

文藝理論叢書



# 批 評 論

辛 人 譯

倍 斯 巴 洛 夫



文藝理論叢書

7

批  
評  
論

倍斯巴洛夫著  
辛人譯

二十五年六月

中華民國廿五年六月十五日 付印  
中華民國廿五年六月廿九日 發行

【批評論】

實價大洋二角

版權所有  
不准複印

文藝理論叢書第七種

原著者 倍斯巴洛夫

譯述者 辛 人

出版者 質 文 社

東京淀橋諏訪町五二

總經售 光 明 書 局

上海福州路二八五號

電話九二一三九

## 譯者小引

這裏所譯的論文，是倍斯卡洛夫（I. Bepalov）在一九三五年三月三日開幕的第二次全蘇作家大會幹部擴大委員會上所作的報告。倍斯卡洛夫是康敏學院文學藝術部裏的委員，也是蘇聯文學的新階段上的活躍的理論家、批評家。遠在一九二八年，當「拉普」的幹部人員里倍進斯基（一週間的作者）和法捷耶夫（毀滅的作者），在同年五月的第一次全蘇作家大會上，提出了拉普藝術綱要和新興文學的大道，主張「直接的印象」、「活生生的人」和「心理主義」的理論，以及實行許多宗派主義的文藝政策的時候，倍斯卡洛夫就和西茲開爾斯卡耶女士等發動了對於「拉普」的批判。西茲開爾

斯卡耶女士在同年七月號的印刷與革命上，發表了一篇論文理論的混亂，她說：

「里倍進斯基的理論的形而上學性，是在這一點上：即他雖然企圖對直接的諸階段作一切的辯解，但却在間接的批判的科學的思維與藝術上的現實之直接的把握之間，設下了原則的界限。不消說，實際上這種界限是不存在的；因為一切的現實的把握（不論科學的或文學的），不僅作為直接的東西，而且作為藉認識（完成）之助而被間接化了的東西而出現。

「一切感性的把握——雖然其中最抽象的科學的東西，也有直接的東西的要素，而且要是沒有現實的直接觀照，便不能完成；但同時——是作為被間接化了的東西而出現的。因為這是為人們及其個人的從來的經驗所間接化的，同樣，還由於這件事情——直接的印象和現實的任意的把握（藝術的也包括在內），是為思維的過程（縱使它在印象的行程上是沒被意識到的）

所完成、所普遍化——而被間接化的。

「在這種理由上，人們常由批判而行完成，由思維去統制直接的印象。這場合的區別如下：或則意識地計劃地去統制直接的印象，或則隨着印象的漂盪而自然地去施行這事。……」

「作為藝術之基礎的直接的印象的理論，是表示普羅作家在他的外人和敵對階層的勢力之前解除武裝。」

西茲開爾斯卡耶女士更指摘法捷耶夫的「活生生的人」的理論之錯誤，她說人物的典型不僅是「活生生的人」的描寫，還應該是人類的改作，而且要求文學上的新傾向：

「如果普羅作家的根本任務，不但是在正確地反映着有過的和有着的事物，並且還要站在深刻地注意着現在的各種傾向的認識的基礎上以豫見未來的話，那末，作為普羅文學的樣式，就不單是「現實主義」，還應該是革命

的一浪漫主義」。

「拉普」受了這樣的批判，不得不承認「直接的印象」和「活生生的人」的理論的錯誤；但對於革命的浪漫主義的理論，「拉普」却堅不接受，而指爲是把現實主義與浪漫主義結在一起的「機械的命題」。這時候，倍斯巴洛夫就在同年九月號的文學藝術部的機關誌印刷與革命上，發表了使「拉普」中的左派也不能不在次年（一九二九）宣佈理論政策的「再建」的論文——反對ABC。

倍斯巴洛夫諷刺「拉普」的工作只是ABC（初步）而已。他說學習ABC雖然是有利益的事，但把ABC誇稱爲「真理的基準」，誇稱其能給與什麼新的啓示，這却是非反對不可的。他首先指出再建設時期中的文學革命，不單是被給與於一定的形式中之內容的革命，同時還是方法的革命。他說主張文學是「事實的寫真」的理論，是和馬哈及阿維那留斯的經驗批判論密結着



的，是根本地錯誤的。同時他又抨擊素朴的現實主義：

「素朴的現實主義的主張……以爲要使文學是現在的，所以應該敘說現在的題材；又以爲要使文學是優秀的，所以應該學習古典作家。這兩點都是真理。但這只是真理的ABC。單是優秀地去寫新的事物，是不充分的。對於新的事物，應該以新的優秀去描寫。單是優秀地去寫新的事物，是停止在事實描寫的舊立場上。這並沒有把什麼新的東西，加在文學的方法上。然而，素朴的現實主義者却是從『直接的印象』去受理生活的。

「素朴的現實主義，很容易被想做真正的藝術，這是由於『藝術是具體的』這話的誤解而來的。『具體的』被解釋爲瑣屑的現活的表現和精細的描寫。然而，藝術的具體性並不在瑣屑的描寫，而在將藝術的概括具體化於形象中。……

「文學應該忠實於現實，這基準無疑地是正當的，是卡爾主義的唯一的

原則。我們沒有什麼東西可以離開現實而走向象徵、公式、和羅曼蒂克中去。但是這基準常常被解釋得過於淺薄。印象的直接性被解釋為對於現實的忠實。因之，站在現實的基礎上去變革現實這基準，便作為不可解的東西而殘留着了。

『從這觀點，來批判『活生生的人』的藥單吧。

『照這藥單所開，則人是有善點和惡點的。善人大抵也有惡的地方。把八分善和二分惡給主人公吧，於是便成為積極的活生生的人了。如果倒行起來（即八分惡二分善——譯者）的話，便產生了否定的活生生的人了。在善人中探求惡點，在惡人中探求善點，這才是卓拔的藝術家，現實主義者。

『不錯，善人也有惡的地方，惡人也有善的地方。但為什麼應該把善的降低，把惡的修飾呢？是爲了把他們平等化麼？是爲了客觀的公平麼？對於布爾喬亞的意識形態，這種方法是不變的。因爲他們在訓育着客觀主義。然

而，如果利用了這樣的方法，便絕對不能昇高到對於革命的現實之樂觀的稱讚的感激。如果利用了這樣的方法，便絕對不能達到對於我們現實中的惡的東西之不相容的處罰。

「黑格爾說：「方法是體系的靈魂」。文學的方法是文學的靈魂。在方法中，表現着藝術家之階層的面貌、階層的關係、階層的積極性。

「現在，善的和惡的、肯定的和否定的，都尖銳地被區別着。一方是革命及援助它的諸勢力，他方是反動及其擁護者。真正的現實主義，不是將「活生生的人」中的善的與惡的平等視，而要把握和再現肯定的與否定的之尖銳化的鬥爭。……」

「爲適應於現在的現實的新方法而鬥爭！我們需要行動的文學——大問題與藝術的概括的文學。……」

在刊載倍斯巴洛夫的論文的老誌上，更有一篇卷頭論文，把「新方法」

說得具體了：

「普羅列塔利亞特的「社會主義的烏托邦」的創造，是不和科學的社會主義矛盾的。它和倍拉美、莫理思、加貝不同，是不和現實矛盾的烏托邦，是立脚於和現實有機的地聯結着的社會發展之科學的理解上的豫見。我們要求這種烏托邦的小說！」

以上所介紹的見解，可以說是現在蘇聯文學的方法（社會主義的現實主義和革命的浪漫主義）的萌芽。同時，讀者也可藉此知道一點從未被我國介紹過的「直接的印象」、「活生生的人」等理論的本質的錯誤，並對倍斯巴洛夫作更進一步的認識。但是，十幾年來的蘇聯文學理論、批評的鬥爭史，從托洛斯基主義、瓦浪斯基主義、倍列維爾則夫主義、普列哈諾夫·弗理契主義，到上述的素朴的現實主義，宗派主義，都留給我們以寶貴的豐富的經驗，這是要急待另外的專著來介紹的。

被譯在這裏的倍斯巴洛夫的論文，是社會主義建設期的文學批評的總檢討，內容是以現在的蘇聯的「特殊的」現實為基礎的；但其中並不是沒有一般性的理論。不，正是這種密切地和現實聯結的理論，才有一般性的正確的保障。

譯文是從日本三笠書房出版的蘇聯文學全集第八卷文藝評論中將該文重譯出來的，原題為蘇聯的批評狀態和課題，為適合本叢書的名稱起見，改為批評論。在這裏謹向日譯者熊澤復六氏表示謝意。

辛人 一九三六年正月十二日於東京戶塚町

一

我們的批評的狀態及其質和意義，以至關於增高其權威的問題，是現在文學上最實際的、最重要的主題。這不但是因為從各方面——作家、讀者、和批評家本身——發出了不滿於我們的批評狀態的聲浪，還因為社會主義的現實，把批評所應該實現的新的諸課題，提出批評的面前了。

在擴大委員會以前的論爭中，常常提起批評家的寫法不好，缺少有魅力的論文。可是根本的問題，是在於就那內容和方法說來批評家能否使我們滿足這一點上。評價批評的狀態和課題的根本規準，是社會主義建設的實踐的規準。蘇聯批評活動的根本傾向，是為勞動階層及其黨所提起的諸課題規定

着的。

我國發生了巨大的變革，現在還在發生着。『納普（Нэп—蘇聯新經濟政策）的俄羅斯，已成為社會主義的俄羅斯了。』莫洛托夫（Viatheelar Michailovitch Molotov—蘇聯人民委員會主席）在蘇維埃大會的報告上，關於蘇聯的社會構造的變化，提供了明顯的材料。他一面作着統計，一面這樣地說：『我國居民的廣大的多數，已把自己的生活緊緊地和社會主義聯結着了。』以社會主義的成功為基礎，逐漸擴大的勤勞大眾要跟文化結合的過程，和從那原理看來是新的社會主義文化的成長及過程，便開始了。

在蘇維埃大會和集體農場場員大會裏，我們看到了新的人了。昨日的作短工的農民，「今日」在指導着農村經濟的單位，組織人們，領向社會主義來。昨日一味關心着自己的小經濟的小商品生產者，今日從一般國家的觀點來解決着一切的問題。新的幹部產生了，他們在以前不得不做無學的文盲，

但現在却加入在社會主義的積極的建設者之列。勞働者農民成爲另一種的勞働者農民，他們對於生活的態度也成爲另一種的態度。在同胞的諸共和國裏，由於伊里契·約瑟夫主義的民族政策，發生了在形式上是民族的在內容是社會主義的文化的繁榮和高長。

