

社會生活 藝術

PLEKHANOV

著
譯 峯雪

版店書味水

書叢論術藝的學科

2

活生會社與術藝

著夫諾汗力蒲

譯 峯 雪

店 書 沫 水

一九二九年八月初版

1—1500

科學的藝術論叢書 2

藝術與社會生活

有著作權

實價大洋五角五分

原著者 蒲力汗諾夫

翻譯者 雪 峯

發行者 水沫書店

發行所 上海 北四川路
公益坊內 水沫書店

譯者序誌

關於著者 G·V·蒲力汗諾夫底生平事略，魯迅先生在本叢書第一編「藝術論」序言中，略有說及，請讀者先行參看；此後，著者底其他數多的專為科學的社會主義而寫的著作，想一定應該成為我們底必要的讀物，因而說及他底生平的機會也一定還有。

又關於蒲力汗諾夫底關於藝術的諸論文所包含的問題，他底見解，研究方法等，本叢書已決定翻譯亞珂弗列夫底「蒲力汗諾夫論」，此書是專論述蒲力汗諾夫對於藝術的態度，見解及方法的，不日即可呈於讀者之前。此外，「蘇俄的文藝論戰」（任國楨譯，北新書局版）中載有一篇瓦勒夫松底「蒲力汗諾夫

與藝術問題」，係是系統的地涉及蒲力汗諾夫底藝術論上的全般問題的，簡潔扼要的研究，可供一併鑽研。

蒲力汗諾夫底關於藝術的著作，如瓦勒夫松所顯示的一樣，我們可大抵地把牠分爲三類，卽一是拿原始民族藝術爲唯物史觀的藝術學之例證（以唯物史觀的觀點研究藝術底始原），一是以階級社會的藝術爲例證（一樣地以唯物史觀的觀點研究藝術底發達），一是文學評論及披露著者對於文藝批評的意見的三類。「藝術論」（本叢書第一編）的三篇，是以處理原始民族的藝術爲主；本書及「從社會學的見地論十八世紀法蘭西底劇文學及繪畫」，「無產階級運動與資產階級藝術」等，則對於階級社會的藝術披示見解；其餘如「論文集二十年間第三版的序文」；「俄國批評底運命」，「馬克思與託爾斯泰」，「易卜生論」，「車勒芮綏夫司基底美學說」，「培林斯基底文學觀」，「車勒芮綏夫

「司基底文學觀」等等，則大抵可當作顯示文學評論底範例和披瀝美學及文學底批評規準的東西看。凡這三類所包含的數多的問題，蒲力汗諾夫都已安置了基礎。瓦勒夫松說，「如果不得稱蒲力汗諾夫爲馬克思主義的科學上之美學創作家，那我們很有理由算他爲這種美學的開基人。」我們不妨說，現在俄國及世界的許多馬克思主義藝術理論家，差不多都從他那兒出來的。

本叢書，有三本書的地位獻給蒲力汗諾夫，預定把他底關於藝術及文學的諸論文之重要者盡行翻譯。但因爲時間，人力及材料諸關係，未能滿意地如願也說不定。又如「從社會學的見地論十八世紀法蘭西底劇文學及繪畫」，是研究階級社會的藝術上非常重要的一篇，照叢書底順序及讀者底便利，是應放在這一本裏的，却因爲翻譯很吃力，來不及，只得放在下一本了。

本書，我是據藏原惟人底日譯重譯的，蒲力汗諾夫底原文，先是一九一二

年十月在巴黎及列日朗讀的一個「報告」，後經修改，發表於雜誌「近代人」（一九二二年第十一號，十二號及一九二三年第一號）上，現在收在略查諾夫編的著者全集第十四卷中。在著者底關於藝術的諸論文中，這是最整齊的一篇。

翻譯本書時，行句間有不能充分地理解者，是隨時問魯迅先生和端先先生二前輩；又原註中挾有很多法文，並且有些被原譯本印誤了，關於這種地方是友人江思兄幫助我。我十分地感謝他們。但這本小小的書，譯者雖日夜伏案吃了四十天的苦，始譯成如現在的樣子，而譯文中不妥和誤譯的地方是一定還有的，這是必須請敬愛的諸位讀者與以指正。

一九二九年「八一」後二日，譯者

藝術與社會生活

原书空白页

序

現在想在這裏請求讀者注意的這個作品，是把本年十月在列日及巴黎，用俄國語朗讀的那「報告」，改作成的東西。因此，在本篇裏就留着一些朗讀底體裁。在第二章底煞尾，是把盧那卡爾斯基 (A. Lunacharsky) 氏在巴黎公開地所表示的，關於美底規範的問題的那反駁，下了檢討。那時曾以口頭辯答過了，但現在於印刷上在這問題上停留一下，我以爲有益的。

著者

一九二二年

原书空白页

關於藝術和社會生活之關係的問題，是在一切有某種程度的發達的文學上，都會盡了非常重要的任務。而且這問題是屢屢在兩種站着完全相反的位置的意味上被解決着，正在被解決着的。

有些人會說，而且現在也還在說，——人們並不是爲了土曜日而存在，是土曜日爲了人們而存在的。社會並不是爲了藝術家而存在，却是藝術家爲了社

會的緣故纔存在的。藝術非幫助人類意識底發達，社會構造底改善不可。

另一些人却決定地反對這見解。據他們底意見，則藝術，牠本身底目的，他們說：無論牠是怎樣地高尚的東西，倘當作達到某種別的目的的手段而使用藝術，是使藝術作品底價值低下了的。

這二種見解中的第一種，是在六十年代的我們底先鋒的文學之中，看出牠底分明的反映了。如皮沙列夫 (Piorret)，則持着牠底極端的一面性，竟把牠拿到 Caricature (諷刺畫) 上去，是不必說的了；我們還能夠舉出在當時的批評上的這見解底最根本的擁護者——車勒芮綏夫司基 (Chernyshevsky) 和陀布洛留僕夫 (Dobrolioubov)。車勒芮綏夫司基在他底最初的評論之一裏這樣寫着——

「爲藝術的藝術」，在我們的時代裏是和說「爲了富的富」，「爲科學的科學」等等，同樣的奇怪的思想。人類底一切的事業，要使牠不變成空虛的

無用的東西，就非服務於人類底利益不可。就是，富是爲了人們要使用牠而存在，科學是爲了做人們底指南車而存在的；藝術也不是爲了無用的滿足而存在，牠非爲了某等本質的利益而服務不可。」依車勒芮綏夫司底意見，則藝術——尤其那「最嚴格的藝術」的詩歌底意義，是看牠普及在社會之中的廣大的知識而決定的。他說道——「藝術，正確地說來是詩歌（只有詩歌，因爲別的藝術在這意味上做不了很多的事），使非常多的知識擴張在讀者大衆之中，更其重要的事情是使那依據科學而成的理解普及着，——這是詩歌對於生活的偉大的意義。」（註一）在他底有名的學位論文「藝術對於現實的美學的關係」之中，也表現着和這相同的思想。照他底十七個提要（Thèse）說來，則藝術不僅是再現生活，並說明生活。那作品是常常「有着關於生活現象的判決底意義」的。

註一·車勒茵綏夫司基金集第一卷，三三——三四頁。

以車勒茵綏夫司基及爲其學徒的陀布洛留僕夫底見解看來，則藝術底重要的意義，是在把生活再現，並對牠底諸現象下了判決。（註一）而且不但只是文學評論家及藝術理論家如此看法。涅克拉梭夫（Nekrasov）是把自己底詩神（Muse）取名爲「復讎與悲嘆」之神的，但這不是偶然的事。在某篇詩中，市民向詩人像下面似地說道。

你詩人，天所選擇的人

永遠的真理底告知者呵！

不要相信沒有麵包的人

是不值得譜入你底豫言底絃的！

不要以爲人們完全死絕了！

在人們底靈魂裏神依然生存着，

從信者底胸裏發出的悲歎

是常常辨識着你底絃音的！

做個市民吧！委身於藝術

並且爲了近傍的人的幸福而活着呵——

把那天才委置於

擁抱着萬物的「愛」底感情。

市民涅克拉梭夫，用了這個話表明了關於藝術問題的自己底意見了。即在
造形藝術底領域，例如在繪畫上，當時的更良好的代表者，也保持着和這相同

的意見。貝洛夫或克浪斯珂伊，是和涅克拉梭夫同樣地，一邊服務於藝術，一邊「想做市民」的；他們和涅氏同樣地藉自己底作品「在生活現象之上」下了「判決」了。（註二）

註一：這見解就是由培林斯基 (Belinsky) 在他晚年所完成的那見解之部分的重複與部分的發展。培林斯基在「對於一八四七年的俄國文學的見解」這論文中，這樣寫着——「社會底最高的最神聖的利益，是那平等地分配給牠底各員的真實的幸福。向這幸福去的路——是認識，而藝術是，在引導到這認識的一事上有着不劣於科學的力的。所以，科學和藝術都是同樣地必要的，不許科學代替藝術，也不許藝術代替科學。」但是，只有「在生活現象之上」下了「判決」，藝術纔能使人們底認識發展起來。這樣，車勒茵綏夫司基底學位論文，是和培林斯基底對於俄國文學的最後的見解相關聯的。

註二：克浪斯珂伊從門敦寄給 V. V. 斯塔沙夫的，一八八四年四月三日發的信，就證明了

他強烈地受了培林司基，戈果理，非陀特夫，伊凡諾夫，車勒芮綏夫司基，陀布洛留僕，貝洛夫等底見解之影響。（伊凡·尼古拉耶維奇·克浪斯珂伊，他底生活，書簡及藝術批評論文），一八八八年彼得堡版，四八七頁。）但是，在克浪斯珂伊的批評論文裏所看見的關於生活現象的判決，不必和車勒芮綏夫司基或陀布洛留僕底相比，就是和烏斯潘斯基（G. I. Uspensky）底相比，在那明確性上，也是分明地拙劣的東西，——這是在這裏附記一下之必要的。

關於藝術創造的問題站在和這反對的立場上的見解，在尼古拉時代的普希金（Pushkin）那里，有着牠底有力的擁護者。「賤民」或「寄於詩人」的那樣的詩，是當然什麼人都知道的。人民向詩人要求，要他用詩歌來改善社會的道德，但他給與了輕蔑的，說起來是粗暴的回答。

向那邊去吧！平和底詩人

和你們有什麼關係呀？

趕快在淫亂之中化為石塊吧——

豎琴底聲音不使你們復活！

對於我底靈魂，你們是墳墓一般可厭。

爲了你們底愚昧與怨恨起見

到現在爲止，有鞭笞

和牢獄，和斧鉞存在着——

在你們狂亂的奴隸，這些是十分足夠了！

關於詩人底工作的見解，由普希金表現在下面的他常常重復着的言語之

中。——

也不是爲了生活底騷擾，

也不是爲了利慾與鬭爭，

我們是爲了靈感，

爲了甘美的辭句與祈禱而活着的！

在這裏，我們就在我們底面前，於最明快的公式之中，有着爲藝的藝術底理論了。六十年代裏的文學運動底反對者，那樣地喜歡引用普希金，也決不是沒有根據的。

這二個站在完全相反的立場上的關於藝術問題的見解之中，應該承認那一

個是正當的呢？

在着手於這問題底解決之前，必須先明白這問題不宜這樣設立。關於這問題，也和對於別的和這類似的諸問題的時候同樣，不可從「應當做」的觀點來看牠。倘若在所與的時代裏的所與的藝術家迴避着「生活底騷擾與鬭爭」，而在別的時代裏却相反，向着鬭爭，也向着和鬭爭有必然的關係的騷擾，像渴望的東西似地突進着，那麼，這決不是因為外部的人們會對他們，在相異的時代裏課了相異的義務（不可不做的）的緣故，却是因為，在某一社會條件之下有某一精神支配着他們，而在別的條件之下就有別一精神支配着他們的緣故。就是，對於事物的正確的態度，是要求我們不要從「應當做什麼呢」的觀點，要從「以前存在着什麼，現在又存在着什麼呢」的觀點來看。因此，我們把問題像下面一樣地安置吧——

使在藝術家及對於藝術的創造有着直接的興味的人們之間，發生對於爲藝術的藝術的傾向，並且使這傾向強大起來的，那社會條件之中，何者是更重要的？

倘若我們能夠走近這問題底解決，則那時候，解決和這問題有密接關係，有同樣興味的下面的問題，也會容易起來吧。

使在藝術家及對於藝術的創造有着直接的興味的人們之間，發生對於藝術的所謂功利的見解，換言之就是想在藝術作品上附加「關於生活現象的判決的意義」的傾向，並且使這傾向強大起來的，那社會條件中，何者是更重要的？

這二個問題底第一個，使我們不得不再想起普希金來。

就是他，也曾有不擁護爲藝術的藝術底理論的時代。他會有不迴避鬭爭，

反而向牠進去的時代。亞力山大一世的時代就是這樣的。那時他不以為，「人民」是應該以鞭笞或牢獄或斧鉞滿足的了。反之，他懷着憤怒在那時自己底頌詩「自由」之中叫道——

唉唉，無論看什麼地方，

什麼地方都是鞭笞，什麼地方都是鐵，

法律底苛酷的恥辱，

束縛底無力的眼淚，

什麼地方都在偏見底濃霧中

不正的權力……云云。

但其後他底精神根本地變了。在尼古拉一世的時代裏，他獲得了爲藝術的藝術底原理。在他底精神中的這個大變動，到底因什麼而起的呢？

尼古拉一世登台的初頭，是以那十一月十四日底破綻（即一八二五年所謂十二月黨反叛底失敗——原譯者）而有名的，這件事，正和對於我們底「社會」將來底發達同樣，對於普希金底個人的運命也給與了大大的影響。和「十二月黨」底敗北同時，在當時的「社會」上的最有教養的前衛的代表者，都離退了舞台了。結果，這不能不使那道德的知識的水準，顯著地低下了。海爾岑（Herzen）寫道：

「我雖然非常地年輕，但我記憶着在尼古拉登台的同時，上層社會是怎樣顯明地頹廢着，腐敗着，變成爲盲從的了。亞力山大時代的那種貴族的獨立，近衛隊的剛毅，是和一八二六年一起消滅得無影無跡了。」在敏感的賢明的人，生活在這樣的社會裏是苦痛的。「在周圍是藪，沈默，——同個海爾岑在別的論

文中寫道，——一切都是沒有答應，沒有人氣，沒有希望，並且極端地遲鈍，愚蠢，縮小着了。那尋求同志的視線，倘不是從僕的威嚇，就被以驚愕來接受，人們是從他背過身去，或者使他受辱着的。」在相當於寫了詩「賤民」及「寄於詩人」的時代的普希金的書信之中，就可以不斷地遇見對於在我們底二都市裏的倦怠與凡俗的不平。但是，他不但在圍繞着他的那社會底凡俗裏苦惱着而已；對於「支配階級」的他底關係，也毒害了很多的血。

在我們之間有這樣的一個實在可感動的傳說廣流着——一八二六年尼古拉一世是可感謝地「恕赦」了普希金底政治上的「稚氣底過失」，甚至成爲他底可感謝的保護者了。但事實却完全不是這樣。尼古拉，和在這種事業上爲他底一隻右腕的那憲兵隊長阿·哈·屏坑特勒夫，是一點也不屬「恕赦」了普希金的，而且對於他的「保護」，這在他是無限的，不可忍耐的輕蔑。一八二七年

屏坑特勒夫向尼古拉訴說道，「普希金和我會晤了以後，在英吉利俱樂部裏歡樂地說及陛下，並且強制和他在一起吃喝的人爲陛下底健康而乾杯了。總之，他是一個正真的笨漢，倘若指導他底筆和詞藻而得成功，那是有益的。」這最後的一句話，是把加給普希金的那「保護」的祕密，展開給我們看了。這是想把他造成爲一個現存秩序底歌手。尼古拉和屏坑特勒夫，是以馴順他以前的強暴的詩神，使其走上了官家的道義底路，這一事爲目的的。當普希金死後，元帥巴斯凱維奇送信給尼古拉，寫了「普希金當作一個文學者是可痛惜的」這話的時候，尼古拉是這樣回答了，——「你底意見，我也同感。關於他（卽關於普希金，並不是關於意見，——蒲力汗諾夫）其中覺得可痛惜者，可以說不是過去而是未來吧。」（註一）這意思就是說，這個不可忘記的皇帝在評價這個死去了的詩人的時候，並不看他在短短的生涯中寫留下來的那偉大，乃看他將

來將會在相當的警察底監督與指導之下寫出的那東西的。尼古拉是從他那兒期待着像庫珂里尼克底戲曲「至尊底手救祖國」似的那種「愛國的」作品的。連非常優秀的宮廷詩人，那不是此世的歌手V·A·球珂夫斯基似的人，都努力把對於道義的尊敬教給他的。在一八二六年四月十二日發的信中，他說道——「我國的青年（即不斷地成熟起來的一代人），因為那不給與生活以何等支持的壞的教育的緣故，感染着被包在詩底美裝裏的你底狂暴的思想了。你已經把難以醫治的害毒給與許多人了，——這件事情是應該使你戰慄的。才能並非重要。重要的是道義之大……」（註二）被放在這樣的狀態裏，負着這樣的守護底鎖，聽着這樣的教訓，則憎惡「道義之大」，嫌惡藝術所能帶來的一切「利益」，向忠告者，保護者，像下面樣子地叫着，——我們可以明白並非無理的吧。

向那邊去吧！平和底詩人

和你們有什麼關係呀？

換別的話來說——則被放在這樣的狀態裏的普希金，是成爲爲藝術的藝術
底理論之擁護者，對自己——詩人，像下面似地叫着也完全當然的了。

你是帝王，孤獨生活者呵，

走自由底路吧，向你底自由的叡智所引導的地方，

完成可愛的詩想底果實，

不求尊貴的偉業底報酬。

註一：西車戈雷夫底「普希金」，彼得堡一九二二年版，三五七頁。

註二：同上，二四一頁。

皮沙列夫也許要反對我，這樣說吧，——普希金並非用這些激烈的言詞向保護者說，他是向「人民」說的。但真正的人民，却完全被從當時的文學底視野除外的。就是在普希金，「人民」(Narod) 這個詞，也和那屢屢可在他那兒發見的「羣衆」(Tolpa) 一詞同樣意思地被使用。而且後者這詞當然不是和勞動大衆相當的，在他底「吉伯西」中，普希金描寫着悶苦的都市底住民，

——他們是：

羞恥着愛，推却着思想，

自己喜歡賣買，

在偶像之前垂頭，

冀求着金和鎖。

但要說這描寫，是和譬如那都市的職工有關係，是困難的吧。

於是倘若這些一切都是對的，則在我們底面前，就可現出下面似的結論

·對於爲藝術的藝術的傾向，是在藝術家和圍繞着他的那社會的環境之間存
·在着不調和的時候發生的。

當然能夠說，要使這結論打定基礎，普希金的例子是不充分的。我一點也不是想和這話爭論或反駁牠。我只是想從法蘭西文學史——即那智的潮流，至

少到前世紀底一半爲止，是在全歐洲大陸最有着廣汎的共鳴的一個國底文學史上拿出例子來，列舉一下別的例證看。

和普希金同時代的法蘭西浪漫派的人們，除出少數的例外，也同樣是爲藝術的藝術底熱心的擁護者。可以說在他們之間最熱心的追隨者的忒奧費爾·高底葉 (Théophile Gautier)，是像下面樣子地罵那對於藝術的功利的見解之擁護者的。——

「不，愚人們呵，不，癩癱患者們呵，想從書物裏造出羹湯，從小說裏造出沒有縫痕的長靴，是不可能的……以未來，過去，現在教王底腸來發誓，不，二千個不……我是以爲無用的東西是有用的人之一。對於物及人的我底愛，是和他們所能做的服務成反比例的。」(註一)

同是這個高底葉，在關於波特萊爾 (Charles Baudelaire) 的傳記之中，激賞着這個 “*Fleurs du Mal*” (「惡之華」) 底著者，「堅持藝術底絕對的自動性，不許詩能夠有自己本身以外的目的，能帶着在讀者底靈魂之中喚起於絕對的意味上的美的東西底感覺以外的任務」的事。

在高底葉底腦袋中，「美的東西底觀念」和社會的政治的觀念，是怎樣地相敵對着——能夠由下面的他底話窺看得知的。

「我爲了要看真真的拉斐爾 (*Sanzio Raffaello*) 底畫，看裸體的美女，萬分歡喜地 (*très joyusement*) 拋去爲法蘭西人及市民的我底權利。」

沒有進到這以上去的餘地。而且在一切的巴爾納斯派的人們 (*Les Parnassiens*) 之中，即使有非難高底葉，尤其在年輕時，表現了「藝術之絕對的自動性」底要求的，那非常地詭僻的形式的人，而當作全體看，恐怕一定和他同意

見的。

然則，在法蘭西浪漫派及巴爾納斯派之間的這種精神，是從何處現出來的呢？果然他們也在和圍繞着他們的社會之間的不調和之中嗎？

一八五七年忒奧費爾·高底葉，在關於Theâtre Français（法蘭西劇場）舞台上的特·維尼（Alfred de Vigny）底戲曲「Chatterton」底再演的論文之中，想起在一八三五年二月十二日的牠底初演來。在那裏他像下面似地說道——

『在Chatterton 開演前的觀客席，是全被那些堅信着除出製作詩或繪畫以外就沒有尊貴的事業……用了和哈兌堡或耶拿底一年級生們對待俗物們同樣的輕蔑眺望着「資產階級」的，長髮的青年們所坐滿的。』（註一）

註一· Histoire du Romantisme p. p. 153—154

這個被輕蔑的「資產階級」是誰呵？

「屬於牠的人，——高底葉回答道，——是銀行家，買辦者，公證人，商賈，店員等，——一句話，就是不屬於神祕的 *céacle*（即浪漫派底團體——蒲力汗諾夫），以散文的方法獲得生活手段的那差不多全部的人們。」（註一）

註一·上揭書一五四頁。

在這裏更有別的例證。在那“*Odes funambulesques*”底一個註釋之中，戴奧陀爾·特·彭維葉（*Théodore de Banville*）說他也經驗了對於「資產階級」的憎惡。在那兒，他也說明浪漫派人們把這樣的名詞加給什麼人，——用浪漫派人們底言語來說，則資產階級這個詞是「指那只禮拜着五法郎的金幣，除出保存自己底毛皮以外，就沒有別的理想」的，在詩歌之中愛好感傷主義的小說，在造形美術中則愛好石版畫的人而說的。」（註二）

註一·*Les odes funambulesques*, Paris 1858, p.p. 294—295.

