

杨成寅 主编

115/2/24
造型艺术美学

(第2辑)

浙江美术学院出版社

责任编辑 林文霞
封面设计 李 贤

造型艺术美学 第二辑

主编 杨成寅

浙江美术学院出版社出版发行

(杭州南山路218号)

浙江新华书店经销

杭州云轩印刷厂印

大32开本 印张 13 字数 310千

1989年10月第1版 1989年10月第1次印刷

印数: 1—2,000

ISBN 7-81019-062-8/J·60 定价: 5.95元

造型艺术美学(第2辑)

目 录

马克思主义经典作家与美术 杨 柄 (1)

(一) 人类社会发展与美术

(二) 无产阶级解释和改变世界的实践与美术

(三) 十月革命后列宁领导的无产阶级专政与美术(上)

(四) 十月革命后列宁领导的无产阶级专政与美术(下)

(五) 革命导师的风标、智慧、才华与美术(上)

(六) 革命导师的风标、智慧、才华与美术(下)

(七) 革命导师的形象存在于他们的革命理论和革命实践中

(八) 我们的历史任务——重新研究美学和艺术史

当前中国美术界争论的几个问题 杨劲松 (58)

课余偶记 赵延年 (69)

对艺术的理解 徐 坚 (76)

对于丑的思考 杨修憬 (85)

论审美心理模式 陈 平 (94)

论移情 王雯君 (108)

从艺术的审美周程看艺术的形式和内容 阮延陵 (120)

绘画美的三元性	陈孝信 (133)
木刻艺术的造型美	章利国 (149)
雕塑的审美特征	杨振国 (163)
西方美术的构图	胡 健 (174)
粉画	丁正献 (190)
漫画	徐 凡 (196)
书籍装帧	李 贤 (207)
汉代丝织物的艺术风格	贾京生 (214)

18世纪英国经验主义的美学思想	涂 途 (225)
莱辛造型艺术美学思想述评	巍 然 (246)
罗丹的美学思想	李昆山 (262)
罗丹的美论——《罗丹艺术论》断想	王启帆 (285)
西方画论选	常又明 (296)
资本主义审美发展的最后形态	李培庚 (321)

西湖风景园林美	刘延捷 (353)
西湖风景论	李一凡 (362)

艺术与道德的关系

..... [英] 罗斯金著、杨秋林译 (374)

现实主义的本性

..... [苏] 万斯洛夫著、李祥林译、杨成寅校 (392)

马克思主义经典作家与美术

杨 柄

(一) 人类社会发展与美术

在未来的共产主义社会中，画家、雕刻家将是怎样的呢？

马克思（1818—1883）、恩格斯（1820—1895）曾经认为，到那时候，“完全由分工造成的艺术家屈从于地方局限性的现象无论如何会消失掉，个人局限于某一艺术领域，仅仅当一个画家、雕刻家等等，因而只用他的活动的一种称呼就足以表明他的职业发展的局限性和他对分工的依赖这一现象，也会消失掉。在共产主义社会里，没有单纯的画家，只有把绘画作为自己多种活动的一项活动的人们”（全3，页460）。

马克思、恩格斯的上述看法是建立在这样一种根本认识的基础上的：“在共产主义社会里，任何人都没有特定的活动范围，每个人都可以在任何部门内发展，社会调节着整个生产，因而使我有可能会随我自己的心愿今天干这事，明天干那事，上午打猎，下午捕鱼，傍晚从事畜牧，晚饭后从事批判，但并不因此使我成为一个猎人、渔夫、牧人或批判者”

