

诗人心理构架

尹在勤著 · 华岳文艺出版社 ·





诗人心理构架

尹在勤 著 • 华岳文艺出版社

一九八七年 • 西安

诗人心理构架

尹在勤 著

华岳文艺出版社出版发行

(西安北大街131号)

陕西省新华书店经销 国营五二三厂印刷

850×1168毫米 1/32开本 7.25印张 4插页 160千字

1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷

印数：1——8,000

ISBN 7-80549-026-0/I·20

定价：2.60元

目 次

引 言：追寻缪斯的心迹	1
第一章 诗的心理特质	5
一 诗的心理概说.....	5
二 诗的艺术心理特质.....	16
三 诗的社会心理特质.....	33
四 诗的民族心理特质.....	40
第二章 诗人的感知	49
一 绝对感觉阈限与绝对感受性的特殊.....	50
二 反恒常的奇特性.....	58
三 错觉的大量运用.....	63
四 联觉能力的分外超拔.....	72
五 感知与“潜意识”.....	77
六 感知与“格式塔现象”.....	81
第三章 诗人的思维	91

一	繁复的间接认识.....	93
二	典型情绪的概括.....	98
三	受情绪支配的思维逻辑.....	103
四	揭示隐秘的思维工具.....	108
五	思维外化的未知空间.....	115
第四章 诗人的想象.....		126
一	再造性想象的两个层面.....	127
二	创造“第二自然”的创造性想象.....	135
三	直觉与想象的无意性.....	142
四	想象开展的途径.....	152
第五章 诗人的气质.....		162
一	气质与诗人的观察体验.....	164
二	气质与诗人的意态倾向.....	174
三	气质与诗人的艺术风格.....	182
第六章 诗人与读者的反馈环路.....		191
一	怎样引起无意注意.....	193
二	怎样引起有意注意.....	204
三	把握诗歌引起注意的特质.....	213
后 记.....		228

引言：追寻缪斯的心迹

既然有物质产品与精神产品之分，既然文艺（包括诗）是一种众所公认的精神产品，那么，我们似乎可以进一步推导说，诗这种精神产品，是诗人精神劳作即心理活动的产儿。自然，为了使这种推导不致引起误解，我们还得立即补充一句：诗人的精神劳作即心理活动，并非凭空妄想，而是对现实生活的熔铸和外化。毫无疑问，诗是生活的火花，但这还只概括了诗的内涵的一半，应该再加上诗是心灵的火花，这也是诗的内涵的又一半。只有把这两个一半熔化为一体，才是对于诗的内涵比较全面的理解。大约正是昭示人们不可忽视这又一半，所以诗人艾青说“一首诗是一个心灵的活雕塑”。这句话已成了论诗的名言，它意味深长地道出了心理机制对于诗人建构艺术品的重要性。我们

考察若干诗歌现象，大至一个时期的创作倾向，小至一首具体的作品，惟有把握住这全部诗的内涵，才不会失诸偏颇，才有可能真正敲开诗这门艺术的“黑箱装置”。然而，反省已往，我们却常常偏执诗的内涵的一半，而忽视了它的另一半，这不能不说是一种片面。

有鉴于此，这就很有必要对于诗人怎样以自己的“心灵”去建构自己的“活雕塑”，进行一番较为深入的探寻。生活的此岸与诗的彼岸，那一座座艺术桥梁，诗人是怎样以他们的心理“魔法”架设而成的？诗人是怎样以他们的眼睛和耳朵，以他们那肉眼看不见的每一根神经，去感知“第一自然”，创造“第二自然”的？诗人是怎样以他们独特的方式，去编织他们的艺术锦绣，去展开他们的思维活动的？诗人是怎样“顿悟”，怎样捕捉他们的灵感，怎样伸张他们奇妙的想象翅膀的？诗人与读者之间的反馈环路，又是怎样形成和沟通的？诸如此类的课题，从诗艺自身的角度也未必不可作出一定的诠释，古今中外的诗论已不乏精辟之见。然而，诚如宋代诗人苏轼《题西林壁》云：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，我们又何妨不可换一换角度和方位，去探寻诗艺更为多侧面的“庐山真面目”呢？紧扣诗艺的特质，引进部分心理学原理，对诗人的创造进行若干不囿于古老诗学的新开拓，似乎就不失诸一条新路。

