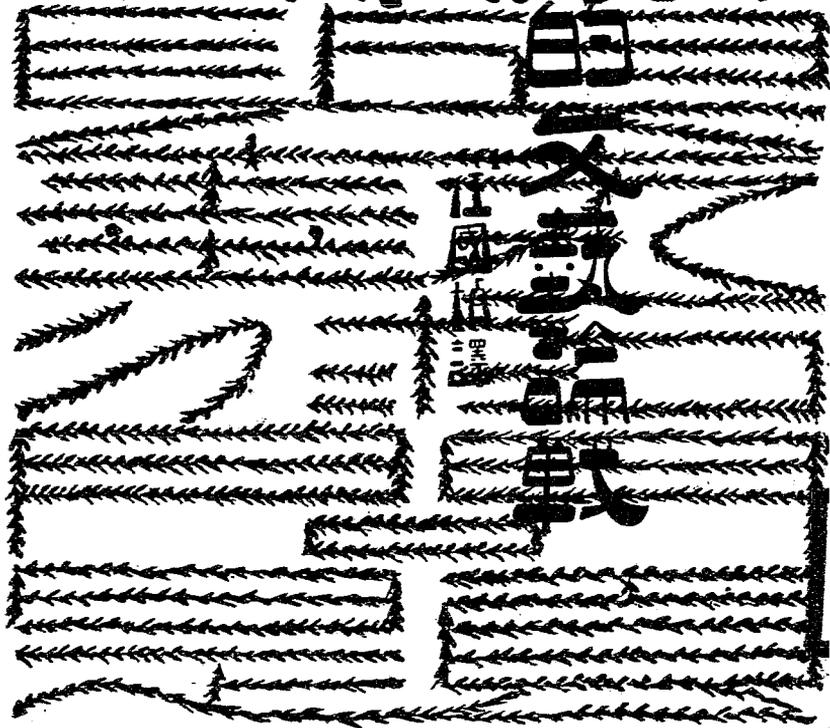


PLEKAMOV



Lawrence

未名叢刊之一

蘇俄的文藝論戰

附：蒲力汗諾夫與藝術問題

任國楨譯

一九二五年八月印成，一至千五百本

前記

俄國既經一九一七年十月的革命，遂入戰時共產主義時代，其時的急務是鐵和血，文藝簡直可以說在麻痺狀態中。但也有 *imaginst* (想像派) 和 *futurist* (未來派) 試行活動，一時執了文壇的牛耳。待到一九二一年，形勢就一變了，文藝頓有生氣，最興盛的是左翼未來派，後有機關雜誌曰烈夫，——即連結 *Levy front is kishka* 的頭字的略語，意義是藝術的左翼戰線，——就是專一猛烈地宣傳 *constructivism* (構成主義) 的藝術和革命底內容的文學的。

但烈夫的發生，也很經過許多波瀾和變遷。一九〇五年第一次革命的反動，是政府和工商階級的嚴酷的追壓，於是特殊的藝術也出現了：象徵主義，神祕主義，

變態性慾主義。又四五年，爲改革這一般的趣味起見，印象派終于出而開火，在戰鬥狀態中者三整年，末後成爲未來派，對於舊的生活組織更加以激烈的攻擊，第一次的雜誌在一九一四年出版，名曰批社會趣味的嘴巴！

舊社會對於這一類改革者，自然用盡一切手段，給以罵詈和誣謗；政府也出而干涉，並禁雜誌的刊行；但資本家，却其實毫無覺到這批類的痛苦。然而未來派依然繼續奮鬥，至二月革命後，始分爲左右兩派。右翼派與民主主義者共鳴了。左翼派則在十月革命時受了波爾雪維藝術的洗禮，於是編成左翼隊，守着新藝術的左翼戰線，以十月二十五日開始活動，這就是「烈夫」的起原。

但「烈夫」的正式除幕，——機關雜誌的發行，是在一九二三年二月一日；此後即動作日加活潑了。那主張的要旨，在推倒舊來的傳統，毀棄那欺騙國民的耽美派和古典派的已死的資產階級藝術，而建設起現今的新的活藝術來。所以他們自稱爲藝術即生活的創造者，誕生日就是十月，在這日宣言自由的藝術，名之曰無產階

級的革命藝術。

不獨文藝，中國至于蘇俄的新文化都不了然，但間或有人欣幸他資本制度的復活。任國楨君獨能就俄國的雜誌中選譯文論三篇，使我們藉此稍稍知道他們文壇上論辯的大概，實在是最為有益的事，——至少是對於留心世界文藝的人們。別有蒲力汗諾夫與藝術問題一篇，是用 *Maxim* 于文藝的研究的，因為可供讀者連類的參考，也就一併附上了。

一九二五年四月十二日之夜，魯迅記。

小 引

從去年來，在蘇俄的各派學者中，關於藝術的問題，起了一個空前未有的大論戰。加入這個論戰的有三大隊：一隊是『烈夫』雜誌，一隊是『納巴斯徒』雜誌，一隊是『真理報』(ПРАВДА)。今擇各派關於藝術問題的主要論文，試各譯一篇，以饜讀者。錯誤之處，自知不免，希讀者恕之。茲將三派所下的藝術定義和他們的見點，略述如下：

『烈夫』雜誌社是將來主義派的機關；對壘的主將是楮沙克，鐵撻克。他們下的藝術定義：藝術不是認識生活的方法，是創造生活的方法。他們不承認有寫實，不承認有客觀。反對寫實，提倡宣傳。否認客觀，經驗，標定主觀，意志。除消內

容換上主張，除消形式換上目的。他們的主張，就是反對死的，冷靜的，呆板的事實，注意人類的將來。他們的目的，就是要把共產主義參在藝術的範圍內，反對一切非勞動階級的文學。

『納巴斯徒』的理論家有羅陀夫，瓦進，烈烈威支以及其他。他們的藝術定義就是藝術有階級的性質，藝術是宣傳某種政略的武器。無所謂內容，不過是觀念罷了。著作家應當描寫階級的生活，應當研究政治的問題，應當把共產主義的政略加入藝術的問題內（在藝術的問題中，『納巴斯徒』的政略有四條，見下第二譯文，茲不贅述）。

『真理報』是蘇俄的機關報，迎敵的大將是瓦浪斯基。他說：『藝術如同科學一樣，是客觀的，是寫實的，是憑經驗的。』……『藝術最先是認識生活的方法。』……『藝術有內容和形式。』……『內容恰與形式相稱，就是內容恰與藝術的客觀真理相稱。』……『藝術家應當照美學的眼光估定藝術作品的價值。』……『著作家能把

高上的學說連到認識生活，這才謂之真藝術家。」這就是瓦浪司基所下的藝術的定義。

除此三派而外，還有蒲力汗諾夫派的藝術問題。後來我再介紹給讀者先生們。

任國楨識。 一九二四，十，九。

目錄

蘇俄的文藝論戰

文學與藝術

褚沙克……………一

文學與藝術

阿衛巴赫等……………九

認識生活的藝術與今代

瓦浪斯基……………二一

蒲力汗諾夫與藝術問題

瓦勒夫松……………六三

蘇俄的文藝論戰

文學與藝術

褚沙克(Chirik)著

培養什麼呢？

——討論在文藝範圍內蘇俄左黨（譯者注：共產黨）的政略。——

祇要看最近蘇俄的文學，最好是看蘇俄青年的作品，那麼，一定想左黨有急速干預藝術的建設之必要。

站在培養共產主義的地位（託羅斯基「*Троцкий*」的態度），左黨可以袖手旁觀任非左黨的作家影響牠的青年和共產青年會嗎？（參看『青年衛軍』雜誌。）可以令蘇俄的青年沾染非左黨的文學的色彩嗎？各派的同志，以各人的意見，敢說暫時文學的無方就是造成文學衰落的原因嗎？

決不能的。

不為增高創造生活的最新價值計，就是為自衛計，為保護蘇俄的青年計，為保

護左黨的希望和牠的事業計，我們亦應當自動地干預現在藝術的組織。

在這裏，我以『保護』二字來解說革命的行為，彷彿願意以消極的態度從事似的。但是勞動階級的戰勝，不是以『防衛』就能作到的，還得明白藝術是最精銳的武器，要操在衝鋒階級的手裏的，沒有這般兵器，就是先定自己的敗仗。

這種主張是我極端贊成的，而非我的同志認為背逆不道的。無論如何，這種主張遲早要作左黨的根本思想。

關於文學方面特別地應有此種思想。

在文學方面首先是組織的問題。

這樣，現在討論文學的作品罷，——在文學的範圍內如同在其他的範圍內一樣，左黨不為什麼畸輕畸重之分的，主要的作品是誰作，自然是工人，共產黨人或同志們。但是因為共產黨的命運與勞動階級的命運有密切的關係，對於其他各派，左黨不過應當把牠們拉入黨隊裏，分散在勞動階級內或是暫時利用牠們的，所以無

產階級的組織端賴左黨的贊助，左黨的重要希望亦要根據在勞動階級的大心上。左黨首先要以專門的文學供給勞動階級，要以相當的科學智識教育勞動階級，對於尚在草創時期的勞動階級的文學左黨也應該特別地注意。

我們的同志說：『——我們不需要粗笨的藝術！』

同志們，不要著急，大匠不是天生的，不是忽然作到的，要有人，藝術才會發達。注意勞工的藝術多，貴族式的藝術就會少！如果勞動階級還沒有自己需要的藝術，就應當把牠想出來……

組織文學的問題是如此。

現在要討論實際上的問題。

實際上的問題，就是應當把根本重要的題目放在左黨在文學上的政略之內。

這個根本重要的題目是從每各著作家（共產黨的或是牠的同志的）要求狼明確的方針的。

各著作家，無論他是誰，祇要他是描寫勞動界，不但他應當確實地知道他要說什麼，並且應當知道他要作什麼。就是——施用一定的什麼樣的勢力去影響讀者的情感，引起什麼樣的反映去影響到什麼方面，不但在作品的共同和大體上要如此，就是在各部分上（寫描不關重要的一事一物）也要如此。文藝家猶如科學家，應當有精密的邏輯，要『無懈可擊』，不要『與人口實』，也不要以這部分或那部分（或是成見太重，或是反映的分量太多反成偏見的性質，或是其他矛盾的見解）壞了根本的方針。文藝家應以科學方法去闡明（也應接續地發明）現有的（影響讀者的）文學方式，應當確知因果的關係。

不要說什麼神託，不要說什麼神祕。所不知道的應當求之知。『文藝作品』的神祕法則可以借演化唯物觀打破的，可以本人類操縱物質的原則否認的，可以根據階級的技術推翻的。這種說法並不是否認本能（『感覺』），但是本能亦不能逃出那根本的『藝術是認識生活』之範圍的。

藝術認識了生活就創造生活的。但是創造生活必須有方法和可靠的方略。唯物觀和共產黨（馬克思派）的方略不許無產階級有『述而不作』的態度，也不許牠離開創造生活的途徑。所謂純美主義不是創造階級的事，就是所謂客觀主義也不是創造階級所當知。認識以外還有『推知』。根據認識的法則，可以推知一切的，但是創造是祇要創造自己的，創造自己的根基的，創造自己的規範的。在文學上所有關於純美主義的那種說法，不但理論上是空洞的，就是事實上也是有損無益的（因為使人不注意重要的和創造的），這種說法不過『鑑賞家』的一種笑談罷了。文學認識了生活，就創造生活。

依此可以推知其他。

隨着各時代的政體和（各時代的）方略的標準，階級文學和臨時文學的方針是輾轉更換的。（或是雷厲風行地進到第一步，或是退歸第二步。）

訓練改革的意志，訓練創造的決心，這就是今日階級文學上非常重要的問題。

在非共產黨未肅清和勞動階級還沒有奮鬥的精神之處的時期，左黨特別地得立在戰線上，爲組織政黨，左黨得利用能歸實用的種種方法：

訓練無產階級的意志去戰勝一切；

養成無產階級對於創造和生活的趣味；

標定勞動階級的文學。

文學是標定意志的，這就是今日左黨的根本政略。消極的政略，雖然左黨不得已而實行，不過暫時的權變罷了……不但模倣力別台夫波良 (Labauer-Pollan) 的畢力涅克 (Piloniak) 派的文學不能承認，就是在左黨和半左黨的雜誌上那些不關痛癢而且更有害的文學也應與以抨擊。在雜誌上左黨不應登錄那些離開創造的和生活的文學，也不應載別一種空空洞洞的徒冒「攜手，世界的勞動階級」招牌的文學。文學是標定意志的，就是注重將來，本諸動作的。

注重將來是不許養成文學的惰性，因爲惰性能令人失掉動作的精神，一定要使

革命的事業變了價值。

本諸動作是與唯心派奮鬥的，是與已過的文學奮鬥的。

由此觀之，左黨的政略是隨着今日生活的狀況生去來的，而左黨政略的目的是有條件的和暫時的。但是這些目的是獨斷地去支配生活的。

爲必要的藝術和文學而奮鬥，就是爲必要的建設而奮鬥。眼前的社會基礎的戰爭平靜後，爲建設而奮鬥，是日趨于緊迫了。

過去是如此，將來也要如此。

同志們！毋要忘！

文學與藝術

中立呢？抑嚮導呢？

——討論在藝術範圍內俄國左黨（譯者注：共產黨）的政略。——
文藝可以從種種方面去討論。

例如，可以取各階級的作品，或是各團體的著作，或是某一個時代的文學，並且可以研究這些作品的文筆，各字句的情調，各作者所描寫的人物的性質與形態，諸如此類，不可勝記。甚至於可以辯論新舊文藝的體裁，有韻詩和無韻詩的優劣，韻的益處和壞處。

自然，在這些問題上，左黨要參雜自己的意見是沒有意思的，左黨不但不能實行什麼政略，並且也不應當實行什麼政略。這不是左黨應該干涉的事情，實在在這些地方左黨應守中立，讓各派的作家去維持自己的主張，發表個人的意見的。

雖然這麼說，可是應當視文學爲一種武器，是一種很有力量的武器，此種武器可以影響讀者的覺悟的。各種文藝的作品不但使我們感受彼種和此種的感覺，興起某一種的心情，引我們的思想向一定的方向去，並且不知不覺地給我們一種確實的結論。作品越是精采典麗，越能引人入勝，所得的結論越有效果。

