

新 藝 叢 書

# 現代歐洲藝術

著 察 瑪  
譯 峯 雪

中華全國木刻協會新藝叢書社

# 現代歐洲的藝術

---

I 瑪察著

雪峯譯

---

新藝叢書社：出版

---

中國木刻用品合作工廠：發行

---

東南合作印刷廠：印製

---

1946. 訂正重版

---

## 譯者序記

本書最初譯成中文是在一九三〇年，爲那時大江書鋪出版的「文藝理論叢書」之一，但初版只印過一千冊，後來大江書鋪停業，也就未在他處再印了。這同是美術界的幾個朋友主張重印，我就把譯文修改了一遍，主要的是把太生硬的句子改組了一下，使看起來能够明暢一點；大體上還是以前的樣子。

我所根據的是藏原惟人和杉本良吉的日譯本。據我的判斷，這日譯確是對原文逐句逐字譯的很嚴格的可靠的譯本；因爲當時，我也曾從日譯者那里借來了俄文原本，藉以改正日譯本印錯的字和補上打×的字句，並且日譯中我有不明瞭或疑惑之處，也會對句查出，問人或查俄文字典來決定，——我只須把日譯的那一段那一句去對原本的那一段那一句，就都在相同的位置上找到我要找的那一句或那一詞，並沒有遇見改動或省略的情形，所以我可以這樣判斷。我對於日譯者藏原先生等，因此，是抱着誠實的敬意和感謝的。但全書當時並未從俄文原文校對，因我固不懂俄文，那時也找不到肯擔任這苦役的人。我也是對日譯逐句譯的，不曾略去一個字的意思。但錯誤是一定有的，請諸位讀者一發覺就指出，以便改正。

關於原著者和本書，我在一九三〇年這譯本初版時，曾把日譯者的簡單的介紹，轉述在譯序上，現在照錄在這裏：

著者瑪奈(L. Mance)是匈牙利的一個布爾喬維克。爲了匈牙利無產階級革命的失敗，現在

亡命在蘇聯。目下是在莫斯科康國學院裏，主要地從事着馬克思主義的藝術理論的建設。他也參加蘇聯幾種重要的文藝雜誌的編輯；在蘇聯雜誌上還常見有他關於西歐和蘇聯藝術的論著的發表。

本書出版於一九二六年，是莫斯科和列寧格勒的國立出版所發行的。當時盧那卡爾斯基，弗理契，屠根特訶里特等人，都曾特別加以介紹，認為非常有價值的著作。……

那時著者尚有另一單行本的著作，接着本書而出版，即「西歐的文學和無產階級」（一九二七年，莫斯科康國學院發行）。我也曾使日譯轉譯過那結論的部份，發表在魯迅先生編輯的「文藝研究」（大江書鋪發行）第一期上，即名為「歐洲無產階級文學之路」的那一篇。

但我除了從日譯者方面得來的這點知識以外，關於著者的其他及此後的事情，就一無所知了。一九三二年前後，也聽到過蘇聯的哲學和藝術理論界曾把他和弗理契等人一同加以批判，說他的理論也有機械論的要素；但我既沒有看到那些批判文章的能力和機會，別人也沒有把它介紹過來，所以我仍是一無所知。這是因為我缺少深造的研究和不懂俄文的緣故，對於著者和讀者都萬分慚愧的。我非常希望深諳俄文，而對藝術學及現代歐洲文藝都有研究的興趣的朋友，能來填補這一個缺陷，因為許多人就都在渴望着想多知道一點十多年來蘇聯諸學者關於藝術學和藝術史的研究成果的。我們都只聽說那成果很巨大，但以前還能够從日譯方面知道一點，現在則只有希望懂俄文的朋友了。關於最近二十年來的歐洲各國的藝術和文學，我們也知道得很少。譬如這本書，就還只論述到一九二四年為止的，如果接着它有同類的著述，也能够介紹過來，就非常適合我們的需要罷。

