

# ATTENTION SHOULD BE PAID TO THE STUDY OF THE PROBLEM VARIOUS SCHOOLS OF STYLE

HUANG YIPING

## 必須重視風格、流派問題的研究

黃一平

藝術的風格和流派問題，在中外文藝批評史上，很早就引起了文藝評論家們的重視。西方早在古希臘時期，亞里士多德就在他的《修辭學》中提出了“語言風格”的問題。當時他所說的風格和我們今天所講的風格，其內涵雖然不完全相同，但我們仍然可以說：他開了風格論的先河。在我國，從先秦諸子有關文藝問題的著述中，我們從孔子對於《詩三百》篇的“思無邪”的評價，以及他論詩和樂時重視“中和之義”；莊子對於畫家應具有高尚品格的思想；孟子的“養氣說”和荀子在《樂論》中關於樂和時代面貌的關係的論述等等，都可以看到他們已經在某種程度上涉及到藝術的風格問題。直接把藝術的風格問題提出來作為一個理論問題進行探討，在我國是始於魏晉南北朝時期。這一時期曹丕的《典論·論文》、陸機的《文賦》、劉勰的《文心雕龍》、謝赫的《古畫品錄》、鍾嶸的《詩品》等著作，都對風格問題有較為精到的論述。其中，尤以劉勰的《文心雕龍》論述更為全面、深刻。他比較深刻地揭示了作品風格和作家個性的關係，較為全面地分析了風格形成的原因。他一方面指出了作家的先天條件“才”（才能）和“氣”（氣質）對風格形成的影響，另一方面還指出了作家後天的修養——“學”（修養）和“習”（習染）對風格形成的意義。西方在文藝復興之後，由於人文主義思想的傳播，特別是啟蒙主義思潮的興起，藝術的獨創性問題，藝術家的創作個性和藝術風格問題，才逐漸為文藝評論家們所重視和探討。在這個問題上，意大利的達·芬奇，英國的楊格、雪萊，法國的伏爾泰、史達爾、泰勒、德國的歌德，俄國的別林斯基和車爾尼雪夫斯基等人，都作出了不同程度的貢獻。但在馬克思主義產生以前，中外文藝評論家們對風格問題的論述，由於受時代和階級的局限，結果常常不免流於神秘和唯心主義的弊端。馬克思、恩格斯所創立的辯證唯物主義和歷史唯物主義，為科學地闡明藝術的風格和流派形成、發展、演變的客觀規律及其在藝術發展中的意義，提供了堅實的理论基礎。馬克思還曾援引法國著名評論家布封的名言說：“風格即人”。他在《評普魯士最近的書報檢查令》一文中，更對風格問題作了非常精彩的論述，他說：“你們讚美大自然悅人心目的千變萬化和無窮無盡的豐富寶藏，你們并不要求玫瑰花和紫羅蘭發出同樣的芳香，但你們為什麼却要求世界上最豐富的東西——精神只能有一種存在形式呢？”列寧在談到文學事業的特殊性時，也指出：“無可爭論，文學事業最不能作機械的平均、劃一、少數服從多數。無可爭論，在這個事業中，絕對必須保證有個人創造性和個人愛好的廣闊天地，有思想和幻想、形式和內容的廣闊天地。”毛澤東同志在總結了科學、文藝發展的客觀規律，根據中國的具體情況，提出百花齊放、百家爭鳴的方針時曾說：“百花齊放、百家爭鳴的方針，是促進藝術發展和科學進步的方針，是促進我國的社會主義文化繁榮的方針。藝術上不同的形式和風格可以自由發展，科學上不同的學派可以自由爭論。利用行政力量，強制推行一種風格，一種學派，禁止另一種風格，另一種學派，我們認為會有害於藝術和科學的發展。”他在同李濟的談話中還指出：“革命派要做，流派也要有。程派要有，梅派也要有，譚派、楊派、言派、余派……都要有。”無產階級革命導師們的這些論述和指示，對於馬克思主義文藝理論中的“風格和流派論”的建立，起了不可忽視的奠基和指導的作用。正是在馬列主義、毛澤東思想的指導下，通過無產階級文藝評論家們的共同努力，我們今天才可能對藝術的風格和流派這一重要的藝術現象，作出比較全面而科學的解釋，才可能比較自覺地按照風格和流派形成、發展、演變的客觀規律，來指導我們的藝術實踐，來發展和繁榮社會主義的文藝事業。

