

艺术面面观

陈景春 著



河北教育出版社

艺 术 面 面 观

陈景春 著

河 北 教 育 出 版 社

艺术面面观

陈景春 著

河北教育出版社出版 (石家庄市北马路45号)

河北新华印刷一厂印刷 河北省新华书店发行

850×1168 毫米 1/32 7.75 印张 190,000 字 1990年8月第1版
1990年8月第1次印刷 印数: 1—2,010 定价: 3.05 元

ISBN 7-5434-0641-1/I·25

理论自信结出的果实

——序《艺术面面观》

华 岱

为人作序确是一件难事。尤其是被“逼上梁山”的时候，殚思竭虑、字斟句酌，心中还不免惴惴然。当然，也不能一概而论，当为朋友之文作序时，品味其成果，以当自勉之，则每每引起我的欣喜之情。陈景春同志是我的一位挚友，对学业素喜发幽探微，深邃思究，后来百花文艺出版社让他负责文艺理论的编辑工作，也算是用其所长了。而今，在披览润饰“为人作嫁”之余，他自己的《艺术面面观》也得以问世，这真是可喜可贺的事。

人们常说理论是灰色的，其实真正科学的理论同样是美的，是光彩闪烁的。它们在对真理的执著追求中焕发出美，并以其缜密精深和盎然理趣而熠熠闪光。当然，我们无意于藉此来搪塞人们时下对于理论的翘企以至诘难，也无法掩饰内心的忧虑与焦灼，因为理论研究滞后于现实生活和创作实践的现象确实是一种客观存在。在这个大变革的时代里，现实对文艺理论家的托付与咨询也着实是太多了。各种纷纭复杂、扑朔迷离的文艺状况亟需解释和疏导；十年动乱造成的基础理论的“断桥”尚待进一步接续；外来文化的引进和渗透等候着鉴别与扬弃；一个大系统间诸多相关学科的交互作用也企望着精微的阐述……面对这纷繁头绪，理论的答卷还不足以使人乐观，它的先导作用还没有得到理想的发挥，来自现实的殷切呼唤和理论家的焦灼心态也就是很自然的事了。令人可喜的是，人们并没有驻足于惶惑焦灼。随着政治文化氛围

的不断改善，理论家的思想解放和探求精神，许多同志已经孜孜默默地做着积小流以成江河、积跬步以至千里的工作，面对现实，迎接挑战。当困惑与机遇相并存的时候，理论应当保持自己的尊严，也应当具有这样的自信。可以说，《艺术面面观》正是在当前情况下景春同志坚持理论自信的一粒结晶。虽然对于这部著作，我们可以这样品鉴，那样评说，但是，我认为，作者的这种理论勇气与自信力，是很值得宝贵的。

文学艺术是生活的现象形态——个性的、特殊的、偶然的形态，其中又侧重于精神世界和感情世界，这就使它呈现出极端复杂的面貌，随机、突发、变幻莫测，似乎是只能意会，不可言传。景春同志却坚信科学的力量，坚信对这些众态纷呈的艺术现象可以作出理论上的阐释和说明。为此，他在运用历史唯物主义观点的基础上，吸收借鉴了诸如美学、社会学、教育学、心理学、伦理学、经济学、人才学、编辑学等多种相关学科的知识 and 研究方法，借用了系统论、信息论、控制论的一些思维模式，提出了一些新的艺术观点和见解，使书中的不少篇章具有较强的理论色彩，达到了较高的学术品位。其中关于文艺作品整体性的几篇文字，作者从不同侧面论述了主体和客体、内容和形式、具象和抽象、整体和局部，以及思想性和艺术性等诸多因素和范畴在表层对立下的内在统一，从艺术哲学的层次提出了“一元的艺术观”，这种见解是很新颖独特的。另外一些篇章，则分别涉足于文艺社会学、文艺心理学、文艺伦理学、文艺人才学、文艺经济学和文艺编辑学等交叉学科，或构筑了一些基本的理论框架，或率先提出了一些基本范畴，显示出作者理论思维的敏捷和缩龙成寸的功力。这些构想虽然还不成巨制大观，但也都求精入微，初具规模了。可以看出，作者对这些交叉学科的探究，其旨趣仍在于多侧面地观照艺术本体，以拓展文艺理论的研究领域。本书题名为《艺术面面观》，大概也就是出于此意吧。

