



文苑

神國業社版

七洲座

第一册

田

810.1

772=2

31

# 文藝講座

第一冊

002187



3 0537 4751 9

物觀文學史叢稿之一

## 李長吉評傳

王禮錫著

用唯物史觀的眼光來分析中國的文學史是一個偉大的事業，王禮錫先生決心在最近完成一部物觀文學史綱，再由這個綱領去詳細分析每一個時代與每一個代表作家。這一個評傳便是進行物觀文學史時所得到的附產。長吉是從來被人稱爲鬼才，其詩稱爲鬼語，從這個評傳中不但可以看見將來王先將怎樣用物觀去分析中國的文學，並且還看得出鬼才鬼語的唯物根源。

# 第一期內容

藝術概論·····	馮乃超（一）
意識形態論·····	朱鏡我（二三）
新文化概論·····	彭康（三九）
藝術與哲學·倫理·····	魯迅（五九）
文學革命之回顧·····	麥克昂（七三）
俄國無產階級文學發達史·····	雪峯（八九）
中國新文藝運動·····	華漢（一一三）
中國新興文學論·····	錢杏邨（一五一）

- 普羅列塔利亞小說論……………洪靈菲（一九九）
- 藝術上的階級鬥爭與階級同化……………許幸之（二一九）
- 社會主義的建設與現代俄國文學……………蔣光慈（二二三）
- 勞動階級應當養成文化的工作者……………雪峯（二四三）
- 藝術家托爾斯泰……………馮乃超（二五七）
- 『蒲列漢諾夫論』……………馮憲章（二六九）
- 『藝術論』『藝術與社會生活』……………沈端先（二七九）
- 『戀愛之路』『華茜麗沙』及其他……………沈端先（二八九）
- 『一週間』……………馮憲章（二九七）
- 馬克思主義藝術理論的文獻馮……………馮乃超（三〇五）
- 日本馬克思主義藝術理論書籍……………馮乃超（三一三）

# 本社出版女作家兩大傑構

## 素 箋

### ——著士女清晶陸——

這本美麗的小書包含十封寫給幾個似曾相識的人的信。這樣的體裁在文藝界上已經開了一個特別的面目，她曾經用一個假名在她自己辦的一個刊物上發表過幾篇，極博得讀者的愛好。中國婦女生活史的著者陳東原特爲此事寫了一個信給她追問作者的真正姓名，並且在慨嘆中國沒有真正女性之後，這樣揄揚這幾篇美麗的散文：『讀了波影君的素箋之後，馬上便令我感覺到這女性的逼真的表現的親切有味。』至於文筆的輕飄婉轉而富有詩意，尤其是作者的特長。

## 雁 盪

### ——著士女隱盧黃——

黃廬隱女士很久沒有與文學界讀者見面了。這一個很久的沉默的時期，就是精心去完成這一部極偉大極精彩的傑作。讀者讀過這部小說以後，自然會驚異黃女士的詩意的文筆是更有詩意了，對愛情是有了更深的了解與體驗，所以寫來能這樣動人。體裁是用日記體寫成，似乎裏面是含有些很有深意的背景，這在乎聰明的讀者去探索了。

# 藝術概論

馮乃超

一序論——二藝術是甚麼——三意識形態和藝術——四藝術的發生

## 一 序 論

從來世間的藝術概論一類的書籍，大體分門別類地把文學和音樂，雕刻，繪畫其他弄成功種種不同的現象分開來說明，而不知道把藝術之一切種類在一個綜合的把握裏面去研究牠，因為各時代的藝術之一切種類對於社會的基礎是形成一個的全體——即藝術的上層構造，其所以有種種種類的原故，無非是表現的方法不同而已。

我們說到藝術的時候，尤其要翻翻國外的著述作個參考的時候，必會像托爾斯泰一樣，可以毫無限制地遭遇種種不同的見解（這一點請參照托爾斯泰的『藝術論』）。但是，這裏用不着逐一去批評這些種種不同的意見，我們只承認過去學者或藝術家用了各自不同的許多

方法去研究藝術的現象，便產生了千差萬別的結論就夠了。

藝術之觀念論的見解，以為藝術是永遠的絕對的真理之發現（註一）。這是許多哲學家以其哲學上的見解去解釋藝術的結果。這樣的見解發展下去，便有這樣荒唐無稽的結論，——沒有地球以前，地球消滅以後，藝術依然是存在的（註二）。觀念論的方法不會給我們說明什麼事情，因為，他們根本就不理解藝術發生及發展的根本的理由。

同時，在我們中國有許多文學家說，文藝是人性的表現（註三），或者說文藝是時代精神的表現，更有人說文藝是社會的反映。然而，人性是什麼呢？如果說人性是絕對的永遠不變的，那末，這樣的藝術論要滾進觀念論的泥坑裏面去，因為他們不能夠理解人性之發展不是生物的天性而是外的條件的作用，因此以永遠的抽象的人性是不能夠說明藝術的那樣複雜多樣的變化的。

文藝是時代精神的表現，一個時代有一個時代的精神，文藝復興時代的精神和中世的基督教精神是兩樣的，網常倫教統治中國的時代和我們要革命的這個時代的精神顯然是不同的，所以藝術史上有人本主義的文藝復興期的藝術，又有中世的哥特風的藝術，中國也有封建的貴族文藝，現在我們却要『革命的』文藝。那末，藝術是時代精神的表現這個定義，說明了為什麼一個時代有一個時代的藝術，即時代精神和藝術的關係嗎？沒有的。同時，我們

如果不能理解時代精神之所以產生，則更不能理解藝術與時代的關係。如果，我們承認時代精神之產生和那個時代的社會關係有密切關係的時候，特定的藝術的真相就不能不從特定的社會關係裏面研究了。

藝術是社會的反映。誰說這個定義是錯的呢？當然沒有人說牠是錯的，但是這個定義太空泛了，等於沒有說明一樣。文學反映社會到那一個程度？我們都曉得社會常在發展着的，那末，社會的發展怎樣反映到文學裏面來？更有，那一種文學的形態（古典主義或浪漫主義等）針對人類歷史的發展之各階段？這當然是應該有的普通的質問，然而，上面的定義就不能解答這個問題。况且，文藝既然是社會的反映，那末，我們沒有說到文藝的發展以前，不能不先研究社會的發展及其原因之隱秘着的力，這是當然的。

馬克思在其『政治經濟學批判』序文（一八五九年）裏面，提出歷史的唯物論理論之基礎——

「在他們的生活之社會的生產裏，人類進入於一種一定的，必然的，與他們的意志獨立的關係，即與物質的生產力之一定的發展階段相適應的生產關係。這個生產關係的總體形成社會的經濟構造，現實的基礎，立在這上面有法律的及政治的上部構造，而與這基礎

適應的又有一定的社會的意識形態。物質的生活的生產方法規定社會的，政治的及精神的生活過程一般。不是人底意識規定他的存在，倒是他底社會的存在規定他底意識。」

從這裏面我們可以得到『精神的生產過程一般』之——因此也是藝術的——研究方法。

『文學上的革命是跟着社會進化而來的』很久以前法國的文藝批評家已經承認過了。那末，社會的進化（不是進化論的那個進化，而是辯證法的進化）和文學革命的關係是怎樣的呢？我們已經知道『人之社會的存在規定他的意識』，所以在『一個變革時代不能從那個時代的意識去判斷這個意識，倒要從物質的生活底矛盾，從社會的生產力與生產關係間的現存的衝突去說明。』爲什麼呢？因爲『社會底物質底生產力發達到了一定的階段，必會與牠本來在其中活動過的現存的生產關係，或者是只不過爲牠底法律的表現的所有關係相衝突。這種種的關係從生產力之發展形態，變爲牠底桎梏。這時候，社會革命的時候要到來。同經濟的基礎變動一起，巨大的全上部構造也都緩徐地或急速地變革。』

這樣，唯物史觀闡明了社會的發展及爲牠底原因的隱祕着的原動力。研究經濟，歷史及政治等，這個方法的正確已經完全證實了。

我們的問題是唯物史觀之藝術領域上的適用。然而，馬克思和他的同志恩格斯因爲忙於社會之經濟基礎的研究，沒有餘裕詳細地闡明經濟基礎和觀念形態的上部構造之種種關

係。我們單只明白藝術之最終的決定者是經濟的基礎，這對於我們研究藝術的時候是沒有什麼幫助的。這不但沒有幫助，蒲列哈諾夫說得好，『如果直接從經濟說明十八世紀法蘭西繪畫上大比得(David)派的出現，這只是可笑的捉弄無聊無意義的言辭，而不會有所得。』(註四)我們不能不把這個公式再發展下去，因為我們所有的只是方法。然而，這個學問——從唯物史觀考察藝術的學問，一般的稱為藝術社會學——依然是年青的學問，在國際上這樣的學術之著述，不見得很多，更加以意見之紛紜及對立，在寡學的著者，實在沒有自信編成很有系統的著述，只是東鱗西爪地擠攏起來作個介紹而已。在這裏面，很明白地不能包括一切的問題。

「研究某種藝術現象的本質，——馬查在他的『現在歐洲的藝術』裏面說——不外是分析下面的幾個問題——

- (1) 某種藝術現象是在社會發展之怎樣的階段引導出來的？
- (2) 引導這個藝術現象出來的社會的強制的力是什麼？
- (3) 這個藝術現象在社會之物質的及觀念形態的力之辯證法的發展裏面占着怎樣的地

粒？

這個課題無非要證明(1)某種社會的關係，階級的統治，階級鬥爭怎樣反映到藝術或文學裏面來；(2)種種流派及傾向之不同是由各階級的慾望產生出來的。那末，某種藝術或文學的種種傾向之「革命性」的問題，就可以因此解決，在藝術及文學之發展過程中，牠們的辯證法的意義也就因此決定。

馬查的這個藝術的研究方法，是嚴密的馬克思主義的方法。在這個方法的下面，他不僅把混沌的西歐現代藝術的狀態及發展，得到明晰的解答，而且他的結論又成爲解決實踐問題的的手段——「即社會主義世界之建設者無產階級，對於分析了的文學藝術的潮流應取如何的態度，爲自己的文化建設，他能夠利用新藝術及文學之怎樣的形式的及方法論上的成果？」(註五)

雖然他的研究方法是研究某種特定的藝術現象的方法，然而當我們處理研究資料時，這當然是最適當的方法。因爲我們在研究藝術一般的時候，特殊的現象常常是證明一個法則的材料。那末，應用同樣的方法來幫助究明藝術一般的時候，我們不應該單只借用他的方法，而他的態度——即從無產階級自身的見地，不是爲研究自身的目的而爲解決實踐的問題來觀察藝術現象——也值得我們學習的。

(註一) 黑格爾：「藝術之目的是給眼睛及想像表示理念及形態之同一性。牠是現實之外表及形態裏面的永遠，時

聖，絕對真理的發現。」

(註二)叔本華：「音樂是從現象世界完全獨立的。音樂絕對地不知道現象世界，即使宇宙沒有存在的時候，也總能夠用某種形式繼續存在的。」

(註三)梁實秋的文學論是以人性為基礎的。他要把人性弄成功一種永遠的，因而是超階級，超時代的存在，來鞏固他的文學的永遠性的理論。原文見「新月」一卷四期的「文學與革命」及二卷六七期「文學是有階級性的嗎？」著者曾在「創造月刊」二卷一期及「拓荒者」一卷二期上，草了「冷靜的頭腦」及「階級社會的藝術」加以反駁。故在此地不再詳細反復。

(註四)蒲列哈諾夫：「馬克思主義的根本問題」。有彭康氏的譯本，江南書店出版。

(註五)見傅利采給馬查的「現代歐洲的藝術」(有馮雪峯氏譯本，大江書舖出版)所寫序文。

## 一一 藝術是什麼？

藝術是什麼？

對於這個質問我們馬上可以指出音樂，詩歌，繪畫，雕刻來。但是這些東西我們怎樣認識牠們呢？反轉說就是藝術對於人類生活的機能是怎樣的呢？

我們援蒲列哈諾夫的例暫時停留在某種一時的定義上面，再找些比較嚴密的定義，在五

相比較中加以具體事實的證明，來說明這個對象吧。（註一）

托爾斯泰在他的『藝術論』裏面說——

『藝術是結合人與人的手段之一，……』

『正如傳達人類的思想及經驗的語言是結合人與人的手段一樣，藝術也有同樣的作用。但是這個結合手段和以語言來結合的手段相異的特性，在乎下述這點——人以語言傳達自己的思想給他人，反之，以藝術互相傳達自己的感情。』

『藝術活動在傳染感情給他人，這個人的能力上面，有牠的基礎。』

『喚起曾經經驗過的感情於自己內部，而且先喚起這感情於自己內部，然後以運動，線，色彩，音響，語言所表現了的形象等傳達這個感情，使他人能夠經驗這個同樣的感情——在這裏面纔有藝術活動。藝術是這樣的一種人類的活動——一個人意識地用某種一定的外表記號傳達他所經驗的感情給別人，別人受這感情的傳染而得經驗。』

布哈林在他的『歷史的唯物論的理論』裏面，也有相近的定義——

『我們看到科學把人的思想系統化，秩序化，純粹化，從矛盾解放出來，從知識的斷片，從布碎縫成一件科學的觀念及理論的衣裳。然而，社會的人（註二）不單思索而且感觸：他煩惱，快樂，希望，歡喜，悲哀，絕望等。他的感情可以是無限地複雜而纖細，他

底精神的體驗能夠有時以這個別個調音義來諧和調子。藝術或以語言，或以音響，或以運動（比如跳舞），或以其他手段（這往往『非常地』如在建築上是物質的），總之，以技巧的形態，表現這些感情，因而使感情系統化。這又可以換言如下，藝術是「感情之社會化」的一手段，……。那末，藝術是什麼，已經明白了。藝術是感情——向種種形態的——組織。因此，社會上這些感情之社會化，作為其傳播和普及手段之藝術的直接任務也明白了。」

那末，藝術的機能是感情的「傳達」或「社會化」的手段，這是很明白的。但是，這裏還有一個問題，就是說藝術不單是感情的組織而且是思想的組織。

蒲列哈諾夫在他的『藝術論』上面說——

『藝術說是單只表現人們的感情，同樣也是不正確的。否，藝術表現他們的感情，也表現他們的思想，不過不是抽象地而是假借活着的形象，這裏有牠最主要的特質。據托爾斯泰伯爵的意見，以為「藝術是一個人為傳達他所經驗了的感情給他人，把牠再喚起於其內部，而以一定的外表記號表現出來時產生出來。」但是，我這樣想，藝術是一個人包圍着他的現實之影響下面，把他經驗了的感情和思想，再喚起於其內部，給這些以一定形象的表现時，產生出來的。』

和蒲列哈諾夫的意見相近的有盧那查爾斯基的定義。他在『藝術和馬克思主義』一文中，有這樣的意見——

『在一個限度內，藝術是社會思想之組織化。藝術是現實認識之特別的形式。我們借重科學來認識現實。科學儘量的要正確而且客觀的。但是科學的認識是抽象的，對於人類感情不說什麼話。然而，本然的認識——對於指定現象的理解，這事情有如下的涵意：不單對這現象有純知系統的判斷，而且對這現象成立一種感情的，就是說溫暖的道德的而且美的關係。比如理解俄國農民的時候，以統計學的研究為基礎來理解，和通過烏斯彭斯基及其他民情派作家的作品來理解，是完全另外的問題。』

盧那查爾斯基的意見比之蒲列哈諾夫的太模糊了。從統計表及從一本小說去理解一個現象，這當然『是完全另外的問題』。然而，不能理解這『是完全另外的問題』，也就盧那查爾斯基。

藝術的機能除開組織感情外，更加上組織思想的理由，因為他們偏重了文學的緣故。我們承認從種種文學作品的內容，看出種種思想的傾向，比如看了一篇描寫白色恐怖的小說，裏面說明官僚軍閥地主們怎樣地屠殺農民，而革命的青年依然不屈地作他的宣傳，因此殉了他的信仰；在這裏面我們可以找出思想的傾向，同時讀者的心絃也被進步的思想所組織。然

而，當我們陶醉於美麗的音樂的渦漩中，或者入神於雕刻形象之前，這時候我們的思想不會像感情來得敏捷，有些時候只有感情作用。這樣可以看到思想組織，只是藝術機能之次義的東西，一般地說來，藝術的機能是感情的組織。「畫家和彫刻家能夠只管專心於性格或美的實現，然而戲劇家或詩人就不能這樣。因為後者所用的是語言，語言是思想的表現。而思想是行爲的理由乃至動機。」（註三）那末，爲什麼在藝術的機能是組織感情以外，加上組織思想的理由，就大體明白了。

那末，這個組織感情的藝術實際上怎樣組織人類的感情呢？

我們試試檢查詩歌，歌謠吧。

「農人插秧時唱的，名爲「秧歌」，樵夫唱的，名爲「樵歌」，漁人唱的，名爲「漁歌」，牧童唱的，名爲「牧歌」，撐船的人唱的，名爲「櫂唱」。」此外採桑歌，採茶歌等……。（胡懷琛：「詩歌學」）我們可以知道在中國也有許多和勞動有密切關係的歌謠。這些歌謠怎樣發生的呢，不是在這裏來討論的，而這些歌謠的內容和某時代特定社會的關係，纔是問題。因爲我們要知道這些歌謠怎樣組織人類的感情。我手頭上缺乏中國民謠的參考資料，每種民歌怎樣跟着客觀環境之變遷而發生變化呢，現在不能夠拿資料來證明。然而，事實上，封建剝削的關係反映到田歌裏面來的很多。東家怎樣催租，農民怎樣苦，天時又怎樣

壤，農民的苦悶感情不能不發洩出來，成爲歌謠，而這歌謠組織許多農民同樣的感情。至於站在傍觀的地位的人，也能領會這樣的感情，作成詩歌向社會抗議。如『春種一粒粟，秋收萬果子，四海無閒田，農夫猶餓死』，一類的東西。他方面就有『有女莫嫁種田人，六月厚水窮紛紛，一年不見四兩肉，揀個田螺開大葷』（註四）這樣卑夷農民的歌謠。再從詩經裏面去找材料吧。一方面，我們可以看到『我有嘉賓，鼓瑟吹笙』那樣寫意的歌謠，他方面，我們可以看到『式微式微，胡不歸微』那些『亡國君臣的苦處』（註五）同時，還有『人有土田，女反有之。人有民人，女覆奪之。此宜無罪，女反收之。彼宜有罪，女覆說之』，這樣反映統治階級與被統治階級的關係的歌謠。

田歌也好，山歌也好，在能夠和平的工作的時代，反映到歌謠當中的社會的內容，或者是記憶季節，或者是鄉村的和平感情，或者是男女的愛情，但是，剝削關係很明顯的時候，對地主的憤懣也會加進去的。如果，我們承認農民的生活感情和東家（地主）的生活感情不是一樣的話，那末，所謂組織感情的歌謠——一般地說就是藝術——是組織階級生活的。尤其是詩經裏面的例就很明白，『鼓瑟吹笙』的一定不是那時代的庶人，而是上層階級，『人有其田，女反有之』的歌者，很明顯的被壓迫階級。產生詩經時代的祇是一種階級社會，身分階層的區分當然繁雜，剝削的關係當然是有的。那末，我們說明藝術實際的怎樣

組織人類生活時，就可以這樣釋明了——藝術是組織階級生活的。

我們可以想到法國革命當時，一般國民對馬賽歌（現在的法國國歌）的興奮是怎樣的。封建的統治——貴族僧侶的淫威使大多數的國民呻吟於絕望苦痛的深淵裏。然而，在革命的暴風雨當中，這個歌曲發現了。從沈長的夢境到熱情的覺悟，從被壓迫的狀態到擡頭的狀態，從沉滯到急進，從黑暗到光明，步是向前走的，感情像燎原的炬火，這個歌曲就是那時代國民感情的象徵，也就是組織當時感情的手段。這個歷史的產物正應該贈送給這樣創造歷史的人們——希望從無底的深淵解放出來的人們——借囂俄的話來說，「從泥土裏面尋找天星」的人們。他方面，我們還可以看到在沙皇的專制淫威下面，俄國人民所唱的國歌是多麼悲傷的——充溢着宗教情緒，如迷路的羔羊思慕牧人的贊美歌一樣麻醉國民的感情。然而，革命後俄國的工農大眾所唱的『國際歌』是多麼豪壯，勇敢——充溢着國際的連帶性，鼓動民衆的鬥爭情緒。

歌謠和音樂怎樣實際地——即社會地，階級地——組織人類的感情我們已經明白了。其他藝術有同樣的作用是不着再詳細說明的。

目前，我們所謂藝術的種類有什麼呢？大體是音樂，文學，美術，戲劇，跳舞，電影等。但是，我們不能決定這些種類的。新的種類當然會產生，種類裏面舊的形式常常被淘汰

而產生新的形式。音樂中如讚美歌（頌聖歌）當宗教澈底的剷除了的時候，必如古代的「比喻譚」早就被我們討厭一樣，也會受遺忘的。從前，電影是否藝術這個問題有許多專門家很誠懇的討論過了，現在誰不承認電影是藝術？

藝術既然是組織人類感情的社會手段，當然與宗教，哲學，科學占比隣的地位——一樣的稱為觀念形態——而且互相影響的。

那末，這個上層構造的藝術和下層構造是怎樣的呢？

（註）蒲列哈諾夫的『藝術論』：（有魯迅氏譯本，大江書舖出版）『但是，在相當精密的研究上，不論對象是什麼，必須根據嚴密地下了定義的術語。因此，我們首先要說明我們以怎樣的概念述着藝術這個字眼。他方面，對象之相當滿足的定義，無疑地只能夠在研究的結果裏面發現。其結果使我們對於我們尚不能下定義的東西加以定義。那末，怎樣能夠避免這個矛盾呢？我想這個樣子，就是暫時停留在某種一時的定義上面，其次跟着問題因研究而闡明了，然後加以補充及訂正，就可以避免了。』

○（註二）布哈林的『歷史的唯物論的理論』：『在社會外面，沒有社會的地方，離開社會是不能想像個人的。我們不能這樣想，各個個人起先是『自然的』存在，後來這些各個人相集合相結合而成社會。『這個想法是很普遍的。但是從各方面看來，這是錯誤的。』

（註三）Ferdinand Brunetiere: *Manuel de l'histoire de la littérature française*. (法國西文學史提要)

〔註四〕參看『文學週報』第六卷，三八七頁。

〔註五〕胡適：『中國哲學史大綱』。

### 三 意識形態和藝術

#### 論 概 術 藝

○ 上面的引用，我們知道『生產關係的總體形成社會底經濟構造，現實的基礎，立在這上面有法律的及政治的上部構造，而與這基礎相適應的又有一定的社會的意識形態』。這個意識形態就是哲學，科學，宗教，藝術及語言，道德等，普通稱為『精神文化』。一般地上部構造和下部構造的關係是怎樣的呢？『政治，法律，哲學，文學，藝術等等的發達是以經濟的發達為基礎。然而，這些一切都有分離而聯結的，互相的及在經濟基礎的反作用。』

（註一）這就是說經濟的基礎最後是精神生活之最後的決定力，同時這些上層構造以至意識形態是互相作用而對於經濟的基礎也有反作用的。所以歷史的唯物論者不會只以一個經濟的『因素』來說明一切的社會現象。『在所有權之種種形式上，社會的生存條件上，形成有特別形態的多樣的感覺，幻想，思想方法，生活感之全上層構造。』因此，意識形態之種種現象，常常在社會的生存條件上，即政治的或法律的關係上，能夠得到其直接的說明。

意識形態和下層構造的關係以至和上層構造的關係已經說明了。意識形態的互相關係是怎樣的呢？這不能夠一般地說明的。科學和藝術的關係是很密切的。我們在上面已經看到科學是思想之組織化，藝術是感情之組織化的手段。這是從這些意識形態在社會上的機能來說明的。過去資產階級的學者也有些承認科學是以理知為基礎，藝術是以感情為基礎，然而，他們的觀察是靜學的，分析的說明，而不是機能的說明。然而，在資本主義末期中即有一個時代宣告科學破產的，唯物論被擯棄於穢污的垃圾桶裏，藝術的機能可以代替一切，藝術的任務是真美善之探求。這裏用不着詳敘這兩者的關係。我們只需知道理智及感情在人類生活中一般的機能，應該從特定的社會形態，尤其是這社會之社會心理中求其解答。新興資本主義社會中的藝術澈底地站在那時代的科學精神上面，而沒落期中的藝術則反是。那末，藝術和科學的互相關係及融合分解的秘密，大體可以暗示出來了。當某一階級生活是在上昇期中，（其經濟的基礎當然也是向上發展的），其藝術和科學是互相融合起來的，而這階級生活是沒落下去時，藝術和科學便分開起來。

宗教道德，習慣，嗜好，趣味等等和藝術之關係這裏不用詳細說明的。當然，在研究某種藝術現象這些現象，常是直接說明藝術現象的關鍵。這正因為藝術常常是宗教感情，道德感情之唯一的表現手段。（註二）

(註一) 恩格斯的「一八九四年的信札」。

(註二) 參考魯迅氏譯的「藝術與哲學·倫理」一文。

#### 四 藝術的發生

藝術的發生許多人歸功於人類的本能——所有藝術的行為或審美的本能——然而，這些主張絕對不能說明藝術的發生（趣味的起源）及其歷史的發達的。

那末，藝術怎樣發生了的呢？

蒲列哈諾夫在其『藝術論』裏面說的很詳細，這裏試為引用——

『在他（達爾文）關於人類的起源的著書第一部第二章，他說——

『美的感情——這種感情也被宣告為只限於人類的特性了。但是，如果我們同時想想某種鳥類的雄鳥意識地展開牠自己的羽毛而在雌鳥之前誇耀着華麗的色彩，反之沒有美麗羽毛的其他鳥類便不這樣地獻媚，那末，不消說雌鳥會羨慕雄鳥這事實是無疑義的吧。再說一切國度的婦人都用這樣的羽毛裝飾起來的緣故，不消說誰也不會否定這種裝飾的優美吧。以很大的趣味用美麗地添彩的物象，裝飾自己的遊戲場之集會鳥，和同樣地裝飾自己巢居的某種蜂雀，明顯地可以證明牠們有美的概念。這個同樣的事情對於鳥類的啼聲也可

以說得去。在交尾期的雄鳥之優美的啼聲，無疑地是很中雌鳥之意的。如果鳥類之雌鳥不能估價雄鳥之華麗的色彩，美，及好聽的聲音，則要依這些特質而魅惑她們的後者（雄鳥）之一切努力及用心就會失掉了。但這樣的事情不能假定是當然的。」

「這樣，達爾文所引用的事實證明下等動物能夠和人類同樣地經驗美的快樂，及有時我們之美的趣味會和下等動物的趣味相一致。但是，這些事實不是說明上述趣味起源的東西。」

「如果生物學沒有向我們說明我們趣味的起源，那末，牠便更不能夠說明牠們歷史的發達。……」

「如果美的概念即在屬於同一人種的國民之間也是不同的話，那末，在生物學裏面不能夠尋找這些種樣相同的原因是很明白的。達爾文自身也說，我們的探求不能不向其他的方面去。……大家所周知的，動物的毛皮，爪及齒，在原始民族底裝飾上演着很重要的角色。這種脚色可由什麼來說明呢？由這些對象的顏色與線條的配合來說明麼？不，在這場合，問題在乎比如野蠻人一方面用老虎的毛皮，爪及齒找野牛的皮革及角來裝飾自己，他方面却用來暗示自己的敏捷或力量這事實，即打倒敏捷者便是敏捷，打倒強有力的便是強有力。在那裏混着一種迷信在內，也會有的。斯古爾克拉夫特 (Skelton-Craft) 報告裏面，北

美西部的印第安種族，非常喜歡使用當地猛獸中算是最兇暴的白熊之爪所製的裝飾。黑人的戰士，以爲白熊的兇暴和剛強，會傳給用其爪來作裝飾的人。依斯古爾克拉夫特的意見，這些爪，一部分常用來作裝飾，另一部分是有靈符的作用。這時候，當然不能夠這樣想，野獸之毛，皮，爪和齒其初單只因爲這些物象具有特別的顏色線條的配合，故爲美洲土人所喜歡。不，其反對的假定，即這些對象，最初只作爲勇氣，敏捷及力的標識而被佩帶了，而只因爲後來又正因爲牠們是勇氣，敏捷及力量之標識的結果，開始喚起美的感覺而進入裝飾的範疇——這樣的想法妥當得多了。即美的感覺「在野蠻人那裏」不僅能夠和複雜的觀念聯合，而且有時還正在這樣的觀念之影響下面發生的。……從這些例看來（註一），我以爲有這樣確言的權利，即：對象之一定色彩的配合乃至形態所喚起的感覺，甚至在原始民族那裏邊和最複雜的觀念聯合着；及，至少這樣的形態乃至配合之多數，是靠這樣的聯合纔使他們覺得美觀。這是什麼東西喚起來的呢？又和我們內部被對象形態所喚起的感覺相聯合的這些複雜觀念是從何而來的呢？能夠解答這些問題的明顯的不是生物學者，只是社會學者。……人類的本能使他能夠有美的趣味及概念之存在。圍繞他的種種條件，規定這個可能移行到現實去。」

這裏，我們已經知道美的感情——這當然是組織藝術的主要要素！——之發生，應該從圍

繞人類的種種條件裏面，社會地探求出來。

圍繞人類的種種條件是什麼呢？

根本地說來，問題如果是關於藝術之發生——藝術的萌芽，那末從人類古代歷史階段說來，這是自然，自然和人類的關係，生活於自然及在其交涉當中的人類社會之基本條件，向自然發生作用的牠的勞働，即社會生產力的狀態。

我們在上面已經在藝術的機能裏面談到勞働和藝術的關係了。如果再詳細的檢查其內部關係以至發生過程時，我們不能不從認為藝術之最初形式的音樂和跳舞去說明其真相。原始的音樂是發生於共同勞働之中。波格達諾夫說『共同勞動裏面，除勞動呼聲（註二）之外，有規則的音響與之平行而起。比如，木匠工作時所發生的斧頭聲音那種工作自身所惹起的音響就是。又爲使各人的力得到同時性，一個人敲木枕，調節勞動的調子。這個木枕就是最野蠻的種族所喜歡的樂器，又是鼓的原型或萌芽。』（註三）表哈（K. Bueha）說：『勞動，音樂及詩歌，在其起源的階段上，大概形成一個融合體，但這三位一體之根本的要素是勞動，反之其他二要素只有次義的價值。』他以爲『詩歌的起源應該從勞動裏面找尋』（註四）。跳舞也是一樣的，蒲列哈諾夫說『跳舞常受生產過程的再現所制限。據我們所知道的，這事情在經濟發展之最低階段的狩獵部族特別是明顯』（註五）。因此，要理解那時代的跳舞可以直接從

他們的社會生產力的狀態裏面研究。

(註一)蒲列哈諾夫在此地更舉其他好幾種例。

(註二)胡懷琛：『詩歌學 ABC』——說『我們尋常所聽見的扛東西的人所喊的「杭育！杭育！」的聲音，可以說就是簡單的詩歌。他們這樣的喊着，無非是藉此發洩他們胸中的沈悶，可以忘記了勞苦，可以得到一種安慰。』胡氏不知道這樣的呼聲是調節勞動的調子的。比如兩個沒有想一種辦法以求互相聯絡的人，他們怎樣進行同一的工作，事實上他們以這樣的呼聲聯絡兩種獨立的行動，而使工作順利進行。『安慰自己或同伴』是次要的效果。

(註三)波格達諾夫：『社會意識學大綱』(中譯本，大江書鋪出版)。

(註四)表哈：『勞動與韻律』

(註五)蒲列哈諾夫：『馬克思主義根本問題』

(本節完本篇未完)

# 國際社會運動史

張雲伏著

這本書是張雲伏教授在上海各大學教授國際社會運動的講義增訂而成。本書的目的在介紹國際社會主義運動的全部智識之概略。縱的方面，自社會主義運動發生時起，直至一九二九年末爲止。橫的方面遍及於世界各國。編法係以第一，第二，第二半，第三及新國際爲綱，各國社會黨爲緯，更附以職工國際及共產國際與新國際的比較表解。這是一部敘述最簡要，材料最新穎，觀察最客觀的一部國際社會運動的良好教本或參攷書。

# 意識形態論

朱鏡我

## 前言

我預期在本誌上繼續地發表關於這個題目的文章，所以在開始之前，說一說關於本論文底目的及概略，似乎是有必要的。

自從辯證法的唯物論，馬克思列寧主義，史的唯物論，無產階級文學等等的旗幟飄揚於中國社會及論壇以來，雖不能說已經有了繁榮茂盛的成長，美滿豐富的果實；然而這至少是確無疑的，牠天天的在作用向前發展的智識分子，天天在吸引着廣大的新進研究家到這些旗幟之下，齊着步武的向前猛進。這是不可置疑的事實。這一同在同一旗幟下的向前進展，不僅是對於中國革命有一種偉大的幫助，而且是對當來的中國新文化之一個必要的前提。我們深信中國社會將要經驗一次更偉大的變革的人們，對於運動之這樣的進展是抱着無限的樂

觀的。

不過，每個主義思想的普及和深化，每個運動之展開和成就，決不是一直線的，所向無敵的，反之，一切過程底歷史都明白地表示出其將經歷一種迂迴曲折的路徑，辯證法的 *Nicknack* 的道路。特別是我們的這一運動，牠在階級對立的社會之最後的階段中發生成長出來，而將根本的揚棄社會底一切階級對立，且是開拓無掙扎無壓迫的自由的人類社會之先驅，所以牠不僅要經營過去諸社會底一切偏見，傳承，和階級利害底摧折暴壓，而且要受那雖屬好意而未曾克服無意識的人們底不知不覺的曲解或誤解，使我們這一運動之根本精神及原理喪失作用。因此，在運動底過程中，不斷的對反對者作理論的駁擊，對曲解或誤解者作不斷的批評和論攻，不得不是關心并參加這一運動的人們之當前的急務。

現在，我們底明白的敵人固然是站在其始終不渝的毫無根據的理論上不斷地攻擊並誣陷我們底理論；他方面，隨我們運動底進展和擴大，也惹起了因注意我們底理論而發生了不少的無謂的論難，同時也發生了不少不知不覺的脫逸根本原理之傾向而出現一種機械的理解。對於這一切的攻擊論難和脫逸，毫無疑問的是應該給牠一個回答的。

現在已經是開始全戰線底攻擊的時期了。這一理論的全戰線底總反攻和政治的鬭爭之全戰線底總反攻結着密切的關係，而步進步地壓逼敵人底陣綫，不待說的是當前的最緊切的

任務。這一總反攻底開始將匯集諸種局部的進攻而合流到最後的偉大的決勝戰去。現在將到黃昏時候了，正是 *Minerva* 出現底時期。

這篇論文之主要的企圖，是想在這個總的任務之下，來遂行其一支隊的擔當。

這並不是說研究并說明全意德沃羅基（意識形態，*Ideologie*）底發生，成長，崩壞以及被更高級的意德沃羅基之置換底歷史是不重要，相反的，追究意德沃羅基底全系譜是唯物史觀底主要的工作；然而這一規模廣大而複雜困難的題目，決不是少數人所能成就的，這是將等待全世界的研究家在意識的協同共作之下來完成的東西；小小的本論文不但沒有包含這一企圖之必要，而且根本沒有這種能力。牠將在牠所應擔當的局部的任務之下，來實現其應分的企圖。換言之，牠的目的是在打破對於意德沃羅基之舊的理解方法，以爲一切的思想，觀念等等是獨立的存在，超越於現實的社會關係，遠離於世俗的物質的利害關係之上的，自天上帝掉下來的東西；這就是說要澈底地粉碎以思想去說明思想的舊方法，排斥對於思想，觀念之物神崇拜性。因此，牠將堅決地運用唯物史觀之根本命題的『不是人底意識決定人底存在，反之，是人底社會底存在決定人底意識，』來說明一切意德沃羅基之基礎性質，同時，牠將對於否認思想，觀念是人類歷史的生活底撥動力之一的機械的理解者，加以一種針貶，還給意德沃羅基自身以其本來的面目。

在這個主要課題上，我預期在本論中要說明如下的幾個項目：

- 一 社會的生活與社會的心理
- 二 社會的心理與意識形態
- 三 意識形態與下層構造之關係
- 四 意識形態之階級性及其作用
- 五 意識形態之發展階段
- 六 幾個例證
- 七 文藝上的幾種潮流之說明
- 八 青年文藝家當前的任務

本篇的要旨大略如次，如無意外的障礙，我相信在本誌底全部終了後，能完成這個預定。

## 一 社會的生活與社會的心理

凡是不會理解辯證法的唯物論，或是不會對於人類，世界用過一番嚴正的科學的思索的人們，學者，思想家，對於人類底意識活動與其實踐的生活活動是認為兩件截然沒有關係的

現象。在他們，人類底意識活動好像是最本質的，最高尚而最神妙的東西，反之，實踐的生活活動是俗惡的，無論誰都做着的，因而是不足掛齒的東西。這種牢不可破的成見，很頑固地支配着人們底腦筋，使人們無從解脫其束縛。因為有這種根本錯誤的成見在暗地裏作着鬼祟，所以對於關於意識活動底成果是無從理解，無從曝露其真相了。十八世紀的法國的澈底的唯物論無神論者如 La mettrie, D'holbach, Holvius 之流，雖然承認人類是環境底產物，然而對於人類社會的歷史的進展却不能有一個正確的解答，他們依然在數千年來的傳統的成見之『意見支配世界』的口頭禪中，找求他們無智的避難所。

人類歷史的發展中，意識活動所扮演的角色之重要性是不消說的，假使沒有觀念的衝動力，假使沒有對於理想之如火如荼的追求心，那末，不但一切的社會的變革是不能成爲問題，即人類的歷史也根本不會有絲毫的展開了。人類底歷史根本就是人類所造成的。但是，這樣的力調意識活動底重要性，尊崇理性底偉大，依然不是解決問題底方法。問題底難點並不因此即行煙消雲散，反而更加叢生雲集的。爲什麼呢？倘若人們能更進一步地思索一番，更進一步地自問一次：爲什麼一定的時代有一定的意識活動的方向，一定的理想，一定的心理，一定的習尚，而在另一的他時代，又有另一種的一定的思想，理想，一定的心理和一定的習尚？爲什麼明哲如古希臘的哲人柏拉圖等等，認爲奴隸制度是合理而道德的，而近世的

人們，雖三尺兒童亦以爲這種制度是不人道的，罪惡的東西呢？又爲什麼封建時代的貴族華胄底生活理想，禮儀習尚是與現代的資本家們底截然不同的呢？這個一定的時代中的理性有一定的發展，理性發展之合法性的問題，很明顯的是不能用 *logic* 所說的絕對精神之自動的發展或其他的思想家用理性底永遠的變化這種概念所能說明的。因爲絕對精神（假使說是存在的話）之自動的發展而造成一種不同的社會組織或永遠變化的理性創造新的社會形態等的解答，不是一種解答，而祇在爲什麼人類底理性能到達新的發展級階，爲什麼進向到一定的方向這個問題的周圍徘徊徜徉，絲毫不曾打開這一嚴扃不啓的祕密的扉。

別的時代有別的小鳥，別的小鳥唱別的小歌，這一問題底解決不能站在從來跋扈着的理想主義論的立場所能到達的，已經是很明白而易見的事實了。

假使人們要真切的理解人類底意識諸形態，假使人們不願意糊裏糊塗而欲究明事實底本質，那末，人們應該毫無顧忌地，毫不猶豫地放棄傳來的一切成見，睜開眼睛，如實地觀察一切的社會現象，精細地考察這些現象底根源。這時候，只這時候，人們當不得不得確信社會的意識是社會的存在之反映這個史的唯物論的根本命題之正確性了。

然則，史的唯物論者怎樣說明這一根本命題呢？

假若人們停止一切的生產活動，停止工廠底運轉，停止鑛山的開掘，停止一切的運輸，停止一切的耕作，總之停止一切的勞動，那末，不出數日，至多一月，可以把一切人類都餓死而消滅的。這一簡單明瞭的假定，表示什麼呢？表示出勞動的根本重要性，表示出生產底不可缺性。所以，人類的其餘的一切的活動與物質的生活資料之獲得活動相較，只不過是副次的派生的東西而已——雖然派生的活動不必一定就是不重要的活動。所以說人們能做政治，科學，藝術，宗教等等的高深或玄妙的事情之前，他必須先有獲得衣，食，住等等的日常的生活活動，而這直接的物質的生活資料底生產所以是一切的基礎，出發點。

人們怎樣生產其物質的生活資料呢？很明顯的，他只有利用其自然生成的手足或手足的延長的人工的工具來向自然，即取之無盡，用之不竭的自然取出他所需要的一切。這個勞動，以工具——人類是製造工具的動物——為媒介而向自然起作用，同時也變自然底作用的這個勞動過程不是個人底行動——所謂雅丹斯密斯，李嘉圖等用為出發點的離羣索居的獵夫與漁夫式的個人，這只不過是十八世紀的缺乏創意力的一種幻想，同時一切大小的魯濱遜飄流記式的孤獨生活，不僅不是文化史所有過的事跡之殘像，却反是十六世紀以來所準備的，至十八世紀而成熟的近世資本家社會底觀念的反映，人類本來就是社會的動物——相反的，人類在生產上不祇對於自然發生關係，人與人之間亦互相作用。他們在一定的方法之下，互

相作用，互相交換活動而生產，且爲這生產而互相進入一定的聯絡及關係；不僅如此，只在這種社會的聯絡及關係之中，人類對於自然才能成立關係，實行生產。所以物質的生活資料底生產最初就是社會的生產，就在一定的，必然的，離開人底意志而獨立的關係，即適應於生產力底一定發展階段的生產關係之中實行的。

適應於生產諸力底一定的發展階段的生產關係，同時規定個人的—定的配列，—定的地位，而不許個人底任意的自由選擇。

不過，在這裏我們不需要對於這個生產關係之發展變化有更詳細的說明，這的確是非常重要的根本問題，但我們沒有這許多的猶豫，在必要的範圍內我們已經在上面說明了；我們底着眼點是在由此說明所謂人的社會的存在這個問題。照上面所說，已夠明白，所謂人的社會的存在就是在這社會的基礎的生產關係中的一定的地位，—定的配列；這—地位，這—配列是必然的，離開個人底意志而獨立地被決定的。例如，在資本主義的生產關係之下，資本家階級與勞動者階級就是這個資本主義的生產關係中的一定的必然的配列，不是有人喜歡做資本家或勞動者就能做到的，也不是因爲勞動者底先祖代代都係蕩子忘者纔被罰作勞動者的。資本主義的生產方法存在一日，勞動者與資本家的對立關係就存在一日，這是明顯的事實，用不着我們來喋喋的。我們底問題是：這樣生產關係一決定，這個關係底性質就必然的

反映到各人底一切心理，一切習慣及一切見解上來的這一點。

這可從二方面來說，即一方面，一定的生產關係，即物質的生活資料底生產之一定的方法，誘發適應於牠自己的一定的心理，習慣及見解。就是說，人底心理，習慣及見解等必然地要反映這個生活樣式，所謂食物取得方法。爲什麼呢？這個理由很簡單，就是一切合目的的活動因爲其是合目的緣故，所以能夠在生存競爭上得到適應，一切非合目的的活動因爲其是非合目的的緣故，所以總背負着沒落的運動。譬如說，生活在土中的土龍，假使不能順應其地下的暗黑的環境條件而將其聽覺發達到十分銳利，則牠無論在避免敵人或在取得食物上都會十分的感到不便，而終至不能蓄殖其子孫的。假使生活在深海之中的魚類，他底眼球之構造不能適應於海水底壓力，則其生存也是很難於維持的。同樣，假若人們在新的經濟生活之中，而其心理，其習慣不能順應新的社會條件，社會經濟，則他在這生存競爭的社會裏所受的結果是很明白的，他將不能防衛其生存，不能繼續其生命。假使在資本主義的社會中，而有人仍保持封建時代底心理，封建時代的習慣及見解，則不但他將對於一切都感覺到格格不入的困難，其生活就根本會成問題的。所以可以這樣的說，社會的心理對於社會的經濟常不得不是合目的的，常須適合於經濟，常被經濟所決定（至於適應過程的問題，我們將

在後面來討論）。

他方面，因社會關係所決定的社會的各階級以及各階級內的各個社會層，同樣也因他各自所處的階級及地位之不同而發生不同的，但各自適應於其生活條件，社會的地位的心理，習慣及見解，所謂階級心理，職業心理及團體心理等等皆是。封建貴族底心理，習慣及見解與封建農奴的心理，習慣及見解是各有其特殊的色彩；同樣，資本家的心理，習慣及見解與勞動者底又各有不同，關於這點，祇要我們眼目前的事實，就可明白的。又雖爲同一的階級，亦有各種的集團或等級，如同包括在資本家階級之中的有金融資本家，商業資本家，工業資本家，又勞動者階級之中有有教育的勞動者，無教育的勞動者，以及高級技術勞動貴族。這些各種社會集團都有與其他階級的集團不相同的利益，也都有表現與其餘不同的某些特性，這也是很明顯的，用不着我們來多說。

在上面，我們爲使問題容易理解起見，是把這個問題格外簡單化了的。實際的觀察上，問題不必一定是這樣的單簡，是要複雜些的，要難解些的。一切的社會心理，階級心理不必對於整個的社會經濟及階級利益是合目的的，有時或許會有相反的心理發生出來。但是，雖有這種現象，也不是證明社會心理是不依存於社會的經濟生活，不受社會的物質的生產底規定，而是另有泉源。相反的，階級心理雖有時不必一定表現其階級利害或經濟的合目的性，但這仍可由，而且必須由這個階級在該國的經濟的地位，他們在經濟生活上所擔當的任務

來說明的。譬如當羅馬帝國底沒落時期，統治階級的哲學者曾經作過「自殺」的宣傳，而且顯合當時一般人的心理而形成一種社會的普遍的風尚。這種心理一見似乎很奇怪的，似乎是不合於我們上述的原則，因為自殺根本就是否定生存，既然否定了生存，那末所說階級利害，所謂對於經濟底合目的性是根本不成問題了。但是，我們若祇以這個理由來否定心理對於經濟之依存性，那才是最笨也沒有的機械的觀點。爲什麼呢？因爲這種心理雖然不是合目的的，但終究是根據當時統治階級底經濟的寄生生活而來的。他們不做什麼活動，完全從事於消費，完全的享用一切，終至於飽滿而至於嫌惡，於是厭世論，死之說教，一切社會制度之無意的批評，輕視一切的事物而崇拜抽象的理性等等的心理乃得發生而普及起來了。所以，我們再返復地說一句，社會的經濟關係決定社會的心理，只要我們在考察階級心理之時，對於這一非常複雜的現象的性質先有一種戒心，則我們當更仔細的，更精密的分析當該階級在其經濟生活中所擔當的任務，他的活動情形，以及當該階級所處的具體的環境，倘能這樣，則我們必可發見無論那種心理都無例外地在表白其對於經濟之依存性。

上面我們已經把社會心理之發生根源說明了。在這裏，我們還需要指出一個問題，就是社會中的優越的心理可歸到二個主要要素去。第一爲一般的心理的特性，第二爲統治階級的心理。

（社會由分裂而成爲各種的階級，階級的利害各有不同，生活狀態亦各自有異，但雖有這種種的差別，而仍能有一種共通的特性。試以封建時代爲例吧，封建地主與農民，皆有因循，慣例，愛好傳統，盲從權威，敬神等思想，嫌惡新奇等等的共通心理。

他方面，我們常遭遇到所謂優越的社會心理同時就是統治階級的心理之事實。這是不必深究的，因爲在階級統治的社會中，除了統治階級有教養，權力，智識以外，其餘的階級是皆呻吟在苛刻殘暴的壓迫之下，固無論沒有洗練的愛美心，沒有特殊的誇示處，即其固有的反抗不滿的心理，在統治階級高壓暴威之下，有什麼方法可以表白而爲社會的優越的心理呢？縱令這一心理成爲普遍一般的心理之時，那也是統治階級行將沒落，而這一階級將代替而成爲統治階級的時候了。所以，我們說：

『一時代的支配的觀念總不外是統治階級的觀念』。

## 二 社會的心理與意識形態

我們在第一節裏所指出的主要問題是人的社會的心理底形成底源泉；人類是在一定的，必然的，離開意志而獨立的生產關係之中營着生活，這種生活樣式使人們發生一定的，適應於牠自己的心理及習慣；同時我們指摘出不僅僅是直接的物質的生活資料底生產，在這生產

過程中的一定的地位，是人類底社會的心理底源泉，凡廣義的經濟生活中的一切現象，客觀地獨立的現象，這一切都反映於我們底頭腦而形成種種的社會的意識，形成極複雜的，多種多樣的，濃淡深淺的階級心理，集團心理，簡言之，即各種互相衝突的，互相矛盾的，不大論理的一切心理。

在這裏，我們所要說明的是這樣的社會心理與社會的意識形態之關係。

在社會的生活上表現着的諸種的個人心理，各個人底思想，感情及意欲，因為是在一定的社會的交互關係之中發生的緣故，所以這種種心理是有社會的性質，個人本來就是社會的存在，本來就表現社會關係的總體，本來就是社會化了的個人，也只有有在社會之中能夠個別化的動物，所以一定的時期或一定的社會（或社會內的階級，集團）常有一定的心理，而這有一定的社會的規模的心理就是我們在這裏所說的社會的心理。

但是，這些心理，即憤怒，喜悅，打算，理想，習慣等都是一時的，斷片的，沒有秩序和聯絡的，不會被洗鍊過，不會被組織過，也沒有一定的系統，而祇是充滿矛盾的雜然紛亂的東西。而使這沒有組織性的社會的心理經過洗鍊，加以整理，而成一種有一定的論理的體系之時，就是我們所說的意識形態（或觀念形態）。所以，社會的心理對於意識形態好像是一個巨大的，不會乾涸的貯水池，這一貯水池以不時的從人類的實際的生活中流出來的川流

不息的社會的心理爲泉源，提供無數的材料，使得形成諸種完備的有秩序的意識形態；從這點講，意識形態是社會的心理底洗滌物，是社會的心理之結晶品 (Kristallisierung)。關於這一點，我們可引用 Bucharine 的話來說明這一關係：

『當我們檢討科學，藝術，法律，道德等等底起源之時，我們就已經發現了在我們面前有幾種形象，思想，行爲之規則等的有聯絡的體系。科學是思想間的關係，從這個思想到那個思想的條理化，體系化，牠包含着整然一系列的認識之對象。藝術是感覺，感情及形象底體系，道德又是行爲底諸規範的一個總和，牠既有一個感動的，使人相信的力量，差不多是很嚴整的相互結合的。同樣的事還可適用於其他諸種的意德沃羅基……』

『社會的心理好像是意識形態之一種貯水池，這種關係，我們可以把牠與鹽之演化來比較，意識形態底結晶是由社會心理漸漸凝集而成的。在本節開始，我們曾經講過，意識形態是以此諸要素，即思想，感情，感覺，形象等等的大的體系性爲其特徵。但是，意識形態條理是些什麼呢，牠是條理那些很少有體系或完全沒有體系的事物，換言之，牠是條理社會的心理。意識形態是社會心理之凝結物。』

『取幾個例子來做比方。當勞動運動之黎明時代，勞動階級就有一個不滿意的感情，懷抱了一種關於資本主義的秩序是『不正』的思想，就有要想以某種其他的制度來代替這種

制度之模糊不定的希望。但此種希望是曖昧的，無結合的，我們不能夠稱牠為一種意識形態。等到後來，此種曖昧的希望漸漸有很明白的切合的定式出來了；有要求之一個體系（綱領）出來了，並且有一個具體的理想出來了，是在此時，才有所謂意識形態。又或假定把自己的苦痛的感情，及使自己從現狀解放出來的欲求表現於某種藝術的作品之中，這也叫做意識形態。」

