

新興文學概論



新興文學概論

顧鳳城著

上海四馬路

光華書局印行

1930

一九三〇年七月付印

一九三〇年八月初版

1—2000册

本書實價大洋一元三角

版權所有不准翻印

新興文學概論

千千萬萬的作家已經出來表示新的勞働階級了；一個文學的時代出生在各地的工廠，鑛坑和貧民窟裏，沉勇地，生動地寫出他們所深知的人生。

——M. Gold.

目次

上篇

什麼是普羅列塔利亞文學

- | | | |
|-----|---------|---|
| 第一章 | 文學的本質 | 一 |
| 一 | 什麼是文學？ | 二 |
| 二 | 文學的起源 | 三 |
| 三 | 文學與社會生活 | 三 |

- 四 文學的階級性
- 第二章 文學與唯物史觀
 - 一 社會的基礎與上層建築
 - 二 社會心理與意識形態
 - 三 文學與意識形態
- 第三章 什麼是普羅列塔利亞文學？

中 篇

普羅列塔利亞文學的內容與形式

- 第四章 普羅列塔利亞文學的內容與形式
 - 一 唯物辯證法的考察
 - 二 三個必要的條件
- 第五章 什麼是普羅列塔利亞寫實主義？
 - 一 三種寫實主義的考察
 - 二 普羅列塔利亞寫實主義所包含的三種要素
 - 三 普羅列塔利亞寫實主義的前途

第六章 “文藝的大眾化”問題

下 篇

普羅列塔利亞文學批評的基準

第七章 普羅列塔利亞文學批評的基準

- 一 布爾喬亞文學的批評觀
- 二 普羅列塔利亞文學批評的基準
- 三 普羅列塔利亞文學批評的前途

第八章 文學之唯物史觀的考察

附 錄

- 一 中國普羅文學概觀
- 二 世界普羅文學概況
- 三 世界普羅文學名著介紹
- 四 世界普羅文學家略傳

第一章 文學的本質

一 什麼是文學？

什麼是文學呢？問題這樣提起來的時候，我們馬上可以得到許多不同的見解。有的把文學當作一種神祕性的東西看待，有的把文學當作僅是調劑生活的一種手段。但是，我們可以知道：文學是一種現實的東西，並不是一種神祕性的東西；文學的功用也不僅是調劑人類的生活，而其最大的效

上 篇

什麼是普羅列塔利亞文學

能是在組織人類的感情的手段上。

文學是藝術的一部門，現在且來引幾種關於藝術的見解吧。然後，我們就不難明瞭文學是什麼了。

托爾斯泰 (Leo Tolstoy) 在他的“藝術論”中說：“藝術是人與人間底交通底一種手段。這種交通底，其與憑藉語言的交通相異的，特殊在於，人用語言傳達他自己底思想於他人，人們用藝術相互地傳達他自己底思想於他人，人們用藝術相互地傳達他們自己底感情。

“在自己的內部喚起曾經經驗過的感情，而且於自己的內部喚起牠之後，然後以運動，線，色彩，音響，語言所表現了的形象等傳達這個感情，使他人可以經驗着同樣的感情——在這樣的場合才有藝術活動，所以藝術在人類的活動上所表現的是——一個人意識地用某種一定的外表記號傳達他所經驗的感情給別人，別人又受這感情的傳染而得經驗。”

托爾斯泰是認為藝術是為人類情緒傳染的手段。辛克萊 (Upton Sinclair) 在他的名著“拜金藝術”中，也和托氏表示了相同底意見。

但是，我們這裏所要注意的，就是不要把這個藝術的定義當作功利的藝術觀看待。這裏是只把藝術所有的客觀的作用和意義，連結為簡要的言語，而並不是把什麼對於藝術的要求，加以公式化的。當然，藝術所有的客觀的作用和意義，與現實上如何地利用着，或應該如何利用牠才好的問題，是毫沒有關係的。這是青野季吉的意見。

布哈林 (N. Bucharin) 他是表示了如下的見解：“藝術是社會生活的產物。不過藝術之為社會生活的產物，同時他也有精神動作之一種特殊的性質。牠如同科學一樣，所發展的程度，只能夠依於社會之勞動的生產之一定的水平線。不然，牠就要凋萎，滅亡。怎樣藝術是為社會生活過程所決定的呢？要問及這個問題，首先就要知道什麼是藝術，藝術之重要的社會性是怎麼樣。

“我們知道，科學，牠是條理人們的思想：整頓，清理人們的思想；把其中的矛盾除外；把片段的知識，組合成功許多行列的一個系統。然而人是社會的動物；人不只專是思想，他還能夠感覺：他還痛苦，快樂，悲，喜，失望，欲望等等。人類的感情，可以到極端的複雜，極端的微妙的。人類之精神的狀態，可以變化至於無極。然而藝術當他用種種有形的影像來表白人類的感情時，如用語言，用聲音，用動作（例如跳舞）用其他各種的方法（有時很物質的如在建築術之中），來表示人類的感情時，他也就能夠條理人們的感情。藝術，如大家所常說的，是‘感情的社會化’之一種手段，或者如托爾斯泰所說的藝術是人們的情緒之傳播的一種方法。

“當表白某種感情的音樂奏演時，聽衆都深入了這種感情的狀態；這就是一個人的感情狀態，成了多數人的感情狀態了；使一個人的感情傳播到多數人，影響到多數人，感染到多數人。在此種情

形之下，是感情社會化了，精神狀態社會化了。音樂如此，其他的藝術如圖畫，建築，雕刻，詩歌等等也都是如此。

“至此，我們就可以知道：藝術是感情系統化而見之於‘印像’者。同時我們也就可以知道藝術之直接的作用，就是感情之社會化的一種手段，就是傳播感情，普及感情之一種手段。”

青野季吉也和布哈林表示了類似的意見：“我相信那把藝術作為‘感情社會化的方法’的見解，是一種最客觀的妥當的，亦即最科學的正當的見解。

“人類是思維的動物，同時也是感情的動物。是否感情先在，做着思維底基礎，這裏可以無需說牠。總之，人是不但為想，也還會感的。藝術所以能夠成立的心理的基礎，就在這個感情——那一邊以思維為基礎而成立的，是科學。

“要有藝術存在，必得把那些活潑潑的無數錯綜的感情，加以一定的組織，並以一定的技術的形態，將牠的客觀地表現出來。如以言語的技術，將

牠表演爲詩歌，小說，戲劇；以音律表演爲音樂；以色彩表演爲繪畫；以運動表演跳舞；以其他物材的手段，表現爲雕刻，建築之類。那以技術的形態來表演的方式，雖有非常的不同，但是組織感情，並以技術的形態給牠以一定的客觀的表演這一點，却是各種藝術之間，並無何等差異的。”

我們綜合了上面三人的意見，他們是一致地認爲藝術是感情社會化的一種手段。但是，藝術還有沒有別種的意義呢？換句話說，即藝術除了將感情社會化之外，有沒有其他的機能呢？

普列哈諾夫 (Plechanov) 和他們表示了稍稍不同的意見，他說——

“所謂藝術只表現着人們底感情也是同樣不正確的。不，牠表演牠們底感情也表現着思想，但牠不是抽象地，而是藉着活生生的形象而表現。而且在這裏存着牠底最主要的特質。依着托爾斯泰的意見，藝術是始於人以傳達他所經驗過的感情於他人的目的，再於自己底內部喚起牠而以一定

底外的記號表現牠的時候的。但是我想藝術是始於人在他自己底內部喚起在圍繞着他的現實底影響之下，他所經驗了的感情和思想而賦與牠們以一定底形象的表現的時候的。這是自明的事情，在最多的場合，人是以傳達他所返覆思索並返覆感到的東西於他人而從事這個，藝術是社會現象。”

我們綜合了上面的見解，再來客觀地加以精密的考察，那麼假如從文藝方面來說，那牠底機能除開組織感情將感情社會化外，更加上組織思想的一點是對的了。來舉一個顯明的例子吧：好像我們看到一篇小說，那篇小說是描寫統治階級壓迫被統治階級的，內容是描寫白色恐怖的殘酷，資本主義社會的黑暗，最後歸結到被壓迫階級的英雄的反抗的不屈精神，顯示着一個光明偉大的未來新社會的前途。那篇小說的結構雖然很簡單，但我們在那裏可以尋出作者的真實思想來。即作者是以思想做根抵，以感情的筆法來組織和鼓動讀者的。我們讀到了這篇東西，非特在感情方面

受到牠的強烈的氛圍的刺激，而在思想方面也必然地會受到作者的巨大的影響的。

但是，我們也不能將組織感情和組織思想這二者並列起來看作是藝術的機能。這樣也是不對的。因為藝術這東西，多少總是偏重于感情的，思想是其次之。好像我們看到一篇文學作品，總是感情先被吸動，然後才會連帶到思想方面去。決不會先有了思想然後被牠感情化的。譬如我們神往于美麗的音樂的旋渦中，在那瞬間，我們是只有感情的作用，思想是一時不致於萌芽起來的。所以，一般地說來，藝術的主要的機能實只是“社會化了的感情底組織。”

我們在這裏已經闡明了藝術的定義和本質，文學當然也是這樣的解釋了。

二 文學的起源

其次，我們要探究到文學的起源，文學是怎樣

發生的呢，牠的社會的根據是什麼呢？

這裏，我們可以引一段俄國郭列夫的話，他關於這是說得很詳細的——

“藝術的特點，正在於他是感動人的感情及情緒之表現，而且一定是這些感情不大強烈，人的物質需要已經滿足，因而有了閑空的功夫和餘力，於是純粹因為內心的需要，而要用一用這些餘力和時間，真是所謂‘無所爲而爲的’——如此，便發生出藝術來。

“當我們或悲憂或喜樂的時候（可是這些情感也不大厲害），我們自然而然的唱起悲哀的或歡樂的歌調；有的時候，覺得很高興，甚至於舞蹈起來，彷彿小孩子似的。並且我們表示這些感情的時候，必定是很有組織的，很和諧的，這就是藝術中之所謂美，所謂審美的方式。

“既如此廣義的藝術之定義，可以說是：人之創造性的餘力，很有組織的却又很自由的表現，同時，帶着一種特別的審美的感情。然而要有這種創

造的餘力，就必須先能滿足我們身體上最重要的幾種需要；因為——

“誰會想着
餓着肚皮的人
還能唱歌呢？”

“必須先要有了空閒的功夫然後才能玩那種藝術的創造力。遊玩大概是藝術的第一種形式——我們只看小孩子和禽獸都已經會遊玩。

“人類所具有的遊玩及美感之藝術的雛形，的確是從人類的‘獸祖’遺傳得來的。凡是高等動物，當飽暖健康的時候，必定和小孩子一樣，很喜歡遊玩，實在就是自由的消耗自己的力量。並且，達爾文的學說裏，還有一種所謂‘性的淘汰說’——雌雄淘汰說：許多動物都具有美感，而且這種美感是他們奪取女性的工具之一，性的競爭之結果，優勝的動物自然能保存自己的種，並且將自己的特色遺傳給後代。這些動物必定有很特出的美麗的兩標誌，所以雄獅子有頭毛，雄鹿有奇異的角，雄鳥

有美麗的尾巴，瑰奇的羽毛，甚至於有特別的鳴聲。

“最古代的人類藝術及人類之言語，都和勞動及生產有密切的關係。譬如一種聲音的迴轉重複，噪子的一高一低而成韻（如杭育嚶呀等類），以齊大家的工作使工作成爲和諧的，因而也就覺得這種工作輕鬆些。例如俄國的所謂‘棒歌’（Дубиншfka）——這是木匠瓦匠起重時口裏哼着的歌聲，他們大家唱着這種韻調相同的歌，自然各人手裏的動作也相同，於是他們的共同勞動便輕快而容易做。再則，普通兵操的時候，必定奏着進行曲，兵隊的步伐便格外容易整齊些。

“因此，每一社會的社會勞動之性質，人類取得生產資料之方法，及其所處的自然界與社會之情勢，足以規定藝術之性質——藝術之形式與內容”。

上面一段話同我們詳細地解釋了藝術的起源，和牠的社會的根據。由此我們也可以知道組織

人類藝術的主要條件是美底感情。但是這個“美”是從何而發生的呢？從人類古代的歷史階段說來，是基于人和自然的關係。但是，我們生活于自然中的基本條件，即是人類的勞働，而人類的勞働又是基於社會的生產力的狀態而定的。所以，我們在談到藝術的發生的時候，就不能不聯繫到人類和勞働的關係上面去。藝術的本質及其成長是基於人類的勞働即社會的生產力的狀態而決定的。人類的最初的藝術表演是跳舞和音樂，即是原始民族的藝術。這裏可以引一段青野季吉的話，以闡明藝術與勞働的關係——

“怎麼會有跳舞的？概括說來，可說由於要給人類底活動，以一種有節奏的規則性。人類想起了他自己的生活中什麼重要事情的時候，他那事情，總先被想起了是他自己底一串的行動，再被想起來是別人所顯的一串的行動的。而被想起了的這行動，往往就成爲實際的行動，成爲模仿原先行動的簡單的姿勢。萬一這種追憶行動，參加的竟有一

羣直接經驗過牠的人——因為戰爭或者狩獵底經驗，都不是個人的底經驗——那就不能不努力教他們底行動之間相調和，給與行動以一種有節奏的規則性。於是乎發生的，便是原始的跳舞。

“其次再說音樂從何發生。音樂最古的形式是歌謠，並不是現在這樣歌辭與音樂有節奏地結合着的一類的東西，那只是本能地表現着愛欲悲喜之類的感情和氣分的。同時，從當時原始的共同勞動中，也發生了歌謠。因為勞動，自然發出了一種呼聲。給那呼聲以一種節奏，使共同勞動添了力量，這就變成了歌謠。

“原始音樂底自身，也是從共同勞動中發生出來的。波格達諾夫(A. Bogdanov)說：‘在共同勞動中，除了勞動呼聲之外，也還有與他同時並起的規則的音響。例如木匠工作時候所生的斧音之類，工作本身所引起的，就有音響，還有爲了要使各人用力能有同時性，由誰敲擊木棍，整齊勞動調子時候，也有聲響的，這種木棍，便是那最野蠻的種族

所愛好的樂器大鼓底原型和萌芽。以後，代木棍而起的，是一種在舂穀的臼上綑着皮的東西。到了這樣，便已是像樣的大鼓了。音樂中最單純的要素——那拍子，是從集團勞動底條件中產生的。

“至關於詩歌底發生，頗有種種的議論，我以為最正確的是波格達諾夫底說明，今將牠底原文引用在此：牠（詩）是與言語及思索領有同一的發生。不但在原始時代，就是在最近的發展階段裏，至少想到封建時代，詩還沒有區別為特殊的藝術，不曾從意識一般中獨立出來。原始的言語，因為語義底不明瞭，和用原始的譬喻，常把關於人類活動的概念，移轉和自然現象，所以在語言的自身中，便已含有詩底原始的要素……”。

蒲哈說：“勞動，音樂及詩歌，在其起源的階段上，大概形成一個融合體，但這三位一體之根本的要素是勞動，反之其他二要素只有次義的價值。”

我們看了上面許多的話，我們知道一切的藝

術都由勞動而發生的。所以在文學之中，詩歌是最早的發生，因為詩歌能夠調劑人類的勞動，是最原始的一種文學形態。所以在原始時代，一切的藝術是和勞動分不開的，直到後來社會的階級形成之後，人類的生產的分工愈細，藝術自然而然的就變為一種專門的技術了。

三 文學與社會生活

在上面我們約略指出了文學的起源及其社會的根據，現在這裏所要討論的即是文學與社會生活的關係。我想如果只要明白了上面一節的意義，這一節也是沒有問題的可以加以解答了。不過，在這裏想把文學與社會生活底聯繫，加以一番簡明的敘述，同時，對於統治階級的學者們怎樣地歪曲文學和社會的關係，加以痛切的批駁。

上面我們說過，文藝的起源既是基于社會的勞動生產而發生的，那麼無疑的，文藝當然是社會的產物了。沒有社會之物質的存在，非特文藝不能

存在，一切藝術也不能存在。同時，如果一篇文學作品脫離了社會的觀點那牠的內容一定是非常空虛而不充實的；非特失去文學本身的社會的根據，也將失了那篇東西的存在性。

關於這，藤森成吉說得很詳細，他說——

“……社會和藝術的關係是很濃厚的。主張提倡藝術至上主義堅守象牙之塔這些話，已是過去的事實了。想堅守象牙之塔就儘管堅守吧。但你儘管堅守，這個象牙之塔還是屬於社會的東西，你又怎麼地奈何牠呢？”

“藝術是——文藝亦是社會的一現象，文化的一產物。若不知道藝術以外的一般社會現象及解決方策，就沒有談文藝的資格，也沒有了解文藝的可能，要真的置身實社會的正中，才能理解真的徹底的文藝。又把牠和其他的社會現象或文化現象比較聯絡起來，才能夠究極牠的本質和組織成牠的科學。若不向這方面進行，無論頭腦如何好的美學者，他的學說是舊的，他所說的也和我們沒有甚

麼關係！不單是這樣，並且時常會陷於極滑稽的迷論裏去。

“貧困如何的影響及無數的文學者的精神和工作呢！試看託爾斯泰的生涯及作品，也試看陀斯退依夫斯基的。所謂物質問題對這二位文豪的纏繞，又由物質的差異，在他倆間發生了如何的異點，我們可以明白看出來的。

“在作家的生活上，在作品的精神上，又在所採用的思想及題材上說，近代文學的重心是超出性的問題上而至於食的問題上了。這點就可以說是近代文學的一個重要的特質。若忽視這個問題就不能了解現代的文學。”

藤森成吉對於文學和社會的關係這一點上，說得極為明顯，他認為文學是不能脫離社會的，而尤其是一個作家的作品，和其社會生活有非常密切的關係。他又說——

“若想理解現代的文學，當然，若想理解古代的文學也是一樣，我們非先對時代和社會有理解

不可，尤其是除開了社會學和經濟學，不單文學的形態，就連在文學的真髓上也不能捉得何等確實的東西。……所謂階級藝術論，和新美學論，都不外是想循此道程去研究文學的。”

我們根據了他上面的話，作為解釋文學和社會生活關係的一點上，這是毫無疑義的了。

但是，在這裏還存着一個問題，就是在我們的藝術的分野中，是顯明地分着兩種藝術觀的，我們在這裏有究明這二種藝術觀之本質及其社會的根據的必要。

這二種藝術觀是什麼呢？即是藝術至上主義和功利主義。

藝術至上主義，很明顯的，他們是認為“為藝術而藝術”的。他們在藝術的範圍內研究和創造藝術，他們否認外部存在的一切。藝術的創造，乃是人類至高無上的創作行動，所以，他們底行動，不外純粹是美底實現而已。

這一點，在上面我們認清了藝術和社會的關

係的一點上，這裏是沒有批駁的必要了。

致於功利主義的藝術觀呢？他們則認為藝術是為社會生活所決定，藝術是應當為人類社會底改造而盡力。藝術決非拘束于其自身內可以發展的，藝術底目的也決不是專為藝術自身的。總之，功利主義的藝術觀是不以藝術為有自身目的與意義的至高無上的存在，只把牠看作一種須為全體人類生活盡力的東西。

我們在這裏要究明這二種藝術觀是怎樣地發生的呢？普列哈諾夫關於這點他發現了一個正確的法則——

“當藝術家及他底主持者底意識，和那時代底意識結着的時候，他及他們總是取了功利的藝術觀的；但是當藝術家及他底主持者底意識，遊離了時代底意識的時候，他及他們總是取了藝術至上主義的見解的。”

他以為這二個藝術觀並不是絕對的，例如同一藝術家，也會因了生活底時期底不同，有時執着

功利主義觀，有時執着藝術至上觀，最顯著的實例，就像那普希全等。

青野季吉在這裏舉出了一個顯明的例子，他說——

“例如最近便的例，就可以看見日本底自然主義運動。那運動，是和封建主義的，浪漫主義的藝術至上觀相對立，主張面對着人生現實底真相，以尋人生底新意義的，一種立脚在功利的藝術觀上的運動。是當着封建主義的藝術家，離開了自然底動的環境。游離了時代的意識的時候，自然主義的藝術家代表了新興智識階級底意識形態。以時代的意識為意識而站出來的。唯其是這樣，故那文學運動，立刻成為無敵的，客觀的，社會的勢力。但到了時代推移，自然主義藝術家底意識已經不合時代底意識，換句話說，時代底意識越過了那些藝術家底意識到了先頭去的時候，那些藝術家們便又漸次移到藝術至上觀底一方面去了。例如做了自然主義的藝術家，有過赫赫的場面的正宗白鳥

(Massmune Hakucbo) 氏等，現在，差不多已成爲藝術至上主義者，唯美主義者，而且是一種神祕主義者了。”

所以，青野季吉又說：“這決不能從他們底意識上去說明，只有從他們意識和社會生活底關聯上纔可以說明的。”

我們在觀察文學在社會上的任務的時候，我們必須要從現實生活裏去理解牠。不然，人性的時代精神怎樣的反映到文藝上面來，一定的人性和時代精神產生了怎樣與之相針對的文學，這問題就無從理解了。

這裏再來引一段盧那卡爾斯基 (A. Lunacharsky) 的話，作爲本節的結束吧。以下我們就要展開文學與階級關係這更重要的題目上去了。

盧氏說——

“藝術是照着怎樣的法則而發達的呢？我們知道，科學和藝術（哲學和宗教也一樣）是發達於一定的社會裏，而和那社會的組織的發達密接地

相聯繫，因而又和橫在社會的基礎上的社會生物學底，或經濟底基礎的發達相聯繫的。藝術在和經濟的同一的地盤上，即由有機體對於那要求的環境的適應這地盤上發生起來，並非以死怖人的缺乏，而僅作為給人喜悅的滿足自己的自由的要求的東西，那最初的要求，縱使是一時底的吧，但得以充足的時候，這才能夠開花。藝術的發達，最直接地和技術的發達相聯繫，是自然明白的事。富豪有閑者階級的出現，是伴隨着專門的藝術家的出現的。專門底藝術家們，雖成了物質底地完全獨立者，也還是無意識底地在自己的作品中，反映着打動和他們最近的階級的理想和思想的情熱。藝術家又往往為支配階級的代表者們工作。而那時候，便不得不做得適合於他們的要求。各個階級，對於生活各有其自己的觀念和自己的理想。一面將或種形式，或種意義給與於藝術，一面印上了本身的刻印。藝術和宗教的關係，宗教和決定什麼理想的性質的現實的關係。從來未曾被否定。藝術，是和

一定的文化和科學和階級一同生長，也和這些一同衰頹的。”

我們總結上面的話，即知道文學非特是和社會生活有着深切的關係，而且文學也應當是非個人主義的，成爲大眾底集團底的東西。

四 文學的階級性

文學是有階級性的。因爲一切的藝術也都有階級性的緣故。

在原始時代，階級社會沒有形成的時候，藝術是沒有階級性的。那時無論什麼人，只要他有空閒的時間和興味或者是爲調劑生活起見，誰都有享受藝術的權利。而且不分彼此，大家所享受的是一樣的，例如大家疲乏了唱一只勞動的歌，因爲那時大家的心靈上感覺着需要的緣故，而且所唱出來的音調和節拍也一定是一樣的。所以那時候的藝術是沒有階級性的。而且，那時候的藝術純然是屬

於羣衆的。

後來因爲社會之生產力的變革，人類文化之逐漸向前發展，分工也就愈加頻繁。那時候社會已有階級發生了一統治階級與被統治階級。那時候的藝術已經不是平民的羣衆的了。社會上另外分出一般藝術專家來，另一方面，藝術的作用變成一種職務，一種職業了。而藝術也成爲其他的社會思想一樣，變而爲治者階級的工具了。最初便是宗教的附庸，文飾宗教的神像，幫助那些儒牧去影響信徒的情感。後來社會中之階級分化劇烈起來，藝術也就得着階級的性質了。而且在最初的時候，那些高等的，組織得很齊整的藝術，自然總是發生于高等階級一類的人之中，因爲高等階級的空閒的功夫也比較多，物質生活上的思慮和牽掛也比較少，智識上的眼界也比較廣，精神上的發展也比較高。

辛克萊在他的拜金藝術中說——

“自人類歷史之黎明期起，藝術上榮達成功的路，便是對支配階級的本仕與贊美。”

又說——

“凡成功的藝術家，無論在任何時代，其大部是與當時的精神相妥協，又與支配的權力相一致的人，”

他又闡明藝術的本質這樣的說——

“All art is PROPAGANDA. It is universally and inescapably PROPAGANDA; sometimes unconsciously, but often deliberately, PROPAGANDA”（一切藝術都是宣傳。這是普遍的，並不可避免的宣傳，有時雖為無意識的，但常常是有意識的宣傳）。

這雖然不是從古以來的藝術家和文學家完全是這樣，但我們可以說大多數是這樣的。好像古希臘的第一詩人荷馬(HOMER)的史詩Odyssey和Iliad，以及俄國的古代詩曲“伊果列夫軍營之頌”(Slovo Opolru Igoreva)，便都是宮庭之中的詩曲；其中當然只描寫王公大人及其侍衛等等的功勳奇蹟。

在封建制度之下，則歌頌武士道的詩很多，而在最高的宮庭親貴之間，猶其是十七八世紀帝制

政體之下的法國，便又發生許多頌聖的諂媚的所謂館閣體的詩詞歌賦，頌贊英雄的曲本和戲劇。

這裏來引一節青野季吉的話，他說明封建時代的藝術和社會意識的關係非常明顯。他說——

“只要看古埃及底封建藝術，例如著名的金字塔及立像等，就可以看見第一表示着強大的力；那力簡直是一種名副其實地永遠與地球同在的東西。牠們能使見者屈膝！牠們有對於至高存在的敬畏心具現在裏頭，牠們顯示着生命在駭人的緊張中的努力，顯示着超人的，永久的力底增大的誇耀，顯示着對於一切瑣事都不經心的無生的嚴肅，又復反映着如星遠隔的那主人的光輝（Fritz Burger），無論什麼封建的藝術，例如金字塔，例如亞述，巴比倫諸王底立像，例如日本底大佛，量上都很雄大。那雄大的量，就不外乎崇高與永遠性，與超越性之實際的表示。又那王像表現底樣式，和平民與奴隸等像表現樣式底差異上，也是很顯明地，反映封建底社會意識底實狀。王像常用理想主義的

手法，用神化樣式的手法表現牠；平民和奴隸底像，却用自然主義的手法，表現其匍匐的風姿，渺小的存在。

“再如古希臘底依利亞特和奧賽等英雄的，戰事的敘事詩，如日本底武士劇等，也是代表的封建藝術；多數無名民衆以很長年月合力營造，像那歐羅巴中世底大寺院，東洋的大伽藍，大佛像等，也是可以注目的東西。

“總之，封建時代底藝術底特殊性，我們可以分爲幾個特點：(1)牠是極度權威的；(2)牠是非個人的民衆的創造物；(3)牠是有量的雄大的。而那裏面怎樣地顯明地反映着，封建社會所倚以存在的政治，經濟的基礎，也要能夠知道纔好的。”

往後封建社會變革到資本主義的社會藝術的形態，也隨着社會之變革而轉化了。

在資本主義社會裏，必然的，藝術是反映爲資產階級的，和封建社會中的是絕然不同了。但是，這一時期的藝術形態，有什麼特徵呢？

我們借用波格達諾夫的話吧。他說——

“在資本主義之下，藝術生活是表演着如下的形態：(1) 在量的方面——有巨大的生產性：過去任何時代，都不見產過這樣大量的藝術生產品。(2) 在組織的方面——與科學一樣，非常的專門化，不過沒有科學那樣顯著。(3) 關於內容——因為藝術是反應社會底階級構成，適應着一定階級——當然大體是支配生活的階級——底要求。

“藝術的技術，在多數的部門中，都有長遠的專門研究。——所以都與專門化了的科學一樣，只有少數可以自由處理豐富手段的人，纔能有所成就。惟有詩歌小說之類，工具不複雜，只要肯練習讀寫便可自己學會技術的，比較的例外多。但在藝術中，也是對於上層階級底代表者和對於下層階級底代表者的條件，顯著的不平等。上層階級底代表者，仗了有閑暇的時間，和可以在良好條件之下自由工作的可能性，縱使沒有多少才能，也容易獲得技術。因為他們容易得到必需的材料，備供揀選，又

可以在緊要的時候，請到富於經驗的指導者。下層階級底代表者，則到處要遇着障礙和艱難，既少有餘閑的時間，又多費了精力在生存鬭爭上，全靠他們才能底特殊的感受性和力量，克服了一切的障礙。

“像這像，凡是關於作品底創作，一般是免不了藝術上經濟的貴族主義的。但關於藝術作品的享受，卻是事實上比較着擴大着民衆化了。藝術作品以商品底性質，吸引着大衆，在大衆之間有着最大最久的銷路。小說與詩歌底成功與否，都要看牠底銷數多少。價格底增減，算是著作家和立在其上的資本家的出版業者日常關心的一樁事。”

關於資本主義藝術底階級的特性，波格達格夫又闡明之如下——

“(1) 在藝術家以特定階級底眼光觀察生活，從那見地把生活來形式化的一點上；(2) 在藝術家不拘意識與否，總是隸屬於所定階級底利益，當他工作的時候，關於對象底選擇，及牠所達到的結果

和結論，總是由那利益來定他工作上特定底方向底一點上。

“例如有一個做着交換社會底一分子的，因而他是依抽象的靈物崇拜底法則運用思維的藝術家，想要在他底創作中表現出‘純粹美’來，如此正在自然和人類之間尋求牠。而所謂美者，決不是永遠同一的，如在非勞動階級與勞動階級之間，就各各不相同。在貴族及資本家們，是以人類的及自然中，一切令人想起不斷的肉體緊張和消耗了的筋肉勞動的對象，視為粗野的，非詩的，醜惡的。他們把纖小的手，纖小的腳，柔弱的女性的體態，以及表示出幾代來都過着非活動的生活的一切特徵，看作美。把誇負着高貴素性的高慢的意識，支配着許多人及許多人運命的權力的意識——輕蔑大眾，單純的民衆，他們所以為‘不足取的’物質的關心——等精神的特性，他們認作是詩的。但在農民工匠，或勞動者，假使他們是不會染受了用上層階級底全文化注進去的概念及感情的——事實上

這樣的情境很不少——事態就全然不同了。在他們，‘美’底概念，當然和顯示勞動能力和忍耐力的特徵結合着。貴族的傲慢和平民底輕侮，在他們，乃是一種極其粗野的非美的虛榮。

“就在勞動階級自身的內部，美感也有種種的不同。例如生活在關係複雜，社會諸勢力底鬪爭壓塞着萬衆呼吸的都市中間的勞動者，就將顯出自己意識及鬪爭的反抗的容貌，作為美底極重要的要素。而住在農村度着狹窄單純生活的農民們，却不能理會那樣容貌底美趣。那是要喊起不安的陰暗的感情的，——而在勞動者，或許不以農村少女底素朴的容貌是異常的滯鈍——像這樣，一個階級，總是用了和別一階級不同的眼光看事物。藝術家就將那階級所見的東西配合了表現出來。

“此外，還有階級利益底影響。例如莎士比亞(Shakespeare)把十四世紀反叛的農民表現作愚純的野蠻人，把帝政時代底羅馬市民描寫成容易受惡煽動家煽惑的烏合之衆；雖然莎士比亞毫無疑

問地是正直的作家，這裏却就不能不顯露他所生活着的貴族的環境底影響。他是見到了農民及農民對於正在發生的農奴制的鬥爭，見到了在羅馬民衆裏面，貴族特權擁護者所最希望的事項了的。

“所以一定階級的藝術家，可以說都是載着兩重眼鏡在那裏看世界：（1）是他所傳受的他底階級底思維樣式；（2）是他自身底利害及欲求。他憑藉作品使大衆也載了這同樣的眼鏡，而將大衆在他底階級文化底精神中教育着。

“在現在的社會鬭爭裏，藝術底這種任務是極顯著的。牠越受着支配階級底操縱，越成爲保守的勢力。”

郭列夫又說——

“不但藝術的內容，並且藝術的形式，也是某一時代社會關係的反映，某一階級的地位，觀點及概念之反映。那些生活有保障的農村貴族，他們的生活是很穩固的，很恬靜的，所以他們這派人的文學，便是長節的傳奇小說（Roman），詳詳細細描繪

天然的風景等等。並於後來新式的文學家，他們住在城市裏面，城市生活本是繁雜而迅速的，差不多像電影影片似的，許許多多現象和新聞很快的傳達轉變，城市中人的神經自然較為興奮，生活也比較得沒有保障，所以他們這派人的文學，便不能像托爾斯泰似的，靜靜的坐着，論年論月的著作長篇的巨著，因此，他們的文學大致都是短篇的雜談小說（Tale）’

郭列夫他在這裏闡明了藝術和階級生活的澈底的關係。

我們不用多引他們的話了，我們知道藝術是有階級性的，在文學中表現得更為明顯。我們只要隨便翻開一本詩集，一篇散文或一部小說，我們馬上可以判定牠所屬的階級的性質。例如我們看到一首歌頌帝政的詩，這是代表封建勢力的；我們看到一篇謳歌現代的都會文明和贊美統治階級的小說，這無疑的是代表資產階級說話的。這種材料在現在的中國也是非常顯明的了。我們在這裏再

來引一些本國的材料吧。

第一個要提出的是徐志摩，他是中國最典型的資產階級文學的代言人。

在他的美麗(?)的散文——巴黎的鱗爪中。我們來引一節吧。

不用多翻，即翻開來的第一頁好了——

‘咳巴黎！到過巴黎的一定不再希罕天堂；嘗過巴黎的，老實說，連地獄都不想去了。整個的巴黎就像是一床野鴨絨的墊褥，襯得你通體舒泰，硬骨頭都給薰酥了的——有時許太熱一些。那也不碍事，只要你受得住。讚美是多餘的，正如讚美天堂是多餘的；咒詛也是多餘的，正如咒詛地獄是多餘的。巴黎，軟絨絨的巴黎，只在你臨別的時候輕輕地囑咐一聲‘別忘了，再來！’其實連這都是多餘的。誰不想再去，誰忘得了？’

‘香草在你的腳下，春風在你的臉上，微笑在你的週遭。不拘束你，不責備你，不督飾你，不窘你，不惱你，不揉你。它摟着你，可不縛住你：是一條溫

存的臂膀，不是根繩子。它不是不讓你跑，但它那招逗的指尖却永遠在你的記憶裏晃着。多輕盈的步履，羅襪的絲光隨時可以沾上你記憶的顏色！

“但巴黎却不是單調的喜劇。賽因河的柔波裏掩映着羅浮宮的情影，它也收藏着不少夫意人最後的呼吸。溫着，溫馴的水波；流着，纏綿的恩怨。咖啡館：和着交頭的軟語，開懷的笑響，有踞坐在屋隅裏蓬頭少年計較自毀的哀思。跳舞場，和着翻飛的樂調，迷醇的酒香，有獨自支頤着的少婦思量着往蹟的愴心。浮動在上一層的許是光明，是歡暢，是快樂，是甜密，是和諧；但沈澱在底裏陽光照不到的才是人事經驗的本質：說重一點是悲哀，說輕一點是惆悵：誰不願意永遠在輕快的流波裏漾着，可得留神了你往深處去時的發見！”

好了，不用多寫下去了，在這裏可以看到我們的徐詩哲是怎樣的用了他的輕清的筆觸來描繪近代都市文明的焦點——巴黎了。他贊美近代的文明，他謳歌巴黎的享樂，他是純然站在資產階級的

立場上來說話的。試問巴黎沒有窮人麼？恐怕不致於比別的地方少吧？那麼一天到晚勞動着的衣食不給的工人他能夠領略到像徐詩哲所描寫似的天堂一樣的巴黎麼？他們所看到的，恐怕是比地獄還要黑暗的魔窟啦。像“野鴨絨”一般的巴黎在勞動者是夢想不到的；他們所感受到的不過是“像生鐵一般冰冷”的資本家的面孔而已！

我們再來引他一節“翡冷翠山居閒話”（多麼漂亮而幽閒的題目！）的散文詩吧——

“在這裏出門散步去，上山或是下山，在一個晴好的五月的向晚，正像是去赴一個美的宴會，比如去一個果子園，那邊每株樹上都是滿掛着詩情最秀逸的果實，假如你單是站着看還不滿意時，只要你一伸手就可以採取，可以姿嘗鮮味，足夠你性靈（！）的迷醉。陽光正好暖和，決不過暖；風息是溫馴的，而且往往因為他是從繁花的山林裏吹度過來，他帶來一股幽遠的譴香，連着一息滋潤的水氣，摩挲着你的顏面，輕繞着你的肩腰，就這單純

的呼吸已是無窮的愉快；空氣總是明淨的，近谷內不生煙，遠山上不起霧，那美秀風景的全部正像畫片似的展露在你的眼前，供你閑暇的鑒賞。”

我們再來錄他的一首詞意輕請的詩——

“看一回凝靜的橋影，

數一數螺細的波紋：

我倚暖了石闌的青苔，

青苔涼透了我的心坎；……

還有幾句更笨重的怎能彷彿那游絲似輕妙的情景：

難忘七月的黃昏，遠樹凝寂，

像墨潑的山形，襯出輕柔暝色，

密稠稠，七分鵝黃，三分橘綠，

那妙意祇可去秋夢邊緣捕捉……”

照這樣的輕清(?)的散文和美妙(?)的詩句，在徐詩哲的每一本書裏都可隨意尋出。我們看他多麼的閒情逸致地去描寫都會描寫自然啊！他的思想是唯心的，他純然代表他所屬的階級)資

產階級)說話。在他的文章中,他每一篇都在謳歌現實的美妙,他只怪人家不會去享受。我們知道,現在是一個資本主義的世界,他謳歌現實,即是謳歌資本家的統治,因為他是資產階級的代言人,他應當爲自己本階級的利益而歌頌啊!

我們來展開我們自己的東西吧——

“是戰爭的時代!

大地上,
漫漲着烽煙,
天穹底,
響振着戰號的吼噴。

狂瀾的汹涌,
軍旗的翻騰,
報告我們!

