不同。在一九二一年，瓦浪斯基以為不很需要認識的要素，但到二年後的一九二三年，認識的要素却成了他注目的焦點。而意識形態底純粹，和宣傳的革命的効果，却都消淡了。這是因為在尖銳鬥爭的時代，讀者在作品中自然先求實步的指示，行動的綱目，注目於作品之根本的動向，及至尖銳的鬥爭既經平靜，就不能說，祇有尖銳者是需要了。“在哨崗”一派出現的時候（一九二三年）實在已經不是單單需要尖銳者的時候，是不尖銳者也有存在的意義的時候了。對於這不尖銳者（同路人）底意義的說明，就是他底第二篇代表的論文“認識生活的藝術和現代性”。所以這篇文章，滿是爲了辯明某一派，釋明某一部的真理出現的。關於這一點，上所引用的他自己的話已經說得很明白了。

第二篇論文如次：

認識生活的藝術和現代性

I.

藝術是什麼呢？

藝術最要緊是認識生活。藝術不是幻想，感覺，
心情底玩意兒，藝術不是詩家底主觀的感觸和體驗底
表現，藝術也不是專爲引起閱者和讀者底“善感”。 藝
術如同科學一樣是認識生活。藝術和科學有同樣的
題目：生活，現實。可是科學是分析的，藝術是綜合
的；科學是抽象的，藝術是具體的；科學偏於人底理性，
藝術偏於人底感能。科學認識生活藉着理解，藝術認
識生活藉着形象（是聚精會神觀察所得的形象）。培
林斯基還說過：“詩是觀照範疇中的真實；詩底創造是
融會許多意象，是許多所見和所思的意象。思索是什
麼，詩就是什麼，因爲有着同一的內容……詩家思索藉
着形象，他不證明美，而把美表現出來……最高的現實
是真實；既然藝術底內容是真實，所以藝術底作品也是
最高的真實，詩人不粉飾現實，不描寫人應當爲什麼
樣的人，可是他描寫人是什麼樣的人。”（從論文“頌
齒由於才智”）

真正的詩家和真正的藝術家是那些看許多意象的人。關於藝術作品培林斯基有極精采而且不朽的言論，他說：“藝術家底作品是奧妙的一件東西，藝術家還未執筆在手，已把要描寫的人物看得很清楚，他可以數算人底衣襖，也能數算喜怒哀樂底頭紋，並且他知道你們底父親兄弟姊妹和朋友，比你們還靈些；他也知道他們要說什麼，要作什麼；他看出他們彼此底線索。”

藝術家認識生活，並非描摹生活，也非抄襲生活，藝術家不是照像師；生活經過藝術家底“靈敏的眼”是轉變融會了。德國底批評家又是溫和派的表現主義者瑪退斯泰克(Max Martersteig)令我們想起歌德底穎敏的解說：如果描寫漢布司(任氏注：Морце 犬名)完全肖像，儘可以照一張漢布司底像，並沒有再描寫的必要了。藝術家看許多的意象，而不是注意一切；藝術家不看不甚重要的事物，忽略例外的，無興味的和人人知道的東西。由此看來，藝術家應當裝瞎，應當有不看的了。真正的藝術作品永遠使人驚為新奇，永遠感人深刻，永遠引人入勝。環繞我們的生活，一天一天地沿着習慣的河床流逝；而如果河床破裂，如果堅實的堤岸

崩毀，那我們底意識和感覺就一定停頓：因為我們底意識和感覺是不適於新的，我們還在已過的勢力範圍之內；我們底眼光不能看見在轟，旋轉，變幻，災患中新生出的東西。真正的藝術家在這種見慣的斑駁的景況中，在這種使人昏眩的生活底旋風中，藝術家用他底耳，目，心，感觸到我們所忽略的，我們所未感觸到的和人人所未見到的事物。藝術家把瑣碎細微的東西併合起來，鑄成碩而且大的一體。他用藝術的顯微鏡擴大了人和物，忽略那人人知道和人人認識的事物。藝術家導引生活於“創造的珍寶”；藝術家把散在四周的輪廓和性質聚在一處，取出獨特的性質來；於是造成了純美盡善的生活，至上無偽的真實。我們同藝術家在一塊兒就看見了未曾注意，但是在我們底四周現在現出來或是在預祝的將來成熟的事物。

因此藝術家應具有自己底眼光，應拋開個性的見解，要有客觀的觀察。

開你底預知的眼，

如同驚視的鷹眼……（任氏注：這是 Pushkin 詩中的一句。）

藝術是經由感情的形象的觀照而認識生活的。藝術如同科學一樣，可以使我們了解客觀的真理；真正的藝術是求真實的，因為是研究客觀的，全憑經驗的。

培林斯基說：“詩家不描寫人應當爲什麼樣的人，描寫人是什麼樣的人。”這句話必須加以修改；詩家或作家不滿意環繞他的現實詩，自然他不描寫現實，而描寫現實是應當怎麼樣的；詩家和作家掀開將來底覆蓋，表明他底理想的人物。詩家透過理想的“明天”底三稜鏡來看今天底現實。幻想，慾望，理想的人物向來是好藝術家作品底要素。但是這決不違背藝術是經由感情的形像的觀照而認識生活這個藝術底定義。理想的“明天”，明天的現實，替代舊社會的新人物，是浮游未定的一種想像。要是明天和今天是比較而定的，所謂比較，就是：“明天”是在現在的現實中醞釀成的，將來底象徵，各類底本質與特性都有了朕兆的，那麼這想像纔可成爲現實；不然，就是神話，妖夢，幻影，一接觸生活，一撞着事實就立即化爲烏有。實在，人始終要把自己底幻想的將來變爲理想的，但是要用慎審的思索或靈敏的感覺，去窺測那代替已過的和現在

的將來。有這條件，藝術家纔可以認識生活，所以經驗是藝術家作品底要素。

認識生活的藝術可以是客觀的，準確的，與任何科學底定理一樣。這並不與那表露詩家懇摯情感的抒情詩相抵觸。詩家底覺官，心情，思想和體驗至少要於一界或是一階級有價值，如果不在現在，也要在將來，不然，恐怕詩家就如轉輪的白鼠一樣，他底心情給他人是不需要的，不可解的，沒有意思的。在賈克倫敦底小說“鐵踵”內，工人底首領愛弗哈得同舊世界底代表說：“你們是思想界底專制家，你們全是獨特世界底創造家，你們每人活在自己底世界裏，你們每人照着自己底志願和思想，創造自己底小世界。無論爲什麼事情，你們不能有兩人底意見彼此一致。每人都要以自覺講明自己和萬物。你們以自覺說明自覺；無異於扯着你們自己底耳朵想把你們自己舉起來。”自然，這種個人主義者和獨特世界底創造家，在資產社會底腐朽，頹廢和無組織的時代，成爲一種普通正規的現象。他們底藝術創造，含有主觀的性質；他們發表那種出理智以外的感覺，不過爲自己的利益罷了。真正的抒

情詩一點沒有這種扭天別地的主觀。抒情詩是詩家發表他所代表的一般社會和階級的趣味的。抒情詩也是憑經驗的，在這裡不過出發點不同罷了：抒情詩家攷察自己的，散文家從事於身外的對象。在這裡，不過作家底藝術觀點變換罷了。

在科學定義底範圍內有假科學，在藝術一樣的也有假藝術。藝術家可以拋開現實(理想的或實際的)，可以任從自己底想像，可以給別人那種沒有趣味的心情。因為這樣，在藝術上才發生理想主義，與在哲學上和科學上的理想主義相應。拋開形象，藝術家可以利用象徵，除掉了有形象的思索，藝術家可以憑依辯證的思索。因為，藝術底作品才充滿了理論，政論及其他。藝術家永久要以適合自己的意識形態，文飾自己底作品。故意地或是不覺地把描寫的人物，情境和事實造作一點，這也不過偶爾的事。如果強要矯揉造作，那麼，作品就成為偏向(有目的)的了。

蒲列哈諾夫指明政論侵入藝術底範圍，是不可免的。安那托爾·法朗士也是這樣說。此種侵入不但是不得已，並且有幾個時期也是很甘願的，也是很有利益

的。實在，在藝術底範圍內比在其他科學底範圍內容易參雜主觀，因為這是關係人底感情的。但是在這裡不是質量底差別，而是分量底不同。這種主觀侵入政治經濟，社會學和心理學裏，也是很大的。甚至於你不能知道哪里大些：在藝術內呢還是在那些科學底範圍內。但是根本底問題不是在這裡，而在那些條件裏：(一)作家底主觀，意識和政論不要壞了藝術底創造，(二)主觀的心情要適合對象底本質，(三)政論和政略同時都要與人類底希望和要求相平衡。

以上關於藝術所說的話，都是沒有什麼發明的，自從培林斯基和車韋內綏夫斯基就把藝術當作認識生活的敏捷方法了。這種主張被馬克思主義受容了，首先被上流的哲學家，又是馬克思派底藝術理論家蒲列哈諾夫採取了。但是，關於這種根本的真實，我們應當特別地記着，因為時常在馬克思底學說與資產階級底理論起來爭辯時，有許多人甚願拉雜許多與馬克思學說不相干的意見，以備萬一可以笑罵那些好引用馬克思學說的人。除駁答“列夫”雜誌底理論外，我們稍帶着在後面證明“在哈崗”雜誌底批評家底試驗。要

是忘了上述的根本真理，在藝術理論底問題上，他們便要引出了不好的結果來。

II

藝術是藉形象認識生活的方法。 一個未來主義底理論家褚沙克回答說：是的，但是，這種藝術是資產階級底藝術，是舊藝術。勞動階級底新藝術應當超過舊藝術。新藝術底方式不是要認識生活，而是要創造生活。“藝術是認識生活的法子（是被動的觀察），這是舊藝術和資產階級藝術底最簡賅的內容。藝術是創造生活的法子（是克服物質），這是擁戴新藝術的口號。照褚沙克先生底意思，藝術根本的惡就是被動，觀察，“無意志”。“藝術不僅表現被動的，溫柔的和薄弱的心理，並且要求這種心理，無意志主義根據舊藝術的本性。”——“列夫”第一號。

自然，關於科學也應如此說，因為科學也不出認識生活的範圍。例如：褚沙克先生又說：“勞動階級受得認識條件底資助後，就把它底目的從認識底條件直接地移到物質底創造，凡在各科學底範圍內都應如此。

譬如，在實驗科學上，在應用科學上，又如在實際的藝術作品上，或為創造社會秩序的奮鬥上，甚至於在思想_上，也應如此。但是思想可得類似某種建築的圖形。”

褚沙克先生反對科學和藝術，彷彿是認識生活的方法，但是，他以上的解說並沒有更動本體，不過換了幾個名辭，例如，被動，無意志等等，總而言之，他以主觀主義和意志主義反對客觀主義。褚沙克先生他空以為這是勞動階級底意見。好多的資產階級底理論家是主觀主義和意志主義底贊成人。特別是德國底表現主義（Expressionismus）。全體的真正頹廢派目下都正提倡特種生活底創造呢。自然，他們所知道的是和褚沙克先生的不同。

褚沙克先生舉了種種的例，又把它們混為一談。認識固然也有意志作用的意義，但在認識底歷程上，不反常人底注意和行為，總要把主觀的感覺，心情，思想，適應於物質和對象底本性。科學家，藝術家查驗個人底自覺和思想是否與不反常人一樣。意志底分子不但是在這工作上要有的，就是注意此種或彼種的現象，意志底分子也要發覺的，因為藝術家或科學家要把自己

注意集中於一點，而忽略其他。意志加入認識底作用，就成了確定的分子。這認識作用完全不是空視或安閑的流覽。所謂克服物質，即是把物質作為藝術作品或科學作品底本體之謂。夫然後，受得這作品或讀的讀者，總要修明藝術家底事業，應當把這事業底主要定程遷就到恍惚迷離的將來：不然，他還是未明了藝術家底作品之所以然。意志作用在這里也是不可少的。根據覺官底感觸適應於對象底本性這個原則，藝術家在作品上抑制所有其餘的意志作用，這就是認識歷程底根本所在。

行動底歷程是隨着認識底歷程的。“科學根據豫知，行動也根據豫知。”人先認識而後行動，“創造”。任誰還未發明那種科學，在那種科學裏，這兩個歷程合而為一；任誰還未發明那種科學，在那種科學裏，認識底歷程為行動歷程底附庸。這種科學既然暫時在宇宙內尚未有，就沒有根據可以揣測將來將要變化到如此。藝術也是如此。實在，我們不能明白，為什麼歌郭里底“死魂”底影響帶着無意志和被動的性質，反之，梭巴開威支，瑪尼洛夫。朴留式庚，諾芝特來夫（任氏

註；Sobakevitsh, Manilov, Pleushkin, Nozdrev皆是“死魂”中的人物，農奴制度未消除時的地主）喚起十分一定的感觸，隨着這種感觸引起一定的動作，這種動作與歌郭里底人物爲不利，是可以斷言的。

如果舊藝術是被動的，觀賞的，無意志的，那舊藝術就不能使人有所作爲與奮鬥了。但是，與帝政的專制而奮鬥，與黑暗的，腐敗的俄羅斯而奮鬥，藝術很有堂皇，偉大，令人欽仰的功績，惜乎，褚沙克自不知道。

褚沙克先生底藝術解釋與下列幾派：感情主義，反動浪漫派，藝術足玩意兒，藝術爲藝術，還有點關係。但是，正正那些藝術更有主觀的彩色，更不少創造生活的目的。却是褚沙克先生強要反對實用的藝術，真是令人不解。這種主張很清楚地表現出來從他別的論文裏，從他底關於現實的論文裏。

褚沙克和鐵列捷珂夫異口同音地問：實際，現實，經驗，已知的事件等等是什麼東西呢？他們又回答：這是有的東西；這是死的，冷靜的，呆板的；這是平俗，傳說，保守。“狀態是很反動的勢力”（鐵列捷珂夫）。按照藝術底目的，不是知道社會底狀態，而是創造新社

會，新人物。這就是現代未來派底理論家底說法與預言。在藝術上他們反對實際的形式，全靠馬克思—昂格思底論理。因此，褚沙克說：“如果某實事爲一切底根本，就中也爲藝術事業底根本”，（但是這實事是已經“遞嬗下去的東西”，這東西“不但有積極的而且有消極的認識現有的內容”）。那麼，自然，不是呆呆板板的狀態（到現在還有許多自命爲馬克思門弟子的人是如此）爲藝術底目的，而是那根據科學方法推想所得的反措定（antithesis）實現的，說明這反就using“明天”了，——每個具體（實現的）形式底顯示是“在它底順行程序中”的，就是物質的發達是隨着永久改新和內部發展底歷程的。

如此，勞動階級底藝術不是呆板形態的固定，而是反措定（antithesis）底發端，就是生活底表現“在它底順行程序中”。

褚沙克上說的“已經”（實事是已經遞嬗下去的東西）字很可玩味的，這是表明現代未來派理論底根本所在。應當體會他們對於事實那種主張：事實已經不是事實。馬克思理論完全不是如此，蒲列哈諾夫，列寧

也沒有這種主張。這段洋洋灑灑的論言，吹出絕對相對論的臭味，有否認一切的氣概。俄國黨人也是相對論家，但是，他們底相對論不是絕對的，而是比較的。一個馬克思理論底博識家L. I. Akselerod-Ortodox說：“把唯物史觀應用到一般的全體上也好，把唯物史觀應用到每物底存在是比較的也好，然而不能除消那不可搖動的真理：在某時間上，在某空間上，在某現有的條件上A是A。”(L. Akselerod-Ortodox, “托爾斯泰論”)那麼，在一定的時間，在一定的空間和有某種條件，事實是事實，而完全沒有已經遞嬗下去的意思。褚沙克底推論不是根據赫拉頡利圖斯(Heraclitus)底推論：所有的皆流逝，所有的皆變遷，而是根據芝諾(Zeno)底推論：在同一流中不能再流，因為“所有的皆流逝，所有的都變遷”。赫拉頡利圖斯是辯證家，而芝諾是玄學的相對論家。現在，在資產階級科學家底大本營裏，這類的相對論家很不算少數，而變辯證法為形而上學，反對在時間上和空間上有事實底存在，這是鐵列捷珂夫，褚沙克先生們底相對論，這完全不是馬克思底辯證法。

Ortodox 按照真正的辯證法(這是與褚沙克，勃利

克等底辯證法相反的)，就在他關於托爾斯泰卷中定了一種真理：在藝術底範圍內把辯證法的唯物論導引到寫實主義，而寫實主義是根本的方式，就是引到去認識生活，引到去客觀地，準確地描寫生活。

在藝術上辯證法是什麼意思呢？ L.I. Akselerov -Ortodox分析托爾斯泰底著作時，答覆說：

“進化底法則函括環繞我們的自然界，社會的關係以及我們個性底存在。接着這包羅萬象的法則，科學認識底根本何在呢，就是在於把一切的性質歸納到分量的關係中。大文豪也要以此法則為藝術作品底根基。最要緊要免除絕對的相對，觀察每事每物，不要當作獨立無關的東西，而在宇宙中，辯證法的宇宙觀展開廣大無邊的自由，使藝術家竭全力發表銳敏與深刻的感覺，表現準確的觀察，並且要表明藝術是描寫觀察的和感觸的……”

“托爾斯泰底純美描寫不否認在時間上，在空間上一切皆完成，一切皆活，一切皆死……生與死，善與惡，美與醜，樂與愁，諸如此類的相對的價值，表現在托爾斯泰底著作中，不是永久絕對的形式，也不是極

端玄學的實體，反之，而表現那共同的，生活的，不斷的鏈環，每環底性質是由分量的關係而定的。這就是辯證法的唯物觀，也就是人本主義觀……換言之，托爾斯泰底著作類似科學的研究法，全靠經驗的……照這種嚴格的客觀方法看來，托爾斯泰是真正的寫實家。”

這段引證太長，請讀者原恕，但是，要指明精通辯證法的唯物論的博識家，怎樣地把唯物觀應用到藝術的問題上來，那麼，這引證也是不可少的。而馬克思自己是怎樣呢？馬克思最愛的一個著作家是寫實家莎士比亞。馬克思承認莎士比亞或是馬克思推崇莎士比亞為寫實家，這都是不甚重要的事，就是馬克思從莎士比亞受得很深的美學樂趣，也是不甚要緊的事，最要緊是馬克思介紹莎士比亞給他底同時的優秀分子，作為寫實底模範。在不久所發表的馬克思和昂格思給拉薩爾（Lassalle）的那信中，因為拉薩爾底戲曲“Frantz von Sickingen”的緣故，馬克思勸拉薩爾“取法莎士比亞不要做希勒爾（Schiller），把許多的個性變為時代精神底號筒，如果如此，我就令你負最大的

