

●神州文丛

創
你
方
法
散
論

刘正强 著

南 洋 出 版 社

创作方法散论

刘 正 强 著

版权所有
翻印必究

香港南洋出版社

1992 • 6

●神州文丛

责任编辑：郭新平

封面题字：谢 强

创作方法散论

著 者 刘正强

发行人 宇文舟

出 版 南洋出版社

地 址 香港新界元朗合益路 61 号

硕典大楼 6 楼 E 座

字 数 16 万 印数 1000 册

初 版 1992 年 6 月

书 号 ISBN 962-7506-96-3

定价：4.98 元

目 录

创作方法散论

——中西创作方法的美学内涵	(1)
形象大于思维	(15)
评“现实主义和现代主义相结合论”	(28)
对曹禺创作方法的思考	(39)
——（附录：《曹禺的世界观和创作》）	(51)
鲁迅创作方法概观	(62)
《野草》、《故事新编》的创作方法	(74)
传统题材和现代手法的融汇	
——《故事新编》艺术方法再探	(87)
《阿 Q 正传》与“黑色幽默”	(104)
鲁迅对传统文化的“择取”	(114)
“五四全盘反传统”辨	(128)
国内外否定鲁迅的论点溯源	(141)
功利性与愉悦性的辩证统一	
——论鲁迅“不用之用”的美学思想	(154)
审美絮语	(169)
就几种艺术形式谈“共同美”	(181)
书法审美	(199)

虚实相生，情景交融

——意境辨释	(212)
略谈《长江三日》的审美意义	(221)
《门类美学探索丛书》简评	(229)
后记	(237)

创作方法散论

——中西创作方法的美学内涵

在西方，创作方法理论是伴随着一定历史时期的文艺思潮、文艺运动而同时出现的。构成文艺思潮的首要因素是某种较系统的文艺思想、一定社会的政治、哲学、伦理、道德等观念。文艺思潮不仅是有一定规模和影响的艺术实践活动，而且是一场思想运动，每一种文艺思潮的出现都意味着艺术上的变革和创新，同时也导致一个或几个文艺流派及创作方法的出现，因此，创作方法在思想内涵上是一定社会思潮和文艺思潮的产物。西方文艺史上的几大文艺思潮：古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义，既是一种文艺思潮，又以某种创作方法为标志。

作为艺术家反映现实的审美创造原则，创作方法的因素，在文艺发展的最初阶段就一直存在的。一种是按照艺术家以为应该如何的样式去描写对象（主观表现），一种是按照实际生活的样式去描写对象（客观再现），古代神话就有了这两种因素。不过神话中表现主观愿望和理想（幻想）的因素比较浓厚罢了。随着生产力的提高，人类征服了自然，神话时代过去了，一方面，创造神话的艺术方法仍然被继承下来，并且有了长足的发展；另一方面，人类的社会生活愈来愈成为文艺反映的主要内容，再现和表现的区别就更加明显。在欧洲，这两种创作倾向便伴随着文艺思潮的更迭而

交错发展。文艺复兴是欧洲文学发展的第一个高潮，它大大发展了古代文艺中的表现和再现因素，对后来文学运动有深远的影响。它的浪漫主义倾向，经过感伤主义思潮，影响到18世纪末19世纪初的浪漫主义运动；它的现实主义倾向，经过启蒙运动影响到19世纪的批判现实主义，在这些声势浩大的文学运动中，浪漫主义出现在前，现实主义产生于后，现实主义文艺思潮和创作方法一直延续到20世纪，成为文学发展的主流。

中国历史上没有出现过西方那样声势浩大的文艺思潮，也没有概括出系统的创作方法理论，但是在创作理论和实践上，都有其独特发展的线索，和西方文艺对峙达两千多年。大体说来，西方从古希腊到近代的两千多年里，从具有现实主义雏型的“模仿说”发展到成熟的现实主义“典型说”一直占主导地位；中国从先秦到明清之际的两千多年间，从表现主观情态的“言志说”、“缘情说”发展到情景交融的“意境说”十分引人注目，直到近代才有现实主义再现艺术的崛起。中国和西方创作理论的差异，源于两种不同的民族传统，形成两种不同的艺术格局。