轉變地球的劇戰，
向我們一步一步跨近。

新的青年們，
我們得參戰，
這邊或那邊，
一刻也不准再徘徊！

這是前夜的對壘：

光明 對抗 黑暗，
真理 對抗 強暴，
解放 對抗 剝奪！

流血的歌聲巨濤般沖激着了，
嘹亮的汽笛山瀑般合唱着了，
告知勝利的屬主：
十二萬萬五千萬的一羣，
堅強，固執，

憤怒，團結，確信，
不能站在中間，
這不是時候，
把武器拿起，
走去戰陣頭。……

我們得參戰，
去這邊，或那邊，
向光明，或向黑暗，
不能再逡巡徘徊！

不用害怕，
時代的潮頭已推湧起山的高峯，
決戰的血鐘響徹了大地的茫茫，
用真理和正義，
武裝我們的意志吧！
不要停留，
上前或即是退後，

殺敵或即是殺友，
在這一小時內，
你也得決定，——
你也得決定，走！”（摩登青年第二期，殷夫詩）

這是何等健康而雄偉的叫喊啊！這是代表十二萬萬五千萬被壓迫階級的勝利的歡唱；這，較之徐詩哲所歌頌的少數的資產階級的享樂如何？

我們再來引一首歌咏新時代的新女性的姿態的詩歌吧——

“姑娘，你很美麗，
但你不是玫瑰，
你也不是茉莉，
十年前的詩人，
一定要把你拋棄！

你怎末也難想到，

你會把你的鞋跟提得高高
頭髮捲而又捲，
粉花拍而再拍，
再把白手裹進絲的手套。

你是一株健美的英雄樹，
把腰兒挺得筆直，
把步兒跨得輕捷，
即使在羣衆的會場上，
你的聲音沒有一些羞澀。

姑娘，你的手爲勞作磨得粗黑，
你的兩頰爲風霜吹得憔悴，
但你的笑聲却更其清呢，
你的眼珠也更加英雄，
你很配，姑娘，扯着大旗進前！

姑娘，你是新時代的戰士！

姑娘，你是我們的同志。
我們來合你握手吧，
我們來合你親親嘴吧！
最重要的，我們合你同作戰，同生死！”

（拓荒者三期，殷夫詩）

這描繪新時代的女性的婆態是多麼逼真，雄偉；這完全是站在階級的立場上，站在前衛階級的戰鬥的立場上所歌唱的詩歌。同徐詩哲的輕描淡寫的那種柔弱無力的都會的 Model 的女性是立於對立地位的。徐詩學的詩是代表資產階級的，那麼，必然的，殷夫的詩是代表無產階級呼喊的了。

所以，在文學的分野上，階級的對立是十分尖銳化的。我們只要稍稍舉幾個例子，就可以十分明白的把握到了。

我們來引一句普列哈諾夫的話作結吧——

“新的階級送出牠的藝術家，而這藝術家在與舊流派的關爭中，為訴于實生活的寫實主義者出

來。

“屬於支配階級的人們，轉換到被壓迫階級的場合，他由是不足證明自己一般地從一切階級的影響解放；那只是證明他不受那階級影響，而重新受其他階級的影響”。

文學的階級性於此是完全明白的了。

第二章 文學與唯物史觀

一 社會的基礎與上層建築

上面已經講過了一般的文學之本質的問題，我們這裏就要展開文學與唯物史觀的關係的問題了。這是一個很重要的問題，我們在研究普羅列塔利亞文學的時候，必須首先要把握到唯物史觀的本質，確立我們正確的人生觀，及理解社會諸現象間聯繫的本質與歷史的發展過程的公式。我

們已經知道了文學是不能離社會而獨立的，那麼環繞于文學的四週的社會諸現象及歷史進展的必然性，我們當然有理解的必要。我們明白了這個問題，就可知道文學在社會上到底是怎樣一種東西，牠底任務是什麼，我們非特可以更加發現出文學的本來面目來，而且還可知道我們的社會應當向那裏去，我們的文學應當向那裏去？所以唯物史觀是一切學科的根底，我們要從唯物史觀的立場上出發，才能探求出文學的真面目，和文學的今後的進路。唯物史觀的作用是能夠解釋歷史，改變社會，推進人生。

唯物史觀告訴我們，人類自己創造自己的歷史，而牠底原動力是生產力，適應這生產力的有一定的生產樣式，這生產樣式又規定社會的，政治的和精神的生活過程一般。

牠底根本要旨是：

“在他們的生活之社會的生產裏，人類進入於一種一定的，必然的與他們底意志獨立的關係，即

與物質的生產力之一定的發展階段相適應的生產關係。這個生產關係底總體形成社會底經濟的構造，現實的基礎，立在這上面有法律的及政治的上部構造，而與這基礎適應的又有一定的社會的意識形態。物質的生活底生產方法規定社會的，政治的及精神的生活過程一般。不是人底意識規定他底存在，倒是他底社會的存在規定他底意識。”

這是馬克思在一八五九年政治經濟學批判(Critique, Economic Politique)序文中所闡明的唯物史觀理論的基礎。

青野季吉更將馬克思的話引伸之如下：

“人類生長起來而走進社會生產的時候，那種生產條件決不是由他們自己選定，也決不是由他們自己的意志決定。他們對於那種和自己的意志完全獨立的已經早已規定了的各種生產關係，不過是當做一種賦與的關係而承受。譬如我們自己的社會的生產，都是生活在資本主義的生產關係之下，這種關係，決不是我們自己歡喜而選定，

而是當你一定而必然的賦與關係而承受。那麼，這種賦與了的生產關係究意是從什麼地方發生出來的呢？這就是適應於人類物質生產力的某一發展階段而發生的關係。譬如，資本主義的生產國家，就是適應機械工場生產發達及交通機關發達等種物質生產力的一定發展階段的形態，所以假使機械工業和交通機關都不發達，資本主義的生產關係就不能發生。

“在此，上述的各種生產關係的總和，——照上述譬喻說來就是資本主義，生產關係的全體，——就是社會的經濟的構造，當做了現實的基礎，照建築上說來，就是當作了基礎的工程，在這種工程上面，建立法制上政治上的上層建築，而一定的社會的意識形態，和這種基礎工程完全適應。將以上的說話總括起來，就是物質生活資料的生產方法，可以決定社會的政治的及精神的生活過程（即上層建築）全般的意義。不是先有了人類意識而後決定他們的存在，乃是反對地先有了人類的社

會的存在，方纔決定了他們的意識。”

青野季吉這段話引伸得極爲明白，所以，我們可以知道：社會的真實基礎卽是經濟。一切人類社會的現象是建設在經濟的基礎之上的。

布哈林他更闡明社會的生產力——經濟的基礎——與社會進化的關係。我們也有引用的必要。他說——

“比方，一社會的生產力不大發展，在這個社會中的工業當然是很貧弱，而在這個社會裏面的經濟，當然也是一個農業經濟，鄉村經濟的性質。在這個同樣的社會裏面，無疑的是鄉村支配一切。在這個社會的上層，是大地主階級。反之，若是在某種社會中，生產力的發展很大，那麼，就有巨大的工業，巨大的都會，巨大的市鎮之產生；然而在這個地方就是市民階級(*Classes Urbaines*)取得了一個很大的勢力。地主階級就要漸漸的落後，讓他的地位於工業資本家或者其他的資本家；普羅列塔利亞就要成一個最大的勢力。既是如此，各階級

之繼續不斷的再組成，就可以完全改變社會的形式。譬如在下層的階級，就變到上層來了。……階級關係（生產關係之最重要的部分）之變更是由於生產關係之變更是很明白了，”

布哈林他更引普列哈諾夫 (Plekhanov) 的一段話說——

“各個有定的，特殊的社會之組織，是由於社會生產力的形態而決定的；這種形態變更了，遲早社會的組織，也是必然要變更的。由此看來，社會的組織就是一個不固定的均衡狀態，他是隨着社會生產力的高漲或減退而定的。”

在這裏，我們更可以把握得唯物史觀的正確的基礎。

但是，我們既然知道了社會的真實基礎是經濟，建築在經濟上面的是政治法律及意識形態等，而社會的基礎到底和上層建築有什麼關係呢？基礎變化，上層建築是不是也要變化呢？

這個問題是非常重要的，我們在這裏要究明

經濟與上層建築的依存關係。

對於這種關係，馬克思說：“社會的物質的生產力，在他發達的一定階段，與從來僅在內部活動的現存生產關係，或者，和僅僅是法律的表現的所有關係發生衝突。這種關係，因為生產力的發展形態，變成了他自身的桎梏。在這種時候，纔發生了社會革命的時代。因為經濟的基礎發生變動，所以巨大的上層建築全體，也慢慢地，或者急速地發生變革。”

所以我們知道：作為社會的真實基礎的經濟，是常常要變動的，社會的基礎發生了變化，而牠的上層建築也就要隨之而變革。

青野季吉更詳細地解釋如下——

“社會上的物質生產力，產出一定的生產關係。這種生產關係，在法制上變成所有關係而表現出來。譬如大機械工場生產及交通機關發達，產出了資本主義的生產關係。這種關係，在法制上就變成了私有財產制度。這種生產關係和所有關係，最

初是維持和發展這物種質生產力的方法，但是後來物質生產力發達到一定階段之後，這些從前維持牠發展牠的生產關係所有關係，反而變成了阻礙牠發達的障礙。於是，兩者之間發生衝突，而從前發展生產力的生產關係和所有關係反而變成了拘束生產力的桎梏。在此，方纔招致了社會革命的時代。”

他又說——

“這裏所說的社會革命的時代，決不是一般所想像的簡短的時期。生產力與生產關係及所有關係開始發生軋轢的時候，就是這個時代的開端，此後，要一直發展到生產關係及所有關係爆破而產生新的生產及所有關係為止。對於資本主義說來，在二十世紀初頭，生產力與生產關係已經發生了軋轢，所謂世界大戰，不過是這種軋轢的一個巨大的表現。前路不通的資本主義生產關係，在當時除出努力於重新改組之外，已經沒有別的方法。後來總算重新組織就緒，所以雖則看來不很安定，依然

這樣地在那裏經歷牠的沒落過程。所以，從二十世紀初頭起，經過現在而至於相當長時期的將來，都是社會革命的時代。

“這樣，因為下層的經濟基礎變動，所以連帶地使建立在這種基礎上面的巨大的上層建築，也徐徐地（眼睛看不出一般地）或者急速地（日日夜夜地）發生變化。”

這裏，我們知道了經濟與上層建築之一般的關係，但是，我們進而要探究上層建築之各別的與經濟關係的順序如何呢？具體地說，即經濟發生了變化，上層建築內之何者先受影響，何者稍遲。

我們來客觀地根據過去的歷史加以精密的考察的時候，那我們知道，假如經濟有了變化，其最先蒙及影響的一定是政治。好像自從機械發明以後，封建的國家的形式已經不適用，於是馬上由資產階級的政治起而代之，即是現在所謂代議制的德模克拉西——資產階級的政治。

藤森成吉說：“據我的意見，最先及最直接蒙

受經濟的進化或變革的影響的是政治組織。若沒有經濟事情，則政治關係也無從成立。”

布哈林也說：“一個社會中政治的與社會的構造表現得最明顯的，就是國家的權力。”

其次，所影響到的，即是所謂社會的一切規律了。這是隨伴着國家權力及政治組織而來的。

布哈林說得很明白，他說——

“社會之必然的結果，當然有社會的規範（行為的規律）之必要。在行為的規律之中，有風俗，道德，法律，與其他各種的規則，如禮貌，儀式，節令等等；其他還有各種不同的社會法則，組織，團體等等。但是什麼是這些規範所以發展的原因呢？這些規範所以發展的原因，只是由於一個發展了並且成了極複雜的社會中之衝突矛盾現象之擴大。我們早就明白，衝突最深刻的，即是階級間的衝突，因此所以就要有一個規範，在某種時候來處理這個衝突。國家的權力，國家權力所施行之規則的判斷與基本的法律，就是為處理社會中的衝突

矛盾生的。”

我們在這一節裏，知道作為上層建築的道德風俗法律等，也是與經濟的變化有着密切的關係的。

再次之，經濟的變化就要影響到宗教哲學上面了。

藤森成吉說：“在古來經濟關係動搖時代，信仰實在也跟着動搖變化。又因經濟的變化，宗教心也跟着消長。”

俄國惠坡(Wepfer)又說：“在各時期，教堂總是反覆的表現他同時代之社會的環境以及同時代社會之經濟的與文化的特徵。在封建貴族的專制時代，宗教的形式也是封建貴族的。大都會發達的時代，是民主的成份，與使用貨幣的經濟形式的社會，而宗教的形式也就是大都會發達的形式。”

哲學方面，也同樣的，與宗教是有着相同的關係的，這裏無用多說了。

現在我們要急速的轉到藝術方面了。

這裏先來引一段藤森成吉的話——

“據我所見藝術比政治宗教等離經濟的基礎還要遠一階段。換句話說，就是藝術和經濟的關係是更間接的。藝術不能像政治宗教般跟經濟狀態的變化而急劇地變化，即有不為所動的一面（要注意這個‘一面’的制限詞）由質上說，藝術比政治更高級的，更高度的，在人類生活上像一朵盛開了的花。”

“但是在反面，不單受經濟變動的影響，並且也受下層階段的政治宗教的影響，政治組織若變化，藝術的色彩也自然地變化。宗教改革，藝術也就很敏感的變更牠的語調。像這樣的政治或宗教，較之藝術，可以說是更直接地和人類生活現象相接觸的。”

藤森成吉他這個主張是正確的。爲什麼呢？我們可以拿事實來證明：中國的普羅列塔利亞文學爲什麼到現在發生了？這當然是由於社會經濟的變革，但這變革首先影響着的是幾百萬勞動者的

覺醒，爭求自身的解放的鬪爭。在政治上所表現出來的是革命的爆發，無產階級的英勇的鬪爭；在宗教上表現的，即是各地反基督教的熱烈，對於教士的仇視等；這是差不多從五卅以來就絡繹發生的了，但是自從北伐以來，一直發展到武漢時代我們還沒有聽見到普羅列塔利亞文學的呼聲，祇是一種意識非常模糊的革命文學的提倡而已。普羅列塔利亞的口號在一九二八年才正式的提了起來，到今年（一九三〇年）才確定了基礎。可知經濟的變革影響到藝術上來是比較的遲的。

最後，經濟所影響到的即是自然科學了。好像柯普尼克斯（Copernicus）的地動說直到封建時代人智和社會發達了後才發現的學說；愛因斯坦的相對性的原理，到了二十世紀才發見出來。這是因為自然科學是需要安定而長時期的研究，決非在經濟的急激變革期間所能成就的。

以上是把上層建築與經濟的諸關係扼要地加以說明了。但在這上面的也非絕對的原則，有時當

然也有例外的，所以我們是不能機械地應用的。這不過是說明一般的相互關係而已。

二 社會心理與意識形態

上面所說的上層建築，其意義是指着建築在經濟基礎上的諸社會現象的任何型態。好像是政治的社會的構造和制度，人類的組織（如國家及階級等），社會的心理，語言思想的規範等等。這一切都包括在內，所以上層建築的範圍是很廣泛的。這裏要抽出社會的心理來講。

社會心理即是指在社會的精神生活中的一切感情思想或意向而說的。但這是沒有系統的。

布哈林說得很詳細，他說——

‘當我們研究科學，藝術，法律，道德等等的起源的時候，我們就已經發現了在我們面前有一大些印象（Image），思想行爲的規範之關係的體系。科學，是思想與思想之間的關係，從這個思想到那

個思想的條理化，體系化，他從他的網羅之中包含了任何知識的對象。藝術是感覺，感情，印象的一個體系。道德是行爲的諸規範的一個總和，牠既有一個感動的，使人相信的力量，他差不多是很嚴整的彼此結合的。我們還可以舉出很多其他的觀念來。不過，在社會生活之中，有許多廣泛而未經回想的價值，沒有系統的價值；在其中，並找不出強迫的關係來。我們且取材於任何一種事物大家所稱爲‘日常的思維’與對於這件同樣的事物之‘科學的思維’來看。在所謂‘日常的思維’之中，就是一些片段的知識，散漫無秩序的思想……”

這即是所謂普通一般的社會心理。但我們這裏所要注意的，即是——一般的社會心理，必然的是受着物質生產力的影響的。一定的生產關係，就是物質的生活資料底生產之一定的方法，誘發牠適應於自己的一定的心理習慣及見解。就是說，人底心理，習慣及見解等必然地要反映這個生活樣式。所以，我們可以這樣的說，社會的心理對於經濟，常

被經濟所決定。社會的心理是一定依存於社會的經濟生活的。

同時，因了生產關係的激化，生產力的增高，所以社會就有了階級，這個階級也必然的會反映到社會的心理方面來。因為階級的地位不同，一切風尚習慣思想，當然也就不同，但各自適應於其生活的條件，社會的地位的心理，習慣及見解所謂階級心理，職業心理及團體心理等等。好像資產階級的心理，是與勞動者的心理是完全不同的；資產階級每天在計算着利潤的收入，和怎樣地去征服壓迫勞動者等等；而勞動者則一天到晚在計算怎樣去維持生活，和怎樣去反抗資本家的壓迫等。因了這個心理的不同，則其餘的所謂習慣風尚，當然也就不同了。但是我們也可以知道，在一時代的優越的社會的心理同時也就是統治階級的心理。這是因為在階級統治的社會中，統治階級在經濟上獲得了支配的地位，故凡一切教養及智識等，他們都有優越的享受的權利；其餘的階級則皆呻吟在統

治階級的殘酷壓迫之下。不要說什麼愛美心等沒有特殊的誘示處，即其固有的反抗不滿的心理，在統治階級的高壓之下，有什麼方法可以表白而為社會的優越的心理呢？除非是統治階級將要沒落的時候，被統治階級快要變為統治階級的時候，那麼這一心理就可變為普遍的社會心理了。所以“一時代的支配的觀念總不外是統治階級的觀念。”這話句是不差的。

因為經濟的關係，表現着各人的心理，同時這種心理必然的是有社會性的，而且是有階級性的；因為個人本來就是社會的一份子，本來就表演着社會關係的總體，本來就是社會化了的個人，所以一定的時期或一定的社會，常有一定的心理，而這一定的社會的有規模的心理就是社會的心理。

社會的心理是明白了，但是，牠和意識形態有什麼關係呢？

我們在這裏先要說明意識形態是什麼？

這裏再來引用布哈林的話來加以說明吧——

“社會的心理好像是意識形態的一種貯水池，這種關係，我們可以把牠與鹽之演化來比較，意識形態底結晶是由社會心理漸漸凝集而成的。意識形態是以其諸要素，即思想，感情，感覺，形象等等的大的體系性爲其特徵。但是，意識形態條理些什麼呢，牠是條理那些很少有體系或完全沒有體系的事物，換言之，牠是條理社會的心理。意識形態是社會心理的凝結物。

“取幾個例子來做比方。當勞働運動之黎明時代，勞働階級就有一個不滿意的感情，他們對於資本主義制度，就有一個‘不正道’的思想，就想要有某種其他的制度來代替這種制度之模糊不定的希望。但是此種希望是曖昧的，無結合的，我們不能稱牠爲一種意識形態(Ideologie)。等到後來，此種曖昧的希望漸漸有很明白的很切合的公式出來了，有要求之一個體系(綱領)出來了，並且有一個具體的理想出來了；是在此時，才有所謂意識形態。又或假定把自己的痛苦的感情，及使自己從現

狀解放出來的欲求，實現於某種藝術作品中，這也是意識形態。自然，我們不能夠總是很正確的把意識之於心理分別得很清楚。意識之與心理並不能夠用木板來分開的。實際講起來，在社會心理之成功如社會意識之間是有一個不斷的凝集，結晶的行程的；社會心理之一切的變化，又是關係於社會意識之變化。至於談到社會心理，他是與不斷的變化之經濟的關係共同變化的。”

看了這一段話，我們可以非常顯明地把握到意識形態是什麼，牠是怎樣發生的，牠與社會心理有什麼關係。爲要更加了解牠的本質起見，我們不憚煩地再來引用一節藏原惟人的話吧：他是這樣解釋的——

“我們有喜，惱，怒，想，評價，希望，絕望，意欲等等，換句話說，我們有各個的自己感情，思想，和慾望，這是我們心理的心話。但是，我們是生于社會的人，我們的喜，怒，惱，想，評價，希望，絕望，意欲等等，都帶有社會的色彩，即在某一定的時期，

某一定的社會（或社會內的階級，集團），時常有着一定的心理。比如我們知道，團體一定有憤怒，歡喜；某階級或某集團，對一定事體有一定評價；對美有一定的理想；對日常生活有一定的習慣。這些社會的廣大的心理，我們稱做社會的心理。但是，這些憤怒，喜歡，評價，理想，或習慣，還不是怎樣被洗練的，被組織的，有了系統的東西；各個的充滿了矛盾，雜然的沒有連絡。把這非組織的社會心理洗練，整理而到有系統的地步，就是意識形態。”

“換句話說，意識形態是被系統化而有了意識的社會心理；法律，道德，科學，哲學，藝術，宗教等等，都屬於此。”

藏原惟人他更把意識形態怎樣反映到作品中去的一問題，加以說明——

“再如，每一階級有一定的美的理想。農民有農民的美的理想，貴族有貴族的美的理想，但是，若僅此理想支配人們時，這是社會心理；若把這理

想于一定的藝術之中具現，那就不是社會心理，而是意識形態了。”

我們對於意識形態的意義和社會心理的關係，是十分明白了。但是這裏又來了一個問題，即是意識形態的階級性的問題。

社會心理既然有階級性的，那麼意識形態當然也不是超階級的東西了。因為意識形態是“社會心理的凝結物。”社會心理既是由物質生產力來決定的，常常變化的，意識形態當然也是這樣的了。

我們舉出一個顯明的例：

最可顯出各階級之意識形態的不同的，即是關於女性美的問題，資產階級眼中的女性美是性情柔弱，身體纖小，具備着誘感人的眼波和可以體驗男子性情的顯明的才智。這在資本階級是必要的，因為他們對於女性是完全抱玩弄的態度，他們不需她們工作，只要能夠滿足他們的鑒賞和玩弄的慾望就夠了。而在小資產階級目中的女性美呢？她們必須準備着多感的性情，和嫵美輕盈的體格，

能夠講戀愛，有時也能夠操勞一些家計，是帶着十足趣味性的女性。致于無產階級呢？他們需要的女性是健康活潑，能夠操作，能夠吃苦，和男子一般的性格，他們沒有性的歧視，只要能夠可以一同工作的，都是美的女性。致于什麼憂鬱的心情，天鵝絨般的白肉，無產階級是見之要搖頭。他們想不到手，而且也不需要。這裏是很顯明的可以說明意識形態的階級性的。

我們來研究普羅列塔利亞文學，無疑的，一定先要把握到前衛階級（普羅列塔利亞特）的意識形態，去批判和創作一切的作品。

三 文學與意識形態

文學與意識形態，有着非常密切的聯繫。某一作品的內容，必是代表某一階級之意識形態的反映。所以我們要了解普羅列塔利亞文學的本質，我們必須先要把握到正確的意識形態，然後可以

了解作品的內容及創造真正的普羅列塔利亞的文學。

這裏就是來拿普羅列利塔亞的意識形態與文學的關係究明一下。

上面說過，一切的上層建築，都是建築在社會的經濟基礎上面的。那麼作為建築的意識形態，當然也是建立在社會的經濟之上了。但是，這裏還必須加以注意的，就是我們不能拿這種依存關係，淺薄地機械地去解釋。千萬不可解釋做從經濟的事實或特定的利害關係，直接地機械地的產生出各種意識形態。因為這些意識形態，都是相互制約，相互決定的；決沒有一種各別能從社會的經濟過程裏面誘導出來的互相分離而獨立的關係。

庫諾說——

“譬如一般的社會的道德，和宗教的道德關聯，而宗教的道德，又是更密切地和社會的道德關聯。關於法律的觀念與同時代的倫理的及政治的觀念，也是完全同樣。因為如此，所以對於某種特

定可以直接用經濟的動機來說明。這些，經過了社會的道德，或許也經過了在該當宗教的共同體裏面，已經成爲標準的某種國民層道德一般的過程，而成爲一種宗教的規定。此外，對於藝術的觀念與藝術的見解，藝術的傾向與藝術的形態，我們更不能直接地用經濟的事實來說明。因爲這些事象，在形態上與最蜜接的某種社會的與家庭的生活互有關聯。同時，對於當時倫理上及宗教上的見解，也有相互的關係。所以這些事象的特殊性質，一定要用上述有關的事項，方纔能夠決定。”

所以，青野季吉說：“這種事實，和上面稍稍說及的一樣，往往被從來淺薄的唯物史觀解釋者的誤解。僅在藝術上的問題說來，所謂藝術上的運動，譬如浪漫主義運動，自然主義運動之類，假使我們究極地推溯上去，當然可以在社會經濟構成裏面，尋出決定這些運動的要素，但是這些藝術上的運動，在牠運動自身，並沒有一定限于自身的思想範圍。對於其他政治上，社會上，道德上，習慣上，

以及其他的一切，都是互有關聯而互相反應。所以我們假使要說明一種藝術樣式，或者一種藝術傾向，而推溯牠的由來，我們一定要一方面分析與用時代互相關聯互相統一的成分，他方面研究前時代的一切影響。”

那麼，普羅列塔利亞意識形態是怎樣的呢？牠和文學的關係怎樣呢？

普羅列塔利亞的意識形態，有如下的特質：

(1)非個人主義的。普羅列塔利亞的意識形態必然地是集團主義的，非個人主義的。布爾喬亞的意識形態是以極端的個人主義為單位的，牠以個人為中心，代表的完全是個人的利益；普羅列塔利亞的意識形態，是代表的羣體、整個的組織，牠代表整個的普羅列塔利特，以集團主義為利益底中心。

(2)抽象的靈物崇拜底破滅。這如前頭所說是個人主義底補足物，與牠密切地結合着的。抽象的靈物崇拜，以種種的社會力都視為離了人而獨立，例如以價值為商品底特性，以道德的義務——

那社會底組織形式——爲絕對的天上的法則。反之，普羅列塔利亞的意識形態則以次暴露了一切這樣的靈物崇拜，發見其實際的，社會的意義，同時並發見其歷史的，過渡的意義。

(3)權威的靈物崇拜的殘餘底摧毀。布爾喬亞意識，如前所說，決不能脫離權威的靈物崇拜，因爲布爾喬亞世界，沒有權威的組織手段，是絕對不能維持的。反之，同志的共同勞動，則在牠自身之中，便已不分裂爲組織和實行兩個機能，而是體化于各個人中，有着互相接近而將融和在集團之內的性質，所以不論在實踐上，在思維上，都有權威的性質相反，作對的。

(4)靜學主義的殘餘底毀滅。有產者社會，是與權威的要素尤其宗教的要素結了密切不可分離的關係，借此以維持自己的進了布爾喬亞階級底沒落期，這傾向，更與權威的努力一同加盛。這個階級的任務，在於舊制度底維持，和促進新制度運動底壓抑。所以不動性，不可變性等底觀念，

即靜學主義，自然結集在他們關於社會，社會問題或法律等的思維之中。他們底思維，適合于他們底意欲。他們很想嘗試說明，社會內部底鬥爭，階級和隸屬等是永久必要的，沒有這些，便不能有生活底進步。反之，新集團底任務，則在社會形態底最根本的最完全的變革。所以不變性，永遠性等觀念，對牠自然失掉了根據。

概括言之，普羅列塔利亞的意識，是代表集團底的意識。

所以普羅列塔利亞文學，必先要把握得這種意識；換句話說，包含着這種意識的文學，纔叫做普羅列塔利亞文學。

藏原惟人說——

“到今日為止，我們特地把我們的理論與批評的焦點，集中在藝術以及文學的意識形態並其他的具像化的問題上面，這件事的確是對的。爲什麼呢？因爲最後決定藝術的，常常都是那種意識形態的內容，並且藝術的變革，無論何時，都不能不從

這裏起首的緣故。”

但是，在普羅列塔利亞初期覺醒的時候，他們的意識一定是非常不正確的，因為他們剛從封建社會及資本社會之下覺醒起來，那麼他們不得不殘留着許多不正確的傾向。尤其是一般智識份子及小布爾喬亞，他們的意識最容易動搖，這是要靠我們自己努力克服的。

所以波格達諾夫說——

“在資本主義之下，有許多的要素壅塞阻遏着勞動階級底意識底發展。所以在他們底思維中，必定可以發見許多舊的個人主義和權威的文化要素；牠在普羅列塔利亞對於文化的發達還缺乏着物質和自由的時代，是不會完全消滅的。在資本主義制度之內，無法實現物質的自由：因為勞動者常困於貧窮，不安，和長時間的強制勞動，又不能選擇適合自己性情的勞動。”

“勞動階級，發生于小布爾喬亞，農民，和手工業者，當初是全部帶了他們以前精神的貯藏物來

營新生活的。加以他們又很受着大布爾喬亞，及在生產上指導他們的布爾喬亞知識階級底文化的影響；所以勞動階級，隸屬着他們底權威，每于不知不覺之中，接受了他們底見解及觀念。’

這是非常危險而又沒法避免的事情，這是要靠我們自己底努力。統治階級因為靠了他們經濟地位的優越，所以常常以意識形態作為武器來矇閉我們，尤其是小布爾喬亞出身的青年作家，于這點應當特別的注意。

我們再來引一節盧那卡爾斯基的話，當作這一節的結束吧，他說——

“科學的社會主義是他本身一定的階級即無產階級的意識形態，而且成着並不毀損現實的唯一的意識形態的。這事，由那所說的無產階級是未來的階級的事，以及所說的將和現實照樣地述說的科學，表示着未來確實的傾向的科學的強固的結合，於無產階級是有利的事，便可以證明。正一樣地，無產階級本身的傾向，在全人類也是有利

的。最受壓迫的最後的階級這無產階級，是一面進行解放的，同時也將那全人類，一般地從階級制度解放的。比無產階級所致的改革，更加重大，更加解放底的改革，是再也沒有的了。所以無產階級的傾向，同時也是全人類的傾向。”

由此，我們可以知道一篇普羅列塔利亞文學的作品必須包含着普羅列塔利亞底意識形態的問題了。

第三章 什麼是普羅列塔利亞文學？

上面我們說過，一切的文藝是有階級性的。那麼我們這裏的所謂普羅列塔利亞文學(Proletariat Literature)文學的發生，當然是隨伴着整個的普羅列塔利亞的藝術而發生的。而普羅列塔利亞的藝術是跟着普羅列塔利亞的成長而發生的。假如沒有普羅列塔利亞，那麼普羅列塔利亞的藝術就無從發生了。正如布爾喬亞氾(Bourgeois)的產生布爾喬亞的藝術一樣。但是，我們這裏先要來

檢討的，普羅列塔利亞現在已經成長了麼？這是不用置疑的，我想誰也不能否認的。自從產業革命（Industrial Revolution）以後，社會中已經散佈着普羅列塔利亞的種子了。後來社會上的生產益發機械化，勞動者完全變成了商品，資本家大量的生產着，整個的社會成了獨斷金融的市場。一方面是占有生產工具和資本的布爾喬亞，一方面是一無所有的出賣勞力的普羅列塔利亞，階級的分化已經尖銳化了。誰要否認普羅列塔利亞的存在，誰就是瞎了眼睛。

這個階級是一天天的發達起來，階級意識也一天天明顯起來，現在全世界的普羅列塔利亞已經到了階級覺醒的時候了。牠有一種集團的戰鬥力，有一種強大的力量，能使布爾喬亞見了害怕，恐慌。而且，必然的保證普羅列塔利亞勝利的，已經有占據全地球六分之一的土地的蘇維埃俄羅斯的存在。牠是全世界普羅列塔利亞獲得政權的第一個國家，牠是全世界無產階級的大本營——參

謀本部。

致于我們中國呢？有人說中國是一個產業落後的國家，只有大貧和小貧的分別，沒有資本家和無產階級對壘的形勢的。但是事實上是不是正確呢？我們知道這是欺騙人的說話。

誠然，中國是一個產業落後的國家，但是因了產業落後而就否認無產階級的存在麼？這正是荒謬絕倫的說話。我們只要張開眼來一看，中國的許多大工廠那裏來的，中國的許多企業家銀行家那裏來的。所有這許多工廠的廠主不是布爾喬亞麼？一天到晚登在黑沉沉工廠裏做機械的奴隸的勞動者，不是普羅列塔利亞麼？而且，現在的中國的生產狀況，較之十年前的如何？十年前有勞動者的鬥爭和罷工聽見過麼？中國自從二七運動以來，經過五卅的大罷工，省港大罷工，這都是中國普羅列塔利亞的有意識的階級覺醒的鬪爭。中國的普羅列塔利亞特是受着國內的資本家和帝國主義的兩重壓迫的，所以他們的痛苦也益發加深，他們自發

的意識的鬭爭也益發加緊了。所以，中國是有普羅列塔利亞的，而且正在逐漸的生長起來而至有意識的鬭爭了。

在普羅列塔利亞生長的初期，普羅列塔利亞藝術是尙未發生，因為那是整個的普羅列塔利亞尙未有意識的覺醒，他們還受着布爾喬亞文化的麻醉。後來因為資產階級矛盾的尖銳化，生產機關的逐漸獨占化，普羅列塔利亞也逐漸知道了本階級的力量，和明白怎樣的去和布爾喬亞反抗，所以普羅列塔利亞就在這樣的條件下逐漸的成長起來了。他們因為要集中和加緊本階級的力量，除了加緊軍事的政治的訓練以外，還要加緊文化的訓練，藝術也是文化之一，所以必然的普羅列塔利亞要創造自己階級的藝術了。

我們在這裏就要緊接着一個問題了，什麼是普羅列塔利亞文學呢，牠的意義是怎樣呢？

在答覆這一個問題之前，關於普羅列塔利亞文化及藝術到底能否存在的問題，先來檢討一下。

在反對普羅列塔利亞文化存在的人，大致可以分爲二派：一是主張一切的文化 and 藝術是沒有階級性的；一是主張普羅列塔利亞沒有創造自己底文化的可能。前者我們在前一節“文學的階級性”中已經詳細地說過，這裏沒有批駁的必要了；關於後者，我們舉出托洛斯基 (Trotsky) 來。他否認普羅列塔利亞文化的存在。他說——

“每個統治階級創造牠自己的文化，因此，也創造牠自己的藝術。歷史曾熟悉東方與古典的古代的奴隸占有的文化，中世紀歐洲封建的文化，和現在統治的世界的布爾喬亞的文化。從這，普羅列塔利亞也得創造牠自己的文化和牠自己的藝術。

“這問題初看來似乎很簡單。奴隸主有者是統治階級的社會，存在了許多許多世紀。封建制度也是如此，布爾喬亞的文化，假如只從牠底公然的強項的時期，即文藝復興時代算起，存在了五世紀，但是牠直到了十九世紀，或者更正確些說，到十九世紀下半，才達到最大的開花期。歷史指示

出，圍繞着一個統治階級新的文化底造成，需要很多的時間，並且僅在那階級的政治衰落之前的時期，才達到完全的地步。

“普羅列塔利亞將來有足夠的時間創造一種普羅列塔利亞的文化嗎？和奴隸主有者，封建的地主，與布爾喬亞的統治制度相反，普羅列塔利亞把牠底專政看爲一種短促的過渡時期。我們願意放棄那關於過渡的社會主義的太樂觀的意見時；我們指出普及世界的社會革命時期，將不止延續幾月或幾年，而是幾十年——幾十年，却不是十世紀，而且一定不是千萬年。普羅列塔利亞能在這時候創造一種新文化嗎？懷疑這個是合理的，因爲社會革命的年代要成爲凶猛的階級鬭爭的年代，在這是破壞要比新建設佔的地位多。無論怎樣，普羅列塔利亞自身底精力，將要多半費在征服權力，保持並且加強權力，及將牠用之生存和更進的鬥爭底最迫切的需要上，當這革命的時期，普羅列塔利亞無論怎樣要達到牠底最高的緊張，及其階級性

之最充分的顯露，並且有計劃的，文化的改造底可能性，將要被限制在這樣窄狹的範圍中。反之，當新統治制度要逐漸更沒有政治的與軍事的意外，環境要變得更宜于新文化底創造時，普羅列塔利亞便要逐漸更消溶在社會主義的社會中，並使自身脫離階級底特性，而且因此不再成爲普羅列塔利亞了。換句話說，在專政時期，是談不到一種新文化底創造。所以結論是沒有普羅列塔利亞的文化，將來也決不會有；並且實在沒有惋惜這個的理由。”

我們看了上面一段說話，他這種主張到底對不對呢？我們可以答覆，他這種見解是錯誤的。爲什麼呢？因爲——

(1) 歷史中既然有布爾喬亞的文化，當然也有普羅列塔利亞的文化。而且普羅列塔利亞現在是儼然地存在着，那麼爲什麼他們自己不能創造一種文化呢？他們生長的時間雖然較短，但是也一定有個相當的時期，在這個相當時期之內，應當存

在一種普羅列塔利亞的文化；不然，在這時期內普羅列塔利亞難道應用布爾喬亞的文化不成。

(2) 既然形成一個階級，當然是有階級的文化，我們不能因為牠的生長的時間長短，就抹殺牠底文化底存在。而且，事實可以證明，現在是不是有普羅列塔利亞的文化發生，普羅列塔利亞是否需要牠自身階級的文化。如果需要的，那麼文化也是存在的。

(3) 託洛斯基在這裏是忽略了文化在普羅列塔利亞革命進程中的作用。他以為普羅列塔利亞要顧到保存自己的權力，所以無暇顧及文化，他却忽略了文化對於普羅列塔利亞戰鬥的作用。普羅列塔利亞假如沒有自己階級的文化，那麼他們不是還被布爾喬亞所教養着麼？託洛斯基這種主張，客觀上是幫助了布爾喬亞。

所以，我們可以指出託洛斯基的主張是完全錯誤的。

盧那卡爾斯基在他的“文藝與批評”中說——

“我想，獲得了勝利的普羅列塔利亞，將創造自己的藝術，是沒有論爭的餘地的。全人類底藝術，將成爲怎樣的這一種論爭，並不是論駁。自然，普羅列塔利亞特的階級戰，成爲社會底差別撤廢戰；普羅列塔利亞的勝利，成爲全階級的消滅的事，是真實的。然而，普羅列塔利亞得到完全的勝利之後——他們從新地施行人類的教育，並且撤去曾爲過渡期所必要的普羅列塔利亞的獨裁，而將人類的真實的一切前衛力，糾合于自己的週圍，於是手中掌握着文化底霸權——到那時候爲止，大概要有比較地長的時期的吧，這事，我們是相信的。”

盧氏這許多話，正可以批駁託洛斯基之理論的謬誤的。柯根教授又說：“不僅能夠存在，而且是必然存在。但是，這樣的無產階級的文化是必然存在以上，則這作爲文化底一環的無產階級的文學的必然存在也是很明瞭的事。”

我們既然知道無產階級的文學是必然地存在

的，那麼現在要急速地展開什麼是着羅列塔利亞文學的問題了。

什麼是普羅列塔利亞文學呢？

伊理基(Uladimir Illich)說——

“普羅列塔利亞文學不可不為集團底文學，對於資產階級的習慣，對於資產階級的營利的出版，對於資產階級底文學的野心，與個人主義和‘貴族的無政府主義’及利益的追求，社會的無產階級不可不提出集團底文學底原理，使這原理發展，並且儘量地施行于實際。

“集團底文學底原理，是怎樣的東西呢？這是如此：對於社會的無產階級，文學底工作不但不應該是個人或集團底利益底手段，並且文學底工作不應該是離無產階級底一般的任務而獨立的個人的工作。不屬於集團的文學者走開吧！文學者的超人走開吧！文學底工作，不可不為全部無產階級底任務底一部分。不可不是由勞動階級底意識的前衛所運轉着的，單一而偉大的社會民主主義這

機械組織底‘一個車輪，一個螺旋。’

普羅列塔利亞因其自身之階級的偉大底集團底力量，所以牠底文學也必須是集團底文學。

所以柯根教授又說：“工場是新世界的搖籃。在工場裏面非組織不可的，不僅是爲着要產生廢棄舊世界的力量，在工場這種懷抱裏面，產生了新的詩歌，那也是很自然的。”

一向所被人輕視的工場裏面，現在是可以產出普羅列塔利亞的詩歌了。

波格達諾夫在“新藝術論”中又說——

“然而，無產階級是一個幼稚的階級，而牠底藝術也是在孩提底階級上。甚至在他們底經驗是較大的政治上，幾百萬的德意志，英吉利，美利堅底無產階級依然跟隨着資產階級底弱點。這種情形在無產階級的詩人是更容易發生的。這樣大部分勞動者底詩歌都不是真的詩歌。這樣不是爲了作者底個性，却是爲了觀點。詩人甚至可以在他底經濟地位上並不屬於無產階級的；但只要知是很

熟悉於無產階級底集團底生活，只要他是真正地又誠意地深銘着牠底努力，理想，和牠底思維方法，只要他是以牠底觀衆爲歡樂，以牠底悲哀爲悲哀，總之，只要他能將自己底靈魂和在無產階級靈魂裏面，這樣地就能使無產階級有真實的表現。當然，這是很少有的；在詩歌上，像在政治上一樣，無產階級不能依靠他底範圍以外的聯盟。

「一個勞動者——一個詩人和經濟學者——
做的一首小小的散文詩：

汽 笛

當早晨的汽笛在勞動者們底區域上震響的時候，這絕對不是奴隸性的召集。這是未來的歌。

從前有一個時候我們是在可憐的店舖裏工作的，又是在早晨不同的時間開始工作的。

而現在，在早晨八點鐘，汽笛爲一百萬人而震響着。

一百萬個勞動者同時拿起鎚子來。

我們底第一擊是同時響起來的。

那汽笛在唱的是什麼？

這是造成一致的晨歌。

“這是抒情詩歌，但，這並不是個人的‘自我’底詩歌。對於單獨的勞動者，汽笛當然是他底不自願的勞動底提醒者，有時候甚至會是一種殘刑的感覺。但是對於在長大起來的社會，他底意義便完全不同了。那詩歌底真實底創造者，從詩人身上表現着，並不是和從前一樣的，而牠在人生中所見到的事物也是不同的。這是互助底精神。”

讓我們再來引一首代表集團底精神的詩歌吧：這是在一九一三年的真理報（Pravda）上發表的，者是著 Samobitnik，詩底名字是“給一個新同志。”

看那旋轉着的輪子，

看那在這兒舞蹈的瘋狂的皮帶……

同志，同志，不要怕！

讓鋼鐵底混沌震響着，

雖然牠底許多火是沉溺了，
被眼淚底苦海所熄了——
不要怕！

你已經從安靜的地方，
和平的鄉間和清爽的溪流邊來了。
同志，同志，不要怕！
這兒無限是有了限止，
不可能的事情發生了……
這是未來的時代底黎明——
不要怕！

波浪底起水沫的冠毛震響着
帶了我們底幸運前來……
在我們底黑暗又慘淡的王國上，
一國新的太陽照下來，
比從前燃燒得更光明——
不要怕！

像一個雕在石上的巨人，
站在瘋狂的皮帶邊把舵……
讓輪子繼續轉下去，
現在行列是拉得更接近了——
你是熔在這裏面的一個新的連繫——
不要怕！

我們在這裏可以看出牠的無產階級的集團底精神。

所以第一個要素，普羅列塔利亞文學應當是代表集團底文學。

第二個要素是什麼呢？青野季吉說——

“在普羅列塔利亞的藝術裏，必須是普羅列塔利亞的思想，即普羅列塔利亞的意識形態為牠的內容。所謂以布爾喬亞的階級的思想為普羅列塔利亞藝術的內容，是從頭矛盾的。但是這裏必須注意，就是普羅列塔利亞的意識形態，並非是已經

第四章 普羅列塔利亞文學的內容與形式

一 唯物辯證法的考察

宇宙間的一切事象必定是依照着辯證法的公律而進展。無論自然現象和社會現象，都是依辯證法的公律而發展的。所以我們來開始研究普羅列塔利亞文學的內容與形式的時候，我們必些先要

把握到唯物辯證法的法則，然後可以得到正確的理解。

辯證法是黑智兒(Hegel)所發明的，他主張一切事物的表現都是依照着正(These)，反(Antithe)合(Synthese)的形式而發展的。他以爲一切的宇宙萬物都是在不斷的運動，變化，發達的東西，同時是依了牠們內部的矛盾而發展的。但是黑智兒是一個唯心論者，他否認客觀的存在，他認爲一切的變動發達都是思維過程的產物。後來馬克思和恩格斯才把牠修正過來，由唯心的變爲唯物的。所以馬克思的一段話，我們這裏有引用的必要，他說

“我的辯證的方法，在根本上不但與黑智兒的不同，而且與之正相反對。至於黑智兒，思維過程是現實世界的造物主，而現實則只形成思維過程的外部現象而已，至於我，觀念世界倒不過是在人的腦中變換，譌譯了物質世界而已。在黑智兒的辯證法是倒立的。我們在這神秘的外衣之內，欲發見

合理的核心，便不得不把牠翻過來。”

我們這裏所指的辯證法，即是馬克思的唯物辯證法。

這裏是先將辯證法的公律很扼要地說一說，然後來考察文學的內容與形式的辯證法的作用。

(1) 變動及互繫的公律 這是怎樣的解釋呢？就是認為宇宙間的一切物事，時時刻刻是在運動和轉變的，沒有一刻的休止。雖然有的在表面上看來似乎是不變的，但其實質實在是時時刻刻在變動，流轉不息的運動。好像地球，從前我們以為是不動的，因為我們登在地球上，並不覺得動，但是後來科學發達，研究的結果，知道地球是運轉不息的，是時時刻刻在運動的，不過是我們不覺得吧了。再就我們的身體講，我們身體上底每一個細胞，都是時時刻刻不斷地進行着新陳代謝的。換一句話說，即是我們的每一個細胞都是繼續不斷地運動和轉變的。我們來隨便揀一樣東西，就說一把椅子吧，我們初看來好像椅子放在那裏我們

如果不去動牠，那麼這把椅子一定也不會動的，其實這是錯誤的，因為椅子也是在地球上的一部分，地球天天在運動，椅子當然也隨着運動了。所以，我們考察一件事物，應當從其變動上去理解。自然和社會決無不變動的東西，只有過程（Process）而已。

但是，我們這裏應當注意的，即是宇宙萬物既是變動不止的，這種變動不止却並不能是一個東西單獨存在的，所以我們亦不得不把諸現象只在其互相聯繫上去考察。不能看作絕對分離的東西。

布哈林說：“宇宙既是不斷的變動，我們之研究宇宙間的現象，當然是要從彼此相關聯的地方去研究；當然是要把這些現象看作是個互相關聯的，不是要看作是各個獨立，不相關聯的。

“其實，宇宙之一切各部份，都是互相關聯，互相影響的，只要在一個地方有點兒變動，在其他的一切地方就要受影響的，要變動的。

“比方，在伏爾加Vorga河岸的森林，假設我們

都把牠砍伐了，在這個森林砍伐之後，一方面講，在伏爾加地方的土地的濕度，必定就保持得不好，氣候因此就改變了，河裏的水也就乾渴了，航行也就很難了。航行很難，當然就要弄多些人來取泥，爲的取泥當然就要多製造一些取泥的機器，爲的多製造取泥的機器，當然就要多雇用製造機器的工人；而在其他一方面，森林砍伐了，以前藏在深林裏面的猛獸沒有了，或是死了，或是跑到其他有森林的地方去了。還有其他的問題，我們也可以來討論討論：如果在這個地方的氣候改變了，自然地球上全部的形狀也就改變的；這樣看起來，伏爾加地方的氣候改變了，就差不多影響到了地球上的各部份。並且，地球上的形狀改變了，這件事情雖然很小，而地球與月，與太陽的關係也就要因之而改變的。”

布哈林這段話已經說得很詳明，我們不用引其他的例子了。

所以，一切的物質都是永動的，繼續變化而形

成許多的現象，而各現象之間又都是互相聯繫的。這是辯證法的第一個公律。

(2) 矛盾發展的公律 上面說過，宇宙間一切事物都是變動的，而且是互相聯繫的。那麼這些變動和聯繫是什麼東西促成的呢？這就是這裏所說的是矛盾所促成的。事物之間互相矛盾，纔有發展。黑來克里特（Heraklit）說：“鬭爭是一切事物之母。”黑智兒說：“衝突是進步之源。”

這個道理是非常正確的，我們只要想假如地球上一切力量都沒有一點兒衝突，沒有一點兒鬭爭，那麼這個世界的整個的部分即是均衡的，即是一個絕對的形式，不動的形式，那麼勢必全部都入於停頓的狀態了。

自然界的發展是由於“矛盾鬭爭”而發展的，社會的發展也是一樣的。

我們平常所覺得是一種均衡的狀態，即是所謂互相適應，這是暫時的，不是絕對的；永久這樣的，宇宙間的物質，無時無刻不在矛盾發展之中，

又無時無刻不在暫時的均衡狀態之中。

事物底矛盾，牠們在均衡過程中相互抵抗底努力，就打破那一種均衡狀態，同時，就走到一種鬭爭的狀態。因此，事物矛盾底相互抵抗，是由一種均衡的過程，走到一種鬭爭的過程。但是，因為均衡和鬭爭都是一種矛盾底相互抵抗，在兩者之間本來就沒有顯明的界綫；因此，均衡和鬭爭有時也不能嚴格地區別。