把心理学引进文艺学领域，已有一些学者的文艺心理学著述在先，它们无疑都有开创之功。然而，犹如文艺学的基本原理替代不了各别的小说原理、诗学原理之类一样，对于作家们共同的心理考察，也替代不了对各别部类的艺术的独特个性的探讨。诗作为文艺的子系统，它较之作为文艺的其

它子系统诸如散文、小说、戏剧，显然有着自己特殊的个性。所以，虽然有一些学者的文艺心理学著述在先，于今我们再将心理学引进诗学，也并非文艺心理学的一般原理的简单套用。我想着重探讨的，仅仅是诗人心理的“这一个”。我企图择取部分心理学原理，嫁接于部分诗艺，把探讨的触须伸向诗人的创作主体，与此同时，也对创作客体作一些具体的心理剖析，所以把这本小书取名为《诗人心理构架》。要说诗人的心理构架，应该说每一首成功的佳作都是诗人一个独特的心理构架。就一位诗人的众多作品而论，乃至就许多诗人的许多作品而论，诗人心理构架的系统 and 系列，并没有而且也不应该有任何机械的固定的模式。比如，粗略而言，如果按朱自清先生的区分，即把中国新诗分为自由、格律、象征三大派别，这三大派别的诗人的心理构架就不是一个模式。又如，于今的“朦胧”诗人和“第三代”诗人，其心理构架与五十年代至七十年代的诗人们相比，也不是一个模式。再如，同为自由派、格律派、象征派，同为“朦胧”诗人或“第三代”诗人，也因人而异，其心理构架也不是一个模式。因而，我在这本小书中的探讨，也并不企图将众多诗人的心理构架模式化。我只不过想从诗人们的创作实际出发，从比较中去追寻若干诗人某些微妙的心迹，从而提供诗人们彼此互鉴以及提供欣赏者们洞察诗人心扉的几许途径。

这里有一点，需要开卷特别表明：这一本《诗人心理构架》，顾名思义，其探讨的角度侧重于诗人的心理因素，但并不意味着可以丝毫忽略影响或制约诗人的诸多社会因素。这二者的关系，似乎可以借鉴德国哲学家恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）的如下论述：“我们可以批评或怀疑纯

粹的内省观察，却不能取消它或抹煞它。没有内省，没有对各种感觉、情绪、知觉、思想的直接认识，我们甚至都不能规定人的心理学的范围。然而必须承认，单靠这种内省方法是决不可能全面了解人的本性的。内省向我们揭示的仅仅是为我们个人经验所接触到的人类生活的一小部分，它决不可能包括人类现象的全部领域。”（《人论》第4页）卡西尔的“先验构造”体系从总体而论颇多唯心成分，但他的上述局部见解，却还不失有一定的参考价值。我们于今来追寻缪斯的心迹，自然更应该充分顾及到社会诸因素，不然又会从一个片面走向另一个片面。因而，本书的写作，力求不因“内省”而忽视“人类现象的全部领域”。

这里还有一点需要特别说明：本书运用了普通心理学的某些原理，但对那些原理均未加详细阐述，而且不求普通心理学原理体系的完整，因为那部分内容，读者自可从普通心理学中去加以获取。即使对于普通心理学原理，本书也并非一律照搬，而多从诗人心理构架的特殊性出发，有所取，也有所舍，而且还多处论及诗人心理与普通心理的差异。这样的取舍，尤其是论及差异的笔墨，还未必处处妥贴，还得恳请读者、专家，尤其是心理学家们予以审视教正。坦诚而言，自己对于心理学的涉猎，还甚为肤浅，远不敢在心理学家们面前班门弄斧，只不过自己也算弄了二、三十年诗学，蹒跚途中，也想换上一根新拐杖，试试而已。我倒是衷心希冀心理学家而又对诗学热切关注者，在不久的将来，写出一部真正够格的诗歌心理学著述。在这样的著述尚未问世之前，谨以这本小书作为一块小小的碎石，奉献于诸君脚下。