作为一位职业编辑，景春同志几十年的心血都潜流于他人的著作之中，但得闲暇依然笔耕不辍，这种精神已经弥足珍贵了。在本书即将付梓之时，又闻作者的另一部论著《文艺编辑学》也将竣稿，更令人感到欣慰。“莫道桑榆晚，为霞尚满天。”以此来写照景春现在的心志与情怀，我想是会很合适的。

1989年2月5日于石家庄

目 录

文艺作品的整体观·····	(1)
论一元的艺术观·····	(11)
再论一元的艺术观·····	(21)
文艺作品的效果观·····	(32)
艺术创作的形象思维观·····	(42)
创作意图与效果的辩证观·····	(50)
美丑面面观·····	(57)
艺术创作心理的平衡观·····	(65)
作家的成才观·····	(70)
艺术创作的自由观·····	(81)
艺术想象观·····	(89)
艺术作品的商品观·····	(97)
文艺学的科学观·····	(103)
文艺编辑学简论·····	(106)
短篇小说的艺术特征·····	(121)
短篇小说的题材提炼·····	(131)
短篇小说的艺术构思·····	(139)
短篇小说的结构艺术·····	(147)
短篇小说的人物刻画·····	(156)
短篇小说情节的特点·····	(165)

个性——艺术形象的生命·····	(174)
思想——艺术作品的灵魂·····	(178)
生活丑与艺术美·····	(184)
创作是真情实感的倾吐·····	(188)
不求其文而成至文·····	(191)
人物性格的复杂性和矛盾性·····	(194)
性格的三维立体化·····	(198)
艺术形象的对照与衬托·····	(202)
细节的逼真性与典型化·····	(206)
艺术作品的节奏感·····	(211)
传神实意的肖像刻画·····	(214)
浅谈“净化”·····	(217)
还应当讲一点“卡塔西斯”·····	(220)
艺术家要面对人民·····	(223)
他是人民的忠实儿子·····	(227)
注意塑造新时期的社会主义新人形象·····	(232)
后记·····	(238)

文艺作品的整体观

一部文艺作品是一个完整的统一体，它所提供的是一幅水乳交融、浑然一体的生活图画。我们为了对它进行认识、分析和评价，固然可以从文艺的一些属性——例如思想性、政治性、艺术性、真实性、知识性、历史性等诸方面来进行把握，但这些属性决不是彼此割裂的，更不能认为文艺作品就是这些属性的拼凑和杂烩。实际上，文艺作品的这些属性，都是寓于作品所塑造的整体艺术形象之中的。

然而长期以来，却有一种虽不成文、但又广泛流传的看法：一部艺术作品或一个艺术形象是由思想内容和艺术形式这两部分构成的。在文艺评论或文学教学中运用的，往往是这样一个公式：艺术作品 = 思想内容 + 艺术形式。这就把一部统一、完整的艺术作品分成了互不相关、彼此割裂的两部分。择其要者归纳之，有以下几种类型：①离开艺术形式来谈论思想内容；②离开思想的美来谈艺术的美；③对艺术作品进行分解，认为作品的某部分“思想性强”、某部分“艺术性高”；④认为一部作品思想内容虽好，但艺术性很差；⑤或相反，认为作品思想内容虽很差，但艺术性很高；⑥认为有些作品“没什么思想性”，但却有较高的艺术价值；⑦认为某部作品的艺术性虽很差，但由于思想性高（或题材好、现实性强等），所以有教育意义等。

