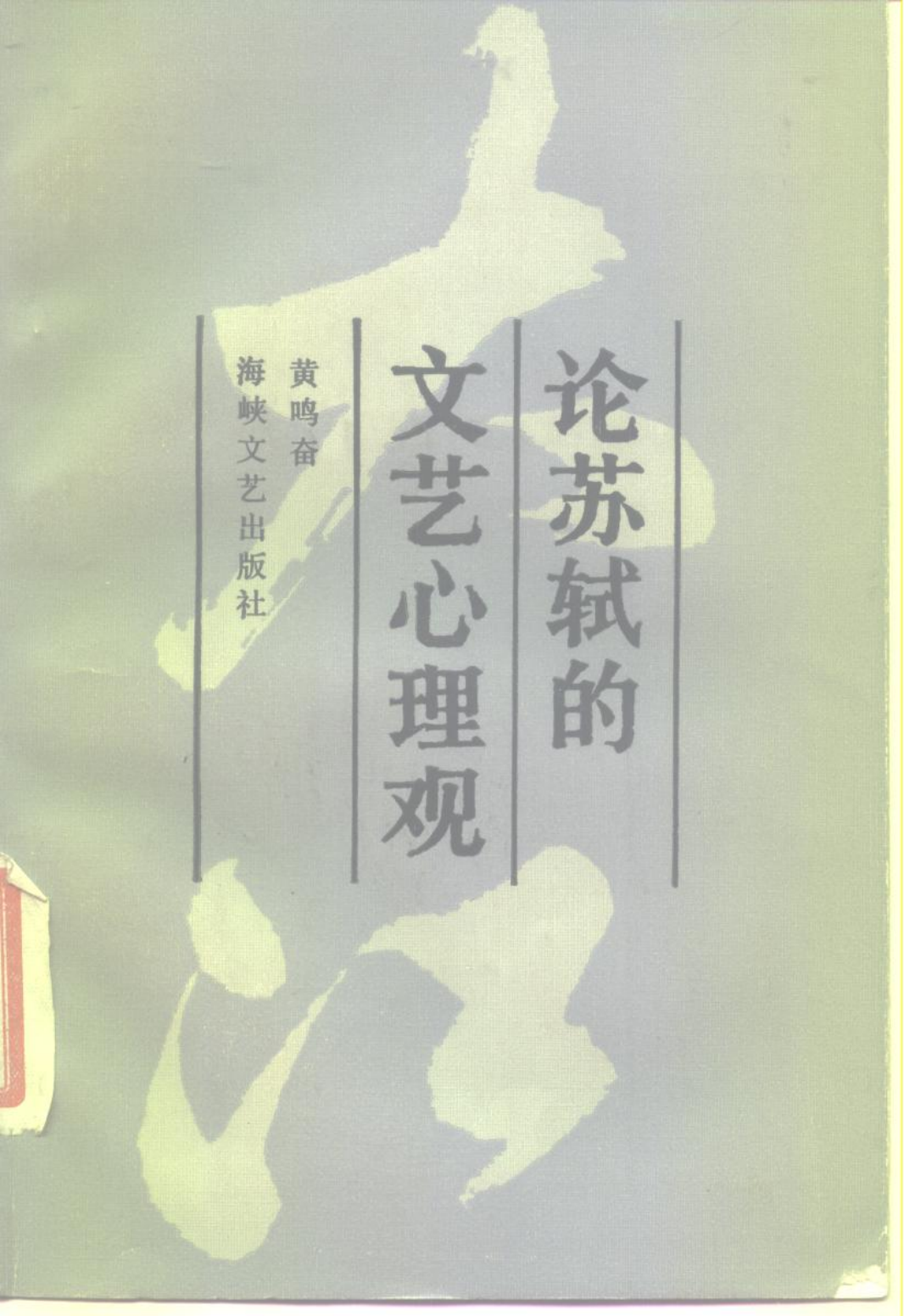




论苏轼的

文艺心理观

黄鸣奋

海峡文艺出版社

论苏轼的文艺心理观

黄鸣奋

海峡文艺出版社

论苏轼的文艺心理观

黄 鸣 奋 著

•

海峡文艺出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂制型

七二二八 工厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 8.5印张 2插页 204千字

1987年5月第1版

1987年5月第1次印刷

印数: 1—3,490

书号: 10368·253 定价: 1.80元

目 录

绪论	(1)
第一章 观察论	(5)
第一节 “神与万物交”	(7)
第二节 “静故了群动”	(14)
第三节 “不能不为之乃工”	(21)
第四节 “得其意思所在”	(28)
第五节 “得之于象外”	(32)
第二章 构思论	(38)
第一节 “空故纳万境”	(39)
第二节 “其身与竹化”	(48)
第三节 “无意于嘉乃嘉”	(54)
第四节 “出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”	(62)
第五节 “胸有成竹”	(69)
第三章 传达论	(75)
第一节 “了然于口与手”	(76)
第二节 “用意精至”	(83)
第三节 “冲口而出”	(87)
第四节 “凡人文字，务使平和”	(95)
第五节 “随物赋形”	(102)
第四章 鉴赏论	(108)

第一节	“古人用意深微”	(109)
第二节	“不可留意于物”	(116)
第三节	“取其意气所到”	(123)
第四节	“反复不已，乃识其奇趣”	(129)
第五节	“非亲到其处，不知此诗之工”	(142)
