

外国文学研究资料丛刊

艺术中的现实主义

上海文艺出版社

艺术中的现实主义

〔美〕锡德尼·芬克斯坦著

赵 澧译



上海文艺出版社

责任编辑：张辽民

封面设计：鹿耀世

外国文学研究资料丛刊

艺术中的现实主义

〔美〕锡德尼·芬克斯坦著

赵 澧 译

上海文艺出版社出版

（上海绍兴路74号）

新华书店上海发行所发行 上海市翔文印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8.375 插页 2 字数 183,000

1985年1月第1版 1985年1月第1次印刷

印数：1—12,500册

书号：10078·3540 定价：1.40元

外国文学研究资料丛刊

编辑说明

本丛刊为大型丛书，主要编译世界各国古代、中世纪、近代和现代的重要文学资料，以供外国文学、文艺理论的研究和教学等工作参考用。选材以有代表性、有重大影响或有较高学术价值者为主，兼收正面和反面材料。分册出版，每册有一个或几个中心。一般为资料汇编，个别则为专著的译本。

丛刊的内容包括以下各个方面：(1)马克思主义经典作家文艺思想研究资料；(2)文艺理论问题研究资料；(3)文学史上重要时期、重要流派或思潮研究资料；(4)现代、当代各国文学流派研究资料；(5)重要作家和批评家、重要作品研究资料；(6)其他。

译 者 序

芬克斯坦的《艺术中的现实主义》是一本阐述艺术的起源和发展的书，也是一本探讨艺术和现实生活的关系的书。

作者在书中所持的是“现实主义从一开始就一直是艺术发展的动力”这一观点，并以此来与目前美国流行的形式主义艺术理论和实践进行斗争。为了这一目的，作者在全书的最后一章中，以全书六分之一的篇幅，专门论述美国艺术中的现实主义与民主斗争，着重指出今天美国抽象主义艺术的经济上的、政治上的和哲学上的根源。不仅如此，作者还在历史的叙述中，随时把读者唤回到对于抽象主义的注意上面来。比如在叙述到十六世纪法兰德斯画家波锡的狂想画时，他指出波锡的具有社会意义的象征和今天的超现实主义者的脱离生活的“梦的象征”之间的不同，驳斥了超现实主义者用波锡来为他们自己辩护的谎言。

在叙述到中世纪东方文化对于西方的伟大影响时，他批判了十九世纪欧洲资产阶级学者歪曲东方（主要是中国和印度）的和非洲黑人的艺术的反动本质。这些反动的“学者”用东方人相信物质世界是一种“幻觉”来解释中国绘画中之所以缺乏“西方的”光与暗的效果，又用非洲黑人缺乏西方人天生具有的“批判

的”和“分类的”感觉来说明黑人文化的“落后”。实际上，正如芬克斯坦所揭露的，所有这些谰言不过是为了掩饰帝国主义者对于“落后”民族的掠夺的本质而已。因为，东方人和非洲人既是如他们所污蔑的不承认物质世界之存在，而又缺乏现实感觉的人，“那么他们又怎么可能利用他们自己的金属呢？”在叙述到十四世纪意大利大画家乔托的时候，作者讲到了当时的排犹主义。为了替歧视和虐待犹太人找根据，当时的统治阶级于是捏造出犹太人是谋杀基督的人的传说。作者接着说，“甚至在今天，在这‘开明的’二十世纪，写艺术史的学者们还会把折磨基督的人认为是犹太人，虽说基督及其使徒们和信徒们才是真正的犹太人”。这里，这些“艺术史的学者们”为美帝国主义的排犹主义作辩护的反动政治面目不是昭然若揭了么？同样，在讲到十九世纪末法国的德莱福斯案件时，作者也没有忘记提到1927年被美国政府非法处决的萨柯与范齐蒂和1953年不顾全世界人民的抗议而被电刑处死的罗森堡夫妇，并且指出，比起后面两对来，生在当时法国的德莱福斯还算是幸运的呢。