问题的症结，就在于如何看待作品思想内容和艺术形式的关系。本文将就这个问题作些阐述。

二

对于一部具体的文艺作品来说，它的思想内容和艺术形式总是统一的。这就是说，它们是相互依存、不可分割的，互相以对方为其存在条件，失去一方，它方就不复存在。“你要把它（指艺术形式——引者注）从内容分开，那就意味着消灭了内容，反过来也一样，你要把内容从形式上分开，那就等于消灭了形式。”（《别林斯基论文学》）

文艺作品中思想内容和艺术形式的统一，乃是创作过程中两者相互矛盾、相互斗争的结果。在这一过程中，艺术家不断地为一定的思想内容寻找相应的艺术形式，反过来又因一定的艺术形式而改造它的思想内容。正如列宁所说的“内容与形式及形式与内容之斗争”，“形式的被抛弃，内容的被改造”（《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》）。正是在这一矛盾的过程中，思想内容逐渐清晰，艺术形式逐渐完美，这两个方面逐渐地接近和适应，这样直到最后，艺术家总会为自己一定的思想内容寻找到相应的艺术形式；也可以反过来说，给艺术形式赋予了一定的思想内容。

文艺作品中思想内容和艺术形式之所以是统一的，也是由艺术的基本特征所决定的。按照黑格尔在《美学》一书中的说法，“艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现真实”（注：他这里的真实指思想观念）。歌德也说：“艺术的真正生命在于对个别特殊事物的描绘。特殊中都有普遍性。”（《歌德谈话录》）因而，艺术总是和个别、特殊打交道的，在艺术作品中，中心的课题是艺术形象。艺术形象是从生活的常青之树上采摘下来的，还保留着生活的色彩和温馨的血肉饱满的躯体，它们都是一种个别、一种特殊、一

种个性形态，就是“这一个”，当然它是统一的不可分割的整体。试想，谁又能把贾宝玉、林黛玉、阿Q等艺术形象或其他艺术形象分成两部分，指出哪些地方属于思想内容、哪些地方属于艺术形式呢？我们通常所说某个艺术形象的思想内容，不过是指这—个性中的共性、—特殊事物中的普遍性，也就是说艺术形象本身所蕴含的社会意义；而我们通常所说的某个艺术形象的艺术形式，则多是指可直接诉诸感官的形象的外部风貌。可见，这两个概念只有在我们分析问题时才能区分，而在实际上只是一个事物的不同侧面，是艺术形象这个个别形态的不同属性罢了。

在文艺作品中，由于思想内容和艺术形式是这样地相依相随、不可或分，以至于我们想要探讨作品的思想内容，首先要感受它的艺术形式，而且始终也不能离开它的艺术形式。比如对作品的思想内容，如果不是一个二流批评家的话，则一定不会从作品的片言只语或作家的创作意图出发去立论，而是从艺术形象入手，从作品展示出来的整体形象画面入手。据说，当有人问及列夫·托尔斯泰某部作品的主题思想时，他往往十分恼火，说：“如果我要回答这一问题，那就需要从头去写那我已经写完了的长篇。”可见，从作家的眼光来看，他所要表达的思想内容，完全都包蕴在整个作品的形象画卷之中了。另外，当我们接触到了文艺作品艺术形式的同时，我们也接触到了它的思想内容。比如真实性、形象化、典型化，通常都是文艺作品艺术性的主要标志，但实际上也可以看作是思想性的主要标志。一部文艺作品的真实性固然和作家的艺术表现力有关，但是从如实地反映生活还是歪曲地反映生活的角度看，就是一个思想内容问题了。艺术作品形象化的程度，即是否写得血肉饱满、栩栩如生，固然是一个艺术形式问题，但如果从反映生活是否充分，从蕴含生活容量的大小来说，就又是一个思想内容问题了。艺术作品典型化的程度，如果从“熟悉的陌生人”那似曾相识又有鲜明的个性来看，主要是个艺术形式问题；但