文藝的作品要散布在廣衆之中的，要影響觀念不十分牢固的讀者的。所以文藝的作品就變爲政治的武器。無黨派的文學在已往我們未嘗見，在將來恐也未必有。在現在的俄國，文藝的作品，無論牠是涉及什麼的（自創造的問題始，至愛情的問題終），不是爲勞動階級的武器，就是爲反勞動階級的利刃。

誰要忽略此種事實或是抹殺此種事實，誰就是甘願讓却勞動階級的利益，受反勞動階級的玩弄。

既然如此，左黨就不能，並且不應當在文藝的問題上持『中立不倚』的態度。在文學的範圍內，左黨很應當實行一定的政略。

此種政略不是儘爲真正反革命的作品；對待反革命的文學，蘇俄亦有嚴厲的檢查機關了。最危險而且最有害的文學就是所謂『無黨』『反對政治』的文學，因爲這種文學藉客觀的假面具去掩飾自己的壞心。就是假意擁護蘇俄的文學也是一樣的危險與有害。可是這樣說法沒有矛盾嗎？怎麼『無黨』和『擁護』的文學可以有危險和有害呢？這樣說法並沒有什麼矛盾的。我們可以取幾種載在左黨和蘇俄的機關報上的著作，祇限於一例，就可以破疑了。假使在一個工廠裏有三個人的記述：

(一)個是廠長，從前的股東；(二)個是會計，從前的小資產家；(三)個是工人，共產黨人。自然，三人的記述不能一致的。每人要寫個人接觸和熟習的生活與事情。假使三人記述在工廠內的同一事情和同樣的人，三人的描寫能一樣嗎？自然是不能的！同述一事，同叙一人，彼此的記述各有不同。因爲個人要用個人的眼光觀察個人所見的事物，總而言之，都要用自己的階級的眼光觀察一切的事體的。廠長好比資本家，不過他是好的專門家，善意地對待蘇俄政府，把恢復彌盧珂夫（譯

著注：Minkov（憲法國民黨首領）的妄想，深深地隱匿罷了。會計員好比小資產家，不過不想槍斃列寧（Lenin）罷了。工人好比共產黨人。

左黨可以，而且應當對於工人讀何家的作品而不加以注意嗎？不，不能，不應當。左黨在此種問題內應當有一定的政略，應當助那鼓吹革命的文學，阻止反革命文學的發達。特別在現在實行新經濟政策的時期，應當有這種政略。因為在這時期資本和小資產的觀念受某種自由，並且他們可以稍微藉着種種的方法去影響無產階級和蘇俄青年，他們影響的方法是先從文學方面下手的。

在俄國的文藝的範圍內已往和現在有這種政略嗎？都沒有。現在左黨在其他的社會制度的範圍內實行相當的政略，然而在文藝方面是完全自由的，沒有什麼方略的。可是因為作家有言論自由權，發行者有出版權，所以各階級的同志負各人的言責，對於左黨的主張，是遵循各人的判斷，往往有損害左黨和無產階級的利益的地方。而如果左黨要給幾種方式，那麼，這種方式實在是要矯枉過直，要引到於不善

的現象的。

那麼，想要在文藝的方面實行相當的政略，就應該知道文藝在現在是什麼東西。

雖然蘇俄的現代的文學派別是龐雜的，時期是過渡的，彼派和此派是互相關連的，我們還可以把這些文學分爲三大派別：（一）資產階級的文學，此派是以特殊階級的眼光觀察世界的；（二）中間社會的小資產階級的文學；（三）無產階級的文學，此派是引讀者的心理傾向共產主義方面的。

資產階級的文學是被十月革命逐出軌道了，一部分被打散了，可是在文學方面沒有在經濟和政治方面他們失敗的那樣大。此派作家的一部分逃往外國了，他部分縮在暗處，坐待時機，暫時祇可詛咒蘇俄。近來有些從僑寓的天堂回到蘇俄，有些從蘇俄的罅隙，慢慢地爬出來，這派的文學是帶着資產階級的彩色。仇視勞動階級的，左黨狼應當與以最厲底抨擊。

在革命時期所生出的或形成的文學，就是社會中間階級的文學。這派文學是非常龐雜的。在此派之中，我們可以引證幾家。例如，『烈夫』的革命的部份在十月革命的起首是和無產階級一同作革命運動的，在文學方面，他們不是加入左黨，就是和左黨一起作勞動階級的同盟的；可是『烈夫』的右派實在是反動的。

其餘的一派（所謂『同路人』，推倒帝政他是與革命分子表同情的）的成分更不一樣了。一些是在政治上沒有一定主張的，他們的作品大半還可採取（雪夫林 *Шэфлин*，*左祝理亞* *Л. Зозуля* 一部分是伊凡諾夫 *И. Иванов*）；第二些是描寫革命的大事拉雜瑣屑的事的，在政治上是時常猶豫，並且是表現俗人的觀念和心情（*左先河* *Зосенко* 以及其他作家）；第三些有意地或是無意地曲解革命的運動，*拿斯拉夫派*（*Шавиановизм*）的學說，神祕主義，病態的戀愛以及其他學說來比做革命（*畢力涅克* *В. Пилник*，*尼歐丁* *Н. Никитин* 以及其他作家），第四些則公然詆毀革命，專表現小資產階級的觀念。

尚未組織成的農界的著作家也是屬於此類社會中間階級派的，可惜暫時在他們之中正是鄉村的保守派和反動派的分子佔大多數（葉遂寧 *Yezuin* 克流葉夫 *K. Luev* 敖列洵 *L. Oreshin* 以及其他作家）。

末了，蘇俄有無產階級的文學。有幾個同志不但不承認此派文學的有，並且不承認此派文學的可能。然而事實是不可掩的東西。任憑怎樣地攻擊和攆斥，無產階級的文學非但有了，而且一天一天的進步和鞏固了。我們也不太欲誇張，我們知道無產階級的著作家應當學的多；由博而後反之約，應當多破壞，也應多建設。自然無產階級的文學尚在草創時期，不能有多大成績的。但是我們敢說：幾年工夫的無產階級文學的成績，足可抵資產階級的文學幾十年的經營。

在討論無產階級的文學是什麼的問題時有很大的麻煩。有人以為無產階級的文學祇是敘述無產階級的生活的；他人以為無產階級的作品是無產階級記述自己的身家的。這些揣測全是不對。『凡某種作品視無產階級為宙宇的改革家和共產社會的

創造家的，凡某種作品能引無產羣衆的心理和覺悟向無產階級最後目的方面進行的，都可稱爲無產階級的文學。」

在無產階級專政的時代一定要發展無產階級的文學的。不過在無產社級的文學與資產階級的文學爭霸的時期，必須經過無產階級的文學才可進到不分階級的文學。

現在蘇俄無產階級的文學成了重要的現象了。實際上，可以利用已往文學的成績，在最短的時期一天一天地達到完美的地步的，祇有無產階級的文學；可以不偏不頗地寫描革命的成功和現狀的，祇有無產階級的文學；可以把文藝上的事業作爲無產階級奮鬥的方略的，也祇有無產階級的文學。如此，無產階級的文學成爲新著作家的自然的重心了。此種新著作家是來自工會的，勞動科的，紅軍俱樂部的，以及其他各界的；甚至于所謂『同路人』漸漸地了解左黨的方略，也都加入新著作界了。

到現在這派文學佔怎樣的地位呢？要研究這個，必須考察蘇俄新聞和雜誌，因為在實際上是新聞界決定各種政略的。我們看見在大多數蘇俄的機關和新聞界，是最不了解蘇俄的『同路人』佔優勢，而在文學方面近來也有反動思潮的代表。在精神和物質方面，左黨是贊助無產階級的，為什麼在文學方面不見有十分維持無產階級的動作。這種不平等的待遇，很使無產階級的文學受幾種病態的現象。

然而無產階級的文學不久就改善了，並且十分鞏固了。盛行全俄國的新文學會，在各大都市漸漸發生（列寧格勒特 Leningrad，加德林堡 Ekaterinburg，羅斯多夫 Kostov，哈勒可夫 Karlov，阿拉汗該勒司克 Arhangelsk 以及其他的城市——發生到十五個會），勞動羣衆的文學運動也逐漸組織（在工廠和各區的文學會）了。

左黨可以而且應當袖手旁觀任仇視蘇俄的著作家依據新聞界嗎？可以容他們的勢力逐漸增大嗎？更可以任他們薰陶蘇俄的青年嗎？不能，也不應當。在文學方面

左黨必須有唯一的和有統系的政略。

在觀念上，可以薰陶而且確能影響勞動階級的群眾和農界的，祇有無產階級的文學。要發達此派文學，必須以內容和觀念爲前提，必須引誘新生的著作家，到新文學的勢力範圍內。

應當以種種方法利用『同路人』。然而這個並不是講明『同路人』與左黨人有同等的價值。同是同路人，而這些『同路人』和那些同路人不同。這是應當小心注意的。集所有的『同路人』，在他們中取純潔的健全的和那些不違反革命的著作，指明那些有損的和腐敗的劣貨。無產階級的文學影響『同路人』的勢力越大，他們和左黨的關係也就越親密，給左黨的益處也越大。如果『同路人』的自由越大，無產階級文學的影響越少，所估的地位越獨立，那他們受資產階級的觀念的影響就越速，左黨利用他們也就越難了。

現在我們把左黨在文學政界內的根本問題，縷述如後：

(一) 最重要的，要把視線轉向無產階級的文學方面，爲無產階級將來的發展，一切都應給牠一種優待的條件和相當的援助。

(二) 發行出版物時，一定要刪除那種無社會革命的意義的作品，摺斥那些曲解社會和政治的著作，排除那些誤解俄國革命生命的性質的論文。

(三) 選錄作品應當慎重審視，雖然某派文學與革命的現代有關係，但是牠缺乏階級革命歷史的觀念，也應割愛不錄。

(四) 除利用與左黨同志的『同路人』外，還應把他們的作品按馬克思的論理加以嚴厲底批評，這種目的是爲影響他們的作家的。

來波勒得阿衛巴赫 *Leopold Avornachi.*

培賽勉斯基 *A. Bezmenovskiy.*

瓦進 *I. Vardin.*

敖林 *Bor. Volin.*

英古羅夫 G. Inglov.

烈烈威支 (I. Ielvitsh).

里培進斯基 U. Iriodinskij.

綏苗羅陀夫 Semon Rodov.

同啟。

認識生活的藝術與今代

瓦浪斯基 (Voronsky) 著

——討論俄國各派文學的問題——

藝術是什麼呢？

藝術最要緊是認識生活。藝術不是幻想，感覺，心情的玩意兒，藝術不是詩家的主觀的感觸和閱歷的表現，藝術也不是專為引起閱者和讀者的『善感』。藝術如同科學一樣是認識生活。藝術和科學有同樣的題目：生活，真實。可是科學是分析的，藝術是綜合的；科學是抽象的，藝術是具體的；科學偏於人的智性，藝術偏於人的本能。科學認識生活藉着觀念，藝術認識生活藉着形態（是聚精會神觀察所得的形態）。畢林斯基（譯者注：Belinsky）生於一八一一年，卒於一八四八年，十九世紀俄國有名的批評家）還說過：『在直覺的範疇中詩是真實；詩的創造是融會

許多意象，是許多所見和所思的意象。概念是什麼，詩就是什麼，因為詩有那樣的內容……詩家攻察形態。他不證明美，而把美表現出來……最高尚的真實是真理；既然藝術的內容是真理，所以藝術的作品是最高尚的真實。詩人不粉飾真實，不描寫人應當爲甚麼樣的人，可是他描寫人是甚麼樣的人。」從論文『頹廢由於才智』

真正的詩家和真正的藝術家是那個看許多意象的人。關於藝術作品畢林司基有極精采而且不朽的言論，他說：『藝術家的作品是奧妙的一件東西，藝術家還未執筆在手，已把要描寫的人物看得狼清楚，他可以數算人的衣襟，也能數算喜怒哀樂的頭紋，並且他知道你們的父親兄弟姊妹和朋友比你們還要好些；他也知道他們要說什麼，要作什麼；他看出他們彼此的關係。』

藝術家認識生活，而不抄襲生活；藝術家不是照像師；生活經過藝術家的『靈敏的眼』是轉變融會了。德國的批評家又是溫和派的表現主義者瑪退斯泰克（Max Marcks）令我們想起提提（Tietze）的類敏的解說：如果描寫漢布司（譯者

注：Majoo 犬名）完全肖像，儘可以照一張漠布司的像，並沒有再描寫的 necessity。

藝術家看許多的意象，而不是注意一切的；藝術家不看甚重要的事物，忽略例外的，無興味的和人人知道的東西。由此看來，藝術家應當裝瞎，應當有不看的了。真正的藝術作品永遠使人驚爲新奇，永遠感人深刻，永遠引人入勝。包圍我們的生括，一天一天地沿着習慣的河床流逝；而如果河床破裂，如果堅實的堤毀崩，那我們的意識和感覺就一定停頓；因爲我們的意識和感覺不適於新的，我們還在已過的勢力範圍之內；我們的眼光不能看見在轟，旋轉，變幻，災患中新生出的東西。真正的藝術家在這種見慣的斑駁的景况中，在這種使人昏眩的生活的旋風中，藝術家用他的耳，目，心，感觸到我們所忽略的，我們所未感觸到的和人人所未見到的事物。藝術家把瑣碎細微的東西併合起來，鑄成碩而且大的一體。他用藝術的顯微鏡擴大了人和物，忽略那人人知道和人人認識的事物。藝術家創造生活爲『貴重的珍寶』；藝術家把散在四周的特性和本性聚在一處，表現獨特的性質；這樣才成爲

純美盡善的生活，至上無偽的真實。我們同藝術家一塊兒才看那未曾注意的事物，但是那些事物在我們的四周現在現出來或是在預祝的將來成熟。

因此藝術家應具有自己的眼光，應拋開個性的見解，要有客觀的觀察。

開你的預知的眼，如同驚視的鷹眼……（譯者注：這是 Pushkin 詩中的一句。）

藝術認識生活是經過精密的觀察而認識的。藝術如同科學一樣的可以使我們了解客觀的真理；真正的藝術是求真實的，因為研究實體的，全憑實驗的。

畢林司基說：「詩家不描寫人應當為甚麼樣的人，描寫人是甚麼樣的人。」這句話必須加以修改；詩家或是著作家不滿意環境的事實時，自然他不描寫事實，而描寫事實是應當甚麼樣的；詩家和著作家掀開將來的覆蓋，表明他的理想的人物。詩家觀察今天的真實透過理想『明天』的三稜鏡。幻想，慾望，理想的人物向來是好藝術家作品的要素。但是這決不違背那個藝術的定義，藝術認識生活是經過精密的觀察而認識的。理想的『明天』，明天的事實，替代舊社會的新人物是浮游未定