首先，在藝術上，美學的原理以完全的形式而現出。這是新的現實所產生出來的。而且在實踐中形成了「對於新的現實的美學的態度」。美學的內容和藝術的詩化的對象都變化了。這樣子，「人類對於勞働的見解之根本的轉換」（約瑟夫）是完成了。勞働「由以前所設想一樣的不體面的重荷」，轉化爲「名譽的工作、光榮的工作、勇氣和英勇主義的工作」（約瑟夫）。勞働是爲了社會主義的祖國——既沒有壓迫也沒有外面的強制的內面的要求。我國（指蘇聯）的前衛的努力，是要把自己的力和能力更完全地、更有效果地、更合目的地適用在社會主義的建設上的努力。只有社會主義的勞働，社會主義的建設、



爲過去與未來的社會主義而作的鬥爭、爲完全肅清經濟及人類意識中的資本主義要素而作的鬥爭——才是我們的美學的內容。我們對於美的見解和美學的理想，是站在這一點上的；這是現實所出現，而在藝術中被實現着的。

在我們，豐富的生活的理想並不是小市民的溫情與無爲的理想。這是創造使人間的個性完全而多樣地現出的條件，創造使文化水準和政治意識提高的條件，創造使社會主義社會的建設者的個性全面地發展的條件的生活。布爾喬亞的競爭，宣言了「人視人如狼」的原理。社會主義的競爭，不是站在個人主義的利得上，而是站在人類的社會志向的發展上的活動的總計。優秀的監督走向農村和工廠，在那裏交換着自己的技術的「祕密」。優秀的作家幫助着自己的年少的「競爭者」。這種態度在布爾喬亞社會是稀罕的，但這是我們的生活的原則。

作爲我們的制度的基礎的社會主義的財產之原則，征服了那曾爲各種犯

罪的原因的、會使人類的個性殘缺的、會爲人榨取人的基礎的私有財產的原理。個性、個性的價值、和關於人類的理想的見解，也分明地變化了。我們不把寄食者、飯桶、反映連解決一個問題的能力也沒有的主體的放蕩者、空虛的懷疑自己的無內容的懷疑主義者、或是離開了活生生的生活而躲在一象牙之塔」裏的人們，作爲理想的人類。我們的人類理想，是站在鍛鍊人類的真正的過程上，這過程能使自己的利害，自動地從屬於集團的利害，能把個性多面的發展，和社會的實踐聯結起來。在我們的現實上，這種新的人類理想，被實現在國家的卓拔的人的形象中，被實現在其指導者、有名的人物、和英雄形象中。

對於女性的關係也變化了，社會生活中女性的職務也變化了。要確信這變化是怎樣的巨大，只要指出集體農場場員大會和他們的傳記中，都有女集體農場場員登場就充分了。關於婦女在社會上的地位的問題，不是已有人類

卓拔的智腦在活動了嗎？倍林斯基（Vissarion Grigorievitch Belinskiï）、車爾納綏夫斯基（Nikolai Gavrilovitch Tchernyshevskii）、多布洛留勃夫（Nikolai Alexandrovitch Dobroliubov）把自己作品的不少的卓拔之頁，獻給了它。（在這裏應該說我們的批評完全沒有注意到這問題。批評甚至沒有統計文學所描寫新的女性的東西，簡直像這領域上什麼也沒有變化，什麼也沒有發生一樣。）

在布爾喬亞社會裏，人是貨幣造的，但這對起來，在我們這裏，個性的社會的性質和對社會主義的忠實，才是人間個性的天秤。像卡爾所說的，在這新的社會裏新的關係被設定了。對於世界的關係是『作爲人間的關係』而存在，『愛只與愛交換，信用只與信用交換……』，『如果你喜歡藝術，你便得成爲受藝術教養的人。如果你想影響別人，你便得成爲鼓舞別人 and 用親切的方法應付別人的人。你對於人類和自然的各種態度，非現得適合於你

的真正的個人生活的明確的意圖不可。」

在我國（指蘇聯），人是真正地成爲人了。人間的關係，是站在對於個人的真正性質的評價上。所以我們的制度創造新的才能，而社會主義的國家，是世界上唯一的能把自己的英雄、有名的人物、才能、和他們的活動，從他們的真正的性質上去評價的國家，這並不是偶然的。

布爾喬亞社會一面使自己和先行了的社會形態對立，一面創造了和私有財產一樣的關於人間的一個人生活」的見解。有勞働，這是必要的。爲什麼呢？因爲人類不能不吃、穿、增加自己的財富。而且有一個人生活」，在這裏人是任所欲爲的。我們這裏沒有這種對立，因爲「一個人生活」——「事業」並不是和勞働對立的，勞働並不是壓迫而是喜歡的；並且它給與了發展人類的好的才能的可能性。在古典的布爾喬亞小說裏，日常生活和家庭中主人公的「一個人生活」的問題，是根本的問題之一。在我們的優秀的新的小說中，

主人公的「命運」，並不單作爲他的「命運」，還作爲聯結着集團的「命運」而被描寫着。作爲小說的情節的葛藤，是在社會生活和「個人」生活之統一中發生、解決的。

這一切只是人間的見解中所發生的變化的一點概要，這些見解在社會主義建設的實踐上被完成，現在也還在完成着。美學的新的內容，新的美學理想，對於美、悲劇、及其他的美學諸範疇的新的見解，是以這些爲基礎而創造的。在布爾喬亞社會曾經作爲典型的許多形象的基礎，曾經作爲標準的許多主題的基礎，都消失了。

許多布爾喬亞美學的根本原理都被破壞了。康德 (Immanuel Kant) 的美學把那使美學的領域和實踐的領域對立的原理明白地公式化了。美的享樂和美的判斷，是趣味的純粹的判斷。這是失了某種實踐的、道德的、政治的興味的。甚至在普羅列塔利亞革命的時代，那種把藝術從「浮世的興味」隔

離，傳導藝術的自治權，力說政治和意識的政治傾向是使藝術的創作絕滅，力說現代所表明的外面的要求對於藝術是無緣的理論，還通用着。這種典型的布爾喬亞美學的原理，保留了爲着藝術而使自己和普羅列塔利亞特對立的權利。

蘇聯作家大會，藉言語的藝術家的基本幹部，顯示出這個原理並不是怎樣堅固的，他們把自己的活動看作「一般的普羅列塔利亞的事業」（伊里契）。烏西瓦洛德·伊凡諾夫（Vesolod Ivanov）拿「綏拉比翁兄弟」作例子，指出關於「非傾向的」藝術的見解的崩壞（註）。對於社會主義的美學，美學的領域是不能從實踐切離的，因爲實際是美學的對象。藝術——並不是布爾喬亞的財產，藝術——是在社會主義的精神上教育勤勞者，組織大衆走向爲社會主義的鬥爭，爲提高他們的文化和戰鬥能力，而幫助勞動者羣和黨的「

（約瑟夫）。

【註】V·伊凡諾夫自己是「綏拉比翁兄弟」（「爲藝術」的團體）中唯一的普羅列塔利亞出身的

作家。——譯者

在約瑟夫說給電影工人聽的這些充滿着最深刻的內容的言語裏，包含着我們的行動綱領。藝術和社會主義的實踐之關係愈是密切，藝術在大衆教育的事業上和社會主義的事業上愈是有用，那末藝術的影響就愈大，它就接近我們的時代的人了。在藝術的創造者及其消費者之間，造出直接的關係。藝術的事實之美的價值，不是爲資本主義者的消遣和市場的關係所規定，而是爲勤勞大衆的利害所規定的。多布洛留勃夫在其論文關於俄羅斯文學發展上的國民性之參加的程度中這樣地寫道：「國民作家這個崇高的名稱，在我們之間也是空洞的。可惜的，普式庚（A. S. Pushkin）的藝術性、徐珂夫斯基（Vassili Andreievitch Shukovskii）的詩的有魅力的甘美、若爾進（Alexandr Ivanovitch Gertchen）的高超的技巧，對於國民並不是問題。這還不夠，連

果戈理(N. V. Gogol)的幽默和克雷洛夫(Ivan Andrei-vitch Krylov)的狡猾的單純，也未會達到民衆中。縱然學會寫讀，也不想批評我們的書籍。民衆不能不關心到怎樣把養活那使自己與讀者滿足而寫着的千人的手段，給與五十萬的讀書人……」

「在人民大眾——他繼續道——我們的關心等等是無緣的，我們的努力和苦痛未被理解，我們的歡喜是滑稽的。除了少數的例外，我們多少都是在不顯眼的範圍的利害中行動着、寫着。所以我們的見解是狹隘的，志向是渺小的，一切的概念和同情都帶着部分的性質。」

多布洛留勃夫空想着文學和國民性的融合。這是烏托邦的。創造了使文學成爲民衆的和一切勤勞者的財產的一切條件的，只有勞動者羣的革命。我們能說我們的人民大眾不關心普式庚的藝術麼？能說我們的關心在國民大眾是無緣的，我們的歡喜是滑稽的麼？我們不但把過去優秀的文學的代表者的



作品，當作廣汎的國民大眾的財產，我們還有着完全的權利可以稱爲國民作家的作家——這是瑪克森·高爾基 (Maxim Gorky)、台明·白德內伊 (Demian Be'nyi)、綏拉菲莫維支 (Seraphimovitch)。文學的使命是將興味給與選定的人們——這見解越是早一刻地克服，文學和現實的關係便大了，文學對於民衆的意義便逐漸地大了。

我們不能說文學已經獲得了這理想，促動狹小範圍的人們的關心、反映狹小問題的作家還有着。然而，對於文學任務的解釋、向往國民大眾的新的問題，是得到勝利了。社會主義的積極的建設者以自己的實踐爲基礎，提出了對於藝術的新的要求——反映他們的生活、解決他們在現實中正在解決着的問題、在文學中認識作爲他們的理想的理想。

沒有對存在於人類意識中的資本主義的殘存物鬥爭，也不能設定社會主義文化的諸原理，因爲這不是本源的過程。約瑟夫在第十七次黨大會上這樣

地說：「……我們不能說是已經克服了存在於人類意識中的資本主義的殘存物。爲什麼不能這樣說呢？這不但因爲人類的意識在發展上比人的經濟狀態落後，並且因爲資本主義的環境依然存在，這環境竭力要復興和維持蘇聯的存在於人類意識中的資本主義的殘存物，我們布爾什維克不可忘記常常對它戰鬥。」

