

百 科 小 譯 叢

文 學

盧 西 諾 夫 著

劉 執 之 譯

新 中 國 書 局 發 行

百 科 小 譯 叢
文 學

盧 西 諾 夫
劉 執 之 譯

新 中 國 書 局 發 行

目錄

一 概念的內容和範圍	一
二 對於文學的各種見解之批評	六
一 文學的個人根源問題	六
二 文學對社會環境的依存	九
三 對比較文學史方法之批評	一四
四 對文學的形式主義處理方法之批評	一七
五 文學的庸俗唯物論的處理方法	二三
六 瓦朗斯基的見解	二七
七 培弗爾什夫主義	三三
八 布哈林對文學的見解	三五

九 左翼戰線和文藝戰線對文學的見解……………三六

三 文學的各種問題……………四五

一 形象與觀念……………四五

二 內容與形式……………五〇

三 文學與科學……………五三

四 文學中的現實認識……………五九

五 文學與其他意識形態的關係……………六五

六 文學的風格……………七一

七 文學遺產問題……………七八

八 文學的樣式……………八〇

九 文學的影響……………八二

十 有產階級文學和無產階級文學……………八五

一 概念的內容和範圍

當我們提到反映於印刷出來的文字裏面任何部門的人智時，我們普通都給這一部門一個特殊的名稱，說是「經濟學的文學」，「哲學的文學」，「技術的文學」等。但文學這一用語（拉丁語爲 *Latina*，法語爲 *Littérature*，德語爲 *Literatur*），通常則係指「藝術文學」而言。

曾有過好幾世紀，都把不管出現於怎樣社會活動和智識領域的人的口碑創作和文章創作當作「文學」來理解，連俄羅斯古代國家法典集（俄羅斯法），家族法和生活的封建規範（家族制度），歷史記錄，政治演說，宗教演說，哲學著作等，也都不分軒輊的加進文學裏面來。但後來社會階級的生活日益複雜，從這些社會階級各種關係所產生出來的各種意識形態，也跟着複雜起

來，遂開始發生意識形態的分化過程。彼此各分野從一般的「文學」劃分出來，另給他們以「哲學」、「歷史」、「法律」等等這樣特殊的名稱，而「文學」(Literature)這一用語，則特別留作「藝術文學」之用。但這樣的文學課程，資產階級學者還只是最近纔將它建立起來的，所以這些課程的對象之正確的界限及其詳細的節目，還沒有規定出來，甚至和藝術文學不十分有關係的各種古典遺產，也都加進藝術文學的研究對象裏面來(請參看不平的俄國文學史第四卷)。在文化的歷史的方法和俄羅斯文藝學者均有許多不同之處的法國歷史家蘭松，曾從對象之類推的解釋出發，來寫他的法蘭西文學史。蘭松把封建主義初期及其極盛時代的無名詩，與歷史記錄，甚至神學上的論文，都一齊加進文學史中去。他將哲學家、牧師、政治演說家、歷史家的著作，與絕對主義和法國革命時代法國古典文學的諸傑作，拿來作等量齊觀的研究。同樣，薩克林也把由傳統而來的各種記錄，加進他的未完成的俄國文學史中，這些記

錄，與其說它是文學的記錄，寧可說它是生活、法律的歷史、或一般歷史的紀念碑。薩克林在他的一些理論的著作中，雖然努力想發現決定文學對象之正確界限的特徵，但在實際上卻常常變更了這種方法論上的原則。吉塞洛夫斯基在他的活動時代的初期（一八七〇），說『廣義的文學史（它表現於哲學、宗教、和詩等等的運動之中），只要是用言辭連結起來的，就是社會思想的歷史』。這個定義，首先就有着和觀念論派的大多數定義一樣的缺點，把原因當作結果和把結果視為原因，看不見決定一切意識形態過程的諸因素。文學史並不能概括一切社會思想史，恰恰相反，它只不過是社會思想史的一部份。社會思想，為階級鬭爭的具體條件所決定，而且表現於從生產力和生產關係的一定狀態成長起來的哲學運動、宗教教義及其他一切的該時代意識形態的上層建築中。自然，文學也包含在它裏面。文學本身，就是在一切其他意識形態的諸因素的活的相互作用之中（下面將要說明），首先就是在哲學和政治的相互作用

之中形成的。但這一相互作用，並沒有取消文學與意識形態的其他各種形態和各種形式相互區別的特殊性。隨便那一種意識形態，都是在階級社會的一定階級基礎之上成長起來，而為實現一定社會機能之社會意識的一個形式。在人的
一切意識和行爲都是由階級生活和階級鬭爭的各種條件所決定的階級社會，所
有人類的社會活動（一切認識活動也包含在內），都是為階級鬭爭的各種任務
服務。文學也和其他任何一種意識形態一樣，都是為肯定自己的階級而服務的
階級認識的一種形態。這裏就存在着其他各種意識形態和文學在社會的發生和
社會的機能上的共通點。文學是和這些意識形態一道在一般生產和社會階級基
礎上成長起來的。

但這裏就發生了關於文學之實現其任務的特殊形式問題。文學是借辭語來
完成它的那些任務的。但口頭的辭語，寫出來的辭語，或印刷出來的辭語，也
是其他大多數的意識形態共有的特徵。所謂人類社會思想，就首先常常是借辭

語來將它客觀化的。文學的特殊性，是在辭語之形象的性質上，並且是在作家借形象來表現自己的思想、理念、自己對現實的態度之點上。藝術文學是社會意識和對現實認識之用文字來表現的特殊的形象形式。因此，一般文化，社會生活，哲學，科學，經濟學，政治，法律等等的一般辭語、文字和出現於印刷上的作品，並不能加進比較以用語來解釋還要更進一步的文學中去。另一方面，文學這一用語，也不能用故事、詩、美文等之類的用語代替它。文學 (Literature) 這一用語，在詩、美文、故事（等的概念）是文學的一定一部分時，有時是與這些用語一致的。故事——大部分是無名氏的，長久流傳於口上的文學紀念碑，詩 (poesy)——是詩文學的紀念碑，美文 (belles lectures) 是散文故事的紀念碑。

二 對於文學的各種見解之批評

一 文學的個人根源問題

我們所知道的大部分文藝作品，都是個人創造活動的結果。觀念論者指出了這個事實，斷定藝術作品是此種創造的個人的意識、世界感覺、和靈感的表現，除了個人的內生活之外，不為任何條件所左右。例如安亨弗里特（註）以為作家的本質——因而文學，必需離開空間時間來考察，即作家是『活動、轉變

（註）安亨弗里特（一八七二——）俄國著名文藝批評家，形式主義者，著名論文集有俄國作

家剪影，西歐作家的練習曲。

的根源』，是任何東西之不動的根源（俄國作家剪影）。所以大多數觀念研究家都是在作家的個性中去尋找藝術行爲和文學過程的起因。因爲這個原故，上面所說的這些研究家，不得不特別綿密的去研究有關作家生活的事實和記錄，不得不根據作家創造過程的傳記來說明文學過程。

但普希金（A. Pushkin）和列爾孟托夫（M. Lermontoff）、屠格涅夫（I. Turgenieff）和托爾斯泰（L. Tolstoy）、剛察洛夫（I. Gontcharoff）和奧斯特洛夫斯基（A. Ostrovsky）、或者——以無產階級作家來說吧！——高爾基（M. Gorky）、季米央·柏得納衣（Bednai, Jamin）、法捷耶夫（A. A. Radieev）、別士敏斯基（A. Bezemensky），不論有怎樣的差異，支配他們個人的差異的是他們的階級的共通性，是他們的階級的劃分階段之共通性。差異的只是部分的，個人的，有時只是藝術過程上的偶然的表現。而共通的則是整個地決定創造過程之根本的社會規律性的表現。差異不僅是該創造者個人的實

體和性質的結果，而且也是該階級內部的一定集團，或集團之下的事物之特殊狀態，被該作家表現在他的創作之中的結果。差異是社會過程的多樣性和特質的表現，是此種特質和多樣性的具體的表示。要想將它當作「作家精神的發散物」（安亨弗里特），當作「詩人的幻像」來理解，這種傾向，都是資產階級和小資產階級的共通的個人主義和觀念論，特別是資產階級知識分子的無論如何都想脫離社會原因而在精神上獨立起來的要求所產生的。一九〇五年革命後安亨弗里特和蓋爾森松（註一）的理論，同伊凡諾夫·拉茲烏木尼克（註二）的理論一樣，成了極流行的理論時，這些理論，曾經盡了承認資產階級及小資產階級知識分子的社會變節及其與六月三日制度妥協的作用。而這些社會、政治鬭爭問題，都換上了個人主義、神祕主義和色情主義的衣裳。

（註一）蓋爾森松（1869—1925），俄國文學史家。

（註二）伊凡諾夫·拉茲烏木尼克（1878—）俄國文藝學者，社會學者。

二 文學對社會「環境」的依存

認爲文學是國民精神的表現，是國民的、歷史的「環境」和「人種」的特殊性的產物，或特別是各種國民「精神生活」相互作用的結果（泰納（註）、海特拉、西洪拉霍夫、伊塞洛夫斯基及其他），是非常錯誤的。最初提出文化歷史方法的泰納，主張文學也和人類的創造和社會活動的一切形態一樣，是爲「人種、環境和時代」所規定的。泰納和其他有學識的研究家及作家們一樣，只有在常爲他們的一般的世界觀的部分的表現中，並且與他們的一切的世界觀的關聯上纔能被理解。泰納認爲在人的理念和感情裏面有着體系存在，而這個體系則有「該人種的一切代表者之共通的「智慧」和「心」的若干特性與

（註）Taine, Hippolyte (1828—1893) 法國哲學家，藝術學家，著有藝術哲學，英國文學

史等書。

若干主要特徵』爲其最初的動因。智慧和心這些人種特性，受心和時代的影響而變形。人種、心、和時代，『是促成最初的道德狀態發生的三個不同的源泉』。這個狀態，『是數世紀間把國民引導至新的一定文學的、宗教的、社會的、經濟的狀態的東西』。所以，文學是人種、環境、和時代的產物。可是泰納雖然把人種的概念與人種所固有的智慧和精神的一般傾向的理論，作形而上學的、觀念論的擺弄，但文學過程之規律性的設定，及此種過程之依存於環境、一定的歷史情勢和該國民一切過去的歷史等主張，與德國的浪漫主義或擁護以傳記爲文學最初的因素——聖佩章等支配泰納以前的觀念論理論相比較，在規定文學過程的本質這一工作上，算是前進了一步。但是若果泰納主義是文藝學上的一個進步，則在一般哲學史上說來，泰納主義正如和他相接近的實證主義一樣，只是把個別的諸科學的結果，統一在勝利了的資產階級的實際利益之中，而且是想把十八世紀的革命的資產階級的唯物論所固有的革命的內

容從它們裏面驅逐出去的天才的嘗試。想否定封建主義宗教天主教制度的十八世紀革命的資產階級的唯物論，曾經是革命的，而且是有過作用的。但十九世紀中葉的實證主義，在本質上卻是反革命的。進化的傾向之占優勢，是勝利的資產階級對剛出現的「共產主義的赤色幻覺」的恐怖之表現。這一實證主義，是自私自利的。是產業資本主義對自然科學之繁榮（它是對資產階級產業的成功和資產階級戰鬥力的強化所極其必要的）的利害關係的表現。泰納是在馬克思和恩格斯發表了他們的典型的幾部偉大著作，共產黨宣言出世了幾年後的時代，纔創造了他自己的體系的。在這樣的一個大的背景中，泰納的理論，不過是想將卑俗唯物論的實證主義的解釋，與對於歷史過程，特別是對於文學過程之革命的，辯證法唯物論的解釋相對立的反動的資產階級的嘗試而已。

