

1983

藝術美學文摘

第 2 輯



四川省社會科學院出版社

艺术美学文摘

第二辑

四川省社会科学院文学研究所编

四川省社会科学院出版社

一九八四·二·成都

责任编辑：张 力 刘万顺

封面设计：张复祥

艺 术 美 学 文 摘（第2辑）

四川省社会科学院文学研究所编 四川省社会科学院出版社出版

四川省新华书店发行 成都铁路局印刷厂印刷

开本：850×1168 1/32 字数：240千 印张：9 $\frac{9}{32}$

1984年2月初版 第1次印刷 印数：12000册

书号：8316.2 定价：1.00元

目 录

《艺术论》初探	陆人豪	1
浅谈美感的意识活动	王善忠	17
评艺术创作中的非自觉性原则	王哲刚 刘敏中	27
赋比兴与自然美	蒲友俊	38
论诗美	吕 进	43
诗美与哀感	佟 辽	55
戴着镣铐跳舞 ——新诗与形式美	王长俊	61
从时、空、人关系看毛泽东诗词的崇高美	王鲁湘	72
关羽形象悲剧美初探	朱伟明	80
试论扬雄的美学观	陈曼平 张 克	88
司空图美学思想例释	罗仲鼎 蔡乃中	98
鲁迅杂文美学观浅探	潘颂德	106
创造新时代更美的电影	陈荒煤	115
学习与掌握电影美学十分必要	袁文殊	121
“电影的美”三题	黄宗江	124
电影观念应多样化	邵牧君	127

DAI30/28

论电影的含蓄美

——电影艺术美学散论之一

陈玉通 129

从总体上去把握

——也谈《1844年经济学哲学手稿》中论音乐美

袁济喜 145

视觉语言

[美]乔治·凯伯斯著

柴常珮 摘译 156

谈形态创造的科学依据

——介绍形态构成学

辛华泉 185

试论艺术抽象和艺术形式美

伍鑫甫 194

也谈抽象美

徐书城 206

我国传统艺术中抽象因素初探

毛士博 216

杂谈绘画中的抽象

杨蔼琪 223

早期敦煌壁画的美学性格

郎绍君 230

按照美的规律来建造

——从一个工艺美术小组说起

佟景韩 246

动画片的审美特征

胡依红 254

书法是“抽象的符号艺术”

——关于书法艺术的性质讨论的一封信

陈振濂 260

书法是用毛笔写汉字的表现性艺术

——兼与姜澄清同志商榷

陈训明 272

东方书法与西方书法画

[法]勒内·艾蒂安布尔著

徐知免 编译 286

创造个性化的摄影艺术形象

齐太平 291

陆人豪

《艺术论》初探

列甫·托尔斯泰的美学著作《艺术论》^①以对贵族、资产阶级艺术的辛辣的嘲讽开篇，以宣扬艺术的任务在于传播人类爱的胡言乱语结尾，生动地反映出这位伟大作家的艺术观的力量和弱点。

艺术观是世界观的组成部分。托尔斯泰的世界观的矛盾在《艺术论》中历历可数。激愤的批判与调和一切的关于基督教艺术的说教，使这部著作成为美学史上非常奇特的现象。托尔斯泰以俄国宗法式农民的眼光扫视当时的欧洲文艺领域，重新审查文艺史上历来为人推崇的作家、艺术家和他们的作品，结果把但丁、莎士比亚、歌德、拉斐尔、贝多芬、瓦格纳和现代颓废派的代表波特莱尔、弗雷、马拉美等一起加以贬责，把他自己半世纪来辛勤创作的卓越成果也一笔勾销，声称能传世的只是两个微不足道的小故事。

一八八二年，托尔斯泰应俄国一位著名的巡回展览派画家彼罗夫的请求，系统地发表他对艺术的看法。他以致《艺术杂志》编辑兼出版者亚历山特罗夫的信的形式开始撰写论艺术的文章。

文章从资产阶级社会中艺术的现状谈起，以寻根究底的精神提出究竟什么是艺术，如何分辨艺术中的善恶、好坏的问题。问题提出来了，答案却找不到。一八九七年，《艺术论》终于完成，在《哲学与心理学问题》杂志上连载。托尔斯泰对这个难产的婴儿并不十分满意，他承认自己对于各种类型的艺术懂得不多，因此，立论的根据不够充分。罗曼·罗兰也说托尔斯泰在绘画、音乐方面的修养不足，所以在论及一些大艺术家时乱打棍子。我们还发现他在评价美学史上关于美的各种定义时，大多根据德国美学家沙斯勒和英国美学家乃特的著作所提供的第二、第三手材料。最主要的是他对于“什么是艺术”这一论题的观点不明确，酝酿、思考了十五年，最终也没有找到完整的正确的答案。