社會主義時代人間的典型、最卓拔的代表者之一人的基洛夫(S. M. Kirov, 1886—1934)的可恨的暗殺，反革命的齊諾維夫(Grigori Zinoviov)一派的完全的流氓們所幹的暗殺(註)，震動了全國，這並且是對於革命的慎重之喪失與溫情的警告。我們應該提高我們的革命的慎重！在意識形態的領域上，特別是在文學的領域上，布爾喬亞的影響還沒有決定地被克服。在沙波洛基和巴維爾·瓦西里耶夫的作品裏，沒有現出富農的意識形態麼？沒有歪曲我們的現實和我們的理想的見解麼？門布里特(G. Mumbrit)在關於克羅斯

曼的作品格留珂夫的論文中所提出的命題，不是歪曲我們的理想的東西嗎？

【註】基洛夫是一九〇四年以來蘇聯共產黨內的老布爾什維克。在沙皇治下曾四次被捕，但

他富有堅決的意志和冷靜的判斷力，不斷地爲集團工作着。他在黨內用過西爾茲·柯斯

達里柯夫等化名。一九一八年受命在瓦爾加河下流指揮第十一軍團的進退，粉碎了鄧

尼金的反動軍隊勢力，樹立了北高加索及巴克地方的蘇維埃的支配權。勞働者羣的黨確

認出他的偉大的能力，在第十一次的黨大會上，他被選爲中央委員。他是黨中央委員會

的政治部員，兼黨中央委員會及列寧格勒市委員會的書記。在對左翼機會主義者、齊諾

維夫一派的反對派、反動的托洛斯基主義的鬥爭中，他是約瑟夫的左右手，是約瑟夫的

學生和朋友。一九三四年十二月，爲齊諾維夫等反對派的迴光返照的暴舉所暗殺。全蘇

聯和全世界的勞苦大眾，都向着這位偉大的戰士舉行革命的紀念禮！——譯者

存在作家的環境裏的、對於社會主義所指令的行爲的規範之富農抗議的形態、「葉遂甯主義」、放縱的（Bohemian）氣分，能夠說是決定地被克服了麼？不，不能這樣說的。烏拉爾的組織的若干會員和我們的「年青的」兩三

個詩人中所暴露的氣分——幾乎是教訓的。敵對着卡爾·伊里契主義的理論的諸流派雖被暴露了，但對於我們無緣的思想，却以彼此的形式而發生。當然，敵對着社會主義的人們並不想公然地表現出來，他們找不到廣泛的返響，緩緩地被暴露着。但我們發見了敵對着我們的意識形態，縱然它是採取怎樣的外面的形態，也非把它暴露出來不可的。

和文學者的場合同樣，在批評家之前，真正為社會主義的藝術、為蘇維埃作家的環境，而對資本主義的殘滓和敵對的敵人的意識形態作戰的任務，也正尖銳地呈現着。我們，最有價值和才能的人們，藝術的知識階層的一切卓拔的代表者，要統一在伊里契·約瑟夫的黨的政策周圍，理解社會主義的思想，竭力將這些表現在藝術的創作裏——在這些條件上，來實現這鬥爭。

勞働階層和黨的利害所指令的我們的批評活動之最根本的政治的方向，是包含在下面這一點裏的：革命地慎重着，在黨的指導下，對人間意識中的

資本主義的殘滓作戰。因為這門爭是為社會主義文化的鬥爭的構成的必要的部分。以深的注意研究新的人的特徵之形成和成長的過程，使國內所生的文化的、社會的偉業普遍化，把人間材料的改造過程之歷史的意義開示於言語的藝術家之前，把新的人和新的社會關係之形象，反映在文學裏面，這都在指示着他們。批評應該研究對於現實的新的美的關係、新的美的理想、和趣味的正在形成着的形式，而以卡爾·伊里契主義的理論和社會主義建設的實踐為基礎，從事於我們對藝術所表明的要求被具體化着的美學之創造。批評應該在為克服人間意識中的資本主義的殘滓的鬥爭上，在為要把勤勞者轉化為非階層的、社會主義的積極的、意識的建設者的鬥爭上，給黨以幫助。

## 一

在今日，批評是文學戰線最薄弱的部分。爲了要在克服批評的落後的必

要上集中注意，不能不把這狀態用力地執拗地加以強調；然而對於全體地非難蘇聯的批評，否定其某種成功的嘗試，却有反對的必要。

將批評家當作狹量的、無學的、易怒的、專挑作家的、錯誤的、在藝術中什麼也不懂的主體，沒有什麼比這再容易的了。這只知道真的事實就夠。對於批評家的態度，還有能比斯韋孚特 (Jonathan Swift) 所作的表現得更尖銳、更嘲弄、更毒辣的麼？斯韋孚特 一面敘述雅典的批評家的發生，一面這樣地說：『顯然地，真的批評家階層的設施，對於共和國的幸福是必要的。斐米斯特克列斯指出在一切的社會上有兩種人是必要的：一種是爲要拙劣地彈着梵蛾鈴，另一種是爲要鞏固和擴張國家的基礎。一點用處也沒有的人，是可恥的，應該驅逐出世界去。要避免這種命運的企圖，顯然是批評家產生的最初的原因。但這却使他們的敵人肯定了這事——所謂真的批評家也者，是好像一種從業員……批評家像裁縫匠用自己的熨斗燙衣一樣，用自己

的博學來燙熨……甚至批評家的幽默，也令人感到像熨斗一樣的沉重。……」

在文學史中，有不少的像這樣非常露骨的分別。「批評家是失敗了的作家」這意見，傳布得很廣泛。『在像我們這樣的秋瓦西人中，批評家是沒有』的。這是普式庚有名的說話。批評「叱斥」像普式庚、托爾斯泰、和果戈理那樣的作家的例子，可以舉出不少來。波伊瓦伊關於果戈理的死魂靈說：「藝術什麼都沒有做，只可說是死靈魂；」而稱他的作品爲「瞎說八道」(Nonsense)』。當倍林斯基、車爾納緞夫斯基、多布洛留勃夫被某些作家們空想爲與自己「並肩」的批評家的時代，便聽到某些作家們喊道：「我們這裏沒有批評家！」然而，以作家和批評家的露骨的相互的分劃爲基礎而述說他們的關心的某種原則的對立，這完全是不對的。在文學史上，有無數的批評家和作家共同的例子。布蘭底斯 (Georg Moris Cohen Brandes) 和安徒生

(Hans Christian Andersen) 及易卜生 (Henrik Ibsen)，倍林斯基和杜斯退夫斯基，多布洛留勃夫——車爾納緬夫斯基和尼古拉梭夫 (Nikolai Alexeievitch Nekrassov) 卽其適例。這是證明——在一般的批評家和作家之間，並沒有存着敵意，這敵意並不是文學和批評家的「本性」生出來的，而是某種社會傾向的批評家和作家，與別種傾向的作家和批評家之間的敵意。

斯韋孚特所諷刺地描寫着的當時的批評狀態，我們是理解的；因爲御用的批評不能支持他那向着與他同時代的社會之殺人的諷刺。我們，抱着革命的、最進步的藝術思想的人們的代表者，是容易理解對於御用批評的不滿的。

在今日的資本主義社會裏，御用批評是作爲壓迫革命的藝術思想的武器而登場的，所以卓拔的作家們並不承認它。那是跟國家的機關、布爾喬亞政黨、和資本主義的出版所有關係的，只要有錢，就什麼都可以做；那種批評



作爲作家所製造的生產品的接受者、評價者、撰查者而登場。充塞着商人氣質的精神，成爲普及的商品機關的附屬物。因此批評的打擊，顯然是首先落在那最正確地描寫着布爾喬亞社會的作家上。現代的布爾喬亞批評，處在完全沒落的狀態裏，被趕進了報紙的星期日的報屁股中，成爲廣告品。這種批評，正在墮落着。在人類的思想發達史上扮演了巨大的脚色的古典的布爾喬亞的批評時代，不但已成過去，而且那傳統正在被忘却着。

蘇聯的作家和批評家——是單一的文學運動的兩個部隊。所以科列斯尼可夫在那揭載於一九三五年的十月第一號上的論文言語的巨匠或文學的職工中所提出的命題，完全是不正確的。這位作者這樣地說：

「差不多和批評的發生同時，作家與批評家之間的敵意便產生了。批評的歷史，是作家與批評家之間的無間斷的敵對歷史。我們現在正在體驗着這樣的時代——這敵對格外地激化了，關於批評在文學上的落後的談論，

無時或止；每個作家，都在「失敗了的批評家」的口實下，以剷除批評為自己的義務；批評家自己也懊悔了，槌着自己的胸膛，「懺悔」着所犯的罪過。

「作家與批評家之間的鬥爭激化了，這並不是偶然的。這樣廣汎的活動分野，要抬起給與於批評的時代，是困難的。

「布爾什維克的批評，是規定各個作品的社會意義，規定其階層的傾向性，以及建設中的社會主義社會之思想的飽和性，並給與藝術作品之美的評價。

批評和文學的相互關係，在這裏被描寫成階級敵人的相互關係的形態，並且肯定在我們的現實中，作家與批評家之間正在激化着敵意，這是諸君會知道的吧。這激化被說明為不是偶然的，而是廣汎的活動分野所給與批評的。——在這裏，有着事物的真實狀態之最明瞭的歪曲的雛型。

這種思想，只有害處。因為這是離開實行唯一的共通任務的文學的兩個部隊的。和這同樣，哥利采夫和列維德夫在文學新聞上所作的論爭的出發點，也是錯誤的。哥利采夫說：「我們是必要友情的。」列維德夫便發生疑問道：「我們必須要友情麼？」

如果要說起我國的批評與文學的相互關係，是可以將它們規定為社會主義的共同的相互關係的。藝術家創造形象，服務於社會主義。批評家分析藝術的形象和現實的過程，服務於社會主義。這兩個部隊受黨的領導，服務於唯一的思想，唯一的目的。因之，作家將批評家的活動，認為是在為了「藝術地把握世界」的鬥爭上的最重要、最親近的戰友的一人的活動這慾望，完全是自然的。批評的問題，不單是批評家，就是作家本身，也要附與興味的。對於全般批評的輕蔑的態度，以及比方像加泰耶夫關於蘇聯批評的籠統的判斷，都是在提高批評的質的工作上，產生多餘的障害的。

