

艺术——征服心灵的武器

(毛泽东文艺思想学习心得)

何 國 瑞

一 治 心 之 具

艺术，作为一种反映现实的社会意识形态，是人类实践活动的产物，是为了实践的需要而被创造出来的。从它一产生起，就是一种斗争的工具。在原始社会里，最早的诗歌是为了协调劳动动作，激励劳动情绪的，神话则是“在想象里并借助想象以征服自然力，支配自然力”①。人类进入了阶级社会后，艺术主要成了阶级斗争的武器。我国封建统治者特别强调“诗教”：“先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”（《毛诗序》）。欧洲新兴资产阶级曾积极用来描绘自己的肖像，宣扬“市民的道德”，和揭露帝王、僧侣们的腐败。现代帝国主义则用来麻醉、瓦解本国和世界人民的革命意志，散布资产阶级长存的幻想。而在社会主义革命中，艺术就成了无产阶级“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器”②。

资产阶级和现代修正主义艺术家极力否认艺术是一种工具，以为承认了这点，就贬低了艺术，玷污了艺术。他们追求所谓纯艺术。事实上，他们目的只是为了反对艺术为无产阶级革命服务，以便使之成为资产阶级牟利、活命的工具，或只用来宣扬修正主义的思想感情。艺术从来是、而且永远将是一种工具，不管你承认不承认，自觉不自觉，艺术家和政治家都是把它当作某种工具的。伟大的艺术都是当时人民斗争的武器。我们公开要求艺术为无产阶级事业服务，正是为了提高它的社会作用和历史地位；只有这样，才能使它获得最大的生命力——从最崇高的革命理想中吸取美的感染力。在今天，谁反对这点，就必然使自己的艺术创作枯竭或堕落，成为玩物、废料或毒草。

但是，艺术作为一种工具，自有它的特性和特殊效能，它是适应社会的一种独特需要而被创造、被运用的。它所开辟和征服的是一个独特的领域。它不像物质手段一样，可以直接作用于自然和社会，它只有通过作用于人的精神世界才能作用于自然和社会。它也不像其他精神手段，其他社会意识和形态虽也作用于人的精神世界，但哲学只作用于人的思想和理智。道德是作为一种内心信念和社会舆论而作用于人们，它们一般都不触动人们的感情末梢。文学艺术则是通过感情而作用于思想；宗教虽也作用于感情，但，一，感情作用对于宗

① 《马克思、恩格斯论艺术》第一卷，人民文学出版社1960年版，第195页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。《毛泽东论文艺》，人民文学出版社1958年版，第52页。

教并不是绝对必要的，二，由于宗教是对现实的歪曲反映，它宣扬来世的生活理想，因此它只能起一种感情和思想的麻痹作用，反动、消极的文学对人的作用与宗教的这种作用有相同之处，但进步的积极的文学却给人们思想感情以健康的影响。

对于艺术的这种作用心灵的效力，人类很早就有了认识。古希腊奴隶社会的亚理斯多德就曾指出，悲剧的社会作用是要“唤起悲悯和恐惧之情，使这类感情得到陶冶”^①。我国早期封建社会的统治者在《礼记》的《乐记篇》中更深刻地把这当作一条巩固统治的经验加以总结：

君子曰：礼乐不可斯须去身。致乐以治心，则易直子谅之心油然而生矣；易直子谅之心生，则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神；天则不言而信，神则不怒而威。**致乐之治心者也。**（着重点引者所加）。

法国资产阶级启蒙思想家狄德罗曾要求他们的艺术一定要用强烈的感情去震盪被封建意识禁锢得沉寂起来的社会心灵：“啊，戏剧诗人啊！你们所要争取的真正的喝采不是一句漂亮的诗句以后陡然发出的鼓掌声，而是长时间静默的压抑以后发自心灵的一声深沉的叹息，……是使全国人民严肃地考虑问题而坐卧不安。那时人们的思想动盪起来，踌躇不决，摇摆不定，茫然无措；你们的观众将和地震区域的居民一样，看到房屋的墙壁的搖幌，觉得土地也在他们的脚下陷裂”^②。年青的鲁迅，彻底的革命民主主义者，更深刻而生动地论述了艺术的这个特殊作用。他也正是认识到了这点，才决然棄医就文的。他在《摩罗诗力说》一文中说：“盖诗人者，撷人心者也”。又说：

由纯文学上言之，则一切美术之本质，皆在使观听之人，为之兴感怡悦。……如游巨浸，前临渺茫，浮游波际，游泳既已，神质悉移。而彼之大海，实仅波起濤飞，绝无情愫，未始以一教訓一格言相授。顾游者之元气体力，则为之陡增也。故文章之于人生，其用绝不次于衣食，宫室，道德……。涵养人之神思，即文章之职与用也。^③

伟大的无产阶级革命家斯大林则称“无产阶级艺术家是人类灵魂的工程师”。

这告诉我们，艺术主要是征服心灵的武器。艺术，永远只能通过作用于人的精神世界来发挥它的武器作用。它通过加强和巩固本阶级精神上、感情上的向心力、内聚力来维护和巩固本阶级的经济基础和政治制度；通过削弱和瓦解敌对阶级精神上、感情上的向心力、内聚力来打击和破坏敌对阶级的经济基础和政治制度；并同样从思想感情上去争取其他中间阶级对本阶级的归附，以巩固和扩大在政治上对他们的领导。艺术家总是借助于生动的艺术形象来美化本阶级或丑化敌对阶级生活方式、习惯爱好、希望理想，以规范人们的感情、思想、生活和理想。艺术的作用是一种潜移默化的作用，是一种感情渗透的作用；教育自己，是“润物细无声”，打击敌人，是“杀人不见血”。

艺术从属于并服务于政治和经济，但决不是消极的，被动的。它根据新经济的需要和新政治的意旨，一方面，把日常生活现象集中起来，造成典型，“使人民羣众惊醒起来，感奋

① 《诗学》。《文艺理论译丛》1958年第二期，第7页。

② 《论戏剧艺术》。《文艺理论译丛》1958年第一期，第151—152页。

③ 鲁迅：《坟》，人民文学出版社1957年版，第47、50—51页。

起来，推动人民走向团结和斗争，实行改造自己的环境”^①；另一方面，与其社会意识形态一道，积极改造旧的精神世界，培养新的时代风尚，用新兴阶级的思想感情，理想信念去滌盪旧的意識本能，使新的思想深入社会成员的心灵，使整个社会的感情态度来一番变化。只有到这个时候，只有不但改造了外部环境，而且人们的整个精神世界以至感情态度也得到了彻底的改造之后，新的经济基础和政治制度才会获得真正的巩固，新兴阶级才算完成了一代历史变革的任务。艺术的这种通过感情以改造旧的和建设新的精神关系的社会作用，是任何其他东西所不能代替的。从这点上说，它可以到政治之不到，之不能到，在社会革命中，它配合政治，补政治之不足。从来高明的政治家总是善于利用艺术这一特长的。毛泽东同志正是在深刻理解这一特长的基础上强调指出：“我们要战胜敌人，首先要依靠手里拿枪的军队。但是仅仅有这种军队是不够的，我们还要有文化的军队，这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队”。又说：“文艺是从属于政治的，但又反过来给予伟大的影响于政治”。^②

