

小说创作隐性逻辑

王克俭 著

北京大学出版社

北 京

新登字（京）159号

图书在版编目（CIP）数据

小说创作隐性逻辑/王克俭著.-北京：北京大学出版社，
1994.4

ISBN 7-301-02552-1

. 小... . 王... . 小说-创作理论-研究 . I054

书 名：小说创作隐性逻辑

著作责任者：王克俭

责任编辑：郭力

标准书号：ISBN 7 - 301 - 02552 - 1/ I·334

出版者：北京大学出版社

地 址：北京大学校内

邮政编码：100871

电 话：出版部 2502015 发行部 2559712 编辑部 2502032

印刷者：北京大学印刷厂

发 行 者：北京大学出版社

经 销 者：新华书店

版本记录：850×1168毫米 32开本

1994年4月第一版 1994年4月第一次印刷

印 数：0001—3500册

定 价：

序

赵祖谟

在读这部书稿之前，我同作者王克俭先生并不相识。是北京大学出版社胡双宝、郭力两位先生让我协助审阅书稿的。起初我抱着挑剔的眼光阅读，用双宝的话说，是“帮助把把关”。书稿才看了一半，我就忍不住在电话中告诉郭力，此书很有价值。后来见到王克俭先生，交谈中才知他从事创作心理研究已达十几年，不仅搜集、研读了大量的资料，而且有他本人的几十万字小说创作实践作基础。当时我就想，难怪此书写得这样扎实，这样富于启发性。

八十年代以来，随着讨论的步步深入，我国文学理论界已摈弃了过去那种把形容思维和逻辑思维对立起来，割裂开来而执着一端观点。有关文学创作的研究已大大进展了。但是不少论述仍不免有简单、机械之嫌。如何更贴切地把握作家的独特思维方式并作出辩证的、有说服力的阐释，仍是一个有待深入探讨的课题。《小说创作隐性逻辑》一书可以说是这方面研究的一个新收获。它广泛吸取古今中外有关心理学、美学、文艺学的研究成果，结合小说创作的大量实践，进行条理分明、深入浅出的论述，是一部自成体系的，有说服力的学术专著。

诗有诗眼，文有文眼，一部学术著作也有它的“眼”。我以为，《小说创作隐性逻辑》一书的“眼”就是对“意”的考察。根据王克俭先生的研究，小说创作之“意”是一个动态系统，它

包括情和理两个部分。情就有三个层次：最深一层是情欲，它是服从于生命目的的一切欲望，其中既包含动物性的一面，又包含人类文明的某些积淀因子；最上一层是受具体社会关系制约的有意识活动，是人区别于动物的高级属性；而处于中间一层的则是个体在生活实践中积累起来的情绪记忆，它已越过感性欲望而与人的社会实践结合，但尚未表现为他人可感知的行为。由于受上下两个层次的牵制，它表现为双向逆反性。理则是人类的一种社会性情感，它服从于社会理性规范。但这种意中之理不同于理论思维中的理。理论思维中的理最终将抛开感性材料，离开感觉和感情而上升为抽象概念；而小说创作的意中之理则始终指向感觉和感情。意是作家的主观和生活的客观相撞击的产物，它一旦产生，就推动作家向审美意向发展，是一种无定形的、流动的、抽象的、创造的力。《小说创作隐性逻辑》以意为出发点，把它放到小说创作的动态过程中考察它怎样同象结合而成为意象，而意象又怎样进行转化为词话的运动。同时，又以意为内核向小说的诸要素如人物、环境、情节、细节、时空及叙事学的方方面面幅射，从而完成了本书的动态的、主体的架构。

