

YI SHU BIAN XIANG LUN

艺术变相论

杜文园 陶伯华 著

文化艺术出版社

YI SHI AN

J0

115

艺术变相论

杜文园 陶伯华 著

文化艺术出版社

(京)新登字140号

艺术变相论

杜文园 陶伯华 著

•

文化艺术出版社 出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京冠中印刷厂印刷

•

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.625 字数 195,000 插页 2

1994年3月北京第1版 1994年3月北京第1次印刷

印数 0,001—3,500 册

ISBN 7-5039-1248-0/Z·43

定价: 7.80 元

持之有故 言之成理

——序《艺术变相论》

艺术是什么，在文艺与美学的史论领域，历来是众说纷纭，难有定论。在近现代世界学说中，最著名的有美国约翰·杜威的“艺术即经验”说，意大利美学家克罗齐的“艺术即直觉”说，以及法国雕塑家罗丹的“艺术即感情”说等，而又以后两说在现当代文艺理论界影响最大。从中国文坛来看，早在三十年代中叶，就有了朱光潜先生的《文艺心理学》问世，这部著作可算是对克罗齐美学观做了系统的论述。尽管朱先生在最后修改完稿时，也曾说过：“我根本反对克罗齐派形式美学所根据的机械观和所用的抽象的分析法”，但是，《文艺心理学》的美学体系，又毕竟是“受从康德到克罗齐一线相传的形式派美学的束缚，以为美感经验纯粹地是形象的直觉，在聚精会神中我们观赏一个孤立绝缘的意象，不旁迁他涉，所以抽象的思考、联想，道德观念等等，都是美感范围以外的事”（《文艺心理学·作者自白》）。很明显，《文艺心理学》的理论根基，就是建立在排除理性参与的“形象直觉”说上的，所以，虽有最后第十一章《克罗齐派美学的批评》，并不能改变《文艺心理

学》的唯心论的本质。

关于“艺术即感情”说，又是在作家艺术家中主张最力了。不只罗丹，连列夫·托尔斯泰这位在作品中有大量说教（当然他的成就却在于创造了感人的艺术形象）的大作家，也是“感情说”的极力鼓吹者。他在批评了各种艺术美学观点之后，这样说明了他的艺术观：

艺术活动是以下面这一事实为基础的：一个用听觉或视觉接受他人所表达感情的人，能够体验到那个表达自己的感情的人所体验的同样的感情。

艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来。

列夫·托尔斯泰的这两段话，均见于他的论著《艺术论》（中译本66页）。

从艺术创作过程的某一局部看来，无论是“形象的直觉”，或“感情的体验”，都不能说毫无艺术现象上的根据，特别是像罗丹这样的大雕塑家和列夫·托尔斯泰这样的大作家，他们是以自己的丰富的生活体验和创作经验为充足理由律的。但是，我们又不能不看到，这种完全从作家艺术家主体和接受者主体的主观世界，说明艺术之源及其规律的理论概括，总要陷入唯心主义的谬误，即使如列夫·托尔斯泰这样伟大的作家，也无力对他所最熟悉的创作过程做出正确的解释。至于八十年代中国文坛“再现”的“艺术即形象直觉”、“艺术即感情”的鼓吹者，则已完全堕入非理性主义，公开宣扬要冲破“艺术反映生活”的原理，“面向自我”，“向人的内心世界进军”，这是明白无误地“向马克思主义挑战”（邓小平语）。

艺术源于社会生活，社会生活是各门类艺术形象的本相，这个

马克思主义文艺观的本源论，虽然受到资产阶级种种谬说的攻击，却是颠扑不破的普遍真理。然而，如何运用马克思主义观点，科学地认识和阐明艺术形象的创作及审美的全过程，这在中外古今的文艺理论，也包括马克思主义的文艺理论中，也还是众说纷纭、难于统一，有待开发的“系统工程”。

