

曹靖華主編

文藝的基本問題

鐸 尼 克 著
焦 敏 之 譯



中國文化協會文藝叢書

文光書店印行

蘇聯文學叢書

文藝的基礎問題

著 克 尼 鐸
譯 之 敏 焦

蘇聯文學叢書

文藝的基礎問題

版權所有 不准翻印

著者	鐸	尼	克
翻譯者	焦	敏	之
主編者	曹	靖	華
編輯及	中	蘇	文
發行者	編	譯	委
印行者	文	光	書
	店		會

總店：上海河南路三二八號
分店：重慶中山一路二一八號

總經售：利羣書報聯合發行所
上海河南路三二八號

實價國幣 元正

民國三十六年二月月初版

總0424-35

(104 P.) 2000

譯者序

歷來從事於藝術活動的人們，差不多個個人都把「美」或「工」提高到第一位。作文章講究美，咏詩講究美，繪畫講究美，電影講究美；似乎文藝就是美的世界。這種追求藝術美的心情，是作家、詩人、畫家、作曲家、以及舞台上的演員等等，應該處處洋溢或表露出來的。

但藝術上的美，與貴族仕女手上帶的鑽戒或寶石有着顯著的不同。就鑽戒或寶石的物質性說，它也許是很美的，但在社會與實踐關係上說，鑽戒或寶石，正是貪污、盜竊或吮吸別人血液的證據。這是贓物，這是血腥。至於藝術的美，則是真正反映了人類的生活和實踐的。它應該是人民的。世界上什麼人能創作出偉大的藝術？我們的回答是人民，是在生活上和精神上能與人民站在一邊的人。歌

頌剝削，爲個人打算，投機取巧，以及那些光憑小聰明騙人的所謂文人學士，是絕對不配寫出偉大作品的。

因此，偉大的藝術，首先要求藝術工作者有崇高偉大的理想和人格，要求他們有堅苦奮鬥的精神。

其次，就是要求人們孜孜不倦的學習，學習，並且向人民學習。

但其三，在現今我們中國經濟政治文化樣樣崩潰的時候，我們文藝工作者，老實說，對社會，尤其是對政府，也有一個要求：允許我們活命！允許我們有學習，研究和發表等自由！假定還是同今天一樣，黃金美鈔飛舞，人民都沒飯吃，這也不許，那也禁止，那麼即使魯迅再生，高爾基活到中國，在斗米寸金的今日，他們也是不會有許多傑作的。人是吃飯長大的，作家，詩人：也是不能勒緊腰帶活下去的。我們要求政府首先停戰！首先廢除那一切禁令！

這本小冊子，本來是預備在兩年前與各位讀者見面的。可是在兩年前，我們

在抗戰，物價在飛騰，譯者在當時祇好耐心地等候時局的好轉，政治的清明。但現在，兩年又過去了，內戰代替了國戰，武行代替了禁令，報紙五百元一份，假定不是中國出版家中尚有少數肯破斧沉舟地幹，不知要等到何年何月呢？

最後，我要對本書做一簡單的介紹。

本書作者鐸尼克是在蘇聯很有名的文藝理論家，這本小冊子，是根據他爲蘇聯文藝百科全書上寫的一篇論文『馬克思主義審美學的根本問題』譯出的。內容非常豐富，作者僅僅用四萬多字能把文藝上的一切基本問題都加以扼要的說明，是與它有關文藝理論的著作所比不上的。

在譯文方面，爲了適合讀者的需要，多少帶點編譯的氣味，此外，硬性的語句，因某種關係，譯者也把它刪去或修正。但原真目仍然保存，修改的是一些形式，內容則與原文毫無二致。

最後我要向幾位對本書的出版出力不少的朋友們，尤其是靖華兄，以羣兄以

及任抄寫的葉淑勛先生表示謝意。

焦敏之於滬濱三六、二、廿四。

目 錄

一 什麼叫做美學，它所研究的對象是什麼？	一
二 美學的社會性及歷史性	四
三 藝術的特性與內容	一九
四 藝術上的美	三二
五 什麼叫做昇華	四五
六 悲劇	五六
七 喜劇	七一
八 文藝的人民性	七七
九 新現實主義	八四

一 什麼叫做美學，它所研究的對象是什麼？

美學爲關於藝術以及一般藝術知識（藝術的創作，藝術的觀感以及藝術的享受）的哲學。美學的任務，是在對作爲人類認識反映的藝術的本質與它發展的一般規律，自然與社會一切相互關聯的寶庫，各種各式的人類的活動，以及人類感情，思想等等在諸形像中（有形像可觀的，可聽聲調的以及用語言所表現的等等）的創作的複寫，做一個研究。與藝術起源問題密切聯繫着的問題，是關於它社會作用的問題。規定專門藝術與科學，哲學以及其他各種社會知識形式之間的界限，建立彼此各樹一幟，而互相標榜的分門別類的藝術，是美學的一個責無旁貸的任務。美學首要的任務，是要解決關於藝術的本質，藝術的發生以及它發展規律的問題，解決關於它社會作用的問題，但藝術即使不對表現在生產活動，科學，哲學以及表現在一切文化領域中之人類的一切藝術創造，都建立其本身的藝術

