

國立政治大學俄羅斯研究所
碩士論文

指導教授：林永芳 博士

盧那察爾斯基之藝術思想探源

On the Origins of Anatoly Lunacharsky's Thoughts about Art



研究生：吳岱融 撰

時間：中華民國 104 年 7 月

摘要

盧那察爾斯基(Anatoly Lunacharsky, 1875-1933)於 1917-1929 年間擔任蘇聯教育人民委員部(Narkompros)首任委員，在任期間發表了大量關於藝術的文章及報告，其在蘇聯藝術發展史中扮演極為重要的角色，然而他以藝術達到社會主義理想的主張與正統馬克思主義的經濟決定論十分不同，他相信群眾意識才是推動革命的必要條件。而他從在俄國十月革命之前就抱持這種想法，因此曾一度主張將宗教與社會主義結合，使革命意識成為一種宗教情感而深植人心，而這種想法受到被極度反對宗教的列寧的嚴厲批評，隨後這種想法才轉向以藝術來實現。

在盧那察爾斯基思想中可見到實證主義(Positivism)、費爾巴哈(Ludwig Feuerbach)宗教哲學、尼采(Friedrich Nietzsche)哲學與華格納(Richard Wagner)的色彩，這使盧那察爾斯基的藝術理論在眾多馬克思主義美學家顯得獨樹一格，本論文主要透過盧那察爾斯基的著作，並加上中西學者對於盧那察爾斯基的研究，不以馬克思主義為中心來理解盧那察爾斯基的藝術思想，探討盧那察爾斯基對於藝術與革命的認知與實踐。

關鍵詞：蘇聯藝術、馬克思主義、社會主義寫實主義、藝術理論

Summary

Anatoly Lunacharsky(1875-1933) was the first Commissar of The People's Commissariat for Education(Narkompros) from 1917-1929. During his tenure, he published many articles and reports about the arts and played a very important role in the history of artistic development in the Soviet Union. However, his proposal to achieve the ideal of Socialism through the arts was very different from the orthodox economic determinism of Marxism. He believed that mass consciousness was a must to promote the revolution. He already held this idea long before the October Revolution in Russia. Thus, he once advocated combining religion and Socialism, making revolutionary consciousness into a religion deeply rooted in everyone's mind. Nevertheless, this idea was severely criticized by Lenin, who was very opposed to religion. Afterward, Lunacharsky's thoughts changed, turning instead to realize ideals through art.

The influences of Positivism, Feuerbach's philosophy of religion, Nietzsche's philosophy and Wagner's concept of art can be seen in Lunacharsky's thought, making his views on art unique among Marxist aestheticians. In this paper, instead of understanding Lunacharsky's theory of art in the context of Marxism, discussion will focus on Lunacharsky's works and Chinese/Western scholars' studies on Lunacharsky in order to learn more about Lunacharsky's thoughts and practice of art and revolution.

Keywords: Soviet art, Marxism, Socialist Realism, Art theory

謝辭

看到所上多為政治、經濟類的論文，再加上自己哲學系畢業的背景，讓我在一開始就打算寫一點有別於俄羅斯研究所傳統的題目，當然這樣的寫作動機其實說來有點魯莽，但無論如何我還是寫完它了，而且在寫作過程中我也獲得了許多樂趣，也写出了一些自己的感想，更期望我的拙作能夠對未來相關的研究中有些許貢獻。

在這長達九個月多的寫作過程中，得先感謝父母給我的經濟支援，讓我得以安心於學業，再來謝謝指導教授林永芳老師的指導，讓我的論文內容不至於太過天馬行空，最後是謝謝我身邊的朋友們，在開始寫作之初恰巧碰上低潮的我給予支持，沒有你們我無法這麼順利走出困境，也無法專心完成論文。

論文寫完的那一刻代表我的政大生涯結束了，六年很長，在這裡有過太多回憶，如今轉眼回顧，只覺一切稍縱即逝，而今即將離開校園，望此論文能夠成為是我在政大所留下的那麼點足跡。

於 台北永和 2015.8.14

目錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法.....	5
第三節 研究範圍與限制.....	7
第四節 文獻回顧.....	8
第五節 章節安排.....	12
第二章 盧那察爾斯基繼承的哲學傳統.....	14
第一節 實證主義的傳統.....	16
第二節 尼采式的道德觀.....	20
第三節 宗教與社會主義.....	24
第四節 列寧於《唯物主義與經驗批判主義》中的批評.....	28
第五節 小結.....	32
第三章 盧那察爾斯基論美學與藝術.....	33
第一節 美學主張.....	34
第二節 馬克思主義美學方法的再建立.....	38
第三節 無產階級藝術的精神.....	42
第四節 對俄國前衛藝術的批評.....	46
第五節 小結.....	50
第四章 盧那察爾斯基版本的總體藝術.....	52
第一節 論社會主義寫實主義.....	54
第二節 對華格納的讚揚.....	57
第三節 政治與藝術的綜合體.....	61
第四節 小結.....	64
第五章 結論.....	66
參考資料.....	69
附錄一 盧那察爾斯基生年表.....	72

如果說革命能賦予藝術靈魂，那麼藝術則是能賦予革命說話的能力。

1

- 盧那察爾斯基，〈藝術與革命〉(1920)

Если революция может дать искусству душу, то искусство
может дать революции ее уста.

- Луначарский, 〈Искусство и Революция〉(1920)

¹ Луначарский, Революция и искусство, *Коммунистическое просвещение*, 1920, № 1
<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/revolucia-i-iskusstvo> 2015 年 7 月 9 號檢索



阿納托利·盧那察爾斯基(1875-1933)

圖片來源：塔斯社(Фото ИТАР-ТАСС) ²

²<http://vm.ru/news/2013/12/25/kultura-dolzha-prinadlezhat-massam-7-interesnih-faktov-iz-biografii-anatoliya-lunacharskogo-228924.html> 2015年7月14號檢索。

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

談到蘇聯藝術，一般人聯想到的是史達林時代的社會主義寫實主義(Socialist realism)，或那座落於莫斯科的「工人和集體農莊女社員」(Worker and Kolkhoz Woman)雕像、各種將史達林神化或把現實理想化的平面繪畫。然而這些都是在 1933 年蘇聯政府整合所有藝術團體為藝術家聯盟(Creative unions)，並將社會主義寫實主義作為在蘇聯境內唯一許可的藝術創作方法後才出現的走向。事實上，在 1917 年十月革命後到 1930 年代間的蘇聯藝術是蓬勃發展的，各種前衛藝術隨著政治與經濟的革命情勢而躍上舞台，試圖創造出屬於無產階級、劃時代的革命性藝術，然而蘇維埃政權與一向支持革命的前衛藝術家們，卻逐漸從革命初期維持表面上合作的關係，到 30 年代後逐漸採取敵視態度而結束。

在馬龍閃的《蘇聯文化體制沿革史》中，他對於蘇聯的文化政策大致劃分了幾個階段，革命初期(1917-1920)、新經濟時期(1921-1927)、大轉變期(1928-1932)、體制確立期(1933-1940)、後史達林期(1941-1952)、赫魯雪夫的變革(1953-1964)及布里茲涅夫的僵化期(1965-1982)，而本文的研究對象教育人民委員部(Narkompros)³首任委員 - 盧那察爾斯基(Anatoly Lunacharsky, 1875-1933)的藝術理論，即是在大轉變期中扮演著重要的角色，但也正是在這個階段，蘇聯的文化體制從「良性」發展⁴轉為史達林(Stalin, 1878-1953)的教條主義，因此，談到蘇聯藝術的轉變，盧那察爾斯基是非常重要的角色。

盧那察爾斯基於 1875 年出生於今日烏克蘭境內波爾塔瓦市(Poltava)的一個

³ 在盧那察爾斯基主導之下的人民教育委員會有三面政策方針：(一)推行進步的教育理論，像是培養孩童的個性、創造力與社會能力、確立師生的關係、提倡積極的教育方法等等。(二)在文化與科學領域上，保障其自主性而不受外力干擾，在美術上更是堅持給予前衛藝術自由活動空間，相信對學術的尊重是啟蒙的第一步。(三)建立起平等的受教機會，使工人的小孩除了在長大之後除了繼續成為工人外，還有機會擔任管理職，甚至是進行學術工作。詳見 Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment – Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky* (New York: Cambridge, 2002), pp.xv-xvi.

⁴ 馬龍閃，*蘇聯文化體制沿革史*（北京：中國社會科學出版社，1996），頁 314。

官吏家庭，他在 17 歲那年投身革命運動，更於 1898 年參加莫斯科的社會民主工人黨(RSDRP)的地下革命工作，期間認識了列寧(Vladimir Lenin, 1870-1924)，並應列寧的要求前往日內瓦參與黨機關報《前進報》(Vperyod)與《無產階級報》(Proletary)的工作，但他卻在 1908 年後開始向在政治立場上與列寧對立的波格丹諾夫(Alexander Bogdanov, 1873-1923)靠攏，這使列寧在著作中多次攻擊他的政治與哲學立場，最後，他在 1912 年重新加入列寧的陣營，並在十月革命後受列寧指派擔任教育人民委員一職，直到列寧去世、史達林逐漸掌握權力之後，他於 1929 年被迫辭去教育人民委員，轉任蘇聯中央執行委員會(Central Executive Committee of the Soviet Union)學術委員會主席，並在隔年成為蘇聯科學院院士，後於 1933 年被指派為蘇聯駐西班牙大使，但也於該年去世，享年 58 歲。

不論從蘇聯的藝術發展史或是政權史的角度來看，盧那察爾斯基皆佔有重要地位，除在擔任教育人民委員期間推行的文藝政策外，他前前後後發表了大量關於文學批評、音樂、劇場等藝術領域的著作文章。關於蘇聯藝術的價值與目標這個問題，盧那察爾斯基提供了許多解釋，對他而言藝術就是一種革命事業，他曾寫道：

應該繪製企盼中的未來之畫、勾勒出站起來的子孫後代們的肖像，塑造出明智的生活樂趣、新的焦慮與破滅的愛情的形象... 主要是刻畫無產階級通過社會主義道路，把世界引向廣闊、隱蔽、無所不包的博愛精神的幸福樂園，這就是社會主義藝術的部分任務。⁵

而作為社會主義的革命份子，盧那察爾斯基藝術理論的建立必然以馬克思主義美學(Marxist aesthetics)⁶為出發點。儘管馬克思本人並沒有專門關於美學或文藝批評的著作，而只是在各斷簡殘篇中提到相關議題，然而馬克思主義美學仍具

⁵ 盧那察爾斯基，郭家申譯，**藝術及其最新形式**（天津：百花文藝出版社，1998），頁 161。

⁶ 馬克思主義美學是一種審美方法，將唯物主義應用在文化領域中，相信一切美學都有背後的社會階級意涵。

有一定程度的基本架構，與傳統西方形而上學的純粹美學研究途徑不同，馬克思主義美學在社會歷史的框架下分析美的問題，也強調藝術與階級社會的關聯性。因此，盧那察爾斯基採取同樣的方法來分析藝術與美學問題，並指出藝術作為一種意識形態而帶著現實社會的特徵，不相信「純粹」藝術作品的存在，也反對為藝術而藝術(Art for art's sake)的創作口號，對他而言藝術總是反映著階級的利害關係，亦以此來進行藝術作品的評價。

然而與俄羅斯傳統的馬克思美學研究者如普列漢諾夫(Georgi Plekhanov, 1856-1918)⁷比起來，盧那察爾斯基具有許多馬克思主義外的哲學色彩，這方面極可能受到他長年於西歐學習與工作經驗的影響，其在十月革命前的哲學主張常常表現出列寧斥為唯心的馬赫主義(Machism)⁸傾向，或者尼采(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)式的超人(Übermensch)⁹崇拜，盧那察爾斯基對尼采的欣賞，可在他於1928年為《尼采與金融資本》(Ничице и Финансовый капитал)一書所寫的引言中見到，他宣稱：

尼采與我們之間有著相似之處，而這正解釋了為什麼我們馬克思共產主義者要在革命的黎明之際向尼采致敬...我個人對他的哲學走向有所保留，但向他對抗基督教與庸俗道德的悲觀與虛偽上予以致敬。¹⁰

這個時期盧那察爾斯基的代表作為《宗教與社會主義》(Религия и социализм)，

⁷ 俄國早期的馬克思主義者，也是俄國社會民主主義運動的開創者之一，其美學思想可大致分為藝術本質問題與文藝批評兩部分。

⁸ 馬赫主義意即奧地利物理學和哲學家恩斯特·馬赫(Ernst Mach, 1838-1916)的哲學觀為核心的一種思想，馬赫認為感觀內容構築了整個外在世界，因此可認知到的世界只能說是感觀的複合體，而科學的任務只在於研究這些「感觀」，而非假定一個存在著一個感官之外的世界，而後這種思想在列寧的著作《唯物主義與經驗批判主義》(Материализм и эмпириокритицизм)中遭到嚴厲批評，並稱之為主觀唯心論。

⁹ 尼采的超人，屬對於人類理想型態的歌頌，強調超人與現存之人不同，超人是超越性存在，是新世界的人。

¹⁰ Moris G. Leiteisen, Nitsche I finansovvi capital (Moscow, 1928), pp.17,20, quoted in Bernice Glatzer Rosenthal, *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary* (New York: Cambridge University Press, 1994), 256-257.

裡面的主張後來被稱為造神說(God-Building)，以說特別重視於建造社會過程中的群眾心理、群眾意志的意義，其旨在為群眾創造一個符合社會主義世界觀的新宗教，同時這套理論的提出也是因為盧那察爾斯基當時認為馬克思主義中全面的物質決定論忽視了心理意志等感性層面，很難激起群眾行動，而社會主義的宗教將應具有促使群眾行動的社會性功能，就此他談到：

為了使群眾為目的奮鬥，需要為個人創造集體意識，使其融入其中，但不是用機械或化學的方式...而是心理學的、情感意識的連結為一個集體...而在事實上這就是宗教情感。¹¹

而儘管盧那察爾斯基最後重回列寧的政治立場，但這些過往並沒有完全地消失於他在十月革命後的藝術思想，面對建設社會主義國家的問題，除傳統政治、經濟上的全面革新外，筆者認為他仍同樣主張群眾意識的重要性，但卻因列寧對於宗教的敵視態度，他的論述對象從宗教轉向了藝術，夢想以藝術創造出屬於社會主義的群眾，而筆者相信這種精神實踐的最終結果正是社會主義寫實主義，這從他關於社會主義寫實主義的論述中可以觀察出他追求的是一種全面化的藝術，其欲滲入大眾生活，並形塑大眾生活的藝術。

因此本論文旨在了解盧那察爾斯基如何論述藝術的本質、如何讓藝術與革命意識合而為一，但在談及他的藝術理論之前，同時也必須先了解他那複雜的哲學來源，除了前面提到的馬赫主義與尼采外，在藝術議題上他十分欣賞德國作曲家華格納(Richard Wagner, 1813-1883)，¹²並在多處地方提到華格納的藝術理念。而正是由於盧那察爾斯基思想的複雜性，筆者相信應跳脫出馬克思主義的框架來看待盧那察爾斯基的哲學與藝術理論，將可以勾勒出更完整的思想圖像，並依此來揭露其藝術理論的價值與背後的政治意涵。

¹¹ Dimitry Pospelovsky, *A History of Marxist-Leninist Atheism and Soviet Anti-Religious Policies* (New York: St. Martin's Press, 1987), p.95.

¹² 德國作曲家，以其歌劇聞名，參與過 1849 年的德國德勒斯頓五月起義(May Uprising in Dresden)。在其著作《未來的藝術作品》(*The Artwork of the Future*)中主張以美學達成革命的政治目標。

第二節 研究方法

本論文主要為思想的質性研究，透過盧那察爾斯基，以藝術思想為研究起點，思考藝術的本質與功能，從藝術與社會、政治之間的關係中找尋藝術的新地位。雖然主題關於藝術，但並非強調藝術作品評價與論述的藝術鑑賞，而是採取歷史社會學(Historical sociology)與藝術社會學(Sociology of Art)的研究途徑來進行本研究。

歷史社會學與一般社會學不同的是，社會學通常對現代社會進行研究或調查來建立普遍原則，這類研究可以用量化的技術如問卷、訪問或觀察來收集資料，但歷史社會學的對象是歷史，唯一可運用的資料唯有現有文獻，研究者在進行歷史分析時，多注重有意義之社會行動和社會結構脈絡的相互作用，將許多看起來不相干的史實或資料安排整理，以獲得一些新的解釋或建構模式。

藝術社會學所探討的藝術，為的是了解藝術發展背後的社會脈絡，考察藝術與社會的對立或互動關係，而不是將藝術創作完全視為藝術家個人創造的結果，後者這種探討藝術的方式即豪澤爾(Arnold Hauser)反對的藝術理論方法，他認為藝術家始終都是社會中的人，因此把人看作是可以脫離社會關係和影響的思想是異化的，¹³他認知到的藝術可視為社會文化的行為與實踐。而法國社會學家布迪厄(Pierre Bourdieu)更提出藝術創作「場域」的重要性，主張藝術家個人並非藝術活動唯一的生產者，其所處的社會場域其實影響整體藝術活動更多，而在這之中各種力量相互鬥爭，其結果便是藝術作品的價值並非來自藝術家，藝術成了信念的生產空間，其價值即是具體呈現其創作場域背後的力量。¹⁴

而站在馬克思主義來談藝術，也是一種藝術社會學的方法，而也是盧那察爾斯基最主要運用的方法，其對於藝術的態度正如同馬克思社會藝術史學家安塔爾(Frederick Antal)所言：

¹³ 豪澤爾，居延安譯，**藝術社會學**（台北市：雅典，1990），頁 18。

¹⁴ 布迪厄，劉暉譯，**藝術的法則**（北京：中央編譯出版社，2001），頁 276。

我認為，當代藝術史家投入太多的關注在藝術內容與形式。很多時候，他們忽略了一個事實，這些藝術無論形式與內容都是某些社會團體的創造，這種觀點並不抽象的，這些創造都是由非常具體的社會與政治因素所決定。¹⁵

尤其本論文研究的藝術正處於某些特別的歷史時刻，藝術與社會之間的關係十分密切，在那個時代，藝術正是懷著大量意識形態去改造社會，扮演著積極的角色來影響社會發展。因此透過歷史社會學及藝術社會的研究途徑，本論文將分析盧那察爾斯基的藝術理論、當時蘇聯社會時空背景的互動關係，以及其理論如何影響往後蘇聯藝術歷史的發展，藉此得以從盧那察爾斯基身上解讀出更多訊息。



¹⁵ W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-century Writings on the Visual Arts* (Toronto: University of Toronto, 1971), p.341.

