

086872

论美和艺术

〔苏〕格·尼·波斯彼洛夫著

上海译文出版社

086872

38+309
1613
3

论美和艺术

[苏]格·尼·波斯彼洛夫著

刘宾雁译

19510/31



美院图书馆 B0016740

上海译文出版社

Г. Н. Песняков
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

根据 Издательство московского уни-
верситета 1965 年版译出

论 美 和 艺 术

[苏]格·尼·波斯彼洛夫著

刘 宾 雁 译

上海译文出版社出版

(上海延安中路 955 弄 14 号)

新华书店上海发行所发行

江苏南漕印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 10.5 字数 243,000

1981 年 5 月第 1 版 1986 年 1 月第 3 次印刷

印数: 32,031—37,600 册

书号: 10188·192 定价: 1.60 元

目 次

引言	1
一 解决艺术问题的两种态度.....	1
二 我国艺术学理论的现状.....	10
甲 关于艺术的形象特性的理论	10
乙 关于艺术的审美本质的理论	18
I 现实的审美属性	62
一 唯物主义美学的任务.....	62
二 人的几种不同思维.....	67
三 对生活的审美理解的特点.....	73
四 无机自然界的美.....	79
五 有机生命的美.....	82
六 原始公社时期人们生活中的美.....	102
七 阶级社会生活中的美.....	108
八 对生活的审美认识与审美趣味.....	125
九 审美的本质与艺术问题.....	137
十 “艺术”一词的三种含义.....	142
II 作为一种意识形态的艺术	150
一 艺术与社会意识的各个方面.....	150
二 艺术内容的源泉.....	169
三 艺术的对象.....	194
四 艺术的社会方向性(党性).....	209

五	艺术与理论思维·····	219
III	艺术独具的特点 ·····	229
一	艺术的意识形态特性·····	229
二	艺术创作的特点·····	234
三	艺术的种类·····	262
四	艺术形象的特点·····	271
五	艺术的起源·····	280
六	作为精神文明一个部门的艺术·····	290
七	作为对于社会生活规律之反映的艺术·····	298
八	艺术作品的审美特性·····	305
九	艺术总论与美学·····	325

引 言

一 解决艺术问题的两种态度

半个多世纪以前，格·瓦·普列汉诺夫在论文《艺术与社会生活》里指出，艺术同社会生活的关系这个问题，早已是争论不休的对象；他说，“不论过去和现在，这一问题常常是以两种完全相反的方式来解决的。”^①十九世纪和二十世纪初，在俄国和法国，围绕这个问题进行过多次思想斗争，普列汉诺夫举出这些斗争的许多实例，都是颇有教益的。

所有这些实例，都取自历史，现在说来已是相当遥远的过去了。因此，一个现代的苏联读者容易产生一种印象，以为那篇文章中所记述的这一切，都是“远事陈迹，古老传说”，艺术的社会意义的问题如今仿佛可以认为已经彻底解决，无可争论了。

实际情况显然并非如此。艺术在社会生活中有什么意义，艺术就其本性说来是否社会现象，这仍然是一个问题。在艺术问题上的思想斗争并未休止，一直继续到今天，斗争的形势也未见减缓。相反，这场斗争所具有的政治意义和哲学意义，反而愈来愈大了。现在这一斗争不仅在一些国家内部进行，而且还把世界上营垒分明的各大政治阵营也卷了进来。但和从前一样，它仍然是在解决艺术本性问题上两种截然相反的立场之争。因此，即使在

① 普列汉诺夫：《艺术与社会生活》，见《没有地址的信 艺术与社会生活》，中译本，人民出版社1962年版，第195页。——译者

今天,普列汉诺夫的文章也不仅具有历史意义。不过,对于在艺术及其客观意义问题上的两种对立观点及其起因问题,普列汉诺夫的理解却是需要加以若干修正的。

普列汉诺夫曾采用十九世纪六十年代俄国批评界的用语来表示这些不同观点。他把一种观点叫做“为艺术而艺术的理论”,按照这种理论,艺术的目的在于其自身;另一种观点,他称之为“功利主义的艺术观”,按照这种观点,艺术“应当促进人的意识的发展和社会制度的改善”^①。

