

童 炜 主编

全国高等教育
自学考试中文专业
自学辅导用书

文学概论书系



第七编 文学创作论

北京师范大学文艺学中心 组编

李春青 著

 北京师范大学出版社

童 炜 主编

全国高等教育
自学考试中文专业
自学辅导用书

文学概论书系

第七编 文学创作论

北京师范大学文艺学中心 组编

李春青 著



北京师范大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

文学概论书系/童炜主编;北京师范大学文艺学研究中心
组编. —北京:北京师范大学出版社, 2005

全国高等教育自学考试中文专业自学辅导用书

ISBN 7-303-06840-6

I. 文... II. ①童...②北... III. 文学理论—高等
教育—自学考试—自学参考资料 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 033125 号

北京师范大学出版社出版发行
(北京新街口外大街 19 号 邮政编码: 100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人: 赖德胜

北京新丰印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本: 148 mm × 210 mm 印张: 4 字数: 108 千字

2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

(全套 10 册 定价: 68.00 元)

前 言

中国的高等教育自学考试制度历经 20 多年的实践，成就了一批人才。这些获得“自考”证书的毕业生，在祖国的各个领域出色地工作着，为人民创造着物质财富和精神财富。他们的业务水平和工作质量不但不比正规的大学本科毕业生差，相反常常是更高。这难道不是奇迹吗？其实，说穿了这奇迹就来源于“自考”制度本身。在一般高校读书的学生，老师与学生几乎天天在一起，彼此都很熟悉。在考试的时候，老师面对一张张卷子，就联想起那张张熟悉的面孔。老师笔下想“严”都严不起来。考试对于学生来说就变得比较容易。“自考”就不同了。出题和判卷的老师根本没有见过学生的面。判卷的老师一般都“秉公办事”，按照答案要点，一丝不苟地判。该是多少分就是多少分。考生要是平时不认真读书，要是不反复练习，那么要想“过关”是很难的。这无形中也维系了“自考”学生的高水平和高质量。

作为中文专业“文学概论”课程教材的编写者，我们深知“自考”者和“自考”辅导者的困难。为了使考生和辅导人员在阅读教材时减少一些困难，我们决定编写这部《文学概论书系》（以下简称《书系》）。编者都是自考教材的撰稿人，因此我们对于教材的阐释比之目前流行的各种辅导材料理所当然要准确一些。《书系》的做法是：按照教育部自考考试大纲的要求，按照规定教材的内容，适当地增加解释性的文字，化深为浅，使教材的“概念”、“理

论”以及逻辑关系，以更加明晰更加显豁的面貌呈现在读者的面前。更重要的是，我们在《书系》中举了更多的例子，进行了更深入的分析，使概念、理论变得更为具体更为生动，理解起来更为容易。教材的每一编在《书系》中变成了一本小书。特别要提到的是，《书系》的最后一本并附有近几年来的“试题”及答案要点，这就可以帮助考生更有针对性地进行阅读和练习。

我们希望我们的劳动能给正在准备考试的考生和辅导人员以正确的引导，并帮助他们更快更好地理解考试大纲和教材。

最后我们要感谢北京师范大学出版社出版了这套书。特别要提到的是责任编辑景宏先生以认真负责的精神阅读了全套书稿，改正了其中的一些缺漏。

编 者

目 录

第一章 文学创作与作家素质问题	[1]
第一节 关于文学创作的几种有代表性的理论观点	[2]
一、感物说	[2]
二、养气说	[4]
三、“胸有成竹”说	[7]
四、“镜子”说	[8]
五、深层心理说	[9]
第二节 决定文学创作活动的几种基本因素	[11]
一、文学创作是个体精神需求的产物	[11]
二、文学创作是社会需求的产物	[12]
三、文学创作与无意识心理因素有着紧密联系	[13]
第三节 作家素质	[14]
一、文化修养	[14]
二、作家的独特素质	[17]
第二章 文学创作的主客体关系	[20]
第一节 文学创作的主体	[20]
一、暂时放弃对现实的直接功利性关注	[21]
二、想像力被充分调动起来	[21]
三、向创作对象投注强烈的情感	[22]
第二节 文学创作的客体	[22]
一、关于文学创作客体的几种理论观点	[22]
二、文学创作的客体是以人的活动为中心的社会生活	[23]