杜文园和陶伯华二同志，多年潜心研究，从马克思提出的“艺术掌握世界”的形象思维的特点出发，并从中国传统文艺理论遗产中发掘出“艺术变相说”，通过对艺术创作和艺术鉴赏活动中形象运动的四次变相的考察，以此来把握文艺的多层本质，提出了“艺术变相”是形象变异律与审美价值律的辩证统一，是在艺术领域对现实世界的一种审美变相，持之有故、言之成理地揭示了艺术形象的魅力之源与生成之谜。这确是富有独创性的探索，建构有民族特色的社会主义文艺理论体系的新尝试。

“变相”一词，最早出现在我国唐代，与当时把佛经变为通俗的说唱文，向群众宣讲，称之为“变文”，是同一语义。宣传佛经的图像，即称为“变相”。清代绘画大师郑板桥，别出心裁地把它用于艺术创作过程的变化异同的比较。他在《题画竹》中这样使用了“变相”一词：

“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨、展纸、落笔，倏然变相，手中之竹，又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画竹乎哉！”（《郑板桥集》）

本书作者在《序论》中，十分透彻地阐释了郑板桥艺术“变相说”的丰富内涵，他们说：郑板桥所谓的“竹”的“变相”，“形象而又扼要地揭示了艺术创作的三个基本阶段：第一是感受生活现象，产生‘眼

中之竹’；第二是构思创作素材，形成‘胸中之竹’；第三是表现审美意象，挥写‘手中之竹’。这三个基本的创作阶段，造成了形象从简单到复杂，从低级到高级的三次转化的辩证运动：第一次转化是从‘园中之竹’到‘眼中之竹’，即从客观的生活现象变相转化为主观的心理表象；第二次转化是从‘眼中之竹’到‘胸中之竹’，即从杂多的心理表象变相转化为经过提炼的审美意象；第三次转化是从‘胸中之竹’到‘手中之竹’，即把经过提炼的审美意象变相物化为客观的表现形象。”

作为一位杰出的绘画大师，郑板桥以自己画竹的创作体验为例，并以“变相”转化作为艺术的独特规律，来概括、揭示艺术创作的三阶段，确实是把握了艺术掌握世界的形象思维的鲜明特征。不过，郑板桥毕竟只是一位艺术家，他是从自己丰富的创作经验中，发现“艺术变相”现象，并概括、揭示它的转化规律的。尽管郑板桥也看到了它是普遍规律：“意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画竹乎哉！”却还并不能穷尽艺术形象生成的全过程。杜文园、陶伯华二同志虽然是从郑板桥的艺术“变相”说获得了启示，但他们用以延伸和发挥，终至建构起“艺术即审美变相”的体系，那却是在广泛研究剖析复杂文艺现象，更深地发掘它的丰富内涵而“自成其说”的。

他们认为，“艺术形象是社会生活对象世界、创作者主体世界、鉴赏者接受世界在交互作用中按照形象变异论与审美价值律创造出来的。鉴赏者（包括读者、听众、观众及评论家）的接受世界实际上也参与了艺术形象的创造。它能够在创造性的鉴赏活动中使艺术形象实现价值的增生；还能够广泛聚集和集中投射时代和群众的审美意识，从而推动作家艺术家在审美反思中进行创作。文艺创造的系统工程不能没有鉴赏反馈这个环节。艺术形象诞生的全

过程不能没有鉴赏者的再建性和创造性想象这个阶段。形象运动在经历了郑板桥所指出的三个阶段后，还必须经历从客观的表现形象到主观的观赏形象的第四次变相转化”，“才逐步实现了对象主体、创作主体、接受主体三个变相主体的沟通和协调，才完成了形象生成的运动的‘长链’，才创造出种种有生命、有魅力的艺术形象。”这四次变相，虽穿透着理智之光，却始终伴随着形象运动，这也正是艺术思维有别于抽象思维的本质特征。