想起了這事以後，特·彭維葉在那已經是浪漫主義底最終期的他底“*Orde funambulesques*”之中，說那營資產階級的生活，犯了不對浪漫主義的天才表示敬意之罪的人，被當作最爲無用的東西而受虐待，正是用不到驚異的。

這些例證是決定的地顯示出：在實際上，浪漫派的人們正在和圍繞着他們的那資產階級社會的不調和之中。當然，事實上，在這個不調和之中，對於資產階級底社會關係發生危險的東西是並沒有的。屬於浪漫派底團體的人，都是對於這社會關係並不唱呼何等的反對，只在資產階級的存在底污穢和倦怠和凡俗裏頹敗了氣志的，這樣的少年資產階級。如此強烈地惹引着他們的這個新藝術，在他們，不外是一種從這污穢和倦怠及凡俗裏逃出的手段。王政復古的晚年及路易·菲力普統治的前年，即浪漫主義底全盛時代，是這樣的：法蘭西愈加在不久以前經驗了使人間底一切趣味深刻地搖動着的那大革命及拿破倫時代

底可怕的旋風，則對於法蘭西的青年是愈加難和這個資產階級的污穢，散文，倦怠相親善了。（註一）在資產階級社會獲得了支配的位置，牠的生活已沒有解放的鬪爭底火焰之溫氣了的時候，那時留在新藝術裏的東西就只有一個——資產階級的生活形態底否定之理想化了。浪漫派藝術，實在就是這個理想化。浪漫派，不但以他們底藝術的作品，甚至以他們底服裝，表明他們對於資產階級的節制及方正之否定。我們已經從高底葉那兒聽到在「Chatterton」底初演時，那充滿觀客席的青年留着長頭髮的事了。我們難道沒有聽見，這個高底葉穿着使「着實的人」驚愕的紅襯衫的事嗎？幻想的衣服也成爲和長髮同樣地，使青年浪漫派人們和可惡的資產階級對立起來的一個手段了。和這相同的一個手段，是顏面底蒼白，這彷彿是對於資產階級底肥滿的一個抗議。高底葉說道——「在當時浪漫派之中，流行那盡量地蒼白的，有時是綠的近於死人的臉

色。牠給與人們以運命的的擺倫 (Byron) 式的面影，牠證明着被熱望所苦惱，被良心底齒所咬嚼的事，映在女人底眼裏是可愛的東西。」(註二) 在高底葉的地方我們讀到：浪漫派人們不能饒恕聶俄 (Victor Hugo) 底外觀，在親密的會話之中常常漏出關於這個有天才的詩人「甚至走近了人類——尤其資產階級的」這缺點的遺憾之念。(註三) 有認識這事的必要——一般地，想給與自己以或種特定的外觀的努力之中，是常常有當時的社會關係反映着的。關於這個主題 (Thema)，能夠寫出有興味的社會學的研究吧。

註一·阿爾弗萊特·特·繆塞 (Alfred de Musset) 像下面樣子地記着這個不調和——“Des lors se formèrent comme deux camps; d'un part les esprits exaltés souffrants; toutes les âmes expansives, qui ont besoin de l'infini, plîèrent la tête en pleurant, ils s'envelopèrent de rêves malades, et l'on ne vit plus que de telle

roseaux, sur un océan d'amertume. D'une autre part, les hommes de chair
restant debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives, et il ne leur
prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient. Ce ne fut qu'un sanglot et
un éclat de rire, l'un venant de l'âme l'autre du corps.' (『從那時有二種像陣營似的
東西產生了。一方是苦惱着的被激着的精神，即一切求着永遠的那向外溢出的精神。他們
以病的夢想包着身，泣着，彎曲着頭，像是苦悶底大洋之上的一枝微弱的蘆葦。他方是在實
證的享樂之中，不屈的，到最後為止都和肉體繫結着的那人們。他們除出數計那得到的金錢
以外就沒有別的憂慮了。這不過是啜泣與哄笑。即是，前者是從靈魂裏出來，後者是從肉體
裏出來的。』) (La confession d'un enfant du siècle, p. 10)

註二：上揭書三一頁。

註三：上揭書三二頁。

在青年浪漫派人們底對於資產階級的這樣的關係上，他們是不得不反抗「

有益的藝術」的思想了。使藝術成爲有益，這在他們底眼裏，就和說強制着藝術使其服務於那他們如此深深地輕蔑着的資產階級的一樣。由此，對於高底葉誇張地稱作「愚人呵，癩癩患者呵」云云的，那有益的藝術底傳道家們的前面所揭的憤激的攻擊，是可以理解了。並且由此，人和物底價值，照他想來，是和他們所帶來的利益成反比例的，這樣的他底詭論，也可以理解了。這些一切的攻擊及詭論，在那內容上，是完全和普希金所說同樣——

向那邊去吧，平和的詩人

和你們有什麼關係呀？

巴爾納斯派的人們，及初期法蘭西寫實主義者們（龔古爾 Goncourt 弗羅培

爾 Flaubert 等等)，也無限地輕蔑圍繞着他們的資產階級社會的。他們也不斷地誹謗他們所憎惡的「資產階級」。於是，倘若他們把他們底作品付諸印刷，那麼那並非爲了廣大的讀書界，只不過爲了少數的被選的人，像弗羅培爾在他底書簡之一中所說的一樣，「爲了不認識的朋友」的。他們保持着這樣的意見：只有沒有偉大的才能的作家，纔是廣大的讀書界所中意的。據拉孔·特·李爾 (Laconte de Lisle) 底意見，則所謂非常的成功，是那作家具有低下的智的水準的證據 (Signe d'infériorité intellectuelle)。巴爾納斯派底人們，和浪漫派人們同樣地，是爲藝術的藝術底理論之絕對的擁護者，我以爲這差不多沒有在這裏添說的必要了。

像這樣的例子正能夠列舉得許多。但那是並沒有什麼必要了。在以上，我們十分明確地看見，藝術家所具有的對於爲藝術的藝術的傾向，是他們落在和

圍繞着他們的社會之間的不調和裏的時候，自然地發生的。但是，在這個不調和上更適確地加上了性質，是決沒有妨害的。

在十八世紀之終，直接先行於那個大革命的時代裏，法蘭西底先鋒的藝術家們也在和當時支配着的那「社會」的不調和之中的。大衛特 (Jacques-Louis David) 及他底朋友們，是「舊制度」底反對者。而且這個不調和，於舊制度和他們之間的和解是完全不可能的這意味上，當然是絕望的的東西。不但如此，大衛特和他的朋友們底對於舊制度的不調和，比之浪漫派底對於資產階級社會的那不調和，是差不多不能比較的那般深刻的東西，——就是，大衛特及他底朋友們，是向着舊制度底廢止而突進着的。但高底葉及和他同意見的人們，像我在上面已不止一次地說過的那樣，却並不對資產階級的社會關係作何等的反對，只不過希望資產階級的構成停止產生凡俗的資產階級的道義而已。

(註一)然而大衛特及其朋友們是，一邊叛逆着舊制度，一邊十分知道第三身分在他們底後面，作着密密的圓柱列，跟從着，而且倘借僧院長舍葉斯底有名的話來說，則這是即刻非成爲一切不可的一事的。即是，和支配制度的不調和的感情，在他們之間，是由和在舊的東西底懷中成長着並且準備着即刻要來代替牠的，那新的社會的調和的感情來填補的。但在浪漫派和巴爾納斯派的地方，我們都看見完全不同的事情，——就是，他們是並不期待和他們同時代的法蘭西底社會構造底變動，也不希望這樣。(註二)我們底普希金也不會期待當時的俄羅斯的何等變動。而且到了尼古拉時代，他也一定不去希望這個了。因這緣故，他底對於社會生活的見解，也就被悲觀主義塗着彩色了。

註一·戴奧陀爾·特·彭維葉率直地說，浪漫派人們底對於「資產階級」的攻擊，並沒有把當作一個社會階級的資產階級放在腦中的。(Les odes funambulesques, Paris 1858, p. 294)

這個對於「資產階級」的，浪漫派所固有的保守的叛逆——一點也沒有觸到資產階級的構成底根本的這個叛逆，却被俄國現代的二三個……理論家（例如伊凡諾夫·拉慈姆尼克氏），像下面樣子地來解釋：對於小市民性的這種鬭爭，在其廣大上，是比無產階級對於資產階級的社會政治的鬭爭優越得多的。這種解釋是深刻到如何程度，那可委諸讀者底判斷。在實際上，這不外顯示出議論着俄國社會思想史的一切人們，必沒有在這以前勞過神豫先研究西歐的思想底歷史的。

註二：對於圍繞着他們的環境的這種絕望的不調和，像勃浪古斯（Georg Brandes）在他著的 *Die Hauptströmungen der Literatur des 19ten Jahrhunderts*（「十九世紀文學底主流」）底第二卷 *Die Romantische Schule in Deutschland*（「德意志底浪漫派」）之中，所優美地說明的那樣，也使德意志浪漫派底氣分有了特質了。

現在，我以為能夠補充我以前的決論，像下面樣子地說道——

藝術家及對於藝術的創造具有直接興味的人們底對於爲藝術的藝術的傾

向，是在他們和圍繞着他們的社會的環境之間的那絕望的不調和底地盤之上發生的。

這還不是一切。那堅信着在近的將來的理性之勝利的我們底「六十年代的人們」，及同樣地保持着這相同的信仰的大衛特與其朋友們底例子，呈示我們以下面的一事——對於藝術的所謂功利的見解，即想在那作品上附加以關於生活現象的判決底意義的傾向，以及常常隨這而起的那喜歡參加社會鬭爭的覺悟，是在社會底大部分和多少對於藝術的創造具有實際的興味的人們之間，有着相互的同情的時候發生的。

到怎樣的程度爲止，這件事是正確的呢？爲了決定的地證明這個，就有下面那樣的一個事實。

一八四八年二月革命底清涼的旋風到處鳴遍了的時候，法蘭西藝術家中，

支持着爲藝術的藝術底理論的人們之中的大多數，是決定地拋棄了他們底這個理論了。連高底葉舉來常作堅固地保持着藝術底絕對的自動性底必要的藝術家底典型的那波特萊爾，也即刻着手於革命雜誌“*De salut public*”底出版了。事實上這雜誌是即刻就廢刊了的，但在一八五二年，波特萊爾在Pierre Dupont底“*Chansons*”（「歌」）底序文中，乃把爲藝術的藝術底理論看作小兒的（*Puerile*）的東西，而且放言道：藝術非替社會的目的服務不可。於是只有反革命底勝利，纔把波特萊爾及在氣分上和他相近的藝術家，帶回到「小兒的」的爲藝術的藝術的理論裏去。爲後來的「巴爾納斯」星座之一人的拉孔·特·李爾，在那於一八五二年出了牠底第一版的“*Poèmes antiques*”（「古代詩集」）底序文中，最分明地說明着這個歸復底心理的意義。在那兒我們讀到——詩歌已經停止其產出英雄的行爲，鼓吹社會的善行吧。因爲現在是，正和一切的文

學的頹廢時代一樣，牠底神聖的言詞，只能夠表現狹的個人的經驗 (*inesquimes impressions personnelles*)，……不適於教導人們 (*n'est plus apte à enseigner l'homme*) 了。(註一)向詩人們，拉孔·特·李爾說道——人類是在他們沒有成爲教師之間追越過他們了。(註二)現在，據這個未來的巴爾納斯派底說話，則詩歌底問題，已經成爲「把理想的生活給與那沒有現實的生活的人」(*donner la vie idéale à celui qui n'a pas la vie réelle*)了。(註三)爲藝術的藝術的一切心理的祕密，全被這意味很深的說話露現出來了。以後還有回到我在這裏不止一次地引用了的，這個拉孔·特·李爾底序文的機會吧。

註一·· *Poèmes antiques*, Paris 1852, préface, p. VII.

註二·· *Ibid.*, p. IX.

註三·· *Ibid.*, p. XI.

爲了告結這方面的問題，把下面的一事附加上吧——就是，一切的任何的政權，如果牠注意到這問題，是常常挑選對於藝術的功利的見解的。這是當然的事情，因爲對於政權，使一切的意識形態服務於和牠自己所服務的同一的東西，是牠底利益。然而有時候，就是革命的政權，也有在許多場合上是保守的或完全反動的，所以已經可以明白：不能以爲對於藝術的這個功利的見解，大半是由具有革命的或一般地前衛的的思想形態的人們所抱持着的。俄國文學史明瞭地呈示出：就是我們的保護者們也決沒有避免了這個。下面就是二三個例子。在一八一四年，V. T. 納萊齊諾伊底小說「俄羅斯底 Citi Bzias」，或公爵加布里哀爾·西莫諾維奇·奇斯却珂夫底事變「底最初三部發表了。這小說却爲了當時國民教育大臣拉慈莫夫斯基的緣故而被禁止，拉慈莫夫斯基伯關於此事，就着文學的對於生活的關係，述說了下面樣子的見解。

「小說底作者們，屢屢有這樣的事：在外面是顯出好像反對着惡的，而關於那應該完全不使少年們想起的惡，却描寫得很詳細，表現得有聲有色，可以牽引着少年們底心。無論牠底文學的價值怎樣地高，小說是只有在真實地有着道德的目的的時候，纔得付諸印刷的。」

這樣，拉慈莫夫司基，是以爲藝術是不可服務牠本身底目的的。

從那官家的位置，對於藝術不可不有何等的見解的那尼古拉一世底從僕們，對於藝術也具着和這完全相同的見解。諸君還記憶屏坑特勒夫會努力使普希金走向真理之路的事吧。奧斯特洛夫斯基 (Ostrovsky) 也沒有長官底憂慮不成功。一八五〇年三月他底喜劇「朋輩是在以後清算吧」上了印刷，文學及……商業底有教育的愛好者們，當牠是一種侮辱商人的東西而恐怕着的時候，國民教育大臣 (P. A. 西林斯基·西夫瑪特夫公) 就寄信給莫斯科學者會主事，

提議把這個清單底劇作家招待到自己底地方來，「教導他這件事：才能底高貴而有益的目的，不在單單描寫可笑的東西，惡劣的東西，乃在牠底正當的困難，不只在諷刺，是在高貴的道德的感情之普及；——換言之，就是在和惡相對的善行，和可笑的惡劣的東西底描寫相對的那使靈魂向上的思想及行爲；最後，是在證明——惡行已經在這地上受了相當的懲罰了，這個對於社會及個人底生活都很重要的信仰。」

皇帝尼古拉·巴務洛維奇，對藝術底問題，也以從「道德的」見地來看爲主。像諸君已經知道的一樣，關於教育普希金的一事底利益，他是和屏坑特勒夫同其見解的。奧斯特洛夫斯基在陷入斯拉夫主義底影響之下，要把一切的「彼得底事業復元」的那時代裏，於快樂的酒宴之中得了二三朋友底助力寫成了戲曲「毋乘他人之櫓」的時候，關於這個在或種意味上非常教訓的的戲曲，尼

「古拉一世是這樣地讚賞着了——“Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon.”」〔這不是一篇戲曲，是教訓。〕——爲了不列舉太多的例，在此留住顯示一下下面的二個事實吧。N·波雷伏伊底「莫斯科夫司基·忒烈格拉夫」，其中對於庫珂里尼克底「愛國的」戲曲「至尊底手救祖國」的不穩的批評印刷了的時候，在尼古拉政府底意見，那是完全破壞的，於是受了禁止了。可是，在這個N·波雷伏伊自己寫了愛國的戲曲「俄國海軍底祖父」及「商人伊戈爾金」的時候，據他底兄弟所說，則皇帝是狂喜着他底劇作底才能了——『作者是具有不是尋常的才能的，——他說道，——他寫着，寫着，非寫到底不成！這是寫着對於他必要的事情（他在這裏微笑了），並非發行雜誌。』（註一）

註一：克舍諾夫昂特·波雷伏伊底手記，彼得堡，一八八八年，斯洛汶社，四四五頁。

但不可以爲俄國的統治者在這場合は例外。像法蘭西的路易十四世似的，

專制主義底典型的代表者，也同樣地堅信，藝術不應服務牠自己本身底目的，牠不可不幫助人類底道德的教育。而且，有名的路易十四時代底一切文學，一切藝術，就都被這信念所一貫着的。和這同樣地，拿破倫一世，也要把爲藝術的藝術的理論，看作不愉快的「思想家」(ideologue)底有害的考案吧。他也要求文學和藝術服務着道德的目的的。而且這件事，他成功到非常的程度，因爲在當時的定期展覽會〔Salon〕上所展覽的繪畫底大部分，都向着這帝國領事戰爭的偉業底表現。他底小小的侄兒拿破倫三世，雖然很少成功，在這方面總之是承繼了他底志向的。他也強制藝術及文學，服務於他名之爲道義的那東西。一八五二年十月，里昂大學底教授拉普拉特 (Laprade)，就在名叫“Muses d'Élat”〔「國家底詩神」〕的諷刺詩中，辛辣地嘲笑了向這教訓的藝術去的 Bonaparte 式 (即拿破倫式——譯者) 的傾向。他在那兒豫言着：國家底詩神使

人類底理性服從於軍隊式的紀律的時代將即刻到來，那詩是保持着秩序，沒有一個作家敢表現何等的不滿足吧。

Il faut être content, s'il pleut, s'il fait soleil,

S'il fait chaud, s'il fait froid: "Ayez le teint vermeil,

Je déteste les gens maigres, à face pâle;

Celui qui ne rit pas mérite qu'on l'emprête" etc.

