

文

藝

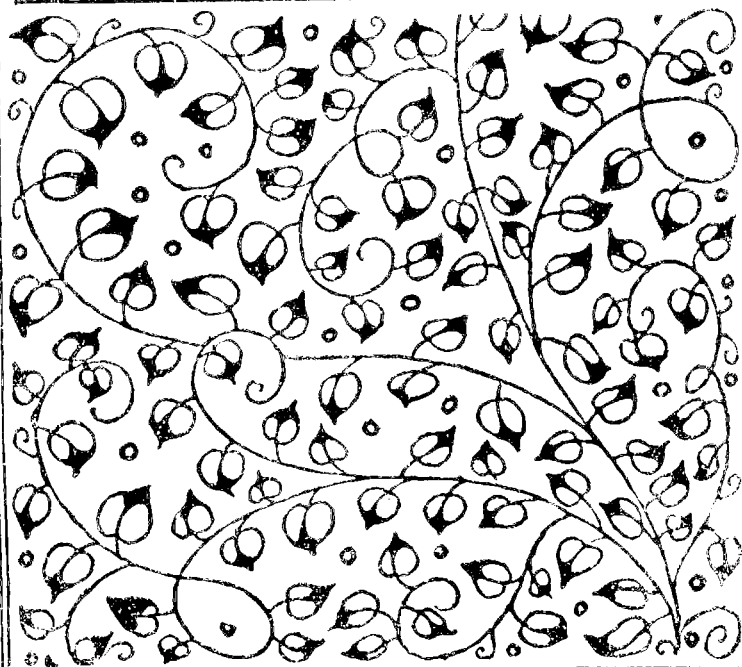
新

論

日本 藤森成吉著

張 資 平 譯

日本 藤森成吉作
張 資 平 譯



1929, 9, 8, 二版

1 — 2000

版	權
所	有

每册實價四角

上海四馬路聯合書店印行

目 錄

總 論

一	從前的文學論及美學	1
二	新美學新文學論	15
三	文藝和唯物史觀	23
四	其他圖形	49
五	何謂無產階級文學	65
六	無產階級文學能成立麼	83

本 論

一	無政府主義的世界	101
二	文藝和階級鬥爭	102
三	社會革命和文藝	102
四	文學者和實際運動	103

從前的文學論及美學

大學文科，有“文學概論”這個科目。我們在大學裏的時候，曾當牠是必修科目之一，每星期兩小時的聽了一年間的講義，也受過了試驗。

文科裏的各種講義概是很無聊的，尤其是“文學概論”為最無意思。擔任文學概論的是M教授，我總以為太把好時光混過去了，很不合算的，可是學生裏面也有謂M先生的講義為名論

的。以為比其他的科目有益的人。因此我一併看不起那些學生們了，

我說這些話，並不是想特別表示自己有天資。我今要把M先生的講義的內容為無價值的論說出來，以證明我並非在此謾罵。

M教授祇沒頭于很狹小的一——在他自己恐怕以為無限的廣大吧——所謂藝術的世界裏，在高調藝術的極致，藝術的真髓，藝術的不可說明性，藝術的妙境，藝術的神秘，藝術的精進，名作家的獨到；他像專家般的裝出莊重的樣子在講義，並且有時稍稍加上禪學，宗教心，東洋精神一類的名詞，免強地使牠們聯絡到文藝上去，這樣地誇示他的文學論的背景是有哲學的思索的。

但由我看來，M教授並不是怎樣有名的專家，又不是哲學者，更不是科學家。他不過是披

着在所謂文學青年的文學讚美上有點概念的外衣的一個俗人。

本來像上面所學的那些詞句，是沒有內容，更不成其為科學，這是當然的評論。譬如說“藝術的妙境”，牠的內容已盡於這個詞句中，不能再有所說明。所謂“神秘力”，所謂“不可說明性”，也是一樣地不能加以說明。但是所謂哲學決不能用這類常套的文句可以滿足的，這類詞句讓一步說，可以說是對世間一般文學全無理解，也超出常識外了。由這點說來，要不到一年間費幾十小時的講義，祇用一句“不可說明的妙境”來說明就完了，又何必花這麼多的薪俸和時間呢？

某大學的學生也向該大學的美學主任教授提出過同我上面所說的一樣的質問。這個學生用了三年的苦工，終到了作畢業論文的時候了。

他把研究題目向教授說了，得了教授的許可後，很率直地向那個教授說：“我想，關於這一點把我的美學上的意見說出來時，很精細地寫十頁或二十頁就夠了。要照規定的百頁以上，實在沒有甚麼可寫，”但主任教授也回答得很妙：“本來美學的問題就要不着這樣的寫。不過你可以把你的意見和從前的其他的美學者的意見一一的比較，相同的就說相同，不相同的就說不相同。隨便地在各方面引用點材料，不可以把牠寫長一點麼？”

諸君，不要笑。這個不僞的教授說的話是真值得我們尊敬的。馬克思因 *J. Proudhon* 著有“貧困的哲學”，就著了一部“哲學的貧困”去揶揄他。做馬克思的筆法，現在已經到了‘美學的貧困’的時代了。否，美學從來就是很貧困的，內容異常貧弱的，不過研究美學的人把美學佯裝

得像有豐富的內容般的給人看了吧了。一句話，世間都給美學欺騙了。

實際上，從來的美學，——牠的歷史也很淺——把牠當成科學是很不充分，不完全的。莫說當牠是科學，單視作一種意見都覺得牠太多冗詞了。所以當一個作家，非聽聽美學者的意見不可的說話，差不多是不能成立的了。作算美學的議論一點沒有聽過，也可以寫很完美的創作，反之，作算一個人變成了很有本領的美學者，但他也未見得立即能創製出驚人的藝術來。我說了這些話，恐怕有人要非難說，這是蔑視研究和創作的區別，蔑視科學者和藝變家的差別的暴論。這些區別當然有的，我也知道。但是我有別的充分的理由。恐怕還有人要說，對於成立的年數尚短，正在生長途中的美學而加以這樣苛酷的攻擊，是不妥當的。這種人說的話也似很有道理。

不過依我的見解，照從來的美學的進行方法，想成爲完美的科學，便不能說是在我們爲不可缺的學問，這是我所深信的。

這是甚麼道理呢？因爲他們只在所謂藝術的世界裏面討論藝術的緣故。但是藝術本身果能單由牠自己的立腳點解說下去麼？說句笑話，井底蛙的見聞和言論，在外面的廣大世界中，果有通用的價值和興味麼？否，井底蛙的程度還夠不上的美學者，要想理解井內部的世界還是疑問吧。作算再深掘他的井底，果能夠達到適合於普遍的大地的深高和澈底否，這仍然是個疑問。

自然科學暫置不論，單是藝術的各分科已經是和人類生活有密切不離的關係。尤其是小說，*Trotsky*所謂爲‘藝術中最聰明的藝術’，和現實的人類生活有不可須臾離的關係；社會萬般的現象都由小說反映出來，牠的影響也能及

萬般的社會方面，不論由創作心理方面說，或由批評賞鑑方面說，社會和藝術的關係都是很深厚的。主張提倡藝術至上主義緊守象牙之塔這些話，已是過去的事實了（關於這一點在後面再說）。想緊守象牙之塔就儘管緊守吧。但你儘管緊守，這個象牙之塔還是屬於社會的東西，你又怎麼地奈何牠呢？

藝術是——文藝亦是社會的一現象，文化的一產物。若不知道藝術以外的一般社會現象及解決方策，就沒有談文藝的資格，也沒有了解文藝的可能。要真的置身實社會的正中，才能理解真的澈底的文藝。又把牠和其他的社會現象或文化現象比較聯絡起來，才能夠究極牠的本質和組成牠的科學。若不向這方面進行，無論頭腦如何好的美學者，他的學說是舊的，他所說的也和我們沒有甚麼關係！不單是這樣，並且時常

會陷于極滑稽的迷論裏去。

再引一個專門美學者的例來說吧。這個人
在文科大學教授裏面算是最本真聰明的，學校
內外都承認他是有學者態度的人物。在職很久
了，他很努力，博通近代文學，我們也相當地尊
敬他。他有一次講義過 *Baudelaire* 論到 *Danie*
和 *Decadence* 時，順便地講及詩人，文學者和貧
困的關係，他說，“文學者和女人的關係在生活
上及作品上常保有重大的意義。古來無數的詩
人常由這種關係或就這種關係，寫了很多的佳
作及傑作遺留下來。但是人類生活的他一方面，
物質的問題，對於以精神的工作爲生命的文學
者，從不發生何等的影響。凡是偉大的作家决不
因物質生活的缺乏，即因貧困而變其意志；也不
低貶自己的工作的價值。其中雖有因太貧困了，
或夭折，或不能完成其工作的實例，——又反對

的說，受貧困的刺激而完成其傑作的話却沒有聽見過。總之，物質生活如何，在文學者們是不成問題的。物質和戀愛完全不同，獲得戀愛和失戀都可以成功他的不朽的傑作，或因捉得這些題材，其作品就獲得了永久的價值。……”

諸君，從這位教授所說的話裏面，很容易的可以發見出他的謬誤點吧。不論由理論上說或由事實上說，這種斷定完全是矛盾的。和婦女的關係果然可以說是物質生活的一面麼？又性的關係果然可以說是比飲食高級的麼？婦女關係果然全不包含生活——飲食問題麼？

現在再參照文學史上的事實來說，這位教授的思想上的錯誤更多。婦女的關係既能使文學者興奮或使他痛苦，物質的餘裕與否便不能同樣的使文學者愉快或懊惱麼？我敢斷然地否定這位教授的議論。稍稍翻讀過近代文學者的

傳記的人，聽見這位教授的武斷的議論，恐怕會大駭一跳吧。

貧困如何的影響及無數的文學者的精神和工作呢！試看託爾斯太的生涯及作品。也試看陀斯妥依夫斯基的。所謂物質問題對這兩位文豪的轢轢，又由物質的差異，在他倆間發生了如何的異點，我們可以明白看出來的。

在作家的生活上，在作品的精神上，又在所採用的思想及題材上說，近代文學的重心是超出性的問題上而至於食的問題上了。這點就可以說是近代文學的一個重要的特質。若忽視這個問題就不能了解近代現代的文學。就連這位大學教授，表面上雖在摒斥物質的問題，不是也在承認因貧困而早逝的文學者麼？這個不幸的早逝對他的文學的成績，不能增減一絲一毫的，這話是根據那一點理由說出來的呢？——現在

對於這位教授的話，試擴大我們的理解範圍；在他的充滿着矛盾的言論裏面，可以發見出一種想說但未說出來的一貫的精神，這就是，一個偉大的作家無論受如何的物質缺乏的壓迫還繼續着苦鬥，他的牢乎不可拔的藝術愛和創作慾是不能剝奪的。這可以說是傲威武不能屈，富貴不能淫的套語的說法。雖然，以這樣的態度尊重藝術家的力，是再好沒有了，但是叫最初覺悟到要這樣的毅然的精神的作家，多嘗物質生活的苦味時，還不是不發生什麼效驗麼？（指毅然的精神的測驗效果）這正是人道問題了。例如他的志雖沒有屈，但飽嘗了貧困的苦痛，却是事實了。對於其他的一切事情，都是異常的敏感，唯有對貧困就像百鍊金剛身般的全無感覺，像這樣的人不是個怪物麼？像這樣無感覺的作家決不會描寫人類的重大事實，——由貧困發生出來

的深刻的感情或人生的。那麼，早就沒有陀斯妥依夫斯基這個人，也沒有迭更生這個人了。

無產階級文藝論是特別的和“貧困”兩個字所表示的事實保有絕大的關係，無產即所謂“貧困”。關於這一點，要再加論述的，今暫讓到下面去說吧。總之，由以上的事實和理論說，那位教授的議論的錯誤是很明瞭的了。

稍涉躐過近代文學的人，決不會發這種錯誤的言論吧。因為在今日，這些道理是成爲一種常識了。可是極美學之蘊奧，精通各種藝術的，並且富于近代文學的理解，充分地承認文藝的特徵和生活有甚深的關係的教授，竟會發出這種謬論，真叫人百思莫得其解！這真是可驚異的一個謎！並且他以冷靜的頭腦，恬然的講述出來，這真是值得學生們加以充分的研究的材料。

