

20世纪艺术边缘学科译丛

ZOSHIJI YISHU

BIANYUANXUEKE YICONG

哲学与现代派艺术

〔苏〕И·С·库列科娃著

井勤荪 王守仁译



20世纪世界艺术流派与思潮

第11卷 第2期

《哲学与当代派艺术》

哲学与当代派艺术

李 军 著

商务印书馆



• 20世纪艺术边缘学科译丛 •

哲学与现代派艺术

[苏]N·C·库列科娃著 井勤荪 王守仁译

文化艺术出版社

《哲学与现代派艺术》(Философия Искусство Модернизма)一书系根据苏联莫斯科政治书籍出版社(М., Политиздат) 1980年版译出。

哲学与现代派艺术

И. С. [苏]库列科娃 著
井勤荪 王守仁 译

•

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行
北京通县潮白印刷厂印刷

•

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.625 字数 190,000 插页 18

1987年9月北京第1版 1987年9月北京第1次印刷

印数 0,001—9,300 册

书号 8228·171 定价 3.15 元

ISBN 7—5039—0019—9/J·4

序

现代派也称先锋派和现代主义，是十九世纪末和二十世纪初在西方资本主义国家发展起来的文艺流派的总称。

早在三十年代，匈牙利的G·卢卡奇和德国的B·布莱希特关于现实主义问题的论战，就涉及到对现代派艺术的评价。按照卢卡奇的观点，现代派不仅违背艺术的根本原则，而且是资产阶级颓废主义的产物，反映了资本主义后期帝国主义的意识，其本质是反现实主义的。卢卡奇对现代派的抨击，比较集中地反映在他的《现实主义辨》这篇论文中。他说：现代派艺术家，在思想上和感情上“仍然停留在他们的直觉上，而不去发掘本质，也就是说，不去发掘他们的经历同社会现实生活之间的真正联系，发掘被掩盖了的引起这些经历的客观原因，以及把这些经历同社会客观现实联系起来的媒介。相反，他们都正是从这种直觉出发(或多或少是自觉的)，自发地确立了自己的艺术风格。”^①

六十年代，苏联有些文艺研究者，如M·奥夫相尼柯夫和B·拉祖姆内依等认为：“现代主义，是帝国主义时代的产物。现代主义表现了资产阶级的艺术、美学和整个世界观的危机。决不能把现代主义同艺术中的当代生活这个概念混为一谈。”“尽管这些流派形形色色，各不相同，但是，坚决否定艺术中的现实主义和美

^① 《卢卡奇文学论文集》第2卷，中国社会科学出版社1981年版，第11页。

学中的唯物主义，宣扬艺术创作中的极端主义，抛弃世界艺术中的进步的人道主义的和民主主义的传统，这一切就把所有这些流派联合成一体了。”^①

民主德国学者M·施塔克在《关于无产阶级文学问题的争论》一文中引Z·佩鲁的话说：“把现代派与反动、现实主义与进步，把审美范畴和政治范畴相提并论，是许多无产阶级作家所犯过的那些重大错误的继续。”文章还谈到：“二十年代的德国无产阶级文学对现代派、表现主义和达达主义均有一定的影响，而且在很大程度上不受‘拉普’模式的约束。由于克服了先锋派作家政治上和艺术上的不一致，在德国出现了一种独特的文学艺术，其代表人物就是布莱希特。”^②

匈牙利科学院文艺学研究所所长米克洛什·萨博尔奇在《新先锋派》一书中，把对世界资本主义体系表现出叛逆特征的流派称作“新先锋派”。他说：“归根结蒂，先锋派运动的作用之一，大概就在于要使现实主义艺术的各个原则，经常不断地受到怀疑，迫使它完善起来，……”^③

苏联H·库列科娃在《哲学与现代派艺术》一书中认为，只有弄清楚现代派艺术的哲学基础，才有可能对它的各个流派的思想倾向作出判断。她说：“直觉主义、弗洛伊德主义和存在主义是支撑现代西方‘上流’艺术结构的三大‘台柱’。”“在现代派的早期阶段，还可以看到F·尼采的影响。”库利科娃指出，从意大利的抽象派、德国的表现主义、超现实主义等艺术流派中，都可以看到A·

