

由表及里与由此及彼

• 典型問題札記之一 •

王 文 生

几乎一切偉大的艺术家都認為艺术不囿于生活表面的形似，強調艺术是生活的再現而不是生活的模仿。黑格尔举了一个有趣的例子來說明它：宙克什斯画面上的葡萄，曾經被鸽子啄食过，华特涅的猴子把洛色尔“昆虫乐趣”一書的甲壳虫信以为真而咬得粉碎。如果把这种騙得过鸽子和猴子的效果捧为艺术的最高成就，則无異于把艺术的形似当作唯一的准则。这种追求固然可以獲致某些庸俗的效果，却在实际上断送了艺术。因为画面上的葡萄和甲壳虫騙得过鸽子、猴子的眼睛，却不能代替生活里的实物，而有限的画幅也不能穷尽紛紜复杂的现实。如此，則人們可以直接去观察生活而不再需要艺术了。黑格尔用一段中肯的話說明了这个道理：“靠單純的模倣，艺术不能和自然竞争，它和自然竞争，那就象一只小虫爬着去追大象”。^①

就模仿生活表面的仔細入微而言，艺术家的画笔赶不上照相机的镜头。但艺术往往比照片更能惹人喜爱。那就是因为人們通过艺术，不只是獲得某些表面、暫时的印象，而且能得到某些美感体验和深刻的認識。为此，文学艺术作品反映的生活就应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，更帶普遍性。^②这就要求艺术不只是皮相地再現生活，而是形象地再現生活的本質。我們古代作家強調形外有象，言外有意，弦外有响，对“笔不周而意周”^③的艺术，不加深責；对“气韵不周，空陈形似”^④的艺术是那么苛求。正表明他們深深懂得，只有寓无限于有限，艺术才能摆脱小虫追大象的尷尬局面。

只有“以少总多”^⑤“文約意广”^⑥的艺术，才能达到寓无限于有限的目的。紫花的巧匠制造出根鬚枝叶，色彩体态都酷似原型的花卉，却赶不上画家几笔濃淡淺显的水墨画，繪相的商人对着分成小格的照片仔細临摹出来的画象甚至比不过艺术家一幅仅具輪廓的素描。生活里这些事实說明：艺术的功力，不决定于对生活的模拟，而决定于对生活內在的把握。“画虎画皮难画骨”^⑦，表明艺术家对自己沒有傳神之笔的浩叹。“着重画眼睛而不画頭髮”^⑧表現了一个作家善于要处落墨的才能。

① 黑格尔：“美学”。第一卷，51頁。人民文学出版社

② “毛澤东論文艺”，65頁。人民文学出版社

③ 張彦远：“論顧陆張吳用笔”。

④ 張彦远：“論画六法”。

⑤ 刘勰著，范文澜註：“文心雕龙註”。694頁。人民文学出版社

⑥ 鍾嶸著，陈延杰註：“詩品註”。4頁。人民文学出版社

⑦ “骨”，古人所指的风骨。

⑧ “鲁迅全集”。第四卷，395頁。人民文学出版社

“以少总多，情貌无遗”也就是艺术对生活作典型的再现。这不是凭模仿的巧戏法和雕虫篆刻的功夫所能达到，而需要艺术家一番艰辛的劳动。这首先就要求艺术家有由表及里的才能。“深入其理，才能曲尽其态”一语，可以说是深刻地抓住了艺术再现生活的关键。

由表及里，就是突破事物的表面观察事物的本质。艺术家的由表及里，也就是透过大量的生活材料，形象地把握生活的本质。齐白石画虾，仔细地研究虾的各种形态；莫泊桑写火，站在火的面前长久凝视；鲁迅写阿Q，一直把阿Q的影象在心目中保持好几年；屠格涅夫写巴札洛夫，几乎有二年的时间为自己的主人公写日记。这一切“静观默察”，“凝神结想”^①的功夫，都是为了洞察事物的里。也就是杜鹏程同志所说的：鑽到事物的深处抓住它深刻而又单纯的本质。^②

一切具体的事物，都是本质与现象，偶然与必然的统一。现象之中，有本质，也有非本质的东西；偶然之中，有必然，也有假象。河流的泡沫，好像是静止的，却掩藏着深深的激流。生活里的坏人，在某种情况下，也扮成诚恳老实的样子。对于没有掌握生活和人物性格本质的作家，就可能盲目地突现生活某一非本质方面，这不但不能帮助人认识生活，而且由于艺术表面的率真，被人误认为是生活的根本，而导致对生活的歪曲。对于祇着重于形似的作家，就逃不了这种危险的威胁。