开卷片言，是为小引。

第一章 诗的心理特质

心理学已经大体有一个公认的定义，简言之，就是研究人的心理活动的规律的科学。然而诗，对于它的解释，古今中外的诗人和诗论家们的说法，却纷纭杂呈，犹如美学家们对于什么是美的理解一般。不过，在那些众多的解释中，有一点却似乎是共通的，那就是大家都公认诗是一种主情的艺术。情者，心声也。换言之，大家都不否认，诗具有突出的心理特质。无论写诗，论诗，读诗，充分把握诗的这种特质，都实属十分必要。

一 诗的心理概说

纵观一部漫长的诗歌发展史，关于诗的解释，同其它许多门类的艺术的解释相似，都存在着由现象到实质这样一个逐渐向它的本来面目逼近的漫长过程。

公元前四世纪的古希腊哲学家柏拉图论诗，虽然也触及到了诗是一种心理现象，但他的解释却显然有着不少的唯心成分。有如他在《伊安篇》中，假托他的老师苏格拉底之口，在与伊安对话时，就阐述了这样的见解：诗人之创作，得力于“灵感”，而“灵感”则全靠“神力凭附着”。他认为“诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西，不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话”；他认为荷马之所以能写出优美的辞句，就是因为“并非凭技艺的规矩，而是依神的驱遣”，“诗人制作都是凭神力而不是凭技艺”。在我们看来，柏拉图断言诗人的制作“不是凭技艺”这一面，固有其合理的因素，断言诗人的创作需要“灵感”，也有其合理的因素；然而，他的论述却又显然有其谬误，那就是把灵感之类的得来，归于那种唯心的理念和那个唯心的神。因而，柏拉图论诗，在其具体的分析中，虽然也接触到了诗人创作活动中的某些心理现象，但却不能作出唯物的科学的解释。

到了稍后的古希腊哲学家亚里斯多德，则发展了摹仿论的传统，抛弃了柏拉图的理念论。亚理斯多德在其《诗学》中，提出了“诗的起源仿佛有两个原因，都是出于人的天性”的论断。由理念到摹仿，由神到人，这就向唯物的世界靠近了一步；然而，他对于诗的起源、分类、语言等的论述，仍不时徘徊于唯物与唯心之间。由是观之，西方古代的诗论家们虽然也力图触及诗的心理本质特征，并且在这方面也不无重要的贡献，但是他们却还不能完全从唯物主义的角度对诗的心理特质进行审视。

在我国古代，也大体经历了这样一种认识过程。我国古

代的诗论，其代表性的主张是“言志”说。有如：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”（《虞书》）；又如：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”（《礼记》）；再如：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。”（《毛诗序》），等等。这种“言志”说，类似亚里斯多德的“天性”说，而且还较之更为明确地靠近了诗的心理本质特征。但是，它的局限性仍然在于还不能以唯物主义的观点，对诗的本质特征作出科学的解释，即未能指出“志”的产生，是诗人对客观事物感知的结果。

即使到了钟嵘的《诗品》，虽然在触及诗的心理本质的征途中，又跨进了一步，然而也仍然存在着若干唯心的成分。有如《诗品》序开篇即写道：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。照烛三才，晖丽万有，灵祇待之以致饗，幽微藉之以昭告。动天地，感鬼神，莫近于诗。”感物吟志，这无疑是一种朴素的唯物主义观点，以这种观点来解释诗的心理本质，也是无可非议的一大进步。然而，钟嵘在这里所说的“气”，包括我国古代文论诗论在此前和此后所说的“气”，仍然程度不同地有着某种超然物外的意味。因为钟嵘明明说的是“气之动物，物之感人”，这里的“气”从语义上来看，显然是先于“物”而存在的。还有“三才”（天、地、人）、“灵祇”（神灵）这类用语，也可显然见出上天和神灵制约的局限。