我們來引一節布哈林的話，以說明自然和社會間之矛盾和均衡底狀態。

“社會與自然之均衡的形狀，就決定了社會變動之重要的途徑。社會變動的途徑既然決定了，在此時期，社會內部的構造，能不能在一個反對的方面長期發展呢？自然是不能夠的。設使一個社會是發展的，在牠這個發展的情況之下，牠內部的構造，是不是一天天的變壞呢？自然不是的。但是如果因為內部構造的關係，社會一天天的發展，而內部的情況一天天的變壞，內部無秩序的狀況一天

天的增高，這就顯然的在均衡的內面與外面，表現一個新的衝突出來了。既是這樣，牠的結果究竟如何呢？如果這個社會是繼續的發展，那麼牠就是應該要改造的。換句話說，如果這個社會是繼續的發展，牠內部的構造就應該與外部的均衡相適合，因此，內部的均衡，是外部的均衡之引線，外部的均衡，是繫於內部的均衡的；內部均衡是外部均衡之職能（Function）。

關於這，我們在社會中舉一例子最爲明顯。

比如一個社會的生產力不能與生產關係相適應的時候，社會的均衡狀態就要變動，社會就要變革，那時一定又有一個適合於新社會的形態來適應牠。好像自從機械發明之後，生產力激增，封建社會是不能適應了，於是急速的由資本主義的社會來代替牠。在資本社會的初期的時候，社會上暫時入於一種均衡的狀態，因爲那時候的生產力與生產關係能夠適應的緣故。後來資本主義高度的發展，生產陷於一種無政府狀態，那時候社會內

的生產力與生產關係就又不能適應了，社會就又要起變革。於是社會主義社會代之而興。所以，我們也可以說，歷史的發展與進化，本來就是衝突矛盾之發展與進化。

這是辯證法的第二個公律。

(3) 數量進於質量的公律 上面我們講過宇宙中的一切事物是變動而相互聯繫的。但是這種變動是不是都是照着常態而慢慢地漸進的呢？這不是的，在變動中還有所謂“飛躍，”社會不但要進化（即是漸變），還要革命（即是突變）這就是由數量進於質量的公律。

我們拿自然現象中舉一個例子來說明：

譬如我們燒一壺水，我們漸漸拿溫度加高，而溫度如果沒有到一百度的時候，水是不會沸騰的，也不致變成蒸氣。在燒水的時候，水的份子間雖然動得很快，然而總不致突出水面來變成蒸氣。所以在水的溫度不到一百度的時候，我們只看到量的變動，熱度增加，但是水總還是水，牠的質是不變

的。但是，如果在水的熱度超過一百度時，就沸騰了，牠的各個份子也就變動得很快，牠就要突出水面來，變成蒸氣了。水到這個時候，飛出的不是水了，是“瓦斯”了。水變成了蒸氣，不特量改變了，質也改變了，牠變而為一種新的物質了。

我們在社會現象中所看到的最顯明的事情，即是革命，在資本主義社會，生產力與生產關係不能互相適應，勞働者普遍的貧窮化，他們起先沒有意識的覺醒的時候，只可任着資本家的搾取，後來勞働者覺醒了，起來作經濟的鬥爭了，罷工了，到後來忍無可忍，在社會的經濟力急激變革的時候他們就起來革命了，推翻資本主義社會的統治，建立社會主義的社會。這也就是由漸變而進於飛躍，即由量到質的變化。

所以布哈林說：“由這樣看起來，我們曉得，只承認有進化而不承認有突然的變動——革命——是錯誤的。其實，突變的現象，在自然界是常常可以見着的，所謂‘自然生不出突變來’之說，不過是些

畏懼革命的人，怕社會上有突變的現象的人之一種畏懼革命的表示吧了。”

這是辯證法的第三個公律。

上面我們不憚煩地說明辯證法的公律，我們要把握到唯物辯證法，我們才能懂得普羅列塔利亞文學的內容與形式的問題。

普羅列塔利亞文學的內容與形式，必然的，我們要辯證法的去考察。第一點，我們應當注意的，就是普羅列塔利亞文學的內容與形式，不是一個固定了的東西，即不是凝固的一直不變的東西，必然的，牠是常常在流轉變化的。牠的變化是隨着普羅列塔利亞的意識和行動而變化。例如，在無產階級未握得政權的時候，無產階級需要着一種鼓動的，組織羣衆的，引起普羅列塔利亞鬪爭的情緒之作品。那時候的普羅列塔利亞文學的內容與形式也必然的要採取這一方式。在無產階級獲得政權以後，那時候的無產階級需要一種代表集體的精神

的歌詠工場的歌詠新農村的建設的詩歌，那麼，那時的普羅列塔利亞文學的內容與形式再不能夠採取專門對資產階級鬭爭的形式了，牠必然要來適應無產階級的需要。第二點我們應當注意的是內容與形式的互相聯繫的問題。因為我們把普羅列塔利亞文學分爲“內容”與“形式，”是只在理論上及抽象上纔有可能；在現實上，是不可分的，我們如果拿出一個文學作品來，要決定那裏是牠的內容，那裏是牠的形式，這是討論不出結果來的。所以我們看作內容與形式，不應作一個固定的能夠分開的東西看，內容與形式是不可分開的，而是有密切的關聯的。這是第二點應當注意的問題。

其餘，普羅列塔利亞文學的內容與形式，也必然是採取矛盾發展的公式的，“一切事物有矛盾纔有發展，普羅列塔利亞文學當然也是如此。致於由數量進於質量，那更容易明白，如果一個舊的形式不能適應於那個社會的需要時候，必然很快地要採取一種新的形式，過去如古典主義浪漫主義，

寫實主義等，都是採取這一個公式而發展的。

藏原惟人說——

“馬克思主義者是怎樣的提起問題呢？他是和在其他的一切場合同樣地，辯證法地提議着問題。換句話說，他也不把牠當做固定了的東西而於其歷史的發展之中去觀察藝術上的內容與形式底問題。不消說，一切是流動而變化着。在這個世界之中，什麼固有的東西也沒有。唯在運動之中觀察這個世界的，是真能認識這個世界的人。在我們底場合，也唯有於其辯證法的發展中觀察着藝術的，能夠正當地理解關於內容與形式及其相互關係底問題。”

他又說——

“因為成爲藝術底客觀的內容底東西，起着藝術的形式方始作爲藝術而具現（具體地出現）但牠決不是在藝術的形式之中始發生的東西。牠是有在於藝術以前，又牠同時也得成爲政治，經濟，哲學，科學等底內容，決不是散漫地被切離了的而

是在這個內容——即人類的必要這一點上相互地密接地被繫結着的東西，只有藝術有着被從這些一般的內容切離了的特殊的內容，這是不會有的事體。”

由此我們可以知道，我們辯證法地考察，非特內容與形式是不可分的東西，而且還有和外的條件有聯繫的作用的一點上。例如經濟，政治，法制，階級心理等等，都是與內容和形式互相關聯着的。好像某一社會的經濟進化到若何程度，也會影響到文學的內容和形式上面來，政治形態的反映更加密切。例如在統治階級壓迫無產階級白色恐怖很利害的時候，時那普羅列塔利亞文學的內容形式，也一定是極力描寫牠的殘酷的氛圍氣，表現普羅列塔利亞的不屈的精神，指出普羅列塔利亞的最後的出路。

所以普羅列塔利亞文學的內容與形式，是和一切的社會條件相互聯繫着的。

在討論普羅列塔利亞文學的內容與形式的時

候，我們首先要辯證法的去考察，然後纔能把握到正確的理解。

這是我們一條新的最正確的途徑，是從事文學的青年們所首先應當加以十分注意的。

二 三個必要的條件

這裏應當首先說明的，就是什麼是普羅列塔利亞文學的內容和形式呢？

我們先來檢討一般的文學的內容與形式是怎樣的。

藏原惟人說得很洋細，他說——

“人類在其歷史的發展底各瞬間當面着一定底社會的必要（必然）。這個必要，在階級社會，作為所與的階級（或層）於所與的瞬間及所與的環境必然地所課給的客觀的課題而呈現出來。例如，意識了自己底階級底利益與那社會的環境之間底尖銳的矛盾的階級，必然地要變革這個社會的環

境，而反對那個社會的環境與其階級底利益完全合致着地階級，或不變革那社會底基礎而可以爲自己造出最良的環境的階級（或層），則努力固定着那個社會的環境，或努力把牠改良，等等。各階級（或層，或集團）於所與的時期，必然地被課給的社會的課題，是形形色色的。這個課題，正確地說，這個必要，於終局是爲人類社會底生產力發達與爲牠所規定的階級關係所決定的；而牠又成爲一切的人類的社會活動——政治，經濟，宗教，哲學，科學等等底真實的客觀的內容的東西。藝術底內容也不能在這個以外。卽成爲但丁底藝術底內容的，就是但丁所代表着的階級底必要；成爲託爾斯泰底藝術的內容的，就是託爾斯泰所屬的階級底必要。這樣的，我們始能說述關於藝術作品底革命的，反動的，改良主義的，及貴族的，布爾喬亞的，普羅列塔利亞的等等底內容呢。”

他以爲要決定作品的內容，先要決定作者所屬的階級，這是不差的。普羅列塔利亞文學的內

容，當然是有階級性的。而且要有階級性的內容，才能成爲普羅列塔利亞的文學。

我們再看了藏原惟人下面的一段話，就更加可以明白了。他說——

“但是，取着意識形態的心理的形式底這個社會裏，階級的必要（必然）——即所與的階級底思想的感情，不僅成爲藝術作品底內容，牠也能夠成爲哲學，科學宗教等等底內容。藝術與哲學，科學及宗教相異的地方，祇在於這個思想的感情之被表現的方法，換句話說，就是在於藝術上，這些內容不由於論理的概念而是被表現於活生生的形象之中。而且因爲這個內容被表現於形象之中，所以藝術攝取特殊的形式——即所謂藝術的形式。藝術底形式者就是爲表現這個內容於形象之中底手段，牠，具體地說，就是題材，處理（構圖，韻律，階調，均齊等）及表現底材料（語言，色彩音影等）底總和。”

牠又說——

“藝術，作為社會的‘精神’的現象之一，這個內容於是第一便取着意識形態的形式而呈現出來。”

我們看了上面的話，不必再加以解釋，就可明白文學的內容與形式必然是要反映着所屬的階級的意識形態了。

但是關於內容與形式，到底怎樣的向前發展呢？

這是一定的，牠是相關着時代的，即在某一時代，即產生出某一時代的文學的內容與形式。換句話說，是相關着社會的生產關係的。社會的經濟有了變化，文學的內容與形式必定也隨之而變化。

文學之最初的形式是詩歌，這是因為原始時代勞動的需要而發生的。但是，在每種的文學，必定適應於某種的民族。故在不同的生產關係的民族，就有着不同的形式。好像從事狩獵的民族與從事農耕的民族，他們所唱的詩歌是完全不同的。

總之，文學的內容與形式，牠是隨着社會的生產力及社會心理而變化，其變化的方式必是取辯

證法的作用的。

藏原惟人說：“藝術底形式，可以說是爲在終局規定着所與的時代，所謂的社會底勞動底形式之生產力（藝術）底發達所規定的。這是唯物史觀底根本的原則。這個原則，就是我們從原始社會移到階級社會，也是絲毫沒有變化的。卽在以農業爲主底社會，產生農業的藝術形式。在以商業爲主底社會，產生商業的藝術形式，在這個場合，生產力與藝術形式底關係祇有因複雜的社會關係，階級關係，及爲這個所規定的形形色色的社會的階級的心理底影響，無限地被複雜着。

“無論怎樣的藝術，也不是只漠然而發生的，而是以一定的社會的內容而發生的。換句話說，一切的藝術，不是因爲牠是可能之故而存在，而是因爲牠有必要之故所以存在。

“這一事在階級社會底藝術也是同樣的。如在現在：我們差不多是有着無限大的藝術的形式底可能。然而我們在這無限大的形式的可能之中，某

一藝術或藝術家的集團還有着某一特定底形式。這意味着什麼呢？這意味着某一藝術家或某集團偏然地取着某一形式麼？不，那不外乎是意味着那藝術家所屬的階級，層，集團底必要，即成爲藝術底真的內容的東西所決定。這樣的，表現派的藝術，爲表現派的藝術底內容所決定，達達伊森(Dadism)底形式爲達達伊斯特的藝術底內容所決定。

“藝術上的形式在於爲生產的勞動過程所預爲作成底形式的可能，與爲那藝術底內容底社會的及階級的必要之辯證法的交互作用之中被決定着的。”

他最後做着結論說：“但是藝術底內容，決不是如形式主義者所說的一樣，爲其形式所決定，甯是反對地藝術底社會的，階級的內容，是在爲生產過程所預爲作用的形式的可能底範圍內決定其藝術的形式的東西。”

這是關於藝術(文學當然也是如此)底內容與形式的發展是採取看辯證法的交互作用底一點，

是已經說得十分明白了。

我們在這裏就要討論到什麼是普羅列塔利亞文學的內容與形式的問題；即普羅列塔利亞文學的內容與形式是怎樣的。

在未入本題之前，還有對於普羅列塔利亞文學的創製及其本質上誤會的，在此加以扼要的批駁。

第一，有人以為普羅列塔利亞文學是必須普羅列塔利亞自己來創造的，如果由別人來代庖，就不是真正的普羅文學。他們的理由是以為普羅列塔利亞自己創造出來的東西，那當然是有生活的實感，是非常親切的，而必然的是代表着普羅列塔利亞的利益的，如果由別的階級來代庖，那麼一定是隔靴搔癢，結果是空無所有。他們這種說話，往往很容易為一般青年所迷惑。

我們這裏值得注意的，是他們的理論是完全離開了意識形態而說話的，即他們不懂得什麼叫做意識和階級意識。他們不懂得普羅列塔利亞

由自然生長，進展到目的意識的過程。

其次，他們又不懂得文學不是固定了的東西，他絕不能從牠的“自己發展”“自己運動”上去把握。

我們知道：普羅列塔利亞長期的在布爾喬亞汜壓迫之下，他們一天到晚的做機械的工作還不夠時間，那有功夫來創造文學，而且他們的知識也沒有夠到創造文學的程度，假如等他們在握得政權以後，能夠受到高深的文化，有空閒的功夫來創造文學時，那時候也已經沒有階級了，人類早入於大同的社會了。所以，在現在的時代，不是普羅列塔利亞不一定創造不出普羅列塔利亞的文學來；即是普羅列塔利亞如果能夠創作文學的話，也不一定是普羅列塔利亞的文學；其重心在於普羅列塔利亞之意識形態的把握。假如某一篇的作品能夠代表普羅列塔利亞的精神及利益的，即是普羅文學；反之，就不是普羅文學。

❶ 自然發生的無產階級的藝術，是適應無產階

級的經濟的，政治的鬥爭的生長而生長。經濟的，政治的鬥爭通過了無意識的，無計劃的，無批判的階段以後，接着生長了意識的，計劃的，批判的鬥爭。無產階級的藝術，自然生長的藝術，也要構成的，組織的目的意識的發展。因此，無產階級的藝術，通過了自然生長的階段以後，便走進了目的意識的時代。”這一節話，可以說是對於上面的謬誤之見解的答覆。

第二，以為普羅列塔利亞文學是專門描寫普羅列塔利亞的生活和思想的。這個意見和上面的見解一樣的淺薄無知。

我們知道普羅文學的取材是很廣訊的，描寫普羅列塔利亞的作品，只要牠的意識是正確的，那當然是普羅文學；反之，描寫普羅列塔利亞的生活和思想的，也不一定是普羅文學，假如牠們的意識不是代表普羅列塔利亞，那自然不是普羅文學。

現在來舉一個例：比如描寫一個工廠中的工人，寫他們的生活是怎樣的苦，怎樣的受資本家的

壓迫；同時又寫這個工人怎樣的覺醒起本，加入工人羣衆去反抗資本家，爭求自己的利益，顯示着一個光明偉大的未來；這篇作品，無疑的是普羅文學。同時，假如作者的觀點和階級立場不同，他雖也是取材於勞動階級，但是他描寫他們的生活，却是只能聽天由命，是由他們的命運不好，在最後勉勵勞動者要努力，多幫資本家生產，反抗是萬萬不可以的這無疑的是一篇反動的作品。

同時，來描寫一個資產階級的生活，寫他們的淫奢極惡，寫他們的壓迫勞動階級的陰謀，顯示他們的沒落的命運，這是普羅文學；反之，描寫一個資產階級的豐富的生活，寫他們的閒情逸致，寫他們的優遊自得，這是一篇反動作品。

所以，普羅文學不在作品的取材，而在作者的立場，階級性及意識形態。

我們在這裏就可提出普羅文學的內容與形式的三個必須具備的條件了。

第一，人生觀的確立 作者要創造普羅文學，

必須先有一個真確的人生觀把握到，然後纔可從這上面去出發。普羅文學家的人生觀是辯證法的唯物論。我們先要理解及把握到辯證法之唯物論的本質，我們才可創造出真正的普羅文學來。

藏原惟人說：“我們在一般地被稱為布爾喬亞末期底諸流派之中，有二個完全相反的傾向存在着這件事底必要。即未來派及表現派所最能代表着的分散的，無政府主義的，觀念的傾向與在構成派之中是有那布爾喬亞的界限的集中的，計劃的，唯物的傾向。前者是頹廢的小布爾喬亞底形式底藝術上的反映，後者是被集中化的大資本及奉事着這個藝術的智識階級底形式底反映，這個後者底形式，依着越過其布爾喬亞的界線，換句話說，依着為普羅列塔利亞藝術所利用，始能成為真的集中的計劃的，唯物的東西。作為普羅列塔利亞底藝術，為要完成牠的形式，也絲毫沒有拒絕這種諸傾向底成績底必要。”

我們必須要站在正確的馬克思主義的立場上

把握着辯證法的唯物論，獲得正確的意識形態，然後才可創造真正的普羅文學。這是第一點首先應當加以注意的。

第二，作為集團主義的文學 普羅文學必須代表集團主義的文學。偉大的革命家先驅者伊里基已經早已昭告於我們，文學是應當為集團的東西。文學是應該為着民衆，為着幾百萬的勤勞的人們而存在。文學是他們的東西。文學的根本，是應該深深地生長在勞苦民衆裏面的。“在幾百萬的全人口裏面，僅僅供給其中幾百人乃至幾千人的藝術，決不是重要的東西。藝術，是屬於民衆的。向着勤勞的大衆，藝術應得深長牠的深根。藝術，非成為這些大衆能夠理解的東西不可，非成為他們所愛好的東西不可。藝術應該和他們的感情思想意志結合，而使牠們振作起來！藝術是在大衆裏面，喚起他們的藝術家，而使這些藝術家發展起來。當勞働者農民的大衆需要着黑麵包的時候，我們可以將美味的甜餅干送給少數人的嗎？這是誰都明白

的事情。”這是伊里基的主張。柯根說：“我們可以說，和以個人主義爲其中核的資產階級的文學相反，無產階級的文學是澈頭澈尾以集團主義的音義調律着的東西。在無產階級的文學，神祕主義，厭世主義，和頹廢主義都是無關心的。甯可說在無產階級的文學能夠感觸着由地下湧出來的樂天主義的源泉。”

第三，作爲鬭爭的文學 普羅文學，無疑的是鬭爭的文學。普羅列塔利亞現在是壓在資產階級的底下，文學運動既是整個的普羅列塔利亞底解放運動的一環，那麼，必然的，牠也必定是朝着這個方向而進行。我們現在是應當和資產階級及一切反動勢力鬥爭，那麼現今的普羅文學，其內容和形式也一定是採取着鬥爭的方式了。

所以，藏原惟人說——

“成爲普羅列塔利亞藝術底內容的，不能不是朝着這個革命底變革底努力，不能不是戰鬪的普羅列塔利亞的思想和感情，這是很明顯的。

“普羅列塔利亞藝術底內容，不能不是革命的而且同時是普羅列塔利亞的東西。換句話說，不能不是反映着前衛的普羅列塔利亞底意識形態和心理。”

但是這裏還存着一個形式的問題，牠到底是怎樣的被解決着呢？當然，內容和形式最好是完全採取着新的形態，在這個急激的變革時代，事實上是不可能的，那麼怎樣的被解決着呢？

藏原惟人有了如下的解釋：“普羅列塔利亞是朝着完全地被社會化被集產化的共產主義社會努力着。這一革命的努力，就是成爲普羅列塔利亞藝術內容的東西。但是，普羅列塔利亞，現在處於資本主義社會的局部或資本主義社會包圍之中是不能完全地兼獲那共產主義底形式的。爲什麼，因爲這樣的形式，社會地還不存在。但是，這一事決不是意味着普羅列塔利亞藝術不朝着這樣的形式努力。在現在的普羅列塔利亞生活之中，有可成爲未來的共產主義社會底形式的要素底許多形式存在

着，那含有隨着歷史底進展而發展底傾向。這個在普羅列塔利亞現實的生活之中漸漸發展着的共產主義的形式，也不得不於普羅列塔利亞藝術形式中發見其反映。這樣的，普羅列塔利亞藝術對抗着小布爾喬亞藝術底分散的個人主義的形式，已經到某一程度在逐漸制作出綜合的，集團主義的形式來。

“普羅列塔利亞，作為新底文化底創設者，決不拒絕過去底文化的遺產。不。牠是於人類到今日為止所蓄積的文化之上建設着新的文化。他於藝術上他接受着那一切的形式的成绩。在那場合，牠只批判地，從自己底階級的必要底觀點看來，而攝取真的耐得生活的東西。”

波格達諾夫他也表示了相同的意見，他說——

“不過被以不同的方法把握，被放於集團主義的意識之中顯了不同的色彩。一切高度的藝術，都是由低度的藝術，領受了藝術的遺產，而依其獨自的式樣利用牠的。”

所以，普羅文藝的內容與形式澈底的完成，必待普羅列塔利亞獲得了完全的解放以後，現在我們應當拿重心放在內容的一方面；同時，在形式方面，我們也可以儘量利用着舊的形式。

第五章 什麼是普羅列塔利亞寫 實主義？

一 三種寫實主義的考察

因了社會之經濟基礎的動搖影響到文藝思潮之不斷的變化；現在的文藝思潮是進展到普羅列塔利亞寫實主義的時代了。我們研究普羅文學，便不能不懂得普羅列塔利亞寫實主義；我們

如果在此提倡普羅文學而拿舊的寫實主義的方式來表現，這是前後矛盾的。普羅列塔利亞寫實主義是普羅文學的骨幹，是普羅文學之唯一的表現樣式。

我們來開始研究什麼是普羅列塔利亞寫實主義的時候，我們對於過去的文學思潮——由古曲主義，浪漫主義而進展到寫實主義，尤其是對於資產階級的寫實主義，小資產階級的寫實主義及無產階級的寫實主義，實有首先考察的必要。

我想我們將文藝思潮過分追蹤到古代去是沒有意思的，而且也非本文所必要的，我們可以拿在歷史上劃一階段的文藝復興（Renaissance）來作中心研究起。

文藝復興以前是希臘文學及希伯來(Hebrews)文學。所謂希臘文學，他們的思想是肉體享樂的追求，完全是人間的；而希伯來文學的思想是上帝的追求，是超現實的。這是因為什麼原故呢？因為在希臘時代，人民是很自由的，對於現實生活也有充

分領略的可能。一到羅馬的時候，帝王專制，人民就得不到自由，肉體的享樂是不可能，所以希伯來思想也就乘機而入，提倡精神的享樂，想用理想中的天國安慰人民的苦悶，這所以成爲希伯來文學代希臘文學而起的原因。

文藝復興即是恢復希臘文學的意思。這文藝復興的直接的原因，自然是因了當時帝制專政，人民沒有自由，所謂希伯來文學，想以天國來安慰人民，但人民並不能滿足，而且反而把精神也束縛住了，這所以有文藝復興的原因。這文藝復興也可以說是人之解放的企求。但是文藝復興的動機雖然是好的，但到後來便不免散漫無紀律了，以爲一切古代的東西都是好的，而任意的沉浸於現世的享樂了。所以人類的感情也漸漸由緊張而鬆懈，當時的熱情也漸漸的冷卻，到了十八世紀，就有古典主義（Classicism）的發端了。所謂古典主義，其本質上仍舊採取於希臘文學，完全講求形式上的模仿，那時人們的感情雖慢慢的爆發出來而解放了，

但專門講求形式而內容上實在是非常空虛的，所以古典主義所表現出來的形態是呆板的，滯鈍的，因襲的，空虛的，那時的文學完全成了死的東西了。作者只知因襲古人，沒有發展個性的餘地。這時候的代表作家，在法國如柯尼爾（Corneille）盧西（Racine）莫利哀（Moliere）等；在英國如莎士比亞（Shakespeare），彌耳敦（John Milton）等。

但是文學終竟是生活的反映，人不能永遠束縛在古典之中，到了十八世紀的終末的時候，浪漫主義（Romanticism）就代古典主義而興了。浪漫主義是古典主義的反映，牠極力主張自由，解放，直接的提倡者是法國的盧梭（Jean Jacques Rousseau），他反對理智，反對合理主義，主張人類的自由解放，打倒一切的傳統和規律。

浪漫主義和古典主義根本不同之處，即古典主義是模仿的因襲的，形式的，以現實為材料而以理智為骨幹的；而浪漫主義是自由的，沒有一定的

規律而是創造的，牠以情感爲根本而愛人類自然的情緒，且姿意於空想而是超現實的。所以生出來的結果，浪漫主義是熱情奔放的東西，在當時的確放出了一朵鮮明奪目的花！這時期的代表人物，在德國是歌德(Goethe)，諾利斯(Novalis)等，而歌德的“少年維特之煩惱”，實爲此期最偉大的力作。在英國則有華茲華斯(William Wordsworth)，柯來茲(Samuel Taylor Coleridge)，拜倫(George Byron)開茨(John Keats)，雪萊(Percy Bysshe Shelley)等；在法國則有盧梭，雨果(Victor Hugo)，大仲馬(Alexandre Dumas)巴爾扎克(Honore de Balzac)等。其餘還有無數的作家，不一一的加以敘述了。

這裏我們得值注意的是浪漫主義和理想主義(Idealism)有極密切的聯繫。因爲浪漫主義是對乾燥無味的現實生活不滿，因之不能不追求主觀的想像的世界。在想像世界裏，可以任意的創造出種種的理想生活來，所以浪漫主義也可說是理想

主義。

古典主義的文學大都是生長於宮庭之中。歌功頌德，題材是很平凡的，形式也極呆固。浪漫主義的文學就完全不同，他們的取材是在平民生活方面，要寫什麼是自由發洩的，是迫于強烈的感情和衝動而寫起來的。所以，他們的內容，只是生活；他們的文學，只是他們思想的反映，自由情感的流露。因為他以新奇對平凡，原是對症發藥的辦法。但有意講新奇，一味求新奇，就又漸漸的離開人生，離開現實了。所以後來對他起反動作用的，寫實主義的文學就起來了。

寫實主義(Realism)是對於浪漫主義——尤其是理想主義的一種反動。他是拿現實生活很忠實的，很精細確切的寫出來的一種文學。詳細地說，即是藝術家對於現實，沒有什麼先驗的主觀的觀念，客觀地把現實當做現實描寫的時候，寫實主義就是這樣發生的。我們考察其特徵：理想主義的藝術是主觀的，空想的，觀念的，抽象的；寫實主義

的藝術是客觀的，現實的，實在的，具體的。再如果極其一般地說來，則理想主義是漸次沒落的階級的藝術，而寫實主義則是漸次勃興的階級的藝術。

所以近代的寫實主義，即是資產階級的寫實主義，可以看做是和自然主義(Naturalism)同時發生的東西。自然主義也是浪漫主義的反動，但是，我們要注意的是，那決不是爲人們厭倦了浪漫主義然後自然主義勃興起來的這種意味的反動。因爲，在巨大的文學的流派的交替裏，常隱藏着那個時代的階級的對峙，這是不能忽略看過的。在十九世紀文學的從浪漫主義向自然主義的轉變的背後，有着漸次落的地主階級和漸次勃興的近代的資產階級的階級鬭爭。

浪漫主義是漸次沒落的地主階級的文學。牠是空想的，觀念的，傳統的，所以是沒落下去的階級的意識形態的常例。而自然主義文學，則以歸于現實，打破因襲，解放個性爲標語而出現。是和當時的新興資產階級的意識形態一致的。

這樣的，近代的資產階級的文學的自然主義，便以寫實主義爲出發點了。

但是，我們這裏還要來考察一下，自然主義所發生的社會的根據，然後再進而分析三種寫實主義的本質。

自然主義文學，可以說是成熟期之資產階級的文學。若要把使自然主義文學發生的社會根據的特色舉出來，大約是可以分爲下列數項：（1）資產階級已到了成熟的時期；（2）社會的生產力增加，資產階級占了社會上的統治地位；（3）自然科學急激的勃興。

當資產階級成熟到了社會的地位穩固的時候，青年時代的熱情消失了去，也是當然的事。自然主義文學，較之浪漫主義文學，缺少情熱，大致也就是爲了這個原因吧。資產階級，已經沒有可以相與爭戰的權威者和敵手，所以便一變而爲觀察自己，省察自己了。有人說自然主義文學，即是個人主義的文學，這實在是不錯的。

因為勃興期的資產階級展望着前途的“薔薇色的世界，”然而他們一朝占有了支配階級的位置，便眼見得以前的希望，約束，沒有一樣可以實現的。自由爲了一部分的大資本家所獨占；多數者的自由夢，一朝覺醒之後，只有苦的現實，橫亘在他們眼前。根據這樣的社會環境，所以自然主義文學便成了現實的，黑暗的，暴露的了。

其次社會的生產力增大，占有生產力的階級，便俄然抬起頭來，於是一切的精神文化，都帶上拜金主義的色彩。殘留在浪漫主義文學裏的很濃厚的貴族崇拜，古武士氣質的歌頌，殉情主義，絕俗主義等等思想，經了自然主義的暴風，也就潛蹤息影了。浪漫派的人們所不敢用爲文學作品題材的那一種生硬醜惡的題材，自然主義文學者，却毫無忌憚地用了。報章隨着政治的平民化，勃興起來，文學作品也受影響，這麼一來，人生裏面，便找不出 Romance 來了。戀愛，友情，忠誠都被看成平凡的現象。自然主義文學的一面的特色的平凡

主義，就胚胎在這種事情裏。

然而最與自然主義文學以本質的影響的，可說是自然科學的勃興。這自然主義的勃興，原和當時的經濟，即產業的機械化，有密切的關係的。

自然主義小說的巨星弗羅培爾 (Flaubert) 他主張小說應該是客觀的，非個人的；而且相信對於人生諸現象，小說家應得是非感傷的。這正和科學對於自然物，所取的態度相同，他的傑作“波華荔夫人”(Madame de Bovary)，是作者真把那對於作品中的人物，也不同情，也不動心，如實地具體化了寫出來的東西。更科學化的左拉 (Emile Zola)，他簡直認為小說是和科學一樣的東西。他認為文學的作品要由實驗，分析及歸納而從事藝術的製作的。他每作一篇小說，對各方面都有綿密的記錄，按一定的順序配列，然後把牠寫出來。他主張“科學即藝術”。更說到莫泊桑 (Maupassant)，他的“人之一生”筆致的細膩，描寫的深刻，都已到了登峯造極的境界。但他對於人生觀察許多偏于肉慾

的，因之他對人生祇從醜惡可悲憐的方面去觀察。他是用尖利的筆觸，依自然科學的方法，無忌憚的揭出人類的一切黑暗面。他說：“不論什麼事物其中必隱藏着有什麼東西，因為我們的眼睛有了顧慮前人所作的格式，所以看不出這種隱藏着的東西，不論什麼微細的事物裏面一定蘊藏我們所不能知的量。我們不能不把牠發見出來。”他又說：“並不是不以娛樂為目的，這不是為要引起感情的奮昂，是為要促人反省，使他們知道事件的裏面潛伏着我們不可不了解的意味，”所以他的◎小說是深刻的，促人猛省的。其餘自然主義的作家，在俄國的有哥哥利(N.V.Gogol)，普希金(Pushkin)，託爾斯泰(Leo Tolstoy)，杜斯退益夫斯基(Dostoyevsky)，柴霍夫(Chekhov)等；在英美則有迭更生(Charles Dickens)司各脫(Scott)哈代(Thomas Hardy)愛瑪孫(Emerson)等；在德國則有蘇德曼(Hermann Sudermann)霍普特門(G.Faupmann)等；都為當時的自然主義文學的巨星。

藏原惟人說：“他們（即自然主義文學）對於生活，——現實的認識的態度，澈頭澈尾地是非社會的，個人的。那裏既沒有社會生活對於個人的支配，也見不到社會組織對於個人的壓迫。在那裏一切的力點被置於個人。同時，他們的題材，也被限定於人間的個人的生活。——這裏就有着資產階級寫實主義的不可超越的界限。”

這裏值得注意的是自然主義是出發於個人，歸結於個人的，他們是純粹取的自然科學的立場，他們是沒有社會科學的客觀性的作用的。

這種極端的個人主義，即是資產階級的寫實主義。

但是，還有一種所謂小資產階級的寫實主義的出現。如左拉，易卜生(Ibsen)等的東西，雖然他們是仍舊取着資產階級的立場，但他們很有偏向於小資產階級的傾向。如果拿弗羅培爾及莫泊桑代表資產階級的寫實主義，那麼左拉易卜生就可以代表小資產階級的寫實主義。

我們先來分析小資產階級在社會上之經濟的地位：小資產階級在社會上的地位是非常狼狽的，他是處于資產階級和無產階級之間，他的經濟地位沒有資產階級優裕，亦沒有無產階級的階級意識的覺醒，所以他們這一派所表現出來的只是猶豫徘徊苦悶……沒有一定的主見。而且他隨着資本主義的急速的發展，小資產階級在經濟上政治上只有逐漸的沒落下去。他們既不能純粹地站在資產階級的立場，也沒有勇氣積極的站在無產階級的立場，所以他們的思想 and 行動是不斷的動搖於這二階級的中間。他們有傾向革命的可能，也極容易變成一個反革命者。因之他們在政治上和經濟上所表現出來的常是偏向於階級協調的。他們這樣的社會生活，也自然反映到文學方面來，即成爲小資產階級的文學。

這種代表作品好像易卜生的“羣鬼”，“娜拉，”他是完全站在小資產階級的立場上，攻擊當時的舊道德，描寫當時社會黑暗的一面，這種在那時

的社會上或許有些革命性，會發生一些作用，但他沒有站在無產階級的立場上來解決社會問題，他只揭發出社會之黑暗面，使我們知道社會的醜惡而已。又如左拉的“惹魯密拿兒”，他以煤礦罷工為題材，但他的立場不是站在革命的普羅列塔利亞的階級鬭爭的立場，他是站在階級協調的立場上的，所以小說的結果，在工人方面是失敗了，是交給改良主義者去辦理了，這是他完全是站在小資產階級的自由主義者的立場上的緣故。這正是他對於“巴黎公社”取了否定的態度，其性質是反革命的是一樣的。霍普特曼的“織工”也是完全取着改良主義的立場的，他說：“自己在這個劇曲裏所希望的，決不是導勞働者於叛亂，而是促企業家的反省。”這是怎樣地可以代表他的小布爾喬亞的人道主義的立場啊！

在我們中國，顯明地代表着小資產階級說話的，我們可以舉出一個典型的人物茅盾來。

茅盾近幾年來所發表的小說，是完全站在小

資產階級的立場上說話的，而尤其可以做他的代表作品的茅盾三部曲——幻滅，動搖，追求，是顯著的這一姿態的描述。

這三部曲是完全描寫小資產階級在大革命前後的生活，但結果是沒有出路，沒有出路，第三個沒有出路，前途是一片灰色，終於幻滅動搖，追求，追求又無所得，復歸幻滅了。

所以茅盾自己也承認：“幻滅描寫的主要點是幻滅，主人公靜女士當然是一個小資產階級的女子，理智上是向光明，要革命的，但感情上則每遇頓挫便灰心，也不能持久的，消沉之後感到寂寞，便又要尋求光明，然後又幻滅，她是不斷的在追求，不斷的幻滅。”所以“這麼的內容，在小資產階級的文藝批評家看來，是很好的；描寫小資產階級底根性十分充足的。描寫小資產階級底認識不充足，無目的，空虛的革命是十分明確的。我們相信有許多小資產階級受了革命浪潮的推動，莫名其妙地起來革命，彷彿明天就是黃金世界，可是看

見資產階級反動起來，又會害怕，看見無產階級激化起來，因為同他們的本身利益有了衝突，於是又起幻滅；對於革命的憧憬既幻滅了，又怕別人罵反革命，又不得已把革命的招牌掛起，掛起了革命的招牌，仍舊是幻滅，正是‘不斷的在追求，不斷的在幻滅。’但是用社會科學的眼光看來，這種幻滅追求的循環，却不是什麼精神特有的神祕，根本是不能棄掉他們本身以物質上的利益和反抗資產階級壓迫衝動所起的矛盾。如果他們底環境急激地破產了，那麼，他們必會積極地趨向革命，認識革命，再不起幻滅；如果他們的環境仍然是不變，他們仍然是要幻滅的。這篇作品如果在幻滅之後，找着了一條出路，積極起來革命，不致再幻滅，那末仍然是描寫小資產階級革命底作品，對於社會的潮流有一種領導的作用。……幻滅本身的作用對於無產階級是為資產階級麻痺了小資產階級的底革命分子，對於小資產階級分明指示一條投向資產階級底出路，所以對於革命潮流是有反對的作用的。

也許他所描寫的是客觀的現實，但是單描寫客觀的現實是空虛的藝術至上論，是資產階級的麻醉劑。所以他所描寫的雖然是小資產階級，他的意識仍然是資產階級的，對於無產階級是根本反對的。”這一節話可以作為茅盾理論的批駁。

因為茅盾是完全用舊的寫實主義的筆法，站在小資產階級的立場上說話的，這種，對於革命是有障礙的，而且對於青年們是有非常重大的危險性，所以這裏特別地指了出來。

以上關於資產階級的寫實主義，小資產階級的寫實主義都考察過了，現在要來展開普羅列塔利亞的寫實主義了。

當然，普羅列塔利亞寫實主義是同樣地和上面二種寫實主義是一樣站在階級的立場上來說話的，不過這是站在前衛階級的，羣衆的，集體的見地上，是配合着普羅列塔利亞的革命鬪爭，是向着新時代的全人類解放的路上走的。

以下就是要精確地將普羅列塔利亞寫實主義

的內容和要素加以敘述。

二 普羅列塔利亞寫實主義所包含 的三種要素

首先我們來引一節盧那卡爾斯基的話，他講“文藝和現實”，說着下面的話——

“文藝不是直接的相應着現實的，不是像照像似的表現什麼曾經有過的事物的，它是表現那由人所想到的，他以為現實的事物之一種形式化。人能夠這樣說，這不是事實，是故事，它在實際上是不存在的。但是這個故事，是興味的，魅惑的，甚至能夠有深的意味的。人在言語的藝術上，獲得從現實分離，或者把牠加以完全不同的潤色，新的事實使它成為豐富起來的可能。”

上面的話，就是對於舊寫實主義（資產階級和小資產階級寫實主義）的當頭棒喝。普羅列塔利亞寫實主義，一方面對於浪漫主義是尖銳地對

立着的，一方面也是對於舊寫實主義是絕端相反的東西。

普羅列塔利亞寫實主義不像舊寫實主義一樣把社會上的形形色色如實地寫下來，作為一種觀照的東西的；牠是一定站在階級的立場上，站在唯物辯證法的人生觀上來出發的，這是完全以無產階級為本質底寫實主義。

藏原惟人說——

“普羅列塔利亞作家對於現實的態度，應該是澈頭澈尾地客觀的現實的。他不可不離去一切的主觀的構成來觀察現實，描寫現實。在這種意味，他應該是個寫實主義者，也唯有站在漸漸抬頭的階級的立場，他始得成為現在的寫實主義的唯一繼承者。那末，普羅列塔利亞特的寫實主義，和布爾喬亞及小布爾喬亞的寫實主義，不同的在什麼地方呢？

“布爾喬亞寫實主義，如上所說，是從抽象的‘人的本性’出發的。然在現實，不能有抽象的，和社

會隔離的‘人’，而那個所謂‘本性’者，如果從那個社會，那個時代——一言以蔽之，從那個環境分離開來思考的時候，那畢竟是一個抽象而不是現實。他們對於現實不十分認識就在這裏，同時這裏有着他們的寫實主義的界限。即是他們能夠描寫人間的個人的本能的生活，而不能把牠作為整個的社會生活的一部分描寫。他們到了把最初會面過的賣酒的男子和最初會面過的雜貨店的女店員的戀愛關係，反覆地寫着的時候，他們的寫實主義就完全喪失其價值了。

“普羅列塔利亞作家，不可不克服這種自然科學的寫實主義而獲得和個人的相反之社會的觀點。換句話說，我們不可不高調着把一切個人的問題也用社會的觀點來觀察的方法，去和那把社會的問題也歸于人的本性的認識方法對抗。

“但是，在同樣取着社會的立場之中，小布爾喬亞作家和普羅列塔利亞作家也各異其觀點。小布爾喬亞寫實主義，這也和上面說過的一樣，在

抽象的正義。人道中找尋一切生活問題的解決，牠的社會的立場是階級協調的。然而社會發展的推進力，不在於階級和階級的協調，而在于其公然或隱然的鬭爭的事，過去的歷史的進行已經給證明了；因而從這觀點去觀察社會的問題，那是用自己的主觀構成去觀察，而不是客觀地於其歷史的發展去觀察這社會的了。果然，站在這個立場的作家們，後來隨着布爾喬亞汎和普羅列塔利亞特的階級鬭爭的激烈化，便不得不移轉於那一個立場——反動的布爾喬亞汎的立場或革命的普羅列塔利亞特的立場了。從那時候，能夠成爲真正的寫實主義者的，只有能於其全體性，於其發展中去觀察現實的普羅列塔利亞作家而已。”

所以，我們首先應當注意的，普羅列塔利亞的寫實主義是應當從事實中出發。藏原惟人他又說：“但細心極力地探求現實，從那製作出了必要的藝術給我們這事，比在頭腦中主觀底地製作出‘×××’的作品不知是困難多。‘事實是執拗的’——

伊理基說了。但我們必須認真地看出這執拗的事實——從現實中×××的東西。第一件是執拗的現實——就是從事實中出發——這是普羅列塔利亞寫實主義的第一的要求。”

普羅列塔利亞寫實主義者是不幻想明天（希望是有的，但並不是幻想）；也不追敘過去（從歷史的辯證法的觀點下去檢討是有的，但不是無聊的敘述）；牠是認清現實，從現實出發的，這是普羅列塔利亞寫實主義的第一要求。

但是如果僅僅是從現實上出發，並沒確定何等觀點及如何立場去羅列事實而加以描寫，這是舊的寫實主義的方法，普羅列塔利亞寫實主義是絕對不能這樣的。所以，藏原惟人他說：“普羅列塔利亞作家，不可不首先獲得明確的階級的觀點。所謂獲得明確的階級的觀點者，畢竟不外是站在戰鬪的普羅列塔利亞特的立場。如果用‘越勃’（蘇聯普羅列塔利亞作家同盟）的有名的話說來，他是不可不用普羅列塔利亞前衛的眼光，觀察這個

