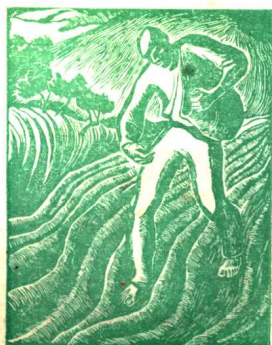


馬克思主義 與現代藝術



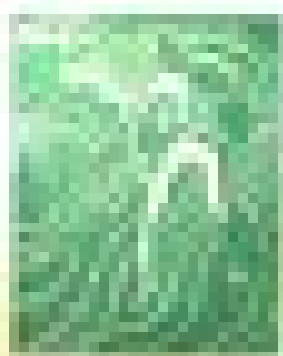
克 林 兼 德 著

未 知 譯

生活·讀書·新知三聯書店出版

馬克思主義

と現代藝術



馬克思主義と現代藝術

馬克思主義と現代藝術

馬克思主義と現代藝術

F. J. Klingender
Marxism and Modern Art

馬克思主義與現代藝術
——對於社會的現實主義之探討

克林兼德 著
朱 知 譯

生活・讀書・新知
三聯書店

885·Q462·32K·P.140·¥4,300

版權所有 不准翻印



一九五一年三月初版

星光印刷廠承印

北京造(0001—1000)冊

· 發 行 者 ·

三聯·中華·商務·開明·聯營

聯合組織

中國圖書發行公司

· 各 埠 分 店 ·

三聯書店 中華書局 商務印書館

開明書店 聯營書店

本書原名:Marxism and Modern Art,
F. J. Klingender著,根據紐約International
Publishers的1945年版譯出的。

內容摘要及介紹

這是英國馬克思主義者所寫的今日之馬克思主義 (Marxism To-day) 小叢書底第二種。作者克林兼德〔註一〕是英國藝術批評家，藝術與工業革命底作者。此書目的是以馬克思主義爲立場，討論現代藝術問題，而偏重英國繪畫。作者鑒於已往的英國繪畫日與民衆疏遠，又因大戰期間戰爭繪畫之異軍突起，於民衆藝術之復興有所期望，於是就重新檢討了英國的藝術傳統，並企圖以辯證唯物論爲基礎建立新的文藝批評標準，而以社會的現實主義爲歸趨。

要想達到這個目的，必先肅清舊美學之餘毒，所以此書第一章就對羅傑·傅萊的形式主義加以批判。舊美學主張藝術應當絕俗超塵，無營無待，而這種使藝術脫離人生的趨勢又登峰造極於『純粹形式』的理論。傅萊是這派美學家中對於英國藝術影響最深的人，此章援引了傅萊的著作，分析其美學發展，洞若燃犀。

第二章藝術之宮又分析了維多利亞朝桂冠詩人丁尼孫的一首名詩，以與傅萊的美學理論比較。丁尼孫也醉心於遺世而獨立的『純粹』藝術，但是又陷於一種自相矛盾的心理狀態，結果竟成了維多利亞朝虛偽態度之喉舌。這種態度，與為藝術而藝術的主張比較，尙更遜一籌。作者又檢討了侯夏士以來的英國藝術傳統，認為到了維多利亞朝，英國繪畫就每況愈下。

第三章論車爾尼雪夫斯基的現實主義。車爾尼雪夫斯基的主張正與形式主義相反，他認為『美就是人生』，『藝術是現實之再現』，藝術形象是『形式與內容之統一』，又必須反映特殊的事物才能有一般的意義。他應用了費爾巴哈的唯物論，對於一切唯心主義的美學理論頗奏廓清摧陷之功，然而他雖是馬克思主義的先驅者，却有所局限，並未能達到馬恩辯證唯物論的水平。

人類意識（包括藝術）是人類實踐活動之反映，藝術所反映的是人類與自然的永恒鬥爭，並不是孤立於人之外的現實，人也不是一個抽象觀念，而是社會關係之總和。這一切到了馬克思才被指出。第四章論馬克思與恩格斯的現實主義，徵引了若干

