

文藝理論譯叢

藝術形象

第二輯 第四種



新文藝出版社版

4
4

文 藝 理 論 譯 叢

藝 術 形 象

勒佐姆奈依著 侯華甫譯

新 文 藝 出 版 社

一九五七·上 海

藝 術 形 象

勒佐姆奈依著

侯 華 甫 譯

*

新 文 藝 出 版 社 出 版

(上海漢平路一五五號)

上海市書刊出版業營業許可證出登證登字

華文印刷局印刷 新華書店上海發行所總經售

*

開本 787×1092 1/32 印張 1 7/16 字數 29,000

一九五七年一月第一版

一九五七年一月第一次印刷

印數 1—12,000

統一書號：10078·1222

定價：一角五分



馬克思主義美學乃是美學思想發展的最高的、具有新性質的階段，它認為藝術內容就是根據一定的思想的審美的立場所反映出來的生活現實。然而關於藝術的客觀源泉的原理並不能闡明藝術的特徵。要知道，生活不僅是藝術的基礎和源泉，而且也是一切人的認識的基礎和源泉，特別是科學的基礎和源泉。藝術是否具有一種自己的特別的对象，也就是那些首先使藝術家感到興趣的生活方面呢？是，有的。

驟然看來，藝術家所描繪的東西是包羅萬象的：自然現象的一切美景，人們的悲歡心情，他們的內心世界，他們的活動、行為和鬥爭。但是不管怎樣，在藝術家感到興趣的豐富多采的生活中，依舊可以找到某種共同點和統一的地方。

不論藝術家怎樣描寫，但在他注意的中心中，總是少不了人以及他的事業、感情和思想。藝術首先是人的生活的反映，它多半是這個生活的圖畫。即便藝術家在描繪自然現象和事實時（例如：風景畫，靜物畫），他也会把它們看作是一種表達他對世界的看法和態度的方法的。

這樣一來，人便是藝術的主要對象了。但是，要知道人的生活和社會的發展並不僅僅使藝術家發生興趣。歷史學家，哲學家，人種學家，也就是各種社會科學的代表們，同樣把人的生活或社會的發展當作自己研究，人在其社會聯系和相互關

系方面的对象。藝術不僅天賦有自己的特別对象，而且也天賦有反映对象的特別方法。

請您回憶一下某一部這樣的藝術作品：它在您的心上留下了不可磨滅的印象，它使您考慮到生活的意義，生活的價值，生活中的美好與丑惡，它引導着您獲得偉大的思想和多方面的概括，于是在您的想像中就產生了具體的、一定的形象——蘇薩寧或葉甫蓋尼·奧涅金，列維丹^①的風景畫或列賓的油畫“伏爾加河上的樺夫”。為藝術家所再現的生活以及使他激動的思想和感情都在這些明顯的形象中表達了出來。藝術形象的個性和具體性就是形象的最鮮明、最特殊的標志。在反映生活的同時，藝術家不應脫離生活的完整性也不應忽略各個現象本身的個性化的特點。藝術家在力圖影響我們的智慧和我們的感情時，在表達某種激動他的東西和他的思想感情時，所使用的不是一系列的論證和理論原理，而是生活本身的具體的形象。

藝術家能夠為我們講述人的英雄主義，但他不應當以敘述抽象的道德方面的形式來進行講述的，而應當以敘述具體的主人公的形象來進行講述的，譬如：愛斯古里斯^②在他的悲劇中曾運用了神話中的普羅米修斯^③的形象；米開朗基羅^④在雕塑中曾引用了聖經上的關於大衛的故事；蘇維埃作家富

① 列維丹（1861—1900），俄羅斯優秀的現實主義畫家。

② 愛斯古里斯：古希臘偉大的詩人兼悲劇作家。

③ 普羅米修斯：希臘神話中的一個神。曾因盜用天火，得罪天庭，而受到極其殘酷的處分。

④ 米開朗基羅：意大利天才雕刻家、畫家、建築學家和詩人。

曼諾夫运用了现实的生活材料，他在夏伯陽的形象中揭示了新歷史时代的人的英雄主义。

藝術家能够歌頌爱情，但仍然不是抽象地來确定它的实質，而是創造生动的、具有个性的形象：例如莎士比亞所創造的永远美好的形象——罗密欧和朱丽叶；例如各个时代、各个民族的詩人所創作的詩篇中的那些抒情的主人公的形象，以及其他等等。

