

文藝理論譯叢

第一輯 第八種

藝術中的內容和形式問題

新文藝出版社

文藝理論譯叢

藝術中的內容和形式問題

萬斯洛夫著 侯華甫譯

新文藝出版社

一九五五·上海

藝術中內容與形式的定義

藝術中內容與形式的相互關係是美學中最主要的問題之一。在美學史上，這一問題的提出和解決，方式是各不相同的，這取決於：對於藝術的社會意義的看法，藝術本身發展的水平，某一理論的現實主義或者反現實主義的實質、進步的或者是反動的傾向性。

爲了同蘇維埃藝術中的形式主義影響進行鬥爭，爲了提高我們藝術家的技巧水平，根據馬克思列寧主義美學的立場來對藝術內容和形式的相互作用的客觀規律性進行理論上的探討，在我們的時代是具有重大的實踐意義的。

辯證唯物主義教導說：一切自然現象、社會現象和人的意識現象都有其自己的內容和形式。內容，這是某種現象的內在基礎，是現象的本質。形式乃是這種本質的外形，是本質的外在表現，也正是現象的結構或組織，這種結構或組織是表達現象的內容的。除了辯證唯物主義所探討的內容與形式的關係的一般規律性之外，在藝術中同樣存在着這種關係的特殊的規律

性。

馬克思列寧主義美學對藝術內容的理解與唯心主義美學對藝術內容的理解是全然不同的。

依據形形色色的唯心主義美學的觀點來看，精神基礎乃是藝術的內容。

客觀唯心主義的美學學說宣揚：絕對觀念、世界精神和世界意志等等就是藝術的內容。換言之，內容就是世界的神的本質，儘管在各種不同的時代和各種理論中，它，神的本質，有着各種不同的名稱。●在客觀主義唯心論的美學學說中，藝術是作為認識這個世界底精神本質的工具和作為天啓工具而提出的，而這個天啓工具的使命是超渡人們脫離紅塵的苦惱，以及引導他們走向最高的精神境界。

主觀唯心主義的美學理論宣揚：絕對主觀的、任意的、絲毫不受約制的和內在的主觀活動就是藝術的內容。主觀唯心主義者把藝術內容只歸結為藝術家內在的『我』，歸結為表達脫

- 例如：黑格爾曾說過：『藝術的內容就是觀念，而可感覺的、形象的外觀是觀念的形式。』（『黑格爾全集』，第二卷，第七十四頁）黑格爾把觀念理解為絕對觀念，而絕對觀念乃是世界的基礎，是精神的本原。按照叔本華的說法，藝術的使命是體現世界意志，而世界意志就是藝術的內容。——作者註。

離現實世界的個人的靈魂、心理和下意識的行爲，以及其他等等。

這兩種理論，儘管表面上看起來似乎是純粹有區別的，但在主要的傾向方面——藝術脫離現實生活，否定藝術的認識功用，否定藝術能成爲有效的改造生活的武器，否定它具有表達人民羣衆的利益的利益的能力等方面都是相同的，所有這些學說的目的都是爲了在實踐中使藝術充滿虛僞和反動的思想，爲了使藝術服從於鞏固剝削基礎的任務，以及爲了在藝術中提出反現實主義的論證。

與唯心主義美學相反，馬克思列寧主義美學斷言：藝術不是從神的觀念中，也不是從主觀的任性中汲取內容，而是從現實的實際情況中取得內容。在真實的先進的有思想性的藝術內容中，馬克思列寧主義美學看到了藝術在社會生活中的積極的、起着有效改造作用的根源。

馬克思列寧主義美學對藝術形式的理解與唯心主義美學對形式的理解也是根本不同的。唯心主義美學對藝術形式的理解是：或把它理解成唯心地表達內容的手段，或把它理解成藝術作品的獨立的結構，按照唯心論者的意見，這種結構是作品固有的本質。

各式各樣的形式主義者力求使用某些方法，以便從藝術中抽掉內容，把藝術家的活動歸結爲空洞無內容的形式的創造。他們使用各種方法不厭其煩地說，純粹的形式就是藝術。藝術無能反映或表達任何事物，它只能毫無目的地玩弄綫條、色彩和聲音等等來使人歡娛。

因為形式沒有內容是不可能的，並且也不能離開內容，所以，形式主義者在否定有高度思想性的藝術內容時，同時就醜化了和破壞了藝術的形式。在形式主義者的假藝術中，形式主義的美學認為這種形式的瓦解是正確的。

