

文艺学引论

下册

依·萨·毕达可夫著

北京大学

1956年

文艺学引论

下册

依·薩·畢達可夫專家

文藝理論教研室記錄並整理

北京大学
1956年

目 錄

第二部分 文学作品的構成

一 文学中内容和形式的統一	153—161
内容和形式的概念	153
文学作品的内容	154
文学作品的形式	154
内容的主導作用	156
主题和思想	157
文学作品的思想、主题基礎	157
由内容到形式及由形式到内容的过渡	159
文学的描寫手段	160
二 思想主题的基礎	162—171
作品的多主题和多問題	162
作品的基本思想	164
作家思想和作品的客觀思想	167
文学作品中思想的繁多	169
作品的思想性	170
三 文学作品的形象体系	172—188
思想主题基礎的社会歷史制約性	172
性格	173
藝術作品中的典型問題	175
正面主人公的典型	179
正面主人公的典型的各种不同歷史内容	182
苏联文学中正面主人公問題的新解决	183
四 結構与情節	189—217
文学作品的結構的概念	189
結構的手段	190
作品的布局	192

情節的概念·····	196
「法布拉」·····	198
結構和情節的關係·····	200
非情節因素·····	201
衝突問題及其對構成情節的意義·····	202
「無衝突論」的虛偽性·····	204
情節的基本要素·····	206
情節的歷史性·····	209
「流傳的情節」的理論底錯誤·····	211
情節的民族特色·····	213
作家的結構和情節的工作·····	215
五 文學作品的語言 ·····	218—276
語言是形象地再現現實的手段·····	218
文學語言·····	219
作家的語言工作·····	221
文學作品的語言·····	222
文學作品的語言是文學風格的現象·····	225
語言發展的內部規律的概念·····	228
文學作品的語言在人民語言文化發展中的作用·····	230
語言中的典型成分和個性化的成分·····	233
人物語言的個性化·····	235
敘述者的語言·····	238
詞的多義性·····	242
同義詞、反義詞、同音異義詞、在上下文中的詞·····	245
詞的原義和轉義及轉義用法·····	248
轉義用法的種類·····	249
各種不同社會詞語和歷史詞語在語言藝術中的作用·····	258
文學句法·····	264
語言的語音組織·····	271
六 詩法原理 ·····	277—316
(一) 詩與散文·····	277
詩的概念·····	277

節奏	277
詩和語言	279
詩是富有感情色彩的語言的典型形式	282
(二) 詩法體系	285
詩法和語言體系的联系	285
古代詩法	288
俄罗斯民間詩法	290
从音量詩法向音質詩法的过渡	293
音節詩体	294
音節重音詩体	294
重音詩体	297
(三) 詩和句法	300
决定節奏因素的內容根据	300
詩行的統一	302
韵脚	306
詩段	308
(四) 俄罗斯詩歌發展主要階段的簡述	309
罗蒙諾索夫以前俄罗斯詩歌的發展	309
从罗蒙諾索夫到普希金的俄罗斯詩歌的發展	310
普希金的詩	311
涅克拉索夫的詩	312
馬雅可夫斯基的詩	313
結論	315

第三部分 文学的發展过程

一 文学和社会生活	317—338
文学發展的歷史特点	317
劳动在文化和藝術發展中的作用	318
階級社会中文学發展过程的階級特点	321
文学發展中的繼承性	324
文学發展中繼承性的各种形式	328
苏联文学的革新以及过去古典文学的進步傳統对苏联文学的意义	334

