

中国现代文学史资料丛书(乙种)

文藝講座

第一冊

(影印本)

上海文艺出版社

文藝講座

第一冊

中華民國十九年四月初版發行

文藝講座第一冊 實價八角

發行者 神州國光社

上海河南路

第六十號

代售者

各省神州國光社
各省各大書局

本誌預定價目表

期數	價目	郵費	
		本埠及國內	國外各埠
一冊	八角	二分	八分
全書六冊	四元	一角二分	四角八分

第一期內容

藝術概論·····	馮乃超（一）
意識形態論·····	朱鏡我（二三）
新文化概論·····	彭康（三九）
藝術與哲學·倫理·····	魯迅（五九）
文學革命之回顧·····	麥克昂（七三）
俄國無產階級文學發達史·····	雪峯（八九）
中國新文藝運動·····	華漢（一二三）
中國新興文學論·····	錢杏邨（一五一）

普羅列塔利亞小說論……………	洪靈菲（一九九）
藝術上的階級鬥爭與階級同化……………	許幸之（二一九）
社會主義的建設與現代俄國文學……………	蔣光慈（二三三）
勞動階級應當養成文化的工作者……………	雪 峯（二四三）
藝術家托爾斯泰……………	馮 乃超（二五七）
『蒲列漢諾夫論』……………	馮憲章（二六九）
『藝術論』『藝術與社會生活』……………	沈端先（二七九）
『戀愛之路』『華茜麗沙』及其他……………	沈端先（二八九）
『一週間』……………	馮憲章（二九七）
馬克思主義藝術理論的文獻馮……………	馮 乃超（三〇五）
日本馬克思主義藝術理論書籍……………	馮 乃超（三一三）

藝術概論

馮乃超

一序論——二藝術是甚麼——三意識形態和藝術——四藝術的發生

一 序 論

從來世間的藝術概論一類的書籍，大體分門別類地把文學和音樂，雕刻，繪畫其他弄成功種種不同的現象分開來說明，而不知道把藝術之一切種類在一個綜合的把握裏面去研究牠，因為各時代的藝術之一切種類對於社會的基礎是形成一個個的全體——即藝術的上層構造，其所以有種種種類的原故，無非是表現的方法不同而已。

我們說到藝術的時候，尤其要翻翻國外的著述作個參考的時候，必會像托爾斯泰一樣，可以毫無限制地遭遇種種不同的見解（這一點請參照托爾斯泰的『藝術論』）。但是，這裏用不着逐一去批評這些種種不同的意見，我們只承認過去學者或藝術家用了各自不同的許多

方法去研究藝術的現象，便產生了千差萬別的結論就夠了。

藝術之觀念論的見解，以為藝術是永遠的絕對的真理之發現（註一）。這是許多哲學家以其哲學上的見解去解釋藝術的結果。這樣的見解發展下去，便有這樣荒唐無稽的結論，——沒有地球以前，地球消滅以後，藝術依然是存在的（註二）。觀念論的方法不會給我們說明什麼事情，因為，他們根本就不理解藝術發生及發展的根本的理由。

同時，在我們中國有許多文學家說，文藝是人性的表現（註三），或者說文藝是時代精神的表現，更有人說文藝是社會的反映。然而，人性是什麼呢？如果說人性是絕對的永遠不變的，那末，這樣的藝術論要滾進觀念論的泥坑裏面去，因為他們不能夠理解人性之發展不是生物的天性而是外的條件的作用，因此以永遠的抽象的人性是不能夠說明藝術的那樣複雜多樣的變化的。

文藝是時代精神的表現，一個時代有一個時代的精神，文藝復興時代的精神和中世的基督教精神是兩樣的，網常倫教統治中國的時代和我們要革命的這個時代的精神顯然是不同的，所以藝術史上有人本主義的文藝復興期的藝術，又有中世的哥特風的藝術，中國也有封建的貴族文藝，現在我們却要『革命的』文藝。那末，藝術是時代精神的表現這個定義，說明了為什麼一個時代有一個時代的藝術，即時代精神和藝術的關係嗎？沒有的。同時，我們

如果不能理解時代精神之所以產生，則更不能理解藝術與時代的關係。如果，我們承認時代精神之產生和那個時代的社會關係有密切關係的時候，特定的藝術的真相就不能不從特定的社會關係裏面研究了。