與形式主義的美學相反，馬克思列寧主義美學把藝術形式看作是藝術內容的具體的表現和表達，而這種內容就是現實生活的反映。加里寧說：「藝術的形式是人的思想和感情的外在

① 美學上的主觀唯心主義者H·福利凱利特寫道：「藝術就是我們的幻想。」（『現代美學問題』，一八九九年出版，第七十四頁）這一類主觀主義的觀點是為現代的頹廢主義者所響應的。現代的超現實主義者薩里伐陀爾·達里武斷地說：「我無選擇地、完全確信地記下我的下意識的活動和我夢見的事，那就是說，記下那個由弗洛伊德所發現的曖昧世界的現象。」（引自『反對資產階級藝術及其藝術學』論文彙集，一九五二年出版，第五十六頁。）——作者註。

② 以下是幾個與真正的藝術敵對的形式主義者的論斷的例子。戰鬥的形式主義者D·岡斯利克寫道：「音樂的內容就是運動的音響的形式。」（『論音樂之美』，一九一〇年出版，第八十頁）「藝術乃是純粹的形式。當我們從藝術的觀點來研究對象時，我們是把它當作純粹的形式來觀察的。藝術形象不是對現實的感覺，它們翱翔在完全不同的範圍內，即在純粹形式的範圍內。」（H·福利凱利特：『現代美學問題』，一八九九年出版，第十二頁）——作者註。

的物質表現。作爲社會成員的人的感受和思想，總是由社會條件來決定的。」^①

馬克思列寧主義美學一面指出藝術內容的現實的、基植於人間的根源和藝術形式的真正意義，一面促進了藝術沿着現實主義的和爲人民服務的道路向前發展。

在美術史上，爲藝術的內容和形式問題展開鬥爭的，不僅有唯物論和唯心論，而且還有辯證法和形而上學。

舊的、馬克思主義以前的唯物論的局限性特別是在於這種唯物論帶有形而上學的色彩，在於它不善於把辯證法運用到反映論上，而在美術中以摹倣論來代替辯證法。歷史發展各個階段的「摹倣論」的代表們——亞里士多德、列奧納爾多·達·文西、狄德羅、萊辛等——把藝術內容當作是生活方面的第二性的東西、是現實的派生物，可是却輕視了「摹倣」過程中的主觀作用，並在某種程度上機械地理解了這個過程。有時「摹倣」本身多半是被當作現實的外在方面的再現來解釋的，而不是被當作揭露現實的本質和規律性來解釋的。這些唯物論美學的弱點每每被唯心論者所利用，這些唯心論者發展了關於創作過程的積極性、關於在藝術中表達爲他們所唯心地瞭解的現實的深奧的內在原則、關於藝術內容中主觀因素的作用等等的學說。所有這一切都是片面誇大、迷惑和顛倒是非的。

在論形式的學說中，形而上學的方法表現在以下幾個方面：把形式歸結爲結構技術手段的

總合，使形式脫離內容或是把形式和內容混爲一談。形而上學的理論常常與公開的、對藝術的形式主義的理解結合在一起（例如：康德和一切康德學派的美學）。在馬克思主義以前的美學中，內容和形式的辯證法曾被黑格爾非常充分地研究過，也曾被俄國革命民主主義者們研究過，他們根據唯物論的立場在幾個問題上研究了這些範疇。

在分析藝術的內容和形式中，馬克思列寧主義的美學是以辯證唯物主義論內容和形式的相互作用的學說爲出發點的。這種相互作用在有藝術價值的現實主義藝術中形成並且非常明顯地表現出來。這個相互作用的規律的被破壞能導致藝術質量的降低，並在最後終於破壞藝術，而在頹廢的現代主義流派中就產生着這種破壞現象。

爲了從我們的美學的立場作出內容和形式的定義起見，一方面必須瞭解存在於藝術對象和藝術內容之間的區別，另一方面也須瞭解藝術形象，即反映現實的形式和藝術形象的形式之間的區別。

客觀世界、現實的實際情況和處在對自然、對社會、對別的人們的各種關係中的人，這些就是藝術對象。

現實在成爲具體的藝術作品的內容時，是通過藝術家的意識反映出來的。藝術家不是消極地再現他周圍的那些生活現象，而是選出它們的典型特徵，表達出本身對這些典型的特徵的態度並根據某種社會立場（階級社會中的階級立場）給它們以評價。