详尽纵论中外诗论中对于诗的心理本质解释的演变和进展，从古代逐一罗列到近现代，似乎过于沉闷。这里，我们还是着重从横断面切割开来，从诗人的实例出发，来对诗的

心理特质进行若干研讨为好。

诗人为什么要写诗？一位诗人为什么要写某一首诗？那是有着千差万别的具体原因的，对此暂不细说。这里，我们不妨先来看看一两位诗人，最初是怎样写起诗来的。

诗人徐志摩在他的《猛虎集》序文中，写下过这样一段文字：“说到我自己的写诗，那是再没有更意外的事了。我查过我的家谱，从永乐以来我们家里没有写过一行可供传诵的诗句。在二十四岁以前我对于诗的兴味远不如我对于相对论或民约论的兴味。我父亲送我出洋留学是要我将来进‘金融界’的，我自己的最高野心是想做一个中国的 Hamilton！在二十四岁以前，诗，不论新旧，于我完全没有相干……但生命的把戏是不可思议的！我们都是受支配的善良的生灵，哪件事我们作得了主？整十年前我吹着了一阵奇异的风，也许照着了什么奇异的月色，从此起我的思想就倾向于分行的抒写。”徐志摩讲的是实情。他出洋留学，在纽约哥伦比亚大学，攻读的是经济学硕士学位。他到英国去，最初的意愿，也是为了去从学罗素这位英国哲人。然而，到了英国，偶然的机缘却使他在剑桥成了诗人。这偶然的机缘，就是他在那里结识了十六岁的少女林徽音。爱情的追求和失望，象奇异的风，又象奇异的月色，占据了他，于是他心中“什么已成熟未成熟的意念都在指顾间散作缤纷的花雨”，他便开始倾向于分行的抒写，写成了他最早的那些诗作，如《情死》、《月夜听琴》，等等。

革命诗人殷夫在他的《〈孩儿塔〉上剥蚀的题记》中则说：“我的生命，和许多这时代中的智识者一样，是一个矛盾和交战的过程，啼，笑，悲，乐，兴奋，幻灭……一串正

负的情感，划成我生命的曲线；这曲线在我诗歌中，显得十分明耀。”我们如果翻读殷夫的诗作，显然可以看出，正如诗人自己所说，是由于那一串正负的情感，在促使他用诗歌划成他生命的曲线。

各种不同境况的实例，还可以举出很多很多。这些实例表明，诗人们最初之所以走上写诗之路，都是出于某种心理成分袒露的需要。它们或者是爱情，或者是革命，或者是其它种种事物所激起的心理因素。正如诗人艾青在他的《诗论》中所说：“一首诗是一个心灵的活雕塑”。诗是感情的心电图。诗是心灵秘密的折光。

话说到这里，马上就可能引起这么一个疑问，即这种看法与十九世纪后期以来欧洲一些资产阶级心理学家所主张的“心灵表现”说有何区别？我们可以肯定地回答，区别是存在的。所谓“心灵表现”说，其核心是“本能”决定论，它从根本上否定了人的心理因素产生的社会客观条件。比如，集“心灵表现”说之大成的精神分析学派代表人物弗洛伊德，就直言不讳地认为“艺术家本来就是背离现实的人，因为他不能满足其与生俱来的本能要求，于是他就在幻想的生活中放纵其情欲和野心勃勃的愿望。”他更在《精神分析学导论》中说：“凡是艺术家，都是被过分的性欲需要所驱使的人。”这就更完全排除了社会现实生活的本源作用。弗洛伊德还提出了他著名的“奥底帕斯潜意识情意综”（Oedipus Complex）理论。这一理论，在论及人的“潜意识”贮存的原动性方面，以及在论及意识、前意识、潜意识的区分方面，虽然也不无可供参考的价值（后面的章节将论及），然而，他的这一理论却有一个根本的谬误，那就是把所谓

“性原欲”，即“力比多”（libido）的作用夸大了极端。在弗洛伊德看来，人从小就有一种“性原欲”，这种“性原欲”构成了人的最基本的“原欲”，从而成为人的一切精神力量的原动力，即所谓“性动力”。他把这一理论运用于艺术，就得出了这样的结论：艺术作品本是艺术家内心的潜意识情意综的表现，艺术是性欲目标受到阻碍而变形的最典型的例子。