然而，《艺术论》毕竟是一位创作了世界文学中第一流作品的大艺术家的经验谈，其中关于艺术创作的许多精辟独到的见解是十分宝贵的。《艺术论》写作于托尔斯泰的世界观发生激变之后，他对于欧洲上层阶级艺术的无情的揭露，反映了他对剥削阶级统治的抗议；他对于现代资产阶级艺术中颓废主义、印象主义、象征主义等派别的抨击，至今尚有现实意义；他关于艺术民主化的思想更使我们感到亲切。如果我们实事求是地总结托尔斯泰的艺术观点中属于理智而不是属于偏见的东西，属于未来而不是属于过去的东西，那么应该说，《艺术论》对于我们仍是一份富有养料的珍贵的美学遗产。

托尔斯泰在《艺术论》最后一节《结论》中写道，他的基本思想是揭露现代艺术所走的不正确道路，找出它走上这条道路的原因，确定艺术的真正使命。他在阐述自己的艺术见解时，总是结

合着对贵族资产阶级艺术的批判。他把俄国宗法式农民的观点和心理放到自己的批判中去，所以他的笔端凝聚着劳动群众的愤懑和责难。《艺术论》完全不象一般纯学术的美学著作，而是一份讨伐寄生阶级艺术的严峻的檄文。

艺术究竟是什么？人们从来认为，艺术是美的表现。那么，美又是什么？托尔斯泰列举了从包姆加登为美学奠定基础以来一百五十年内欧洲各国各派给美下的定义，把它们归纳为两种基本观点：“（1）‘美’是一种独立存在的东西，是绝对的‘完满’的表现之一，这绝对的‘完满’是观念、精神、意志、上帝；（2）‘美’是我们所得到的某种并不以个人利益为目的的快乐”。② 第一种“美”的定义是客观的，第二种是主观的。“但是我们之所以认识外界存在的绝对完满的东西，并认为它是完满的，只是因为我们从这种绝对完满的东西的显现中得到了某种快乐，因此，客观的定义只不过是按另一种方式表达的主观的定义。实际上，这两种对‘美’的理解都归结于我们所获得的某种快乐”。③ 那么，以表现“美”为目的的艺术也就成了享乐的工具体。而照托尔斯泰看来，艺术所提供的快乐，实质上是上层阶级这个特殊圈子里的人们的爱好和趣味的反映，美学家根据这个特殊圈子的人喜爱的艺术作品制订“美”的定义，并把它作为衡量一切艺术作品的标准。“艺术中无论有怎样的痴愚，只要这种痴愚一旦被我们这个社会的上层阶级所接受，就立刻会有人编出一套理论来，把这种痴愚加以解释，并使它变成合法”。④ 可见，托尔斯泰对各种美学定义的批判，矛头对准上层阶级的趣味和爱好。他并没有从存在与意识的关系的角度，分析各种“美”的定义在艺术与现实的关系问题上的分歧。普列汉诺夫早就指出：“事实上，他（托尔斯泰——引者注）所引用的那些定义远不是那样互相悬殊，也远不是那样错误，象他所认为的那样。”⑤ 托尔斯泰完全无意于对美学领域过去所积累的一切加以仔细分析，吸

收其中合理的成分，而是从为了寄生阶级的享乐而受尽苦难的劳动群众的感情出发，怀着极度的憎恶和轻蔑，对上层阶级的艺术理论和实践，采取几乎是一棍子打死的虚无主义态度。

托尔斯泰认为，上层阶级的趣味的堕落，是他们失却宗教意识的结果。在托尔斯泰的学说中，宗教总是和道德联系在一起的，宗教几乎是道德的同义语。列宁曾深刻地指出，托尔斯泰“力求让有道德信念的僧侣代替有官职的僧侣”。^⑥ 所以，正如托尔斯泰的创作总是把社会问题归结为道德问题一样，《艺术论》也把美学问题归结为道德问题。