一、从“模仿说”到“典型说”看西方再现艺术

现实主义的再现说出自西方，柏拉图说：“艺术是对外界影像的模仿”，亚里斯多德也说：“模仿的需要出自人类的天性”，模仿说也就是再现说。希腊艺术的繁荣为艺术模仿论提供了确凿的证据。无论是古希腊的叙事诗、悲剧、喜剧、雕塑，还是文艺复兴以后的绘画、长篇小说，都有很高的成就。仅以希腊罗马的雕塑艺术而论，就是世界上时间最早、水平最高而又最为繁荣的“再现”艺术。单从流传至今的维纳斯雕像来看，就足以使世代代的雕刻家们视为楷模、叹为

观止。希腊罗马的人体艺术，在欧洲一直成为造型艺术的基础和雕刻绘画创作的重要题材。

人类初期的艺术活动，大都是从模仿开始的。在各种艺术形式中，雕刻先于绘画而较早成熟，可以说是由于它具备了模仿自然物像的方便条件。自然物像以三度空间的形式而存在，可以从不同的角度进行观察，雕刻艺术也有三度空间，这就便于从多视角对自然物进行模仿制作。绘画虽然也是造型艺术，但它还必须运用透视原理使对象由三度空间转换成只有二度空间的平面上来表现，所以直到 15 世纪解决了透视学问题以后，绘画的再现问题才得到最后解决。西方绘画重再现，讲求形似，强调逼真，18 世纪以后，对人物肖象画更要求毫发毕观。总之，在文艺创作上，西方传统认为模仿愈忠实，形象便愈真实，主体思想情感的介入愈少，艺术的品位就愈高。再现艺术的理论到 19 世纪更臻完备，它的思想体系是在人类长期艺术实践中逐渐形成的，有较大的稳定性和永恒的生命力。

在西方，再现艺术和表现艺术几乎是同时并存和平行发展的，随着文艺思潮的嬗变而消长。西方再现艺术的发达和西方的社会历史背景分不开。

古希腊神话是希腊先民生活现实的独特反映，作品中那些不受任何伦理道德观念约束的神，不仅具有人的性格，而且具有人的情欲，表现出鲜明的人性意识，奠定了西方人要求人性自由的思想基础，这便是希腊神话中的现实主义因素。当然，由于当时生产力的发展还处于低级阶段，他们只能凭借幻想去征服自然力、支配自然力，这又是希腊神话中的浪漫主义因素。在整个希腊文学中都具有这两种因素，但其发展趋势却是现实主义越来越占优势。14 至 16 世纪，西

欧中世纪的封建经济开始解体，资本主义经济关系逐渐形成，随着城市经济的发展，人们要求摆脱中世纪神的拘绊，恢复对古代世界的联系，于是倡导以人为中心的人文主义思想，要求表现人的现实生活，突出人的地位、人的价值、人的能力、人的生活情趣，于是便要求文艺作品塑造鲜明的人物形象，以莎士比亚为代表的现实主义作家便应运而生。18世纪欧洲启蒙运动时期，现实主义发展到一个新阶段，适应反封建运动的要求，文学着重要求表现现实生活中普通人的生活，反对蒙昧主义，要求具有清醒的理性，从个人与社会环境的冲突中刻画人物的性格。19世纪的批判现实主义，发生在资产阶级掌握政权以后，资本主义的矛盾日益突出，一些小资产阶级作家便以人道主义作武器，揭露资本主义的黑暗，形成一个声势浩大的批判现实主义运动，出现了以巴尔扎克为代表的作家群，在创作理论上要求再现典型环境中的典型性格，这是再现说理论发展的顶峰。