从是否深刻地概括了生活的本质来说，又主要是个思想内容问题了。可见文艺作品的思想内容和艺术形式，原来就是一个事物的两个方面。人们通常脱离艺术形式所谈的思想内容，其实大多指的是作者的创作动机和意图，以及题材是否重大、是否正面描写，甚至是作品主人公的某些豪言壮语或作者直接出面的议论等等。但这些如果没有进入艺术作品之中，没有蕴含在艺术形象里，又怎能成为艺术作品的思想内容呢？人们通常脱离思想内容来谈的艺术形式，则往往是指某些具有相对独立性的艺术程式或艺术技巧，但这些如果不和一定的思想内容相联系，显然也不能成为文艺作品的艺术形式，因为这些艺术程式和艺术技巧只有在它们表现一定的生活内容和思想内容时才得以显现。

如果有谁硬要将思想和艺术这两者分割，那将是十分荒唐的，其荒唐的程度，正如要把一个活生生的人分成灵魂和肉体两部分，从一幅精美的锦缎中挑出哪一条经线属于内容、哪一条纬线属于形式，在一幅生机盎然的图画中寻找哪一根线条代表思想性、哪一块颜色代表艺术性一样的不可思议。我国古代文论家陈子龙在谈到这个问题时说：“比如形神既离，则一为腐材，一为游气，均不可用。”（《佩月堂诗稿序》）比喻得十分贴切。笔者还愿引述一段当代匈牙利文艺理论家卢卡契的话来小结一下，他说：艺术“就是要提供一幅现实的图景。在那里，现象和本质、个别和规律、直接性和概括性等的对立消除了，两者在艺术作品的直接的印象中融合成一个自然的统一体，对接受者来说，是一个不可分割的统一体。”（《现实主义问题》）这段话是十分精辟的。

三

一部文艺作品，其思想内容和艺术形式还具有一致性，即这两个方面总是趋于一致的。只有充实而深刻的思想内容，才有可

能获得完美的艺术形式；只有鲜明、生动的艺术形式才能表现丰富而深邃的思想内容。思想内容好而艺术形式很差，或艺术形式完美而思想低劣的作品都是不可能存在的。

文艺作品中思想内容与艺术形式的一致性，是创作过程中这两个方面互相渗透、互相转化的结果。列宁指出：“内容不是别的，就是形式转化为内容，形式不是别的，就是内容转化为形式。”（《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》）处于创作过程中的这两个方面，时时刻刻都在向自己的对立方面转化，因而，好像有一种彼此“拉平”的趋势，即好的艺术形式似乎使它的思想内容更加丰富、深刻了；而好的思想内容也似乎使它的艺术形式更加生动、美好了。反之亦然。这样直到最后，使得这两个方面总是趋于一致。

依照上述原理，不妨作一些稍微具体的分析。先从思想内容（当然在创作中实际是与艺术形式结合在一起的）入手来考察。别林斯基有一段话讲得很是精彩，他说：“思想进入形式，由此渗透到形式的一切支节，温暖了和照明了形式。这种思想是活跃的，创造性的。它不是通过理性，而是直接地，不是独立自在，而是和形式一起出现。”（《别林斯基论文学》）试想，当一个作家在酝酿着作品的思想内容，他思考着人生，在想象的高空驰骋，这时，如果他真正是在进行着艺术的思考，即“凭借形象的思维”，“用形象来思维”（高尔基语），那末，他的这些思索总不会离开具体事物的形象，而作家心目中的思想内容越是清晰、深入时，这些具体事物的形象越会具体、生动、鲜明。所谓“情瞳眊而弥鲜，物昭晰而互进”（陆机《文赋》），说的大致就是这种情况。这不正是“渗透到形式的一切支节，温暖和照明了形式”并最终“和形式一起出现”吗？在这方面，可以拿老托尔斯泰《复活》的创作过程为例。大家知道，《复活》的情节来自“科尼的故事”。它说的是一个妓女因偷了嫖客的一百卢布而判了罪，但当初诱奸她使她坠落的那个青年却坐在审判席上，这个青年的良心受到谴责，要求和女犯人结婚，但女

