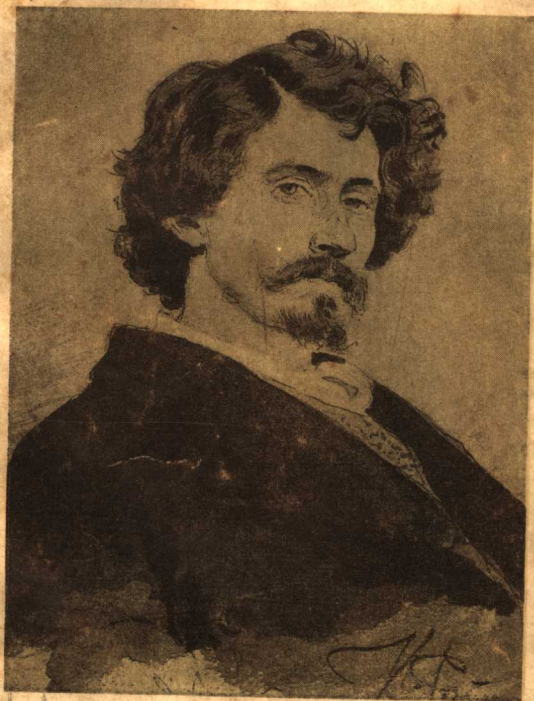


論列賓的技法

Г·聶陀修文著



RMT857.01

上海人民美術出版社

「論列賓的技法」譯自蘇聯原本

О мастерстве Репина

原 作 者

Г. Недошивин

出 版 者

1951 «Искусство»

論列賓的技法

技法問題是今天蘇聯繪畫發展中急需解決的問題之一，這是很明顯的。目前我們藝術的新的成就，是和把作品的藝術品質水平作更進一步的提高相關聯的，一九四九年和一九五〇年的展覽會顯示了藝術家們在技法上的突飛猛進，同時也提出了若干複雜的問題，不解決這些問題，也就不可能把社會主義現實主義推進到更高的階段。

可是，要是說這一個問題直到今天才出其不意的被提了出來，彷彿它過去並不存在，或者是祇有在所謂實踐過程中才被提了出來，這樣的想法是不正確的。當然，用現在這樣的方式來提出技法問題還是最近幾年來的事，可是不要忘記，實際上蘇聯現實主義藝術的全部歷史，同時也就是為技法而鬥爭的歷史。

形式主義不僅使藝術的思想性和豐富的內容受到損害，它也給藝術形式的完整性帶來了

沉重的打擊。現在，必須把蘇聯藝術文化發展初期的現實主義與形式主義作鬥爭的一切問題加以檢查。

當時形式主義者奢望在藝術形式方面霸持壟斷。他們說，就算我們輕視藝術內容，但同時我們的作品却是藝術形式和技法的實驗室；我們發掘藝術語言，從事於它的嘗試和實驗。

當時這種形式主義的誘惑人的謬論曾經廣泛流行。有人認為形式主義本身似乎過分注意到形式問題，而損害內容。這種講法，促成了這種謬論的傳播。好吧，既然過分注意形式，那麼從形式主義那裏大概可以得到一切好處啦！

可是問題就在這兒，實際上形式主義是把破碎的、不正確的藝術形式與歪曲了的、醜化了的客觀的生活內容相結合起來。形式主義者的一切「實驗」，恰像在文學方面赫列勃尼柯夫(Хлебников)和克魯采涅(Кручых)荒謬的、怪誕的舞文弄墨一樣，是不值半文錢的。實際上，塔特林(Татлин)的巧於搭配的手法，馬列維采夫(Малевич)的沒有節奏的、幾何學的構成主義，康定斯基(Кандинский)的色調的不和諧，能夠鄭重其事的說得上有什麼真實的意義呢？自然它們是毫無意義的。

原因是在於，祇有現實主義的藝術形式，才可能是真正完美、豐富的藝術形式。

一切所謂繪畫上的形式因素——色彩、空間、體積、節奏等等，存在於造型藝術作品不可分割的統一之中，我們所以把它抽象化，是爲了便於作科學的研究。它們是現實的特徵和

客觀存在的真實的方面在藝術上的反映。色彩是可以藉助於非常準確的物理的儀器來測量的、具有真實品質的東西。在個別的色彩之間是完全客觀的，有着音程的間隔。畫家藉助於顏料來捉摸、來表達自然的客觀性質。事物的空間距離，它的形式、節奏等等，正是這樣的客觀地存在着的。因此在藝術作品裏構成形式的東西——假使這是真實的作品的話——是和實際的、在藝術家意識之外存在而完全具有其物質特性的現實相符合的。