藝術家在他自己的作品中揭示苏維埃时代的人的精神面貌时，能够為我們描寫出苏維埃人的特征——勇敢。但是他在叙述千百万苏維埃人的勇敢时，不应拘泥于抽象的理論、而应当創造勇敢的苏維埃人們的“鮮明的”形象，这些苏維埃人在他的作品中应当表現得有血有肉，有嚴整的个性，具有許多其他的特征，并且是極其个性化的特征，譬如，施里斯·波列伏依，他在描寫苏維埃人的勇敢时，創造了密烈西叶夫^①的动人的形象。長篇小說“远离莫斯科的地方”的作者阿扎耶夫在描述苏維埃人的勇敢时，仿佛使我們看到了真实的人：巴特曼諾夫，別里捷，柯甫少夫。这些人的具体形象使我們了解了苏維埃人的勇敢以及他們那高貴的道德品質。

藝術形象是生活的特殊的概括

藝術形象究竟是什么呢？它是不是生活以及生活的形式的單純而机械的再現呢？不，不是。真正的藝術与消極而照相似地再現生活的个别形式毫無共同之点，因此它的目的决

① 密烈西叶夫是“真正的人”中的主人公。

不是生活的單純的抄襲。唯有當藝術家在自己的意識和想像中創造性地對現實的材料加以概括和加工，並表現出生活現象的意義，提出對生活現象的正確的認識時，才有藝術可言。

因此，在進一步敘述以前，讓我們研究一下，所謂正確的認識生活應該作何理解。馬克思主義的認識論說明了這個問題。

根據這個理論，我們要指出，在生活現象的直接感覺中，生活現象的實質並非一下子就能知曉的。觀察着樹木的時候，我們看不出它的生長。我們的感覺總認為太陽繞着地球旋轉，但要知道實際上却並非如此。對一個人的首次印象還不能使我們洞悉他是什麼樣的人，是壞人呢還是英雄，還是某一個階級的代表以及其他等等。

人僅能借助於抽象的思維來揭示現象的實質，揭示那作為現象基礎的規律性。思維並不是直接地來反映生活的，而是撇開那對現象來說是非本質的特徵，借助於概括最本質的特徵、特性和屬性來反映生活的。因此，思維在抽象的概念中反映客觀世界要比在感覺的直觀中來得更為深刻，更為真實，更為圓滿。任何一個概念在某種程度上來說是假設的，它的真實性，也就是是否符合於生活，是需要以實踐來証實的。

高爾基指出，藝術形象也可以稱為藝術家對自己所描繪的事物的意義的假設。在揭示生活的真實時，形象絕不應該是生活現象的表面的絲毫不差的复制品。個別的人在生活中要比文學作品所描寫的和油畫所描繪的來得更加豐富多采。但是，藝術家只要選出某些為他所理解的人的生活的一些方面，他就能夠給我們解釋那些我們自己無法看到的本質的特

征了。

因此，藝術形象不是生活的抄襲，而是由藝術家的意識所提煉出來的那些生活方面的概括。這些生活方面根據藝術家的見解（假想）極為完備地，全面地闡明了生活的實質。但是，在選出生活現象的一些個別方面時，藝術家竭力使這些方面在一個形象中達到有機的結合。要是沒有生活描寫的誇張和擴大，那就不可能有這樣的綜合。

例如，如果藝術家接受了表現一個人的性格的任務，那他就不應該力求從後者的複雜的精神面貌中選出一些特征來，這些特征在他看來是最能夠完備地表現這個性格的。然而他不能夠局限於把性格的這些特征簡單化地搬用到自己的作品中去，因為它們如果脫離開其他的生活特征，那它們馬上就會黯然失色而變得模糊不清，只有當性格的特征跟其他的生活特征結合在一起時，才能形成個人的精神面貌。藝術家誇大着它們，仿佛從而彌補着那些由於撇開許多次要的、非本質的普通性格的方面而產生的“空虛”。此外，藝術家竭力使形象具有有機的完整性和生命力。在這個過程中，藝術家有可能通過作品的生活的結構，並借助於特殊的選擇和組織材料的方法來表達自己對被描寫的事物的態度。