明确这点是很有意义的，可以帮助我们正确了解艺术在革命事业中的作用和地位。今天我国社会主义文艺的首要任务就是“极大地提高全国人民的社会主义和共产主义的思想觉悟，提高全国人民的共产主义道德品质。为了达到这目的，就必须同资产阶级思想进行长期的斗争”（陆定一同志代表中共中央和国务院给第三次文代会的祝词）。我们的文艺应该努力使无产阶级的党性日益深入人心，化为多数人的内心力量，成为他们日常生活中对事物的感情态度，在人与人之间培养一种崇高的忘我的精神关系，使自私自利等个人主义习性成为引起人们本能的反感与抵触的东西，以期最后从思想意识领域中全部消灭资产阶级的影响，拔去几千年来盘踞在人们灵魂深处的利己主义的根须；彻底巩固无产阶级专政，极力为将来过渡到共产主义社会准备好感情、思想的条件。同时，我们今天的文艺还有参加国际上的思想斗争的任务。我们的艺术已拥有越来越多的外国读者和观众。我们应通过艺术，一方面支持反帝反殖民主义和争取民族独立解放的斗争，另一方面帮助他们正确了解我国人民过去的革命斗争和今天的社会主义建设，以争取他们对我们的同情和支持。而总的目的则是为了从精神上巩固和扩大国际上反帝的统一战线，以彻底揭露和打击一切帝国主义及其走狗。随着世界革命运动的发展，这一客观的要求必将对我们的艺术产生很大的影响，我们革命的艺术家必须充分自觉地意识到这一点，从而极大加强我们的艺术工作。

这种最崇高、最艰巨的历史任务要求我们创造出最鲜明的革命政治内容和最完美的艺术形式相统一的最具感染力的作品，要求我们在题材和风格上具有最大的多样性和独特性，以便吸引国内外最广泛的读者观众，满足他们各式各样的要求，从而影响他们，感化他们。资产阶级思想的感情、习惯本能曾渗透社会生活的一切领域中，我们的艺术也就应该用新的思想感情从这一切领域中把它们清洗干净。人们感情上的需要是多方面的，我们也就应该从多方面去满足他们。我们既需要描写革命斗争的重大题材，去巩固和培养人们的革命信念、革命感情；也需要描绘日常生活的作品，去表现新的天伦之乐，新的夫妻之爱，新的朋友之情，以诱导群众怎样过健康高尚的生活，培养一种新的无产阶级的人情，同时在外國讀者面前揭露帝国主义者对我国政治生活的誣蔑。我们既需要反映社会主义建设的作品，以激起人们更

① 《毛泽东论文艺》，人民文学出版社1958年版，第66页。

② 同上书，第51、70页。

大的热情，去改变我国“一穷二白”的面貌；也需要图写草木山川的艺朮，以培养人們对山水的新的审美意趣。我們是最坚定的革命者，也是最懂得生活乐趣的人；我們有最高的原則性，也有最丰富真挚的感情；我們有苦干巧干的劲头，也有乐山乐水的情怀；我們会破坏丑，也能欣赏美，創造美。在感情领域中是沒有真空地帶的。当仁不让，我們应该創造出各式各样的作品，在所有感情领域內树立起无产阶级的榜样：讓它們去影响和規範羣众的感情。以为只有表现重大題材的作品才是为革命服务的；这是不很懂得无产阶级艺朮的历史使命的緣故，也是由于不甚了解艺朮的特殊社会作用的結果。这样作必将束縛无产阶级艺朮的翅膀，使它不能縱情飞翔，去占領感情的天空；势必还会給资产阶级艺朮或帶资产阶级思想的艺朮腾出展翅的地盤。应该讓充滿无产阶级革命激情的艺朮大鷲在人們感情和精神的天地中飞得更高更远，去搏击发出丑恶怪叫的利己主义的鴟鳥！

二 寓教于乐，感人以美

怎样才能使艺朮最好地发挥这种征服心灵的作用呢？

从来的艺朮家沒有一个不是希望自己的作品能够强烈地吸引讀者、感动讀者，具有“横扫千人陣，感化万人心”的威力的。可是，艺朮史上这样的作品并不很多。希望教化人与能否教化人，常常是不一致的。古希腊偉大的喜劇家阿里斯多芬在喜劇《蛙》中曾借大悲劇家埃斯庫罗斯和歐里庇得斯之口提出了“必須說有益的話”与“应该說人說的話”的矛盾，^①这矛盾不求得統一，就不能感动人，教育人。古羅馬的賀拉修斯則提出“寓教于乐”的解决办法：

詩人的愿望应该是給人益处和乐处；他写的东西应该給人以快感，同时对生活有帮助。……如果是一曲毫无益处的戏剧，长老的“百人連”就会把它驅下舞台；如果这曲戏毫无趣味，高傲的青年騎士便会掉头不顧。寓教于乐，既劝諭讀者，又使他喜爱，才能符合众望。^②

在我国也很早就看出了詩的教訓意义是与它的感化力量相联系的：“风，风也，教也；风以动之，教以化之”（《毛詩序》）。为了感人，曹丕認為：“詩賦欲丽”（《典論論文》）鍾嶸进一步提出了詩要“有滋味”的主張，“使味之者无极，聞之者动心，是詩之至也”。而反对那些“貴黄老”、“尚虛談”、“理过其辞，淡乎寡味”的“平典似道德論”的东西（《詩品序》）。

給人快乐，給人美感，这正是艺朮要給人教育的先决条件。从毛澤东同志《关于詩的一封信》中可以看出，他也是主張詩一定要有“詩味”的^③。假如只是从营养学看問題：維他命C药片所含的維他命C要比蘋果的集中得多，純粹得多，但人們为什么还是喜欢吃蘋果，不喜欢吃那种药片呢？因为，蘋果紅潤悦目，清香扑鼻，甜嫩可口，不仅給人营养，而

① 《文艺理論譯叢》1958年第二期，第84頁。

② 《詩艺》。《文艺理論譯叢》1958年第二期，第63頁。

③ 見《毛澤东論文艺》，人民文学出版社1958年版，第92頁。

且给人享受。人们之所以要求艺术的真理认识、道德教育必须通过美感享受而获得，道理正与这相同。假如艺术不能给人美感享受：弄得诗无诗味，剧无剧情，画无画意：只是一味对读者进行说教；那么首先就叫读者感到厌烦，退避三舍，敬而远之；你有再好的真理，再崇高的道德，也是不能影响他的。他们会这样想：既如此，我何不去直接读马克思主义经典著作：读《论共产党员的修养》？思想问题只能用思想来解决；感情态度还得以感情来对待。人并不只是抱着受教育的目的或个人的直接功利要求去接近艺术的，他多半首先是抱着娱乐的目的走进剧院，拿起一本小说的，而后由于剧情，性格深深地感动了他，才使他不知不觉地受到教育。首先不能强烈地激动他们的感情，也就不能教育他们，不能艺术地去教育他们。艺术之教育人必须以被教育者的甘心情愿为前提，带不得丝毫勉强。一曲不好的剧，即使送他票，也未必去看，勉强去了，也难免中途退场；但假如那戏是好戏，够味！他会半夜起来排队化二、三元买一张票，很早就坐在戏院等着开幕，他会乖乖地听导演和演员的“摆弄”，要他哭就哭，要他笑就笑；闭幕了，他还可能出神入化，半天醒不过来。所谓戏迷也者：首先是因为戏美，把他迷住了的缘故啊。别林斯基有一段很风趣的话：

……为了表现生活：诗应该首先是诗。如果有一篇作品能够被称为“智慧的、真实的、深刻的，但却是缺乏诗意的”，艺术就不会从这里取得任何胜利。这样的作品有如一个面貌丑陋而心灵却伟大的女人：你可以对她表示惊讶，但爱她却是不行的；然而只要有一点爱情，也总比很多惊讶使人更为快乐，无论是那个女人或对那个惊讶的男人而言①。

