

文藝創作辭典

郭堅白編 實洋一元

本書共分「總論」，「自然描寫」，「人物描寫」三門，對於創作之各方面的描寫，分別摘引世界文學名著作例，創作時如有疑難，一檢即得，實爲文學青年案頭不可不備之書。

藝術基
礎講座

藝術問題總論

華蒂

(一) 藝術的意義

我們要表明藝術問題底整個的系統，不能不說明『藝術是什麼』的問題。我們若在這規定上有了錯誤，那末在關係藝術的一切問題上也會錯誤。反之，這規定不錯，那末在關於藝術的一切問題上——在具體地解決未來的諸問題上，也會沒有錯誤或近于無錯誤吧！

然則『藝術』是什麼呢？

爲了解解這問題，這里我不從規定着手，而從具體的現象來進行。

我們不是有催眠歌底記憶嗎？孩童時期的我們不是在母親或女傭口裏所唱的催眠歌中感到肉身保護之下的安甯而昏昏入睡嗎？有時我們聽到催眠歌，雖然事實上已不是孩童，但是會感到孩童底感情之蘇醒。

這時這類歌——如『催眠歌』等所具有的機能是什麼呢？那是怎樣地作用于我們的呢？這類歌記錄了孩童在安甯的保護之下的幽情。

這類歌使人們隨着牠底主題之性質而把大家底共同的感情組合起來。人們都『感染』到有組織的一致的情緒。

我們都知道歌曲音樂均有組織人類感情的機能。

我們若看舞蹈，演劇，繪畫及各種文學，就會明白牠也在各種不同的形態上組織人類的感情，這就是牠們的機能，以此我們知道音樂，文學，美術等——一切的藝術都是組織人類底感情的一種社會的手段。所謂『社會的』就是『個人在社會之外，離開社會，所不能思考』的，因為人類的一切生產物（人類所有的一切手段都

是人類底生產物）完全是社會的。

有些人以爲藝術底機能除「感情底組織」之外還要加上「思想底組織」。他們常常拿文學來說明這點。但是即使事實上文學組織人類底思想，那也是文學的機能底副的表現，是在組織情感的機能之過程中，抽象地被人承認的，根本上是溶解在感情底組織中的。所以藝術底規定中置入「思想底組織」是不正確的（註）。

（註）蒲力哈諾夫說：「所謂藝術表現人類底感情也同樣是不正確的。不，藝術表現他們底思想，也表現他們底感情；但是不是抽象地表現，而是把捉活的形象，這是最主要的特質」。（『藝術論』）

盧那卡爾斯基說：「在某種程度上，藝術是社會思想底組織化。藝術是現實認識底特殊的形式」。（藝術與馬克司主義）

其實只有文學與其他藝術不同，常常實行一定的「思想組織」，那是因爲文學是由語言形成，語言是表現思想的，而「思維是沒有音響的語言

（蒲哈林）。文學實行『思想底組織』是藝術中的文學底特性——文學在『感情組織』中必然具有的特定的類型。

我們知道了藝術是『組織感情的一種社會的手段』，但藝術將怎樣實踐這任務呢？藝術會怎樣地組織人類底感情呢？牠對一切人類都是一律相同的嗎？

例如現在我們能找出各種音樂。

有的音樂在某種宏大的廳堂之中，輝煌的燈光之下演奏。牠把人心從成長底方向拉回到凋謝底方向，使人心底一切感情由萎縮而平靜，表面上似乎悲哀時，也不是悲劇而是笑劇；總之不過是『形式底展開』，而不是從『生活』中創造的。牠永遠沒有靈活地促醒人心，絲毫沒新的精神的生產。所以那是把人們底感情組織在特定底型中——不需要新創地進行精神生產的型，忘却新創地進行精神生產的型。在這樣的模型中的感情底組織，能夠不斷地影響到的人們，只有做做現成事，拿拿現成東西的精神墮落的『上等人』，就是無事可做，以消閒為務的人們罷了。

其次我們看另一種低音樂。散佈在大都會底街頭的酒店中，冬天在紅的楓葉與淡的燈光之下，一個賤價的留聲機這樣唱着：『我是河邊的枯草……』那不是把人心引向希望，發展，高揚底彼岸，而是把人心驅入絕望，中絕，沉淪底深淵。那是把人們底感情組織在不能澈底地進行新的精神生產的模型中——即連精神生產的要求也感到畏怕的模型中。這是適合于留戀過去甚于注視將來，不能始終主持自己，腦子裏充滿矛盾，不絕分解而至失去一切社會地位的人們的。事實上，在我們可以看到逃避着窮病飢寒底困厄而勉力爭持自己底生命的人們。