(不論下雨，不論天晴，不論熱

或冷，都要滿足着，——「要有好的血色，

蒼白的臉，瘦黃的男子，是大可嫌厭的，

不笑的人就處之以串身刑吧」等等。)

要帶便說一句，因為這尖銳的諷刺詩，拉普拉特是失去他底教授的職位了。拿破倫三世的政府是不能容忍對於「國家底詩神」的嘲笑的。

二

但政治「圈內」的事，就在此擱住吧。在第二帝國的法蘭西作家中，就有完全不具有進步的思想，却反對為藝術的藝術底理論的人。亞歷山大·小仲馬 (*A. Dumas fils*) 決定的地宣言道，「為藝術的藝術」這句話是沒有何等意義的。他以他底戲曲 “*Le fils naturel*” (「私生兒」) 及 “*Le père prodigue*” (「放蕩父親」)，追求着某個社會的目的。以他底話來說，則他是藉作品

來支持那四面被破壞着的「舊社會」的一件事爲必要的。

一八五七年拉瑪爾蒂芮 (Lamartine) 氏，一邊作着當時剛死去的阿爾弗萊特·繆塞底文學事業底總算，一邊以牠不會服務宗教的，社會的，政治的，或愛國的信仰 (foi) 的一件事爲遺憾，非難着和他同時代的那詩人們爲了韻律而把作品底意義忘却了。最後——爲了表示比這個更其拙劣得多的文學的大小，——瑪克辛·仲干 (Maxime Ducamp) 批評着對於形式的極度的偏愛，這樣叫道——

La forme est belle, soit! quand l'idée est au fond!

Qu'est ce donc qu'un beau front, qui n'a pas de cerveau?

(形式是美的，不錯！在根柢裏有思想的時候！)

沒有腦髓的美的臉是什麼呀？)

他又攻擊繪畫上的浪漫派底巨頭，如下面似地說道——『像創造了爲藝術的藝術的某些文學者們一樣，特拉克洛埃 (Eugene Delacroix) 氏發明了爲色彩的色彩了。歷史及人類，在他不過是爲了好好地選擇着的顏色底結合的手綱而已。』依同這個作家底意見，則爲藝術的藝術的流派，是永遠地終結了牠底生涯了。(註一)

[48]

註一：關於這事，請參看 A·加撒底優秀的著書 *La théorie de l'art pour l'art en France*

chez les derniers romantiques et les premiers réalistes (後期浪漫派及初期寫實主義者的法蘭西的爲藝術而藝術的理論)，Paris, 1906, p.p. 99—105.

和亞歷山大·小仲馬的場合同樣，要把拉瑪爾蒂芮及瑪克辛·仲干看作具

有某等破壞的傾向的人，是困難的。他們所以反對爲藝術的藝術的理論，並非想以某等新的社會組織來替換資產階級的秩序，乃是要把因爲無產階級底解放運動而顯明地搖動着的資產階級的關係強固起來的。從這方面看來，則他們和浪漫派，尤其巴爾納斯派及初期寫實主義者相異的地方，只在比之那些人，他們是更其多多地與資產階級的生活形態和解着的一點上。這不過是，一個是保守的悲觀論者，反之另一個是保守的樂觀論者。

從這一切看來，我們能夠決定地說：對於藝術的功利的見解，也容易地能夠和保守的精神同棲着，正和革命的精神同樣的。傾於這樣的見解的傾向，只有一個條件，即對於某個一定的——無論那是怎樣的東西都同樣——社會的秩序或社會的理想的活的實際的興味，來決定；這個興味因某等理由而消失去的時候，則牠也常常滅亡去的。

這回，更進一步，看一看對於藝術的這二個立在反對的立場上的見解之中，何者適宜於藝術底發達吧。

正和社會生活及社會思想底一切問題同樣，這問題也不許有絕對的解決。在這裏，一切都要看時與地的諸條件，回憶一下尼古拉一世及其從僕們吧。他們是想使普希金，奧斯特洛夫斯基，及和他們同時代的藝術家們，成爲對於憲兵隊所思考着的那種道義底服務者的。現在就假定他們能夠成就了這個強固的自己的計劃吧。那麼，應該從這事上生出什麼來呢？回答這個是並不困難的。被他們底影響所克服了的藝術家底詩神們，將成爲國家底詩神，呈現着廢頹底最分明的徵候，在那正確，力，牽引的點上就失去了非常多的東西了吧。

普希金底詩「給俄羅斯底誹謗者」，決不能算爲他底好的詩作。可感謝地被承認爲「有益的教訓」的奧斯特洛夫斯基底戲曲「毋乘他人之轎」，也不能

說是那麼成功了東西。而且奧斯特洛夫斯基，在這戲曲裏不過僅僅向着屏坑特勒夫，西林斯基·西夫瑪特夫，及有益的藝術底類似他們的別的擁護者們所想實現的理想底方向，走了數步而已。

更假定忒奧費爾·高底葉，戴奧陀爾·特·彭維葉，拉孔·特·李爾，波特萊爾，龔古爾兄弟，弗羅培爾——簡單說，一切的浪漫派，巴爾納斯派，及初期法蘭西的寫實主義者們——，和圍繞着他們的資產階級的環境和解着，使他們底詩神服務着像彭維葉所說的，比什麼都着先地尊重着五法郎的金幣的主人們吧。那麼，從這事上生出了什麼來呢？

回答這個也並不困難的。浪漫派，巴爾納斯派，及初期法蘭西的寫實主義者們，要顯明地低落了。他們底作品一定顯明地軟弱下去，顯明地不正確起來，而且顯明地失去了牽引力。

弗羅培爾底“Madame Bovary”（「波娃利夫人」）和阿吉爾（Augier）底“Le genre de monsieur Poirier”（「波亞里葉氏底女婿」），於其藝術的價值上，那一個立得高些呢？關於這點我以為沒有訊問的必要。而且在這裏，這差異並不是單在才能之中。他本身就是資產階級的節制與方正之眞真的神化（apotheosis）的阿吉爾底劇的通俗性，是必然地使他底藝術的處理方法，和那輕蔑地從這節制與方正背過臉去的弗羅培爾，龔古爾兄弟，及別的寫實主義者們所使用的藝術的處理方法，完全各異着的。最後，一個藝術潮流，比別一個藝術潮流更其多多地牽引了許多才能的這一個事實，也就有着牠的理由了。

這是顯示着什麼的呢？

就是這件事：像忒奧費爾·高底葉似的浪漫派連在夢裏都不曾贊成過的那藝術作品底價值，結局乃是由內容底比重而決定的。忒奧費爾·高底葉說道

——詩是不但不顯示什麼東西，並且也不說什麼事情的，詩底美是由牠底音樂，牠底韻律而決定。然而這是大大的錯誤。完全相反，詩，一般地藝術作品，是常常說着什麼事情的，因為牠是表現着什麼東西的。當然，牠用牠特有的方法來「說」。評論家借了理論的推理底助力發表自己底思想，和這相對，藝術家則以形象表現自己底思想。於是，倘者作者不藉形象而藉理論的證明來寫，或者那形象是爲了顯示一定的主題 (Thema) 而想出來的，那末即使他並不寫研究或論文，依然寫着小說或戲曲，他也同樣不是藝術家，而是評論家。一切都是這樣的。然而不能從這一切裏，抽出在藝術作品之中思想 (Idea) 並沒有何等意義的這樣的結論來。不，我要說——沒有思想的內容，藝術的作品是不得有的。連那作家只尊重形式，關於內容並不顧慮到的作品，也終表現着某種一定的思想。關於自己底詩作底思想的內容不加以何等顧慮的高底葉，像我

們所知道的一般，是確言着，爲了看真實的拉斐爾底繪畫或裸體的美女的那滿足起見，想把爲法蘭西市民的自己底政治的權利供諸犧牲的。一種東西和別種東西密接地結合着，——只關於形式的特別的顧慮，乃由社會的政治的無關心 (Indifferentism) 加以條件的。單只尊重形式的作家底作品，常常表現着對於圍繞着他們的社會環境的一定的——像我上面已說過的一般，絕望的否定的——關係。而且在這裏，有着他們全體所共通的，由他們各人在各別的場合，以各別的方法表現着的思想。但是，雖完全沒有那沒有思想的內容的藝術作品，却不限定一切的思想都能表現在藝術的作品之中。羅斯金 (Ruskin) 美妙地說道——少女能夠就失去了的愛而歌唱，但守財虜却不能就失去了的金錢而歌詠。而且他很正當地說：藝術作品底價值，是由牠所表現着的氣分底高低而決定。

『關於強力地把你捉去的感情，——他說道，——請你訊問自己一下看：牠能

否被詩人所歌詠，能否在積極的真實的意味上使他感動着？倘若是的，那麼這感情是好的。倘若牠是不能歌詠，或者只有牠底可笑的方面能夠給與出感動，那麼那感情是低級的。」此外不能有什麼。藝術是人與人之間的精神的結合底手段之一。於是，由所與的藝術作品表現出來的感情愈加高，則這作品愈加能夠適合地，和別的諸條件一起，完成了當作上記的手段的自己底任務。爲什麼守財虜不能就失去的金錢而歌詠呢？理由是極簡單的——他即使就自己底損失而歌詠着，他底歌也仍不使什麼人感動的，換言之，就是對於他與別人之間的結合底手段是沒有用的。

或者有人要把軍歌給我看，這樣質問我也未可知——戰爭是有益於人與人之間的結合的嗎？我要回答說：戰爭的詩歌是表現着對於敵人的憎惡，同時又歌詠着戰士底犧牲的精神——爲了故鄉，國家，等等而死的他們底覺悟的。就

是，在牠表現着這種覺悟的那程度上，牠當作在那範圍內（種族，社會團體，國家）——那大小是由人類，或更適確地說，由其一部分所達到的文化的發達底水準所決定——的人與人之間的結合底手段而有用。

非常不喜歡藝術上的功利見解底傳道家的伊凡·屠格涅夫（Ivan Turgenev），有一時曾說——米羅底「維納絲」是比一七八九年的諸原理更無疑的。他是完全對的。但從這事上生出什麼來呢？完全不是屠格涅夫會要顯示的那東西。

在世中，那不但「疑惑」一七八九年的諸原理，並且關於牠完全沒有什麼理解的人，正是非常地多。可以向那沒有走出歐羅巴底學校的 *hottentot*（南非洲未開化人種之一），試問一下關於這等原理他想着些什麼。*hottentot* 怕不但不知道一七八九年底諸原理，就是關於米羅底「維納絲」也什麼都不知道

吧。於是，倘若他看見了牠，他必定「疑惑」着牠吧。他有自己底美底理想，那表現是能夠常常在名為 *Hottentot* 底「維納絲」的人類學的作品之中看見的。米羅底「維納絲」，只對於白人種底某部分，纔「無疑地」有着牽引力。對於這人種底這部分，牠是實際上比一七八九年底諸原理更無疑的東西。但由於怎樣的原因呢？這只是因為這緣故：這等原理是表現着僅僅適應於白人種發達底某階段——即在和封建的秩序的鬪爭中的資產階級的秩序確立底時代——的諸關係，（註一），而反之，米羅底「維納絲」却是那適應着同一發達底許多階段的，女性底理想。是許多，然而不是一切。基督教徒有自己底女性裸體底理想。這能夠在 *Byzantine* 的聖像裏看見。這等聖像底禮拜者非常強烈地「疑惑」米羅底，及一切的「維納絲」，是大家都知道的事。他們把牠看作魔女，盡可能地把牠破壞了。嗣後，這古代的魔女再中了白人種底意的時代又來了。

這時代，是由在西歐都市人之間的那解放運動，換言之，就恰好最明瞭地表現在一七八九年底諸原理之中的那運動，所預備着的。所以，我們能夠和屠格涅夫相反地這樣說：米羅底「維納絲」，乃是跟着歐羅巴底住民成熟到可以宣言一七八九年底諸原理了的一件事，這纔在新歐羅巴也成爲「無疑的」東西的。這決不是詭論，這是沒有粉飾的歷史的事實。文藝復興期的藝術史底一切的意義——從所謂美底見解的見點來看牠——全歸結在下面的一事上，即人類裸體底基督教的僧院的理想，是次第地被地上的理想——由都市底解放運動加以條件而發生，藉古代的魔女底追想之助而作成的地上的理想，所狹蔽着了。可是，培林斯基——在他底文學的生活底晚年，正當地斷言「純粹的」，獨立的，不被任何東西加以條件的，或者像哲學者所說的一般，「絕對的藝術，是在什麼地方都不曾存在的」這個培林斯基，已經這樣地承認着：「十六世紀的意

大利派繪畫底作品，到某種程度爲止，走近了絕對的藝術底理想了；因爲那是——藝術成爲無例外地佔據了社會上有教育的部分的一種主要的興味的那時代底產物。』當作例子，他舉了拉斐爾底「聖母」，這個十六世紀意大利繪畫底“Chef-d'oeuvre”（傑作），即在特萊斯定畫堂裏的所謂西克斯諦諾底聖母。然而十六世紀的意大利派，是通過基督教的僧院的理想與地上的理想的鬪爭底長的過程的。於是，即使十六世紀社會上的最有教育的部分人對於藝術的興味是怎樣地例外的，（註二）而說拉斐爾底「聖母」，是對於基督教的僧院的理想的地上的理想底勝利之最代表的表現之一，却無可疑之餘地。這事情，甚至關於拉斐爾尚在他底先生佩魯齊璣（Perugino）底影響之下的時候所描寫的，看那表面上好像表現着純宗教的氣分的那作品，也能夠毫無誇張地說得。通過那宗教的外觀，可以窺看出其中沒有和 Byzantine 派名匠們底敬神的聖母等共通

的東西的，純然的地上生活底健全的歡喜和偉大的力。（註三）十六世紀意大利巨匠們底作品，像從幾瑪布挨（Cimabue）起至陀諦阿·地·布奧樺舍泥挨爲止的一切意大利以前的巨匠底作品同樣，並非「絕對的藝術」的作品。那種藝術，實際上，是在什麼地方都不存在的。於是，倘若屠格涅夫，當作那種藝術底產物而引用了米羅底「維納絲」，那麼那只是他和一切的觀念論者同樣，對於人類底美學的發達底現實的進行，具着錯誤的見解的結果。

註一：由一七八九年八月二〇——二六日法蘭西設立會議例會所採用的「人權及市民權的宣言」

第二條說——「Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont la liberté, la propriété et la résistance à l'oppression.」（「一切的政治的結社底目的，是人類底天賦的而且不消滅的權利底保證。這權利，就是指自由，所有，平安及對於迫害的抵抗的。」）對於財產的憂慮，是證明被遂行的變革，係是資產階級性質的；對於「迫害抵抗」的權利的承認，是顯

示出變革不過剛剛被實行，遇着從俗界及精神界底貴族方面來的力強的反抗而不能完成。在一八四八年六月，法蘭西底資產階級已經不承認對於迫害抵抗的市民權了。

註二：不能否定的這個「性」，不外意味，在十六世紀，尊重藝術的人們和圍繞着他們的社會的環境之間存在着絕望的不調和。這個不調和，那時候也產生了純藝術，即爲藝術的藝術的傾向了。在那前時代，例如在喬托(Giotto di Bondone)底時代，是既沒有上記的不調和，也沒有上記的傾向的。

註三：佩魯齊璜自己也被那時代的人加了無神論底嫌疑，是該應注意的。雜誌「近代人」第七卷，一九一二年參看。

支配着某個一定的時代，某個一定的社會，或那社會底某個一定的階級的美底理想，部分是依據也在其間創造人類的特性的人類發達底生物學的條件；部分——則在那社會或那階級之發達及存在底歷史的條件裏，有着牠底根據。唯其因爲這緣故，所以牠常常因那全然特定的，完全非絕對的，即不是無條件

的內容，被豐富起來。就是崇拜「純粹的美」的人，也並非因此就一定可以離開決定他底審美的趣味的這生物學的及社會歷史的條件，只不過多少意識的地在這等條件之前閉了眼睛罷了。像忒奧費爾·高底葉似的浪漫派人們，也是如此。我已經說過，他底對於詩作底形式的特別的興味，是有與其社會的政治的無關心相密接的因果關係的。

這個無關心，他愈加從資產階級的凡俗，節制，方正底傾向來保護着他，則愈加提高了他底詩的創作底價值。但是，牠縮小了高底葉底視野，使他不能獲得那時代底先鋒的思想，因而也就使詩的創作底價值低下了。試拿含有對藝術之功利的見解底擁護者而施的差不多小兒一般地胡亂的攻擊的，“Madenoi-selle de Maupin”（「莫班小姐」）底已經熟識的序文來看吧。在那裏面高底葉喊道——

『神呵！在我們耳邊猜語着的對於自己完成的人類底虛偽的才能，是怎樣地蠢笨的呵！豈能夠以爲人類底機械是適於改良，把其中的某個車輪修繕一下，或把那各部分配列得更好，我們就能夠使牠更容易地完成牠底機能的嗎？』（註一）

註一·Mademoiselle de Maupin, Préface, p. 23.