至於剛才說起的本書著者的理論，曾被批判為有機械論的要素的一層，無學而淺薄的我當然無

力也無從直一辭的；——若說到本書，如果也有值得討論的地方，我想首先就可說到「序論」和「緒論」的部份。這是著者說明自己的立場，觀點和方法的；——著者的無階級的立場，不用說，在全書中都是非常堅固的，但在關於藝術之社會的意義的觀點和分析的方法上，似乎也有可討論的地方。就是，這本書的目的不在在「陳列西歐現代藝術及文學的歷史」，而是要把這些藝術和文學現象從本質上——即「思想的內容」上加以究明，也即是要追究這些藝術的「社會的意義」，——這是我們明白的；但著者定說，藝術之社會的意義，是在把「藝術家之一般的形式，根本的方法論的態度，及在其中反映着的世界觀」加以分析的事情上表現出來。同時，把藝術現象從本質上——即「思想的內容」上加以分析的任務，是在於——「第一，說明資本主義社會的矛盾，小資產階級和大資本及無產階級的利害的矛盾，怎樣地在西歐新藝術及新文學之中反映着；第二，證明各流派及各傾向的差別，是確實由各別的階級的欲求（或二三階級的欲求的綜合）而產生的。」這樣，我覺得可以指出的，即藝術之社會的意義，並非只由藝術家的形式和方法論的態度及其所反映的世界觀所能完全概括得了的一件事。我覺得這些是我們藉以追究藝術的社會意義的最主要的直接的正面的「思想的內容」，但這不是社會意義的全部，因為藝術和文學是反映社會生活，——在反映社會生活中這才帶來藝術家的形式，方法論的態度及世界觀的，所以追究藝術和文學的社會意義，就還須同時追究它反映着怎樣的或多少的真實的社會生活，尤在是文學。這一層自然和形式，方法論及世界觀等分不開的，但不能不論及這一層；這一層是由形式，方法論及世界觀所決定的，然而社會生活作為藝術所要反映的客觀對象，却首先決定着形式，方法論及世界觀，所以是在藝術的社會意義的分析或評價之內。於是，反映社會生活，主要的是反映社會的矛盾，——在本書所處理的藝術對象

的場合，就是反映「資本主義社會的矛盾」；但因此，則「小資產階級和大資本及無產階級的利害的矛盾，在西歐新藝術及新文學之中反映着」，是作為整個社會的矛盾而反映，也作為小資產階級的矛盾而反映，同時並作為藝術家本人的矛盾而反映的。如此，則各個藝術家在各個具體的時代潮流，社會環境和階級對立的關係中，除了那作為流派或傾向的一般的共同的特徵以外，也就仍有值得重視的各別的艺术家文學者的不同的特徵和表現；尤其「各派流及各傾向的差別」，固然「是確實由各別的階級的欲求（或二三階級的欲求的綜合）而產生」，但也由各別階級本身的矛盾或分裂而產生，——即社會各階級相互間的階級矛盾是不能同時反映為各別階級的矛盾或分裂而呈現的，所以各別階級的欲求或世界觀固然是諸種矛盾之綜合的產物，却是這產物本身也就是矛盾的，而尤其藝術家的階級的欲求或世界觀（作為由藝術家的主觀所統一了的東西）並不能解決客觀的社會階級的矛盾，這矛盾也就常常妥和藝術家的主觀的欲求或世界觀相違背地同時反映到藝術中來，特別是在小資產階級的藝術和藝術家。所以照列甫的反映論的觀點說起來，社會的客觀固然常常合拍地通過藝術家的主觀的統一的世界觀而反映到藝術中來，却也有背逆着藝術家的世界觀而反映到藝術中來的。——自然這也說明着這種藝術家的世界觀本身的矛盾了。這樣，藝術之客觀的社會意義是並非能够完全照藝術家的主觀的欲求或世界觀所決定的了。

因此，藝術的內容並非只是藝術家的主觀的思想。

藝術的成果也不單是形式和方法。

這樣，著者在「結論」中總結到這些流派的藝術家及藝術與無產階級的關係時，除了提示各藝術家文學者的思想的去路，及其形式和方法論的到達之對於無產階級的辯證法的意義以外，就沒有

再提及他們各別在現實的政治任務上的意義（無論對於無產階級是正的或負的）一層，我覺得就正和他在「序論」中所提示的觀點與方法相一致的。（但在正文裏用他的這觀點和方法對各種藝術和文學現象加以實際分析的時候，却是觸到這種現實的階級鬥爭中的政治任務上的實況和意義的。）總之，如果把著者在「序論」和「結論」中所說的這觀點和方法，當作爲檢討藝術的一般的歷史方法或評價的方法，我覺得是有可討論之處的。