關於這個教授的謬論的解剖，我曾作過一

篇短文。一言以蔽之，他發謬論的唯一的理由是潛伏在他的生活裏面。這個矛盾的發生不是在教授的頭腦，是在教授的生活。他不知道物質的窮乏，他想着他的簡任官的地位和高級薪俸時，就一氣地把一切矛盾視作不是矛盾了。由他的實生活看來，他的工作一點不會因貧困而受精神的障害。否，他實在不能實感着這種障害，也沒有這種理解。至少，他相信學藝的研究條件是，最先得離開生活的顧慮而自由的。這時候，他以爲自己是脫離了物質的束縛，其實他在不知不覺中，受了物質束縛的絕大的影響。自信爲完全是純粹的哲學以及科學的他的思想及美學等實在都受着他自身的物質生活的支配。他有這樣明敏的頭腦，但對這種矛盾却一點兒沒有覺着。他像完全失了意識般的受了物質生活的支配。

要醫治這樣的頭腦，無論用甚麼學術都是不行的。醫治他的最好的方法是，要離開他的腐朽的講壇，走到街頭上去；同時要剝奪他的現在的一切物質生活，更完全把他的生活的背景變更；此外再沒有治療的方法了。若是同樣的明敏的頭腦產于無產階級裏面，至少，以近代的革命的社會學及經濟學，從小就把牠鍛鍊好了時，他一定會發表和上面所說的完全相反的意見吧。

由這個教授的深刻的例看來，就可以曉得藝術單隱伏在藝術中時，是會招一種可怖的危險的。因為那種樣子，外面看來，對於藝術是最忠實，也很純粹的；但其實有一蹶而顛落至九千里的深淵裏去的憂患。自己以為是像在高高地飛翔於雲霧之間，其實是在泥溝裏爬轉，受蚯蚓之誹笑，還不自覺。欲使藝術以及藝術論常不離開有血性的人心，欲使自己生命不至於枯死，那

就非常和所謂“人生”接觸不可。藝術以及藝術論，祇有由人生能夠獲得新鮮的活力，能夠再甦，能夠取得活潑新鮮的姿勢。

今後的藝術論決不能取那種掘得植物之根沾沾自足地就提着走的那種態度了。這不是使本身獨立的方法。實是毀壞本身的行爲。若是原來就醉心于乾枯了的植物之根的老朽文藝家，那就可以不論。至植物的本質，是要求在大地中自由生長，吸取養分，變成像華蓋般的大樹的。原來要在土中才能生長的，這樣的才算是牠的本性。

二

新美學，新文學論

以上所述，雖然簡單，但是最實例地，把文藝論如何的有和一般社會現象相聯繫的觀察及敘述的必要說明了。

若想理解現代的文學，當然，若想理解古代的文學也是一樣，我們非先對時代和社會有理解不可，尤其是除開了社會學和經濟學，不單文學的形態，就連在文學的真髓上也不能捉得何

等確實的東西。新的甚麼“論”或甚麼“學”的進程，到了今日已經是明白地決定了的。所謂階級藝術論，和新美學論，都不外是想循此進程去研究藝術——或狹義的說——研究文學一般。

但是從來有嘗試過這種研究的人沒有呢？否，可謂絕無。例如法國之天才美學者久約氏 (Guyau) 及丹麥之大批評家布蘭得斯氏 (G. Brandes) 都是最早就注意到這一點的文學者，然而他們的研究，若按着社會及社會學的進步階段而加以觀察，早就不能和今天我們所思考的所要求的一致了。現在世界到處都是大旱之望雲霓般的渴望新文學論的產生了。

近來日本的青年無產階級文藝者間，忽然有新美學的研究及建設的企圖，在時代進程中可以說是當然的結果。他們大部分是和馬克斯派理論有聯絡的。他們的熱心產出如何的效果，

又建設足以成立為科學的美學能夠達到何種程度，這是我感着很深的興趣在期待着的。

現在我想講述的文學論可以說是尚在草創時代的，並且沒有達到可成立為科學的充分的價值。但在確實性上，却很有自信。又全體的組織也是我自己的創案，按着這個順序，盡力所能及，我想把一切新的文藝問題加以討論。其實在今日，單有這種組織的文藝論，已經是絕無僅有了。因為所謂無產階級文學的問題，在現世界加以思考加以討論時日尚淺，有名的杜洛茨基的文學論，盧那茶爾斯基的藝術論，可以說是最近的，並且是斷片的。我並不會因看見隨便地把東鱗西爪包括在一起的巨冊，就說牠是統一的著述；牠在科學所必具的系統組織上，完全還是初步的。

但是這種斷篇還是必要的。不單如此，像杜

洛茨基這樣忙，從事于陸軍及其他和文藝毫無關係的職務的人，竟會寫出新文藝的議論以供世人的討論；這點真是值得我們佩服的。試把他和日本的陸軍部大臣及其他要人比較比較，看看他在教養上，在趣味識見上，不是可令人敬羨麼？

杜洛茨基不單發表議論，並且還寫小說。有一篇，由我看來，本沒有什麼多大的價值，但他的用心就很可佩服的了。順便在這個地方插說幾句，前 *Kerensky* 內閣時代的陸軍總長洛普新氏 (*Lopshin* 已故)，是很高明的一個小說家；——盧那茶爾斯基 (*Lunarchorsky*) 當教育委員長時，也還作藝術論或寫腳本。這并不是件奇特的事。但翻想想日本的文部大臣諸公，又覺得這些事件是不容易的了。

寫到這裏，我的話有點脫軌了，但也不能不

說說。蘇俄果然不愧為實現了農工革命的國家，新的馬克斯派的文學論等發表得最多，也討論得最盛，其次恐怕是德國吧。在日本前幾年，無產階級文藝論也曾提倡過來，除斷片的諸論文外，還有兩三本有統系的小冊子，但據我所知，這些書並沒有什麼獨到的研究，不過是介紹或宣傳的文字而已。有些著者是單為宣傳社會主義而作藝術論的，這不過是假借藝術的名義和體裁罷了。但是這些文字在現代的社會還是必要的。可是愛藝術的熱望着她的新法則或理論的讀者，就不免大失所望了。

在這個意義之下，要求獨立的文藝論，決不是一種錯誤。你們切不可非難說“在今日的社會，還能談到這種玩意兒的文字麼？”你們試看蘇俄革命正在混亂中時，革命的領袖們還盡力之所能及，分些工夫用到藝術上面去。不論任何

種時代，藝術之力是決不能輕蔑的。

最不妥當的是以文學論的名義為宣傳，這種文學論在藝術上反失了力量。不錯，為社會主義計，當然無可講議；即只求達目的，文學的本質如何，可不必問。然則只能認這文學論有種手段的價值。有人要問，那麼，反對從來的美學和資產階級的藝術的根抵的力量，豈不是失了憑據麼？當然，以純粹藝術或藝術論為立腳點，無產階級派是難免受輕視的。

不單這個樣子，若不以真的藝術的信念為前提，這樣的文藝論反容易和資產階級藝術論妥協。又不知不覺間有容易傾向到那邊的危險。（資產階級藝術論到底是什麼東西容後再寫）

說起來，我像有點誇張的，譬如引例說，杜洛茨基怎麼樣說，盧那茶爾斯基怎麼樣說，其實這些只能夠作一個參考聽聽，不錯，杜洛茨基是

個偉大的實行家，但在文藝論上無論如何，却不是一個專家。盧那茶爾斯基的理解力恐怕是很偉大的，可是在藝術的信念上我們恐怕比他還先進一步吧，較之其他專家更不消說了。

說到這裏，我還要舉其他一派的無產階級文學論。這一派人絕對的信奉馬克斯的學說，尤其是把唯物史觀應用到藝術上去。不消說，適用於藝術現象，是很妥切的。他們更進一步，以為一切藝術的問題或本質，都可由一切經濟學的唯物史觀來說明及詳盡的理解，就是說，以唯物史觀為藝術批評的標準。他們是單以經濟的基礎去討論社會現象，以及文化現象之一的文藝了。

他們青年特有的傾向和澈底的努力，是值得我們敬服的。但在文學論上立論，這種主張決不能說是妥當。我們從來就攻擊過文學者對社

會學經濟學（以及社會事情經濟事情）太疎隔了。這不單是責備文學論者的，從來的大多數的作家——尤其是日本的所謂流行作家，都應該同受這樣的責斥。

他們實在不知道社會經濟的問題，並且不以自己的無知爲可恥。他們以爲治文學的人對那些閒事不管也可以的。因爲這個緣故，他們的作品價值就低減了，同時也得了資產階級的作家的徽號。日本近代文學所最缺少的，就是這方面的知識和智力。

一方面對社會組織及經濟事實覺醒了的所謂無產階級派的作家，批評家的運動，實在是日本文學史上劃了一新紀元，也獲得了一般的承認。對自然主義以後的，有唯一的根底的文學運動，所謂資產階級派的人們，無論在那一個時機都表面上表示蔑視的態度；但他們事實上對

這個運動是已經肯定了。由我看來，這個無產階級派作家，批評家的運動，是比自然主義運動更深刻，更廣汎的運動。

由這一點來看，始終要向社會經濟方面突進的氣概是不可缺的 *Antitheses*，無產階級文學的概念走向極端時，這就是時代的特徵。有這個特徵，才生出 *Syntheses* 來。但是 *Syntheses* 已經明白了後，就當然視作一個最妥當確實的文藝論而加以論述了。

—

文藝和唯物史觀

今把共產黨理論家布哈林氏的藝術觀引用一下：

“本來精神文化的問題和軍事問題不同，應用機械的暴力是解決不了的。在藝術的創造上，需要自由和多種多樣的傾向，共產黨祇作根本的指導就可以了，其他可以放任的。文藝要有競爭，有批評，要由無階級他們本身決定其價值。

制限會使藝術性萎落的。自由競爭才是使無產階級文學長成的最良的方法。作議決案不如好好的創作作品。”

這裏說的自由競爭的意思並不是現代資本主義國家的自由競爭。布哈林承認這裏說的自由競爭，但不可以爲他是讓步，他不過是認識藝術和其他的東西不同，最需要自由的。沒有自由精神的地方，就沒有藝術。他祇有這一句，已經證明他是真知藝術的人了。並且他還有‘根本的指導’，‘爲養成無產階級文學計……’等說話，他的希望和意志在那一塊就不難知道了。

杜洛茨基和盧那茶爾斯基也曾說過同一類的話，外部的社會經濟方面的強制的方法，不能整個的在藝術的部門應用。這個世界不能單用理論和施設去收拾的。對藝術最好是採取莫大的，蘊釀的態度，這是自然地使羣衆文學發達的

一個途徑。

“藝術不能不在自己的基礎中，開發自己的進路。馬克斯主義的方法論不是藝術的方法論，黨（即共產黨）是指導共產階級的，不是指導歷史的進行的。在一領域內，黨可以直接命令的指導。在一領域內，可加以管理，可與之協力。又在一領域內，祇能和牠協力；在這樣的領域內，黨只能為牠決定方向。藝術的領域是，不以設號施令的資格賦與黨的領域。”（參看杜洛斯基著“文學和革命”第七章‘對藝術之政黨政策’。）

我也贊成這個意見的。但是對文藝為什麼要這樣的用特別的方法？痛痛快快地按着共產主義的理論把文藝處理不可以麼？——這是當然會發生出來的疑問。對這個疑問，我不能給與明快的答覆。不過事實上是不能置可否的，祇能承認吧了。是不是求明快的說明為不可能，就中

是否以唯物史觀本身為根據的說明為不可能呢？祇這一點，馬克斯的理論完全用不通麼？

不，我相信在這一點同樣的有適用唯物史觀的可能。唯有適用這個學說，才能夠明確地了解文藝的本質。尤其是現在為最必要。若對這一點，沒有充分的理解，實際上無產階級派的文學者們，很苦楚地從事實際運動的人，也會感着迷惑。社會運動家為解放無產階級而為獻身的活動，也充分地認識無產階級文化的重要性。可是在文藝問題上，却不見表示援助無產派的態度。因為太忙了吧，再沒有心思用到這方面了吧。——但一想及蘇俄的革命家們，又覺得他們不算得很忙。——可是他們在意思上實有不能十分和無產派抱同感的地方。

這恐怕是一時的——尤其是大地震前——虛張聲勢及可厭的摹倣，引起了世間一般的誤

解的一部分的所謂無產派文人所應負的罪吧。但是他們一部分人決不是無產階級作家的代表，也不能算是多數，無論在那一個時代，這些無聊的人們都跟着起來。真摯的誠實的作家們因為這些無聊的人受了社會的誤解，這真是很可痛惜的事。

