



民衆文庫

現代俄國文藝思潮

上海華通書局發行



陳景倬  
達夢  
譯著

新民會圖書館藏書

資料整理部

190 5398

民衆文庫

現代俄國文藝思潮

昇曙夢 著  
陳俶達 譯

民衆文庫  
現代俄國文藝思潮目錄

目錄

第一章 國民文學的構成和寫實主義的確立	一
國民文學的基礎——普希金和哥哥爾——寫實主義的特質	
第二章 一八四〇年代思潮	七
學會的勃興——俄羅斯黑格爾派 (Russian Hegelian) 的歷史的意義——斯拉夫主義和 西歐主義——俄國文學的社會的傾向——小說誰的罪過	
第三章 一八六〇年代思潮	一八
由理想主義到現實主義——虛無主義時代——小說怎樣辦——契尼塞夫斯基的藝術觀—— 皮薩列夫的藝術否定說	
第四章 民情主義思潮	三五

〔一〕

「到民間去」的運動——農民小說的勃興——托爾斯泰主義——幻滅時代和柴霍甫

第五章 田園文明的挽歌…………… 四四

田園和都會的爭鬥——勞動階級的擡頭和社會的變動——知識階級的運動

第六章 馬克斯主義的思潮…………… 五三

俄國馬克斯主義的意義——馬克斯主義和高爾基——社會主義化的過程

第七章 近代主義的思潮…………… 六一

頹廢派的出現——象徵主義的運動——近代文學和近代精神

第八章 都會文藝的思潮…………… 六九

都會生活的發達——近代都會人的心理——都會詩人和印象主義——安特列夫巴爾芒布洛克

第九章 革命文壇的各流派…………… 八一

象徵主義的崩壞——「亞克美主義」的藝術——阿漢耶茲派的運動——未來派和意象派

——「列夫」一派的運動——構成派的藝術——由分析轉於綜合

第十章 無產階級的文學……………一一一

革命前期——革命中浪漫的時代——新經濟政策時代——團體時代——統一時代

第十一章 共產黨的文藝政策……………一二二

文化革命——文學上的階級爭鬥——對於「革命伴侶」及其他各派的關係——對於無產階級

文學者的政策——文藝批評的問題——樣式和形式的問題——關於組織的性質問題

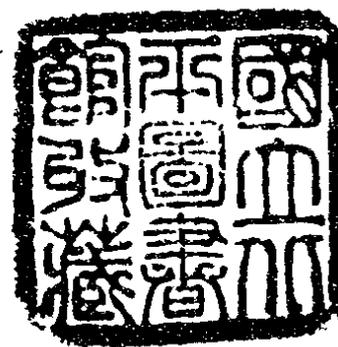
# 現代俄國文藝思潮

## 第一章 國民文學的構成和寫實主義的確立

國民文學的基礎——普希金和哥爾——寫實主義的特質

### 一

近代俄國文學，是從十九世紀纔開始的。十八世紀只能算是俄國國民文學的準備時代，或是移植時代。在這一世紀裡（十八世紀）俄國文壇不過像影隨形般的，不斷的反映西歐文壇的各種思潮和形式罷了。固然就那努力描寫國民性的傾



向的進步來說，不能不承認十八世紀的俄國文學裏也有幾分獨創的分子。然而總還沒到完全脫離西歐文學的束縛，創造純粹國民的文學的地步。不過因為這時有好些天才出現，在創作裏，翻譯裏，移植傳播西歐的新思想，其結果給了社會生活極大的影響，遂引出了繁盛的十九世紀的新文學期。尤其是在十八世紀之末，受着法國哲學界的思想界的影響，並且受着法國大革命結果的自由平等思想以後，俄國的知識階級這纔如夢初醒，脫出國家的和宗教的束縛，高唱個性的自由和人格的尊嚴了。農奴解放的思想也就是胚胎於此。所以十九世紀初期的俄國思想界，是各種要素相互交錯而成的一種混沌的狀態。正好在這個時候，遇着了拿破崙的侵入事件。

(一八一二年)忽地鼓動了俄國國民的愛國心，識者的眼光都移注於祖國的運命了。於是國民的要素深深浸潤在文學之中，從來寫實的熱望，至此就同着自由思想和新世界觀，做了新興文學的骨髓。結果引出普希金 (Pushkin 1799—1827) 和

哥哥爾 (Gogol 1809—1852) 兩個俄國國民文學的基礎，就此築成功了。在近  
代俄國文學上，特別有光輝的寫實主義，也在此立定脚跟了。

二

普希金在歷史上的地位，可以說是近世俄國文學的中樞。他是俄國文學惟一的承前啓後的一個人。嚴格的說，就說近代的俄國文學是由普希金開始的，也未嘗不可。他是把詩歌的價值，看得最高尙的，一個純粹藝術派的詩人。他是爲着詩歌，要求絕對的自由。然而他是以社會民意的表白者地位，爲着人類，要求社會的意味的自由。他就因爲有這種自由的天才，和社會的感情，博得最初的國民詩人的榮譽了。把俄國向來的詩歌來比他的詩歌，真是褊小了。後世雖然出了不少的詩人，但是像他那樣備具多方面天才的，一個也沒有。

杜斯陶益夫斯基 (Dostoyevsky)

批評普希金的天才以世界的天才，就是這個道理。

由普希金築好基礎的國民文學，到了哥哥爾手裏，纔算全部完成。哥哥爾這個人物，就文學的途徑上說，是和普希金、列門托夫（Lermontov）為同時代的。就見解上說，也是和他們一樣屬於純粹藝術派。然而他是不專以追求美的理想為能事，是在國民文學的發達上開拓新局面，向着俄國實際生活開始客觀的描寫。所以他可以說是俄國寫實主義——或是自然主義——的開山鼻祖。就是說，他一變了向來俄國說小家的態度，一掃了前代文學的陋習，一方面注重文學的通俗化，在文學上加了現實的要素，把文學和活的人類相連接，一方面捨去向來對於浪漫主義（romanticism）懷疑主義（scepticism）的被動地位，把這些觀念和國民固有的趣味相結合，確立俄國文學的特徵的寫實主義。他是把向來膜拜雲外的文藝女神（Musas）的祭壇拉到現實的地盤上，把文學從理想的境地裏奪出來，裝進人類生活的內部。

在這種意味上，近來俄國文學的系統是由哥哥爾直接引出來的，後來的文豪都是依着他所指示的道路而走的。

### 三

如把普希金當作近代俄國文學的父，那哥哥爾就可當作牠的母，普希金是安放近代文學基礎的詩人，哥哥爾是完成這基礎的作家。普希金認為人心自由的表現有待於藝術的自由活動，同時他又發揮文學上的道德義務之觀念，把這些高尙的內容，在許多卓越的詩歌裏面顯出來，發展出來。但是哥哥爾在這一般的內容上更加以對於現實生活的客觀的描寫。換言之，他在這一般的內容上，更加以透逸的寫實主義，和心理的觀察，深刻的諷刺。這種驚動讀者的哥哥爾文學，同時又是喚起社會的自覺之一個有力的機關。總而言之，哥哥爾把普希金的藝術的活動之結果，在完

全的藝術的形式和模型之中，表顯出來。所以哥哥爾的檢察官（The Inspector General）死的靈魂（Dead Soul）以及其他各名篇，都是覺醒社會的感情，向着各種社會擴張藝術的描寫。這種描寫不是只由藝術的興味來指導，是由社會的正義，和人類的感情來指導的。因為如此，所以自從哥哥爾起，俄國的小說非常發達，成了社會的支配力。而一八四〇年代以後，俄國文壇的名家，都是依着哥哥爾所指示的路程而走，完成了在今日世界文學上占着最高地位的俄國文學。

## 第二章 一八四〇年代思潮

學會的勃興——俄羅斯黑格爾派 (Russian Hegelian) 的歷史的意義——斯拉夫主義  
和西歐主義——俄國文學的社會的傾向——小說誰的罪過

### 一

拿破崙侵入的事件之後，不久又經過了十二月黨 (The Decembrists) 的叛亂，到了十九世紀一八三〇年代及一八四〇年代，思想上大見活動。這種思想上的活動是以莫斯科大學為中心。這就是所謂俄羅斯黑格爾派的時代。這是因為那時留學德國的青年教授們回來，對着當時青年大鼓吹賽林 (Schelling) 的和黑格

爾(Hegel)的浪漫哲學的結果。在這個思想界活動的時候，大學生裏面，同時也發起二三個有力的文學會。把德國的以及西歐的哲學思想和文藝，加以研究，想馬上就把此等思想應用於當時俄國社會裏，所以這個時代又可以叫做俄國人道主義的黎明期。凡是俄國的近代知識階級都是由這些學會養成的戰士。

這些學會中有兩個中心人物，一個是斯丹克維契 (Stankovich)，一個是赫爾琴 (Heren)，俄音是格爾琴 (Geren)。當時學生紛集於這兩人的周圍，就以兩人的名字，發起兩個學會。凡一八四〇年代裏可以誇示的事情，不是直接由這兩個學會所發起，便是和這些學會有密切關係，這實在是很不可思議的。赫爾琴回想當時學會的事情，說是：『未來的俄國，是懸於此等剛脫離幼年時代的青年雙肩之上。』這兩個學會的活動，雖然都是依着高尚的理想，和熱烈的希望。但是彼此不相過問，甚至在某種程度上，互相嫉視，互相反目。這兩個學會是代表兩種傾向，斯丹克維

契學會對於如哲學、美學、文學等的抽象問題是很有興味，而對於政治的，乃至社會的問題却極冷淡。赫爾琴學會對於哲學固然也很有興味，可是對於文學是沒有那樣的趣味；牠所注意的是政治上時事問題和社會制度的問題。赫爾琴和他的友人所熱心研究的，是法蘭西七月帝政時代的生活和聖·西門的社會主義。（Saint-Simonism）。

二

在屠格涅夫（Turgenev 1818—1883）的「路丁」（Rudin）裏面就可以看出來這時代的理想主義的面影。他們在文學史上是被叫做「四十」（即一八四〇）年代的人們，「是被認為不講實行的空理空想的人們，但是他們一面給了俄國知識階級（Intelligentsia）一定的世界觀，一面又造成了非有一種世界觀不可的強烈

的要求。在這兩點上，他們的功績是很偉大的。因為這世界觀的確立，是促醒俄國社會的迷夢的惟一方法。固然在一八四〇年代以前，也有知識階級。可是他們的思想，和民衆思想，是沒有什麼高下，反而被民衆吞併了，不能把自己的色彩施於民衆。一八四〇年代的知識階級，是抱有高尚的人生觀，自始就超出民衆之上，做了思想界的燈塔。所以經過十五年這少數的學會的宣傳結果，國民生活的步調上受了很大的影響。俄國國家也就依着這一八四〇年代一羣黑格爾派所打開的路程而前進。那樣的照出俄國生活的暗灰色的背景，那樣的構成高尚的思想系統，就是俄羅斯黑格爾派在歷史上的意義。實際上俄羅斯黑格爾派的興味，就在于覺醒一八四〇年代青年思想家。由這種思想界的活動結果，引出了俄國國民自覺的兩大思潮：就是斯拉夫主義，和西歐主義。更由這兩派的如火如荼的相爭，造成了一八四〇年代思潮的內容。

斯拉夫派和西歐派的主張，是怎樣不同？第一，斯拉夫派是守着莫斯科時代的傳統(Tradition)，喊着「回到彼得大帝以前的俄國去吧！」西歐派是在俄國的田園，下了一般人類的文化的種子，想籍着淵源深遠的西歐文明，使俄國生活豐富。第二，斯拉夫派提倡宗教的共同生活之理想。西歐派主張個性的自由發展，和個人之社會的權利。第三，斯拉夫派主張俄國是斯拉夫民族的領袖，應當把土耳其趕出歐洲之外；應當在人類生活裏面，實現福音的理想；這是最高的歷史的使命，不可不努力完成。西歐派主張俄國應當在國民生活的發展過程之中，改造一般人類的文明。雖然，若是把兩派的主張來化驗一下，就可以看出根本上是一致的。至少可以說，在於把國民的利害看得比國家的利害還重的純民主的傾向上，在於改造社會的關係，改良

【二二】

小民的地位爲目的上，在於以農奴自由解放爲主張的中心點上，這兩派是由同一理想主義發出來的社會改造論者。經了這兩派哲學的道德的以及文學的論爭，那種努力於說明國民之歷史的運命之傾向，便漸次明顯，接着關於國民現狀的研究，也漸漸繁盛起來了，這是大可注意的事。當時人們對於社會道德問題既然加以這樣的哲學的研究，那解放農奴的思想自然也跟着發達起來，關於這點，是兩派所熱心共同主張的。

四

從這時起，思想界的中心，是由德國的思想，一轉而移到法國的思想。例如「法國烏托邦」的理想主義的社會主義，就在這時代風靡了思想界。因此，在十八世紀之末，初萌芽的人道的色彩，至此更加濃厚。以改革社會制度爲目的的幾個祕密結

社，也在此出現了。這時俄國文學纔明白的帶着社會的傾向。「文學是爲社會而作的，是爲人生而作的」成了這時代的標語。文學家本身也不以專做文學家爲職務，是以社會的傳道師或經國的志士自命。

這樣的社會的感情，在一八四〇年末的一切文學方面，都明白表顯出來。同是一個人，在一八三〇年代所考究的，只是那些「絕對」「無限」或是「藝術的神聖」或是「永久之美」等等形而上的問題；到了一八四〇年代，他的心底感染了政治的思想，一變而去考究現代的社會制度，或家庭關係了。跟着這種思想上的變遷，新興的文學脫了純粹藝術的時期，而入於社會政治的時期。最早看出這樣的潮流，而且最先加入這新運動的，是貝林斯基（Bylinsky 1810—1848）。他覺悟了自己向來只偏於形而上的問題，對於社會問題過於冷淡了，到了一八四〇年代之中期，他就拋棄向來的主義和見解，而做了新運動的中心人物。從前他把赫爾琴當做惟一的勁敵，到

了此時，竟和赫爾琴一致了。當代文壇上的兩將遂互相攜手，從事於樹立新文學了。自此之後，貝森斯基就把他從前主張「為藝術而作的藝術」(art for art's sake)那種熱心和工夫，來主張為「人生而作的藝術」了。把文學作為社會教育的機關，要求作家有一定的社會的傾向。那時候，凡是抱着新理想的青年作家，都應着這種要求，而集於貝林斯基的旗下。一八四〇年代末所出的作品，如格里各羅威契 (Gri-gorovich) 的鄉村 (The village) 屠格涅夫的獵夫日記 (Sportsman's Sketches) 赫爾琴的誰的罪過 (Whose Fault is It?) 龔察洛夫 (Goncharov) 的尋常的故事 (A Common Story) 杜斯陶益夫斯基的窮苦的人們 (Poor People) 薩爾僑克夫 (Saltykov) 的複雜的事件 (A Complicated Affair) 等沒有一個不是帶着社會的傾向的著作。由這些作品看起來，可以明白當時文壇上所有天才的心裏，都是受着同樣的波浪的打擊。所有青年作家，都是朝着同樣的傾向而走的。

但是當時所謂「社會思想」并不是像後來與杜斯陶益夫斯基等有關係的「匹徒拉塞夫斯基 (Petrashevsky) 事件」那樣可怕的破壞主義。當時青年作家間的社會主義，不過是以改良社會的關係和家庭的關係爲目的的一個理想主義的形式罷了。這可把赫爾琴的誰的罪過爲例。

## 五

赫爾琴的傑作誰的罪過（一八四七年出版）就是在俄國裏，也算是一部很罕見的小說。當時曾經引起社會上非常的反響。這部小說，在俄國裏，算是最先在自由的形式之下，談論家庭問題，自由戀愛，自由結婚等問題的。這書是以困苦的地方生活爲背景。書中主要人物，就是貝利托夫和他的朋友克尺發爾斯基夫婦。克尺發爾斯基當他做大學生時候，在一個將軍家裏，做家庭教師，教將軍的兒子，那時候將

