

論繪畫中的 典型問題

戈·涅陀希文等著



朝花美術出版社

論繪畫中的 典型問題

戈·涅陀希文等著

楊 成 寅等譯

朝花美術出版社

一九五四年·北京

出版說明

本書包括兩篇論文：「論繪畫中的典型問題」（原文載於蘇聯「藝術」雜誌一九五三年第一號）、「論繪畫中的主要問題」（原文載於蘇聯「火星」雜誌一九五二年第四十九號，譯文載於「文藝報」一九五三年第六號）。在前一篇論文中，作者就繪畫這一特殊藝術形式及藝術形象的特性，並結合具體作品，對典型問題作全面而深入的研究。後一篇論文也是結合具體作品來討論藝術形象的典型性。這兩篇論文對馬林科夫在聯共（布）第十九次代表大會上關於中央工作的總結報告中給典型所下的定義，都作了較深刻的闡發。

目 錄

論繪畫中的典型問題·····	戈·涅陀希文著	楊成寅譯·····	一—七
論繪畫中的主要問題·····	瓦·雅柯甫列夫著	殷逸校·····	完—五

論繪畫中的典型問題

戈·涅陀希文

馬林科夫同志在聯共（布）第十九次代表大會上關於中央工作的總結報告中，給典型下了一個極其深刻的、對於我們藝術的理論與實踐都是非常重要的定義：「……典型不僅是最常見的事物，而且是最充分、最尖銳地表現一定社會力量的本質的事物。依照馬克思列寧主義的了解，典型絕不是某種統計的平均數。典型性是與一定社會歷史現象的本質相一致的；它不僅僅是最普遍的、時常發生的和平常的現象。有意識的誇張和突出地刻劃一個形象並不排斥典型性，而是更加充分地發掘它和強調它。典型是黨性在現實主義藝術中的表現的基本範圍。典型問題任何時候都是一個政治性的問題。」

這個出色的定義是馬克思列寧主義經典學者關於藝術中的現實主義的學說，特別是恩格斯關於現實主義是除了細節的真實性之外還要表現出典型環境中的典型性格的經典公式的進一步發展。

根據恩格斯的定義，首先必須肯定：現實主義的準則並不是這種或另一種表現手段的總和，而是一種反映和揭露現實的方法。其次，這個原理必須和另一點相關聯，即必須和現實主義藝術中傾向性的性質與本質相關聯。大家都知道，恩格斯認為，傾向不應當是從外面拿來加進作品裏的東西，它應當從作品的內部流露出來〔註一〕，它應當產生於所描寫的事件和事實的最本質的地方。

生活的真實與思想性並不是藝術上的兩個不同的、彼此不互相依賴的兩個方面。有人認為，一個藝術家，一方面要正確地表現生活，另一方面還要把這種或另一種思想灌輸到自己的作品中去。這種想法是不對的。正是由於這種設想，才會產生那種恩格斯早就警告過的表面的傾向性，而直到現在，在我們許多繪畫作品中還沒有把它根除淨盡。還有這種情形，一個藝術家不能從描寫生活本身表現出真正正確的思想，因而設法改善局面，用某種表面造形的註解的辦法，補充他那已成灰色的現實複製品，以便使人能夠「看出」繪畫的主題。在這類繪畫中，事實上不會有能够激發觀衆的偉大思想，必然也不能夠有真實的表現，因為不闡明所發生事件的思想本質，就不可能稱為真正的現實主義，這種藝術只不過是抓了一點現象的皮毛罷了。

在深刻的現實主義藝術作品中，作品的思想內容和表現的真實性是不能分開的。試分一分，在「不期而至」、「近衛兵臨刑的早晨」、「一個農民的葬禮」、「少校求婚」等作品中，「真實性」從哪裏結束，而「傾向性」又從哪裏開始呢？

藝術的思想性並不是爲補充藝術家再現的事實的註解。它存在於這些事實的本質中，存在於事實的選擇和處理中。

展開在藝術家面前的生活的具體表現，是無限多樣的。渴望深刻地認識和揭露現實的藝術家的任務，就是要理解這種事實的巨流，找出主要的、根本的和本質的東西。從生活所提出的實踐任務出發，現實主義的藝術家應當把自己的注意力集中到最重要的、必須解決的種種生活問題上去。不從生活的要求出發，而從憑空臆造的虛偽理論的公式出發，就會使藝術家的多方面的興趣爲矯揉造作的、教條式的東西所限制。這永遠會損害創造有價值的和優秀的藝術作品的基礎。

