

文藝理論學習小叢書

蘇聯主題畫中的衝突問題

第七輯之十

新文藝出版社

蘇聯主題畫中的衝突問題

波里施楚克著 王燕浪譯

*

新 文 藝 出 版 社

一九五五·上 海

大家知道，對立的鬥爭，新與舊的東西之間、垂死與新生的東西之間的鬥爭總是發展過程中的內在實質。真正的現實主義的作品（不論是悲劇或喜劇，不論是長篇小說或中篇小說，不論是主題畫）都在某種程度上幫助我們理解存在於生活中的矛盾，因為生活是它底內容。

蘇聯畫家比之往昔的寫實主義者在認識社會發展法則方面佔有極大的優勢，這使他們能以藝術手法來更深刻地反映現實。社會主義藝術活動家掌握唯一的、科學的世界觀——辯證唯物論，——研究關於自然和社會發展法則的馬克思列寧主義的科學，這就幫助他們在生活底革命發展中真實地反映生活，幫助他們明確主要的趨勢，並指出新戰勝舊的道路。

什麼叫做真實地反映生活？這就是全面地表現生活，表現生活底全部複雜性。這也是敢於揭露生活底衝突，而且這些衝突不是偶然的，毫不明確的，而是主要的，最最本質的。

但是這裏不能夠忽視一般造型藝術，特別是主題畫底特徵問題。即使在不包含戲劇性衝突的情況下，一幅繪畫作品也能夠真實地表現出現實底一定方面，而在戲劇裏，則衝突總是存

在的。大家知道不少優秀的繪畫，其中是沒有衝突的，例如T·耶勃朗施卡雅底『糧食』和『春天』，C·楚依柯夫底『蘇維埃吉爾吉斯少女』，C·葛黎高爾葉夫底『接受共青團員』等。所有這些畫深刻地反映了我們社會主義的現實，指出了蘇維埃政權本身帶來的人們生活中的那種新的事物。

主題畫不同於文學作品和戲劇創作，它在直接反映衝突方面具有更大的限制性。譬如說，在長篇小說、戲劇或者在影片中可以用比較長的時間表現各種人物個性底發展——作家得指出，在各種敵對力量衝突之前發生了什麼，這衝突本身又是怎樣發生的，最後，衝突的結果是怎樣的，——而在繪畫中畫家的任務則是將一切表現於統一的瞬間。

所以對於繪畫來說，由於它底特性，往往不一定要直接反映衝突。畫家有權利以新的戰勝舊的形式來表現衝突底結果，或者表現人們在走向勝利的道路上必須克服的那些困難，或者表現那些受到畫家批評和嘲笑的反面現象。這時，觀眾底被作品所喚起的聯想就起着極大的作用。這些聯想應該幫助觀眾合乎邏輯地去理解形象或者事件。

重要的就是：使畫在生動的結構中包含着運動、發展的可能性，要使人們着了這幅畫，就可以想像表現在畫面上的一瞬之前及隨着這一瞬以後所發生的情景。在繪畫中，表現生活矛盾的可能性比起僅僅描寫對立方面的直接衝突要寬廣得多。有時鬥爭本身並不表現在畫裏，但

是人們能够感覺到它，它是隱含在畫裏的。

但並不是任何作品可以引起一定聯想的，祇有那些描繪典型環境中的典型性格，那些鮮明而深刻地揭露人們心理的作品，才會引起人們底聯想。例如，C·楚依柯夫能够在一個形象裏揭露各種現實底本質。他底畫『馬德拉斯的一個婦女』就證明了這一點。這個畏葸地請求施捨的憔悴的年輕婦女使我們想起在印度和在其他資本主義國家內好幾百萬同樣忍受着貧困和飢餓的不幸的人們。畫家指出了資本主義底矛盾一定會造成這樣的結果。

