

國家圖書館



004636839

新興文藝理論

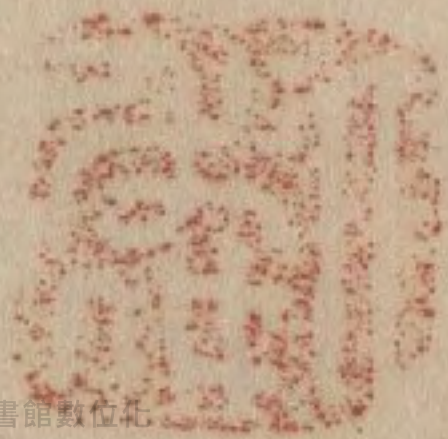
理論與批評

林伯修譯



前夜書店

上海前夜書店



理論與批評

林伯脩譯



60066



理論與批評

目錄

- 1 理論與批評 俄國高根著
- 2 普羅列塔利亞藝術底內容與形式
日本藏原惟人著
- 3 到普羅列塔利亞寫實主義之路
日本藏原惟人著
- 4 關於馬克思主義文藝批評的任務之大綱
俄國盧那查爾斯基著
- 5 日本藝術運動的指導理論底發展(附錄)
日本田口憲一著

國家圖書館



004636839



理論與批評

高根著

(一)

無產階級文學底概觀，如不引用我們底評論界對於這種文學底意見，——最少其主要的東西——到底不能說是完全的東西。無產階級不但使自己底詩人及小說家前進，而且對於文學的理論底發達也給與強烈的衝動了。但是直到今日，甚至我們底大家，對於無產階級文化乃

至文學底存在還沒有確乎不拔的定見。在這種關係，討論無產階級的文學者，分爲二個反對的陣營。不消說，在這互相反目的兩者之間還自占着中間陣地的許多評論家。

托洛茨基和瓦浪斯基底著的擁護者方面底見解，可以總括爲：無產階級底歷史的使命是爭鬥的事。即歸着於無產階級底使命在於準備爲創造沒有階級的社會底鬥爭；其次無產階級底專政期是短促的鬥爭期，因而在這短期間期待着特殊的無產階級文化底創設是困難的，並且也沒有強期望牠底必要；最後伴着共產主義的制度底確立，人類底歷史將見從來未曾知道的新的共產主義文化和新的藝術底隆盛。他一見解（瓦進，列伯得夫，波利安斯基，烈烈威支，羅得夫，台明，培特尼，“拿波士特”一派，以培賽勉斯基及其他爲代表的“年青的親衛隊”及邁

斯基)却反對托洛茨基而主張着，無產階級在今日的鬥爭過程應該建設自己底新的文化，而且事實上無產階級，不消說已有牠底哲學的及經濟的體系，及爲他們所創造，所堅固地接種而且成爲新的文化底萌芽的幾多新的生活樣式，並且也已經有新的文學。最後有立在中間的見地的許多文學者 盧那查爾斯基，在某種意味布哈林也是)。因而關於這個問題底論爭，帶來了豐富的結果了。所以我們在本書（無產階級文學論）底結論，認爲有把無疑地注進新的光明於社會的環境和藝術的創造底關係底主要的意見在這裏介紹一下底必要。

托洛茨基在其所著“文學與革命”中底一章“無產階級文學”給與第一個見解以最光輝的深刻的論據了。這裏試引用牠一節。

“各個支配階級創造自己的文化，因而又創

造自己的藝術。依據歷史所告訴，有東方及古典的古代底奴隸制度的文化，歐羅巴中世紀時代底封建的文化，及今日在漸次征服着世界底資產階級的文化。那麼，無產階級也不可創造自己的文化和自己的藝術這個問題就自然要發生了。

但是，問題不是像一見那麼樣單純的東西。奴隸所有者握了支配權的社會，存續了幾個世紀之久。封建制度也是同樣。資產階級的文化，就只從牠公然而且急激地發現了的時代即文藝復興期算起，也保有五世紀間底存在，加之牠達到全盛的時期是不會比十九世紀更早，正確點說就在十九世紀底後半期，以支配階級為中心的新文化底構成如歷史所證明一樣是需要許多歲月，在階級底政治的沒落之前底時代才達到完成之域的。

直接了當地說，無產階級有充分的時間可以創造無產階級的文化麼？和奴隸所有者，封建領主，資產階級底制度和異，無產階級把牠底專政看做短促的過渡時期。我們每責備對於“向社會主義底轉換”太樂觀的見解底時候，以為亘於全世界的社會革命底時期，不是幾個月，怕要繼續到數年或數十年。要之，是要數十年的。但不是百年，而且也不是千年。無產階級在這個期間內果能夠創造新的文化麼？在這一點生起疑念的，從社會革命時期是一個殘忍的階級鬥爭底時代，其間破壞要比新的建設占着更大的地位這件事說來，也是極其當然的。無論怎樣，無產階級自身底主要的精力是要傾注於政權底獲得和爲保其存在與將來底鬥爭上勢難猶豫的必要而維持，確立及適用其政權。但是，無產階級到達牠自己底階級的本質底最高底緊張和其整

個的發現的，結果也在把計畫的文化的建設底可能性引入到這樣地狹隘的範圍的這個革命時代。反之，新的制度越發充分地被保證着脫離政治及軍事的動亂，又文化的創造底要件越發有利，則無產階級，便越發脫去其階級的特質即廢止其為無產階級，而溶解於社會主義的共存之中。換句話說，在專政時代關於新文化底建設即偉大的歷史的範圍的建設事業是連想都沒有想及的。不但這樣，在專政底鐵似的壓迫底必要消滅的時候該到來的在過去不見比類的文化的建設，早已沒有階級的性質。從這一點看來，可以總結論說無產階級的文化不但現在不存在，即將來也是不會存在的。關於這個，絲毫沒有可惜的理由。無產階級之所以掌握政權，為的是要永久地絕滅階級文化，而開拓着到人類文化底進路。我們往往容易忘記了這件事。……

文化是全社會，或至少代表着其支配階級底知識和能力底有機的綜合。文化是把握而且網羅人類的創造底全領域，而給與牠統一和體系的東西。個人的成就，是在這水準之上漸漸升高而漸次使牠向上的東西。

這樣的有機的關係在現在我們底無產階級的詩歌和整個的勞動階級底文化的創造之間果存在着麼？不存在，不消說是顯明的。各個勞動者及團體，被併合於資產階級的知識階級所創造的藝術，現在十分折衷地在利用着牠底技術。但是，這不是爲着表現自己底無產階級的內面世界底緣故麼？不幸成爲問題的是，那不是這樣。在無產階級詩人底創造，只靠藝術和整個的文化底發達底深的關係所與的有機性是不夠的。那雖是天分豐富的，或天才的無產階級的文化的作品，但不是無產階級文學。但是，那萬一

不會是其源泉之一麼？

不消說是現代作家底作品中可以看見許多底種子，萌芽及源泉。遙遠的將來底細心的子孫會從這些引出向着未來底文化底種種的流派底線索吧。恰如現代底藝術史家從教會底禮拜劇向易卜生底戲劇。或從僧侶底繪圖向印象派及立體派追跡各個底徑路一樣，在藝術底經濟學，如在自然底經濟學一樣，什麼東西也不會失掉，一切和一切被結合着。但是成於無產階級出身底詩人之手的現在底藝術，還遠達不到依着“將來底社會主義的文化底要件底準備行程——即大衆底振興行程——所應該走的”計畫而發展着的地方。

杜保夫斯基 (Dalcov y) 在其論文攻擊無產階級詩人底團體，招了他們猛烈的反抗。在那論文中，依我看來，雖也有可疑的思想，但表明

着許多真理。那雖刻毒一些，但在根本上却是無可辯駁的真理。杜保夫斯基底結論是；無產者的詩歌不在“鍛冶廠”之中，而在於無名的作家所寫的工廠底壁報之中。在這個結論之中，也還有正確的思想，雖然被逆轉地表明着。如果用這種論法來說，可以說無產階級的沙士比及歌德現在尚在什麼地方裸着足跑向初等小學去上課呢。無疑地工廠詩人底藝術，在關聯着勞動大眾底生活，風習及利害的意味上是非常地有機的。但是這仍然不是無產階級的文學，只是把無產階級的文化^的向上底分子的行程表現於文學吧了。如我們已經說過的一樣，這不是可以同一視的東西。勞動通信員，地方詩人及譴責者施行着偉大的文化事業，同時在把土地弄得柔軟，以為將來底播種底準備。但是有全價值的文化的藝術的收穫，恐怕——幸而！——是社會主義的，

而不是“無產階級的”吧。

普列特涅夫(Pletnev)在論“無產階級詩歌底道程”底有趣的論文裏提倡着這樣的思想，即無產階級詩人底作品，不拘其藝術的重量如何，已因為牠與其階級生活底聯絡而有意義，而普列特涅夫頗以自信指示着在無產階級底詩的創造底範圍的作品，表現着隨伴無產階級的生活和爭鬥底一般的進行之勞動詩人底氣分底變化。普列特涅夫以此力說，無產階級底作品——雖非全部但其多數是有意義的文化的記錄。但是，這還不是意味着牠們是藝術的記錄。“如果說這些詩是薄弱的，舊式的，無識的，就是那樣也好”，普列特涅夫批評着一個從祈禱底氣分升至革命的鬥爭氣分的勞動詩人說，“但是，因此，不能認識無產階級詩人底生長底道程麼？不消說，就是薄弱的詩，就是沒有彩色的詩，甚至於

無識的詩，都能夠現示詩人和階級底政治的生長底過程，而且也能夠有無限的文化的表徵的意義’。但薄弱的詩，尤其是無識的詩是不成爲無產階級的詩。爲什麼呢，因爲牠們概不成爲詩底緣故。尤其有趣的是，普列特涅夫把勞動詩人底政治的發展看做和階級革命的增長並行而研究之，同時公平地觀察着最近，尤其是從新經濟政策實施以來，無產階級的作家開始離開階級的事。同時有了對於形式的問題和小市民性底傾向的“無產階級的詩底危機”，依着普列特涅夫底說明，是由於詩人底政治的教養底不十分和黨對於我們底注意底不周到，其結果，詩人們“經不起資產階級的意識形態底大壓迫而屈服，而且現在還在屈服着”，但是，這個說明，顯然是不充分的。所謂我國（俄羅斯——譯者）有資產階級的意識形態底大壓迫存在着，是什麼

用意呢？沒有誇張底必要。黨是否能夠為無產階級的詩比今日所盡過的盡着更多的力呢，我們不想來爭論這個。但是，只以為這個是沒有論透無產階級詩這種東西欠缺抵抗力這個問題。那恰如無產階級詩底不充分的力不為熱烈的“階級的”表情（如“鍛冶廠”底宣言底樣式）所補償的一樣。問題底本質，在於革命前期及革命初期末無產階級詩人對於其詩的作品，不是以對於有一定底法則的藝術底態度，而把藝術看作訴說悲苦的運命，表現自己底革命的氣分的一個方法。無產階級詩人們接近作為藝術及技術底詩歌只在這數年，就是從緊張的同胞戰鎮靜以來底事。於是無產階級知道在藝術底領域還未創造文化的環境。但是，資產階級無論好壞這樣的環境是存在着。但是，問題底本質，不在於黨或其上層“不給與十分的援助”，而在下層沒

有藝術的準備。藝術和科學一樣需要準備。在我國(俄羅斯——譯者)無產階級雖有足以保證其政治的文化但沒有現成的藝術的文化。當無產階級詩人們在以一般的鬥爭為事之間，他們底詩歌如前述一樣，有革命的記錄底價值。但是，一經在詩人們底目前提起技術和藝術底問題，他們便不得不為着自己開始探求新的環境了。在那裏恐怕不是單純的不注意，而是有更深的歷史的動因。但是，這動因决不意味着進入了危機底圈內的勞動詩人們為着無產階級底緣故枕籍而死亡了的事。我們相信最少有人會在這危機之中堅固着自己。雖然，這也不意味着現在底勞動者詩人底諸團體負有奠置新的偉大的詩歌底確乎不拔的基礎底使命。恐怕這該成為同樣地在於不能不通過自然到來的危機的運命之遠的將來底後嗣底分下的東西吧。為什麼呢，因

爲以階級底不十分成熟的文化爲基的團體及俱樂部底思想的文化的退化，動搖及過失，許還要繼續許久底緣故。

單只文學的技術底研究——是必要的階梯而且是需要長期間的階梯。技術在沒有牠的人最尖銳地表現着。如就許多少壯的無產階級作家說，可以不憚斷言：不是他們支配着技術，而是技術支配着他們。在那天分最高的人看來，這不過只是發達底障礙吧了。沒有征服藝術的人，不消說夠不上“不自然的”模倣家，甚至看來像個小丑。但是，因爲這個緣故，便斷定資產階級藝術底技術對於勞動者是必要的，這就未免奇怪了。然而許多人迷住在這一點。說着“那末，縱使歪曲的東西也好，把自分底東西，親近的東西架與我們吧”。但是，這是贗鼎，是虛偽。歪曲的藝術不是藝術。因而在勞動者不是必要的。在牠

底本質充分地含着對於大衆底侮蔑的“歪曲了的”態度，這是對於階級底勢力抱着有機的不信而於“一切順利”時不憚阿諛以取媚的特殊的政客所最得意的。也有真的蠢物做做這樣的煽動政客而返覆着這似是而非的無產階級的單純化底方式。這不是馬克思主義而是僅披着“無產階級的”意識形態之皮的反動的民粹派底思想。藝術在無產階級看來，便宜的東西是不行的，應於必要而從敵人學習的事，自然要伴着危險，但是必要的。不能不學習——尤其是 Proletcult

（無產者）底組織底意義，那不應該以怎樣的速度創造新文學來計量，而是應該以他們（自階級底上層爲始）在什麼程度，影響於文學的水準底向上的事來計量的。“無產階級文學”和“無產階級文化”的術語，因爲牠誤把文化的將來推進今日底狹隘的圈內，僞取着遠景，破壞着比

例，歪曲着尺度，培養着最危險的結社的傲慢，而是危險的。

可是，如果無產階級文化拒絕了這些術語，Proletcult 將怎樣辦才好呢，假定 Proletcult 是意味着爲無產階級底啓蒙卽爲使勞動階級底文化的水準向上底頑強的鬥爭。實際，Proletcult 底意義，就是這樣地解釋，絲毫不會減少牠底價值”。（托洛茨基著“文學與革命”一九二三年，莫斯科）

（二）

其次，我們在瓦浪斯基底論文“關於無產階級藝術與我黨底藝術政策”（評論集“藝術與生活”克魯格出版社，莫斯科，列甯格勒，一九二四年）看到同樣見解底發展。

“有時可以看到，最近特別執拗地陳說無產階級藝術之事要灌輸更生動的而又是現代的內

容于這一概念之中。他們不在討論社會主義的超階級藝術，而在討論過度期的無產階級藝術。即以反映新階級底世界觀爲自己底使命的文學。‘無產階級文學者，是稱要使勞動階級與廣汎的勞動大衆底心理和意識副于無產階級底終局底使命般地組織着的文學’。（‘十月’團體底綱領）有以資階級的眼光觀察世界的資產階級文學，有中間階級的文學。因而沒有沒有以無產階級的眼光觀察世界的文學的理由，論者說。

誠如所言，有資產階級和貴族底文學者。他們底作品反映着那些階級底意識形態。也有勞動文學者。但是，在許多場合不是勞動者——不消說他們底作品，在反映着無產階級底意識形態。但是絕對地不能說因爲這個緣故，所以我們就有無產階級藝術。試拿列翁，托爾斯泰底“戰爭與平和”來說。要寫這樣的作品，除開藝術家

底天稟之外，舊貴族底生活和文化存在着而且牠已經多少堅固地被組織着的事是必要的了。例如，貴族底家庭啦，莫斯科附近底領地啦，彼得堡底宮殿啦，莫斯科底別墅啦，以及管地的，農奴，地主，年貢，一切具有特別的“色調”，秩序和風習的經濟的，政治的，家庭的生活，是不能不把牠取材了。而且，本能的反動，風習，其次見解，道德的規範，意見，定見，藝術的趣味，科學的智識，信條，迷信，疑惑等底複雜的綜合以上部構造之形聳立在這些組織之上的事也是必要的，安德萊，保爾孔斯基，披埃魯，克托左夫，德尼索夫，拿他沙及其他的人物都是生在這樣的制度之下，被鍛鍊出來的。他們吸受着當時底支配的本能，知識，規範，趣味等之被複雜而且有機地組成了的法式，于自己之中而且爲這個所教育了來的。于是成爲問題的，不是單純的意識

形態，而是這個完全的獨自的文化底綜合。藝術家是和數世紀之中建築起來而且大成了的文化有密接的關係的。關於資產階級的藝術也可以這樣說。資產階級的藝術，是置其基礎于數百年間底資產階級的文化。而且這文化，不是單純的思想，而是于被鍛鍊了的本能，習慣，手法和思索法，道德的及藝術的臆說等之外，更加上了作為基礎底生活組織的總體。

那末，在文化的領域中的無產階級底問題是如何的呢？如上所述，勞動階級，尤其是在俄羅斯，是文化底繼子。因為這個緣故，專政時代的第一使命，在于勞動階級占有過去的文化底遺產。如依這個看來也可明白的一樣，在我國現在什麼無產階級的Comuniism的文化也沒有，而且也不能有。目下底問題在于攝取舊文化。沒有成為不可分的連鎖而入于本來的文化底概念

之中的本能，習慣，方式等底複雜的成分以上，資產階級貴族藝術和所謂現代的無產階級的藝術是不能同日而語的。爲什麼呢，因爲前者以數百年底文化爲基礎，而後者沒有那個的緣故。要之，今日沒有無產階級的藝術，而且也不能有，在今日舊文化和舊藝術底獲得的事是我們當前底使命，事實存在着的東西，就是無產階級最初接近了的資產階級的文化和資產階級的藝術。今日資產階級在傾注全力使用其文化的及其他一切的方法要使俄羅斯底勞動者喪失他們已獲得的可能性。爲着這個目的也在用着儘可能的力量來利用藝術。而在一方面，有爲着無產者底終局底勝利在努力去占有這些遺產的勞動階級和共產黨。和這個相應，有 Communist 作家。他們底使命不能不在于爲這個目的去占有過去的藝術，而把資產階級對抗無產階級底武器

——藝術，變為無產階級對抗資產階級底武器。像內戰時勞動者不管大砲，機關鎗和坦克（Tank）為資產階級的社會底生產品而用牠一樣，Comunist 作家也不可不為獲得勝利而利用舊藝術。事實也是這樣的。但不過叫做無產階級的藝術的東西不過是，不是有益于資產階級而是有益于無產階級地，有着獨特的目的意識的從來的藝術。我們的無產階級的藝術是全然在這個“古物”的圈內的。第一無論怎樣的無產階級的作家，其了解自己底使命者，一定要以以前達成了的藝術的發見和獲得為基礎而活動。無產階級作家不能不時常不變地以內容底多樣而且豐富的過去的藝術為其研究的目標。並且利用牠以為“補助”。如果無產階級作家蔑視從來的藝術所給與的東西底價值，或不把牠考慮，那末，他將不能給與如何的顯著的藝術的綜合，如

何的藝術的風範(Type),如何的新的作品吧。沒有知道普拉頓,加拉他埃夫,伊凡,埃魯摸拉埃維支及其他柴霍甫底農民們便不會描寫今日底農民吧。又沒有知道郭哥理,烏斯平斯基,絲柴德林,關於現代蘇維埃底官吏不能給與我們何等價值的東西。沒有吸收過去的許多藝術的結晶以上,則對於在從來底文學差不多不能發見何等的反映的現代底勞動者。現在底Comunist也難於接近吧。知道沙士比亞,塞爾凡底士,哥德,托爾斯泰,陀思妥夫斯基及其他是必要的。在現代底無產階級的文學,例如在散文底領域,發見嚴密的因果關係和傳受關係決不是困難的事。

其次,無產階級的作家,當把藝術的資料制成作品之際在用着舊方法。他對於現代底讀書者第一也在其中豫想着支配了資產階級的社會

底讀者的最文化的要素，習慣，知識及感受性底現存。現代的新奇癖，熱心的言語工夫，文章底拍擊力，在底壓搾，力學性，韻律底解放等，這些一切都是和過去所做過的沒有何等相異的改革。這些東西無論是怎樣地重大而且適于時宜的處置，也澈頭澈尾地被以強固的根和舊藝術聯結着。

那末，新的內容，新的世界觀是怎樣的呢？都市主義，工業主義，宇宙主義及其他，無產階級的作家時常要和過去底藝術隔離而使用着的東西，不過是資產階級的都會文化底產物，而且是不出其範圍之外的東西。在那裏沒有什麼根本地反對舊藝術的東西。現代的無產階級的詩人及作家在努力着從他們自己底作家品之中驅逐去森林底精靈，屋宇底精靈，天使，諸神，教會及原始的汎神論等一切底魔性。這是非常地好

的。但是，在英國有位叫做衛爾斯的作家。他的可驚的幻想，全都是出于機器，飛機，化學及物理的東西。今日我們的詩人和作家們還在論爭着的，就是很早為這一機器底空想家所做過的事。都會生活底力學性……在美國底作家亨利底小說中，在現在還不能忘記我們底寂靜的平野，森林，小森林的俄羅斯底都市底讀者看來，會跑出使眼睛發暈的許多迴轉木馬，電影，人物底出沒，街上底雜沓和騷擾來。又，試想起像衛魯哈連，喔特，哈特曼，奧斯卡，王爾德似的作家，而把他們底基調與現代底無產階級的詩人和作家底基調對照着看看——這麼一來，便不難于了解無產階級的作家是由如何的根本的藝術的要素構成着。