第三節 研究範圍與限制

盧那察爾斯基的知識之豐富，讓他在無論是政治、文化、藝術還是教育上都有著大量的論述與著作，而他擔任教育人民委員期間除主管文藝活動之外，也有很大一部分是在推行教育政策與掃盲運動上，因此在對盧那察爾斯基的研究上有各種方向可以進行，而僅以作者一人之力不足以研究盧那察爾斯基所留下的所有思想遺產，因此才將本論文的主題限定為藝術理論等思想領域，並追溯其影響的哲學源頭，尤其是他在十月革命前宗教社會主義之說，故本論文題為盧那察爾斯基之「藝術思想探源」，研究範圍除他的藝術、美學論述外還有影響其思想的哲學觀，而盧那察爾斯基其它領域的論述將不在此論文的論述範圍。

研究限制主要在研究盧那察爾斯基資料的採用上，由於筆者俄文能力極為有限，無法大量閱讀俄文文獻，故盧那察爾斯基所寫的文章多引用簡體中文翻譯的版本，不過這裡也必須指出中文是翻譯盧那察爾斯基著作的最大宗語言，這點可能與中國大陸在政治上與前蘇聯的親近性有關，而英文的翻譯版本反而少見，故在西方學者研究盧那察爾斯基的文獻中可發現，其若引用他的一手文獻則多以俄文為主，故這個巧合成為中文使用者言就盧那察爾斯基提升了不少便利性，但也必須指出這構成了本論文第二層面的研究限制，即在中文譯者翻譯的過程中可能多少帶有其主觀意識，這是翻譯作品的可能缺失，故未來在研究這個主題時若能以俄文直接閱讀其資料將會獲得更精確的結論。

第四節 文獻回顧

一、盧那察爾斯基的哲學觀

關於盧那察爾斯基哲學觀，若從馬克思主義為出發點，大多只會強調盧那察爾斯基在馬克思主義上的實踐，對於其他的思想表現，則較少著墨，或以馬克思主義為本位，稱其為一時的的思想錯誤，並相信那些錯誤與後來盧那察爾斯基關於美學與藝術的論述不具有延續性，在這方面可見於梁一儒等人所著的《20世紀上中葉的馬克思主義美學思想》，¹⁶這本書是在馬克思主義美學史的脈絡下談到盧那察爾斯基，在當中針對盧那察爾斯基的藝術理論進行整理概述，同時也稱其為社會主義寫實主義最重要的提倡者。此外還有程正民等人共同撰寫的專書《盧那察爾斯基文藝理論批評的現代闡釋》，¹⁷這本書對於盧那察爾斯基有著非常詳細的研究，同時此書將盧那察爾斯基的藝術思想劃分的兩個領域：文藝思想與文藝批評，其上篇以十月革命前後作為分期來研究盧那察爾斯基美學思想的演進，提出其美學思想的三大特徵：(一)堅持審美，不為政治而犧牲美的意義；(二)堅持開放，在現實主義的原則下，廣納各種創作方法；(三)堅持創新，並不只礙於傳統馬克思美學的社會學式分析，他同時也以生物學觀點來進行分析，強調美感的生理基礎。中、下篇則是盧那察爾斯基的文藝批評理論、18世紀以來的俄國文學以及後來蘇俄、歐洲文學的批評。然而筆者認為這兩本書皆不太重視盧那察爾斯基於馬克思主義之外的思想表現。

西方學界對於盧那察爾斯基的研究就顯得相對全面，如歷史學者羅森塔爾(Bernice Glatzer Rosenthal)所主編或撰寫的三本書籍：《新神話與新世界 – 從尼采到史達林主義》(*New Myth, New World – from Nietzsche to Stalism*)、《尼采在俄國》(*Nietzsche in Russia*)和《尼采與蘇聯的文化同盟與對抗》(*Nietzsche and Soviet Culture Ally and Adversary*)中以尼采哲學為出發點來研究俄羅斯或蘇聯的文化現

¹⁶ 梁一儒等，*20世紀上中葉的馬克思主義美學思想*（北京：中央編譯社，1999），頁350-372。

¹⁷ 程正民等，*盧那察爾斯基文藝理論批評的現代性闡釋*（北京：北京大學出版社，2006），頁1-268。

象，這三本書中都有提到盧那察爾斯基，並將他與高爾基(Maksim Gorky, 1868-1936)與波格丹諾夫等人並列為尼采馬克思主義者(Nietzschean Marxists)，而在《尼采在俄國》中收錄了一篇由泰德(A. L. Tait)所撰寫的文章〈盧那察爾斯基：一位尼采馬克思主義者？〉(Lunacharsky: A “Nietzschean Marxist”?)對於本論文的特別有幫助，與前面提到兩本以馬克思主義為本位對盧那察爾斯基進行研究的書籍非常不同，這位學者站在尼采哲學的角度來對盧那察爾斯基進行研究。不過最早稱呼盧那察爾斯基為尼采馬克思主義者的其實是專門研究俄羅斯與蘇聯哲學的美國學者克萊恩(George L. Kline)，正是在他的文章〈於俄羅斯的尼采馬克思主義者〉(Nietzschean Marxism In Russia)中提出尼采馬克思主義一詞，主張馬克思主義與尼采的交會點在於同樣對於中產階級價值體系的攻擊。而關於盧那察爾斯基的造神論傾向則有專門研究俄國宗教史的帕夫別拉夫斯基(Dimitry Pospelovsky)關於蘇聯宗教政策的專書《馬列主義無神論與蘇聯反宗教政策的歷史》(A History of Marxist-Leninist Atheism and Soviet Anti-Religious Policies)，在這本書中對於盧那察爾斯基這方面的表現有著清楚的論述，也是在這本書裡面他主張盧那察爾斯基受到實證主義(Positivism)、費爾巴哈(Feuerbach, 1804-1872)¹⁸與尼采的影響大於馬克思。¹⁹這些資料都對於研究盧那察爾斯基的哲學提供了更多元化的觀點。

二、盧那察爾斯基的藝術及美學理論

盧那察爾斯基在一般美術史研究中通常只是被動地提到，在葛瑞(Camilla Gray)的《俄國的藝術實驗》(The Russian Experiment In Art)中，於俄國十月革命後的初期發展中，提到未來主義(Futurism)²⁰勢力的壯大，對這些本來就抱持著革

¹⁸ 德國哲學家，生於 1804 年，其哲學最大特色在於對宗教進行人類學的考察，主張上帝不過是人的內在本性的向外投射，開啟了以人為本的哲學，將人與自然意義的人當作哲學最高的對象。

¹⁹ Dimitry Pospelovsky, *A History of Marxist-Leninist Atheism and Soviet Anti-Religious Policies*, p.93.

²⁰ 未來主義藝術家們的創作興趣涵蓋了所有的藝術樣式，包括繪畫、雕塑、詩歌、戲劇、音樂。未來主義的一些基本原則，包括對陳舊思想的憎惡，尤其是對陳舊的政治與藝術傳統的憎惡。其藝術通常表達對速度、科技和暴力等元素的狂熱喜愛。汽車、飛機、工業化的城鎮等等在未來主

命性藝術主張的激進藝術家而言，政治與經濟上的革命與藝術革命同源，故可以充分理解並支持革命，像是前衛藝術家馬勒維奇(Kazimir Malevich, 1879-1935)²¹即宣稱立體主義(Cubism)²²與未來主義作為藝術的革命形式，預言了 1917 年政治與經濟生活的革命。²³而就在這樣的歷史脈絡下，提及盧那察爾斯基數次，但其中最重要的陳述是他在列寧的命令之下整頓藝術的無產階級組織，使其納入教育人民委員的管轄。²⁴這樣的研究層面是突顯了盧那察爾斯基的官員身份及以此身分對蘇聯美術史造成的影響，但這些屬於被動性的描述，忽視了盧那察爾斯基對於蘇聯美術史的主動影響力。

而針對盧那察爾斯基的藝術理念，除上述的資料，本論文最大的引用來源是盧那察爾斯基所寫的專著、講稿或文章的中譯選集，前者像是他於 1904 年所寫的美學專著《實證主義美學原理》(*Основы позитивной эстетики*)便收錄於郭家申所翻譯的盧那察爾斯基著作選集《藝術及其最新形式》中，此外類似的中文資料尚有民國初年魯迅先生自行翻譯過來的盧那察爾斯基文集《藝術論》與《文藝與批評》，以及雪峰翻譯的《藝術之社會的基礎》，但這些很早期翻譯都是從日譯版本再翻譯成中文，其收錄文章零散，在翻譯品質上也不太好，因此本論文在關於盧那察爾斯基本人的著作上主要引用除《藝術及其最新形式》外，還有蔣路翻譯的《論文學》、吳谷鷹翻譯的《關於藝術的對話》和井勤蓀翻譯的《在音樂世界中》，這些翻譯作品都是近年直接由俄文翻譯而成，其品質較佳。透過這些第一手文獻的翻譯，將可以直接的看到盧那察爾斯基對於藝術理念的闡釋，像是在《論文學》中收錄的一篇講稿〈社會主義寫實主義〉(*Социалистический реализм*)中，便可以明白地看到盧那察爾斯基對於社會主義寫實主義的解釋，他說：

義者的眼中更是充滿魅力，因為這些象徵著人類依靠技術的進步征服了自然。

²¹ 俄羅斯及蘇聯藝術家，為至上主義倡導者及構成主義、幾何抽象派畫家。

²² 立體主義的藝術家以許多的角度來描寫對象物，將其置於同一個畫面之中，以此來表達對象物最為完整的形象，最早嘗試如此創作的即畢卡索(1906)。

²³ Camilla Gray，曾長生譯，**俄國的藝術實驗**（台北市：遠流出版，1995），頁 241-242。

²⁴ 但要到 1932 年政府宣稱社會主義寫實主義為官方許可的美術風格並成立中央機構「藝術家聯盟」才真的正式地收編所有藝術組織

社會主義現實主義者把現實理解為一種發展，一種在對立物中不斷鬥爭中進行的運動，他們不但不是靜止論者，也不是宿命論者...確立了自身有能力謀求如此進展的一份積極力量，一方面確定自己是歷史過程的表現，另一方面也是能夠決定這個過程的積極力量。²⁵

他還用了個生動的比喻來解釋這個概念，說明社會主義寫實主義不是一種靜態的現實描寫，而是動態的、指向未來的：

只有了解正在興建甚麼樣房屋的人以及如何建造的人才會了解這房子是一定會有屋頂的人...不瞭解的人永遠看不到真實，因為真實並不像它本身，它不是停在原地不動的，真實在飛越，真實就是發展、衝突、鬥爭，真實就是明天。²⁶

總而言之，這些中文翻譯囊括了大部分盧那察爾斯基重要的文章，從早年到十月革命後的創作皆有之，是本研究重要的資料來源。最後在網路上有一個關於盧那察爾斯基的學術網站「盧那察爾斯基的遺產」(Наследие А.В. Луначарского)，²⁷裡面幾乎收錄了盧那察爾斯基的全部著作，也包括俄國學者對於盧那察爾斯基的研究，然由於筆者本身語文能力限制，在本論文僅採用其中小部分的資料，大部分一手文獻仍以中譯版本為主。

²⁵ 盧那察爾斯基，蔣路譯，**論文學**（北京：人民文學出版社，1978），頁 54。

²⁶ 同上註，55-56。

²⁷ <http://lunacharsky.newgod.su/home> 2015 年 7 月 13 日檢索。

第五節 章節安排

本論文共分六章，第一章為緒論，說明研究動機與目的、研究方法與文獻回顧，提出研究盧那察爾斯基的重要及特殊性，並回顧了過去關於盧那察爾斯基的研究資料及收錄他個人著作與文章的中譯文集。

第二章為「盧那察爾斯基繼承的哲學傳統」，在這章中將針對盧那察爾斯基在十月革命之前的各種哲學思想特色進行整理，在第一節先挑出實證主義與盧那察爾斯基哲學的相似之處，在這方面首先提出他在瑞士師事的老師阿芬那留斯(Richard Avenarius, 1843-1896)及其經驗批判學派(Empirio-criticism)²⁸的哲學內容，並追溯其傳統至法國哲學家孔德(Auguste Comte, 1798-1857)對於社會的哲學認知。第二節討論尼采對於盧那察爾斯基的影響，這方面資料主要以羅森塔爾、克萊恩對於盧那察爾斯基見解來指出他哲學這方面的親尼采性。第三節則整理出盧那察爾斯基在《宗教與社會主義》一書中的核心主張，並透過呈現其與孔德一手創立的人類教(Religion of Humanity)、²⁹費爾巴哈人性宗教的相似性來證明此一時期盧那察爾斯基哲學的非馬克思性，第四節則以列寧的《唯物主義與經驗批判主義》為主，整理出列寧針對盧那察爾斯基的社會主義宗教之說所給予的批評內容，最後在第五節的小結中提出關於盧那察爾斯基並非正統馬克思主義者的結論。

第三章為「盧那察爾斯基論美學與藝術」，在這章中將主要針對盧那察爾斯基在十月革命後論美學與藝術的相關著作進行分析整理，但也有引用幾篇在他早期所寫的相關著述加以補充說明他在這個領域態度的一致性，而當中比較例外的僅有在此章第一節談到的《實證主義美學原理》，在這部著作裡面將可以看到盧那察爾斯基明顯受到哲學實證主義的影響，此節即是分析出其受影響之處，然在第

²⁸ 此學派追求純粹的自然經驗，對任何不能透過自然經驗而成的哲學概念予以否定。

²⁹ 孔德的人類教是創立用來對抗天主教的，其教義主張世界最高的存在並非上帝或靈魂之類，而是人類這一生物種族，其人類精神是永垂不朽的。孔德希望透過人類教讓個人為團體人而生存，如此造就更為進步的社會。這方面詳見孫本文，《社會心理學》(台北市：台灣商務印書館，1946)，頁 356。

二、三節中則將回盧那察爾斯基的馬克思主義美學，包括他的馬克思主義美學方法的論述及所謂無產階級美學的介紹，在了解到他這些論述的本質，即集體主義的追求後，就可以理解盧那察爾斯基對於當時俄國前衛藝術敵視態度的由來，而這將在第四節中集中討論，以盧那察爾斯基個人的觀點，在其言論中可以發現除集體與個人主義的問題外，前衛藝術家們與他對於革命前藝術遺產的態度也是造成兩者對立的主要原因之一，故最後在第五節的小結中以當代的美學家布爾格(Peter Burger)對於前衛藝術本質的認識來更進一步的總結出盧那察爾斯基藝術理念背後的深層意涵。

第四章則為「盧那察爾斯基版本的總體藝術」，總體藝術(Gesamtkunstwerk)為華格納在他的小冊子〈藝術與革命〉(*Art and Revolution*)中提到的概念，其主張打破一切藝術領域的界限以建立全面性的藝術體驗，而他對於資本主義文化的批判及藝術領導革命的主張皆與盧那察爾斯基的藝術理論十分相近，因此盧那察爾斯基對於這位作曲家表示讚賞。而筆者認為從整體的角度來看，盧那察爾斯基的藝術理論其實就是總體藝術的全方面實踐，尤其在他於 1933 年進行的報告〈社會主義寫實主義〉中更可以看到其與總體藝術的相似之處，而這也可以視為他在十月革命後藝術理論的總結之作。因此本章先在第一節中梳理出其〈論社會主義寫實主義〉的重點，而第二節則整理盧那察爾斯基過去對於華格納一致的正面態度，認為其藝術理論正是適合實踐於社會主義的社會。第三節則是以藝術社會學的角度全面地評價盧那察爾斯基關於藝術與美學的論述，而當中便以當代哲學與美學家羅尼克(Gerald Raunig)之言指出盧那察爾斯基與華格納的最大共同性，即追求藝術與生活的整合，在這方面幾乎可視為極權主義(Totalitarianism)的先驅。最後在第四節的小結中，以整體歷史脈絡的角度來評價盧那察爾斯基的理論在其去世死後的蘇聯藝術發展上獲得一定程度的實踐。

第五章為結論，本章以列舉比較的方式，將其他論述文化與革命的社會學家、哲學家的說法，用以歸結出盧那察爾斯基藝術理論的意義與獨特之處。

第二章 盧那察爾斯基繼承的哲學傳統

翻閱研究盧那察爾斯基的文獻，在介紹他的時候一定會補上他早年被視為馬赫主義的過往，而這與列寧的《唯物主義與經驗批判主義》(*Материализм и эмпириокритицизм*)有著直接的關係，在這本書中列寧嚴厲批評盧那察爾斯基的唯心哲學傾向，並視之為從貝克萊(George Berkeley, 1685-1753)到馬赫哲學的延續，從此之後關於盧那察爾斯基早年的哲學傾向就此定論。而中國延續著列寧的這種立場，對於盧那察爾斯基的過往多採取否定或忽視的態度，將其歸類為革命低潮時期的思想迷誤³⁰或是一種修正主義表現。³¹不可否認的是盧那察爾斯基在西歐學習與流亡經驗中受到不少來自西方思潮的影響，在很多層面上他與實證主義(Positivism)哲學一樣相信科學的世界觀，也同馬赫(Ernst Mach, 1838-1916)、阿芬那留斯一樣將感性經驗置於極重要的地位，並否定形上學的觀念世界，而他也同時具有著尼采的哲學色彩，因此被一些西方學者歸類為尼采馬克思主義者(Nietzschean Marxism)。

而本章旨在重新檢視盧那察爾斯基的哲學立場與他的社會主義宗教之說，不從列寧的脈絡將其簡單的歸類為一種「信仰主義」³²或者是「形左實右」的反動思想，³³而是找出盧那察爾斯基哲學中的脈絡與社會主義宗教之間的關係，畢竟我們可以在盧那察爾斯基身上發現不少實證主義的色彩，他就同孔德一樣視社會為生物學自然發展的結果，相信人類心理與行為都是可操控的；也如同尼采般攻擊現有的道德體系並企圖打造社會主義版本的超人。總而言之，無論盧那察爾斯基的哲學是反動或修正主義的，本章的主要目標是呈現出盧那察爾斯基哲學中的多元性與複雜性，而非輕易附和列寧將他歸類為唯心主義哲學。

³⁰ 程正民等，*盧那察爾斯基文藝理論批評的現代性闡釋*，頁 6-7。

³¹ 盧那察爾斯基，郭家申譯，*藝術及其最新形式*，頁 3-4。

³² 列寧解釋信仰主義為一種以信仰代替知識，或一般地賦予信仰一定意義的學說，詳見列寧，〈唯物主義與經驗批判主義〉，*列寧選集*（北京：人民出版社，1960），頁 13。

³³ 此為蔣路在其翻譯盧那察爾斯基作品的文集《論文學》中，於譯後記中對盧那察爾斯基的造神論傾向給予的評語，出自盧那察爾斯基，蔣路譯，*論文學*，頁 612。

本章分成五個小節，第一節為討論盧那察爾斯基受到馬赫、阿芬那留斯等經驗批判學派以及其學派源頭，孔德實證主義的影響。並從孔德的社會學哲學，到馬赫的實證主義，找出盧那察爾斯基是如何的繼承了這些實證主義傳統並運用在他自己的哲學中。第二節為討論盧那察爾斯基與尼采哲學之間的關係，儘管在這方面的影響由於在當時蘇聯現實的政治因素而顯得較為隱晦，但仍有西方學者指出尼采哲學與盧那察爾斯基的淵源，如泰德甚至指出其哲學受到尼采的影響多於實證主義，³⁴因此這層面的影響是不可忽視的。第三節則聚焦於盧那察爾斯基在 1908-1911 年間發表的社會主義宗教之說，這是他在革命之前提出的一套將社會主義視為宗教的理論學說，裡面表現出不少來自實證主義與尼采哲學影響的影子，可視為他在十月革命之前哲學思想的具體成品，但這也正是列寧在《唯物主義與經驗批判主義》中猛烈批評盧那察爾斯基的原因，因此第四節主要列出列寧在這本書中對盧那察爾斯基的批評，討論其何以被歸類為列寧口中的唯心主義者的理由，畢竟由於列寧現實的政治地位，其批評對盧那察爾斯基往後的政治生命有著決定性的影響，其重要性不言而喻，最後在第五節中對盧那察爾斯基所繼承的哲學傳統進行概括的統整。

³⁴ A.L. Tait, "Lunacharsky: A Nietzschean Marxist?", *Nietzsche in Russia* (edited by Bernice Glatzer Rosenthal)(Princeton: Princeton University Press, 1986), pp.275-292.