感情是不能勉强的，艺术教育不通过感情就不存在；只有通过美感，引起兴趣，伟大的真理和崇高的道德才能走进人的心灵。我们反对趣味主义，但也主张艺术必须有趣味；把趣味也反掉了就等于反掉了艺术的教育。

什么是美，怎样才能引起美感呢？

所谓美感一般说来就是鲁迅所说的“兴趣愉悦”、“灵府朗然”的心理状态。就是我们在欣赏艺术品所产生的、不期然而来的心情愉悦，精神振奋，激励我们向上，与美好的东西亲近，并愿为它而奋斗的一种内心体验。它并不只是在艺术创作和艺术欣赏中才有，它存在人类创造性的实践活动中，存在人们日常生活的感情体验中。当炼钢工人看见钢水出炉，与朝霞映成一片时，他会感到极大的喜悦；当农民看到刚插完的、左右斜直都整齐如线的秧苗时，脸上会自然浮起微笑；当我们看到明月两天，看到莺飞草长，看到“风乍起，吹皱一池春水”的时后，心头会漫过一阵舒服慰贴之感，当我们听到厉雷击天，听到惊涛拍岸，听到松涛卷着山的时后，脑际会湧起一股振奋激越之情。但是日常生活中这种美感体验是分散的，薄弱的，短暂的，不是必然能产生的；只有艺术创作和欣赏中的美感体验才是集中的，强烈的，持久的，必然要产生的。

什么引起美感呢？由美。可是美是什么？有人认为，美就是理想，就是真和善；真善就是美，理想就是美。事情并不完全是这样。不错，真善和进步的理想确是构成美的顶重要的因素，没有它们作内容的艺术品，绝不可能有惊人的美和引起强烈的美感。但是，真善和理想并不就是美，美并不等于真善和理想；并不是一切有了真善和进步理想的作品就都一定是

① 《别林斯基论文学》，新文艺出版社1958年版，第13页。

美的，艺术的。历史上和现实中有很多作品并不缺少真理和道德的内容，并不是没有进步的理想，但就是不美，或不够美，因而不感人或感人不深。曾被莱辛嘲笑过的伏尔泰的作品是一个例子。空想社会主义者的“乌托邦式”的作品也是例子（一般都很少把它们当作艺术作品看）。陆游的某些诗是这样，我国无产阶级革命文学运动初期的不少作品也是这样，就是今天我们还有一些这样的作品，有真理，有革命的理想，有很好的道德内容，但就是缺乏强烈持久的感人的艺术美。这是一方面的情况。其次，艺术史上还有不少这样的作品，它们并没有表现什么真理，并没有什么崇高的道德意义和进步的理想，（当然也不是反真理、反道德、反理想的，反真理、反道德、反理想的东西绝不可能是真正美的。）但仍能具有较持久的美，以至流传到今天仍给我们一定的美感享受。如谢灵运、王维的某些山水诗，赵佶的某些花鸟画；以及今天创作的大量工艺品。难道仅仅因为它们没有表现道德和革命内容，“我们就要撇开真正美的东西，抛弃它”吗？①或者仅仅因为它们美，就硬要牵强附会地在它们中间寻找出微言大义来么？最后，“有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性”②，具有一定的形式美，对人民能产生一定的迷惑力。如韋庄的《秦妇吟》和路翎的《洼地上的战役》；又如现代帝国主义者宣扬战争、色情、凶杀的某些艺术不正在极大地腐蚀青少年的心灵么。

事情总是很复杂的。我没有能力在这篇文章中详细地说明社会生活中和艺术创作中真善美的关系。在这里只能简略地说说自己目前所认识到的粗浅的可能是错误的意见。真善美，作为人类认识和评价客观世界的三个不同的价值观念，它们是彼此联系、相互制约的；真善永远是更为重要的，对美起主导作用。但三者又各有独自的认识领域和评价尺度。真所认识的是一切客观事物的本质规律，它评价的尺度主要是科学的“自然的”尺度；善所认识的只是人的社会行为与历史发展的关系；它评价的尺度主要是道德的历史的尺度；美所认识的对象横跨着真善的领域，有很多与真善（尤其是善）共同的认识对象，但它还有自己独特的认识方面：它还要去认识和掌握客观对象的外部感性的存在状态，并揭示出对象和认识者的心理感情活动。它评价的尺度虽主要是道德的，真实的（真理的——但与科学的真不完全等同），但还有它独有的完善（美满的）、感情的尺度。科学评价一般是排斥感情因素的，道德评价虽不完全排斥感情，但毕竟要以理性为主。在道德评价中，感情必须服从理性。艺术的（美不美的）评价则不但容许而且要求带有强烈的感情色彩；它不能排斥理性，但却绝对必须有感情的情愫，而且理性必须融于感情之中；只要不违反真善的大的准则，对同一事物的美不美的评价，是容许有个人的感情上的偏好的，“情人眼里出西施”，在这个意义上是完全正确的。在社会的一般认识中，三者关系是否可以这样说：它们恰似三个圆圈，彼此套住，彼此交叉，但又各自独立，不完全重合。真善具有主导的意义，但美又不完全附着于它们；有共同的认识对象，也有各自独有的认识领域；即使有时对象相同，认识的角度，认识的方面也是有区别的。

举例乱吧。地球永远围着太阳转，生产关系永远适合于生产力，这是绝对的真理，但你能说它是善还是不善呢？细菌的生活史，宇宙的大气层，是科学认识的对象，但能成为审美

① 《列宁论文学与艺术》第二卷，人民文学出版社1960年版，第911页。

② 《毛泽东论文艺》，人民文学出版社1958年版，第74页。

認識的对象么？（科学幻想小說虽有写細菌的，但那是人化了的。）几只虾，齐白石可以画成很美的画；几根毫无意义的线条，可以被組成絕妙的图案；但你能从中发现出科学真理和道德意味来么？（生物学可能研究虾，但那与艺术画虾是絕不同的。）这說明在客观上，在認識中，确实存在着三者之間的差別和矛盾；这构成了决不能把它們等同起来的特点；它們是三个不同的概念。

在一般認識中是如此，在艺术中就更是如此了，因为在艺术中还有一个艺术表现，艺术形式美不美的问题。艺术形式不适合于内容，即使现实中美的东西在艺术中也可能不美，甚或是丑的。在我们社会主义文学运动中有的作品有真善的内容，革命的理想，但却不够感人，缺乏深沉的美，重要的原因就是因为没有找到完美的艺术形式把它們表现出来。在艺术中，“内容与形式的關联是那样地密切，以致对他們的輕視会迅速引起美的丧失”（普列汉諾夫）。相反，“有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性”，就是由于它們的作者熟練地掌握了构成艺术形式美的法則，如对称、勻整、和諧、多样統一等，賦予了它們以光滑豔丽的形式，以此首先夺人之目，悅人之耳，致使人們在欣賞它們的形式美时不知不觉就受了反动内容的感染。

也許有人会說：这样一来，你不是給唯美主义开了一个后門，还为它留下了一席之地么？事实是：后門本来就有。唯美主义正是夸大了美的相对独立性，把美和真善完全割裂开来，在美的領域内企图把真善完全驅逐出去，追求所謂純美的絕對統治。这种美的相对独立性也就是唯美主义得以产生的在艺术認識上的客观根源；而垂死的沒落的资产阶级的社会需要則是它产生的阶级历史根源。至于它还能否占有一席之地，还能否鬼魂不散，阴气襲人，这就在很大程度上决定于我們的工作了。

