



WENYI
CHUANGZUO
YAOLUN



文艺创作要论

刘正国 著

武汉出版社

刘正国 著

文艺创作要论

武汉出版社

(鄂)新登字 08 号

图书在版编目(CIP)数据

文艺创作要论/刘正国著. —武汉:武汉出版社,2000.9

ISBN 7-5430-2248-6

I. 文… II. 刘… III. ①文学创作-创作方法②艺术-创作方法 IV. I04

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 52130 号

书 名:文艺创作要论

著作责任:刘正国

责任编辑:潘长胜 刘 进

封面设计:吴 涛

出 版:武汉出版社

社 址:武汉市江岸区北京路 20 号 邮 编:430014

电 话:(027)82839623 82842176

印 刷:武汉市江大印刷厂 经 销:新华书店

开 本:850×1168mm 1/32

印 张:10 字 数:233 千字 插 页:4

版 次:2000 年 9 月第 1 版 2000 年 9 月第 1 次印刷

印 数:1-1000 册

ISBN 7-5430-2248-6/T·332

定 价:18.00 元

版权所有·翻印必究

如有质量问题,由承印厂负责调换。

贵在有独到见解(代序)

张玉能

刘正国的《文艺创作要论》即将付梓,他专门嘱我为之作序。我一则感到惭愧,我既非名人,又非大家,深恐佛头着粪;二则感到犯难,在今天炒作式的序跋大行其道的情势下,我如何写此序言?不说几句好话吧,总归难却情面,说到好话了,又要冒点“溢美”之险。然而,最后还是应承下来,因为说好说坏,只要说到点子上,实事求是,是不会有有什么非议的,好在书就要印出,读者只要认真读下去,就可以得出自己的公允评价。我读了该书的一大摞原稿,觉得该书确实有作者自己的独到见解,乃是作者积多年研究文艺创作心得体会的结晶。

首先,《文艺创作要论》在体例上就打破了一般高头讲章的写作惯例,不在体例的完整、系统、巨细无遗、面面俱到上下功夫,而是选取了文艺创作中作者以为最为重要的一些关键问题进行论述。因此,《要论》没有在逻辑的预设上去构架体系,而是抓住了情感论、感受论、变形论、色彩论、虚实论、结构论、修辞论、作家作品论这样一些文艺创作的关节点来立论,让人可以一睹之下便明了文艺创作的要津在何处,也就可以从中得到一些实在的启发和诀窍,对于初学者有指点迷津之用,对于教学者有恍然大悟之功,对于创作者也有柳暗花明之启示。也许这本书可

以出乎意料地培养一些文艺创作的素质、能力和方法。

其次,《要论》对文艺创作,特别是文学创作进行了多学科、多层次、多方位的深入剖析,使得每一方面的立论呈现出立体形态。像对于变形的论述,作者不仅对变形作了心理学、符号学和美学的本质特征的分析,而且对于变形进行了八种类型的条分缕析的阐释,还对变形的审美效应作了新奇美、模糊美、延宕美的不同维度的说明,最后又对变形意象的营构要求作了六点具体发挥。在正面立论的同时,还对变形的若干问题提出了商榷意见,作了辩证分析。因而使得文艺创作中的变形问题得到了全方位、立体、具体的阐释。笔者虽也从事文艺学美学专业学习和研究已届二十年,然而就我有限所及,关于变形问题有如此深入、细致分析的,还是比较少见的。而变形问题在文艺创作中,确实是一个十分重要的问题,可是以前人们往往在造型艺术中多所涉及,而在文学创作中几乎把它给遗忘了。现在,《要论》把它如此着重地进行了剖析,实在是一个不小的贡献。