軍的妾所生的女兒柳冰客正陷入悲慘的境遇，克尺發爾斯基就和她由同情而進於戀愛，要求將軍許允他們結婚，雖被將軍絕對的拒絕，但是兩人終於結婚了，搬到另一個地方去居住。恰巧這時候，有個這地方出身的，從前和克尺發爾斯基是大學同學的貝利托夫，爲着選舉議員也回到這地方，兩人不期而遇了。自此以後，貝利托夫便常常到克尺發爾斯基家裏去，結果貝利托夫和柳冰客發生極熱烈的戀愛關係，克尺發爾斯基看出這樣情形，心心中非常煩悶，飲酒放蕩。貝利托夫和柳冰客見了克尺發爾斯基這樣情形，寧願各自犧牲個人的幸福，彼此分手，貝利托夫離去這地方，只剩了柳冰客一個人的寂寞住下，可是一旦已被攪亂了的夫妻的關係，無論如何不能再恢復從前那樣的和睦，於是柳冰客和克尺發爾斯基的夫婦生活益發不成樣子，結局克尺發爾斯基因爲飲酒過度死了。這樣拼命的自己犧牲和自暴自棄，結果只剩下三個破壞了的生活的遺骸。這是書中的情節。作者在描寫三人的生活之後，接着問

「誰的罪過？」照作者自己的意思，分明是把這罪過的大部分，歸于那強用陳腐的社會的約束來征服個性的社會制度之上。當時有兩種思想，最能引動赫爾琴的心，一種是婦女解放問題，就是對於沒有社會權利的婦女應當與以自由，婦女應當參與社會生活，男女在社會上應當共同做事。還有一種就是反抗退守主義，隱退主義，和禁慾主義。這兩種思想和社會改造的問題相聯，而成爲赫爾琴學會的中心問題。

### 第三章 一八六〇年代思潮

由理想主義到現實主義——虛無主義時代——小說怎樣辦——契尼塞夫斯基的藝術觀——皮薩列夫的藝術否定說

#### 一

一八四〇年代的社會思潮，結局引起反動。從一八四八年到一八五五年，這七年間，俄國思想界受了檢查的壓迫。但是到了一八五五年，亞歷山大二世即位的時候，俄國又覺醒了，而且比從前更見活躍。新的政治的傾向，和改革的機運，遍于社會的全體了。引起這改革機運的直接動機，就是托爾斯泰等所參與的那次克利米亞

(Crimes) 戰爭的敗北。因戰敗而受了侮辱的俄國國民，認這戰敗的原因，在於那種缺乏社會的監督的舊制度。於是憑着愛國心和民族的感情，一齊大呼改革。最鮮明的反映這個機運的，就是文學。同時文學也受了這精神上的覺醒的影響，而得了稀有的發達。前此困在反動的壓迫之下，幾乎陷於昏睡狀態的，一八四〇年代的偉大的文學思想，到這時候，又復得勢。文學雜誌成爲社會生活的有力的指導者了。從這時候起，俄國文學便非常熱心的鼓吹公民的思想和權利義務的觀念。因此，輿論把文學的地位看得非常的高。結果引起國民生活上和社會生活上不少的改革。而此等改造運動的根本的思想，第一是以個性的自由和社會制度的自由爲標榜。一掃過去的族長的貴族的制度。第二是個人要求做一個公民所應當參與的公共工作。第三是在實際生活裏面除掉一切不合理性的，神秘的，傳統的，族長的分子，依着理智的指導，建設合於功利法則的新生活。固然這裏面也有跟着歷史上的

事情同生同滅的一時的思想，但大體上是以這樣思想為基本的，就是不問階級的差別，對於一切人，都是一樣作為人的看待，承認人類絕對平等，承認在一切的社會關係裏面各個人是有同等權利。

但是由一八五〇年代後半期到一八六〇年代前半期之間的運動，不單是政治的或文學的運動。這大運動裏面，至少含有三種不同的運動。第一，是以農奴解放為中心的政治運動。這個運動是很明顯的受了民主思想的貫注。第二，是哲學的運動。這雖是可以看做一八四〇年代的思想的復活運動，但是這個運動，明明告訴我們那種有教養的社會思想已經由一八四〇年代理想主義完全移到現實的地盤之上了。第三，是社會運動的中心移動。這是因為教育普及到中流階級，和貧民階級，社會運動的中心，也開始由貴族階級移於平民階級。在這最後的運動裏面，發生了一種適合平民階級的新理想。就是關於個人對家庭的，和個人對社會的，一切道

德問題的改造。同時，因為熱中於國民的幸福，引起了對於國民生活和國民理想的  
研究。不但在改造社會的傾向表面上，帶着民主的性質，就是在構成個人道德的理  
想的裏面，也帶有民主的性質。

二

但是我們應當注意一八五五年到一八六六年這十二年間的大革命時代裏面，  
並非從頭到尾都是同一經過的。這十二年間的時代，可以一八六一年的農奴解放  
為中點，分作前後兩期。前期的性質，和後期的性質，大不相同。因前期的一切運動，  
多半帶着政治的性質。對於社會性質的問題是最熱中的。運動的中心自然是農  
奴解放。但這大改革時代的後期，是所謂虛無主義時代，這時代的運動，大半帶着個  
人的，道德的，哲學的性質。這時代的思想界完全被兩種傾向所支配。一種，是要構

成新道德的理想。一種是要顛覆一八四〇年代的形上學的世界觀，想從新確立現實的思想。當時的知識階級，不只依着政治的見解和社會的傾向而分派，並且依着哲學的道德的見解而立異的。在這樣的新時代和舊時代之間，——就是屠格涅夫的所謂父與子 (Fathers and Sons) 之間——開始了歷史上顯著的爭鬪。但這種爭鬪，并不是由於政治的意見的差異，實在是理想主義和現實主義的衝突，也就是以傳統為基礎之家庭的個人的道德之舊系統，和以新時代的現實的要求及新的人生觀為基礎之新系統的衝突罷了。這新時代的改革者們，都不願意受任何政治的名稱，而以純粹哲學的名稱自命。他們自稱為現實主義者，反對派就稱他們為虛無主義者。「這虛無主義者」(nihilist) 一語，出于屠格涅夫的父與子 (一八六二年) 之中的。

大改革時代的後期的革新運動，何以有這種道德的哲學的性質呢？這是有兩種

原因：第一，向來拘束于傳統的習慣，形上學的理想主義，禁慾主義的範圍內的知識階級，自從得了一八五〇年代末的翻譯的幫助，突然與那抱着新現實的世界觀的西歐思想家的學說接近了。本來只須這些思想家中一個人，便可以改變當時俄國的思想界，何況他們差不多同時都被介紹到俄國學界裏面「雜階級了」呢！那種以改造哲學的及道德的見解爲目的的思想運動，自然就開始，一面熱中于現實主義和自然科學，一面埋頭於教育問題，家庭問題，婦人問題等的道德問題了。第二，是社會的經濟的原因。農奴解放的結果，貴族和地主凋落了，生出所謂「雜階級」的新階級來了。而且農奴的解放結果，知識階級的風氣也完全一變了。教育迅速普及的結果，平民市民以至於無產階級的人們，紛紛進入智識階級了。同時貴族社會，尤其是因爲農奴解放而破了產的小地主，陷於比「雜階級」更見困難無助的境遇了。這樣的造成了空前的一個有知識的平民社會。這個社會是想把當時的思想運動收到自

【三四】

已掌握中，而負着供給人們兩種新的個人主義的理想之使命。一種是對那蔑視勞動的傲慢見解，提出以勞動為道義之根本，而崇拜牠，讚美牠。一種是以愛情和睦及男女平權為建設家庭的基礎，來代替向來為族長的家庭基礎之絕對的服從主義。

三

把虛無主義時代的理想結了晶的作品中，有一部契尼塞夫斯基 (Chernyshevsky 1828—1889) 著的怎樣辦 (What Is To Be Done?) 這部小說，是作者在被政府指為危險人物拘于獄中四年間所寫的。書中是以實行自由戀愛和共同生活為題材總而言之，是作者的社會主義的人生觀。書中指出未來的社會組織的方法，提出的生活和情的生活之綱領，尤其是關於解決個人的道德問題和家庭問題，占了這書的大部分。簡單一句說，這部小說是把一八六〇年代的心理，思想，趣味，糾紛，統統

反映在裏面。所以可算當時青年的一種聖經。俄國婦人運動的起源，也是發始於這部小說。書中情節是極簡單的。就是有一個思想很新的女子，叫做薇拉（Vera）和一個醫校學生洛瀑霍夫（Lopukhov）發生戀愛，薇拉不聽父母阻止，私自走到戀人的家裏，他們倆雖在快樂的感情和幸福之中，過了三年的同居生活，但是薇拉的心已經移向她的丈夫的朋友克沙諾夫（Kissov）了。洛瀑霍夫發覺這樣的事情的時候，自然覺得非常懊惱，克沙諾夫因為要極力避免這不義的戀愛，想離去洛瀑霍夫的家，薇拉也極力想專愛她的丈夫，但是都不行。洛瀑霍夫因為自己平素極力主張尊重兩人的戀愛自由，現在本身既然妨碍兩人的戀愛，是與自己的主義不合，這時若要保全薇拉的幸福，除自己隱身他去之外，沒有別的法子，他這樣的覺悟了，表面上裝着自殺樣子，一直遠渡美國去了。於是薇拉就和克沙諾夫過新的戀愛生活，數年之後，洛瀑霍夫從國外回來，和另一個婦人結合了快樂的家庭，把前妻和克沙諾夫當

作朋友看待，情感反見親善，相與携手實現共同生活。這就是此書的情節。

這部小說，從另一方面看，可以說是預言或暗示今日新俄國的社會組織。書中極力說舊的結婚生活不合理，舊的宗教和道德不過是一種偶像，私有財產的制度是完全沒視個人權利與自由的制度。要之，這部小說是描寫一八六〇年代新思想和新感情的。這時的青年男女差不多把這部小說當作聖經一般，誠懇的歡迎。因此這小說中所包含的思想，影響全一八六〇年代。俄國的虛無主義，就是要把契尼塞夫斯基和杜勃洛留勃夫（Dobrolyubov 18 6—1861）的思想，實現于社會的。這些青年都是自號為新人，引用他們所崇拜的作家的話，否定一切權威，鄙視世俗的風習，耽溺一切嗜慾。當時那一班受了傳統的教育的老輩，對於此等新人，當然是非常驚異的，認他們為危險的否定者（nihilist）。其實他們也不過誇大自己的話罷了。並且他們裏面的淺薄的人並沒有甚麼明確的政治的要求，也沒有甚麼明確的社

會的目的，反而把人們扶助社會那種公共的精神和改良社會那種積極態度根本推翻了。他們認爲服從自己個人的欲望是各個人的絕對自由，結果，陷于極偏狹的個人主義了。所謂有知識的現實主義者的新理想，就是這樣構成的。照這種理想，來說他們除了依從理智和感情的指示，以最新合理主義的教義和輓近科學的學說，做個人生活和個人幸福的基礎，叫他人來學自己幸福的例子之外，並沒有甚麼本傾。由這種傾向，文壇上出了許多輕薄的文人。他們是以自由主義雜誌爲中心而集合的。這雜誌在那些帶着急進傾向的青年之間早已成爲一個思想運動的機關。這一派人的主義，是提倡知的獨立，打倒權威，造成合理的現實主義的新形式。屠格涅夫父與子裏的主人公拔札洛夫就是代表這一派的主張。他是一個自己意識極高的唯物論者，除了自己判斷力之外，無論何物都不相信的。他是除了知識與科學之外，對於一切的偏見和教權都加以否定的一個虛無主義者。他是對於一切事實，

都以冷靜的意識，從實際去觀察的一個現實主義者。他把自然當做一大工廠，把自己當作廠中的一個勞而不知倦的工人，這是他的力量偉大的地方。

四

契尼塞夫斯基 (Chernyshevsky) 在他的批評的活動上通，常被人認為「藝術破壞者」。其實這個責難加於契尼塞夫斯基，似乎過當，只可加于皮沙列夫 (Pisarev)。

固然，契尼塞夫斯基在他的有名的藝術與實際生活論文（一八五五年）上，論過藝術和實際生活的優劣，而對於實際生活特別加以頌揚，然而這並不是完全否認藝術上的美之原理和藝術的偉大任務。他不過在這論文上，否認一八三〇及一八四〇年代的一切理想主義的藝術論罷了。照一八三〇年代的理想主義者們的美學而說，藝術是表顯理想化了的醇化了的高尚生活。所以藝術超越實際生活。

之上，而成爲特殊的世界。受了藝術的感化的人，是站在精神的生活的頂點。藝術是從世界上變化無常的現象之中，找到永久不變的神性，而把牠表顯出來的，所以是一種天啓。——這是一八三〇年代的理想主義者們的藝術觀。契尼塞夫斯基的論文的目的，是要打倒這種立脚于形上學的基礎之上的舊藝術，而樹立新的「現實的自然主義」的藝術觀。所以若想明白契尼塞夫斯基的藝術的見解，最好是看他的藝術與實際生活之關係，他在那部書裏，關於「美」的一節是這樣說的：

「由美所引起的感情，是光霽的喜悅，是和坐在愛人身傍的時候一樣的感情。我們是不含着何等的私慾來愛美。我們是像看見愛人而歡喜的樣子，歡喜美，醉心美。這樣看起來，美的裏面，一定有爲我們所認爲極可寶貴的極可親愛的一種東西。而且這個東西必須是能夠包括一切的，必須是能夠攝取種種形式的——必須是至極普遍的，纔能夠在我們所認爲完全不同的種種事物裏，把美表現出來。那麼在

世界上，最爲人類所寶貴的，所親愛的東西裏，那一種是最普遍的呢？這個就是生活。第一，是個人的生活，其次是一切的生活。何以呢？因爲無論什麼樣子的生活，總是希望生活。一切的生物，都是在天性裏，怕死愛生的。所以凡是像我們心中希望這樣那樣的生活而生活的一切存在物，都是美。無論這存在物的本身是表顯生活的，或是能夠使我們想起生活的，都是美。總之美就是生活。我想惟有這種定義，纔能夠圓滿的說明我們所以引起美感的一切情景。這是契尼塞夫斯基關於美的定義。

照這種定義而說，「藝術上的美」自然要對「實際生活的美」讓步了。換一句話說，若是把最能表顯生活的東西作爲美，那就無論生活的反映是像甚麼模型，都不能把牠看做和模型是同等的。就是說，實際的生活，是高於他所反映的藝術。所以他的學位論文的大部分，就是反駁「凡所不能由實際生活而實現之美的觀念可

以由藝術品而實現」的舊藝術說。其餘的部分，是證明他的「藝術的美應當讓步於現實的美」的學說。

契尼塞夫斯基雖然這樣的否定藝術的獨立，這樣的把藝術附屬於實際生活，這樣的把藝術只作為實際生活的反映或再現，但他說「藝術是由實際生活生育出來的」這個話，確是正當的。不過他把藝術和實際生活的關係解釋得太狹隘一點，這是他的誤謬。可是他一面雖然把藝術當做實際生活的奴隸一般待遇，一面的確發展了「藝術是為人生而作的」的思想——即人道的理想。同時他是和他的學說為根據而出發的最初社會的文藝批評家。

## 五

契尼塞夫斯基的藝術觀，到了杜勃洛留勃夫的現實的藝術論裏，更見發展。結

果出了皮沙列夫的藝說否定說。皮沙列夫在他的評論裏最熱心主張的，並且給了當代人們異常的感化的，就是藝術否定說。依他的見解，在黑暗，無知，頑迷，固陋的俄國裏，凡是有辦事的力量的人，都應當用他的力量去幹最緊要的事情，去做最有益的工作。如其不然，文明發達終于無望。像那沉溺於藝術，詩歌，哲學，以及其他抽象的科學的事情，在這個時代的俄國人是無謂的多餘的。不但無益，而且有害。因為這種多餘的東西，常常會把那種解決當面緊急問題的力量奪去，所以非一概把藝術，詩歌以及形上學撲滅不可，此等裝飾品是和實際生活毫無關係。在實際生活上看起來，房子怎樣，蓋皮鞋怎樣補等類的事情，是比甚麼柏拉圖（Plato）的思想，普希金的詩，有益多了。一切概念的談論，高尚的思想，在俄國都是無用的東西。——這就是皮沙列夫所主張的。本來在契尼塞夫斯基和杜勃洛留勃夫的評論裏，已經對於藝術表示消極的態度。要是澈底實行這種態度，當然必至於否定藝術。受了這兩個

