

艺术概论

涅陀希文著



朝花美术出版社

艺术概论

涅陀希文著

楊成寅譯

朝花美术出版社

1958·北京

艺 术 概 論

著 者：〔苏联〕涅 陀 希 文

譯 者：楊 成 寅

出版者：朝 花 美 術 出 版 社

北京东總布胡同十号

責任編輯—唐德鑑 美術設計—邵景謙

印刷者：上 海 市 印 刷 五 厂

发 行 者：新 华 書 店

1958 年 3 月 第一版第一次印刷

开本：850×1156 1/32 印張：15 1/8

印数：1-8,260 編号：8028·1237

目 次

作者的話 1

第一章：艺术是反映现实的形式 5

第二章：艺术与社会生活 80

第三章：艺术中的现实主义問題 188

第四章：社会主义现实主义諸問題 292

附 录

評涅陀希文的“艺术概論” 德米特里耶娃...430

創造性地研究美学問題 留里柯夫...444

作 者 的 話

呈獻給讀者的“藝術概論”絕不能算是有系統的馬克思列寧主義美學教程。這樣的教程，只有依靠集体的力量才能編著。本書的目的要簡單得多，即只是企圖簡要地論述幾個美學問題。

近幾年來，出現了許多闡釋馬克思列寧主義美學問題的著作。這些著作給本書作者的任務減輕了不少。但仍然有許多藝術理論問題，大部分或者幾乎完全沒有探討過。這樣就給系統地論述美學造成了很大的困難。這種困難，每一個在這方面嘗試過的人，都是知道的。

直到今天，我們的美學還大大落後於對社會主義藝術實踐的理論認識的日益增長的要求。對於這種落後現象，我們研究美學問題的美學家和藝術理論家們是要負責的。我們有的是順利地發展藝術理論的一切先決條件。

在馬克思列寧主義經典作家的不朽著作里，包含有藝術觀點的嚴整體系，這是蘇聯美學的堅實基礎。馬克思、恩格斯、列寧和斯大林的著作，對於我們來說，是各種最重要的藝術問題的深刻理論原理的豐富寶庫。

共产党的文献对艺术理論問題的研究具有重大的作用，在苏維埃国家历史的長时期內指示和引导着艺术，使它沿着唯一正确的道路，即沿着馬克思列宁主义科学所指示的道路向前发展。我們可以在党的傑出活动家加里宁、日丹諾夫、馬林科夫、莫洛托夫等人的著作中找到对艺术文化的原則性問題的深刻理論分析的范例。

在高尔基的著作中，包含着丰富的理論材料。研究他的美学遺產的，虽然主要的还只是文学理論家們，但是，正如近年来的討論中所表現的，研究者們并不是一直坚持着正确的理論原則。

必須同样重視馬克思主义的著名宣傳家們，首先是普列漢諾夫的著作的意义。虽然他的艺术論文也存在着許多錯誤，但他在馬克思主义美学的研究上，还是起了不少的积极作用。

馬克思主义即使在美学方面，也依靠着过去进步思想发展的全部积极經驗。对于古代和东方的、特别是中国的唯物主义艺术觀的傳統，我們是研究得很不够的。甚至对于馬克思以前的唯物主义美学思想发展的最高阶段，即俄罗斯革命民主主义者們的美学，我們也沒有充分地研究和領会。可是，別林斯基、車尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫的严整的唯物主义艺术理論，在馬克思以前的整个美学思想史上，是我們最优秀的、最有实际意义的遺產。

現在，作为一門科学的苏联美学的发展，已开始了一个新的阶段，苏联美学的发展是以苏联艺术的蓬勃发展，是以苏联艺术的思想内容和形式的不断丰富为先决条件的。

馬克思列寧主義經典著作，共產黨的文献，教導我們要深入而具體地處理藝術問題。為馬克思列寧主義所武裝的我們，應當探討藝術的特性和各種藝術形式的特性問題，藝術技巧問題，以及蘇聯藝術在準備從社會主義過渡到共產主義的時期中的一系列的實踐問題。