要正確地評價批評的狀態，不單要分析現在的批評狀態，而且要分析批評所走過來的道路。

在革命初年，文學理論中還存有多數的布爾喬亞思想的傳統的末子和維持者。他們用各種的形態，使自己的理論的概念和自己對於文學過程的解釋，來和卡爾主義對立，竭力使文學走向布爾喬亞的道路。爲要保證文學發展之社會主義的方向，不能不粉碎這些理論。在革命以後，代替了失却聽衆的觀念論的、美學的、主觀的、心理的、象徵的理論，折衷主義（沙克甯、開爾杜耶拉等）便出現了。折衷主義想結合各種流派的見解，往往使用了「社會學的」用語。但這在本質上不外是要使舊見解適合於新條件的形式。此外還有企圖使自己和卡爾主義對立的其他潮流。那就是形式主義（西克洛夫斯基、齊倫斯基、愛享波姆等）。有些作家們以爲人們如果說起主題、言語、和隱喻，就是表示接近於文學和文學理論了。但實際上並非如此。

形式主義者的研究方法，是類推和敘述的方法，是破壞藝術作品的價值的方法。從形式主義者的手術台走下來的時候，作品已喪失了生命了。因為形式主義者不能回答藝術作品爲什麼是政治的、美的地作用着的問題，也沒有將這問題課在自己身上。

對於倍列維爾則夫的孟什維克的概念的鬥爭，在文學上是有巨大的意義的。藝術之認識的意義及其積極的任務的否定，被表現在這概念裏。形式和內容被認爲是同一的，政治和文學被認爲是對立的，藝術的形象被當作只是階層的存在之反映。這種見解，在爲社會主義藝術的鬥爭上，顯然地是重大的障害。

在文學理論領域上的意識形態的戰鬥中，卡爾主義的批評成爲勝利者了。一部分理論家，重新檢討自己的見解，其他的，也不敢公然地出現。總之，現在我們這裏已沒有想把自己和卡爾·伊里契主義對立的流派和潮流的

存在了。但這並不是表示着被粉碎了的思想沒有在各種的形態上出現，也不是表示着爲卡爾·伊里契主義而鬥爭的任務已經乾涸，康敏尼斯姆的批評可以安於小小的成果的。和卡爾·伊里契主義難以兩立的見解，有時採取俗流的社會學主義的形式，有時採取非政治的美學主義的形式而出現着。爲淨化我們的文學理論的鬥爭，並沒有從今日的日程上拿去，那是依然繼續着的。

對於藝術創作上的布爾喬亞的影響之鬥爭，爲言語的社會主義的藝術而鬥爭，是第二個重要的課題。托洛斯基主義創起適合於其孟什維克的、否定在一國中建設社會主義的可能性的反革命概念的，以爲在轉換期創造普羅列塔利亞文學是不可能的理論。瓦浪斯洛及其一派在這種理論中樹立其文藝政策，企圖依據「藝術的本性」，去適用其「理論的」基礎。例如，瓦浪斯基說：對於形象的創造之最活動的參加，是「無意識的、創造的工作」。他這樣地寫道：「爲了把意志給與於藝術的可能性，就成爲無智的、愚蠢的了。應

該放棄把悟性帶進最初的知覺中的一切東西。藝術家應該能用單純的眼，像最初看見一樣地，去看世界。理性在我們的最初的知覺中所作的一切悟性的修正，在科學的和實踐的活動上，是非常之有價值的、必要的。否則，我們在世界的分析認識上，便一步也不能前進了。可是，這些東西（指「悟性的修正」——譯者）在藝術上不但是不必要，而且是有害的。」

這樣，無意識的本源是被加在創作原理裏面了。瓦浪斯基一派不抬高作家的世界觀的水準，不在文學的過程上發生作用；如果藝術站在「最初的知覺」上，離開了理性所造成的一切修正的話，他們就投降於藝術的非普羅列塔利亞的意識形態之前了。哥爾波夫肯定「藝術家的任務，不是在顯示現實這一點上，而是在從現實出發，而於真正的現實素材上，建設新的世界和美的理想的現實的世界這一點上。……」這並不是偶然的。

列列維支一派的立場，同樣地，也是由托洛斯基的文化的「概念」產生

出來的。這一派否定了承繼文學的發展這思想。而且否定了在接近於普羅列塔利亞特的文學知識階層的幹部者的關係上之教育的工作，對於爲社會主義的文學的鬥爭上的普羅列塔利亞特的同盟者和協力者，提出了盲目的、黨徒的政策。布哈林及其一派的文化的右傾機會主義的概念，否定了社會主義的攻勢的時代的意識形態上之階層鬥爭的激化。還把階層鬥爭停止的「理論」，移植到文學的領域上來。對於這種概念的鬥爭，是表示把那爲社會主義藝術的鬥爭，把那藝術知識份子的卓拔的代表者，引到勞働者羣這方面來的鬥爭。

一九三〇年所出現的，無論在理論上，在文學上和政治上，都把具有五光十色的毛色的要素統一於其中的「文學戰線」的一派，把文學轉化爲公式主義，把政治和藝術的相互關係俗流化了，片面地造出了政論的形式。這一派雖然展開了團體的鬥爭，但那鬥爭也貽害於普羅列塔利亞文學，「拉普」



（俄羅斯新興作家聯盟——譯者）和在「拉普」中所結成的批評家的幹部者，在一定的階段上遂行了積極的任務。然而，在勞働者羣的社會主義的文學顯著地成長，藝術知識份子的基本幹部者受了社會主義成功的影響而結集在黨的周圍的時候——「拉普」的指導的幹部者，並沒有實現了被提起於他的面前的任務。「活生生的人類」和「直接的印象」之反卡爾主義的理論，「同志呢？敵人呢？」的口號，使新興文學和社會主義之文化對立的阿衛巴哈的概念，宗派主義和黨的文藝政策的歪曲——這一切，使「拉普」轉化爲在向着社會主義的方向的蘇聯文學之未來的發展上的障害物。「拉普」的錯誤，已在一九三二年四月二十三日所發表的中央委員會的議決中，爲黨所訂正了。這一天，成了境界線。黨的文藝政策的正確性，已爲此後的發達，爲那把藝術知識份子廣汎地團結在××××之旗下的事實、爲那作爲蘇聯藝術的儲蓄金的一聯的作品、所證明了。

就從這短短的概觀裏，也顯然地可以看到不同的派別和傾向企圖從各種各樣的側面來檢討黨的文藝政策，以及康敏尼斯姆的批評，一面克服錯誤，爲黨的方針而戰鬥，一面成長、強化了。現在，持着特殊的綱領的文學的、政治的派別雖然沒有了，但不能說黨的文藝政策不會決定地被歪曲的。康敏尼斯姆的批評，應該對那要歪曲黨的文藝政策的一切企圖作戰。

我們誰都知道我們黨中央委員會，對文學給了多麼巨大的注意，而且現在也在給着；以及怎樣地常常訂正批評的錯誤，給以具體的指示，我們知道約瑟夫對於我們的文學持有巨大的任務。規定作爲新現實主義的方法的蘇聯藝術之方法的是約瑟夫。他把社會主義建設中的作家的地位，規定爲「人類精神的技師」。作爲文學者的一切活動的基礎的蘇聯藝術的方向，是爲此所規定的。

中央委員會四月的議決和約瑟夫的指示，對於我們一切的文學，有巨大

的歷史意義。蘇聯作家大會——是有巨大的文化的、政治的意義的事件，是表示約瑟夫的文藝政策的正確性的例子。批評也不能從這過程除外的。

我們的批評家的基本幹部者，現在必須注意把卡爾·伊里契主義的理論，作為基礎而整理。現在文學上雖然沒有什麼對抗卡爾·伊里契主義的文學的、理論的流派，但粉碎了的見解，又再明現了。應該對它鬥爭！批評家的基本幹部者，以黨的政策為基礎而結合了，宗派主義和宗派鬥爭的最明瞭的表現，被清算了。

批評的幹部之成長，特別是民族的幹部之成長，是我們的批評的活動分子的力所致成的。同胞的諸共和國的批評，特別是在烏克蘭和白俄羅斯，和反革命的民族主義作積極的鬥爭，現在也正在作着。批評在這鬥爭中成長、強化了。在文學還非常幼稚的諸共和國和諸地方中，批評也在被創造着。

然而，像前面說過的一樣，我們的批評還沒有答覆讀者和作家向批評所表明的要求，還沒有答覆黨所提出於批評之前的要求。特別是在其政治任務的遂行這一點上，批評是不充分的。

比方，拿一個巨大的問題——對存在於人們意識中的資本主義的殘滓鬥爭，以及爲了把國家的勤勞民衆，造成社會主義的意識的、積極的建設者的鬥爭——來做例子吧。批評在這領域上能夠協助黨所提起的課題的實現和做了什麼，且應該做什麼呢？在我們的文學中，——雖然未曾普遍化，但根本上是正確地描寫着的——階層敵人的形象、毒害者、和富農等的典型，已被創造着了。但批評沒有研究作家所給與的材料。因之，沒有暴露階層鬥爭的一切情景、意識形態、心理、和階層敵人的戰術，不分析這描寫是正確到怎樣的程度，不以生活與文學的研究爲基礎，而使其成爲社會的普遍化。

**蘇聯的文學**，把市民戰爭和社會主義建設的英雄們再現了。在這些形象

之中，真正的英雄們還沒有完全地被再現着，而且也沒有和現實同樣地明瞭的普遍化。然而，已被造成的東西，對於研究新的人們，對於解決我們的時代的英雄們怎樣正確地被傳留在文學上的問題，是巨大的價值。在這分野上，批評也沒有完備總賬目。闡明文學在對於認識我們的現實的英雄上給與了什麼，那描寫的缺憾是在那兒的論文，還是沒有的。

看看批評的傳統吧。龔察洛夫 (I. A. Gontcharov) 創造了奧布洛莫夫 (Обломов) 的形象，但發見了巨大的社會普遍化的奧布洛莫夫主義的，却是多布洛留勃夫。屠格涅夫的巴札洛夫在皮沙列夫中，發見了一聯的世代都通過其評價的三稜鏡而接受巴札洛夫的解說者。站在我們的現實和文學的材料上的社會典型之分析——是批評的最重要的任務之一。這任務未被遂行，或雖遂行而甚少。到現在為止，還沒有指示關於作為市民戰爭的英雄、作為社會主義建設的英雄的康敏尼斯特的典型的勞作。