現在，我們再看另一種音樂。那不是由特定的樂師演奏，而是把我們自身編入演奏者之羣；不是在音樂家，經理者與買票的聽衆之間介以金錢而商業地表現自己，而是演奏者自身也像聽一般的人們底組織；不通過一切商業的謀介物而擺脫拜金大神，可說是獨立地表現自身的；多少是飽受輕假的感情之發洩，是充滿着的苦悶之爆發；把人們底感情組織在邁進的模型中，——從朦朧的夢境帶到沉痛的覺

醒，從被壓迫的情況到抬頭的狀態，從蹂躪到前進，從停滯到踴躍，從黑暗到光明的型中；一言以蔽之，在這樣的經過中，是把人們移近現實世界的。感情底這類組織最適合于能夠永遠向前猛進。堅決欲求澈底擺脫當前底極惡的狀態中的人們；借雨果（Hugo）底話來說是『要從泥中找出星來』的人們——就是這類人是只被給與泥污的。當然我們會發見這類音樂者常常被人給與泥污，受人歧視和侮辱，被『上等』人『嫌忌』，日為怪物。

這樣，我們明白：音樂除牠自己表現中所特有的物質的機構不同之外，還有牠所進行的『感情組織』中的各種模型，這類『模型』相應于現社會的人們所居的各種環境。

然而所謂『現社會的人們所居的各種環境』是什麼呢？

那是人們所有的『歷史的稱號』，不拘身分，職業的『階級』，是把一切歷史的稱號，從身分，職業等引回到人類底生產所有的社會關係中去考慮的各種社會集

團。

所以我們必須在「感情底社會的——階級的組織」中看出音樂底——當然一般的藝術也同樣——現實的任務。

我們已經知道「藝術是什麼」了。

牠是組織人類感情的一種社會的手段，這組織是被社會階級規定。

藝術有怎樣的表現方法呢？

以我們所知的為限，不外音樂，美術，文學，演劇，舞蹈，電影等表現法。但是我們不能決定藝術底一切表現法。我們以前曾經看到關於「電影是否藝術」的許多議論；但是現在我們已看不到議論到這類問題的人了。藝術是一種社會的存在，產生牠的是社會，這是很明白的；所以隨着社會底進行有產生出藝術底新種類，而且會繼續產生，這也是很明白的。（關於這點後面還要講）。

藝術是組織人類感情的一種社會手段，并且也與人類精神所產生的宗教，哲

學，科學等為隣，且互相存在着複雜的影響。

關於藝術在一般的精神文化中佔着地位，藝術對他稱精神文化具有關係，而且藝術是被包含于一般的精神文化中的，是社會「上部構造」底構成要素，以及藝術與「下部構造」底關係等，已經略略講過了，這裏不再詳細論說。因為那是屬於整個社會的說明範圍內的。

(二) 藝術底起源與發展

我們已經講過「藝術是什麼」了。

其次，我們應當看藝術以前會怎樣發達及今後將怎樣發達。由于考察牠怎樣發達過來，就會明白牠將來怎樣發達上去，這是很明白的。

藝術怎樣發達過來的呢？

為着明白這點起見，我們不可不先知道藝術是怎樣起源的。

藝術是怎樣發生的呢？

關於此點，我要很長地引用蒲力哈諾夫底話：——

「關於人類底起源的他（指達爾文）底著作第一部第二章上，他寫着：

『美底感情——這感情也被宣稱爲人類獨有的特性。然而我們若是想到某類鳥底雄者意識地張開自己底羽毛，在雌者面前誇耀那燦爛的色彩；反之，沒有美麗羽毛的其他鳥，就不這樣地獻媚，那末雌者能發現雄者底美當然是無疑的！還有各國底婦女們都用這樣的羽毛來裝飾，所以不便說，沒有一人否定這裝飾底美麗以很大的趣味拿色彩美麗的東西來裝飾牠的散步場所的「集會鳥」以及同樣地裝飾自己底窠的某種蜂雀，顯然證明牠們有美底概念。……若是鳥類底雌者不能評價雄者底豔麗的色彩，美而愉快的聲音，那末要以這類特質去魅惑牠們的雄鳥底一切努力與計劃是都會失去的吧！然而不能假定這樣的事，是很明白的』。