既然繪畫創造了世界上的視覺形象，這些爲人類的眼睛所能夠感覺的視覺形象的特性和品質就成爲藝術描寫的、客觀的最先的前提。要是這兒所談的限於真實的、具有高度水平的創作，那末即使是看起來最抽象的作品也具備了這樣的互相聯繫。這一個聯繫恰恰就是藝術作用的基礎。

我們愛好魯勃列夫(Рублев)的聖像優美而豐富的綫條的節奏。這種節奏，毫無疑問是假定的、抽象的，令人想起肉體真實的動作，服裝的輪廓，物象的外形的某種代數公式。可是也像在代數公式裏包含着許多生活現象的某種「品化」似的，魯勃列夫節奏的交響樂裏也包含着這樣的品化，在這樣的交響樂裏可以捉摸到銳眼觀察的無限豐富的材料。我們往往冒着蹈襲主觀主義的危險而把魯勃列夫聖像的形式和當前某種具體印象相提並論。是風中擺動的嫩白樺，還是真正的人的運動給予畫家以女性軀體勻稱的韻律呢？那就很難說了。這兩種都是可以設想的，而且還有更多可以設想的。然而重要的是以現實本身作爲這些美妙的音樂

節奏的基礎。

我們故意援引中世紀的象徵主義的藝術作品作為例子，是因為形式主義者企圖抹煞它的威望的緣故。然而這也並不是說企圖「復興」封建時代淳樸的藝術的古代作風是歷史上的蠢事，從形式的觀點來看，在魯勃列夫與修談俄羅斯古代聖像的格里欣柯(Гриченко)的任何「繪畫」之間存在着原則上的區別，原因是在於前者是依據於觀察和真實的現實出發，而後者則基本上脫離現實，以「本人精神的深度」來「創造」一切：色彩、節奏、形式。

當形式不再是反映客觀現實的特性的形式時，是和聲名狼藉的未來派的「捏造的語言」的無意義的聲音並無分別的。這種十足的抽象概念，是極端異想天開的、荒謬的、主觀的專橫的結果。頹廢的資產階級藝術在形式上的專橫是基於這樣的基礎上，那就是反動的唯心哲學和對於現實世界的客觀性的否定。

按照早就成為初期形式主義的理論基礎的新康德學派的說法，我們對於「事物本身」彷彿是什麼都不可能知道的。物質的最基本的屬性，例如距離（空間），祇不過表現了主觀的「思維的形式」。既然這樣，就談不到把空間作真實的、現實主義的傳達。透視被表現為一團糟，圖畫變成平面式，體積橫遭割裂和歪曲。而對於這一切就用荒唐的口頭禪「我所看到的就是這個樣子」來掩飾。形式主義者自鳴得意。誰說空間是立體的，誰說人是頭在上而腳在下站着的，誰說天空是藍色的？這一切祇不過是「思維的形式」。你要這樣看，而我却不

然。我的「見解」（形式主義者愛用的字眼）也像其他見解一樣，是很有根據的。你們肯定的說藍的、鮮明的紺青色的馬並不存在嗎？！廢話！我是這樣的看法，呸……出現了「藍馬之塔」。你敢斷言空間具有真實的距離，它近於可靠地表達了從一點出發的所謂直綫透視嗎？你還要利用陳舊的「獨彈步槍」到什麼時候？正因為如此，你就需要凹面鏡的球狀透視。這樣就不得了啦。

形式主義就是這樣的損害了形式，妨礙形式作為表達現實的各種各樣屬性和品質的手段之總和。形式主義用空虛的畸形的方法把形式歪曲成為無意義的遊戲。這就是為什麼形式主義必不可免的帶着支離破碎的技巧的緣故。事情是應當從最基本的事物開始的。形式主義把藝術家從某些必不可缺的本領裏「解放」了出來。實際上，要是形式充其量不過是隨心所欲的「思維的形式」的總和，那末也就毋須擅於觀察、分析、比較，毋須擅於在空間裏描繪、構圖等等了。因此形式主義引人走上凡庸的道路，使天才墮落。