人類學者們雖然已經表示過人種的自明的特徵，是怎樣的恍惚不定，有時要想確定它的界限是怎樣的困難，但他們對於人種這一概念，卻加以極其決定

的判斷。這些人種論，已被十月革命解放了的蘇聯各民族的實踐所打破了。照西歐和俄羅斯的許多貴族的及資產階級的思想家以及亞克沙可夫（註）、霍米揚可夫、邱吉夫等人說來，俄羅斯人是斯拉夫的消極性和景仰過去的表現，但向來居住在俄羅斯帝國的邱爾克民族，則是順從自己的命運、命運論、東方式的不活潑、躊躇等等的同義語。這些民族的勞動者和農民，即斯拉夫人、俄羅斯人——烏克蘭人，白俄羅斯人——亞美尼亞人、烏格爾人、格魯西亞人、邱爾克人、土爾克曼人，此外還有「卡夫卡斯」人種與「邱爾克」人種的代表者，拋棄了對於自己的長時期的壓迫者的順從，推翻了他們的統治，建立起自己的政府，建設社會主義，用一切手段，推倒長年奴隸的過去，時時刻刻都在日新月異的展開真正巨人的創造力。這些民族的無產階級作家和農民作家，把自己的

（註）Aksakov, Sergei Timofeievitch (1791—1859)，俄國作家，作品有家的年紀，回憶

藝術創作，變為社會主義建設和階級鬭爭的積極的因素。這些情形，無論那一種，都是就在直到最近為止的一切「人種」論者以為他們的見解可以那樣確信地肯定了諸民族的文學中發生的。

所謂「環境」和「時代」這兩個另外的泰納的文學源泉的歷史事實，也是極其曖昧的，並且不堪一評。同一法蘭西的「環境」，在同一歷史「時代」，當泰納產生自己的理論這個短時期之間，創造了充滿社會效果的雨果（V. M. Hugo）的小說哀史（*Les Misérables*）和笑面的人（*L'Homme qui rit*）與徹頭徹尾都是快樂主義的資產階級的陶醉自滿的歌提葉（T. Gautier, 1811-1872）的摩登小姐（*Mademoiselle de Maupin*）。同一個「環境」和同一個「時代」，同時產生巴爾扎克（Balzac, Honoré de, 1799-1850）的精密的作品，和尼爾華（Nerval, Gérard de, 1808-1854）的夢。任何文學史中的任何一章，都有無數的這種例子。訴之於人種的特性，一般環境，一般時代的特殊性，和「時

代精神」，像泰納的幾個弟子也是這樣說的那樣，明明是不充分的。文學並不是人種的特殊性、環境、和時代的一般的表現，而是一定民族之不同的階級，借一切意識形態（文學也包含在內）的力量，適合於一定歷史情勢中的階級鬭爭的具體條件和階級力量的具體配置，而保衛自己的社會階級地位的不同社會意識的表現。像雨果與哥提葉的小說，和伯蘭吉（註一）與拉馬丁（註二）的抒情詩，不論就他們的文學作風或就意識形態說來都是非常矛盾的文學現象之同時存在，只有從這一點纔能夠說明。

三 對比較文學史方法之批評

同樣的，文學也不能如此來說明：即不分畛域的確信自古爲人所知道的題

（註一）Beranger, Pierre Jean (1730—1857) 法蘭西民謠詩人。

（註二）Lamarine (1790—1869) 法蘭西詩人，政治家。

材的循環和比較方法之信奉者一樣，把文學認爲永遠不變的東西，而只在漸漸進化，微微變化的文學「形式」的範圍內由那些題材的無限的變形來說明。甚至在資產階級學者之中，也有很多人指出過人類有過能夠創造新題材和新形式的最初時代以及復興它的其後各時代（到了這些時代，因人類創造泉源已經乾涸，人類就只是變化舊的題材和舊的形式，如埃斯基洛斯（註一）的普洛美修斯，和把印度古代祭典的「主人公」轉化爲列奧——斯比爾哈根的主人公——而已）的變動情形；就是那發現斯比爾哈根（註二）只有永遠的「內容」和傳統的形式之維塞洛夫斯基，似乎也有這樣的想法。

這和泰納的理論一樣，實際上是反動的理論，是原則上否定未來新的創造的可能性，是保守舊的形式和舊的本質的理論，而不能說明文學過程的最基

（註一）Aeschylus (525—456) 希臘三大悲劇詩人的第一人。

（註二）Spielhagen, Friedrich von (1829—1911) 德國小說家。

礎的各種現象。僅只從上面這一點來看，我們就不能了解爲什麼十九世紀三十年代的俄羅斯作家，對擺倫的「傳統的內容和形式」發生敏感？爲什麼成爲它的作家的主題的，不是查依爾德·哈洛爾特 (Childe Harole) 和「彼不明的被選者」，而是貧弱的俄羅斯官吏。同樣也不能理解十月革命以後的俄羅斯文學中神祕主義的主題 (Motif) 日愈淡薄是什麼道理，也不能理解一九〇五——一九〇七年革命期間那樣魅盡了俄羅斯貴族文學和資產階級文學的諾瓦里斯 (註二)，或亞倫·坡 (註二) 的主題，爲什麼與十月革命後的俄羅斯文學無緣？但這些事實，如果站在辯證唯物論的觀點上，把文學過程看作階級鬭爭過程的特殊表現來理解，就可以完全將它們作科學的說明，也可以了解這些事實的規律性。一個國家，時代，或階級的文學，對另一國家，時代或階級的影響之發生或停

(註一) Novalis 原名 Friedrich von Harden berg (1772—1801) 德國詩人。

(註二) Poe, Edgar Allen (1809—1849) 美國神祕小說家。

止，只有從兩者的相互作用或者相互反撥的文學系列之社會機能的相似或相對出發纔能理解。

四 對文學的形式主義處理方法之批評

像形式主義者那種等於比較文學史一派的處理文學的方法，也是極其無力的。希克洛夫斯基和埃亨鮑姆在文學作品中只看見詞語的素材藉其力量所完成的許多實例。他們認為文學是一種職業，藝術作品——就是借許多技術的範例，由詞語的素材所製作的東西。所以文學史就是此種職業的技術史，是它的技術範例的完成史。形式主義者一面把藝術和作為藝術形態的文學的意義，弄得無限狹隘，一面又不承認藝術之任何意識形態的價值以及任何文學上作家的階級意識與存在的意義。他們把作家的意識形態和社會的存在視為與藝術沒有任何關係的「超文學的系列」來考察。「藝術通常是脫離生活而自由的，都

會的要塞上所懸掛的旗幟的顏色，並沒有反映在藝術的色彩上。」（希克洛夫斯基）希克洛夫斯基雖然目擊新的東西，然而還是一面反復論述題材陳腐的比較文學史理論，一面還想用如下的話來證明藝術的無思想性和超社會性。他說：『如果日常生活和生產關係對藝術發生影響，那麼題材不將是只在它與此等關係適合的場所被結合麼？題材不是誰也可以適用的麼？……』

希克洛夫斯基一面無視藝術的階級機能，一面用題材問題來代替作品的思想性及其意識形態的傾向性問題。同樣一個題材，一面因場所不同而變形，一面又可渲染不同的思想的色彩，接受由那社會的生產構造，以各階級的關係和鬭爭為基礎的歷史情勢的一切結合所決定的種種意識形態的傾向。在某種程度中不知在什麼地方或什麼時候所用過的某種題材，引起注意，這種事情，和題材變形這事情的性質，都由那新的意識形態的傾向所決定；而這個意識形態傾向，歸根結蒂還是從新產生這一題材的階級的實踐和生產狀態中發展出來

的。希克洛夫斯基下面的第二個論證，並不是對馬克思主義的反駁，而是對庸俗寫實主義的反駁。『如果生活是表現在小說裏面——他寫道——那麼歐洲的科學對於天方夜談是什麼地方——埃及呢？印度呢？或波斯呢？——或什麼時候創造的呢等等問題，就不會覺得頭痛了罷！』希克洛夫斯基捏造出來的這樣的課題，在形式主義者的希克洛夫斯基所做的那樣不否定現實中文學和生活的一切關聯的時候，想在文學裏面找到現實的絕對正確的副本的資產階級科學，差不多已經解決了。但馬克思主義的東方學者遲早要把這個問題好好解決的。而他們在這時候，當不是從這小說的情節出發，而將從這樣的問題出發，即從產生這小說的思想內容的，是何種社會的階級的關係？以及在某種形式的小說中所含的社會思想，是由何種社會的階級的任務，發生在這小說裏面的呢？希克洛夫斯基只看到藝術裏面的純粹的、無內容的形式，而且還以為『藝術上的新形式，就是爲了代替已經不成藝術形式的舊形式而出現的。』但他和一切形

式主義者一樣，回答不出爲什麼那些形式不是藝術的形式了的問題。如果文學史不過是文學範例和藝術技術的完成過程，那麼我們就很難了解莎士比亞以後英吉利文學中所出現的感傷的 (sentimental) 小說，普希金，列爾孟托夫以後的俄羅斯詩壇怎樣會出現納特松 (註) 和阿普伏欽吧。同樣的，對於所謂文學派別的交替，也不會理解。譬如說「新的形式」，像安得列夫的象徵戲曲 (人之一生，飢餓王，安納特馬 [Anathema]) 的那種形式，代替了奧斯特洛夫斯基或契訶夫的「寫實主義戲曲」之舊的形式，這是由於這些舊的形式不成其爲藝術的形式了，因爲安得列夫的戲曲的手法，比奧斯特洛夫斯基或契訶夫的手法還要完全，還要高一級；那麼在安得列夫以後，無產階級作家亞菲洛格諾夫，別士敏斯基，基爾松的像煞是象徵主義手法，而又不是象徵主義手法的寫實主義的戲曲，又怎樣會出現的呢？這不是依然不能理解麼？

形式主義的理論家們，遭受馬克思主義批評的不斷攻擊，攻破了他們的理論立場，所以形式主義者的各個集團，遂提出「文學的生活」這一表面上看來似乎像馬克思主義的理論。「存在決定意識」這一馬克思主義的論題（These），被埃亨鮑姆及其同志拿去形式地適應文學的各種條件。所謂作家，就是生活於一定的環境裏面，與編輯所和出版書店有一定的物質的關係，參加文學界。這一切——和編輯所出版書店的關係、作家的著作之印刷條件、稿費條件、文學團體的生活、職業的及作家的統一和利害關係，就構成決定作家意識、形成他的創作過程的作家生活。這樣一來，文學就成了作家本身生活的結果了。這種理論，雖然五花八門的玩弄似乎很像馬克思主義的言辭，但只不過是加上一點職業主義在西歐的泰納主義裏面而已。作爲一定階級環境中的一部分社會階級存在的「社會存在」這一概念，在這裏被換成了一定「環境」的日常生活的各種條件。如果泰納沒有考慮到國民環境的階級分化這回事，而將民族相互關係

