

4

毛泽东文艺思想研究

理性·情感·

创作方法

(A4)

LIXINGQINGGAN CHUANGZUO FANGFA

湖南文艺出版社

9

4

毛泽东文艺思想研究

理性·情感·创作方法

全国毛泽东文艺思想研究会编

湖南文艺出版社

理性·情感·创作方法

全国毛泽东文艺思想研究会编

责任编辑：唐维安

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市展览馆路3号)

湖南省新华书店经销 湘潭市彩色印刷厂印刷

*

1987年2月第1版第1次印刷

开本：850×1168 1/32 印张：9 插页：2

字数：205,000

ISBN7-5404-0024-2/I.22

统一书号：10456·209 定价：1.85元

目 录

文艺创作与理性思考漫议·····	栾昌大 (1)
寓理于情、情理统一是文艺创作的普遍规律·····	张居华 (25)
思维规律浅探·····	黄 柯 (45)
论艺术直觉的特点和作用·····	肖 荣 (65)
情象相融是艺术的根本特性·····	赵 鹰 (84)
创作过程中情与理的辩证关系·····	陈长义 (101)
谈创作方法·····	龚耀生 (114)
“创作方法”辨析·····	郭 瑞 (124)
创作方法与现实主义的基本特征·····	朱 晶 (134)
浪漫主义文学的社会认识价值·····	李一鸣 (144)
我国象征主义的源流与特点·····	吕 永 周森甲 (156)
试论周恩来同志关于“两结合”创作方法的 论述·····	余 颢 (178)
创作方法的多样与文学的繁荣·····	阳友权 (192)
关于“开放体系”理论和我的几点看法·····	刘保端 (203)
毛泽东同志书法抉微·····	卜 灵 (217)

毛泽东文艺思想研究论文和资料篇目索引

(续完) 冯贵民 辑录(226)

后 记.....(280)

文艺创作与理性思考漫议

栾昌大

近年来，美学和文艺学集中讨论了怎样科学地认识文艺的特征的问题。讨论是从艺术思维的特点、审美意识的特点，以及情感在创作中的地位、作用等几个方面进行的。在讨论中，一些同志提出了很有启发性的意见，对进一步清除美学文艺学中的庸俗社会学的影响和批评形形色色的简单化的倾向，发生了积极的作用。但与此同时，也提出了一个需要认真探讨的问题，即怎样认识和估计自觉的理性思考、抽象思维，也就是明确的概念、判断、推理的思维活动，在文艺创作中的地位和作用的问题。

我认为，一些同志，夸大了所谓无意识在创作中的地位和作用，对审美意识的情理结构关系的阐述，似乎也有一定片面性。其结果，不是根本排斥了自觉的理性思考，把文艺创作归结为无意识活动，就是用情理“融合”的公式，把自觉的理性思考、理性包容于情感之中，把文艺创作归结为是情感的表现。这种情况恐怕也是一种简单化的表现。

本文就想从这两个方面，探讨一下究竟应当怎样看待文艺创作与自觉的理性思考的关系。这对于准确认识文艺的特征，深入领会马克思主义经典作家对世界观与创作的关系的论述，可

能都是非常必要的。

—

就夸大无意识在创作中的地位和作用而言，《艺术创造的心理条件》（载《美学》第四期）一文最有代表性。论文作者认为，艺术创造的主观心理条件，“包括指那些可以包括在‘无意识’、‘想象’、‘心念’这三个范畴内的心理事实。”关于“无意识”，他认为：“无意识是艺术创造的首要条件”，“意识中的表象，根源于无意识”，“艺术创造过程的因素是无意识，是无法加以控制的”，“无意识是心理活动的一种重要动力，是动机、愿望的根源”等等。简言之，艺术创造根源于“无法加以控制的”“无意识”。关于“想象”，他认为：“想象”（一般称为形象思维）由于“采取非语言的形式”，所以，它“并不是思维（逻辑思维）”。“想象”的“原材料”和“内在实体”是“表象”，而“表象是从无意识中酝酿，然后在意识中加以呈现的”，“表象”是“由无意识向有意识的转变”的“中介”。因此，“在想象活动中，表象之间的连结是非逻辑的（指抽象思维逻辑——引者）。”想象活动“具有自己的逻辑”——“情感逻辑”。

