



叢譯著名術學界世

活生會社與術藝

著夫諾漢列普

譯 峯 雪

行發店書活生

月六年六十三國民華中

901.6
760=2



3 0471 6573 7

1

改譯本序

這一個小冊，初譯成中文出第一版是在一九二九年八月，係根據藏原惟人的日譯重譯，曾編入當時的「科學的藝術論叢書」中。普列漢諾夫的原作，則初爲一九一二年十月在巴黎及列日進行的演講，後經改作發表於「近代人」雜誌一九一二年第十一號，十二號及一九一三年第一號上，今已收在全集第十四卷裏。我的譯本曾經再版，但近來重讀一過，覺得譯文有生澀及不妥之處。現即改譯數處及更動字句頗多，重排出版，以謝讀者。至於原著見解中之可議者，本想不自量力，試附以指明的，但想到我國學術思想界亦已略能識別，茲不再贅。

譯者 一九三七年十月。

57809

序

現在想在這裏請讀者注意的這著作，是將本年十月我在列日及巴黎，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的體裁。在第二章的煞尾，我將盧那卡爾斯基（A. Lunacharsky）氏在巴黎公開對我表示的關於美的標準的問題的那反駁，下了檢討。那時我曾在口頭上辯答過了，但現在付印時在這問題上停留一下，我以爲有益的。

著者 一九二二年

關於藝術和社會生活的關係的問題，在一切有某種程度的發達的文學上都曾盡了非常重要的任務。而且這問題常常在兩種完全對立的意義上被解決着，正在被解決着。

有些人會說，現在也還在說——人並不是爲了土曜日而存在，是土曜日爲了人而存在的。社會並不是爲了藝術家而存在，却是藝術家爲了社會起見纔存在的，藝術非幫助人類意識的發達，社會構造的改善不可。

另一些人却決定地反對這見解。據他們的意見，則藝術，牠本身就是目的。他們說：無論藝術是怎樣高尚的東西，倘若當作達到某種別的目的的手段而使用牠，是使藝術作品的價值降低了。

這二種見解的第一種，在六十年代的我們的前驅的文學中，能看出牠的分明的反映。例如皮沙列夫（Pligorski），就執着那極端的一面性，竟將牠發展到 Caricature（漫畫）的程度，是不必說的了；我們還能夠舉出在當時的批評上——這見解的最根本的擁護者——車勒芮綏夫司基（Chernyshevsky）和陀布洛留僕夫（Dobrolioubov）來。車勒芮綏夫司基在他的最初的評論之一裏這樣寫着——

「爲藝術而藝術」在我們的時代是和說「爲了富而富，」「爲科學而科學」等等，同樣奇怪的思想。人類一切的事業，要使牠不變成空虛的無用的東西，就非服務於人類的利益不可。就是，富是爲了人們要使用牠而存在，科學是爲了做人們的指南針而存在的；藝術也不是爲了無用的滿足而存在，牠非爲了某種本質的利益而服務不可。」依車勒芮綏夫司基的意見，則藝術——尤其那「最嚴格的藝術」的詩歌的意義，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義上並不重要），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)在他有名的學位論文「藝術對於現實的美學的關係」中，也有和這相同的思想。照他的十七個提要(Theses)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的意義」的。

以車勒芮綏夫司基及爲其學徒的陀布洛留僕夫的見解看來，則藝術的重要的意義，是在再現生活，並對生活現象下判決。(註二)而且還不但只是文學評論家及藝術理論家如此看法。涅克拉梭夫(Nekrassov)就把自己的詩神(Muse)名爲「復讎與悲嘆」之神，而這不是偶然的事。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

永遠的真理的告知者呵！

不要相信沒有麵包的人

(註一)車勒芮綏夫司基全集第一卷，三三三——三四頁。

就不值得譜入你的豫言的絃罷！

不要以為人們完全死絕了！

在人們的靈魂裏神依然生存着，

從信者的胸裏發出的悲歎

常常辨識着你的絃音！

做個市民罷！委身於藝術

(註二)這見解就是培林斯基(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——「社會的最高的最神聖的利益，是那平等地分配給全體各員的真實的幸福。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不劣於科學的方的。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「在生活現象上」下了「判決」，藝術纔能使人們的認識發展起來，這樣，車勒芮緞夫司基的學位論文，是和培林斯基對於俄國文學的最後的見解相關聯的。

並且爲了近傍的人的幸福而活着呵——

把天才委置於

擁抱着萬物的「愛」的感情。

市民涅克拉梭夫，用了這個話表明了關於藝術問題的自己的意見了。即在造型藝術的領域，例如在繪畫上，當時的更良好的代表者，也抱着和這相同的意見。貝洛夫或克浪斯珂伊，是和涅克拉梭夫同樣，一邊服務於藝術，一邊「想做市民」的；他們和涅克拉梭夫同樣藉自己的作品「在生活現象上」下了「判決」了。（註一）

（註一）克浪斯珂伊從門致寄給 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斯基，戈果理，非陀特夫，伊凡諾夫，車勒茵綏夫，司基，陀布洛留僕夫，貝洛夫等見解之影響。

（二）伊凡·尼古拉耶維奇·克浪斯珂伊，他的生活，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，不必和車勒茵綏夫，司基或陀布洛留僕夫的相比，就是和烏斯潘斯基（G. I. Uspensky）的相比，在那明確性上，也是分明地拙劣的東西，——這有在這裏附記一下之必要。

關於藝術創造的問題站在和這相反的立場上的見解，在尼古拉時代的普式庚（Pushkin）那里，有着牠的有力的擁護者。「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，但他給了輕蔑的，說起來是粗暴的回答。

向那邊去罷！平和的詩人

與你們有什麼關係呀？

趕快在淫亂中化石罷——

豎琴的聲音不使你們復活！

對於我的靈魂，你們真像墳墓一般討厭。

對於你們的愚昧與怨恨

到現在為止，有鞭笞

和牢獄，和斧鉞存在着——

在你們狂亂的奴隸，這些正卡分够了！

關於詩人的工作的見解，由普式庚表現在下面的他常常重復着的言語中——

也不是爲了生活的騷擾，

也不是爲了利慾與鬥爭，

我們是爲了靈感，

爲了甜美的辭句與祈禱而活着的！

在這裏，我們就在我們的面前，於最明快的公式之中，看見爲藝術而藝術的理論了。六十年代的文學運動的反對者，那樣喜歡引用普式庚，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？

在着手這問題的解決之前，必須先明白這問題不應這樣設立。關於這問題，也和對於別的和這類似的問題同樣，不可從「應當做」的觀點來看牠。倘若在當時的時代裏，當時的藝術家迴避着「生活的騷擾與鬥爭」而在別的時代裏却相反，向着鬥爭，也

向着和鬥爭有必然的關係的騷擾，渴望似地突進着，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」的觀點，却要從「以前存在着什麼，現在又存在着什麼」的觀點來看。因此，我們把問題像下面一樣地安置罷——

使·在·藝·術·家·及·對·於·藝·術·的·創·造·有·着·直·接·的·興·趣·的·人·們·之·間·發·生·為·藝·術·而·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·？

倘若我們能夠接近這問題的解決，則那時候，解決和這問題有密接關係，有同樣興趣的下面的問題，也會易容起來罷。

使·在·藝·術·家·及·對·於·藝·術·的·創·造·有·着·直·接·的·興·趣·的·人·們·之·間·發·生·對·於·藝·術·的·所·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·社·會·條·件·中·何·者·是·更·重·要·的·

這二個問題的第一個，使我們不得不再想起普式庚來。

就是他，也曾有不擁護爲藝術而藝術的理論的時代。他會有不迴避鬥爭，反而向牠突進的時代。亞力山大一世的時代就是這樣的。那時他不以爲，「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的頌詩「自由」中叫道——

唉，無論看什麼地方，

什麼地方都是鞭笞，什麼地方都是鐵，

法律的奇酷的恥辱，

束縛的無力的眼淚，

什麼地方都在偏見的濃霧中

不正的權力……云云。

但其後他的精神根本變了。在尼古拉一世的時代裏，他獲得了爲藝術而藝術的

原理在他的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的破綻（即一八二五年所謂十二月黨反

叛的失敗——原譯者）而有名的，這件事，正和對於我們的「社會」將來的發展同樣，對於

普式庚的個人的命運也給了大大的影響。和「十二月黨」的敗北同時，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平，顯著地低下了。海爾岑（Hergenz）寫道：『我雖然很年輕，但我記得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式的獨立，近衛隊式的剛毅，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——同一海爾岑在別的論文中寫道——一切都是沒有反應，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，或者給他以污辱了。』在相當於寫了詩「賤民」及「寄於詩人」的時代的普式庚的

書信中，就可以不斷地遇見對於在我們的二都市裏的倦怠與庸俗的不平。但是，他不但在圍繞着他的那社會的庸俗裏苦惱着而已，他和「統治階級」的關係，也毒害了他很多的血。

在我們之間有這樣的一個實在可感動的傳說流佈着——一八二六年尼古拉一世可感謝地「寬赦」了普式庚的政治上的「稚氣的過失」，甚至成爲他的可感謝的保護者了。但事實却完全不是這樣。尼古拉和在這種事業上爲他的一隻右腕的那憲兵隊長阿·哈·屏坑特勒夫，却一點也不「寬赦」普式庚，而且對於普式庚的「保護」這在普式庚是無限的，不可認耐的輕蔑。一八二七年屏坑特勒夫向尼古拉訴說道：「普式庚和我會晤了以後，曾在英國俱樂部裏歡樂地說及陛下，並且還強制和他在一起吃喝的人爲陛下的健康而乾杯呢。總之，他是一個真正的笨漢，倘若指導他的筆和詞藻而得成功，那是有益的。」這最後的一句話，將加給普式庚的那「保護」的秘密，展開給我們看了。這是想把他造成爲一個現存秩序的讚美者。尼古拉和屏坑特勒夫，是以馴順普

式庚以前的強暴的詩神，使其走上了官家的道義的路爲目的。當普式庚死後，元帥巴斯凱維奇送信給尼古拉，寫了『普式庚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，——『你的意見，我也同感。關於他（即關於普式庚，並不是關於意見，——蒲力汗諾夫註）其中覺得可痛惜者，可以說不在過去而在未來吧。』（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的監督與指導之下寫出的那東西的。尼古拉想從他那兒期待着像庫珂里尼克的戲曲「至尊的手救祖國」似的那種「愛國的」作品。連非常優秀的宮廷詩人，那不是此世的歌人V·A·球珂夫斯基似的人，都努力想把對於道義的尊敬教給普式庚。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），因爲那不給予生活

（註一）西車戈雷夫的「普式庚」彼得堡一九一二年版，三五七頁。

以何等支持的壞的教育的緣故，都感染着被包在詩的美裝裏的你的狂暴的思想了。你已經將難以醫治的毒藥給了許多人了——這件事情應該使你戰慄。才能並非重要。重要的是道義之大……」（註一）被放在這樣的狀態裏，負着這樣的守護的鎖，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故的罷。

向那邊去罷！平和的詩人

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式庚，成爲爲藝術而藝術的理論之擁護者，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，

走自由的路罷，向你的自由的智慧所引導的地方，

（註一）同上，二四一頁。

完成可愛的詩思的果實，

不求尊貴的偉業的報酬。

皮沙列夫也許要反對我，這樣說罷，——普式庚並非用這些激烈的言詞向保護者說，他是向「人民」說的。然而真正的人民，却完全被放在當時的文學的視野之外的。就是在普式庚，「人民」(Народ)這個詞，也和那常常可在他那兒發見的「羣衆」(Толпа)一詞同樣意思地被使用。而且後者這詞當然不是和勞動大眾相當的，在他的「吉伯西」中，普式庚描寫着悶苦的都市的住民，——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，是困難的罷。

於是倘若這些一切都是對的，則在我們的面前，就可得出下面似的結論——

對於爲藝術而藝術的傾向，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，普式庚的例子是不充分的。這樣說，我是完全沒有異議的，我只是想從法蘭西文學史——即那智的潮流，至少到前世紀的一半爲止，在全歐洲大陸最有廣汎的共鳴的一個國家的文學史上拿出例子來，列舉一下別的例證。

和普式庚同時代的法蘭西浪漫派的人們，除出少數的例外，也同樣是爲藝術而藝術的熱心的擁護者。在他們之間可說是最熱心的追隨者的忒奧費爾·高底葉（Theophile Gautier），就像下面似地罵那對於藝術的功利的見解之擁護者的——

「不，愚人們呵，不，癩癩患者們呵，想從書本裏造出羹湯，從小說裏造出沒有縫隙的長靴，是不可能的……以未來，過去，現在教王的腸來發誓，不，二千個不……我是以爲無用的東西是有用的人之一。對於物及人的我的愛，是和他們所能做的服務成反比例的。」

同是這個高底葉，在關於波特萊爾（Charles Baudelaire）的傳記之中，且激賞着這個“Fleurs du Mal”（「惡之華」）的著者，「堅持藝術的絕對的自動性，不許詩能夠有自己本身以外的目的，不許在讀者的靈魂之中喚起在絕對的意義上的美的東西的感覺以外還能夠有別的任務」的事。

在高底葉的腦袋裏，「美的東西的觀念」和社會的政治的觀念，是怎樣地相敵對着——能夠由下面的他的話中看得出。

『我爲了要看真真的拉斐爾（Sanzio Raffaello）的畫，看裸體的美女，而萬分歡喜地（très joyusement）拋去做法蘭西人及市民的我的權利。』

沒有進到這以上的餘地，而且即使在一切的巴爾納斯派的人們（Les Parn

（註一）小說 Mademoiselle de Maupin 的序文

assiens) 之中，也有人非難高底葉，尤其非難他在年輕時，表現了「藝術的絕對自動性」之要求的那非常地詭僻的形式，但當作全體看，恐怕一定都和他同意見的。

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？果然他們也處在和纏繞他們的社會之間的不調和裏嗎？

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

『在Chatterton開演前的觀審席，是全被一些長髮的青年們坐滿了，他們堅信着除出製作詩或繪畫以外就沒有尊貴的事業……而且是用了和哈兌堡或耶拿的一年級生對待俗物們的同樣的輕蔑，眺望着「資產階級」的。』(註一)

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，就是不屬於神秘的 *cénacle*（即浪漫派的團體——蒲力汗諾夫注，）以散文的方法獲得生活手段的那差不多全部的人們。』（註一）