在美學理論發展的头幾年，我們對最一般性的問題和可以作為出發點的基本原理，進行了討論。現在貢獻的這本書，試圖在某種程度上把近年來美學研究所走過的道路加以總結。

由於作者專業知識不夠，這本書在選擇問題上，特別是在選擇例子上，是有一定的片面性的。如果作者是一個美術專家，他就會依靠他所知道的材料，而不再願意做這個百事通了。

我想，現在我們美學家的最重要的任務之一，就是堅決地根除抽象空洞的邏輯推論。這種論述方式在我們美學工作者中間是相當流行的。在這種不合實際的邏輯推論之下，對藝術具體問題的分析，被書呆子的思想的“自我發揮”所頂替了。作者現在已明確地認識到自己論述美學問題的旧作中在某些地方曾存在着這種缺點：因此，最後修改這本“藝術概論”原稿時，就努力克服論述問題的方法上的這種錯誤。

自1946年起，作者在莫斯科各學術團體和學校講課，本書就是從這些講稿中誕生的。但講稿中所講的問題並沒有全部都放在這本“概論”中，另一方面，本書又比講稿多了一些新的材料。

在本書的編著工作中，作者得到了蘇聯共產黨中央委員會

所屬社会科学院科学工作同人和研究生們以及国立莫斯科大学艺术理論系教师、研究生和同學們的很大帮助。沒有同志們的意見和批評，這本書的工作是不能很好完成的。在預备写“概論”的日子里，作者常常在为国立莫斯科大学研究生們、同學們，特别是学艺术理論的同學們着想。几年来与他們一起工作，也使我在創作上增加了不少乐趣。

他們求知的渴望，他們对真正馬克思列宁主义艺术理論的要求，都鼓励了作者編著本書的决心。如果这个嘗試不够成功，那只能怨本書作者。但是，这次編著的經驗，我們著作美学書籍的經驗之一，也許能够对那些要研究苏联美学問題的同志們，特别是对研究艺术理論的青年同志們有所帮助。如果本書多少有这种作用的話，那作者就認為自己的劳动不是白費了。

1953年1月 涅陀希文記于莫斯科

第一章

艺术是反映现实的形式

—

無論研究什么理論，从确定所研究对象的本质入手，都是适当的。只有給什么是艺术这个問題作出了一般的答复，才能进一步研究美学理論的各个最重要的方面。因此，我們首先試圖把艺术本质問題加以概括的論述，这是合理的。

确定艺术的本质是什么，也就是首先确定艺术的特征，即确定使艺术不同于其他社会意識形態的特点，虽然艺术和其他社会意識形態都有一般意識所具有的共同特征。一切社会現象都有某种共同的地方，但正如斯大林所指出的，各种社会現象，除了这种共同点之外，还有使它們互相区别开来的特征，这种特征对于科学是极为重要的。正因为如此，所以首先就得指出艺术与其他社会意識形態的区别，指出艺术所固有的那些特征。

我們沒有必要叙述美学思想史上給艺术所下的无数多的极不相同的定义。我們的目的也不是深入評述大批的美学著作。

但是，如果我們分析一下这些形形色色的定义，我們就会看出，这些定义大概都倾向于两个极端的一端。或者把艺术看成是人类認識客观存在的现实的形式之一，或者把艺术看成是“精神本源”——神、“观念”、“主观”等等的反映（或表现）。或者把世界、现实生活当成是第一性的东西，而把艺术当成是第二性的东西，或者把艺术設想成是独立的、和生活无关的东西。

不难看出这两类关于艺术本质的定义，与哲学上的两种主要派别（唯物主义和唯心主义）之间的联系。唯物主义实质上把艺术看作是客观现实的反映。我們知道，这就是存在的第一性、意識的第二性的唯物主义原理的应用。唯心主义美学企图用精神先于物质、艺术不依赖于现实这种荒謬的說法，来与对艺术本质的客观的、科学的解釋相对抗。