藝術作為一種社會意識形態，它是客觀社會生活在作家、藝術家頭腦中反映的產物。這種反映不是完全消極、被動、純客觀的反映，而是一種積極的能動的反映。藝術是一種創造性的勞動。藝術家作為藝術創造的主體，藝術家主觀的創作個性，在藝術創作過程中起着決定性的作用。而每一個藝術家的主觀條件，總是千差萬別的。他們每個人所處的社會地位不同、物質生活條件迥異，每個人都有自己不同的生活閱歷、文化教養、藝術才能，與

趣愛好和個性特徵，所有這一切因素，都必然會影響和決定着他們站在什麼立場，以什麼樣的世界觀去觀察、認識、評價和表現客觀的現實生活，也必然會影響和決定着他們怎樣去選材，怎樣去立意，怎樣運用各種不同的藝術表現手段去塑造形象和表達自己的思想感情，而這些特點在藝術家長期的社會實踐和藝術實踐中，就必然逐漸發展和形成他們不同的創作個性及其有別於他人的獨特的風格。當然，每一個藝術家又總是生活在一定的時代、一定的民族、一定的階級和階層當中。一定時期的社會生活的變革、政治鬥爭和階級鬥爭的形勢，一定民族的文化傳統和時代風尚，一定的地理環境和風土人情等等，也都會對藝術家創作個性和藝術風格的形成，發生深刻的不可忽視的影響。正因為如此，藝術家的風格就不僅具有鮮明的個性特徵，而且還具有明顯的時代的、民族的特色。這也就是風格的多樣性和同一性的客觀依據。我們僅以唐代的書法藝術為例，唐代最著名的九位書法家虞世南、歐陽詢、褚遂良、顏真卿、柳公權、張旭、懷素等人，每個人都有自己個性鮮明與他人不相雷同的獨特風格：虞書清媚秀潤、歐書險勁瘦硬、褚書遒麗豐艷、顏書雄強奇偉、柳書遒勁挺拔、張旭、懷素的草書和狂草更是如走龍蛇，痛快淋漓，各有千秋。但在他們各自的藝術中，又都體現了唐代書法所共有的雍容大度的時代風貌。這又使他們和魏晉南北朝時期的書法家，和五代、南宋以後的書法家迥然不同。

實踐證明，藝術風格的多樣性和同一性，是藝術發展的客觀規律所使然。歷史上任何一個文藝繁榮的時代，既會呈現出多種多樣的藝術風格百花競艷各放異彩的局面，也會出現最能反映那個時代的時代精神的佔主導地位的藝術風格。有鑑於藝術風格的多樣性的客觀規律，我們提倡“藝術上不同形式和風格可以自由發展”因為只有提倡形式和風格的多樣化，我們的文藝才可能全面而深刻地反映豐富多彩、氣象萬千的社會生活，才可能充分發揮作家藝術家們各自的創作才能，也才可能盡可能地滿足廣大人民羣衆精神生活多方面的欣賞要求。總之，只有提倡形式和風格的多樣化，我們社會主義的文學藝術才可能達到真正的繁榮和發展。遺憾的是，由於我們工作中的一些失誤，由於極左思潮的干擾，這一正確的方針，在實踐中並沒有得到很好的貫徹執行。林彪、“四人幫”一伙人更無視文藝發展的客觀規律，無視人民羣衆審美趣味和欣賞要求的多樣性，他們明目張膽地反對“雙百方針”，反對形式和風格的多樣化。他們動用行政手段，強制推行一種為他們的反革命政治所需要的風格和模式，強求作家藝術家按照他們的所謂“樣板”，如法炮製地去進行“創作”。他們那樣違背客觀規律、胡作非為所造成的災難性後果，我們大家都是目睹身受過的了。今天，研究風格、流派形成、發展、演變的客觀規律，重新回顧一下剛剛過去的這一段歷史，我們都應該從中記取應有的教訓。對於我們文藝部門的領導同志來說，特別應從這一沉痛的歷史教訓中，認真肅清“四人幫”的餘毒和消除極左思潮的影響的重要性，一定要自覺地按照客觀規律辦事，要堅定不移地提倡形式和風格的多樣化，提倡不同風格和流派之間的競賽和發展，絕不要以自己的感想和偏愛來代替黨營的政策，絕不要因什麼風吹草動而懷疑和動搖。而作為一般的文藝工作者來說，我們在認識這一客觀規律、吸取歷史教訓時，則要注意充分發揮自己的創作個性為盡快形成自己獨特的藝術風格而不懈努力。