在這裏還有別的例子，在那“*Odes funambulesques*”的一個註釋中，戴奧陀爾·特·彭維葉（*Theodore 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將這樣的名詞加給什麼人，——用浪漫派人們的言語來說，則資產階級這名詞是「指那只崇拜着五法郎的金幣，除出保存自己的毛皮以外，就沒有別的理想，在詩歌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）上揭書一五四頁。

（註二）*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的最終期的他的“Odes fun ambulesques”之中，說那過資產階級的生活，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，正用不到驚異的。

這些例證是決定地顯示出：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，在這個不調和中，並沒有對資產階級的社會關係會發生危險的東西。屬於浪漫派團體的人，都是對這社會關係並不叫喊什麼反對，只在資產階級的存在着的污穢和倦怠和庸俗裏頹敗了氣志的，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庸俗裏逃出的手段。王政復古的晚年及路易·菲力普統治的前年，即浪漫主義的全盛時代，是這樣的：法蘭西越是在不久以前經驗了使人類的一切趣味深刻地搖動着的那大革命及拿破倫時代的可怕的旋風，則對於法蘭西的青年就越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統治的位置，牠的生活已沒有解放的鬥爭

(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——「Dès lors se formèrent comme deux camps: d'une part les esprits exaltés souffrants; toutes les âmes expansives, qui ont besoin de l'infini, prièrent la tête en pleurant, ils s'envelopèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frères roseaux, sur un océan d'amertume. D'une autre part, les hommes de chair restèrent 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. (『從那時有二種像障壁似的東西產生了。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，像是苦悶的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，到最後爲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)

的火燄之溫氣了的時候，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·的·否·定·之·理·想·化·了。浪漫派藝術，實在就是這個理想化。浪漫派，不但以他們的藝術的作品，甚至以他們的服裝，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」的初演時，那充滿歡聚席的青年留着長頭髮的事。我們難道沒有聽見，這個高底葉穿着使「老實人」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，是臉色的蒼白，這彷彿是對於資產階級的肥滿之一個抗議。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。牠給與人們以命運的擺倫（Byron）式的面影，牠證明着被熱望所苦惱，被良心的齒所咬噬的事，映在女人的眼裏是可愛的東西。』（註二）

在高底葉的地方我們讀到浪漫

派人們不能饒恕魯俄 (Victor Hugo) 的外觀，在親密的會話之中常常漏出關於這有天才的詩人「甚至走近了人類——尤其資產階級的」這缺點的遺憾之念。(註三) 我們必須認識——一般地，想給自己以某種特定的外觀的這種努力，其中常常反映着當時的社會關係。關於這個主題 (Thema) 能夠寫出有興味的社會學的研究罷。

在青年浪漫派人們的對於資產階級的這樣的關係上，他們不得不反抗「有益的藝術」的思想了。使藝術成爲有益，這在他們底眼裏，就等於說強制藝術使其服務於他們如此深深地輕蔑着的資產階級。由此，對於那有益的藝術的傳道家們，他們要給以憤激的攻擊，像上文所引高底葉誇張地稱作「愚人們呵，癩癱患者呵」云云的，是可以理解了。並且由此，人和物的價值，照他想來，是和他們所帶來的利益成反比例的，這樣的他的詭論，也可以理解了。這些一切的攻擊及詭論，在那內容上，却是和普式庚所說完全同

(註三) 上揭書三二頁。

樣——

向那邊去罷，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那資產階級社會的。他們也不斷地誹謗他們所憎惡的「資產階級」。於是，倘若他們把他們的作品付印，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，像弗羅培爾在他的書簡之一事所說的一樣，「爲了不認識的朋友」的。他們保持着這樣的意見：只有沒有偉大才能的作家，會被合廣大的讀書界的胃口。據拉孔·特·李爾（Lecote de Lisle）的意見，則所謂非常的成功，是那作家具有低下的智的水平證據（Signe d'infériorité intellectuelle）[巴爾納斯派人們和浪漫派人們同樣，是爲藝術而藝術的理論之絕對的擁護者，我以爲這差不多沒有在這裏多說的必要了。

像這樣的例子正能夠列舉得很多，但並沒有什麼必要了。在以上，我們十分明確地看見，藝術家抱着爲藝術而藝術的傾向，是他們落在和圍繞他們的社會之間的不調和裏的自然的結果。但是，把這個不調和，更適確地加上了特徵，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，法蘭西的前驅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）及他的朋友們，是「舊制度」的反對者。而且這個不調和，在舊制度和他們之間的和解是完全不可能的這意義上，當然是絕望的。不但如此，大衛特和他的朋友們對於舊制度的不調和，比之浪漫派對於資產階級社會的那個不調和，差不多不能比較的那般深刻的。——就是，大衛特及他的朋友們，是要廢除舊制度而突進着的。但是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一樣，却並不對資產階級的社會關係作什麼反對，只不過希望資產階級的構成停止產生庸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的後面，作着

密密的圓柱列，跟從着，而且倘借僧院長舍葉斯的有名的話來說，則這是即刻非成爲一切不可的。即是，和統治制度的不調和的感情，在他們之間，是由和在舊的東西的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，我們却看見完全不同的事情——就是，他們並不期待和他們同時代的法蘭西的社會構造的變動，也不希望這樣。(註二) 我們的普式庚也不會期待當

(註一) 戴奧陀爾特·彭維葉率直地說，浪漫派人們對於「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。(Lesodes 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的根本的這個叛逆，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鬥爭，在其廣大上，是比無產階級對於資產階級的社會政治的鬥爭優越得多的。這種解釋是深刻到如何程度，那可委諸讀者去判斷。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，必沒有在這以前旁過神樣先研究西歐的思想史的。

時的俄羅斯的什麼變動。而且到了尼古拉時代，他也一定不去希望這個了。因這緣故，他對於社會生活的見解，就塗上一層悲觀主義的色彩了。

現在，我以為能夠補充我以前的論斷，像下面似地說道——

藝術家及對於藝術的創造，具有直接興趣的人們的，為藝術而藝術的傾向，是在他們和圍繞他們的社會環境之間的那絕望的、不調和的地盤之上發生的。

這還不是一切。那堅信着在近的將來的理性之勝利的我們的「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的例子，呈示我們以下面的事——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的傾向，

(註二)對於圍繞着他們的環境的這種絕望的不調和，係勃浪台斯(Georg Brandes)在他著的 Die Hauptströmungen der Literatur des 19—ten Jahrhunderts 「十九世紀文學的主潮」第二卷 Die Romantische Schule in Deutschland 「德意志的浪漫派」之中，所優美地說明的那樣，也使德意志浪漫派的氣分有了特質了。

以及常常隨這而起的那喜歡參加社會鬥爭的覺悟，是在社會的大部分和多少對於藝術的創造具有實際的興趣的人們之間，有着相互的同情的時候發生的。

到這樣的程度為止，這件事是正確的呢？爲了決定地證明這個，就有下面那樣的一回事實。

一八四八年二月革命的清涼的旋風到處鳴遍了的時候，法蘭西藝術家們，支持着爲藝術而藝術的理論的人們之中的大多數，是決定地拋棄了他們這個理論了，連高底葉舉來當作堅持藝術的絕對自動性的必要的藝術家之典型的那波特萊爾，也即刻着手於革命雜誌“*Le salut public*”的出版了。事實上這雜誌是即刻就停刊了的，但在一八五二年，波爾萊爾在Pierre Dupont的“*Chansons*”（「歌」）的序文中，却把爲藝術而藝術的理論看作兒戲的（*Puerile*）東西，而且放言道：藝術非替社會的目的服務不可。於是只有反革命的勝利，纔將波特萊爾及在氣分上和他相近的藝術家，拉回到「兒戲的」爲藝術而藝術的理論裏去。爲後來的「巴爾納斯」星座之一的拉孔

·特·李爾，在那一八五二年出第一版的“*Poèmes antiques*”（「古代詩集」）的序文中，最分明地說明了這個歸復之心理的意義。在那兒我們讀到——詩歌已經停止其產出英雄的行爲，鼓吹社會的善行罷。因爲現在是，正和一切的文學的頹廢時代一樣，牠的神聖言詞，只能夠表現狹小的個人的經驗（*mesquines impressions personnelle*）……不適用於教導人們（*n'est plus apte à enseigner l'homme*）」（註一）

向着詩人們，拉孔·特·李爾說道——人類在他們沒有成爲教師之間就越追過他們了，（註二）現在，據這個未來的巴爾納斯派的說話，則詩歌的問題，已經成爲「將理想的生活給予那沒有現實的生活的人」（*donner la vie idéale à celui qui n'a pas la vie réelle*）的問題了。（註三）爲藝術的藝術的一切心理的秘密，全被這意思很深的說話顯露出來了。以後還有回到我在這裏不止一次地引用了的，這個拉孔·特·李爾的

（註一） *Poèmes antiques*, Paris 1852, préface, p. VII

（註二） *Ibid.*, p. IX

（註三） *Ibid.*, p. XI

序文的機會罷。

爲了告結這方面的問題，把下面的事附帶說一下罷——就是一切的任何的政權，如果牠注意到這問題，總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，是牠的利益。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思想形態的人們所抱的。俄國文學史明瞭地示出：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. 納萊齊諾伊的小說「俄羅斯」Сил Бис，或公爵加布里哀爾·西莫諾維奇·奇斯却珂夫的事變」的最初三部發表了。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，述說了下面似的見解。

『小說的作者們，往往有這樣的事：在外面是顯出好像反對惡的，而關於那完全不

應該使少年們想起的惡，却描寫得很詳細，表現得有聲有色，竟牽引着少年們的心。無論牠的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，纔得付印的。」

這樣，拉慈莫夫司基，是以爲藝術是不可服務牠本身的目的的。

從那官家的地位，對於藝術不可不有什麼見解的那尼古拉一世的從僕們，對於藝術也抱着和這完全相同的見解。諸位還記得屏坑特勒夫曾努力使普式庚走向真理之路的事罷。奧斯特洛夫斯基（Ostrovsky）也沒有長官的憂慮不成功。一八五〇年三月他的喜劇「咱們之間以後結算罷」付印，文學及……商業的有教育的愛好者們，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，提議把這個賬單的劇作家招到自己的地方來，「教導他這件事才能之高貴而有益的目的，不在單單描寫可笑的东西，惡劣的东西，乃在那正當的非難，不只在諷刺，而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的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的生活至很重要的信仰。」

皇帝尼古拉·巴務洛維奇，對藝術的問題，主要也是從「道德的」觀點來看的。像諸位已經知道的一樣，關於教育普式庚的利益，他是和屏坑特勒夫同見解的。奧斯特洛夫斯基在陷入斯拉夫主義的影響之下，要將一切的「彼得的事業復元」的那時代裏，在快樂的酒宴之中得了二三朋友的助力寫成了戲曲「毋乘他人之槓」的時候，關於這個在某種意義上非常教訓的戲曲，尼古拉一世就這樣地讚賞着了——“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，且在此留住顯示一下如下的二個事實罷。N·波雷伏伊的「莫斯科夫司基·忒烈格拉夫」其中對於庫珂里尼克的「愛國的」戲曲「至尊的手救祖國」的不穩的批評印刷了的時候，在尼古拉政府的意見，則那是完全破壞的，所以就遭受禁止

了。可是在這個 N·波雷伏伊自己寫了愛國的戲曲「俄國海軍的祖父」及「商人伊戈爾金」的時候，據他的兄弟所說，則皇帝是狂喜着他的劇作的才能了——「作者具有不是尋常的才能，——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）

但不要以為只有俄國的統治者是例外。像法蘭西的路易十四世似的，專制主義的典型代表者，也同樣地堅信，藝術不應服務牠自己本身的目的，牠不可不幫助人類的道德的教育的。而且，有名的路易十四世時代的一切文學，一切藝術，就都被這信念所一貫着的。和這同樣，拿破倫一世，也要將為藝術而藝術的理論，看作不愉快的「思想家」(ideolog) 的有害的考案罷。他也要求文學和藝術服務着道德的目的的。而且對於這件事，他有非常的成功，因為在當時的定期展覽會([Salon]) 上所展覽的繪畫的大部分，都向着這帝國領事戰爭的偉業之表現的。他的小小的侄兒拿破倫三世，雖然很少成

(註一) 克舍諾夫昂特·波雷伏伊的手記，彼得堡，一八八八年，斯洛汶社，四四五頁。

功，可是在這方面總之也承繼了他的志向，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，里昂大學的教授拉普拉特（Laprade），曾在名叫“Les Muses d'Etat”（「國家的詩神」）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：國家的詩神使人類的理性服從於軍隊式的紀律的時代將即刻到來，而那詩將保持着秩序，沒有一個作家敢表現什麼不滿足的罷。

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, a face pâle;

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

（不論下雨，不論天晴，不論熱

或冷，都該滿足着，——「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「串身刑罷」等等。

我要帶便說一句，這尖銳的諷刺詩，使拉普拉特失去他的教授的職位了。拿破倫三世的政府是不能容忍對於「國家的詩神」的嘲笑的。

二

但政治「圈內」的事，就此攔住罷。在第二帝國的法蘭西作家中，就有完全不抱着進步的思想，却反對爲藝術而藝術的理論的人。亞歷山大·小仲馬（A. Dumas fils）決定地宣言道，「爲藝術而藝術」這句話是沒有什麼意義的。他以他的戲曲「Le fils naturel」（「私生兒」）及「Le père prodigue」（「放蕩父親」）追求着某種社會的目的。以他的話來說，則他 以爲藉作品來支持那四面被破壞着的「舊社會」是必要的。

一八五七年拉瑪爾蒂茵（Tamarine）氏，當他作着當時剛死去的阿爾弗萊特·繆塞的文學事業的總算的時候，就以其不會服務宗教的，社會的，政治的，或愛國的信仰（*foi*）爲遺憾，非難和繆塞同時代的那些詩人竟爲了韻律而將作品的意義忘却了。最

後——爲了表示比這個更其拙劣得多的文學之大——瑪克辛·仲干 (Maxime Du-camp) 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 cervelle?

(形式是美的，不錯！在根底裏有思想的時候！

沒有腦髓的美的臉是什麼呀?)