抓住生活的本质，不只是帮助作家认识生活，而且也只有这样，作家才能在许多现象里发现那与本质有着深刻联系的现象来作为自己作品的材料。许多作家常常强调寻找那唯一的字、唯一的细节来表现生活；古典作家因“富于万篇，贫于一字”^③而上下求索；王安石把诗句里的一个字作了几次修改；^④顾恺之画人物几年不敢点睛^⑤。这一切都说明艺术家非常珍惜那为数不多最能传神写意的现象。而这种推敲，决不是游心窜意，事出偶然，而是以洞察事物的里为前提的。

洞察事物的里，不仅能帮助作家选择富有表征的现象，也能化腐朽为神奇，把歪曲地表现本质的假象放在适当场合来描写。认识赵太爷是统治者，就可以描写他粗暴地打阿Q，也可以描写他低声下气喊老Q；认识戴愉是叛徒，就可以写他叛党投敌，也可以写他“诚实”的外貌，由于后一种行动有前一种行动作註脚，由于假象是在明眼人的目光下描写出来的，歪曲本质的假象也就成了表现本质的工具。假象在这种情况下就不会模糊生活的真相，而且把生活表现得更为真切，丰富。赵太爷打阿Q于前，又喊老Q于后，就越发显得封建统治阶级的醜恶虚伪，戴愉是叛徒，又扮成诚实的面孔，就越发显得他的阴险狡猾。艺术家洞察事物的里，就有了得心应手的自由。马烽在“我的第一个上级”里塑造人物采取先抑后扬的手法，法捷耶夫喜欢在表面现象与内部本质的矛盾中展开情节。在他的小说“毁灭”里，市

① “鲁迅全集”。第六卷，422页。

② 杜鹏程：“讀‘风雪之夜’”。“文艺报”一九五九年第三期，第8页。

③ 刘勰著，范文澜註：“文心龙註”。625页。

④ 王安石“船泊瓜州”诗中有“春风又绿江南岸”句，据说他在草稿上作了十几次修改，纔选定这个“绿”字，最初是“到”字，改为“过”字，又改为“入”字，又改为“满”字等等。（洪迈：容斋續笔。卷八）

⑤ 参見“費曉樓傳神佳品”序。

儉的儿子美諦克有着“漂亮、謙虛和溫柔”的外貌，却怯懦地把游击队出卖，有着“粗鹵的外表”象是没有什么觉悟的矿工木罗式加却蘊藏着对革命事业的赤胆忠心和崇高的自我牺牲精神。整个小說虽然以一支紅軍的敗潰作結束，却又合乎邏輯地表明：共产党領導的无产階級革命有着必勝的威力。在在都說明，只有深刻認識生活的作家，才敢于在不可靠的表象里表現深刻的生活內容，而不致受生活表面的限制。这正如詩眼所說：“文章論当理与不当理耳，苟当于理，則綺麗風花，同入于妙，苟不当理，則一切皆为長語”。^①由此也可以看出，那些害怕多方面描写生活而只能一再重复別人創造的作家，不只是因为沒有多处着眼，而根本之点，还在于缺乏对事物內在的認識。

強調由表及里，就要求作家不只是对某一事物进行細心的觀察，而且要研究同类事物的特点。祇有通过同类事物的觀察才能認識一般，而認識一般以后又更能深刻認識特殊。“由特殊到一般”，又“由一般到特殊”的認識規律在艺术創作过程中有独特的特征，但同样指导着艺术的創造。因此，画山的一角，就不只是观察山的一角；写一个人，就不只是观察一个人。只有把許多山的山勢脈絡，阴晴变幻都体察入微，然后才能負气以适变，在一角山水中，蘊藏无穷的景象；只有观察二十个、五十个以至于几百个資本家和工人，然后才能凭情以会通，写出一个資本家和工人。艺术創作的这种方法，就是典型化。只有用这种方法，画出的山水才不至于如某山某水，而有某些同类山水的特点，写出的人物形象就不必实有其人，而是我們熟习的陌生人。这样的作品才能达到“言在耳目之內，情寄八荒之表”^②的境界，使人寓目不忘，頻觀不厌而又思接千載，視通万里。这种画的特点就是齐白石所說的妙在似与不似之間。这种人物的特点就是茅盾所說的各人都有点象他，然而又不全象他，到处都可以碰到他然而又不能指認他是某，是人物創造的最上乘。唯其如此，許多艺术家都認為眼界愈寬，則开掘愈深。高尔基要求作家站在生活的高处觀察生活，王国維強調詩人不囿于一人一事，須通古今而觀之^③，都同样地說明了这个道理。

我們強調由表及里，是为了以形写神。創造經驗表明，艺术家認識生活的过程就已經为形象的創造作了准备。然而，茶素不是茶，酒精不是酒，事物的里并不就是艺术的形象。在现实生活里，一切事物都是具体个别的。艺术再現生活，就必须用生活本来的形式来再現。在艺术里，必然也必须通过个别来表現。只有認識必然，才能創造共性与个性相統一的艺术，也只有通过艺术形象而表現的必然，才是艺术的必然。論画貴形似，固然是見与儿童邻。舍形似以求神似，也違背艺术創造的規律。