“在艺术创造过程中，无意识的经验则是在情感逻辑的作用下有序地暴露在意识之中”。简言之，由想象活动主宰的创造过程，主要是无意识的活动过程。关于“心念”，他认为：“心念”是“非语言的”、“无意识的”或“前意识的”认知，即非概念的认知。“心念是一种模糊而不确定的经验”，“是一种在意识之外的控制力量”。“在艺术创造中，无意识是出发点，想象之后的表象，物态化之后就是‘艺术形象’。但这仅仅是‘形式’或‘躯体’，还没有‘思想’或‘灵魂’（根据康德的说法），而这‘灵魂’便是‘心念’”。“一个真正的艺术家，表现的应

该是比那些抽象概念更丰富、复杂、广泛得多的心念。”简言之，艺术创造的成果或艺术品的真正内容，是无意识、非概念的“心念”。总之，在他看来，艺术创造的特殊性，就在于它主要是无意识的活动和无意识的表现。

这位同志的立论和说明，是以心理学为依据，从文艺心理学的角度来进行的。同时，又企图以历史上杰出的艺术家、美学家的言论和创作，甚至企图以马克思主义经典作家的哲学和美学思想，来论证自己的观点的科学性。然而，事与愿违，这些企图恰恰暴露了他的观点的非科学性。

论文引述的艺术家理论家很多，限于篇幅，只能就最有影响的人物的言论，进行简略的分析。有些问题，放在第二部分中去谈。

(一) 关于席勒和歌德，论者引述了他们的在一八〇一年的通信。席勒说“诗人在无意识之中获得唯一的出发点”，歌德说“我认为，只有进入无意识之中，天才方成其为天才……天才……按照理性行动……可以说是附带的”。众所周知，席勒的代表作，特别是早期代表作《强盗》和《阴谋与爱情》，创作意图都是十分明确的。这两部作品表现的也是自觉的启蒙主义思想。马克思恩格斯一方面指出了他的创作的主观主义的弱点，另一方面又充分肯定了他的创作的美学价值。席勒不失为是一个天才的戏剧家。而且，别林斯基曾明确指出，席勒是一位伟大的浪漫主义诗人，他的剧作，可以当作优美的抒情诗来读。席勒于一八〇一年说的这段话，显然与他本人的创作实际相矛盾。至于歌德，正如朱光潜先生指出的^[1]。同样存在理论观点与创作实际的矛盾。他十分强调创作的预感，他曾说过：“真正的诗人生就对世界有认识”。“如果不先凭预感把世界放在内心里，我就会视而不见”^[2]。可是，我们怎么能相信，他

的惨淡经营几十年的极富哲理性的长诗《浮士德》，是凭预感来构思和写作的呢？因此，爱克曼提出了疑问：“不过《浮士德》里没有哪一行诗不带着仔细深入研究世界与生活的明确标志。”〔3〕朱光潜先生认为，爱克曼的疑问，实际上就是对歌德的预感说的驳斥〔4〕。

（二）关于别林斯基。普列哈诺夫说过：“别林斯基在自己活动的最初两个时期……曾经认为不自觉性是任何诗的创作的主要特征和必要条件；后来他对于这个看法讲得不那么肯定了，可是他从来也没有否认不自觉性在真正艺术家的活动中的巨大意义。”〔5〕论者只引述了“不自觉性（即无意识性的另一种译法——论者注）是任何诗歌创作的主要特征和必要条件”这一段文字。其实，别林斯基还说过：“概念、内容、创作理性——这些便是衡量伟大的艺术家的尺度。”（1842）〔6〕。“可是，感觉本身还不能构成诗歌；要构成诗歌，这感觉还必须是概念引发出来的，是表现概念的。毫无意思的感觉是属于动物的……。”

（1842）〔7〕“今天，所有的诗人，甚至包括伟大的诗人，都必须同时是思想家才行。否则，纵令具有才华，也无补于实际……科学，活生生的现代的科学，今天变成了艺术的抚育者。如果没有科学，那么，灵感是虚弱的，才能是无力的！”（1842）〔8〕