我想，這也許就是所謂有機機論的要素的地方罷？

關於弗理契的序文，我也有相同的感覺。

但這是把它當作爲討論藝術的一般的歷史方法或評價的方法看，我覺得可以如此指出的。如果對這本書說，我以爲這仍無損於這本書應有的非常的價值。且不說這本書在結構和形式上的完整，給予讀者在對內容的把握上以特別的幫助，是和著者的方法本身所具有的嚴密分不開的；即正文的一切輝煌的敘述和解剖，也仍是從他的方法所展開。我倒以爲對正文說，「序論」和「結論」也仍是少不掉的有機的部份；——即可以說，著者從他的方法，解剖了二十世紀最初二十年間的西歐的藝術現象，這對於我們至少就是展示了這些藝術現象的這樣的方面了。而這一方面，展示得這樣輝煌燦爛，且不用說：——不能否定這正是最本質的方面。我們不能忘記著者分給他自己的任務，是從本質上，即從「思想的內容」上，解剖這些藝術現象；於是，他的方法就正由他的任務所遣使，完成了他的任務了。因此，從著者自己的這個主要的根本的任務上說，著者是只有適用這方法的；並且我們也是誰都不能否定適用於這樣任務上的著者的這方法，在最重要的根本點上之爲馬克思主義的科學的方法。所以，我們還是不能以什麼藉口來減低這本書的價值。

自然，著者在全書中都嚴格地守着他的方法，因此，也就處處被他的方法所約束；但面對着藝術現象的實際，仍又處處實從實際的對象開拓着他的方法，處處展開着藝術社會的非常的深和廣。——這尤其是本書的特色。所以，雖然這不是「陳列四歐藝術和文學的歷史」，但由於著者的觀察的深而廣，我們仍能够從現象到本質和從本質到現象地接觸着一部概括的歷史。（如果我們另有更詳細的這樣的歷史，和本書參照着研究，當然更有益。）

其次的一點，也應該一提，即本書是完成於一九二四年的，在那時的世界形勢下，著者即從他的方法和劃定的研究任務出發，也完成了在文藝批評範圍上的思想鬥爭的任務的。這一點也不能因時代已不同而忽視，因為這不僅關係着著者的根本的任務和堅固的階級立場，並且又使這本書增加了時代的血色，遂使它到了出版後二十年的今天也除了學術價值之外還有另一種生氣，足以證明時代的任務和階級的立場，非但不妨礙純學術價值的生命，並且反而有益的。

其它不提了，總之，我是認為這到現在也還是一本珍貴的書。

但除了我的譯文恐怕有錯以及笨拙以外，又出版者爲了省紙而以新五號字排，清樣雖經我自己看過，但我的眼睛不好，錯字一定仍多，尤其標點符號，鉛字（特別是西文的）樣式等等都已無法大改動，插圖製版也因爲是多次的複製，變成很模糊了，——這些都使本書大大減色了。在現在也真是一切都無從說起。

一九四六年十二月十一日雪庵記於上海



## 第理契序

將引起讀者注意的匈牙利政治亡命者瑪察這本關於西歐現代藝術的書，是體現着很大的興趣的。

著者是以可驚的廣大，付與給自己的課題。差不多西歐的一切國家，至少那有着新的意識形態和新的藝術形式的探求的一切國家——法蘭西和德意志，意大利和匈牙利，捷克和南斯拉夫，都被他所研究。

現在所有的藝術，一個種類也沒有被遺漏——詩和音樂，彫刻和演劇都被照出了的。不用說，任何時代的藝術都應該在這樣的綜合的把握中被檢討；因為在一切時代裏，藝術的一切種類都是為一種全體，——即在社會的基礎上是單一的、在本質上只不過由種種的方法所表現着的、藝術的上層建築。——但這方法，在我國，却可惜還沒有十分地被藝術的研究者及解說者所承認。

在上面所說這種廣汎意思上的西歐最近的藝術的發生和發展的過程，著者是完全正當地當作社會的過程來研究，來說明的；——在我們的面前，是許多文學的及藝術的潮流或方向，而各個的創造者們，作為個人是沒有痕跡地消溶了。

通常，著者並不提示怎樣的人名。只在某幾章裏（尤其關於捷克文學的一章）有各個的作家出現，在很多時候，名字不過是對於非個人的社會的藝術現象的指針罷了。因為在馬克思主義者的著者看來，為文學和藝術的傾向之相當者的人，結局總就是那以各個的藝術家的嘴說話，以其手創造

的什麼社會的集團，是完全明白的。

著者放在他的研究的根柢上的馬克思主義的方法，是從這裏的開始至終結，都無可非難地由他引導出來了；而且——如讀者將會確信的一樣——在這方法的光下，那一見混沌的西歐現代藝術的狀態及發展，便得着詳調，由論理所貫串，獲得正確的，能說服人的解釋。