的一種想像。要是明天和今天比較而定的，那麼這想像才可成爲事實；所謂比較，就是：『明天』是在現在的事實中醞釀成的，將來的象徵，各類的本質與特性都有了朕兆的，不然，就是神話，妖夢，幻影，一接觸生活，一撞着事實立即化爲烏有的。實在，人始終要把自己的幻想之將來變爲理想的，但是要用慎審的思索或是靈敏的感覺，去窺測那代替已過的和現在的將來。有這條件，藝術家才可以認識生活，所以經驗是藝術家作品的要素。

認識生活的藝術可以是客觀的，準確的，與任何科學的定理是一樣的。這並不與那表露詩家懇摯情感的抒情詩相抵觸。詩家的覺官，心情，思想和閱歷至少要於一界或是一階級有價值，如果不在現在，也要在將來，不然，恐怕詩家的心情給他是不需要的，不明瞭的，沒有意思的。在約克倫敦 (Jack London) 的小說『鐵蹄』內，工人的首領愛衛哈得 (Everard) 同舊世界的代表說：『你們是思想界的專制家，你們全是孤獨世界的創造家，你們每人活在自己的世界裏，你們每人照着

自己的志願和思想，創造自己的小世界。無論爲什麼事情，你們不能有兩人的意見彼此一致。每人都要以自覺講明自己和萬物。要是以自覺去解釋自覺，簡直如同要扯着自己的耳朵提起自己一樣。」自然，這種個人主義者和孤獨世界的創造家，在資產社會的腐朽，衰落和無組織的時代，成爲一種普通正規的現象。他們的藝術創造，含有主觀的性質；他們發表那種出理智以外的感覺，不過爲自己的利益罷了。真正的抒情詩一點沒有這種扭天別地的主觀。抒情詩是詩家發表他所代表的一般社會和階級的趣味的。抒情詩亦是憑經驗的，在這里不過出發點不同罷了：抒情詩家攷察自己的，散文家從事於身外的對象。在這里，不過作家的藝術觀變換罷了。

在科學定義的範圍內有假科學，在藝術一樣的亦有假藝術。藝術家可以拋開真實（理想的或實際的），可以任從自己的想像，可以給別人那種沒有趣味的心情。因爲這個，在藝術上才發生唯心派，這派很像在哲學上和科學上的唯心論。拋開形態，藝術家可以利用象徵，除掉了有形態的攷察，藝術家可以取漫無次序的攷察。

因此，藝術的作品才充滿了理論，政論以及其他。藝術家永久文飾自己的作品，要與自己的主旨不背的。故意地或是不覺地把描寫的人物，情境和事實造作一點，這也不過偶爾的事。如果強要矯揉造作，那麼，作品就成爲偏向(有目的)的了。

蒲力汗諾夫 (G. V. Plehanov) 指明政論侵入藝術的範圍，是不可避免的。安那托爾法蘭斯 (Anatole France) 也是這樣說。此種侵入不但是應當，並且有幾個時期也是很甘願的，也是很有利益的。實在，在藝術的範圍內比在其他科學的範圍內容易參雜主觀，因爲這是關係人的感官的。但是在這裏不是質量的差別，而是分量的不同。這種主觀侵入政治經濟，社會學和心理學裏，亦是很大的。甚至於你不能知道那里大些：在藝術內呢或是在那些科學的範圍內。但是根本的目的不是在這里，而在那些條件裏：(一) 著作家的主觀，觀念和政論不要壞了藝術的創造，(二) 主觀的心情要適合對象的本質，(三) 政論和政略同時都要與人類的希望和要

求相平衡。

以上關於藝術所說的話，都是沒有什麼發明的，自從畢林斯基和車勒內級夫斯基（Hemyshovskiy）就把藝術當着認識生活的敏捷方法了。這種主張被馬克思主義受容了，首先被上流的哲學家，又是馬克思派的藝術理論家蒲力汗諾夫採取了。但是，關於這種根本的真理，我們應當特別地記着，因為時常在馬克思的學說與資產階級的理论起來爭辯時，有許多人甚願拉雜許多與馬克思學說不相干的意見，以備萬一可以笑罵那些好引用馬克思學說的人。除駁答『烈夫』雜誌的理論外，我們帶帶着在後面證明『納巴斯徒』雜誌（譯者注：N. P. N. 是『在前線』之意）的批評家的試驗。要是忘了上述的根本真理，在藝術理論的問題上，他們要引導於不好的結果。

二

藝術是藉形態認識生活的方法。一個將來主義（Futurism）的理論家穆沙克（

Chrujak) 回答說：是的，但是，這種藝術是資產階級的藝術，是舊藝術。勞動階級的新藝術應當超過舊藝術。藝術的方式不是要認識生活，而要創造生活。「藝術是認識生活的法子（是被動的觀察），這是舊藝術和資產階級藝術的最簡賅的內容。藝術是創造生活的法子（是操縱物質），這是擁戴新藝術的口號。」照褚沙克先生的意思，藝術根本的惡就是被動，觀察，「無意志」。「藝術不僅表現被動的，溫柔的和薄弱的心理，並且要求這種心理，無意志主義根據舊藝術的本性。」（『烈夫』第一號）

自然，關於科學也應如此說，因為科學也不出認識生活的範圍。例如：褚沙克先生又說：『勞動階級受得認識條件的資助後，就把牠的目的從認識的條件直接地移到物質的創造，凡在各科學的範圍內都應如此。譬如，在實驗科學上，在應用科學上，又如在實驗的藝術作品上和在應用的藝術作品上，或是為社會必要的創造而奮鬥，甚至於在思想上，也應如此。但是思想可得類似某種建築的圖形。』

褚沙克先生反對科學和藝術；彷彿是認識生活的方法，但是，他以上的解說並沒有更動本體；不過換了幾個名辭，例如，被動，無意志等等，總而言之，他主觀主義和意志主義反對客觀主義。褚沙克先生他空以爲這是勞動階級的意見。好多的資產階級的理論家是主觀主義和意志主義的贊成人。特別是德國的表現主義（Expressionismus）全體的真正衰落派目下都正提倡特種生活的創造呢。自然，他們所知道的是和褚沙克先生的不同。

褚沙克先生舉了種種的例，又把牠們混爲一談。認識固然也有意志作用的意義，但在認識的歷程上，不反常人的注意和行爲總要把主觀的感覺，心情，思想，適應於物質和對象的本性。科學家，藝術家查驗個人的自覺和思想是否與不反常人一樣。意志的分子不但是在這工作上要有的，就是注意此種或彼種的現象，意志的分子亦要發覺的，因爲藝術家或科學家要把自己注意集中於一點，而忽略其他。意志加入認識的作用，就成了確定的分子。這認識作用完全不是空視或安閑的流覽。

所謂操縱物質，即是把物質作為藝術作品或科學作品的本體之謂。夫然後，受得這作品成績的讀者，總要修明藝術家的事業，應當把這事業的主要定程遷就到恍惚迷離的將來；不然，他還是未明了藝術家的作品之所以然。意志作用在這里亦是不可少的。根據覺官的感觸適應於對象的本性這個原則，藝術家在作品上抑制所有其餘的意志作用，這就是認識歷程的根本所在。

行爲的歷程是隨着認識的歷程的。『科學根據豫知，行爲也根據豫知。』人先認識而後行爲，『創造』。任誰還未發明那種科學，在那種科學裏，這兩個歷程合而爲一，任誰還未發明那種科學，在那種科學裏，認識的歷程爲行爲歷程的附庸。此種科學既然暫時在宇宙內尙未有，更沒有理由來想，在將來就可以隨着我們的揣測，變化到如此的。藝術也是如此。實在，我們不能明白，爲什麼戈果理的『死魂』（譯者注：Gogol 是俄國寫實派小說的作家，生於一八〇九年，死於一八五二年，『死魂』是他的傑作，分上下兩部，第二部未完而作者卒）的影響帶着無意志

和被動的性質，反之，梭巴開威支，瑪尼洛夫，朴留式庚，諾芝特來夫（譯者註：Solokovitch, Manilov, Pleushkin Novikov 皆是『死魂』中的人物，農奴制度未除消時的地主）喚起十分一定的感觸，隨着這種感觸引起一定的動作，這種動作與戈果理的人物爲不利，是可以斷言的。

如果舊藝術是被動的，觀賞的，無意志的，那舊藝術就不能使人有所作爲與奮鬥了。但是，與帝政的專制而奮鬥，與黑暗的，腐敗的俄羅斯而奮鬥，藝術很有堂皇，偉大，令人欽仰的功績，惜乎，褚沙克不自知道。

褚沙克先生的藝術解釋與下列幾派：感情主義，反動浪漫派，藝術是玩意兒，藝術爲藝術，還有點關係。但是，正正那些藝術更有主觀的彩色，更不少創造生活的目的。却是褚沙克先生強要反對實用的藝術，真是令人不解。這種主張很清楚地表現出來從他別的論文裏，從他的關於真實的論文裏。

褚沙克和鐵捷克（譯者註：T. Irbakov 是現在北京大學俄文系教授，他的姓是

已經譯好的，所以我不另譯了。）異口同音地問：實際，真實，經驗，已知的事件等等是什麼東西呢？他們又回答：這是有的東西；這是死的，冷靜的，呆板的；這是平俗，傳說，保守。『狀態是很反動的勢力』（鐵捷克）。按照藝術的目的，不是知道社會的狀態，而是創造新社會，新人物。這就是現代將來派的理論家的說法與預言。在藝術上他們反對實際的式形，全靠馬克思—恩格勒（Marx-Engels）的論理。因此，褚沙克說：『如果某實事為一切的根本，就中也為藝術事業的根本』，（但是這實事是已經『遞嬗下去的東西』，這東西『不但有積極的而且有消極的認識現有的內容』。那麼，自然，不是呆呆板板的狀態（到現在還有許多自命為馬克思門弟子的人是如此）為藝術的目的，而是那根據科學方法推想所得的反 *antithesis*（譯者注：修辭學上指語句相反或意思相對的文章，或譯對偶。）的實現的，說明這反就有着『明天』了，——每個具體（實現的）形式的現示是『在牠的順行程序中』的，就是物質的發達是隨着永久改新和內部發展的歷程的。

如此，勞動階級的藝術不是呆板形態的固定，而是反 *antithesis* 的發端，就是生活的表現『在他的順行程序中』。

褚沙克上說的『已經』（實事是已經遮嬮下去的東西）字很可玩味的，這是表明現代將來派理論的根本所在。應當體會他們對於事實那種主張：事實已經不是事實。馬克思理論完全不是如此，蒲力汗諾夫，列寧亦沒有這種主張。這段洋洋灑灑的論言，吹出絕對相對論的臭味，有否認一切的氣概。俄國的共產黨人也是相對論家，但是，他們的相對論不是絕對的，而是比較的。一個馬克思理論的博識家——I. I. Aksel'erov—Ortodox 說：『把唯物史觀應用到一般的全體上也好，把唯物史觀應用到每物的存在是比較的也好，然而不能除消那不可搖動的真理：在某時間上，在某空間上，在某現有的條件上 A 是 A。』（I. I. Aksel'erov—Ortodox, "I. N. Tolstoy"）那麼，在一定的時間，在一定的空間和有某種條件，事實是事實，而完全沒有已經遮嬮下去的意思。褚沙克的推論不是根據希拉吉理圖（Henricus）的推論：所有的皆

消逝，所有的皆變遷，而是根據芝諾（Zeno）的推論：在同一流中不能再流，因為『所有的皆消逝，所有的都變遷。』希拉吉理圖是辯證家，而芝諾是玄學的相對論家。現在，在資產階級科學家的大本營裏，這類的相對論家很不少數，而變 Dialectic（辯證法）為形而上學，反對在時間上和空間上有事實的存在，這是鐵捷克，緒沙克先生們的相對論，這完全不是馬克思的 Dialectic。

Ortodox 按照真正的 Dialectic（這是與緒沙克，勃雷克，布克等的“Dialectic”相反的），就在他關於托爾斯泰卷中定了一種真理：在藝術的範圍內演化唯物主義（Dialectical Materialism）引導到寫實主義，而寫實主義是根本的方式，就是引到去認識生活，引到去客觀地，準確地描寫生活。

在藝術上 Dialectic 是什麼意思呢。I. I. Amselovod—Ortodox 分析托爾斯泰的著作時，答覆說：

『進化的法則函括環繞我們的自然界，社會的關係以及我們個性的存在。』

按着這包羅萬象的法則，科學認識的根本何在呢，就是在於把一切的性質歸納到分量的關係中。大文豪亦要以此法則為藝術作品的根基。最要緊要免除絕對的相對，觀察每事每物，不要當作獨立無關的東西，而在宇宙中，演化的宇宙觀展開廣大無邊的自由，使藝術家竭全力發表銳敏與深刻的感覺，表現準確的觀察，並且要表明藝術是描寫觀察的和感觸的……

托爾斯泰的純美描寫不否認在時間上，在空間上一切皆完成，一切皆活，一切皆死……生與死，善與惡，美與醜，樂與愁，諸如此類的相對的價值，表現在托爾斯泰的著作中，不是永久絕對的形式，也不是極端玄學的實體，反之，而表現那共同的，生活的，不斷的鏈環，每環的性質是由分量的關係而定的。這就是演化唯物觀，也就是人本（譯者注：人文）主義觀……換言之，托爾斯泰的著作類似科學的研究法，全靠經驗的……照這種嚴格的客觀方法看來，托爾斯泰是真正的寫實家。』

這段引證太長，乞讀者恕之，但是，要指明精進演化唯物論的博識家，怎樣地
把唯物觀應用到藝術的問題上，那麼，這引證也是不可少的。而馬克思自己是怎樣
呢？馬克思最愛的一個著作家是寫實家莎士比亞。馬克思承認莎士比亞或是馬克思
推重莎士比亞爲寫實家，這都是不甚重要的事，就是馬克思從莎士比亞受得狠深的
美學樂趣，也是不甚要緊的事，最要緊是馬克思介紹莎士比亞給他的同時的優秀分
子，作爲寫實的模範。在不久所發表的馬克思和恩格勒給拉薩爾 (Lasalle) 的那信
中，因爲拉薩爾的戲曲“Frank von Sickingen”的緣故，馬克思勸拉薩爾『取法
莎士比亞，不要做希勒爾 (Schiller)，把許多的個性變爲時代精神的號筒 (譯者
注：以各人去鼓吹社會之意)，如果如此，我就令你負最大之罪名。』恩格勒簡直
勸拉薩爾『不要忘了寫實派的分子背後有唯心派的分子，不要忘了莎士比亞的背後
是希勒爾。』(『在馬克思主義的旗下』雜誌第三號：『馬克思與恩格勒致友人拉薩
爾書。』)