世界而把牠描寫出來。普羅列塔利亞作家，祇有獲得而高調這種觀點，纔能成爲真正的寫實主義者，何以的故？因爲在現在能真實地於其全體性，於其發展中觀察這個世界的，舍去戰鬪的普羅列塔利亞特——普羅列塔利亞前衛沒有其他的緣故。”

他在再論普羅列塔利亞寫實主義下面的話說得更爲詳細，他說——

“普羅列塔利亞寫實主義和像這樣表面底的寫實主義根本底地不同着。牠是拿着觀察現實的方法。所謂這方法是唯物辯證法。唯物辯證法是把這社會向怎樣的方向前進，認識在這社會上甚麼是本質的，什麼是偶然的這事教導我們。普羅列塔利亞寫實主義依據這方法，看出從這複雜無窮的社會現象中本質的東西，而從牠必然地進行着方向的觀點來描寫着牠。換句話說，普羅列塔利亞寫實主義是握着在進行中的這社會，把牠必然地向普羅列塔利亞的勝利方面前進的這事用藝術的地就是形象的話描寫出來以外沒有別的。在這意味

上假使把過去的寫實主義說是靜的寫實主義，那末我們可以稱這是動的或力學的寫實主義。

“又，普羅列塔利亞寫實主義就在社會和個人的關係的認識上，和過去的寫實主義，特別是自然主義的寫實主義尖銳地對立。依據着過去的唯物論的自然主義底的寫實主義，常把個人作為中心。而牠取扱了社會底的主題的時候！那社會的原動力尚被歸入個人的性格，思想，意志裏面。這事假使讀了弗羅倍爾，莫泊桑，左拉，阿志巴綏夫（Artzybasheff），還有我國（指日本）的自然主義作家的作品就可以明白。尤其這個人主義的觀點，決不是反自然主義作家中特有的，是一切的布爾喬亞的思想和藝術中共通的東西。

“站在辯證法底唯物論的立場的普羅列塔利亞寫實主義，對於這布爾喬亞底寫實主義，和牠反對地，由是社會的觀點來看一切的現象。在那裏，個人的性格，思想，意志，決不是個人先天的地有着的，是從社會的環境中變化，發展的東西，某一

個人的某一定的性格，思想，意志，同時是代表某——一定的時代，某——一定的社會，某——一定的階級，集團的東西。所以在個人裏面不能求得動着的社會的原動力，反之，祇在社會裏面，却一定能看出個人的性格思想，意志的原因。……就是常常和社會底階級底觀點來看一切而描寫着牠的事——這是普羅列塔利亞寫實主義的第二的要求。”

藏原惟人在這裏說得十分透澈而詳細，差不多再用不着解釋的了。所以普羅列塔利亞寫實主義是必須要站在戰鬪的唯物辯證法的階級的立場上來觀察現實，體驗現實。社會的底去觀察和描寫。但是，這裏所說的社會的地並非是完全抹殺個人的存在，是說個人在社會中所生的結果，在社會中反映出來的必然的結果，關於這點，藏原惟人他又說——

“但在這裏必須鄭重地述明的，就是所謂普羅列塔利亞寫實主義的社會的觀點，決不是意味着說把人間，個人塗抹了同樣的色彩也沒有妨害的

這事。不，反之，不描寫生活着的人們不會有普羅列塔利亞寫實主義，就在別の場合說了那樣的，辯證法底唯物論，適用到那社會學方面的史底唯物論，決非抹煞個性的存在和那意義。牠不過是社會的解釋那個性的由來，特別是在最應該具象的藝術上，把生活着的人們代以祇描寫抽象底的個人，和所謂從現實出發的我們的第一要求是矛盾的。”

所以我們描寫個人，應當用社會的眼光去分析，不像舊寫實主義一樣的從個人出發，終結個人，這是絕對錯誤的。

在這裏可以來舉一些顯明的例子，我們可以舉阿志巴綏夫的“沙寧”來做個人主義寫實主義（小資產階級的寫實主義）的代表作品，來和新寫實主義的作品對比一下。

我們可看“沙甯”中的麗苔的言行：

“假使我想戀愛，我便戀愛；假使我不，那我便不。”（VII）

“啊，一切都無聊！假使我喜歡的，我可將自己

給了惡魔的。”(VII)

我們再來看沙甯底言行：

“那麼，很好，享樂是人生底目的了。天堂是極端享樂的同義詞。”(III)

“一件事情我知道，那是，我不要我底生命成爲痛苦的一個。因此，一個人最先應滿足他底天生的欲望。欲望是一切。一個人底欲望停止了，他底生命也停止了；假使誰殺死他底慾望，那便是殺死他自己。”(XII)

我們再來看到第三個典型人物——西米諾夫的思想吧：

“西米諾夫已恐怕着死了。他底病初起時，他是在一種卑怯的恐懼的狀態內，怕得像一個暫緩執刑的希望於他是沒有了的受死刑的宣布的人一般。他看起來，彷彿從那時候，世界已好像不再存在了；它底上面的一切，他從前覺得美麗而歡樂的，而愉快的，已消滅了。他底周圍的一切都寂滅下去，寂滅下去；每一刹那每一秒鐘，都引到可怕，

難堪，可憎得像一個黑暗的張開大口的深淵似的或物來。

“只是在夜裏，當孤獨時，他被一個黑暗的深淵底意識侵擾着。他吹滅了燈後，無形無邊的或物，慢慢地，在黑暗裏升在他底上面，不停止地低語着‘噓……噓……噓！’一面有別的聲音，好像在他身內發出的，對於這低語做着可怕的回答。於是他覺得逐漸成了這低語的，這無際的渾純底一部分了。他底生命，在這裏面，好像一個衰弱的殘光閃閃的火焰，隨便那一刻都可以永絕熄滅的。於是他決定在他房內通夜讓燈點着。在燈光內，這奇異的低語停止了，黑暗消滅了；他也不再有沿着張開大口的深淵上徬徨的印象，因為這燈光使他意識到他底生命上的一千種平凡而真實的細事：椅子，燈光，墨水瓶，他自己底足，一封未完的信，一個肖像，和他底他永沒有點它的燈，他忘却了放在門外的靴，以及許多別的每日圍繞他的事情。

“他彷彿有二個生命：他第一個生命，富裕而

光華，那是不能想到死的，只是不理它的；留心着它自己底事情，當他希望永遠生活下去的時候，就任可能地遣度過它。別一個生命，神奇，無際，黑暗，彷彿在蘋果內的一條虫，祕密地咬着他先個生命底內心，毒害牠，使它變成不能忍受的痛苦。”

我們在這裏可以看出他的思想是完全個人主義的，用着舊的寫實主義的筆法描繪出來的。阿志巴綏夫在這裏是怎樣地寫得細膩瑣碎而週到，這真是個人主義寫實主義的特點。

同時，我們再來看代表普羅列塔利亞寫實主義的新俄第一部名著“一週間。”

“在睡着的城中，幾百個共產黨員在做着他們的快活的工作。在荒涼的路上站着步哨；馬蹄聲在街路上響着：那是些被派定去指揮這次的搜尋的共產黨，他們騎着馬在鎮上各區巡歷着。三人團到處走到人家裏去十分或十五分鐘，帶出了一些吃了驚的還沒有睡醒的人來，他們把這些人交給步哨，由步哨將他們帶到搜尋總部，在那裏那個三

日三夜沒有睡眠的戈爾尼赫詢問他們，檢查他們的執照，登記他們的名字。

“當馬爾諦諾夫疲累地走回家裏去的時候，青年的快樂的太陽已經在地平線上顯出來了，他的頭腦作痛着。他好像在人家裏搜尋了半天，把自己弄髒了，而那些他在夜間去過的各房間，還像走馬燈一般地在他眼前轉動着。

“來到自己的屋前，他看見在牆上貼着一張大傳單；一個穿着紅衣的紅軍保護着一個穿草鞋的農民。……

“本來她怕革命，因為她怕各種響亮的壯健的又會用愛與憎的鮮明的色彩來注入一切的東西，可是現在，愛上了又懂得了她的紅軍學生們，她便從這一種愛又達到對於革命的了解，她有她自己的方式來了解牠。她創造了她自己的革命，她自己的共產主義，而基督，那個那撒列特的木匠的兒子，對於他，她從前是像對於天國的主義似地祈禱着的，現在她看來却有了一種新的意義——他到

世界上來做一切革命者，一切爲人類幸福而奮鬥的人的保護者。

“星期六週會完了。人們排着隊，唱着歌向鎮前進。麗莎·格拉契華的鞋子是濕了，可是他依然排在隊伍裏走着而且唱着：‘勇敢，同志們，整齊脚步……。’”

我們更可以看到一個革命者對於家庭觀念的見解：“一革命就和我的家族離開了。我完全和他們斷絕了關係。我不能和我的父親意見一致……他真是一個暴君……爭辯也沒有用的。”

更看他描寫黨的生活：“在朦朧半睡之中，馬爾諦諾夫想，在工人共產黨員之中，有許多人能擔任重要的工作，比那些入黨的智識階級者更勝任；但是黨的機構却如此：能夠主宰一個集會而會發漂亮的話的却得到優勢。於是他便把發言沒有藝術但却有見識的安特列夫和那發着雄辯的共產黨員——製革工場的管理者比較着；那人雖則會說漂亮的話，却是那樣的愚蒙，一點不懂得階級爭

關和黨的根本原理，只將他的愚蒙掩藏在滔滔雄辯之下。可是一個人會說話，能對付一個混亂的集會，會在適當的時候發言，他總是能到處得到別人的選舉，而被視為很聰明而有才幹的。”

在上面，顯明地可以看出普羅列塔利亞寫實主義和舊寫實主義的分歧點。舊的寫實主義以個人為中心，描寫的也是個人，而是以個人為終結的。普羅列塔利亞的寫實主義，是將個人放在集團底上面，有時候是完全描寫社會的事情，他是顯然地站在階級的立場上，以階級的利益為前提的。

波格達諾夫說——

“勞動，在統治階級底手中的掠奪，對掠奪的鬭爭，向進步的努力——可是這一切特點把無產階級和貧農，和勞動的‘知識份子’底低層分辨出來的嗎？顯然不；這些特點在這些集團中也是免不了；這些特點把這些集團引近了勞動階級。這些集團有無產階級更早的機會可以創造牠們底詩歌；而無產階級在詩歌的創造底道路上，最初幾步總

是要和牠們連在一起的。”

接着，我們還可來引一首詩歌——

“現在行列是拉得更接近了——

你是熔在這裏面的一個新的連繫——

不要怕！

這可以把一個新同志引到社會主義的理想上去。

那麼，那詩人可不是他底階級底組織者？”

波格達諾夫關於詩歌的話，又有如下的說明：

“爲了這個理由，無產階級一定要有牠自己底詩歌。爲要不屈伏於這成熟了幾世紀的有力的不同樣的詩的識覺，無產階級必須獲得牠自己底詩的識覺，要有不可變動的界限。這種新的識覺應當把整個人生，把整個世界展開在，又封閉在牠底創造的一致上。

“那麼讓無產階級的詩歌生長不成熟，讓牠去幫助勞動階級完成牠底歷史底定命——單爲了外

界的必需才是一個戰鬪者和破壞者，而性質上却完全是一個創造者。”

我們再來引一首擺脫一切舊的束縛完全以新興階級的意識為意識的詩歌吧——

“工場是我的爸爸，小組是我的家庭。

家庭就是書籍，勞働就是子孫。

我們生活在青年共產黨裏面。

生活在偉大而豐富的家庭！

在我，‘歡喜’是我的兄弟，‘太陽’我的同名。

這是每日的鍛鍊，我是一個鍛冶的工人。

在你們看來這就是我的姿態，

這就是青年勞働者的精神。”

我們讀了上面一首詩，是怎樣地可以感覺到是一種新時代的姿態展開在我們的面前啊！

上面所引的例，都是新俄的無產階級獲得了政權以後的產品。現在我們還要來看，在資本主義社會下的勞働者是怎樣的，他們的生活怎樣，他們的情緒怎樣。

我們現在可以舉出日本的平林泰子的作品來，作為資本主義國家的普羅列塔利亞寫實主義的作品。在他那篇“拋棄”裏面，他寫着——

“光代突出了肚皮，噓着手在冰冷的自來水裏，替十三個日本人用人燒飯，短小的哥哥穿着寢衣從樓上下來，嘴裏啣着金嘴的香煙，反背着手來指示她水量的多少。將水多加一點，那麼水量可以節省下來。

“用人們的食事完了之後，他又從樓上下來，手裏拿着一個好好地藏着的‘味之素’瓶子，用一個很小的瓢羹，將幾瓢炭色的粉末，加在他們自己食用的食物裏面。

“光代好像喪失了感情一樣地，立在寒冷的水門汀地上，遠遠地聽着 Truck 的聲音。在天還沒亮的時候，背着鶴嘴斧頭出門去的丈夫的姿態，好像從來不曾看見過的一張繪畫一般地，永遠的反映在光代的眼裏。

“天色將亮的時候，嫂子穿着另亂的睡衣，拖

着衣裙立在樓梯上面，用她破碎的喉嚨，拚命地‘阿光！阿光！’的叫着。在冰一般寒冷的石造屋子裏面，她的那種爲着要享受使用僕人的享樂而發出來的呼聲，格外的聽得響亮。光代暫時不去理她，但是對於她的使喚，是無論如何也沒有法子不理她的。

“在一天冷風吹着的日裏，光代奉着嫂子的命令，爲着一點毫不要緊的事情，特地的跑到了他哥哥監工的地方。沿着線路走去，大約有十町光景的路程，光代到了這裏之後，還是一回都不曾去過。她沒有本地女人們所穿的厚皮披肩，所以祇好提起了薄薄地包着一層瓦斯布夾襖的肚子，沒氣力地向前面走去。”

我們在這裏可以把握到雖然是兄弟之間，但是因爲了階級的儼然的懸殊，是沒有什麼兄弟的情分的，弟弟的妻子也可做哥哥的僕人。只有階級的存在，沒有親屬的存在。

後來，他又寫到光代的丈夫給警察拘了去之

後的生活：

“抱着很大的肚子，在日裏，坐在打過的舊棉胎上，修補她的棉被：在黃昏，到電燈光很暗的講堂裏面去，歌唱廉價而哀愁的讚美歌詞：到了八點鐘之後，因為節省電力，所以便非滅了電燈，無聊地聽着那個有腸病的孩子的尖聲而睡覺。在不知不覺之間，光代已經有一禮拜不給小村寫信。但是小村呢，却不斷地寄來了許多痛苦流涕的乞憐的書信……”

光代後來覺悟了，她發現了她的真理：

“不錯！我從來所苦悶着的，既不是愛，也不是戀，這些，不過是承繼着古來女性傳統的可恥的癡情！假使這些真是無產者的戀愛，那麼我們應該將這種戀愛變成我們的武器，努力的向敵人的陣營進攻！”

這裏可以發現出勞動者因物質的壓迫而生出階級的覺悟來，這是一個最好的例。其餘的許多例，如果要一一的舉出來，那麼多得很，因為篇幅

關係不一一的羅列出來了。我想就僅僅這幾個例子，也已經足夠和舊的寫實主義的對照了；也足夠把握到普羅列塔利亞寫實主義的本質了。

所以，作為普羅列塔利亞寫實主義的第二個要素的，即是作者須把握唯物辯證法，站無產階級的立場上去描寫事實。這是一個最重要的基本原則。

但是，我們在採取題材方面，也並不是很狹窄的，以為僅僅是描寫普羅列塔利亞的生活及其精神；不是的，普羅列塔利亞寫實主義的題材是十分廣泛的，關於這點，藏原惟人有着如下的說明——

“這種戰鬪的普羅列塔利亞特的觀點，又將決定普羅列塔利亞作家作品的主題。他從這現實中捨去對於普羅列塔利亞特的解放無用的偶然的東西，而採取其必要的，必然的東西。這樣的，恰如布爾喬亞寫實主義者的作品的主要的主題是人的生物的慾望一般，又如小布爾喬亞寫實主義者的，是社會的正義，博愛等一般，普羅列塔利亞作家的主

要的主題，就是普羅列塔利亞的階級鬥爭吧。

“然普羅列塔利亞作家，決不單以戰鬪的普羅列塔利亞爲他的題材。描寫勞動者，同時也描寫農民，小市民，兵士，資本家——凡與普羅列塔利亞特的解放有什麼關係的一切東西。他只在那時候，將用其階級的觀點——用現在的唯一的客觀的觀點——去描寫牠吧，問題只在作家的觀點，不必在其題材。——題材，只要在這個觀點所許的範圍內，能夠包含現代生活的一切方面尤所歡迎。

“那末，普羅列塔利亞作家從過去的寫實主義繼承着什麼東西呢？第一，我們從過去的寫實主義繼承着牠對於現實的客觀的態度，這裏所謂客觀的態度，決不是謂對於現實——生活的無差別的冷淡的態度。那並不力持超階級的態度。那是把現實當做現實，沒有什麼主觀的構成地，主觀的粉飾地去描寫的態度。我們所認爲重要的不是用我們的主觀去歪曲或粉飾現實，而是去現實中發見和我們的主觀。普羅列塔利亞特的階級的主觀——

適合的東西。——只有這樣一來，我們始能使我們的文學真實地有益於普羅列塔利亞特的階級鬥爭。”

藏原惟人的這幾句話，是我們每個文藝青年們所應當把握的。

普羅列塔利亞寫實主義的第三種要素是什麼呢？我們還是來引藏原惟人的話吧——

“因此我們在描寫人們的場合，假使祇描寫人們意識底行動，而不描寫那意識下的行動，那末不能說他是在具體底的血的某形象裏面把人們描寫着。在這裏的普羅列塔利亞寫實主義，要求着沈潛在個人心裏中的把他顯示出來。不用說，在這場合，我們不是像這過去所謂心理主義者所做了的那樣的把那心理從社會獨立了作為獨自的地發展的東西而把牠描寫，是把那心理的由來向社會中探求，決定那心理的社會的等價。要之，把人們和那一切的複雜性一起全體的地把握着這事——這是將成爲普羅列塔利亞寫實主義的第三的要求。”

× × × ×

每一個青年文藝作家，必須把握到上面的三種要素，然後才能夠創造真正的普羅列塔利亞寫實主義的作品出來。

三 普羅列塔利亞寫實主義的前途

“普羅列塔利亞寫實主義的前途是一個黃金時代！”

我們先可以這樣的說着。這並不是空想，這有鐵的事實在證明着，誰也不能加以否認的。

普羅列塔利亞寫實主義的發展的階段，必定隨着普羅列塔利亞的成長而推進，這是不用諱言的。

我們知道：現在全世界的無產階級已經到了由逐漸生長而階級覺醒爭求自身解放的時候了。只要看近年來的革命運動的勃興，世界無產階級

的英勇的鬥爭，殖民地民族革命運動的奮起，這些都是給世界資本主義的一個致命傷。只要看英國的煤礦罷工，德國柏林的無產階級與資產階級的英勇的五一巷戰，印度紡織業的大罷工，全世界失業工人的大示威，這證明革命運動的復興，資產階級是已到沒落期了。所以無論在資產階級的本國，和各處的殖民地，偉大的革命鬥爭是時時刻刻的在爆發起來。

同時，資產階級自身的矛盾是急激地趨向於嚴重化。生產量的加速的增加，金融托辣斯的漸次集中，掠奪市場和爭奪殖民地，最近倫敦海軍會議的破產，都足證明資產階級的自身的矛盾是日趨於尖銳化，第二次世界大戰是迫在眉睫了。

更重大的給資本主義的國家以嚴重的威嚇的即是蘇聯建設的穩定，五年計劃的第一年的過分的實現。蘇聯是一天天的向社會主義的路上進展。工人工作時間的減少，待遇的優厚……所以全世界的資本主義和社會主義更加尖銳地對立起來

了。

以上種種，都是鐵的事實，誰也不能否認或抹殺的，這足以證明世界的普羅列塔利亞特是日趨於強大化和組織化了。只要在罷工的一點上，我們就可證明普羅列塔利亞階級覺醒的一般。因為從前的罷工，大都是經濟的鬥爭，少有聯繫到政治的性質的；而近年來的罷工差不多每一次都帶着濃厚的政治的色彩。普羅列塔利亞特知道非在政治上求出路，在經濟上也就不能單獨的解決。這證明工人的逐漸脫離改良主義及社會民主黨的欺騙，而一步步走向左傾的路上來。

這種政治上的發展反映到文學上面來，當然促使普羅列塔利亞寫實主義的向前進展。在運動的初期，普羅列塔利亞寫實主義雖然不免有許多缺點，但是隨着政治的急速的變化，普羅列塔利亞寫實主義也將一步步的走向充實的上去。這在俄國及日本已有顯著的事實可以證明了。

所以要普羅列塔利亞寫實主義的逐步趨向於

充實的一途，牠必須與政治生活很適應的配合起來！

“普羅列塔利亞寫實主義的前途是一個黃金時代！”

第六章 “文藝的大眾化”問題

什麼叫“文藝的大眾化”呢？

這個問題是非常重要的而且是非常迫切需要解決的。

普羅列塔利亞文學無疑的是應當爲了千百萬的勞苦大眾而存在的。所以伊里基說：“藝術非爲着民衆，爲着幾百萬勤勞的大眾——就是爲着工人農人而存在不可。”

所以，普羅列塔利亞文學是非成爲大眾化的文

學不可。但是在我們運動的初期是怎樣的情形呢？

普羅列塔利亞文學是的確所謂“文學”化了，非特一般的勞苦羣衆——工人和農人看不懂，不理解，而且簡直連一般下層的小資產階級也不大明白。所以現在他們的對象是只有一般智識份子和受過優良教育的學生羣衆了。

這是初期運動所必有的現象，也是我們現在所不得不來討論而解決的問題。

我們在這個問題討論之前，先要來探究一下，爲什麼會發生這種現象呢？

根據唯物史觀的眼光看來，這當然不是憑空生起來的，這有牠的社會的根據。

現在可以分爲二方面來講。第一，現在從事於文學運動的青年，大抵都出自小資產階級的智識份子，他們是有了教養的一班所謂“學者”或“先生”，他們雖然有了階級的自覺而起來提倡普羅列塔利亞文學，但是他們的通病是“高蹈”。他們是取了居高臨下的方式來創製的。他們的文學是美麗

而深化，他們的文學的技巧是非常地熟練。他們所創作的文學，僅是將無產階級的意識形態機械地概念地放在作品中，他們不知道這些東西對於無產階級是完全不能理解的，完全不為消化的；還有的他們又走上了形式主義的錯誤，他們只去迎合讀者的趣味，而忘了文學的內容的本質。這是在於作者一方面的。第二，在無產階級一方面，因為他們自有歷史以來就是一個被榨取者，被壓迫者，他們終日勤勞，尚得不到一飽，當然他們是沒有教養的機會，他們是不能理解普羅列塔利亞文學的，因為他們是看不懂。

因了這二種原故，普羅列塔利亞文學就變為和普羅列塔利亞隔離的東西了。

所以，“大眾文學應該大眾能享受的文學，同時也應該大眾能創造的文學。所以大眾化的問題的核心是怎樣使大眾能整個地獲得他們自己的文學。”

但是我們怎樣的來解決這個問題呢？我們便

首先應當注意下面的問題：

(1) 普羅列塔利亞文學的通俗化 我們要認清我們的對象是大眾，是全世界的工農大眾，所以我們要創造通俗化的文學來適應他們的需要，來滿足他們的慾望。這並不傷我們的尊嚴，而且是我們獲得廣大民衆的成功的初步。我們再不應該惴惴忸忸的藏在象牙塔裏叫無產階級文學了，我們要大闊步的走上前去，我們的文學要消解在無產者工農羣衆裏，成爲他們自身的血肉。所以我們要：“一方面利用舊的，大眾所理解的形式，一面不斷的發展代替牠的新的形式。在新舊的各樣的形式之中，去描寫鬥爭的生活，發揚大眾的階級意識，喚醒他們起來革命。要利用一切他們所能理解的形式，去完成宣傳，鼓動，以及組織羣衆的任務。”我們在這裏不要避免許多粗俗的所謂“非文學化”的句子，我們不要忽略每一種簡單的事實，以爲沒有作爲“文學的材料”的價值，我們的作品要深入到羣衆的底層，非特使他們要看得懂，能

夠理解，而且要在他們中間生起巨大的作用來。所以，這在形式上是非採用通俗化不可的。

但是，這裏所說的通俗化，是和一般的所謂通俗化是不同的。一般的所謂通俗化是僅僅去迎合一般民衆的低級趣味，是沒有目的意識的作用的。如現在一般民間所流行的低級的毛毛雨式的歌詞，和猥淫的小說之類，這樣我們不能拿來應用而作為通俗化的。我們的通俗化是要有目的意識的作用，這就連帶到下面的一個問題：要提高羣衆的文化的水準了。

(2) 提高羣衆的文化水準 這和上面是有連帶關係的。我們知道現在一般羣衆的文化水準是很低落的，我們只可慢慢的來，先應用一種極淺近的或者唱本和歌曲之類的東西，來刺激他們，慢慢的一步步的拿他們的文化來提高。“我們可以應用地方語來做說書，可以用大鼓詞一類的方式來歌唱，更可以利用連環圖畫一樣的方法來做大眾小說。……我們可以利用一切不害目的意識的外形，

來裝盜我們的內容。在文學上，和一切無產大衆親密的俗語，歌詞；在戲劇上，最容易使大衆了解劇情的臉譜，手勢，這些都可以借用的東西。”所以我們可以盡量利用一切舊的形式，來漸漸的提高羣衆的文化水準。同時，我們用舊的形式，可以取一種批判的方式，使在羣衆中對於舊的內容起一種反作用，這也是提高羣衆文化水準的一法。

這裏最值得我們注意的是我們每一個作家應當深入到羣衆裏面去，去體驗和理解本階級的疾苦和需要，我們不能一天脫離羣衆，我們文學的基準應當建立羣衆的身上，和羣衆們打成一起，知道羣衆需要着什麼，我們就可創造什麼來適應牠。

我們應該唯物辯證法地提出問題，一切文學的內容和形式是時時刻刻在流變之中的，這種流變是隨着階級生活而進展的。我們不能一刻脫離羣衆，我們就可知道羣衆的轉變的形態，來加以把握。這是最實際和現實的問題。

每一個從事於普羅文學的青年，對於普羅文學非特要有原則的了解，而且必須與現實生活打成一起，纔有進展和深入的可能。

第七章 普羅列塔利亞文學批評 的基準

一 布爾喬亞文學的批評觀

上面已經略述普羅列塔利亞文學的意義，及普羅列塔利亞文學的內容與形式，以下就要的略敘述一點關於普羅列塔利亞文學批評了。

何爲文學評批 (Literary Criticism) 呢？文學批評卽是以文學爲題材的批評；換一句話說，是以

文學的作品及問題爲對象的批評。

但是，這裏應當要注意的，即是批評家必和他所屬的時代有着相關聯的密切的關係的。我們知道一篇文學作品既是代表某一時代的產物，那麼無疑的，一個文藝批評家也必然的是代表着某一時代的了。在歷史上講，譬如但丁的神曲是代表什麼社會的，體現着怎樣的價值，代表怎樣的階級，怎樣的意識形態等等；又譬如歌德的浮士德，他是在怎樣的社會條件底下所生出來的，在當時的社會和現在的社會有着怎樣的意義，這些都是文藝批評家或文藝史家的任務。

所以，藏原惟人說“批評家不特屬於某一時代，同時是屬於某一階級的，批評家的評價的基準，由時代和階級而不同，這是由那批評家所屬的時代和階級的必要而被規定。……因此藝術作品的價值是自時代和階級而變化。”

他下面更詳細的解釋着：“因此，可以說由正在勃興着的階級的必要而被規定的藝術作品評價

的基準比較由正在沒落着的階級的必要而被規定的是更客觀底的。就是代表革命期的布爾喬亞派的批評家的評價的基準比那時代的貴族階級的，由歷史底地看來也是更客觀底的。從革命的普羅列塔利亞的見地所規定評價的基準，比較正在沒落着的布爾喬亞派的更是十分地客觀底的。”

由此，我們可以完全明白文學批評的基準和時代的關係了。

那麼，所謂布爾喬亞的文學批評，到底是怎樣的呢？

在一般的批評中間，我們常常可以發見所謂主觀的批評客觀的批評，內在的批評，外在的批評，觀照的批評，印象的批評等等名詞。但大致的分起來則不外是“爲藝術而藝術”的和“爲功利而藝術”的二種見解。

前者是主張藝術是不受任何外面的制約，牠有牠的獨立性，所以文藝批評的對象，應該限於純藝術方面，而批評的基礎，則不得不得不求之于批評

家，對於作品所得的主觀的印象。

後者則主張文藝的批評，有一個客觀的方法，外在的標準，一切作品的價值，都由此標準而決定。

普列哈諾夫解釋這二個藝術觀說——

“藝術家及對於藝術的創作有直接興趣的人們底‘爲藝術而藝術’底傾向，是發生於他們與環繞他們的社會環境間絕望的不調和上面。

“對於藝術所謂功利的見解，——即想在作品上面，附加一種生活現象的判決底意義底傾向，及隨伴着這種傾向底情願參加社會鬥爭的覺悟，是發生于社會鬥爭的大部分與對於藝術創作多少有點實際的興趣底人們之間底互相的同情。”

布爾喬亞的文藝批評，無論他們是“爲藝術而藝術”或“爲功利的藝術，”總之，他們是在確保布爾喬亞統治的堅固，和普羅列塔利亞的利益是立於相反的地位的。

譬如一篇文學作品是和時代完全隔離着的，或者是描寫前世紀的事情，在這種場合，布爾喬亞

的批評家就取了“爲藝術的藝術”的見解，他們說這篇作品在藝術上有偉大的意義，又爲在另一篇作品中，是寫布爾喬亞統治的功德的，在這種場合，布爾喬亞的批評家又就取了“功利的見解了。”

總之，布爾喬亞的批評家是在維持布爾喬亞底利益的穩固，這是毫無疑義的了。

二 普羅列塔利亞文學批評的基準

“藝術是階級對立的強有力的武器。”

現在我們所處的時代，是一個急激的社會變革的時代。我們的面前，橫着一個人類歷史所不曾有過的偉大的使命——即人榨取人的廢止，由必然的王國到自由的王國底飛躍底第一步底，普羅列塔利亞的解放問題。

所以，處於這個時代的一切意識份子——意識的工農，意識的智識階級……等等的全意識，都應該集中於這普羅列塔利亞解放底這一點。

而且，不獨我們的全意識應該集中於這一點，而我們的全行動，亦應該為這個問題——使命所規定，不過此之所謂行動，不僅只限于政治行動，而包括着藝術，哲學，科學……等等，換言之，即一切轉換的活動。

藏原惟人說：“怎樣，那末所謂在現代規定最客觀底的評價的基準的普羅列塔利亞特內階級底必要（任務）是什麼呢？不用說，這是普羅列塔利亞特的解放。因此現代批評的最客觀底的基準，必須是普羅列塔利亞特的終局底勝利。就是像盧那卡爾斯基所說的那樣，有助於普羅列塔利亞特的事務的發展和勝利的作品是有價值，否則價值就沒有。”

青野季吉又說：“總之，普羅列塔利亞藝術評價底基準，就現在的情形來說，非在那藝術所有的階級的鬥爭性上不可。所謂其鬥爭性最高的，即是所謂其作品底價值最高的，便是一定的作品以最完全的形象的辭句而說述最尖銳的普羅列塔利亞

意識形態的意思，並且，所謂其鬥爭性質較少的，即是所謂其作品底價值較低的，這是在其所發見的普羅列塔利亞意識形態是較不尖銳，乃至說述牠的辭句是較不完全，或較不充分等等的場合的意思。

但是，這裏所說的普羅列塔利亞藝術批評的基準，並非是和普羅列塔利亞政治價值的評價是二方面的。所以青野季吉說：“普羅列塔利亞藝術價值評價底基準，不該是說他一方面是治政的底評價底基準，他方面是藝術的價值評價底基準這樣的‘二元的’的。牠不以形象的辭句藝術的辭句而述說，我們如何能說這個藝術作品底政治的價值呢？如其以形象的辭句，藝術的辭句而說述的東西，而不是普羅列塔利亞的意識形態，則我們如何能說這個普羅列塔利亞作品底藝術的價值呢。普羅列塔利亞作品底價值，只有就政治的內容與藝術的形式底不可分離的全體，才能說的。”

這是說明普羅列塔利亞的藝術，必須配合着

普羅列塔利亞解放運動的必要。

那麼，當我們批評一個文藝作品的時候，應該以什麼一種態度，應該以什麼問題為問題？

這裏再來引一節普列哈諾夫的話——

“文藝批評家，當他批評一個文藝作品的時候，應該首先指出在這一個作品裏面所表現的，是社會的那一方面（或階級）的意識。黑智兒派的批評家，觀念論者們說，哲學的批評的任務，是在於把藝術家表現於作品中的觀念，由藝術的語言，翻譯成哲學的語言，由形象的語言，翻譯成理學的語言。我，以唯物論世界觀底信奉者底資格，想這樣說：批評家底任務，是在於他把一個藝術作品的觀念，由藝術的語言，翻譯成社會學的語言，以發現一個文學的觀象社會學的等價。”

這是說，當我們批評一種文藝作品的時候，在檢察牠的結構或技巧之成功與否以前，應該先分析這個作品是反映着何種的意識。

我們把上面的意思具體地總括一下，關於普

羅文學的批評，可以發見如下面的幾個基準。

(一)我們在批評一篇作品的時候，必須立脚於普羅列塔利亞解放鬥爭的程途上。這種意識的解放鬥爭，是普羅文學批評的唯一基準。而藝術上面所反映出來的普羅列塔利亞的解放鬥爭，無疑的，必須是適合着普羅列塔利亞的政治的解放鬥爭的。換句話說，即和革命的形勢及時代有密切的關係。

(二)要批評一篇作品，必須先要觀察其所屬的階級，分析其所代表的某一意識形態。譬如我們批評徐志摩的“巴黎的鱗爪，’是代表資產階級的意識形態，茅盾的“追求”是代表小資產階級的意識形態，戴平萬的“陸阿六”是代表無產階級的意識形態。這裏面又還可分出許多階級來，如什麼是剛剛抬頭的布爾喬亞意識形態，什麼是頻於沒落期的布爾喬亞的意識形態，什麼是新興的普羅列塔利亞的尖銳的意識形態等等。

(三)既然決定了一篇作品所代表的階級及意

識，我們就要進而檢討產生那一篇作品時的時代背景及社會的根據。無論對於過去的作品或現在的作品，都應該用這種方法去檢討和批判，譬如霍曼羅斯（Homelos）的莫里哀特和奧德賽，但丁的神曲，塞爾文脫斯（Servantes）的吉訶德，沙士比亞的戲曲，歌德的浮士德，雨果的悲慘世界等等，都有牠產生的時代的背景及社會的意義。正如伊里茶底託爾斯泰論，他把託爾斯泰作一九〇五年俄國革命的反射鏡。因為託爾斯泰在他全藝術的作品中，最明瞭地反映着當時俄國農民的意識。宿命的，宗教的，無抵抗的人生觀，是當時大多數農民的意識形態，亦同時是貫穿着託爾斯泰底全藝術底一條鮮紅的線索。

（四）除了考察作品中所代表的某一階級的意識形態及當時的時代與社會的根據外，最後我們就要考察牠是用怎樣的手法來表現的。即是作品的形式的問題與技巧的問題了。藏原惟人說：‘普羅列塔利亞藝術的形式決不是從天空降下來的，

必須依據在過去的一切藝術底形式的遺產上面。所以有着能被取入於普羅列塔利亞藝術形式裏面的形式的過去的藝術，間接地地有益於爲了普羅列塔利亞的勝利，而在這範圍內牠是有着價值。要之，藝術的價值常是社會底的，把藝術想由藝術自身的觀點來評價的所謂‘藝術底價值’的觀念，等於把盜賊想由盜賊的觀點來評價一樣的愚蠢。”

普羅列塔利亞文學的批評，必須要經過了這四個條件，才會得到正確而明瞭的觀點。同時，批評的任務也可終了。

三 普羅列塔利亞文學批評的前途

一切的問題，都是辯證法地被解決着。普羅列塔利亞文學批評，當然也要辯證法地去考察。

所以這裏我們應當理解而注意的，即是普羅列塔利亞文學批評，必須是伴隨着普羅列塔利亞的解於運動而進展的。而日必然的，與普羅列塔利

亞的解於運動的政治鬥爭，必須是很適切的配合起來。

普羅列塔利亞文學的批評者，非特要現實地去考察作品的內容與形式，而且必須是要站在前衛階級的眼光去批判和提高那作品的水準。這水準即是作為普羅列塔利亞解放運動有益的內容的水準。故批評家的任務，必須是逐漸的提高將文學作為“階級對立的強有力的武器。”

所以，普羅列塔利亞的文學批評，是十分迫切而需要，而且牠的任務也是非常的偉大，牠的前途是和整個的普羅列塔利亞的英勇的革命鬥爭是密切地關聯着的。

第八章 文學之唯物史觀的考察

我們對於一篇創作，要用唯物史觀的眼光去考察，才可得到正確的概念。也唯有唯物史觀是一切學科的基礎。

那麼，怎樣的去加以考察呢？

我們在看到一篇作品的時候，當然，先決的條件是先考察這篇作品的意識形態。我們看牠所代表的意識形態是那一階級的；但是這還不夠的，我們必須還得用唯物史觀的眼光去考察作品的內的

和外的條件，即客觀的和主觀的條件。

我們可以分爲二大類來加以說明：

(1) 個人的 一篇作品的內容的本質如何，和個人的(即作者)關係非常密切的。如作者的人生觀，個性，氣質，天分，志向，思想，經濟，環境等等，對於作品是有極大的關係的。也可說，作者的作品，必然的關聯着作者自己的整個的生活的。我們可以在他的內容上，作風上等等考察得出的。這裏我想關於最有關係的個人方面的條件說明一下。

(A) 經濟條件。這經濟條件是對於作者最有關係的第一條。一切的作者的外的與內的條件都可以說從作者的經濟條件來發端的。

這裏我們可以引一節伊可維茲 (Marc Ickonicz) 在討論天才的問題時的一段統計表：

“一般人的意見，以爲天才之所以爲天才，便是因爲他是‘天才’，是比普通人爲聰敏優秀，與其所受的教育無關。但是，由奧丹考察自一三〇〇至

一八二五年這個時代內八二七文學者的教育的結果，則如次：

時代	良好教育	惡教育或無教育
1301—1500	33	—
1501—1600	110	2
1601—1700	192	7
1701—1750	145	1
1751—1800	199	4
1801—1825	132	2
合計	811	16

“我們由此可知教育對於偉大人物的造成是非常重要的。在八二七名文學者中，八一一人，即百分之九十八是受有良好教育的。這實在是明白的證明教育在他們的發展上是必要而不可缺的條件。

“現在來看狹義的經濟的條件。奧丹就六一九名文學者，研究其青春時代的物質的條件。我們這樣知道物質的富對於天才的影響，知道天才到底

是否不論貧富，都同樣的可以產生的。

時代	青春時代無一切 物質的憂心者	在貧困不安中 過其青春者
1300 — 1500	24	1
1501 — 1600	81	4
1601 — 1700	157	9
1701 — 1750	89	12
1751 — 1800	138	20
1801 — 1825	73	11
合計	562	57

“由這表，我們是用不着什麼註釋，便可明白那以天才不必定要優良的經濟條件，是不論貧富家庭都有產生的意見的謬妄了。表中的數字，正是證明那種意見的謬誤。因為在有才能的文學者中，只有十分之一是其青春時代在困難的經濟條件中的。”

根據了上面的統計表，我們可以知道經濟的條件與作者的關係之如何密切了。在上面一表中的教育的統計表內，實在也是完全為經濟的條件

所限制的。因為有了優越的經濟，才可受到優良的教育。在勞動者階級，因為沒有優裕的經濟，就不能受到高等教育，自然就不能產生出文學者出來了。

(B) 思想。作者的思想，往往可以規定他的意識。這思想當然也是受了經濟條件的制限而來的。好像一個資產階級，他當然是資產階級的思想，這裏就自然而然的產生出資產階級的文學家來，如果要叫資產階級的文學家去創造無產階級的作品(那當然是不可能的，而且也是他絕對不肯做的事情。所以這裏因了作者的思想及經濟條件，也就可以規定作者所屬的階級。這是第二點所應當加以考察的。

(C) 環境。包圍于作者週遭的環境，與其作品的內容的本身，也有莫大關係的。我們好比來舉一個簡單的例子：如果一個作家他是參加實際工作的，他天天在廣大的羣衆裏面，過着鬥爭的生活，那麼他的意識形態也必然的是正確的，他創造

的作品，也必然的是以集團主義為精神的鬥爭的作品了。假如一個作者他徘徊在西子湖邊，日與自然接觸，看見的只是澄碧的湖水，聽見的是流水的聲音和小鳥的鳴聲，那麼他當然創造不出以鬭爭為內容的集團主義的文學了。所以，作者週圍的環境與作者本身的內容，也有非常密切的關係的。

(D) 其他。其餘如作者的個性，氣質，天分，志向等，與作品也有關係。比如作者的個性是剛強的，他就不耐煩去寫那種細膩的東西了。比如作者的氣質是偏重于神經質的，那作品的內容一定有極易使人刺激的濃厚的感情的成份。這裏只約略的指出他們的關係來，不去一一的詳細的說明了。我們這裏所應當注意的是個人的許多條件是不能分開的，互相有關聯的。好像作者的經濟條件可以規定作者的思想，作者的思想又可規定作者的環境等等，都有密切的聯繫作用。

(2) 社會的 一篇作品除了個人的關係

外，還有社會的關係。即是社會的條件也可以規定作品的內容的。

(A) 經濟的關係。經濟的變化，可以規定社會的政治形態的變化。即是社會的政治形態是必須適應社會的經濟關係的。只要看那一時代的政治形態不是同時代的經濟關係的反映，就可以明白了。因了經濟關係的變化，他就規定了社會之上層建築及意識形態的變化。

(B) 文學之流派的關係。這就是說，在某一時代的文學的主義或主張之下，從事文學者一定是要受那集團的影響的，必然的，他一定要為集團的思想所左右的。至於集團的思想，那當然是有牠的社會的根據。

所以，我們以唯物史觀的眼光去評價某種文學作品的價值和意義，我們必定要研究作者自身的條件，及其所屬的階級，以及當時社會的條件及社會的一般意識形態。要明白當時社會的意識形態的由來，我們更不得不追蹤並把握其過去的歷

史，和考察那時代的社會的經濟，法制，政治等條件，和探討那社會所藉以形成的自然的環境。這是唯物史觀的辯證法的考察，是青年文藝家們所應當把握的。

附錄一 中國普羅文學概觀

一 文學運動之史的考察

普列哈諾夫在他的“馬克思主義的根本問題”中說：“生產力底增長影響經濟的生活之發展，所以在生產過程中的人類之相互的關係要變化，而人類的心理也隨之變化。”

我們來考察中國的文學運動，也應當拿這種方法來檢討，不然，就不能得到正確的解答。

要考察中國的普羅文學發生的社會根據及其前途的展望，我們就不能不追跡到過去的文學運動，加以一番嚴正的批判和檢討。

近十餘年來的中國，可以說是歷史上所從來未有過的多事的時代，其原因當然是因了社會基礎之整個的動搖，及階級分裂的尖銳化，這，反映到文學上來，也就變成了一個多事的時代了。

