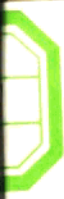


二卷五期 二卷六期



大眾文藝

第二卷第五六期合刊目次

論文

- 生產關係中的藝術之一考察 懸工緯
文學之社會學的批判 (Calverton 著) 李 蘭
音樂之唯物史觀的分析 (布哈林著) 李史翼

作品

- 五月一日 龔冰廬
未完成的偉人 華 漢
水杏林之死 張大文
車夫與木匠 (J. London 著) 邱韻鐸
提線木人 (赤野昌夫著) 姜 宏
另一種情書 荒 渠
災情 馮潤璋
戰後 伊 那
他們的辦法 劉 卯
傻瓜 奚 行



石級上的運煤夫	陳若岸
學匪	曼 華

通訊

紗廠通信	來 稿
電力工人鬥爭底經過	阿龍頭
哈爾濱通信	來 信
無產文藝的故鄉	韻 鐸

少年大眾

蘇俄的童子軍	蘇尼亞
小阿強	馮 鐸
那個十三歲的小孩	錢杏邨
顧正鴻	櫻 影
金目王子的故事(藤森成吉著)	屈 文
誰種的米	李 允

我的文藝生活

1. 鄭伯奇	2. 馮乃超	3. 沈起予	4. 梅 川
5. 郁達夫	6. 許 傑	7. 穆木天	8. 沈瑞先
9. 苑 爾	10. 龔冰廬	11. 葉 沉	12. 孟 超
13. 邱韻鐸	14. 段可情	15. 顧鳳城	16. 馮潤璋

唯物史觀的見地。我們要是平靜的這樣去追溯最古的藝術，那末，我們就會理解了藝術的真實的概念，並且也能夠真實的理解了藝術之對於勞動及生產有怎樣的相互關係，還是能夠明瞭的理解了牠在生產關係中是盡了怎樣的任務。這樣以來，我們方配去談藝術，我們方配站在無產階級的立場上，去唱導藝術。我這篇小小的論文，就要做這一點兒的探討工作。

二、觀念論的見地之藝術的起源

有許多的機械唯物論者，因為他們不理解辯證法的唯物論，遂就中傷詬訾馬克思主義的藝術理論，帶有觀念論的色彩，或是送了一個名稱叫做二元論的妥協者。像這樣的見地，不消說是淺腐得可笑，還是經不起批判的鋒芒。他們之所以這樣的原因，就是沒有理解精神和物質，思維和存在的辯證法的統一，以及精神的意識諸形態和物質生活的過程之唯物史觀的見地。又有許多形而上學的觀念論者，把藝術看做永遠，神聖，絕對理念的表現。（黑格爾：美學，第一卷。）或者是把藝術看做超宇宙而存在的事物，就是那宇宙消滅了，而藝術還仍存在着的，例如叔本華所說的：“音樂這種東西，是完全獨立於現象世界的，牠是絕對的不知道現象世界，即當宇宙無其存在，

但如若有風的存在，那音樂還是有的。”（叔本華：意志與表象的世界。）還有以為藝術不是時代過程中的產物的，牠是同時代並存對立的，或是預兆將來的時代的，這樣以來，就是藝術創造人生，而不是人生創造藝術。因此，就有以為巴爾扎克（Balzac）的人間喜劇（Comedie Humaine）是創造了十九世紀，或是以為英國的畫家多那（Willeam Turner）是創造了英國的雲霧，等等（見王爾德（Wilde）的“Tutentians”及歷史的批評之起源），其餘還有一些從概念上去把握藝術的，就說“藝術是社會的表現”（波那爾 Bonald），還有以精神分析和性的本性去說明藝術的起源的。（弗洛特（Siegmond Faeud）：關於性本性的三個試論（“Traiss-essais Sur la Qexualite”）。