他又攻擊繪畫上的浪漫派的巨頭，像下面似地說道——『像創造了爲藝術而藝術的某些文學者們一樣，特拉克洛埃 (Eugene Delacroix) 氏發明了爲色彩而色彩了，歷史及人類，在他不過是爲了好好地選擇着的顏色的結合之提綱而已。』依據這個作家的意見，則爲藝術而藝術的流派，將永遠地終結了牠的生涯了。(註一)

和亞歷山大·小仲馬的情形同樣，要將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而藝術的理論，並非想以某等新的社會組織來替換資產階級的秩序，却是要把因爲無產階級的解放運動而顯明地搖動着的資產階級的關係強固起來。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，他們和資產階級的生活形態要調和得多的一點上。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，正和對於革命的精神同樣。對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生活

(註一)關於這事，請參看A·加撒(Casagne)的優秀的著書 *La théorie de l'art pour l'art*

en France chez les dernières 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.

的實際的興趣，來決定；這個興趣因某些理由而消失的時候，則牠也常常消失了。

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，何者適宜於藝術的發展罷。

正和社會生活及社會思想的一切問題同樣，這問題也不許有絕對的解決。在這裏，一切都要看時與地的各種條件。回憶一下尼古拉一世及其從僕們罷。他們想使普式庚，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的服務者。現在就假定他們能夠成就了這個堅強的自己的計劃罷。那麼，應該從這事上得出什麼來呢？回答這個，並不困難。被他們的影響所克服了的藝術家的詩神們，將成爲國家的詩神，呈現着廢頹的最分明的徵候，在那正確，力，吸引人的點上就失去了非常多的東西了罷。

普式庚的詩「給俄羅斯的誹謗者」，決不能算爲他的好的詩作。可感謝地被承認爲「有益的教訓」的奧斯特洛夫斯基的戲曲「毋乘他人之槓」，也不能說是那麼成

功了的東西。而且奧斯特洛夫斯基在這戲曲裏還不過只向着屏坑特勒夫、西林斯基、西夫瑪特夫及有益的藝術的類似他們的別的擁護者們所想實現的理想的方向，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調和着，使他們的詩神服務着像彭維葉所說的，比什麼都首先尊重五法郎的金幣的主人們罷。那麼，從這事上得出什麼來呢？

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

弗羅培爾的“Madame Bovary”（「波娃利夫人」）和阿吉爾（Augier）的“Le gendre de monsieur Poirier”（「波亞里葉先生的女婿」）在其藝術的價

值上，究竟那一個站得高些呢？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真真的神化（apotheosis）的阿吉爾的戲劇式的通俗性，是必然地使他的藝術的處理方法，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，為什麼比別一個藝術潮流更能牽引着許多才能的這一個事實，那理由也就很明白了。

這說明着什麼呢？

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的價值，結局乃是由內容的比重而決定的。忒奧費爾·高底葉說道——詩不但不顯示什麼東西，並且也不說述什麼事情的，詩的美是由牠的音樂，牠的韻律而決定。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的助力發表

自己的思想，和這相對，藝術家則以形象來表現自己的思想，於是，倘著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，得出在藝術作品之中思想 (Idea) 並沒有什麼意義的這種的結論來。不，我要說——沒有思想的內容，藝術的作品是不能有的。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。關於自己的詩作的思想的內容不加以什麼顧慮的高底葉，像我們所知道的一般，就會確定的說道：爲了看真實的拉斐爾的繪畫或裸體的美女的那滿足起見，連爲法蘭西市民的自己的政治的權利，都願供諸犧牲的。可是一種東西和別種東西密接地結合着——單關於形式的特別的顧慮，就是由社會的政治的無關心 (Indifferentism) 所規定的。單只尊重形式的作家的作品，常常表現着對於圍繞他們的社會環境之一定的——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*）曾美妙地說過——少女能夠就失去了的愛情而歌唱，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：藝術作品的價值，是由牠所表現着的氣分的高下而決定。『關於強力地將你捉去的感情——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義上使他感動着。倘若是的，那麼這感情是好的。倘若牠是不能歌詠，或者只有牠的可笑的方面能夠給出感動，那麼那感情是低級的。』此外不能再有什麼了。藝術是人與人之間的精神的結合的手段之一。所以，一種藝術作品，牠所表現出來的感情愈加高，則這作品愈加能夠適合地，和別的各條件一起，完成了當作上記的手段的自己的任務。為什麼守財虜不能就失去的金錢而歌詠呢？理由是極簡單的——他即使就自己的損失而歌詠着，他的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的手段是沒有用的。

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，同時又歌詠着戰士的犧牲的精神——爲了故鄉，國家，等等而死的他們的覺悟的。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的水平所決定——的人與人之間的結合的手段而有用。

非常不喜歡藝術上的功利見解的傳道家的伊凡·屠格涅夫（Ivan Turgenev）有一時曾說——米羅的「維納絲」是比一七八九年的那些原理更加無疑義的。他是完全對的，但從這事上得出什麼來呢？完全不是屠格涅夫所要顯示的那東西。

在世界上，那不但「疑惑」一七八九年的那些原理，並且關於牠完全沒有什麼理解的，正是非常多。可以向那沒有進過歐羅巴的學校的 hottentot（南非洲未開化人種之一）試問一下關於這些原理他想些什麼。hottentot 怕不但不知道一七八九

年的那些原理，就是關於米羅的「維納絲」也什麼都不知道罷。而且，倘若他看見了牠，他必定還「疑惑」着牠罷。他有自己的美的理想，那表現能夠常常在名為 *hottentot* 的「維納絲」的人類學的作品之中看見。米羅的「維納絲」只對於白色人種的某部分，纔「無疑義地」有着吸引力。對於這人種的這部分，牠實際上是比一七八九年那些原理更無疑義的東西。但由於怎樣的原因呢？這只是因為這緣故：這些原理表現着僅僅適應於白色人種發達的某階段——即在和封建的秩序的鬥爭中的資產階級的秩序確立了的時代——的關係（註一）而反之，米羅的「維納絲」却是那適應着同一發達

（註一）由一七八九年八月二〇——二六日法國西設立會議例會所採用的「人權及市民的宣言」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.*”（「一切的政治的結社之目的，是人類天賦的而且不消滅的權利之保證。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過會着從世俗上及精神上的貴族方面來的力強的反抗而不能完成。在一八四八年六月，法國西資產階級已經不承認對於迫害抵抗的市民權了。

的許多階段的，女性的理想。是許多，然而不是一切。基督教徒有自己的女性裸體的理想。這能夠在 Byzantine 的聖像裏看見。這些聖像的禮拜者非常強烈地「疑惑」米羅的及一切的「維納絲」是大家都知道的事。他們將牠看作妖女，盡可能地將牠破壞了。嗣後，這古代的妖女重新使白色人種中意的時代又來了。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那些原理之中的那運動，所預備着的。所以，我們能夠和屠格涅夫相反地這樣說：米羅的「維納絲」乃是在歐羅巴的住民成熟到可以宣言一七八九年那些原理了的時候，這纔在新歐羅巴也成爲「無疑義的」東西的，這決不是詭論，這是赤裸裸的歷史的事實。文藝復興期的藝術史的一切的意義——從所謂美的見解的觀點來看牠——全歸結在下面的一事上，即人類裸體的基督教徒的僧院的理想，是逐漸被地上的理想——由都市的解放運動的條件而發生，藉古代的妖女的追想之助而作成的地上的理想，所狹蔽着了。可是，培林斯基——在他的文學的生活的晚年，正當地斷言「純粹的」獨立的，不被任何東西所限制的，或者

像哲學者所說的一般，「絕對的藝術，是在什麼地方都不會存在的」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的作品，到某種程度爲止，走近了絕對的藝術的理想了；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趣的那時代的產物。」當作例子，他舉了拉斐爾的「聖母」，這個十六世紀意大利繪畫的“*Chef-d'oeuvre*”（傑作）即在特萊斯定畫堂裏的所謂西克斯諦諾的聖母。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鬥爭的長久的過程的，所以，十六世紀社會上的最有教育的部分人對於藝術的興趣即使是怎樣地例外的，（註二）但說拉斐爾的「聖母」是地上的理想對於基督教的僧院的理想的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的先生佩

（註二）不能否定的這個特性，不外是在十六世紀，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，這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）的時代，是既沒有上面說的不調和，也沒有上面說的傾向的。

魯齊璣 (Perugino) 的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 Zanone 派名匠們約敬神的聖母等共通的東西的，純然地上生活的健全的歡喜和偉大的力。(註三) 十六世紀意大利巨匠們的作品，像從幾瑪布挨 (Cimabue) 起至陀謫阿·地·布奧樺舍泥挨 (Duccio di Buonisegna) 為止的一切意大利以前的巨匠的作品同樣，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。所以，倘若屠格涅夫，當作絕對的藝術的產物而引用了米羅的「維納絲」，那麼那只是他和一切的觀念論者同樣，對於人類的美學的發達之現實的進行，具着錯誤的見解的結果。

支配着某個一定的時代，某個一定的社會，或那社會的某個一定的階級的美的理

(註三) 佩魯齊璣自己也被那時代的人加了無神論的嫌疑，是應該注意的。雜誌「近代人」第七卷，一九一

想，部分是依據也在其間創造人類的特性的人類發達的生物學的條件部分——則在那社會或那階級之發達及存在的歷史的條件裏，有着牠的根據。唯其因為這緣故，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的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，他對於詩作的形式的特別的興趣，是有和他的社會的政治的無關心相密接的因果關係的。

這個無關心，如果他愈加從資產階級的庸俗，節制，方正的傾向脫離而保護着自己，則牠愈加提高了他的詩的創作的價值。但是，牠縮小了高底葉的視野，使他不能獲得那時代的先驅的思想，因而也就同樣使詩的創作的價值降低了。試拿含有對藝術之功利的見解的擁護者而施的那差不多小兒一般地胡亂的攻擊的，*“Mademoiselle de Maupin”*（「莫班小姐」）的已經熟識的序文來看罷。在那裏面高底葉喊道——

「神呵！在我們耳邊信信地說着的對於自己完成的人類的虛偽的才能，是怎樣地蠢笨的呵！豈能夠以為人類的機械是適於改良，將其中的某個車輪修理一下，或將那各部分配列得更好，我們就能夠使牠更容易地完成牠的機能的嗎？」（註一）

為顯示這並非如此起見，高底葉引用了那為了自己的大砲的健康而飲乾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的食物的一部分，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，在原來的姿態上的為藝術而藝術的理論之最典型的東西。

以關於人類的自己完成的才能的議論，鬧擾着高底葉的耳朵的，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“Mademoiselle de Maupin”的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

（註一）Mademoiselle de Maupin, Préface P.23.

的——關於以飲酒來打敗司令官巴松比爾，以大吃來打敗克洛吞的邁羅之困難的意見，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，當作對於聖西門主義者的攻擊，却並沒有什麼効力。聖西門主義者們所說的人類的自己完成，和胃的容積的擴張並沒有什麼共通點。聖西門主義者，是將爲了住民的大多數的部分——即勞動生產的部分的利益的社會組織的改良，放在腦子裏的。稱這樣的問題爲愚蠢，爭論着牠的解決是否增大人們的飲酒及肉食的量，這樣的事，就恰恰表明毒害了這年青的浪漫派人們之血的那資產階級的狹隘。這是怎樣發生的呢？由怎樣的途徑，這個資產階級的狹隘會跑進這個作家——在和這個資產階級的生死的鬥爭裏看來有着他自己的生涯的全意義的作家——的斷判中去的呢？

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，在我比較着浪漫派的精神和大衛特及其朋友們的精神的時候，回答了這個問題了。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，却並無什麼反對的。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庸俗，而一邊對於指示出了社會改造的必然的那社會主義的體系，却一樣懷着非常的反感。浪漫派人們，對於社會組織並不想有什麼變革，然而想改變社會的道德。不待說，這是完全不可能的。因此，浪漫派人們對於「資產階級」的叛逆，正和哥敦堅或耶拿的一年級生們對於俗人們的侮蔑同樣，並不會有實際的結果。浪漫派對於「資產階級」的叛逆，在實際上是完全沒有效果的。但這個實際的無效果，却有着非同小可的文學上的結果呢。牠給了浪漫派的主人公們以那竹馬的虛構的性質，到最後就引導這一派到破綻裏去了。這個主人公們的竹馬的虛構的性質，無論怎樣看也不能看作藝術作品的長處；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，——倘若浪漫派的藝術的作品，會因牠的作者對於「資產階級」的叛逆而

得到許多的利益，則從另一方面，他們由於這個叛逆的實際的無內容，蒙了不少的損失了。

初期法蘭西寫實主義者們，在廢除浪漫派的作品的主要的缺點——即那主人公們的虛構的竹馬的性質的一件事情上，已經費去一切的了。在弗羅培爾的小說中，是沒有浪漫派的虛構及竹馬的痕跡的。（恐怕要除去“Salammbô”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忠實的表現的對象。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，以客觀地去接近當作自己的義務的。「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，將牠們放進酒精的瓶裏。——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

由他描寫在他的作品中的人物，就獲得了在從事社會心理學的現象之科學的研究的一切人們無疑有研究之必要的，「材料」的意義。客觀性是他的方法的最有力的方面，但在藝術的創作的過程上弗羅培爾固然是客觀的，在與他同時代的社會運動的評價上他却依然非常主觀的了。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種方法對資產階級的社會關係有所圖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之決定的反對者，他稱牠為「人智的恥辱」。「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。」在別的信裏，他說普通選舉權，是比那依靠神的恩惠的權利更愚劣。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，在對於德謨克拉斯及社會主義的否定的態度上，是

和資產階級更狹隘的思想家 (ideolog) 完全一致了。而且，在他同時代的一切爲藝術而藝術的擁護者之間，可以看見和這相同的面影。在關於亞倫·坡 (Edgar Allan Poe) 的生涯的論文中，早已忘了那革命的“Salut 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就只會被毒害，滅弱下去，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」這三種。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) 在他的著書“Les poètes”之中，說及羅朗·比沙 (Laurent Pichat) 的詩作，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，他的思想的這一個恥辱 (Cas deux déshonneurs)」則他能夠成爲偉大的詩人罷。(註1)

自忒奧費爾·高底葉寫了他的“Mademoiselle de Maupin”的序文的時候 (一八三五年三月) 以來，許多時日過去了。以關於人類的自己完成的言論鬧擾着他的

