中共文藝政策溯源

周　玉　山

（政治大學國際關係研究中心
第三所副研究員）

摘　要

中共自有正式的文藝政策以來，即與文藝整風結下不解之緣。毛澤東雖然偶作詩詞，但沒有獨創的文藝觀，無產階級文學的黨性思想，自馬克思和恩格斯首倡後，經列寧和斯大林發揚光大，為毛澤東所襲取。延安時期，毛澤東以工人、農民、兵士和城市小資產階級四種人，占當時全國人口百分之九十以上，因此奉斯大林為師，主張文藝為工農兵服務。他又重複列寧所說，文藝是整個無產階級機器中的齒輪和螺絲釘，位置業已擺好，所以絕無自由運作的可能。時至今日，毛澤東業已離世多載，死靈魂仍附著中共的文藝政策中，可謂其來有自。毛澤東身兼中共的列寧和斯大林，此種雙重身分，已成歷史定論，因此，過去的俄共可以全面批判斯大林，現在的中共則無法全盤否定毛澤東。就文藝政策本身觀之，毛澤東確也同時抄襲了列寧和斯大林，造成大陸文壇的蘇維埃化，其全面的悲劇，至「文革」達一高峰。

關鍵詞：文藝政策、馬克思、恩格斯、列寧、斯大林

*　*　*

一、前　　言

中共文藝政策的主要根據，爲一九四二年毛澤東在延安文藝座談會上的講話。該會召開的初衷，本在清算敢言的作家如王實味，並欲嚇阻同類的抗聲。因此，中共自有正式的文藝政策以來，即與文藝整風結下不解之緣。

毛澤東雖然偶作詩詞，但與中國傳統溫柔敦厚的詩教絕緣，也沒有獨創的文藝觀。無產階級文學的黨性思想，自馬克思和恩格斯首倡後，經列寧和斯大林發揚光大，爲毛澤東所襲取，因此論及延安文藝講話的精神，宜先追溯其源。

二、馬克思和恩格斯的文藝觀

一八八三年三月十七日，恩格斯在馬克思墓前講話，說馬克思發現了人類歷史的

C.E.P.S.

發展規律，即歷來爲繁茂蕪雜的意識形態所掩蓋的一個簡單事實：人們首先必須吃、喝、住、穿，然後才能從事政治、科學、藝術、宗教等活動。「所以，直接的物質的生活資料的生產，從而一個民族或一個時代的一定的經濟發展階段，便構成基礎，人們的國家設施、法的觀點、藝術以至宗教觀念，就是從這個基礎上發展起來的，因而，也必須由這個基礎來解釋，而不是像過去那樣做得相反。」①這種「衣食先行論」，認定人類的行爲，由物質的境遇所決定。這裡所謂物質，即指經濟基礎而言。因此，馬克思和恩格斯的文藝觀，首先就籠罩在唯物論之下。

依恩格斯之見，文藝一如政治、法律、哲學、宗教，其發展是以經濟發展爲基礎。但是，它們又都相互影響，並對經濟基礎產生影響。人類創造自己的歷史，但在制約他們的一定環境中，在既有的現實關係基礎上創造。在這些關係中，儘管其他條件，例如政治和思想，對於經濟條件有很大的影響，但歸根究柢，經濟條件還是具有決定意義的，它構成一條紅線，貫穿全部發展進程，並以唯一的身分，使人類理解這個進程②。與此同時，恩格斯卻又認爲，並非只有經濟狀況才是積極的原因，其餘一切都不過是消極的結果，這總是經濟必然性基礎上的互相作用。既謂互相作用，則「唯一」之說便不免顯現矛盾，歷史唯物主義的絕對眞理也就值得商榷了。

早在一八四六年，馬克思和恩格斯就在「德意志意識形態」中主張，不是意識決定生活，而是生活決定意識。一八五九年，馬克思寫「政治經濟學批判」序言，又強調物質生活的生產方式，制約著整個社會生活、政治生活、精神生活的過程，不是人的意識決定其存在，而是社會存在決定其意識。隨著經濟基礎的變更，整個龐大的上層建築也就或緩或急地發生變革，在考察這些變革時，必須經常把物質的變革，與法律的、政治的、宗教的、藝術的、哲學的形態，即意識形態的形式分別清楚。這個意識，必須從物質生活的矛盾中，從社會生產力和生產關係的現存衝突中解釋③。馬克思此說，卻無法解釋諸多現象，例如文藝作品的永恆價值，往往不受物質變革的影響，也不一定要從物質生活的矛盾中證明，宗教亦然。

沒有對資產階級的撻伐，就沒有馬克思主義。馬克思和恩格斯在「共產黨宣言」中，指控資產階級，抹去了一切向來受人尊崇和令人敬畏的職業靈光，把醫生、律師、教士、詩人和學者，變成了它出錢雇用的勞動者④。後來，馬克思在「剩餘價值理論」