由這一引用，我們相信社會心理與意識形態間的關係是很明白的了。本篇所用的，也就在說明這種意識形態底意義。以下，我們當逐漸展開我們關於意識形態這一問題所預定的計劃。

參考書提要：

- 史的一元論（吳念慈譯——南強）第五章近代唯物  
唯物史觀與社會學（許楚生譯——北新）第六章第三十九節  
觀念形態論（若 俊編——南強）第一篇內諸節

（待續）



# 新文化概論

彭 康

- 一，文化是什麼？——二，文化的發生及發展——三，資本主義社會的文化——四，文化的變革  
五，無產階級的文化

## 一 文化是什麼？

我們談新文化，也做新文化運動；我們常聽到所謂精神文明和物質文明這樣的話頭，我們也常知道要建設新社會，一般羣衆一定要有一定程度的文化水平線。可是究竟文化或文明是什麼東西呢？尤其是所謂新文化是什麼東西呢？

在現在大家都談文化，文化的時候，關於文化底一般的理論却似乎很少有人知道。然而這是一個很重要的問題，所以我們想陸續地在這裏把這個問題及在現在是很切迫的幾個問題論究一番。

我們論究的步驟是第一要問

文化是什麼？

關於文化的概念是很不一致，有的這樣說，有的那樣說。有的把文化的範圍看得很小，有的又看得很大。譬如有些人把文化分爲物質的和精神的，有些人又分爲經濟的，政治的，精神的和宗教的。有些人謳歌文化，頌揚文化，文化發揮人類的真的本性，創造文化是人類的偉大的使命。同時，有些人却以文化爲戕害人性的東西，因而咀咒牠，詆毀牠，要人返諸沒有文化的自然。

這實在是不一致了，我們將何所適從呢？在解答這問題之先，我們須得有一個確定的認識，這認識是我們討論文化的前提，又是我們理解文化的關鍵。即

文化是社會底上部構造，牠須得有一定的物質的基礎。

文化是社會的產物，是歷史的產物，從來就沒有過在歷史和社會以外的文化。如果有，那就是等於說有在人類以外的文化。但是文化是人類的創造品，人類又是社會的動物。

這個社會的產物又須有一定的基礎。有這樣的基礎，才有這樣的上層建築，不只是沒有這基礎就不能起造這建築，就是這基礎不穩固，這建築物也是要倒塌的。如果有人說文化可以隨意地單獨地發生，那就是說憑空會從天上掉下東西來，就是說無中能生有，但這是些魔

術師取巧騙人的把戲，不是我們所應效法的。

我們有了這確定的認識，才能進行我們的論究。但在這認識中還須有兩個概念——上部構造和基礎——的規定。這基礎與上部構造的關係是怎樣的呢？

我們可以把這關係從下面的方式理解出來：

「一 生產力底狀態；

二 為生產力所制約的經濟關係；

三 發生於經濟的『基礎』上的社會的、政治的秩序；

四 一部分直接為經濟所規定的，一部分為發生於經濟上的社會的、政治的秩序所規定的，社會人之心理；

五 反映這心理之特質的種種意識形態。」（蒲列哈諾夫，馬克思主義的根本問題）

這簡單的公式可以說是把社會構造的全部都包括無遺了，而且能從此理解其發生的過程和相互的關係。這是正確的馬克思主義的認識，只有依據這個，我們才能正確地理解和解決文化的問題，規定文化的概念。

這裏面有五個重要的範疇：生產力，經濟關係（生產關係），社會的政治的秩序，社會人的心理和種種的意識形態。生產力和經濟關係是所謂經濟的基礎，一切都是從這裏發生

的。文化，廣義地說，是發生於這個基礎上的政治組織，社會心理和意識形態。更具體地說，文化包括了文物制度，風俗習慣，科學，藝術和宗教等。

這還是一個很廣泛的解釋，而且只就其內容說牠應有些什麼，自然還不是一個確切的科學的定義。

可是這裏面有兩點是值得我們注意的：第一，文化不是什麼文化價值或文化意識的產物，而是經濟關係的產物，更確切地說，牠是我們人類的經濟的行動之成果。文化價值或文化意識是有了文化後我們對於牠的評價或認識，而且這評價或認識自身也是社會環境——文化環境——的結果。所以文化決不是人類從文化價值或文化意識創造出來的東西，這是倒果為因的觀念論的認識，而不是科學的規定。

第二，文化決不能機械地截然分為精神文化和物質文化，文化只是使社會——在階級的社會裏，則為支配階級——統一化的具體的成果，但也不是從什麼價值創造出來的文化財。要使一個階級統一化起來，固然有政治組織及種種的制度——即所謂政治的文化可以用權力來強制，但最重要的還是在生活的統一，即要有一個統一的生活樣式和生活態度。這兩者是文化之具體的表現者和具體的肩担者。所謂精神文化，所謂科學宗教等，假如只有文字的表現，還算不得是有具體的成果，還是離開了實際的社會。這些東西一定要融合於實際的生活

中，一定要潛沒於具體的行動中，這才是有真正意義的文化。文字的表現只不過是把這個實際的生活——即文化生活之各形相用文字這個形式表現出來而已。

所以，文化是合致於具體的生活中的，要觀察一個社會的文化是怎樣，一定要考察這個社會的生活是怎樣。因為每個社會的文化之主要的精神和特徵都具體地實現在該社會之生活樣式中，具體地實現在該社會之風俗習慣中。

—— 有這樣的生活樣式，生活態度和風俗習慣，才有這樣的文化。自然，這裏也不能沒有相互的作用，我們也可以倒過來說有這樣的文化，才有這樣的生活樣式和風俗習慣。所謂野蠻生活就是說這種生活沒有一個進步的精神做指導的原理，即沒有文化。所謂文化生活就是說這種生活把當時的文化之基調和情調都攝取和體現在其樣式和風俗習慣中。

—— 這是當然的道理。所謂生活自然是社會的生活，是人與人在社會中互相接觸互相交涉的一個具現。文化是人與人在社會中互相關係創造出來的成果。同是社會的產物，同是人與人互相發生關係的結果，所以人類在經歷生活時同時就創造了文化，在創造文化時也就充實了生活。文化和生活，這兩者是同一的歷史的過程，只有在實際的生活過程中才能產生文化，離開生活而有文化是決不能有的事。

從這個意義看來，生活樣式和風俗習慣都是廣義的文化，因為這些也是人類互相進入於

經濟關係中所產生的東西。如果有人以為這些是太空泛了，而不是具體的文化財，把文化局限於那些有具體的形態的科學、藝術和宗教等，則我們也有權利說生活樣式和風俗習慣至少是創造文化的主要因素，因為文化（狹義的）間接為經濟的基礎所規定，直接是發生於這些東西的上面的。生活的基調規定文化的基調，生活的樣式規定文化的樣式。

在這裏，人們不要以為我們是一個在文化問題上的生活至上主義者，如果有人是這樣想，那是最大不過的錯誤。我們的前提是：文化是社會的上部構造。從這點立論，所以我們說生活樣式和基調等是在文化決定中有主要的意義，我們一點也沒有忘記經濟的基礎是最後的唯一的決定因素，所謂生活樣式和基調也是這基礎直接的產物。我們承認經濟關係是最後的決定者，但我們也不否認政治組織和社會的生活關係（社會人的心理和生活樣式）對於意識形態（精神的文化）有直接影響的力量——這在文化之高度的發展階段上尤其是這樣。（關於這點，在第二章文化的發展中再詳細論之）。

為更能理解上述的理論起見，我們來看看實際的所謂文化生活罷。一個民族的生活是艱苦的，素樸的，則其文化的基調也是嚴肅的，敦厚的；如生活是輕快奢易，則文化的基調也是明媚潤澤。在藝術和文學中尤其是表現了這樣的關係。所以文化的特徵只有在生活的樣式和基調中才能具體地體會。

我們更進一步罷。言語是具體的文化之一種，可是除實際使用的言語外還有什麼東西呢？使用言語不是我們人類底實際的生活嗎？言語的發達和進步不是表示文化的發達和進步嗎？這不也就是人類互相交涉的生活樣式之發達和進步嗎？

再說道德罷。道德更是人們所頌揚的精神文化，然而道德並不是懸空的抽象的東西，而是要浸透到生活中才能實現的。只是在書本上文字上表現出來的東西不是道德，這是道德論，是意識形態。因為道德是人對人的關係，人對人的關係除實際的生活外是不能有別的具現形式，所以道德就是道德生活，就是合乎道德的生活樣式和風俗習慣。因此，道德融入在生活中，只在生活中才有道德，而生活是道德的肩担者。

### —— 新 文 化 概 論 ——

我們常聽到中國是禮義之邦，文明之國這樣的話。我們姑且不問這話是對不對，只是這些所謂禮義，所謂文明是在什麼地方呢？還不是表現在婚嫁喪葬和待人接物這些風俗習慣中嗎？中國的精神文明崇尚中庸，愛好和平，這不又是表現在萎靡不振的生活態度中嗎？

總之，我們已經知道一個時代的生活樣式和生活態度是具體地表現了那個時代的文化之主要的精神和基調，至少是牠的規定者。而且生活的發展同時就是文化的發展，文化是在生活這個滾滾不息的大河中流出來的結晶品。

這結晶品是隨着歷史的流轉而發展的，隨着生活的充實而豐富的。生活的墮落也就是文

化的停滯，生活的卑俗也就是文化的衰頹。人類只有在歷史的過程中才能創造文化，我們也只有在具體的生活中才能理解文化，徒然只在文化所表現的形式方面去考察，是決不能把握文化的本質及其真意義的。

根據上面的認識和推論，我們已可以知道：文化是人類實踐的行動之成果，人類歷史的生活及行動之全內容，這成果，這內容，要在具體的生活過程中才能表現出來，要融透到實際的生活中才能創造出來。唯其是這樣，所以每個社會的變革總須有一個文化的變革，每個政治的鬥爭總隨着一個文化的鬥爭。而且這文化的鬥爭又是一種生活的鬥爭，舊的生活樣式和風俗習慣都是新文化的批判和鬥爭的對象。文化的改變一定要求生活態度的改變，生活態度改變了，一定會要求新的文化。這就是說新文化應該要批判舊文化的肩擔者——舊生活，新生活也一定需要適合於牠的新文化。

這種關係，只有根據上述的基本認識才能理解，同時，也只是這樣的關係才證明了這認識的正確。

現在我們再從上面的理論來更具體地科學地規定文化的概念，即規定關於文化的一個馬克思主義的概念。

我們在前面說過，人類在經歷生活時創造文化，文化是社會的生活過程之產物。

因此，我們知道文化是人類創造的，而且是在生活過程中創造的，我們就先論究人類和生活過程罷。

人，這當然不是抽象的孤立的東西，因為世界上本來就沒有一個孤立的東西，一切都只有在與全體的關聯中才能找着自己。所以『人類是社會化了的人類，社會是人類的社會』。（馬克思，費爾巴哈論綱第十）這兩者是分不開的，沒有人類固然沒有社會，沒有社會也不會有人類。因而所謂生活過程也只是人類在社會中的生活過程，亦即是社會的生活過程。

這社會的生活過程又是怎樣的呢？

社會不是人類空洞地互相集合的堆積，而是在具體的基礎上互相結合的組織。只是一個堆積，則動物集合起來也會形成一個社會。可是我們知道動物是沒有社會，沒有歷史，社會和歷史只是人類的東西。人類與動物的區別主要的就是在這一點。

這區別的特質怎樣？這區別發生於什麼地方？即何以人類有歷史，而動物不能有？要解答這問題，我們先須理解人類的社會這個組織是在什麼基礎上結合起來的。

什麼基礎？實踐的生活的基礎，具體的物質的基礎。

人類要生存，就須經營生活；要生活，就須獲得生活資料。這生活資料從什麼地方來呢？這當然不是取之於人類自身，而是要從自己以外的東西去獲得。在這裏，整個的自然成

了人類爲生活資料而活動的對象。

自然本包括了人類，人類是牠的一部分，現在却成了人類活動的對象。可是人類對這對象的活動不是單獨的，是集體的，是互相關立關係去活動的。

這活動，當然又不是人類對自然的靜觀，而是積極的加以行動。人類從自然取得生活資料，不只是取其已有的現成的自然物，而是要把牠造成功爲適合於自己生存的條件。在這過程中，自然進入於人類的互相關係中而成了人類社會的一個構成要素。

爲生存的條件，人類開始就把自然當做自己行動即勞動的對象，在這勞動的過程中，成立了相互的關係，即成立了社會，成立了歷史。在社會的生活過程中，在歷史的生活過程中，又創造了文化。

這樣，從上面的立論，我們可以確切地規定了。

文化是什麼？

文化是以集團的勞動爲媒介的自然之改造。

人類對自然的關係是以勞動爲聯鎖的，勞動營物質的生產，在這物質的生產中，人類維持了生存，鍛鍊了心身，改變了自然而產生文化。

可是勞動需要器具，生產需要手段，因爲人類決不是只赤手空拳向自然起作用的。爲要

這些器具和手段發達，一定要人類的技術發達。技術是增進生產和改變自然的東西。人類用勞動對自然施以活動，就是等於以技術來加工自然。所以關於文化的概念，我們可以更精確地說：

文化是以技術為媒介的自然之變化，即自然對於人類的必要及要求之適應。

這是人類對自然的關係，技術使兩者結合起來而產生適合人類的目的的結果。

—— 新 文 化 概 論 ——  
現在我們已經知道文化的根本意義了。在這根本意義中有兩個特徵：第一是唯物的基礎，第二是變革的意識。因為技術本是關係於物質的生活之生產，而要改變自然是先要有一個意識的目的的。

這根本意義，這兩個特徵，才是辯證法的唯物論之認識。因為這唯物論根本就是實踐的，是以實際的行動為理論的活動之對象的。人類的開始就是行動，馬克思主義的主要精神是要改變世界。

『哲學家不過把世界種種地解釋了，但緊要的是在把這個世界變更』。(馬克思，

『費爾巴哈論綱第十一』)

我們對於世界的(即主觀對客觀的)關係之問題是不能因解釋所能解決，而是把客觀實踐地去克服。世界不只是思惟的對象，而是勞動的對象。思惟本身就是行動的手段，又是行

動的產物。我們對於世界（即自然）的真的關係是在行動。只有因勞動即行動，人類才能剖白事物的本質，徹入存在的祕密。只有因技術，因勞動，主觀對於客觀的勝利才能達成。

因此，我們對於自然及精神世界的全關係——即我們的全生活，是集中在歷史的行動中。因勞動對自然施以活動，人類才造成歷史，因技術改變自然，人類才創造文化。不從事勞動的人是立在歷史以外和文化以外的東西。

我們已在前面說過，文化是人類的經濟的行動之成果。可是只有勞動和技術才能構成經濟的行動，這經濟的行動因而又闡明了我們人類對於世界的真的關係，這行動以勞動和技術為媒介將人類與自然結合，又將人類互相結合，在這兩重的結合中形成了歷史的核心，具現了文化的基幹。

這個文化的概念，這文化的根本意義，徹底地是馬克思主義的，徹底地是唯物的辯證法的。在這概念的規定中，我們才可以認識人類對自然的關係，人類自己所創造的文化底本質。而且更可以進而明白生活是文化的肩担者這個意義。經濟的行動和技術都是促進生產力的範疇，生產力規定生產關係，經濟關係。這經濟關係形成了經濟樣式，經濟樣式規定而且包含了生活樣式。這裏面是有一貫的核心貫徹着，而具體地表現於生活樣式。所以這中間當然具現了勞動對自然所引起的改變——文化。

這樣，如果只是說社會諸現象的總體就是文化；這當然不是錯誤。但是還不夠，還不是一個科學的規定。這只指出了文化包括些什麼內容，什麼東西是文化，指這些那些已成的文化爲文化，而沒有說明什麼是文化的意義。更重要的是沒有說明文化的根本基調和主要精神，然而這是我們理解文化的最重要的所在。文化是什麼？社會的上部構造，社會諸現象的總體。可是社會現象是什麼？社會又是什麼？社會不是人類由勞動的媒介與自然結合的關係之總體嗎？重要的問題還不是在人類與自然的交涉怎樣這點嗎？

—— 這樣論究得下去，問題終於還是要回到我們所規定的上面來。因爲我們的問題不是文化點驗文化的內容，而是在理解文化的意義。研究個個的文化現象，分析其內容，闡明其基礎，追尋其發展路徑，這自然是我們的研究方法。但我們這裏是文化的一般的理論之研究，而不是文化史的工作，所以不能把個個的文化現象和某個時代的文化一一的列舉出來作一個歷史的敘述；然而也不可只停留在初步，將種種的文化現象指出來說這就是文化，我們還得更進一步去剔發其裏面所蘊藏着的究竟。

我們上面關於文化的論究便是用這種方法去規定的，而且是在馬克思主義的立場上去規定的。因此，我們以爲我們的規定是唯一的正確的認識，唯一的徹底的理解。

現在我們再根據這認識和這理解來論究別的有關的問題而證實我們的規定罷。

文化是人類在社會的生活過程中產生出來的，社會的生活過程是建築在經濟的基礎的上面的。那末，經濟是什麼呢？

經濟的意義決不只是在滿足我們底物質的要求這一點，牠更是人類社會用以征服自然及爲其主人的手段。經濟是組織了的結合了的人類之偉大的客觀的創造物，人類一切的認識和一切的科學都是在這創造中和這行動中有其終極的基礎。

經濟的意義是這樣，我們一切對於自然的交涉都是這樣。人類最初是自然底產兒，自然的地理的環境都給了他一個支配的影響。可是在這影響之下，爲生存起見，人類開始就要與自然的支配鬥爭，因而也給了自然以影響。在這雙方的影響之下，人類漸漸從被支配的地位轉變爲支配的地位，漸漸以自己的目的來改變自然而爲己利用。

這是一種相互的兩重的關係，我們論究文化是要從這理解入手的。機械地理解唯物論的人們因爲不能認識這個關係，所以常把文化也機械地處置，甚至到不能理解而鄙棄文化。唯物論者更是以文化這個價值現象做口頭禪來反駁唯物論。

我們在討論文化問題中，對於這樣的曲解和反駁給以答覆是非常重要的。

我們就開始罷。

文化是人類自己的產物，是他在歷史過程中創造出來的。這是誰都不能否認得了的事

實。可是就是因為這種事實使得唯心論者陷入了不可拔出的泥坑。他們說，文化是人類自己創造的，即是說人類依照自己的文化價值創造自己的文化財。這就證明了唯物論之不合理，不能解釋這一現象。因為如果照唯物論講，一切的現象都須有物質的基礎，這基礎是規定一切的，可是文化却不是這樣，牠是不受物質的規定的，不然，牠便不能產生，因為牠本來是精神的產物。

—— 固然，我們也不否認在創造文化的過程中少不了人類精神的作用和意識的作用。我們已經規定文化是人類用技術改變自然來適合自己的目的，這技術，這目的，不是已經充分表示了人類之意識的作用嗎？不經過意識，如何能有技術的使用？如何能有目的的作成？更何能使之自然改變？

—— 但是，問題不在這裏，我們是要規定文化的概念，理解文化的意義，而不是論究文化的起原和發生，這固然也包括在我們的概念的規定中，因為發生與意義及本質是有聯帶關係的，但這留在第二章去討論。

現在我們只要指出不能理解這概念，因而不能理解文化的本質的人們，是因為不能理解在創造文化的過程中有複雜的辯證法的關係之故。

怎樣的關係呢？我們說過自然影響人類，人類改變自然，這已經就有辯證法的相互作用

了。但是像馬克思說得很正確的一樣：

「人類對於自然施以活動，改變自然，同時也改變他自己的性質。」

人類是環境的產物，但環境也可因人而變化，在使環境變化的過程中，人類自身的性質和相互的關係也隨之而起變化。

這幾句話可說是把人類對自然的及相互的關係之辯證法的關聯最確切地最簡明地表示出來了。可是這樣的關聯是要從實踐出發才能理解的，怪不得離開現實而空想的唯心論者們不能認識，也不能理解。

這樣，我們更可以證實我們關於文化的規定了。

人類以自己的目的來改變自然，其結果便產生文化，因此，文化又是人類對於自然的支配，歷史是人類與自然互相交涉的過程，文化史是人類支配自然的歷史。

唯其是這樣，所以歷史和文化都是人類的專有品，其他的動物是沒有參加的可能性的。爲什麼呢？

動物爲維持生存計，本能地也從自然取得其生活資料，可是這個取得只是已有的，現成的，自然界裏有什麼，動物便就近取點什麼。而且這獲得的手段又還只是自然的。動物只是受自然的影響，受自然的支配，對於自然一點也沒有反作用。同是自然的產物，同是要與自

然發生關係，動物只是做自然的奴隸，而人類呢，却從自然的支配脫離而轉變為牠的主人。這是很顯著的區別，很重要的特徵。這區別，這特徵，就是使動物不能有歷史和文化的原故了。

—— 樹林中有顆蘋果樹，動物中最靈敏的猿猴肚子餓了，用一根木棍或別的什麼東西從這樹上弄了蘋果下來。這猿猴的動作只是一種本能的動作，算不得是勞動，更算不得是經濟的行動，這根木棍呢，就像不能算是牠的資本一樣，決不能說是牠的生產工具，因此不是牠的文化。

—— 爲什麼呢？就因爲這猿猴沒有影響自然，沒有改變自然，兩者間並沒有相互的關係。可是人類就不然了。石器時代的人類使用石斧，我們可以說這石斧與當時他們的生活樣式和心理同是他們的文化。因爲雖然在很低度的階段上，他也還能影響自然，而且這石斧又是由他們改變自然得來的供自己使用的工具。

這樣，已經很明顯的知道了，文化，從社會的構造方面看來，牠是上部構造；從意義及本質看來，牠是人類改變自然的結果。

要改變自然，要支配自然，人類便不能不對自然有深遠的理解。因爲所謂改變，所謂支配，決不是任意自由的，也不是盲目的，而是在一定的認識之下，在自然自身的法之下去改

變牠，去支配牠。從必然的法則之認識變成自由的支配，從必然的三國進到自由的王國，這是人類歷史所經歷的途徑，也就是文化對於人類的意義和價值。

爲要得到必然的認識，爲要成爲自由王國的主人，這時候，人類必然地需要對於自然的理解及知識之增大和發展，而且要在生活的實踐中去增大和發展這理解和知識。

由認識進到行動，由理論進到實踐，知識的增大就是等於技術的增大，亦即是改變自然的技能之增大。文化是改變自然的結果，技能的發展亦即是文化的發展。知識與技能的增大程度決定文化發展的程度。

在歷史上，文化革命總隨着產業（即技術）革命，這兩者總有不可分離的關聯。這一歷史的事實，我們只有從上述的意義才能理解，才能說明。

從另一方面看來，文化是社會的產物，社會的基礎在生產力。知識與技能之增大等於社會的生產力之增大，生產力的增大促進社會的發展，因此也決定了文化的發展。

文化與知識及技能的關係，我們已經明白了。現在再來論究物質文明與精神文明的關係罷。

只要根據上面所述的理論，我們就不難對於這個問題得到一個正確的解決，雖然這問題是引起了許多的議論，誘發了許多的爭端。但是要知道的是：這些議論和爭端只是在唯心論

者或非馬克思主義者中間才能有的事，馬克思主義者是並不重視這樣的問題的。所以我們只簡單地說明一下就夠了。

我們已經說過，文化是經濟的行動之成果。我們也已說過，經濟是組織了的結合了的人類之偉大的客觀的創造物，人類一切的認識和一切的科學都在這創造中和在這行動中有其終極的基礎。

—— 把離開經濟基礎更遠的意識形態——如科學，哲學，藝術和宗教等——稱為精神文化，也未始不可。但我們不能忘記的是『精神文化也是社會生活的產物，從社會之一般的生活過程創造出來的。所以要理解牠，一定要把牠當做這個一般的生活過程之一部分來明白地指示才可』。（布哈林，史的唯物論）。

—— 我們論究無論什麼一件事，都不能忘記『社會的』和『經濟的』這兩個概念。歷史的內容是經濟的諸形態之發展。只有經濟的發達之水平線，即生產力的發達，才是推動文化的要因，科學，哲學，藝術和宗教是歷史地規定的及發達了的物質的文化之枝葉，或牠的一部分。

人類歷史的生活及行動之全內容要不外是自然的變化，牠的不斷的改造及與牠適應的精神即意識形態之變化，

然而歷史的根源是在經濟的行動，物質生活的生產是結合主觀與客觀，精神與物質，自然與社會的連繫，文化是這連繫過程的成果，人類對自然的意識的產物。

（第一章完）

本章的參考書：

蒲列哈諾夫，馬克思主義的根本問題，彭康譯（江南）

布哈林，唯物史觀與社會學，許楚生譯（北新）

恩格斯，費爾巴哈論，彭嘉生譯（南強）

德波林，革命與文化，

Asmus，馬克思主義與文化的傳統，

以上兩篇由彭康譯出載在『新文化底根本立場』一書中（不久將由江南出版）

德波林，馬克思主義，列寧及現代的文化，

Lurpol，列寧與哲學，

彭康，前奏曲。（江南）

# 藝術 與 哲學 · 倫理

本莊可宗作  
魯迅譯

## 序 論

一九二七年四月二日，在莫斯科的共產黨研究所裏，舉行了斯賓挪莎的二百五十年紀念講演會。而且泰勒哈美爾和兌幡林兩君，都行了演講。

說起斯賓挪莎來，是提倡了叫作汎神論（Pan-Theismus）的哲學（『神』是自然之說。以一切萬物，莫不是神這一種主張，為先前的基督教正統派底的信仰，即一神論的發展，而且也是其反對）的哲學者。那樣的人，怎麼和現代無產階級有關係的呢？至多，不過是神學上的革命理論的哲學，不過是企圖了觀念之平靜的理論學，做出了那樣的東西來的斯賓挪莎先生，爲了什麼的因由，竟在現今以政治底經濟底關心，作為動力，而正在抗爭的國際底革命底無產者的中樞莫斯科，開了記念講演會之類的呢？在現下，日本的有一部份的無產者理

論家乃至藝術家們之中，懷着這樣的詭異者，好像尤其不少似的。因為在那些人，以為「哲學」這東西，是極爲非無產者底的空話。不消說，那是從並非爲了非無產者之故的他們自己，沒有關於哲學的教養，或則沒有興味而來，一句話，爲是從他們的無哲學而來的。

然而倘是略略深思的人，則對於那勞動者農民的俄國，事務方多，而竟舉行了斯賓挪莎的記念講演會的事，恐怕誰也不得不大加感歎和崇敬的罷。在我，則單是那蘇維埃政府開了這樣的記念會，從古典中叫起無產者可以承繼的東西來，用新的照明來照出了舊的智慧這一件事，就已經不禁其難以言傳的深的愛慕和信賴。——在那神學氣味的斯賓挪莎之中，我們所記念的是什麼呢？如兌幡林也曾說過：「我們在斯賓挪莎之中，看見辯證底唯物論的先驅者。而斯賓挪莎的真的後繼者，是只有現代的無產階級而已。」

想起來，『無產階級文化』這東西，乃是應該接着有產階級文化，來占歷史底位置的較高度的文化。也是較高遠的發展。無論何物，掬取無遺，將這鎔化於旺盛的階級意慾的熔爐中，從新鑄造起來，則是無產階級在文化上的任務。爲了這事，就應該竭力將雖是一看好像和無產者緣分很淺的哲學或東洋學，也毫不捨棄，從中取出真能滋養無產者的生長的东西，提出有用於那精神底解放的東西來，從新地，正當地，來充實人類的寶庫。這應該是無產者在繁忙的階級鬭爭中，和當面的任務（政治底經濟底鬭爭）同時非做完不可的側面的題

目。

固然，倘有在從事於文化工作這一個好的口實之下，迴避着當面的實踐鬭爭，游離在書齋裏，躲進了那小有產者底的「專門家」底態度裏去的人，則不問那口實是什麼，即使那工作裝着爲了無產者，我們也非徹底將這來糾彈不可的。昂格斯也會痛罵的那「在大學的講壇上，賣着哲學的俗商們」的厚顏無恥的術學底口吻，裝腔作勢的引用，高雅模樣的態度，凡這些，即使他怎樣稱引馬克斯之名，怎樣談無產者的理論，我們勞動者農民也應該徹底暴露其小有產者底的，和支配階級的巧妙的妥協以噉飯的他那「喫飯手段」和生活好尚的本性。況且那害惡又會延及無產者，胎孕了造成單是抽象底地「思索」的勞動者的危險，所以對於這樣的好尚，我們就更非攻擊不可了。

其實，哲學這東西，在日本之所以不爲無產者所理解及相提攜如今日者，那罪戾的全部，是在以哲學爲買賣的教師們的。是在以哲學爲趣味，超然遠引的哲學青年們的。是在單單埋頭於概念的論理底修整，而離開了和現實的關聯的他們之空疏和無力的。

然則無產階級就不再仰仗他們哲學商人，而用自己的手，來從新抓取「哲學」不可了。無產者非離開了哲學商人們的傳統底的教養，以及哲學史的平庸的理解，而用自己的方法，從新開始來消化哲學不可了。

墨斯科所舉行的斯賓挪莎紀念會，在國際底無產者，實在是很有意義的。

不消說，如哲學的授課似的東西，還不能登在派德修爾（黨學校）的課程上，倒是應該屬於派德亞克特美（黨研究所）的工作。也因此也毫不否定哲學的反省，因為在派德修爾的課程上，就載著唯物史觀，唯物辯證法之類的，所以還須有大體的（即使是必要的最小限度也好）心得。當和更加廣泛的有產者的鬭爭中，在那全面的計畫上，意識過程的工作，決不是可以輕視的事。還有，爲了對於同志之中，意識上有還未脫盡小有產者底思维的人，要加以根底底的批判，叫回到確固的馬克斯底意識去，則無產者底『觀念整頓的工作』（即哲學）。也總是必要的。

## 一 觀念的整頓

### ——無產者和哲學——

一 因為哲學是『觀念整頓的工作』，所以跟着整頓觀念的方向之不同，而發生各種的形態，是無須說得的。

二 成爲這觀念整頓的方向（結晶線）者，是那時代的生活·要求·的方向，是一切沿着——時代的方向的生活意志的線時而行的東西。就是，所謂或一代的哲學，便是那時代的生活意

志的知底表現。

三 而或一時代的生活意志，則是由那時代的支配階級而表現的。至少，是掌握那時代的血脈的階級之所代表。因此而所謂或一時代的哲學，(一)是那時代的支配階級的意志的知底表現，(二)是那社會秩序的反映，(三)是沿着利害的線而結了晶的體系。

四 各種的哲學體系，又各異其企圖。因為要求整頓觀念的志向，是因各時代的社會事情而不同的。——康德的哲學，生於十八世紀的啓蒙期底混亂，要求了智識的批判底整理。在這里，問題(要求)不在新求知識，而在現存的知識的批判。但到培根，却在已經集積了的經驗的整頓，在知識的建設。在馬克斯，則爲了社會底變革而定觀念的方向，是必要了。就是這樣，那時代的知底必要，使哲學作了各種的體系。而所謂那時代的知底必要，則不消說，是被那社會的歷史底條件(時代底事情)所規定的。

到這里，請大家知道：在今日，那一種哲學，那一種觀念整頓——在被要求，是由今日的歷史底社會底事情所決定的。

五 已經說過，哲學是『觀念整頓的工作』。然則爲觀念整頓的必要所驅策，是起於怎樣的時候的呢？那是，起於向來的觀念體系(意識形態)，和在新的條件及事情之下形成起來了的新社會的法則不相諧，於是生了矛盾的時候的。

向來的意識形態（觀念整頓），是以向來的生活的諸經驗為基礎而造成的。所以當社會的生活樣式和經驗的性質，和向來的那些相同之際，則那意識形態於生活有用，有社會底機能，宜於統率種種的經驗。在那時候，觀念整頓的必要，也並不發生。只要將經驗捲進向來的體系裏去，就好了。但一旦有性質不同的新經驗，發生於我們的生活中，因了新的要求和缺乏，而我們的社會動搖起來，則向來的意識形態，便早已不能將這些收拾。這早已不成爲生活的促進元素，也不能作爲指導了。於是舊的觀念整頓，就先行紛紛解散（這是舊形態的『批判』），非從新開始觀念的整頓不可。到這里，我們便只好依了新的經驗的性質和新的生活的動向，來開始結晶了。

在今日，是因爲發明了叫作機械這一種生產用具，因而發生的新經驗，牠的社會底意義的發揮，必然底地相偕而來的政治上經濟上的變革這些事，向來的一切觀念整頓，已非解體不可了（馬克斯的『批判』始於此），而新的觀念整頓，正應該構築起來的時期。我想，所謂資本主義時代者，只將機械的本來的意識（後章解說）發揮了一部分，因爲那時代本身其實是前世紀底的手工業時代的殘痕和機械時候混合而成的過渡期的時代，所以機械這東西所含的內底志向，毫未曾有所發揮。那運用上的誤謬和弊害，因此也就有應該由勞動者之手來施行清算的宿命。而施行新的觀念整頓，則非從社會底歷史底見地不可的。

六 新的觀念整頓，爲什麼以社會底歷史底見地爲基點的呢？

這是依了機械這東西所含的性質的。(一)機械者，從那本來的志向說起來，原是因爲節省勞力這一種很是人類底的要求而設法造成的東西。(二)其次，因爲那是集團底地生產的，所以那所得，也就有應該集團底地來分配的宿命。(手工業是個人底地生產的，所以那所得歸於生產了物品的個人的手中，是當然的事)。

手工業期，一張桌子是一個工人所做的，所以那所得，也該是他的東西。但機械，則做一張桌子時，以做桌脚者，做桌面者，做抽屜者等，來分擔那工作。由這些的合作，造出一張桌子來。就是，生產的方法，是集團底的。所以那所得的方法，也該是集團底的纔是，然而在資本主義經營上，却將所得成了個人(資本家)的東西。於是生產的方法和所得的方法之間，統一就被破壞了。

因爲機械這東西，是這樣地以集團底(即社會底)生產和所得爲其本質的，所以(三)那性質，是應該依全人類(社會)的需要而被運轉。機械是必以大量生產爲特質的，所以那本來的機能，該是在充足一切人類的物質底要求。(在今日，這却爲了機械所有者(資本家)的個人的『利益』而運轉着，由此發生的弊害，便是現在之所謂『機械文明之弊』了。然而這絕非機械本身之罪，乃是機械的用法上，運用上的誤謬之所致的)。

這樣地，從那本來的志向來看，機械這東西在那設計的動機上，既然全是人類底人道



爲什麼非取這樣的階級底見地不可的呢？那就因爲只有由無產者解放，而全人類的解放纔始能夠成功。同志福本雖有不少的誤謬，關於這事，却正當地斷結了。曰：「無產者解放，只以無產者的利益爲目標。但，無產者的利益這一件事的特質，是全人類底的」。這只要辯證底地，——就是，從物的發展的法則來一想，是誰也會首肯的。

人並不是一舉便能達到最後的，絕對底的，完全的理想境的東西。不，無論走到何時，也沒有這樣的處所。最後的，絕對底的，『完全的理想境那樣的處所，只在人類的空想裏，現實底地，是決不會有的。爲什麼呢？因爲現實這東西，是附有條件，受着規約的。平時之所謂現在，即從先前的條件中所產生，因而牠本身就在新的規約之下；從這規約，則又生出其次的現在來。

九 所以，常常和我們對面相值的問題，都帶着牠本身的條件。換了話來說，就是牠自己即具有解決的方法和條件的。

我們一遇當面的弊害和缺陷，對於問題，都應該從『所求的是那一種解決呢』這一個觀點來思想。要芟除資本主義社會的缺陷，機械文明的弊害之際，也應該這樣子。但是，倘因爲世界永遠是轉變無常，恰如河灘聚礫，倒不如希求完全絕對的淨土境界，則並非什麼解決。那倒是問題的放棄。或者以爲能夠造成個人自由的無政府底泰平的世界，但那樣的答

案，也沒有意義。在人心中，空想着最後的完全的社會，以這爲解決的目標，而想治理現在當面的缺陷者，因爲第一是沒有想到現在當面的缺陷性質和來由，第二是忘却了可以解決的條件，所以是不行的。今日的機械文明之罪，決非機械本身之罪，乃是運用上之罪，所以人們倒應該仗着機械，使生活幸福，便利，絢爛起來。又因爲從機械本身的本質說起來，也是以人類性倫理性爲本質的，現在倘有了機械文明之弊那樣的事，就應該想一想我們必須在怎樣的道路上，來求牠的解決。如果向着否定機械，回到原始野蠻的生活狀態去，或者尋求一簞食一瓢飲那樣的古代底生活去之類的方向去求解決，是決不行的。現代人已經決不能回到原始生活和中世底理想去了。然而還有這樣的主張（例如東洋主義者），是因爲沒有想一類今日的弊害，所求是怎樣的解決的緣故。我們倒不如進而使機械的志向，愈加發揮，使生活的高度，愈加增進，由此以除掉那弊害。解決的方向和條件，是即合在弊害的特質之中的。

## 二 思惟的墮落

——有產者文化的頹廢——

一 思惟常常墮落。這是思惟這一種作用，離開了和人類生活的全體的關係，只有自己

獨立起來，思惟的動作，單跟着牠本身的價值的時侯。只跟着思惟本身的價值而築成的塔，是德國觀念論。

這是因為沒有想到思惟的生活底意義，機能，從而發生的誤謬。這樣的誤謬，只要上溯思惟的發生底意義，一想牠的本來的面目，就能夠救正的。觀念論哲學曾經輕蔑了想到思惟的發生底意義，或想到生活底機能的辦法。說，思惟者，是應該用了思惟本身的規約來想的。以為倘不從『爲了思想，就不得不這樣地想』（這叫作思惟必然）的立場來設想，就不行。而且尋求着『論理底地先行的』概念，臨末就碰着了 *Sollen* 這一個觀念。*Sollen* 者，是說『應該』的命令。（因為這是論理底地先行的，所以現實底（心理底發生底）地，却未必一定先行。在思惟（倫理）中，後至者是反而先行的）。這謂之普遍妥當，是帶着無論何時，何地，何人來想，『爲了思想』就不得不這樣地想的性質的命令。

不消說，這是和『爲了生活』就不得不這樣地想這一種見地相對立的。全然是站在『爲了思想』就不得不這樣地想的見地上。全然是站在思惟本身的必然上。就是，作爲思惟的價值！以論理底價值爲至上，要純粹地跟追牠。

二 這樣地只崇敬思惟底價值，以論理爲至上，那不消說，是出於十八世紀合理主義的精神的信仰的。

但將至上的信賴，放在論理底一貫上，連運用着那論理的心理以至社會底根據，也沒有想到，那十八世紀底合理主義的誤謬。不但此也，這樣的知識崇拜，是出於生活蔑視，現實輕視的精神的，並且又回到那地方去。而且這（只跟從『論理』底價值的結果）又成爲主觀論哲學（德國觀念論的認識論，是這樣的）了。主觀論哲學，其實是個人主義意識底想法，和社會底地思索事物的想法，是站在反對這一面的。

三 只跟着作爲思惟的價值和必然，就不得不取演繹底的想法。

這想法，社會底地，是和保守底勢力相結合的。歷史底地說起來，則演繹法這種想法，也是一時代的組織制度已經固定，命令由中央發給大衆的情形的在思惟上的反映。凡是演繹，一定就是出於一時代的經驗固定之後，只要加以整理就好的時代的想法。在這樣的時代，是社會底地安定了的。經驗只有數量增加起來，却再不發生新的性質的經驗。新的性質的經驗一出現，在向來的觀念體系中，便不能將這消化淨盡了，於是思惟就再回到經驗這邊來，而所謂歸納法這一種方法，遂占勝利。哲學家洛采曾經說過：『雖是歸納法，但倘不豫想演繹法，是不能立的，』然而這樣的想法，就已經是演繹底的了。

我們應該不願這樣的方法和態度，回到歸納底的『科學底的』立場和方法去。應該從思惟崇拜的迷夢醒來，成爲經驗尊重的態度。

倘依思惟崇拜的舊世紀底信條，則『談玄』(Philosophieren)的事，是覺得最超邁的，『辨名』(Logizieren)的事，是以爲最高之道的。但是，這不過是思惟已經墮落，思惟只跟着思惟本身的價值，而游離了的所謂知底頹廢。

四 最要緊的，是想「想知識的本來的性質（知識爲生活而存在的這一種知識的生活性）；辨名的事，是在於爲了經驗整理（科學底立場）和生活的促進；於是進而理解的那知識的社會底歷史底性質，常將觀念體系加以改廢。

曾有以爲在斯世中，人生不可解而自殺了的青年。他錯在那里呢？他要用「想」，來解釋「生」的意義或價值。這已經是根本底的錯誤了。爲什麼呢，因爲由「想」所運用者，並不是生，其實只是「所想的生」的緣故。況且在想者，便是生。生並不由思惟而浮起的。倒是靠了生，思惟這纔被視浮起。——將「生」這東西，具體底現實底地來運用，想及牠的幸福和便利的時候，這總可以說，我們是站在科學底生活底看法上，正當地運轉着思惟了。將思惟和生活的形態，歷史底社會底地來觀察，看定他的本相，常常分解牠的因數，常常從結構起來，這是正常的思惟之道。

### 三 藝術與哲學的關係

藝術並不是創造於哲學的指導之下的東西。

雖然，恰是一切意識形態，莫不如此一般，倘在藝術上，有要求或種觀念的整頓的時候，那麼，問題就勢必至於不得不上溯關於藝術的哲學底思索了。就如日本的左翼的藝術理論，有了材料本位的主張時，一部分却以為藝術的本質，不在材料而在形式。一到這裏，問題便衝破了單單的文藝批評那樣的工作的領域了。

於是藝術理論就非將藝術這東西，內容和形式這東西的觀念的整頓，即行開手不可了。在現在，就應該來看透關於藝術上所被要求的內容和那必至底的形態，也就是來充任對於創作的作爲補助底參考的機能。

(未完)

# 文學革命之回顧

麥克昂

中國近年來的文學革命，一般人的認識以為是由文言文改變為白話文，有的更兢兢於在那兒做『白話文學史』，其實這是最膚淺最皮相的俗見。白話文不始於近代，更切實的說，則凡各國文字的起源——即是最古最奧的『死文學』——本來都是白話，都是當時的白話。所以白話文的抬頭不足為文學革命的代表；歷來用白話所寫的文字，如宋儒的語錄，元明的詞曲，明清的小說，也不是我們現代的文學。

我們心目中的所謂文學革命，是中國社會由封建制度改變為近代資本制度的一種表徵。社會的經濟制度是一切社會組織及一切觀念體系的基礎。基礎一動搖，則基礎上面的各種建築便隨之而崩潰。中國自秦漢以來，物質的生產力固定在封建制度之下，已經二千多年。二千

多年的社會組織，雖然屢屢在改朝換代，然而所謂天經地義的綱常，倫教，依然像一條兩棲動物的脊骨。蝌蚪變成了青蛙，尾巴雖然斷了，實際上並沒有甚麼區分。二千多年來的舊文學要亦不過如是，儘管花樣繁多，說來說去不外是一套倫常的把戲。所以至猥褻的小說結果總是福善禍淫，至叛逆的傳奇結果總是封侯掛印。再則成神成仙，成僧成佛，在表面上好像超脫了實世間的權勢，然其骨子實亦不外在保持封建社會的和平，使實世間的支配階級固定。

固定了二千多年的封建社會，一接受着外來的資本主義的襲擊便天翻地覆了起來。大多數人的身上已經是機械生產的洋貨，不再是毛藍布大衫，所有大部分的手工業都已破產。新的產業雖然不多在中國人的手中，然而沿海都市以及交通便利的內地的都市，大都為外來的資本主義所被化。社會上的生產關係不再是從前的師傅與徒弟，而是近代的股東與工人。學校裏的『人之初性本善』，變成了『甚麼是那個？那個是一隻狗』。詩書易禮的聖經賢傳變成了聲光電化的自然科學。舉人進士的老爺夫子變成了碩士博士的教授先生。二三千年來的帝政，二三百年來的滿人的統制，搖身一變而成爲五族共和，原始的黃色大龍旗一變而爲五條顏色的近代歐美式的幌子。社會上起了這樣一個天變地異，文學上你要叫它不變，它却怎能不變呢？

古人說『文以載道』，在文學革命的當時雖會盡力的加以抨擊，其實這個公式倒是一點

也不錯的。道就是時代的社會意識。在封建時代的社會意識是綱常倫教，所以那時的文所載的道便是忠孝節義的謳歌。近世資本制度時代的社會意識是尊重天賦人權，鼓勵自由競爭，所以這時候的文便不能不來載這個自由平等的新道。這個道和封建社會的道根本是對立的，所以在這兒便不能不來一個劃時期的文藝上的革命。

這就是文學革命的眞意義，所以它的意義是封建社會改變爲資本制度的一個表徵。白話文的要求只是這種表徵中所伴隨着一個因子，它是第二義的。因爲有了這樣的一種革命過程，便需要一種更平民更自由的文體來表現，它的表裏要求其適合。所以第一義是意識的革命，第二義才是形式的革命。有了意識的革命就用文言文來寫那種革命的意識不失爲時代的文學，譬如嚴幾道用周秦諸子的文體來翻譯斯賓塞的『羣學肄言』，赫胥黎的『天演論』，亞丹斯密的『原富』，我們可以說那不是近代資本制下的產品嗎？林琴南用左孟莊騷的筆調來翻譯多數英美的近代小說，我們可以把那些譯品雜側在宋元人的小說裏面嗎？反之，如基督教的新舊約全書大多是用白話翻譯的，而且還有蘇白甬白閩白粵白……白到白無可白，然而我們能夠把它們認爲代表文學革命的文學嗎？所以文言文不必便是不革命或反革命，白話文不必便是革命。文言自身是有進化的，白話自身也是有進化的。我們現在所表示的文字，自然有異於歷來的文言，然而嚴格的說時，也不是歷來所用的白話。封建時代的白話是不適

宜於我們的使用的，已成白話大多是封建時代的子遺。時代不斷的在創造它的文言，時代也不斷的在創造它的白話，而兩者也不斷的在融洽，文學家便是促進這種創化，促進這種融洽的觸媒。所以要認識文學革命的人第一須打破白話文與文言文的觀念。兢兢於固執着文言文的人固是無聊，兢兢於固執着所謂白話文的人也是同樣的淺薄，時代把這兩種人同拋擲在了潮流的兩岸。

二

文學革命是資產階級革命的一種表徵，所以這個革命的濫觴應該要追溯到滿清末年資產階級的意識覺醒的時候。這個濫觴時期的代表，我們當推數梁任公。梁任公本是一位文化批評家，他在文學上雖然沒多少建樹，然而近代資產階級的意識，他是把捉着的。他的許多很奔放的文字，很奔放的詩作，雖然未擺脫舊時的格調，然已不盡是舊時的文言，在他所受的時代的限制和社會的條件之下，他是充分地發揮盡了他的個性，他的自由的。其他如嚴幾道、林琴南章行嚴諸人都是這個時期的人物。林與章在幾年前反對白話文的運動非常劇烈，其實他們自己在文言文的皮毛之下，不識不知之間已經在做離經畔道的勾當。譬如普通所稱爲最反動的章行嚴，你在他的文字中可以找出一句孔大聖人所極端表彰的「忠君」的字樣來嗎？

他雖然要極端的恭維段執政，他似乎還不會表示過要擁護宣統小兒皇帝，如像『宣統皇帝與胡適之』的那種受寵若驚的臭文字，他似乎還不會做過。他在二十年前所做的『初等文典』（後改名爲『中等文典』），其簡潔精當之處遠在『馬氏文通』之上，在當時要算是充分的表現了近代精神。他的文章要講文法，要講邏輯（『邏輯』一語便是出於他的翻譯），雖是文言，然已決不是從前的文言，這個時代性我們是絕對不能抹殺的。所以在階級的立場上看來，胡適之無殊於章行嚴，章行嚴亦無殊於梁任公，雖然他們的花樣不同，黨派稍稍也有點差別，然而他們同一是資產階級的代言人！他們有時候也在互相傾軋抨擊，那是他們的封建思想的沾染還沒有清算乾淨。

大抵在濫觴時期中，近代文學的面影還是一個潛流，還沒有十分表現出沙面。那個時期中的人每每視文學爲餘技，無暇顧及，也多不願意顧及，不過他們東鱗西爪的也有一些表現（這一方面的資料讓有心編纂一部公平的近代文學史的人去搜集）。在這個時期之內也有些用白話寫出來的小說，如『官場現形記』，如『孽海花』，如『老殘遊記』，在文學上雖不必有多少價值，然在時代性上，在歷史上，則優有它們的位置。它們在對於封建社會的暴露上，在對於近代社會的待望上，那與封建社會中所產出的『水滸傳』，『西遊記』，『紅樓夢』，『鏡花緣』，『儒林外史』等迥然不同。近來嗜談白話文學的人對於封建時代的幾部

舊小說極力加以表彰，而對於封建社會崩潰期中的幾種暴露小說却置諸度外，這可以說是那表彰者的數典忘祖，也可以證明那表彰者的頭腦受封建社會的毒染實在並未清除。甚麼『整理國故』，甚麼『新式標點』，要之不外是把封建社會的鞏固統治權的舊武器，拿來加以一道粉飾，又利用爲鞏固資產階級的統治權的新武器而已。

文學革命的泉水經過了一段長久的伏流時期，在五卅運動（一九一八）的前後才突然爆發了出來，成了一個劃時期的運動。主持這個運動的機關，誰也知道是『新青年』，主持『新青年』的人誰也知道是陳獨秀。陳獨秀本來並不是一個文學家，他的行徑和梁任公章行嚴相同，他只是個文化批評家，或者是文化運動的啓蒙家。他的起初其實也不外是一個資產階級的代言人。對於封建社會的舊文化的抨擊，梁任公章行嚴輩所不會做到乃至不敢做到的，到了新青年時代才毅然決然的下了青年全體的總動員令，對於戰陣全線開始了總攻擊，突貫，衝鋒，吶喊，鏖戰，隨處的尖端都放出火花，隨處的火花都發展成燎源的大火。基礎已經喪失了的統治了中國幾千年來的『古先聖王之道』，到這時在新興的青年間真如推枯拉朽一樣，和盤倒潰了下來，出現了一個舊時代的人所痛心疾首的洪猛時代，新時代的人所謳歌鼓舞的黃金時代。

但這個黃金時代委實是黃金說話的時代！我們現在要認識明白——只有現在的我們才能

認識明白——那時的那個文化運動其實就是資本社會和封建社會的意識上的鬥爭。我們大家應該都還記得『新青年』所奉的兩位導師：一位是德先生的『德模克拉西』(Democracy)，其他一位是賽先生的『賽因士』(Science)。這德賽二先生正是近代資本社會的『二大明神』。德先生的德業是在個權的尊重，萬民的平等，賽先生的精神是在傳統的打破，思索的自由。更簡切了當的說『新青年』的精神仍不外是在鼓吹自由平等。前一時期的自由平等的要求偏重在政治上法律上，這一時期的自由平等的要求進展到思想上文藝上來。這是必然有的步驟。由文化本身來說，政治法律和社會的經濟基礎逼近，所以基礎一動搖，政治法律便不能不先生動搖。思想道德文藝等在上層建築中比較更上一層，所以它們的影響總要稍稍落後。更從產生文化者的主體來說，便是資產階級在政治鬥爭上奪到了統治權之後，它第二步便要在思想上道德上文藝上一切的觀念體系上來建設適合於它的統治，使它的統治權可以鞏固的各種亭臺。『新青年』所做的工作就是這一步——替資本社會建設上層建築的這一步！這一點並不是有意要替它誇張，也不是有意要把它倒折，它不折不扣的就走到這一步。『新青年』中所有的一個局部戰線，文學革命，不折不扣的也就只是這一步的革命。