罪名。”昂格思簡直勸拉薩爾“不要忘了寫實派底分子背後有理想主義底分子，不要忘了莎士比亞底背後是希勒爾。”（“在馬克思主義底旗下”雜誌第三號：“馬克思與昂格思致友人拉薩爾書。”）

未來派底理論家主張：在藝術上辯證法從認識生活轉到創造生活，從寫實主義轉到“變個性為時代底號筒”。著名馬克思派底學者：馬克思，昂格思，蒲列哈諾夫，Ortodox切言：在藝術上辯證法從莎士比亞轉到托爾斯泰，從寫實轉到確實的認識生活。從這兩派之中應當信仰哪一派呢？

這個讓讀者自己判斷罷。但是，褚沙克，鐵列捷珂夫，以及其他各家強要引用辯證法為辯論底護符，所以在這裡我們不得不說“為散步不能遠些去找尋途徑嗎”。（任氏注：此是引用Griboydov底戲曲“煩惱由於才智”語。）馬亞可夫斯基和亞綏耶夫有絕佳的作品，然而他們底理論家和說明家徒捫辯證法唯物觀底皮毛而已。

只要看褚沙克，鐵列捷珂夫那種主張：在理想上，在事實上相對論有絕對的性質，就可知道他們在藝術

上對於寫實主義是否認的。其實他們有很大的矛盾

請大家賞識褚沙克先生底這一段話：“勞動階級是社會的團體，細按性質却有兩面。由一方面——不過是一個階級同它底地位上一切的性質罷了，首先是同着狹義階級的奮鬥：為生存而奮鬥，為具體的一塊麵包而奮鬥，為自己家庭底原始生活而奮鬥……換言之，就是同着某種狹義階級底心理。由他方面——這是一個脫離階級羈絆的階級，換言之，這就是最後的階級。”（“列夫”）第一號）

那有什麼“從一方，從他方面”的階級，階級不過就是階級罷了。勞動階級底理想就是脫離階級底羈絆，這種理想與我們底批評家所謂狹義階級底心理有密切的關係。社會主義家取“具體的一塊麵包”為自己生存競爭底出發點。我們與各派烏托邦的區別，就是因為我們能把原始的生存競爭連到社會主義的理想上。褚沙克先生却不是如此；他以為由一方面為原始的生存而奮鬥，由他方面為社會主義而奮鬥。褚沙克先生不明白一個與他個有密切的關係，他在後來強要說“什麼命運”，“可怕的矛盾”，“悲劇”，以及其他等等底話。

而所有的事不過在褚沙克先生底想像中成爲“命運”罷了，因爲他不能渡過從現在到將來的橋梁。無怪未來派底理論家說：狀態是平俗，傳說，惰性，“原始的奮鬥”，“狹義階級底心理”以及其他等等底名辭了，辯證法唯物觀家看一切相對都是比較的，就是在理想上和事實上的相對也是比較的。自然，勞動階級必須注意將來，但是，這並不與認識事實的願望相抵觸；反之，只管去認識生活，創造將來還可用科學的方法呢。

未來派底理論家否認藝術是認識生活，他們就偏向純主觀主義的方面了。鐵列捷珂夫先生說：“真正‘主義’這個術語是代替內容的，這術語已經應用到未來派底文學上了。”（“列夫”第一號），這也是主觀主義。與其在這裡多爲詞費，無寧再回想馬克思關於藝術的妙話：“把個性變爲時代精神底號筒”。未來派底理論家就是這麼樣提倡藝術。有時候這種主張是有益的，但是這不得爲藝術。

俄國未來派底學者誤解馬克思底這個解說：“反正哲學家只講明宇宙；但是目的在改變宇宙。”因此聯作了一個結論——不是認識生活，而是創造生活。要

證明馬克思底主張與未來派底要求——不認識生活，而創造生活——完全不同，只稍微玩味他（馬克思）關於費爾巴哈底那些論題就夠了，“不反常人應當靠着經驗去證明自己思慮底正確”，而不是理論底抽象。在這里馬克思說什麼，請大家研究罷。

在現代的藝術上，要使人注意客觀的，準確的，經驗的先件，必須先要批評舊觀念，資產階級的根性，俗人的身分，純藝術底宣傳以及其他。攻擊資產階級的根性和俗人的身分尚可順適地過去，但是對於純美藝術的問題，必須費些周折。

純藝術底理論在於極大美麗底表現，並且主張藝術家如同聖經上的耶和華，創造一切本諸“空”：祕密的心懷即是作品底發端與終點；藝術不取平俗的事實為對象；藝術本身自有價值，藝術專愛美麗的虛構以及其他。我們底目的實與之相反，真正的藝術憑經驗，藝術家是經驗家，是觀察家。他底作品永遠要有時代底精神，要有所屬的階級，界或團體底心理。無論藝術家肯與不肯，他底作品總得有某種生活底趣味。平心而論，美也不是獨立的價值了。藝術最後的目的是實

利，但是，因此也不得聯想到鐵列捷珂夫先生底那些推論，譬如，鐵列捷珂夫先生說：“未來主義應當利用術術（藝術 A·B·），在藝術的舞臺上，未來主義與各派是相反的；反寫實主義——有宣傳的鼓吹；反抒情詩——有毅力字句底創造；反艷麗小說的心理學——有探險的記錄；反純美的藝術——有新聞紙上的論說欄，宣傳”。（“列夫”第一號）因此，那“在藝術本身上，要藉着它（藝術）種種的材料去毀壞它方可成功”的招呼是完全地有接續了。××主義暫時還沒有理由把破壞藝術或使藝術變為宣傳的那些主張，作為自己底目的。宣傳這事是有益的，也是極有價值的，但是，這是實用藝術；固然，在現時宣傳，論說欄以及其他等等的功效是非常之重大，但是因此我們就應當反對藝術為認識生活的法子嗎？無論如何是不能的。蒲列哈諾夫常常攻擊皮薩列夫（Pisarev）底實利主義，他這種舉動是不錯的。但是在實利主義方面皮薩列夫也沒有鐵列捷珂夫先生那樣之甚。在自己底作品上藝術家，詩家要供獻實利不是寫的驚人就是為驚人，皮薩列夫底要求是如“為思想底確切，動作底穩重，必須要知道目前人

類生活底各方面，要是詩家底作品把這些方面清楚明白地描寫出來，這是我們所希望的。”照此看來，皮薩列夫也不否認藝術是認識生活的法子。我們未來派底認識是超出常識的，玄之又玄的，才智隱在智慧以後的。

在藝術上誰說：“認識權落後，宣傳且萬歲。”在科學上也應說：“自然科學權退位，理論權退位，科學的宣傳且萬歲，流行的小冊子且萬歲，研究實利的實用科學且萬歲。”鐵例捷珂夫先生是很勇敢的人，但是，不過勇於輕看一切罷了。

在這里恰巧想起諦美略傑夫 (Timeriazev) 所寫的幾段典雅的文字，這是他為討論理論的和實用的認識而發的，這幾段與我們討論藝術的問題很有關係，茲照錄于下：

“不由得想像這樣一種情景。四十年前，一位岔世的道學先生登上 École normale (任氏注：巴黎一高等學校) 底眺遠樓，在這樓上，這位先生遇見一位面色蒼白的病人。他四周圍着無數的蒸溜器。不禁發一奇妙的責難。

“這位先生向這位科學就發話道：先生，慚愧，慚

愧，環先生的四周是困窮與飢餓，而先生却忙碌這些糖粉，不管緊要的事。環先生四周，人人底窮困皆由於可怕的情形與疾病，而先生却害的是思想病，在這些蒸溜器的灰色泥有什麼裨述呢。環先生四周，跋來報往是個死，既奪去家庭底柱石，父，又引離愛兒從慈母的懷抱，而先生却向顯微鏡下，費盡腦髓去鑽研什麼點子底生或死。先生，慚愧，請速打破蒸溜器，跑出實驗室，與勞工分勤苦，援助疾病人。請先生帶你安慰話撫彼憂傷人，憂傷不是醫生技術所能為力的。

“自然，這位忿世的道學先生是口若懸河的演說家，而科學家為辯護自己底閑散，自利底娛樂，也得稍為噤舌。

“如果經過四十年，又得見我們所想像的兩個人，他們底態度却就要變更了。那時科學家大概要向道學先生說以下這些話：“先生你有理，我沒有分工人底勤苦，——但是你看勞工羣衆，我給他們百萬的工資了；我沒有援助疾病人，但是你看許多的居民，我救出他們從疾病中了；我沒有帶着安慰的話去撫

那沒受安慰的人，但是你看幾千父母，我已把命定該死的子女返給他們了。” 末尾，科學家帶着謙和的笑容又說：“一切的事情都是在那里，在那個糖和粉的瓶裏，——在那瓶底的灰色泥裏，在那顯微鏡下的那些點子裏。” 我想這次那高傲憤懣而短視的道學先生，一定愧怍而退。

“是的，科學家和科學應當供獻自己底社會和人類，這是不成問題的。有討論價值的問題，就是什麼路子可以較短而較確地達到這種目的。科學家要隨世俗賢者和短視的道學先生底指示行呢，或是不睬他們底指示和浩嘆，照着惟一可能的路子（這路子是受許多事實底與妙邏輯斷定的，邏輯是支配科學的發展）行呢；科學家強情地（可是無助地）環繞這複雜的（雖然實用上是重要的，還是沒有經過科學分析的）現象行呢，或是竭力去研究現有的現象（雖然離生活底價值遠，但是藉着這現象底表現可以得到一把解實用謎語的鑰匙）呢。科學是玩意兒，有時候為散悶的娛樂品，藉着這些東西，閒散的先生們練習自己底好古癖，這是任誰不能否認的；何況每種勢

力都有包圍它的獻媚人和依附它的寄生蟲。這是自然，但是世俗的賢者和短視的道學先生們都未辨識及此。一言以蔽之，真正科學底規範不是那些浮淺切近的利益，假科學的崇拜家也可以藉這種利益敷衍過去，他們底牢騷時文很易受人承認為實用底指南，甚至於為國利民福的芻議。”

如果在諦美略傑夫底這這段典雅，切實和激烈的文字中，把“科學”，“科學家”這兩個名辭換上“藝術”，“藝術家”，就可以整個兒引來反對俄國現代極端的實利主義家。有那些時期與時代，在那時候，實用科學，實用藝術，宣傳，說法，論說攔有相當的重要意義，——那時候藝術家，科學家應當首先為宣傳家，為演說家，那時候理論上和知覺上的認識問題須要後退一步。更有那全盛的時期：科學家和藝術家，如果他們是活人，如果他們願意同將來底創造家（無產階級）協力並進，他們也得拋開宣傳事業，持鎗在手以代筆，立在機關鎗旁。在這時代，就是宣傳也有罪，何況其他呢，但是誰要因此就推論藝術和科學應當消除，他一定是下愚之又下者。

除消已知的事件，換上芝諾所定的絕對，未來派底理論家在“創造語言”的問題中，完全是主張極端相對論。“創造”這個新字是很可敬的而且很合時的問題。但是在這裡也應該觀察得恰當與謹確。有一次，一位德國底軍官，又是熱心世界語的學者，來到安那托爾·法朗士這裡；將世界語底價值，說得娓娓動聽。法朗士一壁聽，一壁說：“請聽，總爺，大概人家送你一個好玩的木偶……這木偶同你說話，（它叫你：“我底心上人！”）你就要愛它嗎？大概你好久同它兩兒居在荒島上，忽然來一位女人，雖然她很不好看，她還是活人那麼，你要向木偶唱你底情歌嗎？你底世界語是木偶，法國語言是女人。”我們未來派底學者，又是世界語的人，忘了每種語言底發達是有機的，代替女人，強要獻給我們一木偶；這就是要用死的，矯揉襲取的文字底組織替換應用的語言。

自然，在這裡讀者要指摘我，因為說明藝術底客觀條件，過於詳盡，而其他與藝術理論有關的問題多未說及：譬如，關於意識和無意識的問題，關於靈感問題，關於形式問題以及其他諸問題。對於客觀的條件我

不憚厭煩，反復申說者，這有很重要的原因。在現在關於藝術是認識生活的這問題，不但它有理論的性質，並且極有實踐的性質了。因為我們處在這社會的時代，除了宣傳外，還應當用藝術的眼光認識見實底真面目了。但是在藝術上還是舊派底主張很有勢力，革命非但實行了有益的震動，甚至於令許多人喪失各人底意志，逼着人忘了根本的問題。在一位同志底記錄（也投到報社，還未登載）內有以下的規誡話（這話為現代人底心情而發，這些人是在最近千年間生長成立的）：

“你們細看我們每個人。我們全是洞居籠處的人。在後房暗處裏生長，如同永世的蠶子。我們全不像小資產階級的人，我們尚是生性未馴的人，‘昨天人’看我們，以為我們是從某一荒島運來的人。在我們完全不是如此……我們彷彿生長在烽火中，生長在瘋狂的競逐中，生長在永久的災患中。因此，而我們得悉重要的，烽火的，很可感憤的事。”這是至理名言。自然，因為熟習了那樣重要的和烽火的事，在藝術上和科學上就要有某種動作，烽火，極端的相對論，就在心理學上這也沒有什麼講不下去的。以烽火攻烽火，從這烽

火所受的害仍是害；我們看見過未來派底批評家主張除消已知的事件，藝術和科學。近來文學底舞臺上“在哨崗”雜誌底作戰計畫，也是向着這方面的。鐵列捷珂夫這派先生們矯揉馬克思底辯證法；因為略知其皮毛，所以他們沉淪於極端的相對論中而不返。“在哨崗”雜誌底批評家誤解階級藝術的問題，也陷於同樣的極端相對論中，不過是大同小異罷了。

現在我們要臨“在哨崗”底陣地了。

III

“在哨崗”底記者先生們在每頁上竭力地裝潢着“階級”這個字，例如：階級文學，階級心理，階級詩等等的字樣。自然，這不算壞，尤其是在目下“階級的”時期。但是我們底批評家怎樣下“階級”底定義呢？並且階級是什麼意思呢？

“藝術永久是銳利的武器，這武器可以直接影響羣衆底心理。在已往是如此，在現在也是如此。”（見“在哨崗”雜誌編輯言）

“文學要供獻或彼或此的社會層，這是毫不足疑

的。前代底文學充滿特權階級底精神”(瓦進)云云。

自然，以上的主張都是不錯，但是要作藝術底定義，尚欠穩妥。然而“在峭崗”底共同解說，不過是如此而已。無論在哪里也沒有清楚確切地說，藝術是認識生活的方法；也沒有說，真正的藝術，如同哲學和科學一樣，有同樣的準確和客觀的條件。既然不說這個，不標明這個，又空費時間解釋“階級”底意義——這簡直把組織藝術底真精神散在九霄雲外。在社會上既有彼此階級底區分，那麼，屬於某階級的藝術和科學自然要供獻某階級。但是決不應因此就說，憑藝術的經驗所得的事件沒有客觀的價值。

科學家或藝術家有意或無意地都在實行自己階級底課題。他底作品首先要適合自己階級底趣味。科學和藝術事業底進步，情勢，趨勢，方式，全受彼或此階級底主要心理而定，這主要的心理全依存於某社會生產力底情形，所以科學家和藝術家討究，表現生活，都是透過階級心理底三稜鏡而看生活。但是，科學家和藝術家所實行的許多課題，為自己底階級所需要的最要的課題，不過是準確的認識活生。有時候科學就和藝

術家實行這課題，不知不覺地犯了造作實事的毛病，那時候就有假科學，假藝術了。這類的造作大抵由於不知爲什麼客觀的真理竟不爲那階級所需要。但是，特別在藝術上，藝術家始終要認識生活，就解說生活，他表露自己底心情與“觀念”總要帶有階級底痕跡。所以在藝術上和科學上，除了主觀的分子，有客觀的。因此，馬克思底理論家說以階級底眼光觀察藝術。無論何時在真正藝術的傑作內他們不忘指明那些共同的和客觀的價值。反之，蒲列哈諾夫，步前賢底後塵，接着說，藝術如同科學一樣，有同樣的目的。蒲列哈諾夫在他底書中，在他底論說內，在他底研究法裏能指明客觀的意義，能分辨那些有意的或無意的造作部分，他說造作的部分是由於藝術家底主觀作成的，由於他底粗疏作成的，也是由於階級底底偏見作成的，（參看蒲列哈諾夫最好的論文：敘說 UsPensky 以及其百姓派著作家的論文，敘說 Gorky, Ibsen, Tolstoy 的論文。）

“在哨崗”底批評家在藝術上忽略了客觀的條件，忘了藝術家底目的是認識生活。在藝術底問題上，實在他們抱定主觀主義底見解，但是他們主觀主義有特

別的性質；他們底主觀主義類似那派底見解：把階級鬥爭底理論變爲形而上學，變爲絕對的範疇。他們底方式，他們底藝術眼光大概是這樣，就是：既然藝術家以自己底作品供獻某階級，而某階級底生活就得受藝術家底志趣規定了，那麼，在藝術家底作品內，除了反對其他階級的那種光桿的階級意味外，不能再有什麼。至於開放客觀的內容更談不到了。

我們看見過，未來派底理論家除消了內容。替代內容換上主義，替代認識換上目的。“在哨崗”底批評家也是除消內容。他們始終要用觀念和宇宙觀替代內容。但是在藝術上，在科學上意識形態是一事，而內容到底是否與藝術家底和科學家底觀念相抵觸又是一事。在這里，內容底定義，彷彿是表現藝術家主觀的心情思想，感覺，而不是描寫對象的果果。未來派底學者底和“在哨崗”底嚴厲批評家底意見在其他的範圍內都不一樣，唯在這主觀主義是完全一致。羅陀夫沒有白說一這句話：“在藝術底問題上，他們（未來派底學者A.B.）底主張很類似敖克契勃爾（Oktiubr）社底那個方式。”按羅陀夫底意思，他很可惜未來派底

學者仍是酷好美學底練習，語言底創造，新字底發明以及其他等等。據我們底意見，未來主義底根本罪惡不在此，而在於他們以主觀的意見，解釋藝術問題。羅陀夫派底人所以未見及此者，因為他們自己是主觀主義者。