普列汉诺夫本人是赞同第二种观点的,他断言艺术永远是有思想性的。但他过于相信这两种旧的叫法,而对于同它们相联系的概念却未加分析。只在文章的一处,当谈到法国诗人T.戈蒂耶对“有教益的艺术”的激烈攻击时,他正确地认为这种攻击是“乖谬反常、荒诞不经”。而在通篇文章中,他却极其认真地援引了主张“纯艺术”者的这一类“乖谬反常、荒诞不经”之谈。

事实上,“为艺术而艺术”、“纯艺术”或“艺术以其本身为目的”这些说法,是在争辩的火头上产生的,谁也没有照字面的意思去理解它们。这也是不足为奇的。在长达数千年中,艺术作品既然是由人们创造出来的,因此,对他们来说,总是有某种价值的。因此,说艺术真正是“以其本身为目的”,就等于否认艺术对于人们、对于人们的意识、对于其生活具有任何意义。因此,问题不应该是一些活动家、鉴赏家、艺术理论家承认艺术有很大意义,而另一些人[·]不承认它有任何意义。问题只能是:一些人肯定艺术的[·]社会性[·]实质和意义,而另一些人则借助“荒诞不经”之谈,力图证明艺术虽然有其价值,但它的价值并不是由社会生活的需要与利益决定的,而是由于神的思想,永恒不变的善与美的原理,或人的机体与心理的生

① 普列汉诺夫:《艺术与社会生活》,见《没有地址的信——艺术与社会生活》,中译本,第195页。——译者

物性需求与功能等等。

普列汉诺夫采用的某些例子也证实了这一点。例如，拿普希金的《庶民》一诗的主旨——诗人“生来”不是为了“有用”于社会，不是为了“战斗”，而是“为着悦耳之音和祈祷”——来看，那么，就得承认，这首诗的含意就是否定艺术的政治意义而主张它有同社会意义相反的审美意义和宗教意义。或者，如果看戈蒂耶对波特莱尔的赞颂之词，说后者“不容许诗具有除它本身之外的其他目的，也不容许诗具有除了在读者心中唤起绝对的美感之外的其他任务”^①，那么也不能不得出一个结论，即这里是以通常的“荒诞不经之词”给艺术的目的下定义的，但他在同时给艺术的“任务”所下的定义中，则承认了艺术对人有抽象的审美的意义。

这种例子还可以继续举下去。例如，十九世纪五十年代俄国民主主义美学的最凶狠的敌人之一，“纯艺术”理论的狂热拥护者A.德鲁日宁，在文章中把“醒世”的艺术观同他的“艺能”的艺术观相对立。依他看来，头一种艺术观要求艺术家为“本国同胞当前的利益”服务，还要起“严师的作用”。而按第二种艺术观，即“艺能”的艺术观，艺术家则把“永恒的美、善、真的思想”体现于其作品之中。这后一种艺术观，当然也不是认为艺术对于人的生活没有任何意义的。如果把艺术对于人的生活的任何意义都加以否认，那就真的是“荒诞不经之谈”了。

普列汉诺夫没有足够清楚地把“纯艺术”论拥护者进行论战的目的和手段区别开来，从而也就未能经常正确地划清“功利论”艺术观的界线。例如，诗人茹科夫斯基在普列汉诺夫笔下竟归到“功利论”者的行列里去了，而这个诗人曾经责难普希金以其“隐藏在诗意的美妙外衣下的狂暴激烈的思想”给很多人造成“无可挽救

① 普列汉诺夫：《艺术与社会生活》，见《没有地址的信——艺术与社会生活》，中译本，第206页。——译者

的危害”，并曾劝说《自由颂》一诗的作者相信“才能不足道”，对诗人来说，主要之点是“道德上的伟大”。然而普希金的“狂暴激烈的思想”曾为贵族的革命事业服务，这种思想是要求人树立所谓“功利”的艺术观的。而宣扬诗的“道德上的伟大”的思想，也就是与这种“功利”艺术观相敌对，主张艺术掌握超出社会之上的“永恒”的真理。

