



列夫·托尔斯泰

论创作

译 本 前 言

《列夫·托尔斯泰论创作》这本书译自《俄罗斯作家论文学劳动》第三卷列夫·托尔斯泰那一部分。原文为俄文。

这是一本语录体集子，它摘自托尔斯泰的论文、文艺作品、日记、书信以及别人回忆托尔斯泰的文章。选编者是从托尔斯泰全集九十卷以及散见于各报刊书籍中的回忆录里选录的。

语录体的书，虽难免不够系统、完整，但如果选编得好，做到简明扼要，掇英萃华，仍然有其独特的优点和存在的价值。象托尔斯泰这样一位屈指可数的大文豪，著作等身，经验丰富，把他有关创作的重要论述摘编成册，无疑地可以方便文学创作者从中吸取营养，对有兴趣研究托尔斯泰的读者，也提供了宝贵的第一手资料。

这本语录体《列夫·托尔斯泰论创作》选收的材料，有些虽已为我国读者所熟知，但大部分材料还是第一次译出。这一部分主要引自他的日记、笔记、书信和谈话。生活中，每当我们面对二三知己侃侃而谈的时候，每当我们写作不愿示人的日记、面对自己的内心的时候，往往放开手脚，无拘无束，摆脱了有形无形的桎梏，在这种情况下写的说的便容易见真情。常人如此，伟人亦然。托尔斯泰不但不是例外，相反，正因为他是人类文艺史上的泰斗，他的个性表现得特别的强，因而，那种真情更见其真，

比常人更突出更鲜明更强烈。高尔基在他的回忆录中精采地描绘了托尔斯泰侃侃而谈时的固执和天真，与人争论时的专横和小气，有时其论断还难以自圆其说。但是，在托尔斯泰的日记、书信和谈话中间，时不时冒出思想的火花，这火花虽陡然而来，悄然而逝，但往往一语破的，道人之所未道，见人之所未见，这类地方特别能启迪心智，发人深省。这种片言只语的精辟言论，本书搜罗了不少。在托翁的洋洋大文中，思想闪光之处当然也很多——那大都经过深思熟虑，行文较为严谨周详，不象这些小巧晶体来得这么浓缩、简捷、快当和锋芒毕露。这也可算是语录体本子的一个优点吧！

列夫·托尔斯泰就是“一个完整的世界”（高尔基语），“一座完整的科学院”（阿·托尔斯泰语）。他留下的文学遗产确实是巨大的。单拿美学论著来看，有《什么是艺术？》（中译本名《艺术论》）等一系列专著和论文传世，本书又收录了他散见于各处的这方面的言论。托尔斯泰的文艺观是他世界观的组成部分，是非常矛盾复杂的，瑕瑜互见，玉石俱陈，有属于过去的东西，也有属于未来的东西。正如列宁在《托尔斯泰是俄国革命的一面镜子》一文中指出的，托尔斯泰世界观矛盾的核心就在于他那家长制农民的立场。研究他的文艺观的矛盾，也应作如是观。

“当代艺术能不能促进耕种土地的劳动人民的幸福呢？”这便是晚年的托尔斯泰给自己提出的一个根本问题，他带着这个问题去观察一切文艺现象，他对这个问题的思考支配了他晚期的一切文艺观点，并象一根红线一样贯穿在他晚年的一切美学著作和言论中。

托尔斯泰文艺观最有力的方面就是对于统治阶级艺术的批判。他认为，统治阶级的艺术是为了饱食终日无所用心的少数社会上层分子而制造的东西，牺牲了千百万劳动者的血汗、有时甚至是生命和道德，而对于劳动群众本身却毫无好处。这种观点，

虽然偏激，但也不能否认它包含着十分明显的真理。在这种观点支配之下，他的批判成了否定，而且是全盘的、彻底的、毫不留情的否定。他否定了莎士比亚、贝多芬等文艺史上的伟人，最终否定了他自己。他认为自己的作品除了两篇宗教小故事以外，其他的都要不得。这是激愤之辞，当然是错误的。请读者参看罗曼·罗兰的《托尔斯泰传》，其中对托尔斯泰这方面的偏激、固执和天真作了深刻的剖析。

在《艺术论》中托尔斯泰给艺术下了一个定义。那定义并不科学，但其中包含了一个合理的内核。他认为，艺术象语言一样，是人与人交往的手段，是不可缺少的，无法禁止的，有人类社会存在就必然有艺术。他把艺术看作表达感情的工具，在共同的感情之中人与人团结起来。这种认识有其进步的意义。艺术反映现实，表达思想感情，确是认识客观世界和主观世界的一种工具。不过，说它只表达感情就陷于片面了。此外，托尔斯泰要求艺术家表达宗教感情，这种说教的反动性更是显而易见的。