像這些人們都是觀念的見地，在藝術發展過程中去說明藝術的特殊傾向。而絕不是探求藝術的起源，因此，我們就難以把握藝術的究極，所以我們要去真正的理解藝術的本質，是非得離去這些歪曲的見地不可。而離去這些見地，才能登峯造極的把握住藝術的根源，並且還能在一方面上解去對於藝術的社會的考察的錯誤，而在又一方面上可以給與機械唯物

論者及觀念論者的一個糾正。那末，我們是怎樣的去把握藝術的根源呢？這不消說是要從人間的勞動過程去觀察，以純正的唯物史觀的見地去理解，這樣，我們就得爲到原始的藝術的考察罷。

三、唯物史觀的見地之藝術的起源

人類在最初同自然交涉的時候，不消說是爲獲得生活的物質對象，在他們開始發了這樣的交通手段，是必然的得以勞動爲其基礎。於是在人類實行這種勞動時，無意識的放射一種勞動的肌肉的彈力，將其努力的協調就反映在發音器管或是呼吸器管上，而發生出一種與他所行的努力相應的呼聲。“例如(哈)“ha”這聲音是樵夫揮動斧頭時所發出的；(呵)“Ouch”這聲音是船夫拖拉船練時所發出的；(唉)“ai-ai”這聲音是砌路者舉落重槌時所發出的；這些都是勞動的“叫絕”，勞動的‘呼聲’。”(波格達諾夫著，經濟學大綱，施譯本，三〇頁。)

這種勞動呼聲，漸次的形成單純的語音，就構成語言的起源。這語言的起源，就是人類最初的意識現象。這樣看來，語言是同勞動有密切的關係。以後，因爲人類的生產成員，常常得藉賴一個血緣關係上的集團，以現他們的生產經營，或是擴張

他們的生產經營，於是這種勞動呼聲，又變成了一種說明生產行為和生產對象的手段，這樣，那語言就發達了，就複雜化了。

我們在這種原始的勞動過程中，還可以找到同勞動呼聲同時發生各種共同的協調事體。當着人類去經營勞動過程時，應於勞動呼聲而常給與一種節奏，去使共同勞動加添組織的力量或是規則的協同。這時候，他們就無意識的調整了一種音律的初級階段的表現，以適應這勞動的過程。他們還每每的去追憶那過去的生產過程中的勞動狀態及其他關聯的事物，於是就發生一種記述或是表演的意識過程的機能。

這樣以來，他們就能把一種過去的生產過程或是勞動過程所呈現的現象，由他們的言語或是動作表現出來，當他們用言語或是動作去描寫那生產過程中的當時的事態時，就必然的要引出方向，場合，周圍的現象，以及山川，樹木，或是人類的面貌，動作……等，這種種現象的敘述，就成為他們的描寫時空或是姿勢表演的基礎。更是在他們最初表現這種事態的時候，都是一種生產經營的模仿，或是生產行為的指示，或是由於這個生產過程所反映出來的種種關聯的事態。

他們常常囿於個人的記述或是表演，於是又用一種集團

的記述或是表演，在這中間有者是善於言語的模仿，有者是善於動作的模仿，這樣，又成爲一種優越記述和表演的基礎，他們或者是固定化下一種記述的言語符號，或者是固定化下一種表演的狀態等等：

在上邊的單簡敘述裏，可以捉到四種藝術的根源。第一是詩歌，第二是跳舞，第三是音樂，第四是繪畫和彫刻。這四種原基的形態，是由於勞動過程發生出來的，而是由於生產過程分化出去的。那表哈 (K. Bucher) 所說的：“勞動，音樂及詩歌在其起源的階段上，大概形成一個融合體，但這三位一體的根本要素是勞動，反之，其他二要素只是有次我的價值。”（蒲列哈諾夫著，馬克思主義的根本問題，日譯本，五五頁。）這就是可以看到勞動和藝術的關係，同時我們還可以從這一個融合體，觀測到藝術和勞動的脫化的萌芽。