我們對於文學的態度，爲了多數的批評家都是從書本到書本地去評價文學和各個作家而煩惱着。就是分析文學的過程的指示的論文，也非常之少。倍林斯基能夠一面評價普式庚的創作，一面在先行的俄國文學發達的綱領上去解剖他。應該復活一面作時代的總計，一面由樣式去檢討文學的習慣。只有這樣，才不單能給與評價文學的可能性，還能給與把新的課題提出於文學之前的可能性。

我們的批評沒有充分地研究社會主義建設的實踐，這是批評的巨大的缺憾。當大部分的作家在開始研究社會主義的事實、人類、和國家的時候，批評家却仍然不斷地關在自己的書齋裏，去評價藝術作品。這使評價對於藝術作品的意義降低了。因爲這種批評家不管具有什麼東西，也不能補足藝術作品所給與的東西。他的論文對於讀者是無味的。批評家應該研究國家和我們的國家的人們！這對於他比對作家還要必要。如果不知道現實的過程，便不

能解決所與的描寫是正確的還是不正確的，也不能給與作品的社會的評價。

我所觸及的問題的範圍，還非常狹隘。這並沒有反映着那促動廣汎的國民大衆的巨大的課題與問題。批評家和作家的爭辯——這是我們的實踐上所常發生的——降低了批評的意義。但在我們的實踐中，不但有批評家和作家的爭辯，而且有批評家的自己服務和批評同志的喋喋。在雜誌文藝批評家上，提起了關於世界觀與創作之相互關係的重要問題，這便捲起了論爭。有兩三個同志在敘述意見。但問題的討論過於抽象，且幾乎沒有採用現代文學的材料，所以論爭空走過文學的傍邊，沒有把興味給與作家們。如果理論地提出了的作家的世界觀與創作之相互關係的問題，以今日的蘇聯文學的分野為基礎，而也實踐地提出了的話，那末，只有這時候，論爭便會把興味給與作家吧。

批評，如果它首先朝着讀者，那時它才能遂行其任務吧。如果批評惹起

了不單使文學者的狹小的集羣，而且使社會主義的廣泛的建設者發生興味的問題；如果批評一面站在現實與文學的研究上，受黨的政策所指導，一面完成了新的人類的典型與理想、克服人們意識中的資本主義的殘渣的形式、社會主義文化之具體的萌芽、人們對於現實的現象之關係和見解的變化這些問題；那末，批評在那時才能遂行自己的任務吧。

因此，變化我們工作的方法是必要的。我們的論文的言語，在使讀者知道重要的問題上、在吸引讀者上、在證明上，能加以助力嗎？我們大部分的論文，都充滿着各種各樣的抽象。言語不豫想及大衆的讀者，不是一般的。如果我們以爲要文學創造幾百萬人所容易理解的形式是正當的要求的話，那末，這要求首先應該向着我們本身。像下面的言語，曾在讀者間出現：「我們對於草的香味，不能倍加不滿。我們不能用自己的感情去包涵它，不能把它關在形象中。我們應該從自己的不滿來配製調劑。使人想起好像是藥品似



的公式的瀉劑。』(白寧斯基)這華麗的文句，究竟表現了怎樣的思想呢？

如果批評家的論文，是用了失掉其作用、說服力、和論證力的形式去寫的話，那末批評家能夠說服讀者說：某個作品的創成是惡劣的、在意識形態上是有害的嗎？如果藝術作品是比較有說服力的話，批判的論文就成爲向天而發的射擊了。

擺在批評面前的課題，不單是研究文學，也還要研究接近它的藝術中所起的現象。我們對於建築和電影上的造就，沒有充分的研究。如果知道那兒所發生的事情，也就會洞察到那過程的吧。創造社會主義的美學的工作，要求對於正在接近文學的諸藝術中發展着的過程，加以研究。

我們的批評，沒有學習把蘇聯的文學作爲統一的文學去看待，也沒有學習在各種民族的形態上去考察。烏克蘭那、白俄羅斯、阿爾美尼亞、阿塞爾巴讓、和達開斯坦等處的文學的翻譯，已經出版了。但關於這些文學的概

要，還是沒有。沒有分析各共和國中所發生的過程和那兒所創造的形象。沒有比較這些過程和形象。然而，只有這種比較研究，才能使我們的批評成爲非常豐富的。例如，在傳說和文學之相互關係的問題的研究上，來研究加弗卡日的山岳地帶的住民及其他諸民族的創作，是有巨大的意義的。在文學、詩、和散文等各種相互關係的研究上，來研究文學的種類和形態還沒有充分地分化着的新起的民族文學，也有巨大的意義的。要研究文學所創造的典型，要研究文學把我們的現實反映到什麼地步，就必須研究同胞諸共和國的作家們所創造的形象和典型。比方像羅爾德基巴尼則的排斥玉蜀黍的共和國吧或達司齊·那查洛夫的日傭農夫中所描寫的日傭農夫的形象。應該知道：沒有研究由各種言語而成的蘇聯文學的經驗，則關於文學過程的一切結論，是不完全的、不充分的。

此外，還應該附加上說：批評沒有使讀者充分知道西歐文學上所發生的

事情。

我們沒有充分地注意到青年作家的幹部者。我們想論說成名的作家。但在最近，具有新的手法的許多新作家，已在文學上登場了。例如拉平、梭洛維夫、梭斯拉尼、和古羅斯曼等。其中有的雖然發表了數種的創作，但我們並沒有去評價他們的勞作。在這領域上，不但有許多有價值的東西，並且還有青年作家間的偏重樣式和偏重冰冷的經驗論的傾向。在天才作家拉平的諸作品裏，也還是這樣的。批評應該利用時機，協助青年作家的成長，指摘他面前的危險，指示他的工作。

單就在這些點上，今日批評的缺陷，還是未能詳盡的。

### 三

關於我們文學運動上的批評的位置的問題，以及關於其方法的問題——

這兩個問題對於批評具有決定的意義。有一些批評家們，以為批評是附屬於文學的，這就是批評在理論上和實踐上的課題。結果，批評沒有自立的活動範圍，只是追從着文學了。有一種見解以為批評家是文學上的特殊形態的藝術家，是「論理的形象的思維的人」（耶弗洛斯）。想將這原則在實踐適應的，是西克洛夫斯基、列維托夫、和白甯斯基等人。

如果擁護這種見解的人們，要肯定批評家應該形象的去寫作，批評論文非明確不可的話，那末這是沒有反對的餘地的。然而，「批評家是藝術家」這見解，具有其傳統，這是和「批評家應該是政治的、社會的、科學的」這見解對比而生的。把批評轉化為藝術，則因文學的關係，批評面前的社會的課題便失掉了，批評在文學過程上的獨立的位置也失掉了；而被給以附加的意義。

藝術作品的評價，如果不單是美學的，並且也是社會的的話，那末這就

是批評的最重要的課題了。假如把批評當做作品的評價，那末批評就只是關聯着批評家有沒有介紹所與的作品，而給讀者以興味而已。這是重要而且複雜的課題。那種沒有一切的文學趣味的作品，不是常常非讀不可麼？但是，這樣的批評所給與讀者的興味，只是和那些作品所給的同一程度而已。在我們們的批評的實際上，廣汎地流行着對於這樣的課題——批評家只是文學的評價者，批評家只是藝術作品的解釋者——的解釋。如果說第一流的批評只是藝術作品的評價，那末第二流的批評就只是傳達了藝術作品的內容。他們要把藝術家所明瞭地活生生地說着的東西，來無聊地乾燥無味地予以傳達。關於耶夫列民的勞作和揭載在十月上的司車爾賓的大孔維亞的批評，所有的分析都是在主題的檢討的範圍內兜圈子。阿姆斯特爾、草同志關於魯哥夫斯基的論文，是把批評的課題，像上述似地解釋了的典型的東西。

把自己的任務，看成文學的狹小的附加的課題的批評家，是不能超越過

作品的界限，把過程普遍化的。而且沒有指導藝術家的能力，不能教育讀者之藝術的趣味。因為他既不知道作品，也沒有研究作品。他不能給與比藝術作品中所描寫的更高的東西。讀者以為不如去讀藝術作品來得好，而不要讀這種批評論文。

在批評之前，顯明地擺着這樣的課題——研究現實，要比作家更知道現實，不要局限在文學所與的東西裏，而要把文學的形象為基礎，造出結論，加以普遍化，不止於做藝術作品的評價者、解說者，而要作黨的文藝政策的引路者。

作家和批評家間的相互關係，是怎樣的呢？作家普通對批評所表明的非難，是在於批評家沒有幫助作家這一點上。批評家的罪，被認在這裏。然而，批評家對於作家的幫助，應該怎樣去理解呢？不可以為批評家是作家的談話對手，而把政治的思索和藝術的技術教給作家的。作家固然不能無視了

批評家的可能的意見，但並非爲批評家而寫的。和這同樣，批評家固然應該幫助作家，但並非爲作家而寫的。批評家對於讀者愈有威權，對於作家也就愈有威權。

我們的讀者，在文化上已成長了。讀者對文學所表明的要求，非常之高。在工場和集體農場中，進行着關於藝術作品的討論。我們的出版社和編輯局所蒐集的材料，是多數可以引用的。這材料證明有時讀者造出了比我們的某些批評家更爲卓拔的評價。

然而，如果讀者的積極性昇高了，讀者對於藝術作品常常作了非常有威權的評價的話，那末，這不是表示職業的批評已經不必要了，或像某些作家所想的一樣，職業的批評降低了嗎？不是的。這時職業的批評，是因了讀者的積極性和文化的成長而昇高了。批評家具有比普通的讀者更爲正確的評價藝術作品的規準，具有從現代的文學和過去的文學作品作出比較的廣汎的可

能性。他的文學認識、文學史和文學理論的知識、以及卡爾·伊里契主義的知識越是宏博和精深，他的文學分析就越是正確的。

我們對於讀者的批評，不能站在追從的立場上。因為讀者是各種各樣的。批評在知道讀者的真正的要求，廣泛地接觸到現代的前衛的人們的時，才能指導讀者，教養他們的藝術趣味。所謂趣味的偏重，是在於批評家用探手去行動這一點上。如果我們想用探手去規定水溫，那我們就容易犯到過失。為什麼呢？因為寒暖的感覺是依存於肉體的溫度了的。我們使用正確的器具，便能得到更客觀的判斷。批評家應該有藝術的趣味，這已是老生常談。但是，趣味並不是超時間的、超階層的範疇，這是重要的。批評家應該有形成和表現社會主義之積極的、意識的建設者的趣味的藝術趣味。如果批評家本身是這些建設者的一人，如果他本身是社會主義的實踐之積極的參加者，而在思想上和感情上都是布爾什維克的話，那他就能由此把勞動者羣的