將來派的理論家主張：在藝術上辯證法從認識生活轉到創造生活，從寫實主義轉到『變個性為時代的號筒』。著名馬克思派的學者：馬克思、恩格勒、蒲力汗諾夫、Ortolov切言：在藝術上辯證法從莎士比亞轉到託爾斯泰，從寫實轉到確實的認識生活。從這兩派之中應當信仰那一派呢？

這個讓讀者自己判斷罷。但是，褚沙克、鐵撻克，以及其他各家強要引用辯證法為辯論之護符，所以在這裏我們不得不說『為散步不能遠些去找塗徑嗎』。（譯者注：此是引用 Griboydov 的戲曲『煩惱由於才智』語。）瑪亞珂夫司基（譯者注：Mailkovsky 是俄國現代將來派的大詩家）和阿謝夫（Askov）有絕佳的作品，然而他們的理論家和說明家徒擲演化唯物觀的皮毛而已。

祇要看褚沙克、鐵撻克那種主張：在理想上，在事實上相對論有絕對的性質，就可知道他們在藝術上對於寫實主義是否認的。其實他們有狠大的矛盾。

請大家賞識褚沙克先生的這一段話：『勞動階級是社會的團體，細按性質却有

兩面。由一方面——不過是一個階級同牠的地位上一切的性質罷了，首先是同着狹義階級的奮鬥；爲生存而奮鬥，爲具體的一塊麪包而奮鬥，爲自己家庭的原始生活而奮鬥……換言之，就是同着某種狹義階級的心理。由他方面——這是一個脫離階級羈絆的階級，換言之，這就是最後的階級。』（『烈夫』第一號）

那有什麼『從一方，從他方面』的階級，而階級不過就是階級罷了。勞動階級的理想就是脫離階級的羈絆，這種理想與我們的批評家所謂狹義階級的心理有密切的關係。社會主義家取『具體的一塊麪包』爲自己生存競爭的出發點。我們與各派烏托邦的區別，就是因爲我們能把原始的生存競爭連到社會主義的理想上。褚沙克先生却不是如此；他以爲由一方面爲原始的生存而奮鬥，由他方面爲社會主義而奮鬥。褚沙克先生不明白一個與他個有密切的關係，他在後來強要說『什麼命運』，『可怕的矛盾』，『悲劇』，以及其他等等的話。而所有的事不過在褚沙克先生的想像中成爲『命運』罷了，因爲他不能渡過從現在到將來的橋。無怪將來派的理論家

說：狀態是平俗，傳說，情性，『原始的奮鬥』，『狹義階級的心理』以及其他等等的名辭了，演化的唯物觀家看一切相對都是比較的，就是在理想和在事實上的相對也是比較的。自然，勞動階級必須注意將來，但是，這並不與認識事實的願望相抵觸；反之，只管去認識生活，創造將來還可用科學的方法呢。

將來派的理論家否認藝術是認識生活，他們就偏向純主觀主義的方面了。鐵捷克先生說：『真正』主義『這個術語是代替內容的，這術語已經應用到將來派的文學上了。』（『烈夫』第一號）這也是主觀主義。與其在這裡多為詞費，無寧再回想馬克思關於藝術的奇妙話：『把個性變為時代精神的號筒』。將來派的理論家就是這樣提倡藝術。有時候這種主張是有益的，但是這不得為藝術。

俄國將來派的學者誤解馬克思的這個解說：『反正哲學家只講明宇宙；但是目的在改變宇宙。』因此即作了一個結論——不是認識生活，而是創造生活。要證明馬克思的主張與將來派的要求——不認識生活，而創造生活——完全不同，只稍微

玩味他(馬克思)關於法協爾巴哈的那些論題就够了。『不反常人應當靠着經驗去證明自己思慮的正確』，而不是理論的抽象。在這里馬克思說什麼，請大家研究罷。

在現代的藝術上，要使人注意客觀的，準確的，經驗的條件，必須先要批評舊觀念，資產階級的性根，俗人的身分，純美藝術的宣傳以及其他。攻擊資產階級的根性和俗人的身分尚可順適地過去，但是對於純美藝術的問題，必須費些周折。

純美藝術的理論在於極大美麗表現，並且主張藝術家如同聖經上的耶和華，創造一切本諸『空』：祕密的心懷即是作品的發端與終點；藝術不取平俗的事實為對象；藝術本身自有價值，藝術專愛美麗的虛構以及其他。我們的目的實與之相反，真正的藝術憑經驗，藝術家是經驗家，是觀察家。他的作品永遠要有時代的精神，要有所屬的階級，界或團體的心理。無論藝術家肯與不肯，他的作品總得有某種生活的趣味。平心而論，美也不是獨立的價值了。藝術最後的目的是實利，但是，因此亦不得聯想到鐵捷克先生的那些推論，譬如，鐵捷克先生說：『將來主義應當利

用藝術（藝術 A·B·），在藝術的舞臺上，將來主義與各派是相反的；反寫實主義——有宣傳的鼓吹；反抒情詩——有毅力字句的創造；反艷麗小說的心理學——有探險的記錄；反純美的藝術——有新聞紙上的論說欄，宣傳。『烈夫』第一號）因此，那『在藝術本身上，要藉着牠（藝術）種種的材料去毀壞牠方可成功』的招呼是完全地有接續了。暫時共產主義沒有理由把破壞藝術或宣傳庖代藝術的那些主張，作為自己的目的。宣傳這事是有益的，也是極有價值的，但是，這是實用的藝術；固然，在現時宣傳，論說欄以及其他等等的功效是非常之重大，因此，而我們就應當反對藝術的認識生活的法子嗎？無論如何是不能的。蒲力汗諾夫常常攻擊皮薩列夫（Pisarev）的實利主義，他這種舉動是不錯的。但是在實利主義方面皮薩列夫亦沒有鐵捷克先生那樣之甚。在自己的作品上藝術家，詩家要供獻實利的，而不是寫的驚人就是為驚人，皮薩列夫的要求是如此。『為思想的確切，動作的穩重，必須要知道目前人類生活的各方面，要是詩家的作品把這些方面清楚明白地描寫出來，

這是我們所希望的。」照此看來，皮薩列夫也不否認藝術是認識生活的法子。我們將來派的認識是超出常識的，玄之又玄的，才智隱在智慧以後的。

在藝術上誰說：『認識權落後，宣傳且萬歲。』在科學上也應說：『自然科學權退位，理論權退位，科學的宣傳且萬歲，流行的小冊子且萬歲，研究實利的實用科學且萬歲。』鐵捷克先生們是很勇敢的人，但是，不過勇於輕看一切罷了。

在這裡恰巧想起諦美略傑夫 (Timonin-zov) 所寫的幾段典雅的文字，這是他爲討論理論的和實用的認識而發的，這幾段與我們討論藝術的問題很有關係，茲照錄于下：

『不由得想像這樣一種情景。四十年前，一位忿世的道學先生登上 *Trieste normale* (譯者注：巴黎一高等學校) 的眺遠樓，在這樓上，這位先生遇見一位面色蒼白的害病人。他四周圍着無數的蒸溜器。不禁發一奇妙的責難。』

『這位先生向這位科學家發話道：先生，慚愧，慚愧，環先生的四周是因

窮與飢餓，而先生却忙碌這些糖粉不管緊要的事。環先生四周，人人的窮困皆由於可怕的情形與疾病，而先生却害的是思想病。在這些蒸溜器底的灰色泥有什麼裨益呢。環先生四周，跋來報往是個死，既奪去家庭的柱石，父，又引離愛兒從慈母的懷抱，而先生却向顯微鏡下，費盡腦髓去鑽研什麼點子的生或死。先生，慚愧，請速打破蒸溜器，跑出實驗室，與勞工分勤苦，援助疾病人。請先生帶你的安慰話撫彼憂傷人，憂傷不是醫生技術所能為之力。」

『自然，這位忿世的道學先生是口若懸河的演說家，而科學家為辯護自己的閑散，自利的娛樂，亦得稍為嚙舌。』

『如果經過四十年，又得見我們所想像的兩個人，却是他們的態度就變更了。那時科學家大概要向道學先生說以下這些話：『先生你有理，我沒有分工人的勤苦，——但是你看勞工羣衆，我給他們百萬的工資了；我沒有援助疾病人，但是你看許多的居民，我救出他們從疾病中了；我沒有帶着安慰的話去拯

那沒受安慰的人，但是你看幾千父母，我已把命定該死的子女返給他們了。」末尾，科學家帶着謙和的笑容又說：「一切的事情都是在那里，在那個糖和粉的瓶裏，——在那瓶底的灰色泥裡，在那顯微鏡下的那些點子裡。」我想這次那高傲的憤懣而短於視的道學先生，一定愧恚而退。」

『是的，科學家和科學應當供獻自己的社會和人類，這是不成問題的。有討論價值的問題，就是什麼路子可以較短而較確地達到這種目的。科學家要隨世俗賢者和短視的道學先生的指示行呢，或是不睬他們的指示和浩嘆，照着惟一可能的路子（這路子是受許多事實的奧妙邏輯斷定的，邏輯是支配科學的發展）行呢；科學家強情地（可是無助地）環繞這複雜的（雖然實用上是重要的，還是沒有經過科學分析的）現象行呢，或是竭力去研究現有的現象（雖然離生活的價值遠，但是藉着這現象的表現可以得到一把解實用謎語的鑰匙）呢。科學是玩意兒，有時候為散悶的娛樂品，藉着這些東西，閒散的先生們練習自己的

好古癖，這是任誰不能反對的；何況每種勢力都有包圍牠的獻媚人和依附牠的寄生蟲。這是自然，但是世俗的賢者和短視的道學先生們都未辨識及此。一言以蔽之，真正科學的規範不是那些浮淺切近的利益，假科學的崇拜家也可以藉這種利益敷衍過去，他們的牢騷詩文很易受人承認為實用的指南，甚至於為國利民福的芻議。』

如果在諦美略傑夫（是俄國的科學家又是左黨的同志）的這這段典雅，切實和激烈的文字中，把『科學』，『科學家』這兩個名辭換上『藝術』，『藝術家』，就可以整個兒引來反對俄國現代極端的實利主義家。有那些時期與時代，在那時候，實用科學，實用藝術，宣傳，說法，論說欄有相當的重要意義，——那時候藝術家，科學家應當首先為宣傳家，為演說家，那時候理論上和知覺上的認識問題須要後退一步。更有那全盛的時期：科學家和藝術家，如果他們是活人，如果他們願意同將來的創造家（無產階級）協力並進，他們也得拋開宣傳事業，持鎗在手以代筆，立

在機關鎗旁。在這時代，就是宣傳也有罪，何況其他呢。但是誰要因此就推論藝術和科學應當取消，他一定是下愚之又下者。

取消已知的事件，換上芝諾所定的絕對，將來派的理論家在『創造語言』的問題中，完全是主張極端相對論。『創造』這個新字是很可敬的而且狠合時的問題。但是在這裏也應該觀察得恰當與謹慎。有一次，一位德國的軍官，又是熱心世界語的學者，來到安那托爾法蘭斯這裏，說得世界語的價值，娓娓動聽。法蘭斯一壁聽，一壁說：『請聽，總爺，大概人家送你一個好玩的木偶……這木偶同你說話，牠叫你：『我的心上人！』你就要愛牠嗎？大概你好久同牠兩兒居在荒島上，忽然來一位女人，雖然牠很不好看，牠還是活人，那麼，你要向木偶唱你的情歌嗎？你的世界語是木偶；法國語言是女人。』我們將來派的學者，又是世界語的人，忘了每種語言的發達是有機的，代替女人，強要獻給我們一木偶；這就是要用死的，矯揉襲取的文字的組織替換應用的語言。

自然，在這里讀者要指摘我，因為說明藝術的客觀條件，過于詳盡，而其他與藝術理論有關的問題多未說及；譬如，關於覺悟和無覺悟的作品問題，關於精神問題，關於形式問題以及其他諸問題。對於客觀的條件我不憚厭煩，反復申說者，這有很重要的原因。在現在，關於藝術是認識生活的這問題，不但牠有理論的性質，並且有很實用的性質；我們處在這社會的時代，除了宣傳外，應當用藝術的眼光認識重要的事實。但是在藝術上還是舊派的主張很有勢力，革命非但實行了有益的震動，甚至於令許多人喪失各人的意志，逼着人忘了根本的問題。在一位同志的記錄（亦投到報社，還未登載）內有以下的規誡話（這話為現代人的心情而發，這些人是在最後十年中生長與成立）：『你們細看我們每個人。我們全是洞居籠處的人，在後房暗處裡生長，如同永世的繼子。我們全不像小資產階級的人，我們尚是生性未馴的人，『昨天人』看我們，以為我們是從某一荒島運來的人。在我們完全不是如此……我們彷彿生長在烽火中，生長在瘋狂的競逐中，生長在永久的災患中（

譯者注：指革命時代而言。因此，而我們得悉重要的，烽火的事，很可感憤的事。」這是至理名言。自然，因為熟習了那樣重要的和烽火的事，在藝術上和科學上就要有某種動作，烽火，極端的相對論，就在心理學上這亦沒有什麼講不下去的。以烽火攻烽火，從這烽火所受的害仍是害；我們看見過將來派的批評家主張取消已知的事件，藝術和科學。在近來文學的舞臺上『納巴斯徒』雜誌的作戰計畫也是向這方面的。鐵撻克這派的先生們矯揉馬克思的辯證法；因為略知其皮毛，所以他們沉淪於極端的相對論中而不返。『納巴斯徒』雜誌的批評家認解階級藝術的問題，亦陷入同樣的極端相對論中，不過是大同小異罷了。