註①　恩格斯，「在馬克思墓前的講話」，中共中央馬克思、恩格斯、列寧、斯大林著作編譯局編，收入**馬克思恩格斯選集**第三卷（北京：人民出版社，一九九五年六月），第二版，一九九五年六月北京第一次印刷，頁七七六。

註②　恩格斯，「致瓦．博爾吉烏斯」，中共中央馬克思、恩格斯、列寧、斯大林著作編譯局編，收入**馬克思恩格斯選集**第四卷（北京：人民出版社，一九九五年六月），第二版，一九九五年六月北京第一次印刷，頁七三二。

註③　馬克思，「『政治經濟學批判』序言」，收入**馬克思恩格斯全集**第十三卷（北京：人民出版社，一九六二年十一月），第一版，一九六五年十月北京第二次印刷，頁九。

註④　馬克思和恩格斯，「共產黨宣言」，中共中央馬克思、恩格斯、列寧、斯大林著作編譯局編，收入**馬克思恩格斯選集**第一卷（北京：人民出版社，一九九五年六月），第二版，一九九五年六月北京第一次印刷，頁二七五。

C.E.P.S.

中又表示，作家所以是生產勞動者，並不是因爲他生產出觀念，而是因爲他使出版其著作的書商發財。換言之，只有在他身爲某一資本家雇用的勞動者時，他才是生產的⑤。二十世紀三十年代前夕，魯迅即指梁實秋爲「喪家的資本家的乏走狗」。四十年代，毛澤東在延安文藝座談會上，又對梁實秋點名批判。凡此或受馬克思的影響，但去眞正的文學批評更遠了。

資本主義社會的文藝可議，共產主義條件下的文藝將如何？馬克思和恩格斯預言，在共產主義的社會組織中，完全由分工造成的藝術家，屈從於地方和民族局限的現象，無論如何會消失，個人局限於某一藝術領域，僅僅當一個畫家、雕刻家等，因而只用他活動的一種稱呼，就足以表明其職業發展的局限，及其對分工的依賴這一現象，也會消失。在共產主義社會裏，沒有單純的畫家，只有把繪畫當做自己多種活動中一項的人⑥。這種觀點，接近孔子所說的「君子不器」，但馬克思鼓吹的階級鬥爭，則迴異於孔子強調的「和爲貴」，是爲二者最大的差異。

馬克思和恩格斯認爲，從封建社會廢墟上發生的近代有產社會，並沒有廢除階級對抗，社會漸次分爲兩大對壘的營寨、兩大敵視的階級，即有產階級和無產階級。社會由階級組成，有階級即有壓迫，也就有鬥爭，因此，向來一切的社會，都建立在壓迫階級與被壓迫階級的對抗上⑦。至於資本主義的生產，和某些精神生產部門是敵對的，藝術與詩歌就是如此⑧。恩格斯進一步強調，無產階級對四周壓迫環境所做叛逆的反抗，爲了恢復自己做人地位的劇烈努力，無論是半自覺或自覺的，都屬於歷史，也應當在現實主義的領域內，占有自己的地位⑨。後來的俄共與中共，都重視現實主義，而有社會主義現實主義之鼓吹。

什麼是現實主義？恩格斯主張，除細節的眞實外，還要眞實地再現典型環境中的典型人物⑩。中共對此，可謂拳拳服膺。一九六六年二月，江青在上海主持部隊文藝工作座談會，事後寫了一份紀要，經毛澤東三次親自審閱和修改才定稿，其中即強調「創造典型人物」。不過，恩格斯也認爲，政治傾向應當從場面和情節中自然流露，不應特別指點；同時，作家不必把所述社會衝突的解決辦法硬塞給讀者。此外，如果一部具有社會主義傾向的小說，透過對現實關係的眞實描寫，來打破流行的傳統幻想，動搖資產階級世界的樂觀主義，引起對現存事物永世長存的懷疑，則作者即使沒有提出任何解決之道，甚至有時並未明確表達自己的立場，這部小說也完成了自己的使命⑪。進而言之，作者的見解愈隱蔽，對藝術作品來說就愈好。此處的現實主義，甚至

註⑤ 馬克思，「剩餘價值理論」，收入**馬克思恩格斯全集**第二十六卷第一册（北京：人民出版社，一九七二年六月），第一版，一九七二年六月第一次印刷，頁一四九。

註⑥ 馬克思和恩格斯，「德意志意識形態」，收入**馬克思恩格斯全集**第三卷（北京：人民出版社，一九六〇年十二月），第一版，一九六五年十月第二次印刷，頁四六〇。

註⑦ 馬克思和恩格斯，「共產黨宣言」，頁二八四。

註⑧ 引自徐瑜，**中共文藝政策析論**（台北：中國文化大學出版部，民國七十五年四月出版），頁一七。

註⑨ 恩格斯，「致瑪．哈克奈斯」，收入**馬克思恩格斯選集**第四卷，頁六八三。

註⑩ 同前註。

註⑪ 恩格斯，「致敏．考茨基」，收入**馬克思恩格斯選集**第四卷，頁六七四。

C.E.P.S.

