

曹靖華主編

文藝的基本問題

著 克 尼 鐸
譯 之 敏 焦



中國文化協會文藝叢書

文光書店印行

蘇聯文學叢書

文藝的基礎問題

鐸 尼 克 著
焦 敏 之 譯

蘇聯文學叢書

文藝的基礎問題

版權所有 不准翻印

著者	鐸	尼	克
翻譯者	焦	敏	之
主編者	曹	靖	華
編輯及 發行者	中蘇文化協會	編譯委員會	會
印行者	文	光	書
總經售	利羣書報聯合發行所		

總店：上海河南路三二八號
分店：重慶中山一路二一八號
上海河南路三二八號

實價國幣 元正

民國三十六年二月月初版

總0424-35

(104 P.) 2000

譯者序

歷來從事於藝術活動的人們，差不多個個人都把「美」或「工」提高到第一位。作文章講究美，咏詩講究美，繪畫講究美，電影講究美；似乎文藝就是美的世界。這種追求藝術美的心情，是作家、詩人、畫家、作曲家、以及舞台上的演員等等，應該處處洋溢或表露出來的。

但藝術上的美，與貴族仕女手上帶的鑽戒或寶石有着顯著的不同。就鑽戒或寶石的物質性說，它也許是很美的，但在社會與實踐關係上說，鑽戒或寶石，正是貪污、盜竊或吮吸別人血液的證據。這是贓物，這是血腥。至於藝術的美，則是真正反映了人類的生活和實踐的。它應該是人民的。世界上什麼人能創作出偉大的藝術？我們的回答是人民，是在生活上和精神上能與人民站在一邊的人。歌

頌剝削，爲個人打算，投機取巧，以及那些光憑小聰明騙人的所謂文人學士，是絕對不配寫出偉大作品的。

因此，偉大的藝術，首先要求藝術工作者有崇高偉大的理想和人格，要求他們有堅苦奮鬥的精神。

其次，就是要求人們孜孜不倦的學習，學習，並且向人民學習。

但其三，在現今我們中國經濟政治文化樣樣崩潰的時候，我們文藝工作者，老實說，對社會，尤其是對政府，也有一個要求：允許我們活命！允許我們有學習，研究和發表等自由！假定還是同今天一樣，黃金美鈔飛舞，人民都沒飯吃，這也不許，那也禁止，那麼即使魯迅再生，高爾基活到中國，在斗米寸金的今日，他們也是不會有許多傑作的。人是吃飯長大的，作家，詩人：也是不能勒緊腰帶活下去的。我們要求政府首先停戰！首先廢除那一切禁令！

這本小冊子，本來是預備在兩年前與各位讀者見面的。可是在兩年前，我們

在抗戰，物價在飛騰，譯者在當時祇好耐心地等候時局的好轉，政治的清明。但現在，兩年又過去了，內戰代替了國戰，武行代替了禁令，報紙五百元一份，假定不是中國出版家中尚有少數肯破斧沉舟地幹，不知要等到何年何月呢？

最後，我要對本書做一簡單的介紹。

本書作者鐸尼克是在蘇聯很有名的文藝理論家，這本小冊子，是根據他爲蘇聯文藝百科全書上寫的一篇論文『馬克思主義審美學的根本問題』譯出的。內容非常豐富，作者僅僅用四萬多字能把文藝上的一切基本問題都加以扼要的說明，是與它有關文藝理論的著作所比不上的。

在譯文方面，爲了適合讀者的需要，多少帶點編譯的氣味，此外，硬性的語句，因某種關係，譯者也把它刪去或修正。但原真目仍然保存，修改的是一些形式，內容則與原文毫無二致。

最後我要向幾位對本書的出版出力不少的朋友們，尤其是靖華兄，以羣兄以

及任抄寫的葉淑勛先生表示謝意。

焦敏之於滬濱三六、二、廿四。

目錄

- 一 什麼叫做美學，它所研究的對象是什麼？……………一
- 二 美學的社會性及歷史性……………四
- 三 藝術的特性與內容……………一九
- 四 藝術上的美……………三二
- 五 什麼叫做昇華……………四五
- 六 悲劇……………五六
- 七 喜劇……………七一
- 八 文藝的人民性……………七七
- 九 新現實主義……………八四

一 什麼叫做美學，它所研究的對象是什麼？

美學爲關於藝術以及一般藝術知識（藝術的創作，藝術的觀感以及藝術的享受）的哲學。美學的任務，是在對作爲人類認識反映的藝術的本質與它發展的一般規律，自然與社會一切相互關聯的寶庫，各種各式的人類的活動，以及人類感情，思想等等在諸形像中（有形像可觀的，可聽聲調的以及用語言所表現的等等）的創作的複寫，做一個研究。與藝術起源問題密切聯繫着的問題，是關於它社會作用的問題。規定專門藝術與科學，哲學以及其他各種社會知識形式之間的界限，建立彼此各樹一幟，而互相標榜的分門別類的藝術，是美學的一個責無旁貸的任務。美學首要的任務，是要解決關於藝術的本質，藝術的發生以及它發展規律的問題，解決關於它社會作用的問題，但藝術即使不對表現在生產活動，科學，哲學以及表現在一切文化領域中之人類的一切藝術創造，都建立其本身的藝術

創作，也不把它作為它的一個方面而包羅殆盡。

美學的基本問題，這就是關於藝術與現實以及藝術認識（藝術的創作，藝術的觀感以及藝術的享受等）與存在（自然與社會）的關係問題。為藝術中的現實主義而鬥爭的美學，以我們身外所存在而不依賴於我們的客觀的現實為本，而以藝術及藝術的認識為末。反之，凡仇視藝術的現實主義方法的那些美學，則倒果為因，以藝術為現實之根，以生活為藝術認識之末。可見我們在基本的美學問題上所採取的現實主義的解決法，歸根結蒂，它在理論上是與基本的哲學問題——即關於精神與自然，思維與存在的關係問題——之唯物論的解決法聯繫着的。

美學理論中最為前進而最為澈底的理論，首推馬列主義的審美學。它在解決基本的審美問題時，是站在馬克思主義的辯證法，馬克思主義的哲學的唯物論以及它對於社會生活之唯物觀的理論基礎上的，是擁護藝術的現實主義的方法的。可是馬列主義的審美學，不僅應以批判的態度，去精通那些曾經擁護唯物論

的審美學及現實主義的藝術思潮在審美學上的遺產，並且也吸收了觀念論者審美學方面的造詣，因為處理審美問題的辯證法，它的因素，純然是由它當中發育長大的（以至於建立了馬恩氏的辯證唯物論）。除此以外，在藝術和美學史上，現實主義在藝術家及作家創作方面的成功以及在藝術理論家們於學說方面所獲得的勝利，通常還是在與他們整個宇宙觀的觀念主義性立於矛盾中實現的。同樣的，審美學中現實主義的傾向，固遠非永遠在唯物論的哲學中尋求到它理論的基礎，而在另一方面，形而上學的唯物論者，也常常的和它世界觀的根本認識陷入矛盾，而在藝術上站在觀念論者的觀點上。在馬克思主義發生以前，藝術的現實主義的審美學，還沒有於最終達到他登峯造極的境界；它在基本上，雖是由對自然之唯物論的認識而出發，可是却不能腳踏實地站在辯證唯物論的社會觀上面。所以如影隨形，而與哲學中唯物論和觀念論的鬥爭同策並勵而在審美學方面一道發展起來的現實主義傾向與觀念主義傾向的鬥爭，它之所以決不能同前者機械的相

吻合，正如同在藝術本身，現實主義傾向與觀念主義傾向的鬥爭之不能機械地與之協調，全然是一個道理。

二 美學的社會性與歷史性

哲學的基本問題——關於思維與存在，精神與本體的關係問題，它在美學方面具有一種特殊的形式：這裏，它是表現為一個審美學範疇的客觀性或主觀性的問題，表現為一個藝術觀感與藝術以及人們一切藝術活動與現實性的關係問題。這種問題的提法及解決的性質，於是就規定了每一種理論在美學發展史上所佔的地位。審美學中現實主義與形式主義（觀念論）之間的鬥爭，與哲學中唯物論與觀念論兩個陣營中的鬥爭，全是適應着的。伊利奇關於黨派性的哲學的學說，可使我們了解到審美學史上一直由古代到現在所繼續發展下來的兩個基本的鬥爭路線：現代的審美學，完全同兩千年以前的審美學相同而是黨派性的。它的兩個基

本的傾向，這就是藝術的現實主義的陣營和藝術的觀念主義的陣營。

十八世紀法蘭西唯物論(第當羅 Diderot 1713—1784)的審美學和德國費爾巴哈(F Feuerbach 18.0—1872)的審美學(切爾尼什夫斯基 N, Chernyshevsky 1828—1889)都是無能為力，把他們的學說提高到辯證唯物反映論的地位的，它們雖能在模倣論與複寫論範圍之中解決了藝術與現實性的關係問題，然而對於作為反映社會生活之社會意識的形式，即令在這些審美的學說中，對於藝術的社會作用，也曾加以十二分的注意，可是總不能升堂入室，對他加以一個唯物論的說明。美學家切爾尼什夫斯基在歷史上的豐功偉績，是在於他反對別人將觀念論哲學作為美學的理論基礎，而他自己則將唯物論的哲學，作為藝術的現實主義的一個基礎。可是就是在這一點上，在切爾尼什夫斯基的審美學當中，也還可看到他沒有透澈地明白藝術的活動，沒有透澈明白藝術是現實性之形象性的反映：這種反映，不是對直接具體的現實與活潑潑的觀察和想像的一種直接的模擬；他的審

美學的特性，是對於藝術的特性估計的不夠。切爾尼什夫斯基在哲學上正確地所下的唯物論的命題，是在於他說生活與現實是最初之本，而藝術則為在後來所產生且由前者所導引出之果，但因為他在藝術與生活的審美關係上，還保持着某種形而上學的觀念，所以他便半途而廢，不能再進一步以肯定：優美的生活至上，而藝術的優美在下了，同時在這個意義上，任何一種真面目，它總比模擬或謄抄，都是更為高超的了。這種論斷的過處，一則是由於他不了解藝術的特性，二則也由於他不了解藝術美與生活和科學哲學之間的區別所致。

黑格爾關於藝術的學說，其中所表現出來的黑格爾觀念辨證法與它觀念體系之間的矛盾，其程度之大，決不下於他學說中的其他任何一個組成部份。

『……馬恩二氏祇是由黑格爾的辨證法中吸取其「精華」，而拋棄其觀念論的糟粕；同時在進一步的發展辨證法時，賦與他以一種現代科學的形式。』（斯大林『列寧主義問題』俄文第五三五頁。）

黑格爾審美學中的這種精華，就是它澈底的走上了藝術的現實主義的審美學。在黑格爾學說中，審美學的範疇，雖是種波濤洶湧般的急流，是彼此相互關聯着的，是一種事物向另一種事物的過渡，然而對於黑格爾學說，藝術却如一切存在的事物一樣，絕對的精神，儼然為藝術的一個造物主（*Demiurge*）。至於馬克思主義的審美學，則對於黑格爾的審美學，採取了「唯物論的研究法」，去了它「觀念論」的糟粕，批判的改造了他的方法的「精華」，而在辨證的歷史唯物論的基礎上，真正地建立了科學的藝術論。

在藝術認識（藝術與藝術觀感）的歷史發展上，客觀現實（自然與社會）的反映問題，它的觀感與思維之在藝術以及在人們一切藝術活動中的體現，構成馬列主義審美學的一個對象。馬克思主義的辨證法，與馬克思主義的哲學的唯物論，在審美學史上第一次地對藝術觀感，藝術創作以及藝術之客觀發展的規律，在各方面的科學的認識上，奠定了一個理論的基礎。

作為藝術之哲學的美學，不僅是研究使藝術與科學接近而作為反映存在之認識形式的一般東西，而且也研究藝術與科學各自的特性。

藝術及一切藝術活動，二者與科學及哲學所不同的地方，其最重大的特性，就在於客觀現實的反映，在這裏是借助於形象來實現。在藝術當中，一般作為典型，而一般的及個別的辨證法，則為典型的及個性的辨證法。由於藝術和科學以及由於它和哲學之間的這種重大的分野，由於藝術創造和科學思維之間的這種重大的區別，於是在科學活動以及藝術當中起了很大作用的那種想像（玄學），就有非常重大的意義，而成為現實在形象中的創作反映的力量了。

同樣的，藝術的觀感——在自然生活以及在藝術中所覺察出的非常優美的美的享受——，也構成爲審美學的一個專門的問題。當然，這並非是說，科學的研究，就不能夠供給我們以一種美的滿足，而科學的和哲學的作品，就不能夠啓發一種藝術的觀感，但是在藝術理論上，這些問題却提到第一位了，成爲審美理論

與實踐的專門問題了。

在社會的歷史發展，和在人們生產活動的歷史發展的過程當中，不但藝術的觀感起了變化，同時藝術本身，現實的藝術的感覺，以及基本的審美範疇的理解，也一同起了變化。因為這種原因，相對性的原素，就在藝術觀感發展的歷史過程中所形成的一個組成部份了。優美絕倫的和理想昇華了的悲劇及喜劇的範疇——這些絕不是千古不變，萬世不移的範疇，而是在社會發展的各時代中，充溢着形形色色的內容而如激流似的範疇。不但如此，藝術還是階級認識最重要的形式之一，各種藝術思潮之間的鬥爭，本身便是階級鬥爭最主要的領域之一；所以藝術的觀感，本身就流露出了它階級的本質。藝術的觀感，在歷史上是變化無常的，它反映了自然與社會發展的客觀辨證；所以，我們由藝術觀感這一變化的事實當中，決不能得出一個結論說，審美學與主觀的諸範疇是有關係的，美，昇華，悲劇與喜劇的概念，便沒有一點客觀的意義。絕對的相對論，實同其他一切觀