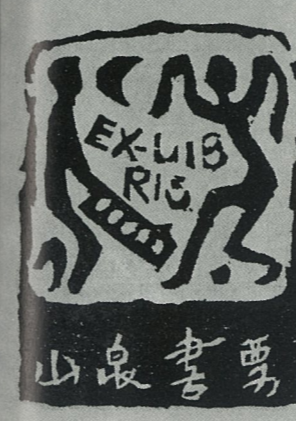
風格的形成是一個藝術家、一個時代、一個民族、一個階級的藝術成就的標誌。對於一個文藝工作者來說，如果其思想水平和藝術水平不高，他對社會生活、對人生的一些問題還沒有自己的獨到的認識和見解，他對藝術還缺乏自己透徹的理解和熟練的掌握，或者在創作上缺乏獨創精神，一味的模仿或抄襲別人，那就不能形成自己獨特的藝術風格。

黨的十一屆三中全會之後，“百花齊放、百家爭鳴”的方針，已經寫進了我們國家的根本大法——憲法，並得到了真正的貫徹執行。這就為藝術家們充分地發揮自己的創作個性，發展自己獨特的藝術風格，開闢了廣闊的道路。近幾年來，我們社會主義文藝的百花園，已經開始改變了“四人幫”橫行時期文藝上的那種千部一腔、千人一面，百花凋敝的殘敗局面，色彩繽紛

齊放異彩的各種不同形式和風格的文藝百花，競相綻開。在這方面，我們在粉碎“四人幫”以來所擁現出來的一大批年青有為、朝氣蓬勃的文藝新人，表現得尤為突出。他們那種勇於探索、敢於創新的不斷進取的精神，使他們在藝術上獲得了較大的成功，取得了不少新的突破。不少人正在逐步形成自己獨特的，但又為人民羣衆所喜聞樂見的藝術風格。我們的社會主義文藝事業，如果這樣健康地發展下去，前景是十分可觀的。但我們在肯定這些可喜的健康主流的同時，也還必須看到，現在，有的人對我們自己革命文藝的優良傳統不屑一顧，而把封建士大夫階級的文人畫吹捧上了天。他們用文人畫的藝術觀來對待藝術和人生，他們追摹文人畫的那種超塵絕世、孤傲冷峻的畫風，特別欣賞某些文人畫中那些怪異的形象和潦倒的江山。他們更把仿某家、某派的筆情墨趣的作品視為創新之作，把它當作最好的精神食糧奉獻給人民。有的人對自己民族的藝術傳統抱一種虛無主義的態度，而對西方資產階級現代派的藝術却五體投地，盲目地模仿和抄襲認為那些東西才“新”、才一般，甚至認為那才是我們今天藝術發展的必然歸屬。如果誰不贊成他們的觀點，不欣賞他們的作品，誰就會被他們斥之為頑固派、守舊派。目前，這兩種傾向很值得我們引起注意和給予正確的引導。誠然，任何時代、任何民族、任何藝術家的風格的形式和發展，都少不了必要的繼承和借鑒。我們今天要創造新時期的社會主義的新文藝，根據新的時代、新的羣衆的需要，有批判地去向古人和外國人繼承和借鑒一些於我們有用的東西，那是完全必須的。特別是我們的一些年青的同志，尚處於成長時期，為了有利於健康的成長，為了盡快形成自己獨特而又為人民羣衆喜聞樂見的藝術風格，向一些自己喜愛的古人或外國人學習、借鑒，那更是完全正常和必要的。但是，藝術貴在獨創，離開了獨創，藝術的生命也就枯竭了。“繼承和借鑒決不可變成替代自己的創造，這是決不能替代的。文學藝術中對於古人和外國人的毫無批判的硬搬和模仿，乃是最沒有出息的最害人的文學教條主義和藝術教條主義。”當然，對於文人畫所取得的成就，和它在中國美術史上的地位和作用，我們必須作充分的肯定。它有的少東西很值得我們認真總結、研究和繼承。但文人畫的局限，以及它給中國繪畫發展所造成的遺害，也不可低估。我們在學習、繼承這份藝術遺產時，必須時刻警惕它那些消極、有害的東西的毒害。至於西方現代派藝術，過去由於極左思潮的影響，我們對它否定過多，基本上是一棍子打死。現在，我們要恢復歷史的本來面目，要實事求是地、歷史地、全面地來分析它們的成敗得失，肯定它們在藝術發展史上應有的地位和作用。但我們決不能忘記一個基本事實：西方現代派藝術是西方社會特定歷史條件下的產物，它和我們社會主義中國的無產階級藝術在性質上是不能混淆的。現代派有不少藝術觀點和藝術實踐活動，是根本違背文藝的客觀規律性，