『新青年』上關於文學革命的有兩個口號，一個是『反對封建的貴族的文學』，又一個是『建設自由的平民的文學』(大意是如此，原文在字句間當稍有出入，有『新青年』的人

可以就正，我現在手中沒有這一類書）。這兩句話表示得異常正確，所以正確的原因便是它們把那一個文學革命表示的異常精當。舊文學在精神上是封建思想，在形式上是貴族趣味；新文學在精神上是自由思想，在形式上應得反貴族趣味。所謂自由思想自然就是打破傳統，尊重個性，鼓勵創造，創造適合於新社會的新的觀念體系，和各種新的觀念的具象化。這根本是和舊有的封建思想的貴族文藝對立的，他在精神和形式兩方都把這個對立道破了。不過這個對立是只成立在這個階段上的，對於封建的所謂自由只是新興資產階級的自由，對於貴族的所謂平民是以新興資產階級的暴發戶為代表，所以當年『新青年』所標榜的『自由的平民的文藝』，再進一個階段仍不外是『新封建的新貴族的文藝』。這個自然是後話，但在『新青年』時代，這兩句話的確是把當時的文學革命的性質和目標完全道穿了。

這兒自然應該提到一位胡適之。幸，或者是不幸，是陳獨秀那時把方向轉換了，不久之間文學革命的榮冠差不多歸了胡適之一人的頂戴。他提出了一些更具體的方案，他依據自己的方案也『嘗試』過一些文學樣的作品，然而嚴正的說他所提出的一些方案在後來的文學的建設上大抵都不適用，而他所嘗試的一些作物自始至終不外是『嘗試』而已。譬如他說『有甚麼話說甚麼話』，這根本是不懂文學的人的一種外行話。文學的性質是在暗示，用舊式的話來說便是要有含蓄，所以它的特長便在言語的經濟，別人要費幾千百言的，它只消一兩

句，別人要做幾部文存的，它只消一兩篇。『有甚麼話說甚麼話』的那樣笨伯的文學，古往今來都不會有，也不會有。又譬如他說的『不用典故』，這也不免是逐鹿而不見山。用典是修辭的一種妙技，新文學也有新文學的典故，即如胡適之做文章也在引用孫悟空翻筋斗的典故，你可以知道他的話究竟正確不正確。他的其餘的方案我現在不能逐條的覈核，因為我的腦中沒有記憶，而他替我們所保存的『史料』——『胡適文存』——也不入我的書櫥。

總之文學革命是『新青年』替我們發了難，是陳胡諸人替我們發了難。陳胡而外如錢玄同，劉半儂，魯迅，周作人都是當時的急先鋒，然而奇妙的是除魯迅一人而外都不是作家。

### 三

然而中國資產階級的革命是一個畸形的革命。中國的資產階級在外來資本主義的束縛之下不容易達到它的應有的成長。外來的資本主義要把中國束縛成一個恆久的鄉村，作為發洩它們過剩資本，過剩生產的尾閘，同時便是把中國作為世界革命的緩衝地，有中國這個龐大的鄉村存在，世界資本主義的壽命便得以延長。在這個條件的束縛之下，所以中國資產階級的革命永遠只是一個畸形的，自滿清末年的立憲運動一直到最近的軍閥鬥爭，都是幾組半封建資產階級相互所演出的軒輊戲。中國掛着了共和的招牌已經將近二十年，所有共和政體的

眉目你看它具備了沒有？這不是中國人沒有運用近代政治的能力（外國人的口頭禪如是，特別是日本），是立憲政體這個資本制度下的所謂近代政治的物質條件在中國不容易成熟。中國的一大部分依然是封建社會，而封建社會却在外來的資本主義的羽翼之下庇護着，中國的薄弱的資產階級的勢力受着內外的夾攻不能夠遂行它的使命，而始終總是萎縮避易以圖其妥協的存在。

與資產階級的勢力成反比例的却是無產階級的勃興。資本主義的必然的因果是在它萌芽的一天同時便要發生出兩個利害全然相反的對立的階級，便是有產階級與無產階級的對立。中國有近世的資本家產生，同時便是中國有近世的勞動者的出現；中國的資本家階級在外來資本主義的束縛之下，不容易發展，而中國的勞動者階級在外來資本主義的培植之下却是宿命的無可避免的以加速度的形勢日漸擴張。在這樣的形勢之下，中國的資產階級是遇着了三重的敵人，國內的封建勢力，國外的資本帝國主義，和新興的無產者集團。而新興的無產者却是國內的資本家，國外的帝國主義，和舊有的封建勢力的共同的敵人。於是中國的資產階級在未能遂行其打倒封建勢力以前，它便不能不和利害較近的封建勢力妥協苟合，而向同階級的帝國主義者投降。就這樣中國的資產階級革命便不能不成爲一個畸形的革命。

這個形勢自然要在一切的文化分野上反映出來，而在文學的這個分野所反映出的尤爲明

白。中國的所謂文學革命——資產階級革命的一個表徵——其急先鋒陳獨秀，一開始就轉換到無產者的陣營不計外；前衛者的一羣如周作人，劉半儂，錢玄同輩，却膠固在他們的小資產階級的趣味裏，退回封建的貴族的城壘；以文學革命的正統自任的胡適之，和擁戴他或者接近他的文學團體，在前的文學研究會，新出的新月書店的公子派，以及現代評論社中一部分的文學的好事家，他們倒真確的在資本主義的大霧之下或有意識地或無意識地在那兒掙紮，然而文學革命宣告成功以來已經十餘年，你看他們到底產生出了一些甚麼劃時代的作品？這一大團人的文學的努力剛好就和整個的中國資產階級的努力一樣，是一種畸形的。一方面向近代主義(modernism)迎合，一方面向封建趣味阿諛，而同時猛烈地向無產者的陣營進攻。

中國的封建勢力在帝國主義的羽翼之下屁護着長久的維繫其生存，同樣中國的封建趣味的吃茶文學長久的也有它那不生不死的生存。

中國的資產階級受着帝國主義的束縛不能成遂其應有的生長，同樣中國的有產階級的文藝也只好長久的在那兒跳躍着一個三寸的侏儒。

中國的無產階級受着國內國外的資本主義壓迫着而猛勇的長成，同樣中國的無產階級的文藝是只有爆發，爆發，爆發，爆發到它成遂了它的使命的一天，即是打倒帝國主義的一

天，消滅盡階級對立的一天。

中國的社會是發生無產文藝的絕好的培養基地，無產文藝的生命是不能撲滅的，就是用綠氣砲也是不能撲滅的。你要撲滅它，除非是把中國的社會消掉。

所以由社會的分析，中國的無產文藝只有一天蓬勃一天，絕大的絕豐富的無產文學的材料自五卅以來早已現存着，只待無產文學家把它寫出來，我相信在不久的將來總有人要把它紀錄出的。你們看，這新興文學的潮流不是早把有產者的陣營震撼了嗎？不是已經有政治的勢力發動起來對抗了嗎？你看，你看見有水龍飛奔的地方，你總可以知道已經有燎原的大火！這不是甚麼個人的力量把它呼喚起來的，這是中國社會的力量，是整個的世界資本主義的力量。你處在這個社會之中，你處在這個潮流之中，任你是怎樣的大石都要被席捲着而奔流。商務印書館所辦的東方雜誌，小說月報，不也零星的在登載辯證的唯物論或者是傾向無產陣營的作品嗎？不管你願意不願意，不管你願盼不願盼，潮流的力量總要推着你向大海奔馳，不然便把你拋撇在兩岸的沙灘。

#### 四

末了我們來批判創造社的一團。

創造社這個團體一般是稱爲異軍特起的。因爲這個團體的初期的主要分子如郭，郁，成，張對於新青年時代的文學革命運動都不會直接參加，和那時代的一批啓蒙家如陳，胡，劉，錢，周，都沒有師生或朋友的關係。他們在當時都還在日本留學，團體的從事於文學運動的開始應該以一九二〇年的五月一號創造季刊的出版爲紀元（在其一兩年前個人的活動雖然是早已有的）。他們的運動在文學革命爆發期中又算到了第二個階段。前一期的陳，胡，劉，錢，周主重在向舊文學的進攻，這一期的郭，郁，成，張却主要在向新文學的建設，他們以『創造』爲標語，便可以知道他們的運動的精神。還有的是他們對於本陣營的清算的態度。已經攻倒了的舊文學無須乎他們再來抨擊，他們所攻擊的對象却是所謂新的陣營內的投機份子和投機的粗製濫造，投機的粗翻濫譯。這在新文學的建設上，新文學的價值的確立上，新文學的地位的提高上是必經的過程。一般投機的文學家或者操觚家正在旁若無人與高彩烈的時候，突然由本陣營內起了一支異軍，要嚴整本陣營的部曲，於是羣議譁然，而創造社的幾位份子便成了異端。他們第一步和胡適之對立，和文學研究會對立，和周作人等語絲派對立，在旁系上復和梁任公，張東蓀，章行嚴也發生糾葛，他們弄到在社會上成了一支孤軍。

其實他們所演的腳色在創造季刊時代或創造週報時代，百分之八十以上仍然是在替資產階級做喉舌。他們是在新興資本主義的國家，日本，所陶養出來的人，他們的意識仍不外是

資產階級的意識。他們主張個性，要有內在的要求，他們蔑視傳統，要有自由的組織。這內在的要求，自由的組織（大意見創造季刊二期的編輯餘談）無形之間便是他們的兩個標語。這用一句話歸總，便是極端的個人主義的表現。個人主義就是資本主義社會中的根本精神。他們在這種意識之下，努力行動了，努力創造了，然而結果是同樣受着中國的資產階級的文化不能遂其自然成長的詛咒，他們所『創造』出來的結果，依然不外是一些不具體的侏儒，劃時代的作品在他們的一羣人中也終竟沒有產出！

然而天大的巨浪衝蕩了來，在五卅工潮的前後，他們之中的一個，郭沫若，把方向轉變了。同樣的社會條件作用於他們，於是創造社的行動自行劃了一個時期，便是洪水時期——洪水半月刊的出現。在這時候有潘漢年，周全平，葉靈鳳等一批新力軍出頭，素來被他們疏忽了的社會問題的分野，突然浮現上視界裏來了。當時的人稱爲是創造社的『劇變』，其實創造社大部分的份子，並未轉換過來，即是郭沫若的轉換，也是自然發生性的，並沒有十分清晰的目的意識。（這個目的意識是規定一個人能否成爲無產階級真正的戰士之決定的標準，凡擺脫不了這個自然生長的意識的，他不自覺的會退出革命戰線。）

然而在這時期中他們內部便自然之間生出了對立，便是郭沫若和郁達夫的對立，明白的說便是無產派和有產派的對立。郁達夫在郭沫若參加了實際革命的期中，他把創造社改組

了，把周，葉，潘諸人逐出社外，實際上就是這個對立的表示。一方面郭在參加革命，另一方面郁徧在孫傳芳的統治期中罵『廣東事情』。一方面郭在做『文學與革命』，另一方面郁便在罵提倡無產文學的人是投機份子。郁對內部取出清算的態度，對外部却發揮出他的妥協的手腕。他一方面做着創造社的編輯委員，另一方面又在參預以胡適之爲主席的新月會議；以後更在小說月報中做『二詩人』的小說來嘲罵創造社的同人，那時候一批讀着郁達夫所編的『洪水』的人，他們異口同聲的說，這是創造社的現代評論化！

郁達夫一人的反動，敵不過的依然是整個的中國社會的潮流，他的行動在不久之間受了不甘反動的創造社會人的反對，他自己便不能不退出了創造社的隊伍，並且率性專以嘲罵創造社爲能事了。

不久之間到了一九二八年，中國的社會呈出了一個『劇變』，創造社也就又來了一個『劇變』。新銳的鬥士朱，李，彭，馮由日本回來，以清醒的唯物辯證論的意識，劃出了一個『文化批判』的時期。創造社的新舊同人，覺悟的到這時候才真正的轉換了過來，不覺悟的在無聲無影之中也就退下了戰線。創造社是已經蛻變了，在到一九二九年的二月七日他便遭了封閉。

這是創造社一派的十年的回顧，它以有產文藝的運動而產生，以無產文藝的運動而封

閉。它的封閉剛好是說無產文藝的發展，有產文藝的告終。

有水龍飛馳的地方總是有火災的，朋友，你如看見有多數的水龍在拚命的飛馳，你可以知道燎原的火災是已經逼近！

(完)

一九，一，二六。

以理論爲中心的

# 俄國無產階級文學發達史

岡澤秀虎著 雪峯譯

一，序——二，第一期——從『無產者文化協會』往『鍛冶廠』——三，第二期——從『印刷與革命』『赤色處女地』底創刊至『十月』底結成——四，無產階級文學團體『十月』底綱領——五，『立在前哨』和『烈夫』底論爭及『五普』底結成——六，第三期——從『立在文學底前哨』底創刊至最近

## 一 序

文學從作者（個人）和讀者（社會的集團）底相互關係而發生。沒有讀者的作者，是不會有的。文學是個人底產物，同時是社會底產物。是個人底意識底反映，同時是社會集團底意識底一形態。離開社會集團底意識而獨立的個人底意識，是不會有的。決定社會集團底意識者，是那社會底生活條件。因此，如革命似的這種社會生活上的一大變革，及大影響於文學，蓋是當然的吧。

一九一七年十月二十五日（陽曆十一月七日）的俄國大革命，就在俄國文學上起了劇烈的變化了。這革命覆滅了許多東西，又產生了許多東西。從來居於文壇底中心的文學者們底大部分，都背了革命而亡命了。這是最大的變動之一。並且這不是單單的表面的形式的沒落。失去了自己底階級，自己底生活條件的他們，在內心上也斷絕了創造底路了。因此，就是留在國內的人（在政治上並不表示反革命的人），不能適應革命者，也漸次地滅亡下去了。在不同的社會條件之中，從來的文學不能走和從來同樣的走法，是當然的吧。但既成作家底滅亡，還決不就是資產階級文學底滅亡的意思。倒相反，在本質的文學上的資產階級文學底傳統，是今日也還繼續着的。但這是立在資產階級文學底傳統上的事，和革命一起地屈折着變形着過來的這些文學，與革命前的舊資產階級文學自是不同的。然而這種變形屈折，當然不是一朝所成的東西，乃是跟着革命後數年間底各社會階級底生活的條件（雖然革命在政治上是克服了資產階級與地主了，但在經濟上，意識形態上，他們是還存在着的。革命還不是無階級的時代，一時地反是更加激成着階級底對立爭鬪的。）底變化而起的。

和資產階級文學底這種變化一同，革命帶給文學的最重要的東西，是無產階級文學底可驚的勃興。

革命將無產階級推進到支配的地位，把創造底好條件給與他了。這結果便起來了不是自

然發生的無產階級文學。但無產階級文學底運動是依然與時日一同地漸次地發達着去的。

關於這些變遷底過程，試行精細的年代紀的記述吧。

革命後至今日的俄國文學，在大體上將牠分爲三期，是很確當的。

第一期是從一九一七年革命直後至一九二一年的新經濟政策的時期。

第二期是從一九二二年至一九二五年的時期。這時期因爲新經濟政策底影響，和第一期的氣分非常不同。

第三期是從一九二五年七月『黨底文藝政策』底發表至今日爲止的時期。這時期，由文藝政策給與了到或一程度爲止的解決於第二期的論文，漸次地開始置重於創作了。

## 一 第一期

第一期是所謂『戰時共產主義』底時代。像單看戰時共產主義這言辭就可知道的一樣，在這時期，蘇聯底全社會是將牠底幾乎一切的力都注在政戰（指揮着紅軍與反革命的諸勢力作戰）和經濟戰（因爲物質的窮乏，人們單單生存也就非費了他底精力底大部分不可）上的。因此，這時期的俄國文學是在混沌的狀態裏的。尤其革命直後的約半年間，因爲過於巨大的社會的變動的緣故，文學是一時地完全斷絕了。

然而文學隨即再生着了。而且首先第一被印刷刊行的文學是無產階級文學，也沒有什麼奇異的吧。因為革命是在一切方面都將最順利的條件給與無產階級了。

革命直後的無產階級文學，是作為無產者文化協會 (Prolet-Cult) 底運動底一部分而產生的。俄國底無產者文化協會是 П. П. 波格達諾夫底長久間的理想，迎着革命底好機而實現了的東西。牠設立在一九一八年，而忽然間擴大到全俄國，那數目達到了三百以上。這運動底目的，不待說是要在文化（以意識形態底分野為主）上也組織的地確保持着無產階級底支配的地位。在這裏，無產者文化協會最先地將無產階級底文化的獨立的問題，資產階級文化底繼承問題，怎樣地對待非無產階級文化的問題——這些無產階級所直面着的最重大的文化問題，提出着，討論着了。

一九一八年九月十五日起至二十日止，無產者文化協會第一回全俄大會開在莫斯科了。在這會議上決下了下面的決議。

『爲了在社會的活動，鬭爭，建設上組織着自己底力起見，無產階級以自己底階級藝術爲必要。』

在這以前，無產者文化協會作為運動底第一步，已經開始無產階級文學者底叢書底出版了。第一部出版的是收集着亞歷舍·茹斯曲斯底詩與散文的『勞動者底槌聲底詩』。

還有，從一九一八年七月起，有無產者文化協會底中央機關雜誌『無產階級文化』出版。接着有『熔爐』（莫斯科），『未來』（列寧格勒）出現，並且各地的無產者文化協會都有着各自底機關雜誌了。初期的無產階級文學，便以這些雜誌爲中心，無論在作品上或理論上都行着醒目的運動了。

無產者文化協會恐怕是人類第一次所行的無產階級文學運動底母胎。在這裏就聚集着相應於担負這種重任的秀傑的文藝理論家。那第一位是這運動底指導者——波格達諾夫，在他周圍有福特爾，加理寧，保羅，培斯沙里珂，伐萊浪，巴浪斯基。他們都是作爲無產階級文藝理論家應該永久被記憶的人。

無產者文化協會底文學論，是從『爲了無產階級在第三線上得到勝利起見，則他自己的文學，即無產階級文學是必要的』這見解出發的。而無產階級必需着自己底階級藝術家，是因爲這有着組織他底意識形態的力，因而在無產階級底目的達成上就有用處的緣故。

無產階級的意識形態是集團主義。所以無產階級文學是集團主義底藝術。說無產階級文學是集團主義底藝術的這話頭，是作者明快地規定了無產階級文學底根本特質的東西，成爲到今日爲止大家所承認的理論的。因此，第一次提倡了這見解，是無產者文化協會底不朽的功績；但無產者文化協會底文學論底特色，是在說無產階級文學一邊努力於集團主義底意

識形態底組織，同時不可不常常意識着全人類的精神底樹立這目的，立志於這精神底成長的一點上。

在這裏，無產階級文學是通過集團主義，進向全人類的精神的東西，所以說道：不能有將那題材限制於集團的現象的事；並且更說道：無產階級文學必須將過去的人類文化所產生的全人類的文學攝取來給自己，做自己底成長底糧食。

如以上所說，無產者文化協會底文學論，是抽象的，原始的。這是因爲在無產者文化協會活躍着的時代（一九一八年至一九二〇年），在無產階級之前，雖有政治的，經濟的現實，而藝術的現實却差不多沒有的緣故。

一九二〇年是將致命的的打擊給與以無產者文化協會爲中心的文學運動了。在這年，無產階級文學底最有才能最被期待着將來的理論家加理寧及培斯沙里珂，相繼死亡了。他們底太早的病沒，人們說是因爲他們底全部精力都捧獻給革命直後底不息不眠的活動了的緣故。

失去這有力的指導者的事成爲一部分的原因，以後無產階級文學運動底中心便移到同在一九二〇年組織成的無產階級作家團體「鍛冶廠」了。

「鍛冶廠」是文學史上最初的無產階級作家團體，在這裏聚集着初期的無產階級作家底全體（除出台明·白德芮伊）。

『鍛冶廠』一派的無產階級文學底特色，是在絕叫的地歌唱熱情和興奮。革命底世界的意義，解放底熱情，是抽象地以宇宙的大規模被歌唱着的。這因爲在革命底混亂之中，沒有具體地描寫細微的閑暇。『鍛冶廠』一派底文學觀，是載在這雜誌第一號上的宣言，和這年五月十日的全俄無產階級作家會議（從二十五個都市集來有五十人）底決議；但這與無產者文化協會底理論有頗大的距離。就是，無產者文化協會是置重於文學底內容，而反之，『鍛冶廠』是苦心着形式的方面。是理論家與作家的不同。

### 三 第一期

一九二一年三月所布告，從六月起開始實施的新經濟政策，是蘇俄社會生活上的一大轉換。因此這在文壇上也起了大變化。

新經濟政策把蘇俄的社會從物質的窮乏裏救出了。那結果蘇俄底文壇能夠開始定期刊行和革命前同樣的大冊的雜誌。就是，從這年的六月起，『印刷與革命』及『赤色處女地』的二十大雜誌同時地開始發行了。兩者都是國立出版所發行，前者是盧那卡爾斯基編輯，後者是瓦浪斯基編輯，繼續到今日。

大雜誌底誕生爲機緣，革命後一時沈滯了的俄國文學便重新進了發展底時期。然而這文

學發展底物質的好機，在精神上是立脚於質素的，着實的寫實主義底精神上的時期（新經濟政策是寫實主義之政治的經濟的表現）。因此這裏所要求的文學是現實的客觀的的寫實主義底文學。最相應於寫實主義底文學的形式當然是散文。從這種理由，蘇俄的文學便開始求着使知道自己底現實的作品，以及想即着現實而進到確實的傾向。然而從來在革命成功底歡喜和理想底高唱裏燃燒着，過於相信自己底力，好像即刻就會成就那樣地期待着世界革命的詩人們（鍛冶廠一派），是和新經濟政策底到來一起受着劇烈的精神上的打擊，不容易轉向到寫實主義底精神的。

這時候，親身體驗了國內戰爭當時的現實，雖未必是共產主義者，然而也不是反蘇維埃的智識階級份子，開始描寫他們底體驗了。他們因為第一次將新的時代和新的人們具體地顯示給蘇維埃的公衆的緣故，受了非常的歡迎了，但受歡迎還有一個原因，就是受了舊文化底惠澤的他們底藝術的天分，是在從來的無產階級作家裏不能見到的那般秀傑的。關於他們，特羅次基如下地寫着。

「他們底文學的及一般的外觀，是由革命所創造的東西。而他們是全都各各自己流地接受着革命的。但在這些個人的受納之中，有着互及他們一切共通的特底質。這便是將他們從共產主義劃然地區別出來，像反對牠似地常常威脅着他們的那特質。他們沒有整個地把

握着革命。在這裏，革命底共產主義的目的，在他們是不可解的。他們全都多少有點具有越過勞動者底頭，具着希望來看農民的傾向。他們不是無產階級革命底藝術家，而是革命底藝術的同路人。『這實在是適當的評語。以後他們便被稱爲同路人了。』

二大雜誌，尤其『赤色處女地』，喜歡將雜誌底篇幅提供給他們。因此同路人便一躍在蘇維埃文壇上占着支配的地位了。從那文學的才能之點說來，他們相稱於這地位。然而從那意識上說來，則在無產階級獨裁的蘇俄，也許可以說他們占這地位是不相稱的，就是，因爲同路人是反映着只政治的地承認着革命的那小資產階級（尤其農民）底意識的。但這是在無產階級文學未發達的時期裏不得已的事。

同路人底文學成爲從昨日的文學往明日的文學去的橋。在他們底文學之中沒有和過去的傳統的衝突，同時也早已沒有傳統的支配。這樣，他們從他們底全盛期的一九二一年至一九二五年頃爲止，曾呈示了多種多樣的色彩，但其後和蘇俄社會內的階級的文化底進展一同，起來左右的分離，辟力涅克，葉綏寧暴露了反革命的本性，而萊阿諾夫，賽甫林娜，伊凡諾夫，雅各武萊夫，飛定，巴培理等的秀傑的作家却漸次地和無產階級的意識形態相和解了。在這意思上，萊阿諾夫底『田豬』，賽甫林娜底『烏伊利納亞』，飛定底『都市與年』，伊凡諾夫底『哈蒲』，巴培理底『騎兵隊』，是可注意的作品。

同路人一躍而在文壇上占了壓倒的勢力（這是因爲同路人底作品是最豐富並且最秀傑，所以是實質的，但這當然的結果，即在形式上也有他們獨占着大雜誌的文藝欄之觀。），這將一個非常的衝動給與無產階級文學運動了。無產階級文學運動應着這種形勢，不得不將陣容改正而重建了。但新陣容並非由從來的『鍛冶廠』一派，而是由新入底力所成的。

和新經濟政策底到來一同，從來將他們的全力傾注於軍事的政治的戰線的共產黨員，就開始將他們底方向於文化戰線了。這結果，在一九二二年的初頭，有二個新的無產階級文學團體產生。其一是以青年共產黨中央委員會爲土台的『青年親衛隊』，另一個是報紙『勞動者的莫斯科』爲基礎的『勞動者之春』。

然而在這些新始出現到文壇的共產黨員之前，有着非無產階級作家底壓倒的優勢，和不能把握新階級（新經濟政策）底意義的目不忍睹的友軍（鍛冶廠）底姿態。這是不許他們默認的形勢。這結果，爲對抗這形勢起見，他們便於一九二二年十二月七日在『青年親衛隊』底編輯室聚會，組織了新團體『十月』了。

在這團體裏，有脫出『鍛冶廠』的羅陀夫，瑪拉式金，達拉戈伊欽珂，『青年親衛隊』底同人，阿爾忒謨，維助路伊，培賽勉斯基，查洛夫，虛平，考慈涅錯夫，『勞動者底春』的同人，梭科洛夫，伊茲巴夫，陀羅寧，此外里白進斯基，烈烈維支，及坦拉梭夫，洛左諾

夫參加着。這設立底趣旨，很明白地表現在以同日的日子他們送給『伊慈維斯察』報紙的下面的信上。這信是揭載在十二月十二日的『伊慈維斯察』報上的。

『無產階級作家團體『鍛冶廠』，據我們底確信，最近是變成爲具有和無產階級底文化戰野上的鬭爭底展開所生出的諸問題離隔很遠的興味的人們底封鎖的小團體了。

我們一邊相信在這種狀態裏的『鍛冶廠』成爲阻害着無產階級文學底新鮮的新興勢力底發達的機關，一邊以在無產階級文學上確立共產黨底方針，和設立全俄及莫斯科無產階級作家組合爲緊急的目的，而組織着無產階級作家團體『十月』。

爲了這目的底實現，從一九二三年三月十五日起至十七日止，開了無產階級作家第一回莫斯科會議。在這會議上，基里洛夫代表着『鍛冶廠』，攜帶着自己一派的宣言書來出席。其他有七十四個作家聚集着。其中類別是勞動者三十七人，智識階級份子二十五人，農民十人，而裏邊五十人是共產黨員。

在這席上組織了『莫斯科無產階級作家協會』（莫普），（『鍛冶廠』沒有加入，）而且羅陀夫底報告被採用爲『十月』團體底綱領。這綱領雖以羅陀夫底名字發表，但其實是由這派底四五個批評家（烈烈維支等）合作而成的。而且像下面似的事實所呈示的一樣，這是在俄國無產階級文藝理論中最重要東西。就是，這綱領不但單單由『十月』一派所採用，

即在一九二五年五月全聯邦無產階級作家協會底擴大執行議會上也當作綱領。這一事如借用烈烈維支底說明，則『並非意味將一切無產階級文藝作品引導到兵營的單調，而是指示出自由的必然的創造的欲求，也是一定的意識形態的見解的東西，也是以根本的見解之一致而發達着』的。在這綱領裏包含着無產階級底支配權獲得底必要，作品底內容及形式底問題，對於同時代的非無產階級文學的關係的問題等一切。

#### 四 『十月』底綱領

一 從階級的社會向無階級底社會，即共產主義的社會的過渡期的社會主義革命的時代，已以由蘇維埃的組織而建立無產階級獨裁於俄國的十月革命開端了。惟無產階級底獨裁，這纔能使無產階級爲一切關係的統率者，改革者。

二 無產階級在階級鬭爭的經過之間，在經濟和政治方面，已能形成了革命的馬克思主義的思想，但在別方面，卻未能從各種支配階級的亘幾世紀以來的思想上的影響和感化，完全解放出來。終結了內亂，而在深入經濟戰線上的鬭爭的過程中的今日，文化戰線是被促進了。這戰線，從實行新經濟政策的事情看來，更從資產階級的意識形態的侵入的事實看來，都尤其重要。和這戰線的前進一同，在無產階級之前，作爲開頭第一個問題而起者，是建設

自己的階級文化這問題。於是也就起了對於感動大眾之力，作為加以深的影響的強有力的手段的建設自己的文學的問題。

三 作為運動的無產階級文學，以十月革命的結果，初始具備了那出現和發達上所必要的條件了。然而俄國無產階級在教養上的落後，資產階級的意識形態的亘幾世紀的壓迫，革命前的最近數十年間的俄國文學的頹廢的傾向——這都聚集起來，不但將資產階級文學底影響，給與無產階級文學底創造而已，這影響至今尚且相繼，而且形成着將來也能涉及的事情。不但這樣，對於無產階級文學底創造，連那理想主義的的小資產階級革命思想底影響，也還不能不發現。這影響之所由來，是出於作為問題，陳列在俄國無產階級之前的那資產階級的民主的革命不曾成就這一種事情的。為了這樣的事情，無產階級文學便直到今日，在意識形態方面，在形式方面，都不得不帶兼收而又無涉的性質，至今也還常常帶着的。

四 然而，在依據新經濟政策底方法於一切方面都開始了根基於一定計劃的社會主義的建設的同時，又在布爾塞維克改為不再用先前的煽動，而試行在無產階級大眾之間，加以有條理的深的宣傳的同時，在無產階級文學方面，便也發生了設立一定的秩序的必要了。

五 以上文所述的一切考察為本，無產階級文學的團體『十月』，便作為由辯證的唯物論的世界觀所一貫的無產階級前衛的一部分，努力於設立這樣的秩序。而且以那成就，無論

在思想上，在形式上，惟獨靠了製作單一的藝術上的綱領，這纔可能。那綱領，則應該作爲無產階級文學的將來的發達的基礎而有用。

因爲以爲這樣的綱領，是在實際的創作與思想戰線上的鬪爭的過程中成爲究極之形的東西的緣故，團體『十月』在那結束的最初，作爲自己的行動的基礎，立定了如下的出發點。

六 在階級的社會裏，文學也如別的東西一樣，是應着一定的階級的要求，只有通過階級，纔應着全人類的要求。故無產階級文學云者，是將勞動者階級以及廣泛地從事於勞動的大衆的心理和意識，加以統一和組織，而使向往於作爲世界底改築者，共產主義社會底造就者的無產階級的究極的要求的文學。

七 在擴張無產階級的權力，使之強固，接其共產主義社會去的過程中，無產階級文學不但深深地保持着階級的特色，僅將勞動者階級底心理和意識加以統一和組織而已，還更將影響愈益及於社會底別的階級部面，由此從資產階級文學底脚下，奪了最後的立場。

八 無產階級文學是和資產階級文學對蹠的地相對立着的。已經和自己底階級一同決定了運命的資產階級文學，是藉着從人生的游離，神祕，爲藝術的藝術，乃至以形式爲目的的形式，及逃往這些東西裏去的隱匿等，努力於陰晦着自己的存在。無產階級文學便與此相反，在創作底基本上，……放下馬克思派的世界觀，作爲創作的材料，則採用無產階級自爲

製作者的現在的現實，或那在過去的無產階級生活和鬪爭底革命的浪漫主義，或在將來的豫期上的無產階級底征服。

九 跟着和無產階級文學底社會的意義的伸長，在無產階級文學之前，便發生了一個問題，那就是大概取主題於無產階級生活，而將這大加展開的紀念碑的的大作底創造。無產階級文學者底團體『十月』以爲須在和支配了無產階級文學底最近五年間的抒情詩相並，在那根本上樹立了對於創作底材料的敘事詩的戲劇的態度的時候，纔能夠滿足上述的要求。和這相伴，作品底形式也將極廣博地，簡素地，而且將那藝術上的手段也用得最爲節約起來吧。

十 團體『十月』確認以內容爲主。無產階級文學作品底內容，自然給與言語底材料，暗示以形式。內容和形式，是辯證法的對立，內容是決定形式的，內容經由形式，而藝術的地成爲形象，

十一 在過渡時代的階級鬪爭底形式底繁多，即要求無產階級文學者應該取繁多的主題而創作。於是將歷史上前時代的文學所作的詩文底形式和運用法，從一切方面來利用的事，便成爲必要了。

所以我們的團體，不取醉心於或一形式的辦法。也不取先前區分資產階級文學底諸流派那樣，專憑形式的特徵的區分法。這樣的區分法，原是將理想主義和形而上學，搬到文學創

作底過程裏去的。

十二 團體『十月』考察了文學上頹廢的傾向的諸派，將那有支配力的階級達到歷史底高潮時候所作的原是統一的藝術上的形式，分解其構成分子，一直破碎為細微的部分，而尚將那構成分子中的若干，看作自立的原理的事情；又考察了這些頹廢的的諸派，對於無產階級文學的影響的事實，更考察了無產階級文學蒙了影響的危險，故作為主義，對於

(A) 將創作上形式，以自己任意的散漫的繪畫的的裝飾似地，頹廢的地來設想的事（想像主義），作為主義而加以排斥，而贊成那依從具有社會上必然性的內容，通貫作品的全體，以展布開來的單一的首尾一貫的動的形象。又對於

(B) 重視言語之律，似乎便是目的，那結果，藝術家常常躲在並無社會的意識的純是言語之業的世界裏，而終至於主張以這為真的藝術作品（未來主義）者，加以排斥，而贊成那作品底內容，在單一的首尾一貫的形象中發展開來，和這一同，組織的地被展開的首尾一貫的律。而且又對於

(C) 將發生於資產階級的衰退時代，而成長於不健全的神祕思想底根本上的影響，拜物狂的地加以尊重的傾向（象徵主義），加以排斥，而贊成那作品底影響的方面和作品底形象與律底組織的渾融。

惟將作品爲全體，在那具體的意義上看，又在那照着正當的法則的發達的過程上看，這纔能夠達到以歷史的意義而達到最高的藝術的綜合。

十三 這樣子，我們的團體之作爲問題者，並非將那存在於資產階級文學中，由此漸漸挑選，運入無產階級文學來的各種形式，加以洗煉，乃在造出新的原理和新的形式的型範來，而加以表現。這是憑着將來的文學上的形式，在實際上據爲己有，而將這些用了新的無產階級的內容來改作的方法的。這也憑着將過去的豐富的經驗和無產階級文學的作品，批評的地加以考察的方法的。而作爲結果，則必當造出無產階級文學的新的綜合的的形式來。

## 五 『立在前哨』與『烈夫』的論爭和『瓦普』底結成

這論旨，一看就分明，乃是無產者文化協會底理論底返覆。只是他是向着具體的的現實底對象了。這樣，『十月』一派便作爲自己底機關雜誌從一九二三年六月起開始發行了『立在前哨』。依據『立在前哨』，羅陀夫，烈烈維支，瓦爾進，茵格洛夫夫及其他的論客，一齊拿着筆非難着『鍛冶廠』，更對『同路人』及『烈夫』加以激烈的攻擊。這時候他們立論，非藉政策來政治的的施行這些各派底克服不可。在這裏有着他們底根本的的謬誤。這是和無產者文化協會底理論完全相反的。然而『立在前哨』底論戰是驚人的。這雜誌差不多只登理

論。(作品載在『青年親衛隊』或『勞動者之春』上，以及單獨地刊行。)

在作品上，這派也呈現了優秀的活動。應着新經濟政策底精神，代替從來的『鍛冶廠』底抒情詩，有堅實的敘事詩出現了。他們相應於不是革命底『祭日』，而是革命底『普通日』底描寫。(培賽勉斯基底『青年共產黨員』，是在這意思上最可注意的作品。)但這件事當然不是說『鍛冶廠』底詩作底無價值的意思。各各都是各各底時代底必然的必要的產物。

在散文的方面，也有不劣於『同路人』的人材出現。他們也同樣地描寫革命底現實，然而那是以前衛底眼看的革命底現實。在這裏就有絕對的的優勢。在這方面，綏拉菲摩維奇底『鐵之流』，里白進斯基底『一週間』，革拉特珂夫底『水門汀』，富爾瑪諾夫底『却巴耶夫』，瑪拉式金底『達尼爾底沒落』，法兌耶夫底『潰滅』等，是應該注意的作品。

呼應着『十月』一派底攻擊，爲了同路人而力說着他們底偉大的社會的意義者，是特羅次基和瓦浪斯基。尤其作爲『赤色處女地』底編輯者直接看見了『十月』一派底煩厭的瓦浪斯基，是立在『十月』底陣前大大地奮戰着的。這兩派底論戰是蘇聯文藝批評史上最可注意的東西，在這裏提出了許多重要的文藝問題。做同路人擁護底理論之根柢者，是特羅次基底無產階級文化否定論。然而他們總之是無產階級所產生的文學(他們稱這種爲革命文學)底熱心的同情者。只是不做像『立在前哨』一派那樣極端的支持罷了。公平地看來，他們底理

論呈示着比『立在前哨』一派底理論更深刻得多的文藝本身（文藝底特殊性）底理解。

『烈夫』也從獨特的立場，向『立在前哨』應戰。『烈夫』（藝術左翼戰線）是未來派底應着新經濟政策的變形。一九二三年三月，舊未來派的同人爲主要份子而結成『藝術左翼戰線』，開始發行機關雜誌『烈夫』。

在『烈夫』底創刊號上，題爲『課目』，載着三篇宣言和一篇詳述此派的藝術理論的褚沙克底長論文『在生活建設底旗下』。那要點如下。

『烈夫』將依據共產主義的理想而煽動着藝術。

『烈夫』將和舊的資產階級文學（生活破壞的文學）相戰，而產生生活建設的文學。

『烈夫』將不像只重視着思想的最左翼派（立在前哨）似地由多數決來解決藝術底諸問題，而要由工作來解決牠。

然而像已經說過的一樣，『烈夫』的前身『未來派』是作爲資產階級文學底傳統之文學的否定者破壞者而產生的東西。因此，生活意識的否定着資產階級文學，甚至將這取進到藝術底內容裏來爲這種事，事實上在他們是很困難的。在這點上，他們到底不及無產階級文學底理論。然而在形式的範圍內，他們是比什麼人也更過激地破壞着過去的傳統的。他們想使藝術底形式和生產底形式放在一起。在這裏，他們不但單單進到文學的方面，甚至進到繪

畫，音樂，工業的方面的。在這點上，他們是和構成主義相一致。因此，這派底作品是和新經濟政策一同，一時雖顯出寫實的散文的傾向，其後却漸次地成爲構成的了。而且和同路人底文學是農村的比較，他們是顯明地都會的。即在最近，年青的蘇聯的智識階級份子，也大抵呈示着這傾向。「烈夫」底藝術理論是作爲現代的藝術理論最可注目者之一。

對於「立在前哨」底攻擊，「鍛冶廠」也曾應戰。那第一顆子彈是在前記的無產階級作家第一回莫斯科會議上所朗讀的宣言。這是在一九二三年的「真理」報第一八六號上公佈的。然而這宣言含着許多矛盾。忽視着從來的他們底藝術的氣分，單單發着爲了理論的對抗的大言壯語。但即使無論怎樣地想使理論上無矛盾，他們底藝術的氣分總已經成爲過去的東西了。在這裏，像茵格洛夫在「立在前哨」底創刊號上所指摘着的一樣，作爲傾向的「鍛冶廠」是已經滅亡了的。那結果，「鍛冶廠」常常起了分裂。然而天才詩人加晉爲中心，爲了挽回頹勢起見，從一九二四年的六月開始發行了「勞動者的雜誌」。在「十月」底創刊號上，烈烈維支論着「無產階級文學底路」，給了致命的打擊於「鍛冶廠」了。

如上文所說，第二期是「立在前哨」所捲起的批評的時代，論爭的時代。這論爭底激烈示人以政治的意義底重大，使俄國共產黨底注意向着文藝界了（在這點上有着「立在前哨」

底大的功績。)這結果，爲了決定對於文藝的黨的政策起見，一九二四年五月九日由蘇聯共產黨中央委員會印刷部底招集，開了討論會。在這討論會上有三個不同的立場。

第一是特羅次基及瓦浪斯基底立場，施行同路人及『烈夫』(即資產階級文化底傳統)底擁護，反對『立在前哨』底無產階級文學運動想以政策來壓倒他們的辦法。

第二是『立在前哨』一派底立場，叫着無產階級文學底支配權獲得的必要。然而這實際，是要求藉政策來確立支配權，即共產黨直接干涉文學的。

第三是布哈林及盧那卡爾斯基底立場，這是前二者的理論之折衷。

像這樣地，分爲三派而不見解決，黨底政策沒有即刻決定。

這其間，無產階級文學運動底陣容，依據『十月』一派底活躍，造成全國的戰線統一，在一九二五年一月成立了全聯邦無產階級作家協會。在其第一回大會上，採用了瓦根底報告『意識形態戰線與文學』當作決議。這決議非難着特羅次基及瓦浪斯基的立場，竭力想實現自己一派底主張。

然而一九二五年七月一日所發表的共產黨中央委員會底決議『在文藝領域內的黨底政策』，却否定了他們底主張(但是爲無產者文化協會以來的理論的支配權要求，是承認爲正當的。)

這文藝政策使從來的論爭告了一段落。同時在文壇上也生出新的氣運來了。

## 六 第二期

黨底政策將無產階級文學運動引導到新的方向。舊的『立在前哨』停刊，而發行新的雜誌『立在文學底前哨』加上『文學底』這個字是大有意義的。這雜誌以實現由文藝政策所指示的方針爲目的。在一九二六年三月所發行的這雜誌底創刊號上，由編輯者（阿維爾巴赫，伏玲，里白進斯基，阿里閔斯基，拉斯珂里尼珂夫）的名，否定着從來『立在前哨』的指導理論，像下面似地說道。

『注意底焦點不可不移到創作底方面。獨習和創作和自己批判成爲無產階級作家底根本標語。』

由這路，他們開始努力着想實現無產階級底文化的獨立。然而不肯拋棄從來『立在前哨』底立場的瓦爾進，烈烈維支，羅陀夫三人，却退出『瓦普』（全聯邦無產階級作家協會），從大眾離去了。

『立在文學底前哨』底理論，是無產階級文學運動底最後的理論，因此是最近的理論。而且在這雜誌出現的一九二六年，無產階級文學運動底陣營早已聚集着不劣於別的任何派的

許多天才了。因此在作品底競爭上，也已有着足以在蘇聯文壇上獲得支配權的實力了。

一方面，那承繼着資產階級文學（資產階級文學底根本精神，是和無產階級文學底根本精神同樣地以產生理想社會爲必要的）底傳統的『同路人』底文學，也已經在無產階級社會生活中經過十年，受着牠底當然的影響，漸次地開始和無產階級的意識形態相融和了。這傾向顯著地使無產階級文學和其他的文學相接近起來。這結果，爲了更加強地實行在革命期的文學者底共同任務，保證着共通利益起見，到了一九二七年便有『蘇維埃作家總聯合』組織起來了。從來的一切團體（全聯邦無產階級作家協會，全俄農民作家同盟，『烈夫』及其他）都參加這聯合。

這尙是聯合，不是合同，所以各個的團體還照原來的樣子存留着的，但這相當強固的聯合機關底組織，却向着革命底目的完成，使文學底偉力比從來更擴大。

但在這文學的努力底中心，無產階級文學已經質量二方面都想握支配權的。

這是最近的形勢。

〔完〕

## 厄 運

——著草芳彭——

厄運是描寫一個封建勢力壓榨之下的農家子怎樣參加革命的經過。對於土豪劣紳，軍閥的罪惡，描寫得淋漓盡致，尤其餘事。而在這個時代中，革命的民衆們，有了革命的客觀需要，而其生活爲幾個傳統的奴隸觀念所支配，不曉得起來反抗，直至革命的洪流，把他們推上前線才猛烈的覺醒，這中間演變的經過，這篇小說裏面尤其描寫得深刻。至於作者文筆的痛快而且幽默，凡讀過他的作品的都欣賞過，用不著再來介紹。

實 價 四 角

## 寒 夜 集

——著草芳彭——

本集的作者向以冷峭而緊張的作風見稱，其態度之勇進，思想之深刻，尤爲馳譽於華北文壇。本集所收，爲苦酒集發行後之短篇作品精華，其中之『愛與仇』諸篇，均爲作者在戀愛流中，感情激越時期所作，不獨表示作者對戀愛之勇往直前精神，且能具體達出作者對人生之真實態度，作者自謂自本集以後，其寫作將轉於第二時期，努力於革命文藝之創作，讀者欲知由浪漫主義如何趨向革命文藝之過渡橋樑，不可不讀此書。

實 價 四 角

次數的文藝思潮，曾經捲來過好多次數的文藝運動的狂浪。

大家不會忘記的吧：我們的五四新文學運動；我們的自然主義文藝運動；我們的浪漫主義文藝運動；我們的革命文學運動；以及我們的正在新生的無產階級文藝運動。

這短短的十一二年，竟然能夠湧現出這麼多次的文藝運動，這又能說是偶然的麼？

這究竟是什麼原因呢？——這才短短的十一二年，落後的中國，竟然能夠發生這樣多的偉大事變，又竟然能夠湧現出這麼多的文藝運動。

產生出這些偉大事變的歷史的必然，還是待將來有機會再去分析吧，這兒，我要研究的，只是我們這十餘年來所湧現的各種文藝運動。

研究這十餘年來的文藝運動，我們要怎樣才能得到個正確的理解呢？

第一，我們要有正確的方法——馬克斯（Karl Marx）說：『當觀察這種潰變的時候，我們當要把兩件事情分別開，一是為嚴密的自然科學所能實證的經濟生產條件上的物質的潰變；一是為人們用以認識這個矛盾而且去說明牠的法律的，政治的，宗教的，哲學的諸般觀念形態，我們的意見以為個人并不能立足於他以為怎麼樣就怎麼樣，所以我們不能把自己的意識來判斷一個時代所起的潰變，只有從物質生活的矛盾上，從生產關係與社會生產力的現存衝突上，倒反能說明這個意識』這裏，馬克斯提示了我們一個正確的方法，約言之，這方

# 中國新文藝運動

華漢

一，前言——二，五四新文學運動——三，浪漫主義文藝運動——四，自然主義文藝運動——五，革命文學運動——六，無產階級文藝運動——七，結語

## 一 前言

近十餘年來，在我們這落後的中國，曾經表演過很多次數偉大的事變，而這些事變的偉大的歷史意義，簡直可以說能夠超過歐洲的幾個世紀。

這不是我們在這裏自己矜持，請回憶一回憶我們的歷史吧：我們的五四運動；我們的五卅運動；我們的北伐戰爭；我們的『廣州事變』。才短短的十一年，我們這落後的國度裏便表演了這麼多偉大的事變，這能說不超過歐洲的幾個世紀麼？

在文壇上，近十餘年來的中國文壇，也如同我們中國社會的劇變一樣：曾經湧現過好多

法是：社會的『物』支配着社會的『心』，文學，牠只是一種社會的『心』，（觀念形態或意識形態之一種）我們要說明文藝的變動，只有着眼於支配着牠的社會的『物』。

第二，我們要理解文藝的階級性——藝術（當然包含文藝）是一種感情的組織化，或情緒的傳染方法，換言之，就是一個藝術家是要將他表現在作品中的組織好了的感情，傳染給他的讀者聽者和看者的。不過，這種傳染給讀者聽者和看者的感情的性質，是由藝術家的意識形態的階級性質所規定的，每一個藝術家，他都是某一社會階級的一分子，當他觀察現實而要藝術地去表現牠的時候，他常以一定的階級的立場，階級的觀點去觀察世界而創造出他的藝術品的。因此，我們可以說：文藝之有階級性，這是毫無疑義的事。

第三，我們要求得理論和實際之辯證法的統一——單單的懂得一些空空洞洞的馬克斯主義的文藝理論是不夠的，我們必須要運用這些正確的理论去精密的分析實際，研究實際，以求得牠的辯證法的統一，然後我們才可以得到好的結論。我們試舉一兩個例來說吧：譬如說一切沒落階級的藝術，大都是內容空虛，形式奇突，頹廢的色彩很濃的，這種藝術，在歐洲便是沒落的資產階級的藝術。於是我們便馬山照抄過來，認為中國一切頹廢的作品，都是中國沒落的資產階級的作品。像這種分析對嗎？又如說：歐洲的資產階級現在是一個反動階級，於是又硬抬到中國來，說五四時候的中國資產階級也是反動的。這豈不是笑話麼。像這

樣的抄抄，這樣的硬抬，實際上並沒有懂得什麼是理論，什麼是實際，當然也就更談不到理論和實際之辯證法的統一了。

十餘年來的錯綜變幻的中國文藝運動，我們如果離開了唯物辯證法的方法去考察，我們必然會說這都是一些文藝上的天才，或無聊的投機分子所玩出來的鬼把戲；我們如果離開了階級的立場去觀察，那我們也只有弄得頭昏眼花，只有驚詫着爲什麼忽而這樣，忽而又那樣。我們如果不能辯證法的運用正確的理论去分析實際，結果我們還是只能得到一個似是而非的結論。

這是研究十餘年來錯綜變幻的中國文藝運動的三個必要的前提，也就是我自己的觀點和我所運用的方法。

如果否定了或敵視了這三個必要的前提來看我這篇東西，那我這篇東西的價值，簡直就等於幾張馬桶間的草紙！

## 二 一 五四新文學運動

中國文藝運動的第一個高潮，誰都知道，是當時波浪掀天的五四的新文學運動。

產生這次偉大運動的社會的根據是什麼？牠的歷史的意義在那點？

我們不是唯心論者，當然不能說這是離經叛道的陳獨秀和胡適之之流的鬼聰明幹出來的，牠有牠歷史的必然，牠有牠偉大的歷史意義。

這兒，我不想多說些廢話，請看我們的初黎是在怎樣的分析這一運動吧：

『中國近代的文化史是中國近代社會史的反映，中國近代的社會史，又決定了我們的文學革命史。』

『中國自南京條約以來，我們閉關自守的長城，已為帝國主義的商品所粉碎，封建社會於此起了動搖。』

『民國革命成功，封建體制的外形雖然崩壞，而封建的核心，殘物，仍是根深蒂固，牢不可拔。』

『歐戰中，帝國主義者忙於軍事，對於中國的政治的壓迫，經濟的榨取，不得不暫時鬆手。而我國內的資本遂得乘此千載一時之機，頓形發達。因之，布爾喬亞的意識，於此亦得其發生的社會根據。』

『中國十年前的文化運動，實為當時資本與封建之爭，反映於社會意識者。雜誌『新青年』就是這個鬥爭的勇敢的先鋒隊。他們的口號是：

塞先生 (Science)

德先生 (Democracy)

