



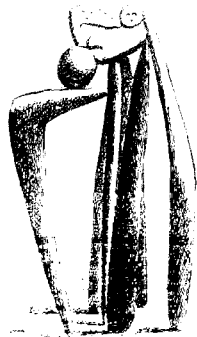
凱緬諾夫著 柏園·水夫合譯

論現代資產階級藝術

ВЫРОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО БУРЖУАЗНОГО ИСКУССТВА

論現代資產階級藝術

凱緬諾夫著 柏園·水夫合譯



時代書報出版社·一九四八年

В. Кеменов

Вырождение современного буржуазного
искусства

Перевод Бо Юань и Шуй Фу
Под редакцией и с предисловием Гэ Бао-цюань

Шанхай

Искусство

1948

論現代資產階級藝術

著 作 者 В. 凱 緬 諾 夫
翻 譯 者 柏 園 · 水 夫
編 輯 者 葆 荃
發 行 者 羅 果 夫
總 經 售 時 代 書 報 出 版 社

上海吳江路六十號 電話三七五一—
電報掛號《ЕРОСНПУВСО》(五七〇〇四四)

一九四八年十二月初版(4000冊)

目 次

編者前言..... (葆 峯) ... 3

•

兩種文化的面貌..... (柏園譯) ... 9

現代資產階級藝術的衰頹..... (水夫譯) ... 59

•

插圖：

畢加索站在自己的近作怪物畫像前.....封面

畢加索：一個紀念碑的設計（此係畢加索 1929 年『骨骼』時期
的代表作品）.....裏封面

亨利·摩爾：偃臥的體形（1946 年，榆木彫像）..... 10—11

畢加索：靜 物（1942 年）..... 18—19

畢加索：格爾尼卡（1937 年）..... 34—35

馬 遠：人在戰陣（1941—45 年）..... 42—43

畢加索：海岸上的少女（1937 年）..... 63—66

畢加索：人 像（1944 年）..... 76—77

勃拉克：靜 物..... 84—85

編 者 前 言

近幾年來，蘇聯的文藝界曾進行過好幾次大規模的批評與檢討的工作，對文學、戲劇、電影與音樂各部門中的許多不良的傾向和思想不正確的作品，展開了嚴格的批評，聯共黨中央委員會還專就這許多問題作了個別的決議[⊖]，指出蘇聯的文學和藝術今後發展所應循的途徑。事實上，這些批評與檢討所涉及的範圍很廣，說它們包括了文學與藝術的所有部門亦不為過言，而其中的一貫精神，就是要求蘇聯的所有文藝工作者，要更加重視自己的工作及對人民的責任性，和爲了文學與藝術作品的崇高思想性

⊖ 關於這些批評工作的文字和決議，散見時代社出版的第二十四、二十五、二十六、二十七、三十二及三十四等期的「蘇聯文藝」中，並見葆荃、水夫合譯的「戰後蘇聯文學之路」及葆荃、梁香合譯的「日丹諾夫論文學、藝術與哲學諸問題」。

而鬥爭。它要求一切的文學與藝術的作品，應具有豐富的思想內容，具有積極的社會與教育的意義，而不是缺乏思想意識，漠視政治和與現實無關的東西。它要求一切的文藝工作者，應該使得自己的創造成爲一種真正代表人民、描寫人民和教育人民的作品，並且靠了它們來推進蘇聯人民建設社會主義的偉大事業。

在這些批評與檢討的工作中，不僅嚴格地批評了存在於蘇聯文學與藝術部門中的各種不正確的傾向與作品，同時也廣泛地批評到現代歐美資產階級文化的衰頹、腐朽和墮落的情形。像在聯共黨中央委員會的決議和日丹諾夫關於文學的報告中，就指出了某些蘇聯文藝工作者對歐美現代資產階級文學與藝術的迷戀、傾倒和阿諛，日丹諾夫更顯明地指出：『不管現代西歐和美國時髦的資產階級的文學家們、以及電影導演和戲劇導演的創作，在外表上採用怎樣美麗的形式，他們無論怎樣，是沒有辦法能拯救和提高自己的資產階級文化的，因爲這種文化的道德基礎已經腐朽和死滅了，因爲這種文化是爲了資本主義的私有財產權服務，是爲了資產階級社會上層份子的自私自利和貪慾的利益服務的。大眾的資產階級的文學家、電影導演和戲劇導演，他們想把社會中進步階層的注意，從尖銳的政治與社會鬥爭的問題吸引開，把他們的注意集中到卑鄙的無思想的文學和藝術中去，而這種文學和藝術中正是充滿了匪徒流氓、雜耍劇場的女媧，對通姦者的讚美

和一切冒險家及過路客的歷險的。……』同樣地，在日丹諾夫關於音樂的演詞中，也可以聽到他對於現代資產階級的繪畫與音樂所發表的意見。經過這些批評與檢討之後，蘇聯的文藝工作者們會寫過很多闡述的文字，若單就繪畫藝術的部門來說，我們就可以舉出蘇聯名畫家蓋拉西莫夫（А. Герасимов）的許多文字^①和此地所譯的凱緬諾夫（Р. Кеменов）的兩篇理論文字，這些文字都深刻地指出了現代歐美資產階級藝術的衰頹和沒落。

講到西洋的現代繪畫，也許是我們的讀者很熟悉的，因為一二十年前，在我國也會有不少的畫家作過什麼立體派、印象派、超現實主義派的繪畫，但這些畫家和他們的作品很快就消逝了，而這種短命絕不是偶然的，這我們從凱緬諾夫的文字中就可找到很明確的解釋和答覆。

凱緬諾夫是蘇聯對外文化協會（俄文簡稱爲ВОКС）的主席和「蘇聯對外文化協會會報」（VOKS Bulletin）主編，對藝術問題、俄國藝術史及現代歐美藝術，俱有深刻的研究。他的這兩篇文字是在去年寫成的：在前一篇文字裏面，作者從史的發展過程，敘述了現代資產階級藝術的誕生、發展和衰頹的情形，指出了它在帝國主義反動時代的本質，並且還拿像畢加索、亨利·摩爾、薩爾代陀爾·達里這些現代藝術的大師們的作品來作爲解

① 請參閱第二十八、三十及三十一等期的「蘇聯文藝」。

釋。作者這樣寫道：「資產階級的類唐藝術底基本特徵，就是它的虛偽性，它的強烈的反現實主義，它對客觀認識的敵視，它對忠實描繪生活的藝術底敵視」。在另一處地方他又寫道：「資產階級的類唐藝術的這一切特徵，都被宣稱為「為藝術而藝術」的特徵，據說絕不具有任何意識形態的內容。事實上，這種「純」藝術，其實却是散播着反動的意識，散播着對資本家有利和有用的意識。形式主義的藝術家不再是叛徒了，他們變成資本的卑劣的奴隸，儘管他們有時也免不了要罵幾句資本主義，有時甚至是衷心如此的」。在第二篇文章裏面，作者則從理論的立場來分析了現代資產階級藝術衰頹的一切現象和特徵，作者用這樣一段概述的文字來講盡了一切：

『在當代的資產階級藝術中，特別顯明地表現着反動的特質：反現實主義——否認客觀現實的意義，否認它的存在，否認它的法則和法則的被認識的可能；反人道主義——極端的論述「人」的題材，目的是要消滅人身上一切人性的因素；非理性主義——否認理性、意識、思想的邏輯明確性，使神祕主義獲得勝利，使潛意識的、精神上不健康的、夢囈的因素獲得勝利；個人主義——用藝術的方法深化這種反動思想；說人在本性上似乎是反社會的，利己的個人利益的滿足乃是他的活動的唯一目標，乃是他的行動的唯一規範，「個性的自由」似乎存在於人的脫離集體與脫離人民中。這裏

藝術本身被宣佈爲這樣一個部門，其中個人可以脫離社會而發揮自己的個性，被宣佈爲脫離人民的生產與利益、脫離政治的一個部門。對反動的資產階級藝術說來，下面幾種特質也是它特徵的：民族主義——加以宣傳沙文主義愛國主義，宣揚一國的作爲「民族精神」的表率的藝術高於其他國家的藝術的思想；用藝術的方法加強沙文主義愛國主義與種族區別的觀念；悲觀主義——否認對生活、對進步、對人類未來的信仰，把生命看作是死亡與腐朽的影射。

儘管現代資產階級的頹廢藝術，在歐美各國暫時還佔着統治的地位，一切的鑑賞家、收藏家在爲它辯護，報章雜誌也在爲它創造光榮，但同時不要忘記，就是「在今天的資本主義國家裏面，除了在腐化着的資產階級藝術的一般場景之外，同樣還存在着民主主義和社會主義的文化因素，這些因素是和廣大的民主羣衆爲反對法西斯主義和國家主義、爲反對種族歧視和民族歧視，爲反對一切反動力量，爲民主自由和在進步的基礎上建立知識生活的秩序而進行的鬥爭不可分離的」。並且在資本主義制度之下代表着這些因素的藝術家們，他們對藝術的態度，「是通過藝術這工具，進行抗議及鬥爭，來反對使勞苦大眾非人化的反動傾向；來反對資本將人民轉變爲負擔重荷的牛馬或轉變爲機器的附庸這種反動傾向；這就是以藝術爲工具進行一種鬥爭，在人民中間喚起並發展一種作爲人類自傲感，喚起並且發展一種對自由的愛

好。在這種場合中，藝術家的創造，將會是真實的，民主的，人道主義的。』。換句話說，在不久的將來，這種真正地代表着人民的藝術終會勝利的。

此地這本書中所收的兩篇文字，前一篇是由柏爾兄自一九四七年第五十二期的「蘇聯對外文化協會會報」中譯出的，後一篇是由水夫兄自一九四七年八月十五日第十五期的「布爾雪維克」半月刊中譯出的，凡後文中有與前文過分雷同之處，俱已由譯者刪去。此外爲了幫助讀者明瞭現代歐美的頹廢藝術起見，本想將文中所提及的一些繪畫製版刊出，但因爲這些畫，或係彩色無法複製，或即無法覓得，所以只能選刊了其他七幅，希望它們能給與我們的讀者一個概括的印象和認識。

葆 荃

一九四八年十一月三十日

兩種文化的面貌

—

美國藝術協會 (American Federation of Arts) 出版的「藝術雜誌」(Magazine of Art)——副標題是『促使藝術與當代生活發生聯系的全國性雜誌』(A National Magazine Relating the Arts to Contemporary Life)——一九四七年三月號上，刊登了亨利·摩爾 (Henry Moore) 底雕刻作品「家庭的一羣」(Family Group) 的照片。同期又引用了這位雕刻家的一句話：『按照後期希臘或文藝復興時期的意義上的美，並非我的雕刻底目標。』這一解釋是多餘的。在「家庭的一羣」中，摩爾已經把一男一女和一個小孩，轉化為有着爬虫類的

頭底醜惡的動物了。這些可怕而惡心的生物底出現，簡直是對人類的一種侮辱。在希臘藝術或者文藝復興藝術與亨利·摩爾的這些怪物之間，無論誰也很少可能看出極微小的相像之處的。

在「美國」(America)——這是美國新聞處在蘇聯印發的一個雜誌——一九四七年第八期上，我們也看到一張彩色圖片，是美國的藝術家喬治亞·奧基弗(Georgia O'Keeffe)的繪畫，這裏稱之為「從髖骨所見的天空」(The Sky Seen Through a Hip Bone)。同誌有一段解說，據說奧基弗的藝術『已經成熟了，而且愈益變得更其個人主義化了』。同誌這樣說：『在那中間，混和了官能的享受與禁慾主義。』

爲什麼喬治亞·奧基弗要從髖骨的空隙中去看天空呢？顯然是爲了驅使亨利·摩爾繪出一幅歪曲人類家庭的圖畫的那一種理由。是因爲他們的藝術個性要求他們這樣做呀。

上面的兩個例子，不是一種例外的事情；像這樣子的東西，充塞着改美的現代藝術雜誌，這些雜誌爭相刊載醜惡的不相稱的圖片，其中有許多是帶着一種病態的。

現代資產階級的文化，爲什麼會有如此可悲的衰退呢？

文化是屬於人民的。大家之所以能够享受文化，是由於千百萬工農大眾勞動的結果，照理他們纔是文化的真正主人。然而在以私有財產爲基礎的社會裏，在尖銳的階級矛盾分割成若干派對

階級的社會裏，多少個世紀以來，發生了這樣的一種過程，在這過程中人民大眾已經在各別程度上，給取消了文化。由於這一過程，文化就變成不是整個社會的所有，而只是有產階級的物品了，這是因為，文化之所以能够生存和發展，完全靠着那些以勞動支撐起社會的人們，這些人同時創造了剩餘價值，由是使社會成員中的一小部份，無需從事體力勞動，讓他們能够集中精力，從事組織上的和知識上的活動。再有一步，在統治階級的手裏，文化已變成奴役勞苦大眾的一種武器，文化已變成將勞苦大眾永遠保留在被壓迫和被剝削狀態下的一種工具。這樣一來，靠了勞動的分工和私有財產的興起，在階級社會之下，『精神方面的一切勝利，一直到現在為止，從來就是加深了人民大眾的悲苦底那些人們的勝利——而人民大眾則愈來愈陷入非人狀態了。』（見「馬恩全集」俄文版第三卷第一〇八面）。

資本主義是這些矛盾的最極端表現。馬克思在「資本論」裏，已證明資本主義如何使工人的生活愈益惡化，如何把人當做担負重荷的獸類，如何使他們變成機器的附庸。如果我們考察一下統治階級的情形，那麼，我們也看到，以私有財產為基礎的社會產生出來的階級對立，對於他們的「人性」，也有一種否定的效果；這一點在資本主義制度下，表現得最為極端。馬克思寫道：『至今為止，社會總是在若干種矛盾中發展的：在古代，那是自

由人與奴隸之間的矛盾；在中世紀，那是貴族與農奴之間的矛盾；在現代——那是資產階級與無產階級之間的矛盾。這一點，一方面解釋了被壓迫階級為滿足它的需要而不能不依循的、非正常的、「反人性的」方式，而在另一方面，又說明了社會共享在發展時所受的限制，和整個統治階級在發展時所受的限制；這所謂發展的限制，照這樣說來，就不僅僅在於把被壓迫階級摒棄到發展以外這一點，而且包括了對實行排斥（被壓迫階級）的階級所給予的知識限度——因此，統治階級也非變成「反人性的」不可了。』（見「馬恩全集」俄文版第四卷第四一九——四二〇面）。

馬克思、恩格斯、列寧和史大林的著作，早已斷然地證明了資本主義制度對人類的人格底全面和著的發展，是抱着藐視態度的；這些著作早已證明了資本主義的反人道及反民主的性質了。

對於生活在資本主義制度下的藝術家來說，他們對於資本主義所引起的這一過程，可能有兩種不同的態度。頭一種態度是，通過藝術這工具，進行抗議及鬥爭，來反對使勞苦大眾非人化的反動傾向；來反對資本將人民轉變為負起重荷的牛馬或轉變為機器的附庸這種反動傾向；這就是以藝術為工具進行一種鬥爭，在人民中間喚起並且發展一種作為人類的自傲感，喚起並且發展一種對自由的愛好，在這種場合中，藝術家的創造，將會是真實

的、民主的、人道主義的。另外還有一種傾向：即承認資本主義的行程，是一種必然的結果，藝術家將有意識地或無意識地變成資本主義在美學上的辯護人，無論是就整個而論，還是就任何一種單獨的表現而論，都是如此。在這種場合中，藝術就無可避免地變成虛偽的、反民主的、反人道主義的，在內容上是反動的，在形式上是頹唐的了，不管它可以用種種所謂「純藝術」的偽裝來掩飾它的衰退，也總歸有如上的特徵的。

在反封建的鬥爭中，資產階級會構成一種進步力量。資產階級藝術那時反映了這種進步，所以曾經是民主的。但是資產階級一旦消滅了封建主義，就用最大的速度，捨棄他們的進步的、民主的觀點，而且從容不迫地保存了和不斷地宣揚着反動的意識了。到了十九世紀末期，資產階級文化的衰退已經是衆所周知的事，甚至連資產階級的文獻上也公開承認這一點。這之後，在帝國主義時代，文化與藝術的墮落，以可怕的速度繼續着，這證明了它本身不再是一種暫時性的危機，而是一種慢性的病態。這種文化衰退的行程，目前還在資本主義各國繼續着，越來越加危險，而且在破壞着科學與藝術的所有部門。