現在來讓我們先說這個詩歌吧：

詩歌不外是語言的發表事物，牠的發生是基礎於勞動的呼聲，不消說，這定是說明詩歌的根源，而不是說明詩歌的展望，至於是有詩歌的輪廓是該在言語和思索的密接的時候。關於詩歌的發生，是有許多的議論，頗爲龐雜，以個人的意見，覺

得波格達諾夫的說明，尚是十分正確的，他的意見是這樣：

“原始的語言，因為語義的不明確，和用原始的比喻常把關於人類活動的概念，移轉給自然現象，所以在言語自身中，便已含有詩的原始的要素……”

他還說當時成為詩的模樣的東西是“神語”或是“傳說”，他說道：

“……代代相傳冒下來（指神話傳說言——筆者）是極少數的，留下的不過是：一，不斷的說明生活中的事物的本身的實際法則；二，關於時常反覆著的日常事件底故事和傳述。就是極顯著的事件底記憶被留下來的，也已經非常的變化了，成為不明顯的形像，不過是神話模樣的，照現在的概念來說，就這裡都是“詩”的模樣的東西了。

（上引兩假係在青野季吉著的觀念形態論中，若俊譯，一一〇——一頁，圈點，筆者。）

我們從這引文中，就理解詩歌的起源，是在言語自身之中，牠的發展和樣式，當然要以牠的思惟內容的如何而規定，而思惟內容的擴大複雜又以當該生產關係和生產力以規定，這樣詩歌是隨着一定生產力的發展而發化的，牠的原基作用

就成爲一種爲生產而組織的意識形態。在這兒我們不管牠詩歌以後進展到怎樣的階段上，或是取了怎樣不同的間接的社會形態而表現出去，但是歸根結底，依然是協助生產的一機契。並且在上邊第二段的引用文中，波氏曾說及那傳留下來的“神話”模樣的詩歌，只是不斷的說明生活中的事物本身的實際法則，或是關於時常反覆的日常事件底故事和傳述。照這兩句話的意義來推論也就可以知道詩歌——不管牠是神話模樣的詩歌——也是說明生活中事物的實際的法則或是日常的事體。這就是說明詩歌是直接於生產關係中的一個手段，所謂實際的法則和日常的事體，都是人類物質生活的一定關係。這樣，我們就理解了詩歌的本質，那末，我們再轉到其他三種的藝術的探討。

跳舞和音樂：

牠們的發生也是很早的，差不多在人類還沒有脫離動物的境界就有了一個輪廓。牠們發生的根源，不消說，也是在勞動過程中而獲得的。前邊我們曾說過去人類在他們進展到俱有記述和表演的機能時，就大部分的能用一種單純的動作，去形容某一事物，或是模仿某一事物，這種筋肉上的動作表演，

許多是協同言語的記述而一塊兒意識出來的，或是單用以代替語言的缺隙而意識出來的。這樣，就必然的要手舞足蹈，做出種種的姿勢……當他們為預備和追憶某種過程時，他們或者是貫串他們自己的行動，或是貫串他人及更多人的行動。假設那事件曾經是集團的動作或是已經經驗的動作，那末，就要引起一種集團的協調和個人的合則性，這樣，對於他們進行某件事體，是最有利的。譬如一件戰爭的事情，恰恰的要開始，他們往往追憶起來那過去集團的怎樣鬥爭和攻擊樣式，這時候，有曾經參加過的人們，自然地會引起他們的協調和合則性的聯繫，或者他們把經驗的事實，用手勢等表演於未經參戰的人們：又如經過一件集團的生產經營，他們也往往的追憶起來，而做着同樣的協調和合則性，以喚起生產過程中的組織經驗和行為聯繫，因而，這種協調和合則性，就成為最利於預備的行動方式，這兒，他們的大多數的動作都是由於生產的直接或是間接的而積聚下來的表演，這一方面是可以為追憶過去的動作；又一方面可以用為指示將來的動作，這樣就構成原始的跳舞的根源，所以跳舞也是人類的為生產而組織的意識形態，就是協調和節奏人類的生活活動的組織性和規則性。