因爲塞德二先生，是資本主義意識的代表。

『一方面，布爾喬亞意識的內容，既與封建的意德沃羅基對立，所以牠的表現形式當然不能一致。因爲封建的言言實在說不出塞德二先生的話；而且這封建意德沃羅基的表現形式，適成了布爾喬亞意識的桎梏；這種矛盾，於是讓成了一個革命——文學革命——白話文學的運動。』

『這是我們的文學革命的歷史的意義』——初黎：怎樣地建設革命文學。

不錯。這確實是我們的五四的新文學運動的歷史的意義。

第一，我們要認清楚，這次的文學革命運動，只是中國新興的資產階級的文學運動，只是新興的資產階級的意識形態 (Ideologie) 在文學上的反映。

第二，我們要看明白，這次的文學革命運動的任務，是要在形式上變革文學的工具，是要在意識上變革文學的內容，也就是胡適之所說的要創造『國語的文學，文學的國語』。這很分明的：是要以資產階級的 Ideologie 的文學去和封建的 Ideologie 的文學作殊死鬥。

我們只要一看胡適之的文學革命的綱領，（胡適之的『建設的文學革命論』）。我們便更可以明白。

不過，這裏有一個問題：就是爲什麼這一文學運動剛一開展，接着就來了一個整理國故的運動？接着反封建的中心雜誌『新青年』爲什麼竟起了顯明的分化？

這究竟是什麼原因？難道是胡適之和陳獨秀生了氣麼？（也許有那樣的先生會這樣去看）。

請再看我們的初黎是在怎樣的分析吧：

『歐戰告終，帝國主義列強的魔手又復伸到東方的中國。中國資本主義的發達因之又停滯起來。國內的布爾喬亞 (Bourgeoisie) 對外既不能與帝國主義列強競爭，對內又不能與封建勢力對抗；在這樣困難狀態當中，他們爲自存起見，遂不得已向封建勢力投降——妥協，而他們的革命能力，從此消失。』

『當時這樣的社會關係，立刻反映到向封建思想進攻的新青年。於是內部起了分化作用。一派，深深的潛入於最後的唯一的革命階級，一派，遂官僚化，與封建勢力合流起來。文化運動的『新青年』時代於此終止。以後的新青年，又有牠別的社會根據。這是中國文學革命的前期。』

『這以後，中國的文學革命，頓呈出一個反動局面來。與封建勢力合流，——官僚化了的『新青年』右派，他們

第一，佔領各官僚大學，各文化機關。

第二，鼓吹好人政府，參加善後會議。

第三，提倡國故，標點儒林外史，做小詩，講趣味。——同上。

初黎在這裏指出了『新青年』分化的原因：是在於資產階級向封建勢力妥協，投降，是在於資產階級『與封建勢力合流起來』『從此消失』了他們的『革命能力』，因此，官僚化了。『新青年』右派，才去『提倡國故，標點儒林外史，做小詩，講趣味』。又因此，中國的文學革命，才頓呈出一個反動局面來。

這種分析對不對？

我的意見，以為初黎這種分析還不十分正確。這種不正確的主因，是在於初黎把當時的資產階級估量得太右，尤其嚴重的，是說資產階級『從此消失』了他們的革命能力！

我們知道，中國民族資本——尤其是工業資本——是歐戰時才爬起來的，歐戰後帝國主義的魔手又伸來東方，中國的民族資產階級雖然大大的受了一個打擊，但他們却不像初黎所說的一樣，馬上就向帝國主義及其工具封建勢力妥協投降；馬上就去和封建勢力合流起來而反動，恰恰相反，他們『在這樣困難的狀態當中，為自存起見』，遂不得不向帝國主義及其走卒封建勢力抗鬥。這時候，他們還沒有消失革命的能力。這可說是當時的實在情況。

我們可以這樣說：五四以後和五卅以前的中國資產階級都還沒有完全消失他們的革命作用，都還是帝國主義和封建勢力的對抗派！

那末，他們的革命作用是消失於何時呢？簡單的說來，是動搖於五卅的高潮，而消失，妥協，投降，反動於一九二七年中國大革命快要成功的前夜。

『新青年』分化的時代，資產階級還沒有開倒車，還沒有朝反動方面走去。

因此，對於『新青年』的分化，只能說他是代表資產階級派和代表無產階級派的分化。是勞資兩階級的思想，立場，世界觀根本不同而起分化。資產階級的思想家不能投降無產階級的思想家，於是，他們只好各守各的戰壕，各為各的階級利益而戰鬥。

這怎麼可以說是資產階級的『妥協，投降』，『合流反動』呢！

明白了那時的資產階級還沒有投降反動，就可以明白整理國故有什麼意義。

胡適之所倡導的整理國故，究竟是以怎樣的方法，怎樣的立場去整理呢？

胡適之之流的整理國故，是以所謂科學的方法，實驗主義 (Pragmatism) 的態度去整理

的，換句話來說，他們的所謂整理，實際上還是離不開他們那資產階級的立場去整理。

歷史的化石裏雖然挖不出來什麼，然而他們所用的工具，還是那套資產階級的工具。

這能說是資產階級反動投降的鐵證麼？

雖然，我們不必誇大整理國故的意義，像侍桁所說：整理出一部『紅樓夢』，就要勝過介紹十部『浮士德』。然而，我們却也不可說這就是資產階級的思想家妥協投降的鐵證。

我們要有勇氣來承認牠的消極的作用，反封建的 *Ideologie* 的消極的作用。

如果我們否認了這點消極的作用，認為只要與國故發生一點因緣都有妥協投降的嫌疑，那末請問我們若用唯物辯證法的方法，馬克斯主義的立場去研究所謂國故，難道也有妥協投降的嫌疑麼！

五四時代用所謂科學的方法和實驗主義的態度去整理國故，有牠消極的作用。我們現在用唯物辯證法的方法和馬克斯主義的立場去研究國故，也自有相當的意義。

要知道，這是兩個不同的階級在兩個相異的時代所用的工具不同，因之也就各有各的意義和作用。

因此，我們可以總括一句說：五四的新文學運動，是資產階級反封建勢力的文學運動。牠的本來面目是如此，牠所得的結果也是如此。

牠和當時整個的文化運動的本身一樣，不能通過牠的立場，再向前躍進一步。

### 三 浪漫主義的文學運動

在文學革命運動的高潮中，同時掀動起來的兩股洪流，便是自然主義的文藝運動和浪漫主義的文藝運動。

這兩股洪流是不能和五四時的文學革命的高潮割裂開的，他們都只是那一高潮展開時所湧出來的兩股洪流，這兩股洪流後來的發展，雖然各有各的階級背景和社會根據，但他們之不能和文學革命割裂開來觀察，這是沒有多大疑義的事。

這裏，爲了說明便利起見，我先從浪漫主義的文藝運動說起。

中國浪漫主義的文藝運動，人人都說是創造社所倡導的，雖說創造社從前曾經聲明說他們並沒有什麼一定的文藝主張，但我們只要去一考察他們當時的文藝指導理論，只要去一研究他們的文藝作品的內容和形式，馬上我們就可以看出，他們那時所幹的不能不說是浪漫主義的文藝運動。

我們試把仿吾在那時所說的話來看看吧：

『至少我覺得除去一却功利的打算，專為文學的全與美，有值得我們終身從事的價值的可能性。而且一種美的文學，縱或他沒有什麼可以教我們，而他所給我們的美的快感與慰』

安，這些美的快感與慰安對於我們日常生活的更新的效果，我們是不能不承認的」——仿吾：新文學的使命。

「不僅覺醒了的心靈在要求精神上的糧食，即困苦中的靈肉亦在渴望精神上的慰安。人類將漸不信物質問題的解決為一切問題的解決，他們由自己所召致的物質的困苦解脫時，他們將更要求藝術的薰洗」——仿吾：藝術之社會的意義。

「藝術界裏面有許多的人的藝術被別人稱為藝術的藝術」他們尤為研究社會問題的人所集矢。這也不能說是公允的事，既是真的藝術，必有牠的社會的價值；牠至少有給我們的美感。——同上

像仿吾這樣有勇氣的去保護藝術之宮，難怪矛盾要說這樣的話了：「在當時創造社的主張是「為藝術的藝術」，說過「毒葷雖有毒而美，詩人只賞鑑其美，俗人終記得有毒」這一類的话。感情主義和個人主義的調子，充滿在他們那時候的作品」。

是的，創造社當時所倡導的在客觀的事實上確實是「為藝術的藝術」的浪漫主義的文藝運動，這是千真萬確的不可否認而且也不必否認的事實。

問題不在於這一運動是不是創造社所主張的，問題只在於在什麼條件之下產生了這一「為藝術的藝術」的浪漫主義文藝運動？

這個問題，不是幾句話所能解答的，首先，我們還應該去分析產生這一運動的階級背景和歷史條件。

這裏，我要先引初黎的話：

『國內的布爾喬亞既失了他的革命機能，後與封建勢力合流——妥協，來壓迫一般大眾，於是首先感着痛苦的是小有資產。』

『站在小有資產者的立場，承繼中國文學革命的正統，除了向封建遺制進攻之外，復執拗地反抗着官僚化了的新興資本，毅然崛起的，是當時的「創造社」。』

『我們知道，「創造社」是在這光榮的鬥爭中產生，在當時牠是一個革命勢力。』

『他們的戰綫，由封建勢力，延長至官僚化了的新興資本，所以當時一切的既成勢力都成了他們的敵人，後來除了革命的廣東而外，他們在諾大的一個中華，幾無一所安身之地。』

『至於他們當時文學上的標語，是「內心的要求」自我的表現」這的確是小布爾喬亞意識的結晶」。——同上。』

再看我們的仿吾又是怎樣的分析：

『有人說創造社的特色爲浪漫主義與感傷主義，這只是部分的觀察，據我的考察，創造社是代表小資產階級 (Petit Bourgeois) 的革命的「印貼利更追亞」。浪漫主義與感傷主義都』

是小資產階級特有的根性，但是在對於資產階級的意義上『這種根性仍不失為革命的』。——  
仿吾：從文學革命到革命文學。

初黎和仿吾的意見大致一樣：他們都一致的承認，創造社的立場是小資產階級的立場，創造社是在資產階級『投降，妥協，反動，合流』之後，承繼了中國文學革命的正統。創造社所幹的文藝運動——即浪漫主義的文藝運動——是有革命的作用的。

這便是他們所分析的浪漫主義的文藝運動產生的階級背景和牠的歷史條件。

對不對？像仿吾和初黎這種分析，對不對？

首先我要問仿吾：浪漫主義和感傷主義是不是專是小資產階級所特有的特性？浪漫主義和感傷主義又為什麼對於資產階級都是有革命作用的？

再問初黎：所謂『內心的要求』，所謂『自我的表現』，是不是只限於小資產階級才有這種意識？創造社的代表作家又那一個是代表小資產階級的？

我還要問問仿吾和初黎：創造社的幾個代表作家的階級立場通通都是一致簡直沒有什麼差別麼？

我說：初黎和仿吾的分析都恐怕不見得十分正確吧！

為什麼呢？因為：

第一，仿吾和初黎都一致的承認『認創社所倡導的文藝運動（即浪漫主義的文藝運動）是以小資產階級的立場，活躍於資產階級的文藝運動已經『妥協，投降，合流，反動』的時候。

第二，仿吾和初黎都一致的承認，創造社的諸代表作家，都共同的是以小資產階級爲立場。

是不是真是如此呢？待我們來簡單的考察吧。

第一在前面我已經說明，在五卅之後和五卅之前，中國的資產階級還沒有投降，反動，因之，牠的文藝家也就沒有投降，反動。創造社的浪漫主義的文藝運動正是在這個時候展開的，我們不能看爲是資產的階級投降反動後所湧現出來的新階段。

第二，創造社的兩個代表作家（沫若和達夫）的階級立場是不一致的，很顯然的，在他兩人作品中所表現出來的思想，情緒，和世界觀完全是相反的走到了兩個極端，我們怎麼可以說他們是一致！

這兒我們開始來簡單的分析這兩個代表作家的階級的立場吧：

沫若是代表那一階級的。就是說沫若在他的文藝作品裏，反映了那一階級的思想，情緒，和世界觀？簡而言之，反映了那一階級的 Ideology？

沫若的全文藝生活，十年以來，大概可以分成三個時期：

第一個時期——從五四到五卅。

第二個時期——從五卅到一九二八。

第三個時期——從一九二八到現在

沫若的第三時期還正在展開，第二時期，也因參加了北伐戰爭沒有什麼多的代表作。所以，沫若文藝上的黃金時代，還是要算他的第一時期，同時，這一時期也正是浪漫主義文藝運動的黃金時代。

在這一時期裏，沫若的第一部代表作是他的『女神』；第二部代表作是他的『三個叛逆的女性』。

沫若在『女神』中的第一首長詩『鳳凰涅槃』裏，象徵了資產階級的新生；在『筆立山頭展望』裏，謳歌了二十世紀都會的動態的物質文明；在『勝利的死』裏，在『匪徒頌』裏，都表現出他那狂風暴雨般的反抗的精神和意志。全部『女神』的思想雖然不十分統一，然而表現在女神中的反抗的精神，反抗的意志，和反抗的情緒都是非常之健全而統一的。

至於『三個叛逆的女性』，更是怎樣的在那裏曝露封建階級的醜淫，頑固，萬惡無恥！

是怎樣的在那裏鼓舞新時代的女性起來反抗暴君，反抗家長，反抗封建的舊禮教和舊道德！像沫若這樣的思想，這樣的情緒，這樣的世界觀，顯露出牠的光芒於五四之後和五卅之前，請問：這可是以『伸頭縮屁股』爲其特性的小資產階級的 *Ideologie*！

像這樣的思想這樣的情緒，和這樣的世界觀，在五四時代，要資產階級才有，說一句話：小資產階級還沒得！

沫若，他在這一時代裏，反映了資產階級的意識形態，他成了資產階級的文藝上的戰士！

這一時代的資產階級是革命的，他的文藝上的戰士當然也是革命的。

郁達夫呢？

達夫的沉淪，達夫的悲觀，達夫的消極和墮落；達夫的頹廢和浪漫，都和沫若走了一個相反的極端（恕我暫不引他的著作）這又是什麼原因呢？

讓我簡單的來說一說吧：

滿清未亡以前，中國的士紳階級，在經濟上和政治上都是一個居於優越地位的階級，所謂士，便是當時那些秀才，舉人，和翰林，那些所謂士大夫階級；所謂紳，便是那些，地主，財主，和田主，那些所謂地主階級。士和紳有機的合攏來，便是當時的貴族地主階級。

在帝國主義經濟侵略的過程中，這一士紳階級的上層受了帝國主義的御用變成了政治上的官僚買辦和經濟上的鉅商買辦，大多數的下層在商品經濟掃蕩農村的過程中，漸漸的陷於沒落的地位。辛亥革命成功喪失了他們政治上和法律上的特權，（開科取士的制度廢止）由這一階級出身的子弟，便想由新的路線去取得一條做官發財的捷徑，於是乎讀洋書，說洋話，跑洋國，進洋學堂，企圖取得一個新的功名：洋秀才，（據說是高小畢業生）洋舉人，或洋翰林，將來才容易陞官發財，發財陞官。不料帝國主義的毒爪更深深的抓碎了農村，歐戰期間，從前他們最小視的俗物，下流東西（工商業資本家）也漸漸的抬起頭來，把他們的經濟地位更摧毀到一個殘敗不堪的沒落的地位，再來一個年年不斷的軍閥戰爭，這一廣大的階級層直走進了一個迅快的沒落的過程中，簡直沒有翻身之一日。

這一階級的前途，是那樣的暗淡，那樣的陰慘，於是他們只好幻滅，只好悲哀，只好憂鬱，只好怨憤，開張眼不敢想自己的前途；閉着眼不忍想自己的過去，在鄉村裏的，只好吃鴉片，嫖土娼，在城市裏的，（尤其是這一階級的智識分子）只有喝酒精，追女人，逛窯子，發牢騷，隔不多時又要來一次痛哭流涕。

在五卅之後和五卅之前，這一沒落的士紳，簡直走到了他的末日窮途，他的前途簡直是異常的陰慘和暗淡。

當時普遍於全中國青年心裏的苦悶與悲愁，表現在行動上的頹廢與墮落，大多數都是這一沒落階級的應有的變態。

他們沒有金錢，名譽，和美人；他們所迫切需要的也是這三件寶貝。

他們既得不到金錢，名譽，和美人，除了無端歌哭，無端狂笑，嘲世罵俗，牢騷滿口而外，唯一的辦法，唯一的出路，只有醉酒婦人以消極的自殺。

達夫的全部作品，可以說赤裸裸的反映了這一沒落的士紳階級的意識形態。達夫是這一沒落的士紳階級最徹底最大的代言人。

在五四之後和五卅之前的小資產階級的 *Ideologie* 是這樣的嗎？

歷史將給我們一個否定的回答吧。

因此，我要說：浪漫主義文藝運動的兩個代表作家都不是什麼小資產階級的立場，沫若和達夫剛剛走了一個對立的極端，這個對立的極端，反映了兩個相反的階級的思想，情緒，和世界觀，代表了兩個相反的階級的意識形態。

沒落的士紳階級的前途，既是那樣的暗淡陰慘，絕望悲觀，他們的生活又是那樣的頹廢墮落，消極浪漫，難怪他文藝上的代言人要嘲世罵俗，逃避鬥爭，而高叫『爲藝術的藝術』，反對藝術上的功利見解了。

沫若呢？沫若既是革命的資產階級文藝上的戰士，既在他的作品裏很功利的去轟擊封建的 Ideologie，爲什麼他也跟着喊爲藝術的藝術呢？這豈不是一個大矛盾嗎？

不錯！這確是一個形式邏輯的矛盾，然而我們若辯證法的去考察，實質上確又不是一個大矛盾！

爲什麼呢？這因爲當時的資產階級雖然已經覺醒，他在社會上的組織力量却還異常的薄弱，致使他的文藝上的代言人不想馬上就去參加現實的鬥爭，不想馬上就打出藝術上的功利的見解的旗幟，而甯肯容留在『爲藝術的藝術』的旗幟下，去做自己的藝術活動。

這就是這一個大矛盾的原因，也就是在一個旗幟之下能暫時容相反的兩派的活動的歷史的解釋。

試看後來五卅的浪潮漸漸捲來，我們的沫若，我們的仿吾，趕快就撕碎了從前硬肩着的大旗，很功利的喊出了革命文學的口號。這不就是一個明證麼？

我的話可以收攏來了：

中國浪漫主義的文藝運動不是統一的小資產階級的文藝運動，而是分裂着的兩個相反的階級的文藝運動，一個是沒落的仕紳階級，一個是革命的資產階級。而且這個革命的資產階級的文藝家，（指沫若）不論在文藝的形式上或內容上都澈底的完成了他歷史的任務。

#### 四 自然主義的文學動動

自然主義的文藝運動也是在新文學運動的高潮之展開中湧現出來的。這一運動的明目張胆的主倡者，誰都知道，是當時的文學研究會。

這一自然主義的文藝運動的理論指導者，究竟提出了些什麼具體的主張呢？

請讀下面這篇文章吧：

「這樣看來，文學決不能僅以描寫生活的真實，即爲止境，應當多所別擇，把文學家的情感和理想寓在裏面，才能對於社會和人生發生影響。這就是文學的原則。質言之，文學是不應當絕對客觀的，而應當參以主觀理想。……

「所以，藝術——文學——如果只有他本身的目的，那也只是沒有用的藝術——文學。人生的藝術——文學，纔能算做真藝術——真文學。

「上面幾段話是說明文學應當歸結到人生方面；換言之：文學作品的製成應當用作者的理想來應用到人生的現實方面。文學一方面描寫現實的社會和人生，他方面從所描寫的裏面表現出作者的理想。其結果：社會和人生因之改善，因之進步，而造成新的社會和新的個人，這纔是真正文學的效用。」——耿濟之：前夜序。

耿濟之雖然不是自然主義文藝運動的重要的理論指導者，（抱歉的是關於他們的理論指導的重要文章搜不到手）！但從他這幾篇文章中很可以看出他們的主張和態度他們是反對絕對客觀的自然派的，他們是主張人生的藝術的，他們對於藝術的見解是很功利的。

這還可以引矛盾的話來作證：

『現在講到文藝的時代性，社會化，等等話頭，所謂革命的文學批評家便要作色而起，大呼是『太舊太灰色』了；但想來大家也不會忘記今日之革命的文學批評家，在五六年前却是出死力反對過文學的時代性和社會化的『要人』，這就是當時的創造社諸君。即使人們善忘，總還記得，當時創造社諸君的中堅郭洸若成仿吾，曾經力詆和他們反對的被第三者稱為『人生派』的文學研究會的一部分人的文學須有時代性和社會化的主張為功利主義。』——矛盾：讀倪煥之。

這兒說的更明白：倡自然主義文藝運動的人，是主張文學須有『時代性』的，是主張文學須『社會化』的，換句話說：要人生的藝術——文學——才能算做真藝術，真文學。

我在這裏所要探討的問題，倒不在那時應不應該主張『人生派』的自然主義文藝運動，我要探究的：第一是為什麼那時會產生這一『人生派』的自然主義文藝運動？第二是在這一『人生的藝術』主張下面究竟產出了一些什麼樣的作家？又為什麼只能有這些作家出

現？

爲什麼會產出這一「人生派」的自然主義文藝運動呢？

在未解答這一問題之先，我們還是先來看看在他們的旗幟下究竟產出了一些什麼樣的作家吧。

在自然主義文藝運動的旗幟下，究竟產出了一些什麼樣的代表作家呢？

第一個是以自然主義的作風名震一時的魯迅；（魯迅雖不是文學研究會的人，但他的作風却是自然主義的。）第二個便是在「人生派」的文藝運動中生產較多而成功較大的葉紹鈞；第三個便是以所謂描寫大時代的三部曲震動了一九二八年的中國文壇的矛盾。

這兒，我想對於這三個作家的階級立場，加以簡單的分析：

魯迅究竟是代表那一階級的？只有魯迅的全部著作可以給一個公正的回答。

我們在魯迅的兩部名著——『吶喊』與『彷徨』中，可以看出他的兩種傾向：

一種是反封建的傾向：在『吶喊』和『彷徨』中，魯迅都會以辛辣的筆調，在那裏很尖酸的嘲罵了許多種型的封建老朽，封建廢物。試看『阿Q正傳』中的趙太爺，『高老夫子』中的高老夫子，……這些廢物老朽，魯迅都在毫不客氣的諷嘲他們，笑罵他們：

另一種是人道主義的傾向：在『吶喊』和『彷徨』中，魯迅又曾以人道主義者的立場，

對於許多爲不幸的運命所播弄的人們，給以無限的同情，無限的憐意，試看『故鄰』中的潤土，『祝福』中的祥林嫂，……魯迅又是在怎樣的同情他們，可憐他們啊！

魯迅這兩樣傾向，可以顯示出一種怎樣的立場呢？

人道主義的同情是一種小資產階級的立場這是不用說的了，就說反封建殘餘的傾向吧，這也要看魯迅是以怎樣的立腳點去反法。

這把沫若和魯迅一比就可以看出來了：對於封建勢力，你看沫若是在那裏怎樣的對他作獅子吼，怎樣的對他放綠氣炮，然而魯迅，他雖然也在嘲罵封建勢力，也在攻擊傳統思想，然而他却沒有新興階級的眼光，他雖然在大聲的『吶喊』，但他的態度却仍舊有些『徬徨』，這在魯迅的其他許多著作中，更可以找出許多證明出來的。

因此，魯迅的階級立場，仍然是一個小資產階級的立場。

葉紹鈞呢？

葉紹鈞的小說中的主人翁，大半都是城市中的小資產階級，城市中的小學教師，城市中的窮苦編輯，以及城市中的受過新思想洗禮的青年男女，有時他雖然也在嘲諷封建中的人物，但他大部分的著作還是在替那些城市小資產階級『訴苦』，除了『訴苦』而外，對於許多被運命播弄的下等人，他也和魯迅一樣，是抱着滿腔酸淚很同情於他們的。

我們試看他的『隔膜』中的第一篇小說『一生』，他是在怎樣的同情於『伊』的遭遇；『城中』中的第一篇小說『病夫』，他又在怎樣的替小資產階級的智識分子『訴苦』。其他還有許多人道主義的和訴苦式的小說，我在這裏不必多引了。

我們不是說葉紹鈞描寫了小資產階級就是小資產階級，是說他的作品中所表現出來的作者的立場是小資產階級，因此，葉紹鈞是一個小資產階級的文藝戰士。

至於矛盾，他以自然主義的作風閃現於一九二八年的中國文壇，他的歷史背景不僅不同於五四，就是五卅也大不相同，對於他，我想稍遲一下再說。

這兒我們的問題來了：爲什麼倡人生藝術的自然主義文藝運動，偏偏只產出了兩個小資產階級的人道主義的作家？這一問連我們的第一個問題都解答了。

我們應該明白，——

在五四時代，中國的小資產階級——店東，小商人，手工業者，以及許多小資產階級的頭腦勞動者——在帝國主義和封建勢力的政治的和經濟的壓榨下，確實是很痛苦的，然而在他們之中，除去最下層的小資產階級的手工業者而外，他們對於封建勢力，帝國主義，和國內的資產階級，他們雖然也很有許多不滿，但他們總有些動搖，徬徨，和猶豫，一句話：他們總不堅決。

這反映在文藝上來，於是他的理論指導者，只能叫人家去描寫悲慘的人生，去表現黑暗的不良社會；而他的文藝作家，也只能以人道主義者的立場，去替他們訴苦，訴苦又訴苦，對於封建勢力，資本制度，多多少少的去替他們表示不滿意。

這便是產生人生派的自然主義文藝運動的歷史條件。

在這樣的歷史條件之下，不怕他們怎樣大胆的敢於在文學上提出了功利主義的主張，怎樣大担的在那裏高倡文藝的時代性和社會化，然而他們還是不能跳過歷史的大門，（不僅他們不能跳過，誰也不能跳過）只能成爲一個小資產階級的代言人，一個小資產階級的 *logie* 的反映者。

這便是他們只能產出一些小資產階級的文藝家的歷史的必然性。

說到矛盾，那又不可與魯迅和葉紹鈞『同日而語』了。

一九二七年的末和一九二八的初，中國的社會變革運動遭了嚴重的慘敗，小資產階級的智識分子處於階對級立的那樣尖銳化的情況中，既無勇氣向左轉，也無胆力朝右去，於是只好在此倒左不右的中間，徘徊又徘徊，猶豫復猶豫，這樣的結果，只有逼着自己的信仰的動搖；只有感到自己所企圖的光明的幻滅。在動搖和幻滅之後，他們便陷落在消極悲觀的泥潭中，索性一步踏到以酒精肉感來變相的自殺的路上去。

像這種上不粘天下不着地的遊魂似的 Tchilligentsia，就是直到而今，我們還可以在許多大城市中看到他們殘餘的鬼影！

矛盾的三部曲中的『追求』，便赤裸裸的反映了這一時期的小資產階級『動搖』，『幻滅』以後的意識

矛盾自己覺得：他是把這一時代抓着了。不錯，他確實是抓着了，不過，只可惜他所抓着的是一些鬼影遊魂！

『追求』中的章秋柳，在她的生活上毫不動搖的實行着章秋柳主義，這個主人翁實際上就是矛盾的靈魂的化身，矛盾不要躲閃，其實也不必躲閃：

章秋柳主義其實就是矛盾主義！

魯迅和葉紹鈞，不管他們是怎樣的動搖與徬徨（一九二八年『普羅』文壇對於魯迅的不滿就在於他態度的不堅決）。一直到現在，他們都還有他們消極的作用。（自然，轉變後的魯迅，作用是非常之大的了。）至於矛盾，除了宣傳他的章秋柳主義而外，若說還有什麼作用的話，那便是對於『普羅』文壇的拚個死活的猛攻了。

真想不到『人生派』的自然主義文藝運動的旗幟下，最後竟送出了這麼樣的一個文藝戰士！

## 五 革命文學運動

革命文學運動，究竟有沒有這一文學運動？假如有的話，又在怎樣的歷史條件下產生了這一運動？

在五卅運動之前，光慈確曾主張過革命文學的，當時也確會有許多青年給以不少的同情的回響，（我彷彿記得，光慈和澤民曾合辦過『春雷』，贊之者有王環心王秋心兄弟及許多青年朋友）惟在那時，因客觀的歷史條件的不成熟，提倡儘管提倡，而形成一種運動却沒有那麼一回事。

五卅之後，沫若才在『創造月刊』上發表了『革命與文學』那篇文章，接着，從來不肯輕易放棄他保護藝術之宮的『板斧』的彷徨，也撕碎了他肩了很久的『爲藝術的藝術』的旗幟很功利的，吼出了他的『革命文學與他的永遠性』。

在這時，光慈更努力了。除了寫作些論文而外，要緊的是他在這一時期出版了許多創作。

從此之後，這一文學運動的主倡，才成了普遍全國的一大運動

因此，我們要說：這一革命文學運動是有的？我們不能否定這一運動的歷史事實。

但牠是在怎樣的歷史條件下產生的呢？這裏我要作一個簡單的回答。

中國的無產階級從二七反軍閥的政治鬥爭之後，一九二三年更參加了國民革命的鬥爭，與資產階級結成了一條聯合戰線。

震動全世界和全中國的五卅運動，是這一英勇的中國無產階級所領導的，這一運動展開了革命的高潮，掀動了後來的反軍閥和反帝國主義的北伐戰爭，一直洶湧下去以到於一九二七中國大革命的前夜。

這是多麼偉大的一次革命運動啊！

中國的無產階級在這一次運動中表現了他無比的英勇，不僅帝國主義和封建勢力嚇得屁滾尿流，就是同在一條戰線上的資產階級也嚇破了狗胆，開始對於革命動搖，而思有以破壞。

這時候，中國資產階級的狐狸尾巴才開始脫了出來，才開始暴露出牠改良主義的妥協性。

然而，英勇的中國無產階級并不因此而動搖，他們更加艱苦的猛鬥下去，爆發了繼五卅之後而起的全國的反帝國主義和反封建勢力的革命運動。

在這樣成熟的歷史條件之下，推動了資產階級的文藝戰士——沫若——的轉移（變為馬

克斯主義者)。影響着保護藝術之宮的人——仿吾——之拋棄了自己的旗幟，竟以功利的見解去解釋文學。至於光慈，不消說努力更大，而受這一偉大的高潮之洗禮也更深了。

於是，革命文學，因此，也才成爲普及全國的文藝運動。

但我們必須注意，這一時期的革命文學運動，一因資產階級的動搖，二因小資產階級的革命化，三因無產階級尙與資產階級結成聯合戰線，因之無產階級的意識也就不鮮明，反映在文學上來，於是便形成小資產階級氣味兒很濃的『混合型』的革命文學。

試看這一時期的代表作家光慈的作品，幾幾乎沒有一部不被那種小資產階級的氣味兒籠罩着，這便是一個明證。

## 六 無產階級文藝運動

一九二七年之末和一九二八年初，在中國的文壇上曾經掀動起一個很大的浪潮，這浪潮曾經搖震了中國的全文壇，波浪滔滔的蕩激着全中國一直滾流到現在。

誰都知道的，這便是一九二八年一直到現在還在成熟的過程中的無產階級文藝運動。

這一文藝運動是怎樣的發生的呢？

有人說？這是創造社那些傢伙投機，這是太陽社那些小子逃避現實的鬥爭，躲在『普

『文學——即無產階級文學——的旗幟下幹出來的鬼玩意兒。

投機嗎？三歲孩子都知道，要投機，最好一個二個都朝西京去求官，投機投到普羅文藝方面來。恐怕只有創造社那些傻子。

至於說到逃避<sup>②</sup>，說這話的真是初黎所說的，好一個有產者差來的蘇秦！

我們就退一步不把他當成蘇秦吧，你說這樣話的人要曉得，當時的政府抓着這些所謂逃避的小子，未使不是一樣的砍頭呀！

『普羅』文壇，並不是如你們所想的那樣一塊樂土。

又有人說：普羅文藝運動是從日本偷來的，偷人家別國的東西來驚奇炫異，只是些想出風頭的怪物。

中國的普羅文壇曾經介紹過日本普羅作家的作品和理論，這是事實，曾經受日本以及全世界的普羅文壇的間接的推動，這也是事實。

然而這就是中國普羅文藝運動發生的主要原因麼？這樣的去觀察，真是腦袋未免太過於簡單！

如果中國的歷史的客觀條件不具備，任你就去把別國的全部東西『偷』來，結果還只不過是『偷』來而已，並不能形成一個運動的。好幾年前，不是就有人在那裏『偷』過蘇聯的

『文藝論戰』麼。不是早就有人在那裏和日本的普羅文壇有些往來麼？然而結果又怎樣呢？結果還只不過是那樣的一個結果。

這些對於普羅文藝運動的發生的認識，不僅是很盲目的，而且還含有些惡毒的敵意。

然而，普羅文藝運動究竟是怎樣發生的呢？

我至今還是很同意初黎的分析：

『在中國革命的初期，因為牠內包的要素的複雜，所以牠反映到意識方面來的，只是一個混合型的文學。

『然而經過國內布爾喬亞及小有產者智識階級相繼叛變底兩個階段以後，即中國普羅列塔利亞特的 Hegemania 確在了的今日，革命文學當然被奧伏赫變為普羅列塔利亞文學。這也可以說是一個文學上的方面轉換。

『然而這一個方面轉換，決不能實行於前年或去年上期，這必然地應該實現於去年的年底，或今年的新正。

『因為在去年的九月間，革命才入了牠第三階段，在十冬月間，普羅列塔利亞特才把牠的政治的方向轉換完結』。

只有這樣去分析普羅文藝運動的發生，才能認清普羅文藝運動的歷史意義，同時也才能

夠確定牠的歷史任務。

初黎這種分析是很正確的，所以，我同意。

到現在，普羅文藝運動已整整的有二週年的歷史了，牠的新生的意義，牠的對於中國文壇的影響，我暫且不去說牠，不過，牠在這一新生和長成的過程中，究竟經過一個怎樣的階段？現在究竟長到一個什麼樣的程度？似乎有略說的必要。

普羅文藝運動的第一個階段，在理論上是在堅決的和中國的既成文壇鬥爭，在這一鬥爭的過程中，雖然不免犯着一些理論上的或左或右的毛病，然而正因為有了這一堅決的鬥爭，才奠定了普羅文藝運動的基礎，才展開了牠自身發展應走的前路。在作品方面呢。好的且不去說牠，這裏我只指出牠的兩種壞的傾向：一種傾向是只側重於無產階級的自然生長性的生活的描寫：一種却只去表現無產階級的前衛的英雄行動。前者寫得好的，至多只能替無產階級『訴苦』，後者寫得壞的却形成了被敵人所嘲罵的所謂『標語口號文學』。在普羅文藝運動的第一個階級，這些幼稚的現象，確實是有的，我們却有勇氣來承認這一過程中的幼稚。不管什麼運動都經過一個幼稚的過程，我們的文學革命運動的前期也免不了這個定則，我們現在試把『嘗試集』去翻來看看吧，那是詩，那是曾經在新文學運動中轟動一時幾乎是人人皆知之的詩，然而現在我們去看，却要笑破我們的肚子！

新文學運動的主張者胡適不幼稚麼？幼稚這項嘲罵的王冠加在我們的頭上，我們爲什麼要怕！

普羅文藝運動的第二個階段，在理論上是在自己糾正自己左或右的毛病，在作品的意識上是在努力克服自己小有產者的意識的殘餘，在作品的形式上是在變革命的羅曼諦克爲普羅列塔利亞的寫實主義。

現在普羅文藝運動雖然還未完全結束這一階段，但牠在這一階段中却碰着了——一個歷史上的新形勢，不能不逼着牠向前伸展一步——走上第三個階段。

普羅文藝運動的第三個階段，是在中國全文境的大部分左傾和無階級的解放運動的復興的新的歷史條件下展開的，現在中國的普羅文壇才開始踏上這一階段，這一階段的特點，是要求我們的運動要擴大羣衆的對象，不要永遠的停留在小資產階級的羣衆中，要進一步的伸展到工農羣衆中去。因此，也就要求我們的文藝家，別要再像從前那樣浮遊太空，要積極的，切實的，腳踏實地的去參加無產階級的一切解放運動。至少至少要把自己的生活無產階級化，至少至少要把自己成爲一個戰鬥的無產階級。

然而，在目前這一新階段中，在我們的陣營裏，却隱然的發生了一種「同路人」的傾向，這種傾向的特點，是把普羅文藝家和無產階級之間的關係，硬分成「我們」和「你

們」，把文藝家看成了一個離開他本階級的第三者。這種傾向發展下去的結果，只有走上「同路人」的道路上去。

「同路人」的傾向之發生於中國普羅文藝運動深入的現階段，這不是一二人的錯誤，也不是一件偶然的事，這是有牠的社會根據和階級背景的。普羅文藝家只有努力充實自己的戰鬥生活，積極的參加一切無產階級的解放運動，以堅強自己的階級意識，然後才能掃除這一小資產階級的意識的殘餘在文藝上的反映。

中國的普羅文藝運動之由幼稚而漸長成，由長成而漸深入，這恰恰反映了中國的無產階級由慘敗而至於復興的這一過程。牠的未來的前途，只有隨着牠的主體階級——無產階級——的解放運動的的擴大而擴大，發展而發展。

## 七 結 語

綜觀十餘年來變遷不定的中國文藝運動，我們很可以看出，恰恰反映了這十餘年來千變萬化的一部中國社會史。

這是很顯然的——

第一，因有民族資產階級（主要的是工業資產階級）的階級的覺醒，於是才有五四的新

文學運動。

第二，因有士紳階級的沒落，於是才有以頹廢墜落為中心的浪漫主義文藝運動。

第三，因有小資產階級的貧困化，於是才有『人生派』的自然主義文藝運動。

第四，因有無產階級領導了各階級的聯合戰線的革命運動，於是才有『混合型』的革命文學運動。

第五，因有無產階級的階級鬥爭激烈化和尖銳化，於是才有無產階級文藝運動。

這都是一些不能否認的歷史事實。

而且，我們更可以看出，兩種新舊文藝運動的對立，並不是根源於有人在那裏炫異驚奇，牠只是反映了兩個階級的對立。

新文學運動和舊文學的對立，只是反映封建階級和資產階級之間 *Ideologie* 的對立。

革命文學運動和頹廢的浪漫主義文藝運動的對立，只是反映了沒落的士紳階級和革命的  
小資產階級之間的 *Ideologie* 的對立。

普羅文藝運動和既成文壇的對立，也只是反映了資產階級（新月派）和小資產階級之間的 *Ideologie* 的對立。

難道這些事實又是能否認的麼？

吧：  
中國無產階級的解放運動已經推進到一個新的階段來了，我試在此大胆的放一句預言

中國普羅文藝運動的前途，將有一個黃金時代快要到來！

附白：

我這篇文章因為時間倉卒，搜集的材料少而涉及的範圍却寬，其中如有持論不正確的地方，我歡迎一切的批評和糾正！

理論鬥爭的過程，便是我們的文藝運動展開的過程。

我在這裏靜聽着一切悅耳或不悅耳的回響！

一九三〇，二月十日。

本社出版翻譯長篇短篇小說

西萬提斯的未婚妻

阿左林著 戴望舒合譯 徐霞村

——短篇——

本書為阿左林的小說選集。阿左林為當代西班牙文壇巨子，作風清淡，蘊藉，清鮮而雋永，使人有觀荷蘭派畫，讀唐人小品之感。譯者尤能時時將原著之作風的長處充分地達出，故不但可供愛好現代文學者欣賞，且可作散文之模範，尤宜人手一篇也。

實價六角五分

絕望女

徐霞村譯

——短篇——

本書為世界諸名家之短篇傑作集，含有法朗士，高爾基，皮藍得妻，果戈理，托斯退益夫司基，柴霍甫，布寧，阿左林，比爾路易諸人的作品，可為研究世界文學者之入門書。至於譯者徐霞村先生的譯筆之清新雋永，凡讀過他的譯品的人都知道的。

實價六角

在世界界的盡頭

——短篇—— 王魯彥譯

女心三部曲

——長篇—— 施蟄存譯

——說明將在第二期文藝講座披露——

# 中國新興文學論

錢杏邨

## 總 目

- 一，『中國青年』時代（一九二二—二七）——二，『創造月刊』與『太陽月刊』時代（一九二八）——三，關於『新流月報』（一九二九）——四，『拓荒者』與左翼文藝（一九三〇）——五，指導理論的發展（一九二二—三〇）

## 第 一 章

偶而在一本舊雜誌裏看到了一位女詩人的一首詩。這是她在野外寫生時的偶然的感興之作。這首詩是歌詠一位在田裏辛勤掘地的農女，讚美她的勞働。可是，在收束的地方，這位

女詩人却寫上了『你終日勞働，我替你担心。怕你腰兒折斷，寂寞了我畫布上的風景』幾行字。在這裏，可以看到這位女詩人，女藝術家，是如何的忠於她的藝術。若果農女的腰就是折斷了，祇要不『寂寞了』她的風景，我想她一定是不會替這位農女擔憂的。一位農女的腰折斷了，遠不如畫布上的風景被『寂寞了』的重要，在布爾喬亞看來，這是何等值得他們敬佩的藝術至上主義者的論調喇！

就因為讀了這首詩，使我想到一個問題。我想，自然新文藝運動開始以來，我們有過不少的男女詩人，他們對於勞働者，究竟有若何的理解呢？理解勞働者究竟到了若何的程度呢？他們也都是怕農女折斷了腰，『寂寞了』他們畫布上的風景麼？

這確實是很有興味而又值得研究的問題。

當我在頭腦裏梳理關於這問題的材料的時候，第一個出現的，就是新文藝運動的最初的作家胡適。當時，他在雜誌『新青年』（一九一八）上發表了『人力車夫，』表示對於勞働者的同情。這首詩的大意是說，有一位客人喊來了一個人力車夫，這是一個已經拉了三年洋車的十六歲的孩子。客人『忽然中心酸悲』起來，告訴他說他年紀太小，不坐他的車子，『我坐你車，我心悽慘』。但是，當這小車夫向他說了『我半日沒有生意，我又寒又飢。你老的好心腸，飽不了我的餓肚皮』以後，客人却『點頭上車，』招呼着『拉到內務部西』了。新

文化運動，新文藝運動的領導人物的胡適，他是用着這樣的態度來了解勞働者，同情車夫；他是坐在車子上面來同情於車夫的人。

另一個主要的文藝運動的刊物『新潮』裏的主要的詩人康白情，在胡適的『人力車夫』發表以後的一年，繼續的發表了他的『女工之歌』（一九一九）。詩的全文是：

我沒穿的，工費可以買穿。

我沒吃的，工費可以買飯。

我沒住的，工費便是房錢。

我再沒氣力，他們也給我二角一天。

他們惠我，惠我！

我有兒女，他們替我教育。

我有疾病，他們給我醫藥。

我有家務，他們只要求我十點鐘的工作。

我有孕娠，他們白把我幾塊錢休息。

他們惠我，惠我！

康白情這樣的寫着。這可以說是一首理想的『女工之歌』，因為工廠主在事實上是不会

如此優遇工人的。康白情竟忽略了在那時已經『高唱入雲』的『八小時工作要』的口號，他似乎充耳不聞。而又在這樣的剝削的條件之下，如搖尾狗一般的大唱其『惠我，惠我』之歌。這究竟是工廠主的喉舌呢？還真是同情於『女工之歌』呢？在『西湖雜詩』（一九一九）裏，康白情對於某一個問題，說着『假使馬克斯將怎樣解決這個問題呢？』的話，關於『女工之歌』裏的勞資問題，康白情爲什麼不去問問馬克斯，而祇單純的爲着廠方作讚美歌呢？

這一點，『星期評論』社的同人，是比較有了解的。作爲他們的主要作家之一的詩人劉大白，就寫過『勞働者，勞働者，世界的勞働者，』『勞働節，勞働節，世界的勞働節』一類的很雄壯的勞働的讚歌。不過，在劉大白的詩裏，這不是主要的題材。作爲主要的描寫的材料，却是爲封建勢力所支配的農村。他適應於當時的客觀的要求，盡量的，用新詩的形式，用歌謠的形式，曝露『田主來』的情形，描寫地主怎樣的壓迫農民，農民是怎樣的痛苦，怎樣的掙扎生活，他賦予這些農民以非常熱烈的同情。然而他的詩裏沒有戰鬥的調子，僅止是對他們的不幸的際遇加以哀憐。

同年，『新青年』的作家周作人，雖在向『兩個掃雪的人』（一九一九）致敬，對於日本的『東京砲工廠同盟罷工』（一九一九），發着『拿槍的人出來了，造槍的人收了盤

了」的憤慨，可是，他終於是一個「我感謝種種主義的人的好意，但我也同時體會得富翁的哀愁的心」的人，他是如安得列夫（Andreev）的精神，一面同情勞働者，一面又哀憐着富人。

此後不久，月刊『少年中國』也發表關於這一類的詩了。他們的詩人鄧仲澥曾一「遊工人之窟」（一九二〇），這位詩人是了解得當時的運動的主要口號之一的「勞工神聖」的，所以他能理解『沒有勞働就沒有世界』，他也認識了工人是『辛苦』的，所遺憾的是他並不能進一步的去了解工人們的『痛苦』，祇能看到女工們的『白嫩頸』。這也就無怪乎他當時祇能把『階級鬥爭』，『世界共產』，作為『話料』了。

留在日本的『少年中國』的作家田漢對於勞働者的了解，比之鄧仲澥要進步一些，他這時很注意於各國的關於勞働問題的詩歌，他寫成很長的論文『詩人與勞働問題』在『少年中國』上發表，他又兩次發表他的題作『一個日本勞働家』（一九二〇）的詩。

竹葉和松枝，

滿街吹得莎莎的響。

春日叮的那邊頭，

祇看見人來人往。

從春日町往水道橋去，

是一條冷淡的街道。

正在砲兵工廠的左邊，

行客和街燈一樣的少。

這時候，有一輛拖貨的空車，

橫傍着一間關了門的矮屋。

階級邊躺着一個勞働家，

吞聲在那兒痛哭！

祇有一盞昏暗的街燈，

照着他那淒涼的面目。

這時候，人家都忙着過年，

誰還來管他的死活？

電車空隆隆的來，

又空隆隆的去！

砲兵工廠的裏面，

還劈利啪啦的打個不住。

在這首詩裏反映的作家的情緒，同情於不幸的勞動者的情緒是非常熱烈。然而，他是束手無策的，除去給予這些勞動者以很傷感的同情而外。

這一點，同年發表在『新青年』（一九二〇）上的詩是比較の有着進步，夫庵（按即孫少侯）的『瓦匠的孩子』，當房主因他們交不出租而來逼他全家出屋的時候，他就能進一步的了解自己造屋，自己沒有屋住，是他父親的『傻瓜』，而要等長大來自己造一座房子住了。可是，這裏所包含的內在精神，是如十年後的資產階級批評家梁實秋的主張一樣，是希望自己也成起資本家來。『瓦匠的孩子』對於房主的逼迫，私毫也不感到仇恨，他祇希望自己將來也能造一座房子居住。

『新青年』的詩人之中，還有一位劉半儂，他對於勞動者的痛苦（『毯子』），和對於勞動者的壓迫（『蘿蔔』）也祇能給予他們以毫無目的意識的同情，他也祇能作『自己想把這毯子披一披，卻恐身上衣服髒，保了身子，壞了毯子』一類的爲勞動者訴苦的詩。

就在胡適發表了他的『人力車夫』之後的兩年，另一首描寫車夫的題做『春雨之夜』的顧頡剛的詩，在『文學研究會』的刊物『詩』上出現了。顧頡剛是被稱做『胡適之的高足』的考古學者，他對於勞動者的態度似乎比『乃師』要『稍勝一籌』，他同情於勞動者大概是在『春雨樓頭』，而不是騎在勞動者的身上。他完全取得人道主義的立場，他把車夫的生活

寫得非常淒涼。『這時候，背上的汗也成冰了，世界上祇有他一個人了，他的情侶，只有那一輛車，一盞燈了』，在這首詩的最後，他如此的描寫了勞働者的苦悶的生活，和他的悲哀的心境。他和胡適雖取着同一的發展的路線，在大體上，顧頡剛是『青勝於藍』的。

往後，『文學研究會』的作家徐玉諾，也發表了他的『農村的歌』（一九二一）和『歌者』（一九二一）等詩。在『農村的歌』裏他是描寫了在苛捐雜稅，以及軍閥混戰的局面下的農民的苦痛。『歌者』是專為軍閥混戰而作，那個農夫喊出了『那一回不是殺我們的兄弟，那一回不是我們兄弟自殺的』，和『界世上滿滿都是瘡疽，宇宙也變成黑灰色了』一類憤慨的話。這一位詩人對於種種的壓迫既感到而表現出的，並不是一種訴苦或是同情，他是直接遭受了壓迫的人，他在這壓迫下面，是憤慨了，瘋狂了，他的情緒緊張到了萬分。可是，他所能做到的也祇有憤慨，也祇有瘋狂而已！

前期接着出現的，曾經表示了他對於勞働者的態度的，那是應該指出『新月派』的『詩哲』徐志摩。徐志摩在『志摩的詩』和『翡冷翠的一夜』裏發表了兩首主要的關於勞働者的詩，一是描寫窮人的『一小幅的窮樂園』，二是模倣有名的『船夫曲』的『廬山石工歌』。在前一首裏，他是用着嘲笑的态度，來趣味的描窮人的生活，最後是把『窮人』和『狗』並論了，他看到了『還有夾在人堆裏趁熱鬧的黃狗幾條』，於是他開心了，於是他做起詩

來，如乞丐跟在他後面喊着『先生，先生，先生』的一樣。後一首用『浩嘆』編成的歌，充其量也不過說明他在那裏大起『人道』之感罷了。他對於勞動者是根本上不了解的。

僅祇有對勞働者同情的尖端思想，一直支持到『二七』慘案發生，然後纔開始了轉變，纔從憐憫的同情之中，喚起了強烈的反抗意識。關於這，我們就不能不舉出『文學研究會』的作家鄭振鐸的『死者』（一九二三）來代表了。『死者』是追悼黃愛龐人銓的詩，是紀念『二七慘案』所作。雖然作者的出發點，不免是資產階級的人道主義，但這一首詩確實是表示了當時的文壇對於勞働者的態度的一轉換。

『死者』一詩的全文如次：

誰殺了我們的兄弟呢？

血——親愛的兄弟們的血呀！

想起，想起，

哽咽了，滾熱的淚，滴滴的……

誰殺了我們的兄弟呢？

親愛的兄弟呀！你的眼閉了吧，不要暗閉的。

悲哀與憤怒，充塞了我們的心腔了——

但祇是悲憤而已麼？

誰殺了我們的兄弟呢？

寬恕一切，愛我們的敵，

我們原也知道這種寬大的話，

但是我們竟沒有這樣的大量呀！

誰殺了我們的兄弟呢？

『以眼還眼，以牙還牙』。

血——親愛的兄弟呀！

不要目睜睜的。

多着呢，多着呢，

我們的血——

他不但對於『二七』的事件『憤怒極了』，高喊着『不要讓最初流血者的鮮紅的血無謂的流呀！淚的河，血的河，繼續的，繼續的，流去流去』，就是在一年後所發生的『五卅』慘案，也使他憤怒，而且他的心是更被燃燒起來了。他對於這一次的慘案，發表了許多的詩歌。