帝國主義時代反動的資產階級文化的最特色的性格之一，就是它的火辣辣的反人道主義，這是用來壓迫勞動人民的人性自覺，使人民衷心相信，他們不過是若干機械零件的結合（由此

產生了資產階級藝術的最時尚的傾向，這一點可以從立體主義〔Cubism〕看出來，立體主義把人類解釋作若干種類的固「體」造成的活動體底結合）；要不然，就只是一種生物學上的東西，所具備的純粹是動物的本能和慾望而已。『對於古代的希臘人來說，人是宇宙的中心；現代的人（按照資產階級的說法——作者）已經把人的意義，降低到一種普通的生物學上的生物這樣的水準了。』（見一九四六年十二月二日的「生活」〔Life〕畫報）。帝國主義時期資產階級藝術對於羣衆的人性方面所進行的這兩種攻擊，都假裝是一種「唯物論的」和「革命的」世界觀，彷彿都是反對觀念論對於「人」所抱的概念似的。其實這種看法才是澈頭澈尾觀念論的，它製造出一種對於「人」的靈物崇拜。它同時又是澈頭澈尾反動的，在這一點上，它把人拖着往後退，它發揚人的獸性，發揚人的一切原始慾望，而又使羣衆的進步的階級意識模糊起來。

長時期生活在美國的法國雕刻家傑克·李普希茨（Jacques Lipchitz）就是現代資產階級藝術的這一傾向底代表。這種傾向完全曲解了人的形象，歪曲了人的身體，違反了格律和比例，強調了人的獸性。最近摩里斯·雷納爾（Maurice Raynal）寫了一篇論文（見「法蘭西藝術」〔Arts de France〕一九四六年第六號第四三——五〇面。）這篇論文因為很直率，所以我們覺得很

有意思。起先，雷納爾竭力要把李普希茨的藝術捧爲人道主義的藝術，他說，這一位藝術家的作品之所以卓絕，就是由於它的『純人性的、激頭激尾社會性的』，就是由於『它的深厚的人性成份』等等。但是，我們除非不搞帝國主義時代的資產階級的頹唐藝術則已，要搞，總可以感到有許多非常反動的意識，都給說得天花亂墜，什麼『進步的』啦，有時甚至是什麼『革命的』啦。現在就讓我們來看一看雷納爾的花言巧語裏面，究竟藏着一些什麼吧，他寫道，李普希茨竭力要發掘一切『用來鎮壓本能和獸性衝動』的原則及規約底真正價值，『因爲他深信着他久已感到了的一種真理，即：被壓迫的事物往往比壓迫的東西更真實的。』照這樣子，他表面上假裝成要批判文明，實際上却是發揚了人類的放縱的獸性衝動。雷納爾繼續寫道：『大家都說，藝術家們努力要回復童年時代的快活狀態。但是李普希茨更進一步；他的目標是要把本能和慾望，原封不動的還原到初生下地來時所表現出來的形態；他認爲由於若干理性的勝利而發生的種種修正，必須消滅，要不然就把它當做可疑的成果，而唯一的永久性的真理，則是以同類的（homogeneous）創造性（Originality）和原始性（Primitiveness）所表現出來的人性來做代表的。』（見「法蘭西藝術」一九四六年第六號第四八面）。

往下，作者又大捧李普希茨說，在他的雕刻中，獸性的成份

佔着主導的地位(ou l'animalite se mele a l'humanite 見同誌第五十面)。

根據李普希茨的藝術觀，理性是多餘的，只是過去的文明時期底一種「可疑的成果」。李普希茨的藝術「則照亮了下意識的、本能的、以及所有模模糊糊的力量底魔幻的深處……」

英國的雕刻家亨利·摩爾在基本傾向上是和李普希茨血肉相聯的。我們在上面已提到他的「家庭的一羣」，在這個雕刻裏，他惡毒地嘲笑了父母愛的這種純人性的感情。至於比他這個「家庭的一羣」更抽象的雕刻，你往往可以看到，人體的各部份比這更被歪曲。美國的藝術批評家堪尼斯·克拉克(Kenneth Clark)曾大捧摩爾的這種「神人同形論」(Anthropomorphism)，他解釋說：

『他的挖空了的形式底根源和枝葉，不僅僅爲着美學上的理由而存在，而是因爲這些形式似乎對人物的生命(例如此，肺，髻骨等)是必要的。』(見「藝術新聞」[Art News]一九四七年二月號第二五面。)

這樣子，除了獸性的衝動之外，雕刻還要負責描繪降低爲爬虫形式的人類。亨利·摩爾把他的藝術拿來反對希臘藝術和文藝復興時期的藝術時，他本人就表現了他在雕刻上的反人道主義的原則。而資產階級的頹唐文化中的這種反人道主義的傾向，自稱

爲「純藝術」(Pure art)，據說是獨立於一切政治之外的。世間再沒有比這樣子的一種觀點更錯誤的了。李普希茨、亨利·摩爾及其他諸人的雕刻之所以是反動的，就是因爲他們的目標，是要摧毀人類中的「人」，發揚他的「獸」，連同它的卑鄙、原始、獸性的本能；對於他們要發揚的「獸」類來說，「人道主義」這個詞兒，是不能理解的，這些「獸」類蔑視着理性、進步、人類愛、同志間的團結，把這些當做「可疑的概念」。不管這些藝術家在政治上有什麼傾向，總之，他們的作品底客觀意識，就恰好爲帝國主義時代的反動資產階級所利用，而且這些作品的客觀意識，是和民主羣衆的利益相敵對的。

二

資產階級的頹唐藝術底基本特徵，就是它的虛偽性，它的強烈的反現實主義性，它對客觀認識的敵視，它對忠實描繪生活的藝術底敵視。在這一點上，現代資產階級藝術的反動傾向，也是在所謂「獨創性」(Originality)的大旗下表現出來的，也是在反「資產階級」意識形態的鬥爭等等的大旗下表現出來的。反現實主義的資產階級藝術標榜的各種「主義」所表現出來的那些極端形式，一步一步的引起了資產階級藝術家逐漸摒棄了十八世紀和十九世紀的資產階級現實主義底最優秀傳統，同時也摒棄了

希臘藝術和文藝復興時期藝術的現實主義傳統。資產階級藝術的衰退，在十九世紀末和二十世紀初，降落得最快，這是和帝國主義時代的興起，資產階級整個文化的衰頹連成一氣。即使是在印象主義 (Impressionism) 中，我們也可以得到一種暗示，即藝術家無視他的主題 (Subject matter)，反映出藝術家無視了藝術的使命。這一派的藝術家底興趣，於是大大地給限制了；印象派畫家繪的大抵是風景和人像，但是他們的風景，却差不多是從繪寫光綫 (Light) 的觀點去製作的，至於他們的人像，儘管表面上看起來有點奇怪，却反映了那樣的見解：即用對付「風景」的辦法來描繪人面。對象的性格 (Characters)，他的內在世界 (Inner world) 和心理應如何描繪，變得全不重要，重要的倒是空氣的問題，和如何描繪光綫對人體及衣服所起的振動的問題。但是印象派還把自然認為是一個總體，直接通過人的視覺來觀察它的。

後期印象派 (Post-impressionists)，尤其是塞桑 (Cezanne)，批評印象派說他們把光的描繪作為畫而最重要的事情，有時甚至於讓光綫攪亂了對象的形態。後期印象派於是走到另一個極端，他們努力要證實「物質的實體」 (Material substance)，於是他們完全摒棄了畫圖上的光，他們在畫人物或畫大自然時就開始強調物性 (Properties，例如體、量、形、構造等)，強調

生物與無生物兩者所共有的物性，逐漸把風景和人像全變成靜物畫了。在塞桑的靜物畫中，對象變得雙倍的無生氣：他所畫的果子和花、完全沒有外形（Texture），也沒有香氣。他的人像也是特別沒有生氣的，這完全表現了藝術家深深地，甚至明顯地無視了「人」。這給資產階級藝術其後的反人道主義傾向鋪平了道路。但是『在他的構圖中，塞桑還不能夠完全不以自然界物體作為基礎』，瑪列維奇（K. Malevich）這樣嘆息道（見所作「至上主義宣言」〔Manifest suprematizma〕）。立體派和未來派（Futurism）終於打破了物體，把它還原為幾何學上的綫條和平面，然後把這些綫條和平面分割為構成它們的外在形態的因素，並且企圖給這混淆的結果弄出某種的秩序來。現實主義就這樣給殺害了，正如畢加索（Picasso）公開的這樣宣稱。畢加索寫道：『現在，我們纔知道藝術並非真理。藝術是一種謊言，使我們了解真理的謊言……。藝術家的任務就是要找尋一些工具，來說服大眾，使他們相信他這謊言的真理。』（見邁耶爾：「藝術家論藝術」〔Mayers: Artistson Art〕第三卷）。

反動資產階級在帝國主義時期的階級意識底本質，清晰地表現在為謊言辯護上，表現在否定一切客觀法則和衡量客觀法則的可能性上，表現在憎恨現實主義的藝術上（他們對於現實主義藝

術的憎恨，不下於對科學中的唯物主義的認識論底憎恨）。它代表了一種對於真理的害怕，對於生活的合理認識的害怕，這是面對着支配現實發展的法則底殘酷的發展而發生的一種獸性的害怕，這是面對着預示獨佔資本主義必然崩潰的法則而發生的一種害怕——因為這種獨佔資本主義，作為一種落後的社會形態，阻撓了人類的向前發展，同時摧毀一切活生生的和進步的東西，爲了把權力維持並加強在一羣寄生的剝削者手中，會不惜摧殘千百萬人民大眾的生命。

像這樣子的一種藝術概念，對於資產階級是有利的，因為它解除了藝術家在他的藝術使命中底一切責任。據說這所謂藝術使命從頭就不過是一種謊話，它也解除了藝術家對於社會公眾的一切責任，因為上述的藝術概念有一個前提，即認爲藝術家的目的是在欺騙觀眾，使他們深信假話就是真話。還有，像這樣子的一種藝術概念，否定了藝術的無價的社會機能——這就是說：藝術靠着真實地表現生活，從而影響社會公眾的意識這種機能。這一點也是對反動的資產階級有利的，因為他們要利用藝術來毒害人民大眾的心靈。關於現實主義與藝術的論爭，在戰後時期重又提起，這是因為臨時已經起來行動的民主人民，拒絕了跟起着這樣作用的藝術妥協，同時要求藝術家用他們的才能，來參加反對反動勢力及法西斯殘餘的共同鬥爭。約翰·加蘇(Jean Cassou)在

一篇論文發表在「法蘭西藝術」雜誌上，在那中間，作者很坦白的寫道：

『我們的民主社會願望的利益，所要求的不僅僅是現實主義風格的發展；同時要求為未來的人道主義服務的任何形態底開花……』（見「法蘭西藝術」一九四六年第三號，Du plus au moins de realite）。

在資產階級藝術裏面反人道主義與反現實主義之間的密切聯系，是顯而易見的，可以用帝國主義時代的頹唐藝術任何一種反現實主義的作品來作例子，因為這一類的作品毫無例外地把「人」降低為一部機器的螺絲釘，要不然就把「人」降低為一種生物學上的東西，或者把「人」降低為已帶着「下意識」的幻象底神經錯亂者。約翰·加蘇繼續寫道：『（他們）宣稱觀衆希望發現自己被描繪在一部藝術品裏面，同時希望把外間世界給表現為如他所見或如他以為所見如此的，這使他從頭就帶有十九世紀和二十世紀的資產階級的美學趣味（Aesthetic tastes）』（見前文。）加蘇認為：正因為資產階級仍然是一個進步的階級時，在藝術上創造了資產階級的現實主義（這，出乎意料的是，儘管有着它的歷史上的和階級上的一切局限性，比較起來却依舊比之反映當代反動資產階級的精神萎靡底神祕的與病態的藝術，更進步些。）所以一切現實主義也必須是資產階級的。然而更合乎邏輯的，應

該是：承認人民大眾在反法西斯鬥爭中獲得了那樣深厚的經驗，他們的民主活動的增加，正在產生、而且勢將不斷產生一種新型的現實主義藝術，這種現實主義藝術是完全為大眾所愛好，而又完全不是資產階級的。蘇維埃藝術家已經創造了一種更優秀型式的藝術，即社會主義現實主義的藝術，這已是事實了。

形式主義對現實主義的攻擊，最顯著的一點在於它的混淆的思想和雜亂的結論。它有時把現實主義等同於照相，有時又把它等同於自然主義。實際上的却是把現實主義當做唯物論的藝術觀來攻擊的，因為這種唯物論的藝術觀恰恰與藝術家的所謂主觀怪想，脫離現實的「自由」等等相反。換一句話，對現實主義的攻擊，即等於保衛藝術上的個人主義（Individualism）和觀念論（Idealism）。比方說，下面就是這一類所謂「批評」的例子：牛頓（A. Newton）曾在英國的「畫室」（Studio）雜誌上寫道，藝術家的目標應該放在真理上，但這真理應當是沒有現實主義的真理。他說，藝術家越是深入精神的境界，則他一定越加遠離現實主義。

如果把忠實地描繪現實生活這一點除去，那麼，藝術究竟能夠描繪出什麼「真理」呢？依牛頓的說法，藝術家是生活在他自己所創造的世界中；他的藝術與其說是為大多數人所了解，還不如說是被很少的特殊份子所了解，因為大眾所了解的只是他們的

周圍底明確真理；但藝術決不能屈服於周圍現實的影響的。照這種說法，否定現實主義即等於否定藝術中的真理；這即等於用藝術家自己的狹窄的、個人主義的小天地底表現，來代替客觀真理。這樣的一種「綱領」，給任何形式主義的漫畫辯護，給任何歪曲實體辯護，給藝術上的任何非整體的變形（Unwholesome deformity）辯護，因為這許多物事往往都是從藝術家的幻想的小天地底虛偽「真理」產生出來的，而這個小天地則是他企圖逃避現實而「創造出來的」世界。

照這個雜誌另一撰述人塞東（Seddon）的說法，藝術家的主要機能，是在於創造出一些標記，靠了這些標記的協助，社會可以沿着命運所安排的道路前進。這樣一來，所謂藝術家就是一個預言家，傳播着連他自己不懂的意見……。

塞東三番兩次地提醒藝術家們別去理解什麼是藝術的社會任務。他說，對於藝術家，是不能以社會的觀點來決定他的實用性（Utility）的。這種「理論」（依它的說法，社會的發展是由「命運」決定的，藝術家是一個無意識的預言家，等等……）的坦率的神祕主義，它的觀念論和反民主思想，是再明白不過了。然而這古老的、觀念論的廢物，却被一本正經地在資產階級的頹唐藝術批評中，給表現為「最新的話題」。資產階級的頹唐藝術絕對排斥現實主義，這證明了資產階級文化已由民主轉向反動。現

實主義的藝術是人民大眾所能理解的；形式主義的藝術——則僅僅是一個小集團的所謂「精選」的勢利之徒所了解的。現實主義的藝術講的是生活；形式主義的藝術——講的是神祕的「另一個世界」和「下意識的」標記。在生活 and 現代資本主義各國的人民大眾的需要，與人民大眾所不能理解的、陌生的而且在客觀上敵視人民大眾的、頹唐的、反動的藝術之間，已經發展成爲一個洞開的深淵了。

關於這一點，去年法國的一個雜誌「法蘭西文學」（Les Lettres Francaises）以「藝術和公衆」（Art and the Public）爲題舉行過一次問答，即可見一斑。（見該雜誌一九四六年三月・四月第五期。）這一雜誌所提出的問題就是：

（一）藝術與公衆之間是否有一道鴻溝？

（二）這一鴻溝是否另一鴻溝（藝術與現實之間的鴻溝）底結果？

大多數法國藝術家都作了否定的回答。比如亨利・瑪蒂斯（Henri Matisse）說，在今天，藝術與公衆之間已不再有什麼鴻溝了，雖然他——瑪蒂斯——年青的時候卻曾確信這樣的一種鴻溝是存在着的。

喬治・布拉克（Georges Braque）回答說，照他的意見。繪畫至今在社會上還佔着地位，這個事實就反證了像這樣子的鴻

滿是不存在的。布拉克繼續說，說到他自己，他是儘可能地忠實描繪現實的，但他馬上解釋說，他所理解的現實主義，就是用揭露物事的定數（Fatalité）的方式來觀察事物。……這樣一來，他又走上了同樣的道路了。