可以違背作者的見解而表露出來⑫。這樣的看法，就不是中共文藝政策的主流了。

恩格斯本於現實主義，批評席勒，肯定莎士比亞，更推崇巴爾札克，認爲後者是比過去、現在和未來所有的左拉，都要偉大得多的現實主義大師。巴爾札克的偉大作品，是對上流社會必然崩潰的一曲無盡的輓歌⑬。至於無產階級文學家何在？恩格斯沒有確切的答案，畢竟，巴爾札克在政治上還是一個正統派。一八九三年，恩格斯爲「共產黨宣言」意大利文版寫序，表示「宣言」十分公正，承認資本主義在先前所起過的革命作用，而意大利正是第一個資本主義民族。他斷然指出，封建中世紀的終結，和現代資本主義紀元的開端，是以一位大人物爲標誌的，即意大利的但丁。但丁是中世紀的最後一位詩人，同時也是新時代的最初一位詩人。「現在也如一三〇〇年間那樣，新的歷史紀元正在到來。意大利是否會給我們一個新的但丁，來宣告這個無產階級新紀元的誕生呢？」⑭一百多年來，無論在意大利或中國，無產階級的但丁都未出現，中共文藝政策的嚴密，阻擋了那人的到來。

一八四五年起，馬克思和恩格斯在與青年黑格爾派論戰時，即執文藝作品的黨性原則以攻，強調要用階級鬥爭的方式，捍衛共產主義政黨的利益。他們在與海因岑激辯時，也都嘲笑了超階級的全人類利益說。恩格斯並且表示，黨刊的任務，首先是組織討論，論證、闡發和捍衛黨的要求，駁斥和推翻敵對黨的妄想和論斷⑮。凡此觀點，後來多爲毛澤東所重彈。然而馬克思和恩格斯畢竟都只是書生，因此反對官方的文化檢審制度，並曾爲言論自由而辯護。毛澤東則集中共的黨政軍大權於一身，爲鞏固政權，就充當文學的檢察官了。毛澤東與馬克思的差異部分，表現於許多在朝統治者與在野理論家之間。

三、列寧的文藝政策

馬克思和恩格斯的思想傳開後，列寧以職業革命家的身分，逐漸成爲解釋馬克思主義的最強音，也更重視文藝促進革命的實用性⑯。列寧認爲，俄國革命不是如馬克思主義空談家所描繪的，所以他常修改馬克思主義。他並非普列漢諾夫式的馬克思主義理論家，而是一個革命的理論家，所寫千言萬語，都集中於革命的理論與實踐，他只對一件事有興趣，即奪取政權和達此目的之實力⑰。因此，文藝成爲他奪取政權的

註⑫　恩格斯，「玫瑪．哈克奈斯」，頁六八三。

註⑬　同前引文，頁六八四。

註⑭　恩格斯，「『共產黨宣言』一八九三年意大利文版序言」，收入**馬克思恩格斯選集**第一卷，頁二七〇。

註⑮　恩格斯，「共產主義者和卡爾．海因岑」，收入**馬克思恩格斯全集**第四卷（北京：人民出版社，一九五八年八月），第一版，一九六五年十月第三次印刷，頁三〇〇。

註⑯　陳冠中，「馬克思主義文學理論的再評價」，**明報月刊**（香港），一七三期（一九八〇年五月），頁三九。

註⑰　貝爾查也夫著，鄭學稼譯，**俄羅斯共產主義之本原**（台北：中央文物供應社，民國四十三年十月），初版，頁一二一。

C.E.P.S.