他那時，是非常憤恨的喊着：

沉睡者，起來，起來！

無辜者的血，如紅霞似的

掛在大雷雨後的天空；

被踐踏者的淚，如雨後的殘水，

還在簷角樹間點點的滴着。

復仇的女神在翱翔，在拍翼，

聽呀，她正在淒厲的號叫着呢。

你們難道還忍在安睡？

從他對於『二七』和『五卅』的兩首詩看去，雖然他的思想比同時的其他的作家發展得較快，充滿着反抗的情熱，但是，很顯然的，這兩首詩告訴了我們，作者始終沒有走入對於勞動者的了解，始終是站在人道主義的立場上出發去哀憐『我們的兄弟，』去咒詛人類的相互殘殺。

這是當時的一般的尖端的思想。從『五四』到『五卅』的六年之中，所得到的發展的形勢。爲什麼當時的作家們對於勞動者的了解如此的隔膜遲鈍呢？爲什麼表現的意識是如此

的模糊呢？這是因為整個的『五四』的意義，祇是開始生長的資產階級的社會意識和封建社會意識的鬥爭的原故，這是因為中國資產階級的意識遭受了戰後的國際資本主義的摧殘而沒有成長起來，纔陷於這種畸形的了解的原故。也可以說是工人階級雖在『二七』時代就已形成，但沒有得到普遍的開展，引起廣大的注意的原故。由於這種種的情形，所以，反映到當時作家的作品裏的對於勞動者的了解，遂不免如此的幼稚和貧乏了。

然而，就這一期的作品看去，他們的優秀分子雖然僅祇能『遙遙地，遙遙地』向勞動者的地下生活洒着慈悲的同情的眼淚，但是，他們似乎並不願意袒護他們的『畫架和畫布』，他們從『折了腰』的農女的態度中，把握到她的苦痛了。

因着社會的條件，以及其他的種種原因，不能意識到階級鬥爭的必然到來，和站在無產階級的立場上來寫詩的當時一班詩人們，在當時的這一位女詩人，女藝術家看來，至少也已成了『藝術的叛徒』，成了她眼中的『俗物』吧，他們至少是忽略了『畫布』，朦朦朧朧的想到被踐踏的勞動者了。

這一位女詩人，女藝術家，現在，已經是否定了他自己的主張了；就是為當時的一般作家所不會想到的普羅列塔利亞的文藝，也因着時代的決定，獲得了它的存在權。

在一九二八年刊行的『創造社』的作家郭沫若的詩集革命時代的『前茅』裏，作者自己有着『在當時是應者寥寥，還聽着許多冷落的嘲笑。但我現在可以大胆的宣言，我的友人是已經不少』的『題辭』。這詩集裏所收的，大都是他在一九二三年所寫的詩，有一部分是表現了他對於普羅列塔利亞的革命的認識，並顯示了他的普羅列塔利亞的傾向。從這一部詩集裏，我們可以看到，雖然適應於『五四』的社會經濟條件而產生了如前節所說及的一些詩人，同時也就因着勞働階級的逐漸形成，而產生了初期的對於中國普羅列塔利亞的革命的預言者。

郭沫若就是這最先的預言者之一。

郭沫若是隨同着『五四』運動而誕生的新詩人，可是他在初期對於勞働者的認識，是並沒有超過其他的作家的了解而飛躍。他同樣的，是在當時所提出的『勞工神聖』一口號之下，充分的給予勞働者以同情與崇拜。所以，當他到了西湖，在『雷峯塔下』（一九二二）看到『一個鋤地的老人』的時候，是被這『老人家』征服了，他『想去跪在他的面前，叫他一聲：我的爹！把他腳上的黃泥舐個乾淨』。他初期的意識模糊的，於此可以想見。

然而，出現在他一九二三年的詩集裏的詩，却送出了另一種粗暴的喊叫了，却自動的否定了他以前的一些歌頌自然的詩了。他說，『我從前對於你的讚美，我如今要一概取消了。』

這時，他最先送出的預言者之詩是：

上海市上的清晨，

還不會被窒息的 gasoline 毒盡。

我赤着腳，蓬着頭，又着我的兩手，

在馬道旁的樹蔭下傲慢地行走，

赴工的男女工人們分外和我相親。

兄弟們噯，我們路是定了！

坐汽車的富人們在中道驅馳，

伸手求乞的乞兒們在路旁徙倚。

我們把伸着的手兒互相緊握罷！

我們的赤腳可以登山，可以下田，

自然的道路可以任隨我們走遍！

富兒們的汽車只能在馬道之上盤旋。

馬道上，面的不是水門汀，

面的的是勞苦人的血汗與生命！

面慘慘的生命呀，血慘慘的生命，

在富兒們的汽車輪下……滾，滾，滾，……

兄弟們喲，我相信就在這靜安寺路的馬道的中央，

終會有劇烈的火山爆噴！

在這首詩裏，郭沫若是已表示了他對於普羅列塔利亞的革命的確信了，他『相信終會有劇烈的火山爆噴』的。他一面是這樣的確信，一面却反映了他的非常濃重的悲憤與傷感的氣分。這當然是初期的必然而不可避免的現象。可是，從這裏面，我們是能以把握到，作者已經是不像當初的朦朧，他是發現了被壓迫的普羅列塔利亞的階級的力量了。

郭沫若所以能夠轉變到這個地步，除開中國國內工人階級的形成的一種原因而外，還有俄羅斯革命，以及他個人的生活的壓迫的兩種主要動力存在。所以他在『黃河與揚子江對話』（一九二二）裏高聲的喊道：

你們非如俄羅斯無產專政一樣，

把一切的陳根舊蒂和盤推翻，

另外在人類史上吐放一片新光；

人們喲，中華大陸的人們啊！

你們是永遠沒有翻身的希望！

同時，在『留別日本』（一九二三）裏，他又寫着這樣的一節同樣的堅信着中國的普羅列塔利亞的整個前途的詩：

我的故鄉雖然也是一座監牢，

但我們有五百萬的鐵鎚，

有三萬二千萬的鐵刀。

我們有一朝爆發了起來，

不難把這座世界的鐵牢打倒。

他這時是很堅決的放棄了他的忠於藝術的主張，別了他的『低同的情趣，虛無的幻美，否定的精神，纖巧的花針』，而意識到革命的前途了。他這時是反對傷感，反對愴痛，主張實地的去『幹』了。

朋友喲，愴痛是無用，

多言也是無用！

他這樣的宣言起來，他要做個『力的追求者』，他要和人們『在赤光中相見』，他告訴勞動者，他『明天陪伴你們，要死我們便一齊同死』，他在『太陽沒了』（一九二四）一詩裏主張『各柄着赤誠的炬火，前走，前走』！他非常堅決的肯定了中國的普羅列塔利亞的前途；他爲着革命，寫下了他所作的『前進曲』（一九二三）：

前進！前進！前進！

點起我們的炬火，

鳴起我們的金鉦，

舉起我們的鐵鎚，

撐起我們的紅旗，

前進！前進！前進！

我們雖是支孤軍，

我們有無數後盾！

在這一首詩的煞尾，他是提出了『縮短我們的痛苦，使新的世界誕生』的口號，他意識到新的世界必然的要來了。

這些預言不能算是怎樣清晰的預言，對普羅列塔利亞有着充分的了解的預言；這樣的預言正是一個階級沒有生長起來的象徵，正是階級覺醒的初期的必然形態；普羅列塔利亞革命的鼓號，在中國的文藝裏，最先是郭沫若從他的詩裏波送出來了。

這是中國普羅列塔利亞的最初的代言人。

就在郭沫若陸續的在『創造週報』上和『創造日』上發表這些詩歌的時候，另一個留居在新的俄羅斯的青年的革命的詩人，挾着他在那裏幾年（一九二一——一九二四）間所寫成的革命的詩集回到中國來了。

這一部詩集，也就是中國的最先的一部革命的詩集，在一九二五年，是穿着很樸素的灰色的三十二開的外衣，用着紅色印成的『獻給東方的革命青年』的獻詞頁訂在書前，在各書店的書架上出現了。

這就是蔣光慈的『新夢』。

這一部詩集的出現，是在中國的工人階級已經形成，而且通過了香港的海員罷工，京漢路的罷工的時代，出版以後，又值『五卅』慘案爆發了起來，接着是來了『省港罷工』，正是中國的工人階級充分的表現了自己的力量的時候，所以發行以後，所得到的結果是不像郭沫若那時的『應者寥寥』，是展開了很廣大的影響，給予當時的左傾青年以強有力的推

動。

在當時，『新夢』的產生，『不啻是一顆爆裂彈』！

這顆爆裂彈帶來了不少的關於『世界革命』的消息！這顆爆裂彈，驚醒了許多左傾的青年，把他們從沉夢中拖了轉來！這顆爆裂彈告訴我們，祇有『世界革命』是我們的唯一的出路！

所以他在『太平洋的惡象』（一九二一）中寫道：

遠東被壓迫的人們起來罷，

我們拯救自己命運的悲哀。

快啊，快啊，……革命！

在『莫斯科吟』（一九二三）裏寫道：

十月革命，

那大砲一般，

轟擊一聲，

嚇倒了野狼惡虎，

驚慌了牛鬼蛇神。

十月革命，

又如通天火柱一般，

後面燃燒着過去的殘物，

前面照耀着將來的新途徑。

而見到皮昂涅兒 (Pionier) 的時候，更不禁叫起：

十月的紅雨，

好生灑潤這美麗的花木；

俄羅斯，

紅色的俄羅斯啊！

你是蕃殖美麗的花木的新地。

蔣光慈對於『世界革命』，『十月革命』的認識於此可見。他的心是爲『世界革命』燃燒着，他把握得國際帝國主義的罪惡，他覺得打倒帝國主義是我們的主要的工作——他謳歌着革命。

西望西歐，——

太平洋的波浪奔騰；

東觀東亞，

太平洋的紅日東昇；

啊，我登着烏拉高峯，

狂歌革命！

他也勸他的回到中國來的朋友道：

跑入那悶沉沉的羣衆中，

高呼普羅列塔利亞革命，

與全世界被壓迫民族的解放萬歲！

蔣光慈的詩表現了對於『世界革命』的非常的樂觀，他這時的詩沒有傷感的氣分的存在，他所能意識到的祇有光明的前途。所以，在『新夢』裏有不少歌頌『將來』的詩。他說，『將來的都是幸福，過去的都是失望』，他又說，『拋去過去的骸骨，愛戀將來的美容』，他又說，『希望啊，美麗的將來！歌詠啊，美麗的將來』，他差不多爲『將來』陶醉了，最合他希望的，他自己說，『是前路的紅光照』。

這個『紅光照』就是他所說的『將來』。他非常肯定的說，『世界的將來屬於那可憐的飢民，卑賤的奴隸』，因爲『人類的光榮，除了他們，還有誰個能夠創造呢？』而且後退是『絕

『壁重重』，祇有前進，『前進罷，紅光遍地！』

蔣光慈不僅這樣的普遍的爲着世界謳歌，同時，他也特別的注意到中國，注意到帝國主義鐵蹄下的半殖民地的中國，注意到軍閥混戰的局面下的中國。

就用『中國勞働歌』（一九二三）來說明他的態度吧：

起來罷，中國勞苦的同胞呀；

我們受帝國主義的壓迫到了極度；

倘若我們再不起來反抗，

我們將永遠墮於黑暗的深窟。

打倒帝國主義的壓迫，

恢復中華民族的自主；

這是我們自身的事情，

快啊，快啊，快動手！

起來罷，中國勞苦的同胞呀！

我們受軍閥的蹂躪到了極度，

倘若我們再不想法自救，

我們將永成爲被宰割的魚肉。

推翻貪暴兇殘的軍閥，

解放勞苦同胞的鎖扣；

這是我們自身的事情，

快啊，快啊，快動手！

起來罷，中國勞苦의 同胞呀！

我們嘗足了痛苦，做夠了馬牛；

倘若我們再不奪回自由，

我們將永遠蒙着卑賤的羞辱。

我們高舉鮮豔的紅旗，

努力向那社會革命走；

這是我們自身的事情，

快啊，快啊，快動手！

打倒帝國主義，反對代表封建勢力的軍閥的混戰，努力的完成社會革命；在這一首歌裏，他是把中國的迫切的要求反映進去了。在詩歌裏提出了解放中國的迫切的口號，他意識

到了中國的將來。

蔣光慈的這一部『新夢』，自然不免於有許多意識上的缺陷和技術的幼稚，然而，他的這一部詩，在工人階級剛剛形成而開始生長的時候，在『五卅』時代，在文藝運動中却是一個主要的動力，轉變當時的文壇的空氣的主要的動力，對於纔開始的普羅列塔利亞革命運動，也給予了不少的推動。這一部詩集在當時的產生，不亞於送出了『世界革命』的信號，使左傾的青年能以把握得一條光明的出路。

『新夢』出版了以後，它是如此的完成了它的任務，這是當時的旗幟最鮮明的一支文藝上的生力軍。

所以，作者自己說道：

朋友們，請別再稱我為詩人！

我是助你們（？）為光明奮鬥的鼓號，

當你們（？）得意凱旋的時候，

我的責任也就算盡了……

蔣光慈的第一期（一九二一——二四）的詩歌的尖端要素，是對於『世界革命』，『十月革命』的謳歌。到了第二期（一九二五——二七）却不然了，從他的第二個詩集『哀中國』看去，是把重心落在『打倒帝國主義』一頂點上了。所以然有這樣的轉變，當然是由於產生詩歌的環境變易了的原故。『新夢』作成的環境是蘇聯，是『十月的血雨』下的新生的國度，是一切都使我們的作者感到愉快和歡欣的國度；『哀中國』却作成於國際帝國主義在積極的壓迫的殖民地的中國，却作成於『二七』與『五卅』，和『沙基』等等慘案發生的期間，却作成於中國軍閥作了國際帝國主義工具的時候。這樣的環境使作者不得不變易了他的愉快的情調，而成爲悲憤的哀音，而滲入了傷感的情調，不得不使他把詩歌的尖端要素，集中於帝國主義的打倒。

這是『哀中國』（一九二七）產生的社會根據。

所以作者在這時所看到的中國是：

滿國中外邦的旗幟亂飛揚，

滿國中外人的氣燄好猖狂！

旅順大連不是中國人的土地麼？

可是久已做了外國人的軍港；

法國花園不是中國人的土地麼？

可是不准穿中服的人們游逛。

哎喲！中國人是奴隸啊！

爲什麼這般地自由屈伏？

爲什麼這般地萎靡頹唐？

蔣光慈這時所看到的中國是在帝國主義宰割下的中國，是『江河只流着很嗚咽的悲音，山岳的顏色更慘淡而寥落』的中國；也是作爲帝國主義的工具的軍閥混戰的局面下的中國。

滿國中到處起峯烟，

滿國中景象好淒慘！

惡魔的軍閥只是互相攻打啊，

可憐小百姓的身家性命不值錢！

卑賤的政客只是圖謀私利啊，

那管什麼葬送了這錦繡的河山？

朋友們，提起來我的心頭寒——

我的悲哀的中國啊！

你幾時纔跳出黑暗之深淵？

在國際帝國主義的壓迫，以及軍閥混戰的局面之下的中國，民衆們昏昏然而不知覺醒，於是，我們的作者便覺得可哀，而盡量的狂喊起來了——他要盡他的一部分責任，他要喚醒他們。

我悲哀的祖國呀！

你快興奮起來罷！

你快振作起來罷！

你豈真長此的頹倒，

永遠地——永遠地受人蹂躪嗎？

當『五卅』慘案爆發時，他又這樣的寫着。他悲憤極了。他喊着『人家一個一個快把我們殺完了，我們還能伸着頸子搖尾乞憐嗎』。他拚命的呼喊『健兒呀』！『勇士呀』！要他們一齊起來了。中國雖然如此的被宰割着，被壓迫着，他認爲終於是有救的。

因此，他這樣的祝福死者：

光榮的死者呀！

你們的頭顱已如砲彈的炸發，

你們的血液將灌出鮮豔的紅花。

讓將來脫去一切壓迫的人們，

把你們的墳墓算爲自由的搖籃罷！

在他的悲憤之中，是生長了許多的期望。他在當前的事實之中，更進一步的認識了帝國主義是中國的當前大敵，帝國主義不打倒，中國革命的前途是毫無希望。

帝國主義對中國殖民地的壓迫真是無所不至，就是在當時的首都『北京』（一九二五）吧，他們也充分的表現了他們在殖民地的威權。

所謂——

東交民巷的洋房嶄然，

東交民巷有無上的威權。

請君看一看東交民巷的圍牆上

那裏有專門射擊中國人的砲眼。

這一節詩，真可謂帝國主義在中國的權威縮寫了。帝國主義從各方面侵略中國；助長中國的內戰，使中國的民族工業不得發展，以完成他們殖民地市場的經濟利益；幫助中國的軍閥消滅革命的勢力，以維持他們的侵略；一切一切都表示了中國成了他們的宰割的魚肉。

蔣光慈一面悲哀着這樣的中國，一面是喚起羣衆來反抗；祇有反抗，祇有積極的鬥爭纔是出路，他這樣的相信着。

於是，在『血祭』（一九二六）裏，便有這樣的一節了：

真好敵人以機關槍打來，我們也以機關槍打去！

我們的自由，解放，正義，在與敵人鬪爭裏。

倘若我們還講什麼和平，守什麼秩序，

可憐的弱者啊，我們將永遠地——永遠地做奴隸！

從『哀中國』全集裏看去，我們的作者是認為，若果要解放中國，第一是要打倒帝國主義，第二就是反對軍閥混戰。這是『哀中國』裏所提出的兩個主要的口號。這也是中國革命在當時的主要的工作，也可以說，同樣的是革命的現階段的主要的工作。要解放中國我們不能忽略這兩點。

在『哀中國』裏，很深刻的表現了作者對於被踐踏的殖民地的中國的現實的描寫，以及對於中國前途的肯定的希望，確實是代表着當時的小資產階級的左傾的青年的整個傾向，與當時的革命的現實的要求。所缺陷的是，作者的精神太注意於『哀』中國了，所以樂觀的，戰鬥的調子，遠不如『新夢』裏所表現的強烈，悲憤傷感的情緒這時似乎佔據了作者內心

的主要地位，這一部詩集是遠不如『新夢』的能以獲得廣大的積極的影響。

接着蔣光慈而出現的新的詩人，主要的還有『中國青年』（一九二三——二七）裏的劉一聲。他的詩雖然不多，但在『中國青年』詩人中，他是最主要的一個。他當時對於普羅列塔利亞革命文學非常努力，他介紹了不少的論文和詩歌，他譯出了伊理支的『黨的出版物與文學』，也作了不少的詩。他的詩量不多，但他的質是很充實的。

『中國青年』（一九二三——二七）是一貫的提倡『革命文學』的，若果要指出一九二八以前的提倡『革命文學』的主要刊物，是應該指出這個。可是，在初期，這個刊物表現了一種畸形，就是他們一面提倡着『革命文學』，而所登的創作詩歌，却完全不能適應他們的主張。他們這時所能做到的，是拒絕了『花與愛』的詩歌，登載了較有社會意義的製作，這也可以說是初期的不可避免的現象。這種現象一直支持了一百週（即一百期），甚至標題着『階級戰爭』的詩的內容，祇提出了『打破強權，喚醒奴隸，消滅兵匪，武裝人民』幾個模糊的口號。這一時期所發表的詩歌，完全的沒有站在普羅列塔利亞的革命的立場上說話。一直到劉一聲的詩發表，纔表示了它的一個正確的傾向。

劉一聲首先發表的『奴隸們的誓言』（一九二四）裏就寫下了這一節：

要做成一切武器：

武裝我們的兄弟！……

舊世界打他個粉碎，

新世界重新做起！

看紅旗招展處，

預言着全世界被壓迫者的勝利！

在另一首標題着『革命進行曲』（一九二四）裏也有這樣的句子：

鋼鐵般的堅固，是我們的營壘；

膠膝般的嚴密，是我們的隊武；

前仆後繼的衝鋒，是我們的神武；

十二萬五千萬被壓迫者，是我們的人類！

他的詩的內容是如此的充實。他看清了全世界的社會主義的前途，他看到了新的世界必然的會創造起，他看到了被壓迫的階級的組織的嚴密，他也看到了中國的被壓迫階級的力量！他對於革命非常的了解。

他是『中國青年』裏的第一個詩人。

到了翌年（一九二五）『五卅』慘案發生後，他是非常樂觀的發現了被壓迫的中國人必

然會完成革命了。所以紀念『五卅』週年的時候，他很歡欣的告訴人們道：

是誰說華人是馴服的順民？

只看我們反抗精神的第一番！

是誰說工人是最卑下的奴隸？

只看我們把強盜的統治根本推翻！

在羣衆力量的發現上，在革命的主力的認識上，在革命情緒不遺染着悲傷的色調上，劉一聲是超過了郭沫若和蔣光慈，走入了對於革命的了解。

把歌喉喊出人生的痛苦，

謳歌革命是詩人的超越！

把頸血換取人類的自由，

獻身革命是詩人的壯烈！

今後的時歌是革命的誓師詞！

今後的詩歌是革命的進行曲！

這是他的『誓詩』（一九二四）中的一節。在這裏，他是把新的詩歌的任務，以及新的詩人的必然參加革命事業的任務全部的指出了。一個革命的詩人，他必然的要參加革命的實際

的事業，成爲一個革命的戰士，這是新的詩人的任務。

再看他的關於『十月革命』（一九二六）的詩吧：

這是，普羅列塔利亞的十月革命！

自從有了他，民衆纔從噩夢中覺醒！

自從有了他，強盜纔開始倉皇失驚！

自從有了他，自由纔顯示新的途徑！

他照耀了黑暗，溫暖了寒冷，

他給與希望，給與勇氣，給與信心！

他宣講福音：被壓迫者最後必然得勝！

『十月革命』，在他看來，『這是有史以來的第一次，煌煌地燃燒了世界人類的心靈』，他對於『十月革命』的認識和歡欣和『新夢』的作者是同一的。——也可以說是和初期的其他的普羅列塔利亞的革命詩人同一的。

劉一聲的詩，表現了他對於革命的了解，也是最能適應於『中國青年』的文藝指導理論的作家，在形成整個的運動之前，在對社會供獻革命的詩歌的最有力的幾個作家之中，他是最後的一個。

四

關於『五四』時代所產生的一些散文，步調是和當時的詩歌一樣的。因着當時的社會的條件，充其量，也祇表現了對於勞動者的同情。我們祇要看看魯迅的『一件小事』（一九二〇），郁達夫的『春風沉醉的晚上』（一九二三），『薄奠』（一九二四），田漢的『午飯之前』（一九二三），和葉紹鈞的收在『稻草人』（一九二五）裏的一部分童話，就可以把握到當時的最尖端的對於勞動者的同情。

就是在『中國青年』刊行的最初三年（一九二三——二五），裏面所發表的散文，能夠接近普羅列塔利亞的革命文學的，也就非常之少，大概，祇有瞿秋白的『那個城』（一九二三）表現了非常正確的傾向。

『那個城』是怎樣的一個城呢？

『那個城剛剛被火，那血色的火苗還沒熄滅，它掃蕩着將燬未燬的城角。那個城——無限苦痛鬪爭，為幸福而鬪爭的地方——流着鮮紅……紅的血』。

這是叫做『中國』的小孩最初看到的『那個城』。

『那個城——作者又寫着——是必須的，人人所渴望的，就是青燄赤苗的火也都等着人

們」。

這個城是被壓迫的普羅列塔利亞的新地，一個剛產生不久的新的城。

再過一些時，『那個城』是非復烽烟未熄的城了，它呈現了另一種進展了的新的形象，這時的『那個城』是：

『城上噴着光華，奇彩，在模糊模糊的霧裏，現在他已經不像火燒着，血染着的了。那些行列不整的屋脊牆影，彷彿含着什麼仙境。』

再向下去，作者再寫着：

『那個城活着，熱烈至於暈絕的希望着自己完成仙境，高入雲霄，接近那光華的太陽。他渴望生活，美善；而在它四圍靜默的農田裏，本流着潺潺的溪澗，垂覆在它上面的蒼穹又漸漸地映着紫，暗紅的新光。』

於是，『那個城』成了一個紅的新光了。這時，『夜』便告訴了這個叫做『中國』的孩子，它說，『是時候了，小孩子，走罷，他們——等着呢……』

這樣，那叫做『中國』的小孩子接近了『紅的光』。

在前三年的『中國青年』，在意識形態一方面，大概祇有這一篇表示了普羅列塔利亞革命文學的正確的傾向。

接着就是蔣光慈的中編『少年飄泊者』（一九二六）的出版。

說到『少年飄泊者』，總會使我們聯想到安德列夫（Andreev）的短篇『世界上最幸運的人』，這兩部書裏的主人公的遭際都是同樣的不幸。『世界上最幸運的人』裏的主人公葉高吉莫大諾夫，和『少年飄泊者』裏的汪中，同樣的『經過了最奇幻的流離顛沛，簡直是沒有話可以形容』（安文）。所不同的是，葉高吉莫大諾夫對於他的遭際，『只當做是一瞥而過，沒意義的夢魘』（安文），汪中却不然，他是懷着『我們是青年，不是畸人，不是愚人，應當給自己把幸福爭過來』（Turgenev）的信念，對不幸的壓迫做着反抗的殊死戰，他要在壓迫下找出道路來。

汪中的經歷是孤兒，沒有成功的土匪，川館先生的徒弟，乞兒，賊，學徒與夥友，流浪的 *bovydki*，茶房，紗廠工人，鐵路工人，監獄裏的囚徒，兵，過着戀愛生活的人，最後，他是爲大衆死在戰場上了。葉高吉莫大諾夫所遭受的也是非常複雜，他本是個棄兒，他做過貴族子弟，進過犯罪少年收容所，做過牛商的學徒，做過三次的逃跑者，做過火車站電員的副手，當過補充兵士，鞋工的學徒，進過監獄，遭過四次的覆舟之險，做過乞兒，胸檔店中的夥友，遊火山者的嚮導，担賣的小販，書記生，他遇過盜劫，遭過毒打，受過欺騙，兩次與女人發生戀愛，最後被絞死了，絞死的原因是他『在莫斯科得了一張護照，是一個警察們

所通緝的政治犯的』，他因此被捕，而且被認作那個政治犯，被絞死了。

這兩部小說是很明顯的指出了這一種不幸的人們的兩種傾向，汪中是代表了站在地獄的被壓迫的生活之中爲着光明的前途而奮鬥的傾向，葉高吉莫大諾夫所代表的是一任『命運之神』的擺佈逆來順受的莫名其妙的人物。汪中所代表的是革命的戰鬥的人生，在安得列夫看來，人生是和葉高吉莫大諾夫所遭際的一樣，祇是『瘋狂與恐怖』，祇是悲哀不幸而已。

安特列夫堅信着，『革命不足以解決糾紛，與戰爭同』，他自己與自己掘了墳墓，這也就無怪乎葉高吉莫大諾夫必然的會有如此下場了。

『少年飄泊者』的作者不作如此想。他是堅決的相信的革命可以解決一切問題的，所以汪中能以前途是希望的，光明的。

我們也可以說，『世界上最幸運的人』的作者的悲觀的哲學的基調，使他看不到在進展着的社會的生長面，他祇能攝取沒落的現實；而『少年飄泊者』的作者的樂觀的革命的信心，使他必然的隨逐時代的輪軸向前展開，他所攝取的題材，那必然的是新生的積極而無疑了。

代表着積極的，奮鬥的，革命的人生的汪中究竟是什麼人呢？究竟與我們的『五四』時代有着若何的關聯呢？這是不是可以稱之爲普羅列塔利亞的革命文學呢？

在這裏應該展開這幾個問題。

汪中究竟是一個什麼人呢？

『我幾經愛患餘生，——他自己寫道，——死之於我，已經不算什麼一回事了。倘若我能拿着槍將敵人打死幾個，倒也了却我平生的願望。我並不是故意地懷着一腔暴徒的思想，我並不是生來就這樣的囂強；只因爲這惡社會逼得我沒有法子，一定要我的命，——我父母的命已經被惡社會要去了，我絕對不願意再馴服的將自己的命獻於惡社會！並且我還有一種癡想，就是我的愛人，劉玉梅爲我而死了，實際上是惡社會害死了他；我承了她無限的恩情，而沒有什麼報答她；倘若我能努力的在公道的戰場上做一個武士，在與黑暗奮鬥的場合中，我敢不怕死做一位好漢，這或者也是一個報答她的方法。她在陰靈中見着我是一個很強烈的英雄，或者要私自暗哭，自以爲沒有錯愛了我』。

汪中是這樣的一個人。在他沒有到廣東以前，在一八二四年代，他是這樣的爲自己畫了一幅很逼真的像了。

汪中是『一個很強烈的英雄』，『一位不怕死的好漢』，『公道的戰場上的一個武士』。他是一個個人主義的英雄主義的人物，他是爲着自己的不幸的命運而戰鬥。雖然在他的人生哲學中，也有包含了一些爲社會而努力的意義，這種意義，到底沒有克服住他的個人主義的

精神。就是從『維嘉附語』裏看去，在他臨死時的發展，也僅僅是提出了『打倒軍閥』，『打倒帝國主義』的兩個口號。

從『少年飄泊者』全書中所看到的汪中，祇是這樣的一個人物，雖然他的生活通過了『二七』慘案時代，可是他並沒有怎樣親切的了解得普羅到搭利亞的本身，以及它的革命的要求，與被壓迫的普羅到搭利亞的唯一的出路。他的思想的最後的發展，祇是希望民族革命的完成。

這一點，我們就有根據當時的社會條件來估量『少年飄泊者』所表現的，與他的時代有沒有密切的關聯的必要了。

這就是應該提出的第二個問題。

汪中在當時究竟怎樣的了解了被壓迫的勞働者呢？這個前提我們必得先解決。汪中在他的信裏是這樣的寫着：

『並且我從來就深信，要想有錢的人憐憫窮人，表同情於富人——這大半是幻想，是沒有結果的幻想』。

『我們工人始終是屬於人類的，難道我們工人就可以隨便亂殺得麼？唉，還有什麼理論……從那一年殘殺的事起後，我感覺工人的生存權是沒有保障的，說不定什麼時候，要如雞

鴨牛豕一般的受宰割』。

『反正我們窮人（這是一個鐵路工人的話了），在現代的社會裏，沒有快活的時候！在牢獄內也罷，在牢獄外也好，我們的生活總是牢獄式的生活』。

汪中走入對勞働者的理解，祇能深入到這樣的地步，雖說在京漢路罷工的當時，總工會秘書李振英已經提出了『中國勞働階級解放萬歲』和『全世界勞働者聯合起來啊』兩個口號。

前面已經說過，『五四』運動的意義是資產階級的社會意識和封建社會的意識的鬥爭，在這一次運動中，關於普羅列塔利亞，祇由資產階級提出了一個『勞工神聖』的口號。一直到四五年後，香港的海員罷工和京漢路罷工陸續起來以後，普羅列塔利亞纔進一步的了解得自己已有聯合的必要，組織的必要，向資產階級作殊死戰的必要。汪中的經歷，是很明白的證實了這一種路線的必然的過程。他的前期的生活是反封建的生活，是適應於『五四』時代的資產階級新提出的『解放』的要求，是適應於當時的反對屈伏，主張『奮鬥』的信條，是在『五四』解放運動中生長了他的積極反抗性。到了『二七』慘案發生以後，也可以說是在他的實際生活的體驗中，他是似乎對普羅列塔利亞運動有着局部的理解。全書是在這個時期終結了。若果根據這樣的客觀的社會條件去考察『少年飄泊者』，那麼，這部小說，在大體上，

可以說是完成了它的任務，這一期的青年的前進的傾向，是在裏面相當的展開了。至於個人主義英雄主義的傾向，在資產階級意識抬頭的當時，也正是當然的事實，這種傾向必得等到集體的意識——普羅到塔利亞的革命運動因着客觀的條件的成熟而展開的時候，纔會逐漸的克服，消逝了去……

這部中篇究竟能不能作為普羅到塔利亞的革命文學呢；我們若根據當時的客觀的社會的條件，以及普羅到塔利亞自身生長的條件，那麼，至少是可以說，是比較接近的，普羅到塔利亞怎樣的受着壓迫，怎樣的在壓迫中感到痛苦，怎樣的從痛苦中有了覺醒，有了對於資產階級的仇恨，而自己站了起來奮鬥，在這部中篇裏是被描寫了。可以說是普羅到塔利亞革命文學的萌芽時代的一部實錄，也可以借用郭沫若的一句話，說『少年飄泊者』是『革命時代的前茅』。

『萬惡的社會給予我的痛苦愈多，更把我的反抗性愈養成得堅硬了』。

『我將成爲一個至死不屈伏於黑暗的少年，我將此生的生活完全供獻在奮鬥的波浪中。』

汪中的這種精神，確實是代表了『五四』時代青年的整個傾向。這個人的意識形態雖然常常在錯誤與幼稚之中，然也正是爲當時的客觀的社會條件所決定了的。在他的意識上雖有着缺陷，但對於前途的估量與認識是大體的究明了——他的最後的傾向是要站在『窮人』的

立場上來革命了。

『少年飄泊者』給予了當時的讀者以不少的影響，和他的詩歌一樣，打破了文壇的『唯美的空氣』；同時，也反映了『五四』運動和『二七』慘案的事件；從封建社會裏解放下來的青年，通過了資產階級的意識時代，是慢慢的接近了普羅列搭利亞的革命了。

這是關於『少年飄泊者』。

在這以後幾個月，作者又在『創造月刊』（一九二六）上發表了他的短篇『鴨綠江上』（一九二六）。這一篇記述朝鮮的革命黨人李孟漢所說的，關於他的愛人金云姑被日本當局囚死的慘史，以及他們倆的戀愛經過。這裏面敘述了日本帝國主義對於朝鮮的壓迫，且指出了要逃出這種壓迫，祇有實行民族解放運動，祇有革命。李孟漢於悲憤之餘，他很沉痛的說道：『我相信我自己的意志是很堅強的。雖然有無涯際的悲痛，但我還抱着熱烈的希望。我知道我的云姑是爲着高麗死的，我要解放高麗，也就是安慰我云姑的靈魂，也就是爲她報仇』，這一篇非常動人的曝露了帝國主義的殘酷，指出了亡國的被壓迫的人們的唯一出路。被描寫的事實，有一段表示的非常尖端，那就是金孟漢逃去高麗的一夜，在鴨綠江上和云姑的別離的一夜。

『這一天晚上十點鐘的時候，有一個老人駕一隻漁船，靜悄悄的泊於鴨綠江上一處無人

烟的地方，伏在蘆葦深處的岸邊。在黑暗的陰影中，一對小人兒踉蹌的脚步輕輕的走到這個漁船的岸邊來。這是要即刻生離的一對鴛鴦，任你是誰，唉，任你是誰也形容不出他倆心境是如何的悲哀啊！他倆到了岸邊之後，忽然將手裏拿的小包袱擲在地下，摟在一起，只是細微的嗚嗚的哭泣，不敢將哭聲稍微放高些。『我的漢哥！你這一去……我希望你好好的珍重，……我永遠是……你的，……只要世界上正義存在，……我們終……終有團聚的一日！……』『我的云姑！唉！我的心……碎……了……我將努力完成你的希望，……除了你，……世界上沒有第二人，……唉！你是我心靈的光……光……』他們哭着說着，唉！這是何悲哀的一幕！漁船上的老人下了船走到岸上來，將他倆用手使力的一分，莊重的說道：『還哭什麼！是好漢，總有恢復高麗自由的一日，總有夫妻團聚的一日！現在光哭是沒用的！云姑！你回去，回去，切莫在這兒多站了！謹防被人看見！』老人將話說完，便一把將這一個少年拉到漁船上，毫不回顧的搖漿而去。

同時在云姑在『審判的法庭』上，也大罵着『日本人的蠻暴』，并說，『倘若高麗的勞働羣衆沒有死完的時候，則自由的高麗終有實現的一日』。

悲壯的鴨綠江上的別離，英勇的高麗的革命的犧牲者，熱烈的革命的情緒，都一一的渲染了出來，這其間，實在藏有不少的革命的煽動的力。這一篇小說的出現，也可以說比『少

年飄泊者』更得到讀者的注意。因為這時的『打倒帝國主義』，『解放被壓迫的民族』的口號，在中國是提得更高了。

這一年，作者寫了不少的短篇，主要的是曝露資本主義的罪惡，描寫軍閥混戰的局面下的犧牲者，以及反對帝國主義（他有一篇描寫『五卅』慘案的短篇『瘋兒』，登在『中國青年』（一九二六）上，未曾輯集，可入此類。）這些短篇是在『鳴綠江上』（一九二七）一個總題名下，發行了單行本。

『少年漂泊者』和『鳴綠江上』是作者在一九二七以前所發行的兩個單行本，也是未形成一種運動以前的普羅列塔利亞革命文學的僅有的兩部單行本，這兩個集子，是完成了它的『革命時代的前茅』的使命。

至於後期的『中國青年』（一九二五——二七），所刊載的散文，表現了很顯明的目的意識的也不多，大概鴻幹的寫下了『我所未了的』，我的同志都會繼續着，我的死祇是鼓勵他們的勇氣，使他們更加努力着。我沒有遺囑，普羅列塔利亞的利益，便是我的遺囑』的遺言的『犧牲者』（一九二六）和謳歌的反帝國主義的『狗咬』（一九二六），在總的綱領上，是比較正確的吧。

至於當時同樣的努力於『革命文學』運動的『創造月刊』和『洪水』半月刊，所登載的

『革命文學』的創作也非常的少。『創造月刊』在一九二七年終，祇發行到第七期，除『鴨綠江上』外，可以說沒有這一類的作品。刊行到三十幾期的『洪水』，『所能夠發現的也祇有同情於勞働者非人生活的龔冰廬的『炭坑裏的炸彈』（一九二七）。這一篇小說，在描寫礦工的生活上，是為當時的讀者展開了一片新地。在內容上，他是指示了在懸崖上的礦工的生命。

在全篇的煞段，是如此的寫着：

『他還呼吸什麼？沒有這樣的傻子來救他的。他知道了。於是，他把瓦斯燈向後一摔，死命向前衝去，他不管衝到什麼上；或是石壁，或是石堆，或是木架，或是炭車。他祇死命望前衝去，用他所有的力。這時他無須想到究竟是會撞在石壁上破碎了腦子，或是炸彈爆發，把他炸成了肉醬片片飛騰』。

礦工在懸崖的生活之中的求生的意念，在這裏是被描寫着，作者對這些人物是賦予了無限的同情了。

從這一個短篇裏，是使我們感到，被壓迫的普羅列塔利亞已經到了不得不幹的時候了，危機已迫到眉睫了……

在一九二八年形成整個運動以前的自然生長的普羅列塔利亞革命文學的萌芽時代，我能夠

發現的那時的不純熟的作品，以及比較接近的作品，大體是在這一章裏論到了。這些作品，因着社會的經濟基礎及其他的種種客觀條件，無論在內容上在形式上都沒有得到很好的開展與成功。但爲着究明普羅列塔利亞革命文學運動的起源，以及它生長的過程，在辯證法的發展上看來，這些都是非常重要的文獻，雖然這些文獻，在現在看來，不免是充分的不健全的出產，充其量也祇表現了革命的小資產階級的傾向的出產。

柯根(Ogan)教授在他的『普羅列塔利亞文學論』裏寫道：

『在十月革命以前的普羅列塔利亞詩歌，在技巧上却是非常的拙劣，意識上確是並不怎樣清楚，所以，假使我們將形式的問題看做重於內容，而將藝術的手法之歷史來當作文學史看，那麼以上所述的詩人，許多是記憶的價值都沒有。但是，假使我們要在文學裏面觀察社會意識特殊的表現形式，那他們的出現，不僅在科學的概念的形式上面，即使在形象上面，在抒情詩的感情之發現上面，也足以證明被壓迫階級對於生活的覺醒。我們不可不將研究的重心放在頂點上』。

同樣的，研究中國的新興文學，對於柯根教授的話若不能理解，若不根據唯物論辯證法的發展，去了解中國新興文學的必然的過程，以及如波格達諾夫(Bogdanov)所說，『在最初幾步，詩歌總不免是革命的民主主義的』的意義，也是必然的會失敗的。

因此，我很瑣碎的說明了形成整個運動的，從一九二三到一九二七的期間的，最初的普羅列塔利亞革命文學發展的過程。

這一期，可以說是『中國青年』的時代。

——本章完，全書未完。——

附記：因為交稿期的迫切，祇能匆匆的把它寫成，許多地方，尤其是關於社會根據的（面，寫的非常的不充分，這祇有候到有機會刊行單本時再行改動。因為材料不易搜集，敘述也許有脫漏的地方，希望讀者告知，以便將來補寫進去。這一寫，目前我所能做到的企圖，祇是一種材料的提供，這一點，對於研究中國新興文學的人，我想不無供獻吧。

# 本 社 出 版 文 學 研 究 要 籍

## 中國文學論叢

鈴木虎雄著 汪馥泉譯

本書是中國文學研究專家鈴木虎雄的近著的選譯，是有系統的選譯，先是論騷賦，其次論五言詩及絕句，再次論詞，未附青木正兒氏論詞的一文。凡研究中國文學的人，是不可不一讀的。

## 現代南歐文學概觀

實價四角

徐霞村著

南歐文學在現代的世界文壇上佔了一個很重要的地位，惜乎因為太專門的緣故，國內無人介紹。本書為徐霞村先生數年來心血之所聚，共合「現代意大利文學」「現代西班牙文學」「現代希臘文學」「現代葡萄牙文學」「古魯兌司格派與皮藍得婁」「阿左林」諸篇，為研究文學者不可不讀之書。

## 辛 克 萊 評 傳

——辛克萊是現在的美國的最傑出的作家，他的生平的文藝戰績，不特在大陸劃一新時代，即在全世界也佔極重要的地位。對於現在資本主義社會下猛烈的攻擊，竭力替被壓迫階級說話。這種反抗精神是為萊珍全世界任何著名作家所不及的。他的作品，最近已有許多漢譯，他編的生平也有人零星介紹過，但關於他的整個研究，卻還未曾有過。本書是孫先生根據戴爾氏的辛克萊評傳，再參考好幾種書籍編譯而成，是國內第一本研究辛氏的專著。讀者諸君，應以先睹為快。

八 國 文 學 漫 談  
孫 珍 著

## 一九二九年的世界文學

趙景深著 實價七角

——詳細說明將在第二期文藝講座披露——

# 普羅列塔利亞小說論

洪靈菲

## 第一章 總論

一，普羅列塔利亞藝術的發生——二，普羅列塔利亞藝術否定論者的謬誤——三，普羅列塔利亞藝術的特性——四，普羅列塔利亞文學——五，普羅列塔利亞小說

### 一 普羅列塔利亞藝術的發生

普羅列塔利亞藝術跟着普羅列塔利亞的成長而發生。

普羅列塔利亞已經成長了麼？成長的。這個階級在露西亞已經獲得了政權，在全體的資本主義國家裏面，殖民地和半殖民地的國家裏面，都已經有了很偉大的勢力。這個階級已經能夠使資產階級——即和牠敵對的階級——恐慌，害怕，發狂。這個階級像一位巨人，以前

在牠的朦朧的狀態中，牠受了資產階級的許多鞭打和屈辱，現在牠是覺醒了，發怒了，咆哮起來了，資產階級只好在牠的面前發抖。這個階級已經在這地球上建立了全世界統一的指導機關和各地作戰的大本營。一切的產業機關，黑沉沉的工廠裏面，陰森森的礦坑底層，吐着黑煙的火車上面，鳴着氣管的輪船中間，都聚集着這個階級的戰士，他們蹲伏着，怒睜着大眼，磨拳擦掌，都在準備着給予資產階級以最後的一擊。這便是普羅列塔利亞階級的現狀，這階級已經在這地球上成長起來了。

因此，在露西亞，在德國，在歐美各國，在日本，在中國，有了普羅列塔利亞藝術運動，普羅列塔利亞藝術的日見發展，並不是偶然的事情了。

太遠的事情不說，讓我們說一說中國的情形吧。

一九二八年的中國普羅列塔利亞藝術運動，曾經惹起了資產階級的學者的極端憤恨和一部分失去了社會根據的小布爾喬亞先生的十分疑慮的這一運動，不是偶然的事情吧。這一運動是發生在五卅和省港大罷工之後，是發生在普羅列塔利亞受了資產階級的反動的摧殘而有了進一步的階級覺醒的一九二七年之後，這完全證明了這一運動的社會根據。資產階級學者的憤恨和小布爾喬亞先生的疑慮，終歸是徒然的，一九二九和一九三〇年的普羅列塔利亞藝術運動的日見發展——當然是跟着普羅列塔利亞的政治運動的發展而發展——給他們一個強

有力的事實的答覆。

於此，或許會有人要問，爲什麼普羅列塔利亞藝術會跟着普羅列塔利亞的成長而發生呢？

對於這個問題的回答是必要的。

普羅列塔利亞在牠還未成長的時候，牠的階級意識還是朦朧，牠還相當的滿足地在做着資產階級的忠實的奴隸；在這樣的時候，普羅列塔利亞藝術的發生自然是談不到的。然而含着矛盾性的資本主義的發達却給予普羅列塔利亞成長的機會。於是在這個成長的過程中，普羅列塔利亞漸漸認識自己的階級力量和對於敵對的階級的憎恨。普羅列塔利亞是在資產階級的經濟剝削下面成長起來的，普羅列塔利亞是在資產階級的政治壓逼下面壯大起來的，牠曉得怎樣去回答着資產階級。爲了獲得政權和使革命成功更加穩定起見，普羅列塔利亞向敵對的階級作戰和對於本階級的教養，除了加緊軍事的，政治的訓練而外，建立這一階級的文化 and 藝術，也是必要的工作的一部份。這樣，普羅列塔利亞的藝術便發生了。

## 二 普羅列塔利亞藝術否定論者的謬誤

像對於革命的估計同樣的犯了嚴重的錯誤，托洛斯基先生在估計文化的時候，成爲堅決

地普羅列塔利亞文化的否定論者。在『文學與革命』裏面，對於這個問題，他說了一大篇，主要的意見是說：無產階級專政是一個短促的鬥爭時代，在這時代內絕對沒有產生普羅列塔利亞文化的可能和必要。他的結論是：『普羅列塔利亞文化，不僅現在不能存在，即使將來也是不復存在，在普羅列塔利亞專政時代，對於新文化的建設，是連想像都不可能的。』

無疑的，這是一種謬誤的結論。普羅列塔利亞專政的時期即使像托洛斯基所預言的一樣短促，祇是幾十年，可是這幾十年間可以成功了一種沒有文化的狀態嗎？當然是不可能的。這一點，托洛斯基先生似乎也模模糊糊地感覺到了，於是他說：『俄國普羅列塔利亞特，雖則已經有了充分地可以保障專政制度的政治文化，但是還沒有充分的藝術文化。普羅列塔利亞特人們正在從事於一般爭鬥的時候，他們的詩歌，和上面說過一樣，祇是有了革命的價值。但是，這些詩人們祇要一旦注意到技術和藝術的問題，那麼他們不論是否願意，都非立刻探求新的環境不可。』在這短短的一段說話裏，托洛斯基先生應有盡有的表白了他的對於普羅列塔利亞文化的認識的淺薄和矛盾。

第一，我們要問，為什麼普羅列塔利亞既經有了充分地可以保障專政制度的政治文化，而這種政治文化不能稱之為普羅列塔利亞文化呢？從這一點看起來，在政治上表面上儘在叫着左呀，呀左，的托洛斯基先生，對於文化的主張更是「為文化而文化」的天曉得的至上

主義者。

第二，我們要問，政治文化和藝術文化，是像托洛斯基先生所想像的那樣對立起來的兩件東西嗎？托洛斯基先生對於藝術下了怎麼樣的定義呢？在他的大文章裏，我們看見他東一句西一句的在叫喊着：「藝術技巧」呀，「藝術態度」呀，「一定法則的藝術態度」呀，「不能征服技術的人」呀，「單」是文學技術的研究——也是非常必要而需要長時期的梯階」呀！他像一個發狂的人物似地只是這樣空喊着。究竟「藝術技巧」是怎樣，「藝術態度」是那種東西，「藝術梯階」是多麼長，他一點也不說出來。（大約這「藝術梯階」總要長到五百年，或者一千年才可以達到。普羅列塔利亞專政期只有五十年，所以爬不上這「藝術梯階」，所以普羅列亞沒有藝術文化！因此，便也沒有文化！好一種藝術至上主義的「藝術梯階」呀！）他只是空喊着，便已經滿足了。他，托洛斯基先生，實在是把藝術看得太神秘了，把藝術技巧和藝術態度看得太玄妙了。在這裏，他根本上有了一個錯誤的觀念，以為藝術也者，很不容易，這東西的「技巧」和「態度」是了不起的。這東西須閉門靜養，經過五百年或者一千年，才能修練得到。等修練到之後，才有藝術文化，因此才有文化。他們，支配階級，修練了五個世紀，像他們才可說是有文化呢。呸，你們這些無產階級詩人，你們到處亂跑，你們參加鬥爭，你們產生出來的東西那裏便是「藝術」呢？你們產生出來的東西，充其量不過是

有了「革命的價值」，可以「保障專政制度的政治文化」。這值得什麼呢？這沒有「藝術技巧」和「藝術態度」呀！這爬不上「藝術梯階」呀！總而言之，這不是「藝術文化」呀！藝術文化沒有這樣廉價的！

在這裏，我們可以指出托洛斯基沒有明白政治文化和藝術文化有了密切的聯系，而普羅列塔利亞所需要的文化正是有「革命價值」而且充分地能夠保障專政制度的文化，這樣的文是政治的，同時又是藝術的。這樣的文化是從鬥爭中產生出來的。這樣的文化是揚棄資產階級的文化的遺產，而為未成的社會主義文化的基礎的。

第三，我們要特別指出，托洛斯基先生，太看不起普羅列亞這個階級對於文化的偉大的意義了。他完全像一個資產階級的人物一般地在這樣叫喊着：『但是，具有全價值的文化藝術的收穫，大概——幸而！——是「社會主義」作品，而不是「普羅列塔利亞的」東西。』在這段說話裏，我們很可以看出托洛斯基先生響着他的鼻孔在冷笑着「普羅列塔利亞的東西」。托洛斯基先生在憧憬着未來的美麗的社會主義文化，但他却忘記這樣的美麗的社會主義文化是不能夠從空掉下，只有從偉大的普羅列塔利亞文化的懷裏才能夠產生出來。他把普羅列塔利亞的東西，和「社會主義」作品對立起來，這正證明他不明白革命，因此便也不能夠明白革命的文化 and 藝術。

魯那卡爾斯基在『藝術與社會生活』裏面說：

「普羅列塔利亞文化的價值，使馬克思主義者講起來，就在牠同時又是全人類的文化的一點上；但是牠在鬥爭的素地上，是常作普羅列塔利亞的東西而站住的，因為只有普羅列塔利亞纔在別人沒有發見牠的時候抬起這種文化。但是，普羅列塔利亞並不是什麼階級的，利己的東西，牠担着對於任何一切人都必要的物事。從這事看來，就不能說在普羅列塔利亞沒有達到究極的勝利之前，不能在普羅列塔利亞底旗下使文化發展。在我們的地方，一切都是階級的，同時又是全人類的；所有種類的我們的冊子——是階級的，一切的我們底階級組織同時又是全人類的組織。」

「一切都是爲人類。普羅列塔利亞決不是表現單單自己底組合的利益。普羅列塔利亞所以是神聖的，就因為牠是擁護人類的緣故。馬克思曾說：普羅列塔利亞戰爭——是唯一的神聖的戰爭，爲什麼呢，因為牠是全人類的緣故。所以，在我們還不是勝利者而是戰士的時候，我們將嚴正地並且長時間地使階級藝術發展着吧，在牠成爲全人類的東西以前，即在我們樹立起在那社會裏沒有階級，因而也將沒有階級藝術的共產主義以前，牠將是普羅列塔利亞藝術吧」。