段馬恩經典，並着眼於分工對於藝術的影響及資本主義下藝術的衰落，認為馬克思主義已經奠定了科學的藝術史之基礎。

人類意識既決定於社會關係，而階級不同，審美標準也不同，那麼文藝批評是否能有絕對的標準？這一層在第五章相對主義中討論。泰納認為藝術是環境的產物，其優劣並無標準，普列哈諾夫也說『墮落的時期一定得墮落』。作者反對他們，更駁斥了那曲解馬克思主義而對於藝術史作機械的解釋的人們。社會關係包括人所接觸的一切影響，而偉大的藝術家總是與其時代最前進的趨勢並駕齊驅，並非與自己的階級結下了不解之緣。普列哈諾夫認為歷史唯物論的任務是『解釋』世界，不知馬克思主義本是『行動底指導』，而審美標準也是行動底指導，並不是一個中立的超然立場。

將馬克思主義發揚而光大之的是列寧。第六章論列寧的現實主義，將列寧『相對真理與絕對真理』的理論應用於藝術，又將車爾尼雪夫斯基『特殊與一般之統一』的理論加以擴充。根據列寧的論辯證法，相對之中也包含絕對，對立物之統一是相對的，而對立物之鬥爭是絕對的。因此，藝術作品應該反映那種絕對的鬥爭，其所表現

4
的相對真理中所包含的絕對真理就可以作為文藝批評的絕對標準。每一時期都有其相對標準，所以馬克思主義的文藝批評要應用一種雙重標準。但是每一相對標準所代表的原則不可與每一時期實際產生出來的作品混為一談，藝術史中自從最初就可以發現一個綿延不絕的現實主義傳統，馬克思主義的批評應當在每一體裁、每一作品中去尋找那反映客觀絕對真理的質素。這一章中又徵引了列寧對於托爾斯泰的評論。

第七章結論強調藝術底人民性，最後引了英國社會主義作家威廉·莫利斯的人民底藝術中極精采的一段，說藝術應當『是人民所創造，為人民而創造，對於創造者是一種歡樂，對於享用者也是一種歡樂』。

此書觀點正確，簡明扼要，可為研究文藝者的參考書，而研究英國藝術與文學者尤不可不讀。惟此書並非為初學者而寫，第一章中所引傅萊的零章斷句，易使於舊美學未窺門徑者感覺茫無頭緒。譯者特於附註中詳為註釋，以助理解，並供給了一點關於英國繪畫的知識。關於書中所引馬列經典，譯者曾參照了些別家的譯文，其欠正確之處，皆未敢盲從。

卷頭語

5

一九四三年，英國馬克思主義者，爲了紀念馬克思逝世六十週年，開始寫這一套小冊子，陸續刊行。叢刊的目的，與其說是闡釋馬克思主義底經典，不如說是以馬克思主義爲立場，對於當代種種問題，加以評論。馬克思主義，對於世界之重新建造，是將有所貢獻的。重建世界，非以民主爲基礎不可。民主底意義不僅是免於貧乏，免於疾病，免於恐懼；理智上的自由也必須儘量推廣。民主要求每一個人不僅有爲大眾福利而勞動的權利和義務，並且也有爲大眾福利而思想的權利和義務。能够達到這個目標的偉大武器就是馬克思主義。這種對於科學、對於知識、對於理性的信心，這樣熱心的擴張它們的威權的努力，在世界之上，我們還能向什麼別的地方去尋求？馬克思主義者所寫的這些論文可以幫助人們樹立信心，不懷疑自己有能力控制自己的命運。微倖的很，作者們所用的語言已有悠久而光榮的傳統，能表現最艱深的題材而無

須濫用難解的術語或者咬文嚼字。他們是努力不辜負這個傳統的。更加幸運的是，這種語言使他們又能與他們的美國同胞們互相溝通，毫無隔閡。

班嘉民·法靈頓教授【註二】

作者自序

不列顛戰役在我國人民生活中是一個劃時期的事件。我們國家從前也曾有過大難臨頭、千鈞一髮的時候，就像一五八八年或一八〇三年「旺三」那樣，然而像一九四〇年到一九四一年冬季，全國人民在心情、意志和行動各方面那樣團結一致，堅決不移，却是我國歷史中古今罕見的事情。藝術家們與各行各業的男女老少爲伍，當看守者，當救火員，或者當擔架員，以與希特勒的炸彈奮勇戰鬥，因此他們自然也會有同仇敵愾的精神。反映那種精神的作品，有一九四〇與一九四一年之間的閃電戰繪畫「註四」，這是英國藝術史中一個劃時期的事件。

英國繪畫在不久的過去日趨孤立，引起了不少人的憂慮，但是如今人民對於這種繪畫的反應却使他們極極爲振奮。私人、教育機關、政府當局和藝術家本人，都受了一種新的鞭策，加強他們使藝術回到民衆的努力。這種熱忱所收穫的結果很是可觀。