“在哨崗”底批評家有共同的論調：沒有純藝術，沒有超階級的藝術，藝術家是時代和階級底兒子，倘理論是以滿足自己底目的去解釋藝術創造，這理論就是反馬克思主義。——他們斷言：談不到客觀主義，所有的藝術都是含有狹義階級底主觀主義和狹義實利的主觀主義。這種光禿的階級鬥爭的理論特別地違反相對論，照這樣解釋，簡直把馬克思派當做批評武器的理論，變為無意識亂打亂釘的斧背了。照“在哨崗”底批評家眼光看來，在階級鬥爭底形式上，全社會都成了一體，而前進，進步，發展的事，又在階級鬥爭的形式上，許多物質和精神的價值都被蓄積完成的事。——一定是無稽之談，異端底邪說。階級鬥爭成為自己底目的，成為自私自利的護符，成為不是為人類社會進化的方法。而從一階級轉到他一階級之間也什麼繼承

都沒有，藝術，科學等等在一階級底手裏，不過利用打倒他一對敵的階級罷了。因為藝術和科學除了用爲反對他一階級的利益外，沒有什麼了。因此，“在哨崗”底批評家說了不少的“資產階級”底科學家，藝術家，其目的不過要勞動階級底理想家拿斧背在手，“竭力地”“推廣到於四方”罷了。

我們底批評家也是如此。

舊藝術是高壓階級(資產階級，貴族階級)底藝術。按着列列維支和羅陀夫兩人底階級藝術底見解，他們以爲現代文學底根本問題，就是要拋開內容(觀念)，要脫離模範的形式。在“在哨崗”底主要論文上說：“勞動階級底文學必須完全不愛舊勢力底影響，要拋開觀念的和形式的範圍。”並且接着說：“我們要與舊思想奮鬥，因爲舊思想帶着崇拜的姿態，傾倒於舊資產——貴族文學底花剛石碑前，不肯從勞動階級底肩上推下壓制思想的負擔。”這主旨在其他的論說內說過數次，在培爾神涅夫(Barsenev)底記錄內，這主旨是很真確明顯的：“那些和這些資產階級底著作家”不能進化“到創造生活的勞動階級底方面。”

蒲列哈諾夫明白新文學反對舊文學是自然的，是不可避免的。這也是事實上如此。但是反對要有限度，並不是極端地，應當慎審地劃清界限，知何者應採取，何者應排斥。從前代底文學中新生的文學取那（爲自己將來發達的）必要的條件，新文學應當排斥那些套用的而且有害的陳迹。蒲列哈諾夫並不冒昧地反對（代表資產——貴族文明的）科學與藝術。他會找尋標準，譬如，他指明法國和俄國底開明學者意見底限度，他在他們之中始終照辯證法唯物觀挑剔那有客觀價值的和真實的。我們主觀主義底先生們百問題直詞棒子。要是資產階級底問題，就得完全地脫離。

蒲列哈諾夫以爲馬克思主義批評底一個根本問題，就是要尋出作品底社會學的同價。這定義是必需的：藉着這個分析，我們知道，某作品底完成是根據階級底心理底某些特性；我們斷定，在某限度階級底心理，感覺，思想，心情相應全社會的關係，這社會在歷史上的某時期是先進的，最能生存的階級。在某時期底爭鬥中，藉這方法曉得階級底任務，地位，判定某學說和一般文藝底重要。但是，向這方面去分析，無

論分析到什麼時候，我們不能定科學和藝術底發明是適合客觀的真理。因此馬克思主義底大理論家（蒲列哈諾夫）有一根本的要求——估某作品底價值必須照美學的眼光。在藝術上美學的估價適合在科學上邏輯的估價。照我們底主張，美學的估價不是平衡，不是趣味美底意味就是因為美，不是玩賞就是為玩賞。照美學的眼光估藝術底價值，就是斷定，內容恰與形式相稱，換言之，內容恰與客觀的藝術真理相稱，因為藝術家考究形象：形象應當是美而真，就是要適合所描寫的性質。在藝術家底作品上完善，真美即在此。假理想，假內容不能覓得完善的形式，就是照美學的眼光，不能深深地影響我們；“感動”我們。如果我們說——思想是不真實的，但是可以美麗的形式更正——那麼，應當明白這種說法是很狹而且很有條件的意義。

嚴厲的批評家不尋作品底社會學的同價（後來我們要指明他們是這樣地對待同路人），只有共同底光桿的大綱：資產階級的，小資產階級的，勞動階級的。在許多批評家底論說內簡直沒有那種批評藝術的標準，

照美學的眼光估作品底價值。而瓦進先生底論說爲尤甚，在他底論說裏不用美學的估價，搜求有罪的詞句。

瓦進先生勸勉著作家不要鑽研“那些，這些”，要用心研究政治的問題，這忠告不得謂爲無道理。我們許多的著作家很要聽從這一類的勸告。聽只管聽，但是不可忘了藝術家有自己底根本目的——美而且真地描寫生活。問題不是瓦進先生想的那樣簡單，不是學到政治問題就算了事，要得更進一步。令我們十幾個文學會專發表有韻的報紙論說，這有什麼意思呢。論說是有入讀的，而“美雅”的政治問題仍然堆積累累，束諸高閣，徒發揚一些良善的計畫而已；却不知罪我們者，反以爲全地獄之砌成，皆這些良善的計畫階之厲也。瓦進先生忠告不關心政治的著作家取法蒲寧和梅墨什可夫斯基，因爲他們有堅定明確的黨派。這忠告也是不壞，並且是識事務的一種忠告。但是，不應忘了蒲寧和梅墨什可夫斯基“自信力”太甚，沒有作成一種藝術的著作，不過寫了無能爲力的報紙論說罷了。自然，我們沒有他們那樣的“自信力”。蒲寧和梅墨什可

夫斯基不贊成有歷史的將來，“強信”反動的勢力，所以他們創成文學上的頹廢派。“強信”××黨底政策，可以使藝術家有那良好的思想，這思想在人類中已經達到了。這是根本的區別。我們底懷疑的藝術家應同新創造家共策進行。讓他們盡量地發揮，但是也得許讀者自己判斷他們底作品是否完美無疵，千真萬確。藝術家不應當把自己底著作強合那備妥的雛形，不應當插入報紙底論說，應當深刻地觀察事實，表明生活，要將藝術底真理適合××主義的理想。

自然，愛美的，厭倦的，空虛的，失掉信仰的，失却面目的“活死屍”都喜歡戴上客觀的假面具，甚至於藉此護符雜拉些士民的，俗人的，舊貴族的和資產階級底腐朽思想，在這里不說那想像底客觀，不說那藝術家登上渺茫的巴爾納斯山巔（任氏註：Parnas 是希臘神話中的山名，山上居有詩神），在這里要說莎士比亞，歌郭里和托爾斯泰底寫實與客觀。總而言之，什麼東西能把高上的學說連到認識生活，什麼東西可以驅逐我們生活底黑暗，卑陋，塵芥與腐朽。這就是我們現代藝術底定義。

原是這樣的論文，然而當時却極為普羅列答利亞文學底極左派所非難。這由於專據或概就普羅列答利亞文學看來文學不該專重認識機能的緣故。瓦浪斯基這篇論文最有力的反對者是列列維支。他在題為“我們文學的不和”的論文中這樣說：

“可以有不適於認識生活的藝術，但不會有無益於情緒傳染的藝術。……藝術作品傳染讀者的情緒的性質，每由藝術家底心理及意識形態底階級性而定……當藝術家觀察現實，並藝術地表現現實的時候都是作為一定階級底代表者而觀察，而表現。它所看到而且表出的不過是接近他底階級性的東西”

但自然不是全然沒有所謂“客觀的真實”：

“各種的事件，人物，氣分，都可以成為藝術作品底材料。任何的藝術家，都可以與自己底藝術底階級性毫無關係地，客觀地真確地表示出那事件，那範型，那氣分來。假如只要記錄表示難散的現象或範型便完事，那麼常在任何作家底藝術中探求“客觀的真實”的瓦浪斯基底努力，是會成功的。然而，問題是

有一定的，沒有全體的融貫，又不和對自然對社會一般的見解融和的各個事實的表示，是屬於照相之類，不成其為藝術的……所以個個例證及斷片，有時（決非常常）是可以與階級性質毫無關係地為客觀的正確的再現。而無此即不成其為藝術的，那各個現象底創造的組織，却始終為階級的契機所決定”。

“以這時代底歷史上進步的階級的眼睛看世界的藝術家，可以接近客觀的真實到最大限度。因為這里主觀底指示（前衛階級底意慾）是和客觀的發展（社會關係）線索全然融合的”。

“正在歷史上勃興的階級的藝術家，總是近乎客觀的現實。反之，歷史上滅亡階級的詩人，總最不適於給出應合客觀的現實的情景。然而任何一方，事實上都在辦一種‘社會的定貨’——適應自己階級課題而為讀者底情緒的傳染”。

這一看便可了然，兩面主張並非根本地不同。只是力點所在不同。而力點所在所以不同，則由於兩者各各太從現實的，一部的要求出發的緣故。瓦浪斯基

一說，比較適宜於解明同路人文學底意義；列列維支一說，則於專以普羅列答利亞文學爲對象者更加真適。

然而兩方中，從客觀的文藝理論創設上看來，並不能說哪一方更加對。因爲認識的要素和情緒的傳染，都是藝術不可缺少的要素。而這，就是“普羅文化”所說藝術是組織意識形態或生活這個定義底具體的內容。

所以這論爭，也如這時代其他所有的論爭一樣，兩方底不合，根本並不在文藝理論內，而是在政治的見解中。即，在討論文藝機能中如何的要素更爲現在社會的情勢所必要時，一方側重同路人底文學，他方專重普羅列答利亞文學罷了。

列列維支底話，單就普羅列答利亞文學說，原於將來的文學理論底發展更有貢獻，但從以俄羅斯文學爲一個社會的現象，導引它正當的發達這一面看，却是瓦浪斯基大有功績。正如前面所述，擔當黨底文學部底責任者（即文藝政治家）底任務的瓦浪斯基，可說是，正做了自己應當做的事情的。

瓦浪斯基底文藝批評，如不體量他這特別的地位，更不能理解它，也不能正當地評價它。

第六節 列夫底文學論

列夫底綱目 鐵列捷珂夫之說 諾沙克底“在建設生活底旗
下” 托羅茲基底批評

現在先介紹“列夫”底宣言“綱目”(見一九二三年
三月發行的“列夫”創刊號卷頭):

綱 目

(1) 列夫爲什麼戰?

九〇五年(指一九〇五年革命)以後是反動。反動凝成了一面獨裁政治，一面商人及工場主底如倍的壓迫。

反動也創造了適合自己生活和趣味的藝術。例如象徵派(白萊意,巴利蒙特)神秘派神(擢爾可夫,黑普斯),變態性欲派(羅札諾夫)底藝術,——那就是小市民和地方民底生活自身。

這就驅起了革命黨由實生活,而藝術由趣味去打

擊。

最初的印象主義風的開火是在一九〇九年。（叢書“薩德珂·斯台伊”發行的那一年）。

炮火轟擊了三年，終至轟出未來派來。

未來派合同的處女出版物，是“打公衆趣味底嘴巴”（一九一四年上梓——布爾留克，加勉斯基，克魯勛宜，馬亞可夫斯基，黑來李尼可夫等執筆）。

舊制度對於明日的力學者們實驗室裏的工作下了當然的評價：即以檢閱底壓迫和發行底禁止，及所有報紙新聞底叱咤和咆哮來應付。

資本家，不用說，也不來保護我們那答也似的文句和刺也似的筆鋒。

僧正區域似的生活的包圍，就使未來派故意穿了黃色外衣，畫了臉孔去嘲笑。

道種絕少“學院”氣味的鬥爭方式及將飛躍的豫感曾經嚇退了已加入我們的藝術至上主義者（康定斯基，“蒲蒲諾維·華列德”派及其他）。

但沒有什麼損失，塞爾塞涅維奇，伊果爾·綏維略寧，奧思里宜，伏思特等，倒都加入未來派，或以未來

派自命了。

不大研究政治的藝術家所主持的未來派運動，有時是會帶有無政府主義的色彩的。包藏著藝術的腐敗的返老還童的人們也曾借了左翼派的旗幟和未來派的人們相並地進行過。

一九一四年的世界戰爭，是對於社會性的第一次的試練。

俄國底未來派和先前來訪莫斯科時（一九一三年）便加攻擊的瑪黎訥諦底詩的帝國主義，斷然分手了。

俄國藝術上最初的唯一的未來派，握了藝術上所有的武器，鎮壓了謳謔戰爭者（郭洛台茲基，古弭略夫等）底騷擾，咒咀戰爭，和戰爭戰爭了（馬亞可夫斯基底“戰爭與和平”）。

戰爭開了未來派滌清底端緒。（屋頂裏被打壞，綏維路寧往柏林去了）。

戰爭令人見到明日底革命。（馬亞可夫斯基底“袴中的雲”）

一九一七年底二月革命，更深入滌清，使未來派分裂為“右”“左”兩翼，

右翼未來派成爲與民主主義藝術底共鳴者（他們名字全在“全莫斯科”一書中）。

待着“十月”（指十月革命）的左翼未來派，則受了“藝術上的布爾塞維克”的洗禮。（馬亞可夫斯基，加勉斯基，布爾留克，克魯訥宜等）。

最初的產業未來派（李利克，亞爾瓦多夫）和構成派（洛先珂，拉文斯基（也加入在這左翼的未來派方面）。

未來派從跨出了它底第一步，即從排陣在克新思加耶宮殿的時候起，便試行和後來組織，“普羅文化”的普羅列答利亞作家團體相提攜。但那班作家（及那作品）是以爲革命性可以單由煽動的內容汲盡的，因而在形式方面，都是完全無可救藥的反動者。

既經“十月”滌蕩，整頓，改造，未來派便成了藝術底左翼戰線，成爲“我們”了。

“十月”令人勞動。

我們在十月二十五日（布爾塞維克革命勃發的那一天）便進入勞動。

還看見知識分子遁逃的後塵時，人們當然——不

很聽我們底藝術的信條。

我們當時曾創造了革命的“伊左”(教育部內“繪畫部”)“兌沃”(“演劇部”)“謨左”(“音樂部”)等，指導在此學習的去破壞阿迦特爾!

而與組織的事業一併，我們也給與了十月時代的初期的藝術的製作品。(泰忒林底第三國際紀念塔，梅雅荷爾排演的馬亞可夫斯基作品“神秘喜劇布夫”，加勉斯基底作品“斯頂加·拉晉”)

我們雖都製造着稱心的作品，但並不唯美化。都將習得的技術，應用於革命所要求的宣傳藝術(羅斯透社底廣告品，新聞上的小品等)。為宣傳我們底理想起見，我們發行了新聞“抗閔藝術”，而且組織了演說而且朗讀作品的工場巡迴團。

我們底理想贏得了勞動者的聽衆。在維樸爾格區，組織了“Com. Fut”。我們底藝術運動，顯示出我們有建築蘇俄全土左翼戰線要塞的力量。

和這一起，在遠東的同志的事業也進行。他們(指褚沙克，亞綏耶夫，巴里莫夫，鐵列捷珂夫等)將我們底運動之為社會的不可避免，和十月與我們之社會的聯

合，理論地加以肯定（雜誌）“創造”。這“創造”忍受着所有的逼迫，執行了爲着西比利亞方面的新文化的所有的鬥爭。

蘇維埃政權兩週間便要顛覆的夢漸漸地醒來，學院派們又單個地或成團地來敲人民委員會底門了。

蘇維埃政府並沒有冒險將他們用在要路上，但將文化，教化內庭的工事委托給他們——其實不如說給他們歐洲的名聲。

從這內庭裏開始了對於左翼藝術的攻擊，“抗閔藝術”和其他，便以封鎖而告了輝煌的終。

在鬥戰和混亂裏忙殺的政府，專務後方不很吵動，對於藝術的爭論幾乎並不關心，而且單從對於“大家”的尊敬說服了我們。

現在是戰爭和飢餓都臻於小康的時候了。列夫必得舉行俄羅斯社會主義聯邦蘇維埃共和國藝術的全景示威，畫定遠景，占領了對於我們適當的地位。

一九二三年二月一日以前的俄羅斯社會主義聯邦蘇維埃共和國底藝術是：

(1) 普羅列答利亞藝術。有一部分是被官廳的言

語和政治的辭句纏昏了，退化爲官僚作家。還有一部份全然在阿迦特彌派的影響之下，只那團體底名稱還使人記起“十月”。第三最優秀的一部份，——從模仿薔薇色的白萊意他們之後，正由我們底作品重新教導着，想來以後是要和我們更加一道前進的。

(2) 官僚文學。在藝術的理論上，是各人各樣的。奧辛斯基讚美着阿赫瑪托瓦，布哈林讚揚着平開爾頓。但是實際方面——這雜誌不過由種種似乎拈鬮而得的名字構成着雜色。

(3) “最新”文學，“(舍拉皮昂兄弟派)”皮涅克們——是採取我們底手法融化爲自己底東西，又照象徵主義修改它，慫慂而且苦悶地想它適於做輕便的新經濟政策的讀物。

(4) “斯美那。惠夫”文學 這是有教養的老大家從西歐進來了。亞歷舍·托爾斯泰爲了凱旋莫斯科，已經把自己全著作集的白馬，洗刷得乾乾淨淨了。

(5) 最後，毀壞着整然的前景，在各處孤立着的，便是列夫底人們和組織(藝術文化研究所，國立高等美術學校，梅雅荷爾底國立演劇學校，詩語研究會等)。有

的正以單身英勇的努力開那艱難的新野，有的正用句語底錯刀錯那傳統底鏢鏑。

列夫必將左翼的力量結成一個。列夫必拋棄纏在身上的過去，監視自己底隊伍。列夫爲了破壞舊的，爭取新的文化，必須統一戰線。

我們將不再依向來僅在思想中存在的神話的左翼戰線的多數的聲音，解決藝術問題，卻依事實，依歷年在思想上指導左翼工事的我們團體底力量，解決藝術問題。

革命指導過我們許多事。

列夫知道這樣。

列夫將要這樣了。

爲鞏固十月革命所得的勝利，強化左翼藝術，開拓藝術往明天去的路，列夫將依抗鬥底理想宣傳藝術。

列夫將以我們底藝術宣傳大衆，在大衆中獲得組織的力量。

列夫將以實際的藝術證實我們底理論，闡明藝術之爲最高勞動的性質。

列夫將爲建設生活的藝術而鬥爭。

我們並不要求獨占藝術上的革命性，這讓競爭來解決。

我們相信我們底宣傳是正當的，我們所造成的物質的力將證明我們正站在向着未來的堅實大路上。

亞 綏 耶 夫

亞 爾 瓦 多 夫

李 利 克

庫 西 納 爾

馬 亞 可 夫 斯 基

鐵 列 捷 珂 夫

楮 沙 克

(2) 列夫同什麼人戰？

革命把我們批評活動的舞台迴轉了。

我們不可不重整我們底戰術。

“把普希金，陀斯妥也夫斯基，托爾斯泰，從現代的汽船上，扔出去罷”——這是一九一二年我們底口號（“打公衆趣味底嘴巴”序言）。

古典國民化了。

古典尊爲唯一無二的東西了。

古典認爲不動的絕對的藝術了。

古典以紀念碑底青銅，學校底傳統——壓迫了一切新的東西了。

現在一萬五千萬的國民都用古典——做普通的教科學。

因此我們一面要幫助無學者學習它們，而我們自己也可以把它作爲不比別的好也不比別的壞的書歡迎它們。但在我們底評價中，不可不畫定正當的歷史的遠景。

我們將用我們所有的力量對於運輸已死的工作方式給現今藝術的情事戰。我們要對老人們底創作逼近我們，迎合我們的趕時貨色戰，我們也要對年青人底搬出書中塵封的古典的真理戰。