的複雜複合體用所謂環境這個名辭來表現它，則埃亨鮑姆只是把環境這一概念，降低到一定事務所的生活，和作家的「環境」。文學過程就是作家的生活，也就是所謂文學的生活，這只是爲職業的利害關係弄狹隘了的傳記主義的最狹隘的一種形態。事實上，作家的社會意識，並不是爲他個人的、職業的、辦事處的利害所決定，而是他在階級鬭爭上的立場所決定，但決不能把他與他的階級看做一回事。如果埃亨鮑姆的理論是正確的話，那麼就不可能在蘇聯豐富的文學園地裏，由其意識形態而判斷，因此由其形式的特性而判斷，來說明各色各樣極其不同的作家的存在了。蘇聯的右派同路人與無產階級作家之生產的、稿費的及日常的各種條件，在今天已經是比較平均的了。如果這樣，就不會明白蘇聯文學的差異、矛盾、甚至在許多場合還相互衝突是什麼道理了。在資產階級社會中，無產階級左翼革命作家的生活和資產階級作家的生活，也和各階級的生活水準一樣，處在極其差異的各種條件之下，這些作家的

創作，既非直接由無產階級作家或資產階級作家的物質的各種條件所決定，也非由出版者對他們的關係所決定；而是由階級的各種關係和鬭爭的一切條件的結合所決定，在這些各種關係的鬭爭中，文學生活的各種條件，只是一件生產的、第二義的事實。

五 文學的庸俗唯物論的處置方法

像庸俗寫實主義者那樣的對現實與文學的關係之解釋，也和把文學當作方法而下定義一樣，是一種幾乎一點也沒有說明文學的本質的另一相反的極端。馬克思列寧主義之和不可知論者，一切意味的觀念論者（經驗一元論者也包括在內）之不同，就在於提出了外在的——『物質是在感覺上啓示我們的客觀現實』（列寧全集第一卷一一七頁）這種見解。人類的認識，不過是客觀現實的外界之認識。我們的認識能力和性質是爲客觀現實的外界所決定的。

所以，『思惟的法則是和自然法則相適合的』（列寧）。因為『思惟和意識，是人的腦髓的產物，人又是自然界的產物』（恩格斯）。列寧引用恩格斯這句話，這樣寫道：『人的腦髓的產物，究其極總是自然界產物，所以並不是和其他自然的產物相矛盾，而是和他們相適合的。』（列寧全集第十卷一二六頁）列寧一方面排斥阿芬那流斯之把『吾人的叡智的特性和這種叡智所固有的一定的先天的對於真實之認識能力』，看成恰恰就是我們的認識源泉這種見解，一方面指出『成爲我們的認識源泉的，是自然之客觀的規律性。』（列寧全集第十卷一二九頁）因此，他就下了人的意識是客觀現實之外界的反映這樣一個結論。列寧認爲費爾巴哈的『所謂法則，不外就是人類爲了理解自然界的工作而把它們翻譯成自己的言語的名詞』（全集第十卷一二五頁）的見解，是澈底的唯物論的見解，而歸結到這樣的結論：『法則——是現象的確當的反映』（黑格爾著邏輯學概要，列寧選集第九卷一二五頁）。但階級在自己的認

識裏面能不能夠得到「現象的確當的反映」，和現實之客觀的表現，那就要由階級鬭爭的具體條件來決定。所以，封建社會的各種條件，對於封建的加特力教學者，並不反映外界的真實的現象，卻把它歪曲的偏頗的反映出來，命令它們要去擁護遊星似的運動「法則」。因階級統治的要求，而歪曲外界的各種法則的這一類例子，我們可以舉出最近發生的美國資產階級反對達爾文學說的信徒這件事情來。在階級社會中，正確的反映現實，或歪曲的反映現實，是爲那種反映的那個階級的狀態所決定的。階級鬭爭的彼此的各種具體條件，是以彼此階級的代表人之曲解現實或客觀性的程度，來決定反映現實的正確或正確不正確的程度。庸俗唯物論者，歪曲各種認識的階級性質，對於創造該作品的是什麼階級的代表者，該作品裏面所談的是那一階級的認識？以爲都沒有關係，而且也用不着考慮該階級的具體的歷史的狀態，而只是在各種文藝作品裏面，看到人生的平凡的複寫(Copy)。若果作家只不過是機械的把生活的事實和現

象再現出來，他就不會想到同樣一個形態和事實，可以有極多樣的藝術的表現。

庸俗唯物論的見解，在現代文藝學裏面找到了許多信奉者，有人曾把各不相同的各種階級的作家所描寫的十九世紀俄羅斯的知識分子的藝術形象的歷史，作為這個時候的俄羅斯的知識階級本身的歷史來考察（格林可夫斯基），（註一）有人曾經想把俄羅斯文學中所描寫的勞動者的形象，認為是勞動者階級的真實情況（克比可夫）（註二）。這些研究家們，或者在各種各樣的解釋事實的工作中沒有充分考慮到有決定意義的作家的階級立場，或者公然地歪曲事實。不錯，俄羅斯文學的各種形象，可以給我們作為再現俄羅斯知識分子的歷史景況的材料，歷史小說，可以成為判斷各該歷史事件的真正特質的材料。但只

（註一）俄國文學史家。

（註二）蘇聯文藝學者，批評家。

有不把文學視為社會形態，或任何社會、歷史事實之機械的再現，纔能夠成爲可能。所謂藝術文學，並不是現實之機械的形象的攝影，而是現實之階級認識。被描寫在藝術文學裏面的現實，常常是適應於將它再現者的階級鬭爭的實踐而被再現的。

六 瓦朗斯基^(註)的見解

瓦朗斯基提出的「認識生活的文學」這個客觀主義的公式，是一個假裝着馬克思主義言辭的庸俗唯物論的形式。瓦朗斯基正確地主張着藝術的認識的性質。可是當他在評價藝術的認識生活的特殊性的時候，他就和馬克思主義分手，早已不是唯物論者了。他關於藝術的認識的見解，是觀念論的，是充滿了直觀論的；而他的哲學前提，則是立足在康德的認識論上面。瓦朗斯基雖也常

(註)瓦朗斯基，蘇聯文藝批評家，政論家。

常辯解藝術是階級的現象，是階級實踐的要因，然而他又把藝術創作，從階級的行為，和階級的志向，轉化成觀照的行為；所以實際上，這一根本的論題，已經完全抵消了他那些辯解的意義了。瓦朗斯基說：『藝術特別是一種和平的工作，要藝術埋頭於鬭爭、戰爭、尖銳的階級衝突、和緊張的鬭爭時代，那是很困難的。在這樣的瞬間，意志使觀察力遲鈍，而常要由意志而行動，且由意志而作期望。』（表現和平的藝術）瓦朗斯基不去說明平安時代和社會大動盪時代的藝術的特殊性質，這在實際上就等於否定了革命文學存在的可能性。瓦朗斯基的這種見解，是和服爾太（Voltaire, 1694—1778）、雨果（Hugo, Victor Marie, 1802—1885）、海涅（Heine, Heinrich, 1797—1856）、薩爾蒂科夫·錫且特林（Saltykov, Michail Yevgrafovitch 1826—1889，筆名 Nikola Shchedrin）、車爾尼舍夫斯基（Tchernyshevsky, 1828—1889）、烏斯邦斯基（Uspensky, 1840—1902）等等的大部分文學遺產與蘇聯和西歐的

現代無產階級作家的作品相矛盾的。在這些作家的創作裏面，「期望和行動的意志」很強，但這些創作，都是藝術性很高的標本。

所謂文藝作品的藝術性或非藝術性，並不是由這一作品裏面貫串着人生的被動的觀照，或貫串着積極的效果這事情來決定，而是由於這種觀照性或效果性在作品裏面，以怎樣深的程度而且是否完全表現出來爲定。而藝術的觀照的或效果的性質，則爲階級鬭爭的一切條件所決定，隨它的社會機能的性質而互不相同。不論是觀照的藝術或效果的藝術都可以同樣提高到藝術的高度。瓦朗斯基以爲在效果的藝術中，期望，而且想行動的意志，難免弄鈍了「要觀察的意志」，則這種藝術，就不能包含深刻的，客觀的，「世界一般的概念（Conception）」。

但瓦朗斯基的這一論題，也是不確切的。順便舉例來說罷，薩爾蒂柯夫·錫且特林的哥洛維列夫氏的先生們（The Gentlemen Nokolovs）與高爾基的幼年時代和我的大學，雖然透滲着「期望，而且想行動的意志」，

但在這些作品裏面，是包含有上面所說的那種「世界一般的概念」的，不僅這樣，在高爾基的幼年時代和我的大學裏面的每一行，不管其中滿是描寫着現實的可怕的醜惡，但這些作品，也還是含着描寫「世界、美的本身、一切新鮮性和直接性上的世界」的篇幅。這對高爾基之所以成爲可能，是因爲他所創造的藝術，完全是無產階級的「期望，而且想行動的意志」的結果。

瓦朗斯基雖然常常口口聲聲說着馬克思主義，但他卻忘記了在階級社會裏面的任何意識形態，終究是爲階級的存在所決定，而且是爲階級利益而鬪爭的一種形態。他寫道：『所謂藝術的東西，就是曾經努力，且現在也在努力着要復返、復興、發現其自身就是美的世界，而使其無比淨化，並要直接在感覺之中給表現出來』。「沈溺於浮世的興奮」裏面的我們，是『不會理會自然和世界之美的。所以藝術家就是在我們之前啓示美，在自然之中發見美的人』。對藝術的這種形而上學的超歷史的評價，無非要把藝術家看做不論對於「浮世

的興奮」或者對於「戰鬥」都是高不可攀的天上的偉人罷了。藝術是極力要實現「其自身就是美」的世界，或則看透這個世界，而給人們指破這世界原是混沌的世界，原是醜惡的王國，野獸的巢穴，以及其他也不過如此而已。然而這事情，是由這一藝術是表現那一階級的意識形態，或這一藝術是由該階級或社會集團的怎樣的具體的鬭爭條件，及由怎樣的社會實踐所規定的。不管某一藝術家，已經肯定了美的世界，但現在別一藝術家，又以自己的作品把美的世界存在的可能性本身給否定了。這因為唯有把由於他們不同的社會集團，不同的目的和社會的實踐所產生出來的矛盾的世界觀表現出來，他們纔創造了藝術美的傑作。藝術家們的創作傑作，並非他們不沈沒在「浮世的興奮」裏面。他們所描寫出來的世界，彼此不同，這是由於「浮世的興奮」所決定的（不能把「浮世的興奮」僅僅理解為凡俗的奔忙），瓦朗斯基深怕他的『藝術是其感覺的、形象的觀照上的生活認識』公式，為『包含在「認識」這一概念

裏面的極端合理主義」所打破。其實，他的缺點，寧可說是在相反的，——在觀念論的直觀主義裏面，在客觀主義和觀照的消極主義裏面。瓦朗斯基爲了給他自己對於藝術的本質的解釋合理起見，他一再提起貫徹命運論的托爾斯泰的諸作品，和普祿斯特的消極主義的，自己觀照的作品，這不是沒有原因的。況且這個論證，在瓦朗斯基看來，較之這兩位作家之確信藝術有「一般人類的」超階級的「性質；更爲有教訓的意義。在瓦朗斯基看來，大藝術在本質上是把世界看作人類一般的，客觀地啓示的範疇。把「幼年時代」的世界，看做較社會的世界更爲「最初的純粹時代的幻想」（普希金）的根本超階級的現象。瓦朗斯基的見解，是把馬克思主義加以直觀主義的觀念論的歪曲，帶有一種庸俗的唯物論見解的。瓦朗斯基之與否定無產階級藝術有着密切關係的藝術的觀照性質的主張，是文藝學領域內孟塞維克主義的特殊形式。