再次,《要论》在许多问题上敢于对学界几成定论的观点提出商榷,以抒发自己的独到见解。这是十分难能可贵的。这既可见作者的独立学术品格,也可见作者的严谨学术态度和扎实学术功底。不博览群书,当然就无法知道一个问题的他人观点,不深入钻研也就不可能拿出自己的独特观点,这些当是每个稍有一点治学经验和体会的人都可以心领神会的。比如,对于湖畔诗人汪静之诗歌比喻延伸不当的评析与修改,对于中国社会科学院文学研究所编的《唐诗选》中《秋浦歌》(李白)注释的商榷意见,都是用自己探索到的文艺创作规律作出理论上的阐释。又如,对于虚实,这对中国传统美学和文艺学的范畴,作者就进行了三方面的辨析,即对虚实本质论的辨析、对虚实形态论的辨析、对虚实结构论的辨析,通过这样比较全面的辨析,对前人的

立论予以商榷,对写作学界某些欠妥的观点提出了批评,或纠其偏颇,或补其不足。这样,对于虚实问题,作者不仅给予读者一个历史的概念,而且也给予读者一个比较能立住足根、切实可行的概念,把一个玄学般的范畴实证化、历史化、具体化了。其他像色彩论、结构论、修辞论中都有类似的地方,读者只要深入到其中去,一定会大有收获。

最难能可贵的是,作者并不被前辈大家和名人权威所震慑,而敢于大胆地对一些卓有成就的大师或学有专长的学者的某些观点、某些失误进行质疑,通过实事求是、合乎逻辑的分析和论证,使人得到可以首肯的结论。比如,对于鲁迅的某些修辞实例提出了自己的不同看法并进行了合理的剖析和辨证,对于李元恪关于虚实的某些立论也提出了自己的不同观点。的确,只要不是圣人,人人都会有某些失误,智者千虑必有一失,我们的后代治学者当然不能为贤者讳,或者只做“注经式”的阐释工作,而应该有创见地进行学术探索。庶几如此,即可少些注经式的高头讲章,多一些有创见的学术著作。

当然,在今天这个社会转型时期,做学问要如此顶真是必须耐得住寂寞和经得住清贫的。这种顶真的学术之构,绝不如那种闲逸小品、雅致随笔来得畅销,往往既消耗了作者的时间精力,又不那么容易被大众文化快餐厅所接受。但是,大浪淘沙,文化快餐固然不可少,也可满足一部分社会需求,而真正的学术精品,有独到见解的学术著作,肯定会经受住时间的考验的。笔者也是以读书、写书、教书为乐的人,相信读者、学生、同行们是有眼光的,是懂得真正学术价值的。

最后,通读《文艺创作要论》还令我大开眼界。这本积累了刘正国心血和教学经验的著作,真可以说是涉及古今中外,涵盖各门类艺术和各种文学作品,把美学、心理学、文艺学、社会学、哲

学等综合在一起,让人处处可见珍宝,时时可得启发,让人目不暇接,思无空闲,八面迎风,沁人肺腑。比如,在感受论这一章的每一节中,作者广征博引,深入分析,相互映衬,把艺术感受的特征、作用和培养方法论述得头头是道,从字里行间跃入读者的眼前和胸中,成为十分具体的概念和规律。在这里,我们可以读到列夫·托尔斯泰的夫子自道,也可读到叶燮的之乎者也,还可读到张贤亮的打虱之感、张弦的美好回忆、王安忆的路灯感受、张承志的黄河流体感悟、臧克家的老马的体验,流沙河的厌恶小人攀附之情愫,曾卓对崖边孤树的精神感应,徐刚对火红杜鹃的灵性之异的辨识……在有限的篇幅内,在不同的论题下,作者广泛涉猎古今中外的文学艺术、美学理论、哲学观念、具体意识,给予读者的信息不仅在量上是丰富、巨大的,而且在质上也是新颖的,用一句比较时髦的科学术语来说,从信息论角度来看,这本书是一个负熵群集的超稳态的自我平衡系统,一个富有生命力的“耗散结构”,人们可以百看不厌,看一遍会有一种新的体验和感受。如若不信,诸位读者可试读一下,或许一读之下,你就会爱不释卷,视界融合,超越文字之外,获得永无止境的理解和解释。