雖說有什麼原因，但從事實際運動的人們對無產階級文藝這樣的冷淡，的確是個矛盾。他們不是不該冷淡的同志們麼？他們不是為別一個重大的分野努力的同志們麼？

“革命是限於政治經濟方面的。在藝術上，無所謂有產階級，也無所謂無產階級，好的作品還是好的，壞的還是壞的，不能說無產階級作家的作品就定是好的。資產階級作家的作品若在藝術上有可取時，還是好的。理論不如證據。古來多少好的作品，但並不是由無產者寫成的，也

不是特別以這種意識去寫成的。像這樣的近代的事實和思想還沒發生以前，不是就有藝術麼？我們所希望的是，不要像從前一樣的。人類的可貴的文化之賞鑑完全給資產階級獨佔去了。祇要把牠歸給一搬無產階級所有就可以了。祇要奪回接受一切文化恩惠的權利就可以了。——這些權利，從來就緊緊地被握在資產階級的手裏，所以在這特殊的文藝方面的教育和材能也是給資產階級佔有了。現在祇把這些來利用利用就可以。至無產階級獨特的文化，不錯，將來是會成功的；但一時緩不濟急。至想現在就急要造成無產階級文學，說這個，說那個，整日整夜的在鬧，也鬧不出什麼來的。”

抱有上述的那種意見，那就太可憐了。有這樣的意見的學者和社會運動家，由我看來實在不少。不單在日本，在外國也有這一類人。常有偉

大的革命家，特別的對無產階級文學不抱同情。例如 *Rosa Luxemburg* (我沒有讀原本祇由介紹而知道的)，就像有這樣的傾向。其中還有對資產階級文學同情，而輕蔑無產階級派的人。但反對的，像前面所舉的幾個聰明的革命家的也不乏其人。

那麼，無產派作家要向那一方面求同志呢？向一般民衆麼？但他們豈不是藝術的教養很低，並且受着實生活的痛苦，沒有一點餘裕的人們麼？

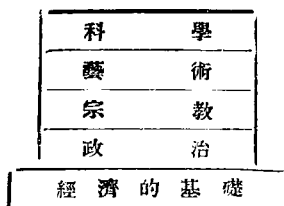
像這樣的無理解及迷惑，的確是無產階級陣營中的重大的缺陷；即是所謂第三戰線（文化戰線）的混亂。若想排除無意識的資產階級的偏見，真的把新的無產階級文化的基礎建設起來時，那麼，我就相信我要述的“文藝和唯物史觀”的問題是有十二分的價值，值得我們深注意的。

關於這個問題，我曾用隨筆的體裁在復活的“解放”的創刊號上發表了一篇“上部構造論”，略把輪廓說了說。實在是篇很短的隨筆，但意外的起了反響，在各方面變成了一個議論的焦點。但他們的議論像沒有明白的得到一個結論。

在那篇文章裏面，我略述及根據馬克斯的唯物史觀的上部構造之構成階段。一切人類社會的現象是建設在經濟的基礎上的。這種理論由經濟學及社會的立腳點觀察真是透徹的理論。在這個基礎之上，所謂上部構造，政治，宗教，科學，藝術等，依如何的順序積疊起來呢？對此問題，恐怕還沒有試過說明吧。我是用問答體裁寫的。對那樣淺近的問題，無論誰都能發表些意見的。但到後來聽他們說，還沒有討論過。僅僅到近來，有個德國人注意到了這一點。

世間本很多至淺近的，但沒有人注意到這事項。現在讓我來討論這個問題。假定我所思考的雖然僅是一點意見，但我也覺得很有興趣，并感着很重的責任。

那時候，我把上層建築分了三階段，最初一段是政治，其次是宗教，再其次是藝術。爲使讀者容易明瞭起見，圖示如下：



如圖所示的經濟的基礎，所謂第二階段，第三階段；但以爲這樣構造的社會是和建築物一樣的堅固；若不遇天災地震決不會倒塌的；那就大錯而特錯了。在這圖形上所不變動的，祇是基

礎和階段的關係。跟着基礎的動搖，建築物全體也不斷地動搖，變化及進化。這個流動的活的社會，他的一瞬間的橫斷面就是這個圖形。我們因為想一目瞭然地，明辨出活的社會的變動方式，才作了這個圖式出來。

但是這個圖式，既然可以一瞬間使之固定，那麼，就不能說牠是完全“動”的了。關於全“動”的圖在後面再說。我先把要依此圖形解說的數點說出來。

據我的意思，最先及最直接的蒙受經濟的進化或變革的影響的是政治組織。若沒有經濟事情，則政治關係也無從成立。其次受重大影響的是宗教。表面上宗教像不受影響，其實受影響最大。聖經裏有一句話，“生育，種植，使之充滿大地！”這是上帝所說的話，為要生育，必然有食的問題發生。食的問題，決不是上帝的曼哪所能

解決的。因為生殖，就要求衣食住，所以經濟關係是很濃厚的。若真的到了充滿了大地時，就有入口問題，產業問題，民族問題，及國際戰爭問題等起來；最後就有深刻的階級爭鬪。上帝的祝福，差不多可以說是專就經濟而說的話。

在古來經濟關係的動搖時代，信仰實在也跟着動搖變化。又因經濟的進化，宗教心也跟着消長。

還有有興趣的事，就是不單因經濟的基礎，即因政治關係也會大受影響。翻閱過古來的文獻的人，不難首肯吧。舊約裏面的上帝，何以會帶着族長，酋長，或專制君主的面影呢？封建時代，羅馬法王在宗教界何以會占有這樣高的地位呢？

在中國和日本古來政祭是一致的。古代的祭就是宗教。祭的主體或為祖先，或為統治者，

有時分不清楚，有時完全同一。不獨在太古時代，即在近代神社神廟的新形成，都明白的把這點表示出來了。古來政祭一致，實在是為政者的理想。這是暗示原始的自然的形態。

但是跟着時代的進展，政教分離的議論就盛起來了。這也是證明兩者保有很密切的關係的證據。國教的消滅，在法律上確保有信仰的自由；這些事實，無論在那一國，不是屬於最近世的麼？

關於這些事情，我不再詳細的贅述了。現在要轉述文藝了。

據我所見藝術比政治宗教等離經濟的基礎還要遠一階段。換句話說，就是藝術和經濟的關係是更間接的。藝術不能像政治宗教般的跟經濟狀態的變化而急劇地變化，即有不為所動的一面。（要注意這個“一面”的制限詞）由質上

說，藝術比政治是更高級的，更高度的，在人類生活上像一朵盛開了的花。

但是在反面，不單受經濟變動的影響，並且也受下層階段的政治宗教的影響。政治組織若變化，藝術的彩色也自然地變化。宗教改革，藝術也就很敏感的變更牠的語調。像這樣的政治或宗教，較之藝術，可以說是更直接地和人類生活現象相接觸的。

其次科學呢？——這裏所謂科學不是指人文科學（文化科學），是專指自然科學。人文科學的問題讓後再說。——科學較之藝術，有離經濟變動更遠的傾向。就事實說，“在封建時代，有適應該時代的封建科學的存在。在資本經濟時代，有適應這時代的自然科學很發達。”的議論，是不能成立的了。柯弼爾涅克斯（*Copernicus*）的地動說或許是到了封建時代人智和社會發達

了後才發現的學說。但他並不見得帶有封建的色彩。牠在現代的資本主義的世界，也還是作一個真理而被信仰。又愛因斯坦因的相對性原理，也是到了二十世紀才給人類發見了出來的真理。但決不能說牠祇是一個順應資本主義的真理。又那些偉大的科學者所懷抱的社會思想如何，牠的整個的人類上的價值暫置不論，在研究的結果上，可以說不發生什麼惡的影響。

科學的研究的更宜如何，及成功與否，當然和時代的進步有密切的關係。由此意義，不消說和經濟的變化也有關係。（有些人以為自然科學和社會的變革沒有什麼關係，故特加一句。）故科學的發達，可以把經濟的發達反映出來。但是原始時代“一加二等於三”的算術，決不會因經濟的變化，變為“一加二等於五”的算術。

立於經濟的基礎上的社會現象，決不止政

治，宗教，藝術及自然科學的四種。詳細地舉出來，還有法律，教育，哲學等，此外還有為經濟的基礎本身的經濟學，社會學。這些學問，在上部構造中佔有那一層的階段呢？

法律當然和政治列入同一個階段。教育就在其次的上一個階段。（就事實說，教育要列在下一個階段妥當些。）又哲學和宗教列入同一的階段是最適當的。至經濟學和社會學，雖說同是

自然科學	藝 術
哲 學	宗 教
教 育	道 德
經濟學	社會學
政 治	法 律
經 濟 的 基 礎	

科學，但當列在政治法律的上面，要介在政治法律和教道德的中間。但有時（在事實上或在時

間的速度上說,)要列在政治法律的下段。(關於這一點在第三圖再加說明)道德的現象不能和教育列在同一階段,這些社會現象的順序的大體,如上圖所示。

關於藝術和科學的地位,一般人都有了相當的見解了。一般都認牠們爲人類文化之花,都當牠們是純粹精神的一種昇華的事業。至哲學,古來就以爲牠是全人生活的冠冕。哲學者們也以此而自誇自負。但在這圖式中,不能不把牠位置於藝術和科學之下,其實在這種討論上,價值高低的觀念是不必要的。

上面的分類是大概的。若要再詳細地說,藝術就要再分爲文學,美術,音樂等。文學和美術雖然是一樣的包含在純粹藝術裏面,但美術較之文學,比較的少和所謂階級鬭爭的現實問題相接觸,故不能說美術是比文學更高級的藝術。

這是因為美術和文學所依據而成立為分科的本質不同。文學的主題概是活的人生問題。(關於這一點盧那茶爾斯基曾用過觀念論的文學，裝飾的文學等名詞去討論過來。)至美術，——例如繪畫的重大的要素是色彩和形樣，所以稍離開了社會組織的問題。這種差異在音樂上更為顯明。作曲的主題或精神姑作別論，若說音樂藝術和經濟組織有很深的關係，無論如何說不過去的。

今再詳細地說，文學再細分為小說，戲曲，詩歌及其他。尤其是近代的戲曲如何的和社會問題有很深的關係，這是人所熟知的吧。美術也可以分為繪畫雕刻建築及其他應用美術。在這個地方，無一一說明的必要。因為杜洛茨基和盧那茶爾斯基已經把這些很徹底地論述過了。熱心研究藝術的讀者，可以把他的著述來細讀吧。

我現在是專論文藝問題，其他一切分科暫從省略。

以上關於上部構造論，耗費了許多文字；這是因為前面說過對文藝和對政治經濟的問題不同，要取寬大的態度，對這個疑問，詳細地給了一個解答吧了。藝術的世界，不像政治組織般的直接地依據着經濟事情；所以經濟的理論不能馬上應用到藝術的世界裏去，這就是簡單的解答。若用別的詞句去簡單的表示，牠就是“自由”。布哈林曾說過，在藝術的世界裏，最必要的是自由。要有精神的自由才能產生藝術。那麼，自由到底是什麼東西呢？這點要進到本論裏面去後再詳細的說。不過在藝術上，何以必要自由，這是非緊接着說明不可的。

由這個質問，就要觸到下面的兩個問題的根本；即（一）藝術何以不像政治組織般的直接

地依據着經濟事情呢？（二）一切藝術的問題或本質，何以不能以經濟學的唯物史觀為說明或依之而理解呢？以上把用唯物史觀所能說明的範圍內的藝術的地位說明了。以後要述的是不能說明的部分以及牠的本質的闡明。

果然，藝術因經濟事情以及進化而受非常的影響。在這一點，和其他的所謂文化現象完全沒有差別。但是試思考藝術的發生，牠會是因經濟的關係才生出來的麼？（影響和發生非常不同的）經濟生活是藝術發生的第一原因麼？是藝術發生的母胎麼？

不，決不能作這樣的想法。美好的事物的產生當然要經濟的餘裕的援助。但援助終祇是個援助。沒有援助，或產生下來就死了，或許竟產生不下來。可是對於種子決不是援助着所能為力的。那麼，藝術的種子是什麼呢？一句話就是

藝術的衝動？創造的本能，創造的愉快。

說到這裏恐怕有人要反問果有這樣的獨立的東西存在麼？我敢斷言是有的。這個本能和其他的生存本能，即和自己的保存本能，生殖本能等同樣地存在的。若沒有這個本能，縱有如何的經濟的進化決發生不出藝術來的。不單如此，這種本能實在是比所謂經濟關係先就存在的。