托尔斯泰的美学言论往往跟他自己的艺术实践相抵触，并且前后（早年、晚年）不一致。他的文艺观是个还有待于进一步专门研究的课题。

本书中有很大大一部分篇幅是托尔斯泰的创作经验谈。译者以为，这一部分倒是更为珍贵的。屠格涅夫称托尔斯泰为“思想的艺术”。他把对人生道路的探索跟艺术道路上的开拓两者合而为一，在人类艺术史上“跨进了一大步”。他的创作经验之丰富、深刻，在欧洲以至整个世界，有谁能跟他匹敌？可以说很少很少。象托尔斯泰那样敢于在人生和艺术道路上勇于求索的巨人，胸中必定充满大无畏的精神；既是求索，当然历尽艰辛，难免犯错误，走弯路，也可能“山阴道上，应接不暇”；总之，甘苦备尝，“如鱼饮水，冷暖自知”。因而他的这些经验之谈，就决不是人云亦云，决不是制艺八股；那是勇于探索者身后弯弯曲曲

的足迹，那是探索中的大勇者关于一路来成败利钝的遗言。其间自不免有失当之辞，但也决不乏真知灼见。有志于文学的青年，刚刚起步的有为的作者，业已知名但尚未倦于探索的作家，从托翁的创作经验谈中不是也可以吸取一点儿维生素或抗菌素吗？

鲁迅说过，小说作法之类的书全是骗人的鬼话。他提出一个学习写作的方法：多看，看看别人怎么写，看看不该怎么写。别无其他捷径。

学习不该怎么写（即阅读和分析大师们修改过的手稿），这里姑且勿论。

怎么写？——大师们的杰作便是成品，是示范。有如一盘好菜，一出好戏，聪明的读者自可品味一番，从中吸取营养。好菜要制作，好戏要排练。最好走进厨房、深入后台去看看。托尔斯泰的创作经验谈——尤其是日记、笔记，其实就是“后台”、“厨房”，或者发出了“后台”、“厨房”里的讯息。不过，文艺创作并无“绝招”可言，大师们传的其实也都是公开的秘密。问题是作弟子的是不是善于以自己的方式创造性地加以领悟罢了。

这里只就托尔斯泰的创作经验来谈一个问题。请读者留意本书中托尔斯泰关于自己创作的自白和论述（不限于《创作过程》那一节）。他从小到大，从一个勤于思考的、嫌弃自己长得不漂亮的小青年到一个身为世界洪钟的大白胡子老头，从《一个地主的早晨》的构思到《哈吉·穆拉特》的脱稿，他一生的创作过程贯穿着同一根红线：生活即艺术，艺术即生活。他对它，情深似海，翻腾不已。那是一场苦斗，一生苦恋。

下面摘录一些他描述他创作过程的词语：

“我怀疑”，“强烈地怀疑”，“我哭了”，对自己“非常不满”，骂自己是“不可救药的懒鬼”，剖析自己“好赌钱，爱虚荣，好色”，未能免俗，“向往文学上的声誉”，读自己某作品“脸上发烧”，“可耻”，“惊叫起来”，这

是“作为人的污点”，“可憎！”“烧掉！”“思想蜂拥而至”，感到精神上的“自由”，“上了瘾”，“入了迷”，“发愣”，“拿稿本的手发抖”，“全神贯注”，“废寝忘食”，“灵魂都放进去了”，“象醉鬼似的干活”，“处处是一个个难题，处处是一个个的谜”，深感“思索的乐趣”；调查研究，看书找档案，寻找理解人物性格的“钥匙”，实地考察，“明日去法庭”；自惊于神来之笔，心花怒放，斗胆说《战争与和平》是“跟《伊利亚特》类似的东西”，听人朗读自己的作品，天真地说：“这老头儿写得真不赖呀！”……总之，把创作“置于一己的审判之下”。