具體的藝術作品的內容並不是那存在於藝術作品之外、同時不依賴藝術作品而獨立存在的被反映的現實，而是被反映在藝術作品中、作爲客觀世界的主觀形象而存在於藝術作品本身中的現實。換言之，藝術作品的內容就這方面來說——它不是反映的客體，而是反映本身，它包含着作爲社會上某種力量和團體的代表的藝術家對生活現象的一定理解和評價。

馬克思列寧主義美學不能把藝術內容歸結爲藝術的客體——這會導致藝術中的自然主義，會取消藝術家創作意識的作用和取消他在生動的反映生活過程中的意識形態的作用。但是我們的美學也不把藝術內容僅僅歸結爲一些一般的觀念：政治的、哲學的、和道德的以及其他等等的觀念，因爲這樣就會像庸俗社會學一樣，把藝術家的世界觀與藝術的內容混爲一談。藝術的思想內容不是一般思想的總和，而是爲藝術家所反映而且由藝術家賦與美學上及思想上的意義的現實之主要方面。藝術，它的藝術形象，在作爲反映現實的形式的同時，本身又是內容和形式的統一。

藝術作品（形象）的具體的、多方面的結構是作爲形式出現在藝術本身中的，這種結構是

藉助於該藝術樣式所特有的一套物質手段組成的，同時它就是藝術內容的表現。

各種藝術樣式的特殊物質技術手段，同時也是描寫的、表現的手段——藉助於這些手段，構成了藝術作品（形象）的形式——可以按照規定的術語稱之爲「藝術的語言」或「藝術語言」。在繪畫中，就是圖案、色彩、濃淡、結構；在音樂中，就是諸音、旋律、和聲、作曲；在詩文中，就是各式各樣語言的表現手段、作詩的各種規律性、體裁、結構。所有這些創造藝術形象、按照藝術樣式的不同而相異的各種手法都被包括在「藝術的語言」這個概念之內。爲了體現一定的藝術構思而特別挑選出來的藝術語言的因素本身還不是藝術的形式，而只有當這些語言的因素有了這樣的相互聯系，起了這樣的相互作用，以致它們總合起來能表達出藝術作品的內容時，它們才算是變成了藝術的形式。在完美的現實主義藝術作品中，有着內容和形式的有機的統一，以及它們之間完全的適應。

現在讓我們從實質上來研究一下內容、形式以及它們在藝術中的相互作用。

藝術中的內容

人和社會生活就是藝術的主要對象。與研究生活某一方面的規律性的社會科學不同，大多数的藝術樣式綜合地、整體地描寫人，同時具體、完備地再現生活。藝術所關心的不僅是社會生

活本身的實質和規律性，而且是這些社會生活的規律性和實質表現在各種具體、個別的現象中的豐富性和完備性，以及這些現象面貌的絕無僅有的特殊性。

固然，在很多藝術的樣式和體裁中，被描寫的不是人，而是自然界。這樣，在某些繪畫樣式中（風景畫、建築物的內部安置圖、靜物畫）和詩篇中（風景抒情詩），具體人物的描寫就不是必須的了。在有些藝術樣式和體裁中，對生活現象的感性的具體的面貌根本沒有作直接的描寫。例如：裝飾實用美術、建築、音樂和舞蹈等的許多作品中的各種藝術形象就是這樣的。但是，不論藝術是什麼樣式，什麼體裁，總是反映着一定時代、一定國家的、一定階級的人們的感覺和思想，並體現着人們對世界的審美態度。這種審美態度與政治觀點、道德觀點和哲學觀點密切而不可分離地聯系着，並在一定的社會關係的基礎上發展着。如果沒有人對世界的這種審美態度，那麼，作為社會意識的特殊形式的藝術也就不能存在。因此，藝術無論描寫什麼，它同時總是反映一定時代和一定社會階層的人，並反映人的美感鑑賞力、理解力和觀點，以及人對世界的審美態度。

藝術作品的內容反映一定的對象（客體），但是，內容與對象是不能混淆的。幾個藝術作品可以有一個同樣的對象而不一樣的內容。這是因為：第一，生活總是比反映生活的藝術更豐富，更全面，而且在藝術的內容中只「抓住」生活的特定的方面和特定的特徵；第二，藝術作品