当然,如果要寻找一些不足之处的话,也是有今后努力完善之处的。一是全书结构的编定,虽有参差之美,可也有不够平衡之处,有时阐述一分为二,有时又多至四、五或七、八。二是例证丰富多彩,然而有时就有以例证代替理论分析之处,这样就不大容易留住读者的注意力和思考力。这只是笔者的一孔之见,提出来也许对刘正国的再思和下一部著作会有一点抛砖作用。

武汉八月,溽暑逼人,酷热难耐,在火热之中写下这些火烫的文字,与作者、同行们共勉之。

2000年8月14日于华中师大文学院

目 录

贵在有独到见解(代序)	张五能(1)
第一章 情感论	(1)
一 情感在文艺创作中的作用	(2)
(一)情感对作品生成的动力作用	(2)
(二)情感对材料的汰变作用	(8)
(三)情感对语言的制导作用	(13)
(四)情感对篇章的组构作用	(18)
(五)情感对风格的渗透作用	(21)
二 情感显示方法	(26)
(一)情感的逆向显示	(27)
(二)情感的复合显示	(44)
第二章 感受论	(55)
一 艺术感受的特征	(55)
二 艺术感受在文艺创作中的作用	(58)
(一)艺术感受是文艺创作的灵性之源	(58)
(二)艺术感受是文艺创作的个性之本	(59)
三 艺术感受的培养方法	(61)
(一)精心观察,捕捉感受	(61)
(二)倾情体验,强化感受	(64)
(三)展开想象,丰富感受	(67)
(四)审美静观,升华感受	(69)
第三章 变形论	(74)
一 变形的本质特征	(74)
二 变形的双重机制	(79)

(一)从心理学角度探索变形的动力机制	(79)
(二)从符号学角度探索变形的操作机制	(83)
三 变形的的方式	(88)
(一)谬理重组变形	(90)
(二)反常颠倒变形	(93)
(三)异化替代变形	(95)
(四)感觉挪移变形	(98)
(五)扩张收缩变形	(99)
(六)幻化虚拟变形	(101)
(七)化虚为实变形	(103)
(八)改变属性变形	(105)
四 变形的审美效应	(109)
(一)变形的的新奇美——审美效应的力度	(109)
(二)变形的模糊美——审美效应的向度	(112)
(三)变形的延宕美——审美效应的长度	(115)
五 变形的审美规范原则	(118)
六 变形意象的营构要求	(125)
(一)变形意象的营构要表现客体的本质特征	(125)
(二)变形意象的营构要有作者真情的投射	(126)
(三)变形意象的营构要选择形与神的契合点	(127)
(四)变形意象的营构要注意虚与实的结合	(128)
(五)变形意象的营构要注意运用意象流手段	(128)
(六)变形意象的营构要注意特定语境的创造	

.....	(129)
七 诗并非使它所触及的一切都变形.....	(131)
第四章 色彩论.....	(134)
一 诗歌色彩表现的特征.....	(134)
(一)诗歌色彩表现的观念性.....	(134)
(二)诗歌色彩表现的模糊性.....	(136)
二 诗歌色彩的审美追求.....	(137)
(一)诗歌色彩的装饰美.....	(137)
(二)诗歌色彩的情感美.....	(143)
(三)诗歌色彩的象征美.....	(149)
三 诗歌色彩词的运用方式.....	(152)
(一)由景物带出色彩词.....	(152)
(二)由色彩词带出景物.....	(153)
(三)对色彩词加以修饰、限定或描写	(153)
第五章 虚实论.....	(156)
一 虚实的本质特征.....	(156)
——对学界虚实本质论的辨析	
(一)从反映论的角度看待虚实.....	(156)
(二)从形象论的角度看待虚实.....	(158)
(三)从鉴赏论的角度看待虚实.....	(160)
(四)从创作论的角度看待虚实.....	(161)
二 虚实的表现形态.....	(162)
——对学界虚实形态论的辨析	
(一)字的虚实辨.....	(163)
(二)景的虚实辨.....	(167)
(三)时空虚实辨.....	(168)
(四)有无虚实辨.....	(169)