第一節 實證主義的傳統

在哲學領域中，我堅持經驗批判主義是通向馬克思建立起的據點的最佳階梯。³⁵

— 盧那察爾斯基，《革命往事的回憶》
(*Воспоминания из революционного прошлого*)

在盧那察爾斯基的美學可觀察到一些來自實證主義的影響，這點尤其在他於1904年出版的第一本，也是唯一的美學專著——《實證主義美學原理》，從書名就可以看出這些影響。他與實證主義的淵源主要來自於他在蘇黎世大學師事經驗批判學派創始人之一的阿芬那留斯而來，盧那察爾斯基透過他的講授與著作中學習哲學和生物心理學，而這些教育深深地影響了盧那察爾斯基後來的馬克思哲學思想。

經驗批判主義作為實證主義知識論的一個重要學派，主張純粹的感覺經驗是知識的基礎、也是知識的界限，經驗批判主義的主要代表人物除了盧那察爾斯基師事的老師阿芬那留斯外，還有奧地利物理學家馬赫，而馬赫是其學派主要內容的奠基者。該學派認為無論是唯物主義和唯心主義，都是把自我與非我、主體與客體置於相互對立的地位，而這種對立是歪曲了自然世界的真實面目，因此他們否定這種哲學二元論之說，力圖恢復統一的世界觀。他們主張自然界中並不存在物理或心理實體，只存在認識媒介，即「純粹經驗」，這是感覺經驗的一元論(sensualistic monism)。在這樣的前提下人類所認識到的世界，不管是心靈或物質世界，都是現象所構成，而這些現象都是透過單純或複合的感覺形式而成為人類經驗的對象。就此馬赫提出了「中立」的經驗要素說，在心理與物理學並沒有質

³⁵ Луначарский, *Воспоминания и впечатления* (Москва: Издательство «Советская Россия», 1968), с.20, <http://lunacharsky.newgod.su/lib/vospominaniya-i-vpechatleniya/vospominania-iz-revolucionnogo-proslogo> 2015年3月17日檢索。

上的差別的情況下，他主張一切現象就是由這些要素所構成，例如物理的顏色、聲音要素和心理上的意向、印象要素等等，而世界的一切現象由這些要素所構成，人類的經驗內容僅為這些要素的組成，無法驗證的形而上學如主體與客體、真實與虛假的對立都是假的議題，就此馬赫解釋所謂的「實在」與「假象」是不存在的對立命題：

在通俗的思想和語言方式中，人們習慣於把「實在」與「假象」對立起來。一支鉛筆，放在空氣中，我們看它是直的，斜放在水中，我們看它是曲折的。在後一場合，人們說鉛筆像是曲折的，但實在是直的。可是，我們有什麼理由宣稱此一事實是實在，而把彼一事實降為假象呢？在兩個場合，我們都是面對這樣一些事實，這些事實由於條件不同而呈現出要素的不同結合。³⁶

因此無論是馬赫還是阿芬留那斯皆拒絕給予世界的本質性的命題，站在經驗主義的立場堅持科學命題應侷限於現象的觀察，離開感覺經驗就沒有所謂的世界和知識。

可以說馬赫和阿芬那留斯的經驗批判主義是在十九世紀末隨著科學的發展，尤其是物理學的發展使得實證主義進一步變形的產物，³⁷與傳統的實證主義相比，經驗批判主義更積極地以科學回答哲學問題，像是馬赫本人的主要職業正是物理學家，但他們與實證主義創始人孔德(Auguste Comte, 1798-1857)的反對形而上學與超越唯心唯物主義二分歸類的立場是一脈相承的，他們同樣強調現象的經驗觀察，對於本體論等形上學的存有問題則是持不可知論或否定的態度，只是馬赫與阿芬那留斯的野心沒有孔德來的那麼大，他們的實證主義僅是一種知識論。

孔德的實證主義起初是企圖應用在建立人類社會的一種構想，是一種社會學

³⁶ 恩斯特·馬赫，洪謙譯，**感覺的分析**（北京：商務影印出版，1986），頁 10-11。

³⁷ 歐力同，**孔德及其實證主義**（上海：上海社會科學院，1987），頁 163。

哲學。在其著作《論實證精神》(A Discourse on the Positive Spirit)中孔德宣稱實證主義時代將至，他將人類精神劃分為三大階段：神學性思辨、形而上學思辨與做為最高階段的實證主義思辨。在神學階段中人類嘗試去解釋生活中能夠解釋一切現象的第一因，但這在欠缺科學基礎的前提下，為解釋一切現象，必然地訴諸超自然力量；而形而上學階段則是神學階段的變形，是「受瓦解性簡化而變的軟弱無力的一種神學。」³⁸；而最終理性實證階段中，人類終於放棄追求絕對真理，而把力量放在真實的觀察領域，不浪費時間追求形而上學那種不具任何證據的觀念世界。實證主義的基本規則是：「凡是不能嚴格縮減為某個事實(特殊事實或普遍事實)簡單陳述的任何命題都不可能具有實在的清晰涵意。」³⁹，因此一切的知識必須構築在觀察可得的經驗之上，一切的研究的範圍應該限於世界的現象，從現象中找尋規律。而孔德運用這種哲學態度的範圍極廣，不僅是一種知識途徑或研究方法論，更是一種改革社會的方法。

孔德之所以有著改革社會的理想，是因為他的生命經歷了法國大革命、羅伯斯比爾(Maximilien Robespierre, 1758-1794)主導的雅各賓專政(Reign of Terror)與路易十八的波旁王朝復辟等等的時代動盪，群眾分裂為保王派與革命派而相互爭鬥，而孔德相信這種社會動盪起因於這些分裂思想所造成的知識混亂，而這些混亂更帶來了政治與道德上的危機，因此孔德採取了不是保王也不是革命的第三種態度：視封建主義為反動的力量，然而也將革命份子提倡的人民反抗運動視為無政府主義，他希望能夠從這兩個極端之中打造新社會。

與馬克思從社會經濟、階級去談社會改革的途徑完全不同，孔德重建社會秩序的方法是透過精神的啟蒙，他表示「在重新組織社會的偉大作業中，從人的精神的本性出發，採用明確規定的計策，是緊急的、不可避免的。」⁴⁰，孔德相信社會中也應該如同自然科學如在數學、物理、化學領域等等一樣，具有普遍的規律與真理，這個真理將可以立足於人類發展的基本規律，是一種人類社會總體決

³⁸ 孔德，黃建華譯，**論實證精神**（北京：商務印書館，2009），頁9。

³⁹ 同上註，頁11。

⁴⁰ 孔德，**社會再組織之科學基礎**，轉引自歐力同，**孔德及其實證主義**，頁33-34。

定論的科學。這就是孔德的實證主義在社會領域的運用，其主旨在於重組社會的精神基礎，建造出合乎一致的、理性的社會。

總而言之，實證主義對於盧那察爾斯基的影響是廣泛的，他的美學同馬赫一樣，以科學觀點來審視過去傳統上被視為哲學領域的美學，他反對形而上的美學，因此與康德論美學的方法相反，他以生理學基礎來解釋人的美感現象，強調美感與天生的生存機制有關，美感的起因正是一種對於生命生存有利與否的判定，有利於生存的決定往往與美感有關，以有利於人類簡單認識外在的形式出現。而這種論述與馬赫提出的經濟思維原理(Principle Of Economy Of Thought)如出一轍，經濟思維原則主張越有價值的科學，應越能從現象中建立起簡單的規律來協助人類以最快速與省力的方式來認識世界，盧那察爾斯基僅是將這套科學邏輯運用在美學上，而他的社會主義宗教之說則是在一定的程度上繼承了孔德的「人類教」學說，而關於這點將在本章的第四節來進行討論。

第二節 尼采式的道德觀

儘管在許多根本上我們反對尼采的主張，但我們認為他是個偉大的、快樂的解放者。⁴¹

- 盧那察爾斯基，〈俄羅斯浮士德〉(Русский Фауст)

19 世紀後半期俄羅斯興起的民粹運動(Populism)⁴²逐漸走入衰退期，在這個時期俄國社會走入工業化與都市化的速度加快，民粹運動的理論基礎開始不符合於時代需求，而同時企圖號召農民推翻政權的社會運動「到民間去」(go to the people)，在農民的不合作與沙皇政府的打壓下以失敗告終，最後在 1881 年沙皇亞歷山大二世(Alexander II, 1855-1881)遇害後，沙皇政府開始採取極端的手段壓制革命勢力，許多革命份子被逮捕下獄，革命報刊被勒令停刊，一時之間革命勢力遭受極大打擊。在這樣的社會背景下，知識份子正值思想的空窗期，也欠缺新的理論來支持社會革新運動，此時尼采的哲學的傳入恰巧符合俄羅斯知識份子的需求，尼采「重估一切價值」(The revaluation of all values)的宣言正是他們向社會舊價值挑戰所需要的精神動力，就此尼采哲學成了新的改革思想基礎。⁴³

尼采的哲學最初是透過各種期刊文章的引薦介紹進入俄羅斯，到了 1889 年時俄羅斯出版了首部尼采著作的俄譯本《查拉圖斯特拉如是說》(*Thus Spoke Zarathustra*)，此後各種俄文譯本陸續出版，到了 1911 年幾乎所有尼采的著作都

⁴¹ Луначарский, "Русский Фауст", <http://lunacharsky.newgod.su/lib/raznoe/russkij-faust>, 2015 年 3 月 17 日檢索。

⁴² 俄國民粹主義此一思想，是以赫爾岑(Herzen, 1812-1870)的「俄國社會主義」理論作為理論奠基，再加上不同時期各主要派別的思想家所充實而建立起來的理論。其主要思想特徵有以下幾個方面：(1) 崇尚和信仰人民，並把人民理想化。(2) 把農村公社理想化，企圖通過保存農村公社，發展農民固有的社會主義精神。(3) 對一般文化抱著鄙薄態度，傾向於以虛無主義的態度評價文化。

⁴³ 這方面的資料詳見 Bernice Glatzer Rosenthal, *Nitzsche in Russia* (Princeton : Princeton University, 1986), p.8-25.

已有俄文版本。⁴⁴尼采哲學在俄羅斯的出現隨即在各種領域如美學、心理學、社會與政治議題等造成了廣泛的影響，在 1900 年尼采逝世的那一年，當時最具影響力的期刊《藝術世界》(*Мир искусства*)即肯定尼采哲學的重要性，並讚揚尼采特別接近俄羅斯人。⁴⁵

就在此時出現了一批企圖結合馬克思主義與尼采哲學的知識份子，克萊恩稱呼為尼采馬克思主義者，⁴⁶這群人當中，盧那察爾斯基、波格丹諾夫與高爾基更是這批知識份子的代表，對這些人來說尼采哲學中對於基督教道德的攻擊，同樣適用於用來對付中產階級的價值體系，就此尼采與馬克思哲學就在此產生了交點。泰德在〈盧那察爾斯基：一位尼采馬克思主義者？〉(*Lunacharsky: A Nietzschean Marxist?*)一文中也特別舉出盧那察爾斯基受到尼采的影響，主張尼采對盧那察爾斯基的影響更勝實證主義，⁴⁷並認為盧那察爾斯基被視為馬赫主義者的普遍看法其實只是受列寧在《唯物主義與經驗批判主義》的觀點所左右，⁴⁸這種觀點只是在盧那察爾斯基對宗教議題有興趣後所產生的結果。

盧那察爾斯基本人直到 1900 年才在基輔的一場關於社會道德的演講中首次提到尼采，然而在此之後開始熱烈地提倡尼采的非道德論(Amoralism)，⁴⁹相對於中產階級的道德觀念，盧那察爾斯基主張新的道德體系應是建立在美學、道德與革命之上。⁵⁰在 1902 年他的文章〈俄羅斯浮士德〉中即讚揚尼采的權力意志(Will to Power)為創造新秩序的力量，並嘲笑利他主義與所謂的道德義務，康德的道德義務被盧那察爾斯基斥為資產階級的文化，他不使用「道德」一詞，而是使用美學、實踐美學或生命美學來形容自己的倫理學，⁵¹對他而言道德是奴隸才需要被灌輸

⁴⁴ Bernice Glatzer Rosenthal, *Nietzsche in Russia* (Princeton : Princeton University, 1986), p.11.

⁴⁵ Ann M. Lane, "Nietzsche Comes to Russia: Popularization and Protest in the 1890s", *Nietzsche in Russia* (edited by Bernice Glatzer Rosenthal), pp.67-68.

⁴⁶ George L. Kline, "Nietzschean Marxism In Russia", *Demythologizing Marxism*, pp.166-183.

⁴⁷ A.L. Tait, "Lunacharsky: A Nietzschean Marxist?", *Nietzsche in Russia* (edited by Bernice Glatzer Rosenthal), pp.275-292.

⁴⁸ Ibid, p.276.

⁴⁹ A.L. Tait, "Lunacharsky: A Nietzschean Marxist?", *Nietzsche in Russia* (edited by Bernice Glatzer Rosenthal), p.278.

⁵⁰ Bernice Glatzer Rosenthal, *New Myth New World – From Nietzsche to Stalinism* (University Park: Pennsylvania state university Press, 2002), p.73.

⁵¹ George L. Kline, *Nietzschean Marxism In Russia*, *Demythologizing Marxism*, p.175.

的東西，他如此解釋這種美學化的道德情感：「個人生命美學並不是一種新的服從對象，而是出自更高的需求」、⁵²「這種需求來自於內在之聲，一種對於勝利的渴望，為美感的力量所推動」。⁵³

而美的具體內容為何？盧那察爾斯基相信是個人的集體意識，⁵⁴而這點克萊恩承認尼采哲學存在著許多與馬克思主義衝突與矛盾之處，而這具現在關於集體還是個人的問題上：在馬克思主義中集體主義被置於個人自由之前，是社會主義社會的必要條件，因此馬克思才會說「只有在集體中，個人才能獲得全面發展其才能的手段，也就是說，只有在集體中才可能有個人自由。在過去的種種冒充的集體中，如在國家等等中，個人自由只是對那些在統治階級範圍內發展的個人來說是存在的，他們之所以有個人自由，只是因為他們是這一階級的個人。」⁵⁵；然而尼采哲學之中群眾卻只是做為超人的過渡，是次要的，尼采說過「人是連結在動物與超人之間的一根繩索—懸在深淵上的繩索...人之所以偉大，乃在於人作為橋梁而非目的：人之所以可愛，乃是他是過渡和沒落。」⁵⁶。

然而這種矛盾在盧那察爾斯基眼中卻是兩種哲學奇異的交會點，在依循馬克思主義中社會群體優先利益的前提下，個人成為可以犧牲的對象，而為了鼓吹群眾這種自我犧牲的情懷，他將尼采的超人概念運用在社會主義上，營造出社會主義與集體主義版本的超人，盧那察爾斯基的這種結合被泰德稱為「超個人主義」(Ultra-individualist)。對盧那察爾斯基來說個人的價值唯有在利於整體人類歷史的層面才具有，反之只是自私自利的虛無個人主義，⁵⁷對他而言社會主義的建造者如同藝術家，他們打造新社會過程就像在進行雕刻，他們所關心的應是作品的美

⁵² Lunacharsky, "problemy idealizma" s točki zreniya kriticheskovo realizma, *Obrazovaniye*, No.2 (1903), p.136, quoted in F.J. Adelman, *Demythologizing Marxism*, p.176.

⁵³ Lunacharsky, *Etyudy*(Moscow, 1922), p.250, quoted in F.J. Adelman, *Demythologizing Marxism*, p.176.

⁵⁴ 這點可見於盧那察爾斯基的《實證主義美學原理》，詳見本論文第三章第一節。

⁵⁵ 馬克思、恩格斯，〈德意志意識形態〉，《馬克思恩格斯全集 - 第三卷》（北京：人民出版社，1985），頁 84。

⁵⁶ 尼采，錢春綺譯，《查拉圖斯特拉如是說》（北京：新知三聯書店，2007），頁 9-10。

⁵⁷ A.L. Tait, "Lunacharsky: A Nietzschean Marxist?", *Nietzsche in Russia* (edited by Bernice Glatzer Rosenthal), p.281.

而非個人，⁵⁸而美正是集體主義的情感，盧那察爾斯基這樣形容個人是如何的擁有集體主義的美：

一種對力量的崇敬與同情之感被抬升到了最高；一種對於未來人類之美的狂喜，我的兄弟們，繼續我們的事業吧，一同建造永恆、巨大的文化大廈，因為透過創造偉大事業帶來的滿足將是其他小事的無數倍。⁵⁹

為了使群眾具有個人的集體意識，盧那察爾斯基主張透過社會環境的改造，創造出一套社會化過程來達到這點，將「我們」置於「我」之上。而具體的方法，對盧那察爾斯基來說答案是宗教的建立，就此他提出了一套社會主義宗教的理論。然而這種對宗教的認知與鼓吹使列寧無法忍受，最後在後來的《唯物主義與經驗批判主義》針對盧那察爾斯基進行猛烈的攻擊。而在下節中即針對盧那察爾斯基這方面的哲學論述進行分析。

⁵⁸ Bernice Glatzer Rosenthal, *New Myth New World – From Nietzsche to Stalinism*, p.76.

⁵⁹ Lunacharsky, *Meshchanstvo i individualism* (Moscow and Petrograd, 1923), pp.5-136, quoted in Bernice Glatzer Rosenthal, *Nietzsche in Russia*, p.281.

第三節 宗教與社會主義

在一個宗教社會中，如果不連同著群眾與上帝的關係去進行革命，那麼革命或廣泛的改革終將不可能。⁶⁰

— 盧那察爾斯基，《宗教與社會主義》

1905 年俄國革命攻勢在政府強力鎮壓下被迫中止，社會中瀰漫著頹喪之氣，新制度的前景顯得遙遙無期，而此時盧那察爾斯基也在斯托雷平(Pyotr Stolypin, 1862-1911)政府的通緝下被迫開始長達十年的流亡生活。在這個時期到 1917 年十月革命之間，開始興起以宗教談論社會改革的討論，其討論方向大概可分為尋神派(Godseeking)與造神派，⁶¹前者承諾基督徒要找尋到符合新社會的上帝，改良現有的宗教體系；後者則在主張上更進一步，致力於打造符合社會主義的全新宗教體系，在高爾基的小說《懺悔》(*Confession*)⁶²中提到造神派思潮的精隨：人將成為創造奇蹟與超越道德的上帝，在美麗的未來人將成為一切的主宰。⁶³

盧那察爾斯基此時在思想上逐漸遠離列寧，宗教成了他感興趣的主題，在立場上同於造神派，他於 1908-1911 年之間撰寫了兩冊的著作《宗教與社會主義》來宣揚這種造神說，他相信要維持群眾的革命信念必須從群眾心理去著手，因此主張透過建立起社會主義的宗教，以信仰來作為革命的精神動力，盧那察爾斯基便如此解釋了宗教情感的作用：

⁶⁰ Lunacharsky, *Religiia i sotsializm*: Tom 1, p.70, quoted in Roland Boer, “Religion and Socialism: A. V. Lunacharsky and the God-Builders”, *Political theology*, Vol. 15, No. 2 (2014), p.199.

⁶¹ 這種分類是建立於俄羅斯在 1905-1917 年間興起的宗教討論，尋神派旨在尋找出一種更為開明的基督上帝。造神派是後來受到尋神派的啟發，但更為激進的主張要建立一個全新的宗教系統，而不是在基督教的框架下尋求進步的可能，詳見 Richard Stites, *Revolutionary Dreams* (New York: Oxford University Press. 1991), p.102-103.

⁶² 高爾基於 1908 年創作出這部中篇小說，在這篇小說中他試圖將基督教與馬克思主義結合起來，而這隨後遭來列寧的嚴厲批評。

⁶³ Richard Stites, *Revolutionary Dreams*, p.103.

為了使群眾為目的奮鬥，需要為個人創造集體意識，使其融入其中，但不是用機械或化學的方式...而是心理學的、情感意識的連結為一個集體...而在事實上這就是宗教情感。⁶⁴

盧那察爾斯基主張新的宗教將與過去奠基在剝削階級利益的舊有宗教不同，他將宗教的發展分為五個階段：由一開始的泛靈論(Animism)、⁶⁵柏拉圖主義、猶太教、基督教，到最後是勞動階級的宗教，也就是社會主義，⁶⁶而社會主義將是一種最高也是最終形式的宗教，足以彰顯人類最真正的生命本質。盧那察爾斯基相信透過具有社會主義價值與道德觀的新宗教，就可以建立起新社會的群眾，而這是實現社會主義社會的必要條件。

然而從整個哲學史來看，盧那察爾斯基的宗教功能論並非首例，將宗教視為社會化、過渡往集體主義的構想十分類似於孔德在晚年提出的人類教之說，此一構思是由孔德的實證道德轉化而來，在實證道德中孔德分析人性分別具有使人擁有知識的知性與使人類具有共同生活的本能感情能力的社會性，與傳統西方哲學或中國哲學中如孔孟荀所言的那種形而上的人性善惡論不同，孔德相信他的人性是實證與科學的，在他眼中人性僅是一種生理功能，而不是什麼抽象的概念，因此更不是使人異於禽獸的差異，人就是動物之間只有程度上的差異，人類社會也不過是生物進化的產物。⁶⁷因此在這些前提之下，透過對人性的掌握，孔德冀望透過人類教，以信仰的力量把個體與群體結合起來，建立起完善的社會，即最符合群體生物科學規律的狀態，為此他在 1849 年於巴黎成立第一個人類教教會。⁶⁸總而言之，孔德的人類教是具有政治目的和社會功能的宗教，是一種經分析人類感性能力後所提出的一套社會組織方法，目的是使人的精神達到統一，這種邏輯同樣可見於盧那察爾斯基的社會主義宗教之說。

⁶⁴ Dimitry Pospelovsky, *A History of Marxist-Leninist Atheism and Soviet Anti-Religious Policies*, p.93.

⁶⁵ 又稱萬有靈論，泛靈論認為天下萬物皆有靈魂或自然精神，並在控制間影響其他自然現象，原始宗教多為此種形式。

⁶⁶ Bernice Glatzer Rosenthal, *New Myth New World – From Nietzsche to Stalinism*, p.81.