从“模仿说”到“典型说”的再现理论，不仅有长期的历史渊源，而且有深厚的艺术实践基础，它是西方叙事文学和造型艺术经验的总结。马克思、恩格斯应用辩证唯物主义和历史唯物主义的原理和方法对现实主义作了科学的解释，划清了现实主义和自然主义、现实主义和浪漫主义的界限，这是对创作方法理论的重大贡献，也是对现实主义创方法的充分肯定。

当然，无论是“模仿说”还是“典型说”都只是针对叙事文学和造型艺术的主要特征而作出的理论概括，它无法包括诸如音乐、舞蹈、抒情诗乃至神话等表现艺术的特征，也无法总结这类艺术的丰富艺术经验。

2、从“言志说”到“意境说”看中国表现艺术

中国从先秦到明清之间的两千多年间，叙事文学和造型艺术一直不发达，更不像西欧那样以再现艺术的繁荣为主要特征。

作为叙事文学的小说、戏剧，在我国发展较晚，从小说的雏形算起，它出现于魏晋南北朝，以谈鬼说怪的形式为特征，故称为“志怪”小说，它渊源于神话，属于表现艺术。唐人传奇才逐渐摆脱“志怪”的狭小题材，提炼出一些有社会意义的主题。宋元话本中出现了一批写下层人民生活的作品，明代中叶以后才开始进入长篇小说的繁荣期。五四以后，中国社会发生了巨大的变化，现实主义再现艺术才受到格外关注。

每个民族的艺术都有其文化原型，每一种艺术既从文化原型中继承其形式结构，又继承其心态精神。中国古代艺术的特点是：“写意”，民族艺术的原型是诗歌，传统的文学观念也以诗歌为正宗，堪称抒情诗歌的王国，故古代文论都集中表现为诗论（包括画论）。最早的诗歌理论是“诗言志”论，《乐记》：“诗言其志也，歌，咏其声也，舞，动其容也。”音乐、诗歌、舞蹈是三位一体的表现艺术。先秦儒家的美学思想以封建的伦理道德为核心内容，孔子所谓“《诗》三百，一言以蔽之曰：思无邪”，“无邪”就是不能违背儒家的伦理道德规范。“诗言志”也是同样的意思，强调诗歌必须宣扬儒家教义。《毛诗序》发展了诗言志的观点，将“情”、“志”并提：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。”这里所说的情，仍然离不开伦理教化，它强调“发乎情，止乎礼义”，“吟咏情情，以风其上”，都是把情志限定在儒家礼义范围之内，从而使情也成为伦理化之情。这种封建正统的文艺功利观和西方 17 世纪的古典主义倒很相似。

古典主义也非常重视文艺的教育功能，强调理性、强调为社会、政治、伦理道德所用。

“诗言志”的观点运用到文章中就是“文以载道”，首要的是歌颂儒家道统、三纲五常、奖善罚恶。要求小说也要“寓意劝惩”，戏曲尤应重视对社会人心的道德教化功能，所谓“不关风化体，纵好也徒然”，便是这个意思。当然，因为戏曲是供演唱用的，是诗、乐、舞三位一体的表现艺术，所以戏曲也十分注重感情的抒发。李渔说戏曲“总其大纲，则不出情景二字”，一语道破了戏曲的表现性特点。

绘画本来是造型艺术（空间艺术），它凭借线条和色彩描绘那些同时并列于空间的物体、逼真地再现定型的、静止的、客观的对象。在西方，它和诗歌的区别是很明显的，诗（包括文）是语言艺术（时间艺术），通过语言叙述那些持续的动作，描写在运动中的事物、变化的情节和人物。可是我国古代的诗歌理论却追求“画意”，画论则追求“诗情”强调传神写意，诗中有画，画中有诗，实现听觉形象和视觉形象的沟通，体现了表现艺术和再现艺术的联姻。

无论诗论和画论其核心都强调“写意”，诗歌中的“意”主要是“情”所谓“情真则意远”（胡应麟）。画中的“意”，包括“意”和“象”，但其重点在“意”不在“象”，这恰好和西方模式相反，西方叫形象，重点在“象”。我国古典美学理论对“意”的提法有一个发展过程，最初强调的是主观“意兴”，后来又发展为“意象”、“意境”，从而把再现艺术理论推向成熟阶段。