當生活現象的確實性有了偏差，並出現了異乎尋常的外貌時，在藝術形象創造過程中的誇張，有時候就會表現得特別的強烈。這種情況在童話中，在充滿了英勇和理想的作品中，漫畫和怪誕畫^①中是常見的。讓我們試舉一例：約杜施卡·

^① 怪誕畫(grotesque)起源於法國，系漫畫的一種，所畫的人、景都怪誕異常。

哥略夫里奧夫的令人難忘的諷刺的形象。薩爾蒂柯夫—謝德林^①在這個形象中天才地概括了俄羅斯的封建農奴制度的那些現象。他對這些現象是憎恨透頂的。約杜施卡是個假仁假義的偽君子，喪失了一切道德基礎的人，在他周圍籠罩着一種濃厚的氣氛：“不學無術，偏見和惱人的連篇空話”，他是個空談家，是逼死自己親生兒子的貪財奴和強盜，害死親兄弟的殺人犯，他使母親傾家蕩產，他還像“一塊散發着惡臭的、不斷往外流着濃血的潰瘍”，讀者看到的就是這麼個典型的形象。當然，要是認為在偉大的諷刺家所處的環境中，能碰見許許多多跟約杜施卡·哥略夫里奧夫完全相似的人，那就是過分天真的想法了。自由派的批評界在當時責難薩爾蒂柯夫—謝德林“誇張得不適當”和形容得過火是並非偶然的。儘管如此，作家在這個被誇張的形象中終究達到了生活真理的最高峰，從“道貌岸然的”、衣冠楚楚的擁護農奴制度的約杜施卡的臉上撕去了假面具，並且暴露了他們精神面貌的主要的特征。

要是沒有誇張和擴大的敘述，那末創造充滿英勇和理想的形象也是不可能的。我們可以回憶一下高爾基所創造的滿腔熱情的丹柯^②或他的著名童話“少女與死神”里的少女的形象。這些形象不是生活的單純的再現。形象外貌的鮮明和異乎尋常以及它們的極端的誇張並不意味着脫離真實，相反，卻達到了最圓滿的表現真實的目的。

但正在這一點上，唯心主義的美學企圖責難唯物主義者“不合乎邏輯”。它的代表們問道，假如真實必須以揭示對象

① 薩爾蒂柯夫—謝德林(1826—1889)，俄國偉大的諷刺作家。

② 丹柯是高爾基的“草原集”中“伊則吉爾老婆子”中的英雄。

的實質為前提，而藝術家却仿佛只跟現象和現象的個別形式發生關係的話，那又怎麼可以來談論藝術形象的真實呢？因此，他們說，談論藝術的真實性和思想性是沒有意思的。

真的，藝術形象就是真實反映生活的這個定義，是否能使人們只把它理解為作者思想的形象性的圖解呢？

不，不能，藝術形象是一系列生活事實以及藝術家的觀察和學識的特殊的概括。這種概括揭示着生活的真實，並提出對生活的認識。

因此，現實主義藝術的敵人往往斷言，以闡明生活真實為目的的生活材料的選擇和概括，絕不是藝術創作所特有的，並斷言藝術家在一般的和具有特征的個別的生活事實中進行有意識的選擇是與藝術的本質相矛盾的，好像藝術是對美作直接領悟的一個領域似的。真是這樣嗎？藝術的實踐恰好證明不是這樣。

讓我們暫時撇開藝術家在創作過程中給自己規定的思想原則的創造程序的那些課題不談，而只就創造形象的“單純的技術程序”進行探討。我們將看到，藝術家僅僅為概括生活的某些方面而選擇的事實本身，就已經得取決於以該種樣式的手法——文學、音樂、戲劇等等所創造的藝術形象的特點。