因此，艺术家強調写神、写意的同时，又強調写形、写生，也就是重視艺术形象的个别性、具体性。古人所謂“因方以借巧，即勢而会奇”，也就是为了使艺术形象在特殊中表現一般，使艺术反映的生活既是生活的集中，又是生活本身具体真实的再現。

艺术通过特殊而表現一般，就不仅使得不同的艺术形象有不同的特点。也使得这些包含在特殊之中的本質具有本質的特殊性。懂得这个道理，我們就可以着手解决某些被認為是棘手的問題，如圍繞阿 Q 这一形象进行的論爭。有的強調阿 Q 所表現的精神胜利法是各階級

① 胡行：“茗溪漁隱叢話”。卷十，64頁。商务印書館

② 鐘嶸著，陈延杰註：“詩品註”。15頁。

③ 王国維：“人間詞話”。卷下，47頁。人文書店

的普遍特征而忽略这一本質的特殊性，就陷入了超階級的人性論。有的只簡單地看到阿Q屬於農民階級，很難說明阿Q身上集中體現精神勝利法的根源，就无可奈何地称之为“例外的典型”。我們認為，阿Q身上體現了某些統治階級的特征，又具有農民階級的屬性，並不是不可理解的。的確，精神勝利法是在帝國主義勢力沖擊下已經搖搖欲墜，却仍然陶醉在自我誇耀里的封建統治階級的思想。就其社會根源來說，是封建統治階級的本質的表現。對於農民階級的階級性來說，是非本質的。但是，魯迅沒有通過封建統治者的形象集中表現精神勝利法，却選擇一個農民來作精神勝利法的典型。這是因為社會上一切階級是互相關聯的。統治階級不僅在政治、經濟上統治人民，也在精神上奴役人民，麻痺人民。魯迅通過阿Q來表現精神勝利法，就不僅表現了精神勝利法的一般性，也表現了精神勝利法對一個農民的影響的特殊性，這正如魯迅自己所說的：“文學不借人，也無以表示性，一用人，而且還在階級社會里，那斷不能免掉他所屬的階級性。”^①阿Q身上的精神勝利法不是趙太爺那樣頤指氣使地自我誇耀，而是內心自我誇耀和實際上受鞭打、屈辱以至“大團圓”的矛盾。精神勝利法通過阿Q表現出來，則是阿Q式的。它不僅揭示一種普遍的弱點，也表明了這種弱點是統治階級對一個農民政治、經濟統治和思想奴役的結果。阿Q作為一個農民，表現了本質上屬於統治階級的思想，不僅沒有削弱對精神勝利法的揭露，而且有力地控訴了統治階級對農民的愚弄、麻痺和欺凌。阿Q的形象有一般意義，又不是超階級的。正在於魯迅善於從特殊揭示一般，通過特殊而表現一般。

藝術家善於從特殊揭示一般，又通過特殊來表現一般。就保證了藝術園地里，不是簡單的重複，而是時出新意，別開生面。因為事物的本質表現在各種各樣現象里。尤藝術家通過不同的生活面接近生活的“里”。就是在別人重複了千百次的問題上也能有某些新穎的發現。同時，切合特定的主題，運用不同的題材來表現生活，就能塑造多種多樣不落陳套的藝術形象。描寫祖國建設和它給人民帶來的幸福，可以讓汽車直接在高山雪原的畫面上出現，引起人民的神往。也可以象“古長城外”，不直接描繪火車，而描繪羊羣聽到某種聲音而驚起回頭的景象；富於生命力的清新活潑的意境，既可以表現為齊白石筆下幾隻栩栩如生的蝦子，也可以表現為于闐闐筆下“紅杏枝頭春意鬧”的境界；描寫志願軍是最可愛的人，可以描寫志願軍在坑洞里一口雪一口炒麵不畏艱苦的精神，也可以描寫朝鮮老大娘對志願軍依依惜別的感情；反封建的內容可以通過農民出身的李逵來表現，也可以通過“貴族階級的逆子”賈寶玉來表現，可以通過無權的歸女祥林嫂來表現，也可以通過“狂人日記”里的狂人來表現。藝術家從不同的角度深入生活與通過不同的角度表現生活，就保證了尤藝術有無限可耕的園地，有統一基礎上的多樣性。

由表及里，以形寫神是典型創造的過程。蘇東坡津津樂道的“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，”^②其實也不過是旁理而後能通變。別林斯基更直截了當的說：“獨創性是掌握本質的結果，從而也是每種事物的特征。”^③我們常常批自然主義，正是因為這種藝術“僅有外表的形似，而沒有原型的整個靈魂。”^④我們常常批評藝術作品中