我想，无论文学家还是科学家，其思维都离不开情感、形象、理性，这一点当前已成为共识。那么小说家和科学家思维方式的不同究竟在哪里？就在于情感、形象、理性诸因素在整个思维动态活动中所处的地位、所起的作用不同。科学家是人，而人不可能无情。但科学家之情推动他力求客观地、冷静地作出判断、推理，科学家以抽象的论证为指归。科学研究的成果既有抽象的论证又有形象的营构，其内核是理性，它力避主观情感对客观事物的介入。小说家也是人，是人就不能无“理”。但小说家的理在整个创作过程中始终同情紧密结合，不能一时一刻忘记情。小说家以创造形象为指归。而形象的内核是情，因而小说家要强化感情的介入，讲究移情。所谓零度写作不过是情感介入的

方式不同罢了。当然矛盾就在这里产生了。小说家如果忽略了理，而一味让情扩张，尤其是让处于深层的欲望扩张，其作品格调往往低下，而如果过分强化了理，理大于情，压倒了情，则会导致概念化。这样一些问题如果作平面、静态的论述，很难说透彻，而本书把它放到小说创作的全过程中作主体、动态的考察，就讲得透，给人豁然开朗之感。

老实说，我对本书所论的问题缺乏研究，没有多少发言权。写了上面这些话，实在愧对这部学术专著，敬请王克俭先生和读者原谅。

1994 . 3 . 2 于北京大学蔚秀园

目 录

序

引言

第一章 小说观念	1
第一节 小说观念的形成	1
一、道听途说者之所造	2
二、有意为小说	4
三、小说观念的成熟	7
第二节 小说观念的发展	13
一、小说创作实践的发展	14
二、小说观念的发展	18
第三节 小说观念的审美规范	23
一、多层次	26
二、失衡	28
三、分化	33
四、多重	37
五、抑制	41
第二章 意的发动	44
第四节 意的内涵及其构成	44
一、意的内涵	44
二、情	49
三、理	55
第五节 意的形态特征及其创造功能	62
一、无定形性	62
二、流动性	66
三、抽象性	68

四、创造性	70
第六节 意的发生及其审美化	75
一、客观生活与主观情感的遇合	76
二、意的审美化	82
三、创作心境	87
第七节 意的审美品级（上）	89
一、生活真实的探究	90
二、道德情感的裁决	94
三、社会趋势的审察	100
第八节 意的审美品级（下）	105
四、人生价值的发现	105
五、奉献精神感奋	110
六、哲理境界的追索	116
第三章 意象运动	122
第九节 意象运动的内涵及其规律	122
一、意象运动	122
二、意象运动的形态	124
三、意象运动的层次性	127
四、意象运动的规律性	130
五、意象运动的开放性	134
第十节 人物的意向逻辑	136
一、一点痴迷	136
二、两极相融	139
三、独特感知	142
第十一节 环境的非常逻辑	148
一、小说环境的非常轨性	150
二、非常环境的布置	155
第十二节 情节的因果逻辑	160
一、情节的因果联系	160
二、小说情节的特征	162

三、小说情节观念的发展.....	167
第十三节 细节的性格逻辑.....	172
一、细节的价值在于创造性格.....	173
二、性格引导细节的选择.....	176
三、细节的真实性.....	183
第十四节 结构的时空逻辑.....	185
一、时间.....	187
二、空间.....	193
第四章 意象运动的语词化.....	202
第十五节 语词：小说创作的物化方式.....	202
一、物化过程与意象运动不同步.....	203
二、物化活动与意象运动的内省器官重合.....	207
三、以非形象的语言文字塑造形象的艺术.....	213
第十六节 叙述：小说语言的基本模式.....	218
一、叙述者.....	218
二、叙述角.....	222
三、叙述法.....	224
第十七节 叙述语言的形象逻辑（上）.....	231
一、本体造型.....	231
二、征体造型.....	235
三、情感造型.....	241
第十八节 叙述语言的形象逻辑（下）.....	246
四、哲理造型.....	246
五、氛围造型.....	251
六、声色造型.....	257
第十九节 非逻辑叙述中的逻辑.....	261
一、意识流.....	267
二、荒诞 魔幻 变形.....	270
三、简化.....	273
后 记.....	277