美的要求，更正確地表現的吧。

在關於批評的方法的問題上，具有根本的意義的，是批評之美學的課題與政治的課題之相互關係的問題。各種時代中各種階層的批評，都把各種的課題，提出在自己的面前。

在俄羅斯，因其歷史的發展之特殊性的緣故，批評在倍林斯基、車爾納綏夫斯基、和多布洛留勃夫中，獲得了高度的水準。這並不是因為革命的民主主義的代表者在這形態上穿透檢閱之門，固守自己的見解，而是因為當時的文學，給與爲了社會普遍化的偉大的材料的緣故。批評是『以文學所給與的事實——這是那作品在批評的結論上用爲必要的材料的——爲基礎，而一般地發達着』(車爾納綏夫斯基)的。在這時代，雖然另外也還有着有才能的而且往往具有卓拔的趣味和知識的批評家，但威權却是倍林斯基和多布洛留勃夫所握着的。因爲這兩人能把輝煌的文學的分析 and 戰鬥的社會的素質結合起

來，他們是進步的社會運動的代表者，從當時的進步的哲學原理出發的。批評的意義和威權，首先是爲其社會的職務和方法所規定的。

我們一面從古典的批評的傳統出發，一面也將這課題理解爲文學領域上的重要的社會活動。對於我們，文學的分析是沒有自足的意義的，而是密接地聯結着××××的理想——我們正爲它的實現而戰着——的。我們的批評也是哲學的，是最前衛的理論，是站在卡爾——恩格斯——伊里契——約瑟夫的理論上的。我們是康敏尼斯特黨的文藝政策的重要的指路者之一人，而且把握着最前衛的理論，我們要在另一種姿態上去理解自己的社會課題和文學課題以及它們的相互關係。

倍林斯基、車爾納緬夫斯基、和多布洛留勃夫，是那使自己與支配者羣——貴族階層的思想對立的社會思想的代表者，他們的方法有着缺陷，因此，他們不能辯證法的地把自己的活動的社會側面和美學的側面聯結起來。

在蘇維埃的國家裏，康敏尼斯姆的批評，是黨的批評，所以能夠把作品的社會的評價與美學的評價之統一，最完全地實現出來。

對於藝術作品之分析上的批評的課題之解釋，可以如次地予以具體化。康敏尼斯姆的批評，是在為社會主義的意義這一點上去分析藝術作品的。從而，並不是分析作者的意圖，而是分析那意圖被怎樣地實現着。藝術作品是在那特殊的特性上被檢討，即作為形式與內容之一定的統一而被檢討的。作品被科學的地分析着，即，批評家不僅是評價作品，而且應該開示那從藝術的事實所感受來的各種印象之根底。康敏尼斯姆的批評，將藝術文學看作現實的反映，並在其中看出對於人類的作用的一個重要的要因，以及對於社會主義的服務。我們雖然把藝術的巨大的意義，理解為政治的要求，但我們却不是停留在作品的考察上，而要分析表現藝術的事實之政治的意義的藝術的特殊性。這樣，批評上的卡爾·伊里契主義的方法，是文學理論的頂點，給

與了最完全地具體地分析藝術作品的可能性。所有的批評家們，在理論上都理解不應停止在藝術的要因之社會的評價上，而還要給與它們的美學的評價。但我們的批評，在實踐上常常是單只於社會的分析上，這樣的分析是不充分的。因為這只是給與了藝術作品的一面，而沒有在那所有的完全性上去處理這藝術作品。

社會的分析往往受到錯誤的理解。弗理契主義和倍列維爾則夫主義的傳統還未被克服。這種社會的分析是從藝術作品，是階層的反映這一點上出發的。批評家暴露作品的彼方的階層，而局限在這上面。所與的作品具有怎樣的社會的、美學的意義的問題，是被忘却了。俗流的社會學主義只在作品背後有怎樣的階層這問題上感到興味。因此，俗流的社會學主義只是布爾喬亞社會學的——否定往往具有獨自的意識形態與心理的社會集羣（Group）之社會地存在的——變種。

卡爾·伊里契主義的理論，在其把藝術的意識看作社會的存在之反映這一點上，是原則的地和這裏社會學主義不同的。在作品的意義之規定上，卡爾·伊里契主義的理論之根本的問題，是所與的藝術家反映着現實的怎樣的測面的問題。規定藝術的現實描寫上的藝術的真實之程度——這是根本的課題。伊里契的托爾斯泰論的方法就是這樣的。

如果藝術作品沒有給與着這客觀的真實或歪曲着現實的話，那末便應該暴露出是怎樣的階層偏見、影響、和與勞動者羣無緣的思想，歪曲了這生活而描寫它的。伊里契的反映說、他那關於絕對的及總體的真實的學說，以及他的見解在托爾斯泰的創作上之適用，都把正確的道路教給了我們。由這樣的觀點而來的藝術的認識，便能在其發展上給與着客觀的真實。而批評的課題，便是在暴露這認識之真實的程度，以及現實之所與的描寫之階層的基礎這一點上。如果批評不分析藝術作品的形式，不解答這些問題——所與的現

實的描寫完全被表現在形象中麼？樣式適合於對象的描寫麼？作品的構造有開示其思想麼？還是曖昧了其思想呢？藝術的論證和說服力之一切的必要手段被動員了麼？藝術的普遍化的水準是高度的麼？言語適合於內容的獨自性的表現麼？言語（主題及其他）有增加作品的藝術效果麼？——的話，那末上述的課題，便不能完全地被解決的。

我們說過了好幾次的形式的分析，並不是要加以「活生生地」、「明晰的地」、「表現的地」這樣的評價。這並不是把藝術作品分析的地加以扯裂，並不是像形式主義者所實行的一樣，說這樣的手法是屬於這樣的範疇，那樣的手法是屬於別的範疇。所以，以為形式的方法在某種程度上對於卡爾主義是有益的布哈林，是錯誤的。不，具有那樣的方法的形式主義，對於卡爾主義的方法並不能給以何等的利益。藝術的評價和形式的分析，不是一創作的技藝學（Technology）的問題。批評家、卡爾主義者一面美學的地評價藝

術作品，一面解決這些問題——作家所採取的藝術形式，有幫助於在作品中被描寫到那一程度的社會思想的內容之表現麼？作品是怎樣藝術的地效果的呢？分析作品之藝術的側面，不僅是我們的方法之要求，並且是對於讀者的義務。應該堅固地設定這事——教育那讀者的藝術趣味，是現在批評的政治任務之一。

有人以為批評在以前非從事於政治的課題不可，但現在是美學的課題現出在面前了。這種見解是絕對不正確的。爲什麼呢？第一，因爲批評的政治的課題並不是被降低，而是被增大了。批評應該像以前一樣對理論和創作上的布爾喬亞的影響鬥爭。在思想和政治上教育讀者和一定的作家幹部這個課題，並沒有從批評中被拿掉了。第二，作品之社會的分析與美學的分析之統一，是必要的——這是我們的方法的重要的要求之一。如果我們的批評沒有充分地實現了這個課題，那末，它無論由對於發展階段的怎樣的引用文，

也不能說是正當的。

#### 四

將蘇聯文學的方法，規定爲新現實主義的方法——這不但是已被創造的藝術的諸原理之特徵，而且是評價藝術作品之根本的規準，是新美學的規準。這方法的正確的理解，是正確地分析藝術的各種事實之藝術的及社會的意義的前提。在我們的批評上，新現實主義的問題，占着巨大的場所，現在也還在占着。但這些研究，特別地帶着抽象的、理論的特質。爲了證明其立場，批評便把古典的現實主義來做樣本。但這些樣本也還是特別地作爲例子而被引用的。一方面，應該在歷史的發展過程上開示現實主義及其他的藝術方法的本質，開示各種社會發展階層上的現實主義的各種形式。而且，新現實主義，是我們蘇聯的現實的產物，即，首先是我們的真正的文學過程，在



這兒也有着最本質之點在。要理解其特殊性，便應該理解社會主義的現實主義是怎樣被形成的？在新興文學上是爲什麼被創造的？藝術知識份子的各層，爲什麼都行向那兒去的？

藝術的方法，是作家對於現實的態度的表現。這是他的藝術的世界觀的出發點。在藝術上的思想的發達史上，有兩種描寫現實的基本的方法。某些藝術家從作爲所與的東西的現實出發，而想認識它。對於他們，基本的東西是現實——是登場人物之真實的要素(Motive)的描寫，是生活的真實過程的描寫。藝術上的現實主義的傾向，雖然採取了各種各樣的形式——空想的小說、詩、冒險的、諷刺的，但都是立腳於上述的原理上的。和這傾向對比的，還有一種對於現實的態度的非現實主義的方法。這是被表現在古典的德國浪漫主義、梅特林克的象徵主義、和俄國的象徵主義中的，在這種方法上的特質的東西，是超越現實的界限，走向空想和過去裏面去的傾向，是和內

容切離的形式的探求。

這方法的代表者，要使幻想的、想像的世界，來和現存的世界對立。「藝術——是忘却人生的手段。」——羅丹巴哈把這解釋藝術與現實之相互關係的原理，這樣地定式化了。過去的非現實主義的藝術，並不單是迷妄。現實主義雖然常常暴露了布爾喬亞社會，但不能看見和發現出口。這出口在幻想的形式上是有的，但具有非現實主義的方法。舊的現實主義不能使我們滿足。爲什麼呢？因爲舊的現實主義是停止在生活的描寫上，沒有藉此去展開爲新的現實而鬥爭的課題。非現實主義的形式，更不能使我們滿足。爲什麼呢？因爲這些傾向的理想，對於生活的真實的過程，是切離的、對立的。

所以批評家一面主張我們的藝術家應該正確地具體地描寫現實，一面還要強調這個課題——如果文學立腳在生活的現實主義的描寫上，內包着革命的浪漫主義，將我們的社會主義的傾向和新的人們作爲理想，把他們浪漫化