的內容所包括的不僅是由客體而來的東西，並且是由反映的主體而來的東西，這就是說，內容不但取決於對象，而且還受制於藝術家對它的理解或評價的方法。

被描寫在藝術作品中的現實生活現象的領域叫做藝術作品的主題。主題應回答關於作品內反映什麼的問題，並應描述對象、描述事件發生的地點和時間。這樣，克拉斯諾頓的青年在偉大的衛國戰爭時期中反對法西斯佔領者的英勇鬥爭，就是法捷耶夫的長篇小說「青年近衛軍」的主題。列賓的繪畫「意外歸來」的主題是與前一世紀八十年代俄羅斯的革命運動有聯系的生活插話（政治流放犯突然回到自己的老家）。

十七世紀末葉在俄國的社會鬥爭、反抗以及古老的、彼得一世以前的俄國反動勢力的崩潰也就是莫索爾斯基的歌劇「霍汪興納」的主題。藝術作品的主題可以有一般的定義，但在作品本身中，主題永遠是具體的，因為主題是由許多細節所組成，而這些細節是描寫被反映的「生活片斷」的個別具體的成份的。在文學中以及包含着文學基礎的其他藝術樣式的作品中，主題在情節中獲得最顯明的具體化，情節表現了被描繪在作品中的事件的一貫性（在繪畫中，情節通常指的是具體的、被描寫在畫中的事件，而主題則指的是現實生活中那個更爲一般化的現象的範圍，事件就是從這個範圍中取來的）。在建築術中和在裝飾實用美術、音樂、舞蹈以及抒情詩的個別體裁中，主題的展露是不通過情節的。

藝術家在反映生活時，不是消極地再現那些在自己面前所見到的事物，而總是揀選那些在他看來是最重要的現實生活現象的一定方面。因此，同樣一個現實生活現象的領域，如果從不同的方面、不同的相互關係中去表現它，那麼，它不僅可以作為不同藝術作品的主題的相似之處的來源，而且也可以作為不同藝術作品的主題的不相似之處的來源。例如，在十九世紀八十年代和九十年代中，烏斯賓斯基（在「土地的勢力」中）和高爾基（在「馬爾華」「契爾卡斯」「柯諾瓦洛夫」及其他作品中）開始反映了「流浪人」這種社會典型，他們乃是社會中失掉階級性的分子。民粹主義者烏斯賓斯基在描寫那些脫離宗法農村公社、脫離「土地」流浪的、失掉階級性的人們時，把他們寫成社會的惡勢力，這種惡勢力是資本主義發展的結果。他在「流浪人」中強調了道德基礎的瓦解和人性的喪失。而高爾基在描寫同一個社會典型時，却在「流浪人」中首先強調了他們對自身獨立的渴望和對金錢勢力的輕視，這是與小市民庸俗的小有產者奴役人的心理相反的。他以理想的形式在自己的早期作品中肯定了契爾卡斯和其他類似人物愛好自由的精神。

在烏斯賓斯基的「土地的勢力」和高爾基的「契爾卡斯」中，對於具體主題的處理是各不相同的，雖然這個主題是從同一個現實生活現象的領域中汲取的。這個區別決定於：在描寫同一個社會典型中，各種藝術家把不同的方面提到了首要地位。

以相同的現實生活現象爲根源的各個主題的區別經常與思想闡明的性質聯系着，主題在藝術作品中得到了這種闡明。

現實主義藝術不僅用與現實相似的形式來再現現實，而且還表達了藝術家對這種現實生活所做的某種評價，從而與活動在現象和事物表面的以及曲解它們本質的自然主義的藝術區別了開來。與自然主義相反，現實主義的藝術永遠使自己所創造的形象的內容中有着生活的典型現象的概括，而這種概括是決定藝術的思想教育意義的。藝術家在揭示被描寫的現實生活現象的本質，指出它們的正面、反面和矛盾時，從而使那些領會藝術的人們得出一定的結論，這種結論是可以當作藝術作品的思想來表述的。

馬克思關於「伊戈爾遠征記」寫道：「史詩的意義便是號召俄羅斯諸侯正好在蒙古人入侵前夜團結起來。」●本書在藝術地描繪伊戈爾大公反對波洛茨茨人的失敗的遠征中，提出並揭示了民族團結的思想，同時也提出並揭示了諸侯內訌必然會導致俄羅斯國家的滅亡的思想。思想就這樣同主題不可分離地成爲藝術作品內容的一部分。思想貫穿着整個藝術的描寫。因此，就有了藝術作品內容的思想主題的基礎這樣的說法。高爾基寫道：「主題，這是孕