七 培弗爾什夫主義

培弗爾什夫 (Perverzeff) 的文藝學上的見解，也同樣是庸俗唯物論的機械論的變形。

培弗爾什夫雖然把一切文學過程都歸入他的兩個要素，即風格 (Style) 和形象中，但他卻認爲文學的風格，只是一定集團生活風格之機械的再現，而形象則是一定社會集團的社會典型 (Type)，或借培弗爾什夫的話說來，是「社會性格」之機械的再現。培弗爾什夫和庸俗唯物論者一樣，根本把文學過程，當作現實的機械的攝影，把被描寫者和描寫者，把現實世界和作家世界視爲同一，而把主體和客體當作一件東西。培弗爾什夫以爲：『藝術家是創造生動的人物和性格的，並不是創造觀念體系的。藝術作品的分析，並不是探求見解和觀點，而必需是生動的形象的分析。』(論陀思妥也夫斯基的創作) 培弗爾什

夫把作家之描寫生動的人物和性格的能力，看做僅只不過是描寫本階級的能
力，而將作家的文學創作的階級決定性問題，歸着於這一點。所以培弗爾什夫
斷定：任何藝術形象，只包含着一定社會集團的權勢，作家對於與他無關的階
級的現實形象的任何描寫，只是本來的階級的現實的假面而已。他以爲描寫與
作家無關的社會集團的任何形象，只是對於作家有關的社會集團的「假裝的」
代表者。培弗爾什夫一面歪曲了文學之社會觀念的作用，否定本階級界限以外
的現實，否定藝術家的客觀認識能力，一面又把作家的作用，視爲只是原來的
社會現實之機械的再現。這樣地來理解的所謂文學，就是一種機械的自己再現
過程。所以並不是階級對社會現實發生作用的因素，而只是原來的實在的命運
論的攝影。文學過程的多樣性，被降低到作者的「假面」和「假裝」的單調
性。培弗爾什夫的文藝學上的見解，不過是把文學之辯證法唯物論的解釋，換
成了對庸俗唯物論的，孟塞維克機械論的客觀主義的擁護。

八 布哈林對文學的見解

瓦朗斯基在藝術裏面看到了由現實主義之消極的觀照來認識生活的手段。

布哈林則以爲「藝術一方面是用藝術的形象，或辭語、音樂或運動來表現人的感情，同時又綜合它們」的東西，這種感情的綜合，同時又是「感情的概括」。

布哈林的藝術的定義，和托爾斯泰在那篇著名的論文藝術是什麼裏面所說的藝術的定義不同，他意識到藝術的階級本源，「形象上的感情的綜合」之階級性質。他認爲同一藝術作品對於不同階級的讀者發生各種各樣的作用，同一感情，在代表各色各樣階級的作家的作品中，被各色各樣的綜合起來。布哈林一方面同意波格達諾夫的組織形態論，一方面又忘記了藝術之認識的特質，拋棄了由這裏所產生的列寧的意識對於外界之客觀的反映論。藝術和科學，都是人類思維的產物，但這個思维，是借形象的特殊形式來實現的。所以藝術不只

是人的感情的表現，而且也是思惟的表現。把它們當作兩個相對立的根源，是錯誤的。它們的統一，存在於人類肉體的和社會的存在之統一裏面。藝術家是借形象來啓示統一的思想 and 感情，借布哈林的話來說，藝術家「概括感情」越成功，他就越成功地把自己的傾向傳給讀者，越成功地把他的和這些感情不能分開的思想傳播出去。

九 左翼戰線和文藝戰線對文學的見解

左翼戰線（註一）和文藝戰線（註二）（形式社會學方法的同道者）的對於文學之合理主義的組織的處理方法，又和瓦朗斯基的直觀主義立場恰恰相反。因爲一切資產階級美學，歸結都認爲「藝術是認識生活的手段」（因而是消極的觀照性），所以褚沙克左翼戰線綱領式的論文在生活建設的旗幟之下（列夫一九二二年第一號）中，這樣寫道：『當作生活建設手段的藝術（因而產

生物質的克服)——這裏正是無產階級對藝術科學的見解，而高舉着它前進的口號。』褚莎克的這種武斷，因為根本有着方法論的錯誤，所以含有許多單純的理論的錯誤。在這些錯誤中，第一就含有把資產階級美學和資產階級藝術相互分離的錯誤。任何時代和任何階級的美學和該時代該階級的文學藝術，只要它們都是同一階級存在的結果，都是爲同一階級服務的，那麼都是同一的。褚莎克以「消極的觀照性」爲「舊的資產階級美學」內容的特性，以生活建設爲藝術本身的特性，由這一種斷定，把資產階級美學和資產階級藝術割開。他並不是把所謂「生活建設的方法」當作無產階級文學的口號，而明明是把

(註一)左翼戰線，音譯爲列夫(Лев)，爲「藝術左翼戰線」的略稱，係亞塞也夫、馬雅可夫斯基，特別捷可夫、褚莎克等未來派所建立的藝術團體(一九二三——二九)，現在已不存在。

(註二)文藝戰線，係一九三〇年所成立的藝術團體，有着極左的傾向，現在也不存在。

它宣佈爲研究資產階級文學也爲其任務的無產階級科學關於文學的口號。褚莎的意見，不論是當作資產階級文學的評價，或者當作爲無產階級文學而設的口號，都是不正確的。資產階級藝術，決不能用認識來限制它的任務，借褚莎的用語說來，而是替資產階級「生活建設」服務的。所以這種藝術，只要是貫穿着觀照性時，此種觀照性的特質本身，就是爲創造這觀照藝術的時代的資產階級的「生活建設」的特殊諸條件所決定的。

所謂「生活建設」這個口號，一方面對於無產階級文學也是極不正確的。所謂「生活建設」、「組織」生活（借左翼戰線和波格達諾夫的用語來說）的任何形式，階級實踐的任何形式都是認識的企圖。所以列寧主義是常常主張理論和實踐的統一的，而且馬克思主義的藝術學，就是在反對藝術上的思想和感情的一切對立，反對思想和感情的分裂，反對藝術的認識根源和它的傾向性分離的鬥爭中成長起來的。

左翼戰線一派，一面這樣的理解無產階級的「生活建設」的任務，一面將文學藝術，視爲組織的要因，而將藝術的認識的意義和情緒的意義，都闔割了去。他們將電影的課題當作是記事或生產過程的表示，而將走向綜合繪畫的影片的編接(Photomontage)擱置不論，把綜合藝術文學當作空虛的觀照的資產階級的虛構文學而加以排斥，而且提出「事實的藝術」的口號，來和報告文學、記事的隨筆(Sketch)，以及最好場合的藝術的攝影，對立起來。左翼戰線對於資產階級藝術的本質和無產階級藝術的課題之評價，結局只不過是虛無主義式地否定文學遺產，對無產階級藝術不信任，而表現與技術知識階級有關係的某一定作家集團對創造無產階級革命所必要的文學藝術之無能爲力罷了。

左翼戰線到一九二八年的時候，已經不復成爲一種獨立的文學集團了。但受改造期的各種新條件壓迫而發生變化的左翼戰線各種傾向，根本又爲文藝戰線所復興。文藝戰線一面歪曲了文學的認識的特質，一面在文學裏面看到了

主要的組織的因素，而把它的政治性當作無產階級文學的基本特性提了出來。文藝戰線，雖然是以與資產階級的，心理的個人主義和觀照的自己掘鑿（表現）相關爭的形式登場的，但實際仍然歸着到左翼戰線的反心理的圖式主義。文藝戰線雖然與拉普（註）所錯誤提出的把「調和的」「活的人」表示在文學裏面的命題相爭論，但事實上卻排斥綜合的藝術文學，而提出即使不是當作無產階級文學的唯一的樣式（Genre），然而也是當作最重要的在最近階段中佔支配樣式的隨筆主義和政論來。左翼戰線的所謂「事實的文學」這個口號，客觀地否定了無產階級藝術文學的文藝戰線，也在這裏將它復活過來。文藝戰線對於文學遺產的利用這一問題，也是和左翼戰線的意見一樣的。文藝戰線一

（註）俄羅斯無產階級作家聯盟的略稱。是最有力的無產階級文學團體。它認為探求各人性格的心理，是理解一切現實的基道程本。後因犯宗派主義的錯誤，一九三二年遵照黨中央

委員會的決議，併入蘇聯作家聯盟這一單一藝術團體中。

派，主張可爲無產階級文學的同路人的，只有在其創作中含有強有力的政論要素的過去的作家，用盡各種各樣的話非難利用如弗洛貝爾、莫泊桑、或托爾斯太那樣的寫實主義藝術之古典的文學遺產的可能性，由此對無產階級文學提出應當否定貴族寫實主義和資產階級寫實主義的無比豐富的遺產。

文藝戰線的見解 (Conception) 和由這種見解所產生的無產階級文學的口號，是黨派的及馬克思主義文藝學者和文藝批評家，對技術的知識階級的作家們的一定集團的壓迫而表現出來的，這些技術的知識階級，在改造期以前，是產生左翼戰線主義的社會基礎，但在改造時期，受到了社會主義建設成功的影響，已轉變到左翼同路人和同盟者的立場上來了。無產階級文學，不但排斥一切以前對於無產階級藝術之未來派的，左翼戰線的，虛無主義的態度，並且也排斥在他的創作裏面有着強烈的政論要素的作家，或像一般革命階級的歷史的青春時代的作家所做的那樣文藝戰線之對文學遺產的限制。無產階級文學，依

照列寧主義對波格達諾夫的無產文化(Proletkult)的文學藝術論的批判，及列寧主義的有產者階級遺產對無產階級文學的意義的批判，而將文學遺產辯證法地再來檢討和把握，當作自己的任務提了出來。

無產階級文學，對於將我們的建設用藝術表示出來，對於將我們的一切缺點用藝術摘發出來，對於將具體的「惡的體現者」下一個正確的定義，對於實現黨和國家必須知道自己的英雄這些要求，有着特別的意義。現在，這些任務，已經放在文學創作的一切形態上，放在甚至比小說或劇曲還要更為敏速地能夠反映我們的生活的彼此現象的報告文學上。但無產階級文學雖然想努力創造有綜合藝術意義的藝術的報告文學的模型，可是卻反對像左翼戰線和文藝戰線那樣把藝術文學當作事實的記錄和「事實描寫」。無產階級文學，雖然將藝術文學的特別的任務，當作社會的一個因素，而且主張無產階級文學之布爾塞維克的有效果的，積極主義的傾向的特質，但卻排斥左翼戰線、文藝戰線的

機械論的政論性和圖式主義。無產階級文學，把它的階級實踐中的人們和世界，把辯證法唯物論地認識的藝術，推向世界的社會主義的改造；而且把創造對於無產階級革命和共產主義觀念的勝利有作用有效果的藝術當作自己的任務提了出來。