耳的聖西門主義者，在高聲地宣言着社會改造的必要了。但是，正和空想的社會主義者的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，是主要地以有產者為對手的。他們不信賴無產階級的獨立行動。然而一八四八年的事件，却顯示出這個獨立行動能夠成為非常威嚇的東西了。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的狀態，而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了。最新的社會階級之階級間的鬥爭，非常顯著地簡單化了。現在，資產階級的一切思想家（ideolog）們，已經理解問題是在牠（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。這意識，也在爲了有產者起見的藝術的擁護者的腦袋中發生，在他們之間，因對於科學有智識而最爲顯著的萊南（Ernest Renan）就在他的著書「La reforme intellectuelle et morale」（「知的及道德的改革」）之中，要求着「在我們從事思索之間，強制善良的鄉民來爲我們而做着勞動的一部分的」（「qui

force de bons rustiques de faire notre part de travail pendant que nous spéculons”)那種強力的政府。(註一)

資產階級思想家關於這個資產階級和無產階級之間的鬥爭的意義的，差不多不能和以前比較的那般明快的解釋，就不得不將強烈的影響，加到他們所從事的那「思考」的性質上去了。傳道書裏說得好——「因為壓迫別人，賢者也成為愚人了。」資產階級思想家們發現了他們的階級和無產階級之間的鬥爭的秘密，結果就使他們逐漸失去社會現象之冷靜的科學的研究的才能。而且這件事，使他們的學術的大小勞作之內在的價值，也顯明地低下了。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，就到了像巴斯諦亞（Frédéric Bastiat）似的饒舌的小人也在那代表者的行列中做着領導者的這樣的時代。在哲學上，

(註一)根據 A·加撒在他的著書 *La théorie de l'art pour l'art chez les derniers ro-*

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

則有理想主義的反動——那本質不外是想將最新自然科學的成就和舊的宗教傳說相調和的，更適確地說，是想調停祈禱堂和實驗室的一種保守主義的努力而已——逐漸強調起來了。(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的觀念論的反動的影響，使最新的畫家的某些人怎樣地導到可笑的愚昧裏去了罷。如今我想

(註一)約十年前蒙貝里耶的醫學教授格拉綫(Grasset)說道——“On peut, sans contradi-

ction, aller successivement à son laboratoire et à son oratoire”(「沒有什麼矛

盾地繼續地從實驗室移到祈禱堂，這是可能的。」)他這句說話，又由那用了會處置了同一問題的

蘭格(F. A. Lange)的有名的著書的譯本(Bréviaire de l'histoire du matérial-

isme (「唯物論史讀本」)的球爾·斯里(Jules Soury)似的理論家，歡喜地返復着的。(斯里

論文集“Campagnes nationalistes” Paris 1902 p. p. 233—266, 267, 參看)還有，在同

一的論文集之中，那主要的思想是能夠用都波阿·萊蒙特(Dubois Raymond)的有名的說

話——ignoramus et ignorabimus來表現的論文“Science et Religion”(「科學與宗

教」)也請參看。

說一說下面的事，

初刖寫實主義者們之保守的，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，創作在藝術的意義上很有價值的作品。然而無疑地牠把他們的視野非常地縮小了。懷着敵意從那時代的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「鱈魚」之中，却把具有更豐富的內面生活的有興趣的樣本除外了。他們對於他們所研究着的環境的客觀的關係，牠本身就是表示對於那環境的同情之缺乏。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——庸俗的市民的存在的「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之缺乏，結果即刻帶來對於牠的興趣的墜落了，也不得不有這樣的結果了。以他們的優秀的作品裝飾了那起頭的自然主義，倘以優斯曼（Huyssmans）的話來說，是即刻陷落到「死巷裏，塞閉了出口的隧道裏」了。那是，像優斯曼所說一樣，不論什麼東西，甚至連蠱毒都能

夠做牠的目的物的。(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)曾寫了“Germinal”。但是，即使不論到這小說的拙劣的部分，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的方向的，則他的所謂實驗的方法，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的。這個方法，是和馬克思稱之爲「自然科學的」的唯物主義——即不理解社會的人的動作和趣味及思想之習慣，是被社會關係所限制，所以並非可以用生理學或病理學能充分地說明得盡的那唯物主義——的見解，有密接的關係的。忠實於這方法，藝術家固然能夠將「mastodon」或「鱷魚」當作個體而研究而表現，却不能將牠們當作巨大的全體的一員來處置了。優斯曼是感到這點的，當他說着——自然主義陷到死巷裏，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舖的女店員

(註一) 優斯曼是一面說着這話，一面暗示着比利時人塔巴爾(Tabarant)的小說 Les virus

的戀愛關係以外，是什麼也沒有了的話的時候。(註二) 關於詳細的各種關係的故事，正像在俄國寫實主義那兒一樣，只有在社會關係的全面投了光的時候，纔能有興趣。但在法蘭西寫實主義者那里，却缺乏這個社會的興趣。這結果，「最初遇見的酒販的男子和最初遇見的雜貨舖的女店員的戀愛關係」，結局就甚至成爲沒有興趣的，厭倦的，單是可嫌惡的東西了。在他的最初的小說，例如小說“*Les soeurs Vatarde*”（「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「七種死罪」也是他的話，像德意志人的俗話一樣，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那小說“*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「雜貨舖的女店員」的生活之完全否定的，特異的超人（完全退

(註二) Jules Huret *Enquete sur l'évolution littéraire* 和優斯曼的會話，一七六一——七

化了的貴族出身了。這種類型的著作，是重將拉孔·特·李爾所說，在沒有現實的生活的地方，詩的工作則創造理想的生活的這意見的正確，確定了。但台謝先特的理想的生活，像這創作並沒有開出脫離死巷的小小的出口的一般，却是沒有一切人類的內容的東西。於是在這裏，優斯曼遂陷入神秘主義——對於脫離他不能以「現實的」方法來脫離的那狀態之「理想的」出口很有用場的那神秘主義了。在上記的狀態裏，不能有比這更自然的事了。但是，我們且看一看將有什麼結果罷。

成了神秘家的藝術家，決不是忽視思想的內容的，不過給了牠以特別的性質罷了。神秘主義——這也是一種思想。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。神秘家豈不反對說述，甚至也不反對論證的。只不過牠是說述着某種「不得有的東西」，在牠的論證之中，以健康的智識之否定當作牠的最後的支持，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的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的性質，在那內面的價值上，就顯著地低下了。而且因此，那作品也必定蒙害了。

這事情對於藝術及文學的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。

為藝術而藝術的傾向，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，牠越是助力着使藝術家高翔在圍繞着他們的那環境之上，就越是明瞭地在藝術的創作之中反映着。尼古拉時代的普式庚的情形是這樣的。浪漫派，巴爾納斯派，及法蘭西初期寫實主義者的情形，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的庸俗的道德，而對於這些庸俗的道德所生根着的那社會關係，却並沒有什麼反對。倒是相反，雖咀

兜着「資產階級」但他們最初是本能地，以後則以全意識，尊重着資產階級的組織。而且倘若那和資產階級的組織對壘的解放運動，越是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的對於這組織的愛着，也越是成爲意識的了。而且他們之間的這個愛着，倘越是成爲意識的起來，則他們越是不能對自己的作品之思想的內容冷淡的了。但是，他們對於以全社會的革新爲目標的新潮流的那盲目的態度，却使他們的見解成爲錯誤的狹隘的片面的東西，同時也使實現他們的作品中的思想的質低落了。於是，那當然的結果，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神秘主義及頹廢的心醉之傾向的，法蘭西寫實主義的窮路的狀態而顯現了。

這個結論，在下面一個論項中再詳細地檢討罷。現在是可以終結的時候了。在終結時，想單關於普式庚來費兩三句話。

在這個詩人毀擊「賤民」的時候，我們在他的說話中聞到了許多憤怒，無論皮沙列夫要怎樣說，我們決非聞到了庸俗。詩人攻擊着上流的羣衆，因爲他們將廚房裏鍋子

看得比培爾衛兌爾的「亞坡洛」更尊貴，——但這正是上流的羣衆，完全不是那站在當時俄國文學的視野之外的真真的人民。這是說，對於他，那偏狹的實際主義是難堪的東西。而且是同樣，他全無想教導羣衆的那種希望，只是證明對於羣衆的他的完全絕望的見解，而在那兒並沒有什麼反動的氣息。這就是普式庚優越於高底葉似的爲藝術的藝術的擁護者的地方。這個優越是有條件的性質的。普式庚不會嘲笑聖西門主義者們，不過關於他們，他也許聽到過，也許並未聽到過，他却正是正直的寬大的人。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。廢止一個階級對於別個階級的剝削，在他看來甚至是不得有的可笑的空想。倘若他聽到了這廢止的某種實際的計劃，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，他恐怕必定對他們施以激烈的爭論和嘲笑的詩，並以這些東西武裝起自己來罷。關於俄國農奴狀態比西歐的勞動者狀態要優越的他的手記的某篇——論文「途上冥想」——就使我們這樣想，在上面所說的那種時候，有智慮的普式庚也許要像那差不多不能和他比較

的少有智慮的高底葉所判斷的一樣，下了差不多一樣地不成功的判斷罷。將他從這個可以有的弱點救了出來的，是俄國的經濟的落後。

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的剝削而生存的時候，並且在牠獲得那社會的完全的統治地位的時候，則所謂前進着的事，對於這階級就是下降着的意思。經濟落後國家的統治階級的意識形態往往居在比進步國家更高的位置上的，一見彷彿不可解的不得有的那種現象之謎，就在這地方。

現在俄國是達到經濟的發達的高度——能使為藝術而藝術的理論的擁護者，成為建立在一個階級對於別個階級的剝削之上的那社會秩序之意識的擁護者了。因此在現在俄國就有不少社會反動的愚論，藉「藝術之絕對的運動」的名而進行。但普式庚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，都能橫在藝術作品的根抵裏的。適合於給藝術家以真實的靈感的，只是將人與人結合起來的那事物。這個結合的可能範圍，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的高度所決定的。但在分裂為階級的社會裏，則這更要看在這等階級的相互的關係，及在當時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，在剛剛從世俗上及精神上的貴族們的軛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，是領導着那同時地構成了「第二」身分的勞動大眾的全體的。那時候，資產階級的前衛的思想家（ideolog）們，是「除出特權階級的全國民」的前衛的思想家，換別的話來說，則那時候，以站在資產階級的觀點上的藝術家的作品為其媒介的那人與人之間的結合的範圍，比較起來是非常廣大的。但在資產階級的利害已不是勞動大眾的利害了的時候，尤其是到了牠和無產階級的利害已有了敵對的衝突的那樣時候，那結合的範圍就顯著地縮狹了。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，就正到了資產階級的心境接近悲泣自己的財

產的守財虜的心境的那樣時代了。其間的差異只在這事上：這個守財虜是悲泣已成事實的損失，而資產階級是因爲將來的威嚇而失去精神的平靜。『因爲壓迫別人——我用了傳道書的語來說——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。統治階級愈加向滅亡而成熟着，則該階級的意識形態就愈加失去牠的內面的價值，由那體驗而創造成的藝術也愈加墮落着了。本項的問題是在補充前項所說，並檢討現代資產階級藝術的頹廢的最明確的三三徵候。

我們看見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的偉大的解放思想——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的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。藉某種原因，某種方法，固執着虛僞的思想的人，也和理性相敵對的。於是，這虛僞的思想放在藝術作品的根柢裏的時候，牠（思想）就在那作品之中帶來內面的矛盾，並且那作品的美學的價值也必定因此而受傷害的。

被根本思想的虛僞所傷害的藝術作品的例子，我已經有一次舉過哈姆生（Knut Hamsun）的戲曲「在聖門之旁」（註一）

我想讀者會容許我再引用一回罷。

爲這戲曲的主人公顯現到我們面前來的，是一個雖沒有才能却非常抱有自負心的青年作家，伊華爾·加萊諾。他稱自己是一個抱有「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中完全沒有

（註一）我的論文集「從防禦向攻擊」中論文「Doctor 斯特克曼的兒子」參看。

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的思想家。名叫伊華爾·加萊諾的這個資產階級思想家，在他自己及他的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的例子，我們知道有那主要的特質却在他們的保守主義上的那種「革命的」氣分。忒奧費爾·高底葉是憎惡着「資產階級」，同時却怒號着去反對那主張當時已是應該廢止資產階級的社會關係的時候了的人們。伊華爾·加萊諾確實是這有名的法蘭西浪漫派的精神的子孫之一人。但子孫到底是比先祖前進得更遙遠了。他的先祖還不過只是經驗了本能的嫌惡而已的那種事物，他却有意識地和牠敵對着了。（註二）倘浪漫派是保守主義者，則伊

（註二）我是就高底葉還沒有穿著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的解放運動之意識的——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的思想上的先行者。在弗羅培爾的手記之一中，可遇見下面的可注目的幾行：「C'est pas contre Dieu que Promé

thée aujourd'hui devrait se révolter, mais contre le Peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, féodales et monarchistes on a succédé une autre, plus subtile, inextricable, impérieuse et qui dans quelque temps ne laissera pas un seul coin de terre qui soit libre.”(在現代 Promethee 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，及王政的舊的壓制，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罷。)路易·培爾特蘭(Louis Bertrand) 著 “Gustave Flaubert”，Paris, MCMXII, 中的一章 Les carnets de Gustave Flaubert. 二五五頁參看、

這個纔正是給與伊華爾·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 mêmes et qui se repassent le flambeau.”(「我以爲羣衆是常常值得憎惡的，而西。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

酬著「金錢」的，所以他是人智的恥辱的一行。(Flaubert. Correspondance, quatrième série(1869—1880) huitième mille, paris 1910 卷四)

伊華爾·加萊諾一定在這見解之中看出他的小鳥一般地自由的思想罷，但這等見解，在弗羅培爾的小說中還不曾有其直接的表现。統治階級思想家們尚未感到直接在文學中表現對於「人民」的解放運動幹自己的憎惡的要求的時候，最新社會裏的階級鬥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之「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產階級的鬥爭的一個意識的目的的。但關於此事，我記在下面。