以前，我們曾和布爾喬亞的美學者和批評家底贊賞戰。我們，曾以憤怒，從我們底額上，除去用“浴場揮子”造成的廉價的名譽的花環。

現在我們站在十月底現實上，歡歡喜喜地身受着高貴得遠的名譽了。

我們將要打倒兩端。

那以思想復舊的邪惡的意圖，來麻醉今日實行的任務者。

那唱導非階級的全人類的藝術者，那以先知和僧侶底玄學來替換藝術勞作底辯證法者。

一面我們還要打倒美學的一端。

爲了一向無識和專門政治，在調換國民底意志給與曾祖母以來的傳統者。

在把藝術這一種艱難的勞作看作自己底玩意者。

在將趣味上難免的獨裁抽換作一般人理解的創造的口號者。

爲了吐傾關於靈魂和永久的觀念在向藝術找尋出路者。

我們過去的口號是：“我們站在言語底魂上，‘我們’處在憤怒和絕叫底海中”。

現在，爲了溶解藝術上小小的“我們”在××主義底巨大的我們中，我們歡歡喜喜地專等着我們美學工作底確實性底認識。

我們將滌清我們舊有的“我們”。

對於向爲叛逆而叛逆，爲美學而美學等王爾德式的自己享樂這一面試行十月底意志之一——藝術底革命者。對於單向美學的革命攝取鬥爭底偶然的手法一面者。

對於向着新的宗規和挾板，激揚我們鬥爭底各各部分者。

對於稀薄我們昨天底口號，以愉快的咖啡店底一角，爲自己底安息所，竭力想使老革命監視人成爲糖菓者。

對於捲了尾巴，從我們投去的花中，拾集似乎轉老還壯了的阿迦特彌底乾癟的小果子，五年來不斷在那里退化者。

我們曾同舊的生活戰。

我們現在又要同這生活底殘餘戰了。例如以不是自己的借家的詩，來代替自己底詩者。

以前，我們曾和布爾喬亞的鬥牛戰。我們曾用了黃色的外衣和畫花的臉孔揶揄人。

現在我們在我們蘇維埃的組織中正同這些鬥牛底犧牲戰了。

我們底武器是——榜樣，鼓動，和宣傳。

列 夫

(3) 列夫規誠什麼人？

這是對我們自己的了。留意！！

列夫底同志們呀！

我們知道，我們是左翼底巨擘，我們是——站在現代精神上的最好的勞動者。

迄至革命，我們聚積了最正確的圖樣，最巧妙的定理，最乖巧的公式——嶄新的藝術樣式。

布爾喬亞的光光胖胖的肚皮，對於建設佔在不佳的地位是明明白白的。從革命中，我們已經積聚了許多的真理，我們已經學會了生活，我們已經接受了今世紀中最現實的課題。

戰爭與革命底砲聲所轟動的大地——是巨大建設底困難的地基。

為革命強固起見，我們一時曾伏在公式底紙包中。現在沒有布爾喬亞胖胖大肚的地球儀了。

革命，掃蕩着古物，我們也為藝術建設，清除了荒

生產者們呀！

不要成爲農村的手工業者。

當敵導勞動者，當學法勞動者，當執行從房子中給與工場美學命令的事務，完全成爲定貨者。

諸君底學校是——工場。

詩語研究會員們呀！

形式的方法是——進藝術研研的關鍵。不可不計算所謂韻律——各各的乾蚤。但是，不要在沒有空氣的空間捉乾蚤。與藝術之社會學的研究並行，纔使諸君底工作，不但有趣而且必需的。

徒弟們呀！

對於藝術的最近的呼號，對於革新的工事，不要成爲淺學者偶然的屈折。好事家底革新是——載在雞脚上面的機關車那一類的東西。

只有熟練——纔有放棄古舊的權利。

你們都當用力！

當從學理移向實際的時候，必須記牢技術和它底特質。

對於巨大的工事有力量的年輕人們底懦怯，比沒

野。

沒有地震。

用血結成的S.S.S.R.強固地站着。

這正是我們大有爲的時候。

嚴重的自己批判，是我們工事的唯一的堅固的基礎。

未來派的人們呀！

諸君對於藝術的貢獻是大的，但是諸君切要不仍想留在昨日的革命的東面上。諸君今日，當以工作顯示，諸君底爆發不是壓扁的知識分子底絕望的號哭，而戰爭是——爲××主義勝利，一切人們並肩而行的工事。

構成主義者們呀！

不要成爲限板的美學的流派。構成派要是單單地藝術，那便——等於零。真使藝術實在的問題，正站在眼前。構成派不可不成爲全生活底最高的形式的技術。構成派要是在牧歌的遊戲中——便是無聊的事。

我們底思想不可不在現今的事物上發展。

有力量的阿迦特彌者們底懦怯更討厭。

列夫底徒弟們巨匠們呀！

關於我們底在在的問題，正在開始決定了。

我們偉大的理想，就要死亡了，假如我們不將它巧妙地形象化。

假如我們不把巧妙的形式用於今日的——革命時代的形式化，它們將就如黑夜底暗線似地剩下來，怕要引起蹉跎人們底憤怒和責怪的罷。

列夫站着監視。

列夫擁護一切的發明者。

列夫站着監視。

列夫投棄一切的凝固者，一切的美化者，一切的榨取者。

列 夫

在現代文學底兩個要素，認識的觀照主義和情緒傳染的行動主義底鬥爭中，“列夫”是極端主張後者的。“列夫”極憎惡描寫經驗的文學。他，以狂風一般的精力，以切於創造的志向，以對於一切古舊的憎惡，與革

命共鳴。他底課題——是集中一切的能力於攻打。過去底藝術曾在表示底方向上發達，但列夫是要求“命令”的藝術。所以他們始終是“宣傳家”。

鐵列捷珂夫這樣說(列夫創刊號論文“從哪里到哪里”)：

“未來派始終是煽動家。在那里，革命底宣傳，並非無關的分外，乃是藝術依其真的風度，適用於生活上實踐的問題的唯一可能的方法。革命在未來派並非閒文，插話，乃是到達××的途上所有日在堅韌地改造人間真理的唯一的現實，雰圍”。

未來派要破壞傳統比“在哨崗”更強烈：

“除開戰鬥的傾向，便沒有行動的藝術。……將藝術作為喚起特殊體驗的活動解的玄學的美學，是同形式主義的美學一樣，不可不代以把藝術與階級爭鬥的別的問題關聯，作為情緒地組織地影響人類心理的手段的美術觀”。

未來派“列夫”底文學論，有三個根本的特徵。

第一，憎惡一切固定的，已成的形式。

鐵列捷珂夫說：

“未來派，他如安心於藝術品底若干雛形底發見，不再不斷為刺戟新形式底探求和發見的革命的酵母，他就不成其為未來派了罷。他是很怕自己成為一派的。他不尋求什麼新的信條，也不願規定什麼新的絕對價值——未來派他如已經開始謳歌自己，已經開始吃自己創作底利息，他就不成其為未來派了罷。”

第二個特徵是未來派不是普通意義上的文學現象，是一定的社會生活傾向。未來派底問題，不是要創造新的圖畫，詩，故事，乃是要利用藝術為生產的武器之一，以創造新的人間。

“他，最初是從極個人主義的範型的自己肯定，從沒有明確對象的熱情興奮，從純 Sports 的激動出發的，而因為與革命的關係，與在歷史底地平線上出現的普羅列答利亞問題的關係，折了為反抗而反抗這一種無需的槓杖，成長為勃興的社會價值生產者（普羅列答利亞）底戰鬥的緊張，成長為革命方始給與了具

體形態的緊張了”。

第三特徵，是建設生活的藝術的主張。稽沙克在他底論文“在建設生活的旗下”中這樣說。

“名爲實用主義者，是以藝術爲勞動底裝飾的。稱爲生產主義者們是以藝術爲即勞動的。從××主義一元論底一角檢討藝術的人們當然達到的結論是：藝術只是量上有獨自的性質的，他是創造以情緒爲主的生活的方法”。

所謂建設生活，在藝術底分野上，大體就是建設物質的意思。

所以這就是說，藝術家底使命，在乎創造有益的合乎目的物質。在這一點上，列夫底理論是和從前左翼未來派底時代全然沒有不同的。左翼未來派底理論，我們已經介紹過，這裡毋須重說了。

從現在回看起來，未來派在俄羅斯文學上演過革命底任務，是不能否定的。未來派，曾對向來稱爲文學語的智識分子底用語，加過痛烈的攻擊和改革。未來派，曾導引藝術生產往一般生活底方向。未來派曾

與藝術底靈物崇拜戰。在這點上，未來派又和“在哨崗”有共通的地方。

一面他們又努力於藝術接近大眾問題底解決。剝了藝術神祕的皮，要求藝術生產，要求藝術工作接近普通工作。結局，他們又達到“普羅文化”底加里寧所曾達到的同樣的見解了。加里寧是曾主張天才的工作和普通勞動者的工作並無本質區別的。

然而事實上，列夫底作品，却不但大眾，連很有教養的人們也不懂。對於這一點，列夫辯解道：

“馬克思列寧也是普羅列答利亞大眾所不懂的，然而在他們所不懂的書物中却聚集着普羅列答利亞特底思想，具體化着他們底意慾。列夫——也是藝術範圍中的這樣的實驗室。在那里創造着大眾所必需的他們底言語”。

總之列夫是不受誰何人委任，自己做了那製造普羅列答利亞言語的工作的，這無論怎麼說，不能不算是他們底大功績。

未來派在他初期底活動中，曾同普羅列答利亞詩

人行過劇烈的論戰。後來，也次第接近了。（關於列夫和“在哨崗”底提攜已見“在哨崗”章）。他們也在普羅列答利亞詩人之中，看見自家們所沒有的東西了。即“與普羅列答利亞大眾的血緣關係”。然而，據列夫看來，還以為從那里並不會產生未來的文學。站在言語工人底見地上以為對於樣式的實驗室的工作——纔是未來文學底擔當的他們，是和那革命的宣言矛盾，重視形式的創造，過於革命的世界觀的。所以，他們以為普羅列答利亞文學是：

“普羅列答利亞詩人活動，向在希爾喬亞藝術觀底強烈影響之下。俄羅斯普羅列答利亞詩人底作品，幾乎還全在都市手工業者的同情和興味底範圍內，而與工業主義的普羅列答利亞藝術不接近”。

現在，自然必須研究技術，然而要求文學要有言語至於傷了直接的鼓動作用，總是不自然的。列夫列宣言和結論（具體的作品或技術論）實在有著內在的矛盾。列夫這樣的文學底和馬克思主義並行（二元論），確是不自然的。關於這一點的澈底的批判，我們可以在托羅茲基處見到。托羅茲基說：

“一種波希米亞的虛無主義，存在未來派底誇張的否認過去中，但不是普羅列答利亞特底革命性。我們馬克思主義生活在傳統中，我們並非因此就不成爲革命者。我們研究而且體驗過巴黎公社底傳統，直到我們第一次革命。後來又加入一九〇五底傳統，我們用這些滋養我們自己，我們用這些預備第二次革命。我們再向前推，巴黎公社還與一八四八底六月事件相關聯，並與法蘭西大革命相關聯。在理論方面，我們很有透過馬克思、依傍黑格爾和英國古典的經濟學的地方。我們在組織的條件之下進行了鬥爭之後，也還生活在革命傳統上。在我們眼前產生的不止一種文學的趨向，都在向布爾喬亞派宣告無憐惜的戰爭，並且看我們不十分完全。正如風時常旋着自己底圈子轉一樣，這些文學革命者和傳統破壞者也發見了走到‘阿迦特彌’去的路了。十月革命對於知識階級，包含它底文學的左翼，顯得是它所熟悉的世界——即它爲創造新派而時時與之訣別，但又常常回到那里的世界——底完全毀滅。對於我們，正相反，十月革命顯得是一種熟悉的，內在

的他消化了的傳統底具體化。我們已經出了我們理論地加以否認，實際地加以顛覆的世界，進了我們已經熟悉的，有如傳統和幻象的世界了。這裡有着××黨即政治的革命者，和未來派即形式的革命新進者之間的心理學類的不一致。這就是他們誤會底來源。麻煩不在於未來派否認知識階級底神聖的傳統。反之，在於它不覺得自己是革命傳統底一部分。我們走進革命，他們却墮落了。

“聞了“薩彌”(超理智)的詩歌的聲調，人決不會恍惚入神，這詩歌像是文字底樂譜和練習，對於學生也許有用，對於演奏者是完全不合的。無論如何，以“薩彌”的練習替代詩歌，將要悶死時歌，是十分顯然的。但是未來派將不順着這條路走。馬亞可夫斯基，無疑地是一個詩人，大體他是從標準字典裏選取他底字眼的，很少從黑來字尼可夫或克魯勛宜字典選字。時間前進，馬亞可夫斯基他就逐漸少用任意的構成法和用字法了。

“列夫派底理論家們所提倡的問題，如關於藝術和機械工業底相互關係，關於藝術不是裝飾生活而

是構成生活，關於對文字發展及系統的造字之有意的活動，關於拿生物機械學家爲人底活動底發育，以最大的理智而是最大的美底精神，這些問題，從建設社會主義文化底眼光來看，都是極端重要而且很有趣的。

“不幸，列夫以一種烏託邦的宗派熱的花卉裝飾這問題。就是當他們正確地劃出在藝術或生活中的一般的发展趨勢時，列夫底理論家們從過去的歷史，造出自己底計劃或藥方來與現在的歷史對峙。他們因此就沒有到未來去的橋梁。他們使人想起無政府主義者。無政府主義也夢想未來底無強權，而作製他們底計劃，和現在對峙，一定要（自然在他們底想像中）把國家，政治，議院。和其他的幾種現實，扔出現代性的汽船之外。”

第三章 第三期末文學理論

第一節 第三期概觀

就如所見的那樣，蘇俄文學底第二期，是世界文學史上少見的激烈的論爭期。在那里，批評家——美學家被批評家——政治家壓迫了；在那里，文藝政策比藝術底特殊理論成爲更大的問題了。文學從來不曾盡過政治氣候之感情的 barometer（晴雨計）的任務，像這時代這樣。

這時代底批評，對於技術方面完全不曾解決過什麼事。但在將藝術作品作一種社會現象看的工事上面，却展開了諸多更爲深至，更爲根本的思想。簡言之，就是蒲列哈諾夫樹了基礎的馬克思主義的藝術研究法，都在恰好的具體的現實上，忠實地展開了。

又在這時代，也與向來批評發揮了勢力震動着社

會思想的時代一樣，批評並不是單單的說明或註釋，却成了一個獨立的存在，與作品相並，直接從這時代底社會的定貨發生。在這點上，這時代，竟可以說，是使向來批評上所有的這傾向達到了論理的完成的。蘇俄文學底第二期，乃是這樣的批評中心底時代。

但如文藝政策論中所述，到了一九二五年七月公布了“黨底文藝政策”，這期底論爭可就解決了。至少文藝政策的問題完全解決了。

結果批評時代漸次變成了創作時代。文壇發生了新的氣運。普羅列答利亞文學尤其興起了新的方向。舊的“在哨崗”死亡，代着發行了新的雜誌“在文學的哨崗”。看了特加“在文學”這文字，也就可以見得這時代底氣分。這雜誌是以實現由黨底文藝政策所指示的方針爲目的的。在一九二六年三月發行的創刊號上，由編輯者（阿衛巴赫，伏林，里培進斯基，奧里明斯基，拉思珂里尼珂夫）署名，否定了從來“在哨崗”底傾向，這樣說：

“注意底焦點不可不移到創作方面。學習和創作和自己批判成爲普羅列答利亞作家底根本標語了”。

他們就由着這路，開始努力於實現普羅列答利亞特文化的獨立。然而不肯拋棄向來的“在哨崗”底立場的瓦進，列列維支，羅陀夫三人，却脫離了“瓦普”(全聯邦普羅列答利亞作家協會)離開大眾去了。

文學於是也失了向來迎合政治的社會的定貨至於蔑視文藝特殊性的傾向。開始發生了揚棄“在哨崗”主張和瓦浪斯基理論的普羅列答利亞文學論。其中第一人，便是盧那卡爾斯基。其次便是曾爲“普羅文化”論客，今在盧那卡爾斯基之下做文學局長的波連斯基，還有“出版和革命”底編輯者波隆斯基。

這傾向，且在具體的文藝批評之外，另開了一條向組織的文藝理論努力的新路。那就是要組織起文藝科學來的純理論的努力。在這方面可以注目的大著作也已出現了。例如一九二六年盧那卡爾斯基寫的“馬克思主義藝術理論”，一九二七年出版的弗理契底“藝術社會學”，波連斯基底“馬克思主義批評底諸問題”。此外沙庫林，柯根等大學教授，也很盡力理論的研究，前者在一九二五年便已有“社會的方法”一種著