這幾段說話正可以拿來證明托洛斯基對於普羅列塔利亞特的東西的否認和輕視的謬誤。

除開托洛斯基而外，普羅列塔利亞藝術的否定論者尚不乏人，但他們的論據都沒有越出托洛斯基的範圍以外，因此，我們沒有把他們一一地指斥出來的必要。至於資產階級的學者們以及失了社會根據的小布爾喬亞先生們對於普羅列塔利亞文化和藝術的狂吠的態度，那只是他們自己的一種哀鳴，更值不得一駁的了。

### 三 普羅列塔利亞藝術的特性

「資產階級雖能夠掠奪幾百萬幾千萬人，而且能夠在政治上的愚劣裏使用着山一般的愚劣，但要在意識形態上來擁護他們，是已經不可能了。」資產階級的藝術只是一種安慰肚皮的藝術。資產階級的人們吃得太飽了，懶得動彈，什麼事情也不想做；於是他們命令着這一階級裏面的藝術家來替他們裝飾這個，裝飾那個，來充當他們的丑角。在這樣的狀態下產生出來的資產階級藝術還有什麼意義可說呢？自然是沒有的。於是，資產階級的藝術家都這樣提倡着，「藝術應該注意形式，應該是沒有內容的！」在他們，這種主張是很對的，因為他們的内容只是恥辱和腐敗！

資產階級已經沒有藝術，假定有的說話；這藝術是指「去了勢的資產階級自己底脂肪肥胖的烙印押着的藝術」。

在政治上，經濟上，普羅列塔利亞不得不反對資產階級，在藝術的領域內，普羅列塔利亞對於資產階級藝術亦祇有加以蔑視和否認。

普羅列塔利亞是新興的，偉大的，有力量的階級，因此，普羅列塔利亞的藝術也有着牠的偉大而特殊的地方。

普羅列塔利亞藝術偉大而特殊的地方在那裏呢？

哥根教授在他的『普羅列塔利亞文學論』裏面這樣說：『在毀滅勞動者的精神的工場裏面，纔在胚胎着他們偉大的力量的源泉。這種源泉不僅可以使他們更生，而且改造了生活的一切形體，而使全世界更換了一次面目。一個工人，什麼事情都不能成就，但是夥伴們團結起來，他們就是人類一切必需的事物的創造者。他一個人，當然不能製造一個瓶子，但是，一個個同伴造成一個組織了的集團的時候，他們就能夠製造橋樑，宮殿，海上的巨大船艦，陸上噴火的火車，以及空中飛翔的飛機，就是，在工場裏面的工人，能夠感得了自己所有的真實的力量！』

『這種力量，存在於勞動者全體努力的聰明之結合裏面，就是存在於同志的協力，團結，和集團的裏面，一個人雖則沒有力量，但是他們已經非常明白地瞭解與同志們團結的時候，那是對於什麼事情都可以不必害怕的了。』

哥根教授在這裏所說的便是普羅列塔利亞的集團的力量，這樣的力量是普羅列塔利亞這階級所獨有的偉大的力量。這樣的力量是別個階級所沒有的。普羅列塔利亞藝術也和牠的階級自身一樣，牠的偉大而特殊的地方，第一便是牠的集團的力量。這是一種集團主義的藝術，這樣的藝術是和資產階級的個人主義的藝術絕對不同的。因此，我們可以確定下來，普羅列塔利亞藝術的偉大的特性，第一便是牠的集團的力量。『勞動階級需要一種對於「全體」的鞏固的思想，需要一種祇由偉大的思想纔能賦與的強力的鍛鍊。警鐘的聲音，應得比短笛好聽；瀑布的轟響，應得比泉鳴樂意。在全體之前，部分應該消失；個人的歡喜和個人的波瀾，應該變成沒有問題的事情』。

其次，我們要知道，普羅列塔利亞是被壓迫階級，牠需要解放，牠需要戰鬥。牠需要流着大量的血，牠需要把資產階級的政權打碎。因此普羅列塔利亞所要求的藝術是戰鬥的，煽動的藝術。我們可以更確切一點地說，普羅列塔利亞藝術是從鬥爭中產生出來的，牠的本身便是戰鬥的本體。因此，我們可以這樣說，普羅列塔利亞藝術第二的特性便是牠的戰鬥的性質。

「藝術之教育的意義是絕大的，煽動是非藝術不可能。煽動底最有力的武器，煽動底最有力的方法——就是煽動藝術」。「一切的煽動家都不可不是藝術家，正和所有的藝術家在其本質上都不可不是煽動家的同樣。我們並不是扣着玻璃窗——是扣着人類的心的門，這可

不是神妙的樂器嗎？」普羅列塔利亞藝術家本身便是普羅列塔利亞解放鬥爭中的最勇猛的戰士。這些藝術家在鬥爭裏面生活着。他們用他們的藝術鼓起羣衆鬥爭的勇氣，振作他們的同志的作戰的精神。他們是普羅列塔利亞和敵對的階級作戰的軍前的喇叭手，他們永遠在響着進行曲的軍號。

據基里洛夫的意見，普羅列塔利亞特是「世界的多面的支配者，他的信仰，祇是理智，祇是力量，祇是勞働！」在穿着深藍工場衣服的普羅列塔利亞特心裏，包藏着「新的生活的太陽」！他們，是新世界的創造者！

陰鬱的天空，

不要哀求麵包的碎片！

你祇要信仰自己的鐵腕。

爲着沒有眼淚和苦楚的生活，

你的祈禱，應該是——

鬥爭的讚美！

我們可以這樣說：普羅列塔利亞藝術的第二點的特性，便是「鬥爭的讚美」！把這一點除外，普羅列塔利亞藝術，即刻會變成「軟脚症」患者一樣藝術了。

第三，我們應該特別指出來的是普羅列塔利亞藝術的大眾性。資產階級的藝術是沒有內容的，個人主義的，不求人家了解的。無產階級的藝術和牠正站在極端相反的地位上，牠是注重內容的，集團主義的，大眾化的。附屬於資產階級的藝術家，頹廢的象徵主義者，像蘭鮑（Arthur Rimbaud）是反以別人不理解自己的 Illuminations 爲誇耀；像瑪拉梅（Stéphane Mallarmé），則主張自己底作品不過只有少數例外的人們所能夠諒解。可是，無產階級的藝術便和這絕對地不相同了。無產階級的藝術首先是要獲得大眾的理解和愛護的。

魯那卡爾斯基在『文藝與批評』裏面這樣說：『能夠將複雜的，尊貴的社會的內容，用了使千百萬人都都感動的強有力的藝術底單純表現出來的作家，願於他有光榮罷。即使靠了比較單純的，比較初步的內容也好，能夠使這幾百萬的大眾感動的作家，願於他有光榮吧』。在這一段說話裏面，魯那卡爾斯基已經替我們證明普羅列塔利亞藝術的大眾化是怎樣重要的一回事情了。

不過，大眾化的意義還不止此。列寧曾經這樣要求着：藝術用大眾的漿汁滋養，要依據大眾，爲着大眾而工作。這裏所說的大眾自然是普羅列塔利亞的大眾。因此，我們可以這樣說，普羅列塔利亞藝術不但欲使大眾理解和愛護，即這樣的藝術自身也應該由大眾產生和培養起來的。

哥根教授關於這大衆的性質，曾經如次地說明着：『這種文學與下層大衆的直接結合，這是徵發不完的軍隊；在那裏，一個軍人死了，立刻會有幾十個新的鬥士起來代他。我們祇要一讀這些少壯作家的傳記，立刻就能知道勞動通信員與地方新聞雜誌記者，與這種文學如何密切的聯絡關係。這些作家的多數，最初都是俄羅斯僻地的牧童，或者工場與商店的徒弟。他們裏面的多數，都是從事一定職業而離散在各地的人物，其中的有非常少數的分子，纔真是專門研究文藝的「純粹的作家」。在他們裏面，遮蔽着神祕的反光，從天空俯視着現世人用一種侮蔑的觀念觀看大衆的舊式作家，當然是絕對不存在的。』

在我們的定義下面，藝術不是一種遊戲，不是一種娛悅肚皮的消遣品，牠是我們的戰鬥的工作的一部份，牠是教育大衆，鼓舞大衆，同是又是由大衆產生和培養出來的東西。自然，這和資產階級藝術以及舊時的一切藝術是截然不同的。這是普羅列塔利亞藝術的第二點的特性。

除上面所舉的幾點特性而外，還有值得我們特別指出來的，便是普羅列塔利亞藝術家對於世界觀的唯物的態度。爲使我們對於這一點有了正確的認識起見，引用哥根教授下面的一段說話是必要的：『在這種工場裏面，有一種和集團主義同時發展的新意識的別種的根本思想。這就是對於世界觀的唯物的態度。正像新的詩歌和個人主義斷然地分開了一樣，普羅列

塔利亞詩人，也和革命以前的，智識階級梅賴裘考夫斯基和索洛格夫一般的宗教的神祕世界觀斷然的斷絕了關係。普羅列塔利亞詩人，對於超人間力量般的侵入，是不能容許的。他們知道了——一切關於上帝和來世的故事，知道了一切爲着要使飢寒交迫的，被榨取的大衆得到苟且的慰藉而由富有的人們創造出來的事情。一切掌管祭祀的僧侶和神官——都是資本家的僕役，都是資本家爲着薄弱普羅列塔利亞特的意志，麻醉普羅列塔利亞特的精神，而使用了的工具。

榨取者爲着要想最方便最安全地享受世上的歡樂，所以將天國和天國的幸福給了工人，他們對工人預約：在荆棘一般的現世受罪的人們，到未來的天國可以享受薔薇一般的快樂。……」

從上面這一段說話裏，我們可以明白什麼是唯物的態度而這樣的態度對於普羅列塔利亞詩人或藝術家是如何地重要。更具體地說，普羅列塔利亞詩人或藝術家應該運用馬克思列寧主義的視點去考察社會，然後才能夠創造這一階級所需要的藝術。

總括來說，普羅列塔利亞藝術是以牠的唯物的態度，以牠的集團主義，以牠的戰鬥性，大衆性和資產階級藝術完全對立起來的。資產階級的藝術是唯心的，個人主義的，麻醉大衆的，形式主義的，只由少數人包辦而以大衆不了解爲光榮的。

#### 四 普羅列塔利亞文學

在上面我們已經說了許多關於普羅列塔利亞文化和藝術的確立以及牠的幾點特性。現在，我們談起普羅列塔利亞文學來，同樣地可以應用着上面的說話。即是說，普羅列塔利亞文學是已經確立了的，牠的特性是唯物物的，集團的，戰鬥的，大眾的。我們知道，藝術是文化裏面的一部份，文學又是藝術裏面的一部份。所以，我們有了這樣的論斷是絕對不會錯誤的吧。

文學是藝術裏面的一部門，牠被叫做觀念形態的藝術，牠對於和敵對階級作意識形態的鬥爭和對於本階級的教養是演着最重要的作用的。我們可以這樣說，在藝術的領域內，文學始終是佔領着最重要的地位的。

我們已經知道，藝術是階級鬥爭的武器；那麼，怎樣痛快淋漓地去指斥着敵對階級的罪惡，怎樣去使本階級的人們覺醒，怎樣地去教着他們，自然是這階級藝術中的最主要的任務了。可是能夠最充分執行這任務的不是音樂，彫刻，建築，繪畫等類的藝術，而是文學，作為觀念形態，藝術的文學，牠是最能夠活潑敏捷執，深刻地勢行這一任務的。

『因此，意識形態——是階級鬥爭的武器。即是，藝術也是階級鬥爭的武器。這在文學上，在我們剛纔說及的言語的這個形式化上，最能夠分明地看見』。『作為藝術的文學，是要求真摯的豫備的。但是，雖在不完全的準備的狀態上，或者竟未曾做這準備，只要作家有

什麼話要說，他深刻地感動着，而且他又有文才，那麼，從他的筆尖，也能夠寫出有趣而意義多的什麼東西來的吧。然而這樣的事，在音樂的領域，在雕刻，繪畫，建築以及別的領域，都全然不能想的。……」從魯那卡爾斯基上面的兩段說話裏，可以證明我們對於文學的論斷並不至於沒有根據的。

從上面的論斷裏，我們可以知道普羅列塔利亞文學在普羅列塔利亞藝術中所佔領的是什麼地位，牠所表演的是什麼任務。現在讓我們進一步的來探問：什麼是普羅列塔利亞文學的定義呢？

對這問題的回答是很簡單的。在上面我們已經指出藝術和階級的關係，並且指出文學對於階級所表演的任務。那麼，我們對於普羅列塔利亞文學的定義自然可以這樣說了：

「所謂普羅列塔利亞文學，是指着將勞動階級及廣大的勤勞大眾的心理意識，當作向着世界改造者，共產主義社會建設者的普羅列塔利亞特的最終使命而組織了的文學而言」。

「十月」團體綱領第六項所載的公式。

普羅列塔利亞文學是普羅列塔利亞解放運動中的工作的一部份，牠歌詠着自身階級的英勇的鬥爭，喚醒自身階級裏面的大眾。牠暴露敵對階級的罪惡，表揚自身階級的偉大的精神。牠藝術地教養着自身階級裏面的大眾，提高他們的文化水準。在已經獲得政權的普羅

列塔利亞國家裏面，牠對於鎮壓反動和保障革命政權，一直走向社會主義文學方面去，有着很重大的作用。當我們明白了這樣的道理時，我們一定會對於上面的定義感到滿足的了。還有，普羅列塔利亞文學領域內最主要的是詩歌，戲劇，小說，我們有把牠們個別地說一說的必要。沒有這，我們對於這题目的討論是太空泛的了。

先說詩歌。普羅列塔利亞的詩歌是什麼呢？

『我們將普羅列塔利亞的詩歌，解釋做：勞働階級的詩人包括於形象的藝術的形式的勞働階級思想及感情的發達』。（倍薩理名，加列寧苛着，普羅列塔利亞文化的諸問題。）

這定義是正確的。

普羅列塔利亞詩人，在馬達怪吼，汽笛和金屬喘息的地方，在鏗鏘隨身，陰濕不見天日的階梯，在勇猛前進，堅決地爲共產主義的春天而奮鬥的當兒，他們歌唱着，他們有着詩歌的表現。這是一種戰鬥的軍號。這歌詠着被壓逼時的憤怒，這歌詠着勝利時的歡喜。在煽動的意義上說，普羅列塔利亞詩有了極偉大的作用，即在建設和教養的意義上說，普羅列塔利亞詩的作用也並不小的。普羅列塔利亞詩具有抒情和叙事的兩種作用，牠能夠：使勞働階級思想和感情同時發達。

在露西亞革命前後，普羅列塔利亞詩歌的產生，非常蓬勃，而且有了很好的成績。這些

詩歌，在文學史上，已經有了不能否認的位置。『我們在現在，已經有了詩人，大體是抒情詩人的完全的團體，這事實，我是可以做見證的。他們在文學史上，有着那地位無疑；那詩壇，也全由青年所構成，正在顯着順當的發達』。魯那卡爾斯基給我們這樣的證明着。

總括說幾句，普羅列塔利亞詩在普羅列塔利亞解放運動中有了很偉大的戰鬥和教養的作用，而牠是向着順利的前途發達着的。

其次，說到戲劇。

在普羅列塔利亞文學的領域內，戲劇的位置是很高的被估計着。牠的最主要的特色便是牠差不多是綜合了一切藝術而且帶着最大的民衆的，集團的，社會的性質。

『民衆一旦脫去了奴隸的鐵鎖時，他們的注意，常是集中到演劇上面的』。（蘇俄民衆劇創設的宣言）。

『民衆劇創設的問題，祇有在集團的創造過程中，由民衆自身，由個人與集團的協同動作纔能解決』。（同上宣言）

我們上面已經說過，普羅列塔利亞文學的工作是普羅列塔利亞解放運動中的工作的一部份。在這裏，我們要指出怎樣去宣傳羣衆，組織羣衆，動員羣衆，普羅列塔利亞戲劇，實在有了很重大的作用。普羅列塔利亞戲劇是在戰鬥的狀態下面產生出來的，因為能夠利用錯

綜複雜的藝術樣式來號召更廣大的羣衆的緣故，牠的煽動的力量和作用是比較詩歌更加大些的。和「關閉著極少數底人在一個黑暗的洞穴中，使他們在死洗洗中不靈活地排演着他們的劇」的舊式劇絕對地不同，普羅列塔利亞戲劇上演的地方是流動的，一切車站，兵營，工場，曠地上，大街上，都是他們的劇場。這在宣傳的意義上，是比一切藝術都要高些呢。

最後，我們說及小說。

和普羅列塔利亞詩歌，戲劇對於普羅列塔利亞解放運動有了同樣的偉大的戰鬥和教養作用，而比較能夠更具體，而深入，更能表現出社會的全般的複雜性的，是普羅列塔利亞小說。牠在表現事體的進行上面，集團和個人間的關係上面，全社會的錯綜複雜及其必然的進展上面，是一種最巧妙而且最偉大的藝術。在這種種方面，牠的效能是遠在詩歌和戲劇之上的。

在露西亞，當革命初期的時候。詩歌都取着抒情的姿勢。那時候，內容是比較簡單的所有的詩篇都同樣地表現着勝利的歡喜和對於集團的偉大的讚頌。從執行新經濟政策以後一直到現在，詩歌差不多都由抒情的姿態移向敘事的步調上來，同時，小說這方面，有了空前的發展。這並不是偶然的事情，這證明敘事詩和小說，（尤其是小說）更加能夠表現出社會的全般的複雜性和牠的力學性。

舉例來說，普羅列塔利亞小說像格萊特可夫所寫作的，關於從破壞到建設的普羅列塔利

亞的堅強的精神的『水門汀』，或者像發特耶夫所寫作的關於集團裏面的個性的『壞滅』，這是在詩歌和戲劇上面所不容易做得到的成績的。

## 五 普羅列塔利亞小說

普羅列塔利亞小說是普羅列塔利亞文學裏面的一部門，和普羅列塔利亞的任何藝術一樣，牠的特性是唯物的，集團的，戰鬥的，大眾的。其次，牠是觀念形態的藝術，在普羅列塔利亞的解放運動中，牠有了很重大的戰鬥和教養的作用。

下面我們要討論的，是小說的起源，小說的史的發展，小說的新寫實主義，小說的內容與形式，小說作家與生活。這是一種偉大的工程，這需要許多專門家積了許多年的研究，才能夠把上面所說的這幾部份都得到了高明的結論。我們現在對於這，還只是一種嘗試，在這樣的行程上，淺薄與錯誤的地方，是在所不免的。不過，這是絲毫也不值得灰心的，因為我們相信我們有了正確的方向。我們在路上或許免不了要跌了幾次，但我們絕不至於迷失了道路。

（本章完，全論未完）

## 藝術上的階級鬥爭與階級同化

傅利采著 許幸之譯

在全社會的歷史中，社會上所發生的階級鬥爭，由種種的形式反映到藝術上來。并且這些形式，可以分爲幾個基礎的典型。支配階級將他的藝術，從其他階級的藝術家的手中來創造；以供獻於支配階級，而這些藝術家們，依既經認爲不變的美學的定規來創造藝術。但是，其他階級藝術家之固有的心理，意識形態的特性，把強制着他們的美學的原則漸漸地打破，使藝術上既定的公式起了顯著的變更。例如古代埃及的藝術——埃及的王，公塑像等，——爲了封建貴族，大部分是由農奴，或是由社會的下層走出來的人們所創造；既定的封建藝術，形成了理想主義的，而以條件的教主權主義的樣式來創造。可是在古代埃及的藝術中，差不多貫徹全期間，和這些既定的理想主義的樣式相並列，還有其他的現實主義的樣式。如費彭時代的埃及王的兩個塑像就是實例：「塔里斯，辟它尼所發見的，用紅粘土作成

的亞奈冥海特一世的頭，就完全減少了個人主義的特性。這裏我們並不是說肖像，而是說一般的王的表現。王座着豪華格構的王座，眼睛顯出紅色，美麗的髻鬚生在額上（髻是神性的表徵）。王則意識着自己的偉大和神聖，神一般地微笑着眺望平伏在自己之前的市民」。而用紅粘土作成的賽司脫里斯三世的頭，又是別一種樣式；「也不是某種條件的頭，祇是王的真實的肖像，那狹小的額，凸出的頰骨，特長而廣闊像猛獸一般地顎骨，很巧妙地完成了。嘴唇緊合着，下唇有如老人一般地稍稍下垂，鐵的 *energy* 並未喪失，而用古樣式畫着塞司脫里斯的眼和嘴的皺紋，與上臉半閉的眼睛……」。根據巴爾羅德古代埃及美術發達之梗概中的說明，樣式分為三種：一方是藝術家用古代傳統的精神來製作，他們藝術家和這些傳統離開的原因雖不能正確地研究，然而我們分析埃及藝術的時候，凡屬於社會的下層，而不得不供獻於支配階級的，這些藝術家之現實主義的世界觀，不過是打破封建的教主權主義的樣式，而顛倒當時支配階級所規定的美學的定規罷了。

用支配的法蘭西樣式，而建築地主家屋的我們俄國的農民建築家，因和他相近的農民建築藝術的精神，而引進與他相近的習慣和消費的樣式，而漸漸地歪曲了和他們緣遠的樣式。這些事實分析起來才能知道。

同樣的現象，在文藝復興時代的德意志繪畫中也可看出。文藝復興時代的樣式——是

都市商業布爾喬亞的樣式。在意大利及尼丟羅多的都市中，可以看出復興時代壯嚴而純粹的表現。如果把文藝復興時代的意大利繪畫，和德意志的繪畫比較起來，其中的差異是非常地顯著。原來這個時代的德意志和意大利不同，因為德意志不但不是手工業的，而且還是個農業國。復興期的德意志畫家之中只有一個丟羅（Dürer）——依哥德的表現來說——丟羅差不多是意大利的人。其他還貫徹着完全農民的心理，意識形態的德意志的畫家們，因此就把意大利人的布爾喬亞的樣式，翻譯成宗教的，而非文化的德意志農民的言語。但他們的構圖，多被人物和奇妙的顰顏所防害。失了美與力，而給我們看見的只是無興味的平凡，和重苦的緊張，或是像吹動出來似的不美觀的姿勢和空虛。這些藝術——最初還能熱中於自己的認真，但立刻便將沈沒於自己慄悍的野蠻性，是信仰深刻的，感傷的粗野的農民藝術。如若把德國繪畫和弗郎多或是意大利的繪畫比較起來，我們可以知道是和那精練而有教養的人類的創造物相並列的農民製作品。

如若要讀到第二流的藝術家，以及我們連名字也不知道的創始者的時候，那便是沙克遜先帝的親友，將自己的畫筆供獻於貴族社會，以優美，高雅為目標的克拉奴（Kranich）的藝術，實際上——是農民的 Parvenu 的藝術。例如「巴里斯」是用粗野的德意志農地主的姿態，來表現在前的三個裸體的女神，有如董凱一般莊嚴的恣勢立着，若將「巴里斯之園」

和意大利人同樣题目的繪畫相比，或是把他藏在盧布盧館中的那戴着紅天鵝絨帽子的裸體美人維納斯，和喬羅喬奈 (Giorgione) 的維納斯比較起來，可以充分地理解怎樣的以自己式的地主的本質，把都市貴族的藝術樣式歪曲了。

在藝術上的階級對立，一階級的藝術家，不僅把支配藝術的題材，典型和樣式變為自己式，并且在那一階級社會界限以內，種種社會集團的藝術家，在題材和樣式中創造着自己的藝術。

在十七世紀的法蘭西，和君主所領導的貴族——布爾喬爾集團相並列的，有勤勞的小布爾喬爾氾，并且這些社會集團，也各有他們自己的藝術。一方的繪畫是壯觀的歷史的繪畫，和賴布林，喬貝奈，里谷的高顯貴人的肖像畫，他方的繪畫是表現工作燃燒着的鐵匠店的內部，或是在食堂裏的農民的奈林兄弟的風俗畫。這兒不單是題材的相異，連色彩也不相同，遠遠離開貴族藝術之布朗的裝飾——而形成「黑的重苦」的色彩。十七世紀的法蘭西，是封建地主及土地領有者的貴族，和都市布爾喬爾氾的並列。而這兩個社會集團皆持有各個自己的藝術：一方是魯賓斯 (Rubens) 的貴族藝術，題材多是君主及教會的讚美，騎士和美人相抱合的逸話，「愛之園」的荒唐無稽的畫面。色彩是富麗的人生享樂的色彩，大幅畫布的繪畫。他方是喬爾丹的 (Jordan) 布爾喬爾的藝術：題材是家庭的小宴祝祭，實生活的風俗

畫。畫布不大，也沒有耽溺的色彩。同樣，在我們俄國十九世紀的當初，支配的貴族階級，和勃興的布爾喬爾相並列，因而在藝術上就有兩個不同的典型和樣式。貴族的繪畫——是肖像，意大利風景，宗教，歷史畫，彼奈茶諾夫的弟子——白拉波夫，加得羅夫斯基所代表的市民藝術，就是他們生活的繪畫。

不一定兩個階級（貴族和布爾喬爾）的社會，就在同一社會層的社會上，往往也還是集團地分散，這些集團都各自創造與其他集團不同的自己的藝術。十七世紀的荷蘭社會，是獨占的布爾喬爾社會，那時藝術唯一的典型——不是 monument 的藝術，而以柔弱的家庭，現實的風俗畫的藝術為適應。然而藝術的唯一的典型，是依據怎樣的心理而變形是十分的微弱。

集團的界限，在藝術上是由一般的態度，題材，以及最後之色彩的特性而決定。斯丁 (Steen) 和萊白朗特 (Rembrandt) 就是很好的例證。

斯丁是小布爾喬爾的代表者——和傳說者——道德家的藝術相接近，他從色彩上傳說，教誨。「如此光榮，永劫而生」「老人高歌，小鳥幽鳴」「這兒沒有醫生，想戀而泣」等等——他的畫面的內容，就像逸話的教訓的東西。他對他自身的題材——飽滿了，豐足的小布爾喬爾生活，是學食，學飲的人們。丟布爾克 (Darborg) 和繪畫相接合，他既沒有傳說什

麼，也沒有添加什麼，婦人和男子都在勤勉於音樂，婦人的服緝和天鵝絨都是異常細心地描寫着，他的畫面上的人物都是很幽靜地立着；而沒有斯丁的市井生活的豐麗，色彩是典雅的灰，黃，黑的全音階，丟布爾克是和蘭大布爾喬爾泥的藝術家。

萊白朗特又和丟布爾克及斯丁相對立，後面的兩畫家和布爾喬爾社會相密接，而萊白朗特則立在這社會之外。他在他自己的題材中，由幻想和羅曼蒂克而想努力克服布爾喬爾性。如若他畫肖像畫的時候，不是描寫他自己，就是「畫用羽毛裝飾着的頭布，赤色天鵝絨的衣服，或是穿着金鎖鎧甲」的人們。「猶太人從中世的姆利它利亞到散文的荷蘭所有的古代文化 and 幻想的東洋」把他撮攏來。由熱帶豐饒的山水，衣服，人物，他把來創造成「傳說的插話的，巧妙的小人形的構圖」。他喜歡描寫「阿姆士丟爾湯姆的窮民——佝僂，跛足，盲目，和醉魔」。「他在包圍着他的散文的情況之中創造成自己的世界。浪漫主義者的他，在定想中從灰色的平日，移向着奇蹟滿遍的遙遠世界」。表現山上垂訓的他的葛拉比爾之中，尤其是表現在治療病人和跛足的基督（百瑟頓）的葛拉比爾之中，一方射進光線，他方光線很黑暗，或是從黑暗中流將出來。這兒世界是在開擴着光與闇——這是萊白朗特的繪畫。將市民的實生活，用題材的幻想性，及光線的辯證法而征服的這位藝術家——是磨藥店的兒子，失敗了的學生，一時成了富豪，而老年終於貧困，在酒店間顛倒生涯，只剩下自己的勞働器

具和勞働服而死的他——是在布爾喬爾市民社會之外。脫離了階級而成了普羅列塔利亞畫家的他，冷嘲着幸福之光和貧窮的黑暗。感到布爾喬爾世界的矛盾，和正，反所依形成的合一，以尖銳的矛盾的結合，而收成世界的創造。

從十七世紀的荷蘭到十八世紀的法蘭西，這兒我們發見了藝術的唯一的典型。絕對主義的沒落，同時就是路易十四世貴族藝術的繁榮。這種藝術若想起是爲了住在巴黎，以巴黎爲自己的公然之家，和有着豔事用之別莊的銀行家——包工人或是貴族——地主的客廳和婦人的私室的事情，那麼當時的藝術可以說是布爾喬爾的藝術了。如賴布寧和喬貝奈的華美的的繪畫，是「好色時代」的美術家，成了 Rococo 時代美術家之柔弱的風俗畫了。在如上所述的典型的社會中瓦特 (Ateau) 葛羅茨 (Grouze) 謝爾丹 (Chardin) 的繪畫，實際上他們的題材，和他們的色彩相異。因爲他們在藝術的領野中是互相分界或相合的種種社會集團的代表者。

瓦特的題材，是奢華浮浪的快樂，自然農村裏的郊遊，貴族大家所嗜好的意大利喜劇優伶，或爲愛之祝祭而西泰爾島去的渡船。色彩——是幽柔的褪色，「銀色的殘光，夕陽」的背景。葛羅茨的題材，是農民布爾喬爾的生活：少女出嫁，青年在後悔空虛的浮浪生活而歸家，市民的姑娘悲傷着自己的喪失了純潔，母親抱着赤兒在自己的胸前，從一切的布爾喬爾

世界中，橫着貴族主義的反映。色彩——也和瓦特相似的褪色。謝爾丹的題材——是沒有一切貴族主義殘滓的布爾喬爾生活：母親爲了孩子烹調，或是早晨給女兒穿着衣服，女主人把食品從市場搬進自家的廚房等等。色彩——比較強銳。在瓦特的繪畫中，反映着十八世紀浮浪生活的享樂，在葛羅茨的繪畫中，反映着貴族主義影響之下的布爾喬爾況，在謝爾丹的繪畫中，發見出持着布爾喬爾家庭文化之「自覺的」第三階級。和階級矛盾與階級集團的孤獨的傾向，以及階級鬥爭的種種現象反映到藝術上一樣地，階級模倣和階級同化，同樣地以多種多樣的形式反映到藝術上來。

或是一國，他國的同階級，既經達到經濟發展水準的同階級出現，那麼這一個階級，對其他國家同一階級的藝術，雖不能完全細節的模倣，至少將那基礎的特性在自己的藝術上復興，而追跡前者的步塵。

希臘的封建貴族，在埃及的封建貴族之後歷史的場面中出現，所以在建築藝術上，尤其是在彫刻藝術上，吸取了東洋藝術的典型和模式。古代希臘的彫刻，和埃及的彫刻同樣的，*canonic* 準備，凝固了的莊重，持着封建的神聖，水平和垂直的姿勢所構成。古代希臘的藝術，是無疑的在埃及的影響之下而完成的，並且這種影響，只因爲和埃及藝術的發達有着同樣的發展階段（自然經濟），及爲了同一階級所創造才能完成。同時也是古代希臘的封建貴

族，利用創造過自己藝術的埃及封建貴族藝術的表徵及其手段。

和一國的貴族階級，以創造自己藝術的他國貴族階級的藝術為方向。同樣，布爾喬爾也往往復興歷史上所表現的，及他國更古的布爾喬爾的藝術為自己的藝術。意大利從十五世紀初葉，到商業布爾喬爾形成的時候，以自己的生活和意識的藝術表現，從同一商業資本主義中受寵愛的希臘藝術的寶庫裏，拈出了藝術的表徵及其手段。這個時代在文化史上所謂復興期，一般呼為 Renaissance。以下荷尊斯湯 Hrusenstern 的話是完全正確的——「文藝復興全然不是文化史的主章」，文藝復興結局不過是發達了的「都市貨幣經濟及社會的遺產」。「文藝復興——到處都使人回想到希臘古代貨幣經濟及社會文化的遺產，而達到經濟社會發展的階段。」和意大利的商業布爾喬爾相結合的藝術家，為了這新興的階級——不得不創造——和封建的手工業時代的藝術相對立的——地球生活的美，偉大，人體，物質的自然思想所表現出來的藝術了。并且這些思想，已經是希臘和羅馬的藝術所表現過的，而意大利的藝術家，是吸取這種藝術的形式，手段和精神。往此，為要如實地表現新社會階級的生活及意識，便和哥締克 (Gothic) 的傳統分離。最熟中的建築家阿爾貝爾得及西拉賴得，對於哥締克非常憎惡，我們將哥締克用「野蠻人之藝術」的形容詞來洗禮，而從事於古代風「復活」的試驗；以至於後起者「現在雖連一切最無意識的東西，也不得不用古代樣式

以達成」的呼喚。

十八世紀末葉，法蘭西和德意志的青年布爾喬爾記，開始創造自己的文化和自己的藝術，他們也同樣地注意古代；如馬克思天才的表現一樣——從支配的地位逐放貴族階級，以非常散文的事業，把自己及他人的眼睛理想化，在從古代的形象，道德，術語的「做面」之中完成了。完成了自己的上昇。十八世紀的法蘭西，德意志的藝術——建築和彫刻——承繼了古典的樣式，在藝術的傾向上呼為 *Classicism*（古典主義）。凡是古典的古代，文藝復興，十八世紀末葉的樣式，都是布爾喬爾記向上的藝術。荷魯斯湯又說：當然古典主義是屬於「布爾喬爾」向上的段階，而用種種的形式表現出來。法蘭西的布爾喬爾記是革命的，他們公然地反對貴族和君主政體。牠那英雄的革命性，是把古代希臘，羅馬的政治的市民的熱情復興了。「社會公共建築物的壁上，裝飾着偉大的羅馬市民——司比翁，加登等的半身像。讚美着殺害暴君的——加爾巴德和馬里斯德凱董。尤其是殺了萊查里的布爾登成了時代的英雄。爲了故國，或以英雄的行爲貢獻於民衆的英雄——哥爾車，萊爾尼德，司來白爾，德謨奈翁等被數爲聖人。凱奈爾的羅馬英雄本來爲舞台所見棄的人類，一變而出現於人生的舞台了」。達韋特 (*Davey*) 把這樣的情態翻譯成繪畫形象的言語。他的在「費袁麥比亞的萊爾尼德」，「得罪了兒子們的布爾登」就是實例。

德意志的布爾喬爾尼，因為經濟的後進，政治的不成熟，便和這樣的革命熱情遠離了。像法蘭西布爾喬爾尼一般，雖以古代世界的方向為進路，但是德意志布爾喬爾尼，却沒有政治的面目，而祇有美學的面目的十八世紀德意志布爾喬爾尼的藝術家們，以為希臘不是萊爾尼德，德謨奈翁，赫謨利亞，阿里斯德凱董的國，而是開着詩之花的搖籃國。古典主義在法蘭西給與了萊爾尼德，德謨奈翁，布爾登，加茨和達韋特，在德意志則給與了莫葛斯的「巴爾納斯」，凱爾斯登的「黃金時代」，昂采里基的「凱拉和萊昂多爾」。

如若十五世紀上昇的意大利布爾喬爾尼，及十八世紀法蘭西德意志的布爾喬爾尼，在藝術上是以古典的古代為方向的話，那麼法蘭西和我們俄國的各個藝術家，便適用地方的條件，吸取了十七世紀的和蘭布爾喬爾藝術的典型和樣式。所以在十七世紀，和支配的貴族藝術相對立，將勤勞市民的需要永遠化的法蘭西的賴龍兄弟，因此便從荷蘭的風俗畫出發了。又在十八世紀的法蘭西布爾喬爾藝術之中，最是布爾喬爾化的特別，無論在題材和色彩上，特別是階級意識顯明的謝爾丹，更復活了和蘭風的作法。在我們俄羅斯的十九世紀初葉，俄國的「荷蘭畫家」，賴頃可夫，買羅查羅夫，耶基冒夫，繼着連凡奈卡的畫家，也受了俄羅斯的條件所制的。而復活了「奧斯它德和太爾加」的繪畫。如若貴族階級和布爾喬爾階級，在藝術形式上，以鑄造自己的生活和意識的他國同一階級的藝術為方向的話，那麼某一階級在

題材及樣式上，便摸倣和自己階級適當的他階級。像這樣的時候，是某階級或某階級的某集團，還沒有明確的階級意識，而是在支配階級文化的，藝術的影響及遺產之下的時代。譬如葛羅茨的農民和地主，雖然成了中世紀繪畫的沙龍樣式，可是他的繪畫的色彩的階調，是離開了貴族世界沈酒於調色板的短音調。或是某藝術家所代表社會集團，在社會的情勢上和其他社會集團在心理的結合。例如丟布爾克的繪畫，在人物的配置和色彩的階調——灰色，orange 色，黑色——中，現出肖像畫的精神；和西班牙貴族社會的藝術家維納斯凱斯（Velazquez）的銀——黃色階調，成了「西班牙」樣式，因為當時荷蘭的大布爾喬爾尼，和西班牙的的貴族，比當時荷蘭的大布爾喬爾尼與小布爾喬爾尼的關係，更有着密接地社會的心理的血族關係。

最後在某種時期，支配階級是前支配階級的正常的繼承者，以歷史的承繼者的表徵，模倣前支配階級的文化樣式。因此十九世紀的六十一——七十年時代所發生的英吉利的拉飛耳前派，無疑的是土地所有者——保護貿易主義者得到確實地勝利，又是勞働者的革命破壞之後，正在自己獲得政權的時代，最是潤澤生活的英吉利的布爾喬爾尼的藝術家了。那時新的繪畫，一般的是爲了階級而創造生活的新樣式。所以他們的口號是「返於自然」並且要回到拉飛耳以前的藝術。他們的繪畫生活的風俗畫的性質，以及最後生活美化的名義上，使實用的

藝術復興的毛利斯 (Morris) 的努力——有他們布爾喬爾階級藝術家的特徵拉飛耳前派的人們，在那布爾喬爾藝術中，套着封建神祕主義的衣裳表現着亞沙王的傳說中着鎧的騎士，和狂喜中樂於幸福的 Madonna，如像哥絲克宮殿的窗櫺上戴着的，使那些人物有長期精神的上層的緊張。拉飛耳前派所創造的布爾喬爾藝術，裝着被奪取了支配地位的前支配階級的樣式。在二十世紀的初葉，如沙毛夫，貝讓沙安夫等俄羅斯的畫家，由俄羅斯布爾喬爾泥，用被奪取了生活主人公的貴族階級的文化——藝術的理想精神，將現代俄羅斯布爾喬爾泥理想化，將安比爾和十九世紀初葉的貴族文化的樣式，在繪畫上完成了。

所以，階級矛盾和階級鬥爭，某階級的藝術家，雖爲了其他階級創造藝術，而把他們固有的心理，意識形態的特性和調子收入這種藝術中；或在同樣社會機能的界限以內，使構成那社會的各種階級以及各種集團的藝術家互相制約，而在內容和形式上創造自己特有的藝術；或將自己特有藝術的唯一支配的典型和樣式，用上述的方法來創造。和階級矛盾同一個樣式，反之——也有階級模倣，和階級同化的時候。遲遲在歷史上登場的某國的階級，往往復活其他國內同一階級之藝術的特性。或是感到社會情勢很近，而和其他有心理上相同一的時候，便模倣其他階級的藝術姿態。最後，已經打破了前支配階級而獲得了政權，并在社會結構中已獲得了維持地位的某階級，往往奪着前支配階級的藝術的衣裳。

〔完〕

# 本社出版社會科學名著

## 史的唯物論概說

波哈特原譯 汪叢泉譯  
官價每冊四角

本書是通當資本論的著者波哈特氏從純正的科學的社會主義的立場，說明史的唯物論的良書。先講明精神史的史觀，次指摘經濟狀態說的謬誤，然後敘述社會的變革的觀念，及史的唯物論如何說明社會的變革等，本書簡而綜其要，既而約其博，是一部甚好的入門書。

## 社會主義社會學

藍維斯原著  
汪叢泉譯

本書從社會主義的立場，敘述社會學的起源及發達，與關於現在的位置及一般的概念。敘述簡明瞭，採用為中等學校社會學教本，甚為適宜。坊間有種種與本書名相同的著作，然而與本書都是不同的。

## 中國農業經濟研究

俄國馬扎亞爾著  
陳代青 彭章 合譯

中國來源為農業國，農民問題是今日最重要的問題。雖然這不「中國農業經濟的研究」，是著名的中國土地問題的物觀的研究的一個有力的嘗試，而其中內容的豐富實在驚人。要站在三民主義的立場，來研究中國農業經濟，這是一本很好的參考書，全書約四十萬字，分三大卷，很快的就要與讀者諸君相見了。

## 一九二九年世界經濟與經濟政策

N. Yung 著 李一氓譯

敘述從唯物的觀點來觀察世界經濟的變遷，而按年作為有系統的報告的瓦加氏的世界經濟與經濟政策，其一九二八年的已由譯者譯出。現在譯者又譯出其一九二九年的，歸本社出版。此為上卷，時間由一九二九年一月十六日起至七月十五日止。內容除一般的總論，及特殊的各大資本主義國之分述，另有「一九二八年經濟之回顧」，論及楊格計劃的詳細解釋。為研究世界經濟及中心國際情勢者所必讀之書。譯本仍以英譯本為據，并由日譯本加以補充。未附「一九二八年世界經濟與經濟政策」之勘誤表，尤為遺憾。一九二八年世界經濟與經濟政策」者所宜踴躍。

## 婦女與兒童

陶康父譯

這本書是論婦女問題與兒童問題的书。關於婦女問題的中文書，雖算已有幾種出版，但能根據物觀的立場，對這問題與以敘述并解答者，實難看到。本書中却有三篇長文，根據物觀立場以說明婦女問題的；尤以「赤戀」的著者柯倫泰女士的論社會主義與未來的家族制度一文為更具有卓見，能使我们想到社會主義中的婦女生活及家族制度究要變成怎個模樣。至於兒童問題，在中國更不會有人提起。本書對於兒童的地位，（是家庭所有，還是社會所有？）教育，養護，勞動等等的問題，却都是要提提嬰領的說明，并暗示解決兒童問題的途徑所在。未附蘇俄的婦女與兒童之地位改變及生活待遇種種實際情形，是供我們留心是項問題者的參考。

## 社會主義的建設與現代俄國文學

傅利采著 蔣光慈譯

爲工人階級先鋒隊之所指導的偉大的十月革命，是社會主義的革命，其目的在於建設社會主義的社會（社會主義的經濟與社會主義的文化）。在這一種新社會之構成中，當然要克服小資產階級的和資產階級的傾向與殘餘。因此，社會主義的理想，不得不和一切爲小資產階級本性所產生的種種樣樣的反社會主義的原則，即個人無政府主義或無政府個人主義的原則，而奮鬥。

也就像社會主義的和個人主義的開端在我們實際社會生活裏鬥爭着一樣，牠們在我們的文學裏互相衝突着，有時很顯然，有時很隱晦。

在我們的文學的發展與建造中，參加着各種社會團的作家，而表現各種小資產階級的意

識的作家，佔着很大的數量。這些作家，就是因爲自己的階級的意識與心理，不能領受無產階級所指導的，理性的，有規劃的，集團主義的經濟組織的原則。也就因此，我們文學中之很多的作品，或者完全不反映我們所已經指示出來的兩種相反的開端的鬥爭，或者反映牠而在於厭惡現代實際生活的形式。此實在現代實際生活中，雖然是逐漸地，然而却很堅決地凱旋着社會主義的原則。

這一營壘的作家及其著作中的人物，離開我們的實際，或者走向過去（這所謂過去，不是革命的工農的過去，而是資產階級的過去），或者走向渺茫的異國，或者走向爲社會的發展所排除的一般『無階級化』的分子的領域裏。由此，所謂『剩餘的人』的形像在我们的文學裏佔了很多的位置。

然而有一些作家，他們雖然同第一團的作家一樣，和那種社會環境相牽連着，然而能意識的地，有一部分並且心理的地，克服無政府個人主義的特性，而領受社會主義的社會組織的理想——這種理想的實踐人與執行者是工人階級。由此，在現代文學的許多作品中，題目是敘述着關於無政府個人主義的與社會主義的開端的爭鬥。同時，與這兩種小資產階級的傾向的作家並排立着無產階級文學的代表，他們很堅固地，直接地與工人階級相聯係着，努力社會主義的建設。他們是集團主義的，有組織的，社會主義的開端戰勝小資產階級無政府

主義的傾向之最顯明的表現者。

二

在一些作品之中，很藝術的地顯示出來，怎樣小資產階級的（農民的，知識階級的）本性，雖然經過很大的困難，終爲有組織的無產階級的意志和社會主義建設的理想所克服，——列斯涅克的『荒原的馬羣』，的確是值得注意的一部小說。

在很邊僻的北方，在廣大的蔽天的森林中，在離工業城市有幾千里遠的所在，對於組織新生活的無產階級的中心當然是很隔離，因此也就很自然地在這裏發展着知識階級的思想與感覺，農民的本性，表現在各種不同的羅曼諦克的形式上。但是，別要看許多障礙，無產階級的社會主義的意志，也向此地開闢了一條路出來，轉變了敵人的和廣大羣衆的心理。

森林監督葛林——知識階級者——沒有接受十月革命。李林的關於階級鬥爭的傳道，與他一切下意識的感覺相衝突。他決定了，就是他在這種新發展的生活中，沒有什麼事可做。

『讓這些人們自己爲着新的建設而流汗罷！』

他離開這個『水門汀裝置和地下機器』的世界，離開新的工業的社會，走向那邊僻的北

方，並向這些人們喊道：

『我想生活着，不承認你們的犧牲與理想！』

對於他，農民的本性，也就如他一樣，是暴動着反對無產階級之集中的傾向的，於是他幻想着建設自己的，獨立的森林共和國的農民們接近起來。當白黨企圖着將他們的手足綁起來的時候，他——一個隱士並是一個無抵抗主義者——自己親身參加起國內戰爭來。革命繼續着展開而深入，他也就逐漸更爲確信了，就是農民們迷了路不知所向，而在他們的腦海中不過是一團茫亂而已。他又重新到了莫斯科了，在這裏他曾看見過了李林；他又重新聽到了李林的演說，他的平靜而有力的聲音：『不幸知識階級還沒有到處都和農民和工人階級攜起手來。他又行走着什麼時候會爲他所跑過的街道，但是已經具有着別種的情緒了，爲新的，正在組織着的生活的氛圍所衝蕩着了。『舊的上帝已經在他們心靈中死去了』——『他沒有再信仰新的上帝的力量呢？』在什麼地方他的下意識的心理的角落裏，知識階級個人主義的羅曼諦克，還繼續暴動着反對無產階級的集團主義的觀念形態，因此，在他的心靈裏構成了一種『裂痕』，然而這是可以逐漸消滅下去的。

在技師左託夫的心靈裏，也經過了這種過程，因爲他也是爲森林的羅曼諦克所困住了。革命後的制度，左託夫想像着那是獨立的農民兵和國的聯盟，他們很自由地交換着自己的生

產品與財富：例如這一邊給林木，那一邊就給馬匹。在國內戰爭的火焰中，當他直接與工人階級接近的時候，他漸漸地從農民的，知識階級的無政府主義解放出來。後來當無產階級在這種深奧的森林裏，進行建設的工作，這種工作是建築在無產階級的國家集中的思想上，是要將個人主義的自由發展規限到集團的計劃裏，於是他，左託夫，很堅決地走入到羣社會組織者的隊伍了。不錯，在他的心靈中還有一點什麼『裂痕』，他有時還爲這種集團主義的，有計劃的建設之『冰冷的計算』所恐怖起來。他——在下意識裏還是一個本能的個人主義者——感覺得自己好像被一個巨大的機器的車輪所捲住了，不得不在一種有秩序的動作中佔著自己的位置。但是這些不自主的，自然的，舊無政府個人主義的瘡疤的再發，並不妨礙他在有組織的生活中執行自己的事業，雖然這事業建築在集團主義的規劃上，而與無政府個人主義相反對。

### 三

如果在最新文學的作品裏，表現出來無產階級的社會主義的觀念形態戰勝了小資產階級之無政府個人主義的傾向，如果在又有些作品中顯示出來（雖然並不在客觀的地構成的形象上），社會主義建設的思想是怎樣地侵入到農村裏去，那嗎，此外就還有一些無產階級作

黨的作品，在那上面很形象的地顯示出來在工人階級中之生長着的意識——意識到自己主人翁的權利和義務，及對於國家工業的關係。對於很是效驗的社會主義的建設，這種意識也就是根本的心理上的推動機。

在我們的停滯住了的工業又復興起來了的年頭，這種意識很藝術的地表現在格拉德柯夫的『水門汀』和廖斯柯的『浴鐵爐』裏。在最近的期間，這一種意識在謝門諾夫的『納塔麗亞·塔爾普娃』裏更顯明地表現出來。一個五金匠的兒子廖比也夫，他十四歲在帝國主義戰爭的期間就加入黨了，後來在十月革命之後，他總是在前線上和敵人打仗，因此受了傷，躺在病院裏，也就在這裏，在他的內心裏毫不覺得地發生了社會主義的意識，『整個的世界似乎照着新的樣子在他的面前展開了』。

他嚴重地——並不是照着新聞紙那種樣子——感覺得自己是一切的主人翁了。

當他躺在病院裏，醫生手持着亮晶晶的解剖的刀，而他被麻醉了的時候，他忽然地感覺到異常的清晰，那就是這把刀是被工人們的手所製做的，如果工人們不將病院建築起來，如果工人們不做成這張施用手術的桌子，那便什麼手術都是不會有的。當他全愈起來了的時侯，他已經不是病態地，而是很完全清晰地繼續感覺着自己對於物事的新關係。當他去街上行走的時候，他看見了一座很美麗的房子，在那上邊有一塊小銅板寫着：『建築家×建造

……』，不禁即刻想道：

——不，不是你所建造的，——建造者是工人。你說，你有知識嗎；但是你的知識是經過經驗，在工作中，所積蓄起來的，而這些工作却都是我們工人做出來的』。

這種意識，以工人階級爲一切事物的創造主，產業的主人翁，因此，也就是全世界的主人翁，在黨人廖比也夫的身上發露出來，簡直成爲一種氣勢昂然的宣言的形式，當他看見在他的面前立着一個工廠的技師——這技師是一個忠實的資產階級的，技術知識階級的代表，以爲一切產業的創造主只是他們技師家而已——的時候。

——看見嗎！——廖比也夫向技師很興奮的問着。

他指着對面的工廠房說道：

——看見嗎，那裏是工廠！工廠——這個是你們還是我們呢？

——這個是我們——技術很嚴重地說。

——這個是我們呀！這個是我們呀！——廖比也夫勝利地喊着——在這牆上每一塊磚都有着我們的手的痕跡；在上面每一尺高都被我們的勞動所度量過。工廠——這是件東西，因此這也就是我們，世界是建築在物件和我們的身上！在世界上請你們出一件東西來罷，看看在哪一件東西之上，沒有牠的創造者的手印！