華爾·加萊諾是純粹的反動家。並且又是像薛特林(Schedrin)之野性的地主似的空想家。有如那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)的最後的境界了。但一般地，伊華爾·加萊諾的「小鳥一般地自由的思想」的一切，甚至到了極端地蠢笨的地步的。無產階級，在他看來彷彿是剝削社會上別的階級的一個階級。這是——在小鳥一般地自由的加萊諾的一切思想中

最錯誤的思想。而且不幸的事情，是哈姆生自己彷彿明白自己的主人公的這個錯誤的思想的。在伊華爾·加萊諾，竟因為憎惡無產階級，「反抗」無產階級的緣故，蒙受着一切災害了。爲了這緣故，他失去接受教授的講座的可能，甚至自己的著作都不能出版了。簡單地說來，則他是受了他在其中生活着行動着的資產階級方面來的無限的追迫。然而，在世界上底任何地方，任何的烏託邦之中，豈有這樣的資產階級，當有人「反抗」無產階級，牠倒想不屈地替無產階級復仇的嗎？這樣的資產階級是在什麼地方都不曾有過，也是不能有的。哈姆生在自己戲曲的根柢裏，放進和現實完全矛盾的思想了。而這就非常害了戲曲，在那依作者的計劃則動作的進行必須有一個悲劇的轉換的場所，反而使人失笑了。

哈姆生——是有大的才能的人，但無論怎樣的才能，也不能使和真理相反的東西歸返到真理，戲曲「在聖門之旁」的大缺點，是那根本的思想之完全破產的自然結果。而這思想的破產，是受作者不能理解現代社會的階級的相互的鬭爭——他的戲曲就

正是這鬭爭之文學上的反響——的意義所規定的。

哈姆生不是法蘭西人。但這是一點也沒有關係的。共產黨宣言已經正確地指出下面的一件事了：在文明國裏，資本主義發達的結果，「國民的一面性及限定性，現在逐漸地成爲不可能起來；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的一國中，並在那裏成長了，這是事實。他關於在和他同時代的社會上鬥爭着的無產階級的狀態的思想，完全類似小兒的幼稚，當然可以藉此來說明。但是他的故鄉的經濟落後，並不會妨害他懷着敵意去對勞動階級，不會妨害他抱着那樣的同情去對那對勞動階級的鬥爭——在現在比較發達的各國資產階級的智識階級之間自然地發生的那對勞動階級的鬥爭。伊華爾·加萊諾不過是尼采型的變種之一而已。但尼采主義是什麼呢？這是我們已經十分知道的那對「資產階級」的鬥爭——能夠與對於資產階級組織的堅固的同情融合同住着的那鬥爭——之新的，校訂過的，依從資本主義最後的時期的要求有所補充的，一種新版。而且

哈姆生的例子，還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——思想的一人，無疑地能夠舉出弗朗沙·特·勾萊爾(Francoise Curel)來罷。而且當作他的劇作中比較具有注意的價值的東西，有毫無躊躇地舉出五幕劇“Le repas du lion”（「獅子的宴會」）——據我所知，俄國批評家不很注意到這劇本——的必罷。這劇的主要人物約翰·特·聖西，曾有一時，在他少年時代的某種特別的狀態的影響之下，被基督教的社會主義所吸引了；但到後來他斷然和他分離，成為資本主義的大生產之雄辯的擁護者。在第四幕第三場，他在長長的演說之中對勞動者們教說：從事着生產的利己主義(L'égoïsme qui produit)，對於勞動階級，是好像對於貧民的佈施一般的。但因為他的聽衆們對於這樣的見解表現了他們的不同意，他就逐漸熱烈起來，以明快的繪畫的比較，說明在現代的生產上的資本家及其勞動者的任務。

「Chacal（狼類）的大羣——他叫道——是在曠野之中，爲了分享獅子的獲物

之殘餘而追跑在牠的腳後的。chacal 要擊獲野牛是太無力，牠們要追捉翔羊也太不敏捷的，這樣，牠們的一切的希望就集在曠野之王的爪上來了。諸位聽見嗎？——在牠的爪上！夕暮，牠棄去自己的洞穴，對飢餓咆哮着！走去尋求犧牲了。看見犧牲了！牠跳着力強的跳躍，激烈的鬥爭就開始着，生死的搏擢起來了，於是地上是滿塗着血，而且塗着的常常不只是犧牲的血。嗣後帝王的筵宴開始了，chacal 十分注意的恭恭敬敬地守着。獅子飽食了之後，於是 chacal 們來吃。倘若獅子爲了牠們各個而把牠的獲物來均分，只把小小的一片留給牠自己。諸位以爲牠們就會吃得更飽嗎？決不是這樣的！這個善良的獅子將停止其爲獅子，牠將到了連完成給盲人領路的狗的任务也不很容易的地步罷！牠將和那最初的呻吟同時地再不能絞殺牠的犧牲，至於舐着牠的傷口罷。獅子只有當作飢渴着獲物，專向殺害與流血而突進着的猛獸，這纔好的。這樣的獅子一次咆哮着，則在 chacal 的嘴裏就流出唾液來了。』

而且這個非常明白的寓言的意思，在比這個簡單得多，並且意義這樣深的下面的

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的源泉。」

我是十分知道：藝術家對於他的主人公所說出的話的內容，並不是要負責任的。但他常常以某種方法，表明對於這些話的自己的態度；結果我們得到判斷他自己的見解的可能。戲曲「獅子的宴會」的其後的全個進展，就呈示出特·勾萊爾是以爲約翰·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的說話的——「我相信獅子，我屈膝在牠的爪所給予的教訓的權利之前。」他自己就想承認，勞動者是靠資本家依據勞動而獲的東西的殘物所養活的chacal。勞動者與企業家的鬥爭，在他看來，正像在約翰·特·聖西看來同樣，彷彿是嫉妬很深的chacal與力強的獅子的鬥爭。這個比較，就是他的主人公的運命被他繫結在那兒的，這個戲曲的根本思想。但在這思想之中，連真實的一個分子也沒有含着，這是比巴斯諦亞(Frederic Bastiat)以及到彭·巴威爾克

(Bohm-Bawerk) 爲止的他的許多追隨者的經濟學的詭辯，更其遙遠地把現代社會中的社會關係的現實的性質歪曲着了。chacal 們是，或者成爲獅子的餌食，或者一部分完全不作一點事以獲得滿足自己的飢餓的食物。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的創造做着什麼事的嗎？無論經濟學的詭辯怎麼樣，這總是由他們的勞動所創造成的東西，這難道不是分明的事實嗎？當然，企業家自己也是當作組織者參與那生產的過程的。而且當作組織者，他自身就是屬於勞動者的數裏。但在這裏，工場管理者的俸薪，和工場主的企業上的利潤，却是完全不同的東西。這也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的利益的那剩餘。一切的問題都歸源於這點上：爲什麼資本得到這個剩餘？然而在約翰·特·聖西的雄辯的談論之中不但沒有給與這問題的解決以某種的暗示，並且他也不願帶便地去想一想：企業的大股東自身的收入，即使在企業家比作獅子勞動者比作 chacal 的這完全不對的比較也算作很對了的時候，也不是可以容許的，——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的。而且如果真有藉別人的勞力所獲得的東西而生活的類似 *Onagan* 的這樣的人，那麼除出在保存股份券以外不費任何努力的股東，以及自己並不從事生產，只是揀拾在資本的奢華的食桌上餘下來的殘物而生活的資產階級秩序的思想家們以外，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的部類裏的。在雇傭勞動者與資本家的鬥爭之中，他是完全站在後者的一側，將他們對於自己正在剝削着的人們之實際的態度完全表現錯了。

蒲爾謝 (Paul Bourget) 的戲曲“*La barricade*” (「防禦」) 豈非有名而且也無疑有才能的藝術家，招呼資產階級人們去集在對於無產階級的鬥爭的協力之下的一個號召嗎？資產階級藝術是正在變成爲戰鬥的了。那代表者們已經沒有對自己說他們生來「並非爲了生活的騷擾，並非爲了鬥爭」的權利了，不，他們是向着鬥爭前進着，也不怕那和鬥爭相關聯的騷擾。但他們想參與的那鬥爭，是在什麼名義上進行的呢？唉，那

是在「利慾」的名義上。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，係以自己個人的賺錢目的而做資本的擁護者，那是奇怪的說話罷。他們爲了牠的緣故而凌着「騷擾」向着「鬥爭」突進的那「利慾」乃是全階級的利慾。但這樣說，一點也沒有改動有利慾存在着的事實的。如果是如此，那末來看一看這將得出什麼來罷。

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，在他們的作品中又擁護什麼呢？却擁護對於資產階級是生出許多五法朗金幣的源泉的那社會關係。這等藝術家，雖去良好的舊時代的浪漫主義怎樣地遠呵！可是什麼東西使他們從那兒遠離的呀？除出社會發達的一去不返的步調，沒有別的。倘若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

而藝術的理論——或者借有名的法蘭西人的話來說，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的思想，丑鴉狗這樣的國度，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「打瞌睡」(Schläfrigen) 的時代人的。但爲什麼這個「打瞌睡」的時代人，映在尼采的眼中會成爲有罪的人呢？成爲其他一切的源泉的那最重要的缺點，是在什麼地方呢？那就在他們竟不能作爲一個佔有社會上的統治地位的人而無恥地思索着，感情着，而且更重要的是行動着。在現代的歷史的條件上，則這是具有下面似的責難的意義的——即責難他們在對無產階級的革命的謀犯而防禦資產階級的秩序的事上沒有顯示十足的勢力與智力。尼采以如彼的憎惡說及社會主義者，也不是偶然的。但是，請諸位依據這點來注意一下在我們的地方有什麼發生着罷。

荷普式庚及和他同時代的浪漫派人們非難「羣衆」是因爲他們太過於尊重了

鐵子，那麼給了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了鍋子而非難着他們了。而且新浪漫派人們，也和良好的舊的時代的浪漫派人們同樣，宣言着藝術之絕對的自動性。然而能夠認真地來說以一定的社會關係的擁護爲其意識目的的藝術的自動性嗎？當然不能夠的！這樣的藝術，已無疑地成爲功利的東西。所以，倘若以爲那代表者是輕蔑那被功利的思慮所指導的藝術，那就錯誤了。實際上，對於他們——我們已不說那在真實地忠實於藝術的人們的眼裏決不能具有指導的意義的，爲了自己的利益的思慮——是只有把被剝削的大衆的利益放在念頭裏的思慮，纔是不可耐的東西。而剝削的少數者的利益，對於他們却是至上的法律。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，是和武奧費爾·高底葉或弗羅培爾對於牠的關係，完全站在相反的位置上的；自然，這並非說後者這二人，像我們所知道的一般，就完全沒有保守的偏見。但從高底葉，弗羅培爾的時代以來，這方面，這偏見，是和社會的矛盾的強調一起地，在站於資產階級的視野上的藝術

家之中顯出強度的發展了；因此，在現在要忠實地支持爲藝術而藝術的理論，正是不可比較地困難起來的。當然，以爲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。

新浪漫派的人們非常愛把自己想像爲立在「善惡的彼岸」的人。這也是由於尼采的影響。但所謂立在善惡的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的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，在反對反動的鬥爭上，是無疑地立在善惡的彼岸了，換言之，就是使自己的行爲和發生於舊的過去的秩序下的那善惡的觀念相矛盾着了。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的彼岸的革命家們的行爲，却帶來以社會生活中的善來償補惡的那結果。爲了要奪取巴士底亞，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的彼岸不可。而且巴士底亞的佔領，能夠將那「爲了自己的滿足」

“parce que tel est notre bon plaisir” 法蘭西獨裁君主的有名的說話）就可以禁錮人們的那種恣肆抑制了，所以這是以社會生活的善來償補惡，於是那反對這恣肆而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，爲了實行他的「小鳥一般地自由的思想」，恐怕也毫不躊躇地立到善惡的彼岸去罷。但是，像我們所知道的一般，這思想的總計，却可用「和無產階級的解放運動的無間斷的鬥爭」這一句話來表明的。因此，所謂立在善惡的彼岸，就是這樣的意思：即使對於勞動階級在資產階級社會裏所獲得的那僅少的權利，他也是一點不容許的。於是倘若他的鬥爭是成功了，則那帶來的結果，不但不減少社會生活上的惡，倒使惡增大起來的。所以，他的一時地立在善惡的彼岸，正和一般地爲了反動的目的而行事，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，從無產階級的觀點看來是誠然找不出辯解的，但從資產階級的觀點看來，難道找不出辯解嗎？這個，我完

全同意。然而資產階級的觀點，在這裏，是努力要把自己的特權來永遠化的少數特權者的觀點。但無產階級的觀點，却是要廢止一切的特權的多數者的觀點。所以，說某些人的行為可以從資產階級的觀點來辯解，那便是承認他們應該被沒有與致擁護剝削者的利益的人們的觀點來批判了。而且在我，我是十分足夠了。因為有不可避的經濟的發展的步調向我保證，這等人們的數目將必然地不斷增大起來的。

專心專意去憎惡「打瞌睡」的人們的新浪漫派人們，常常要求着運動。然而他們所想達到的那運動，却是和我們時代的解放的運動相對立的防禦的運動。在這裏就存在着他們的真理之一切秘密。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的社會的共鳴，具有別種傾向的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·勾萊爾放在他的戲曲「獅子的宴會」的根柢裏的那思想，是錯到怎樣的程度的了。但虛偽的思想，由於牠在登場人物的心理中帶來了虛偽，不能不傷害了藝術的作品。要顯示在這戲曲的主人公約翰·特

• 聖西的心理中有着如何多的虛偽，是並不困難的。但這要逸出我的論文的計劃所不希望的長長的橫路裏去，且舉那可以更短的別的例子罷。

戲曲「防寨」的基本的思想，是這件事：在現代的階級鬥爭中，各人必須跟自己的階級一同去參與。但蒲爾謝却將什麼人看作他的戲曲的「最可親愛的人物」的呢？將那離開勞動者們而跟雇主一同走去的老年勞動者戈綏隆。（註一）這勞動者的行為，就根本和戲曲的基礎的思想相矛盾，只有被對於資產階級的共鳴所盲目的的人，纔將他看作可親愛的人的。指導着戈綏隆的那感情，是那抱着敬意來眺望自己身上的鎖鏈的奴隸的感情。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的自己犧牲的共鳴，是怎樣困難的了。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·西巴諾夫罷。他不管可怕的拷問，依然是當作一個英雄而死去