然則，和資產階級和農奴所有者相異，只有勞動者有着而且漸漸在勞動者之中成熟着的新

的感情，新的氣分，新的意識形態即集團的結合，紀律底精神，無產階級的連帶心，國際底精神，馬克思主義的世界觀及其他是怎樣的呢？不消說，無疑地這些是一切的。但是，這些每個都是新的文化，因而是新的藝術底前提，但不是文化自身。到達文化前途還很遼遠。集團主義，國際主義，馬克思主義在資產階級社會之中，也存在着了，就是今日也存在着。但是，在這一社會資產階級的文化及藝術是支配者了，而且現在在支配着。無產階級底獲得政權使無產階級占有這個文化，同時又在給與使藝術適合于國際主義，馬克思主義及其他的可能性。但是僅此而已。而國際主義，無產階級的紀律，馬克思主義，其自身為資產階級的社會底產物，而以這個社會底文化為基礎而發達的。這些東西在社會主義的社會底文化中是只作為要素而加入，這些

東西再被溶解，而其製成的合金是和這些要素異了質的別種東西。

一句說話，在我國在如資產階級的藝術存在着的意味上，無產階級的藝術是全然不存在的。以這些作家及詩人在其作品之中反映着 Comunist 底思想這一理由而把無產者及 Comunist 作家底現代藝術看做和資產階級的藝術反對的獨立的藝術的嘗試，是幼稚，是基于誤解的東西。爲什麼呢，因爲實際上，在我國無論怎樣，只能和舊藝術有機地而且繼承地關聯了的藝術即在努力適合于無產階級專政底過渡期底新的要求的藝術存在着吧了。意識形態的色彩毫不是變更事態的東西。又，不能給與根本地使這一藝術與具有優秀的文化的價值和權威的過去的藝術對立的何等權利。那不過是單叫做獨特的適合吧了。不消說，無產階級，資產階級，小

資階級無疑地各各爲着種種的，而且往往是反對的，目的在利用着藝術。但是，因爲這個緣故，便說不能不把藝術，科學及文化區別爲資產階級的，無產階級的，小資產階級的三種，是毫沒有理由的。爲什麼呢，因爲實際上，現在只有舊時代底文化，科學及藝術存在底緣故。有未來的社會制度底人出來始能在新的物質的基礎之上創造自己底科學，自己底藝術，自己底文化吧。在到那時候止底過渡期，尤其是在俄羅斯，“在我們看來對於創始時代只用現在的資產階級的文化就充分了”。

(三)

在托洛茨基和瓦浪斯基底反對者之中，我們可以在邁斯基(Maisky)底論文“關於文化，文學及共產黨”（‘蘇衛蘇打’一九二四年三月）看到擁護無產階級的文化 and 文學底發生底必然性

及可能性的最委曲詳盡的論證。邁斯基試行歐羅巴及阿美利加的經濟事情及革命的展望底解剖之後，結論着說，到共產主義的制度的過渡期是有充分的時日可以創造無產階級的文化。下面試節引邁斯基之所論。

“對於未來設定某一期限是頗困難的事。但是，在以上所引用了的議論之後，把全二十世紀看做世界的範圍底從資本主義到社會主義底‘過渡期’的事，果是故意的誇張麼？不消說，這一‘過渡期’將有其自己的發達底階級和過程，牠的形式，最初雖非常地遠於純社會主義，但會漸漸洗鍊着完成着而愈益接近於理想。但是，人類能夠看見廣大地展開着而且十分地實現着的社會主義底聖地，大概說來總要在二十一世紀吧。

這樣的在我們眼前的‘過渡期’底繼續期間，

無論怎樣的努力恐怕不會比半世紀再少吧。在這一點我是非常地和托洛茨基接近，他以爲“世界無產階級的革命是要二十，三十，或五十年的”。（“文學與革命”140頁）這樣的期間爲創造自己的文化可以說是過於短促嗎？又，這一期間可以說是介乎資本主義的文化和社會主義的文化兩種極端地不相容的時代中間的一種“無文化”帶麼？

我以爲不能這樣說。試引證二三事例看看。現代日本底全文化在五十年底歲月之間發達了。俄羅斯文化底主要部門——文學，音樂，繪畫，彫刻，演劇，最後科學——在約一百年之間發達了，如某種部門（文學，音樂，演劇）在這中間達到可驚的隆盛了。而且這是在帝政俄羅斯底緩慢的速度底發達！今日而且在現代的發狂似的速度底發展行程，要構成從現代發胎內生長了

的新的文化，半世紀（萬一再長一點也未可知，）是過於短促嗎？這樣的思想在我覺得極是可疑。

但是，托洛茨基還提出一個論證。問題不僅在‘過渡期’之短促這一點，同時說過渡期是“始終於白熱的階級鬥爭，其間破壞比着新的建設將要占更大的地位”。這種思想含有許多的真理，但是總歸不是全體通是真理。不消說，將來的半世紀將成爲歷史上沒有比類的衝突與由是而生的流血的破壞的戰爭底時代，這一事誰也不會懷疑。但是，在這裏對於事件的實際的看法是必要的。如果我們試在自己之前具體地描出‘過渡期’底光景，那末，我們一定會到達：將來的階級衝突與戰爭不是連續地或全般地實行着這個結論。恐怕亘於世界的戰線會有某一平靜的瞬間到來吧。鬥爭底地理的局限尤其是更易有的事。例如德國的革命雖要求着德國方面底

緊張的主力，但是不能不把這個看做更加減少對於蘇聯的重荷。日本的革命是應由日本國民首先負擔的。而在這期間，德國就是給與日本底無產者一切必要的援助，也可以在比較平靜的狀態中生活着。在這樣的情形，不可不發見且必會發見一定的力和手段來創造新時代底文化。我贊成這樣的思想——‘過渡期’底鬥爭狀態會有幾分縮狹了這樣的創造底飛躍，把牠弄成不很豐潤，甯可說弄成奉事的東西吧。這些戰爭狀態能夠在創造之上捺上某種偏狹的刻印。又，能夠附加大大的流動性和變易性，但是無論如何，說新時代不能在比半世紀短促的繼續期間創造自己的特殊的，只有這一時代固有的文化，是全然不能有的事。而且已經有保證這種確信的事實在。

究竟蘇維埃國家是什麼呢？世界從未見過

的共產黨是什麼呢；和資產階級的諸國底軍隊極端地相異的我們的紅軍畢竟是什麼呢？確實地被稱為世界革命司令部的共產國際是什麼呢？這些東西不是應該由‘過渡期’所創造的新的政治文化地基上的重要的磚石麼？

又，我們所慣稱着的‘蘇維埃的’的特別的國民經濟制度是什麼呢？在時代落後的農業國中的社會主義與資本主義的兩種要素底巧妙的結合的新經濟政策是什麼呢？這不也是同樣地在‘過渡期’底狀態中成長起來的新的經濟文化的地基上的重要的磚石麼？

其次，Marxism與Lenninism究竟是什麼呢？這些東西不是‘過渡期’與新的哲學文化重要的磚石和地基麼？托洛茨基關於Marxism這樣的說着：“只有在社會主義的社會——Marxism纔會從政治鬥爭底偏頗的武器變成科學的創造

底方法，變成精神文化底最重要的要素及機關吧。（‘文學與革命’146頁）在我想來，在這一點托洛茨基的意見完全不能說是正當的。不消說，Mar-xism 只在於被展開了的社會主義，纔能夠達成其完全的科學的意義。但是，就在今日，Mar-xism 也日益成爲‘科學的創造底方式’。在蘇俄我們正在Marxism 的精神的霧圍氣裏養成着現代人。這簡直就是意味着在五年乃至十年之後，我國底全科學的事業將感激於“資本論”三天才的著者的思想哩。

最後，赤色農民，結婚，埋葬是什麼呢？我們的反宗教的宣傳是什麼呢？又迅速地發達起來的勞動通信員運動是什麼呢？我們的無產階級作家是什麼呢？這些一切不是應該建設生活和言語的新文化的途上的最初着的着實實的一步麼？

在這個時候不可忽略的一事是：以上所枚舉了的成績底大部份是時代落後的，充滿了最大的苦痛和爲生活而奮鬥的最猛烈的革命戰爭的其一國家的僅僅六七年間底產物。那末如果文化的創造不是時代落後的一國所實現而是地球上底文化民族底全員所實現，又將怎麼樣呢？如果給與文化的創造的時間不止六七年而是五十年乃至六十年的歲月，又將怎麼樣呢？如果在這一期間外面的事情不像蘇俄般的慘澹，而是多少輕減而且適宜，又將怎麼樣呢？那時候又將怎麼樣呢？在那時候，我們不能夠期待着不僅‘過渡期’底新文化——經濟的，政治的，精神的——的萌芽而是牠底莊嚴的發達和構成麼？

依我的意見，是絕對地能夠期待的。如果能夠這樣，則牠果是怎樣的文化的問題當然就會生起了。

托洛茨基在他自己的著書底某一地方論着藝術這樣的說着；

“把勢不能不反映過渡期底社會性底一切矛盾的革命藝術和連地盤還未創造的社會的主義的藝術混同是不成的”。（文學與革命170頁）

的確是這樣。和這一樣地，把革命期底文化和社會主義時代底文化混同也是不成的。但是，所謂‘革命藝術’，‘革命文化’——簡直就是附與純然的外面的面目於這些文化，藝術。在和這個同樣的意味，也能夠說“過渡期”底藝術，“過渡期”底文化。我們是對於文化之社會的批判感到興味的。我們所不可不知的重要的事，就是：如何的社會階級將成爲這一文化底根本的建設者呢？

那末，如果從這種見地去接觸‘過渡期’所創造而爲托落茨基所稱爲革命文化的那種文化底

評價，便不能不完全明確地斷言：除稱那種所與的文化爲無產階級的文化之外不得有其他的名稱。因爲無產階級是“過渡期”底支配階級，所以能給與時代底全社會的及精神的生活以基本調子。而且能夠創造新的文化而於牠反映着自已的歷史的面目。不消說，無產階級的專政，許其存在底其他社會階級（尤其是農民）也同樣地在參加“過渡期”底文化底創造。但是，他們總歸要站在勞動階級底精神的霸權之下。不但如此，勞動階級將亘於廣汎的範圍利用農民之力於創造自己的文化。事實底論理，歷史的發達底論理是如上所述。

因爲這個緣故，我對於本論劈頭所提出的問題——無產階級的文化能夠存在麼？——現在始能解答。

不僅能夠存在，而且是必然存在。

但是，這樣的無產階級的文化是必然存在以上，則這作為文化底一環的無產階級的文學的必然存在也是很明瞭的事。

無產階級的文學所依以別異於其他的一切東西的根本的特徵只是牠底社會藝術的面目。那末，牠底面目是怎麼的東西呢？

我們沒有餘暇為未來的廚房編定詳細的菜單（Menu）。這是屬於未來的事體。我們不能沒有遺漏地豫測二十世紀中葉或末葉的文學底布地上的一切的環皺。但是，總而言之，我們就在現在，大體上能夠看到過渡期底藝術的創造底發達自行決定着的某一基本的路線。比方我們可以說我們所感到興味的時代會首先反映着無產者的精神的面目。而那些作者可以斷言即使不常是勞動階級的“肉的肉”但可說是其“精神的精神”。其次，我們可以說，和以個人主義為

其中核的資產階級的文學相反，無產階級的文學是澈頭澈尾以集團主義的音叉調律着的東西。在無產階級的文學，神祕主義，厭世主義和頹廢主義都是無關心的。甯可說在無產階級的文學能夠感觸着由地下湧出來的樂天主義的源泉。爲什麼呢，這是因爲勞動階級不是降落山下而是登上山上的緣故。無產階級的文學將着實地立足於地上而於大衆之中和大衆一道地生活着。但是，毫無礙於對於游星與游星底交通問題抱着熱烈的興味的部分。在充滿着偉大的社會的變革的“過渡期”底文學，不消說，戰鬥的氣分和戰鬥的要素很多。而作爲整個觀察的無產階級的文學這對於無產階級及一切的勞動者階級底革命的Energie（勢力）底向上給與很大的助力是不消說的事體。爲什麼呢，因爲，這不是要譏嘲瓦浪斯基，文學不僅限於爲生活底認識方

法而且同時是影響於生活的極有力的手段的緣故。

“過渡期”底無產階級的文學底一般特徵，在我是如上述般地觀察着。

我國今日這樣的文學已經存在着麼？

不，在我國現在尙未有這樣的文學。雖有其最初的微弱的萌芽，但文學自身却還未有。但是這是用不着驚訝的……。

無產階級不是榨取階級，而是被榨取階級。在資本主義社會底框內常像寺院裏的耗子似的貧窮了，現在還留在貧窮裏面。他們沒有充分地把力和手段分配於文化底發達的餘暇，因為這個緣故，他們由自己的貧窮中勉強分出來的僅少的力和手段，自然要傾注於那最銳敏而且不能猶預的要求底滿足即傾注於黨，職業組合及合作底設立。在舊社會底胎內，無產階級雖勉強

築起了其政治的經濟的文化底基礎，但差不多沒有餘裕可用於科學，哲學，藝術，及文學底發展。故法國底資產階級是以拉勃勤，模利葉羅夫，保馬爾舍，盧梭等為背景而到達了革命的。然而俄國底無產階級獲得政權後雖經過了七年還在不能不僅以自己底最初的微弱的萌芽為滿足的狀態……。

露骨地說，目下在無產階級的作家中沒有第一流的天才。又在無產階級的作家，藝術的技巧還是不足。許多人不過僅通過了修學的第一階段。但是，他們却有一偉大的資格。即他們有機地和無產階級結合着。又都無條件地接受着十月革命。

這裏要有一種極本質的注意。我之所謂無產階級的作家接受革命，與其說在指政治的容認毋甯是指藝術的心理的容認。那決不是同一

的東西。現代的小說家當中是有袋裏藏着黨員證的人。可是在藝術的創造底領域，他們却是公然或者隱密的“革命同路人”了，現在也是這樣。但是不管他們不全是黨員，而且他們當中底百分之幾是由知識階級或半知識階級入籍的人，現在在討論着的無產階級作家之中，是有藝術地心理地接受十月革命的人的。但是，這是不足怪的。無產階級的作家的大多數，是或由自己的過去密接地和革命運動聯繫着，或則是積極地意識地參加了現在的革命的人。

現在毫無可置疑的餘地了。即我們不能不於無產階級作家底喧囂而混沌的隊伍之中，找尋“過渡期”底新的藝術即和現代歷史底創造者——無產階級相調和的文學所依以生長的源泉。但是，這是屬於未來的。直到現在為止——無產階級的作家是困難的，而且關於必要的研

究不能不更深地思索着……。

(四)

無產階級的文學思想底熱狂的擁護者，有年青的批評家烈烈威支。他在許多的評論之中論證其見解。我們在這裏試引用他登在雜誌“拿波斯圖”第四號的論文“藝術上的共產黨底政策”中底斷片吧。

“無產階級的文化底建設(應於無產階級底使命而再改造‘藝術的環境’)是漸漸地把握着種種的領域的長過程。像托洛茨基自身所說的一樣，在無產階級‘有着政治文化’(‘普拉烏打’報，1923九月十六日)。所以在某領域，無產階級已經有牠自己的文化。那末，無產階級的文化是否存在的是無謂的徒費時間的問題。無產階級的文化已經被創設着，而且在某方面奏着凱歌了。而且會關聯於階級鬥爭和生產力的發達

底新的要求底發現，而傳播到其他的方面。無產階級的文化到階級消滅為止能夠展開到怎樣的程度的問題是一事實問題。因而，依着想像來判斷這一問題，完全是無益的事……爲要除去傾向無理解的一切暗示，有把無產階級的文化是什麼確實地公式化的必要。大體上頗有見識的人們，一經碰到這個問題，便往往急現着幼稚的老態。有些人一見像把描寫着無產者底生活的文學稱爲無產階級的文學。另一些人在問着：不是只有勞動者出身底作家所寫的作品纔屬於無產階級的文學麼？這都是錯的。瓦浪斯基公平地說着：

‘爲要真地是無產階級的，詩歌不必從無產者底生活汲取其主題。問題不在於主題，而在於創作底精神，即優越的氣分本身。但是，氣分像大家所周知的一樣，不是

能夠以思想及意志底任何努力而造成的。爲要使真的無產階級的詩歌發現，藝術家底心理不僅要是創造的而且不可不是無產階級的’。(文學概論141頁)

如果說及無產階級的詩人必須勞動者出身的問題，在這裏問題是可以和政治上無產階級底政治的意識形態底問題同樣地處理的。

在無產階級的文學底舊的公式之中最得當的是故人鮑葉爾，別沙利可底公式。

“我們以爲無產階級的詩歌是勞動階級的詩人所包括於形象的藝術的形式的勞動階級底思想及感情底發達”。(別沙利可及卡里甯共著“無產階級的文化底諸問題”“安持”社發行1919年93頁)

別沙利可底公式之所以貴重，是因爲他把問題從其力學中採取的緣故。如果以爲全無產

階級是只於鬥爭過程完成了‘爲自己的階級’，則勞動階級底詩歌漸 地接受其被完成了的形式的事實是沒有什麼不可思議的。最初無產階級的詩歌是溶解於小資產階級德模克拉西的詩歌，隨後經過長期間的過程底結果，終於變成勞動階級底前衛的藝術的意識形態底一隊了。在現在‘十月’團體綱領第六項所揭載的公式，富於現實的意義。

‘所謂無產階級的文學是指着把勞動階級和廣大的勞動大眾底心理和意識向着作爲世界底再造者及共產主義社會底建設者的無產階級底終極的使命底方向而組織着的文學而言’。

換句話說，無產階級的作家與其他的作家相異的地方，是和共產黨與其他的黨派相異的司樣。即‘從一方面，他們在各民族底無產者底

運動，高調着標榜着超越了民族性的整個的無產階級底共同利害；從他方面，他們在無產階級對於有產者底鬥爭所通過的種種的發達階梯，常擁護着作為整個的運動底共通利害；（“Communist manifesto”36頁）這一點和其他相異。不消說，無產階級的作家依其武器的藝術之助遂行了這件事。

現在要把漸漸生起的偉大的進步意識化的要求是絕大的。文藝是這意識化底最重要的武器之一。能夠遂行這樣的武器的使命的，只有以無產階級的前衛的眼光看着世界的文學即無產階級的文藝。

然而托洛茨基否定無產階級的文學底可能和必要，同時連這些底存在底事實也要否定。

‘如果我們把皮涅克和其“赤裸裸底年頭”一道拋出去，把謝拉皮昂兄弟和夫謝洛

德，伊萬諾夫，第賀諾夫，及保倫斯卡耶一道拋出去，再把馬牙可夫斯基，葉些寧等拋出去——那末，實際上除對於未來的無產階級的文學的未兌支票之外，還有什麼東西留下呢？（‘普拉烏打’九月十六日）

意識的盲目是不容易醫治的病症。實際，假如托洛茨基只見皮涅克及保倫斯卡耶而看不見里別丁斯基及格拉司漢夫，則我們除贈送適當的眼鏡與之外沒有方法。

說我國只有對於未來的無產階級的文學的未兌支票，這是說謊。這支票大部分已經兌現了。台明，培特尼，培賽勉斯基，亞歷山得洛夫斯基，格拉得可夫，利伯登斯基，基里羅夫，得羅甯，里耶司可，阿勃拉多威支，惹羅夫，哥羅特尼，槎得菲葉夫，沙模卑持尼克及其他許多人——假如這都趕不上無產者底普希金，總之在

藝術的關係上是不讓於保倫斯卡耶，斯羅寧斯基，曹斯前珂，尼基真及其他的藝術家。關於這個問題，有些懷抱頗適切而且公平的思想的人們的證言。窪勒黎，勃留梭夫，在一年前這樣的寫着：‘在無產階級的詩歌，1917—1922年底五年之間是組織時代。因為運動底意識形態，預先被決定了的緣故，這五年間底使命是新的詩歌，新的技術底工夫了。在中樞的詩人之中，已經有顯著地飛躍了的思想之詩人及詩歌底技術名人們（槎得菲葉夫，鄂斯峭夫，基里羅夫，格拉司模夫等，在其他少壯詩人之中是卡進）出現了。在他們優等的作品中，無產階級的詩歌已到達着獨自的形式（‘印刷與革命’第七卷，1922年68頁）’

安得黎1920年就和詩人保勒搭葉夫說着和這個相類和事。‘足下的詩歌與卡進，格拉司模

夫，阿歷山得羅夫斯基底詩中總有些新的東西……’而同時說明了‘一切都是新的，尤其韻律是新的……’（鍛冶廠第一號，1920年，20頁）。

於是乎，讀者可以知道托洛茨基以關於藝術上的共產黨底政策的自己的提案為建立基礎的一般的前提，大部分是謬誤的。和將來底社會主義藝術的建設全然沒有關係地，今日無產階級的藝術已經能夠被創設，而且不可不被創設的。事實上，無產階級的文學今日已經在示現着顯著的偉大。

（五）

其次，請從盧那查爾斯基（Lu uatschar-sky）底演說中引用二節斷片來。其一，是他在一九二四年五月九日俄羅斯共產黨中央委員會出版部所召集的會議底演說，其二，是在一九二五年一月七日無產階級的作家全聯邦大會的演

說。

“托洛茨基的關於無產階級的文學的意見是錯誤的。他不消說關於這一事是以依據着烏拉治彌爾，伊理齊的話為理由。烏拉治彌爾，伊理齊對於暗示着某一理論的意見，即‘意識為實生活所決定，因而資產階級的意識形態是為資產階級的生活所決定了，因為這個緣故，拋棄一切資產階級的遺產吧！’這一說抱了很大的恐怖的念頭。從這一點說來，便不能不全部拋棄我們的技術^o這裏潛藏着很大的謬誤是完全地明瞭的事。資產階級的生活包含着橫在我們眼前的許多疑問。為要解決這個，我們今日沒有現成的比較滿足的方法，但是資產階級却于多少得到滿足的程度把牠解決了。烏拉治彌爾，伊理齊極度恐怕我們會忘記這一事：拋棄資產階級的遺產中的貴重的東西而想出自己的東西。從這一