我們拿Ю·涅普林采夫底油畫『戰鬥後的休息』爲例，這裏就沒有直接描繪任何的衝突。這裏表現的是戰士們停留在樹林裏休息的和平場面。但是畫裏的一切都說明了剛才的戰鬥：在遠處可看見坦克車，偵察兵還來不及卸去自己偽裝的白套衫，一個戰士底頭上戴着鋼盔，有些戰士底手上拿着自動步槍。從那些被共同的利益、共同的目的緊密地團結起來、準備爲祖國犧牲同時感覺到自己力量的蘇聯戰士們的樂觀情緒上，從他們優美的道德面貌上，觀衆可以想像得出他們是怎樣英勇地戰鬥的，領會得出剛才進行的戰鬥是以勝利結束的。

Б·約干松和爲他領導底青年美術小組所創作的畫『列寧在第三次共青團代表大會上的演說』也同樣引起十分明確的概念。畫家真實地再現了代表大會底歷史背景，同時表現了當時爲了年輕的蘇維埃共和國底生存而進行緊張的階級鬥爭底時代特性。畫中的一切給我們說

明了我國當時的困難——寒冷而又沒生火的禮堂（許多共青團員穿着短皮襖和軍大衣），暗淡的光綫，臨時安放起來的傢具（普通的木板凳跟柔適的安樂椅並列着）；共青團員底服裝也說明了這一點，從這些服裝上，可以看出：他們許多人是從國內戰爭的前綫上回來的。於是在觀衆的想像裏便浮現出整個情景，觀衆能够清楚地想像大會前發生些什麼和大會後將發生些什麼：這些英勇奮發的、被自己的領袖和導師底演說所鼓舞起來的、絕對忠實於革命事業的共青團員們，將如何奮不顧身地在各種艱困的戰鬥中保衛自己底權利——學習和積極地建設新的幸福的生活。

因此，我們知道：畫家可以真實地反映生活而不直接地表現生活底衝突。

但是，在估計到繪畫中的這一特點時，我們也不應該忘記：表現對立方面的直接衝突，表現生活中所發生的鬥爭的那些作品能够最完滿、最鮮明而且最有效地反映現實的本質方面和存在於現實中的矛盾。俄羅斯古典藝術和蘇維埃藝術許多優秀作品底經驗表明：這些作品是在敢於反映生活底矛盾和尖銳的衝突的基礎上構成的。只要回憶一下蘇里柯夫底油畫和列賓底那些畫，像『拒絕懺悔』、『宣傳者被捕』，Б·約干松底油畫『在舊時的烏拉爾工廠裏』和『審問共產黨員』以及其他的畫，就足够證明這一點了。

在繪畫中表現衝突的問題——這其實就是戲劇性的動作、主題的問題。

在生活裏找到某種真實地存在着的衝突，然後機械地把它搬到油畫上去，這樣做是不夠的。在表現衝突的時候，畫家不能夠止於簡單地陳述事實而已，畫家應該在這衝突中表現出：它要導致怎樣的結果，並指出發展的趨向。堅持黨性立場的現實主義的畫家，不是單純地描繪正面與反面底現象，而是熱情地堅持自己底理想，疾惡如仇地揭露一切腐朽的、垂死的東西，表現出社會上鬥爭力量真實的對比關係來，並肯定進步的、新的、正在成長的事物對舊的、衰亡的事物的優越性和不可戰勝的力量，從而幫助觀眾去領悟這個典型的矛盾的意義，領悟它的內在的本質。

但是爲了合乎所有這些要求，必須要有深刻的生活知識和熟練的技法，必須善於創造鮮明的性格，善於在構圖中，在作品題材的安排中突出典型的東西來，善於使構圖服從於主題思想，以統一的、協調的動作來體現出主題思想來。

Б·約干松著名的歷史油畫『在舊時的烏拉爾工廠裏』和『審問共產黨員』是描繪衝突底經典範例。第一幅畫是以廠主——剝削者跟反抗的工人底尖銳衝突爲基礎的。作品底主題思想，正如畫家自己對它所下的定義一樣：『是用真實底具體形象表現了資本主義剝削的殘酷現象，同時表現了那些還是在前一世紀與資本家作鬥爭的人們。』Б·約干松底全部表現手法服從了這個明確的主題思想。

