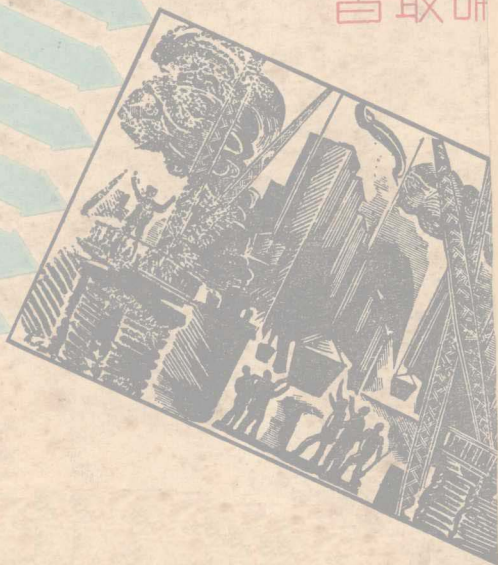


論叢書



# 藝術史的問題

高瀨・甘粕等 著 辛苑 譯

文藝理論叢書

9

藝術史的問題

高瀨・甘粕等著  
辛苑譯

二十六年四月

中華民國廿六年九月十八日

中華民國廿六年四月十五日付印  
中華民國廿六年四月二十日發

【藝術史的問題】

實價國幣三角

(外埠另加  
寄費匯費)

原著者 高瀨・甘粕等

譯述者 辛 苑

出版者 質 文 社

東京澁橋諏訪町五二

總經理 光 明 書 局

上海福州路二八五號

電話九二一三九

版權所有  
不准複印

文藝理論叢書第九種

## 譯者序言

這兒所收集的三篇論文，初看好像是很零碎的，但這中間存在着的一根伏線——就是說，每一篇都是把文藝史的問題作為現階段文藝理論的探求的新著作。

我並不想在這兒訴說篇幅的狹小，也並不以為像泰山似的文藝史的大脚是穿不上這受着篇幅限制的小鞋，因為，在這裏，只想着把泰山的全貌，作一現階段正確觀點的斷面來觀察，這鞋子所踏在泰山的路程，雖是連步印也不知能否留下，但讀者們穿帶起來，當不至於像木屐般的笨重，也不致於像高跟鞋的不適於山路。



我也並不想在這兒重新引出著者的言論，因為那是紙墨的浪費，也是讀者精神上的不必要的消耗，我相信，我們的出版界和讀書界的進步的發展，是可以體察我的衷心的。但還是有不能已於言的幾句話在這裏——

可是人離不開社會而生活，社會的發展離不開歷史的條件，文學界的發展也是一樣，所以本書的論著者之一高賴先生這樣說：

「歷史是人間創造的歷史，人間實踐的歷史。」

「分析引導出評價，評價保證着分析的科學精密的最後妥當性。」

「那末科學澈底的分析，生出科學的評價，科學的評價，被科學的分析保證着。」

讓這科學的鞋子當一個起點，來分析和評價泰山似的藝術之豐富的寶藏吧！

展開在我們眼前的弗理契主義者們，請在泰山的深谷裏去刮一刮被批判被清算的風吧！

也讓這中央亞細亞的詩之昌盛當一面天鏡，照一照我們泰山的面目吧！

關於這三篇論文的著者，除了他們對於科學理論之獻出這樣的果實而外，至今還不詳其身世，據辛人兄推測，高賴或係高冲陽造之一時筆名，但問問秋田雨雀先生，他說「不大清楚」，托人問高冲氏，又至今迄未得覆，這也沒大關係，因為我們不是先看是出於誰的手筆再定這論文要得要不得的。

至於甘粕氏是日本哲學根柢很深的學者，理論家，批評家，在這裏，他批判了曾著歐洲文學發達史（沈起予譯），藝術社會學（劉訥鷗譯），藝術社會學方法論（雪峯譯），二十世紀的歐洲文學，（樓建南譯），藝術論等書著名的文藝理論家弗理契氏。對於弗氏的批判，在我國尙未見過，現在搬一點「舶來品」，也不算沒有益處吧。甘粕氏還有一部近著，走向黑格爾哲學的道路，是一本代表着日本新興哲學和美學界的高度水準的東西。克尼茲氏則是蘇聯現代最活躍的民族詩人。

辛苑 一九三六年八月末于東京

# 目次

譯者序言	.....	一
日本高賴太郎著	.....	一
文藝史之研究方法	.....	一
日本甘粕石介著	.....	一
弗理契主義批判(藝術史的問題)	.....	二七
蘇聯G·克尼茲著	.....	二七
蘇維埃亞細亞之詩的評價	.....	四五
一 中央亞細亞之歌	.....	四五
二 最初的革命詩人	.....	四五
三 自由的歌聲	.....	四五

## 文藝史的研究方法

高賴太郎

——特別以分析與評價的問題爲中心——

### 一

普列哈諾夫對於卡爾主義藝術理論的建設，無異議地是遺留下極大的業績，然而他達到如何的真實澈底的卡爾主義了呢，一般理論家對這問題是還有點成爲問題的。而特別是果真把真實的卡爾主義的「科學的美學之祖」這頭銜放在他的名下不呢，還是把他那科學的美學和科學的批評之任務以及課頭去理解呢？這個問題，還在後之學者和批評家之間殘留着不同的意見。頭一問題——譬如關於哲學的普列哈諾夫之理論的批判，在這兒沒有直接的關

係。第二項關於藝術理論，則是在這兒所要討論的。

「真實的美學之任務，藝術就不能不為美的東西所決定，這或者便是藝術的一部份定義，換言之，把什麼樣的美學加以豫想，則理論的實現或理想的藝術就不能夠判斷。不然，這老早存在的，這根據自身存在的對象的藝術，不加以檢討是不成的。」普列哈諾夫在車爾呂雪斯基中引了柏林斯基的這段話又如此的說着：

「這是從黑格爾的辯證法裏教育出來的全人間的有價值處，真是天才的思想。然而思想與其現實也不必是不同的，柏林斯基給美學解決了這個課題，藝術與社會生活之關係，從各方面都曝露出來了，則最後科學的，就不能不從唯物論的見地去說明。這個黑格爾自己並沒得到。相反的分了黑格爾的帽子，柏林斯基關於文學的判斷，他對察爾斜茵所說的金科玉律，就屢次的脫離了，時時刻刻他對於什麼是藝術的東西還沒有做成盡美盡善的，於是

就開始判斷。簡單的說，他常以「啓蒙者」自居。關於這方面車爾呂雪斯基是他事業中最顯著的承繼者。」

在普列哈諾夫的啓蒙者之中，從十八世紀法蘭西唯物論哲學者們到伏奧爾波自然科學的唯物論。則「對於自然的唯物論，對於歷史的觀念論」是很容易分別的。如此他對於美學，藝術不求其判斷就不行，於是觀念論的見地就在事實上現露出來了。