因而成為本能的原始的跳舞。

音樂是共同勞動中的協整的調子。

他最古的形式是歌謠，但是這種歌謠，並不是像有歌辭和音樂的那樣有節奏的東西，他不過是表現一種本能的情感罷了。例如那鐵匠當他工作時，常常把牠的鐵槌的聲音，融解在他的勞動過程中，這由於工作自身所引起的音樂音響，每成為一種極適應於那勞動過程的性質的。我們能在各種不同的勞動過程中，聽到極合音律的聲調，這種音律的聲調就成為原始音樂的根源，這音樂的最單純的要素，是要由於勞動過程和生產過程的生產條件和性質而規定的。

繪畫是從說明勞動過程的行為等描寫而來的，彫刻是直接從生產技術而產生出來的。

原始人當着人羣要說明某件事實時，一定要用他的言語來說明的，有時那事物不能以語言表現的，甚而以手勢等也不能完全表現出來，於是他就蹲在地上或是沙上，將他所要描寫的事物用一種輪廓綫來表現出來，這樣的描寫以後，就能將牠的一切事物都盡情的吐露出來。這樣，我們就可以說是繪畫的起源。

彫刻就是以當時的生產手段而模仿出來的，那時的生產用具不消說是極其單純的，或是完全偶然的，但是，就這樣的單純偶然也常常引起一種記述和教人們對於物質對象的努力，這時候，就會引起對於生產技術的不可思議的神經作用，感生了興味。隨着這種興味就發生同牠所想像的物質對象的擬造，這就是彫刻的起源。

我們在以上四種藝術起源的考察中，想來不會有人說我們是荒誕無稽吧：並且也可以使那般觀念學者的對於藝術見地的錯誤明瞭昭示出來吧！藝術是像他們那樣的，以為是從天降下；或是現念外化的表現；或者又是心理上的作用和性的本能的衝動等等而發生的嗎？我們用了這種唯物史觀的見地，來追溯藝術的起源，牠不但不是由於以上的那些見地而發生，牠還跑不掉物質生活的範圍，更是牠也是一樣的裝置在生產關係裏，盡了一種為生產而組織的有機生產手段的機能，這樣以來，藝術是最現實而又是最樸素的了。以下我們再轉到牠的發展的基礎問題。

四，藝術發展的基礎和條件

盎格斯在他的一八九四年的信札裏有下邊這樣的話：“政

治，法律，哲學，文學，藝術等等的發達是以經濟的發達為基礎。然而，這些一切都有分離而聯結的，互相的及在經濟基礎的反作用。”這就是說明經濟基礎是決定藝術等的原動力，同時又說明藝術是分離而聯結的，互相作用着而對於經濟基礎也有反對的作用，這就是藝術發展的相互的條件。蒲列哈諾夫又說到“跳舞常受生產過程的再現所制限。據我們所知道的，這事情在經濟發展之最低階段的獵狩部族特別是明顯。”（蒲列哈諾夫，馬克思主義的根本問題）黑內斯也說過：“裝飾藝術是伴着成為牠的物質的豫備條件的產業活動而發達的。……不具有一切產業的民族是不會有裝飾的。”（黑內斯“歐羅巴造型美術原史”）表哈也說過：“歌詞製作的祕密是存在於生產活動之中。”（表哈：勞動和音律。）

從此我們就知道一切的藝術的發展是不能脫離去牠當時的社會生產力的狀態的。像跳舞這件事態，在原始狩獵民族的中間，是常受那生產過程的再現的制限，要之，不外是當時經濟發展的階段所反射的制限規定吧了。至於裝飾藝術，更是在示與一定的產業的經濟範圍內，得到物質的條件後所發生的高階段的事物，所以那不具有產業的民族是不會有裝飾的，並