引 言

有一个传统的话题认为，逻辑是与自然科学，特别是与数学的形成和发展密切相关，同时又为适应政治思想论辩的需要而形成的。所以它一直被人们看作是科学、理论研究的专利，逻辑也因此几乎成为科学、理论思维的同义语。而以形象思维为主的文艺创作中的逻辑现象，却长期为文艺创作界和文艺创作理论界所忽视。

这种创作理论上的缺憾，使有的人甚至认为文艺创作根本无规律可循，逻辑是造成概念化和公式化的创作的根源。所以，持这种观点的人是誓不谈逻辑、不学逻辑、不用逻辑的，似乎一谈逻辑就要破坏创作灵感和创作情绪，认为离逻辑越远越好。

文艺创作中究竟是否存在逻辑现象？要不要运用逻辑思维？要弄清这个问题，首先得明确创作思维的内涵。

就人类的精神生产而言，可分为两大部分，一是理论研究，包括科学理论和非科学理论的研究；二是形象创造，包括科学形象和艺术形象的创造。但就人类的思维形态而言，不但有抽象思维和形象思维，而且还有灵感思维。钱学森同志指出：“具体人的思维，不可能限于哪一种。解决一个问题，做一项工作或某个思维过程，至少是两种思维并用。两种，就是抽象思维和形象思维。所谓三种，就加上灵感。”他还说，形象思维不仅用于艺术创作，而且也用于科学技术研究。他说：“科学技术界从前认为搞科学研究就是抽象思维，这事实上不可能。举一个很简单的例

子，譬如人的手艺就不可能只靠抽象思维。一个有经验的钳工老师傅，拿起一块不平的铜片，当当几下，就敲平了。如让我去敲，越敲越不平。什么道理，那就很难用抽象思维的道理把它说清。”他还指出娃娃先有形象思维，模仿就是形象。推理是以后学得的。（见《钱学森同志与本刊编辑部座谈科学、思维与文艺问题》，载《文艺研究》1985年第1期）

其实，不管科学研究还是文艺创作，首先是一种创造性思维。凡创造性思维都需三种思维形态的参与，是一定的抽象思维、形象思维与灵感思维的辩证思维活动。文艺创作的思维过程，是辩证思维的过程，而不是单一思维的过程。既不是单纯的形式逻辑范畴的推理活动，也不是单纯的形象思维的活动。一些创作理论和创作实践活动中的种种错误认识和做法，往往即在于对艺术思维的复杂过程、形式与结构看得过于简单了。从实质上说，凡是思维，都是在实践的启动下对丰富的感性材料进行加工制作，从而上升到理性认识活动，并以此试图达到对认识对象全面的、内部的、本质的把握，得到对事物或现象的深刻理解。思维是融合着感觉在内的更高层面的认识。所以，文艺创作思维与科学、理论研究思维都有一个由感性跃向理性的过程。在某些方面，都可以达到自己独到的认识或意象境界。

诚然，科学、理论与研究与文艺创作是两种不同的创造性思维。前者主要依靠抽象，后者主要依靠想象。然而，这并不意味着科学、理论研究不需要想象，也并不意味着文艺创作不需要抽象。事实上，凡是创造性思维活动，从感性跃向理性，其加工制作方式都不是单一的，而是既需要想象，也需要抽象的。文艺创作是对现实生活的艺术表现或反映。但它所表现或反映的艺术形象并不就是具体的物象，而是对客观现实的艺术概括。而要实现艺术概括，就免不了抽象思维的参与。否则，艺术形象与作品的社会的、美学的价值就无从判断。所以，文艺创作中如果没有对

现实深刻的认识 and 理解的抽象思维活动，仅凭单纯的想象活动，就不能概括现实生活，而失却作品的社会价值和美学价值。鲁迅在《阿 Q 正传》中，之所以不忘记给阿 Q 戴上顶破帽，而不是顶瓜皮小帽，正是出于小说家的抽象思考：阿 Q 是一个赤贫而且尚不失质朴的乡村农民，而不是沾上了都市油滑习气的人力车夫。阿 Q 头上所戴的帽子都免不了这种抽象思考，文艺创作中隐含着抽象思维是确实无疑的。