在大家都熟知的論文集二十年間第三版的序文上審查了的作品之美學價值的評價之第二任務，而唯物論批評家的第一任務也有補充的必要，他這樣說：

「把藝術作品的思想從藝術的語言翻譯成社會學的語言，那末給與文學現象的社會學的同等價值也與之發見了。」

在這場合，當然，問題就來了：「社會學的同等價值的東西」的內容如

何呢？這句話並非是意味單純的話，是有無限的內容包含着的，說批評的問題的困難在裏頭穩藏着也並不算是過火。那末所用的方法，在這評價的「冒門特」或者包藏着，或者被排擊着。然而在這兒普列哈諾夫有限制地使用着，這是怎樣的意味呢？必須比較正確地知道才對。黑格爾派的批評家，對於哲學批評之任務，作品中表現出來的思想，並不是從藝術的語言翻譯成哲學的語言，形象的語言翻譯成論理學的語言，而作品中的思想乃是從藝術的語言翻譯成社會學的語言。則「當該作品中社會的（或階級的）意識正是如何地表現出來」這是很明顯的。因此真實的批評家的他或者不至於弄的啼笑皆非，極端的主觀主義者——非科學的——批評家投來的警句，在他的定化式的卡爾主義批評家的任務中，評價的契機是除外的。

關於普列哈諾夫科學的美學與科學的批評之任務與課題，特別是與評價問題之關聯，是怎麼樣去實行規定對於他的理解呢？這當然是各式各樣的議



論都有的。

卡爾主義科學的美學與評價之關係——實踐的意義——的問題，普列哈諾夫的基本見解，在露西亞批評界之命運一文中可以看到，這個只是一個獨立主題的優越，是不能不更進一層去深刻地討論的。因此弗理契在普列哈諾夫與科學的美學一文中，還有川口浩氏的科學的走向美學也都這樣地述說着。然而可並不研究藝術理論或理論藝術學之科學的美學底性質。關於普列哈諾夫的文藝批評中，盧那卡爾斯基在卡爾主義文藝批評之任務的契機中這樣說着：「普列哈諾夫客觀的，科學的，卡爾主義底的把批評的方法從古老的主觀主義耽美的氣習中對立起來，他不僅是糾正了從前的錯誤，還給未來卡爾主義批評的真實大道留下巨大的事績……然而做爲完成的卡爾主義者，我們對一定的環境有更進一步的要求。卡爾主義的批評家，並不是說明着從最大的到最小的文學星座運動必然法則的文學的天文學者。他是一位鬥士，

建設者。這就是說評價的「契機」不能不把卡爾主義的批評放在極高的地方。」

普列哈諾夫常從原理的文藝批評的任務中排斥着評價的「契機」，再則實際上他批評了沒有呢？假如有再吟味的必要，盧那卡爾斯基評價的「契機」的重要性赫奇里也與之唱合，有的正確，但也有提出來修正的必要。那麼，普列哈諾夫對於文藝批評的任務與課題的見解，實際上果然他的著作就有再吟味的必要的。

弗理契對這問題，在關於普列哈諾夫的藝術論中，舉出了很多的例子，實際普列哈諾夫必不拒否這樣的評價的「契機」，有時含有充分的論證。這點只要讀一下藝術與社會生活或普羅列塔利亞運動與布爾喬亞藝術就會知道的。

可是弗理契關於解釋文藝批評之說明與評價，科學的分析與政論的評論

之關係問題：

「問題之不能不分化是完全明顯的，其次就是問題的整理。則假如研究過去的文學或藝術的現象，研究家限定於研究社會的發生有完全的權利。」

## 第二個場合：

「但是研究家或批評家和同時代的語言，繪畫還有其他任何藝術有問題時，是沒異問的。這個場合勿論文學或藝術的現象之社會的發生只是明了還是不充分的……這個「評價」實際規定着批評非置於極高的位置不可。」

因此關於普列哈諾夫這樣的事實盧那卡爾斯基的非難是不當的。

弗理契對於問題的整理，不外分文藝或藝術史家的任務和文藝或藝術批評家的任務，一般以社會歷史的現象為研究對象的科學，勿論各有其有機的關聯，理論歷史及政策，一般的都是分成這三個部門。而這個分類的理由是必要的。因此，文藝史家的任務（歷史）與文藝批評家的任務（政策）這個分

類就正式的存立了。普列哈諾夫與文藝批評家的任務以定式化，所謂批評之中，普通的批評則對同時代的現象，歷史的研究則以時代的觀念，批評過去時代的現象，此二混合型也是所謂從過去的生產現在還殘留着的現代觀點的批評，沒有充分的意識。那麼弗理契在這時，關於「問題的分化」的事情，問題的解決要有正當的手段。至於第二場合，沒問題是很明了的了，然而第一場合可是有點問題的。這兒的中心問題也就不外是這個事情。這個中心問題，直接是於弗理契所說的有關係，間接與普列哈諾夫所論的一部份有關係。

當着研究文藝史，以文藝上的現象的社會基礎作對象而追溯地去探究，在其生起的發展之必然的根據上把上部構造現象解明，這是文藝史研究科學化的必須的條件。但是文藝史，有廣多的歷史研究的各任務，所謂「這問題假如對過去多少的文學的或藝術的現象有研究，研究家就對社會發生的研究

有完全限定的權利。」（假若這是弗理契的不適當的言語，看不出理由，一追也就明白了）一般的關於歷史的研究，當然評價的時代性要算入了，關於文藝史研究還沒有一同論斷，這是我這問題的核心。

我們的常識，常常說着亞歷山大，沙皇，拿破侖等人事業的歷史的意義。佐野學氏的日本歷史這樣寫着「聖德太子的功業是無條件的偉大」，無條件的認爲正當。事情是多少歷史同樣有其特殊的領域。然而「所謂常識，即是自家的四壁之中日常平凡領域內可尊敬的好伴侶，一度向廣大探求的世界中進取與否，那就看敢不敢驚奇的去冒險」（恩格斯從空想到科學）如持常識非用科學批判的的利器，常識以至科學非批判就不成。

## 二

總之，關於歷史現象的研究，「歷史家持有社會的發生的研究完全限定的權利」，我想這研究到最後還是不怎未徹底的科學的。在說這理由之前，

是有若干的危險性的，科學的歷史學的方法有付之以考顧的必要。

最初，在歷史的現象之中無限多樣事件的糾紛，人間的表象呈現於社會，發見了因果的關係，這確立了合法性的發展，社會科學——歷史學是科學成立的最初的條件。恩格斯指示了自然的歷史與社會的歷史之根本的不同點——「關於社會的歷史，行動中賦與意識，還有反省把住情熱去行動，向着一定的目的推動人間。意識如無意圖意欲的目標，則任一事情發生不了。然而這樣的差別，對歷史的研究，特別是個個時代與事件歷史之研究是很重要的，歷史的經過則支配其內面的一般法則事實上是不變的。如此說來，在各個人意識的意欲的目標相反の場合，表面上大體好像是偶然支配着。通過意欲的東西實現是很少的，大多數の場合，意欲是反映着很多很多目的交錯，無論如何，這種目的的實現是始終不可能的，無論何時也是實現的手段不充分。這樣，在歷史的領域裏無數個人的意志和個人的行為衝突着，這狀

總的出現完全好像是無意識的自然界所支配的狀態。行爲的目的爲意欲所主使，實際上這行爲所生的結果，意欲是主持不了的，甚至與最初與意欲相合的目的，結局所得到的結果完全與意欲相反。這樣，歷史上所發生的事情，大體爲偶然所支配着。但是，表面上偶然作用的場合，爲內部隱隱的偶然法則所支配着。」這歷史的過程內部隱秘的法則，從各個人間的主觀意志中獨立存在着，鐵一般的必然性貫徹着，無論對社會的歷史之發展過程或自然史的發展過程，除資本論的著者以外，恐怕莫有別人能那樣的。

