

文藝理論譯叢

第一輯 第四種

論藝術的內容與形式問題

新文藝出版社

文藝理論譯叢

論藝術的內容和形式問題

葉果洛夫著 吳行健譯

新文藝出版社

一九五五·上海

730.75
943



文藝理論譯叢
論藝術的內容與形式問題

原 著 者 蘇 聯 葉 果 洛 夫
翻 譯 者 吳 行 健
出 版 者 新 文 藝 出 版 社
上海市書刊出版業營業許可證出零壹壹號
(上海康平路155號)
印 刷 者 上 海 市 印 刷 三 廠
(上海香港路117號)
總 經 售 新 華 書 店 上 海 發 行 所

書號 (797) [11146] 類別 文藝一般
字數 22000 字 開本 787×1092 1/32 印張 1 3/16
1955年8月上海第1版——第1次印刷 1—4100冊

定價 一角三分

最近舉行了幾次有關藝術內容與形式的特徵的討論。這並不是偶然的。從理論上闡明藝術內容與形式這一辯證法的問題，是由於蘇維埃藝術發展底迫切要求而提出的，蘇維埃藝術的責任是通過自己獨特的手段對勞動者進行共產主義教育，滿足他們美學上的要求。但藝術內容與形式的特徵這一問題，在我們美學上是極少加以鑽研的。無可諱言，關於內容與形式相互關係這一問題的『解決』，常常是把辯證唯物主義與歷史唯物主義的一般原理機械地搬用在藝術創作上，因而造成美學問題的簡單化。抱着這種態度來對待藝術內容與形式特徵這一問題，不但不能把它搞個清楚，反而把它弄糊塗了。

對美學的內容與形式問題，固然不可忽視一般哲學上的解答，但是只局限於一般哲學原理也是不對的，必須把這些原理具體地應用在藝術特徵上。

藝術的對象和思想內容

布洛夫在他的論文裏不曾研究、也不可能研究有關藝術內容與形式問題的全部問題。

例如，他以緘默來規避各種不同藝術創作的內容與形式的特徵，規避藝術作品的美感底特點以及藝術在歷史發展上的內容與形式的辯證的相互關係。實際上，他把自己的論題局限於探討藝術作品創作過程中的內容與形式的最一般的規律性。當然，對問題的這種局限性的提法，在某種意義上也是有益的。在一篇論文裏，不可能把有關藝術內容與形式的特徵的一切問題，都闡釋得詳盡無遺。

我們好久以來放鬆了對於藝術內容與形式問題的鑽研，即使有所研究，也只是停留在一般哲學原理的探討上。在這方面，馬克思主義辯證唯物主義的方法常常是被抽象地加以運用的，是以一般性的論斷、抽象的邏輯公式來替代對問題的全面分析的。這些企圖直到現在還是依然存在。例如，在加洛申所著的『藝術作品的內容與形式』^①一書中，即引證了馬克思列寧主義哲學關於內容與形式的辯證法的一些基本原理。可是馬克思主義辯證法的這些原理，不是被創造性地運用來分析這個在一系列其他思想現象中作爲一種特殊現象的藝術。因此，作者的正確思想也只是像宣言似的動人聽聞，而分析具體藝術作品的意圖，却常常帶有簡單化性

① 指『論藝術內容和形式的特性』一文，參見『文藝理論學習小叢』第五輯之三。

② 國家文藝書籍出版社，一九五三年版。

質。這種缺點在其他許多美學著作裏也或多或少地存在着。

藝術是客觀現實的反映。它服從人類一般認識的一切規律性。整個認識內容起源於客觀的世界，而認識的內容又決定認識的形式。所以簡單地說：馬克思列寧主義對人類認識起源這一問題的解答，也就是解決藝術形式與內容問題的出發點。

但是內容與形式問題決不局限於如上所述，因為藝術有它自己的特徵，這對美學是特別重要的。所以說：客觀現實是藝術認識的來源，同時在這意義下，也是藝術認識的內容；而藝術、藝術形象又是客觀現實的反映，——這是正確的，但決不能局限在這一點上。生活是獨特地反映在各種不同的社會意識形態中，即反映在科學、藝術和道德等各方面。藝術不同於其他各種意識形態，它是以藝術形象反映現實的一種特殊形式，是把握現實、改變現實的特殊方法。因此，不闡明藝術創作的特徵，藝術形式與內容問題便不可能解決。