在艺术中，真善美之間的差別和矛盾从来就存在着的，也将永远存在。艺术首先是在与假丑恶的斗争中，同时也是在克服真善美之間的矛盾中得到发展的。問題是如何認識它、掌握它、运用它、使它求得正确的、有利于我們的解决，阻止它向錯誤的、不利的方面发展。我們承認美具有相对的独立性（客观上有的东西，不承認，它也仍然存在），就正是为了很好地掌握和运用美的法則来为无产阶级革命事业服务。只有充分認識了这种矛盾的特殊規律，才会懂得在艺术中只有革命的内容是不够的。“語言无味，象个癩三”“不生动，不形象，使人看了头痛”①的东西是很难起到革命的教育作用的。魯迅說：“木刻是一种作某用的工具，是不錯的，但万不要忘记它是藝術。牠之所以是工具，就因为牠是艺术的緣故。斧是木匠的工具，但也要牠鋒利，如果不鋒利，則斧形虽存，即非工具，但有人仍称之为斧，当作工具，那是因为他自己并非木匠，不知作工之故”②。这真是內行話！沒有鋒利的艺术斧头，是不能劈出一个新的精神面貌来的。斧头要利，自然要好鋼；但光有好鋼，却不一定就有利斧。这就要求我們的艺术家深刻掌握艺术之所以为艺术的法則：加强鍛冶、磨煉功夫，为革命的政治内容寻找最完美的艺术形式，否則是要糟蹋好鋼的。

承認和認識了美这种特殊法則，还可以使我們了解：既然美并不完全等于真善，等于革命政治，它还有着一定的独立性，那么反动的艺术家自然也就可能掌握它来为本阶级利益服

① 《毛澤东論文艺》，人民文学出版社1958年版，第42、91頁。

② 《魯迅創作》，中国青年出版社1955年版，第35頁。

务。使虛假反动的內容獲得某种美的外觀；因此：“內容愈反动的作品而又愈帶艺术性，就愈能毒害人民；就愈應該排斥”^①，我們就愈應該加强对它的战斗。

假如我們不認識这一切，以为真善和理想就是美，就一定能产生艺术的美感作用；那在艺术創作中就势必放松对于美的追求；結果会是使自己的作品变得“典正可采，酷不入情”（蕭子显：《南齐書·文学傳論》）失去感染力。同时，以为凡是一切虛假的反动的东西就不会有艺术性，不能感染人；那就必然放松对它的斗争；結果是反叫它們去迷惑羣众，毒化心灵；倒是真正給唯美主义（它常常是充滿着沒落階級的極頹廢的思想感情的）留下了一席之地。这些都將是对我們的革命事业不利的。

三 逼真感与感情化

要怎样才能使艺术具有美，能引起美感呢？

人对世界的認識，最初总是由具体事物引起的，只有感性的經驗，只有生动的直觀、感觉、印象等的积累，它們充滿着感情色彩，习惯偏好。只是在后来經驗愈来愈丰富，才开始引起他理性的思索；区别經常出現的曇花一現的东西，并进行初步的概括綜合，以至推理想象，最后得出本質概念，了解到事物的規律性。这就是人类認識由感性到理性的过程。只有經過了这样的过程，人們的認識才是牢固的。沒有感性經驗做基础的理性認識往往不能生根。同时，在这过程中，我們还会發現有这样一种的心理現象：当他被很多生动具体，而又互相矛盾对立的感性材料所吸引，进行思索体味而一旦豁然貫通，达到了理性認識的飞跃的时候，在感情上便会产生一种巨大的愉快而舒暢自得。这对我們說明艺术怎样才能美和产生美感的问题是否有所启发呢？

前面說过，艺术是借影响人的感情来影响人的理智的特殊的武器；因此，艺术家的全部工作就在于給讀者、观众提供一个能吸引他們，感动他們，启发他們去思索，并最后能得出一定的本質結論来的感性世界——生活的画图；即艺术形象。

首先，艺术形象必須具有“逼真感”。这就决定艺术認識的整个过程始終不能离开生动的直觀和感性的外貌。科学的認識一进入理性阶段，就要抛弃直觀的感性的物象，要不，就很难对事物的內部規律作出深刻的概括。艺术与此相反，不但在感性阶段力求摄取丰富鮮明的感性物象，而且在理性阶段也不舍去它們，只是对它們进行甄別、选择、删除、增补、联想、虛构等工作。最初，是发现它們的内在意义和思想份量，精選出那些最能表現事物的本質特征而又最富个别生动的細节，抛弃那些偶然的曇花一現的东西，这就是所謂沙里淘金的工作，大致相当于科学工作中对材料的分析、研究。在这基础上將精選出来的，但仍是分散的具体細节融合、凝聚在某一点上，即高尔基所論的，將几十个甚至几百个小商人、官吏、工人身上的典型特征汇集在一个同样的人身上^②，使之更突出更强烈。这就是所謂融金沙为金块的工作，大致相当于科学研究中的綜合和概括。最后，从这一已知的性格或形象出

① 《毛澤东論文艺》，人民文学出版社 1958 年版，第 74 頁。

② 見《我怎样学习写作》，三联書店 1951 年版，第 6 頁。

发，“按照牠們在自然中所必有的前后秩序，把一系列的形像思索出来，这就是根据假设进行推理，也就是想象”①，这就能使之更生动、更完整、更理想。也就是布局构思的工作，大致相当于科学思维中的推理判断，以至最后作概括的结论。在这整个过程中艺术必须始终维系着直观的物象，保持逼真感。否认理性的作用是不对的，那必然使艺术变为下意识的胡闹，变为弗洛伊德式的梦呓，堕入印象主义，猩猩派。艺术也是对于现实的一种认识，理性仍起主导作用。但是，否认艺术思维的特殊性也是不对的。艺术的思维是按着一种特殊的方式，沿着一条特殊的道路进行的。科学抽取客观事物的本质，艺术却必须摹拟现实的状态，在摹拟中反映出事物的本质，别林斯基说：“艺术是对真实的直接观照，或者是形象中的思维”②。正道出了艺术的这一特点。

在这里我们应该特别注意艺术的形像思维和科学的抽象思维在逻辑理路上的不同。有人以为它们的区别只在思维的手段不同，科学用概念，艺术用形象。这样的认识是不够的。艺术家不是用形象来演绎一般的逻辑，他并不只是按照一般思维的理路来构成形象，性格的发展历史的。艺术形象永远是穿在理性逻辑身上的花衣，它自有独立的生命。

一般说，艺术中形象思维的逻辑和科学中抽象思维的逻辑，都是根据现实生活的逻辑，是它的反映；根本违反客观现实的逻辑的艺术和科学都将是虚假的，是形象或概念的游戏。但是三者的逻辑关系又不是等同的，重合的。一般所谓的逻辑“是关于‘一切物质的、自然的和精神的事物’的发展规律的学说”，“是认识的理论”，在它的体系中“摆脱了‘一切感性的具体性’”③；它是对现实的逻辑关系高度抽象的概括。科学思维就是在这种逻辑体系的指导下进行的，是它的具体应用。当事物的内部关系和外部关系一致时，科学的逻辑和现实的可感的外在关系就可能是一致的，但经常的大量情况却是表里不一，内外矛盾；这时科学的逻辑就必须抛弃现实的直观的外在关系，向着能直达事物的本质的抽象之路走去。否则，科学就不成为科学了。