里昂·德剛（Leon Degand）歇斯特里地說，今天在當代藝術與一般公衆之間的鴻溝，不會大於阻隔任何時代與任何樣式的藝術與現代公衆之間的鴻溝。

約翰·加蘇說，從英格列斯（Ingres）的時代直到今天，在活的藝術（Vital art）和庸俗的美學之間，就已存在了一種衝突，他建議『可以用展覽會、批評和教育做工具，教會法國的公衆，使他們理解藝術會給法蘭西文明增加了多少威信。』

拉皮克（Lapicque）說，誰也不能說藝術與大眾之間有什麼鴻溝，因為這兩者的完全分離，倒是一件正常的事。藝術家的創造是一種個人的、專門的行動，而且必須是這樣的一種行動；公衆與一件藝術品的接觸，尤其應當是個人的、專門的活動。拉皮克又謙虛地說：『當然，我決不會捨棄羣衆的，如果羣衆能够理解目前的藝術，那我應當是很快樂的。』

白里安松（Brianchon）的回答，也差不多同樣，他宣稱抽象的藝術是智慧的表現，那是具有一定文化背景的人們纔能够了解的。因此，在藝術和公衆之間應當有一道鴻溝，照公衆缺少教

育這種看法來說，這鴻溝的存在反而是很應當的。

安得烈·瑪遜(Andre Masson)說：藝術與公眾之間的鴻溝，是非承認不可的，假如我們把這了解為：藝術家是為着一小部份的、專門家的集團而工作的話。他繼續說，自從印象主義之後，我們甚至可以說，藝術家之所以繪畫，只是為着別的藝術家或為着作家而作的。

伯拉爾·多里瓦爾(Bernard Dorival)認為這樣子的鴻溝確是文藝復興以後就存在了的，那原因必須歸究到……公眾的無知。

亨利·勞倫斯(Henri Laurens)覺得藝術與公眾之間的鴻溝，完全是正常的，他也認為這應當歸究於公眾的認識不夠。

這一次討論不僅證明了在當代資產階級藝術與人民(上舉作家分別用「羣衆」，「觀眾」或「公眾」等字眼)之間的確存在着道鴻溝。它同時也證明了外國的藝術家和藝術批評家們關於這一鴻溝的原因及其後果所知道的實在是太少了。

其實，當代藝術與人民之間之所以存着道鴻溝，當代資產階級藝術之所以極端衰退和墮落，主要的理由是因為它有其反動的內容，這就是，它敵視人民意識，它具有頹唐的形式——這是它把自己與實生活隔離所發生的結果。在藝術部門中，這反映在摒棄現實主義上，因為現實主義是真正的藝術創造的唯一基

繼，沒有現實主義，則一部完整的藝術品簡直是不可能的。摒棄現實主義的這一立場，把生活從藝術境界排斥出去的這一立場，是逐漸形成的，最初是由印象派開始，他們無視主題（Subject matter），極端減縮可能處理的題材。

蔑視主題，把它當作有礙繪畫的事物，這種態度最後就到達了把主題完全從美術中排除出去。各種各式的形式主義流派的藝術家和批評家宣稱，藝術要描寫什麼，這一點無關重要；重要的是藝術如何描寫這些事物。

破壞了藝術和現實之間有機的統一，不久就證明了是一種搬石頭打自己的腳的做法。就藝術本身而論，則它的構成部份底統一性及完整性，藝術形式與技術工具各種因素底統一性及完整性，也同時給破壞了。這是沒有第二條路可走的，因為一種藝術形象的完整性與統一性，就是藝術家描寫客觀現實世界的結果，在這當中，完整性和統一性正好表現了人生的質體和現象，

既然不能夠把握到破壞藝術的完整性與統一性底真正理由，不能夠把握到藝術形式的構成部分與各種因素之間如何失掉平衡的真正理由（這些理由的根基，是因為藝術從新生活那裏撤退了）；既然只能夠認識藝術形式的各種不同因素之間因此而產生的不勻稱——於是乎藝術家就開始各人用各人的方法，去「挽救」當時的藝術，去拯救這種形勢了。但是這裏他們重又走錯了

路，他們企圖在藝術本身上尋求解決，企圖在藝術的技術工具底發展上尋求解決，企圖用「實驗室研究」來解決它的問題及方法。

至於改正現代藝術的基本錯誤和最嚴重的錯誤——這即是：改變它對現實所抱的態度，填塞藝術與生活之間的鴻溝，回復到現實主義，把現實主義當做唯一走向藝術的進步與繁榮的道路——這却是藝術界的這些試驗家和創新家們所不能想到的，因此他們要解決日益增長的藝術危機的種種企圖，就注定非失敗不可了。

當代資產階級藝術的各派領袖們，都着重了藝術形式的各種因素中某一因素單方面的發展，而這許多因素，在古典的資產階級現實主義當中，却是統一而和諧地存在着的。

這樣子，印象派就把崇拜光綫（Light）與視覺作了靈物崇拜，而且把這些因素作單方面的發展，發展到簡直損害其他因素的程度。塞桑和印象派的意見不同，他主張用色（Colour）來表現幾何體（Geometric volumes），而捨棄了光。未來派也一樣地向單方面發展，他們發展了運動（Motion）的問題，把運動作了靈物崇拜，使其餘的一切因素完全服從它。而印象派呢！也單方面地強調了主觀因素（Subjective factor）和誇張因素（這些因素，不多不少，恰恰可以說是創造過程中所

固有的因素)，把這些因素發展得特別膨大，目的是在爭取更大的「表現力」(Expressiveness)，他們竟發展到把所描繪的物體和現象弄得完全改變了樣子的程度。有些小派別，把某些構成部份當作靈物崇拜，由是就沾沾自喜，例如有的崇拜表面狀態 (Surface texture)，有的崇拜幾何線條 (Geometric line) 等等(如純粹派 [Purism] 和觸覺派 [Tactilism])。過去曾經起過無數的派別和趨向，每一派都作過傲慢的誇耀，都會咀咒過其他各派，都會進行過一種「原則性」的戰爭。

然而，藝術領域裏面這種表面上的活動，却一點也不能證明它是在蓬蓬勃勃地發展着。正相反，這證明了它的進步性是在下降了。

在資本主義各國目前繪畫的衰退所採取的具體形式中，在它的完全墮落的表現中，在形式主義藝術的許多方面中，我們都可以看到對於藝術認識力 (Cognition) 的過程中某些孤立因素的單方面的誇張與醜惡的強調，這是因為資產階級形式主義的藝術摧殘生活的結果。在創造過程中，藝術與生活的分離，使藝術家的內心產生了感覺與思維之間的一種破裂，破壞了他們的內在程序，他們的辯證的統一性和連續性。作為特殊與一般的統一性而存在於現實世界的客體裏的，它自然通過了感覺與思維的統一而反映到主體的心靈上。主觀上遺忘了客觀世界的結果，就是破壞

了人類意識上的感覺與思維底統一。這破壞表現在把其中一種構成部份加以單方面的發展和誇張，而且發展到這樣的程度，即完全摒棄了另一種構成部份——有時是感覺，有時則是邏輯思想——；這樣一來就產生了兩種傾向，即極端的感性主義(Extreme sensualism)和極端的理性主義(Extreme rationalism)，這兩者在表面上似乎是相反和敵對的，然而在根本上却是互相關聯，而且相得益彰的。

感性主義在它的初期形態，是從印象主義的藝術開始，它使客觀世界溶化在藝術家的視覺裏；它的後期形態則表現而為靈物崇拜底生硬的縱慾上，或表現而為立體主義崇拜原始的偶像和強調色情的成份(黑人的雕刻，原始人的偶像，早期基督教的原始雕刻，等等)。到了後來，就簡直公開宣稱：藝術家的努力是要給觀眾一種機會，讓他能够「感到」(to feel)一些「材料」(Material)，立體主義甚至構成主義(Constructivism)就是如此。

理性主義的初期形態表現在塞桑的藝術，也表現在他憑理性的幾何的方法來使用光綫；後來(在立體主義的最初時期)，也表現在畢加索的繪畫上，(這些繪畫類似分割了的體和而繪成的幾何圖形)，最後則走到純粹主義和構成主義。然而這一種理性主義，因為它的基礎並非建築在對客觀世界作真正的理性認識

上，而是建立在誇張和膨脹人類抽象思維的固有能力上的，因此，這種理性主義在本質上也恰如資產階級藝術的另一極端——感性主義那樣，變成一種主觀主義（Subjectivism）的極端形態。恰恰就是這樣的主觀主義，即藝術家理解具體現實法則的這種主觀紊亂，使這一羣藝術家的作品往往出現了理性主義與感性主義因素的折衷混合，有些因素則是單方面地過份地發展了。畢加索和立體派其他畫家，是這一類最典型的例子，但是同樣的折衷主義，也可以在印象派，達達派（Dadaism），構成派，超現實派（Surrealism）的作品中發現，同時也表現在所謂「抽象藝術」（Abstract art）上。

在現實主義的藝術裏面，廣義的說，藝術家是從大自然和社會的繁複形態中，從整個人類生活中擷取資料的。但是這種藝術資料的觀點，就意味着有題材的繪畫，而這東西却恰恰就是形式主義者率直而且明顯地摒棄的。形式主義者不止摒棄了他們那麼憎恨着的主題（Subject matter），和這一道，他們還摒棄了外間世界的一切巨大的多樣性，他們換上了他們自己對於所謂「藝術資料」的概念。對於他們來說，藝術資料並非豐富的和複雜的現實世界，而是藝術家工作時所應用的技術方法與材料……在繪畫，那就是顏料、畫布、綫條、平面；在雕刻，那就是木頭、大理石、金屬、體、表面等等。由於這樣的一種替換，形式主義

也就把藝術家的任務通通改變了，把他們消滅到這樣的原則，即：藝術家必須用這些材料工作，必須研究這些材料，發現它們的「法則」，使他的作品服從這些材料，在使用它們時應該有創新的意味。換句話說，形式主義者用這些材料的問題來解釋了藝術上的問題。生活上的一切，全從畫家與雕刻家的藝術興趣的領域中給趕出去了。而生活却向形式主義的藝術報復，資產階級形式主義藝術家的作品，往往不能起任何一個標題。不論這些作品是繪畫還是雕刻，總之它們所描繪的，什麼也不是，因此，我們在形式主義的藝術品展覽會中，越來越多碰見像這樣子的題名，如：「構圖」，「作品」……或者更簡潔一點，如「繪畫」或「雕刻」。顯然作者們還沒有注意到這種變態裏面包含着如何巧妙的諷刺。難道竟至於必須標明這是一幅畫——否則人家還會誤會它是旁的什麼東西嗎！

儘管藝術家們把生活從形式主義藝術的領域中驅除出去而獲得了「自由」，可是在這個世紀初，他們還竭力用偽科學的、技術上的或其他託辭，在他們的作品、寫作或宣言裏面替這主觀的紊亂辯護……要證明它的分析特性等等。然而不久之後，就連這偽科學的術語也顧不到了，而在當前的資產階級形式主義藝術當中，最狂暴的主觀主義，宣稱崇拜神祕主義和下意識的那種主觀主義，已經公認取得了勝利，而反常的心靈狀態，已被公認爲是

個性享有完全创造性的自由底範例了。

資產階級的頹唐藝術的這一切特徵，都被宣稱為「爲藝術而藝術」的特徵，據說絕不具有任何意識形態的內容。事實上，這種「純」藝術，其實却是散播着反動的意識，散播着對資本家有利用和有用的意識。形式主義的藝術家不再是叛徒了，他們變成資本的卑劣的奴隸，儘管他們有時也免不了要罵幾句資本主義，有時甚至是衷心如此的。這幾種不同的因素究竟怎樣調和起來呢？在外國形式主義的藝術家裏面，有些個已經在兩方面起了巨大的裂縫：一方面是政治觀點和對社會的關心；另一方面是他們的藝術創作。這一裂縫是如此的巨大，就連全世界反法西斯戰爭那樣的事件，也不能改變他們的藝術觀，雖則他們當中有不少是親身參加過盟軍或抵抗運動的。他們繼續明顯地否定了藝術的意識內容，也否定了藝術目標與廣大羣衆的利益之間的一切聯繫。

甚至像畢加索那樣的形式主義者，他們會不斷地表示他們同情反法西斯的民主鬥爭，但是他們却表示不願意把他們的世界觀當中的進步的一面，應用到他們的藝術實踐上去。直到今天爲止，他們的作品中還存在着巨大的裂縫，這結果不僅僅是這些藝術家不能以他們的創造努力推進他們的人民反法西斯和反動勢力的鬥爭，而且，在客觀上，他們還（通過了他們的藝術）幫助着資產階級反動勢力達成他們的目標，可是這反動勢力却是這些藝

術家在他們的政治演說和宣言中間所熱烈反對着的。

一方面宣稱「爲藝術而藝術」，同時避免和廣大羣衆的鬥爭、期望與利益作任何的接觸，一方面又在培植着個人主義，於是乎形式主義者們就恰恰保證了反動份子要他們實行的物事。他們給頹唐的資產階級正在竭力保持他們的統治，因而帶着憎恨的眼光敵視羣衆的覺醒底發展，敵視羣衆的「人的尊嚴」底感覺的增長和羣衆的團結的增長，敵視以具有豐富的意識內容底現實主義藝術的工具，來鼓舞他們活動的一切努力。

通常往往說，畢加索在他的病態的作品中，曾從容不迫地給當前的資本主義現實創造了一個醜惡而可厭的形象，由是引起了觀衆對資本主義現實的憎恨。——因此往往說，畢加索是「西班牙民主」的畫家。

這，顯然是不對的。儘管畢加索在他的「青色」(blue)時代[⊖]的初期作品中，依舊保存了與西班牙繪畫的若干聯繫，但是當他轉向立體主義時，他的藝術就已經變成絕對抽象的了，其時他摒棄了現實主義藝術的所有傳統，連西班牙的傳統在內，依循着世界主義(Cosmopolitanism)的路綫，依循着空洞、醜惡、幾何形狀的路綫，這些路綫是與西班牙民主不相容的，也同時

⊖ 自一九〇一至一〇五年，此後即爲玫瑰色、黑人、古典、超現實及立體各時代。

是與任何其他民主不相容的。當畢加索要描寫西班牙人民在反對意、德法西斯主義的戰爭中所受到的苦難時，他就繪成了他的一幅「格爾尼卡」(Guernica)——[⊖]但是，在這裏，情形也並無兩樣，我們所看見的不是英勇的西班牙共和派人士，而是和他的其他繪畫同樣可憎的、病態的、醜陋的典型。畢加索之所以創造他的這些不健全的、使人起反感的繪畫，並非爲了要揭露現實的矛盾，也不是爲了要引起對反動勢力的憎恨。決不是的。他的這些繪畫，是給資本主義所作的一種美學上的辯護；他是確信着那些夢魔的藝術價值的——這是由於資本家階級的社會心理(Social psyche)底分解而產生出來的夢魔。

批評畢加索的人當中，有些個抨擊他把物體歪曲得還不够徹底。「法蘭西文學」曾登載過一篇題名爲「原子的畢加索」(Atomic Picasso)的文章，在那篇文章裏面，藝術家兼藝術批評家馬德蘭·盧騷(Madelaine Rousseau)曾大大地抨擊過畢加索。她之責備他不像普通攻擊他的人似的，說他太難理解；而是說他太落伍了。馬德蘭·盧騷這樣寫道：

「實際上，畢加索依然是太順從大自然了——太順從二十世紀所見的大自然了。在他的作品中，我們可以發見牙齒和眼睛是

⊖ 是西班牙北部的一個小城市，當西班牙內戰時，曾被法西斯的飛機轟炸夷爲平地。

長在兩腳中間的，這使資產階級激憤。但是這其實沒有什麼激憤的，因為這些牙齒和這些眼睛，都和我們平常所見到的一模一樣。正相反，我們〔馬德蘭·盧騷和她的一派——原作者註〕認為：在這原子時代，不僅物體的排列起了變化，就連物體的構造也起了變化的。比方說，眼睛可以不再繪成眼睛的樣子。眼睛已經還原為原子運動，這纔是現代藝術家所必須表現的事物……」（見「法蘭西文學」一九四七年四月十一日第一五一期第二面）於是乎馬德蘭·盧騷就要求畢加索去表現「原子的騷亂」。