大評論家直接感化的皮沙列夫不過把這種傾向加以論理的完成罷了。所不可思議的，就是這位破壞者，和契尼塞夫斯基，杜勃洛留勃夫一樣，是一個非常溫厚柔和的，而且非常誠實的人。換一方面來說：正惟他是這種性格，他的評論的纔有那樣權威和魔力。他於表明一種主義的時候，恰似貝林斯基滔滔不絕。他是以藝術破壞者自任，就是傷了俄國大詩人普希金的名譽，他也不躊躇。他的名字至今還是被人們當作「藝術破壞者」的同義語（*synonym*）。其實他並非要完全否認藝術，不過不願意爲着藝術去承認牠的第一義的價值罷了。因爲他以為人生的大事是在於有益的事業。但是人生無論如何，不能沒有休息，在休息的時候去玩藝術，就像在勞動之後喝一杯酒一樣，不算什麼壞的。總而言之，這是一個藝術娛樂說。他是抱着非常的熱心，提倡自然科學的普及。他相信自然科學的知識可以挽救一切社會的弊病，可以得到各個人的知的發達和自己的完成。他在某種評論上，曾經勸過薩爾僑克

【三四】

夫不要作諷刺的小說，要做一個提倡科學普及的人。這決不是惡罵，也決不是冷嘲。

皮沙列夫這個人是極認真的，把「自然科學的通俗化」放在一切藝術品之上。

他相信將來的藝術，一定就是把科學變得通俗化的東西。

## 第四章 民情主義思潮

「到民間去」的運動——農民小說的勃興——托爾斯泰主義——幻滅時代和柴霍甫

一

隨着虛無主義的發達而起的許多秘密結社，起而復滅，滅而又起，其中也不知變了多少次。起先是以社會的革命爲目的，到後來又移於政治的革命。還有一方向着民衆宣傳社會的革命，一方拿着政治的革命煽動百姓。他們所行的途徑雖然不同但是在以農民爲對象一點上，是相同的。從這時候起，所謂「到民間去」的一句話，是他們的惟一的標榜。並且事實上的確有不少的人搬到農民裏去住，和農民共

同寢食，努力去理解農民。這樣的「到民間去」的運動，在文壇上也是一八七〇年代的主要的傾向。許多文豪以至思想家，本着當時「他愛主義」(altruism)紛紛到農民地方去，想救濟他們。就是貴族裏頭，也很有些人懺悔一向自己對於農民所取的行動，跑到農民的地方去教育他們，理解他們。像托爾斯泰(Leo Nikolaievitch Tolstoy)就是悔過的貴族裏的一個人。和這個文壇上的他愛主義的傾向相伴而行的，所謂「農民幸福的觀念」實在是這時代俄國知識階級所努力的中心點。他們研究農民的地位和境遇，想依着勞動組合，生產分配的原則去改造他們的生活。當時知識階級就爲着這個目的，出來擔任農民救濟的事業。並且爲着國民的教化，國民經濟的地位的向上，以及醫術的普及等等，獻身服務了。在俄國社會裏，從來沒見過對於被虐待的人們這樣熱烈的獻身努力。一八七〇年代的青年，差不多是用和男女初戀般的蜜愛與熱情，來愛這個「民衆——農民」的抽象概念。這樣的燃

燒似的，一八七〇年代青年的想像力，簡直把農民的知識的道德的相貌，加以一番理想化，造成了一種偉大的美的姿容。這就是一八七〇年代的民情派的運動。這一派的運動，在他那種理想主義的運動本身裏面，已經包含着將來的幻滅。果然到了  
一八八〇年代，就消滅了。但是民情派可以代表俄國社會思潮的一個重要的轉機，這是不爭的事實。因為他們和農民直接接觸，在理論上，實際上，都研究過國民生活，遂養成了國民的思想的全盛期。

二

但是把這樣的時代精神，這樣的歷史的運動，在藝術品裏面表顯出來，是很少的。因為這時候社會上有力的分子，多半都到別的方面去活動了。所以說俄國文學的全盛時代，畢竟還是一八四〇年代。到了一八六〇年代已經稍稍下火了。再到

了一八七〇年代，社會上只有一小部分從事於純粹文學了。事實上，這時代的文學，對於當時偉大的精神的勃興，也沒有甚麼相當的貢獻。例如「農民小說」雖然佔據了當時的一切雜誌，可是只出了一個烏斯潘斯基（Gleb Uspensky 1840—1920）。其他田園文學的作家茲拉托夫拉斯基（Zlatovrasky）瑙摩夫（Naumor）札索定斯基（Zasodinsky）卡羅尼夫，涅費杜夫（Nefedov）等，都是意有餘而筆不足的。在農民小說以外表顯時代的風氣的作家裏面，固然有迦爾洵（V. L. Garshin 1855—1888）和科洛林科（V. G. Korolenko 1853—1921）兩個文學家，但是這些文學家究竟不如一八四〇年代的作家。此外波塔朋科（Potapenko 1856—）波波里金（Boborykin 1836—）且遷科（1848—）勒斯科夫（N. S. Leskov 1831—1895）等，雖然可算這時代的作家，但是他們的活動還在後代。詩人裏面像敏斯基（Minsky, 1855—）庫夫（1848—）納德孫（Nadson 1862—1887）等，

雖然很有真實的價值但在純藝術上，也是不能和前代的詩人並肩而立的。要之一八六〇年代之末和一八七〇年代，是不利於產生第一流天才的時代。但是這個時代，於下面的三大文豪，倒是有利的時代。三大文豪是誰？就是薩爾倜克夫(Saltykov 1826—1889) 杜斯陶益夫斯基(1821—1881) 托爾斯泰(1828—1910)。這三個人並不是這時代所產生的，是由前代流傳下來的遺腹子。他們和一八七〇年代之間是有極密切的「有機的關係」。

### 三

托爾斯泰的純一教（農民化）和他對於農民知力及質實的信服，可以看做民情派的最顯著的表現。這在稍有研究托爾斯泰思想的人，算不得甚麼新奇的。一八六〇年代的時候，托爾斯泰在他的教育論裏，在他所描寫農夫卡拉塔埃夫（戰爭

與和平中的人物)的性格裏,都已經很明白的主張農民沒有聽從有教養的知識階級的話的必要。但是當時的人們,對於托爾斯泰的這種思想,不是置之不理,就是認爲一種奇論,甚至看做一種反動。可是到了一八七〇年代,俄國急進主義的機關報祖國的紀錄對於托爾斯泰的國民教育論(一八七五年)表示非常的好意。托爾斯泰在這國民教育論裏,排斥西歐的教育制度,主張教育法得要適應低級農民的思想。同時密海洛夫斯基(Mikhailovskiy 1842—1904)也在祖國的紀錄裏發表一篇有名的論文,叫做托爾斯泰的左邊和右邊,對於托爾斯泰解釋開一新紀元,把托爾斯泰看做一個民主的民情派。托爾斯泰的純一教——即托爾斯泰主義——到了一八八〇年代,固然盛極一時,但其實還只算是一八七〇年代的民情派思潮的繼續罷了。俄國知識階級裏的一班感覺銳敏的分子,真的脫離這民情派思潮的時候,是一八九〇年代,就是馬克斯主義時代。

四

俄國文學上社會的傾向，這樣漸次加深，其中像虛無主義就變成恐嚇主義，走於極端。結果一八八〇年代又起反動。文藝思想界自然受了非常的壓迫，可是這時代有一種特殊現象，就是托爾斯泰的「無抵抗主義」大受一般人的歡迎。不過這種現象，在另一方面看起來，是反應那積極的「抵抗主義」的失敗的現象罷了。

在一八八〇年代，俄國社會裏感覺銳敏的部分，都含着絕望和幻滅的情調。這種情調，在柴霍甫（Tchekhou 1860—1904）的著作裏，留着很深的痕迹。當時俄國知識階級裏感覺銳敏的部分，爲着毫無結果的戰鬥，累得力盡筋疲，覺得對於周圍的頑社迷，到底不能戰勝的了，覺悟了他們所抱的比西歐文明還見進步的理想，是與那暗灰色的俄國實際生活，距離太遠太遠了。在這黑暗的實際生活裏，國民的程

度，還只是石器時代的程度。中流階級還脫不了黑暗之國的管轄。在為政者的階級裏面，還是那波璧多諾斯契夫（Pobvedonostyev）主義，在那裏施展暴威。這種現象，在那意識了一八七〇年代實際生活的一切污穢，而熱心於國民的幸福的人們，固然不算什麼新奇的。但是一八七〇年代還只是戰鬥的第一期。對於實際生活的污穢，正在高舉反抗的氣勢，自然說不到悲觀。然而到了一八八〇年代的時候，全然被實際生活戰敗了，結果陷於倦怠而疲勞了，一向的興奮精神到此銷盡了。對着歷史的現實的過程，感覺着自己失敗了。於是知識階級的命運上，起了非常的變化，便漸漸的凋落了。他們一部分中已經沒有追求理想的勇氣了，跟着周圍的腐敗的社會同化了。其餘的一部分完全失了氣力，在浮萍似的運命之下，變了咀咒人生的厭世家了。此等的人，除了逢人訴苦，使人討厭之外，甚麼事都不做的了。把這樣的俄國知識階級的衰頹狀態，由藝術的表顯出來的，就是柴霍甫。所以柴霍甫可以稱做

「俄國知識階級的「藝術的歷史家。」

但是一進了一八九〇年代和尼采 (Nietzsche) 的哲學，易卜生 (Ibsen) 的文學，相前後而出的馬克斯 (Karl Marx) 的「唯物的社會主義」，風靡了俄國思想界。俄國的文壇至此又明顯的帶着革命的色彩了。同時自農奴解放後，離開鄉下，聚集在都會的農夫們，紛紛去進工場做工人，造成了都會的勞動階級。於是俄國的社會生活，變成非常複雜的。資本與勞動的問題，鬧個不休，成了社會及思想的中心問題了。

## 第五章 田園文明的祝歌

田園和都會的爭鬥——勞動階級的檣頭和社會的變動——知識階級的運動

### 一

十九世紀後半期的俄國文化發展的特質，就是由純田園生活移到都會生活，由貴族的田園的文明轉入中產的都會的文明。和這個社會經濟的問題並行的，還有兩個問題。一箇是政治的解放問題，就是要求澈底打破封建制度。一個是要求獲得個人之法律的自由。此等性質相通的實際生活上的三個問題，有意識的，無意識的，包攝了當時一切理想的心情；特別注意「都會和田園的爭鬥」，「個性的觀念」，「將

來的革命要素」的三個性質相通的基本情調。這三個基本情調，便做了這時代的俄國文學的根本題目。我們試解剖近代俄國作家的創作，無處不觸着這些根本題目。其他心理的，個人的，偶發的細目，都是依着這根本問題而動的。

田園和都會的爭鬥，最初現出來的，是思想上和歐羅巴衝突。換言之，就是和歐羅巴的都會理想相爭鬥。其實可以說俄國文學，自從「斯拉夫主義」以來，在過去五十年間，都是和歐羅巴繼續作戰的。一八七〇年代之末，薩爾個克夫，烏斯潘斯基，密海洛夫斯基等民情派，關於政治的自由問題，已經半降服於歐羅巴。這個政治的自由，終致被認為是實現那潛伏於俄國農民中的特別可能性之必然的方法了。然而這不過是方法，而由這方法所可達到的目的，是依然不變的。現實生活的評價，心理，以及道德的情調，也是依然不變的。由愛戀田園之情醞成的民情派，攝取了田園生活的種種心理和村團制度的殘骸。個性就被這殘骸併吞，而消滅於集團的空氣之

【四六】

中了。「民情主義」根本上是「悔過的貴族」的宗教。所以認為抱有自己犧牲，及自己否定的觀念，和禁慾主義的要素，方是最高的道德的價值。這又是當時思想界的特質，並且是很深的內部的基本情調。由這種特質和基本情調，便生出了對於個人道德的責任之薄弱態度和基督教的寬大主義。無論對於甚麼事，都是以「社會」和「形式」來說明來辯解了。

## 二

一方面農奴解放的結果，都會文明漸次發達，經濟上和社會上起了非常的變動。因為自從一八六一年，亞歷山大二世宣布農奴解放令以後，一時多數農奴都由地主貴族之手解放出來。他們固然獲得了自由，可是同時失却了從前的土地和一向的職業。他們在這樣的一面得了自由，一面失了職業的情形之下，離去鄉村，拋却田

園紛紛跑到都會，站在工業機器的旁邊了。俄國這纔發生了所謂「勞動者」的階級。自此之後，隨着文化的進步，產業突然發展起來，同時自治精神也漸次瀰漫了。一方面資本家爲着促進國內的產業，對於外國貨品加了高率的關稅。其結果，某種產業在一八八〇年代至一八九〇年代之間，非常發達了。接着這種關稅制度之後，財政大臣威德（Witte）伯爵更向法國及其他外國大募外債，想把國內鐵路和企業發達起來。結果鐵路的建設，大見增加，其他許多產業也跟著勃興起來。工廠數目自然加多，勞動階級也非常旺盛了。這個階級，當然成了支配一國經濟之現實的活動力，而有強大的社會勢力了。在這種勢力之中，他們醒悟了求做市民的自覺。由是勞動者們，爲着要對僱用他們的資本家，主張自己的權利起見，趕緊聯合起來，貫注了鞏固的精神。於是主從的關係變轉過來，從前做他們主人翁的鄉間貴族，漸漸凋落了，不能不在奴隸之前，低首下心了。尤其是知識階級，當着這可怕的現實力之前，

成了極微極小的，漸次被蹴落在實際生活的後面了。

由廢除奴隸制度的社會改革所釀起的大波動，早已失了熱度和力量。民情派的壽命，已經告終了。他們的問題，已經汲引盡了。美的幻影，已經被現實的不可抗

的證據破壞了。那個喚起了托爾斯泰，杜斯陶益夫斯基，屠格涅夫，薩爾克夫，烏斯

潘斯基等許多偉大天才的俄國知識階級的光輝時代——就是作成偉大的國民藝

術時代，——已經過去了。成了一八八〇年代的黑暗時代了。這種「政治的反動」

的壓迫，正好和知識階級內面的無氣力與思想破產的時機相契合了。知識階級的

英雄空想和活動，至此告終，而慘淡窮途的文明主義時代就來了一「父祖的理想於我

們是無力的，我們應當承認現實。」——這是該時代的模範雜誌涅底理亞所揚言的。

那無了力的父祖的理想所占的地方，只是空着，並不能補充甚麼新的理想。在這時

代的文學代表者裏面，沒有一個像前代那樣活躍的理想主義的藝術家，只看見顰眉

蹙額的柴霍甫。總而言之，柴霍甫是一個作田園文明的挽歌的人。他在他一切作品裏面，都是對於田園文明，唱着悲哀的挽歌。他的挽歌，是對於已經成了過去而又永久不能消滅的俄國歷史上最可咒罵的時代，加以最嚴酷的譴責。

三

但是幻滅時代不久就告終了。俄國社會裏感覺銳敏的部分的思想衰頹，和對於人生問題的興味減退，並不是長久如此的。在一八七〇年代裏，過於理想的興奮而覺得疲勞的知識階級，被平常所認為神聖階級倒戈，而感着悲哀的時期，不過是波壁多諾斯契夫時代（一八八一——一九〇四年）的最初十年（一八八〇年代）間罷了。「自己否定」的時代，固然是常常轉入動物本能的強烈的時代，但是像俄國那樣以修德和苦行為特徵的社會，不是動物本能所能長久支配的。正好這時候（一八