見地看來，他是連對於 Proletcult 也抱着危懼了。（聽衆的聲——‘他是怕懼波格達諾夫主義的。’）

他怕懼波格達諾夫主義，這一事，是因為恐懼在 Proletcult 之中能夠發生種種哲學的科學的退化，最後發生政治離反的緣故。他不欲和黨並立而與牠競爭着的勞動團體之興起。他是預先警告了這一危險。在這一意味，他下了個人的命令給我：可把 Proletcult 更爲引近于國家，使其服屬於國家底監督。但是，他同時給與了注意：不可不給與 Proletcult 底藝術的綱領以一定的自由。他直接地同我們說了，完全能夠了解 Proletcult 在努力擁立着他們自己的藝術家。在烏拉治彌爾，伊理齊沒有過非難無產階級的文化似的整個的意見。台明，培特尼曾把烏拉治彌爾·伊理齊的某一演說中的一節給我看。在那裏

烏拉治彌爾，伊理齊在要求着：藝術要為大衆底。液汁所涵養，依據大衆，為大衆而活動。這個大衆不就是無產者大衆麼？

托洛茨基自己陷入于矛盾。他在其著書中說，現在我們需要革命藝術。那末，究竟革命藝術是怎樣是東西呢？是全人類的，超階級的東西麼？我國底革命不是無產階級的革命麼？……在我們沒有盡量展開無產階級的藝術的當中，我們會進入藝術應該成為全人類的東西的共產主義的天國之說，是定全沒有何等意味。

請把關於藝術的問題和關於國家的問題比較一下好了 Comunist 不是，不是帶來全人類的國家而是單在撲滅着牠麼？但是，我們在為過渡期創設着無產階級的國家，Marxism 蘇維埃制度和我們的職業組合，這同樣地都是無產階級的文化之一部，剛剛適應了過渡期的東西。然

而，爲什麼在我國作爲到共產主義的藝術底過渡期的藝術之無產階級的藝術之存在是不可能的呢？

一切關於這些意見，我從我們底討論只認取下面一事爲唯一的正當的推論。那是，以無產階級的文學爲我們主要的希望而百方盡力以援助之，同時無論在如何的場合也不可排斥‘革命同路人’。”

第二的演說如次：

“這是很明白的，只有無產階級的作家是能夠給與我們以十分滿足。只有無產階級的作家能夠藝術地處理我們感到興味的東西，從那裏引出真的結論。但是，那裏有一個危險。我對於那個欲警告諸君：第一，無產階級的作家一般喜歡這樣說：我是無產階級的作家，只有這一事就已經是天才的了。但是，決不能規定這樣的。第二，

無產階級的作家喜歡這樣想：我是只說黨期望于我的真理，如若實生活在告訴別的事情，那末實生活因此只有益發費累而已。不消說，這樣的事是絕對不能有的。像我已經說過的一樣，藝術家第一應該誠實。他在自己的藝術的領域也同樣地不可不有最大限度的自由。他是個 Communist 的時候尤其是如此。就使有時藝術家有濫用自由的場合——這樣的事不是問題。無論如何，那總比沒有自由要好一點。如若藝術家有着過錯，我們會非難着他吧。他也唯有依這一事而生長吧。在我們各個人的心中，有很多的小資產階級的(根性)盤據着。沒有不盤據着的道理。(因為)我國是這樣的國家。但是，我們要獨力從我們自己的天性中驅逐這些小資產階級的(根性)是非常的困難，老實說差不多是不可能的事。但是集團却能爲之。爲什麼呢，因爲在我們的偉大的

集團之中，無產階級的意識已燃燒成純潔的火焰的緣故。我們不可不把自己溶解於無產階級的火焰之中，再從集團中汲取能夠把無產階級的金鍊去渣滓的力量。不消說，對於無產者的缺點我們會指正他吧。但是，在他輝耀於天才的火花真地看到了些Comunistic的什麼的場合，我們會稱讚他吧。爲什麼呢，因爲他將因此送進真的贈物到無產階級的文化底寶庫裏去的緣故。

一切的無產階級的作家不可不如上面那樣地著想。而且從這裏出發，同時他對於加諸革命同路人的讚美應該持着冷靜的態度。這樣的讚美不可有些兒使無產者作家焦急。爲什麼呢，因爲縱使無產階級的作家今日比着革命同路人是一幼稚的孩子，而他們是生長着的緣故。在他們有着未來。他們的內部是比革命同路人的內部要健全的多。如若革命同路人現在還能夠寫些

什麼優秀的東西，又每有機會便在蔑視還在做着多少有點難讀的文字的孩子，那不過是意味着總有一天無產階級的藝術底偉大的樹木會成長起來而於文學的同路人的小小的墳墓上展覆着數百萬的花吧了。

最近無產階級的作家團之中發生了內部的意見底差異。現在還在未解決的狀態。這些意見底差異之發生是當然的事。爲什麼呢，因爲我們在過渡期中生存着，處於二種勢力底影響之下的緣故。一種勢力是要引我們陷入後面底有產者底沼地，他一種力招呼我們向着在前面上升着的無產者底朝陽那邊。我們越發迅速理解，雖然互抱不滿互相論爭但是總歸都是無產階級文化底建設者的兄弟，便越可慶幸了。

爲什麼呢，因爲那時候我們之用批評的論鋒打擊自己的朋友，是明白地了解他練着劍却

並打碎玻璃盃的緣故。我們同志相互間用不着客套，和舞蹈着美紐埃特（Menuett 舞蹈之一種）——這樣的事對於革命同路人做着好了。不，我們不能不率直地兄弟似的對着自己說：我們的無產的文學是我們應該鍛鍊自己的胸懷和頭腦的工廠。在那裏從錯綜着的槌音中，照耀世界所必要的火花將益撒散得多吧。無產階級的作家萬歲！他們向着偉大的解放者的階級底貢獻萬歲！”

（六）

布哈林在五月九日的會議的演說中關於無產階級的文學表明了如次的意見。

“我們，不消說，從無產階級的文學遠退下去，或回避着百方盡力來援助現在所有這些文學底萌芽，是不行的。我們無論在怎樣的場合也沒有拒絕這個的權利。寧是我們應該理解，結局

這是成爲現代生活的核心的力學的根據。然而我覺得雜誌‘拿波斯圖’似乎太把問題單純化了。這一派以爲在我國有無產階級存在但沒有中間團體。因而以爲問題在於抓到某一作家而曝露在他的藝術的世界觀他不是純無產階級的事，並向他揚起莫斯科無產階級的作家協會及其他團體裏組織地做成了的巨棍。

在這一點就含着問題底不正當的設定。在我們還不能無農民文學。這是不消說得的。我們不可不給與牠道路，我們能夠以農民文學是非無產階級的爲理由而絞殺牠麼？這是無意義的事。我們不可不徐徐地而且用着我們教導農民那樣的徐緩，把其全重量和特色放在念頭，像在其他一切的意識形態的領域一樣地，在文藝的領域也採用着把牠引導到農民解放的道路去的政策。

我們應該把這農民文學繫在拖船從無產階級的文學的後面拉將去。如果關於讀者的問題是這樣的，那末，關於作者的問題也不能不這樣。我們無論有怎樣的事情，也不能不撫養着無產階級的文學底萌芽。但同時我們不可罵倒農民作家，不可誹謗蘇維埃知識階級的作家，文化問題和爭鬥問題底差異在於前者不能以機械的暴力強制地來解決這一點。又文化問題也不是能夠同樣地一氣呵成地解決的事。那是必須用着合乎聰明的批評的綜合的方法來解決的。但是重要的事——是依着相當的生產底領域裏的競爭而解決。

最後不可忘記的事，是我們的無產階級的作家應該埋頭於文學的作品的製作，而不是像到今日為止他們所埋頭過的那樣的 These（綱領底製作。誦讀無限量的綱領，已夠厭倦了。網

領像兩顆點滴那麼相似。我們對於這個感到極度的厭倦了。不要給我們二十篇綱領——縱使那是怎樣地響亮，又是怎樣的正統的東西——請給我們一篇文學的的傑作吧！一切的問題盡在這裏。今日盛行於我文學的團體底領域的，不過是偉大的問題底轉換。這裏有着根本的缺憾。他們不去努力於必要的事，即進入於生活的深處儘量去觀察着，綜合着和把握着現代生活的各方面，而只在頭腦之中思索着 (These) 綱領)。”

(七)

請引用關於無產階級文學的‘俄羅斯共產黨中央委員會底決議’之數節來做結論底。

“如果在政權獲得前無產階級的黨是煽動階級鬥爭，為爆破全社會而布了戰線，則在無產階級的專政期，立於無產階級的黨底面前的就

是下面的諸問題：即怎樣地和農民親善而徐徐地去改造他們呢？怎樣地允許和資產階級爲某程度底提攜而徐徐地去壓倒牠呢？最後，使專門技術家及其他種種的知識階級奉事革命，同時怎樣地去意識形態地從資產階級戰取他們呢（即怎樣地使他們取得無產階級的意識形態呢）？等等的問題。

這樣的，階級鬥爭不是終結，而是變更其形式而行。因爲直到政權獲得爲止，無產階級雖向着現存社會底破壞而突進，但在其專政期却把‘平和的組織事業’置諸第一位的緣故。

無產階級一邊保持着，鞏固着，擴大着自己的指導權，同時亘於意識形態戰線底新的地點全體不可不占住着適當的陣地。辯證法的唯物論向着科學底新的領域（生物學，心理學，自然科學）底侵入的過程已被開始了。在文藝底領域

的陣地底占領，也同樣地早晚要成爲事實而出現。……

但是，不可忘記；這樣的問題，比較其他爲無產階級所解決的問題是更加複雜的。在資本主義的社會底圈內，勞動階級已經能夠自己準備向着常勝的革命，爲自己組織着鬥士和指導者底幹部，爲自己造成政治鬥爭底偉大的意識形態的武器，但是，無產階級還不能夠兼研究自然科學的問題和技術的問題。文化地依然作爲是被壓迫的階級不能造成自己的文藝，自己獨特的藝術的形式，和自己的樣式 (Style)。即使今日在無產階級的手中，有着某種文學的作品之社會政治的內容底無誤的特徵，而對於關於藝術的形式的諸問題還沒有和這個同樣的明確的答案。……

黨對於無產階級的作家的立場應該如下：

即極「給與他們的發達以助力，從一切方面援助他們與其團體，同時黨不可不用盡百般手段來預防在他們當中最有害的現象——共產黨的驕傲之發生。黨因為實在在他們當中見到蘇維埃文學之將來的思想的指導者，故不可不極力防止他們對於舊的文化的遺產及同樣地對於文學的詞藻底專門家等的輕薄、侮蔑的態度。和這個一樣地，不能十分地估價無產階級作家底為思想的霸權而戰鬥的重要性的立場，也是值得非難的。從一方面反對無條件的降服，從他方面反對共產黨的驕傲的事——這不能不是黨的標語。黨對於純溫室的「無產階級的」文學的嘗試，也不能不鬥爭。在其一切的複雜性上廣汎地把握一切的現象；不單跼踖於一工廠的圈內；不是一職工組合底文學而是成為在自己的背後率領着數百萬底農民而戰鬥着的偉大的階級底

文學——這不能不是無產階級的文學底內容底範圍’。



普羅列塔利亞藝術底內容與形式

藏原惟人著

(一)

在討論普羅列塔利亞藝術底內容與形式底問題之前，請首先敘述關於藝術一般底內容與形式及關於其互相關係與其證辯法的發展。

尤其是像在現在一樣，在藝術底內容與形式底問題，喧囂地被討論着，所謂形式主義者以其充滿了矛盾的，忽然想起底，然而反動的“形

式論”在橫行着的時候，發表我們這邊底，關於內容與形式底馬克思主義的積極的見解，特別是必要的。在這裏我所要敘述的見解，不能說在這種意味上一定是完全的東西。又那是否能一樣地爲一切馬克思主義者所接受固不可知。在那裏甚至在我們的陣營內部，還有幾多應該討論的問題吧。但是，就使在各個的場合，我們之間有了多少不同的意見，但是我們相信在其根本的見解，我們是完全一致的。

未入本論之前，不能不首先說明的，就是把藝術分爲“內容”與“形式，”只在抽象上，理論上纔有可能，在現實上，藝術底內容與形式，如我們時常反覆說着的，是在于不可分的統一之中。例如，若從某一個具體的藝術作品，除去牠的形式而給與其他的形式，則那一作品已經不是以前的作品了。在從某一作品，除去牠的內

容而替換以其他的內容也是同樣。因而拿出個個底具體的藝術作品來討論在那裏是牠的“內容”決定“形式”呢，或是“形式”決定“內容”呢底事，那是等于討論直到最後也不會解決的問題，不但無益，這樣一來甚至連藝術上的內容是什麼，形式是什麼底問題，也不能正常地解決了。我好幾度向他們形式主義者注意了這一事。但是只能把事物見做固定了的東西底形式主義者，是終于不能了解這一事的。

馬克思主義者是怎樣地提起問題呢？他是和在其他的一切場合同樣地，辯證法地提議着問題。換句話說，他也不把牠當做固定了的東西而于其歷史的發展之中去觀察藝術上的內容與形式底問題。不消說，一切是流動而變化着。在這個世界之中，什麼固定的東西也沒有。唯在運動之中觀察這個世界的，是真能認識這個世界

的人。在我們底場合，也唯有于其辯證法的發展中觀察着藝術的，能夠正當地理解關於內容與形式及其相互關係底問題。

然則，從這一觀點看來，藝術底內容什麼呢，藝術底形式是什麼呢？

形式主義者說——藝術底內容，就是“讀者（或觀者）通過形式所看到的幻想”。形式主義者要把內容怎樣地規定，那是他的自由。尤其是在要證明“形式決定着內容”這一命題的他們看來這種規定是極便利也未可知。但是問題不像形式主義者所想像的那麼簡單。若由我們看來，他們底這種規定，不但沒有證明着些什麼，其自身還包含着矛盾。爲什麼？因爲所謂“讀者通過形式所見到的幻想，”簡直不外乎讀者或觀者由藝術作品自身所受到的幻想——何以故，因爲一切底藝術唯有通過形式纔能訴于讀者底緣故。

然而所謂讀者由藝術作品自身所受到底幻想，乃是主觀的東西，如果我們把牠看做藝術作品底真的內容，那末我們便不能不允許一個作品有着無限的內容了。這麼一來，我們將永遠不能決定所與的作品客觀地有着怎樣的內容吧。

對於藝術作品底內容是什麼呢這個質問，第二者又說，——那是素材。即依着這些人底意見；如若我們在地布之上畫着花，則那花便是那幀繪畫底內容，如果我們由某一女人的一生寫成一篇小說，則那個女人的一生便是那篇小說底內容。內容底這個規定比較前面底規定，一見像是稍為客觀的。但是少為思索一下，便不難發見這也不是藝術底真的內容。例如：我們知道由同樣的素材可以製出完全相異的藝術。而且那不僅形式相異而已。例如：我們不能說描畫同樣的花的二個藝術家的作品的內容常是同樣的，

並且，在某一藝術作品，素材差不多並不在演着何等積極的角色，又如未來派及構成派底繪畫或某種音樂上一樣，我們知道有全然欠缺着具體的素材的藝術作品。然而我們無論如何也不能說這些作品並沒有何等底內容的。

那末，藝術底真的內容是什麼呢？

人類在其歷史的發展底各瞬間當面着一定底社會的必要（必然）。這個必要，在階級社會，作為所與的階級（或層）于所與的瞬間及所與的環境必然地所被課給的客觀的課題而呈現出來。例如，意識了自己底階級底利益與那社會的環境之間底尖銳的矛盾的階級，必然地要變革那個社會的環境，而反對那個社會的環境與其階級底利益完全合致着地階級，或不變革那社會底基礎而可以為自己造出最良的環境的階級（或層），則努力固定着那個社會的環境，或努

力把牠改良。等等。各階級(或層，或集團)于所與的時期，必然地被課給的社會的課題，是形形色色的。這個課題——正確地說，這個必要，于其終局是爲人類社會底生產力底發達與爲牠所規定的階級關係所決定的；而牠又成爲一切的人類的社會活動——政治，經濟，宗教，哲學，科學等等底真實的客觀的內容的東西。藝術底內容也不能在這個以外。即成爲但丁底藝術底內容的，就是但丁所代表着的階級底必要，成爲托爾斯泰底藝術內容的，就是托爾斯泰所屬的階級底必要。這樣的，我們始能說述關於藝術作品底革命的，反動的，改良主義的，及貴族的，布爾喬亞的，普羅列塔利亞的等等底內容呢。

因而成爲藝術底客觀的內容底東西，取着藝術的形式方始作爲藝術而具現（具體地出現——譯者）但牠決不是在藝術的形式之中始發

生的東西。牠是存在於藝術以前，又牠同同也得成爲政治，經濟，哲學，科學等底內容。社會的人類底一切活動，決不是散漫地被切離了的而是在這個內容——即人類的必要這一點上相互地密接地被繫結着的東西，只有藝術有着被從這些一般的內容切離了的特殊的內容，這是不會有的事體。

祇有這個一般的內容，在政治，經濟，哲學，科學，藝術等等，具現於各異的形式之中。那末，在藝術上，這個一般的內容，怎樣地被具現着呢？

藝術，作爲社會的，“精神”的現象之一，這個內容於是第一便取着意德沃羅基的及心理的形式而呈現出來。這是橫在藝術作品底根底底思想與感情。所謂成爲藝術作品底現實的內容底這個思想與感情，是得成爲構成系統的東西

(藝術作品底哲學的或宗教的內容)，但是牠不必以這樣東西為必要。例如，沒有何等底體系的思想感情或氣分也得為藝術底內容。

但是，取着意德沃羅基的及心理的形式底這個社會的，階級的必要(必然——即所與的階級底思想與感情，不僅是成為藝術作品底內容。牠也能夠成為哲學，科學宗教等底內容。藝術與哲學，科學及宗教相異的地方，祇在於這個思想與感情之被表現的方法，換句話說，就是在於在藝術上，這些內容不由於論理的概念而是被表現於活生生的形象之中。而且因為這個內容被表現於形象之中，所以藝術攝取特殊的形式——所謂藝術的形式。即藝術底形式者就是為表現這個內容於形象之中底手段，牠，具體說，就是題材，處理(構圖，韻律，階調，均齊等)及表現底材料(語言，色彩音影等)底總和。

(二)

但是我們更把問題推進一步吧。藝術上的形式是怎樣地發生，怎樣地發展下去呢？

藝術底原始的形式是從人類底勞動發生，這在今日已經成爲不可爭的定說了。例如，原人爲獲得其衣食而行狩獵。狩獵是由原人底生活底現實的必要而生的東西。但是，他在狩獵底必要已經過去底時候，有時返覆着在那狩獵所爲的行爲或其一部分。例如，他把在狩獵時爲招呼同僚所發的一定底叫聲，或一定底動作，在其他底環境返覆着了。這時候，這種叫聲已失掉其最初底目的內容，不過只留着其形式吧了。這就是我們所名爲做遊戲的東西，同時，這樣構成原人底音樂的及舞蹈的形式底原始。

這樣的，在於不同的生產關係的民族，有着不同的藝術的形式。例如從事獵狩的民族與從

事農耕的民族底音樂，有着完然相異的韻律，等等。但是，這一事，決不是僅能就如韻律一樣底全然外面的形式而言。那關於藝術於題材，也可以同樣地說。例如，從事農耕的民族專以草木爲其繪畫底題材，而從事狩獵的民族則專以動物爲其繪畫底題材，這是格洛舍已經在其所著藝術之起源那部書中指說過的。

總之，藝術底形式，可以說是爲在終局規定着所與的時代，所與的社會底勞動底形式之生產力(技術)底發達所規定的。這是唯物史觀底根本的原則。這個原則，就是我們從原始社會移到階級社會，也是絲毫沒有變化的。卽在以農業爲主底社會，產生農業的藝術形式，在以商業爲主底社會，產生工業的藝術形式，在以工業爲主底社會，產生工業的藝術形式。在這個場合，生產力與藝術形式底關係祇有因複雜的社會關

係，階級關係，及爲這個所規定形形色色的社會的階級的心理底影響，無限地被複雜着。

例如，同一手工業的生產，給與當時底職工，商人，貴族等以全然相異的藝術的形式，同一機器工業，同時生出了表現派的，未來派的，構成派的，達達伊斯特 Dadaist 的及寫實派的等等底藝術形式。

並且，藝術形式，和其他的一切社會現象同樣地，一度被形成時，牠便能夠在社會上被蓄積着，被遺傳着而影響於其次代底藝術形式。又在一國發生了的藝術形式，也得被移植於他國而影響於那國底藝術形式。這樣的，在藝術之前擴大起來的形式的可能是益發會開拓着的。

然則，從這廣汎的形式的可能之中，選出一個形式來，把牠作爲特定的藝術底形式而決定底東西是什麼呢？在這裏我們便碰到藝術上的

形式與內容，可能與必要的相互關係底問題了。

我們再回到原始社會吧。我們在前面觀察了從原始民族底勞動怎樣地發生着原始民族底藝術。但是，在那時候，我們只就形式上觀察藝術底發生，關於其內容是絲毫沒有接觸過的了。但是，無論怎樣的藝術，也不是只漠然而發生的，而是以一定底社會的內容而發生的。換句話說，一切的藝術，不是因為牠是可能之故而存在，而是因為牠有必要之故所以存在。從原始民族底勞動（例如狩獵）發生特定底原始的藝術（例如特定底舞蹈）底事是意味着那種勞動給與這個藝術以形式的可能。但是，如若這個舞蹈不是在什麼意味上為原始民族所必要，則無論那個形式的可能怎樣地被給與着，這個藝術是不會產生了吧。又在一方面，原始民族底勞動（例如狩獵）所得給與的形式決不是一個。然而，如

若原始民族底特定底藝術，取着特定底形式，那末，牠意味着什麼的呢？那不外乎是意味着原始民族底藝術底內容——即原始民族底必要決定了牠的形式的。

這一事在階級社會底藝術也是同樣的。例如，在現在，我們差不多是有着無限大的藝術的形式底可能。然而我們在這無限大的形式的可能之中，某一藝術或藝術家的集團還有着某一特定底形式。這意味着什麼呢？是意味着某一藝術家或其集團偏然地取着某一形式麼？不。那不外乎是意味着那藝術家所屬底階級，層，集團底必要即——為成為藝術底真的內容的東西所決定。這樣的，表現派底形式，為表現派的藝術底內容所決定，達達伊森(Dadism)底形式為達達伊斯特的藝術底內容所決定。