(全3, 页37)。

上面这些见解都是在《德意志意识形态》中提出来的, 时间在一八四五至四六年间。这时候, 马克思主义两位创始人的共产主义世界观还没有完全形成, 更准确地说, 正处在急剧形成的过程中, 正处在向着一八四八年二月公布的, 后来被列宁(1870—1924)赞之为“以天才的透彻鲜明的笔调叙述了新的世界观”的《共产党宣言》(选2, 页587)迅猛奔去的过程中。上面这些见解的基本思想是正确的: 消灭了私有制的共产主义社会同时也就消灭了在私有制基础上产生的限制了每个人的才能的充分发挥的狭隘分工, 为每个人的体力和智力的多方面充分发展创造了无限广阔的前提。但是, 他们在这里把共产主义社会中的分工说成似乎一点稳定性也没有, 似乎不再需要分工, 这就未必是恰当的。对于遥远将来的共产主义社会中的具体事情说得这样细, 这样死, 从思想方法来说, 尤其不能认为是正确的。方法论与世界观怎能截然分开呢? 马克思、恩格斯上面那些见解及其思想方法显然带着青年时代的特点。他们进入成熟时期以后, 在论及共产主义社会的时候, 着重点都放在规律的指示上, 不再对具体事情作过细过死的描述, 青年时代方法论方面的不成熟一去不复返了。

但这些美中不足无损于他们的伟大。正是他们在人类认识史上第一次揭示了社会发展规律, 并以这一规律为根基揭示了艺术发展规律。他们揭示, 人类社会一开始是原始共产主义社会, 出现了劳动者、战斗者的不自觉的艺术加工, 产生了原始艺术。接着出现了奴隶制, 出现了城市与乡村的分工, 农业与手工业的分工, 脑力劳动与体力劳动的分工, 艺术创作集中于社会上层的少数脑力劳动者, 与广大劳动人民脱节了。但这种分工产生了真正的艺术, 促进了艺术的繁荣。封建社会、资本主义社会也是如此。但资本主义取得了对封建主义的完全胜利

以后，特别是从自由竞争阶段转入垄断阶段以后，资本主义生产便与艺术生产处于敌对状态，妨碍着艺术的发展。只有进行社会革命，废除一切私有制，从社会主义发展到共产主义，艺术重新与广大劳动群众结合起来才能获得大发展，而且是无止境的发展。马克思、恩格斯揭示的这些规律，简明地表述出来便是这样——

社会发展规律：原始共产主义社会——私有制社会——共产主义社会。

艺术发展规律：原始艺术——真正艺术的产生和发展并转化为停滞——艺术的无止境发展。

劳动者与艺术创作的关系：合——分——合。

从这里我们可以看出，伟大的马克思、恩格斯在人类艺术思想史上第一次使艺术理论成为科学。这对于我们认识作为艺术门类之一的美术的产生和发展具有决定性意义。况且即使单讲美术这个方面，他们论述的深广也是惊人的，包括对原始共产主义社会的美术的论述在内。

“古代各族是在幻想中、神话中经历了自己的史前时期”——马克思在这里说的便是原始共产主义社会中的情景(全1，页458)。那个阶段，历史、宗教、艺术混浊一片，很难截然分开。在当时的人们看来，这些都是真实的历史。依其中的艺术而言，歌唱和舞蹈占主要地位，因为公共事务管理、军事行动的宗教生活都需要举行一定的仪式，凡仪式必有歌舞，并且成了仪式的重要组成部分。其次是神话传说及歌谣等口头文学创作，那里面保存了相当多的历史真实性(历史真实性与历史事实不是一个意思)，用恩格斯的话说，“过去的现实看来是反映在神话的幻想中”(选4，页99)。再次便是美术品。在欧洲，古代日耳曼的美术品曾有出土，恩格斯作过这样的描述：

“在某些器物上，我们有时看到很生动的动物画，如驯鹿、毛

象、犀牛、海豹、鲸鱼等，也有赤身人物狩猎图，甚至还可以看到兽角上的原始雕刻”。在另一些工具上的图画中则可以看到北方熊、北极狐、狼獾和白鼯。恩格斯认为，这些都是石器时代的产物。（全19，页479）。在美洲，在进入了制陶、手织和种植玉米阶段的易洛魁人那里，马克思指出，他们已经有了质量优良的腰带、背带和装饰品，有了以小的上面像装饰的杯瓶和烟管。而“天然金属的发现和使用，最初（便是）用于装饰，后来（才）用于制造工具和器皿”。（《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，页51—52、56）