九一——一八九二年之間，俄國鬧了極大的饑荒。只這個饑荒，已經夠使俄國的善良分子再奮起從事社會的活動了。這個大饑荒裏的農民的慘澹情景，覺醒了俄國社會的良心，想從深淵裏救出祖國的決心，又再澎漲起來了。春光終於來了。新的時代已經近來了。新的潮流已經逐漸高起來，打着俄國生活之岸了。新的民衆，都會的勞工者，都現出舞台了。一轉瞬間，他們越出來越多，踏着經濟的第一路線，開始前進了。那失了一切希望一切地盤的知識階級，只好睜着眼睛，看這一班人的進軍了。青年們爲了要救二十縣的大饑荒，再向鄉間去了。於是出現了無數的巡禮者。他們已經拋棄以前的理想，專求實在的事業了。他們想再進一步，看看那神祕的怪物 (sphinx) 的面孔，結果却把殘餘的民情派的烏托主義 (utopism) 的火花踏滅了。一向圍繞田園和農民的餘光，也被吹散無踪了。甚麼「革命之村」，「社會主義的農民」，「村團與組合」等等，已經成了知識階級的神話了。在這新巡禮者們裏

固然沒有舊民情派的理想，然而他們的心裏，還是無意識的，有意識的，存着希望。他們想不到鄉間農民能夠這樣平靜的忍受這樣大饑荒。饑荒過去後，接着霍亂流行，騷擾紛起，這時候農民所憎惡的和復讐的目標，是知識階級和醫師。

這是知識階級和農民之間，一部很長的傳奇小說的悲慘的尾聲 (epilogue)。從這時候起，現出了推翻向來的見解，推翻評價的標準，尋求新出發點一種的強烈的要求。社會民主主義逐年擴大了。一八九六年聖彼得堡紡織業者的同盟罷工，更添了非常深的印象，給了社會民主主義的運動以極強的動機。已經無事可做無問題可說而意氣銷沉的知識階級，到了此時，好像又踏着一片有希望的堅固的地盤了。柴霍甫的深沉的悲哀的挽歌，到了此時代，以高爾基 (Maxim Gorky 1862) 的強有力的樂調了。

感覺銳敏的波波里金最先看出這新時代精神的發生，他有一部小說，標題是山

頂（一八九四年）這個標題實在最適切表示這時代精神的特質。事實上，這山頂不但是越過波壁多諾斯契夫的黑暗的「拜占庭主義」（Byzantinism）之時代的山頂，並且是越過那更可怕的社會的反動和道德的冷淡之時代的山頂。這個含意深遠的新舊時代的山頂，雖然一半因為當時急進主義的雜誌的勃興，一半因為當時人民一變托爾斯泰的「無抵抗主義」而為攻擊中產階級的國家制度的批評，明顯出來。但是最大膽最鮮明的把這「山頂」表現出來的，是「俄國馬克斯主義」的活動。

## 第六章 馬克斯主義的思潮

俄國馬克斯主義的意義——馬克斯主義和高爾基——社會主義化的過程

馬克斯主義，是在俄國近代思想上，占着最重要地位的思潮。俄國自前世紀一八八〇年代的幻滅時代，移到一八九〇年代的勃興時代的時候，最先反映了這社會的勃興的機運的，就是馬克斯主義。自此以後，馬克斯主義支配了俄國知識階級的思想，而釀成了種種社會政治的運動。最近在俄國革命舞台上活躍的社會民主黨，社會革命黨，都是汲着這主義的流泉。要之，俄國的最近革命，就是俄國馬克斯派的

革命。

成爲俄國思想特質的抽象思想，決不只做單單的抽象思想，並常加上血和肉，變做實際生活上的言語，成爲具體的事情。「俄國馬克斯主義」的本領，也不是在於政治經濟學說，是在於當着波壁多諾斯契夫時代被壓迫的心理之中，造成了一種過渡時期。換言之，在於促進社會心理的轉化和革命氣勢的勃興。我們知道波壁多諾斯契夫時代，是幻滅和悲哀的時代，在這時代，波壁多諾斯契夫主義，到處占了勝利，社會是鎖於幽暗中，革命是認爲永久被壓倒的了，不論甚麼地方，都充塞了陰慘悲哀的空氣，一點光明也不見了。戰倦了的一八七〇年代的民情派，已經心目枯稿，深深絕望了。社會運動的指導者之中，竟然也起了分裂，出了許多變節的人，甚至革命黨員竟變了獨裁權的辯護人。想積極的支配俄國史程的一八七〇年代人們，已經不能履行這偉大的任務了。如今要和頑強的舊制度作戰，非有熱烘烘的熱情不可。

殘餘的舊戰士們的悲鬱的心理，是不能喚起這種熱情的。所以非有新精神的興奮不可。而惟有青年纔能喚起這種興奮。因為青年無論對於甚麼事情，良心裏總是聽從「與黑暗戰」的最高命令。

俄國馬克斯主義的歷史的意義，就是存于這社會的氣質交代裏面。換言之，就是存于衰老和青春，疲勞和向上，舊時代和新時代的自然的交代裏面。這種事情，實在和馬克斯主義的政治經濟學說毫無關係。這樣看起來，可以說俄國馬克斯主義的本領，是在于新時代來代替舊時代而出現的一點。換言之，在于社會的及革命的氣質澎漲起來的一點。這種事實也就是告訴我們：在一八八〇年代反動時代裏，支配社會之道德的冷淡之風潮，已經過去了。更就文學上說，就是指示柴霍甫時代已經過去，高爾基的時代已經來了。

二

這時候的俄國，已經在馬克斯主義的影響之下，朝着社會覺醒的機運而前進了。個人之間已經起了「充實人生」和「實現自己理想」的要求。這實在是俄國社會心理的一大轉機。其結果，自我之意識加高，對於個性的力與價值之信仰，也勃興起來。於是生出了高爾基的文學。高爾基（1869——）實在是俄國馬克斯主義的有機的產物，同時也就是這種主義的藝術的作品。在這種情形之下，高爾基的作品中的人物，不管是浮浪漢也好，社會的惡漢也好，都不要緊。其實就是普希金，他的初期作品裏的舞台，也何嘗不是賊巢，或是浮浪漢的部落。這實在還不失為西歐文明國中最新進的思潮之一的「擺倫（Byron）主義」的表現。所以由高爾基的「浮浪漢」之口裏，而去說西歐和俄國的文化的最新思潮，是沒有甚麼不可思議的。這種浮浪漢的哲學，是「馬克斯主義」的渴望充實人生，「尼采主義」的崇拜偉大力，「俄國民主主義」的愛他主義，和自己犧牲的精神，特別結合而成的哲學。充實人生，

是取自馬克斯主義；崇拜偉大力，是取自尼采主義；希求理想，是取自俄國民情派；其結果支配一八八〇年代——幻滅時代——的道德的冷淡風潮過去了。保護自我，尊重自我那種活躍勇敢的氣概，又生出來了。柴霍甫描寫的黃昏世界告終了，而高爾基的清明之春來了。

俄國馬克斯主義的一特徵，是打破民情派的那種崇拜農民的態度。這也是貫串高爾基的初期作品的主要精神。想慕無限的自由之高爾基，他最嫌惡小資產階級那樣的對於土地的執着。他借着最好的主人公皮利亞，策爾卡蕭，塞列糾可等的口裏，直接罵倒農民。他認為浪漫的私賣者的策爾卡蕭，是一個存心寬大的人物。所謂善良的百姓，却是存心褊狹的結晶。百姓的膽小的道德心，只要到了初次想做賊的時候，馬上就消滅無蹤了。高爾基和馬克斯主義，還有一個更密切的關係，就是在高爾基作品裏，沒有一點做民情派的出發點的那種貴族的感情主義（Sentiment-）。

ntalism) 的分子。假如把俄國文學的向來的民主主義，看作自願拋棄自己階級特權的雅量之發露，那麼，高爾基的作品，可以說是直接對抗民主主義，而以階級戰爭為宗旨。高唱未來勞動階級的勝利之高爾基，是不把舊民情派對於被虐待的人們的那種同情，放在眼中的。他的作品裏，充滿着「獲得一切必要的，保持一切已得的」的氣概，不但如此，作為社會模型的「高爾基的浮浪漢」還極端嫌惡現存制度。一個潦倒於灰色的日常生活裏的勞工奧爾羅夫，他想「怎樣纔可以把全世界破壞得像粉末微塵般呢？怎樣能夠召集同黨，站在那些人類之上，從高處唾着他們呢？」這并不是威嚇的文字，是對於現存制度表示怨恨之情的。巴枯甯 (Bakunin) 有一句標語，是「破壞即是建設」。這種思想貫注了高爾基的一切作品。在這一點上，他的作品中的浮浪漢，就是新俄國勞動者——認識了新生活，而還沒有攝取一定形式的勞動者——的自覺的象徵。

像上面所說，俄國文學，既然是以社會的或社會主義的思潮為背景，所以在俄國裏，無論那一種思潮，都是先要經過社會主義化的過程。尼采主義也好，易卜生主義也好，一旦到了俄國，都是一定要被社會主義化的。這是俄國思想界的特色。再就事實來看，正當高爾基現身於文壇的時候，尼采和易卜生兩個人引起俄國人非常的興味，俄國的青年文學家，都受了這兩人的影響。這箇影響，多半是由西歐的新小說反映過來的。西歐的近代小說，不用說都是專做易卜生和尼采所留下的題目，對於完全的強而美的人物的空想，對於未來的第三帝國的幻想，異教與基督教的調和，異教和肉世界的復興，本能主義與個性研究，都是這時代文學的特質。從霍卜特曼（Hauptmann），王爾德（Wilde）以至漢姆孫、亨利曼（Heinrich Mann），凡是天才的

藝術家，都是致力於此等題目的。莫利斯（Moris）和王爾德都是已經離去「耽美主義」和「頹廢的個人主義」而移於所謂「綜合的個人主義」。這等思潮在一八九〇年代之末，已經打動了俄國的青年天才的心。可是這些思潮，一到了俄國，馬上就依着俄國的獨特情形，經過了社會主義化的過程。所以在一九〇五年的革命之前，俄國藝術界是那樣的富有魔力的，富於空想的，充滿了革命的心情。各種思想這樣的經過社會主義化，我們在俄國近代一切作家以及作品裏面，都可以看得出來。不但象徵派或是浪漫的詩人如此，就是在寫實主義者之間，也是可以看得出這種過程。

無論比高爾基爲較早出現文壇的威列沙埃夫契利考夫（Chirikov），庫普林（Kuprin），蒲甯（Bunin），塞拉費模威契等，或比高爾基爲後進的猶西克威契（Yushkevitch），古塞夫，阿洽堡斯基（Gusev-Orenburgsky），斯基塔勒茲安特列夫（Andereev），阿志巴綏夫（Artzybashev）等，都是社會主義化的作家。這樣的不管「近代個人

主義」也好，「耽美主義」也好，「頹廢派」也好，「象徵主義」也好，統統染着社會的色彩，受着社會主義化，結果自然不弄到革命或過激主義不止。文藝思想這樣的社會主義化，實在可以叫做文藝的都會化，或文藝的西歐化。

## 第七章 近代主義的思潮

頹廢派的出現——象徵主義的運動——近代文學和近代精神

### 一

在一八九〇年代裏，不但俄國就是西歐，都有一種顯著的事實。就是舊民主主義嘗了恐慌的結果，引起沒視真理，蔑視犧牲精神的頹廢的傾向。這時候易卜生把十九世紀民主的精神所認為幸福的東西反覆考查，博得非常的成功。尼采這個人也是在思想上，惹起人們的極大興味。他想創造一種超越善惡的，以本身為神的，超人的宗教，因此引起人們的非常的興味。和他這種思想同時輸入俄國的，就是法國

的頹廢派 (Decadent) 的主義，這種頹廢派主義，是蔑視藝術上的道德使命，而贊美藝術上的各種頹廢的一種惡魔主義。此等思潮侵入俄國社會中最敏感的部份（即青年學生）的未成熟的心裏以後，便減少了他們的博愛精神，注入了頹廢的傾向，流毒不少。但是此等思潮，并不長久支配時代。沒有好久，頹廢派便讓位於象徵主義了。尼采的思想也被社會主義化了。所以在俄國文壇上，那種利己主義的教義和頹廢主義，不過靠着一部分天才家的宣傳罷了。

頹廢派在俄國出現的時候，本來是在波壁多諾斯契夫時代的初期，所以要是照年代的順序而說，關於這派的事情，應當在一八九〇年代初頭說的，可是因為像前面所述的，這種頹廢派在俄國文壇上的時期極短，剛剛出現，就如別的思潮一般，受了根本的變化。換言之，這種頹廢派因為探尋新的文學的日程，牽引了多數青年天才家，結果自己却在不知不覺之間被改造了，造成了最新鮮最有興味的思潮。即「頹廢派的

〔六四〕

象徵主義派」(Decadent Symbolist)的運動。這運動的發達期間，是由一八九〇年代後半期一直到了俄國革命前為止。就是所謂革命前期的文學。這時期的主要思潮，固然是象徵主義，但是若要總括這時期的各種文藝思潮而說，還是稱爲「俄國近代主義」的時代，較爲便利。我們所以特別加入「俄國」一語，是因爲俄國的近代主義，也是和馬克斯主義一樣，根本上和西歐的近代主義不同。

二

俄國的象徵主義，一方面是受法國的象徵派和尼采的「個人主義」的哲學的刺激，一方面是受易卜生的影響。所以在初期裏不免模倣西歐近代派。和這派的運動直接有關係的，純是當時的俄國青年詩人，而執這牛耳的，是美列茲加夫斯基(Merzhkovsky)，美列茲加夫斯基夫人希飄絲(Hippius)女士，巴爾芒(Balmont)

梭洛古勃 (Sologub) 卜留梭夫 (Brynsou) 敏斯基 (Mirsku) 佛林斯基 (Volinsky) 等。凡是走新路的人，起初總是受盡種種苦痛，嘗了說不盡的困難。當他們在文壇上開始這新運動的時候，是被一般人認為污辱文壇，受盡社會各方面不少的冷嘲熱罵，所以他們一方面要和舊習慣所支配的俗人戰，一方面又要打破傳統的文壇的舊弊。所以他們的努力是不只一端的。並且他們的努力不是空空洞洞的。在一八九五年時候，名叫俄國象徵派 (Russian Symbolist) 的詩集，已經發行到三號。但是這詩集不過大聲標榜新旗幟而已，在實質上並沒有什麼獨創的分子。可是因為這詩集是對於停滯的詩壇的一個挑戰書，所以極掀動了俄國的詩壇。因為如此，象徵派的運動，早就釀成文壇上革命的機運。到了一九〇〇年時候，就壓倒了俄國的文壇全體。同時，一向未脫離模倣境域的作品，也漸漸脫離了頹廢派的分子，成為純粹的俄國象徵派，發輝其獨立的特色。自此以後，一直到了最近，俄國的文學，完全都

歸於象徵派的支配。

能使俄國象徵主義發達到了這種程度，固然是巴爾芒，卜留梭夫，美列茲加夫斯  
基，系飄絲，梭洛古勃一班人的功勞，但我們也不可忘記當時還有一羣青年詩人，也會  
參加這新運動，抱着最新的思想，轟轟的活動過。這就是伊文諾夫（V. Ivanov），貝  
利（Bely），歌洛特茲基，布洛克（Blok）等。俄國批評家稱前者為「前期近代主  
義者」，後者為「後期近代主義者」。後者固然是脫胎於前者，但兩者間，對於詩的  
見解，不免有多少不同。並且後者在詩的形式，內容，以及用語裏面，也都顯然是一種  
「新的」。但無論前期或後期的象徵派詩人，他們的主要傾向，都是努力去創設美  
的宗教和新人生活觀，想從這世界裏除去蒙蔽「宇宙美」和「實體」的幻影。在他  
們看來，象徵主義就是一個藝術，就是一箇人生觀。決不是什麼主義，或什麼流派的  
區別的名稱；是宗教，科學，美術，三者的綜合。所以俄國的象徵主義是有種種的特徵。

