

A Library of Academics by PHD Supervisors

博士生导师学术文库



司马相如赋的美学思想 与地域文化心态

李天道 著

A Library of Academics by PhD Supervisors

博士生导师学术文库



司马相如赋的美学思想 与地域文化心态

李天道 著



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目 (CIP) 数据

司马相如赋的美学思想与地域文化心态/李天道著

. —北京: 中国书籍出版社, 2019. 1

ISBN 978 - 7 - 5068 - 7193 - 8

I. ①司… II. ①李… III. ①司马相如 (前 179 - 前 117) —汉赋—诗歌研究 IV. ①I207. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 295276 号

司马相如赋的美学思想与地域文化心态

李天道 著

责任编辑 甄云霞

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 中联华文

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号 (邮编: 100073)

电 话 (010) 52257143 (总编室) (010) 52257140 (发行部)

电子邮箱 eo@chinabp.com.cn

经 销 全国新华书店

印 刷 三河市华东印刷有限公司

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

字 数 287 千字

印 张 17

版 次 2019 年 5 月第 1 版 2019 年 5 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 5068 - 7193 - 8

定 价 85.00 元

作者简介

李天道，四川省彭州市人，四川师范大学特聘教授，博士生导师，享受国务院特殊津贴专家，四川省有突出贡献专家，四川省文科二级教授、作家协会会员，四川省美学学会副会长，中华美学学会理事，中国古代文学理论学会理事。在《文学遗产》《文学评论》《文艺研究》《北京大学学报》等刊物上发表论文二百余篇；在中华书局、中国社会科学出版社、商务印书馆、中央编译出版社、四川人民出版社、四川文艺出版社等多家出版社出版《普利策新闻奖名篇快读》《普利策新闻奖图语》等专著多本。获四川省教学科研成果奖一等奖1次；获省部级社科优秀科研成果奖三等奖7次、二等奖1次。

目 录

CONTENTS

绪论 司马相如辞赋美学思想的现代阐释	1
第一章 “博学综理”:审美主体修养论	13
第一节 “洞明字学”	13
第二节 趣幽旨深	16
第三节 阅历丰富	21
第四节 “博学于文”	23
第五节 “读万卷书,以养胸次”	31
第二章 “得之于内”:审美构思特征论	39
第一节 “得之于内”与“自得”	39
第二节 “得之于内”与自然而然	42
第三节 “得之于内”与“自创”	48
第四节 “得之于内”与自由创作精神	52
第五节 “得之于内”与“自娱”	56
第六节 “得之于内”与个人主义文学精神	58
第七节 “得之于内”与理性意识的觉醒	61
第八节 “得之于内”与个性化追求	63
第九节 “得之于内”与生命体验	67
第十节 “得之于内”说与巴蜀地域文化	76

第三章 “苞括宇宙,总览人物”:审美想象论之一	80
第一节 “假称珍怪,以为润色”	80
第二节 心物交融,形神相彻	82
第三节 下长万物,上参天地	86
第四节 体物写志,神与物游	89
第五节 思接千载,联类不穷	92
第四章 “凭虚构象、架虚行危”:审美想象论之二	101
第一节 凭虚构象,气号凌云	101
第二节 架虚行危,凌虚翱翔	106
第三节 有无相生,转虚成实	117
第四节 “架虚行危”与黄老仙人观念	119
第五节 “架虚行危”说的现代解读	125
第五章 “忽焉如睡,焕然而兴”:审美灵感论	131
第一节 神游式的超越	131
第二节 “焕然而兴”的审美表现特征	138
第三节 “焕然而兴”说产生的条件及培养途径	143
第六章 “弘丽温雅”:司马相如赋的审美精神	147
第一节 昂扬恢弘的气概和包容开放的审美精神	147
第二节 高远宏阔的气度与圆满完美的美学精神	163
第七章 “曲终奏雅”:审美价值论	174
第一节 “讽一而劝百”	174
第二节 失意与幽怨	180
第三节 “显侈靡”与“彰君恶”	184
第四节 “风力遒劲”	188
第五节 传统政治教化观的当代意义	191
第六节 “好文”“刺讥”,自成机抒	194

第八章 中国地域文化与司马相如辞赋的艺术精神	198
第一节 地域文化与审美意识、艺术精神	199
第二节 地域文化与文学艺术、审美特色	204
第三节 地域文化与司马相如赋作的美学精神	210
第九章 巴蜀地域文化与司马相如辞赋的艺术精神	222
第一节 巴蜀地域文化性格	222
第二节 巴蜀地域文化特征	226
第三节 司马相如赋作的艺术精神与巴蜀地域文化心态	236
第四节 司马相如对巴蜀文化的影响	254
参考文献	259

