

學術叢書

馬克思列寧主義藝術論

陳繼法著

學術叢書

馬克思列寧主義藝術論

陳繼法著

黎明文化事業公司

080.2 (66-37)

馬克思列寧主義藝術論

著 作 者：陳 繼 法
出 版 者：黎明文化事業股份有限公司
行政院新聞局出版事業登記台字第一八五號
發 行 者：

台北市基隆路四段一四六號
台北市長安東路一段五十六號
台北市重慶南路一段四十九號
台北市林森南路一〇七號文化大樓
高雄市五福四路九十五號

郵政劃撥帳戶一八〇六一號

印 刷 者：梅川文具印刷廠

地 址：三重市正義南路172巷24之5號

中華民國六十六年三月初版

中華民國六十六年六月再版

定 價：新 台 幣 肆 拾 元

◀ 如有缺頁及倒裝請寄回換書 ▶

提要（代序）

巴爾扎克說：「拿破崙用劍所做不到的事情，我用筆來做到它！」所以從馬克思恩格斯對於巴爾扎克的稱譽，到史達林以「人類靈魂的工程師」來讚美藝術家，他們在「文化戰線」上的意義是一致的。中國在民族自救的革命中，「血的震撼」和「筆的啓發」匯為近代史上壯闊無比的浪潮，而馬列主義的毒素在熱情的混淆中乘機滲入——特別是文學藝術的領域——終於篡奪了文化運動的成果。所以在「意識形態」的鬥爭中，我們是否能够從一棒一條痕，一攔一掌血的歷史教訓上，憬然而悟，奮然而起，就在於能否認清對象的真相，抓住它的弱點。如其然，則不僅可以不被其所惑，不為其所動，不受其所害；起而舉筆相向，必然戰而有理，攻而有力，破而有功。因為徒喊「戰鬥」是無用的。這是這篇論文的起意。

第一章，在敘述所謂馬克思列寧主義藝術興起的過程和途徑，以及它在反對現代藝術中，對於一些現代藝術家的迷惑和造成的一些悲劇，作為緒論。

第二章，以論列馬克思列寧主義藝術的哲學基礎，即以馬列主義美學的發展及其內容為主，分敘馬克思恩格斯的美學觀點，和列寧的見解，以及馬列主義美學家們所認定的美學內容，作為批判的依據。最後從馬列主義藝術哲學的根源問題——思維與存在，和馬列主義藝術哲學的原理問題——基礎與上層建築之說，作根本的批判。

第三章，論列馬克思列寧主義藝術的一般理論和方法。從藝術與社會，藝術發展的所謂「歷史規律」，和所謂「人民性」、「階級性」、「黨性」等特點，以及所謂「社會主義現實主義」方法等，分為八節，以探討共產黨對於藝術和藝術家的本質觀點。

第四章，論述馬克思列寧主義藝術的實踐及其政策。從馬克思恩格斯的文藝批評，列寧「黨的組織和黨的文學」以迄史達林時代的「思想問題決議案」和毛澤東的「文藝講話」，來論證馬列主義藝術政策下的藝術，及其「迫害犧牲」的實踐真象。

第五章，在從人類理性對反人性、反精神、反自由的精神統制之排拒，和中國文化的精神價值拒斥唯物的、黨性的、階級性的和鬥爭的藝術之爲害，以及時代思潮對馬列主義藝術思想之滌蕩來綜合論述馬列主義藝術，作爲結語。

馬克思列寧主義藝術論

目錄

第一章 緒論	一
第一節 馬克思列寧主義藝術的興起	一
第二節 馬克思列寧主義藝術與現代藝術	五
第二章 論馬克思列寧主義藝術的哲學基礎	一二
第一節 辯證唯物主義和歷史唯物主義與馬克思列寧主義美學	一二
第二節 馬克思列寧主義美學的發展及其內容	二一
第三節 馬克思列寧主義藝術的哲學基礎之批判	三八
第三章 論馬克思列寧主義藝術的原理和方法	五五
第一節 論藝術與社會	五五
第二節 論藝術發展的「歷史規律」	六〇
第三節 論藝術的「人民性」、「階級性」和「黨性」	六四
第四節 論藝術形象和藝術典型	七二