若有人要說，我這個斷定是過於大膽，若有人以為一切的人類問題可以用經濟來說明，以為經濟是一切事物的，像字義上所表示般的，“基礎”時；我們就試取性慾或戀愛的例來說說吧。

性慾在人類發生的當初，已經存在了的。其實發生以前就有了的。若人類是由其他動物進化而來的學說不會有錯誤時，恐怕沒有人不承認性慾是存在於人類發生之前吧。在一切動物，都很明白的有性慾——有生殖本能的的存在。但

在動物社會果有經濟關係的存在沒有呢？不錯，有社會生活的動物就有點經濟關係吧。尤其是蜂蟻等的社會組織，有些地方連人類都還趕不上牠們。但是牠們果有像人類所有的那種經濟生活麼？

假定這種原始的階級雖可以看得見，但到底不是動物界的普遍的現象。嚴密地說起來，經濟生活是單限於人類的現象，並且跟着人類的進步才明確地表現出來的。如果有人說性慾是因有經濟生活才發生的，那不是大笑話麼？那麼性慾從何發生呢？除“種的保存”一語，再無法可說明的了。

經濟現象的起源，不是也可以這樣的說明麼？不錯，是儘可以“種的保存”去說明的。經濟本身就是以保存自己的本能，或性慾為基礎的。由這個基礎，就發生出來的。由這些本能，當然

產出社會生活。由社會生活，就產出經濟生活的。爲經濟的本質——爲衣食住的充實以及享樂等的努力，很明瞭地把這些事情告訴我們了。

和這些根本的生存本能同樣地在經濟生活之先存在的，有創造的衝動。即在動物界也很明白地可以發見美的衝動。創造以及美的感覺，怎麼樣的以大大的愉快給與動物以至人類，這是很難說明的。這種考察要涉及生理和心理方面。努力從事於新美學之完成的無產階級派青年文學者們的研究的一部，就在這一點。這種闡明，暫措不論。總之，創造的愉快是儼然地存在的。

論經濟關係的唯物史觀本不討論這種問題的。因爲這是在經濟論的範圍外的。關於這點，聰明的馬克思決不至說出脫線的話來。你們試看他關於社會，或政治條分縷析地，費了幾十萬言。至關於文學，美術，祇說及上部構造，以外再

沒有什麼論究了。恐怕是因為他只專心於制度的組織了吧，當然，這是一個原因。但他的頭腦的明晰，也定是一個原因。

今再回到本題上來吧。若性慾等本能既是原因，由此對經濟關係發生影響；但是性慾果不蒙受由經濟關係而來的影響麼？到了現在，日本的文學者們還有這種思想的傾向，卻何所謂階級，何所謂政治爭鬪；文學的本質不過是追求人生的問題，——尤其是性的問題。從古來，時代會更替，社會也會變遷，祇有性的問題是時常不變的，繼續着的儼然的事實。期望永久的生命的文學作品，的確是以性的問題為牠的不朽的題材。…

這實在是很愚的思想。不錯，單是性慾的事實，從古就繼續着來的。但是由各時代的經濟關係，如何的深刻地受了影響呢？想描寫時代描寫

心理，但除了具體的現象還有什麼東西呢？尤其是在現代，——在經濟生活的發展成功了的時代，日常生活無一件不帶着這種色彩。若不注意到這一點，就完全失掉了文學者的資格。因私有財產制度而生的一夫一妻制度，家族制度，男尊女卑，秘密賣淫公娼等現象，豈不是經濟關係給與性慾的影響麼？又所謂純潔的戀愛，在現代不合理的制度之下如何地受了侮辱，受了污蔑，受了枉屈而終被破滅啊！

跟着時代的進行，僕從反而可以左右主人。在現代性慾是完全地陷受於經濟生活支配的狀態了。這種事實也可不適用到藝術的問題上去。人類的生活開始了後，藝術衝動和經濟生活自然地交錯着發展。這不是單就個人而說的，是指社會全般的狀態而說的。各時代的社會組織以及經濟組織對藝術家以及藝術實發生了大大的

影響。所以“和時代的生命相接觸”“時代精神的具體化”等都可以作這種意義去解釋。

其次這個交錯，這個斜十字“×”，跟着時代的進展而愈濃厚愈複雜的。近代藝術的最大特徵是在和生活有了直接的關係的一點。這個意見不過是以別的形式去表示上述的事實吧了。在這一點，唯物史觀確是個牢乎不可動的真理。

但是藝術和經濟的關係，無論如何的嚴密，藝術決不是直接地由經濟生活發生的。這就是藝術的獨立性。這是根本上和政治法律不相同的緣故。政治或法律是完全由經濟關係發生出來的，作算如何的原始的，如何的幼稚，沒有食和性的所在，能夠有政治關係麼？

這樣的說來，恐怕有人要反駁，政治較之藝術，怕要更直接的和經濟問題有關係，但決不是完全以經濟為胚胎。政治本能這種東西不是可

以像創造的本能般的容許牠的存在麼？若以政治本能的名詞爲不確切，就用人類或用動物的支配組織慾的名詞去代替吧。又用競爭本能或所有慾等名詞也可以。總之這樣的精神的事實是經一般認識了的。…

這個反駁看來像很有道理般的。當然，所謂組織慾，所謂競爭等名詞，決不是就這樣的隨便可以承認的。果真把這些名詞用起來，那就像這一類的名詞不知多少了。所謂支配慾，所謂所有慾的本能，看來像很可以認許的，不過這些是不是所謂政治的根本思想呢？否，現代的政治觀念決沒有“支配”的意義，也沒有“所有”的意義。假定“支配”或“所有”是古代政治現象的一個動力，但到現代也要變質了。新的政治不過是民衆的代理，或代辦。再明瞭地說，政治是爲民衆做事或說話的。這種意義，即在德謨克拉西的思想

中，也很明白的告訴我們了。所謂權力，不過是代表某一個經濟階級的力的。所支配的是經濟。至在政治上既無獨立的支配力，也無所有了。

上述的是洞察現代政治的人們的一致認識。由此看來，再不能說政治是由支配慾和經濟關係的交叉點發生出來的了。支配力是存在於經濟的事實裏面的。在這個內存力的外部所起的現象也不單限於政治。

故想以這種慾望說明政治的本質，不單不可能，而且幼稚。但是還有一個問題，所謂所有慾怎麼樣解釋呢？據羅素的哲學，人類的本能可以分爲二大本能，一是創造本能，一是保存本能。法律財產是保存本能的表現，藝術科學等是創造本能的代表的活動。他蔑視前者而高舉後者。這個本能的分類法是很有趣的。但以“所有慾”代替保存本能，馬上把牠應用到政治上來，

就難說得通了。說明經濟現象的時候，還是承認所有慾是內存於經濟力裏面的比較妥當些。

綜以上所述，政治的本體和藝術的本質如何的不同，並且是發生於直接經濟的關係的，大體可明白了吧。法律也是一樣。漢高祖入關很簡單地約法三章以治民，這是證明法律的本體是很簡單的。換句話來說，所謂法律，可以解決人類的衣食住，——經濟問題，就儘夠了。

其次要說到宗教，道德及教育了。這是比政治法律高一階段的。當然，不能完全以經濟為母胎的宗教裏面，有和哲學科學共通的，研究真理的一面。不問牠的發生狀態怎麼樣，也不問牠的變遷怎麼樣，總之，深藏在人類的本性中的宗教心裏面是有一種相似藝術衝動的，獨立的本質。對教育也可以同樣的解說。這種本質在動物羣中作種族的自己保存本能而表現，是我們可以

明白地看出來的。道德也是一樣。何謂道德，何謂良心的起源，這些問題是要別為詳細的論述的。但是據克魯泡特金的“相互扶助論”，也可說明道德的一面。相互扶助的必要以及由本性而生的道德現象，和人類生活一樣的在動物生活中，也充分的表示給我們看了。

關於唯物史觀的階段，想以詳細的說明，到底非簡單的本篇頁數所能盡，也和文藝論的目的無大關係，所以不再詳加論述了。但由上面的大概的說明，政治的手段及設施，不能一字不改地就應到文藝的世界去，要特別採用比較寬大的處置法的理由，大概可以明瞭了吧。

恐怕還有人要懷疑上面所說的，是我的武斷。但我可以引用杜洛茨基在他的“文學與革命”裏面所說的話證明。

“藝術上的要求，是由非經濟的條件而發生

的學說，是誰都承認了的。但是食慾也是由非經濟的條件而生的。反之，對衣食的要求創造了經濟的條件。單據馬克斯主義的原則以批評藝術的創作，反對或贊成藝術的創作，我相信是很不妥當的。藝術品第一要由牠的固有的法則，即藝術的法則而批評的。但祇有馬克思主義可以說明一定時代所發生的一定傾向的起源及原因。換句話說，即可以說明不求他種的藝術的形式而求這麼樣的形式的是誰及其理由。”

“藝術的創造力，是受了由藝術本身以外的領域發生的新刺激的影響的，舊形式所常有的微妙的變態。在這廣義上的藝術是附屬的，間接的。”

上面舉的杜洛茨基的話不是肯定的證明了我的議論麼？

且下在蘇俄的各方面，對於馬克思主義的

藝術學能成立否，唯物論的文學論是怎麼樣的意義等問題，像很流行的在考究，在討論。至這個藝術論的可能或不可能，由我上面所論述的推斷，讀者大概不難了解吧。

四

其他圖形

除上述的理論外，文藝和唯物史觀的關係及上部構造論還有需詳述的一面。這一面即我在前頭預告過的“表示全然動的圖形”。根據第一第二的圖形所論述的是藝術本質的問題，即是稍為抽象的概念的一面。但要說明這一面，非說明實際現象不可。即不能不把具體的活的文章作品的變化加以詳細的說明。合這兩面，才

可以窺文藝的全豹。

我已經說過了，文藝和政治法律比較，其所受的經濟的基礎的影響是間接的。但若由現象上觀察，往往有反對的情形，完全取反對的狀態。文藝和政治法律比較，容易受經濟的變化的影響。政治法律還沒有表示出變化的徵候時，在文藝的世界裏已早起了明瞭的變化。文藝像能預知氣溫或地殼的變動的某種動物，又有些似測候器和地震計，在政治上層風雨還沒有襲來時，在文藝界已經風雨滿樓臺，旗幟飛揚了。

這件事實是一般人們所熟識的。所謂“文藝是有預言的使命”，“文藝是時代的先驅者”，“文藝不能為先驅則無價值”等，都不外是承認文藝的敏感性的評語。恐怕在上部構造的各部門中沒有像文藝那麼神速地能夠反映，覺察和預知經濟構造的變化——社會組織的變動的。文藝

之時間的銳敏，感受度的深刻及確切，真是值得我們驚異的。文藝的先驅不僅數年。詩人的幻想實現於數十年數百年之後的例很多。把這些事實和前述的藝術的本質對照起來，這種事實像很矛盾，並且文藝的形態也像神祕不可思議的，不可捉摸的。但是把藝術的本質詳細地調查後，就不覺其有不可思議的性質。這種作用的力量原來就存在於文藝本身裏面的。這就是藝術的——尤其是文藝的性質。因為牠是藝術中最聰明的，所以最先感知一切社會的變革。

這些事實，在從來的美學裏面也大略說明過了。在過去的長期間中以爲文藝不過是感情或感覺，其實不單是感情及感覺，創作的精神裏面，理性及意志一切都要把牠加入去的。常聽見有提倡智的文學，意志的文學的人就是在這一面的證據，藝術裏面實在是需要全人格的。牠不

住地要求全人格的一點，就是牠的不和人類的其他種種事項相同的特性。這特性同時是無限地引誘人們——在創作和賞鑑兩方面——的重要原因。祇在這個世界中人們可以發揮美感，同時可以發揮他們整個的自己，並且獲得整個的心的滿足。

但是在文藝上的全人格的意義決不是散漫的各個理性，意志及感情的集合體。本來人類的心的作用祇分爲三件。妥當與否，現在還是個疑問。至少，在文藝上，這三件是完全融化的。當然，由個性或時代的不同，主要的色彩也就跟着不同了。但作品的價值，在某種意義上，是依文學者的精神所取的渾然的形式而決定。又表面看去，像很偏僻的或精神分裂的作品：但若果是傑作時，（像有名的蒲格達諾夫用調和或組織的名詞所表示的，）牠有牠所以爲傑作的充分的統