毫無疑問，在形式主義者之間曾經出現過，而且還在出現着具有藝術才能的人們。然而他們的才能顯然是處境困難的，而且往往是無可救藥的殘廢。自信具有「創造性的急就章」的天生本領的形式主義者，他們是不需要訓練，也不需要進學校的。有時候技能有助於構思，把所謂美麗的色彩配合起來，有助於描繪所謂富有表現力的綫條。可是倘若不是天天的、時時刻刻的從觀察、從大自然、從現實來繁殖創造思想，天才就要凋謝，就要枯萎。馬

列維契 (Меленев) 不是曾經是有才能的人嗎？在他早年的風景畫裏還可以感覺到繪畫的天賦，可是在那個時候已經存在着不好的傾向，以後在他藝術至上主義的作品裏繪畫的天賦就一無所有了，這就是說，這個藝術家在某一個時期曾經是頗有前途的。可以作為特徵的是，晚年的馬列維契企圖返回到形式的修飾，然而除了不登大雅之堂的怪現象之外，他是一無所獲的。天才早已死亡。

必須着重指出，現實本身就是一切形式的根源，「形式的因素」是現實本身的屬性和品質在藝術作品裏的反映，我們絕對不是說把藝術家的作用縮小到所謂單純的複寫自然，使他放棄對現實採取創造性的態度的權利。對於宇宙的想像力，對於宇宙的創造性的態度在藝術裏起着巨大的作用。問題是在於它們朝着什麼方向。要是它們朝着脫離現實的、祇不過是獨善其身的方向，它們就會像沒有獲得燃料的星星之火一樣而歸於熄滅。要是藝術家創造性的想像不斷地為自己在現實裏探索豐饒的材料，就會是另一種局面。那個時候，天賦的才能將可能獲得充分的發展。

列賓在美術學院時期的素描已經可以看得出畫家的巨大的天才。未來的藝術家對於人體的結構、外形有着極好的理解。然而他還是小心翼翼的去抓住它，竭力不放過在模特兒身上看得到的造型。在六十年代末葉，巨匠已經掌握了在工作中必不可缺的不受拘束和信心。一八六九年製作的謝芙卓娃 (B.A. Шершова) 的肖像 (藏國立俄羅斯博物館)，頭部完成了在

外形上的優美的踏實，對列賓早期充實的、人體上的繪畫手法說來，它夠多麼的典型。把嘴唇的靈活的動作、面頰的溫柔的橢圓形作了出色的表達。像這樣的在外形塑造上的感覺水平，對於大多數藝術家說來是高不可攀的。可是孜孜不倦的、渴望深入生活的、具有天才的列賓，是不知道對於形式作更深刻的、現實主義的理解是有止境的。要是我們把謝芙卓娃肖像裏頭部的造型和一八八二年製作的斯特萊彼托娃（Срелетова）肖像（藏特別嘉科夫畫廊）的塑造手法比較一下，那末就可以感覺到，偉大的藝術家是怎樣的加深了對於外形的理解。就在第一幅肖像裏首先是觸目的顯露了主要的、「具有指導性」的表面範疇：面頰的橢圓形、前額和下顎。而同時在斯特萊彼托娃的肖像裏——由於對色調作了驚人的發掘，因而創造了形象在心理描寫上無與倫比的表現力：略顯大了些的鼻孔，微微張開的、有着略顯乾燥的優雅的口唇的、彷彿在顫動着的嘴巴，眉毛上折損的痕跡，抖動着、準備皺縮起來的鼻樑旁邊的紋路，略見倦怠的深邃的目光；——這一切使斯特萊彼托娃的肖像具備了如此豐富、如此多彩的內容。謝芙卓娃肖像和它放在一起，就顯得略為樸素了些，也就是說它在內心表現方面是單純的。

把所援引的例子大致地對照一下，就可以很清楚地看出：對於不斷的在現實本身裏探索着藝術方面新的發現的藝術家，是蘊蓄着足以使形式的感覺豐富起來的、無限的可能性的。形式主義的立場恰恰是從反對向生活、向現實吸取營養出發的，甚至也從這樣的情況出