人类区别于猿群的特征是劳动。劳动创造了人类本身，而劳动是从制造工具开始的。最初的工具是打猎和打鱼的工具。从上述古代日耳曼和易洛魁人的实例可以看到，人类的美术创作在制造工具之初就已经开始了。换句话说，人民在混沌中创造历史的当初就直接地创造了美术。那时候，美术与生产实践融为一体，美术创作者与劳动者、战斗者集于一身。这是优点——当时的美术作品都是生活生产的组成部分，尽管艺术上粗糙一点，决没有脱离实际和公式化、概念化的弊病。但优点与缺点只隔一张纸。那时候的美术创作的缺点也在于，它仅仅是劳动者、战斗者的不自觉的艺术加工，还不能认为是真正的艺术创作，更谈不上美术作为独立艺术而存在的前提。于是历史提出了新的课题：真正艺术的产生和发展有待于社会分工。

对这一重大历史课题作出正确答案的时机来到了——第一个私有制奴隶制出现了。奴隶主对待奴隶的手段是役使、饥寒酷刑、殉葬、屠戮，对这些难道不应该愤怒地诅咒吗？应该的。但是不要忘记了科学研究的任务是冷静地揭示历史发展的必然性，而不是情感上的愤怒。要知道，正因为有了私有制，正因为有了对抗着的阶级，才有了城市与乡村的分离，有了手工业与农业的分离，有了脑力劳动与体力劳动的分离。“分工和私

有制是两个同义语，讲的是同一件事情”——马克思、恩格斯在早期著作《德意志意识形态》中就明确地提出了这一思想（全3，页37）。后来，恩格斯在《反杜林论》及其他著作和书信中又作了进一步的发挥：“分工的规律就是阶级划分的基础”。“在这个完全委身于劳动的大多数人之旁，形成了一个脱离直接生产的阶级，它从事于社会的共同事务：劳动管理、政务、司法、科学、艺术等等”，这些都是完全必需的。（选3，页321）换句话说，奴隶制是适应了历史发展的需要而产生的，对艺术的发展也是完全必需的。

奴隶制在欧洲的典型是希腊罗马，艺术的高度繁荣也在希腊罗马，马克思主义的两位创始人对之给予了高度的评价。他们指出，从罗马废墟中挖掘出来的古代雕像，“在惊讶的西方面前展示了一个新世界”，并认为希腊艺术具有“永久的魅力”，“而且就某些方面说还是一种规范和高不可及的范本”（选2，页361、114）。他们在著作和书信中详论和引证了古希腊罗马艺术家三、四十人之多，包括希腊著名的雕刻家菲迪亚斯在内。希腊艺术的繁荣并不像今天的某些人们宣传的那样，是艺术家们的心理生理机制和潜意识造成的结果，而是阶级划分的结果，是奴隶制出现的结果。没有奴隶制就没有希腊罗马国家，“就没有希腊的艺术和科学”（恩格斯语。选3，页220。）

奴隶制在古代埃及同样发达。马克思、恩格斯在《共产党宣言》中作为奇迹提出来的事物中便包括埃及奴隶制时代造成的金字塔在内（选1，页254）。后来恩格斯在论及军队产生的时候又认为，“有比较可靠的史料的第一支军队是埃及军队”。他说的史料之一便是美术品。他指出，那时候军队武器的种类是繁多的。从绘画上可以看到军人手持外包铁皮的狼牙棍，还可以看到许多战车兵都是披着长鳞甲的。还有骑兵，