三

在革命以前，和象徵派同時在俄國文壇上出現的，還有兩種主義。一種是以高爾基，波波里金，威列沙埃夫，契利考夫等為代表的「新寫實主義」。一種是以阿志巴綏夫，卡猛斯基（Kamenky），威爾匹契加女士為代表的官能的自然主義。此外還有阿列克塞，托爾斯泰（Alexei Tolstoe），萊米燭夫（Remizov），遷斯基等所代表的「抒情的寫實主義」。像這樣的情形，一切主義流派，都各有各的自由發展了。其實此等主義流派，都是後來批評家隨便所加的名稱。詩人作家自己決不標榜什麼主義流派，以致自己束縛自己。他們毋寧是標榜「文藝自由活動」之名，憑着自己所好，發揮各自的特色，開拓獨特的天地，決不願自縛於一主義一流派之下。所以無論誰的作品，都有各不相犯的特色。就是把作者的名字除去，也可以一望而知這是誰

的作品。因爲如此，文藝的世界在俄國裏是自由的廣闊的。若要一括而論，是很困難的。但是現代的俄國文學，既然都是由同樣的近代精神的胎內產生出來的，無論那一派那一個作家裏面，都是貫注着同樣的生命。有名的近代女詩人希飄絲女士，對於這一點說：

「現代文學的精神是現代人的精神，是被打碎的，輕脆的，薄弱的，反應的精神；是任何事物都不能調和的，對於任何事物都不能滿足的，永久煩悶的，永久不能落着的精神。」簡單一句話，近代文學的基調是恍惚不安的，優美而又多角的，始終遐想徬徨不定的，而是向上的精神。

## 第八章 都會文藝的思潮

都會生活的發達——近代都人的心理——都會詩人和印象主義——安特列夫 巴爾芒布洛克

一

農奴解放的結果，俄國都會的文明漸次發達。經濟上和社會上引起了大變化。這是上面已經說過的。在前世紀之末，俄國已經到了必須自覺其為都會，工業，產業的國家的地步了。從這時候起，俄國的都會纔成了真的都會。在這時候以前的俄國都會，只是像把村落放大的了。罷了在那時候為止，構成俄國都會的，維持俄國都會的，是無數的村落。都會並沒有造成甚麼事物，不過反映牠的保姆——村落——

的影兒罷了。都會做了新產業的，文化的，社會的，乃至精神的價值之創造者，成了本源的。是從農民離開田園，站在工業機器之傍的那箇瞬間，纔開始。從那瞬間起，纔成了真正意義的近代都會。結果，社會生活漸漸複雜，階級從新分裂。在今日成爲俄國的無產階級而占着偉大勢力的那個勞動階級便出現了，有產階級也起來了。此外還有由前世紀中葉出現於俄國社會的「知識派」(Intelectuals)也形成一個集團了。這種新階級，就代替以前的貴族和農民，而成爲新文學的主題了。近代文學所以充滿著都會的氣息，就是因爲這個緣故。在俄國裏這種顯著的社會變遷，到了前世紀一八九〇年代，漸漸明瞭了。本來俄國過去的偉大文學，是田園文學。這已經在上面屢屢說過了。俄國的貴族制和農奴制——在長久時期中，知的活動只限於地主階級的代表者，所以在那時期中，俄國文學，都是充滿了偉大的田園民族的情感。就是像托爾斯泰那樣的偉大藝術家們，在精神上，實在都是鄉村的人。他們都

不是有機的養育在都會空氣之中的人。所以和都會的情調完全沒有關涉。就是描寫都會之迷蒙的尼克拉梭夫 (Melissof) 也是和都會的情感，非常懸隔的。就是稱爲第一偉大的都會詩人杜斯陶益夫斯基 也不是爲歡賞都會而出現於都會的。但是自從前世紀之末，田園文明衰微了，田園的心理也消滅無餘了。這時候，西歐都會文明和市民運動，掀動了全世界，終致俄國也入於這旋渦之中，都會文學這纔代替一向的田園文學而發達起來，出了許多都會詩人了。

## 二

都會之影響於近代俄國文學，是很顯著的。不但影響文學的內容，并且影響了文學的形式。我們只要想像近代都人的心理，就可以明白由這種心理生出怎樣的文學來。前世紀的人一生所經驗的東西，在近代都會的人只須一天就可以經驗完

了。只就這一點來說，可知近代人們的生活內容，是比過去的人豐富幾千倍。一天一天的報紙，使近代人們的心，對於甚麼希奇的事蹟，都看慣了。異常不可思議的事情，也變了極平凡的。意想不到的神秘的世界，也變了極普通的。此外火車輪船，電報，電話，飛機，劇場，影戲，尤其是雜沓擁擠的市街，這些生活要件的旋渦，不斷的刺激近代人們的神經，生活遂變為非常複雜。但是近代人們的印象，在量的方面，固然是豐富的，而在力的方面，却是薄弱的。經驗越多，越不能持久。所以感覺淺薄，是近代都人的一個特徵。都會的複雜刺激，打碎了都人的心，分散了都人的意識，所以印象薄弱是當然的。

其次，都人的生活是刻刻變化的，他們不停的被剎那剎那的心理所支配。譬如剛在走路，心裏馬上就想到別的事情。美人的臉剛映在眼裏，馬上就動心。一與人家衝突，馬上就大生氣。一得了人家微笑，馬上就大歡喜。這種樣子，就是都人天天

反覆不絕的感覺。這些感覺和從前鄉下人有把握的能持久的感覺，大大不同。本來那種在精神上，作風上，形式上，都是沉着的閑暇的，富於低回趣味的俄國文學，完全是森林曠野和地主家的產物。所以向來俄國文學，在世界文學中，是最純潔的，最真實的，最質朴的，而又最無技巧的文學，和最近文學是大大不同的。

都會人還有一個特徵，就是喜怒哀樂的感情非常急速的。正在發怒，忽然變了歡喜。正在歡喜，馬上變了悲哀。衝到神經過敏了的地方的「滔滔的刺激」，是非常急速的。他們的印象，完全像飛的樣子，甚麼低徊趣味呀，優遊自在呀，都是沒有的。都人的精神常常像電光石火一般，動搖不止。這樣的中心的動搖，又是都會人的一個特徵。所謂現代的都會詩人，就是完全被這種中心的動搖所支配的人們。他們就是把都人們時刻所受刺激的急速的樣子，容易變遷的樣子，和都人的心富於彈力性動搖性的樣子，在他們的迫促，匆忙，急切執拗的作品之中，表顯出來。

三

這樣匆忙，急切的焦心，這樣對於刹那印象的熱望，這樣對於混沌複雜等的傾向，自然在都會文學者之間，造成了一種特殊的作風。這個作風就是所謂「印象主義」(impressionism)。在這種意味上，可以說近代都會的藝術家，都是印象派。不過他們若是要想把印象，精細，明確，並且根本的表顯出來，却嫌他們的印象太迅速太淺薄了。就繪畫方面說，印象派的作品，就像「拉費爾前派」(Pre-Raphaelite Brotherhood) 或「原始派」的作品。他們能把一片一片樹葉，或是一根一根腮髯，在畫布上描出來。但是不能把電車，火車，羣象，在畫裏表顯出來。田園詩人，假如只描一顆樹，也得費了不少紙張。都會詩人，是不能如此。他們好像從特別快車的窗戶裏，看着這棵樹一般，一眨眼就看不見，心裏所留的東西，同一切刹那的印象一樣，只是一種極

不明瞭的漠然的殘像罷了。不但如此，這一顆樹，反映在這樣性急的都會詩人眼睛裏，到底是什麼樣子，也是一箇問題。或是像一根粗造的圓柱，或是像一座中世紀式的樓閣，都未可知。或是像一個攀登崖石上的美人，也說不定。這樣的事，在都會詩人是隨便都可以的。都會詩人所注重的，只是這棵樹給他看見的時候，是什麼樣子。至於外存的實物到底是什麼樣子，那是不問的。田園詩人是把事像照着實在原樣描出來的，都會詩人是照着所映於眼睛裏的樣子描出來的。這是兩者根本的差異。所以以前的詩人，是看重感覺的澈底，精確，和真實。近代詩人是看重急速飛過了的印象的影子，尊重剎那剎那的心的充實。總之，近代詩人是幻象派。他們只是追尋掠眼而過的剎那的幻影 (Illusion) 一味尋求剎那的刺激。他們的文學，就是以感官接受這剎那的刺激，去震動全部生命的一種狂熱文學。這樣的把剎那看得比長久的時間還重，所以近代文學裏面，短篇的作品多。像以前那樣的長篇，最近差不

多看不見了。就是作品中的事象，在近代文學裏，也是完全依着作者的主觀，施以色彩。所以一概都是抒情的。他們對於事象的現實性，原是十分尊重的。不過他們不專追究外存的實物，只注重心理的情味。所以近代的作品，在外面上，是無始無終的，好像截取人生的一片，而拋出去的殘篇斷簡。但就內面看起來，全篇却是完整無所間然的。

不只如此，在近代文學裏，像亞涅克德特樣的作品，已經不能惹起何等興味了。

作家都是就悲劇的方面執筆的。把事實和題材隱存在陰影裏面，把心理和情味現出外面。在象徵派的多數作品裏面，嚴格地說，差不多沒有什麼叫做主角。就是有人物，也多半沒有一定的性格，與如何的經歷，甚至連姓名都沒有，不過把作者心裏所映的幻影和周圍的空氣，描寫出來罷了。所以無論讀了幾遍，讀者對於書中的人物，境遇，乃至場所，始終不能明瞭，自然也沒有什麼情節的發展。就是塔格涅夫所認

爲非有不可的人物族譜和系圖，在近代文學裏，也被除去了。所以近代小說的形式，差不多和絲綢一樣，變爲纖細，輕軟，透明的了。就是柴霍甫的散文，也已經像抒情詩的聲調。我們若是把柴霍甫以前的文學家的散文，比做鐵的聲音，那麼，柴霍甫的散文，可以說是銀的聲音。安特列夫，梭洛古勃，載契夫（Zaitzev）的散文，可以說是錫的聲音。所以讀了革命前期的象徵派的作品，心裏好像覺得有一道白的神祕的光，從遠霧裏，漸漸放亮走過來的樣子。現在再就「都會文藝」說一說。

#### 四

受着都會的魔力，從熱鬧雜沓之中，創造新文藝的文學家，在西歐是勃德列爾（Baudelaire）和菲爾璉（Verlaine）在俄國是安特列夫，巴爾芒，布洛克。

如果說近代作家都是立於都會的支配之下，那麼安特列夫（1871—1919）可

以說是最道地的一個都會之兒。近代的特徵——都會文明戰勝田園文明，——是在安特列夫作品中最完全最鮮明的表現出來。安特列夫是在俄國，最初把都會印象主義的作風，應用到小說裏的一個天才家。從此，這個作風便風靡了文壇，大家都爭着採這用個作風。只這一事，就可以證明安特列夫這個人，在這新的都會，是如何必要的人物，由他所引起的文學上的革命，是如何明顯的。女詩家希飄絲對於近代精神所說的話，簡直可以說是對安特列夫而發的。都會作家的安特列夫的特色，是在現實之中，尋求驚異和恐怖。來綴成人生的惡夢。

安特列夫是一個描寫「都會的恐怖」的作家，巴爾芒（1867—）却是一個歡歌近代都人的「刹那主義」的詩人。巴爾芒本身就是一個超越時間空間，依着刹那刹那的感覺而生活的詩人。他以為刹那之外，無時，無日，無月，無年。他說「若問世間甚麼是最難得的？那最難得的，是無過於能夠使我們時時刻刻感覺「現在」的

官能。我以為一個人能夠像無所謂昨日無所謂明白似的，只覺得有「現在」的，是最幸福。」他對於宇宙人生，是從全體上去觀察。無論在什麼地方，都是歡賞讚美剎那的生活。他在時時刻刻移動的偶然的物象之蔭影裏面，觀察不變的生活本體，捉住生活的靈魂。這是他所以成為詩人的一個偉大的特徵。他又說「我們應當脫去奴隸的地位，澈底要求自由，不可失了一切剎那，失了就不能再來，就像野生的花，一經開落，是不能復返的。」在巴爾芒看起來，所謂「生存」畢竟就是生存於剎那之中的。各個剎那是不可抗的支配了他，他的心只是依着這急速的刺激而旋轉的。所以他比任何人富於都會詩人的資格。他是一個最初把都會人們時時刻刻所受到的刺激的急速易變的樣子，都會人們的心富於彈力性的樣子，在迫切性急的詩中寫了出來的詩人。

安特列夫和巴爾芒還像是離開都會而觀察都會的。到了美人的歌的作者布

洛克，那纔是一個純粹的都會詩人。他是站在都會的漩渦之中，和都會的情味完全同化了。布洛克（1880—1921）在革命後，大為勞農政府所重用，成了無產階級崇拜的目標。聽說他的詩集，在極短期間內，重印了數十版，賣出了幾百萬部。他的特色，是以詩的幻想的眼光，來觀察都會的日常生活。把朦朧的印象與以象徵化。他不但描寫，還要於無描寫的事象裏面，吹入生氣，給與靈魂。他的確是在充滿俗氣的都人生活裏面，和紅塵萬丈的市街之中，發見了詩的要素，捉住卑俗的材料，來作一個神祕的寫實詩。這是布洛克得意的地方。在他的詩裏面，幻想和現實性參差錯綜，織出妖夢般的都會的心情。太陽是自然界的一大光明，這是萬人所同仰的。但於布洛克，却是無用的長物。他的心常常戀慕着人工的光，必須接近了人工的光，他的心纔能活躍，必須在弧光燈電燈的光耀之下，他的空想纔能做出美的東西來。

## 第九章 革命文壇的各流派

象徵主義的崩壞——亞克美主義的藝術——阿漢耶茲派的運動——未來派和意象派——  
「烈夫」一派的運動——構成派的藝術——由分析轉於綜合

### 一

象徵主義的攻勢的運動，到了一九一〇年代的初頭，已經中止了。這派詩人從前的根本主義，從這時候起，已經顯現出衰頹的現象了。假如我們說：象徵派當其隆盛時，對於「全人類的」觀念的努力，把詩變得比十九世紀一八七〇年代，一八八〇年代的詩更深遠了複雜了。那麼也可以說：在其衰頹時期，這同樣的努力，卻誘導

他去做神祕的虛無主義的或「厄采主義」的題目的詩了。又假如說：從前的象徵派能夠把時代的問題，用歷史的形式，或國民的傳奇（神話）的形式，表現出來。那麼，又可以說：現在是以考古學和民俗學（Folklore），蒐集國民的傳說俚諺等的學問的東西來變戲法了。象徵的做法，向來是被認為一個「綜合的方法」，現在也變了理論的譬喻了。對於形式十分認真的態度，也變了技巧的，空虛的遊戲了。詞句也變呆板了。隨着年月的經過，象徵派對於用語的選擇，文章法，以及言語的構成等，漸漸不留意了。象徵詩漸變成次平凡的形式了。——就是構取了歷史上的事件，國民的傳說，哲學的逆說（Paradox）以及類似這些的東西去排列有韻的聯句（最流行的是俄語和外國語的混用），結尾只用抽象的意味，或感動的絕叫的形式。一九一一到一九一七年，就是象徵派的崩壞時期。外面受着未來派的猛攻，內部又遇神祕着的虛無主義者如求利考夫，實感主義者（Vemists）如古米列夫（Gumilev）

郭洛德契基 (Gordechky) 集合的個人主義者 (如厄姆哥夫曼) 以及其他的人，紛紛脫離。於是剩留在象徵主義旗幟之下的少數詩人，差不多沒有一個能夠依然站在從前創造的水平線上，向前踏進的。大多數的人都是愈趨愈下了，就是一班補充象徵主義者隊伍的青年詩人，也如水就下了。總之，在俄國革命時代，象徵主義，就同軍隊失了指揮者的樣子，土崩瓦解了。