托尔斯泰认为，为上层阶级提供享乐的艺术使欧洲社会道德败坏，艺术本身退化甚至走向毁灭。艺术退化所造成的第一种后果是内容越来越贫乏，艺术失却了它所固有的非常多样和深刻的宗教内容，它所反映的是上层阶级的三种渺小的感情：骄傲的感情、淫荡的色情和对生活的厌倦的情绪。托尔斯泰把文艺复兴时期以歌颂教皇、主教和王公贵族的作品列为表现骄傲感情的艺术；把《十日谈》以至现代法国文学的作品列为表现色情的艺术；把拜伦、海涅等人的作品列为表现对生活厌倦情绪的艺术。艺术退化所造成的第二种后果是形式上矫揉造作和暧昧不明。在这里，托尔斯泰的主要打击对象是现代法国文学中以波特莱尔和弗雷为代表的颓废派。他大段大段地摘录颓废派诗人的作品，把自己的印象概括为一句话：他们的作品“对我来说是不可理解的”，^⑦ 他说：“波特莱尔的人生观是：把粗野的利己主义抬高而使之成为一种理论，并用象云一般不明确的美（必然是矫揉造作的美）的概念代替道德。波特莱尔比较喜欢女人的涂脂抹粉的脸，而不喜欢自然的脸，比较喜欢金属制的树木和假造的矿物质的水，而不喜欢天然的树木和天然的水”。^⑧ 违反自然就必定矫揉造作，而暧昧不明则是颓废派的艺术信条。“再也没有东西比诗歌的含糊更宝贵”，“在诗里应该经常有谜”。^⑨ 托尔斯泰认为

这是艺术的堕落。绘画中的象征派、印象派和新印象派同样引起托尔斯泰的反感，而新派艺术家的音乐对他来说，“除了厌倦以外什么感情也没有体会”。⑩

艺术退化的第三种后果是艺术赝造品代替了真正的艺术作品。“我们这个时代和我们这个社会的艺术已经变成一个荡妇，这个比喻在最小的细节上也都非常妥切。我们的艺术也象荡妇一样不受时间的限制，也是永远涂脂抹粉的，也是随时可以出卖的，也是引诱人心而对人有害的”。⑪ 托尔斯泰对资本主义不理解，不能科学的解释艺术在资本主义社会的命运，他只得把满腔愤慨和咒骂倾泻到资产阶级身上：“在没有把商人送出殿堂之前，艺术的殿堂不是一所殿堂。未来的艺术将把这些商人驱逐出去”。⑫

十九世纪末，欧洲艺术中的颓废主义等思潮传播到俄国。《艺术论》的发表，推动并鼓舞了俄国先进思想界对颓废派的斗争。当时进步的艺术史家斯塔索夫对《艺术论》在这方面的贡献给予很高的评价。托尔斯泰本人也曾运用《艺术论》阐述的观点，严厉地批判过阿尔志巴舍夫的《沙宁》、安德烈耶夫的象征主义戏剧和波塔宾柯的自然主义小说。

总的说来，托尔斯泰对贵族资产阶级艺术的批判，虽然缺乏具体的历史的阶级的分析，对于某些艺术家及其作品的评价不免失之偏颇，但是这种批判始终充满农民民主主义的激情，这使《艺术论》在西方美学著作中显得特别的与众不同。

《艺术论》在鞭挞上层阶级低下的艺术趣味时，处处拿劳动者的纯朴的感情相比。托尔斯泰提到劳动者的时候，指的是劳动农民。他赞美乡村劳动者是有正常趣味的人，因为他们与大自然接近，从事体力劳动，劳动生活形成他们的朴素的感情，他们会很容易鉴别真艺术和假艺术。如果他们一连六个钟头坐在剧院里观看瓦格纳的无聊的歌剧，一定会感到异常的困惑。托尔斯泰对各民族民歌十分赞赏，他承认听农家妇女唱风俗民歌要比听贝

多芬的作品愉快得多、兴奋得多。

当然，我们不要忘记，托尔斯泰对劳动者的艺术和健康的艺术趣味的肯定，仍然离不开关于宗教和道德的说教，他认为只有劳动农民才具有真正的基督教的宗教意识，因而也才具有朴实的、人人都能领受的感情。艺术是和感情分不开的，托尔斯泰正是把自己的美学观建立在艺术与感情的关系上。