读托尔斯泰的日记笔记，你仿佛听到了他的呼吸，摸到了他的心跳，那冲劲是很大的。——因为那动力来自广大的世界，来自人民：“人民群众的海洋，动荡到了它的最底层”。

“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰！”托尔斯泰决不把艺术道路上的探索当成解脱人生苦恼的手段。恰恰相反，他眼睛睁得大大的，以惊恐的目光注视着“人民群众的海洋”的激荡，以自己独特的方式投身于这澎湃的海洋，直至离家出走，死而后已。大勇者的足步追寻到死，大仁者的胸怀装得下整个世界、装得下整个人民的苦难。——因而他的艺术有博大雄浑之美。他真正做到了“一贯地、永恒地处于惊慌和激动之中”。——他的艺术的魅力便在这里。

关于艺术为什么会有魅力的问题，关于艺术为什么会感染人的问题，托尔斯泰的理解和回答是再透彻不过的了。一言以蔽之曰：真正的艺术必须是探索者的艺术。他说：“真正的艺术作品是感染人的。只有当艺术家在探索、在奋斗的时候，这种感染人的艺术才能够产生。”“八面玲珑、脑满肠肥、自鸣得意的艺术家从来没有。”“为了影响别人，艺术家理应是探索者，他的作品便是探索。倘若一切真理都被他发现干净，倘若他无所不知无

所不晓，从而教训人或者故意安抚人，那么他就无力去影响别人了。惟有当他在探索之中的时候，观众、听众、读者才会跟他在探索之中心心相印，携手共进。”这些话说得多好、多亲切啊！不仅在当时切中流弊，就是现在我们读来也觉得还有它的针对性，不得不佩服托翁的高明的预见。

艺术既是探索，面对的是一个未知数，是一个谜，创作者就不能不披荆斩棘，不能不经受成功和失败的严峻考验，不能不有极大的勇气和毅力，并且真正全力以赴，用托尔斯泰的说法，就是不应有“艺术之外的目的”。托尔斯泰毕生这样做了，无疑是个强者，胜利者。但是，他的胜利也是相对的，他有过许多挫折和失败，有过无穷的烦恼和迷惘，活了八十二岁，还有许多话没有说出来，死前两天还在他妹妹修行的修道院里写作关于工人问题的文章，最后死在一个小火车站上。“背着沉重的包袱，抱着拯救人类的目的，走过人类思想的沙漠，最终没有救得了他自己。”

托尔斯泰的创作经验谈中有两点特别值得后人记取和借鉴：

第一，生活道路与创作道路扭成一股道，决不分离。他在这条道路上彳亍着、探求着、创造着。他的作品就是他探索道路上一个个印记，充分反映了他的人格，反映了他各个时期的特色，反映了他为人的一切优点和缺点，反映了他作为固执、天真、可笑的说教者“潦荡不尽”的老毛病，也反映了他作为大智大勇者的光采照人的风貌。他自己就是自己灵魂的一面光洁的镜子。他的作品之所以深深地打动人心，是同他把生活道路与创作道路紧密结合起来这一点分不开的。文学史上有过这样的作家，他们的生活道路与艺术道路结合得不紧，结果写出的作品虽然文辞华美，却难以打动人心。另有一类作家，他们的生活道路与艺术道路相分离，结果很难避免人格分裂。

第二，千里之行，始于足下。有人说，学农可以办实验农场，学工可以办实验工厂，而写小说不能办小说实验工厂。其实，这

种实验工厂是有的，那就是作者自己。托尔斯泰说：“艺术的主要目的——假设真有所谓艺术并且假设艺术真有所谓目的的话——那么，艺术的主要目的就在于表现和揭示人的灵魂的真实，揭露用平凡的语言所不能说出的人心的秘密，因此才有艺术。艺术好比显微镜，艺术家拿了它对准自己心灵的秘密并进而把那些人莫不皆然的秘密搬出来示众。”他写日记（两种，一种可以示人，一种决不让人看），数十年如一日，从道德理想和美学理想的高度对自己进行无情的剖析。因此，他通过这个“实验工厂”获得了关于人类心灵的极丰富极深刻的知识，成了洞察人类心灵的艺术大师。

此外，本集中还有许多闪光的思想，可以启迪后人。例如，关于艺术作品三个必要条件的论述，关于道德纯洁性与审美标准一致的论述，关于真假艺术的分野的论述，关于艺术赝品的论述，关于作为艺术的历史必须往深度发展的论述，关于艺术分寸感的论述，关于在运动中捕捉典型的论述，关于不见技巧方为技巧的论述，关于朴素的重要性的论述，等等。其中许多是至理名言。借用托尔斯泰论普希金的用语，他的言论中有许多“艺术思想的珠玑”，细心的读者可以俯拾即是。