從個人主義者，印象主義者，主觀主義者到一切形態的實證主義的代表者——這一切種類的觀念論者所下的文學的定義，從培弗爾什夫到像文藝戰線那樣的左翼戰線、波格達諾夫的對文學的組織的解釋——和機械唯物論者的定義一樣——無論那一種都是有害和虛偽的。在這種種情形中總歸要佔一種，即或者沒有考慮文學的階級起源和文學的社會機能，或者歪曲了文學之認識的意義，或者相反地，把文學情緒的意義，由合理主義的見解來把它減少了。這些定義，都是把文學變為唯我論的描寫自己的行為，或者變為客觀主義地直觀地開示自然和人類的一切「祕密和深奧」的行為，而把文學降低到消極主義的觀

照，抑或想把文學變爲機械論的「建設生活」的工具。辯證法唯物論對文學本性的解釋，是和一切這些相對立的。就是說，文學是社會意識和階級意識形態的特殊形式，這形式，是借形象來表現現實的階級認識，爲肯定本階級而服務，而且是階級鬭爭的結果，階級鬥爭的因素。

三 文學的各種問題

一 形象與觀念

文學與科學區別的基本特徵，是文學的形象的形式。換言之，所謂文學就是「形象的思惟」，例如培弗爾什夫及其同黨就立腳在這一點上，在形象裏面，找出作品的組織根源。但事實上形象不過是作家的社會思惟與階級觀念的特殊表現形式。爲作家的階級存在所決定，而且替一定階級服務的作家的階級觀念，纔是藝術作品的根源。在現實中，存在有畸零人、虛無主義者、或地主、官吏、廠主、資產階級知識分子等一定的社會典型，也存在有農民、勞動者、布爾塞維克、以及其他典型。在文學裏面將它們再現出來，就成爲藝術的

形象。集團的社會典型，常常在文學裏面被再現出來，而成爲該時代的文學的支配形象。

但這一時代的文學，除了只能描寫某一定形象根本上是一樣的，或者只有一點變化和變形的作品之外，我們知道同時還有同樣的一種形象，在完全相反的調子上展開，而且帶有非常不同的性質和完全相反的形態（托爾斯太，陀思妥也夫斯基、屠格涅夫、車爾納希夫斯基的虛無主義者的形象；現代蘇維埃文學各種各樣的代表作家所描寫的布爾塞維克的形象；或一方面是无產階級文學和同路人文學，另一方面是白黨僑民文學和西歐資產階級文學、反動的貴族文學；「民粹主義者」的作品，和契訶夫作品中所描寫的農民的形象；最後或是克利奇可夫，和李昂諾夫的不平常的故事，無產階級的集體農場作家與無產階級作家的作品——薩莫斯基、潘查諾夫、安娜·卡納維娃等人的作品裏面所描寫的蘇聯農民的形象）的作品。同樣一個歷史形象，因作家之不同，而被

描寫成各式各樣的。同樣一個典型，或同樣一個歷史人物，這樣各式各樣的再現出來，到底要怎樣來說明呢？這是要由作家的種種階級立場來說明的。任何一個社會的典型，不僅是包含着這個典型的階級之社會實踐的因素，而且是這一社會的其他一切階級的社會實踐的因素。他們對這個典型的關心越強，則這個典型在一般社會過程中的比重就越大。這一典型的社會比重加大的時候，則它在該階段中就變成了文學的支配形象。但這樣的社會典型，因為不僅是產生它的階級或集團的階級實踐的重大因素，而且是其他階級的階級實踐的重大因素，所以這些階級的文學，也各式各樣的來再現這個典型。把社會的典型再現出來的特質，常依描寫該典型的藝術家的階級觀念而決定；作家的觀念，則是從它的階級現實之中發生出來的，是從階級鬭爭的必要生長出來的。

藝術作品的觀念，並不是和風景、對話、或培弗爾什夫主義者們所肯定的作品的「根本的形象」同時為藝術作品的要素之一。觀念是藝術作品的組織和

形成的根源。這個根源在決定形象、對話、獨白(Monologue)、隱喻、風景、題材、構圖等的——藝術作品的一切要素的配置形狀(Configuration)的觀念之名中，有意地或無意地為作者所創造。但觀念這個東西，並不像觀念論者所想的是什麼作品的起因，或者是超階級、超物質的範疇。它是和作家一般的世界觀辯證法地相統一的，和作家的一切世界觀一樣，為其階級的存在所決定。作家的社會實踐，教訓作家有啓示自己的世界觀，借一定形象來確認自己階級的這個那個觀念之必要。為階級的存在所決定的世界觀，決定了該作家的一切創作，或該作家的一定的、多少值得注意的時代的一切作品。若果作家受一定社會事件的影響，使自己以前的世界觀發生變化，形成了新的世界觀，則此後的世界觀，就用自己的方式形成以後的一切作品。在作家的世界觀裏面所發生的一切變化，是反映該階級的世界觀的進化呢？還是表示該作家轉向另外一種階級立場呢？又，是不是直接反映在該作家的創作的一切特質上，和作家所採

取的形象的研究方法和形象的選擇上呢（例如在托爾斯太，一九〇五年前後的俄國資產階級作家，和十月以後的小資產階級作家的創作中所看到的）？觀念這件東西，因為顯現了作家一般的世界觀的一部份，所以為階級的一定的具體任務所決定，而形成實現和解決這個任務有功用的作品。「懺悔」以後的托爾斯太的一切創作，標榜他的基督教說教的無抵抗主義，這一無抵抗主義，形成他以後最後三十年間的作品。

「家庭生活的虛偽」——克魯澤爾·朔拿大就是由這一觀念所決定的，「貨幣是有用的」——假利券就是由這樣的觀念所決定的，或「寬大、容許、順從」——壺的亞柳西就是由這樣的觀念所決定的，等等，都是上面所述的那種世界觀的部份的要素。同樣，無產階級作家們的創作，也開始一天一天的由他們的辯證法唯物論的世界觀形成起來。各個作品的觀念——反對停滯的鬭爭，為突擊而鬭爭，對機會主義的鬭爭，為保護國營農場和集體農場而鬭爭，

爲正確解決黨與黨外的知識分子的相互關係而鬭爭，——這些觀念，是從無產階級的一般世界觀發生出來的。肯定這些觀念的作品，對於解決勞動階級的一部分任務和共通的歷史目的，是有作用的。所謂作家的世界觀這件東西，是由世界觀發生出來的各個觀念，借形象在藝術作品裏面展示出來同樣的表示出來的。但作品的組織根源，並不是這些形象的本身，而是作家的世界觀。由階級的存在所決定的這個世界觀，是決定彼此形象的選擇、決定完成它們的特質、和決定它們的形成等的。

二 內容與形式

藝術的內容，就是反映於藝術中的階級現實，階級的社會實踐。而階級的意識形態體系，就是在這個實踐基礎上成長起來的，所以實踐是一切意識形態的內容。因而，文學之與其他意識形態不同之處，並不是它自有其內容，而

只是在形式上和那些意識形態不同。馬克思主義文藝學者，排斥把內容和形式二元論的對立起來，而將它們看成統一的，同時強調這一統一的主要根源是內容。馬克思主義文藝學，將文學的形式，視爲一種意識形態的形式。

布哈林一方面承認形式與內容的統一，一方面又把內容和題材看作同一樣東西。『藝術作品的內容（它的「題材」）……幾乎是不能和形式分開的。』『內容顯然爲社會環境所決定。無論在某瞬間，某時間，感人很深者，是借藝術的形象來描寫的東西。』（歷史唯物論的理論）但同樣一種題材，也會由不同階級的藝術家，用不同的形式來描寫。帝國主義戰爭的題材，被安特列夫描寫於他的愛國主義的戲曲王、法律、和自由中，又被馬雅可夫斯基描寫於反戰詩戰爭與和平中。人之死這一主題，同樣被安特列夫描寫於劇本人之一生中，被托爾斯太描寫於伊凡·依里奇之死中，被契訶夫描寫於短篇小說格塞夫中，以及被其他許多時代和種種傾向的種種作家，描寫於多到無數的種種形式

中。所以決不能說什麼形式和題材之間的統一的話，更不能說題材決定形式的話了。爲什麼？因爲我們不能將題材和內容看做一件東西。內容既不是題材，也不是情節，也不是主題（Motif）。內容是階級的實踐，是一切社會現實之通過階級的一定關係的一定的社會現實。事實上藝術家常常都是描寫『不論在任何一定的瞬間，一定的時間，動人魂魄的』東西。但是這些人，在階級社會中，是屬於不同的階級的，感動他們的東西，是各種各樣的。即使同一樣東西，在感動他們的時候，它就各種各樣的產生出來。彼此對題材的關心，同完成題材的特質一樣，是隨階級實踐之不同而決定的。文學的內容，既不是題材，也不是情節，也不是主題，而是從一切階級的存在、從一切階級的實踐所產生出來的現實的階級關係，換言之，就是階級的世界觀。如果說內容和形式總是在同一階級的存在中生長起來的，那麼這內容就是決定與其同一而爲辯證法的統一的藝術作品的形式的東西。這內容是決定題材的如何選

擇，處理題材的各種態度●以及與題材的選擇一樣，決定如何收容，再現材料的特質等等，又與其他一切要素，一切作品一樣，是組織作品所顯現的形象的東西。形式與內容的統一，就是作家的世界觀及其形式，作品的觀念及其形象性的統一。

三 文學與科學

文學的認識的特質，為社會存在的各種特殊條件，和階級鬭爭的具體實踐所決定。文學和科學一樣，都是認識的手段，常常有人把文學和科學的差異，看作科學是抽象的，文學是具體的，科學是概念，即用邏輯規律來思惟的，而文學則是用形象來思惟的。這樣的公式，含有科學的方法和藝術的方法之非常圖式的分離，所以必須加上一個本質的條件。不論是科學和藝術，同樣都是由存在所決定，所以並沒有任何可以相互區別的特殊內容。科學和文學的內

容，是由社會生活，或爲人類社會實踐之客體的自然的內容所組成的。它們依其形式而各不相同。有幾個機械唯物論者，雖然記住任何形式都爲它的內容所決定的話，然而還是要站在它們的差異的事實上，極力設定藝術的特殊內容和科學的特殊內容。但是藝術與科學的形式，或科學與政治的形式之所以不同，總之並不如一種意識形態和另一種意識形態的不同似的，——它們不同的形式，是由於特有的不同的社會內容的結果；可是藝術與政治等的不同形式，則是由於同一社會生活，一方面表現在藝術中，另一方面表現在政治中，第三方面表現在哲學中，這樣把社會生活的多樣性和複雜性最完全啓示出來的結果。我們之所以必須借助科學或文學的力量來啓示現實，這也是爲社會關係的多樣性和現實的側面之多樣性所決定的。藉科學和藝術的力量，特別是藉藝術的力量來表現現實、認識現實、作用於現實的人的能力，是從活的有機體內部的被組織的，思索、感印的物質能力的本身中發生出來的。但思索的能

力，和感印的能力一樣，雖是發生在活的有機體內部的唯一被組織了的物質之中，然而思想和感情，是不能分離地相統一的。不消說，科學是特別表現人的思索能力的，藝術是特別表現人的感印能力的。但這決不是說科學只是表現啓示人的思想，藝術只是表現感情的東西。這只是說科學是特別借概念之力來認識一切世界，認識包含思想和感情在內的全部人類，而藝術則是特別借形象之力來認識世界、人類、及其思想感情的。