⁶⁷ 同上註，頁 114-115。

⁶⁸ 歐力同，**孔德及其實證主義**，頁 156。

另一方面，學者帕夫別拉夫斯基曾說過盧那察爾斯基等等造神派知識份子「受到來自奧地利的馬赫與其經驗批判學派、費爾巴哈與尼采的影響勝過馬克思」⁶⁹，可以視盧那察爾斯基在社會主義宗教之說非常像是一種烏托邦版本的費爾巴哈，二者同樣將「人」化做為一種抽象概念來作為宗教情感的對象，使人本身成為宗教的目的。

在《從史賓諾沙到馬克思》(*От Спинозы до Маркса*)中盧那察爾斯基正面地肯定費爾巴哈為無神唯物主義的先驅，然而也指出其缺乏進一步地以唯物角度對整個社會結構進行具體的批評，他引用馬克思的話語「費爾巴哈沒有意識到『宗教情感』也是社會產物，而他所分析的抽象的個人，實際上是被屬一定的社會形式。」⁷⁰費爾巴哈以人類學來研究宗教，主張所謂的宗教只是「人類本質在自身中的反應」或是「人本質的對象化」，即置「人」於宗教之前，沒有人的存在就不會有宗教，因此宗教的內容不可能超出人的感知。所以談論到宗教的對象，無論是古代的拜物教還是到了一神信仰，那些皆經因人的感性內容所產生，宗教對象的客體化只能說是一種不自覺的自我意識，是錯覺。因此基督教不斷的把上帝變成人之外的、非人的、超人的實體，塑造出人的異己對立力量來作為主宰力量，費爾巴哈認為這方面的努力完全是一種陰謀的考量，⁷¹他相信宗教的世界觀是一種顛倒的世界觀，錯誤地以為上帝先於人，然而真實應該是人的生存基礎才是第一性，神作為人本質的對象化實體只不過是第二性的。人創造宗教只是因為有需求，費爾巴哈指出這個需求是因為依賴感，人的心理根源就是宗教誕生的根源，⁷²無論是對死亡的畏懼等消極情感還是喜悅、感恩等正面情感都構成了人對宗教的依賴感。

如果說費爾巴哈的宗教哲學是神話的破除，因為他強調宗教因人情感的需要

⁶⁹ Dimitry Pospelovsky, *A History of Marxist-Leninist Atheism and Soviet Anti-Religious Policies*, p.93.

⁷⁰ Луначарский, *От Спинозы до Маркса* (Москва:Новая Москва, 1925), <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ot-spinozy-do-marksa/materialisty#TOC-1/>2015年3月11日檢索。這段話出自馬克思的「關於費爾巴哈的題綱」。

⁷¹ 李毓章，人：宗教的太陽 – 費爾巴哈的宗教哲學研究 (臺北市：遠流，1995)，頁 208-209。

⁷² 同上註，頁 176。

而生，宗教的對象化是一種錯覺；那麼盧那察爾斯基就是在逆向操作，反過來在認知到人類情感的需要下，打造一個新神話。這就如同孔德的人類教一樣，希望以宗教信仰來改變人類，指示這次要將人類形塑成社會主義版本的超人，建造集體主義的「我們」。



第四節 列寧於《唯物主義與經驗批判主義》中的批評

盧那察爾斯基說出的可恥言論，並不是甚麼例外，而是俄國和德國的經驗批判主義的產物。⁷³

- 列寧，《唯物主義與經驗批判主義》

如前文所示，盧那察爾斯基的社會主義總覺是馬克思主義中的異端之作，裡面摻雜了實證主義社會觀、尼采的倫理學、超人和費爾巴哈的宗教哲學的產物，是作為在 1905 年革命失敗後持續社會主義革命的另一條道路。因此不難想像盧那察爾斯基是如何的遭受黨內同志的嚴厲批評，如巴拉赫夫(Ber Borochoy, 1881-1917)⁷⁴便批評盧那察斯基的宗教傾向為一種反動思想，無論是所謂的社會主義宗教還是歷史上的舊宗教其本質皆相同，都是充滿消極性的精神，巴拉赫夫主張人對於觀念的理解是主動認知多於被動的刺激反應，這種主動認知是建立在自身潛在的鬥爭意志之上，而相較之下，宗教情感是一種消極性情緒與智能的提倡，使人自我否定了自由意識能夠創造的可能。⁷⁵巴拉赫夫認為盧那察爾斯基對於宗教的認識與費爾巴哈一樣，而此等宗教的社會性功能的樂觀見解乃是一種中產階級的理想主義，太過依賴人性與感性，他相信社會主義應是理性的新社會，不會有那些虛無飄渺的形而上概念生存空間。⁷⁶

然而對盧那察爾斯基來說，最致命的批評還是來自於列寧。列寧在 1908 年寫的《唯物主義與經驗批判主義》中猛烈批評盧那察爾斯基，批判其為信仰主義的代表，⁷⁷這本書使盧那察爾斯基早期的思想被定調為反馬思主義的反動哲學，

⁷³ 列寧，〈唯物主義與經驗批判主義〉，**列寧選集**（北京：人民出版社，1960），頁 352。

⁷⁴ 巴拉赫夫生於俄羅斯境內，也曾加入過俄羅斯社會民主工黨，但由於其濃厚的猶太復國色彩，最後被開除出黨。其對於馬克思主義的獨特見解在於，他主張革命的成功與否，其民族主義因素重要於經濟、階級因素。

⁷⁵ Avraham Yassour, "Philosophy-Religion-Politics: Borochoy, Bogdanov and Lunacharsky", *Studies in Soviet Thought*, Vol. 31, No.3 (1986), p.214.

⁷⁶ *Ibid.*, p.217.

⁷⁷ 列寧，〈唯物主義與經驗批判主義〉，**列寧選集**（北京：人民出版社，1960），頁 352。

而在成為蘇聯的教育人民委員之後這段過往更成為盧那察爾斯基的包袱，迫使他與過往劃清界限，在 1927 年與東正教改革派領導維丹斯基(Alexander Vvedensky, 1889-1946)的公開談話中，他就公開承認過去將社會主義視作為一種新的基督教，是年輕時所犯下的錯誤，⁷⁸也在 1930 年的報告中他也回過頭去批評實證主義「是個狹隘、多疑、不可知的主義，是具體事實的奴隸。這個理論體系可以作為技術發展的基礎，但從社會發展的角度來看，它卻是保守的。」⁷⁹

列寧這本書的基本論述架構在於抨擊整個唯心主義哲學，並企圖將其與馬赫主義連結起來。他引用狄德羅(Denis Diderot, 1713-1784)⁸⁰對貝克萊⁸¹的批評來凸顯馬赫主義的唯心論成分，並指責馬赫主義正是貝克萊哲學的重複，⁸²他說「『最新的』馬赫主義者提出來反對唯物主義者的論據，沒有一個，的確沒有一個是貝克萊主教沒有提出過的。」⁸³

貝克萊主張一切知識都只可能透過經驗或知覺所得來，並否定所謂自在的感性客體的絕對存在，視那些概念為在習慣的力量下，於人類的心中成型的錯覺。因此可以理解為什麼列寧會也會將馬赫的思想與貝克萊哲學連結起來，⁸⁴馬赫將一切現象分解為要素，並強調這些要素才是感知唯一對象的種種論述很容易讓人聯想到貝克萊的名言「存在就是被感知」(To be is to be perceived)，畢竟無可否認的在馬赫的科學哲學中感知經驗被提到了第一性的地位，對兩者來說，經驗世界就是人感覺的總和。

而在《唯物主義與經驗批判主義》中盧那察爾斯基的罪名便是馬赫主義者，列寧說「盧那察爾斯基在反對馬克思主義哲學的那部集體著作中談到了『人類最高潛在力的神化』、『宗教的無神論』等等，你們以為這是偶然的嗎？如果你們以

⁷⁸ Richard Stites, *Revolutionary Dreams*, p.230.

⁷⁹ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈西歐藝術理論中的新潮流和馬克思主義〉，**藝術及其最新形式**，頁 439。

⁸⁰ 百科全書的編輯者，也是法國啟蒙思想家、唯物主義哲學家、無神論者和作家，主張沒有超物質或離開肉體的精神和心理。

⁸¹ 愛爾蘭哲學家，與約翰·洛克和大衛·休謨被認為是英國近代經驗主義哲學家的三位代表人物。

⁸² 列寧，〈唯物主義與經驗批判主義〉，**列寧選集**，頁 30。

⁸³ 同上註，頁 33。

⁸⁴ 同上註，頁 36。

為這是偶然的，那麼只是因為俄國的馬赫主義者沒有把歐洲的整個馬赫主義思潮及其對宗教的態度正確地告訴讀者。」⁸⁵，此外列寧還將盧那察爾斯基與波格丹諾夫、巴札洛夫(Vladimir Bazarov, 1874-1939)等人連結在一起，他表示「所有這些人都不會不知道，馬克思和恩格斯幾十次地把自己的哲學觀點叫作辯證唯物主義。然而所有這些因敵視辯證唯物主義而聯合起來的人(儘管政治觀點截然不同)在哲學上又自命為馬克思主義者!」⁸⁶

儘管馬赫宣稱自己哲學超越了唯心唯物的對立，被列寧點名的「俄國馬赫主義者」們也從未否定過唯物主義，然而列寧始終對馬赫哲學非常敵視。對列寧而言，純正的唯物主義必須承認客觀真理的存在，無論是否定自在之物的可知性或時空客觀性的康德，還是不容許關於自在之物想像的休謨(David Hume, 1711-1776)，都陷入了不可知論與主觀主義，關於前者，列寧說不可知論是「否定客觀真理，並且小市民式地、庸俗地、卑怯地寬容有關於鬼神、天主教聖徒以及諸如此類的教義。」⁸⁷而馬赫主義正是如此的主觀主義與不可知論者，因為其沒有貫徹經驗論，不承認經驗源頭的存在，即把經驗當作是對外在的正確捕捉，走上主觀主義與不可知論的道路，因此與自然科學發生矛盾，是「科學的僧侶主義」，⁸⁸列寧並相信這種名唯物實唯心的哲學道路，走到底的盡頭便是宗教，他說「如果自然科學在它的理論中不給我們描繪客觀實在，而只是給我們提出一些比喻、符號、人類經驗的形式等等，那麼毫無疑問，人類就完全有權利替另一個領域創造出上帝之類的同樣『實在的概念』」。⁸⁹

除了唯物主義外，列寧還指出馬赫主義者也缺乏歷史的唯物主義觀，所謂的歷史唯物主義，主張社會存在不依賴於人類的社會意識，而是社會意識「反映」社會存在，列寧認為波格丹諾夫正是顛倒了這份關係，將社會意識置於社會存在之上，並且把波格丹諾夫與盧那察爾斯基連結起來，列寧說「只有瞎子才看不出

⁸⁵ 列寧，〈唯物主義與經驗批判主義〉，**列寧選集**，頁 350-351。

⁸⁶ 同上註，頁 12。

⁸⁷ 同上註，頁 126-127。

⁸⁸ 同上註，頁 347。

⁸⁹ 同上註，頁 355。

來盧那察爾斯基的所謂『最高潛在力的神話』和波格丹諾夫的所謂用心理的東西來代換整個物理自然界的『普遍代換』之間有著思想上的血緣關係。這是同一種思想，只是前者主要用美學觀點來表達的，而後者用的是認識論觀點來表達的。」

90

列寧對於馬赫的這種見解是否正確？馬赫在當時拒絕給予列寧的批評回應，他認為《唯物主義與經驗批判主義》為俄國黨派之爭的產物，而非真正的哲學討論。⁹¹而李醒民則極力替馬赫辯護，他指出對馬赫而言不存在主觀客觀的二分對立，所謂的自我與物的現象不過都是諸多要素間的函數關係，馬赫也並沒有在現象是同物質還是精神的問題上進行本質性描述，因此與貝克萊在物理現象背後沒有任何物理存在的唯心論主張有著截然不同的不同。⁹²

列寧始終以黨派之爭的角度來看所有的哲學爭論，認為這些哲學都是有著特定階級傾向的思想體系，馬赫主義就如此的被他認作是為替資產階級服務的哲學，他如此結論：

在經驗批判主義認識論的繁瑣語句後面，不能不看到哲學上的黨派鬥爭，這種鬥爭歸根到底表現著現在社會中敵對階級的傾向和思想體系。最新的哲學像在兩千年以前，也是有黨性的。⁹³

最後馬赫主義就成了攻擊唯物主義、歷史唯物主義來達到恢復信仰主義的反動哲學，盧那察爾斯基也因為這本書，其早期的思想表現就被歸類為右傾修正主義者。

⁹⁰ 列寧，〈唯物主義與經驗批判主義〉，《列寧選集》，頁 353。

⁹¹ 洪謙，〈談談馬赫〉，《社會科學戰線》，第 2 期（長春，1982 年）：頁 22。

⁹² 李醒民，〈馬赫〉（台北市：東大發行，1995），頁 310-312。

⁹³ 列寧，〈唯物主義與經驗批判主義〉，《列寧選集》，頁 365。

第五節 小結

馬克思主義理應是一種解放人的哲學，馬克思關心的是未來人類的快樂與自由，他勾勒出一個人可以自由發展的未來：「在共產主義社會裡，任何人都沒有特定的活動範圍，每個人都可以在任何部門內發展，社會調節著整個生產，因而使我有時隨我自己的心願今天幹這事，明天幹那事，上午打獵，下午捕魚，傍晚從事畜牧，晚飯後從事批判，但並不因此就使我成為一個獵人、漁夫、牧人或批判者」⁹⁴。然而這種關心卻很難見於盧那察爾斯基身上，他提出社會主義宗教的目的並不是追求個人解放，而是試圖以宗教情感來促使個人進入集體意識的神秘體驗。盧那察爾斯基以美學的角度來看代未來，而這不是站在馬克思哲學的關懷角度，這幾乎完全是另一種哲學，正如同克萊恩所言，盧那察爾斯基的哲學在價值的建構上運用了實證主義的方法，但其倫理學與社會理論則在本質上完全是尼采與反康德主義的。⁹⁵

而在歷史現實中，儘管列寧的《唯物主義與經驗批判主義》很可能只是一種權力考量下的產物，列寧對於馬赫主義的批評也並非全然公允，但由於列寧的政治地位，使得關於社會主義宗教的哲學論述被打上了反動標籤，盧那察爾斯基也在日後被迫承認這些早期過往的錯誤。但盧那察爾斯基對於集體主義的尼采式想像並沒有就此消失，他的實證主義美學躲過了列寧的批評，因此他的哲學開始轉向，以美學形式出現。

但也是因為列寧對於盧那察爾斯基的欣賞，盧那察爾斯基的政治生命沒有因為受到哲學的批評而中斷，相反地，在蘇維埃政府成立後列寧拉拔他成為教育人民委員，使盧那察爾斯基可以站在第一線實踐他的哲學 - 即透過藝術與美學的教育。

⁹⁴ 馬克思、恩格斯，〈德意志意識形態〉，*馬克思恩格斯全集 - 第三卷*，頁 37。

⁹⁵ George L. Kline, "Nietzschean Marxism In Russia", *Demythologizing Marxism*, p.175.

第三章 盧那察爾斯基論美學與藝術

在《20世紀上中葉的馬克思主義美學思想》這本書中，將盧那察爾斯基評價為「在文藝研究中堅持了辯證唯物主義認識論美學、文藝評論探求的方法論意義，也堅持了歷史唯物主義對繼承文化遺產、評價作家、作品、文學思潮的指導作用。」⁹⁶並視之為社會主義寫實主義最重義的提倡者，但同時也將盧那察爾斯基早期的實證主義美學傾向評為一種過失。

如此的定論盧那察爾斯基的美學與藝術觀是不夠全面的，即便十月革命後盧那察爾斯基的思想明顯產生了變化，仍不能簡單的認定他在十月革命之前的哲學思想沒有對後來的藝術理論留下什麼影響。筆者認為他試圖將宗教與社會主義連結在一起的嘗試失敗了，但目標仍然是從人類感官經驗的塑造來打造新社會的群眾，所以儘管在他後來的美學、藝術著作中大量使用了馬克思主義的用語，然而藝術只是成為了盧那察爾斯基的新宗教，而本章旨在從他的美學與藝術思想論述中呈現他對於藝術、革命與群眾概念的掌握。

本章分為五節，第一節先討論他早期的《實證主義美學原理》，在這本書中可清楚的見到來自馬赫哲學的影響，在革命後他並沒有完全放棄這種美學思維。第二節則從他的藝術史觀來呈現馬克思主義化轉向，儘管他在早年就有那樣的想法，而十月革命後這方面的表現力道有所加強。第三節為他的無產階級美學，對他而言無產階級美學最大的特色在於集體性與戰鬥性，而藝術正是無產階級手上最佳的精神武器。第四節為對他形式化與無內容的前衛藝術的指責。最後在第五節的小節中歸結盧那察爾斯基對藝術概念的掌握與在他整體思想中的意義。

⁹⁶ 梁一儒等，20世紀上中葉的馬克思主義美學思想（北京：中央編譯社，1999），頁351-352。

第一節 美學主張

美學是關於評價的科學...從生物學的觀點來看，評價當然只能有一個：凡是有助於生活的都是真、善、美，都是某種值得完全肯定的、好的、吸引人的東西；凡是破壞或者貶低生活，限制它的活動的，都是假、惡、醜，完全是一種否定的、壞的、令人生厭的東西。⁹⁷

- 盧那察爾斯基，《實證主義美學原理》

盧那察爾斯基於 1904 年的《實證主義美學原理》中，主張無論是美學，甚至是心理學與社會學都是生理學的一部份，⁹⁸他自認宣揚的是一種科學的美學，而不是基礎根本不牢靠的形而上美學。

因此盧那察爾斯基以物理學、生理學來描述過去被視為美的領域，像是從光波長短來解釋人類對顏色美醜的判斷，跟眼球對一定長度的光波自然反應是等同的，美的即為眼球構造適合接收的光波，所以最濃郁、最強烈的顏色往往令人賞心悅目，而混合色卻會使眼睛接受長短不一的光波而造成混亂與疲勞；而音樂上他也是使用聲波長短來解釋令人歡愉、難過的大調與小調。對他而言審美評價與身體的接受與否是同一件事情，一切取決於身體器官接受這些外來刺激的狀況而定，為此他還引用了普羅泰戈拉(Protagoras, 490-420 BC)⁹⁹的名言：「人是萬物的尺度」(Man is the measure of all things)¹⁰⁰來說明美與身體結構的關係。不過他承認這樣對美的連結方式仍然不夠完整，上述所及只是形式美，而另一部分的美感是源自審美情緒，這種情緒是由人的享受或同情的情緒所連結在一起，關於享受的例子就像是成熟果實給人的印象是美好的，可口的，而這構成了靜物畫的美；

⁹⁷ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈實證主義美學原理〉，《藝術及其最新形式》，頁 24。

⁹⁸ 同上註，頁 13。

⁹⁹ 古希臘哲學家，被柏拉圖視為詭辯學派的一員，也歸類其為相對主義哲學家，因普羅泰戈拉明顯地表現出不可知論傾向。此言全句是「人是萬物的尺度：是存在者存在的尺度，也是不存在者不存在的尺度。」

¹⁰⁰ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈實證主義美學原理〉，《藝術及其最新形式》，頁 45。

同情的情緒則是他人情緒的傳染，使觀看者有一種相同感覺的回應，¹⁰¹兩者都屬於心理學的因素。因此對盧那察爾斯基來說，美不是來自於領悟因素，而是來自於如此的生理、心理因素。

就此可見他的美與身體是無法分開來談的，美作為一種經驗內容¹⁰²與人在生理上的經驗接受有著直接關係，而非外在獨立自存的對象產生出美。身體經驗的省力原即是盧那察爾斯基美學的原點，因此他才會說人之所以會在聽覺上抗拒不具節奏性的樂音，或是在視覺上拒絕歪七扭八的圖案的情緒傾向，都是與經驗接受所消耗的經歷所帶來的情緒反應，他說「鑒於白白消耗精力對機體來說無疑是有害的，我們可以正確地說，對精力的不合理消耗必然會引起負面的激情反應，而特別合理的消耗所引起的激情反應則是正面的。」¹⁰³對他來說生存才是一切的前提，因此本能使人對越省力、越有利於生存的經驗形式有著偏好，這種偏好即是美，而美感正是一種對於生命生存有利與否的判斷，在這裡盧那察爾斯基的論述方式完全是美學版本的到馬赫的經濟思維。

不過盧那察爾斯基也承認這樣的論述方法過度簡單化了，在現實中對於何者利於生存的判斷常常出現矛盾，因為人有短視的情緒性判斷與長遠的理智判斷，他將這兩種傾向倫理學化，指稱情緒性判斷是一種自私的、個人主義的考量；而理智判斷是超越個人利益的、集體的考量。然而人會因為所處的社會脈絡而特別加強某一方面的傾向，就像個人主義的判斷是隨著在私有財產意識加強的社會背景下獲得不正常地滋長；而個人意識到了自身在整體人類歷史中的使命，便會放棄眼前短見，願意以群體觀點來衡量優劣，甚至將個人利益與群體利益一致化。解決這個矛盾才是盧那察爾斯基的終極目標，即營造出集體主義的社會脈絡，而「個人主義的理智應該被超越，否則通往理想之路將永遠被堵塞。」¹⁰⁴同時他希望這種社會的營造並不是透過某種外在的力量，像是道德、懲罰來達成，而是使