但是我們要用什麼方法來考察這十餘年來的文學運動，才能得到正確的解答呢？

這是無疑的，我們應當用唯物辯證法的方法來考察，才能得到正當的正確的理解——必然的理解。

馬克思說“當觀察這種潰變的時候，我們當要把兩件事情分別開，一是為嚴密的自然科學所能實證的經濟生產條件上的物質的潰變；一是為人們用以認識這個矛盾而且去說明牠的法律的，政治的，宗教的，哲學的諸般意識形態，我們的意見以為個人並不能立足於他以為怎麼樣就怎麼樣，

所以我們不能把自己的意識來判斷一個時代所起的潰變，只有從物質生活的矛盾上，從生產關係與社會生產力的現存衝突上，倒反能說明這個意識。’我們來考察十餘年來的中國文學運動，也應當運用馬克思的這個方法。有了社會之物質的存在，才規定社會之意識的存在。所以社會生活，必然地要反映到文學方面來的。

這裏，可以從五四（一九一八）的文學革命運動考察起。因為五四運動在中國的歷史上是劃一階段的，在文學上當然也是劃一階段的。

我們先要考察，五四運動是怎樣發生的，牠的社會的根據是什麼，牠的階級的意義是什麼，牠發生後在社會的影響怎樣？

中國自從南京條約締結以來，由閉關自守的時代，一變而為門戶開放的時代；同時，在社會上所發生影響的，即是由封建社會轉變到資本主義社會這一過程的巨大的變動。

所以五四的文學革命，無疑的是封建社會轉

化到資本主義社會的一種表徵。這個運動並不是突然發生的，也不是幾個人提倡起來的，這有牠的社會的根據，和歷史變革的必然性。

麥克昂在‘文學革命之回顧’裏面說——

“古人說‘文以載道’，在文學革命的當時雖曾盡力的加以抨擊，其實這個公式倒是一點也不錯的。這就是時代的社會意識。在封建時代的社會意識是綱常倫教，所以那時的文所載的道便是忠孝節義的謳歌。近世資本制度時代的社會意識是尊重天賦人權，鼓勵自由競爭，所以這時候的文便不能不來載這個自由平等的新道。這個道和封建社會的道根本是對立的，所以在這兒便不能不來一個劃時期的文藝上的革命。

“這就是文學革命的眞意義，所以牠的意義是封建社會改變爲資本制度的一個表徵。白話文的要求只是這種表徵中所伴隨着的一個因子，牠是第二義的。因爲有了這樣的一種革命過程，便需要一種更平民更自由的文體來表現，牠的表裏要求

其適合。所以第一義是意識的革命，第二義才是形式的革命。有了意識的革命就用文言文來寫那種革命的意識不失為時代的文學。”

麥克昂他以為要決定那一社會的潛流，不必斤斤于白話文和文言文之間，換句話說，所謂白話文運動是並不足以為那時社會的反映的，是那時的資產階級之意識的覺醒，才是那時的時代的反映。所以文言文也不必定創造出不革命的文學，反之，白話文亦不是一定就能創造出革命的文學。我們站在階級的唯物辯證法的來考察，他這種觀察是非常正確的。而白話文，僅足為當時之意識反映的一種工具而已。

李初黎說：“歐戰中，帝國主義者忙于軍事，對於中國的政治的壓迫，經濟的榨取，不得不暫時鬆手。而我國內的資本遂得乘此千載一時之機，頓形發達。因之，布爾喬亞意識，于此亦得其發生的社會根據。

“中國十年前的文化運動，實為當時資本與封

建之爭，反映於社會意識者，雜誌‘新青年’就是這個鬪爭的勇敢的先鋒隊。他們的口號是‘塞先生’（Science），‘德先生’（Democracy），因為塞德二先生，是資本主義意識的代表。

“一方面，布爾喬亞意識的內容，既與封建的意德沃羅基（意識形態）對立，所以牠的表現形式當然不能一致。因為封建的文言實在說不出塞德二先生話，而且這封建意德沃羅基的表現形式，適成了布爾喬亞意識的桎梏；這種矛盾，於是釀成了一種革命——文學革命——白話文學的運動。

“這是我們的文學革命的歷史的意義”。

初黎的分析和克昂的觀察都是十分正確的事實。我們也應當承認那時候的資產階級的革命的（反封建的）作用。所以那時候的新文化運動即是資本主義社會和封建社會的意識的鬥爭。牠在性質上必然地是反封建的，在技術上表現出來的即是所謂白話文運動。麥克昂又說——

“由文化本身來說，政治法律和社會的經濟基

礎逼近，所以基礎一動搖，政治法律便不能不先生動搖。思想道德文藝等在上層建築中比較更上一層，所以牠們的影響總要稍稍落後。更從產生文化者的主體來說，便是資產階級在政治鬥爭上奪到了統治權之後，牠第二步便要在思想上道德上文藝上一切的觀念體系上來建設適合于牠的統治站，使牠的統治權可以鞏固的各種亭臺。‘新青年’所做的工作就是這一步——替資本社會建設上層建築的這一步！這一點並不是有意要替牠誇張，也不是有意要把牠倒折，牠不折不扣的就走到這一步。‘新青年’中所有的一個局部戰線，文學革命，不折不扣的也就只是這一步的革命。

“‘新青年’上關於文學革命的有兩個口號，一個是‘反對封建的貴族的文學’，又一個是‘建設自由的平民的文學’。這兩句話表示得異常正確，所以正確的原因便是牠們把那一個文學革命表示的異常精當。舊文學在精神上是封建思想，在形式上是貴族趣味；新文學在精神上是自由思想，在形式

上應得反貴族趣味。所謂自由思想自然就是打破傳說，尊重個性，鼓勵創造，創造適合于社會的新的觀念體系，和各種新的觀念的具像化。這根本是和舊有的封建思想的貴族文藝對立的，他在精神和形式兩方都把這個對立道破了。不過這個對立是只成立在這個階級上的，對於封建的所謂自由只是新興資產階級的自由，對於貴族的所謂平民是以新興資產階級的暴發戶為代表，所以當年‘新青年’所標榜的‘自由的平民的文藝’再進一個階級仍不外是‘新封建的新貴族文藝’。這個自然是後話，但在‘新青年’時代，這兩句話的確是把當時的文學革命的性質和目標完全道破了’。

——這是關於資產階級的革命的作用。但是，中國的資產階級革命畢竟是一個畸形的革命，因為外來的帝國主義的經濟的政治的侵略，不能使牠依了固有的規律成長起來，反之，他們反而一天天的和封建勢力妥協起來，因為不是這樣，他們就不能再生存下去。而這個促使資產階級和封建勢力妥

協的巨大的原因，還是中國的無產階級的勃興。中國有資產階級的發生，當然也就有無產階級的成長；而中國的資本家階級在外來資本主義的束縛之下，不容易發展，而中國的勞働者階級在外來資本主義的培植之下却是宿命的無可避免的以加速度的形勢日漸擴張起來了。所以，這是促使資產階級和封建勢力妥協的一個基本原因。在一九二七年全中國的無產階級動員起來的時候，這時候，資產階級完全失了革命的作用，變而為反動者階級而完全和封建勢力妥協了。

我們要清算過去的文學運動，我們就不能不首先把握到這一點。

上面說明了中國的新文學運動的起因，及其社會的根據以及其完成的使命。

我們這裏就應當提到“創造社”，他是十餘年來的中國的文學革命到革命文學的一個急先鋒，在中國的文化上是有偉大的作用的。

我們來看成仿吾的分析吧，他說——

“維持文學革命的運動使他不致於跟着新文化運動同歸于盡的是民十以後的創作方面的努力。這時候，創造社已正式登台，不斷地與惡劣的環境奮鬥。他的諸作家以他們的反抗的精神，以他們的新鮮的作風，四五年之內在文學界養成了一種獨創的精神，對一般青年給與了不少的激刺。他們指導了文學革命的方針，率先走向前去，他們掃蕩了一切假的文藝批評，他們驅逐了一些蹩腳的翻譯。他們對於舊思想與舊文學的否定最為完全，他們以真摯的熱誠與批判的態度為全文學運動奮鬥。

“有人說創造社的特色為浪漫主義與感傷主義，這只是部分的觀察。據我的考察，創造社是代表着小資產階級 (Petit Bourgeois) 的革命的‘印貼利更追亞’ (智識階級)。浪漫主義與感傷主義都是小資產階級特有的根性，但是在對於資產階級的意義上，這種根性仍不失為革命的。”

仿吾在這裏批判了創造社的過去，但是，我們要認清，創造社在初期的時候的確是代表純粹的資產階級的意識形態的，牠是承繼了新文化運動而來的，不過創造社是始終接近於小資產階級的而已。

所以，我們在此批判創造社的時候，雖然牠在初期也是反映着資產階級的意識形態，但是我們却不可忽略牠的始終的‘革命性’，創造社是始終沒有和封建勢力妥協過的。

當時和創造社合流的，還有文學研究會和語絲派等，但他們是大多偏向于自然主義的，所謂‘人生派’的色彩極為濃厚。因為力量比較得薄弱，所以這裏不多說了。

後來在五卅以後，因了全國反帝運動的蓬勃，中國的民衆多從睡夢中覺醒起來，全國形成一個新的氣象。在文學的分野上，就有正式的革命文學的呼聲出現了。

這呼聲的第一人是蔣光慈，接着郭沫若在‘創

造月刊'上發表了他那篇'革命與文學'，那時候的革命文學運動纔算正式開始了。

這運動的背景是什麼呢，牠的社會的根據是什麼呢？

中國的無產階級在二七京漢鐵路流血的政治鬭爭後，階級的意識漸漸覺醒，那時候是和資產階級結成一條聯合戰線，和帝國主義及封建貴族抗鬥。後來，接着來的是震動全世界的五卅運動，中國的反帝運動到了五卅有了一個劃期的表演。這一英勇的無產階級所領導的反帝運動，展開了中國革命的新的階段，接着掀動了全上海的大罷工，省港的大罷工，這許多都是給帝國主義和中國的封建資產階級以嚴重的威嚇的，展開了歷史記載上的新的一頁。一直醞釀成熟了廣東政府的北伐戰爭。

那時候的資產階級因為見了無產階級的無比的英勇的鬭爭，動搖到他本身的利益上去，所以他就開始發生對於革命的動搖了。直到一九二七年

中國大革命的前夜，資產階級完全起了反革命的作用。

革命文學的口號是在這樣的社會條件之下提起來的。

這時期的革命文學的特徵大抵可以歸納成爲二點：一是反帝色彩的濃厚；二是在初期的時候是小資產階級的革命化與資產階級和無產階級的進攻封建勢力及帝國主義的聯合戰線。

因此，反映到作品上面來的，就是一種階級意識十分模糊，小資產階級的色彩極爲濃厚，反抗情緒十分高漲的革命文學。

在一九二八的春季，中國才正式揭出了無產階級文學的旗幟。

所以我們將過去的中國的文學運動歸納一下，大致可以分爲三個階段：

第一時期——自五四至五卅，這時候是新文化運動的時期。

第二時期——自五卅到一九二七年，這時候

是革命文學的時期。

第三時期——自一九二八年起到現在（現在尚在繼續着），是無產階級文學運動的時期。

二 中國普羅文學推進的階段

上面說過中國的革命文學到了一九二七年的年底已經轉入第三個時期了。這第三時期的開展，已經不是攏統的革命文學，而是以代表普羅列塔利亞利益的普羅文學在文壇上活躍着了。

普羅列塔利亞階級是一個新興的階級，所以現在所說的新興文學即是普羅列塔利亞文學。

這裏，我們考察中國的普羅文學推進的階段我們必先要考察中國普羅文學存在之社會的根據。

“文學是有階級性的”，在上面已經詳細的加以說明，這裏是無庸多說了；所以中國的文學，當然也是有階級性的，在中國的階級社會中，一階級有一階級的文學，這是沒有什麼疑問的符號的。

中國的普羅文學，這個口號並不是幾個人喊起來的，事實上要喊也喊不起來的，牠有牠底社會的根據，這是和各國的情形是一樣的。所以中國普羅文學的發生，牠必然的是根據了牠社會的客觀原因和主觀的需要而產生的。我們在這裏因為沒有許多篇幅來解剖中國的現社會，我們祇能指出普羅文學在中國存在的社會之根據的必然性。

現在中國的社會，是伴隨着世界資本主義走向崩潰的道路去的一過程間。無疑的，普羅文學的社會根據即是確立在這上面。

有人說，中國是一個產業落後的國家，是一個半封建的農業國家，和世界資本主義的先進國家是相差得很遠的，所以中國一切都是落後的，說不上是一個資本主義的國家，所以無產階級的革命是沒有對象的。但是，我們要知道，中國雖是一個資本落後的國家，但却不能說中國的資本主義就永遠停留在半封建的農業國家，牠也必然的隨着社會的變革而逐漸發展起來的。我們只要看

十年前的中國和現在的中國的情形是怎樣？十年前中國有這許多工廠麼，中國有這許多資本家麼？加以近年來中國的手工業的破產，農村經濟的衰落，都會人口的集中，都足證明中國是也在一步步的走向資本主義路上去。那麼中國既有了資本主義的存在，一定就有無產階級生長，無產階級是隨着資本主義而成長的；所以中國既然有資本主義的發展，也就有無產階級的生長，這是相因為果的事實，誰也不能加以否認的，除非他是瞎了眼睛。但是，我們在這裏却不能忽略了中國的一個最大特徵，即中國是處於半殖民的地位，是資本主義先進國家帝國主義角逐的一塊肥肉。中國是一個最廣大的足為帝國主義剩餘生產品的銷售地，也是帝國主義最適當的一個投資地。帝國主義對於中國的經濟侵略是無所不用其極的。這也是中國的資本主義不能突然發達起來的一大原因。因此，中國的市場上就充滿了洋貨，觸目皆是的外國的工廠，中國的普羅列塔利亞在這樣的局勢之下，他

們是處於兩重壓迫之下的——國內的資本家和帝國主義。所以他們的痛苦較之別國的普羅列塔利亞更爲深刻。中國的普羅列塔利亞處於雙重的壓迫之下，他們對於本身利益的要求也更爲迫切，他們的階級意識也更爲明顯，他們因爲環境的關係，較之別國的普羅列塔利亞容易覺醒。中國自從二七慘案京漢鐵路大罷工後，這是普羅列塔利亞抬頭的第一聲；繼之而起的有普羅列塔利亞特領導的五卅運動，香港海員的大罷工，上海的工人政府的出現……種種英勇的鬥爭，都足證明中國的普羅列塔利亞已到了階級覺醒的時期，因了這種意識的覺醒，他們當然是抱着新興的意識形態，那麼當然也有要求表現這種意識形態的普羅文學出現起來。

因了無產階級的成長，即有無產階級的意識形態，普羅文學即是反映此種意識形態的文學。這是中國的普羅文學所以能夠確立的社會的基礎之第一義。

中國的宗法社會的封建思想，早已不能支配已經進入於資本主義時代的中國社會了。中國的宗法社會的封建思想已經早已腐朽而且滅亡了。那種忠孝節義仁義理智的忠君愛國思想只能到歷史陳列館裏去追尋了。中國的資本主義社會所需要的是自由思想，德模克拉西的思想，打破一切因襲的傳統觀念，代以活潑新鮮的自由思想，這是資本主義社會所要求的口號。但是，中國的資產階級是不是能夠完成這一使命呢？不能，萬萬不能！因為中國的資產階級的勢力非常單薄，經不起風浪的；牠既受帝國主義的壓迫，又遭國內無產階級運動勃發的威嚇，他自然而然的拿胆子都嚇破了。他看見中國的無產階級的站在最前線的鬥爭，真是將資產階級的胆都嚇破了，所以他馬上去和封建勢力妥協了，來共同鎮壓無產階級的革命運動。

因了這樣底緣故，中國的資產階級一開始就呈動搖之像，終於沒有完成他的歷史底使命就走到反動的陣營去了。所以，中國的資產階級，他是

沒有能力完成他自身的意識上的使命的，中國的資產階級，是沒有能力以牠的意識形態來支配全社會了。中國的普羅列塔利亞，除了完成他本身的歷史上的偉大的使命以外，他還須來完成資產階級的革命。這時候，普羅列塔利亞必然地要起來主張自己的意識形態，主張自己的文學。這是中國的普羅文學存在之社會的根據的第二義。

牠的第三種意義即是，全世界的資本主義已經走上了沒落的程途，資產階級的意識形態，已經沒有支配人類思想的氣力。資產階級的文學滿帶着頹廢和反動的色彩，沒有新的有意義的內容，也沒有平明的合乎科學的技巧。各國的普羅列塔利亞都先後的主張自己階級的文學，在許多國度內，已經有了相當的成功。這樣，使後進的中國自然發起一種急起直追的勇氣。所以，中國的普羅文學，必然地是伴隨着世界普羅文學的潮流而來的。這是中國的普羅文學存在之社會的根據的第三義。

因了上面的三個條件，中國的普羅文學並不是憑空喊起來的，的確是有牠的確立的社會的根據了。

何大白在“中國新興文學的意義”上面說得更詳細。他說——

“再只就文學方面作一番較詳細的觀察吧。歐洲布爾喬亞的文學，在十九世紀的末葉老早就呈露了衰弱的現象。到了現在，全世界的布爾喬亞文學都走入了沒落的路途。那些作品給不到讀者什麼好的刺激，甚至還要引起許多不好的副作用，在中國也是一樣。五四前後發生的布爾喬亞文學，當初還有一點革命的色彩，不久那些布爾喬亞文學家中間就發生了分化作用，一部分慢慢逃避到趣味，漸漸的走入反動的路上去了。其他一部分却積極地向革命的大路上走去。革命一天天高漲，文學對於革命的問題，更惹起作家和批評家的關心。但是當時就是比較革命的文學集團，其中也現出消極的傾向。人道主義的呻吟，象徵派的技巧，在

中國文藝成了新鮮有魅力的東西。到了現在，環境比以前更加變化了。普羅列塔利亞顯然露出頭角，富有革命性的文學集團，不能不先後轉換方向，走向新興文學的路線。而一般的布爾喬亞文藝更明顯地現出了灰色的毫無生氣的影象。雖然只有十多年的歷史，中國的布爾喬亞文學已經和世界的布爾喬亞文學合流而沒落下去了。祇有新興文學可以繼起五四運動前後那種文學運動的精神。只有新興文學出來代替這個沒落的布爾喬亞文學。”這是更明顯地說明了中國的普羅文學存在的必然性。

中國的普羅文學是已經確立了。這並不是口中喊喊能夠確立的，這是有牠的客觀的社會的環境和主觀的力量的基礎。這是事實的存在，誰也不能加以否認的。

現在我們就要來考察到中國的普羅文學所推進的階段如何了。

我們應當首先要理解，一種初期的作品是當

常地容易引起人家的誤解的，因為牠表演出來的樣式是非常地幼稚的。中國當然也不能免去這種情形，因此現在一班攻擊普羅文學的人，也常常以作品的技巧的幼稚，以作攻擊的唯一的武器。柯根教授關於這一點他是早已說過了，他說——

“初期的普羅列塔利亞文學在技巧上確是非常拙劣，在意識上確是並不怎樣清楚。但是假使我們要在文學裏面觀察社會意識的特殊形式，則這些詩歌的出現不僅在科學的概念形式上，即使在形象上面，在抒情詩的感情上面，也足以證明被壓迫階級對於生活的覺醒，一定可以使他們自覺到他們自身的位置。”所以，初期作品的幼稚實在是免不了的事情，這種例子，在俄國是極為顯明的，例如在十月革命以前，十月革命時代，十月革命以後，這三個時期是懸隔得非常大的。在中國，也一樣的可以適用柯根教授的話來加以考察的。

初期的作品是幼稚的，而且在意識上也頗多不健全的地方，這在我們自己也是承認的。這全靠

理論的展開和作品的批判，漸漸的加以克服和逐漸的技巧化起來。致于普羅列塔利亞文學的內容和形式澈底的完成時代，自然要等到普羅列塔利亞取得政權以後，關於這，伊理基有很透澈的理論給我們。他在蘇聯的普羅列塔利亞文化協會上說着如下的話——

“親愛的同志諸君！我衷心地祝福着諸君善良的希望，而且希望着諸君的工作能夠達到了最善的成功。

“要使社會革命得到勝利，有一種主要的條件。就是在由資本主義到社會主義的轉換期中，應該由勞働階級自己獲得勞働階級的支配權，而且能夠實施這種權力。一切勤勞階級和被榨取階級的先驅——就是普羅列塔利亞的政權，在這種轉換期內，爲着澈底的廢止階級爲着鎮壓榨取者的反抗，是必要的！同時，這種政權，爲着要使在城市勞働者之外，被資本主義鎮壓而燃燒着憤激的火焰的勤勞份子和全般被榨取大眾緊密地結合與

完全地一致，也是絕對地必要的。

“一定要勞働者們能夠理解這種事情，而能夠運用自己的蘇維埃來統治國家，那麼我們的成功方才能夠得到。

“但是，勞働階級還不充分地理解這種事實，對於自己統治國家的行動，還是過分的胆小。

“所以，同志們！你們爲着勞働者的支配權，應該努力的奮鬪！普羅列塔利亞文化協會，一定可以幫助這件事情。唯有這種努力，方纔能夠担保社會革命的未來的成功和決定的勝利。”

我們開始來考察中國的普羅文學進展的階段的時候，我們首先應當來抄一節革命的先驅者的話來作一個前提的因子。

中國的普羅文學，雖然正式提起口號來是在一九二八年的春季，但是在一九二八年前，代表普羅文學意識的作品，已經少數的產生在社會中了。

在一九二八年以前，中國的普羅文學，我們可以舉出三個代表人物來。

第一個是郭沫若，他是最先的革命的預言者和先驅者。我們看他在一九二三年發表的“上海市上的清晨”一首詩——

“還不曾被窒息的 gasoline 毒盡。
我赤着腳，蓬着頭，叉着我的兩手，
在馬路旁的樹蔭下傲慢地行走，
赴工的男女工人們分外和我相親。

兄弟們嚟，我們路是定了！
坐汽車的富人們在中道驅馳，
伸手求乞的丐兒們在路旁徙倚。
我們把伸着的手兒互相緊握吧！
我們的赤腳可以登山，可以下田，
自然的道路可以任隨我們走遍！
富兒們的汽車只能在馬道之上盤旋。
馬道上面的不是水門汀，
面的是勞苦人的血汗與生命！
面慘慘的生命啊，血慘的生命，
在富兒們的汽車輪下滾，滾，滾……………

兄弟們喲，我相信就在這靜安寺路的馬道的中央，

終會有劇烈的火山爆噴！”

這是郭沫若對於無產階級最先表示熱烈的同情的一人。

蔣光慈在一九二三年的一首詩裏（中國勞働歌）寫着下面的詩句——

“起來罷，中國勞苦的同胞呀；

我們受帝國主義的壓迫到了極度；

倘若我們再不起來反抗，

我們將永遠墮於黑暗的深窟。

打倒帝國主義的壓迫，

恢復中華民族的自主；

這是我們戶身的事情，

快啊，快啊，快動手！

起來罷，中國勞苦的同胞啊！

我們受軍閥的蹂躪到了極度，

倘若我們再不想辦法自救，

我們將永成爲被宰割的魚肉。

推翻貪暴兇殘的軍閥，

解放勞苦同胞的鎖扣；

這是我們自身的事情，

快啊，快啊，快動手！

起來罷，中國勞苦的同胞呀！

我們嘗足了痛苦，做夠了牛馬；

倘若我們再不奪回自由，

我們將永遠蒙着卑賤的羞辱。

我們高舉鮮豔的紅旗，

努力向那社會革命走；

這是我們自身的事情，

快啊，快啊，快動手！”

這首詩裏，蔣光慈雖然沒有明顯的階級意識，但他謳歌社會革命，完全站在無產階級的立場上，是沒有疑義的。

我們再來提到第三個詩人——劉一聲，他對於無產階級的意識是很充實的把握到的。在一九

二四年，他在“中國青年”發表了他的“革命進行曲”——

“鋼鐵般的堅固，是我們的營壘；
“膠漆般的嚴密，是我們的隊伍；
前仆後繼的衝鋒，是我們的神武；
十二萬五千萬被壓迫者，是我們的人類！”

他又在一九二六年發表了對於“十月革命”的謳歌——

“這是，無產階級的十月革命！
自從有了他，民衆才從睡夢中覺醒！
自從有了他，強盜才開始倉皇失驚！
自從有了他，自由才顯示新的途徑！
他照耀了黑暗，溫暖了寒冷，
他給與希望，給與勇氣，給與信心！
他宣講福音：被壓迫者最後必然得勝！”

在一九二八年以前，劉一聲的詩，實在最可以代表普羅列塔利亞的意識形態的。他對於普羅的意識把握得最充實，最有力。

其餘，在一九二八年以前，還有一些小說散文之類，但是大多是沒有把握到正確的普羅階級的意識，這裏也不多引了。

現在轉到一九二八年來。

在一九二八年的一月份，普羅文學才正式的在中國文壇上提了出來而形成一個熱烈偉大的運動。

支持這個運動的作家和刊物是很多，但是我們可以抽出“創造月刊”（轉變後的創造月刊）和“太陽月刊”來做代表。

轉變後的創造月刊是有非常勇往邁進的銳氣的。那時候的中心人物是郭沫若，成仿吾，李初黎，馮乃超等。太陽月刊是一九二八年新出的一個刊物，一出世就以無產階級文藝標榜的，他們的中心人物是蔣光慈錢杏邨孟超楊邨人等。這時候，中國的文壇才正式的劃了一個新的時期而熱鬧起來了。

蔣光慈在太陽月刊的第一期上，發表了他的

論文“現代中國文學與社會生活。”他認為中國的文學是和社會生活太隔膜了，中國的文學是落後了，趕不上中國的社會生活了。他說——

“我們的文學爲什麼對於我們的社會生活太落後了呢？

這是因爲中國的社會生活變化太迅速了！

這是因爲中國的革命浪潮激動得太緊急了！

現代中國社會生活，因爲特殊的情形，改變得太迅速了，幾乎令人沒有思考的餘地。就從五四運動算起吧，這幾年間中國革命的浪潮，就如崑崙山巔流下來的瀑布一樣，簡直一日千里，不可遏止，京漢路的二七慘案，香港大罷工，上海工人佔領上海……把中國的社會根本地搖動起來……”

他這樣的說是非常正確的，他完全站在經濟的和政治的鬥爭及運動上，來決定文學與社會生活的關係。

他後來又在太陽月刊上發表了“關於革命文學”的論文。錢杏邨這時也在太陽月刊上發表了許

多論文，也同樣的是站在唯物史觀的立場上說話的，他又批評了許多創作，而尤以批評矛盾的“幻滅”及魯迅的“死去了的阿Q時代”最爲當時的青年所注目。

在創作方面，當時所謂被人罵爲標語口號的文學，發表了不少。我們此地可以稍些來引用一下。

馮憲章的“匪徒的吶喊”——

“起來呀！現實社會的忤逆叛徒！

起來呀！饑寒交迫的土匪小偷！

現在是我們應該覺悟的時候，

你們不要呀依舊的低頭俯首！

可知我們也有兩足兩手，

可知我們也有耳目鼻口，

我們也有五臟六腑，

我們也有神經腦溝；

爲甚我們要爲富人奔走？

爲甚我們要用生命代價糊口？

這簡直把我們的人格蹂躪！

要是現在呀還不從速覺悟，
我們恐怕無以呀無以反救!!!”

再看他一首詩“警鐘”——

“啊，一切不值錢的工人和農人，

從速的執着光明的旗幟努力地前進!

轟!轟!轟!振起精神，

轟!轟!轟!步伐齊整!

啊，甚麼痛苦我們受盡，

如今我們該做世界之主人!”

我們再來看洪靈菲的“在貨車上”一首詩——

“他們把在工廠內時常流下的汗珠移到這戰場上流!

他們把在工廠內時常浪用的體力移到這戰場上用!

‘打倒軍閥!’‘打倒統治階級!’‘打倒一切反革命派!’

他們高聲喊着，喊聲雜着砲聲!人聲踏着槍影!’

這是當時太陽社創作之一般，還有許多小說，這裏因篇幅關係，不多引了；但就在這幾首詩裏，也可見到當時的普羅文學趨勢之一般。

轉變方向後的創造月刊，他們的努力和作用更加勇往邁進的向前進展。他們除確立了許多文藝理論的文章之外，而尤其注意的是對於資產階級和小資產階級文學的批判。

關於確立理論的文章，重要的有馮乃超的“藝術與社會生活”，李初黎的“怎樣地建設革命文學”，成仿吾的“從文學革命到革命文學”，麥克昂的“桌子的跳舞”等；關於批判的文章有馮乃超的“評駁實梁秋的‘文學與革命’”，彭康的“‘新月的態度’的批評”，李初梨的“自然生長性與目的意識性”，傅克興的“評茅盾君的‘從牯嶺到東京’”等……這時候，中國的文壇上驟然地熱鬧起來；而尤其促人注意的是李初梨在一九二九年一月份的創造月刊上發表一篇“對於所謂‘小資產階級革命文學’底抬頭，普羅列塔利亞文學應該怎樣防衛自

己？”他在這裏對於所謂小資產階級文學下了嚴正的批判，對於普羅列塔利亞文學奠定了基礎，他展開了文學運動底新的階段。

我們在這裏節他幾段重要的文章，以作參照：

“從來在我們陣營內，無意識地有一種錯誤的見解支配着：就是以爲普羅列塔利亞文學，只應該寫普羅列塔利亞自身的事情，這因此使得我們文學的視野，變得非常狹隘。而我們過去的作品，亦以寫前衛底英雄行爲及普羅列塔利亞自然生長的反抗的爲最多，這雖然有其他的原因，也可以說是我們作家的眼界過於狹小，或是無意識中受了上述的誤謬的見解所支配。這在我們文學運動的初期，或許是一種不可避免的必然的現象，然而現在的客觀的種種情形，是在要求着我們文學的視野底擴大。本來普羅列塔利亞特，是現社會的唯一的批判者，而他的階級的觀點，亦是現在的唯一的客觀的觀點。所以普羅列塔利亞文學的作家，應該把一切社會的生活現象，拉來放在他的批判的組上，

他不僅應該寫工人農人，同時亦應該寫資本家，小市民，地主豪紳，凡是對於普羅列塔利亞特底解放有關係的一切。問題不在作品的題材，而在作家的觀點。……

“其他一個錯誤的見解，——或許是大家所疎忽了的一個問題——就是大家以為我們的普羅列塔利亞文學，只是資本主義或帝國主義的對立物，而放棄了對於封建遺制的鬥爭。這在其他先進各國底普羅列塔利亞文學，是這樣的。然而因為中國革命的特殊情形，因此規定了我們文學的一個特殊性。本來中國的革命，其根本目標，就在於帝國主義底打倒與封建遺制底剷除。因為帝國主義之所以能支配中國，專賴封建遺制作其支持，而封建遺制之所以能夠保其殘喘，亦賴帝國主義作其後盾。所以要想打倒帝國主義，非同時剷除封建的遺物不可，要想剷除封建的遺物，同時亦非推翻帝國主義在中國的支配不可。這是一個密切的相互關係，我們不能捨一取他的。本來對於封建的鬥爭，

原是布爾喬亞的任務，不過在社會地落後的中國，我們的布爾喬亞無力擔負這個任務，這一個任務遂落在普羅列塔利亞特的雙肩上來；同樣地，文學上對於封建底鬥爭，也應該是布爾喬亞自然主義的工作，然而在文學地落後了的中國，我們的布爾喬亞文學，沒有把這一個工作完成，這一個工作，遂遺留下來作為普羅列塔利亞文學不得不承繼的一個遺產。因此，我們的文學，在牠對於帝國主義及資本主義底的鬥爭以外，對於封建的鬥爭，也應該是牠的特別的重大任務。這一點我覺得是中國的普羅列塔利亞文學與其他各國不同的一個特殊性，現在我們應該明確地認識。”

李初梨的上面一段話，可以作為當時的普羅列塔利亞文學理論展開的新的階段。

我們再來看他怎樣的批駁了所謂“小資產階級的文學”——

“這在文學方面看來，所謂‘小資產階級革命文學’，正是這小布爾喬亞意德沃羅基底具體的表

現。可是，猶如小布爾喬亞意德沃羅基不過是一種布爾喬亞意德沃羅基底特殊形態一樣，所謂‘小資產階級革命文學’也無非是末期布爾喬亞文學底一種現象，牠實在沒有什麼根本特徵，可以自別於布爾喬亞文學。因此我斷定作為一個‘革命文學’底‘小資產階級革命文學’根本不能成立。牠不過是布爾喬亞文學的延長，尤其是在中國社會的特殊情況下面所發生的一種特殊形態。”

中國的普羅文學自從一九二八年一月份正式提起來之後，文學上所發現的形態大多是偏向於理論鬥爭的時代，所謂就是清除文學內的敵對的主義，而領導此理論鬥爭的則為創造社。創造社也因了這，於一九二九年的二月七日，遭了封閉，牠封閉的時候，剛好在‘無產文藝的發展，有產文藝的告終。’的時候，牠完成了牠的歷史的使命。

自從創造社封閉之後，因了客觀的種種問題，有了相當的短時間停頓的形勢；但在這時候有一種好的現象，就是理論鬥爭的時代差不多已經是

過去了，普羅文學已經確立了存在的基礎，‘新流月報’的出現，即是這個基礎確立的表現。

‘新流月報’雖然只出了四期，但是牠也有牠的使命，這上面不只是理論鬥爭的文章，不只是所謂“標語口號”的文學了。上面登載了許多獲得正確的無產階級意識的優秀的創作。所以，這時候，中國的普羅文學運動顯然的已經進了第二時期——一個新的階段了。

到了一九三〇年，普羅文學的一個黃金時代到來了！中國的文壇上，即呈現了十分活躍的氣象。在客觀的方面，因了社會之經濟基礎及其他客觀事實之不斷的變革，促使許多作家都轉換了方向，站到普羅文學方面來；這時候，有力的雜誌“萌芽”，“拓荒者”等都相繼出版，文壇上又呈現了一個非常活躍的熱鬧時期。

而促使中國的普羅文學走入第三階段的，乃是中國左翼作家聯盟底成立。

這一聯盟底成立，無論在中國和國際方面，都

有非常偉大的意義的。因為中國過去的文學運動，都形成許多小團體，以致運動未能普遍地發展，這一聯盟底成立，就是要清除一切過去不正確的傾向，取消一切小組織，團集一切左傾作家共同形成一個統一戰綫。

這個聯盟是在一九三〇年的三月二日舉行成立大會，到左翼作家五十餘人，有魯迅，田漢，彭康等演說，通過了聯盟的綱領，成立常務委員會，通過成立“馬克思主義文藝理論研究會”，“國際文化研究會”，“文藝大衆化研究會”，創刊聯盟機關雜誌，而尤其重要的是議決了凡是左翼作家必須參加一切工農解放運動的實際鬥爭。

現在將聯盟的綱領錄在下面——

“社會變革期中的藝術，不是極端凝結爲保守的要素，變成擁護頑固統治之工具，傾向進步的方向勇往邁進，作爲解放鬥爭的武器，也只有和歷史的進行取同樣的步伐，藝術纔能夠煥發牠的明耀的光芒。

“詩人如果是預言者，藝術家如果是人類的導師，他們不能不站在歷史的前線，爲人類社會的進化，清除愚昧頑固的保守勢力，負起解放鬥爭的使命。

“然而，我們並不抽象的理解歷史的進行和社會發展的真相。我們知道帝國主義的資本主義制度已經變成人類進化的極樞，而其掘墓人的無產階級負起其歷史的使命，在這‘必然的王國中’作人類最後的同胞戰爭——階級鬥爭，以求人類澈底的解放。

“那麼，我們不能不站在無產階級的解放鬥爭的戰線上，攻破一切反動的保守的要素，而發展被壓迫的進步的要素，這是當然的結論。

“我們的藝術不能不獻給‘勝利不然就死’的血腥的鬭爭。

“藝術如果以人類的悲喜哀樂爲內容，我們的藝術不能不以無產階級在黑暗的階級社會之‘中

世紀’裏面所感覺的感情爲內容。

“因此，我們的藝術是反封建階級的，反資產階級的，又反對‘失掉社會地位’的小資產階級的傾向。我們不能不援助而且從事無產階級的藝術的產生。

“我們的理論要指出運動之正確的方向，並使之發展，常常提出新的問題而加以解決，加緊具體的作品批評，同時不要忘記學術的研究，加強對過去藝術的批判工作，介紹國外無產階級藝術的成果，而建設藝術理論。

“我們對現實社會的態度不能不參加世界無產階級的解放運動，向國際反無產階級的反動勢力鬭爭。”

以上是指出了中國的普羅文學運動由理論鬭爭的時代入於確立基礎的時代，到現在誰也不能否認中國的普羅文學的存在了。

三 現階段的諸問題

中國的普羅文學是已經成立了，以後我們要更用加速度的步武向前推進；現在運動的現階段有不能不待我們解決的諸問題。

第一，作者問題。中國的普羅文學的作者大多數是小資產階級的知識份子出身，所以在運動的初期，或許免不了走入錯誤的路途。而尤以“革命的 Romantic 的成分極為濃厚”及“同路人”傾向等等，這是需要我們努力的克服及刻苦的學習，每一個作家應當和現實的工農的解放鬥爭聯繫起來，一步步的向無產階級的方向前進。同時，我們應當更加速的提高無產階級文化的水準，挑拔出無產階級出身的作家來。

第二，讀者問題。中國的普羅文學的讀者，現在尚停留在革命的小資產階級的知識份子中間，這不能永久是這種現象的，我們要將作品推進到

工農羣衆裏面去。一面將我們的文藝大衆化起來，一面設法提高工農羣衆的文化水準。我們的作品要成爲工農羣衆自身的東西，要百分之百的在工農中間消解。

第三，文學與政治的聯繫。我們的文學，應當與現實的政治生活聯繫起來。每一種政治潮流的轉換，應當反映到文學作品上面來。我們中國過去的偉大的事變：五卅運動，海員大罷工，上海工人政府，廣州事變，都是文學者最好的材料，是需要我們青年文藝家努力的。

第四，理論問題。我們的文學理論雖然已經相當的確立了，但是還未深入。而且理論的展開，是必然地應當採用辯證法底發展。我們除努力介紹國際的馬克思主義的文學理論外，我們應當時時刻刻在現實社會中提出問題來討論和批評。尤其是對於中國的資產階級和小資產階級的文藝理論，應當毫不客氣地加以批駁。這對於普羅文學的前途是有非常巨大的作用的。

第五，進行自我批判的工作。中國普羅文學的批評標準雖然已經相當的確立了，但是應用得還不廣。我們以後除用正當的馬克思主義的方法對於資產階級的和小資產階級的文學加以嚴密的批判外，在自己的陣營內，應當即刻進行自我批判的工作。這是一個很重要的工作，這樣，我們的文學運動纔會加速度的向前進展！

第六，我們的普羅文學應當與全世界的普羅文學合流起來。這好似我們的無產階級應當與全世界的無產階級發生密切的關係而合流起來是一樣的。這樣做去，我們非特可以知道世界文學的趨勢如何，而且也可決定中國普羅文學的進路。

其餘當然還有許多問題，但我們可在運動中不斷的提出，以上僅可作為一種原則的說明而已。

中國普羅文學的前途

中國的普羅文學，前途是很偉大的！這是不用

諱言的！中國的普羅文學必然是伴隨着中國的普羅列塔利亞的解放運動和現實鬭爭而發展的。我們根據辯證法的考察，是不能加以否認的。中國的資產階級文學早已沒落而衰亡了，承繼這個使命的只有無產階級的文學。我們應當一步步隨着歷史的車輪前進，應當在鬭爭中，在現實生活中繼續不斷的發動我們的運動，繼續不斷的加緊我們的努力，我們展望着偉大未來的前途，我們應當努力邁往前進啊！

附錄二 世界普羅文學概況

一 俄國的普羅文學

俄國的普羅文學在十月革命以前，已經胚胎着豐富的種子了。一般先覺的文學家，已經感到“工場是新世界的搖籃。在工場裏面非組織不可的，不僅是爲着要產出廢棄舊世界的力量。在工場這種懷抱裏面，產生了新的詩歌，那也是很自然了。”在一八八〇年時代，勞動者詩人已經寫成了他們的詩句。那時候，還是工場和製造所不曾充滿

俄國全土，普羅列塔利亞特，不曾組織成有力的軍團的時候，也就是燃燒着對於帝政的憎惡而悲傷著被壓迫民衆的苦惱的人們，那時候雖然沒有極明顯的普羅列塔利亞的意識形態，但對於勞動者階級表示深摯的同情，却是顯著的事實。

但是，在普羅列塔利亞沒有獲得政權的時候，他們的內容和形式，當然是不能獲到完全的成功。柯根教授說：“在十月革命以前的普羅列塔利亞詩歌，在技巧上確是非常的拙劣，在意識形態上是並不怎樣清楚，所以，假使我們將形式的問題看做是內容，而將藝術的手法之歷史來當作文學史看，那麼以前的詩人，或許是連記述的價值都沒有。”所以在十月革命以前的普羅文學，我們僅可偏重在內容一方面來觀察。

但是那時候還有否認普羅列塔利亞文學存在的，直到十月革命以後，托洛斯基還否認着，我們在這裏可以拿高爾基的話來回答他們：“我堅決地相信，普羅列塔利亞特能夠創造自己的藝術，——

支付了偉大的苦心，和偉大的犧牲。——正像我們創立了我們自己的月刊新聞一般地。我經過了長時期的觀察，在那種頑強地想要將自己的人生觀和感情觀察在紙上表現的幾百個工人職工和農民的努力裏面，成長了這一種堅決的信念。”所以，普羅文學在俄國的十月革命以前，實在已是存在的了。

偉大的十月革命爆發起來了，那種偉大的波浪，將文學家更顯明地分爲二截，舊俄時代的大多數的作家，都跑向反動的陣營去了，或者有的是逃到國外去了；革命的文學家，那麼無疑的是在擁護着蘇維埃俄羅斯的建設了。

蘇維埃文學的急激的進展，是在國內戰爭（一九一七——一九二〇年）終熄之後，就是，是在所謂革命的同路人——小資產階級的年輕作家們指望着文學的舞台而開始登場了之後的事情。此外，在別種意味，可以說，是在無產階級文學，一方面獲得了一切新的地步和新的世界，一方面從舊宗

宣言式文學進展到有價值的藝術的創作以後的事情。

在一九二〇年，普羅列塔利亞作家機關雜誌“鐵工場”第一號發行，他們在卷頭語上寫着：“我們的鐵工場，是藝術的打鐵工場！——是和偉大的社會的普羅列塔利亞鐵工場密接地結合着的一個部分。昨天我們，在基礎的材料裏面，鍛就了新的生活，今天，依照着整然地活着的文學作家，正要建築起一個新的內容。”在一九二〇年的五月十四日，在莫斯科的廿五名的普羅列塔利亞作家，正式的創立了普羅列塔利亞作家聯盟的基礎。

在十月革命的初期，國內戰爭沒有終熄的時候，整個的俄羅斯陷于一種窮困的狀況中，普羅列塔利亞文學，也成了非常貧弱的現象，只有最尖端的詩歌形式，支配了當時的文壇。他們的東西都表示出一種非現實的，象徵的宇宙主義的東西，他們是忽略了現實性的。