第五章	批评论	(148)
第一节	“欲令诗语妙，无厌空且静”	(150)
第二节	“静士谁当亲”	(157)
第三节	“凡所以成者，其气也”	(172)
第四节	“兼论平生”	(183)
第五节	“文章如金玉，各有定价”	(196)
第六章	诗画论	(204)
第一节	“诗中有画”，“画中有诗”	(205)
第二节	“诗画本一律，天工与清新”	(214)
第三节	“寓意于物”	(221)
第四节	“达士之所寓”	(232)
第五节	“论画以形似，见与儿童邻”	(238)
结语		(254)
后记		(270)

绪 论

有相当一段时间，文艺心理学被人们视为舶来品。的确，经过王国维、陈望道、蔡元培等人的译介，我们才接触到西方文艺心理学。我国第一部文艺心理学专著（朱光潜所著《文艺心理学》）也是以西方美学理论为探讨对象的。但这并不等于说我们的祖先就没有在这方面留下奇珍瑰宝。

笔者认为：古典文艺心理思想是一座光彩夺目的宝库。它萌芽于人类在劳动过程中对文艺心理作用的认识以及在社会交际过程中对言语特点的认识。《诗·大雅·绵》追述古公亶父时期已在筑城中采用击鼓助兴，《易》艮卦六五的爻辞已出现“言有序”的说法，正是这种萌芽的证据之一。春秋战国时期，伴随着由奴隶制向封建制过渡的社会大变动，百家争鸣，各抒己见。道家重视养生葆精，它的理论中包含了有关人类语言、技能、思维等心理现象的宝贵见解；儒家重视教化，对于教育心理以及音乐的心理作用颇有研究。此外，纵横家游说诸侯，必须察言观色，因而他们留意听众的接受心理，其论辩技巧由《荀子·非相》、《韩非子·说难》、《吕氏春秋·慎大览·游说》等作了总结。墨家的著作中，有不少关于逻辑思维的论述。医家讲究祛病养生之道，将人体与自然界作为一个系统来考察，探讨了人类精神活动与生理机能之间的关系。以《管子》为代表的地理学派，已经注意到地理环境对于民俗、个性的影响，它们的观点为《史记·