工具，無產階級和黨性尤爲其所強調。較之馬克思和恩格斯，他更漠視文藝本身的價值。

一九〇五年十月，俄國革命黨在政治總罷工後，醞釀十二月的武裝行動。列寧於十一月發表「黨的組織和黨的出版物」，該文後來成爲俄共與中共文藝政策的張本，其重要可知。在他的筆下，此時沙皇制度已經沒有力量戰勝革命，革命也還沒有力量戰勝沙皇制度，但無論如何，已經完成了一半的革命。所以，出版物應當成爲黨的出版物，社會主義無產階級應當提出黨的出版物原則，發展並且實現。原則是什麼呢？寫作事業不能是個人或集團的賺錢工具，而且根本不能是與無產階級總事業無關的個人事業，必須是一部分，成爲社會民主主義機器的齒輪和螺絲釘。寫作事業還應成爲社會民主黨有組織、有計畫、統一的黨工作的組成部分。因此，他高呼「無黨性的寫作者滾開！超人的寫作者滾開！」⑱此處的兩個「滾開」，已是修正後的新譯。毛澤東有生之年，看到的這兩句，是「打倒非黨的文學家！打倒超人的文學家！」⑲題目則爲「黨的組織與黨的文學」。literature 原譯爲文學，但用之於此，的確窄化了列寧的文意，現譯爲出版物，方較貼切。毛澤東受到原來中譯本的影響，對於非黨的文學家，必打倒而後快，大陸文壇遂成其統治下的重災區，作家的苦難也就既深且重了。

「任何比喻都有缺陷」，德國人如是說。列寧承認，把寫作事業比做螺絲釘，把生氣勃勃的運動比做機器，也是有缺陷的。他在此設想，也許有一些歇斯底里的知識分子，會對這種比喻大叫大嚷，說這樣就把自由的思想鬥爭、批評的自由、創作的自由等貶低了、僵化了、「官僚主義化了」。他認爲，這種叫嚷只能是資產階級知識分子個人主義的表現。他也承認，無可爭議，寫作事業最不能機械劃一，強求一律，少數服從多數。在這個事業中，絕對必須保證有個人創造和愛好、思想和幻想，形式和內容的廣闊天地。可是，他話鋒一轉，認爲這一切只證明，無產階級黨的事業中，寫作事業這一部分，不能和其他部分刻板地等同起來，但仍須緊密聯繫，成爲社會民主黨工作的一部分。報紙應當成爲各個黨組織的機關報，寫作者一定要參加到各個黨組織中，出版社和發行所、書店和閱覽室、圖書館和各種書報營業所，都應當成爲黨的機構，向黨報告工作。有組織的社會主義無產階級，應當注視並監督這一切工作，把無產階級的精神，帶到這一切工作中，無一例外⑳。在此「無一例外」聲中，列寧替寫作事業打造了一個籠子，宣稱籠內有廣闊天地，可以思想和幻想。這個籠子是他的出版政策，也被視爲文藝政策。

列寧當時在野，爲了奪取政權，必然重視組黨。在他看來，黨是自願的聯盟，假如不清洗那些宣傳反黨觀點的黨員，就不可避免會瓦解，首先在思想上瓦解，然後在物質上瓦解。因此，他告訴擁護批評自由的先生們，無產階級也會經常定期清洗自己

註⑱ 列寧，「黨的組織和黨的出版物」，收入**列寧論文學與藝術**（北京：人民文學出版社，一九八三年二月），第一版，一九八三年二月第一次印刷，頁六八。

註⑲ 列寧：「黨的組織和黨的文學」，收入**列寧全集**第十卷（北京：人民出版社，一九五八年十二月），第一版，一九六〇年二月第二次印刷，頁二五。

註⑳ 列寧，「黨的組織和黨的出版物」，頁六九。

C.E.P.S.

的黨。所謂清洗，主要是思想上的掃除，工具正是黨的出版物，所以應受黨的監督。至於絕對自由的言論，他認爲不過是一種僞善而已。「作家先生，你們能離開你們的資產階級出版家而自由嗎？你們能離開那些要求你們作誨淫的小說和圖畫，用賣淫來『補充』『神聖』舞台藝術的資產階級公衆而自由嗎？要知道，這種絕對自由是資產階級的或者說是無政府主義的空話。」㉑此說接近馬克思和恩格斯的觀點，而措詞更爲直露，其目的在用與無產階級相聯繫的寫作，對抗與資產階級相聯繫的寫作。他樂觀預言，這將是自由的寫作，因爲把一批又一批新生力量吸引到寫作隊伍中的，不是私利貪欲，也不是名譽地位，而是社會主義思想對勞動人民的同情㉒。這個「自由寫作」的理想，後來被斯大林和毛澤東打破，甚至，被執政後的列寧自己所推翻，剩下來的，就只是階級性和黨性了。