我們看了下面的一首詩，就可知道“鐵工

場”時代的一種超現實的“宇宙主義”的情況：——

“我用自己的詩歌，

向宇宙表示了心中的熱愛。

這不是我不知道女性的輕憐，

這不是我不知道女性的密愛！

黃昏時節，我不期待裙履的輕音，

但是在我的前方，好像有些什麼音韻傳來。

我不期望女性的擁抱，

我祇希望着微風的款待。

我熱愛着微風的吹拂，

我感謝她好意的歡迎！

這不是人間的愛撫，但是我

不知道孤獨，不覺得飄零！

這不是女性的愛撫，

讓我和微風繾綣到天明。

這是無窮的宇宙，

從生活裏喚出的歡欣。

透過了黎明的薄暗，

我沈醉於感激的深情，
我覺得宇宙的胸部，
已經貼近了我自己的心靈。
我覺得至高的擁抱，
我感到了無上的驚顫。
我貴重的詩啊！
這就是你最高的靈感！

我用自己的詩歌，
向宇宙表出了熱愛，
這不是我不知道女性的輕憐，
這不是我不知道女性的密愛。”

在初期的時候，普羅列塔利亞文學，大都是有“宇宙主義”的傾向，但這種“宇宙主義，”是和“集團主義”（Collectivism）相接近的。

後來，一九二一年六月新經濟政策實行，把蘇俄的社會從物質的窮困裏面裏救了出來。文壇上面，也就有了活躍的氣像，那時候雜誌“印刷和革命”及“紅色處女地”同時的刊行了。這二個雜誌的

產生，給了蘇俄的文壇一個巨大的激浪。他們是完全站在現實的立腳點上，來描寫自己的文學了。

自從新經濟政策實行以後，俄國的革命黨員，才把集中在軍事政治方面的力量，分一部分出來，到文化戰線上去。所以在一九二二年之初，就有兩個新的無產文學出現。一個是“青年衛隊”一個是“勞動者之春。”但是，他們因為要集中勢力起見，在一九二二年的十月，組織了“十月”的文學團體。

團體“十月”，在這裏究竟提出了些什麼問題呢？

柯根教授在“普羅列塔利亞文學論”裏面，有着精當的說明。他說——

“第一，就是主題方面的問題。抽象的浪漫主義的詩歌，非和人類的詩交代不可了！在普羅作家第二次莫斯科大會，倍茲米榮斯基在他報告演說裏面，提出了以下的大綱。‘表白了革命的靈感或者表示了對於革命的作者個人關係的作品，假使

他們是在處理事物和他的象徵，那麼，描寫時代的作品，第一應該把握當時代生活着的人們。同時，社會的關係，應該在各階級的代表者裏面個性化起來。這個時代，作者的階級的世界觀，一定會在他對於人物和事件的態度上面，或者在他能否正當地理解將來這一個問題之上，（從全階級的地位觀察）明白地表現出來。

“在構圖方面，從鐵工場轉化到十月，以抒情詩沒落和敘事詩勃興為他的特徵。

“普羅列塔利亞文學第二期的特徵，是對於團體組織的傾向。不僅爲了新的藝術形式之勝利和新的題材的卓越；曾經引起了殘忍的鬥爭，爲着要使一切無產階級作家，結成一個唯一的，且有鐵的紀律的，堅固的陣綫，也曾勃發了猛烈的爭論。

所以，“十月”的特點，就是要捉住革命的現實而描寫，不是空想的抒情的宇宙主義的歌吟。他們主張毫不粉飾地表現生活着的人間。

當時的代表作品，有理別丁斯基的“一週間”，

賽拉希莫維支的“鉄流”，福瑪諾夫的“却拍夫”，法兌也夫的“潰滅”，格來特可夫的“士敏土”等等，他們都用着前衛的眼光，去描寫革命的現實的。有的是對於國內戰爭的描寫，有的是寫新俄建設的堅苦卓越的精神。他們和“同路人”的區別，是在於他們所描寫的革命的中心人物，不是對於革命無用的人們，而是社會主義建設的中堅份子。此外，他們的普羅列塔利亞寫實主義的根本傾向，愈加鮮明，作品與時代的結合，比任何作品更加濃厚等，也都是他們底特徵。

他們在一九二三年三月組織了全聯邦無產階級同盟，造成了“十月”的團體的綱領如下：“新經濟政策實施以後，無產者應該建築自己的文學了。無產文學應該是一種組織勞動大眾的心理，使他們向着他們終局的使命方面走的文學，並且還應該是清算資產階級文學的文學。”

“十月”派在一九二三年六月，發行了機關雜誌“在哨所”這時候才確立了他們的基礎。

一九二五年的一月在無產階級的作家全聯那大會上，通過了一個決議案，這時候，蘇俄的文學大致是有了一個總的解決，他們底宣言的內容，大致如下——

“第一，文學是階級鬭爭底強力的武器。倘若馬克思底‘或一時代的支配的觀念常是支配階級的觀念’這指示是正確的，則無產階級底支配與非無產階級的 Ideology，部分地說是與非無產階級文學之共存的不可能，是無可疑的餘地的。倘若在無產階級獨裁期內，無產階級沒有漸次地獲得所有的 Ideology 的地位，則牠將停止其為支配階級吧。在階級社會裏的文學是不能中立的，牠必然要積極地仕奉一個階級的。

“第二，倘以上的事對於一般階級社會是正確的，則在我們生活着的時代——戰爭與革命的時代，尖銳化了的階級鬥爭的時代，是更加倍的正確。因此在文學的領域，說各種文學的 Ideology 的傾向之平和的共同勞動，平和的競爭是可能的

這樣的論調，不過是反動的空想吧了。布爾塞維克主義是常常和這樣的反動的空想鬪爭過來的。在 Ideology 的領域和文學的領域內，也和在社會生活的其他的領域內同樣，階級鬪爭的法則支配着。所以，布爾塞維克主義是常常站在 Ideology 的非妥協的嚴正的立場上，站在 Ideology 的方向底無條件的敏感的立場上的，現在也如此。

“第三，資產階級的思想家們，提示着文學與政治的同權同價值，換言之即資產階級文學與共產主義政治的同權同價值的‘理論。’這理論的階級的政治的意義，是在資產階級的思想家們底對革命防衛自己，築起自己的文學障地，想從這障地炮射無產階級的獨裁的城寨這努力之中存在着的。在現代的局面，無產階級與資產階級都想獲得對於中間份子的支配權，文藝恰正是排演這個激烈的階級鬪爭的最後的舞台之一。

“第四，蘇維埃聯邦——是標榜着從資本主義向共產主義的移動諸國之聯盟。政治，經濟，軍

隊，學校——凡此一切都帶着過渡期的性質，而同時又都烙着指導現代社會從資本主義到共產主義去的無產階級底烙印的。無產階級從在歷史上出現的當初以至現在，已創造了新的物質的及精神的文化底偉大價值了。……但是無產階級文化及文學在現代社會上存在着的事是不可爭的事實，這事實同時又是無產階級底勝利的無疑的證據之一。”

同時，決議中又對於無產階級文學的否定者給以嚴正的批駁，這裏不一一的列舉了。

後來，在一九二七年，蘇俄的左傾文學家，爲確保革命期間的文學者的共同任務和共通的利益起見，在政府的贊助之下，組織了蘇聯作家同盟，統括一切的無產階級作家，農民作家，小資產階級作家等，組成一個大聯合，他們有自己的出版部，作爲蘇聯作家的唯一的機關。

總之，蘇俄的普羅文學已由運動的初期而進展到擁護社會主義教化的時期了。蘇俄的普羅文

學是一天天的在向着偉大的社會主義的前途走去，光輝的照耀着偉大的勝利的世界。

二 日本的普羅文學

日本，在世界資本主義的現階段，也是一個達到成熟期的資本主義的國家了。在這幾十年中，牠的下層建築——經濟基礎，正是怒潮似的急速的在向資本主義的路上奔去，在日本資本主義的現階段，也無疑的已經走到帝國主義一形態了。那麼在牠的文學上，也必然是下層建築——經濟基礎——的反映。一方面是維持資本主義利益的布爾喬亞文學，一方面是反抗資本主義的普羅列塔利亞文學。

這近幾年來的日本的普羅列塔利亞特，是已經抬起頭來而表現着英勇的鬪爭了。有日本的普羅列塔利亞特的成長，當然就有日本的普羅文學的發生。但是，因為日本的普羅列塔利亞特已經抬

起頭來有着英勇的鬪爭的緣故，日本的布爾喬亞，爲要保持其自身的階級的利益起見，所以在近幾年來有着尖銳化的表現。如布爾喬亞的治安維持法的公布，Mob, Strike 的暴壓，勞農黨的被解散，一五，三月的總檢舉，……都表示日本資本主義也快近沒落期的尖端的表現。

在文學上表現出來的，這兩年來表示着非常蓬勃的氣象，也像普羅列塔利亞運動一般地進展到一個新的階段。關於這，白川次郎有着較詳細的說明——

“一九二八年，三月十五事件以來，日本普羅列塔利亞運動受了支配階級的急迫，不得不變爲地下運動，而運動之一翼的文藝方面尚表現着燦爛的光彩。尤其是一九二九年無產階級文壇有許多優秀的作品，并且普羅列塔利亞演劇勃興，聲勢非常浩大。

“日本普羅列塔利亞文藝進展惹起既成作家中間的分野；許多敏感的既成作家，被這時代的高

潮，包攝了去。如片岡鉄兵，今東光等就是顯明的例。這個高潮在他方面把許多作家推到反動方面去，也是值得注意的。在文藝的領域，由階級分別的兩大陣營就這樣漸漸明瞭了。

“一九二八年，三月十五事件以後，支配階級殺到無產階級的陣營，奪去了許多優秀的指導者，結果真正的左翼潛入于地下運動，其他則變為社會民主主義而逃避於合法運動。文藝方面，這影響也是很顯著的，‘戰旗’不斷地受着發禁的壓迫。左翼作家中間，有些在作品上，在生活態度上都暴露出非普羅列塔利亞的性質。一九二八年日本文藝界瀰漫着摩登主義(Modernism)。有一派想利用這種傾向去消滅文藝的階級性，就講這些左翼作家表示了向摩登主義的轉變。什麼是摩登主義？牠的基調就是無意義和性慾。我們在林房雄，村山知義等的某種傾向，大宅壯一的評論之類也未嘗尋不出這種要素，但因此就講到無產者文藝走到沒路，那是不對的。這與一九〇五年俄國第一次革命失

敗以後的狀態有相似的地方，我們不能不承認。那時候，俄國在政治方面，有取消主義，在文藝方面則有色情主義，都橫行於一時。

‘最後我們看看這羣左翼作家。一九二九年最著目的事情是優秀的新進作家的登場。戰旗派有小林多喜二。在去年（一九二九）他差不多擔負着日本文壇的榮譽。他住在北海道小樽，是個銀行員。他的‘盤工船’，‘不在地主’等作品表示普羅作家的非凡的手腕。但因為他缺乏普羅列塔利亞的實際爭鬪的經驗，有人批評他的作品表現出有許多尚不是自己的東西。不過至少‘一九二八，三，一五’這一篇，應該是他自己的作品。總之他是將來有希望的作家。戰旗派的新作家還有德永直，有立野信之。德永的‘沒有太陽的街’描寫一個印刷工場的大罷工，顯出很好的表現力。之野的‘軍隊病’用新鮮的筆致，毫不客氣地把軍隊生活的諸形相描畫出來。屬於戰旗派的許多已有盛名的作家不用說了。這一派中，如片岡鉄兵，如材山知義，如今東光，如

江口渙，如貴司山治等都是優秀的既成作家，只是他們都有複雜的過去，傾向上有許多應該清算的夾雜物，這是值得注意的。‘文藝戰綫’只在跨耀自從‘播種人’的傳統，在政治上完全與山川均一派的勞農派相接近，變成取消主義，這派的作家有田河，葉山，平林。黑島，金子等，近來可認為有望的作家怕只有岩藤雪夫。去年（一九二九）他發表的賃銀奴隸宣言算是描寫工場勞動者的優勝作品。

“過去兩年以來，無產階級文藝有席捲日本文壇的盛概。左翼文藝已經獲取了自已應得的地盤。白川次郎在日本文壇現勢鳥上面已經有了扼要的今後若要更進一步須更要特別的努力。”

述敘了我們現在再來看看日本無產文學團體的概況。據山田青三郎的敘述，日本的無產文學團體，大致可以分爲四派：——（一）全日本無產者藝術（聯盟（簡稱‘納卜’）；（二）勞農藝術的聯盟（勞藝）；（三）全國藝術同盟（全藝）；（四）日本無產派文藝聯盟（文聯）。

全日本無產者藝術聯盟，是由舊前文藝術家同盟普舊日本無產藝術聯盟二者合併而成的，其後更加上了舊左翼藝術同盟和舊鬥爭藝術聯盟他在上面的四個團體中，組織是最大。他們發行機關雜誌“戰綫”是合舊“前衛”及“無產藝術”而成的。此外在大阪等地方，還發行一些小雜誌。這個聯盟裏面的著名人物，有藏原惟人，藤森成吉林，房雄，片岡鉄兵，村山知義，中野重治，江修山田青三郎等。

農藝術家聯盟，在去年十一月分裂之際，雖然把他中堅人物佐佐木，林藏原，葉山，田口，山田及其他舊前衛座許多人部失了去。然而剩下的，也還有青野季吉，前田河廣一郎。金子洋文，小收近江，令井賢三郎等，所謂‘播種人’以來的無產牧藝老前輩，此外還有葉山嘉樹，里島傳治。小掘甚二，平林泰子，鶴田知也等等，更加上細田民樹，細田源吉等等。整頓營陣，仍舊很爲可歡，繼承着歷史很多的‘文藝戰綫’雜誌。

全國藝術同盟及日本無產派文藝聯盟，比上面二個團體，勢力差得多。全國藝術同盟裏面，有松本淳三，松村正俊，八田元夫，金子益大等等。機關雜誌是“第一戰綫。”日本無產派文藝聯盟當中，有江口渙，光成信男，八木雄三，越中谷利益，大河原浩等人，機關雜誌是“尖銳”

從前無產藝術團體的分合，都是隨藝術理論問題為轉移的。但目前的情形變了，可以說，各團體對立的根據，是在他們政治立場的差異上面。

即是說，納卜是擁護舊勞動農民黨及無產者新聞的。勞藝是擁護無產大眾黨的。文藝完全可以說是日本勞農黨的一個黨外組織。只有文聯屬於例外，因為他還沒有確定的政治立場，聽着他的團體中，有人不滿意於這種曖昧態度，正在行着改革運動呢。

此外，還有一個日本左翼文藝的總聯會。這樣一個不問思想和政治的立場如何，把一切反資本主義的文藝團體及文藝家都包含在內的團體。如

農民更中會，帝國主義大學同人雜誌聯盟，其他，如小川未出，橋爪健，山內房吉森本，巖夫等個人，都加入了這個團體。這個團體是以一種共通目標如中心的聯合戰綫的組織，是和上面所說的各團體，在性質上是不相同的。

以上是簡簡單單將日本普羅文學的趨勢和其活躍的團體扼地加以說明了。

三 英國的普羅文學

普羅文學在英國是很落後的，英國的資本主義是最先有了沒落的徵象，而英國的文壇，也表示出了好像十分衰敗的形勢。所以在英國，我們很難找得出意識正確的如普羅列塔利亞寫實主義的作品，有的也僅僅只有一種人道主義的氣息十分濃厚或者是一種新理想主義的東西代表了現在的英國的文壇。雖然希特威爾姊妹等最左翼的詩人也正在抬起頭來了，但是，英國的普羅的文壇顯然沒

有別國的進步，這却是事實。

所謂新理想主義是什麼東西呢？那是二十世紀以來哈地，蕭，威爾斯，高爾德惠西，彼納脫門所採的目標。所謂“文學不但是要用科學的精神去看清楚事實，再要靠想像力，超越了附隨於事實的各種制限。經過了個個事實或者體驗，要獲得永遠有生命的普遍妥當性。”

新理想主義又是怎樣發生的呢？這是對於十八世紀八十年後的世紀末文學的反動。那時英國文學在法國的自然主義影響之下，因為不堪於這種寫實的科學的傾向所生的曝露的醜象。然後陷進了頹唐，再由此逃避到斯丁芳孫的冒險談和幾潑林的印度小說裏去了。所謂新理想主義就是這樣發生的。

一手包攬第一傾向，在最近努力活躍的，是威爾斯。他排斥着“為藝術而藝術”他以“為社會的藝術”為標語。在思想界占着很大的勢力。他的“皮鞋的悲哀”“夢”，都是一些社會小說。其中如像

“克里梭德的世界”，簡直可以說是他的社會小說的集大成，可以看成一種把他的小說論完全具體化出來的標本，實在是一種很有深味的東西。這篇小說雖然是寫主人公克里梭德의思想和行動，其實就是作者威爾斯的自敘傳，同時也就是作者目擊了的社會的歷史。他在這裏寫着克里梭德의生長，一面述說一時代一時代的思潮，同時又對於種種思潮加以批評，討論此後的社會不能不向何種方面進展，把時代精神的必然和克里梭德의理想，連結在一起，暗示着一種理想的社會即一個世界共和國，以告結束。這篇小說在其本質上，當然不是普羅文學，不過在那時的社會曾經引起過巨大的注意而已。威爾斯是個烏托邦思想的作家，最初寫些諷刺的空想小說，後來就描寫下層中流階級。

哈地(一八四〇——一九二九)他是慣用樸直的文體，把荒地丘陵作為背景，描寫活在那兒的人們的生涯。進了二十世紀以後，他就不寫小說了。

在戲劇上，有蕭伯納和高爾德威西。蕭伯納寫些諧謔的機智，在思想上看，他是馬克思主義者，現在由他的理想上的混亂，結局雖不過是一個布爾喬亞最後的代言人，不過伊里基爲了他在資產階級內會暴露那偽善的社會，在促進舊社會的崩壞，所以認他也是左翼的。高爾德威西很會描寫社會生活的組織，都用很平凡的人物爲題材。

以上是約略將英國的現文壇的趨勢，稍稍敘述，不能作爲英國的普羅文學看，英國到現在，還沒有正式的普羅文學運動，却正是社會民主黨獨占了政治舞台，對於勞若羣衆正在施行他的改良主義的欺騙啦！

不過，在英國的最近的情勢，却有些變化了。英國在十九世紀把持的世界的工業市場已失去他的獨占的地位了。大戰帶來了英國的資產階級所不預期的，完全是反對的結果。海外諸國的工業都發達了。德美的合理化畢竟把英國的工業推到背後去了。在國內，有煤，鋼鐵，紡織等的問題及巨大

的失業問題橫在前面；在國外，有印度埃及等殖民地問題的無法解決；這些都是英帝國的生死問題。同時，英國無產階級的鬥爭的激化，也可同樣的表示英帝國的快近沒落期的象徵。

這許多，這許多表演到文學的分野上來，那麼以後英國的文壇總不會再這樣的岑寂了吧。

四 美國的普羅文學

美國是全世界資本主義的大本營，他是全世界資本主義的債權國，是世界經濟市場的中心，他可以執世界資本主義的牛耳。他是現代的資本主義最典型的國家，是唯一的和社會主義的蘇聯尖銳地對立着的國家。

在美國，改良主義是相當的被實行了的，從表面看來，前幾年的確可以算為資本主義的相當穩定的國家，但到近兩年來，這種穩定也就不得不被打破了，不得不隨着全世界資本主義的沒落的過

程而沒落下去了。祇要看美國的近二年來的失業者的激增，無產階級的左傾，及其自身的剩餘生產品的無法銷售，都是促進美國帝國主義日趨於沒落的導火線。

根據了上面的社會的根據，來檢討美國的普羅文學，也是同樣的意義。

美國的普羅文學，在現時雖未形成一個偉大的運動，都却已產出了幾個偉大的普羅作家，與世界的普羅文學合流了。

在美國的普羅作家中，最值得加以注意的，是 Upton Sinclair, Jack London, Michael Gold 等。

Upton Sinclair 是現在全世界周知的作家，他是美國的唯一普羅文學家，唯有他，是的確捉住資本主義的本質而以前衛階級的眼光加以描寫的。Sinclair 在這二十餘年間，繼續擱住這許多活的問題，把牠們化爲小說，化爲戲曲，化爲論文，他那種努力不倦的情形，使人特別注意。他認爲文學是應當完全作爲宣傳的東西的，雖然因了這他

受到許多的非難，但是他的精神是始終不懈。他在 1906 年，暴露了芝加哥市的罐頭製造工場的黑幕以來，或是關於科羅拉得的炭坑問題，或是關於煤油大王的事業問題，或是關於最近的無政府主義都 Sacco Vansetty 的被處死刑問題，都毫不姑息地去揭穿他們的黑幕。他最肯注意去研究美國的金融勢力，——那種在宗教界，報界，文藝界，各方面發揮着威力的金融勢力。他雖然被許多的反對者們冷譏熱嘲，但是他的精神總是不屈的。他的“石炭王”，“煤油”“波士頓之行”，“屠場”，“工人傑麥”，等等，大都是揭穿美國資本主義的黑幕，而表示着勞働者階級的光明偉大的展望的。

Jack Jondon 也是美國的一位普羅作家，雖然他現在是已經死了。但是在他已出版的書籍中和其行動中，已經有不能令我們忽視的地方了。

Jondon 是文學者，同時也是一個革命的實行者，他參加過許多的革命的實際行動。所以他有很

豐富的經驗來作他寫作的借鏡。他在“革命論”裏寫着這樣的一段話——

“現代的人怎樣過日子呢？試想一想全世最興旺最開化的國家——美國——罷。在美國，有一千萬人民是在貧困中過活着。所謂貧困，就是指因為缺少食物和適當的房子而致不能維持工作效率底單獨標準的那種生活條件。在美國，有一千萬人是沒有充分的食品的。在美國，正因為他們沒有充分的食物的緣故，所以有一千萬人民就不能保持他們的物質的常態了。這就是說，這一千萬人民是在死亡之中，慢慢地由軀體達於靈魂，因為他們是沒有充分的食物。愁慘地過活着的男，女，小孩，在這廣大興旺而且開化的國土裏到處都是。在一切大城市裏，他們是成千成萬地分居在猶太區貧民窟裏，他們的愁慘簡直是形成獸性了。他們的這樣久遠的饑餓，這樣惡劣的睡覺，這樣千孔百瘡的腐爛和疾病，以及這樣艱苦而且過度的勞働，是連穴民都從來沒有經受過的。

“在支加哥有一個婦人，她每星期要做六十小時的工作。她是一個縫工，在一般支加哥底意大利式的縫工中，縫工底每週底工資平均是九角，可是他們是長年不綴的。……這種工資簡直就是對於兒童沒有童年，對於生活祇有獸性，對於大家也祇餓死。

“紐約城中有一個婦人，名叫瑪麗米特，她有三個兒女：曼麗一歲；約翰，二歲；亞麗絲，四歲；她的丈夫找不到工做，他們挨餓了。他們就從司端彭街一百六十號住所裏被逐出來了。於是瑪麗米特勒死了她的一歲的孩子曼麗；又勒死了四歲的亞麗絲；還想勒死二歲的約翰，未果，終於自己服毒而死。父親向警局方面說：‘長期的貧窮早把我的女人發瘋了。我們原來住在司端彭街一百六十號，一星期前纔不得再住了。我又找不到工做。甚至糊口的東西我也不能夠供給。孩子們漸漸地病弱起來了。就是我的女人也差不多老是在哭泣的。’

“因為不能找到工作去糊口，所以現代的人在

一種日報上登了下列的廣告！

“青年某君，曾受優良教育，茲因賦閒無事，願以一己之身體及其名義和權利一併售與醫學家或微生物學家，作人體試驗之用。價格若干，請投函檢察報館3466號信箱示知可也”

“麥林在星期三晚上自投中央公安局，因係受漂泊之苦，故願爲人所拘留。他說，他曾經一向在找工做，終於無事可做，逼得他不得不作浪人了。無論怎樣，他總是饑餓得要餓飽的。然而，公安局裏的審判官葛拉漢，却把他處決了三個月底徒刑——見舊金山‘檢察報’”

我們看了上面的幾節話，可以知道 London 的對於勞動者階級之表示了怎樣的同情，我們也可看到美國帝國主義的內幕的實在情形。

London 的著名的作品是“鐵踵”，“倫敦的地獄”等等長篇。

Machael Gold 也是美國的普羅作家，他是一位努力於國際文化運動的人，工詩文小說戲劇，現

在主編左翼文藝雜誌“新大眾。”他到過蘇聯，他的代表作品“一萬二千萬”是完全站在被壓迫階級上面說話的。

現在，美國的普羅文學，似有一天天向前推動的氣象，那麼我們不能不歸功列這幾位作家的提倡的精神了。

五 德國的普羅文學

普羅文學是密切着國內的勞働運動的，我們看到一國的勞働運動的情形如何，也就可以看到他的普羅文學的情形。拿這種觀察應用到德國來，也是很適宜的。德國的勞働運動，在近年大有一日千里之勢，我們只要看到去年（一九二九）五月一日，柏林的工人與警察的巷戰，就可看到德國的無產階級運動進展的一般。

在德國的普羅文學的初期，即在大戰以前，有一種小資產階級為根柢的表現主義運動發生。什

麼叫做表現主義呢？即是他們憎惡現實，反對統治者，但是，他們却是觀念的，沒有階級性的，沒有出路的，所以表現主義是‘文學及藝術裏的小資產階級意識形態。漸次頹廢的最性格的現象。’川口浩說：“他們罵資產階級，罵現在的國家的秩序。但是，這不是為顛覆支配階級。在自由發展的基礎上，作高度的工業生產；而是為還到資本主義以前的小規模生產。並且不是在現實的世界上，是在觀念的世界上做這些工作，所以，表現派的主流，在某種意義上，也可說是反動的。”

表現主義是沒有階級性的，是一種小資產階級的唯心的主義。

一九一四年世界大戰爆發，德國的文壇上又有一種非戰文學出現。

這種非戰文學的出現，在意識上也是表現得非常不健全的，他們只是單純的反對戰爭，他們沒有站在無產階級的立場上來說‘化帝國主義的戰爭為階級戰爭’的口號。關於這，川口浩又說着如

次的話：“但是，在一方他們反戰的鬪爭，有他們特有的小資產階級的界限。他們反對了戰爭，但是他們鬪爭的方法，不能說一定是普羅列塔利亞，革命的。他們不能理解對帝國主義戰爭唯一的真確的鬥爭，即‘化戰爭為革命’的口號，不能直接以普羅列塔利亞革命，對付帝國主義戰爭。他們的許多不過戰慄戰爭的慘害，只管宣傳世界和平與世界同胞而已。如此的小資產階級的和平主義，自然不是戰勝帝國主義戰爭之路。因此他們悲痛的叫聲，也不容易使誇查的侵略主義停止，誇查的侵略戰爭，繼續到德國革命的勃發。”

所以，非戰文學的一派，也不過是表演了他們所謂人道主義的色彩，完全是沒有階級的意義的。

大戰後，德國的普羅列塔利亞特的漸次抬頭，德國的前衛黨的決定正確的政治路線，這種反映到文學的分野上面來，也必然的有普羅列塔利亞文學的產生。想為普羅列塔利亞特與革命運動效力的文學，也不得不露牠真實的臉孔了。普羅列塔

利亞文學必須爲革命的前衛思想而努力，牠必須爲未來的普羅列塔利亞革命效力。這麼新的普羅列塔利亞的要求，現實地在文學上顯露了。

我們在這裏，就可以舉出幾個重要的代表人物來。

第一個是哀特·埃爾·迫茲希埃爾，他是一八九一年生於米用片的一個詩人，他的詩及小說很多，他的最近的代表作品是“唯一的戰爭。”是現在德國普羅列塔利亞特的最優秀，最進步的作家的一個。他沒有完全把握了普羅列塔利亞革命與生的大衆的生的結合，精確地描寫着個別的具體物；然而使全體的普羅列塔利亞特的運命浮雕的作風，已經走到綜合的寫實主義困難的第一步。只有他表示了現在德國普羅列塔利亞文學的最高峯。

其次是克萊欠爾，他是工人出身，他非但是言詞之人，而又是實行之人，這年輕詩人是個坑夫出身，他有些無政府主義的色彩。他的作品“魯爾地

方的防寨”被沒收以後到今還沒有解禁。

巴爾替爾也是工人出身，小學畢業後就進工場，關係於勞働者青年運動而被逐工場，做過工人，電梯夫，果實園夫，襪工，磚瓦工，漆工等，流浪意大利，奧大利，荷蘭，比利時，瑞典等；在歐戰時流過血，寫過普羅列塔利亞特，參加革命，被捕投獄，他有豐富的經驗。寫過十冊以上的詩，是德國普羅詩人中最普遍的一個。

謬廉的東西也很普遍的，有“爲什麼”，“小彼得”，“真理之城”，“德國國民黨員”，“小市民”等。她是一個女性作家，是匈牙利產，不過現在常在德國而已。

窩特夫阿德爾，一八九五年生於荷爾達斯特爾夫，從自由主義的學生運動，轉到勞働青年運動，後爲德國前衛黨的機關誌“羅德·華涅”的編輯。現在是夫蘭庫夫爾特的“中國研究所”的所員；他關於中國問題的論文，爲一權威。他的戲曲有“赤色軍士”，“有意識的男人”，“母”，“逃亡者”，

“誰最蠢”等；但是他的作品，思想——概念太過於露骨的表現，以文學論，有不能充分消化之憾。意識方面是非常正確的。他同時又是個學者，有“布爾喬亞社會的科學”。“醒了的支那”等等著作。他對於中國問題特別關心，有極深刻的研究。

其餘，德國的普羅文學作家，當然還有不少，以上不過是代表人物而已。

七 法國的普羅文學

法國的普羅文學，也是比較的是落後的，布爾喬亞在法國是根深蒂固，傳統性極為堅牢，雖然最早法國就有了“巴黎公社”的出現，但是却不能將布爾喬亞的地盤連根拔去。所以，法國的布爾喬亞的文學不能馬上崩潰下去，是有牠的客觀的原因的。

但是，在全世界彌漫了普羅文學的現階段，法國也自然不能例外，只不過不及俄國，德國，和日

本等進展得快而已。

法國的普羅文學，是以巴比塞(H. Barbusse)爲活動的中心的；巴比塞所主辦的世界週刊，是現在法國普羅文學唯一的中心刊物。在世界週刊未發刊以前，巴比塞是“光明”雜誌的主宰者；等到“光明團”的運動，以及光明雜誌等成爲歷史的過去時，世界雜誌就繼之而生了。不過巴比塞自身他不但爲普羅文學的主幹，他還參加許多實際行動。他是全世界反帝國主義的主席團之一。他一天到晚東奔西走，以作反法西斯蒂的運動，而求普羅列塔利亞特的真正的解放。

巴比塞最近的作品，我們得見有他的“雜記”(Faits Divers)；其中一部是暴露戰爭，一部是揭破白色恐怖的罪惡——在布爾喬亞的監獄中對於社會運動者的酷刑。其次，最近又出版了他的“V. ici ce qu' onvo isdans la George”，這是一部旅行記事體的著作，裏面關於蘇俄的現狀，蘇聯的五年計劃，都有極詳細的記載。

關於法國的普羅文壇，有基爾波(Henri Guillebeaux)所代表的“明天”(De-main)一個團體，這裏除了 Youve 等而外，作戰爭詩劇“夜”(La nuit)的M. Martinet 即出身於此。Demain 當然是在歐州撕殺得鮮血淋淋的時候，Duilbeaud 逃到瑞士去創辦的雜誌來專門揭破帝國主義者內部的勾當。因此法國對他有了死刑的宣布，現在不知這位無產詩人的消息如何了。代替“Demain”一派而興的，有“Les Humles”一派團體的產生。

其餘關於法國的左翼作家，值得我們注意的還有 Pierre Hamp 的小說，P. Hamp 是 Bourillon 的變名，而有勞動體驗的人，他的著作極多，他的最著名的作品，有他在一九一二年描寫鐵路罷工的“軌道 Le Rail”一篇。最近的作品，有“新運命 Une nouvelle fortune”“戰爭夫人 Madame la Guerre”等。

在理論方面，去年曾出版了 Marc Ickowicz 的“唯物史觀的文學論”，可作為理論方面的正確的

標的。

現在我們來抄錄世界週刊第七期上所發表的巴比塞的“我們要召集反法西斯主義大會”，作為法國普羅文學代表覺醒者之表演，也可作為全世界反法西斯空氣濃厚的一證，這篇文章實在是有很大的意義的。

“自從發生以來，法西斯主義很有規則地，自動地，彌漫了整個的世界。牠死纏着不放鬆 牠漸次抓住還有被污染的諸國。牠毒壞近代文明的全部。

“這種災禍的可悲的發展，是一種合邏輯的現象。對全人類把這法西斯主義放出的工作，不能歸給幾個冒險家的凶勇與巧運，我們要防止這種見解。這個有組織的強盜團的統系是有許多實在的原因，由地上產生出來，全副武裝的。

“什麼是法西斯主義？這實是一種鬭爭的組織，是與一切保持社會之政府的及‘合法的’勢力合作的。法西斯主義倚仗着一部分有產者及在經濟

生活上被窮困與恐慌威脅的一部分小有產者（加上一羣無所不爲的無賴），對於無產階級之現實的及將來的進步取猛烈的攻勢。這是警察與軍隊以外的，補充的警察與軍隊，目的在強制大眾服從他們的規矩。這種反革命陣上的不道德的先鋒隊，常有把持國家權力的趨勢，在意大利，他們完全成功了。他們壓迫勞動者向後倒退，把勞動者費盡千心萬苦所得的一切勝利完全剝奪了。並且，法西斯蒂的黑暗的勢力簡直是專制的權力；所以在法西斯主義猖獗的地方，他們必定對於法律所規定的權利及機關加以極大的壓力，這是毫無可疑的。

“這種帝國主義者的憲兵隊的新花樣，這種舊世界的有組織的傭兵，他們由不合法的轉爲合法的，而民衆的勢力越堅固，越有訓練，越有可疑的時候，他們的把戲也就玩得越厲害。

“不論他是一個怎樣的東西，這法西斯主義的寄生的大組織，是被廣汎的大眾之要求所震撼的一個社會的與政治的公式之最後的手段；牠在世

界上種下了屠殺與別種犯罪的難言的一大列。他對於政治上的敵黨用盡了所有各種‘改良’的野蠻的殺害方法，這些方法使這可怕的大殺戮更加淒慘，我們現代的所謂進步完全是鮮血淋淋的了。這有計劃的野獸般的殘虐，這些比古時的仇殺還要可恨的刑罰，在法西斯主義活動的地方，到處都是一樣的，不論是在意大利，在巴爾幹，在波羅的海諸國，在芬蘭，在西班牙（這裏的武力獨裁不外是法西斯主義的一種形式），在葡萄牙，在衛涅恥乙拉，在智利，並且就在那個驕傲而奢華的美國，那兒的反動的兇暴是最偽善的，而且恐怕比什麼地方都要野蠻。

“除此之外，世界的各個法西斯主義者中間有一種同謀與聯絡，這也是千真萬確的。我們可以說，法西斯主義是一種特別的全世界的現象，分散多枝，然而根本是一個可怕的統一。

“自由的精神，正直的人類應該怎樣幹呢？對於這種一天比一天利害的政治的屠殺隊，有深謀

遠慮的，由大資本供養的，並且由帝國主義的神權說促成的屠殺隊？！

“發憤，叫喊，詛咒，昭告傷痛，祥記喪亡，趕製墓地的表冊麼？是的，毫無可疑的。然而這並不是壯士的心坎裏發出來的哀號，不管怎樣悲痛，也不是熱情的詛咒能夠阻止這個機器的進行的；這個發向民衆的機器，牠的目的是在物質阻止那個恢復人類集團性的新的秩序。

“我們要以組織敵組織，以數敵數。我們要以統一的方法行動，如果我不妨這樣說的時候；我們要促成一種反擊的運動，一種激怒的呼號。完全世界的，完全團結的，一種十分擴大而沉重的拒絕，來壓住這種人爲的災害。

“兩年以來，我與羅曼羅蘭和許多別的人組織了一個‘國際反法西斯蒂委員會。’這裏面包含左翼最重要的份子之全部，從理想主義者與民主主義者到革命的戰士。兩年之間，這個委員會已經做過不少的工作。每當殺戮的陰謀暗中準備時，牠無不

出來揭破；並且在相當範圍之內，由牠的道德的權威與精力，牠做過有效的工作，多少給了全世界的法西斯主義一種束縛。

“但這是不夠的。現在時候已經到了，我們應該聯合起來開一個國際反法西斯主義大會，做一次偉大的示威，反法西斯主義的全勢力之莊嚴的結合。

“我的這個意見這回是第一次在‘世界’週刊上發表，這個雜誌是贊助國際委員會的，這個委員會是有良心與熱情的人們組織起來反對種種陰謀，反對種種罪惡，反對全世界正直的人數已經忍無可忍的種種越軌的行動。

“這個國際反法西斯主義大會要建設在最廣汎的基礎之上；並且要站在所謂政治的煽動之外，一切黨派之上，我想這是不待言的。牠要成爲一個議事壇，在這裏一切受難的，被刑的，及被壓迫的人們的代表要由全世界的各處趕來申訴種種事實，給全世界的人類諦聽。牠也要成爲工作的組

織，要研究所有的手段，應用起來反對這狂暴而陰險的法西斯主義，給這怪物一個再不能跳過的鐵柵，一個廣大而緻密的鐵柵，在這後面勞働者的一切偉大的組織，就是人民全體，要前來密集。”

八 其他各國的普羅文學

除了上面的幾國之外，其他各國的普羅文學，在幾個弱小民族中，露着十分鮮明的光芒。好像瑞典的 H. F. Spak 在他那“進向那未來之邦”的一首詩裏，他的意識是非常的正確而健全，實爲普羅文學中不可多得的作品，現在把牠引在下面

“兄弟們姊妹們！
未來將屬於我們
去喇，我英武的兵丁，
呼號于赤衛營中。
我們不要屈伏，奮進奮進，

同着努力的強固的臂腕，
同着堅鉅的赤熱的信心。

爲貧苦民衆的護翼，
爲勞働工農的鐘聲，
驅散黑暗，召回我們的光明。

兄弟們！姊妹們！
我們歡快而熱烈的歌唱，
依着我們軍裝擺動的節拍，
懼怕是不存在於地上。
憂傷痛苦一切都是羞恥，
爲着普羅列塔利亞的曙光，
把美麗的時代搬來世界。
這是我們的唯一的願望，
我們深深地覺察——
歡快將在歌音中波蕩。

兄弟們！姊妹們！

爲着神聖的權利去向疆場，

向戰鬥去撲滅惡獸的巢窟，

反對那掠奪我們的羣狼！

去向囚擄嚼爲着自由！

旭日已經照射了地球。

我們的時代已在泉邊顯露！

懷着烈火炎炎的心房，

我們去，去去向戎行——

兄弟們，姊妹們，進向那未來之邦！”

這首詩是多麼的堅強而有力啊！這個作家雖然在世界文壇上不大出名，但是他的新鮮的階級的意識却極爲明顯。

其次，波蘭的 S. Bolinski 也是現在的普羅文學中的一個。在他的一篇短篇小說‘彌海兒溪

亞”裏，描寫一個革命的童子，是怎樣的生動活潑而滿蓄着朝氣啊！他的階級意識是健全的，他的觀點是正確的。我們看他寫着——

“彌海兒溪亞 誰的命令也不服從——誰也不能奈何他。他比那些大人們都會吵，管獄的人已不會再侮虐他，反而給他些幫助。這樣地換了幾個監獄，也沒有什麼不自由，因為是什麼案子也沒有犯，那個也不釋放他，只不過給他掉換一個地方。……”

“說到憲兵在維爾諾殺死他的父親的一歇兒，他的面孔好久好久變成不經見的陰鬱，他的目光變得這樣兇惡，這樣暴烈，使我們這些大人，都不敢去望他。接着他默然地從窗子裏遠遠地眺矚外邊。他猛然地跳起身子，屹立在圍坐在他床上的我們的面前，而且突然奮着嗓子高叫起來：

——先生們，同志們，當我的父親絕望於人類的時候，常常喊着：‘革命萬歲！’

——狗血，快喊：‘革命萬歲！’——彌海爾溪亞

盡力地跌了跌牀舖，塵埃便從上邊飛揚了起來，於是，我們也好像潑上了沸水般的，跟着：‘萬歲！萬歲！’”

我們看了上面一節，他描寫一個革命的孩子，雖然被囚在監獄裏面，但是不能埋葬了他的革命的情緒，筆致是多麼生動和激越啊！

其餘，如捷克斯拉伐克的作家梯爾舒華，他的長篇作“岩層；”震拉的“飢餓的年；”諾維的“庫爾純的荒地”等，都是普羅文學中的很好的作品，現在限於篇幅，不一一的列舉了。

還有別的許多小國，當然也有普羅文學的作品出產，但因為不能引起一個巨大的主潮，這裏不去一一的詳述了。只要看了上面的諸國的普羅文學，也可知道現在世界的普羅文學的趨勢及其進路了。

附錄三：世界普羅文學名著介紹

每一個研究普羅文學的青年，非特對於普羅文學的原理和本質應當加以深切的理解，而更要緊的，對於普羅文學的作品，應當多讀，研究，和批判。這樣，才可知道怎樣研究普羅文學，怎樣去創作普羅文學。

這裏是將世界普羅文學的第一流的作品加以扼要的介紹，而尤其著重於蘇聯方面。因為革命成功後的蘇聯，他們的作品當然特別的引起我們的

注意，在那裏我們非特可以把握到普羅文學的正確的意識形態，而且還可學習蘇聯革命的方法及作品的技巧等；所以，我們現在有首先介紹蘇聯作品的必要。

在新俄小說裏面，最先作為題材的，是關於國內戰爭的描述，描寫英雄的布爾塞維克黨人和白黨苦鬪的情形，以及在軍事共產主義時代的各種情形；將這作為唯一的題材而出現於新俄的文壇上的，是李別丁斯基（Libedinsky）的“一週間”

“一週間”是新俄文學的第一朵花！所以我們此地有首先介紹的必要。

這部小說的情節是這樣的。

在俄羅斯的一個小城裏面，需要着大宗的燃料，但是那個城和鐵路的幹線離得很遠，那個城是以一條五百俄里長的支線和俄羅斯其他各城連絡

的。在那一區內幾乎完全沒有樹林，又沒有煤，而鐵道的運輸已是完全停頓了。假如沒有燃料，就不能運輸穀種來種地。但是如果取得燃料，必須要到離城二十餘里的大森林裏去取，而且必須派了兵和城內的黨員等一同去取。

但是，這個小城的環境是很惡劣的，因為在城內祇有很少的兵，在城外却埋伏着很多的白黨和土匪。軍隊如果派走了，那麼這個城就完全失去了保障，立刻就要陷于危險的境界。

黨委員會終於決議幹這冒險的事情。

城中的駐兵既然離開了，白黨果然乘了城中空虛的機會，很容易的佔據了這個城市，屠殺了不少的無產黨員，最重要的，是被殺了二十八個首領。後來去運燃料的兵士回來，纔把城市重新奪回來。

於是成立了新的委員會，繼續着工作。新的委員會的主席指出“已經過去的暴動的危險是如何地嚴重；他說共產主義者是走在一片薄冰上，薄冰

下面是汹涌着把共產主義者的工作毀滅了的農民的野蠻根性；他說要證服這種根性，不但是應當用刺刀和子彈，而且還須要用農村和都市間的社會主義的生產物交換機關。”

在他的演說裏，我們更可以把握到，他說：“同志們，現在我們辦事更困難了。……在執行委員會裏，我們只贖下九個人，而在黨委員會裏，只贖下四個工作人員了。政治部少了牠的兩個巨頭，而在非常委員會裏，失去了牠的主席，副主席和三個工作人員。中央不能援助我們，希望也沒有用。現在工作便更複雜了。把種子供給農民還不能算了事。我們應該預備播種，而且，雖然交通不便，總得要全區都佈到。暴徒還沒有澈底掃清。所以我們每個人都應當負着更重的負擔。”