但我們決不能由以上的敘述，斷定人類社會常以同樣的程度，培養科學和藝術。人類創造活動的各種形式，所以有優先或落後的發展，這如同各種意識形態，哲學、科學、政治、宗教、藝術的形式一樣，一般都由階級鬭爭的各種具體條件，和這一鬭爭的各種具體任務所決定的。所以不能以為學者的創造，是他的意識的思索結果，藝術家的創造，是他的下意識的衝動的結果。作家也和學者之對於自己的勞作一樣，仔細地考慮自己的一切作品和他的作品的一切

細節，而給它以理論解釋。作家的一切創作，和學者的創造一樣，是意識地受其階級觀念所統制的。另一方面，學者爲了創造他的勞作，也和藝術家一樣，必須用獨出心裁的方法，來「再感覺」任何的自己的狀態，加入他所加過工的材料中。在學者的活動上演最後作用的，決不是如直觀主義者所推測、幻想、感覺等那樣的在藝術家的創作中當作下意識看待的各要素。思想和感情，是不能分開的辯證法的統一。因爲過低估計適合作家的階級任務的思索的指導作用，結果，曾使「拉普」的幾個指導者，把「直接印象」的理論，當作藝術過程的最初的主要的因素來擁護。這種理論，成爲對直觀主義的投降，縮小了觀念的作用，歪曲了文學的階級傾向。所謂「直接印象」，本是通過藝術家的意識的階級評價和階級容受這一評判的火，進到藝術創作裏面來的。因爲藝術家也恰如學者之把自己的材料意識地和充分地加以考慮一樣，也是意識地去蒐集、結合、和評價自己的材料的。學者和藝術家，都各別地把自己的創

意、思想、現實認識等等結果，傳達給讀者。天才最豐富的學者，思想家，和政論家的創造，都是特別用形象的明瞭性和多樣性，給他們的邏輯的判斷，傳達特殊的效力和感銘的。試回想一下列寧的一面緊緊握着手，一面在懸崖上行走的一羣人和布爾塞維克兩者的比較罷，或者回想一下馬克思在給某種價值以特徵的時候他所說的價值是商品向貨幣所送的秋波的譬喻罷！另一方面，許多大作家的創作，也常常有許多頁充滿了並不是形象，而是思惟，是概念的邏輯的見解。

同樣，把文學視為對現實的具體認識，與此相對，而把科學定義為抽象的認識，也是不正確的。任何科學的法則，都是無數的具體現象和觀察的概括，在這一點上說來，科學也是具體的。另一方面，不論怎樣的藝術形象，也都不是那一種具體現實的單純的攝影。任何形象，都是一定生活現象的藝術的概括，形象越把現象概括得多，它就越有意義。屠格涅夫的小說的形象之所以

比其他任何貴族小說的形象還要有更大的意義之處，就在於他之有非常好的概括，非常好的類型化。在這一意義上說來，則藝術作品，也和科學論文一樣，都是現實的抽象，所不同的，只在於科學的論文，是特別借邏輯的概念和公式來表現的，反之，藝術是特別由形象構成的。一般的東西，支配着部份的東西，規律性的東西，支配着偶然的東西，綜合的東西，支配着零碎的東西，總計的東西，支配着單一的東西，這裏就存在有科學的抽象性。文學的藝術性和它的重要意義，也是由這樣的條件所決定的；然而文學和科學不同，它並不是通過總計的東西，而是通過個人化的東西來表達它的內容的。這裏就有着文學的具體的特殊性。瑪尼羅夫、羅士特來夫、梭巴開維支、潑留希金等，都是典型化了的「死魂靈」，但都是相互完全不同的典型，他們的藝術的感染力，就在這個個性化之中。這就屠格涅夫的混人，和一般所有一切世界文學的形象和典型而言，也是正確的。藝術的具體的特殊性之包含在這種個性化之中，正

如科學的抽象的特殊性之表現於總計性裏面一樣。科學並不是把個別的性質否定，使個別的性質含糊，而是必須將從個別的性質所抽象出來的東西作為總計性來理解。文學並不給我們以個人的性質，而是給我們以社會的性質，但這些社會的性質，只有將它們用個人化了的形象來表現的時候，纔能在文學中獲得它的感染性和藝術的完整價值。

四 文學中的現實認識

因為文學和科學的本性是共通的，所以它們的認識的性質也是共通的。科學知識的完全或殘缺、確實性或虛偽性，都各自在一定的發展上，由創造該科學的階級的狀態而決定。藝術家曾將同樣的社會現象，同樣的社會典型，各種各樣的描寫出來，觀念論者就從這一事實出發，常常下這樣的結論說，文學對於客觀地認識世界，只有極小的意義。但作家的創作，是它的階級存在的結

果。作家的創作，和產生它的社會的存在，同樣是有規律的，所以它對於一切社會過程及其認識，有着一定的客觀意義。任何藝術作品，都有着爲了認識『該作家的創作是它的存在所豫定的社會集團的意識形態』之完全客觀的意義。涅克拉梭夫的女十二月黨員（俄羅斯的女性），是有着爲了認識揭舉同時代人爲他們的旗號的社會集團的意識形態之完全客觀的意義的，而梅列希可夫斯基的十二月黨員，則是有着爲了認識立憲民主黨右派的雜誌以俄羅斯的思想爲旗號的集團之完全客觀的意義的。這樣，藝術作品，不就有並不是爲了認識被描寫的東西，而是爲了認識作家，爲了認識他的階級的意識形態的客觀意義的意思嗎？不！決不是這樣的意思。藝術作品，常常都有着爲了認識作家和認識決定他的創作的社會集團之完全客觀的意義的。所以，馬克思主義地學習文學的語言，是必要的。爲了這樣，就必需闡明藝術作品的階級觀念，爲了熟察貫穿這個作品，在該作品基礎上的客觀現實，必須決定現實或過去的

歷史之某種描寫在階級鬭爭上所演的作用。要看『創造某一文學的階級狀態，怎樣客觀地認識世界和自己本身，把啓示的可能性給該階級？或者反之教他們必須怎樣在社會的現實和自己本身上面，暗示錯誤的見解，給他們被歪曲的過去的形象，理想化的自畫像，被自己的敵人所歪曲的諷刺畫？』然後纔能決定某一文學給我們的是有着客觀價值的知識，或者是有害的知識。一個作家，決非由藝術性質的自身，或階級藝術的本質的自身說來，是被規定只能無限的描寫自己的。以爲作家常常只限於描寫自己的階級的形象，而且像培弗爾什夫及其信徒所誤解的，常常只是很客觀地再現自己和自己的階級，而對於其他階級的事，則是歪曲的，主觀地描寫的，這種說法，是不正確的。正如觀念論者以爲體現、藝術地啓示、和再現一切時代，一切國民，一切階級的人類精神狀態和體驗的能力，是作家的天才的程度同樣是不正確的。不管托爾斯太有着那樣得天獨厚的天才，但在普拉東·卡拉達葉夫中，不僅沒有創造俄羅斯農民的

客觀形象，甚至從階級上說來和他有血緣關係的地主的形象，也不能把一八一二年的俄羅斯貴族，客觀地描寫出來。比普拉東·卡拉達葉夫的特徵還要完全近於俄羅斯農民的普加喬夫的特徵，被托爾斯太從俄羅斯農民中抹殺去了，這樣的托爾斯太，同時又從自己地主們抹殺去對於他們是一種特質的農奴主的特徵。與此相反，巴爾札克卻不僅留下自己的階級——資產階級而且留下貴族階級的很好的客觀的肖像畫。托爾斯太的這種主觀性和巴爾札克的相對優秀的客觀性，既不是由巴爾札克和托爾斯太的才能程度來決定，自然也不是由俄羅斯和法蘭西的「國民精神」的特性來決定。而是爲一八三〇——一八五〇年代法蘭西的資產階級的某一集團，和改革時代的俄羅斯貴族階級及其狀態所決定的。把資產階級征服了的作家，在一定的限度內，給我們以現實的客觀景況，而完成了它的機能。站在一八一六——一八六六年改革立場上的俄羅斯貴族階級的強化，教訓托爾斯太有復活貴族的過去的必要，有牧歌化貴族與農民間之

關係必要，有宗教化農民階級本身的必要。在普拉東·卡拉達葉夫裏面，多少有一些俄羅斯農民的特徵。這種特徵就是從幾世紀的農奴制度，和不澈底的、無組織的農民叛亂之有損無益的經驗所產生的他的宿命論的服從和溫順。但這些特徵，是有助於維持貴族階級的權力的。所以藝術地來教育他們，是那個時代貴族文學的社會機能之一。再現是一種深刻地客觀地認識其他環境的能力的尺度。在戰爭與和平中，在安特列·波爾科斯基的死，或娜達西亞·羅斯托娃的戀愛的描寫上看到有着藝術的再現之可驚的手腕的托爾斯太，但在拿破崙或斯伯蘭斯基的描寫上，也不過是給我們一種合理主義的圖式。這並不是爲作家只能描寫自己的環境，自己的階級所決定，而是爲貴族階級的社會的存在和意識，爲他的將俄羅斯的貴族階級和俄羅斯的貴族生活的基礎提高到資產階級的西歐之上，提高到階層複雜的知識分子之上的努力所決定的。

所謂再現，所謂對世界、對自己、對本階級的藝術的認識，自然也可以說

是藝術家的一定的生物物理學的、生物心理學的性質，但這樣並不充分。所有者階級的作家，只有在自己階級的歷史的、個別的、排他的瞬間，纔能夠多少客觀地認識和表示世界與本階級。在各種一定歷史階段上，能夠把一切歷史過程，把基本的社會勢力最客觀地來描寫的，只是最進步的階級。但無產階級以前的進步階級，無論那一階級都還是擗取階級，這是不待言的。此種進步階級，就是在它曾經演革命作用的時代，也還是歪曲了現實的各個側面（例如理查得孫，（註一）狄德羅（註二）及其他的創作中之把資產階級的善行理想化）。另一方面，因為此種前進階級還是有擗取傾向，所以雖然它曾把反動階級的文學和進步階級的文學各種特徵，多少客觀地暴露了出來，但它總不能不局限

（註一）Richardson, Samuel (1689—1761) 英國小說家。

（註二）Diderot, Denis (1713—1784) 法國啓蒙時代學者，有名的百科辭典的編纂者，曾

著過許多小說和戲曲，也是唯物論的先驅者。

於只對它這日趨沒落的階級有利的範圍以內。無產階級的利益，使得它有客觀地認識和表示世界和自己的可能性。所以，無產階級文學，是被它的歷史有客觀地認識世界的可能性所規定的。所以獲得藝術認識之高度和深度，批判地攝取和克服像沙士比亞和托爾斯太那樣天才藝術家，是無產階級文學的合規律的偉大的，歷史的慧眼 (perspective)。

五 文學與其他意識形態的關係

在同一社會階級基礎上成長起來的科學和藝術，也和哲學、政治、以及其一切上層建築一樣，都是表現各種一定階級的同樣意識形態，為肯定本階級的各種任務服務的。把它們的共通的各種階級任務，用各種意識形態來實現的結果，就產生相互作用和相互影響的複雜過程。文學對於哲學、政治的影響或哲學、政治、科學對於文學的影響，這樣的「相互影響」，早已為想由相互影響