正如列寧同志所說，我們不能認為它們的作品是“藝術天才的最高表現。”因此，我們對它的借鑒，也只能是批判的借鑒，絕不能全盤肯定，盲目照搬。要知道風格的創造是和模仿、抄襲絕緣的。“依傍和模仿，決不能產生真藝術”。因襲石濤、八天，模仿塞尚、梵高、馬蒂斯，照搬畢加索、康定斯基……，都不是正確的出路。達·芬奇曾勸告畫家們：“誰也不該抄襲他人的風格，”“畫家若專以他人的畫為準繩，就只能畫出平凡的作品。……從羅馬人以後的繪畫裏可以見出這一點。他們彼此抄襲成風，以致藝術不斷衰落，一代不如一代。”他的這些話說得多麼深刻啊！這是為中外文藝史上許多事實所一再證明了的客觀真理。相反，文藝史上許多有成就的藝術家的實踐證明：只有那些既善於向傳統學習、又勇於革新創造的人，才能突破前人的窠臼，在藝術上獨樹一幟，對文藝的發展作出自己應有的貢獻。我們一定要記取這些正反兩方面的教訓，這對我們如何盡快形成自己獨特的藝術風格，是很有效益的。

有鑑於藝術風格不僅具有鮮明的個性特徵，而且還具有明顯的時代的、民族的特色，在藝術風格多樣化的同時，還往往會出現最能反映那個時代的時代精神的佔主導地位的藝術風格。例如，在我國抗日戰爭時期，一方面既有聶耳、冼星海等革命音樂家們所創作的《義勇軍進行曲》、《黃河大合唱》、《松花江上》等抗日救亡的革命歌曲；另一方面也還有黃自等人創作的脫離當時社會現實鬥爭，具有唯美主義傾向的《花非花》、《漁光曲》等歌曲；另外，更還有某些音樂家所創作的《毛毛雨》、《桃花江》等靡靡之音。但由於抗日救亡是當時社會的主要矛盾，也是全國人民所共同關心的，關係到國家、民族生死存亡的大問題。因此，聶耳、冼星海等革命音樂家所具有的那種慷慨高昂、悲憤激越，使人振奮、使人走向團結、走向抗日的風格，就必然成為那個時期佔主導地位的藝術風格。因為它最能反映當時的時代精神，所以我們也可以說它是那個時期藝術的時代風格。這種情況在每個時代都是存在的。因此，我們在提倡風格的多樣化，鼓勵充分發揮藝術家們各自的創作個性和才能，發展多種多樣的藝術風格的同時，也要鼓勵和扶持能充分反映我們社會主義時代的時代精神，並為人民羣衆所喜聞樂見的革命的、戰鬥的藝術風格。我們的藝術家們在形成和發展自己的藝術風格時，既要注意充分發揮自己的創作個性和才能，又要注意“和新的羣衆的時代相結合”，開闊自己的生活和藝術的視野，和人民羣衆打成一片，與人民羣衆同呼吸共命運，與祖國和人民溶為一體，使自己的脈搏合上時代的節奏。否則，如果脫離生活、脫離人民羣衆，游離於時代的激流之外，關在藝術家的“象牙之塔”中去“創造”。我們的風格就很可能和時代精神格格不入，就很難為人民羣衆所喜聞樂見。



## 王疊泉藏書票選

### A SELECTION OF BOOK LABELS OF WANG DIEQUAN