① 《简明美学辞典》，苏联知识出版社1981年版，第85页。

② 民主德国《斯拉夫学》1979年第5期。转引自《外国文艺思潮》第2卷，陕西人民出版社1983年版，第283—284页。

③ 《新先锋派》，布达佩斯，贡多拉特出版社，1981年版。

叔本华、A·柏格森、E·克尔凯郭尔、E·胡塞尔等资产阶级唯心主义哲学家对他们创作的影响。例如超现实主义艺术家们在弗洛伊德主义中为自己的艺术创作找到了心理学的根据。“用他们的话来说，艺术家仿佛是把一只桶下放到自己的潜意识中去，从中捞取一种通常隐藏着处于理性所能理解的界限之外的东西。”

库列科娃在指出现代派艺术的哲学倾向之后，也提到有些流派某些值得肯定的方向。（这一点在其他著作中也有表现，如A·兹威列夫在《美国文学中的现代主义》一书中对“垮掉的一代”等流派的评论。）这多少反映了近年来苏联理论界的一些变化。^① 库列科娃认为，表现主义的创作“没有完全脱离生活，没有使自己的创作失去思想内容”。“根据思想倾向看，他们的创作分为表现主义‘右翼’和‘左翼’，反映出不同类别的艺术知识分子的世界观”。“就个人气质而言，表现主义者是人道主义者，是压迫和压抑个性的反对者”，他们同情劳动人民和工人阶级，一再在作品中“表现战争破坏力，反对德国复仇主义者的侵略政策”。如奥托·迪克斯创作的版画《战争》，表现了那些被投入激战的年轻力壮的人们被消灭的过程；在《七个丑陋不堪的人》这幅画里，作者把“元首”画成目光凶狠、在死神阴影下行走的卑微小人。

库列科娃在书中还强调指出：“产生作为艺术流派的表现主义，并为之提供养料的那个时代早已逝去。但表现主义者所发现并发展了的强烈表现冲突、对观众产生情感作用的手法，都已列

① 苏联《哲学问题》杂志编辑部不久前召开了一次研究意识形态斗争问题的讨论会，苏联科学院M·米丁院士、Φ·康斯坦丁诺夫院士等理论界著名人士都出席了会议。《哲学问题》1983年第5、6、8、9、10各期，连续发表了40篇发言稿。不少学者发言强调，对各种思想流派，要做认真的、具体的分析研究，防止客观主义和纯政治批判的两种极端。指出进行纯粹意识形态批判，以政治评价为主，事实上否定了进行认真研究和理论分析的必要。

入艺术宝库。无论过去和现在，表现主义都对世界艺术创作产生了明显的影响。表现主义手法，在个别情况下，也被现实主义艺术家用来提高自己作品的表现力，增强它对观众的影响，尽管这样做有时会破坏现实主义作品的严整性。”

当然，文艺革新绝不是纯粹形式上和艺术手法上的革新。如果没有革命的、现实生活的内容，任何文艺都只能是空洞无物的艺术躯壳，不可能有真正的艺术的生命力。

别林斯基说得好：“任何诗人之所以伟大，是因为他的痛苦和幸福深深植根于社会和历史的土壤里，……只有渺小的诗人们才由于自身和依赖自身而喜或忧；然而，也只有他们自己才去谛听自己小鸟般的歌唱，……”（《别林斯基论文学》）

所以，不论是传统的文学还是现代派文艺，关键是它的内容：表现什么？反映什么？另一方面，作为艺术的创作方法和流派也不是固定不变的。我们应该对艺术家和作品，进行深入的研究和历史主义的、社会学的分析，笼统地肯定和否定，或者简单地把现代派文艺和资产阶级的颓废文艺划等号，都是不科学不全面的。

以法国著名现代画派艺术大师 P·毕加索为例，他一生中画法和风格迭变，在艺术手法上不断创新求异。毕加索的写实画画得很好，但他感到依靠纯粹的写实不能很好地表现新的现实问题，后来又倾向于超现实主义，探索超现实主义和立体主义（或称立方主义）的艺术表现手法。例如他的油画《格尔尼卡》，便是结合立体主义、现实主义和超现实主义等流派的艺术手法创作的，表现了人民的苦难和侵略者的兽性，体现了画家反对德、意法西斯侵略西班牙的思想。在毕加索的艺术生涯中，始终和现实主义艺术传统保持着密切的联系。在早期的创作中，有不少主题表现了画家对下层人民的深切同情；后期创作也有杰出成就，五十年代为