货殖列传》和《汉书·地理志》等继承，并得到发挥。汉代开始输入中国的佛教思想，在许多方面与我国原有的道家思想合拍，但也包含了不少新鲜内容。它提出了关于人的心理结构的相当完整的理论，这在一千多年之后还引起梁启超等人的兴趣。⁽¹⁾上述这一切，都为我国古代文艺心理思想的发展提供了丰富的思想资料。另一方面，古典作家创造了许多不朽之作，在切磋琢磨的过程中积累了丰富的经验，对于与创作、鉴赏以及作家修养有关的心理问题有了一定的认识。在古典哲学、美学、心理学等的影响下，经过作家、文艺理论家世代代的努力，这些经验和认识逐渐上升为理论。虽然它们还称不上系统、完整，也没有形成文艺心理学这样一门独立学科，但散见在经史子集以及小说、戏曲、笔记等著作中的有关论述却俯拾即是。开掘这些宝藏，将有助于我们从心理学的角度认识文艺创作和鉴赏的规律，建立具有民族特色的文艺理论体系。

为此，我们选择了苏轼的文艺心理观作为本书的论题。

众所周知，苏轼所处的北宋中叶是变革的年代。这场变革涉及到政治、经济、思想、文化等各个领域。它最显著的标志是：以王安石为首的变法派同以司马光为首的守旧党展开激烈斗争；传统的汉学转变为宋学，产生了具有唯物主义倾向的新学和以唯心主义倾向为主要的道学，而它们都表现出解经不守故训、杂取佛老、好谈心性等特点；以欧阳修、苏轼等人为中坚的诗文革新运动，扭转了文坛崇尚时文、西昆体的风气；绘画界也出现了改革运动，其结果是文人的审美趣味取得了支配地位。这种审美趣味也体现在苏轼、黄庭坚、米芾等人的书法中。这场革新的背景，是潜伏在升平景象之下日益尖锐的社会危机；而革新的主将，²是统治阶级当中那些头脑较清醒的思想家，这些人主要是出身于中小地主阶级、通过科举进入仕途的知识分子。

时势造英雄，在文艺领域里，苏轼一直以改革者的姿态出现，因此，他的创作洋溢着英气，他的文艺思想富有新意。在文学上，他的诗文创作成就达到了北宋的最高峰，而豪放词则在传统的词风之外另辟蹊径；在艺术上，他的书法卓然为宋四家之一，他所提倡的“士夫画”影响极为深远。他正由于奄通诗文书画，又具有高度的理论修养，因此，能够比较深刻地总结前人和自己的创作经验，提出许多有关文艺心理的真知灼见。历史已经证明：这些见解具备强大的生命力，诸如“得其意思所在”、“其身与竹化”、“了然于口与手”等观点，千百年来一直脍炙人口，至今人们仍在从不同的角度反复加以研讨。毋庸置疑，苏轼在古典文艺心理思想史上是享有崇高地位的。

本书从苏轼有关文艺心理的论述中挑选出三十个命题作为研究对象。按照由观察、构思、传达到鉴赏、批评、认识文艺创作共同特点的逻辑顺序分为六章。各章的前三节，重点在主体本身的心理条件（就苏轼本人的观点而言，可概括为“心空”、“情静”、“气盛”）；后两节则侧重探讨对客体的认识、反映问题。这样排列，是从命题之间固有的内在联系出发的。我们期望：通过对这些命题的解剖，能够弄清苏轼文艺心理观的轮廓，并对研究古典文艺心理思想起“窥一斑而略知全豹”的作用。一切不妥之处，谨就教于大方之家。

注：

（1）可参考《饮冰室专集》册十五《佛教心理学浅测》。

附：关于本书引用苏轼著作版本的说明

1.文：主要用四部备要本《东坡七集》，分别简称为《东坡集》、《后集》、《续集》、《应诏集》、《奏议集》等。引文曾据四部丛刊本《经进东坡文集事略》（简称《事略》）校对，凡有改动者均在文中用圆括弧加以说明，亦有个别地方直接采自《事略》。