当然，从思维的形态上看，科学、理论研究以抽象为主，想象为辅；文艺创作则以形象的想象为主，抽象为辅。这是因为科学、理论研究的目的在于把握个性的共性，从而更深刻地反映个性，其指向是要形成事物或现象的概念或理论。文艺创作的目的在于把握共性的个性，从而更具体地把握事物或现象的共性，其指向是要形成事物或现象的艺术形象。因此，如果说科学、理论研究的想象潜隐于抽象之中的话，那么文艺创作的抽象则潜隐于形象之中。而抽象思维总是遵循着一定的逻辑规律实现的，所以文艺创作中的隐性逻辑是一种客观的存在。

鉴于以上的考虑，本书将专在小说创作中的隐性逻辑上作些系统的发掘与考察。

从小说创作的整个过程来看，小说创作的思维活动虽然是以形象思维为主的，但还应看到其中潜隐着一条逻辑规律的制约。这条隐性逻辑规律具体表现是：

一、观念导航：即有什么样的小说观念便有什么样的小说创作；

二、意的发动：即小说创作的动力——意的精神品级决定其小说作品的品级；

三、意象运动：即在小说创作的运思阶段，小说家的意向控制着各种心理意象运动的方向和组合方式，而各种小说元素（如人物、环境、情节、细节、结构）都有自己的运动规律，如人物

的意向逻辑、环境的非常逻辑、情节的因果逻辑、细节的性格逻辑、结构的时空逻辑；

四、语词物化：即在小说创作的物化阶段，以非形象化的语言文字塑造艺术的形象存在着独特的规律。

这四个方面，将在这部《小说创作隐性逻辑》中分别以四章予以阐述。

第一章 小说观念

观念作为人类在实践活动中形成的对某事物的理性思维成果,于人类的创造活动中总如明灯一盏在心理世界导航。在心理世界对某事物有什么样的观念,在实践世界便对某事物有什么样的创造。一个小说家,为什么写出来的总是小说而不是散文和诗歌,为什么写的是这样的小说而不是那样的小说,为什么反映(或表现)的是这样的生活内容和人生体验而不是那样的生活内容和人生体验,这就是由于小说家的小说观念的作用。

一个时代的小说观念,总是立足于一个时代的社会实践水平、科学认识水平和人对自身的认识水平之上,并且和小说创作的实践活动同步发展。随着社会实践活动水平、科学认识水平和人对自身的认识水平的提高,随着小说创作的实践活动水平的提高,小说观念逐渐趋于成熟与完善。随着社会实践活动、科学认识活动和人对自身的认识的发展,随着小说创作的实践活动的发展,小说观念也发展与变化。

第一节 小说观念的形成

小说观念是在小说创作的实践活动中逐渐形成,并完善、发展的。由于小说创作的实践活动有一个准备、萌芽、形成、发展、完善的过程,所以小说观念的产生也有一个准备、萌芽、发展、形成到完善的过程。

一、道听途说者之所造

我国的小说观念的文字记载,最早的见于先秦时期的《庄子·外物》篇:

饰小说以干县令,其于大达亦远矣。

他认为“小说”只不过是一些无足轻重的笑话、无所依据的小道消息、琐琐碎碎的道听途说,让人听了或者看了高兴高兴而已,是难登大雅之堂的。与庄周的这个说法相似的,当时还有孔子的《论语·子张》、荀子的《荀子·正名》所说的“小道”、“小家珍说”等。那时的文学观念对小说是鄙夷、排斥的。