在資產階級的——農民的——世界裏，無政府個人主義的本性敵對着社會主義的意識，而在此地，在工業的世界裏，所謂社會主義的意識又免不了地要克服技術知識階級的意識，使技師們向社會主義的建設事業服務。廖比也夫的對方，技師加布魯哈，以爲一切都是「腦筋」的事不是「手」的事，存在着的僅僅只有一個值得注意的「國際」，即「技術，科學和工業的國際」，而工人的「第二國際」，在實質上本是這種「技術，科學和工業的國際」，不過這個國際爲工人們的傷感的、美學的思想所弄壞了。照着他的意思，波爾雪委克在紅的旗幟之下，無意識地，客觀地，僅僅做着他們——技師們——所做的事，一切波爾雪委克的言語，如什麼××主義，國際革命……都將被風吹掉，而那時他們的「事業」將保存着，不過他們，波爾雪委克，自己將認不出來自己的事業了。加希魯哈以爲只有「我們」和「你們」——「圖表與磚塊」，存在着的不是階級，而是「民衆」，在這其間「俄國的民衆」——就是所謂「俄羅斯」。

「——那個時候一定會來的——」他感嘆道——就是各種民衆將要照着俄羅斯的軌道走去。我們需要開闢肥沃的土地，開闢礦山，充足生活的富裕，那——種全世界還未看見過的富裕……你明白嗎？」

——這個要我們來做！——廖比也夫叫道，——……你忘記掉了我們是成千成萬的，我

們在地球上是最偉大的力量，我們，這種最偉大的力量，決不能以肚子飽了就完了事。我們將這個實現出來。因爲在不久的時候，我們感覺到是世界的主人。你對於這件事情簡直沒有辦法。這些成千成萬的走向你們的面前取得支配權，你對此當然也是沒有辦法的呵。

——你們不過是羣衆而已——技師說。

——且停一停，我還沒說完！——廖比也夫瘋狂地命令着說道——你還指責我們一些什麼美感主義？愛人類？……是的，我們愛人類！是的，我們想將全人類擁抱起來。

在小資產階級的世界裏，無政府個人主義的傾向敵對着集團主義經濟的建設，而在這種工業的世界裏，又分出這兩種敵對着的傾向。廖比也夫很確定地相信着，爲技師所輕蔑的羣衆強迫着所謂『技術科學的國際』，向工人的『××國際』服務。

『我們應當組織新的世界，我們也就會把牠組織起來。我已經看見牠了。』  
於是廖比也夫宛然如登上高聳的山巔，向週圍的空間勝利地狂喊道：

——我看見了！我看見了！……

【完】

## 歐洲哲學史

馬爾文著 傅子東譯

美國新唯質主義者的馬爾文與英國新唯質主義者的羅素齊名，他的著作當中兩種在我國已有譯本，這一部他的哲學史，取材上，系統上，與一般哲學史迥異，讀哲學史的人們，一般都感覺着苦悶，但讀這部哲學史不特決不會發生這樣的感想，並且必然要

把它一氣讀完。眞所謂以極淺顯極流暢的筆，非常客觀地，有系統地寫出幾千年來人類最深奧的思想，即完全不懂哲學的人們，亦可以理解得。至對於哲學思想發生背景，如經濟政治的變遷，社會科學上各大發見，以及其他種種情形，尤其是對於哲學思想的前身原始思想有極詳明透闢的敘述。譯文非常忠實暢達，未附索引，極便利讀者複閱和檢察。

婦女論

實價五角 張慰慈譯

蘇俄新教育的研究 金溟若譯

沈從文小說甲集

沈從文著

藝術與社會

麥克昂著

明日

王任叔著

克昂四種

麥克昂著

佐藤春夫選集

金溟若譯

從唯心到唯物

陳希平譯

——詳細說明將在第二期文藝講座披露——

## 勞動階級應當養成文化的工作者

M·戈理基著 雪峯譯

這是歷史底命令，是時代底口號。爲了實現這目的，有各種的高等專門學校和中等專門學校，由蘇維埃官憲底手所開設，並且還開設下去。爲了實現這目的，黨使工農大衆以政治的知識武裝起來，使在他們中構成階級利害底認識，對他們注進關於他們底歷史的任務——建設自己們底自由的社會主義的勞動者國家——的正確的理解。

在蘇聯國裏，工業化的這困難的大事業，和關於農業底樣式與手段底根本的變革的事業，正在進展着。然而如果勞動大衆的下層的人，不曾感到自己們在造築着自己底產業，建設着自己底國家，創設着自己底文化，那末這些事業一定沒有如此地迅速並且成功的地進展着吧。勞動大衆是要以工業來增富國家，要自己來解決如「五年計劃」這種不會有的複雜而且困難的任務的。單純的「下層」勞動者，粉刷匠同志斯羅波特契珂夫，在以自己之力考

案出了『工業化之日』這優美的意見，我看見列寧格勒的二千五百個勞動者，在那爾夫斯加亞門外的『文化之家』的華美的大廣間，開着充滿着感激的他底歡迎會。

一切這些事業，都是在國內的無間斷的困難的狀態下，一方面又是在從歐洲的資產階級方面來的不絕的癱瘓的的襲擊之中而進行的。但這資產階級是正在法西主義之中尋出最後的避難處與自己的救濟所的，而法西主義呢，正在迅速地並且不可避免地消散着資產階級所建設在勞動階級底奴隸的的勞動之上的，那最好的東西或最有價值的東西。

在國內，在有不斷的惡意的意識及非意識的『害毒』存在的時候，在趁着使許多人中了毒的『機械的』市民之憎惡的騷擾的那同樣的怠工或官僚的排場存在的時候，因在新經濟政策暴富戶（nepman）而一時活氣起來的市民們底動物的嫌惡存在的時候，在勞動者的社會裏有右傾左傾的動搖存在的時候，在成爲泥醉或怠工或破落戶或不認真的勤務或生產品質底惡化等之原因的那勞動大眾的淺學和非文化的條件下，在大衆還沒有十分意識着勞農國裏的一切勞動都是爲了勞動者農民自己的勞動，他們底國家要和這勞動底成長成比例地富裕起來的這事實的現狀之下——我國底前衛的的黨員或非黨員是傾注勢力於新國家之建設的。

說述了以上的事之後，還必須加述一下下面的事——我們的勞動階級是從資產階級那裏

承繼了工場或製作所底技術上貧弱的設備品，用舊了的機械，以及因對於將歷史底力人格化了的勞動階級的支配階級底反抗而被破壞了的都市和農村生活底野蠻的習慣等等而來的。但我在列寧格勒看見象徵的『增築』了。在二萬馬力的發電所，增築着九萬馬力的發電所。這增築發電所，不待說，是應用着最近的電氣技術而增築的，而且和這『增築』——有個建築勞動者這樣稱呼牠——並立的二萬馬力的發電所，是使人引起恰如被大人帶着走的一個小孩子似的印象。在蘇維埃國裏，這種『增築』早已不是少數，並且這些全部歷然地告訴着蘇維埃官憲和勞動階級底勞動之偉大的成功。此外不可不想起還有和對於過去的這種真摯的大修繕同程度地偉大的，下面似的新的企圖，那就是：急速地進展着的國內底電氣化；伏爾加——頓運河，土爾其斯坦——西伯利亞鐵道，列寧格勒港底擴張和機械化；謨勒曼斯克港底擴張；在北方地方的林業底組織；巨人的蘇維埃農場，在烏拉爾的『碰石』工場，造船所及曳船製造所底創設；許多新的工場或製造所及農業底應用新文化，等等。不能一一調查，將全部都計算在內——因為我們沒有十分知道我們所正在做的事。尤其正在從自己們底伙伴中造出國內工業化底工作者的勞動大眾，沒有十分地知道。

然而造出文化底工作者在勞動大眾是怎樣地必要，同時很少顧慮到在盡可能的短的期間使這些工作者出現，這些事他們是不留心的。工業的武裝是同時地要求知的方面底武裝——

知慧底武裝，創造的革命的意志底組織的。文化人底造成是很困難並且是很緩慢的——這有那成長於他人底勞動之上的資產階級文化底困難的發達史可以證明。然而我們的勞動階級是急速地成長着的，這可以從許多事實中拿青年共產黨和赤色少年團的二個事實來做證據。青年共產黨是十分決定的地表明着那生活活力和生活創造力了，而且還要表明下去。但我以為對於赤色少年團，太不注意那發展，也太不投以資金了，然而這赤色少年團却比青年共產黨還更急速地在成長着，並且約定着巨大的將來的。不知道青年共產黨底大部分的人所曾遭遇的困難的數年——他們中有些人底心曾因這困難而動搖——的赤色少年團，是豫定着對勞農國家，送出在精神上和道德上都健全的，並且可驚地才能的的數百數千的工作者的。關於這件事，我在別的機會上再說，現在回到我的題目『勞動階級應當從自己們之中造成文化底工作者』。

給與文化人底養成以最好的援助者，是藝術與科學這二勢力。和自然科學相並，雖然不在牠之上，然而也不在牠之地下地給與人類底知力和意志以感化的強有力的手段，是藝術的文學。這是差不多沒有人否定的吧，但這是沒有將那一邊說教着『生活構成着意識』的史的唯一物論的公式，一邊却恰正看不見而且不相信這意識乃有創造新的活動力的力量的人們或各種迷信者，包括在內的。於是十月以後的我們的活動力，也應當來說服這種盲目者或聾者。

在我國，文學之教育的意義底評價方面弄得不好，不，正確地說來，是弄得完全不好。尤其在地方上可以認到這點。例如『蘇維埃西伯利亞』這地方報紙底編輯者考勒斯——聽說以前是無政府主義者——便組織了對於文學的迫害，而且爲他底贊助者之一的潘克盧信這人，還聲明道：『藝術的文學這種東西，本質上是反動的』。這不消說是對於故人『烈夫』（藝術底左翼戰線）底理論的田舍的的解釋。從我底觀點看來——不是部分的觀點，乃即是五十多年地觀察了文學底革命的教育的意義而來的，並且現在也在觀察着的這我底觀點看來，則潘克盧信不但是淺學的年少者，並且是我可以稱之爲在文化事業領域內的無意識的『害毒者』的人。還有，在報紙上原是設着文藝欄的，但根進這個人，對文學會員這樣聲明道：『黨及蘇維埃官憲，不發給登載詩和小說用的紙張』。這樣，文藝欄是被撤廢了。

勞動階級不能將很像文化事業底害毒者的這種賈人承認爲文化底勞動者，而且不應該承認。在我國，在報紙或雜誌上從事着多少的支配的職務的人們之中，這種『害毒者』不算少。這些人們不知道列寧，馬克思，恩格斯，薄列汗諾夫及許多我們的布爾塞維克，黨底組織者，黨底精神的鬪爭對於藝術的文學的那完全決定的態度，或是將牠忘記了。他們將一九二五年黨中央委員會公布的五月的決議文忘記了。

同志羅木夫，在我國的一種雜誌上發表了一篇『非黨的文化事業底五年計劃』的短論文。像在青年評論家底論文上常常可以看見的一樣，在這論文上也有頗多的引用文，而且還以這些引用文來證明國立出版協會印刷古典作品是對於勞動階級有害的。但我以為這評論家，除出引用文以外怕還有知道別的什麼事情的必要吧。例如圖書館底報告書似的東西，便應該知道的——在這報告書之中，勞動者大眾對於舊的作家底作品的肯定的態度，是在數目字上可以看見的。還有，『波里斯·戈陀諾夫』，『農奴』，巴爾扎克底『農夫』，契訶夫底『農民』，波密洛夫斯基底『市人底幸福』，布寧底『農村』，其他關於近的過去的數百種的這種事實小說，同志羅木夫果然能否證明牠們對於勞動者有害，是可疑的。羅木夫式，潘克盧信式』，根進式底太主觀的評價之豐富和無根據，只是使言語底混亂旺盛起來罷了，只是將那到達從勞動者大眾之中養成文化底工作者這一定目的的近路底進行，弄成無政府罷了。在目下世界中，有比明白的實際的價值更大得多的評價在流行着，因此，對於各引用句，可以揭示反駁牠的二三十的引用句。

同志羅木夫，引用着『我們的無產階級是十分堅固的』這句話，以為這話是『虛偽的放恣的的理論』之反映。如果同志羅木夫是勞動者，則他底結論實在是奇怪。這顯見他羅木夫並不相信他所隸屬的階級是『堅固』，而恐怕古典的作者們要使他所隸屬的階級底頭腦向右

轉。但我想，這分明地是羅木夫忘記了我們的勞動階級是我國底主人公，自己在建設着社會主義的國家，藉工業與農業底最新技術將國家武裝起來的事，以及這些全都是以其力量使勞動者階級底頭腦向左轉的事了。

在古典作品之中，那惹引着勞動者的讀者的東西，並非意識形態，而是寓言，是作品底外部的趣味，是含蓄在其中的內容與觀察和知識底豐富，是詞句底描寫技術——這事羅木夫沒有看見，而且這些東西是現今的年輕的大部分作家所缺乏——當作沒有十分知道文學的工作底技術的結果——的。法兌耶夫，梭洛霍夫，及類似他們的作家們，在現今是標準。並且照我看來，勞動階級是完全很對地評價着作為藝術家的他們底作品的。

資產階級的人道主義者底意識形態，在勞動階級是漸漸成爲不能有機的地給以理解的東西了，這又是很自然地進行着的——這件事，否定着舊作家底教育的意義或文學的人應當理解，非理解不可。並且，這是不能不如此的，因爲由勞動階級所創造成的新的現實，和那被奪去了意志衝動，終止了生活，血液也已枯乾了的人道主義，是完全澈底地不相干的。而同志羅木夫，却毫無根據地反駁着在勞動階級之中有『免疫性』的事，即有着和勞動階級不相干的階級底病不會有機的地被感染的性質的事。勞動階級依然感受着這些病，是真實；然而勞動階級正在迅速地從這些病裏救治出來，這更加是真實。而且如果沒有救治出，則不能

站在已經到達了的這處所，並且已經做了的事，也是不能做的。

對於舊作家底文學的態度問題，是和技術問題有關聯。一切工作都需要技術家。「任何工作都怕敏捷，拙劣的敏捷工作是可怕的」這古諺，說得完全對。爲使不怕工作，則必須好好研究材料而領有着牠。怕工作者只有不知道工作或不充分地知道的人。這種人們是吃驚於事業底複雜，不能使牠發展，而努力着想將牠單純化。單純化底結果，通例是這樣的東西，「將車輪打倒了，打散了呵。乘着去了——呵呵很好。從背後看來——只有車輪底輻橫着」。如此。

屬於單純化者底部類的人，是沒有才能沒有技倆的人們，或是汲汲於占據優美的地位的小人或「橫奪者」，以及在勞動階級自己的周圍或其行列中繁殖着的寄生蟲等等。

勞動階級底登用者或年青作家，就舊的精通家學習言語底描寫法是必要嗎？分明地是必要的。因爲他們非將技術上的「祕訣」或事情底做法成爲自己底東西不可。列寧格勒底勞動者們，購到了阿美利加穀物工場底模範的設備品了，但其後決定了研究技術上完成的機械，自己製造同樣的東西。他們倘若將這機械弄成愈加完全的東西，我也不敢驚異。在二萬馬力的發電所「增築」着九萬馬力的發電所的時候，勞動者們爲裝置汽罐聘請了德意志底技術家。德意志人費了六個月將第一個汽罐裝置成了。第二個汽罐是借了俄國勞動者底助力一個

月就裝好了。第三第四個更加裝得快，最後第六個汽鐘是以五星期裝好——以上是勞動者們告訴我的。在這裏，學習技術是什麼意思，以及應當從什麼地方去取得類似事項或教訓，是明明白白的——應該從階級的創造底領域去取得，而不應該從混沌的淺慮的『自己流』，或對於事業的恐怖，或市人的無政府主義去取。

在我國，和批評家底自己批評——即人格的個性的行爲底批評，自己底意見或自負底批評沒有什麼共通點的批評，是有頗多的。略略學得了裝着博學傲人的臉來寫文章，或巧妙地從別人的著書裏引用文句的本領的人們，是以類似着勞動階級底『精神的鬪將』的什麼東西在武裝着自己的。時期還早呵。而且並不是這種有點聰明的辦用意要得到施發周到的忠告的權利，則有非常長期間地熱心地用功的必要。我在這裏一邊忠告着，一邊不能不想起來者，就是愈加長久地生活着，則在現愈正以非常的速度在變化着的現代，要知悉萬事也就愈加困難起來的一件事。

在我國，愈加潑刺起來的實際的事業，是被蓄積着了，也還要蓄積下去。在這些之中占着主要的地位者，是以技術底知識和文學的技術來將未熟的年青的作家武裝起來的一個任務。年青的作家是在戲劇的的狀態裏的，他們要求學習，在他們有知道文學的創作法的必要。然而教育他們的人是沒有。雜誌的編輯者是寫着下面似的文句將原稿退還給年青作家

的。『沒有力，不成東西』；『雖力量很弱，但有好的地方』；『請用功，好好地創作着吧』；『是舊套，不是獨創的』。

一切這些文句，毫無什麼說給未熟的作家。這不是教導，而是製造被侮辱者與不滿者。從編輯部領回了加上這樣的批評的三二種原稿的作者，是甚至要將編輯人看作別人或自己底敵人的。於是他們關於編輯者就對誰寫着下面似的歪曲的事——

『坐在編輯局底柔軟的椅子上，一天喝着茶，瞬着吃飽了飯的眼，和打字生遊戲；但在他看來，我們是站在教堂門口的乞丐似的人』。這樣說。但他們不明白在編輯者底眼前橫着通讀數百種原稿的這超人間的任務，而實際上不能一一都以相當的注意力讀完。但總之，勞動階級非有從自己們之中輩出的文章家，小說作家，劇作家，小品作家，以及打毀着舊的市民的俗事的諷刺家，諧謔家不可。

然則應該做什麼呢？有許多，即在其中，也有着這樣的事。

應該做什麼這問題，列寧格勒底青年共產黨員曾好好地想過來。他們以加美羅夫，黑白進斯基，沙亞諾夫，刁曼特林署名出面請我做同人，並且也請若干同路人的作家，企圖發行一個叫『文學教育』的雜誌。這雜誌必須履行『在家庭裏的大學』的任務。雜誌底有些頁，是分爲二組，一頁一方面登載不好的小說，他方面便登載關於各文句加以詳細批評的文章；

這種分析就應當指示作者爲什麼那小說不好。同時也分析好的小說，明示出爲什麼那小說是好的。

還有，也設立戈果理，屠格涅夫，烏斯潘斯基，契訶夫，布寧等等底作品底拔萃欄。載在這欄裏的主題，是選那和初步的作家底主題相同的東西。這種對象或對立，便在初步的作家之前，開示着舊作家底文學的創作手法。而且這種方法底文學教育，是比普通的批評文更明瞭且更深刻地將舊作家底作品所具有的意識形態的意義發露着的。不待伸論，在這雜誌上也掲載關於語言學，民族學，小說或戲曲的理論，詩學等的簡易地寫成的論文。我以爲這是認真的事業。

可以開始這事業的時期是已經到來的。

在我國，有約千五百種雜誌在發行。其中大衆能夠理解的大約不過十分之一的光景吧。而且同種的雜誌也不少，這些是討論着或解決着同一的問題，消耗着巨大的紙張的。在這些雜誌上，具有從褪色了的薄紅起至濃厚的赤色止的一切色彩的同志諸君，便熱心地『統御』着在一切方面的『意識形態戰線』。都引用列寧底話，便以牠來互相地毆打着頭，你侮辱我，我侮辱你，揮用着文學底知識，喜歡將自己底聰明底深刻悉皆公開出來——要之，爲名譽而活動。照我想來，他們是互相地有教益的，但他們底這種討論似乎沒有想到對於大衆有

着怎樣的教育的意義呢這單純的問題。

我以為，而且確信：大衆底教育法是應該根基於事實，而不應該根基於從事實的演繹的。我國的勞農大衆，關於蘇聯國外的同屬階級底生活狀態，是連什麼概念也沒有的。他們關於歐美的勞動者怎樣地生活，吃什麼，怎樣地養育小孩子，對於妻的態度是怎樣的，以及怎樣地往往爲飢餓而死，而自殺——這種事情，是什麼也不知道。在資產階級諸國裏的同志們底品位或缺陷，俄國的勞動者是都不知道的。他們爲什麼非知道這些事情不可，爲什麼這些事情對於他們是有益的，這我以為沒有加以證明的必要。

如果將歐美底勞動者生活狀態，和其資產階級底生活狀態，或愈加變成可惡，無知起來的他們底奢侈呀，性的紊亂呀，泥醉呀，資產階級青年等底犯罪增加呀，資產階級「文化」底崩壞底徵候和事實呀等等對比起來，換句話，就是如果將勞動者底生活狀態和支配階級底生活狀態這種現實底二大現象對比起來，那末這對於我國底勞動者大衆有着巨大的教育意義，是無議論之餘地的。還有，這在他方面，還可以止絕不斷地傳來的我國底市民們底愚癡——在他們之中，還有由於對於蘇維埃主權和勞動階級的憎惡及自己底愚昧，想像着在蘇聯國外會有地上底樂園的這種人。

還有，在國外的白系亡命者底報紙，是巧妙地利用着我們底自己批評底豐富的材料，將

我國底生活狀態，描寫爲恰像連續的惡夢，『永續的』滅亡一般的。而關於我國底積極的現象底進展，或我們底成功的大事業，則亡命者等是有計劃地惡意地沈默着的。我們的自己批判是大衆之聲，這是勞動的人民對於自己自身的不平，是對於自己底缺點的不滿和憤怒，連各個的新聞記者底聲音也並非『人道主義者』底哭泣——這種事，他們是閉口不說話。人道主義者底人類愛，是只有依據受苦的飢餓的『人民』底叫喚或對於滿腹者的人民底爆發，使人道主義者們不再安穩地喜樂着『美好的生活』的一點，這纔能說明。

但是，一邊單單以暗黑的色彩來描寫蘇維埃國內的生活，一邊探求着『有趣味的』材料的這亡命者底報紙，因爲發行部數底增加，就揭載着在自己們亡命者底社會裏的道德的紊亂底事實，還揭載着在資產階級諸國裏的生活狀態，一切社會的醜惡，犯罪，無知及粗野底增長等等有更多價值的消息。

我們底雜誌，可以利用亡命者報紙底這些無可疑的實際的材料，將資產階級文化底腐敗的的崩壞底苦悶的實際的黑暗底情景，和蘇維埃生活狀態底故意選出的黑暗的情景，完全客觀的地並且勝利的地對比起來。

這雜誌底教育的意義，是完全分明而無可疑之餘地的。有如列寧格勒底青年共產黨員着手於『文學的教育』雜誌底發行那樣，莫斯科底文學界也必須從他們中輩出發行『國外生

活』雜誌的這種人物。

這是爲了我們，爲了我們的大衆，實際上從一直以前就最必要的，而且有益的事業。資產階級底生活，爲了我們，爲了我們的大衆，是最有消極的教訓的。他們底生活，在打碎了資產階級文化底一切『精神的價值』的大殺戮以後，就愈加成爲消極的地教訓的了。在這裏，我們期待着二種新的雜誌底出現。

〔完〕

（莫斯科『伊茲維斯察』報一九二九年七月二十五日所載，今據日本『日俄協會報告』第四十九號譯出。）

## 藝術家托爾斯泰

馮乃超

蘇維埃社會要紀念的不是思想家——哲學者（蒲列哈諾夫說是弱的）也不是社會改良家（據列雷的規定是反動的空想家）而是藝術家古典作家的托爾斯泰。

然而，他却否定自身裏面的藝術家而且努力殺掉自己裏面的『戰爭與和平』的作家。藝術如果不追求宗教的課題，他便宣言這是——從他自己的藝術以至藝術一般——『虛偽』。

開始在我國（俄羅斯）實行這個『偉大的否定』（借但丁之言就是 *gran rifiuto*）者并不是托爾斯泰。

他自己也在一點上面知道他并不是獨創的。

在八十年代終葉的信札（給史托拉荷夫及比溜可夫的）裏面，托爾斯泰自己剖白他以爲郭可里所說過的事情是新穎的，舉其全力努力主張，而且實際上他又說『發見郭可里所發見的阿美利加』。

以道德宗教之說教爲名的托爾斯泰對藝術的否定普通是這樣解釋的——正如他自己所理解一樣——在八十年代中他內心生了『宗教的轉換』，在這毫光下面他不能不因爲自己的藝術以至同時代一切的藝術是非宗教的而斥爲虛偽，不必要的東西，危險的毒素了。然而，這樣的解釋不過輕拂現象之表面而已。

意識是因存在而決定的。

如果『戰爭與和平』的著者繼續『死了的靈魂』的著者拿起『偉大的否定』而出現時，在我們的面前很明顯的擺着有社會性質的現象。

這兩位偉大的藝術家之自己批判及自己壓迫——不過是被歷史過程的石臼所粉碎的社會羣的危機之特殊表現而已。

藝術家托爾斯泰的悲劇——這是階級藝術家的悲劇。

關於藝術之虛飾性，不必要，有害這個思想最初抓住了托爾斯泰者，是他內心起了『宗教的轉換』很久的前的事情，他既然意識了這個心理，這很明顯是複雜的精神過程的結果。他方面，這思想是因爲使他震撼的他哥哥之死，這個死在他面前突然展開了生活底——即因

死而被破壞的生活底——可怕的『真實』而事的。一八六〇年他寫給非特說，在這新意識的毫光下面他失掉了受藝術——『美麗的虛偽』之能力。然而，他當時之藝術否定論不單從這意識而來的。同一個年頭托爾斯泰寫給妻且倫說——

『所謂藝術家之自己欺騙……是最卑鄙醜惡的是虛偽的』。

而且這樣說明——

『一世不勞動而榨取他人的勞動和幸福，過後把牠再現出來（而且大約拙劣地無聊地），這事情是畸形的是醜惡的』。

誰都看到對藝術的這個否定態度之動機已經是特別的。

這事實給我們做這樣結論的權利，——在藝術家所意識了的主觀體驗之彼方擺着他所沒有意識得到的客觀原因。

這是農奴解放的前夜。

停留在舊形態上的貴族階級其命運是決定了的。

但是六十年代中，他還沒有失掉為保存自己的鬥爭的能力。在這個時代托爾斯泰生長為藝術家，而且是沒有失掉鬥爭精神的自己階級的藝術家。他不單在壯大的藝術畫布『戰爭與

和平』上面，從明顯地是辯明的觀點，創造了自己階級生活及道德之活如的明快的最廣大的繪畫——他們的英雄主義——他們的『Mlad』及『Odyssey』，他爲『要恐嚇敵人』更在給小戲院嘗試上演的齣喜劇傳『染了的家庭』裏面，對於『新人』對於平民，自由主義爲及急進主義者，貴族出身之反對者擺布了鬥爭戰線。

更有趣的是這樣的事情，托爾斯泰以藝術家的資格來表現自己時，（在『戰爭與和平』裏面）不能不退回自己階級的過去裏面去，（雖然在某一程度內這是由現在的觀點照出來的）。

十年過去了。

托爾斯泰以巨大的小說『安娜·卡列尼娜』再度出現了。

這次他以爲有可能感受現在的靈感。而他所表現的不是自己階級的英雄主義却是牠的苦惱。是的，但是在這小說裏面依然能夠看到戰爭的階級的觀點，侵蝕貴族采地的資產階級（銀行家，商人，鐵道家）等，只有粗略的描寫，不然就被非常海辱的安排。農奴制度的過去很明顯地被理想化了的，（在一個證列文裏面找到其鳴的同情之地主的說話中間）。貴族世界之一的形象，這不管是從自己贊同的外國方法中並非沒理由地觀看自己之空虛無聊以未來倭郎斯奇也好，或者是因爲自己之溫暖的小地位而順從地向資本家懇願的奧布朗斯奇也

好，或者是零落到地獄中去的列文的兄弟也好，最後又或者是不能解釋以雇傭勞動者新經濟的問題正因為這樣而從生活躲到敬奉上帝的托爾斯泰自身的影子之康斯坦丁。列文也好，一切——雖然這小說有鬥爭的觀點——都在社會頹廢的狀態裏面。

親生的階級零落着，解體着，死滅着，已經不能養育自己的偉大的藝術家之藝術。

實際上！如果托爾斯泰在『戰爭與和平』及『安娜·卜列尼娜』裏面還能夠展開自己階級的道德及生活之廣大的社會情景時，那末，其後他——不因為年老，也不因為才能衰弱——已經變成差不多只能從自己的個人經驗裏面找藝術材料的藝術家。

個人的懺悔替代了社會的情景（雖然，他盡可能在巨大的社會小說裏面已經編進去了的）。

他私人生活的兩樁事情特別使他苦悶——他把這兩樁事情作為放入傳記裏面的材料告訴給他的傳記作者。——這是『結婚前』和『鄉下女的關係』，其次是誘惑了伯母丫頭的『罪惡』——因為這樣『她被驅逐，於是她滅亡了』。

一樁事件給了『長篇復活』，其他給短篇『惡魔』做了基礎。

托爾斯泰晚年的兩個最有藝術性的作品是從個人的經驗及追憶產生的。

跟着階級的解體，『社會的』一切從藝術家的意識離開了。他的創造的思想轉變到『全

人類的『動機』來了。但是，這『全人類的』動機，當然這是某一定的道德的觀點——從禁慾及法悅的觀點描寫出來的——實是在生物學的觀點和問題。跟着階級的解體作家心理上的社會階級的重担消失了以後便從其下面出現激動的要素——包含性和死的生物學的基礎。『戰爭與和平』及『安娜·卜列尼娜』由『悲喪奏鳴曲』及『伊幻依里奇之死』而完結了。托爾斯泰的藝術死了，爲什麼呢，的階級沒落了，破壞了，解體了，內容貧乏起來再不能夠以有生命的充滿血氣的液汁養育其偉大藝術家的創作。

二

這樣地使托爾斯泰想到藝術大概是死滅了似的。

詩歌，牠只欣欣向榮於地主的農業的——一般地沒受資本主義前期文化的地盤所養育的時代，城市資本家的『似而非文明』要確立時，在西歐也好在我國也好，藝術很薄弱的沒落了。

在美國文學裏面——一八九八年托爾斯泰這樣寫着——『偉大的作家』——Emerson, Whitman (他們都和美國地主的，資本主義前期的時代有連系的)之後——

『其中發現一切沒有內容而不堪讀的長篇或短篇』。

在英國 Dickens (托爾斯泰所愛的家作，雖然是城市的作家，心理上和意識形態上資本主義前期之手工業者的英國和連系的) 以後有『Kilnig』及其他無關痛癢的『工廠化』的統治。

同樣的在我國『普斯金，列爾蒙陀夫，邱且夫以後』詩的名聲便歸幾個『靠不住的』詩人，馮依可夫，倭朗斯基，飛特——雖然他們還是相地主世界相連系的)，更移到『完全沒有詩才的』涅克拉挨夫最後便來了象徵派的時代，這時候——

『一切混亂了，甚至不知詩歌為何物的詩人也發現了』。

這樣地和家人的對話裏面托爾斯泰不止一次發表(資本家的，城市的時代之藝術之)顯廢和死滅的思想。

『我很久以來不記得有受過文學作品之強烈的藝術的印象。我以為這不因爲我老了的原故。我想現代的文學和以前羅馬的文學一樣走近末路了。在西歐在我國都沒有什麼人』。

如果托爾斯泰在其藝術論中宣言了自文藝復興期到象徵派以而歐一切的藝術——除開一些例外——都不過是藝術之『模造』而已的時候，在對家人談過的關於和他同時代十九世紀末俄國文學的論斷中，也發現了不想理解牠的同樣的要求。一方面對契可夫，有時對古布甯，甚至有時候還讚賞謝拉費摩依支，但是托爾斯泰不憚疲勞的反復說——

「現代俄國作家失掉了應該寫的和着不用寫的感情，他們可講的什麼東西都沒有了」。

現代俄國文學一般，及高爾基的一部分，已經失掉牠從前所追求的高尚的道德的任務。

一切新的藝術，巴利蒙特的詩也是一樣，好像是對於蠢笨的事情的巧好着漫畫」

在發現於他面前的藝術之資本對期的一般的頹廢裏面，托爾斯泰常常發見了「了不起」的作家。但是，在他對於城市的資本家的藝術之差不多一概的否定裏面一樣，在這肯定的評價裏面也發現了地主文學最後的偉大負責人的階級感情。

德國作家波連支死了的時候，托爾斯泰（在個人的信札內）這樣寫過——

「這纔是把作家所必要的三個特性——重要的內容，美的技術，大的誠實，即對於他所寫的東西的受同等地統一於自身內部的大作家。一般人不根據他的價值批評這優秀的作家，這是非常遺憾的事情。但是，即使他不為現代人的掛齒，將來的世代會給他評價的」。

舉個很有興趣的對照，托爾斯泰稱呼最偉大的德國的人（雖然是資產階級的詩人，上昇時期的）哥德為「無聊的人」，說他的作品『浮士德』為完全不好的作品」。

然而波連支是什麼人呢？他是舊貴族的子孫，被放到大城市當中來，在這裏他簡直窒息了，回到索孫的采地來，只在這裏他纔能夠自由地創作，——正如在亞斯那亞·波利亞那的托爾斯泰一樣。（關於托爾斯泰在莫斯科的創作才能已經乾涸了的事情，請參看他給繪畫家

G的信札——比論可夫第三卷）。

.....

### 三

地主貴族的藝術到處都死了。而繼起的城市資產階級的藝術不外是片面的『模造』。藝術之救濟却在民衆藝術裏面。

托爾斯泰開始以爲民衆藝術是從農民的觀點來表現其風俗及生活的東西。七十年代中他計畫了長篇（關於十二月黨），要把中心的地位放在移住於西伯利亞的農民家庭裏面。但是農民小說沒有成功，因爲這階級的『風俗』使托爾斯泰感到『困難』。據莎菲·安特列夫那的日記）。

—— 托 爾 斯 泰 家 術 藝 ——

九十年代讀了波連支的小說『農民』托爾斯泰在日記上這樣寫了——

『波連支的怪好的地方使我着急，但是無補於事——我要寫』。

然而，這時候農民小說依然作不出來，——反爲產生了農民劇『黑闇之力』。戲編好了的時候，托爾斯泰下個決心介紹給農民羣衆。讀了牠的史達落維支在『回想』裏面，記錄那個光景——

「農民緘默的聽着，一個用人以大的哄笑（！）吵鬧地表現了他的快樂（！）。朗讀完了過後列夫·尼可拉維支（即托爾斯泰）向亞斯那夫·波利那的學校他以前的高弟子一個老農民，問他喜歡不喜歡這個朗讀了的作品。」

那個男子說——

——「怎麼說好呢，列夫·尼哥拉維支，那個密其達開始作得很好，但是……後來就不好。」

甚至托爾斯泰的『高弟子』的心也不能夠理解『托爾斯泰式的』描寫農民生活的他的民衆劇。

於是托爾斯泰再『不問傍的人了』。

或許所謂民衆劇者不是關於民衆藝術，而是直接由民衆——勤勞者創造的藝術。

在藝術論裏面——這裏托爾斯泰一方面證基督教的宗教的觀點，其實無實說是從原始農民，原始社會的組織的觀點，批評了一個世紀間的文學——他宣言了作爲最後叡智的『真藝術』不是『俄羅斯的哈孟雷特』也不是『悲托汝的 Sonnet 101』——這些一切『不過是藝術之失敗了的嘗試——而是倭格爾狩獵默劇 (Pantomime) 及在磨干淨的鐮刀伴奏下『讚美』出嫁娘的鄉下姑娘們的歌。

爲什麼這是「真的藝術」呢？

這個因爲倭格爾的默劇或姑娘們的歌比之「高級的」藝術之創造能夠更容易「傳染」給以其相應的感情來攝收者。

但是，第一這事情要知道怎樣地使誰人，第二從這觀點看來，不單以一定的感情更需要轉移到與之相符的行動而傳染給接受這些作品的讀者及聽衆，那末，的確「傳染」了的涅克拉梭夫的歌或捷爾納舍夫斯奇的小說「幹什麼」，怎樣不是真的藝術呢？

托爾斯泰說明資本家時期的藝術不能成爲「民衆的藝術」這是對的。然而，同樣地下面以事情也是很明白的社會主義時代的「民衆」藝術，因爲從更發達了的經濟及社會基礎發生出來的原故，和從原始經濟及原始社會組織產生出來的托爾斯泰之所謂「真實」的藝術，是沒有什麼共通地方的。

#### 四

托爾斯泰當昨遺產給我們贖下來的藝術形象的世界——正如六十年代末葉捷爾納舍夫描寫在「梭列曼尼支」誌上適確的指摘了一樣——結局以心理過程，道德追求及精神轉換的托寫爲基本主題的世界，結果當然缺乏繪畫性。其中很少色彩，而托爾斯泰很冷淡於繪畫之色

彩的方面也并非沒沒有理由的。

然而，有一種顏色時時發現的——這是托爾斯泰所愛好的——就是藤色（淡紫）。在許多花裏面他最愛裏茉莉與托羅布。熟悉托爾斯泰的引用的學者舉出許多托爾斯泰不同時代的創作的例令人心服地證明這個顏色之對於托爾斯泰的確很麻煩的支配着，甚至不適當的地方也發現出來，——即對於他不論天空的雲，地上的花，普通婦女穿的衣裳，而且（順便的說）婦女帽上的帶一切都是藤色。

作了這些觀察的著者并不說明托爾斯泰之形象世界所根據的，裏什麼這樣麻煩的常因藤色的原因。這裏當然只有可能來多少作些來做作的想像。

古代西歐畫家的畫上藤色是——往往對此也猶有點留意，而對於罪孽重深的歡樂帶着密藏蔽隱了的哀愁的是族僧侶服裝的顏色。

本文是從傅利采之『藝術家的悲劇』節譯下來的。介紹藝術家托爾斯泰并非能夠用簡短的文字能成功的，但傅利采這篇文章可以說非常扼要的寫出來了。

## 『蒲列漢諾夫論』

馮憲章

『馬克斯主義之父』蒲列汗諾夫，是最先用普羅列塔利亞特的犁——馬克斯主義，來耕藝術的田園的先鋒。不怕他晚年的時候，因為離開了羣衆，成爲孟雪維克（少數派），反叛了馬克斯主義的伊理齊；卒至在新興獨裁階級的侮蔑誹謗，與自己思想破產的苦惱之中，愁然落魄，終結他的生涯。但是，正如不管考次基後來反叛了馬克斯主義，他前一時期的著述，還爲我們的需要，於我們有益同樣。蒲列汗諾夫遺下的許多著述，仍不失牠的眞價。所以『布里取埃以蒲列汗諾夫爲建築了馬克斯主義藝術社會學的人們中的一人，並且是科學的美學的建設者』。（蒲列汗諾夫論第一章）

『可是，蒲列汗諾夫關於藝術，特別是文學的論述，通通都帶小品與習作的性質是事實。因此，不能算是整個系統的馬克斯主義藝術方法論；所以這提起了我們想在……文學批評界，建立馬克斯主義明星——蒲列汗諾夫方法論見解的體系的企圖』。（蒲列汗諾夫論

第一章

耶可列夫的『蒲列汗諾夫論』，就是應這企圖寫定的『幾筆毫無餘地的，全面的批判蒲列汗諾夫關於文學的一切意見』，非常有趣的東西（普羅列塔藝術教程）。『他所述到的地方，真的觸到目下文學上重要的論點，問題等，並且簡單；但是，關於批評，文學史，作品的形式與內容，辯證法等，給與明確的解答，至少也暗示對於這些問題的解答』。（蒲列汗諾夫論譯者序）。

『特別爲這書——蒲列汗諾夫論——所長的地方，是引用了蒲列汗諾夫的許多著述，引用了關於爲傑出的文藝批評家的蒲列汗諾夫的許多批評家的批評』。（普羅列塔利亞藝術教程）

這書分九章，現在逐章作個簡單的介紹罷。

第一章是蒲列汗諾夫對藝術特別是文學的態度。在這一章裏，說明

『關於藝術論及藝術史的各種問題，蒲列汗諾夫遺留下了豐富的文學的遺產。在那裏面，可以發現對於從來的藝術的許多「弱點」的，馬克斯主義方法的巧妙的解答』。（二頁）

『蒲列汗諾夫在關於藝術的問題中，概之，重視文學史，特別是文學理論的問題。』（二頁）

『關於唯物的藝術觀，蒲列汗諾夫說：「在某一定的時代，某一定的社會，或者社會的

某一定的階級中，有支配力的有美的理想，一部分根居於創造人種特性的人類發達的，生物學條件之中，另一部分根據於這個社會，或者這個階級的存在與發展的，歷史條件之中。所以美的理想不論在那個時候，一定然而不是全然絕對的，即不是無條件的，常有極豐富的內容。因此，崇拜「純粹的美」的人，決不是從決定的美學的趣味的，生物學並且社會歷史的條件，斷絕離開自己，只不過多少意識地在這些條件之前，閉着眼睛是了」。

「在其他的方面，蒲列汗諾夫發表更決定的意見，即他說：「我們有公言這國民的生活觀，因之國民的美的理想也如此，是隨着社會經濟發展步進而變化的權利」。 (五頁)

「總之，那——蒲列汗諾夫對藝術的——態度，最先是唯物論的「功利的；為社會經濟原因的鎖環所堅固地結合，以所謂「生活決定意識」的，那為一般所知道馬克斯的定則為基礎的」。 (九頁)

第二章是蒲列汗諾夫的一般方法論。

「自然——如果希望他的科學的著述真係科學的話——一切科學的事業，必須方法論的確立」。 (十頁)

蒲列漢諾夫的方法論是什麼呢？「蒲列汗諾夫在自己方法論的構成裏，汲取馬克斯的流派」。 (十三頁) 而「馬克思從那社會現象內面發達的見地，從內在於那社會現象的確因的

見地，眺望社會現象』，所以他把握着真實的辯證法。（十三頁）

『然而這些方法，在蒲列汗諾夫不過是對根本方——即對於在文學作品裏應用馬克思主義辯證法——的附帶的前提』。（十七頁）

第三章是蒲列汗諾夫對批評和文學史的解釋。

『蒲列汗諾夫是兼備廣汎的學識，實在地深刻到這科學性的客觀批評家，他的文藝批評，往往超過批評的界限，成爲文學的研究了』。（十九頁）

『然則批評究竟必須怎樣呢？』這回答有馬克斯主義者與理想主義者的對立。『如此一來，批評的規範不是理想主義的規範，必須是唯物論的規範』。（二十二頁）

『在研究表現時代的自然的要求的作品裏，依蒲列汗諾夫的意見，可以有兩樣的方法：第一是作家在這樣的作品中，如何地描寫生活的真理；第二能夠集中自己的注意在那作品之中，究竟表現了如何的真實。——在第一的場合，批評是美學的批評，在第二個場合，批評成爲社會的批評』。（二十六頁）

『蒲列汗諾夫加說，批評的目的，如所知道的一樣，在向這國民自身，說明國民真實的自然的要求』。（同上）

文學史呢？『文學的歷史不爲著者指示任何東西，不爲著者教導任何東西，並且也不成

到任何東西的魅惑。總之在文學史的任務之中，主要的包含證實主義地發現文學現象的起源，和追求這文學現象的將來的進化」。(十四頁)

然而，「許多藝術史及文學史的研究家都說，一般地藝術是社會生活的反映，社會的趣味與要求的反映。在這個藝術的定義之中，沒有可以捉摸的地方，自然不能滿足蒲列汗諾夫」。所以他又說：「社會是由種種的階級成立，所以這些階級的要求與其趣味，與生在社會的關係中的變遷關聯，一定要發生變化」。然後斷定：「藝術史及一般國民的一切精神活動的歷史，由社會的發達歷史決定」。(四十一頁)

「因此，文學不單是社會生活的反映——總之，文學反映支配階級的美學及心理，第一它是帶階級的性質」。(四十三頁)

#### 第四章是詩人與社會。

我們時常聽到：詩人是超越社會的，是超乎人間的天才……這些理想主義的見地，這個，蒲列汗諾夫當然取對敵的見解。

「蒲列汗諾夫的見解，發源於馬克思主義的意見：「人是如字義的社會的動物」。人不祇是單獨的社會的動物，並且是幾乎只有在社會之中強壯起來，才能為獨立的單體而離開的社會的動物。所謂做「從社會離開的人」這事，與所謂離開一同生着，一同相語的個人，

而使語言發這事，同樣的是愚論」。(五十頁)

「從蒲列汗諾夫的見地說，天才與凡才同樣是依存於社體。這裏試借蒲列汗諾夫本人的話來說罷：「天才在先於同時代的人們，把握新生出的社會關係的意義的意味上史在社會的觀念界，超越與自己同時代的人。隨之，在這裏，所謂天才不依屬於境遇是不可能的」。(三十四頁)

所以「在詩人作品中的一切變化，可以由在社會身體中，更確實地說，組織着社會的階級生活之中起的變化來說明」。(六十八)

第五章是文藝作品的主人公。

「在現代的文藝作品之中，人物不是從一定的時間與空間的條件離開，而是與背景有密接的關係地被描寫」。

然而，時代是如流水一樣不斷的在進化，所以「以羅曼蒂克的性的戀愛」為創作上主要题目的想頭，已經到了應該停止的時分了」。因為羅曼蒂克的情愛，「如果比起歷史生活的其他各現象，什麼也沒有的發展」。(八十頁)

關於作品主人公，另外又一個問題。就是詩人(作家)與作品主人公的關係問題。「蒲列汗諾夫關於這有獨自的意見。他說：「不能把藝術家作品主人公所述的見解，歸罪藝術

家』。(八十頁)『然而藝術家屢次把自己對這些見解的態度，左思右慮。這結果在關於藝術家固有見解，能夠下判斷』。(八十一頁)

再關於文學作品主人公更換，『不是由道德性進化說明的東西，是有社會根據的東西』。

(九十三)

第六章是文藝作品的內容與形式。

如我們所知道，在這裏，有形式主義者與馬克思主義者的對立。形式主義者以形式爲主眼，內容爲形式所限制。認定：『藝術作品的形式，由對於這作品以前存在的其他形式的關係決定。——新的形式不是爲表現新的內容出現；新的形式是爲代替掉自己的藝術性的舊形式而出現。不然就是「形式爲自己創內容」這是形式主義者最曲型的定義』。(一〇七頁)

在普列汗諾夫怎樣呢？他是馬克思主義者，所以——

『藝術作品的形式，當然必須適合內容的意識，並且意識也必要適合形式』。(一〇一頁)『內容與形式……都是不可單獨存在的兩個本體』。(一〇〇頁)

然而因爲『在某一文化的勃興期，尊重內容；開花期，內容與形式調和並重；而崩壞期，形式過重』。所以在新文化勃興的理階段，普列汗諾夫特別重視內容。

他所以說：『侮蔑內容，最先就有害於美，其次更要使形式完全沒有作用』。（九九頁）『藝術作品的價值，結果由那作品內容的比重決定』。（同上）

以下七八九三章——即普列汗諾夫解釋中的歷史的比較方法，普列汗諾夫對泰奴歷史方法的態度，普列汗諾夫的辯證方法論——也許是如第一章頭一句所示，『藝術的各種問題，於某種程度止，是哲學性質的問題』的緣故，完全是哲學問題的探討。如果要詳細的介紹，非所給與的紙數所許可，大概的講來——

蒲列汗諾夫站在唯物物的立場，把布爾喬亞最高峯的理論家泰奴踏得粉碎，繼承馬克思恩格斯，確立唯物論辯證法！

總之，這是總括藝術上幾乎一切的問題——我們目前的三個課題——並且給與解答，至少也暗示解答的道路的一本藝術理論。可惜的要因為匆忙之故，不能作較精密的介紹。好在本書全譯，不久即將出版了。

最後關於著者耶可列夫。也給諸君介紹一下罷——

一八八六年十一月二十三日，生於沙可將夫縣的窩里斯格。父親是塗料店的主人，父方的親屬都是平民百姓，是達窩特夫的農奴。母方的親屬，是窩爾瓦河畔的船夫。依他的自傳，『我以前的親屬之中沒有誰個能讀文字。在一切親屬之中，只有我的母親和外祖父，能

夠讀教會用的斯拉夫語讀本。然而他們依然不能寫。到小學讀書的時候，我自己就教父親讀書了」。

其後在失學的飢餓中成長的耶可列夫，從一九〇五年，就做電信員，郵差。這時候，耽溺於屠格涅夫的作品，面對着失了信仰的苦惱。

一九〇五年，他加入社會革命黨。從此，入學迫德爾布爾格大學歷史博言科，醉心於人道主義的講義。

「時道來了的時候，到西伯利亞去。一年在特波里斯格縣，森林，靜寂，孤獨，思索。革命於我，還有宗教味道」。

爲着恐怖被捕，而逃到高加索去的他，「也在半年後，被囚人列車，運送到羅斯特夫納東，被監禁了五年」。

解放後，爲「窩特羅曼普」的記者。

一九一四年八月，爲衛生隊員，從事戰線。後來在莫斯科爲雜誌，報紙寫小說。在那裏，那一七年的激變襲擊了他。他墜於貧困的十八層地獄，呻吟於可怕的孤獨之中。

「絕望的數年，應該到那裏去呢？應該幹什麼呢？不然使我自己離開一切的事物罷！但是文學救了我，使我想創作。現在認真起來了。看著投出了的新俄，齊著完成着的新俄！」

如他的自由，他決不是純粹的共產黨員，也不是普羅列特利亞作家，是一個同路人。然而，他對於馬克思列寧主義，特別是關於文藝方面的理論，頗為深切的研究。一看『蒲列汗諾夫論』，立刻就知他學識的淵博。

他不單是一個藝術理論家，並且是創作家。魯迅先生翻譯出了的『十月』，是他的傑作之一。

他現在在列寧格拉國立藝術大學，做助教。

# 「藝術論」——藝術與社會生活」

沈端先譯

## ——蒲列哈諾夫與藝術——

不必說，蒲列哈諾夫是俄羅斯最初的，而且是最優秀的馬克思主義理論家和實際家。他和列寧同為俄羅斯普洛列塔利亞解放運動的父親，同為布爾塞維克的指導者；但是，在他晚年因為轉變到門雪維克，所以在那勞働階級的侮蔑和誹謗的裏面，結束了他波瀾重疊的生活。但是，他理論的遺產，尤其是關於哲學和唯物史觀的馬克思主義的深化和發展，那是列寧也不惜表明他最上的稱讚。在馬克思主義文獻上，這是可以說是在歷史上有不朽的光輝的。

同時，我們不能忘記蒲列哈諾夫這個名字，因為在最初建設馬克思主義藝術理論這一點，他留下了絕大的功績。藝術論，藝術史論等等問題，在一個很久的時間，不曾遇見馬克思主義的光輝，而放任在布爾喬亞意德洛渥奇影響的裏面。蒲列哈諾夫對於這種藝術的弱點，很好地適用馬克思主義的方法，傾倒他豐富的蘊蓄，樹立了世界最初的馬克思主義的藝

術學。雖則，我們不能斷言，這些不是帶着斷片的，底稿般的，習作的性質，但是，他的嚴正的馬克思主義的方法之驅使，那是無可懷疑的獲得了很好的成果。已經譯成本國文的，有下列兩種：

一 藝術論

二 藝術與社會生活

前者包含「關於藝術」，「原始民族之藝術」，「再論原始民族之藝術」三篇，後者包含「從社會學上所觀察的十八世紀法蘭西劇文學及繪畫」，「普洛列塔利亞運動與布爾喬亞藝術」，「藝術與社會生活」及「論文集」二十年間「第三版序文」等四篇。還有，在「却爾奴依夫斯基」的裏面，有「藝術及文學的意義」這一節，在「馬克思主義的根本問題」裏面，也曾論及了藝術的問題。此外，在耶考維萊夫的「馬克思主義文學方法論家，蒲列哈諾夫論」裏面，提供了豐富的關於他的文獻，萊斐耐夫的「馬克思主義批評論」裏，也曾分出「藝術理論家蒲列哈諾夫」，「蒲列哈諾夫與現代批評」兩章，來詳細地討論了蒲列哈諾夫的藝術理論，乃至他的文學方法論。從那裏，我們可以知道，未曾翻譯的作品裏面，他藝術理論的重要著述，還有「俄羅斯批評之運命」及「倍林斯基」等等。大概，這些不久也就能翻譯過來的吧。