一的藝術的氛圍氣。恰恰像極悲觀絕望的作品是由作者的內部的生命力而產生的。——若沒有這些條件，決沒有藝術的感應，所謂藝術的靜觀性，所謂無意識的大主觀性，又或所謂觀審的世界等，都是用於指示這種意味的異樣的用詞。

由此可知概念或單純的理由並不是文藝界所需要的。抽象和生疏的感覺同樣的是藝術的邪道。論文藝時說：“這是概念的作品”，就是那篇作品的致命的批評。又如說：“那是過於抽象的，沒有一點明瞭的印象”，這也是同樣的非難。“具體的”及“具體化”在文藝是必然的本質。這是什麼道理呢？因為事物的渾然的融和狀態無過於具象。至理論，在某一點不過是具象以及現實的適當的整理。

具象的精神是和具象的事物相應的。假定社會法則這種東西潛伏在實社會的背後，牠不

過僅採取一個很微小的具體的形式表現于社會的表面。但普通人或學者們即由本身去經驗還感覺不出，也達不到他們的意識上來。可是那時候的文學者很早很早地就感知這種社會的法則了。但他們的感知的方式並不是作一個明確的理論法則或觀念，完全是藝術的感覺或直覺的全姿態。他們祇隨着社會所告訴的力量，不知不覺地把那種意義吸取起來了。事實本身這時候，實在還沒有長成到可以組成那樣明確的觀念。

等到社會學者及經濟學者當牠是個問題而加以討論時，牠已經成爲重大的世界大勢了。這時候已經到了由多數的個別現象中可以求出充分的一般的法則或觀念來的時期了。由這個意義，所謂學者祇會跟着事實的尾巴走路吧了。白柳秀湖氏說：“人類的實生活是比主義思想先存在的”，及“我們的一切觀念離開了實生活像輕

煙般的。’他這些話是很有道理的。

至政治和法律更遲一步。經濟的事情完全變化了後，若非從來的政治組織到底不能統治了時，政治形態決不改革的；或竟有到了那種時期還執固地主張保存前代的形式。但是我們知道牠是保存不住的。牠的適用能力愈少，或又固執舊的政治組織之力愈強；在一般實生活間不合理的事件及缺憾也愈多。因是發生一種形式和實質的激烈的軋轢。這就是所謂社會問題。由政治關係所看見的社會問題的意義，不外如此。故這種矛盾和抗爭漸趨強烈，其結果當然向革命那條路上去。不拘實質對革命順應或反動，最後非使牠得到勝利的新形式不可。舊皮囊裏絕對的盛不了新酒漿！！

法律關係也是一樣。應着新經濟事情，社會事情的發生而不斷地加以修改，廢止及新訂。所

謂法律不過是叫我們要如何的整理事實，除此以外法律實無存在的價值。所謂最好的法律，即最適合於現實事情的法律。所謂法律的進步，也不外是牠能夠和社會進化的事實相副的意思。

故法律的理想是常變化的。何以言之？因為社會之進展，沒有一刻停止。但實際的法律，決不以變化為理想。更進一步，以為法律的原則價值及權威是在固定不變的一點，這也有一面的理由。因為法律的一面的本質是保守的。牠是使從來的社會萬般的事物免去永久無終極的變化動搖，而使之固定於一定程度的舊秩序中的對人類的一種試驗。關於這一點羅素的保存本能的說明是很確切的。既被集成一個形式就成為一個固定物。作算法律不是紙面上的呆板的文字，但牠有時也應時而停止其步調。有時牠又落在時代的後面，這些都是當然的事實。

故我們可以說，法律常是個時代落伍的東西。由某一點說，在這世界裏最落伍的就是法律。等到非改革不可的時候，牠還在主張自己的權威，表示出無可奈何而讓步的臉孔。認真地說來，法律和事實之間，實在有一個永久存在的隔膜，永久存在的不和。

在道德，教育，哲學，宗教的階段也應着時代的進行而有先進或落後。在這裏無暇再為詳述。現在祇簡單地把這個以現象為觀點的階段圖表出來如下：

自然科學	
宗教	哲學
教育	道德
政治	法律
社會學	經濟學
文	藝
經濟的基礎	

大體是照這個順序變更吧。在政治法律上段的教育道德，當然不是由生活直接而起的無意識的教育感情，道德感情。那麼是否可以安置在文藝下面的階段呢？其實不然。所謂立法的道德及設施的教育，都是在政治變革後來的。換句話說，實在繼起的別一種法律。其次再上一段的宗教哲學也不外是別一種教育或道德。至於自然科學因為牠對人文沒有直接的關係，所以牠的經濟的基礎的反映是很薄弱的。

這個第三的圖式已經再三說過了，完全是“動”的現象的圖形。故牠的全體頗缺乏安定的樣子。若再就“動”的事實說，全圖形又要起一番變動，即自然科學恐怕要安置在經濟機構的下面。——至少，也和經濟的基礎同段。文藝也是一樣。何以故呢？因為自然科學和文藝是保有和產生經濟現象的生存或生殖本能並存的基礎的

現象。

就事實說，也可以把上面所述的加以證明。近世宇宙法則之發見，物質之研究，機械之發明，對經濟生活發生了很大的影響。這樣的發見，發明及研究固然是生活事情為其原動力，但單是蒸汽機械的發明已經在人類的經濟生活上，一因之在全社會生活上，發生了驚天動地的大影響。又近代大資本主義若無各種機械的發明及各種動力的發現，何從發生呢？

關於文藝美術可以說有相似之點。人類的經濟生活如何地因美的欲求而受影響及變化，經濟學者像沒有十分注意到。但研究起來，恐怕是個興味很深的題目。關於美術的影響力，試引盧那茶爾斯基所說的來證明。

“產業的目的，是人類要把這世界變更為可以最容易地滿足自己的慾望的世界。但人類還

有一個慾望，——想愉快地生活，有趣地生活，緊張地生活的慾望。這種慾望是如何的重大，可以知道了。……”(新藝術論)

“……人類不單獲得了有用的東西就算滿足。還因更求幸福而有變更事物的必要。這是很明顯的事實。由此目的，石器時代的人類彫刻他們自己的壺，因為彫刻了的壺可以給他們更高的幸福。”(同書)

‘不消說壺是有用的物品。但還有加以美術的彫刻的必要麼？若不加以彫刻，怕盛出來的美湯的美味會減少吧。人類常造許多無用的物品，或加以美術的裝飾，或裝出極可寶重的式樣而附加以不必要的性質。由是在市場上，有美術裝飾的壺子，比沒有裝飾的，價格要高貴些。由這一點，發生出藝術的問題來。(同書)

“對幾何學化學的特種性質抱有趣味的藝

術家的技師以種種的線的調和的結合為基礎，造成功了美麗的機械。例如蒸汽機關，若把牠造成了更美的更好的體裁，即是把藝術的構成主義（註：此是主張藝術把產業完全融合的主義。）的應用精神更強的表現出來。”（同書）

不單是為實用的目的，應着美的要求，由原始時代以至現在，人類如何製造了器具和機械，又經濟生活如何的受着藝術的支配等問題；為讀者便於了解計，在上面按着順序，有許多地方把盧那茶爾斯基的文章引用過了。但是杜洛茨基的言論比盧氏的更為深刻。今不厭其繁，為理解一般藝術的本質及效果起見，把杜氏的言論也抄在下面：

“例如當製造小刀時，若適用藝術和技術的結合，兩者都能進行其基本線；即藝術在小刀的象牙柄上刻繪有銘的美人畫或噶飛爾塔以裝飾

小刀，又藝術爲小刀計，或爲使發見最適合於小刀的材料及目的的‘理想式’形式計而援助技術。

“這些事情單依純技術的方法不能解決麼？若作此種想法，那就錯誤了。因爲目的和材料可視作無限量的變體，得由各人自由地選擇。至想製成‘理想的’小刀，除對材料性質的智識及製造法的智識外，想像力和趣味也是必需的要素。我們要這樣想，即藝術的想像力在物品生產的領域內，有使那件事物構成其理想的形態的傾向。並不是像以美的愛玩爲其整個的目的之事物，專傾向於本身的裝飾。（中略）以上所述的，若對於小小的小刀一類的東西爲適當時，那麼，對於衣服，家具，劇場，都市等，上面所論的當然是更適當的了。這決不是指示在遠的將來藝術的破滅。反之，實在是在第一的意義上，示明一切技術的分野和藝術的直接協同的必要。

“在這點，有個質問：即產業併吞藝術呢？抑或是藝術把產業引回到自己的聖座上去？對這個質問，我們可以回答說：我們由產業的方面接觸呢，抑或由藝術方面接觸？這是不能不由接觸的方面爲何而區別的。但把這些客觀的議論總括起來看時，在那些不相同的回答中不見有何等的差異，在這點，兩者都有偉大的擴大，同時也認知產業的藝術的資格之偉大的向上。……”

（文學與革命）

後半節的意思雖不免有點漠然，但這種議論可以說是卓見。——盧那茶爾斯基竭力主張人類之藝術的愉快及幸福之一點確是很耐人尋味的。兩個人所取的例——壺和小刀——不同，是把他們兩個之爲人完全不同率直地表示出來了。這也是很有趣味的。

以上所舉的雖是美術方面的例證，但在文

藝方面也可以同樣地說明。先驅的文藝作品之所以產生，不消說是由於社會的經濟的機構之促進。但事實的確是很微小的，並且不過是社會的一部分的表現。若一經文藝把牠明確地具象化而表示給社會全般，即能夠發生莫大的影響。例如俄國在革命之前，實在受文藝影響的助力不少。文藝和實行運動差不多像平行的兩輪般輪轉，並且其影響不單及於俄國一國，世界各地到處都盡畫了牠的波紋。

論發生點，嚴密地說起來，恐怕不能以文藝爲先驅者。但就實際的效果上說，優秀的文藝創作，無論在什麼時候都是充分的先驅者。這並不是單就直接地和社會問題，經濟問題相融的作品而說的。若是有敏銳的心情和深刻的觀察的作品，一定有這種特色。在像現代的社會，能夠寫那樣的作品的文學者，不消說，總有一點和

社會意識相接觸着，這是一定的。

由以上的說明，我們可以曉得科學和藝術能引起經濟生活的變化，這是無可否定的。試借用杜洛茨基所說的話：“我們從產業方面接觸呢，抑或由藝術方面接觸？”由這一句，問題自然可以決定。從來關於政治及經濟生活，本末顛倒的愚劣的見解，在長期間中完全支配着人們的頭腦，打破這種誤解的是馬克思的第一目的，也是他的第一功績。但是他們自身固有的法則的藝術或科學，（真的就法則一點論，像自然科學那樣的開明，那樣的確定的部門，實在沒有了？在社會學，經濟學裏面所用的‘法則’的意義，不是做效自然科學的麼？）和經濟生活的交涉，連加以思考的人都未嘗聽見過。

現在我們對這些文化部門不該再陷於像從前的政治觀那樣的謬誤。那種危險已經在醞釀

中了。尤其是日本的文壇，還有人以為經濟學和藝術問題的關聯研究是一種邪說，一種異端。他們真可謂其愚不可及也，要破除這種頑迷，除唯物史觀外，再無方法了。但到了沒有這種危險的時期，或沒有這種危險的人，再來談論藝術或科學之力也未嘗不可。並且若站在各部門的立腳點上，至少不能不把這些部門和經濟生活並列在同一的階段上，

現在把作一個現象的藝術的階段就在這裏作一個結束吧。由以上所述，把經濟問題及唯物史觀聯絡起來的議論，關於我對‘上部構造’的意見，讀者已經很明瞭了吧，其次要轉述無產階級文學的問題了。

五

何謂無產階級文學

無產階級藝術以及(狹義的)文學是怎麼樣的藝術或文學呢?關於這一點,現在尚有種種不同的意見。一般雖有一種漠然的觀念,但細究起來,實在有不少誤解或偏見混淆在裏面。

今試舉二三個例來說。第一有人以為無產階級文學是以無產階級的生活或勞働為題材的文學。有人謂無產階級文學是助長階級鬥爭,煽

動及應援工人運動，社會運動的宣傳文學。又有人說是以社會革命爲目的的手段的文學。又有人說是成於勞働者之手的文學。牠的定義有這幾種；即或就作者，或就題材，或就精神及目的，甚至於就其形式；（例如有人以爲無產階級文學的形式非具表現派的形式不可。或又反對以爲不然。）各就其特殊點而立定義。又對一個定義有贊成的，也有反對的。其結果議論百出，無所適從。