世界和平大会创作的《和平鸽》等作品，深受广大人民喜爱。所以，在毕加索的创作中，既有对传统的继承，也有对传统的突破。他的作品对现代西方艺术流派有很大的影响。

在文学创作中也有类似的情况。如法国著名作家、诗人L·阿拉贡，他在不同的历史时期，采用不同的创作方法。半个多世纪以来，已先后发表了各种不同艺术特色和倾向的作品一百多种。阿拉贡早期倾向达达主义，倡导超现实主义，后来又进行现实主义和浪漫主义艺术手法的创作。在他创作的后期——六十年代后半期，重又燃起了他青年时代对超现实主义的热情。早期创作的超现实主义作品有《巴黎的乡人》(1924年)等，战后较为著名的作品有现实主义小说《共产党员们》(1949年)和浪漫主义的历史小说《受难周》(1958年)等。阿拉贡说过：“如果有人说我始终没有离开超现实主义，这是对我的作品质量的最高评价。”^①例如《处死》(1965年)和《白朗菇与遗忘》(1967年)等晚年创作的小说，都显示了这种趋向。法国专栏作家C·普列伏斯特在《阿拉贡：成长与变化》一文中说：“他从超现实主义中得到的明显裨益，首先就是他对现代派、现代艺术、先锋派绘画的深入了解。……在他手里，小说的现实主义由于掌握了现代派手法而更加丰富了。”^②

因此，在这种情况下，把艺术家或作家说成是纯粹的现代主义或传统意义上的现实主义是困难的。即使是比较严肃的现实主义艺术家，也完全可能借用一些现代主义的艺术手法，来加强和丰富艺术作品的表现力。

鲁迅先生在《三闲集》：《醉眼中的朦胧》一文中说：“弄文艺的

① 《外国名作家传》(下)，中国社会科学出版社1980年版，第25页。

② 法国《新评论》1977年6、7月号。《外国文艺思潮》第2集，陕西人民出版社1983年版，第110—111页。

人们大抵敏感，时时也感到，而且也防着自己的没落，如飘浮在大海里一般，拼命向各处抓攫。二十世纪以来的表现主义、踏踏主义、什么什么主义的此兴彼衰，便是这透露的消息。”^①

随着科学技术的发展，六十年代以来，西方又先后出现“流行艺术”（又称“新写实主义”或“新达达主义”）、“光效应艺术”和超级现实主义（又称“照相现实主义”）等艺术流派。例如“光效应艺术”，对欧美和日本的工艺美术和装饰艺术以及家具设计等产生影响，并同建筑建立起密切的联系。

应该指出，有不少现代主义艺术流派，从理论到艺术实践，表现了资产阶级的唯心主义、艺术趣味和颓废思想，有些艺术流派，则毫无掩饰地表现了他们的反动意图和倾向。

抽象主义认为艺术的使命是表现艺术家个人意识和感受，不需要认识生活和反映现实。象征主义的代表人物甚至把艺术和现实对立起来，追求虚无缥缈的所谓真的、美的彼岸世界。许多现代派的艺术都反对艺术作品的思想性，认为艺术家的“下意识、梦幻、本能等都是艺术创作的源泉”。例如荒诞派戏剧代表人物E·尤内斯库声称：“对于我来说，戏剧就是内心世界在舞台上的投射：就自己方面而言，我保留我有从自己的梦境、自己的不安、自己紊乱和模糊的愿望里，总之，从自己的内心矛盾里去获取戏剧素材的权利。”（《戏剧》）“我早就有一个看法，即臆想的真实，要比日常现实生活更加可靠，更加充实。”“只有盲目相信自己潜意识的感觉、幻想和本能的人，才能成为‘有预见的人’”。“现实主义，不管它是社会主义现实主义，或者不是社会主义现实主义，都不能反映真正的现实。”（《犀牛》）

^① 《鲁迅全集》第4卷，人民出版社1957年版，第74—75页。

未来主义崇拜暴力，颂扬侵略和淫欲。在《意大利未来派宣言》中，他们叫嚷：“艺术只能成为暴力、残忍和非正义”，“没有侵略性，就没有杰作……我们要颂扬战争——世界唯一的卫生措施”。“艺术和战争乃是感性的最大表现；淫欲是这种表现的精华……应当把淫欲变成艺术品。”“对于胜利者来说，淫欲是应得的贡品。”……等等。正是因为这样，未来派从一开始就向法西斯输送了一批最坚决的拥护者，当墨索里尼当政后，F·马利涅蒂及其战友立即投靠了法西斯，在墨索里尼的各个委员会中都有不少未来派的成员。

此外，有些现代派艺术家，如法国印象派作曲家C·德彪西，他的作品多以自然景物如月光、云、雾、风、雨、枯叶等为题材，表现出朦胧、飘忽、幽静等意境。艺术家追求表现“自我”和所谓“纯粹的内心世界”，作品具有很强的艺术表现力。一般说来，这种艺术手法仍然对我们有一定的借鉴作用，我们不能因为他的一生和象征主义紧密地联系在一起，而对他的艺术手法也加以否定。