作。但是這方面底檢討，是本書工作之外一種完全另外的研究對象，這裡不能涉及了。

現在且看看代表這第三期的盧那卡爾斯基底文學論，

第二節 盧那卡爾斯基底文學論

第一回全聯邦普羅列答利亞作家大會底演說 關於馬克思主義文藝批評任務的方針 批評

已經說過幾次。盧那卡爾斯基底文學論，是在使“普羅文化”主張儘量地復活，而把“在峭崗”一派和瓦浪斯基揚棄了之處，有其最大特色的。他在一九二五年一月七日全聯邦普羅列答利亞作家大會底演說上，便已顯出了這傾向。今先紹介於次：

“我們在現代，可以給藝術怎樣的職務，而且非給不可呢？”

現在我們面前有着一個大問題，就是國家不可不知道自己。這已由中央統計院，由我們通信，調查，在

那里進行了。但是材料差。只在傳單上，在知的批判上，表面地知道自己 並不能算是真已知道自己的。我們都是情的領受比之知的領受更深刻。我們對於一件事，都要不但頭腦意識它，還要全神經系統被喚起來注意它，這纔可以說是真地知道它。這在對於大衆的關係上更如此。同志庫普斯加耶說得非常對，他以為大衆是在形象上思索的，除了形象他就不會想。所以要知道——農民所有雜多的型式顯示着什麼，勞動階級中正在做什麼，什麼是現代的野蠻人，什麼是中央和地方，指導者——抗閔主義者靠着怎樣的報告在生活，現代的勞動知識分子有着怎樣的相貌……要知道這些，都是憑藉任何的報告或統計，也不及藝術底資助的。這正是藝術所以有偉大的意義處。

但是藝術，常是階級到了相當發展階段之後自己認識的行爲。在政治的領域上，我們早已顯然站在普羅列答利亞特階級的認識之上了。在文藝上，我們可還沒有勞動者在其所有的廣闊上照出自己及其階級的文學。正確些說，則還在萌動。現在固然任何枯燥乏味的政治家也不會否定文藝問題是一個深微的政治

問題了，但是這問題是非常微妙，非常複雜的。

因為這個問題決不是黨發了一張紙（一張指令）便可以造出我們所期望的農民來那一類的東西。我們常常見，作家拿出什麼描寫實在生活的寫實的肖像畫來的時候，總被說是，“這不像，這與什麼也不像”。而所謂不象，乃是說不像以前所作，一般所知的型式，像這樣的對於文學的接近法，是除了弊害之外什麼也不會引出的。藝術家不可不極誠實，而且不可不從實生活擷取自己底形象。凡是故意變更了生活底形象的，都是說謊的藝術家，都是在黨底關係上反叛的藝術家。再說一遍，藝術家不可不絕對地誠實。藝術心理的機構，可以分為兩部分：一面是把生活底印象來捕捉而且拘定的最微妙的感受的機能，在這裡藝術家底客觀性不可不達到最高的限度；還有一面，是把生活底印象來再現在引起一定心理效果的一定形象或形式上的機能，在這裡藝術家底問題更繁難。藝術家自然在再現的時際，也不可不要有馬克思者地客觀性，却又無論如何不能把事實歪曲了。他要絲毫不離事實，而又同時能指示出善惡。他須在藝術底形式中，說述關於所表現。

現象的自己底批判，而誰也將沒有話可以對他說。我們難道只在藝術中尋求一些認識嗎？我們難道能夠承認，讀了之後僅僅有新事實豐富了我們知識的作家，便是十分有力的作家嗎？不是的，我們常常在體驗作家底偉大的感化。作家——是教師，他叫人走到不可不如此的方面去。他是——說教家。在俄羅斯，他在以前曾如此，在以後也不會不如此。但作家倘若成了乾枯的說教家，倘若不用生活生的形象而用乾枯乏味的形式，那時他就必然從自己底藝術脫落了。因為作家所有的力量——是存在用形象說教的中間的。因此我們應該努力，使抗悶主義的已臟都在藝術的形象中響動。只有這樣的一種作家，纔是真的普羅列答利亞作家：就是他並不強制事實或自己，可是每行作品都能夠引起我們對於事實正當的理解，事實對於我們正當的影響，却又覺得強有力地充滿着××主義感情和理念的人。

從此就可明白，藝術是最有力的，最耐久的鬥爭的武器。藝術比什麼都可以更有力地影響大眾，也比憑藉什麼都可以更完成國事。不論劇，不論電影，都如

此。橫梗中途的最大的危險，就是虛偽的身勢和虛偽的言語。文學越加少有真正的技術和正實的人物，那作品便越加少有效果。各個抗閱主義者，都不可不像煞抗閱主義者的來吟詠，而吟詠的又不可不是就中騰躍着生活的，明快引人的歌，不可不是利用了一切的手法在別人心理上有最大作用（自然不是強制是作用）的歌。能這樣，就無論他是認識也好，是教導也好，都在那里解決着偉大的階級的帶着社會的文化問題。

其次要說到同路人。我們自然不能放棄同路人。不但他們，我們有時甚至也不能放棄反動的作家（雖然只教導些醜惡的）。爲什麼呢？因爲雖是反動的作家，碰巧也能給出偉大的藝術材料的，巧妙地反映出大眾來的。可以禁止他們呢？可以壓迫他們嗎？斷他們呢？可以禁止他們嗎？可以壓迫他們嗎？斷乎不是這樣！有印刷這類作品的必要。而且同時抗閱主義者有以耐心的批評麻痺了他們有害的傾向的必要。這種批評底材料隨處都有。因爲同路人都是描寫出些生活現象來，而或則引出不當的結論或則什麼結論也不給的。

只有普羅列答利亞作家可以充分地滿足我們，是完全明明白白的。只有普羅列答利亞作家能夠藝術地處理我們感有興味的問題，而從中引出真實的結論來。但是，這裡有一個危險。我要提來警告諸君。第一，普羅列答利亞作家大概容易說：我是普羅列答利亞作家，只此便已是天才的了。但是，這是並不見得的。第二，普羅列答利亞作家容易想：我只要說黨所希望於我的真理，假使實生活說了別的，那就是實生活更加累墜了。不用說，這樣的事是絕對不該有的。我已經說過，藝術家不可不極誠實。同樣他也不可不在自己底藝術領域裏面有最大限度的自由。尤其，當他是××主義者的時候，應該如此。就使藝術家或者有濫用自由的時候——那也不成問題。那也比沒有自由總好些。因為普羅列答利亞作家假使有過失，我們將要非難他，他因此就可以生長起來的。我們各人底心裏，都窟藏着非常之多的小布爾喬亞的根性。不會不窟藏着的，因為我們底國度是這樣的國度，而我們要獨力來銷除自己天性中的這種根性，可是極難而且幾乎不可能，只有集團可以做這事。因為，在偉大的集團中

是普羅列答利亞的意識成了純淨的火燄在那里燃燒的。我們應該向集團中，去吸取那可以使自己溶解在普羅列答利亞的火燄中，而將普羅列答利亞的金屬從金滓中純淨起來的力量。對於普羅列答利亞的缺點，我們固然可以鞭撻它。但是，見到他那里迸發着天才底火星的××主義的東西的時候，我們也應該稱讚它。因為，他因此送進真的贈品到普羅列答利亞文學的寶庫裏去了。

一切的普羅列答利亞作家，都應該作如是想！從這里出發，他對於革命同路人所博的讚美，就應該保持冷靜的態度。普羅列答利亞作家對於那讚美可以毫無有什麼焦急。因為，就使現在，普羅列答利亞作家比革命同路人還是一個小孩子，他們是會長大起來的！他們，有着未來；他們底內部，比革命同路人底內部健全的多。假使革命同路人現今還能寫些優秀的作品，遇有機會，還可以調排還不很能操縱文字的小孩子，那就是普羅列答利亞藝術這種偉大的樹木他日長大起來，將要在革命同路人底小小墳墓上攢着幾百萬朵花兒的說明！

最近普羅列答利亞作家底內部，頗發生了意見底歧異，到現在還不會解決。這種不同意見底發生，是當然的。因為我們生存在過渡期裏，正受着兩種力量底影響：一種力想將我們拖入後方的布爾喬亞泥沼去；還有一種力要使我們走向旭日初昇的普羅列答利亞的前方。我們雖則交懷不滿，互相爭論，總是做普羅列答利亞文化建設者的兄弟，這要懂得越，快越好。

因為那時，將會明白我們用了批評的尖端攻打自己底朋友，乃是鍊劍而打玻璃器皿一類的事！我們同志間然用不着互相恭維，跳“梅呂哀”(Menuet)舞——這讓同路人去罷。但是我們，須像兄弟似地，自己似地，坦白地說話。這就是說，我們普羅列答利亞文學，必須是我們鍛鍊我們自己心胸和頭腦的工場。在那里，必將從交響的鏈音中撒散出更多的照耀世界所必要的火星。普羅列答利亞作家萬歲！他們對於偉大的解放者階級的貢獻萬歲！”

這篇演說底主旨，是與後來出現的“黨底文藝政策”完全一致的。他在這大會中，是在規誡“在哨崗”

這一派極左的傾向的。

其次再看最能表出他底普羅列答利亞文學觀的“馬克思主義文藝批評底方針”。在這里他完全揚棄着“在峭崗”和瓦浪斯基。尤其在大眾文學論上。

這篇論文是一九二八年七月，在“新世界”雜誌上發表的。

關於馬克思主義文藝批評任務的方針

我國底文學，現正經過那發達底一個決定的契機，在國內，新的生活正在被建設。文學，是見得好像漸次學得就那未被決定的轉變的姿態上反映這生活的事，而且能夠移向更高度的任務，即對爲建設過程底某一定的政治的，尤其是日常生活的道德的作用上去丁。

我國所顯現的種種階級底對立雖說比之別的任何國度少得遠，然而那構成也決不能以爲是單一的。關於農民的和普羅列答利亞的文學底傾向便已有些相異

底必然，即使不談，在國內也還殘着舊的習性的要素——或是全然不能和普羅列答利亞專政和解的，或是無論如何連於普羅列答利亞特底社會主義的建設之最基本的傾向也不能適應的諸要素。

在這新和舊之間，鬥爭繼續着。歐羅巴底影響，過去底影響，舊統治階級遺留底影響，在新經濟政策底地盤上展開來的新布爾喬亞底影響，都已經感到：不但在各各集團及個人底主要的氣分中，即在一切種類底混合中都已經感到了。而不可忘記的，在布爾喬亞的意味上直接的所謂意識地敵對的潮流之外，還有着或許是更為危險的，總之分明是更難克服的要素——小市民的日常生活的現象底要素。這小布爾喬亞的要素，正在普羅列答利亞特自身底日常生活的各種關係中，甚至往往在××主義者自身底本性中，十分深烈地侵蝕着。這就是負着普羅列答利亞特底社會主義的努力底符印的，在為着建設新的日常生活而鬥爭的形式上的階級鬥爭，所以不但不被削弱，且更以先前底力量逐漸取了細緻的深刻的形式的原因。這些事情，正使藝術——尤其是文學——底武器成為現今極其重

要的東西。但是這些，一面喚起了普羅列答利亞的及與之相近的文學底出現，同時也喚起了敵對我們的要素——其中不但包含着意識上決定地敵對的東西，也包含着例如由於那消極性，那悲觀主義，個人主義，偏見，歪曲之類而無意識地敵對的東西——底文學的反映。

II

在這狀況之下，在文學所當扮演的那大的脚色底條件之中，馬克思主義文藝批評，就在責任上占着極高的地位。如今它是無疑地負着使命，當和文學相並，成爲進取新的人類及新的日常生活底生成經程的，強有力的精力的參與者了。

III

馬克思主義文藝批評，首先在不得不有社會學的性質，而且不消說是在馬克思及伊里基底科學的社會學底精神上的這一點上，就和其他一切的批評不同。

人們往往立了文學批評和文學歷史的任務底差

別，而將那差別，與其說區別爲過去底研究和現在底研究——毋寧說區別爲在文學史家是所以與的作品底根據，其在社會的構成中底位置，其對於社會生活影響底客觀的研究爲必要，而在批評家則以從那形式的或社會的價值及缺點這見地觀察所得的所與的作品底評價爲必要。

這樣的區別，對於馬克思主義者·批評家，幾乎喪失了一切的力量。在言語底特別的意味上的批評，雖然也有加入在馬克思主義者所完成的批評作品中作爲非有不可的要素，但是，更爲必要的基本的要素，乃是社會學的分析。

IV

這社會學的分析，在批評家·馬克斯主義者是以怎樣的精神來從事的呢？馬克思主義都將社會生活，看作它底各各部分都相連繫的有機的全體，而且以爲演那決定的劇目的，是最物質的，最合法則的經濟關係，第一就是勞動底形態。例如要廣泛的究明某一時代，批評家·馬克斯主義者就當努力給予全社會發達

底完全的光景。但在研究某一作家或作品底時際，却未必一定要究明根本的經濟的條件。因為這是有那也可以稱爲蒲列哈諾夫底原則的常在作用的因則，以特別的力顯現着的。他說，——藝術作品，只在極少的比率上，直接地依據於所與的社會底生產形態。它常由經由別的連環，即社會底階級構成和在階級利害底地盤上成長的階級心理，間接地依據着它（生產形態）。文學作品常常意識地或無意識地，反映着以所與的作家爲其表現者的那個階級底心理，或者往往是那心理底若干的混合——這是對於作者的種種階級作用底顯現，這是要有細心的分析的。

V

和某幾個階級或有着廣泛的社會的性質的大的集團的心理的連繫，在各藝術作品中，大抵由內容而決定。是語言的藝術而且是最近於思想的藝術的文學，比起別的藝術來，是以內容比之形式在裏面含有較多的意義爲特徵。在文學，正是那藝術的內容，即包含在形象之中或與形象結連着底思想和感情之流，作爲全

1948. 11. 22. 趙

作品底決定的要素而顯現。內容自在努力，要向一定的形式。對於一切所與的內容，可以說只有一個最後的形式能夠適應。作家多多少少總能夠發見一個最明快地顯示出使他感動的思想，現象及感情來，而給予那作品所接觸的讀者以最強印象那樣的表現形式。

批評家·馬克思主義者，所以第一，就以作品底內容裝在裏面的社會的本質為究明底對象。他決定它與某幾個社會集團的連繫，包含在作品中的暗示力所將給與社會生活的作用，然後移向形式——首先當從那基本的目的和這個形式底適應程度，即從闡明它於最高度的表現性，依所與的內容以向讀者的最高度的傳染性上是否有用的觀點上去看形式。

VI

但是，馬克思主義者切不可否定，那常常不可忘却的文學的形式之研究的特殊的任務。在實際上，所與作品底形式，決不僅依它底內容而決定，也還依別的幾個要素而決定。思索，會話底階級的心理的習慣，可稱為所與的階級(或給與影響於作品的階級的集團)底

生活樣式的東西，所與的社會底物質文化底一般的水準，鄰邦底影響，能顯現於生活的一切方面的過去底惰性或更新的渴望——這些都能夠作為決定形式的補足要素而作用於形式上。形式往往不是和作品，而是和全時代及全流派有連繫。甚至可以成為同內容和矛盾，害及內容的力。它有時會從內容離開，而取獨自的，幻影的性質。這是發生於文學作品，將喪失了內容，懼怕活的生活，竭力想靠充滿了大言壯語的，或則相反，靠細巧有趣的形式底空虛的遊戲，使自己隔離生活底階級的傾向，反映出來的時候。凡這一切的要素，都應該歸入馬克思主義者底分析之中。如讀者所見到的一樣，在一切好作品，形式全由內容而決定，一切的藝術作品都向着這樣的好作品在努力，——從這直接的公式所脫落的這些形式的諸要素，那也決不是從社會生活截斷了的東西。就是，這也應該尋出它底社會的解釋來。

VII

到此為止，我們大體是始終在作為文藝科學底馬

克思主義批評底領域中。在這里，馬克思主義者·批評家，是把馬克思主義的分析底方法，特殊適用於這個領域——作為文學的社會學者行動着的。馬克思主義文藝批評底建設者蒲列哈諾夫，曾經竭力張揚這行動，以為這纔是馬克思主義者真實的任務。他曾確言：馬克思主義者所以異於例如“啓蒙學者”的緣由，就在“啓蒙學者”課文學以一定底目的，一定底要求，而由一定的理想的觀點批評它，而馬克思主義者則說明某一作品出現的合法則的原因云。

蒲列哈諾夫不得不使客觀的，科學的馬克思主義底批評方法，與古舊的主觀主義或耽美的消遣及食傷相對立，在那範圍內，他自然不但是正常的，也於決定未來底馬克斯主義批評底真實的路線上做了巨大的工作。

但是，不能以為無論有怎樣的事，也只有究明及分析外面的事實的事，是普羅列答利亞特底特性。馬克思主義決不單是社會的教義。馬克思主義，也是建設的積極的綱領。這建設，是沒有事實上的客觀的領導不能設想的。倘若馬克思主義者對於圍繞他的諸現象

之間底連繫底客觀的決定沒有感覺，那他之爲馬克思主義者便已完結了。假若是真實的完成的馬克思主義者，我們還要要求對於這個環境的一定的作用。批評家·馬克思主義者，並非是說明從最大到最小底文學之星座底運動底必然的法則的，文學的天文學者。他並且是一個鬥士，並且是一個建設者。在這意義上，評價的要素在現代底馬克思主義批評裏就不能不列得極高。

VIII

應該放在文學作品底評價底基礎上的規範，應該是怎樣的東西呢？第一，先從內容底見地來接近這個罷。在這裡，問題大體是明白的。基本的規範，在這裡，是和就普羅列答利亞倫理所說的一樣，——就是有助於普羅列答利亞事業底發達和勝利的一切都是善，害它的都是惡的。

批評家·馬克思主義者，應該努力去發見所與的作品底基本的社會的傾向——它所意識地或無意識地在瞄準，或在打擊的東西。批評家·馬克思主義者應

該順應這個基本的，社會的，力學的支配調子，去做一般的評價。

但是，就在所與作品底社會的內容底評價底領域裏，問題也已經不單純。對於馬克思主義者，要要求大的熟練和大的感覺。在這裏，問題不只在一定的馬克思主義的教養，也在關於沒有它便不會有批評的一定的才能。倘若問題是關於真實地偉大的藝術作品的，就應該計量到極多的不同的方面。在這裏，很難信賴什麼檢溫器或藥局的天平。在這裏，必須有可以稱為社會的感覺這東西。否則一定免不了謬誤。例如批評家·馬克思主義者單以課了全然實際的問題底作品為有意義的東西就不行。雖不否定當面底問題底提出底特殊的重要性，却否定一看好像太一般或太隔離，而其實仔細地一檢討，却有影響及於社會生活底問題底提出底巨大的意義，就絕對地不可以。