其次，承認社會歷史的諸現象間有合法則性的存在，這也是，這橫在諸現象發展的根柢，交互作用中不能不跟着判明的第一個主要原因，那麼歷史現象間合法則性的確立，實際上是一個名意。換言之，關於科學的歷史是有名無實的。說史的唯物論的公式壓縮定化式的卡爾主義的歷史理論，有時帶着假說的性質「這假說，是歷史與社會的問題嚴格的科學態度的可能性最初



創出的假說「即」把「生產關係」從社會的構造抽出「不是從意識中的意識，是從物質的基礎中解明，「再則所謂反復性的生產關係若是一般科學的規準都可能的適用（對社會學）則給以完全客觀的規準」未得各主觀主義的歷史家承認，歷史的合法則性的承認之實質的根已築起來了。因此這理論的正是後之歷史的研究與歷史的發展之有無不說也證明了。

弗理契關於文學或藝術之科學的歷史的研究，什麼時候都說是從社會的基礎溯而上之的研究是不可缺的，這正是卡爾主義的藝術學者當前的事情。不只限於歷史研究的場合，澈底的唯物論者並不只是一通二通的事業，史的唯物論之理論的基礎的命題深刻真實性，什麼時候也是爲新的光芒所輝耀。把這命題常常的記着，是非常有意義的。

歷史是人間創造的歷史，是人間行動的通過，意識的人間行動的行動，設定了意志的形態向着目的的行動。因此引導目的設定的一契機」就不能除

外。不與未來以無限的可能性，就不能實現，現在時時刻刻去實現新的歷史，不外通過歷史的創造與意志，這是非強調不成的。這對於共同社會的條件中所發生同時代的現象，從直接現代的觀點必得增加其評價。很明顯地這是必然的。同時與此意味相同的評價不加以過去社會條件異樣的現象也是很明瞭的。那麼假如加上對過去現象評價的意味，人類幾千年歷史的經營而今不謹只是苦笑着說錯誤還繼續着。一個人在的布爾喬亞與普羅列塔利亞全不存在的時代那末說布爾或普羅的意識形態是無聊的，把理論的價值祭於非歷史的超越的規範，這表示着形而上學的思維方法。

因此之故對於評價的關係，對於過去之現象的場合與同時代之現象的場合，認清了這相違的地方是自明自白的。若是忘記了這中間的相違處，真不過是無藝的「又哭又笑」一文雅的主觀主義的氣氛罷了。無論分析與評價，歸根到最後，結局是現代的評價，所謂現代的分析，若說這布爾喬亞與普羅

列塔利亞這兩件事不存在是不成的。因此在這兒所寫的，無論對現代的社會或歷史的場合，其一貫努力存立之觀點，今日普羅列塔利亞的存在，沒有這觀點則科學的歷史研究就不行，這斷乎改變不了的。然而這評價，現在在這兒所說的現代評價絲毫還沒有證明。假如現在不走出十八世紀法蘭西唯物論的立場一步，這就步到了時代的後頭變成了反動。然而這個哲學也不妨礙布爾喬亞革命期偉大的歷史的意義。所謂評價，先以具體的價值總以歷史的價值這立場已確立了。繼續澈底地守着這立場，能不能有沒有評價的所謂傍的分析，是頗成爲問題的。

### 三

價值畢竟是人間的價值，從人間附產出來的社會之人間的價值。這就是說價值是社會的價值。價值是離不開人間社會的。那末沒有歷史就沒有價值，沒有價值也沒有歷史。所謂歷史是人間創造的歷史，人間實踐的歷史，

所以歷史之社會的分析，從這人間實踐之歷史的本來的性質，必然的不帶着評價的性質。那末分析與評價，有時把這區分開是不可能，這是很重要的，截斷二個完全獨立的東西是不可能的，如果去試一試那是很悖理的事情。

歷史的研究中關於分析與評價及其關係在下面逐漸具體地述說出我的意見。

歷史的社會學的分析，當然要想一下何等的原則。多樣多式的現象裏要分多少層次，整理的系統從本質的東西一分開，基礎的現象過程的解明從而生起的現象。過程的把握，這就是所謂社會學的分析。這時，從沒有本質的東西把本質的東西選出來，這是什麼操作的作用呢，這不也是評價的作用嗎？這是兩種關係的雙重寫照。自然觸及後述的第二種。所謂第一種東西，是我們作爲根本的原理的，「存在決定意識」，動物（動物也歸入人間）的生理或心理也同樣，這從人間的認識價值，事實這沒有何等價值的地方是

自然的現象。所以發現了這個原理是有偉大的價值的，這原理的適用從具體的歷史的把握，靠着歷史理論——獲得人間客觀真理的認識——的擁護就是鬥爭也有價值的，把這原理認明了的自身，不是什麼固有評價作用的意思。經濟現象把經濟的現象認清了，藝術現象把藝術的現象認清了，擴而言之，後者被前者所規定，這本來不能問經濟現象和藝術現象多少價值的優和劣的。

或者可這樣說，所謂價值，不外向着社會的必然發展的方向的作用的，推進的力量。所以評價不外於測定具體的社會的條件中的那個力量。在歷史的研究中，如此評價就跟着分析同道而來，不來也是不成的。

第一，我們理解分析的意思，必然的是要究明什麼是該社會最主要的進步的「契機」的擔當者。那麼文藝上主導的現象的分配！這被作成的東西反而應當說明的。這各色各樣的現象是和我們的評價不可分離地關聯着的。所

以分析引導出評價，評價保證着分析的科學精密的最後的妥當性，這分析的本質上把所有的評價都徹底的引導出來是不能夠的，從分析中抽出的評價，這僅是對分析中途半端理解出來的東西就是了。這前述的二重寫照的兩個關係的地方是第二種東西。從空想到科學的第一節，恩格斯對於聖西門、傅利葉、奧文等的空想的社會主義之發生的社會的根據，這些還沒將歷史的制度性分析後，「靠着『混頭的思想』（空想的社會主義者的關於社會改良的空想的意見）自己引伸出來的連自己也不考慮一下是否優越的自作聰明，三位文士任其安置。我們沒問題要揭出點破這幻想的外皮——那些俗物得不到根蒂意識處——那對於非常偉大思想的萌芽，不禁喜至望外了。」這並不是對於空想的社會主義者們簡單的主觀感想的表白，我相信這是給與他的正當的讚辭。則這各人的社會主義學說，他們放在時代的歷史限制性上，若是得不到空想的東西的話，無疑義的從確認擔當着歷史發展的契機的東西裏生不出價

值的解說的。相同的在從空想到科學的序文中，論到不可知論的認識論「在康德時代關於從自然物有我們知識的實際的片斷，他在關於自然物我們知道多少東西的背後，尤其是把神祕的「物自體」豫想着。」恩格斯這樣說着又在費爾巴哈論中，對於康德以後的科學實驗，產業——對於人間認識之基本的規準之實踐——指摘其進步「這也沒有關係的，德意志新康德派企圖着康德思想的復活，英吉利不可知論者企圖着辟姆思想的復活（這是辟姆思想決沒消滅），這些思想是無視對於多年理論上實際上的反駁，是學問上的一退步，實際上，把唯物論容受着世界之眼的前面，不能否認這是無恥的作法。」斷定了這兒看到的特定的時代，對特定社會即分析結果轉向評價，這就是評價對分析基礎的關係。這關係對屬於同時代的現象的場合與對屬於過去的場合是不選擇的，應該是歷史一般共同的。那末科學徹底的分析，生出科學的評價，科學的評價，被科學的分析保證着。