「亞克美主義」(實感派) 是詩壇上對抗象徵主義的新的傾向。開端於帝政時代的末期，在那時候，這派的代表詩人之中，除古米列夫之外，如郭洛德契基，格奧爾凝，伊文諾夫，阿達摩威茲，曼德爾斯丹姆 (Mandelstam)，阿黑瑪陀瓦 (Akhama-tova)，那爾布特，已經很出名了。其中尤以曼德爾斯丹姆和阿黑瑪陀瓦女士為早露頭角的，成為今日俄國的二大柱石。實感派好像新的亞丹 (Adam) 一樣，以男性的，剛強的，銳利的觀察，和活潑明敏的感覺，來接觸世界與人生。他們在藝術上所標

榜的原理 (Principle) 是以鐵錐般的堅實的詩，彫刻般的顯著的形式，嚴密而結實的詩的建築物等做基礎。所以讀他們的詩，好像觸着輪廓端正的，部位整齊的鑄像一樣，或是像觸着冰冷的大理石彫像一樣。曼德爾斯丹姆的詩集裏的石和新的石，正是直接表顯詩的特徵的標題。郭洛德契基說：「從今日起，詩不應當和音樂的創造相比較，應當和建築的創造相比較，因為詩是建築。」但是實感派決不是戰鬥的團體，他們是以除去物的矛盾而保持平衡為根本的使命。實感派所取為根本要義之平衡，堅實，圓熟，三點的觀念，與其說是這派運動的創始者所標榜的，不如說是這派運動的完成者所標榜的。事實上，他們不但不廢棄傳統，並且維持傳統。曼德爾斯丹姆就是一個保持古典文學的人。他說：「古典文學是革命文學。」但是無論如何，「亞克美主義」總是現代主義 (Modernism) 的最後的名詞。「亞克美主義」在文藝上的意義，不是在於確立甚麼新的傳統，是在於從象徵主義的束縛之

中，救出他們自己的詩。

古米列夫死後出版的詩集，如篝火，詩篇，棕影，火柱，抽水機，陶亭，等可以證明他到老還是一個彫塑術的描寫巨匠。他所得意，對於異國情調的描寫，和新鮮的譬喻，是給了他的詩以特殊的陰影。就把他比利爾或勃德列爾，也不見一點遜色。他的詩星的戰慄就是在這點上算爲優秀的作品。總之，實感主義至少可以說是偉大的技術。不過無論古米列夫所得意描寫的異國情調也好，考古學也好，藝術至上主義也好，都是俄國詩已經通過的階梯。古米列夫的詩裏所表現的逃避現代生活的情狀，就他看起來是過於暴烈的。我們一讀古米列夫的作品，心裏好像感着，縱使是模倣古典藝術，也是可愛的。

「實感主義」的第二個創始者，是郭洛德契基。他與古米列夫是相反。他是在自身之中，發見了對於現代精神所生的反響的一人。他的詩是進步的，不肯重踏一

個地點。常常提取新題目，（如一九二一年所出的鐮刀）他因為得了他以前所不知道的別種技術（例如 *Verhaeren* 的自由詩）所以在他本身看起來他的創作技術或許是新的，亦未可知。但是大體卻不外乎象徵主義的舊技術。在這一點，上郭洛德契基是自己不能超越自己的。他時時做小品詩，這是他的創作的脾氣。他和象徵主義決裂所得的利益，不過是能把自己的詩，注入於現代生活的河流罷了。

二

阿黑瑪陀瓦女士和曼德爾斯丹姆，上面已經說過，是代表「亞克美主義」的最後的理想的二大天才。他們雖然是維持傳統的人，雖然是做今後新詩人的目標，雖然是教育者，但是這種過程，是在隱密中經過的。曼德爾斯丹姆是堅實的走着自己的道路的詩人。他的作品是不能同現今征服了讀書界的馬耶柯夫斯基（*Mayakovsky*）

Yakovsky) 的作品那樣爲人所理解的。阿黑瑪陀夫女士的名聲，雖然未必是暗示新運動的創始，但是可以證明「亞克美意主義派」最初所抱的調和與平衡的理想，是由這女士完全表現出來。詩和語言的調和，韻律和語言的平衡，這是她的藝術。縱使將來阿黑瑪陀夫女士的運命受了何種變化，然而她的詩早已是自成一格的了，要模倣這種風格，固然是做得到的，但是要把這種風格發達起來，那是不可能的。總而言之，「亞克美意主義」是今日的藝術，不是明日的藝術。明日的藝術還得讓於別的傾向。

### 三

接着「亞克美意」主義之後而生出來的，支配了俄國文壇的，尤其是支配文藝批評界的一種新的傾向，便是「阿撲那茲派」(形式派)。在敘述這派之前，先要說

說這一派的先驅的詩學派。

說起來還是世界大戰前的事情，當時有卜留梭夫、皮萊（*Брейл*）、泊布洛夫、秋多夫斯基、古米列夫等一團詩人，開始研究詩的技術。如詩律、節奏、音律等等。總之，是對詩作科學的研究。這一派人認為向來教科書式的文學論，不是科學的，應當從速撲滅。這派的急先鋒，就是皮萊（他的象徵主義論）和卜留梭夫（他的論文集）兩個人。皮萊對於俄國詩的特有的形式，以及普希金所最喜用的短長格的特質，最熱心研究。尤其是對於所謂「抑揚」最加注意。這種抑揚在普希金的短長格裏最為整齊，所以皮萊把普希金詩的抑揚，加以一番仔細的檢查，結果對於俄國的短長格，發表了一種極有興味的研究。秋多夫斯基也有極忠實的研究發表，他是詩的文法解剖的理論家。他研究普希金的水精一篇的抑揚音（*Accent*）之後，把這篇的詩律，說明得極好。

「阿撲耶茲」派，就是受了這詩學派影響而發生的文藝批評的一個新傾向。

「阿撲耶茲」是俄語「詩文研究會」的略語。在這裏又可姑譯爲「修辭派」。這一派從一九一六年起，在關於詩的學說之評論集的標題之下，開始發刊論文集。這種論文集，是由蕭克洛夫斯基 (SKLOVSKY) 一派的阿撲耶茲會員執筆。他們表明自己的目的，是在於研究言語的性質。他們的主張大略如下：「今後文學史上的主要題目，是字句。一定是關於字句的組織，字句的選擇，和字句的配合。總之關於詩的技術之運用法，是有研究的必要。我們不是要研究詩人或作家何故做了他們那種作品，是要研究他們如何做。作家的政治見解如何，哲學見解如何，他穿的皮鞋是甚麼樣子，他的乳母是甚麼樣子，這些事情，於批評家是毫無興味的。這種穿鑿作家的心理，作家的經歷，是全然無用的。第一非研究作詩的法則不可。」這是阿撲耶茲一派的主張的大要。

評論集的第一集和第二集，都是關於聲音學上的問題。由第三集起，着手關於小說和短篇的學說的研究，傾注全力於題材的構成問題，蕭克洛夫斯基著了小說及傳說的學說和情節的布置法，對於小說的作法，材料的處理，情節的發展等等，開示了典型。此外，蕭克洛夫斯基還寫了頓奎阿鐵（Don Quixote）是如何作的和情節與體裁之關係，兩部書。埃享鮑母教授也出了「郭歌里的外套是如何作的和阿黑瑪陀瓦論兩部書。

革命後「阿撲耶茲」團體依然繼續活動，但是他們的研究法，有時太偏於形式之末，例如對着一首詩去計算某字用了多少，所以被人叫做形式派（Formalism）這種傾向，得了今日俄國最著名的批評家，和文學史家的加入，在評壇上占着非常大的勢力。這一派的代表者。除蕭克洛夫斯基，埃享鮑姆之外，如志爾夢斯基，崔攝瑞夫，威璫格拉多夫，勃利克，陀馬蕭夫斯基，耶柯勃遜等，都是很有名的。

「阿撲耶茲」一派，這樣的對古今的作家，詩人，作品等，加以研究，其結果，於各詩人各作品裏，發見了一定的法則和一貫的形式，引起文藝研究上的一大革命。無論是托爾斯泰，或是杜斯陶益夫斯基，或是沙士比亞，乃至噸奎阿鐵，一觸了這派的銳利的解剖刀，便都成了樹葉微塵。最近他們對於日本文學，也用這個研究法，從事於源氏物語，萬葉集，古今集等的翻譯和研究。如百人一首已經在形式方面加以新的研究，不久就要發表了。一旦發表之後，一定與日本文學以極大的刺激。

#### 四

在革命之前，已經向象徵主義取敵對地位的未來派，到了革命期中，更進一步，從事於有組織的運動了。未來派裏面並沒有完整的綱領，不過用「對詩的一切傳統來宣戰」一種極含糊的標語，來糾合各派罷了。他們喊着：「將普希金，杜斯陶益夫

斯基，托爾斯泰，以及其他，都從現代生活的輪船中拋出去吧！」又說：「把卜留梭夫的紙製的鎧甲剝下來罷！」又說：「在我們這裏，普希金成了德爾澤文（Derzhavin 1743—1816）了。」又說普希金在現代是太舊了。」這樣的亂發各種宣言，鼓舞同黨的意氣。俄國未來派的理論的原理，是在西歐未來派——即瑪里里涅契一派（意大利未來派）——的宣言裏面抄襲來的。這實在是他們的錯誤了。因為西歐未來派是資本主義的產兒。換言之，是資本主義的觀念的反映。他們是讚美現代的都市，稱揚機械及機械主義，擁護帝國主義及軍國主義，俄國未來派的戰士，大多數是由於與以上思想毫無關係的社會階級之中出身的。（例如馬耶柯夫斯基，阿薛埃夫）一九一七年已經有好幾個稱為未來派的團體出現。其中有一派，是以蕭埃惹甯為中心的，叫作自我未來派（Ego-Futurists）他所作的沸騰的酒杯（一九一〇——一九一二年）大為讀書界歡迎，但是他的運命不長。蕭埃惹甯在短時期間，

寫盡了他所可以寫的東西。於是作法重覆又重覆，至於最近，他的詩的缺點，益發暴露出來了。終致失了價值，弄得不是過於甜蜜，就是空擺架子。詩的題目，都是些「急速度的陶醉」「你真美啊」一類的。總而言之，成了酒店式的戀愛主義的讚美者，成了和實際生活沒有關係的，耽美主義的謳歌者了。

未來派之中，最實現最頑強的團體，要算那叫做「立體未來派」或叫做「藏姆尼克」的一派。這個團體所以堅實，是因為他們最注意作法上的問題，這是深合時代要的要求。「藏姆尼克」一語，是由「藏迷」一語來的，「藏迷」是「知力以外的」意思。他們用這名辭，是表示屬於團體的詩人，希望創造一種新詩，製造一種比日常白話更為完全的語料，給詩去用。他們認為詩是語言的藝術，就像繪畫是色彩與線的藝術一樣。「藏姆尼克」的真的主義，是要從言語之中，尋出一向未經日常語言所用的，或未經實驗的及學術的文章所用的，那種潛存的意義。實在事物有那樣多，語

言也是那樣多。一定有許多語言，只因爲不遇着需要，所以未由民衆造出來。凡是以最正確最精緻而又最象形的表現爲必要的詩人，都是有自行創造這種語言的權利。這種語言，當然是要適合語言的情味和形態。例如由某一個單語，創出無數的名詞或動詞。在這種情形之下，有一個原則，就是不能反對詩人有創造新語源學，新構語法，新結尾法，新變化法的權利。不只如此，凡文章法，及文章構成法，以至於言語的運用，命題的創成等，都非創造不可。這些都是詩人在語言領域之內的創作。因爲詩人是以語言做他的基礎材料，而以最善的方法，用於詩之目的，所以有創造語言的權利。這是俄國未來派所主張的大要。

革命以後，未來派的事業，是專靠着夫列不尼柯夫，馬耶柯夫斯基，巴斯德爾納克，(Posdernak) 亞塞埃夫，陶勒柴柯夫幾個人的活動。其中只有一個馬耶柯夫斯巴是出色的。夫列不尼柯夫除了同志之外，差不多不大爲人所知道。巴斯德爾納克

也只不過爲一班幼稚的詩人所歡迎。亞塞埃夫和陶勒柴柯夫兩個人是遠離中央，住在極東的。所以批評家和讀者的注意，便集中於與未來派相反的意象派（Imaginists）。

意象派的活動期，只有五年。就是從一九一七年成立起，到一九二二年趨於衰頹爲止的五年。這派的主張，就是：「詩是形象的艺术。」這種主義，固然是出自波鐵不尼的學說（這是現今成爲俄國學術界的一個理論，）但被意象派自己一流的解釋，走到了極端。第一，這個學說，把意象派，從未來主義裏截然劃出來。未來派以語言爲詩的基礎，意象派以形象爲詩的基礎。第二，意象派有如下的推論，如果詩的本質是形象，那麼，不但聲音的調和（例如詩的聲響和詩的音樂）與韻律，就是思想，在詩也是第二義。「音樂，歸於作曲家，思想，歸於哲學家，政治問題，歸於經濟家，而形象則歸於詩人。」這是意象派所說的：這種區別，在實際上，當然是不可能的。

【九六】

但意象派，在理論上，卻是這樣主張。就這一點看來，也可以知道意象派是遠離思想，否認社會生活與詩之關係，尤其否定作為革命思想的表現的詩。這派詩人中，如塞爾塞涅威契，瑪利奄歌夫，埃塞甯，苦絲歌夫等，都是有名的人物。

## 五

「亞克美主義」和「阿撲耶茲」都是帶着古典主義復興的傾向。反抗這種傾向推翻文壇的傳統，否定從前有產階級的文學，主張以革命內容的新文學與構成主義的藝術來代替的，就是「烈夫」派。「烈夫」(Leti Letfront)是俄語「藝術的左翼戰線」的略語。這裏用這「戰線」一語，就是說藝術界現在也和實際社會一樣，是在階級鬥爭的時代。這派的代表者是：馬耶柯夫斯基，陶勒柴可甫，塞爾塞涅維契，亞薛埃夫，卡猛斯基，苦爾雀奴意夫，巴斯德爾納克，夫列不尼柯夫，勃利克，威特

荷格利等。他們本來是未來派的聯盟。劇壇上的奇才梅埃爾發立德等也加入這團體，遂在今日革命文壇上，占着極大的勢力。這派的機關雜誌就叫做「烈夫」，是一個很大的雜誌。馬耶柯夫斯基做總主筆，由國立出版所發行，可是現在已經停刊了。對於以革命為背景的今日和明日的俄國文學，想去研究的人們，這一派的運動是不可忽視的。

「烈夫」正式成爲蘇俄的藝術，是在一九二三年二月一日發行機關雜誌的那一天。但他的誕生，可以說是與一九一七年布爾扎維克的十月革命爲同時的。那時候，俄國的未來派分做左派和右派。右翼派是響應民主主義者。左翼派——以馬耶柯夫斯基，苦爾雀奴意夫等爲中心——是與十月革命同時受了布爾扎維克的藝術的洗禮。其後這左翼裏面，又添了這派的實行家勃利克，亞爾發陀夫，構成派的洛遷柯，拉文斯基等，作成可以固守「新藝術左翼戰線」的左翼隊，在十月二十五日已

經開始活動了。

「烈夫」一派，當其組織完成的時候，就出了十月革命的第一作品集。那裏面的作品，都是以謳歌革命爲主旨同時他們又發行了一種報紙，叫做共產主義藝術，努力宣傳革命的理想。他們訪問工廠及工人的住宅，到處講演遊說，結果於勞動者之間，得了多數的同志。他們并且到處組織「共產主義未來派」（即「烈夫」的別名）的機關，利用機會，向着全俄一齊開始左翼戰線的具體活動。確立蘇維埃共和國的藝術計劃，發起藝術的「連續出現」（Panorama）的示威運動。這派的活動是非常顯明的。他們的主張和態度，大略都包括在下面的宣言裏：