第三节 文学创作是主客体双向建构的过程	[25]
一、情景交融、心目相取	[26]
二、主体是客体的主体, 客体是主体的客体	[27]
第三章 创作心理要素	[30]
第一节 艺术直觉	[30]
一、艺术直觉与认知直觉及艺术知觉的异同	[31]
二、艺术直觉对于文学创作的重要意义	[37]
第二节 艺术灵感	[42]
一、艺术灵感的特征	[43]
二、艺术灵感与艺术直觉的异同	[45]
第三节 艺术情感	[47]
一、艺术情感的特征	[48]
二、艺术情感在文学创作过程中的重要作用	[53]
第四节 艺术想象	[60]
一、艺术想象的特点	[60]
二、艺术想象的类型	[62]
三、艺术想象与艺术直觉的异同	[64]
第五节 艺术理解	[66]
一、艺术理解与创作目的	[66]
二、艺术理解与选材	[67]
三、艺术理解与构思过程	[68]
四、艺术理解与主题的深化	[69]
第四章 文学创作过程	[71]
第一节 创作动机	[71]
一、创作动机的构成	[71]
二、创作动机对创作过程的重要影响	[75]

第二节 创作冲动	[77]
一、创作冲动的特性	[78]
二、创作冲动的心理构成	[82]
三、创作冲动的激起	[86]
第三节 创作过程的基本环节	[88]
一、生活材料的储备与选择	[88]
二、艺术构思	[91]
三、艺术传达	[95]
四、修改与润色	[101]
第五章 文学创作的审美理想	[103]
第一节 文学创作的艺术真实性追求	[103]
一、历史真实	[103]
二、情感真实	[111]
三、细节真实	[112]
第二节 文学创作的社会价值追求	[117]
一、文学创作遵循一定社会价值原则具有必然性	[117]
二、文学创作社会价值原则的类型	[118]
第三节 文学创作的形式美追求	[120]
一、文学创作要遵循文学的一般规则	[120]
二、文学创作要遵守具体文学样式的规则	[121]
三、文学创作要追求形式上的创新	[122]



第一章

文学创作与作家素质问题

文学创作是一种极为复杂的精神生产活动。这不仅仅是因为作为文学创作对象的社会生活是纷纭复杂、波诡云谲的，而且还因为在文学创作过程中创作主体的心理活动也同样是千变万化、丰富多彩的。这种内在世界与外在世界的丰富性就使得将二者联结起来构成一个新的世界的文学创作表现出无可比拟的复杂性。可以说，文学创作实际上就是创造一个由感觉、幻觉、知觉表象、想象、情感、意象等主观心理因素构成完整的艺术世界。文学创作之所以是整个文学活动过程中最为关键的一环，是因为只有通过创作，作家的情感体验与社会生活经验才能融为一体，从而构成崭新的艺术世界。

在这本小书里，我们将探讨文学创作活动本身的规律性和作家素质问题、文学创作的主客体关系问题、创作心理问题、创作过程的艺术构思以及创作的审美理想等问题。简言之，通过这本小书，我们试图阐明作家创作活动的主要环节与一般规律。

文学创作是一种精神生产，其生产者，即创作主体在这个精神生产过程中起着无比重要的作用。作家是什么样的人？他的哪些主体特征使其成为作家的？社会或读者对作家有哪些要求？这些问题都直接关涉到文学创作。而且自古以来就有所谓“文如其人”、“风格即人”等说法，都表明文学创作与作家主体特征之间的紧密联系。所以在具体分析文学创作过程之前，我们有必要对作为生产者的作家素质问题进行了解。

第一节 关于文学创作的几种 有代表性的理论观点

人们为什么要进行文学创作？文学创作在根本上是怎样一种精神活动？文学创作的基本规律是什么？这些都是古今中外文学理论所探讨的基本问题。但是由于人们的文化背景与观察问题的角度、层面不同，以至关于这些问题出现了各种截然不同的理论观点。这些观点一般都从某个侧面揭示了文学创作的某种规律与特点，但也往往带有明显的片面性。为了更好地总结前人的理论成果，以便能够更准确地把握文学创作的基本规律，在我们开始探讨文学创作的规律之前，有必要对前人有关文学创作的几种主要理论观点略作评述。