从这里就可以明白，只有依据一定的一般哲学前提，才能确定艺术的本质。

如果說，把哲学家分为两大陣營的基本問題，是思維对存在的关系問題，那末，作为科学的美学的基本問題，就可以說是艺术对现实的关系問題了。回答了这个問題，才能解决其他一切美学問題。这是建筑整个美学观念大廈的基础。如果說，黑格尔把艺术看成是“绝对精神”自我发展的形式和阶段之一，那末，这就是普魯士君主政体下的哲学家的唯心主义的一切病源。偉大的俄国民主主义者車尔尼雪夫斯基粉碎了黑格尔的唯心主义美学，开始提出了艺术对现实的关系問題，并認為艺术創作是生活的反映，他在这个基础上創立了馬克思主义以

前整个哲学中的最进步、最完整的唯物主义美学观点。

从馬克思列宁主义立場上回答美学問題时，我們应当一开始就以严密而科学的唯物主义观点来考察艺术对现实的关系問題。

艺术是社会意識形態之一，是精神生活的特殊部門之一。

既然如此，艺术也就服从于社会的人的意識都服从的一般規律。

下一章我們要較詳細地談一談艺术在生活中的地位，特別要指出艺术在一系列上层建筑中的地位，但現在我們就必須強調指出：在人类发展的各个阶段上，自原始公社制度初期到我們时代为止，艺术始終是社会中的人的意識反映现实的形式之一。实际的现实始終是产生任何社会思想的根源。石壁上的原始的动物画就已經是人类認識世界和再現在现实中所觀察到的現象的最初嘗試了。在悠久的艺术史的長时期內，整个多种多样的艺术作品給我們留下了人的意識反映客观现实、反映存在的图画。这种反映是用各种艺术形象固定和記載下来的。不錯，这种反映远非都是现实的客观反映。例如，中世紀的艺术往往創造了一些和事物的具体的、实际的面貌相差甚远的象征画。中世紀的艺术理論曾断言艺术家所模仿的不是现实，而是“神的”“原型”，企图这样来給艺术脱离生活找根据。但企图从理論上把艺术与现实对立起来，并不是意味着中世紀的艺术在實踐上就是不依賴于现实的了。任何一种虛構的艺术都仍然是一种对世界的認識，虽然这种認識在形式上是幻想的、歪

曲的。格列科的神秘虛幻的艺术，創造了存在于巧妙地改变了的境界中的人的幻影。在这种艺术中，正象在一滴水珠里一样，反映出来了封建反动統治下的緊張而复杂的时代。具体的分析使我們能够揭示出甚至最为远离现实主义的艺术的现实基础。这种畸形的“……意識正須从物質生活的矛盾中……求得解釋”①。

因此，我們必須注意下面的問題。如果一切意識都是存在的反映这一論点为一切意識都似乎是存在的正确反映这一論点所代替，那就要犯严重的錯誤。国外某些进步的艺术批評家曾企图为形式主义艺术的畸形找根据和作辯护，說什么形式主义艺术好象反映着奇形怪狀的，混乱的資本主义世界。当然，說形式主义所表現的社会意識的墮落是反映社会正在腐朽，是反映这一社会中的极严重的对抗日益加剧，这是不錯的。但是，任何一幅超現實主义的图画，尽管作者故意把它的荒誕形象弄得“真实可信”，但它絲毫也不能客觀地反映现实。形式主义由于沒落的資本主义制度而产生，因而形式主义就不可能客觀地反映世界。

这些歪曲了的反映现实的艺术形式的存在，如上所述，其根源在于物質生活的矛盾，而不在于艺术特征本身。整个关键在于各种具体的历史条件，在于反动階級的利益所指使的对艺术本质和任务的歪曲。反动階級为了本身的利益，夸大了、顛