這樣達爾文所引用的事實證明下等動物與人類相等地經驗美的快樂，以及有時我們底美的趣味也與下等動物一致。然而這類事實不是說明上面說過的趣味底起源的。

『若是生物學對於我們沒有說明我們底美的趣味之起源，那末那尚不能說明牠（美的趣味）——這歷史的發達。……若是美底概念在同一人種底國民之間也不是相同的，那末不能不在生物學中底尋求這各種形相底原因，是顯明的。達爾文自己說我們底探求不可不向別的方面。……不能以為野獸底毛皮，爪及齒，起初在西印度只因那類對象中特有的色與線底配合之故而彼他們愛好。不，反面底假定——即這類對象起初只是作為勇氣，敏捷及力底表象；後來牠們正式作為勇氣，敏捷及力底表象；結果，纔喚起美的感覺而進入了裝飾底範疇，這樣想法倒妥當得多。即美的感覺在野蠻人那里不單是能與複雜的觀念相聯合，有時還正是在這樣的觀念底影響之下發生。……從這樣的例看來（此類地方蒲力哈諾夫詳引達爾文等底話——）

作者）我覺得有權利確言：由對象底一定色彩之配合乃至形態以喚起的感覺，在原始民族中也還和最複雜的觀念相聯合，至少這樣的形態乃至配合底大多數，只由這樣的聯合纔能看到牠們底美。那末牠（美底感覺）由什麼喚起呢？又，與由對象底形體在我們內部喚醒的感覺相聯合的那類複雜觀念從何而來呢？能回答這類問題的，顯然，不是生物學者，而只有社會學者。……人類底本性使美的趣味及美的概念底存在成爲可能。環繞人類的諸條件則規定從這可能到現實的推移」。〔藝術論〕

這里，我們知道『美的感情』——以藝術爲組織手段的就是美的感情，這是很明白——底發生可社會地在環繞人類的諸條件中探求。

環繞人類的諸條件是什麼呢？

根本地說來，問題關係于藝術底發生——藝術底芽萌，所以涉及人類底已經過去的舊歷史的階段，那末牠們環繞人類的諸條件不外自然，自然與人類底關係，在

自然之中且生活在與自然底交涉之中的人類社會底基本條件，以及作用于自然的所謂『勞動』——社會的生產力底狀態等。

最顯明地對我們示明此事的是與勞動相關係着的勞動底舞蹈及勞動底歌曲吧！不必等待高名底學者們旁徵博引古代或現代底野蠻民族（諸外國）底實例，我們有着我們周圍底豐富的實例。能在『矮奴族』（註）之間看到的『熊祭』可視為關係狩獵的舞蹈與關係狩獵的歌曲底一個綜合的表現。其他，在日本比較狩獵，畜牧，漁獵等更加發達了的農業勞動中能夠發見許多這類底東西。

（註）『矮奴』是日本北海道底土人之名稱，散居樺太，千島等處；有特種風俗與習慣。古稱『蝦夷』。

藝術底發生可在人類底勞動中求之。

那末，這樣發生的藝術怎樣地發達起來的呢？這是很明白的。

譬如，沒有進到紡紗織布的狀態的人類社會或種族之間，我們能夠想像『紡紗

歌』或『機織曲』底產生嗎？以樹葉之類遮身的人們中不發生關於紡織歌的一切想念是明瞭的吧。這里我雖暫時叫做關於紡織歌的一切想念，但是在勞働歌底場合至少分兩種，就是形成歌底內容的觀念與表現那觀念的音樂上底技術。譬如『轉呀！轉！小紡車！』這一行，這類辭句底意義，連帶這類辭句而來的特定事象底說明，這一行所有音樂上底調子等，實在以這一切作爲一個生產要具，而紡車——爲紡紗而旋轉的紡車，這紡車底旋轉所有的特定『節奏』等，都有着各各不能分離的關係。

還有這時，我們從紡紗歌在轉動紡車的人底口中隨着紡車底旋轉唱，再進一步，想想由特定個樂器而獨立演奏的場合，那末必須預定這樣的樂器之製造，這也是當然的吧！

從這里，我們明白了什麼呢？

人類底勞働過程不能不去在音樂發生底前面。就是現在這音樂已經發生，但爲

着使牠發達的緣故，走在音樂底發生前面的人類底勞動過程不能不先發達。

一個種族從有着樹葉衣裳的生產力底狀態移到有木棉衣裳的生產力底狀態時，方纔能夠使牠底音樂從『採葉歌』發達到『紡紗歌』。

『原始生產者所採用的拍子被什麼規定呢？爲什麼在他底生產動作上正保守這韻律而不保守其他的韻律呢？那是由一定的生產過程底技術的性質，由一定的生產技術來規定。在原始種族底情況中，各種勞動有各動底歌，那調子常常能極精確地適應于那類勞動中特有的生產動作底韻律。』