在我们看来，不可否认，所谓“性原欲”是人的生物本能之一；也不可否认，这种“性原欲”可能渗透于某些艺术作品之中。然而，一切真正的艺术，包括诗在内，它们的心理特质却并不为这种“性原欲”所主宰，它们还有更为广阔、更为复杂、更为深沉的社会心理因素。即以爱情诗而论，古今中外在这方面众多的优秀篇章，它们的心理特质，也并非“性原欲”的原始表现。有如十九世纪英国著名诗人伊莉莎白·芭蕾特·勃朗宁（即勃朗宁夫人）的十四行诗之一《如果你定要爱我》：

为爱情而爱吧，如果你定要爱我，
让你的爱不要为了什么！
不要说：“我爱她美貌出众，
我爱她温柔的语调和笑容；
因为她的癖好和我一样，
它会叫日子过得愉快和安祥！”
亲爱的，由于这一切都可以改变，
为了这一切的爱也会时过情迁。
也不要你的怜悯擦干她的泪花，

把你的情意思赐给她，
对你的安慰她可以长记心怀，
也许忘记哭泣，却因此失去你的爱！
为了爱能象永恒的山河，
求你只为爱情而爱我！

这位忠贞于爱情的女诗人，在她的这首诗中，以及她的另外一些诗中，所表现的就绝不是一种“性原欲”，而是一种“为爱情而爱”的心理机制，它排除了把美貌、温柔、愉快作为爱情吸引的先决条件，它追求的是一种纯洁的爱的境界。

自然，诚如保加利亚伦理学家基里尔·瓦西列夫在他的《情爱论》中所论及的，根源在于《新约》的虚构的柏拉图式的爱情是不可思议的，“爱情的动力和内在本质是男子和女子的性欲，是延续种属的本能。”^①但与此同时，这位论者也指出：“不能把爱情的性欲基础绝对化。爱情中性的吸引力和精神的吸引力之间的关系有它自己内在的辩证法……爱情的精神力量使男女之间的感情在性欲这种强有力的生物刺激因素消失之后也不至于冷却。”^②这就比较客观地顾及到了爱情中性的吸引力和精神吸引力这两种因素，这就从弗洛伊德的“性原欲”主宰一切的圈子里挣脱了出来。

在我看来，在诗歌作品尤其是爱情诗中，一方面自然不能排斥表现异性的吸引力这种因素，另一方面更不能排斥表

① 《情爱论》第1页。

② 《情爱论》第19—20页。

现精神力量的因素，必须恰如其分地处理这二者之间的关系。而且，表现异性的吸引力，也并不是去表现那种疯狂的原始的性的本能，更不是去自然主义地表现性爱的全部内容，它还必须经过道德和伦理的过滤和筛选。否则，如果仅仅表现“性原欲”的冲动和放纵，就会模糊爱情与色情的界限。高明的诗人写爱情，总是着眼于用自己思想的眼睛，去揭示恋人们心灵的秘密；低能的作者才浮泛地描写官能的刺激。前者给人的是爱情的美感，后者给人的是性欲的诱惑。二者的艺术生命力是有天渊之别的。

在我国古代诗史上，词的兴衰便包含了这方面的因素。现存《教坊记》和敦煌曲子词证明，词这种艺术形式，最初产生于民间，唐五代以来，逐渐为文人所仿作，直至宋代，方臻于高峰。此中二、三百年间，各派词家的创作，内容各异，风格各异，其整个发展道路是曲曲折折的。词中写爱情的作品，占了相当大的比例，故词有“艳科”之说。问题也恰恰出在这里。唐末五代至宋初，一些作词的人，远离现实，与当时盛行的诗文方面的“西昆体”一样，“穷研极态，缀风月，弄花草，淫巧侈丽，浮华纂组”（石介《怪说》）。那些词人写爱情，沉溺于胭脂软媚，官能刺激，抒写的并不是真正的爱恋之情，而是荡情，色情，绮靡颓丧之情。那些作品，尽管浮辞丽藻，多柔情蜜意，但并不能真正给人以美感。而另外有的词家，如柳永的某些吟咏市民爱情之作，则由于摒弃了脂粉气，以有情之眼窥探爱情的秘密，浅斟低唱，故自有动人处，自有美的情趣。他那一首著名的《雨霖铃》便是其中之一。冯煦称赞柳词“曲处能直，密处能疏，纂处能平，状难状之景，达难达之情，而出之以自