第五節 論藝術的內容和形式	七七
第六節 論藝術的功能與藝術家	八三
第七節 論現實主義與浪漫主義	九一
第八節 論「社會主義現實主義」	九八
第四章 論馬克思列寧主義藝術的實踐及其政策	一二一
第一節 馬克思恩格斯的文藝批評與文藝路線	一二二
第二節 列寧「黨的組織和黨的文學」政策	一三二
第三節 「思想問題決議」和「延安文藝座談會」	一四二
第五章 結 論	一七一
第一節 人類理性對反人性、反精神、反自由的精神統制之排拒	一七一
第二節 中國文化之精神價值拒斥唯物的、黨性、階級性和鬥爭的藝術之爲害	一七四
第三節 時代思潮對馬克思列寧主義藝術思想之滌蕩	一七六
參考書目	一八一

馬克思列寧主義藝術論

第一章 緒論

紀元前三百多年，柏拉圖（Plato 427—347 B. C.）宣佈「詩人的罪狀，把藝術家一律逐出理想國」之外。

一九三二年秋天，史達林（Stalin 1879—1953）在「蘇維埃社會主義共和國聯盟」的作家們面前，把「人類靈魂的工程師」這一無上榮耀的冠冕，與高采烈地戴在藝術家的頭上。

看起來，藝術、藝術家，在漫長的歷史途中，歷經鄙薄和羞辱的苦痛之後，它的真正價值和應有的地位，終於在馬克思列寧主義的國度裏，被認識出來而受到了崇高的禮遇；但是，一位馬克思主義的信徒，「文學與革命」一書的作者，布爾雪維克革命的功勳人物——托洛茨基（Trotsky 1879—1940），却對我們輕聲透露說：「蘇維埃的藝術生活，簡直是一部迫害犧牲的歷史。」（註一）

第一節 馬克思列寧主義藝術的興起

吉拉斯（Milovan Djilas）在他的「不完美的社會」（The Imperfect Society）一書中說：「我相信社會根本就不可能完美。人必須有思想和理想，但他切不要以為都可以完全實現。」這是他歷經「共產黨人正以實現完美的和無階級的社會為藉口來繼續其獨裁和特權的地位」之罪惡以後，所深深領悟體認出來的道理。他接着又說：「事實上社會却是不可能完全沒有缺憾的。我們所應取的態度是認社會是不可能完美的這一事實，但同時也得了解人類必須有其夢想，社會才能改良與進步。」（註二）

由於社會的不完美，和一些不義、不平等、不人道的現象存在，人類在飽受這些痛苦之後，於是從夢想與渴望中產生了預言家和烏托邦（Utopian）社會主義思想。諸如聖奧古斯丁（St. Augustine 354—430 B. C.）的上帝城（City of God）、柏拉圖的理想國（The Republic）、多馬斯·摩爾（Sir Thomas More 1478—1535）的烏托邦（Utopian）、培根（Francis Bacon 1561—1626）的新樂土（New Atlantis）、安特利臣（Andree）的基督城（Christianopolis）、康柏內拉（Thomas Campanella 1538—1639）的太陽城（City of the Sun）、以及卡伯（Etienne Cabet 1788—1856）的伊卡利遊記（The Voyage to Icaria）。這些都是爲了追求理想社會和人類幸福的思想著述，也是人類精神文化遺產中的文學藝術的傑作。藝術作品的本身，就是人類慰情的產物，它起於藝術家對於現實世界的不能令人滿意，而運用其才華和想像力，創造出一種理想的境地來彌補現實世界的缺陷。所以藝術創作的動機，與烏托邦社會主義思想的起意，從人類本性的出發點來說，毋寧是同一的。詩伐檀：「坎坎伐檀兮，實之河之干兮，河水清且漣漪。不稼不穡，胡取禾三百廛兮，不狩不獵，胡瞻爾庭前有懸貍兮！彼君子兮，彼君子兮，不素餐兮。」以及詩葛屨：「糾糾葛屨，可以履霜，慘慘女手，可以縫裳，要之襪之，好人服之。」這都是起於民生意識的社會主義思潮藝術的前導。