在這幅畫底有力的構圖中，可以感覺到那種緊張性和鬥爭性。面容、姿態、手勢底豐富表情幫助了構思的開展。在廠主底面部上，可以看出他對於不屈的工人的敵視和仇恨底表情，同時也顯露了他們對工人們恐懼的狀態。在這位青年工人勇敢地注視着廠主的忿怒目光中，可以感覺到尖銳的階級仇恨、鄙視和威脅底力量。這位意識到自己歷史底正義性的工人的形象是光輝燦爛的。艱苦的勞動並沒有摧毀他，也沒有打消他對自由和幸福的渴望。在他整個面部上鮮明地表現出了他底自尊心、高傲、內在底高貴品質和堅貞不屈的意志，以及爲正義事業而準備戰鬥的決心。這樣，B·約干松用有意識的誇張的方法塑造了工人底典型的、真正英雄的形象。

畫家其實已在這兩個形象中揭開了前一世紀階級鬥爭底主題。我們在這個工人底身上看到了作爲未來的主人翁的那個階級底代表者，我們也在這個廠主底身上看到了那個必遭滅亡的階級底代表者。

圖畫色彩的處理，和以對照爲基礎的構圖一樣，幫助了構思的開展。光明面和陰暗面的鬥爭加強了被描寫的事件底緊張性。

B·約干松底另一幅畫『審問共產黨員』也充滿着深刻的戲劇性，它揭開了共產黨員和在司令部裏審訊共產黨員的白衛軍之間的衝突。

這些共產黨員底形象充滿着英勇、沉着的氣概，和內在底力量，他們知道死亡在等待他們，但這不能嚇唬他們，因為他們堅信自己事業底最後勝利，真理的必然勝利。畫家用另外一種方式表現了敵入底身姿。雖然在當時好像敵人方面佔着優勢——他們能够殺害這些被俘的共產黨員，——但是歷史注定了他們底滅亡。正因為如此，在白衛軍裏籠罩着驚惶失措的陰影。

在構圖本身中也就表現了共產黨員對敵人的優勢。約干松這樣解釋了這幅畫底構思：『這些共產黨員，儘管他們做了俘虜，却仍舊堅決進攻着，而白黨們却被逼處於角隅。』實際上，這些共產黨員底英姿處於畫的中心地位，而且他們表現了沉着矜持的態度，這就強調出了他們堅定的信仰和力量。跟他們相對的是白衛軍底手勢和姿態，這些手勢和姿態證明了他們內心的驚惶不安。

就這方面來看，那個坐在安樂椅上背朝觀衆的肥頭胖腦的上校底形象被描繪得特別淋漓盡緻。他底整個姿態，尤其是用右手從袋裏掏出左輪手槍的姿勢，說明了他因沒法打破這些共產黨員的矜持緘默而惱羞成怒，同時也說明了他的卑怯，和對於受懲罰的畏懼。在我們面前出現的是十分成功的藝術形象。這個上校底表情過程是清楚的，雖然畫家甚至並沒有畫出他底面孔。從這裏我們可以明瞭姿態和手勢底生動的描繪在表現衝突時具有多麼重大的意義。

講到衝突底直接表現，不應忽視的是：被作品所喚起的一定的聯想在這裏也起着重大的作

用，藉助這種聯想，觀衆用自己的想像力來補充被描繪的內容，想像出畫面所表現的時刻之前發生些什麼，以及隨着這時刻之後將發生些什麼。可以引庫克雷尼克塞底畫『末日』作爲例子，畫裏表現了狼狽、驚恐、臨死猶圖最後掙扎的德國法西斯底匪巢。何以引起這樣的狼狽，——從敵人的恐怖狀態上，從牆壁上東倒西歪的畫框上，從失去了正常的電燈光照明的狀態上，從無濟於事而垂掛着的電話聽筒上（表明電話機已被破壞），觀衆可以推測出來。整幅圖畫證明了紅軍戰無不勝的進攻，紅軍已經非常接近了，並且由於爆炸而震撼了獨裁頭子希特勒底深窟。這樣，畫家沒有直接描繪出紅軍戰士，而能够更深一層地通過法西斯匪軍底感受反襯出紅軍底光輝勝利、進步力量壓倒反動力量的勝利。