2.诗：用中华书局1982年2月版《苏轼诗集》，王文浩辑注，孔凡礼点校，简称《诗集》。

3.词：用上海古籍出版社1979年4月版《东坡乐府》。

4.经解：《苏氏易传》据丛书集成本，简称《易传》；《东坡书传》据学津讨原本，简称《书传》。

5.其他：《东坡题跋》据丛书集成本，简称《题跋》；《东坡志林》、《仇池笔记》据华东师范大学出版社1983年合刊本，其中《东坡志林》简称为《志林》。

为避免重复，各章总论部分引文凡再见于以下各节的，均不注出处。

正文引用苏轼著作以外的书籍，都只在它首次出现时注明版本。注释里的引文，只标出处，不注版本。所引用书籍中个别明显的错字，由本书著者作了改正。

第一章 观察论

文艺心理学上所说的观察，指的是有目的、有计划、比较持久的知觉。它与积极的思维相联系，是人们认识现实的主动形式。

古代的观察论，依其哲学倾向可分成两类：一类以神秘的“道”或“真如”作为认识对象，属于唯心主义的认识论，如《老子》十六章所谓“观复”、《庄子·大宗师》所谓“坐忘”及佛教的禅观等；另一类以客观现实为认识对象，强调“参验”（即比较验证），属于唯物主义认识论，如见于《汲冢周书·官人解》的六观、《管子》卷五的“八观”、《论语·为政》的“视其所以，观其所由，察其所安”和《吕氏春秋·季春纪·论人》的“八观六验”等。前者强调内心体验，后者重视比较验证。为了便于叙述，我们分别称之为“体验论”和“参验论”。

宋代的道学家强调通过“反观”来格物，如邵雍说“万物于一身，反观莫不全备”；^{〔1〕}二程说“自一身以观天地”。^{〔2〕}这种反观基于孟子的“万物皆备于我矣”，^{〔3〕}并吸取了佛老的内省法，是貌似“参验”的体验论。相反，苏轼所说的“神与万物交”、“静故了群动”，固然有渊源佛老之处，但其主导面实际上是主张文艺家不应局限于用耳目去感知对象，而要发挥心灵的征知作用；要保持心境的安宁以求得观察的客观。而且，他认为作家要敢于正视现实，“有为而作”，可见苏轼的观察论有别于

佛老的内省法，是貌似“体验”的参验论。苏轼所说的祛除物欲、心境宁静、敢于正视现实，都属于观察者的主观条件，我们将在本章前三节进行探讨。此外，苏轼还提出：对人的观察要透过表情洞悉其内心，对物的观察要透过现象把握它所蕴含的“理”（“得之于象外”），这可归入对观察对象的具体认识方法，我们放在本章后两节谈。

注：

〔1〕《伊川击壤集》卷一九《乐物吟》，四部丛刊本。

〔2〕《河南程氏外书》卷十一，王孝鱼点校本《二程集》，中华书局1981年版。

〔3〕《孟子·尽心上》，兰州大学中文系《孟子译注》，中华书局1960年版。

第一节 “神与万物交”

在古代艺术史上，流传着多少关于画家形象记忆能力的神奇传说！刘宋的王微自言性知画绩，盖亦鸣鹄识夜之机，盘纡纠纷，咸记心目；南齐的谢赫写貌人物不俟对看，所须一览，便工操笔；李唐吴道子图嘉陵江三百余里山水，一日而毕，但并无粉本，只凭心记，这多么令人惊叹！是这些画家生来就有强记不忘的本领吗？不！苏轼依据他对北宋著名画家李公麟创作实践的分析，认为这是由于掌握了正确的观察方法，“天机之所合，不强而自记也。”

苏轼记载了时人的评价：“龙眠居士作《山庄图》，使后来入山者，信足而行，自得道路，如见所梦，如悟前世，见山中泉石草木，不问而知其名；遇山中渔樵隐逸，不名而识其人。”^{〔1〕}据周密《云烟过眼录》记载，此图又名《山居图》，画面为绛色。元代汤垕《画鉴》亦曾著录，可惜今已亡佚。不过，李公麟作品的逼真则是宋人的公论，如董道说他“尝作《县霭山图》，遂尽其山林胜势，使人见图，如在其山中，不假他求也”；^{〔2〕}《宣和画谱》卷七说他画的人物可以区分出不同地区、不同职业、不同身分、美丑及各种性格，均可为证。