念論的審美理論無高下之分，都是將辨證唯物論的審美學視若仇敵而恨入骨髓的。因此祇有在列寧主義的反映論誕生，祇有在他關於相對真理與絕對真理的學說以及關於認識的曲線般的發展的學說問世之後，審美學上一向糾纏不清的絕對真理與相對真理之間的相互關係問題，才得到了一個解決。藝術觀感的發展史，各種藝術學派與藝術思潮的鬥爭史——這個就它審美的意義而言，絕不是具有同等價值的各種風格的毫無效果的遞嬗；這個絕不是主觀的和完全相對的藝術口味的偶然的衝突，而是現實反映於形象認識中的一種複雜善變而合乎辨證法的反映過程，是藝術觀感與藝術創作的歷史發展過程，蓋在每一個新的歷史階段中，各個階段均對於美與昇華，悲劇與喜劇認識方面的絕對真理與相對真理之間的相互關係，給予一個新的相互關係。在這種審美範疇的認識方面，在一切歷史上古往今來的各種各式的差別當中，它們（即認識）不能說是毫無客觀意義的一個簡單的遞嬗的附加條件。在認識中，我們可以看出社會生活，我們可以看出人類活動以

及感覺與思想的反映。對審美學有着一個顛撲不破的意義的，就是關於藝術的辨證唯物論的這些獨一無二的典範，如馬克思與恩格思之對於悲劇與喜劇的本質的觀察，伊利奇之評L。托爾斯泰的藝術創作爲「俄國革命的一面鏡子」，斯大林之稱蘇聯各族人民的藝術爲一個以民族爲形式而以社會主義爲內容的辨證的相互關係的問題，就是幾個例子。

伊利奇在闡明L。托爾斯泰的藝術創作，他的歷史作用是「俄國革命的一面鏡子」時，他同時也指出了反映論對審美學的一切意義。伊利奇指出，偉大藝術巨人L。托爾斯泰，雖是在他的著述中反映了社會生活的幾個重要的方面，然他之所以成爲「真正的偉大的藝術巨人」，還在於他不能不在他的著述之中反映革命的某些重要方面。伊利奇在藝術巨人L。托爾斯泰的偉大中所看到的，就是在於他「在俄國資產階級革命襲來時，他爲一個由俄國千百萬農民所集其大成的某些思想和情緒的反映者」。（「列寧全集」俄文第一二卷第三三三頁。）

審美學在反映論之中，不但對於藝術的階級本質和民衆性，以及現實主義的傾向（它在意義方面爲現實的要害方面的一面皎潔如明的「鏡子」）等等問題的解決，獲得了一個哲學的基礎，同時最後，對於藝術創作之批判的態度，對於它在政治上和藝術意義上的正確的評價，也都獲得了一個哲學的基礎。作爲馬列主義審美學之哲學基礎的反映論，可幫助我們解決作爲社會認識形式之一的藝術的歷史發展的問題。

卡爾在「政治經濟學批判導言」中，對於藝術的唯物史觀，曾奠定了這樣的一個基礎：

「盡人皆知，希臘的神學——卡爾寫道——不但構成爲希臘藝術的火藥庫，而且也是他的一個基礎。難道這種在希臘狂想基礎之上，因而也就是在希臘藝術基礎之上建立起來的對自然和社會關係的觀點，它在自動紡織機、鐵道、機關車以及電報的存在條件之下是可能的嗎？就讓火神（Vulcan）抵抗一下羅伯特公司

(Roberts et co) 而和他比一比吧，讓電神朱彼得(Jupiter)碰一碰避雷針吧，讓商業之神海爾麥斯(Hermes)與興業信託銀行(Credit Mobilier)競爭吧！一切神學都是企圖借助於想像而征服自然力，支配自然力，並且構成爲一種想像中的自然力；可是它隨着這種自然力的真正支配而消失了」。(卡爾：俄文『政治經濟學批判』第三一頁一九三五年黨出版所版本)

「……在火藥和鉛彈發明了的時代，試問還可能有一位刀槍不入的阿奇力士(Achilles)出世嗎？還是一般的，在發明了印刷機之後，還可能使長篇史詩伊里亞德(Iliad)，與它們並美嗎？難道出現了印刷機之後，神話傳說，歌曲、聖詩以及敘事詩的一切必要的前提，還能不必然同歸消滅嗎？」(『政治經濟學批判』第三一二頁)。

然而古代的藝術，直到今天，還仍不失爲我們藝術賞鑑的一個對像者，是一個很大的道理存在着的。馬克思主義的審美學，針對着觀念論者的「藝術永生

「論，它對於偉大藝術作品的永生的意義，給了一個科學的歷史的說明，闡明了藝術領域中絕對真理與相對真理的相互關係。

「但困難的問題，不在於認識希臘的藝術與史詩，因為它是與社會發展的某種形式聯系着的。困難的問題，倒在乎理解它們至今爲什麼仍爲我們的一個藝術的賞鑑，同時在某種意義上，它至今還被奉爲典範而保存着吾人所望塵莫及的典範的意義。

成年人不能返老還童，也不能夠長生不老。但是他就不能以他童年的天真純潔以自娛，而同時他自己就不想大加再爲產生他天真的本質嗎？難道在每一個時代的童年般的天性中，他就不復活它的本性爲他直樸的面目嗎？同時爲什麼凡人類社會的童年最有朝氣而亦最爲光華絢爛的地方，他決不該再把從來所不能重演的覆轍，再對我們有一種永遠的思慕？」（同上）

所以，卡爾着重指出，美學的任務，不但在於確定藝術作品與某種社會形式

之間的關係，並且是在於闡明這些作品的客觀的藝術的意義。這個就是說：藝術史與藝術創作史，它本身同人類對科學以及哲學的認識發展史一樣，是一個絕對與相對之發展的統一。同時馬列主義審美學與前此一切現實論的區別，也不但是在於它在藝術中看到了一面「生活的鏡子」，而且在歷史上第一次地樹立了藝術與藝術觀感在發展的社會中所具有的發展的法則。祇有站在馬列主義關於社會發展的學說，祇有站在他關於五種基本生產關係形式的變革（原始公社的，奴隸所有者的，封建的，資本主義的以及社會主義的生產關係形式的變革）的學說以及關於階級，階級鬥爭和工人階級專政等學說的理論基礎之上，祇有站在唯物的社會觀的基礎之上，纔有可能真正科學地去理解藝術為社會意識的形式之一。

各種文藝學派與文藝傾向之階級本質的揭發，是可使馬克思主義的審美學，將藝術及其在社會發展中歷史作用的唯物觀都具體化的。社會意識的階級性，固

然也表現於文學和藝術的階級性之中，然而馬列主義對於文學和藝術發展的認識，與那些打着輝煌的招牌，以文藝學派以自眩的庸俗的社會學家，毫無同共之點，蓋彼等既不懂得辨證唯物論的反映論，又不懂得唯有真正偉大的藝術家和作家，他們纔一定在他們的創作中反映出了他們人民生活的重要方面。

藝術的現實主義的歷史意義，正是憑恃着它客觀現實的反映作用，這個是庸俗的社會學家所完全忽視了的。馬克思主義審美學中辨證法的光輝的運用，就是恩格斯對巴爾札克所做的分析：

「凡因巴爾札克所不得不反對他本階級的情感和政治成見的那種事，凡因他看到他可愛的貴族的必然的沒落而後描寫他們為命運每况愈下的人們的那種事，凡他在他那個時候，祇能看到了的未來社會真正的人們的萌芽的那種事，我認為這個就是現實主義最偉大的成功之一，是巴爾札克老人家最偉大的特性之一。」（馬恩所著，俄文「關於藝術」，選集，第一六四頁，一九三七年國家出版社版）

本。

反映論啓示了藝術當中人民的意義，但庸俗的社會學派，則曲解了馬列主義關於階級鬥爭的學說，忽視了藝術反映現實的作用，忽視了人民在藝術中的歷史意義。他忘記了人類物質精神的文化，在整整多少世紀以來的歷史上，都是承擔在人民羣衆的肩膀上，他忘記了最偉大的藝術家們，他們創造的藝術之所以能的確確公正而渾厚地完全反映現實者，是因他們能在他們的創作之中，把自己寄託在人民的心理，人民的希望以及他們反對剝削者壓迫的抗議之上。

古代藝術的基礎，是希臘國民神祕的創作。在封建社會中，受教會所迫害的現實主義，它的藝術，在人民羣衆中找到了他的柱石。資本主義社會對藝術的創作性是敵視的，所以最偉大的藝術家和詩人，就在人民幻想和人民想像的生動的泉源中，找到了一個鼓舞。

社會主義在蘇聯的勝利，對幾千年來都市與鄉村之間，知識勞動與體力勞動

之間的對立，不僅造成了一個徹底消滅它的條件，從而對真正人民藝術的發揚，開闢了一條前程遠大的道路。在蘇維埃國家中，這種足以建樹美的社會，而且不可限量地比人們在以前所祇能憧憬一下的一切幸福還要超過無數倍的社會制度終於勝利了。

反映論解決了百年以來縈繞在藝術理論家們腦海中的藝術的使命問題，解決了「爲藝術而藝術」和「純藝術」代表者以及功利主義的審美學擁護者所片面的和曲解了的問題。資產階級功利主義的審美學也吧，資產階級的「純藝術」論也吧，馬列主義的審美學都把它們拋棄了。

辨證唯物論關於藝術中社會生活的反映，爲社會意識的形式的學說，關於藝術在剝削者社會中的階級性以及關於實踐爲真理的準繩的學說，說明了進步的藝術在社會發展史上偉大的作用。因爲在創造地去反映現實時，同時藝術又很有力地影響着它。藝術發展史——駁斥「爲藝術而藝術」的理論的一個確實的準則。

在另一方面，藝術決不能祇局限於資產階級功利主義的狹隘的範圍當中。藝術不但滿足了藝術享受的欲望，同時還供給了藝術觀感的需要，它有非常神聖和理想崇高的意義；在藝術之中，它既有社會生活的反映，也有人類歷史的反映，它在人民大眾生活上有絕頂重要的意義。因為這種種原因，所以它不能狹隘地祇供功利主義論來享用，它的社會的意義，實比功利主義所說的要大到無限倍。在蘇聯，藝術起了驚人的作用，它是「靈魂工程師」的工具，是社會主義心理改造的工具，是改造那些正在從事建設社會主義的人們的一個工具。

三 藝術的特性與內容

藝術與科學知識最爲重大而最爲明確的一個區別，就是藝術創作的形象。在建築、雕刻、繪畫以及電影等等當中表演形象的規律性，在音樂當中，有聲形象的規律性，在詩詞方面的口語形象的規律性，以及在歌詠、舞蹈、戲劇、歌劇和

有聲電影等方面種種色色的總合形象的規律性——所有這些，都是藝術內容的形式與科學哲學產品所判然不同的地方。作為藝術特徵的藝術創作的形象性，同時也與直接借助於感覺的器官動作的結果而反映，並且在這個直覺能力的基礎上去反映的那些表演的，有聲的以及口頭表現的總合性有一區別。如果藝術創作在概念上以其形象性和感覺的具體性而與科學思維大異其趣的話，那麼反之，則藝術的形象就與直接的感覺形象和表現也別有一種特性了。

故藝術的特徵，祇可站在馬列主義關於人們對客觀現實反映之學說的基礎上來確定。伊利奇有言：

「認識為人們對自然的反映。但這不是簡單的，不是直接的，不是整體的反映，而是各種抽象物，形式表現化，認識的具形化以及法則等等的一個過程，這些東西就是認識和法則等等（思維，科學——「邏輯的思想」）它有條件地差不多包括了永遠變動和發展中的自然的普遍的規律性。這裏，在事實上，客觀上，

有三個因素：（一）自然，（二）人類的知識——人類的頭腦（爲這種自然的一種高級的產物）與（三）反映到人類知識中的自然的形式，這種形式就是概念，法則與範疇等等」。伊利奇：「哲學筆記」第一七六頁。」

藝術與科學及哲學不同的地方，就是認識的性質與「反映到人類知識中的自然的形式」，因爲藝術的形式，這個不是概念，也不是法則，而是一些形象。認識是先要通過活生生的觀察路程，纔走到抽象思維的（科學與哲學），其後，它纔又趨於實踐，所以實踐乃真理的準則。抽象的思維是在個體和總體的統一中，再生爲具體的。但在藝術的形象的思維中，具體的再生，却是通過另外一種形式——在個性與典型的結合之中。

「具體之所以爲具體者——卡爾寫着——是因爲它是無數規定的一個結合，是許多形象的一個統一。所以在思維中，它表現爲一個結合的過程，爲一個結果，而不是一個出發點，雖然，它自身在現實中表現爲一個出發點，同時因爲這種

關係，它同樣是觀察與想像的一個出發點」。（俄文馬克思全集第一二卷第一部份第一九一頁。）

藝術形像的典型性，使它與科學的總合和直接的觀察不同；但同一種情形，個性的也與個別的（概念中的）和統一的（思想中的）不同，它與前者所不同的地方，是在於它的形像性，感覺的具體性，以及明確性，至於與後者所不同的地方，則又在於它具體性的表現方法性，為一個藝術「再生」的結果。我們可以說，如典型化是採取單一思想的直接藝術總合的方法而來，那麼這意味着，它停滯在形而上學模倣論的道路了。藝術的再生之所以為具體的，正是因為它採取了典型與個性的統一的方法，同時藝術形式，在它與藝術內容統一中的特性也就表現在這裏。藝術的特性，不僅包括着它的結果（藝術的作品），而且還包容有它整個的過程（藝術的創造性）。這種特性，本身包括四個本本的相互的契機：