主張及贊成無產階級文學爲宣傳及手段的文學的人，以爲非如此，無產階級文藝是沒有意義和價值。若沒有那種意志及效果的文學是不適用的文學。但反對者說，文學的效果及目的決不單限於這一點，不然到社會革命實現後，藝術不是不必要了麼？古來不是承認‘生命短藝術長’麼？要藝術才有永遠的生命的。所以僅有這個狹

小的目的，到一定時代以後，當然失去其存在理由的文學作品，決不是真正的文學。這後是反對者的駁論。

但前者對此，還有答辯。即我們至少是要求在現代有存在理由的文學。要有這樣的要求才能夠多打動我們，才是不可缺的東西。無論如何純藝術的優秀的作品，因時代變遷，不是完全和我們人類沒有一點關係麼？所謂藝術的永遠性的問題，祇任時期的自由選擇就完了。這些事情，時間會替我們淘汰，解決的。我們祇要以我們的最切實的心情容納進藝術裏去就好了。

上面所舉的不過是一個例。但像這類的爭論在四方八面是很多很多的。*Thesis*和 *Anti-thesis* 之爭，當新機運乃至新運動在藝術界發生的時候，是很猛烈的。這種運動的活潑氣如何，正是新機運新時代的活潑氣的氣壓計（*Baro-*

mcter)。所以現代因這事化費了不少的文字，其反面就是證明無產階級運動——乃至無產階級藝術運動有不能埋沒而必存在的確據。

平心而論，兩方的論者都各有一分的真理。不錯，像反對論者所說的，僅以社會革命之實現為藝術的目的及效果；這種藝術論未免失之偏狹。藝術裏面，還有一種不能單依社會革命不實現而得滿足的渴望。但又如他們主張者所說，藝術的第一條件是要在現代的人們的精神上為最切實的，在生活上為最緊密的。這條件我們仍不能否認。——並且這些議論不單是文壇外的一般人中間在爭論，即文壇內的所謂專門家之間也激烈地在爭鬥。恐怕談及藝術論的地點，到處都會發生大小的漩渦。這決不是我個人的過言吧。

現在我想把那些關於無產階級文學論的見

解，簡單地述下去。

第一，無產階級文學果然是專寫無產階級的生活或勞働的文學麼？

“決不是的！”我想這樣的答覆。以這些事實局限題材，是個大大的謬誤。那豈不是和“資產階級文學，是專寫有產階級的生活，或享樂的文學”一樣的謬誤麼？無產階級文學的題材決不單限於無產階級的生活及勞働。極端的說，無論捉着如何的社會材料或社會問題，都可以成立無產階級文學的。就描寫資產階級的生活，也充分的可以成立無產階級的文學，例如寫以工場爲主題的長篇小說，那麼裏面定要寫及工場主或管理人吧。那些資產階級不在小說裏表現固然無傷於無產階級文藝，就把牠在小說裏表現也無什麼關係。其實把資產階級表現了後，在作者的意向上及作品全體的效果上恐怕還更爲有利

益吧。

反駁者恐怕又要說，無產階級文學中一部分要寫資產階級的生活是不能免的事實。那麼大部分由工場的生活或經營方面寫起，其間插述到苛酷的工場制度及悲慘的工人們的生活的深淵的文學，就不能算是無產階級文學麼？談到這裏，他們間的爭論恐怕無法解決了。

又以農村的無產階級為題材的戲曲也是一樣。（有些人以為農民不算是無產階級。如俄國的有名的經濟學者兼文學論者蒲格達諾夫氏主張農民文學不加入無產階級文學裏面。對無產階級文學另下一個定義。（註一）那麼，蘇俄革命不能說是無產階級革命了麼？發這樣的言論的蒲格達諾夫的意思雖很明瞭，但當牠是一種無產階級文學論就未免有點可笑。）農村的資本家，地主階級當然被表現於那種作品中的。

在這裏還有該補充說明的事。你們即以無產階級的生活或勞働爲主題而寫的作品，亦有決不能算是無產階級文學的。何以言之呢？因爲資產階級作家也不見得不會用這些題材描寫。實際上已經很多資產階級的作家寫這種作品了。那麼，他們的作品也不能不說是無產階級文學吧。單說不願意稱牠爲無產階級文學是不妥當的。爲什麼不能稱爲無產階級文學，這是有說明的必要。

論到這一點，作者的精神問題就發生出來了。儘把無產階級或勞働方面的事實做題材描寫，但作者的意思及批評若是資產階級的，那就不能成爲無產階級文學了。即是說，若缺少所謂無產階級的意識，那個作品是無意義的了。那麼，所謂無產階級意識到底是什麼東西呢？這個問題當然會發生的。關於這一點本，來非加以說

明不可。但一說起來，又要費許多篇幅，今暫委之一般的意見吧。總之，作者的精神若不是無產階級的，他的作品是不能成爲無產階級文學的。勉強地稱牠爲無產階級文學也未嘗不可，不過那種無產階級文學僅僅具一種外殼吧了。

我的駁論已經是很充分的了。不過就這樣的作斷，不再繼續討論下去，未免對不起那些文學論者。他們所說的也未嘗無一面的真理，——使他們不能不如此主張的理由。若精神和批評以無產階級爲立腳點時，題材就無論什麼都可以。並且還有人主張，無產階級文學的重大任務是要檢索社會的一切機構，要把現代的資本制度各方面的事實加以分析。這種主張，我覺得不錯，列寧他們對實行方面的勞働者及社會主義者也要求那種態度和努力。但近代資本主義的最大特徵既是全產業的機械化，工場化；所以和

現代的實生活的本質接觸時，當然是和機械或工場接觸；因之在藝術作品上，像這樣的事實和場面比以前多幾倍的表現出來，這是必然的結果。從表現於外部的特徵說來，可以當她是無產階級文學的一傾向吧。從來的文藝，的確太把這一方面看輕了。要採取這個真實的一方面，是無產階級文藝所承認的任務，特權，並且是無產階級文藝所認為必要的。論精神，固然不消說得；即在題材上說，無產階級文藝論實別開一個新天地了。

關於無產階級的一般生活，也可以同樣的論述。在長期間中，文藝沒有注意牠，採用牠，今後非充分地將牠力寫不可。以之為題材，是一種絕妙的題材；至作一種生活論，是最切實的生活。

其次有人謂無產階級文學是成于勞働者之手或由勞働者出身的作者之手的作品。

這也完全是個偏見。所謂無產階級文學決不是有這種意識的名稱。(註二) 但是世人一般——即文壇中人——都傾于這種見解。所謂“純粹的無產階級文學”往往是爲這種意義而使用的。

這種誤解和偏見，由先頭的論述，大概不難明瞭吧。無產階級文學的題材無論那一種類都可以。同樣牠的作者也不限于一定的社會階級。縱令有一篇成於勞働者之手的作品，但精神上若不確實，那就決不能稱爲無產階級文學。實際上，現代勞働者羣中能夠充分地知道或感到他們自己的地位及使命的實在很少很少。同樣在勞働者出身的作家中也不少曖昧地抱持着資產階級思想的人。並且這種勞働者常常和資本家聯合，採取背叛本階級的行動。（“勞働者的教化”這個名詞，在這一點，常有兩種的意義。）同

樣這種作家常有反對的採取毀損傷害無產階級精神的態度。恐怕有人要懷疑，以為既愛好文藝，並且自己着手創作作品的人，何至於這樣的無自覺呢！可是事實如此，要多少實例，都可以舉得出來。其實可以說有了這種的素質或教養，才發生這樣的現象；這不單限于日本，即在外國也有這種事實。

無產階級的精神雖然是淺易簡單，但想把牠專心地感驗，決不是容易的事；尤其是像文藝那樣的需要無意識的內存的精神力的工事，這比實行運動還更加深刻地表現。

反之假定今有智識階級出身的作家，若他的精神充滿着無產階級的精神，那麼就可以稱他為完美的無產階級的作家。他也能夠創作傑出的無產階級文學，這是就事實能夠證明的。這個問題實在酷似從事于實行運動的智識階級和

勞働者的關係，很多偉大的智識階級出身的革命家，不單在理論上，即在實行上，常為實際運動努力犧牲而得到了效果，他們不單作勞働者的助手，實在是作最好的能員，作勞働者的代表而活動。這種事實，誰都不能否認吧。同樣在藝術部門，智識階級出身者也常常和勞働出身者協力，成就了很優秀的成績。

藝術或科學的世界，無論如何，不能說不是智識的世界。在智識的本質上說，智識不單不可輕蔑；其實沒有智識，人類的文化就不能成立。這個貴重的智識從前太任牠偏偏化，太任牠特權化了。所以當智識階級為一種特權階級，這是當然的結果。其他各種特權，假定都使之消滅，但他們還是智識上的特權者。不消說，牠的性質或作用，和軍權，政權，金權等完全不同。但有智識的無產階級，他們的精神的幸福自難免令人

羨慕的。

但是最知道，並最深知智識及其他，會取特權的形態的，還是智識之力。智識的本性是懷疑，連對牠自己本身，亦加以懷疑。智識也就因此不斷地進步。智識的諸性質和諸形態，無論到什麼時候決難免智識本身的懷疑的。人類一般的財產要使牠真的屬給人類全體的初試，也當然是由智識階級中發生出來的。

議論暫趨近哲學的方面了，不再贅論了。總之，勞働和智識非互相提携不可。從前他們在上下的形式之下，曾實行過提携。但今後非真的對等的，親密的，共同努力不可。這不單是勞働者的幸福，並且是智識階級的幸福，亦即全人類的幸福和進步。

但是事實上在從前長期間中，經過智識所有者階級之手，智的研究有了顯著的進步。勞働

者們若想完全的收爲己有，單就這樣的簡單地接受過來，是不成功的。至少限度，第一步先要有教養，有鍛鍊，非誠誠懇懇地用一番苦功不可。想收科學爲己有，那就不能不養成對從來的科學的功效能夠理解的頭腦。（這些事項在勞働者決不會如從來一般人所想像的不可能，或極困難的事。）關於藝術也是一樣。例如在繪畫上的顏色的使用法，在音樂上的樂譜或作曲法對於這些學問，縱令勞働者將來會有獨特的發明，但也一定要學習一回而後可，關於技術技巧等事，也是一樣的。第一要有充分的教養！——關於這點，盧那茶爾斯基及杜洛茨基等也曾大聲疾呼地主張過來。

關於這一點，現在智識階級已經有了非常有利的立足點。尤其是他們所看見的世界，和局處于真的產業的一小部分的一般勞働者比較起

來，實在是很遼遠地達到了地平線的廣漠的世界。那些條件，實在是把創作真的無產階級文學的機緣給了他們。至少，無產階級文學的初期實在是他們開闢的。試觀察從來的文藝作品的狀態，就不能不贊成此種議論吧。他們有誘導出勞働者出身的優秀的作家的資格，當然無俟贅述的了。

以上對於第二定義的駁論，已經很夠了吧。可是第二定義也和第一定義一樣的有一面的理由。無產階級文學的作家，是勞働者也可以做的；能夠是勞働者，更大大的歡迎。勞働者——或勞働者出身的有純粹的無產階級意識的作家的作品，當然是極受尊重的。並且這種作品也很有發現的可能。

當然，藝術第一是天稟的問題，若沒有那種天稟，無論有如何的教養，如何的環境，亦養育

不出藝術來。在勞働者羣中，有這種天賦的人一定不少。不過環境和教養沒有容牠發展吧了。但這不過是一般論。有一種特殊的個人，決不受環境和教養的支配。事實上就很多這種人。他們自有過人之處。藝術的重要的本質，既如前面所述，是一具象。若就作家的經驗來說，是一體驗。若在這裏明白的說，即無產階級生活及勞働生活了。如第二定義所示，這點可視作無產階級文學的大特色時，關於人，——作家，——也當然可以同樣的論述。

在某一點，藝術是一種直感。在智識階級何以沒有直感呢？人生的直感的機緣最多的還是在勞働界。這確是使人歆賞的。智識是在這一方面的強點。但這種實經驗却是他方面之誇了。不過兩者各就各的強點，非有真摯而虔敬的態度不可；即要知道自己的缺點，自己的不充分而加

以補充，又彼此非互助不可。

第三，無產階級文學是不是宣傳的或手段的文學呢？

關於這個問題，贊否兩面，大體已經說了。當然，寫成的作品，以社會運動為目的而使用，這是使用者的自由。又在效果上說，有充分力量的作品也不少。可是效果和創作的意志完全是各別的。因其效果如何，而遽斷定地說，意志也是這樣，那就錯了。所謂效果，在這時候，實在是作品所給與的影響的一部分。