歷史的研究，單以存在了的現象這分析的意味是不徹底的理解，同樣，無論何時把這些社會根據的存在都去說明也是思慮的過分。這一現實的東西總是理想的，理性的東西總是現實的」的命題，既是過了時代的東西，有害的東西與化成現存事物的辯護和理解的觀點，單是對於過時代的東西不喜歡就是了。這樣思考的人們，是卑俗意味的社會學的方法，或儘管「就所與的歷史過程的必然上說，所給與那些事實的必然性證明這些事實常常墮入事實辯護者的見地的危險」的地方，就是得到了歷史的客觀主義的立場，離着辯證法的唯物論之歷史觀還差的遠啦。辯證法的唯物論之歷史觀，要從階級對階級的鬥爭，這歷史的推進力中去求得，這運動的必然的發展對積極的，進步的作用之經營，對消極的，反動的作用之破壞都能識別。因此正將這從自己的客觀的態度耗去了徹底的樣子，伊里奇極力這樣述說着的。前之方法將這不徹底從頭曝露了出來，把同時代的現象使用的場合，這時候把自

己所有的忠實，不丢掉其社會的分析與評價之內在的相互關聯；換言之這場合「史家與批評家之非辯證法的對置」最明顯地露出來了。弗里契每每從三點來解說文藝史家的立場寫着歐洲文學發達史現出來這傾向，這最後的一章工業・技術社會的文學中，這破綻弄到不可收拾的程度這事情是必然的。

第二，「人間，作着自己的歷史。但是，他們對於勝手，不是從那三點選擇的形勢下作成了歷史，在合於目前，從過去一定的形勢下渡過來的，這歷史就作成了。」即人間的意志，行動把歷史的限制在可能的範圍內實現了。這就是說，被實現的歷史並非每一個可能性都實現了的。

伊里奇在由尼由斯的弗羅受萊中，「一九一四——一六年的，這回帝國主義的戰爭，轉化成國民的戰爭是沒有那樣的事情的，爲甚麼把向前發展的代表階級，客觀的這個戰爭從布爾喬亞努力轉化成市民革命的是普羅列塔利亞。因此雙方聯合軍的勢力更是不分伯仲的，這是國際金融資本所到的地方

的反動的布爾喬亞所作出來的。然而使轉化不可能就不能宣言。……於是乎（帝國主義戰爭轉化爲國民戰爭）歐羅巴數十年間向後逆流發展着。這也是沒有事情。然而，也不能說是不能夠的。因爲世界的歷史向後大飛躍的事情是沒有的，圓滑的，對正確的向前的事情只加以想像是非辯證法的，非科學的，是沒有正當理論的。『普羅列塔利亞特必然的勝利，是通過普羅列塔利亞特的決意，組織，鬥爭，那勝利是必然的。人類的歷史假如只貫通一個道路的發展，這歷史純然是機械的必然之支配自然界的歷史是絲毫也沒有變異的。我們的意志常常努力去眺望結果，「這個樣子也別無他法」的宿命論的觀點總是一樣的正當化的。這當然向未來的現實跑過了現代的價值判斷。評價的意義之否定就生出來了。這現代社會的現象無異議的是對於評價有意義的，自然的諸現象，例如晝夜的交替，晴雨等對固有意義的評價是無意義的事情，人間的歷史和自然的歷史是不同的，從各各斷面所給與的實在性可能

性中，特在這可能中把什麼實現了。產生了新的可能性這一過程，則「一個社會發現了那運動的自然法則的足跡，……這社會，若不能夠飛躍牠的自然發展諸階段也就不能除去了立法，那麼這社會的生存是痛苦又短少的。」一言以蔽之，所謂人間是依着人間的歷史創造的本質。蓋歷史的辯證法，說牠是歷史上之大業，把牠釀成深大根蒂的成熟在我們眼前現出來的同時，是給與人間不滅的巨人的風貌所要求的獻身的努力的言語，可能性轉化成現實性是人間的實踐。

總而言之，在這兒卡爾所說的，勿論直接是將來的歷史，則他們發現了社會的發展之客觀的法則，這本身，盲目的歷史的必然法則，對於人間，這限制着自由的歷史轉向將來的歷史。對於從來所有的歷史恩格斯這樣說着：「歷史常從許多個人意志的衝突上而生長出牠的成果，這個人意志還有許多特殊的生活條件，所謂自己的東西就作出來了。那末，互相頂角的無數的

力，則力的平行四邊形的無數的集團，生出一個合成力——歷史的成果——現出來了。爲甚麼呢？各個人所想要的東西處各別個人阻礙着，但是最後所現出來的東西都不與某個人所想要的東西一樣。從來的歷史像是一種自然過程似的推移着，而且還本質的服從着同一運動的法則。——

然而卡爾所說的，人間之歷史創造的活動，把歷史的崎嶇路途縮短荆棘割除——這還是逆作用的意味——的事情，不是單把將來的歷史加以解說。比較的多少有一點程度，關於向來的歷史還沒說這個事情——此時人間所謂主觀的考察，例如關於一身名利的考察，關於祖國的考察，或者關於神之正義的實現的考察，種種因歷史的事情而各異——通過歷史的全體所得到的東西，很明顯地不是宿命論者所信奉的。恩格斯接續以上所說的又這樣補充着——但是，個人的意志——這各各自身的體質與外的，結局在於經濟的境遇（他的特殊的一身上或者一般社會的）把意欲驅逐了——他們達到不了意欲，

一個總平均，則一個共通的合成力就融合了，並不是各人都得到一個等於零的結論。各個人對反對的合成力，這限度也得加進去的。」

在帝國主義戰爭中，激烈的反動化的布爾喬亞和躍進的普羅列塔利亞的對立，好像在天秤上的相等似的，從文字上尖銳的危機，伊里奇在這場合，把歷史的一斷面的多少種類，方向相異的可能性（也有實在性）的存在，擴大這傍線而指示了出來。同樣在世界大戰以後，從一九一八年到一九二一年兩三年間是直接危機的時代。以歷史來說，多樣的，從可能性中實現的人間活動，是無數力之平行四邊形的合成力。這事情，社會之必然的發展方向向着原質力作用的合成力「再加上」那被實現了的人間活動，不是只單獨看望一下必然的東西，還有有價值的東西是不能不看的，那末我們研究具體歷史的場合，則把特定的社會歷史諸條件的分析，這正是這樣別無其他方法的研究歷史的場合，當然要考慮一下評價的契機之所由來。這事情，既然從上述的

地方推敲過了，第一述說的東西不是個別的。第一條件假如加在第二事情之上，那是無聊，同時，第二加在第一之上而不加考慮，那也就沒有內容。





## 弗理契主義批判

甘粕石介

### ——藝術史的問題——

一

今後應該重寫的關於藝術史的新理論，不消說，是不能比普列哈諾夫和弗理契等所確保的藝術社會學的階段落後的。我們現在再不能跑回到文獻學的實證主義，人道主義的理想主義，和泰納的社會學等方法上去的。可是，我們在認識和評價過去的藝術的時候，如果任何時候都停滯在藝術社會學的領域上，那是怠慢也是有害的事。實際上，藝術社會學的方法論之缺點，三  
四年前就為理論家所指摘過了。但這件工作，也未曾作為藝術社會學的方法