犯人不久就病死了……托氏最初就按照这个故事写成了《复活》的初稿。但他很快就发现了作品的致命伤，他在日记中写道：“一切都是不真实的、虚构的和软弱的。”经过了整整十年的深刻思索，他终于懂得了：这个作品“写得不对，应该从农民生活写起，他们是主体。”认识到了应该从“经济的、政治的、宗教的欺骗”以及“专制制度的可怕”这个具有重大意义的角度写起。（据多宾《论情节的提炼》）由于思想内容的深化，作品的艺术形式也更加完美而独特，成为批判现实主义的杰作之一。可见，思想内容和艺术形式是互进的，当然内容的缺陷也必然反映到形式方面来。试想，一部作品如果真的没有一点思想内容，即思想性等于零，艺术形式不也就全部丧失，艺术性亦等于零了吗？没有任何思想意义的色彩、线条、声音、语汇乃至结构、程式、格律等等，都没有任何艺术价值。至于田园诗、花鸟画、无标题音乐等，并不是没有思想内容的，相反，它们所蕴含的思想往往还是很丰富的，只不过大多表现得比较含蓄，政治倾向不太明显罢了。

下面再从艺术形式方面入手来考察。当作家艺术家在致力于作品艺术形式的创造时，他必定也在同时锤炼着作品的思想内容，而最后，在艺术形式臻于完善的同时，也必定会使思想内容更加明确、丰富、深刻。作家梁斌同志创作《红旗谱》的过程，颇能说明作家在雕琢、改变作品艺术形式的同时也在雕琢和改变着作品的思想内容。梁斌同志在1935年就写成了反映保定二师学潮和高蠡起义的短篇小说《夜之交流》，1942年作家把这一短篇小说改编为多幕话剧《三个布尔什维克的爸爸》；同年，又把这一剧本发展成同名中篇小说，约6万余字；直到1953年，才开始动手写成三部曲式的长篇。（据梁斌《漫谈〈红旗谱〉的创作过程》）这一过程，从表面来看，似乎只是体裁、形式的变化，但十分明显，作家在这一变化的同时，早已使作品的生活容量、历史深度、认识水平、思想观念等等都大为丰富和提高了。从一定的意义来讲，这就是艺

术形式改造、深化了思想内容。反之，一部文艺作品艺术形式尚有某种缺陷，必定也会使它的思想内容存在某种不足。而且，如果一部作品根本没有艺术性，亦会全部丧失其思想内容，因为没有运用艺术形象的手法所表现出的赤裸裸的理论、思想、观念等等，决不是文艺作品的思想内容。至于优秀的抒情诗、抒情散文、政论文学、文学作品中的议论成分等，大都塑造了抒情主人公的艺术形象，其思想内容实际上也是蕴含在艺术形象之中的。

文艺作品的思想内容与艺术形式所以具有一致性，也是由艺术的基本特征所决定的。别林斯基曾说过：“毫无疑问，艺术首先必须是艺术，然后才可能是社会精神和倾向在特定时期的代表，不管一首诗充满着怎样美好的思想，不管它多么强烈地反映着现代问题，可是如果里边没有诗意，那么，它就不可能包含着美好的思想和任何问题，我们所能看到的，充其量不过是执行得很坏的美好的企图而已。”（《一八四八年俄国文学一瞥》）通常，人们所说的某部作品“思想内容好但艺术上很差”这种不一致的情况，其实就是指这种“执行得很坏的美好的企图”，但这里的“美好的企图”决不等于文艺作品的思想内容，因为它没有蕴含在艺术形象之中，没有变成客观的存在，不能为欣赏者所感受。另一方面，完美、独创的艺术形式来源于真实、新颖、有胆有识的思想内容。只有那种生机勃勃、能点燃千百万人心灵的思想才是有艺术价值的。在艺术中，生活的真理高于一切！曲解生活不可避免地会导致艺术上的虚伪和失败。王夫之说：“无论诗歌与长行文字，但以意为主，意犹帅也，无帅之兵，谓之乌合。……烟雨泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵。”可见，具有某种相对独立性的艺术程式或艺术技巧，如果不和一定的思想内容相联系，是没有任何艺术价值的。