“我们正是在这里第一次见到了骑兵”。“在较早的雕塑品上，骑手是骑在不备鞍子的马背上的；后来才采用一种像软马鞍一样的东西；而在另一件雕塑品上则可以看到像现今东方所使用的一种马鞍”。“在绘画上，骑兵在队形中位于战车兵之后”……（全14，页5—7）恩格斯的这些描绘不但说明了埃及奴隶制是产生美术的基础，而且说明了在奴隶制基础上同时产生的军事与美术之间的互相需要。军事生活产生了美术品，后人则可以通过这些美术品去认识当初的军事生活。

恩格斯还指出了这一事实：“属于青铜时代的画着许多桨划船的瑞典岩画，证明这里存在过古代航海事业”（全19，页516），这个时代“金和银已开始用于手饰和装饰”（选4，页157）。这说的也都是奴隶时代的事情。

总之，从希腊罗马到埃及和瑞典，奴隶制时代的美术花朵一簇簇地开放着，特别是希腊。这些不同地区的历史事实共同地证明了恩格斯的著名论断：奴隶制时代“是真正的工业和艺术产生的时期”（选4，页123）。

封建制代替了奴隶制。在中国，两千多年的封建社会（公元前五世纪至十九世纪）的文学艺术繁荣大大超过了奴隶社会。在欧洲则不然，从公元五世纪到十五世纪的封建中世纪被马克思称之为“昏暗的中世纪”（全23，页94），它的艺术同样是昏暗的，非但没有超过而且远远落后于古希腊艺术。这种现象是不难理解的。马克思早就指出，艺术的“一定的”繁盛时期决不同社会的“一般的”发展成比例，决不同作为社会组织的“骨骼”的物质基础的“一般的”发展成比例（选2，页112—113）。社会性质比奴隶制社会进步的封建社会，物质基础比奴隶制雄厚的封建制社会，它的艺术是不是比奴隶制社会更繁盛，依不同的国情而产生不同的结果，决不会是整齐划一的。因为艺术属于“更远离物质经济基础的意识形态”，或者说，

它是“更悬浮于空中的思想领域”，它的发展是离不开经济基础这根轴线的曲线，但不是在每个“一定的”时期曲线都与轴线平行（均恩格斯语。选4，页249、484、507）。艺术的繁盛还取决于其他多种因素。但在同时应该看到，在总趋势上，曲线与轴线是一同发展的，艺术的盛时期与社会发展的一般进程又是大体一致的。再加上其他因素，包括人才因素，某种新社会制度的出现同时也会是某种艺术繁盛时期的出现。欧洲资本主义的曙光期——十五、十六世纪的文艺复兴便是如此。

“这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，——恩格斯指出，——是一个需要巨人而且产生了巨人”的时代。他说的巨人包括“思维能力、热情和性格方面”，也包括“多才多艺和学识渊博方面”。他列举的巨人有：达·芬奇——“不仅是大画家，而且也是大数学家、力学家和工程师。”丢勒——既是画家、铜版雕刻家、雕刻家，又是建筑师，并且发明了筑城学体系。恩格斯还列举了马基雅弗利、路德等人（全20，页361）。在另外的地方，恩格斯在描绘意大利伦巴第省古城市布里希亚的历史时，又指出，这个城市的古老的大教堂和其他教堂内有“伟大的意大利艺术大师绘制的丰富多彩的壁画”。它的二十多个教堂“都以自己的艺术宝藏闻名”。其中圣阿夫腊教堂的主要装饰物是提香的《不守妇道的女人》（或名《基督和有罪的女人》），托西宫的名画中包括拉斐尔的《救世主》。此外，阿韦罗尔迪宫、费纳罗利宫、勒基宫、马丁南果宫及别的宫殿的绘画陈列馆也“都以自己的艺术珍品而驰名”，等等（全14，页284—285）。恩格斯的这些描绘，在相当大的程度上是对文艺复兴美术品和文艺巨人的高度评价。这次文学艺术大繁荣同文艺巨人成批出现是无法分开的。当然这些个人的出现是偶然的，但是也体现了历史必然性；资