“人们说：科学需要理智和判断，创作则需要幻想。……可是，难道艺术就不需要理智和判断吗？”（1847）〔9〕他甚至说过：“理论是艺术的生命，没有理论，艺术就是僵死的，没有生命力的、没有光和热的。”〔10〕而且，别林斯基曾强调指出，艺术创作的直感性，不等于不自觉性。他明确讲过：“直感性中可能有不自觉性，但并非永远如此，——并且，这两个字眼绝不是同一个东西，甚至也不是同义语。”“现象的直感性是艺术的基本法则，确定不移的条件，赋予艺术崇高的、神秘的意义，可是，不自觉性

不但不是艺术的必要的属性，并且是跟艺术敌对的，贬低艺术的。”（1841）^{〔11〕}事实上，别林斯基的思想，也充满着矛盾，有些说法显得很玄妙、神秘。但他后期的评论，又明确要求作家以自觉的民主意识为指导进行创作。这一点，在给果戈里的信中表现得十分清楚。因此，我们显然不能断定他一直认为不自觉性是文艺创作的主要特征，只能认为他曾经肯定过不自觉性在文艺创作中的作用。而且，如普列哈诺夫指出的，别林斯基说的不自觉性，是说“寓于形象的思维”的直感性，并不是无意识。

（三）关于恩格斯论巴尔扎克、列宁论托尔斯泰。论者认为，经典作家的论述“说明”，“伟大的艺术家可以‘不知不觉地’超出本阶级的观念、本人的世界观，并去表现时代精神和人民的愿望等等。”又说：“人们往往很难解释这种‘世界观与创作方法’的矛盾，依我看，如果引进无意识概念，那么就很容易解释了。”这段文字所表现的思想显然是不正确的。其一，列宁讲过托尔斯泰转到宗法制农民的立场上来，成为宗法制农民的代言人，他的作品才成为反映俄国革命的一面镜子。托尔斯泰的不抵抗主义的思想体系是反动的，但它包含着对沙皇专制政权、官方宗教、资本主义剥削的批判，使他的作品具有深刻的积极的社会内容。所有这一切，谈何“不知不觉”！恩格斯讲过巴尔扎克虽然在政治上是正统派，但他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性，从而把他们描写成不配有更好命运的人，他看到了共和党的英雄在那时的确是代表人民群众的，而毫不掩饰的加以赞扬，这又有什么“不知不觉”！巴尔扎克、托尔斯泰都是最有自觉意识的作家。写什么，怎样写，为什么写，都解释得清清楚楚。托尔斯泰自己明确说过：“缺乏主导思想与强烈的兴趣我便不能写作。”“一个人要创造真正的艺术品，……

必须处于他那个时代最高的世界观的水平。”而且，他还几次提到，契诃夫有才华，但“没有自己明确的观点”，“没有明确的世界观”，是他的弱点。^{〔12〕}用巴尔扎克、托尔斯泰来论证创作无意识的观点，把这种看法套到经典作家头上，实属无稽之谈。

（四）关于恩格斯提到的作品的倾向，等于无意识的“心念”。论者认为：“艺术所表现的思想并不是概念的思想，而是马克思主义创始人所屡次提到的‘倾向’（德文Tendenz），从心理学上看就是心念。”如果单从字眼儿上看，倾向当然不等于思想观念。倾向既有明确的思想观念的倾向，又有只可感受、感觉的情绪倾向。然而，却不能把倾向与思想观念对立起来，认为它就是无意识的心念。而且，恩格斯在致敏·考茨基的信中使用的倾向一词，就是专指思想倾向而言的，这是人所共知。因此，把恩格斯文艺批评中使用的“倾向”，解释为非概念非意识的心念，是完全错误的。