① “魯迅全集”。第四卷，164頁。

② “經進東坡文集事略”卷六十“書吳道子畫后”。

③ “別林斯基論文學”12頁。新文藝出版社

④ 同上，17頁。

的公式化，概念化，則是因为这类艺术作品缺乏形象的具体性、独特性，也就削弱了艺术的感染力和思想作用。由此，不禁想起了杜勃罗留波夫的一种理想。他說：“把最最高尚的哲学观念，自由地轉化为活生生的形象。同时也对人生之中的每一桩事实（即使是最特殊的和最偶然的）的較高的、普遍意义獲得深刻的了解——这是科学与詩歌完全融合的最高理想，直到現在还没有人能到达这个境界。”^① 这里所說的正是由表及里和以形写神的能力。然而杜勃罗留波夫那个时代所不能实现理想，我們却完全能够实现。因为我們有馬列主义的指导，使我們能深刻地揭示生活的規律。同时我們有广泛接触生活的自由，也就提供了无限的題材的泉源。我們完全應該創造出既是深刻表現生活而又富有高度詩意的艺术形象来。

我們談到了艺术創造的規律，还應該看看艺术創造的目的。艺术創造的目的，是为了發揮艺术改造现实的作用。而艺术改造现实的作用，首先必須通过人們的思想。只有当艺术作品积极作用于人的思想，规范人們的行动，然后才能产生物質的力量。因此，这就要求艺术能够引起人們的联想，产生由此及彼的效果。

讀者欣赏作品，也就是以意逆志的过程。根据自己的生活經驗，审美要求去閱讀作品，也就是对已經完成的作品进行想象、补充而丰富作品的内容。但是艺术作品能不能吸引讀者，却在于艺术形象有沒有誘導讀者进入所描写的內容的力量。只有以特殊的个性而出現的作品，讀者才会不自覺地被吸引着去認識作品的內容。而內容能不能引起讀者联想到其他，却在于內容有沒有普遍性。只有表現了本質的內容，才能收到联类无穷的效果。別林斯基說：典型“他既是个人，又是概念。这个概念在现实中既然呈現为无数分歧的样子。所以，在那充分体现它的人物身上，也可以看到很多人。”^② 因此，讀“阿Q正傳”，也就不只是認識一个阿Q。而且通过阿Q，观照到自己和許多人身上的弱点。我們已結束了产生阿Q的时代，但盲目的自我誇耀这种外强中干的特点仍然在人們身上有或多或少的表現。当一个人受到批評，內心不服，反而認為自己某些方面比批評者还要强些而引以自慰时；当別人在工作中取得成績，自己不去虚心学习，反而認為別人的成績也不过如此时；就表現了不同程度的阿Q精神。由于本質表現在不同的現象中，那种体现了深刻的本質的主题就成了想起許多类似現象的基础；有这种缺点的讀者，虽然已經与阿Q有很大的区别，所表現的精神胜利法也有了极为不同的方式，但由于自己还具有这种弱点（那怕这种弱点已是个別的因素），他在讀了“阿Q正傳”之后，仍然会联想到自己身上某些类似的現象，而引起改造自己的愿望。这也就产生了典型的社会作用。

正因为如此，列宁認為在俄罗斯經歷了三次革命之后，奥勃洛摩夫的形象对于工人、农民、共产党员仍具有教育意义。这自然不是說，在苏維埃社会里，还有奥勃洛摩夫那样原封不动的地主。而是指的奥勃洛摩夫这一形象所深刻反映的隋性特点与某些人有相通之处。在苏維埃社会里，已經沒有人終日躺在睡椅上，計劃管理自己的田庄。但是，却有人在工作中草拟計劃而沒有把它貫徹实行，或者想的过多而做的太少。当人們身上有这种惰性的殘余时，也就会在集中概括了隋性特点的奥勃洛摩夫身上观照自己，而起一种“清洗刷新、督促

① 杜勃罗留波夫：“論艺术家和他的世界觀”。見“文学理論参考資料”，690頁。

② “別林斯基論文学”，129頁。

鞭策”的作用，这正是艺术效果之所在。

由表及里是艺术创作的前提，由此及彼是艺术的效果。只有具备由表及里的能力的作家，才能通过不同的生活现象，获得深刻的主题，选择富有表征的社会现象，塑造多种多样的艺术典型。也只有深刻地反映生活本质的典型，才能引起读者的联想，规范人们的行动，发挥艺术的社会作用。艺术作品的“里”，是艺术的核心，它指导着形象的创造，规定着读者联想的范围。象一根红线，联系着生活、创作和欣赏。因此，我们越是强调艺术欣赏过程中由此及彼的效果，就越要重视艺术创作过程中由表及里的作用。

一九五九年十一月