發，那就是偽裝着彷彿致力於對實物的研究。當塞尙表示他對於宇宙的看法時，如所週知，他竟宣稱一切物體的形形色色可以歸結到最簡單的立體幾何圖式——球狀體、立方體、圓柱體等等。這樣就必不可免的給物體的真實的形式帶來了駭人聽聞的、貧困的感覺。在列賓的皮羅戈夫(Пирогов)肖像裏，人物頭部的「球狀」所顯示的力量和明確，較之塞尙有名的自畫像並無遜色。塞尙彷彿竭力企圖把人物臉孔上所有真實的輪廓容納到頭部的想像的球狀體裏去。剛巧相反，列賓是把外形基本的塑造發展到無限豐富，發展到無與倫比的、具體的、具有個性的面貌。塞尙像傳說中的普羅克勒斯特[●]一樣來對待模特兒，把超出形式的公式範圍之外的東西全都砍掉。至於列賓，則是以強烈的生活的脈搏來繁榮形式。塞尙的方法使他的油畫為失魂落魄的物體的死氣沉沉的世界所支配，而列賓的現實主義方法則使他能夠從渺無涯涘的生動的現實裏抓取他所看中了的东西。

我們不得不遠離本題，因為我們認為這樣做是非常必要的。在蘇聯藝術裏和形式主義長時期的鬥爭中，正是受到還沒有徹底剷除的、關於形式主義在形式方面臆造的勝利的神話的阻礙。

● 普羅克勒斯特是雅典傳說中的強盜，據說，他把捉到的俘虜縛在鐵榻上，個俘虜的身長超出鐵榻，則把脚砍掉，個短於鐵榻，則把俘虜拉長，使和鐵榻相等——譯者。

從這一個觀點出發，二十年代現實主義藝術家們的最主要的主張，就已經不僅是爲了蘇維埃的主題，爲了使藝術滲入生活、深入人民而鬥爭，同時也是在技法和形式的基礎上爲粉碎形式主義而鬥爭的開端。縱使二十年代初葉許多革命俄羅斯藝術家協會派的繪畫在技法上還不夠完美，然而在客觀上他們是遵循了俄羅斯古典現實主義的偉大傳統的，並且他們以正確的出發陣地作爲依靠：那就是他們的形式首先是以表達現實的真實場景的意圖作爲先決條件的。

對於在蘇聯繪畫裏爭取現實主義形式、爭取現實主義技法的鬥爭史，即使作簡略的探討，也並不包括在我們這篇論文的題目內。我們注意到，隨着我們藝術的成長，在爲我們的藝術所掌握的社會主義現實主義方法的範疇內對於技法的要求也提高了。現實主義藝術在這方面的每一次勝利，意味着給予形式主義以新的打擊，意味着對於把形式主義的徹底擊潰向前推進了一步。

於是，在三十年代我們的藝術輿論在廣泛的範圍內提出了「油畫」問題，問題的提出是和構思以及製作方面如此傑出的、概括的、完整的作品出現密切相關的，這樣的作品例如亞歷山大·格拉西莫夫（А. Гerasimov）的「斯大林和伏羅希洛夫在克里姆林宮」、謝迦爾（Г. Шераль）的「領袖、導師、朋友」、葉法諾夫（В. Ефанов）的「難忘的會見」等。也該談到，在爭取優秀油畫創作的鬥爭中，在全蘇展覽會裏展出了古典藝術家列賓、蘇里科

夫、林布蘭的繪畫是起了不少作用的。蘇聯藝術家從這些典範裏學習到創作油畫不僅要有意義深長的思想，有關生活的題材，正確的內容，同時他也要具備能夠概括的、完美的技法。對於社會主義現實主義藝術的發展，這是極其重要的。

在偉大的衛國戰爭以後，為技法而進行的鬥爭進入了新的階段。我們不妨把它分為二個時期。第一個時期是和爭取完整性的口號相關聯的。這一個口號把槍口指向反對印象主義——它也是形式主義的主觀主義在形式方面最後的防空壕，並且這一個口號在相當大的程度內鼓勵了獲得人民廣泛好評的一系列作品在展覽會上的出現：例如羅瑪斯（Я. Ромас）的「在筏上」、拉克基昂諾夫（А. Лактионов）的「前綫來信」^①、梅里霍夫（Г. Мерхоров）的「舍甫欽柯與布留洛夫」以及許多別的作品。正如我們所想像得到的，為爭取完整性而進行的鬥爭的意義在最近二次全蘇美術展覽會裏獲得了它的成效，它不僅在於完成作品（首先是在筆觸方面）的單純的技術要求，而是在於更深刻的因素中：必須把自己的意見徹底表達出來，把自己所創造的形象清清楚楚的、一目了然的傳達給觀者。從廣義的說來，這是要求