像不僅給戲劇、電影和文學，而且給造型藝術也帶來了不少危害的臭名遠揚的「無衝突」論，事實上，使許多藝術家不去真正地觀察生活，因而不能多方面地深刻地表現生活。「無衝突」論這樣就削弱了藝術的實際力量，使藝術不由自主地脫離了我們現實中的各種迫切問題。

提出一個問題就可以把這一點弄明白。如果我們的藝術不能堅決地和我們生活中還存在的壞事作鬥爭，如果它不能揭發阻礙我們向共產主義前進的虛偽的人，如果它不能揭露我們發展中必須克服的矛盾和衝突，試問它能不能夠用一切必要的力量去完成自己的社會教育作用呢？當然不能。這就是悄悄地把空洞的（同時也是不正確的）公式塞給我們藝術家的「無衝突」論的壞處。我們的藝術家應當大胆地把注意力集中到沸騰着的、多方面的、複雜的和矛盾的生活上去，指出所發生事件的本質，幫助我們人民在鬥爭中爭取共產主義的到來。蘇斯洛夫在第十九次黨代表大

會上的發言中講道：「在我們文學和藝術家中間相當流傳的所謂『無衝突』論，是一個很大的錯誤，而且是和馬克思列寧主義背道而馳的；它使我們的文學和藝術遭受了損失，使它們脫離反對資產階級思想殘餘和影響的積極鬥爭，脫離反對阻礙蘇維埃人向共產主義推進的一切舊的、腐朽的東西的積極鬥爭。」〔註二〕

這個惡劣的理論在造形藝術方面的影響是：使藝術家不敢再表現許多實際生活中的衝突，而往往把我們的現實表現得內容空洞，甜得像蜜。

不過，我們覺得，如果認為在造形藝術中必須而且一定要像在戲劇創作中那樣直接地再現衝突，那是錯誤的。從一種藝術形式中，機械地把特定的原理搬到另一種藝術形式中去，那是很不適當的。戲劇的基本原則是表現這種或另一種生活的衝突，表現衝突的進程和結果；戲劇藝術的意義就在這裏。對於繪畫來說，這種表現生活衝突的方式，就不能認為在任何情況下都是一定的了。有這樣的造形藝術形式，在這種形式中，直接表現衝突或許不是慣例，而是例外，也許根本是不可能的，如肖像、風景、特別是靜物。我們說衝突，我們首先指的是表現進行着新與舊的鬥爭的社會生活中的衝突。然而在這裏，我們繪畫的實際工作證明，在畫中直接表現衝突，常常是不必要的。如雅勃隆斯卡婭的「糧食」和梅利尼柯夫的「在和平的土地上」，如列歇特尼柯夫的「他回來休假了」和莫查利斯基的「他們看到了斯大林」，以及約漢遜及其工作組的「列寧在青年團第三次代表大會上演說」和涅普林澤夫的「戰鬥後的休息」，都證明着這一點。如果不把衝

突這概念無限地擴張，一直擴張到失去衝突的特定定義的話，那末，所有這些作品的情節，就不能不認為是「無衝突」的了。

但這是不是說，「無衝突」論只是給戲劇、電影、劇院等方面帶來了危害，而且它在這些方面已經受到了批評，但是對於造形藝術就沒有關係呢？

一點也不是這個意思，這個「理論」對於繪畫的危害性也是十分明顯的，不過在繪畫上這個問題另具特殊的形式罷了。

在造形藝術中，問題並不在於一定要採取帶衝突性的題材。畫家甚至在表現衝突的時候，也常常不必要表現出像在戲劇中所能表現的那種衝突的發展。譬如，在戲劇中必然要表現的結局，在繪畫中往往只會意地表達。這是相當重要的。我們當然可以很清楚地想像出，約漢遜的「在老烏拉爾工廠裏」的衝突是怎樣處理的。大藝術家善於使我們從坐着的工人的憤怒，以及威風凜凜、受慣了人們奉承的廠主的破天荒第一次恐慌中領會到事件的結局，但將要展開的戲劇性的結局在畫上並沒有直接表現出來。

從這裏對於繪畫中表現衝突的方法可以得出什麼結論呢？既然在畫中往往不把衝突的結局直接表現出來，那末，藝術家就應當在繪畫的表現本身「注入人物的命運」。如果說在戲劇中，人物的性格首先是在動作中，在行為的繼續發展中表現的，那末，在造形藝術中，能表現的至多不過是行動的一瞬間。問題在於怎樣能使人從人物性格的描寫和地位中推測出畫家所預定的該人物