艺术则不同，为了作用于人们的感性世界必须具有逼真感，它要求不仅描绘出事物的感性的静态，而且要求描绘出它处在动态中的情状。因此它在描绘形象的相互联系，安排情节的先后发展以显示现实的本质特征时，就首先要考虑如何始终保持住现实的感性面貌，就必须严格遵守生活逻辑——外在的可感的联系。艺术家可以选择这样或那样的人物、事件作为描写对象，可以对他们进行夸张、虚构，但如何夸张，怎样虚构却必须服从对象在现实中的时空的具体条件下所必有、所可能有的活生生的感性的存在方式。一切神话和浪漫主义艺术也仍然是对于现实的摹拟，它也要求着感性的逼真性，只不过是经过了想象的折光，以一种倒立的形式出现罢了。没有两手的人，不会有千手观音；孙悟空七十二变也只能变现实中存在的东西；即使写鬼也得遵照鬼的“生活”逻辑，莎士比亚的鬼魂能使信或不信鬼的人都毛发悚然，“但伏尔泰剧中的鬼魂连使孩子们害怕的怪物都够不上”。“一个鬼魂，若是任

① 狄德罗：《论戏剧艺术》。《文艺理论译丛》1958年第一期，第171页。

② 《别林斯基论文学》，新文艺出版社1958年版，第7页。

③ 均见列宁：《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》。《哲学笔记》，人民文学出版社1955年版，第67、167、73页。

意乱作違反鬼魂們的一切风俗习惯的事情，我觉得它就不是一个真正的鬼魂”①、②。

問題在于：如果性格不逼真，不符合生活的情境，沒有具体感性的形式，就不能取信于讀者和观众，就不能激起他們的想象，造成他們的幻想，把他們抓入我的“戏剧氛围”中；如果讓人物說他不應該說的話，做他不應該做的事，实际上就“等于把塑成的雕像撞成碎片，或者拿掉幻灯里的灯——讀者或观众的注意力分散了，讀者看見了作家，观众看見了演員，幻想就消失了”③；而正是由于激起了这种幻想，讀者或观众才会全神貫注于主人翁的身上，与之一起經歷感情上的欢快或苦疼，从而受到陶冶和淨化的。有一次看一部电影，它描写一个志愿軍战士光荣負伤双目失明之后，劝說他的未婚妻另找一个爱人，他的未婚妻——农村姑娘是怎样表示她的坚貞的爱情的呢，老是这一句話：“我永远爱着你，你的眼睛虽然失明了，但我的眼睛就是你的眼睛！”本来是應該产生很严肃很动人的效果的，但場内却起了嗤笑。为什么会适得其反呢？就因为作者沒有能够找到符合于生活邏輯、性格发展的独特的語言和行动来表現他的人物，这里只是作者借人物的口来講述自己的思想和道德态度罢了。高尔基曾写信給两位青年作家說：“他所以沒有使它（指人物按自己个性說話的能力——引者）发展起来，就因为不是将鏟盘工人当作活的人，而是当作‘概念’来观察。作家必須正确地把自己的主人翁当作活的人来观察”。④

优秀的艺术家总是严格遵守着生活的邏輯来描繪人物和事件的。魯迅曾經談到他的阿Q，說：“只要在头上戴一頂瓜皮小帽，就失去了阿Q，我記得我給他戴的是毡帽”。阿Q必須戴毡帽，孔乙己必須穿破旧的长衫，这都是现实生活的邏輯所要求的，艺术家随便違反不得。为什么法捷耶夫原先准备要美諦克自杀而終于沒有自杀，为什么曹禺要讓周朴园对他始乱終棄的侍萍保持着那样一股长期怀念的感情，这都是为了真实地深刻地写出“黑格尔所說的‘这一个’。而且应当是这个样子”⑤；以便更深地揭露这两个人物的丑恶，并增强讀者、观众的真实感，以求得对他們的教育。

在科学中，抽象思維的邏輯理路服从于对现实的本質概括，服从于抽象的真实；在艺术中，形象思維的邏輯理路則服从于对现实的生动描繪，服从于讀者、观众的逼真感，艺术的逼真感，这是它誘人、教育人的第一步和第一个条件。但光是有逼真是不够的，逼真并不等于艺术，还須于逼真中，見出事物的本質，这就要求艺术家掌握科学的邏輯，亦即正确的認識論。二者的关系是：科学的邏輯对形象思維具有指导作用，但它不能代替形象思維的思維方式和思維道路。所以，毛澤东同志說：“学习馬克思主义，是要我們用辯証唯物論和历史唯物論的观点去观察世界，观察社会，观察文学艺术，并不是要我們在文学艺术作品中写哲学講义。馬克思主义只能包括而不能代替文艺創作中的现实主义，正如它只能包括而不能代

① 萊辛：《汉堡劇評》。《文艺理論譯叢》1958年第四期，第3頁。

② 当然，科学地說來，鬼和鬼的风俗习惯是根本不存在的。但在人們的心理上却存在着鬼的观念，并在长期的傳說中約定俗成地形成了鬼魂們的一套风俗习惯。因此，萊辛这里所說的艺术家的不能任意違反的鬼魂的风俗习惯，实际上指的是人們的傳統的心理习惯。

③ 列·托尔斯泰：《論莎士比亚及其戏剧》。《古典文艺理論譯叢》1.61年第二册，第173頁。

④ 高尔基：《給青年作者》，中国青年出版社1955年版，第73頁。

⑤ 《馬克思、恩格斯論艺术》第一卷，人民文学出版社1950年版，第6頁。

替物理学中的原子論、电子論一样”。①

艺术形象不仅要具有逼真感，而且要饱和着濃烈的思想感情，讓思想感情化。这是艺术認識的另一个重要特征，也是艺术之感人的第二个条件。

在科学研究中，理性的威严的光輝籠罩着一切。科学家当然是有感情的，有爱憎的，不可想象，华佗、李时珍、哥伯尼、居里等科学巨人若沒有对人类深沉的爱，会能那样专注于自己的科学工作，不畏險阻迫害，甚至牺牲了生命。但是科学家的爱憎之情只是对他起一种动力的作用。对于科学工作本身，感情是无能为力的。科学家不能凭感情用事，一般地他不能在研究的对象中加进自己所喜欢的东西，拒絕承認所討厌的东西，不能夸大，也不能縮小，不能增补，也不能删除，不能哭，也不能笑，而只能是冷靜地努力去理解一切，說明一切，发现規律，寻找真理。然后再帮助自己的階級来利用这一規律，以利于自己和打击敌人。他不能在真理中夹杂私見。社会科学是有鮮明的階級性的，但只有当階級性与客观真理相符时，它才是真正科学的。隨意的捧場和任意的乱罵，都无补于科学，都只能造成伪科学。历代剝削階級尤其是它处在沒落阶段时的社会科学正由此常充滿了虛假性、反动性。只有无产階級的社会科学才有可能完全达到階級性的一致，因为它不怕承認任何客观真理，不必掩瞞任何真实。

在艺术創作中則不同。理性的光輝是重要的，恰象电影放映机中的灯光，沒有它，或光度不够，艺术的領域，就将是漆黑一团，或模糊不清；一个艺术家如多情而不知理，极易迷失方向，使感情泛濫而无定准。完成一切并不只是他的心腸、感情，而更有他的头脑、思想。但是，在这里，理性的灯光絕不是直接照射在观众的眼前，只有当它透过艺术家五彩繽紛的感情的胶片，把生动的形象映射在观众心灵的銀幕上，这时它才有真实的意义。在艺术中，必須理寓于情，因情而見理。这是一。其次，在艺术認識的过程中，艺术家始終是帶着强烈的感情色彩，主观爱好来对待描繪对象的。爱則褒揚，恨則貶抑，“生活、叫喊、笑、罵、爱，都是必要的”②。正是：嬉笑怒罵，皆成文章。第三，艺术家还常常将他的感情直接射入物象之中。所謂“登山則情滿于山，观海則意溢于海”（《文心雕龙·神思篇》）。往往“神与物游”，与大自然有一番“情往似贈，兴来如答”的机趣。（《文心雕龙》·《物色篇》），“平生識得江山趣，肯信江山亦有情，自我客行千里远，船头无日不相迎”（明画家王絳詩，見《中国画家丛书》，《王絳》第20頁）。正是这样，艺术家才能詩情画意，如泉涌出，才能“籠天地于形內，挫万物于笔端”（陆机《文賦》）。高尔基說过：“想象——这是种給大自然的自发现象与事物以人的性質、感觉、甚至是意图的能力”③，而这种能力只能由濃烈的感情所激起。“山月随人归”（李白）、“好雨知时节”（杜甫），这不是太孩子气了么！“我是一条天狗，我要把月来吞了，我要把日来吞了！”（郭沫若）、“山在笑，水在笑，咱們把龙王擒来了！”（大跃进民歌），这不是开玩笑？一幅之內，既有江南草长，又有北国冰封（国画《江山如此多嬌》），这不是太缺乏常識？表面看，它們确实不符