有人經常把藝術的全部特徵歸結為藝術形式。布洛夫反對這種類似的觀點是對的。他公正地指出，藝術的形式是由反映的客體底特徵來說明。但是藝術形式不只是取決於被反映的對象的特徵，而且也是取決於社會實踐的特殊要求。而後者又決定某一時代的藝術應該反映現實的哪些方面。

社會生活不同於自然界，在自然界中是自發的，無意識的力量起着作用，而在社會生活中

是具有意識的人們起着作用。人們不是單純地適應周圍的環境，而且改變自然，改造自然，並在勞動過程中改變自己。同時，正如馬克思所指出的，人是按照美的規律來創造的。人所渴望的是，要使他的勞動果實不只是符合物質上的要求，而且還要符合美學上的要求。因此，人就運用那種能以最好方式來保證達到目的的手段。

某些人既忽略了各種藝術樣式反映現實的特徵，又忘記了整個藝術在與其他各種社會意識形態對比下的反映現實的特徵，這是不能令人同意的。另一些人，當他們在論述各種藝術樣式的界限、描寫的可能性時，却不着重指出這些界限是相對的，變動的，那也是不對的。

例如，彫刻的特徵便是立體地再現物質世界中的對象和現象。但是，這是否就意味着：彫刻按本性來說，根本不能用自己的方法來表達，譬如說，動作呢？決不是的。彫刻家也可以表現動作，創造已經發生了的、正在發生的和將要發生的事情的印象。夏達爾的彫刻『圓石——無產階級的武器』很可以說明這一點，它卓越地表達了俄羅斯無產階級早期反對沙皇制度的革命的戰鬥力量。在彫刻結構上，夏達爾通過一位青年工人的手勢和急轉的姿態，巧妙地表現出他的精神狀態和行動的意義。展現在我們面前的是一位心胸開朗而英勇的無產者；他右腳後挪，左腳前屈，爲了更好地抓緊石頭；軀體右轉，快要挺直，祖開胸膛，這位工人，好像正要挺起他那勇士般的軀幹站立起來，準備爲自由而鬥爭到最後一息。

可以說，藝術作爲藝術地反映現實的可能性，的確是無可限量的。但是，在各種藝術樣式中，藝術的方法和表現力並不一樣的。例如，彫刻比之於文學的形象具有更大的明顯性（它是通過視覺來感受的），但是彫刻畢竟不可能像文學那樣，可以廣泛地描寫主人公所活動的情況。這一點，在上述的夏達爾的彫刻『圓石——無產階級的武器』的範例中是不難證實的。

任何一種藝術樣式都是反映着客觀現實。但是每一種樣式又有它自己描寫現實的方法，有它自己對現實的態度，並在現實中去選擇那些可以更能完善地反映在該種藝術樣式上的各個方面、各個因素，以便最明顯地表達藝術作品的思想和目的。在論述藝術內容時，即使是各種不同的作品和體裁，也必須考慮到內容的特點，而在與其他意識形態作全面比較時，尤應考慮到這一點。

那麼藝術的對象究竟是什麼呢？換句話說，在藝術活動的過程中，人首先要注意客觀現實中哪些方面呢？

我們認爲，在布洛夫的論文裏指出藝術要把握現實的多方面是正確的。藝術對現實綜合地進行完整的藝術反映，同時影響人的智慧、意志和感情。藝術家描繪與社會、與人有關的真實的現實。藝術不是單純地把物質世界作爲客觀現實來描寫。譬如說，藝術在反映自然界時，也就揭示人對自然界的關係，並通過這種關係來說明屬於該社會與該階級的人的本身。因此，

只是正確地，但却最一般地指出我們周圍的整個現實就是藝術的對象，還是不恰當的。

在藝術的一切樣式與體裁中，藝術描寫的主要對象就是人在社會上的一切聯系及其對客觀現實的關係。又因為人的社會聯系和社會關係是多方面的，所以藝術在它活動範圍內包含着物質世界的多方面，藝術的使命，現在是，將來仍然是綜合地給社會生活提供完整的描寫。

藝術描寫的生活是客觀現實的反映，但是這種反映又必須和現實、和反映的對象區別開來。在藝術中的對現實的認識不是鏡子似的死板的反映，而是一種複雜的，辯證地相互矛盾的過程。認識的本身便包含着作者對生活現象的評價。列寧指出：『社會意識反映社會存在，這就是馬克思的學說。反映可以是被反映的東西的正確的模寫，可是說它們是等同的，這就荒謬了』^①。例如，在拉伯雷的長篇小說『卡剛都亞和龐大固埃』裏，活動的是一些與現實生活中並非完全符合的巨人。但是決無根據認為拉伯雷的小說是非現實主義的。列寧寫道：『藝術並不要求承認藝術作品就是現實』^②。