（註一）這是蒲爾謝自己底說話，"La barricade" Paris 1910, Préface p. XIX

的……

帝王，那說話是唯一的——

他稱頌着主的說話。

然而這奴隸的英雄主義，對於現代的讀者——一般地差不多不適用於理解對於自己的所有主的「發言器具」之犧牲的獻身竟會可能的現代的讀者，却不會有什麼刺激。但蒲爾謝戲曲中的老人戈綏隆，不就是從賤民化為現代的無產者的西巴諾夫的一類嗎？要宣言他是戲曲中「最可親愛的人物」，則必需有許多的欺騙纔行。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，那麼這就指出必須和蒲爾謝相反，我們各人都不跟所屬的階級，却跟那對於他工作要更為正當的階級一同前進纔對。

蒲爾謝在自己的創作裏使自己的思想矛盾着了。而且這也是由於和因為壓迫別人，即賢者也成爲愚人的相同的原因。有才能的藝術家，在被錯誤的思想給予靈感的時

候，他就傷害着自己的作品了。而且對於現代的藝術家，在他要支持那在和無產階級的鬥爭上的資產階級的時候，要受正當的思想來給予靈感，也是不可能。

我會說過：現在對於站在資產階級的觀點上的藝術家，要忠實地支持為藝術而藝術的理論，差不多不能和以前比較的那樣困難了。這是蒲爾謝也承認的。他反而更決定地把這表現着：『在關於時時要以為祖國和文明的將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苟能的。』（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，不能為一個現代社會上所施行着的市民戰爭的冷淡的旁觀者。倘若他的視野被資產階級的偏見限定了運命，那麼他在這「防禦」的一方出現；倘若他沒有被這偏見所毒害，則他是在那相反的一方出現了。這完全是如此的。然而不限定一切資產階級的兒子——當然別的階級的兒子也一樣

——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之忠實的擁護者，是並不困難的。這是最與對於社會的——狹一點的階級的利益也一樣——利益的冷淡相適合的。但資產階級的社會構造，適宜於使這種冷淡發展，却在別的一切社會構造以上。在以高貴的原理——各人爲了自己，神則爲了一切——的精神教育了一個長時代的地方，有那只思考着自己的事，只對於自己具有興趣的利己主義者出現，正十分當然的。而且實際上，我們在現代資產階級的環境中遇見這樣的利己主義者，這恐怕比任何時代都容易的罷。關於這事情，在我們這里有那重要的——一個思想家——即莫理斯·巴雷斯（Maurice Barres）的非常有價值的證明。

『我們的道義，我們的宗教，我們的國民的感情，是全都破壞了，——他說道，——我們不能從這些裏面尋求生活的標準。於是，在期待我們的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。』(註一)

在人類自己的「自我」以外的一切東西都被「破壞」了的時候，就什麼東西也不會妨害他演一個正在現代社會的懷中發生着的偉大的戰爭之冷靜的年代記作者的角色。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的文中的那一切的社會的興趣的缺乏。爲什麼對於鬥爭對於社會都沒有什麼興趣的人，就要成爲社會鬥爭之年代記作者呢？關於那種鬥爭的一切，要對他帶來無窮盡的倦怠罷。於是倘若他是藝術家，則他一定不在自己的作品中顯示出對於牠的暗示。即在那兒，他也埋頭於「唯一的現實」，即自己的「自我」罷。但是他的「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罷；所以他就爲了這緣故設計着幻想的「彼岸」的世界，高高地在地上及一切地上的「各問題」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

(註一) *Sous l'oeil des bardares*, éd. 1901, p. 18.

我們的同國人黑比絲（Zinaida Hippisus）夫人，就這樣寫道：

「我想，祈禱是人生自然的而且最必要的要求。各人——不問他是否承認，也不問他以怎樣的形式，向着怎樣的神——都必定祈禱着，或努力着想祈禱的。形式是隨各人的才能與傾向而定。一般地說詩歌，部分地說韻文，是言語的音樂；這只是在我們的靈魂之中，祈禱所採取的形式之一而已。」（註一）

「言語的音樂」與祈禱的這種同視，不待說，是完全沒有根據的。在詩歌的歷史之中，就有詩歌和祈禱完全沒有什麼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的術語是重要的，因為如果不知道這術語，則讀到那本質上對於我們是必要的下面的斷片的時候，就恐怕要使讀者陷入於某種疑惑的。

黑比絲夫人繼續說，——「現在，雖各人的「自我」是成爲特種的，孤獨的，從別的

（註二）詩集，序文二頁。

「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，但這是我們的罪嗎？對於我們各人，我們的祈禱恐怕是必要的，容易被理解而又尊貴的——爲我們的心臟之瞬間的充滿的反映的我們的詩，是必要的。然而對於別人，被秘藏着的「自己的東西」不同的人，我的祈禱却是不可解的，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。我們雖羞恥自己的祈禱，知道在其中不能和什麼人交通，——却已經像低語一般，獨語一般，只對自己用明白的暗示說述着，並且製綴着的。」（註一）

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——蒲力汗諾夫註）上的交通的可能，祈禱的（即詩的——蒲力汗諾夫註）激情的一般性」是消失了。然而因此，當作人與人之間的結合手段之一而有的詩歌——一般地藝術，是不得不受傷害了。「聖經裏的耶和華已經說過，孤獨是

（註一）同上，三頁。

不好的——這是非常有根據的話。而這却可用黑比絲夫人的例子優美地被證明。在她的一首詩中，我們讀到下面的幾行。

我的路是不連續的，

牠導我到死裏去，

但我把自己像神一般地愛着，

愛將救了我的靈魂罷。

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，要救什麼人的靈魂，怕是不適當罷。

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」愛着的一切人們的靈魂，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却是什麼興趣也不能有了的上面。所以他們的精進，到最後就不得不曖昧的罷。在詩篇「歌」之中，黑比絲夫人「歌」道——

唉，我想在瘋狂的悲哀裏死去，

我想死去，

我走去——向我不知道的東西的那方，

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！

櫻爲蒼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

我欲求不是這世上所有的東西，

不是這世上所有的東西。

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「不是這世上所有的東西」的方面精進着了，——因為存在這世上的東西，不能成為對於他有興趣的東西了。舍爾該·靜斯基（Sergey Tsensky）的中尉巴巴葉夫說道：『褪為蒼色了的那無力，却想出了藝術了。』（註一）這個瑪爾斯的哲學的兒子，說一切的艺术是由變成蒼色了的無力所想出來的時候，就錯得非常厲害。但說那向着「不是這世上所有的東西」的方面精進着的藝術，却是由「變成蒼色了的無力」所創成的東西，正用不到議論。這是反映着社會關係全體系的，頹廢的東西，因此就有叫作 *Decadence* 這個非常適當的名字來稱呼牠。

（註一）短篇集，第二卷，二八頁。

誠然，在事實上，藉這藝術使牠的頹廢有了特色的那社會關係的體系，換言之就是資本主義生產的體系，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，就在最強的西歐的影響之下的。因此，在其中，對於西歐的社會關係雖完全地適應，而對於俄國的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。俄國的貴族們，曾有熱中於百科辭書派（Encyclopedist）——這在法國是適應第三身分對於貴族的鬥爭之最後的階段——的教義的時代。（註一）現在，則我們的許多「智識階級」們熱中於那適應西歐資產階級的頹廢時代的社會的，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的理論的熱中同樣，走到俄國社會發展的步調之先去的。

（註二）

（註一）例如海格爾維諦亞的書「*De l'homme*」（論人）由戈拉茲因公爵家的一人，於一七七二年在海牙出版，是人所知道的事。

但即使俄國頹廢派的發生，在某種程度上，不能以俄國的說起來是家內的原因來說明，那也決不會使牠性質有所變化的。牠雖從西歐移植到我們的地方來，但好像這就是牠的故鄉，牠依然還是同樣的東西——即依然還是在現在西歐跟着那站在支配地位上的階級之頹廢而起的「變成蒼色了的無力」的產物。

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，我只引用她自己的抒情的流露，決定

(註二)俄國貴族對於法蘭西百科辭書派的熱中，並不會帶來什麼認真的實際的結果。但至少，在從某些貴族的腦袋裏去掉了貴族的偏見的意義上，這是有益的；反之，我們智識階級的一部分對於正在顛覆着的資產階級的哲學的見解及美學的趣味的現在的熱中，在我們的「智識階級」的腦袋裏，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的步調尙未充分地給牠造成地盤的資產階級的偏見所裝滿的意義上，是有害的。這個偏見甚至阻進共鳴於無產階級運動的許多俄國人們的腦袋裏。因此，在這些人們的地方，社會主義和由資產階級頹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毒害。

着牠的意義而已。我究竟有沒有正確地理解了這個流露，那可讓讀者來判斷。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趣的決定的證據。但是，只要讀一讀這書的序文，就夠知道這著者們是特別向「他們不知道的東西」的那方精進着的了。在那兒這樣地說道——在歐羅巴，我國革命的事實是知道的，但牠的精神並不知道。於是，大概是爲了使歐羅巴知道俄國革命的精神起見罷，著者們對歐羅巴像下面似地講說着——「我們是和諸位相似的，正如左手和右手相似的一樣……我們等於諸位。不過這是在相反的意義上……倘若是康德，則如是說罷：我們的靈魂橫在先驗的世界裏，而諸位的靈魂則橫在現象的世界裏。倘若是尼采，那麼將這樣說罷：降臨在諸位的地方者是亞坡洛（Apollo），而降臨到我們地方的是迭奧尼索斯（Dionysus）。諸位的才能是在節制之中，我們的才能在激發之中。諸位知道在適當的時期裏停止。倘若

但即使俄國頹廢派的發生，在某種程度上，不能以俄國的說起來是家內的原因來說明，那也決不會使批性質有所變化的。牠雖從西歐移植到我們的地方來，但好像這就是牠的故鄉，牠依然還是同樣的東西——即依然還是在現在西歐跟着那站在支配地位上的階級之頹廢而起的「變成着色了的無力」的產物。

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，我只引用她自己的抒情的流露，決定

(註二)俄國貴族對於法蘭西百科辭書派的熱中，並不會帶來什麼認真的實際的結果。但至少，在從某些貴族的腦袋裏去掉了貴族的偏見的意義上，這是有益的；反之，我們智識階級的一部分對於正在頹廢着的資產階級的哲學的見解及美學的趣味的現在的熱中，在我們的「智識階級」的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的步調尙未充分地給牠造成地盤的資產階級的偏見所裝滿的意義上，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，在這些人們的地方，社會主義和由資產階級頹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毒害。

着牠的意義而已。我究竟有沒有正確地理解了這個流露，那可讓讀者來判斷。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. Merschovsky）及菲洛梭福夫（D. Philsohoff）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趣的決定的證據。但是，只要讀一讀這書的序文，就夠知道這著者們是特別向「他們不知道的東西」的那方精進着的了。在那兒這樣地說道——在歐羅巴，我國革命的事實是知道的，但牠的精神並不知道。於是，大概是爲了使歐羅巴知道俄國革命的精神起見罷，著者們對歐羅巴像下面似地講說着——「我們是和諸位相似的，正如左手和右手相似的一樣……我們等於諸位。不過這是在相反的意義上……倘若是康德，則如是說罷：我們的靈魂橫在先驗的世界裏，而諸位的靈魂則橫在現象的世界裏。倘若是尼采，那麼將這樣說罷：降臨在諸位的地方者是亞坡洛（Apollo），而降臨到我們地方的是迭奧尼索斯（Dionysus）。諸位的才能是在節制之中，我們的才鬚在激發之中。諸位知道在適當的時期裏停止。倘若

諸位碰着牆壁，那麼諸位將在那裏止步，或避開牠罷。我們却是用頭來突破牠的。『Wir rennen uns aber die Koepf 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了。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。諸位喜歡黃金的中庸之道，我們却喜歡極端。諸位是合法的，對於我們却什麼法也不存在。諸位知道保持自己的靈魂的均衡，我們却常常努力要使牠失去。諸位治着現在的王國，我們是求着未來的王國。總之，諸位是至少常常把國家的權力，放在諸位能夠獲得的那一切自由之上的。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存留。理智與感情引導我們到否定的極端裏去，而且我們還在我們的感情與意志的最深的根柢裏，當作一個神秘家而存留。』

(註一)

(註一) Dmitri Merschkovsky, Rinoïda Hippinus, Dmitri Philosophoff, Der Zar und die Revolution, München, K. Piper und Co, Verlag, 1908 Seit 1—2,

歐羅巴人更知道下面這件事——俄國的革命，是和發生這革命的那國家形態同樣地是絕對的東西；而且倘若這革命的經驗的意識的目的是社會主義，則牠底無意識的神秘的目的是無政府（Anarchy）了。（註二）當作結論，我們的著者們說了下面似的話，——他們不是向歐羅巴的資產階級說的，……讀者以爲向無產階級說的嗎？不是的呵！只向普遍的文化的個別的智能，——向懂得說國家是一切冷的怪物中之最冷的東西的，這尼采的見解的人而說的，」等等。（註三）

我選出這些精華來，決不具有爭論的目的。我不是一般地在這裏來論爭，只努力想使一定的階級之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，我以爲可以充分地表示出下面的事實：雖一邊對於社會問題（終於！）具着興趣，黑比絲夫人却總是一個和我們在前邊引用的詩裏所看見的一樣人，換言之，就總是一個

（註二）同書，五頁。

（註三）同書，六頁。

因爲對於活的社會生活沒有什麼認真的關係，所以就渴望着「奇蹟」的，頹廢的意義之極端的個人主義者。讀者想來還記得說詩歌現在是爲了那沒有具着現實的生活的人而給予出理想的生活的拉孔·特·李爾的思想罷。然而人在停止了和圍繞着他的人們之一切精神的交通的時候，他的理想的生活就失去和地上的一切關係的了。於是那時候，他的空想要將他運送到天上去，因而他便成爲神秘家了。全被神秘主義所貫徹着的黑比絲夫人對於社會問題的興趣，就完全沒有什麼實果。(註一)但她和鮑共著者一起，徒然這樣想着：她的對於「奇蹟」的渴望，及對於「爲一種科學的」「政治」的她的「神秘的」否定，乃形成俄國頹廢派的優秀的方面了。(註二)「未喝過酒的平常