二

既然以美——即享乐——的概念为基础的艺术定义并不是真正的艺术定义，而是为上层阶级的自私的享受和不道德的行为辩解的一种手段；那么，艺术究竟是什么呢？

托尔斯泰首先确定一个前提：艺术是人类生活的条件之一，是人与人之间相互交际的手段之一。他字斟句酌地把自己的观点概括如下：“在自己心里唤起曾经一度体验过的感情，在唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩、声音，以及言词所表达的形象来传达出这种感情，使别人也能体验到这同样的感情，——这就是艺术活动。艺术是这样的一项人类的活动：一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情”。⑬ 普列汉诺夫一眼看出了这个定义的缺点，他说：“不，艺术既表现人们的感情，也表现人们的思想，但是并非抽象地表现，而是用生动的形象来表现。这就是艺术的最主要的特点。依据托尔斯泰伯爵的意见，‘艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来’。可是我认为，艺术开始于一个人在自己心里重新唤起他在四周的现实的影
影响下所体验过的感情和思想，并且给予它们以一定的形象的表

现。不用说，在极大多数场合下，一个人这样做，目的是在于把他反复想起和反复感到的东西传达给别人。艺术是一种社会现象”。⑭ 普列汉诺夫以历史唯物主义的观点，指出艺术传达的感情和思想是现实的反映。这是对托尔斯泰的定义的根本性的“订正”。普列汉诺夫所强调的形象性，其实与托尔斯泰的看法是一致的。普列汉诺夫批评托尔斯泰认为艺术只表现感情而不表现思想，这个意见在我看来只指出了托尔斯泰的定义在表达上的不完善，而没有深入分析《艺术论》中关于“感情”的详细解释。

托尔斯泰认为，艺术所传达的好的感情是由宗教意识决定的，宗教意识也是评价感情好坏的标准，《艺术论》用大量篇幅反反复复发挥这个论点。如前文所引，宗教意识是某一时代某一社会的人们对生活意义的深刻理解。他把现代宗教意识归纳为全人类的兄弟般的友爱团结这样一种思想。所以，如果清除掉神秘主义的色彩，所谓现代宗教意识其实是关于博爱的道德说教。传达出从这种宗教意识流露出来的感情的艺术是好的艺术。托尔斯泰在《艺术论》的《结论》一节中把艺术中的思想与感情的关系点得更加清楚：“在我们这个时代，艺术的使命是把‘人类的幸福在于互相团结’这一真理从理性的范畴转移到感性的范畴……”⑮

那么，怎么能说托尔斯泰认为艺术只传达感情而不表现思想呢？

如果再进一步作具体的分析，应该说，宗教意识正是托尔斯泰赋予他的艺术定义的特定内容。所谓艺术传达感情，是指现代基督教艺术“必须能使所有的人都体验到它所传达的那种感情。它应当不单是某一群人的艺术，不单是某一阶层的艺术，不单是某一民族的艺术，不单是某一种宗教崇拜的艺术，换言之，它并不传达只以某种方式受过教育的人所能体会的感情——只有贵族、商人，或只有俄国人、日本人，或只有天主教徒或佛教徒等

所能体会的感情，它所传达的是所有的人都能体会的感情”。^{①⑥}基督教艺术通过这种感情的传达，把所有的人毫无例外地（托尔斯泰十分强调“毫无例外地”）联合起来。艺术传达感情之所以可能，是因为从人与上帝之间父子般的关系和人与人之间的兄弟般的情谊这样的意识中流露出来的感情是所有人（没有一个人例外）都能体会到的。由此可见，宗教意识，或关于博爱的道德说教，是托尔斯泰的艺术定义的依据和出发点。

托尔斯泰用现代宗教意识“联合所有的人”这个标准去衡量世界艺术史上的杰作，够得上称作好的基督教艺术作品的真是寥寥可数。《艺术论》举出的文学方面的范例不过是席勒的《强盗》、雨果的《穷人》和《悲惨世界》、狄更斯的《双城记》和《钟声》、陀思妥耶夫斯基的《死屋手记》、乔治·艾略特的《亚当·比得》。托尔斯泰并非自谦地把自己的巨大创作成果归入坏艺术一类，勉强够得上基督教艺术标准的只有两个小故事：《天网恢恢》和《高加索俘虏》。

根据“联合一切人”的原则，托尔斯泰甚至排斥表现爱国主义思想的艺术，因为这种艺术只团结一部分人而反对另一部分人。贝多芬的《第九交响曲》没有表现崇高的宗教感情，那“杂乱无章的矫揉造作”的作品只有一小部分人能勉强理解，所以它只联合某一些人，而没有联合所有的人，它的结尾的大合唱辜负了席勒的歌词。