（一）典型與個性的統一，與一般及個別的統一（在科學及哲學方面）的不

同；

(二) 形式與內容的統一，正是藝術形式與藝術內容的統一；

(三) 藝術具體性的特性，正是藝術「再生」的一個結果；

(四) 藝術幻想的特性。

藝術的形像（人物，情況與動作），實在的，它是以現實主義的方法去反映現實的，是將典型與個性之間的辨證的關聯體現到自己當中而同時成爲典型的（在科學及哲學上爲一個一般的）與個性的（在科學及哲學上爲一個個別的）。正是這種形像的典型性與它個性的活生生的結合，纔構成爲模繪藝術，音樂以及詩詞中最偉大的藝人之創作的特性。

「每一個人物——典型，但同時也是完全規定了的人格，這不但黑格爾老人家『這麼』說，同時在事實上一定如此」。（俄文馬恩：「關於藝術」，第一六一頁）。

荷馬之詩與蘇聯各族人民的散文——這都是登峯造極的形像，因為在這個形像中，人民的創作，藝術地是在幾千百種形形色色的結合和相互關係中將典型的東西和個性的東西結合起來了。

俄羅斯民間文學的英雄們(The hero of Russian folktales)如道不里甯·尼克金奇，米庫拉·謝梁尼諾維奇，伊里雅·慕洛麥夏，斯過托格爾，阿列什。波波維奇等，這都是出類拔粹的人物，他們彼此都以生動的，現實的人物而見稱，而同時他們又是偉大的人民，人民的思想以及願望之英勇美德的一個典型的總合。

在藝術形像之中，典型與個性的相互關係，是急流善變，種類不一而花樣翻新的。它在每種藝術形式，每種風格和每種美學中，均各有其一種異乎尋常的特性。這種典型與個性的相互關係，在所有一切真實的藝術形像中，不但表現在性質和「人物」當中，並且也表現在情況和活動當中。恩格斯在寫給M.加爾克因

斯的信中，對於現實主義下了這樣的一個定義：

「……現實主義，除應理解為各種細小節目的真實性而外，它是意味着典型的人物在典型的場合之中的傳達的真確性」。（俄文，馬恩：「關於藝術」，第一六三頁）。

但如一旦破壞了典型與個性間的關聯，如一旦使藝術這面現實的「鏡子」晦暗了起來，那麼他的形像也就失去了它的藝術價值了，結果失却了藝術的特性，使藝術的組織解體。脫離了個性而絕對化了的典型，固然把藝術的形像變為一種寓意（Allegory），而抽象的象徵，也會流為一種構想出來的圖案。所以失却了個性的典型的形像，就很容易演化為一種與一切個體對立著的一般的概念。自然，在這種場合之下，諸凡一切背離現實主義，殘缺不全，或竟至違反現實主義的傾向，都源頭而發生出來了。舉例來說，建立在形而上學觀念論基礎之上的藝術，如中世紀早期宗教的藝術或二十世紀象徵派和印象派的藝術，它們都是一邱之貉

，而決然地以其絕對的，永生的「超然性」與一切活動的，具體的個性對立着。再則，破壞典型與個性之間活生生的聯系而損害及個性事，這種破壞還可能由另外一種泉源發生，即由唯理派而發生出來的，蓋後者是主張一般的超空間的必然論，而忽視了它真實的歷史發展所規定之現象的特有的本性。這些就是由十七世紀到十八世紀建立在一種所謂性能發展上之抽象的，「觀念論」性的許多古典主義中的作品。

反之，損害了典型而使個性絕對化，則又是文學與藝術中，自然派所具有的一種特性。這裏藝術的形像，失去了它總合的意義了，流為一種部份的死板的抄錄了，成為一種事實的簡單的紀錄了，且成為表像生活與內心生活之偶然契機的凝結體(Fixation)了。

自然主義企圖利用攝影的方法，把一切事實都詳盡無遺，而原原本本地再現到他作品當中而完成它藝術的作品。十七世紀荷蘭的繪畫派，除也有過幾種藝術

的現實主義的傑作而外，却又於身後遺留下了無數着眼於說明的靜物的自然主義的山水畫派（Früh-Römer，寫生派，亦即描繪菓實的靜物畫派），然事實上，大家都是千篇一律，平凡無味，不過攝繪蔬菜，菓實，野花，魚以及盃盤用具等等的枯燥東西而已。自然主義在寫生方面對於許多細小微末的東西如日常用具，衣服，容貌以及人物等等之聚精會神的描繪，結果，必然要使他們荒唐至極，而像一個手拿放大鏡的藝術家去臨模型（Mödel）一般。

自然主義想像的重心，就他創作方法的特點來說，完全祇是集中在「無機物」和「靜的」自然方面。典型被個體排擠了：一般消滅，而個別存在，部份的代替了整體的，而簡單的又湮放了複雜的。

左拉畢生的天才，正在於他出人頭地的以個性壓倒了典型，以個別佔了一般的上峯，——這是他藝術創作中有名的自然主義的傾向，可是在這一點上，這又決定了他現實主義的一切弊病，使他的現實主義與巴爾扎克比較起來使人有美中

不足之感了。

瑪克西姆·高爾基（在他的一篇「關於一個爭論的原因」中），曾對於自然主義之拜倒於個性的事實，給了一個模範的分析：「事實不盡然都是事實，蓋事實祇是一種原料而已，故非對它加工製造，從新鍛鍊，或從其中抽取真正的藝術的真實不可。將鷄鴨與羽毛混湯烹調固然不可，拜倒在事實面前，亦甚不當，它必然要使我們囫圇吞棗，不加選擇而將偶然發生的瑣細事故和那根本的及典型的東西，一口氣都吞了下去。應該是學習挑剔輕如鴻毛的事實的知識，應該是具有

一種從事實中抽取意義的本領。」（M·高爾基：「關於文學」言論集，第一〇九頁，一九三七年版本）。

典型與個性的統一，實文藝復興時代偉大藝術家們繪畫中各種變化的一個特性：這些人，就是里奧納爾德·達·芬西。（Leonardo da Vinci 1452—1519），拉飛爾（Raphael 1413—1420），米開朗吉羅（Michelangelo 1475—1564），第慈

與威拉斯葵士(Velasquez 1599—1660)。它同樣成爲莎士比亞及塞萬提斯創作中的一個不可割愛的特性。

莎士比亞劇中的人物，以典型與個性，亦卽具體的典型與重要的個性之深刻的相互浸潤而見稱。卡爾曾把莎士比亞的生動性與現實性，以及出場人物個人的特性與那抽象的，不徹底的現實主義的戲劇觀以及個性之轉化爲利那的傳聲筒（席勒化）判然的對立着。

馬列主義的反映論，對於這種事實給了一個說明：就是藝術的歷史發展，正是要將它現實主義的傾向，引向到真實而藝術價值最高且將典型與個性集於一身的那種人物之建立的路子上；反之在形式主義派和自然派之中，却表現出了典型與個性以及個性與典型之間的分裂。

藝術中形式與內容的問題，對於馬列主義的審美學，實具有非常重大的意義。由於藝術理論家們解決這一重大問題時所站的立場不同，於是在審美學上分明

地分爲兩大陣營：藝術中現實主義的擁護者與形式主義的擁護者。

辨證唯物論關於形式與內容的統一，關於內容之對形式佔取優勢的學說，誠審美學關於內容之在藝術中的藝術的形式化學說之一個理論的基礎。

藝術的具體性，與觀察及想像中的直接具體的現實性不同，它不但是再生的
一個結果，同時有感覺的形象性。

在藝術中生活現象的一幅圖畫，是在它思想及其本質之闡明的基礎上再生的，所以本質這個東西，它就通頭到尾貫串在藝術作品中的每一個纖維上面（即每一細胞之意——編者），同時這個藝術形象的思維化，却絲毫不妨礙我們理會它爲某種直觀的東西，且進而把生活本身畢肖畢真的和盤托出。

對於人類的一切活動而言，幻想的那種如花怒放的作用，我們是不能詆毀或爭辯的。

然而話又說回了頭，藝術幻想的特徵，却要看它能否使藝術家制約於感覺的

明確性與形象性而定，不是簡單的去重複那些現實，人類的感覺與思想，而是有創造性的去把它再建樹到藝術形式和內容的統一之中。藝術創作在反映真實的現實時，同時他跟着也就把主觀與客觀世界的關係，它的價值，以及主觀的傾向包容在它的本身當中了。

這種具體性之藝術再現的特性，以及與它適應着的藝術的幻想，表現在藝術的美與多樣性的生活的相互關係之中（美，昇華悲劇與喜劇的審美學的範疇）。

關於整個藝術專門化的學說，不但可使我們建立各種專門的藝術，同樣的，還可對於藝術的分類，奠定一個基礎。每一種藝術（如建築、雕刻、繪畫、電影、音樂、詩詞、敘事詩、抒情詩與戲劇）——都不啻為具體性在它所固有的形象性的形式中，或在它各種形象性的形式的總合及交織（有聲藝術、舞蹈藝術、戲劇、歌劇、有聲電影等等）中的一種藝術的複寫。攝影之所以與繪畫有分，機械模型之所以與雕塑有別，狹隘地只供人們享受的建築物之所以與藝術的建築不能

相同並論，所以這種種區別，畢竟都是因為在所有這一切場合，具體性，不是借助於幻想再生於形式與內容的統一之中，再生於個性與典型的統一之中而作為一種藝術的特性。

四 藝術上的美

美為審美學第一個基本的範疇。在審美學上，「美」這一術語有兩種意義：第一種美名為藝術的美；第二種美，則為生活的美。藝術家不獨可以把美形容為一種美麗的東西，而且也可以把它形容為一副醜惡的面孔；演員可以扮演為一位超美絕倫或出色出眾的人物，但也可以扮演為一個卑俗不堪，為非作歹的惡棍。「……優美的形容一位鬍鬚滿面的老頭，這並非是說他就很美，或者這個老頭就很漂亮。在藝術比『美』的領域範圍是廣闊無際的。」（俄文「波列汗諾夫全集」第一四卷第一八〇頁）。

在生活當中，因而也是在生活的「鏡子」即藝術當中，綺麗與醜陋，昇華與低劣，悲慘與欣歡，在在都是互相交織着的。美的第一個意義所以是藝術的美者，是因為藝術與任何一種藝術的活動，它本身都是「按照美的法則」（卡爾語）的一種創作。在這個意義上，美，它首先是規定藝術的特性與一切藝術活動的審美的範疇。

「就人的本性來說，人就是一個藝術家。他隨處都想設法說他的生活進入美化的境地。他不肯做一個獸類，每天起來只是窮極無聊地光吃光喝，或者成爲一種半機器似的東西，祇是生育些小孩子。他已經在他的周圍建造了第二個自然，這種自然即我們所稱的文化。人者，藝術家也，我們所以相信許多「渺小的人物」能夠創作種種口語和民間的創作：如神話、故事、牧歌、頌詠、詩、諺語等等，其原因即在於此。所有這一切，不但都是「渺小的人物們」的創作，同時在所有這一切創作的基礎上，還建立了無數永不枯竭的優美的東西，雖然其中有大

多數已經是過時了的古老的智慧，但是在它當中，却也凝結着先輩們在無數世代以來勞動的經驗。資本主義制度把渺小人物們當中的藝術家和造物主的本能摧殘了，這種制度既沒有予天才一個生活的餘地，也不容他有一種生長出蛻而繁榮昌盛的可能」。（高爾基：「論文學」，俄文第三四頁。）

藝術中的美，它和生活中的美的一個截然不同的所在，就在於藝術美的感覺的具體性，乃創作之結果，乃按照美的法則的一個再生的具體性；它反映着人類精神生活內在的美，人類那種崇高優美的理想，他那遠大的思想目標和他創造的積極性。因此藝術中的美，決非單純的生活美的一種模倣而已。藝術和人類的一切藝術活動，決不是把它的對象唯一地僅僅局限於美的現實的領域，反之，它是要把現實反映到一切生活的多樣性之中，反映到一切複雜辯證和矛盾鬥爭之中：美的與醜的，悲的與喜的，昇華的與卑劣的——一切現實的生活，它整個的都是藝術的對象。所以生活中的美，祇是藝術美的一部份而已。生活中的醜，在真正

的藝術上，一定要描寫的非常藝術，並且在這種意義上，還要描寫的特別的美，以便這種醜惡的個性化了的典型，也能夠完成它改造人類精神的使命。所以，藝術的美，它在實質上，與純美不一樣，而真正藝術的，審美的感覺，也與審美化了的感覺有別。生活上的卑賤與偉大，悲歡與離合，它們之成爲藝術作品的內容，祇是在他們的相互作用中，祇是在它與藝術形式的統一中。美的範疇，以及美之現證唯物論的認識，以藝術創作理論爲基礎，是審美學的一個動力。

在藝術中以及一切藝術活動中的美，它與自然中的美所以別具一格的地方，就在於前者爲一種意識創作的產物。

「動物會依照它同種動物所需要的分量而創造，但人却會生產每一種動物適當數量的消費品，並且永遠會得到適當分量的物品，所以人是按照美的法則而創造的」（俄文馬恩「關於藝術」，第五七頁）。

在另一方面，藝術作品和藝術的創作，這裏又是現實的。最後，人在改變自

然之際，連自己也一同改變了，所以，這裏便開闢了一個「按照美的法則」而發展的可能。

用藝術手腕而建造成功的建築物——這個雖是藝術中的美，但這種美，也會變為現實中的美，新的社會主義的莫斯科與千百萬個社會主義的都市，在改變蘇聯風光美景時，也這樣成長為現實的了。