《艺术变相论》全书除“导论”和“结语”，共分二十四章。作者自云，从构思到成书，历经十余年，数易其稿。而这十几年间，却正是我国文坛思想最为活跃的时期，面对着纷繁复杂的文艺思潮，作者既坚持以马克思列宁主义、毛泽东文艺思想为指针，又能紧密结合我国改革开放与文艺创作的实际，以严肃的科学态度，积极的开拓精神，披沙拣金，有鉴别地继承传统，并汲取中外一切有价值的学术思想，探索、建构有民族特色的社会主义文艺理论体系，自成一家之言，实是难能可贵！

《艺术变相论》，是一本有创见、有新意的难得的好书，我很愿意把它推荐给广大读者。

一九九三年八月八日于北京

目 录

持之有故 言之成理

——序《艺术变相论》……………李希凡

导 论 艺术即是审美变相 …………… 1

形象运动的第一次变相：生活现象——心理表象 ……………18

第一章 从“似与不似”谈起 ……………20

变相源于本相 …………… 20

心象不同于镜象 …………… 23

在似与不似之间 …………… 26

第二章 慧眼独具的观察 …………… 29

五官感受的真切 …………… 29

理智之光的穿透 …………… 31

艺术触觉的敏锐 …………… 33

第三章 以心会心的体验 …………… 37

深入灵魂 体察对象…………… 37

人我一致 丰富对象 …………… 40

设身处地 化为对象 …………… 42

第四章 情感“镜头”的折射 …………… 45

情感使对象幻变 …………… 45

情感使特征强化 …………… 47

情感使知觉变形	49
第五章 二度超越的直觉	52
二度超越	52
主客契合	55
特殊机制	57
第六章 蓄势定势的优化	61
定势有赖于蓄势	61
蓄势须重视读书	64
读书要博采优选	67
形象运动的第二次变相:心理表象——审美意象	71
第七章 从意象的典型性谈起	73
从心理表象到审美意象	73
“熟悉的陌生人”	76
血肉丰满的“单个人”	79
第八章 意象生成的母胎	83
两种思维方式	83
抓住个别 认识个别	85
打碎个别 突破个别	87
组合个别 重建个别	89
第九章 意象飞跃的契机	92
灵感:神妙的精神现象	92
灵感:美妙的物质之花	95
灵感:奇妙的飞跃之翅	97
第十章 意象孕育的基因	102
两种想象	102
以情取舍	104

以情贯通	105
以情渲染	107
第十一章 审美理想的熔铸	109
审美理想是创作之魂	109
艺术构思中的双向建构	112
审美理想的熔铸功能	115
第十二章 创作心境的推荡	119
虚静心境	119
热狂心境	124
愤激心境	128
形象运动的第三次变相:审美意象——表现形象	132
第十三章 从“双重转化”谈起	134
表现是意化与物化的综合	134
意化在表现中受制于物化	137
意化物化即是符号化	141
第十四章 表现中形式与内容的背离统一	146
离形与得似	147
象征与意味	148
荒诞与真实	152
第十五章 表现形象的组合类型	158
趋向对象世界的实赋之象	158
趋向创作主体的虚幻之象	160
趋向接受世界的比兴之象	163
第十六章 内情感在外形式中的凝聚	168
千古文章传真不传伪	168
醉了的酒神与睡着的爱神	170

情不深则无以惊心动魄	173
第十七章 形象整体的生气灌注	176
形象意境的内在统一性	177
作者审美倾向的渗透性	179
作品结构的系统整体性	182
第十八章 外相与内相融汇的圆满境界	184
外相的形式美规律	184
外相与内相统一的适度规律	187
表现力成熟的风格标记	190
形象运动的第四次变相:表现形象——观赏形象	194
第十九章 从艺术价值增生谈起	196
鉴赏是创作的最终目的	196
鉴赏是创作的组成环节	200
鉴赏是创作的评判手段	202
第二十章 召唤结构诱发的鉴赏创造活动	205
接受美学的新探索	205
艺术符号的再生构造功能	208
给鉴赏者留下再创造的机会	212
给鉴赏者设置再创造的环境	214
第二十一章 鉴赏反馈引起的形象感发效应	217
文艺创造工程的反馈机制	217
主动受纳鉴赏者反馈信息	220
形象与形象的相互感发	221
第二十二章 雅俗共赏促成的变相趋势	224
鉴赏系统的层次矛盾	224
艺术情趣的雅俗结合	226
创作队伍的文野合作	228