了的話，那時文學才能有巨大的教育的意義。

新現實主義和過去的現實主義之重要的差別，便是在這裏的。

現實主義的古典作家，常常違反其世界觀，正確地描寫了現實。他們和關於這現實的支配的見解衝突。果戈理、托爾斯泰、巴爾扎克和其他的許多作家們的觀念論的世界觀，是他們的現實主義的障礙。勞働者羣的世界觀，具有最正確地明瞭地描寫現實的可能性。如果藝術家、現實主義者會經常違反其世界觀，而正確地描寫了現實的話，那末，我們的現實主義是能藉我們的世界觀而更正確地描寫着現實的。從而，世界觀的問題，並不是和藝術沒有關係的。世界觀的水準，昇高了藝術普遍化的水準。

新現實主義，是黨派的。社會主義的藝術家們不但是直觀地達到正確的結論，還公然地使自己服務於社會主義。黨派性不能從形式的觀點去理解。無論在文學上和我們的文學上，我們都看到了各種各樣的形式，但這些形式

中却表現着作者的傾向。托爾斯泰、巴爾札克、屠格涅夫通過現實的諸現象之客觀的表示，而由形象的對立方法去描寫現實。作品的思想，好像是作者站在隔開的地方去給與的。我國多數的藝術家，例如A·托爾斯泰、蕭洛珂夫、費金、列奧諾夫、法捷耶夫、巴夫梅且夫、和其他的許多作家們，使用了這樣的形式。這種客觀的表示的形式，不一定是客觀主義的手法。藝術家可以通過現實之客觀的表示，而明晰地表現着自己的社會的傾向。然而，這種形式並不是新現實主義的觀點所承認的唯一的東西。

在揭載於雜誌十月的論文中，莫斯齊斯拉夫斯基這樣的斷定是錯誤的——『真的藝術，常常是在表示之中。古典作家們是因此而有力，而永遠的。荷馬、莎士比亞、和哥德是「訴諸別的什麼人而描寫的」。斯丹達爾知道「有使人感動的方法，那方法是在於表示事物和事實這一點中，而不是包含在敘說那些事物和事實所引起的效果這一點中。……」那末，這個設定並不是

新的。新的是它對於現代，對於蘇聯文學是唯一的這事。因為只有這才是回答新現實主義的要求的。過去的現實主義，並不是止於「訴諸別的什麼人而描寫。」只要舉出沙爾杜伊珂夫、斯且德林、果戈理、烏斯潘斯基、車爾納綏夫斯基、和海涅就充分了。

我國（指蘇聯）的有些作家，也不辭敘情詩的、政論的、作家的性格描寫。他們不僅通過現實的客觀的描寫和形象的展開去表示，並且說出自己的態度，作出自己的作家的特徵，公然地敘說着「事實所引起的效果」。在蘇聯文學上，這形式被適用在科里佐夫、格萊德珂夫的一些作品，以及倍斯勉斯基的諸作品裏，並且是馬耶珂夫斯基的獨特的形式。這種作家對於主題的發展的干涉，在鮑斯托夫斯基、加布里洛維支、倍爾瓦買斯基的散文裏也有。就從這一點看來，他們的作品，也是和作者對於事實的積極的態度——這是描寫在敘情的形式、尖銳的政論的形式、諷刺的形式、或其他的形式

之中的——的表現無關係的，不是主觀主義的。有些作家們，依據作品的思想和描寫的對象，有時訴諸某種形式，有時又訴諸別的形式。

這兩種描寫現實的形式，具有對於社會主義的競爭之權利。其間的差別，不在方法上，而在手法和唯一的方法的適用形式中。黨派性被表現在下面各點上——所與的作品有服務社會主義麼？有將現實在其革命的發展上加以表示麼？有從社會主義的觀點去評價事實麼？

新現實主義的方法，是我們文學上的藝術創作之主要的原理。如果要說起它的若干表現，那末就是：蘇聯作家們所使用的手法雖有各種各樣，但他們的大部分，都是把自己的主人公們和他們的「命運」，不單表示為個人的「命運」，還表示為一定的社會集羣的代表者的命運，表示為一定的社會狀況與傾向之表現。在開拓了的處女地和大孔維耶那樣的作品裏，在其他的許多小說和詩歌裏，人們不單是像個人與各種個人性質似地互相對立的。這些

性質的評價——是它們在爲社會主義的鬥爭上的意義。這樣，社會主義的思想，是表現對於人們的性質之美學的判斷的根本原理，表現爲解決作品的登場人物之間的矛盾和糾葛的根本原理的。

在文學的問題上，已有巨大的進展。農村中偉大的前進，爲社會主義的經濟形態的鬥爭，反映在蕭洛珂夫的開拓了的處女地、潘非洛夫的布洛斯基、基利連珂的前哨、羅爾德基巴尼日的排斥玉蜀黍共和國吧、和其他的許多作品裏。社會主義的工業化的過程、它的主人公和敵人，描寫在伊林的大孔維耶、格萊德珂夫的士敏土、渴巴的新堤、阿拉贊的在第六十水平線上、和別的裏面。社會主義鍛鍊人類，把他們造成新社會的積極的鬥士。密基兼珂的早晨、阿武兼珂的我愛着、列奧諾夫的斯克塔列夫斯基、和亞善斯基的人們變換皮膚，都是奉獻於這樣的問題的。

我們的文學藉形象來再評價過去和歷史，這是當然的。爲什麼呢？因爲

對於我們，歷史並不是什麼失掉了生命的東西，而是爲了我們的鬥爭的各種課業之源泉。諾維柯夫·普里波伊的對馬島、梭波列夫的根本的修改·A·托爾斯泰的彼得第一、阿爾却姆·維蕭雷的瓦爾加呵，逍遙吧、和塞列勃里耶珂夫斯基的卡爾的青年時代等，是表示對於過去的材料之新的態度的。在我所列舉的作品之外，還有許多以主題的豐富爲特徵的蘇聯文學現階段的作品。蘇聯文學的問題，強調捉住現在和過去的最重要的現象，這是重要的。在主題的豐富這一點上，演了巨大的任務的，是記錄文學。記錄文學由其樣式的本質，急速地明顯的照出了新的事實和新的人們。

但也不能說我們的文學已真正地完全地捉住了今日的一切最重要的問題。在我國常常有人過早地說各種主題早已「舊了」、「消滅了」。關於市民戰爭的主題，也是這樣地說着。似乎還有些人們以爲社會主義建設中人們的英雄的鬥爭，是已經「乾涸了的」主題。在現實上，當我們的文學——不



論在市民戰爭的時代或社會主義建設的時代——在最高的藝術水準上開示了那最豐富的歷史內容之前，它使我們知道了許多問題（而且是巧妙地作着的）。新的人間的典型、人間的新關係之成熟、新道德與新理想的勝利、革命的英雄主義——這一切，是不凋腐的主題。但這些主題也只有形象被深刻地處理着、藝術的普遍化帶上了更廣汎的典型的特質的時候，才能明瞭地新鮮地迴響着的吧。

批評的課題，是在於以現實上所發生的過程之分析為基礎，指摘那擺在文學當前的課題，為擴大蘇聯文學的主題而戰鬥這一點上的。

我們的文學很好地描寫着現實上所發生的事情。但新現實主義，是一聯·繫·着·在·社·會·主·義·的·精·神·上·去·教·育·人·們·這·課·題·，而豫想着正確地描寫現實的。

藝術家一面描寫各種的典型，一面把那典型來和他在生活中所觀察的人

比較。但他並不把這樣的問題提起於自己之前——他的作品具有怎樣的教育  
的意義？他們的形象具有怎樣的意義？讀者對他將採取什麼樣的態度，即讀  
者是憎惡他的主人公呢，是愛好他的主人公呢，還是模倣他的主人公呢？

真的事實或真的人，是可以寫出許多來的，但真正的社會主義的藝術，  
是在作品以現實的描寫為基礎，教育着康敏尼斯姆的世界感覺和世界觀，藝  
術的形象生出了模倣、成為模範的時候，才產生的。

在電影查巴耶夫中，查巴耶夫不單是真的形象，而且是非常有力地被描  
寫着的，所以幾乎使人要像那人物一樣地去「造出生活」。

實現了我們對於人類理想的見解之卓拔的藝術形象的意義，是存在於這  
個地方的：即那形象在我們中，喚起了一種想要和那人的行動一樣去行動的  
志向。讀者想和開拓了的處女地的達維德夫、斯克塔列夫斯基的且利莫夫、  
布洛斯基的紀達爾金，以及其他的蘇聯作家們，所創造的若干積極的典型相

像麼？如果我們把這問題提起於自己的面前，那便不能不回答說：這些形象還不是以充分的普遍化之力，和充分的擴大之力去創造的。批評的第二個課題，是在於強調藝術文學的積極的任務，即創造魅人的主人公，創造在康敏尼斯姆的精神上教育大眾的作品這一點上。

兩三個作家們所使用的手法，能給與積極的主人公的形象麼？它們能給與高度的藝術的普遍化麼？我們沒有探求特徵的必要，那些特徵是社會主義的現實所給與的。我們在探求主題這一點上，並不感到困難。因為我們一步就碰到主題的。我們在探求問題這一點上，也並不感到困難。因為問題是隨處都有的。所以問題不在於材料不足這一點上，而在於描寫方法這一點上。

恩格斯說：創造了布爾喬亞社會的人們，無論在怎樣的場合，都沒有布爾喬亞的地受限制，他們「從思想力、熱情、和性格看來，都是巨人」。我們的時代、我們的階層、我們的黨，創造了由思想力和那作為個性的性格來

判斷，或由其內部的內容之豐富性看來，都遠駕於文藝復興時代的人物的。他們是豐富而多面的，是屬於更高的人類的典型。

普羅階層不是生過伊里契、約瑟夫、和思想的巨人（我國的資本主義，是在他們的指導下被征服的）麼？我們的生活和鬥爭，不是不斷地生出新的英雄、營着完全的智的生活的人、和無我的富於熱情的鬥士麼？社會主義的建設者所解決的魅惑的事件和問題，在我們這裏會少麼？然而，我們的階層和黨所創造的性格，以及我們的鬥爭的事實，發見了以作家所創造的形象爲理想的描寫麼？這形象問題，在不是現實之原始的攝影和敘述的時候，在某種巨大的問題被解決於形象中的時候，形象才有巨大的教育的意義。我們非強調它不可。