李公麟的创作秘诀是什么呢？苏轼在上文指出：“居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。”所谓“其神与万物交”，大概源于古代道家的神视说，其特点是强调遗物之形而取物之神，如《淮南子·道应训》、《列子·说符》。在记载九方皋相马时称：“所观者天机也，得其精而忘其粗，在

内而忘其外，见其所见而不见其所不见，视其所视而遗其所不视。”这种神视说对于古代艺术论产生了巨大影响，如晁补之称道：“沙丘（按：九方皋得马处）之相，至物色牝牡而丧其见”；^{〔3〕}董道谓：“神视者独未尝得全马也”；^{〔4〕}而沈作喆论之尤详：“夫马之倏恍权奇，化若鬼龙为友者，其精神如电走风驰，殆不可以心手形容，惟静观其天机自然处，或有以得其生成俊逸之态。若区区求之于笔墨之间，所见已无生气矣。九方皋赏其神俊，而遗其牝牡玄黄者，得此道也。”^{〔5〕}李公麟所采用的正是这种神视法。据罗大经记载：李伯时过太仆卿廨舍，终日纵观御马，至不暇与客谈，“积精储神，赏其神俊，久久则胸中有全马矣。”^{〔6〕}所谓“积精储神，赏其神俊”，正可作为苏轼神交说的注脚。

苏轼所说的“神与万物交”，不仅是对李伯时创作经验的总结，而且概括了古代画家观察法的特点。众所周知，中国古代画家多不采取定点作画之法，而喜欢对景物凝神观照，再凭记忆和想象挥毫。观察时能形神兼得，是运笔时能逼真地再现对象的先决条件，这对于人物画家、花鸟画家乃至山水画家都是适用的。以北宋山水画家为例，根据记载，时代早于苏轼的范宽，“居山林间，常危坐终日，纵目四顾，以求其趣。虽雪月之际，必徘徊凝览，以发思虑”；高克明“多行郊野间，览山林之趣，箕坐终日，乐可知也。归则求静室以居，沉屏思虑，神游物外，景造笔下”。^{〔7〕}这可与苏轼论李伯时画《山庄图》合观。它启示我们，在观察自然时，不仅要通过自己的感官获得事物清晰的表象，而且要驰骋想象，通过思维，推断出事物那些没有直接作用于人的感官的本质属性，领略其神态意趣。

那么，怎样才能做到“神与万物交”呢？苏轼在上文提出：应当“不留于一物”。由于他未作阐述，这个观点的涵义我们还

不十分清楚。不过，至少可以作出两种可能的解释：

其一，“不留于一物”指的是观察者要摆脱具体事物的羁绊，使内心臻于空明。古代有许多人持类似的见解。他们很早就注意到：有意识的反映具有一定的指向，人们不可能同时感知周围的一切事物。^{〔8〕}因此，唯有“虚己应物”，才能“必究千变之容”。^{〔9〕}而“虚”的条件之一，便是“不留于一物”。对这一点言之最详的当推清初的贺贻孙。他指出：倘若“心注于冶容，目亦注于冶容”，“自冶容而外不复见有余人”，必然不能“睹于无形，见所不见”；“心逐于娇歌，耳亦逐于娇歌”，“自娇歌而外不复闻有余声”，必然不能“听于无声，闻所不闻”；“心斗于坚白异同，口与舌亦角于坚白异同”，“自坚白异同而外，不复举要该凡、具众理而应万事，况能渊默雷声、行无言之教、示不言之化耶？”总之，“思之所以不能及远者，有心者促之使近也；知之所以不能及大者，有心者隘之使小也。思与知所以远且大者，以其心之空明，无弗届也。”^{〔10〕}这实际上是说：有所见必有所不见，无所见反而能无所不见，闻、思、知也是如此。因此，唯有“不留于一物”才能“神与万物交”。^{〔11〕}心理学证明：“人只能在同一瞬间内意识到同时作用于他的许多事物中的有限部分，其原因一方面是由于感受器接受刺激数量的有限性，另一方面也制约于大脑皮层的机能特点。”^{〔12〕}可见，古人的看法未始无据。当然，以“无为则无不为”的原则来解决观察中注意的分配问题，还不能说是科学的。