“意象”和“意境”的含义近似，它同属于和正统的“言志说”相对立的“缘情说”。最早提出“缘情说”的是晋代的陆机：“诗缘情而绮靡”，摆脱了先秦两汉儒家的伦理道德说

教，注意到诗歌的审美倾向，这是对传统诗论的重大突破。刘勰在“缘情说”的基础上又有所阐发，认为“人禀七情，应物斯感，感物咏志，莫非自然”、“情以物迁，辞以情发”，完全摆脱了狭隘功利主义的文艺观，强调自然、强调抒发感情是创作的目的。他又把“神与物游”的形象思维活动和托物伸意的意象运动联系起来，通过比兴手法去写气图貌，喻志抒情，这些见解都是非常可贵的。刘勰在《神思》篇所说的“窥意象而运斤”便是指艺术构思中创造性的想象活动。艺术构思，实际上就是营构艺术意象，并把它“迹化”为作品中的艺术形象。意象即意中之象，是由想像力所形成的表象，是审美主体的审美意识与审美客体的审美特性的有机统一。我国古代文论中“意存笔先”中的“意”，“成竹在胸”中的“竹”都是艺术家头脑中的意象。明清文论普遍用它来评论诗歌、绘画和书法创作：“古诗之妙，专求意象”（胡应麟）：“古人作画，意在笔先……未作画时，意象经营，先具胸中丘壑，落笔自然神速”（方薰）；“画法以布置意象为第一”（李日华）。元人郑杓论书法也说：“若日月云雾，若虫食蚕叶，若利刀戈，纵横皆有意象”。总之，审美意象并非现实生活中的自然形态的简单物象，而是艺术家的思想感情和审美意识熔炼之后变成的意中之象。因此，审美意象便成为欣赏者通过艺术形象去认识客观景物和领悟艺术家的思想感情，获得审美感受的桥梁。

“意境说”是“意象说的延伸”“意境”一词出自唐代王昌龄的《诗格》，他指出诗有三境：“一曰物境”“二曰情境”“三曰意境”。意境理论到王国维的《人间词话》才集其大成并成为衡量诗的重要标准。

中国古代画论中的意境说较诗为晚，唐以前谈形、神、

气韵较多，张彦远有“凝意”、“得意深奇”的说法，但尚未涉及意与象、意与境的关系问题。直到北宋郭熙、郭思《林泉高致》才明确使用“境界”一词：“诗是有形画，画是无形诗……境界已熟，心手已应”这才为艺术家创造情景统一的理论打下基础，这里的“境界”便是意境，它是艺术家感情与外界景象的统一体，是艺术作品中描绘的图景和作者思想感情融合一致而形成的艺术境界。

意境和意象的区别在于意象仅限于艺术家本人的审美体验和审美感受，而意境却进一步通过欣赏者对作品产生的想象和联想，引起感情上的共鸣。客观景物激发作者的感情，作者把它表达出来，产生艺术感染力，这便是意境的创造过程。因此，意境中的“意”也就是作者在审美体验中的审美意象，“境”必须是与审美意象相融合的，富有情趣或理趣的自然物象。没有情趣或理趣，就很难引起欣赏者的共鸣。

诗的意境应有情趣，这是大家都承认的，至于理趣，古今论诗者看法并不一致。如严羽就说：“诗有别趣，非关理也”（《沧浪诗话》），但沈德潜却提出诗不仅“主性情”而且也“主议论”的观点（《说诗语》）“诗不能离理，然贵有理趣，不贵下理语”（《清诗别裁集·凡例》）。笔者认为诗可以寓理，但必须有趣，也就是审美趣味。在某种意义上说，诗歌意境的深度、艺术性的高度和感情的浓度，常常取决于其所包容思想和事理的深度，情理交融、理蕴趣中，这样的诗更能发人深思，引起共鸣。象苏轼的《题西林壁》、王安石的《登飞来峰》、朱熹的《观书有感》、叶绍翁的《游园不值》等富有理趣的诗，也都是脍炙人口的好诗，沈德潜说王维的诗有“禅理禅趣”，意思是说，诗的形象和禅理，趣味是交融在一起的。总之，深远、隽永的意境，要求耐人寻味，在古