(註一)梅壘什到夫斯基、黑比絲及菲洛梭福夫諸氏，在他們的德文的書中是完全不否認「Decadents」這名字的，他們只限定於把俄國的「Decadents」是「達到了世界文化的最高頂」(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。

的臉色」的西方，正比「醉着」的俄國，更早地產生那以非理智的傾向之名而叛逆着理智的人們。普西畢綏夫斯基的愛里克·法里克就「單以對於理智的過度的信賴之故，非難着約翰·亨克里·瑪開似的客廳無政府主義者」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——都傳道着和平的革命，總之

（註二）她的神祕的無政府主義，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的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。莫理斯·巴雷斯，在他的發達的途中，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罷，因為在現在，巴雷斯式的個人主義的似是而非的旋風一樣的激發，是早已終止了。在現在，他曾經宣言為「破壞的」那「無疑的真理」已經為着他而「復活」着了。這個復活的過程，是由巴雷斯轉移到最通俗的國民主義的反動的觀點的一事而被完成的。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，又關於梅盛什珂夫斯基，非洛梭福夫諸氏，也是同樣。

傳道着在車子轉動着之間換了那壞了的輪子的一件事。他們的一切戲劇的構成，因為那是建立在理智萬能之上的，所以又是論理的緣故，全是白癡一般愚蠢的東西。而且到現在為止所發生的事，其實並非由理智，乃是由愚昧，由無意義的偶然而發生的。」

對於「愚昧」及「無意義的偶然」的法里克的說話，在其性質上，是和在黑比絲夫人及梅墨什珂夫斯基，菲洛梭福夫諸氏的德文的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。這思想的發生可依據現代資產階級的智識份子的極端的主觀主義來說明。人一到以為唯一的「現實」是他自己的「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之存在。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——即我們的「自我」而有牠的存在的那程度上，是現實的東西。於是倘若這個人是喜歡哲學的推理的話，那末他將這樣說罷——我們的「自我」是一邊創造外界，一邊以自己的理性的幾分帶到那裏邊

去的；所以哲學者，即使在他以某等的原因，例如爲着宗教的利益，限制着理智的權利的時候，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的「自我」，但並沒有哲學的推理之傾向，那麼他將完全不考慮到怎樣從這個「自我」創造起外界來的事罷。而且在那時，他不會在外界裏思考着理性——即合法性的幾分罷。反之，那時候世界在他看來就是「無意義的偶然」的王國罷。而且倘若他想到了共鳴於某種偉大的社會的運動的事的話，那麼他必定和法里克同樣地，說那成功決非由社會的發展的步調所保證，不過是由人類的「愚昧」或——同樣的——「無意義的」

（註一）當作爲了宗教的利益而限制着理智的權利的思想家的例子，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，連智識也必須拋棄着。」Kritik der reinen Vernunft, Vorrede zur zweiten Ausgabe, S. 26, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam, Zweiteverh-esserte Auflage.

歷史的「偶然」所保證罷，但是，像我已經說過的一樣，黑比絲及她的二個同意見者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之「無意義的」原因的法里克的見解，沒有什麼差異的地方的；我在上面所揭的德文的著書的作者們，雖一邊努力想以俄國人的愛自由的空前無比的精神進使歐洲人吃驚，却依然是只能對「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。所以，他們的神祕主義的虛無主義，是一點也不會使我根據黑比絲夫人的抒情的流露而下的那結論變成無力的。

因為我已開始說着了，所以就我的意見說到終止罷。一九〇五——一九〇六年的事件，對於俄國的頹廢派，是給了和一八四八——一八四九年的事件給予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趣，但這個興趣不相稱於頹廢派的精神狀態，却在牠不相稱於浪漫派的精神狀態以上。所以，牠顯得更貧弱。於是，把牠當作某種認真的東西來處理的根據就沒有。

那末回到現代的藝術罷，人一到以為自己的「自我」是唯一的現實的時候，他就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，則在他的藝術作品中也就只寫着自己的事情了。外界是，只有在牠以某種原因，和那「唯一的現實」那尊貴的「自我」接觸着的時候，纔成為有興趣的東西的。蘇德曼（Hermann Sudermann）的非常有興趣的戲曲“Das Blumenboot”中，愛爾弗林男爵夫人，在第一幕第一場裏對她的女兒特葉這樣說道——「我們階級的人們，是爲着這樣的事而活着的：就是對這世上的物事，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*（旋轉畫景）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，錘是不需要的了。」由這些說話，愛爾弗林根夫人所屬着的人們，能夠以完全的確信反覆着巴雷斯的話「唯一的現實是我們的「自我」」的人們的生活目的，是比什麼都露骨地表現出來了。但追求這樣的目的的人們，是只能將藝術看

作創造「好像」在他們面前走過的Panorama的一種方法罷。那時候，他們也努力着不以什麼錘來使自己受苦罷。他們或者完全忽視藝術作品的思想的內容，或者使牠依從着容易變心的自己的極端的主觀的要求罷。

試拿繪畫來看。

印象派畫家們已經對作品的思想的內容表示了完全的無關心了。其中的一人，會巧妙地表示他們特有的確信，這樣說道：光是繪畫上的主人公。但是，光的感覺不過只是感覺，換言之，就是牠還不是感情，還不是思想。將自己的注意限定在感覺領域內的藝術家，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，這還不是繪畫的全部。（註一）想起萊阿那特·達

（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，光是不能為主人公的。不但如此，印象派巨匠的風景，那也是因為美妙地傳達着易變的多樣的光的遊戲所以是好的，其中很少有「氣分」。

法耶爾巴哈(Feuerbach)曾極妙地說道——“Die Eva ngelten der Sinne im Zusammenhang Iesen heissdenken”（「所謂思想着，就是系統地讀着感情的福音書。」）我們一邊說，使法耶爾巴哈以「感情」這話是說着屬於感覺領域內一切，我們一邊能夠說，印象派的人們是不能讀「感情的福音書」，也不願意讀的。在這裏就有這一派的重大的缺點。這隨即把他導到退化了。倘若最初的（時代上說）而且重要的印象派大家的風景，是優美的東西，則非常多數的他們的追隨者的許多風景是像Caricature（漫畫）了。

• 文祺(Leonardo da Vinci)的「最後的晚餐」向自己這樣問——「這個有名的壁畫的主人公是光嗎？從耶穌對於弟子們的關係的歷史出發的，他向他們說，『你們中的一人將要反叛我了，』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·文祺的目的，是在描寫那由於自己的可怕的發見而十分憂傷着的耶穌自己的靈魂的狀態。同時並描寫不能相信在這小小的家庭裏會有好細走進來的他的弟子們的靈魂的狀態。倘若這個畫家以為繪畫上的主人公是光，那麼他不會想到

表現這一齣劇罷。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趣，一定不向着在耶穌及弟子們的靈魂裏所起來的事，乃向着在他們所聚集着的房子的壁上，他們所坐着的桌子上，他們自己的皮膚上所起來的事罷，換言之就是向着種種的光的效果罷。那時顯現在我們面前的東西，一定不是感動的靈魂的戲劇，乃是好好地描寫着的光的染色的集積——譬如一種是在房子的壁上，別種是在桌布上，第三種在猶大的驚鼻上，第四種在耶穌的頰上……罷，然而因此，藉壁畫而喚起的那印象，將要成爲不可比較地貧弱了，換言之，達·文祺的作品的比重將要極度地減輕了，會有法蘭西批評家把印象派來和文學上的寫實派比較。並且這種比較也未必不是沒有根據的。但是，倘若說印象派的人們是寫實主義者，那就應該說：他們的寫實主義就完全沒有進到表面的現象的皮殼裏去。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「現象的皮殼」，設計着新的，更可驚的，更人工的

光的效果；或者理解了印象派的謬誤，承認繪畫的主人公並非光，乃是具有許多的體驗的人物，越過「現象的皮殼」而深入着。而且實際上，我們在現代繪畫之中就看見了這二種，那集中於「現象的皮殼」上的興趣，催促極端似是而非的畫布的出現，連最謙遜的批評家也在牠的面前搖着手，說現代的繪畫正在經過「醜惡的危機」（註二）的了。但是，明白了限定在「現象的皮殼」上是不可能的一種意識，就使他們不得不有思想的內容的探求，即不得不有對於近時剛燒毀了的東西的尊敬了。然而給予自己的作品以思想的內容，並非像看來似地這般容易的。思想並非離現實的世界，獨立地存在着的东西。一切人們的思想的蓄積，都是由對於這世界的他的關係所決定，所豐富着的。於是，對於這世界的他的關係，一到了把自己的「自我」看作「唯一的現實」的時候，則這種人免不了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

（註二）請參看加米葉·莫克萊爾（Camille Maclair）的名叫 *Trois crisis de l'art actuel*，

Paris 1906的書中的論文 *La Crisis de l'ardeur en peinture*

且重要的，是沒有想到牠的可能性。而且像因為沒有麵包，人就吃海雁的一樣，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，以那被吸取到那些為頹廢時代之特色的神秘主義，象徵主義，及和這些類似的「主義」之中去的代用物，來滿足着。簡單地說，在繪畫上，也反復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。

主觀的觀念論，常常根據着我們的「自我」以外沒有別的現實存在着的這思想。但是，資產階級頹廢期的這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」的人們之間的利己主義的規則——資產階級不會有過因博愛主義的剩餘而顯著的事——而已，牠也做着新的美學的理論的根柢的。

讀者當然會聽見過關於所謂立體派罷。那麼，假定你會有看那些作品的機會，則我說這些作品完全不會引惹你的心，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愉快似的東西來過。「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」也有牠的原因。在說明牠的發生的時候，却不可把牠當作胡謔而拿到第三位去的。但在這裏也能夠指示出不可不探求的方面。在我的面前放着一本有興趣的書物——阿爾培爾·格萊慈及約翰·梅進球 (Albert Gleizes et Jean Metzinger) 的“*Du Cubisme*” (「立體派」) 二著者——都是畫家。都是屬於立體派的。依從叫作 *Audiat et altera pars* 的規則，就牠來看一看罷。他們自己是怎樣辯護着他們的赫赫的藝術的處理方法的呢？

「在我們之外沒有什麼現實的東西——他們說道……他們並不懷疑在我們的外的感覺上活動着的物象的存在，——但只有依據對於由牠們在我們的智中所喚起的那形象的關係，纔有理智的確信之可能。」(註一)

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，他們就以他們不明白牠們的形體的這根據，以爲他們依據自己的意向去表

(註一) “*Du Cubisme*”

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的領域內。『我們探求着本質的東西，——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，却在我們個人之中去求的。』(註二)

在這議論中，我們首先遇見我們已經十分知道的，說只有我們的「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的存在完全不是可疑的。但雖容許了外界的存在，而我們的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，他們的「自我」以外，就沒有什麼現實的東西存在着。倘若物體的形象是這東西對於我們的外界的感情的動作的結果所生出的東西，則不能說外界的不可知，是明明白白的事了，——因為我們正能夠依據這動作去認識牠的。格萊慈及梅進球等是錯誤的了。對於形式自身的

(註二)同書三一頁。

他們的判斷也就大大地動搖着了，但不能認真地以他們的謬誤來責備他們，——因爲在哲學上，比他們更優秀的人們，也無限地作着同樣的謬誤。但是不可不注意這件事——就是，因爲錯誤的外界的不可知的緣故，我們的著者們是下了必須在我們的個性之中去求本質的東西的這結論了。這結論能夠二重地來理解。第一，能夠把「個性」用作全人類一般的意思。第二，也能夠取一切一定的個別的個性的意思。在第一上面，我們達到康德的先驗的觀念論，在第二上面，達到各人依一切東西的衡量的 Sophist（巧辯的）的認定。我們的著者是傾向於上記結論中的 Sophist 的解釋的。

但是，一次採用了他的 Sophist 的解釋，（註三）則不但在繪畫上，無論在什麼地方都能做着隨意的事了。代替「青衣的女人」（“La femme en bleu”——在這題下 F. 萊謝 的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的一部

（註三）同書 特別四三——四四頁參看。

分。外界是不可知的東西。爲要描寫女人，我只有訴諸自己的「自我」。可是我的「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——的形，給予女人。這些立體是使「Sasparou」的觀客失笑了。但這完全不是不幸。「民衆」是只因爲不辨識藝術家的話語而笑的。藝術家是無論在怎樣的時候都不可讓步的。「脫離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的周圍的內面的力的人。」（註四）於是說，期待這個力的蓄積，是有描寫立體幾何學的形體之必要的。

這樣，不知爲什麼，下面的普式庚的詩「寄於詩人」的可笑的擬態似的東西就出來了——

你是在那上面滿足的嗎，峻嚴的藝術家呀？

滿足的嗎？然則，使羣衆罵罵着，

（註四）同書 四二頁。

睡辱着你的燈光輝耀的祭壇，

以類似兒戲的行動使你的三腳搖動着罷。

這個擬態的滑稽味，是在「峻嚴的藝術家」這時候乃以最明白的癡事而滿足着的地方。帶便地說，這種擬態的出現是呈示出社會生活的內面的辯證法，現在是使爲藝術而藝術的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的東西而滿足着。這是一點也不壞的。反之，對於新的東西的精進，常常成爲進化的源泉。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。看不見社會生活的新的教義的人，在他的「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」的探求之中，就不能尋出新的愚蠢事之外的什麼東西了。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。資產階級類

廢期的極端的個人主義，是對藝術家把真實的靈感的一切源泉閉塞着了。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，而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裏去了。當作這個騷擾的最後的結果，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* 的歪曲之助纔能夠辯護的——爲一種分明的愚昧的，那種東西生出來。

在普式庚那兒，「冷淡而傲慢的人民」是「無意義地」在聽着歌唱的詩人的。我已經說過，在普式庚的筆下，這個矛盾有着牠的歷史的意義。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。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」的任何代表者，却都非常地適合。加入這「賤民」之中的人們，像在普式庚的詩中的那「賤民」所說的一樣，毫不誇張地能夠向自己這樣地說——

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漩渦。

普式庚知道，給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，他沒有十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家裏，那沒有勇氣從自己身上拋棄了舊的資產階級的人類之詩人及一般藝術家，他們對於民衆的關係，却和我們在普式庚那兒所看到的完全相反。——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逐漸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，即使在好的時候，在他們的時鐘遲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的承繼者。關於現代無產階級運動的市人的性質的主題（Thema）是西方歐羅巴的美學者，及繼續他們的我們俄國的美學者所喜歡觸手的。

這是可笑的事情。瓦格納爾（W. R. Wagner）在一直以前就已經指示出：由這些先生們加給勞動階級的解放運動的，市人主義的非難，並沒有什麼根據。倘據瓦格納爾的非常正當的意見，則加以十分注意的觀察（“Genau betrachtet”）的時候，就可以理解勞動階級的解放運動並不在市人主義的努力，却在離這市人主義而往自由的生括去，往「藝術的人間性」（“Zum künstlerischen Menschentum”）去的努力的了。這已經是向着人們可以不費去全生活力而獲得物質手段的那種生活之歡喜去的精進了。而這個現在須消費全生活力的生活的物質手段之獲得，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將

自己的最後的自由的意志供諸犧牲的這樣的市民。」無產階級的解放運動，是以消除這個使人們低落而且退化着的憂慮的一事為目標的。瓦格納爾發現了這件事：只有消除去這個，即只有無產階級的解放和精進之實現，纔能使耶穌的說話，不要想着你的吃食的事，等等，成為真理。（註一）他更有這樣附加說的權利：只有上面所說的事的實現，纔能消除我們在為藝術的藝術之擁護者——例如弗羅培爾那兒（註二）看見的，美學和道德的矛盾之一切重要的根據。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。但這只是因為現代社會的德行，資產階級的德行是厭倦的，虛偽的緣故。古代的「德行」在同一的弗羅培爾的眼裏，並不顯見是虛偽或厭倦。然而牠和資產階級的德行的不同，全在牠還沒有資產階級的個人主義。為尼古

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

（註二）Les carnets de Gustave Flaubers, (路易·培羅特著) Gustave Flaubert P. 260.