法國大革命和工業革命之後，人類社會步入了一個更爲強烈的悲苦與逸樂尖銳對比的時代，正如雨果（Victor Hugo 1802—1885）在其「悲慘世界」的序文上說：「因爲法律和習慣，現今有一種社會的處刑存在，在文明中心的土地上，人爲的造了一種地獄，一切災厄使神聖的運命發生糾紛；現代的三大問題，——因貧困而墮落的男子，因飢餓而淪落的女子，及因精神肉體的不幸而發育不全的孩子，——尚未解決；某方面的社會，瀕於窒息，從廣義的見地看來，無智和悲慘，還在世界上存在……。」因而到了十九世紀中葉，支配時代中心思想的社會主義學派——基於道德要求的烏托邦社會主義，便不得不

依循社會的變革，遭受到新的社會主義著作家的嚴酷批判，而讓位給一個在歐洲遊蕩的怪影——「共產主義底怪影」（註三），即馬克思或所謂「科學的」社會主義一派了。馬克思和恩格斯的「科學的」社會主義，「在十九世紀後半期中，它的社會哲學的勢力已深入於政治的、經濟的、和文化的思想界中。」（註四）更由於「十九世紀中葉的歐洲，黑格爾之後的文學思想，有四個互相依賴的重要觀點。這便是歷史的，科學的，寫實的，與社會學的文學觀。」（註五）於是產生了具有馬克思主義雛形的文學藝術。

隨著馬克思主義所宣稱的：生產方式規定社會生活，它又規定精神生活。經濟的因素，歸根到底，是決定性的因素。而文學、藝術為意識形態的上層建築，隨着經濟基礎的改變而改變。但同時也受其他意識形態的上層建築的影響，並起作用於它所表現的社會，促成社會的改變。由此賦予了馬克思主義者以馬克思主義藝術創作和馬克思主義藝術批評的理論依據。據此，他們相信一種必然性的歷史規律的信念，即認為革命的最後原因，並不顯現在藝術家們所傳佈的觀念中，而顯現在生活方式、交換方式的改變之內，這些藝術家只是不自覺地做成了它的同音。但是，馬克思相信：當觀念掌握了羣衆的時候，觀念就變成物質力量而成為歷史的動力；觀念掌握住羣衆的時候，正是經濟矛盾達到成熟和爆發之點的時候。所以經濟因素，通過階級鬥爭，表現在文學藝術中，藝術便成為鼓舞革命激情的利器了。

馬克思和恩格斯都沒有文學藝術的專門著作，但是他們對於文學藝術却具有相當廣博的知識。青年時期寫過詩的馬克思，他喜愛莎士比亞、愛希勒（Aeschylus 525—456 B. C.）、歌德；他慶幸拜倫三十六歲而亡，却悲悼雪萊於二十九早逝；同時反對「庸教化」。恩格斯則主張「莎士比亞化」和讚頌巴爾扎克是「比所有過去、現在、未來的左拉要偉大不知多少倍的現實主義大師」。形成了馬克思主義者文學藝術的路線。