普列汉诺夫自己在那篇文章中也正确地解释过，普希金虽然在十二月党人失败后曾宣扬过“纯艺术”思想，但在他的创作中却根本没有照办，并且实际上他也并不真正具有这种思想，不过是用它来捍卫自己创作上的独立性，不使反动集团利用他的艺术的企图得逞罢了。

由此可见，论争的实质并不在于是承认“纯艺术”，还是相反，承认艺术的“功利”性。这些说法，都是不同社会阵营的代表人物在论战的火头上搞出来的“荒诞不经之谈”。论争的实质在于：一派竭力强调艺术同社会生活的联系，强调艺术同在一定的民族-历史的条件下借助艺术去实现某种社会任务之间的联系；而另一派则相反，竭力要把艺术同社会生活的联系割裂开来，使它丧失社会方向性，为此目的就把它任务绝对化，把它引入一个想象中的某些“永恒原理”的领域。两派都不反对谈艺术中的“真理”，谈艺术可以产生的“善”，谈艺术作品的“美”，等等。然而一派认为艺术的这些属性和成就是其社会使命与社会性质的表现，另一派则认为这是某种凌驾于社会生活之上、与社会生活无关的绝对的东西的表现。在后一派看来，这就是艺术之“纯”，艺术的独立自足的意义。

普列汉诺夫写作那篇文章时，情况是如此。在我们现代，情况基本上依然是如此。现今，肯定和论证艺术的社会实质与社会使命，依然会引起强烈的反对。现今，反对承认艺术的社会意义的

人，依然用各种“荒诞不经之谈”把自己的观点伪装起来。现今，其中一些人依然竭力要把艺术的任务绝对化，把艺术引入“永恒”的领域。

但是这方面也有一些新的倾向，在普列汉诺夫的文章中所谈论的那个时代，这些倾向尚未充分表现出来。

这首先就涉及“为艺术而艺术”理论的一些方法论原则。近几十年来，客观唯心主义体系在这方面愈来愈失去其以往的意义；从前有过一个时候，客观唯心主义曾经能够把对生活的深入的、综合性的理解加以发展，给世界描绘出一幅结构严整的图画。现在，则是各种主观主义观点体系愈来愈被推到首位上来。现在，资产阶级社会的艺术理论家们很少有人谈“永恒的原理”，很少有人用大写字母开头写“真”、“善”、“美”了。现今在他们中间，最吃得开的乃是形式主义和心理主义（特别是“心理分析”）原则，两者往往互相撑腰。他们把艺术引入审美趣味和由人的机体活动造成的各种个人体验的圈子中去。

形式主义者热中于在艺术作品的审美特点中研究它的形式。同时他们还有意无视这一点：艺术的审美形式永远是富于表现力的，它所能表现的又只能是艺术家的思想和感情，而这些思想感情又只能是由实际现实唤起的。

“心理分析”派终日寻求的是发生于艺术家的潜意识之内、表现于其创作之中的各式各样的模模糊糊的联想与欲望，特别是那些由性的体验激起的各种联想。同时他们又故意无视这一点，即任何模糊的联想永远只具有个体的意义，而艺术的任务却永远在于：无论是在艺术的对象本身中或对于对象的认识中，都是要通过个体揭示出某种一般性和本质性的东西。

所有这类艺术理论实质上脱离艺术的历史，无视艺术史的存在，不管主张这种理论的人在多大程度上意识到这一点。它们

不去研究艺术史，不去弄清其规律性，和从这些规律性出发去认识这种或那种艺术现象。所有这类艺术理论，都不是在历史地理解艺术的广阔天地中产生的，而是在舒适的小天地里，以主观的纯享受的态度，津津有味地咀嚼个别艺术作品中产生的。因而，它们便剥夺了艺术本身的社会意义和认识意义。

这些理论的作者忘记了：艺术作品不仅仅同私人生活发生关系，不仅仅存在于那些艺术品占有者的大宅院里，而是生活在（已经几百甚至几千年）社会的意识和千百万人们的意识之中。他们还忘记了，欣赏一部艺术作品的过程，并不是消极的观赏，而是对于艺术家在其中描写和表现的东西的积极的认识与评价。如果认为艺术作品的观众、读者和听众经常会对艺术家在作品中所描绘的东西有所认识、有所褒贬，而艺术家在自己作品中描绘和表现什么时竟无所认识、无所褒贬，那将是奇怪的、荒唐的。如此说来，作者就仿佛仅仅是津津有味地咀嚼自己作品中不知从哪里来的美，或者是沉醉于自己那些模模糊糊的个人的联想中。艺术的全部历史实践都在驳斥关于它的这种看法。

