

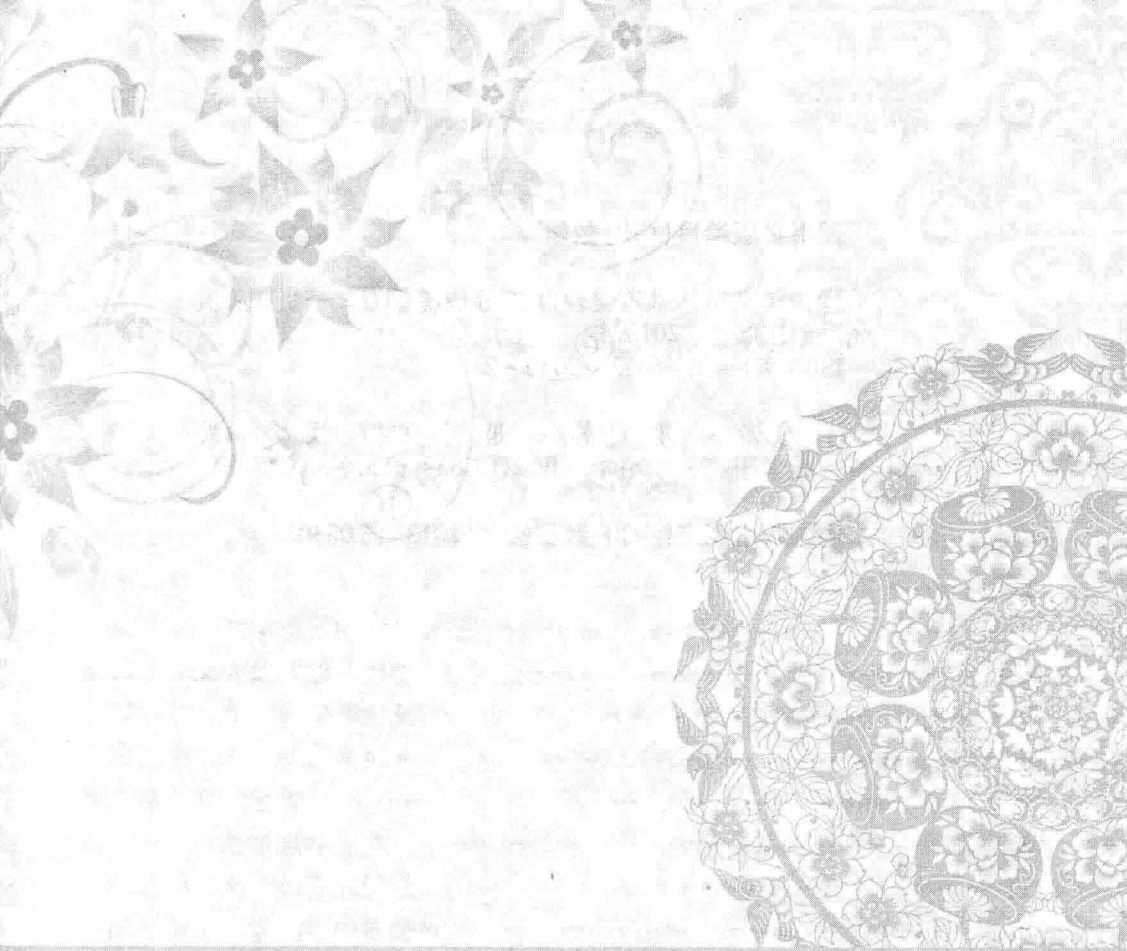


青少年文学艺术审美教育

QINGSHAONIANWENXUEYISHUSHENMEIJIAOYU

苏成栋◇编著

贵州民族出版社



青少年文学艺术审美教育

QINGSHAONIANWENXUEYISHUSHENMEIJIAOYU

苏成栋◇编著

贵州民族出版社

图书在版编目(CIP)数据

青少年文学艺术审美教育 / 苏成栋编著. — 贵阳: 贵州民族出版社, 2013. 5

ISBN 978 - 7 - 5412 - 2030 - 2

I. ①青… II. ①苏… III. ①文艺美学 - 美学教育 - 教学研究 - 中小学 IV. ①G633.955.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 083035 号