代美学理论中“味”这个术语曾被广泛用于评论各种门类的文学作品（如“体味”、“玩味”、“寻味”、“情味”、“韵味”等等）都是强调艺术形象和意境融而为一所产生的美感力量。中国诗画都讲含蓄，要求有弦外之音、言外之意、画外之画、味外之味，国画中常常“计白当黑”，以虚代实、以实求虚，音乐要求“大音希声”，诗歌要求缘物寄情，都是为了创造空灵而有情趣的意境。意境成为中国诗画所追求的最高目标。

中国诗画如此追求意境这种审美境界，从人生态度来说，渊源于道家的出世思想，从哲学观念来说则是“天人合一”的观念。

先秦诸子中，儒、道两家的学说最占优势。儒家主张入世，强调经世致用、知其不可为而为之，重功利、重文艺的教化作用，所以儒家竭力把文艺赋予伦理道德的内容，强化为封建政治服务的功利色彩；道家主张出世，强调清静无为，重虚无，重自然，重天道，极力挣脱封建道德的绳索。儒家思想自西汉尊儒后虽然一直是正统思想，但在入仕或入世思想受到排挤打击后，或退隐于道，或遁入佛门以求解脱却是常见的现象，表现在艺术品位上便是顺乎自然。“天人合一”的哲学观念原是儒家提出来的。儒家讲天命、天道，讲“天人感应”要求顺应它们，认为天有意志，合乎天命者生，逆乎天命者死。道家只讲天道，不讲天命，主张“道法自然”，“天人合一”更接近于道家思想，它强调人与自然的和谐，特别是精神方面的和谐，通过自然物象的人格化寄托作者的审美理想和人生追求。“天人合一”使万事万物都有人的情味，根据人的特点赋予自然物以不同的人的品格。因此中国人不象西方人那样把自然界看作异己的力量，中国人的自然界是自然的人化、人的对象化，本能地将人的本质力量对

象化到客体上，这和马克思、恩格斯肯定艺术是人的本质力量的对象化、肯定主体意识在艺术美中的作用的观点不谋而合。因此，我国古代表现艺术的理论所提供的艺术经验是对人类艺术史上所作出的宝贵贡献，它是西方创作方法理论所不能代替的。不仅是西方“再现”型的理论所不能代替，而且也是西方“表现”型的理论所不能代替的。

作为创作方法，浪漫主义文学和西方现代派文学都属于表现艺术，都强调文学的表现功能，都具有强烈的主观性。但我国古代的表现艺术却很难归入它们当中的哪一类。

三、中西表现艺术的差异

任何文艺作品都是人创造的，必然融进艺术家的主观因素、他的精神、气质、生活经历、艺术修养、审美趣味等个性特征，因此，主观性在作品中存在是确定无疑的。不过由于创作方法和体裁的不同，作家的体验感受表现在作品中的程度便有很大的区别，有的明显，有的隐蔽；有些作品侧重再现，有很强的客观性；有些作品侧重表现，呈现出明显的主观性。浪漫主义文学和西方现代派文学都特别强调主观性。雪莱说浪漫主义文学要“创造另一种人生”，“使我们成为另一世界的居民”。拜伦也宣称浪漫主义是“心灵的直接表现”。现代派诸家更强调表现主观心灵，挖掘内心深处潜在的东西并且要用幻想来再造生活、改造客观事物。为了表现主观感受，浪漫主义和现代主义作家往往采取“非现实”的手段对现实生活进行极度夸张、变形的描绘，主观性和内向性是西方表现艺术的一个共同特征。但是浪漫主义文学和现代派文学的主观性同中也有异：浪漫主义的主观性主要表现为感情的强烈外露、主体位置的特别突出，所以要求直抒胸臆、夸张突出其主观思想。现代派的共同特点却反对把主体