这些看法也遭到创作过程的实质本身的驳斥。那些百般强调艺术创作的本能性、自发性、非理性性的理论的作者们忘记了一个事实：艺术家体现于其作品中的一切，起初都存在于作品之外——存在于人与人之间的实际关系之中，存在于艺术家本人与其他人的内心世界之中，存在于自然界之中。简言之，这一切都先存在于生活，然后才再现于艺术作品之中。

然而生活从来都是千差万别的各种属性、方面、相互作用与倾向的十分复杂、相互渗透的结合，其中共性和个性，有规律性的东西和偶然性的东西紧密而直接地联结在一起。因此，如果艺术家听凭自己自发的创作动机的摆布，他就势必会把某个时刻他心中发生的一切，他当时凑巧听到、看到、体验到的一切都再现于其作

品之中,这样一来,他的作品就会成为千头万绪、意义不同的各种素材的经验性的汇集。它因此便会缺乏内在的统一、前后连贯性和外观上的完美了。

然而与此相反,为社会所公认的艺术作品,从来都是具有高度内在连贯性和完美性的。这只有通过对于方面众多、变化不已的生活中各种属性、现象和关系加以比较、选择、联结和改造,才能作到。只有艺术家的创作思维,只有他的创作理智,才能使这种选择、联结和改造得以实现。

不承认这一切,是办不到的。于是,那些坚决反对艺术的社会性和认识性实质的人,便只好或是对这一切不予理会,或是企图把艺术家的创作理智移到他的意识界限之外,断言拥有创作理智的即使不是某种“世界精神”(现在已很少有人相信这个玩意儿了!)也总该是艺术家的身体,他的生物本能或难以捉摸、模糊不清的联想和欲望,它们构成他的“潜意识”。这一切,都是“纯艺术”理论的信徒们的“荒诞不经之谈”。按其本性来说,艺术不仅具有社会意义,还具有认识社会的意义和认识-改造的意义。

但是也许会有人反驳,说比较、选择、联结等等关于生活的思维过程也存在于社会意识的所有其他领域,特别是科学、哲学、工艺学等之中。因此,指出这些过程还不足以说明艺术的本性。这当然是完全正确的。然而由此只能得出一个结论,那就是:既然艺术确实拥有一些同科学、哲学以及社会意识其他形态共同的属的属性,那么艺术所独具的特点就只是这些共同的、属的属性下的种的特点了。艺术实际上也确是社会意识及其积极活动的一个特殊部门。

关于艺术本性问题的思想论争,当前还有一个特点,就是:由于理论分歧的政治意义比过去清楚得多,显著得多,这场斗争也就变得更加残酷了。因此,普列汉诺夫的文章中提出的第二个问题

——在怎样的社会生活“条件”下，产生出掩盖艺术的社会-认识意义的艺术理论并使这种理论得到传播？在怎样的条件下则相反，阐释艺术的社会-认识意义的理论占统治地位？——对于我们这个时代是更加重要了。

普列汉诺夫对这个问题的解决，也是不够明确，不够彻底的。基本说来，他得出了这样的结论：当艺术活动家与鉴赏者同“其周围社会环境”“势不两立”时，在这个土壤上便产生出“为艺术而艺术”的理论；而当“社会的大部分人”与艺术活动家、批评家和理论家“相互同情”时，便有对艺术的“功利观点”在。

但所有这些概念——“势不两立”、“同情”和“周围环境”与“社会的大部分人”，应该说过于含糊不清，难以运用。例如，一八六〇年在俄国，为数不多的革命民主派文学与美学的代表人物无疑是和其“周围”的贵族-官僚环境处于“势不两立”的地位。甚至连自由派的人也谴责他们的理论和他们的艺术。但尽管如此，他们却发展了对艺术的“功利观点”。再如一八九〇——一九〇〇年，那时我国贵族资产阶级知识分子同他们的阶级环境并没有什么深刻的、重大的不和，但他们的代表人物却创造出新的“纯艺术”理论。同样也不能说当前美国的所谓“新批判”派（其实是新形式主义派）同其环境处于“势不两立”的状态。相反，他们显然受到本国官方舆论界充分的精神上的支持。但他们却不遗余力地去掩盖艺术的社会-认识意义。