凡是把審美學作為「關於美的科學」而當作基本問題並把它提到第一位的，凡是除那些問題如昇華，悲劇與喜劇等問題而外，且立於比較更嚴正地位的，凡是對它生存本身的權利而感到懷疑的，這些美的問題，在整個審美學的歷史上，都構成藝術理論家們深切注意的一個對象。

一部審美學史，已毫無疑義地證明，在自然，在社會以及在藝術中的美的問題——這個，是我們非常成功的可用來去確定任何一種審美學的真實本質的試金石。客觀的觀念論者柏拉圖，把美的思想與可感覺的一切物質界對立了起來，按

他的意見，後者之所以能美，祇是因爲他們「參加入一美的思想之中。至於新柏拉圖派波洛提斯(Polotinus)則又在美與上帝的最初的元質之間，畫了一個等號，同時又把不潔的本體與上帝的最初元質互爲對立着。主觀的觀念論者與不可知派(Agnostist)康德認爲，美正是因爲有它純粹的形式而才成爲大家一定愛好的東西。客觀的觀念論者與辨證法家黑格爾則對美所下的定義，是絕對精神在表像和假相(Schein)方面的表現。

這幾位觀念論審美學者最出色的代表們，他們種種色色的(主要的不同處)美學觀，其間一個共同的地方，就是在他們的美學中，都是由承認精神支配自然，意識支配存在以及美之對生活的超然性這個前提出發的。他們統統否認離開我們而獨立存在着的客觀現實的存在性，不承認這些現實在人們意識中的反映，忽視了美的基礎。

黑格爾審美學在歷史上的功勞，是在於他着重的指出了藝術的創造性，企圖

闡明美的本質為藝術的總合和形象的典型化。

在十八世紀到十九世紀當中，藝術現實主義中啓蒙的民主主義審美學偉大的代表人們如笛特維，切爾尼什夫斯基和道不洛留波夫等，除駁斥了觀念論者關於美的學說而外，還提出了和他們針鋒相對的客觀現實的唯物論的論綱，而把客觀的現實作為美的一個泉源。對這個問題做過最詳細的研究的，莫如切爾尼什夫斯基。按切爾尼什夫斯基，於反對觀念論者柏拉圖，康德與黑格爾等人，而為他自己提出一個任務以俾規定美為一般的各種各式的物品之際，同時根據他唯物的世界觀的基本命題，而規定美為一種生活：

「在人們當中所生的感覺是優美的，使人感到光明愉快而煞像有一個非常慈祥的恩人降臨，他使我們滿腔貼服如受到某種恩惠一般，這種美對我們是重要不過的。我們公平的愛這種美，我們愛它，我們感覺它愉快，正如同喜歡一位慈愛我們的人。……」

對人們最爲普遍的一種愛，亦卽世界上對人們最可愛的一種東西，莫若生活，人們最急迫地希望的那種生活，是他所喜愛的一種生活，因此也就是一切的生活，因爲說到極處，人總還是覺得活着比死了好些：一切生物，就他的本性來說，都還是對死與滅亡非常恐懼，而喜歡活下去的。所以我覺得美的定義應該是：「美就是生活」，凡我們在一種東西中所看到的那些使我們一定如意的生活都是美的，凡能表現它自己是生活着的或召示我們去生活的那種東西也是美的。我覺得這個定義，很可以用來說明一切令人發生美感的東西。」(N.G.切爾尼什夫斯基，「藝術與現實的審美關係」，「審美學與詩」，俄文第六頁，一八九三年聖彼得堡出版)

切爾尼什夫斯基在與觀念論的審美學鬥爭時特地指出：「真正最高尚的美，正是人們在現世界中所欣逢的那種美，而不是用藝術所製造出的那種美……」。 (同書第一二頁)

關於「藝術對現實的審美關係」問題，切爾尼什夫斯基是同唯物論者站在同一觀點上來解決的。然而切爾尼什夫斯基關於美的學說，却頗受了形而上學局限之弊。藝術中社會生活的科學的反映論，關於藝術是社會意識的形式的學說，却是在切爾尼什夫斯基的美學中所找不到的。蓋六十年代（十九世紀）俄羅斯偉大的社會主義者和民主主義者切爾尼什夫斯基，祇是觸到了藝術的階級性問題（「鄉姑娘」之美與「貧家女人」的美），至於藝術的專門化，却非他所能深入探討而透澈予以揭發的了，因此他便把藝術的現實意義看的很低，用形而上學的方法把藝術中的美和生活中的美對立了起來，從而又因為把後者絕對化了的關係，於是竟貶低了藝術美的價值。

成爲反映論中一個有機組成部份的馬克思主義的審美學，則揭發了藝術美的絕對與相對，客觀與主觀的相互浸透性和聯系性，美在藝術作品中作爲相互浸透了的絕對與相對，內容與形式而供我們賞鑑和領彙了。

藝術創作在他的歷史發展中，在具體感覺形象的複寫中，給我們以一種由相對真理積疊而成的絕對真理，審美的賞鑑，在藝術感覺的整個歷史變化中，是一種美的東西。藝術的感覺是歷史的發展着的，但這却並非是說，美是絕對主觀的，正是藝術感覺，它在人類社會活動實踐中的發展，才撥開了人的兩隻眼而看到了客觀現實的美，而允許他在這種現實中尋求一個新的方向。

「人們窘困不堪煩惱已極的心情，是不能使它理解優美的詩歌，戲劇和圖畫的；礦商祇眩惑於金錢的價值，然彼決不察鑽石的美與特有的天性，他沒有對鑽石所發生的感覺。因此必須在理論關係上和實踐關係上，來使人的本質物質化，以便不論在將人們的感覺人格化，抑或建立適應着人們的思想時去了解人與自然全部豐富的本質」。〔俄文馬恩全集，第三卷第六二八頁〕。

辨證唯物論關於藝術活動和藝術的學說，闡明可感覺的物質界及其與社會史之關聯中的一切意義了。人類的感覺，其中連美的感覺在內，在歷史上是發展着

的，並且是在人類活動的勞動過程中發展着的。這種藝術發展史的唯物觀，首先已由卡爾提出了：

「……工業史以及隨之而起的工業對象化的存在，是人類本性能力的開卷第一章，這種本性的能力就是在感覺上擺在我們面前的人類的心理……」（同上同頁）

這樣看來，不論是一種對象，也不論是藝術的主題，抑或一般的人類藝術活動的歷史觀，都是在藝術的創作中形成的，從而主觀與客觀的問題，也是在藝術的創作中解決的。

「……祇有音樂才激動了人們的音樂情感，對於冥頑不靈而心如鉄石的人，警心動魂的音樂也是感動不了他的，它不是他的一個對象……但社會人的感覺，則與非社會人相比，却又是另外一種樣子，祇因為在客觀上（對象性的）有人類本性開展了的寶庫，才會得到主觀的人類感覺的寶庫，才会有欣賞音樂之耳，以及辨知形式美之目，一句話說完，一半是出自天性，而另外一半，却是由人類賞

鑑及感覺之力發展而來。」（俄文馬恩全集第三卷第六二七頁）

不僅人類的認識是如此，並且人類的感覺，它也是在歷史上發展起來的，所以美的感覺，決不是絕對超時間的範疇，反之它是在人類勞動活動的基礎上發展起來的。這種由於社會實踐而發展起來之客觀的美的感覺，它的歷史過程，適應着藝術創作中主體與客體之辨證的聯系。

「藝術的對象——而其他勞動生產品也一樣——建立了理解藝術以及享受美的能力的觀衆。所以，生產一事，不僅是生產了主體的對象，而且也生產了對象的主體。」（俄文馬恩全集第一二卷第一部份第一八二頁）。

藝術的準則——這不是一個絕對的美的標準，也不適應着每一種永不變化的藝術的口胃，因為藝術的感覺，其本身就是歷史上發展着的。在另一方面，審美學中的絕對相對主義，它的理論見地的錯誤，則又導源於各人所見，「風味不辯而同」這一定論之上。藝術性的準則，同真實性的準則一般，建立在人類實踐

活動的一切總和之上。所以祇有在概念，範疇和規律性等等當中而反映現實的科學，以及在形象，典型的人物和典型的情況中，亦即正是在人類實踐中去反映現實的藝術，才獲得了他的真實性與藝術性的實證。自然，在這種見地上，馬列主義的審美學，就獲得他藝術的現實主義的基礎了，因為這種現實主義，是對重要的現實方面之正確的，各方面的，深刻的思想的反映。已往現實主義的藝術，對社會主義社會，遺留下了非常豐富的藝術遺產。馬列主義的創始者們屢次着重的指出了這種藝術遺產對人民羣衆，對藝術感覺的教育，對新的社會主義藝術建立方面的一切意義。活生生地真實描繪典型與個性之有機聯系的藝術，將深刻的社會內容與完美的形式而結合起來的藝術，在它結局中簡明而扼要的藝術，與觀念者的虛偽性和自然主義者的原始性而敵對的藝術——祇有這種藝術，才經得住社會生活實際的考驗以及許多歲月的考驗，而能永遠不致落伍，且創造人類歷史上真正偉大的藝術作品。偉大藝術之所以不死，實由於它所反映的民衆不死的，他

們的歷史命運以及他們偉大的願望與理想是永生的。

社會主義的現實主義，在社會主義社會的一切實踐中獲得了他的一個基礎，而作為社會主義全世界時代藝術的一個反映。祇有把藝術的文化提高到高峯，才配得上解決擺在蘇聯藝術家——即人類史上最先進的藝術的代表——面前的那些任務。

藝術的感覺，美的滿足或賞鑑，是在許多世紀以來的歷史發展中日積月累造就成功的，它根據人類慾望的增長，反映了民衆真實的歷史。資本主義社會及其對人的剝削制度，腦力勞動與體力勞動之間的矛盾，變成了一切人類感覺解放的鎖鍊，變成了藝術感覺與創作活動之自由伸展的障礙。同時也就是藝術感覺與藝術創作的解放，也就是美與藝術享受等方面的解放。

在社會主義社會之中，「個性的自由發展」，卡爾認為是要把它與「自由的時間」聯系起來去看而作為「實現最昇華的活動的時間的」。（引自俄文卡爾未

發表的草稿中，見一九三九年「布爾什維克」雜誌第一一——一二期第二頁。

社會主義的人道主義，不否認美的審美感覺，恰恰相反，它還表現了它真正全民的意義。

「……私有財產的消滅，乃一切人類感覺與本能的全部解放，但它所以成爲這樣的一種解放者，正是在於這種感覺與本能，不論在主觀上說，抑或就客觀的意義來說，都成爲人們的了。」

社會主義在蘇聯的勝利，對於藝術猛力的發揚光大以及對於自由人民之藝術需要之充分滿足，造成了一個歷史的前提。

五 什麼叫做昇華

關於昇華的學說，確是美學之直接的繼續和進一步的發展。美與昇華之審美的範疇，是與千百次的嬗遞和形式的變易聯系着的，與思想的晦澀及情感的抑

揚聯系着的，它們之間的區別，是動的，是變的，與現實本身的動及變若何符節的。

昇華為藝術的美在人類形象性的思想中的反映，是最偉大的自然現象，民衆史上的驚人事件，人們偉大的助功德業，他們爲偉大理想所進行的鬥爭，從而在生活，在愛，在偉大的感情以及在英勇主義等等堅強表現方面在藝術中的描繪。這樣看來，昇華的泉源，涵蓄在現實本身，涵蓄在偉大的現象當中。

昇華的問題，在古代的審美學中，已經有人提出來了。特別值得指出的，是紀元後三世紀所傳留下來的新柏拉圖派洛提納（*Plotinus 213 - 278*）「關於昇華」的作品（雖還沒有可靠的明證，然在事實上，大概也是很早以前就發生的）。洛提納把凡是用自然（長江，大河，海洋，天上的星，火山等等），或用藝術的描繪（如荷馬所描寫的風暴），或用人們的語言（高尚的思想）甚或借沉思默想（阿亞克斯幽靈沉默回答奧德賽的話）去表現人們的一切東西，都稱爲昇華。

在洛提納的學說中，他對昇華一概念之觀念論者的歪曲，其歪曲的地方，清清楚楚地，是在他把昇華和奇蹟的東西與神祕的「上帝」聯系起來而表現出的。但也毫無疑義的，洛提納在歷史上的豐功偉蹟，却就是他不但專門研究過昇華的範疇，並且遠在古代藝術中，就早已指出了它的作用。的確，古希臘偉大詩人和藝術家們的作品，對於昇華的美，已給了我們許多偉大的藝術的典範。愛斯哈爾根據希臘民間神祕的傳說而創立之普羅米修斯萬世不休的典型，不啻昇華的美和古希臘偉大精神的一個心靈的化身。卡爾在他的博士論文（按即伊譬鳩魯與德模克里特哲學的異同一文——譯者）中推崇了愛斯哈爾戲劇的創作時，接着指出了普羅米修斯敵視天地間一切鬼神的精神，以及他那種將人類自覺精神的高尚美德而體現於一身的形象的昇華性。