故事便這樣的終結了。

我們看完了他這一部小說，真的，里別了斯基是拿我們引進革命的試驗室中去了。我們在這裏可以看到無產黨人的真正的偉大的先鋒的舉動，

和革命的必經的歷程。無產階級革命不是一件容易的事情，也不是單純的舉動；牠是很複雜很困苦的艺术，或者說是一種科學。俄國的革命，牠的勝利的條件，當然是因為無產階級的堅苦的奮鬥，但是無產階級能夠很適當很配合的去應用這種革命的科學，也是勝利的主要條件之一。這許多英勇的革命的典型人物，我們在“一週間”中是深深地可以把握到他們的姿態了。

里別丁斯基非特將無產階級的革命的姿態和形式都描寫給我們看了，而且他還告訴了我們，一個真正的無產階級的革命的戰士，祇有革命是他最高的理想和事業，爲了革命，什麼都可以犧牲，死不是一種最高的對於革命的道德，最高的道德是要將自己的生命中的所有都獻與革命，死的結果要能夠促進事業的成功，要於革命有利益。不但是死，就是忍飢挨餓，或飲痛吃苦，在道德上的價值，也要看牠們對於革命事業的成效而定。

在另一方面，里別丁斯基非特在無產階級的

英雄的舉動極力地描寫了，他也指出了他們的缺陷，他們的不健全的地方。李別丁斯基在這些地方，是毫不諱飾的寫了出來。同時他也不忘記在革命的陣營裏也有觀點不正確的蹩腳的追隨人，和同情於革命的民衆。所缺憾的是，在這部創作裏，太注意於革命領袖的活動，描寫民衆的地方太簡略了。

總之，“一週間”這部創作，確實是能夠代表蘇聯的軍事共產時期的人物的活躍，在這裏展開了當時的蘇聯的一幅鳥瞰圖。無產黨人的新型，到這時是開始反映到文學上來了。

馬克希麻夫在“俄國革命後的文學”裏介紹這一部書道，‘一週間引用了布哈林（Bukharin）的優勝的文章，表現鬭爭的苦心，同時特別嵌入軍事共產時期的描寫。那時代在經濟上遭遇了極端的危險。這部小說在含有共產主義的傾向的小說家之中，在於明瞭而且強有力的表現觀念的一點上，確做着中心。

上面是關於“一週間”的內容一方面的紹介，關於描寫技巧一方面，也很生動而緊張。完全是普羅列塔利亞寫實主義的筆法。我們在這裏來引一段一個黨委員會的執行委員——克里明——和一個女子戀愛的事情。他這種寫法的確是嶄新的，生長的筆法。

“他第一次碰到她是在一次黨委員會的集會上；她有隨意地絞成了一團金頭髮，像金色的光輪似地繞在她的頭上，又落下在她的眼睛上和她的中央有皺紋的嚴肅的前額上，他們常在一起做黨的工作，他知道她是在政治部裏管文化和教育的，在革命之前，她是一個鄉村女教師，在一九一八年入了黨。她從教書上保留了響亮地，清楚地，又帶着熱情地勸誘的，保護的音調說話的習慣，好像是在對她的學生說。在她的報告中，克里明竟不去理解那些學問，而只聽着她的聲音的柔和的起落，又仰慕着生她眼睛裏的歡樂的藍色的微笑，一

種和她的嘴的嚴肅的表情不能調和的微笑。現在他又想像着她那如此穩定地伸出來給人握的強健的小手的動作，她那一觸就顯現了男子所注意不到的優美的長長的手指的機械的動作。提醒了自己，稍有些兒煩惱，他把這些思想都丟開了。

“但是像這樣，面龐呈薔薇色，康健的，長長的，在很好的身裁上面帶着她的金色的頭，他却沒有認識了她好久。那城裏所遭到的瘟疫流行症使她在醫院裏睡了六個星期。在爲了對付陰謀，盜匪和疫症的熱病般的掙扎中，他幾乎把她忘了：後來在她病後碰到她，他第一眼竟認不得她。她灰白了一點，幾乎一點也沒有血色；她的面頰和嘴唇都憔悴了，她理過了髮的頭似乎是裸露而又脆弱的。她的眼睛是更大更透明了，重病之後的疲乏還在她眼睛裏留着了好久。

“克里明時常注意到，她在報告或是什麼之中要睡去，把她的淡紅的剪過髮的頭靠在手臂上，接着又起來了，一絲憔悴的微笑照耀着她的眼睛。有

時候，在開會之後，他們談着政治，談着黨的生活，談着最近的工作，而立刻便採用那把一個大國裏的共產黨員連合在一家中的同志式的‘你’字，但是他們之間不但沒有說過愛情的話；就連友誼的話也沒有過，真的，並沒有時間可以想到個人的心境——工作是太熱烈了，剩下的時間是太少了。只有在她離開之前，在匆忙地告別的時候，一種深淵的青春的願望曾輕輕地叫克里明去吻她的微笑的嘴唇。”

在這裏，他和我們展開了一幅無產黨人的愛的生活。無產階級的愛是建立在工作上的。愛情不致於妨礙到工作這是里別丁斯基告訴我們的中心思想。

同時，我們還可看到他的不少的關於革命的尖端的描寫。

“在沉睡着的城中，幾百個共產黨員在做着他們的快活的工作。在荒涼的路上站着步哨；馬蹄聲在街路上響着：那是些被派定去指揮這次的搜尋

的共產黨，他們騎着馬在鎮上各區巡歷着。”

“本來她怕革命，因為她怕各種響亮的又壯健的又會用愛與憎的鮮明的色彩來注入一切的東西，可是現在。愛上了又懂得了她的紅軍學生們，她便從這一種愛又達到對於革命的了解，她有她自己的方式來了解牠。”

“麗莎受了這個侮辱幾乎要哭起來。趕快跑下了扶梯，要儘可能地立刻到了露天地下。麗莎幾乎還沒有在位置上坐定，那從政治部來的一羣人就出發了；他們不規則地前進着，笑着又談着，走出去到了大街上，把他們的有黨的標語的紅旗加入到一串別的旗上去。那兒有本部來的工人們，帶着他們的從一九一七年保留到現在的旗幟，‘給鄉村和平，對宮殿戰爭。’那兒有臉色灰白又背脊曲倒的印刷工人，又有‘青年團’，一小羣喧嘩的男孩子和女孩子，在一面大旗之下，旗上畫着一個工人用一把大鎚子打在一個鐵砧上。”

上面只隨意的引用了一些，其餘如關於黨的

非常委員會的會議，對於白色恐怖的鎮壓，奪回縣城後的大會，都是很有力，很刺激的描寫，我們看了一定要引起緊張的情緒來。

所以，這部創作，在意識方面，在情緒方面，都是無產階級的，活潑的如朝陽似地光照着前途。

同時，這部東西，他自己說是非常 Romantic 的，他說這部東西是偏於浪漫主義的，牠的人物在基本上是正確的，但是被顯示着缺乏了那複雜性，缺乏過去的生活的形象的巨大的蓄積。我們也不可忽略了這一點。

同志蘇里珂夫在遺書裏這樣的寫着：“對於每一個革命黨人，每一天都是試驗，因為在我們一切的身上，舊的東西總是有力的在吸引着。……鬭爭還是要繼續着的，而革命的目的也終有達到的一日。好好的活着，工作着吧。”

在這裏，我們可以看到新的世界是隨着革命的發展而生長了。

我們在看“一週間”的時候，非特可以看到英

雄的革命戰士的鬪爭和無產階級的各種生活形態，而且還可了解舊世界的必然沒落，新世界的必然生長的道理了。

註一：“一週間”中譯本有二種，一爲蔣光慈譯，北新書局出版；一爲江思，蘇紋譯，水沫書店出版。因爲我手頭祇有水沫版的譯本，所以依據的也是江思，蘇紋的本子。

註二：本節參考若英的“關於李別丁斯基”作成。

二

這裏我所要介紹的，是拉甫列捏夫（Boris Laurenev）的第四十一，這部小說，是健全的無產階級的心靈的描寫，是革命的前衛階級的行動的敘述；我們在這部小說裏，非特可以看到革命的無產階級的英勇而健全的氣魄，也可以展望到偉大的無產階級的勝利。

拉甫列捏夫是堅決的走上十月之路的作家，他雙足堅固的站到革命的立足地上來謳歌十月，

謳歌光榮的世界十月的勝利，頌揚紅的，詛咒白的；他心靈裏燃燒着顛覆舊統治權的憤火敵視一切的剝奪階級，憎惡一切的十月的敵人；他內心裏迸發着燦爛的天才的火花，充溢着革命的熱情與偉大的力量，站到無產階級的觀點上來描寫十月，描寫這大時代的血花，描寫這大時代的暴亂，描寫這大時代的壯美，描寫這大時代的英勇偉大；這些，不但“同路人”不能同他相比，即無產階級的作家對之也有遜色的，雖然名義上他還是屬於“左翼的同路人”，而未列於無產階級作家的營壘裏去。

我們看第四十一中作者用藝術的手腕寫出那光豔奪目的“復活節染紅的雞蛋”似的紅的黨代表和他所負的“為全世界勞動者而犧牲的”嚴重的革命的義務與無限的內心的力量。

“他信的是蘇維埃。是第三國際，是非常委員會和粗糙而有力的手指中所握的沉重的烏黑的手槍。”

他帶着那由哥薩克的重圍裏衝出的二十三名紅軍和馬柳特迦在那暗淡淒涼的中亞細亞的沙漠裏忍受不能忍受的飢寒與困苦到自己的前方司令部去。

他爲着“全世界的勞動者”；爲着“革命的天職”，在這沙漠裏食量盡了要‘殺駱駝喫，喫完了自己互相殺而食之。’“或許不能都到，可是要走呢。”“命令一下——就完了。抗命者槍決。”

到了阿拉爾之後，他派馬柳特迦解着俘虜由海路出發往前方司令部去，在開船的時候，向馬柳特迦說：

‘你做班長！一切都要你負責任的。俘虜看好些。……死活都要把他帶到司令部裏去。要是萬一遇見白黨的時候——不要拿活的交給他。呵，開船吧！’

書中的主要的女主人公——也是革命的典型人物——寫得更其生動有力而感人了。

她是亞斯特拉汗附近，沃瓦河下游，一個蘆草

圍繞的三角洲上一個漁村裏漁夫的孤女，粗率，莊重，女英雄式的貞潔裏含着深刻的溫柔的女性。她打死了四十個白黨，時時帶着“她媽媽的”口頭語，會用手槍把將姓的同志——向她另眉眼的新入伍的匈牙利人，打落了他三個牙，她帶着土耳其的皮帽子，“好似岸上蘆葦似的細細的身條，棕色的髮結上繫着花結……帶着淘氣的貓一般的閃光的眼睛。“她最愛幻想愛作詩，愛聽故事。”

她作詩是失敗了，可是她打鎗打得異常的好，“子彈出去向來是不落空的。”可是這次她“一生第一次的打鎗落空了；”當她聽了紅的黨代表的“馬柳特迦，瞧着那軍官打！”的指揮的喊聲的時候，“從容的端起鎗”，帶着相信的喊聲：“第四十一，他媽媽的！”話未說完，那穿着藍軍衣……刺刀上掛着白手巾，高高舉起槍的人——“馬柳特迦死簿上的第四十一”，就做了將來的荒島上的她的“心愛的藍眼睛的小傻子！”

這——第四十一與馬柳特迦——就做成荒島

上的新的魯濱孫和他的禮拜五！這白黨的“俘虜”與紅軍的“美女”於船破後落到這絕無人跡的荒島上就經營起他們幸福的“天堂一般的生活；”那紅光燭天的國內戰爭的野火，隔着這碧藍的阿拉爾海重重的圍着這絕無人跡的荒島。這是何等莊嚴燦爛，奪人心魂的影片！

她是內心裏含着無限力量的革命的女子，她是十月的女布爾塞維克的典型，她整個的生命感覺到革命是她自己的切身的事業。她的意志的堅決，階級的覺悟，對於“窮苦的無產階級爲着自己的權利而鬪爭”的事業的忠誠，在愛情的前面不爲那“清閑幽雅”的生活所迷惑，不爲愛人的甘言蜜語所動搖，在這無階級的絕島上突然來了白黨的船，船上坐着“閃着金色肩章”的白黨的軍官，她就：“剎那間電閃一般的在她腦子裏映現着：……葉秀可夫的面容和他的寄語：‘要是萬一遇見白黨的時候，——不要拿活的交給他。’”

她憶起了國內戰爭，憶起了她的使命，就舉起

槍把第四十一——“她的心愛的藍眼睛的小傻子”槍斃了。所奉的命令執行了。

這樣動人心魂的緊張的情節，豐富而有力的戲劇的動作，一層一層的在拉氏的筆下寫出來，一片一片在蘇聯銀幕上映出來，難怪那紅的黨代表，新的魯濱孫和他的禮拜五在讀者與觀衆的心目中難得消滅了。

流血是悲慘的，而同時“窮苦的無產階級爲着自己的權利”必須作冷酷無情的決死的鬪爭。舊的政權，舊的社會組織，被運命已經排好了的，必須歸於崩壞，死滅！郭魯奧特羅深刻的感覺到，疑惑到自己的最後的掙扎終於救不了命定的，己亡的，自己的文化！

這樣深刻的心理的描寫，是可以獻給十月的！而尤其是在這裏——第四十一——所寫的人類的性愛，憐憫對美的渴想與嚴重的國內戰爭的義務的衝突；這衝突的解決爲着後者的利益而犧牲一切！

總之，拉氏的小說，是深深地刻劃着無產階級在革命中的活躍；在這裏我們可以接觸到無產階級的心靈與氣魄，也可燭照到革命的偉大與必然的勝利！

註一：“第四十一”曹靖華譯，未名社出版。

註二：本節參考“曹靖華的第四十一後”。

三

綏拉菲莫維支(Zlshemoyitch)的“鐵流”和里昂諾夫的“鬮豬”，也是拿俄革命後的社會情形作為題材的。因為在新俄文學裏面，最初表現出來的，描寫生活的小說，當然，是關於國內戰爭的插話，是被國內戰爭召喚了的青年們的故事。這作英雄的，時代的，最顯著的敘事，不由青年作家們寫出，而由革命當初就參加了布塞維克黨的既成作家，就是普羅文學已將他們編入自己隊伍裏面的作家所寫成。這個作家，就是綏拉菲莫維支。他

是峻烈而剛直的人物，是具有野獸一般的精力的詩人，他永遠地相信，現在的大地，還不是纖細的藝術，性慾的經驗，乃至充滿了愉快的空想發達的場所；這些事實，將來或許總要到來，但是在他們未曾到達以前，他以爲苦惱和爭鬪，還是蜿蜒地橫亘在他們的面前。他還相信：我們的大地，已經被那唾痰，污穢，血跡佔損，所以在現在的階級，大地還是應該用我們有力而胼胝了的手腕將他大加清掃的地方。他的思想，接近於現代的科學的唯物主義。在他心裏，確信着歷史過程中的合理性，以及正在進展的事象的必然的歸結。所以，他非常認真，不管瑣事，不事悲嘆，也不同情。一切事物，要在歷史底普遍而偉大的計劃裏面解決。在此，一切事物，將他當作全體的一部分，纔有意義。他對於一切事物，都是非常注意，在他看來，並沒有所謂主要現象，和第二義的現象。一切都是力量，一切都是爭鬪的機緣。在他的客觀性裏有因事實的知識及深刻的思索而獲得的猛火，也有充

滿了向着一次選定了的道路勇往邁進的信念的源泉。

他的小說“鐵流”，是一部描寫從“它茫”半島出發，在難以克服的障礙和敵軍哥薩克裏面，通過了幾百里的荒原，而終於和布爾塞維克軍隊結合了的一個軍團的歷史。有時候，我們或許誤會，以為這不是現代作家的小說，而是連帶着前代未有的苦難的古代傳說。鐵一般的人類的川流，向着北方流去。不論怎樣的宣傳小說和煽情詩歌，從來不曾有過，像這篇歌真實而冷靜的記錄一般，好像但丁的“地獄”一樣的情景連續不斷，不澈底的歌唱了革命勝利的頌歌。綏拉菲莫維支率直地說：現在，我們已經有了怎樣的戰爭？——我們假使要想理解這篇小說裏面發展的事件的方向和意義，要在充滿了悲劇的瑣事裏面發見全體的廣大，或者，要想感覺這種正在波動和成長的紀念的事變，那麼，祇要這一句說話，已經是充分足夠了。

現在，最確適地寫實的人，就是最傾向的。在實生活比詩更偉大的時代，做詩的時候，祇要敘述這種生活的一個斷片，已經充分的了。綏拉菲莫維支，保有了這種單純量的祕密。工農赤衛軍所不說的新語，在他是不必要的。因為他是處身於因自然本質而賦與了表現力量的環境裏面，所以推敲了的語彙，是不必要的。在他作品裏面燦爛着的那些兵士農婦和哥薩克的自由的言語，正像美學者看做魅惑的對象一樣，風俗學者也當做貴重的資料。作者非常巧妙地傳述了由種族，方言，環境複雜地結合而造成的言語和土話。這種方法，達到了“奧濮耶茲派”(形式派)和“萊夫”(藝術左翼戰綫派)們用着綿密的學者研究還是不要達到的，那種印象的力量！

在綏拉菲莫維支的這種結合的描寫，他不僅考察了民衆，而且與民衆取着一致的行動。——更進一步，他是祇在民衆的，就是勤勞大衆的創造力裏面行動。

其次，里昂諾夫的“獾豬”，也是震動蘇俄文壇的一部力作。一個未滿二十四歲的青年，能夠突然飛躍地發表這樣一篇有力而洞察現實的作品，確是誰都不能預期的事情。

這篇作品的情節也是非常簡單的，他是描寫革命後的俄國農民對於蘇維埃政府的反叛。在一九二三年時代，城市和農村的提攜未曾實現，所以城市工人和農村羣衆，不知不覺的形成了兩個敵對的要素。作者里昂諾夫捉住了這樣一個有興味的主題，精密地將牠解剖，而給以明確而具體的藝術形象。作者的意見：以爲農民反叛政府，決不是反對革命，所以釀成這種叛亂的主因，不外乎這兩種要素間的毫無理解。農民毫不理解都市普羅列塔利亞意向，政府也誤用了對付農民的政策。當時的政府爲着要在短期間內復興因爲市民戰爭而荒廢了的都市，所以對於農民課了相當的重稅。同時，因爲不公平地解決了魯金草場地方的政權，使

一村的農民失却了支持生活的場所。於是全村的農民起來反抗，打死了政府的收稅官吏。他們像“耀豬”一樣的聚在森林裏面不時的掠劫近村的財產。

這一部作品，可以分爲三個部分，第一篇是莫斯科近郊查理耶及鎮上的革命前生活，第二第三篇是革命後的農村反叛。里昂諾夫描寫出二個農村的兄弟，同時在莫斯科受了都市的影響，後來一個成爲農民反叛軍的首領，一個變成了奉命鎮壓這種叛亂的都市普羅列塔利亞的代表。

保惠爾和賽米榮這一對兄弟，從小就一起的走進了莫斯科的都市，做了一家小店的學徒。哥哥的保惠爾因爲天性反抗，所以不久就和主人衝突而走進了工場，後來受了工場普羅列塔利亞的影響，不久便成爲一個 Communist 的有名的鬪士。弟弟的賽米榮因爲素性溫和，所以留在店裏，長期間的受了陋巷貧民生活的感化。市民戰爭完了，兄弟都從戰綫上回來，賽米榮回到自己故鄉，便做了

農民叛亂的首領。

奉命去鎮壓叛亂的保惠爾，到了叛亂的實地方纔知道了領導這種反亂的就是自己的兄弟。於是他暗地裏寫信給他，要求約一個日子在森林裏面相會。經過了許多歲月的兄弟，從新在故鄉的森林中會晤，開陳他們已經完全不同的思想，這就是全書最有精采的一段。

下面便是他們談話的一節：

“但是，你今番不是鬧得很利害麼？”保惠爾說——“看。爲着你的事情，我是特地從莫斯科來的，你的名字已經連莫斯科多知道了。”

“不錯，我是在鬧。”賽米榮似乎確認一般的說了——“我們是在鬥爭裏面尋找我們的權利。”

“什麼，你莫非是 S. R. (社會革命黨)麼？”保惠爾似乎好奇一般地望着他的弟弟。

“無政府黨呢。……”賽米榮譏誚地說，也望着他哥哥的容貌。這句說話，好像用不懂的文字寫着的書藉一樣的難解。

“那麼，……”他立定了腳。

“爲什麼不說了呢；老實的說吧！”

“不，沒有什麼，我很喜歡無政府主義者呢。”

保惠爾說了，好像在笑的樣子。“我們那裏有保廚子是無政府主義者，很不壞呢，誰多不說他的壞話，他很知道他自己的工作的。……”

“請你等一回再取笑吧。”賽米榮又生起氣來，“你們或許就可以慶祝你們的勝利，但是，等着吧，最近就會給你知道利害呢！”他的到了熱心地注視着的目光，不禁停止了說話，“噯，爲什麼這樣看着我呢？”

.....

“還記得麼？巴夏！我們一起在地下室裏哭泣的事情？……賽米榮掛着眉毛似乎很悲傷地說，將手裏的棒片丟得很遠。

“我祇覺得有一種香菌的氣味呢。”保惠爾好像不聽見一般的說了，和賽米榮並着走出了樹林。……對啦！對啦！——他繼續着說——“結局，你們

是會到我們這裏來的，……不僅是因為我們是在保護你們。不，沒有農村，我們是不能生有的！這個時候就在目前吧！……這並不並我來裁判你們，——裁判你們的，祇是生活，我老實的說——我立刻可以打平你們，照我們說來我們是在建設自然的過程，但是，你們是在妨礙我們的工作……呀，這不是香菌嗎？你還說沒有？！……”

.....

里昂諾夫描寫農村背叛都市，而特意揀擇了一個從都市裏面跑回來的賽米榮做他們的領袖，却是一件值得注意的事情，在這種地方，作者表示出鄉村農民自己還沒組織起來的力量，同時他又和都市小布爾喬亞有了許多共同的利害，所以，歸根的說，農民沒有都市，什麼都不能成就，而一方都市工人沒有農夫，也和保惠爾所說的一樣絕對的“不能生存。”現今俄羅斯的今後發展，完全維繫在這二個重要原素如何提攜而決定。所以里昂諾夫的結論，就是保惠爾在林中所說的預言的實現，

賽米榮還是跑回了他哥哥的地方。

“哥哥，今早上你在林子裏說的話，或許是對的。”

里昂諾夫在這一篇作品裏面，脫却了從來一切主觀的和抽象的要素，貫徹這篇作品的，是嚴密的寫實主義。雖則像杜思退益夫思基一般的還帶着些神祕色彩，但是全體的說來，這部“獾豬”確是蘇俄文壇的一個巨大的收穫。

註：“獾豬”，現在還沒有中譯本，本節是根據柯根的普羅列塔利亞文學論（沈端先譯）和若沁的對於“獾豬”的介紹參照而成。

四

革命後的俄國，在文學上最先出現的，當然也是和他的革命的形式一樣，在戰事共產主義時代，那時的文學是熱情的，主歡的，抽象的，Romantic的色彩很濃厚的作品；那時期的作品，顯然的，帶

着鼓動性很濃厚的氣分的。

俄國革命一天天的入於穩定狀態了，社會上的秩序漸漸的恢復了，社會經濟恢復了以前的水準，生活也漸次的安定起來，這反映的文學上來，必然是一種客觀的，具體的，寫實的東西。

在這種條件之下首先出現的，是里昂諾夫的“獵豬”，繼之而起的，有格來特可夫(Gladkov)的“水門汀。”

“水門汀”無論在題材上或藝術上，是很好的可以與“獵豬”對比的作品。這兩部東西，都可作為新俄的典型作品看的。

但是，“水門汀”和“獵豬”的不同的一點在那裏呢？即“獵豬”描寫的是農村的反叛的情形，而“水門汀”却是描寫的都市復興的情形。

這篇東西的梗概是這樣的：是描寫那由市民戰爭與饑餓所破壞了的水門汀工廠復興的歷史，書中的主人翁是一個紅軍名格列保和他的妻子達絲耶。這位紅軍經過了三年的戰爭，從迷於生死之

間的市民戰爭的戰綫回到家裏，他發現了愛得如家庭一樣的工廠是荒廢了。他的妻子也和從前大不相同了，於是他熱心的圖謀工廠的復興，同時想使妻子的愛情恢復。然而他的妻子已經不是從前的妻子了，她現在已成為一個很好的黨員，在該地婦女部工作，已從狹隘的個人的愛，從家庭生活離開了，她時常不回家來，就說回來的時候也不盡妻子的義務了。格列保也很了解他妻子的精神。他知道他妻子也是與自己同樣自由的蘇維埃的市民。他煩惱於新社會的要求，和舊感情之間的矛盾。

格列保是一個俄國的典型的勞動者，但是他却為舊家庭的觀念所囿，和新社會的生活感到很大的矛盾。他知道他妻子是為工作盡力，可是他不能不渴望得回往昔的感情。這樣，到處都感覺着衝突，正可以代表當時一般勞動者的心，作者把握着這時代的典型，給予這二種性格的人物的描寫是成功的。作者對照着這個他，描寫出不單是現實的活動家，並且在實生活裏是新道德的主人的他的

妻子的達絲耶。依她想，革命到牠從社會關係的變革到個人心理改造，到日常生活的時候，才可以說是成就了。“最後我們必須來自己之間立起革命。必須在我們之中立起悲慘的市民戰爭！因為沒有比我們的習慣，感情，偏見更固執的東西！在你心中起來了嫉妬，我知道，那比專制更要壞，那是等於咬人的人的擄取！”

上面是關於個人的描寫，作者關於革命後的都市情形，更極力地展開了而描寫牠。作者用有力的繪圖的筆觸，描出了爲外受白軍壓迫，內與新經濟政策結合而再興的資產階級作戰的，勞動者們不屈的手所復活一個工廠的情形。然而這‘水門汀’一篇的重點，很明白的與其說在這社會生活的繪畫的描寫，無甯說在以這社會現象爲背景，描寫在那裏出現的人們。這現實社會的創造力，與深入人們的保守感情之間的矛盾，與在格來特可夫其他的著作裏同樣，在這個作品也是爲牠基調的東西。

“水門汀”完全是革命後俄羅斯的縮影。描寫新舊社會交換的時代的一切，個人心理的改造，新道德的建設，都是握緊社會現象作主題的。

同時，“水門汀”裏面的人物，也並不是理想化觀念化的，而是實實在在的各個的典型。他們的個性，人格，心理，都各有顯明的輪廓，他們的社會意識與善惡觀念彼此都有着不同的分別。而這人物的反映，也不是憑空建立的，而是歸根到實際社會的關係，可以說，“水門汀”裏面各個的人物都是蘇維埃整個的經濟復興的一大實現中所反映的。

作者不獨深刻的解剖人物的個性，更進一步是與歷史的進化的步驟也是相一致的。他描寫人物，是從社會到個人，從個人再到社會，他是一個多麼現實的社會主義作家啊！

因此，“水門汀”是描寫出了革命後新俄社會那英雄的偉業與那散文的日常生活，那喜歡與煩惱，那長處與弱點的敘事的詩的散文。在那裏沒有從來普羅文學中共通的現實的理想化。這可以看

作是新俄普羅文學的一個飛躍。一九二二到二三年時節，爲普羅文學主題的，除極少數的例外都是兩個社會的力——換句話說，是新舊兩潮流的對立。在那裏社會的惡與社會的善的對照，太過顯著了，所以其中的個人不論屬於那一個，隨之顯著地抽象化觀念化，沒有盡什麼具體的任務。但是看這‘水門汀’，在那裏各個人有各各不同的明確的性格與社會心理，社會意識，有他的善惡，在舞台上表現出來。在這意味上，就說格來特可夫是現代新俄作家中最能描寫個性的一人也沒有錯誤。然而他描寫個性，不使牠爲個性就完了。他們喜歡煩惱，感激落胆，犯罪，並且全體的被吸入所謂復興經濟的一大現實之中。在那裏作者能夠描寫新舊意識交代的社會。他如此深入的個性的解剖，同時不忘把牠爲全體的歷史步調統一。

總之，這部‘水門汀’，無論在內容或形式方面，都是普羅列塔利亞寫實主義的作品。我們展開了‘水門汀’的內容，就好像是新俄的一幅鳥瞰圖

一樣，可以看到新俄的各色各樣的代表的泥塑人物，可以看到新俄的社會狀態，這也就是“水門汀”的藝術的最大的成功處啊！

註一：“水門汀”有二種中譯本，一為蔡詠裳 董紹明合譯的（譯作士敏土）啓智書局出版的；一為鄭光沫，魏敦夫合譯的前夜書店出版的（現尙未出版）。

註二：本節參考藏原惟人的“最近的俄羅斯文學”，及祝秀俠的“格來特可夫傳略及其水門汀”而成。

五

在“水門汀”後面出現的，同樣的震動着新俄的文壇的，是一九二七年的法兌也夫（Alexander Fadeev）的“潰滅。”這小說，是真正接着里別丁斯基的“一週間”（一九二三年），綏拉菲莫維支的“鐵流”（一九二四年），格來特可夫的“水門汀”（一九二五）等，代表着蘇聯無產階級文學底最近的發展的東西。

‘潰滅’的主題，是在西比利亞的襲擊隊底鬪爭。是那爲對抗日本軍和哥薩克軍底反革命的結合而起來的農民，勞動者，及革命的知識份子之混成隊的襲擊隊——在西比利亞市民戰爭裏的那個困難的，然而充滿着英雄主義的鬥爭之歷史。

作品的情節的興趣，是很簡單的說：黨委員會那裏，接受了“無論遇見怎樣的困難，即使很小，必須保持着堅固的有規律的戰鬥單位，以備他日之用！”這樣的指令的襲擊隊底一隊，一邊被日本軍和哥薩克軍所壓迫，一邊對戰着，終於耐不住反革命底底攻擊，臨到了潰滅的不得已的地步了，實際上，這整個的情節底貧乏，和各個場面底興味完全不同，也許就是這作品底缺點之一。

然這作品底主眼，並不在牠底情節，作者所作準的，決非襲擊隊底故事，這乃是以這歷史的一大事件的背景的，具有各異的心理和各異的性情的種種的人物描寫以及作者對於他們的批判。

這作品中也沒有所謂主人公，主人公即是襲

擊隊本身。但主要的人物是很多的。其重要的是這一部隊的隊長猶太人萊汶生，以前是一個礦夫的木羅式加，從都市回來的美諦克，以及爲木羅式加之妻，同時是野戰病院的看護婦華理亞，爲萊汶生的助手巴克拉諾夫等。我們現在就其三四，來觀察一下吧。

萊汶生是這部隊底隊長，同時又是他們底“智腦。”他是清楚地理解着由革命加給他的自己底任務，向着牠而邁進着的。他守着共產黨底指令，常常給與他底部隊以正確的方向。那部下底中途半端的託辭，他是無所用捨的。所以部下的人們，以爲只有他，才是不知道疲勞，倦怠，動搖或幻滅的人，而尊敬着他，然而就是他，也是常常和動搖或疲勞相搏戰的人。作者這樣寫着——

“部隊中，沒有誰知道萊汶生也會動搖的。他是並不想將自己底思想或感情，分給別一個人，而常常以現成的‘是的’和‘不是’來應付。所以在一切的人，他見得是一個特別的正確的男子。”

“萊汶生被選爲指揮官的那時以來，沒有一個人能夠給他想一個另外的位置。——在一切的人的眼裏，以爲他指揮部隊，是他底最大的特徵。於是即使萊汶生，說他在幼時是幫助父親賣舊器具，他的父親是希望着發財一直到死，然而怕老鼠，彈着拙劣的提琴的這種事，那也誰都以爲這不過恰好的笑話吧。然而萊汶生是決不說這種事的。這並非因爲他是隱瞞事物的人，倒是因爲他知道大家都以他爲特別的種類的人物，雖然自己也很明白本身的缺點和別人的缺點，但要率領人們，却覺得只有將他們的缺點，指給他們，而遮掩了自己的缺點，這才能辦的緣故。”

不管萊汶生和其部隊的人們的努力，一隊被敵所壓，終竟瀕於潰滅。疲乏透了的萊汶生和十八名的部下，便將希望擊之於未來，而出了森林去了。小說是如以下的一節而終結的。

“萊汶生沉默着，用了還潤濕着的眼睛，瞭望着這廣潤的空和這約定着麵包與休息的大地，以

及這些遠遠的人們——隨即要像默然地跟着他後面而來的這十八人似地，成爲他們底親近者的這些遠遠的人們，於是他停止了哭泣，——他是無論怎樣也必須生存下去，來完成自己底義務的。’

木羅式加，是以前的礦夫。他是常常努力着想做一個革命底忠實的兵士，有規律的襲擊隊員的。然而他底 Lumpen（浮浪漢）的的性格，却時常妨害着這個心頭。他曾有偷了農民底瓜，要被從部隊裏驅逐出去的事。又在和白軍的戰鬥中，他所愛的馬被殺了的時候，他便在那裏哭倒了。而且那夜，雖戰鬥還沒有停止，却領着酒到處地撒野着。但是，他在戰場上，總常常是勇敢的戰士。

和這木羅式加做了好對象的，是從“市”裏來的美諦克。倘向他是那方面的人，那是知識份子，到這裏來的以前是屬於社會革命黨的。可是在受傷而倒下的情勢中，由木羅式加所救，進到這部隊來了。他良心的地努力着想參加革命的鬪爭。但他

是沒有堅固的確信和強的意志，是常常在搖動之中的。於是終於在最後，他爲一巡察而在部隊的先前進着的時候，他突然遇見哥薩克兵，荒張着，失神地在森林中逃走了——這樣，他便不自覺地，違叛了自己底部隊了。

這美諦克和木羅式加的對立，在這作品中也是特別有興味的事之一。木羅式加幫助着美諦克，帶到部隊裏來了。但像美諦克似的知識份子，以他的話說來是“小白臉”，他是先天的地討厭着的。但他底妻子華理亞，却在這美諦克之中，看見他底理想的男子。自己底妻子和別的男子，做無論什麼事情，木羅式加是一概都不以爲事的。但知道妻子戀愛着這美諦克的時候，感到彷彿自己是被侮辱了。於是在三人之間，就發生種種的波瀾……。

華理亞，也是從礦山來的。她差不多沒有和丈夫木羅式加一起生活。她是一個對於自己底任務極忠實的，那生活上也極自由的，然而在同志間却很清白的，典型的女襲擊員。她在美諦克進了病院

來的時候，一邊看護着，一邊便愛起他來。她確信，惟有他纔是給慰安了她底孤獨的男子。但和別的男子有着關係的事，是什麼也不去想的。

此外，在這小說中，還描寫着許多有興味的人物。例如，常常無意識的地摹做着萊汶生底行動和樣子的十九歲的副官巴克拉諾夫，雖加入襲擊隊，而依然常常夢着平和的，快樂的農村生活的老人畢加，出去做斥候，而泰然地被白軍所殺的美迭是札，醫生斯泰信斯基，工兵剛卡連珂，分隊長哈爾兼珂及克蒲拉克等等。

這小說又充滿着許多優秀的場面。將即主要的列舉，則如——決定是否要驅逐偷了農民的瓜的木羅式加的農民大會底場面，當襲擊隊被白軍所壓迫而離去森林之際，殺害着瀕死的病人的場面，出去做偵察的巴克拉諾夫，遇見四五個日本的斥候而射殺着他們的場面，於是最後完全敗北，疲乏透了的十九個襲擊隊員出了森林而逃去的

場面，是很精采的，現在把最後底一部分引出來

“這瞬間，他(萊汶生)，和華理亞與剛卡連珂一同，來到轉角處了，於是射擊略略靜下去了。彈丸已經不在耳旁鳴響。萊汶生機械的埋緩了馬底脚步。牘下的襲擊隊員們漸次地追着他而來了。剛卡連珂數着，連自己和萊汶生加在內，一共十九人……

“……萊汶生垂着頭，憂愁地，略略進到前頭去了。他時時無力地旋看着週圍——好像想訊問什麼而又記不起來似地，於是，奇異地，懊惱地，用了長的，茫然的視線，搜看了全體的人。突然地停止了馬，回轉身去，而且以那大的，深的，碧藍的眼初始完全意味深深地，將人們個個都看遲去了，十八個人是彷彿一個人似地。‘託’的停住了。即刻重新靜默了。

“巴克拉諾夫在什麼地方？”——萊汶生問。

“十八個人都默着，失心似地看着他。

“巴克拉諾夫被殺了……”——剛卡連珂終於這樣說，看着執着馬繩的自己底巨大的，有着節節的手指的手。

“和他並排，屈着身子而進的華理亞，突然將身體撲倒在馬頸上，大聲地，歇斯迭里地哭出來了，——她底長長的，散亂着了的頭髮，差不多要垂到地面而顫抖着。馬是疲乏似地，豎着耳朵，將垂下着的唇，改換了位置。從橫看着華理亞方面的企什，也啜泣着向旁邊去了。

“萊汶生底眼，留在人們身上在數瞬間。於是他彷彿全體都失去力而縮小了，而且他突然認得自己非常柔弱而年老了。但他已經不想羞恥自己底弱點，或將牠藏掩了。他垂着頭，一邊慢慢地瞬動着長的濡濕的睫毛，一邊坐着，而淚是流着他底髯……人們都向到旁邊去，——為使他們自己不致哭泣出來。

“萊汶生回轉了馬靜靜地走動了。部隊跟着他底後面動。

“不要哭呀什麼呵……”剛卡連珂執着華理亞底肩，一面豎起她，一面抱歉似地說。

“萊汶生，每在他可以將那忘記了的時候，重又像表心的人似地旋看週圍。而在想起巴克拉諾夫已不在了的事更又哭泣起來。

“這樣他們十九個人，出了森林去了。”

法兌耶夫底“潰滅”，許多批評家們都說是在自托爾斯泰的諸作品底影響之下寫成的。實際上，略為注意深深地讀着這作品的人，不論誰都可以發見在其中有着和大托爾斯泰底藝術的態度相共通的東西吧。第一，在作者想以冷靜來對付他所描寫着的對象的那態度上，第二，在想突進到作品人物底意識下底方面去的那態度上。

托爾斯泰，當描寫他底人物，是決不依從那人物底主觀而描寫的。他是在那人物自己所思考着的事之外，去尋求那行動底規準。從這裏，便在托爾斯泰那裏生出無意識的方面之着重，和對於“運

命”的服從。照他看來，那個拿破崙，也不過是單單的“運命”底傀儡而已。

法兌也夫也是常常着重那人物底意識下的方面的。例如在華理亞愛着美諦克的描寫上，便有下面所說的地方——

“在她(華理亞)，惟有像他(美諦克)似的美的，溫和的，優柔的男子；纔是給滿足了她底作爲女性的憂愁的人；於是她彷彿正是因爲這緣故纔愛了他的。(可是實際上，這樣的確信，是在她愛起美諦克來的以後，纔在她心中生出的；她底不妊性，是有着和她底個人的願望沒有關係的生理的原因的。)”

這種描寫，是我們在這作品底到處都可發見的。而這是托爾斯泰所愛用的描寫法。

但是，托爾斯泰和法兌耶夫，在其對於現實的態度上是完全同一的嗎？不是的，法兌耶夫決不像托爾斯泰似地，將人類的行爲看作對於“運命”的盲從。他決不將襲擊隊，當作只是單單自然發生的

的農民底糾集而描寫。在這裏，就存在着他和托爾斯泰的對於現實的態度的不同，同時也存在着他底襲擊隊和例如 V. 伊凡諾夫底襲擊隊的不同點。伊凡諾夫在所作“裝甲列車”，“襲擊隊”裏，描寫着在西比利亞的襲擊隊的叛亂。但他是，只將這單單當作農民底自然發生的，意識下的反抗而描寫，也只能如此描寫。然而法兌也夫底襲擊隊，一邊固然包含着自然發生的許多要素，但是發生却是在作定的組織者之下，依從一定的目的意識而行動着的。對於同一的襲擊隊的這態度的不同，也就正是革命的小資產階級作家和無產階級作家的對於現實的認識之不同。於是，法兌也夫底這態度和自然主義的寫實主義相對，我們稱之為普羅列塔利亞的寫實主義。

最後，關於在蘇聯無產階級文學上的這作品底位置，想說一二句話。這作品是在蘇聯無產階級文學上，代表着牠底新的發展階級的。一九二三年發表的里別丁斯基的“一週間”，是在當時的無產

階級文學底傑作，但在那裏以描寫着共產黨員爲主，還沒有描寫着真正的大衆。格來特可夫的“水門汀”，從有牠底一個的長處，那人物也還不免是類型的。但是這“潰滅”中，法兌也夫是寫描着真正的大衆，同時他還對於類型和個人的問題，給與着美妙的解決。只有比之“水門汀”，缺少情節底趣味的一點，是牠底缺點吧。

註一：“潰滅”魯迅譯，光華書局出版。

註二：本節完全是依據藏原惟人的法兌耶夫底小說“潰滅”，（洛揚譯）一篇而成的。

六

我們在上面已經扼要地將新俄的代表作品介紹過了。那幾部作品，都可代表革命後的新俄的時代的，而且都是拿普羅列塔利亞寫實主義的筆法寫出來的。但是，在上面的幾部小說中，都是描寫的革命時的暴風雨的時代或革命後的堅苦的建設

的情形：總之，都是描寫新俄的時代的和新俄的無產黨人的偉大的堅苦卓絕的精神。我們在上面的幾部小說中，可以知道舊時代的必然滅亡和新時代的必然生長的過程，使我們可以更加堅強了階級意識和革命的真實的意義。然作為青年們頂有興趣討論着的而又和時代相關連着的戀愛問題，在上面的幾部著作中都沒有說到。雖然有的也是極少的部分，未作為整個的問題去討論和描述。

所以，在這裏，我特別要拿羅曼諾夫(Pantelei-mon Romanov)的“愛的分野”介紹給讀者了。

羅曼諾夫的“愛的分野”可以說純粹是一部戀愛小說，他在這裏描寫了新舊戀愛觀的衝突，刻劃了新俄女性的幾種不同的姿態。所以，我們可以說他這部小說是偉大的，因為他給我們描述了新俄的幾種對於戀愛觀的典型人物。

這部小說和時下的所謂戀愛小說是完全不同的。現下中國所流行着的“好哥哥，好妹妹”的淺薄的低級趣味的情調，在羅曼諾夫的小說裏是尋不

到的。中國的戀愛小說，祇在鬧“三角，四角”，“開房間”“小花園或影戲院中幽會”“處女膜”“失戀”“自殺”“殉情”“……”這種種是多麼淺薄而幼稚的題材啊！我們看慣了中國式的戀愛小說，來看羅曼諾夫的這部“愛的分野”就益發覺得他的偉大與成功。

“愛的分野”的主旨是在描寫新舊戀愛觀的衝突，同時，我們也可以說，羅曼諾夫在這一部書裏，是站在家庭的觀點上，求解釋革命的傾向的。

在這一部小說裏，是描寫了戀愛觀的幾種傾向，刻劃了俄羅斯女性的幾種不同的姿態。其一，羅曼諾夫是用了格魯莎——主人公謝爾格原先的農村的妻子——代表了舊的俄羅斯戀愛觀。其二，他是用了柳德米娜——謝爾格在革命後同居的妻子——代表了新舊戀愛觀的過期間的不健康的戀愛傾向。其三，就是用着愛瑪這一個女性來說明新的戀愛姿態了。主人公謝爾格，是掙扎在這三種不同的傾向裏。

在全書的過程中，謝爾格是首先否定了舊的戀愛觀。然後經過了和柳德米娜的兩次同居與分裂，經歷過許多的衝突與矛盾，最後也把這種過渡時代的戀愛姿態否定了。對於新的戀愛觀，他是傾向着，可是他們並沒有結合起來。

羅曼諾夫在書中以最大的力量描寫了過渡時期的不健康的戀愛觀的衝突與矛盾，以次多的力量描寫了舊的戀愛姿態，對於完全的新的戀愛觀，他祇是以餘力描寫了。

大概是因為俄羅斯的整個的民衆的生活，是在過渡期的矛盾狀態，和逐漸生長的形勢之下，羅曼諾夫纔把重心落在柳德米娜身上吧。

羅曼諾夫所描寫的這三種不同的戀愛傾向，若果把他們反映到革命方面去，不成問題的，我們是可以從這裏面攝取一幅革命後的俄羅斯的鳥瞰圖的。

這部小說的內容的偉大，當然是反映了新俄的各種戀愛姿態；同時，在他描寫的手法上面，我

們也可發現出他的不可埋沒的優點。如關於鄉村生活的描寫，關於人物性格的描寫，關於軍事共產時期的俄羅斯的無產黨以及一般民衆的生活的描寫等。在這部小說裏，都可表示出羅曼諾夫的天才來。

我們看他描寫鄉村的情調——

“謝爾格坐在滑車上，從短皮袍的領邊，嗅着新鮮的寒冽的空氣。滑車照着平滑的路綫跑去，覺得很輕快而寂靜。在小丘的那邊漸現出柳林的梢頭，然後現出了風車，閃爍着村莊上的燈火。

“犬的吠聲，在這種深冬的，無人聲的，傍晚的平原上，犬的吠聲覺得有點特別的歡迎的意味。一個背上背着籐籃子的鄉人，從貯藏庫向着茅屋走去，見着滑車到了，便停止脚步，好讓滑車經過。謝爾格認得他是鐵匠安東，但安東卻沒認出謝爾格，向謝爾格望一望，就同一個陌生人一樣。

“最後是到了謝爾格自己的茅屋了。這茅屋的前面永遠是堆積着許多柴木，在劈紫的橈子旁邊

總是橫躺着已經用舊了的斧頭，這斧頭是謝爾格的母親用以劈柴的，她總是哼着照一個地方劈將下去，如普通女人的劈法。

“鄉村，這相熟的鄉村！他的炊烟，牠的黑麵包，牠的其他一切不可言喻的東西，令謝爾格感着一種異常的親近。”

羅曼諾夫關於鄉村的描寫是怎樣地樸素而富有詩趣呵！

我們再看他關於人物心理的描寫。

當謝爾格回到鄉村的時候，他對於代表着舊的戀愛觀的妻子格魯莎，有着非常苦悶的心理。

“格魯莎向他舉起眼睛，滿臉泛起紅來，於是很羞怯地將頭傾放在他的懷裏。

“謝爾格不知向她說些什麼話為好，只沈默着撫摸她的背，看着她那年青的頸項子的舊斑。於是他記憶起來，他愛上了她，正是因為這些舊斑與白毛眉，不知為什麼這些舊斑與眉毛能夠引動了他，能夠吸住了他的眼睛。

“他覺得，若與那一個，別一個女子比一比，那格魯莎對於他的愛情是如何地奇異而可憐呵！”

“他想用全副力量不要看出，他是究竟看出了，格魯莎的指甲是那樣的不潔，她時常，大概是由於習慣，愛搔自己的腋下，或頭巾下的腦後。這大概僅僅是她的習慣，因為她一遇見什麼困難或回答不出的時候，總是這樣地搔着。

“向我說一點什麼罷”，謝爾格說，‘日子過得好麼？做些什麼事情？’

“有什麼說頭的呢？”格魯莎回答道，‘什麼樣是我們的日子！……那是人人都曉得的，天未亮就起來，餵一餵牛，餵一餵豬，後跑到河邊去，回來又燒飯吃……’

“這些他已經是知道的。”

.....