芬克斯坦关于艺术史的叙述，是同他关于美学的见解结合着的，如这本书的书名所指出的，这是一本研究艺术中现实主义的书。他不仅从历史上叙述了原始社会的、奴隶占有制社会的、封建社会的、文艺复兴时期的和近代的现实主义的特征、具体表现和局限性，以及工人阶级的即社会主义现实主义的成就，他也论述了现实主义和浪漫主义的关系，现实主义和一切非现实主义的对立。关于现实主义和浪漫主义的关系问题，芬克斯坦说：

事实上，十九世纪三十年代的浪漫主义是十八世纪末的革命斗争所产生的广泛得多的运动所采取的一个特殊分

支。出现了关于人的发展和自由的伟大幻想，当这些幻想是从现实生活的事件中和目前已揭示的可能性中产生出来的时候，这种梦想和虚幻的性质同现实主义并不互相对立。它是同现实主义结合在一起的‘革命浪漫主义’。在这种意义上，戈雅同贝多芬一样，基本上是带有浪漫主义因素的现实主义者。

芬克斯坦在他关于现实主义的叙述中，一再地指出现实主义的发展是同非现实主义倾向的斗争和对于这些倾向的克服分不开的。这些非现实主义倾向，一方面是各种类型的形式主义，另一方面，便是自然主义，特别是后者，由于它与现实主义的表面近似，更需要加以区分。作者在叙述古希腊的古典艺术时指出，“现实主义艺术，比如古典时代希腊人的艺术，是艺术，而不是生活的一瞬间的摹写。它通过人的形象来体现出对于生活的现实主义的思考，这些形象又是结晶于通过劳动使之成形的材料之中。”后来在论到十七世纪荷兰画家弗美尔时，芬克斯坦指出，由于他对于现实斗争的超然态度，在他的一部分作品中便出现了非现实主义的成分。“在他的作品里，我们不只看到了逐渐变成自然主义的现实主义，也看到了濒于抽象主义的自然主义”，作者紧接着指出，弗美尔之所以并不是一个抽象主义者，是因为他的艺术“植根于他非常透辟地研究过的现实世界之中”。

芬克斯坦的这本书的特点之一，就在于他把伟大艺术家的创作紧密地同社会现实，首先是同普通人民的生活、思想、愿望和斗争联系起来考察。他在全书中所着重阐明的便是艺术和现实的这种关系。根据历史唯物主义的基本原理，阶级社会中历史发展的动力是阶级斗争，是广大人民对统治者的反抗和斗

争。直接或间接地反映了人民的生活和斗争的，也便是文学艺术中民主的和进步的成分，是我们应该吸收的精华。

比如，中世纪，在西方资产阶级文化史家看来，是一直被称为“黑暗时期”而不屑一谈的。实际上，从农民和城市手工业者反抗封建主的阶级斗争中，也曾产生过不少优秀的民间文学和艺术，这些民间文化更进一步成为文艺复兴和以后的灿烂的欧洲文化的基础。芬克斯坦明确地指出：“正如十六世纪英国伟大的伊利莎白时期戏剧是从民间戏剧发展起来的一样，伟大的文艺复兴时期的绘画和雕刻艺术，也是从中世纪的技工刻在石头上的那些戏剧场发展而来的。”这种民间艺术对于艺术创作及其发展的有益影响在不少艺术家身上也可以看出来，这点，芬克斯坦在论到那些艺术家时都曾分别地谈到。

在论到希腊的古典艺术时，芬克斯坦批判了以华脱·佩脱为代表的唯美主义的批评观点，那种把希腊雕刻“描写为似乎是从现实生活中抽象出来的一般的美”的观点。他也指出西方资产阶级学者对于中世纪或“黑暗时期”理解的偏狭性和反动性。在对文艺复兴时期艺术繁荣的解释中，他批判了那种认为这种繁荣是由于少数有文化的人的“启蒙的赞助”所造成的说法。在十七世纪民族艺术的论述中，他指出资产阶级民族主义者用所谓“民族特征”来说明文化现象的神秘主义的无稽之谈。在叙述十九世纪艺术中的革命浪漫主义时，他批判了法国作家安得烈·马尔罗对于戈雅的歪曲。特别是在论到当代美国抽象主义艺术的思想根源时，他更以专门的篇幅来揭露美国的“实用主义哲学”的帝国主义实质。在论到本世纪三十年代美国批评家托玛斯·克拉文从民族沙文主义的立场出发，排斥一切“外国的”东西时，芬克斯坦形象地说，“他好象是一个狂喊‘买美国货呵’