其後，到文藝復興時代，新歐洲文學偉大的開山祖師的藝術創作，首推莎士比亞，塞萬提斯以及在他們以前的但丁，這幾位文學大師，都留下了一個萬世不

朽的昇華的典範。偉大的英吉利詩人彌爾頓（John Milton 1608—1674）的創作，爲昇華美中最高無上的典範，蓋曾經掀動了英吉利資產階級革命的那種思想，就是在彌爾頓偉大的形象中獲得了他的反映，「失樂園中的撒旦（Satan 即魔鬼——譯者）的形象，實世界文學造詣中最爲偉大且最爲昇華的形象之一。昇華成爲浪漫主義藝術的一個理想了，特別是在思想激進的浪漫派當中表現的最爲明白：如拜倫與雨果。雨果在排斥古典主義的詩法（Poetlesar theory of Poetry）及其美的崇拜（Cult of beauty）之際，希求通過醜惡的表現形態與隱藏在表現形態背後的精神生活的內心的美善之間的對立，達到昇華成就的境地。在雨果這種昇華的解說中，現實主義的傾向，（企圖達到更高尚的生活的境地）與民主主義的色彩（企圖證明在人類「卑下」地位後面隱藏着他崇高的內心的美德）是與觀念主義者的傾向（把惡劣的實質與美的精神對立）密切的交織着的。

在資本主義社會的審美學方面，昇華的概念，實觀念主義思潮與現實主義思

潮代表者們之間殘酷鬥爭的一個對象。愛爾維修斯 (Helvetius 1715—1771) 因為受了彌爾頓創作的鼓動，於是他對昇華即加以很大的注意，故他的功績，就在於確定了美與昇華這兩個範疇之間的聯系。他教訓我們說，美要是發生了極強烈的印象時，它便進入昇華之域了。

但柏克則形而上學地將昇華的概念與美的概念對立了起來，他認為前者由自在 (Self-Priser-Vation) 的感覺而發，而後者則導源於有機意義上的共同的感覺，導源於兩性愛的共同的感覺。在柏克這種學說當中，充分反映出了十七世紀到十八世紀資產階級革命時期出來反對前進的藝術家們以及反對進步的哲學家們昇華觀的反動。柏克認為萬能的上帝的意志，是最為昇華的楷模。

康德所創立的觀念主義的昇華論，曾發生了很大的作用。他對這種審美的概念給了一個主觀的意義，認為它是人類精神活力的表現，對於人類說，自然中的昇華，祇是作為一種外部的原因。但是作為「法蘭西革命之德意志理論」的康德

，他的哲學，他的歷史的作用，也表現在他的昇華學說中。據康德說，人類精神的昇華表現，一定能實現由自然的必然而向人類的自由的轉變。

黑格爾關於昇華的學說，值得我們加以很大的注意。黑格爾與康德的主觀——觀念論的昇華的概念兩鋒相對，揭發起了客觀——觀念論的昇華的概念。照黑格爾的話說，如果美就是形式與內容，外表與內在，無限的絕對及其表現的有限絕對之間的相互的浸潤的話，那麼昇華其特徵在藝術上就是內心對外表，以及絕對精神對它表現所佔的優勝了。按黑格爾的意見，昇華的領域——象徵的藝術，在這裏，絕對精神，成爲自然威力所產生的一種表現了。祇有進入它發展的最後一個高級的階段——在古典藝術中——絕對才表現爲一種美。由此可知，黑格爾的功績，雖是在於他確定了審美學中美的範疇與昇華範疇之間的相互關聯性和相互遞嬗性，但是他的方法，（辨證法）與體系之間的矛盾，却就在這個問題上暴露出來了：在宗教和觀念論的意義上來說明昇華，終至將昇華歸到低級的藝術

形式。黑格爾關於有嚴正內容的「世界狀態」的藝術，與田園藝術之判若雲泥的學說，有非常之大的歷史價值。在這種學說中，黑格爾澈底地把昇華的問題，作為全世界史中事變的藝術的體現了。不過，因為黑格爾不明白社會發展的真實的辨證，所以還是不允許他正確地解決這個問題。

在批評黑格爾關於昇華的學說時，審美學中切爾尼什夫斯基關於昇華的理論建立起來了。切爾尼什夫斯基說：昇華是由人們看起來，較比事物更高或比現象更美的一種東西。觀念論者的（黑格爾的）昇華理論，切爾尼什夫斯基是反對的，他說，對人類起着一種作用的昇華，絕對不是那些喚起絕對思想的東西，因為他從來幾乎都沒有喚醒過它。切爾尼什夫斯基的一種無可置難的功勞就在於他對觀念主義者昇華論的批判，就在於他建立現實主義昇華觀的企圖。他的學說的缺點，全在於他把昇華與美絕對的分開（「美與昇華二者，純然是兩個不相同的概念」），不了解藝術的辨證唯物觀，不懂藝術是社會意識的一種形式。

藝術及昇華的美學之現實主義的理解，祇是在資產階級革命在從事準備和進行革命的歷史條件之下，才獲得一些成果。但是隨着資本主義社會的鞏固，工業資本主義的集中，而特別是在帝國主義時代當中，昇華美的現實主義觀，早就對資產階級的藝術失去了他的意義了，在資產階級的審美學中（費雪爾，齊麥爾受，柴伊斯格，費哈尼爾，列威克，列斯克。）則已澈底的鞏固了行將沒落的觀念論者的昇華觀了，把它視爲一種精神的本源了，拿它與一切根生土長的，真實的感覺的對立起來了。

資產階級昇華觀的歷史本質，卡爾在「路易·波拿伯特霧月十八政變記」中暴露了，他說：

「……不管資產階級社會怎樣缺乏勇氣，然而對於它的發生，却也需要英雄主義，自我犧牲，恐怖，國內戰爭以及人民的戰爭。爲資產階級社會而奮鬥的戰士們，爲了遮蓋他鬥爭中資產階級本身狹小的度量，爲了把自己的慷慨激昂保持

在偉大歷史悲劇的高峯，於是就在古羅馬共和國古典的莊嚴的傳奇中，找到了他所必要的思想，藝術的形式以及幻想。比如，在一世紀以前，在另外一個發展的階段，克倫威爾與英吉利的國民，便已為他們的資產階級革命利用了由「舊約」中剽竊來的語句，情感以及幻想等等。因此當真正的目標一旦達到，當英吉利的社會一旦按資產階級的口胃改革了的時候，寓言家叫萬庫姆的地位，就被洛克取而代之了。」（俄文馬恩全集第八卷第三二四頁）

就社會主義現實主義的美學而言，昇華的範疇，確有無上的意義。因為提到社會主義革命面前的世界史的任務，如我們說到極處，它是要規定社會主義社會藝術中昇華美的偉大作用的。社會主義建設的昇華美，不需要用「過去精神的幫助」，不需要借助於以往的聖名，戰鬥的口號和戰鬥的服裝了。激發蘇聯國民的偉大感覺，就是英勇的蘇維埃的愛國主義，社會主義建設及斯太哈諾夫競賽的吸引力（Pathos），斯大林憲法所保證的偉大社會主義的成就，光榮的感覺，榮譽

感以及英勇剛毅的精神，所有這一切，就是社會主義藝術昇華之美的內容。在蘇聯各族人民，特別是在「頭一個平等的老大哥」，即在俄羅斯人民的文藝作品中，我們已看到，在昇華的美的領域中，它有非常豐富的文化遺產了。這些遺產，就是「伊格爾王子遠征記」——俄羅斯國民在反對東方游牧民族進攻時英勇鬥爭的昇華的藝術的反映，魯斯塔威爾的「虎皮騎士」——為喬治亞人民親和熱愛以及偉大感覺的昇華的詩歌；以及蘇聯其他民族所創作的史詩。如亞美尼亞人的「達維特，沙蘇斯基」，吉爾吉斯人(Kirghiz)的「瑪拉斯」等等皆是。「銅騎士」中大彼得時代的改造，普式庚的「波爾塔伐之役」，L.托爾斯泰「戰爭與和平」中舉國人民反對拿破崙的戰爭，戈哥里「塔拉斯·布爾巴」中烏克蘭人民反對波蘭地主貴族的鬥爭，高爾基的小說「母親」中無產階級反對沙皇制度和資產階級的鬥爭，塞拉非莫維奇「鐵流」中國內戰爭時的英雄，都是達到昇華之美的領域的。

六 悲劇

與美及昇華並列着的悲劇的概念。亦美學基本範疇中的一個範疇。

古代的悲劇的概念，首推愛斯哈爾，索非克拉(Sophocles 496-406 B. e.)和愛佛里彼德天才的戲劇的創作以及亞里斯多德關於悲劇的審美學說。這個概念，不但是不能與古希臘的神祕分開，而且也祇有與他聯系起來才能理解。愛斯哈爾，索非克拉以及愛佛里彼德的戲劇創作，是在古代社會的歷史環境中，即是在代替原始公社制度而為古希臘偉大的文物制度造成了光輝燦爛的條件的那種社會歷史條件下，發展起來的。古代悲劇的特徵，與其他一切古希臘的藝術一般，實天真的現實主義藝術的方法，對神祕的藝術材料的運用。所以，在人們面前搖着的這些理想及其運命之間的矛盾，引導他走上死亡的命運及矛盾，就是古希臘悲劇的概念的本質。自然與社會之間的現實的矛盾，由古代的希臘人把它神祕化了

，同時就是在這種神祕中，才形成了古代悲劇的基礎。神祕的基礎，成爲古代天真之實現主義最重要的一個歷史的特性。正因爲如此，古代悲劇中最偉大的創作，對於我們，至今仍然爲一個美的賞鑑的對象，而成爲人類童年時代在希臘人民藝術創作中的一個反映。

恩格斯在他批判巴哈芬對愛斯哈爾所著的「奧里斯特」(「Orestes」)希臘神話謂阿格麥穆諾 Agamemnon 及克里提姆斯特 Cytinestra 之子爲父報仇，把他的母親及愛弟斯提(Aegisthus)殺死——(編者)一劇的解釋時，公正地指出：古代悲劇的根源，是建立在古代希臘的社會生活之上，茲將恩氏之文譯之如下：

「……巴哈芬解釋愛斯哈爾的「奧里斯特」爲形將沒落的母權制度與希臘時代日漸抬頭而獲得了勝利的父權制度之間鬥爭的悲劇的描素。爲了自己的愛人愛弟斯特，克里提姆斯特殺死了她那由托洛伊戰爭(War of Troy)中歸來的丈夫

阿格麥穆諾，但是她和阿格麥穆諾的親生兒子奧里斯特却爲了替被害的父親報仇，反轉來又殺了他的母親，……爲什麼愛利娜 (Erinyes 希臘司復仇的女神——編者) 不追究她 (即母親——編者) 而偏要加罪於他 (兒子——編者) 呢？回答是使人不寒而慄的：「她所殺死的丈夫，她與他是沒有血統的關係的。」

由此可見，殺死一個非同血統的人，甚至當丈夫殺死了他的妻時，也是可以贖罪的，愛科娜是絲毫不過問的；她所掌管的事，祇是追究那些殺死了同一血統的親屬的案件，所以根據母權制，殺死母親是罪大惡極而不能寬恕的。但是愛波洛 (Apollo 爲音樂醫藥及寓言之神——編者) 却又出來爲奧里斯特辯護，於是阿塞娜 (Athena 掌管智慧、學術、技藝和戰爭之女神，爲雅典的守護神——編者) 就把這個問題提到阿立烏帕格斯 (Aleopagus 雅典外的一個小山，從前在此地爲裁判所——編者) 委員會上表決。但表決的結果，在主張宣佈無罪及嚴加治罪的人們之間，票數却又是相等的，於是阿塞娜就以他主席的地位對奧里斯

特多投了一票，同時宣佈奧里斯特無罪。父權制戰勝了母權制了，同時連愛里娜自己也稱「後輩的上帝」戰勝愛里娜了，於是結果連她自己也出來擁護新的裁判法而為新的制度服務。

這種新奇的，但又是一種非常正確的對「奧里斯特」一劇的解釋，在巴哈芬全部著作中實是一種優美絕倫的東西，但是同時他又證明，他無論如何，她對愛斯哈爾相信的程度，總不能超過相信愛里納，阿波洛以及阿塞娜的程度」（恩格斯：「家族私有財產及國家的起源」第一三——一四頁一九三七年黨部出版社俄文版本）。

由此觀之，恩格斯所說的巴哈芬的功績，是在於他確定了「奧里斯特」一劇同母權制與父權制之間悲劇的鬥爭的聯繫。但是巴哈芬觀念上根本的缺點，是他對社會發展的觀念論的曲解：

「……就巴哈芬的話說，不是人類生活真實條件的發展，引起了男女之間社

會地位在歷史的消長，而是在這些人們頭腦中的生活環境之宗教的反映。」（同上第一三頁）

以古希臘的神祕爲其「基礎」的古代的悲劇，它的真正科學的說明，則有待於馬克思主義的美的哲學。因此，亞里斯多德古代現實主義的理論，以及他關於悲劇的學說，其歷史的狹隘性，是可由人們一目瞭然的。在古代悲劇中，運命的契機，這個是古希臘悲劇一概念的歷史的特性，但却不是作爲戲劇創作形式的悲劇的本質。悲劇一概念之由它神祕的基礎中的解放，同時也是它由運命意識中的解放。但資產階級的觀念主義的審美學，却不加批評地接受了，從而又庸俗了。古代關於悲劇之本質的理解，觀念主義者關於悲劇的概念，完全停滯在這種地步了，曲解悲劇的本質了。