在這裏，我們有和關於科學同樣的現象。要求科學全然埋頭於實際的任務，是深刻的謬見。就是最抽象的科學的問題，當它解決了時候，也常成為最有實益的東西，這事情是已經成為ABC了。

然而當作家，詩人，在本質上(他如果是普羅列答利亞作家)努力於文化底基本的出發之普羅列答利亞的再評價，而置一般的任務於自己之前的時際，批評家是容易自失的。第一，在這樣的時際，我們往往還未有正當的規範。第二，在這里，假說而且是最大胆的假說也可以成爲有價值的東西。爲什麼呢，因爲問題，並不在問題底決定的解決，而在那提起和那加工。而到某一程度爲止，這些一切，却可以加入在純實際的文學作品裏。在自己底作品上說明我黨底綱領底已經做好的條項的藝術家——是不好的。藝術家之所以可貴，是因爲他揭出新的東西來，是因爲他能憑他底直感浸透於統計學和論理學所不能進去的領域。要判斷一個藝術家是否正當，他是否正當地把真實和××主義底基本努力相連結，決不是容易的事情，而且在這裡恐怕只有在各個批評家和讀者中間底意見底衝突中纔能夠形成真實的判斷。這並不會減少了批評家工作底重要和必要。

在文學作品之社會的內容底評價上，極重要的問題，是將在最初底分析上列入在和我們不相干；時或和

我們敵對的現象底數目之中的作品，加以我們所認為價值底第二段的審議。實際，明白自己敵人底心情，是極要緊的，利用不是從我們同人中來的證人，也是要緊的。這些，有時可以使我們引出深刻的結論，而且無論什麼時際都可以使我們關於生活現象底知識底寶庫，非常之多地豐富起來。批評家·馬克思主義者無論當怎裏的時際，都不應當以為某一作品或某一作家，例如，是代表着小市民的現象的，結果便將那作品一脚踢開。往往雖然如此，也應該由它引出大的利益來。所以，批評家·馬克思主義者底直接的任務，並不是從所與的作品底已經產出及傾向底見地，而是從利用它於我們底建設底可能這一個見地來再評價。

這要聲明一下。在文學底領域中，和我們關係疎遠的，從而還和我們敵對的現象是，雖在其中含有多少上述的意義的利益的時候，也會成為極有害的，有毒的東西，會成為反革命的宣傳底危險的表現，這是不必說的。在這里，不必說，登場的便不是馬克思主義批評，而是馬克思主義檢閱了。

IX

到了批評家·馬克思主義者從內容的批評移向形式的評估的時候，問題大約還要複雜。

這任務是極重要的。蒲列哈諾夫也張揚着這重要性。做這種評價底一般的規範的，是什麼呢？形式對於內容應該有最大限度地適應，給以最大的表現力，而且有保證在那作品所及的讀者範圍內給與最強的影響底可能性。

在這里，首先就要想起蒲列哈諾夫也曾說過的最重要的形式的規範來——就是，文學是形象底藝術，一切露出的思想，露出的宣傳底向那裏面的侵入，常常就是所與的作品底失敗的意思這一個規範來。這蒲列哈諾夫底規範，自然不是絕對的。我們顯然有着犯了這個規範底，例如采德隣，烏斯賓斯基和孚爾瑪諾夫底優秀的作品。但這，不過表明可以有美文學的政論的性質底混合型式底文學現象罷了。以全體而論，總之是應當警戒的。自然，獲得了出色的形象的性質底政論，是宣傳和廣義上的文學底堂皇的形式。然而反

之，爲純政論的要素所充塞的藝術的文學，却縱使那判斷怎樣地出色，也大抵要使讀者冷下去的。所以，內容如果在藝術作品中不是由形象底被鎔解了的輝煌的金屬底形相所鑄成，而是成了大的冷的團塊，突出在這液體裏，則在上述底意義上，批評家便有完全的權利，可以指摘作者於內容底藝術的加工底不足。

從上記底一般的規範流演出來的第二部分 的規範，便是作品底形式底獨自性。這獨自性是什麼呢？那是在於所與的作品底形式的肉體，和那構想，那內容溶合於不可分的全體這事之中的。真實的藝術的作品，不消說，其內容應該是新的東西。如果作者那里沒有新的內容，則那作品底價值就很少。這是自然明白的事。凡是藝術家都應該表現在他以前所未經表現的東西，曾被表現的東西底重做（這事，例如在有些畫家們是不容易懂的）。並不是藝術。那往往不過是極細緻之品底細工。由這種見地，作品底新的內容就對於那一作品要要求新的形式。

和這真實底形式底獨自性對立的，是怎樣的現象呢？第一，是於新的構想底真實底具象化有所妨害的

定規。有些作家，會成爲以前所用的形式底俘虜，那時在他內容縱使是新穎的，也還裝在舊的袋子裏。這樣的缺點，應該把它指摘出來。第二，是形式獨獨乏弱的時候，就是有着新的有興味的構想，而藝術家還未能將言語——就是在言語底豐富，句子底構成的意義上，在就緒的短篇，長篇，戲曲等等底建築的構成底意義上，以及在詩底言辭底節奏及其他形式底意義上那形式的富源，作爲我有的時候。這些一切，是應該由批評家馬克思主義者指示出來的。真實的批評家·馬克思主義者，即所謂最高典型的批評家，應該成爲教師——尤其是年青的或剛纔開手的作家底教師。

最後，對於上述關於形式底獨自性部分的規則的第三項最大的錯誤，就是形式底獨自化。這時，人常靠了外面的做作和裝飾，來遮掩內容底空虛。被做布爾喬亞頹廢派底典型的表現者的那形式主義弄聾了眼的作家，竟至於有雖然有着極其正當，極有價值的內容，却在那里捻進了種種的把戲，藉此鍍金，以致損害了自己的工作的事情。

形式的性質底第三個規範——就是對於作品底大

衆性應該取慎重的態度。對於供給大衆，作為生活底創設者訴於這大衆這類文學底創造，有着最高的興味的我們，對於這樣的大衆性，也有極高的興味。被隔離被截斷了的一切形式，意在專門家的耽美家底狹範圍內的一切形式，一切藝術的條件性及洗練性等等，都應該由馬克思主義者來批判。恰如馬克思主義批評能夠而且應當指示出過去現在底這樣的作品底某種內面的價值一樣，也應該摘發出那竭力要靠這樣的形式底諸要素而離開活生生的工作的，藝術家底心情。

但是，如已經說過，對於大衆性底規範，是應該望其出以非常之慎重的。恰如在我們底報紙，我們底宣傳文畫，我們有着從讀者所大大要求的最複雜的書籍，雜誌，報紙直到最初步的通俗化的那些一樣，我們也不應該依了連在立化的意義上(程度)極低的農民或勞動者也(在內)的廣泛的大衆底水準，來平均我們底文學。這是一個最大的錯誤罷。

讓榮譽歸於能夠把複雜的，高貴的社會的內容，用了使千百萬人都感動的强有力的藝術的單純，表現出來的作家罷！即使靠了比較單純的比較初步的內容

也好，讓榮譽歸於能夠使幾百萬大眾感動的作家罷！

馬克思主義批評家對於這樣的作家，應該有非常之高地評價。在這一，批評家·馬克思主義者必須有特別的注意和特別的，正當的援助。但自然，不能否定那不為能讀一個一個文字的人所充分了解，而供給給普羅列答利亞特底上層部分，完全有意識的黨員，已經獲得相當的文化的水準底讀者那樣的作品底意義。在對於社會主義的建設工作上演着巨大的角色的這一部分底一切人們之前，生活正課着許多有生氣的問題，而且這些問題自然不能單以還未站在廣汎的大眾之前呀，或者還未能藝術的地做成於大眾的形式之內呀的理由，便把它擱下，不給以藝術的回答。但是，在我們這一，却應該說，倒是犯着反對的罪過，就是我們底作家們都把注意集中在較容易的任務——為着文化上高級的讀者範圍而寫作的任務了。而然，如屢次說過的那樣，為勞動者農民大眾底文學的工作，假若它是成功的，有才能的東西，却應該在它底評價的意義上，列在較高的地位的。

X

如已經說過，批評家·馬克思主義者，在相當的程度上是教師。如果從批評得不到什麼增加，什麼前進，這樣的批評就是無益的。那麼，從批評應該得到怎樣的增加呢？第一，批評家·馬克思主義者對於作家應該做教師。這樣說時，或許會有說是誰也不願把自以為站在作家之上的權利交給批評家等等滿含憤怒的叫喊。這樣的反駁，倘將問題放得正當，就會完全消滅。第一，從批評家·馬克思主義者應該做作家底教師這一個命題，就有引出他應該是一個極其堅定的馬克思主義者，並且是一個有優秀的趣味和該博的知識的人這一個結論底必要。人也許說，像這樣的批評家，我們全沒有，或者有也很少罷。前一說，是不對的；後一說，大約近乎真實。然而從這里，也只能作“有用功底必要”這一個結論罷了。只要有善良的意志和才能，在我們偉大的國裏，是不會有不配的罷。但是，學問却應當大大地堅實。第二，批評家不消說，不但教育作家，不但不以自己為比作家更高的存在，而

且還要從作家學習許多的東西。最好的批評家都會以熱心和感激對作家，而且無論在什麼時候，對於他（作家）都先就懇切如兄弟的。馬克思主義者·批評家，是在兩種意義上，應該而且能夠做作家底教師——即第一，對於年青的作家，對於一般地有弄出許多形式的錯誤之懼來的作家，他應該指摘出他底缺點來。

我們已經用不着培林斯基了，因為我們底作家已經用不着忠告了……這樣的意見已經流行了。這在革命前，也許是對的。但到了革命後，在我國裏，從國民底下層出現了幾百幾千的新作家的今日，這就不過是可笑的意見罷了。在這里，無疑地必須有切實的指導的批評，直到不過存心很好的知道文學骨子的一切大大小小的培林斯基。

在別一方面，批評家·馬克思主義者，在社會性這事上，也應該是作家底教師。因為社會性上是幼稚的，因為關於社會生活底法則底幼稚的觀念底結果，而且因為對於我們現在時代底基本的無理解等等的結果，而犯着最素朴的謬誤的，決不止非普羅列答利亞作家，就是馬克思主義者作家，普羅列答利亞作家，也到處犯

着同樣的謬誤。這並非侮辱作家的意思，部分的地竟是稱讚作家的。作家——是極敏感的，依照現實直接作用的存在。作家，對於抽象的科學的思索，大抵沒有特別的興味，也沒有特別的才能。所以，不消說，作家往往不能自禁地，拒絕從批評家，政論家那面而來的助力底提議。然而這事，大抵可以由那提議底術學的形式，得到說明。在實際上，真實地偉大的文學，是正難由於偉大的作家和有偉大才能的文藝批評家底協力，這纔成長起來，今後也將成長下去的。

XI

那在一面努力做着作家底有益的教師的批評家
馬克思主義者，又應該是讀者底教師。是的，應該教
讀者以讀法。作為註釋家的批評家，作為時而警告嚼
裏有甜味的毒的人的批評家，為要顯示偉大的核心而
敲破硬的外皮給人看的批評家，將剩落在陰影裏的寶
貝打開來給人看的批評家，在i之上加點而行以藝術的
材料為基礎的一般化的批評家——這在我們底時代，
在多數最可貴的然而又沒有經驗的讀者正在出現的時

代，是必要的引路者。他對於我國和世界底去過底文學，非如此不可；對於現代底文學，也非如此不可。所以，還將我們底時代對於批評家·馬克思主義怎樣地提出着特殊的要求，再張揚一回罷。我們決不想用我們底方針(These)來嚇人。從最簡單的工作動手也好。從謬誤開手也好。但是，初動手的批評家·馬克思主義者，不可忘記，假如要達到給自己至於名為高足底權利那樣的最初的處所，是應該攀登非常高峻的階段的。但是，一想到廣汎的我們底文化底日見其高的大波，和泉流一般到處飛迸起來了的有才能的文學，也就不會不信馬克思主義批評底現在不大馨香的狀態，便將轉向較好的方向了。

XII

此外還有要追補地涉及的兩個問題。第一，對於批評家·馬克思主義者，在發生非難，說他們幾乎只從事於摘發。其實，在現在，關於某一作家，說他底傾向是無意識地或“半意識地”反革命的事，是頗為危險的。就在某一作家被評價為遠於我們的要素，被評價為小

市民的要害，或者被評價為極遠地站在右翼的同路人的時候，又甚至在我們底陣營內的作家受着在什麼壞傾向上的非難的時候，問題都決不見得純粹。或者有人要說——檢討某一作家底政治的罪業，政治的疑惑，政治的惡質或缺陷，是批評家底工作麼？我們應該盡全力來除掉這種的抗議。用這種方法達個人的目的，或意識地懷着惡意想加某一作家以這樣的罪名的批評家——是惡漢。這樣的奸計，遲遲早早，必會暴露。不深思，不熟慮，時而做這一類的告發的批評家，是不檢點的，輕率的人。但是，怕敢將自己底好心底社會的分析底結果，大聲地發表，而歪曲了馬克思主義批評底本質者，也不能不說是怠慢，是政治上的消極。

問題決不在於批評家，馬克思主義者叫道——“領事呀，睜開眼來吧！”這並非要赴訴於國家機關，而是要決定某一作家在我們底建設上的客觀的價值。從這裡抽出結論來，改正自己底方向，是作家底工作。我們大抵是在思想的鬥爭底領域裏的。拒否現代底文學與其評價上的鬥爭底性質，是一個忠實而正直的××主義者所不會做的事。

XIII

末了，最後的問題，激烈的鋒利的論爭的形式，是可以容許的麼？

概括地說，鋒利的論爭，在其引動讀者的意義上，是有益的。論爭性質底論文，尤其是彼此互有錯誤的時候，每和其他的條件一同，影響較大，為讀者所攝取也較深。而且，作為革命家的馬克思主義者·批評家戰鬥的氣質，也自然容易用起那思想底激烈的表現來。但是，這時不可忘記，用論爭之美來遮蔽自己底終論底弱點，是批評家底大罪惡。還有一般地議論並不多，却有種種刻薄的詩呵，比較呵，嘲笑的叫喊呵，狡猾的質問呵的時候，或許可以給與熱鬧的印象，然而總要成為很不莊重的東西。批評是應該用於批評自身的。為什麼呢，因為馬克思主義批評，同時是科學的，又在特別的意義上是藝術的工作的緣故。在批評家底工作上，激怒——是不好的忠告者，而且少有是正當的見地底表現。但是有時，也容許有從批評家底心臟透發出來的辛辣的嘲弄和憤怒的言辭。別的批評家或

讀者，以及首先第一作家多少有些敏感的耳朵，是懂得怎麼地方有憤怒底自然的動彈，什麼地方飛送着單單的惡意的。不要將它和階級的憤怒混淆。階級的憤怒，是決定地打，然而那，猶如地上的雲，高懸在個人的惡意之上。就全體而言，批評家·馬克思主義者，應該不陷於做批評家底最大罪惡底優柔和妥協，而且應該是Apriori地(先驗地)有善意的人。他底偉大的喜悅，是尋出好的方面來，把它在那全的價值上，示給讀者。在他的別的目的，是幫助，匡正，警告，只有很少的時候，可以有努力於用真能絕滅誇口的虛偽要素那樣的嘲笑，或侮蔑，或者洞穿重甲般的批評底勁箭，來殺掉不中用的東西底必要。

這裏實在提出着許多的問題。價值底規準問題，便是其中之一，但這多屬於純理論的方面，這裏沒有批判的餘裕。現在我們單講大衆文學論罷。

大衆文學論，前已屢屢說過，是因時代底發展，因社會一般生活底進步揚棄了“在哨崗”一派極端的亞奇·普羅文學論，和瓦浪斯基認識文學論的理論。簡單

說，就是純藝術(即具備高度的藝術性)的而又為百萬大眾所理解的文學底要求。因為蘇維埃社會，已因進步不很需要文學那些戮力初步教育的，實際的，直接政治目的的要素了。因為成了普羅列答利亞的國度，的社會的蘇維埃俄羅斯，已有很多的這類初步教育的，亞奇·普羅的機關，正在十分健全地發揮它們底機能，無須乎文學再去肩那任務了。所以文學，便退回適於發揮本來力量的領域，開始探求那從純藝術來影響大眾的路。因為影響大眾是集團主義的文學所永永保持不會捨棄的目的。

現在，蘇維埃底文學，不止普羅列答利亞的文學，便是同路人底文學也正在這條藝術的大眾的文學的路進行上了。

最後且看盧那卡爾斯基底大眾文學論，對於日本普羅列答利亞文學底現狀有怎樣的。義。

首先應注意盧那卡爾斯基底大眾文學論，是經過“在哨崗”底運動，經過普羅列答利亞特十年專政的國度所生的。日本還是革命前夜的國度，勢必不能一元

地就求盧那卡爾斯基所說意義的大衆文學。這裏的普羅列答利亞特，還沒有初步的教育機關，現在正是絕對需要亞奇·普羅大衆文學的時候。自然，亞奇·普羅文學，並不是普羅列答利亞文學底全部，也不該是全部。但是一個普羅列答利亞文學的團體，在這樣的現狀中，倘還說那些否定直接的實用的亞奇·普羅文學的必意的話，是不能不說它底立場已經陷於大錯的。至少可以說不是忠實承受普羅列答利亞特底全生活所要求於文學的東西的普羅列答利亞的文學運動了。在這意義上，“文藝戰線”派所謂“普羅列答利亞文學原來是大衆的，並沒有再唱普羅列答利亞大衆文學論的必要”的理論，在現在（在還是革命前夜還沒有初等教育機關）的日本，實在是過於拘執想要產生純藝術（保持向來同量的藝術性）的大衆所理解的文學的傾向，忘了實用藝術之社會的要求，大有反省的餘地……

在這點上，藏原惟人氏底提唱是全然對的。最近更有勝本清一郎氏底論文“藝術運動中的前衛性和大衆性”，更其具體地，將亞奇·普羅大衆文學在現在的。義和位置，加以解明了。

但“戰旗”派底少數人，在普羅列答利亞文學運動底戰線這樣的分散的今日，還自負以為單由“戰旗”底力量可以發揮普羅列答利亞文學一切的威力，解決一切的問題，而想把意見稍稍不同的人都看作毫無用處的貨色一齊排退了的那處理法，想來也實在是糊塗的這種糊塗的文學和政治底聯繫手段，不可不從速清算掉。