① 馬克思：“政治經濟学批判”，人民出版社：1955年版，“序言”第3頁。

倒了和歪曲了对现实的无限复杂認識的某些方面。

馬克思列宁主义教导我們說，客观现实是可以認識的，人的意識能够相当深刻地反映出不依赖于我們而存在于我們之外的物質。列宁曾強調过辯証唯物主义認識論的一个基本原理：

“……人的思維，按其本性來說，能够給予并且正在給予我們以絕對真理，絕對真理是由相对真理的总和構成的。”^① 这个一般的原理也适用于艺术。艺术与科学一样，是现实的反映，在现实中，根本不能为艺术反映的东西是沒有的。

整个世界都是艺术的对象。社会生活和自然界，任何事件和現象，人的最复杂的主观感受，都是艺术作品的实际內容。

不依赖于意識而存在于意識之外的现实，是艺术形象的源泉，是艺术的素材，沒有这种素材，艺术就不能存在。人的意識，如果不能藉助于經驗去同现实接触，就会是空洞的，沒有內容的。艺术一脱离现实，就会失去任何內容。形式主义就是一个最明显的例子。立体主义或至上主义的抽象的構图，一点也不是实际现实面貌的客观再現，这样構图就变成成为空洞的、毫无意义、毫无价值的东西了。但正如我們上面所指出的，就是这种畸形的意識也是在一定的社会基础上产生的。

換句話說，不依赖于我們而存在于我們之外的现实，对艺术來說，是第一性的，而对现实的艺术認識，是第二性的。艺术是现实的反映，这种反映，或多或少客观地和充分地再現现实的本質、內容、屬性和特点。

^① 列宁：“唯物主义与經驗批判論”，人民出版社，第161頁。

这些一般的前提，是論述我們所关心的艺术这一人类意識形態的出发点。

二

分析一下艺术与其他社会意識形態的相互关系，我們就容易給艺术下定义。人可以用各种方法認識现实；艺术和科学就是两种認識现实的方法。目的和对象的相同使二者接近起来。艺术和科学的任务都是認識客观现实。就这一点来看，科学和艺术只不过是社会的人認識周围世界的不同形式罢了。农业集体化可以作为历史学家研究的对象，也可以作为艺术認識的对象。前一种使我們有学术著作，后一种使我們有小說，如蕭洛霍夫的“被开垦的处女地”。这两种認識的对象和目的，一般來說，都是相同的，即都是揭示二十年代末到三十年代初苏联农村所发生的事件的本質。当然，这两种認識必须具备客观的正确的認識方法。所不同的，是認識的形式，到下面我們再講这一点。在某些情况下，現象的各个不同方面成为艺术家和科学家的注意中心。

对世界的科学研究和艺术認識有时可能是互相密切联系的，以致常常使人难以捉摸到这两种認識现实的形式的确界限。在文艺复兴时期的意大利，对人体的科学研究（解剖学）和繪画是彼此极其紧密地联系着的。列奥納多·达·芬奇象科学家一样研究人体解剖，因此很难說，他的这种科学研究工作是他的繪画創作的助力，或者他的艺术研究是他的科学結論的

准备。

在十八世紀和十九世紀初的俄罗斯风景画史上，画家在各种不同地区进行的地理考察工作起了不少作用。科学的任务（攝取“地方景物”）和对自然的艺术观察是溶合在一起的。

这样，科学和艺术就因認識对象和目的的相同而結合在一起了。但它們畢竟是不同的認識形式。它們之間的區別在哪里呢？

我們可以根据別林斯基的“艺术用……形象思維”^①这一定义来試給艺术的本質下定义。按照別林斯基的意見，艺术和科学同样都是認識現實的，但艺术是用形象認識現實，而科学是用概念認識現實。