① 《毛澤东論文艺》，人民文学出版社1958年版，第78—79頁。

② 高尔基：《給青年作者》，中国青年出版社1955年版，第39頁。

③ 《我怎么学习写作》，三联書店1951年版，第7頁。

合一般生活的邏輯，然而它們不但不使人感到懷疑①，而且能給人極大的美感，直接觸動人的心弦，使之發出強烈的共鳴。原因何在呢？就因為它們反映出了一種感情的真實，表達出了人們所曾有或將有的一種微妙有趣的內心體驗。

无情的艺术就好比沒有溫暖、沒有花草的春天。艺术家是應該多情善感的。我們的艺术家應該對人民多情，對新事物善感。應該識祖國大好河山之趣，知革命共產主義之機，對今天的生活，明天的理想懷着一股永不減弱的“痴情”。明明風擺柳，他道“相招手”；那是千年不相干的長江黃河，我們的詩人却聽出了他倆在歡快地對歌；一個人力車夫，丟下自己的主顧，扶着一個自己不慎被輕輕撞倒的老女人到警察所去，乍看微不足道，但是偉大的魯迅卻從這“一件小事”中看到了中國勞動人民高大的身影、閃光的靈魂；一所普通的窯洞，一棵窯洞前的棗樹，以及在窯洞窗前閃爍着煤油燈光，這不是常為人見么，而畫家石魯卻獨由此感到了“東方欲曉”的氣勢！

艺术不僅描繪現實，表現思想，而且傳達感情，三者緊緊地融化在一起，而具體存在於艺术形象中。艺术只表現感情化的思想，艺术作品中的思想只有感情化了，才能真正打動人心。以心交心得知心，以情感情得愛情。艺术家對生活无情，讀者也就對艺术家无情。艺术家理勝于情，理不能化為情，作品就必然干巴無味，削弱感人的力量，達不到教育人、改造人的心靈的目的。普列漢諾夫說過一段很好的話：

宣傳者必須很好的了解他所宣傳的那些思想；它們必須要成為他的血和肉；它們必須要不會在進行艺术創作的時候使他惶恐，使他混亂，使他感到困難。假如這種必要的條件不具備，……那麼思想性就會對艺术作品有不好的影響，那麼就會帶來冷淡，厭倦，枯燥。但是要注意，在這裡過錯並不在於思想，而是在於艺术家研究思想的本領，在於艺术家由於這種或那種原因，沒有把思想貫徹到底。所以跟初初看來的形態相反，問題不在於思想性，而——恰好相反——在於思想性的不足。②

解放後有這樣一種情況：一部分老作家寫的作品，其艺术感染力反而不如解放前寫的了。當時曾引起胡風一伙及秦兆陽之流對黨的大肆攻擊誣蔑，說是“党性扼殺了艺术”，“黨對艺术的領導、要求艺术為政治服務使艺术走向了公式化概念化的死路”，等等，好像思想就是艺术的死敵。事實到底是怎樣的呢？這是由於，這部分老作家還沒有新的感性的生活經驗，不熟悉新的描寫對象，沒有把新接受的思想化為感情，化為血肉，沒有成為他所要宣傳的思想的主人，沒有把思想貫徹到底。高爾基曾經這樣分析蘇聯三十年代革命文學中的缺點產生的原因：

① 當然懷疑辯駁的也大有人在。宋祁寫了“紅杏枝頭春意鬧”，李漁嘲笑說：“此語殊難著解。斗爭有聲之謂鬧；桃李爭春則有之，紅杏‘鬧’春，余實未之見也。‘鬧’字可用，則‘影’字，‘斗’字，‘打’字皆可用矣”（《窺詞管見》第七則）。蘇東坡寫了“小星鬧若瀟”，紀曉嵐竟給它一道杠子，并批說“似流星”（《紀批蘇詩》卷二）。孟浩然寫了“夜來風雨聲，花落知多少？”人道是孟言子（馮夢龍《古今譚概》記述）。杜甫寫了“霜皮溜雨四十圍，黛色參天兩千尺”，竟有人批評說“此松無乃太細長”。但這裡正說得上一句：考據家不可言詩，語法學家不可與言詩了！

② 普列漢諾夫：《論西歐文學》，人民文學出版社1957年版，第9—10頁。

我們的文学家，即使讀过列宁的著作以后，他們在感情上，也是修养不够或者沒有修养的人。他們有一些思想，但是他們的思想是悬空的，是沒有感情基础的。这——以我看來——就是我們时代的作家和讀者之間的差別。我自己也是拿这种差別来解釋現代文学的一切缺点的。①

这真是一針見血之論。我們文学：作品公式化概念化，部分老作家艺术上的“倒退”現象，这是重要原因之一。只要思想不化为血肉，不化为感情，这毛病就将永远要存在。因此，克服的办法就决不是反对思想性，削弱思想性，而是加强思想，把思想性貫徹到底，到生活斗争中去加强感情的修养，彻底改造艺术家自己的旧意識，旧感情，旧的灵魂王国。

毛澤东同志正是深刻地認識到了艺术創作中的这一特点，所以《在延安文艺座談会上的講話》中才一再愷切地向艺术家們指出，一定要改变自己的思想感情，并用自己亲身的經歷作例子亲切地教导艺术家如何实现感情的变化。他說：

許多同志爱說“大众化”，但是什么叫做大众化呢？就是我們的艺术工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。……你要羣众了解你，你就要和羣众打成一片，就得下决心，經過长期的甚至痛苦的磨練。在这里，我可以說一說我自己感情变化的經驗。我是个学生出身的人，在学校养成了一种学生习惯，在一大羣肩不能挑手不能提的学生面前做一点劳动的事，比如自己挑行李吧，也觉得不象样子，那时，我觉得世界上干淨的人只有知識分子，工人农民总是比較髒的，知識分子的衣服，別人的我可以穿，以为是干淨的；工人农民的衣服，我就不愿意穿，以为是髒的。革命了，同工人农民和革命軍的战士在一起了，我逐渐熟悉他們，他們也逐渐熟悉了我。这时，只是在这时，我才根本地改变了資產阶级学校所教給我的那种資產阶级的和小資產阶级的感情。这时拿未曾改造过的知識分子和工人农民比較就觉得知識分子不干淨了，最干淨还是工人农民，尽管他們手是黑的，脚上有牛屎，还是比資產阶级和小資產阶级知識分子都干淨。这就叫做感情起了变化，由一个阶级变到另一个阶级。我們知識分子出身的文艺工作者，要使自己的作品为羣众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一个改造。沒有这个变化，沒有这个改造，什么事情都是做不好的，都是格格不入的。②