¹⁰¹ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈實證主義美學原理〉，**藝術及其最新形式**，頁 48-49。

¹⁰² 因此不難理解為什麼許多書都將盧那察爾斯基這本著作視為受到馬赫主義影響的作品。

¹⁰³ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈實證主義美學原理〉，**藝術及其最新形式**，頁 11。

¹⁰⁴ 同上註，頁 28。

集體意識內化成本能，讓種族本能與個人本人融為一體，將群體置於個人之前的本能判斷就會出現了。

為什麼美的理想和正義的理想有可能不一致，現在算是明白了。美好的生活，即充實、豐富生活的獲得可能是以他人的生活為代價的。要求立即美的狹隘的美學觀點，目前可能會堵塞通往理想的大門。實際上為了長遠的更大的美往往需要犧牲眼前的較小的美。但是，如果我們站在狹隘的道德觀點上，我們可能會達到這樣的地步，即承認一切文化都是犯罪，並且由於擔心打破某些微不足道的小市民的苟且偷安而駐足不前，停止我們的進軍。¹⁰⁵

《實證主義美學原理》正是為盧那察爾斯基這種企圖的理論基礎，以生理學的觀點解釋集體主義的可行性後，讓其選擇不只是倫理學的應然問題，¹⁰⁶而同時也具有科學成分。超越個人主義一職都是盧那察爾斯基的思想核心，他的社會主義宗教一說就是個例子，而我們幾乎可以視《實證主義美學原理》為美學版本的造神論，它們一樣被視做為異端之作，被批評為「離開了具體的『社會歷史條件的人』是衡量一切事物的尺度，企圖把生物學觀點和社會學混同起來，明顯表現出用生物學觀點解釋美學現象的傾向」¹⁰⁷確實在這本書中比較少看到盧那察爾斯基以傳統馬克思主義的批判方法，以社會階級的角度來研究美學，但不意味著他否認社會的形式對美感內容的影響。在關於個人主義還是集體主義的美學選擇上他表達了社會的影響力就暗示了這點，不過這方面的傾向確實要在十月革命後才比較明顯的見於盧那察爾斯基的著作，總之這裡要指出的是儘管盧那察爾斯基在後來美學有了轉向，但早期這種生物與社會學混雜的態度並沒有完全被盧那察爾斯基拋棄，在他 1929 年的報告〈藝術史中的社會學因素和病理學因素〉

¹⁰⁵ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈實證主義美學原理〉，**藝術及其最新形式**，頁 32。

¹⁰⁶ 倫理學用語，實然與應然是一組對立的概念，是種關於語句、命題或判斷的區分方式，實然關於事實，應然則是一種選擇的暗示或明示，「應該」所為。

¹⁰⁷ 程正民等，**盧那察爾斯基文藝理論批評的現代性闡釋**，頁 35。

(*Социологические и патологические факторы в истории искусства*)中他再度談到生理學對藝術作品創作影響的重要性，他認為純粹的社會學分析無法全面解釋同時代間作家的風格差異及作家自身產生的風格轉變，生理學與社會學的分析方式都是極為重要的。他以果戈里(Nikolai Gogol, 1809-1852)¹⁰⁸為例，指出果戈里的精神疾病即因其態度一方面為俄國的政治現實辯護，另一方面無力地想與現實展開批判而產生的精神分裂；而普希金 (Alexander Pushkin, 1799-1837)¹⁰⁹則是經歷了俄國從貴族到資產階級的過渡時期，本人也從正統貴族變成以寫作維生的作家，而這種衝擊對他精神的影響也使他成了悲劇詩人。因此他結論無論是以藝術創作背後的社會形式作為前提下來進行社會學式的考察，還是以創作者在創作當下的精神或生理狀況來考察作品，只偏用哪一種方式都是不正確的，他說：「這裡面有應該有某種雙重制約性，社會的制約性明顯地占了主導地位，但我們還是不能忽視病理學...應該把它們融於其中。」¹¹⁰、「把歷史-具體的內容化解在社會與社會學之中是可以的，只是得首先認識這些個別的具體特點。否則化解不成，搞成了公式...這就是我理所當然地堅決反對這種公式主義的原因。也許可以把公式化僅僅當作我們藝術學的必然的幼稚病。」¹¹¹

從上述觀點可得知，在盧那察爾斯基的《實證主義美學原理》中再度顯現了他對超越個人主義的期望，也可觀察出他受到阿芬那留斯、馬赫等經驗批判主義的影響，除了省力原則的挪用外，在這部著作中人的經驗被提到了很高的位置，唯有經驗內容才能構成美的觀念，而不是傳統的將美視為某種永恆的外在標準，因此盧那察爾斯基才會從「經驗的本體」，即人類、身體來談美學，如他所言，「人」自身就是衡量美醜的尺度。

¹⁰⁸ 俄羅斯作家，其最著名的作品為《死魂靈》，內容諷刺沙皇專制和農奴制度。但果戈里在晚年放棄了這種諷刺現實的寫作路線，轉而主張恢復宗法制度，並為沙皇專制與農奴制度辯護，此轉向隨即受到其他文學家的批評，最後促使果戈里在莫斯科抑鬱而終。

¹⁰⁹ 俄國著名的文學家、被許多人認為是俄國最偉大的詩人、現代俄國文學的奠基人與 19 世紀俄國浪漫主義文學主要代表，然而普希金中晚期的作品展現出沉重的精神壓力，最後在與他人的決鬥中受到重傷而身亡。

¹¹⁰ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈藝術史中的社會學因素和病理學因素〉，《藝術及其最新形式》，頁 351。

¹¹¹ 同上註，頁 360-361。

第二節 馬克思主義美學方法的再建立

藝術是否是階級性的？對於我們馬克思主義者來說，對於這點是不可能懷疑的。¹¹²

— 盧那察爾斯基，〈藝術中的階級鬥爭〉
(*Классовая борьба в искусстве*)

上述盧那察爾斯基美學經驗論的傾向隨著在 1912 年他重新回到列寧的布爾什維克黨後而逐漸消失，他逐漸走向正統，開始使用大量的馬克思主義詞彙，像是以階級、無產階級、資產階級、反動與革命等等概念來描述他的美學與藝術史觀，於 1918 年第一屆全俄無產階級(Proletkult)代表會議中，盧那察爾斯基以蘇聯教育人民委員的身分出席並發表了題為〈無產階級與藝術〉(*Пролетариат и искусство*)的報告，其提綱充分地顯現盧那察爾斯基在十月革命後的藝術史觀，他改變了《實證主義美學原理》中的經驗主義美學觀，轉為馬克思主義美學，如同提綱中的第四點即提到「藝術有時是這一階級或那一階級的意識形態的純粹表現，有時則經受幾個階級的錯綜交織的影響；可是藝術作品的階級分析是研究它的最富有成果的方法。」¹¹³

不過不能說盧那察爾斯基的這些轉向是憑空產生的，儘管在早期他表現出明顯的馬赫主義色彩，但其實馬克思主義的藝術觀，將藝術與階級、革命連結起來的概念很早就出現於他的想法中，在 1905 年的《關於藝術的對話》(*Диалог об искусстве*)就表現了這點，該書寫於盧那察爾斯基的流放時期，以在聚會中的對話形式寫成，而聚會各個參與人分別代表當時對於藝術的想法派別，而在最後他化身為書中角色維克托羅維奇和亞歷山大羅芙娜的口中分別駁斥那些見解：像是

¹¹² 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，〈藝術中的階級鬥爭〉，*關於藝術的對話* — 盧那察爾斯基美學文選，頁 178。

¹¹³ 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，〈關於藝術的對話〉，*關於藝術的對話* — 盧那察爾斯基美學文選，頁 51。

關於原始民粹主義將視所有藝術為無用娛樂與貴族階層特權象徵的想法，他斥為平民化與功利主義的破壞文化行為；而民粹派知識分子將藝術過於功利化，將藝術直接視為宣傳的一環的看法，盧那察爾斯基也是抱持否定的態度，他說明藝術創作應是先於宣傳性質的，藝術的宣傳成分是「由於藝術家在本質上反映生活並是集中地反映生活的藝術上的意圖，所以他探索、渴望美的形式。」¹¹⁴；他更是批評純粹資產階級知識份子將藝術視為獨立的一門領域，要求行業自由是欠缺理想的想法。他結論道：「只有站在勞動群眾這一方面，表現我們社會生活的最高時機 – 在所有戰線上為集體主義而鬥爭的藝術家，才能夠得到真正的美。」¹¹⁵。

這種馬克思主義的美學方法在十月革命後盧那察爾斯基運用得越來越純熟，並以這種邏輯來考察其他藝術風格的問題，在 1923 年的莫斯科大學他就以〈藝術及其最新形式〉(*Искусство и его новейшие формы*)為題發表了一篇報告，在報告中以馬克思主義觀點針對西歐的藝術流派進行考察，他站在社會主義歷史觀的大前提下進行這次考察，即相信資本主義開始動盪不安，歷史終將走向社會主義，而這種資本主義過渡到社會主義的過程，使得藝術在近代的發展不斷的處於變化之中，藝術家們不是採取與資產階級合作，就是不自覺的在這種即將崩解的時代中顯露痛苦。在報告中他考察的對象從藝術的法國的印象主義 (Impressionism)、後印象主義 (Post-Impressionism)、義大利的未來主義、立體主義到德國的表現主義 (Expressionnisme)。在一方面對盧那察爾斯基而言，這是一條走向抽象化的藝術發展路線，像是印象派的出現象徵著藝術從描繪出事物應有的型態，轉向力求反映事物呈現在畫家眼前的直接經驗，這是從寫實主義走向了主觀主義，而後來的表現主義在這點上展露的更為極致，說明了從忠於印象的藝術變為以藝術家內心表現為主的藝術。而在另一方面這條藝術史的發展也直接象徵了藝術家對資產階級社會的態度，像是義大利的未來主義象徵了資產階級的積

¹¹⁴ 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，〈關於藝術的對話〉，*關於藝術的對話 – 盧那察爾斯基美學文選*，頁 44。

¹¹⁵ 同上註，頁 42。

極合作關係，未來主義的藝術就透過一些「完全沒有內容」的作品，像是一劑興奮劑一樣使觀眾與熱烈的熱愛現有的生活秩序；而德國的表現主義，則是完全陷入了時代的裂縫之中，他這麼描述表現主義，「表現主義是可怕的失望後果...表現主義者，即進步的但卻是資產階級的德國知識分子，非常憎恨德皇，憎恨資產階級，認為是他們毀滅了德國...他們既有感情，也有思想；他們批評現存社會，憎恨這個社會；他們準備吶喊，吼叫。」¹¹⁶然而他也指出表現主義最後不是走入了頹廢派，因為其走向了無政府主義者，欠缺理論、紀律與組織成為了他們的重點弱點。

在 1930 年於英國牛津進行的另一篇報告〈西歐藝術理論中的新潮流和馬克思主義〉(*Новые течения в теории искусства в Западной Европе и марксизм*)中他將俄國的馬克思主義式美學批判方法的緣起，歸功給別林斯基(Vissarion Belinsky, 1811-1848)¹¹⁷和車爾尼雪夫斯基(Nikolay Chernyshevsky, 1828-1889)¹¹⁸，認為其奠定了俄國藝術的兩大原則：分別為：(一)藝術如果不具有教育的力量，不能幫助提高思想與道德，那麼就不是健康與成效的。(二)任何藝術都是透過形象來表現，也只能透過這種方式打動人。若允許自己採取直接宣傳的手段，表現自己的功利主義傾向，那麼它只會削弱自己，背離目的，¹¹⁹而後來的普列漢諾夫強調藝術科學是一門追溯藝術作品背後社會意涵的技術，儘管他承認人們的美感是一種本能直觀，但判斷的標準與社會的特殊形式有著關聯，盧那察爾斯基稱他創造了藝術哲學的社會學學派。¹²⁰

關於馬克思主義美學家的任務，盧那察爾斯基其實在《關於藝術的對話》中便回答過這個問題，他認為馬克思主義美學家的工作即是努力向工人大眾介紹藝

¹¹⁶ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈藝術及最新形式〉，**藝術及其最新形式**，頁 276。

¹¹⁷ 俄羅斯思想家、文學評論家。在 1834 年別林斯基發表了文學批評的處女作《文學的幻想》，從此開始了批評家的生涯。

¹¹⁸ 俄國唯物主義哲學家、文學評論家、作家，革命民主主義者。

¹¹⁹ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈西歐藝術理論中的新潮流和馬克思主義〉，**藝術及其最新形式**，頁 445-446。

¹²⁰ 同上註，頁 446。

術中所有一切優秀的東西，¹²¹在這工人大眾暫沒有獲得欣賞的修養、富有成效的心靈修養及享受藝術中偉大之物的修養時，進行說明、闡述和加以著重指出，而另一方面也要負責建立起年藝術家們的價值觀，以便讓他們走上為社會主義鬥爭的道路，進行歡樂的、自豪的、號召的、渴望勝利和勾勒未來的藝術創作，¹²²就此盧那察爾斯基的美學已完全走回了馬克思主義的方法與世界觀。



¹²¹ 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，〈關於藝術的對話〉，**關於藝術的對話 – 盧那察爾斯基美學文選**，頁 47。

¹²² 同上註，頁 47-48。

第三節 無產階級藝術的精神

藝術是一種武器，而且是具有很大價值的武器。古代的歷史神話故事說，斯巴達人大加嘲笑自己的同盟者雅典人，說他們不派兵援助，卻給他們派來一個跛腿的提爾泰奧斯(Tyrtaeus)。但是提爾泰奧斯是一位能夠鼓舞士氣的歌手，於是在他強勁有力的進行曲的鼓舞下，斯巴達人士氣大振，勇猛戰鬥。¹²³

- 盧那察爾斯基，〈無產階級文學信札〉
(*Письма о пролетарской литературе*)

在〈藝術及其最新形式〉的報告中，在考察完西歐近代的藝術流派後，盧那察爾斯基結論，「藝術知識分子正在徘徊觀望，他們像風中蘆葦，隨風搖擺；然而，對於他們來說以無產階級為方向，是他們唯一正確的道路...到那個時候，一種統一的偉大的藝術，將會出現，也許，它將是迄今從未出現過的一種偉大的藝術。」¹²⁴他相信新時代的藝術除了具有社會同情的成分，更是建設新社會的一股力量，因此盧那察爾斯基在很多地方都強調無產階級的藝術家與純粹描繪現實的自然主義(Naturalism)不同，他們對現實的描寫不是悲觀的，而是前進的，強調無產階級生活的戰鬥性，「創造的精神，希望的精神，這才是注入現實主義的新生命——這樣的現實主義才是無產階級的。」¹²⁵。

盧那察爾斯基相信藝術是一種武器，是實用的，而持有這把武器的無產階級藝術家肩負著社會主義建設的責任，藝術家應該教導人如何熱愛生活，包括生活中的鬥爭與勞動，因此真正美的、生氣蓬勃的藝術實質都應該具有戰鬥性，而不是走入沒落的資產階級其藝術表現出的墮落與頹廢，對他而言藝術家的工作是一種思想感情的組織工作，¹²⁶以打動人的思想感情世界為目標，使群眾勇敢地走向

¹²³ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈無產階級文學信札〉，*藝術及其最新形式*，頁 170。

¹²⁴ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈藝術及最新形式〉，*藝術及其最新形式*，頁 251-252。

¹²⁵ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈社會民主主義藝術創作的任務〉，*藝術及其最新形式*，頁 153。

¹²⁶ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈論“實用”藝術的意義〉，*藝術及其最新形式*，頁 232。

社會鬥爭與未來，就此藝術與革命的合作關係是必然的。

這種邏輯被盧那察爾斯基充分運用在各個藝術領域中。像他以無產階級文學家為革命的先鋒隊，¹²⁷以文學作品來告知群眾革命的目標與革命進度，而在傳統上被視為極為純粹的音樂也被他視作為意識型態的武器，對他而言音樂中具有著客觀的因素，即音樂中的「信號」，也是與其背後的社會現實有所關聯。就此他一改在《實證主義美學原理》中關於聲音悅耳與否的生理性解釋，開始主張樂音的悅耳與否其實也是一種文化習慣，¹²⁸是社會形式的展現，因此音樂發展史也如同繪畫史，由中世紀宗教藝術的壟斷走向個人化發展，並在近代的音樂發展中出現協助資本主義與抵抗資本主義的音樂，前者試圖麻痺群眾；後者則是激起世人對現狀的不滿。他給予貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)很高的評價，稱其為民主主義知識分子音樂家，在資產階級與封建貴族對抗的時代中，扮演著極重要的角色，這些是因為貝多芬的創作理念是建立在群眾心理之上，因此從其音樂傳達出的意涵是積極而又不是無所意識的樂觀主義，使人意識到自己的勇氣與頑強，因而可以繼續奮力鬥爭。¹²⁹而這種精神儘管生於 18 世紀末，但盧那察爾斯基認為這種世界觀是同於無產階級的革命。

無論是在哪個藝術領域，都可以大致的將盧那察爾斯基形容的藝術作品與藝術家分為四類：第一類是直接頌揚資產階級的藝術。第二類是間接的以抽象化的藝術作品來使被剝削者容忍現在的階級制度、不批評現有制度的藝術，而這類藝術正是奧地利帝國首相梅特涅(Klemens von Metternich, 1773-1859)¹³⁰口中的「如醉如狂，使人麻醉的藝術」¹³¹此類在視覺藝術上的例子正像是前面提到的義大利

¹²⁷ 盧那察爾斯基，蔣路譯，〈藝術家高爾基〉，**論文學**，頁 297。

¹²⁸ 盧那察爾斯基，井勤蓀譯，〈音樂藝術的社會起源〉，**在音樂世界中**（上海：上海文藝，1984），頁 126。

¹²⁹ 盧那察爾斯基，井勤蓀譯，〈什麼是貝多芬音樂中對我們仍有意義的東西〉，**在音樂世界中**，頁 115-116。

¹³⁰ 在德國出生的奧地利政治家，他是所在時代最重要的外交家之一。他從 1809 年開始任奧地利帝國的外交大臣直至 1848 年革命爆發，在拿破崙時代後推動反革命的歐洲同盟，

¹³¹ 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，〈藝術中的階級鬥爭〉，**關於藝術的對話 - 盧那察爾斯基美學文選**，頁 184。

未來主義，而在音樂上盧那察爾斯基則以狐步舞(Foxtrot)¹³²來說明這類的存在，「以急速的節奏會讓你像牽線木偶那樣痙攣」¹³³這種麻醉讓人沉溺於自己的個人生活，而不是思考社會的問題。第三類為小資產者的傾向，像是前面提到的自然主義，儘管這類人多少意識到了資產社會的悲慘現實，但由於其缺乏勇氣，或者仍有私心，因此這類認識轉化為一種悲觀態度，害怕鬥爭而裹足不前或採取過分溫和的態度，在文學上他解釋法國自然主義創始人左拉(Emile Zola, 1840-1902)¹³⁴儘管同樣不滿於社會現實，但其缺乏辯證的態度與對階級結構的清楚認識之下，以憐憫、教育而非鬥爭的口號所完成的作品具有一定程度的虛假性；¹³⁵而在音樂上的例子如同理查·史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)¹³⁶，盧那察爾斯基稱其儘管創作出了具有英雄氣概的交響詩《英雄的生涯》(*Ein Heldenleben, Op. 40*)與《查拉圖斯特拉如是說》(*Also sprach Zarathustra, Op.30*)，但是在其晚期又轉向小市民的保守，創造出了家庭交響曲 (*Symphonia domestica, Op.53*)，盧那察爾斯基認為這說明了小資產階級的心態，「如果史特勞斯是大資產階級的表現者，他就不會寫出這樣的結局，而會用英雄勝利的雷聲般來做結束...如果史特勞斯是無產階級的代表，他也許會把自己的英雄描寫成這樣：雖然作為個人，他犧牲了，但他相信，他為之服務的集體定將勝利；或者，他是在所向無敵的勞動者兄弟凱旋中的勝利者。」¹³⁷第四類為無產階級的藝術，然而這類又可分為幼稚的、個人主義的無產階級藝術與集體主義的、黨性的無產階級藝術，而前者的批評幾乎都指向了俄國在十月革命後的前衛藝術家們，盧那察爾斯基很多的文章與報告都為此而生。