二 方法、風格和文學流派	329—350
風格的概念	339
文學流派	344
文學流派的鬥爭和更替是階級鬥爭的形式之一	344
方法	349
三 藝術方法和潮流	351—391
✓ 現實主義和形式主義	351
✓ 形式主義	355
✓ 浪漫主義	356
✓ 現實主義文學中多樣的表现形式的社會歷史制約性	360
✓ 在過去藝術中（古典主義產生以前）的現實主義在形式上的類型特點	362
✓ 古典主義	365
✓ 俄國古典主義	367
✓ 感傷主義	369
✓ 作為文學潮流的浪漫主義	371
✓ 批判的現實主義	376
✓ 十九世紀西歐的批判現實主義	378
✓ 俄國的批判現實主義	379
✓ 貴族解放運動時期俄國的批判現實主義	380
✓ 資產階級民主主義解放運動時期的俄國批判現實主義	382
✓ 接近社會主義現實主義的俄國批判現實主義	384
✓ 俄國批判現實主義的世界意義	385
✓ 反現實主義的潮流	386
✓ 自然主義	387
✓ 頹廢主義	388
✓ 方法和風格	390
四 社會主義現實主義	392—411
社會主義現實主義的產生、發展及其歷史意義	392
在社會主義條件下理想和現實的一致是社會主義現實主義的新內容和新 形式的基礎	401
共產黨在社會主義現實主義藝術中的領導作用	404
結論	409

第 二 部 分

文学作品的构成

一 文学中内容和形式的統一

内容和形式的概念

1) 藝術中内容和形式的問題是美学的最重要問題之一。藝術作品的内容和形式的問題是與作為社會意識形態的藝術的特徵緊密地聯繫在一起的。内容和形式問題永遠是文學理論的中心問題之一。就在這個問題上，也明顯地表現着唯物主義與唯心主義的鬥爭。

2) 簡單地談談關於内容和形式的辯證學說，它對於了解自然現象和社會現象的發展過程具有重大的意義。大家知道，自然界和社會中的一切現象和事物都有自己的内容和形式。各種唯心主義哲學體系的特點就是形式脫離内容。而辯證唯物主義是在内容和形式的統一中來看内容和形式的，並且在此統一中内容起着決定性的作用。按内容對形式的關係來說内容佔第一位，但這不是說形式對其内容是消極的，漠不關心的。形式對内容起着積極的作用，它促進内容的發展或是阻礙内容的發展。沒有内容就沒有形式，沒有形式也就沒有内容。斯大林寫道：「如果我們把物質方面、外部條件、存在以及諸如此類的現象叫做内容，那麼我們就可以把觀念方面、意識以及諸如此類的現象叫做形式。由此就產生了一個著名的唯物主義原理：在發展過程中，内容先於形式，形式落後於内容。」〔一〕

3) 内容和形式的關係可以是多種多樣的，這決定於這個或那個現實的範圍，即決定於社會和自然的這種或那種現象。例如，在資本主義社會發展的一定時期內生產力與自己的形式——生產關係——發生衝突，這種衝突引起形式的改變，引起革命。但是，在形式和内容的完全適應中形成的作為形式的語言和作為内容的思維之間則沒有任何突然的改變和某一因素的滅亡。

4) 因此，我們必須考慮到在藝術作品中形式和内容間的相互關係的特點。這些特點是什麼呢？文學中形式和内容之間的關係又是怎樣的呢？我們把什麼稱作藝術作品的内容呢？把什麼稱作藝術作品的形式呢？

〔一〕〔斯大林全集〕，人民出版社版，第一卷，第二九一頁。

文学作品的内容

1) 文学作品的内容就是作家从一定的社会理想所理解的而在作品中反映出来的人类生活以及社会的和自然的環境。例如，普希金的小說「葉甫蓋尼·奧涅金」的内容中包括了：揭露上一世紀二十年代各個俄國貴族集團發展的規律性，再現當時進步人物性格中的典型特點和命運，肯定人民生活是人類美好的感情和思想的形成和成長的基礎。

十分明顯，沒有任何一種內容能夠脫離形式而存在，因為內容存在的這件事實本身就証明了內容是具有形式的。

2) 文学作品的内容与思想性密不可分地聯繫在一起。衆所周知，就連唯心主義的美學也決不放棄對內容的思想性的要求。譬如黑格爾寫道：「……觀念是藝術的內容，而感性的、形象的外觀是觀念的形式。」