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，說在于「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——這對於社會及個人的生活都很重要的信仰。」這當然是大大的虛偽，是厭倦的庸俗。於是，我在弗羅培爾那兒，讀到在某種意義上，「沒有比惡更有詩意的東西」（註三）的時候，我們就能夠理解：這個對立之真實的意義，就是資產階級道德家西林斯基·西夫瑪特夫之類的庸俗的，厭倦的，虛偽的善行和惡之對立。但其中產生出這個庸俗的，厭倦的，虛偽的善行的那社會秩序被消除去的時候，對於惡的理想化的這道德的要求，也同時被消除去了。我致於重複地說了，古代的善行，在弗羅培爾看來，雖然因為他的社會政治的見解的未發達的緣故，由於尊敬這善行，而有——像納洛斯的行爲就是這樣的——被那奇怪的否定的方面引去心的危險，却並不顯出庸俗，厭倦，及虛偽的。在社會主義社會上，則社會道德的庸俗化——這現在統治階級努力擁護自己的特權的必然結

（註三）同書同頁。

果——停止着的同時，對於爲藝術的藝術的吸引，也純論理地成爲不可能了。弗羅培爾說道——「L'art c'est recherche de l'inutile」(「藝術是無用的東西之探求。」)要在這說話之中，發現普式庚的詩「賤民」的根本思想，也並不困難。但是，對於這思想的心醉，不過是藝術家對於那統治階級或統治身分的狹隘的功利主義的反叛……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。利慾和美術沒有什麼共通的東西，而趣味的判斷，又常常以說出這判斷來的人沒有個人的利益之考慮的一件事爲前提。然而個人的利益和社會的利益，是各別不同的東西。那橫在古代善行的根柢上的，想爲着社會帶來有益的東西的努力，就成爲自己犧牲的源泉，而自己犧牲的行爲就非常容易地——而且像藝術史所指示出的一般，非常多次地——成爲美的表現的題目。只要想起原始民族的歌謠，或者不必追溯這麼遠，單想起雅典的哈摩狄烏斯及阿里斯多吉吞的紀念碑，就十分足夠了。

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，這是怎樣要使人類低落了。這件事，就是現代的資產階級思想家們也理解。他們也看出，有將那使人類低落的經濟的困難的重荷，從人類身上除去的必要。但他們所顧念着的那人類，乃是依靠對於勞動大眾的剝削而生活的那上層社會階級。他們在古代思想家已經看出了的同樣的地方，即在走近「超人」的理想了的那被選的幸福者以小小的團結壓制着生產者的一事之中，看見這問題的決定。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，則在現在是極端反動的東西了。於是，倘若和亞里斯多德同時代的保守的希臘的奴隸所有主，有能夠依據他們自己的德行來保持統治地位的把握的話，則壓制民衆的現代的傳道者，對於從資產階級圈內出來的剝削者的德行就要表示非常懷疑的態度了。因此，他們就這樣地空想着：在國家的頭上會有天才的超人出現，他以他鐵一般的意志力，鞏固現在正在動搖着的統治階級的建築物。沒有忘記政治的興趣的頹廢派，就往往會成爲拿破侖一世的熱心的崇拜者。

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，那麼，在現代的耽美家，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的昂揚的歡喜之間，強制無產階級去勞動的那樣的社會組織也是必要的了。有機地不適合於某種認真的勞動的他們，對於那說着將完全沒有一個懶惰遊散的人的那樣的社會組織的思想，就試施以衷心的忿懣了。

與狼棲宿着，就是說像狼一般地咆哮着。現代的資產階級耽美家們，一邊以言語和市人主義交相咆哮，一邊自己却和最平凡的市人同樣地崇拜着黃金。「人們以爲在藝術的領域內有着變化，——莫克萊爾說道，——在實際上，只在連對於未發表的天才也要投機的那繪畫買賣所裏，纔有着變化罷了。」（註二）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的多數所專念着的「新的東西」去的，熱病的競走。人們努力着向「新的東西」去，是因爲舊的東西使他們不滿足的緣故；但問

（註一）前面所揭的書，三一九——三二二頁。

題却在爲什麼牠使他們不滿足，而許多的現代藝術家不滿足於舊的東西的唯一理由，是因爲倘若公衆支持着舊的東西，則那時他們自己的天才要依然是一個「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，——而仍是對於那個「唯一的現實」可愛的「自我」的愛。但這種愚蠢並不給藝術家以靈感，只不過容許甚至對於「培爾衛兌爾的彫像」也從利益的觀點來看而已。「金錢的問題和藝術的問題密接地聯合着，——莫克萊爾繼續說，——藝術批評家也沒有辦法比較好的批評家不能說他們所說說的，別的人則只說些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的調查的。」（註二）

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，喚起莫克萊爾的興趣的一切問題，是帶到那發生的原因的決定上去了。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，即對於消費的生產之超過分量的時代。

「又有，不止剩餘，一切的生產物，一切的產業的存在，都成為買賣的目的物的時代，生產全依存於交換的時代……

「最後，在從前人類以為不能出讓的一切東西，都成為交換即買賣的目的物，成為能夠出讓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，等等為止，所有一切方面的東西，現在都成為交易的目的了，這樣的時代。這是普遍的腐敗之時代，什麼事情都看金錢的面上的時代。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為販賣價值，都運到市場去以求得最正當的估價的時代。」（註一）

在普遍的販賣的時代裏，藝術也成為販賣品，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，也不希望從道義的觀點來

（註一）馬克思底「哲學的貧困」三——四頁。

評價這現象。我是，如有名的話語那樣，不哭，不笑，只努力去理解。我不是說，現代的藝術家「不可不」在無產階級的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，則立在資產階級的觀點上的藝術家，是不可不反對上面說的努力而站起來的。頹廢期的藝術，是不可不頹廢的。（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，則統治階級圈內的解體的過程，是在舊的全社會的內部，達到非常強烈的程度，統治身分的某部分就離開了牠，支持着未來的旗幟。他們加入革命的階級。像貴族的一部分會和資產階級合體着的那樣，現在資產階級的一部分，即那達到了歷史運動的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罷——「達到歷史運動的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的巨匠不同——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，倘若他被現代的偉大的解放思想所貫徹着，則他的力將顯著地擴大起來罷。那思想滲進他的肉，他的血中去，而他恰正能夠當作藝術家將牠表現出來，這是必要的。（註二）同樣地，他對於現代資產階級思想家們的藝術上的近代主義（Modernism）也必須能作相當於牠的功績的評價。統治階級，現在是立在一——對於牠，前進着就是下降着的意義的這樣的地位上。而且牠的這個可憐的運命，是一切資產階級思想家都明白的。在他們之中所謂更先鋒的人，就是他是比他們的一切先輩更其低落下的人的意思。

（註一）“Nous touchons ici au début 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 sociale, confinés dans les conflits 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成爲年輕的藝術家的大部分之特徵的一般的教養之缺乏罷。倘好好地把這個觀察一下，則一般地他們是極無智的……對於各種思想的對立或目前之戲劇的事態是無能的或無關心的，就即刻可以證明了罷。就是，他們是單從一切智識的及社會的動搖，籠閉在技巧的爭執之中，比之專念於繪畫的一般的內容及智的影響，反而更拘泥在牠的外觀上，辛苦地製作着的。」)Holl, La jeune peinture contemporaine pp. 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 en ités 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, quatr'ème série, P. 22.) 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的標準存在着似的。但是，這樣的標準是不存在的。一切都流着，一切都變化着。人們對於美的理解，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的危機的這件事，在我們的地方該沒有可能立定證據的可能性。

關於這個，我是，絕對的美的標準，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）人類關於美的理解，是和歷史的過程的步調——

（註一）「不是容易變心的趣味之無責任的隨意的人，在我的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。關於那有生靈的面影可以「救世界」的，惟一的

不死的美的，創造的幻想——是照耀着迷失的人，落胆的人使其復生的；是在想浸透在絕對的人，創世的人之創世的祕密之中的時候，被以精神的無盡的要求而養成的。〔V·N·思彼蘭基哲學的「社會的意義」序文，第一書，X頁，彼得堡，一九一三年「西波維尼克」社發行。〕這種調子來判斷事物的人們，由於論理的必然，就承認絕對的美的標準。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」的存在，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，就是觀念論者們自己也不明白罷，關於這樣的美的一切考察，——只是「說話」而已。

起地，無疑變化着的。但是，即使絕對的美的標準不存在，又那一切的標準都是相對的。東西，這還不是我們就沒有判斷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」。倘若他在他的畫中描寫着的物事，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，而且有些粗雜地以青的顏色塗着的幾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。那結果愈加和構思相合

致，或者——用了更一般的說法——藝術的作品越是和牠的思想相合致，即牠是越是成功看了。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·文祺的繪畫，比那爲自己的娛樂污了紙的小小的斐米斯特克留斯的繪畫更好的權利的。萊阿那特·達·文祺例如在描寫白鬚的老人的時候，則在他是有一個白鬚的老人描製出來的。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「這是白鬚的老人，不是別的東西」這樣的紙籤好些。一邊確信着美的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——即極端的主觀主義的錯誤。稱自己爲馬克思主義者的人，怎樣會犯了如此的錯誤，在我是完全不能理解的。

但不可不附加說一說的，是「美」的這個術語，在此地被我使用在非常廣大的，或者可以說太廣大的意思上的。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。藝術的領域是比「美的東西」的領域更其非常廣大的。但在這廣大的領域的任何地方，都同樣地能夠適用我在上面所記的標準——形式與思想的合致。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·勾萊爾的戲曲「獅子的宴會」罷。橫在這戲曲的根柢裏的東西，像我們已經知道的一樣，是說雇主與其勞動者的關係，等於獅子與那靠牠們的帝王的桌下的殘物來養活身子的 Chacal 的關係的，這虛偽的思想。試這樣地訊問一下看罷：特·勾萊爾在他的劇中能夠信實地表現着這虛偽的思想嗎？不！這思想，因為和雇主與勞動者之間的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「獅子的宴會」比特·勾萊爾的才能低得多多，「在聖門之旁」也比哈姆生的才能低得多多的所以然。

第二，盧那卡爾斯基氏，以我的說明太客觀的一事來非難我。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，在立在資產階級的觀點上的藝術家之間，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的自然的力量。

我不可不自白：我是以爲這個非難比第一個更不明瞭的。我在我的「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，

（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，不是個別的現象。這過程，和資產階級秩序沒落的社會的過程未完了的同樣，尚未完了。所以，以爲現代的資產階級思想家們完全不能給出某種優秀的作品，那是奇怪的想頭。這種作品，在現代也當然可能的。但是，這種作品的出現的機會，却要決定地減少下去了。不但如此，連優秀的作品也在那上面帶着頹廢期的印象的。例如，拿上面所揭舉的俄國的三作家來看罷——即使說非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。然而例如他的最後的作品（亞力山大一世）要看出被那頹廢期所特有的現象——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，也十分地不能給出如果他們在別的更好的社會條件之下就能夠給的那一切來。

當作信實地愛藝術的一切人都不能冷淡置之的這個現象的原因，我指示了這狀況：現代藝術家的大多數都立在資產階級的觀點上，沒有理解我們時代的偉大的解放思想。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至無產階級的觀點上不可。而且這是並非能要求於社會主義的原理的說明和擁護，而是能夠要求於向着藝術的問題的檢討的報告（Referat）的一切。

Last not least. 盧那卡爾斯基 一邊以為將資產階級藝術的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，——拿站在反對的立場上的解釋的壯大的體系來和他們對立着，則我可以更合理些罷。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，是更加滑到我的理解之外去了。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？而且這解釋的壯大

的體系是什麼？現代的科學的社會主義，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的優越。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」這主題的「報告」的朗讀，一邊議論着現代的科學的社會主義的教義，例如剩餘價值的理論，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，是在解釋的壯大的體系這事之下，指近日他的親密的同意見者波格達諾夫氏付印了的，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的教，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」有着興趣的人，則我只要向這人把這論文在「梭維萊門茵伊·米爾」誌上，被盧那卡爾斯基氏的別一個親近的同意見者——阿列克信斯基氏很巧妙地嘲笑着了的一事報告一下，就停住罷。

世界學術名著叢譯

藝術與社會生活

版權所有 ◊ 不准翻印

著者 譯者 發行人 發行所 特約經售處

普列漢諾夫 雪 徐伯昕 上海重慶南路六號 生 活 書 局 重慶·香港·星加坡 聯營書店 漢口·重慶·成都

基本定價國幣五圓

·外埠酌加郵運費·

中華民國三十六年六月勝利後第一版

(120) S. 0001—2000



• 6
2