作為證明我們這個問題的一例，我們可以

說說關於外國藝術給與我國底影響。自然主義文學在我國發生了的是，約在1900年代，牠在西歐極其全盛的一千八百六七十年代，那中間至少有着三四十年的距離。這個距離從什麼地方生來了呢？那是因為日本底文壇在那時以前不知道自然主義文學麼？不是的，日本底文壇，在那時以前已經知道左拉及福祿培爾了。但是，那時候還沒有可成爲這個自然主義文學底內容底客觀的階級的必要。換句話說，可以說是日本底布爾喬亞汜是到1900年代始得成長到以文學底自然主義的形式爲必要的。

請再看一看關於移植於我國底表現派底運命吧。表現派的形式在大戰中及大戰後發生於德國，不久便移植於我國底藝術了。但是，這一形式，在我國是沒有達到順調的發達而消滅了的。爲什麼呢？那是因為在當時的日本，沒有

以這個在大戰中及大戰後發生於德國底布爾喬亞泥之一部中底藝術的形式爲必要那樣的階級的內容存在着底緣故。因爲這個緣故，移植於我國底表現派的形式，必然地不得被歪曲着，萎縮着，終于滅亡。

這些例證使我們能夠說着下面底事——即藝術上的形式在於爲生產的勞動過程所預爲作成底形式的可能，與爲那藝術底內容底社會的及階級的必要之辯證法的交互作用之中被決定着。

試舉一二歷史的例證吧。

Renaissance（文藝復興時代）底藝術底內容和在那時代底宗教，哲學是同樣地在於“人類底發見，”人們一般地說着。這到某一程度爲止是正確的。所謂到某一程度爲止者，因爲那不是“人類”一般底發見，而是“商人的，市民的人

類’底發見。在封建制度底內部成長了的商業布爾喬亞一經到達一定底發展階段，便在和那環境底激烈的矛盾之中發見了自己，而那時以對於封建的制度與封建的意德沃羅基底“人類底發見”而呈現來了的。實在，這“人類底發見”就是到達了一定底發展階段底商業布爾喬亞底社會的必要（必然）。

然而這一“人類底發見”形成Renaissance藝術底內容，同時又決定了那一藝術底形式。即當時底商業布爾喬亞，不能不對抗着在中世紀的非現世的，宗教的藝術形式，而作出更為現世的，更為人間的藝術形式了。在這裏希臘藝術底“發見”始帶來了重大的意義。希臘底藝術，例如希臘底亞夫羅治持已經從中世紀之初為歐洲所知道了。但是，那是作為“魔女”而被指斥了的。為要取入這個“魔女”底形式，在中世底社會是

不得不產生以那形式爲必要那樣的階級的內容了。而且那產生了。那就是商業布爾喬亞氾底“人類底發見。”

但是 Renaissance 藝術底形式，和希臘藝術底形式決不是同一的。那和希臘底社會底形式與 Renaissance 底社會底形不相同的一樣地相異着。那，第一因爲生產力底新的發達給了 Renaissance 藝術以新的形式的可能；第二因爲被蓄積于歷史的文化之中底新的藝術的形式——羅馬藝術，Byzanz 藝術，基督教藝術底形式底影響，使這個藝術底形式豐富了，第三，因爲被具現于希臘的形式之中底階級的內容與被具現于 Renaissance 的藝術的形式之中底階級的內容，雖有着多少的共通點，然而却互相地相異着底緣故。

我們更取現代的新原始主義底藝術來看一

看吧。所謂新原始主義底藝術者，就是要取入原始的藝術的形式底藝術的傾向。現代的這個底發生，可以依着什麼來說明呢？那是偶然的現象麼？不。那不外乎是在大資本與普羅列塔利亞特底進出之間，失掉其社會的意德沃羅基的均衡，而要于原始的生活形態之中，發見其觀念的出路之一部分的現代小布爾喬亞底意德沃羅基的反映。總之，在這裏，其階級的內容也決定着其藝術的形式。

但是，同時我們不由得不看到新原始主義底藝術形式爲作出了這藝術底藝術家他底生活環境所直接支配着。那個環境決不是原始的社會環境。那是近代的都市。而且這一事必然地不能不影響到這個藝術形式了。我們試一比較着這個藝術與原始藝術底時候，就不難看到前者底形式是更近代的，更都會的，更工業的呢。

這些舉例我們能夠無限地增加起來。但是藝術底內容，決不是如形式主義者所說的一樣爲其形式所決定，寧是反對地藝術底社會的，階級的內容，是在爲生產過程所預爲作成的形式的可能底範圍內決定其藝術的形式的東西。——我們底這個主張是正確的事，已是明白的吧。

(三)

以上雖是極概略地，我們已把藝術底內容是什麼，形式是什麼底事，及藝術底內容與形式在於怎樣關係底事敘述了。現在我們可以移到普羅列塔利亞藝術底內容與形式上去。但是，實在說，我們從上面所述，已經得着對於這個問題底回答。我們祇使牠發展便夠了。

馬槎在批判了魯，美爾廷那篇論文“超唯物論的藝術理論”（“共產主義 Academy 通報”）；

1916年，第十四卷)之中如次的寫着：

“于其發展底一定底時期，到達了自己底存在底一定底形態，到達了其生產，其經濟狀態，其國家政治組織底一定底system（制度）的社會階級，隨其生產力底辯證法底性質，或要努力固定着現存社會生活底形態，或要努力改良牠，或要努全然變革牠。……藝術正在反映着所與的社會的結果之朝着這個固定，改良，或革命的變革底努力。這一事可依藝術史底舉例來說明的。埃及底紀念牌的建築，荷馬底敘事詩，Gothic藝術）是在所與的時代，要固定現存的社會的均衡底希望底反映。優利披德士反阿里斯持華涅士時代底戲劇作品，作為全體底Renaissance時代，前世紀文學上的寫實主義，是要改良社會的均衡底希望底反映。而作為均衡底完全的變革變底努力底反映之例，我們可以舉出

地下墓室底藝術，自然主義及普羅列塔利亞藝術來。

“成爲普羅列塔利亞藝術底內容的，不能不是朝着這個革命的變革底努力，不能不是戰鬥的普羅列塔利亞特底思想和感情，這是很明顯的”。

所以，如若橫于作品底根抵底思想，感情，是感情主義的或機會主義的東西，那末無論那一作品怎樣的是“勞動者”的，牠決不是普羅列塔利亞藝術。又縱令其思想與感情怎樣地是革命的，如果牠是小布爾喬亞的革命的，或 Lumpen 普羅列塔利亞的革命的，那末牠也不得成爲普羅列塔利亞藝術作品底內容。普羅列塔利亞藝術底內容，不能不是革命的而且同時是普羅列塔利亞的東西。換句話說，那不能不是反映着前衛的(××主義的)普羅列塔利亞特底意德

沃羅基和心理。

依着這個普羅列塔利亞藝術底一般的內容，牠的選擇題材底範圍被決定着，牠的藝術的形式也被決定着，但一入這個形式底領域，我們底問題就稍為複雜起來了。

讓我們再來引用馬槎吧。

“在革命的變革底時代，反映着全社會之向着新的均衡底推移底必要之藝術底要求，存在着。但是，現存着的東西，只是作為一定底矛盾底結果底必要，而作為矛盾底清算底新的均衡却不存在，故這個新的均衡底形式是不存在的，而且也不得存在。這樣的，在藝術之中，于其他的姿態，存在于社會之中底那個同一的矛盾——形式與內容底矛盾發生着，——生產，經濟狀態上的新的均衡實現着，隨着這個新的均衡底固定，最初是新的物質的形式，開始發展着繼

續着這些新的形式，社會心理及意德沃羅基底均衡——而且和牠一起地藝術上的新的形式底可能也開始發展着”。

這個馬槎底一般的定式，在我們底場合也可以適用。即普羅列塔利亞特是朝着完全地被社會化被集產化的××主義社會努力着。這一革命的努力，就是成爲普羅列塔利亞藝術底內容底東西。但是，普羅列塔利亞特，現在處于資本主義社會底內部或資本主義社會包圍之中，是不能完全地兼獲得那××主義底形式的。爲什麼？因爲這樣的形式，社會地還不存在。但是，這一事決不是意味着普羅列塔利亞藝術不朝着這樣的形式努力。在現在底普羅列塔利亞特底生活之中，有可成爲當來的××主義社會底形式的要素底許多形式存在着，那含有隨着歷史底進展而發展底傾向。這個在普羅列塔利亞

亞特底現實的生活之中漸漸發展着的××主義的形式，也不得不于普羅列塔利亞特藝術形式中發見其反映。這樣的，普羅列塔利亞藝術對抗着小布爾喬亞藝術底分散的個人主義的形式，已經到某一程度在逐漸制作出綜合的，集團主義的形底來。那不久將會制出比着埃及藝術，希臘藝術，Gothic 藝術，古典的布爾喬亞藝術上的，更加 Monumental 的，綜合的，而且因把基礎置于近代的工業與近代的科學上底緣故而為這些藝術所未曾到達似的，合理的，力學的，計劃的形式吧。不消說為要完成這些形式，社會形式自身上的根本的變革是必要的，為着這，普羅列塔利亞藝術也在努力着，但是一方面，為要藝術真的成爲革命底武器，牠不可不於現代底物質的生活所得給與底可能底範圍內儘可能地廣為利用着這些形式。在這裏普羅列塔利亞藝術

上的內容與形式——必要與可能底辯證法的相互關係成立着。

但是，同時，普羅列搭利亞藝術底現實底新的形式，決不是和現在以前底藝術形式底發展無關係地出現着的東西。反對地，牠是作為過去及現在底藝術的諸形式之新的生活的基礎之上的發展及綜合而出現。普羅列搭利亞特，作為新的文化底創設者，決不拒絕過去底文化的遺產。不。他是於人類到今日為止所蓄積的文化之上建設着新的文化。他於藝術上他接受着那一切的形式底成績。在那場合，他只批判地，從自己底階級的必要底觀點看來，而攝取真的耐得生活的東西。

這樣的，於過去把捉了大衆底偉大的藝術作品底形式，應該為普羅列搭利亞藝術家批判地所學取。尤其是過去底革命藝術底形式，會給

與許多東西於普羅列塔利亞藝術吧。

但是，普羅列塔利亞藝術，決不是只攝取這些英雄的時代底藝術形式。牠對於是最近幾十年之間，爲布爾喬亞藝術家所爲的顯著的形式底探求底結果，也不能冷淡。甚至連未來派，立體派，表現派，新原始派，構成派及新感覺派底藝術，作爲全體時，固然作爲和普羅列塔利亞特沒有關係的東西排斥牠，然而在其各個底場合底形式成成績，普羅列塔利亞特爲要完成更加豐富的形式起見，不能不批判地攝取着牠。

尤其是，我們在一概地被稱爲布爾喬亞末期底諸流派之中，有二個完全相反的傾向存在着這件事底必要。即未來派及表現派所最能代表着的分散的，無政府主義的，觀念的傾向與在構成派之中具有那布爾喬亞的界限的集中的，計劃的，唯物的傾向。前者是頹廢的小布爾喬亞

底形式底藝術上的反映，後者是被集中化的大資本及奉事着這個技術的智識階級底形式底反映。這個後者底形式，依着越過其布爾喬亞的界限，換句話說，依着為普羅列塔利亞藝術所利用，始能成為真的集中的計劃的，唯物的東西。作為普羅列塔利亞底藝術，為要完成牠的形式，也絲毫沒有拒絕這諸種傾向底成績底必要。

恰如××主義社會站在資本主義社會底一切的生產的技術的成績之上一樣，普羅列塔利亞藝術底形式，也不是由於回歸到未來派，立體派以前，而是應該利用着一切這些藝術的技術的形式而建設於其上。那是如上所述，不能不為我們底藝術底階級的內容所整理的。

到普羅列搭利亞寫實主義之路

藏原惟人著

(一)

當以普羅列搭利亞寫實主義 (Proletarian Realism) 爲問題時，我們就想把牠和布爾喬亞寫實主義對比着觀察下去。

一般所謂寫實主義者，是什麼呢？所謂藝術上的寫實主義者，就是和理想主義 (Idealism) 對立的東西，一樣的從藝術家對於現實的態度

發生。如果藝術家用着先驗的觀念觀察現實，依着這Idea改造現實，而將牠描寫出來，那末，那生出來的藝術就是理想主義的藝術。反之，藝術家對於現實，沒有什麼先驗的主觀的觀念，客觀地把現實當做現實描寫的時候，寫實主義的藝術就會在那裏發生。因而其特徵：理想主義的藝術是主觀的，空想的，觀念的，抽象的；寫實主義的藝術是客觀的，現實的，實在的，具體的。如果極其一般地說來，理想主義是漸次沒落的階級的藝術，那末，寫實主義可以說是漸次勃興的階級的藝術。

以上是一般地就藝術上的寫實主義說來的話，在這個意味，波利克利特斯，蒲拉基司底列斯，枯魯伯，德密埃，模涅，舍藏努，福祿倍爾，左拉 (Emile Zola)，托爾斯泰，陀斯妥以夫斯基 (Dostorafski)，西鶴，廣重，都不能不說是寫實

主義者。但是，同是對於現實極力保持客觀的這種寫實主義的態度，在現實的歷史上，也不免為那時代的社會的狀態及那藝術家所屬的階級的特殊性所規定，而各自形成了古代的，封建的及近代的寫實主義了。關於古代的封建的寫實主義，現在姑不具論，我們現在就來討論直接地所必要的這個最後的——即近代的寫實主義的問題吧。同時我們將問題的對象限定於文學的領域。

近代的寫實主義，換句話說，布爾喬亞寫實主義，可以看做和自然主義同時發生的東西。自然主義的文學，誰都知道，是十九世紀六十年代，以福祿倍爾，剛庫爾兄弟 (E. and T. Goncourt) 左拉，都德 (Alphonse Daudet)，莫泊三 (Maupassant) 等為中心而勃興於法蘭西，不久便傳及于德，英，俄，日等國，終於成為十九

世紀後半(法,德,英)及廿世紀初葉(俄,日)的文學的高潮。文學上的自然主義,無論在那個國度裏,都可以看做浪漫主義的反動而發生。但是,那決不是爲人們厭倦了浪漫主義然後自然主義勃興起來的這種意味的反動。總而言之,在文學上的巨大的流派的交替裏,常隱藏着那個時代的階級的對峙,這是不可忽略看過的。十九世紀文學的從浪漫主義向自然主義的轉變的背後,也有着漸次沒落的地主階級和漸次勃興的近代的布爾喬亞階級的階級鬥爭。

浪漫主義是漸次沒落的地主階級的文學。而牠是空想的,觀念的,傳統的,則爲沒落下去的階級的意德沃羅基的常例。反之,自然主義文學,則以歸於現實,打破因習,解放個性爲標語而出現。那是完全和當時的新興布爾喬亞階級的意德沃羅基一致,同時,和一切新興階級的意

德沃羅基，也有共通的東西。

這樣的，近代的布爾喬亞泥的文學的自然主義，便以寫實主義出發了。他們，和一切新興階級的文學一樣，努力客觀地把現實當做現實去描寫，沒有什麼粉飾。而且，布爾喬亞泥的歷史的界限性，不管他們怎樣地努力使牠成為客觀的，終歸給那寫實主義以一定的限定。那是什麼呢？

布爾喬亞泥在人類史上的使命，在於‘個人的解放’。而使布爾喬亞泥能夠完成這個歷史的使命的，不消說是其社會的地位及其生活原則；而那同一的社會地位，那同一的生活原則，又產生了布爾喬亞泥的個人主義。實則個人主義，就是布爾喬亞泥的貫徹物質的，精神的生活的決定的原則。

自然主義文學，也是於這個人之中有其出

發點，而且於從社會隔離的個別的個人之中。他們找尋永遠而絕對的東西於個人之中，而得到——‘人的生物的本性’。因之，在他們看來，所謂人的生活，畢竟不外是人的本能的生活。這是爲當時的生物學，生理學的發達所影響，而與哲學上的觀念的唯物論相呼應的東西；許多自然主義的作家們，實由這種觀點去觀察而描寫一切生活。因之，在他們看來，和人的本能沒有直接關係的社會生活，全在這個視野之外。我們只要想起福祿倍爾底‘波瓦利夫人’，莫泊三底‘女之一生’‘美貌之友’，阿志巴綏夫的‘沙寧’等自然主義文學的代表作品便夠了。在那裏，一切人的在活都被還元於人的生物的本性，人的性格，遺傳等等。換句話說，他們對於生活——現實的認識的態度，澈頭澈尾地是非社會的，個人的。那裏既沒有社會生活對於個人的支配，也見不到

社會組織對於個人的壓迫。在那裏一切的力點被置於個人。同時，他們的題材，也被限定於人間的個人的生活。——這裏就有着布爾喬亞。寫實主義的不可超越的界限。

但是，在這界限內，這些作家們却澈頭澈尾地取着客觀的，沒主觀的態度。左拉說過，“像生物學試驗生物似的，小說也實驗着，解剖着，報告着事實”。福祿倍爾也用着下面的話說明同一的意思：——

“處理人間應該和對於 Mastodon（棲息於前世界而現在留下化石的一種象——譯者）和鱷魚似的做。可以因為一個有角，一個有顎骨而生憤慨麼？只有標示牠們，剝製牠們，把牠們裝在酒精壇裏——如是而已。但是，對於牠不可下着道德的判斷，第一，你們是誰呢，你們，細小的蟾蜍？”

實際，在這意義，他們可以算是客觀的。但是，他們自己一方在要求着自然科學者底客觀性，然而在沒有社會科學者的客觀性這件事中，就埋下了他們的寫實主義不能夠於其全體性描寫社會的最根本的原因。

(二)

但是，在近代文學的當中，尚有他種寫實主義和這種寫實主義並存。那是在某作品裏，爲左拉，哈普特門 (Hauptmann) 易卜生，陀斯妥以夫斯基等所代表着的東西。

這種寫實主義和福祿倍爾，莫泊三等的，所異的地方，就在後者是澈頭澈尾地出發於個人歸結於個人，反之，這(寫實主義)雖於其終局有着個人主義的觀點，然而終究取社會的立場。恰如前者是反映着布爾喬亞的立場一樣，這却比較地多反着小布爾喬亞的立場。所以，我們

可以叫這(寫實主義)做小布爾喬亞踐實主義。

小布爾喬亞在資本主義社會的位置，誰都知道是，處於布爾喬亞和普羅列塔利亞特的中間，牠跟着資本主義的發達經濟上，政治上有日益被壓迫下去的運命。而且，他們不能純粹地站在布爾喬亞的立場，也不能積極地移於普羅列塔利亞特的立場，於其思想和行動上不斷地動搖於這兩個階級的中間。因之，他們的立場，在經濟上，政治上比較地多是偏於階級協調的；在思想上，道德上，則易成爲博愛，正義，人道等的參加者。——他們這種社會生活，也反映於他們的文學，於是我們所謂小布爾喬亞寫實主義便產生出來。

我們且以左拉的‘惹魯密拿兒’來做個例。這部有興味的小說，是以煤礦工人的罷工爲題材而描寫的，祇就這從經濟的社會的方面採取題

材的事自身看來，已經比前面的福祿倍爾，莫泊三等作品有着了多大的增加。但是，不由其個人的方面而由其社會的方面去描寫社會的現象，在其自身是正確的，左拉的努力，也因為作者的中間階級的立場的原故，不許他得到那題材的正確的歷史的客觀的把握。即作者不把這煤礦工人的罷工用革命的普羅列塔利亞特的觀點來描寫，而用階級的協調的立場來描寫的——小說是以罷工失敗而交給改良主義者去收拾終。固然，在把失敗而交給改良主義者去收拾的罷工，如實地描寫這件事中，是沒有什麼可議的。這是寫實主義者的作者當然的態度。然而不可忽略的是左拉選擇這樣的材料，而且把牠寫得彷彿是階級協調主義的勝利似的，這裏頭就有着不少他的小布爾喬亞的主觀。事實，左拉對於布爾喬亞汜方面攻擊他的作品是革命的答

辯，聲明着他的作品決‘不是革命的，而是訴諸同情和正義的博愛主義的東西’。他對於試行世界最初的普羅列搭利亞特獨裁的巴黎公社，取着否定的態度，也是不可爭的事實。

哈普特門的‘織工’有着許多和左拉的‘惹魯密拿兒’共通的地方。這部著作也和前作品一樣，其題材是社會的經濟的，同是描寫勞動者對於資本家的反抗。從藝術的價值來說，也可算是一部優秀的自然文學的作品。這個作品自一八九四年在柏林表演以來，三年中間，共演過二百次以上，長期間被歐洲的普羅列搭利亞認為自己的旗幟。實際上，在歐洲的許多都會裏，這個作品一時被禁表演，在帝政時代的俄國，牠的翻譯也被禁止，在日本到昭和的今日為止，不能看見牠的表演。然而，我們在這個作品裏，也可以明白地看取像左拉在‘惹魯密拿兒’一樣的小布

爾喬亞的立場。

第一，我們不可不注目的是，哈普持門當描寫勞動和資本的衝突，不取材於近代是勞動者的罷工，而取材於四十年代的手工的勞動者的事實。所設四十年代的手工工人是什麼呢？那不是近代的意味的普羅列塔利亞，而是多量地有着封建的生活和封建的意德沃羅基的小所有者，小布爾喬亞的要素。自己是小布爾喬亞意德沃羅基的代表者哈普持門，特地從這‘勞動者’之中找尋自家的戲曲的題材，決不是決然的事。

果然，哈普持門也於答覆攻擊他的作品是‘社會主義的’這個非難，說着‘自己在這個劇曲裏所希望的決不是導勞動者於叛亂，而是促企業家的反省’這些話。繼着這篇‘織工，而描寫了十六世紀的農民的叛亂的‘夫羅利安。嘉埃爾’及其他之後，社會的Motive永久地不見於他的作