在對前衛藝術的態度中，可見到盧那察爾斯基哲學立場的延伸，即對於集體

¹³² 狐步舞起源於美國黑人舞蹈，早在 1900 年就出現狐步舞，其舞步簡單，當時十分流行

¹³³ 盧那察爾斯基，井勤蓀譯，〈音樂藝術的社會起源〉，在**音樂世界中**，頁 132-133。

¹³⁴ 19 世紀法國最重要的作家之一，自然主義文學的代表人物，亦是法國自由主義政治運動的重要角色。

¹³⁵ 盧那察爾斯基，蔣路譯，〈亨利·巴比塞論愛彌爾·左拉〉，**論文學**，頁 561。

¹³⁶ 德國作曲家、指揮家。理查·史特勞斯的早期作品具有典型的浪漫主義的特點，在其創作生涯的極盛期被認識為晚期浪漫主義最重要的代表人物。

¹³⁷ 盧那察爾斯基，井勤蓀譯，〈理查德·史特勞斯〉，在**音樂世界中**，頁 40。

主義的頌揚，使他對那群對革命採取同情或配合，卻獨立於黨的知識分子顯露敵意，雖然一方面他承認這些人同樣站在專制制度的對立面，但實則更批評這群人的個人主義態度是一種空想主義，無法有什麼實際作為。在他的認知中，能夠達到集體主義意識的對象只有無產階級，他們是一群奉行集體主義的戰士。因此在他 1919 年的〈無產階級美學〉(*Начала пролетарской эстетики*)文中，他批評「知識分子藝術家強烈反對現實，鞭撻統治階級，而且往往表現的能言善辯，激昂慷慨...但這類作品中有某種過分的衝動，帶有歇斯底里和脫離生活的理想主義因素」¹³⁸而步上了左拉的或是自然主義的後塵，而無產階級的戰士性格使人具有高度的集體意識，他們對現實不只是認識，更是憤怒於現實，他們致力於改變現實，就此盧那察爾斯基如此說：

無產階級的基本特點是對科技的熱愛，對未來的廣闊視野，戰鬥熱情，無情的真實——表現在對世界和群體創作的集體主義領悟的主線上，將獲得前所未聞的規模和隱約能夠感到的深度。這就是無產階級美學的共同特點。¹³⁹

可以將這篇文章視為對俄國前衛藝術的宣戰之作，儘管後來爭執點主要具體呈現在對「文學遺產」的議題上，但其實爭執的背後有著更多政治上的、理念上的考量，更足以顯露出盧那察爾斯基藝術觀的另一層面，而這些都將在下一節中進行討論。

¹³⁸ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈無產階級美學原則〉，**藝術及其最新形式**，頁 208。

¹³⁹ 同上註，頁 209-210。

第四節 對俄國前衛藝術的批評

不，我一千零一遍的重複我的意見：無產階級必須用全人類的知識把自己武裝起來，無產階級是一個歷史的階級，他應該在同一切過去的聯繫中不斷前進。¹⁴⁰

- 盧那察爾斯基，〈再談無產階級文化協會和蘇維埃的文化工作〉(Еще о Пролеткульте и советской культурной работе)

在十月革命後，俄國未來主義、至上主義(Suprematism)¹⁴¹和構成主義(Constructivism)¹⁴²等前衛藝術家們開始活躍起來，對這些本來就抱持著革命性的藝術主張的激進藝術家而言，政治與經濟上的革命性與藝術革命是同一件事情，因此可以立即理解並支持革命，像是馬勒維奇即宣稱立體主義與未來主義作為藝術的革命形式，其「預言」了 1917 年政治與經濟生活的革命。¹⁴³

在十月革命到 1930 年之間的蘇聯藝術流派多元並列，從革命前就存在的巡迴展覽畫派(Peredvizhniki)仍持續活動外，還有革命後新成立的左翼前衛藝術(LEF)到俄羅斯革命美術家協會(AkhRR)彼此競爭，以競爭來找尋出蘇聯美術的新方向。

但盧那察爾斯基卻不合前衛藝術家們的一些主張，於多篇著作中他對於前衛藝術的理念與藝術價值展開批評，而這與他對藝術的理解有著直接關係。就他來看，所有藝術作品的創作必然有社會意涵，不過這並非是簡單地把一切的藝術聯結到一定的社會因素，或者假定勞動條件變化將可以直接地反應在藝術之中，這中間有著許多複雜的過程，但整體而言純粹的藝術是不存在的，他說「沒有思想

¹⁴⁰ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈再談無產階級文化協會和蘇維埃的文化工作〉，**藝術及其最新形式**，頁 194。

¹⁴¹ 至上主義否定繪畫的主題、題材、思想感情與內容，宣稱簡化就是他們的表現，「無」就是至上主義的最高原則。詳見奚靜之，**俄羅斯蘇聯美術史** (台北市：藝術家出版社，1990)，頁 437。

¹⁴² 構成主義的藝術和建築思潮，起源於 1919 年開始在俄羅斯，構成主義是有助於藝術作為實踐社會目的，其強調的是空間的運用，而不是傳統雕塑著重的體積量，領導者為塔特林(Vladimir Tatlin)，其在 1920 年設計了第三國際塔，但最後基於現實考量蘇俄政府沒有實現這個計畫。

¹⁴³ Camilla Gray，曾長生譯，**俄國的藝術實驗**，頁 242。

的藝術也是階級鬥爭的武器」¹⁴⁴而根據他對於藝術發展規律的解釋，¹⁴⁵這類缺乏內容的藝術主要出現在資本主義的末期，當資產階級自身在理念上與意識形態上日漸薄弱的條件下，這種衰弱反映在藝術的創作上，就是出現形式高於內容的藝術，開始出現為藝術而藝術的口號，走向神秘化、形式化的藝術創作，這類藝術既不能像希臘時代的藝術般具有適度與和諧的價值，也不能如同君主制度下所能創造的那類偉大藝術如宮殿或殿堂。¹⁴⁶

對盧那察爾斯基而言，俄國的前衛藝術正是這種形式化藝術的延伸，因此他如此地批評俄國的未來主義¹⁴⁷：「俄國的未來主義第一階段自作聰明，無目的的亂翻筋斗、胡鬧，宣稱說：內容是不重要的，需要走的是使形式革命化的道路...無產階級相當確定地拒絕了未來主義伸來的手，要求他們的手有某種價值的才華。無產階級明顯地開始在教育未來主義者。」¹⁴⁸

而藝術除了作為武器之外，盧那察爾斯基相信其更是建設社會與群眾心理的工具，如同工程師建造物質條件，藝術家就像是人類心靈的工程師，因此不能忽視藝術的教育意義，是群眾不能理解的藝術就不會是理想的。就此他批評立體主義的問題，「立體主義則陷於極大的主觀主義，而這是因為這些孤獨的知識分子誰也不善於找到社會的藝術語言。看來如果他們想具有特殊的藝術鼓動性質...那應當努力使得這種宣傳成為大家都能懂的...他們的作品是供極其有限的小集團看的。」¹⁴⁹不過在此之外於美學感受上盧那察爾斯基也很顯然的對這類藝術沒甚麼偏好，像他給予塔特林(Vladimir Tatlin, 1885-1953)的第三國際塔(A Monument to the Third International)很低的評價，「同志塔特林製作了一座反常的紀念塔(譯者註：第三國際紀念塔的模式)...我想，和塔特林這扭扭曲曲的紀念塔比起來的時

¹⁴⁴ 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，〈藝術中的階級鬥爭〉，**關於藝術的對話 - 盧那察爾斯基美學文選**，頁 189。

¹⁴⁵ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈論經典遺產〉，**藝術及其最新形式**，頁 421-422。

¹⁴⁶ 盧那察爾斯基，雪峰譯，**藝術之社會的基礎** (上海：水沫書店，1929)，頁 26-29。

¹⁴⁷ 俄國的未來主義其概念可說來自於義大利未來主義馬里內蒂的《未來主義宣言》，但俄國未來派一直努力強調與義大利未來派的差別，但兩國的未來派在本質上都是種對於舊價值的反叛。

¹⁴⁸ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈藝術及最新形式〉，**藝術及其最新形式**，頁 290。

¹⁴⁹ 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，〈藝術及最新形式〉，**關於藝術的對話**，頁 115。

候，艾菲鐵塔是真正的美人了。假如莫斯科或彼得堡，用了有名左傾藝術家之一的創作品，裝飾起來，那麼，這恐怕並非單單是我一個人的真實的悲嘆吧。」¹⁵⁰

而盧那察爾斯基與前衛藝術家們的最大衝突點是在於如何對待革命前藝術遺產的議題上，對前衛藝術家來說，所有對舊時代的藝術的支持就是一種反動，因此主張揚棄一切舊有的藝術成就。當時的俄國未來主義領導人馬雅可夫斯基(Vladimir Mayakovsky, 1893-1930)就寫下了「為何不攻擊普希金，和其他所有古典？」¹⁵¹的詩句。而於 1917 年第一屆無產階級文化協會會議中，盧那察爾斯基就提到新文化的建立不該以否定舊文化的前提下進行，在會議上他說：

無產階級文化協會無論如何都不該把無產階級藝術和無產階級思想的幼芽(科學社會主義的材料除外)當成是完美無缺的作品，並試圖用它們取代前人的文化作品...在前一種情況下，無產階級會顯得非常輕率，自命不凡，完全是未來主義者那一套。¹⁵²

在 1930 年發表的〈論經典遺產〉(*Классики на сцене*)中盧那察爾斯基更進一步指出每個時代有其經典遺產，能夠最有力地彰顯出其創作的時代背景，也是象徵著以主導階級為原則的藝術作品，¹⁵³而這類作品可為無產階級的文化創作提供標準和榜樣，或填補一時文化上的空白。不過他從未否認無產階級應該創造出自己的文化，只是主張要以一切有用的文化遺產來逐步建立起新文化，而且在未來這些文學遺產依然珍貴。

不過儘管盧那察爾斯基對於前衛藝術持否定態度，但他對於前衛藝術家的活動其實是採取著默許的態度，很少以行政命令直接阻撓，甚至會肯定無產階級協

¹⁵⁰ 盧那察爾斯基，魯迅譯，〈蘇維埃國家和藝術〉，魯迅譯文集 – 第四卷 (福州：福建教育出版社，2008)，頁 351。

¹⁵¹ 不過後來馬雅可夫斯基宣稱這句話不是針對普希金個人所發，而是針對普希金的那個時代，為的是建立現代的文學體系，詳見 Bengt Jangfeldt, translated from Swedish, *Mayakovsky: A Biography* (Chicago: The University Chicago Press, 2014), p.292.

¹⁵² 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈再談無產階級文化協會和蘇維埃的文化工作〉，藝術及其最新形式，頁 117。

¹⁵³ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈論經典遺產〉，藝術及其最新形式，頁 427-429。

會存在的意義，並為其辯護，在 1919 年的〈社會主義文化的問題〉(*Проблема социалистической культуры*)文中他就表現出如此觀點，他說：「也許，無產階級文化協會並不總能清楚地了解自己的任務，也許它們有時候同蘇維埃機構進行著平行的機構。這有什麼關係!所有蘇維埃機構之間的關係都非常混亂...我完全支持無產階級文化協會的特殊存在和享受廣泛國家資助的權利。」¹⁵⁴

因此不難理解列寧曾為此批評盧那察爾斯基對無產階級文化派否定文明遺產主張的批判態度不夠鮮明，二來盧那察爾斯基儘管批評了未來派，卻又同意發行馬雅可夫斯基的詩集，並為此再度受到列寧的批評。¹⁵⁵



¹⁵⁴ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈社會主義文化的問題〉，**藝術及其最新形式**，頁 203-204。在這篇文中作者盧那察爾斯基親自註明到 1923 年他也是對無產階級文化協會抱持同樣的態度。

¹⁵⁵ 程正民等著，**盧那察爾斯基文藝理論批評的現代闡釋**，頁 21-22。

第五節 小結

列寧對前衛藝術也是同樣地持否定態度，在 1921 年與美術學院生的對談中，列寧曾說「我不能把表現主義、未來派、立體派和其他『各派』的作品，當作藝術天才的最高表現。我不懂它們。它們不能使我感到絲毫愉快。」¹⁵⁶他大力批評宣揚摒棄所有的文化遺產的左傾藝術見解，他重點不在討論新的藝術、文化革命的內容該有著什麼，而是以最快的速度在民間掃除文盲、普及文化和政治教育，¹⁵⁷因此可以說列寧是站在通俗與否的考量的前提下批評前衛主義。儘管可以說盧那察爾斯基對前衛藝術的立場是依著列寧而生，然而但這其中有著更深層的意義而顯現了他個人的藝術立場。

盧那察爾斯基對前衛藝術的批評大致上是以「藝術的形式化」、「缺乏內容的藝術」來批評前衛藝術與社會的脫節，但其實前衛藝術最根本的精神正是將藝術與社會結合起來。根據布爾格在《前衛藝術理論》(*Theorie der Avantgarde*)中所主張的，前衛藝術正是一種對於藝術獨立於社會的否定，¹⁵⁸他說明從中世紀的神聖藝術、宮廷藝術到資產階級藝術的發展，其實是一條藝術脫離社會功能的進程。在神聖藝術中，藝術品是作為宗教崇拜物而具有儀式作用；而宮廷藝術中藝術用來作為宮廷社會生活實踐的一部份，是社交作用，而這兩個時期藝術都是與生活實踐不可分的一部分，但資產階級藝術下的藝術卻出現了藝術功能的轉變，這個時期的藝術可以依藝術家的天分來自由發揮豐富內容，但藝術卻逐漸與生活分離，這並不是說藝術的內容與社會脫節，這時期的部分藝術流派在內容上是社會的，它甚至可能是批判社會(像是寫實主義)，但用布爾格的話來說，這些藝術只是投射出了一個較好的秩序形象，以此抗議壞秩序。這都使藝術與生活的距離太過遙遠，藝術被侷限在一個理念的領域。

而前衛藝術正是作為一種抵抗資產階級藝術的力量，抵抗的不是過去的藝術

¹⁵⁶ 列寧，列寧論文學藝術(二)，轉引自晨朋，**20 世紀俄蘇美術** (北京：文化藝術出版社，1997)，頁 58。

¹⁵⁷ 馬龍閃，**蘇聯文化體制沿革史**，頁 45-48。

¹⁵⁸ Peter Burger，蘇佩君、徐明松譯，**前衛藝術理論** (台北市：時報文化，1998)，頁 59-66。

形式，同時也是要求藝術的再度實用化，即走入生活的藝術。這方面可以直接聯想到塔特林等人的「實用藝術」之說，這個概念的意涵即將藝術視為工程師，藝術即工作，而未來構成主義的口號也正是把藝術「轉變成生活」，¹⁵⁹因此可這點上盧那察爾斯基的批評具有矛盾。盧那察爾斯基曾經表示「藝術家把握好自己的感受是必不可少的，換句話說，他應該全身心的體驗這種感受，把它當作非常重要的東西來對待；而聽眾也應該非常重視，全神貫注地投身其中。只有在這種情況下，感受本身才能夠自然而然地變成召喚形象和音樂的思想感情的有力重合。」¹⁶⁰而在〈藝術及其最新形式〉中他也多次批評前衛藝術的不嚴肅性，像是「一幅畫，天曉得畫的什麼——這顯然是很不嚴肅的；把人體畫成一堆結晶體、立方體和幾何圖形的組合——這是很不嚴肅的。」¹⁶¹這說明了他認為藝術是需要被認真對待的對象，他具絕讓藝術成為某種散心的工具，必須使人對藝術認真對待才能使藝術達成傳達意識形態的目標。而在這點上他發現前衛藝術走入生活的反聖像(Iconoclastic)¹⁶²傾向時，兩者產生了衝突，對他而言藝術與生活的關聯是必要的，但是以透過藝術這種情感組織來「領導」生活，而非「參與」生活，他們之間衝突點不是藝術內容，而是對藝術概念的掌握方式。

儘管盧那察爾斯基的美學從早年的經驗主義轉變為十月革命後的馬克思主義化，這種改變充分顯現在他的藝術史觀，但他的最終目的沒有改變過，他始終偏好從群眾精神層面的掌握來促使新社會的誕生，也許對列寧來說十月革命任務在於建立起政治經濟的新秩序，但對盧那察爾斯基而言，正與其他前衛藝術家的看法一樣，十月革命象徵的是新人類的時代，而他的任務在於打造出新的人類、社會主義的群眾，而這種企圖在藝術上的最終結果就是社會主義寫實主義，而且真正的實踐要等到史達林時期才要開始，關於這部分將在下一章中進行討論。

¹⁵⁹ Camilla Gray，曾長生譯，**俄國的藝術實驗**（台北市：遠流出版，1995），頁 277-278。

¹⁶⁰ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈藝術科學中的形式主義〉，**藝術及其最新形式**，頁 307。

¹⁶¹ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈藝術及其最新形式〉，**藝術及其最新形式**，頁 251。

¹⁶² 聖像破壞原指歷史上一場由東羅馬帝國皇帝與教會爭奪對教會控制權的鬥爭，但這裡的聖像破壞是指藝術的生產方法，一種貶低藝術品自身神聖性的過程，而大部分的前衛藝術經由此道產生。

第四章 盧那察爾斯基版本的總體藝術

總體藝術為德國作曲家華格納所發揚光大的藝術術語，這是在他的小冊子〈藝術與革命〉中提到的概念，他相信打破藝術領域間的界限，將各種領域的藝術相結合才能創造出一種全面涵蓋人類感官系統藝術經驗的藝術作品，而歌劇可謂是總體藝術的代表。¹⁶³

而盧那察爾斯基對於華格納的欣賞卻無庸置疑的，華格納在〈藝術與革命〉中關於為人民而生的藝術的理念十分吸引盧那察爾斯基，早在 1906 年他刊登的文章〈關於藝術與革命〉(*Об искусстве и революции*)中，盧那察爾斯基就讚賞華格納將藝術視為社會革命動力的概念，並引用來駁斥當時認為藝術不該跨出藝術領域範圍的想法，¹⁶⁴同時在 1933 年，也就是他生命的最後一年，盧那察爾斯基在報紙上刊登了〈理查德·華格納的道路〉(*Путь Рихарда Вагнера*)一文，除紀念華格納逝世五十周年之外，他再度大力呼籲當局肯定華格納的重要性，而在同年於會議上發表的報告〈社會主義現實主義〉也再度提到華格納歌劇對於蘇維埃社會的啟發性。¹⁶⁵而這篇文中也可視為他在十月革命後藝術及美學思想的結論，當這篇報告中他指出了自然主義與寫實主義的差別，並強調應以其做為往後蘇聯藝術的發展總綱領。

儘管盧那察爾斯基沒有說明他的藝術理念有多少部分從華格納繼承而來，但從他過去對於藝術的論述以及對華格納藝術-革命思想的讚揚，筆者認為他的藝術理想即是一種社會主義版本的總體藝術，而在這方面美學家羅尼克即指出華格那與盧那察爾斯基藝術思想的相似邏輯，即藝術與生活的統一。

本章旨在整體評估盧那察爾斯基在十月革命後所累積的藝術及美學思想。在第一節部分先整理出盧那察爾斯基在〈社會主義現實主義〉中的重點，即三種寫

¹⁶³ 耿一偉主編，*未來藝術革命手冊*（台北市：黑眼睛文化，2013），頁 111-112。

¹⁶⁴ Луначарский, Об искусстве и революции, *Образование*, 1906, № 12.

<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/ob-iskusstve-i-revolucii> 2015 年 6 月 22 日檢索

¹⁶⁵ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈社會主義寫實主義〉，*藝術及其最新形式*，頁 566-567。

實主義的劃分和對浪漫主義的看法。第二節則是整理出盧那察爾斯基對於華格那的評價，華格那的名聲早已在十月革命前的俄羅斯廣泛流傳，但帝國當局並沒有特別欣賞這位德國的作曲家，然而盧那察爾斯基對於華格那的讚賞態度從革命前就沒有改變過，他一直奉華格那的理論為打造社會主義劇院的經典。第三節則連結華格那的藝術理論與盧那察爾斯基之間的關係，主要引用當代哲學與美學家羅尼克之言，指出盧那察爾斯基藝術理論背後的真實意涵。最後在第四節的小結中總體回顧與評估盧那察爾斯基其人與其思想。



第一節 論社會主義寫實主義

只有這樣的人才能說出社會主義的實話：他了解在建造甚麼房屋，怎麼建造，而且他知道房子會有屋頂的。不懂發展的人永遠看不到真實，因為真實並不像它本身那樣，真實不會原地不動，真實在飛越，真實是發展，真實是衝突，真實是鬥爭，真實是明天。¹⁶⁶

— 盧那察爾斯基，〈社會主義寫實主義〉

在 1933 年，也是盧那察爾斯基生命的最後一年，他在蘇聯作家協會進行了一篇題為〈蘇聯戲劇創作的道路和任務〉(*Пути и задачи советской драматургии*) 的報告，後來改名為〈社會主義現實主義〉一文刊登。儘管社會主義寫實主義一詞並非盧那察爾斯基所提出，其概念形成在 20 世紀 20 年代初，但直到了 1932 年 5 月，在高爾基的演講中才正式的提到了此一概念，此後社會寫實主義才變成了一個正式的術語，而當時正值蘇聯所有的藝術團體被整合為藝術家聯盟之際，藝術與文學開始被要求配合社會主義建造的任務，史達林也在幾個月後與高爾基的會面中闡述了他對於社會主義寫實主義的理解，他說「如果藝術家要『真實』的描繪生活，那他們就必須描繪出走向社會主義的生活...而這將會是社會主義的藝術。」¹⁶⁷

盧那察爾斯基同樣以這個概念來闡述社會主義寫實主義，在報告最初他先批評了「為藝術而藝術」理念是一種對生活的逃避，而這種逃避有時候是在為特定的階級服務，轉移大眾的注意力，同時也駁斥了市民知識分子對於藝術政治化的恐懼，指稱這種恐懼是一種個人主義的態度。¹⁶⁸他援引漢諾普列夫的話，指出所

¹⁶⁶ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈社會主義寫實主義〉，*藝術及其最新形式*，頁 551。

¹⁶⁷ Richard Overy, *The Dictators – Hitler's Germany, Stalin's Russia* (New York: Norton, 2004), pp.352-353.