藝術作品之意識的目的和無意識的目的的問題，在這種爭論上，是頗重要的。其詳細須讓諸本論，在這裏祇能簡單的說。若作一個藝術論，第三之定義就有點太過偏了。關於這一點，若還有不明瞭或不滿之感時，就請讀盧那茶爾斯基的言論吧。

“差不多藝術的全領域——至少，真正藝術的全領域，距離產業的藝術及其目的愈遠，藝術也是愈煽動的。(中略)差不多一切的藝術都保有對我們爲有害或有益的煽動的萌芽。又藝術常常是煽動的。若以爲祇有標語是煽動的藝術，真的繪畫則不是煽動的，——若作這種想法，那就錯了。”

照上面引用的文章看來，盧氏的意見好像是：藝術是以煽動爲本質的。可是所謂“煽動的”不過是意指本質乃至效果的一部分。我敢說，藝術若愈是由純粹藝術的意思而創作的作品，在這個意義上，愈是煽動的；因爲再沒有東西能夠比這種作品更強烈地打動賞鑑者的全心，震撼賞鑑者的全入格了。最大純粹藝術即是最大煽動藝術；較之不馴熟的，生強的宣言或以煽動爲目的而作的藝術，能收數倍的效果。(純粹藝術

這個假定名詞，以後再加說明。) 試翻讀古來的藝術品可以很確切地證明我這個議論。

第四，無產階級文學的形式是不是定要取表現派的形式？

就形式而論 也有種種的議論，在俄國有一種議論，即構成派不能為無產階級文學的形式。關於這一類的介紹或詳評，暫為從略。我以為形式是應該一任作者之自由的。在前面已經說過了，無產階級文學決不是憲法或似法律一類的文字。討論藝術的問題，若加以煩難的規矩準繩或限制，不單無何等的助益，並且還有害的。大體的理論和大道分明了，就算了。想條分縷析的一一加以制限，到底是不可能的事實。個性終究是多種多樣的。因之其表現，作風，也就不能不為多種多樣的，(這種事實也可以說是由于題材關係)其實這種意義的最大自由之獲得，才是真

無產階級文學運動的一個目的。

當然，“表現派的作家大概抱有無產階級的精神”和“在其創作形式中簡單的飛躍的純粹精神的詞句等之使用”，決不是完全沒有關係。但因此即以表現派爲無產階級文學的代表，那就未能承認了。並且據盧鄂茶爾斯基由德國旅行回來的感想，也很明白的主張表現派實在是不足取的一派。

假定若有無產階級式的表現的特色亦須俟之將來，這些事情，恐怕是在人們沒有留意之間，由自然的進展中產生出來的。若先過于講究形式，那就不單會害無產階級文學的發達；那即在現在已有過于把第一義的精神方面弄成無內容的危險。

六

無產階級文學能成立麼

以上大概的把現代所謂“無產階級文學”的疑義解釋明白了，也把那些不充分的定義之不適用證明了。(註三)但是真的無產階級文學到底是怎麼一種文學呢？牠的定義如何呢？這是當然會發生的一個質問。

在答覆這質問之前，試再把無產階級文化以及無產階級藝術之否定論舉出來說一說。這

是杜洛茨基的意見，他並不承認這種文化及這種藝術的存在的可能。由人物上說，或由議論上說，我們都不能忽略他的意見。今試把他所說的大要介紹如下：

他說：——歷史告訴我們，各時代的支配階級都自己創造自己的文化，也創造自己的藝術。由這種事實推論，無產階級也可以自己創造自己的文化及藝術。表面看來，像很有可能。但事實上却不能這樣的簡單。（註：我們要注意這裏所謂無產階級文化及藝術是指無產階級的獨特的文化及藝術而言。）何以言之呢？因無產階級獨裁的時期實在是很短很短的期間，並且在這個短期間同時要為破壞強制及現實之適應的時代。這個新支配若充分地脫了政治的軍事的恐怖而達到了安全時期，達到了文化創造條件的極便利的時期；無產階級既去其階級的色彩而

進至自由之境。即不再為無產階級而向社會的共存中進展；他們所創造的文化早不帶階級的性質了。所以不能稱為無產階級的文化。由此事實推定所謂無產階級文化不單現在不存在，即將來亦無存在之可能。若因此而發慨歎，是全無意義的。何以言之呢？因為無產階級之獲得政權是永久地廢除階級文化，這不是為開闢人類文化的途徑麼？(註四)(參照“文學與革命”)

這個議論的立場，實在是公明正大。這種社會論，恐怕無論那一種資產階級都不能不承認吧。但是，當做一個文化藝術的問題，就滿含着矛盾，實難叫人首肯。

當然，他的意思，我們是很了解。他是以蘇俄的現實，——無產階級獨裁——為立腳點而說話的。他所說的無產階級時代是專指無產階級專政時代而言。不消說，經濟的階級撤廢了

後，資產階級固然沒有，同時也無所謂無產階級。那麼，至少，在他們俄國，根本上無產階級當然不存在了。但事實上還有“無產階級專政”這個名詞，這是否專為國內一部分的反動派而用的，或為對外國而用的名詞呢？

作算就有政治的獨裁，但是現在俄國民族，一般不是在向社會共存進展中麼？階級文化既廢，棄人類文化的途徑不是在開闢中麼？就這一點看來，他未免太固執自己的政治的見解了。

第二，假定有階級即有染有階級色彩的藝術。那麼像現在的資本主義末期時代，一方有反映着資產階級的藝術，他方面又有為無產階級代辯的藝術；兩者互相對立，這是當然的事實。又觀察實際的文藝作品，已經有和從來的所謂資產階級文學，在思想，意志，感情及信念上都大不相同的文學產生出來了；這是誰都不敢否

認的，若加以否認便是無視事實的結論，沒有火的地方決不會發煙。這在兩種書裡都沒有加以討論。這種種要麼是色彩濃厚的文學叫做無產階級文學，這種文學理論叫做無產階級文學論，以於和德軍的文學論等等。若以這個名稱為不恰切，那麼改書名也自然可以文學、實為主義文學、文學主義文學等等，這不是比不愛切麼？其根據也更加薄弱吧。

階級的關聯如何再加以詳細的討論。馬克思告我們現代還是資本主義發展的時期——正趨接近資本主義崩潰的時代。這個時代可以說是資本階級的崩潰時代。據此意義，稱現代為資產階級崩潰時代才為妥當。但同時馬克思也告我們，在崩潰期必有崩潰期間，就有可以取而代之以新時代產生。其實這個新時代是在資本主義崩潰內發展於它的，到了適當的

時機就自然地破殼而出。牠的過程完全是內部的必然。

這樣看來，到資本主義末期，新生命已經在向無產階級移動中了。文學就是最新鮮的生命的現象。資本主義的任務已經告終，漸次失去其生命及意義的時候，真正的文學在現在的世界果能盡牠的任務麼？資產階級文學的使命不是已經告終了麼？作時代先驅的文學早指向牠的新生命現象。這才真是文學的當然性。由這個意義，到了資本主義末期，就是活潑新鮮的無產階級文學的時代了。信仰馬克思主義的人們若論文學而不能達到這種推論，那就不能不說是個怪現象了。

其次新文學的大傾向比古來文學史上所述的還要神速地于前一個時代尚未終了期內顯現出來。這種現象即依人類進化之幾何級數的速

度定理也可以充分地說明的吧。若站在人類之自覺——尤其是社會之自覺的觀點上說，這正是必然的現象。

第三，所謂無產階級文學和社會的共存的文學果無關係麼？

人類進化的歷史既是連續的，那當然和社會的共存的文學有關係。尤其是連續着的前後兩時代的文學有密切的關係。這種議論，若按之馬克思學說又有點脫線了。當然，杜洛茨基決不會以兩者為全無關係。證之他的其他的議論可以明白。但在這裏若固執着階級無階級的見解，我就不能不把所謂階級文學和無階級文學——社會共存的文學——有密切的不能須臾離的關係特別地指示出來。

階級文學果真是以階級鬥爭本體為目的的文學麼？再不含有他種何等的理想麼？其實牠是

以無階級爲目的爲理想的文學，卽是以階級爲問題的文學，並且因此而奮鬥以圖泯滅階級的文學。

這個事實和實行方面的階級鬥爭的思想完全相吻合。認知階級卽認知現實鬥爭。鬥爭決不是爲鬥爭本身計，是爲消除階級消滅鬥爭而爭鬥。這不單馬克思主義者，卽真以社會改造爲念的運動者或學者都一致深信的。杜洛茨基本人就是站在這個全信念上的戰將。因爲他是這種戰士，所以他創造出“社會的共存”，“階級文化的廢止”，“人類文化的途徑”等名詞來。

若在實行上有這種過渡期的事實，在文藝上當然也有這種事實。若牠在實行上有充分的意義，則在文藝上也有充分的意義。就中現代的無產階級文藝雖不能算是爲共存世界的文學的先驅，但未嘗不可以說是牠的先聲，也算是牠的

最活潑的初期的代表。

但是牠的彩色如何？……定有這個問題吧。實際的無產階級時代和現在的階級時代，假定有同一的立場及精神，但牠們的文藝的彩色不能不有差別，這是當然的事實，反映時代的時候當然會發生異點，因此故用無產階級文學這個名稱去表示牠的彩色。將來無產階級泯滅了後，無產階級文學的名稱也當然消滅的，由是就和文學的大道直接地相聯結吧。但是到那時代，前時代的無產階級文學即是文學的大道，保持着文學的本質，循着純粹的途徑進行；這是無疑的事實。盧那茶爾斯基也說過：

“當然，資產階級的及半資產階級的藝術家以爲無產階級藝術是不存在的，他說存在的祇是種汎人類的藝術，並大放厥詞，其實這些無聊的事實實在無加以討論的價值。”（新藝術論）

不錯，有階級差別的地方恐怕祇有單純的人類的藝術吧。可是真的純粹的無產階級文學沒有不保持着汎人類的性質的。

這種詳論當讓之日後，至關於牠的色彩及特色等，再把杜洛茨基的議論引用一回吧。——他一方面否定無產階級藝術，一方面又假定將來的藝術，把藝術分爲革命藝術和社會主義藝術的兩種。

‘革命藝術雖尚未存在，但牠的藝術的要素却是存在的，並且有那種暗示，有那種嘗試。(中略)革命藝術的大波瀾——生長于革命之中，並將在今後把革命的任務雙肩擔負的新時代的藝術——不見得不會在最近的將來發動。但我們切不可把在反映着過渡時代的一切矛盾的革命藝術和社會主義藝術混淆了。這是何道理呢？因爲後者的基礎實在尚未造成。然而我們一方面

須明白社會主義藝術是由過渡期的藝術誕生出來的。

“我主張這種差別，決不是受着銜學的思索的束縛。稱社會主義革命為‘由強制的王國向自由的王國的飛躍’的昂格爾斯的名論，實在是很正當。革命的本體尚不能稱為‘自由的王國’。不單如此，在革命的內部，‘強制’的特色反發達到極度的。

“若社會主義是為廢除階級的對立的主義，那末革命就要使階級的鬥爭，達到最高度為止。在革命時代要求這種文學——即為對擷取者作戰，要指導無產階級一致的團結的文學——，這種文學也當然很發達。革命文學除滿溢着對社會的憎惡的精神以外，再沒有什麼了。這種文學是在無產階級獨裁時代變為由歷史之手所創成的因子而表現的。在社會主義治下作社會的根

幹的是社會的聯帶心。一切的文學，一切的藝術不能不受別種的調音叉的調節。在今日，我們常覺着有種種不易命名的感情——雖經偽善者和俗物使用舊了的，但‘無我的友情’，‘對鄰人之愛’，‘真實之心’等會在社會主義的詩中，作種諧音很響亮地唱出來吧。’（文學與革命）

爲求熟悉杜洛茨基的意見，不得已地把他的文章引用了一大段——在這裏誰都會這樣地思疑吧，即革命藝術的定義未免太漠然了。至社會主義藝術的意義却極明瞭。尤其是把兩者相對照說明的時候，各各都很明瞭地把牠的特徵及色彩表示出來。這確是件很有趣的事實。然而漠然的仍然是漠然的，革命藝術到底是怎麼樣的一種藝術，向未有人了解。