第二十三章 创作与鉴赏的批评沟通	231
两种艺术接受的调节者	231
文艺创作者的知音伯乐	234
艺术再创造的反馈中介	237
第二十四章 在鉴赏中交互作用的三个世界	240
从鉴赏看生产与消费的相互作用	240
从鉴赏看作者与读者的相互作用	243
从鉴赏看社会与文艺的相互作用	246
结 论 艺术变相的辩证轨迹	251
后 记	262

导论 艺术即是审美变相

文学艺术的世界，就是艺术形象的世界。古往今来，作家艺术家用各种媒质塑造的无数精美的艺术形象，犹如盛开的百花，万紫千红，争妍斗奇，炫人耳目，感人心脾。它们，貌似鲜花，可又千年不败，出自人手，然能巧夺天工。其中，那些特别优秀的艺术形象，更是动人心，泣鬼神，具有永久的魅力。

古希腊的维纳斯女神雕像，几千年来历经沧桑，可从未失去她的诗意和魅力。她丰满、和谐的体形，快乐、健康的情调，恬静、沉思的神态，使人们深深地受到爱与美的熏陶。以至伟大诗人海涅逝世之前，还特地最后一次来到巴黎的罗浮宫，怀着难舍难分的爱慕之情，久久地在她的脚下悲泣。

“现代舞蹈之母”邓肯，从海浪、云彩、鸟儿的飞翔和棕榈树枝的摇曳中汲取动作灵感，从古希腊的雕塑作品和文物装饰上寻求创作启示。她在布达佩斯即兴伴着施特劳斯《蓝色的多瑙河》翩翩起舞，全场观众像触电一样引起动作感情的共鸣。人们把她看作圣洁的化身。她走到哪里，哪里就是一片欢腾。有人甚至亲吻她赤足走过的土地。还有人相信她的舞蹈有回春的妙力，把卧床的病人抬到剧场看她的表演。

曹雪芹的《红楼梦》，逼真到使人忘记是一部小说。自问世以来，它所描绘的人情世态和人物命运，曾经震撼了多少读者的心，赢得了多情男女的几多眼泪！据说，在苏州、常州一带，曾有一痴情女子，还曾有一痴情男子，都因读《红楼梦》读得废寝忘食，有时掩卷沉思，有时发声长叹，有时挥泪悲涕，以至于神思仿佛，心血耗尽，一病不起。

我们还可以举出许多在文艺欣赏中因产生强烈的感情共鸣而失态，乃至走向感情用事的极端例子。美国纽约有一次演出莎士比亚的名剧《奥赛罗》，名演员威廉·巴支把雅果卑劣无耻的性格刻画得惟妙惟肖，使观众对之切齿痛恨。当剧情进展到奥赛罗误中雅果诡计，要把苔丝德梦娜掐死时，观众中一个军官怒不可遏，竟开枪把他打死了。等那位军官从台上台下一片混乱声中清醒过来，明白了这是在演戏，也就自悔自责地当场自杀了。后来，纽约市民们把这两位戏剧艺术的牺牲者合葬在一起，并在墓碑上写道：“最理想的演员与最理想的观众。”与此相类似，中国的《白毛女》在土地改革运动中演到哪里，哪里就卷起阶级仇恨的风暴。愤怒的农民要上台痛打“黄世仁”，而红了眼的战士竟要扣动扳机为喜儿报仇……

于是，有人针对这种以假当真的现象说：“演戏的是疯子，看戏的是傻子。”