爲顯示這並非如此起見，高底葉引用了那爲了自己底大砲底健康而乾杯了滿長靴的酒的總司令官巴松比爾。他這樣記着：以這酒量的一部分來完成這司令官，是困難的；恰正和現代的人們，想以一餐吃盡了一匹牛的克洛吞的邁羅底食物底一部分，來勝過邁羅的同樣的困難。這個在牠自身是完全不錯的意見，就是在熱心的浪漫派那兒所看到的，於原來的姿態上的爲藝術的藝術的理論底最典型的東西。

以關於人類底自己完成底才能的議論，鬧擾着高底葉底耳朵的，到底是什麼人呢？——也許有人這樣問。這是社會主義者，及在小說“*Ma'emoiselle de Marpin*”出現以前的極短期間裏，在法蘭西得了勢力的聖西門主義者們。那在牠本身是完全不錯的——關於以飲酒來打敗司官巴松比爾，以大吃來打敗克洛吞底邁羅的事底困難的意見，就是對這聖西門主義者而發的。但這個在牠自身是不錯的意見，當作對向聖西門主義者的東西，是並沒有何等效力的。聖西門主義者們所說的人類底自己完成，和胃底容積底擴張並沒有何等共通的東西。聖西門主義者，是把爲了住民底大多數的部分——即勞動生產的部分底利益的社會組織底改良，放在念頭裏的。稱這樣的問題爲愚蠢，爭論着牠底解決是否增大人們底飲酒及肉食底量，這樣的事，就恰恰表明毒害了這年青的浪漫派人們底血的那資產階級的的狹隘。這是怎樣地生出來的呢？藉怎樣的方法，

這個資產階級的狹隘會跑進這個作家——顯出在這個和資產階級的生死的鬪爭裏有着他自己底生涯底全意義的作家——底判斷中去呢？

我已經不止一次，簡單地，並且像德意志人所說的一般，帶便地，在我比較着浪漫派底精神和大衛特及其朋友們底精神的時候，回答了這個訊問了。我說過，浪漫派雖叛逆着資產階級的趣味和習慣，而對於資產階級的社會構成，却並無何等的反對的。現在有把牠十分注意地略略考察一下之必要。

某種浪漫派，例如喬治·桑特 (George Sand)——在和比爾·勒魯 (Pierre Leroux) 接近的時代——是共鳴社會主義的。但那是例外。當作一般的規則，則浪漫派人們，雖一邊叛逆着資產階級的凡俗，而一邊，對於指示出社會改造底必然來的那社會主義的體系，却同樣地具着非常的反感。浪漫派人們，對於社會組織並不想做何等的變更，然而想改變社會的道德。不待說，這是完全不

可能的事。因此，浪漫派人們底對於「資產階級」的叛逆，正和哥敦堅或耶拿底一年級生們對於俗人們的侮蔑同樣，並不會帶來實際的結果。對於「資產階級」的浪漫派底叛逆，在實際上是完全沒有效果的。但這個實際的無效果，却有着不輕的文學的結果。牠給與浪漫派主人公們以那竹馬的虛構的性質，最後就引這一派到破綻裏去了。這個主人公們底竹馬的虛構的性質，無論怎樣看也不能看作藝術作品底長處；於是和在以前所揭起的正相並，現在不可不加上一定的負了，——倘若浪漫派底藝術的作品，曾因牠底作者對於「資產階級」的叛逆而得到許多的利益，則從一方面，他們由於這個叛逆底實際的無內容，蒙了不少的損失了。

初期法蘭西底寫實主義者們，在廢除浪漫派的作品底主要的缺點——即那主人公們底虛構的竹馬的性質的一事上，已經費去一切的了。在弗羅培爾底

小說中，沒有浪漫派底虛構及竹馬底痕跡（恐怕要除去“Salambo”及“Les contes”）。初期寫實主義者們繼續了對於「資產階級」的叛逆，但他們用了不同的方法來對牠叛逆了。他們不用那在資產階級的俗人裏沒有可做對象的主人公，反而以那俗人們來做藝術的地忠實的表現底對象。弗羅培爾對於他想表現的社會的環境，是和博物學者對於自然一樣，以客觀的地去接近當作自己底義務的。『不可不像對 mastodon 或鱈魚似地來處理人類，——他說，——可以因為一個有角，別個則有顎骨的事而憤慨着的嗎？指示着牠們，剝製着牠們，把牠們放進酒精的壇裏。——和這同樣。但不可對這些下了道德的判決，第一，你們是誰呢，你們，小小的蟾蜍？』於是在弗羅培爾能夠是客觀的範圍內，則由他描寫在他底作品中的人物，是獲得了當作對於從事着社會心理學的諸現象之科學的研究的一切人們無疑地有研究之必要的，「材料」的意義。客觀性是

他底方法底最有力的方面，但在藝術的創作底過程上弗羅培爾固然是客觀的，在與他同時代的社會運動底評價上他却依然非常地主觀的。在他是，正和在忒奧費爾·高底葉同樣，對於「資產階級」的劇烈的侮蔑，是由對於那些想用某等方法對資產階級的社會關係有所陰謀的一切人們的最強的惡意，所抵消了。而且在他，這惡意是甚至更強烈的。他是一個對於普通選舉權的決定的反對者，他稱牠爲「人智底恥辱」。『在普通選舉權上，——他寫給喬治·桑特說，——數目是甚至支配着智，教育，人種，及那有着比數目以上的價值的金錢 (argent …… vaut mieux que le nombre) 的。』在別的书信裏，他說普通選舉權，是比那依靠神底恩惠的權利更愚劣的東西。社會主義社會，在他看來，彷彿是「吞沒着一切的個人的行爲，一切的個性，一切的思想，指名着一切，做着一切的，巨大的怪物」。我們根據這個，看見這個「資產階級」的嫌

惡者，在對於德謨克拉西及社會主義的否定的態度上，是和資產階級底更狹隘的思想家(ideolog)完全一致的。而且，在和他同時代的一切爲藝術的藝術底擁護者之間，可以看見和這相同的面影。在關於亞倫·坡(Adgar Allan Poe)底生涯的essay之中，早已忘了那革命的“Saint Public”的波特萊爾說道——『在失去貴族的國民，對於美的東西的禮拜是只會被毒害，減弱下去，消滅下去的。』在別的地方，他說值得尊敬的人，只有「僧侶，武人，詩人，」的三種。這已經不是保守主義，而是反動氣分了。和這同樣的反動家有擺爾培·特·阿爾魏里(Barbey D'Aurevilly)。在他底著書“Les poètes”之中，說及羅拉西·屏底詩作，他承認「倘若這個人能夠用了腳來毀踏無神論和德謨克拉西，他底思想底這一個恥辱(Ces deux deshonneurs)，」則他能夠成爲偉大的詩人吧。(註二)

註一·Les poètes, MDDCCXXCIII, p. 260.

自忒奧費爾·高底葉寫了他底“Mademoiselle de Maupin”底序文的時候（一八三五年三月）以來，許多時日過去了。以關於人類底自己完成的言論鬧擾着他底耳的聖西門主義者，是高聲地宣言着社會改造底必要了。但是，正和空想的社會主義者底多數都是如此的一樣，他們是平和的社會發達之決定的擁護者，所以又是對於階級鬥爭的同樣地決定的反對者。不僅如此，空想的社會主義者，是主要地以有產者爲對手的。他們不依賴無產階級底獨立行動。然而一八四八年底事件，却顯示出這個獨立行動能夠成爲非常威嚇的東西了。一八四八年以後，問題並不在有產者願不願意去動手改善無產者底狀態，乃在有產者和無產者之間何者在這相互的鬥爭之中佔着勝利的一事上了。最新的社會階級底階級間底鬥爭，非常顯著地簡單化了。現在，資產階級底一切思想家（ideolog）們，已理解問題是在對於牠（資產階級）究竟能不能夠在經濟的束

縛之中支持着勞動大眾的一事上。這意識，也在爲了有產者緣故的藝術底擁護者底腦袋中發生。在他們之間因對於科學的他底智識而最爲顯著的萊南(Ernest Renan)，在他底著書“La réforme intellectuelle et morale”（「知的及道德的改革」）之中，要求着「在我們從事着思索之間，強制善良的鄉民爲了我們的緣故做着勞動底一部分的」（“qui force de bons rustiques de faire notre part de travail pendant que nous spéculons”）那種強力的政府。（註一）

註一·根據 A·加撒在他底著書“La théorie de l'art pour l'art chez les derniers

romantiques et les premiers réalistes” p. 194—195裏所引用。

關於這個資產階級和無產階級之間的鬥爭底意義的，差不多不可和以前比較一般地明快的，資產階級思想家底解釋，是不得不把強烈的影響，給與他們所從事着的那「思考」底性質了。傳道書裏說得好，——「因爲壓迫別的人，

賢者也成爲愚人了」。資產階級思想家們發現了他們底階級和無產階級之間的鬥爭底祕密，結果使他們次第地失去社會現象之冷靜的科學的研究之才能了。而且這件事，使他們底學術的大小勞作之內在的價值，顯明地低下了。倘若在以前，資產階級經濟學能夠產出了像李嘉圖 (David Ricardo) 似的科學的思想之巨人，則現在，像巴斯諦亞 (Frédéric Bastiat) 似的饒舌的小人也在那代表者的列中做領導者的這樣的時代，是到來了。在哲學上，則有理想主義的反動——那本質不外是想把最新自然科學底成就和舊的宗教傳說相調和的，更適確地說，是想調停祈禱處和實驗室的一種保守主義的努力而已——次第地強調起來了。(註一)藝術也沒有免避共通的參加。我們以後，將看見這個現代底觀念論的反動底影響，使最新的畫家底某些人怎樣地導到可笑的愚昧裏去了吧。

如今我想說一說下面的事。

註一：約十年前，蒙貝里耶底醫學教授格拉梭說道——“On peut, sans contradiction, aller successivement à son Laboratoire et à son oratoire”（「沒有什麼矛盾地，繼續的地從實驗室移到祈禱室，這是可能的。」）他底這句說話，又由那用了曾處置了同一問題的蘭格（F. A. Lange）底有名的著書底調子寫了“Breviaire de l'histoire du matérialisme”（「唯物論史讀本」）的球爾·斯里似的理論家，歡喜地返復着的。（斯里論文集“Cannepagnes nationalistes” Paris, 1902, p.p. 233—265, 267, 參着。）還有，在同一的論文集之中，那主要的思想是能夠用濟尼法·萊蒙特底有名的說話——*ignoramus et ignorabimus* 來表現的論文“Science et Religion”（「科學與宗教」），也請參看。

初期寫實主義者們底，保守的，有部分甚至是反動的，那思想形態，並不會妨礙他們好好地研究圍繞着他們的環境，創作在藝術的意味上很有價值的作品。然而無疑地牠把他們底視野非常地縮小了。懷着敵意從那時代底偉大的解放運動背過臉去，因之，他們在他們所觀察着的「mastodon」或「鱷魚」之

中，把具有更豐富的內面生活的有興味的樣本除外了。對於他們所研究着的環境的他們底客觀的關係，牠本身就是意味對於那環境的同情底缺乏。而且從那保守主義，他們當然不能同情在他們能夠觀察的唯一的東西——凡俗的市民的存在底「污泥」——之中生出的那「小小的思想」或「小小的激情」。可是，對於這個被他們觀察着，表現着的對象的同情底缺乏，結果即刻帶來對於牠的興味底失墜了，也不得不有這樣的結果了。以他們底優秀的作品裝飾了那起頭的自然主義，倘以優斯曼 (Huyssmans) 底話來說，是即刻陷落到「死巷裏，塞閉了出口的隧道裏」了。那是，像優斯曼所說的一樣，不論什麼東西，甚至連微毒都能夠做牠底目的物的。(註一)但當時的勞動運動，却不是牠所達到的地方了。我當然沒有忘記左拉 (Zola) 會寫了「Germinal」的。但是，即使不論到這小說底拙劣的部分，也不可忘記：如果左拉自身是像他所說似地開始傾向於

社會主義底方向的，則他底所謂實驗的方法，到最後，就要變成爲對於偉大的社會運動之藝術的研究與其表現很不適當的東西而留下了。這個方法，是和馬克思稱之爲「自然科學的」的唯物主義——即不理解社會的人底動作和趣味及思想之習慣的東西，是被社會關係加以條件，所以並非可以用生理學或病理學充分地說明得盡的，那唯物主義——底見解，有密接的關係的。作爲忠實於這方法的人，藝術家固然能夠把「mastodon」或「鱷魚」當作個體而研究而表現，却不能把牠們當作巨大的全體底一員來處置的。優斯曼是感到這點的，當他說——自然主義陷到死巷裏，對於牠，除出重複地說述那最初遇見的酒販的男子和最初遇見的雜貨鋪的女店員底戀愛關係以外，是什麼也沒有了的時候（註二）。關於詳細的諸關係的故事，正像在俄國底寫實主義那兒的一樣，只有在社會關係底全面上投了光的時候，纔能給與出牠底興味的。但在法蘭西底寫

實主義者的地方，則缺乏這個社會的興味。這結果，「最初遇見的酒販的男子和最初遇見的雜貨鋪的女店員底戀愛關係」，結局就甚至成爲沒有興味的，厭倦的，單是可嫌惡的東西了。在他底最初的小說，例如小說 'Les soeurs Vartard'（「瓦達爾姊妹」）之中，優斯曼自己是純粹的自然主義者。但是，他倦於表現「七個死罪」（也是他底話），像德意志人底表現似地，和水一起把嬰兒也從浴盆裏潑出去，否認了自然主義了。在奇妙的，處處極端地厭倦的，而且最大的缺點是教育的的小說 "A rebours" 中，他在叫作台謝先特的人物上，表現了，用舊的話說是創作了——那全生活樣式都是「酒販的男子」和「雜貨鋪的女店員」底生活之完全的否定的，特異的超人（完全退化了了的貴族出身）了。這種類型的著作，是重把拉孔·特·李爾所說，在沒有現實的生活的地方，詩底工作是創造理想的生活的這意見底正確，確定着了。但台謝先特底理

想的生活，像這創作並沒有開出脫去死巷的小小的出口的一般，乃是沒有一切人類的內容的東西。於是在這裏，優斯曼遂陷入神祕主義——對於脫去他不能以「現實的」方法來離脫那狀態的「理想的」出口很有用的神祕主義了。在上記的狀態裏，不能有比這更自然的事了。但是，看一看在我們底地方有什麼生出來吧。

註一：優斯曼是一面說着這話，一面暗示着比利時人塔巴爾底小說 *Les virus d'amour* 的。

註二：Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire* . . . 和優斯曼的會話，一七六一

——七七頁參看。

成了神祕家的藝術家，決不是忽視思想的內容的，不過給與了牠以特別的性質罷了。神祕主義——這也是一個思想。但只是像暗黑的霧一般，沒有形象的，而且和理智在致命的敵對之中的一種思想。神祕家豈但不反對說述，甚至

也不反對論證的。只不過牠是說述着某等「不得有的東西」，在牠底論證之中，有着健康的智識底否定當作牠底最後的支持，這樣而已。優斯曼的例子，重又顯示出——沒有思想的內容，藝術的作品是不能存在的。但倘若藝術家看不見那時代底最重要的社會的潮流，則那時候，由他們在那作品中表現出來的思想底性質，於那內面的價值上，是顯著地低下了。而且因此，那作品也必定蒙害了。

這事情，對於藝術及文學底歷史都是非常重要的，我們必須十分注意地從種種的方面來觀察牠。但在着手這問題之前，我想統結一下前面的探究引導着我們下來的那結論看。

對於爲藝術的藝術的傾向，是在從事藝術的人們與圍繞着他們的社會的環境之間，存在着絕望的不調和的時候，發生着，並被強大起來的。這個不調

和，牠愈加助力着使藝術家高翔在圍繞着他們的那環境之上，就愈加明瞭地在藝術的創作之中反映着。尼古拉時代的普希金底場合是這樣的。浪漫派，巴爾納斯派，及法蘭西初期寫實主義者的場合，也是如此。例子增多起來，都可以證示，有這個不調和存在着的地方是常常這樣的。但是，浪漫派，巴爾納斯派，及實實主義者們，雖叛逆着圍繞他們的那社會的環境底凡俗的道德，而對於這些凡俗的道德所生根着的那社會關係，是並無何等反對的。倒相反，雖咀咒着「資產階級」，但他們最初是本能的地，以後則以全意識，尊重資產階級的組織的。而且，倘若那和資產階級的組織對壘的解放運動，愈加在最近歐羅巴加強起來，則法蘭西的爲藝術的藝術之擁護者底對於這組織的愛着，也愈加成爲意識的了。而且他們之間的這個愛着，倘愈加成爲意識的的起來，則他們愈加不能對自己底作品底思想的內容取冷淡的態度了。但是，對於以全社會

底革新爲目標的那新潮流的他們底盲目的態度，却使他們底見解成爲錯誤的狹隘的片面的東西，同時也使實現在他們底作品之中的思想底質低落了。於是這個當然的結果，就成爲在經過寫實主義的（自然主義的）流派而來的作家之中喚起了傾於神祕主義及頹廢的心醉之傾向的，法蘭西寫實主義底窮路的狀態而顯現了。

這個結論，要在下面一個論項中詳細地檢討。現在是可以終結的時候了。在終結時，想單關於普希金來費二三句話。

在這個詩人毀擊「賤民」的時候，我們是在他底說話之中聞到許多憤怒的，無論皮沙列夫要怎樣說，我們決不是聞到了凡俗的。詩人是，以在他們看來，廚房裏底釜比培爾衛兌爾底「亞坡洛」更尊貴的一事，攻擊着上流的羣衆——正是上流的羣衆，完全不是那站在當時俄國文學底視野之外的真真的人民

——了。這是意味：對於他，那偏狹的實際主義是難堪的東西。而且是同樣，他底想教導羣衆的那種希望之全無，只是示證他底對於羣衆的完全絕望的見解。在那兒並沒有何等反動的氣息。於是在這地方就有着普希金底對於高底葉似的爲藝術的藝術底擁護者的優越。這個優越是有條件的性質的。普希金不會嘲笑聖西門主義者們。但關於他們，他也是也許聽到過，也許未聽到過的。他是正直的寬大的人。但這個正直的寬大的人，從少年時代就習得了一定的階級的偏見了。一個階級對於別個階級的擷取之廢止，在他看來甚至是不不得有的可笑的思想。倘若他聽到了這廢止底某等實際的計劃，尤其假定這計劃，像在法蘭西的聖西門主義者似地，在俄國騷鬧起來，則他必定對他們施以激烈的爭論和嘲笑的詩，以這些東西武裝起自己來吧。關於比之西歐的勞動者狀態的俄國農奴狀態底優越的他底手記底某篇——論文「途上冥想」——，就使我們這樣作

想：在上記的場合上，有智慮的普希金也許要像那差不多不可和他比較的少有智慮的高底葉所判斷了的場合一樣，下了差不多一樣地不成功的判斷吧。把他從這個可以有的弱點救了出來的，是俄國底經濟的落後。

這是——舊的，然而永久地新的事件。一個階級，在牠依據那站在比牠更低的經濟階段上的別個階級底榨取而生存的時候，並且在牠獲得了那社會的完全的支配的位置的時候，則所謂前進着的事，對於這階級就是下向着的意思。經濟落後國裏的支配階級底意識形態往往居在比進步國裏更高的位置上的，一見彷彿不可解的不得有的那種現象底謎，就在這地方。

現在俄國，是達到經濟的發達底高度——能使爲藝術的藝術的理論底擁護者，成爲建立在一個階級對於別個階級的榨取之上的那社會秩序底意識的擁護者了。因此，在現在俄國，就有不少社會反動的愚論，在「藝術之絕對

的運動」底名下施行着。但普希金的時代還不是這樣的。這對於他是大大的幸福。

我說過：完全缺乏思想的內容的那樣的藝術上的作品，是不存在的。而且我又附加說：並非一切的思想，都能橫在藝術作品底根柢裏的。適合於給與藝術家以真實的靈感的，只是把人與人結合起來的那事物。這個結合底可能範圍，並非由藝術家所限定，乃由被他所屬的那社會全體所達到的文化底高度所決定的。但在分裂為階級的社會裏，則這更要看在這等階級底相互的關係及所與的時期上，牠們各自居於如何的發達階段的一事而定。資產階級，在剛剛從俗界及精神界的貴族等底軀下解放出自己來的時候，換言之就是牠還是一個革命的階級的時候，是率領着那同時地構成了「第三」身分的勞動大底全體的。那時候，資產階級底前衛的思想家(ideolog)們，是「除出特權階級的全國民」底前

衛的思想家。以別的話來說，則那時候，以站在資產階級的見地上的藝術家底作品爲其媒介的那人與人之間的結合底範圍，比較起來是非常廣大的。但在資產階級底利害已不是勞動大衆底利害了的時候，尤其到了牠和無產階級底利害已有了敵對的衝突的那樣的時候，那結合底範圍是顯著地縮狹了。如果羅斯金是說守財虜不能就他所失去的金錢而歌唱，則現在，資產階級底心境接近悲泣自己底財產的守財虜底心境的那樣的時代是到來了。其間的差異只在這事上：這個守財虜是悲泣已經成遂的損失，而資產階級是因在未來裏威嚇牠的那損失失去精神底平靜的。『由於壓迫着他人，——我用了傳道書底話來說，——即賢者也成爲愚人了。』這樣的有害的行爲，是對於賢者（甚至對於賢者！）帶來使他失掉壓迫別人的可能的危險的。支配階級愈加爲滅亡起見而成熟着，則該階級底意識形態就愈加失去牠底內面的價值，由那體驗而創造成的藝術是愈

加墮落着的。本項的問題是在補充前項所說，並檢討現代資產階級藝術底頹廢底最明確的二三徵候。

我們看了神祕主義由怎樣的路走進現代法蘭西文學中去的事了。意識着不能限制在無內容的，即無思想的形式上，又沒有能力提高到理解我們時代底偉大的解放思想——這個意識和這個無能力聯合起來，就導到神祕主義去了。這個意識和這個無能力，更帶來和神祕主義同樣地使藝術作品底內面的價值低落的別的許多手段。

神祕主義和理性，在不能和解以前，是敵對着的。但和理性敵對的東西，不只是那陷入神祕主義裏的東西。藉某等的原因，某等的方法，固執着虛偽的思想的人，也和理性相敵對的。於是，這虛偽的思想橫在藝術作品底根柢裏的時候，牠（思想）就在那作品之中帶來內面的矛盾，並且那作品底美學的價值是

必定因此而受傷害的。

被根本思想底虛偽所傷害的藝術作品的例子，我已經有一次舉過哈姆生 (Knut Hamsun) 底戲曲「在聖門之傍」。(註一)