也有些现代派艺术家通过创作体现他们的叛逆性格。法国的青年画家莫里斯·弗拉芒克写道：“我能够在社会上引起的反应，就是：扔一枚炸弹，然后把我送上断头台——这就是我用软管里挤出来的纯净的颜色，企图在艺术和绘画中体现的东西。这样，我才能满足自己的愿望：破坏、不屈服，最后，创造一个可以感觉到的世界，它是生动的、不受束缚的。”^①

总之，现代派艺术家的创作思想是极为复杂和多种多样的。评论它们也要具体作品具体分析，不能采取简单化的做法。

库列科娃的《哲学与现代派艺术》这本书，为我们进一步研究

^① J·E·穆勒：《野兽派》，巴黎，第31页。转引自H·库列科娃《哲学与现代派艺术》一书。

西方现代派艺术，提供了丰富的资料和素材。

同时，我们也要感谢并勤荪、王守仁两位同志，他们在很短的时间内，在缺乏必要的参考资料的情况下，把这本书翻译出来，付出了辛勤的劳动。他们认真负责，精益求精，不断修改译稿。即使这样，他们仍然感到，由于我国出版界过去介绍有关现代派艺术的论著不多，参考资料亦不多见，加上水平有限，译文难免有不够妥贴的地方，诚恳地希望同志们批评指正。我在阅读他们的译稿过程中，也深受教益。现在我把这本书推荐给研究现代派艺术的理论工作者和广大读者。

沈恒炎

1984年11月于中国社会科学院

目 录

序	1
引 言	1
第一章 探现代派之源	14
第二章 反对理性和涵义	30
第三章 追求暴力的意志	45
第四章 通过恐惧这面棱镜	56
第五章 失去人性的艺术	111
第六章 反个性的艺术	136
第七章 在现实“之上”还是在现实“之下”	152
第八章 荒诞代替逻辑	166
第九章 “新现实”的反现实主义	195
第十章 没有想象力的虚构	210
结束语	259

引 言

艺术是人们生活不可分割的一部分。飞速发展的科学技术进步，为艺术对个性产生极其强烈的影响开辟了前所未见的可能。

艺术作品不仅为意识所接受，而且还对整个个性产生巨大情感作用，从而唤起审美需求。艺术文化的性质，首先取决于社会的社会政治制度。不但艺术作品的思想内容，而且艺术家自身的培养方向，乃至一定社会形态下的艺术命运，归根结底，都要由社会政治制度来决定。

艺术，作为社会意识的一种形式，和意识形态密切相关。但是，由于艺术作品的思想内容通常不是直接地，而是间接地通过艺术特有的艺术语言表达出来，因此，它们的思想涵义并不总是一目了然的。不过，就连一些乍看起来是最无内容（最无思想性）的作品，不论它是资产阶级大众艺术的“流行”音乐，还是抽象派画家的油画，也都带有一定的思想目的，都要对人、对人的意识和意志产生影响。

艺术，作为社会意识的一种形式，作为表达并规定其思想方向的美学，积极参与当代意识形态的斗争。

社会主义艺术和马列主义美学确立了先进的、人道主义的社会美学标准，帮助认识生活，对生活产生积极的影响。它们以提高人们的一般文化水平为目标，是塑造全面发展的个性——共产主义形态的人——的有力工具。

现代资产阶级美学和艺术，在客观上执行完全相反的任务。它们力图引诱劳动人民离开生活的迫切问题，把对资产阶级有利的理想和趣味强加给他们，散布悲观主义和对人的力量的不信任。他们把个性与社会对立起来，促使人脱离社会问题，脱离争取美好未来的斗争。

只有对艺术作品的内容和形式，以及资产阶级艺术家的创作原则，进行彻底的马克思主义的美学分析，才能揭露现代资产阶级艺术众多流派的反动思想本质。

现代西方艺术是以现代派这一名称出名的。现代派的作品与人类早先创作的艺术作品迥然不同：现代派艺术家作品的内容和意义，观众一般都看不懂，现代派艺术很少能起到沟通思想的作用。

现代主义艺术不是某个一定的艺术家团体创造出来的：它的各个流派产生于不同年代和不同国家；加入现代主义行列的画家、作家和诗人，往往互不相识，彼此间亦无共同志向和理想相连。