以為把人的形象作不適當的歪曲會使資產階級「憤激」，那未免太天真了。這種有利的理論（毫無問題是馬德蘭·盧騷所接受的理論），就是畢加索的信徒們拿來企圖證明畢加索藝術的「反資產階級」性和「革命」性的理論。可是值得注意的是：這種醜惡的歪曲，與其說引起了資產階級的忿怒，還不如說引起了一般人民的憤激。這一點可以在法國和在別的許多國家看到。畢加索在倫敦舉行的展覽會，恰好就引起了一般人民的忿怒。連「畫家」雜誌也認為這次展覽的繪畫都應受嚴厲的判斷，而且應該歸入墮落、瓦解、頹唐和衰退的一類。泰晤士報（The Times）收到的關於這一次展覽會的讀者投書，比原子彈發明時所收到的讀者投書還要多，壓倒多數的投書，都表示了曾看過畢加索展覽會的人們底憤激，至於說他的繪畫使資產階級「憤激」，事實恰恰

相反，欣賞他和支持他的人，正好就是資產階級。

美國的雜誌不是常常急於報導畢加索最近的繪畫又賣了多少千元嗎。

若干替畢加索辯護的人，竭力要發現他的藝術是「人性的」(humane)，儘管他的每一幅繪畫，都把人的身體和面孔扯成碎片，把他弄得簡直無從認識，由是否定了所謂「人性的」這一點。(舉一個例，可參看他在一九四三年出版的一系列女性畫像，或參看他在一九四七年送戰後紐約畫展的出品，繪寫一個坐著的婦人那一幅)。他們解釋他之所以如此歪曲形象，是因為要真實地反映出他的時代。比如下面就是法國批評家阿拉托爾·雅可夫斯基(Anatole Jakovski)發表在「法蘭西藝術」上的一篇論文所說的幾句話：

『凡是人性的東西，都是畢加索所不抗拒的。他恰如其份地看見了一切人性的東西，連同它的一切惡與醜，而且往往恰如有亨華爾德(Buchenwald)和 汶斯布魯克(Ravensbrook)的同時代人所見的一樣。能够責備畢加索選擇了錯誤的時代麼？』(見「法蘭西藝術」一九四六年第五期。)

另外一個作者給同一雜誌(見一九四六年第六期)寫的一篇文章，也表示了同樣的意見。在這篇文章中，作者證明畢加索對現實的態度是一種『柔和的態度，有時則轉而為粗暴的態度。但

是分開這兩種態度的鴻溝，難道像這樣的大麼？」這就是畢加索的現實。「當然，據說他有時把它看成古里古怪的。這是一個時代所能作的優秀的控訴，這個時代逼迫着這藝術家給局限在他自己身上，而且在激動着；其實他正如一個日本花園裏的樹一樣，他有什麼錯呢？除了他的樹刺和有刺的花朵之外。畢加索也證明了：一個天才除了反映他的時代底最佳和最惡的方面連同它的一切最難堪的矛盾之外，是什麼也做不出來的。」（見同誌一九四六年第七期）。

接着就是說，應該責備的完全是時代。在那樣子的說法中，當然也存在着某種程度的真理，因為帝國主義時代確曾毀壞了和破損了許多藝術家的才能，連畢加索也在內。帝國主義時代會迫使他們走上歧途，使他們離開現實主義——離開藝術上唯一的正確道路，走進形式主義傾向和無窮盡的「主義」底絕望的深淵。但如果說每一個當前的藝術家，命定了非變成作為頹唐的資產階級藝術的特徵底瓦解過程中的一部份不可，這就不對了。這個時代（當然不能責備畢加索選擇了這樣的一個時代）不僅產生了法西斯主義，不僅產生了布亨華爾德和拉汶斯布魯克。它同時也產生了人民反法西斯的英雄鬥爭，產生了給民主意識所鼓舞了的作家和藝術家底作品。那麼，為什麼當前生活上的這些方面不能夠影響畢加索的作品呢？

美國的「藝術新聞」一九四六年六月號會刊登了一則通告，說新藝術集團（New Art Circle）正舉行一個展覽會，叫做「比較展覽會」（Comparisons）。舉行展覽會的動機是富有啓示性的：

『這一次展覽會要把現代及古代的許多繪畫拿來比較，證明許多現代繪畫是依循着過去的傳統的，最近發生的特殊現象，即把「現代主義」的繪畫和兒童及狂人的繪畫並排起來，說現代藝術是兒童的和（或）狂人的藝術的這種見解。』其實任何一個展覽會都不能駁倒這種資產階級的庸唐藝術底觀點，尤其是因為像這樣的一種排列，不僅是由它的反對者（在憤激和抗議情況下）弄出來的，而且是由它的支持者（帶着歡欣和讚許）弄出來的。比方說，英國的藝術雜誌「畫室」，提到倫敦的畢加索畫展時，也說：誰也不能否認，這裏所展覽的許多作品，呈現着一種歪曲的背離正常物事的圖像；又說，要理解這些圖像，不僅必須求助於教師和社會人物，並且必須求助於精神分析學者和到律師那裏去獲取援助。

在資產階級的庸唐藝術中，我們發現一種傾向叫做「超現實主義」，這種主張會傲然地宣稱：瘋狂是一個創造性的藝術家所

能够梦想的最高的自由。早就在一九三〇年，美國的超現實主義者達里（Salvadore Dali）宣稱：不遠的未來就可能『把混亂加以系統化，由是可以完全『破了現實世界。』達里又說，神經錯亂者（Paranoic）利用了現實來證明他所困惑的諸種觀念，特別是他給別人證明了這種觀念的現實。他宣稱，現實世界的作用是可以用作例子和證據，來服從我們內心的現實。超現實主義的理論家布列頓（Breton）也在解釋「神經錯亂」的藝術原則時，採用某種「神經錯亂」的批評。他說，所謂超現實主義，就是要把你自己投入關於不斷形成每一種物體固有的性質底揣測中，而這些物體的性質，又是神經錯亂者在他所被困惑的諸觀念那種不能理解的影響下所見的。換句話說，超現實主義者是一個狂人，他被許多病態的觀念所困惑，他發見一切物體都是在一種不斷變形（Deformation）的狀態中，醜惡的歪曲形態一個一個的接續着。這種不斷形成的狀態，據布列頓解釋，使那目擊這形成過程的神經錯亂病者相信外間世界的物體，都是不穩定的，都是瞬息萬變的，也許甚至於是可疑的。（見摩里斯·納度的「超現實主義史」〔Maurice Nadeau: Histoire du surrealisme〕）。盧佛爾學校（Louvre school）的一個教授謝爾曼·巴辛（Germain Razin），和精神分析學者洛康（Lokan）也都表示了同樣的意見；他們認為神經錯亂病者其實絕不如大多數「正常」

的人那樣服從這個世界，其實却是統治了這個世界，把這個世界形或他自己願望中的形狀。（見同書。這裏的「正常」一詞是洛康加上引號，表示一種諷刺意味的。）

這樣一來，正常的人所見的客觀現實的法則，就不是神經錯亂病者所見的法則。從這個前提出發，藝術中「現代」傾向的支持者和反對者就得到了不同的結論：前者要求藝術家從神經錯亂病者的幻覺中取得靈感；而反對他們的却認為當前的資產階級的類唐藝術是『在心理上非正常的』（如上面所說，這種見地不是沒有理由的）。這一結論可得罪了「比較展覽會」的主催者們。

美國的藝術批評家阿弗勒·巴爾（Alfred Barr）宣稱：對超現實主義者來說，凡是有藝術價值的一切，其源泉都是出於下意識的，不管表現這種信仰的派別採取了如何多種的辦法。比方說，達里『所用的是一種精細準確的現實主義（Meticulously exact realism）——這是把他的幻想的形象說服別人的一種幻術的現實主義（Magic realism）。』另外的一些，比如印象派，則『把手和想像在畫布上信筆飛馳，創造出帶着無情的自發性底一些形象。』（如若安·米羅〔Joan Miró〕，康丁斯基〔Kandinsky〕，馬達〔Matta〕，見巴爾：「什麼是現代繪畫？」〔Alfred H. Barr: What is Modern Painting?〕紐約，一九四三年 第三二至三三三頁。）

把當前的資產階級繪畫比擬作兒童的繪畫，（這是「比較展覽會」的主催們所流義的另一種比擬），這比擬的正確性，還有一個輝煌的例子，那就是巴爾在他的著作「什麼是現代繪畫？」一書中所複製的保羅·克里（Paul Klee）繪的一張畫。背景一片漆黑，當中有一尾魚，周圍有一面旗，一個十字架，幾片樹葉，一個月亮，一枝箭，一個感嘆符號，三個幾何學上的圓柱形。巴爾是這樣分析這幅繪畫的：

『在克里的「魚的周圍」一畫中，光輝燦爛的有些稚氣的象徵符號，是想像得如此的活活如生，而相互之間的關係又如此神祕，由是啓示出一種祕密的魔幻來，』（見同書第三三頁）。

當前的資產階級藝術的展覽會和外國的藝術雜誌上，充滿着像這樣子的神祕的、反理性的作品，和充滿着對於下意識的、神祕的「另一個世界」的崇拜。「藝術新聞」宣布過美國曾舉行一個「下意識的」墨水畫展覽會（見「藝術新聞」一九四六年六月號第五〇頁）。在華盛頓大學（Washington University），有一個叫做鮑里斯·瑪爾戈（Boris Margo）的，開設了一門六星期（！）的課程，教授「二十年前的革命的超現實主義者的手法，蒙太奇（Photo-montage），自動主義（Automatism）和通常物體的構造（Constructions）。」（見「藝術新聞」一九四六年九月號第四三頁。）當然，教會學生在畫布上亂塗而美其名曰

「抽象繪畫」，則六個星期也已經太多了。

在過去幾年間，美國的藝術生活起了若干很重大的變化。早就在一九三九年，美國批評家鮑斯威爾（Boswell），在他的一篇民族主義傾向的論文「當前的美國繪畫」（Contemporary American Painting）中，就把美國的「完整的」年青藝術跟歐洲的藝術上的頹唐對比過。

鮑斯威爾曾傲然描寫過美國的公衆，靠着它的常識（儘管有這樣的事實，即國際性的廣告宣傳正在開足馬力的工作着），也會訕笑過由巴黎輸入的傑特魯德·史坦因（Gertrude Stein）的歌劇——這部作品是由許多神經錯亂的斷片組成的，原希望公衆覺得輝煌，但那是神人所不能理解的。

可是我們知道，今天在當前美國的藝術生活中，神經錯亂病者還是極被尊敬的，而頹唐的美國資產階級藝術底不能理解性被認為是它最偉大的德性。

一九四三年出版了一本書，是薩繆爾·伊沁（Samuel Isham）寫的，名字叫做「美國繪畫史」（The History of American Painting），這部書的結尾有一個結論，說，美國藝術家的主體是沒有被現代主義（Modernism）所影響的。但是在一九四七年，「生活」畫報這樣寫道：『在目前，抽象（Abstraction）似乎席捲了美國的藝術。』（見一九四七年二

月十七日的「生活」畫報）。從紐約一直到太平洋西北岸所舉行的展覽會，全表現出一種脫離現實主義的清晰的傾向……『模糊的、不能辯認的形式和剪刀槩糊的形狀，都是被證實為抽象主義者的標記。』（克同誌）。

美國的藝術新聞，自然充滿着這樣子的記載，例如：『拉爾夫·杜平（Ralph Dubin）用半抽象手法繪畫，極為純熟』；『呂·貝爾芒（Lu Belmont）展覽了八幅抽象畫，都具有一種粗豪、熟練和巧妙的風格』；『馬里亞·諾爾曼（Maria Normann）的七幅抽象畫』。還可以注意抽象繪畫在南部加里福尼亞州（California）的迅速發展，在巴沙登納藝術研究所（Pasadena Art Institute）經常舉行抽象藝術的展覽會。芝加哥幻想派領袖傑特魯德·阿勃克隆比（Gertrude Abercrombie）通常繪畫的東西是：室內——瑪瑙地板、女牆、貓頭鷹、手套；風景——空曠的平原，和在塔中歇息的馬。在普羅文斯頓開了三間私立藝術學校——漢斯·高德曼（Hans Goldman），靡里斯·達維遜（Maurice Davidson），和亞述·薩爾茨（Arthur Saltz）——三家都「教授」抽象繪畫。美國的藝術雜誌不僅讚揚美國的超現實主義者，而且讚揚英國和法國的超現實主義者，讚揚他們的神祕主義（Mysticism），非理性主義（Irrationalism），病態和神經錯亂的謔語。

現代資產階級文化的理論家們，竟然這樣地欣賞病態的意識，五體投地的把狂人的囁語當作哲學智慧的最高峯，而且衷心相信形式主義藝術家的作品所表現的神祕和病態的胡說八道。這是一種社會病態的徵候，我在這裏要插一句，這種徵候是和個人的病態如神經錯亂或人格崩潰（Schizophrenia，如自我誇大狂〔Hypertrophy of the Ego〕，稚氣主義〔Infantilism〕，自我中心論〔Egocentricity〕，人格墮落，謔語，囁語等等）有許多共通的地方的，由此可知現代資產階級文化走到了如何悲慘的關口。在考察現代形式主義的資產階級藝術時，要分辨出這究竟是帶有社會病態心理的藝術家衷心製作出來的真假作品，那差不多是一件不可能的事。但這可不重要。將來我們的子孫將會研究帝國主義時代資產階級文化的歷史；那時將會研究到畢加索和薩特勒（Sartre），傑克·李普希茨和保羅·納希（Paul Nash），菲德烈·霍克（Frederick Hawk）和約翰·達納德（John Tanard），亨利·摩爾和愛德華·巴爾，阿爾·加爾德（Al Calder）和愛德華·華茨華斯（Edward Wadsworth），摩里斯·格萊夫斯（Morris Graves）和保羅·克里，若安·米羅，彼得·布魯根（Peter Elume），彼愛特·蒙德里安（Piet Mondrian）及其他同類人士的作品。將來的健康的正常的人，爲了要分析這些作品，將不僅請求藝術專家的協助，而且請求精

神分析學者的援助。但是在今天，真可以算作人類的羞恥的是：由顯然是病態心靈創造出來的繪畫和雕刻的這些所謂「傑作」（其實是「純粹」和空洞的形式與綫條的一種紊亂，有時還淆雜着種種不成樣子的身體各部份），却被歐洲和美洲許多成人當做十分自然的現象——更有甚者，當做文化的產品！這種非完整性的幻想和欺詐的幻象底結合物，竟排滿了博物館、畫廊和演講廳的四壁！還寫了好多書，作了不少演講，專門研究這些毫無價值的胡鬧東西及其作者。正經的雜誌，一期一期的印載了這些所謂「作品」底複習品和這些作者的訪問記，還印行許多小冊子與論文，一本正經地討論他們的構圖及主旨，還曲解了許多「優點」……換句話說，他們這樣做着，簡直把面前的作品，不以為是病態和欺詐的混合物（竟至於由驢子尾巴繪出一些亂雜的東西），却當作嚴肅的和對社會有好處的創造品。在現代資產階級文化的一切墮落標誌中，最卑劣和最使人吃驚的莫過於這一點了。

在表面上看，帝國主義時代資產階級文化的墮落底這些明顯的表現，似乎是表現抽象的形式，空洞而無目的的形式，因而也是摒棄了一切意識的。但是實際上這些東西却表達了一定的意識——這就是資產階級道德的毒素或生物學上的個人主義，資產階級意識形態的毒素或神祕主義和主觀觀念論，這些毒素通過構成現代文化的技術基礎底一切孔道，每天每次毒害着一般人民的心

靈，使他們不能理解面對着社會的諸問題，同時把他們帶開，讓他們不能積極參加來解決這些問題，讓他們別在他們的國內以民主為基礎建立起新的生活，使各國之間的合作與和平不能實行。

除了形式主義是明白地拒絕描寫現實生活，並且竭力使藝術不能參加廣大羣衆的鬥爭，阻撓民主人民使他們不能了解他們存在的最重要任務……除此之外，資產階級文化的衰萎也表現在另外一種藝術形式上，這種形式初看似乎和我們在上面討論過的那種形式正相反。這一種藝術形式和方法，與形式主義不同，它並不把物體、風景和人物變形。這一種藝術並不把觀衆帶離現實，恰恰相反，它竭力要把他的注意力，集中到外間世界，它用鮮豔的顏色、剛強的綫條和誇張的體積來描繪這外間世界。這種藝術是偽現實主義的藝術，而不是現實主義的藝術。它的目的是在於粉飾資產階級的現實，欺騙地誇讚資本主義制度的堅實，掩飾了當前的資產階級生活底迫切矛盾和深刻對比。這一種頹唐藝術的新傾向，從什麼地方取得它的藝術武器，那是很明白的。那是從尖銳的商業廣告底軍火庫中拿出來的武器。唯一的分別就在於：廣告都是直率地替什麼吊褲帶或者可口可樂大吹大擂的，而這偽現實主義的繪畫則給自己規定了更廣闊的目標，即狡猾地替現代資本主義和在這制度下面的生活吹牛。雖然這種造謠欺騙的傾向至今還不過是現代頹唐資產階級藝術的一個剛在開始的傾向，但