使馬克思和列寧連在一起，成爲所謂馬克思列寧主義藝術的，固然靠了列寧的「功績」和史達林的「天才」，但是最主要的還是那壯麗的特殊的革命背景。

革命的朕兆，最主要的便是知識分子的叛離。俄國就是一個例子，而且是共產主義革命何以會發生在俄國，以及列寧「十月革命」所以能够成功的說明。那就是貝查也夫（Berdyaev 1874—1948）所說的：「俄羅斯知識階級的全部歷史，是準備共產主義。進入共產主義，有衆知的諸特性：渴望社會的正義和平等，承認勞動階級爲人類的最高形式，對資本主義和資產階級的反感，爲全一的世界觀和全一的生活態度而奮鬥，宗派性的不寬容，對文化精華分子取懷疑的和仇視的態度，排它的現實至上主義，否定精神和精神諸價值，對唯物論之神學的獻身。這一切都是俄羅斯急進知識階級的特性。」（註六）

文學是俄羅斯精神的最大紀念碑，並得到世界的聲價。俄羅斯文學，是世界上最富預言的文學；它充滿預言和預告；警告到臨的災難，是它的特性。十九世紀俄國文學，是正出現的內在革命的見證，又是正在迫近的革命的見證。所以列寧利用了「二月革命」的熱情，作了「十月革命」的收穫。

由於列寧「十月革命」的成功，他的「黨的組織和黨的文學」乃能在「蘇維埃社會主義共和國聯盟」的境域內實現。更由於藝術的蘇維埃化定型於史達林的「天才」創作——「社會主義現實主義」方法，隨着共產國際的影子散佈到他所要擴散的境域。這就是馬克思列寧主義藝術興起的路途和過程。至於它的面貌，恰如衛姆塞特和布魯克斯（William K. Winsatt Jr. and Cleath Brooks）在其「西洋文學批評史」（Literary Criticism: A Short History）中所說：

「馬克思主義的文學批評要求於文學的是，社會的真象，見解健全的小說，社會資料的記錄，黨的路線的尊崇，社會計劃的藍圖。它所禁止的是：抒情的呼聲，個人的關係，個人的複雜的象徵，客觀冷靜的沉思，和其他避免或超越極權體系下的社會責任的作爲。它不信仰藝術。它所要求的

社會藝術，不會是好藝術。在馬克思主義之下，社會本身『變成了藝術品』。（註七）

第二節 馬克思列寧主義藝術與現代藝術

托洛茨基從共產主義出發，最後終於體認出「精神創造，需要自由。」（註八）並且認識到「精神的創造究竟要到怎樣的程度才是個人的或集體的，這個問題完全由它的創造者自己去決定。」（註九）但是，這種想法不是馬克思列寧主義者所能容忍的，這種說法被馬克思列寧主義者指為叛徒的語言。因為馬克思列寧主義藝術所要求的創作，只是「傳達」，並不是自由的表現或表達。

在自由世界，藝術家創作的過程，第一步是表達，第二步才是傳達。而且這整個過程都是從人出發，而不是從黨出發，以及在黨性及階級性的支配下執行「傳達」任務。自由世界的藝術家有絕對的表達的自由，他們可以從千萬萬不同的角度去看世界，可以從千萬萬不同的心靈感受上來反映世界，因而有各種不同的派別。他們對於時代中面對着核子武器毀滅性的威脅，軍備競賽的可怖，冷戰對壘的緊張，局部和整體性的國際衝突，以及慘無人道的集中營、勞改營，和狂熱的教條迷信與逃亡的難民潮，再加上大工業世紀「他導的文化」（註十）所造成的個人的苦悶不安和徬徨無依的孤立之感，於是形成了光怪陸離多種多樣的形式和內容的現代藝術。但是，這所謂自由世界却有一大部份是浸沒在資本主義的社會裏，於是自由世界藝術發展的結果，也產生了極大的弊端。

隨著城市工商社會的發展和需要，文學藝術等作品，漸漸地變成了商品。文學藝術家變成了專業。於是形成了文學藝術家相互間的競爭和作品產銷的競爭。競爭造成了好的一面，也產生了壞的另一面。好的一面，是作品水準因競爭而不斷提高和不斷的豐富；壞的一面，則是由於商品化的結果，必然要求多產多銷的東西，並且由於多產多銷的要求，造成了務奇媚俗的藝術風尚。於是光怪陸離的各種作品日