現在我們要臨『納巴斯徒』的障地了。

三

『納巴斯徒』的記者先生們在每頁上竭力地裝潢『階級』這個字，例如：階級

文學，階級心理，階級詩等等的字樣。自然，這不算壞，尤其是在目下階級奮鬥的時期，但是我們的批評家怎樣下階級的定義呢？並且階級是什麼意思呢？

『藝術永久是銳利的武器，這武器可以直接影響羣衆的心理。在已往是如此，在現在也是如此。』（見『納巴斯徒』雜誌）

『文學要供獻彼或此社會的階級，這是毫不足疑的。前代的文學充滿特權階級的精神』（Vardin）云云。

自然，以上的主張都是不錯，但是要作藝術的定義，尙欠穩妥。然而『納巴斯徒』的共同解說，不過是如此而已。無論在那里也沒有清楚確切地說，藝術是認識生活的方法，也沒有說，真正的藝術，如同哲學和科學一樣，有同樣的準確和客觀的條件。既然不說這個，不標明這個，又空費時間解釋『階級』的意義——這簡直把組織藝術的真精神散在九霄雲外。在社會上既有彼此階級的區分，那麼，屬於某階級的藝術和科學自然要供獻某階級。但是因此決不應說，憑藝術的經驗所得之事

件沒有客觀的價值。

科學家或藝術家有意或無意地實行自己階級的目的。他的作品首先要適合自己階級的趣味。科學和藝術事業的進步，情勢，趨勢，方式，全受彼或此階級的主要心理而定的，這主要的心理全依賴某社會生產力之情形；科學家和藝術家仔細地討究，表現生活，看這生活透過階級心理學的三稜鏡（譯者注：就是看生活與階級的心理有怎樣的關係）。但是，科學家和藝術家為自己的階級應當實行許多之目的，其中最要的目的不過要憑經驗與準確的認識生活罷了。有時候科學家和藝術家實行這目的，而不知不覺地犯了造作實事的毛病，那時候就有假科學，假藝術了。如果客觀的真理不知為什麼與某階級無利益，那麼，造作是無妨的。但是，特別在藝術上，藝術家始終要認識了生活，就解說生活，他表露自己的心情與『觀念』，總要帶有階級的痕跡。所以在藝術上和科學上，除了主觀的分子，有客觀的。因此，馬克思派的理論家以階級的眼光觀察藝術。無論何時在真正藝術的傑作內他們不忘

指明那些共同的和客觀的價值。反之，蒲力汗諾夫，步前賢的後塵，接着說，藝術如同科學一樣，有同樣的目的。蒲力汗諾夫在他的書中，在他的論說內，在他的研究法裡能指明客觀的意義，能分辨那些有意的或無意的造作部分，他說造作的部分是由於藝術家的主觀作成的，由於他的粗疏作成的，也是由於階級的偏見作成的。

（參看蒲力汗諾夫最好的論文：敘說 *Утинский* 以及其百姓派著作家的論文，敘說 *Топкы, Ибен, Толстов* 的論文。）

『納巴斯徒』的批評家在藝術上忽略了客觀的條件，忘了藝術家的目的是認識生活。在藝術的問題上；實在他們抱定主觀主義的見解，但是他們的主觀主義有特別的性質；他們的主觀主義類似那派的見解：把階級戰爭的理論變為形而上學，變為絕對的範疇。他們的方式，他們的藝術眼光大概是這樣，就是：既然藝術家以自己的作品供獻某階級，而某階級的生活就得受藝術家的志趣規定了，那麼，在藝術家的作品內，除了反對其他階級的那種光桿的階級意味外，不能再有什麼。至於關

於客觀的內容更談不到了。

我們看見過，將來派的理論家取消了內容。替代內容換上主義，替代認識換上目的。『納巴斯徒』的批評家也是取消內容。他們始終要用觀念和宇宙觀替代內容。但是在藝術上，在科學上觀念學是一事，而內容到底是否與藝術家的和科學家的觀念相抵觸又是一事。在這里，內容的定義，彷彿是表現藝術家主觀的心情，思想，感覺，而不是描寫對象的結果。將來派的學者的和『納巴斯徒』的嚴厲批評家的意見在他的範圍內都不一樣，唯在這主觀主義是完全一致。羅陀夫 (Rolv) 沒有白說一這句話：『在藝術的問題上，他們（將來派的學者 A·B·）的主張很類似「敖克契勃爾」(Okkily) 社的那個方式。』按羅陀夫的意思，他很可能將來派的學者仍是酷好美學的練習，語言的創造，新字的發明以及其他等等。據我們的意見，將來主義的根本罪惡不在此，而在於他們以主觀的意見，解釋藝術問題。羅陀夫的人所以未見及此者，因為他們自己是主觀主義者。

『納巴斯徒』的批評家有共同的論調：沒有純美的藝術，沒有超階級的藝術，藝術家是時代的兒子，倘以理論定藝術作品——保護自己的一種目的，這理論就背反馬克思主義。——他們斷言：談不到客觀主義，所有的藝術不過含有狹義階級的主觀主義和狹義實利的主觀主義罷了。這種光桿的階級戰爭的理論特別地違反相對論。照這樣解釋，簡直把馬克思派當做批評武器的理論，變為無意識亂打亂釘的斧背了。沒有那樣的社會，在階級戰爭的範圍內，各自發達，彷彿特別的機體一樣。在階級戰爭的形式上，什麼東西往前進，全社會必要進步或發展，就是在階級戰爭的形式上，許多物質和精神的價值亦要完成。——照『納巴斯徒』批評家的眼光，這一定是無稽之談，異端的邪說。階級戰爭變為自己的目的，階級戰爭是自私自利的護符，階級戰爭不是為人類社會進化的方法。從一階級轉到他一階級任什麼連續也不能有，藝術，科學等等在一階級的手裏，不過利用打倒他一對敵的階級罷了。因為藝術和科學除了用為反對他一階級的利益外，沒有什麼了。因此，『納巴斯

徒』的批評家說了不少的『資產階級』的科學家，藝術家，其目的不過要勞動階級的理想家拿斧背在手，『竭力地』推廣到於四方』罷了。

我們的批評家（譯者註：將來派的理論家）亦是如此。

舊藝術是高壓階級（資產階級，貴族階級）的藝術。按着烈烈威支（Lalovitch）和羅陀夫兩派的階級藝術的見解，他們以爲現代文學的根本問題，就是要拋開內容（觀念），要脫離模範的形式。在『納巴斯徒』的主要論文上說：『勞動階級的文學必須完全不受舊勢力的影響，要拋開觀念的和形式的範圍。』並且接着說：『我們要與舊思想奮鬥，因爲舊思想帶着崇拜的姿態，傾倒於舊資產——貴族文學的花剛石碑前，不肯從勞動階級的肩上推下壓制思想的重擔。』這主旨在其他的論說內說過數次，在培爾神坦夫（Bousnov）的記錄內，這主旨是很真確明顯的：『那些和這些資產階級的著作家』不能進化『到創造生活的勞動階級的方面。』

蒲力汗諾夫明白新文學反對舊文學是自然的，是不可避免的。這也是事實上如

此。但是反對要有限度，並不是極端地，應當慎重地劃清界限，知何者應採取，何者應擯斥。從前代的文學中新生的文學取那（爲自己將來發達的）必要的條件，新文學應當擯斥那無用的而且有害的陳迹。蒲力汗諾夫並不冒昧地反對（代表資產——貴族文明的）科學與藝術。他會找出標準，譬如，他指明法國和俄國的開明學者意見的限度，他在他們之中始終挑剔那有客觀價值的和真實的（照演化唯物觀）。我們主觀主義的先生們看問題直同棒子。要是資產階級的問題，就得完全地脫離。

蒲力汗諾夫以爲馬克思派批評的一個根本問題，就是要尋出作品的社會學的同價。這定義是必需的：藉着這個分析，我們知道，某作品的完成是根據階級的心理的某些特性；我們斷定，在某限度階級的心理，感覺，思想，心情相應全社會的關係，這社會在歷史上的某時期是先進的，最能生存的階級。在某時期的階級戰爭中，藉這方法曉得階級的角色，地位，判定某學說和一般文藝的重要。但是，向這方面去分析，無論分析到什麼時候，我們不能定科學和藝術的發明是適合客觀的真

理。因此馬克思主義的大理論家（潘力汗諾夫）有一根本的要求——估某作品的價值必須照美學的眼光。在藝術上美學的估價適合在科學上邏輯的估價。照我們的主張，美學的估價不是平衡，不是褻味美的意味就是因為美，不是玩賞就是為玩賞。照美學的眼光估藝術的價值，就是斷定，內容恰與形式相稱，換言之，內容恰與客觀的藝術真理相稱，因為藝術家考究形態：形態應當是美而真，就是要適合所描寫的性質。在藝術家的作品上完善，真美即在此。假理想，假內容不能覺得完善的形式，就是照美學的眼光，不能深深地影響我們；『感動』我們。如果我們說——思想是不真實的，但是可以藉美麗的形式更正——那麼，應當明白這種說法是很狹而且很有條件的意義。

嚴厲的批評家不尋作品的社會學的同價（後來我們要指明他們是這樣地對待同路人），祇有共同之光桿的大綱：資產階級的，小資產階級的，勞動階級的。在許多批評家的論說內簡直沒有那種批評藝術的標準：照美學的眼光估作品的價值。而

瓦進 (Vainin) 先生的論說爲尤甚，在他的論說裏不用美學的估價，搜求有罪的詞句。

瓦進先生勸勉著作家不要鑽研『那些，這些』，要用心研究政治的問題，這忠告不得謂爲無道理。我們許多的著作家很要聽從這一類的勸告。聽只管聽，但是不可忘了藝術家有自己的根本目的——美而且真地描寫生活。問題不是瓦進先生想的那樣簡單，不是學到政治問題就算了事，要得更進一步。令我們十幾個文學會專發表有韻的報紙論說，這有什麼意思呢。論說是有入讀的，而『美雅』的政治問題仍然堆積累累，束諸高閣，徒發揚一些良善的計畫而已；却不知罪我們者，反以爲全地獄之砌成，皆這些良善的計畫階之厲也。瓦進先生忠告不關心政治的著作家取法布寧 (Bunin) 和梅壘什珂夫司基 (Morezhkovsky) 因爲他們有堅定明確的黨派。這忠告也是不壞，並且是識事務的一種忠告。但是，不應忘了布寧和梅壘什珂夫司基『自信力』太甚，沒有作成一個美術的著作，不過寫了無能爲力的報紙論說罷了。

自然，我們沒有他價這樣的『自信方』。布寧和梅墨什珂夫可基不贊成有歷史的將來，『強信』反動的勢力，所以他們創成文學上的衰落派。『強信』共產黨的政策，可以使藝術家有那良好的思想，這思想在人類中已經達到了。這是根本的區別。我們的懷疑的藝術家應同新創造家共策進行。讓他們盡量地發揮，但是亦得許讀者自己判斷他們的作品是否典雅無疵，千真萬確。藝術家不應當把自己的著作強合那備妥的雛形，不應當插入報紙的論說，應當深刻地觀察事實，表明生活，要將藝術的真理適合共產主義的理想。

自然，愛美的（譯者註：藝術爲藝術），厭倦的（譯者註：感情派，衰落派），空虛的（譯者註：浪漫派和立方派），失掉信仰的，失却面目的（譯者註：舊貴族文學和資產階級的文學）『活死屍』都喜歡戴上客觀的假面具，甚至於藉此護符拉雜些士民的，俗人的（譯者註：俄國第一次革命〔一九〇五—一九〇六〕以後，文學上有一反動時期〔一九〇六—一九一四〕許多著作家喜歡修飾士民與俗人），舊貴

族的和資產階級的腐朽思想，在這里不說那想像的客觀，不說那藝術家登上渺茫的巴爾納司山巔（譯者註：Parnass 是希臘神話中的山名，山上居有詩神），在這里要說莎士比亞，戈果理和託爾斯泰的寫實與客觀，總而言之，什麼東西能把高上的學說連到認識生活，什麼東西可以驅逐我們生活的黑暗，卑陋，塵芥與腐朽，這就是我們今代藝術之定義。

蒲力汗諾夫與藝術問題

蒲力汗諾夫與藝術問題

瓦勒夫松 (Volpison) 著

馬克思——恩格勒作了唯物史觀的代數學；繼承他們的人應注意的問題，就是要藉私人的研究法，一步一步地把唯物史觀的代數換上些實數。研究社會的進化，要以根本反對傳統的新觀念講明社會的程序。

在十年間，許多勞動階級的理想家，蒲力汗諾夫也是其中之一，用馬克思的犁幾乎耕了社會意象學（譯者註：或譯觀念學）的全領域，——蒲力汗諾夫以好探究的智力貫穿了社會的多層建築物，他用馬克思的X光線照了自然界，並照了重要社會制度的發達，——就中也照了藝術。

藝術是意象學的範圍，馬克思學說不甚研究此範圍，因為在此範圍內唯心論的

勢力較在其他範圍內的大。

抽象的形而上學之美學不能詮釋藝術學，不能講明藝術的產生與發達的程序。Hendou, Thine, Crivot 試驗以社會學的概念來講藝術，試驗把社會的生活應用於藝術，却不置藝術學在鞏固的基礎上，所以仍未使藝術學出了唯心論和形而上學所逐入的死巷中。這種情形每個留心藝術的研究家都見到了。譬如，離唯物史觀極遠的一個思想家 Croce 在十九世紀末年毅然決然地發一問題：為甚麼藝術的本體與生命尚在重重的黑暗中呢？他自己回答這問題說：『因為到現在藝術學完全守着假的方法，到現在沒有充分的材料。Croce 指明解釋藝術學的最大缺陷，就是藝術學太不注意於原始民族的藝術之產生，出現，發達的問題。』最先，我們學習研究要在社會學的所有（其他的）科部中，因為這些科部首先研究社會現象最簡單的形狀，不過講明這些簡單的形狀後，再決定講明複雜的……所有其他的（社會科學）深知道，後出的人種學對於文化的研究給以何等強大不易的助力；深知道一個藝術學狼藉

視人種學所介紹的（原始民族之）簡陋作品……」關於這個，著名的原始文化史家 Shanks 也說來。他說：『美學和藝術史幾乎專考究高尚文化的藝術之完善作品，同時又極藐視原始人民不雅馴的濫觴與本原，——就是美學和藝術史藐視較能深刻識別的研究法。』