产阶级社会的诞生需要“英雄行为、自我牺牲、恐怖、内战和民族战斗”，需要“理想、艺术形式和幻想”（马克思语。选2，页604），达·芬奇等人恰恰是这些需要的体现者。“他们的特征是他们几乎都处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着，站在这一方面或那一方面进行斗争，一些人用舌和笔，一些人用剑，一些人则两者并用”（恩格斯语。全20，页362）。这就是说，文学艺术和美感都是作为阶级的人在社会实践产生的，是在斗争中产生的，不是所谓潜意识，不是所谓生理心理机制问题。

革命时期的资产阶级所创造的是一种崭新的社会，正因为如此，所以“它创造了完全不同于埃及金字塔、罗马水道和哥特式教堂的奇迹”，并且“形成了世界的文学”（马克思、恩格斯语。选2，页254、255）。美术方面同样如此，继文艺复兴之后，在从十七世纪英国革命到十八世纪末法国大革命这几百年间，即资本主义的整个上升时期，他们的名画繁生，名家辈出。其中，十七世纪著名的荷兰画家伦勃朗，十八、九世纪之间著名的丹麦雕刻家托尔瓦德森，等，都曾得到马克思、恩格斯不同角度的品评。关于伦勃朗，马克思早在青年时代就指出了他“曾把圣母马利亚画成尼德兰的农妇”（全1，页83），说明了圣母使人感到亲近，而这种亲近的原因则是由于宗教题材中的人物恰恰是来自生活。后来，一八四八年欧洲大陆民主主义革命失败后，马克思、恩格斯又写道，“如果用伦勃朗的强烈色彩”把革命派的领导人“栩栩如生地描绘出来，那就太理想了”。可惜的是，“在现有的一切绘画中，始终没有把这些人物真实地描绘出来，而只是把他们画成一种官场人物，脚穿厚底靴，头上绕着灵光圈”。换句话说，脱离了生活。所以，“在这些形象被夸张了的拉斐尔式的画像中，一切绘画的真实性都消失了”（全7，页313）。在这段评论中可以明显地看

出马克思、恩格斯对伦勃朗的评价是相当高的，而且涉及了绘画色彩和真实性等问题，足见马克思主义两位创始人的艺术素养如何了。

这里的问题同样联系着分工。马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中，在论及文艺复兴时期的艺术成就时，批驳了青年黑格尔派认为那时候的艺术繁荣与社会分工无关的观点。他们指出，如果将拉斐尔同达·芬奇、提香作一比较，便可以发现，“拉斐尔的作品在很大程度上同当时在佛罗伦萨影响下形成的罗马繁荣有关”，达·芬奇的作品也受到“很深”的佛罗伦萨的影响，提香的作品则受到“全然不同的”、“很深”的威尼斯发展情况的影响。他们进一步指出，“和其他任何一个艺术家一样，拉斐尔也受到他以前的艺术所达到的技术成就、社会组织、当地分工以及与当地有交往的世界各国的分工等条件的制约。像拉斐尔这样的个人能否顺利地发展他的天才，这就完全取决于需要，而这种需要又取决于分工以及由分工产生的人们所受教育的条件”。（全3，页459）历史证明，将艺术繁荣与社会分工分割开来，是没有根据的。没有社会分工，就没有资本主义时代的艺术繁荣。

但是我们同时应该看到这种分工对艺术繁荣带来的不利：“实行分工的程度取决于钱袋的大小，而不取决于天才的大小”（马克思语。全23，页403）。“由于分工，艺术天才完全集中于个别人身上，因而广大群众的艺术天才受到压抑”（马克思、恩格斯语。全3，页460）。即使得到了可以从事艺术创作的权利，属于“向来受人尊崇和令人敬畏的职业”的人们，也成了资本家“出钱招雇的雇佣劳动者”（马克思、恩格斯语。选1，页253）。一个画家，不管你的绘画劳动是生产性劳动还是非生产性劳动，都跟诗人、教授、道德家、传教士等等一样，“一切职能都是为资本家服务，为资本家谋‘福