它却是壓迫公衆心靈的一種典型的資產階級意識形態底壓力。這一類型的藝術保證担任表達任何錯誤的意識……比如說，它表達黑人在美國生活得很愉快之類。甚至在僅有的一些表達正確意識的情形下（例如在外國刊行的許多反法西斯戰爭的招貼畫），資產階級廣告術的那種錯誤和造謠的方法，只能危害到這些意識。像這樣子的作品是不能夠說服人民或者鼓舞人民的。

在戰爭中，當全世界愛好自由的國家有被法西斯主義消滅或奴役的危險時，資產階級的頹唐藝術證明了完全是衰歇無力的，而且是不可能到達人民的，不可能團結和組織他們的力量，更不可能動員他們參加反抗法西斯罪犯的鬥爭的。

現代資產階級文化（這是今天資本主義各國佔着統治地位的文化）底衰退，說明了爲什麼在這些國家的人民最危急的時期，當他們自己的命運連同整個人類的命運還在未可知之數的時期，這些國度裏的許多藝術家，證明了在法西斯主義的面前完全被解除了意識形態上的武裝。即使有許多藝術家個人參加了民主國家武裝部隊或抵抗運動進行反法西斯侵略者的鬥爭這一事實，也經不能夠打消上述的一點。因爲他們在這鬥爭中，沒有一個能夠用他們所習用的武器，即用藝術的武器來打擊法西斯主義。他們所能做到的，充其量不過是把藝術推到一旁。他們的神祕主義，他們的極端個人主義，反人民的精神，藝術形式的完全衰萎，和資

產階級的頹唐藝術的反人道主義，證明了完全不適合於這樣的目標。正相反，這些東西形成了一種泥土，孕育了後來變成奎斯林（Quislings）而出賣人民底文化叛徒，這一批叛徒，用花言巧語，大談其時髦的意識形態、美學及文化的新裝，來遮掩他們可恥的懦怯和叛變。

在今天的資本主義國家裏面，除了在腐化着的資產階級藝術的一般場景之外，同樣還存在着民主主義的和社會主義的文化因素，這些因素是和廣大的民主羣衆爲反對法西斯和國家主義，爲反對種族歧視和民族歧視，爲反對一切反動力量，爲民主自由和在進步的基礎上建立知識生活的秩序而進行的鬥爭不可分離的。這一傾向，在當前的情況下，是和全世界廣大羣衆反對挑起另一次新的世界大戰的鬥爭非常密切地聯結在一起的，是和人民大眾爲着各民族的和平與友愛而進行的鬥爭非常密切地聯結在一起的。

外國文化的民主和進歩底代表者，清楚地看到了他們的文化已經陷入如何的深淵；他們着實爲它的前途擔心；他們在尋求一種解決，並且無條件地譴責在帝國主義各國佔着優勢的反動文化。美國作家霍瓦德·法斯特（Howard Fast）這樣說：

「美國的統治階級在歷史上和在目前哺養着美國人民大眾的人生哲學，就是這樣的一種哲學，它遮蔽了真理，它竭力阻攔

人民，使他們永遠不能發現真理，它把好萊塢的五彩佈景的室內裝置，當作美國的面貌，把赫斯特系的報紙，當作世界的面貌，來呈獻給人民。」（見一九四六年五月七日的「新羣衆」〔New Masses〕）。

法斯特揭穿了這些所謂「純」藝術的擁護者的面貌，說他們是「文學上的唯美主義者，他們對於藝術的理解就是採取各種形式來逃避現實」……「他們高興……混亂，因為混亂使他們逃避了為真理仔細查考事實的責任。」霍瓦德·法斯特深信：像這樣子的頹唐的、停滯的藝術是什麼也不能給予美國人民的，是不能作為鬥爭的武器來服務人民的，而且確然是敵對着美國民主的利益的。他寫道：「只要我們一天不能分辨開人民的藝術和人民敵人所創造的藝術，只要我們一天崇拜頹唐主義者、神祕主義者和廉價的文學騙子，藝術也就一天不會成為我們理想中的武器的……」。雖然與霍瓦德·法斯特具有同樣觀點的人，在數目上說還不很多，但是在當前的資產階級的頹唐文化底背景上，確有這樣的人存在，這一事實本身就是富有象徵意味的。努力推進現代文化，使它走上進步的路綫底進步知識份子，在蘇維埃社會主義文化中，看到了多少個世紀以來困擾着人類的巨大問題，如何總能夠完滿而且澈底的解決，這一點是有高度的意義的。

反法西斯的戰爭，已經向這些國家的人民清楚指出，當頹唐

的資產階級文化面對着法西斯危機而在意識形態上顯得無力的時候，蘇維埃的社會主義文化却全副武裝，隨時準備應戰。蘇維埃文化證明了它是一種有效的工具，能够在敵人的鬥爭中在精神上動員起人民的力量參加戰鬥。蘇維埃文化動員人民的這一領導性的任務，是如此的巨大和重要，即在蘇聯國土以外也還感到了它的威力。在英國、在美國、在法國、在拉丁美洲、在遠東近東，凡是放映蘇聯影片的地方，凡是蘇維埃作家所寫的書籍，蘇維埃作曲家所作的歌曲，蘇維埃畫家所繪製的圖畫和招貼畫，總之，凡是蘇維埃文化的一切作品所到之處，對於廣大的人民大眾，無不起了極大的影響，鼓舞起他們對法西斯奴役者的憎恨，和加強他們的愛國心。（這一點是那些國家的人民和報章所承認的）。

下面有幾個例子，可以證明蘇維埃文化在反法西斯戰爭中對外國人民所起的動員作用：

說到西蒙諾夫(Konstantin Simonov)的戲劇「俄羅斯人」(Russian People)時，一個美國人約翰·喀斯伯(John Gasper)這樣說道：『這部戲劇不僅增加了紅軍的武裝，而且增強了各洲和各國一切盟軍的武裝。』美國的一張報紙——「郵報」(The Post)，說到同一部戲劇時，這樣寫道：『這部戲劇在美國人或聯合國內任何一國人民的眼睛中，恰如在本國一樣，終歸是鼓舞起反法西斯的激憤心的一種強有力的工具。』

菲爾朗·格列涅爾 (Fernand Grenier) 寫道：「蘇維埃的電影會教導我們許多巨大的教訓：「波羅的海的代表」(The Deputy from the Baltics) 表現了知識分子與人民之間的聯系；「夏伯陽」(Chapayev) 是爲一個理想而作的鬥爭，任何的犧牲也比不上這個名字的偉大；「馬洛克教授」(Professor Mamlok) 揭露了種族主義的荒唐和可恥；「虹」(The Rainbow) 描寫了對侵略者的憎恨……還有許許多多別的事情……

『一九四一年正月。侵略者，維琪政府，帝國賊把我們關在克列伏 (Clairvaux) 監牢裏：我們的罪名就是愛國。他們讓我們穿上囚衣，把我們當作囚犯。我們挨着冷。晚上我們往往不能入睡。於是我們喚起了從前的記憶——記起我們看過的蘇維埃影片，這記憶減輕了我們的苦難。他們的英雄可不是也一樣艱難麼，但在最後的結算中，他們却是勝利了。』見「蘇維埃電影」〔Le Cinema Sovietique〕一九四五年)。

蕭斯塔柯維奇 (Shostakovich) 的「第七交響樂」(The Seventh Symphony) 曾在聯合國各國演奏，得到偉大的成功。美國的管弦樂指揮塞維茨基 (Sergei Koussevitzky) 曾說到這部交響樂：「蕭斯塔柯維奇的交響樂是人類精神戰勝死亡底信心和凱旋底文告。我們應該感激這偉大的國家，它領導我們通過最嚴厲的鍛鍊，走向希望、光明和再生。』

另外一張美國報紙——「太陽報」(Sun)，曾讚揚過蘇維埃影片「虹」的教育價值。「這是強化我們的精神底鐵，又是加強我們的決心底鋼。」

蘇維埃反法西斯的招貼畫和「塔斯社之窗」[⊖]，在反希特勒主義的鬥爭中，為盟國人民精神上的動員，曾起了很重要的作用，這作用的重大，一如在蘇聯本國似的。關於這些作品，英國的藝術批評家非里克斯·克勞斯(Felix Klaus)曾說過：『試想像一下：如果拿庫克尼克西們(Kukriniksis)、瓦西里耶夫們(Vasilievs)、葉菲莫夫們(Yefimovs)、伊凡諾夫們(Ivanovs)和陀爾高盧可夫們(Dolgorukovs)的作品，如果拿這些招貼畫懸掛在遠離它們祖國數千哩外的英國工廠的四壁上，繪在一個完全不同的氣氛裏面養育出來的人民看，則這些本來對伊凡·伊凡諾維奇們(註：俄國人——譯者)才有意義的招貼畫，也可以說服和感動約翰·斯密司們(John Smith，註：英國人——譯者)，而且比他們(英國)本國的藝術家的作品還要動人，可見這些繪畫的品質是如何的高！』蘇維埃社會主義的文化不僅幫助

⊖ 當蘇聯國內戰爭時，大詩人馬雅柯夫斯基在俄羅斯電報通訊社工作，曾利用各大商店的櫥窗，懸掛他每天所作的宣傳招貼畫，當時這種畫稱為「羅斯塔社之窗」。到了那次蘇德戰爭時，蘇聯的畫家們就承繼了這個傳統，創了「塔斯社之窗」，這類宣傳畫在動員人民的工作上是起有很大的作用的。

着外國知識分子最優秀的代表們看到了他們本國的資產階級的頹唐文化底過失，而且指出了解決的辦法。蘇維埃國土早已肅清了過去四十年間主要地從巴黎輸入的那些對於藝術的毀滅性的影響。在蘇聯負責藝術展覽會的人們，甚至還在二十年代，就已經明白那樣子的藝術不只是無益，而且是荒唐。

「為科學而科學」和「為藝術而藝術」，在蘇聯已被認為是一種洪荒時代的荒謬，歷經山大。考恩（Alexander Kaun）在他的論文「為生活而藝術」（Art for Life's Sake）裏面這樣寫道。生活在蘇聯是有多樣性的，是新鮮而且有前途的，他這樣說，它將使創造性的精神得到豐富的食糧，進行有成果的工作。他繼續說：蘇聯在科學界、文學界、音樂界、繪畫界和雕刻界所得到的成就，在戲劇的領域和其他藝術領域所得的成就，使我們可以判斷：人類假如把他的全部精力貢獻給一個共同的目標的時候，他將會上昇到怎樣的高度。

偉大的社會主義十月革命改變了現實；代替了古老的沙皇俄羅斯先前的資產階級與地主底結構，這裏建立起一個社會主義的社會。在這新的泥土上，藝術開出了花朵，而且從形式主義與空虛意識的絕路中，發現出一條新路。在蘇聯，藝術之獲得權利，來參加生活的建設，却並非按照富有的藝術恩主們所吩咐，而是依循全國性的社會主義計劃（新城市的建設，舊城市的改造，建

築、雕刻、壁畫、框畫（Easel painting）應用到公共的大建築計劃——如地下鐵道，伏爾加運河，蘇維埃宮，等等。）在蘇聯，藝術重又配備了偉大的愛國思想，配備了各民族平等友愛的偉大思想，人道主義的思想，為個人自由而鬥爭的思想（不是為少數個人，而是為全體個人），勞動解放和婦女解放的思想，許多高貴的思想，充滿着普遍的人性的意義和莊嚴，同時高度鼓舞了美學的活動。在蘇聯，藝術重又享有衆多的觀眾，這是由蘇聯各民族和各行業千百萬人民構成的一個廣泛的觀念。藝術重又大衆化了，而且依照着這個詞兒最豐富和最確實的意義。

蘇維埃藝術是沿着社會主義現實主義的道路進展的，這是史大林所指示出來的道路，就是這一條道路，創造出一種活生生的蘇維埃藝術，這種藝術在思想上是向前看的，在藝術上是完整的；在內容上是社會主義的，在形式上是民族的；這是一種配得上偉大的史大林時代底藝術。

與顏唐的資產階級藝術相反，那是鬼鬼祟祟地把它反動的階級性（隱瞞在好比「純藝術」和「為藝術而藝術」等等語句後面的），蘇維埃藝術家却公開地擁護布爾什維克主義的思想，這即是代表着蘇維埃人民的前進思想，而蘇維埃人民在目前又即是代表着全世界最進步的人民，因為他們會建立了社會主義——即當前最進步的社會形態。與顏唐的資產階級藝術底反人道主義相

反，蘇維埃藝術家表現着社會主義人道主義的藝術，這種藝術包含着對人類崇高的愛，包含着社會主義國土上解放了的個人身上底驕傲，包含着對於在資本主義制度（這一制度使人殘廢，使人墮落）下面生活着的那一部份人類底深切同情。與頹唐的資產階級藝術連同它的虛偽，它的摒棄用現實主義和忠實的手法反映生活的真實相反，蘇維埃藝術家表現着社會主義現實主義的完整底和完全底藝術，這表現在反映了真實生活的深刻底藝術形象上，表現在新與舊之間的鬥爭和新的與進步的方面必然底勝利上，這是一種動員蘇維埃人民走向更進一步的勝利底藝術。與頹唐的資產階級藝術相反，那是脫離人民的，那是敵視民主大眾的利益的，充滿着生物學上的個人主義和神祕主義，既反動而又反人民的；與這相反，蘇維埃藝術家呈獻了這樣的一種藝術，那是為人民而創造的藝術，那是被人民的思想、感情和成果所鼓舞起來的藝術，而它本身又以其高尚的意識和高貴的形象豐富了人民的。

這年青的蘇維埃藝術已經創造出具有世界意義的作品。蘇維埃藝術家給偉大的任務和目標所鼓舞着。蘇維埃藝術是沿着史大林的天才所指示的正確道路前進的。

這年青的蘇維埃共和國，在四分之一的世紀以前，從古老的地主資產階級俄羅斯接受下來的許多重擔當中，有一項就是當時

的頹唐的、形式主義的藝術。所有歐洲和美洲的形式主義者所自傲的一切「創新的」(original)技倆，早已被蘇維埃藝術家當作可笑的古董給肅清了。

蘇維埃藝術在克服形式主義所走過的道路這一點上，對於全世界藝術文化來說，是具有難以估計的意義。蘇維埃藝術家所積聚的經驗，對於外國的藝術家開始要從形式主義的絕路中找出一條新路來，和創造一種真正的人民藝術，將永遠起着領導作用。

蘇維埃藝術家們是一些果敢的先鋒，他們為當代藝術更進一步的發展開闢道路，這是他們的具有歷史意義的偉大貢獻。社會主義革命在蘇聯的勝利，和社會主義的建立，已經從根改變了國與國之間的關係；它已經把各國在人類一般進步的階梯上的位置，給重新排列過了。拉傑希契夫(Radishchev)⊖和十二月黨(Decembrists)不得不跑到歐洲去，尋求進步的思想來鼓舞反對封建制度的鬥爭，而靠了這些進步的思想，他們可以重新考慮和應用來改進當時還是一個落後國家的沙皇俄羅斯底生活與文化；那樣的時代已經遠去了。今天，情形已經起了根本的改變。今天，全世界向前看的人民，已把他們的希望寄托在蘇聯身上。

⊖ 拉傑希契夫(1749—1802)，是俄國十八世紀末葉的作家及思想家，著有「自彼得堡至莫斯科的旅行記」一書，鼓吹革命思想，並攻擊農奴制度。

靠了社會主義的勝利，靠了這一較高級的社會制度底勝利，蘇聯已經變成全世界最進步的國家。同樣，蘇維埃社會主義文化現在是最進步和最高級的文化。這就是爲什麼外國文化界的卓絕代表們，向蘇維埃社會主義的文化，向社會主義現實主義的藝術，表示急不及待的追求、希望、羨慕和感謝的緣故。