馬克思主義照自己的本性與本義，不使藝術學有想像與抽象的性質，不使藝術學以個性解說藝術的現象，不使藝術學忘了原始藝術的簡陋方式。

自然，如果蒲力汗諾夫決計要洞察藝術的範圍，專意的以唯物史觀研究藝術的範圍，那他首先得注意原始的藝術。

注意了原始的藝術，蒲力汗諾夫就批評唯心派的藝術總論，譬如，據 Schiller 的解說，藝術的起原由於人類的本性嗜好遊戲，—— Spieltrieb。或是如 Spenser 所說，藝術出生由於四肢百骸蓄有裕餘的活動力。藝術不但根據生物學，并根據社會學，——應當尋求藝術的根本從原人生活的狀態中，從原人生存的社會情形中，

他們的經濟狀況中。原始勞動者的技巧動作的情態是完全表明有用物體的製造，完全表明在原始時代共同經濟的活動是先於藝術而發生，藝術是受經濟活動的影響。

邱克遲 (Chyren) 民族 (譯者注：西伯利亞極東北部的民族) 的畫表現什麼呢？表現他們佃獵生活的景色。自然邱克遲人最先從事於佃獵，後來形容於畫上。蒲力汗諾夫說：『工作先於藝術，大概人最初以質利的眼光看物體與現象，不過後來以自己對於物體和現象的關係才有美學的眼光。』

要推究原始藝術之產生與發達的程序，必須注意原始經濟的組織。研究了這種組織，我們就可回覆唯心派藝術總論的問題：遊戲與工作的關係是什麼，遊戲和工作，那個在先，那個在後。

普通的回答這問題，大抵皆承認遊戲先於工作，藝術的產生先於有用物體的製造。Ruhner 說：『家畜的馴養其先不是由於有用的動物的，而是由於人爲自己的娛樂所餵養的動物的，稼穡的進步大概各處都先從文身，黥面，穿耳或殘損肢骸的時

期起。後此，始漸有文飾，假面，繪皮，象形文字以及其他業務的預備……由此看來，技術的應用全是爲「玩意」，不過漸歸於實用罷了……遊戲先於工作，而藝術先於有用物體的製造。」

蒲力汗諾夫的推論實與之相反，他說：「遊戲是工作的產品，在時間上，工作先於遊戲。」唯物主義者反駁唯心派所擁護的美學定則，這是很無意思的。但是唯物主義者必須指明，遊戲這種事絕不是「閑散的娛樂」，譬如車勒內綏夫司基會如此的主張過（蒲力汗諾夫的美學眼光很受他的影響）。藝術觀如同遊戲觀這一句話還應增補一句：遊戲觀如同工作的產品觀，——這句增補語是蒲力汗諾夫實施的，他給了我們新的唯物藝術史觀。

按蒲力汗諾夫的意思，遊戲乃是實利的作用，這種作用表明在社會經濟的程序中。却是 Bichon，Grosse 以及別家不明白此種情形，甚至於不能明白此種情形，所以他們以爲原人類似各自尋覓食物者，其實原人是勞動團體的一役員。明白原人的

營作不同魯濱孫，而同社會的人類，方可明白 *Burke* 對於遊戲與工作的關係是失敗的，我們應把遊戲和工作的關係倒換過來。*Burke* 的定則：『遊戲先於工作』，是適用於個性，但不能適用於社會的人。自然青年蠻女的舞蹈也許是仿效她經見的舞蹈，據此說來，遊戲先於於工作了，但是不能不注意青年蠻女的舞蹈祇能仿效母親的或其他舞蹈的女人的，譬如，採聚植物的動作罷；要講到社會，應明白在社會上工作是先於遊戲的。

蒲力汗諾夫問，經濟學家和一般研究社會科學的人，以如何的意點對於工作和遊戲的問題呢？研究社會科學的人除以社會觀外，不能另樣看這問題，其所以不能的緣故，就是因為以社會觀，我們很容易推知，為甚麼在個人的生活中遊戲是先於工作；而如果我们不遠些尋個性的意點，我們就不明白，為甚麼在個人的生活中遊戲先於工作，并不明白，為甚麼人只喜歡這些遊戲，而不喜歡任何其他呢。如果 *Burke* 所云未開化人是個性主義者，未開化人就完全不知藝術，因為藝術只在共同

生活的情況中產出，因為藝術是社交的產品，因為藝術是社會的現象。在這社會中工作是藝術的本原。

在他的關於藝術起原之名著中，*Chico* 說：在人類中，向來藝術是表現社會的事實的，要是視藝術為個性的現象，就是先不承認藝術的本體與意義。蒲力汗諾夫指明，可以作一個符合實事的藝術總論，可以從原人中以科學的方法尋藝術的起原與發達，不過應視藝術如同社會的因子。從原人中觀察藝術的產生與發達，這是指明，最初時藝術是直接受經濟的影響而發達，這是指明，藝術是原人三種社會覺悟之一，而這覺悟是以原人的社會狀況定斷的。大概節儉致用的需要乃是原始藝術作品的主旨。原始的畫圖為記號，不過後來益之以文采。舞蹈，歌謠，詩發生在經濟活動的程序中，也就是隨着叫號的動作與協和的語言變化出來的。原人的戲曲表現他們的經濟狀況——個獵民族的戲曲帶有動物啞劇的性質，稼穡民族的戲曲表現他們的農業狀況。在原始時代藝術和經濟的關係是如此，在近代沒有一個藝術的研

究者敢否認；這種關係不但使非唯物史觀的理想家考察藝術的真面目，并使他說真正唯物學者的話。

由藝術的起原轉到藝術的發達，從簡單形式轉到複雜的形式，由最低的階級昇到最高的階級，從無階級社會的藝術轉到有階級社會的藝術，這又是一件事。這是因為在經濟和藝術間的關係混淆不清了，連結經濟學和美學的線索被觀念學的覆蓋蔽了，由直接的影響成爲間接的了，此影響輾轉地傳下來經過有許多間環的長鏈，這些環都連社會進化的基礎到思想建築之上層。在這些情形中從一方面要表明經濟和社會技術的關係，從他方面要表明經濟和社會藝術的關係，這是極複雜的問題，較應用於原始無階級的社會上難的多。藝術的研究者若不注意社會的根本動機——階級戰爭，他就不能解決這複雜的問題，因此就得無結果地迷惑於複雜的社會組織之螺堂中，這是沒有疑義的。有時候藝術的研究者，如 Tannan，能明白『文學，公共的藝術是由許多作品組成的（這許多的作品是表現當時的人羣之共同

團體，此團體是藝術家喜歡的，也是表現作家的特殊團體」，但不能講明，爲甚麼「人羣的共同團體」表現在藝術的作品中。H. M. O. 說，藝術作品與「道德的優劣」極有關係，但是，使他講明道德的優劣由何而定呢，他也莫明其妙。

蒲力汗諾夫屢試解決這個問題。

若是新西蘭島人在耕作時而謳歌，若是澳大利亞的女子以舞蹈表現採集植物的動作，——那生產的作用要影響藝術了，——但是，如果藝術的發達在階級的社會中，在非生產階級的環境中，這藝術對於生產社會的程序就沒有直接的關係。蒲力汗諾夫問：在分成階級的社會中不注意人類的覺悟與生計有密切的關係，這有意思嗎？ 決沒有意思，因爲社會分成階級，這全是受經濟發達的影響。要是高等社會的藝術與生產的動作沒有直接的關係，那這藝術也完全是經濟的原因造成的。可見得，在此種情景唯物史觀也完全地適用了，但是在此種情景極不易表明生計和覺悟間的因果關係，極不易表明生產界的社交與藝術間的因果關係，這是自然的道理。

在『工作』(從一方面)與藝術(從他方面)間有幾個間隔的程序，時常誘惑研究者的注意，致使他們昧於真正的現象。

因此，我們要注意階級的社會，就得離開直接的經濟藝術觀，研究在藝術中所表露的階級心理。在自己的作品中藝術家願意與否，覺悟與否，總得披露他所屬的階級心理。A. B. Janinauky說得好——「專家——藝術家即使在物質上不受任何的拘束，而在自己的作品中亦得表露接近他的階級之觀念，思想與趣味；藝術家更得常常的為統御階級的領袖們而著述，那時也就不得不迎合他們的要求。各階級都有自己的生活思想與觀念，都放自己之固有印象在藝術上。澳大利亞女人之舞蹈，簡直可以經濟原理講明之，但是要明白法國侯爵夫人的莫濃愛特(譯者註：Minnoc 跳舞的一種名)，就得講明她所屬的不生產階級之心理。在這裡可以說是直接的心理影響，但是絕不能說是經濟的影響。』在此處經濟學的因子得讓心理學的因子即位稱孤，但不要忘了，在社會中這不生產階級之出現是社會經濟發達的結果。這就

是說，雖然經濟的『因子』讓其他的因子即位稱孤，仍是保全自己的重要意義。』要是你們試驗，以直接的經濟觀，定十八世紀法國 David 畫派出現之事實，簡直是遺笑大方，要是你們視此派為法國大革命前社會上階級戰爭之觀念的表現，立即別饒意趣，這因為 David 派的情勢似乎離社會的經濟太遠，極難見出此派的情勢與社會經濟的關係。

藝術家融會某一種共同觀念在自己的著作中，但是此種觀念在藝術的作品中無幾何時不露『抽象』的樣子。『藝術家應當化（組織作品內容的）共同觀念為個性。既然我們研究單體，我們就得考察某幾種心理之作用，而在此處心理的分析不但是完全的合宜，而且是十分的理當，甚至於非常的可法。因此，藝術中之人物的心理在我們的心目中也得極大的重要了，甚至於這種心理是全社會的心理或者至少是階級的心理，並且各個人心之經過程序成了歷史進行之表現。

蒲力汗諾夫為證明藝術之發達起於階級的社會，特舉十八世紀法國之文學以為

例。在中世紀法蘭西的舞臺上是滑稽笑劇佔有優勢——在此藝術中，不滿意高等社會的羣衆心情尋得特別的表現。替代滑稽笑劇，貴族界擁有悲劇。此是表露貴族界之眼光與願望。悲劇產生於貴族界，此可以從悲劇的形式與技術看出來的。

貴族界的產品——擬古典派的悲劇盛行於法蘭西舞臺之日，即貴族操權法蘭西之時。在貴族之權勢熾張時，在『中產』人之憤懣心情勃興時，舊文學的觀念已不適用於中產人的心理，而舊劇場又不足以使他們取法。『資產階級覺悟自己是新階級之單位，是社會的團體，於是奔走號呼宣揚自己之社會的組織，一言以蔽之，資產階級者是由有階級之形骸而沒有階級之覺悟變為有階級之覺悟達到階級的組成之謂也。據一歷史家的話，資產階級不能甘心王與皇帝佔據了戲場；此階級可以自由的表演自己的肖照於歌舞臺上。因此有不禁淚流的嬉劇，此劇是資產階級的戲曲。使人解頤的嬉劇把貴族社會之腐敗與資產階級的道德相對照，與『中產人』之家庭和人倫的綱常相對照。資產階級的嬉劇更代貴族界戲曲，第三階級（智識階級）始決意地退出

衰落之世界，此世界爲擬古典派貴族界悲劇作家取材的無窮之源泉。此第三階級會藉着 *Memorials* 的口呼喊：希臘與羅馬之大事業于十八世紀專制國家的頹廢我甚事！過了此時期，退出衰落世界的第三階級之理想家急忙又回到舊世界，又把此世界變爲自己的取材之源泉。這是甚什緣故呢？蒲力汗夫諾說：在資產階級的戲曲中，『中產』的法蘭西人把自己的家庭道德與極腐敗的貴族相對照。但是，當時法蘭西應當解決的社會分歧，不是以道德之宣傳所能了之的。這種宣傳不是要規戒貴族之過失，而簡直是要除消貴族界。自然要除消貴族界不能無殘忍的戰鬥，自然當資產階級之道德到於極尊崇時，家庭之父親不能爲堅忍勇敢的武士之模範。

社會的需要逼資產階級在文學中尋英雄氣概與國民精神的模範。要尋這樣的模範，不得不返回往昔的世界。

貴族界與資產階級都願返回往昔的世界，但是實際上這有很大的區別。資產階級理想家的志趣是注意往昔的政治戰爭之方面，敬重國民精神的模範，考察國民的

犯上與作亂。Pulcherius 的共和國民之英雄覺悟了，階級之志趣促資產階級與專制政體開最後的戰，這是一定不可避免的事。David 寫出 Brutus（譯者注：David 的小說中的英雄刺殺 Cains Julius（梟首者）如同國民——革命黨人樣，因此在革命起首時，David 繪畫羣衆的景色是非常的生動。此種景色使人覺悟什麼是生存的必要，就是覺悟什麼是當時法國社會生活之必要。資產階級之戲曲恢復了擬古典派的悲劇，却風行於世爲時不久，如果第三階級從憤懣之態度轉到堅決的革命行動，則變更此種資產的戲曲，是在所不免的了。擬古典派的悲劇復興了，擬古典派的題目復現於世了，但是新著作的內容不如曩類了。」

擬古典派的悲劇告終之日，即資產階級完全戰勝貴族之時，資產階級以爲共和國民的英雄醉心於往昔，即要妨礙新社會的威信，此亦擬古典派之悲劇所以不能存於資產社會之一大原因。資產階級的戲曲復興時，中經種種的變更，然後才得完全定在法蘭西的舞臺上。『法蘭西戲曲學與十八世紀社會觀的法蘭西的寫真畫。』

當蒲力汗諾夫分析法蘭西的戲曲學與十八世紀法蘭西的畫術時，他取此戲曲學與畫術以爲例，特異地定了馬克思學說的根本定義：在社會中觀念的行程以物質之行程爲斷，馬克思派的學者不是以普通幾句話與想像的幾個公式即可敷衍過去的。他不能限於幾個說明，即定藝術是生活的表現。蒲力汗諾夫說『要知道藝術是生活之表現，應當知道生活的機械。而開化人民之階級戰爭是生活機械的最重要之一個動機。惟研究此動機，——……我們講明開化人民之精神史，或可使人認爲滿意。』
唯心派的美學了解了藝術作品與其創造之時代攸關，但是此派美學完全以各種心理學上之本義，心靈的本質，絕對觀念的發達，講明藝術之作品。自然，這不過可以使唯心派之美學曲解所遇着的事實，附會藝術的作品罷了。所以天才的思想家，如Hegel，要講明藝術的現象，必須常要應用唯物觀，然後才可免掉相演下來的唯心派之概念。一樣地在『*Philosophie der Geschichte*』中蒲力汗諾夫說：『Hegel在美學上，也時常的離了唯心派的冥府，要去呼吸人世事實之新鮮空氣。』蒲力汗諾