由這緣故，著者就將西歐最新藝術及最新文學的一切相矛盾的多樣性，引導到分明地存立着二種階級——小資產階級和資產階級的相互關係與鬥爭的那一個基本的社會的心理的現象，即小資產階級對於資本主義現實的反動上去了。而且這中間，因國土與時間的條件，或者是表現出小資產階級心理對於資本主義的適應，這是引導到小資產階級的心理意識形態和資本主義現實的承認的這兩者的結合去的；或者是表現着小資產階級心理對於資本主義之苦悶的、機械化的那各種條件的叛逆；或者最後，則是資本主義文明，在那創造的智識階級之小資產階級的思考和感情的上面誇耀着勝利。從這裏就有像未來派，表現派，構成派，踏踏主義等等那樣的一切潮流出現了。

但是，在共產主義者的著者，現代歐洲藝術的「本質」之馬克思主義的分析，並非目的本身，只不過是為了解決實踐問題的手段罷了，——即為共產主義世界之建設者的無產階級，對於所分析的文學和藝術的潮流應當取怎樣的態度呢，他為了自己的文化的建設能够利用新藝術及新文學的某些「形式的及方法論的成果」嗎？結論便是捧獻給這問題的回答的，而這從無產階級自己的觀點看來是根本的問題。

如果著者以為為了回答這問題，應該從下面的命題出發，那麼我們就不能不同意他。

「革命的階級，為共產主義社會的建設者的無產階級，他對於新的藝術的態度，應當和他對於

過去的一切現象的態度相同，即他必須獲得並攝取那在社會的發達上作為能夠適應生活的要素而出現的一切的成果。」

還有，我們不得不同意於著者的下面的命題——「西歐的新的藝術及文學的各傾向，是引出了適應時代之力學的性質的藝術表現的形式和方法了。」

在這裏有着一切這些傾向的某種價值。但著者，在戰前及戰爭中的各傾向和戰後的各潮流之間劃了境界，是對的。他從清楚地存在着小資產階級性的顯著的分扭的最初的東西中，只把廣汎的律動（未來派），構圖的幾何學的秩序（立體派），及作為走近社會生活問題去的方法的諷刺（例如格羅斯派），作為能夠適應生活的東西而留下；但應當用力加以說明的，是在這裏所謂能夠適應生活的，只是律動、構圖及批判的形式這些東西的本身。

但在「資本的聚積過程的影響之下，或在產業及技術的社會意義的意識的影響之下」所形成的戰後的各傾向，照著者的見解，却體現着更多的價值。

屬於這個的，是——薛爾巴特的「玻璃建築」，純粹派的美學，機械的美學及構成派。

在這裏有價值的，照著者的意見，是——「對於藝術的唯物的解釋的第一步」（藝術和生產放在同列，藝術的作品和工藝品放在同列），「所謂感覺之生理的及生物學的方面」的理解，及藝術材料的擴張（玻璃，膠土等等）。

無產階級必須將「形式的及方法論的探求的一切這些能夠適應生活的結果」，作為自己的東西，而且必須「在自己的實踐上來試驗」牠。

然而著者，優秀地理解着下面的事情——即這些命題對於西歐的無產階級，結局倒是理論的東

西，而緊要的任务——是「廣汎的無產階級大眾對於即要到來的革命的準備」，向着無產階級的政權去的路」。

於是在這暴風似的苦難的路上，關於巨大的「紀念碑的」藝術，是差不多沒有被想到的，——恐怕不能不只限定於「在藝術和文學的形式上的宣傳」罷。

著者的各命題，我以爲正和這書的內容是無條件地有興趣，問題的提起的廣大及其研究的方法的確實性都值得最大的注意同樣，是我們能够整個地攝取來的。

V · 弗理契

# 目錄

譯者序記

弗理契序

## 序論

## 藝術及文學的各種流派

一 新時代

二 意大利的未來派

三 同時主義

四 表現派與新原始主義

五 立體派及其破產

六 新藝術上的神祕與絕對

## 文學及藝術的各種傾向

### A 戰爭與革命

一 新文學上的小資產階級的叛逆

|                         |    |
|-------------------------|----|
| 二 德意志的行動主義與“Die Aktion” | 三九 |
| 三 匈牙利的行動主義者             | 四六 |
| 四 法蘭西文學上的叛逆與革命          | 五五 |
| 五 南斯拉夫的頂點主義             | 六三 |
| 六 新捷克文學                 | 六七 |