黑格爾對內容所下的定義產生於他對自然和藝術本質的唯心的了解。按照黑格爾的看法，藝術好像是起源於某種絕對的理念，藝術的目的是對絕對精神本身的感性的描寫。黑格爾認為藝術的形式是「與思想截然相對立的」。由此就得出結論：藝術不能認識真理，因此藝術應該消滅，應該讓位給科學與哲學。

3) 俄國革命民主主義者早在與唯心主義進行鬥爭時就給藝術中的內容問題提出了唯物主義的解答。他們提出並肯定了這種原理：任何知識的內容歸根到底都是真正的現實。例如，車爾尼雪夫斯基在反對黑格爾的藝術是絕對理念的表現的論點時捍衛了藝術是現實的反映的論點。革命民主主義者強調科學和藝術的內容的統一，但同時又指出它們各自認識現實的方式的特點。

4) 所以，唯物主義美學肯定現實是藝術的對象，現實組成藝術的基礎，現實是藝術內容的「真正的開端」（車爾尼雪夫斯基語）。

文学作品的形式

1) 我們把為內容所制約的藝術作品的形象稱作形式。形象的形式及作品的体裁、結構和語言的因素等的任務是完全地、準確地和生動地傳達它的內容。

例如，普希金為了描寫當時統治階級的空虛無聊的生活，在小說「葉甫蓋尼·奧涅金」中塑造了外省的以及莫斯科和彼得堡的貴族的許多典型代表的形象。這裏我

們看到了首都的年輕貴族奧涅金這個突出的個性，就像柏林斯基所說的那樣，這個貴族在空虛無聊的生活條件下變成了「聰明的廢物」，「苦痛的個人主義者」。在達基雅娜的形象中，普希金揭示了人的美，這種人是以人民的觀點來對待生活和人的意義的，並且是有「俄羅斯靈魂」的。詩人還描寫了空洞而熱狂的幻想家連斯基和達基雅娜的天真的妹妹奧爾伽的形象。

為了揭示這些人物的性格，普希金就使他們成為這許多事件的參加者，指出他們活動的那個生活環境。社會關係的複雜性應該在文藝作品的性格的複雜的綜合中表現出來。在再度創造當時俄國生活的圖畫時，詩人描寫了自己同時代人的許多生動的形象。小說中有着五十多個體現了時代的精神和情緒的形象，有些是鮮明的，能以自己深刻的體驗激動人的形象（奧涅金，達基雅娜，連斯基，奧爾伽），有些是好像人的側影一樣閃現在我們眼前的形象（達基雅娜的母親，丈夫等），也有只偶爾簡單提一下的形象（奧涅金的父親和叔叔）。作家在人物性格中所概括出來的東西使我們了解一定的綜合的社會關係，因為在生活本身所提供給作家的性格中，反映着各個不同的階級和社會集團之間的相互影響，反映着階級鬥爭和他們所特有的矛盾。

2) 研究文學中形式和內容的關係的問題時，應該注意到這些概念不是永遠固定在一定的現象上的，一切都決定於我們是在那一種範圍的現象中來分析內容與形式的問題。形式是在更廣泛的聯繫中的東西，而內容是出現在更狹小的聯繫中的。例如，我們知道，整個藝術是認識現實的一種方式，是社會意識形態的一種。但是當我們把自己的注意力集中於這種特殊的社會意識形態的特點上時，那我們就會發現在這個領域裏也有自己的內容和形式的區別。就拿個別的藝術作品或是個別的藝術形象來看，在這裏我們也不能不把內容和形式區別開來，那就是把個別藝術作品以及個別藝術形象中所反映的和認識到的事物與這些事物是怎樣形成和表現出來的區分開來。

3) 必須講一講藝術形式的民族特點。斯大林的關於語言學的一些著作對了解這個問題有巨大的意義。在這些著作中有對文化的民族形式問題的解答。這個問題對整個蘇聯文學理論是非常重要的。斯大林說：「民族語言是民族文化的形式。」〔一〕藝術形式的民族特點反映着某個民族的生活。因此形式的民族性是藝術形式的必要條件。例如，在普希金的小說「葉甫蓋尼·奧涅金」中描寫了上一世紀二十年代的俄國現實。而這個現實為作品的所有細節強調出來。茅盾寫道：「但要使創作