青少年文学艺术审美教育

苏成栋 编著

出版发行	贵州民族出版社
地 址	贵阳市中华北路 289 号
印 刷	北京建泰印刷有限公司
经 销	新华书店
开 本	690mm × 960mm 1/16
印 张	15
字 数	270 千字
版 次	2013 年 5 月第 1 版
印 次	2013 年 5 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 5412 - 2030 - 2
定 价	29.80 元



目 录

上篇 文学艺术审美概论

第一章 文学语言	2
第一节 文学语言的艺术特点	2
第二节 文学语言的形象特征	2
第二章 文学的本质和形象	5
第一节 文学的审美特质	5
第二节 文学的艺术形象	6
第三章 文学创作	8
第一节 艺术创作主体	8
第二节 文学创作的过程	11
第三节 文学创作中的想象	16
第四节 文学创作中的灵感现象	21
第五节 文学创作中的境界	23
第四章 文学创作个性与创作风格	26
第一节 文学创作的个性	26
第二节 文学创作个性在创作中的地位和作用	27
第三节 文学创作风格	29
第四节 文学作品的民族风格、时代风格与流派风格	31
第五章 文学作品的内容和形式	35
第一节 文学作品的内容	35
第二节 文学作品的形式	38
第六章 文学的阅读、欣赏与批评	42
第一节 文学创作指向阅读	42
第二节 文学意在欣赏	47
第三节 文学贵在批评	52
第七章 文学的社会功能	55
第一节 文学功能的具体显现	55



第二节 文学审美的功能	56
第三节 审美视野中的文学功能	58
第四节 文学艺术审美活动的价值取向	60
第八章 文学艺术的审美体验	62
第一节 审美主体和审美客体	62
第二节 审美体验的特性	64
第三节 艺术审美价值的本质和特征	65
第九章 文学艺术的审美把握	67
第一节 人对世界的审美掌握	67
第二节 文学家体验的双重性	67
第三节 文学艺术作品的重构性	68
第十章 文学艺术审美价值的实现	70
第一节 艺术的阐释和接受	70
第二节 艺术欣赏者的心理特点	70
第三节 艺术接受与艺术主体性特征	72
第十一章 文学艺术的审美教育	75
第一节 审美教育的特性	76
第二节 审美教育的过程	77
第三节 审美教育的任务	78
第十二章 文学艺术的审美层构	80
第一节 文学艺术语言的形式美	80
第二节 文学艺术形象的内容美	81
第三节 文学艺术的意蕴美	82
第四节 文学艺术的意境美	83
第十三章 文学艺术鉴赏	85
第一节 文学艺术鉴赏的一般规律	85
第二节 文学艺术鉴赏的审美心理	86
第三节 文学艺术鉴赏的审美过程	88

下篇 历代文学作品审美赏析

第十四章 历代文学作品概述	92
第十五章 先秦文学	106
第一节 文学艺术的起源	106



第二节	古代神话	106
第三节	《诗经》	107
第四节	先秦历史散文	109
第五节	先秦诸子散文	112
第十六章	秦汉文学	119
第一节	司马迁与《史记》	119
第二节	班固与《汉书》	121
第三节	汉代乐府民歌	122
第十七章	魏晋南北朝文学	126
第十八章	初唐诗歌	134
第一节	初唐四杰	134
第二节	陈子昂	135
第十九章	唐中、晚时期的文学	137
第一节	山水田园诗人	137
第二节	边塞诗人	139
第三节	伟大的浪漫主义诗人李白	141
第四节	伟大的现实主义诗人杜甫	147
第五节	白居易和新乐府运动	152
第六节	唐代散文	155
第七节	中唐其他诗人	159
第八节	晚唐主要诗人	162
第九节	唐代传奇文学	164
第十节	唐代歌词	168
第二十章	宋代文学	170
第一节	北宋诗词和散文	170
第二节	伟大的豪放派词人苏轼	173
第三节	秦观、李清照、杨万里、陆游、辛弃疾	176
第二十一章	元代文学	186
第一节	伟大的戏剧家关汉卿	186
第二节	王实甫与《西厢记》	191
第三节	元代杂剧	197
第二十二章	明代文学	200
第一节	《三国演义》	200
第二节	《水浒传》	202



第三节 《西游记》	203
第四节 《牡丹亭》	205
第五节 《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》	206
第二十三章 清代文学	208
第一节 洪升和《长生殿》	209
第二节 孔尚任和《桃花扇》	210
第三节 蒲松龄与《聊斋志异》	211
第四节 吴敬梓与《儒林外史》	213
第五节 曹雪芹和《红楼梦》	214
第六节 清朝戏曲	220
第七节 弹词鼓词	224
第二十四章 近代文学	227
第一节 资产阶级启蒙时期的文学家龚自珍	227
第二节 资产阶级改良主义运动时期的诗文	229
第三节 资产阶级改良主义运动时期的小说	231
第四节 资产阶级民主革命时期的文学	233