在主題畫裏，細節的選擇是非常重要的，細節不應該有獨立自存的意義，而祇是幫助構思的開展而已。例如，『末日』這幅畫裏的所有一切細節都是有價值的，沒有一處細節是多餘的。翻倒了的椅子，散亂在地板上的公文紙張，塞滿着物件的手提箱，都說明了希特勒大本營裏不及鼠竄的僕從們火急倉皇地準備逃跑的情形。桌上這些酒瓶、玻璃杯幫助揭露了那些自知已陷於絕望境地而借酒澆愁的納粹匪軍底內心狀態。作者深刻地揭露了法西斯匪徒底獸性本質和他們道德上的完全墮落。庫克雷尼克塞用一切表現手法指出了法西斯匪徒崩潰的不可避免性。

這幅畫裏的光綫是從下面觀衆看不到的破燈裏發出來的，這也起着重大的作用。畫中幻異搖擺的陰影和被照耀的部分的對照，增強了驚惶不安的感覺。

因此，爲了要表現衝突，展開戲劇動作底緊張性，高度的藝術技法是必要的。

畫家可能描寫最有戲劇性的場面，但如果把它底主人翁畫成缺乏表情、沒有個性的人物，——那末畫就不能引起任何人的激動。重要的不僅是動作，而且是表現這種動作意旨的人物底性格，他們底內心世界，他們底體驗。克拉斯姆斯柯依在一八八五年寫道：『人類總是珍貴那些以儘可能的完備性來表現人類心靈的悲劇或單純地表現人物內在性格的藝術作品。』^①

但是關於這點，畫家們在處理衝突主題的時候，往往忘記了，於是結果創造出來的是缺乏表情的、容易使人遺忘的作品。這樣的作品在戰爭畫和歷史畫中是不不少的。A·基塔葉夫底作品『普希金和卞肯陀爾夫』、B·歇爾巴柯夫底作品『你們的時代已結束了』的缺點在某種程度上也就是由於這些原因。

如果把作爲先進、進步因素底代表者的普希金跟憲兵長官卞肯陀爾夫的直接衝突作爲主題，那末畫面就必須全部服從這個主題思想——表現出普希金在精神上優越於他的敵人，表現出他在道德上勝過他的敵人，同時這是一種光明、理性和新的力量對黑暗、保守力量的勝利。但是偉大的俄羅斯詩人底形象並沒有被基塔葉夫揭露出來。普希金終於被描寫得不够偉大。

某些不自然的姿態也妨礙了真正去領會被表現的衝突。

Б·歇爾巴柯夫在「你們的時代已結束了」這幅畫中，同樣沒有成功地處理戲劇性的衝突，雖然作品構思底本身——表現兩個敵對陣營底代表者的衝突，以及通過這個衝突表明了新生的無產階級戰勝了必遭滅亡的資產階級——是十分地合理，因為典型的社會矛盾是構思底基礎。但是完美的構思並沒有獲得成功的體現。畫中的人物令人想起演技拙劣的演員，其中有一個表演得過火，而另一個則表演得不够。不自然的姿態和手勢，缺乏深刻的心理描寫，過分強調那些使人的注意力從主要方面分散開去的細節，——所有這些就引導畫家走向失敗之途。

繪畫中揭露衝突的主要範圍——這當然是主題性繪畫，其中包括風俗畫在內。可是實際上，我們底畫家們却時常對風俗畫在處理衝突方面的廣大可能性估計不足。有些人認為在風俗畫裏祇有瑣細的插曲、有趣可笑的場面可以描寫。爲了使風俗畫成爲具有豐富의思想和感情的藝術，它就不應該漠視生活中的矛盾和衝突。祇有這樣，它才可以從更多方面來揭露蘇聯人民底生活和生活方式底本質。