之批判而理論地促其發展起來；更糟糕的是，一看藝術史研究的實際，雖也有向着正確的方向的卓拔的研究，但一步也踏不出弗理契主義之公式的崇奉的人，却依然很多。這些傾向的特徵，是對過去的藝術家加上世界觀的規定，說是「觀念論的」或「唯物論的」，「進步的」或「反動的」，「沒落貴族的」或「上昇布爾喬亞的」。這時候，該藝術家與藝術史家所舉的世界觀階級地盤之間的屈折而複雜的對應關係，是被拂掃得乾乾淨淨地，成爲單純的直線的對應關係了；藝術家的世界觀之不均齊的事實也被無視了；要是「觀念論」便完全是觀念論的，要是「反動的」便常常徹頭徹尾地是反動的，這樣完全固定地而且只是一義地去理解它。還有，對於過去的藝術家，工作的重心與其說是在學習他，不如說是在拋棄他，在這裏值得注意的，是對於該藝術家之具體的研究與理解的不足。學究式地把一個藝術家採進到一切瑣末的點上，或是佩服和「醉心」於自己所好的少數作家的那種娛樂的態

度，絕對不是藝術史家的態度；然而對於過去的藝術，單由分割階級的分類那種便利的側面去觀察，而大多數停止在那表面的理解和粗淺之點上，這可以說是更爲要不得的。實際上這種傾向甚至形成了一左翼的「藝術史家的主流」。把某一藝術家的片言隻語來充當盾牌，而說明那藝術家全體的進步性或反動性，這是常有的事。不從具體的藝術家之全體的理解，來決定其世界觀及階級的所屬，反而大多爲了要配合那在具體的研究之前所造成的進步的或反動的，沒落貴族的或上昇布爾喬亞的結論，而削取了現實的藝術家之這裏那裏的部分。

在至今爲止的唯物論的藝術史家裏，有這樣的兩項特質：一方面，是直線地使藝術家和一義的，決定的世界觀，階級的所屬相對應，而把過去的藝術目爲「批判」或責罵的對象的弗理契主義，藝術社會學主義；他方面，是對於過去的藝術家之具體的研究的不足，即表面的，偶然的，一面的理解。

這兩項特質並非沒有相互關係的東西，這是應該注意到的。在一方面弗理契主義確是引到藝術史研究上的公式主義，瑣屑貼付主義的。弗理契主義表示着對於過去的藝術家之表面的理解的範本。但在另一方面，至今爲止的唯物論的藝術史家之飛跳的歷史研究，使他們任何時候都脫却不了弗理契主義。藝術史家如果揭去弗理契主義的眼鏡，稍爲虛心坦懷些，對即使是一個藝術家也罷，作真正具體而全面的研究，那末，一定要對弗理契主義生出種種的疑問，而非批判藝術社會學的方法之一面性，公式性不可了。這是客觀的具體的知識之所賜。不由先入觀念，不是表面的，具體的藝術史的研究，是克服錯誤的方法論之根本的道路。

所以，作爲藝術史的方法論之弗理契主義的錯誤，是應該在理論上，哲學上去檢討和批判，而加以克服的；可是在本質上，這要在具體的藝術史的研究的過程中，在重新寫作新的藝術史的過程中，去批判，訂正。在理論上

克服了它之後，在新的真正的藝術史的方法確定之後，便不該也不能用它去作具體的研究了。因此，對過去的藝術史的方法論作哲學的檢討，爲新法論的建設作哲學的努力，不能不說是站在實際的藝術史的研究之前頭的。無論在怎樣的場合，歷史的研究家必要有研究的方法，在現在的問題的場合，當弗理契主義的錯誤，公式主義的方法之藝術史的研究，目前正甚有力的時候，我以爲這件事情尤其是必要的。弗理契主義之理論的檢討，在我國還沒有一次在全面上作過的。它的缺憾在那兒？那些缺憾是怎樣關聯的？哲學地來究明這些事，是現在的緊急的事務。

## 二

在拙著藝術論裏，我舉出藝術社會學的三項主要的缺陷。第一。是藝術社會學上的藝術史與藝術批評的分離。弗理契承繼了普列哈諾夫的傳統，以爲藝術史只是發現社會學的等價值而已，不可引入評價的見地。卽：對於一

定的藝術，發現其所有的階級性，是它（藝術史）的根本的任務。（這一點是最重要的，下節將更詳細地加以檢討）。第二，是誤解藝術史的科學性，從藝術史裏抽出來幾個的型，而將藝術史理解為這幾個的型之法則的反復。即：弗理契將藝術理解為各個封建的，神官的，農業的社會，專制主義的社會，商業資本主義社會等的藝術型，但在這場合，他全然照樣地具備着所謂典型學所有的缺憾。各藝術典型是原子論的東西，相互的關係完全被切離了，既沒有從一種事物到另一種事物（例如從專制主義社會的藝術到商業資本主義的藝術）的移行，也幾乎沒有考慮到那相互的關係。各方都是獨立的。因之前後的必然關係也沒有了，順序互相怎樣都好，同一的型在史上反復兩三次；而且，藝術史的發展也沒有了。在一般上，典型學的理解之缺陷，是這種典型相互間的無關係。同時，是各典型內部的單純的一樣性和無矛盾（這兩者結局也是同一的）；在弗理契，各典型的內容依然是原子論的一

樣，是單純的東西。各藝術典型由那一義的，固定的，要之是「典型的」世界觀，來絕對地加以定義。在它本身裏面沒有包涵着矛盾，從而，它不是行自己運動的東西，不是由自己的矛盾必然地轉化爲別種「典型」的，而是絕對地靜止的，要之是「死了的東西」。所謂典型，往往容易以爲是一面的特徵之誇張，但這是全然錯誤的。真正的活生生的典型，應該是在一切的場合（人類的性格，事件，歷史的時期等等），在明顯的對立關係上把矛盾包涵在自己裏面；同時，在和別的典型之關係上，是顯著地矛盾，對立的。要不這樣，典型便不能是自動的，互相藤葛的活生生的典型，那既不是現實的正確的反映，也不能是正確地認識現實的工具。弗理契的方法之所以不是正確地認識現實的工具，而却是使現實依從於那方法而裁斷它，甚至歪曲它的方法，便是由此而來的。

弗理契的典型學的方法，不單在藝術史的領域上，並且也還在社會史的



領域上出現。社會史上的這種典型學，可以說是規定了他那藝術社會學之典型學的性格的。照他的意思，社會是可分爲原始狩獵社會，封建的，農業的，神官的社會，絕對主義的社會，商業資本主義的社會，工業資本主義的社會，這五個典型的社會，而社會的歷史是由這些順序的反復而成立的。同一商業資本主義的社會，不論在紀元前五世紀的希臘，或是十四五世紀的意大利，或是十七世紀的奧大利，或是十九世紀的全歐洲，都同樣地可以找到。而這時候，它們相互的差異一點也不被看到。它們在歷史上循環着。這種反復的理論是不消說的了，就是這幾個社會史的分法本身，也是毫不合於歷史的事實的。這是現在誰都知道的吧。