上 篇



文学艺术审美概论



第一章 文学语言

第一节 文学语言的艺术特点

作家在创作时就像在日常的生活中那样，他所思考的是他所面对的活生生的生活世界，这个活生生的生活世界中的活生生的人物以及他们的思想情感和行为决定了文学作品的语言并不是一套抽象的、按照现成的规则所组织起来的概念的系統，而只能是在感知和体验现实生活过程中，按照自己的内心感应来对语言所作的一种创造性的运用。

文学语言是在使用过程中，在与感性世界的直接接触和交往过程中，根据一定的语境而不断地创造出来的。它是一种不仅与人的思维活动，而且与人的感觉、知觉、情感、想象活动联系在一起的活生生的语言，这样，人的生命活动和生存状态才能获得生动的表现，并使它为作家借助语言来塑造形象提供了可能。文学语言具有以下一些特点：

1. 保留着鲜明的感性印象。它不像科学语言那样直逼事物的本质，总是力图把作家从生活中直接感受和体验到的东西生动鲜活地展示在读者的面前。
2. 伴随着强烈的情绪体验文学语言既然是为了传达作家的审美意象，因而情绪体验也就成了它不可缺少的因素。所以在文学作品中，词语常常不是按照词义本来的意思，而是附带着作家的态度和体验来使用的，它显示的是一种情绪。

第二节 文学语言的形象特征

文学语言虽然不同于科学语言，但它毕竟是一种观念的符号系统，它对客观现实的反映是间接的，既不像线条、色彩那样，可以直接向观众传达具体、可感的视觉形象，也不像乐音、节奏那样，可以直接给听众以强烈而深刻的情绪感染（在感染的基础上，并进而唤起种种联想和想象）。所以，在文学作品中，都只不过是向读者发出的一种信号，担当着刺激读者情感和想象的作用，通过读者的想象活动去接纳作品的形象；至于这种信号能否在读者



头脑中唤起相应的形象，就要看读者能否懂得这种符号的意义，以及是否有自己相应的生活经验和情绪体验。因此，文学形象在读者头脑里的样子，总是作家和读者合作的产物，是读者由自己的生活经验进行补充、再创作的结果。这固然可以激发读者的自由想象的无限空间，提供读者对形象进行再创造的广阔天地。所以即使是一部最出色的文学作品，对于不懂它所使用的语言，以及缺少与作品描写的现实生活有类似经历的人来说，也是没有意义的。这就影响到文学作品的普及性，给它的传播带来了许多限制。这是语言形象不如其他艺术形象的地方。

但是，在另一方面，语言形象也有其他艺术形象所不能企及的优点。这是由于“语言是思想的直接现实”，它与人的意识活动不可分割地结合在一起，因而它能够脱离其他媒介如线条、色彩、乐音、节奏的物质性的束缚，在精神领域内与现实世界建立起广泛而自由的联系。凡是为作家感觉所及的一切外界的事物和情景，以及意识到了自身的心理状态和思想情感，都可以固着在词语这一符号上，通过言语向读者进行传达，从而开拓了文学表现的广阔的空间。

语言在反映生活，表达思想情感上，显示出自身的特点：

首先，不受时间和空间的限制。表现艺术是空间的艺术，它虽然擅长于生动、逼真地再现空间物体以及它们在同一空间中的各种关系，但一般不可能直接反映物体在时间中的运动过程；若要表现时间的过程，至多也只能通过空间的动作来进行暗示，一般“选择最富有生发性的顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解”。即通过艺术家的暗示，激发观众的想象去加以领会。表现艺术是时间的艺术，它虽然在表现人物思想情感的发生、发展和变化的过程方面，有着空间艺术所不可比拟的特长，但要表现空间物体的形象，往往就显得无能为力。即使借助暗示唤起人们的空间想象，也是十分模糊的，更不可能具体展示物体在同一空间中的种种复杂的关系。而语言形象却同时兼有这两种艺术形象的特长。当然，文学主要是时间的艺术，它更擅长于表现人物的行为、动作和思想感情的发展变化的实际过程，分析和揭示性格、事态发展变化的现实根源，但是，与其他时间艺术不同，文学的语言媒介使得它不仅可以仿效绘画，对外界事物作静态的勾勒和描绘，把对象本身以及它与周围事物在空间中的关系，如同在一个画面上那样同时刻画出来，而且还可以把那些随着情节的发展逐步展现的人物形象以及他所处的周围环境这些分散在作品的各个部分的描写，通过读者的想象的整合，组成为一个类似空间存在那样有机的整体，产生像绘画、雕塑等再现艺术那样的效果。