革命藝術當然不是無階級時代的社會主義藝術。又否定無產階級藝術的他當然不以牠爲

無產階級藝術，稱牠為資產階級藝術麼？這當然更不成話。那麼牠是無產階級獨裁時代的藝術麼？這到有點相似。但是所謂革命藝術實在沒有顯然的定義。

但在所謂獨裁時代的短期間中，這種藝術能夠發達麼？若以為有發達的可能，他的學說就未免自己矛盾了。若這種藝術有存在的可能，那麼他所說的“無產階級藝術”不是充分地有存在的可能麼？由此看來，就稱牠做無產階級藝術也未嘗不可以吧。

據我的意見：這種曖昧和矛盾第一完全是由他對無產階級藝術之否定而發生的。若不承認無產階級藝術，那就非陷于這種謬誤不可。

第二他所以用“革命藝術”的名稱完全是他的革命家及政治家的立場使然。由他的這些言論看來，的確不愧為一個實行家。但在無產階級

獨裁及強制的一點，他的思想有點過偏了。不過那的確是不可否定的政治的現實，在經濟的過渡期中會發生的政治現象的階段如第一圖形所示，當然影響及于文藝吧。可是這決不是決定文藝之形態及色彩的全部。

強制的問題和文藝的本質，是全無關係的。我已經說過好幾次了。文藝的世界是絕對自由的世界。政治的強制的確會影響及于文學的傾向及題材而使之變化。但是創作的精神却一點不受牠的指揮。這種事實到本論（第一章，無政府主義的世界）裏詳細說明自然明瞭。今祇暫借‘階級’的名詞稍加以論述吧。

所謂階級，當然第一是指經濟的階級而言。但同時某種權力所存在的地方也定有階級，故階級是權力的別名。現代的社會到處都有階級有權力。人類的歷史不外是篇權力階級的歷史，

不外是篇階級鬥爭的歷史。由此可知從古來階級是不斷地存在的。這樣重大的事實當然會由文藝反映出來。“各時代有和各該時代相應的文藝，”就是指這種意思而言。階級文藝決不是從今天始有的。由此意義，現代寧可說是一方面在最濃厚地把階級反映出來，他方面又回復到最本來的文藝精神的時代。

本來的精神是怎麼樣的精神呢？可以說是無產階級的精神。在文藝本身的世界裏有階級沒有呢？否，古來文藝本身的世界裏決沒有階級的。現實的社會常是有階級的差別的世界。但在牠裏面祇有文藝的世界絕對地排斥階級。在自然科學的世界中，階級更不通用。比自然科學更有人生味的文藝的世界中若有階級反生出一種阻礙。否，作算有階級，但一進到文藝的世界裏就會消滅的。今試舉個例來說明，就很容易明白

了。文學者作小說的時候，若因為主人翁貧窮，便輕蔑地去描寫他麼？又若因為他是個內閣閣員，或上將軍，或富豪，便拼命地恭維他，去描寫他如何好如何好麼？決沒有這回事吧。若以這樣的根本精神從事創作，那他就是不值一文錢的小說家了。

若果是真的藝術家，若果是有藝術的精神的作家，他們所取的態度，和上面所述的正相反對。藝術家常是貧者弱者的好朋友，藝術家常是貧者弱者的安慰者。又藝術家是無可告訴的弱者的代辯者。這些都是證明藝術家對貧者弱者同情的。文藝本來的世界裏面沒有勳爵，沒有等級，沒有黃金，沒有財產，沒有兵力，沒有宗權，一切都沒有。若借老子所常用的‘虛無’的意義說來，文藝本來的世界正是虛無的世界。

階級在牠本身的世界中所反映的祇有牠的

階級的本體，本來是一階級的世界，決不反映其他的階級的世界，因為其他階級或被征服，或被追逐，否則取不相同的形式而屈拆消失了。又假定現實的世界不是階級的世界，文藝的世界也決不採取牠的特殊的色彩了吧。但現實的世界既是階級的，所以文藝的世界站在和階級全然反對的立場上而批評現實，抱有積極的意志——即消滅階級的意志。

本來就無何等權力的無產階級和藝術之世界有深切的關係。(無產階級之‘階級’一語實因其他有權力的階級存在，不得已而使用的，這完全是消極的在階級外的階級。有權力的地方才有階級，若無權力，何得成爲一階級?)無產階級的立場不就是藝術家的立場麼？無產階級的精神和生活不就是藝術本來的精神和世界麼？——人類的大多數常得不到權力，並且真生活的

根柢常由他們經手建造成功的。——縱令現實界和精神界的區別不能完全撤廢，無產階級的和藝術家的心的生活實在極相類似，這決不是僅僅一個哲學的思辯，也決不是空論。

以無產階級之心為心的文學便是無產階級文學。這個定義恐怕不免過于飛躍的，但像現代的時代，趨循真正的藝術本道的文學自然地會帶有明瞭的無產階級的色彩，這決不是不可思議的現象，若站在純粹的本質論上立論，藝術祇成其為藝術就夠了。以上常使用純粹藝術的名稱即是這個意思。但就現象及事實而論，還是用無產階級文學的名稱最為妥當。這個名稱是足以表現時代的傾向，精神及特色。現代的世界實在非以無產階級之心為標準而加以觀察及糾正不可。跟着一切價值之轉換同時才見新價值的發生。新發達或創造祇能站在這個立場上才有

可能。

這種事實，馬克思已經道破了的。單依靠同情，社會學無從成立，藝術也無從成立。其所以能形成者自有別的原理存在。欲消滅階級的無產階級運動和始終反對階級的藝術世界是常相照應着的。藝術之有意識或無意識的努力跟着藝術的內的素因常指向現實的階級之完全的撤廢。完全的無產階級精神和藝術的精神是一致的。“心貧者福矣，因天國乃其國也。”這句話和無產階級的藝術的精神實相照合。

由此看來，無產階級文學的名稱決不是文藝的一流派，一主義；這是很明白的了。牠實在是現代的文學的大道。若對時代和社會深加以攷慮時，除此而外再無真正的文學之道了。在這時候‘無產階級’的名稱不消說一面是指現實的無產階級，同時也表示牠的高尚的理想，單就各

個的無產階級而作無產階級文學的概念當然是錯誤的。要大多數的全部才是牠的觀念。這時候牠已經暗示出傾向和精神了。我們要警戒着流于淺薄的概念之危險，同時也不要忘掉在這種義意上的真的無產階級精神。

議論太拖得長了，不過也還得說一說。第三若就這樣地採用杜洛茨基的言論，將來的世界就像不能夠由無產階級作成。但現在的無產階級正是將來世界的基礎。到將來會失掉的祇是“階級的色彩”。這決不是無產階級的全部，也不是牠的本質，不過是牠的一部分的傾向吧了。第一重要的是無產階級的洗禮。一時的階級的“憎惡”的蔭影下滿佈着十二分的“友情”，“愛”及“社會聯帶心”。故所以說社會主義的藝術的時代是到來了。

社會主義之思想，不論在資本主義時代，在

獨裁時代，即在所謂社會主義時代都存在的，同樣無產階級之心不論在現代，在過渡的一時期以及在其後之和平時代，也都有存在的可能。無產階級精神決不是這樣簡單的一時的濫宜或精神。牠實在是存在于無窮地聯結着的人類之心底的東西。（我們決不可受着名稱的支配）杜洛茨基的熱情我們雖然理解，但過于淺狹地把無產階級文化或藝術否定，同樣過于淺狹地把革命藝術肯定；那對新興文學以及新文學運動無定見的人們，將因此更陷于迷惘而莫知所從。又特意地燃着熱情從事于此運動的人們的意氣亦將因此而大受挫折。

有這些理由，故我特為無產階級文學費了許多文字。杜洛茨基是全由政治的立場立論的。我是由純文學的立場立論的，祇因是專門，所以我覺得我的議論有充分的強點及信念，但我很

希望這樣的議論，能由所有一切立場而發揮。由是我的思想可得鍛鍊，也可以發見新道。尤其是到了現代，藝術論以及文學論和政治法律現象實有密切的關係，不能把牠們分開討論。讀者若觀察事實就不難了解吧。

除上述者外，可歸總論中論述的事項還很多。又爲參考及對照計，有引用的必要的文學論也不少。但限于篇幅，時間及其他原因，就在此作個結束吧。——其實我這一篇可以說是篇緒論。本論或詳細的議論要讓之今後的機會。今暫把預定的本論的內容順序列之于下。然而大旨已盡于這篇序論中了。

第一章 無政府主義的世界

這章論藝術的本質——即是無政府主義的世界。——“無政府主義的”是怎麼樣的意思呢？這是最先要說明的。我們要明白這決不是個人主義的無政府主義。當然是多數的共產的意思，但同時要否定一切強權，因為和自由作對頭的就是權力。所以牠的一面是階級問題，其大旨在論階級的時候已論述過了，在這章裏再就歷史學，社會學，宗教，文學等各方面去詳細證明。

第二章 文藝和階級鬭爭

在這章裏分爲材料和精神的兩方面，即第一，可否把階級鬥爭的材料採入文藝裏面？第二，可否以鬥爭的精神而從事創作？

以上兩問題當然要把牠們肯定，由各方面詳加討論，並要使牠和現代所討論的種種無產

階級文學的問題相接觸，其次論所謂資產階級作家及藝術至上派——這個題目在近年論爭頗多。到現在稍爲好了一點。由此可以窺測時代思想進展之急速了。

第三章 社會革命和文藝

這章也分爲兩段。第一根據事實詳論文藝，如何地因社會變革而得利益及有真的發達的希望。在這段裏，當然要詳述現代的社會在藝術上如何的有害，如何的阻止牠的進步，並且這些危險如何的因資本主義的進展而日見增加。總論裏把唯物史觀，第二章裏把階級鬥爭關聯起來論述過了。在這章裏，要把還有一個馬克思的重要學說——餘剩價值論聯結起來討論。這又要再分爲創作和賞鑑的兩方面來論述。

第二說明文藝在社會變革上如何地有勢力及如何地影響于社會變革。在這段要把宣傳文學，無產階級文化，‘民衆與藝術愛’等問題聯結起來討論。

第四章 文學者和實際運動

這章和第三章有嚴密的關係，要說明文學者的素質及幻想等問題。

本論大概按上面的大綱順序編述，但讀過了總論後已經很充分地可以了解無產階級文學的問題了。無產階級文藝論的重要點還是在這篇總論。

附 註

(註一)

蒲格達 諾夫爲什麼不以農民爲無產階級呢？其理由因無產階級的精神——即他們的組織的起源——爲集合主義。(中略)……農民的特性是個人主義，個人的利益，及私有財產的精神。(中略)並且存在于農民間的家庭經濟之家長的秩序尚保持着權威的宗教的精神。蓋蒲氏之所謂無產階級精神即共產主義。又農民間(尤其是古代的俄國農民和近代歐洲及日本的農民)會有共產的精神否，須另爲研究。

(註二)

試再引用蒲格達諾夫的言論以作參攷。

“到近代止，從前所謂勞働者所作的詩恐怕大部分不是成于勞働者之手。是否勞働者所作的詩和作者無關係，祇和觀點有關係。詩人本身是不能“經濟化的，”而屬勞働者階級的。”

(註三)

還有一個意見，即無產階級文學是和資產階級文學相對峙的。這個意見也可以成立。因為一是表現資產階級的精神及思想，一是表現無產階級的精神及思想，也非表現這種精神或思想不可。這確是有可取的議論。想把個個作家，個個作品一一依據牠的基調而說明或區別，實際上有不可能的時候。即依據唯物史觀也是同樣的結論。但有時候作全體的一代表，很奇異地牠的適用在個別的作家或作品上都有效驗。

但資產階級的精神，及思想到底是什麼呢？無產階級的思想及精神又是什麼呢？這是當然會發生的問題。無產階級的思想精神第一是打破階級。（由是要萬衆的生存權，生活權。）第二當然是共同的精神。但文學論裏不祇有這些因素，感情，情緒等還要加進去。不過單由那幾點，無產階級文學已經充分地可以成立了。（這是稍爲狹義的之無產階級文學）至那些作品要和人類生活的大道及文學的本道相聯結，却無俟贅述的了。

（註四）

杜洛茨基的這種意見即在俄國布哈林等也極反對。“無產階級獨裁的時期。決不是個短時期，”這是第一個論點。——但據我所見，以爲這種獨裁時期是長期間，故無產階級文學能够成立，此種議論也很可笑。至其理由讀總論後節的

議論就不難明白吧。

上海聯合書店