## B 革命與反革命

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 七 踏踏主義及其承繼者        | 七八  |
| 八 純粹派的美學，機械的美學及構成派 | 八八  |
| 九 在藝術上的社會組織之形式的反映  | 九五  |
| 十 威馬爾的“Bruckhaus”  | 一〇〇 |
| 十一 左翼藝術家「國際」       | 一〇三 |

## 新演劇領域上的實驗

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 一 資產階級演劇學的一般傾向和演劇的各形式 | 一〇九 |
| 二 「革命的舞台」發展的路程        | 一四  |
| 三 表現主義的演劇             | 一八  |
| 四 「革命的」戲曲             | 二二  |

# 新音樂發展的一般輪廓

|             |     |
|-------------|-----|
| 一 序 引       | 一三一 |
| 二 音樂上的表現派   | 一三二 |
| 三 騷音主義      | 一三五 |
| 四 Jazz-Band | 一三六 |

## 結 論

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 一 新藝術，新文學與無產階級              | 一四一 |
| 二 無產階級與新藝術之形式的方法論的到達的辯證法的意義 | 一四六 |
| 索 引                         | 一五三 |
| 參考書                         | 一六五 |
| 引用的著者及書                     | 一七〇 |

## 插畫目錄

|            |          |     |
|------------|----------|-----|
| 烏謨培託·波契幾阿尼 | 未來派      | 一八〇 |
| I·瑪諦斯·台祺   | 表現派      | 一八  |
| 葛奧爾格·瑪台    | 表現派      | 二〇  |
|            | 宗教的神祕的主題 | 二〇  |

|               |                  |     |
|---------------|------------------|-----|
| L · 古特拉克      | 新原始主義            | 二〇  |
| F · 萊謝        | 立體派              | 二四  |
| 里普西茨          | 立體派              | 二六  |
| A · 波爾特尼克     | “Bilarchitektur” | 二六  |
| D · 威拉斯開支     | 構圖之形式的分析         | 四四  |
| 擺託羅 · 迭 · 弗萊地 | 構圖之形式的分析         | 五〇  |
| 喬伐尼 · 培里尼     | 構圖之形式的分析         | 六四  |
| B · 烏茨        | 紀念碑的壁畫           | 七四  |
| 格羅斯           | 油畫               | 八四  |
| F · 萊謝        | 從立體主義向構成主義       | 九〇  |
| G · 加定        | 構成派              | 一〇四 |
| 威勒里 · 沫鮑斯志爾   | 構成派              | 一〇四 |
| L · 沛黎        | 建築               | 一〇四 |
| 霍夫曼           | 樣式化了的舞台          | 一六  |
| 漢斯 · 阿爾普      | 踏踏主義 木彫          | 二六  |
| 恩利珂 · 普拉謨波里尼  | 構成的舞台            | 二六  |
| 莫該利 · 那迪      | 玻璃建築             | 三六  |
| 漢斯 · 里希志爾     | 動的繪畫             | 三六  |



## 序 論

在這本書裏，我們想把西歐最近二十年間那些有着「革命的藝術」及「革命的文學」的名稱的藝術及文學的現象，從那本質上，即「思想的內容」上，有所究明。

但是，研究任何藝術現象的本質，換言之，便是觀察這樣的一個問題：各個藝術家，在一方面是將人類的感情的相互關係的均衡，在他方面是將個人對於「生活」這社會的概念的關係的均衡，表現在有意識的生理學的知覺及感覺的怎樣的關係中呢？而這觀察，總不外是將下面的幾個問題，給以分析。

(1) 所與的藝術現象，是在社會發展的怎樣的階段上引出來的呢？

(2) 引出牠來的那社會的強制的力是怎樣的東西？以及

(3) 牠在社會之物質的及意識形態的力的辯證法的發展之中，佔着怎樣的位置呢？

這樣，我們的課題，便不外是——第一，說明資本主義社會的矛盾，小資產階級和大資本及無產階級的利害的矛盾，怎樣地在西歐新藝術及新文學之中反映着；第二，證明各流派及各傾向的差別，是確實由各別的階級的欲求（或二三階級的欲求的綜合）而產生的。藉此，則所與的藝術及文學的各傾向的「革命性」問題，可以被解決；在藝術及文學的發展過程上的牠們的辯證法的意義，可以被決定罷。

問題的這樣提出，也就決定了本書的形式。

我們在這裏，並不是陳列西歐現代藝術及現代文學的歷史；我們也不便將那和個別的流派、傾