其次，突破外部世界和内部世界的界限。再现艺术的对象主要是人们周围的外部世界，所以它最擅长刻画人们视觉的形象，把事物的感性状貌如同亲眼目睹似的展示在人们眼前，给人以身临其境之感；至于表现人物的内部世界，除了通过人物的情态来暗示之外，就很难直接加以展示。表现艺术的对象主要是人的内部世界，是人的内心的情绪的起伏和冲突，虽然它也可以表现外部世界，但是，这些外部的东西只能通过对主体内心世界的表达折射出来。

再次，更富有思想内涵和情感色彩。由于文学塑造形象所使用的语词是一种观念性的符号，它是为了巩固人们对于事物的认识成果而创造出来的。这样，那些为人们所感知到的东西一旦经过语词化，就意味着它在人们的意识中固着下来并得到了定性，比之于其他物质媒介，如线条色彩、乐音节奏来，更能反映出作家对于他所表现的对象的思想认识，因而也使得文学形象比之于其他艺术的形象更有确定的思想内容，更有可能把作家自己的思想情感直接倾注在艺术形象之中，从而使得语言形象较之于其他艺术形象具有更确定的思想内容和情感色彩。而且由于词义不同于概念，它不仅具有概念性的意义，而且还伴随着情感的色彩，从而使得在言语行为中，词义与概念之间往往不完全是重合的，它可以随不同的语境以及说话人的情绪和想象而产生种种变化，获得不同语义的内涵和情绪色彩。因此在文学作品中，语词的意义就不是凭词典的释义所能解释的，它还需要我们根据作品的语境，联系人们的感受方式、思维方式（如象征思维、类比思维）来进行深入的体会和理解。

最后，具有鲜明的文化意蕴。就是使用这种语言的特定民族成员所特有的感觉方式和思考方式所赋予的特定民族丰富而深厚的文化意蕴。这样，当作家运用一定的语言来塑造文学形象的时候，就不像线条、色彩、节奏、乐音等“中性的”物质媒介那样，还必然会把它所蕴含的特定民族的文化意识赋予对象，从而使得语言形象比之于其他艺术形象具有更鲜明的文化内涵，赋予读者从民族文化的视角来阐发文学作品意蕴的广阔空间。另外，文学作品作为作家审美反映活动的成果，都是在作家一定审美情感支配下对现实生活所作评价性反映的产物，因而总是这样那样地打上作家思想情感的印记。审美情感作为审美观念、审美理想的感性形态又是与人的世界观、人生观、价值观、伦理观不可分割地联系在一起；在某种意义上可以说是他整个世界观、人生观、价值观和伦理观的反映。



第二章 文学的本质和形象

第一节 文学的审美特质

首先,就反映的对象来看,它的对象只能是人,是人的生活的外部世界的内心世界。对于作家来说,并没有离开人而存在的现实生活。这“人”是现实生活中的“有生命的个人的存在”,以及他的生存状态、思想情感和性格命运;惟其如此,才有可能引起作家情感体验而把他作为反映和表现的对象。

其次,就反映的目的来看,既然审美的反映都是以情感体验的方式来占有世界的,因而反映到作品中来的,就已不同于实际存在的社会人生,而无不带有作家的情感色彩,或爱、或憎、或喜、或悲、或愤怒、或鄙视……这实际上是以审美判断的形式所表达的作家对社会人生的态度和评价,作家对人生意义和价值的思考和理解,对于应是、可能的、美好的人生的一种愿望和追求。所以它与一般的认识不同,不只是判明真假,说明生活“是如此”,而且辨别善恶、美丑,指示生活“应如此”。文学作品之所以能感动人,从根本上来说,就是由于它应和满足了人们追求美好人生的心愿,启示人们去思考社会人生,思考什么是应追求的,什么是应鄙弃的。这样,就能激发人的生存自觉,使人在困境中看到希望,在幸福中免于沉沦,引导人们始终按照真善美的标准去看待生活、设定生活、进行生活。