蘇聯底風俗畫獲得了相當的成就，特別是最近幾年來。在成功的風俗畫中也有些作品是構成於戲劇性底動作上的，例如：C·格里戈里葉夫底『對二分的討論』和A·列維丁、Ю·都林底『剛出版的車間牆報』。這些畫底基礎是對待自己事業、對待自己社會責任的兩種不同原則之間的衝突——一種是自覺的、忠誠的態度；另一種是落後的、懈怠的態度。這兩幅畫表現了我們現實生活中的典型現象——集體的具大教育作用——並且，它們底特點是具有明晰的構圖，被描寫人物底深刻的心理描寫，和善於以鮮明、生動的形象來表現出進步趨勢底勝利。

C·格里戈里葉夫在以最大的完備性來揭露共青團會議參加者底性格的時候，描寫了事件的高潮。衝突特別鮮明地在兩個彼此對立的形象中揭露出來了——得二分者和『批評者』，他們底特徵被畫家非常尖銳地描寫了出來。構圖本身把他們突出起來——兩個青年站立着，而其餘的共青團員都坐着，同時得二分者是在構圖的中央，而『批評者』是前景人物。格里戈里葉夫巧妙地揭露了他們每個人底內在本質。在『批評者』身上，作者着重刻劃了蘇聯青年底優秀品質——有原則性、正直性和對於各種類型的反社會行爲的不可調和性。這表現在他底姿態上、握着鉛筆的手勢上，以及睜大着憤慨的眼睛射向得二分者的目光上。得二分者底性格被描寫成另一種樣子——在他底身上沒有足夠的內在集中性、原則性、堅強性和意志力。

『批評者』剛剛講完話，得二分者即被這尖銳的、但是真誠的話語窘住了：他覺得自己侷促不安，不曉得眼睛看向哪裏，手放到哪裏是好。出席的同志們都帶着高度的關心和緊張、興奮的情緒等待着犯過錯者怎樣來回答他的同志當面大胆地向他發出的那些嚴厲而真誠的話語。這樣一來，所有被描繪的人物都積極參加在事件中，他們被一致的行動聯結在一起。從得二分者底窘迫狀態上可以感覺到他自己覺悟到自己底過錯——這就是他將改正過錯的保證。

A·列維丁和Ю·都林在自己底『剛出版的車間牆報』一畫中解決衝突的方法有些不同。這裏，同志的批評是用另外一種方式表現的。犯了某種過錯的青年工人在牆報上受到了批評。在午飯後休息的時候，工人們關心地注視着一張尖銳的，對那懶散的、就站在那裏的同志底諷刺畫，於是大家嘲笑着他。如果說C·格里戈里葉夫畫中的得二分者不竭力隱藏自己底窘迫，那末A·列維丁和Ю·都林畫中主角底舉止則是另一個樣子。他自己感到很窘，但是由於虛偽的自尊心而竭力裝得泰然自若，甚至神氣地抽着煙捲。但是對於觀衆是隱藏不住的：他感到羞愧，以及他竭盡全力地裝成這個樣子，自然是爲了逃避別人給他更多的嘲笑。

『對二分的討論』和『剛出版的車間牆報』同樣是饒有意味的，因爲它們底作者不僅表現了衝突，還指出了制勝它的道路，使人感覺到集體底正確性和集體底力量。

只有當一個作品能够迫使觀衆經受到——笑或哭、微笑或忿怒、苦痛或快樂的時候，它才

能激動觀衆。當畫中有了戲劇性動作、明確地被擬定的題材的時候，藝術家們就能比較容易地達到這一點。從情節和戲劇性的觀點來處理構圖對於以現代生活爲主題的風俗畫作品具有極大的意義。

但是在我們底風俗畫中還可能遇到不少缺乏情節、沒有主題的畫，這些畫只是冷淡地陳述事實，而沒有深刻地闡明它們的意義。

這些作品的出現究竟怎樣來解釋呢？第一，因爲有些畫家不能夠深刻地理解和概括一切生活現象，不能夠在生活現象中區別出本質的和決定性的東西；第二是由於技法上的弱點；第三是由於匆忙。最後是那以我們社會主義現實中沒有任何矛盾爲根據的『無衝突論』在作祟的緣故。