利’”(马克思语。全26,页298)。而资产阶级“日益成为”工业生产力发展的“愈来愈大的障碍”,因此也就“日益成为”艺术发展的“愈来愈大的障碍”(恩格斯语。选2,页479)。所以,资本主义生产同艺术和诗歌等精神生产部门是敌对的(马克思语。全26,页296)。这种敌对即使在资本主义的上升期也是存在的;待到法国大革命取得了对封建主义的完全胜利,资本主义的进步性消失,向反面转化的时候,它对美术等精神生产的不利作用便与日俱增。

一八五七年五月,资本主义的先进国家同时是著名的艺术上的先进国家英、法、意、德、西等国画家在英国曼彻斯特举办了一次联合画展,恩格斯指出,其中尽管有“很出色的画,但一二流画家的作品大部分只是次品”。“现代德国和法国画派的作品很差,几乎完全没有展出”。“全部展品中四分之三是英国的劣品”。只有西班牙人和佛来米人的作品“最好”,“其次”是意大利人的作品。而“最优秀的作品之一”并不是当代人的作品,而是文艺复兴时代著名画家提香画的诗人阿里欧斯托的画像。因此恩格斯明白指出这次画展“失败”(全29,页131)。当然我们不能简单地说这次失败了画展代表了这些国家美术方面的全貌,但它的确是全貌中的一个侧面。

再一个例证便是一八四八年英国产生的“前拉斐尔派”。这个写生画派的产生,艺术上的原因是这些画家们有鉴于当时英国绘画的衰落,思想上的原因则是他们对资本主义丑恶现实充满了不满。但他们的目光不是向着未来,而是向着过去,返回到封建中世纪,从中世纪的虔信宗教和神秘主义中吸取精神力量。在艺术见解上,他们认为整个文艺复兴过程中拉斐尔以前风格最好,因此他们在绘画中尽力模仿这种风格,并将自己的团体命名为“前拉斐尔协会”。应该承认这些画家的作品对于暴露资本主义的丑恶有一定的意义,问题在于他们对资本主

义丑恶的微弱抗议并不起多大的实际作用，尤其由于缺乏科学的世界观指导，本来不满现实变成了逃避现实，本来反对矫柔造作又走到了新的矫柔造作，一八五三年以后这个协会便解体了，其中的画家们或者走到经院学派，或者走到象征主义和风格模拟主义，成为资产阶级没落艺术中的一种而已。这个画派的出现和没落不是孤立的现象，而是由资产阶级文学艺术从兴盛到衰微的全局决定的。类似的现象在德国文学界同样存在，典型一例便是从感伤的小资产阶级诗人堕落成为文艺流氓无产者的金克尔。此人象芦苇一样随风俯仰，用自己的眼光看人民感情的风向，“忽而出现在前面，忽而出现在后面”。一八四八年革命高潮起来，他侧身于革命队伍。在战斗中被俘，立即投敌。革命失败，流亡伦敦，同德、法警察当局勾结起来诬蔑马克思和马克思代表的革命力量。他创办了反动杂志《海尔曼》，连文字都是蹩脚的，不值一顾的，所以马克思直截了当地指出它不过是“前拉斐尔派”的绘画而已（全13，页694—695）。马克思这一句话，既是对金克尔的评价，也是对“前拉斐尔派”的评价，而且都是最恰当的评价。马克思这话是一八五二年讲的，“前拉斐尔协会”还没有解体，他就已经“盖棺论定”了。

马克思发表这一评论之后一、二十年，即十九世纪七十年代，辛迪加一类组织开始产生，资本主义自由竞争阶级开始向垄断阶级转化。这种转化是很迅猛的，不过二、三十年，便在几个主要资本主义国家完成，帝国主义在历史上出现了。这同时是资产阶级世界观大崩溃的时代，是主观唯心主义的哲学、文艺、美学思潮大泛滥的时代。十九世纪末，整个西方资产阶级文艺界都被“世纪末的悲哀”所笼罩，美术领域的印象主义、现代主义等等流派便是在这种历史条件下产生出来的。他们连资产阶级批判现实主义的优良传统也不要了。