(五)宾主虚实辨·····	(170)
三 虚与实的关系·····	(171)
——对学界虚实结构论的辨析	
(一)虚实品质具有相关性特点·····	(172)
(二)虚实结构具有相融性特点·····	(175)
第六章 结构论·····	(180)
一 施受换位论·····	(181)
(一)施受换位的特征·····	(181)
(二)施受换位的方式·····	(182)
二 方向错位论·····	(195)
(一)方向错位的特征·····	(195)
(二)方向错位的方式·····	(195)
三 两极扩位论·····	(203)
(一)两极扩位的特征·····	(203)
(二)两极扩位的方式·····	(203)
第七章 修辞论·····	(212)
一 喻体延伸论·····	(212)
(一)喻体延伸的特征·····	(212)
(二)喻体延伸的结构·····	(213)
(三)喻体延伸的形态·····	(223)
(四)喻体延伸中的误用现象·····	(229)
(五)喻体延伸与不延伸并无优劣之分·····	(233)
二 累叠论·····	(235)
(一)累叠的特征·····	(235)
(二)累叠的方式·····	(236)
(三)累叠的误用与误释·····	(238)

第八章	作家作品论	(241)
一	论李白诗歌的情感显示特征	(241)
二	从《世说新语》看魏晋清谈	(257)
三	论《世说新语》的人物刻划	(266)
四	论《世说新语》的语言艺术	(276)
五	鲁迅作品修辞探析	(289)
六	李瑛《一月的哀思》修改艺术	(300)

第一章 情感论

情感问题是文艺创作中的核心问题。文艺作品不是生活的翻版,而是作家心灵的创造、生命的跃动、情感的表现。朱光潜说:“不但在音乐里,就连在作为语言艺术的文学里最感动人的也不是概念性思想而是生动具体的情感。”^[1]我国古代文论中,关于情感价值的论断更是不胜枚举:“诗缘情而绮靡”(陆机),“情志既动,篇辞为贵”(范晔),“缀文者情动而辞发”(刘勰),“摇荡性情,形诸舞咏”(钟嵘),“诗者:根情、苗言、华声、实义”(白居易),“世总为情,情生诗歌”(汤显祖),“诗本性情者也”(纪昀),“一切景语皆情语也”(王国维)。屈原忧愁忧思而作《离骚》,他对祖国、对家园的情感“深固难徙,更壹志兮”(《桔颂》),所以刘永济在《词论》中说:“《楚骚》之屈子,千古痴情乎?”,人们常把屈原称为“情痴”。杜甫以其诚挚丰富的情感拥抱世界,铸成了“光焰万丈”的诗篇,所以梁启超称之为“情圣”。他说:“工部最少可以当得起情圣的徽号。因为他的情感的内容,是极丰富的,极真实的,极深刻的。他表情的方法又极熟练,能鞭辟到最深处,能将他全部完全反映不走样子,能像电气一般一振一荡的打到别人心弦上。中国文学界写情圣手,没有人比得上他,所以我叫他做情

圣。”^[2]汪曾祺甚至说“作家是感情的生产者”。因而，刘纲纪在《艺术哲学》中作了一个相当准确的判断：“情感的表现是中国古代艺术哲学的核心。”^[3]可见，文艺要以美感人，其重要手段乃是以情感人。