① 列寧：『唯物論與經驗批判論』，人民出版社版，第三五四頁。

② 列寧：『哲學筆記』，俄文版，第五〇頁。

有些哲學家和文藝批評家們犯着一個很大的錯誤，他們認為藝術作品是死板地，鏡子般地，照像似地反映現實。實際上，他們對藝術既做了形式邏輯的分析，便忽視了藝術的特徵。列依卓夫在他的『論藝術作品形式的概念』的論文裏，反對這種對問題簡單化的看法。這一點他做得很對。然而，熱中於論戰的列依卓夫同那些被他批評的人比較起來，却陷入另一個極端。他堅決反對有人認為藝術作品的內容就是作品所反映的生活。●

這是否對呢？許多偉大的現實主義藝術家們都認為這不對，而主要的是在實踐中都證明了這一點是不符的。例如，列賓關於他的『輔祭長』寫道：『全丘古耶夫城的人可以證明與真人十二分相似』●。果戈理也同樣毫無疑義地表示過，他寫道：『我得心應手的是唯有親自從現實中，從我所熟識的材料中去汲取素材……我在思索中愈是注意事物，我的創造就愈真實。』●

當然，如果認為任何藝術家的任何作品都是正確地反映現實，那也是錯誤的。須知歪曲現實生活的作品是有的。現代資產階級的反現實主義藝術家們的許多作品，便是對這方面的一個明顯的例證。

決不能忘記：在藝術中，通過藝術形象來認識生活的過程也包括着幻想（想像），不但如此，而且還可能包括遠離現實的幻想。同樣顯而易見的：就是在神奇的童話裏也有現實生

活——人的性格、他們的生活環境、自然界等的反映。離開生活的真實，就沒有真正的藝術，而生活的真實、藝術形象的現實主義又取決於它們是否符合於所描寫的、存在於藝術家意識之外而不以藝術家意識為轉移的現實。然而，這裏所談的是，藝術作品的內容和形式上究竟怎樣才能符合生活的真實呢？這是一個非常重要和本質上的問題。

爲了回答這一問題，讓我們研究一下蘇里柯夫的名畫『近衛兵臨刑的早晨』。這幅畫是再現十七世紀的歷史事件。蘇里柯夫作畫時，詳細地研究過歷史文獻，特別是廣泛地利用了近衛兵臨刑的目擊者——奧地利駐俄大使的秘書柯爾勃的回憶錄。然而蘇里柯夫不是一位冷漠無情的複寫員。他不是盲目地模仿歷史的細微末節。

蘇里柯夫在畫中不是着眼於死刑的慘象，甚至沒有表現受刑這一回事；他僅僅限於描寫臨刑前悲劇的情況。這就使藝術家有可能更豐富、更全面地表達近衛兵的典型性格、他們的內心感受，而最主要的是通過繪畫的手段令人信服地揭露了時代的基本矛盾和當時階級力量的衝

● 參閱『星』雜誌一九五三年第七期，一三〇至一三一頁。

● 列賓在一八七八年一月十三日致克拉姆斯柯依的信。

● 『論文學』，二三四頁，國立文學出版局，一九五二年版。

突。畫的構思不是出於蘇里柯夫對『古代』的單純的興趣，而是由他同時代的社會歷史現實——農民騷動的蠱起和俄羅斯工人階級的革命運動——所產生的。這些事件使蘇里柯夫理解到人民是歷史的決定性力量，深刻地認識了在有剝削的社會條件下歷史發展的內在矛盾，在這種社會裏，社會的進步是要用人民的困苦災難的昂貴代價才能換得的。

因此，『近衛兵臨刑的早晨』的構思是藝術家所處時代的現實提示給他的。然而，蘇里柯夫並不是把過去『現代化』，而是現實主義地描寫了彼得大帝時代的歷史衝突。畫面的思想『焦點』是近衛兵和彼得大帝鬥爭雙方的衝突。人物的內在聯繫、畫中結構和表現方法正完全服從這種構思。右面，在古代克里姆林城牆、俄羅斯城堡的背景上，畫着在常備兵護衛下置身於貴族和外賓之間的彼得大帝。左面，在華西里·勃拉仁諾依大教堂的背景上，是蘇里柯夫成功的構圖所表現的、遠遠伸展至畫邊的人民羣衆。在這裏還有悲痛萬分的近衛兵們的妻子、母親和即將臨刑的他們本人——自豪但又失望，剛毅而又無力的近衛兵——他們穿着白襯衫，手裏拿了燃着的蠟燭。