總之，蒲列哈諾夫不僅是馬克思主義的碩學，因為他是世界上第一個科學的，社會學的，美學的，乃至馬克思主義的藝術理論的建設者，所以，他不儘是我們研究的對象，而且，誰都承認，他的作品，都是馬克思主義藝術理論，社會學的，美學的，古典的文獻。同時，我們也可以說，此後理論的出發點，是在這些作品上面的。

現在，先將已經翻譯了的論文簡單地介紹如下：

「關於藝術」開始於「藝術是什麼」這一類的問題，他補正了托爾斯泰的定義，斷定了藝術之特質是感情和思想的具體而形象的表現，更進一步，將藝術之觀點當作社會現象而研究，批評了從來觀念的歷史觀（聖西蒙，孔德，赫格爾），而介紹了關於生物的美的趣味的達爾文的唯物的見解。在此，他用可驚的明快，將達爾文領域內的動物之「種」的人類研究，轉化到這種歷史的運命的研究。就是，祇就藝術立論，人類的美的感情之存在的可能，（種的概念）被高揚到這種可能性移行到現實去的條件（歷史的概念）。這種條件，當然是該當社會生產力的發展階段，在此，蒲列哈諾夫將他當作重要的美術生產的問題，而說明了生產力與生產關係之矛盾，或者階級間的矛盾，在藝術上用如何的形式而作用，以及立即在當該生產關係之上的社會藝術，如何的與其他社會的藝術，形成了別個的形態。在此，他用達爾夫的「Antithese」的根元作用」這一句說話，應用賡博的例證，說明了社會的條件對

於美的感情的交涉形式。更進一步，他說明了社會的生產技術與韻律，諧調，均整法則的關係，批評了近代法蘭西藝術論的發展（司達爾，基淑，泰奴）。

生產技術及生產方法在藝術現象上最密切反映着的，是原始民族的場合。蒲列哈諾夫用解釋這種原始民族藝術的方法，來担当馬克思主義藝術論的至難的一部。「在原始民族的藝術」裏面，他引用了蒲休曼族，惠亞達志族，以及其他民族的生活，狩獵，農耕，財貨分配的例證，說明了原始狩獵民族共產主義之結合的事實，在「再論原始民族的藝術」裏面，批評了原始民族的遊戲本能先行於勞動的那種布爾喬亞的見解，用豐富的例證和嚴格的理論，究明了有用對象的生產（勞動）先行於藝術生產的唯物史觀的根本的命題。

「從社會學的觀察的十八世紀法蘭西劇文學及繪畫」可以說是正確而詳細地從法蘭西十八世紀的藝術史裏，尋出了下述的關係。就是：「在存在與意識之間，即一方面從社會的技術與經濟，他方面從這種該當社會的藝術，存在着一種因果的關係」。就是，即使在對於社會的，物質的，生產過程不能保有直接關係的環境和階級裏面發生的藝術，結局上，還是由經濟的發達來決定牠的性質，在此，蒲列哈諾夫對於關係複雜而種種容易看錯和疎漏的勞動與藝術之間的介在的階級，下了仔細的檢點。這樣豐富地檢討了這種具體的事實之後，他到達了下列的結論。

第一，要正確地理解：藝術和文學是生活的反映，那麼非注意「生活之機構」的階級鬥爭不可。正像「社會的觀念之進行」反映着階級與階級之間的鬥爭歷史一樣，藝術的歷史，也是階級鬥爭的反映。

第二，在原始民族藝術的研究，表示出社會人對於事物和現象，最初從功利的觀點觀察，以後纔移行到審美的觀點。一切人們看做美的，就是他所認為有用的東西——就是對於爲着生存的自然，以及其他社會人生的鬥爭裏面，認為有意義的東西。效用是由理性來認識，但是，美却是由直感的能力來認識的。在享樂美的時候，差不多全不考慮他的効力，但是，由科學的分析，可以發見他的存在。美的愉樂的特殊性，是存在牠的直接性裏面。假使効用不是美的愉樂的根底，那麼事物便不會發生美感。不是人類爲着美而存在，而是美爲着人類而存在。——如此，蒲列哈諾夫得到了社會，民族，階級的功利主義的見解侵入藝術的結論。

「普洛列塔利亞運動與布爾喬亞藝術」是批評范耐却第六回國際美術展覽會的論文，從此，我們可以知道他對於繪畫的代表的意見。

「藝術與社會生活」闡明了藝術至上主義與功利主義之發生的社會的根據。如此，蒲列

哈諾夫解剖和批判了普希金，法國浪漫主義，巴爾納香初期寫實主義者，（剛果爾，福魯貝爾及其他），達維特等等具體的歷史的事實，到達了下記公式：

對於藝術家及藝術的創造有直接的興味的人們的，「爲藝術的藝術」的傾向，發生於他們和圍繞他們的社會環境之間的，絕望的不調和之上。……對於藝術的所謂功利的見解，就是想在作品上面附加關於生活現象的判決的意義的那種傾向，以及常常和這種傾向隨伴的，歡喜參加社會鬥爭的覺悟，發生於在社會的大部分，和多少的對於藝術創造有實際的興味的人們——之間，存在着一種相互的同情的地方。

更進一步，爲着檢討藝術至上主義與功利主義的傾向，究竟那種對於藝術發達有利，他追溯到法蘭西初期寫實派（福魯貝爾）鮑特萊爾，奧爾倍利，左拉，尤思曼等人從自然主義到神祕主義的發展，而斷定了

「假使藝術對於當代最重要的社會的潮流沒有理解」，「那麼，這種時候，在他們作品裏面所表現的思想的性質，在牠內面的價值一定會顯著地低落」。

支配階級的意識。涅洛奇爲着他自身的階級的滅亡，愈加成熟，那麼他的內面價值愈加喪失，因之，由這種體驗所創造的藝術，也是愈加墮落。蒲列哈諾夫峻烈地批評了這種墮落的典型，例如布爾喬亞藝術的頹廢現象，神祕主義，和哈姆生，扣萊爾，蒲爾及，俄羅斯頹廢

派（基比烏司夫人，梅賴裘考夫斯基，菲洛索洛涅夫）等等，以及其他繪畫上的現象，最後，下了一個決定的斷案：

「在現在社會條件之下，為藝術的藝術，似乎不能招致非常美味的果實。布爾喬亞頹廢期的極端的個人主義，對於藝術家，閉塞了一切真實的靈感的源泉。這些，使他們對於正在社會生活裏面興起的關係，完全盲目，而領導他們走進了個人經驗和病態的，幻想的，虛構的無益的胡鬧裏面」。

這一篇「藝術與社會生活」，安置了普洛列塔利亞藝術論的基礎，真是一篇無上卓越的論文。

「論文集『三十年間』的第三版序文，」包含着關於馬克思主義文藝批評的基準的古典的章句。

「批評家的第一的任務，是要將該當藝術作品的思想，從藝術的言語翻譯做社會學的言語，以此，去發見該當文學現象的社會學的等值」。

「一切該當時代的藝術的創作的特殊性，常常可在表現着的社會的情緒和他最密切地關係着的因果關係裏面發見出來。一切該當時代的社會的情緒，由當代特有的社會關

係來決定。這種事實，在文學美術的一切歷史上面，都是很明白地表現出來。這一點，才是一切當文學作品的社會學的等值之決定，假使批評家不注意他的藝術的價值的評價，那麼剩下來，一定是不完全的，因之，也就是不正確的東西。——的原因」。

耶考萊夫的「馬克思主義文學方法論家的蒲列哈諾夫論」裏，包含着下列的九章：

第一章 蒲列哈諾夫對於藝術，尤其是對於文學的態度。

第二章 一般方法論家的蒲列哈諾夫。

第三章 蒲列哈諾夫之解釋裏面的批評及文學史。

第四章 詩人與社會。

第五章 文藝作品的主人公。

第六章 文藝作品中的形式與內容。

第七章 蒲列哈諾夫之解釋中的歷史的比較方法。

第八章 蒲列哈諾夫對於泰奴的歷史的方法的態度。

第九章 蒲列哈諾夫的辯證的方法。

這一本書，差不多將關於文學方面的蒲列哈諾夫的業績，毫無遺漏的給了一個全面的批評。正像馬克思，恩格斯創造他們獨特的世界觀，尤其是唯物辯證法的時候，得益於費爾巴

哈者很大一樣，蒲列哈諾夫的藝術理論，也從布爾喬亞唯物論者，最尖端的急進主義者泰奴和倍林斯基裏面，學取了許多有益的東西。在第八章裏，批評着泰奴的方法，說明了布爾喬亞唯物的方法與普洛列塔利亞唯物的方法之間的，雖則非常纖細，但是結果仍然是決定的。他對立的關係，是非常有興味的文章，蒲列哈諾夫的關於形式與內容的理論，雖則祇限定於一般的根本的原則，但是，在這種理論裏面，暗示着許多具體的真理。尤其，這一本書的特別長，是引用了蒲列哈諾夫的許多著作，而同時還引用了許多關於文藝批評家蒲列哈諾夫的許多批評家的批評。

賴耐裘夫的「馬克思主義批評論」裏面所收容的「藝術理論家的蒲列哈諾夫，」雖則不像耶考維萊夫一般廣泛，但是也會根本的地批評了這位藝術理論家的業績。他將科學的美學者蒲列哈諾夫的思想，分類如次：

- 一 和一般被認為依演繹法的思考的科學（以及哲學，批評，）政論相反，詩歌，是依形象的思考。
- 二 藝術反映和再現人生。（不僅反映現實是怎樣，而且反映出非如何不可。）
- 三 藝術作品的形式，非適合於他的思想不可。

在這種美學的原理上面，蒲列哈諾夫探究了社會心理是階級意特渥洛奇之發達的究極的原因，建立了意特渥洛奇的上層構造和物質基礎的正確的關係。更進一步，從美的根源的發生及性質，社會學的命題照明之下的藝術批評的任務，象徵主義，主體主義的批判等，各方面地討論了蒲列哈諾夫的功績。

「蒲列哈諾夫與現代批評」究討了在文學批評裏面，對於經濟與藝術的交互關係，蒲列哈諾夫有了如何的主張。

總之，蒲列哈諾的所做下了的功績，是在：應用最卓越的馬克思主義的方法，而建築了馬克思主義的藝術學（藝術理論，藝術史）及社會學的美學的基礎。當然，蒲列哈諾夫並不是體系的處理了這些問題。但是，關於藝術根本問題的正確的理论，和他正確的方法，那是對於今後從事於馬克思主義藝術學，社會學的美學之建設的人們，已經賦與了許多的真理。俄羅斯的普洛列特利亞批評家，決定了確立馬克思主義藝術理論，一定要從蒲列哈諾夫出發，這決不是沒有原故的事情。繼承蒲列哈諾夫而使他的理論發展，這是我們的任務。在這種意味，蒲列哈諾夫的研究，對於普洛列特利亞藝術理論家，是切實地要求着的。

——譯自日本無產階級藝術教程——

# 「戀愛之路」——「華茜麗莎」及其他

沈端先

## ——所謂「蘇聯的性文學」問題——

在去年出版的「戀愛與新道德」的譯序上，我曾經說過：「在兩種對立的意特沃羅奇——兩種對立的階級道德飛躍的地交替的時候，當然免不了若干連帶的錯誤，於是，一切不滿意於這種變革和解決的人們，——包含着那些平日自命爲最進步的 Feminists，而實際上內心地恐懼着這種必然的結果之到來的人們——都認爲這是一個抹殺這種偉大的歷史變革的意義的最好材料。……一方面，在中國，也有些人想要利用這種歪曲而放大的虛像，來作爲他們自己反階級道德的衝動行爲的護符」。……

的確，在蘇聯，這種交替期的現象，現在已經變了歷史上的事故，而我們中國，却因爲這幾部書轉譯的結果，現今還當作這是現存而正在發展着的現象。有些假清教徒，想要利用這種畸形的現象，來作爲反蘇聯的宣傳，更有些不知底細的青年，竟將這種病態的行爲，當

作了眞正的普洛列塔利亞的道德。

所以，我想利用這個介紹這本小說的機會，對於這個問題，作一個簡單的檢討。

第一，是柯倫泰夫人的「華茵麗莎」（美譯 *Red Love*，中譯亦戀——注意這種惡性的 *Journaliste* 的譯名！）和「三代的戀愛」（與短篇「姊妹」合本，中譯「戀愛之路」）先介紹一下這兩本書的梗概。

華茵麗莎是一個具有優婉的情操和革命的熱情的女子，但是她的丈夫，却是一個有才能而無貞操的無政府主義者。她雖則發見了丈夫的祕密，但是她還不忍將他拋棄。爲着改善不幸的工人生活，爲着新社會的創造，她終於因爲過度的勞働而損害了她的健康，一、二〇面，她的丈夫却在別的地方愛上了一個女人。這時候，她發見了自己已經懷孕，於是，決心地和他丈夫分開，生下孩子，依據着「戀愛祇是私事，工作更加重要」的信念，重新走上了新時代建設的過程。

其次，是三代的戀愛。

故事，從瑪利亞·司德巴諾維娜的羅曼詩克的戀愛開始。她當丈夫出去演習的時候，她愛上了一個柴霍夫小說的主人公一般的人物。勇敢地反抗一切道德的因習和紀念的笑罵，她決然的和丈夫離婚，而改嫁了她的愛人。她的女兒奧爾伽——在若干年之後——和她母親同

樣的陷於戀愛的悲劇，而求教於這本小說的作者柯倫泰夫人。奧爾伽最初和一個革命家結婚，但是因為當時的白色恐怖，她不能不離開她的丈夫而躲避在技師M的家裏。M和她的政治主張完全不同，但是在他們兩者之間，萌芽了熱烈的戀愛。她，還是愛着她的丈夫。——她的母親的意見，她應該立刻和她丈夫離婚，但是她呢，雖則和M產了一個孩子，依然回向了她的丈夫。又是若干年之後。奧爾伽的丈夫，趕不上時代的潮流，已經淪落到亡命者的隊裏，她呢，和她女兒蓋尼亞和年輕的愛人恩特萊，依然勇敢地站在革命的陣頭。這時候，因為大革命後住宅不足，所以他們三個合住了一個房間。因此，在不知不覺之中，蓋尼亞又和恩特萊發生了關係。奧爾伽發見了這種事實之後，覺得非常的悲傷；使她痛苦的，不是蓋尼亞和自己的愛人發生關係這一件事實，而是因為他們倆個對於這種事實絕不對她公開。就是，在他們兩個之間，雖則沒有真真的戀愛，而竟至陷於肉體的關係。蓋尼亞這時候已經懷孕，但是她自己呢，還不知道這是恩特萊的孩子呢還是其他同志的孩子。奧爾伽將這個故事告訴了作者之後，在黨裏負有重大職務的蓋尼亞跑來，她說：

「最使你覺得奇怪的，大概就是對於種種男子，祇要看得中意，即使不愛他們，也可以毫不介意和他發生關係。你總知道，戀愛是非有工夫不可的，從種種小說上，我們知道，要戀愛一定有多量的時間，和多量的精力。但是在我們現在，還有許多非解決不可的事

情。在這種一切時間都被奪去了的革命時代，那里還有戀愛的工夫？一天到晚的東奔西走，在腦子裏充滿了無數的急緊問題。……當然，靜止的時間不是沒有，……有那種時間，我們就注意到各人所中意的人們。但是，這裏應得請你理解，就是我們絕對沒有從容地戀愛的時間。還有——幸而碰到了一個合意的男子，一刻兒就會被派到戰線上去，或者轉任到別個地方。一方面，可是爲事體太多，漸漸的全使你將他忘記。……在這種情況之下，所以，我們偶然碰到，兩個人相互的感到幸福，那麼我們就尊重了這個時間。……這是誰都沒有責任的。……

「你問我爲什麼不和母親說明？這是我以爲和母親沒有關係的緣故。假使恩特萊和我發生了戀愛，那是當然非常對母親說明不可的。或許，我早已和母親的生活分開。我並不希望母親發生不幸。但是因爲我們兩人一點都沒有戀愛，所以，我以爲恩特萊對於母親的感情，我一點也不會奪取。……恩特萊對我親密，對我比對母親更加公開，對我比對母親更加在精神上接近，這些事情母親毫不注意，而祇是注意我和他的接吻，這不是很奇妙嗎？——她以爲這就是我『奪』了她的恩特萊了。但是，在我母親自己，實際上也全沒有戀愛的時間，不是嗎？她沒有這種工夫，在年齡上，恩特萊和我也比和母親接近，我們的嗜好趣味完全相同，所以一切都是很自然的。」

柯倫泰夫人對自己問：「有權利的究竟是誰呢？——有新的感情；新的概念，新的道德的新興階級的未來權利的，究竟是誰呢？」

在門外，聽到了蓋尼亞的年輕而愉快的聲音，「晚上再見吧，同志！……我走了，已經狠不早了，我還剩着許多工作呢。」

全書的梗概如此。

在這裏值得注意的，這是柯倫泰夫人所描寫的，祇是革命過程中間的少數前衛分子適合於當時客觀條件而遂行着的非常態的性的行動，而決不是表明着新興普洛塔利亞階級對於性愛問題的理想。她祇是說，這是一個「一切時間都被奪去了的革命時代，」所以「我們沒有充分他可以嘗味戀愛的時間，」而決不是主張：「革命的普洛列特利亞」非這樣地學習蓋尼亞不可」。

那麼，在「過渡時代」，這種性的方式是合理的嗎？

在此，我們可以引用幾句尼古拉·李寧的說話。

在李寧和克拉拉·辛德根的會見記裏面，有一段話最可以表現出正統馬克思主義者對於性愛問題的立場。李寧對於大革命直後風靡一世的所謂性愛問題，覺得非常的吃驚。他說：

「有許多人說，他們（青年們）的立場是革命的，是適應於 Communist 的，實際上，

他們也是那樣的想。可是，祇是這一點，是不能使舊時代人拆服的。在我看來，這種所謂新的性生活，是純然布爾喬亞的。就是說，這種方式，是布爾喬亞賣笑婦的戀態。他們所幹的一切，我們 Communist 是不能理解的。你大概知道吧，現今有一種有名的理論，就是說在 X X 主義的社會，性的衝動和戀愛的要求，非和喝一杯水一般的簡單不可。我們這裏的青年，都是實際的熱心於這樣的理論，而陷於不良的結果。這種理論的信仰者，說這種是眞眞馬克思主義的。……

「當然，口渴的時候非喝水不可。可是，普通狀態的普通人，他們也會睡在街路上去喝陰溝水的嗎？還有，許多的人們，可以合用一只茶杯的嗎？不過，更重要的，就是社會的問題。喝水，這是個人的事情，可是，參加戀愛，那是以兩個人產生出第三個人的——就是產生出新的生活的事情。在裏，發生了社會的利害關係，對於團體的義務，是非考慮不可的。」

「我絕對不想鼓吹禁慾主義，共產主義非招致完全的戀愛生活的歡喜和力量不可。現在的性生活，據我想，非特不能招致這種歡喜和力量，反而可以使牠減少。這確是狠壞的。」

「青年人，需要健康的運動，例如游泳，遠足，一切種類的肉體的訓練，和精神的有興

味的事情，例如勉學，觀察，科學的研究。——健全的身體，終能產生健全的精神。對於我們，既不需要僧侶，也不需要 Don Juan……同時，我們也不需要幸福的中庸人的意志的俗物。……

「你總認得某同志吧。他是高尚而有天才的青年。可是，他一件整個的事情都不能做到。從一個女人移到第二個女人。在這種狀況之下，對於政治鬥爭和革命，當然是不會感到興味的……」

李寧的主張，一見似乎是清教徒似的，但是，在教化青年的見地，這是絕對正確的指導意見。普通人大概能夠忍受一刻的口渴，大概能夠拒絕合用的杯子，這一點，是充足以答覆「蓋尼亞傾向」的青年的。

我們讀了「三代的戀愛，」或者讀了其他的類似的作品，（例如「右邊的月亮」，「蘇俄大學生日記」等等）可以知道這一刻的文學作品，都有一種共同的傾向，就是，第一，他們忘記了性愛問題的複雜而深刻的社會的意義，而祇是皮相的，偶然的，處理了一些非常態的，過渡性的事實。第二，他們對於這種問題，不會賦與一個合理的解決和批評，而祇是將這些事實和問題誇張地羅列起來。在一個偉大的社會變革時代，在革命的旗幟之下，即使有些不健全分子，或者在蘇維埃統治之下，即使有了些上述小說裏面的描寫的事實，可

是，這些人物和行動，和濮龍斯基所說一樣，這祇是「寄生蟲」的存在，而絲毫不致於因為這種存在而減少或者模糊了新生活樣式的意義。革命家之外，當然免不了革命的寄生蟲的生存，但是，「使革命的外貌具有特徵的，却不是這些寄生蟲的存在」。此上所說的作家們，柯倫泰夫人之外，比利涅克，羅瑪諾亞，瑪拉希金，都似乎祇是描寫了這種寄生蟲的存在。尤其是瑪拉希金的「右邊的月亮」，始終祇是暴露着共產主義女子青年團員的性的頹廢，始終祇是描寫着一部分的特殊的現象。這種，將一部分特殊的，一時性的，非常態的現象，看做整個社會的傾向，甚至於公式化成一種似而非的理論，而再用布爾喬亞文學的手法將這些誇大起來，一般化起來，這確是一個嚴重的錯誤。

和李寧說的一樣，我們在此不能忘却了性的問題的對社會的影響。這個問題，我們不能單純地看做「生理學」的題目，而一定要將他關照到「社會學」的範圍。

「三代的戀愛」和「右邊的月亮」的時代，已經過去！在蘇聯，這些問題，因為法律藝術教育之方面的努力，已經獲得一個正確的解決。所以，在中國，我也希望不再有這種「一杯水」的「理論」(?)。

## 「一週間」

馮憲章

「在革命的作家之中，描寫到革命中之「康命尼斯特」的，當然也不少；但大部分都不過是略略挨到而已，並沒有把共產主義者當爲書中的描寫中心。伊凡諾夫的尼克廷，波涅克的阿爾黑布夫……都是作者所要表現的「康命尼斯特」；但是這些作者第一不把他當作行動的中心人的，第二不用力的他們的心靈深處過細地看一看，因之，他們對於作者，不過是作者臨時須要的一種配角而已。可是自從里別丁斯基的「一週間」出版後，在革命的文學中，我們才真正地看見了「康命尼斯特」的形象，「康命斯特」才真成了注意的中心。……

「一週間」在描寫革命的著作中，真是要佔一個特殊的地位；因爲牠實在表現出來了革命中「康命尼斯特」的形象及他們的心靈來。里別丁斯基的眼特別會看，他看出共產主義者心靈的深處。他不但將「康命尼斯特」的形象表出，而且將「康命尼斯特」的心靈也表現出。倘若我們讀別的作家的作品時，只能看見部分的，冷靜的，嚴厲的「康命尼斯特」；那

我們在「一週間」內所感覺的就不同了」。(蔣光慈：「俄國文學概論」九五頁)

所以文學史家馬格希莫夫也在「革命後的文學」一書中，這樣的稱讚：「里別丁斯基的作品「一週間」裏，引用了布哈林優勝的文章，表現出了鬥爭的苦心，同時特別編入「康命尼慈母」實現時代的描寫。那個時代，是經濟恐慌的時代。這「一週間」，在極其明瞭地表現有力的意識形態一點，於有「康命尼慈母」傾間的小說家中，確乎成了中心」。

就是非難里別丁斯基的「朝」的瓦浪斯基，都承認「一週間」在世界普羅列塔利亞文學史上，將留不朽之名。

「一週間」的情節，是這樣的——

初春的一天黃昏，在馬戲園裏開黨的城區大會。

具着一雙又美又平靜又有精力的眼睛的主席克里明，聽到了農民對於同志季曼所報告的食糧種子，燃料問題的不滿意，反對。因為換來換去的，都是反復着同樣的怨恨，責備，氣得季曼只有搖頭嘆氣；所以有肺結核，喉嚨很苦的羅白珂，都以他微弱的聲音，但是很強烈的確信說的時候，克里明想到農民們如果明白希望着裏有的補助終於成空的話，他們將對「康命尼斯特」起反感，對食糧委員會，結果對蘇維埃國家不信的時候，克里明決心了取用斷然的處置。就是將守城的一營紅軍，開到離城二十多里的地方去砍燃料，以資運種子。

第二天晨起，克里明訪非常委員會值日哥爾內哈，說及議決了的事情時，電話鈴響了。那是他從莫斯科回來的同志，戀人謝木珂娃打給他的。

在車站的人叢中，聽到了克里明幽靜的笑聲。兩人並排走着，談起了黨委員會的活動，地方情形，以及現在成了問題的採取柴木計劃。百姓們與叫做列賓的軍人，眺望着他們這樣快樂的樣子。

政治部長馬爾騰諾夫，晚間在經軍營前，碰見了一個不很認識的黨人。起來了沒有聽慣的異樣的聲音。兩人急忙的走入黨中隊去的時候，許多人集在那裏，也包含着少女。那個時候，響起來了克里明有力的聲音。

他爲得種子，不得不調動使動火車的燃料。因此，不得不徵發城市惰懶的廢物，給鐵道供給柴木——馬爾騰諾夫去徵發在革命未起之前，夢一般戀愛過的娜嘉家裏。他疲倦的回來時，活潑的朝日已經昇起來了。

給紅軍的兵士教算術的女教師里莎，漸漸理解革命，「康命尼斯特」？但是她住的孫納

諾爾一家，充滿着反革命的氣分。這一天早晨，里莎飽受了孫納諾爾的老婆的諷笑，出去赴「康命尼斯特」的「禮拜之義務工」。在公園裏許多的同志們，熱心地砍倒巨木。事情完結的時候，圍着剛從莫斯科回來的謝木珂娃談論。里莎從這樣的氣分中回家的時候，在門口，碰見了戴軍帽的列賓。

司達爾馬合夫在冰蓋着的街路，碰着假裝乞丐，探叛黨情形的哥爾內哈；聽到了密友蘇里可夫之死。哥爾內哈說要趕快找了克里明來，趕快使黨中隊武裝，很快的就在人中消逝了。司達爾馬合夫拿着蘇里可夫最後的信，躊躇着不知不好將他的死告訴她的母親，心中堅固地發誓為獻身黨是的密友報仇！

克里明對於蘇里可夫的死，感着很深的責任，同時，心頭像有了不吉的豫兆。

「我感覺到我們一切的上頭，總是懸着什麼東西也似的。……」

謝木珂娃由心地安慰帶着愛情，但是很憂愁說的克里明。熱心地勸他去莫斯科休息。

兩人歡樂的談話，為哥爾內哈的暴動勃發的報告所破。克里明到非常委員會，謝木珂娃

到黨中隊去，哥爾內哈到鐵路火車站。各人都的尸體，用口去吻她的額——如此，「康命尼斯特」還在繼續鬥爭，就是說生活還在繼續進行！

里莎鼓起勇氣，提足走近鎗聲方面去。

滾落了地下室的克里明，在暗中依然碰着被捕了的司達爾馬合夫。克里明懷念着謝木珂娃，企圖逃脫；但是沒有從堅牢的地下室遁出的方法。

不久，兩人被拖出雪上時，鎗聲斷了這兩個「康命尼斯特」的生命。白雪爲血潮所染紅了。

—— “問

暴動解決後最初的城區大會，仍舊是在馬戲園裏舉行。哥爾內哈被爲這有光榮的大會主席。爲暴風雨一般的拍掌聲所歡迎，哥爾內哈用刺激大衆胸膛的話說：

「工作現在更形複雜了。只得種子還是不夠。應當開始預備栽種的事情，要及於我們窮僻的邊區。而土匪還沒有完全消滅。這末一來，我們不得不多背一點担子了！就拿我做比例罷，我現在是當主席。這是因爲我們沒有了克里明非常着急慌忙。」

馬爾騰諾夫完畢了四時間的步哨，打算暫在看守屋頂裏小息時，被一團亂黨襲了來，腦

後受了猛烈的一擊，完全失掉了意識。

羅白珂傷風病臥了。回憶起來了過去的往事，里莎來訪，並且給他安慰。那一夜亂黨襲到來了羅白珂。里莎從床上起來，開了門的時候，發現了羅白珂穿着內衣，血痕滿臉，手被綁着，赤着腳立在冰冷的地板上。

她向平常很好的列賓請求釋放羅白珂的時候，列賓把她從身邊推開，把羅白珂引到庭裏去。立刻，里莎就聽到了羅白珂被殺的槍聲，飛出了街路。她走了一忽兒，在碧色的當地上，她看見了一堆沒有形式的東西，她覺得又看見了人的身體了。她極力壓住本能的恐怖的感覺，越走越近，兩腳隔在很深的雪塊裏，——於是，忽然看清了，認出了，輕輕叫了一聲，便坐下了。撕破了的衣服，露出人的身體，那是女人！那是謝木珂娃！里莎擁抱起來謝木珂娃，謝木珂娃，羅白珂……他們當然對扎這些事情更能做得好些。……到處都是一樣，死者的工作不得不落我們肩上來。自然是很困難，但是如果記得他們的榜樣，那我們是可以將工作對付過去的……」

這樣銳利的，強烈的話，直刺入聽衆的心窩。

不久，從馬戲園裏起來了國際歌聲，響徹了雲霄。

上面的，是『一週問』的事實的梗概。

那末，『這一部書美妙的地方在什麼地方呢？在於牠表現從事英雄的，悲壯的，勇敢的，行動的主人翁，並未覺得自己的行動是英雄的，悲壯的，勇敢的。所謂偉大的，證明有道德力量的冒險事業，成爲日常的必須的工作，因此從事冒險的英雄，也不覺得自己是英雄了。

『里別丁斯基將我們引到革命的試驗室裏，在這裏，我看見一些所行先鋒隊規定革命的行動，研究革命的過程。革命並不是自然的波浪，而一種很複雜的，很艱難的藝術，或者可以說是一種科學。俄國革命，牠的勝利的條件，在很大的範圍內，是因爲這次革命有很好的先鋒隊——知道革命科的人們。里別丁斯基首先把我們引到革命的試驗室裏，我們在這裏可以看見規定革命，把持革命，引導革命的一些革命的科學者。

『在暴動的前一天，負責的人們如季曼，羅白珂，克里明，都是忙碌的，然而又都是不知疲倦爲何物的人們。如羅白珂是很病的人了，然而他不以自己的病爲事，而從於工作的計劃。他們真都是所謂熱心的，英雄的，冒險的人們！但關於這種圖畫的描寫和表現，並不是此書最有力的地方，最驚人的部分。里別丁斯基所指我們的，是死，不是一種最高的對於革命的道德；最高的道德是要將自己的生命所有的都獻與革命，是死的結果能夠從成事，

業的成功能夠對於革命有利益。不但是死，就是忍飢挨餓，或飲痛吃苦，在道德上的價值，也要以牠們對於事業的成效而定。當一個勇敢的不怕死的英雄很容易，而當一個勇敢不怕死的英雄，同時是成就事業的智士，這就很難了。然而對於革命，這種人是預有價值的。里別丁斯基在『一週間』內給與了我們這種有價值的人們……

在『一週間』內，我們看出革命的雄辯，我們看出真正的革命的個性，這種個性是以完成整個的，全部社會組織，為前提而走入自己的消滅……』（『俄國文學概論』）

在普羅文藝運動中高喊口號的時代已經過去了。

現在我們應該好的從事建設工作！

然而，猶如發起的革命運動，可以利用前起的革命結晶下來的理論一樣；我們現在從事文藝的新建設，也可以利用先發達的成果。

『一週間』便是我們可以拿來當作模本，而盡量利用的既成的東西。

經該書已作由蔣光慈先生譯出，在北新書店出版。蔣先生譯筆的忠實流暢，早為讀者所熟知；用不着多嘴，我想。

# 馬克思主義藝術理論的文獻

乃 超

馬克思主義的方法不單是處理經濟，政治，社會發展的方法，又是一切學問之最科學的方法。向來以唯物史觀分析經濟，政治以至社會構造的文章雖然很多，但是關於藝術領域中的研究，這方面的成果還不見得多。同時，藝術之唯物論方法的研究，雖然已經有了很多。資產階級的學者也做了相當的工作，然而有系統的，有正確的結論，依然不多。這裏當然不能夠籠統的全部介紹過來，只能選出一部分的作者的著作。同時在這些著作裏面，可以找到線索去研究馬克思主義學者以前的資產階級學者對於藝術領域上的著作。

那末，這樣很簡單的根據藏原惟人的介紹，從蒲列哈諾夫起，介紹幾個學者的著作如

下——

蒲列哈諾夫 (G. Plechanov) ..

『藝術與文學』——蒲列哈諾夫全集第十回卷，莫斯科，一九三五。

主要內容是：

『藝術論』（中國有三種譯本）

『無產階級運動與資產階級藝術』（這是關於繪畫批評的論文）

『從社會學上觀察的十八世紀法蘭西戲曲及繪畫』（這篇文章上半部關於法國古典悲劇之發生以至沒落，喜劇之發生等等，從法國社會的階級對立裏面加以很犀利的批評，下半部是繪畫的批評。）

『藝術與社會生活』（這篇是說明藝術家和社會生活的關係。根本命題是說明藝術至上主義發生根據。是很好的參考書，中文譯本已出版。）

蒲列哈諾夫是俄國馬克思主義的始祖，而在藝術理論上又是打好基礎之第一人。目前俄國藝術理論雖然占世界第一位，許多地方還是蒲列哈諾夫的理論的發展而已。因蒲列哈諾夫沒有系統的建立這個理論，許多文章都停留於草案的形式上。

盧那查爾斯基 (Lunacharsky)

『實證美學』（這本書已有中譯本。可是本書的方法論不能算是正確的馬克思主義理論，許多地方還脫不了經驗批判論的錯誤，尤其是本書所立腳的生物學的見解是很成問題

的。)

『藝術與革命』

『藝術之社會的基礎』(已有中譯本。這是由幾篇論文集合而成的。)

『馬克思主義藝術理論』(已有中譯本。這是富於示峻的書籍。)

波格達諾夫 (Bogdanoff) ..

『藝術與勞動階級』(波格達諾夫在十月革命前後對於無產文化是很有貢獻的一個人。)

可是他的方法論上是有很大的毛病——列寧所指摘的經驗批判論的錯誤——本書也是缺乏嚴正的方法，只有歷史的價值而已。有中譯本。)

同時代 (一九一八) 出版的還有——

捷烈夫斯基 (Terevskiy) ..

『藝術與無產階級』

傅林采夫 (Flinzov) ..

『藝術與無產階級國家』

傅利采 (Friche) :

『藝術社會史概要』

『藝術社會學』

傅利采和盧爾查那斯奇一樣早就從事馬克思主義的藝術理論之研究。傅利采死於去年，著作除上述以外還有幾種。尤其是『藝術社會學』一書是非常傑出者。此書之出世，確立了他在國際藝術理論上的第一人的地位。并且解決了許多沒有解決的問題。本書雖然沒有全部移植到中國來，但已經靈碎的翻成中文了。本講座許君的譯稿『藝術上的階級鬥爭與階級同化』就是其中的一章。除此以外主要論文是『藝術社會學之任務及其問題』，『藝術的辨證法』等。）

瑪查 (Matsa) :

『現代歐洲的藝術』

本書局限於現代歐洲藝術現象的研究。著者爲匈牙利的政治亡命客，在俄國出這書時大受傅利采及盧那查爾斯基的讚賞，的確是很好的著書。中譯本不日出版。）

阿爾瓦托夫 (Arvatov) :

『藝術與階級』

『藝術與生產』

據藏原的介紹：『在這些著作裏面，阿爾瓦托夫主張通過藝術與生產的融合，確立無產階級大眾藝術。在他的理論中多少有點形式主義的地方，但這些理論是從實踐出發的——這是他的特長』。

以下把這方面的藝術論的著者及其書名列舉於下——

格甲克：『藝術辯證法的問題』（從守實主義到作為生產形態之一的藝術）

維托諾夫·達比陀夫：『馬克思主義造型藝術史』

殊密特：『藝術』

單行本以外還有如下的論文——

瑪查：『超唯物論的藝術』——Lu Maesten 批判

阿克綏利洛特：『藝術方法論諸問題』

金梅爾：『世界觀和樣式之形式』

布哈林：『藝術上的形式主義』

殊密特：『藝術發達之辯證法』

論文集如下——

俄羅斯藝術研究所編：『藝術研究的方法和任務』

國立藝術史研究所編：『藝術社會學的諸問題』

\*

\*

\*

\*

\*

俄國以外這方面的著作德國亦有多少。

霍善斯坦因 (W. Hausenstein) ..

『Rococo』(羅珂珂)

『Baroque』(巴羅克精神)

『藝術與社會』

『現代的造型藝術』

『繪畫與社會』

『繪畫上的表現主義』

霍普斯坦因是德國有名的藝術史家，同時在觀物史觀的藝術研究上又是第一人。其引證的賅博是罕見的。但是，正如盧那查爾斯基所批評一樣，他還有相當形式主義的殘餘，這當然他能夠克服的。

魯·梅爾頓 (Lu Maeren) ..

『形式——藝術的本質及變化』

這本書在現在是最綜合的最浩瀚的馬克思主義藝術理論之一。包含了音樂，建築，彫刻，繪畫，文學的各領域。然而，這本書的毛病已由瑪查，依可維支等批評了，依然是形式主義在作怪。著者忽視了藝術意識形態的方面，單看社會生產技術對於藝術之直接的影響，關於由別的上部構造來的那間接的影響，他太忽略了，這是重要的缺點。

梅林克 (Franz Mehnig) ..

『世界文學和無產階級』

這本書不見得很嚴正的馬克思主義的著作，然而，爲了解一八九〇年前後無產階級的權頭以至無產階級對文學的態度，這本書是最好不過的文獻。這本書是由俄國人編輯的，並不是包括梅林克的文藝理論之全論文。有中文譯本。

法國方面的這種著作不大詳細，只舉一種——

依可維支 (Marc Tokowicz)

『從歷史的唯物論觀察的文學』

從批評觀念論，心理主義，實證科學的方法論上看來，是很有興趣的著作。零碎的中譯已有，不久會有全部的譯文吧。

美國方面特別要舉出辛克萊的『拜金藝術』。這不是正確的馬克思主義的藝術理論。因爲有中文的譯本，不能不加以批評。但是依可維支在他的著作中已經詳細的批評過來了，這裏從略。

〔完〕

# 日本馬克思主義藝術理論書籍 乃 超

一九二四年日本的無產階級運動開始由自然生長的鬥爭轉入目的意識的鬥爭。無產階級的運動一天一天的發展起來，知道過去的無組織的鬥爭不能徹底的解放勞動羣衆，也知道沒有把勞動羣衆從種種舊的支配觀念解放出來，就不能促進革命成功，於是文化領域中開始了蓬蓬勃勃的無產階級文學運動。六七年來日本的文學由自然生長的無產文學轉變爲目的意識的無產文學運動，我們又可以在這運動中找出一些時時刻刻領導這個運動之發展的馬克思主義藝術理論的書籍。

初期的理論少不免是限於給無產文學爭取公開的存在，正因爲這樣，理論的內容未必有純正馬克思主義的觀點。

初期平林初之輔：『無產階級的文化』（一九二三——一）

這不是局限於藝術問題的，裏面涉及無產文化一般的問題。裏面只說到無產文學的必然

及藝術的階級性等問題，現在日本當然已經是歷史的記錄，現在依然還有大學教授來問『藝術是有階級的嗎？』的中國裏面，可以說是**一本很好的參考書**。

武藤直治：『文學的革命期』（一九三三——七）

嚴密的說來，這不能夠稱爲馬克思主義的藝術理論書籍，只能夠說是主張無產階級藝術之存在權的記錄。

宮島資夫：『第四階級的文學』（一九二二——三）

小牧近江：『普羅列塔利亞文學入門』（一九二四）

這本書比較有點系統。

片上伸：『文學評論』（一九二五——二）

這是對於文學批評上有些貢獻的書籍。

青野季吉：『解放的藝術』（一九二五——四）

『轉換期的文藝』（一九二六——二）

青野的這兩本著作在初期日本無產文學運動中對於資產階級文壇的攻擊是有了相當重要

的價值。然而，與其說是學科的成果毋甯說是 Journalism 的產物。

總之，上面列出的書籍無非是給日本無產階級文學打好基礎的勞作，方法論上不一定是純正的馬克思主義的科學的檢討。

最近日本無產階級文學之發展，產生了自己營壘內的理論鬥爭，更因為運動之加深，於是發生了種種新的問題，提高了理論水平。

青野季吉：『馬克思主義文學鬥爭』

本書的內容依然脫不了著者前兩部著作的缺點。一九三七年日本無產文學營壘中因思想之對立分裂為兩派，即戰旗派與文藝戰線派。戰旗派在最今經過一次改組，變成為日本無產階級藝術聯盟（內分作家聯盟，戲劇聯盟，藝術聯盟，音樂聯盟，電影聯盟），而文藝戰線派依然停留在歸日的基礎上，變成社會民主主義者的追隨者（政治上，他們擁護合法主義者大山郁夫等的新勞農黨）。因此，這論文集集中所搜集的文章多數是社會民主主義者辯護自己的東西。很是有一部分是可以作參考用的。

藏原惟人：『藝術與無產階級』。

這本書裏面的論文多數已經翻成中文了。以馬克思主義的方法來批判藝術，這是很重要的著作。

中野重治：『關於藝術的草寫的備忘錄』

中野和藏原都是戰旗裏面的理論的指導者。如果說藏原是一個學者，那末中野是政治家。然而，他們都是文化工作上的戰士，從他們行文與解決問題的態度上，可以說有如上的差別。藏原的論文是很周到的，而中野的論文則富於運動上的方法論。這當然是很好的一本參考書。

勝本清一郎：『前衛的藝術』（一九二九）

當日本無產階級文學直向了一個重大的時機的時候，實際上使日本無產藝術營壘中不能不發生新的問題。這就是文學大衆化的問題。這問題之解決在中野及藏原的論文集已得到解決，然而，他方面因大衆化的問題却惹起另一個問題。這是以平林初之輔對無產文學之

藝術價值的懷疑而起的。一九二九年三月平林在『新潮』誌上以『政治的價值和藝術的價值——馬克思主義文學理論之再吟味』一文，正式地向無產文學理論挑戰。在這論戰當中，除藏原，大宅壯夫，川口浩，小宮山明敏，青木壯一郎等以外，就是這位著者勝本清一郎。當時資產階級的文藝批評家也擁護平林的意見，提出形式主義的文學理論，而極力加以駁擊。也就是勝本清一郎。從這一點勝本的這本書所搜集的論文是很值得的參考的。

其他沒有成單純本的論文可以舉出如下幾篇——

鹿地且：『普羅列塔利亞藝術承繼什麼？』

『再論普羅列塔利亞藝術的進路』

『取材的方法』

林房雄：『普羅列塔利亞大眾文學論』

本文關於文學之大眾化問題，有許多示唆的地方。

岡本唐貴：『新寫實主義論斷片』

『確立如何的主題』

『我們夠繪畫現在怎樣在什麼地方進行著？』

『關於 Social Realism』

山宮山明敏：『形式主義文學論之歷史的地位』

『普羅列塔利亞文學之再評價』

田口憲一：『馬克思主義與藝術運動』

這純粹是運動理論文字，從這一點看來是很可參考的，但從藝術理論上看來，却不是很好的參考書。

山田清之郎：『日本無產階級文學運動史』。

這本書已經出版了沒有，現在還不詳細，不過他已經繼續在『國際文化』誌上發表了的。爲理論日本無產文學之發展過程，這當然是非看不可以書籍。

其他如本莊可宗，村山知義，或關於電影的岩崎昶等人的文字也可以參考，但這裏來不及詳細介紹。

（完）

# 大學教本十一種

## 修辭學通詮

王易教授著

這本修辭學是中央大學中國文學系教授王易先生幾經修改之名著。條理分明，舉例詳簡得要。在高中以上之學校無論用爲教本或自修書都極相宜。

## 詞曲史

王易教授著

詞曲爲吾國最精美之文學，在昔日爲小道，雖有專門之作家，而乏系統之研究，邇年羣知其價值位置所在，學者紛起，每苦津塗不明；偶探前籍，又或得偏遺全，取輕略重。且言詞言曲，各殊疆宇，無會觀其通者，此書爲國立中央大學教授王曉湘先生所著，歷時五年，削稿三次，成書都十餘萬言，參考書達二百餘種；內容分明義，溯源，具體，衍流，析派，搆律，啓變，入病，振衰，測運十篇，各依時代，更分子目，搜討精博，敘述明快，源流正變，釐然具陳，允足爲斯學之南針。

## 唐人小說

汪國垣教授著  
目錄學  
汪國垣教授著

——說明將在第二期文藝講座披露——

# 國立中央大學教學本

北京大學中國公學等學校教本

## 政治學綱要

高一涵著 每冊實價一元五角

高一涵先生曾在北京大學北京中國大學，及近在上海中國公學，法政大學教授政治學有年，本書乃高先生幾經修改之作，內容極其豐富。凡關於國家主權，國權範圍，民權種類，議會制度，比例代表制度，職業代表制度，以及創制制，複決制，罷免制，內閣制，總統制，委員制，監察制，考試制等均徵引中外名家著作，詳細討論，洵為各大學最好教本，并為研究或教授政治學者之最好參考書。現各大學及高中採用為教本者甚多，故出版不一月再版書已盡。現三版已出，購者從速。

北京大學教本 歐洲哲學的發展 瞿世英教授著  
中央政治學校教本 科學哲學與人生 方東美教授著

——詳細說明將在第二期文藝講座披露——

北洋大學教本

## 進化論證

馮景蘭教授譯

自達爾文驚世名著物種原始刊行後，一切學術都起了一個大變動，牠的偉大的勢力，支配到現在，這本進化論證，是 William Berryman Scott 教授的名著，給進化論以切實的，充分的證據。內容分六章：  
(一) 進化論的現狀。(二) 分類畜養及比較解剖上的證據。(三) 發生學上及血液試驗上的證據。(四) 古生物學上的證據。(五) 地理分佈上的證據。(六) 試驗上的證據及結論。無論研究那一門學問的人，不能不讀這本基本的書。

# 中外貨幣政策

彭學沛教授著

專就政策方面來考察貨幣問題的原理和實際，這是世界最初的嘗試。這書上卷敘述并批評戰前戰後的貨幣政策理論，并時時拿中國情形來比較參照。中卷歷述美英德法蘇俄各國最近的貨幣政策。下卷把中國貨幣政策沿革，貨幣制度現狀，加以極明晰的分析和解釋，并推論到中國貨幣政策的前途。關於貨幣政策祇要一讀這本書，便可以得到基本的確實的知識。實價一元五角

# 國際法概論

泉哲著 彭學沛教授編譯

取材簡繁適中的國際法教本，不但在中國沒有，在外國文中亦是很少。有的偏於一部，有的過於簡略，有的一瀉千里，夾敘夾論的寫法，章節不分，不便檢查和記憶，泉哲氏這本書別的不論，單在取材均勻，應有盡有，和章節分明各點，已具特色。初學者看了這冊，便能得到關於國際法的一般應有的智識。查考時亦極便利，所以特為譯出，其中有譯者認為有補充必要的地方，如關於中國國籍法，國際聯盟組織，領海港灣的概念，無害通過權，連續航海主義等，都已插進相當補充，務使讀者完全明確了解。實價一元二角

安 徽 大 學 教 本

# 政治制度淺說

張 慰 慈 著 實 價 一 元 四 角

——詳說明將在第二期文藝講座披露——

世界歷史名著大預告

第一國際史

Stekloff 著  
胡念賓 譯

實價每冊

全書約二十萬言，材料豐富，條理清晰，論點正確。書尾附有第一國際的各種重要文獻，是一部研究革命史者不可不看的書。在俄文本序及英譯本序中均稱『在所有第一國際的歷史中，這是最精確的一本。』其價值於此可以想見。

法蘭西內戰

卡爾馬克思著  
陳新吾 譯

實價每冊

歷史上曾有兩個城市變為兩個敵對的營壘而互相仇殺的，這就是法蘭西內戰時代的巴黎與凡爾塞。這是怎麼一回事呢？這兩個城市所代表的甚麼？第二帝國是甚麼東西？巴黎公社又是甚麼？關於這些問題解答得最詳盡的，祇有這本書，這本書是馬克思所著，由恩格爾斯校訂而成，內容除關於法蘭西內戰的完美的分析以外，更有對普法戰爭描寫最優秀的歷史材料一束，凡研究社會科學諸君真不可不讀也。

法國大革命史二天册

克魯泡特金著 劉鏡園譯

俄國革命史三天册

王凡西編譯

社會鬥爭通史五大册

Marx Beer 著 葉啓芳譯

歐洲社會勞動運動史

陶伯譯

各國社會民主黨史

瓦加著 李達譯

俄國史綱

泡克羅夫斯基著 林超真譯

德國史

墨林著 李季譯

債票投機史

R. H. Mo Hram 著 伍光建譯

——詳細說明將在第二期文藝講座披露——

# 社會科學名著九大預告

## 馬克斯往復通信集

李玉寒譯

蔡元培先生序馬克思傳這樣說：「今人以反對中國共產黨之故而不敢言蘇俄，不敢言列甯，馴至不敢言馬克思，此誤會也。」又說：「我國馬克思學說之譯本亦漸漸出版矣，應論世知人之需要於是馬克思傳亦當務之急。」李玉寒先生馬昂通信集的翻譯，亦就是應這個知人論世的需要，馬昂二氏在公衆的活動上，在思想與理論的鬥爭上，在革命的行動與策略上，都是雙雙地結合著，四十年如一日的。若不明瞭他倆四十年如一日的交誼，與其相互間的內外生活的聯繫，那對於他倆的全部理論的，社會的基礎，及其重要的淵源所自，終是隔靴搔癢，要解除這個困難，祇有讀我們現在出版的他倆的這一本通信集。

## 經濟學入門

米哈列夫斯幾著 朱鏡我譯

這是一本關於經濟學的最良的入門書，內分前後二篇。前篇是關於實際問題，共分五章，即：資本家的社會之生產勞働力經營主貨幣與信用及商業。引用馬克思資本論及其他名著，加以事實的說明，實為日常經濟生活所必不可少的知識。後編為理論之部：共分七章，即價值貨幣剩餘價值，利潤生產價格地租資本的蓄積與恐慌及資本主義之成熟及崩壞，字字句句皆為珍玉，凡欲研究經濟學者，手此一卷，可得事半功倍之效。

# 剩餘價值學說史

一百六十萬言

卡爾馬克斯著 陳豹隱譯

# 經濟學批判

卡爾馬克斯著 易坎人譯

# 經濟學大綱

烏里亞諾夫著 郭真譯

# 社會主義大綱

考茨基著 高希聖譯

# 史的唯物論與經驗批

## 判論

烏里亞諾夫著 傅子東譯

# 資本積累論

盧森堡著 潘懷素譯

# 帝國主義與世界經濟

## 政治

Buloh barin 著 李一氓譯

——詳細說明將在第二期文藝講座披露——

中華民國十九年四月十日初版發行

文藝講座第一冊 實價八角

發行者 神州國光社

上海河南路

第六十號

代售者

各省神州國光社  
各省各大書局

本誌預定價目表

全書六冊	一冊	期數	價目	
			郵	費
四元	八角		本埠及國內	二角
			國外各埠	八角
一角二分				
四角八分				