再次,就反映的方式来看,由于审美反映的内容是丰富多彩的人的生活世界,人的生存状态、思想情感和性格命运,以及作家面对这些现实人生所生的感受、体验,所体现的态度和评价,所产生的想象和幻想,所表达的理想和愿望,它的内容本身就是非常具体、生动、富有情感活力的,所以也只有以感性的形式才能按它原有的形态,即像现实生活本身那样完整、鲜活地予以呈现。



第二节 文学的艺术形象

一、个别性与一般性的统一

对于文学艺术来说，它的“真正的生命就在于对个别特殊事物的掌握和描述”，也就是说，在现实世界中，作家感兴趣，并引起他创作冲动的，是现实生活提供给他的丰富生动的感性印象，是这些感性印象自身所特有的意义和魅力。再加上艺术形象不只是对生活的一种简单的复制和描摹，它是经由作家的审美感知和审美体验而创造出来的。由于作家自身的思想、情趣和眼光的不同，他们各自从生活中所看到的東西也不可能完全一样，这就决定了客观事物在作家心目中的印象总是他感觉中的一个世界，带有作家鲜明的个性印记。文学通过形象来反映生活，就要求作家在观察生活的时候，必须敏锐地抓住这些呈现在他意识中的事物的个别特征，并通过具体的描绘，把它准确地再现出来。惟其如此，艺术形象才会显得千姿百态，才能反映出丰富多彩的现实生活，并给人以生动而直观的感受。

但是，优秀的文学作品又不会只是以描写事物的个别特征为满足，它总是力求通过个别的现象，揭示出事物某些内在的、本质的东西，经上升为一般的高度。这种立足于个别，从对生活中所获得的个别事物的感性印象并不是与感性对象相分离的、存在于形象之外的抽象概念，而只能是作家在深入体察社会、人生之后所得到的一种对于事物内在意义的一种新鲜的见解和独到的发现，惟其如此，艺术才会有一切理论形态所不能取代的特殊价值。要是没有这种新鲜的见解和独到的发现，作家对感性对象不管描写得如何细致、具体，都不免要陷于琐屑平庸，缺乏艺术的光彩。

二、再现性与表现性的统一

艺术形象是通过作家的审美感受和审美体验反映到作品中来的，在这一过程中，一方面客观对象激发着作家的思想情感，而另一方面，这些被对象所激发起来的思想情感反过来又会积极影响、调节着作家对于客观现实的感知，即所谓“情以物兴”、“特以情观”。这样，就不仅会使作家把自己的思想情感移入到对象中去，并通过与对象开展对话和交流，去体察和领会它的内在奥秘。这就使得一切艺术形象不只是它自身内在精神、灵魂、生命的表达，而且由于经过作家情感眼光的选择，排除客观事物中不适合作家主观情感的因素，所把握到的只是与作家心灵契合的那一部分现实。正是由于这样，

即使某些类似的客观对象，不但出现在不同作家笔下，就是同一作家在不同的心情支配之下写来，也会显得情趣各异。

三、真实性与假定性（虚拟性）的统一

艺术形象作为生活的审美反映的成果，自然必须真实，否则它就丧失了审美反映的职能和吸引人的力量，真实性是艺术的生命，是衡量作品成败的最基本的条件。但是，对于这种真实性要求，艺术形象还表现在，它不是对生活现象作同形同步的模拟，而是凭借在审美情感激发下的艺术想象对来自现实生活的感性材料的加工和重构实现的。这不仅使得反映在作家头脑中的知觉表象不同于生活的实际状貌，而只能是在情绪状态下所看到的样子。而且由于作家创作的目的不只是为了要告诉人们生活的实际状况，更主要的是向读者传达自己对社会人生的某种发现和领悟，期盼和梦想。所以，为了使这些发现、领悟、期盼、梦想在作品中得以充分的表现，作家创作时就不会只满足于自己的感知所得；而总是通过自由想象，在意识深处对感知材料进行分解、组合、加工和改造，这样就会使生活题材在作家意识深处发生变异，而成为按照作家的创作意图所构想出来的一个假定的、虚构的世界。