的售货员一样，发出‘起来吧美国艺术’的呼声”，而其真实目的则是给美国的进步艺术家“不断地戴红帽子”。

如上所述，芬克斯坦的这本书并不是一部学院气的专著，而是一本具有鲜明战斗性的理论著作。他力图运用马列主义的原理来阐述西方艺术史和说明一些艺术问题。在分析评价艺术家和他们的创作时，他把艺术现象的分析同艺术家所处的时代和他们一生进行的社会活动联系起来考察，引用具体材料来说明，读来有血有肉、娓娓动人。作者的文笔也比较生动，充满了感情，同我们有时读到的某些文学史或艺术史著作是大异其趣的。

锡德尼·芬克斯坦(1909—)是美国当代著名的文艺评论家。他的第一本美学著作《艺术与社会》出版于1947年，曾引起过美国学术界的热烈讨论。接着他出版了几本音乐方面的书：《爵士音乐：人民的音乐》(1948)、《音乐如何表达思想》(1952)、《作曲家与民族：音乐的人民传统》(1960)等。这些年来，他还出版过几本论述美国文学和莎士比亚的书：《美国文学中的存在主义与异化》(1965)、《是谁需要莎士比亚？》(1973)等。

《艺术中的现实主义》出版于1954年，是芬克斯坦的一部主要的艺术史和艺术理论著作。这个译本曾于1964年初由人民美术出版社内部发行过，但印数极少，流传不广。这些年来，听到一些同志提到这本书，认为有一定的参考价值。这次《外国文学研究资料丛刊》编委会的陈桑同志建议收入《丛刊》，重印公开发行，我感到很高兴，并借此作了一些修改。但限于时间和水平，错误一定还有，希望能得到专家和读者的指正。

俄 译 本 序

艺术理论批评家锡德尼·芬克斯坦的第一部著作《艺术与社会》于1947年在纽约出版。作者力图阐明文学、音乐和绘画之间的真正的相互关系，指出它们的任务并说明艺术中各种新的流派。

该书出版以后，芬克斯坦为《新群众》周刊特约撰稿人，此后，开始在合并后的《群众与主流》杂志编辑部工作，在该杂志上发表了一系列评述文章。此外，他在探讨美术理论和音乐理论问题的同时，和保罗·罗伯逊一起为工人音乐杂志《呐喊》撰稿，并积极宣传苏联音乐。芬克斯坦的多方面活动表明他是美国著名马克思主义艺术理论家。

芬克斯坦的第二部著作《爵士音乐：人民的音乐》于1948年出版，这本书反对美国资产阶级艺术中的反黑人的和种族主义的倾向，揭露了存在于爵士音乐的民间源泉和它为商业所歪曲利用之间的矛盾。同时，作者根据音乐材料试图研究美国黑人文化发展的民族性质。

在1952年出版的《音乐如何表达思想》一书中，作者阐述了音乐的内容与形式的历史发展。作曲家肖斯塔可维奇在《苏联

音乐》报^①上评论这本书时，把它看作是“一部从上古到我们时代的音乐文化历史的概论”，“表明了艺术和各族人民生活的密切联系”。这本书的最后三章论述了腐朽的资本主义时代的音乐艺术的危机，描绘了美国当代作曲家的创作和美国音乐的现状。其中《美国音乐的悲惨命运》一章已译成俄文发表了^②。

现在以俄译本呈献在读者面前的《艺术中的现实主义》一书是在1954年出版的。这一本内容充实而有特色的著作，不仅阐述了现实主义艺术的发展，而且也论及它同破坏艺术的形式与内容的和谐统一的、作为历史现象的形式主义和自然主义作不断斗争的特征。