的事實來說明一切歷史過程的研究者指出過了。過去曾經有過想把人類社會的歷史，當作宗教、哲學、政治、藝術、生活、經濟等的相互影響與共同結果來說明的「因素論」的主張。馬克思主義的首創者，曾經暴露過這種理論的不堅固，這種理論把原因視爲結果，把結果視爲原因，把國家的道德，認爲由其國家的統治所導出，而其國家的形態，則認爲由其道德所導出。馬克思主義，是以一元論的原理，即從生產力的狀態和以生產力的狀態爲基礎而形成的生產關係來說明歷史過程這一原理；來和這種多元論的因素論相對立的。

培弗爾什夫及其一派，不但闡割了馬克思主義的革命的精神，甚至走到否認文學與其他意識形態上層建築之間的相互作用的事實。照培弗爾什夫的意見說來，各種意識形態，是直接由生產過程產生出來的，而且既沒有任何作用也不受其他意識形態的作用個別地發生的。「繪畫——培弗爾什夫寫道——藉文學的形象體系，什麼也不能創造。政治生活在文學的體系中，任何創造也不可

能。反之，文學也不能從政治體系或繪畫創造出什麼來。這裏任何一個也沒有被創造，只有平行並列。這裏只有共存，但沒有因果關係。」（勞動學校中的本國語和文學，一九二八年，第一卷九二頁）此種機械論的、元論，只是想用宿命論的、和平主義的順從去代替馬克思、列寧主義的革命精神之孟塞維克所固有的努力而已。保存現存的生產關係，反之，或者想把它廢去、改變的任何意識形態的階級機能，在這裏被否定——文學變成只不過是生產過程的機械的結果。但文學和其他一切意識形態一樣是階級鬭爭的有效果的要因，所以是受其他諸要因所影響，而且也對這些要因發生影響的。所以它是參加解決該一定階級的一切意識形態所共有的各種任務的。一九〇五年的俄羅斯的資產階級文學和小資產階級文學之想把國家在政治上從專制解放出來的主題（Motif）和市民的主題，到了一九〇八——一九一〇年就讓位給色情的個人中心主義和神祕的個人主義了。但這決不是這三四年中這些階級的生產基礎發生變化的結果，

而是政治情勢發生變化的直接結果。革命把位讓給了反動。「灰色的某種東西」啊、「安納狄馬」啊、「沙寧」啊、「列達」啊，這些反動文學的所有形象，都是受政治影響的結果所創造出來的。——這裏，因果關係是最直接的。自然，不管一九〇五年的革命或斯托里賓（註一）的反動，終究都是受這個時代生產力的狀態所規定的，但對文學的基本的影響，則是經過政治的。爲什麼？因爲不論斯托里賓的政治，或那時的文學，都不過是強化六月三日制度（註二）的地主資本主義的基礎之不同形態而已。

文學是階級的一般意識形態的隊伍中最潑辣的，依自己的風格武裝起來的

（註一）斯托里賓，沙皇政府的首相，用極殘酷手段壓迫農民的暴動，並公佈只對資產階級有利的關於農民脫離公社組成農莊的新土地法，以緩和民衆對沙皇政府之失望。

（註二）俄國第二屆國會於一九〇七年六月三日被沙皇政府解散，這天在歷史上通稱爲六月三

日的國家政變。

一部分，它爲了解決自己的戰鬪任務，和本階級其他隊伍密切地聯繫着。蘇維埃聯邦的特別強烈的政治生活，就是政治對文學發生影響的非常明顯的事實。我們的政治和文學的共通的這種顯著的意識目的性，是由於無產階級並沒有感到有用一切種類的觀念論的破布，來隱蔽自己的任務的必要。不但這樣，從其他階級的意識形態剝去這種假面具，還是我們的政治和文學任務的一種。但政治的聲音，對於任何時代的文學，都能夠清清楚楚的聽得到。所以，在反動時代和政治高揚時代中的任何一國的文學，常常都是明顯地不相同的。

政治和哲學，在對文學發生影響一點上說來，與它們給其他一切各種意識形態的影響一樣，占第一位。政治是階級鬪爭最集中的形態，哲學是階級意識最完全的形態。各個時代的作家的藝術方法常常是和那些階級的哲學世界觀有機地統一着的。而且此種方法，對於文學常常隱蔽在特殊的形式裏面。十八世紀法國的資產階級作家和小資產階級作家的方法，是與那個時代的那些階級的

思想家的方法相一致的。十九世紀德意志浪漫主義者的藝術方法，是和德意志的觀念論哲學相一致的。「懺悔」以前的托爾斯太的藝術方法，和「懺悔」以後的作品的藝術方法之與他的基督教說教的無抵抗主義哲學完全相一致一樣，是與他的決定論的宿命論哲學相一致的。

文學和其他上層建築的相互影響問題，特別是哲學、政治及文學的相互影響問題，在今天對於無產階級文學的生成過程，和對於有效的參加為社會主義而奮鬥這一任務之成功的實行，特別具有實踐的意義。否定哲學對於文學的影響，就是否定無產階級文學具有辯證法的唯物論的特質的可能性，也就是否定只有立足於此纔能把無產階級文學建設起來的方法論基礎。否認政治對文學的影響，換句話說，否認文學的黨派性，不過是使文學的階級意識的結晶過程發生困難，因此妨礙文學積極參加解決無產階級的一般任務。在無產階級的哲學和政治的有效的統一中一面受黨的指導，——無產階級文學同時肯定馬

克思列寧主義的辯證唯物論的世界觀，養成集團主義、國際主義的戰士和建設者，而促進社會主義的實現。

六 文學的風格

各時代各種階級的風格 (Style)，是從三個基本要素形成的。即 (A) 它所屬的在風格的形成上起指導作用的世界觀；(B) 它的為階級的社會存在所決定，並且為與其他階級相關爭的特殊條件和性質所決定而選擇的現實的素材；(C) 他的為該階級的一般社會存在，和各一定階段中的關爭的具體任務所決定的利用方法和攝取性質之世界的及民族的文學文化狀態。僅只風格的三個基本要素中的任何一種，都不能表現一個完成的形體。它是在階級的生成過程中，經過歷史的加工，在它的歷史關爭中所創造出來的。

在資產階級還「沒有成為階級」的時代，資產階級的意識，就已為與封建

世界觀「不對頭」的諸要素的存在給它一種特性了。它是資產階級成了「自爲」的階級時結晶爲漸漸明確的資產階級世界觀的濫觴。資產階級的世界觀，就是在這時以後，也經過從合理主義，官能主義，和十七十八世紀機械論的生物學唯物論到現代神祕主義觀念論的許多本質的變化。世界觀的這種變形，在文學領域內，是藉非常多樣的構造顯示出來的。例如還強烈的帶有了中世紀封建文學的諸要素的初期資產階級小說的風格，或極明瞭的看得到了貴族古典主義影響的資產階級古典主義的風格，受了實證主義影響的巴爾扎克的風格，以及其後在創作中把資產階級的風格典型地完成了的（它在以後的象徵主義和近代主義的創作中，已被降低、和退化了）資產階級寫實主義和自然主義者的風格等即是。但資產階級的到來和它的文學的生成，不僅表示有一種新的觀念，而且還有一種新的素材加進文學裏面來。若果封建文學所講述的主要是貴族、騎士、僧侶和天主教聖人的故事，資產階級文學的中

心，就更多的講述資產階級。與封建文學不對頭的形象和題材，成了資產階級文學的對象。此種新的資產階級的素材，是形成資產階級風格的第二個基本要素。

形成風格的第三個要素是文學文化的狀態和攝取這種文化的程度。法蘭西資產階級文學第一流的天才之一莫里哀，是出現於貴族的古典主義是那時代的文學文化的頂點的時代的。俄羅斯的許多資產階級文學巨匠，是在一方面西歐文學已將浪漫主義時代告終而產生了許多寫實主義的名家，一方面已有了普希金、萊蒙托夫、果戈理等俄羅斯的貴族文學的時代漸漸出現的。法蘭西資產階級文學的生成時代和俄羅斯資產階級文學的生成時代的文學文化的不同狀態，和過去一切文學文化的不同的攝取程度，對於法蘭西和俄羅斯的資產階級文學風格的形成也因此各不相同。文學文化的狀態，和資產階級對它所攝取的程度，是為階級的一切過去歷史與階級的社會存在和鬭爭的各種具體條件所規定

的，它們都是形成資產階級風格的第三個要因。

這一切要素——世界觀、素材、無產階級風格生成時代的文學文化狀態及其文化的攝取程度——的相關關係，也決定無產階級文學風格之生成。無產階級的世界觀，從手工業工匠的單純意識，砍開一條到完成了的辯證唯物論的馬克思列寧主義體系的道路。無產階級世界觀的結晶和形成過程，被說明在英國大憲章運動者的歌謠，一八四八年德國革命詩人——弗萊里格拉（註一）、維蘭（註二），巴黎公社作家，——烏列斯，和現代無產階級作家培士敏斯基和培伯爾（註三）或法捷耶夫和潘菲洛夫等的作品等從其形式上的特點看來非常不同的作品之中。但無產階級文學，不僅為新的世界觀給它以特性，而且還

（註一）Freiligrath Ferdinand (1810—1876) 德國抒情詩人，革命的政治詩人。

（註二）德國的革命的政治詩人。

（註三）德國無產階級作家，現亡命蘇聯。

爲新的形象、題材、主題給它以特徵。無產階級文學的素材，首先是勞動階級的生活，它的主導的主題 (Leitmotiv) 是爲世界的社會主義的解放而戰的勞動階級的鬭爭。就是在過去，無產階級文學，也爲了自己而尋求其他題材，十字軍的藝術的描寫，雖然沒有注意到，但農民戰爭和叛亂的描寫，卻是無產階級文學的興味的對象。貴族和資產階級的司令官、以及國家的人物等的形象，並不很感動無產階級文學，它祇耽湎於爲大衆從壓迫者解放出來而戰的最多種多樣時代的國民英雄的描寫。這類新的素材，是無產階級文學第二個本質的形要素。所以，對於無產階級文學風格之有重大意義者，是現代文學文化的狀態和無產階級作家攝取此種文化的程度。但俄羅斯無產階級文學的風格，在一定階段上，和摩特維亞的無產階級文學風格有着某種程度的不同，這是因爲俄羅斯的無產階級文學以前的文學遺產，比摩特維亞的無產階級文學以前的文學遺產，更爲豐富的原故，而且是爲沙皇俄羅斯化這種的民族政策，和地主資

產階級的俄羅斯不給民衆以教育所造成的。這裏，民族的契機，因「各民族爲要在無產階級文化上結合起來，則此種結合，無疑要採取適合這些民族的語言和生活的形式」(斯達林)的理由而，演有特殊的作用。

所以，文學風格的形成，是依存於由階級所造成的作家世界觀的完成的。依存於作家之學得自己的階級的世界觀，依存於題材之新奇性；又如是一個接受別一階級的世界觀，而與該階級的作家共同參加完成該階級文學風格的某階級的作家，則依存於這種新奇的題材，依存於對作家到底受有如何的限制而定。此外，又依存於文學的文化狀態，以及由於一定階級作家對那文化所吸收融化的程度如何。但是這種吸收融化并不是機械的學得和學校教育的過程，而是和階級鬭爭的實踐相聯繫，并且是這實踐之結果的過程。所以，活生生的文學的現實，若果可以這樣說的話，那差不多不會是「化學品一樣純粹的」階級風格的作品。在某一階級的作家的風格之中，沒透了其他階級風格的諸要素，