『同樣地視勞動如何實行——由一個生產者還是由全集團，而發生爲一個歌者歌謠或爲全合唱團底歌謠。在那發達底階段上，勞動，音樂及詩歌最密切地互相結合着。然而這三位一體底基礎的要素是勞動，其餘二個要素不過有附屬的意義而已』。（斐優黑亞 Butler——蒲力哈諾夫引用）。

這是現在學者們爲着探究可疑的原始民族底生產力狀態而探究殘剩着的原始

民族底藝術的理由。

我們已經看到藝術發達靠着生產力（生產力底發達是跪在藝術發生之前的底發達而進行了）。

然而這時所謂『生產力底發達』，具體的意義是什麼呢？

許多底考證告訴我們：生產力底發達形成人類底社會的分化，形成人類底階級的分化。

這里發現由于階級的階級支配，由于人類的人類底搾取關係。

在社會底發展之中被映射的生產力底發達，現在是被映射在這關係——人類底搾取與被搾取底關係，階級與階級底關係，階級與階級底鬥爭關係（搾收階級與被搾取階級底關係不能超出兩者底鬥爭關係以外）之中了。

生產力底發達帶來了藝術底發達；現在我們不能不說階級與階級鬥爭之發展帶來了藝術底發展。

歷史會證明這件事嗎？

無論誰底眼睛也都會證明這件事。

約有數百年底傳統的「農民歌」(牠底內容的觀念適應於數百年以前乃至一千年以上的農民之封建的隸屬狀態的)。現在也在變化着。這事源于農村的階級關係——現在尙頗盛行的以地主與佃戶底現錢稅爲媒介物的關係——底變動，換言之，即源於農村的階級鬥爭底發展達到打破地主與佃戶底這種關係(以現錢稅爲媒介物的關係的前夜，農業革命底前夜，這是顯明的)。

又，我們已經想到過的勞働者底歌曲，尙不能有音樂自身底獨自性的，不能不仿套向來底歌調的勞働者之歌底變化，也完全源於勞働者階級與資本家階級之間的鬥爭之進展。

若在較長的歷史底區分上看這件事，那末我們可以探究希臘的英雄敘事詩(適應貴族底權力的)向文藝復興期藝術底推移(適應於替代了王候貴族的與宗教教皇

的東西的「個人的」與「人類的」，可以替代封建制度的商業資本主義諸關係底勃興的），文藝復興期的藝術向近代資產階級藝術底推移（適應法蘭西革命後的近代資本主義支配的）以及資產階級藝術底瑣末化的末落與牠由新興階級的藝術代替底萌芽（適應將要代替資產階級支配的新興階級底勃興的）。

不待說，我們在藝術底變遷之中必定看到一些複雜的較小的變化。如僧侶爲着留住將從自己手中逃去的權力而使特定底藝術發生即是。但是這場合，這類藝術也源於有權力的僧侶與被他們壓迫的階級鬥爭之進展，及成長的被壓迫階級底向壓迫階級的進逼，這是顯明的。

而且在被侮辱被壓迫的階級起來時，因爲在下面的站立起來而致在面的崩落下來時，藝術會使他自身發生變化，與在其他一切底情況中同樣，藝術也使牠自身發展，突破牠以前的形態及現在底凝固的殼的。

只要這社會底進步的方面與那保守的方面底鬥爭記述人類底歷史，藝術變遷就

是牠經過了的時代底支配，被支配底關係之映寫；正因為如此，特定時代底支配藝術不能不被稱於那時代底支配權力之下。

藝術底發達繫於社會底發達上。社會底發達則繫於社會底「前進者」推翻「保守者」，被支配階級消滅支配階級，歷史的齒輪底看不見的運轉手——階級露出面來，及隱居於歷史底背後的階級現身於歷史底表面等事象上。

這樣的階級，當然就是在現在的歷史中出現的新興階級。對於我們，新藝術底直實底母親顯然是新興階級由於這樣地成長起來而成了新歷史底母親，因而同時也不能不成為新藝術底母親。