弗理契這樣在典型學上去理解歷史，其原因是由下面的念頭而來的，即以爲把歷史的各階段認爲不可逆的，在前後繼起的關係上是必然的，在一宗發展史中占着唯一的地位的東西——這事是非科學的；反之，如果不搜集史

上類似的多數的特徵而加以概括，則不能說是科學的。然而，歷史的繼起的各階段，常常是作為前階段的發展，是一個新的階段，在它們的相互差異中，母寧是存在着本質的東西。如果無視了這，而將其蒐集為同一的東西，那末：勢必至脫却了各階段的本質的東西，而抓住外面的偶然的現象形態而已了。科學的目的（藝術的也一樣）本來不是概括多數類似的東西，而是在把該對象的全體的不可移拔的必然的位置，或者寧可說是那唯一性，加以闡明這一點上的。

「物理契主義的第三個缺陷，是使在特定的藝術家，或藝術家，直接地單純地對應着其所屬的社會和階級這一點上。誠然，在終局上藝術是受着階級性之根本的制約的。然而，所謂個人所屬的階級，在現實上是不能這麼簡單地像國籍一樣（國籍也並非簡單的）去定斷的。第一，社會並不是乾乾脆脆地分成兩個或三個階級的（因為個人並不穿着階級的制服）。社會的分解和結成

是不斷地進行着，中間的場合很多地有着。第二，經濟的，政治的人類，在階級差異上雖能明顯地被區別着，但科學者和藝術家的觀念，爲了科學和藝術的本來的性質——一面抵抗着世界觀的限制，一面部份地反映客觀的真理——這能——事實上大抵是跨過了所屬階級的世界觀，而移行於社會的批判的方面來的。所以，把不單是經濟的人而還有這種觀念的藝術家，一義的地從屬於這個那個的階級，是不適當的事情。

還有應該注意的，藝術作品，藝術家，及其物質的社會的地盤，並不是直接地對應的。在其間，還介在着風俗、習慣、道德、法律、政治、宗教、哲學、科學等的諸意識形態。這事不消說弗理契也承認的。他攷慮着經濟——階級——階級心理——藝術這個公式，也能把這場合的階級心理和所說的東西理解爲全意識形態。然而這種敘述在他總是貧弱的。藝術在直接上是從時代，階級的風俗、習慣、趣味、要求、消費的社會生活的全體產生出來

的；對於這樣的藝術，由直接的背景，或產生藝術的氛圍氣中，浮影地顯示出那社會的藝術的特性。這方法過去的卓拔的藝術藝術，史家做得非常之好。當然，單是這樣而不進入到支配關係或生產關係，是他們的不充分處；但反之，立即只顯示出物質的地盤，而對於作爲包圍着這種藝術的氛圍氣的意識形態，毫不加以描出，也依然是抽象的。讀弗理契的歐洲文學發達史和藝術社會學，便懷着某種不滿足的有時是空疏的感覺，正是因爲缺乏這點的緣故。以前我國的唯物論藝術家在這點上也似大有缺乏，不，確實是缺乏的，在這一點上有很多的場合正當地值得受觀念論者的輕蔑和攻擊。

但這事如果單是指摘了正當的階級地盤，而丟落了中間的意識形態的說明，那也許只是不充分而已。可是實際上這事並不止是不充分，而是陷入於歪曲事實的公式主義，陷入於完全的錯誤裏的。因爲，在這裏沒有認識到意識形態在某種程度上對於社會的地盤的獨立性的事實。弗理契雖則設定了經

濟——階級——階級心理——藝術的關係，但這關係是被當作固定的直線的東西。可是一看歷史，則在經濟上，政治上落後的社會，也有因與先進國隣接的地理的事情而能在文化上進步的（產生哥德、席勒、黑格爾時代的德意志），還有經濟上雖然進步，但爲了缺乏文化的傳統，而難以產生偉大的藝術家 and 作品的（美國的事情部份地可目爲一例），意識形態對於社會地盤的這種相對的獨立性，也顯出了把意識形態的擔當者，科學者和藝術家——智識分子——一義的還原於一定的階級地盤的危險。這已如上頭所說過的一樣了。

要之，這種複雜的關係，在弗理契的直線的藝術社會學上，爲了要容易地適用公式，常常勉強地被還原爲單純的東西。

### 三

以上列舉了弗理契主義的缺憾之要點，但第二和第三點，主要是由於沒

有具體的在全體的關聯上去抓住現實的藝術史的對象，而以貴族藝術，布爾喬亞藝術這種造好了的型（縱的關係）和階級——藝術這種公式（橫的關係），裁斷了現實的藝術史而來的，這在我國的唯物論藝術史家間還很常見得到。然而，第一點的藝術史與批評的分離，結局是雖然承認過去藝術的各自的相對的價值，但因爲沒有客觀的藝術評價的基準，所以既不能作過去藝術的評價，也不知道過去藝術使我們喜好的理由，而且不承認藝術的發展。實際上，藝術不但表現了階級的要求，還部分地反映了客觀的真理。因爲有客觀真理的反映程度之逐漸增大的事實，所以藝術的歷史並不是失敗的歷史，而是一種發展史；而且由於反映真理到那一程度這事，我們便能充分的來作過去藝術的評價，決不像弗理契所說，評價只能對着現代的藝術，過去的藝術，應該只是發現社會的等價而已；而現代的我們，其所以也能心服於那具有和我們的世界觀全然不同的世界觀的藝術家的作品者，實在是爲了有這客

觀的基準的緣故；這些事情，是兩三年來我國也已弄明白了的事實。我以為這是藝術理論的一大進步。而這一點，仍然是作為藝術史的方法論的弗理契主義之根本的缺陷。

但我在這裏所要說的，是這藝術的相對價值與客觀價值的問題，跟藝術上的世界觀與創作方法（現實主義）的問題，有着必然的關係的事實。現在從弗理契的藝術社會學中，取出一個例子來看看（二六四頁），在比較了埃及費〔瓦〕時代的兩個的彫像之後，有這樣的說話：阿納孟齊特一世的頭，全然失掉了個人的特徵，在那裏只能看到，作為尊嚴的典型的王姿，有着彩紅的臉，飾着附髻的額。但另一方面西梭斯提里斯三世的頭，却是寫實地描刻着那有着狹的額，突出的頰骨，動物的下顎，老人似的眼，和口邊的皺紋等等的現實的人。如果提起這不同是從何而來的時候，那末，這是因為在後者的場合，屬於社會的下層而奉仕着支配階級的藝術家，通過了公式的封建形象的

樣式，而將自己的寫實的世界觀表現了的。即西梭斯特里斯三世的彫像中的矛盾，被看爲兩個世界觀的矛盾，被舉爲「藝術上的階級對立」的例子。可是這兩個世界觀的對立，是不可看爲矛盾的。照我的意思，這一屬於社會的下層」的作者的世界觀，依然不是當時的支配的世界觀以外的東西；而一時的破壞了這世界觀的框子，寫實的描刻了王像的，我以爲是這藝術家的特性的現實主義的看法。這現實主義的看法和世界觀是總應加以區別的。在這種場合，藝術家雖並非屬於下層而屬於支配階級，但倘是現實主義的藝術家，便一定能反乎自己的世界觀，多多少少的寫實的描刻着對象，這是事實。藝術是特定階級的要求的表現，同時又是客觀真理的反映，這事實實際上是由這世界觀與現實主義矛盾去說明的。不管所屬的階級如何，藝術家所或多或少的具有着的現實主義，是反映了客觀真理的。