四

长期以来，在我们的文艺理论和批评中，习惯于把内容与形式、思想与艺术分开，再分成“第一”和“第二”，好像只有这样才能是最符合马克思主义的。然而有趣的是，正是马克思恩格斯本人，曾多次地、几乎是顽强不屈地反对那种把文艺作品中的思想内容和艺术形式相割裂的倾向。

大家知道，19世纪30年代德国文坛上曾出现了一个流派——“青年黑格尔派”，标榜“倾向文学”和“倾向小说”，由于缺乏生活，他们的作品往往只有空洞的政治口号。针对这种情况，1852年，恩格斯在《德国的革命和反革命》一书中指出：“……在这批人中间，特别是在低等文人中间，还逐渐形成了一种习惯，他们用一些能够引起公众注意的政治暗喻来弥补他们作品中才华的不足。在诗歌、小说、评论、戏剧中，在一切文学作品中，都充满所谓‘倾向’，即反政府情绪的畏首畏尾的流露。”可见，早在19世纪50年代初，恩格斯就明确地反对把作品中思想内容与艺术形式相割裂的所谓“倾向”文学（可惜这种“倾向”文学却一直连绵不断，后来在我国竟一度发展到了登峰造极的地步）。1850年，马克思恩格斯在《新莱茵报》发表的书评中，也曾阐述过这一观点，指出在绘画中，光有“好的内容”即表现革命领导人的意图是毫无意义的，还必须通过较好的艺术形式即“伦勃朗的强烈色彩”表现出来，而那些“脚穿厚底靴、头上绕着灵光圈的”人物，虽然这两者也是统一的，但统一的基点却是低劣的、不真实的。接着，马克思恩格斯在其分别致斐·拉萨尔的信中，又进一步表达了这一思想，其中所谓“席勒式地把个人变成时代精神的传声筒”正是指思想内容脱离艺术形式，而所谓“莎士比亚化”则是指两者的完美融合，这是众所周知的。马克思逝世后，恩格斯把这一

思想表达得更为展开和深入。1884年，在致敏·考茨基的信中，恩格斯批评小说《新与旧》的主人公阿尔诺德“个性都更加消融到原则中去了”。在这封信中，恩格斯还集中地探讨了文艺作品的倾向问题。他从古希腊的悲剧谈到当代的俄国和挪威作家，用大量事实来说明：过去和现在的一切伟大作家都有强烈的倾向性。但恩格斯又明确指出：“可是我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别地把它点出来。”其后不久，又提出“作者的思想愈隐蔽，对艺术作品就愈好。”马、恩以后的革命导师在这个问题的观点上也是一致的。比如列宁对托尔斯泰的评论就是一个很好的范例。大家知道托氏的作品中有很多说教，但列宁在评价托氏的作品时并没有根据这些去抽象地进行分析，而是根据作品整体形象所蕴含的感情、态度、感觉、情绪……去立论。斯大林和高尔基一起，提出了社会主义现实主义理论，其中规定“艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”显然，列宁和斯大林都把文艺作品中的思想内容和艺术形式看成是统一的、整体的。毛泽东同志也曾提出“内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”的主张，这是众所周知的。

搞清了上述理论问题，对我们的文艺实践是大有好处的。

第一，在创作中注意从塑造栩栩如生的人物性格入手，从人物的个性形态入手。作家姚雪垠曾说：“有成就的作家都是着力突出人物个性。曹雪芹只知绘声绘色地写人物个性，却成功地写出了许多典型性格。个性出典型。”这决不是忽视作品的思想内容，因为真正的艺术家总是把个性看成是思想内容的最好容器。当然，在今天一定要在马克思主义世界观的指导下，只有这样才能深刻地认识和挖掘出一切个性形态中所蕴含的社会意义。

第二，不但可以进一步地澄清政治思想“第一”甚至“唯一”