以此，我們因為要明白一般地物質底性質在從一個形態到另一形態底推移中之最本質的表現，所以不能不稍詳細地檢討新歷史底構成者新興階級與藝術底推移之關係。

特定底支配關係有特定底支配藝術，這已經看到了。現在問題在于從來支配的

特定階級支配關係進入變動期。一般地藝術底發展不是割除藝術底以前的發展階段。這舊藝術適應於階級支配關係底舊階段（即現在進入了牠底變動期的支配關係尙是安全的階段）。舊的階級支配關係侵入了變動期，這使那上面的某種藝術也入於牠底變動期。這樣，在階級支配關係底向變動期之推移中，支配的要素迅速地保守地凝固，被支配的要素同樣迅速地開始，因而階級支配關係底變動所及於藝術底反映就顯著起來了。這時藝術更加急激地保守鞏固那適應社會底舊支配形態的部分，而同時爲着打破社會底舊支配形態的新的進步要素之故，不能不發揚牠自身。若是不發揚牠自身，那末這時藝術就凝固他了，也就是必然的自殺；所以這里我們能夠理解在階級支配關係底變動期——社會底過渡期中的藝術所有的大矛盾底性質。列寧在偉大的藝術家托爾斯泰那里看出了「俄國生活在十九世紀底最後三分之一中，經驗了的充滿矛盾的諸條件底反映」，這話，在這限度上可說是說明了藝術底發展，藝術底階級支配關係之變動期的形態的吧！（註）

(註)托爾斯泰底著作在見解，教理方面的矛盾是可驚的。一方，他是天才的藝術家，不單是俄國生活底傑出的形象，而且貢獻着世界文學底第一流作品；但是另一方，他是地主，是信仰基督教的癡人。一方對社會底虛偽與無恥做着銳利誠實的抗議；他方都是一個托爾斯泰主義者，是稱爲「俄羅斯智識階級的，乏力頹廢的神經病的哭泣蟲。……：一方無忌憚地批判資本主義的榨取，暴露政府底暴行，裁判或行政底喜劇之假面，暴露富及文明底成果之增大與勞動大衆底窮困，獸化，苦痛之增大兩者間底矛盾最深的根源；他方又做「暴力抗罪惡，不爲也」的愚蠢的說教。一方是最覺醒的現實主義而批去某種假面；他方是世界底最卑賤者——宗教底說教者，努力於創造有倫理的確信的法皇以代替官廳的法皇，換言之，不外最狡猾而最可嫌惡的僧侶主義底培養」，(列寧「俄國革命之鏡的托爾斯泰」)

對於我們在托爾斯泰那里，多少看到些這類的矛盾，這矛盾底唯一的解決者只有真正以這矛盾爲矛盾的新興階級。

這矛盾將怎樣地被新興階級解決呢？那會像勃興於封建的支配關係之下的資產階級對封建藝術所作的一樣嗎？

不，不是這樣的。因新興階級對資產階級支配關係與資產階級對封建貴族階級的關係，兩者之間有着不能超越的歷史差異。

關於這點，列寧這樣說：

「資產階級革命與社會主義革命之間底根本差別之一在於：從封建制度之中成長起來的資產階級革命底新經濟組織，常常漸次地在舊制度底胎內成立，即使僅是通過交易關係底發達而成的，但是封建社會底一切方面却徐徐地變更。資產階級革命所有的唯一任務只是掃蕩，除去，破壞從前社會底一切束縛。完成了這任務，那末一切資產階級革命就完成了牠底一切要求了。因爲這結局，使商品生產發達，而

促資本主義成長。

「社會主義革命與此完全不同。歷史底曲折的行經底結果，一個國家不能不開始社會革命的時候愈遲，則對於這國，從舊資本主義諸關係到社會主義諸關係底推移愈加困難」。（列甯『關於勃來斯特和平問題的報告』）

即「資產階級革命底根本任務在獲得權力，而使牠（權力）調和既存的資產階級經濟；反之，新興階級革命底根本任務則在於由奪取權力而健設一個新的社會組織」。（斯塔林『列甯主義論』）

把問題回上去，那末怎樣呢？

資產階級任封建的支配關係底框中已經使牠自身底經濟成長了。所以牠尙在封建的支配下，一時已經形成自身底文化。權力底獲得對於資產階級是爲牠自己的最後目的。這時革命的資產階級是因爲革命地成長了起來，以至使牠底敵對者無產階級成長，牠在完成牠自身底革命的舜間已經直對着那絕對的敵對階級了。這就是資

產階級是『有條件』的革命階級的理由。

反之，新興階級在資產階級底支配下，『在一切底情境中都被壓迫着。因此，牠是無條件的革命階級』。（蒲哈林「革命與文化」）

正因為如此，所以新興階級是以奪取政權起事。前面所述的矛盾底解決，就是由獲得了政權的新興階級在牠獨裁下正當地完成。

——完

一九三三，七，十改抄