我們要比較詳細地分析這個問題。

科学从观察現實的个别事实开始，来概括这些个别的观察結果，发现支配这些或那些現象的規律，然后用概念来表述这些規律，概念同样包括一切具体情节，而不管个别現象的偶然特点。叙述的具体材料在科学中具有头等重要的意义。材料是进行概括的必要基础，沒有材料科学概念就要变成空洞的抽象概念了。沒有大量的个别事实（照巴甫洛夫的話來說，事实是“科学家的空气”）就不可能得出任何客观的結論。但具体事实的叙述本身，还不是科学的最終目的。一个历史学家，研究过去的某一尚未弄清的、很少有人研究的时期，是为了获得进

① “別林斯基”（三卷集），卷2，国家文艺出版社，莫斯科1948年版，第67頁（原註）。

一步概括所需要的具体材料，以便最后确定历史发展的规律性。一个考古学家，发掘古代城市的廢墟，断定構成原始科学真相的个别具体事实，用以說明生产的性质，生活方式，家具、武器、衣服、住宅等等的形式。但这类我們称之为事实的真相，是用来进行概括和做一般結論的材料。

当然，为了做結論，科学不仅用归納法，而且还用演繹法。但對於我們來說，重要的是要弄清个别事实和概括它們的科学方法之間的关系。

科学的任务是发现和在一一般形式中表述支配各种現象的客观規律。然后这些規律的知識就成了人类实践活动的出发点，而实践活动又反过来成为知識的源泉。例如，遺傳規律的知識，使我們苏联农业掌握了实际影响自然界的强大手段，而农业实践又促进了农艺生物学的进一步发展。

現在我們来談艺术。在艺术中，認識的結果永远不是以概念的抽象形式出現的，而是以具体的可以感觉到的形象形式出現的。不論艺术作品中包含什么样的概括，这些概括始終都是在个别事实、現象、人物的身上体现出来的。在文学作品中活动的是具体的人，随着他們而发生着一定的事件。叶甫格尼·奥涅金，是十九世紀初地主俄国的最典型的形象。这个形象是普希金深刻概括生活的实际事实的結果。但奥涅金是特定的人，他有自己的个人命运，他所經歷的虽然是他那个时代所特有的事件，但仍然是这个人的生平經歷。列宾的“伏尔加纤夫”同样是深刻認識生活的成果；深刻的概括是这幅画的基础。但在艺术家的画上，生活着和活动着各种具体的人——岡宁、拉

里卡、退伍的士兵，他們在炎熱夏天的一定的時間，沿着伏爾加河岸的一定的地方行進着。

由此可見，對現實的概括在科學和藝術中是以不同的形式進行的。藝術家不在自己的作品中表述規律。事實就是如此。我們可以拿亞歷山大·伊凡諾夫^①的油畫“基督在人民面前出現”、米開蘭哲羅的雕刻“大衛”、高爾基的小說“母親”為例，——我們到處可以看到對個別的具体形象（人物、行動、事件、事實）的描寫。當然，在任何現實主義作品里，藝術家所描寫的各种具体的个别現象，都要符合它們的內在意義，都要符合它們的本質。現實主義藝術家要善于看出和表現出典型事件和典型性格。對於科學家來說，个别現象是一種材料，科學家根據這種材料來揭示支配各種現象的規律；對於藝術家來說，現象則是外殼，他只有用這種外殼才能表現本質。由此可見，在藝術作品中，現象的規律不是直接表述出來的，藝術描寫合乎規律的現象，因而，它也是以認識現實的規律為前提的。

當然，科學思維和藝術思維之間的界限並不是絕對的。在列夫·托爾斯泰的“戰爭與和平”中，有幾十頁都是敘述作家的哲學觀點和歷史觀點的，嚴格地說，這幾十頁屬於哲學範圍，雖然這些觀點是交織在天才的藝術作品的結構中的。“共產黨宣言”開頭的那句名言，是鮮明有力的藝術形象。科學家常常採用藝術的、形象的表現方法；藝術家，特別是作家，也

① 亞歷山大·伊凡諾夫（Александр Андреевич Иванов, 1806—1856），偉大的俄羅斯國家。