品裏了。我們略述了這二個最代表的‘社會文學’之後，認為對於易卜生及陀斯妥以夫斯基等的作品，沒有留連的必要。因為關於他們在寫實主義上的小布爾喬亞的立場（易卜生的‘傀儡家庭’‘民衆之敵’陀斯妥以夫斯基的‘罪與罰’及其他），我想我們在這裏就不說明，讀者也已經可以看取了。

以上是專就歐洲的文學說的，回轉頭來看看我國（日本）的自然主義文學，我們也能在那裏顯然地發見以前漫然叫做自然主義的文學中有着二種不同型的寫實主義：一個寫實主義是以田山花袋的‘蒲團’‘少女病’德田秋聲的‘徼’‘爛’爲代表，另一個是以島崎藤村的‘破戒’爲代表。這兩個不消說是不能完全分離而觀察的，然而我們以爲從前的批評家對於自然主義文學不能十分認識的原因，好像就在不能把這二種寫實

主義區別這一點。但是，關於這點，且待別的機會再寫吧。

(三)

我們關於近代文學的二個寫實主義已在上面說過了。最後，我們且來討論，於我們最有直接關係的，第三的寫實主義——我們所謂普羅列塔利亞寫實主義的問題吧。——普羅列塔利亞作家，當他描寫這現實應該取着怎樣的態度呢？

普羅列塔利亞作家對於現實的態度，應該是澈頭澈尾地客觀的現實的。他不可不離去一切的主觀的構成來觀察現實描寫現實。在這種意味，他應該是個寫實主義者，也唯有站在漸漸抬頭的階級的立場，他始得成爲現在的寫實主義的唯一的繼承者。那末，普羅列塔利亞特的寫實主義，和布爾喬亞及小布爾喬亞的寫實主義，

不同的在什麼地方呢？

布爾喬亞寫實主義，如上所說，是從抽象的‘人的本性’出發的。然在現實，不能有抽象的，和社會隔離的‘人’，而那個所謂‘本性’者，如果從那個社會，那個時代——一言以蔽之，從那個環境分離開來思考的時候，那畢竟是一個抽象而不是現實。他們對於現實的認識不十分就在這裏，同時這裏有着他們的寫實主義的果限。即是他們能夠描寫人間的個人的本能的生活，而不能把牠作為整個的社會生活的一部分描寫。他們到了把‘最初會面過的賣酒的男子和最初會面過的雜貨店的女店員的戀愛關係’返覆地寫着的時候，他們的寫實主義就完全喪失其價值了。

普羅列搭利亞作家，不可不克服這種自然科學的寫實主義而獲得和個人的相反之社會的

觀點，換句話說，我們不可不高調着把一切個人的問題也用社會的觀點來觀察的方法，去和那把社會的問題也歸於‘人的本性’的認識方法對抗。

但是，在同樣取着社會的立場之中，小布爾喬亞作家和普羅列塔利亞作家也自各異其觀點。小布爾喬亞寫實主義，這也和上面說過的一樣，在抽象的正義。人道中找尋一切生活問題的解決，牠的社會的立場是階級協調的。然而社會發展的推進力，不在於階級和階級的協調，而在於其公然或隱然的鬥爭的事，過去的歷史的進行已經給證明了；因而從這觀點去觀察社會的問題，那是用自己的主觀構成去觀察，而不是客觀地於其歷史的發展去觀察這社會的了。果然，站在這個立場的作家們，後來隨着布爾喬亞汜和普羅列塔利亞特的階級鬥爭的激烈化，便

不得不移轉於那一個立場——反動的布爾喬亞
泥的立場或革命的普羅列塔利亞特的立場了。
從那時候，能夠成爲真正的寫實主義者的，只有
能於其全體性，於其發展中去觀察現實的普羅
列塔利亞作家而已。

普羅列塔利亞作家，不可不首先獲得明確
的階級的觀點。所謂獲得明確的階級的觀點者，
畢竟不外是站在戰鬥的普羅列塔利亞的立場。
如果用‘越勃’（全聯邦普羅列塔利亞作家同盟）
的有名的話說來，他是不可不用普羅列塔利亞
前衛的‘眼光’觀察這個世界而把牠描寫出來。普
羅列塔利亞作家，祇有獲得而高調這種觀點，纔
能成爲真正的寫實主義者。何以故？因爲在現在
能真實地於其全體性，於其發展中觀察這個世
界的，舍去戰鬥的普羅列塔利亞特——普羅列
塔利亞前衛沒有其他的緣故。

這種戰鬥的普羅列塔利亞特的觀點，又將決定普羅列塔利亞作家的作品的主题。他從這現實中捨去對於普羅列塔利亞特的解放，無用的偶然的東西，而採取其必要的，必然從東西。這樣的，恰如布爾喬亞寫實主義者的作品的主要的主题是人的生物的慾望一般，又如小布爾亞寫實主義者的，是社會的正義，博愛等一般，喬普羅列塔利亞作家的主要的主题，就是普羅列塔利亞特的階級鬥爭吧。

然而普羅列塔利亞作家，決不單以戰鬥的普羅列塔利亞特為他的題材。他描寫勞動者，同時也描寫農民，小市民，兵士，資本家——凡與普羅列塔利亞特的解放有什麼關係的一切東西。他只在那時候，將用其階級的觀點——用現在的唯一的客觀的觀點——去描寫牠吧。問題只在作家的觀點，不必在其題材。——題材，只

要在這個觀點所許的範圍內，能夠包含現代生活的一切方面尤所歡迎。因之，在我們的陣營內‘只有在格鬥中的普羅列搭利亞特為對象’這個見解，不可不及早清算。

如上所述，我們知道，普羅列搭利亞寫實主義怎樣地和布爾喬亞寫實主義相異的了。那末，普羅列搭利亞作家從過去的寫實主義繼承着什麼東西呢？第一，我們從過去的寫實主義繼承着牠的對於現實的客觀的態度。這裏所謂客觀的態度，決不是謂對於現實——生活的無差別的冷淡的態度。那也不是謂力持超階的態度。那是把現實當做現實，沒有什麼主觀的構成地，主觀的紛飾地去描寫的態度。而這種態度，就是過去我國（日本）的普羅列搭利亞文學的許多作品所缺乏的，因為這個原故，又為現在我們所不可不特為高議的。一看到以前我國（日本）的普羅列

搭利亞文學，我們便時時看見那裏所描寫的現實被作家的主觀所歪曲，所粉飾着。但是，如此不特不是寫實主義者的態度。也不是一般優秀的藝術家的態度。我們所認為重要的，不是用我們的主觀去歪曲或粉飾現實，而是去現實中發見和我們的主觀。普羅列搭利亞特的階級的主觀——適合的東西。——只有這樣一來，我們始能使我們的文學真實地有益於普羅列搭利亞特的階級鬥爭。

就是，第一，‘用着’普羅列搭利亞前衛的‘眼光’去觀察世界；第二，用着嚴正的寫實主義者的態度去描寫牠——這就是唯一的到普羅列搭利亞寫實主義之路。

關於文藝批評的任務之大綱

盧那查爾斯基著

我國(俄國)底文學，現在在經過着其發達底一個決定的轉機(Moment)在國內，新的生活漸漸地被建設起來了。文學，看來像能夠於其未被決定底，轉變着的姿態次第地學取反映這個生活，而移向於更高度的任務，即移向於對於建設底過程自身底某一定底政治的，尤其是日常生活的道德的作用上去。

縱使我國種種的階級的對立比較其他任何國家都是很少，然而其構成決不能看做單一的東西。即使不說關於農民的及普羅的文學底傾向已經有多少相異底必然，但在國內還有舊習性的要素——或是全然不能與無產者獨裁和解的，或是無論如何甚至不能適應於普羅列塔利亞特底社會主義的建設之最基本的傾向的，諸要素是殘存着。

在這新與舊之間鬥爭仍繼續着。歐羅巴底影響，過去底影響，舊支配階級底殘餘底影響，在某程度展開於新經濟政策底地盤之上的新資產階級底影響，被感染着。這些東西，不僅感染於各個的集團及個人底支配的氣分之中，而且更感染於一切種類底混合之中。不可忘却的，是在有產的意味的，直接的所謂意識地敵對的潮流之外，還有或許是更危險的，左右都是顯然

地更難於克服的要素——小市民的日常生活
的現象底要素。這裏小有產者的要素，十分深蝕到
普羅列塔利亞特自身日常生活的諸關係之中，
甚至屢深蝕到 Communist 自身底本性之中。
這就是掛着普羅列塔利亞特底社會主義的努力
底招牌的，在爲着建設新的日常生活的鬥爭之
形式底緣故上底階級鬥爭，所以不僅不被削弱
而且仍保持着以前底力量而次第地取着纖細的
深刻的形式。這些事情，就是使藝術——尤其是
文學——底武器在現在成爲極其重要的東西。
但是，這些，與普羅列塔利亞的及其相近的文學
底出現，也喚起和我們敵對的要素——這裏頭
不僅包含着意識地決定地敵對的東西，還包含
着因其消極性，其悲觀主義，個人主義，偏見，歪
曲之類而無意識地敵對的東西——之文學的反
映。

二

在這種情況之下，在文學所應該扮演的，這個偉大的角色底條件之中，馬克思主義文藝批判，在其責任上，是占着極高的地位。現在這無疑地是和文學並立而負有這樣的使命，即應該成爲向着新的人類及新的日常生活底生成底過程之強有力的精力的參與者。

三

馬克思主義文藝批判，牠第一不得不具有社會學的性質，——而且不消說是在馬克思及伊理齊底科學的社會學底精神上的那個，在這一點，尤與其他一切的批評相異。

人們往往區別文學底批評與其歷史之任務底差別，與其說在把其差別，區別爲過去底研究和現在底研究——毋寧說在區別爲對於文學史家，所與的作品底根據，其在社會的構成中底位

置，其對於社會生活影響之客觀的研究，是必要的，對於批評家，由其形式的或社會的價值及缺點底見地所觀察所與的作品底估價，是必要的。

這樣的區別，對於馬克思主義者。批評家差不多喪失其一切的力量。特別的意味的批評，在馬克思主義者所完成的批評作品之中，雖也是作爲一不可缺的要素而加入去，但是，社會學的分析，是更爲必要的基本的要素。

四

批評家，馬克思主義者以怎樣的精神，來從事這社會學的分析呢？馬克思主義，是把社會生活，作爲其各部在互相連繫着的有機的全體觀察，而且相信演着其決定的角色的東西是最物質的，最合法則的經濟關係，第一就是勞動底形態。例如當從事某時代底廣汎的究明之際，批評家，馬克思主義者應當努力給與全社會發達底

完全的光景。但是，在研究某一作家或作品底場合，就不必有根本的經濟的條件底究明之必要。爲什麼呢，因爲這裏有可稱爲蒲列哈諾夫底原則底常在作用着的原則，具着特別的力量而出現底緣故‘他說——藝術作品，只在極僅少的比率，直接地依據於所與的社會之生產形態。那（藝術作品——譯者）是通過其他的連環——即通過社會底階級構成和在階級的利害底地盤上成長的階級心理間接地依據於牠（所與的社會之生產形態——譯者。）文學作品常意識地或無意識地反映着以所與的作家爲其表現者的那個階級的心理，或如往往而有的一樣，反映着其若干的混合——這是種種的階級底作用對於作者底表現，這是需要很注意的分析的——。

五

在各個藝術作品，其與某幾個階級或具有

廣汎的社會的性質底大集團的心理底連繫，主由內容而決定。語言的藝術而且是最近於思想的藝術的文學，比較其他藝術，其內容較諸形式以其中含有更多的意義為特徵。在文學，正以其藝術的內容，即包含於形象之中或和形象結合着底思想和感情之流，作為全作品底決定的要素而現出。內容自然努力趨向於一定的形式。可以說對於一切的要與的內容只有一個最後的形式能夠適應着。作家總能夠發見一表現形式可以明快地表示使他感動着的思想，現象及感情，而給與那作品所預期着的讀者以最強的印象。

批評家，馬克思主義者，這樣的第一以作品的內容及包含於其中底社會的本質為其究明底對象。他決定牠與某幾個社會的集團底連繫，包含於作品中的暗示力所能給與社會生活之作

用，然後移到形式上去——就是第一從闡明其基本的目的和這個形式底適應程度，即牠是否有益於最高度的表現性，依着所與的內容之對於讀者底最高度的傳染性底觀點，移到形式上去。

六

但是，馬克思主義者常不可否定其所不可忘却的文學的形式之研究底特殊的任務。在實際上，所與的作品底形式，決不是僅依其內容來決定，而是還須依着若干其他的要素來決定。思索，會話底階級的心理的習慣，可稱為所與的階級（或給與影響於作品的階級的集團）底生活方式底東西，所與的社會之物質文化底一般的水準，鄰邦底影響，能表現於生活底一切方面的過去底惰性或更新底渴望——這些一切都是作為決定形式的補足的要素而能夠作用於形式之上

的。形式往往不和作品結合而是和全時代及全流派結合着。甚至得成爲與內容矛盾而妨害牠之力量。牠有時得成爲從內容分離而取得獨自的，幻影的性質。這是生於文學作品，反映着喪失內容，怕懼活生生的生活，而要以充滿了大言壯語的，或反對地纖小而有趣的形式底空虛的遊戲而努力使自己隔離生活底階級之傾向底時候。這些的一切要素，都是應該歸入於馬克思主義者底分析之中。如讀者所看到的一樣，在一切良好的作品，形式是全然爲內容所決定，一切的藝術作品都在努力趨向於這樣的良好的作品，——從這直接的公式脫落去的這些形式的諸要素，其自身決不是從社會生活切斷了的東西。就是，這也是應該找出牠底社會的解釋的。

七

以上，我們主要在說述作爲文藝科學底馬

克思主義批評底領域。在這裏，馬克思主義者批評家，是作為一個把馬克思主義的分析方法特殊地適用於這個領域——文學底社會學者而行動的。馬克思主義文藝批評底建設者蒲列哈諾夫，非常地強調了，這個就是馬克思主義的真實底任務。他確言着：馬克思主義者所以和例如‘啓蒙學者’相異的地方，就在於‘啓蒙學者’責課文學以一定底目的，一定底要求，而由一定底理想底觀點去批判牠，反之，馬克思主義者說明着某作品底出現底合法則的原因。

蒲列哈諾夫在不得不使客觀的，科學的馬克思主義底批評方法與古舊的主觀主義或耽美的消遣及食傷對立着的範圍內，他不消說不僅是正確的，還於決定未來底馬克思主義批評之真實底路線上成就了巨大的事業。

但是，無論如何，不能把僅究明及分析外面

的事實底事看做普羅列塔利亞特底特性。馬克思主義，決不僅是社會的教義。馬克思主義，還有建設的積極的（Program）。這一建設，沒有事實上的客觀的領導不是能想像的。如若以為馬克思主義者，沒有對於圍繞着他底諸現象間底連繫底客觀的決定底感覺，他便喪失其為馬克思主義者的資格。但是，對於真實的，完成了的馬克思主義者，我們還要要求對於這個環境的一定底作用。批評家，馬克思主義者，不是說明了從最大到最小底文學之星座底運動底必然的法則之文學的天文學者。他並且是一個鬥士，是一個建設者。在這一意味，估價的要素，在現代底馬克思主義批評應該被置諸極高。

八

應該置於文學作品底估價底基礎上底規範，應該是什麼呢？第一，先從內容底見地來接

近這個吧。在這裏，問題一般地是明瞭的。基本的規範，在這裏，如在普羅列塔利亞倫理所說的，是同樣的東西，——即幫助普羅列塔利亞事業底發達和勝利的一切東西就是善的，有害牠的就是惡的。

批評家，馬克思主義者，應該努力去發見所與的作品之基本的社會的傾向——就是發見牠所意識地或無意識地在瞄準着或射擊着的東西。批評家，馬克思主義者應該適應於這個基本的，社會的，力學的支配調子來從事一般的估價。

但是，甚至在所與的作品之社會的內容底估價底領域，問題決不是單純的。對於馬克思主義者，大的熟練和大的感覺被要求着。問題，在這裏，不僅是關於一定底馬克思主義的教養，而且是關於沒有牠便不能有批評底一定底才能。

如果問題是關於真實地偉大的藝術作品底場合，便不可不計量極多的相異的方面。在這裏，很難靠着些什麼檢溫器或藥局的衡器。在這裏，可稱為社會的感覺底東西，是必要的。如果不是這樣，便必然地陷於謬誤。例如批評家，馬克思主義者不可完全地單以擔當了實際的問題底作品為有意義的東西。當面底問題底提出，其特殊的重要性雖是不可否定的東西，但是，那一看好像是過於一般的或相隔太遠的，如果實際很注意地檢討一下，便可知到牠會影響着這社會生活，底問題底提出，其有巨大的意義，這是絕對不可否定的。

在這裏，我們有着和關於科學同樣的現象。對於科學要求牠全然埋頭於實際的任務底事，是深刻的謬見。因為最抽象的科學的問題，當其解決的時候，也常成為最有實益的東西這一事

已經成爲A. B. C. (初步的知識)了。

然而當作家，詩人在本質上(如果他是普羅作家)在努力於文化底基本的出發之無產者的再估價，而置一般的任務於自己之前底場合，批評家是容易自失的。第一，在這樣的場合，我們往往未有正確的規範。第二，在這裏臆說而且是最大胆的臆說可以成爲有價值的東西。爲什麼呢，因爲問題，不在於問題底決定的解決，而在於其提起及其加工。但是，在某一程度上，這些的一切，是被加入於純實際的文學作品之中的。在自家的作品，說明我黨底綱領之已經被作成了底條項底藝術家——是壞的。藝術家所以可貴的，是因爲他取上新的東西，是因爲他能依他的直感浸透於統計學及論理學所不能進去的領域。判斷一個藝術家是否正確，他是否把真實和Communism底根本的努力正當地結合着，

決不是容易的事，而且在這裏真實底判斷恐怕只能在各個的批評家及讀者中間底意見底衝突之中被作出吧。這一事絲毫也不會減少批評家底事業底重要和必要。

在文學作品之社會的內容底估價上，極重要的問題，是於最初底分析被加於和我們無關係的，時或和我們敵對的現象底數目之中底作品之對於我們底價值底第二段的審議。實際上，道自己底敵人底氣分，是極重要的，利用由非我們底同伴出身底證人，也是重要的。這些，有時使我們引出深刻的結論，並且在無論在什麼場合，都是非常地把關於我們底生活現象底知識底寶庫豐富起來。批評家，馬克思主義者無論在什麼場合，不可因為某作品或作家是例如代表着小市民的現象而終於把那作品一脚踢開。可是往往不得不由牠引出很大的利益。所以，扭

評家，馬克思主義者這裏底直接的任務，不是從所與的作品底已經產出及傾向底見地，而是從利用牠于我們底建設底可能底見地來再估價。

這裏聲明一下。在文學底領域中，和我們關係疎遠的，因而更和我們敵對的現象，甚至其中含有多少上述的意味底利益底場合，也得成爲極有害的，有毒的東西，得成爲反革命的宣傳底危險的表現，這是不消說的。自然在這裏已經不是馬克思主義批評，而是馬克思主義檢閱登台了。

九

當批評家，馬克思主義者自內容的估價移到形式的估價的時候，問題怕要更加複雜了。

這一任務是極重要的。蒲列哈諾夫也在高調着這個重要性。這一估價底一般的規範，是什麼呢？形式不可不保證着最大限度地適應于其

內容而給與牠以最大的表現力，並且給與其作品所期待底讀者底範圍，以最強的影響底可能性。

在這裏，第一有想起蒲列哈諾夫所說過的最重要的形式的規範之必要——即：文學是形象底藝術，一切露出底思想，露出底宣傳（Паоp agnda）之侵入于其中，常意味着所與的作品之失敗底規範。不消說這一蒲列哈諾夫底規範，不是絕對的東西。我們有着顯然地犯了這一規範底，例如司查得林，烏司平斯基及夫爾馬諾夫的優秀的作品。但是，這不外是意味着，得有美文的政論的性質底混合型底文學現象而已。作為整個而論，這總是應該切戒的。固然，獲得了光輝的形象的性質底政論，是宣傳及廣義的文學底偉大的形式。但是，反對地，為純政論的要素所充滿的藝術文學，縱使其判斷是怎麼樣光輝

的，都是可以使讀者冷卻的東西。所以，如果內容不是以形象之鎔解的光輝的金屬底形態溶鑄於藝術作品之中，而在這液體中成爲大而且冷的塊團而笑出着的東西，則在上述底意味上，批評家有完全的權利可以指摘出作者底內容底藝術的加工之不充分。從上記底一般的規範而流出底第二部分的規範，就是作品底形式底獨自性。這獨自性是什麼呢？這是在於所與的作品之形式的肉體溶合于和那構想，及內容不可分離底全體這一事之中。真實底藝術的作品，不消說其內容應該是新的東西。如果在作者沒有新的內容，則其作品底價值是很少的。這是自明的事情。藝術家應該表現他以前沒有被表現過的東西。被表現過的東西的返覆（這事在某畫家們是不容易知道）不是藝術。這往往僅是極微細的的東西底細工。由這種見地，作品底新的內容對於

那一作品要求着新的形式。

怎樣的現象，和這個真實底形式底獨自性對立着呢？第一，是妨礙新的構想底真實底具象化底定型。也有些作家爲以前被用過的形式所拘囿，那時候，在他內容雖屬新穎，但那却被盛於舊瓶之中。這樣的缺點，應該把牠指摘出來。第二，有形式單是微弱的場合。即雖有嶄新的有興趣的構想，而藝術家在言語——即言語豐富的程度，句的構成上底意味，在整個的短篇，尤其是長篇，戲曲等等底建築的構成底意味上，並詩底用語的 Rhythm 及其他形式底意味上，未能獲得形式的當源的場合，就是這個。這些的一切都應該由批評家，馬克思主義者指示出來。真實底批評家，馬克思主義者，即所謂最高的典型底批評家，應當成爲一個教師——尤其是青年的或新進的作家底教師。