马克思说过，我们自然的诱因和本性、我们人类的本质力，通过劳动、思想、感觉和意志在我们劳动和创作的产品、工业品以及科学艺术的作品中异化、物化(实体化)了。它们在我们面前提出了人的心理学，要探讨它就必须与人的本质联系起来看。根据这一点，作者对画家和雕塑家在艺术作品中怎样刻画具有各种典型环境、错综复杂的心理状态、历史事件、阶级区别和关系的人的多方面的社会活动和私生活作了简略说明。

茨克斯坦这本书决不是艺术史和艺术理论中所谓科学的学院派的研究成果。这本书反映了人为改造自己的周围世界、为利用艺术这一工具来改变社会生活而作的斗争。在这本书中，艺术理论被认作是一种杠杆，通过它来创造这样一种艺术，这种艺术能够促进革命变革、改善生活和自由的进步。首先，这本书是针对美国现实而言的，在那里，“自由”这个词和它的象征已从生活中排挤出来，被运用到邮票、火柴、香烟商标、广告，一直

① 见《苏联艺术》报1952年9月24日。

② 见《苏联音乐》杂志1952年第11期。

到荒唐可笑的抽象艺术上了。刊载于美国《时代》周刊的木刻的正方形、半球形、菱形和尖圆形的毫无意义的拼凑图画可作为这一类“艺术”的实物标本，画的作者勃兰库西称它为《亚当与夏娃》，虽然称它为《压榨机》也许更合适些^①。

现代形式主义者、抽象主义者和超现实主义者的莫名其妙的实验品只能使正常的人苦笑。如果谁抬头欣赏那人体雕塑或是那象征人体的几何学因素和疑问号、“段”号的离奇古怪的配合，那就会觉得，花费时间去揣摩这种东西，委实太可惜了。有关抽象画的新“杰作”的报道只能判定艺术家脱离生活的程度，一点也不触及艺术家的周围现实或他们对未来的想法。

作者对某些理论家的责难是容易理解的，因为他们把对艺术和生活现象中的美质作科学研究分析的抽象化方法同艺术本身混为一谈，这样就使得艺术家糊涂起来。这些理论家把艺术放在生活之上，认为艺术是高度的美的形式，他们“力图把美同艺术的现实主义性和教育性割裂开来，单纯把艺术品看成一种感官的享受”（见本书第4页）。芬克斯坦指出，艺术中的现实主义和它的艺术性是艺术大师在他的作品中极度接近地再现生活实践，但这种再现决不是单纯的翻版，而是根据艺术的规律，即同时揭露被描绘事物的本质而再现生活实践的。

作者根据古代艺术的材料展示劳动和美的主题。在具体分析历史事实上，说明马克思主义关于劳动在人的形成中的作用、关于劳动在表现人的感情、特性、特别是在理解美的原理方面的作用。这完全符合列宁在《哲学笔记》中的指示，即真善美“……只是作为人的特性而存在着”。只有根据这一原理才可能发展真正科学的美学。美——这首先是指具有美的特性、能力和要求

^① 见《苏维埃文化报》1956年1月21日。

的人和人所赖以不断发展的社会；其次是指人的劳动产品、物质对象和艺术作品，在这些物品中，人的审美的本质力量被物化了，或是与其他东西在一起被反映出来了；最后是指自然物，它借助于人对它的加工显露出劳动中美的能力和品质。当人一掌握以往和现在的美的规律时，自然物有助于人去改造自己的本质，产生向往美好的能力和要求，并幻想新的美。

作者认为原始艺术分为两种，这一意见是很重要的：一种存在于物体上，存在在劳动工具和武器中，另一种和法术仪式、信仰和仪典有关。在原始文化的发展中，和法术有联系的艺术成为第三种样式；第二种也可能称为“自我表现”的艺术。这是指劳动时的歌唱和舞蹈、青年人的圆舞、竞技、体力比赛、技巧比赛以及与动物搏斗。