显然，问题不在与环境“相互同情”或“势不两立”。这种或那种艺术观的渊源要比这更深一些。这一点，普列汉诺夫也多少觉察到了。在上述那篇文章的一处，当他解释法国大革命时代进步的“功利”美学观点时，他强调法国资产阶级内部革命阶层的活动与观点所带有的全民族性的进步性质。他写道，当资产阶级“本身是一个革命的阶级的时候，它领导着全体劳动群众”，“那时候，

资产阶级的先进思想家同时也是除了特权阶级以外的整个民族的思想家”。然而，“当资产阶级的利益不再是全体劳动群众的利益的时候，特别是当资产阶级的利益与无产阶级的利益发生了不可调和的冲突的时候，……”^① 资产阶级思想家的观点就改变了。这时便开始产生“为艺术而艺术”的理论。

正确解决问题的关键就在这里，就在与普列汉诺夫的基本思想相矛盾的这个观点里。实际上，艺术家本身和艺术理论家所提出和拥护的艺术观点的主要倾向，始终是由这一点规定的，即这些观点在多大程度上同本国进步的意识形态联系在一起，这种意识形态反映着处于那个发展阶段上的全民族的利益。

当艺术家和艺术理论家所站的立场蒙受历史之惠，当他们思想上同那个在当时民族生活中起领导整个社会发展作用的社会运动联系在一起，而在这个社会运动的活动中，全民族的进步的利益明显地压倒阶级和集团的狭隘利益时，——这时，这些艺术家和艺术理论家就能很好地理解、论证和宣传艺术的社会-认识的实质与意义。而相反，当艺术活动家与理论家思想上同那些基本上同全民族进步运动为敌的社会阶层、其本身已丧失自己往昔的全民族进步作用的社会阶层联系在一起时，这些艺术家和艺术理论家就会以这种或那种方式否认和掩盖艺术的社会-认识作用，并为此创造出相应的理论，或求助于这种或那种“荒诞不经的奇谈怪论”。

然而这一切从来都不是那么简单的。在现代艺术家的艺术观点与其创作在本国人民之中所获得的客观意义之间，可能会有某种差距。

例如在我们现时代，一个画家宣称自己属于那种符合全民族利益的进步艺术流派，而同时却不肯以绘画去再现现实生活，而是

^① 普列汉诺夫：《艺术与社会生活》，见《没有地址的信 艺术与社会生活》，中译本，第244页。——译者

违反绘画的特殊原则与界限，竭力要借助于抽象的、象征性的、丧失任何实物性的联结线条与色彩的手法来表现其主观感情，还要以此冒充最新艺术，那么，他就是推翻了自己对社会所作的表白以及对自己的评价。

相反的情形是，一个画家可能会拥护抽象的、唯心主义的和形式主义的艺术观，甚至还企图运用之于自己的创作。但尽管如此，他在创作中却还是从实际现实出发，并以某种方式使自己绘画的属性及其思想方向服从所描绘的生活的客观特点与客观意义，那么，他就能够以其艺术从思想上武装本国的全民族进步运动，并在事实上推翻了自己的美学信念。

.....

二 我国艺术学理论的现状

甲 关于艺术的形象特性的理论

苏联的艺术学与美学，是尽力从社会-历史的观点来探讨自己的问题的，它的发展经历了几个阶段。每个阶段，都有一定的方法论倾向占上风。同时，每个阶段都获得了无可置疑的理论成就，但也暴露了同样是无可置疑的重大的疏漏和缺点。

在社会主义艺术学发展的前二十年，由于当时形成的思想政治斗争的总的情况，我国的理论家们曾必须把注意力主要集中在意识形态宣传的任务和由此而来的同方法论上的敌对理论展开论争的任务上。他们的工作，主要是驳倒那些在资产阶级国家占统治地位、在我国也有其代表人物的艺术上的唯心主义观点和形式主义观点，以自己的唯物主义艺术观与它们相对抗。在这种情况下，我国理论家自然只能强调自己方法论的最一般的方面。他们引用科学世界观奠基者有关艺术的言论和马克思主义出现以前民