其二，“不留于一物”指的是观察者要从心里摒除对于世间一切功名富贵的考虑，返朴归真，恬淡寡欲。我们比较倾向于这种解释，理由是：首先，苏轼曾明确提出“不可留意于物”，即对“物”不能贪恋不舍（详见本书第四章第二节），虽然他谈的主要是如何对待书画等艺术品，但超然物外本是苏轼经常流露

的思想，^{〔13〕}其次，这符合李伯时本人行实。李唐《德隅斋画品》说他“学佛悟道，深得微旨，立朝籍籍有声”。辞官后，他在龙眠山隐居，曾自道：“吾为画如骚人赋诗，吟咏情性而已，奈何世人不察，徒欲供玩好耶？”^{〔14〕}为画出于情性而非媚世邀宠、沽名钓誉，自然心无所羁，能够“神与万物交”，得山水之趣。而苏轼提到“不留于一物”时，正是指李伯时归山后的这种精神状态。再者，古代艺术论讲“伫中区以玄览”、^{〔15〕}“澄怀味象”，^{〔16〕}其思想渊源明显是老庄的致虚守静、“涤除玄览”^{〔17〕}和释家的“人怀爱欲不见道”，^{〔18〕}但其实践意义则在于强调排除心中的尘念，做到胸怀豁朗高洁。诚如欧阳修所言：“足下知道之明者，固能达于进退穷通之理，能达于此而无累于心，然后山林泉石可以乐”；^{〔19〕}朱舜水也说：“吾心本体原自统一，物欲劳扰之则不空；本来光湛，物欲锢蔽之则不明。是故虚则必灵。”^{〔20〕}苏轼所谓“不留于一物”，与上述观点显然是吻合的。

上述两种解释，一重在注意的分配，一重在物欲的祛除，二者显然有别。但在古人的观念中，它们又经常搅在一起。事实上，照古人的看法，只有祛除物欲，才能够无心于物、摆脱具体事物的羁绊，冥观遐想、神游物外，闻所不闻、见所不见。因此，如果说苏轼“不留于一物”的本旨重在摒弃物欲，应该是有一定根据的。

在“不留于一物”之外，苏轼还要求观察者必须“忘身”。他曾说：“咸者以神交。夫神者将遗其心，而况于身乎？身忘而后神存。心不遗则身不忘，身不忘则神忘，故神与身非两存也，必有一忘。”^{〔21〕}这里所说的“身”，就是人的形体；“心”，是思维的器官；而“神”则是人的意识。“心不遗则身不忘，身不忘则神忘”，指的是只有从心里排除对自身形骸的感觉，才能

够“存神”，即集中注意力进行观察或思维活动。从现代心理学的观点看，人的感觉包含两大类：一类是由人体内部感受器所引起的，如机体觉；另一类是由人体的外部感受器所引起的，如视觉、听觉等。⁽²²⁾人由前者了解自身内部器官的工作状态，由后者获得有关外部世界的信息。在通常条件下，内部感受器的信号被外部感受器的工作掩蔽着，不能被人所意识到，苏轼所说的“忘身”，有点接近这种情况。而当内部器官受到特别强烈或经久的刺激时，机体觉就变得鲜明起来，通常的“饥”、“渴”就是例子。显然，这时人们难于集中注意力进行对外界事物的观察与思考，这可能就是苏轼所说的“神忘”。就内部感觉与外部感觉的关系而言，由于大脑皮层的活动服从优势法则，因此，确实有“神与身非两存也，必有一忘”的现象，要确保“积精储神，赏其神俊”，自然必须使观察者排除内部感觉的影响，保持思维器官——“心”的清明，这就是“忘身”的重要性所在。