托尔斯泰还认为，在基督教艺术身上寄托着艺术的未来。他把现代宗教意识当作万应灵药，企图用它来疗救病入膏肓的资产阶级艺术。他说上层阶级艺术产生危机的原因在于不接受基督教的学说，治好疾病的方法只有一个，就是在一切意义上承认这种学说。

三

托尔斯泰赋予他的艺术定义的特定的宗教内容，已被文学艺术在理论和实践上的进步所扬弃，而这个定义所包含的合理因素却是值得我们借鉴的。定义突出了艺术的两大特征：传达感情和形象性。《艺术论》着重阐发的是艺术传达感情的问题。托尔斯泰认为，艺术应该把思想转化为感情，以情动人，而艺术家能否把自己体验过的感情传达给别人，使别人也体验到同样的感情，则取决于作品有无感染性，感染性是区分真正的艺术与虚假的艺术和衡量艺术价值的唯一标准。那么，什么是感染性呢？这是指真正的艺术会引起这样一种感觉，即艺术作品的鉴赏者觉得这个作品所表达的一切正是他很早就已经想表达的，于是，鉴赏者与作者以及鉴赏者与鉴赏者之间的区别就消失了，艺术把他们完全融合在一起了。艺术感染性的强弱决定于三个条件：1. 所传达的感情有多大的独特性；2. 这种感情的传达是否清晰；3. 艺术家的真挚程度如何。这三个条件的确切含义是什么呢？让我们结合托尔斯泰的另一篇文章来分析。一八九四年，托尔斯泰为他亲自编选的《莫泊桑文集》写了一篇序言，这篇序言是他多年写作《艺术论》过程中的重要一环。据托尔斯泰自述，撰写这篇序言有助于他阐明艺术观中的许多问题。《〈莫泊桑文集〉序言》运用上述关于感染性的三个条件来评论莫泊桑的作品，具体解释了这三条的含义。托尔斯泰写道，他因屠格涅夫的推荐阅读了莫泊桑的小说《戴家楼》，最初的印象不佳。他认为真正的艺术作品必须具备三个主要条件：“一、作者对事物的正确的道德的态度；二、叙述的明晰，或者说，形式的美，这同是一个东西；三、真诚，即艺术家对他所描写的事物的真实的爱憎感情”。① 其中

第一条是主要的，而莫泊桑却正好缺少这一条，即缺乏对他所描绘的事物的正确的道德态度，缺乏辨别善恶的能力。后来，托尔斯泰读了莫泊桑的长篇小说《她的一生》和《俊友》，改变了看法。他赞扬作者摒弃了某些早期作品流露出来的虚伪的客观主义，鲜明地表明了自己的道德态度。

把《艺术论》与《序言》对照来看，“所传达的感情的独特性”就是指艺术家对所描绘的事物的独特的道德态度。毋庸讳言，托尔斯泰在谈到道德态度的时候，总是与宗教意识联系起来的。他说，从现代宗教意识中流露出来的感情，是无限新鲜和多样的。一旦用基督教的观点观察所有似乎是习以为常的生活现象时，立刻就会产生无限多样的、最新和最复杂的、激动的感情。

如果撇开这种关于宗教意识的说教，象托尔斯泰本人在《序言》中把道德态度概括为在一定的世界观的指导下对生活的评价的话，那么，这一条艺术经验是完全应该肯定的。《序言》指出，使一部艺术作品达到内在的统一的，是作者对事物的独特的道德态度的统一。“事实上，当我们读着或者默读一个新作家的艺术著作时，在我们心中发生的基本问题经常是这样的：‘唔，你是怎样的一个人呢？你和那些我所知道的人有什么不同呢？关于应当怎样看待生活，你能告诉我一些什么新的东西？’无论艺术家描写的是什么人：圣人、强盗、皇帝、仆人，我们寻找的、看见的只是艺术家本人的灵魂。如果这是一个熟识的老作家，问题已经不是你是谁，而是‘唔，你还能告诉我什么新的东西？你从怎样的新的方面来为我阐明生活呢’？所以，一个没有明确而固定的新世界观的作家，尤其是那种认为甚至不需要有世界观的作家，是不能创造出艺术作品来的”。⑩