蘇維埃的畫家、雕刻家、造型藝術家，在稱爲社會主義的這一較高級的社會制度下面的藝術家們，正在創造一種真正的人民藝術，這人民藝術正以社會主義現實主義的藝術形象，來表現目前的最偉大的思想，即列寧和史大林的思想。

現代資產階級藝術的衰頹

現代資產階級的藝術在經歷着深刻的危機。資產階級藝術的這一危機，是和資本主義制度的總危機不可分地聯結着的。

寄生的、腐爛的資本主義，正像列寧所屢次強調的那樣，顯示出「全綫的反動」。這種朝「全綫」反動的轉變之所以發生，是由於反動的、帝國主義的資產階級的階級利益。

如果資產階級曾經是一個進步的力量，那麼現在甚至是提起資產階級世界觀的從前的進步因素，比方是十八世紀資產階級哲學中的唯物主義，十八世紀和十九世紀資產階級藝術中的現實主義，都會引起資產階級思想家的瘋狂的毒恨。

列寧遠在一九一三年就會經寫道：『在文明的和先進的歐洲——它有光輝燦爛的發達的技術，它有豐富的、各方面的文化和憲法，——這樣的一個歷史時期到來了：發號施令的資產階級由

於懼怕那日趨壯大和鞏固的無產階級，就支持一切落後的、垂死的、中世紀的事物。垂死的資產階級同已死的與垂死的力量聯合，以便保持住搖搖欲墜的僱傭奴隸制度』（見「列寧全集」第十六卷第三九五面）。

曾經有過這樣的時候，資產階級在反對封建主義的鬥爭中起着進步的作用。還在資產階級的民主和資產階級的人道主義的思想中找到自己的反映，雖然這些思想也賦有階級的和歷史的限制性——不徹底、資產階級民主的形式上的性質、對資產階級意識說來是「永恆的」私有利益與公共利益之間的矛盾的不能解決等等，在準備資產階級革命的過程中，在革命的進程中，以及在革命完成後，所有這些矛盾都在十八世紀和十九世紀的資產階級藝術中表現出來。它們在資產階級的現實主義、資產階級的古典主義和資產階級的浪漫主義那些藝術流派的有限性和片面性中，也在它們之間的鬥爭中找到自己的反映。在這一鬥爭的進程中，不斷地顯現出資產階級的民主和資產階級的人道主義的不徹底性與限制性，也顯現出已宣佈的綱領與觀念和可憐的遊戲文章之間的分歧，——這些綱領和觀念的實現，在資產階級制度的現實中就成為那種遊戲文章。

握到政權的資產階級需要截然不同的思想家，而不要那些從前準備推翻封建主義的思想家；在政治和藝術中，它需要那些使

資產階級的民主和進步資產階級的藝術的思想遭受到「右面來的批評」的人。這種在本質上是反動的「右面來的」批評出以惡意宣傳的形式，它替個人要求完全的「自由」，不願任何作為束縛個性等等的「小市民」偏見的道德與社會職責的標準，但實際上却保護了卑劣的、最反動的資產階級意識。

事實的邏輯和客觀現實的法則是反對資產階級的。正是因為這個原因，帝國主義時代的反動資產階級才恐懼地望着現實生活，懷着一個被註定命運的人的憎恨，企圖否認生活的客觀法則。科學和藝術中的頹廢的資產階級意識形態，現在就是服役於這些目標的。

資產階級藝術的腐爛，首先在它的思想內容上找到自己的表現。垂死的資產階級在思想的領域內也支持一切落後的、垂死的、中世紀的東西。在這裏，帝國主義的資產階級就縝密地蒐集和恢復所有過去時代的反動意識形態的最可憎的特點，並且靠着這塊「基石」發揮它的劣名昭彰的憎恨人類的意識形態。

其內容為辯護並鞏固資產階級剝削制度的深刻反動思想，滲透進全部資產階級的藝術：文學、電影、繪畫、彫刻等等。而思想上的腐化，則規定了同時代資產階級藝術的藝術形式的解體。

現代的資產階級藝術服務於帝國主義資產階級的階級目標，它在祕密地和公然地，直接地和間接地，精細地和粗俗地服務

——視各個資本主義國家內部的形勢與各種藝術的可能及工具而定。不論我們研究那一部門的資產階級藝術，其中總是很容易區別出兩條路線：一條路線是追求對廣大羣衆的影響的目的，資產階級的僱傭者則竭力用墮落的藝術和文學作品的毒素來加以麻痺這些廣大的羣衆；另一條是追求更比較精細的影響，預定給比較狹隘的一羣需要者，主要是知識分子，它甚至常常處在和第一條路線相反的地位，而第一條則蔑視它是比「純」術藝更要低級的藝術，這兩條路線的「鬥爭」，造成了對反動資產階級有利的轟鬧，因為它使人民意識不到那個事實，就是資產階級類藝術的兩條路線——「爲羣衆」製造的「實用的」、「廉價的藝術」和「爲顯要人物」製造的「純」藝術作品——實際上是在執行着同一的階級任務，背負着同樣的反動思想。

在資產階級藝術的各種形態中，這兩條路線的相互關係是不同的。比方，現代的美國電影界絕大多數的出品，是用腐化的資產階級意識與無道德觀的毒素來毒害觀衆。盜黨片與性感片的對白和電影界佔統治勢力的表面現實主義的方法都是服務於這一目標的。在造型藝術中，相反地，基本上佔統治勢力的是所謂「純」藝術和形式主義的派別。羣衆性的出品——宣傳畫，惡意宣傳的油刷石印畫，用自然主義手法畫成的給大羣需要者看的下等畫片，——主要是在商業廣告方面。

近來，連這種形式的畫片也愈來愈被利用做特殊的宣傳工具，把反動的資產階級思想灌輸給人民大眾並宣揚現代的資產階級制度。法西斯主義德國的畫家就會提供過顯明的例子：帝國主義的思想——種族憎恨，人類憎恨，軍事侵略——的惡意宣傳可以滲進造型藝術多麼深遠。爲了表達法西斯主義的腐爛思想，就利用了叫叫嚷嚷的商業廣告的方法，在這種廣告中畫家用鮮明得可恥的色彩和突出的綫條——用那些取自帶着「新物質性」名稱的德國學派的方法彩飾了被捧得半天高的貨物和它的「優良品質」。所有這種受過條頓民族粗野勢力的屬性施過肥的折衷主義的混合物，都曾經瀆頌過希特勒德國。

本文將研究當代資產階級造型藝術諸問題，正是它的現在佔統治勢力、以不涉政治爲掩護而表達出反動壟斷的資產階級意識形態的流派，在企圖用各種方法爲剝削與壓迫勞動者的制度作辯護。在當代的資產階級藝術中，特別顯明地表現着反動的特質：反現實主義——否認客觀現實的意義，否認它的存在，否認它的法則和法則的被認識的可能；反人道主義——這樣的論述「人」的題材，目的是要消滅人身上一切人性的因素；非理性主義——否認理性、意識、思想的邏輯明晰性，使神祕主義獲得勝利，使潛意識的、精神上不健康的、夢囈的因素獲得勝利；個人主義——用藝術的方法深化這種反動思想：說人在本性上似乎是反社

會的，利己的個人利益的滿足乃是他的活動的唯一目標，乃是他的行動的唯一規範，「個性的自由」似乎存在於人的脫離集體與脫離人民中。這裏藝術本身被宣佈為這樣一個部門，其中個人可以脫離社會而發揮自己的個性，被宣佈為脫離人民的生活與利益、脫離政治的一個部門。對反動的資產階級藝術說來，下面的幾種特質也是很特徵的：民族主義——加強宣傳沙文主義，宣揚一國的作為「民族精神」的表達的藝術優於其他國家的藝術的思想，用藝術的方法加深沙文主義與種族區別的觀念；悲觀主義——否認對生活、對進步、對人類未來的信仰，把生命看作死亡與腐朽的勝利，

所有這些特質在內在是最緊密地互相聯系着，互相養育着，無論分開或者一起都是服務於反動資產階級的階級目標的。像在鏡子裏一樣，在這些特質中反映出資產階級的令人嫌惡的臉孔。在這些特質中包含着澈頭澈尾是虛偽的和惡意宣傳的資本主義意識形態的毒素，——外國藝術界知識份子的意識就是受它的毒害的。有時連一部份客觀上傾向人民、在藝術和美學方面却被資產階級的怪異歪曲理論所俘虜的知識份子，也傳染到這種腐屍的毒素，



在對現實主義的瘋狂攻擊中，特別清楚地顯出了反動資產階

級對現實的獸性恐懼。形式主義者所宣揚的藝術退出生活，祇是外表上的「脫離」。實際上——這完全是積極的干涉生活：腐朽的、下降的資產階級藝術絕望地同生活發展的進步趨向、同鞏固起來的民主運動、同那促進人民大眾的自覺與政治積極性成長的現實主義藝術作鬥爭。反現實主義的鬥爭祇在形式上是不涉政治的，實際上，相反地，它却是有階級傾向性的。

資產階級畫家的否定藝術文化的現實主義傳統，否定深刻認識現實，是從十九世紀末葉開始出現的。遠在印象主義中，現實主義的傳統已讓位給畫家對深刻認識生活與人的冷漠態度。印象主義者的興趣範圍是異常狹隘的。這一派的畫家對他們同時代的社會生活的事變、對歷史、對人的內心的發掘都不感興趣，連印象主義的信徒也承認『印象主義缺乏精神的深度』。據印象主義者和他們的研究者莫克勒的自承，『光綫變成了畫中唯一的主題，對於光所照到的物像的興趣變成了次要的』。莫克勒說，在印象主義者的畫中，『我們不能準確知道現實的與非現實的界綫在那裏』。

後期印象主義者，首先是塞桑，在企圖把「物質性」還給繪畫的時候，却陷入了另一個極端：塞桑甚至把光綫都逐出了自己的圖畫，他說：『光綫對繪畫說來在本質上是不存在的』（一九〇四年十二月二十三日給伯爾納的信）。塞桑以此除去他的畫布

上的那種表面的，但是快樂的與直接的理解自然界的最後反射，而這種理解在優秀的印象主義者的作品裏還是有的。塞桑懷着一個分析者的冷靜理解望着自然界，他殺害了繪畫中活生命的直接震懾，極端縮小了使畫家發生興趣的現實的範圍。

在自然界和人類社會的各種現象後面，塞桑祇看見最簡單的幾何體，他祇領把它們用彩色表現在畫布上。『用圓柱形、球形、圓錐形來解釋自然界吧，』他寫道。人的畫像在他的畫布上變成了靜物，其中沒有絲毫運動，沒有絲毫生氣。甚至在塞桑的靜物畫中，連物像的「物質性」、「有形性」也都是抽象的；水菓鮮花都是死的，缺乏歡樂的明朗性和技巧。

這種從藝術中腐蝕掉活的生命的工作，由畢加索加以完成。畢加索把塞桑作品中還是完整的、雖然是無生命的物像加以製作，並分成許多幾何部份，而這些部份的容積則又分解為許多平面綫條，把塞桑的已經很小的、無靈魂的世界粉碎為一堆棕色和灰色的碎片和綫條。這一切混亂最初都賦有科學形像性；畢加索的圖畫常常類似技術上的圖樣，但是不久之後畫家的主觀放縱和神秘色彩就直接地和公開地出現了。畢加索大聲為潛意識的東西辯解，作為藝術中現實主義的不妥協的敵人出現。他寫道：『藝術是一種謊言，使我們接近真理的謊言……。藝術家的任務就是要找尋一些工具，來說服大眾，使他們相信他這謊言的真理。』

在宣佈藝術為謊言的時候，畢加索祇不過道出了現代資產階級藝術文化的驚人的罪惡，——這種藝術文化已墮落為各種「現代流派」的卑下狀態，成為立體主義、未來主義、印象主義、至上主義、達達主義、純粹主義、構成主義、超現實主義、存在主義以及其他竭力要在標新立異方面互相競爭的許多「主義」。

但並不是所有的形式主義者，都像畢加索那樣的坦白。對現實主義的攻擊常常伴隨着關於現實主義「新」形式的惡意宣告；比方，異常精細地傳達出畫家的狂證意識的「幻術現實主義」就是如此，或者是「超現實主義」，它彷彿要蒸發在現實之上，因為它是從事表現畫家的潛意識的「內部」的。英國的「畫室」雜誌的批評家牛頓在「藝術與真實」一文（一九四五年三月號）中寫道：『必需善於造成真實與現實主義之間的區別』。據牛頓說，畫家自己替自己創造出一個與生活無關的封閉的世界，他就其中運用他的想像；照他的意見，「真實」就存在於畫家對這些主觀的想像的「真實」表達中。

牛頓崇拜老匠師的藝術，畢加索，相反地，則「推翻了」全部舊的繪畫。但實際上，牛頓用他的關於「無現實主義的真實」的命題，在理論上創立了藝術中的任何歪曲現象，而畢加索却在實踐上把這一點實現在他的作品中。

起初，形式主義的藝術在它的興起時，是搦着「反資產階級」

的旗子，反對佔統治勢力的宮廷藝術與沙龍藝術的趣味，反對學院氣的傳統，它公告蔑視庸俗的趣味和資本家的需要。形式主義者的目的，是用大胆的言論使資本家「狼狽不堪」和呆若木鷄，嘲笑那些爬進文藝愛好家和蒐集家的座位的蠢笨的富商。比方，在革命前的俄羅斯，未來主義者的布爾留克（Bulyuk）兄弟認為「圖畫應當用辛辣的名稱突出於目錄中，使展覽會的參觀者目瞪口呆」，用偽科學的術語、莫利哀式的犍丁文裝置了「紅方塊王子」[⊖]展覽會中他們的無對象的作品：「根據阿敘里亞[⊗]原則概念化起來的運動主綫」，「綜合風景：天的因素和從四個觀點所見的平面分解的契機」等等。

畢加索描畫出塞納河埠頭上的起卸工作，却稱自己的圖畫為「我父親的肖像」。

但是這一方面的紀錄，給一頭為巴黎「獨立者」畫展「畫」了一張畫的驢子打破了。幾個要想嘲笑「新」藝術和這種藝術的愛好者的好事者把畫筆縛到一頭驢子尾巴上，而把驢尾的運動所塗成的劣畫宣佈為「圖畫」，叫它為「亞得利亞海日落」。

畫家的所有這些言論並不是什麼別的東西，而是藤蓋上的無

⊖ 即撲克牌中的「Jack of diamonds」。

⊗ 亞洲古國。

政府主義暴動。畫家視錢袋、視資本主義市場法則而定。他應當不斷想出新的、引起爭論與吵鬧的東西，爲自己做廣告，引起人家的注意，打倒自己的競爭者，而賣掉圖畫。原來，連使資本家「狼狽吃驚」也可以變成「生意」。出現了這樣的商人，他們專門買賣莫名其妙形式主義的畫，靠那些爲了相當的稿費而自願保護並嚴肅地解釋形式主義作品的無意義技巧的批評家、理論家和愛好者之助而抬高他們的價錢。

不久以前還是故意想出來嘲笑資本家觀衆和資本家顧客的大胆言行，已被正經地當作繪畫中的新意見，獲得了「真正的」藝術的綱領性意義，產生了許多模倣者。比方，隨着畢加索的「我父親的肖像」，出現了許多模倣畢加索的「父親的肖像」。隨着布爾留克兄弟的「阿敘里亞的運動主綫」，在歐美的畫展上出現了帶着同樣難解的名字的圖畫。下面是幾個例子：保羅·納希的「**聯系中的物像**」；唐吉的「**無盡頭的分割性**」；華茨華斯的用「**他要什麼，他在什麼地方要，他怎樣要**」的口號爲題的「**作品**」；薩爾伐陀爾·達里的「**要擲取頭蓋骨的一普通氣壓的官僚**」；馬達的「**理解 Ergo 的分割**」等。但是現在所有這些畫布，都已經被帶着職業藝術的嚴肅深思畫成和展覽的。