这段話說得多么平易明白，而其意义又多么深刻丰富。这里正抓住了艺术中的關鍵問題。艺术作品成功的根本經驗在此，艺术作品失敗的根本原因也在此。这段話充分体现了毛澤东文艺思想的坚定的革命性和高度的科学性相結合的特点。它對我們具有着深刻的美学理論和巨大的實踐意义，值得反复深思和切实执行。

四 形神統一的形象——艺术感人的手段

艺术既要求严格地遵守现实生活的邏輯，要求逼真，又要求表达强烈的思想感情，要求“有我”，这不是一个极大的矛盾么？求得这二者的高度統一，是艺术教育人的第三个条件，

① 高尔基：《給青年作者》，中国青年出版社1955年版，第108頁。

② 《毛澤东論文艺》，人民文学出版社1958年版，第55—56頁。

最重要的条件。

如果只是对现实进行如实的摹写，而不能很好地于描繪中見出艺术家的神韵、命意，那只是照相，只是傳記，只是“得其形似，而失其气韵”、“錯乱而无旨”的稿本（張彥远：《历代名画記》），往往流入自然主义。它将使讀者观众掉入感性印象的迷雾中，而不知所从，无所謂理想，也就不能教育他們。相反，如果只是一味宣揚自我，而缺乏对现实的真实的描繪，那或則象魯迅对某些“写意”画所批評的：“两点是眼，不知是长是圓，一画是鳥，不知是鶯是燕，竟尚高簡，变成空虛”^①，結果难免走入印象主义；或竟对讀者大声疾呼，耳提面命，結果就变成干枯的道德論，自是“說者矣命，听者逃神”。首先不能取信于耳目，那里还能深嵌于心灵？那么这两者怎样統一呢？它們在艺术形象中絕不是割裂的或只是机械的拚合，而必須是有机的和諧地融合在一起。在这里，客观事物所引起的直观物象是基础，沒有它，艺术的神意也就无所寄托，无从表现；但只有直观的物象，而不經過艺术家用神意来丰富它，提高它，則它只是一个死的物象，不見神气，所以艺术家的神意又起主导作用。只有当直观物象与作家神意融化一起时，艺术形象才会产生最大的魅力。

請回味一下大家生活中的一种經歷吧：天上的白云呈現出千变万化的形状，假如我們只是“直視”它們，那我們眼里也就只是各种毫无意趣的云的“物象”而已；但假如我們一旦“神仪在心”，用自己过去生活經歷中所积累的感性印象和审美經驗来丰富和提高这些“物象”时，那么即刻就会“迁想妙得”：眼前不再是各种云块了，而彷彿是奔馬，是臥牛，是美人临风午袖，是战士揮刀杀敌。又譬如：一棵蒼松，粗粗一看，只能得一直观物象，但一旦“匠心独运”，就有人会觉得他象是一个长寿的老人，有人会觉得他象是一个坚定的革命战士，有人会感到他孤独，有人会感到他正直，……，在这里正是现实的物象激起了我对以往經驗印象的回想，并将过去的全部感情体验、审美理想融入于眼前的物象之中，借物象本身的某种特点来表达我的意愿和理想。蒼松具有正直、老健、临风不动，高出万木等特点，具有不同生活經驗和审美理想的人也就各自取其感觉到的物象的某一点，而把牠想象成了老人、战士、剛直者、孤高者，等等。

艺术創作过程中形象的塑造也正是这样。艺术家不能离开物象的逼真性，或違反物象的特点，进行任意的联想和随意的評价。大概誰也沒有办法把蒼蝇想象成为一只獅子吧。“无缘无故的将所攻击或暴露的对象画作一头驢，恰如拍馬家将所拍的对象做成一个神一样，是毫無有效果的，假如那些对象其实并无驢气息或神气息”^②。但假如不赋予直观物象以感情評价和审美理想，那物象就不可能成为美的艺术，产生强烈的感人作用。“不然，雕塑家照女人的样子做一个石膏模型，便可以完成自己的工作。那末就这样試一試吧，照自己的爱的手做一个石膏模型，把它放在自己的面前——你不会看到絲毫相象之处，这將是一只死人的手，而你只得向雕塑家去請教。他不作精确的模写，却能表达出动态和生命”^③。因而，审美理想不能形象而表现，不融于物象之中，不与物象的特点相吻合，它就失去了感人的基础，艺术家的思想感情就成了无所依藉的游魂，不能作用于人；而物象如只是机械的反映对象，

① 《魯迅論文学》，人民文学出版社 1959 年版，第 278 頁。

② 《魯迅談創作》，中国青年出版社 1955 年版，第 95 頁。

③ 轉引自《馬克思列宁主义美学原理》下册，三联書店 1961 年版，第 539 頁。

排除艺术家审美理想的指导作用，则物象成了一个死的躯壳，只是现实的可怜的影子，没有生命，无以感人。毛泽东同志说：

人类的社會生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是較之后者有不可比拟的生动丰富的內容，但是人民还是不满足于前者而要求于后者。这是为什么呢？因为虽然两者都美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且應該比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活創造出各种各样的人物来，帮助羣众推动历史前进。①

这深刻地指出了艺术创作的特点。它必須“根据实际生活”，要有生活的真实感；但又必須經過創造，必須融进艺术家的感情态度、审美理想。只有这样才能使艺术美高于现实美，才能使人民羣众“感奋起来”，“实行改造自己的环境”②。这里既反对了艺术创作中唯心主义的观点，又反对了机械論的看法。

我国古代的艺术理論一向就特別強調艺术创作中的形神統一、意象融合、情景互見的关系。当然这些概念与我們今天用时意义已不完全相同，古人的理論我們也不能全部套用。但很有些宝贵的論点，却值得我們認真研究、总结、繼承和发展。顧愷之最早提出了“以形写神”的理論，要求艺术对客观对象能“悟对通神”。虽然这里所謂之神，只指客观对象之神，这并不包括作者之神，但却給后人以启发。到刘勰則正式提出了艺术家的“神思”問題，并具体概括了神思与物象的关系：“神用象通，情交所孕。物以貌求，心以理应”（《文心雕龙·神思篇》）。唐代荆浩提出了“立意”問題，要求画家“凡画山水，意在笔先”。而反对“有笔无思”之作③。同是唐代的僧皎然在論述比兴时说：“取象曰比，取义曰兴；义即象下之意”的宝贵論点（《詩式》）。王国維說：“古人論詩詞，有景語情語之別。不知一切景語，皆情語也”（《人間詞話》刪稿第十條）。近代画家黃宾虹說得更好、更明白：“画人物要有神气，画山水要有灵气。神气，灵气，都是从物体变化中出来。有变化，形象就复杂。画家处理复杂的現象，要沉着，要具有沙里淘金的本領，要大胆，要坚决，要把沙淘尽，把金炼出。这还不够，艺术家还得把自己身上所藏的金子也拿出来，与沙里淘得的金結合起来。这样，神气、灵气就活現了”④。这些論点对我們是很有启发的。艺术形象所追求的正是这种形与神、象与意、景与情的高度統一，艺术創造正是为了要融鑄成这种合成金。

但是并不是任何融炼都能对讀者具有强烈的美感作用的。假如艺术家的神意、情思是反大众的，反真善的，反进步理想的，那么他或則把这种神意情思专注于丑恶事物的物象中，求得一种丑与丑的統一，以歌頌和美化丑恶的事物；或則用以反映、评价美好事物，結果是对它們的歪曲和丑化，这样的形象，是决不能打动人民大众的心灵的。宮体詩人虽极尽語言韵律的能事，以欣賞热中的笔調去描繪淫糜色情的生活，但是今天不是早为大众所遺棄了么。高高的白楊，茅盾用来抒写对抗日战士的贊頌，每讀一遍都能激起我們强烈的共鳴；而右派分子用来寄托反党反人民的情志，結果遭到了人民的痛击。只有当艺术家的神意情思，