哈姆雷特 (Hamlet) 只是丹麥人的王子。然而如果莎士比亞只是給與了生爲丹麥人的王子的形象的話，那末這形象是不會留至今日的。單描寫聰明

的、愚鈍的、或良善的、惡辣的王，是不充分的！在哈姆雷特的形象中，解決着時代的巨大的問題、人間的典型的問題，這才是重要的。如果蘇聯的作家把工會的某個具體的勞働者或政治部長顯示給我們，那他只是使我們知道了某個人物。我們具有向藝術要求更大的事情——比他在具體的形象中顯示今日的時代的人間典型，解決世界觀、新的心理、行爲的規準、和行動的特質等大問題，來得更大的事情——的權利。

有兩個傾向，是妨礙巨大的藝術普遍化之創造的。一個是走向自然主義，走向敘述的傾向。對於我們的雜誌上所現的無數的作品，我是已經不必說的了。但甚至在優秀的作品裏，還常常苦於走向自然主義的傾向或公式主義的傾向。

藝術家一面描寫着積極的主人公的形象，常常使主人公使用錯誤的說話法，使用奇怪的言語，使其口吃，使他的話充滿着方言，一面忘却了對於主

人公的模倣，是也生出對於他的言語的模倣的。

藝術家、自然主義者一面竭力追求着煩瑣，把所見的一切都吸收在作品中，要使我們相信一切都是典型的；一面把已被知道的事物傳達給我們。這雖複寫了生活，但不理解生活。在他的作品裏，沒有藝術意義的標識的目錄和煩瑣，遮蔽了作品的思想，降低了形象。這種敘述的刻印，在我國（指蘇聯）的非常多數的作品上也有。

上面說過的第二個傾向，是主人公描寫上的走向公式主義的傾向。形象沒有在一切的多樣性上被給與着。具有一切的感情和思想的主人公的價值和崇高的個性，都在藝術作品的範圍以外。今日的時代的英雄，是對現實持有新的關係的人。公式主義不深刻地分析過程與人們，而止於純粹表面的特徵上。因而不能把完全的知覺給與我們。在西爾該耶夫·贊恩斯基的小說心的紀念中的陶托夫的形象中，這公式主義特別表現得明顯。作者想要描寫布爾

什維克，使主人公在和女朋友的談話中，敘述布爾什維克的出版物的論文的內容。不消說，康敏尼斯特的形象，是不會從這種無用的嘴裏生出來的。陶托夫關於布爾什維克主義、戰爭、巨大的本質的問題的會話，對於這位作者，是爲了解決平凡的、關於從人生大道上被卸棄的人們的背叛的期待的、幾乎是非本質的問題而必要的。

然而，在齊古郎（斯且潘·佐連的白色的都會）、羅哥夫（費金的歐洲的掠奪）、車利莫夫（別奧諾夫的斯克塔列夫斯基）、和別的許多在卓拔的作品裏被明顯地描寫着的形象之中，就沒有公式主義的銹麼？這缺陷在我們的青年作家中間，特別表現得明顯。顯然地，這缺陷只有在對於所描寫的人們的特殊性、他們的世界觀、感情、和行動，加以深刻注意的非常認真的研究，才能丟去的。批評應該一面指摘在描寫現時代的人們上的缺點，一面開示心理的自己分析的方法和那把被研究了的環境之心理的特殊性移到對於作

家·常·常·是·新·的·另·一·環·境·去·的·方·法·，·爲·什·麼·沒·有·用·處·。·批評應該在形象和手法的分析上，顯出敘述和公式性，爲什麼在創造卓拔的藝術普遍化上是沒有用處的。

作家大會把提高藝術創作的質的課題，提出在文學之前。爲質而鬥爭，首先，是爲提高藝術作品之思想的內容的鬥爭。同時，這是爲最完全地、最真實地反映社會主義的現實的形式、手法、和樣式的多樣性的鬥爭。

在這里，批評具有特別重要的職務，新現實主義，往往被人拿來和假的現實主義的描寫同一看待。有時，歪曲現實的作品，是採取真正的故事的形式而出現的。那例子，應該舉出西爾該耶夫·贊恩斯基的小說南方之旅。這位作者描寫着會做過紅軍的組織者但後來成爲蘇聯技師的馬略托齊金。作者把自己的主人公描寫成俗人、小市民。作爲偶然的、非性格的人，這樣的人物是有可能的，但藝術家應該表示出這形象是否具有典型的意義。



這樣，在現實主義的故事的形式中，偶然的東西被扮裝成典型的，現實被歪曲了。批評一面要指摘提高藝術作品的思想性之必要，對現實的歪曲作戰，一面應該力說關於作品的形式的問題，是具有巨大的意義的。形式的缺陷，是被表現在作品的藝術效力及其思想方面上的。

在這種意義上，我們的文學中具有最大的職務的，是關於藝術作品的構造的問題。

最近，連載小說好像成爲習慣了。這是不能使人認出作品中所含的怎樣的思想的。在作品上，顯然地一切的東西都應該被認識，插進作品中的現實的各種事實，是只在有用於思想的表現與性格的發展的範圍內，才有意義的，然而，有兩三個作家，却採取和這不同的態度去行動。如果他們要描寫主人公的話，那就不管它是必要的或不必要的，詳細地講敘着主人公所在的房子，主人公的習慣，把主人公帶走到各種各樣的都會和地方，而且一定

要寫主人公在那兒所做所見的事情。這樣，主人公雖然移動了，行動了，但作者所想表現的思想和性格，都是不豐富的。

車爾年珂的海風、加爾且夫的幹線、和別的優秀的作品，在這一點上是模範的。高爾基在那本質上，並不是那樣的大作的作品阿爾達莫諾夫的一家，給與了巨大的材料，解決了巨大的問題，這是成功了的。有些藝術家想解決並不怎樣重要的問題，不能不花費非常之多的篇幅。在作家大會上，愛倫堡說不能通過主題的形式來表現我們的現實，因為現實是變化着。這是不對的。我們很知道主題的文學，只是文學的一個形式。然而，現在有力說創造主題的文學之必要，爲什麼呢？因爲這種文學在我國是最不發達的。

批評對於言語的問題，應該多加注意。這裏的標準，是和我們對於性格的描寫所提出的同樣的。從事於自己的作品的作家，不但要考慮到由於選擇特殊的言語而怎樣正確地傳達了所與的性格，還不能不考慮到他的作品，是

應該把明確的、富於生彩的言語，教給勤勞者的。

如果在布爾喬亞社會裏，有着作爲支配者羣的言語的文學言語，和作爲「國民的言語」的各種訛誤之間的分裂，那末，我們的任務，就是把文學的言語造成大衆的財產，使文學的言語代替生生的國民的言語而豐富。在我們的作品中，主人公的性格往往是由一個方法，由自然主義的地上選擇辭書的方法來描寫的。但形象的個人化不但能由此而被發達，便是由更複雜的手法，即由於把特殊的抑揚給與於主人公的言語中，而從一般的文學辭典特殊的地去選擇言語，也能被傳達的。

不消說，我沒有處理了批評當前的一切問題，也沒有吸盡批評所具有的一切缺陷，以及批評所解決得狹小的一切課題。是的，我以為這是一篇論文所不能完成的。然而，如果我們在這擴大會議上，成功地提出、和解決了關係於批評的課題——至少也要有一部分——的話，如果我們此後停止說着批

評的落後，把自己的全部精力灌注在使批評成爲真正地布爾什維克的、高度的文化的東西，而勝利地完成了這事的話，那末——我們的課題就會被實現了。



## 附錄 全蘇作家同盟幹部會第二次大會決議案

在倍斯巴洛夫等的報告後，大會可決了下面的方案。本案係由一九三五年

日本京都出版的世界文化第五號重譯來的。——譯者

蘇聯的批評，是指導文學的重要的武器，是協助言語的藝術家在社會主義的精神上教育大眾的。在黨的指導下，批評對於反對卡爾·伊里契主義的理論，並對藝術創作中反對社會主義的影響，予以破壞的打擊。在這樣的鬥爭中，蘇聯的批評強化而且成長了。一九三二年四月二十三日中央委員會的議決，產生了真正地革命的文學批評與演劇批評之成長的一切條件。在這議決後的數年間，批評家的基本幹部者被確定了，宗派主義的最明瞭的表現被

清算了。然而，在批評的事業上雖有許多的成果，但批評還沒有站在蘇聯的作家和讀者對批評所表示的要求和課題的水準之上。

批評的事業之根本的方向，是深刻地研究蘇聯文學的所有的成長過程，加以具體的評價，為克服文學理論中的資本主義殘滓而作決定的鬥爭；而且協助作家，成為社會主義的真正的藝術家。高度的實踐的慎重，社會主義文化過程的深刻的理解——這才是蘇聯批評的基本的性質。

蘇聯的批評，只有在這樣的時候——有機地聯結對於藝術上的事實所展開的政治的批評，以及對於文學作品之藝術的特殊性所作的卓拔的深刻的分析；而對復興宗派的批評之企圖作決定的鬥爭——才能完成其根本的任務。批評應該藉其所提起的內容、主題、問題、及其言語，而對讀者的年青的份子，以及青年團的青年，加以特別的注意；並對廣汎的勤勞大眾，有所期待。批評應該深切地注意研究在文化上成長着的讀者的要求，發展和教育他

們的藝術的趣味；並結合對於社會主義的現實之深刻的智識與理論的分析。

爲使批評的質升高，爲克服批評的落後起見，幹部會第二次大會認爲下列各事是必要的。

一、創造刺戟批評家之創造的生產與熟練的成長之諸條件。大會把下面這許多應該解決的計劃之實際的施行，委諸於幹部會。——批評家的力的分配；幹部的正確的利用；使二十人乃至二十五人的批評家的團體，從別的一切工作解放出來，而創造職業的批評家的幹部；給以創作上的休暇，和體系的研究之組織；出版批評家的勞作，養成和協助新的幹部。

二、要使批評及傳記能對所有的藝術生產品作體系的解明，應擴大其在新聞及雜誌上的篇幅。

三、蘇聯各民族的文學發展之比較的研究與體系的解明，以及交換創作經驗的機關。



四、大會將下面的義務，課給文學藝術雜誌的編輯部——在年代、樣式、和主題上去概觀俄羅斯及同胞諸共和國的蘇維埃文學，並概觀外國文學。

五、應該對年青的初步的作家，予以特別的注意。批評必須組織地協助他們之創造的和政治的成長。

六、對於十九世紀和廿世紀的文學史、蘇聯的文學史、以及同胞諸共和國的文學概要之集團的勞動，這應該是批評的最重要的課題之一。

為實現大會的決議起見，幹部會被委任下面的事——強化文學藝術雜誌和批評雜誌以及文學新聞的指導。

(一九三四年三月七日)