多而真正的藝術水準却日益低落，藝術品終至成為娛樂性的成品和缺少藝術價值的東西。這樣，在商品化要求下自由創作的結果，不僅無益，反而產生了有害於社會的作品了。所以美國文學家辛克萊（Upton Sinclair）感嘆地說過：「資本主義時代是馬門（Mannion）絞殺阿波羅（Apollo）強姦繆司（Muse）的時代。」

自由世界的文學藝術家，長久的在自由社會商業化的競逐中，在錯綜壓抑的感覺與紊亂歪曲的現實情緒中摸索，難免不陷於苦悶徬徨。於是一些具有敏銳和深刻思想的藝術家，便對於法則與秩序開始存有一種幻想。當他看到在自由世界裏已經失去了的有條理和法度的藝術路途，而在另一個極權世界中似乎正遵循着這樣一條既有條理又有法度的藝術路線，於是在激情中主觀地賦予了重大的意義和寄予無限的希望。對於馬克思所說的「資本主義的生產，對於精神生產的某些部門是敵對的，對於藝術與詩歌就是如此」等等，以及所謂「歷史規律」和「階級任務」的說法，也就寄予相當的同情和認可。但是他們並未真正地思考過，自由主義的表達和極權的集體主義只有傳達的根本意義，也不曾察看過極權主義的藝術實踐和藝術政策的真象。因此，當一些藝術家盲目地從自由創作的現代藝術境地，一步踏進了馬克思列寧主義藝術的界域時，這便是一個悲劇的開始。

蘇俄革命時代的熱情詩人葉遂寧（Yessenin 1895—1925）與馬雅可夫斯基（Mayakovsky 1893—1936）的自殺是一個悲劇。中國三十年代的大批文學家和藝術家，飽經一次又一次的「文藝整風」的迫害而逐漸消滅，這更是一幕長時間的大悲劇。去年（一九七三），四月八日去世的世界名畫家畢卡索（Picasso 1881—1973）之投入共產主義又是另一個悲劇。馬克思列寧主義藝術理論家雖然說：「畢卡索在他走過的一條非常矛盾的創作道路上所固有的那種反抗社會不義的強烈感情和人道主義的激情，除產生了一些綱領性的形式主義的東西外，還產生了一些無疑具有藝術價值的作品。」（註十一）然而他們

却拒絕了他的作品。

畢卡索「早就想畫一幅史達林的畫像，一幅活的史達林的畫像，幾年來資產階級報紙對它批評叫罵的畫像」（註十二），終於在史達林去世時完成了。被刊在一九五三年三月十二日「法國文學」雜誌的首頁上。但是，立刻在三月十八日便受到法共中央書記處的通告說：「法國共產黨總書記處對三月十二日『法國文學』雜誌刊登畢卡索同志所繪偉大的史達林同志的畫像持明確的不同意態度」，並且說：「偉大的藝術家畢卡索的熱情是不必懷疑的，每個人都知道他對工人階級路線的熱愛；法國共產黨書記處所遺憾的是，中央委員及『法國文學』雜誌負責人阿拉岡同志曾為發展真正藝術勇敢地奮鬥了多年，竟會允許這種東西刊出。」（註十三）因此，要求作積極的批評。這顯然是一個悲劇，作為一個共產黨員的畢卡索，他的藝術作品，被敵視地拒絕於共產主義之外，否認它具有真正的藝術價值。