我希望我這蘇俄文藝批評變遷經程底研究，能夠有一點刺戟給日本文學運動，擱筆。

伊理基論文學

這文係一九〇五年所寫，文中的‘黨’都指社會民主黨，
“文學”都指普羅列答利亞文學而言。

文學不可為不黨底文學。對於布爾喬亞的習慣，對於布爾喬亞的營利的出版，對於布爾喬亞文學底野心與個人主義和“貴族的無政府主義”及利益底追求，社會的普羅列答利亞特不可不提倡黨底文學，使那原理發展，以儘量完全整的形相施行於實際。

黨底文學底原理，是怎樣的東西呢？就是，在社會的普羅列答利亞特，文學底工作不但不應該是個人或集團底利益底手段，並且也不應該是離開普羅列答利亞特底一般的任務各自獨立的個人的工作。不屬於黨的文學者走開吧！文學者的超人走開吧！文學底工作必須成為全體普羅列答利亞特任務底一部分，成為勞動階級底意識的前衛所發動的，單一而偉大

的社會民主主義這機器底“一個輪子或一個螺旋”。文學底工作非成為組織的，計畫的，統一的社會民主黨活動底一個構成部分不可。

“比較都是跛足的”。——德國底俗諺這樣說。我所說的文學和一個輪子的這比較，也是跛足的。歇斯迭里的智識分子看見了這比較，或許就要長吁短歎，說把所謂言論底自由，批評底自由，文藝創作底自由以及其他云云都弄成墮落，弄成麻痺，弄成‘官僚化’了罷。從事情底本質說來，這種吁歎不外是布爾喬亞智識分子的個人主義底表現。

不用說，文學底工作是和機器的平均，平等化及多數決，最為少有關係的。不用說，在這工作上，對於個人的方案，個人的傾向，對。思想及幻想，形式及內容，是絕對地必須保證有大大自由的。這是大家都無異議的事情，然而這些一切只不過證明了這一點：即在黨底工作之中，文學底分野不可和別的分野一律同視。這些一切決沒有推翻掉“文學底工作應和社會民主黨底工作底別的分野密接相聯”這一個在布爾喬亞及布爾喬亞德謨克拉西看來是荒唐無稽的原則。新

聞報紙不可不爲黨底各種組織底機關。文學者必須加入黨底組織。出版所，書店，讀書室，圖書館，以及其他關於書籍的各種事業，全應該成爲黨底東西。有組織的普羅列答利亞特，應該監督這些事業，在這些事業底全體上，一無例外地注進普羅列答利亞特底活生生事業底活生生動流，這樣還必須從舊俄國底半奧布羅摩夫式的，半營利的原理“作者只寫作，讀者只閱讀”裏，奪去了那一切的底座。

我們當然不是說：一朝就可做到這樣改造已被亞細亞人似的檢閱和歐羅巴底布爾喬亞記所沾污了的文學底事業的事。我們和或者提倡淺薄的系統化，或者唱說可以作了若干的規定來解決問題的那些思想，離開得非常遠。問題是在使我黨底全體，使俄國底自覺的社會民主黨員底全體，都認識這個新的問題，明瞭地將它提出，而且隨處從事它底解決。好容易纔脫離了奴隸的檢閱底束縛的我們，是不願再走進布爾喬亞的營利的文學關係底束縛之中去的，也不會走進去的罷。我們希望不但在脫離了警察的那自由的意思上，並且在脫離了資本，脫離了野心，更脫離了布爾喬亞無政

府主義的個人主義的那自由的意思上開始了自由的出版，而且可以開始的罷。

這最後的文句，也許要以爲是對於讀者的逆說或笑話。“怎麼說的呀？”有些熱烈擁護自由的智識分子恐怕要這樣叫起來罷。“怎麼說的？您想使文學底創作似的細緻的個人的工作從屬於集團嗎？您願意勞動者以其是多數的理由來解決科學，哲學，倫理學底問題嗎？您否定個人底知的創造底絕對自由嗎？”

諸君！請安心罷！首先第一，我是指黨底文學及其對於黨底檢閱的服從說的。各人都有毫無限制地說他所欲說，寫他所欲寫的自由。然而一切自由結社（黨也是其一），有驅逐爲擴大反對黨的見解而利用黨底名義的人們的自由。言論和出版底自由，是不可以不完全的。但結社底自由豈非也不可以不完全的嗎？我有許你在言論自由底名下說所欲有，寫所欲寫的完全權利的義務。然而你應該許我在結社自由底名下拒絕隨便放言的人們的權利。……

第二，布爾喬亞個人主義者諸君！我應該對諸君說，諸君底關於絕對自由的言辭乃是“一種虛飾”。在

建立在黃金底權力之上的社會，在少數富豪寄食着勤勞大眾飢餓着的社會，真的現實的“自由”是不能有的。作者呀！您對於您底布爾喬亞出版者是自由的嗎？您對於要求您裝進框子成爲繪畫的猥褻，要求您在“神聖的”舞台藝術上“補湊”的賣淫的布爾喬亞社會，是自由的嗎？這樣，絕對自由云者，豈非不過布爾喬亞的或無政府主義的辭句（因爲作爲世界觀的無政府主義，不外是叛變了的布爾喬亞精神）而已嗎？住在社會裏要脫離社會而自由是不可能的。布爾喬亞作家，美術家，優伶底所謂自由，不過對於錢袋，收買，扶養的帶着假面具的從屬罷了。

因此，我們社會主義者，要剝掉虛僞底招牌，曝露這虛飾。這並非爲了要得到非階級的文學藝術（這大約只有在社會主義的無階級社會裏纔可能罷）起見，乃是爲了要使真實自由的，公然和普羅列答利亞聯結的文學，和虛飾自由，而實際却與布爾喬亞聯結的文學對立起來起見的。

這將成爲自由的文學。因爲和利慾或野心不同，社會主義底理想和對於勤勞者的同情，將有新的東西。

和新的力量加進文學之中去的緣故。這將成爲自由的文學。因爲這文學將不是供獻給吃飽了的女主人公或感得無聊苦於肥滿的所謂幾萬上等人，而是供獻給爲一國之精華，形成這國底力與未來的那幾百萬，幾千萬的勤勞大衆的緣故。這將成爲藉着自覺了的普羅列答利亞特底經驗和現實底運動，而將人類底革命思想底最後的言語弄成豐富，並且在過去底經驗（使社會主義從原始的空想的形式發展完成爲科學的社會主義）和現在底經驗（同志和勞動者們底現實鬥爭）之間，造成不斷的相互協力的新的文學。」

1948.11.24. 瑤瑤自完

本書譯名索引

三 畫

- 山尼珂夫.....Sannikov.....12, 131,
144, 176, 198.

四 畫

- 巴思台爾那克.....Pasterfak 8, 263.
巴培理.....Babel.....16, 263, 273,
巴利蒙特.....Balmont.....85, 486.
巴烏羅夫.....Pavlov.....246.
尹格羅夫.....Ingulov 19, 23, 175, 176.
扎瑪金.....Zamyatin..... 99, 183.
188, 239.
什諾維夫.....Zinoviev 265.

五 畫

- 加勉斯基，華西理……Kamensky, Vasili ……8₂
 107, 187, 188, 250, 386, 487, 489, 490,
- 加里寧……Kalinin……11, 28, 52, 53₂
 59, 63—68, 74, 85, 89, 108, 170, 313, 380, 505₂
- 加沙特金……Kasatkin……12, 263, 435₂
- 加晉……Kazin……12, 23, 243₂
 263, 268, 282,
- 加維林……Kaverin ……183, 273₂
- 加泰耶夫，拔來丁……Kataev, Valyentin…263, 273₂
- 白萊意，安特來……Bely, Andrey……9, 92₂
 94—97, 155, 182, 282, 289, 313, 486, 492,
- 白德內宜，台明……Bedny, Demian… o ……11₂
 243, 281, 314, 428.
- 白爾特尼可夫……Berdnikov……12₂
- 卡思鐵夫，亞歷克舍……Gastev, Alexey ……10₂
- 瓦浪斯基……Voronsky ……13₂, 23₂
 23, 91, 114, 154, 155, 167, 181, 182, 183, 182₂

- 193, 196, 198, 200, 229, 246, 256, 266, 271,
276, 278, 219, 320, 322, 323, 325, 329, 330,
331, 338, 340, 341, 343, 355, 360, 373, 379,
380, 425—485, 514, 545.
- 瓦進.....Vardin.....19, 24, 25,
156, 199, 200, 201, 230, 266, 270, 287, 355,
356, 379, 474, 481, 513.
- 瓦普.....Vapp.....24, 149, 150,
198, 199, 200.
- 瓦理諾夫.....Volynov263, 321, 432.
- 皮薩列夫.....Pisarev.....466, 467.
- 皮涅克.....Pilnyak 15, 161,
171, 182, 188, 240, 241, 243, 250, 251, 263,
268, 273, 281, 290, 319, 321, 386, 419, 432,
435, 436.
- 皮波克.....Bibik 313,
- 布哈林.....Bukharin24, 44,
200, 348, 377, 462.
- 布爾留克.....Burluk.....487, 489.

- 弗洛特.....Freud.....220, 246.
 弗理契.....Fritsche.....310, 513.
 左祝理亞.....Zozulya.....263, 273, 289.
 尼梭伏伊.....Nizovoy.....12, 145, 263, 431.
 尼啓丁.....Nikitin.....263, 273, 283,
 290, 321.
 尼剛德羅夫.....Nikandrov.....263, 273, 436.
 尼采.....Nietzsche 395, 423.
 片岡鐵兵.....Kataoka Tetsupai..... 426.
 古弭略夫.....Gumilev 488.

六 畫

- 托爾斯泰.....Tolstoy, Leo..... 8, 57,
 85, 182, 232, 317, 357, 459, 462, 482, 494.
 托爾斯泰, 亞歷克舍...Tolstoy, Alexey.....263,
 254, 265, 270, 273, 321, 392, 432, 492.
 托羅茲基.....Trotsky..... 14, 20, 23,
 66, 91, 115, 141, 142, 175, 191, 192, 193, 194,
 195, 196, 200, 201, 202, 228, 229, 230, 240,

256, 319, 320, 326, 338, 339, 340, 341, 343,
348, 361, 362, 373—378, 380—426, 506.

- 西瓦捷夫.....Sivschev 12, 145.
西略愛維克.....Shiryaevek 12.
伏爾可夫.....Volkov..... 12, 198, 263
伏林.....Volin..... 25, 512.
伏羅新.....Voloshin..... 273.
休克略夫.....Shkulëv..... 12, 313.
休平.....Shubin..... 17.
伊凡諾夫, 烏舍伏洛特 Ivanov, Vsevolod..... 16,
241, 243, 263, 373, 281, 289, 319, 321, 419,
432, 436.
伊茲巴夫.....Isbakh 17.
伊理基.....Ilitch, Vladimir..... 42.
44—50, 96, 175, 230.
列列維支.....Lelevich..... 17, 19, 23,
25, 151, 167, 169, 170, 171, 177, 196, 198, 200,
201, 269, 271, 441, 478, 483, 485, 513.
列夫.....Lef 21, 22, 101, 107,

486—509.

- 安特列夫.....Andreev.....85.
 吉洪諾夫.....Tikhonov.....243, 263,
 273, 281, 319, 321, 393, 419, 432, 436.
 考茲基.....Kautsky.....277.

七 畫

- 李洛克，亞歷山大.....Blok, Alexander.....9,
 85, 313, 324, 400, 420, 421, 424, 425, 427.
 李利克.....Brik.....102, 191, 459,
 489, 494.
 李留梭夫.....Bryusov263, 282.
 李里希文.....Prishvin.....263, 273.
 克拉伊斯基.....Graisky12.
 克留耶夫.....Kluev.....87, 250, 419.
 克魯昂宜.....Kruchonykh188,
 339, 487, 489, 508.
 克魯契珂夫.....Kruichkov.....263, 273.
 沙陀斐耶夫.....Sadofiev.....12, 282, 313.

- 沙摩培德尼克.....Samobaitnik.....12, 282, 313.
沙吉涅央.....Shaginyan 263, 273,
321, 432.
沙庫林.....Sakulin 273, 513.
沙爾契可夫(即采德鄰)...Saltykov..... 313.
里培進斯基.....Libedinsky.....17, 20,
25, 191, 200, 240, 281, 432, 436, 512.
里定.....Lidin 273.
那巴斯圖(在哨崗).....Na Postu19.
孚爾瑪諾夫.....Furmanov20, 198,
200, 534.
孚爾希.....Forsch, Olga.....263, 273.
沃玻亞茲(詩語研究會)Opoyaz 82.
希希可夫.....Shishkov.....273, 321, 432.
李普克耐希.....Liebknecht..... 309.
希勒爾.....Schiller 461.
村山知義.....Murayama Tomoyosi.....426.
采德鄰(本名沙爾契可夫)Shchedrin.....183, 432, 534.
車勒內綏夫斯基.....Chernyshevsky 453.

八 畫

- 陀斯妥也夫斯基.....Dostoevsky.....8, 253,
357, 423, 494.
- 陀羅戈伊先珂.....Dorogoichenko12.
- 陀羅寧.....Doronin.....17, 231.
- 陀魯什寧.....Drushinin 263.
- 阿克梅意主義(實感派) Acmeism..... 9.
- 阿衛巴赫.....Averbach..... 25, 360.
- 阿赫瑪托瓦, 安娜.....Akhmatova, Anna179,
188, 492.
- 阿爾志跋綏夫.....Artsybashev..... 313.
- 波格達諾夫, 阿. 阿. ...Bogdanov, A.A. ... 9,
28, 29, 36, 37, 40-59, 66, 68, 69, 72, 74, 76,
83, 171, 194, 230, 362, 374.
- 波連斯基.....Polyansky.....11, 28, 43, 52,
53, 54, 71, 421, 513.
- 波隆斯基.....Polonsky..... 513.
- 波摩爾斯基.....Pomorsky..... 12.

- 波來拓耶夫.....Poletaev.....12, 282.
波浪斯加亞.....Polonskaya.....243, 273, 281.
波陀亞綏夫.....Podoyachev.....263.
波利亞可夫.....Polyakov.....273.
亞歷山大羅夫斯基.....Alexandrovsky.....12,
145, 240, 263, 268, 281, 431.
亞爾斯基.....Arsky.....12.
亞綏耶夫.....Aseyev.....263, 462, 490, 464.
亞羅綏夫.....Arosev.....240, 263.
亞爾瓦多夫.....Arvatov, B.I.....265,
489, 494.
亞伯蘭·愛弗勞斯.....Abram Efros.....273.
法兌耶夫.....Fadeev.....20, 425.
法郎士, 安那托爾.....France, Anatole.....452, 471.
拉薩爾.....Lassalle.....309, 461, 462.
拉思珂里尼珂夫.....Raskolenikov.....25, 200, 512.
拉迪克.....Radek.....246.
拉法格, 保羅.....Lafargue, Paul.....275, 276.
易卜生.....Ibsen.....222.

孟特里希當.....Mandelyshţam273.

九 畫

查羅夫.....Zhalov..... 17,282,315.

查普伊金.....Chapuigin273.

革拉特可夫.....Gladkov..... 20,145,263,
281,431.

柯根.....Kogan..... 146, 377,513.

柯茲伊來夫.....Kozuirev..... 273.

柯斯采林.....Kosterin315.

契利可夫.....Chirikov158.

杜保夫斯基.....Dubovsky.....223.

英培爾.....Inber,Vera 263,273,432.

威壘賽耶夫.....Veresaev..... 263,321.

珂羅連珂.....Korolenko 313.

范哈倫.....Verhaeren 317.

柴霍夫.....Tchekhov.....439.

十 畫

- 馬亞可夫斯基.....Mayakovsky..... 7, 85,
101, 102, 105, 107, 108, 170, 191, 163, 432,
436, 362, 487, 490, 494, 508.
- 馬林霍夫.....Marienhof 7.
- 馬拉式金.....Malahkin 12, 20,
263, 432.
- 庫茲尼札(即鍛冶廠)...Kuznitsa.....11.
- 庫茲涅錯夫.....Kuznetsov17.
- 庫比珂夫.....Kubikov52.
- 庫普林·○.....Kuprin.....158.
- 烏斯奇諾夫.....Ustinov12.
- 烏斯賓斯基.....Uspensky.....3135, 34.
- 高爾基.....Gorky.....86, 87, 89,
253, 263, 264, 265, 321, 432.
- 韋爾斯.....Wells, H. G.....336.
- 敖列洵.....Oreshin.....263, 273, 432.
- 海涅.....Heine.....317, 359.
- 泰忒林.....Tatlin490.

- 培斯沙里基.....Bessaliko 11, 28, 42,
52, 73, 74, 82, 106, 108, 184, 185, 279, 313.
- 培賽勉斯基.....Bezymensky.....17, 19,
174, 198, 240, 432.
- 培林斯基.....Belinsky..... 122, 168,
447, 448, 450, 403, 540.
- 基思連科.....Tislenko.....12.
- 基霍米洛夫.....Tihomirov.....12.
- 基里洛夫.....Kirillov.....12, 17, 131,
145, 175, 198, 263, 273, 281.
- 梭科羅夫.....Sokolov..... 17.
- 梭波列.....Soboly.....273.
- 梭波來夫.....Sobolev 273.
- 梭羅古亭.....Sologub 313, 400.
- 莫普.....Mapp.....18, 117,
149—152, 198, 199.
- 郭歌里.....Gogol.....85, 183,
423, 439, 457, 482.
- 郭洛特內宜.....Gorodny..... 315, 432, 434.

- 郭洛台茲基.....Gorodetsky488.
梅壘什可夫斯基.....Merezhkovsky.....158,
182, 289, 481.
梅林.....Mehring277.
梅雅荷爾.....Meyerhold490, 492.
荷馬.....Homer.....170.
曹西先珂.....Zoshchenko.....182, 263.
273, 282, 290.
麥加羅夫.....Makarov240, 263.
聶陀爾先珂.....Fyodorchenko273.
莎士比亞.....Shakespeare.....408, 461,
462, 482.
細田源吉.....Hosoda Genkichi426.
細田民樹.....Hosoda Tamiki426.
康定斯基.....Kandinsky487.

十二畫

- 黑來宇尼可夫.....Khlebnikov.....8, 250,
386, 487, 508.