夫取 *Logic* 關於荷蘭畫術之討論以爲例，他指明，如何的大思想家見出己的絕對觀念之無力與抽象的邏輯法之弱點，當講明在藝術中之彼此現象時，他（大思想家 *Logic*）就注意人類的歷史上之行動，注意時代上的社會機械之研究。但是要在彼此有形的事變上注意社會的狀況與在藝術上以社會發達的程序確切地講明一定之現象，唯心派之美學是終歸於自敗的。要是適用於荷蘭畫術之思想爲正確，則準此以適用於意大利之畫術，希臘之雕刻，法蘭西之詩等等亦無往而非正確，這恐怕蒲力汗諾夫亦沒甚說的罷？……藝術史是用社會狀況史講明的，這在唯心派學者（依賴絕對觀念的本質）的奇妙邏輯法內是不關緊要的，唯心派的美學已經自亡了。要說藝術是表現生活，這就是說藝術是表現社會之心理，而社會之心理定階級的戰爭，階級的戰爭統御當時的社會。這種條件，應當爲研究階級社會的藝術之出發點，爲研究藝術的進化之出發點。

唯心派的藝術學定藝術作品類似是個人著作的產品一樣，以爲藝術的作品是幾

個藝術家創成的——特別的是受藝術創造家之天才支配與使命的。自然，明瞭社會進化的藝術研究家不許個性主義膨脹在藝術學中。Wilhelm Gauzensstein 在他的極有趣味之大作『藝術與社會』中說：『根據社會的美學是抗議曲解事實的作品，是抗議個性主義的說價……個性主義看社會觀的美學不過如同社會狀況的特別方式罷了，不過如同人接近社會生活的問題之方式罷了，就是如同特別的歷史範疇（服從社會狀況的原則）罷了。』

馬克思主義在社會程序中所定之個性的地位，警告藝術之研究家小心藝術現象的個性主義者之說價，如上 Gauzensstein 所說。

蒲力汗諾夫極光明磊落地把關於在歷史上的個性地位之問題擴展在自己的十幾種著作中，在應用於藝術之範圍內他也研究這個性地位之題目。在藝術中，如在每其他的社會範圍內一樣，優秀個性之地位，天才之使命在能滿足社會之種種需要（在社會發達的程序所生的）。『在藝術的範圍內，唯天才能最好地寫出某社會或某社

會階級的重要美學之情趣。『藝術家之偉大在於他是歷史上的偉大時期之表現家。天才看見當代的趨勢較他家早，表現此種趨勢亦較他家高。天才是當代之靈魂。

Time 明白『道德與才智之財貨是為社會的，不是為俗人的；絕非孤獨無匹的。我們現在離天才有幾世紀遠，不過聽到他們的一聲音；但是這聲浪的振動一觸到我們的耳鼓時，在這響亮的聲音中，我們就識別了嘈雜的轟隆聲和極難辨清的薨薨聲，

——我們識別了高大的，無限的，嘈雜的百姓（在四周重複地說給天才的）之語。

天才極能把環境的要求與趨勢烘托在藝術之作品中，——倘使不是他，別的藝術家或者亦可以把這些問題融會在自己的著作中，不過沒有天才的作品出世早，觀察深，抒寫顯罷了，但是這些問題或仍可融化為聲音，為顏色，為美玉。

假使某種機械或是生理的原因（此與意大利的社會政治和精神發達的共同進程無關）還在孩稚時致死了 Raphael, Michel-angelo, Leonardo da Vinci，則意大利的藝術出現或許較晚些，但是共同的意大利之藝術派在文藝復興期中許仍然存在。

Raphael, Michelangelo, Leonardo da Vinci 沒有創造意大利的藝術派，不過他們是此派最好的表現家罷了。實在，在天才的四周平常生出一派來，而其門徒甚至於竭力地仰承他的最小之儀範；因為 Raphael, Michelangelo, Leonardo da Vinci 的早死或許在文藝復興期意大利的藝術留爲空白，然而在將來的藝術史中，這空白或許影響許多二流的異能之士。但是，假使因爲某種共同的緣故在意大利的精神進化的共同程序中沒有生出甚麼重要的變化，大概藝術史也許不生變動罷。

所有的理想家（理想家的天才出現在藝術的範圍內）有共同的根本——時代的心理。蒲力汗諾夫取浪漫藝術家之三大聖——Hugo, Voltaire, Goethe 的語言，彩色，聲音以爲例，他指明，當我們視浪漫主義的心理如同視社會階級之心理一樣，我們才能明白浪漫派的心理，因爲社會的階級寄托在某幾種歷史的條件上，在某種社會之環境中生活與動作。

藝術家表現某階級的心理，有時候他的著作不但沒有受得某階級的反響，反而

碰着反對的勢力，這種情形是有的，但不得因此就不承認此定則：藝術家認識階級之心理。

此類的不調（在理想家和彼階級間的，此階級的希望與趣味是理想家表現的）大概在歷史上是數見不鮮的。在人類之思想的和藝術的進化中有許多特異之事類似這樣的不調……此種不調的起原與發達可以講明的，不過完全得用彼社會階級（在此階級之環境中出現了此種不調）的經濟之情形與地位。在此處——如同在各處一樣——不過形態使思想的『奧妙』畢露罷了。

有三問題要求每個藝術之研究者自動地答覆，三個中的一個是關於藝術的自動性或實利性的問題。藝術是自有目的，自有價值，為自己而生存呢？抑藝術資助社會，適應社會，實行社會的某種機能呢？從這些中應當承認那個是對的呢？

臨解決此問題時，蒲力汗諾夫以為脫出陳舊之槽臼，這是必須的事，科學上的美學概不定藝術之任何使命。美學的目的不過闡明一切的原因，受這種種原因的影

響，在藝術中發生了某潮，某派和某體。美學決不要宣布那些藝術的永久定律，應當研究那些嚮導藝術的進化的規則。

蒲力汗諾夫把這共同的定則（他在以上說過數次）應用到以上所說的各部分之問題上：

——不能以『責任』的眼光看這問題，一樣的也不能以『責任』的眼光看類似此問題的那些問題。要是某國的藝術家在某時期嫌惡『世間的反亂與戰鬥』，而在他時期反希望戰鬥，……那這個緣故不是因為在各時代有某一個局外人授藝術家各種的職責（『應當』），却是因為在一些社會的時代是一種風尚指使藝術家，而在這些時代是他種的風尚。所以為正確地討論問題起見，我們就不應以必然的眼光看問題，而應以當然的眼光。

如此說來，是社會的條件逼藝術家的思想到自動的和實利的藝術觀之方面了，而社會的那些條件是如何呢？

據浦力汗諾夫的主張，在何處（就是在包圍藝術家的環境間和藝術家間）起來衝突，在那里就產生自動的藝術觀，藝術為藝術的宣傳。

Puskin 為腐朽的，寄生的高等社會之環境所包圍，貴族界試誘詩聖（譯者注：*Puskin* 為俄國之大詩家故有此稱）發揚自己的心願，偏偏 *Puskin* 與貴族界異其趣旨，所以拒絕貴族的誘惑，從事於藝術為藝術的宣傳：

你們（譯者注：指貴族而言）去罷！世界的詩人（譯者注：*Puskin* 自謂）干你們甚事呢？

法國的浪漫家與高蹈派的行徑也是如此。法國的浪漫藝術是法國先進之藝術家反對資產制度的表現；是他們抗議資產階級的中庸，小氣，卑鄙與俗人的安適的。先進的法國藝術家以為要在藝術中放上什麼實利的問題，使藝術為利用的東西，這就是使藝術資助他們所藐視的和忌嫌的社會，而除了此社會外，他們又未見任何其他社會地位。因此，「藝術家與玩賞藝術者的癖是藝術為藝術（這種癖是因為他

們與社會環境之不調而起的)。』或是，如蒲力汗諾夫在專叙畢林司基的文學主張之論說裏所說：在某幾個歷史的時期，不願把無價之寶投在愚昧無識的羣衆前，應當使聰明睿智的人高唱藝術爲藝術的理論。

當藝術家想，他是專作自動的『純』藝術時，却是他的著作已深入他所出生的地盤下了。

甚至於在所謂藝術爲藝術的理論正盛時期和藝術家與社會的交際無關時，而文學仍不斷地表現特權階級的心情，意見與願望。在文學中藝術爲藝術的理論佔有優勢，這就是證明在社會的階級中或者至少在階級的一部分中（藝術家所信賴的）對於重大之社會問題多抱冷靜的態度。但是這種冷靜之態度也不過表示社會的（或是階級的，或是界的）各樣的心情——覺悟的一種罷了。

而如當代的社會情形許藝術家（與當代的社會衝突的）信賴這社會的革新，信賴在社會各團體中的改革，那時候藝術家就不再宣傳藝術爲藝術了，不主張

我們生來不作浮世的煩惱，

不為貪求，不為戰鬥，

我們生來為神託，

為美妙的聲音與祈禱。

(譯者注：Pushkin 的詩。)

藝術家覺着有革新社會的（與藝術家相衝突的）可能，他發揮自己的情緒不是專用『美妙的聲音』，而『優游於浮世的煩惱』，——沉酣於社會的戰鬥（此戰鬥非正紛擾時，即準備在藝術家的四周），所謂藝術家使自己的作品供獻某社會的實利目的是也。革命正盛的時期逼着熱烈的（提倡藝術為藝術之原則的）宣傳家離開自己的陣地，投身到社會戰鬥的紛擾中。蒲力汗諾夫引 Baudelaire, *Leconte de Lisle* 以為例，——他又從俄國的事實內取例。不用遠譬，我們回想一九〇五年罷，那時的詩家——衰落派人，以前不久還是『純』藝術的放縱之羽黨，此際却『為百姓

之製詩匠」，『歌頌革命之詞人』了，云云。

蒲力汗諾夫爲藝術的每種理論設一主要的問題并解決之，此主要的問題：由兩個相對之藝術觀中那個可與藝術的進展較爲順便呢？真正的辨證家，蒲力汗諾夫自然知道，這問題，如同一切的社會生活之問題一樣，不是無條件可以解決的。這全是與時代的和地方的情形有關係的。用某種的條件限制實事，不許自己的著作專尚實事，然後藝術家才能增高自己的作品之藝術價值（譬如法國的浪漫家或高蹈派是如此）。當藝術家盲從當代的社會之重要趨勢時，那時候真正自己的觀念（藝術家表現在自己的著作中的）價格極受貶損了。而因此藝術家就感受困難了。當藝術家在自己的社會環境中還沒有標定自己的地位時，還未能感悟這社會的環境時，假觀念免不了如同未浴的塊一樣侵入他的作品中，而假觀念一定的要使藝術家自相矛盾，也就一定要貶損他的作品之美學價值。

蒲力汗諾夫以此種見解作爲自己的批評概論之一個根本主旨。他使我們明白，

如何的一個大著作家，如 Henrik Ibsen 不能洞察社會生活的內蘊，終究麻痺了自我的美學價值。蒲力汗諾夫指給我們，如何的一個大家，如 Knut Hamsun 有時候以信用掃地的社會觀念竄毀了自己的著作。蒲力汗諾夫指示我們，如何的一個假社會的觀念引俄國的百姓派之小說家到於死巷中。蒲力汗諾夫指示我們，如何的不會覺悟四周生出的社會程序造成了衰落主義 (Decline)，表現主義 (Impressionism)，立體主義 (Cubism) 以及其他『空虛的立體』之無力。

蒲力汗諾夫以為科學上之批評首先應當是客觀之批評。『科學上的批評是客觀的，如同物理學一樣，因此也就疎遠各種之形而上學。』但是這種客觀絕不令批評家無社會的，政論的意點去觀察文學的現象。

蒲力汗諾夫說：『如果實在有藝術之永久法則，那麼，因此法則在某些歷史的時代政論定要侵入藝術作品的範圍內，并要在此設施，隨所如欲。而批評亦何獨不然呢？在社會的過渡時代批評是含蓄政論之精神，而一部分簡直的成為政論。這是

壞呢抑是好呢？殆難言也！但是，大要這是不免的，要防範這種病症還無人想出甚麼醫學上的藥味。』

蒲力汗諾夫出任文學上批評家之職任，向來他不仿白髮書班（譯者注：Pushkin 的戲曲『Bois (Golunov)』中的人物）的步武，這老兒（譯者注：指白髮書班）

平靜地觀察那有理的與有罪的，

平心地注視那善的與惡的，

不知憐惜，不知怒。

蒲力汗諾夫——批評家——是隨地隨時而運筆，有時候憫惜受着壓制的勞工羣衆，常思拯溺從困窮的與愚昧的泥淖中，有時候對於殘忍如蜘蛛的投機家，不覺憤恨行之於筆端。蒲力汗諾夫的文學上批評之出動由於他滿蓄忌恨之心情，他忌恨那些不覺的與自覺的國民之仇敵——Lisen 的 Stockmann, Ibsen 的 Terrence 與耗時冗談的『着灰色冠之自由黨』。蒲力汗諾夫的文學上批評之出動極表般惜於『Forty

的 Lapskin，此人提倡激烈的戰爭，志在『除消錢一文』，以此一錢之微故，致在資產社會中，發生不斷的糾紛，極表厚情於新生之階級的理想，此階級的『怒眼』不似涅克拉梭夫(Н.К.Крестов)的受壓制者之徒然流淚，而漸露自己的覺悟力，一言以蔽之，蒲力汗諾夫的文學上批評之出動根據自己的共同之宇宙觀，根據自己對於公衆的和社會的同情。

蒲力汗諾夫——批評家——是受壓制者的熱腸的朋友，也是壓制者的無情的仇敵，並且是改革的馬克思派之學者。在一切的科學事業之範圍內與在一切的政治事業之範圍內，我們知道蒲力汗諾夫是改革的馬克思派之學者。因此，在自己的批評事業上他不願冷靜如大理石，不願恬淡如白髮的書班。

如果科學上的批評視藝術史如社會發達的結果，那科學上的批評就是社會發達的果實。如果歷史和當時某社會階級的地位便在此階級中產出如此的美學之趣味與嗜好，而非其他的，那在科學上之批評家這方面，也可以發揮自己的一定之趣味與

嗜好，因為他並非從天降下的，也非歷史產出的。

充實作品以思想力，授作品以某種的社會之觀念，觀察某種生活的現象，以自巳的通常眼光辨正之，這是藝術家必須有的權利。思想力助藝術家了解他的作品之美雅，示他一種自信力，堅定力，感憤與熱情，絕不使他流於偏頗，就是不使他故意地以預定的原則矯揉事實。自然，藝術家可以把社會的觀念放在自巳的作品之基礎上，但是此種觀念應是真正認識之觀念，顯而可法的社會之觀念：