藝術是社會的反映。誰說這個定義是錯的呢？當然沒有人說牠是錯的，但是這個定義太空泛了，等於沒有說明一樣。文學反映社會到那一個程度？我們都曉得社會常在發展着的，那末，社會的發展怎樣反映到文學裏面來？更有，那一種文學的形態（古典主義或浪漫主義等）針對人類歷史的發展之各階段？這當然是應該有的普通的質問，然而，上面的定義就不能解答這個問題。況且，文藝既然是社會的反映，那末，我們沒有說到文藝的發展以前，不能不先研究社會的發展及其原因之隱秘着的力，這是當然的。

馬克思在其『政治經濟學批判』序文（一八五九年）裏面，提出歷史的唯物論理論之基礎——

「在他們的生活之社會的生產裏，人類進入於一種一定的，必然的，與他們的意志獨立的關係，即與物質的生產力之一定的發展階段相適應的生產關係。這個生產關係的總體形成社會的經濟構造，現實的基礎，立在這上面有法律的及政治的上部構造，而與這基礎

適應的又有一定的社會的意識形態。物質的生活的生產方法規定社會的，政治的及精神的生活過程一般。不是人底意識規定他的存在，倒是他底社會的存在規定他底意識。」

從這裏面我們可以得到「精神的生產過程一般」之——因此也是藝術的——研究方法。

「文學上的革命是跟着社會進化而來的」很久以前法國的文藝批評家已經承認過了。那末，社會的進化（不是進化論的那個進化，而是辯證法的進化）和文學革命的關係是怎樣的呢？我們已經知道「人之社會的存在規定他的意識」，所以在「一個變革時代不能從那個時代的意識去判斷這個意識，倒要從物質的生活底矛盾，從社會的生產力與生產關係間的現存的衝突去說明。」爲什麼呢？因爲「社會底物質底生產力發達到了一定的階段，必會與牠本來在其中活動過的現存的生產關係，或者是只不過爲牠底法律的表現的所有關係相衝突。這種種的關係從生產力之發展形態，變爲牠底桎梏。這時候，社會革命的時候要到來。同經濟的基礎變動一起，巨大的全上部構造也都緩徐地或急速地變革。」

這樣，唯物史觀闡明了社會的發展及爲牠底原因的隱秘着的原動力。研究經濟，歷史及政治等，這個方法的正確已經完全證實了。

我們的問題是唯物史觀之藝術領域上的適用。然而，馬克思和他的同志恩格斯因爲忙於社會之經濟基礎的研究，沒有餘裕詳細地闡明經濟基礎和觀念形態的上部構造之種種關

係。我們單只明白藝術之最終的決定者是經濟的基礎，這對於我們研究藝術的時候是沒有什麼幫助的。這不但沒有幫助，蒲列哈諾夫說得好，「如果直接從經濟說明十八世紀法蘭西繪畫上大比得(David)派的出現，這只是可笑的捉弄無聊無意義的言辭，而不會有所得。」(註四)我們不能不把這個公式再發展下去，因為我們所有的只是方法。然而，這個學問——從唯物史觀考察藝術的學問，一般的稱為藝術社會學——依然是年青的學問，在國際上這樣的學術之著述，不見得很多，更加以意見之紛紜及對立，在寡學的著者，實在沒有自信編成很有系統的著述，只是東鱗西爪地擠攏起來作個介紹而已。在這裏面，很明白地不能包括一切的問題。

「研究某種藝術現象的本質，——馬查在他的『現在歐洲的藝術』裏面說——不外是分析下面的幾個問題——

- (1) 某種藝術現象是在社會發展之怎樣的階段引導出來的？
- (2) 引導這個藝術現象出來的社會的強制的力是什麼？
- (3) 這個藝術現象在社會之物質的及觀念形態的力之辯證法的發展裏面占着怎樣的位置？」

這個課題無非要證明(1)某種社會的關係，階級的統治，階級鬥爭怎樣反映到藝術或文學裏面來；(2)種種流派及傾向之不同是由各階級的慾望產生出來的。那末，某種藝術或文學的種種傾向之「革命性」的問題，就可以因此解決，在藝術及文學之發展過程中，牠們的辯證法的意義也就因此決定。

馬查的這個藝術的研究方法，是嚴密的馬克思主義的方法。在這個方法的下面，他不僅把混沌的西歐現代藝術的狀態及發展，得到明晰的解答，而且他的結論又成為解決實踐問題的手段——「即社會主義世界之建設者無產階級，對於分析了的文學藝術的潮流應取如何的態度，為自己的文化建設，他能夠利用新藝術及文學之怎樣的形式及方法論上的成果？」(註五)