毫無疑問，蘇里柯夫非常瞭解彼得大帝改革的必要性和進步性。由此，蘇里柯夫把彼得大帝畫成一個不屈不撓地意識到自己有歷史正義感的人，畫成一個以鐵腕規劃新事物，而無情地與舊事物作鬥爭的人。然而，藝術家注意的中心並不在彼得大帝身上，而在人民身上。當時的

人們往往要求藝術家作出答案，中心人物是彼得大帝還是近衛兵。但是現實主義者藝術家考慮得遠爲深刻和具體。他不是『捏造』悲劇性的衝突，而是從現實本身的事實中引伸出來。在理解歷史過程方面，蘇里柯夫的畫與斯拉夫派及民粹派的主觀主義毫無共同之處。蘇里柯夫所描寫的悲劇性的衝突，不是『古老的』俄羅斯人民與西方文明的對立。他反映出主要的社會力量的矛盾，反映當時俄羅斯生活中各主要階級的矛盾，反映進步力量與反動勢力的鬥爭，反映專制制度與正在奮起與壓迫者作鬥爭，但還不知解放自己的真實道路的人民之間衝突。（關於這一點，可以參考一九四八年『蘇里柯夫』論文集中凱明諾夫在紀念蘇里柯夫的蘇聯美術學院科學會議上的報告，以及特魯齊寧著作『符·伊·蘇里柯夫』一書）。

暴動的近衛兵和近衛兵的妻子喚起觀衆的同情。這究竟爲的什麼呢？實際上是因爲他們做了新舊鬥爭中悲劇性衝突的犧牲者；在藝術家的畫中他們對專制制度暴政的憎恨，是被肯定爲正確的。近衛兵的悲劇在於他們不知不覺地充當了反動派的工具。他們對專制制度和俄羅斯貴族壓迫的自發性的反抗，却被反動的貴族爲了他們自私的利益而利用了。因此，反抗不可避免地遭受了失敗。這幅畫不是要引起和灌輸對受刑的犧牲者的同情感，而是要喚起和灌輸對爭取正義事業的英勇鬥爭的必要認識。無論是近衛兵或是彼得大帝，只有在英勇的鬥爭中，才能肯定自己事業的正義性。彼得大帝只有用這樣嚴峻的手段來反對舊習的擁護者才能確立

新的事物。暴動的人民只有經歷殘酷的犧牲和考驗才能找到鬥爭和戰勝專制制度的正確道路。

在蘇里柯夫的筆下，不是把人民表現爲無生氣的、消極的羣衆，而是表現爲潛藏着強大的、暴動的、反抗的、憎恨專制制度壓迫的、成熟了的革命力量。蘇里柯夫對自己所描寫的現實進行裁判時，他是客觀地代表當時社會的人民和進步力量而發言的。因此，『近衛兵臨刑的早晨』一畫對我們具有歷史文獻的真實性，雖然藝術家不是採用所有文獻真錄和一切細微末節來再現歷史事件。

藝術中的生活真實的特徵不在於外表的類似真實，而在於對所描寫的現象的內在意義作藝術形象的認識。生活真實的前提，是以先進的社會的和美學的理想的觀點來歷史地、真實地再現事件和典型環境中的典型性格。

把內容和形式和諧地融洽在一起的現實主義作品包含着現實的真實反映，包含着藝術家對他所反映的生活現象的思想上和美學上的認識以及完美的形式。這幾方面統一起來便形成藝術的真實，而生活的真實又是藝術真實的基礎和本質。藝術的特徵即在於此。恩格斯在致拉薩爾的著名的信中論述了藝術的特徵，他指出，有高度藝術性的現實主義藝術的內容，應該把巨大的思想深度、意識到的歷史內容同莎士比亞式的生動性和豐富性充分地融合起來。

因此，我們可以提一提茲洛賓的長篇小說『斯捷潘·拉辛』。小說的中心是十七世紀的俄國人民在斯捷潘·拉辛領導下奮起反抗專制貴族壓迫的鬥爭。作品的主要人物性格，是根據實際歷史衝突來區分和歸納的。一方面，是以沙皇阿歷克賽·米哈依洛維奇爲首的貴族和權臣，另一方面，是人民，即斯捷潘·拉辛與華西里·烏司首領們所領導的起義農民和哥薩克的代表們。他們不僅是敵對的人物，而且是十七世紀各階級的代表，他們的鬥爭決定了當時主導的社會衝突。