馬克思列寧主義藝術敵視自由世界的現代藝術，對於現代藝術的豐富面貌，和在追求自由的擴展中以藝術的本身領導藝術的發展等等優點，全加漠視。他們對於自由世界的現代藝術，統稱之為「頹廢的資產階級藝術」；對於「純藝術」的見解，則斥之為「反動藝術用來遮蓋它的腐蝕影響的遮羞布」。認為這些藝術，「現在正經歷着藝術墮落以及藝術退化和虛無主義的自我否定的危險過程。」（註十四）馬克思列寧主義者視現代藝術較之「反動的資產階級」與「資本主義社會的復辟」尤為可怖，因為它是「意識形態」的東西，它的自由乃是自由世界社會自由的表徵。對於具體的「匈牙利事件」、「捷克事件」可以以強大的武力摧毀它、壓碎它；但是對於意識形態的潛移默化，強大的武力却一無用處，所以必須阻絕、防範，盡可能的予以消滅。以免它「一經掌握羣衆，也會變成物質力量」（註十五）對於正處在「意識形態的黃昏」時節的馬列主義來作「武器的批判」。

另一方面，馬克思列寧主義藝術在「人民性」、「階級性」和「黨性」的要求下，同時要求藝術家

必須要具備馬克思列寧主義的世界觀。認為這樣他才能具有馬克思列寧主義的美學——「黨性的科學」修養，他的作品才能「概括先進藝術家的實踐，表達人民對藝術文化的要求，……實行共產黨在藝術方面的政策，為反對反動的資產階級思想、反對形式主義和自然主義，為社會主義現實主義的繁榮而鬥爭。」（註十七）

列寧早就說過，文學藝術應當成為「無產階級總的事業的一部分」（註十八）。俄共第廿一次大會中規定說：「在發展和豐富社會主義社會的精神文化方面，文學和藝術有重要的作用，文學和藝術在積極幫助共產主義社會的人的形成。我們的藝術所面臨的任務是，鮮明地刻劃人民——共產主義建設者的英雄功勳，再也沒有比這更崇高的任務了。文學、戲劇、電影、音樂、雕刻和繪畫工作者的任務是要進一步提高創作的思想藝術水平，他們今後在對勞動人民進行共產主義教育、宣傳共產主義道德原則、發展多民族的社會主義文化、培養良好的藝術趣味方面仍將是黨和國家的積極助手。」（註十九）

作為「思想鬥爭最銳利的武器」的馬克思列寧主義藝術，它不是藝術，因為藝術已經被「思想性」和「黨的藝術政策」扼殺了；它只是一種工具，因為它的內容和形式都止於「傳達」。至於藝術家，他只是製作工具的手藝人；但是，照馬列主義者的說法，如果藝術家能具有馬列主義世界觀，他就是「自由」的，而事實上他只是悲劇中的奴隸角色。

馬克思列寧主義藝術政策，決定於他們的黨中央，也就是決定於黨的獨裁者。所以他們的藝術政策路線制定人，都是偉大的「藝術家」。他們對藝術的「熱情」是令人無法懷疑的，這只要從他們的藝術活動中就可以證明。列寧、史達林固不必說，就從一九四八年四月十九日，在「蘇聯作曲家協會第一屆全國大會」中，俄共中央政治局的全體委員，在全場鼓掌聲中當選為榮譽主席團（註二十）來看，這不證明共產黨的領導者全體，都是繆司的信徒嗎？一九六三年三月，赫魯雪夫在一次展覽會中，指著現代

抽象畫粗野地說那像小孩子的大便；指着抽象畫家責問說：「……你到底算是正常人還是 *Podkast* ……」」（註廿一），這難道說不是他藝術評論的天才？！一九六五年七月十八日，毛澤東以黨主席的最高地位「明智」地作了「關於模特兒問題的批示」說：「男女老少裸體模特兒（*Nude*）是繪畫和雕塑必須的基本功夫，不要不行。封建思想，加以禁止，是不妥的。即使有些壞事出現，也不要緊。爲了藝術學科，不惜小有犧牲。」（註廿二）從這一小事情的大決定看來，共產黨的領導者們對於掌握藝術的「熱情」，真是達於極點。

