

馬克思主義的美學觀

焦鐸
敏尼
之克
譯蓀

馬克思主義的美學觀

有著作權★不准翻印

基本定價三元五角整

著者 鐸 尼 克

翻譯者 焦 敏 之

發行人 陸 夢 生

發行者 上 光 本

分發行所 聯 營 書 店

上海 北京 瀋陽
漢口 重慶 廣州

一九五〇年一月二版(憑)

★書是我們的好朋友

我們好好的愛護它

馬克思主義的美學觀

譯之敏焦 著克尼鐸

行印書局北平

譯者介紹

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

中譯在一九四一年發表於中蘇文化雜誌（重慶版），發表後我國文藝工作者有許多人覺得本書對我國文藝工作者在理論的學習上，實踐上，在我國文藝活動的批評上提出了許多大家應學習，應把握的論點，曾經有若干朋友希望把中譯出單行本。但因對日作戰關係；尤其是因美蔣統治時期出版的困難，延至一九四六年才由文光出了單行本。

單行本問世後，我們前後看到了四五個書評（有的地方，也許還有書評，但因近幾年戰時交通困難，詳情不得而知）。多半認爲本書是我國文藝工作者應研究的讀物，對我國文藝工作的推動有些幫助。

不過這裏的問題是：本書是在一九四〇年冬譯成的，那時爲了便於通過圖書檢查，以及在譯文方面，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，譯者也把它刪去或使之輕鬆。原真目仍然保存，改變的是一些形式，內容與原文毫無二致。

顯然，現在，這是不能滿足讀者的要求了，因此就需要我們在各方面都回歸到原文的面目。過去爲避免圖書檢查而改用的譯名爲卡爾，伊利奇，普羅，等等，現一律排爲馬恩思，列寧，無產階級。不過因爲出版家急需再版，同時因手頭沒有蘇聯文藝百科全書，所以第一版的所沖淡的地方無法修正及補上，所以仍然是一大遺憾，這是譯者內心上感覺不愉快的。

再就是在少數術語方面，據說有三兩個譯名不是確當，但是還沒有得到國內那一位文藝工作者明確的指教，希望從這一版起，讀者能夠隨時指正並直接通知出版家，以便轉知譯者修正。

目錄

一 什麼叫做美學，它所研究的對象是什麼？	一
二 美學的社會性與歷史性	三
三 藝術的特性與內容	一六
與藝術的美	二六
五 什麼叫做昇華	三七
六 悲劇	四五
七 喜劇	五七
八 文藝的人民性	六二
九 新現實主義	六八

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認識（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，思想等等在諸形象中（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，哲學以及其它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，但藝術既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的人類的一切藝術創造，都建立其本身的藝術創作，也不把它們都作爲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。爲藝術中的現實主義而鬭爭的美學，以我們身外所存在而不依賴於我們的客觀的現實爲本，而以藝術及藝術的認識爲末。反之，凡仇視藝術的現實主義方法的那些美學，則倒果爲因，以藝術爲現實之根，以生活爲藝術認識之末。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。

美學理論中最爲前進而最爲澈底的理論，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，因爲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（以至於建立了馬恩二氏的辯證唯物論）。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在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，還不能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，可是卻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鬭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鬭爭，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鬭爭之不能機械地互相協調，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有的地位。審美學中現實主義與形式主義（觀念論）之間的鬭爭，與哲學中唯物論與觀念論兩個陣營之間的鬭爭，全是適應着的。列寧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鬭爭路線：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（第笛羅 Diderot, 1713—1784）的審美學和德國費爾巴哈（F Feuerbach, 1840—1872）的審美學（切爾尼什夫斯基 N. Chernyshevsky, 1828—1889）都是無能為力，不能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，對它加以一種唯物論的說明。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，作爲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，活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，而藝術則爲到後來所產生且由前者所導引出之果，但因爲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，不能再進一步去肯定：優美的生活爲先，而藝術的優美在後了，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爲高超的了。這種論斷的錯處，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辯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它任何一個組成部份。

『……馬恩二氏祇是由黑格爾的辯證法中吸取其「精華」，而拋棄其觀念論的糟粕；同時在進一步的發展辯證法時，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，就是它澈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，雖是種波濤洶湧般的急流，且彼此相互關聯着，是一種事物向另一種事物的過渡，然而對於黑格爾的學說，藝術卻如同一切存在着的事物一樣，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」，去掉了它「觀念論」的糟粕，批判地改造了他的方法的「精華」，而在辯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。馬克思主義的辯證法，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。