這種變態的原因在什麼地方呢？爲什麼昨天還是故意用藝術中的醜像來破壞資產階級學院派的禮儀小世界的社會秩序的畫

家，竟這樣迅速地認資產階級爲父呢？

這裏的第一個直接推動劑乃是下面的事實：從資產階級的「狼狽吃驚」中也可以搞到錢，如果宣佈形式主義的藝術爲摩登，用喧嘩的廣告支持它的莫明其妙的詭技，在它周圍造成一種黃色新聞和股票買賣的氣氛。但是更重要的推動劑却是下面的事實：使資產階級「狼狽吃驚」的新藝術的病態的、醜惡的形式，其本身就是和帝國主義時代的歪曲的資產階級趣味親近的，就是資產階級心理的崩潰和它的意識形態的腐化的反映。形式主義的腐爛的藝術——從立體主義到超現實主義——這是最反動的資產階級的血肉，它的精神虛脫的鏡子。同時，反動資產階級的腐化藝術乃是反對人民的思想意識上的武器，乃是妨礙國外知識分子把自己的創造工作同人民的努力聯繫起來並把藝術變成同反動勢力鬥爭的工具的毒物。

挑戰的反映現實主義以及同它有關係的破壞藝術與現實的一致，都很迅速地表現在資產階級的藝術中：在這一墮落的藝術內部發生了藝術形象的腐爛，破壞了它的構成部份——藝術形式的因素與技術工具——的完整與一致。否則就不可能，因爲藝術內部形象的完整與一致，乃是在畫家創作中反映客觀現實——反映那個完整與一致存在於物象和生活現象的世界的結果。

成爲頹廢藝術一切流派的基礎的畫家對現實的主觀主義與理

想主義的強逼己意，構成了似乎互相消除的許多折衷主義的因素組合的土壤。在那些畫家的作品中可以觀察到藝術形式的肉慾的感覺主義、抽象的合理主義和幻想的象徵主義——片面膨漲的因素的折衷主義編織。

反現實主義在根本上歪曲了對那成爲藝術材料的東西的理解。在現實主義的藝術中，畫家的素材就這個字的廣義上說，乃是自然與社會的多樣性的生活，整個的人類生活。形式主義者從藝術中驅除出厭惡的主題和客觀生活的各種樣式之後，完成了改變觀念——藝術的素材——的工作。對他們說來，素材並不是複雜而富於事變的現實生活，而是畫家靠之工作的直接技藝材料和工具；在繪畫中——這是顏料、畫布、綫條、顏色、平面；在雕刻中——是木頭、石頭、金屬、體積、表面等等。形式主義者變換了畫家的任務，把所有的創作問題變成這一類材料的問題；他們宣稱，畫家應當製作這種材料，研究並發掘它的「法則」，做它的「革命家」等等。這樣，現實生活已被趕出了畫家和雕刻家的藝術興趣的範圍以外。

生活向形式主義藝術復仇。我們常常沒有辦法稱呼資產階級的形式主義畫家的作品，它什麼都表現不出。在形式主義者的展覽會上愈來愈經常地可以碰到這樣的展覽品，它們的名字是「構圖」、「作品」、「抽象」、或者還要簡單一些——「繪畫」、

「彫刻」。這些展覽品的作者不懂得所發生的變態的全部內藏的諷刺。那樣的畫是好的，如果在它上面需要寫下這是畫，它使不被當作什麼別的東西！

立體主義理論家吉育穆·阿波里納爾當時在「美學思考」一文中號召畫家在用新材料豐富藝術這一點上的大勇敢和革新：『任你們用什麼東西畫吧——用煙斗、郵票、明信片、燭台、油布片、報紙都好。我們不向誰提出限制』。現在摩里斯·納度在「超現實主義史」一書中宣告畫家們騎着阿波里納爾的號召已經走得「多遠」。他寫道：『畢加索也承認自在之物的價值。如果不是用這個，那麼用什麼可以解釋那些他放入他的畫中的「貼起來的紙頭」、報紙的碎片、繩段、甚至是排泄物呢？』

司威夫特[⊖]的幻想所產生的最富諷刺性的怪誕，對着現代資產階級文化的這一類「成就」也要黯然失色。司威夫特的「小人國」（「葛利佛遊記」）裏的人物，夢想把人類的糞便重新變成食物，但是連他也沒有想到，排泄物在它們的自然形態中就是一種「美學上的珍寶」，可以毫無疑問地用它們來裝飾繪畫。這種發見的月桂冠將永遠留給「純」藝術的擁護者。

這就是現代資產階級藝術的那種「革新」、那些「技術成就」的例子。藝術還從來不會墮落到這種程度！

⊖ 司威夫特（J. Swift, 1667--1745），英諷刺作家。

現代資產階級藝術的極度反動階級本質的最典型的特質和證據，乃是它的反人道主義。

反人道主義反映出反動資產階級對客觀現實的必然進程的恐懼，這個現實的頑強法則是同資本家的階級利益對立的。但是生活並不是自動發展的。歷史是活人——勞動人民的數百萬羣衆——造的；是他們用新的前進制度來代替舊的、過完了時代的社會制度。這就是爲什麼勞動者身上人類美質感的覺醒，引起了那在現代稱廢藝術的反人道主義上面找到表達的反動資產階級的恐懼。反人道主義的表現形式是各不相同的，但是它的目的祇有一個：殺害人的意識中的人性因素，用藝術的方法引起這樣的感覺：人——不過是一部機器，或者是把他當作一個動物，用藝術的工具燃燒起最原始的衝動和低下的本能。

在反人道主義的資產階級藝術中，人愈來愈受到物件的排擠。同時，像物件變成了資產階級畫家的個性一樣，活人的個性也變成了物件，它給物質化了。資產階級畫家發明了各種剝奪人的人性的方法，一會兒把人當作許多機械的人工組合，一會兒把人當作平庸的色彩斑點的裝飾模型，一會兒把他當作幾何體積的總和。

純粹主義的奠基者奧尚方和尚納爾兩人曾宣稱：「人——是幾何的動物」。

美國的一個藝術學者阿弗勒·巴爾這樣的描寫了弗爾南·列席的畫「早餐時的女人」：『體積給他懷着打樣師的準確性勾畫出來，女人們的身形被簡單化到有點圓形的和勾得很光滑的形狀，彷彿她們是由金屬製成的一般。事實上，他的繪畫的意義類似一個在工作的六氣缸的馬達』。把人變成了機器的各部份之後，列席在美學上神聖化了那個把人轉變為對資本主義是特徵的機器附屬品的強橫過樞。但是這一事實並沒有使這位美國藝術學者不安，他覺得這是完全正常的。當然，列席並不是孤獨的。現代歐美資產階級畫家的許多別的畫的意義也是這樣的。

在資產階級藝術中，愈來愈經常地可以碰到把人描畫成動物的形狀。比方，在『藝術雜誌』——美國藝術協會的著名機關刊物，副名為『促使藝術與當代生活發生聯系的全國性的雜誌』——的一九四七年三月號上，刊登了亨利·摩爾的彫刻「家庭的一幕」的照片，並且引着摩爾的話：『按照後期希臘或文藝復興時期意義上的美，並非我的彫刻的目標』。這一解釋是多餘的。摩爾把一男一女和一個小孩描畫成有着爬蟲類的頭的動物的形狀，誰會在這一醜惡的、誹謗人的圖畫中認出了同希臘或是文藝復興時期的藝術的相似。同樣的使人却步的怪物，也表現在摩爾的另一幅作品——「三個站立的人形」中。但仍舊有類似美國批評家堪尼斯·克拉克那樣的「愛好家」在宣揚摩爾和他的「新浪漫

主義」。

畢加索的後期作品和一九〇九至一九一三年他的幾何化的圖式肖像畫不同，現在在他的畫中，人的身形總算保持着它的機體的、生理的結構的某些痕跡。但這祇造成這種情形：雙手的畸形駝白和拗斷、面部的割裂和眼睛的橫視都在觀眾心中引起直接的形體上的嫌惡感。但是，連這種病理學也被現代批評界承認為藝術的「最高成就」。比方，羅柏·台斯諾斯在為「畢加索——十六幅畫」一畫冊所寫的文章中，稱讚畫家所畫的許多怪物，認它們是「自己的同時代人」，並且斷定：「人類從來不會這樣接近過神明，有如這一完整的表現中一樣」。台斯諾斯繼續說，這種藝術正轉向我們的理性，「也轉向我們的骨肉，轉向我們的內心，轉向整個我們的人的機器……在這個機器裏可以確定許多內心力量的協調性」（見「法蘭西藝術」一九四六年第六期第四十八面）。

這樣，又是機器人。但是這裏，和那個把人變成磨琢過的圓筒形的列席的天真作品一比，我們就看見反人道主義的更進一步的深化。頹廢的資產階級藝術在把人作為機器來研究的時侯，是把他當作一個生理學上的機體的，因此人身和臉孔的變形對正常的健康的人說來就變得更為可厭了。

在超現實主義和「抽象藝術」中也可以見到同樣的趨向——

用最抽象的、幻想的幾何的形式暗示出某一些機體結構，在它們背後可以猜測被弄得形狀不具的人體各部份。比方，在美國工作的法國彫刻家傑克·李普希茨的「祝福」以及其他的彫刻就是這樣的。法國批評家摩里斯·雷納爾却頌揚他的功績，說他的作品中似乎表達出「動物的和人物的混合在一起的感性的「我」」。

亨利·摩爾的一組抽象的人形也是這樣，它們的形狀是柔軟的、圓形的、編絡在一起的，構成了某種人體的變態部份與什麼爬虫類的軀體中間的東西。美國的批評家堪尼斯·克拉克稱讚摩爾的這種「神人同性同形論」，並且寫道：「摩爾心中的人類機體感是這樣的強烈，以致像畢加索一樣，他很難畫得出其中我們不會立刻發現的形態學上的特徵的形狀」。正是這種特徵的「發現」引起了對現代的、透體腐爛的、反人道主義的資產階級藝術的嫌惡。

在帝國主義時代的資產階級藝術中獲得特別廣大流行的是非理性主義——宣揚非邏輯主義，宣揚神祕主義，把下意識的瘋狂說成藝術活動的「高級形式」。某些浪漫主義畫家已經斷定，心理的不正常——乃是藝術本性的特質。至上主義者馬列維奇稱讚夏迦爾的一幅牛和提琴並列的畫。印象主義理論家高森希坦宣稱，印象主義畫家能够根據「我的相信是因爲不合理」的原則而構成任何無意義作品。

這樣崇拜非邏輯主義和無意識的事物，對於資產階級戰後藝術的尖銳危機是很特徵的。藝術和批評界的這種方向，完全符合反動的帝國主義的資產階級利益。資產階級害怕人民大眾的自覺。如果過去在反蒙昧與封建制度的鬥爭中，那時還是進步資產階級的思想家——法國的唯物論者——會大呼崇拜理性，那麼現在的反動資產階級已是狂烈地咒咀自覺和理性了。

在歐美各國出現了無數的畫、彫刻和詩歌，它們是任何理解力所不能明白的，而藝術批評家們却強調出它們的神祕主義的、非理性的、幻想的、幻覺的因素。「抽象的」繪畫獲得瘋狂的流行，特別是在美國。作者們自己既不能解釋，又不能理解自己的作品；就是這一點被認為是現代資產階級藝術的最高成就，照畫家們的意見，這種藝術的語言構成了甚至連他們自己都無法澈底和完全理解的「祕密」。一份美國雜誌這樣的稱讚美國超現實主義畫家保羅·納希：「在他的作品中我們看見了幾乎要使人患胃病的大量恐怖和伴着而來的無秩序性」。而對於另一個超現實主義者——葛萊亨·索席爾蘭德——則說他望着世界就像望着顯微鏡一樣，而且「總是驚惶地……」。在美國，據「藝術新聞」說，散佈着阿爾頓·畢根斯的作品，他有「在現實中認出幻影和在幻覺中認出現實的視力」。畢根斯自己稱自己的藝術為「歪曲的幻想」。

美國女畫家李琪雅·羅森的作品也是這樣的，她曾在維克弗爾德展覽了一組下意識的墨水畫。據外國報紙說，在患病時這個女畫家「開始努力用墨水和筆把她夢見的畫來填滿乾淨的紙張」；她在維克弗爾德展覽的作品乃是「這種方法的繼續」。這樣，幻覺是被宣佈為藝術的方法，但是那時擁有最好的機會的應該是那些畫家，對他們說來，病態的幻覺乃是主要的情勢，即在心理上是不正常的人物！

這種結論是不是太大胆呢？不，它早已由超現實主義者說過，並且構成了他們的美學的基石。薩爾伐陀爾·達里畫了一幅叫「記憶的永久性」的畫，在藍色背景上描畫着一只扁平的掛錶；彷彿是由粉做成的軟餅一樣的錶從樹枝上，從錶匣的邊緣上蕩下來，繞過一個橫在地上的長着大睫毛的幼芽，——從它身上好容易才猜出一個給弄得形狀不具的人頭。根據達里本人的承認，他自己對於出現在他畫布上的形象覺得驚奇並且常常覺得懼怕。他說：『我毫無選擇地，儘可能準確地登記下我的潛意識、我的夢幻的口授——由佛洛伊德所打開的這一黑暗世界的表達……』。上面已經提起過的美國藝術學者巴爾對於這幅畫給了興高采烈的評價，他宣佈，如果我們的意識抗議，——那麼我們的潛意識就會重視理性所不瞭解的這種事物。巴爾在稱讚這張「令人難忘的」畫時，寫道：『軟的錶是不合理的、不可能的、幻想

的、異端的、擾人的；它使人啞口無言，使人惶亂、催眠人家，它毫無意義，瘋狂混亂——但是對超現實主義者說來，這些形容詞是最高讚詞』。

這種「科學的」創見，在藝術學家的口中豈不很奇怪嗎？！巴爾要提醒他在「什麼是現代繪畫？」那本書裏所提出的意見：『不要自我蒙蔽正是非常重要的。別假裝喜歡你們所不喜歡的，或者是你們所不能瞭解的。請你們對自己耍老實』。對讀者也要老實——我們要添上這麼一句。

但是對幻覺的崇拜還不够。摩里斯·納度介紹了一種心理病——精神錯亂——作為達到藝術創作的道路。他寫道：『反射運動，甚至是夢，都是被動的狀態……。而精神錯亂則是一種系統化了的作用，它的目的是使人憤激地侵入世界』。達里宣稱道：『精神錯亂者利用真實的現實，去確定那糾纏着他的念頭』。

有什麼樣的藝術，就有什麼樣的批評。達里要求在批評中應用『非理性認識的直觀方法，即建基於狂譫聯想的批判的與系統的客觀主義化上的方法』。把癲癲病者的謔語、精神病者的衝動當作藝術創作與認識的方法，——似乎再也無路可以向前了。

但是請看盧佛爾學校的教授謝爾曼·巴平所剛剛發表的默想——他稱之為「形象的微光」，在這篇著作裏，在他的反蘇的攻

擊中間還有「美學上的」論斷。巴辛在那後來變成「邱吉爾主義」的狂謔的非理性主義中，看見了腐爛的資產階級文化的教星。他所提出的這種非理性主義，乃是現代資產階級文化發展中的「新發現」。據巴辛的意見，不僅是畫家，即是現實世界的物像本身在心理上都是不正常的：『每一樁給自己個別的形式拖得疲勞不堪的物像，都熱烈地降伏於精神錯亂的醉態：在一剎時間試驗它身上所包含的數千種可能……』

世界上所有的人和所有的物件的世界精神病——這就是巴辛親手勾畫出來的「邱吉爾主義」的誘人的畫景。這一切都使人想起某種社會混亂的徵候，——同精神錯亂或是人格崩潰（如自我誇大狂、稚氣主義、自我中心說、人格墮落、綜合的與幻覺的謔語等等）中，觀察到的心理腐化共通的特質在這裏是這樣的衆多。

在考察現代形式主義資產階級藝術的作品時，常常毫無可能確定，這種作品中那一些是由畫家帶着病態心理畫成的，那一些是由爲了賺錢而模倣他們的詐病者畫成的，那一些是由形式的「革新家」畫成的。不過這都不重要。再過幾年，未來一代的人們在研究帝國主義時代資產階級文化史的時候碰到了畢加索和薩爾特勒、傑克·李普希茨和保羅·納希、亨利·摩爾、若安·米羅、摩里斯·格萊夫斯那一類人的創作，一定要請精神病醫生，

而不是藝術學者來把這種作品分門別類起來。暫時，在今天，算是人類的羞恥，代表一些無目的的形狀和線條——它們在什麼地方和機體的畸形部份的塊段雜在一起——的混亂的繪畫者彫刻的退化「作品」，却被歐美的許多人理解為完全正常的現象，而且是彼理解為文化的現象！