註一：我底論文集「從防禦向攻擊」中論文「Doctor 斯特克曼底兒子」參看。

我想讀者會容許我再把牠引用一回吧。

爲這戲曲底主人公顯現到我們面前來的，是一個雖沒有才能却非常具有自負心的青年作家，伊華爾·加萊諾。他稱自己是一個具有「小鳥一般地自由的思想」的男子。這個小鳥一般地自由的思想家是寫些關於什麼的呢？關於「反抗」。關於「憎惡」。他忠告人去反抗什麼人呢？他教人去憎惡什麼人呢？他忠告人去反抗無產階級。他教人去憎惡無產階級。他不是最新的英雄的一人嗎？像他似的人，即使不是我們在文學之中完全沒有看見過——也還是很少看

見的。可是，這個傳道着反抗無產階級的男子，纔正是最無疑的資產階級底思想家。名叫伊華爾·加萊諾的這個資產階級底思想家，在他自己及他底作者哈姆生看來是偉大的革命家。從初期法蘭西浪漫派人們底例子，我們知道有那主要的特質却在他們底保守主義上的那種「革命的」氣分。忒奧費爾·高底集是，憎惡着「資產階級」，同時却反對那主張這是應該廢止資產階級的社會關係的時候了的人們而怒號着的。伊華爾·加萊諾，確實是這有名的法蘭西浪漫派底精神的子孫底一人。但子孫是比先祖進得更遠了。他底先祖還只不過經驗了本能的嫌惡而已的那種事物，他是意識的地和牠敵對着了。（註一）倫浪漫派是保守主義者，則伊華爾·加萊諾是純粹的反動家。並且又是像薛特林（*Schödrin*）底野性的地主似的空想家。有如這個地主想滅絕農民們的一樣，他是想滅絕無產階級。這個空想（*Utopia*）是繼續到滑稽（*Humisme*）底最後底境

界了。但一般地，伊華爾·加萊諾底「小鳥一般地自由的思想」底一切，是甚至及到極端地蠢笨的地步的。無產階級，在他看來彷彿是榨取社會底別的階級的一個階級。這是——在小鳥一般地自由的加萊諾底一切思想中最錯誤的思想。而且不幸的事情，哈姆生自己彷彿明白自己底主人公底這個錯誤的思想的。在他底地方，伊華爾·加萊諾是因爲憎惡無產階級，「反抗」無產階級的緣故，蒙受着一切災害了。爲了這緣故，他是失去接受教授的講座的可能，甚至自己底著書都不能出版了。簡單地說來，則他是受了他其中生活着行動着的資產階級方面來的無限的追求。然而在世界底任何部分，任何的烏託邦之中，豈有想不屈地來復讎對於無產階級的「反抗」的這樣的資產階級嗎？這樣的資產階級是在什麼地方都不曾有過，也是不得有的。哈姆生在自己底戲曲底根柢裏，放了和現實完全矛盾的思想了。而這就非常地害了戲曲，在那依作者底計劃則動

作底進行必須有一個悲劇的轉換的場所，牠是反而使人失笑了。

註一：我是就高底葉還沒有穿舊了有名的紅襯衫的時代而說的。到了後來——例如「巴黎公社」的時代——他已經成爲勞動階級底解放運動底意識的——而且那麼明瞭的——敵人了。但有附記一下這事的必要：我們或能以更大的權利說弗羅培爾也是哈姆生底思想上的先行者。在弗羅培爾底手記之一中，可遇見下面的可注目的幾行：“Ce n'est pas contre Dieu que Prométhée aujourd'hui devrait se révolter, mais contre le Peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, féodales et monarchiques on a succédé une autre, plus subtile, inextinguible, impérieuse et qui dans quelque temps ne laissera pas un seul coin de la terre qui soit libre.”（在現代，Prométhée不是對「神」而叛逆，乃應該對爲新的神的「人民」而叛逆了。僧侶，封建主，及王政底舊的壓制，是由別的更巧妙的，複雜的，致命的壓制所代替，這在近的未來要成爲在這地上不剩有一點自由的土地吧。）路易·培爾特蘭（Louis Bertrand）之書“Gustave Flaubert”，Paris, MCMXII, 中譯一尊 Les carnets de Gustave Flaubert. 一五五頁參看。

這個纒正是給與伊華爾·加萊諾以靈感的小鳥一般地自由的思想。在一八七一年九月八日給喬治·桑特的書信中，弗羅培爾說道：“Je crois que la foule, le troupeau sera toujours haïssable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprit toujours les memes et qui se repassent le flambeau.”（我以為羣衆是常常值得憎惡的東西。重要的只有那從這個向別個傳遞着炬火的，常常同樣智腦的小小的集團。）在這同一的書信之中，還可看見我已揭舉在前面的關於普通選舉權的一行——即說道，對於牠，數目是「甚至」支配着「金錢」的，所以！牠是人智底恥辱的一行。（Flandern, Correspondance, quatrième serie (1809—188.) huitième mille, paris 1910. 參看）。

伊華爾·加萊諾一定在這見解之中看出他底小鳥一般地自由的思想吧。但這等見解，在那羅培爾底小說中還不會有其直接的表現。支配階級底思想家們尚未感到直接在文學中表現對於「人民」的解放運動的自己底憎惡的要求的時候，最新社會裏的階級鬭爭已進到一直前面去了。而且與時俱進，在其中發生了這要求的人們，已經不能擁護意識形態底「絕對的自動性」了。倒相反，他們是在意識形態上，具有使牠當作精神的武器而效勞於和無階級的鬭爭的

一個意識的目的的。但關於此事，我記在下面。

哈姆生——是有大的才能的人。但無論怎樣的才能，也不能把和真理相反的東西歸返到真理。戲曲「在聖門之傍」底大缺點，是那根本的思想底完全破產之自然結果。而這思想底破產，是由作者不能理解現代社會底階級間底相互的鬭爭——他底戲曲就正是這鬭爭底文學上的反響——底意義的一事，加以條件的。

哈姆生不是法蘭西人。但這是一點也沒有使這事情有變化的。共產黨宣言已經正確地指示出下面樣子的一件事了：在文明國裏，資本主義發達底結果，「國民的一面性及限定性，現在是次第地成爲不可能起來；從許多國民的及地方的文學，一個世界的文學正在被形成着」。哈姆生，生於在經濟的關係上非常落後的西歐底一國中，並在那裏成長了，這是事實。關於在和他同時代的社

會上鬭爭着的無產階級底狀態的，他底思想之完全類似小兒的幼稚，當然可以藉此來說明。但他的故鄉底經濟落後的這種事，並不會妨害使他懷着那敵意去對勞動階級，不會妨害使他抱着那樣的同情去對和勞動階級的鬭爭——在現在比較發達着的諸國底資產階級的智識階級之間自然地發生的和勞動階級的鬭爭。伊華爾·加萊諾不過是尼采型底變種之一而已。但尼采主義是什麼呢？這是我們已經十分知道的和「資產階級」的鬭爭——能夠與對於資產階級組織的堅固的同情融合地同住着的那鬭爭——之新的，校訂過的，依從資本主義最後的時期底要求有所追補的，一種新版。而且哈姆生的例子，是能夠容易地從現代法蘭西文學中取出例子來代替的。

在現代法蘭西的戲曲作家中，當作最有才能，而且——在這裏是更重要的——最思想的一人，無疑地能夠舉出弗朗沙·特·勾萊爾 (François de Curel)

來吧。而且當作他底劇作中比較具有注目底價值的東西，有毫無躊躇地舉出五幕劇“Le repas du lion”（「獅子底饗宴」）——據我所知，俄國批評家不很注意到這劇——的必要吧。這劇底主要人物強·特·聖西，曾有一時在他底少年時代底某種特別的狀態底影響之下，被基督教的社會主義牽去了心的事，但到後來他斷然和牠分離，成爲資本主義的大生產底雄辯的擁護者了。在第四幕第三場，他在長長的演說之中對勞動者們示說：從事着生產的利己主義（L'égotisme qui produit），對於勞動階級，是好像對於貧民的施物一般的。但因爲他底聽衆們對於這樣的見解表現了他們底不同意，他就次第地熱烈起來，以明快的繪畫的的比較，說明在現代的生產上的資本家與其勞動者底任務。

「chacal（狼類）的大羣，——他叫道——是在曠野之中，爲了分享獅子底獲物底殘物而追跑在牠底跡後的。chacal 要擊獲野牛是太無力，牠們要追

捉翔羊是太不敏捷的，這樣，牠們底一切的希望就集在曠野之王底爪上來了。諸君聽見嗎？——在牠底爪上！夕暮，牠棄去自己底洞穴，對飢餓咆哮着！走去探求犧牲了。看見犧牲了！牠跳着力強的跳躍，激烈的鬪爭就開始着，生死的搏攫起來了，於是地上是滿塗着血，而且塗着的常常不只是犧牲底血。嗣後帝王底筵宴開始了，chaacal 十分注意地恭恭敬敬地看守着。獅子飽食了之後，於是 chaacal 們來吃。倘若獅子爲了牠們各個而把牠底獲物來均分，只把小小的一片留給牠自己，則諸君以爲牠比牠們更飽食着嗎？決不是這樣的！這個善良的獅子將停止其爲獅子，牠將到了好辛苦纔能完成給盲人領路的狗底任務的地步吧！牠將和那最初的呻吟同時地再不能絞殺牠底犧牲，至於舐着牠底傷口吧。獅子是有當作飢渴着獲物，專向殺害與流血而突進着的猛獸，纔好的。這樣的獅子一次咆哮着，則在 chaacal 底嘴裏就流出唾液來了。」

而且沒有這個譬喻也已經明白的這個譬喻底意思，在比這個簡單得多，並且意味這樣深的下面的說話之中，由雄辯的辯士說述着——『企業家，開發着以其飛沫滋潤勞動者的那食物底源泉。』

我是十分知道：藝術家並不是要對由他底主人公所說出的辯舌底內容負責任的。但他是常常以某等方法，表明對於這等辯舌的自己底態度的；結果我們得到判斷他自己底見解的可能。戲曲「獅子底饗宴」底其後的全個進展，就呈示出特·勾萊爾是以爲強·特·聖西所作的企業家與獅子，勞動者與 *chacal* 的比較，乃是完全不錯的。看一切都可以明白：他是能夠以完全的確信返復着這個主人公底說話——『我相信獅子。我屈膝在牠底爪所給與的教訓底權利之前。』——的人。他自己就想承認，勞動者是靠資本家依據勞動而獲得的東西底殘物所養活的 *chacal*。勞動者與企業家的鬭爭，在他看來，正像在強·特·

聖西看來同樣，彷彿是嫉妬很深的 *chacal* 與力強的獅子的鬪爭。這個比較，就是他的主人公底運命被他繫結在那兒的，這個戲曲底根本的思想。但在這思想之中，連真實底一個分子也沒有含着。這是比巴斯諦亞 (*Fredéric Pastiat*)，以及到彭·巴威爾克 (*Böhm-Bawerk*) 爲止的他底許多追隨者底經濟學的詭辯，更其遙遠地把現代社會中的社會關係底現實的性質歪曲着了。*chacal* 們是，或者成爲獅子底餌食，或者一部分完全不做一點事情以獲得滿足自己底飢餓的食物的。但有誰能夠說，在某個一定的企業上工作着的勞動者，是沒有爲了那生產物底創造做着什麼事情的嗎？無論經濟學的詭辯怎麼樣，這總是由他們底勞動所創造成的東西，豈非分明的事實嗎？當然，企業家自己也是當作組織者參與那生產底過程的。而且當作組織者，他自身就是屬於勞動者的數裏。但在這裏，工場管理者底俸薪，和工場主底企業上的利潤，却是完全不同的東

西，是一切的人都明白的。即使從利潤裏除去俸薪，也生出歸於資本本身底利益的剩餘。一切的問題都歸源於這點上：爲什麼資本得到這個剩餘？然而在強·特·聖西底雄辯的談論之中不但沒有給與這問題底解決以某等的暗示，並且他也不願帶便地去想一想：企業底大股東的他自身底收入，即使在以企業家比作獅子以勞動者比作 *chacal* 的這完全不對的比較當作很對了的時候，也是可以容許的，——就是，他自身除出每年收進莫大的收入以外，並沒有爲了企業做點什麼事情的。而且如果真有藉別人底勞力所獲得的東西而生活的類似 *chacal* 的這樣的人，那麼除出在保存股份券以外不費任何勞力的股東，以及自己並不從事生產，只是拾集在資本底奢華的食桌上餘下來的殘物的資產階級秩序底思想家們，還有誰是這樣的人呢。實在抱歉，有才能的特·勾萊爾自己就屬於這種思想家底部類裏的。在雇傭勞動者與資本家的鬭爭之中，他是完全

站在後者底一側，完全把對於他們正在榨取着的人們的那實際的態度底表現弄錯誤了。

蒲爾謝 (Paul Bourget) 底戲曲 “La barricade” (「防寨」)，豈非有名而且也無疑有才能的藝術家，招呼資產階級底人們去集在對於無產階級的鬭爭底協力之下的一個召集嗎？資產階級藝術是正在變成戰鬪的了。那代表者們已經沒有對自己說他們生來「並非爲了生活底騷擾，並非爲了鬭爭」的權利了，不，他們是向着鬭爭前進着，也不怕那和鬭爭相關聯的騷擾。但他們想參與的那鬭爭，是在什麼東西底名義上進行的呢？唉唉，那是在「利慾」底名義上。誠然，事實上並非爲了個人的利慾，——倘說像特·勾萊爾或蒲爾謝似的人們，係以自己底個人的賺錢的目的而做資本底擁護者，則那是奇怪的說話吧。他們爲了牠的緣故而凌着「騷擾」，向着「鬥爭」突進的那「利慾」，乃是全

階級底利慾。但這樣說，是一點也沒有把有利慾存在着的一事變動的。如果是如此，那末來看一看在我們底地方生出什麼來吧。

浪漫派人們爲什麼輕蔑和他們同時代的「資產階級」呢？我們已經知道——那是，倘據戴奧陀爾·特·彭維葉所說，因爲「資產階級」比什麼都更高地評價了五法朗的金幣的緣故。然而像特·勾萊爾，蒲爾謝及哈姆生似的藝術家，則在他們底作品中擁護什麼呢？擁護對於資產階級乃是生出許多五法朗金幣的源泉的那社會關係。這等藝術家，離去良好的舊的時代底浪漫主義怎樣地遠呵！可是什麼東西把他們從那兒遠離去呢？除出社會發達底一去不返的步調，沒有別的。倘資本主義的生產方法中所固有的內的矛盾愈加尖銳起來，則在忠實於資產階級的思想形態的藝術家，要保持爲藝術的藝術的理論，——或者借有名的法蘭西人底話來說，則要籠閉在象牙之塔 (Tour d'ivoire) 裏，也愈

加困難起來了。

於現代文明世界中，在資產階級青年之間沒有尼采思想底共鳴的這樣的國，不妨說沒有。尼采是大概比忒奧費爾·高底葉輕蔑那時代的「資產階級」更厲害地，輕蔑着那「睡意濃濃」(Schlaftrigen)的同時代人的。但爲什麼這個「睡意濃濃」的同時代人，映在尼采底眼中會成爲有罪的人呢？成爲其他一切底源泉的那最重要的缺點，是在什麼地方呢？那就在他們不能當作一個佔有社會上的支配地位的人，無恥地思索着，感情着，而且更重要的是行動着。在現代底史的條件上，則這是具有下面似的責難的意義的，——即對於他們在從無產階級底革命的謀犯防禦資產階級的秩序的事上沒有顯示十足的勢力與智力的一事的責難。尼采以如彼の憎惡說及社會主義者，也不是偶然的。但是，請諸君依據這個來注意一下在我們的地方有什麼發生着吧。

倘若普希金及和他同時代的浪漫派人們，非難「羣衆」是因為他們太過於尊重釜或鍋，那麼給與現代的新浪漫派以靈感的人們，是因為「羣衆」太無力地來主張這件事，換言之就是太不尊重釜或鍋而非難着他們的。而且新浪漫派人們，也和良好的，舊的時代底浪漫派人們同樣地，宣言着藝術底絕對的自動性。然而能夠認真地來說以一定的社會關係底擁護爲其意識的目的的藝術的自動性的嗎？當然不能夠的！這樣的藝術，是無疑地成爲功利的東西。於是，倘若以爲那代表者是羅茂那被功利的思慮所指導的藝術，則只是錯誤吧了。實際上，對於他們，——我們已經不說及那在真實地忠實於藝術的人們底眼裏決不能具有指導的意義的，爲了自己底利益的思慮，——只有把被榨取的大衆底利益放在念頭裏的思慮，纔是不可耐的東西。而榨取的少數者底利益，對於他們乃是至上的法律。這樣，例如哈姆生或特·勾萊爾對於藝術上的功利主義之原

理的關係，和忒奧費爾·高底葉或弗羅培爾對於牠的關係，是完全立在反對的位置上的（自然不是說後者這二人，像我們所知道的一般，是完全不知保守的偏見的）。但從高底葉，弗羅培爾底時代以來，這方面，這偏見，是和社會的矛盾底強調一起地，在站於資產階級的視野上的藝術家之中顯出強度的發達的；因此，在現在要忠實地支持為藝術的藝術的理論，正是不可比較地困難起來了。當然，以為現在他們之中已沒有什麼人忠實地支持這理論，那是大錯的。但爲了這種忠實而費去的那費用，恐怕是要很高的了。

新浪漫派的人們是非常愛那把自己想像爲立在「善惡底彼岸」的人的事的。這也是由於尼采底影響。但所謂立在善惡底彼岸者是什麼意思呢？這是指遂行偉大的歷史的事業——不能以發生於一定的社會秩序的地盤上的善惡底一定的觀念來判斷的，這樣的偉大的歷史的事業而說的。一七九三年的法蘭西革命家

們，在和反動的鬥爭上，是無疑地立在善惡底彼岸了，換言之，就是使自己底行爲和發生於舊的過去的秩序下的那善惡底觀念相矛盾着了。常常含着很多的悲劇的這種矛盾，只能以這件事來辯解：不得已一時地立在善惡底彼岸的革命家們底行爲，是帶來以社會生活中的善來償補惡的結果的。爲了要奪取巴斯的亞，不可不和那擁護者交戰。但施行這樣的鬥爭的人就必然非一時地立在善惡底彼岸不可。而且巴斯的亞底佔領，是能夠把那「爲了自己底滿足」（“*parce que tel est notre bon plaisir*”，法蘭西獨裁君主底有名的說話）可以禁錮人們的那種恣肆抑制了的，所以這是以社會生活底善來償補惡，並且那和這恣肆鬥爭着的人們之一時地立在善惡的彼岸的事，也可藉此來辯解的。但是，立在善惡的彼岸的一切的人，却不限定都能找出這樣的辯解。例如伊華爾·加萊諾，爲了實行他底「小鳥一般地自由的思想」，恐怕也毫不躊躇地立到善惡底彼岸去

吧。但是，像我們所知道的一般，這思想底總計，是可用「和無產階級底解放運動的無間斷的鬥爭」這一句話來表明的。因此，所謂立在善惡底彼岸的這件事，就是在他是即對於勞動階級在資產階級社會裏所獲得的那僅少的權利也一點不容許的這樣的意思。於是倘若他底鬥爭是成功了，則那帶來的結果，不但減少社會生活上的惡，倒使惡增大起來的。所以，他底一時地立在善惡底彼岸，正和一般地爲了反動的目的而行事的場合上他失去一切的辯解一樣，是喪失了一切辯解的。或者有人要如此地反駁我也未可知：伊華爾·加萊諾，從無產階級的見地看來是誠然找不出辯解的，但從資產階級底見地看來，難道找不出辯解嗎？這個，我完全同意。然而資產階級底見地，這場合，是努力想把自己底特權來永遠化的少數特權者底見地。但無產階級底見地，却是想廢止一切的特權的多數者底見地。所以，說某些人底行爲可以從資產階級底見地來辯