“自我表现”的艺术与马克思在《德意志意识形态》中的有名指示相符合：“思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动，与人们的物质交往，与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。表现在某一民族的政治、法律、道德、宗教、形而上学等的语言中的精神生产也是这样。”^①因此，应该认为，最原始的是两种相应的艺术形式：1. 交织于物质活动之中的；2. 交织于人们的物质交往和他们的日常实际生活（包括劳动、休息、娱乐、游戏、“行动”等等）之中的。只是稍后，当法术-宗教产生时，才出现艺术的第三种样式，它和法术-宗教相联系，正如同日常生活的歪曲反映相联系那样。原始宗教无疑在文化和艺术的发展中起着相当重要的历史作用，因为祭司们作为最早的变相的思想家，表达了艺术劳动的专门化和集中化的最初形式。

^① 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第30页。

芬克斯坦指出现实主义在宗教艺术中的重要性。他提出这一点是非常有益的，因为某些简单化地对待艺术的批评家和庸俗的艺术理论家往往忽略或不了解这一点。

作者后来的尝试——特别在《艺术、宗教和阶级斗争》一章中——颇使人感到兴趣。作者试图证明，在宗教艺术的范围内，存在着现实主义反对自然主义和形式主义的斗争，而且为实现艺术家的现实主义任务，运用了象征的、譬喻的形式。

随着人类知识和艺术本身经验的发展，随着革新活动与陈旧传统的斗争等等，揭示出的绘图形式发展的过程，也是很令人感兴趣的。作者以新技巧的出现和对物体世界的认识为例，以形式的改善是由于充分利用复杂的曲线、匀称、节奏和比例为例作了简单的说明。而曲线、节奏、匀称、平衡和比例——这一切的总和被确定为精致，即美；这是现实主义的不可分割的特性，而现实主义本身“包含着世界在怎样变化，怎样更好被理解等等一些观念”（见第15页）。

艺术上这些成就不能孤立地来研究，必须和生产、即和当时重要的生产部门之一陶器的生产对照来研究；随着陶器生产的发展，造型艺术中的技巧就日趋完美。马克思的伟大指示确切地证明了这一点，他说：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众，——任何其他产品也是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”^①如果不懂得“其他产品”，也就不可能在艺术作品对它们的描写中享受美感。当艺术作品变成插图和画时，首先引起“这是什么东西？”的问题。没有了解和比较的喜悦，便没有评价的标准，无法判断描写的质量，也不可能判断描写是否具有艺术性，是否有脱离“生活形式”（车尔尼

^① 《马克思恩格斯全集》，第12卷，第742页。

雪夫斯基语)的地方,是否有歪曲和曲解,是否有本质的遗漏,是否有虚假等。这一点对于人的描写尤其重要。

总的说来,作者的分析具有实际的意义。他粉碎了帝国主义时期的资产阶级现代抽象主义的、超现实主义的、机能主义的以及其他形式主义艺术的思想基础,这些流派的艺术力图回避“人的主题”。

在本书中,作者也提到艺术对上层建筑的关系的问题。马克思主义揭示了统治阶级的思想在阶级社会中怎样成为统治思想的过程,指出,基础、经济关系和统治阶级的利益怎样产生这些思想,而思想又转而成为上层建筑的思想要素。马克思主义还说明思想通过典型性格反映在作为一切思想传播手段的艺术之中。但艺术既不能与思想本身等同,又不能与性格本身等同,也就是说,它更不能与一般的思想(包括统治思想)等同。

可惜芬克斯坦在谈到各时代的现实主义作品时,不期然而犯了一个严重的错误。他说:“它们(艺术作品)为适合于它们创作时代的思维所限制。后来的时代对它们就不可能象对当代艺术那样完全领会了。”恩格斯在提到具有象浮士德、阿加斯菲尔这样的形象的民间诗篇的最深刻动人的作品时写道:“这些作品是取之不尽的宝藏,每个时代都能领会它们,而并不歪曲它们的本质……。”^①他在回想起其他的一些优秀民间作品时说,它们“……老实说……大大地胜过我们的大部分作品。哪一个现代作家的构思能够创作出象《莽撞汉》这样的书?”,恩格斯在同时期的一封书信(1839年1月20日致格列别尔)中指出:歌德把“几世纪的心理”贯注在浮士德这个形象中。