一九二〇年十月五日至十二日，全俄無產階級文化協會在莫斯科舉行第一次代表大會，此時業已執政的列寧，要盧那察爾斯基在大會上發言，提出協會必須接受教育人民委員部的指導，成爲後者的附屬機構。盧那察爾斯基卻表示，協會在該部中完全自治。列寧聞訊甚怒，爲之嚴厲批評。大會乃根據列寧的草案，擬定決議，一致通過，其要點如下：㈠蘇維埃工農共和國的整個教育事業，無論一般的政治教育，或專門的藝術教育，都必須貫徹無產階級的階級鬥爭精神，順利實現無產階級專政之目的。㈡無產階級透過它的先鋒隊共產黨，和所有一般無產階級的組織，應當做爲最主要的成分，積極參與整個國民教育事業。㈢只有馬克思主義的世界觀，才正確反映了革命無產階級的利益、觀點和文化。㈣只有在馬克思主義的基礎上，按照這個方向，在無產階級專政的實際經驗鼓舞下，繼續進行工作，才能發展眞正無產階級的文化。㈤全俄無產階級文化協會堅持此一原則觀點，堅決反對一切在理論上是錯誤的、在實踐上是有害的企圖，例如把教育人民委員部和協會的工作範圍截然分開，或者在該部機構中實行協會的「自治」等。相反地，代表大會認爲，協會的一切組織，必須無條件地把自己看做教育人民委員部機關系統中的輔助機構，並且在蘇維埃政權（特別是教育人民委員部）和俄國共產黨的總領導下，把自己的任務當做無產階級專政任務的一部分來完成㉓。此時的列寧，既不提寫作的自由，也反對協會的自治，只強調其附屬於政權，並須接受黨的領導，爲無產階級專政而効力。凡此種種，無異要求文化爲政治服務。文藝是文化的一環，自然也要爲共產黨服務。這些清規戒律，俄共與中共拳拳服膺，難爲了俄國與中國的作家和藝術家，造成了許多慘痛。

列寧在一生中，很少有時間能夠集中精力研究藝術，他對俄國革命時期形成的新文藝形式，大部分都無法過問。他曾經坦言：「我感到遺憾的是，過去沒有時間，將來也不會有時間來研究藝術。」㉔世人感到遺憾的是，他無暇研究藝術，卻制訂了文藝政策。自一九二〇年末，至一九二二年中，數以百計的作家遭其迫害，其中包括伊

註㉑　同前引文，頁七一。

註㉒　同前註。

註㉓　列寧，「論無產階級文化」，收入**列寧論文學與藝術**，頁一二〇。

註㉔　盧那察爾斯基，「列寧和藝術」，收入**列寧論文學與藝術**，頁四二二。

C.E.P.S.

凡諾夫、安德列夫、謝米列夫等人，紛紛逃亡在外。他還成立「全俄無產階級作家聯盟」、「革命俄羅斯藝術家聯盟」、「俄羅斯無產階級音樂家聯盟」等團體，並設置地區分會，皆由共產黨掌控，成爲後來「中國左翼作家聯盟」的藍本㉕。列寧文藝政策的理論與實際，都搬上中共的舞台，而且擴大演出，演出悲劇。

四、斯大林的文藝政策

從列寧到毛澤東，都不但主張文藝與政治的普遍關係，而且強調要透過政黨，發揮文藝的政治作用㉖。中共迄今依然堅持的共產黨領導，在文藝方面可上溯於此。不過，列寧畢竟掌權數年後即告棄世，文藝政策未能全面實施，因此俄國文學史最黑暗的一面，是由斯大林寫下的。他身爲總書記，是黨的代表者，黨控制文學，等於他自己戴著月桂冠。他透過黨，用物質支配精神，凡有利於他的作品，或是他這派的文學，出版機構就給予特別的便利，並賞賜金錢，每一文學工作者，除非能生活在眞空中，否則就要充當斯大林的宣傳家㉗。至於不甘就範者，或死於非命，或受到拘押，形成一個恐怖的文壇。斯大林的女兒史微拉娜，成爲最眞實的見證者：「一位作家的作品，第一個批評家是憲兵隊和警察。在沙皇時代的俄國，果戈里或謝西林都不會爲了諷刺過甚而受審訊，他們也不曾爲了嘲笑俄國生活的荒唐而受懲罰，但是現在，你可以爲了一個比喻便受審判，爲了一個修辭而被關進勞工營。」㉘斯大林的所作所爲，有其言論的脈絡可尋，更是他文藝政策下的必然產物。

斯大林一如列寧，非常重視黨的組織和黨的出版物，列寧主張的強硬面，更爲他所加倍繼承。早在一九二三年四月十七日至二十五日，俄共第十二次代表大會期間，斯大林就強調，報刊在黨和工人階級之間，建立了一種微妙的聯繫，就其力量來說，無異於任何群衆性的傳達機關。有人說，報刊是第六個強國，它有力量，作用很大，這是無可爭辯的。報刊是黨每日每時用自己所需要的語言，向工人階級講話的最有力武器。其他在黨和階級之間架設精神導線的方法，同樣靈活的機關，在天地間是沒有的㉙。正因爲如此，他要求共產黨特別注意這方面。後來，毛澤東果然特別注意及此，一九四二年十月二十八日，他爲中共中央書記處起草指示，要求各地中央局和中央分局，改正過去不討論新聞政策與社論方針的習慣，抓緊對通訊社及報紙的領導，務使通訊社及報紙的宣傳，完全符合黨的政策，用以增強黨性㉚。**解放日報**當時發表了許