（五）关于马克思主义与创作的无意识理论。论者说：“正是根据马克思主义的观点，我们才必须承认无意识的存在及其在艺术创造中的作用。”其一，他认为“无意识决定意识”，符合毛泽东同志的矛盾论的观点。这显然也是一种奇谈怪论。矛盾论讲的是事物的对立统一和转化，但任何事物的对立统一和转化，都有其固定的含义和表现方式。意识与无意识当然可以看作是一对矛盾，但二者的关系能否构成“无意识决定意识”的关系，在何种情况下何种意义上构成这种关系，这尚须从心理学、认识论角度深入探讨。特别是在创作过程中，还不能得出“无意识决定意识”的结论。在这种情况下，便匆忙认定“无意识决定意识”符合矛盾论的观点，未免过于草率。其二，论者认为，马克思主义哲学讲存在决定意识，“这种决定本身就是无意识的，不以人的意志为转移的”。因此，“无意识决定意

识”的观点，也并不“违背马克思主义关于存在决定意识的基本论点”。说存在决定意识本身是无意识的，这当然是对的，然而，这个命题同“无意识决定意识”的观点又有什么关系呢！把两个不相关的命题硬扯在一起，来论证自己的观点，这本身恐怕不是无意识的，而且与马克思主义的科学态度也相距甚远了吧！

我个人认为，艺术创造中确实存在无意识或非自觉性的活动因素，但它只存在于艺术创造的某些环节之中，而绝不能构成整个创造的基础和贯穿整个创造过程的活动线索。这一点，只要认真地实事求是地分析一下诸如莎士比亚、歌德、巴尔扎克、托尔斯泰、鲁迅这样一些伟大作家的创作，就可得到充分的证明。如前所述，这些伟大的作家，他们在构思一部作品的时候，对自己要写什么和怎样写，从总体上说来是清楚的。有些作品的创作，时经几年甚至几十年，情况就更是如此。这些作品表现的内容、思想和情感，大体上也是可以说清楚的，并非是无意识的“心念”。论者认为鲁迅先生是会赞成他的无意识的创作理论的，这无疑也是一个明显的误会。不管鲁迅先生怎样对待厨川白村的理论，他本人的《阿Q正传》的创作，就是先有对精神胜利法的非常自觉的意识，而且把这种意识贯穿在整个作品中，《阿Q正传》表现的思想也是非常明确的。当然，“诗无法诂”，一千个人看《哈姆雷特》，就可以有一千种体会，也不无一定道理。但这个“理”，主要表现在如下两个方面：（一）形象大于思想；（二）欣赏者由于个人生活经历和审美趣味的不同，形成的审美感受，可能存在一定的差异。因此，这个“理”，并不能说明艺术作品没有一个可以为多数人共同肯定、把握、体会的明确的基本内容。

当然，创作的情况比较复杂，如诗歌创作就不同于小说，不能完全排除某些即兴之作，“诗意突如其来”，没有一个很自

觉的酝酿过程。歌德就讲过，他奉席勒之命写作的一些民歌体诗，“这些诗原来在我头脑里已酝酿多年了”。而在其它时候，情况就有不同。“事先毫无印象或预感，诗意突如其来，我感到一种压力，仿佛非马上把它写出来不可。这种压力就象一种本能的梦境冲动。”这种情况，即我们一般说的灵感，但灵感活动的状态，“象一种本能的梦境冲动”，并非就是无意识的“本能的梦境冲动”。特别应当指出的是，歌德说了这段话后，马上声明：“我从前有许多象这样满纸纵横乱涂的诗稿，可惜都已逐渐丢失了，现在无法拿出来证明作诗有这样沉思冥想的过程。”〔13〕这样的诗稿为什么都丢失了，是不是歌德在冷静下来的时候认为这些东西没有什么价值？如果是这样，写作“象一种本能的梦境冲动”，也就不能产生什么好的后果，因而也就不值得肯定了。不过，我们对艺术家的话，还是要持分析的态度，他说创作就是单凭预感，下意识，我们不能全信；他如果说凭灵感创作的东西都是废物，我们同样也不能全信。法国十九世纪大雕塑家罗丹，甚至明确宣布：“不要依靠灵感，灵感是不存在的。”〔14〕你能认为他说的话是真理吗？如果艺术家的所有的言论都是科学真理，批评家、艺术理论家存在的价值，就更大可怀疑了。

有人认为：“文艺创作是作者进行了高度自觉的意识活动的结果，所以本能的‘动力’即使存在，也只有透过意识才能加以表现。光就这一点来说，文艺心理学首先要注意的也是生动复杂的意识，而不是潜意识。”〔15〕我是同意这个看法的。