茲洛賓藝術地並真實地說明了拉辛領導下的人民運動的原因：自十六世紀末期起就完全處於奴役下的俄羅斯農民的苦難情況，哥薩克人內部的分化以及『富裕的』哥薩克對其餘哥薩克人的壓迫。作者現實主義地指出：『富裕的』哥薩克是怎樣處死依凡·拉辛的，因爲他想鼓動哥薩克的逃亡農奴爲爭取解放而鬥爭，並企圖與定居在頓河的逃亡農奴發生聯繫；他敘述了頓河哥薩克與查波洛什人的聯繫以及伏爾加河流域和烏拉爾邊區各族人民的參加起義。這一切決不是小說中單純的『襯托』，而是十七世紀我國人民所生活和活動着的那個具體的歷史環境。沒有這一點便不可能瞭解那迫使農民和哥薩克爲擺脫農奴制度爭取自己解放而揭竿起義的原因。

茲洛賓並沒有把歷史現代化。他如實地表現了十七世紀的現實生活所有的歷史特徵。他

並不掩飾在仍然相信沙皇爺是善良的起義農民中對『沙皇制度』的幻想，也沒有對哥薩克固有的階級偏見隱諱不談。作者不僅是具體地、歷史地、現實主義地對待人民，而且同樣是具體地、歷史地、現實主義地對待敵對的專制貴族陣營。

但是，茲洛賓也不是個冷漠無情的記事員。他有意識地集中主要注意力描寫奮起反抗壓迫者的人民。同時，小說裏的人民是作爲歷史進步的決定性的力量、作爲歷史的主要創造者而表現在社會生活的典型環境中，而斯捷潘·拉辛和華西里·烏司則是作爲起義的農民所推舉出來的人民英雄來表現的。總而言之，出現在小說裏的歷史人物，都是一定階級、一定派別的代表，都是這一時代的思想表現者。

現實主義藝術真實地反映生活，因此，現實主義藝術作品具有巨大的認識價值。然而，藝術中的生活真實在這裏却不能與科學的真理機械地混爲一談。

從茲洛賓的小說『斯捷潘·拉辛』的範例上，就可以確信，真正的藝術作品不僅具有認識的力量，而且具有巨大的美學力量和思想力量。這部小說是站在馬克思列寧主義世界觀的立場來深刻地、藝術形象地理解歷史事件。全部小說充滿了俄羅斯人民爲爭取解放而作英勇鬥爭的熱情，充滿了對人民創造力量和人民事業最後勝利的樂觀信心。這部小說敘述了我國各民族人民以往的英勇的歷史傳統，幫助蘇維埃人更清晰地認識到蘇聯的俄羅斯民族以及其他

各民族的民族性格的優越和進步的特徵，以生動的蘇維埃的愛國主義精神教育羣衆。

因此，茲洛賓小說的真實歷史內容，是作者從馬克思列寧主義的觀點深刻地理解現實衝突和斯捷潘·拉辛所領導的農民運動的動力的結果。藝術的真實也從這裏產生：小說中對現實歷史人物性格及其行爲的鮮明描寫，作品的藝術完整性。

藝術中共產主義黨性的原則是藝術中評價任何藝術作品唯一正確的標準。一切企圖用『一般』的真誠性的論斷，來代替生活真實和共產主義黨性的原則，都是一種滾到主觀主義、滾到與我們格格不入的世界觀的立場上的行爲。把高度思想性、共產主義黨性與真實性相對立是荒謬絕倫的，因爲共產主義黨性的前提就是真實和忠實地爲人民服務，它要求藝術家公開地捍衛勞動人民的利益，要求他們成爲人民的良心，以信心和真理保衛工人階級及其先鋒隊——共產黨的事業。

在藝術創作過程中，一個作者的世界觀有着非常重要的意義。這是很顯然的，因爲缺乏符合生活真實的明晰的構思，不善於正確地分析形形色色的具體現實，不善於了解現象的本質的聯繫和社會發展的趨向，就不可能創造內容豐富的、有着高度藝術性的形式的藝術作品。

馬克思列寧主義世界觀是藝術家工作上的可靠指南針。然而這種世界觀只有有機地深入藝術家的意識中，並加以實踐時，才能成爲幫助藝術家分析最複雜的生活現象的指南針。企圖