位置突出出来，要求深入人的潜意识领域，因而一反传统的正面描写，以人物内心的独白、旁白、自由联想、意识流动、暗示、夸张、象征、荒诞等表现手法去展现他们复杂的主观意识。

从这个意义上说，我国表现艺术的主观性既不同于西方的浪漫主义文学，也不同于西方现代派文学。

我国传统诗歌强调含蓄，反对主体位置和感情的外露，这一点和西方现代派文学有相似之处。含蓄要求留有余味，不把话说尽，要有“弦外之意，虚响之音”（范晔），“韵外之致，味外之旨”（司空图）。西方浪漫主义文学不仅直抒胸臆，而且在诗中往往直接发议论，感情奔放，无拘无束，这和我古代诗歌中“托物寄意”的传统大不一样。我国古典诗歌讲求含蓄，但又不同于西方现代派文学的朦胧晦涩，扑朔迷离。含蓄与朦胧的分界线主要看是否有强烈的生活感受，深刻的思想和明朗的、能引起联想的艺术形象。刘熙载说“迷离者要不间”，王国维强调“不隔”，都是指形象的明朗性而言的。司马光读了杜甫的《春望》，认为这是一首含蓄的好诗，他说：“古人为诗贵意在言外，使人思而得之……近世诗人唯杜子美最得诗人之体……山河在，明无余物矣；草木深，明无人矣；花鸟平时可娱之物，见之而泣，闻之而悲，则时可知矣。他皆类此，不可遍举”。的确，杜诗的前四句非常含蓄，但后四句却十分明朗，如果没有前者余味曲包的含蓄，诗人的思想感情就不可能表现得这样曲折绵长，但是如果没有“烽火连三月”等后四句的明朗，诗人的坎坷经历和那个动乱时代的联系也就不能为人们所知，也就不能启发读者联翩的浮想，所以含蓄（形象的间接性）决不能脱离明朗（形象的直接性）。现代派诗歌恰恰是舍弃了形象的直接性和

明朗性、以朦胧晦涩为其主要特征。它把客观世界看作是主观世界的象征，好比代数公式可以代进各种数字。美国现代派诗人庞德就把诗歌称为“人类情绪的方程式”反对把诗歌看成人类情绪的“喷射器”，使诗歌完全成了抽象艺术。

我国传统诗歌的主观性表现为融主观为客观，强调“物我双会”、“心物交融”。即使是纯粹想象的精神活动（神思）也强调“神与物游”“神”当然是指作家主观精神，“物”则是客观的现实或自然界。我国古典文论关于主客观交融的观点是弥足珍贵的，这也是它和西方表现艺术截然不同之处。西方表现艺术往往把主观绝对化，强调表现自我，排斥再现客观，把主观与客观理智与感情截然对立起来。特别是西方现代派文学，由排斥客观到排斥一切理性，把艺术创作看作是一种情欲的本能的发泄，这就把主观性推向极端化，它只能导致艺术的毁灭。

我国传统诗歌注重托物寄情，这和西方现代派文学的象征也有不同。“托物寄情”所托的“物”和所寄的“情”都是美好的事物和高尚的思想感情。中国传统诗画中，一切自然形象都可以成为体现艺术家思想感情的载体。例如松、竹能抗严寒，象征人的坚贞，山、石可喻人的刚毅，荷花象征人的高洁等。历代诗画中歌颂松、竹、梅的作品不可胜举。竹与松同属一意象群，唐代一位诗人以“刚出土时便有节，纵使凌云也虚心”来描写竹的自然特点，并隐喻人的气节和谦虚品质。当然，由于自然物成了人们的某种借喻和象征，而人们的思想感情和遭遇各有不同，托物寄情的内容也不一样，但其总体倾向则是歌颂真、善、美、鞭挞假、恶、丑，这一点却是共同的。西方现代派文学则不同，他们运用象征主要是宣泄悲观、绝望的情绪。英国后期象征主义的代表人物之一