先秦诸子对小说的鄙夷、排斥,影响了我国古代小说的发展和小说观念的形成。这个时期的小说观念和后来比较严格规范意义的小说观念大不相同,其“小道”概念是包括“小说”在内的百家杂说、小的技艺,内容十分庞杂。到了东汉,班固在《汉书·艺文志》一章里的九流十家之末列出了小说家:

小说家流,盖出于稗官。街谈巷语,道听途说者之所造也。孔子曰:“虽小道,必有可观者焉,致远恐泥,是以君子弗为也。”然亦弗灭也。闾里小知者之所及,亦使缀而不忘。如或一言可采,此亦野莛狂夫之议也。……诸子十家,其可观者,九家而已。(《汉书选·艺文志序》,第104~105页)

从孔子所说的“小道”,到班固所说的“闾里小知者之所及”,我们可以看出,他们所说的小说的特点,就是一个“小”字。这与两汉之际的著名思想家桓谭所说的相通:

若其小说家,合丛残小语,近取譬论,以作短书,治身理家,有可观之辞。

桓谭对小说的这种看法,反映了先秦到汉代的小说观念的演变和对小说见解的发展:首先,小说尽管被视为“丛残小语”,但已不是过去流诸口舌之间的言论,而是成为“短书”,也即专门的著

作。尽管它是那么杂乱——“丛残”，但毕竟有一定的文字形式加以固定；其次，小说中所用的种种“丛残小语”，已是用作譬论，即开始重视小说的寄托；再次，桓谭已发现小说“有可观之辞”，可见小说的这种艺术形式已有所发展；最后，桓谭还认为小说有“治身理家”的社会作用。当然，由于当时小说发展的实际状况和论者的认识水平，他还没有对小说观念作出具有突破性的概括。但他的这种对小说的看法，至少说明了两点：一是当时的小说家和小说家的作品，是为封建统治阶级所冷淡和轻视的；二是小说这一文学形式来自民间，有着极为雄厚的群众基础和生活依据，因而也具强盛的生命力。

但总的来说，从远古到先秦两汉，我国的小说观念还没有正式形成，具有独特的文体特征的小说也没有正式产生。这个时期所产生的神话传说、寓言和史传文学，为后来的小说从多方面作了准备。可以说，这个时期是我国的小说观念产生的准备时期。

到了魏晋南北朝时期，出现了志怪小说和轶事小说。志怪小说如干宝所编著的《搜神记》及刘义庆编著的《幽明录》等，记的虽多为神怪灵异，但也保存不少优秀民间传说。如《干将莫邪》、《董永》等篇，其描写看似荒诞离奇，却表现了劳动人民的可贵精神，对后来的小说创作影响很大。前者曾为鲁迅改编为历史小说《铸剑》，后者被后人改编成《天仙配》。至于轶事小说，最有代表性的是刘义庆所编著的《世说新语》。这些小说主要记载汉末到东晋的轶事和言论，对当时士族思想、生活、情趣有较全面的反映，一定程度上反映了当时清谈的社会风气，反映出当时审美思潮的内容和特点，开始靠近生活。此作虽然大部分篇什比较简单，小说的文体特征发育还不完美，但有的已开始注意人物外在形态和内在人格美的塑造。特别是《周处》等，有人物性格的刻划，还有人物性格演变过程，表现人物性格所设置的情节已初具规模。

魏晋小说的出现，使小说观念带来了变化。尤其是“笔记体”

的魏晋小说,把一些历史传闻记录下来,抄引史料作为笔记,而史书再把“笔记”收入其中,就使历史和小说不分。这就为后世带来两种影响:一是把那些传闻流言、神异鬼怪、轶事逸闻一概作为可征信的史实记载,诚如鲁迅在《中国小说史略》中所言:“人鬼乃皆实有,故其叙述异事,与记载人间常事,自视固无诚妄之别。”;二是照录实事,有的艺术上缺乏审美价值,还如鲁迅所说:“大抵一如今日之记新闻,在当时并非有意做小说。”(鲁迅《中国小说的历史的变迁·六朝时之志怪与志人》)由于理论上和实践上的缺陷,这个时期的小说观念的含义仍然没有得到确定。这种情况还给后人带来小说的“记实”和“虚构”的论争。