「將來」的行動。由於這一點是非常重要的，所以就要求在繪畫中表現出畫面上人物的性格，這種表現不僅要能令人滿意地向我們說明人物在當時情況下的行動，而且要能使人設想出入物的行動在事件的將來進程中正是這樣，而不會是別樣。

藝術家創造出一個使我們可以毫無錯誤地預知它的未來命運的形象，就等於不但是在反映衝突的某一環節，而且是在反映衝突的最後結果。列賓的「拒絕懺悔」中的革命家就是這樣表現的，蘇里柯夫的「女貴族莫洛卓娃」也是這樣表現的，格（人名——譯者）的「彼得大帝和阿列克塞」中的父與子同樣是這樣表現的。

我認為從這裏就可以作出更一般的結論。

根據以上所述，反映生活衝突的問題，在繪畫中是有它的特殊形式的。畫家不一定要直接表現出某種衝突，但是，我以為，他在表現某些人物的時候，不論在什麼情況下，都必須指出他們能够作些什麼。要表現一個先進的蘇維埃人時，不一定完全從他和某種人物、和落後的人物以及和敵人衝突的角度去表現。但畫家應當明確地表現出他在一定條件下，他（先進的蘇維埃人）能够和敵人等進行不調和的鬥爭，他決不會動搖，而且是必將勝利的。對於繪畫來說，這就是要「它能够而且必須發掘和表現普通人的高尚的精神品質和典型的、正面的特質，創造值得別人的模範和效倣對象的普通人的明朗的藝術形象」。〔註三〕

「無衝突」論不僅是通過在戲劇創作上我們所認識的方式侵入了繪畫中來，而且在繪畫中還

有它自己傳播的特殊方式，這就是認為我們生活的意義和詩篇已經是平安無事的妄誕古怪的想法。問題不在於不直接表現鬥爭，而在於沒有意識到生活即鬥爭；所以，在繪畫中表現能進行實際鬥爭的、在生活中有自己理想的、能戰勝一切困難的人，便被認為是不必要的了。

選擇現象，把它們內在的本質表現出來，善於從每一種觀察到的事實中汲取它的真正意義，這就是藝術家通向表現典型的道路。可見，畫家從生活中提取出來的是什麼現象，在提取出來的生活現象中理解到的和表現的又是什麼，就會顯明地暴露出他的立場觀點，他的思想意圖，他判斷事物的方法。一個藝術家的任務，按照車爾尼雪夫斯基的說法，就是要發表對生活現象的判決書。由此可見，一個藝術家在他周圍的生活中把什麼當作典型，以及在他所要描寫的生活現象裏到底找到什麼樣的典型，正是這些情況才立即暴露出他的傾向性，也就是他的黨性。

為什麼說，斷定只有最廣泛開展的、最常見的事物才是典型事物是有害的呢？首先是因為這種說法完全抹殺了揭露本質的問題，抹殺了揭露我們發展的原則——新事物、先進事物和舊事物、衰頹着的事物鬥爭的問題。新生的東西也許還剛剛產生，它還不是普遍的現象，難道這就有理由使藝術家拒絕觀察和歌頌這些新生活的新生萌芽嗎？從另一方面來看，舊的東西也許基本上已經被排擠了出去，縱然它一點也不能成為生活的統治形式，但它還存在着、阻礙着我們的前進，難道這就有理由使藝術家拒絕觀察和揭發還存在的舊東西的殘餘嗎？難道蘇聯藝術家就沒有

責任竭盡全力迫使垂死事物的死亡嗎？可見問題是瞭如指掌的。

由此可見，問題的實質並不在於統計學，而在於藝術家描繪事物時揭露了什麼，是不是成功地揭露了一定社會力量的本質。

這就是為什麼說典型問題不是一個數量的問題，而是一個質的問題的道理。問題不僅在於藝術家把自己的作品獻給誰，而且還在於他善於在描寫事物時揭露了些什麼內容。我們認為，這個意思還可以用另一句話來表現：典型是藝術揭露現象本質的特殊形式。科學表述的是在某種現象的總體中決定着它的存在的一般概念，而藝術家表現的則是能最充分和明確地暴露本質的典型、個別現象。