① 《毛澤东論文艺》，人民文学出版社1958年版，第67頁。

② 同上書，第66頁。

③ 《画山水賦》。《詩論叢刊》上册，第68頁。

④ 轉引自王伯放：《黃宾虹画論研討》。《美术研究》1960年第一期，第42頁。

生活經驗、审美理想与人民大众相通、并用塑造出的艺术形象道出了人民心中事、胸中情的时候，或站在时代先进的潮流中，塑造出了推动羣众前进的艺术典型的时候，他才能真正成为羣众的代言人，与羣众心心相印，深刻地教育羣众。

因此，我們革命艺术家的工作归根到底就是塑造出既深刻反映现实，又充滿革命激情的典型形象来，从学习生活、学习社会、学习馬克思主义理論出发，而落脚点应该是塑造典型形象的工作。这种典型形象正是艺术家用以征服人心的手段。我們革命的艺术中充滿了这样的光輝的典型形象，艺术家把自己的理想熔鑄在英雄人物的真实描繪中，朱老忠、梁生宝、楊子荣、秦德貴、許云峯、江姐等，已成为广大羣众的榜样，激励羣众更好工作、学习，教育羣众如何对人处世。他們在思想感情的領域內为无产阶级开拓了广闊的地盘。

艺术家沒有了形象，也就等于解除自己的武装。艺术家必須把曾經强烈地感动和教育过自己、因而也想用来感动和教育別人的东西化入具体生动的形象中。他应该尽量避免直接去教訓讀者和强逼人物宣揚自己的观点，而是力求神气活現地写出自己所爱憎的人物性格来，用帶强烈的感情的笔調写出他是怎样的可爱，怎样的可恨；力求讓自己的情感化入形象的描繪中，力求造出“合成金”。試看杜甫的《少年行》：“馬上誰家白面郎，臨阶下馬坐人床，不通姓氏粗豪甚，指点銀瓶索酒尝”。这里詩人並沒有直接对讀者說：“可恶的恶少啊！”可是从字里行間，可恶的貴公子彷彿就直現我們眼前，那种橫蛮无理的态度，不由得使我們怒从心起，真想掌以耳光了。再請看看魯迅笔下的为要到女学堂去上課而特別对鏡梳妝的“高老夫子”吧：

他……至今左边的眉稜上还帶着一个永不消失的尖劈形的癢痕。他現在虽然格外留长头发，左右分开，又斜梳下来，可以勉强遮住了，但究竟还看見尖劈的尖，也算得一个缺点，万一給女学生发見，大概是免不了要看不起的。他放下鏡子，怨憤地吁一口气。^①

这里魯迅何曾有一字一句罵“高老夫子”来着，但又何尝不句句是刀，一字一句直杀进那假道学的心坎，使我們感到一种莫大的暢快，丑恶受到揭发的暢快。从这两个例中可以看出，它們之所以能产生这样的效果，正是神、象高度結合的結果，假如艺术家不把他們强烈的感情态度融化于形象的具体描繪中，他們假如不在这两个人物形象上塗上艺术家鄙夷憎恨的感情色彩，那么这种巨大的美感教育作用是不可能产生的。只是直感地如实地描繪现实丑，那就頂多只能使我們感到丑的恶心，而不会同时使我們感到丑被抨击被揶揄的痛快，并从而强烈地激起了我們与丑作斗争的感情愿望。

艺术家必須要有傾向性，否則他的艺术形象就将象无骨之人，站不起来，不能引导讀者观众前进，但“傾向性应当是不要特別地說出，而要讓它自己从場面和情节中流露出来”^②。可以被人家从作品中刪去的傾向性、思想性是无力的。人們讀小說时，对作家或主人公大段的发議論、講哲理的地方，常常是揭过去不看的。如果要靠它来起思想教育作用，行嗎？但杜甫、魯迅对于上述丑恶者的抨击，却使自己鮮明的思想感情渗透到了整个形象中，就象盐渗透到了腊肉中一样，你挖不掉，洗不脫，除非你不看它，要看，作者的感情态度思想傾向

① 《魯迅全集》第二卷，人民文学出版社1956年版，第73頁。

② 《馬克思、恩格斯論文艺》第一卷，人民文学出版社1960年版，第6頁。

就一定要与形象一起注进你的心灵。而且当你以后每一回想起这些形象来时（只有具体感性的东西才容易使人经常回忆起来，概念的东西，往往难有这种效果），作者的思想感情也就与之俱来地再一次激盪你。这样的思想性才是真正有力的、“厉害的”思想性。恩格斯说：

“作者的观点愈隐蔽，对于艺术作品就愈好些”^①。我们正应从这个意义上来理解这句话。

这里确实有着一种深刻的辩证关系：欲显必隐，以隐求显，始藏终露，露见于藏。艺术家要教育人，要有自己的“主见”，但又不能直接说出，“把个人作为时代精神的单纯号筒”；虽不直接说出，但又必须分明具在，让人刻刻感到。这里艺术家必须充分考虑到读者观众认识真理、接受教育的心理活动的特点。请回忆一下我们在前面说过的，人们在认识事物时由感性到理性的心理过程的特点吧。人从艺术中得到认识、接受教育，也正与这相类似。高尔基说：“不可将主人公们与作者自己混在一起。再，‘我’虽然面对读者，但不可使读者听教。对于做读者的我，只要给了优美的、正确的、鲜明的形象就好了，结论让我自己来下。心理活动——是有一条准确的路径的^②。我们只有找到了这条准确的路径，才能走进人们的心灵。否则，不得其门而入，难免要吃闭门羹，又怎么还能去教育人呢？因此，关键在于塑造出优美、正确、鲜明而又能发人深思、引导他们到一定的结论上去的形象来。在形象中，处处要有作者，但处处又不见作者。“要不失去热情而心里忍住笑”^③。要真正做到“气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵”^④。这样，就“不管作者的观点怎样，也会显露出来的”^⑤。而且能真正深入人的心灵，因为它是经过人们思索得来的。前人曾说：“画令人惊，不如令人喜，令人喜，不如令人思”^⑥。又说：“古人为诗，贵于意在言外，使人思而得之”^⑦。这话是说得很很有道理的。

没有艺术的艺术，是很难起艺术的作用和最大最好地为政治服务的。而要使艺术成为艺术，最主要就是塑造出优美鲜明的形象来。毛泽东同志说：

缺乏艺术性的作品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。因此，我们既反对政治观点的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓“标语口号式”的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线的斗争。^⑧

掌握艺术的武器来为革命的政治服务，为社会主义建设服务，为支援世界各被压迫民族的解放斗争服务，为反对帝国主义和现代修正主义服务，这是我们革命艺术家的天职。但我们应该永远记住：艺术只是通过作用于心灵来发挥它的作用的。因此我们应该坚持不懈地为创造出“政治和艺术的统一，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”^⑨的伟大作品而奋斗。让我们的“斧头”更锋利、更锋利些吧！

1962年五一国际劳动节于北京西郊

① 《马克思、恩格斯论艺术》第一卷，人民文学出版社1960年版，第10页。

② 高尔基：《给青年作者》，中国青年出版社1959年版，第22页。（着重点引者所加）

③ 同上书，第12页。

④ 《马克思、恩格斯论艺术》第一卷，人民文学出版社1960年版，第10页。

⑤ 《南田画跋》。《画论丛刊》上册，第181页。

⑥ 清代戴醇士：《行苦斋画架》。

⑦ 司马光：《续诗话》。

⑧ 《毛泽东论文艺》，人民文学出版社1958年版，第74页。

⑨ 同上书。