总之,由于我国古代哲学思想的“重内轻外”的影响,在文学观念上一一直重视抒情文学而致使我国成为诗歌大国。直到这个产生陆机《文赋》和刘勰《文心雕龙》的时代,我国的小说理论还很薄弱。煌煌巨制《文心雕龙》,仅在《谐隐》篇中提到一句:“然文辞之有谐隐,譬九流之有小说”。既未像对诗、赋那样列专章论述,又未脱颖于先秦的小说观念。至《隋书·经籍志·小说类》仍承宗班固老观点:“小说者,街谈巷语之说也。”所以,由于这个时期我国小说观念的淡薄,所创作的小说也只是一种为后人所称的小说文体的萌芽。

二、有意为小说

鲁迅说:“小说亦如诗,至唐代而一变,虽尚不离于搜奇记逸,然叙述宛转,文辞华艳,与六朝之粗陈梗概者较,演进之迹甚明,而尤显者乃在是时则始有意为小说。”(《中国小说史略》)这里说的“演进之迹甚明”、“始有意为小说”,指的即是唐传奇。“传奇”一名,始于唐人裴铏的短篇小说集《传奇》。后来,人们便把唐宋人用文言写作的短篇小说称为“传奇”。由于这类小说又多为后代的说唱、戏剧所取材,所以宋、元戏文,诸宫调,元人杂剧也有称为“传奇”的。

传奇对小说观念的拓展,首先是它摆脱了魏晋小说“丛残小

语”式的粗疏简单仅作故事梗概的现象,而开始面对现实生活,并对现实生活作出深入细致的描写,进行了有意识的创作。同时,六朝“志”的是“怪”,而唐人“传”的是“奇”。虽同样写“怪物异类”,但前者虽也写“怪”变成人,然而其本性不失为“怪”。后者则不同,其“怪”已转化为人,本性是人,是现实中有情感的人;其次,唐传奇已注重情节。许多作品,有头有尾,矛盾错综复杂,富有戏剧性,但看来仍主次分明,杂而不乱,使人读来娓娓动人,爱不释手;再次,唐传奇作家们还突出地注意了细节的使用。细节的使用不仅对刻画人物性格、烘托人物内心活动、深化作品主题起了很大作用,而且也是小说观念开始成熟的表现;最后,是关于小说语言,因为这些作品是士大夫写给自己或属于自己阶层的人阅读的,所以主要用古文写作,但其中也自觉不自觉地采用了一些口头语。在那个古典诗歌的黄金时代,实在难能可贵。同时,作品中大量引用诗句,使语言琅琅上口,富有节奏感。

唐传奇到宋元时期,发展为宋元话本。话本的“话”即为“故事”。“话本”就是说话人讲故事使用的底本,这些底本经加工重订,也可供阅读。例如《三国志平话》,已初具小说《三国演义》规模,《武王伐纣平话》,后敷演成小说《封神演义》。还有《大宋宣和遗事》,其中关于梁山泊与李师师部分,已具后世的《水浒传》骨架。这些“讲史”话本的出现,为我国长篇小说观念的产生打下创作实践的基础。还有说经话本《大唐三藏取经诗话》,也具长篇小说规模,为后人创作小说《西游记》作了准备。至于故事短小的小说话本,更取材于当时市民生活和人民群众喜闻乐见的民间传说,深受群众欢迎。这些小说话本有的取材于城市青年男女爱情婚姻,如《碾玉观音》、《志诚张主管》等,有的叙述狱讼事件,如《十五贯戏言成巧祸》,为公案小说开了先河,也有叙述妖异灵怪故事的,其中有的还有超现实的鬼魂情节,把现实与魔幻结合起来,与当代在拉丁美洲出现的“魔幻现实主义”小说有相近之处。