- 黑格爾.....Hegel.....169, 172
- 黑普斯.....Hippius.....178, 289, 486.
- 普希金.....Pushkin.....8, 85, 102.
182, 253, 265, 449, 494.
- 普羅列特卡爾特(普羅文化)Proletcult.....9, 28.
- 普羅斯庫寧.....Proskunin.....12.
- 普羅特涅夫.....Pletnev.....28, 35, 41,
44, 45, 200, 224, 225.
- 雅洛伏伊.....Yarovoy.....12.
- 雅各武萊夫.....Yakovlev.....16, 45, 47,
201, 230, 273, 360.
- 雅克波夫斯基.....Yakubovsky.....144, 145,
198.
- 雅斯內宜.....Yasny.....315, 431.
- 斯迭普諾伊.....Stopnoy.....12, 145.
- 斯威忒羅夫.....Svetlov.....240, 432, 434.
- 斯威爾斯基.....Svirsky.....263.
- 斯洛寧斯基.....Sloninsky.....263, 373,
282, 321.

- 斐立普先珂.....Philipchenko.....12, 131,
144, 195, 198, 314.
- 涅維羅夫.....Neverov.....12, 145,
240, 431.
- 涅克拉梭夫.....Nekrasov.....85, 313
- 萊昂諾夫.....Leonov.....16, 263.
- 萊芒託夫.....Lermontov.....85.
- 萊哲珂.....Rediko.....97, 98.
- 萊米梭夫.....Remizov.....182, 313, 324.
- 萊斯珂夫.....Leskov.....183.
- 費定.....Fedin.....16, 233.
- 費爾巴哈.....Feuerbach.....169, 465.
- 開爾建采夫.....Kerjentssev.....28.
- 賀弗曼.....Hoffmann, E.T.A.....183.
- 勝本清一郎.....Katsumoto Seiichiro.....547.

十三畫

- 塞爾塞涅維奇.....Shershenevich.....7, 487,
- 褚沙克.....Chujak.....8, 21, 187

- 266, 454, 455, 457, 458, 459, 462, 463, 464
490, 494.
- 葉羅新.....Erochin..... 12.
- 葉賢寧.....Esenin..... 15, 87, 263,
273, 281, 319, 419, 437.
- 與孛拉陀維奇.....Obradovich..... 12, 198,
240, 263, 282, 431.
- 奧里明斯基.....Orimensky..... 25, 512.
- 奧辛斯基.....Osinsky 345, 397, 492.
- 達拉梭夫·羅條諾夫.....Tarasov-Rodionov..... 17.
- 綏拉斐摩維支.....Serafimovich..... 20, 263, 314.
- 綏蒙諾夫.....Semionov, Sergey ... 263, 315.
- 綏維略寧, 伊果爾.....Severyanin, Igor..... 487, 488.
- 裘可夫斯基.....Chukovsky..... 188.
- 愛倫堡.....Erenburg..... 188, 290.
- 賈克·倫敦.....Jack London 451.

十四畫

- 蓋拉西摩夫.....Gerasimov..... 12, 145,

176, 263, 273, 281.

廖悉珂.....Liashko..... 12, 131, 144,

263, 315, 431.

瑪伊斯基.....Maisky47, 196,

294, 377.

瑪黎訥諾.....Marinetti.....107, 488.

蒲列哈諾夫.....Plekhanov 89, 90,

91, 168, 265, 309, 379, 452, 453, 458, 462, 466,

475, 479, 480, 511, 526, 529, 534,

蒲寧.....Bunin.....104, 105, 158

178, 182, 289, 481.

蒲當哲夫.....Budantsev 263.

德萊涅夫.....K. Trenev263.

歌德.....Goethe.....317, 359, 408.

418, 448.

十五畫

實感派(阿克梅意主義)Acmeism9.

慕蘭.....Murān 12.

十六畫

- 霍夫洛夫……………Hofrov …………… 12.
- 霍達舍微支……………Modasevich ……………92, 179.
- 諾維珂夫·普理波伊……Novikov-Priboy……12, 263.
- 盧那卡爾斯基……………Lunacharsky……………13, 24, 48,
50, 53, 114, 194, 200, 201, 355, 374, 377, 381,
383, 513, 514—548.
- 盧森堡……………Luxemburg……………309.
- 盧梭……………Rousseau……………313.
- 衛蕭萊意, 亞爾登……Vesely, Artem ……………17,
315, 431, 434. ♀
- 諦美略傑夫……………Timeriazey……………467, 470.

十七畫

- 賽甫琳娜……………Seyfullina……………16, 263,
289, 321, 432, 434.
- 薄伽邱……………Boccaccio……………170.

十八畫

瞿爾可夫.....Tchulkov.....486.

十五畫

羅陀夫.....Rodov.....12, 19, 25, 117,
173, 177, 181, 184, 187, 191, 198, 200, 271,
476, 477, 479, 513.

羅喀綏夫斯基.....Lvov-Rogachevsky273.

藏原惟人.....Kurahara Korehito.....547.

二十一畫

鐵列捷珂夫.....Tretiakov.....8, 263, 457,
458, 462, 464, 466, 467, 473, 490, 494, 502,
503.

本書譯名對照

A

- Abram Efros 亞伯蘭·愛弗勞斯
Acmeism 實感派(阿克梅意主義)
Akhmatova, Anna 阿赫瑪托瓦, 安那
Alexandrovsky 亞歷山大羅夫斯基
Anatole France 安那托爾·法郎士
Andreev 安特列夫
Arosev 亞羅綏夫
Arsky 亞爾斯基
Artsybashev 阿爾志跋綏夫
Aryatov, B. I. 亞爾瓦多夫
Aseyev 亞綏耶夫
Averbach 阿衛巴赫

B

- Babel巴培理
Bajmont巴利蒙特
Bedny, Demian白德內宜, 台明
Belinsky培林斯基
Bely, Andrey白萊意, 安特來
Berdnikov白爾特尼可夫
Bessaliko培斯沙里珂
Bezymensky培賽勉斯基
Bibik皮皮克
Blok, Alexander李洛克, 亞歷山大
Boccaccio薄伽邱
Bogdanov, A.A.波格達諾夫, 阿. 阿.
Brik李利克
Bryusov李留梭夫
Budantsev蒲當哲夫
Bukharin布哈林
Bunin蒲寧
Burluk布爾留克

C

- Chapuigin 查普伊金
Cher nyshevsky 車勒內綏夫斯基
Chirikov 契利可夫
Chukovsky 裘可夫斯基
Chujak 緒沙克
Crasky 克拉伊斯基

D

- Dorogichenko 陀羅戈伊先珂
Doronin 陀羅寧
Dostoevsky 陀斯妥也夫斯基
Drushinin 陀魯什寧
Dubovsky 杜保夫斯基

E

- Eiffel 愛斐爾
Ezenburg 愛倫堡
Erochin 葉羅新

Esenin葉賢寧

F

Fadeev法兌耶夫

Fedin費定

Feuerbach費爾巴哈

Forsch, Olga孚爾希

Freud弗洛特

Fritsche弗理契

Furmanov.....孚爾瑪諾夫

Fyodorchenko昴陀爾光珂

G

Gastev, Alexey.....卡思鐵夫, 亞歷克舍

Gerasimov蓋拉西摩夫

Gladkov韋拉特可夫

Goethe歌德

Gogol歌郭里

Gorky高爾基

Gorodetsky郭洛台茲基

Gorodny 郭洛特內宜

Gumiley 古弼略夫

H

Hegel 黑格爾

Heine 海涅

Hippius..... 黑普斯

Hodasevich 霍達舍徹支

Hoffmann, E. T.A..... 賀弗曼

Hofrov 霍夫洛夫

Homer 荷馬

Hosoda Genkichi..... 細田源吉

Hosoda Tamiki 細田民樹

I

Ibsen..... 易卜生

Iltch, Vladimir..... 伊理基

Inber, Vera..... 英培爾

Ingulov..... 尹格羅夫

- Isbakh 伊茲巴夫
 Ivanov, Vsevolod 伊凡諾夫, 烏舍伏洛特

J

- Jack London 賈克倫敦

K

- Kalinin 加里寧
 Kamensky, Vasili 加勉斯基, 華西理
 Kandinsky 康定斯基
 Kasatkin 加沙特金
 Kataev, Valyentin 加泰耶夫, 拔來丁
 Kataoka Tetsupeï 片岡鐵兵
 Katsumoto Seiichiro 勝本清一郎
 Kautsky 考茲基
 Kaverin 加維林
 Kazin 加晉
 Kerjentsev 開爾建采夫
 Khlebnikov 黑來李尼可夫

- Kirillov 基里洛夫
Kluev 克留耶夫
Kogan 柯根
Korolenko 珂羅連珂
Kosterin 柯斯采林
Kozuirev 柯茲伊來夫
Kruchonykh 克魯勗宜
Kruichkov 克魯契珂夫
Kubikov 庫比珂夫
Kuprin 庫普林
Kurahara Korehito 藏原惟人
Kuznetsov 庫茲涅錯夫
Kuznitsa 庫茲尼札

L

- Lafargue, Paul 拉法格, 保羅
Lassalle 拉薩爾
Lef 列夫
Lelevich 列列維支

- Leonov萊昂託夫
 Lermontov萊芒諾夫
 Leskov萊斯珂夫
 Liashko廖悉珂
 Libedinsky里培進斯基
 Lidin里定
 Liebknecht李普克耐希
 Lunacharsky盧那卡爾斯基
 Luxemburg盧森堡
 Lvov-Rogachevsky羅喀綏夫斯基

M

- Maisky瑪伊斯基
 Makarov麥加羅夫
 Malashkin馬拉式金
 Mandelyshtam孟特里希當
 Mapp莫普
 Marienhof馬林霍夫
 Marinetti瑪黎訥諦

- Max Martersteig.....馬退斯泰克
Mayakovsky.....馬亞可夫斯基
Mehring梅林
Merezhkovsky梅墨什可夫斯基
Meyerhold梅雅荷爾
Muran慕蘭
Murayama Tomoyosi.....村山知義

N

- Na Postu那巴梅圖(在哨崗)
Nekrasov涅克拉梭夫
Neverov涅維羅夫
Nietzsche尼采
Nikandrov尼剛德羅夫
Nikitin.....尼啓丁
Nizovoy尼梭伏伊
Novikov-Priboy諾維珂夫·普理波伊

O

- Obradovich.....奧孛拉陀維奇
Cpoyaz.....沃玻亞茲(詩語研究會)
Oreshin敖列洵
Orimensky.....奧里明斯基
Osinsky奧辛斯基

P

- Pasternak.....巴思台爾那克
Pavlov巴烏羅夫
Pavlovich.....潘夫羅維奇
Philipchenko斐立普先珂
Pilnyak皮涅克
Pisarev.....皮薩列夫
Plekhanov蒲列哈諾夫
Pletnev.....普列特涅夫
Podoyachev波陀亞綏夫
Poletaev波來拓耶夫
Polonskaya波浪斯加亞
Polonsky波隆斯基

Polyakov	波利亞可夫
Polyansky.....	波連斯基
Pomorsky.....	波摩爾斯基
Prishvin	宇里希文
Proletcult.....	普羅列特卡爾特(普羅文化)
Proskunin.....	普羅斯庫寧
Pushkin	普希金

R

Radek	拉迪克
Raskolenikov	拉思珂里尼珂夫
Rediko	萊哲珂
Remizov	萊米梭夫
Rodov	羅陀夫
Rousseau	盧梭
Rozanov	羅札諾夫

S

Sadofiev	沙陀斐耶夫
----------------	-------

- Sakulin.....沙庫林
- Saltykov沙爾契可夫(即采德鄰)
- Samohaitnik沙摩培德尼克
- Sannikov.....山尼珂夫
- Schiller希勒爾
- Semionov, Sergey綏蒙諾夫
- Serafimovich... ..綏拉斐摩維支
- Severyanin, Igor.....綏維略寧,伊果爾
- Seyfullina賽甫琳娜
- Shaginyan沙吉涅央
- Shakespere莎士比亞
- Shchedrin采德鄰(本名沙爾契可夫)
- Shershenevich塞爾塞涅維奇
- Shiryayev西略愛維克
- Shishkov希希可夫
- Shkulev休克略夫
- Shubin休平
- Sivachev西瓦捷夫
- Sloninsky.....斯洛寧斯基

譯 後 雜 記

1. 作者岡澤秀虎氏是日本新進的批評家。“改造”雜誌今年十月號特別附錄“現代思想評論家總覽”中，曾載有他底略歷：

“明治三十五年五月十三日生於山口縣下關市。經山口縣立長府中學，畢業早稻田大學俄羅斯文學科。專攻俄國文學一般及文學理論。主張樹立文藝科學。著書有“蘇俄文學理論”，最近論有有“文藝科學上社會學的方法”。現任早稻田大學文學部講師，兼高等學院教授”。

又同誌十二月號特別附錄“現代文藝家總覽”中也載有他底略歷。內容大略相同，唯敘明早稻田大學畢業後即為同校講師教授以至於今。他在俄文科似曾親受俄文學專家故片上伸氏指導。

2. 本書即依片上氏所蒐集材料編譯而成。有一部分曾

在日本各著名文藝刊物上陸續發表。如本書序論及第一章，曾以“蘇俄文學理論研究”爲題，載早稻田大學文學部會編纂的“文學思想研究”第八卷，中國曾有楊浩氏譯文登“北新”五卷四十四期。但譯文與本書不同，可以參看。本書第一章全部及第二章一部，曾以“蘇俄十年間的文學理論研究”爲題，連載“文藝戰線”六卷各號，譯者曾按期譯登“小說月報”二十卷三月以後各號。今次編輯成書，介紹批判部分頗有改動，徵引大抵照舊。

3. 徵引繁富和譯文明快是本書原本二大特色。藉此足證著者確是“力求做忠實的介紹者”；藉此也使本書成爲一本質實詳明的俄國現代文藝批評史。不論對於他底“批判”是否同意。著者在前舉“蘇俄文學理論研究”一文題後附言中，曾說，“我於先生所留下的材料，將力加精密系統地研究。研究材料底豐富（很有一些貴重文獻，就在俄羅斯本國也不容易找到了的），可說是早大俄文科及全體早大文學部底世界的光榮”。這材料底豐富，自然就是他能夠呈此特色的重要的憑藉。

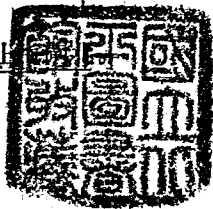
4. 譯者譯時，深恐明快譯成晦澀。——於徵引文句更加如此。故於一文有幾種刊物或幾種譯本者，大抵都會參照。如序論曾參照“文學思想研究”本，盧氏“關於文藝批評任務的方針”曾參照原書所借用的藏原本。列夫宣言，曾參照尾瀨敬止、昇曙夢兩氏底日譯；托羅茲基各文曾參照Ruse. Strunsky底英譯，李霧野底中譯及茂森唯士底日譯；瓦浪斯基底“認識生活的藝術和現代性”，曾參照叢文閣底日譯及任國楨氏底中譯，且借用任譯底一部分。此外參照本子尚多，不及一一列舉。因為不同的本子可以助譯者發見印刷底錯誤，不同的譯文可以助譯者理解底明確與譯語底斟酌。徵引之中更有徵引，能力所及，都會翻看引文所從出的全文；節引處，有覺得節得太多者，曾加譯幾句，以求明瞭。唯批判日本現狀，與大旨無關者，曾刪掉幾句。

5. 原著偶然也有疏忽草率之處：如第二章第二節開端說“如序論所述”（見53頁）而本書序論中並未說。又如同節中說“這一派（形式主義派）底理論擬在這研究底最後詳說”（見83頁）而最後並未說。又如托羅

茲基底文藝政策論，著者說“無暇改譯，只得借用某君譯文，但某君譯文殊多不妥”云云。現在於第一例，則參照著者類似論文，在序論中加入一句，使它前後貫串。如第三例，則不全照原書譯述，另行參照中英兩譯，定為本書譯文。第二例，則暫時不加改動。因為預告上最後本有形式主義文學論一章，後來不知何故未曾加入，書中曾說“無暇”，或因急於出書，未及列入，也未可知。今仍留着，以待加入。還有印刷上格式的歧異及偶然的錯誤處，能力所及，也已改正。

6. 本書譯名索引中有一部分人名(前半)係承著者岡澤秀虎氏以原文開示：伊理基論文學係借用成文英氏譯文，又徵引文有好幾處係借用魯迅氏譯文。其他直接間接有助於本書譯文成為這個樣子者還不少。恕不一一聲敘。
7. 本書承希真氏為製譯名索引及對照兩表，使閱讀檢閱兩俱便利，而譯音或有紛歧也可據以追尋，實也有助於本書不少。

一九三〇年十二月，陳雪帆，在上



Sobolev.....	梭波來夫
Soboly	梭波列
Sokolov.....	梭科羅夫
Sologub.....	梭羅古字
Stepnoy	斯迭普諾伊
Svetlov.....	斯威忒羅夫
Svirsky.....	斯威爾斯基

T

parasov-Rodionov	達拉梭夫, 羅條諾夫
Tatlin	泰忒林
Tchekhov.....	柴霍夫
Tchulkov	瞿爾可夫
Tihomirov	基霍米洛夫
Tikhonov.....	吉洪諾夫
Timeriazev	諦美略傑夫
Tislenko	基思連科
Tolstoy, Alexey	托爾斯泰, 亞歷克舍
Tolstoy, Leo.....	托爾斯泰

- Trenev, K. 德萊涅夫
Tretiakov..... 鐵列捷珂夫
Trotsky 托羅茲基

U

- Uspensky..... 烏斯賓斯基
Ustinov..... 烏斯奇諾夫

V

- Vapp..... 瓦普
Vardin 瓦進
Veresaev 威墨賽耶夫
Verhaeren..... 范哈倫
Vesely, Artem..... 衛蕭萊意, 亞爾登
Volin 伏林
Volkov 伏爾可夫
Voloshin 伏羅新
Volynov 瓦理諾夫
Voronsky 瓦浪斯基

W

Wells, H. G. 韋爾斯

Y

Yakovlev 雅各武萊夫

Yakubovsky 雅克波夫斯基

Yarovoy 雅洛伏伊

Yasnaya Polyana 亞斯那亞 · 波利亞那

Yasny 雅斯內宜

Z

Zamyatin 扎瑪金

Zhalov 查羅夫

Zinoviev 什諾維夫

Zoshchenko 曹西先珂

Zozulya 左祝理亞

廿六年二月五日

郭質誠先生贈送