切爾尼什夫斯基偉大的功績，就是他對於觀念論者悲劇一概念的批判。俄羅斯偉大的思想家，非常明確地指出了觀念論者悲劇論的根本缺憾：「這種對人類

生活的觀點，與我們的概念是很少關係的，對於我們，它只有狂想的趣味。建立在東方及古代希臘命運思想基礎上的悲劇，對於我們一定有殘缺不全修改真面之傳說故事的意義。但是我們，關於悲劇概念所作的一切敘述，在德意志的審美學中，祇是使運命一概念與現代科學的概念相同一致起來的經驗。這個以悲劇本質之審美觀為手段所導引出的這種關於科學中的運命的概念，是用非常之深邃的意思而作出的。這種深邃的意義，證明了智慧的偉大的力量，及其調和敵視科學的生活觀與科學概念之製作的智慧；但是這種意義深長的企圖，却決然地證明諸如此類的企圖，從來是不會成功的：科學祇是可說明半野蠻人狂想思想的淵源，但却不是把它與真理調和」。〔切爾尼什夫斯基「藝術與現實的審美關係」，「審美與詩」，俄文第二五頁〕

雖然在切爾尼什夫斯基觀念主義的審美學批評中，也有很大的缺點，但無疑義的，偉大的批判家，終於揭破了觀念論者對悲劇曲解的本質了。切爾尼什夫斯

基最大的弱點，就在於他對於悲劇給了一個正面的定義，而把它作為「人類生活的一個恐怖」。在承認切爾尼什夫斯基所淵源的哲學論綱的正確性時，應當知道，他對悲劇的認識的缺憾，就在於他忽視了客觀的辯證以及在現實本身必然過程中的那種衝突，這種衝突，成為「恐怖」這一悲劇的一個特點了。

辯證唯物論關於悲劇的學說基礎，是由馬恩二氏奠定的。在馬恩二氏的全集和書信中，我們可以看到對悲劇問題的幾點最重要的意見。

特別應當注意的，是馬恩二氏關於拉塞爾所寫的悲劇「法蘭士·芬·吉慶耿」——歷史的悲劇，作者在此書中，認為農民和城市平民不足為農民戰爭的主要動力，而是以吉慶耿為首的騎士，換言之「農民是反動的羣衆」——編者）的一封信（請參考一八五九年四月十九日馬氏給拉塞爾的信及一八五九年五月十八日恩氏給拉塞爾的信）。

同樣的，恩氏關於古代悲劇的評論，卡爾對悲劇與喜劇之社會本質的分析，

以及對於觀念論者的悲劇觀的批判，也都是有無上的價值的。

馬恩二氏對拉塞爾所著一幕悲劇「法蘭士·芬·吉慶耿」的批判，有非常重大的原則上的意義，他們二位不獨奠定了馬克思主義對悲劇觀的基礎，並且對於馬克思主義的整個的審美理論，也打下了一個基石。在辨證唯物論的悲劇觀的典範中，馬克思主義創始者們，揭發藝術的本質，為客觀真實性的反映，闡揚了關於藝術現實主義的學說，主張審美觀點與歷史觀點的統一，同時，他們對於審美學上的那些問題如典型與個性，形式與內容，人物與佈景等等的統一，莎士比亞在戲劇的歷史發展中的意義，在莎士比亞的編劇法（Dramaturg）與席勒的編劇法之間的區別，都給了一個研究的指南。

卡爾與恩格斯氏於竭力反對拉塞爾對戲劇之抽象而不徹底的現實主義的認識時，接着提出了他們現實主義的悲劇論，並且闡明悲劇之矛盾的社會的本質，為悲劇創作的一個對象。

馬恩二氏對劇作家所提出的一個很高的要求，首先是說到了對現實之現實主義反映的必要性，認識劇作家所描繪的那一時代中的真正的階段的矛盾，真正悲劇的利害衝突之藝術的體現。拉塞爾的悲劇「法蘭士·芬·吉慶耿」的缺點，馬恩二氏所看到的，是說著者祇知聚精會神去描繪吉慶耿所代表的貴族的運動，去描繪與改良主義者勾結的人道主義者的理論運動，同時他却又忽略了那個時代中的農民運動，因此他就不配創作一本在歷史上既為真實，而在美學上尤為寶貴的一本悲劇了。

「……把農民運動丟在腦後——恩格斯在給拉塞爾的信中說——因此你也不正確地描繪了貴族的民族運動，從而也就忽視了吉慶耿運命中真正悲劇的因素。」（俄文馬恩全集，第二五卷第二六一頁）。

恩格斯說，要選擇吉慶耿與顧特二人為他悲劇的主人翁，就必須竭力承認這個事實，就是貴族的革命，祇是在與城市平民及農民聯合的時候才有可能，同時

悲劇的關鍵，恰恰也就種在不能與農民聯合的這個病根上面。悲劇的矛盾，是在於吉慶耿與顧特一方面騎牆觀望站在從前堅決反對農民解放的貴族一面，而另一方面，又把自己的一隻腳站在農民方面。

「依我的意見——恩格斯在給拉塞爾的信中說——歷史上必然的要求，及在實現上與實踐的不可能性之間所發生的悲劇的矛盾，其理由就在於此。你輕視了這一個契機，你把悲劇的衝突輕描淡寫了……」（同上同頁）

馬恩學說中關於悲劇的審美觀點和歷史的觀點，二者是統一的，且不可分割而聯系着的。劇作家在寫作悲劇時，切記不可描寫腦子裏想算出來的狹隘的個人利益的矛盾，而是「真正的悲劇」，換言之，現實階級矛盾的悲劇的衝突。在客觀現實中，悲劇的本質，卡爾認為是當前一階級，或甚至社會矛盾中個別偉大人物所不能真正解決而且促使他走上死亡的問題。比如，卡爾在說到專制封建制度滅亡時指出，封建制度的歷史，它所以結果成爲一幕悲劇，祇是當他的代表人物

與開始威脅着他的資本主義社會的發展進行鬥爭的時候，雖然，這是因為他們對「舊制度」的正義性沒看清楚而走入歧路，但是這裏所以要誤入迷途，還是因為新的社會關係沒有成熟。所以，他們的迷途失津，正是反映了社會發展之真實而重要的一面，它具有全世界史的性質，而他的死亡的歷史是悲劇的。

這裏，悲劇的本質，由一切運命與宿命思想的束縛中解放出來了。但這並非是說，悲劇與必然沒有聯系，反之，正是從事鬥爭而必然趨於滅亡的全世界史的力量，其必然衝突，才構成了悲劇的基礎。因此，切爾尼什夫斯基所得出一個公式「悲劇——這是生活中的恐怖，」實質上是抽象的，忽視了那種建立在悲劇的滅亡基礎之上的客觀的辨證的。但是從悲劇的概念中抽去運命與宿命的思想，它本身絕不能抽去了一個絕對的偶然性的引子而否認了必然性，辨證的必然的概念，倒是在悲劇本質中的一個不可消滅的因素。卡爾在他一八五九年四月十九日致拉塞爾的信中，就對引導着吉慶耿於死亡的悲劇的矛盾，曾就其本質，下了一

個定義是：以行將崩潰的階級暴動，去反對新的社會形式，這是德意志沒落階級不可避免的與必然的劫數和末日。在這種悲劇觀之中，運命與宿命的思想是隱沒了，但是發展之必然論的概念的作用，却屹然不動。

「自己揣測好的矛盾，不但是悲劇的，而且還是一個非常悲劇的衝突，這種衝突，非常澈底地引導到一八四八——一八四九年革命政黨的破壞，……吉慶耿（在某種程度上連顧特也算在內）之死，不是由於它本性狡滑，而是由於他領導起義反對一個已經存在的制度，或者說的更確當些，就是由於他以一個騎士及形將崩潰的階級的代表者的資格，去反對一個新的存在着的制度的形式」。（俄文馬恩全集第二五卷第二五一頁）。

在理解悲劇為人民歷史生活中已存在的矛盾之藝術的反映時，馬克思主義的美的哲學，區分為兩種基本形式的悲劇：（一）舊制度代表者在尚未澈底地引導他到衰落——到他的「喜劇」——的歷史環境中的悲劇的滅亡，這是全世界史的錯

誤的悲劇。(二)新的制度的代表者，革命階級的代表者在尙未引導革命澈底勝利的歷史環境中的悲劇的滅亡，這個是全世界史的真理。在戰爭中，戰敗的和被消滅的無產者革命的悲劇，在工人階級最後的勝利中相信是樂觀的，巴黎公社悲慘的滅亡，在歷史上是走上社會主義革命勝利道路上的一個階段。樂觀的悲劇論，是馬克思主義審美學與黑格爾審美學的根本區別。

馬克思主義審美學，在揭發了悲劇的根源時，同時也就發揚了關於悲劇之藝術形象性的特點的學說。悲劇（在藝術中），為生活中悲劇之藝術的和美麗的再現，而不是簡單地對他的直接的摹倣（甚至也不是切爾尼什夫斯基審美意義上的「恐怖的」複寫）。這種「再生」，是與歷史生活的運命，時代的現有矛盾以及它的「本能」的說明密切聯系着的，它把藝術家對歷史過程傾向的說法包含在自身之中。

不論卡爾抑或恩格斯，他們兩人都在研究拉塞爾的劇本時，竭力着重指出，

深刻的思想內容，必須與藝術的「真善美」聯系了起來。拉塞爾寫他的劇本，是採取的「席勒的作法」，將個人演化爲一種「利那的精神的簡單的傳聲筒」，但要消滅這種缺點，那就必須更「莎士比亞化」。卡爾在致拉塞爾的信中說，如果他當真能採用現實主義的方法以形容時代的悲劇的衝突，如果他能在他的劇本中，真正地發抒典型的，活生生的人物，那麼他的作品，才能成爲真正有藝術價值的東西。

「不論你是否願意，你不能不在當時大大地莎士比亞化，但現在，我認爲您最重要的缺點，就是你按席勒的方法來寫作，把個人演變爲一種簡單的利那的精神的傳聲筒。……」

其次在描繪人物時，却缺乏一種重要的特性。例外的祇是查理士第五，巴塔莎爾與黑卡德。特里爾斯克。試問還能找到一個時代，它會比十六世紀有些更明快的人物嗎？據我看來，顧特已過分地形容爲一種「熱烈激昂」的人物了，但這

是苦燥的。難道他同時不是一個富有天才，十二分聰敏的人嗎？所以你對他寫了許多不公平的話」。（馬恩「關於藝術」俄文第一七三頁）

同一種情形，恩格斯也對拉塞爾在一封信上說過：「應該是注意思想的，而不應該忘記現實；注意席勒而不忘記莎士比亞」。輕視「形式方面」，一定要減低戲劇的藝術價值。

「但我認為個性不僅要特徵出他做些什麼，而且是要問他怎樣去做。在這種關係上，我認為如果對個別的人物多少描寫的過火些，或彼此尖銳的成一對照，是不傷害戲劇的思想內容的。這種特徵古代的作家們已做到了，不過現在已經感覺不夠，所以我認為你如能加倍地估計到莎士比亞在戲劇的歷史發展中的意義，決非一件無益的事。」（同書第一七七頁）

因此，卡爾與恩格斯二氏就確立悲劇的意義，為一客觀的審美的範疇了：悲劇的藝術，是社會生活與現實中悲劇之形象的與藝術的反映，而不是主人翁與

運命之神鬥爭中的滅亡，這是亞里斯多德根據古代希臘的藝術，及神話而教訓我們者。

七 喜劇

喜劇與悲劇一般，也是審美學上的一個基本的範疇。喜劇，建立在形式與內容，現象與本質的分裂上。貌似嚴重的內容，而實則表現它毫無內容或有一點很可憐的內容或甚至謊謬的內容（如切爾尼什夫斯基所指出的）的形式，因稱爲喜劇，而在外表上看似非常嚴肅，而隱藏着他微弱的現實性的現象，也可稱爲喜劇。

喜劇與悲劇都應理解爲矛盾，但如悲劇的矛盾，即所謂重要傾向之偉大力量的衝突，是悲劇的主人翁和悲劇的人物所不能解決的衝突，並且是要引導着他們走上滅亡，那麼，喜劇的矛盾，便是有一種假想性的了，因爲現實的矛盾，已經

在這種情形之下解決了，或者差不多解決了，內容已走過發展的必要的道路了。辯證法的喜劇觀，黑格爾是做過澈底地研究的了，根據他的學說，「喜劇必須祇限於一切推翻自己的東西，即本身是微末的東西，虛偽和矛盾的現象，譬如，與強烈的情感比較起來的某一個人的狂想，奇僻等等就是一個例子，再不了他就是祇限於外表上強固的原理，或外表上結實的美境。」（俄文黑格爾全集第一二卷第七一——七二頁一九三八年社會經濟出版社版本）

但是，黑格爾的審美學，是在觀念辨證法的領域中來考察喜劇。卡爾第一次地在現實本身，在社會的生活之中確立了藝術的喜劇的泉源。悲劇與喜劇之間的分野是相對的，流動的：悲劇可變為喜劇，而喜劇也可變為悲劇。這種在喜劇與悲劇，悲劇與喜劇之間的辨證的相互關係，而主要的是它在社會生活中的根源，已由卡爾在他著的「黑格爾法律哲學的批判」中闡明了。卡爾寫道：

『反對德意志政治現代性的鬥爭，不啻是與現代人民的過去的鬥爭，同時關

於這過去的紀念，益發使他們沉痛。對於他們有教訓意義的，是他們看到他們那忍受着自己的悲劇的舊制度，如何表演爲自己的一幕喜劇，而像從這個世界中所產生出來的德意志的子孫。舊制度的歷史，在它是一個和平，自由的腐朽力量時，它是悲劇的，反之則爲個人的幻滅，換言之，如他自己還相信的話，那麼他必須相信它的正義性。如現存的社會制度即舊制度，要與正在方興未艾的新制度鬥爭，那麼在他這一方面，就是全世界史的錯誤，而不是個人的了。所以他的滅亡是悲劇的。