一 情感在文艺创作中的作用

作家创作时总是以其浓厚强烈的情感色彩观物、择物、体物，产生艺术联想，进行艺术构思，创造艺术形象。“一切真正优秀的作品都是血写的书，心灵的书，深邃而真挚地表现作者思想感情的书。”^[4]脂砚斋说曹雪芹创作《红楼梦》，是“因情捉笔”（戚序本第一回总评），“因情得文”（甲戌本第八回批语），“是欲天下人共来哭此情字”（同上），因而《红楼梦》是“一篇情文字”（戚序本第六十六回总评），是“情痴之至文”（庚辰本第十七、十八回批语）。可见，创作主体的情感状态对作品的美学追求有着极大的影响。情感在文艺创作中的作用，主要表现在以下一些方面。

（一）情感对作品生成的动力作用

马克思说：“情欲是人强烈追求自己的对象的本质力量。”^[5]这里所说的“情欲”，除了欲望之外，还包括情感在内。皮亚杰在《儿童心理》中认为“情感构成行为模式的动力状态，没有一个行为模式（即使是智力的）不含有情感因素作为动机。”别林斯基说得更直接：“感情是诗情天性的最主要的动力之一，没有感情就没有诗人，也没有诗歌。”^[6]这些话都指出了情感的动力作用。情感的动力作用是由情感的弥散性特征决定的。纵观那些脍炙人口的传世之作，无一不是情感驱动、孕育的产物，无一不是情感

弥散、扩张的需要。情感对文学作品生成的动力作用,主要表现在引起创作冲动、强化审美知觉、鼓动想象翅膀三个方面。

1、引起创作冲动

刘勰谓:“五情发而为辞章。”(《文心雕龙·情采》)徐陵《玉台新咏序》说:“九日登高,时有缘情之作。”近人钱钟书说:“既兴感而写心作文。”^[7]王蒙说:“如果你的心灵结着厚茧,你能写出叫人哭、叫人笑、叫人拍案、叫人顿足的故事来吗?”^[8]情感是一种能量,要求释放,要求泄导,要求有通畅的表现外射的渠道。作家一旦被情感的波涛冲击时,不得不借助文学创作宣泄情感,从而达到心理平衡的目的。

其实,在古汉语中抒情的“抒”就是“泄”的意思。《增韵》注“抒”为“引而泄之也”。《汉书·王褒传》“敢不略陈愚而抒情素”注:“抒犹泄也。”商务印书馆《辞源》1980年修订本将“抒”注为“发泄”。东汉王符就把抒情说成“泄情”:“诗赋者,所以颂美丑之德,泄哀乐之情也。”(《潜夫论·务本》)清代陈廷焯在《白雨斋词话》中亦曰:“情有所感,不能无所寄,意有所郁,不能无所泄。古之为词者,自抒其性情,所以悦己也。”现代汉语词汇中仍有“泄愤”、“泄恨”的说法,意即“抒愤”、“抒恨”。这些都足以证明,我国古代文人早就认识到文学创作对情感宣泄的重要作用。

以《诗经》为例,“诗三百篇,大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆意有所郁结,不得通其道,故述往事,思来者。”(司马迁《报任少卿书》)刘勰说:“盖《风》、《雅》之兴,志思蓄愤,而吟咏情性,以讽其上,此为情而造文也。”^[9]如《诗经·邶风·北门》第一段:“出自北门,忧心殷殷,终窶且贫,莫知我艰。已焉哉!天实为之,谓之何哉!”陈子展认为此诗是“刺仕不得志也”^[10],高亨说得更加明白:“卫国朝廷的小官吏俸禄微薄,不够养家,而朝廷的琐细事务,辛勤的劳役,都要去担任。他既受统治者的压迫,又苦家庭

生活的困难,因作此诗。”^[11]《诗经》的其他篇章同样涌动着情感的激流。陈子展均作了精当的评论:“《北风》,刺虐也。百姓相约逃难之词。”^[12]“《墙有茨》,卫人刺其统治阶级荒淫无耻之诗。”^[13]“《蟋蟀》盖士大夫忧深思远,相乐相警,勉为良士之诗。”^[14]“《羔裘》,盖奴隶刺其小奴隶主贵族凶恶之诗。”^[15]