从这一点回头来看，托尔斯泰把艺术的感染性与作品的内容割裂开来的观点是错误的。他说：“感染越深，艺术则越优秀——这里的艺术并不是就其内容而言的，换言之，不问它所传达的

感情的好坏如何。”^{①⑨} 但是感情的独特性正是道德态度的独特性的流露,那么,这怎么能与作品的内容无关呢?托尔斯泰本人的创作正好说明,宗法式农民的世界观决定了他对所描写事物的独特的态度,从而决定了他的独特感情。正如列宁所说,托尔斯泰的独创性源出于他的农民民主主义的思想,他把农民的心理和情绪放到他的批判中去,所以他的批判感情充沛,富于说服力,热情、新鲜、诚恳。

托尔斯泰把艺术的形式美归结为感情表达的清晰程度,这是与他对暧昧含糊的谜一般的颓废派的批判相一致的。他不能想象一部好的艺术作品而又是费解的。托尔斯泰面前始终有一位艺术的最高裁判者——农民,他评判一部作品的感情表达得清晰与否,是以农民能否接受为标准的。

《艺术论》把艺术家的真诚看作决定艺术作品的价值和感染性的最重要的条件。真正的艺术作品是作者内心的要求的产物,是作者本人的激情的产物。艺术家对描写的对象无动于衷,作品就不可能有感染别人的力量。艺术家并不是为了去感动别人而创作作品,他只是因为自己被感动而产生表达这种感情的强烈愿望。观众、听众和读者一旦感觉到艺术家自己也被自己的作品所感染,他的写作、歌唱和演奏是为了他自己,而不单是为了影响别人,那么艺术家的这种心情就感染了感受者。相反地,如果艺术家只是为了感受者而创作,自己并不体验到他所要表达的那种感情,那么就会产生一种反感,最独特的新颖的感情和最巧妙的技术不但不能造成任何艺术印象,反而会排斥这种印象。所以,艺术家的感情,即对所描写事物的爱或憎,必须是真的,而不是假的。正如托尔斯泰在评论莫泊桑时所说的:“他具有一种真诚,绝不假装着是爱或是恨,而确实实是爱着或恨着他所描写的事物。”^{②⑩} 托尔斯泰认为,真诚这个条件在民间艺术中经常存在着,所以民间艺术才会那样强烈地感动人,而在艺术家为要达到个人自私

的、虚荣的目的而不断生产的上层阶级的艺术中，这个条件就完全不存在。

艺术家必须真诚，这一条是托尔斯泰的艺术经验的精华，也是这位伟大作家能取得如此卓越的艺术成就的“秘诀”之一。在他一生的全部创作中，他对沙皇俄国专制制度、农奴制度和官办教会的无情揭露和批判、他对贵族地主阶级的生活方式和思想感情的厌恶和否定、他对农奴和其他劳动群众的深切同情、他对劳动者的生活方式和思想感情的赞美和向往、他对资本主义的不理解、恐惧和抗议、他对土地和道德问题的探讨、他对小农平等社会的幻想——这一切全都发自他的内心，凝聚着他的真实的爱和憎。你尽可以说他对许多问题的看法是偏执的、错误的、甚至反动的，你尽可以说他给俄国社会和人类的出路所开的药方是痴人说梦，你却决不能说他对这一切所表示的感情是不真诚的。列宁在论托尔斯泰的文章中四次提到这位伟大作家的“真诚”，显然认为这是能够十分准确地揭示出他的创作的一个主要特点的。最有概括性的是这样一段话：“托尔斯泰以巨大的力量和真诚鞭打了统治阶级，十分明显地揭露了现代社会所借以维持的一切制度——教堂、法庭、军国主义、‘合法’婚姻、资产阶级科学——的内在的虚伪。”^② 列宁把托尔斯泰的“真诚”与他对统治阶级的批判紧紧联系在一起。从这一点回头来看，《艺术论》认为感情的真诚与感情的内容（即好坏）无关的观点也是错误的。诚然，不能使艺术家本人感动的东西决不能感动别人；而能使艺术家本人感动的东西却也未必一定能感动别人，尽管艺术家所表露的感情是异常真挚的。为什么呢？因为读者或听众首先会从感情的内容来看他同艺术家是否一样地爱或憎。

独特、清晰和真诚——感染性的三个条件，贯穿在《艺术论》对真假艺术的对比评价中。托尔斯泰认为一位毫无名气的作者吉先科的儿童故事《黑面包是白面包之祖》比所有的左拉、布尔