註㉕　徐瑜，前引書，頁二六。

註㉖　黃繼持，「毛澤東文藝思想淺析」，**明報月刊**，第一八〇期（一九八〇年十二月），頁三八。

註㉗　鄭學稼，「論史大林的文藝政策」，見**由文學革命到革文學的命**附錄（香港：亞洲出版社，民國五十九年九月），第三版，頁一三八。

註㉘　「史微拉娜回憶錄」，引自註⑧，頁三六。

註㉙　斯大林，「談談報刊」，收入**斯大林論文學與藝術**（北京：人民文學出版社，一九五九年十月），第一版，一九五九年十月第一次印刷，頁九八。

註㉚　毛澤東，「增強報刊宣傳的黨性」，收入**毛澤東新聞工作文選**（北京：新華出版社，一九八三年十二月），第一版，一九八三年十二月山東第一次印刷，頁九七。

C.E.P.S.

多文件，皆與如何使報紙增強黨性有關，他便訓令拿來教育自己的宣傳人員，克服彼等鬧獨立性的傾向。由此可知，黨性與獨立性的衝突，普遍出現在共產黨世界，不分俄共與中共，也無論報紙或文壇。

一九二二年四月，俄共第十一屆中央委員會就選出斯大林任總書記。一九二四年一月二十一日，列寧逝世。此後至一九五三年，斯大林長期執政，不讓「恐怖的伊凡」專美於前。一九二五年六月十八日，俄共中央通過「關於文藝領域上的黨的政策」決議，強調文藝領域的鬥爭，一如階級鬥爭，還未終熄，因此對於批評問題，應該一刻也不出共產主義的立場，一步也不離無產階級的意識形態，明示文學的階級意義，對文學上反革命的表現，毫不寬容地鬥爭㉛。一九二九年二月二日，斯大林函覆友人時表示，在文藝和戲劇方面，提出「右傾分子」和「左傾分子」的問題，本身是不正確的。「右傾」或「左傾」的概念，在當時的俄國，是黨的概念，更確切地說，是黨內的概念。「右傾分子」或「左傾分子」，就是離開眞正黨的路線，而傾向某一方面的人。如果在文藝界運用階級方面的概念，甚至「蘇維埃的」、「反蘇維埃的」、「革命的」、「反革命的」等概念，那才是最正確的㉜。由此可知，俄共中央與斯大林本人，都以「反革命」的罪名，加諸文壇的異端，而爲毛澤東所效尤。

一九三二年十月二十六日，斯大林在高爾基的寓所裏，召集四十多位作家開會，提出社會主義現實主義的口號，重點在藝術家必須知道馬克思和列寧的理論，也應表現社會主義的生活㉝。從此，該口號成爲蘇聯和其他社會主義國家的主導藝術方法，形同順生逆死的文藝刑法。依照這種方法的功能，藝術家是共產黨另一種形式的製藥工人，藝術品是黨性的思想藥物㉞。一九三四年九月一日，第一次蘇聯作家代表大會閉幕時，通過了「蘇聯作家協會章程」；一九三五年十一月十七日，蘇聯人民委員會也批准了該章程，社會主義現實主義正式列入其中，可謂具備了法律的地位，其殺傷力已有斑斑的血跡可證。

章程開宗明義，表示工人階級爲社會主義而鬥爭的勝利，保證了文學、藝術、科學的發展，與整個文化成長的特殊可能性。一九三二年四月二十三日，俄共中央決議，指示創立單一的作家協會，聯合黨與非黨的文學力量。同時，它也指示了蘇聯文學成長、思想和創作的道路。該協會認爲，文學及其藝術技巧、思想和政治的成長，決定條件是：文學運動與黨和蘇維埃政權的政策，有密切和直接的聯繫，作家積極參加社會主義建設，以及對具體現實的深刻研究。在無產階級專政的年份中，蘇聯文學和文學批評，與工人階級一同前進，由共產黨所領導，已經創造出自己的新原則，在社會主義現實主義中，找到了主要的表現。社會主義現實主義是蘇聯文學和文學批評的基本方法，要求藝術家從現實的革命發展中，眞實地、歷史地、具體地描寫現實，並用

註㉛　徐瑜，前引書，頁二七。

註㉜　斯大林，「答比爾—別洛采爾科夫斯基」，收入**斯大林論文學與藝術**，頁五五。

註㉝　陳繼法，**馬克思列寧主義藝術論**（台北：黎明文化公司，民國六十三年三月），初版，頁一〇〇。

註㉞　同前引書，頁一〇二。

C.E.P.S.