“如果我將你帶到莫斯科去？”他說。

“我在那裏將做些什麼事呢？”

“你是不願意同我在一塊麼？”

“格魯莎沒有回答什麼，繼而又很害羞地挨緊着謝爾格。

“爲什麼你向我說話有點拘束呢？謝爾格問。

“我居然生疎了呢……”格魯莎說。然後她害羞也似的，不懷着任何的惡感，向謝爾格說道：‘大概在莫斯科，那裏有很多的漂亮的姑娘們。同他們在一塊，當然比同我這個鄉下女人在一塊，要好得多呢。我什麼都不知道……我這樣糊裏糊塗地過着，一點兒莫明其妙……大概是同你們在一塊兒過過了罷……’

“她說着這些話，毫沒有嫉妬與譏刺的意思，僅僅是懷着一種好奇心而已，欲知道她所不知道的關於莫斯科的事情，及她的丈夫在莫斯科的生活。

“眼見得她並不企圖謝爾格對於她抱着特別的忠實，就使他向她說，他在莫斯科與別的姑娘們住過，那她也將把這樁事情當做很自然的，因爲她自是比她好些。

“他看見，她的睡去的靈魂，是如何地被壓迫着在家庭，禮法及信仰的下面。他看見，一切超出常軌爲社會家庭所不容許的事情，是如何地使她驚慌而無所措手足。她不但爲自己，而且也爲着他害怕。”

羅曼諾夫刻劃一個俄羅斯的舊的女性，和在這裏面苦悶着的謝爾格，是寫得怎樣地有力而生動啊！

我們再看他寫輾轉於家庭和工作中苦悶着的謝爾格，和代表第二的女性柳德米娜的性情的描寫。

“謝爾格記得，他那時是在兩個完全不同的世界生活着：家庭的生活是這一樣，而在工作中的生活是完全另外別一樣。

“這兩個世界是互相仇視的。這一個要求消滅那一個。到底應當偏向於那一個呢？

“在實質上，家庭的生活走向那他在鄉間的家庭所過的生活之路。柳德米娜總是企圖着，如何才

能將他倆的生活同別人分開，如何他倆的生活才能過得好些。近來她只對於與他倆有密切的關係的事物發生興趣。

“在革命期間，那是需要爲着生活的權利而努力奮鬥的，柳德米娜的思想曾爲之向前提動了一下，可是現在這種需要已經經過了，她有了丈夫，有了家庭，於是她的思想便又停頓住了。她的精力降下來了。一切遙遠的，社會的事物，對於她停止了興趣，而且將她疲憊了。她生怕與人衆發生接觸。她的女子的本性似乎做了爲她擔當不起的事情，可是一到了可能的範圍內，便顯示出來了自己的弱點，走回到舊有的習慣的路。

“當謝爾格去工作——往俱樂部或編輯部的時候，那他便落到別一個世界裏，在這裏的一切和他的家庭的生活相敵對着。

“如果在家的生活裏，一切都傾向於閉關，與其餘的世界隔離，那末在這裏却恰恰相反，大家到這裏來，是爲着要與大衆混合，執行大衆的工作。

“如果在家庭裏僅僅是存着個人的利益，那末在這裏的利益却是公衆的。如果在家庭裏，金錢與財產開始着漸漸地佔領了巨大的意義，那末在這裏，個人的財產却沒有任何的意義，尤其是在俱樂部裏：大家利用着公衆的設備誰個也不能據爲私有。

“在家庭裏最貴重的東西是他的愛情能夠傾注在一個人身上，他的靈魂無限制地屬於一個人的私有。柳德米娜視此爲無上的神祕，——兩個靈魂混而爲一。但是在這裏，最貴重的是在於他不爲着那一個人，而是爲着大衆生活着。

“那結果是：最親近的，最愛你的人形成你的一個最有力量的障礙物，障礙着你不能走向新生活的建設，這是人的歷史的任務呵。”

這是關於戀愛和革命的衝突的描寫。

我們在下面一封柳德米娜的信裏，更可以看出這種衝突是達到了高潮，同時可以看出柳德米娜是代表了怎樣的一個戀愛觀的女性。

“我的寶貝阿，我出去了，爲着不妨礙你的工作。我定兩點鐘回來。兩個鐘頭對於你夠嗎？讓我一個人寂寞地，孤單地，寒冷地，在街巷間流浪着。但是那一種思想溫暖着我，就是我因此或者可以得到你的一點餘剩的愛情。如此我更可以感到我對於你的愛情是高尙的，非常的，無計較的，不具着任何私念的，本來在實際上，我的親愛的，我有什麼可以計較的呢？我有什麼私念呢？我有的只是對於你是一種無涯際的，不可比擬的愛情。我只是幻想着那大概是永不爲實現的幸福，那就是我能將我自己充滿着你的生命，使我的靈魂對於你比世界上什麼都需要些。

“爲着這個原故，我情願忍受一切，不但我這街巷間的孤寂的徬徨，等待你什麼時候完了工作，我可以回來。我可以忍受一切，我的親愛的！”

“爲着這個原故，不對於任何人都是可侵犯的，以至於對於那愛如我愛你一樣的人們……但是我僅僅望着你一個人，我的肉體以至於思想，

除你而外，不屬於任何人。我的親愛的，我對於你的愛情是這樣地深厚，這不是我的罪過呵。牠是這樣地深厚，是因為牠是我的生命，牠是我生活的目的，牠是我的生活之最高的意義。

“你好好地工作罷，別要念及我一個人街上受寒呵。我已經被‘我愛你’那一種在我內心裏燃燒着的光所溫暖了。”

現在，我們來看他寫到代表着新的戀愛觀的俄羅斯的女性——愛瑪。

“和你在一起，我覺得自己很暢快。現在這對於我尤其是必要的。我現在的生活有點不大平安呢。”謝爾格向着愛瑪說。

“於是他述說了他近來所感受的一切。

‘而你沒有想到離婚的事情麼？’

“也曾想到。但是我很可憐她呢。我覺得，如果這樣做去，那她將失去一切生活的意味，因為她對我的愛情是無邊境的。同時我又覺得我自己不對，我沒有這樣的愛情。我什麼時候都不曾有

過。

“你也不應當有牠呵，’愛瑪說，‘我從來也是沒有過牠的。’她微笑起來了。‘如果我愛一個人，這是說我同他在一塊覺着很好。當他離開了我，這一種好的東西還保留在我的心裏，可是我決不眷戀於他。女人現在或者應當改造自己的心理或者應當死去。

“什麼東西使一個女人一定要傾向於一個男人呢？難道說這真是什麼崇高的東西麼？這真是巨大的價值麼？我很記得她向我所說的話縱讓我的心靈是不潔的，但只要是她的，而不是別人的，這也無妨。她寶貴我的是什麼東西呢？’

“什麼……這將怎樣說出呢？難道說你不知道女人可以愛上強盜，小偷，殺人犯嗎？她是什麼人都可以愛的。這是什麼？價值麼？’

“這末——來每分鐘都擺着一個問題在你面前：看重自己的道路，還是看重那異常愛你的人呢？我記得，在有一次很嚴厲的吵鬧之後，她以為

我睡着了，輕輕地拿着毯子將我蓋上。你看，一方面使得您心不為忘情，一方面又使你覺得她的壓迫，她想用自己的愛來佔領你，與全世界隔離。你看這是怎麼可怕的事情！怎樣解決呢？

“等着，如果時候到了，你自然就解決了。”愛瑪沉思着說，‘我也遇着過同樣的事情。如果你還不點動搖，那最好還是不解決。等着什麼時候你的動搖傾向於那一方面。如果時候到了，那你便忘記一切，把憐憫也忘了。……’”

在上面的幾節對話裏，我們完全可以把握代表着兩種戀愛觀的典型女性——柳德米娜和愛瑪——的輪廓。

其次，還有橫在這種戀愛事情後面的，關於那軍事的共產時期的俄羅斯的無產黨人以及一般民衆的生活，在這部小說裏，也具有了一個很顯明的輪廓。

柳德米娜說：“革命把我教會了把持着生活的權利。我感覺得爲着生活而奮鬥的美妙了。我現在

有了自己的驕傲，這是用着自己的兩手而獲得麵包的人的驕傲。”

在這一部小說裏，我們是全部的可以看到，俄國的民衆，在這過渡期間，是怎樣的在學習着新的生活，怎樣的從衝突矛盾的現象之中，在一步一步的把握着新的生活的姿態。

在此，我們可以看到羅曼諾夫這部作品，無論在內容與形式上，都是獲得很大的成功了。

註一： 愛的分野，陳情譯，亞東圖書館出版。

註二： 本節參考若英的‘羅曼諾夫與兩性描寫’。

七

上面已經將新俄的代表作品介紹過了，固然，新俄的代表作品決不這一些，還有世界聞名的普羅文學家高爾基的作品，被譯成中文的，短篇的不算外，長篇已有“奸細”，“母親”，“我的幼年”三部，這裏沒有加以介紹。但一則因為節省篇幅起見，

(說到高爾恐怕是幾萬字也說不完的)，二則因爲高爾基和上面所舉的純粹的無產階階作家有些不同的關係，所以這也不去討論了。好在這裏舉出了幾本中譯本，讀者可以自己研究的。

革命成功後的俄國的作品，是我們每一個從事普羅文藝的青年們首先應當研究和討論的。其餘，我還有介紹一些已有中譯本的資本主義國家的普羅文學作品。

第一個我們當然要舉出美國的辛克萊來，他非特是當今美國的唯一普羅文學作家，也是全世界聞名的普羅作家了。他的筆觸雄偉而熱烈，他的描寫生動而活潑，他最擅於揭穿資本社會的黑幕，暴露呻吟於資本主義社會下的工人生活。他非特同情於工人階級，他自己本身也是一個社會主義者。不過他是傾向於社會民主黨一派的，所以他的意識不能稱爲完全的普羅作家。他很努力，他每年總有幾本著作出版。現在譯成中文的已有下列數種——

1. 石炭王 易坎人譯 樂羣書店出版
2. 屠場 易坎人譯 南強書局出版
3. 煤油 易坎人譯 光華書局出版
4. 錢魔 林徽音譯 水沫書店出版
5. 實業領袖 邱韻鐸譯 支那書店出版
6. 山城 洪靈菲譯 南強書局出版
7. 工人傑麥 黃藥眠譯 啓智書局出版

第二，我們就要美出美國的賈克倫敦，他雖然在不久之前已經死了，但是他的普羅文學正是震盪着現今的世界文壇。他解剖英國金融資本的黑暗，描寫工人生活的困苦，都是非常顯明而精確。

他的著作介紹到中國來的已有下列數種——

1. 鐵踵 王抗夫譯 泰東圖書局出版
2. 倫敦的地獄 邱韻鐸譯 北新書局出版
3. 革命論集 邱韻鐸譯 光華書局出版

第三個美國的普羅文學作家是哥爾德，他的著作譯到中國來的有邱韻鐸譯本樂華圖書公司出版的他的短篇集‘碾煤機’。

法國的巴比塞，他是全世界反帝國主義的領袖，光明團的創始者。同時他也是法國的唯一的普羅文學作家。他的小說“光明”（敬隱漁譯，現代書局出版）是值得一讀的作品。

東鄰的日本，是現今普羅文學最為熱鬧的一國了。他們產生了不少的優秀的作家，現在揀國人熟知的及有中譯本的幾個著作擇要介紹如下：

1. 蟹工船 小林多喜二作 潘念之譯 大江版
2. 在施療室 平林泰子作 沈端先譯 水沫版
3. 一束古典的情書 林房雄作 林伯修譯 現代版
4. 廢人 日本普羅文學選集 林伯修譯 泰東版
5. 初春的風 日本普羅文學選集 沈端先譯 大江版
6. 烟草工廠 同上 林伯修譯 現代版

研究普羅文學的青年們，在把握到正確的理

論後必 精細地研究先進諸國的普羅文學的代表作品，這樣，纔能將理論與創作經驗適當地聯繫起來，而創造出真正的普羅文學。

附錄四： 世界普羅文學家略傳

一 高爾基

高爾基(Maxim Gorky)在一八六九年三月十四日生於那夫哥羅(Ni-Novogorod)，他的真名是彼西霍夫(Aleksey Maksimovich Peshkov)。他的一生都在艱難困苦之中。父親是一個軍人的兒子，母親是一個城市的紳女，祖父是尼古拉第一世的軍官，因虐待部下被免職。祖父秉性嚴直，行事不苟，他的父親在十歲至十七歲之間，共有五次從

祖父那裏逃了出來。在最後的一次，竟得永遠脫離了家庭，從托巴爾斯克 (Tobolsk) 步行到那夫哥羅，在那裏做了覆布匠的藝徒。他的父親是一個很能幹的人，不幸的在高爾基年方五歲的時候，他便染病而死了。

高爾基的父親死了之後，他的母親便帶他到外祖父家裏撫養。他的外祖父本來是伏爾加河畔 (Volga) 的苦力，經過三次的遠行，遂成爲白拉甯 (Balakhin) 商人石也夫 (Zaev) 的商隊的商品代辦人，不久又從事於染紗的操作，獲利頗豐，乃在下那夫哥羅開設一個大規模的染坊。不數年間，他購置了許多作坊和企業，連任行會會長至三年之久，後因選舉手工業首領落第，認爲莫大恥辱，遂辭去行會會長職。他是一個很迷信的人，專橫吝嗇至於極點。活了九十二歲，在臨終的前一年（一八八八），他是染過癡癲症的。

高爾基幼年的生活是很困苦的，他的母親是不甚愛惜他的，他的父親死了不久，他的母親便改

嫁了。所以高爾基沒有多大受他母親的影響。他的外祖父家裏，人口又是很複雜的，只有外祖母是愛他的，其餘便沒有一個人是愛他的。

他在七歲時進了學校，只讀了五個月的書，便因事綴學了，他的親友都是些目不識丁的人，所以在他幼時的環境，實在是說不到受到什麼智力的影響。

他在八歲時便在一家鞋舖中做學徒，後又在圖案家做徒弟，一年後，因生活條件的痛苦，便又離開，在輪船裏做了廚師的徒弟。廚師名史慕利（Mikhail Antonovich Smury）是一個年青的退伍的下級軍官，富於體力，是一個深思博學的人，他引起了高爾基讀書的興趣，以前他是對於一切的書籍報章都是仇視的，但經過了這位廚師先生的諄諄善誘，高爾基是很愛起書來。他後來在文學上的成功，都是在此時打好基礎的。他所讀的都是些通俗的浪漫小說，對於他最早的作品當然不能說沒有影響。

高爾基在十歲時即開始作日記，從生活中及書籍中所感受到的心得和感想，全都記起來。他以後的生活更複雜了：販賣神像，做過路警，在陋室中住過一個時候，週遊全國者好幾次。一八八八年，在喀小（Kazan）為旅客，開始與學生們相識，並參加自修班的工作；一八九〇年，開始了流浪的生活，從下那甫哥羅，蔡利正，唐（Don）烏克蘭，直至倍薩拉比亞（Bessarabia）再到克里姆的南岸及黑海的科彭（Kuban），一八九二年十月寓於蒂佛利斯（Tiflis），在“高加索”報紙上第一次發表了他的著作“Makar Chudra”這篇文章頗受一時人們的讚揚。自移居於下那甫哥羅後，漸從事於小說的創作，絡繹發表於“伏爾加”報上，和“俄國新聞”上。

一八八三年與九四年之間，高爾基在下那甫科羅與科洛連科（V.G. Karelenks）相識，科氏給了高爾基以很大的幫助，那時科氏正在辦一種月刊，曾將高爾基的折爾卡士（Chelkash）登了上去。一

八九八年他的短篇小說，集為兩卷出版。

所以高爾基的第一個教師是當過兵的史慕利廚子，第二個是辯護士拉甯 (Lanin)，第三個是超社會的卡留齊尼 (Kaluzhii)，第四個便是科洛連科了。

他的成功是可驚的，在第一次革命以前，除去托爾斯泰以外，他要算是最受人歡迎的了。他的訪問記呀，照片呀，報館裏連印都印不及。個個人都想看一看高爾基是個什麼樣子。國際間的聲名也傳播得非常快。德國對於他簡直好像發了瘋似的，他的名劇沈淵 (on the bottom) 於一九〇三——四年竟在柏林接連不斷的開演了五百天。

高爾基是個社會主義者，他的社會問題小說有歌爾狄葉夫 (Foma Goadye.) 三人 (Three of Them) 等。但最早有這意識的却始於一首詩海燕之歌 (Song of the Petrel)，這首詩是未來大革命的寓言。他在實力上也曾切實的幫助了革命，他予以不少的經濟的援助，他一直幫助到一九一七年

第二次革命的成功。

他於一九〇〇年被捕，一九〇二年釋放；一九〇五年又被捕，釋出後，即自辦一報，幫助布爾塞維克，還做了許多篇論說，其中有一二篇是說托爾斯泰與杜思退益夫斯基是小資產階級。

一九〇六年他離俄赴美，受了各國的歡迎。後來他又跑到意大利，在那兒一直住到歐洲大戰，聲名大振。但本國的知識階級卻對他極其冷淡，從一九〇四年以後他的作品有勞工讚揚了。他本來也不想大人先生們看他的作品，好在他的著作能夠深深的打進勞動階級的心坎，他也就很滿足了。

大戰後高爾基成了一個國際主義者，竭力替布爾塞維克幫忙。一九二二年移居德國，一九二八年回到俄國去住。

高爾基的著作可以分爲三個時期，第一期是從一八九二到一八九九年，是他創作短篇小說的時期；第二期是從一八九九到一九一二年，是他寫社會問題的長篇小說和戲曲的時期；第三期是從

一九一二年到現在，是他著作回想錄的時期。

去年是高爾基在文壇活動的三十五週年，非特全俄作家和他開了一個盛大的歡迎會；在全世界各地，都有紀念他或慶祝他的表示。

註：本節參考高爾基自傳和 Mirsky 的‘高爾基評傳’而成。

二 拉甫列涅夫

拉甫列涅夫 (Borio Lavrenev) 在一八九二年七月四日生於南俄的郝爾桑一個小城裏。

那時拉氏的家庭是一個半破落的貴族的家庭。十九世紀六十年代前開始發生的貴族經濟的危機，到了農奴解放後就大大的崩潰起來，好多的貴族從此就破產了。在這頹廢的貴族的園庭裏生長了商業資本和少壯的俄國的資產階級。

拉氏的外祖母是一個貴族，後來因為家道零落和丈夫的行爲不檢，不得已到一個地主的家裏

去當女管家人。她的丈夫當家產蕩盡了之後也走開了，給她留下了一個唯一的女兒，這就是拉氏的未來的母親。

他的母親是在極艱苦的環境中養成的，她在波爾達瓦的中學畢了業，便到伯利斯拉夫去當小學教員。

他的母親在當教員的時候認識了一位男教員，於是就做了他的妻子了。拉氏就是這婚姻結合的第一而且是唯一的兒子。

拉氏在幼時是生長在家庭的愛的懷抱中，幼時受了很好的家庭教育。他在九歲的時候讀進了郝爾桑中學。

在中學校裏，拉氏爲反對那時的官僚式的教育，曾領導過罷課風潮，曾被學校當局開除過二次，所以在畢業時，他的品行分數是很低的。

中學畢業後，拉氏入莫斯科大學法科。一九一五年春畢業名次考得很高，畢業後留校預備做國際法教授。

但是這時世界大戰已經沸騰了，他的同輩在前線上都陣亡了，他也不能留在後方了。

他入到那時聖彼得堡的砲兵學校，受了六個月軍事訓練之後就往戰場上去了。他在那裏直到了戰事完結的時候；在戰場上受了傷，中了毒氣，受盡了那時俄國軍隊所受的一切痛苦。

因為同士兵的接近，才使他認識了從前所不會十分了解的舊時教育的黑暗。

因此，在革命時，他在莫斯科軍醫院養病時，熱烈的參與顛覆沙皇的工作。

一九一七年秋他出發到羅馬尼亞的前線上，同他的軍隊受盡了可怕的潰敗與逃亡，但因為他同士兵有很好的關係，所以在軍官們亡了之後，就都舉他為長官，他把這砲兵營完全整頓起來，保存着一切大砲，開到畿輔，由那裏回到莫斯科，這裏十月革命已經告成了。

他離開了軍隊，在給養局做了一年工作，但在一九一八年末因為白黨的進攻，他又去到前線上，

從一九一九到一九二一年他在紅軍中做鐵甲車指揮和烏克蘭砲兵司令部參謀長。

一九一九年拉氏受了傷，於是他由衝鋒陷陣的部隊而作軍事教育的工作。

直到一九二三年，這兩年來他任土耳其斯坦紅軍報的代理編輯，一九二四年決然退伍，來到蘇聯北部的京城——列寧格勒，照常的住到現在。

拉氏文學的活動雖然已經開始了很久，但實際上他的文學的活動却始於一九二三年。雖然在短時期間戰爭使他拋開了文學生涯，可是同時戰爭給他了無限的觀察的預備和英勇的經驗。當投筆從戎的時候彷彿是一個充滿着幻影的孩子，歸來的時候就是一個清醒的，了解人生的成人了。

在英勇的戰爭和偉大的革命的時代，他耳聞目見的，一切都反映在他的作品裏。

在近五年來他作了六部書和幾個戲曲，其中一個關於十月革命時俄國軍艦的戲曲炸毀，得到很大的成功，蘇聯的各戲園已經演了兩年了。

他的文學作品最風行的有：風，第七個旅伴，第四十一，平常東西的故事；後二部均已製成影片，在俄國開映。

拉氏在蘇聯文壇上是屬於所謂俄國革命的“同路人”一派的。

註：本節係參考曹靖華的‘拉甫列涅夫傳’而成。

三 格來特可夫

格來特可夫 (Fedor Gladkov) 在一八八三年生於貧農的家庭，是一個舊式家庭，家規很嚴，八歲時就離開了父母，在伏爾其 (Volzha) 與裏海的釣魚場，終歲不絕地印着足跡，十二歲時流浪於科彭 (Kuban) 在那裏飽嘗着雇傭主人的虐待，遭鞭楚，夜不安寢，飢寒備至。但他雖在這種艱苦的環境中，讀書却不少，對於華爾蒙托夫，涅克梭夫和杜思退益夫斯基等的作品莫不詳細地研究。

他那時候要想進中學，但因為沒有錢，終於勉

強進了免費的城內學校。

格氏的父母都失了業，靠着做短工過日子，在家裏得不到飯吃，靠着五個哥比（俄幣名）充三個人的腹。左右都是失業的人，流氓無產者。

他在這種環境中，深深地感覺到人類的生活，就是奮鬥的生活。但當時他已變為一個悲觀主義的哲學家，很仇視富有的份子。所作的詩品，也都為咒詛富者和剝削者而作的。有時寫到天，有時寫到農村（農村在他的心中不啻是一個天堂），有時寫到太陽，有時寫到星。但不久就放棄了這一類的作品，從事於“向着光明”的小說的創作，在這小說中，講到一個貧農的女兒怎樣解脫苦海的生活而達到她做教員目的。這一篇小說，曾給學校的教師看，（當時他年僅十六歲，已屆畢業期限）。這小說頗引起一般人的注意。厥後送至“科彭新聞”報主筆梅爾尼谷夫（melnikov）校閱。梅氏大加獎許，他那篇創作遂亦付印出版。自此以後格氏常在梅氏的指示之下，努力於文藝的創作。梅氏是他的最

親近的第一個教師，他在“科彭新聞”上繼續不斷的發表了不少的關於工人生活的作品，這時正是九十年代的初期。

一九〇一年，他賞識了高爾基的作品，高爾基小說集第一卷轉變了他全部的生命。他曾把一部份的作品，寄給高爾基，高氏在回信中說：“你可以從事於創作，因為你有觀察人生的天才，有體愛人們的感情。”此後他有了作品，便沒有一篇不寄給高爾基去看了。

西伯利亞，叢林，却爾登 (Chaldon)，囚犯——這些都是當時所有的作品的一部份。在一九〇三至〇五年間，格氏已一躍而為著名的小說家了。當他描寫囚犯的時候，他把囚犯當作一個反抗一切的人，對於慘無人道的汗水生活，加以無情的破壞。

一九〇〇年，是一個革命高漲的時期，一九〇五年，求學於莫斯科，但結果則至基佛利斯 (Tiflisse) 進學。參加過革命青年的小團體（當時已二十

二歲)。一年後到了科彭，在那裏進行社會民主黨的工作。當時他受當局的通緝，乃潛逃至薩拜克而(Zabaikal)，旋被捕，放逐於佛爾荷蘭(Verkholen)，三年釋出，即至諾伏俄羅斯(Novo-Russia)，開始從事於‘流放地’的創作。完稿後寄給科洛連珂校閱。科氏很稱贊他，說他是一個有希望的作家。後來這篇文章在“星”報上登了出來。

一九〇七年執教鞭於科彭。暴動時曾參加過積極的革命工作，因之在那時候文字生活亦不能不暫時放棄了。

自一九二二年起，即留居於莫斯科，只在這裏，纔有時間努力於文藝的創作。

他的主要著作有“釣魚場”(一九二三)，“驅逐”(一九二六)，“火馬”(一九二六)，“深潭”(一九二三)，“水門汀”(一九二五)，“心之血”(一九二八)等。

“歷代記事”，“新世界”雜誌，“紅色田野”，“青年”，“計劃者”，“工人雜誌”，這些都是格氏發表作

品的地方。

註：本節參考格氏的‘自序傳’及柯根的‘普羅列塔利亞文學論’而成。

四 法兌也夫

法兌也夫 (A. Fadeev) 在一九〇一年十二月十一日生於忒威爾 (Tver) 省底庚拉赫 (Kimrakh)。在早期的幼年時代，多在維里納 (Vilna) 過去，後來是在烏發 (Vfa)。至於他底幼年及少年時期，大部分是和遠在各地及烏蘇里南境結在一起的，這是因為他底父母，在一九〇七年或一九〇八年曾移住到那些地方的緣故。他的父親是在一九一七年陣亡的。他的父親是一個醫生的助手；他的母親是一個醫生的女助手。

法兌也夫最初求學於海參崴的商業學校（沒有在該校卒業，至第八年就脫離了），夏天多消磨于農村，為家庭工作。

一九一八年秋，纔開始爲布爾塞維克黨工作，在哥薩克反動勢力下做祕密的工作。當游擊隊反攻哥薩克及協約國聯軍的時候（一九一九至二十年），他也是參加游擊隊工作的一個，自從哥薩克覆滅以後；就在赤衛軍工作（當時稱爲遠東民衆革命軍），與日軍作戰，一九二〇年四月間，在沿海一帶，與白軍首領謝米諾夫作戰，一九二〇年冬，則從軍於拜喀爾（Zabaikal）。

一九二一年春，法氏被推爲第十屆全俄共產黨代表大會的出席代表，被派赴莫斯科。他在那時和其他的同志們——約占大會出席代表十分之四或三的同志，前往克朗斯塔特（Kronstadt）去平服那裏的叛變。不幸受傷（這是第二次），診視了幾次，便退伍回來了。不久即肄業于莫斯科鑛業中學，至第二年級，即行退學。從一九二一年秋，至一九二六年秋止，他做了不少黨的工作，他有時在莫斯科，有時在科彭（Kuban），有時在拉斯托夫（Rostov）

他的第一篇創作“氾濫”，作於一九二二年至二三年間。“逆流”那篇小說，作於一九二三年，“潰滅”那長篇小說是在一九二五至二六年間作成的。

註：本節參考法兌也夫底‘自述’（亦選譯）。

五 羅曼諾夫

羅曼諾夫(Romanov)，他是蘇聯普羅文壇上的極左的同路人，他是最近新俄文壇上最活躍的作家之一。他善于拿一種諷刺的筆調，去描寫革命後的智識階級和農民的生活，他尤其是長於革命後的兩性關係的描寫。

他的主要的著作，是約有一百數十萬字的長篇，分爲三卷，已經刊行了一卷的“露西”，全部的預計，是分訂爲九本。這一部大著作，描寫的是三個時期：第一卷描寫歐戰前的俄羅斯生活，第二卷寫歐戰期間的俄羅斯生活，最後一卷說的是革

命後的俄羅斯生活；他所描寫的人物對象，是地主，農民，和智識份子。

羅曼諾夫爲什麼要把‘露西’寫成三部呢？他自己在第一卷內的序言裏說得很明白。他的意思是說，要描寫革命，一定要追跡牠的經過，不能注意到這一點的人，那是不爲描寫革命的人。所以，他的以革命後的智識份子，農民，地主的生活爲對象的描寫的‘露西’，是開始於歐戰前。這一部著作的技術，完全是繼承着俄羅斯大文學方法，智識份子的風味非常濃厚。

他在革命前就早已寫東西了，但是他獲得了讀者大眾，却是革命後的事。革命給予了他以很大的新的力量。

所以他說革命給予他以很大的推動，使他獲得了新的人生觀，使他能以追認出過去的生活的樞紐。

註：本篇參考羅曼諾夫的‘自傳’與若英的‘羅曼諾夫與兩性描寫’。

六 辛克萊

談到美國的普羅文學，辛克萊總是佔着第一把交椅。辛克萊是一個偉大的革命普羅文學作家，他創作的目標，即是在動搖資本主義的整個社會。

辛克萊和自然主義者的文學家——特別是左拉差不多，除掉他不像自然主義者看到人世罪惡沉沉不能開示出一條鬥爭的出路而致抱悲觀主義以外。自然主義是着重於科學的客觀描寫，他們是爲當時的實證論所跼束爲當時機械的唯物論所述住，祇能把那兩種不相同的東西一點一點描寫，和照像般的描寫下來，致於那兩種東西的結局是悲苦的或仰壓的，他們也就不管而只讓他們那樣下去。但是自從資本主義在一七三〇年由英倫三島發展出來之後，整個的歐洲莫不遭受了這種惡魔之毒賜，社會的階級日益尖銳了；統治階級的榮

華富貴日加無已，被統治階級的悲苦顛連也一樣的日加無已，於是乎自然主義者目擊這種悲慘的人世往往是找不出一條出路而至自己自殺，當中爲莫泊三之縱性縱酒乃其顯著者了。然而辛克萊卻不是那樣。辛氏雖和自然主義者一樣重科學的客觀的描寫，辛氏雖和自然主義者一樣着力於描寫人世間的暗黑的事物，然而辛氏在哲學上所受到的影響是辯證法的唯物論。一是人生的宿命，一是人生的開展，因此辛氏的作品的描寫過程雖一爲自然主義者，譬如他的“石炭王”如左拉的“Working men”無異，但是辛氏卻還能在處處暗示出一種貧苦民衆的出路；又譬如這“石炭王”的收場的工人暴動正是此例。

那麼，我們可以說，假如自然主義者是用的自然科學的描寫法，那麼辛克萊一定是用的社會科學的描寫法了。

辛克萊是新聞記者出身，他所描寫的範圍是十分廣泛而真實的，他自從一九〇二年起一直到

現在，每年總有幾本新的作品貢獻給我們。他出版的小說已有三十多本了，每本多有數十萬言，真是現代文壇的第一個偉大的作家呢！

德爾 (Tr. Dell) 有一篇文章，叫做‘美國文壇的怪物’ (A Strange wild Bird in our Tame Literary Aviary)，是批評辛克萊的文章的，很有注意的價值，現在來抄錄在下面——

“辛克萊在美國文學上，有一種獨特的位置。他常被美國的批評家十分注意着。在事實上，他的偉大的長篇“屠場”，對於美國讀者，的確獲得非常的成功。他那更偉大的長篇“石炭王”，也被衆人批評稱讚，得到多數大衆的歡迎，美國作家的風習，是不深信什麼事情的，然而也有一些例外，辛克萊就是其中的一個，因為他深信着世界革命，他是在美國馴鳥文學籠中的一個野鳥。”

註：本節參考余慕陶的“美國新興文學作家介紹”及陳勺水的“世界左派文壇”

七 賈克倫敦

賈克倫敦 (Jack London) 在一八七六年生於美國舊金山。他在幼年的時候，生活貧甚，完全也要靠自己來維持。十一歲時，即過半工半讀的生活，一面在公立學校讀書，一面即為賣報童，十五歲在奧克蘭 Oakland 罐頭廠裏做工，後又在 Razzle Dazzle 船上做海盜；十七歲又在一隻捕海狗的船上當水手，他在十九歲時，就變成爲一位浪游者了。就在這跋涉的途程上，他成就了最初的幾部小說。

他看見過鄉村，山野，平原，城市。他參透了現實生活，這一切東西就加進了他反抗現社會之不正義的重生的精神結果，他卻終身都變成爲一位革命者了。

他在浪游之餘終於又回到加里福尼亞來了。那時他發覺得他的父親的 濟情形比較好了，他

又重新到高等學校讀書，在這學校裏，他就選定了他一生的工作。此後他就成爲一位在政治上是社會主義者，在哲學上是唯物論者了。

他是十九歲以後再進高等學校的，在那個時候，他同時就是一位很活動的社會主義勞動黨的宣傳家。他知道勞動者的窮困的情形，並且他自己也有這種經驗的。所以他堅決地主張唯有社會主義才可解救這種窮困與饑寒。

他二十一歲（一八九六）的時候，他在高等學校畢業進加里福尼亞大學了。但是他沒有在這個學校裏畢業就出來了。

一九〇四年日俄戰爭爆發，倫敦被 Hearst 報派遣到亞洲充當戰地通訊員。他來的輪船是 *Siberia* 號，他起身的時候，是正月七號，他在船上還碰見了其他許多報館的通訊員和攝影家，如 O. K. Davis 是 New York 的通訊員等。但他到了高麗就被日本帝國主帝逮捕去了，當時幸得 O. K. Davis 的力量才得免於非難。他終於到臨前方，他

終於得有機會描繪關於戰爭方面的事體了。

賈克倫敦同時又是一個實際的革命者，他寫給突羅城的洗衣工人罷工時的和以後辭去社會主義勞動黨的職務的兩信，可以充分表現出他的普羅列塔利亞的精神來。他第一封是叫那些工友們要用友愛來團結，團結以後，就要用同志關係來維持。他說沒有組織的勞動是沒有友愛的，同時沒有組織的工人也是沒有力量的——如水般的沒有力量。他又說祇有在友愛和同志的關係裏面是蘊藏着偉大的力量，這種力量是在你們中間了；用不着我來希望你們會有好運和冀願你們的力量在將來會發展起來，當然目前的世界就是將這友愛和同志的關係逼出來了，誰也不能制止牠們了。至於第二位，因為社會主義勞動黨缺乏鬪爭的努力和失掉了階級的重心的緣故。

他在十六年內共寫了四五十部小說，當中有 "The Coll of the wild", "Adventure", "South sea novel", "The cruise of sharlks", "The house of

pride”，“Sea wolf”……他是已經向一般飢寒交迫的人們投射了萬丈的光芒了。

賈克倫敦逝世於一九二〇年十一月二十日，享年四十五歲。先前他娶 Bessie Madderv 爲妻，後因事離婚，乃再娶 Charmafn Kittredge 爲妻以終其身。

註：本節參考余慕隨的“美國新興文學作家介紹”及賈克倫敦的“革命論集”（邱韻鐸譯）。

八 哥爾德

哥爾德（M. Gold）這個名字在中國還是不熟知的，因爲他的作品還沒有多少介紹到中國來。但是，他卻是現在美國的一位普羅文學作家，而且意識非常的健強，觀點也很明確，所以我們不能忽視他的。

哥爾德是一位努力於國際文化運動的人，工詩文小說戲劇，現在主編左翼文藝雜誌“新大眾。”

哥爾德他又到過工人的祖國蘇聯，他的作品“120 Million”是我們十二萬萬被壓迫民衆的指路碑。

註：本節參考文渡的關於哥爾德的介紹而成。

九 巴比塞

巴比塞(Henri Barbusse)在一八七四年生於法蘭西，他的母親是英人，所以他很富於 Anglo Saxon 的特徵，使人一見而知其為急進的革命家。

巴比塞的文學家的名聲，始於他投稿於巴黎雜報(Echo de Paris)而得一等賞時，其後出了一本詩集名叫“哭泣”(Pléureuses)，繼哭泣而出現的是他的第一個名作“地獄”(L'Enfer)的出現(中國已有譯本，為光華書局出版)。他在這篇小說中，用精細深刻的心理描寫，以浮雕出人性所發生的悲劇的葛藤為左拉以來自然主義中不可多得的作

品，巴比塞的文名也因以大振。

大戰起後，巴比塞從軍至戰場，得親歷帝國主義者殘酷的戰爭，思想因以急進，他的文學上的作風，也從此改變了。他的名作“炮火”(Le Feu 'Journal d'une esconade' 即在歐戰中完成，而獲得貢古爾的賞金(Prix Goncourt)。於一九一八年，再有他的劃時代的作品“光明”(Clarte)的出現。

光明不但是巴比塞自身的重大的作品，亦是近世文壇上的稀有名著。我們在裏面可以看出歐洲的帝國主義戰爭中的巴比塞之苦悶，以及由苦悶而躍起之途徑。以及他終於變為社會革命思想家的急先鋒之必然。光明於一九一八年在法國的社會黨多數派的機關報上發表過後，歐美的思想界及藝術界皆大受其衝動，一九一八年巴比塞遂結合各國的思想家，知識階級起來共同組織一“光明團”(Le Groupe clarte)，巴比塞組織這個團體的企圖，係欲把全世界底否定舊思想，破壞軍國主義的知識階級，及新思想家統一聯合起來，以求階

級的打破，及社會的平等化。光明團是完全站在普羅列塔利亞的立場上的，所以對於社會底批判，亦極客觀而澈底。他們認定現存社會中的一切罪惡，皆係布爾喬亞所招來的。所以牠是主張澈底與布喬亞鬭爭，以求真正的自由的。這“光明團”的運動，是巴比塞的最實際的工作之一。

“光明”出版過後的各篇，則要推於一九二六年所完成的“耶穌”(Jésus)。這篇小說出現過後，基督教底教主之影響，又經過一次的化身了。因為中世紀以前的耶穌，常是給我們一種神聖的，超人類的影響，到了十九世紀時，才由爾浪(Renan)在“基督教之起源”(Les origines du Christianisme)等書中，把他化爲普通人的影象。但在巴比塞的“耶穌”中，我們則更以看得見這位教主完全是一個無產階級的鬭士了。

巴比塞是一位社會主義的文藝家，他的理論與實際是統一的。他的工作，除了最注目的“光明團”運動而外，我們更可以見得他向法西斯蒂鬥

爭，或向人道主義者（爲羅曼羅蘭等）攻擊，或參加各處的一切反帝運動會議。

一九二七年春季，萬國反帝國主義反殖民地壓迫同盟，在比利時的京城開第一次的創設大會的時候，巴比塞正在病中，但他亦極力的撐持病軀，趕赴北京，在大會場中痛論帝國主義者之對於殖民地的經濟壓迫，向着弱小民衆高呼團集起來，道破“弱小民族”相互支持之時，即成爲“萬能民族”之日。他是第三國際的正式會員，所以到了十一月的俄羅斯十週年紀念日，他又在莫斯科組織了一個“蘇俄的友人會。”

巴比塞他一方面向着強暴者鬥爭，一方面他又組織了一個“法西斯主義的犧牲者防衛會”，他自任此會的委員長。他揭露一切帝國主義者的陰謀。

巴比塞是世界反帝國主義的領袖之一，他向一切帝國主義白色恐怖鬥爭，他是普羅列塔利亞的勇敢的戰士，他是人類解放的救星！

註：本節參考沈起予之“巴比塞之思想及其文藝”而成。

一九三〇年，五，卅後一日完稿於上海。