〔一〕 斯大林：「馬克思主義與語言學問題」，人民出版社版，第二一頁。

確是民族的文学，則於個性之外更須有國民性。所謂國民性並非指一國的風土人情，乃是指這一國國民共有的美的特性。〔一〕

因此，如果形式不是民族的，它也就不會是藝術的，因為這樣它就失掉在生活的真實形式中再現生活的作用。形式主義者對民族形式的輕視是反動的資產階級藝術的特點，他們企圖創造一種抽象的、世界主義的形式，實際上這就意味着消滅藝術形式。這一切必然導致藝術的滅亡。

蘇聯文学是多民族的文学。蘇聯文学的民族形式與蘇聯文学中的社會主義內容的發展緊密地聯系着。從社會主義時代的角度來看，把各式各樣民族現象中的蘇聯人民的生活表現得愈深刻，愈真實，愈正確，那麼文学的民族形式也就愈顯得鮮明，愈有說服力。相反地，作家愈是注意過時的形式因素，他就離我們文学的社會主義內容愈遠。在這種情況下就產生了捏造的民族形式。

內容的主導作用

1) 已經指出過，文学作品的形式和內容是在統一中存在的。而在這個統一體中主導的因素是內容。〔內容決定形式，這是顛撲不破的真理。我們既要求民族形式，就必須要有現實的內容。〕〔二〕內容本身就為自己要求某種形式。所以藝術家的主要任務是正確地了解這個要求，並正確地滿足這個要求。

2) 由於內容的關係，形式就得到某些使它和表現其他內容的形式有所區別的特點。例如，不能想像蘇聯詩人特瓦爾多夫斯基的詩〔華西里·喬爾金〕的內容能用列夫·托爾斯泰的〔戰爭與和平〕的形式表現出來，同樣也不能想像阿札耶夫的小說〔遠離莫斯科的地方〕的內容能用伊薩可夫斯基抒情詩的形式表現出來。一定的內容要求與其完全相符合的、與其緊密相聯的一定的形式。列夫·托爾斯泰的〔戰爭與和平〕的創作過程，就可以說完全是找尋與其內容相符合的形式的過程。特瓦爾多夫斯基承認，〔華西里·喬爾金〕這篇詩的內容就決定了作為藝術形式的因素之一的詩的韻律。

假如戲劇家把一定的生活衝突當作自己作品的基礎，那麼從這個衝突的本身他就已經得到了指示：應該用那一種形式來表現——需要以悲劇的形式或是以諷刺喜

〔一〕 茅盾：〔新文学研究者的責任與努力〕。見張若英編〔中國新文学運動史資料〕，光明書局版，第三〇二頁。

〔二〕 郭沫若：〔今昔蒲劍〕，第三四七頁。

劇的形式，或是以抒情喜劇的形式，或是以戲劇的場面，或是以戲劇的肖像來表現。這就是說，內容決定了體裁的選擇。凡是对小說合適的常常不適合於戲劇，而对抒情詩來說幾乎總是不適合的。

當然，這絕不是說一定的內容僅有一種唯一的藝術形式。不同的藝術家以同一題目所寫的作品，貫穿着同一思想，但這些作品彼此之間也會是有區別的。形式上的這些差別將會在一定的程度上影響到內容的性質，它給內容加上其他的色彩，增加了補充情景等。

主題和思想

1) 我們知道全部現實就是藝術的對象。而藝術家用來作為主題的現實的某一部分或片斷是個別藝術作品中的對象。但藝術內容的概念還不僅限於藝術的對象的概念。正如大家所知道的那樣，文學作品首先是作家的意識活動的結果，是思想現象。創作藝術作品不是死板的行為，不是把客觀世界的現象冷漠地體現出來。作家從一定的角度來反映現實，他對所描寫的生活現象給以自己的評價，並表現自己對它的態度。藝術家選擇生活事實時，他的世界觀，他的思想以及對這些事實的看法都表現出來。