病態的惡夢和江湖騙子的妄誕的巧妙混合物，充斥着資本主義國家裏的陳列館的牆壁、展覽會的大廳和演講廳。關於這種妄誕和它的作者，有人大寫其研究文章和大作報告。資產階級的雜誌一期一期的縝密地複製出這一類作品，訪問作者，出版書籍並發表許多裝出沉着的樣子討論製作和構思的文章，爭論某一些「精細」的細節，把藝術和這一切病態惡夢與詐欺巫術的混合物自乘起來。這種情勢乃是現代資產階級文化墮落的許多徵候中間最可恥者之一。



個人主義——頹廢資產階級意識形態的最表徵的特質，在現代資產階級藝術中獲得了特別強烈的傳播。無數的「理論家」口沫四濺地證明：藝術在其本質上是「一種純個人的」行為，在它的過程中，畫家的個性可以獲得「完全的自由與獨立」。

這種動物學的個人主義的宣揚的階級意義在那裏呢？它的意義就在於反對人民大眾社會性團結的日益增長的情感、反對他們

意識到自己的目的和任務的共通性的鬥爭中，在於反對民主、反對那種無可爭論的情勢——一個人的自由祇有在真正民主的社會制度的基礎上才有可能——的鬥爭中。資產階級民主進步傳統的現代「自右批評」的反動本質，戴起了民衆宣傳和「革命」語句的面具。資產階級的個人主義畫家武斷說，真正的民主彷彿正巧是個人主義的難以遏止的勝利，因為這種主義使人解脫出各種社會職責，結果獲得了「個性的自由」。

一九四四年，當反對法西斯匪徒的戰爭還在進行的時候，英國作家赫勃特·李德就在反動雜誌「地平綫」(Horizon)發表了一篇文章「藝術與危機」(一九四四年第五十三期)。作者承認現代文明處在危機的情況之中，他在畫家的極端個人主義中搜尋危機的出路。李德說道：『藝術對意識的和精神的或是政治的因素倚賴愈深，它受苦就愈大，藝術乃是個性的自然的、不自覺的、純潔的作爲』。照李德的意見，畫家應該完全離開生活、集體、甚至他同時代的文化而獨立的。

在戰後時期，「地平綫」雜誌(一九四六年第八十二期)仍堅持原來的立場，宣佈藝術『並非是愛國主義或是政治』，而是潛意識方面的內心衝突的『產物』：『畫家乃是在自己身上找到治療力量的神經衰弱病者……』。該雜誌滿意地宣稱，在英國畫家中間，『在身世上有百分之九十是資產階級的個人主義者』。

甚至第二次世界大戰——那時有一些畫家直接參加反法西斯主義的鬥爭——的經驗，也沒有改變大多數形式主義畫家對藝術的觀點，他們仍舊示威地否認藝術同人民大眾利益的任何聯系。

法國的雜誌『星』向畫家法朗西斯·蘇爾頓詢問一個問題：『您以為社會任務和實際事變會影響造型藝術嗎？您相信不相信，戰爭、佔領、地下鬥爭的豐功偉績會在我們的畫家和雕刻家心中促進新的主題的出現？故事或是寓言那樣的現實會不會變成他們的作品決定性因素？』法朗西斯·蘇爾頓回答道：『從我自己的一方面說，我不相信主題——不管它是怎樣的——會成為繪畫的決定性因素。存在的祇有圖畫的一個主題：作者』。

這個自承是够坦白的。畫家所感覺興趣的祇是他自己。照他的意見，我們同時代的大事變都不能成為繪畫的主題。

另一個法國畫家喬治·勃拉克在回答『法蘭西藝術』雜誌的調查表時，說道：『我不能回答您的問題：您為誰工作？關於這一點，我從不會想過』。這裏，個人主義者的畫家祇相信自己的。他祇想到自己，並且不願承認畫家的責任——是為人民描繪。

在現代頹廢資產階級文化的活動家中間，對個性自由的瞭解是這樣的：靠了這種瞭解的幫助可以辯護任何罪行、任何醜惡的行動：謀殺、淫蕩、出賣、卑下、偷竊等等。比方，在那變成了

生存主義的綱領性作品的薩爾特勒的長篇小說「自由之路」中，描寫着一樁盜竊案，並且它的出現是作為個人挑選絕對自由的表現，他的盜竊是爲了證明給自己看，這種自由是存在着的。青年法國批評家亨利·摩靜在批評薩爾特勒的時候，公正地寫道：「形而上學完全獨立地變成了自我辯護；非理性的自由辯護着責任性的缺乏」。

「美國繪畫史」的作者蘭德曼，也號召畫家用退出現實的方法走向個人主義。照他的意見，畫家——這是「製造表達自己的職業的自由」的人。畫家的個性所希望的以及它所表達的都不重要，祇要有表達的勇敢和表達的自由！……根據這個原則，一個自由地表達出他的願望要搶佔別人的錢袋的強徒就不是一個罪人，而是一種藝術天性。這種比較並不是邪說，逕往效法的還有英國作家森馬賽特·莫亨，他在「總結」一書中寫道：「祇有畫家，也許，祇有罪犯才能照他們所想的那樣行動」。

資產階級國家的頹廢的個人主義藝術，面對着法西斯主義就顯得在意識上無力，顯露出自己在意識上無能武裝人民去和法西斯主義鬥爭，那決不是偶然的。神祕的個人主義、反人民性、反現實主義、藝術形式的完全分解、反人道主義——所有這些資產階級頹廢藝術的特徵，乃是那些要背叛自己的人民的文化叛徒的滋養土壤。跨過最後的無恥極限的是「理想的」個人主義者安德

烈·紀德。當法蘭西在德國劫掠者的桎梏下呻吟的時候，他却在他的「日記抄」中寫道：『同昨天的敵人妥協——並不是懼怯，而是謹慎、對不可避免的事物的接受……』紀德在自己的日記中又叫道：『被壓迫的思想萬歲！』

歡天喜地的吻着希特勒的長靴、此後被選為牛津大學的榮譽博士的法西斯奴才學者的這些令人憎惡的字眼，就是那個戰前比任何人都更經常地高喊「個性自由」和「純」藝術的紀德所說的。這一聯系並不是偶然的。超現實主義者薩爾伐陀爾·達里過去的大捧希特勒，正像他現在大捧佛朗哥一樣。

在資本主義國家的藝術批評中，愈來愈經常地可以聽得到許多呼籲，其民族主義的與沙文主義的本質是不必加以懷疑的。比方英國的和美國的批評家攻擊法國的形式主義藝術是非民族主義的，但同時却借用它的反民主主義的和反現實主義的意向；他們竭力想證明，世界繪畫和雕刻中的佔統治性影響，不應當屬於法國的形式主義，而是屬於美國的或是英國的形式主義。

比方，美國的批評家鮑斯威爾遠在一九三九年就在他的一篇文章「當前的美國繪畫」中，攻擊那不承認美國藝術的巴黎藝術批評界，他宣稱：法國藝術太快樂主義了，美國藝術過於正統，德國藝術太感傷，——祇有美國藝術才賦有『力量與現實主義』。鮑斯威爾說，美國畫家的主要任務是相信「美國精神」，因為『

美國不再靠歐洲的藝術生活』。鮑斯威爾武斷說：『美國正在發展繪畫學派，這一學派保證可以成爲意大利文藝復興時期以來藝術界最重大的學派』。這句話的主要担保，鮑斯威爾認爲是民族主義。

在美國藝術批評中宣揚「美國精神」，在第二次世界大戰後的現在，得到在更爲廣大的規模上的重現。但是，反對「歐洲優勝」的鬥爭，並沒有妨礙美國的批評家在他們的作品中完全利用各種頹廢的歐洲的，首先是法國的形式主義流派，直到超現實主義和存在主義的反動垃圾。

在英國雜誌「畫室」上，最近幾年來出現了一連串宣揚英國藝術中的民族主義的文章。英國的畫家，正像美國的畫家一樣，所覺得騷動的仍舊是那個問題——畫家對「巴黎學派」的態度。法國形式主義佔優勢的事實已很明顯的。怎麼使它和英的完全「獨立」相調和呢？畫家鄧洛普武斷說，英國的「各種主義」已經不變地「在英吉利化」並且因此在高貴起來。他寫道：『這似乎是我們的島國民族的特徵，它能够同化國外來的思想，並以應用的真誠性肅清它們原來的「使人矚目」的形式，雖然使它們變成比較「純潔的」和女性的，但也使它們變成真正的和個人的』（一九四四年十一月號「畫室」）。在同一雜誌上發表文章的另一個作者愛爾頓在宣揚民族主義上更爲積極。他號召英國畫家跟

踐「神祕現實主義」的民族傳統，他在「復活」一文中強調說：「神祕現實主義」正是英國藝術天才的獨一無二的，永恆的天賦。在連載文章「英國繪畫的遺產」（一九四六）中，愛爾頓證明這一代英國畫家「受命」復興衰頹的歐洲藝術，並在英國藝術中實現新的發揚光大，稱它為未來戰後時期藝術的「世界文藝復興」。

英美藝術學家的這些主張，是和英美帝國主義者對世界霸權的妄誕要求交織在一起的。

衰退的資產階級藝術，正像文學一樣，也具有悲觀主義。這一特徵在最近特別增強，它採取了很明白的病理學形態。對資產階級畫家說來，生活乃是一只巨大的充滿惡臭的廢料的污水槽，而人在他的眼裏就像一些有着下等動物本能的爬行的或是形狀不具到極點的生物學上的怪物、長滿潰瘍的白癡、或是神經失常的精神病者。這種畫家在各地都感覺得到腐朽、死亡、潰爛的氣息，同時這種醜惡地歪曲的理解生活和表現生活並不排開畫家，而是相反地在他們的眼中獲得了迷人性和……美學的優點！在資產階級畫家和批評家對腐屍氣味，對表現腐朽、潰爛和死亡的這一信奉中，特別有力地暴露出現代資產階級文化的虛說。

這一事實也被進步的美國雜誌「主流」（Mainstream）所承認。該雜誌在一九四七年寫道：「在今天的美國文學中，我

們到什麼地方去找尋這種創作的歡樂、這種對新事物的渴望、這種建基於同人們的親屬關係和他們對歷史的瞭解上的對人類未來的信心？對人、對科學、對進步的絕望的危機，像那認為現存的社會關係永久不變的文學中的癌腫病一般散佈開來。……在這一文學中，無意義的強暴、腐化和死亡的形象佔據着愈來愈大的位置」。

在一九四六年的文集「新文學異日光」中，美國作家哈特萊武斷說：現代文學並沒有提供文學創作的材料，祇有勇者才企圖表現那個『從四面八方送出血跡、好像是一所已經受過炸彈並且已經發出腐朽氣味的大廈』的現代生活。據「藝術新聞」雜誌的承認，美國超現實主義畫家雪德尼·葛洛斯『所感覺興趣的是物質的潰爛和腐化』。這個畫家『熱愛地描畫出腐朽的槁木和膿瘡，把它們變成有共同意義的象徵』。在論另一個美國畫家西門·勃魯姆斯的作品時，該誌又說，在他那裏，『某些物件反映出要表現腐化與潰爛的願望』。

現在美國最紅的超現實主義者薩爾伐陀爾·達里的畫，充斥着描畫着可以認出是人體的部份的解剖學上的切塊和突起的非理性的、狂謔的作品。它們上面翻着一段一段的骨頭、同時這些形狀不具到極點的人體部份大部份是脫疽的爛瘡（「爪哇的人體模型」、「性感的幽靈」、「煎過的骨頭的柔軟結構」等等）。

可以提出更多的例子，來顯示出資產階級的藝術走上了把世界看作一具在腐化的屍體的美學辯解之路之後，是在朝那一個方向退化。它要求描繪機體的腐爛，公然承認帝國主義時代反動資產階級意識形態的病理歪曲、悲觀主義和極度的虛脫。



是不是蘇聯以外的全部現代藝術都處於頹廢、腐朽和潰爛的情狀之下呢？當然不是的。

列寧指出，在每一種民族文化裏都有兩種文化：地主與資本家的反動的黑色百人團的文化和保衛被剝削的人民大眾的利益的民主主義與社會主義因素。在現代資本主義國家裏，在優勢的資產階級藝術文化的總背景上，也存在着民主主義的與社會主義的文化因素，它們在現行的條件下不可分離地與人民大眾反對法西斯主義與民族主義、擁護和平、民主與社會進步的鬥爭聯系着的。在人民大眾的這一鬥爭中，外國文化的前進工作者找到了他們的創作的的生活基礎。

爲了表達進步的趨向，爲了把意識飽滿的藝術獻給自己國家的人民，現代的外國畫家應該克服藝術中的形式主義，那是在否定繪畫與雕刻中意識方面是前進的內容的土壤上出生和發展起來的，同藝術真實的原則相敵視的。南斯拉夫各民族造型藝術在莫斯科的展覽清楚地顯示出，青年南斯拉夫藝術的成長的基礎就

是：它最優秀的代表是為克服資產階級繪畫與雕刻的形式主義影響，為更進一步發展自己的民族藝術文化的優秀民主傳統而鬥爭。

在現代資本主義國家條件下，藝術祇有表達前進的意識、為人民的利益服務、真實地和勇敢地反映生活，以及對人的力量與他摧毀陳舊的與過時的一切的本領的信仰，那時才能生存和發展。

外國的前進知識份子把自己的目光注向蘇維埃社會主義文化，在它那裏找到人類優秀人士幾世紀以來為之思索的主要問題的完全解決與澈底解決的範例。

反對法西斯德國的戰爭清楚地向外國人民顯示出，當資產階級的頹廢藝術在法西斯危險的面前顯得意識無力的時候，蘇聯的社會主義文化和作為它的組成部份的蘇聯藝術，在戰時全副武裝地出來作為在精神上動員人民大眾去和敵人鬥爭的強力武器。在英國、美國、法國、在拉丁美洲和遠東近東各國，到處，凡是碰得到蘇聯影片、蘇聯作家的書籍、蘇聯作曲家的樂曲、蘇聯畫家的宣傳畫和繪畫的地方，——所有這些蘇聯文化的作品，據廣大圈子的知識份子的承認，對人民大眾都產生了巨大的印象，在他們心中鞏固起愛好自由的感覺。

美國女作家埃迪特·安德遜在戰時寫道：「祇有在我們從自

己的藝術中，獲得蘇維埃人從蘇維埃藝術中所獲得的那種反法西斯教育、那種精神力量的時候，我們才能鍛鍊出消滅納粹主義所必需的武器。」

偉大十月社會主義革命改造了俄羅斯。社會主義的社會佔據了以前的資產階級地主社會的地位。馬克思指示道：如果『資本主義的生產，和精神生產的某些部門，即如藝術與詩歌相對的話』，那麼社會主義社會，相反地，却為藝術生產創造着特別有利的條件。

蘇聯的造型藝術獲得了巨大的社會意義。龐大的建設規模和國家對於提高人民大眾的文化水準的關注，在蘇維埃畫家面前展開了最廣大的可能。蘇聯的藝術受到社會主義人道主義、解放了的勞動的偉大思想，受着蘇維埃人道主義、各民族平權與友愛的思想的施肥。這些充滿全人類的意義與偉大之崇高的思想，在美學活動方面具有特殊的創造力。加入蘇聯藝術的有各民族、各職業的最廣大的千百萬的羣衆。藝術變成了真正人民的東西。

蘇維埃藝術是沿着史大林同志所天才地指示過的社會主義現實主義道路發展的。正是這條道路把蘇維埃畫家引向思想上是前進的、藝術上有完全價值的藝術的建立，這種藝術在內容上是社會主義的，在形式上是民族的，它配得上偉大的史大林時代和偉大的蘇維埃人民，即勝利者的人民。

蘇維埃藝術所通過的斷然克服形式主義的道路，對全世界藝術文化說來具有巨大的、難以估計的意義。蘇維埃畫家的經驗對更進一步發展全世界造型藝術說來，是原則地重要的。斷然地克服了在建設蘇維埃文化的最初年代起過影響的畸形的形式主義之後，蘇維埃的畫家是作為勇敢的先鋒，作為替更進一步發展現代造型藝術填鋪新路的革新者出現的。日丹諾夫同志說：蘇維埃文學，『反映着比任何資產階級民主制度都要高級的制度，反映着比資產階級文化要高上好幾倍的文化，因此有權教別人以新的人類道德』。

蘇維埃藝術——世界上最前進的藝術——吸引了國外千百萬人民大眾和前進文化活動家的視線和心靈。反映出新的、更高級的社會制度的力量和不可克服性的社會主義現實主義藝術，在藝術形象中具現出我們時代的最前進的、最崇高的意識——列寧史大林黨的意識。