反過來說，現代的德意志制度，這個是時代的一個錯誤（Anachronism）與公認的公理（Axiom）的一個顯著的矛盾，它對全世界暴露，舊制度的可憐與微末，只是多幻想些自己所相信的東西而向社會多多的要求，以便這個社會也幻想這個。但倘使他真正相信自己的本質的話，難道他就把它藏在別個幽靈下面，且在偽善和詭辨主義中找尋它的救星嗎？現代的古代制度（Aneien Regime）——

簡直就是社會制度中的一位丑角，它的真正的主人翁早已死去了。歷史澈底地經過無數階段的演變而來，它把舊的生活方式埋藏到墳墓當中去了。全世界史的形式的最後一個階段，就是他的喜劇。曾經有一次悲慘的在愛斯哈爾的「被縛普羅米修士」（希臘神話中曾傳說，先前有一位半神半人的普羅米修士竟大膽地把天上的火偷來給人，並告訴人們火的用法，後來這件事被宙斯（Zeus）知道以後，就把他傳到高加索山 *Mts Caucasus* 山上，每天命一個鷲鳥來啄他的腸子和心臟，故意地教他吃苦頭——譯者）一劇中注定要死一次的希臘的上帝，現在必須是喜劇地在留西納的「對話」（留西納 *Lueian* 120?—200?，希臘的諷刺詩家——譯者）中再死一次了。（馬恩全集俄文第一卷第四〇二——四〇三頁。）

藝術中的喜劇，是現實中喜劇的藝術描繪。在喜劇的幕景中，具體之創作的形象的再現，格外明顯地襯托出了藝術家所描繪的現象的認識，是內在空虛（雖

然他也保存着外部的意義)而死滅了的與有害的以及盲目的向其死滅的一種推動。在喜劇方面亦蹀蹀的傾向，特別銳利的表現出來了，所以藝術家們通常都喜用強調法(Hyperdolia)和奇妙法(Grotesque)作爲一個最露骨的刺人的暴露(如亞里斯多芬 Aristophane, 448—38) B. e. 希臘喜劇家；斯威夫特(Swift 1667—1754，英國的諷刺詩家；戈哥里，沙爾第考夫。謝特林 Sol'ykov Shchedrin 1826—1889，瑪雅考夫斯基等所寫過的)。

藝術史證明，新的社會意識與進步的藝術思潮的理論，在反對已經過時，而且阻撓社會發展之藝術思想，理論及藝術流派的鬥爭中，藝術的喜劇，以其變動無常的形式，起了非常之大的實際的作用。喜劇與諷刺詩，在由舊社會關係轉變到新社會關係的過渡時代，特別雨後春筍繁榮着。革命階級在喜劇藝術中，獲得了他尖銳的思想意識武器，所以正是因爲這種原因，凡在歷史上要不得的廢物，凡是阻擋社會和歷史發展的東西，都以戲劇爲他的一面照妖鏡，而怕把自己的原

形畢露。無怪日暮途窮的與反動的帝國主義資產階級觀念論的這位典型的代表柏格森(Bergson Henri 法國的小說家——譯者)，要在他所著的「笑」中，把喜劇這一名詞從藝術領域中趕了出去，抹殺了喜劇的藝術價值。

多少世紀以來被奴隸社會，封建社會以及資本主義社會中統治階級長期所剝奪的勞動大眾，正是要在喜劇的藝術中，發洩他們對剝削者的仇恨，嘲笑他們的無恥，宣佈他們的罪狀。譬如，民間歌謠中對老爺牧師們的描繪就是如此。藝術中的喜劇，同在生活中是一樣的，它有濃淡不一的色澤，如幽默，滑稽，諷刺詩，它包羅了一切的藝術形象，特別是文學。在戲劇的藝術中，藝術的喜劇，在喜劇的形式中雖達到了他的最高峯(Apogee or C'imeses)，但敘事詩和抒情詩(譬如，Moch Paen)諷刺小說，幽默小說，諷刺短詩(Epigram,)打詼詩(P.rody)也成爲喜劇的最高典範。世界文學上的偉大藝人，創喜劇流派的最傑出的典範劇，以嘲笑的手段揭穿了他們當代的社會罪惡，以及阻礙人類發展的情力(Iner

tia Power)。這些巨人們，在古代有芝諾芬(Xenophanes 536 B.C.，希臘哲學家兼詩人——編者)抒情詩家猶威納爾(Juvenal ab. 60—ab. 140 羅馬人——編者)與留西納；在文藝復興時代爲塞萬提斯與拉布萊(Rabelais 149 ? 1495 法蘭西的諷刺詩家兼幽默大師——編者)，在啓蒙時代(卽在法蘭西一七八九年大革命前——編者)福祿特爾的諷刺小品(Sneasm)波馬什(法蘭西大革命前的貴族作家——編者)的喜劇，與斯威夫特的諷刺詩；在俄羅斯文學中，前有戈哥里及沙爾第考夫。謝德林的諷刺作品，震撼了農奴封建社會的基礎，後有瑪雅考夫斯基的抒情詩，對於資產階級社會及殘存在今日從事社會主義社會建設的人們的腦海中，的資本主義的殘餘也給了他們一個致命的打擊。

八 文藝的人民性

馬列主義審美學，確定藝術的意義，爲反映社會生活與社會意識的藝術形式

，這一命題，不但爲唯一科學的藝術史觀，奠定了一個基礎，並且還可幫助我們了解它在社會發展中的作用。藝術，固然應利用藝術的手段，去反映一切種種色彩的豐富的社會關係，同時它也要在社會發展，階級鬥爭以及階級利益的衝突等等當中，發生它積極的作用。藝術的社會作用，在工人階級的專政時代，在蘇聯社會主義的建設時代，特別顯著地表現出來了。

關於藝術的社會意義，資產階級的審美學，在這個問題上分爲兩派。其中一派，提出「爲藝術而藝術」的理論。他們說，藝術家不干涉政治，他們說，藝術創作對社會生活沒有「利害」的關係。他們庸俗化了傾向這一最重要的概念，他們把它視爲一種反藝術的「傾向」。但另一派，即資產階級藝術中的功利主義派，則把藝術視爲一種抽象的傾向，它完全不懂得真正藝術的傾向，結果他們把藝術的價值減低。所以馬恩二氏在對藝術中形式主義的美學進行鬥爭時，同時也就駁斥了資產階級的傾向論。

「特別是在下流的文學家當中——馬克思與恩格思在批評「青年的德意志」時寫道——他們日益想投合心理，利用政治的暗示補救他們文藝作品的缺點，以圖保證他們在讀者當中的影響。詩，小說，文藝批判，戲劇以及一切文藝的創作，都是千篇一律的所謂「傾向」，即是說，或多或少的為一種反政府精神的含羞帶怕的表現。」

馬列主義的審美學，在駁斥資產階級反藝術的藝術「傾向」，反對「功利主義」的審美學以及「為藝術而藝術」之形式主義者的理論，研究真實的藝術史並闡明藝術在社會生活中的作用之際，同時也如在其他一切文化戰線一般，揭露了藝術的黨派性和政治的傾向。

思格斯寫道：

「悲劇之父愛斯哈爾與喜劇之父亞里斯多芬，他們二人完全與但丁與塞萬提斯相同，為兩位顯著地表現了傾向的詩人，但席勒所著「狡詐與愛」，其最大的

價值，則在於這一劇本，是德意志第一本政治傾向的劇本。現代俄羅斯和挪威的作家們，他們所寫出的許多卓越的長篇小說，其中都充滿了傾向。但是我却認為，傾向本身必須由表情與動作來產生，同時特別地指出，如缺少了這個，作家是不應當把他所描繪好的社會衝突的未來的歷史的解決，以現成的形式提供給讀者的。」（馬恩全集第二七卷第五〇五頁。）

恩格斯這兩句話，就在庸俗的傾向論與由藝術作品之動作與情況本身而發生出來的傾向之間，劃分了一條界綫。真正偉大的藝術創作的傾向，與它一切藝術的結構，成爲一個不可分割的統一。人物與事變的真實描繪，貫細事物的真實性，所有這一切現實主義藝術的特點，正是在與藝術傾向的結合中，才具有它真實的意義。在現實主義與傾向之藝術的統一中，實現了價值最高的藝術創作的成就。伊利奇在他所作的一篇文章「黨的組織與黨的文學」（一九〇五年）中，詳細地定出了黨性文學的原則。

「針對着資產階級的氣質——伊利奇這樣寫着——針對着資產階級企業家和商人的報紙，針對着資產階級文學的野心主義（Carecism）個人主義，「大人先生們的無政府主義」以及追求利潤的目的，而社會主義的無產階級，必須高揚起黨性的文學的原則，發揚這個原則，並且盡可能地以最美滿而最爲完整的形式在生活中來執行它。」

這種黨性的文學原則在什麼地方麼？它不但在於對社會主義的無產階級說，文學事業不能成爲個人或集團追逐利潤的一柄武器，並且它一般地也不能成爲個人的事業，即離開整個無產階級事業的事業」。（『伊利奇全集』俄文第八卷第三八七頁）

社會主義的現實主義，向着伊利奇在工人階級黨性文學的特性中所指示的道路前進着。伊利奇說：

「這一定是自由的文學，因爲它不是用來升官發財或成爲一種敲門磚，而是

社會主義的理想，同時勞動大眾日益的同情，一定在他的隊伍中，日益召募而湧來一批一批的新生力量。這一定是自由的文學，因為它不是爲狼吞虎嚥的女主人翁服務，或供飽食終日，無所用心的一「幾千個上級的貴人」，做他們茶餘酒後窮極無聊的消遣品，而是爲千千萬萬佩稱一國精英，一國之力以及他們未來的幸福和命運徵勞的。這個一定是自由的文學，它必開花結實，而利用社會主義無產階級的經驗和生動的工作，以充滿人類革命思想的最後一言，過去經驗（科學的社會主義，即完成了社會主義發展的科學的社會主義，是由它原始的和烏托邦的形式溜進而來的）與現在的經驗（工人同志們現在的鬥爭）之間的經常的相互作用」（「伊利奇全集」俄文第八卷第三九〇頁）

斯大林對進步思想之社會作用的分析，把那將思想化身到藝術形像中之進步藝術的作用，完全闡明了。馬克思主義關於藝術的起源，社會思想，理論與觀點的學說，以及關於藝術和其他一切社會的精神生活一樣，都爲它（社會的）物質，

生活環境的反映，可幫助我們確定藝術的社會意義，及其在社會生活中的嚴重的作用。

反之，藝術中的反動派別，則固執着一種爲垂死的社會力量服務的思想，所以，他們便阻礙了社會的發展。至於進步的藝術，則藝術地體現到一種純爲社會進步力量的利益而效勞的思想之中，所以他就利於社會的發展，推進了社會的向前挺進。

「所以，新的社會思想與新的社會理論之本身所以產生，因爲它是社會所必需的，沒有它組織的，動員的與改造的工作，是不能夠解決社會物質生活發展中迫切的任務的。由社會物質生活發展所提出之新的任務，且在其基礎之上所發展起來的新的社會思想與新的社會理論，爲它自己開拓出了一條道路而成爲人民羣衆的工具，動員他們並且組織他們去反對社會已腐爛的力量了，因此，也就便於推翻社會中障礙社會物質生活發展的沒落的力量。

這樣，社會的思想與社會的理論以及政治制度，雖是在社會的物質生活發展，社會存在的發展等急迫的任務這個基礎之上發生的，可是它轉來又推動了社會的存在，社會的物質生活，並且建立了它所必要的條件，以便最後澈底地解決社會物質生活上迫切的任務，而使它更進一步的發展成爲可能」（斯大林：「列寧主義問題」，第五四七頁。）

斯大林學說中所說的藝術家與作家的作用爲「靈魂的工程師」一語，在社會主義藝術的面前，展開了一條廣闊無垠的歷史前景，以便奮起參加蘇聯無產階級的社會建設，奮力參加爭取共產主義勝利的鬥爭。

九 新現實主義

馬克思主義審美學中的又一個組織部份，就是社會主義現實主義的理論。

對社會主義現實主義的理論發生了非常重大的作用的，便是斯大林關於蘇聯

國民文化中，以民族爲形式，而以社會主義爲內容的學說，便是關於蘇聯國民藝術中以民族爲形式，而以社會主義爲內容的學說。但社會主義的現實主義，它之轉變爲全國人民的藝術，在歷史上祇是在獲取偉大的十月社會主義革命的果實時才有可能，祇是在蘇聯解決了民族問題時才有可能。

在一九二七年八月蘇共（布）中央及監察委員會的聯席會議上，斯大林曾以下面這幾句話，奠定了蘇聯文化方面以民族爲形式，而以社會主義爲內容的學說：

「我們認爲民族文化的口號，在資產階級統治時代，是資產階級的一個口號。爲什麼呢？因爲民族文化的口號，在資產階級統治時期，是意味著對諸民族勞動大眾在精神上服從及受資產階級的領導，它的統治以及它的專政。但在無產階級奪取政權以後，我們宣佈了蘇聯境內各民族在蘇維埃基礎上的民族文化發展的口號。這是什麼意思呢？這個意思是說，我們要使蘇聯境內各族人民當中的民族

文化的發展，能夠適應社會主義的利益與要求，能夠適應無產階級專政的利益與要求，終至能夠適應蘇聯各民族勞動大眾的利益與要求。但這是不是說，我們現在要反對一般的民族文化呢？不的，不是這樣的。這個祇是說，我們現在是擁護蘇聯各族人民在蘇維埃基礎上的民族文化的發展，民族的語言文字，學校以及出版等等的發展。但什麼又叫做「在蘇維埃基礎上的」含意呢？這個是說，就他的內容來說，蘇聯各族人民文化在蘇維埃政權之下的發展，必須是為一切勞動大眾服務的文化，社會主義的文化，但是在它的形式方面，它現在是，而且將來對於蘇聯一切的民族人民來說，也是種種色色的文化，民族的文化，根據語言文字以及它民族特性方面彼此各不相同的性質來說，蘇聯各族人民彼此各種不同的文化」。(斯大林：「列寧主義問題」，俄文第六八九頁)