因此，客體必須通過藝術家的創作意識才能構成藝術的內容，客體應該成為藝術家在思想上所理解的。這樣，藝術家創造了客觀世界的主觀圖畫。因此藝術作品的內容是客體與這種創作的主体相互作用的結果。換句話說，藝術作品的內容是主題與思想的統一。

2) 由上面所說的一切可以得出結論：作品的主題就是藝術家從一定的思想，政治立場上所選擇和闡述的一些生活現象。高爾基說：「主題是孕育在作家的體驗中的一種思想，這種思想，是生活暗示給作家的，它潛伏在作家的印象倉庫裏還未成形，它需要用形象來體現時，它會喚起作家心中要形成這種思想的慾望。」〔一〕

文學作品的思想、主題基礎

1) 可以說：主題，這就是作家所描寫的東西，而思想，這就是作家借助於所描寫的東西而想說的話。作家的思想我們稱之為意圖，這種意圖作家表現在藝術形象

〔一〕 〔論寫作〕，人民文學出版社版，第五頁。

中，也就是表現在生活的圖畫中，表現在作品的人物的行為、舉動和體驗中。當然，作家從自己的材料中所得的結論和所概括的東西並不排斥其他更正確的結論。我們已經指出，形象比思想更廣闊，思想是作家在形象中所體現出來的。

2) 把內容的概念歸結為某一種組成成分——只歸結為主題或只歸結為思想這都是不正確的。當我們注意到文學史上的事實時，就會容易地信服這種說法。對於同一主題（也就是同一的生活現象的綜合）各種流派和各種社會集團的藝術家有着完全不同的闡述。同一主題的作品的內容在各種不同世界觀的藝術家手裏也會有完全不同的表現。

在上一世紀六十年代的文學中出現了很多同一主題的作品：那就是關於當時波及全俄羅斯的革命民主主義運動的主題的作品。（屠格涅夫的「父與子」，車爾尼雪夫斯基的「怎麼辦？」，岡察洛夫的「懸崖」，畢塞姆斯基的「澎湃的海洋」，列斯科夫·斯遮巴尼茨基的「無路可走」。）這些小說的出現是為各種極不相同的動機所造成的：有些人在革命民主主義運動中看到美好與力量，並同情這個革命運動；另外的一些人卻力圖反抗這個革命運動。因此這些小說所表現的各種多樣的性格和生活事件在一定程度上是與革命民主主義運動緊密相聯的，但卻具有各種在認識上不相同的美學意義。這樣，在這些作品中主題的外在相似點實際上也就被這些作品的深刻的內在的區別所掩蓋。

頹廢派詩人蘇羅古巴和革命詩人馬雅可夫斯基都寫過關於第一次帝國主義大戰的詩。但是蘇羅古巴在半官方的沙文主義的立場上「歌頌」戰爭，而在馬雅可夫斯基的悲傷的詩篇中却有着對世界大戰的抗議，以及對未來的革命的預感。

3) 然而把作品的內容只歸結為思想，使思想脫離作為思想的源泉的現實客體，這也是不對的。作品的內容不僅限於思想。例如蘇維埃愛國主義思想在作品中就表現為各種不同的主題：表現在為社會主義的祖國的幸福而勞動的主題上，表現在偉大的衛國戰爭的英勇精神的主題上，表現在蘇聯各族人民的友誼的主題上；蘇維埃愛國主義思想同樣可以在描寫祖國的自然風景中表現出來。但是雖然思想是同一的，按內容來說，作品却不是同一的。

4) 這樣，主題總是貫穿着藝術家的世界觀及其思想，而主題只有在與藝術家的世界觀和思想的聯系中才能為人所理解。主題和思想構成某一部作品的思想主題基礎。只有思想明確的題材，或者（實際上也就是）表現在一定的題材上的思想才能構成文學作品的內容。