創作，也不把它作為它的一個方面而包羅殆盡。

美學的基本問題，這就是關於藝術與現實以及藝術認識（藝術的創作，藝術的觀感以及藝術的享受等）與存在（自然與社會）的關係問題。為藝術中的現實主義而鬥爭的美學，以我們身外所存在而不依賴於我們的客觀的現實為本，而以藝術及藝術的認識為末。反之，凡仇視藝術的現實主義方法的那些美學，則倒果為因，以藝術為現實之根，以生活為藝術認識之末。可見我們在基本的美學問題上所採取的現實主義的解決法，歸根結蒂，它在理論上是與基本的哲學問題——即關於精神與自然，思維與存在的關係問題——之唯物論的解決法聯繫着的。

美學理論中最為前進而最為澈底的理論，首推馬列主義的審美學。它在解決基本的審美問題時，是站在馬克思主義的辯證法，馬克思主義的哲學的唯物論以及它對於社會生活之唯物觀的理論基礎上的，是擁護藝術的現實主義的方法的。可是馬列主義的審美學，不僅應以批判的態度，去精通那些曾經擁護唯物論

的審美學及現實主義的藝術思潮在審美學上的遺產，並且也吸收了觀念論者審美學方面的造詣，因為處理審美問題的辯證法，它的因素，純然是由它當中發育長大的（以至於建立了馬恩氏的辯證唯物論）。除此以外，在藝術和美學史上，現實主義在藝術家及作家創作方面的成功以及在藝術理論家們於學說方面所獲得的勝利，通常還是在與他們整個宇宙觀的觀念主義性立於矛盾中實現的。同樣的，審美學中現實主義的傾向，固遠非永遠在唯物論的哲學中尋求到它理論的基礎，而在另一方面，形而上學的唯物論者，也常常的和它世界觀的根本認識陷入矛盾，而在藝術上站在觀念論者的觀點上。在馬克思主義發生以前，藝術的現實主義的審美學，還沒有於最終達到他登峯造極的境界；它在基本上，雖是由對自然之唯物論的認識而出發，可是却不能腳踏實地站在辯證唯物論的社會觀上面。所以如影隨形，而與哲學中唯物論和觀念論的鬥爭同策並勵而在審美學方面一道發展起來的現實主義傾向與觀念主義傾向的鬥爭，它之所以決不能同前者機械的相

吻合，正如同在藝術本身，現實主義傾向與觀念主義傾向的鬥爭之不能機械地與之協調，全然是一個道理。

二 美學的社會性與歷史性

哲學的基本問題——關於思維與存在，精神與本體的關係問題，它在美學方面具有一種特殊的形式：這裏，它是表現為一個審美學範疇的客觀性或主觀性的問題，表現為一個藝術觀感與藝術以及人們一切藝術活動與現實性的關係問題。這種問題的提法及解決的性質，於是就規定了每一種理論在美學發展史上所佔的地位。審美學中現實主義與形式主義（觀念論）之間的鬥爭，與哲學中唯物論與觀念論兩個陣營中的鬥爭，全是適應着的。伊利奇關於黨派性的哲學的學說，可使我們了解到審美學史上一直由古代到現在所繼續發展下來的兩個基本的鬥爭路綫：現代的審美學，完全同兩千年以前的審美學相同而是黨派性的。它的兩個基

本的傾向，這就是藝術的現實主義的陣營和藝術的觀念主義的陣營。

十八世紀法蘭西唯物論(第當羅 Diderot 1713—1784)的審美學和德國費爾巴哈(F Feuerbach 1810—1872)的審美學(切爾尼什夫斯基 N, Chernyshevsky 1828—1889)都是無能為力，把他們的學說提高到辯證唯物反映論的地位的，它們雖能在模倣論與複寫論範圍之中解決了藝術與現實性的關係問題，然而對於作為反映社會生活之社會意識的形式，即令在這些審美的學說中，對於藝術的社會作用，也曾加以十二分的注意，可是總不能升堂入室，對他加以一個唯物論的說明。美學家切爾尼什夫斯基在歷史上的豐功偉績，是在於他反對別人將觀念論哲學作為美學的理論基礎，而他自己則將唯物論的哲學，作為藝術的現實主義的一個基礎。可是就是在這一點上，在切爾尼什夫斯基的審美學當中，也還可看到他沒有透澈地明白藝術的活動，沒有透澈明白藝術是現實性之形象性的反映：這種反映，不是對直接具體的現實與活潑潑的觀察和想像的一種直接的模擬；他的審