——宣傳者應當仔細地攷究他要宣揚的觀念，而此觀念應當符合他的真正之主張，應當確切與明晰，不應妨礙宣傳者爲了美麗的著作。如果缺少這必要的條件，如果宣傳者不爲自巳的觀念之主宰；如果他的觀念既不明瞭又不連貫，——那時候理想力要與藝術作品以不好之影響；那時節理想力要帶冷靜，因德與鬱悶到藝術作品中。但是請你們注意，在此處之錯失不在於觀念之本身，而在於藝術家考究觀念之能力甚薄弱，照各種的基因藝術家不能始終貫徹他的觀念；這是大錯。仍眼看

去，事不在理想力，反之，正正的在於理想力之缺乏。

諾威的戲曲大家從想像的（因此就沒有內容）道德到社會的範圍內不能找尋出路。他不能免除所選的那些個人之意見，不能免除那些個人的『獨立意志』。他的多數之劇中人皆是獨善其身的，爲清心而寡慾，爲神奮而慾生。這個引 *Illegem* 到於理性主義，象徵主義，偏頗主義的方面。Illegem 放浪於想像之荒漠中，徬徨於難決問題的螺旋內，致使他在平常的事實中不會尋出運用實事的方法來，不會應用『純粹意志』的倚點。

在七八十年間（譯者注：一九七〇至一九八〇）俄國小說家的聖明之規範成爲一個犧牲了，在藝術作品與所注意的社會問題間留下一不可解決之矛盾。當時的小說家不能解決此矛盾的緣故，在於他們受假而狹的社會之觀念所約束。這假觀念使 *Uspensky, Nannov, Karovin* 到於危險的和無出路的抵觸：『奔往前去——同時也要保守那遲緩時勢的舊習！希望與人民以幸福——同時也要維持那永使人民奴隸

的建設！以死的爲活的，而以活的爲死的，——除非盲人，誰不見這樣矛盾是非常的大呢！——蒲力汗諾夫呼喊。在研究百姓派（譯者注：七八十年間的文學派）的小說家之作品終結時，蒲力汗諾夫作一結論說：『這派小說家之作品的藝術價值爲謬誤之社會學說所犧牲了。』

在的文他集『前二十年』第三版的序中，蒲力汗諾夫定給馬克思派的批評家一個問題：『逐譯某藝術作品的觀念，應從藝術的語言譯爲社會學的語言，應尋出某文學現象的社會學上的同價所招出來的東西。』我想，上所說之蒲力汗諾夫的文學批評法不足以使我們知道，蒲力汗諾夫是同如此的技巧，如此的壯麗與才器，亦可以說同如此的藝術辯，才成就了他的以上所指的許多問題之最重要者——定藝術作品之社會學上的同價。

實心眼的馬克思派的批評家以爲（而有時候直率的和實心的私淑馬克思派的學者也以爲），利用馬克思學者的方法就是視觀念學如一種受經濟學所規定之東西——

樣，這種關於馬克思學說的孤陋見解之不能成立，實在無須說了。馬克思學說——是研究社會現象之最準確的和最複繁的方法！——視觀念學如一種直接的約定社會心理之東西，而視社會的心理如複繁的心理，這是各種社會事實多方面影響的結果。而這些事實完全受生產力的某種條件所指導——這是社會程序的「第一動機」。誰須要這問題的解答，讓他看浦力汗諾夫的那些專為藝術之論說，——為指明這些論說——我要說：“Peace Maximus!”——「看馬克思學說！」……

如此，馬克思派學者——批評家所應當注意之最要的問題，據浦力汗諾夫的意見，就是定藝術作品之社會學上的同價。但是，馬克思學說祇以此問題分析藝術品嗎？絕不。浦力汗諾夫說：『欲尋某文學現象之社會同價，設不明白，此事不能專限於社會同價之尋求，設不明白，社會學不應變美學以閉門羹，而應分與一杯羹，則（這唯物主義的）批評就是違背自己的固有之本義了。真正唯物家的批評之第二要件應是……估定其所審查之作品的美學價值……其批評之第一件，非但需要第二

要件，並且第二要件如同自己的補充。」而蒲力汗諾夫的美學意見如何呢？

不要誤認蒲力汗諾夫的美學眼光很接近車勒內綏夫斯基的美學理論（他是第一個俄國的思想家，也是上流的歐洲思想家之一），而車勒內綏夫斯基以唯物的眼光看藝術問題。但是在車氏與蒲氏之美學理論間有如此的距離，如同在法協爾巴赫的殘缺之唯物主義和馬克思——恩格勒的演化唯物主義間的一樣。

思想家第一個能試驗把意象主義逐出藝術學之範圍外，把唯物主義之要件應用於藝術學上，講明美學和經濟學間之關係——就是車勒內綏夫斯基。他竭力否認抽象之藝術觀念，并指明，如何的這種觀念是隨着組成藝術的社會變更的，亦是隨着操縱某社會環境的經濟制度而變更的。

車勒內綏夫斯基如此的定了在美學觀念和經濟狀況間之因果關係，又如此的反對以意象主義講明藝術和以形而上學應用到藝術上，如此，我們算他為蒲力汗諾夫（馬克思派之美學的創基人）的先覺，不得謂無因罷。但是，如果車勒內綏夫斯基

根據法協爾巴赫的哲學系統，在藝術學中往前邁一闊步，那在他的美學理論中也表明法協爾巴赫派的軟弱之方面——在他的腦筋中不會以直而確的演化之眼光觀察社會的程序。由此說來，車勒內綏夫斯基之美學要件是以唯物主義的和唯心主義的分子組成的，甚至於他所反對的形而上學也時常侵入他的藝術討論中。在暗地裏，在車勒內綏夫斯基的理論內，薄弱的唯心——玄學之分子達到毀壞美學的地位，達到無限的實利主義之方面，皮薩烈夫雖出來為這種實利主義之最能幹的保護者；而皮薩烈夫的大綱極影響蒲力汗諾夫，因此蒲力汗諾夫把車勒內綏夫斯基的唯物觀接合到他的獨有之馬克思研究法上。

車勒內綏夫司基自信，祇以一個藝術觀念組成的作品是沒有的，要是從一方面藝術作品表明藝術的觀念，那從他方面藝術作品就要限制我們的真理之趨向，愛情的趨向，改善風俗的趨向了。蒲力汗諾夫以為，車勒內綏夫斯基以所設的問題成就了邏輯法上的大錯，這錯誤使他所應用的真正之唯物原則減少了價值，——這錯誤

把有機的全體——藝術作品——析爲單獨之組織的分子了。

如果藝術作品（與美學的觀念並立，而不相關）也表明某些道德的或是實際的趨向，那批評家就有權柄留心這些趨向了，而這些趨向在他所選的作品中受有若何的藝術之表現，對於此問題他却不甚注意。照此種主張去批評，則批評一定的要帶有規善之性質了。

這就是那條路子：從車勒內綏夫斯基引到皮薩烈夫（皮薩烈夫主張形而上學的實利主義和根本的違背美學之唯心論）。

蒲力汗諾夫視科學上的美學之問題不是專證明此種事實的：藝術非但表明藝術的趨向，並且表明人類其他的趨向。『科學上的美學問題最要緊要表明，這其他的人類之趨向如何的在他的美學之觀念中尋得自己的表現，並如何的這種趨向在社會之程序中變了自己的形狀，又如何的變了美之『觀念』的形狀。』

車勒內綏夫斯基證明，藝術是形容生活的，藝術是表現實事的，——然而實事

永遠是比形容實事的藝術美些，原物較抄襲的東西高些。藝術的目的是描寫在實事中之所有的美。

是的，藝術是表現生活。蒲力汗諾夫完全贊成車勒內綏夫斯基這個定則，但是車勒內綏夫斯基自己承認，關於生活，關於美，個人有個人的見解，這是由於所屬的社會階級之不同。

蒲力汗諾夫問：下等社會階級對於高等社會階級之生活是怎樣呢？對於描寫高等階級的藝術又怎樣呢？應當想，人（下等階級的）——祇要他一覺悟自己的階級之地位——就抗議高等階級的生活與藝術。如果有人對於藝術作品有了甚麼關係，那他就改善關於藝術的重要概念，平常是高等階級的觀念盛行於先——下等社會之人以自己的特別之意志才去創作。那時候平民的藝術作品之起原多虧那種情形，即在實事中他所遇見的美不能使他認為滿意。

據此說來，如果車勒內綏夫斯基自信，藝術是描寫實事，那他有道理，這是不

足疑的，但是，也一定不可疑的他是無道理，要是他沒有看見那種情形：藝術有時候描寫的不是實事，而是不滿意實事的感覺。從今天的不滿意實事之感覺常常引藝術家到明天的實事之描寫。在此種關係上，Gnyve是對的，他會說，承認高尚的美——社會的感覺，『我們就得承認，高尚社會的表現是高尚作品的特性，這不但關係……實在的社會，與著作家同時的社會……最要緊，將來社會的和理想社會的朕兆之程度是特徵偉大之天才，先覺與先進。』車勒內梭夫斯基的錯處在於他不能以演化的眼光看社會的程序，他感覺社會程序之動力常常變動事實的，也就是變動社會階級（組成社會的）對於實事之關係的。

美感是在各種民族和各國民而不同的，甚至於在一色種之界限內也不同，這種情形全是因為美感與複雜的觀念有關係的，這定義還是達爾文所定。達爾文把最後的親族關係祇歸諸開化的人民。蒲力汗諾夫指明，這樣的見解是錯的，并指明未開化人的美感也與複雜的觀念有關係，要是未開化人以虎牙或野牛的皮修飾自己——

這是社會想戰勝強暴者的結果。——敏捷和勇敢的表證；要是亞非利加的女人以二十馮特（譯者註：*Timb* 是俄國的重量名約合中國十四兩）的鐵環戴在手上和腿上，這也是複繁觀念之結果，這種複繁的觀念使亞非利加的女人把鐵環連想到關於珍寶與殷富的觀念上——把鐵看成珍寶與殷富，到現在在幾個亞非利加的種族中還是如此。

人，如同許多的動物一樣，因為天性有美感，才能感受特別的美趣。這是實在的事，要研究此種事實應研究生物學。但是甚麼事物和現象供給動物的美趣呢，這要看動物受甚麼情形的影響始馴順，生活與動作，然後才能斷定。凡于人有美趣與美感的東西，皆是人之天性所樂為的。包圍人的那些情形能使美感與美趣變為事實，如某社會人（就是某社會，某人民，某階級）有如此的美學趣味與觀念，而非其它的是也。

蒲力汗諾夫所定的這種情形是指明，要講明我們的美感之發達；不應在生物學

中尋例證，而應在社會學中，幷指明：要講明這個，應從達爾文轉到馬克思。

承認了這個，蒲力汗諾夫才以馬克思的研究法解決藝術的起原與發達之問題。

蒲力汗諾夫注意這些問題不祇一次了，他爲這些問題專作了十幾個論說；在他的許多著作內（是專爲馬克思學說的理論的）時有藝術之討論與意見。每逢著作的時候蒲力汗諾夫就同着一種特別的別好奇心和格外的趣味，去講明那與藝術的創作與進化有關係之問題。在那里蒲力汗諾夫表出幾個箭括的意思來，這意思就會有燦爛光輝的唯物主義的意義，並涉及馬克思學說還未研究的新範圍，並指明幾個路子，根據演化唯物主義的美學之創作家一定的要向這幾條路子走去。蒲力汗諾夫不得爲這樣的科學上之美學的創作家。熱烈的政治運動，各樣理論上的工作，各方面的科學上之與會都不許蒲力汗諾夫實行十年來所抱的偉大之志願，作成重要的美學之著作，組成馬克思學說的美學法典。但是，雖然蒲力汗諾夫未曾組成此種法典，却是他，如同任何馬克思主義的學者一樣，作了許多事情：規定編纂這種法典的原則，

草定一種計畫，使馬克思派的藝術理論家可以實行這樣宏大的和責成的問題。

如果不得稱蒲力汗諾夫爲馬的思派的科學上之美學創作家，那我們很有理由算他爲這種美學的開基人。他所以爲這種美學的開基人，因爲有兩種本性的主旨。蒲力汗諾夫有極穎悟的，美雅的，神韻的天性，——美的分子，詩的分子——常常在他的精細之心理的構造上尋得了共鳴。蒲力汗諾夫是政治上的活動家，演說家，政論家，他能把美運用於各事業上——他每逢出場都能使聽者感一種美的愉快，使聽者醉心於他的美韻以致到十年間（譯者註：蒲力汗諾夫爲少數黨的領袖，在俄國第一革命後——一九〇五——一九〇六——他在各處鼓吹革命，直到一九一八年列寧組成多數黨執政柄後，蒲力汗諾夫的名望乃爲之稍殺）。蒲力汗諾夫對於藝術的問題有一種好奇的和鑽研的趣味，我想，此種主觀因子也包圍在他的心靈構造的美學的感受性中。自然除了這種主觀的分子外，還有那種客觀的分子：計算在社會之生活中藝術所有之極大的比重。按蒲力汗諾夫的意見，這種比重是照着宗教的和荒唐之

描寫的（與那以真而美的實事之描寫——藝術去代替實事正相反）腐敗的比例而定的。

在三十三年間蒲力汗諾夫以馬克思的犁耕了社會科學的所有之範圍。他所耕的許多的深（唯物主義的）隴溝之一個通到藝術學。

（一九二四，十一，二，譯完。）

未名叢刊：2，蘇俄的文藝論戰，一本，實價

此外是——

1. 苦悶的象徵·……·在再版·
日本廚川白村作論文· 魯迅譯·
3. 往星中·……·在印·
俄國安特來夫作戲劇· 李霧野譯·
4. 十二個·……·在印·
俄國勃羅克作詩一篇· 胡數譯·
5. 小約翰·……·未印·
荷蘭望蕪覃作童話詩· 魯迅譯·

烏 合 叢 書

- 一 吶喊
魯迅短篇小說集·(價七角)
- 二 依違及其他
向培良短篇小說集·(續出)
- 三 故鄉
許欽文短篇小說集·(續出)
- 四 心的探險
長虹散文詩及詩集·(續出)

北京東城翠花胡同十二號北新書局發行·