雖然他的研究方法是研究某種特定的藝術現象的方法，然而當我們處理研究資料時，這當然是最適當的方法。因為我們在研究藝術一般的時候，特殊的現象常常是證明一個法則的材料。那末，應用同樣的方法來幫助研究藝術一般的時候，我們不應該單只借用他的方法，而他的態度——即從無產階級自身的見地，不是為研究自身的目的而為解決實踐的問題來觀察藝術現象——也值得我們學習的。

(註一)黑格爾：「藝術之目的是給眼睛及想像表示理念及形態之同一性。牠是現實之外表及形態裏面的永遠，神

聖，絕對真理的發現。」

(註二)叔本華：「音樂是從現象世界完全獨立的。音樂絕對地不知道現象世界，即使宇宙沒有存在的時候，也總能夠用某種形式繼續存在的。」

(註三)羅賓秋的文學論是以人性為基礎的。他要把人性弄成一種永遠的，因而是超階級，超時代的存在，來鞏固他的文學的永遠性的理論。原文見「新月」一卷四期的「文學與革命」及二卷六七期「文學是有階級性的嗎？」著者曾在「創造月刊」二卷一期及「拓荒者」一卷二期上，草了「冷靜的頭腦」及「階級社會的藝術」加以反駁。故在此地不再詳細反復。

(註四)蒲列哈諾夫：「馬克思主義的根本問題」。有彭廉氏的譯本，江南書店出版。

(註五)見傅利采給馬查的「現代歐洲的藝術」(有馮雪峯氏譯本，大江書鋪出版)所寫序文。

二 藝術是什麼？

藝術是什麼？

對於這個質問我們馬上可以指出音樂，詩歌，繪畫，雕刻來。但是這些東西我們怎樣認識牠們呢？反轉說就是藝術對於人類生活的機能是怎樣的呢？

我們援蒲列哈諾夫的例暫時停留在某種一時的定義上面，再找些比較嚴密的定義，在互

相比較中加以具體事實的證明，來說明這個對象吧。（註二）

托爾斯泰在他的「藝術論」裏面說——

「藝術是結合人與人的手段之一，……」

「正如傳達人類的思想及經驗的語言是結合人與人的手段一樣，藝術也有同樣的作用。但是這個結合手段和以語言來結合的手段相異的特性，在乎下述這點——人以語言傳達自己的思想給他人，反之，以藝術互相傳達自己的感情。」

「藝術活動在傳染感情給他人，這個人的能力上面，有牠的基礎。」

「喚起曾經經驗過的感情於自己內部，而且先喚起這感情於自己內部，然後以運動，線，色彩，音響，語言所表現了的形象等傳達這個感情，使他人能夠經驗這個同樣的感情——在這裏面纔有藝術活動。藝術是這樣的一種人類的活動——一個人意識地用某種一定的外表記號傳達他所經驗的感情給別人，別人受這感情的傳染而得經驗。」

布哈林在他的「歷史的唯物論的理論」裏面，也有相近的定義——

「我們看到科學把人的思想系統化，秩序化，純粹化，從矛盾解放出來，從知識的斷片，從布碎縫成一件科學的觀念及理論的衣裳。然而，社會的人（註三）不單思索而且感觸：他煩惱，快樂，希望，歡喜，悲哀，絕望等。他的感情可以是無限地複雜而纖細，他

底精神的體驗能夠有時以這個別個調音義來諧和調子。藝術或以語言，或以音樂，或以運動（比如跳舞），或以其他手段（這往往「非常地」如在建築上是物質的），總之，以技巧的形態，表現這些感情，因而使感情系統化。這又可以換言如下，藝術是「感情之社會化」的一手段，……。那末，藝術是什麼，已經明白了。藝術是感情——向種種形態的——組織。因此，社會上這些感情之社會化，作為其傳播和普及手段之藝術的直接任務也明白了。」

那末，藝術的機能是感情的「傳達」或「社會化」的手段。這是很明白的。但是，這裏還有一個問題，就是說藝術不單是感情的組織而且是思想的組織。

蒲列哈諾夫在他的「藝術論」上面說——

「藝術說是單只表現人們的感情，同樣也是不正確的。否，藝術表現他們的感情，也表現他們的思想，不過不是抽象地而是假借活着的形象，這裏有牠最主要的特質。據托爾斯泰伯爵的意見，以為「藝術是一個人為傳達他所經驗了的感情給他人，把牠再喚起於其內部，而以一定的外表記號表現出來時產生出來。」但是，我這樣想，藝術是一個人包圍着他的現實之影響下面，把他經驗了的感情和思想，再喚起於其內部，給這些以一定形象的表現時，產生出來的。」