這并不是職業地借用的結果。此種借用的自身，此種文學影響的自身，若果所借用的，所影響的是敵對階級，那麼就是某階級對其他階級的壓迫的結果；又如這不同階級在一定歷史階段上相互接近組成社會集團時，則這種借用與影響乃是二者的結合，或共同的結果。

文學之影響無關係的階級（即別的階級），是一階級用以對其他階級鬭爭的，即一階級用以破壞其他階級的意識形態的地位的文學的重要因素之一。這種影響在文學的風格中，在文學風格的諸要素受其他意識形態，其他世界觀，其他形式的傳染中，顯示着。當然，在這裏面也可含有喚起對該階級的社會機能無關係的敵對的情緒與零圍氣的能力的，於階級上無關係的風格上的手法的攝取。最後，這種影響，在可使階級意志緩和，即使其在當前的實際任務中毫不想有何作爲的題材與主題的研究中也顯示着。使別階級的文學風格感染自己的文學風格的諸要素，使別階級的文學風格，依照對於自己有利的情形改作的

可能性，在支配階級是特別大的。所以，被稱爲時代的風格的，實際上就是支配階級的風格。支配階級的風格的諸要素，由於支配階級的壓力，總在某程度上浸透在其他階級的風格中。文學上同路人的傾向和同盟者的傾向，並不是蘇聯文學特有的現象。這在有產階級獨裁國家的文學，在某程度上都會有過這樣的特徵，並且現在也還有着這樣的特徵。所謂「後悔貴族」們，是六〇——八〇年代俄羅斯小資產階級的同路人，同時也是同盟者。許多小資產階級浪漫主義者，則是資產階級文學的同路人。

七 文學遺產問題

但階級鬭爭的辯證法，並不僅是某一階級的風格的諸要素把文學戰線上其他階級的地位完全或部份的破壞，而且也爲浸透於其他階級的風格所規定。文學史知道這種浸透的其他兩種形態。第一是文學遺產的辯證法的攝取，托爾

斯太的手法，我們在現代無產階級文學裏面，也會碰見，但這是無產階級作家一部份爲其他意識形態所感染的現象。這是無產階級作家機械的追隨托爾斯太。但是把托爾斯太的文學遺產批判地加以攝取，是能夠使無產階級文學非常豐富，並且已經豐富過的（法捷耶夫的毀滅）。批判地攝取文學遺產問題，並不僅只是無產階級文學風格問題。不論是資產階級或小資產階級，都不是和它的社會的各種任務相適應作無條件的模倣，而是把所獲得的文學遺產，批判地加以完成的。

但也有某一階級的風格，並不因爲要破壞文學戰線的其他階級的地位，而浸透到其他階級的風格去的。那是發生於某一階級的文學對有着大的社會意義的敵對階級文學的影響發生反作用之不得已的情形之下的。許多貴族作家之從浪漫主義走到寫實主義，在某種程度上說來，是資產階級逼迫貴族階級不得已借資產階級文學的武器在文藝戰線和資產階級戰鬥的結果。上昇階級的風格

之生成和階級沒落時此種風格的變形和崩潰，與風格之交替及整個地構成文學史的那些風格鬪爭的一切過程同樣，都是階級鬪爭的複雜過程的結果。因為文學過程本身就是此種階級鬪爭的尖銳的最積極的一種要因。

八 文學的樣式

風格是通過樣式(Genre)而現實地被表現的。文學過程中的風格，就是類概念，而樣式就是種概念。各種風格，都是由典型的樣式賦給風格以特性的，可是這些樣式的生成過程根本也是為和風格的生成過程一樣的社會階級的要因所決定。但這些要因，是在其風格之內部的。

馬克思主義以前的文藝學，普通都是以構圖的和主題的特徵為樣式的特性。例如抒情詩、敘事詩、戲曲，就被分成了各種變種：敘事詩——被分為長篇小說(Roman)、中篇小說、短篇小說(Novel)，隨筆(Sketch)等。抒情詩

被分爲詩歌(Poem)、抒情短詩(Ode)、悲歌(Elegy)、敘情的詩等，戲曲被分爲悲劇、喜劇等。樣式(風格的部分的表現)和風格同樣爲社會階級的存在所決定，和後者在性質上有着同樣的特性。在這裏，共通的世界觀，對於該風格就是組織的根源。它的素材和形式的性質，與該風格的其他一切樣式的素材和形式的性質是共通的。其結果，所謂小資產階級戲劇或貴族的傳奇的戲劇，較之無產階級戲劇之異於無產階級詩歌還要無比的和無產階級戲劇不同。

風格內部的樣式的彼此的組成，更正確些說，特別是此種風格所固有的樣式的一定系列，是由階級和這階級社會存在的特殊性，由提出於該文學之前的意識形態的各種任務的多樣性而發生的。無產階級文學，適合着此種特殊的、多樣的意識形態的各種任務，預備好促成各種各樣來解決那些任務之特殊的樣式。這些樣式的生成，就是表示整個無產階級文學樣式的生成過程。何以言之，因爲這些樣式，無論何者，都貫串着一切無產階級的意識所共通的辯證法

唯物論的馬克思列寧主義的世界觀。它們以同樣有機的素材、題材、主題賦予一切無產階級文學以一種特性。它們是以一切批判地攝取的被加工的文學文化的同一水準為基礎而形成的。

九 文學的影響

文藝作品給其他階級、民族、和時代的影響，也為風格的辯證法和文學過程的力學的一般法則所決定。這種影響 并不是某一民族與另一民族之間的有着經濟、商業、和文化的單純交流的結果。它是直接依存於該國民的某一階級的文學和其他國民或其他許多國民的其他階級文學之親近性或敵對性的。所謂影響并不是像觀念論者所說的，是由於某民族的天才與另一民族的天才的「同質性」，和另一民族的精神對某一民族的精神的類似的結果而發生，而是由於階級的相互關聯或反撥發生的。俄羅斯的資產階級文學，從九十年代起，

已經就翻譯了許多西歐象徵主義者的作品，同時，并設定他們的文學之類似，反之，急進的民主主義的文學也有着許多西歐急進民主主義作家的翻譯。同樣，現在歐洲無產階級的出版所，也出版蘇聯無產階級作家的翻譯，無產階級作家在這些翻譯裏面，看到戰友，同時也看到教師。但資產階級作家，從無產階級文學的觀點看來，卻是把陀思妥也夫斯基主義的最可憎的各種要素模倣地再現出來，繼續不斷的翻譯陀思妥也夫斯基的創作。各國的西歐文學，都沈迷於喬意斯 (Joyce)，普祿斯特 (Proust) 的創作裏面，但這些作品，不但對蘇聯無產階級文學，就是對左翼同路人也沒有絲毫的影響。

文學經驗之國際交換，文學之國際影響，根本在於：(A) 上升的，正在掌握權力的階級、或在某國家已成支配階級的文學之作爲最前進國家的上升階級所已經部分的或完全解決了的社會任務，對於正在想解決這些任務的其他國家與它相接近的階級或社會集團的文學發生影響。十八世紀末葉和十九世紀前半

世紀許多西歐國家，和十九世紀中期俄羅斯所演的十八世紀的法蘭西資產階級文學的作用，就是這種例子。(B)通過相同階級而且追求相互類似任務的近似諸階級的文學之共同的相互影響。(C)落後國家和落後階級的文學對最發展的階級的文學發生影響。這種情形之所以發生，第一，是因爲落後國家的指導階級，開始向最前進的地位前進之故(例如十九世紀末葉和二十世紀初頭，在西歐文學中所發生的特別的關心)，第二，是對於後進國家的文化和文學知識熟習的結果，因爲這是它的擷取可能性的一個前提(法蘭西和英吉利帝國主義資產階級對殖民地民族文學的注意)。最後是因爲較發達的國家之支配階級的切迫危機，而利用後進諸國的原始性來培養懷古的思辨和宿命論的懷疑主義。在這時候，正在體驗着危機的某階級的文學，不僅回到經濟落後民族的原始性，而且回到近似的文學或經濟發達民族的文學所走過的階段。某一民族文學之翻譯爲另一民族語，某一民族文學作家之借用或模倣另一民族的文

學，根本並不是爲翻譯者或借用此種文學的作家的文學趣味和他們的反覆不定的創造性，並不是出版家的企業心或奇才等等所決定，而是爲決定文學過程的階級鬭爭諸法則所決定的。

十 有產階級文學和無產階級文學

世界文學的相互關係和相互共通的一切複雜的複合體，與這些把定期的相互影響和相互排除包含在自己裏面的世界文學過程同樣，這樣文學的牽引和反撥的波，是爲從人類開始創造文學藝術的瞬間起就把人類歷史的規律性表現在它的內部的規律性之中的這種規律性所決定的。世界文學，是人類文化的巨大要因。人類幾世紀的藝術寶庫和世界文學的寶庫，是它的天才、和無名的，被遺忘的，不著名的創造者，以精心的天才用完全的形象在自己的作品中，提出人類與自然鬭爭的問題，人類對於人類所造出的神之隸屬和反對這種隸屬的人

的反叛問題，而努力將它解決。它表現人類對自己存在的有限性的恐怖，它表現對其集團的不死和未來個人的不死之深厚的信仰。它表現認爲自己智慧之無力，認爲自己知識的有限的人的悲哀，和表現自信、表現宇宙和人類的一切祕密的認識，表現自信可以用可驚的手段來再建世界的可能性的人類的誇大。它提出愛和嫉的最親密的問題，歸依和背叛的問題，犧牲和利己主義問題，各式各樣的來把它解決。它克服被限定的個人的東西，啓示在爲自己和同質的集團與全人類的社會解放而鬪爭中看到自己生活的意義的人類最複雜的體驗。它指示被壓迫大眾對壓迫者的階級鬪爭，和他們對壓迫者的勝利。但它是對照着創造此種文學的階級意識，而提出和解決最複雜、最深邃、最多樣的社會各種問題的。所以它不僅只是社會存在的結果，而且也是階級的自衛或階級的進政的結果。

歷史一直到今天都是階級文學的歷史。特別是從被壓迫階級文學方面受到

致命的打擊的支配階級的文學史。文學戰線上的階級鬭爭，和其他一切戰線一樣激烈地用文學方法來進行。但文學和一切文化一樣，如果是特別反映支配階級的利益的時侯，則文學史就不止於是大眾的解放和人類的解放的要因。他和支配的，有產者階級其他一切意識形態一樣，在它的各種表現上都是階級壓迫的要因，這在現在也依然如此。文學史不僅創造偉大的反叛的形象，並且也創造非常順從的形象。不僅創造很多有魄力的，對於壓迫者的「公平」作強烈反感與懷疑的形象，而且也創造毫無意志的，歌頌壓迫的神聖的，與認為壓迫是難以推翻的信仰的形象。文學史不僅培養可誇的唯物論的意義，而且還培養玷辱人類的殘酷的神祕主義和宗教性。只有肯定無產階級革命，加速社會主義建設的無產階級文學，纔是決定地克服人類一切社會的苦痛和悲哀，完全解放人類的因素。