社會主義的精神，從思想上改造和教育勞動人民㉟。上述種種，毛澤東在延安文藝講話中多所引用，而且付諸實現。

斯大林的文藝政策，集中陳列在這份章程中，它明列作家協會的目的與任務如下：㈠蘇聯作家用自己的藝術創作，積極參加社會主義建設，描寫無產階級的階級鬥爭，以社會主義的精神，教育廣大勞動群衆，來保衛工人階級利益和鞏固蘇聯。㈡在廣大人民群衆中宣傳藝術創作，將熟練作家和批評家的創作經驗傳授給青年作家，與職工會、共青團組織和工農紅軍政治部共同工作，與工人、集體農莊莊員和紅軍士兵的文藝小組共同工作，借此從三者中間培養新作家。㈢在社會主義現實主義的基礎上，促進作家創作形式、風格和體裁的全面發展。㈣交換各兄弟共和國作家和批評家的創作經驗，翻譯各民族的藝術作品，借此發展各兄弟民族的文學。㈤蘇聯作家在藝術創作中，以反映資本主義國家和殖民地國家勞動人民的英勇鬥爭，來參與國際革命運動，借此加強對作家的國際教育。㈥創造特殊科學的文學，組織科學的報告和討論，具體研究各個作家的創作，並批判地分析他們的作品，借此對社會主義現實主義問題，做進一步的理論探究。㈦作家協會的總目的，是創造具有高度的藝術意義，充滿國際無產階級的英勇鬥爭，和社會主義勝利的力量，反映出共產黨偉大智慧和英雄主義的作品㊱。此處第二個任務，即爲毛澤東所抄襲，而在延安鼓吹工農兵文學；其他各項亦見移植，形成文壇的全面俄化。

上述斯大林的文藝政策，執筆人爲其親信日丹諾夫。後者另外重申以下指令：㈠藝術家首先要知道生活，以便在藝術作品中，把它眞實的描寫出來，但非繁瑣、死板、簡單的描寫「客觀的現實」，而是要從革命發展中動筆。㈡文藝作品的主要主人翁，就是新生活的積極建設者，包括男女工人、集體農場場員、黨員、經濟工作人員、工程師、青年團員、兒童團員，是蘇聯文學的主要典型和主要人物。㈢必須和舊型的浪漫主義斷絕關係，因爲它描寫不存在的生活與人物，而且把讀者從生活的矛盾和壓迫中，引到不可能實現的烏托邦世界㊲。日丹諾夫是俄共中央書記處書記，平日負責理論工作，斯大林整肅作家時，他則充當劊子手，一如「文革」前的周揚。斯大林曾謂，「作家是人類靈魂的工程師」。此語貌似稱頌，實爲訓令。共產黨領袖欲改造人類的靈魂，乃思借作家之力，但作家本身須先接受改造，方克有濟。這樣的邏輯，使得作家承受絕大的壓力，身心遭到無比的摧殘，斯大林統治下的俄國如此，毛澤東統治下的中國亦然。

五、結　　論

一九四二年五月，毛澤東在延安文藝座談會上強調，文藝是整個共產黨革命機器

註㉟　周揚編，**馬克思主義與文藝**（北京：作家出版社，一九八四年九月），第一版，一九八四年九月第一次印刷，頁二五四。

註㊱　同前引書，頁二五六。

註㊲　日丹諾夫，「論文學、藝術與哲學諸問題」，引自徐瑜，前引書，頁三四。

C.E.P.S.

的一部分，也是團結和教育人民，打擊和消滅敵人的有力武器。爲達此目的，應該解決五個問題：㈠要站在無產階級和人民大衆的立場。對共產黨而言，也就是要站在黨的立場、黨性和黨政策的立場。㈡態度問題—對敵人要暴露和打擊，對同盟者既聯合又批評，對自己人則歌頌和讚揚。㈢工作對象問題—文藝作品的接受者是各級幹部、部隊的戰士、工廠的工人、農村的農民。㈣工作問題—首先要了解熟悉工農兵。知識分子出身的文藝工作者，欲使作品受群衆歡迎，就得先改造自己的思想感情。㈤學習問題—要學習馬列主義和學習社會㊳。至此，毛澤東正式交付他的文化軍隊各項任務，並爲轄下的作家定了各條戒律，包括要先改造自己。中共向以文藝爲鬥爭的工具，三十年代如此，有了安身立命的據點延安後，毛澤東爲求生存和發展，就更強調文藝的武力說，且將其進一步政治化與教條化，無異標誌一個自由寫作時代的全盤結束。