● 我已經有機會在刊物上指出，在我的評述一九四七年展覽會的論文裏對於拉克基昂諾夫的油畫隻字未提，我在當時所採取的立場是不正確的。由於曾經談到這一點的是在範圍狹隘的、科學的出版物上，因此認為有義務再一次的指出自己的錯誤。

使形式易於理解。對於社會主義現實主義藝術，即是說具備了全民的這一個字真正的意義的藝術，它就成爲必不可缺的品質。

完整性問題是中心的問題，它使藝術家能夠集中注意力到主要的、基本的課題上去。可是問題老是只提到一部分。把問題提得完備而合乎規律，是在去年舉行了一九四九年的展覽會之後，當時出現了許多製作精緻的、確實完美的作品，才把問題的範圍擴大了，於是我們開始談到把蘇聯繪畫所面臨的課題展開全盤的討論。在藝術所面臨的形形色色的複雜性的課題裏面提到了技法問題。

應當怎樣理解這一個問題，換一句話說，就是關於這一個問題內容的範疇是怎樣的。應當強調指出，不可以把技法問題縮小爲繪畫的技術課題。

當然，不管採取什麼方式，完全撇開手藝方面的操作本領不提而來談論技法，當然不會有過，而且也是不可能的。也像人們在事業經營中的活動範圍一樣，這樣的本領在繪畫裏是必不可缺的。它是構成藝術技法的不可或缺條件。素描和繪畫技術之對於藝術家，也像能讀能寫之對於作家一樣。要是不會讀書寫字，當然不可能成爲優秀的、文筆流暢的文學家。可以挑選各種各樣的造句法上的表現方式，爲了達成某種藝術目的，也可以採取任何一種文法形式，然而它們必須是俄羅斯的，必須和語言的精神以及意義相符合。在繪畫裏也一樣：可以在這一個場合裏運用各種各樣的辦法——在一定的場合裏是必需的，然而必須能夠得心

應手的掌握它們，熟習它們，擅於操縱它們。

當然，藝術的手藝技術是不可能從致力於藝術形象的創造這一個整體的工作裏分離開來的；我們祇能夠有條件的、從畫家的學識和修養的特殊的活動範圍內，把技術上的本領分析出來。可是我們必須着重指出，整個技法問題是不能夠縮小為技法上的技術問題的。

必須從另一方面加以說明，那就是不管繪畫藝術的技藝有多麼重要，祇有手執畫筆的人才能夠對於繪畫藝術作真正的理解。被斯塔索夫稱為「專門」藝術的活動範圍，對於不是畫家的藝術學家說來往往是略顯外行的。而藝術學家在這方面的見解，似乎不免多少帶些一知半解的性質。這就是為什麼在向讀者提供的論文裏完全地、或是差不多完全地沒有觸到問題的這一方面的緣故。所以發生這樣的情形，並不是因為藝術的技術對於作者彷彿是無關緊要的。再說一遍，藝術的技術是真正的技法必須具備的條件。能夠把問題闡釋得極其透徹的東西，不是批評家的筆桿，而是素描畫家的鉛筆或是油畫畫家的畫筆。

我們必須全面的來談一談藝術的技術和藝術的技法的交互關係問題，因為近來有這樣的說法，彷彿這是二而一的。其實在技法的這一個概念裏是包含着許許多多的東西的，沒有它，即使極其出色的掌握了技術，這樣的技術依然是沒有生命的。

正是在這一方面需要理解克拉姆斯柯依(И. И. Крамской)的名言議論：「例如說：『去，去學習技術吧。』天呀，那就悉聽尊便！他們以為技術是在某一個地方，在某一個人那兒，

掛在櫃子裏的釘子上，只要瞧一下可以打開櫃子因而獲得技術的鑰匙在什麼地方，於是就可以把技術放在口袋裏，按照需要的範圍，帶着它隨時可以把它搬出來應用。可是他們並沒有考慮到，偉大的技術家是很少作這樣的想法的。促使他們感到痛苦的永恆的願望，只不過（只不過！）是把每一個人自己所特有的印象的總和表達出來。當這一個願望如願以償的時候，也就是在畫布上達到與他們有見識的目光所見到的東西大致相仿的時候，技術才自然地顯露出來。」○