其实演戏的和看戏的，既不是疯子，也不是傻子。燃烧起他们激越的感情，把他们变得如此“疯疯癫癫”的，乃是艺术形象不可思议的魅力。

对艺术形象的这种动人魅力，高尔基曾以他年轻时阅读文学作品所产生的奇异感觉作过生动的描述。他说：“我记得，我在圣灵降临节的这一天阅读了福楼拜的《一颗纯朴的心》。黄昏时分，我

坐在杂物室的屋顶上，我爬到那里去是为了避开那些节日的兴高采烈的人。我完全被这篇小说迷住了，好像聋了和瞎了一样，——我面前的喧嚣的春天的节日，被一个最普通的、没有任何功劳也没有任何过失的村妇——一个厨娘的身姿所遮掩了。很难明白，为什么一些我所熟悉的简单的话，被别人放到描写一个厨娘的‘没有趣味’的一生的小说里去以后，就这样使我激动呢？在这里隐藏着一种不可思议的魔术。我不是捏造，曾经有好几次，我像野人似的，机械地把书页对着光亮反复细看，仿佛想从字里行间找到猜透魔术的方法。”^①

这种隐藏着的“不可思议的魔术”是什么呢？它，就是从生活到艺术的变异，就是本书所要展开论述的艺术变相。

“变相”一词滥觞于我国唐代。唐朝是佛教绘画艺术的灿烂时期。当时一些画师把佛经变为图像绘在寺庙的墙壁上，这种宣传佛教的图画就叫“变相”。中晚唐时又有人把佛经变为通俗的说唱文，那就叫“变文”了。因此，“变相”和“变文”，最初只是佛教宣传教义两种不同的方式。^②以后，中国古典文论里，曾从具有较大普遍意义的艺术提炼法则的角度，来使用“变相”一词。清人郑板桥在描述画竹的创作过程时，就有“倏然变相”之语。

本书是在更高的普遍意义上使用“变相”这一术语的。我们认为，文学艺术的世界，就是作家艺术家用自己的慧眼去透视人们熟视无睹的现实世界，并用审美意象和价值体验创造出来的另一重世界。艺术世界是对现实世界的一种审美变相。审美变相是人类艺术地掌握世界的一种基本手段和基本方式。

“艺术掌握方式”是马克思在他的《〈政治经济学批判〉导言》中

① 高尔基：《谈谈我怎样学习写作》，见《外国名作家创作经验谈》第327页。

② 参阅徐调孚：《中国文学名著讲话》，第80页。

提出的：

“整体，当它在头脑中作为被思维的整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践—精神的掌握的。”^①

在这里，马克思完整地提出了思维着的头脑对世界的理论的、艺术的、宗教的、实践—精神的四种掌握方式。从这四种掌握方式的比较中，我们可以揭示艺术的特殊本质，揭示艺术变相的特殊内涵及其所遵循的特殊规律。

首先，在思维方式上，艺术变相与理论抽象的区别，正是形象思维与抽象思维这两种人类的基本思维方式的区別。

马克思曾以政治经济学的研究为例，详细论述了理论的抽象思维进程：“在第一条道路上，完整的表象蒸发为抽象的规定；在第二条道路上，抽象的规定在思维行程中导致具体的再现。”^② 理论抽象的结果，是导致一系列概念、范畴、公式的产生。与此相反，在艺术掌握世界的方式中，在艺术的形象思维进程中，从最初的生活现象到主体的心理表象，到构思成熟的审美意象，到物态化的表现形象，始终不脱离具体的形象，始终只是形象的变相。（这里所说的“形象”，不仅仅是指狭义的视觉形象，而且是泛指人的五官能够感受到的事物的感性存在形式。）艺术变相的结果，是导致一系列艺术形象的诞生。因此，本书所说的“变相”，作为人类的一种基本的艺术的思维方式，就不是原来意义上的从佛经到图像的一种转化，也不仅仅是像郑板桥所说的，画竹时把“胸中之竹”变相、物化为“手中之竹”，而是有更普遍的意义、更丰富的内涵的。它的主要表现有：

① 《马克思恩格斯选集》第2卷，第104页。

② 同上书，第103页。