解，便是承認他們應該被無興致去擁護擄取者底利益的人們底見地來批判的意見。而且在我，這是十分足夠了。因為有不可避免的經濟的發達底步調向我保證，這等人們底數目將必然地不斷增大起來的。

傾注全心以憎惡「睡意濃濃的」人們的新浪漫派人們，屢屢要求着運動。然而他們所想達到的那運動，乃是和我們時代底解放的運動相對立的防禦的運動。在這裏就存着他們底真理底一切秘密。而且，連他們中的最有才能的人，也不能寫作那我們以為只要他們有着不同的方向底社會的共鳴，具有別種傾向底思想形態就能夠寫作的顯著的作品，其秘密實在也就在這裏了。我們已經看見特·勾萊爾放在他底戲曲「獅子底饗宴」底根柢裏的那思想，是錯到怎樣的程度的事了。但虛偽的思想，由於牠在登場人物底心理中帶來了虛偽，不能不傷害了藝術的作品。要顯示在這戲曲底主人公強·特·聖西底心理中有着如何

多的虛偽，是並不困難的。但這是要逸出在我的論文底計劃上所不希望的長長的橫路裏去的。舉那可以更短的別的例子吧。

戲曲「防寨」底基本的思想，是這件事：在現代底階級鬥爭中，各人必須跟自己底階級一起地去參與。但蒲爾謝是把什麼人看作他底戲曲底「最可親愛的人物」的呢？把那離開勞動者們而跟雇傭者一起走去的老年勞動者戈綏隆。

(註一) 這勞動者底行爲，就根本地和戲曲底基礎的思想相矛盾，只有被對於資產階級的共鳴所盲目的人，纔把他看作可親愛的人。指導着戈綏隆的那感情，是那抱着敬意來眺望自己身上底鎖鏈的奴隸底感情。但我們已經知道，自亞歷克塞·託爾斯泰(A. Tolstoy, 一八一七——一八七五) 伯的時代以來，要在沒有被奴隸的精神所教育的一切人們之中喚起對於奴隸底自己犧牲的共鳴，是怎樣地困難的。不妨回想一下可驚異地好好地保存着「奴隸的忠實」的那華

希里·西巴諾夫吧。他是不管可怕的拷問，依然當作一個英雄死去的……

帝王，那說話是唯一的——

他稱頌主底說話。

然而這奴隸的英雄主義，對於現代的讀者——一般地差不多不適於理解對於自己底所有主的「發言器具」底犧牲的獻身之怎樣可能的現代的讀者，是不會給與何等刺激的。但蒲爾謝戲曲中的老人戈綏隆，不就是從賤民化爲現代的無產者的西巴諾夫底一類嗎？要宣言他是戲曲中「最可親愛的人物」，則必需有許多的僞瞞纔行。無論怎樣說，只有下面的一事是無疑的，——倘若把戈綏隆看作可親愛的人，則這是顯示出：和蒲爾謝相反，我們各人是必須不跟所屬

的階級，乃跟那工作在他覺得更爲正當的那階級一起前進的。

註一：這是蒲爾謝自己底說話。“La barricade” paris 1910, Préface, p. XIX.

蒲爾謝是把自己底創作使其和自己底思想矛盾着了。而且這也是由於與那因爲壓迫別人，卽賢者也成爲愚人的相同的原因。有才能的藝術家，在被錯誤的思想給與靈感的時候，他是傷害着自己底作品的。而且對於現代的藝術家，在他要支持在與無產階級的鬥爭上的資產階級的時候，要被正當的思想來給與靈感，是不可能的。

我曾說過：現在對於立在資產階級的見地上的藝術家，要忠實地支持爲藝術的藝術的理論，是差不多不可和以前比較地困難的。這事是蒲爾謝也承認的。他反而更決定地把他表現着：『在關於時時要以爲祖國和文明底未來均繫於此的這個可怕的內部的戰爭的場合上，——他寫道，——對於有思索的能力

的智能，有感情的能力的心臟，要演一個冷淡的年代記者的角色是不可能的。」（註一）但已經是給他辯解也可以的時分了。有着思索的智能和感情的心臟的人，實際上，不能爲一個現代社會上所施行着的市民戰爭底冷淡的傍觀者。倘若他底視野被資產階級的偏見限定了運命，那麼他在這「防寨」底一方出現；倘若他沒有被這偏見所毒害，則他是在那反對的一方出現了。這是完全如此的。然而不限定一切資產階級底兒子——當然別的階級底兒子也一樣的——都具有思索的智能。思索着的一切人，不限定都具有感情的心臟。在這樣的人，做一個爲藝術的藝術底忠實的擁護者，是並不困難的。這是最與對於社會——狹一點的階級的利益也一樣——利益的冷淡相適合的。但資產階級底社會構成，適宜於使這種冷淡發達，却在別的一切社會構成以上。在以高貴的原理——各人爲了自己，神則爲了一切——底精神教育了一個長時代的地方，有那

只思考着自己底事情，只對於自己具有興味的利己主義者出現，正是十分當然的事。而且實際上，我們在現代資產階級底環境中遇見這樣的利己主義者，這恐怕在任何時代都不能及吧。關於這事情，在我們底地方有那重要的一個思想家——莫理斯·巴雷斯 (Maurice Barrès) 底非常有價值的證明。

「我們底道義，我們底宗教，我們底國民的感情，是全都破壞了，——他說道，——我們不能從這些裏尋求生活底規範。於是，在期待我們底教師們爲了我們建立足以信賴的真理的時候的中間，我們除出依據唯一的現實的東西——我們的自我以外，就沒有別的了。」(註二)

註一···“La barricade” Préface, p. XXIV.

註二··· Sous l'oeil des barbares, éd. 1901, p. 18.

在人類的地方，自己底「自我」以外的一切東西都被「破壞」了的時候，

什麼東西也不會妨害他演一個正在現代社會底懷中發生着的偉大的戰爭底冷靜的時代記作者的角色。然而不是的。就在那時候，也有妨害他演這個角色的什麼東西；這個什麼東西，恰正相當於明確地表示在我們所引用的巴雷斯底文中的那一切底社會的興味底缺乏。爲什麼對於鬥爭對於社會都沒有何等興味的人，就要成爲社會鬪爭底年代記作者呢？關於那種鬪爭的一切，要對他帶來無窮盡的倦怠吧。於是倘若他是藝術家，則他一定不在自己底作品中顯示出對於牠的暗示。卽在那兒，他也埋頭於「唯一的現實」，卽自己底「自我」吧。但是他底「自我」，至少要因爲他自身以外沒有別的社會的緣故而寂寞着吧；所以他就爲了這緣故考案着幻想的「彼岸」的世界，高高地在地上及一切地上的「諸問題」之上站立着的世界。現代藝術家中的許多人，實際上都是這樣的。

例如我們底同國人黑比絲 (Zinaida Hippus) 夫人，就這樣寫道。

『我想，祈禱是人生底自然的而且最必要的要求。各人——不問他是否承認牠，也不問他以怎樣的形式傾出牠來，向着怎樣的神——都必定祈禱着，或努力着想祈禱的。形式是隨各人底才能與傾向而定。一般地詩歌，部分地韻文，是言語底音樂；這只是在我們底靈魂之中，祈禱所採取的形式之一而已。』

(註一)

註一：詩集，序文二頁。

「言語底音樂」與祈禱的這種同視是完全沒有根據的東西，這是不待說的。在詩歌底歷史之中，就有牠和祈禱完全沒有何等關係的非常長的期間。但關於這事並無爭論之必要。我們在這裏，只有對讀者紹介一下黑比絲夫人底術語的一件事是重要的，因為如果不知道這術語，則讀到於其本質上對於我們必要的下面的斷片的時候，是有使讀者陷入於某種疑惑之虞的。

黑比絲夫人繼續說，——「現在，雖各人底「自我」是成爲特種的，孤獨的，從別的「自我」斷離了的，因而對於他既不理解也無必要的，這樣的東西了，但這是我們底罪嗎？對於我們各人，我們底祈禱恐怕是必要的；容易被理解而又尊貴的——爲我們的心臟之瞬間的充滿底反映的我們底詩是必要的。然而對於別人，被祕藏着的「自己底東西」不同的人，我底祈禱却是不可解的，也是沒有緣分的。孤獨的意識更不得不把人們分開，使其成爲單一，籠閉在靈魂之中。我們雖羞恥自己底祈禱，知道在其中不能和什麼人交通，——却已經像低語似地，獨語似地，只對自己以明白的暗示說着，並且綴着的。」（註一）

註一：同上，三頁。

個人主義一達到這樣的極端，則實際上，像黑比絲夫人非常正確地說着的一樣，「祈禱（即詩歌）——蒲力汗諾夫）上的交通底可能，祈禱底（即詩的）——

蒲力汗諾夫）激情底一般性」是消失去了。然而因此，當作人與人之間的結合手段之一而有用的詩歌——一般地藝術，是不得受傷害了。「聖經」裏的耶和華已經說過，孤獨是不好的，——這是非常有根據的話。但這是可用黑比絲夫人的例子優美地被證明的。在她底一首詩中，我們讀到下面的幾行。

我底路是不連續的，

牠導我到死裏去，

但我把自己像神一般地愛着，

愛將救了我底靈魂吧。

在這裏面，有着可疑的事。什麼人「把自己像神一般地」愛着呢？就是無

限際的利己主義者。但無限際的利己主義者，要救什麼人底靈魂，怕是不適當吧。

然而問題，並不在黑比絲夫人及和她同樣地「把自己像神一般地」愛着的一切人們底靈魂，是否被救。問題是在，把自己像神一般地愛着的詩人們，對於圍繞着他們的社會是什麼興味也不能有的一點上。所以他們底精進，到最後就不得不曖昧的吧。在詩篇「歌」之中，黑比絲夫人「歌」道——

唉唉，我想在瘋狂的悲哀裏死去，

我想死去，

我走去——向我不知道的東西底那方，

我不知道的東西……

這希望從何處來的，我不知道，

從何處來的，

但心是希求着奇蹟，

奇蹟！

呵呵，使不存在的東西存在起來呵，

那不會存在的東西！

褪爲青色的天空對我約着奇蹟，

牠約着奇蹟，

但我泣着，淚也沒有，在不確定的約束裏，

不確定的約束裏，

我欲求不是此世所有的東西，

不是此世上所有的東西。

這原不是拙劣的詞句。「把自己像神似地愛着」，失去和別人交通的能力的人，是不得不單只「希求着奇蹟」，向「非此世所有的東西」的方面精進着了，——因為存在在此世的東西，是不能成爲對於他有興味的東西的。舍爾該·靜斯基(Sergey Tsenksy)底中尉巴巴葉夫說道：「褪爲青色了的無力，想出了藝術了。」(註1)這個瑪爾斯的哲學底兒子，說一切藝術是由變成青色了的無力所想出來的時候，是錯得非常厲害的。但說那向着「非此世所有的東西」底方面精進着的藝術，是由「變成青色了的無力」所創成的東西，却用不到議論。這是反映着社會關係全體系底頹廢的東西；因此，牠被以叫作 Decadence 這個非常適當的名字來稱呼。

誠然，在事實上，藉這藝術使牠底頹廢有了特色的社會關係底體系，換言之就是資本主義生產底體系，在俄國還是離頹廢很遠的。在我們俄國，資本主義也沒有決定地征服了舊秩序。但俄國文學却從彼得一世的時代起，就在最強的西歐底影響之下的。因此在其中，對於西歐底社會關係雖完全地適應，而對於俄國底比較落後的社會關係却適應得極少的那種潮流，就不斷地衝了進來。俄國底貴族們，曾有熱中於百科辭書派 (Encyclopedist) —— 這在法國是適應對第三身分的貴族之鬪爭底最後的階段——底教義的時代。(註一)現在，則我們底許多「智識階級」們熱中於那適應西歐資產階級底頹廢時代的社會的，哲學的，美學的教義的時代，是到來了。這個熱中，是和十八世紀人們對於百科辭書派底理論的熱中同樣地，走到俄國社會發達底步調之先去的。(註二)

註一：例如海格爾維諦亞底書“De l'homme”，（人間）由戈拉茲因公爵家底一人，於一七二二年在海牙出版，是人所知道的事。

註二：俄國貴族對於法蘭西百科辭書派的熱中，並不會帶來何等認真的實際的結果。但至少，在從某些貴族的腦袋裏去掉了貴族的偏見的意味上，這是有益的；反之，我們智識階級一部分對於正在頹廢着的資產階級底哲學的見解及美學的趣味的現在的熱中，在我們底「智識階級」底腦袋全被那些資產階級的偏見——那些要在俄國獨立地發生則社會發達底步調尚未充分地給牠造成地盤的資產階級的偏見所裝滿的意味上，是有害的。這個偏見甚至跑進共鳴於無產階級運動的許多俄國人們的腦袋裏。因此，在這些人們底地方，社會主義和由資產階級類廢所生出的近代主義（Modernism）是可驚地混合着的。這個混亂，甚至在實際上也帶來不少的害毒。

但即使俄國頹廢派底發生，到某種程度為止不能以俄國底，說起來是家內的原因來說明，那也決不是使其性質有所變化的。牠雖從西歐移植到我們底地方來，但好像這就是牠底故鄉，牠依然還是同樣的東西——即依然還是在現在

西歐隨站在支配的位置上的階級底頹廢而起的「變成青色了的無力」底產物。

黑比絲夫人也許要說，我當她是一個對於社會問題完全冷淡的人，乃是完全沒有根據的事。但是，第一，我一點也沒有把她看作這樣，我只引用她自己底抒情的流露，決定着牠底意義而已。我究竟有沒有正確地理解了這個流露，那可讓諸讀者底判斷。第二，我當然也知道現在黑比絲夫人是並不反對談論關於社會運動的。例如她在和梅壘什珂夫斯基 (D. Mereschkovsky) 及菲洛梭福夫 (D. Philosophoff) 兩氏的協同之下所寫的在德意志出版的書，就是表示她對於俄國社會運動的興味的決定的證據。但是，如果要知道這著者們特別地向「他們不知道的東西」底那方精進着的事，則只要讀一讀這書底序文就夠了。在那兒這樣地說道——在歐羅巴，俄國革命（一九〇五年的革命——原譯者）底事實是知道的，但牠底精神並不知道。於是，恐怕爲了使歐羅巴知道俄國革命底精神

起見吧，著者們向歐羅巴下面似地講說着——「我們是和諸君相似的，正如左手和右手相似的一樣……我們等於諸君。不過這是在相反的意味上……倘若康德，則如是說吧：我們底靈魂是橫在先驗底世界裏，而諸君底靈魂則橫在現象底世界裏。倘若是尼采，那麼將這樣說吧：降臨在諸君底地方者是亞坡洛 (Apollo)，而降臨到我們地方的是迭奧尼索斯 (Dionysus)；諸君底才能是在節制之中，我們底才能是在激發之中。諸君是知道在適當的時期裏停止的。倘若諸君碰着牆壁，那麼諸君將在那裏止步，或避去牠吧。我們却是用頭來突破牠的。『Wir rennen uns aber die Köpfe ein』。在我們，不容易使自己動搖，但我們如果一次動搖起來了，則我們已經不是停止着的。我們走着，我們驅馳着。不，我們不是驅馳着，我們是飛着的，不是飛着，是掉落着的。諸君喜歡黃金的中庸之道，我們却喜歡極端。諸君是合法的，對於我們却什麼法也不存

在。諸君知道保持自己底靈魂底均衡，我們却常常努力着想使其失去。諸君治着現在底王國，我們是求着未來底王國。總之，諸君是至少常常把國家底權力，放在諸君能夠獲得的一切自由之上的。我們却是，甚至在被縛在奴隸的鐵鎖上的時候，也當作叛逆者，當作無政府主義者而殘留。理智與感情引導我們到否定底極端裏去，而且我們還在我們底感情與意志底最深的根柢裏，當作一個神祕家而殘留的。」（註一）

歐羅巴人更知道下面這件事——俄國的革命，是和牠叛逆起來的那國家形態同樣地是絕對的東西；而且倘若這革命底經驗的意識的目的是社會主義，則牠底無意識的神祕的目的是無政府（Anarchy）了。（註二）當作結論，我們底著者們說了下面似的話，——他們不是向歐羅巴底資產階級說的，……讀者以為向無產階級說的嗎？不是的呵！「只向普遍的文化的個個底智能，——向懂

得說國家是一切冷的怪物中之最冷的東西的，這尼采底見解的人而說的」，等等。（註三）

註一·· Dmitri Mereschkovsky, *Znoida Hippus*, Dmitri Philosophoff, *Der Zar und die Revolution*, München, K. Piper und Co. Verlag, 1908, Seite 1—2.

註二·同書，五頁。

註三·同書，六頁。

我選出這些精華來，決不是具有爭論的目的的。我不是一般地在這裏來論爭，只努力着想使一定的階級底一定的氣分有了特色，並使牠分明起來罷了。現在我所選出的這個精華，我以為可以十分地表示出下面的事來：雖一邊對於社會問題（終於！）具着興味，黑比絲夫人却總是當作和我們在前邊引用的詩裏所看見的同樣的人，換言之，就是當作因為對於活的社會生活沒有何等認真的

關係所以渴望着「奇蹟」的，頹廢的意味的極端個人主義者而殘留。讀者想來還記到說詩歌現在是爲了沒有具有現實的生活的人給與出理想的生活的拉孔·特·李爾底思想吧。然而人在停止了和圍繞着他的人們的一切精神的交通的時候，他底理想的生活是失去和地上的一切關係的。於是那時候，他底空想要把他運送到天上去，因而他使成爲神祕家了。全被神祕主義所貫徹着的她底對於社會問題的興味，是完全沒有什麼實果的。（註一）但她，和其共着者一起地，徒然這樣地想着：她底對於「奇蹟」的渴望，及對於「爲一種科學的」政治」的她底「神祕的」否定，是形成俄國頹廢派底優秀的方面了。（註二）「未喝過酒的平常的臉色」的西方，是比「醉着」的俄國更早地產出那以非理智的傾向之名而叛逆着理智的人們的。普西畢綏夫斯基、愛里克·法里克，是「單以對於理智的過度的信賴之故，非難着強·亨克里·瑪開似的客室無政府主義者」

及社會民主黨員的。

『他們全體——這個不是俄國人的頹廢派說道，——都傳道着平和的革命，總之傳道着在車子轉動着之間換了那壞了的輪子的一件事。他們底一切戲劇的構成，因為那是建立在理智萬能之上的，所以又是論理的的緣故，全是白癡一般地愚蠢的東西。而且到現在為止所起來的事，其實並非由理智，乃是由愚昧，由無意義的偶然而起來的。』

註一：梅曼什珂夫斯基，黑比絲及菲洛梭福夫諸氏，在他們底德意志語的書中是完全不否認「Decadents」這名字的，他們只限定於把俄國底 Decadents 是「達到了世界文化底最高頂」(Haben die höchsten Gipfel der Weltkultur erreicht——上揭書「五一頁」)的這一個謙遜的通知傳報給歐洲。

註二：她底神祕的無政府主義，當然決定地不會使什麼人驚異的。一般地，無政府主義不過是從資產階級觀念論底根本的前提出發的極端的結論而已。——這就是，我們屢屢在頹廢

期的資產階級思想家之間看見有對於無政府主義的共鳴的所以然。莫里斯·巴雷斯，在他底發達的途中，他斷言除我們的「自我」以外沒有別的什麼現實的那時代裏，也共鳴了無政府主義。現在，他恐怕沒有對無政府主義的意識的共鳴了吧，因為在現在，巴雷斯式的個人主義底似是而非的旋風一樣的激發，是早已已經停止了。在現在，他曾經宣言爲「破壞的」那「無疑的真理」，已經爲着他而「復活」着了。這個復活底過程，是由巴雷斯轉移到最通俗的國民主義底反動的見地的一事而被完成的。而且在這種轉移裏並沒有什麼奇怪——那是從極端的資產階級理想主義，以至伸手到最反動的「真理」。這件事，就是關於黑比絲夫人，又關於梅壘什珂夫斯基·菲洛梭福夫諸氏，也是同樣。