¹⁶⁸ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈社會主義寫實主義〉，*藝術及其最新形式*，頁 542-543。

有積極活動的階級都會發展出一種寫實主義的態度，¹⁶⁹如資產階級主導下發展的藝術寫實主義，從描繪桌上的靜物到大自然的風光都是一種寫實主義的表現，但這種寫實的精神是肯定當下的，使人滿足與當下的社會環境。而對同時期中產階級者來說，儘管在一開始對封建主義的爭鬥中他們維持著與大資產家站在同一陣線，但在資產社會晚期的發展中，越來越對社會資源掌握程度的分層化感到不滿，因此出現了另一種形式的寫實主義，即否定的寫實主義，也就是自然主義，他們極為忠實的描繪資本主義制度的醜惡，但又缺乏改變的勇氣。盧那察爾斯基稱屠格涅夫(Ivan Turgenev, 1818-1883)派的自由主義與托爾斯泰(Leo Tolstoy, 1828-1910)的烏托邦自然主義現實主義都是這種現實主義下的文學形式。¹⁷⁰

接著就是盧那察爾斯基所擁護的第三種寫實主義——社會主義寫實主義，它完全對立於大資產階級那種肯定現世的現實主義，也與小資產階級那種只有否定現世而沒有前進的自然主義迥然不同，社會主義寫實主義不是靜止的，它完全是發展的，換句話說，社會主義的現實主義並不是單純的美化或認識這個世界，而是在於改變這個世界，因此他說：

社會主義現實主義者所理解現實的是一種發展，一種永不停頓的對立鬥爭的運動。他不僅不是靜止論者，而且也不是宿命論者…他認定自己一方面是歷史進程的表現者，另一方又是決定這一進程發展的積極力量。¹⁷¹

至於浪漫主義是否為現實主義的一種反動？儘管盧那察爾斯基批評過資本主義浪漫主義多為一種對現實的逃避，然而這不意味著社會主義現實主義就不可有浪漫主義的成分，他甚至說「沒有浪漫主義參與的社會主義寫實主義是不可思議的」¹⁷²，以社會主義為出發的浪漫主義卻可以達到激勵士氣的作用，是給現實

¹⁶⁹ 那察爾斯基，郭家申譯，〈社會主義寫實主義〉，**藝術及其最新形式**，頁 544。

¹⁷⁰ 同上註，頁 548。

¹⁷¹ 同上註，頁 549。

¹⁷² 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈論社會主義寫實主義〉，**藝術及其最新形式**，頁 593。

主義加上熱情與戰鬥精神，藝術家們完全應該創造出社會主義革命的普羅米修斯 (Prometheus)¹⁷³，這種巨大的綜合人物形象雖然是浪漫的，但對盧那察爾斯基而言這充分顯示出了歷史發展的實質，使的這種社會主義寫實主義的發展特性更被彰顯出來。

同時盧那察爾斯基指出社會主義寫實主義並不是一種繪畫風格的，它並非一種繪畫方法的限制，他說「社會主義現實主義是一個廣泛的綱領，它包括許多不同的方法...但是社會主義現實主義一定要全身心地投入鬥爭，它完全是個建設者。」¹⁷⁴因此藝術對它而言是一種目的取向的創作，如在這篇報告中他開宗明義地說明藝術在歷史上始終作為階級鬥爭中的武器，他如今並非訴求使藝術脫離作為社會上層建築的命運，而是將這個武器挪為無產階級所使用，在無產階級的使用下，藝術的目的在於培育戰士，不僅僅是以藝術昭示現實的樣貌，更要高於現實，讓群眾看到未來，進而加快實現未來的腳步。

而在對文藝遺產的態度上也再度證明他企圖超越時代風格的想法，關於這點於盧那察爾斯基的〈論經典文學〉於上一章已解釋過，而這點在盧那察爾斯基過世後的數年後，於日丹諾夫 (Andrei Zhdanov, 1896-1948) 的演講中再度確認，他說「我們布爾什維克絕不拒絕文化遺產，相反的，我們從整個世界歷史中挑選出可以啟發蘇聯社會勞動群眾的作品，將其運用在勞動、科學與文學領域之中。」

175

儘管社會主義寫實主義不是盧那察爾斯基自己發明的概念，但從十月革命後盧那察爾斯基在各種文章表現出的態度，社會主義寫實主義正是他所有藝術理念的最終結論，就如同在《20世紀上中葉的馬克思主義美學思想》所言，這並不影響將盧那察爾斯基作為社會主義寫實主義最大提倡者的地位。

¹⁷³ 希臘神祇，與雅典娜共同創造了人類，並帶給人類知識，最後觸怒宙斯而囚禁在高加索山上，最後為海力克斯所解放。盧那察爾斯基在這邊以普羅米修斯作為勇於抗爭，運用理性與良善之心來對抗舊制度的象徵。

¹⁷⁴ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈論社會主義寫實主義〉，**藝術及其最新形式**，頁 557。

¹⁷⁵ Andrei A. Zhdanov, *Essays on Literature, Philosophy, and Music* (New York, 1950), p.96, quoted in Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond* (New York: Princeton University Press, 1992), p.40.

第二節 對華格納的讚揚

因此這就是藝術，藝術高於一切，它賦予社會前進的意義，並將其導向正確的方向，而站在社會運動的肩膀上藝術也才能夠是真實的、脫離當前文明化的野蠻狀態，並站在榮耀的地位上。藝術和社會運動有著共同的目的，在於使一個強而公正的人成為可能，革命給人力量、而藝術給人美麗。¹⁷⁶

— 華格納，〈藝術與革命〉

1841年華格納的名字第一次出現於俄羅斯，但在數年後才逐漸為俄羅斯人所知曉，同時由於當時俄羅斯的主流戲劇喜好為義大利戲劇，因此在俄羅斯他的作品最初是以音樂的方式呈現而非歌劇，¹⁷⁷不過這種現象在20世紀初開始轉變，聽眾的興趣開始轉向華格納，然而這種情勢卻隨著第一次世界大戰的爆發而被打斷，俄國政府下令禁止華格納作品的演出，然而華格納對俄國藝術家與音樂家們的影響沒有就此停止，如塔特林在1915-1918年間就以全面革新的創作概念去設計華格納劇作《漂泊的荷蘭人》(*Der fliegende Holländer*)的舞台設計。¹⁷⁸而華格納的劇作在十月革命後再度登台，革命後第一個上演的華格納劇作是由劇場總監科米薩捷夫斯基(Theodore Komisarjevsky, 1882-1954)所監製的《羅恩格林》(*Lohengrin*)，當時此齣戲碼於莫斯科首演時盧那察爾斯基還特地到場致詞，並在那場演講中提到在新蘇維埃中劇場扮演的地位以及華格納的特殊性，¹⁷⁹儘管科米薩捷夫斯基最後在1919年在政治上受到迫害而逃亡出國，但華格納的劇作在當時的蘇維埃仍越來越受到歡迎，其劇作《萊茵的黃金》(*Das Rheingold*)、《唐懷瑟》(*Tannhäuser*)與最著名的《女武神》(*Die Walküre*)於莫斯科的大劇院(Bolshoi

¹⁷⁶ Richard Wagner, Translated by William Ashton Ellis, *Art and Revolution*, <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartrev.htm> 2015年7月3號檢索

¹⁷⁷ Rosamund Bartlett, *Wagner and Russia* (New York: Cambridge University Press, 1995), p.11.

¹⁷⁸ *Ibid*, p.221.

¹⁷⁹ *Ibid*, p.224.

Theatre)接連上演。¹⁸⁰

盧那察爾斯基對於華格納讚賞是毫不掩飾的，他也始終對華格納抱持極為正面的態度，如泰德所言，除對尼采的熱愛外，盧那察爾斯基也是一個堅定的華格納追隨者，¹⁸¹對他而言華格納是具有社會主義傾向的音樂界革命者，他首次提及華格納是在 1906 年，他稱華格納是 19 世紀最偉大的藝術家，¹⁸²而在 1920 年於音樂劇學院建院典禮上的談話中他再度談到華格納，並稱他在〈藝術與革命〉中的著名宣言是天才地表達出對當代歌劇形式的不滿，¹⁸³他如此形容華格納：

華格納是個革命者，他希望進行社會改革，期待工人階級來挽救戲劇。他期盼工人階級出來繼續擺脫市民氣息，把它變為自己感情的表達者，自己崇高思想的體現者，就像古希臘悲劇是向往表現雅典民主精神一樣。¹⁸⁴

盧那察爾斯基指出，與現代庸俗化的戲劇相比，華格納追求的是古希臘悲劇的復興，在古希臘的戲劇更像是一種祀神儀式，透過戲劇將人類帶往偉大的、永遠光明的神祇。同時盧那察爾斯基也引用尼采對華格納的正面評價，稱華格納的浪漫主義音樂劇不是那種追求超脫塵世、追求永恆的阿波羅(Apollo)¹⁸⁵精神，透過音樂與舞台的完美結合，華格納展現出的是人類苦難風暴的狄奧尼索斯(Dionysus)精神。¹⁸⁶

盧那察爾斯基會如此看重華格納，很多是因為華格納所著的〈藝術與革命〉

¹⁸⁰ Ibid, p.225-226.

¹⁸¹ A.L. Tait, Lunacharsky: A "Nietzschean Marxist?", *Nitzsche in Russia* (edited by Bernice Glatzer Rosenthal), p.288.

¹⁸² Rosamund Bartiett, *Wagner and Russia*, p.227.

¹⁸³ 盧那察爾斯基，井勤蓀譯，〈論音樂劇〉，在《音樂世界中》，頁 1。

¹⁸⁴ 同上註，頁 17。

¹⁸⁵ 阿波羅是古希臘的太陽神，狄奧尼索斯則是古希臘的豐收之神和酒神。尼采最早在《悲劇的誕生》(*The Birth of Tragedy*)中提到這些概念，在美學上他稱太陽神象徵的是一種形式美、節制和對稱、是分析和分辨的理性主義，而酒神則打破禁忌、放縱慾望，解除一切束縛，復歸自然的浪漫主義，而後來又將酒神精神擴張解釋成一種精神態度，即對生命一切苦難的肯定態度，杜絕任何的怨妒情節(Ressentiment)，其精神與基督教精神相對立。

¹⁸⁶ 盧那察爾斯基，井勤蓀譯，〈論音樂劇〉，在《音樂世界中》，頁 15、19-20。

或〈未來藝術作品〉(*The Art-Work of the Future*)所傳達的概念在很多層面皆適合於革命後的蘇聯，在〈藝術與革命〉中多次顯示了華格納對於當代社會的不滿，他稱「人類革命的歷史已達 2000 年，但至今仍充滿了反動的精神，這種精神拖垮了公正，使自由人成為奴隸，而奴隸從來沒有成為自由人過。」¹⁸⁷，而只有這種奴隸的解放才具有古希臘的藝術高度。對華格納而言真正的藝術是屬於普羅大眾的，他極為批判所謂的「文化」，認為其與生活相對立，因此他就說：

我們的當代藝術不過只是文化的產品，而非源自生活本身；再者，做為不過是一種溫室植物，它也不可能在當代的土壤生根或在這種氣候發育。藝術變成某個藝術階層的私人財產；它的品味與需要，都只屬於那些能理解它的人；為了理解它，藝術又要求特殊的理解，而對這種理解的學習，早已脫離真實生活。¹⁸⁸

這種概念很容易與盧那察爾斯基反對為藝術而藝術的概念產生連結，在〈藝術與革命〉中華格納對當代劇院只是個營利場所，直指其失去古希臘那種對教育人民的藝術價值的批評，這也與盧那察爾斯基以藝術教育人民的想法如出一轍，因此不難理解盧那察爾斯基會稱〈藝術與革命〉具有如同共產黨宣言(*Communist Manifesto*)一樣的重要性，並力促人民教育委員部在 1918 年出版此書的俄文譯版。

189

總而言之，盧那察爾斯基對於華格納的讚賞從未改變過，他相信在蘇維埃政權下的社會正是實踐華格納藝術理論的時候，像在莫斯科大劇院建成百年的 1925 年時，面對著關於大劇院存廢的爭論，他就用華格納在〈藝術與革命〉中對於新劇院的構想來為大劇院的存在辯護。¹⁹⁰而在華格納逝世 50 周年的 1933

¹⁸⁷ Richard Wagner, Translated by William Ashton Ellis, *Art and Revolution*, <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartrev.htm> 2015 年 7 月 3 號檢索

¹⁸⁸ Richard Wagner, Translated by William Ashton Ellis, *The Art-Work of the Future*, <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartfut.htm#d0e4122> 2015 年 7 月 3 號檢索

¹⁸⁹ Rosamund Bartiett, *Wagner and Russia*, p.227.

¹⁹⁰ *Ibid*, p.256.

年，盧那察爾斯基也透過刊登了〈理查德·華格納的道路〉一文來替華格納辯解，在文中他承認 1848 年¹⁹¹是華格納轉變的分水嶺，在此之前的華格納是革命的，而此之後的則是日趨保守的，他將《藝術與革命》視為前期華格納的代表，並指出華格納的革命性在於他意識到藝術家應當成為時代先鋒，而人民將可以透過劇院體現自身的信念與目的，因此「劇院不是浮躁、輕佻與消磨光陰的象徵，劇院是最崇高意義的人民有意識生活的中心...這就是華格納關於劇院的非常崇高的理念。」¹⁹²而後期盧那察爾斯基則承認華格納走向墮落、走向了民族主義，為德國軍事帝國主義創作進行曲，其作品中也開始出現了資產者的華麗。¹⁹³

然而他強調不能因為此否定了華格納的意義，不能把富有黃金的黃沙整盤倒掉，而是應該細細的過濾。他認為華格納明顯的功大於過，「華格納的身上，既是思想家又是音樂家，思想家又是詩人(並且還是個劇作家)結合為一體，顯然使華格納成了迄今為止把音樂和文學深刻融合再一起的最傑出榜樣。而這一點也正是我們所需要的。這一點我們將來非常非常需要。」¹⁹⁴，他讚揚華格納將戲劇提升成為具有意義的藝術，同時也將藝術變的易懂、具體化。

而這種歌劇創作的本領，盧那察爾斯基不避諱地說「我們的詩人和作曲家迄今還沒有寫出反映了我們革命激情和我們具有世界歷史意義的鬥爭的大型歌劇。」

195

¹⁹¹ 指華格納參與德國德勒斯登五月起義(May Uprising in Dresden)失敗的那一年。

¹⁹² 盧那察爾斯基，井勤蓀譯，〈理查德·華格納的道路〉，在《音樂世界中》，頁 140。

¹⁹³ 同上註，頁 143。

¹⁹⁴ 同上註，頁 147。

¹⁹⁵ 同上註，頁 147-148。

第三節 政治與藝術的綜合體

如果說革命給了藝術靈魂，那麼藝術則是給了革命說話的能力。¹⁹⁶

— 盧那察爾斯基，〈論藝術與革命〉

班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)¹⁹⁷於 1935 年的〈機械複製時代的藝術作品〉(*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*)一文中曾描述蘇聯的藝術其革命性意義在於將藝術政治化，他透過相機發明後的時代來闡釋新時代藝術的新定位，區分出政治美學化(Politics Aesthetic)與藝術政治化(Politicizing Art)兩大趨向，前者是藝術的神學化，強調創作天賦、永恆價值與神秘主義等等概念，其精神方向延伸下去將走向法西斯精神，最終就是為藝術而藝術的絕對實現，然而由於複製技術的發明，使現代藝術逐漸從儀式性功能轉向為展覽價值，藝術開始變成為「大眾」創造，因此這種新形態的藝術功能從此奠基於另一項實踐：政治。而對班雅明來說，共產主義在這方面的實踐最為徹底，以電影為例，他說「在俄國——革命已經局部完成了。蘇聯影片裡的許多演員並非我們平常所謂的演員，而是一般民眾，扮演的角色就是自己本身，尤其是他們工作崗位上的角色。西歐的資本主義電影工業則拒絕現代人看到自己的複製形象的慾望。在此情況下，電影製片人便費心的以幻影奇景及模凌曖昧的投機。」¹⁹⁸

然而當代美學家葛洛伊斯(Boris Groys)同樣使用政治與美學的概念來描述社會主義寫實主義的內在意涵，卻不同於班雅明的見解，他認為蘇聯前衛藝術家們的核心思想並非單一的政治化美學或藝術政治化，而其實是一種美學與政治並行

¹⁹⁶ Луначарский, Революция и искусство, *Коммунистическое просвещение*, 1920, № 1
<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/revolucia-i-iskusstvo> 2015 年 7 月 9 號檢索

¹⁹⁷ 德國馬克思主義文學評論家、哲學家，他在美學及西方馬克思主義的研究中有著重大的影響力，其最著名的概念是藝術的靈光(aura)與本真性(authenticity)，最後於逃亡納粹政權的途中自殺身亡。

¹⁹⁸ 本雅明，許綺玲、林志明譯，*迎向靈光消逝的年代：本雅明論藝術*（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁 78。

(Politico-Aesthetic)的計畫，¹⁹⁹亦即以藝術建立新生活型態的目標，而實現這個目標方案即是社會主義寫實主義，就此葛洛伊斯做出社會主義寫實主義的精神其實正是繼承前衛藝術而來的判斷，他說「前衛藝術的精神核心就在於對大眾文化保持一種遙遠的批判態度，前衛藝術家希望創造一個新的公眾，一種新型人類，來分享他們的趣味，通過他們的眼睛看世界。他們追求的是改變人類，而不是改變藝術...史達林統治時期的蘇聯文化繼承了前衛藝術有關人性可被改造的信仰，因此潛藏在其活動背後的實質動力其實是對人類可塑性的堅定信念。」²⁰⁰

這種藝術計畫正是總體藝術的實踐，在葛洛伊斯著作的書名《史達林主義總體藝術：先鋒派、美學專制及其他》(*The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond*)中就以 Total art 稱呼社會主義寫實主義時期的藝術，而與這裡的 Total art 即是一種從藝術走向政治實踐的模式，建立起一種全面滲入生活的藝術，這是華格納的總體藝術，也很大部份也是盧那察爾斯基的藝術思想精華，像當代哲學與美學家羅尼克就提出這種觀點，他認為華格納與盧那察爾斯基儘管具很多差異，「華格納相信革命追隨於藝術之後，盧那察爾斯基卻是藝術追隨革命。」²⁰¹但兩人其實同樣在追求藝術-政治的一體化夢想，這不只是整合所有藝術為總體藝術，而是在文化的框架下將群眾均質化。²⁰²並指出比起左翼前衛藝術家將藝術政治化的方向，將藝術的舞台從劇院轉變為工廠，盧那察爾斯基追求的更像是一種美學化的政治，透過藝術以「整合」群眾，這種實踐方式同樣見於里芬斯塔爾(Leni Riefenstahl, 1902-2003)²⁰³的藝術創作。就此羅尼克否定了班雅明對於蘇聯藝術的見解，他認為華格納打破藝術與生活界限的此種概念，

¹⁹⁹ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond* (New Jersey: Princeton University Press, 1992), p.34.

²⁰⁰ Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), p.147.

²⁰¹ Gerald Raunig, Translated by Aileen Derieg, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Cambridge: MIT Press, 2007), p.10.

²⁰² Ibid, p.16.