托尔斯泰对一些作家，如契诃夫、屠格涅夫、果戈理、莫泊桑、波连茨等人的评论，是非常深入和独到的。伟大的艺术家以他锐利的艺术眼光观察另一些杰出艺术家，看出了一般文学史家或学究所视而不见的东西。他对上述这些作家的评价，应该说较为公允。但他对另一些作家，如陀思妥耶夫斯基和安德列耶夫等人，则有点偏激。只要不把托翁这类言论当成定论去看，读来也还会有所启发，因为正如高尔基所说的，托尔斯泰的观察总是从某个独特的方面发现某些独特的东西。

托尔斯泰对于颓废派文艺，对于印象主义、象征主义，对于自然主义，可以说，从内容到形式都进行了无情的嘲弄。这个问题

比较复杂。西方现代流派的产生有其一定的社会根源，作家作品的具体情况也各各不同，需要全面地细致地加以分析，才能得出较为切合实际的结论。让我们把托尔斯泰这方面的言论当成一家之言去看待好了，当成提供给自己进一步思考的材料去看待好了。

本书部分译文曾参考巴金同志的译著《文学剪影》和丰陈宝同志所译的《艺术论》、尹锡康同志所译的《莫泊桑文集序》，并借用了他们的几条注释，特此致谢。

译 者

1982年3月

目 录

一、文学艺术的实质和意义及其在社会生活中的 作用	(1)
二、文艺的人民性	(30)
三、人民口头创作	(41)
四、论俄罗斯作家	(47)
五、现实主义，生活真实，文艺的思想性	(74)
六、资产阶级社会中的艺术和文学。批判“纯艺术”、 颓废派和自然主义	(98)
七、艺术形式和技巧	(121)
八、创作过程	(140)
九、论刚刚起步的作者	(176)
十、文艺批评	(189)
十一、语言和风格	(196)

一、文学艺术的实质和意义及其 在社会生活中的作用

读书，尤其读纯文学的书——要把主要的注意力放在该作品中所表现的作者的性格上。但是，也有这样一类作品，在其中作者装模作样以掩饰自己的观点，或者三番五次改变它。最令人愉快的是那样的作品，其中作者力图隐瞒自己的看法，但与此同时他又一贯忠于自己的看法，无处不表现出来。而最坏的是那类作品，其中作者的观点不断改变，以至旁人根本看不见了。

1853。日记

席勒完全正确地指出，任何天才不可能在孤独中得到发展。外部世界的刺激——这是一本很好的书。与人交谈一次，往往比多年闭门劳作更能启发心智。思想必定是在与人交往中产生，而在孤独中进行加工和表达。

1853。日记

我读了卡拉姆辛^①在他1777年出版的《晨光》杂志上所写的发刊辞。他说，办杂志的目的就在于宣扬人生哲学，就在于发展

^① 卡拉姆辛（1766—1826），俄国历史学家、感伤主义作家。

人类的智慧、意志和感情，将它们引向善。我很吃惊，我们怎能丧失关于文学唯一目的的概念竟然到了这种程度，以致现在只要你一谈起文学的道德教育的必要性时，谁也不会理解你。

1853。日记

任何艺术流派必不可免要参与社会生活。

1853。日记

“列夫·尼古拉耶维奇！”费季卡说（我以为，他又要谈伯爵夫人了），“干吗要学习唱歌？我常常想，真的，干吗要唱歌？”

为什么他从故事中谋杀的恐怖一下子跳到这个问题上，这只有上帝知道了。不过，从他说话的音调，从他回答问题的严肃的表情，从另外两个小孩集中注意的沉默态度中可以感到，这个问题和这之前的谈话二者之间的联系是非常自然和生动的。这种联系是否在于他回答我说的没有受教育可能是犯罪的原因的解释呢？（我向他们这么说过。）这种联系或者是否在于他设身处地体验到杀人犯的心境并且回想起自己心爱的事情的时候，他要增强自信心呢？（他有美妙的歌喉和音乐方面的巨大才能。）或者这种联系是否在于他觉得现在正是诚恳交谈的时刻，因而他心里涌出许多问题，要求回答呢？——不过他这个问题没有令我们中任何一个人惊讶。“干吗画画？干吗要好好写作？”我这样说，心里压根儿不知道如何向他解释要艺术干吗。“干吗画画？”我思考着重复说。可他恰恰要问：要艺术干吗？我不敢解释也解释不来。“干吗画画？”谢姆卡说，“都画出来，啥玩意儿都画在纸上！”“不！那是乱涂乱抹。”费季卡说，“干吗要画人？”谢姆卡头脑健全，毫不为难。“干吗画棒棒？干吗画椴树？”他说，不断敲打椴树树干。“是嘛！干吗画椴树？”我说。“做屋梁。”谢姆卡回答。