5) 談到藝術作品的形式時，我們還應區別這個概念，在形式中必須區別出為反映的客體的特性所決定的東西以及由藝術家的思想所得出的東西。獨立的形式，與反

映的对象和藝術家的思想毫無關係的「純粹」的形式，在藝術中簡直是不存在的。

由內容到形式及由形式到內容的過渡

1) 藝術家有個任務就是必須把創作構思的本質轉渡到合適的形式和人生的具體圖畫中。這個構思是在藝術家的意識中已經成為作品的思想、主題基礎的。正是根據這些圖畫讀者才能判斷作者要揭示給讀者的現實。

例如，阿歷克賽·托爾斯泰在構思自己的名著「保衛察里津」時，一定要把自己對於內戰時期共產黨如何組織羣衆戰勝干涉者和白軍的概念體現在主人公伊凡·戈拉，亞麗萍，邱蓋，包孔等的行動、思想和體驗中。於是作品的內容和思想、主題基礎過渡到了藝術形式即形象以及人的性格。而作家所創造的形象和性格使我們感受構成作品思想、主題基礎的生活現象。換句話說，思想，主題基礎到形象和性格的過渡乃是內容到形式的過渡，而思想主題基礎正是性格（即是作家所概括的具體生活材料）向作品內容的過渡。這個由內容到形式和由形式到內容的過渡過程經常發生在藝術創作的實踐中。

拿阿歷克賽·托爾斯泰的三部曲「苦難的歷程」作例來說。沙俄時代的生活景象以及沙皇制度的崩潰，內戰時期勞動人民在共產黨領導下如何經過艱難苦痛而走向勝利，工農的社會主義新國家如何產生和鞏固，對於這些事物的理解，阿歷克賽·托爾斯泰均體現在各式各樣的人物——虛構的和歷史的，主要的和次要的，有名的和無名的，知識分子，工人，農民以及戰士身上。我們直接感受這部蘇聯文學中的卓越作品所描寫的性格，進而理解到作家的構思和作品的思想、主題基礎。我們在主要人物——戴勒琴，羅辛，達莎和卡嘉姊妹的性格中見到一部分有文化的、誠懇的、尋求真理的舊式俄國知識分子的命運，這種知識分子不是一下子而是經過錯誤、迷惑和苦難而找到靠近蘇聯人民和革命的道路的。

2) 所以，當我們談到某一藝術作品的內容和形式時，通常認為內容是指形象或形象的體系，形式是指藉助該種藝術手段為了體現形象所必需的一切。在體現內容的過程中清晰地表現出形式的積極作用。藝術家在創作過程中尋求並改善形式是以充分表達內容為指導的，同時使內容更為精確和清楚。

例如我們開始讀歷史小說「苦難的歷程」的時候，不能立刻理解書中主要人物的性格。一頁一頁地讀下去，由於對主要人物的思想，行動和他們之間的關係的了解，這些人物在我們面前就呈現得愈來愈清楚。就是這樣在形式和內容的緊密的統一中，我們才能理解這部作品的形式和內容。

3) 爲了創造藝術作品的形式，必需有一定的描寫手段和表現手段，依靠這種手段，形式才能被人具體地感受，形式才能真正地存在。可以說，構成藝術形式的基礎是藝術的描寫手段和表現手段。各種藝術均有自己的描寫手段和表現手段。

屬於藝術形式的範疇的：在各種藝術中有結構、情節、体裁、風格；在文學中有文學語言和韻文；在美術中有繪畫、雕塑、色彩和水墨。各種類型和体裁的文學作品正如一切藝術一樣有自己的結構法則，發展性格的方法，和典型化的方法。文學作品中人物的行動是在結構和情節中展開的，人物的思想，情感和體驗是在語言中展開的。所以掌握文藝的形式就意味着應該成爲語言的巨匠和語言藝術家，就意味着如同車爾尼雪夫斯基所說的要善於「在生活本身的形式中」再現生活。