主启蒙派的理论观点，阐述辩证唯物主义和历史唯物主义的基本原理。这时，他们很少有可能对过去已经达到的成果作进一步的独立的研究与论证。

在这个时期，我国理论家把主要的注意力放在艺术内容的意识形态方面，但理解上是很抽象的。在他们看来，艺术是意识形态的一种，而意识形态，他们则理解为用理论形式固定下来的社会观点的总和，即政治、法律、伦理、哲学等等。他们因此也就认为，艺术以它特有的手段表现艺术家的这类社会观点和理想以及与此有关的他的感情和意向；艺术家是为了表现他的思想感情而再现生活的。在这种理解下，艺术作品内容的主要的和决定性的方面，便被认为是它的思想倾向性。但在这种情况下，人们把思想倾向性同它与艺术家所反映的生活特点的具体联系割裂开来看，这样，就忽略了所反映的现实本身的规律性对于作品的思想倾向性的影响。这种情况，在很大程度上是由于对艺术发展史采取了“庸俗社会学”观点造成的，同时又助长了这种观点的发展。

在三十年代后半期开始的新阶段中，这种片面性被克服了，但又走向另一理论极端。“庸俗社会学”首先由于它忽视反映论的原则而遭到应有的激烈批判，这时，我国的艺术理论家们便迅速改变了自己的方法论。此时，他们尽量少谈艺术作品的思想倾向性和表现于其中的艺术家的社会观点了。他们开始把反映在艺术家社会意识中的生活的一般规律性提到首位，尽力从艺术作品中找出这种规律性。此时，他们把艺术同社会意识的其他种类联系得更加紧密，而科学，特别是社会科学便自然而然地起了决定性作用。

现在，评定作品社会价值的标准，不再是它的思想倾向性，而是作为忠实反映生活的原则的现实主义了。在艺术的各个种类中，特别受到理论界注意的，自然是文学及其现实主义的长篇、中篇和话剧。援引巴尔扎克的小说和恩格斯对这些小说内容的政治-经

济方面的高度评价，使艺术同科学的接近特别令人信服。别林斯基在一篇文章中曾简略地指出过：艺术与科学的“差别”“根本不在内容，而在处理特定内容时所用的方法”^①。对别林斯基的权威的利用，促进了这个最终结论的形成：艺术和科学都是反映生活的，在这方面两者之间并无实质性的差别，它们在内容方面基本上是同一的。

在艺术理论专著中，Г.А. 涅多什文的《艺术概论》一书里有这种艺术观的相当明确的表现。作者写道：“人可以用各种方法认识现实，艺术和科学就是两种这类方法。使它们接近的是两者目的与对象的一致，艺术也好，科学也好，都是以认识客观现实为其任务的。在这个意义上，科学和艺术不过是社会的人认识周围世界的不同形式而已。”^②

这些话自然都是无法反驳的！的确，无论艺术或科学，首先都是对于生活的认识。在这个最广泛的意义上，它们确是具有共同的任务与对象的。说得精确些，在两者的任务与对象中有某种共同之处。但是，在它们的任务与对象中，也有使它们互相区别、为它们各自所特有的东西。那些只限于说明艺术与科学内容的共同属性而不愿去看它们内容上各有特点的理论，自然会陷入极大的片面性。但这种理论在我们正规的科学和教学中占绝对优势达几十年之久。

然而艺术与科学在内容上的区别毕竟还是存在着，还是有目共睹的。于是，不愿在内容范围中寻找这种区别的理论流派，其代表们就只好到形式的范围、到艺术和科学借以认识现实的“方式”中寻找这种区别了。

① 别林斯基：《一八四七年俄国文学一瞥》，见《别林斯基全集》，第10卷，莫斯科，苏联科学院出版社1956年版，第311页。

② Г.А. 涅多什文：《艺术概论》，莫斯科，艺术出版社1953年版，第13页（着重号是我加的——波斯彼洛夫）。