作爲藝術之哲學的美學，不僅是研究要使藝術與科學接近而作爲反映存在之認識形

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，一般作爲典型，而一般的及個別的辯證法，則爲典型的及個性的辯證法。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，就有非常重大的意義，而成爲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——，也構成爲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，就不能夠啓發一種藝術的觀感，但是在藝術理論上，這些問題卻提到第一位了，成爲審美理論與實踐的專門問題了。

在社會的歷史發展中，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。因爲這種原因，相對性的因素，就是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個時代中所充溢着的形形色色的內容和如激流似的範疇了。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鬭爭，本身便是階級鬭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性。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辯證；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，實同其它一切觀念論的審美理論無高下之分，都是將辯證唯物論的審美學視若仇敵而恨入骨髓的。因此祇有在列寧主義的反映論誕生，祇有在他關於相對真理與絕對真理的學說以及關於認識的曲線般的發展的學說問世之後，審美學上一向糾纏不清的絕對真理與相對真理之間的相互關係問題，才獲得了一個解決。藝術觀感的發展史，各種藝術學派與藝術思潮的鬭爭史——這個就它審美的意義而言，絕不是具有同等價值的各種風格的毫無效果的遞嬗：這個絕不是主觀的和完全相對的藝術口味的偶然的衝突，而是現實反映於形象認識中的一種複雜善變而合乎辯證法的反映過程，是藝術觀感與藝術創作的歷史發

展過程，因為在每一個新的歷史階段中，各個階段均對於美與昇華，悲劇與喜劇認識方面的絕對真理與相對真理之間的相互關係，給予一個新的相互關係。在這種審美範疇的認識方面，在一切歷史上古往今來的各種各式的差別當中，它們（即認識）不能說是毫無客觀意義的一個簡單的遞嬗的附加條件。在認識中，我們可以看出社會生活，我們也可以看出人類活動以及感覺與思想的反映。對審美學有着一種顛撲不破的意義的，就是關於藝術的辯證唯物論的這些獨一無二的典範，如馬克思與恩格斯之對於悲劇與喜劇的本質的觀察，列寧之評L·托爾斯泰的藝術創作爲「俄國革命的一面鏡子」，斯大林之稱蘇聯各族人民的藝術爲一個以民族爲形式而以社會主義爲內容的辯證的相互關係的問題，就是幾個例子。

列寧在闡明L·托爾斯泰的藝術創作，他的歷史作用是「俄國革命的一面鏡子」時，他同時也指出了反映論對審美學的一切意義。列寧指出，偉大藝術巨人L·托爾斯泰是在他的著述中反映了社會生活的幾個重要的方面，然他之所以成爲「真正的偉大的藝術巨人」，還在於他不能不在他的著述之中反映革命的某些重要方面。列寧在藝術巨人L·托爾斯泰的偉大中所看到的，就是在於他「在俄國資產階級革命襲來時，他

爲一個由俄國千百萬農民所集其大成的某些思想和情緒的反映者」。(「列寧全集」俄文第一二卷第三三三頁。)

審美學在反映論之中，不但對於藝術的階級本質和民衆性，以及現實主義的傾向（它的意義爲現實的重要所在的一面皎潔如明的「鏡子」）等等問題的解決，獲得了一個哲學的基礎，同時最後，對於藝術創作之批判的態度，對於它在政治上和藝術意義上的正確的評價，也都獲得了一個哲學的基礎。作爲馬列主義審美學之哲學基礎的反映論，可幫助我們解決作爲社會認識形式之一的藝術的歷史發展的問題。

馬克思在「政治經濟學批判導言」中，對於藝術的唯物史觀，曾奠定了這樣的一個基礎：

「盡人皆知，希臘的神學——馬克思寫道——不但構成爲希臘藝術的火藥庫，而且也是他的一個基礎。難道這種在希臘狂想基礎之上，因而也就是在希臘藝術基礎之上建立起來的對自然和社會關係的觀點，它在自動紡織機、鐵道、機關車以及電報的存在條件之下是可能的嗎？就讓火神（Vulcan）抵抗一下羅伯特公司（Roberts et co）而和他比一比吧，讓電神朱彼得（Jupiter）碰一碰避電針吧，讓商業之神海爾麥斯（Hermes）與興業信