對於「愚昧」及「無意義的偶然」的法里克底說話，在其性質上，是和在黑比絲夫人及梅壘什珂夫斯基，菲洛梭福夫諸氏底德國語著書裏一貫着的對於「奇蹟」的精進，完全同樣的東西。這是在不同的名稱上的同一的思想。牠底發生可依據現代資產階級的智識階級底極端的主觀主義來說明。人一到以爲

唯一的「現實」是他自己底「自我」這樣的時候，他就不能允許在這個「自我」與圍繞着牠的那外界之間有客觀的「理智的」換言之就是合理的聯絡存在。外界，在他看來，或者是完全非現實的東西，或者只部分地，在依據唯一的真實的現實——即我們底「自我」而有牠底存在的那程度上是現實的東西。於是倘若這個人是喜歡哲學的推理的，那末他將這樣說吧——我們的「自我」是一邊創造外界，一邊以自己底理性底幾分帶到那裏邊去的；所以哲學者，即使在他以某等的原因，例如爲着宗教底利益，限制着理智底權利的時候，到最後總不能反對理智的。（註一）倘若這個人，雖然以爲唯一的現實是他自己底「自我」，但並沒有哲學的推理之傾向的，那麼他完全不考慮到怎樣地從這個「自我」創造起外界來的事吧。而且在那時，他不會在外界裏思考着理性——即合法性底幾分吧。反之，那時候世界在他看來是「無意義的偶然」底王國一樣吧。而且

倘若他是想到了共鳴於某等偉大的社會運動的事的，那麼他必定和法里克同樣地，說牠底成功決非由社會的發達底步調所保證，不過是由人類底「愚昧」或——同樣的——「無意義的」歷史的「偶然」所保證吧。但是，像我已經說過的一樣，黑比絲及她底二個同意見者底對於俄國解放運動的神祕的見解，在其本質上，是和對於偉大的歷史的事件底「無意義的」原因的法里克底見解，沒有什麼差異的地方的；我在上面所揭的德國語的著書底作者們，雖一邊努力想以俄國人底愛自由的空前無比的精進使歐洲人吃驚，却依然要當作只能對「不存在的，常常不存在的東西」感到同情的——換言之就是不能以同情來接近在現實上所發生的任何事情的，純粹的頹廢派而殘留。所以，他們底神祕主義的虛無主義，是一點也不會使我根據黑比絲夫人底抒情的發露而下的那結論變成無力的。

註一：當作爲了宗教底利益而限制着理智底權利的思想家底例子，能夠舉出康德來。『Ich musste also das Wissen aufheben, um zu Glauben Platz zu bekommen.』〔我爲了讓地位給信仰，連智識也必須揚棄着了。〕Kritik der reinen Vernunft, Vorrede zu zweiten Ausgabe, S. 26, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam, Zweite verbesserte Auflage.

因爲是開始說着了，所以就把自己底意見說到終止吧。一九〇五——一九〇六年的事件，對於俄國的頹廢派，是給與了和一八四八——一八四九年底事件給與法蘭西浪漫派的同樣強烈的印象的。這在他們之中喚起了對於社會生活的興味。但這個興味不相稱於頹廢派底精神狀態，是在牠底不相稱於浪漫派底精神狀態以上的。所以，牠顯得更貧弱。於是，把牠當作某等認真的東西來處理的根據就沒有。

那末回到現代的藝術吧。人一到以為自己底「自我」是唯一的現實的時候，他是要像黑比絲夫人似地「把自己像神一般地愛着」了。這是完全當然的，完全必然的事。可是人一到「把自己像神一般地愛着」的時候，則他在他底藝術作品中就只寫着自己底事情了。外界是，只有在牠以某等的原因，和那「唯一的現實」，那尊貴的「自我」觸接着的時候，纔成爲有興味的東西的。蘇德曼 (Hermann Sudermann) 底非常有興味的戲曲“Das Blumenboot”中，愛爾弗林男爵夫人，在第一幕第一場裏對她底女兒特葉這樣說道——「我們階級的人們，是爲着這一事而活着的：對這世上的物事，我們創造出那在我們面前走過，更正確地說是好像在我們面前走過的快樂的 panorama (轉旋畫景) 似的東西來。爲什麼呢，因爲實際上我們是動着的，所以這是無疑的事。於是那時候，在我們，鍾是不需要的了。」由這些說話，愛爾弗林夫人所屬着的人們，

能夠以完全的確信反覆着巴雷斯底話「唯一的現實是我們底「自我」」的人們底生活目的，是比什麼都露骨地表現出來了。但追求這樣的目的的人們，是只能把藝術看作創造「好像」在他們面前走過的 *panorama* 的一種方法吧。那時候，他們也努力着不以某等的錘使自己受苦吧。他們或者完全忽視藝術作品底思想的內容，或者使牠依從着容易變心的自己底極端的主觀的要求吧。

試拿繪畫來看。

印象派底畫家們已經對那作品底思想的內容表示了完全的無關心了。其中的一人，曾巧妙地表現着他們特有的確信，這樣說道：光是繪畫上的主人公。但是，光底感覺不過只是感覺，換言之，就是牠還不是感情，還不是思想。把自己底注意限定在感覺底領域內的藝術家，對於感情和思想就無關心起來了。他能描寫好的風景。而且實際上，印象派底畫家們是描寫了許多優秀的風景

的。然而風景，這還不是繪畫底全部。（註一）想出萊阿那特·達·文祺（Leonardo da Vinci）底「最後的晚餐」，向自己這樣問一下看吧——這個有名的壁畫底主人公是光嗎？從耶穌對於弟子們的關係底歷史出發的，他向他們說，「你們中的一人將叛逆着我了」，那充滿着感動的戲曲的性質的瞬間，是這壁畫的題目，那是不待說的。達·文祺底目的，是在描寫由於自己底可怕的發見而十分愁傷着的耶穌自己底靈魂底狀態，同時並描寫不能相信在這小小的家庭裏會有奸細走進來的他底弟子們底靈魂底狀態。倘若這個畫家以為繪畫上的主人公是光，那麼他不會想到表現這一齣劇吧。又倘若不管這個，他依然描製了這壁畫，則那主要的藝術的興味，一定不向着在耶穌及弟子們底靈魂裏所起來的事，乃向着在他們所聚集着的房子底壁上，他們所坐着的桌子上，他們自己底皮膚上所起來的事吧，換言之就是向着種種的光底效果吧。那時顯現在我們

面前的東西，一定不是感動的的靈魂底戲劇，乃是好好地描寫着的光底染色底集積——譬如一種是在房子底壁上，別種是在桌布上，第三種是在猶大底鷲鼻之上，第四種是在耶穌底頰上……吧。然而因此，藉壁畫而喚起的那印象，要成爲不可比較地貧弱了吧，換言之，達·文祺底作品底比重要極度地減輕了吧。或種法蘭西批評家，曾把印象派和文學上底寫實派比較。而且這種比較必不是沒有根據的。但是，倘若說印象派的人們是寫實主義者，那就應該說：他們底寫實主義是完全沒有進到表面的的現象底皮殼以上去的。於是，在這種寫實主義獲得了現代藝術上的廣大的位置的時候，——並且牠是無疑地獲得着了，——那時候，被這影響所教育了的畫家所可以做的事情，就不外下面的二種：或者巧妙地玩弄着「現象底皮殼」，考案着新的，更可驚的，更人工的光底效果；或者理解了印象派底謬誤，承認繪畫底主人公並非光，乃是具

有許多的體驗的人物，越過「現象底皮殼」而深入着。而且實際上，我們在現代繪畫之中是看見這二種的。那集中於「現象底皮殼」上的興味，是催促極端地似是而非的畫布底出現，使最謙遜的批評家且在牠底面前揮着手，說現代底繪畫正在經過「醜惡底危機」（註三）的了。但是，明白了限定在「現象底皮殼」上之不可能的這一個意識，是使他們不得不有思想的內容底探求，即不得不有對於近時剛燒毀了的東西的尊敬了。然而給與自己底作品以思想的內容，並非像看來似地這般容易的。思想並非離現實的世界，獨立地存在着的東西。一切所與的人們底思想的蓄積，都是由對於這世界的他底關係所決定，所豐富着的。於是，對於這世界的他底關係，一到了把自己底「自我」看作「唯一的現實」的時候，則這種人不免要成爲在思想領域內的完全的貧者。在他是，不但沒有牠（思想）而已，而且重要的事情，是沒有想到牠的可能性。而且像因爲沒

有麵包，人就吃白鳥的一樣，因為沒有明瞭的思想，他們就依據對於思想的不明瞭的暗示，以那被吸收到使頹廢時代加了特色的神祕主義，象徵主義，及和這些類似的「主義」之中的代用物，來滿足着。簡單地說，在繪畫上，也反覆着我們已經在文學上看到的事，——即寫實主義是因其內面的無內容而頹廢着，觀念論的反動是正在得着勝利。

註一：在最初的印象派畫家之間，大的才能的人是很多的。但在這大才能的人們之間却沒有一流的肖像畫家，是可注意的事。但這是當然的，——在肖像畫上，光是不能爲主人公的。不但如此，印象派巨匠底風景，那也是因爲美妙地傳達着易變的多樣的光底遊戲所以是好的，其中很少有「氣分」。法耶爾巴哈 (Feuerbach) 曾極妙地說道——“Die Engliken der Sinne im Zusammenhang lassen heiss denken.” (“所謂思想着，就是系統的地讀着感情底福音書。”) 我們一邊記到，使法耶爾巴哈以「感情」這話意味着屬於感覺領域內的一切，我們一邊能夠說，印象派的人們是不能讀「感情底福音書」，也不願意。

的，在這裏就有這一派的重大的缺點。這隨即把牠導到退化了。倘若最初的（時代的地）而
且重要的印象派大家底風景，是優美的東西，則非常多數的他們底追隨者底許多風景是像
Caricature（醜刺畫）的。

註二：請參看加米葉·莫克萊爾（Camille Maclair）底名叫 Trois crisis de l'art actuel。
Paris 1906 的一書中底論文 La Crisis de laideur en peinture。

主觀的觀念論，常常根據着我們底「自我」以外沒有別的現實存在着的這
思想。但是，資產階級頹廢期底這個一切的無限際的個人主義，不但從這思想
作了各人「把自己像神一般地愛着」的人們之間底利己主義的規則——資產階
級不會有過因博愛主義底剩餘而顯著的事——而已，牠也做着新的美學底理論
的根柢的。

讀者當然會聽見過關於所謂立體派吧。於是當作他會有看那些作品的機

會，則我說這些作品完全不會引惹他底心，我想也不會有大錯誤的。至少，那些作品不會在我心裏喚醒某等像美的歡喜似的東西來過。「立體上的胡謔！」——這是看着這些似是而非的藝術的習作的時候，自然地跳到舌上來的話語。但「立體派」也有牠底原因。在說明牠底發生的時候，是不可把牠當作胡謔而拿到第三位置上去的。但在這裏也能夠指示出不可不探求的方面。在我底面前放着一本有興味的書物——阿爾培爾·格萊慈及強·梅進球 (Albert Gleizes et Jean Metzinger) 底“Du Cubisme” (「立體派」)。二著者——都是畫家，都是屬於立體派的。依從叫作 *Andiatur et altera pars* 的規則，就牠來看一看吧。他們自己是怎樣地辯護着他們底赫赫的藝術底處理方法的呢？

「在我們之外沒有何等現實的東西——他們說道……我們並不懷疑在我們底外的感覺上活動着的物象底存在，——但只有依據對於由牠們在我們底智中

所喚起的那形象的關係，纔有理智的確信之可能。」（註一）

註一·“Du Objisme”。

著者們就從這裏下了這樣的結論：物象在牠本體上具有怎樣的形體，我們是不知道的。於是，他們就在我們不明白牠們底形體的這根據上，以爲他們依據自己底意向來表現牠們是正當的事。他們作着一個需要特筆的前置，說他們不願像印象派的人們似地限定在感覺底領域內。「我們探求着本質的的東西，——他們斷言道，——但我們並不在由數學者或哲學者所專念地用意着的那永遠的東西之中去求牠，是在我們個人之中去求的。」（註一）

註一·同書三一頁。

在這議論之中，我們首先遇見我們已經十分知道的，說只有我們底「自我」是「唯一的現實」的這思想。在這裏，這思想被以多少有些軟弱了的形態表現

着，是事實。格萊慈及梅進球宣言外界的物象底存在完全不是可疑的。但雖容許了外界底存在，而我們底著者們却即刻宣言牠是不可知的東西。然而這是這樣的意思：在他們，他們底「自我」以外是沒有何等現實的東西存在着的。倘若物體底形象是這東西對於我們底外界的感情的動作底結果所生出的東西，則不能說外界底不可知，是明明白白的事了，——因為我們正能夠依據這動作來認識牠的。格萊慈及梅進球等是錯誤的了。對於形式自身的他們底判斷也就大地動搖着。但不能認真地以他們底謬誤來責備他們，——因為在哲學上，比他們更優秀的人們，也無限地錯誤着同樣的謬誤。但是不可不注意這件事——就是，因為錯誤的外界底不可知的緣故，我們底著者們，是下了必須在我們底個性之中去求本質的的東西的這結論的。這結論能夠二重地來理解。第一，能夠把「個性」採用全人類一般的意思。第二，也能夠取一切一定的個個的個性

的意思。在第一個場合上，我們達到康德底先驗的觀念論；在第二個場合上，則達到依一切東西底衡量的各人底 *Sophist*（巧辯的）的認定。我們底著者是傾向於上記結論中底 *Sophist* 的解釋的。

但是，一次採用了他底 *Sophist* 的解釋，（註1）則不但在繪畫上，無論在什麼地方都能做着隨意的事的。代替「青衣的女人」（“*La femme en bleu*”——在這題下 *F·萊謝* 底繪畫展覽在最近的秋季「*Salon*」上），我即使描寫了數個立體幾何學的形體，什麼人有說我描寫了不成功的繪畫的權利呢？女人是圍繞着我的外界底一部分。外界是不可知的東西。爲要描寫女人，我只有訴諸自己底「自我」。可是我底「自我」，却把數個投在無秩序上的立體——或反不如說是平行四面體——底形，給與女人。這些立體是使「*Salon*」底觀客失笑了。但這完全不是不幸。「民衆」是只因爲不辨識藝術家底話語而笑的。

藝術家是無論在怎樣的場合都不可讓步的。「從一切的讓步而支持着自己，什麼事也不說明，什麼事也不講說的這樣的藝術家，是蓄積着那照耀於他底周圍的內面的力的人。」（註二）於是說，期待這個力底蓄積，是有描寫立體幾何學的形體之必要的。

註一：同書 特別四三——四四頁參看。

註二：同書 四二頁。

這樣，不知爲什麼，下面的普希金底詩「寄於詩人」底可笑的學嘴似的東西就出來了——

你是在那上面滿足的嗎，峻嚴的藝術家呀？

滿足的嗎？然則使羣衆冒罵着，

唾辱着你底燈亮光耀着的祭壇，

以類似兒戲的行動使你底三脚搖動着吧。

這個學嘴底滑稽味，是在「峻嚴的藝術家」，這場合乃以最明白的癡事而滿足着的地方。帶便地說，這種學嘴底出現是呈示出：社會生活底內面的辯證法，現在是使爲藝術的藝術底理論成爲完全無意思的東西了。

孤獨是不好的。現代藝術上的「新人」，不以由先代的人們所創造着的東西滿足着。這是一點也不是壞的。反之，對於新的東西的精進，是常常成爲進化底源泉的。然而不限定一切追求着新的東西的人，都尋出真實地新的什麼東西。新的東西需要追求的能力。看不見社會生活底新的教義的人，在他底「自我」之外對於他就沒有現實的東西存在着的人，這種人，在「新的東西」底探

求之中，是不能尋出新的愚蠢事之外的什麼東西的。孤獨是不好的。

在現代的社會條件下，爲藝術的藝術顯然沒有帶來十分美味的果實。資產階級頹廢期底極端的個人主義，是對藝術家把真實的靈感底一切源泉閉塞着了。牠使他們在對於在社會生活之中所起來的東西的關係上完全成爲盲目，導到對於完全無內容的個人的經驗及甚至到了病的地步的幻想的虛構之無益的騷擾。當作這個騷擾底最後的結果，則有不但和怎樣的美沒有什麼關係，並且只有藉觀念論的認識論之 *Sophist* 的改惡之助纔能夠辯護的——爲一種分明的愚昧的，那種東西生出來。

在普希金那兒，「冷淡而傲慢的人民」是「無意義地」聽着歌唱的詩人的。我已經說過，在普希金底筆下，這個矛盾有着牠底歷史的意義。如果要理解牠，則不可不注意一下「冷淡而傲慢的」這個形容詞，對於當時的俄國農奴，

是完全不能適用的一事。但反之，這對於以其癡鈍毀滅了我們的偉大的詩人的那上流的「賤民」底任何的代表者，却都非常地適合。加入這「賤民」之中的人們，像在普希金的詩中的那「賤民」所說的一樣，毫不誇張地能夠向自己這樣地說的。

我們是卑怯，我們是狡猾，

不知恥，惡心胸，忘恩，

我們在靈魂上是冰冷的去勢者，

誹謗者，奴隸，愚人，

罪惡在我們之中作着旋渦。

普希金知道，給與這沒有靈魂的上流的人民以「大胆的」教訓，那是愚蠢的事，他們不會在那裏面理解到什麼東西。他從他們那兒大胆地背過臉來，是不错的。然而，他沒有充分地從他們那兒背過臉來，對於俄國文學却是更大的不幸，在這事上他是錯了。可是現在，在進步的資本主義國裏，沒有從自己身上把舊的資產階級的人除去勇氣的詩人及一般地藝術家底對於民衆底關係，却和我們在普希金底場合上所看到的完全相反。——即是，在現在那應該受癡鈍之譏的人，已經不是「人民」，不是那前衛的部分已次第地自覺起來的現代的人民，乃是「無意義地」聽着從這人民之中發出來的尊貴的反響的藝術家自己。這些藝術家，即使在好的場合上，在他們底時鐘遲晚了八十年的一事上是有罪的。他們，一邊排斥着這時代裏的好的努力，一邊却朴素地自信他們是那個浪漫派會做過的那與市人階級的鬥爭底承繼者。關於現代無產階級運動底市

人的性質的主題 (Thema)，是西方歐羅巴底美學者，及繼續他們的我們俄國的美學者所喜歡加以手的。

這是可笑的事情。瓦格納爾 (W. R. Wagner) 是在一直以前就已經指示出：由這些先生們加給勞動階級底解放運動的，市人主義底非難，是沒有什麼根據的。倘據瓦格納爾底非常正當的意見，則作着十分注意的觀察 (“Genau betrachtet”) 的時候，是可以理解勞動階級底解放運動並不在市人主義底努力，是在從這市人主義往自由的生活去，往「藝術的人間性」 (“Zum künstlerischen Menschentum”) 去的努力的了。這已經是向着即使人們不費去全生活力也能獲得物質手段的那種生活底歡喜去的精進了。這個須消費全生活力的生活底物質的手段之獲得，纔正是做現在「市人的」感情之源泉的東西。對於生活手段的無間絕的憂慮，「使人們成爲無力，卑屈，癡鈍，而且可憐；更使他