最後，對於上述關於形式底獨自性底部分的規則，第三底最大的過誤，就是形式底獨自化。在這個場合，人們在以外面的做作和修飾來掩蔽內容的空虛。也是有產者，頹廢派 (Decadents) 之典陸的表現者底為形式主義所震聳了的作家，雖有非常地正直的，非常地有價值的內容，却因掉着花槍，藉以鍍金，以致損害了自已的事業。

形式的性質第第三個規範——就是對於作品之大衆性應該取着慎重的態度。對於爲着大衆，作爲生活底創設者而訴於這大衆這種文學底創造有最高的興味底我們，對於這樣的大衆性也有極高的興味。被隔離了被切斷了的一切形式，以專門的耽美家之狹隘的範圍爲對手底一切形式，一切藝術的條件性及洗練性等等，應該爲馬克思主義者所批判。馬克思主義批評，能

夠而且應當指示出過去及現在底這樣的作品之某種內面的價值，同樣地，應該把那用這樣的形式的諸要素而努力離開活生生的事業底藝術家底氣分自身，簡發出來。

但是，如已經說過底一樣，對於大衆性底規範應該望其出以非常的慎重。恰如在我們底報紙和我們底宣傳文書，我們有着讀者所大要求似的從最複雜的書籍，雜誌，報紙到最初步者通俗化的那些，等等一樣，我們在文化的意味上依着連極低的農民或勞動者也包含在內底廣汎的大衆底水準，平均了我們底文學，是不行的。這是一個最大的過誤吧。

讓榮譽歸於能夠把複雜的，可貴的社會的內容，用着使千百萬人也可感動般的強有力的藝術的單純表現出來底作家吧！就是用比較單純的比較初步的內容也好，讓榮譽歸能夠使這

幾百萬底大衆感動底作家吧！馬克思主義批評家應該非常地抬高這樣的作家底估價。在這裏，批評家，馬克思主義者底特別的注意和特別的，正確的援助是必要的。但是，不消說，不能否定那不爲一個能讀文字的人所充分地了解般的東西，而爲普羅列搭搭亞特底上層部分，完全地有意識的黨員，已經獲得頗高的文化的水準底讀者那樣底作品底意義。在對於社會主義的建設事業演着巨大的角色底這一部分底一切人們之前，生活在課着許多有活氣的問題，並且這些問題不消說不可單以牠是還未站在廣汎的大衆之前啦，或不能於大衆的形式中把牠藝術地作成啦底理由，便把牠擱下不給與藝術的回答。但是，在我們這裏，甯可說是犯着反對的罪過，就是可以看到我們底作家把其注意集中到更容易的任務——爲着高級文化的讀者範圍而寫作的

任務。而且，如返覆說過的一樣，為勞動者農民大眾底文學的事業，在牠是成功的是有才能的東西底場合，在牠的估價的意義上，我們應該把牠置諸更高的地位。

十

如既經說過的一樣，批評家，馬克思主義者，在頗高的程度上是一個教師。如果從他的批評得不到什麼增加，什麼前進，這樣的批評就是無益的。那末，從批評應該得到什麼增加呢？第一，批評家，馬克思主義者對於作家應該成為教師。這樣說來，就會有誰也不願把可作站在作家之上想底權利給與批評家等等底充滿着怒氣的叫聲也未可知。這樣的反駁，如果把問題正確地解釋，一定會完全地消失的。第一，有由批評家。馬克思主義者應該成為作家的教師這一命題，導出他應當是一個極堅定的馬克思主義者，並

且是一個有着優秀的趣味和該博的知識底人底結論之必要。像這樣的批評家，我們是全然缺乏着，或是僅有一些，有人會這樣說也未可知。第一底場合，是不正確的。第二底場合是近於真理吧。但是，從這裏也不過只能下着‘是有用工底必要的’底結論吧了。只要有善良的意志和才能，則在我們偉大的國中是不會不足的。但是，學問是應當多多堅實地去研究的。第二，批評家不消說，是不僅教着作家，不僅不在把自己看得比作家高，而且他還要跟作家去學許多的東西。最良的批評家能夠以熱心和感激去對待作家，並且無論在那一場合，都是一個對於作家豫先有着像兄弟似的親切底人。馬克思主義者，批評家，是在二種意義上，應該而且能夠成爲作家底教師——即第一對於青年底作家，一般地對於許多有犯着形式的謬誤之虞底作家，必須把其

缺點指摘出來。

我們已經不需要白林斯基，因為我們底作家已經不需要忠告底緣故——這樣的意見已經廣播着了。這在革命前或者是正確的也未可知。但是，到了革命之後，在我國內從國民底下層出現幾百幾千底新作家底今日，這只是可笑的意見吧了。在這裏，無疑地堅實的指導的批評，是必要，連那不過用着存心忠厚的知道文學底骨子之一切若大若小底白林斯基都是必要的。

在他一方面，批評家，馬克思主義者，在社會性上應該是作家底教師。在社會性上是幼稚的，因為關於社會生活底法則底幼稚的觀念底結果，而且因為對於我們現在底時代底基本的無理解等等的結果，而犯着最素朴的謬誤的，決不僅非無產者作家，就是馬克思主義者作家，普羅列塔利亞作家，也是到處犯着同樣的謬誤。這

不是意味着辱沒作家，甚至部分地是讚美着作家的事。作家——是極敏感的，隨着現實底直接的作用底存在。作家，許多場合，是對於抽象的科學的思索沒有特別的才能和特別的興味的。所以，不消說，作家有時會不可忍耐地拒絕批評家，政論家方面底助力底提議。但是，這多是由那個提議底 Pedantic（倨傲的）形式而說明的。在實際上，正惟因偉大的作家和有偉大的才能的文藝批評家底協力，從前真實偉大的文學常成長了起來，就是今後也會成長下去吧。

十一

在努力為作家有益的教師底批評家。馬克思主義者，又應該是讀者的教師。是的，應該把讀法教給讀者。作為註釋家底批評家，有時作為警告適口的毒物底批評家，為要指示偉大的核心而揭破外皮底批評家，開示殘存于蔭裏的寶

物底批評家，加點于 i 上而從事把藝術的材料作爲基礎底一般化底批評家——這在我們的時代，在爲數甚巨底最可尊敬的然而又沒有經驗的讀者之陸續出現的時代，是必要的引路人。他對於我國及世界底過去底文學應該是這樣，對於現代底文學也應該是這樣，因爲這個原故，再一度高調着我們底時代對於批評家。馬克思主義者怎樣地提出特殊的要求吧。我們決不是想把我們底論綱使人驚愕。從最簡單的事業開始也好。從謬誤開始也好。但是，新進的批評家。馬克思主義者，不可忘記，要到達最初的場所，例如可以給與使自己列名于高第之列底權利那樣的場所，是不可不攀登非常高峻的階段的。但是，想及我們底廣汎的文化底巨大的高漲起來底波瀾及像泉似的到處開始飛迸的有才能底文學，便不由得不相信馬克思主義批評之現在底

不大芳馨的狀態，不久就會轉換着更好的方向吧。

十二

此外還有二個問題也在這裏補說一說吧。第一，對於批評家，馬克思主義者，發生着他們差不多只知從事摘發之非難，實際上在現在，關於某作家，說他的傾向是無意識地或‘半意識地’是反革命的，這是頗危險的事體。就在某一作家被估價為和我們疎遠的要素，被估價為小市民的要素，或被估價為極遠地立于右翼的‘波普特智基’底場合，又甚至在我們的陣營內底作家受着他有些什麼惡傾向底非難底時候，問題看來好像決不必是純粹的東西。或有人會這樣說也未可知——檢討某作家底政治的罪業，政治的疑惑，政治的惡質或缺憾的，是批評家的事麼？我們不可不用全力來排除這種抗議。用這樣的

方法來達個人底目的，或意識地欲以惡意加某作家以這樣的罪名底批評家——是一個惡漢。這樣的奸計，早晚必定會暴露出來。沒有再三思索地，沒有再三考慮地，時或為這樣的種類的告發底批評家，是不謹審的，輕卒的人。但是，不敢把自己之善意底社會的分析結果，大聲地發表，而去歪曲馬克思主義批評底本質者，不能不說是怠慢的，是對於政治消極的。

問題決不在於批評家，馬克思主義者叫着“領事呀，睜着眼睛吧！”在這裏，不是對於國家機關的訴說，必要的是決定某作家對於我們底建設之客觀的價值。從這個導出結論來矯正自己方向，這是作家底事務。概言之，我們是站在思想的鬥爭底領域。否認現代底文學和其估價上的鬥爭底性質，這是一個忠實而且正直的 Communist 所不得為的。

十三

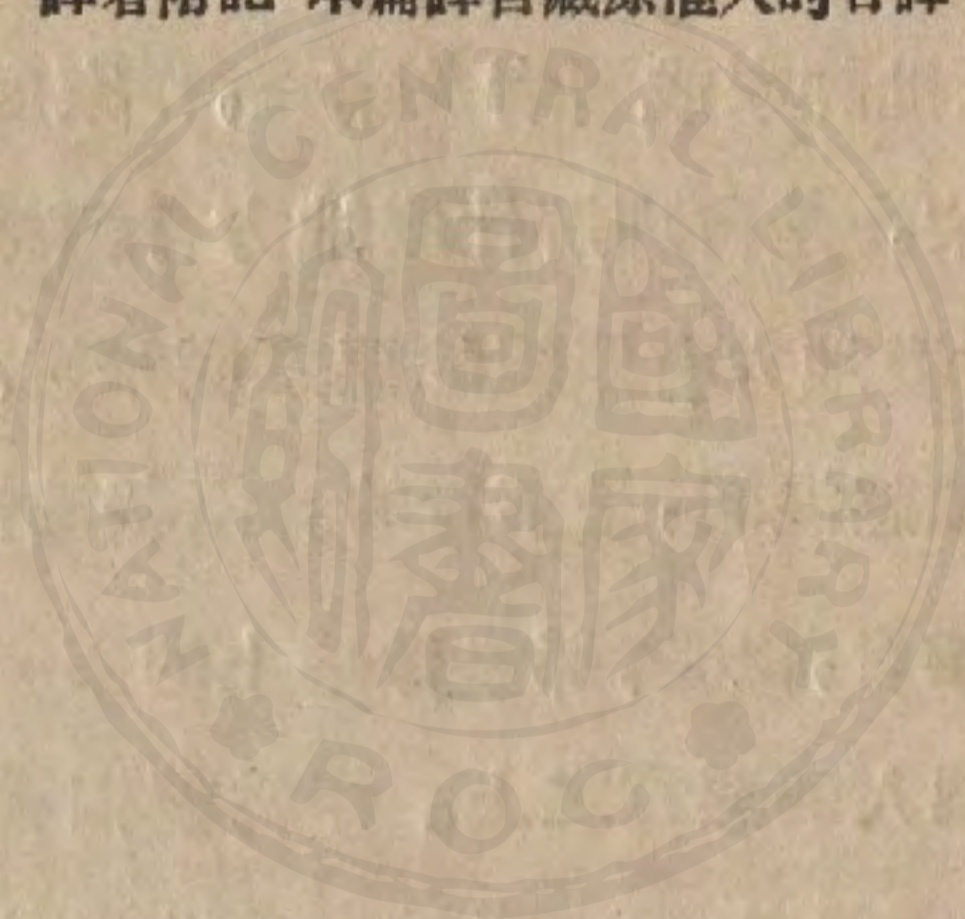
末了，最後的問題，是激烈的尖銳的論爭的形式可以被允許着麼？

概言之，尖銳的論爭，這在吸收讀者的意味上，是有益的東西。論爭的性質底論文，尤其是在相互地有着謬誤的場合，伴着其他的條件，更大地影響着，更深地為讀者所攝取。加之，作為革命家的馬克思主義者，批評家戰鬥的氣質，自然地易於取着其思想底激烈的表現。但是，在這個場合，不可忘記用論爭底美點來掩飾自己底議論底弱點，是批評家底大罪惡。而且一般地沒有多大的議論，却有種種的諷刺的詩啦，比較啦，嘲笑的叫喊底，狡猾的質問底場合，或許會給與熱鬧的印象，但是結果將成為非常地不莊嚴的東西。批評是應該被適用於批評自身的。為什麼呢，因為馬克思主義批評，同時是科學的，

並且在特別的意義上是藝術的事務，在批評家的事務，激怒——是壞的忠告者，並且很少是正確確的見地底表現。但是，有時從批評家的心臟迸發出來底辛辣的譏諷和憤怒的語言也被許可着。其他底批評家或讀者及第一，作家底多少有敏感的耳朵，是會理解什麼地方有憤怒底自然的動作，什麼地方有單純的惡意底飛迸。將這個與階級的憤怒混同，是不行的。階級的憤怒，是決定地射擊着，但是，那是像地上的雲一樣，高高地懸在個人的惡意之上。作為整個看，批判家，馬克思主義者，沒有陷於作為批評家底最大的罪惡底隨和與妥協，而且應該是 *Apriori* 地（先驗地）有善意的人。他的偉大的喜悅應該是發見良好的方面，而把其整個底價值指示於讀者。在他見來其他底目的，是幫助着，匡正着，警告着的事，只有在稀有的場合，得有必要以真正

地可以滅絕吹牛的虛偽底要素般的，嘲笑，或侮蔑，或以洞穿般的批評底勁矢殺盡不中用的東西底必要。

譯者附記 本篇譯自藏原惟人的日譯



日本藝術運動的指導理論底發展

田口憲一著

在第一編，我們展望着我們的藝術運動底方向轉換過程，指摘了牠底非馬克思性；在第二編，討論了藝術運動理論上底若干根本的問題。我們理論地究明了，從來的藝術運動理論，所以是孤立的，作為分裂地組成了的東西底藝術家運動理論——自然發生地發生於所謂普羅列塔利亞藝術家的一個社會的集團的，特殊的意識

形態的緣故。本編，承接着牠，專在歷史地敘述着我國底普羅列塔利亞藝術運動理論是怎樣地根據着“藝術家”底意識而被構成着發展着來呢。

讀者能夠在本編，沒有遺憾地看到第二編中僅僅理論地被指摘了的實證吧。

在未入本論之前，我們不能不先發付麻煩的事。那是在將開始我國普羅列塔利亞藝術運動底史的考察時，無論牠是怎樣的意味的考察，一定會發生起來的問題，也不能不在這裏先行發付。

那問題是什麼呢？就是，我們的普羅列塔利亞藝術運動底第一期是怎樣，換句話說，普羅列塔利亞藝術運動底濫觴是求諸什麼地方才妥當呢？——一見似乎容易，然而實在比所想的還困難的這個問題。

我國底藝術運動，普通說是起於“播種人”底運動。但是，前頭還有青野季吉氏底所謂“也可稱前史的”一個時期。這是構成我們所不能忽視的一時期，無論算做普羅列塔利亞藝術，算做什麼，我們在開始我們藝術運動底史的檢討的場合，不該省略着這個時期底檢討吧。

但是，那果是可以歸入藝術運動底歷史裏頭的性質的嗎？能夠形成日本普羅列塔利亞藝術運動史底第一期的嗎？

這不能不說是將來編纂日本普羅列塔利亞藝術運動史的當兒，史家所不能不先解決的問題。

從來在我們的陣營內，也是因為沒有想寫嚴密的意味的普羅列塔利亞藝術運動史底企圖吧，沒有嚴密地思索過這樣的問題。既沒有以為第一期，也沒有省略着從“播種人”開始。只有漫

然一括於“前史”的名下。

但是，學問地說，在這樣的地方，也不能不是神經質吧。如果“前史，”便是“前史，”便不能不科學的給與所以然吧。不然的話，我們的史眼便成爲很隨便的了。

那末，我自己怎樣觀察這“前史”時代呢？

我也和從來漠然被想着的帝識一致，因爲普羅列塔利亞藝術運動底第一期是始於“播種人，”所以，其以前的運動，無論叫牠做“前史”或叫做什麼都可隨便，但是，在普羅列塔利亞藝術運動底本論，我想是不能被包含的東西。

爲什麼這樣說呢？爲理論的根據如下。

普羅列塔利亞藝術運動底先輩青野季吉氏說着如下：

“溯日本普羅列塔利亞藝術運動所走來的徑路，在牠取着一個意識的藝術運動底形式而

呈現出來以前，有個可以稱爲其前史的時期。那是，明治四十年前後，木下尙江，堺利彥，及繼續着的大杉榮，荒畑寒村，山川菊榮氏等在‘近代思想，’向着當時底文學現象從唯物史觀的立場繼續着批判暴露的時代。』（“改造”第九卷第十一號“日本普羅列塔利亞藝術史論”——傍線是田口加的，下同。）

日本底普羅列塔利亞藝術運動的“也可稱爲前史的時期，”大體是起於明治四十年前後是無疑的。

有名的木下尙江直“火之柱”及“良人之自白”底發表也是在明治三十七年。堺枯川譯底“勞動問題”（左拉）底發表也同是明治三十七年。而尙江在四十年發表“靈呢肉呢，”枯川發表改題爲“木芽立”底左拉底“惹爾密拿爾”之譯。如果求諸其他，則兒玉花外底“社會主義詩集”（三

十八年發行。本書遭着禁止。)那樣的，反映着當時底社會主義思想那樣的，詩，小說，講談(例如明治四十年出版了原霞外底“舶來乞食”——社會主義新講談)雖被算着，這些，無論怎樣都是在明治三十六七以後的。

然則，從這時代開始了的所謂前史時代底“藝術理論”是怎樣的東西呢？

青野氏在前記論文中關於這，繼續着說。

“爲那意識底基礎的……是以藝術爲便利的用具而要藉這假面來普及宣傳當時底社會主義思想。普通的意味底宣傳藝術即其全部。依着當時底支配的理論，所爲藝術者不外是支配階級麻醉民衆的阿片，在無產階級是沒有什麼用途的東西。但是，藉着藝術的形式而使社會主義思想侵進民衆之心的事，最少，從避去支配階級的壓迫上也是便利的。”

依這敘述，當時的社會主義者和藝術發生關係的目的，是在於社會主義思想底普及宣傳，又，爲什麼作爲那目的底一手段，而藝術被選奪着呢的根據，不外是因爲“便利的用具，”且從“支配階級底壓迫底避免！也是便利的”緣故。但是，他們，既經如上所述，是藝術否定論者（在他們的意識上。）

於是，由青野氏底敘述所得的結論是這樣。

第一——當時底那個，不是藝術成爲問題，而是藝術的表現形式成爲問題的。

第二——因而藝術底產生者底“藝術家”（因而“文壇”）是不成爲問題的了。

不消說，這是全然沒有考慮及當時社會主義底無意識的方面，而且是限於就青野氏底敘述底結論，由這看來，當時底社會主義之對於文藝底關心，和後來的，是很兩樣的東西似的，一

看便可想到。但是，這樣想法是錯誤底，對於文藝的關心取着這樣的形式而出現的事，要之，除說是當時的社會主義者的關心藝術及其表現形式的理解底當然底結果以外沒有什麼。就是，那不外是由於他們把藝術中所包含着的思想和包含着牠的表現形式排他地，分裂地觀察着（無意識地）的緣故。（想在這裏附加一言之的，就是試一分析在壞的意味底所謂“宣傳藝術”底繁榮時代底藝術論乃至藝術理論，一定可以看見這種排他的，分裂的見解底殘滓。這是值得注意的事。）

所以，對於藝術的見解一稍深入，“藝術”乃至“藝術家”便必然地成爲社會主義者底問題。

在“前史”時代底後期的“近代思想”運動，就是說明這個的吧。

“社會主義和文藝”（“新潮”第二十四卷第

八號) 底著者, 荒畑寒村氏說: “我們指摘‘近代思想’底雜誌上, 文藝作家底社會意識底缺乏, 痛罵其對於社會制度底無識, 攻擊其作品的空虛偏倚了。”

即, 藝術(“作品”)及藝術家(“文藝作家”)明顯的成了運動底對象——問題。

但是, 這“前史”的特徵, 在於, 至多, “藝術”及“藝術家”僅至可以成爲問題, 所謂“藝術戰線”——即所謂“第三戰線”的觀念, 是明顯地不能浮現於頭腦的一點。這是編纂普羅列塔利亞藝術運動史的, 不能不重視之點。

所以, ——在他們沒有作爲階級鬥爭底一分野底藝術戰線底觀念——因爲僅僅有布爾喬亞的藝術及布爾喬亞的藝術家的緣故——對於這個的攻擊徒勞格外的多, 並且普羅列塔利亞的藝術及藝術家底誕生底希望一經稀薄起來,

其當然的結果，便發展至於藝術自身，因而藝術家自身底否定了。

請看吧，荒烟氏不是回顧了當時這樣的說着嗎？

“荒烟使對於既成文壇的不滿，終於突進到對於文藝自身的嫌惡了。藝術是卑怯的逋逃藪，在我們只有實行，這就是當時的我們底態度。”

至於說明這個，荒烟氏說是“因為沒有嚴正的獨立了的文藝理論底結果，”不消說，這當作直接底理由雖然也可以這樣說，但是“沒有嚴正的獨立了的文藝理論”這一事，總歸——依我說——不外由於缺乏所謂“第三戰線”的觀念。因為沒有鬥爭——鬥爭分野底明確的認識，鬥爭理論的確立是絕不會有的。

由此觀之，關於“前史”時代底社會主義者的文學，藝術的思想，像他們底社會主義思想自

身般地，是極其弛緩的，單純的東西。

這明白地不外是反映了當時底幼稚的社會思想吧。

當時底社會主義思想潮是，誰都曉得的，工團主義，無政府主義，自由主義及其他底混合物。以那裏頭工團主義尤其呈現着濃厚的色彩一事也可以明白一樣，一說無產階級運動便是勞動者運動，一說勞動者運動便是經濟運動。是個藝術運動是不消說的，甚至政治運動也不得成爲問題的時代。不消說，這是由於當時的客觀條件底制約而來的，必然的結果。加之，甚至那經濟運動，事實上也完全是萌芽的東西，甚至時不時全被鎮壓了的一時期也有過的了。