例如，在所謂空間藝術（繪畫，水墨畫，雕刻，建築）中藝術家僅僅能描寫一個時間的現象。因此，雕刻家或畫家在圖像或複雜的作品中並不在乎事件發展的前後經歷或被描寫的那個人的生平。他們只選擇符合於自己課題的那一個時間。即使在這時，他們依舊得放過對象的許多無法明顯表達出來的特性或特點。譬如拿充滿了活力和緊張的神情的柴柯夫的雕

刻——“足球隊員”來作例子(它安置在特列梯雅科夫画廊的入口处)。兩個在爭奪足球時的年青人的猛烈的動作的形象，不能不使看到這座雕刻品的人為之感動。我們仿佛剛剛看見他們怎樣向足球沖去，而馬上就將看到爭奪場面的進一步的發展。同時，這個影響的獲得並沒破壞雕刻藝術的規則，恰恰相反，它的獲得是由于巧妙地運用了這些規則，特別是由于準確地選擇了一個最能傳情的、給人印象最深的时间的緣故。

與空間藝術不同，電影，文學，戲劇和音樂都是在運動和發展中揭示形象的。雖然形象是通過一定時間的行動表現出來的，但形象的揭示不但沒有限制，而且还允許藝術家撇開形象中所反映的生活底以往和以後的階段。譬如，要打算用演劇藝術的手段來講述一個人的一生是可笑的。要想實現類似這樣的荒謬的計劃就需要請觀眾在戲院里坐上許多年。即使這樣，觀眾仍然不能看到主人公的大部分生活和他最複雜的內心世界。但是，現實主義的戲劇在正確地選擇行動的基礎之上能夠表現出也確實表現出了一個人的主要的問題。當我們理解了舞台上的形象時，我們就會知道主人公的過去和現在，以及他們的命運，性格和思想。並覺得生活本身所能告訴我們的也並不比這短短的戲劇要來得多。別林斯基曾指出過藝術的這個特征。他寫道，性格的藝術描寫就在於：假如一位有高度創作才能的作家把人物在一定時間內的性格告訴了您的話，那您自己就已經能夠將其全部生活的前前後後都講述出來了。這就叫做性格的藝術描寫。

總之，按照藝術的本性，藝術家是不可以鏡子似地、機械而原封不動地再現生活現象和生活過程的詳情細節的。在創

造形象時，藝術家選擇的是該種藝術樣式所能够描寫的生活方面。但是应当立刻說明，類似的選擇和概括的本身并不能產生真實的藝術形象。要知道，藝術家一旦歪曲了生活的真正意義，他就必然會把注意力只集中在生活的某一些方面，而忽略其他的一些方面。總而言之，藝術家不能捏造絕對非真實的事物，因為他的想像在某種程度上來說總是以現實為依據的，並利用着現實的形式和規律性。

馬克思主義的美學教導我們，創造性想像的任何產物，甚至是最虛妄的產物的真正源泉也都在于人們的社會實踐。“在人們頭腦中即便是模糊不清的構成——也是人類物質生活過程的必然的升華（產物），而這種過程是根據經驗來確定的，並且跟物質前提有着聯繫。”^①

驟然看來，許多由人的創造性的想像創造出來的形象離開生活真實很遠，但不管有多麼遠，在形象中必須反映真實的世界：反映世界的不僅僅是現實主義藝術的形象，而且是想像的和虛幻的形象。

最幻想的藝術形象是藝術家僅根據那些在實踐過程中被他所領會的客觀世界的特性和方面想像出來的。而在這些最幻想的藝術形象中，首先反映的是大自然的神秘力量，而後才是與人們格格不入的敵對的社會勢力。在印度佛教的廟宇和石窟里，那些有許多手、頭和腳，體現神仙的無比萬能的雕塑（婆羅門諸神的雕塑：創造神或者聰明神迦涅什神等等）就是這樣的，同樣的還有象徵邪惡的形象：中國古代的水墨畫上的