二

然而，象《艺术创造的心理条件》的作者这样把艺术创造

的活动（说是心理活动也好），视为主要是无意识的活动的，毕竟为数不多。更多的情况是，并不一般地否认自觉的理性思考或抽象思维在艺术创造中的作用，而是对它在什么情况下起作用、怎样起作用，提出自认为是符合艺术创造特殊性的分析和说明。有些同志认为，艺术创造活动，其本质特征是在情感逻辑制约下的想象活动，自觉的理性思考或抽象思维，只能存在于艺术创造活动开始之前，或艺术品创作出来之后进行修改的时候，而不能直接参与艺术创造活动的过程，不能对艺术创造活动直接起作用。在艺术创造过程中，自觉的理性思考或抽象思维，只能“暗中制约”。有些同志认为，艺术是情感的象征，情感是艺术的生命。艺术情感，不同于一般的生物的情绪，它包含着思想和意志，包含着对现实的判断和评价。进而认为，艺术是审美意识的物化形态，审美意识不同于一般的理性认识，它是情与理的统一或融合，理性因素积淀在情感之中。因此审美意识也可以称为是审美情感，艺术创造活动是以情感为中介的直观的理性活动，不是一般的以概念为中介的认识活动。在艺术创造过程中，自觉的理性思考或抽象思维，只是不着痕迹地引导着、规范着、支配着情感和想象活动。艺术表现的就是艺术家的审美情感。所以，艺术的思想内容，只可意会，而不能言传，等等。这些看法，论述方式、角度和结论，有同有异，但就对艺术创造活动过程中，以及产品存在形态中的情理关系的分析而言，可以说是大同小异，甚至是基本相同。目前，这种情理“融合”说，已经成为比较流行的观点，被许多同志接受下来，用以说明艺术创造或艺术品的特殊性了。

我个人认为，这种颇为流行的观点，其科学性也不是不可以怀疑和进行探讨的。

首先，看艺术创造的过程。

不少同志都以托尔斯泰的创作为例，论证上述观点。这是因为：第一，托尔斯泰十分明确地表示过，艺术的实质和使命，就是表现情感和传达情感、沟通人类的情感。第二，托尔斯泰在日记中讲过，他怎样在大地上看到“一莛韃靼花（牛蒡）”，尽管倍受摧残，“但它依旧顽强地活下去”，“想起了哈吉·穆拉特”。人们往往以此为例，说明艺术家如何以直感（或直觉）的形式，不假思索地把握现实；直感中有理性的领悟，但不是自觉的理性思考。

下面我们就来简略地分析一下托尔斯泰的创作活动，看一看自觉的理性思考或抽象思维，在他的创作活动中，究竟居于何种地位，并以何种形式存在。

关于《哈吉·穆拉特》的写作，托尔斯泰自己有比较详细的说明。这部中篇小说的写作，实际上经过一段很长的时间，上面引述的见到韃靼花时的所思所想是一八九六年的记载。一八九七年日记中却记载说：“关于《哈吉·穆拉特》已经深思熟虑（重点为笔者所加，下同）了很久，也准备了一些材料。但调子还没有找到。”一九〇三年这部小说还没有完成。在《致阿·阿·托尔斯泰娅的信》中提到这部小说关于沙皇尼古拉的性格塑造，表示他“只喜欢写那些”“好好了解的东西”，所以“应当掌握理解他性格的钥匙”。为了这个目的，他“收集和阅读有关他的生平和性格的一切材料”。同年，在《致艾萨德杰的信》和《致许里根的信》中，分别提到他希望获得有关哈吉·穆拉特的一切材料，其中包括皇帝尼古拉一世关于哈吉·穆拉特以及大而言之关于沃龙曹夫任总督时期所进行的高加索战争的指令。从这两封信中，我们看到托尔斯泰已搜集了有关哈吉·穆拉特的全部书刊，仔细研究了当年尼古拉一世围剿高加索山民的战略战术。在《致彼留可夫的信》中，提到自己