“再说，夏天里，为什么不砍椴树？”“不为什么。”“不！”费

季卡追问到底，“干吗楸树要生长？”于是我们便谈论开了，说是一切东西都有用途，也有美，而艺术就是美。这样我们便都互相理解了，而费季卡也完全明白了，干吗楸树要生长，干吗要歌唱。普罗尼卡同意我们的看法，但他理解的美更是道德性的——善。谢姆卡具有非常聪明的头脑，但他不承认没有用途的美。他怀疑，为什么常常一些具有理智的人却认为，艺术不过是一股力量，而在他们心里并不感到这种力量的必要性。他跟这些孩子一样，力图在自己心中点燃这个火种。“明天我们要唱祈祷颂歌，我会记得你的嗓音的。”他有准确的听音能力，但唱得不够味儿，缺乏风采。费季卡完全了解，楸树长得枝叶繁茂，夏天很好看，此外再也不需要什么了。普罗尼卡认为，砍掉楸树很可惜，因为它也是有生命的东西：“要知道，白桦树流出树汁，跟流血一样的啊！”谢姆卡虽然没再说话，但是看来他在想，腐朽了的白桦树用处是不大的。

我奇怪地重复当时我们的谈话，但我记得，我们交谈着，都认为，一切东西，谈到它的外表和灵魂美时，也可以谈它的用途。

1862。《十一月和十二月份的雅斯纳

雅·波良纳小学校。第一篇文章》

激发学生的兴趣，使他们想要知道人类在千差万别的许许多多国家里过去和现在是怎样生活、形成和发展的，激发他们对不断推动人类运动的规律的兴趣，另一方面，激发他们的兴趣，使他们懂得地球上自然现象的规律和人类在其中的地位——这是另一回事。可能，激发这类兴趣是有用的。但是，谢乐尔们、齐叶里们、奥波多夫斯基们和格鲁贝们^①是不能引导他们达到这个目的

① 谢乐尔(1753—1830)，法国作家与外交家。齐叶里(1795—1856)，法国作家和史学家。奥波多夫斯基(1796—1852)，俄国教育家。格鲁贝(1816—1884)，德国教育家。

的。我知道要达此目的需要两个因素：诗的艺术感情和爱国主义。为了发展这两个方面，目前还没有教科书。暂时还没有，应当去找。

1862。《十一月和十二月份的雅斯纳

雅·波良纳小学校。第二篇文章》

……艺术家的目的不在于无可争辩地解决问题，而在于迫使人们在永无穷尽的、无限多样的表现形式中热爱生活。如果有人对我说，我可以写一部小说，在其中我将无可争辩地奠定在我看来对一切社会问题都无不正确的观点，那么，我不会花两个小时的劳动来写这部小说。但是，如果有人对我说，现在的小孩二十年后将读我写的东西，并且为之痛哭和欢笑并从而热爱生活，那么，我甘愿为这部小说献出自己的整个生命和毕生精力。

1865。致波波雷金①的信

一个想学习的人在浩瀚的书海中如何去找寻他所需要的书呢？从这里便发生一种情况：成千上万个艺术家阅读着、工作着，可从来一次也不去核对一下自己事业的哲学理论，比方说，莱辛②的理论。盖③出色地画了一张世俗基督像。不可能把一切社会事件当成绘画的情节，这便是一例。而这一点甚至在莱辛的《拉奥孔》一文中说得已经相当清楚了。

1870。笔记

历史学想要描写整个民族——千百万人的生活。但是，谁要

① 波波雷金（1836—1921），俄国作家。

② 莱辛（1729—1781），德国文艺理论家和剧作家。

③ 盖（1831—1894），俄国画家。此处所说的基督像在1869年在彼得堡展出时，曾引起许多争论。

是不但想亲自动手描写哪怕一个人的生活，而且想要了解且不说一个民族的、即算是一个人的一个时期的生活，那么，当他一动手描写，他就会知道，这需要多少知识和智慧啊！需要掌握所有生活细节的知识，需要艺术技巧——艺术的才华，需要热爱。除此之外，最伟大的艺术还要求写出许许多多的东西，为的是让我们彻底理解一个人。怎么能够在四百个印张的篇幅之内（这是最大的多卷本历史著作）描写两千万人在长达一千年之久的，即20000000×1000年的历史呢？每一个人的一生还摊不到一个字母。