「我黨的主義，不用說，是建設新的無產階級的革命藝術。因爲如此，所以不可不團結左傾勢力，來根本打倒舊藝術節（有產階級的藝術）。

「凡要解決藝術上的問題，不是以向來想像的神話的左翼戰線之多數投票來

解決，是以事實，以一向在思想上指導左翼派事業的我們團體之力量來解決。

「烈夫在民衆之間，養成組織的勢力，以藝術來向大衆宣傳。

「烈夫是以實際的藝術，來證明理論，把理論提高勞動的資格。

「烈夫是爲藝術爲生活的構成而戰。

「烈夫不是要求獨占藝術上的革命性，是要藉着爭鬥來解決一切的。

「我們相信我們的宣傳是正當的。我們以我們的作品的威力，來證明我們是立於朝着未來的大道上的」（這宣言由亞薛埃夫，亞爾發陀夫，勃利克，龔奈爾，馬耶柯夫斯基，陶勒柴柯夫，秋蔗京等連署）

像以上宣言，「烈夫」一派是以打倒有產階級的藝術，創造無產階級的革命藝術，宣傳民衆藝術，確立實行的藝術，建設「藝術卽生活」的理想等爲標榜，爲目的。他們自認不是藝術的祭司，是承辦社會的定貨的職工，是生產者。

樣這一來，藝術的評價就一變了。「從現代生活的輪船中，把普希金杜斯陶益夫斯基，托爾斯泰拋出去吧！」這是烈夫一派的標語，向來在俄國裏，古典文藝是被認為國民化的惟一無比的傳統，最受尊重，為不可動的絕對的藝術。到處都有古典主義派的紀念碑和傳統的學校。但是烈夫一派主張，在今日要建設新的活的藝術，不可不倒古典主義的傳統，不可不倒一向欺騙國民的耽美派的古典主義的有產階級的藝術方式。他們說：「活的藝術是活動。這個活動，纔是屬於現在的。所以我們促進這樣的藝術，前途有活動的計畫，後方有活動的結果。有產階級藝術的惟一使命，是破壞生活。無產階級藝術的使命，不是破壞生活，是創造生活。不可不掃淨舊的藝術和舊的我們，產生新的藝術和新的我們。」

總而言之：「烈夫」一派所說的話，是叫人們進去實際生活，叫人們直接參加實際生活，叫人們去建設最適應能力經濟與目的的事物。主張以藝術構成生活。

向來的文學，都是分爲詩與散文。無論那一種，都是引用荒唐無稽的修辭，和實際生活的語言隔離很遠。「烈夫」不喜歡在詩，散文，實際的語言之間，設立差別。他們就以實際的語言，作文藝上的用語。努力於語言發音的構成，韻律，節調，語言的單一化，語言表現的確實化，以及新的主題的用法。他們說：「這些努力不是以美學爲本位，是尋求表顯現代生活的最好方法的事業。」「烈夫」在文學方面是怎樣的呢？這可以請他們自己來說。「烈夫」的一位代表的理論家陶勒柴柯夫，對於文學方面的新藝術的使命，是這樣說：「文學的新世界，不是關於人的傳說，是人和人之間的活的關係的語言。詩人的使命，就是創造時代所需要的活的具體的國語。這個使命，可以藉着把人類拉進整然的生產集團之中的那種革命組織力之勝利而解決。在集團裏面，勞動不是像在資本主義制度之下的那樣奴隸的工作，是又願意又快樂的工作。藝術不是用幻影來誘惑人們一種休息時間的娛樂。是把語言，運動，事物等，

加以美化，可令生產的全部過程，都興高彩烈的啊！像詩畫，小說，音樂那些專門的藝術品，然當是不免於滅亡的。」

批評家柯幹 (Kogan) 也說：「藝術不應該是娛樂，應該是歡喜的勞動。藝術家不可不與勞動者相融合。不參加共產主義的建設過程的人，是不能創新的藝術的價值，一切藝術上的難題，只須遇着由職業主義 (Professionalism) 的催眠狀態解放出來的新生活的建設者，馬上就可以解決。」又說：「人們常常這樣問，可以與沙士比亞，卜易生對立的無產階級的詩人在那裏；其實這種質問是有些錯誤的，因為就是有這種詩人出來，也是不會有甚麼新的。只須一個工廠出現，那裏面的勞動者，就都是藝術家了。只須這工場裏產出了那種有偉大的藝術價值的人生必需品，我們就可以說無產階級創作了，比莎士比亞的漢姆勒德 (Hamlet) 或易卜生的勃蘭德 (Brand) 還要好得多的藝術品了。只須有公園都市出現，那裏一切的街道，若

都是依照藝術的設計而造成的，那麼，我們也就可以說：比埃爾米塔塔糾美術館，與盧夫（Luvre）美術館還好得多呢。」

柯幹的話，與其說是在講左翼戰線的藝術，不如說是在講構成主義。這是由左翼戰線到構成主義的渡橋。照「烈夫」的理論澈底幹下去，當然非達到構成主義不可。可是到了構成主義的時候，「烈夫」自然就失了存在的意義，何以呢？因為「烈夫」對於階級成見太深。以階級鬥爭為背景的藝術，未必就是共產主義藝術。所以若說無產階級藝術的理想，是超階級的共產主義藝術，那麼，構成主義，卻是比「烈夫」更接近於這種理想的。

## 六

構成主義固然是「瀑洛勒持卡爾特」（Paolieteni 無產階級文化之意）一派

所主張。但是「烈夫」一派，也曾提倡這種主義。不過前者把牠作為純粹的無產階級藝術的形式。後者把牠作為藝術的表現手段。

構成主義算是俄國最近的現象。一九二〇年，牠由左派美術家和民衆劇的理論家之間生出來，對擁護傳統藝術的人們宣戰。這是牠的發迹。他們的口號是：「我們現在對藝術宣戰！」總而言之：構成主義是以表現物質的建設之共產主義為目的。他們的手段是把勞動，技術，組織，作為三位一體。這是他們的特徵。

構成派認為建設新事業的實際的勞動，必須在事物作成物質的形體之先，排除藝術的圖案（Plan）上之美的調和（美學），必須依着完全的事物形式的命題去工作。但不是從已成的事物之藝術形式着手，形式是基本的問題解決之後所現出來的東西。換言之：一切工作要合於事物的實利的意義。在向來的藝術裏面，人類只是依着外界的法則而活動，朝着外界所要求的形式，盲目的前進。這樣的態度，從

心理上說，是陷於抽象的。要想打破這種態度和感情（藝術）使人認識革命的唯物史觀和實際的勞動團體的生活，那種根據從前美學的組織所成的藝術，是不行的。由有產階級藝術的盲目的趣味和貴族的乖張態度生出來的，無自覺的，不生產的文化，現在都失了意義了。一切藝術，都應當含着技術的，機械學的，工學的意味。以上是構成派的中心人物洛遷柯所說的：

構成主義畢竟是近代產業文化的產兒。這個產兒以前為資本主義所棄，差不多成了腐尸，現在由無產階級革命的手裏復活起來。最初的擡頭，也是在十月革命的時候。這是因為以新經濟組織為基礎的社會生活，要求新的表現形式和新的表現方法不能自己的緣故。然而由勞動與智能所表現出來的，不算不是智能的物質的生產。所以構成派認為非打倒藝術上的投機的行為不可。因此他們徹底的對藝術宣戰。

「藝術死去吧！」是這派的標語。

「現代是工業的世界，彫刻術，在解決事物的空間問題的席上，也得告退了。繪畫，不能和攝影術競爭。戲劇，在民衆劇的星火現出來的今日，也變成滑稽的東西。建築術，是不足以抑止那正在發達的構成主義。構成主義和民衆劇結合起來，成爲現代革命生活的勞動方式。」這些話，是這派理論家亞勒苦塞耿所主張的。結果，他們不承認藝術的獨立性，無論在甚麼地方，都是要把藝術看做產業的一部分的。

有名的小說家埃連布魯克，在一九二二年做了一本書，叫做但是她（指地球）是在旋轉（加力劉之言），說明產業主義的構成派的藝術。據他說：近代生活是動的生產的時代。這種時代，需要極強的精力。在強烈的激動的機械文明的漩渦中，要想往前進行，非意志力偉大的人不可。現代人都喜歡健康，快活，競技。都愛歡樂和笑。那些蒼白的神秘主義，神經衰弱的浪漫主義，獨斷的印象派，個人主義，朦朧的象

徵主義等等，都是早已過去了的藝術。現代人的特色，是健康，明晰，社會性，以及實際生活。所以新的人們生活，都是要新的形式。新藝術的基調，必須男性的，樂天的，力學的，現實的。疾走飛躍的新時代的氣質，和現代人生的音調，是存於大都會，火車，飛機，工廠，機關車，無線電之中。現代正是力學的時代，工學的時代。所以新的藝術，第一要研究運動的構成。新藝術裡的現實主義，不是分析，是綜合。藝術的自身就是工廠。生活就在這裏構成。世界是成一個有力的大統一體，而普遍化，綜合化了的。總而言之，埃連布魯克是把構成主義的藝術，推進到綜合的，集團的，國際的地步。他的小說，已經就是國際的小說。他的作品中所說的話，涉及歐美各國，的確是文學上的世界語（Esperanto）。

純粹構成派詩人，如塞爾文斯基，英貝爾女士，塞佛麗娜女士等，最近忽露頭角。

塞爾文斯基的斯特秋拉的死刑和威里耶列夫斯提奈，可以證明他對於矛盾的偉大

的現代精神，能夠感受得快，體會得深，傳達得勇敢。他的狐的詩，表明他和俄國現代的經濟組織相接觸，而從這組織之中，汲取藝術的靈感。女詩人英貝爾女士也是自從轉到構成主義以後，纔蘇生過來。從前她詩裏那種玩藝的地方，兒戲的地方，香艷的傷感主義，都沒有了。對於勞動和戰鬥顯然現出真摯的接觸了。她的近作黑煤，就是表明構成主義的積極的意義。

在這些構成派詩人的作品之中，除綜合力，彈力性，堅實明快等之外，在作法上，還有幾種共通的特質。就是（一）極力榨出言詞的材料。（二）在詩裏面安排曲折的情節。（三）在構成題材上，也採用散文的作法。（四）就作品目的的範圍內，描寫人物和事象。所以他們的作品裏，主題和趣語，比心理描寫還為重要。從前象徵派的小說，專用力於細節的描寫，忘卻作品的主题。這種毛病，現代作家中差不多無人能免，而構成派就是從這種毛病中，把現代小說挽救出來。但是在構成派看起來，最要

緊的，還是在組織的，社會的，綜合的地方。

七

最近科學也是漸漸由分析轉到綜合，由顯微鏡的問題移到時間，空間，宇宙的問題。由事物移向本體，由物理移向哲學。儘管是現代的作品，假如只是描寫事實，也是不合現代藝術的概念。事實的描寫是數學，儘管由一以至百萬，也不過是數目上之差罷了。在我們的大綜合的時代裏，數學已經無力了。由到S的O積分是必要的，相對性是必要的，斷然的辯證論是必要的。「一切已經實現的形式，還是照牠的運動樣子，換言之，還是把牠作為正在推移的東西看」(馬克斯所說)是必要的。事實進入新小說裏的，只是綜合的形象，而且只是某種哲學的綜合的要素。所以想恢復事實的描寫，恢復印象主義或傳統，縱令作家是怎樣的天才，也不能變更這種事態。

搜尋言語的分析工作，已經完了。現在振子是朝着別的方面了，朝着更廣汎的形  
式問題了，朝着主題的構成問題了。

現代的生活，已經不是平面的，現實的。不是在從前的固定的坐標上計畫的，是  
在愛因斯坦 (Einstein) 力學的坐標上，革命的立場上計畫的。在這種計畫方面，  
空想的未知的世界，是和習熟的公式或事象相結合的。從這一點看來，今日文壇裏，  
一味趨于空想的主題或「現實和空想」的結合的傾向，是極有論理的。

若是想用適當的話，去決定現今俄國文壇的進行方向，那是無過於「綜合主義」  
一語。帶着綜合性質的形式實驗，象徵主義上的綜合形象，空想和事實的綜合，藝術  
和哲學的綜合等，都是綜合主義的表徵。而構成主義一語，就是綜合主義的最後的  
一語。

## 第十章 無產階級的文學

革命前期——革命中浪漫的時代——新經濟政策時代——團體時代——統一時代

一

無產階級文學，是新俄文學的主要潮流，而且是最能發揮其特色的。本來從十九世紀的一八六〇年代起，俄國裏面已經爲了高唱「勞動者的生活和戰鬥」的社會主義詩人。但是這些詩人，他們的出處，以及他們的心情，不屬於統治階級，就屬於有產階級，或屬於小資產知識階級。因此他們的思想感情，和這些中間一層階級的人們，是沒有多大的差別。他們不是從通常無產階級的見地，來描寫勞動者的性格，

觀察勞動運動的目的。他們是從所屬階級的見地來描寫來觀察的。所以他們那種表現勞動社會的作品，多半是和無產階級精神無關係的。

純粹的無產階級詩人，出現於俄國，是從一八九〇年起的。——即在俄國裏勞動階級初次出現於歷史的舞台上時候——最初是蕭克利夫，耶文，涅茶埃夫，拉典等。但是那個時候，各詩人是零零落落的出現，還沒有在文壇上占勢力的地步。到了一九〇五年第一次革命的時代，就有多數勞動詩人出現，在文壇上占了相當的勢力了。當時聖彼得堡的布爾札維克機關報俄國真實報（Pravda）裏，就登載了濟基，達拉梭夫，西摩寧等的詩，和西瓦策夫，比薩利柯等的小說。

但是從十月革命後，參加無產階級文學機關的詩人們，初次在文壇上抬頭的，就是在歐戰即將發生之前的時候。這個運動的先登者，是薩摩布意陶尼克，格拉西摩夫（Gerashinov），波摩爾斯基，費利普遷柯，克利洛夫（Krylov）等，都是有些名聲

的勞動詩人。十月革命後更有亞歷山大洛夫斯基 (Alexandrovsky) 格斯雀夫，奧不拉德威契，波勒塔葉夫 (Poletaev) 卡靖 (Kargin) 等的許多無產階級詩人，和他們合作了。於是無產階級文學，和別的流程並駕齊驅，成爲文學上的一派了。

二

統觀十月革命以後直到今日爲止的無產階級文學，大體可以劃作四個時期。第一期是革命中「浪漫的」時代，其時期是由革命之初起，到一九二一年止。這個時期是一切無產階級的詩人都醉心革命，熱中於抽象的抒情詩的時代。是戰時共產主義時代，國內戰爭時代，也就是人人想用種種手段來擁護革命的時代。這個時期，從團體機關而論，又可分爲前後期。前期（一九一八年至一九二〇年）叫做普洛勒特卡爾特 (Proletcult) 時代，後期（一九二〇年至一九二一年）叫做鍛冶廠 (Kuznitsa)。

雜誌名)時代。前者是一切無產階級詩人以「普洛勒特卡爾特」為中心的時代。當時全一切俄國裏「普洛勒特卡爾特」的數目，達到三百以上。到了後期「全俄無產階級文人協會」一出來，大部分的詩人都加入這協會，普洛勒特卡爾特的勢力，自然就衰微了，代替牠的，就是鍛冶廠一派。這一派「是無產階級文人協會」的中心。詩人方面有格拉西摩夫 (Gersimov)，波勒塔埃夫 (N. Poltsev)，克利洛夫，費利普遷柯，卡靖。小說家方面有渦爾柯夫，利耶西柯，尼足威等。都是屬於這個團體的。他們在鍛冶廠第一號社裏，表明他們的根本主義說：

「共產主義是未來的無產階級文化的集團主義 (collectivism) 的最初的色相。他們的庫次尼札——藝術的鍛冶廠——是偉大的社會的無產階級鍛冶廠的一部分。昨日我們在基礎的材料部裏鑄造了新生活。今日我們就應當以活的語言和形象，來造成這新生活的內容。我們在詩的工廠裏，也應當像材料部鑄造新形