²⁰³ 德國演員、導演兼電影製作人，以其電影美學與對電影技巧的深刻掌握著稱。其最著名的作品乃是為德國納粹黨拍攝的宣傳性紀錄片《意志的勝利》(Triumph des Willens)，此紀錄片在戰後成為極具爭議的話題。

其實就是後來極權主義的先導。²⁰⁴

依此回顧盧那察爾斯基的藝術及美學思想可以發現他想以藝術整合群眾的傾向，整合的最終目標即是他口中的普羅米修斯 - 集體主義的幻想，這對盧那察爾斯基來說不僅是一項政治計畫，也是一種美學營造，這點在他的《實證主義美學》中可以見到，而在過去許多篇關於藝術及美學的文章中他也多次強調無產階級應具有的集體性，而藝術對於生活的滲透與改造也可見之，像他就主張過及藝術家應該負責教導人如何熱愛生活，包括生活中的鬥爭與勞動，²⁰⁵在這方面的表現可以將他在生命最後一年所提出的社會主義寫實主義藍圖視為最終計畫，使藝術不但走入生活，還站在生活的前線，負責勾勒出生活**應該**是什麼樣子，因此他才會說「真實在飛越，真實就是發展、衝突、鬥爭，真實就是明天。」²⁰⁶

因此盧那察爾斯基對華格納的讚賞態度看來，儘管他很少提及華格納的總體藝術之夢，但他在一定層面上正是在實踐總體藝術的計畫，並將其擴展到整個政治與生活的領域範圍。透過造型藝術、音樂、戲劇等藝術形式來建立起他的集體主義王國，而在藝術與革命合而為一的情況下，藝術對於生活的全面滲透，結果將是國家與社會的統一，這幾乎可說是社會主義版本的一體化 (Gleichschaltung)²⁰⁷ 方案，在盧那察爾斯基的藝術烏托邦裡面，沒有你、我、他之分，一切只有我們。

²⁰⁴ Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, pp.16-17.

²⁰⁵ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈論“實用”藝術的意義〉，**藝術及其最新形式**，頁 232。

²⁰⁶ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈社會主義寫實主義〉，**藝術及其最新形式**，頁 551。

²⁰⁷ 指德國納粹政權將整個公眾和私人的社會和政治生活一體化的政治行動，企圖建立協調並加以對社會進行絕對控制，該行動在 1933 年納粹黨奪權後發動，目標是到 1934 年終止國家和社會的多元化狀態。

第四節 小結

跟蘇維埃政權建立後對於異己的整肅傳統比起來，盧那察爾斯基在任職教育人民委員其間的所作所為顯得非常溫合，面對當局對於知識份子的敵對態度，盧那察爾斯基往往選擇成為中間人與保護人，像他就曾在關於某藝術家的出境許可議題上由於所持的溫和態度與契卡(Cheka)²⁰⁸ 領導人捷爾任斯基(Felix Dzerzhinsky, 1877-1926)產生衝突，²⁰⁹同時他僅管言詞上反對左翼的前衛藝術，批評其為形式主義、個人主義的產物，但幾乎未使用行政命令打壓其勢力，為此他也承受來自列寧的壓力，也曾在教育議題上與史達林產生爭執，²¹⁰最後理所當然被迫於史達林得勢後辭職下台，而換上支持史達林、也曾負責紅軍的政治管理工作的布勃諾夫(Andrei Bubnov, 1884-1938)為新任教育人民委員，至此教育人民委員部成為徹底的行政管理機構。

然而不能就此說盧那察爾斯基有著自由主義的傾向，早在 1921 年他所發表的〈出版自由與革命〉(*Свобода книги и революция*)文中積極主張作品言論審查的必要，關於言論自由他說「言論是一種武器；同樣，一個革命政權決不會隨便允許隨便一個什麼人和專門挑刺的人擁有手槍和衝鋒槍的，因為這種不速之客和專門挑刺的人往往就是最兇惡的敵人；同樣的道理，國家也不允許出版宣傳的自由放任。」²¹¹，對他來說寬容是在革命同路人的範圍裡面才存在。

同時必須指出盧那察爾斯基的革命理解並非正統馬克思主義，對正統馬克思主義者而言，政治與文化是上層建築(Superstructure)，而下層的經濟基礎才是社會制度的制約因素，這即所謂的經濟決定論。盧那察爾斯基沒有反對過這點，然而他卻走向相反的道路，他企圖在文化的框架下，以藝術進行對群眾的心理進行

²⁰⁸ 契卡又稱為全俄肅清反革命及怠工非常委員會，為蘇聯的一個祕密警察組織，創立於 1917 年立。該組織是因為列寧在俄國十月革命成功後要求捷爾任斯基創辦一個可以「用非常手段同一切反革命分子作鬥爭的機構」而存在，後來在 1922 年改組為國家保衛局，即格別烏(GPU)。

²⁰⁹ 張建華，〈從知識菁英到政治菁英－盧那察爾斯基的政治軌跡和思想歷程〉，《學習與探索》，2010 年第 1 期，頁 232。

²¹⁰ 同上註，頁 231,233。

²¹¹ 盧那察爾斯基，郭家申譯，〈出版自由與革命〉，《藝術及其最新形式》，頁 217。

革命，使他們熱衷於共同建設無產階級社會，同時也是在打造出一批符合新社會的新群眾，而他的方法正是在前一節提到的一體化，讓群眾社會與國家的界線被徹底消除，而在這種訴求一體化的前提下，個人差異始終都是他要克服的對象。但必須指出盧那察爾斯基並非站在政治權力的角度來宣揚這種美學王國，他並非列寧、史達林等政治家之流以權力得失來評斷一切現象，盧那察爾斯基的藝術評論家、美學家與知識份子的身分使他的言論顯的純樸與真誠，這點從他對左翼前衛藝術的溫和態度和後來與史達林的衝突中可以感受出，只能說他夢想的國度是美學與哲學的國度，這當中「人」不是他考慮的第一條件。因此談及史達林時期的社會主義寫實主義的各種極權性質時，像是對於其他藝術流派的毫不寬容、過分美化現實與神化領導人等等，即便在那時他早已不在人世，不可能涉入後來的文藝發展，但在這邊筆者仍相信在很大一部分這是盧那察爾斯基藝術思想的實踐，史達林做的只是庸俗化這份夢想，將其轉變為一種政治控制的手段，而當中沒有任何的理想存在。

第五章 結論

義大利共產黨創始者葛蘭西(Antonio Gramsci, 1891-1937)曾經提出一套「文化霸權論(Cultural hegemony)」，用以補充傳統馬克思主義者經濟決定論的不足之處，其所發展出一套關於上層建築，及文化、體制方面的論述，以揭露出「統治」的真實意涵。他主張國家以暴力鎮壓加上文化霸權所形成的一套秩序，而文化霸權即是一種全面的意識滲透，以文化、教育等方式，使群眾在潛移默化中建立符合統治階層所需要的思想模式，使其自願於現有的秩序。就此他解釋俄國革命之所以在列寧的領導下能夠成功，是因為革命前的俄國處於國家即社會的模式，因此當革命黨於擊潰政府勢力後便獲得成功；而在西方，如德國的盧森堡(Rosa Luxemburg, 1871-1919)革命的失敗，²¹²正是因為在西方的模式是國家與市民社會是分開並存的，若只單對於國家機器進行攻擊，只會在缺乏群眾意識下以失敗告終，因此革命必須優先創造出群眾的革命意識，正如同 1789 年的法國大革命，是因為革命前盧梭等人的啟蒙意識，已在多年的發展下滲入群眾意識之中，使得大眾的思想、價值、態度與文化差異與統治階層產生不可調和的矛盾，該革命才得成功。²¹³

因此面對統治階層的文化霸權，葛蘭西的解決之道便是創造屬於革命勢力的文化霸權，而文化霸權的取得不必然以取得國家政權為前提，在這方面他認為天主教會即是一種以宗教形式成功取得文化霸權的事例，其影響充分體現在當時義大利農民的道德觀及對於法西斯主義與共產主義的抵抗態度。²¹⁴而筆者認為盧那察爾斯基畢生對於俄國革命情勢的貢獻就在於建立起屬於社會主義的文化霸權，且他有幸於人類社會中第一個社會主義政權中以行政力量去實踐他的使命，這是許多西方社會主義理論家所沒有的機會。

²¹² 德國共產黨的奠基人之一，起草了德國共產黨黨綱。在 1919 年於柏林的斯巴達克起義中被魏瑪政權的右翼份子逮捕並加以殺害。

²¹³ 洪鎌德，**西方馬克思主義**（台北市：楊智文化，2004），頁 199-201。

²¹⁴ 波寇克，田心喻譯，**文化霸權**（台北市：遠流出版社，1991），頁 129-131。

回顧盧那察爾斯基於革命前的造神理論，其論點建立於群眾心理於革命的重要性，主張透過建立起社會主義的宗教信念來做為革命的精神動力，當然此舉隨即遭受宗教最大的反對者 - 列寧的猛烈批評，但若以從葛蘭西文化霸權論的角度看來，這方面的嘗試正是建立起屬於革命的文化霸權，以群眾意識為先的革命途徑，而在十月革命後盧那察爾斯基努力以藝術理論建立起無產階級文化更是如此，從他的〈社會民主主義藝術創作的任務〉(*Задачи социал-демократического художественного творчества*)、〈無產階級美學原則〉、〈論經典遺產〉等等論藝術的文章到最後的〈社會主義現實主義〉，當中不斷的重複指出無產階級藝術的任務就是在於建立起群眾的社會主義意識，使群眾願意共同參與社會主義國家的建設。

然而也因為盧那察爾斯基混雜的哲學思想來源，從早期明顯受到來自實證主義的影響 - 這在他的造神理論與《實證主義美學》中都可以觀察到，還有對於集體主義的過度神化，使其具有如同尼采哲學中「超人」的超越性意義，到最後在藝術上他對於華格納的欣賞，多處援引華格納的藝術理論來做為蘇聯戲劇的指引，同時其藝術理論的精神也很神似於華格納追求生活與藝術合而為一的總體藝術，這些哲學成分都使盧那察爾斯基顯得很不馬克思主義，更進一步地說，他的藝術理論遠離了馬克思哲學中最重要「解放」意涵，而走向一種神秘、形而上的美學哲學，試圖以藝術將政治與生活一體化，而忽略人類個體重要性的結果，使他的藝術理論在實踐的層面上成為極權主義的先驅。

不過筆者認為不該就此輕視盧那察爾斯基藝術理論的研究價值，或者簡單的否定其於當今時代的實踐意義。在蘇聯瓦解後，近 25 年來，資本主義於世界的發展愈加猖狂，而對於資本主義文化的批評也從未停歇，近代的哲學與美學家阿多諾(Theodor Adorno, 1903-1969)更提出了文化工業(Culture industry)一詞來形容當今所謂的「大眾文化」，並直指其在本質上其實是一種控制的文化，是資本主義商品制度的組成部分，而這種文化的特色在於走向標準化、技術化與商品化。

²¹⁵而阿多諾相信反制文化工業的方法 - 就是透過藝術，他相信藝術可以獨立於社會現實存在，其足以成為引導人類向美好未來奮鬥的力量。²¹⁶因此與盧那察爾斯基雷同的是兩人同樣以藝術對資本主義文化進行批評，然而差異卻在阿多諾不承認可能存在著反向的「文化霸權」，以對抗現有的文化秩序；²¹⁷盧那察爾斯基則是致力於營造社會主義的文化霸權，或用阿多諾的術語來說，創造出社會主義的「大眾文化」，而從這點來說我們就可以理解為何盧那察爾斯基會如此排斥當時蘇聯的前衛藝術，前衛藝術在本質上即生於群眾品味的對立面，就此他批評過前衛藝術是一種主觀主義，而且也不擅於尋找社會的語言，並主張藝術的價值在於使群眾理解，而前衛藝術只是提供其於有限的對象觀看。²¹⁸

總而言之，儘管不能忽視盧那察爾斯基所生存的時代脈絡，即身處一個非自由主義政體下的國家，使他能夠以各種強硬的行政措施實踐理念，然而其藝術理論之精神，即對於文化與藝術的認知，使他的藝術理論在當代於反抗「文化工業」的議題上，不失為一種實踐的途徑。

²¹⁵ 陳學明，**文化工業**（台北市：楊智文化，1996），頁 76-77。

²¹⁶ 陳學明，**文化工業**，頁 95。

²¹⁷ 同上註，頁 81。

²¹⁸ 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，〈藝術及最新形式〉，**關於藝術的對話**，頁 115。

參考資料

壹、中文部分

(一)專書

- Benjamin, 許綺玲、林志明譯, **迎向靈光消逝的年代：本雅明論藝術** (桂林：廣西師範大學出版社, 2008)
- Camilla Gray, 曾長生譯, **俄國的藝術實驗** (台北市：遠流出版, 1995)
- Arnold Hauser, 居延安譯, **藝術社會學** (台北市：雅典, 1990), 頁 20-21。
- Peter Burger, 蘇佩君、徐明松譯, **前衛藝術理論** (台北市：時報文化, 1998)
- Pierre Bourdieu, 劉暉譯, **藝術的法則** (北京：中央編譯出版社, 2001)
- Robert Bocock, 田心喻譯, **文化霸權** (台北市：遠流出版社, 1991)
- 孔德, 黃建華譯, **論實證精神** (北京：商務印書館, 2009)
- 尼采, 錢春綺譯, **查拉圖斯特拉如是說** (北京：新知三聯書店, 2007)
- 布迪厄, 劉暉譯, **藝術的法則** (北京：中央編譯出版社, 2001)
- 列寧, **列寧選集** (北京：人民出版社, 1960)
- 李醒民, **馬赫** (台北市：東大發行, 1995)
- 李毓章, **人：宗教的太陽 – 費爾巴哈的宗教哲學研究** (臺北市：遠流, 1995)
- 孫本文, **社會心理學** (台北市：台灣商務印書館, 1946)
- 洪謙德, **西方馬克思主義** (台北市：楊智文化, 2004)
- 陳學明, **文化工業** (台北市：楊智文化, 1996)
- 耿一偉主編, **未來藝術革命手冊** (台北市：黑眼睛文化, 2013)
- 恩斯特·馬赫, 洪謙譯, **感覺的分析** (北京：商務影印出版, 1986)
- 馬克思、恩格斯, **馬克思恩格斯全集 - 第三卷** (北京：人民出版社, 1985)
- 馬龍閃, **蘇聯文化體制沿革史** (北京：中國社會科學出版社, 1996)
- 晨朋, **20 世紀俄蘇美術** (北京：文化藝術出版社, 1997)
- 梁一儒等, **20 世紀上中葉的馬克思主義美學思想** (北京：中央編譯社, 1999)
- 奚靜之, **俄羅斯蘇聯美術史** (台北市：藝術家出版社, 1990)
- 程正民等, **盧那察爾斯基文藝理論批評的現代性闡釋** (北京：北京大學出版社, 2006)
- 歐力同, **孔德及其實證主義** (上海：上海社會科學院, 1987)
- 豪澤爾, 居延安譯, **藝術社會學** (台北市：雅典, 1990)
- 盧那察爾斯基, 井勤蓀譯, **在音樂世界中** (上海：上海文藝, 1984)

- 盧那察爾斯基，吳谷鷹譯，**關於藝術的對話 – 盧那察爾斯基美學文選**（北京：三聯書店，1991）
- 盧那察爾斯基，郭家申譯，**藝術及其最新形式**（天津：百花文藝出版社，1998）
- 盧那察爾斯基，雪峰譯，**藝術之社會的基礎**（上海：水沫書店，1929）
- 盧那察爾斯基，魯迅譯，**魯迅譯文集 – 第四卷**（福州：福建教育出版社，2008）
- 盧那察爾斯基，蔣路譯，**論文學**（北京：人民文學出版社，1978）

(二)中文期刊

- 洪謙，〈談談馬赫〉，**社會科學戰線**，第2期(1982)，頁21-23。
- 張建華，〈從知識菁英到政治菁英 – 盧那察爾斯基的政治軌跡和思想歷程〉，**學習與探索**，第1期(2010)，頁228-235。

貳、英文部分

(一)專書

- Adelmann F.J., *Demythologizing Marxism* (Netherlands: Springer, 1969)
- Bengt Jangfeldt, translated from Swedish, *Mayakovsky: A Biography*(Chicago:The University Chicago Press, 2014)
- Gerald Raunig, Translated by Aileen Derieg, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Cambridge: MIT Press, 2007)
- Groys Boris, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008)
- Groys Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond* (New Jersey: Princeton University Press, 1992)
- Pospelovsky Dimitry, *A History of Marxist-Leninist Atheism and Soviet Anti-Religious Policies* (New York: St. Martin's Press, 1987)
- Richard Overy, *The Dictators – Hitler's Germany, Stalin's Russia* (New York: Norton, 2004)
- Richard Stites, *Revolutionary Dreams* (New York: Oxford University Press. 1991)
- Rosamund Bartiett, *Wagner and Russia* (New York: Cambridge University Press, 1995)
- Rosenthal Bernice Glatzer, *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary* (New York: Cambridge University Press, 1994)

Rosenthal Bernice Glatzer, *Nitzsche in Russia* (Princeton: Princeton University, 1986)

Rosenthal Bernice Glatzer, *New Myth New World – From Nietzsche to Stalinism* (University Park: Pennsylvania state university Press, 2002)

Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment – Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky* (New York: Cambridge, 2002)

W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-century Writings on the Visual Arts* (Toronto: University of Toronto, 1971)

(二)期刊

Avraham Yassour, “Philosophy-Religion-Politics: Borochoy, Bogdanov and Lunacharsky”, *Studies in Soviet Thought*, Vol. 31, No.3 (1986), pp. 199-230.

Roland Boer, “Religion and Socialism: A. V. Lunacharsky and the God-Builders”, *Political theology*, Vol. 15, No. 2 (2014), pp.188-209.

(三)網路資源

華格納文庫 <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary>

參、俄文部分

(一)網路資源

盧那察爾斯基的遺產 <http://lunacharsky.newgod.su/home>

附錄一 盧那察爾斯基生年表

- 1875年 生於今烏克蘭境內之波爾塔瓦市。
- 1884年 在基輔第一中學受教育，開始接觸馬克思主義。
- 1892年 加入社會民主組織，開始參與革命事業。
- 1895年 中學畢業後前往瑞士蘇黎世大學，師事經驗批判主義哲學創始人之一阿芬那留斯。
- 1898年 前往莫斯科，參加俄國社會民主工人黨莫斯科委員會的革命工作。
- 1898年 第一次因參與革命被逮捕
- 1899年 第二次被逮捕後隨即展開五年流放生活。
- 1904年 流放期滿，返回基輔並寫成《實證主義美學原理》，同年應列寧要求，前往日內瓦參與列寧主持的黨報《前進報》與《無產階級報》的工作。
- 1905年 參加在倫敦舉行的俄國社會民主工黨第三次代表大會的工作，並受列寧委託進行關於武裝起義的報告。同年《關於藝術的對話》發表。
- 1906年 〈關於藝術與革命〉一文發表。
- 1907年 與列寧一同參與在德國斯圖加特(Stuttgart)舉行的第二國際社會主義者大會。〈社會民主主義藝術創作的任務〉發表。
- 1908年 前往義大利的卡普里島(Capri)開始參加波格丹諾夫派的政治活動。該年也表了《宗教與社會主義》第一冊。
- 1909年 列寧撰寫了《唯物主義與經驗批判主義》一書針對波格丹諾夫、盧那察爾斯基等人的哲學進行攻擊。
- 1911年 遷居巴黎，並出版了《宗教與社會主義》的第二冊。
- 1912年 脫離波格丹諾夫派。
- 1914年 發表〈無產階級文學信札〉。
- 1917年 參與十月革命，並在其中負責宣讀列寧著名的〈告工人、士兵和農民書〉(To All Workers, Soldiers and Peasants!)，並根據列寧的推薦成為人民教育委員。
- 1918年 在全俄無產階級文化教育組織第一次代表會議以〈無產階級和藝術〉為題進行報告。
- 1919年 發表〈再談“無產階級文化派”和蘇維埃的文化工作〉、〈無產階級美學原則〉等文章。

- 1920 年 出席全俄無產階級文化協會的代表大會，但由於沒有反擊關於文化協會企圖脫離黨控制的要求，就此受到列寧的批評。
- 1921 年 〈出版自由與革命〉發表。
- 1923 年 於莫斯科大學以〈藝社及其最新形式〉為題進行報告。
- 1929 年 結束教育人民委員一職，擔任蘇聯中央學術委員會主席。
- 1930 年 成為蘇聯科學院士，發表〈論經典遺產〉、〈藝術始終的社會學因素和病理學因素〉、〈西歐藝術理論中的新潮流和馬克思主義〉等報告。
- 1933 年 於蘇聯作家協會籌備委員會第二次全體會議上作〈蘇聯繼續創作的道路和任務〉的報告，後改名為〈社會主義寫實主義〉。同年並指派為蘇聯駐西班牙大使，年末於赴任途中因病去世於法國，享年 58 歲。