一、感物说

中国古代诗论家认为，诗歌创作乃是诗人心灵与外在景物相互触发、彼此整合的过程。这种观点滥觞于《礼记·乐记》关于乐的论述。《乐记》云：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及于戚羽旄，谓之乐。乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。”这是对音乐产生过程的准确描述，同时也是对诗歌创作过程的准确描述。其基本意思是说，凡音乐的产生都是因为人心受了感动，然后表现于声音的。到了魏晋六朝时期诗论家们就用几乎相同的言词来论及文学创作了。陆机《文赋》说：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。……慨投篇而援笔，聊宜之乎斯文。”这是对文人“感物”过程的描述：随着四季交替，万物都不断变化，惯于春感秋悲的文人墨客就会在自然景物的变化面前发生情感的变化，并从而发为诗文创作。刘勰在《文心雕龙·物色》中说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心

亦摇焉。……岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”意思是说自然界的四时变化会出现不同的气候与景色，而不同的气候与景色又使人产生不同的情感，不同情感则导致不同风格的文辞。钟嵘《诗品序》亦云：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”意思是说天地之气的变化导致自然万物的变化，自然万物的变化又触动人们的情感，从而表现为诗歌与舞蹈。刘、钟二人的话可以说与陆机一脉相承，此后历朝历代都有人坚持这种感物说。直到明末清初王船山著名的“情景”之论，可说是集此说之大成。其云：

情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。天情物理，可哀而可乐，用之无穷，流而不滞，穷且滞者不知尔。……

“池塘生春草”、“蝴蝶飞南国”、“明月照积雪”，皆心中目中与相融浹，一出语时，即得珠圆玉润；要亦各视其所怀来，而与景相迎者也。……

“僧敲月下门”，只是妄想揣摩，如说他人梦，纵令形容酷似，何尝毫发关心？知然者，以其沉吟“推敲”二字，就他作想也。若即景会心，则或“推”或“敲”，必居其一，因景因情，自然灵妙，何劳拟议哉？“长河落日圆”，初无定景；“隔水问樵夫”，初非想得。则禅家所谓“现量”也。〔1〕

这里强调的是心中之情与眼中之景相结合的过程，即“即景会心”、“心目相取”的艺术直觉过程。这是“感物”的根本所在。这种感物说的主旨在于强调在文学创作过程中主体心灵与客观景物之间相互作用的重要性。

〔1〕王夫之：《姜斋诗话》，见《清诗话》，6~9页，上海古籍出版社，1979。

简而言之，诗人、作家受外物刺激而激起创作欲望就是“感物”。但“外物”并不仅仅限于自然景物，社会生活中的诸种事件也同样可以成为激起创作欲望的契机。司马迁的“发愤著书”之说就是针对自己身受统治者迫害而言的；韩愈的“不平则鸣”说也是指社会生活中不合理的事对作家创作欲望的激起作用；西方也有“愤怒出诗人”之说。所以对于“感物说”不能做狭义的理解，应该看到“不平则鸣”与“触景生情”之间的内在联系。

中国古代源远流长的“感物”说是对文学创作规律的深刻把握，也是古人的经验之谈。即使在今天，这种理论也还有着重要的指导意义。当然，这种观点主要是就抒情作品，特别是诗歌而言的，但如果做宽泛理解，则“有感而发”亦是一切文学创作之通则。

当然我们也无须否认，这种“感物”说与中国古代哲学的自然天道观有密切联系，主要强调的是诗文的自然生成说。因为在古人看来，自然生成的东西才是最具神圣性的，大凡人为之物必然等而下之。这里强调了诗文的自然生成，却忽略了作家创造的复杂过程，对作家的主观能动性认识不够。而且，文学创作（即使是诗歌创作）更多的并不是作家直接面对自然景物来进行的，而是在书斋之中将那些平时积累的情感与经验重新调动起来，对这一复杂的再度体验过程“感物”说也明显认识不足。这些都可以看作是这种古老的文学创作理论的局限与不足之处。

二、养气说

这种观点起源于先秦儒家代表人物孟子的修身养性之说。儒家一直有一个根深蒂固的观念，认为人的内在品德与言说关系密切，即所谓“有德者必有言”。所以主张要写好文章先要搞好道德修养。孟子提出“吾善养吾浩然之气”的说法，认为人的道德修养是一个不断积累的过程。他所谓“浩然之气”是指一种道德精神，这本与文学创作没有直接的关系，但后来到了大文学家韩愈那里，“养气”

被理解为一种决定文学创作活动最主要的环节了。在那篇著名的《答李翊书》中，韩愈指出：“根之茂者其实遂，膏之沃者其光晔，仁义之人，其言蔼如也。”这就将文学创作的根本之点确立在人的道德修养上了。而道德修养的工夫也即是“养气”。所以韩愈在同一篇文章中又说：“气，水也；言，浮物也；水大而物之浮者大小毕浮。气之与言犹是也，气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”这就是说，文学创作的过程首先是一个在道德精神方面自我砥砺的过程，一旦道德人格达到一定的境界，则援笔为文就可以任意挥洒，莫不恰到好处。这无疑是对孔子“有德者必有言”之说与孟子“养气”说的继承。