但这还不是全部困难之所在。

有人说，根本没有什么艺术，也不需要它，只需要科学。

不但没有关于一个人的全部细节，而且关于千百万人中的这一个人只有短短几行不大可信又互相矛盾的文字。

据说，根本没有什么爱，也不需要它。相反，只需要证明有所进步，证明过去一切都坏得多就行了。

这是怎么回事呢？必须写历史。这种历史过去现在都在写，而这种历史美其名曰：科学。

这是怎么回事呢？！

只剩下一个办法：在历史生活现象的广袤无垠、深不可测的悬崖陡壁上是无处站稳脚跟的，但是，在这广袤无垠的视野之内，相互间隔着，矗立很少的几座纪念碑——这便是一些高标，借助于一种人为的、啥也表达不了的语言将这些高标串连一气，使之伸延成不至中断的、幻觉的、想象的一条虚线。

干这种事也需要艺术。但这种艺术纯系表面功夫：使用毫无色彩的语言、抹杀那些存在于纪念碑之间以及自己的虚构之间的区别。应当消灭这些稀有的纪念碑的生动性，使之变得毫无个性，以便符合假设。这么做，为的是使一切变得平坦光滑，为的是不让任何人发觉，在这八面光的玩意儿下面空无一物。

怎样写历史呢？

让它诚实善良。

着手描写那历史可能描写的东西，那历史所通晓——借助艺术所洞察的东西。因为历史必然论述广袤无垠的东西，这就是高超的艺术。

跟任何艺术一样，历史的首要条件应当是鲜明、朴实、准确，而不是假设性的模棱两可。但是艺术性的历史不会有科学性的历史的连贯性与不能达到的目的。艺术性的历史正如任何艺术一样，不是向广度，而是向深度发展，它的对象可能是描写全欧洲的生活，也可能是描写十六世纪一个庄稼人一个月的生活。

1870. 日记

诗歌是一团火，在人的灵魂里燃烧。这火燃烧着，发热发光。

有的人感到发热，另外的人感到温暖，第三类仅仅看见光亮，第四种人连光亮也看不见。而大多数，即诗人们的审判官们，决不会感到发热和温暖，他们只看见光亮。他们都以为，诗歌的事业仅仅是发光。抱着这种想头的先生如果自己当作家，那么他准定提着灯笼走路，以便照亮别人的生活。（他理所当然地相信，哪里有黑暗和混乱，哪里就更需要他的光照。）另一些人理解到，事情在于使人感到温暖，于是他们便有意加温那些便于加温的东西。（真正的诗人往往也造成上述两种情况，当他们心中的火还没有烧起来的时候。）但是，真正的诗人不由自主地、痛楚地燃烧起来，并且引燃别人的心灵。而这便是全部文学事业之所在。

1870. 笔记

有所谓文学的文学——文学的对象不是生活本身，而是生活的文学；文学的文学占全部写作的东西的千分之九百九十九。有所谓政治的政治——政治的对象不是国家，而是前此的当代政治，千分之九百九十九的议会活动属于此类。有所谓诗歌的诗

歌，音乐、绘画、雕塑、书法等项莫不皆然——诗歌的对象不是生活，而是前此的诗歌，千分之九百九十九创作出来的东西属于此类。有所谓科学的科学——科学的对象不是生活本身，而是前此的科学原理……

1871. 笔记

声音、线条、色彩、语言以至思想的艺术家，如果不相信表达自己的思想将有重大的意义，那么，他将置身于非常可怕的境地。

1884. 日记

科学和艺术正如同食物、饮料和衣服一样，为人类所必需，甚至更加必需……

1882—1886. 《那么我们该怎么办？》

我不反对科学和艺术，我只不过主张真正的科学和真正的艺术，我说出我所要说的……

1884. 日记

思想家和艺术家不是象我们想象的那样，永远心平气和地稳坐奥林匹斯山之巅……思想家和艺术家一贯地、永恒地处于惊慌和激动之中：他可以解决一些问题，说出一些话以造福于人，拯救他们于苦海，给他们以慰藉；而他并没有说出这些话，并未表现应该表现的东西；他根本没有解决什么问题和说出什么有意义的话，而明天，说不定为时已晚——他快死了……

八面玲珑、脑满肠肥、自鸣得意的思想家和艺术家从来没有。

1884. 日记