如果说《诗经》的抒情是一种“我心蕴结”自然而发的抒情,那么屈原的抒情则是自觉的抒情。他把自己的整个生命溶入到诗里去了,他的诗发愤抒情,有为而作——“结微情以陈词”^[16]。白居易因“伤农夫之困”而作《杜陵叟》,因“念女工之劳”而作《缭绫》,因“苦官市”而作《卖炭翁》,因“恶幸人”而作《盐商妇》。杜甫流离他乡,途中忽闻官军收复失地,长达七年的“安史之乱”即将结束,欢喜欲狂而作《闻官军收河南河北》。文天祥《东海集序》云:“自丧乱后,友人挈其家避地游岭海,而全家毁于盗。孤穷流落,困顿万状,然后崖山除礼部侍郎,中且权直学士矣。会南风不竞,御舟漂散,友人仓卒蹈海者,再为北军所钩,致遂不获死,以至于今。凡十数年间,可惊可愕可悲可愤可痛可闷之事,友人备尝,无所不至。其惨戚感慨之气,结而不信,皆于诗乎发之。盖至是动乎情性,自不能不诗。”文天祥的这段话中,详细道出了情对于诗的动力作用。友人因为备尝了“可惊可愕可悲可愤可痛可闷之事”,因为“惨戚感慨之气”在胸中都结、冲撞(“动乎情性”),所以“不能不诗”。

总之,无论是怨愤哀伤之情,还是惬意欢悦之情,都借助文学创作得以“泄”之。浓情、真情引起强烈的创作冲动;寡情、伪情是无法进入创作状态的。

2、强化审美知觉

审美知觉是人脑对直接作用于感官的事物外部各部分审美特性的整体反映。作家的情感状态对他的审美知觉力有很大影

响。因为人们往往根据自己的情感指向、目的需要去选择对象，感知对象，以求得心理满足。当作家怀着某种特定的情感时，他往往对那些与自己情感状态相适应或可用于调节自己情感的对象特别敏感，首先去知觉它们，去寻找自我的特殊感受。“匪女之为美，美人之贻。”（《诗经·邶风·静女》）意思是说并不是你送来的香茅怎么美，而是因为它是美人（静女）赠送给我的，所以我觉得它美丽可爱。这位诗人在对美人所赠香茅的强烈知觉中就伴随着情感的负荷。

作家的预前情感模式影响着他对对象的审美知觉程度。如果你有一种高昂奋进的激情长期萦绕在情感模式之中，那么你对巍巍高山、荡荡沧海的审美知觉力就会特强。如毛泽东在《十六字令》中颂山之高峻、山之磅礴、山之坚韧，借以抒发赞颂红军长征的豪迈情怀。如果你有一种流连低徊的凄婉之情长期凝聚在情感模式之中，那么你对古道夕阳、残花败絮、寒雨急风的审美知觉力就特别强。如李煜的《相见欢》：“林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风。胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东！”词中描写寒雨急风摧残下林花凋谢春去匆匆的景象，而字里行间寄寓着人生短促、好景不长的极度哀伤情怀。

作家对这种审美知觉特别青睐。张抗抗说：“艺术感觉在文学作品中占有如此重要和特殊的位置，这是我在写过许多小说之后，才逐渐领悟到的。”^[17]这里说的“艺术感觉”其实是“艺术知觉”，张德林在《现代小说美学》中讲：“有的同志称它为艺术知觉，那是完全正确的。由于‘艺术感觉’已成为作家们一个习惯性的通用名词，也就没有必要去正名了。”^[18]

但是，这种艺术知觉即审美知觉必须以情感为基础，无论是风云变幻的社会生活场面，还是杯水风波的琐细生活景象，一旦与情感结伴，与感情交融，就会释放出巨大的能量，变为良好的