斯大林關於社會主義文化的學說，實社會主義現實主義之理論的最重要的前提。蘇聯的藝術，在內容上是社會主義性的，這個現實的社會主義的現實主義。

真確地反映了勝利的社會主義。但同時蘇聯的藝術在形式上又是民族的，它爲了解決他的任務，是採取着各種不同的文字，它與蘇聯各族人民的民族特性密切聯係着，與他們文化發展的優良的成績聯系着。在社會主義現實主義中，內容與形式之間的聯系是很大的一個有機體，因爲在民族的形式中，發展了社會主義的一切文化。斯大林關於社會主義文化的學說的正確性，已由蘇聯各族人民的一切藝術經驗證實了。各族人民創作性猛烈的興長，詩歌、文學、描繪的藝術，音樂以及戲劇的發展，在在都證明，這些民族的詩人如斯塔爾斯基，與德巴爾的創作，這個決不是偶然的個人天才的結晶，而是社會主義文化普遍發展的一個證明。

社會主義現實主義的基本任務，根據馬克思主義審美學的原理，可說就是社會主義人們，在他們生活活動之典型場合中的特性的描繪。在社會主義現實主義中，典型與個性的統一，正是要求在民族的形式當中去描寫社會主義人們的典型性格，因爲社會主義的人們，是蘇聯各族的人民。社會主義人們的典型性格，是

表現在它與民族特性的統一之中。因此，人物本身——社會主義現實主義的對象與內容——就已表現他為蘇聯藝術之社會主義內容與民族形式之間的一個有機關聯了。

關於典型的佈局，也同樣是對的，因為藝術的內容，這裏也是由社會主義社會各民族的文化所規定。在另一方面，社會主義現實主義的民族形式，與社會主義的內容，結成了密切的相互作用，因為蘇聯的民族，正是要把它的文化，建設為社會主義的文化，同時把自己的烙印，烙在蘇聯各族國民的一切民族特性上面。

社會主義現實主義文學的創始者，就是語言的天才藝術家瑪克西姆·高爾基。

以M·高爾基為代表，把偉大的藝術家，社會主義現實主義的創始者以及偉大的理論家，結合在藝術當中。高爾基的文學批判當中，包含着豐富的審美問題

的材料。

對於社會主義現實主義的理論而言，M·高爾基對於文學典型及人物的特性之指示，實具有無上的意義。M·高爾基竭力的着重的指出了文學類型的民衆的泉源。他說過：

「在我們創作界中，一切的「偉大和美」，都是由非常細小的觀察中建立起來的。在個人活動和以人爲單位的基礎上，建立着許多世紀來勞動大衆的經驗。我們今天的醫藥，是利用藥材而做的，但它的作用，在醫藥成爲一門專科以前，就在一千年以前已爲人們所通曉。世界文學的典型，已經在「民衆創造」的基礎上，即在民謠，牧歌以及民歌的基礎上建立起來了」。(M·高爾基，「論文學」第九三頁)

高爾基所昭示我們的文學式樣的藝術形象的意義，爲人民經驗的一個藝術的「凝煉器」，他確立了民衆創作中一切文學史及其根源之間的聯系，幫助了我們

從新的一方去了解社會主義現實主義民族形式的全部意義以及人民性在藝術中的一切意義。社會主義的現實主義，它之與社會主義以前的一切藝術形式不同的地方，就在乎民衆性與文學的有機統一。就在乎蘇聯各族人民藝術文化的極端多樣性。M。高爾基不憚煩勞的特別指出了文學中典型的綜合化的意義與本質，闡明了社會主義現實主義中典型的綜合化的特性。具體的藝術再現的特性與理論的思維的不同，直接的由高爾基引用來特徵了社會主義的藝術方法了。

高爾基教訓我們說，完全利用形象而作爲思維的藝術，用典型的形象以創立的藝術，在社會主義的現實主義中，由一切虛偽而不真實的，由一切臆造而猜想的東西中解放出來了，因爲這種關係，藝術的典型化就成爲它真實的本質。

高爾基說得好：

「我們知道，當工人階級前進的人們已經覺悟到如何來改造生活而裨益於他們自由的發展時，上帝對他們就成爲不必要的東西了，臆造也已經成爲死去的東

西了。利用上帝來埋沒他們優點的必要性消滅了，因為顯然的，他們知道，究竟用什麼方法，可把他們的優點化身在活生生的，實際的現實當中。

上帝同樣像文學的「典型」一樣，也是創造中來的，根據抽象的與具體的法則，先「抽象化了」——抽出了——許多英雄們特殊的事蹟，然後再把這些特點「具體化」，綜合在一個英雄身上，譬如我們說，海克力士（Hercules 古希臘神話中的英雄，一生曾做過十二件頂天立地的事——譯者）或梁尙斯克省的一個農民伊里。慕洛姆茨就是一個例子，把每個商人，或每個貴族，或農夫最自然的特性抽出來而綜合到一個商人，或貴族，或農人的身上而以他為代表，那麼這樣，我們就可獲得「文學的典型」（M. 高爾基：「論文學」俄文第二〇二頁）

社會主義制度中，作家們，最重要的一個任務，高爾基認是掌握藝術的典型化的方法，掌握形象的綜合的法則。高爾基屢次向青年作家們指出，完美而發展了的觀察是有作用的，要有發現它相同處並分辨其區別的能力，但主要的，他說

還是要學習，學習。

這樣看來，高爾基把馬克思主義關於典型與個性統一的學說，直接推廣到社會主義現實主義的理論上來了。他在「與青年作家們的談話」中指出，蘇維埃文學的任務，是在於「反映與描繪勞動者生活的情景，並且把真理化身到形象當中——人物及典型的人們的身上。」（上引一書第三二〇頁）

祇因藝術的特性，不但是由形式與內容，典型與個體的統一來規定而且也由具體的藝術再現的特性及詩意的狂想的特性來規定，那麼社會主義藝術之民族形式的意義，就更加明白起來了。於是各種形象的思維，各種形象的言語以及人民藝術的傳統的民族特性，就對於社會主義的現實主義，給了一個新的藝術的完美性及多樣性。由此很明顯的，馬克思主義對過去文化藝術遺產問題的解決，有非常之大的意義。

甚至蘇聯最落後的民族，他們文化的發展亦可照新的方式提出一個關於十月

革命前民族文藝，他們的傾向以及他們的氣派的問題。

世界文學及世界藝術方面的一切藝術的收獲，蘇聯每一民族的一切民族文化
的特性，都必須促進社會主義現實主義的藝術，而使它達到優美的境地。社會主
義的內容，壓根兒是與過去藝術中的思潮決不相同的，民族的形式，亦根本上以
他那色彩豐富的思想的形象為特色，所以社會主義的現實主義，公正地說，可以
稱為現代藝術中最進步的思潮。

現在，我們必須指出社會主義現實主義與過去藝術中最進步的思潮即批判的
現實主義之間的歷史關聯。批判的現實主義，其藝術的遺產，已由社會主義現實
主義偉大的創始者M。高爾基把握了並且創作地加以改造了。社會主義現實主義
與批判的現實主義之間的基本區別點，是在於社會主義思想藝術的化身，優良的
人的性格的描寫——即社會主義建設者的優良性格的描寫。以及社會主義人道主
義樂觀的生活的實證。正是社會主義現實主義這些與批判的現實主義不同的地方

，才是使它的意義在社會藝術中，成爲最進步的思潮的條件，成爲藝術的現實主義登峯造極的條件。社會主義思想之藝術的體現，是批判的現實主義所敵視的，所以他內容的這種狹隘性，成爲它創作方法的一個基本的弱點——它的社會主義的無出路，現實的藝術反映與社會思想的分離，它的社會作用的局限性，都是它創作方法的缺點。作爲社會主義思想藝術之化身的社會主義現實主義偉大的理想，規定了他全世界史的意義，以及它在共產主義建設中的社會作用。批判的現實主義者與他的同時代的現實分離者，但社會主義的現實主義者，正是由於他現實主義的方法，才獲得了一種可能而成爲共產主義建設的參加者，所以他們不啻爲社會主義思想自由人類的掌舵者，不啻爲「人類靈魂的工程師。」

由此觀之，社會主義現實主義與批判的現實主義所不同的第二個特點，也是很明白的了：人類美德與社會情況的藝術的描繪，樂觀的人生觀的肯定。生活本身在社會主義制度的環境當中，表現出了那種形形色色的人類優點和新的環境的

優點，所以他們藝術的反映，就變為社會主義現實主義與先前的一切藝術思潮以及批判的現實主義迥不相同的一個基本的特性了。

藝術的完美性，與社會主義現實主義的有機性，不祇順利地克服了現實與思想之間的矛盾，同時他又表現它的意義，為社會主義的人道主義。

社會主義社會人們的藝術描繪，他們為轉變到共產主義的鬥爭，他的生產力的發展，他們偉大的公民的心理，他們的愛國主義，他們的軍事勝利以及英雄主義等等，所有這一切蘇聯各族人民高尚的美德，便規定了社會主義現實主義之人道主義者的意義。M。高爾基非常精闢地特徵了社會主義的人道主義，他說：

「我們為命中註定滅亡的世界的裁判者，為主張真正人道主義的人們——即革命的無產階級的人道主義。人道主義，是歷史上所稱而將全世界勞動從嫉妬、貪婪、庸俗、愚蠢之下解放出來的一種力量，是將許多世紀以來長久以人們的勞動為醜惡，從一切畸形下解放出來的一種力量。我們都是私有財產及資產階級世

界可怕而卑鄙的上帝的敵人，是這種上帝的宗教所批准的禽獸的個人主義的敵人。」（M. 高爾基「論文學」俄文第四四三頁）

社會主義現實主義的這種特性，同時也就規定了它對藝術上浪漫主義的關係。

社會主義的現實主義，是一切時代中現實主義藝術的高峯，是現實主義的最高的形式，在這種現實主義之中，包羅了藝術中一切進步思想及改造過的藝術遺產。

在資本主義社會當中，作為藝術方法的（它不完全與現實主義派及浪漫主義派的劃分相吻合）現實主義與浪漫主義之間的分野，說到極處，實由剝削者的社會本性而引起的。實由現實的真實性與資本主義下所能實現之進步的藝術理想二者之間的根本分離而招致來的。在社會主義社會當中，在藝術的反映現實的現實主義，與藝術的思想之間的矛盾，澈底消滅了。所以社會主義的現實主義，不但

是利用新的形式繼續循着社會主義以前的現實主義的路綫，並且也將浪漫主義與社會主義中人們的感情憤怒包括在自身之中。它第一次地在藝術史上，在自己創作的方法中，結合了正確的現實的反映和藝術的觀念的化身。這個，甚至社會主義前的藝術現實主義這些偉大的代表者如巴爾扎克和托爾斯泰，也不能臻於這種創作之有機的完美境地，不能夠達到現實主義與浪漫主義的有機的統一，因為他們二位都是資本主義制度矛盾的現實的一面鏡子。」

關於浪漫主義是社會主義現實主義的一個構成部份，這問題却肯定「文學中必需有浪漫主義」的M.高爾基，也曾加以很大的注意。高爾基這樣問：社會主義的現實主義，可否祇制約於真實的，以及不加粉飾的人們生活條件的描寫？而成為藝術史上藝術的現實主義的本質呢？對於這個問題，高爾基的答覆是否定的，因為他認為「社會主義現實主義的最重要的特徵，除對社會主義的現實描繪而外，還有「浪漫主義」也是可以為「一個對現實的積極的宣傳者的」，為從事

勞動及意志教育的宣傳者的，爲一個它的新的形式創立的鼓舞者的，而對舊世界仇恨的，因爲舊世界可惡的遺產，是要由我們以那種勞動並這樣痛苦地來消滅的。

。（M·高爾基：「論文學」俄文第二二八頁）

高爾基非常公正地指出，在文學史上，應當分別爲兩大基本的浪漫主義派：「消極的浪漫主義」，它企圖使人類與現實調和，束縛他們，或把他們從現實中引誘出來而到主觀的和狂想的世界去，但「積極的浪漫主義」則不同，他「努力加強人們生活的意志，在他們中煽動叛逆以反對現實，反對壓迫他們的一切東西。」（同上書第二〇三頁）

在打破了資產階級文學家所造成的這種現實主義與浪漫主義之間毫不變易的形式的區別時，高爾基指出，這些偉大的語言的藝術巨匠如巴爾扎克，屠格涅夫，托爾斯泰，戈哥里，列斯考夫以及契可夫等的創作，都是把現實主義與浪漫主義的特點融匯在自己的作品當中：「這種浪漫主義與現實主義的融匯，尤爲我國

偉大文學的特性，他給它（文學——譯者）以那種特性，他給它以那種力量，這種力量已日益顯著而深刻地影響到全世界的一切文學了。」（同書同頁）

高爾基在考察了浪漫主義在藝術創作中的作用時，一方面他闡明「積極的浪漫主義」的民衆基礎，就是它與民衆創作的聯系，而在另一方面，則指出了「消極的浪漫主義」的資產階級性。

這樣看來，高爾基關於浪漫主義為社會主義現實主義一個組成部份的學說，是以藝術之人民性深刻的浸潤着的，直接地是去傳佈蘇聯藝術中以民族為形式，而以社會主義為內容的理論。

聯營編號 3257