換一句話說，藝術裏的技術並不是目的本身，而是把藝術家的構思作最充分、最確切的再現的手段，是把宇宙作最鮮明的、最生動而有說服力的表達的手段。

如果正是這個樣子，那末嚴格的說來在技法這一個概念裏就包含着超出繪畫藝術技術問題範圍以外的許多問題。顯而易見，在技法這一個概念裏包含着觀察生活的本領，在生活裏抓住主要的、本質的、可以作為特徵的東西的本領；其次，這一個概念還包含着藝術家把他的對於現實的研究加以概括，從而孕育構思，也就是說孕育未來的作品裏主觀形象的能力。總之，作為技法重要的一方面的，不僅是技術方面的本領，還有把構思再現在畫布上的本領，按照克拉姆斯柯依的說法，「表達」從現實所獲得的「感受的總和」的本領，把認識生活的結果以客觀態度表現到作品裏去的本領。

對於藝術家，這些有關技法的各方面，技法的因素都是極端重要的，同樣的致力於古典

藝術家繪畫作品的研究對於藝術家也是大有教益、大有幫助的。我們的藝術遺產對於蘇聯繪畫是偉大而出色的經驗湧動的源泉，沒有取得這些經驗，就不可能循序前進。

這一篇論文的任務規定為：在對於作為世界繪畫巨人列賓的創作經驗的研究中提出了若干藝術技法的問題。

偉大的巨匠列賓，曾經是，現在依然是蘇聯現實主義藝術，包括掌握高度現實主義形式的、多方面的重要導師之一。列賓像巨人一樣不僅卓然突出於和他同時代的西歐藝術家之間，這些藝術家沒有一個人能夠貢獻出像列賓這樣深刻而且鮮明、這樣包羅萬象的現實性的繪畫。他同時也卓然突出於具有世界榮譽的、十九世紀俄羅斯民主主義藝術出色的繪畫巨匠之間。也許我們不可能從別的藝術家那兒（包括巨匠蘇里科夫）汲取到如此豐富的、多方面的經驗。在風俗畫、肖像畫、歷史畫諸方面，同時也在題材的發展上，在性格的揭露上，在把佈局作精確的安排上，在擅於把主體和細部、把油畫上的主題旋律和控制得恰如其份的色彩作有機的配合上，在擅於使所描繪的一切細部受到把作品的思想作極其鮮明的揭露的這一

原則的節制上，在以排山倒海的力量來表達宇宙的「輝煌的感覺」上，列賓在這些方面，在許多別的方面，是現實主義技法的偉大的導師。

如所週知，列賓經年累月的致力於他的傑作的製作，往往把自己初步的構思作多番變更。當一個重要的主題還沒有被藝術家探索到完美的、滿意的處理方法時，他往往就以一系列的作品來記錄它。巨匠從一八六八年至一八七三年致力於「拉繆夫」的製作，從一八七七年至一八七九年致力於「公主索菲亞」(Coccy)的製作，「教會的行列」從開始構思到油畫完成相隔六年。「薩布羅什人」構思的孕育超過十二年以上，當藝術家從國外歸來埋頭於俄國現實的研究，開始考慮這一個關於俄羅斯革命者的主題時是在一八七七年，但「不期而至」的主題直到一八八四年方才明朗起來。對於這一個在當時有着迫切需要的主題，藝術家後來一再的作了反覆的研究。「不期而至」的主角後來經過反覆修改，並非是徒勞無益的。

這些作品的繪製，並不是毫不間斷的。在藝術家心靈裏的初步構思，往往需要經年累月的孕育方才成熟，一切日新月異的觀察，一切新的生活經驗和新的思維把它逐漸豐富了起來。例如：「教會的行列」和「薩布羅什人」就具備了這樣的情況。按照列賓的說法，他是重視「以具備了應有的準備，虛懷若谷的、沈着的來擬定自己的新計劃」的本領的。這樣一來，繪畫的製作過程經常可以比較的縮短。問題是在於不僅對於構思要有充分明朗的感覺，對於未來作品的情節要有清晰的想像，而是在這一個作品裏將要表現些什麼——有時候