育在作家的體驗中的一種思想，這種思想是生活暗示給作家的，它潛伏在作家的印象之庫裏還未成形，當它需要用形象來體現時，它會喚起作家心中要形成這種思想的慾望」^①。藝術作品的創造也就是作品內容的尋求和形成的過程，這就是說，首先是作品的主題——思想的尋求和形成的過程。

思想和主題不可分離地相互聯系着，但兩者並不是相等的。當相似的主題被各個藝術家加以不同的思想上的闡明作爲解決各種思想問題之用時，這一點是特別明顯的。

彫刻家托姆斯基的作品——果戈里紀念像，於一九五二年三月在莫斯科舉行揭幕典禮。以前在這同一個地點曾有過彫刻家安得列也夫於一九〇九年完成的作品——果戈里紀念像。兩個紀念像的主題是相似的（果戈里的形象——作家、思想家、人），但是它們的思想意味是完全不相同的。舊的紀念像把果戈里描寫成一個內心被懷疑所損害和腐蝕的、不果決的、病態的人。新的紀念像把果戈里描寫成一個農奴制度的積弊和敗行的激烈的揭發者，一個非常聰明和富有明顯目的性的人，一個有信心而威風地展望着未來的人。舊的紀念像在某種程度上強調了果戈里後期創作階段中所固有的特徵，新的紀念像強調了偉大作家的創作的旺盛階段中表現得最明顯的特徵。這兩個作品的區別決定於兩個作品中的思想的區別，而歸根到底是決定於產生作品的時代的區別。^②

這樣一來，在相同的主题基礎上可以提出不一樣的思想，在這個思想中，往往表現了藝術家的階級立場和他們的世界觀。

談到藝術內容的思想性和傾向性時，必須辨明藝術作品的客觀思想（它是從真實的、深刻的、對生活的描繪中流露出來的）和作者的主觀思想意圖。這兩者（特別在過去的藝術中）是遠不能經常吻合的。例如，果戈里的『欽差大臣』和『死魂靈』的客觀思想意義較之作者在寫這作品時所提出的主觀意圖和目的要先進得多、廣得多。生活現象的真實反映，事實和事件的合乎規律性的邏輯使讀者、觀眾和聽眾得出了那樣思想上的結論和概括，這種結論和概括是藝術家沒預料到的或甚至於連他自己都不希望有的。由於這個原因，就每每產生了藝術家的世界觀和創作方法之間的矛盾。

藝術作品的思想可以用抽象的概念來表達的，但是，在現實的作品中，思想不是抽象的，而

一 「論寫作」，人民文學出版社版，第五頁。

- 二 應該附帶說明：在安得列也夫的紀念像中，爲了體現具體的構思，可以找到比托姆斯基的紀念像中更尖銳、準確、有力的藝術手段。然而，我們此刻感到興趣的不是形式適合內容或某個紀念像的藝術上的完美性的問題，而是關於從各種思想立場來對主題進行不同的闡釋的可能性的問題。——作者註。

是感性地、具體地並且生動地被體現出來的。它可以被稱之爲美學觀念。藝術家對被反映的現實生活的思想態度表現在反映時所採取的一定的觀點中，表現在對現實生活現象的感情的審美的評價中，表現在把這些現象描寫成美好的或醜惡的、高尚的或下賤的，表現在藝術作品的諷刺的、激昂慷慨的、浪漫的等等的特性和語氣中，表現在引起觀眾、讀者和聽衆一定的情感的美感的反應的極小的細節中。

真正的現實主義藝術的內容的特徵總是在於偉大的情感的豐富和熱烈。現實主義的藝術之所以美好不僅是由於它的形式：即使當現實主義者——藝術家在描寫醜惡的現實生活現象時，藝術內容本身仍然體現着人們對美好的事物的概念和觀點，因爲在現實主義藝術中，與反現實主義的藝術不同，作家在描繪醜惡的事物時，總是根據正面理想的觀點的，這就是說，是爲了揭露醜惡的、而肯定美好的事物的。

如果不把藝術作品的思想解釋成美學思想而解釋成一般的、抽象的思想，那是錯誤的，因爲這樣的解釋會使人們把藝術家的創作方法和世界觀混淆起來，會使人們把藝術的思想內容只歸結爲藝術家的社會觀點。所有這一切都是爲庸俗的社會學者所固有的，但與馬克思列寧主義美學是不相容的。

藝術作品的思想與現實生活的再現，與表達對現實的充滿感情的審美的態度是不可分離