全國各地，不但美術館中，就是工廠和兵營中，也一樣開畫展，並且大家還羣策羣力，要將工場附屬小食堂和英國餐廳都用圖畫裝飾起來。但是這個閃電戰所賜的主要教訓，尙待我們吸收：藝術家如果能賦人民自己的經驗以想像形式，就可以獲得人民的反應。

這個結論，關於藝術底好壞以及藝術與人生的關係，是否與目前流行的觀念符合一致？接受了這個結論，是否就必須將我們的第一流藝術家在實踐方面依然奉爲圭臬的那些原則加以修正？目前審美感覺已到了緊要關頭，這時候我們可以從英國藝術傳統和辯證唯物論大師們得到什麼教訓？這就是我所企圖在這些篇論文中提出的問題。回答這些問題的，將是藝術家本人——將是他們在未來的攻勢中所採取的行動，他們對戰後建設工作的貢獻。

目次

內容摘要及介紹

卷頭語

作者自序

羅傑·傅萊的形式主義

藝術之宮

現實主義：卓爾尼雪夫斯基

現實主義：馬克思與恩格斯

相對主義

現實主義：列寧

結論

附註

羅傑·傅萊的形式主義

批評家們促成了我們如今的欣賞標準，其中影響最深、無人能及的，當推英國後期印象派底創始者羅傑·傅萊（註五）。關於藝術底本質以及藝術與人生的關係，究竟什麼是他所賜予我們的訓誨？

關於他對這兩個問題的態度，傅萊曾在他一九〇九年出版的重要論文論美學中，首次作有系統的陳述。後來他又將這篇論文底主要結論總括起來，敘述如下：

那時我認爲藝術作品底形式乃是其最根本的性質，但是我相信這個形式乃是直接產生於藝術家之感受實際人生底某種情緒，雖然那種感覺無疑地自成一種，迥異尋常，並且顯示一種超然物外、無所繫屬的態度。我邊認爲，由於觀照形式，觀者勢必與藝術家前後同循一條路徑而方向相反，結果自己也感覺到原來藝術家心中的情緒。我認爲形式與其所表達的情緒

乃是一個渾然的美感整體，二者互相纏繞，無法分離。〔註六〕

雖然在一九〇九年那時候，博萊已經放棄了『以逼肖自然，以正確或不正確為準繩的那種觀念』——他那時剛剛發現了塞桑——但是他自己承認，『依然不能擺脫關於藝術作品內容的那些觀念』，因為他依然覺得所謂『美感整體』是以某種方式反映『人生底情感』的。如何擺脫那種『魔障』就成為他後來思想中孜孜兀兀力求解決的主要問題。

『我想發現內容底功用是什麼，』一九一三年他在給狄欽森〔註七〕的信中說，『我正在發展一種理論……認為內容只是隨形式而轉移的，而所有的基本美感性質都不離純粹形式。要從所有的那些複雜感覺中單單分析這一種特殊的感覺，固然是萬分困難，但是我以為詩底強烈程度若是加深，內容也就按照比例隨之完全被形式所改造而別無獨立的價值。要知道詩底意義與繪畫中所表現的事物正相類似。我承認另有一種非驢非馬、圖形以表意的奇怪藝術，但是這種藝術只能喚起特殊的、受一定限制的

情感，而音樂與純粹的繪畫底情感，以及差不多完全純粹的詩歌底情感，則是真正自由、抽象而普遍的。」〔註八〕

結果，傅萊於一九二〇年重述他的理論（意境與構圖中的回響一篇）的時候，就拋棄了人生底情感，而採取同時已被克萊夫·貝爾用過的名辭，將美感限制於所謂『有意義的形式』（註九）。他最後的意見表示於一九二四年他給桂冠詩人羅伯特·貝里治斯所寫的信中：

我很早就覺悟，我們面前的藝術作品所喚起的情感是各種各類、彼此不同的，而這個混合物底性質我們通常總是辨別不清；於是我就開始採用內省的方法，企圖發現這些混雜情感會有何種不同的原質素，企圖找出那最恒常、最不變、因而我假定是最基本的情感。我發現這個『常數』總是與形式之觀照有關。……我還覺得，由形式之觀照而產生的情感，若與任何涉及人生的情感比較，都好像更爲普遍（不致由於個人歷史而特殊化，而染上某種色彩），並且更爲深刻、更爲有精神上的意義。……因此我假定形式之觀照是個特別重要的精