且也不得有，歌詞一有，牠的製作的樣式和內容，不一定不能脫去牠的生產活動的背景，例如十七世紀之初，法國因受了慘烈的宗教的戰爭的刺激，極希望和平和安甯，於是亨利四（Henri IV.）就唱出來國外的和平和國內的繁華的標語。那時候，法國高饒的唯一的根源就是土地，於是一般人都去努力農業。而文學方面也就表現了此種精神的傾向。那奧利佛·特·綏來（Olivier de Serres）公布牠的農業舞台與田園整理（Le Theatre de Pagriculture et Mesnage des Cham ps），就是激勵法人的土地耕作。而幾與之同時的竇爾法的阿斯脫來，就完全是那時的精神的表現。其中的人物是牧羊的女郎和牧人，內容是田園的瑣事。男女主人公在這裏牧着羣羊，在田野森林中過着生活。那裏邊是牧人色蘭特（Celadon）戀情於牧女阿斯脫來的故事。我們可以看到那裏邊有高盧巫女，牧人，田園的跳舞，柔白的羊等。我們可以感到那裏邊的優美韻調的詩般的對話的典雅。我們更能看出當時經濟條件的影響。以及一般集中努力於他們農業的改善。在那同時，又有拉甘（Racan）的羊圈（Bergeries）及祝頌田園的和平與讚美牧羊的詩歌，也都出現了。其餘在我們中國古時的詩歌裏，也可

以看到許多都是表現當代的經濟生活的，例如：那小雅上說：

“有饑饉殍，有隸棘棘？周道如砥，其直如矢；君子所履，小人所視，瞻言顧之，潸然出涕！”

“小東大東，杼柚其空。糾糾葛屨，可以履霜。佻佻公子，行彼周行，既往既來，使我心咨。”

“東人之子，職勞不來，西人之子，粲粲衣服，舟子之子，熊羆是裘，私人之子，百僚是試。”

“維南有箕，不可以簸揚！維北有斗，不可以挹酒漿？維南有箕，載翕其舌，維斗有斗，西柄之揭。”

這四首詩是充分的表現了周室東遷的經濟生活的變革，差不多在當時的生產活動的範圍內，就成為單只農人的活動了，那些君子們逍遙的走在如矢的大道上，佻佻公子們也是隨便的踱來踱去，至於西人之子，不勞而獲的都穿着漂亮的衣服，而那不肖的舟子們也做起官來。像這樣的經濟生活不平等，只有那挨冷受餓的農人們消受，想起來真使他們“瞻言顧之，潸然出涕！”那糾糾的葛屨，到在冬天，還要納牠去履冰霜，這樣，那生活就一天一天的發進悲愁的境地，所以到後來，他們實在沒有辦法，就把那代表榨取他們的魔王——該是厲王——

趕跑到在斃的地方：還要殺他的兒子，這時就演了一次農民的大暴動：我們說上邊的四首詩歌裏，窺知當時的經濟狀態是如何的不安，而那生產活動的現象，又是如何的混亂，這樣以來，我們就曉得一種詩歌，都是那反映詩歌的生產活動的表現：

我們再考察一下，那經濟基礎和條件，又是怎樣的影響於藝術上？就是藝術在歷史過程中是怎樣被作用於經濟基礎，或者是怎樣的反作用於經濟基礎？

布哈林在他所著的唯物史觀和社會學裏，這樣的說明着藝術之依存於經濟基礎：

“由仔細的深刻的分析，藝術的外表雖複雜多樣，但可以知道直接或間接的是怎樣的由一系列的媒介關係，由經濟制度和社會技術的水準以規定。”

福爾巴黑（Feuerbach）在他著的風格之由於經濟的發生，（*Der Entstehung der Stile aus der Politischen Oekonomie*）一書中，也是同樣的證明希臘建築的風格，是以經濟基礎而決定的。

但是關於以上的這兩種見地，Marc Lokawiez 在他著的唯物史觀的文學論裏，却是這樣反駁着的：福爾巴黑以經濟