成爲既不能愛也不能憎的，爲了減輕這憂慮則不論在何時都不辭把自己底最後的自由的意志供諸犧牲的這樣的市民。「無產階級底解放運動，是以消除這個使人們低落而且退化着的憂慮的一事爲目標的。瓦格納爾發現了這件事：只有消除去這個，即只有無產階級底解放和精進之實現，纔能使耶穌底說話，不要想着你底吃食的事，等等，成爲真理。（註一）他更有這樣附加說的權利：只有上記底實現，纔能消除我們在爲藝術的藝術之擁護者——例如弗羅培爾那兒（註二）看見的，美學和道德底這矛盾底所有重要的根據。弗羅培爾說道，『德行的書是厭倦而且虛偽的』（“ennuyeux et faux”）。他說得不錯。但這只是因爲現代社會底德行，資產階級底德行是厭倦的，虛偽的緣故。古代的「德行」，在同一的弗羅培爾底眼裏，並不顯見是虛偽或厭倦。然而牠和資產階級底德行的不同，全在牠不知道資產階級的個人主義。爲尼古拉一世的文部大臣的西林

斯基·西夫瑪特夫，處置藝術的問題，說在「確信惡行已在這地上（即在西林斯基·西夫瑪特夫所熱心地守護着的那社會上）有了懲罰——這對於社會及個人底生活都很重要的信仰」。這當然是大大的虛偽，是厭倦的凡俗。於是，我們在弗羅培爾那兒，讀到在某種意味上，「沒有比惡更有詩意的東西」（註三）的時候，我們就能夠理解：這個對立底真實的意義，就是資產階級道德家西林斯基·西夫瑪特夫之類的凡俗的，厭倦的，虛偽的善行和惡底對立。但其中產生出這個凡俗的，厭倦的，虛偽的善行的那社會秩序被消除去的時候，對於惡底理想化的這道德的要求，也同時地被消除去的。我致於重複說了，古代的善行，在弗羅培爾看來，雖然因為他底社會政治的見解底未發達的緣故，由於尊敬這善行，而有——像納洛斯底行為就是這樣的——被那奇怪的否定的方面牽去心的危險，却並不顯出凡俗，厭倦，及虛偽的。在社會主義社會上，則在當

作現在支配階級底擁護自己底特權的努力之必然結果而現出來的那社會道德底通俗化停止着的同時，對於爲藝術的藝術底牽引，也純論理的地成爲不可能了。弗羅培爾說道——“L'art c'est recherche de l'inutile”（「藝術是無用的東西底探求」）。要在這說話之中，發現普希金底詩「賤民」底根本思想，並不困難。但是，對於這思想的心醉，不過意味藝術家對於那支配階級或支配身分底狹隘的功利主義的叛逆……階級被除去，則同時，爲利慾之好友的狹隘的功利主義也被除去了。利慾和美學沒有何等共通的東西，而趣味底判斷，又常常以說出這判斷來的人沒有個人的利益之考慮的一事爲前提。然而個人底利益和社會底利益，是各別不同的東西。那橫在古代善行底根柢上的，想爲着社會帶來有益的東西的努力，是成爲自己犧牲底源泉，而自己犧牲的行爲是非常容易地——而且像藝術史所指示出的一般，非常多次地——成爲美的表現底題

目的。只要想出原始民族底歌謠，或者不必追溯這麼遠，單想出雅典底哈摩狄烏斯及阿里斯多吉吞底紀念碑，就十分足夠了。

註一：Die Kunst und Revolution (R. Wagner, Gesammelte Schriften, IIB. Leipzig 1872, S. 40—41.)

註二：Les carnets de Gustave Flaubert, (路易·培爾特蘭·Gustave Flaubert, P. 260)

註三：同書同頁。

古代的思想家——例如柏拉圖，亞里斯多德——，已經美妙地理解：把全生活力都注入關於物質的存在的憂慮裏，這是怎樣地要使人類低落了。這件事，就是現代的資產階級底思想家們也理解。他們也看出，有把那使人類低落的經濟的困難底重荷，從人類身上除去的必要。但他們所顧念着的那人類，乃是依據勞動大眾的擗取而生活的那上層社會階級。他們在古代思想家已經看出

了同樣的地方，即在走近「超人」底理想了的那被選的幸福者之以小小的團結壓制着生產者的一事之中，看見這問題底決定。但是，倘若這決定在柏拉圖，亞里斯多德的時代已經是保守的東西，則在現在牠是極端地反動的東西了。於是，倘若和亞里斯多德同時代的保守的希臘的奴隸所有者，是有能夠依據他們自己底德行來保持支配的位置的把握的，則民衆壓制底現代的傳道者，對於從資產階級圈內出來的榨取者底德行是要表示非常地懷疑的態度的。因此，他們就這樣地空想着：在國家底頭上會有天才的超人出現，他以他鐵一般的意志底力，鞏固現在正在動搖着的支配階級底建築物。沒有忘記政治的興味的頽廢派，往往有成爲拿破倫一世底熱心的崇拜者的事。

倘若在萊南，在他從事着思索之間，強制「善良的鄉民」爲他而勞動的那樣的政府是必要的；則在現代底耽美家，當他們委身於立體及別的立體幾何學

的形體之描寫及彩色底昂揚着的歡喜之間，強制無產階級去勞動的那樣的社會組織是必要的了。有機的地不適合於某等認真的勞動的他們，對於關於將完全沒有一個懶惰遊散的人的那樣的社會組織的思想，就試着衷心的忿懣了。

與狼棲宿着，就是說像狼一般地咆鳴着。現代的資產階級耽美家們，一邊以言語和市人主義交相鳴炮，一邊自己却和最平凡的市人同樣地崇拜着黃金。「人們以為在藝術底領域內有着變化，——莫克萊爾說道，——在實際上，只在甚至對於未發表的天才也施以投機的那繪畫買賣所裏，有着變化罷了。」

(註一) 帶便地附加說，這個對於未發表的天才的投機，就說明了那向着現代藝術家底多數所專念着的「新的東西」去的，熱病的競走。人們努力着向「新的東西」去，是因為舊的東西使他們不滿足的緣故；但問題却在爲什麼牠使他們不滿足呢的一事上，許多的現代藝術家不滿足於舊的東西的唯一理由，是因為

倘若公衆支持着舊的東西，則那時他們自己底天才要依然是一個「未發表」而留下了。推他們向着對於舊的東西的叛逆去的，並非對於某個新的思想的愛，——這也是對於那個「唯一的現實」，可愛的「自我」的愛。但這種愚蠢，並不給與藝術家以靈感，只不過容許甚至對於「培爾衛兌爾底彫像」，也從利益的見地來看而已。「金錢的問題是和藝術的問題密接地聯合着，——莫克萊爾繼續說，——藝術批評家也立在窮地裏。比較好的批評家不能說他們所想着的事，別的人則只說從以著作來生活的必要上，覺得對於那場合很適宜的事。我並非說，對於這有憂悶的必要，但這是不妨害這複雜的問題底調查的。」（註二）

註一：前面所揭的書，三一九——三二一頁。

註二：同書三二一頁。

現在我們看見，——爲藝術的藝術，是移到爲金錢的藝術去了。於是，喚

起莫克萊爾底興味的一切問題，是帶到牠底發生底原因底決定上去了。決定這個，並不是那麼困難的。「如在中世紀，也會有只交換着剩餘，即對於消費的生產底超過分量，的時代。

「又有，不止剩餘，一切的生產物，一切的產業的存在，都成爲買賣底目的物的時代，生產全依存於交換的時代……

「最後，在從前人類以爲不能讓渡的一切東西，都成爲交換即買賣底目的物，成爲能夠讓渡了的那樣的時代到來了。那就是——一向以來只有傳受決沒有交換，只有贈與決沒有賣却，只有取得決沒有購得的那種東西，即德，愛，意見，科學，良心，等等爲止，所有一切方面的東西，現在都成爲交易底目的了，這樣的時代。這是普遍的腐敗底時代，什麼事情都看金錢底面上的時代。以經濟學上的話語來說，則這是，精神的，物質的，所有一切方面的事物

都成爲販賣價值，都運到市場去以求得最正當的估價的時代。」（註一）

註一：馬克思底「哲學底貧困」，三——四頁。

在普遍的販賣底時代裏，藝術也成爲販賣品，這有什麼可驚異呢？

莫克萊爾，關於這事，是不願確信是否應該憂悶的。在我，也不希望從道義底見地來評價這現象。我是，如有名的話語的那樣，不哭，不笑，只努力去理解。我不是說，現代底藝術家「不可不」在無產階級底解放的努力裏求靈感，不，倘若林檎樹不可不生林檎，梨樹不可不生梨子，則立在資產階級的見地上的藝術家，是不可不反對上記的努力而站起來的。頹廢期底藝術，是不可不是頹廢的（Decadent 的）。這是必然。而且我們對牠「憂悶」，是無益的事。但是，像共產黨宣言美妙地說着的一樣，「階級鬥爭一走近終局的時候，則支配階級圈內的解體底過程，是在舊的全社會底內部，達到非常強烈的程度，支配

身分的某部分就離開了牠，支持着未來底旗幟。他們加入革命的階級。像貴族底一部分曾和資產階級合體着的那樣，現在資產階級底一部分，即那達到了歷史運動底全過程之理論的理解的，資產階級的思想家 (ideolog) 們，是在移行到無產階級底方面去的。」

在移行到無產階級方面去的資產階級思想家之間，我們很少看見藝術家。這恐怕可以這樣地來說明吧——「達到歷史運動底全過程之理論的理解」，是只有思考着的人纔能做到；而現代的藝術家——和例如文藝復興時代底巨匠不同——却很少有思考着的。(註一) 但總之能夠以確信來說，多少地具有相當的藝術才能的一切的人，倘若他被現代底偉大的解放思想所貫徹着，則他底力顯著地擴大起來吧。那思想滲進他底肉，他底血之中去，而他恰正能夠當作藝術家把牠表現出來，這是必要的。(註二) 同樣地，他對於現代資產階級思想家們

底藝術的近代主義 (Modernism)，也必須能作相當於牠底功績的評價。支配階級，現在是立在一——對於牠，前進着就是下向着的意思的這樣的立場上。而且牠底這個可憐的運命，是一切資產階級思想家都明白的。在他們之中更先鋒的人，就是他比他底一切的先輩更其低落下去的人的意思。

註 1... "Nous touchons ici au défilé de culture générale qui caractérise la plupart des artistes jeunes. Une fréquentation assidue vous démontrera vite qu'ils sont en général très ignorants...incapables ou indifférents devant les antagonismes d'idées et les situations dramatiques actuelles, ils oeuvrent péniblement à l'écart de toute l'agitation intellectuelle et social, confinés dans les confits de technique, absorbés par l'apparence matérielle de la peinture plus que par signification générale et son influence intellectuelle." (我們且去接觸一下那使年輕的藝術家底大部分有了特徵的一般的教養之缺乏吧。倘好好地把這個觀察一下，則一般地

他們是極無智的……對於諸種思想底對立或目前底戲劇的事態是無能的或無關心的，就即刻可以證明了吧。就是，他們是單從一切智識的及社會的動搖，籠閉在技巧底爭執之中，比之專念於繪畫底一般的內容及智的影響，反而更拘泥在牠底外觀上，辛苦地製作着的。」Holl, *La jeune peinture contemporaine*, p. 14—15, Paris 1912.

註二：我在這裏要滿意地來引用弗羅培爾。他曾寫給喬治·桑特說，“Je crois la forme et le fond…… deux tentées qui n'existent jamais l'une sans l'autre.”（「我想，形式和內容……是二者互相依存的兩個的全體。」）（*Correspondance, quatrième série*, p. 225.）以爲能夠「爲了思想把形式供諸犧牲的人，即使他以前是這樣的，乃是使他停止了爲藝術家的人。

我把在這裏所述的見解發表了的時候，盧那卡爾斯基氏，向我嘗試了——我想在這裏來檢討一下那最重要的——二三反駁了。

第一，他驚異，我宛然承認有絕對的美底規範存在着似的。但是，這樣的規範是不存在的。一切都流着，一切都變化着。人們底對於美的理解，也和別的東西一起地，變化着。因此，所說現代藝術實際上正在經過着醜惡底危機的這件事，在我們的地方該沒有可把牠立了證據的可能性。

關於這個，我是，絕對的美底規範，照我想來，是並不存在，也沒有存在的理由的，——這樣回答了，而且還要回答下去。（註一）人類底關於美的理解，是和歷史的過程底步調一起地，無疑變化着的。但是，即使絕對的美底規範不存在，又那一切的規範都是相對的東西，這還不是我們就沒有判斷所與的藝術品是否好好地製作成的可能的意思。譬如有一個藝術家，要描寫「青衣的女人」。倘若他在他底畫中描寫着的事物，實際上是像這種樣子的女人的，那麼我們說，他能描作好的繪畫了。倘若不是穿着青的衣着的女人，我們在畫布

上，看見一塊濃，一塊淡，而且幾分粗雜地以青的顏色塗着的數個立體幾何學的形體，則我們，雖可以說他描寫了什麼，但不能說他描寫了好的繪畫。那結果愈加和構想相合致，或者——用了更一般的說法——藝術的作品愈加和牠底思想相合致，則牠是愈加成功着了。這就是叫作客觀的尺度的東西。於是，只要這樣的尺度是存在着，我們是有斷言例如萊阿那特·達·文祺底繪畫，比那爲自己的娛樂塗污了紙的小小的斐米斯特克留斯底繪畫更好的權利的。萊阿那特·達·文祺例如在描寫白髯的老人的時候，則在他是有一個白髯的老人描製出來的。而且這是，「我們看着牠，像是活着一樣的！」那樣地描製出來的。可是在斐米斯特克留斯描寫了這樣的老人的時候，則我們，爲了避免誤解起見，做一個「這是白髯的老人，不是別的東西」這樣的紙籤好些。一邊確信着美底客觀的尺度是不存在，盧那卡爾斯基氏，一邊就犯了和到了立體派爲止的

許多資產階級思想家們所犯的同樣的錯誤——即極端的主觀主義底錯誤。稱自己爲馬克思主義者的人，怎樣地會犯了如此的錯誤，在我是完全不能理解。

註一：「不是容易變心的趣味之無責任的隨意着的人，在我底耳邊囁語着那想看出不服從於高慢的流行和羣衆的模倣的，獨立着的美的價值的願望。關於那有生氣的面影可以「救世界」的，唯一的不死的美的，創造的幻想——是照耀着迷失的人落胆着的人使其復生的；是在想浸透在絕對的的人，創世的的人之創世的祕密之中的時候，被以精神底無盡的要求而養成的。」（V. N. 思彼蘭基，哲學底「社會的意義」序文，第一書，VI頁，彼得堡，一九一三年「西波維尼克」社發行。）以這種調子來判斷事物的人們，由於論理底必然，是承認絕對的美底規範的。但是，這樣地判斷着的人們是純粹的觀念論者。而我們是把自己看作同樣地純粹的唯物論者的。我不但不承認「唯一的不死的美」底存在，甚至不能理解「唯一的不死的美」這說話能夠有什麼意思。不但如此，我更相信，就是觀念論者諸君自己也不明白吧，關於這樣的美的一切考察，——只是「說話」而已。

但不可不附加說一說的，是「美」的這個術語，在此地被我用在非常廣大的，或者可以說太廣大的意思上的一事。即是，說美麗地描寫着白鬚的老人，並非說描寫美的東西，即美的老人的意思。藝術底領域是比「美的東西」底領域更其非常地廣大的。但在這廣大的領域底任何地方，都同樣地能夠適用我在上面所記的規範——形式與思想底合致。盧那卡爾斯基氏——倘若我是正當地理解了他——斷言道，形式也能和虛偽的思想相合致。這話，我就不能同意。且記憶一下特·勾萊爾底戲曲「獅子底饗宴」吧。橫在這戲曲底根柢裏的東西，像我們已經知道的一樣，是說僱傭主與其勞動者的關係，等於獅子與那靠牠們的帝王底桌下的殘物來養活身子的 Chacal 的關係的，這虛偽思想。試這樣地訊問一下看吧：特·勾萊爾在他底劇中能夠信實地表現着這虛偽的思想嗎？不！這思想，因為和僱傭主與勞動者之間底現實的關係相矛盾的緣故，是虛偽

的，把牠表現在藝術作品中，那就是歪曲了現實。但是，藝術的作品如果歪曲了現實，則牠是不成功的東西。這就是，「獅子底饗宴」比特·勾萊爾底才能低得多多，「在聖門之傍」也比哈姆生底才能低得多的所以然。

第二，盧那卡爾斯基氏，以我底說明太客觀的的一事來非難我。林檎的樹必生林檎，梨樹必結梨子的事，他是好像同意的。但他說，在立在資產階級的見地上的藝術家之間，有着正在動搖的人，對於這種人，必要的是說服，不是委諸資產階級的影響底自然的力。

我不可不自白：我是以爲這個非難比第一個更不明瞭的。在我底「報告」之中，說了現代藝術正在頹廢着的事，又——我是要這樣想的——呈示了牠了。（註一）而且，當作信實地愛藝術的一切人都不能冷淡置之的這個現象底原因，我指示了這狀況：現代藝術家底大多數都立在資產階級的見地上，沒有理

解我們時代底偉大的解放思想。是問這個指示，有怎樣的影響能夠及到正在動搖着的人嗎？倘若牠有說服的力，那麼牠非刺激了正在動搖着的人使其移行到無產階級底見地上不可。而且這是，並非能要求於社會主義底原理底說明和擁護，而是應該要求於向着藝術的問題底檢討的報告 (Referat) 的一切。

註一：我在這裏也恐怕發生誤解。「頹廢着」這句話，在我的地方，Comme de raison，是全體的過程的意思，不是個個的現象。這過程，和資產階級秩序沒落底社會的過程未了的同樣，尙未完了。所以，以爲現代的資產階級思想家們完全不能給與出某等優秀的作品，那是奇怪的想頭，這種作品，在現代也當然可能的。但是，這種作品底出現底機會，却要決定地減少下去。不但如此，連優秀的作品也在那上面帶着頹廢期底印象的。例如，拿上面所揭舉的俄國的三作家來看吧，——即使說菲洛梭福夫氏在任何領域上都沒有什麼才能，而黑比絲夫人却有某種藝術的才能的，梅壘什珂夫斯基甚至是非常有才能的藝術家。然而例如他底最後的作品 (亞力山大一世)，要看出被那種廢期所特有的現象——宗

教的狂信所傷害，是不困難的。在這樣的時期裏，連非常有才能的人們，也十分地不能給與出如果他們在別的更好的社會條件之下就能夠給與的那一切來。

Last not least. 盧那卡爾斯基一邊以爲把資產階級藝術底沒落指示出來是可能的，一邊却發現了這件事：倘若我對於資產階級的理想，——我以為他是這樣說的，——拿立在反對的立場上的解釋底壯大的體系來和他們對立着，則我可以更合理些吧。於是他向聽衆說，這種體系，將和時間一起地被作成的。但這樣的反駁，是愈加滑到我底理解之外去了。倘若這種體系是說將被作成，則可知牠現在是不存在的。於是，倘若牠是不存在的，則我又怎樣能夠拿牠來和資產階級的見解對立着呢？而且這解釋底壯大的體系是什麼？現代底科學的社會主義，無疑是完全壯大的理論。而且在牠已經存在着的一事上就有着牠底優越。但是，像我已說過的一樣，倘若我一邊從事着「藝術與社會生活」

這主題底「報告」底朗讀，一邊議論着現代底科學的社會主義底教義，例如剩餘價值底理論，則那豈非完全奇怪的事嗎？只有相應於時期，適合於場所，纔可以的。

但盧那卡爾斯基氏，是在解釋底壯大的體系這事之下，指近日他底親密的同意見者波格達諾夫氏付了印刷的，那關於無產階級文化的論題而說，也未可知。如果是這樣，則最後的反駁是歸結在這事上：倘若我略略請了波格達諾夫氏底教，則我要更聰明一點了。忠告是感謝的。但我不想需用這忠告。於是，倘若有其未熟之故而對於波格達諾夫氏的論文「關於無產階級文化」有着興味的人，則我只要向這人把這論文在「梭維萊門芮伊·米爾」誌上，被盧那卡爾斯基氏底別一個親近的同意見者——阿列克信斯基氏很巧妙地嘲笑着的一事報告一下，就停住吧。