這樣的“前史”時代，仍以特殊的形態不知什麼時候消失了去。就是一部分地或潛行地存在着，但在社會主義者方面，在藝術家方面，也

都不大以為問題了。

大正十年來了。在這年，(或者從十年到十一年)從新地——更妥當點說，“開始地”——日本普羅列塔利亞藝術纔勃然興起來了。

於是，我們以這運動為我普羅列塔利亞藝術運動底第一期。在這裏第三戰線的觀念纔確立了。所謂沒有藝術戰野底觀念的“藝術的利用”或“向藝術底攻擊，”是不能渲染意識的藝術運動底第一頁的。那不過是“政治家”底遊戲，——所謂政治運動——忙起來便自然被忘却了般的遊戲一吧了。至於隨着政治運動愈益成有重要的東西，比例的重要亦被意識着的，祇在基於第三戰綫底觀念的藝術運動，才有可能。

因此，我根據以上的理由，以“播種人”為我普羅列塔利亞藝術運動底第一期，所以我底目前底課題底檢討，也以“播種人”時代底理論底

檢討開端了。

第一章 「播種人」時代

一

“播種人”發刊於一九一九年。這是“播種社”運動底初端。而在這前後二三年間，所謂普羅列塔利亞藝術運動底“藝術理論”可以說這是已經確立了。

如已說過的一樣，相信藝術運動即藝術家運動的理論，是於普羅列塔利亞藝術家團自然發生地發生了的意德沃羅基。這基礎老早在“播種人”時代樹立着。

爲什麼呢？——因爲“播種社”底運動澈頭散尾是藝術家底思想運動。

在這裏試一闡明以“播種社”底運動爲藝術

家底思想運動的論據。其所意味着的是這樣的。

“播種社”底運動爲着什麼而起呢？那是藝術家和社會主義底結合的結果。被刺激於從那前後驟然勃興起來的所謂勞動運動底思潮，若干底藝術家底世界觀變化了。

在布爾喬亞乃至小布爾喬亞的世界觀之下生活着的一羣藝術家，不知不覺之間已懷抱社會主義世界觀了。而這是當然地使藝術家底生活目的一變了的。

第一，藝術至上主義被擯棄了。他們底究竟目的成爲資本主義社會底變革了。他們底一切底行動不得不在這個目的之下被規定了。

但是，因爲他們第一是藝術家，所以在經過藝術或分擔着文化戰綫的意味，勵精於普羅列塔利亞藝術作品底生產及其統一的發表。而且欲勵精着的是自然的事。所以，因爲這個目的辦

了機關雜誌。“播種人”就是這個。

如果“播種社”運動單是那樣，那末，“播種社”運動簡直就是“藝術家運動”了吧。如果或和我所見的一樣，純政治家地把握着由對於藝術的藝術的鬭爭，擴大那運動分野（理論上，意識地）至於藝術政策底領域，那末牠便不是藝術家運動，而是在把牠作為一要素包含着的意味底“藝術運動”牠如果是立脚於馬克思主義的東西，便是‘馬克思主義的’吧。

然而，“播種社”運動，不是前者，更不是意識的後者。他們對於青年運動，對於婦人運動，對於對俄非干涉運動，對於俄國飢饉救濟運動，都不以藝術而以直接底檄文和行動去參加這個，或甚至主體的行動着。

因而在這兒，他們，和他們底意識沒交涉地，不是藝術家而是政治家——一個社會運動

者。

不消說，由當時底他們底思想底性質，或由客觀的條件，或由他們底知識，經驗底限度，他們的政治的活動，是極受制限的東西，且寧可說多屬暫時的東西。但是，那是不會打消他們一面是政治運動者的事實。

即是，他們本質地，根本地雖然是藝術家，但是不是澈頭澈尾僅站在藝術家底立場給生命與社會主義，不過是一方面取着普羅列塔利亞藝術作品底生產及發表底團體的行動，同時一照社會主義底當爲之所命，甚至不細究二者之界限，勇敢地工作着吧了。

即事實的他們，不外以“播種社”底組織，或政治家地，或藝術家地工作着吧了。

這是因爲雖他們一面把根本的立場置於藝術家的立場，却沒有嚴密地認識牠和社會主義

(作為社會變革理論的)的關係。

他們不是被限定了的藝術運動家，也不是被限定了的政治運動者(前衛，)真實的是排他地，分裂地漫然(觀念地)結合着的獨特的運動者。

因而，“播種社”在形勢上，究竟是藝術家底組織，但是瞬間的也是漠然的(不是前衛黨的意味)政治的結社。

那不過是“播種社”運動，不是純然的藝術家運動，也不是在藝術鬥爭底政治家和藝術家底結合的運動——即我所意味着的藝術運動實在是藝術家底思想運動的緣故。

從來，都說着“播種社”運動，為普羅列塔利亞藝術家底濫觴，真實上，那是兼含着普羅列塔利亞藝術家底濫觴的，更為廣汎的運動。

認識這一個事情，是絕對的必要的，一沒有

認明這個區別，便不能究明作為普羅列塔利亞藝術(家)運動的，“播種人”運動底本質吧。

青野季吉氏曾經非難着我，實證着說雖初期底藝術運動不僅是作品運動而已，也勇敢地進出於政治運動的事；但這是不中鵠的“實證”的事，我既經說過。我覺得氏終於不整個地認識“播種社”運動似的。

但是，四年前底青野季吉氏，最少是個頭腦較好的思想家。四年前，青野氏這樣說着。

“舊‘播種社，’具有為行動底一單位的意義，同時在文藝方面作成了共同的戰綫。而在初期是後者的色彩強，在後期是前者底色彩較強。”
(“文藝戰綫”第一卷第一號)

在這裏，氏一般地在“播種社”運動，認着文藝方面底運動和不然的方面底運動。我們不能不認識這二方面底運動底區別吧。藝術家團體

進行政治運動的事和理論地及實踐的擴大了藝術運動底範圍的事是兩樣的。在後者不可不是爲着對於藝術的抗爭的新運動形態(比方‘藝術政策’似的)的附加。

所以我們把“播種社”看做藝術家的運動底最初結社，用這意味論評的時候，不可不把關於藝術運動的和其以外的峻別着，後者不可不把這個捨象而觀察之。

這個道理的正當，一觀察當時的“藝術理論”便更爲明瞭吧。

二

從來我們容易想及第一期的藝術運動底理論，即是“播種社”運動的理論，這也是謬誤的。因爲“播種社”運動，如前節所述，決不是限於藝術家的藝術鬥爭，這個時代底理論決沒有掩蓋

着“播種社”運動底全部。這件事也可解做因爲在當時，所謂“藝術和政治的關係”論是不成爲問題。在第一期時代政治和藝術的關係成了問題的，不過作爲藝術鬥爭自身底解釋，爲着產出這是廣義的政治運動的解決底問題。（關聯的藝術運動底界限性底問題，政治運動和藝術運動成了問題的，實在方向轉換以後。這一事在說着從來的，直至方向轉換的——“藝術運動”結局在那正確的名稱，多分地可稱爲“藝術家底思想運動”——於藝術家運動和瞬間的政治運動底結合的意味——的性質的東西的事。

“播種社”運動寧可說沒有發表着全部地概括着該運動的理論，事實也沒有着。至少這樣說是正確的。

在同社底機關雜誌“播種人”，第一年第一卷第一號，於“播種社”之名，揭載着其宣言，但那

是“我們爲現代底真理而戰。我們爲着生活擁護革命的真理。播種人於是起來”般地真不過是渺茫的東西。就是細檢那些後來出版的同誌，也全沒有看到把“播種社”底運動理論體系地發表了的文章。在“播種社”時代意識地被建設了的理論，實不過是藝術家運動理論——僅給藝術家的作品行動奠下基礎的理論。

三

這一事如果看看當時什麼是成爲藝術理論上的問題便更明白。

當時，大體上如下面的東西被提起着而且解決了。

一，藝術運動的目標，意義，一般的特質。

二，普羅列塔利亞藝術的形式及內容。

三，藝術一般的本質。

那末，這些是怎樣地被解決了呢？第一先從“一”的解決說起吧。

那是由“三，藝術的本質”的認識所導出的。

文學是和法律，道德，宗教，哲學同為社會的意識的一形態，是一要素。於是，一時代的文學總會多少感染於支配階級的偏見，毫無可疑的。而這階級的偏見之所由來，不外是產生階級對立的社會的關係也沒有疑問的餘地。……（因而）這些觀念，這些範疇不是比牠所表現着的社會關係以上地永久的。這些是歷史的，一時的之產物。——怎樣地相信藝術的永遠的人，也沒有勇氣主張德川時代的文學和明治時代的文學沒有變化吧。（平林初之輔氏“無產階級的文化” P 70——78）

藝術的歷史性，時代性首先被宣明了。其次到來的就是藝術的階級的問題。

“布爾喬亞和普羅列塔利亞特的對立，無論在其生活上底利害關係，或在思想及感情，都很明顯地被區別着。……然則，雖然是同樣地在欲以文藝表見自己的人，因他所屬的階級底如何，不消說其思想，感情會生出非常的差異，因而，這些的表現即文藝上也有劃然的區別是當然的。即是文藝之加上階級的意識的是當然的事，也是不得不加上的。……不屬於兩階級的中間藝術的存在是不被許可的。”（加藤一夫氏“普羅列塔利亞特要求其自己的文學”——“改造”大正十一年三月號所載——）

但是，由對於這些藝術的唯物史觀的解釋，生出不把普羅列塔利亞藝術（家）運動看做單純的藝術（家）運動，而看做階級鬥爭的一翼的理論的，是必然的吧。

“革命前期的無產階級藝術，不可不純化集

中於準備着本來的意味底無產階級藝術底誕生的戰鬥藝術。這不是‘傾向藝術’麼？這不是‘邪道底藝術’麼？有人這樣說也未可知。自然是這樣，的確這是傾。一切的偉大的藝術是這樣似的。的確是‘邪道底藝術’一切的大藝術被舊藝術這樣呼着似的。而且我們更進一步，露骨地說了吧。就是不可不拋棄着：無產階級藝術家，是在被局限了的藝術底戰場戰鬥的這樣的偏見，而自覺那戰場是連續於一般底無產階級對有產階級的一大戰綫。（平林氏前書五十頁）

這樣的藝術運動的基礎觀念被確立了。

藝術運動不是單純的藝術運動。那是階級鬥爭的一翼。爲什麼呢？藝術是階級的，歷史的。故對於布爾喬亞藝術，有普羅列塔利亞特的藝術。二者不得不必然地對立着。但是，藝術只有真的到了無產階級社會的時候會開着芳潤的花

吧。現在無產階級的一切的努力，不可不被集中於社會底物質的構造底變革。所以，藝術也作為這種鬥爭的一翼，換句話說，“連續於”無產階級運動的“一大戰線”始能夠有現實的意義。

這是當時的藝術運動底基礎。要之，這就是其全部。這種基礎理論，綿綿延延直到一九二六年末平平安安地被接受了來的，就是現在還有一派的人繼承着這個而毫不懷疑的。

但是至少如果要求藝術運動底馬克思的（真地無產階級的）解決，那末問題寧是在其一步進前的事，已經是我們的解決所指示的吧。

上面的基礎理論，不是說其自身謬誤。不是的，具有這樣的一般的意義的運動，是從怎樣的立場被把握着，因而由怎樣的觀點被指導下去呢？——問題實在不能不從這兒提起的。

但是，當時在提起這樣的問題之前，運動已

踏進於現實，牠就照舊不動地成了無批判的“解決。”

即所謂藝術運動者，是普羅列塔利亞藝術家團結起來，而生產着，發表着戰鬥的藝術，從這方面盡力於階級運動的運動。

故，如果從事實上說來，上面所述的——在第一期所確立了的——基礎理論，甯可說不過是這藝術家運動底解釋或說明吧了。

換句話說，不過是藝術家生產着發表着普羅列塔利亞藝術的運動爲什麼能夠成爲階級運動呢？——這件事底說明吧了。

故，如果那是把藝術底歷史性，階級性底問題和階級鬥爭底一般的觀念結合，於是藝術運動理論便立即成立了的事，是很容易看見的道理，但是，這樣的成立了的藝術運動理論，誠如讀者所知道的一樣，實是僅給理論與作品行動

的理論，即藝術家運動理論。換句話說，不過是藝術家團底團體行動（作品底統一的生產並發展）底指導理論。

但是，反對地，只要是藝術家運動底指導理論，其作為基礎的理論是完全正確的而且充分的，縱使還可以有多少的補正，但劃期的發展的事，其後在理論上早已沒有可能的餘地了。

因而，理論，當然僅關於藝術底內容和形式的問題看到種種底發展。又，作品行動底一般的基礎一經確立，那末進入於作品自身底普羅列塔利亞的，社會主義的條件底檢討，也是極其自然的發展過程吧。

故第一期以後的藝術運動底問題，多是關於作品自身的問題。一離去第一期末平林氏時代而至其後底青野氏時代，便開始“革命底藝術”底內容底分析啦，“調查了的藝術，”“不是藝

術的藝術”底提倡啦，而指導理論家底關心底主要部分多注於這種問題底提起及解決的，就是爲此‘縱使關於藝術運動底問題偶然被提起了，但是結局不過是第一期底一般理論底新的返覆，是其若干的補正吧了。在這意義，青野氏說：‘在第二、第三期，被稱爲普羅列塔利亞藝術理論的確立，也可以看做其努力底結果底東西雖然被提出着，但是在那兒在所發展了的東西，比着這期（第一期）底努力底結果究秀出了多少，這是疑問’（日本“普羅列塔利亞藝術史論”）的，是實際告白。

這樣的，直至今日，這個“藝術家運動理論即馬克思主義藝術運動理論”說，滔滔地流將下來了。

我們請在次章來觀察其後底潮流吧。

第二章 從『文藝戰線』創刊後

方向轉換的時代

一

“播種人”隨着震災自然廢刊了。普羅列塔利亞藝術運動，表面上一時消滅了。

但是，牠正翌年（一九二四年）成爲“文藝戰綫”第一卷第一號底發刊而再勃然興起了。

然則，牠在怎樣的理論之下再現了呢？

依然是在第一期時代底理論之下的事沒有變化。

“舊”播種社，”具有爲行動底一單位的意義，同時在文藝方面作成了共同戰綫。而在初期是後者底色彩強，在後期是前者的色彩較強。於是如果從“文藝戰綫”專爲文藝方面底共同戰綫而

生這點看來，便無妨說是‘播種社’底那方面底復活。（青野季吉氏“‘文藝戰線’以前”——文戰創刊號所載——傍綫是田口加的，下同）以“文藝戰綫”底發刊為楔機的第二期底藝術運動底出發，作為藝術家團體底運動看，則其從蛇足的政治行動分離，僅繼承了“播種社”底“文藝方面底共同戰線”底部分的事，是值得注目的。

這是自依着藝術家的漠然底思想運動明顯的躍進於純然的藝術家運動之徵。

於是“文藝戰線”揭出‘綱領’說：

一，我們站在無產階級解放運動的藝術上底共同戰線。

二，在無產階級解放運動的各個底思想及行動是自由的。

（“文藝戰線”創刊號十一頁）

在這裏藝術家團體和怎樣的運動（當時大

體上僅有共產主義的或無政府主義的運動) 結合呢還未成爲問題。那只單是全然而且通俗的意味的“共同戰線”底團體。

政治家地把握藝術家運動之類是連夢想都得不到的時代。

二

其後，“文藝戰線”一時雖然不得已至於休止，但不久又再刊了。

那末，再刊後底理論底發展又怎樣了呢？

再刊第一號所載底論文，是青野季吉氏底“不是藝術的藝術”和平林初之輔氏底“藝術家與政治。”

但是，這二篇論文，並不是什麼由根本地否定從來底見地那樣的立腳點寫出來的東西。前者是純然的藝術(不是藝術運動)底理論，後者不過是敘述了藝術及藝術家(布爾喬亞的也包

含着)一般地不能夠和政治的支配無關係的一般論。

請再看其後底各號。直至其後底第二卷第五號止所載的可算值得注目的論文大體如次：

一,佐野袈裟美氏“文藝底大衆化。”

二,青野季吉氏“調查了的藝術。”

三,武藤直治氏“爲社會科學底美學與文藝批評。”

這些是關於狹義的藝術論的問題的事,一看便可明瞭吧。

藝術運動理論,可以說全然沒有被開展着。

然而,一細看同第五號,日本普羅列塔利亞文藝聯盟底成立被宣布着。

我們底關心,不得不必然地趨向那聯盟底指導理論底檢討——但是檢討了該聯盟的指導理論(被公表了的)底結果,自始便知道那兒沒

有表現着Comunistic的藝術運動理論。

爲什麼呢，因爲日本普羅列塔利亞文藝聯盟是從最初便作爲“在文藝戰野的共同戰線”而組織了的東西的緣故。

所以我們只要指出那裏頭沒有特地形成意識的共產主義分子底團結，因而不得有爲着這個的理論，——這事實便夠了。（聯盟創立大會中阿那派同布派底鬥爭不能作我底這個指摘底反證）

卽表裏兩面都是純粹的藝術家團體，“藝術運動卽藝術家運動”底理論底所有者之團體——這是日本普羅列塔利亞文藝聯盟底真相。

爲備參考起見，把“普羅列塔利亞文藝聯盟底‘宣言’和‘綱領’”揭載於下面。

日本普羅列塔利亞文藝聯盟宣言：

資本主義文化底侵潤，直到我們生活着的

世界底到處底角落裏，沒有賸餘地完全地不把我們置於他們底支配下不止底形勢。這樣的世界底民衆，只要生活於資本主義社會，我們底生殺與奪之權便不得不委諸他們底掌中。

他們用着司法權，用着警察權，更用着軍權不斷地監視着我們底意志感情，甚至連可以自由的學問藝術底研究，也依着這些爲資本閥底先驅的諸權，在計劃着欲拘束着我們研究底意志，奪去發表底自由。我們對於這強暴唯唯諾諾地常甘受着無抵抗底“所謂名譽”麼？不！

我們千百次在這裏返覆叫喊着‘不。’爲着被幽囚被蠱惑着的真理，我們不能不一齊起來，從他們底手中奪還這個真理。爲着全人類底生活，爲着在地上建立全人類底真理底這運動，不能不是生做人間底我們底所該做的義務。來吧，團結吧！爲着這事團結起來吧！團結就是力。“未

來’終是我們的！

一九二五年九月

綱領

- 一， 我們期望着無產階級底完全的解放。
- 二， 我們期望着黎明期的無產階級鬥爭文化底樹立。
- 三， 我們期以團結和互助底威力廣汎地在文化戰野和支配階級及其文化底支持者鬥爭。

在其後底“文藝戰線”發表了的指導的論文

如下：

1. “文學運動底中心點”(內山房吉氏)——
大正十五年二月號
2. “文化鬥爭底基調”(青野季吉氏)——同
年三月號

3. “教化運動與文學運動——再論文學運動底中心點”(山內氏)——同年七月號。
4. “自然成長與目的意識”(青野氏)——同年九月號。



上面所舉之外，不消說在同雜誌上，還有關於狹義的即真的意味底藝術理論的論文被發表着。比方大正十四年十月號底“文藝批評底一發展型”(青野季吉氏)大正十五年二月號底“新的型底創造”(平林初之輔氏)同年三月號底“唯物類的文藝史觀”(武藤直治氏)等等，都是。其他，還有許多同種類底論文；尤其是青野季吉氏等，在“文藝戰線”以外底雜誌或報紙發表着，但都是這裏可以無須特地來做內容底檢討的種類的論文吧。所以，我們只就上舉的四篇論文來討論便夠了。

1. “文學運動底中心點”——山內氏。
2. “教化運動與文藝運動”(上面的再論)——同氏。

因為是討論着同一問題，所以把1至3做一起來批評。

在這兩篇論文中，山內氏在說着什麼呢？

“原來，無產者文學運動在其出發點上，在其意義目的上是無產階級文化運動底一分野。而所謂無產階級運動者不外是無產階級底觀念的獨立運動。即是普羅列塔利亞意德沃羅基底確立運動。”(論文1)

“於是，在把我們底文學運動底中心點置於普羅列塔利亞意德沃羅基底確立的場合，決不單以普羅列塔利亞的思想底澈底及普及為唯一底目的的事，是明白的。換句話說，那不外是作為普羅列塔利亞觀念體底文學(創作與批評)底

確立。(論文2)

“我們底文學運動，可以說是；那運動底結果，又從那運動底當中，指出優秀的作家和作品底產生而置其重點於其基礎工事的運動，是齋與這樣的優秀作家和作品底產生的可能性和條件的基礎的運動。(同上)

這山內氏底論文，在把從來底指導理論底內容弄明確了的一點可以認識其意義吧。

在日本普羅列塔利亞文藝聯盟底“綱領”之中，有“我們期望着黎明期的無產階級鬥爭文化底樹立的一項目，氏使這個理論深邃着，或明確着說出“作為普羅列塔利亞底文學（創作與批評）底確立，”規定“齋與作家與作品底產生的可能性和條件的基礎的運動。”

那末，那運動是怎樣地進行呢？

“第一，在於和支配階級觀念體底鬥爭。”（

論文一)

這樣的是說普羅列塔利亞文藝運動，成爲無產階級運動底一翼吧。

我們這裏可以看到從來的“鬥爭文化底樹立”的目標被賦與着一定底內容，普羅列塔利亞文藝家運動底論底一步前進。

同時，知道不是和從來底藝術家運動理論對立着的東西，而是其發展，或站在那基礎上底所論。

復次，青野氏底論文是怎麼樣呢？

2. “文化鬥爭底基調”

這篇論文首先力說“文化鬥爭”底必要，引用Lenin 宗教論，而強調着牠不該爲抽象的，觀念的東西。

關於這沒有特地引用文句的必要吧，我想。我因爲是篇短文（不是說因此就是篇拙劣的論

文)除了上述的事以外沒有什麼東西,並且被收錄在氏所著“解放底藝術”裏面,希望熱心的讀者拿牠來讀讀。——又這篇底意義過於明顯,不是在所謂普羅列塔利亞藝術理論底發展史論上,占有重要的位置的論文。

但是“文藝戰線”九月號發表着“自然生成與目的意識。”