美學的特性，是對於藝術的特性估計的不夠。切爾尼什夫斯基在哲學上正確地所下的唯物論的命題，是在於他說生活與現實是最初之本，而藝術則為在後來所產生且由前者所導引出之果，但因為他在藝術與生活的審美關係上，還保持着某種形而上學的觀念，所以他便半途而廢，不能再進一步以肯定：優美的生活至上，而藝術的優美在下了，同時在這個意義上，任何一種真面目，它總比模擬或謄抄，都是更為高超的了。這種論斷的過處，一則是由於他不了解藝術的特性，二則也由於他不了解藝術美與生活和科學哲學之間的區別所致。

黑格爾關於藝術的學說，其中所表現出來的黑格爾觀念辨證法與它觀念體系之間的矛盾，其程度之大，決不下於他學說中的其他任何一個組成部份。

『……馬恩二氏祇是由黑格爾的辨證法中吸取其「精華」，而拋棄其觀念論的糟粕；同時在進一步的發展辨證法時，賦與他以一種現代科學的形式。』（斯大林『列寧主義問題』俄文第五三五頁。）

黑格爾審美學中的這種精華，就是它徹底的走上了藝術的現實主義的審美學。在黑格爾學說中，審美學的範疇，雖是種波濤洶湧浪般的急流，是彼此相互關聯着的，是一種事物向另一種事物的過渡，然而對於黑格爾學說，藝術却如同一切存在着的物一樣，絕對的精神，儼然爲藝術的一個造物主（*Deminger*）。至於馬克思主義的審美學，則對於黑格爾的審美學，採取了「唯物論的研究法」，去了它「觀念論」的糟粕，批判的改造了他的方法的「精華」，而在辨證的歷史唯物論的基礎上，真正地建立起了科學的藝術論。

在藝術認識（藝術與藝術觀感）的歷史發展上，客觀現實（自然與社會）的反映問題，它的觀感與思維之在藝術以及在人們一切藝術活動中的體現，構成馬列主義審美學的一個對象。馬克思主義的辨證法，與馬克思主義的哲學的唯物論，在審美學史上第一次地對藝術觀感，藝術創作以及藝術之客觀發展的規律，在各方面的科學的認識上，奠定了一個理論的基礎。

作為藝術之哲學的美學，不僅是研究使藝術與科學接近而作為反映存在之認識形式的一般東西，而且也研究藝術與科學各自的特性。

藝術及一切藝術活動，二者與科學及哲學所不同的地方，其最重大的特性，就在於客觀現實的反映，在這裏是借助於形象來實現。在藝術當中，一般作為典型，而一般的及個別的辨證法，則為典型的及個性的辨證法。由於藝術和科學以及由於它和哲學之間的這種重大的分野，由於藝術創造和科學思維之間的這種重大的區別，於是在科學活動以及藝術當中起了很大作用的那種想像（玄學），就有非常重大的意義，而成為現實在形象中的創作反映的力量了。

同樣的，藝術的觀感——在自然生活以及在藝術中所覺察出的非常優美的美的享受——，也構成為審美學的一個專門的問題。當然，這並非是說，科學的研究，就不能夠供給我們以一種美的滿足，而科學的和哲學的作品，就不能夠啟發一種藝術的觀感，但是在藝術理論上，這些問題却提到第一位了，成為審美理論

與實踐的專門問題了。

在社會的歷史發展，和在人們生產活動的歷史發展的過程當中，不但藝術的觀感起了變化，同時藝術本身，現實的藝術的感覺，以及基本的審美範疇的理解，也一同起了變化。因為這種原因，相對性的原素，就在藝術觀感發展的歷史過程中所形成的一個組成部份了。優美絕倫的和理想昇華了的悲劇及喜劇的範疇——這些絕不是千古不變，萬世不移的範疇，而是在社會發展的各時代中，充溢着形形色色的內容而如激流似的範疇。不但如此，藝術還是階級認識最重要的形式之一，各種藝術思潮之間的鬥爭，本身便是階級鬥爭最主要的領域之一；所以藝術的觀感，本身就流露出了它階級的本質。藝術的觀感，在歷史上是變化無常的，它反映了自然與社會發展的客觀辨證；所以，我們由藝術觀感這一變化的事實當中，決不能得出一個結論說，審美學與主觀的諸範疇是有關係的，美，昇華，悲劇與喜劇的概念，便沒有一點客觀的意義。絕對的相對論，實同其他一切觀