式的那樣巧妙，那樣迅速。非熟習最高的，組織的，技術的方法不可。如是纔能把我們的思想感情，鑄入獨特的詩的形式裏面，創造獨特的無產階級的詩。」

庫次尼札一派，不但是抱有一定的理想論 (Idealizm) 和一定的革命的氣概。並且在文學的創造方面，也做了很大的工作。他們不像以前那樣孩子氣的直線的信心。也不盲目的去折衷或模倣有產階級詩人的各種形式。他們的藝術是脫了幼稚理想主義的那種標語的，題目的，抽象的時代。直接和新生活新時代的問題相接觸。無論對於藝術體裁方面的新途徑，或是對於「如何與無產階級羣衆成立堅實的關係」的難問題，都是迎面直衝的。

### 三

無產階級文學的第二期，是新經濟政策時代。其時期是一九二一至一九二三

年。從團體上說，固然還是庫次尼札一派的統治時代，但是無產階級的文學，到了這時期，那種浪漫時代的熱度已經退了幾分，甚至有一個感覺銳敏的詩人，已經感覺革命的幻滅和悲劇了。雖然，無產階級的文學也就在這時期裏，趨於健全的寫實主義和沉着的態度了。不但如此，這時國內戰爭已經終止了，戰時共產主義轉化於比較的平和的建設了。許多新文化上的問題也連帶解決了。凡此種種，影響到文學之上。那「想把革命的現實更加深刻的表現出來」的傾向，益發顯著了。文學不是只做煽動，宣傳和標語，更須以藝術的眼光，來觀察實際生活上的積極與消極的要素，捉住社會革命所生的「新事物」，把牠表現出來，同時以藝術的燈光，來探照「舊的事物」。從前在國內戰爭時代已經絕跡的小說，此時當然又復活起來了。因此，這時代文壇的重心，不是無產階級的詩人，是後來被稱為「革命伴侶」的作家了。——

如：比利涅克，伊凡諾夫 (Ivanov) 阿勒克塞·托爾斯泰 (Alexei Tolstoy) 等是。

他們的作品，雖然是旗幟不鮮明，思想不澈底，但在全體上，他們能夠把革命後的新人，新生活，以及剛過去的最近事件，描寫出來，添了藝術上的至寶。這時代的小說，根本上是嫌惡舊的有產階級生活。其作法是寫實的。這種寫實主義，是和第一期國內戰爭時代的浪漫主義相結合。他們作品的題材是農民，黨人 (partisan)，委員 (Commissary)，地方生活，勞動者的裏面生活。在這種中間無所屬階級的小說，盛行的時候，始終以詩自立的無產階級文學，縱令如何傾向於現實的描寫，也是不能和小說爭光，一時幾乎立脚不住，好在到了第三期，又復興盛起來了。

#### 四

無產階級文學的第三期，是所謂團體時代。其時期是從一九二二年底到一九二四年年底為止。在這時期裏，比較的青年無產階級文學者的團體，出現了無數。在

宣言裏，在論戰裏，大張氣魄。關於文藝上的政策問題，議論最盛的，也是這個時期。此等團體之中，站在最前線的，是「十月」——這是羅多福一派，於一九二二年十一月脫離鍛冶廠後，新組織的團體——和「青年近衛軍」兩團體。這些團體，都是以創造鼓動民衆的無階級文學爲標榜。在思想上，形式上，製定單一的藝術綱領。他們在論戰上，特別反抗「革命伴侶」及鍛冶廠一派的那種不澈底的中間的態度。此等團體中最重要的人，是別維斯基，加洛夫，杜羅寧，司威陀洛夫，庫茲涅磋夫，羅多福，勒勒威契等。鍛冶廠一派的人，是由純粹勞動者出身的，而這些青年無階級文學者，是由那網羅各種階級的青年共產黨出身的。所以作品裏面，共產主義的色彩，異常濃厚。他們是俄國革命生出來的新興智識階級的青年，不像鍛冶廠一派的那樣和工廠或勞動者生活有密接的關係。但是他們能使現代的詩文，和共產黨的新風氣相接近，和實際生活相接近，這是不可沒的功績。在這時候，社會生活對文

壇供給了許多現實的問題。無產階級文學者之間，也覺得非由從前的抽象的浪漫主義，走進實際生活的核心不可。結果是：第一，在無產階級文學者中，出了一隊小說家（如里耶西柯，涅威洛夫，古拉德柯夫等）。第二，無產階級詩人，對於具體題目的研究，越加多了。第三，從這時候起，青年共產黨和共產主義青年，出現於文壇的不少了。固然這些青年詩人的藝術，還未十分圓熟，然而於時代的表徵上，是有很大的意義。

## 五

無產階級文學的第四期，可以叫做統一時代。其時期是從一九二五年頭起，到今日為止。大體上，和第三期沒有甚麼不同。不過在第三期裏分裂為無數團體的無產階級文學，到了第四期，再入於聯合的傾向，努力於挽救從前失了浪漫時代的熱度的無產階級文學。一九二五年一月成立一個統一機關，叫做「全蘇維埃聯邦無

產階級文學者協會，」開了第一次會議。這會議的決議，是澈底排斥超階級的文學，主張文學也應當和政治經濟一樣，成爲無產階級的獨裁。這種決議，於無產文學發達上，是很重要的。

共產黨對於無產階級的和共產主義的文學者組織團體的事情，認爲必要而有益，也與以積極的援助。但是因此，無產階級文學者間，反起了一種溫室的潮濕空氣，於他們將來的健全發達上，成了很大的障礙。其時團體內人員的離合聚散，團體的組織變更，以及其他惡劣的政略和術策等，已經演出許多消極的結果。總而言之，在未聯合前，許多團體協會，不以廣大的文學目的或社會目的爲基礎，而以無產階級藝術的狹隘的分派爲基礎。並且對於無產階級藝術的解釋，還是抽象的。一個團體有一個解釋。一個人有一個解釋。在這種情形之下，設立「全蘇維埃聯邦無產階級文學者協會」實可謂得宜之舉。這種聯合機關，不但保護文學者職業的利益，

並且更換了個別團體的狹隘而窒息的空氣了。無論是在開放文學門戶吸引新進作家上說，或是在保持地方文學者與各聯邦文學者的聯絡上說，都是很必要的。所以這個協會的設立，是在無產階級文學的發達上，劃一新時期。

## 第十一章 共產黨的文藝政策

文化革命——文學上的階級爭鬪——對於「革命伴侶」及其他各派的關係——對於無產階級文學者的政策——文藝批評的問題——樣式和形式的問題——關於組織的性質問題

—

最近蘇維埃民衆的物質地位的提高，是和革命所致的思想上的變動，大衆積極的自發性的增強，眼界的擴大，以及其他事情相關連，而引起了文化問題和變化要求的大發展了。於是，今日的俄國，就進入文化革命的戰線之內了。這個文化革命的戰線，便是此後對於共產主義社會的發展的前提。

可以看作這大衆文化的生長的一部分的，就是新興文學——無產階級與農民的文學——的發達。這個範圍，非常廣汎，從萌芽的形式（例如勞動通信，農民通信，壁上新聞等等），一直到思想上自覺的文藝作品爲止，都是這大衆文化發達經過的事實。

同時在另一方面，那種複雜的經濟的過程，互相矛盾互相仇視的經濟形式的發達，以及由這種原因生出來的新有產階級的勃興，最初固然是不大爲人所意識，但是在必然的運命上，新舊知識階級中的一部分，被這新有產階級吸引去了，擁護這新有產階級理想的人們，在社會的心窩裏，也醞釀出來了，——這些現象，自然也都在社會生活的文學之上，表現出來。

二

因爲如此，所以俄國文學的戰線上，也同一般政治戰線上一樣，階級的爭鬥，是繼續不止。並且藝術的階級性，尤其是文學的階級性，表現出來的花樣，比政治上的階級性還多得多。而在階級的社會裏面，是沒有局外中立的藝術，並且也是不能夠有的。

但是蘇俄的社會生活，有牠的根本的事實，這是不宜輕易看過的。所謂根本的事實，就是俄國政權握在勞動階級的手裏，而無產階級的獨裁權現今依然存在的這個事實。

如果無產黨（共產黨）從前爲着獲得政權，去煽動階級爭鬥，而以全社會的崩壞爲目的，那麼，在今日無產階級獨裁時代的無產黨的使命，第一，是一面與農民相親睦，一面研究如何漸次改造農民。第二，是一面在某種程度內，與有產階級相提携，一面研究如何漸次壓倒有產階級。第三，是一面使技師及他知識階級從事於革命工作，

一面研究如何在思想上能夠把他們從有產階級的手裏奪回來。

如此，縱令階級爭鬪繼續不止，而爭鬪形式總在改變。因為無產黨，從前是為着獲得政權而去破壞現存的社會，現在已經到了自己獨裁權的地位，不可不向着「平和的組織的事業」進行啊。無產階級現時正在維持自己的指導權，並且一步一步擴張起來，在理想的戰線上也努力去占領適當的陣地。辯證的唯物主義，也漸漸浸潤到科學的新領域（生物學，心理學，以及一切自然科學）之內了。藝術方面的陣地的征服，大約早晚總可以成為事實了。

但是這個問題，是比無產階級現今正在解決的各種問題，加倍複雜。何以呢？因為關於政治及其他問題，勞動階級，是已經能夠在資本主義社會的領域之內，準備革命的勝利，能夠組織一羣鬪士和指導者，能夠造出政治爭鬪上應用的偉大思想的武器。至於藝術方面，他們對於自然科學的問題，技術的問題，既不能解決，又不能自創

一種文化上被壓迫階級的文學和藝術的形式。縱使今日無產階級對於文藝作品上的社會政治的內容，有了正確的標準，而對於藝術的形式問題，還是不能明白解答的。

### 三

無產階級的指導黨（共產黨）在文學方面的政策，可以照上述的情形來決定。這裏面還有幾個有關係的問題。就是：（一）勞農文學家和「革命伴侶」以及其他文學者的關係。（二）共產黨對於無產階級文學者的政策。（三）批評問題。（四）文藝作品的樣式和形式問題，以及關於探求新藝術形式的方法問題。（五）關於組織的性質問題。

依所屬社會階級的內容而分別的，或是依所屬社會集團的內容而分別的，各種

文學者團之間的關係，固然是憑着共產黨的一般政策而決定，但是有個先決問題，就是文藝方面的指導權，以及物質的思想的資源，全體都要屬於勞動階級。現在無產階級文學者還沒有取得統治權。該黨因為要使無產階級文學者獲得這個統治權，所以極力援助他們。農民文學者有權利可以享受黨的友誼的待遇和無條件的援助。該黨的意思，固然是要把農民文學者的中心人物，拉到無產階級的理想軌道上，但是同時還在注意使他們不要失卻農民文學的特色。因為這種特色，是共產黨鼓勵農民的必要的前提。該黨對於「革命伴侶」方面的文學者，所注意的：第一，是他們之間所存的派別。第二，他們多數人在文學技術方面，所以成爲特權的專門家的意義。第三，他們裏面的動搖情形。在這些關係上，該黨所採的方針，是對於他們深加注意，臨機應變。總而言之，越快越好，把他們引到共產主義的理想方面去。一面要淘汰反無產階級的分子和反革命的分子，一面要對於「革命伴侶」間所造成的那

種新有產階級的理想宣戰。所以對於中間的理想 (ideology) 不得不取忍耐的寬大的態度。因為要使這些不可避免的多數形態和共產主義的文化勢力加倍密切起見，所以急於渡過今日中間的態度，十分忍耐的援助他們。

對於無產階級文學者，共產黨所處的地位，是如下的：就是用一切方法，援助他們生長，盡所有的力量支持他們，以及他們的團體。同時盡所有的手段，防止他們發生自尊自負之心。該黨因為要在他們裏面找出蘇維埃文學的未來指導者，所以對於那種輕視舊文化遺業的態度，欺侮文學的詞章家的態度，是不取的。同這一樣，假如為無產階級文學者獲取思想的統治權而作的戰爭，不見有如何重要性，也是不取。一方面要和無條件的降服戰，一方要和自尊自負戰。——這是該黨的標語。該黨

並且對於溫室的無產階級文學戰，網羅一切現象，和一切複雜情形，不是只伏在一個工廠的範圍之內，不是職工會的文學，是在自己之後，帶着幾百萬農民而去作戰的偉大的階級文學——這就是無產階級文學的內容和範圍。

## 五

在該黨的手裏，算做主要教育機能之一的批評問題，也是依上面概述的話而定。共產主義的批評，一刻也不離共產主義的地位，一步也不使「無產階級理想」讓步。一方面對於各種文藝作品，究明其客觀的階級的意義，一方面和文學上的反革命現象戰。同時又和無產階級提攜，並且對於可以提攜的一班文學家，表示慎重與寬大。共產主義的批評，力避文學指揮者的態度。所以共產主義的批評，只有在他站着優越的思想時候，纔有深遠的教育意義。馬克斯主義的批評，是不取一切皮

毛的，半文盲的，自傲自慢的批評。他們勉勵自己去做學問，極力掃除一切無知而自負的劣性。

## 六

該黨雖對於各派文學思潮裏面所含的社會階級的內容，加以正確的辨別，然而他決不在文學的形式之領域內，和任何傾向相結合。共產黨雖然指導全體的文學，但決不支持任何一派的形式和樣式。這正像共產黨雖然指導新生活的建設，可是對於家庭的形式問題，無論其為一般的問題，也不以決議來決定。他們認為適合時代的文學樣式，固然是能夠造得出來，但是可以由別的方法造作來。本著這樣的方針，凡是想把共產黨和國內文化發展的某一階段相結合的計劃，都是拒絕。

所以共產黨表明在這個領域內，各種團體及各種主義的自由競爭。除自由競

爭一法外，別的解決方法，都是官僚的虛偽的，解決方法。他們決不以命令或黨的決議，對於某集團的，或某文學團體的出版事業，特別給與合法的獨占權。他們雖然主持無產階級文學和勞農文學，雖然援助「革命伴侶」及其他流派，但是無論對於那一團體，都不給與獨占權。縱令這團體，在思想內容上，是無產階級的團體，也是不給的。因為這是第一可以覆滅無產階級文學的事情。

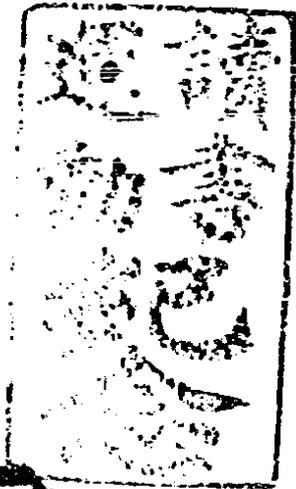
## 七

共產黨，對於文學的事情，極力禁止拙劣的無理解的行政上的干涉。他們為要保證對於文學作正當的有益的指導，所以對於管理出版的人選，異常慎重考慮。

共產黨認為批評家和作家的職能有正當區別的必要。後者（即作家）應當把工作的重心，放在文學的生產之上，同時在創作上應當利用現代的偉大的材料。該

黨對於聯盟內多數共和國裏的，及自治州裏的，民族的文學的發達，也非常注意。

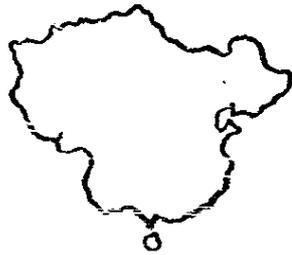
該黨極力提倡以大衆讀者——即勞農民——爲日標的文學。一面排除文學上的貴族主義的偏見，一面主張利用舊名匠的技術，去製造大衆所能理解的適當的形式。認爲到了這些偉大的問題解決時候，蘇維埃文學和無產階級先鋒，纔能算完成文化史的使命。



民衆  
文庫

現代俄國文藝思潮

實價：大洋二角



版權所有

著者 昇曙夢

譯者 陳俶達

發行兼  
印刷者 華通書局

總發行所 上海四馬路大新  
街口一九五號

虹口分店 上海北四川  
路底一九五號

中華民國十八年十月廿六日印刷  
中華民國十八年十月三十日發行