不能抛弃这样的形象和作品;它们有助于各个时代和各国

^① 参阅《马克思恩格斯论艺术》,人民文学出版社,第4卷,第406页。

族的发展,在艺术还存在着时,它们是艺术中真正取之不尽的、真正不朽的作品。

在这一方面,芬克斯坦这样的见解是比较正确的,他说:“这样,当上层建筑表现为艺术的形式时,它必须立足于现实生活。”(着重点是我加的——作者注)“在奴隶社会中,艺术的内容包括两方面:一方面是官方的观念的上层建筑,一方面是艺术家对于周围生活中现实的和新的事物,或是对于生活如何变化的真实发现”(见第30页)。

芬克斯坦合理地把建筑术与艺术相对比,称建筑术为“最伟大的手艺”和“想象的胜利”。他指出建筑术与科学、数学、工程学、力学、运输和高度发展的建筑材料中的先进知识有紧密的联系。他的经过深思熟虑的意见对建筑师说来是大有教益的:集注于空间的节奏、柱立的庄严的行列、墙壁和顶盖的宽敞的空间的交替、容量、体积、立体的孔洞和光线对视觉的强烈的作用、远近的交替、远景、角和无穷尽的变换的闭启的交替、这些因素和另一些因素的更替、内外景的转变、明暗的变幻和对照,最后风格和装饰——这一切便是建筑“语言”的最重要的手段。

建筑“语言”表达机能的过程、某些技术可能作为集体产品的建筑物——无论在物质上或观念上都服务于社会的——的建造特征。没有美的建筑是不存在的。建筑物的外观和内景——是它的现实的建筑面貌。但建筑美不同于艺术的艺术形象。正是由于不了解这种区分,造成了苏联城市建设实践中代价昂贵的错误原因之一,在1954年召开的全苏建筑工作者和建筑师大会上,在1954—1955年党和政府的一系列的文件中以及在1956年2月的苏共第二十次党代表大会上,这些错误曾受到严厉的批评。

大家知道，忠实反映生活的现实主义，如果不日益深刻地认识“人的主题”的法则是不可能获得发展的。因此，这里也提出了自然主义和现实主义的相互关系的问题。芬克斯坦写道：“可是，自然主义却是一种已变成表面化和静止化的现实主义”，所以“结果它蜕化为一套同那些古旧的、宗教仪式的或者装饰的艺术所具有一样‘死板的’规范”（见46—47页），换言之，成为形式主义的框框了。如果说在现实主义中，生活产生了作为艺术功能的形式，那末在自然主义中，趋向感性的转变则以生活的幻想加强外表的刺激。

显然，在自然主义中，作者、读者或观众的主观感受占着优势，印象胜过表现，现象胜过它的本质，偶然的、浮光掠影的事物胜过经常的、深刻的、包罗万象的事物。某些当代艺术理论家倾向于抹煞具体事实，说形式主义的历史始于十九世纪末或二十世纪初。同样，他们把自然主义说成是始于十九世纪中期龚古尔兄弟和左拉之手。但是，正如芬克斯坦所证明，形式主义和自然主义从艺术专业化以来已存在了。它们时而成为艺术发展的绊脚石，时而为现实主义的胜利铺平道路，即在一定程度上有助于开拓形式与内容方面的新奥秘。正因为如此，在现实主义反对自然主义和形式主义的斗争中，单是否定这两个流派是很不够的。要知道，即使在这些反常的、有缺陷的艺术形式中，有时也可能有有益的收获和创造。它们的真正价值只有当它们已为现实主义所把握、克服时才呈现出来。否则，这仅是一些方法不当的企图，它们不能产生原来不可分割地存在于艺术中的必要的效益和美。车尔尼雪夫斯基说：“无益的东西没有享受尊敬的权利。”而这一点无论对美国的或欧洲的抽象主义、超现实主义、形式主义和自然主义都是完全适用的。