① 引自“馬克思、恩格斯全集”第四卷，第十七頁。

龍^①，希臘神話里的复仇女神，俄羅斯民間傳說中的栖于山間的毒蛇、吸血鬼、幽靈和妖女以及許多民族相傳已久的一大群幻想的形象。

民間幻想作品中的這些形象的外表和形式的處理是憑借接合來實現的，也就是在想像中把一個現實現象的部分或一定的特性跟其他的合併起來。正是根據幻想作品的這個特點的分析，萊奧納多·達·芬奇^②給藝術家提出了一個眾所周知的忠告：“……如果您想使虛構的動物變成天然的，假定說是蛇吧，那你就得拿牧羊犬的或獵犬的頭來當蛇的頭，就得把貓的眼睛，貓頭鷹的耳朵，快腿獵犬的鼻子，獅子的眉毛，老公雞的鬚角和烏龜的脖頸接到蛇的身上”。

不以現實為基礎的幻想作品是沒有的。不管藝術家的想像離開現實有多麼遠，而想像的基礎永遠恰恰是這個現實。

這個原理不僅與幻想的藝術形象有關，而且與那些認為把藝術跟“日常生活”也就是跟生活真實區別開來是藝術最高目的的藝術家們所創造的形象有關。在創造“純藝術”的作品時，他們不可能想像出現實世界中所不存在的任何事物。這一點老早已有車爾尼雪夫斯基指出過，他斷言，人不可能想像出比他在周圍世界中所碰見的和以前所理解的更高尚、更美好的事物來。他以無情的諷刺嘲笑了無謂而荒謬的幻想，它“創造”了存在着天使和極樂女神的天國……這些神却具有

① 龍在我國的傳說中系飛黃騰達的象徵，而非邪惡之象徵，此處顯是作者之誤。

② 萊奧納多·達·芬奇（1452—1519），文藝復興時代的意大利偉大的畫家。

真人的不可缺少的特征。他說道：“我們決不可能撇開真人的十分普通的特征，來想像這些極樂女神，天使和神仙。儘管我們可以一次又一次地對自己的想像說：‘給我描寫些比人更美好的東西吧！’但想像仍然還是給我們描寫出了人，而且也只能描寫出人，雖然它誇張地說，所想像的不是人，而是某種比人更美好的生物。……”

因此，每一個形象，或是真實的或是虛假的，都是在藝術家概括生活材料，概括他的有關現實的印象，概念和知識的基礎上產生的。這些概念和知識是藝術家創造性想像的基礎。然而，如果說藝術家僅僅概括生活，那這就等於什麼也沒有說，或者是說的非常不夠。由於藝術家向來對被描寫的事物有所理解，並適當地概括着生活材料，所以他所創造的形象或多或少是真實的，否則就干脆是虛假的。因此，如要理解藝術形象的特點，首先必須指出，藝術家應當怎樣概括，應當概括什麼。

印度的一則描寫一頭大象和四個瞎子的含有哲理的寓言，幫助我們闡明了一個原理，那就是任何生活的概括並非都是真實的。寓言的內容是這樣的：

“四個瞎子在大道上漫步走着。迎着他們走來了一頭大象。

“‘讓開路，大象走過來了！’過路人向瞎子們喊着。

“好奇打動了瞎子們的心。

“‘大象，它是什麼樣的？’他們問道。‘讓咱們瞧瞧吧！’

“過路人當時便懇請趕象的，說道：

“‘讓大象站住一會兒。瞧，這些瞎子想知道它是什麼樣

的哩。’

“赶象的把大象喝住了，于是乎四个瞎子都开始摸索起大象來。一个人的手碰到了象鼻子，另一个——象腿，第三个——肚皮，而第四个——尾巴。

“不一会他們摸过了大象，于是赶象的便繼續赶着大象向前走去。

“这时候，过路人向瞎子們問道：

“‘喂，現在可知道大象——它是什么样子的了吧？’

“‘是的，咱們知道了！’他們回答着。

“‘那末究竟是什么样的呢？’

“那个摸过象鼻子的瞎子回答道：

“‘它像一条粗粗的蠕成了圈的大蛇。’

“那个摸过象腿的瞎子說道：

“‘不，你錯了！它像一根柱子。’

“那个摸过象肚皮的瞎子說道：

“‘你們倆都說得不对！大象像个盛水的大桶。’