现代主义的众多流派，和本国艺术的民族传统没有联系。例如，在法国出现的立体派，与法兰西民族文化毫无共同之处；意大利未来派没有从意大利艺术伟大传统中吸取任何东西；扎根于瑞士的达达派，非但不能吸引瑞士画家，而且在瑞士民族艺术中没有留下丝毫痕迹。

现代主义艺术既然和民族传统决裂，就不可能具有国际性，何况它本身并不体现人类共同的理想。现代主义艺术自产生之日至今，始终带有世界主义性质。

现代主义各流派分散于不同国家，相隔达数十年之久，但有一点把它们联系在一起，即：反现实主义的创作方法。正是这一点决定了现代主义各流派解决美学问题的一致性（对艺术和现实、

形式和内容相互关系的解释，沟通思想的问题，等等）。

现代主义不同流派美学立场的一致性十分鲜明，因此它们联合为独特的艺术类别，是完全符合规律的。值得怀疑的倒是标志这门艺术的术语的可靠性。“现代派”一词本身，在许多欧洲语言里就是“现代的”意思。但是，每一种艺术在它所处的那个时代都是“现代的”艺术；此外，在我们时代，现代艺术首先指的就是现实主义艺术，尤其是社会主义现实主义艺术。“现代派”这一术语在词源意义上的不准确，为对它带偏见的解释提供了借口；结果，现实主义，特别是社会主义现实主义，在术语学中反倒被弃于“现代”艺术的范围之外。

可见，在引用“现代派”术语的时候，着重于这个词的涵义，而不是它的词源，才比较合适。在主要欧洲语言里，为了比较准确地表示某种东西符合时代精神，除“现代派”这个术语外，还经常使用“现代的”（英文是 Contemporary，法文是 Contemporain，德文是 Zeitgemäss）一词。从语言学方面看，“现代派”一词总是和某种新的、非传统的、区别于过去的思想联系在一起。从这一观点说，用“现代派”这一术语来表示资产阶级艺术新流派之总和，也是完全可以的，因为现代派艺术，比之以往和现今艺术中任何其他现象，在拒绝传统和追求绝对创新方面，都有过之而无不及。

使用这一术语，既便于对现代资产阶级艺术进行分析，也可揭示它与十九世纪末——二十世纪初颓废艺术的区别，后者虽带有形式主义的因素，但毕竟未失去可认识的内容，未失去沟通思想的作用。

在对现代资产阶级艺术进行马克思主义的分析，采用“现代派”术语时，应避免扩大这一概念的范围，而不能用它来表示整个现代艺术；“现代派”乃是建筑在形式主义原则基础上的现代艺

术各流派的总和。

二十世纪初，一些怪诞的艺术作品在展览会上出现，使观众大感意外，在艺术爱好者中间引起了强烈的反应，主要是愤慨。关于头几次现代派画展，西班牙哲学家何塞·奥特加·加塞特这样写道：“……新艺术遇到了对它抱敌对情绪的群众，这种情况是它永远都会遇到的。就其本身的实质而言，它不是通俗的；非但如此——它反对通俗的东西……习惯于在一切方面都占上风的群众，觉得新艺术使他们的‘人的情感’受到了污辱……年轻的缪斯无论在哪里出现，群众都将对他进行抵制。”^①

但是，一些艺术家在不同的国家，互不依赖地创作出不合逻辑和歪曲现实的作品这一事实，证明这一现象的出现决非偶然。这里指的是：存在着产生现代派艺术的思想前提和社会前提。

现代派的理论前提和一般哲学前提，早在十九世纪，即它们在艺术实践中得到体现很久以前，就已出现。A·叔本华（《世界是意志和表象》）、M·施蒂纳（《唯一的人及其财富》）、S·克尔凯郭尔（《或者——或者》）的著作属于十九世纪上半期，他们对二十世纪资产阶级艺术思想倾向的形成，有直接或间接的影响。

十九世纪发生的重大社会、政治和思想进步，在大量的美学概念、理论和学说中都得到了反映。人，是这些理论的中心；思想家们企图深入探究的，正是人与周围世界的复杂的相互关系。他们对人的愿望和可能、义务和权利、欲望和职责、感性和理性，以及人的审美力和公认的结论之间的矛盾，都作过细致的分析。然而，资产阶级理论家在评论这些矛盾存在的同时，不能揭示它们产生的真正原因，而认为这些矛盾不可避免，并企图把它们解

^① 何塞·奥特加·加塞特：《艺术的非人道化》，全集，马德里，1950年，第3卷，第354页。