倘若观察者既排除了来自自身肌体的干扰，又摆脱了物欲，那么，他的精神就可以自由自在地与物遨游了。此时，物我之间，“天机之所合，不强而自记也”。苏轼的这种观点，源于《庄子·达生》的“以天合天”。据庄子说，大匠梓庆在斫取为鐻之材前，先要下一番“心斋”的功夫，做到“不敢怀庆赏爵禄”、“不敢怀非誉巧拙”（这显然和苏轼的“不留于一物”有相通之处），乃至“辄然忘吾有四肢形体也”（这分明开苏轼“忘身”说之先河），这样，他在入山林时，便能充分认识原材料的天然特性。对于一个艺术家来说，倘若能将“庆赏爵禄”、“非誉巧拙”均置之度外，而以坦然真率之心去从事观察，并且能够凝神专注，“辄然忘吾有四肢形体也”，那么，他的确比较容易领悟大自然的美。山中的“渔樵隐逸”、“泉石草木”都与他情趣相投，自然容易留下深刻的印象，这便是苏轼所说的“天

机之所合，不强而自记也”。邱壑在胸，挥毫作画，作品便可能逼真，李伯时《山居图》成功的奥妙正在这里。后来董道在解释吴道子高超的形象记忆能力时也说：“论者谓邱壑成于胸中，即悟则发之于画，故物无留迹，景随见生，殆以天合天者耶？”^{〔23〕}不过，此处所谓观察者之“天”、“天机”，说到底并不是天赋的本性、纯然的童心，而是豪华落尽见真淳、厌倦尘网而雅好自然罢了。

注：

〔1〕《东坡集》卷二三《书李伯时山庄图后》。

〔2〕《广川画跋》卷五《书李伯时县雷山图》，画品丛书本。

〔3〕《鸡肋集》卷三三《跋鲁直所书崔白竹后赠汉举》，四部丛刊本。

〔4〕《广川画跋》卷五《书李伯时马图》。

〔5〕《寓简》卷九，知不足斋丛书本。

〔6〕《鹤林玉露》卷一，丛书集成本。

〔7〕刘道醇《圣朝名画评》卷二，画品丛书本。

〔8〕如《吕氏春秋·有始览·去尤》：“东面望者不见西墙，南向视者不睹北方，意有所在也”；《淮南子·说林训》：“观射者遗其事，观书者忘其爱，意有所在，则忘其所守”；《说苑·杂言》：“目察秋毫之末者，视不能见太山；耳听清浊之调者，不闻雷霆之声。何也？唯其意有所移也”；赵壹《非草书》：“夫务内者必阙外，志小者必忽大。俯而扞虱，不暇见天，天地至大而不见者，方锐精于虬虱，乃不暇焉。”

〔9〕《陆机集》卷八《演连珠》，金涛声点校本，中华书局1982年版。

〔10〕《水田居漱书》卷二《空明》，道光丙午漱书楼藏版《水田居全集》。

〔11〕我们从《珂雪斋文集》卷六《爽籁亭记》中找到了实例。袁小修自述石畔听泉的体会：“其初至也，气浮意嚣，耳与泉不深入，风柯谷鸟，犹得而乱之。及暝而息焉，收吾视，返吾听，万缘俱却，啗焉丧偶，而后泉之变态百出。”收视返听、啗焉丧偶，相当于心处无为、不留于一物。此时，观察者进入了“神交”状态：泉水之淙淙作响渐渐如疾雷震霆，入于耳而注于心，将心中的“气浮意嚣”洗涤一空，于是，神愈静而泉愈喧，泉愈喧而神愈静，物我交融，浑然一体，泉之清冽澄彻，正与心之萧然冷然相通。其实，用现代心理学不难解释这一现象：收视返听有利于消除与听泉不相干的刺激物的影响，加强优势中心的兴奋，因此，人就能更清楚地反映引起优势中心的刺激物（即泉声），乃至觉得物我交融了。由此