4) 所以由內容到形式和由形式到內容的過渡，包括文學作品的各方面甚至包括語言的最細微的特點。於是產生這樣的任務：爲了清楚地理解藝術作品的構成，必須了解這個內容與形式的過渡的基本規律。不這樣作，我們就不能完全理解作品的各方面的構成原則和特點。

文學的描寫手段

1) 上面已經指出作家是藉助語言藝術所特有的描寫表現手段來再現生活的。所以分析藝術手段乃是了解藝術形式的必要的而且是首要的條件。但是必須指出描寫表現手段本身並不是作品的形式。僅當描寫表現手段體現着一定的生活思想內容時，才能成爲藝術形式。換句話說，就是僅當描寫表現手段在作品的生動內容和形象中表現出來的時候，才能成爲藝術形式。所以形式的富於內容是形式存在的必要條件。

2) 在每部作品中所運用的描寫表現手段和藝術方法都有它自己的發展的規律性。首先必須指出這些規律性具有極大的穩定性。現實主義藝術的藝術方法和手段是許多世紀以來所積累豐富，發展和鍛鍊的結果。例如各種体裁和種類的藝術的方法、手段就是許多世紀以來不斷地豐富和發展了的。而且文學描寫手段的發展是與語言的發展和完善不可分地聯系着的。

但是藝術方法和手段的本身在豐富和發展時不經過突變的階段，也並沒有階級特徵。同時這裏也必須考慮到事情的另一方面，藝術方法和手段對於社會各個階級是一視同仁的，但是階級對它則不是漠不關心的，階級力圖利用這些方法和手段爲自己的利益服務。

例如，現代反動的資產階級作家們企圖歪曲正確的美學觀念和人民的要求，他們破壞了具有反映生活真理的使命的藝術方法和手段的正常的作用。他們這樣作的

目的是要使勞動羣衆脫離当代迫切的重要問題。

因此那些「破壞」許多世紀以來所積累起來的藝術方法和手段的任何企圖無疑地都帶有形式主義的特徵，最終必使藝術形式遭到破壞，使藝術本身遭到毀滅。

至於說有所謂蘇維埃短長格式或無產階級的長短格（詩的格律），這就是十分有害的簡單化的說法。

但是必須承認在蘇聯文學中人物性格的發展是基於另外一些原則上的，這與無產階級以前的文學是不相同的。蘇聯文學具有另外一種完全不同的構成藝術形象，創造典型的方法。然而文學語言的古典規範均為蘇聯文學利用和發展了。

因為，由內容與形式統一的角度研究藝術作品，就應該揭示藝術家如何把真正的現實變成某種概括，概括怎樣過渡到性格，性格又如何體現在語言和結構中，這也就是從內容到形式的過渡是如何實現的。同時我們應該明瞭語言和結構是如何過渡到性格的，而性格又如何過渡到概括，這種概括使我們了解藝術家所描寫的生活，這就是形式向內容的過渡是如何實現的。

因此，分析作品的形式和內容是由兩方面進行的：一方面，我們是由性格和作家的思想到性格的概括，而從概括又到作為描寫對象的現實；另一方面我們由性格到對藝術創作的一切描寫表現方法和手段的了解。

運用內容和形式的統一的觀點來研究作品時，我們應該經常以毛澤東同志指出的精深的馬克思列寧主義的理論為指導。按照毛澤東同志的指示，我們對待過去文藝作品的態度應該首先決定於「它們對待人民的態度如何，在歷史上有無進步意義，而分別採取不同態度」。

關於現代文學作品，毛澤東同志在這一方面也給了詳盡的指示，毛澤東同志說：「我們的要求則是政治和藝術的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和尽可能完美的藝術形式的統一。」毛澤東同志指出在文藝中必要進行兩條路線的鬥爭：既反對政治觀點錯誤的藝術品，也反對只有正確的政治觀點而藝術上軟弱無力的作品。

馬克思列寧主義的這些理論，明確地規定了我們在弄清藝術作品的內容和形式的統一時所應該根據的立場。這些理論責成我們要依據歷史的具體性和社會的限制性來分析文藝作品。