這篇論文底意義是怎麼樣的呢?這和那“再論”是我們所既經看見了的。

我們對於這篇論文可以這樣的說。

這篇論文就是作為一般論也是非常地含有謬誤之點。

爲什麼呢,因爲依着這篇論文,所謂普羅列塔利亞藝術運動者,是對於自然生長的普羅列塔利亞的文學及其生產者注入目的意識的運動的緣故。(註)

(註)“普羅列搭利亞運動是澈頭澈尾地自覺了目的的普羅列搭利亞藝術家，把自然生長的普羅列搭利亞藝術家吸引到目的意識，社會主義意識的集團的活動。)

但是把自然生長的普羅列搭利亞藝術家變成社會主義藝術家的事，就說是爲着普羅列搭利亞藝術運動底準備過程，但是這決不是普羅列搭利亞藝術運動自身吧。普羅列搭利亞藝術運動底對象，直接地是大衆，因而其任務不得不是爲着對於大衆的鼓動 (agitation) 的社會主義藝術底生產和發表，一言以蔽之，社會主義藝術家底養成不過是爲這藝術運動準備着條件底前段的努力吧了。

但是，所以使青野氏抱了這樣的意見的，恐怕是由於爲從來底偏見的“藝術運動即藝術家運動”觀念所祟的結果吧。爲什麼呢，因爲爲着

對於‘對於大衆的藝術’的鼓動 (agitation) 的鬥爭，——由錯誤的“藝術家”運動理論看來——只要是藝術家團體的，由這立場的鬭爭便夠了的緣故，在其究極是同人雜誌的鬥爭便夠了的緣故，加之如果由政治家的見地來解釋‘藝術運動，牠便不得不成爲‘社會主義藝術家’底養成運動的緣故。”

故，氏底解釋，雖然，不錯是由藝術政策家的見地底評論，但是因爲沒有根本地打開藝術鬥爭底觀念，甯可說因爲是其發展，所以牠便陷於更深的錯誤。

這樣的“藝術運動即藝術家運動”底觀念，雖然漸漸開始聽到方向轉換底呼聲，却依然沒有被打破着。

第三章 方向轉換時代

藝藝運動底方向轉換——和政治運動底真的結合底要求——終於被喊了出來。

於是從來底單純的“共同戰線”的形態，也脆弱的崩壞了。

稱爲普羅列搭利亞藝術團體的團體次第出現了。

但是這些團體取着怎樣的理論而出現了呢？

第一節 日本無產派文藝聯盟

底理論

日本無產派文藝聯盟底指導精神，是要絕對由藝術運動排斥政治家的要素的意志底完全意識化了的東西。

“無產階級文學，……把政治和藝術混

同着，把宣傳誤認做藝術底本質，墮於功利主義，不自覺那反是資本家的藝術觀。無視着藝術政策與藝術底界限而把藝術手段化着，粗惡化着的事，除是資本家的功利主義以外還有什麼東西。”（“宣言，”以下同此）

在日本無產派文藝聯盟，因為藝術運動就是藝術家運動（作品行動，）所以藝術運動底認識畢竟僅以藝術底認識完成。

“我們是在無產階級的認識之下，欲於其正當的社會的機能和領域去認識文藝者。（——因而關於“文藝底機能和領域”開始着一流的說教——田口）文藝就是文藝，既不是政治也不是經濟。既不是宗教也不是道德。更不消說不是牠們的奴隸婢僕。牠有相互地對等的存在底理由。正如政治沒有成爲道德的奴隸一樣，文藝也沒有隸屬於經濟底理由。正如法律和經濟，哲學和科

學有其獨自底領域和機能一樣。文藝有其自身底領域和機能。”

因而他們底結成當面的任務，把“政治和文藝混同”着的“似是而非的無產階級文藝”底排擊。

‘排擊着徒爲閑暇之具的布爾喬亞文學，同時滅却妄僭無產階級之名以滿足自己底野心之徒，除去立於謬誤的文藝觀之上而欲歪曲無產階級文藝的藝術，並欲和想把無產階級文藝成爲自己底黨派底宣傳者鬥爭。’

於是，“藝術運動即藝術家運動理論”可以說連在“組織”上也可發見其表現吧。

第二節 勞農藝術家聯盟底理論

勞農藝術家聯盟底指導精神，沒有疑義地，雖然立脚於藝術家運動理論，沒有自覺地，沒有

批評牠底謬誤，機械地把政治運動結合於這個的，可憐的苦悶底表示。

依着同聯盟底“綱領”——因為是藝術家運動理論底把握者的緣故——所以，所謂“普羅列塔利亞藝術運動底特質”不外是運動是目的意識的底一般的解決吧了。

“給與明確的目的意識於自然發生的普羅列塔利亞底藝術行動，該使這成爲階級鬥爭底武器地組織着，規定着的運動勃興起來。……如是從普羅列塔利亞藝術運動除去了目的意識，可以說是全然沒有意義的吧。”

這樣的“綱領”獨特底藝術運動底政治鬥爭化底理論構成開始着。其後便沒有什麼了。”

“因此，普羅列塔利亞藝術運動，如果認爲是在被導至馬克思主義的東西，那末，不存在於和無產階級解放運動底緊密的關聯性的事是完

全沒有意義的。只有作為無產階級運動底一翼，一個要素而存在的時候，那纔真地被賦與階級的意義。

因而，那(普羅列塔利亞藝術)不可不和無產階級運動同其運動形式的。不可不以無產階級運動底運動形式做普羅列塔利亞藝術運動底運動形式。

又如果那是真的無產階級的藝術運動，便不得存在於和無產階級運動底嚴密的關聯性的事，不能不說絕對地不能想像着的”“但是，實則”意識過程底鬥爭，也當然不可不在黨做。換句話說，不可不把專以那意識過程為對象的鬥爭底機關設於黨底組織之中的。

“然而我國無產階級運動底現狀不能使上面底理想的要求滿足。

本來，把可為黨底一機關的特殊的組織，使

和這獨立地存在着，而且於馬克思主義的見地使牠盡其特殊的鬥爭底機能。

在這裏，以特殊機能爲機能的一組織體和該把這樣的組織體作爲其一部分而包含着的馬克思主義的見地的矛盾被看取着。

“這個矛盾於藝術運動形態，於其界限性呈現。

爲什麼呢，因爲馬克思主義，在現在是被集中於政治組織底變革的行動底理論，在這理論所要求的實踐，當然並包含着可出於藝術行動以外的行動的緣故。因爲藝術行動，不可不是馬克思主義理論底實踐化底一個表現。

然而現在，我們臨於欲於藝術運動底組織具體地而且整個地使這個立場活現起來。把藝術運動底組織澈頭澈尾地不作爲藝術運動底組織自體而保有，欲使其組織提高至對應着馬克

思主義的全要求的組織。而這是爲馬克思主義的全要求和日本無產階級運動底鬥爭組織底矛盾(在嚴密的意義)所要求的,必然的態度。

因而,欲把馬克思主義的立場在藝術運動底組織之中整個地活現出來的我們,當然依着客觀的形勢,不可不依這個組織並盡藝術的行動以外底行動。

第三節 前衛藝術家同盟底理論

前衛藝術家同盟,僅僅發表了單純的行動綱領,遂於沒有表明根本的指導精神底當中和日本普羅列塔利亞藝術聯盟合併了。

但是“前藝”(前衛藝術家同盟底略稱——譯者)單發表了行動綱領的,不是因爲沒有時日來不及指導理論底起草。

在當時底“前衛”對於運動方針底大綱雖可

說大體一致，但是內部底意見決不是單一的。於是詳細的指導意見就沒有經過充分底討論而決定。

因而把不過是代表着一部分底主張的林房雄君底“普羅列搭利亞藝術戰線統一底問題”(“前衛”二月號)拿來這裏論評的事，是彼此都覺得不方便吧。但是，於這篇論文是“前衛”所載的關於藝術運動理論的唯一底論文的意味，將牠作為表現“前藝”底或種傾向的東西看待的，也是不得已的吧。

但是，我將不過於深入於這些問題，直接地作為林君底見解而入於牠的批判吧。

林房雄君是意識地建設藝術運動即藝術家運動底理論的開祖。其後林君雖把“藝術家運動”的名稱取消，但是那思索的方法，却於“前衛”二月號沒有遺憾地發揮着。

林君首先把“一般地藝術家所社會地遂行着的運動”分爲三部：第一爲“經濟的運動，”第二爲“政治的運動，”第三爲“藝術的運動。”

這個區別不消說是對的。於是林君把第一，第二底運動捨象之後，便開始第三底“藝術的運動”（真正的意味的——我所說的意味的——同時林君也曾說過的意味的——“藝術家運動”）底說明。

依着林君，藝術運動“澈頭澈尾地是作品戰批評戰”換句話說，只有藝術家由藝術家底立場所做的運動爲藝術運動。在那裏全然沒有理由可認識政治家的要素的。在林君因爲藝術運動那是藝術家運動的原故，那誠是當然的事吧。

“在藝術運動……成爲問題的，是他（藝術家）底作品。就是所謂藝術行動。詳細地說：普羅列塔利亞特底藝術行動者，是依着作品自體

對抗着布爾喬亞汜——直接是對抗着布爾喬亞藝術的運動。依着優秀的作品和優秀的批評而把布爾喬亞底影響下的讀者觀客於普羅列塔利亞特底——直接地是普羅列塔利亞藝術底影響之下奪回着的運動。於是戰鬥了的，澈頭澈尾地是作品戰是批評戰。”

如上面所說的一樣，林君底理論底關心，是如果“把讀者，觀客……直接地是於普羅列塔利亞藝術底影響之下奪回着的運動”便夠了的。那讀者將跑到立脚於怎樣的主義的陣營內去——在直到這裏底理論——是不得成爲問題的。是當然的。林君底理論，不過是端的僅以“作品和批評戰”爲基礎的理論——藝術家運動理論——普羅列塔利亞底作品行動理論——而已的緣故。

但是，那是林君底“馬克思主義良心”不答

應的。

總之，依着本質地沒有具着理論的嚴密性的普羅列塔利亞作品，不把被繫縛於其下的“讀者觀客”送到實際運動底陣營來，是沒有一貫的意義的，林君底“馬克思主義良心”警告着林君。

於是，“讀者觀客底組織”便成問題了。

“讀者觀客底組織，從藝術團體自身底立場看來，是具有使自己底作品底影響更加確實，使雜誌演劇等底浸潤更爲巨大的脚色的組織，這組織，於其以外，具有重要的性質。就是，在從其他底無產階級團體底見地來觀察這的場合，比方從勞農黨，青年同盟等底見地觀察時，這組織或者成爲一個把這些黨及同盟底運動擴大於大衆間的媒介體，成爲黨員同盟員等底補充機關，有時候，成爲活動中的卡模佛拉柔。”

於是，“讀者，觀客底組織”成了問題的事，這不是問題。“讀者，觀客底組織”怎樣地被認識着呢——纔是問題。

林君說，“從藝術家團體自身底立場看來云云……從其他底無產階級團體底見地看來云云……”

從藝術運動即藝術家運動看來，結局，除這樣的分裂地認識着之外沒有方法吧。藝術團體，有着爲把讀者，觀客大眾，真地送進無產階級的運動底陣營內的組織的事，遂不得成爲問題。那僅是“從藝術團體自身底立場看來，具有使自己底作品底影響更加確實，使雜誌演劇等底浸潤更爲巨大的脚色的組織。”因而“從藝術團體自身底立場看來”讀者觀客，不幸不跑到勞農黨，而入日勞黨這也是不得已的，因爲在藝術，這樣大的力是沒有的，並且盡着前衛底任務的事，本

質地不是藝術家底任務。所以，那是不能不待於受“勞動黨青年同盟”等的作用。只在那時候，——只在其他底無產階級團體底見地觀察這個（“讀者觀客底組織”）的時候——那纔有政治的意味吧。

但是，如果藝術運動自始便馬克思主義地展開着，可以不至這樣的分裂地觀察吧。因為那是自始即作為政治家底課題而被把握着，藝術家運動是其一部分的緣故，就是“從藝術團體自身底立場觀察”不僅是“使作品底影響更加確實，使雜誌演劇等底浸潤更為巨大的”組織，也是政治家的活動底舞台。

我們不要“在一方云云……在他方云云……”的折衷主義的見解。問題常是不可不政治地一貫着而被認識。“這種場合，同志布哈林（在我們底場合是林君）犯着的誤謬底理論的內

容，是在他把政治和經濟（在我們底場合是政治和藝術）底辯證法的交互關係和折衷主義置換着的一點。‘一和他’‘在一方……在他方’——這是布哈林（這場合底林君）底理論的命題。這正是折衷主義。辯證法要求把交互關係於其具體的發達全面地討究着的，但是不是，要求着從這裏拔取一片那裏拔取一片的。”（Lenin）

林君底這個失敗，自始便從“治政”和“藝術”底一般的區別出發，加之，建立着作為‘藝術家運動’底藝術運動底觀念（及意義，目的，界限等，）而於這觀念觀察“讀者，觀客底組織”的緣故。因而，從‘藝術團體自身底立場’是僅能看做只關乎‘作品’底影響及浸潤的組織。但是，因為那是‘馬克思主義良心’所不答應的，從把藝術運動所必要的組織——然而——現在替換立場而從‘自其他產階級團體底立場觀察’的事，在那

裏發見了僅使‘馬克思主義良心’滿足的意味。那是純然的機械的解決。問題，一點也不具體地，現實地被把握着。不外依着其時時底要求，或由這個立場，或由那個立場來規定着，定義着的東西。

所以，問題，究竟是在‘藝術運動即藝術家運動’底觀念。

因此，林君遂不得不再進一步落到如下底結論。

‘我們所意味着的藝術團體的性質，不是前衛黨的是不消說，也不是大衆黨的，也不是勞動組合的，而是一個近於通俗的意味底宣傳團體（不是前衛黨，大衆黨，其他底宣傳部等的意味的）的性質的東西。’

爲使議論簡單起見，和大衆黨，勞動組合等底比較暫置不論。藝術家團體不是前衛黨的團

體的事是明白的。

但是，我們這樣——只有這樣的認識——
便好麼？

我們到底爲什麼目的，這樣的努力於藝術運動底承認來呢？

不是因爲欲把藝術運動真地馬克思地認識着，馬克思地展開着麼？

大衆黨不是前衛黨。但是，只闡明那區別的事，決不是馬克思的認識自身底職分。（那是折衷主義者，民主主義者都區別着的）所謂馬克思的認識者，是把對象首先於其性質（特殊性）認識着，（如果以爲那是在其自身不是前衛黨的）怎樣地可以解決，使那運動具有馬克思的意味。

然而，林君不做這事，只把藝術運動作爲藝術家運動而認識，而單把牠機械地去和政治運

動結合。即欲以藝術家支持着一個政治理論，據有着和牠協力着的文藝雜誌的事，爲藝術家底進步性和反動性底分歧，欲於這裏發見藝術運動和政治運動底結合。

‘這些人們(藝術家)依着支持‘勞農派’‘山川派，’據有和牠協力着的雜誌‘文藝戰線，’演着把在自己底影響下的讀者結合於‘勞農派’底政治意見之下的脚色的事，他們是演着反動的脚色的。’

這樣的最後底解決落到下面底一般論去。

‘作家和政治的潮流——一般地政治和藝術底關係……是利用者和被利用者底關係。藝術從屬於政治。’

但是，這些是連什麼也沒有解決吧。不但如此，甚至陷入至大的Dog-ma(獨斷)。

普羅列塔利亞藝術運動底問題，是不會依

着機械地把藝術家運動與政治運動結合着——置於單純的從屬關係——的事而解決吧。

誠然，據有“文藝戰線”的作家雖然使其讀者結集於“文藝戰線”之下，但是，這並不是所以使讀者結合“於‘勞農派’底政治意見之下。”這是對於藝術作品的大的過重評價。在藝術，沒有使讀者知道“山川派”正確，“福本派”謬誤的事的機能。然則依着“文藝戰線”底創作欄外底通俗的政治論文及聲明，資料等而“結合於政治意見之下”麼？但是，如果是，則作品甯是低劣，成爲不能不以通俗的政治講話及宣傳文填滿“無產階級藝術雜誌”吧。那可說是“無產階級藝術雜誌麼”？

但是，就是那是可以的話，那末揭載或寫着政治論文，聲明及資材的事——依着林君底筆法來說，——不是“藝術的運動”吧。爲什麼呢，

依着林君，所謂藝術的運動者，澈頭澈尾地是作品職批評戰”的緣故。

這樣的林君底“政治和藝術底關係”論，是一般地政治和藝術的範疇底社會學的——唯物史觀的——公式上底解決，而不是藝術運動底解決。

那是連什麼也沒有解決着。

“藝術運動即藝術家運動”底理論底全破綻，就在這兒悲慘地裸露着。

這樣的我雖覺得遺憾，却不得不批評，林君底理論是錯誤的意味底“藝術家運動”理論底最爲典型的東西。

第四節 日本普羅列搭利亞藝

術聯盟底理論

我把日本普羅列搭利藝術聯盟底理論拿到最後來的緣故，因為“普羅藝”（日本普羅列搭利藝術聯盟底略稱——譯者）底理論，其自身雖然錯誤，但在把從來底“藝術家運動”底觀念勇敢地否定了的一點，有和從來底理論完全相異的地方，而在這兒不得不認為真正的新的東西。

這一點“普羅藝”底對於從來底藝術運動的批判，的確地具着方法論的方面底或種正確。

不消說——我們既經看過的一樣，“普羅藝”底方向轉換論底內容全然充滿了謬誤。然而，那是不能整個地否定的，具着或種正確的轉換論。“普羅藝”底理論，是把藝術運動的確地由政治家底立場把握了的理論。

唯是他們不使藝術家，因而使藝術家運動於其本質醒活起來，而依着強課這以政治家的義務而看到轉換期底解決。在這兒有他們底理

論底破產。

但是，“普羅藝”理論，自始否定了“藝術家運動”的事，是將來可以被記憶的吧。

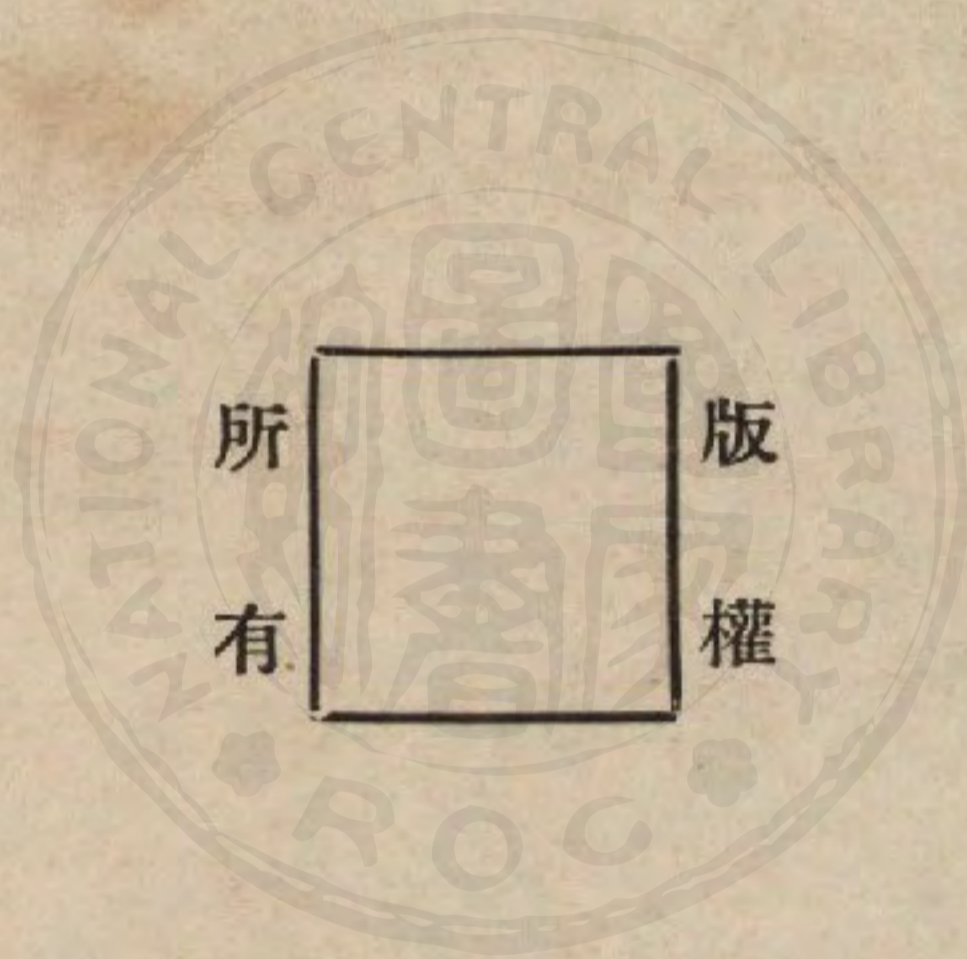
“他（林房雄君）終於不能理解作爲“普羅列塔利亞特爲着他在藝術底領域發展開來的鬥爭”底普羅列塔利亞藝術運動。因而他不能把這鬭爭底現實的擔當者的機關看做這樣的東西。他底悟性所達到的地方，至多不過是牽進這鬥爭來的各個底“藝術家。”在我們的林房雄之前，直至昨天他關於牠所喋喋着的‘藝術運動’一點形迹也沒有地消失了去，‘藝術家運動’代替地飛出來了。……這樣的縱使他把藝術運動（他是主張沒有這樣的東西的）底機關來做問題，也不能於其性質去觀察牠。他所能夠看見的，單是形式而已。他非難着說‘普羅藝不是藝術家團，’迫切地在極力提倡和‘記者，律師，醫生，寫真師，騰

寫生等’底集合同一範時底藝術‘家’團底組織。粗雜的社會的觀念呵！……不說藝術家運動，就在叫做藝術運動的地方，在有他底作爲‘式主義者底觀念的地方，就暴露着林房雄底破綻。”（中野重治君“怎樣地具體地鬥爭呢？”——“普羅列塔利亞藝術”第一卷第六號——）

第一這些批判所含着的真理不能不承認吧。

1929. 11. 1. 初版

1—2000册



實價大洋六角五分

法務部調查局



060066