私有制进入了它的最后阶级。回顾私有制以及在私有制基础上产生的分工，对美术，对一切文学艺术的发展，都起过进步的作用，最公正的无产阶级决不否定这种历史功绩。与此同时，我们也要思考一个问题：在整个私有制历史阶级，“科学曾经日益发展，艺术高度繁荣的时期一再出现”，其目的是为了什么呢？动力是什么呢？恩格斯一针见血地指出，“财富，财富，第三还是财富，——不是社会的财富，而是这个微不足道的单个的个人的财富”！（选4，页173）它束缚了社会的发展，同时束缚了一切文学艺术的发展。出路何在？——历史又一次提出了新的课题。这当然首先是改变社会制度的问题，不是孤零零的文学艺术问题。马克思在很年青的时候就说过，“对实践的唯物主义者，即共产主义者说来，全部问题都在使现存世界革命化，实际地反对和改变事物的现状”（全3，页48），使资本主义制度转化为社会主义制度，并在全世界实现共产主义制度，将私有制及其分工的不合理性送进历史博物馆，使真正的文学艺术永无底止地发展下去。说到这里，我们再回过头去重温本节开头处引证的马克思主义两位创始人的论述，他们的基本思想的正确性还有什么可怀疑的呢？

（二）无产阶级解释和改变

世界的实践与美术

把世界整个地翻转过来推上公有制的合理轨道，这一伟大使命历史地落到了无产阶级的肩上。在无产阶级解释和改变世界的实践中需要物质武器，也需要精神武器，美术就被包括在精神武器当中。而在马克思主义产生以前，工人不善于运用美术这种精神武器，曾经把美术当做有害的危险的东西，当做贵族式的奢侈品来消灭掉——恩格斯在二十三岁的时候就把这一点

指出来了。一

那是一八四三年十月。他是在叙述法国共产主义运动进展情况的时候指出来的。他说，“共产主义在巴黎、里昂、土鲁斯和本国其他大城市和工业中心还是传播得很快；其中最大的是平均主义工人社和人道社。平均主义派和大革命时期的巴贝夫派一样，都是些相当‘粗暴的人’。他们想把世界变成工人的公社，把文明中间一切精致的东西——科学、美术等等，都当做有害的危险的东西，当做贵族式的奢侈品来消灭掉；这是一种偏见，是他们完全不懂历史和政治经济学的必然结果。”（全1，页580）

这里提到的巴贝夫是法国大革命时期的无产阶级革命家，是在第三等级共同反对封建势力并取得胜利的高潮中看出了第三等级内部还存在着资本家与工人的矛盾的第一人。大革命胜利后，这种矛盾便逐步上升为主要矛盾，斗争一天天尖锐起来。为了适应工人斗争的需要，各种空想社会主义思想于是蜂起，主要代表是欧文、圣西门、傅立叶，也包括魏特林等人。巴贝夫的平均主义思想流行于法国工人中，他们在一八四〇年成立了平均主义工人社，第二年成立了人道社。德国工人早在一八三四年就成立了流亡者同盟，其中最激进的分子又分化出来在一八三六年成立了正义者同盟。所有这些组织都是密谋性质，正义者同盟并曾在一八三九年五月十二日举行过盲动的、以失败告终的暴动。这些情况的产生都联系着空想社会主义的理论错误。当时的那些空想社会主义者所追求的最终目标是实现没有人剥削人的共产主义社会，应该说这与科学社会主义并没有什么不同。问题在于达到目标的途径。欧文等人不懂得工人阶级的解放是工人阶级自己的事情，不是依靠工人阶级在斗争实践中创造求得解放的办法，而是站在工人斗争的外面，从自己的头脑中设计出法伦斯泰尔这一类不触动资本主义生产资