“而那个摸过尾巴的瞎子声明道：

“‘你們大家都錯了。它根本不像你們所講的那样。大象像船上的一根鰲鏈。’

“这四个瞎子自己就这样錯了，而且还互相欺騙着。但要知道，他們每个人講的都是真話。誰知道多少，誰就說了多少。”

有的时候在藝術中也正是如此，在那里也有这样的瞎子。他們就是形式主義者和自然主義者。藝術具有各種概括的方法和對生活的態度。存在着真正的藝術方法，也就是現實主義的方法。它的特点就在于：藝術家在其所描寫的事物中概括

主要的、典型的事物，也即是概括那些說明事物本質的東西。也存在着另一種反現實主義的方法，它們的實質是：藝術家在其所描寫的事物中概括次要的、非本質的方面。讓我們用下面的例證來說明這兩種方法的區別。

讓我們試想三位藝術家，他們描繪着同一個人的肖像。其中有一位認為藝術的目的就是揭示生活的真實。他選擇並確定描繪人的面貌的那些特征，即能最完備地把他身上主要的東西，他的性格揭示出來的那些特征。這便是現實主義的藝術家。

另一位藝術家局限於被描寫的事物的外表的類似，他認為描寫真實就是不加思索地把生活的表面現象毫不更改地攝取下來，並不需要有意識地、有理解性地選擇生活材料。但是他描寫不出生活的真實來。甚至在我們平時生活的實踐中，我們深信表面現象是不可靠的。局限於描寫外表的類似的藝術家便是自然主義者。

第三位藝術家認為藝術的目的就是賣弄表面形式，認為通過這些形式絕不能揭示出生活的意義。他利用人的面貌來當做自己作寫生探索的口實。對他來說，人跟樹墩子沒有什麼區別，因為他或它都只不過是為了在畫布上創造出形式、大小和色彩的源泉而已。儘管肖像上一只眼睛望着我們，而另一只眼卻望着阿爾查馬斯^①，只要看得出繪畫技藝的巧妙就行。在我們面前的這位藝術家就是形式主義者。

當然，我們把事物的真實情況講述得過於簡單了。藝術

^① 阿爾查馬斯：蘇聯高爾基省的一個城市，此處意指一只眼睛望着別的地方。

方法的特征是無比複雜的。然而反現實主義者的主要錯誤正是在於在描寫中概括次要的、非本質的(雖然是真實的)特征。

在藝術中自然主義者(以及形式主義者)宛如印度童話里的瞎子。他們的作品是虛假的，因為在作品中生活現象的真實意義未被揭示出來。至多他們也描寫了藝術形象的外表的真實，但他們所描寫的並非是高尚藝術的真正的藝術真實。

自然主義的藝術家為了力求描寫外表的真實，他能夠一年到頭地手執放大鏡坐在畫布前面，在肖像上仔細地描繪臉孔上的最不顯眼的皺紋，眼瞳的光芒，以及眼瞳中映顯出來的物體，也就是攝取人的真實的特征。但儘管如此，在他們創造的形象中依舊看不到像倫勃朗^①或賽洛夫^②用奔放的筆調所描繪出來的圖畫里的百分之一的生活真實，後者的圖畫在自己的概括方面達到了最大限度的逼真，因為在這些圖畫中揭示了被描繪的人物的精神面貌，而這種精神面貌在不加思索而單純摹仿人物的外表的情況下是不可能獲得的。

石膏臉型能夠精確地顯示臉孔的逼真的外表，但僅此而已，而現實主義的雕刻家的雕刻刀則能夠讓人們看到被描寫的人的性格特點，並揭示出他的精神面貌，關於這一點巴爾扎克曾經非常正確地寫道：“藝術的任務不是在於抄襲自然，而是在於表現自然……要不然，雕刻家只要把石膏敷在女人身上並取下模型，就可算是完成了他的作品。怎麼樣！不妨試試看，從自己愛人手上取下石膏模型，然後把它放在眼前，那

① 倫勃朗(1603—1669)，荷蘭偉大的畫家。

② 賽洛夫(1863—1911)，俄羅斯卓越的畫家。