厭棄自由世界的大作家紀德（*Andre Gide*），他於絕望中又走出了馬克思列寧主義的「理想國」，在棄絕共產主義時說：「人性是複雜的，並非出於一種模型——這是必須接受的常識——任何使之簡單化或統一化的企圖，任何從外表逼迫每一個人或每一件事成爲相同『公分母』的努力，永遠是可以詛咒，而且是有毒害很危險的舉措。這對於藝術家比對於普通公民，罪惡更甚。」（註廿三）而一些勇敢的蘇俄藝術家更在共產黨的窒息中，發出他們反抗的呼聲。諸如杜金采夫（*V. Dudintsev*）的「不僅僅爲了麵包」，索日尼津（*Solzhenitsyn*）的以「公理向強權作戰」作爲文學的使命，就是鐵幕關不住的代表性的心聲。

處在這樣一個驚心動魄的時代裏，和一個奇幻莫測的世界中，生活在理想、希望和熱情奔放中的藝術家，或許正需要有幾分對於馬克思列寧主義藝術的認識，從它的藝術哲學基礎的依存上，從它的原理和方法上，以及它的藝術實踐和黨的政策方面，瞭解其真相，透識其謬誤，就不會再蹈浮士德把靈魂押給梅菲斯特費里斯的悲劇。從而體認到一種東方高貴的傳統文化的精神價值與現代文明相融會而形成的那種和平、圓融、具足的藝術境界，乃能發揮更謙虛容納與忍耐的自由精神，庶不致步資本主義社會商品藝術的罪惡後塵，而以藝術的審美功能促使一個安康和樂的民生社會之實現。

(註釋)

註一：托洛茨基，「被背叛的革命」，何偉譯，一六二頁。春燕出版社印行。

註二：吉拉斯，「不完善的社會」，葉蒼譯，第二頁。一九七〇年五月，香港今日世界社出版。

註三：馬克思、恩格斯，「共產黨宣言」第一句。馬克思恩格斯全集，第四卷，四九九頁。一九六〇年，人民出版社。

註四：雷岱爾，「社會主義思想史」，鄭學稼譯，二一四頁。六十一年九月，帕米爾書店印行。

註五：衛姆塞特、布魯克斯，「西洋文學批評史」，顏元叔譯，四一六頁。六十一年一月，志文出版社印行。

註六：貝查也夫，「俄羅斯共產主義之本原」，鄭學稼譯，一四一頁。中華民國國際關係研究所印行。

註七：同註五，四三二頁。

註八：同註一，一五九頁。

註九：同右。

註十：鄭文海，「大工業與文化」，第十九頁，對於「他導的文化」(Other Direction Culture)說：「……近代的文藝決定於『他』(按指文藝商及需求的大眾)，而不決定於『己』。以往是『己』的文藝，工業社會是『他』的文藝。賴斯曼(Ries Man)稱近代爲『他導的社會』(Other Direction Society)，而他導的社會產生他導的文化。他導社會之前爲自我領導的社會(Inner Direction Society)」。六十二年元月，環宇出版社。

註十一：「馬克思列寧主義美學原理」，蘇聯科學院哲學研究所、藝術史研究所、高爾基世界文學研究所、蘇聯藝術科學院的科學研究人員、高等藝術院校的教員集體編著，陸梅林等廿一人合譯，第七〇七頁。一九六二年，北京生活、讀書、新知三聯書店出版。

註十二：一九七三年二月十六日至廿八日，法國「東方與西方」半月刊，「史達林逝世時的法國共產黨」一文。譯文引自「匪俄問題譯叢」二四九期，一八頁。

註十三：同右。

註十四：同註十一，三七九頁。

註十五：馬克思，「黑格爾法律哲學批判導言」，馬克思恩格斯全集，第一卷，四六〇頁。一九五六年，人民出版社。