然而在弗理契，這種世界觀與實現主義的矛盾是不能有的。一切的藝



術，都在自己的上面馱着一個齊合的典型的世界。藝術家任何時候都不能看到世界觀和所屬階級以外去。不，說任何時候是說得過火了，不能說沒有承認一個世界觀所裝不完的藝術的場合。剛才的西梭斯特里斯三世的彫像的場合就是這樣的，但在這場合，這作品的矛盾也是被作為兩個階級的世界觀之矛盾而被抓住，而不是作為世界觀與現實主義的矛盾去抓住的。這樣，藝術常被還原為特定階級的世界觀之一個或兩個的東西，由此，藝術的客觀真理的反映這事便被置之度外，藝術全然是意識形態論地被看察着。

弗理契的藝術史，是弄成藝術典型之單純的交替的歷史，藝術評價的客觀基準是丟掉了，藝術之史的發展是不提起了，這是由於他只在那世界觀的性格上去看藝術，毫不從那在某種節度上寫着客觀真理的藝術家的現實主義這見地去觀察；或者雖然考慮到主觀主義的，現實主義的藝術創作方法之根本的對立，也還是把它還原於世界觀的對立。因是，我想提倡如次的事：

今後的藝術史要把藝術家的世界觀與現實主義的方法之矛盾，放在最前面之處，本質上不消說藝術史應該作爲階級的世界觀之爭鬥史去把握，不是單把這種世界觀的鑄好的圈型交替地接貼，而是極力解明這些制限的世界觀，對於描寫客觀真理的現實主義，成爲怎樣的桎梏，加以若干的制約；並且批判的世界觀，是在怎樣的程度上把它解放了的。

在此，最要者是在本質的矛盾上把握藝術作品，因之，對於早成過去的藝術作品之具體的研究，較之現在更有必要。而那背景的經濟的，政治的事實，風俗習慣，和別的姊妹文化的狀態之具體的研究，也較之現在更多地被要求着。

將藝術史從來比較一下而強調這樣的觀點，不但可以脫離歷來的歷史研究之公式主義與相對主義，而且藝術史的研究，也能真正地與現在的以世界觀與創作方法之問題爲中心主題的藝術理論研究聯結起來。



## 蘇維埃亞細亞之詩的評價

C·克尼茲

### 一 中央亞細亞之歌

#### 特爾克門的二詩人

#### 開羅里夫和尼亞索夫的歌唱

我們達西克歌唱望見的

歌唱望見的青的馬駒……

假如在蘇聯數字或統計的成果上，找到客觀的標準，而且最明確地顯示着蘇聯民衆的反應的，那就是他們的民謠，故事，戲劇和文學。在這意味上，像右兩行最初的民謠作者，無名的達西克人那樣的歌謠，實比革命以來

堆成山似的官廳的統計，或者由外國的旅行者，視察者，通信員的手裏到處所傳播的像圖書館似的解說書，還要多的多。「我們達西克歌唱望見的」，這樣民風純樸的達西克人，他們的直率 and 自由，也並不像文明的國民，文學藝術解說者所說的那樣。

當我們讀着蘇聯亞細亞的新文學或民謠時，我們不能不對於他們那素樸的聲明「我們達西克……」心裏有所感動的，可是對於這民族我們究竟見到了什麼呢？他們對於環境異常的變化又是如何地反應着呢？革命對於蘇聯同盟的數十個小民族的民謠，詩，故事，在調子，形式以及內容上又是起了怎樣的變化呢？在經濟的，社會的深切而且廣大的變化裏，那心理的，文化的上層機構又是起了怎樣的變化呢？牧羊的歌，情歌，紡綿的歌，什麼也一樣，表現在中亞的古民謠裏是如何的絕望，如何的悲痛，如何的憂鬱！有一個牧羊的人，在困苦漂泊的生活裏，如此地嗟歎着：「不絕如縷呵，苦的

淚」。另一個守着駱駝的人悲慘地歌唱着：

下月再下月還如此

我們還是趕着駱駝，

我的足傷破了，痛入骨，

假如我們打村旁路過，

告訴韃靼的老爺吧，

暫包一包傷痕，

就是粗裂的皮也得要呵。

還有歌唱「心臟和血潮」「越燒越大呵，大草原的火」的……用這樣悽慘的聲調歌唱着：

藜的葉子我們的飯，

如果葉子上虫虫襲滿，

我們可怎樣保住生的流連？

從民衆裏出現的中央亞細亞的詩人們，完全因襲着革命前民謠的調子似的，歌唱着他們的過去。那麼，特爾克門的詩人開羅里夫，在題名我過去的  
日子的一篇幽美的長詩裏，描寫着特爾克門村莊裏古老生活的黑暗的色彩：

我七八歲的冬天

我母親的暮境的年，

母親逝去不復回，

留下我零丁的孤兒，

便從那時起

我變成主人的奴隸，

步步趕着羊

一年中只回村莊一趟。

從黎明到黃昏

流光流逝的野色裏

我勤勞地追尋，

追尋羊和羊仔不休息……

休體息的主人的毆打，

在村旁的水濱哪，只有增加。

另一位特爾克門詩人，它亞索夫回想着：

我拉着吃青草的駱駝隊，

妹妹在駝羣裏打水，

可憐的女孩子統統知道了，

頰上滴打着泉水似的淚，

我的唯一的小朋友呵，

將要賣給何處的人兒！

諸如此類的詩作多的不得了，只是鬱悶的衰訴。連一點反抗的渣滓也沒



有。人生有如遲緩的步調，有如帕米爾的冰河，見不到什麼變化的。「貧而不折鋒稜，富者自喜其所有……富者有如樅木之強壯，貧者弱，如蔓草之難盤登於枝頭。」因此，總以上所說，「有如花崗岩……鐵錘回教之信仰一就挺然而立了。

## 二 最初的革命詩人

### 叛逆了阿拉神

#### 埃尼底悲痛的經驗

在達西克最初喊出反抗的呼聲的，是最早也最有聲望的作家兼詩人——埃尼。雖然在得幾台德運動前衛者們所澎湃着的反逆的氛圍裏，他的作品裏表現並不見得怎樣純粹，可積極的參與得幾台德運動的埃尼，可曾經一度體驗過埃米爾政府的慘虐。

現在在中央亞細亞還遺留着埃尼的二幅照像，一個兩肩上深深的凹下鐵

鎖的傷痕，披露出的那被苦刑摧殘的細弱的肉體，另一個背上崩裂着鮮血和肉塊，可以看到當時埃米爾牢獄裏皮鞭的暴刑。

也無怪埃尼的作品裏，對於野蠻的哈拉是那樣的憎惡，也無怪革命以來，爲了中亞的新生活和社會主義文化的鬥爭，埃尼一直是立在人們的前線。

在波斯文化的舊傳統裏根柢很深，有教養的中產階級出身的埃尼，無論在心理上或趣味上都免不了環境的限制，彷彿他身上背了些古香古色的重載。而在革命的道路上邁步。然而可是從上流階級華貴的戀歌，盡美盡善的修辭，宗教底地神祕主義，而主題的近代化，構思的革命化，語言的大衆化，這確實是他的異常的進步性。