艺术形象凭借这种假定性和虚拟性形式，除为了深刻地表现生活内在真实的需要之外，还由于文学艺术总是要按一定的艺术形式、规范（如类型、体裁、风格）去反映生活的，这决定了任何艺术形象总是经由特定艺术形式、规范所改造的。对规范、习规的认识与掌握，不仅是作家对感性材料进行加工、改造的前提，而且也是读者接受艺术形象、理解作品思想内容不可缺少的条件，它表明读者艺术眼光的形成和确立。正是由于有了这样一种艺术的眼光，对于艺术，人们才会按照这虚拟的、假定的世界所特有的存在方式进行观照。甚至使人感到它的内容只有通过这种形式才能获得酣畅淋漓的表达；这也决定了艺术形象必然是假定的、虚拟的，是需要人们按照艺术自身特有的形式去理解和接受的。若是不了解这一点，我们对艺术的理解也就只能永远停留在自然主义的真实水平，而很难进入到艺术的境界。



第三章 文学创作

第一节 艺术创作主体

一、艺术家是艺术生产的创造者

艺术家是专门从事艺术生产的创造者的总称。艺术家应当具备艺术的天赋和艺术的才能，掌握专门的艺术技能和技巧，具有丰富的情感艺术修养，通过自己的创造性劳动来满足人们特殊的精神需要即审美需要。

（一）真正的艺术家往往具有为艺术而献身的精神

由于艺术生产是一种自由自觉的精神生产，真正的艺术家绝不把艺术作为谋生或获取名利的手段，而是看作自己毕生的事业和追求，并为之奉献自己的全部心血和生命。真正的艺术家从事艺术创作，总是出手强烈的社会责任感和对艺术本身执著的爱。屈原在流放中写出了千古传诵的诗篇《离骚》，司马迁遭受酷刑后发愤著书，写出了将历史的科学性和文学的优美性巧妙结合在一起的巨著《史记》，曹雪芹晚年更是在“举家食粥酒常赊”、“卖画钱来付酒家”的贫困清苦的生活中，“披阅十载，增删五次”才完成了《红楼梦》的创作，正如曹雪芹自己所讲：“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常。”社会责任感和对艺术执著的爱，在艺术创作上往往转化成为强烈真挚的感情，成为艺术家进行创作的内在动力，一切伟大的艺术作品都是艺术家的呕心沥血之作。

（二）艺术家具有敏锐的感受、丰富的情感和生动的想象力

由于艺术生产是一种特殊的精神生产，它的突出特点是把艺术家强烈的主观因素渗透到艺术创作之中，并且“物化”为艺术作品和艺术形象，因此，艺术家在艺术创作中占有核心地位，艺术家的内在精神世界显得尤其重要和突出。艺术家自身的感受、情感、思想、心境、愿望、志趣等因素，对艺术创作活动都有着至关重要的意义。因此，艺术家必须具有超出常人的敏锐感受力，异于常人的丰富情感，强于常人的艺术想象力。艺术家应当具有特别



敏锐的观察、体验与感受生活的能力，并且将自己强烈的情感和逼真的想象力融汇入艺术作品中，才能创作出有血有肉、生动感人的艺术形象。

（三）艺术家具有卓越的创造能力和鲜明的创作个性

艺术创作是人类一种高级的、特殊的、复杂的精神生产活动。艺术的生命就在于创造，没有创造，就没有艺术。

二、艺术家与社会生活密不可分

我们知道，任何艺术作品都是艺术家对于社会生活的能动反映和艺术创造的产物。因此，艺术创作从主客体两个方面来看，都与社会生活有着十分密切的关系。从创作客体来讲，社会生活是创作的源泉和基础，艺术创作不能离开客观现实社会生活；从创作主体来讲，艺术家总是属于一定的民族和阶级，艺术创作归根结底受着一定社会生活方式的制约，也与艺术家本人的生活实践与生活经历密不可分。显然，从这两个方面来讲，艺术家在从事艺术创作时，都与社会生活有着不可分割的联系。