同時，還有一點也是很重要的：在一般的概念中，要除去個別現象的所有偶然的部份特性，但在典型中，則必須把這種特性保留下來。

大家都知道，藝術形象最重要的特徵是：一般只是通過個體而存在，本質要通過現象。一般的概念、觀念、思想，當它們被體現（要理解字的原意！）在個別現象的具體的可以感覺的形式中的時候，它們才算是「以形象的形式」介紹給我們。

這種形式，在各種不同的藝術中，是各不相同的，而且這種形式任何時候也不能包括現象屬性的總體。現象本身在實際現實中擁有無限多的特徵、屬性、特性等等，這些特徵、屬性、特性等等不以其不可能以其總體，以其所有無限多樣性包括到藝術形象中去，而且也沒有這個必

要，因為形象在每一種藝術形式中，都有只是藉物象的某些屬性的規定，激起人們對整個物象的瞭解的目的。

這樣看來，在繪畫中，物象只是通過它的為觀衆的感覺所易理解的性質的表現而存在。譬如，夜鶯的歌聲本身在繪畫中是不能直接表現出來的，雖然由於人們意識的極為錯綜複雜的聯想，可以依賴觀衆的感覺的一定選擇，引起有聲音的感覺。我們可以回憶一下列維坦的「晚鐘」。

爲了討探表達物象、現象的性情的特殊方法，正應當從分析藝術形象的各種特性着手。要特別細心領會這一點。

在實際現實中，存在的只是具體的個別的現象、事實、事件、物象。客觀上沒有「一般的」樹，「一般的」人，「一般的」海。存在的只有這棵樹，這個人，這個海。換句話說，一切觀念對於現象的關係都是第二性的，不過一切思想都包含有許多現象，揭露諸現象的本質。

但是，這並不是說，一般的概念純粹是什麼主觀的東西，無限多的現象會使人的思想陷於毫無限制的相對論。恰巧相反，人腦的抽象力量能穿透現象的外殼，能概括現象，因而也就能揭露實際規定着同類現象的內容的本質。如果一般的人是不存在的，而只有實際的人，那末，從這裏還不能作出結論：「人」的概念只是主觀的東西。這個概念說明許多人的實質，這個概念是觀察了許多人之後得來的，是抽象化了的。

由此可見，現象的本質是客觀的，但它只存在於現象中，而且要通過現象而表現出來。

對本質的認識，是從和許多個別的具體事實的接觸開始的。理性，它一離開這些現象的偶然因素，就可以用抽象化的方法求出本質。這是任何科學的原則，是一般人的認識的原則。「文藝復興」，這完全是一個文藝科學的客觀概念，它包含有多數個別藝術現象的本質，雖然事實上存在的只是這些具體現象本身，如馬察却和多那德羅、達·芬奇和拉斐爾、布拉曼德和薩索維諾的創作。

正因如此，一切認識都是由各種個別現象的生動直覺開始的。人們在實踐中，將遇到無數多的具體的事物和事實。人們在實踐中改造世界，作用於這些個別事物和事實，為自己的利益而改造它們。

現在我們來看一看這個問題的最重要的方面。這種世界的改造只是在人們對現象的內在本質有了認識時才有可能。（不然，人的活動就失去目的了！）我們必須注意，人的活動過程是在和各種實際的個別現象接觸時實現的。人的經驗的源泉正在這裏，一切認識也都是從這裏開始。感性的經驗、感性的實踐，這是基礎，更正確地說，是任何形態的對世界的理性認識的出發點。毛澤東稱之為「感性認識階段」。

毛澤東在他的出色的著作「實踐論」中寫道：「原來人在實踐過程中，開始只是看到過程中各個事物的現象方面，看到各個事物的片面，看到各個事物之間的外部聯繫。……這就叫做認識的感性階段，就是感覺和印象的階段。」（註）認識從對現實事物的、個別現象的感覺感受開

始，提高到理性的概括，提高到揭露現實本質的概念。如果概念和現實的實際情況相符合，它就能比直接印象更深刻地反映現實，因為這種概念具有「普遍的性格」。但人作用於現象、作用於外界個別事實的實踐本身，根據列寧的意見來看，是「高於（理論的）認識的，因為它不但有普遍的品格，而且還有直接現實性的品格」。（註五）

這個感覺經驗的「現實的直接性」，在這裏對於我們具有最重要的意義。如果一般的科學概念是要脫離個別事物和現象的為感覺容易理解的形式，那末，藝術形象和這些事物及現象則永遠要保持着密切的聯繫。