曹魏时的曹丕在其著名的《典论·论文》中也提出过“文以气为主”之说，但他所说的“气”却是“清浊有体，不可力强而致。”就是说，是天生的，不是靠养得来的。这个“气”显然不是人的道德精神，而是指先天的气质和禀性。虽然曹丕与他前面的孟子及后面的韩愈所说的不是一回事，但他的“文以气为主”之说强调了人的个性之于诗文创作的重要性，这是中国古代文学观念中首次对作家个人因素的着重强调，标志着古代“作家论”的成熟，同时也是“文学的自觉”的重要标志，因此在中国古代文学思想的发展过程中还是具有重要意义的。

宋代的苏辙也提倡“养气”说。在《上枢密韩太尉书》中其云：“……辙生好为文，思之至深。以为文者，气之所形。然文不可学而能，气可以养而致。”这意思是说，文章不是刻意学习就可以写好的，但只要有足够的“气”，就可以写出好文章来，而“气”是可以靠个人努力来培养的。换句话说，一个人直接去学习写文章是不会有成就的，而如果他先去增加阅历、积累学识，即“养气”，就一定会写出好文章的。这同样是将“养气”当作文学创作的根本之点了。这种说法显然与曹丕之论刚好相反，而与韩愈较为接近。与韩愈不同的是，苏辙的“养气”不仅仅限于道德修养，更包括游历与见闻，所以他所谓“气”也就不仅仅是道德精神了。

许多诗文家在长期的创作实践中也以实际的经验印证了“养气”说的合理性。例如南宋大诗人陆游在《示子遹》中说：“诗为六艺一，岂用资狡狴？汝果欲学诗，工夫在诗外。”这也是讲道德修养对于诗歌创作的重要性。但作为一位大诗人，陆游决不会仅仅看重道德修养的作用，其他生活中积累的经验对于“养气”同样是非常重要的。在《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》一诗中，他描述了生活经验对于诗歌创作的意义：

我昔学诗未有得，残余未免从人乞。力孱气馁心自知，妄取虚名有惭色。四十从戎驻南郑，酣宴军中夜连日。打球筑场一千步，阅马列厩三万匹。华灯纵博声满楼，宝钗艳舞光照席。琵琶弦急冰雹乱，羯鼓手匀风雨急。诗家三昧忽见前，屈贾在眼元历历。天机云锦用在我，剪裁妙处非刀尺。世间才杰固不乏，秋毫未合天地隔。放翁老死何足论，《广陵散》绝还堪惜。

军中如火如荼的生活增长了诗人的见识，充实了他的精神，使其摆脱了“力孱气馁”的状况，深得“诗家三昧”。这真是对“养气”说的绝妙注脚！

“养气”说的确在一个方面抓住了文学创作的要害之处。因为只有胸中有可说之事，下笔才可能有感人之文。但这种观点又无疑是不全面的，因为文学创作还需要有特殊的才情与专门的技巧，这些都不是“养气”所能涵盖的了。另外这种观点亦与前面所介绍的“感物”说有同样一种诗文“自然生成”的倾向。只不过“感物”说强调因自然激发而产生的“情”的自然流露，“养气”说则强调因道德修养或人生阅历而产生的某种主体精神的自然流露而已，二者都有忽视创作的主观能动性之弊。

三、“胸有成竹”说

这种观点由苏东坡首先提出。他在《文与可画筼筻谷偃竹记》一文中说：“故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，提笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”意思是说，在画竹子之时画家先要在心中形成一个完整的竹子形象，而一旦这个形象出现，就要赶紧援笔画之，否则这个形象也许就又不见了。这里虽然是在讲画竹子的道理，但对于诗文创作同样适用。这种观点的根本之处在于强调在创作过程的构思阶段须对所欲描写的对象有完整而熟稔的把握，同时也指出了用纯熟的技巧将心中完整的形象表达出来的重要性。

清代的著名画家兼诗人郑板桥在苏东坡的基础上将这一观点发展到一个新的深度。他在《题画》一文中指出：

江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、雾气，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，落笔倏作变相，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。独画云乎哉！