正在修改《哈吉·穆拉特》，并认为，关于尼古拉·巴甫洛维奇一章，虽然写得长了些，但非常重要，是他“对政权的理解的形象的说明”。〔16〕一九〇四年小说最后完成。从一八九六年开始构思算起，前后经过整整九个年头。不少同志，讲了上面托尔斯泰看见鞑靼花的故事，就下结论说这部小说的艺术构思已经完成了。由于夸大了这个艺术“直感”的作用，甚至使人产生托尔斯泰见到鞑靼花以后，文思泉涌，很快就写成了这部小说的印象。这一切，显然都是不该发生的误会。事实上，早在一八九六年之前，托尔斯泰就对这位反抗沙皇暴行的高加索山民领袖发生了兴趣。鞑靼花不过是诱发了托尔斯泰的创作冲动，帮助他在刹那间在某种程度上感受到了哈吉·穆拉特的倔强的生命力和不屈服的英雄性格。但托尔斯泰明确意识到，要真正理解哈吉·穆拉特，理解作为历史人物的哈吉·穆拉特，理解他将塑造出来的作为文学典型的哈吉·穆拉特，还要“深思熟虑”，还要占有和研究大量的文献材料。这种种事实说明了什么？难道不是说明，在艺术创造活动的过程中，自觉的理性思考、抽象思维，仍然在起作用吗！

托尔斯泰创作《复活》，经历了更长的时间（1889—1899），创作过程中关于作品主题和人物形象的自觉的理性思考，也更为令人瞩目。一八九〇年的日记写道：“柯尼的故事的外在形式我脑子里已经想清楚（重点为笔者所加）了。应当从开庭写起（重点原有）。这就便于暴露司法机关的伪善以及表现他（小说主人公）的正义的要求。”看样子，“他”就是聂赫留道夫，是小说从正面侧重描写的人物。一八九五年日记，开始时还对自己的构思很满意。“虚伪的爱情居中，两端是真正的爱情。”“涅赫留朵夫生活于其中的环境我已考虑周全：保姆，还有几乎等于未婚妻的一个姑娘以及刚刚逝世的母亲——这样写会使

小说非常生动,并且一切由此发端。”“最近几天在写《复活》。它越来越吸引我,并且一切变得越来越明朗。”〔17〕看样子,聂赫留道夫还是从正面着重描写的主要人物,而且,他与玛丝洛娃的关系,也与最后写成的作品完全不同。可是后来几篇日记,却使我们看到托尔斯泰突然改变了原来的想法,对原来的构思很不满意,“打算或者把它扔掉,或者重新改写。”“我深信,这一切都是肮脏的,重心没有放在当放之处……倘若要写,得从头开始。”同年《致契尔特珂夫的信》,写道:“……《复活》完全要不得,暂且把它扔掉了。倘若要写,得从头开始。新作品还无从着手,缺乏写作的精力,但许多思想在脑子里转。我觉得,思想越严肃,我强迫自己去写就要越慎重。”不久,新的构思产生了。在日记中写道:“散步时我清楚地理解到(重点为笔者所加,下同),为什么我的小说《复活》没走上正路?开头就是虚伪的。这一点,在构思描写儿童的故事《谁是对的?》的当儿,我理解了。我理解到,应当从农民的生活开始写起,他们是主体,是正面人物,而别的东西是影子!是反面的东西。关于《复活》也是如此。应当从她开始……新的《复活》这两天写了不多的几页。我惭愧地回想,它过去的开头是多么下流!”“她”,就是玛丝洛娃,写作的重点从聂赫留道夫,转到玛丝洛娃身上来了,这是多么大的转变!而这一转变,正是托尔斯泰“清楚的理解”的结果,并非无意识、直觉的产物。一八九七年日记,又写道:“开始浏览《复活》,读到他(涅赫留朵夫)决定跟她结婚时,讨厌地扔掉稿本。一切都显得肮脏、杜撰、虚弱。……为了改正,必须:(1)要轮番描写她(卡秋莎·玛丝洛娃)和他的情感与生活。要从正面严肃地写她,从反面嘲弄地写他。”〔18〕托尔斯泰的“理解”,又深化一步。“理解”的深化,可以带动情感的深化。这里说的“理解”,显然包括自