一方面，社会生活是艺术创作的源泉和基础，因而，艺术家对社会生活的观察和体验就显得十分重要了。历代艺术家们在这方面都有着许多深切的感受和体会。清代绘画大师石涛“搜尽奇峰打草稿”，石涛本人正是数十年遍游祖国山山水水，和对山川景物通过主观的感受和理解，熔铸为能在自己的画中如此创造性地把握到大自然的神韵和律动，否则他也不可能成为承先启后的一代绘画大师。对于中外文学家来说，丰富的生活积累更是进行创作活动的基础和源泉。如果曹雪芹幼年不是过着“锦衣纨绔、饫甘餍肥”的贵族公子生活，他在穷愁潦倒的晚年未必能写出《红楼梦》中那些数不清的大小筵席上各种各样的山珍海味，以及名目繁多花样百出的许多吃法。如果曹家当年不是作为江南显赫一时的“江宁织造”，曾经先后四次在曹家大宅恭迎康熙皇帝圣驾的话，恐怕曹雪芹也不能将“元春省亲”的盛大场面写得像现在这样有声有色、栩栩如生。如果巴尔扎克不是负债累累，在二十多年的贫困生活中艰难度日、勤奋写作的话，他也不能对形形色色的高利贷商人、暴发户、吝啬鬼们有如此深切的观察和感受，也不可能塑造出极端贪婪吝啬的资产阶级暴发户葛朗台，最终落得悲惨下场的守财奴高老头和极端冷酷无情的魔鬼伏脱冷等一大批活生生的典型形象。

艺术家对社会生活的这种观察与感受又分为直接体验和间接体验两种情况。所谓直接体验，是指艺术家在生活中亲身的所见、所闻、所感、所遇，这些亲身经历往往成为艺术家创作的原料，往往激发起艺术家的创作欲望，



激发起艺术家生动的想象和丰富的感情。间接体验,是指艺术家从他人的言谈和著作中所吸取的生活经验,这些间接的生活体验常常可以扩大艺术家的视野,拓展艺术家的生活积累,诱发艺术家的创作灵感。直接体验是基本的,它是艺术创作的基础,间接体验是必要的,它是艺术创作的补充。

艺术家总是与社会生活有着千丝万缕的联系。艺术家在进行艺术创作时,不仅需要从社会生活中汲取创作的素材和灵感,而且要对社会生活作出判断和评价,自觉或不自觉地表明自己的倾向和态度,从主观方面也折射和体现出社会生活的影响来。艺术作品并不是社会生活的简单再现,从生活到艺术是一个创造的过程,艺术家总是要把自己的情感、思想、愿望、理想熔铸到艺术形象中,艺术既是再现,又是表现。艺术家的这种主观表现,是以艺术家所处的社会生活实践作为依据的,社会生活对于艺术家来讲,不仅影响到他的情感、思想、愿望、理想,甚至还可以推动艺术家提高艺术技巧,通过广泛地、自觉地、创造性地深入生活,进而超越生活,超越传统,自成一家。

三、艺术家的艺术才能与文化修养

艺术才能,是指艺术家创造艺术形象的能力,它是先天禀赋和后天训练培养相融合而形成的艺术创造力。许多杰出的艺术家常常具有超出常人的艺术天才,具有艺术的天赋和才能。例如,奥地利大作曲家莫扎特幼年就显露出非凡的音乐才能,他3岁学弹钢琴,5岁开始作曲,7岁就随父和姐姐组成三重奏乐团,到欧洲各国的几十个城市作旅行演出,所到之处都受到当地群众狂热的欢迎,11岁时就完成了第一部歌剧的创作,13岁时便担任大主教的宫廷乐师。这样的例子还有不少,例如波兰著名钢琴家、作曲家肖邦6岁开始学弹钢琴,7岁就登台演奏并即兴弹奏,12岁就开始学习和声对位并能作曲。意大利著名小提琴家、作曲家帕格尼尼从小学习小提琴奏鸣曲,13岁时小提琴演奏已经相当出色。匈牙利杰出的钢琴家、作曲家李斯特,9岁参加公演时钢琴弹奏技艺便一鸣惊人,12岁已经成为当时著名的钢琴家等。这些超出常人的艺术天赋,确实为这些杰出艺术家们的艺术创造提供了有利的条件。

但是,艺术才能虽然同艺术天赋分不开,但更有赖于后天的刻苦训练和培养,有赖于长期的、艰苦的、勤奋的艺术实践。李斯特虽然有超人的天赋,但他的成就与后天的刻苦钻研和勤奋实践有着更直接的联系。李斯特10岁时就到维也纳正规学习音乐,12岁时又只身来到异国他乡的巴黎,准备进音乐学院接受系统教育,虽因种种原因未能如愿,但他后来在巴黎期间,与流亡巴黎的波兰钢琴家肖邦交往,与德国作曲家舒曼通信,注意吸收巴黎各家各派钢琴演奏之所长,并且同当时法国的文学家雨果、乔治·桑等交往甚密,