共產黨慣於人類身上貼標籤，然後根據「利用矛盾，爭取多數，反對少數，各個擊破」的原則，執行既聯合又鬥爭的統戰策略，此爲毛澤東在延安文藝講話中所不諱言。他以工人、農民、兵士和城市小資產階級四種人，占當時全國人口百分之九十以上，因此奉斯大林爲師，主張文藝爲工農兵服務。他又重複列寧所說，文藝是整個無產階級機器中的齒輪和螺絲釘，位置業已擺好，所以絕無自由運作的可能。他直言文藝必須爲政治服務，製造矛盾和鬥爭的典型化，至於爲藝術的藝術、超階級的藝術、和政治並行或相互獨立的藝術，「實際上是不存在的」。他爲了向這些不存在的敵人宣戰，數十年來展開多次整風和運動，連千萬人頭落地都不惜，萬馬齊瘖、百花凋零又豈爲其所掛意？一九四九年以前，中共統治區已有王實味事件和蕭軍事件等；一九四九年以後，被污辱與被損害的作家更難以計數。此固拜毛澤東個人之賜，實亦因政策使然。

毛澤東業已離世多載，死靈魂仍附著於中共的文藝政策中，可謂其來有自。毛澤東身兼中共的列寧和斯大林，此種雙重身分，已成歷史定論，因此，過去的俄共可以全面批判斯大林，現在的中共則無法全盤否定毛澤東。就文藝政策本身觀之，毛澤東確也同時抄襲了列寧和斯大林，造成大陸文壇的蘇維埃化，其全面的悲劇，至「文革」達一高峰。蘇維埃文學在理論上，本於馬列主義；在實施上，採用官僚的極權主義，因此內容千篇一律，而且只許豪奴吆喝，歌功頌德。鄭學稼先生指出，自有人類歷史以來，從未出現過這類的文學，它比專制王朝「宮廷詩人」的作品，更加乾燥無味和低級㊴。尤有甚者，此種文藝政策常有滅口之舉，從高爾基到老舍，無論他殺或自殺，都成爲其下的犧牲者，而且皆非特例，背後都有長串的死亡名單。政策可以殺人，已屬歷史常識了。

政治原是一門藝術，自宜重視中庸之道。對共產黨領袖而言，藝術卻是政治的一部分，因此有文藝政策之設。早在三十年代前夕，梁實秋先生在與魯迅論戰時就指出，

註㊳　毛澤東，「在延安文藝座談會上的講話」，收入**毛澤東選集**第三卷（北京：人民出版社，一九六四年九月），北京第十一次印刷，頁八四九～八八〇。

註㊴　鄭學稼，**十年來蘇俄文藝論爭**，著者自印本（台北：民國五十二年八月），初版，頁一。

C.E.P.S.

文藝而可以有政策，本身就是名詞上的矛盾。俄共頒布的文藝政策，只是兩種卑下心理的顯現，一是暴虐，以政治手段剝削作者的思想自由；一是愚蠢，以政治手段強求文藝的清一色㊵。昔日的俄共如此，後來的中共亦然，因爲中共的文藝政策原就脫胎於俄共。大陸作家早已呼籲，要改變驚弓之鳥的現象，首應消滅驚鳥之弓。此弓即爲文藝政策，長期以來由中共領袖和文藝幹部掌握，偶有鬆手之時，但無棄弓之日。若棄弓有日，則眞正的百花齊放，會在大陸文壇出現。

*　　*　　*

註㊵　梁實秋，「所謂『文藝政策』者」，原收入**偏見集**，後收入**梁實秋論文學**（台北：時報出版公司，民國六十七年九月），初版，頁二九二。

C.E.P.S.

The Origin of the PRC's Policy on Literature and Art

Yu-sun Chou

Abstract

Since the People's Republic of China (PRC) formed an official literature and art policy, there have often been rectification campaigns in mainland China's literary and art circles. Mao Zedong did not form his own views on literature and art, though he himself occasionally wrote poems. He inherited the "Party spirit" ideology of proletarian literature and art, advocated by Marx and Engels and further developed by Lenin and Stalin. During the Yan'an Period, he decided to follow Stalin in demanding that literature and art serve the workers, peasants and soldiers as these groups, along with the urban petty bourgeoisie, constituted more than 90 percent of the total population of China. He reiterated Lenin's remark that literature and art were "cogs and screws" destined to fulfill their allotted roles in the "proletarian machine," and should not be allowed to develop freely. Although Mao has been dead for more than two decades, his ideas on literature and art still remain dominant in mainland China. In literature and art policy, Mao did copy both from Lenin and Stalin, leading to the Sovietization of literature and art in mainland China. The Cultural Revolution marked the climax of this Sovietization tragedy.

Keywords : literature and art policy, Marx, Engels, Lenin, Stalin.

C.E.P.S.