正是由於這些原因，某些畫家在自己的繪畫中竭力逃避戲劇性的情勢和衝突，甚至當主題本身，例如勞動的主題，要求揭開鮮明的形象、緊張的戲劇性動作、明確的題材的時候。在這一類的繪畫中，我們的現實照例被粉飾一番，而爲了達到確定的目標而必須克服的那些困難並沒有被表現出來。

在П·索柯洛夫——斯卡里領導下的美術小組所完成的『在古比雪夫水力發電站的建築工地上』這幅畫，是類似的一個例子。這幅畫失掉了偉大生活底真實性，畫中沒有一種正在進行

大規模事業的感覺。而這一切是由於畫家未曾探究到現象底本質，祇作個表面的描寫，不作深刻的理解而發生的。畫家沒有把建設者描繪成在進行緊張的創造性勞動的時候——這時候，人們的優秀品質表現得最爲突出——與一切障礙作鬥爭的人物，而在自己底畫裏將人物描寫成消極的矯揉造作的角色。畫家們沒有表現出蘇維埃工人底勞動功績，因此就削弱了他們底形象，從而，不可能表露蘇維埃人民對建設、對創造性活動的熱情。

我們將另外一幅畫作爲例子——C·格里戈里葉夫底『卡霍夫卡的熱情者』。這裏同樣沒有戲劇性底動作。這幅畫底名稱除了標題以外，沒有被畫裏的內容所證實。乘在小船上的青年們的熱情表現在哪裏呢——完全不能使人理解。作品底構思沒有獲得深刻而生動的發揮。祇是陳述某種事實是不够的，必須要用藝術的手法有力地把它加以揭露。如果畫家能够描繪出蘇聯青年忘我地克服在他們道路上的困難，同時賦予青年和姑娘以鮮明的性格描寫，表現他們高貴的精神面貌，那末，觀衆便如親眼看見般地信服共青團員底熱情。可是格里戈里葉夫却形式主義地處理主題，他在小船上靠共青團員近旁畫了一些測量儀器，這些儀器自然表明了我們面前的是些進向建築工地的測量員。構圖底特點是牽強附會的，畫裏沒有真實的生活，因而這幅畫留給觀衆以冷淡的感覺。

П·羅靜底作品『一個紡織女工的成就』可以說也是一樣的，這幅畫所描寫的一些女

立在車床旁邊的無個性的角色，他們包圍着一個沒有絲毫特徵的、莫名其妙地微笑着的女工。這個女工在做什麼和她的成就在哪裏，沒有誰知道。

在許多主題爲爭取和平而鬥爭的那些油畫中，表現了作者對真實現象採取浮面的看法，這種主題被處理得像規律般的千篇一律和乏味。實際上，這些作品是缺乏鬥爭性的。畫家們往往抓住一個重大的主題——在保衛和平的宣言上的簽名運動，可是這個主題却被「靜止」地處理了。那樣的畫有「高累洛夫底『爭取世界和平』、B·基謝列夫底『在斯德哥爾摩宣言上的簽名運動』和許多其他的畫。這些畫中被描繪的人物是公式化的，他們底內心世界絕對沒有被這些畫家揭露出來。

有時，我們在畫裏看到的是對安靜的鴿子的欣賞以及無數爲和平而進行的工作，却感覺不到鬥爭的氣息。（並且觀衆只能根據標題或者車床上的題字——同時，車床旁邊竚立着一個工人——才知道畫中所描繪的是爲和平而進行的工作。）

爲爭取和平而鬥爭的緊張性和在某些文藝作品裏所描繪的鬥爭的英雄姿態，在油畫中沒有獲得反映。這裏籠罩着節日的幸福、歡樂和無憂無慮的氣氛。例如，在A·魏普赫伐德捷領導下格魯吉亞青年美術小組繪成的作品『全世界青年，起來爭取和平！』就是這樣的。青年畫家B·波里亞柯夫、И·臘陀曼、X·沙茨繪成的油畫『和平之歌』和Φ·累歇特尼柯夫底