一九一八年八月，當時從候哈拉亡命到達西斫德的埃尼，寫了一篇題名獻給可萊索夫退却後，被國王處死刑的弟弟雪拉節真的有名的詩。弟弟在別

人的刀斧下被斬首，在這聽到死耗的一瞬間，作者混亂的情熱的描寫着的詩，也就開始了。

像土劍穿透我們的胸膛，

切斷了我們的心臟，

奪去了我們的氣息，

我們的神情昏迷，

呵，打碎一切，所有的氣與力。

各八行三段末尾，再返複着悲痛的情調——

呵，親愛的朋友，弟弟喲，

我們的眼裏的明珠，

你逝去了，離開我們去了，

逝去了，呵，逝去了……

然而詩人混亂的情緒裏忽流放出激怒的烈火，燃燒着他的靈魂，靈魂裏

吼叫着復讎的誓語。

我們的誓語——打今天起

不追求一切名利，

不抹上笑顏讀書，

也不再下相棋，

弟弟呵死去，

人生慘淡，月光也長了雲翳，

恩寵的駿馬馳聘中天逝，

從此以後——我們

不唱薔薇花的歌

不唱戀的歌

甘美的歌也不唱

也不把歌唱放在甜蜜的夢境上。

從此以後——我們的歌聲裏

燃燒着復讐的火，

忿怒的火燄是我們的歌。

呵，親愛的朋友，弟弟喇，

我們的眼裏的明珠，

你——去了，離開我們去了，

逝去了，逝去了呵……

詩人在忿怒悲痛之餘，向着「天上的支配者」投以激烈的非難，在絕望的淵深裏叫着「神呵，這個罪過你得負其咎，全部在你身上呵」，可是，「虛無飄杳的太空，冥冥然……」天上的支配者並沒有回答。豁然地，詩人覺悟到個人的損失，個人的悲衰，不過是全國土的苦難和恥辱的一部份，爲了國土流血，也爲了國土而歌「呵，祖國喇，「埃尼歌」吊着——「此地塗滿了血的花，也塗滿了夢的花呵。」從絕望的深淵裏望見了希望的曙光，像這種恐怖的情形當然不能永久地繼續下去。過去受着欺凌壓迫的人民而今

站了起來，那些王公貴族的支配者——在黑暗的海裏溺死，結束了他們的罪惡罷！。

這首詩的結尾，反映着在革命的初期，小布爾的得西亞台德的二重性的心理狀態。直到一九一八年，埃及還是道道地地的回教信徒，詩的起首對於阿拉神的反抗，只不過是一時的興奮，詩的末尾才湧出來新的希望的光芒，於再是向着阿拉神——

呵，神喲，卑賤的國王王冠上，

在宮庭的屋脊上徜徉，

呵，神喲，從恐怖的監獄裏

把我們引救出，

叫那些卑賤的王宮大臣

在我們奴隸的面前齊跪雙膝。

二一年以後，他所祈禱的果然實現了，被壓迫的人民已站起來了，宮殿裏

的王宮大臣也從宮殿裏的台壇落下來……在他們昔日的奴隸的面前跪下了。然而，這於阿拉神有何關係呢？達西克大衆所敬愛的詩人埃尼，這人民解放的偉大的奇蹟，在阿拉神和豫言者們慈悲的手裏，並沒有得到若何的幫助，而是在蘇聯同盟的指導之下，在達西克勞苦大衆的熱情的擁護之下，才完成了這偉大的任務，這是大家所週知的鐵一般的事實。

### 三 自由的歌聲

達西克的詩人斯卡依里

特爾克門詩人卡爾伯威夫

中亞的詩人蕭·瑪那伯爾

「用眼注視着達西克的世界」達西克的歌人斯卡依里引感着我們。

看得見新郎似的光彩新盈的都市？

聽得到歡欣鼓舞的新郎的歌詞？

聽——推動機響了，

自動車<sub>1</sub>在馬路上滑溜溜，

鐵的車在烟雲杳靄中馳走……

斯卡依里歡喜電燈，歡喜「在達西克人的手里操縱」着的，他更急迫地催促着我們。

看那兒太陽西沉，

沉入老百姓的小屋，

你聽見了他們的歌音？

看收割機的影子在跳舞……

「哎呀，看哪！」老百姓唱歌了……

射過蒼空的自由的太陽！

自由的春水的流暢，

歡呼的聲音震動青幽的山壑，



到處瀰滿我們蘇聯人民的歌……

全世界資本主義支配下的國民們，正對着苛政專橫，饑餓，賣淫，恐怖等川流不息地落淚時，蘇聯中央亞細亞的「動人的調子」的詩人們可在歌頌着他們的新的自由，歌頌着飛行機，歌頌着未來的美麗的日子，歌頌着伊里奇。

聽見了前面歡呼的聲音嗎？

達基奇斯丹呵，

光明的日子就在跟前喲，

達基奇斯丹呵，

前面的日子來到了！

你歡舞歌頌的日子，

呵，那遼闊的山野，遍野的礦石，

年青的達基奇斯丹呵。

這是目前蘇聯中央亞細亞覺悟的諸民族間最普遍的詩的情調，也是最顯著的詩的主題。他們歌頌着他們的新的自由。由於革命而起的一種解放感，自然而然地表現在蘇聯同盟所有民族的言語裏，表現在無數詩歌和民謠的歌裏。

「朋友喲，我們的朋友喲，我們親愛的朋友喲，」特爾克門詩人卡爾伯威夫，這樣歌頌着第十七回革命紀念日：

這天我們歌唱新放的花蕾，

古老的世界從記憶裏消退，

我們手中紅的薔薇花，

像火燄，像新世紀初生的娃娃。

我們忿怒的血，可汗的黑的血。

會溢滿沙漠的邊涯，像血的海，

可是這嶄新的紅薔薇，  
開出我們生命的花蕊。

一歲……十一……十七……歲過去了，

每歲的鬥爭尖銳的刀鋒，

特爾克門尼亞呵，我們的國土，

我們蘇聯的祖國，

像歡欣的花，在你面前

開結着新生命的花朵。

那麼，那麼歡呼罷，

把歲月沉在××主義的侵潤裏罷！

自由之歌的大部分差不多全含着過去「慘酷的日子」和現在「侵潤的日子」的對照，而中亞的詩人蕭·瑪那伯爾，如何的述說着他歷經「棒打……

投入暗坑中……不進飲食的廿四日夜，饑餓中打發日子過去。」他望着汗王的僕役們：

……然而，我的心呀

就是颶風也鎮壓不下。

我對着你們高歌，

你們想着謀害了我？

愚蠢的東西們喇，

我已覺悟了運命的教條。

從貧者的身上掠奪，

奪去了他們的餽餽。

眼看那日子就到了，

像連枷下打着成堆的燕麥，

是把你們追出城外的日子。

（兵士來到我們的村前，他們來搜尋那些謀叛，我的父親就在回教寺門前被斬。）

愛馬呵，登上反逆之丘，

看遍地的火焰和烟縷，

像馬隊乘風飛去，

過去的足跡已經消失。

（怎樣想過去的日子呢？專政者的專橫，血的日子，革命，剷除狗兒們殘暴的日子？

我從心臟裏歌頌新時代。）

呵，達西克的大地，喇你的日子來了，

暴烈的時代已去，你的日子來了，

我耕種的機器，的日子來了，

呵，蘇聯的人民，喇，你的日子來了。