在地質學中，球體的概念是不依賴於某些特定球體的表象而存在的；在繪畫中，球體只是藉某種具體球形的物象的表現而提出來。「中世紀俄羅斯的專制農奴制度是依賴對人民的最殘酷的剝削和壓迫」，這個科學的概念是基於無數實際歷史事實的綜合。但是，如果我們理解和領會這個科學的概念時，就不一定要自己直接和這些個別的事實相接觸。但是，真正的藝術認識，一定要以具體的、該事實的、個別現象的形式向我們介紹出來，如拉船的拉繆夫，因修理工作而疲憊不堪的季候工人，用最大的力量拖沉重的大桶的小孩等等。這都是可以直接觀察的事物。

藝術所認識的生活現象的本質，在藝術形象中是以直接觀察所得的物象和為感覺經驗所易理解的物象而表現出來的。現實主義的藝術力求按照我們在現實實踐中所遇到的那樣物象、事實、現象來表現現實。

理論的（科學的）認識和藝術的把握世界的方法（馬克思稱之為藝術的實踐），在這裏就有一個最重要的區別。

這裏必須注意，如果以為在藝術中，觀念、一般的思想是藉某些具體現象而表現出來的，這就是不確切的。嚴格地說，這種問題的提法和黑格爾的唯心論說法一點也沒有區別。

其實，藝術的對象是生活，是實際的現實，它們構成藝術作品的內容。一個藝術家在表現生活的時候，就要揭露出生活的實質，就要暴露出它的「思想」。

在藝術作品中，擺在我們面前的是已經認識的現實，在作品裏（我們說的是現實主義的作品）揭露所描寫的事物的本質。一般地說，創造形象不是只通過部分就算反映一般，而是在部分中揭露一般。

這一點有非常實際的意義，因為，領會以上所指出的藝術形象的特性，我們就會相信，形象的具體的可以感覺的形式，不只是帶有什麼表現某種思想的作用。如果一般的概念只是機械地「體現」在某種現象的具體形式中，結果這種形象就成了一種符號，這只是「形象的思維」的形式的一種，而且並不是主要形式。

那末，按照我們的看法，雅勃隆斯卡婭在她的「糧食」中之所以能取得巨大成就的原因在什麼地方呢？可不可以把女藝術家的創作工作歸結到選擇適當的人物、構圖、色彩，而且這些因素已明顯地表現了原先所預定的作品的基本思想，如先進的蘇維埃人的愉快勞動的熱情詩篇？不，

這樣處理問題的方法，如果不是很壞的公式主義，也應該說是太簡單化了。在雅勃隆斯卡婭的畫中，不是些用手勢和姿態象徵某種思想的啞角色，也不是那些扮演「集體農莊女莊員」的枯燥無味的化裝女模特兒；有的只是在生活本身，在沸騰着的現實生活的波濤裏所看到的生龍活虎的人物。這種人物不僅是她看到的，而且是她從本質上，從生活的主要熱潮中所理解的人物。

由此可以得出結論：多方面地和深刻地直接觀察生活，是真正現實主義地表現現實的必要條件。

爲了深入觀察生活，藝術家應當研究它；藝術家首先必須善於觀察。所有偉大的現實主義藝術家的創作都是以觀察生活的能力見稱。達·芬奇和蘭勃朗、亞·依凡諾夫和費多托夫、杜米埃和科爾伯、列賓和蘇里柯夫，都是敏銳的觀察家，他們的素描特別證明着這一點。他們的素描所執行的任務是初步地把觀察所得固定起來，而絕不只是寫生的素描研究。芬奇在他的素描中從各個角度研究了世界；蘭勃朗的速寫以其驚人的準確性固定了天才畫家的敏銳印象和深刻的觀察；費多托夫的素描（他的速寫本）給我們留下了他的「冷靜觀察的智慧 and 對人心的悲痛的洞察」的成果；列賓的素描則明顯地顯示出偉大的巨匠具有着何等雄厚的觀察力量。

蘇聯畫家的許多作品成功的原因，大部分都是他們能够深刻地觀察了生活。如莫查利斯基的「他們看到了斯大林」或者如格里戈里葉夫的「球門手」這種兒童風俗畫，都全靠對生活的最敏銳的觀察。順便說說，最近出現的藝術家，一般來說，大部分都具有藝術的觀察力。格里戈里葉