和蒲列哈諾夫的意見相近的有盧那查爾斯基的定義。他在『藝術和馬克思主義』一文中，有這樣的意見——

『在一個限度內，藝術是社會思想之組織化。藝術是現實認識之特別的形式。我們借重科學來認識現實。科學儘量的要正確而且客觀的。但是科學的認識是抽象的，對於人類感情不說什麼話。然而，本然的認識——對於指定現象的理解，這事情有如下的涵意：不單對這現象有純知系統的判斷，而且對這現象成立一種感情的，就是說溫暖的道德的而且美的關係。比如理解俄國農民的時候，以統計學的研究為基礎來理解，和通過烏斯彭斯基及其他民情派作家的作品來理解，是完全另外的問題。』

盧那查爾斯基的意見比之蒲列哈諾夫的太模糊了。從統計表及從一本小說去理解一個現象，這當然『是完全另外的問題』。然而，不能理解這『是完全另外的問題』，也就盧那查爾斯基。

藝術的機能除開組織感情外，更加上組織思想的理由，因為他們偏重了文學的緣故。我們承認從種種文學作品的內容，看出種種思想的傾向，比如看了一篇描寫白色恐怖的小說，裏面說明官僚軍閥地主們怎樣地屠殺農民，而革命的青年依然不屈地作他的宣傳，因此殉了他的信仰；在這裏面我們可以找出思想的傾向，同時讀者的心絃也被進步的思想所組織。然

而，當我們陶醉於美麗的音樂的渦漩中，或者入神於雕刻形象之前，這時候我們的思想不會像感情來得敏捷，有些時候只有感情作用。這樣可以看到思想組織，只是藝術機能之次義的東西，一般地說來，藝術的機能是感情的組織。「畫家和雕刻家能夠只管專心於性格或美的實現，然而戲劇家或詩人就不能這樣。因為後者所用的是語言，語言是思想的表現。而思想是行為的理由乃至動機。」（註三）那末，為什麼在藝術的機能是組織感情以外，加上組織思想的理由，就大體明白了。

那末，這個組織感情的藝術實際上怎樣組織人類的感情呢？

我們試試檢查詩歌，歌謠吧。

「農人插秧時唱的，名為「秧歌」，樵夫唱的，名為「樵歌」，漁人唱的，名為「漁歌」，牧童唱的，名為「牧歌」，撐船的人唱的，名為「櫓唱」。」此外採桑歌，採茶歌等……」（胡懷琛：「詩歌學ABC」）我們可以知道在中國也有許多和勞動有密切關係的歌謠。這些歌謠怎樣發生的呢，不是在這裏來討論的，而這些歌謠的內容和某時代特定社會的關係，纔是問題。因為我們要知道這些歌謠怎樣組織人類的感情。我手頭上缺乏中國民謠的參考資料，每種民歌怎樣跟着客觀環境之變遷而發生變化呢，現在不能夠拿資料來證明。然而，事實上，封建剝削的關係反映到田歌裏面來的很多。東家怎樣催租，農民怎樣苦，天時又怎樣

壞，農民的苦悶感情不能不發洩出來，成為歌謠，而這歌謠組織許多農民同樣的感情。至於站在傍觀的地位的人，也能領會這樣的感情，作成詩歌向社會抗議。如「春種一粒粟，秋收萬果子，四海無閒田，農夫猶餓死」，一類的東西。他方面就有「有女莫嫁種田人，六月里水窮紛紛，一年不見四兩肉，揀個田螺開大章」(註四)這樣卑夷農民的歌謠。再從詩經裏面去找材料吧。一方面，我們可以看到「我有嘉賓，鼓瑟吹笙」那樣寫意的歌謠，他方面，我們可以看到「式微式微，胡不歸微」那些「亡國君臣的苦處」，(註五)同時，還有「人有土田，女反有之。人有民人，女覆奪之。此宜無罪，女反收之。彼宜有罪，女覆說之」，這樣反映統治階級與被統治階級的關係的歌謠。

田歌也好，山歌也好，在能夠和平的工作的時代，反映到歌謠當中去的社會的內容，或者是記憶季節，或者是鄉村的和平感情，或者是男女的愛情，但是，剝削關係很明顯的時候，對地主的憤懣也會加進去的。如果，我們承認農民的生活感情和東家(地主)的生活感情不是一樣的話，那末，所謂組織感情的歌謠——一般地說就是藝術——是組織階級生活的。尤其是詩經裏面的例就很明白，「鼓瑟吹笙」的一定不是那時代的庶人，而是上層階級，「人有其田，女反有之」的歌者，很明顯的被壓迫階級。產生詩經時代的祇是一種階級社會，身分階層的區分當然繁雜，剝削的關係當然是有的。那末，我們說明藝術實際的怎樣