这里郑板桥指出“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”三者间的不同：“眼中之竹”在这里是指客观存在的竹子（按照今天的看法则眼中之竹应指作为知觉表象的竹子而不是纯粹的客观存在。格式塔心理学美学认为，知觉表象实际上已经对客观存在物进行了抽象与简化，从而带上了主观性特征。但这个道理郑板桥尚明白了）。“胸中之竹”是指画家头脑中的竹子，按照现代美学的看法这实际上乃是指审美意象，即融合了画家主观情感、审美趣味、思想倾向的竹子形象，它与客观存在的竹子已然有了本质的区别。“手中之竹”则是指画家笔下的竹子，已经是获得外在表现的艺术品

了。这样，郑板桥就揭示了客观事物、创作者构思过程中的审美意象与作品中表现出的艺术形象之间存在着差异这一文学艺术创作的重要特征，这无疑是对古代创作理论的重要贡献。另外，这种观点还揭示了创作过程中动机与效果的不一致现象，实际上是强调了艺术技巧的重要性。这对于今天的文学研究来说依然具有重要探讨价值。

四、“镜子”说

这种观点是西方文艺复兴时期的艺术理论家在古老的模仿说的基础上提出的。其主旨是强调文学创作要忠实地反映客观世界。达·芬奇说：“画家的心应该像一面镜子，经常把所反映事物的色彩摄进来，面前摆着多少事物，就摄取多少形象。”^{〔1〕}他认为，按照这样的原则进行创作，就可以真实地反映世界，从而创造一个“第二自然”。西方传统文学艺术观念的主导精神是认知理性，故而以认识社会人生为文艺的最高目的。能够客观地反映自然的作品就是好作品。文艺复兴时代人们要求个性解放，高扬理性精神，强调认识自然，所以当时自然哲学十分发达。人们普遍地存在着一种凭借理性认识一切、控制一切的冲动，所以在文学艺术方面也以客观地反映自然为最高旨趣。

“镜子”说强调了文学创作必须反映客观生活这一根本原则，对于文学艺术沿着现实主义方向发展起到了重要作用。这种观点上承古老的模仿说，下启西方近代现实主义文艺思潮，在人类文艺思想史上具有重要地位。但这种观点对于创作者的主观能动方面认识不够，似乎艺术家的作用就是将发生的事情临摹下来一样。另外对于艺术的审美特征也未能予以足够的重视，这在理论上当然是不够全面的。

〔1〕 转引自朱光潜《西方美学史》，上册，158页，人民文学出版社，1979。

五、深层心理说

这种观点认为文学创作主要不是人的意识所决定的，而是个人或集体的深层心理，即无意识心理内容所决定的。奥地利精神病学家、精神分析主义的创始人西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856—1939）提出的性欲升华说是这一派观点的主要代表。弗洛伊德认为，以性欲为核心的无意识欲望，包括童年记忆、俄底浦斯情结等等，都被人的意识压抑到深层心理之中，它们是一股强大的、躁动不安的能量，时刻寻求释放。但是人生活的现实社会又不允许人的本能任意得到释放，于是它就不得不寻求转化的形式来表现自身。睡梦就是无意识向意识层面的侵入，而作家的创作活动就像白日梦一样，也是无意识心理内容以改头换面的形式向意识层面的呈现。所以在弗洛伊德看来，任何文学作品都包含着或者象征着无意识的，主要是性欲本能的内容。以性欲为核心的无意识心理能量成了文学创作的最深刻的原动力。

另外，卡尔·古斯塔夫·荣格（Carl Gustav Jung, 1875—1961）的“集体无意识”（collective unconscious）与“原型”（archetype）理论也属于深层心理说。荣格认为，在人类的集体无意识中保留了大量从人类初民那里遗留下来的各种经验的“心理积淀物”，这就是原型。它们随着人类的代代相传而存留下来，在人类社会发展的重要时期，或转折点，这些潜伏于人们深层心理中的原型，就会显现于宗教、神话、文学、艺术之中，指引着人们度过难关。它们不仅仅表现出来，而且还作为一种强大的心理驱动力促使人们去创造各种精神产品。在历代文学艺术作品中，都能见到一些反复出现的主题或者意象，这就是原型的表现。在荣格看来，特别是那些内容庞杂、形象模糊、难以确切理解的作品（他称之为“幻觉型”）更能体现那种人类古老的“集体无意识”。

美国当代著名心理学家、精神病学家西尔瓦诺·阿瑞提（Silvano Arieti）在20世纪70年代出版的《创造的秘密》一书是“深