发挥创作主体的审美想象力,去“下峥嵘”“上寥廓”“视眩眠”“听惝恍”“乘虚无”“超无友”(见《大人赋》),去“视之无端,究之无穷”(见《天子游猎赋》),以架虚行危,凭虚构象。如他的《大人赋》就通篇都是想象之辞,“世有大人兮,在于中州。宅弥万里兮,曾不足以少留。悲世俗之迫隘兮,竭轻举而远游。垂乘绛幡之素蜺兮,载云气而上浮。建格泽之长竿兮,总光耀之采旄。垂旬始以为幃兮,曳彗星而为髻。掉指桥以偃簪兮,又猗昵以招摇。揽揜抢以为旌兮,靡屈虹而为绸。红沓眇以玄厖兮,焱风涌而云浮。驾应龙象舆之螭略委丽兮,骖赤螭青虬之幽嫫嫫”。于是,这位大人“邪绝少阳而登太阴兮,与真人乎相求。互折窈窕以右转兮,横厉飞泉以正东。悉征灵囿而选之兮,部乘众神于瑶光。使五帝先导兮,反太一而从陵阳。”“历唐尧于崇山兮,过虞舜于九疑。”“遍览八纮而观四海兮,竭度九江越五河。”入帝宫,登阊风,“呼吸沆瀣兮餐朝霞,嚙咀芝英兮叽琼华。”从这种审美观念出发,因此他在辞赋创作中喜欢将神话、历史融合到描写对象之中,虚实结合,在一篇(一段)语言摹写中有铺陈,而更多的则是夸饰和架虚行危、凭虚构象的想象。如《子虚赋》对楚王校猎场面的描写:“于是乃使专诸之伦,手格此兽。楚王乃驾驯驳之驷,乘雕玉之舆,靡鱼须之桡旂,曳明月之珠旗,建干将之雄戟。左乌号之雕弓,右夏服之劲箭。阳子骖乘,纤阿为御。案节未舒,即陵狡兽,犇蛩蛩,蹴距虚,轶野马而蹏騊馿,乘遗风而射游騊。”这里,专诸是古代吴国刺客,阳子是秦穆公臣,纤阿是传说中的善御者;干将、乌号、夏服分别是传说中的宝戟、名弓、劲箭;蛩蛩、距虚、野马、騊馿、遗风、游騊,都是神话或传说中的兽名。足见作者想象力的丰富。即如刘勰在《文心雕龙·夸饰》篇中所指出的:“相如凭风,诡滥愈甚。”又如刘熙载在《艺概·赋概》中所指出的:“相如一切文,皆善于架虚行危。”对其《大人赋》,扬雄曾批评说:“往时武帝好神仙,相如上《大人赋》欲以风,帝反飘飘有凌云之志。”(见《汉书·扬雄传》)刘勰在《文心雕龙·诠赋》篇中也指出:“相如赋仙,气好凌云。”当然,从传统讽谏的原则出发,“相如赋仙,气好凌云”,正应了“劝百讽一”这句话,可谓适得其反。不过,若转换一个角度,能使人“飘飘有凌云之志”者,则正是相如赋仙之作善于想入非非,凭虚架危,规矩虚位,刻镂无形,抟虚成实,从而才给人以思逸神超、亦真亦幻、飘飘然生凌云之志的审美感受。

陈子昂在《修竹篇序》中批评“齐梁间诗,彩丽竞繁,而兴寄都绝”;同时,形容东方虬的《咏孤桐篇》诗云:“骨气端翔,音情顿挫,光英朗练,有金石声。遂用洗心饰视,发挥幽郁。不图正始之音,复睹于兹,可使建安作者相视而笑。”长期以来,人们只在这段话中所谓的“兴寄都绝”处寻找微言大义,却忽略了其后半段的文辞

意义。认真分析起来,这里所谓的“骨气端翔”,与刘勰所指出的“相如赋仙,气号凌云”就有那么一些神秘而密切的联系。如果说“端”可以理解作刘勰所谓“结言端直”之“端直”的话,那么,“翔”就是对司马相如创作“赋仙”一类辞赋,任想象自由驰骋,“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的生动摹写。

司马相如认为,在辞赋创作构思中,“赋家之心”,可以“苞括宇宙,总览人物”。“苞括宇宙”显然是极言艺术想象的审美包容性,具象地描述了艺术想象时空的巨大,以及艺术想象的自由驰骋。即如刘勰所指出的:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。”神妙的艺术想象可以不受时空的限制,一任心灵的羽翼,在辽阔无垠的宇宙中自由飞翔。刘勰以后,想象丰富奇特的诗人李白则用“俱怀逸兴壮思飞”来表述诗歌创作中想象的自由驰骋。“俱怀逸兴壮思飞”和陈子昂所谓的“骨气端翔”,都是用飞翔的意象来描述艺术想象的自由驰骋。可见,从“相如赋仙”始,到陈子昂之作“方外十友”和李白被称为“诗仙”,在中国古代特定的思想文化背景下,飞翔的意象因此而必然反映着道家或道教文化的信仰及心理,这一层意义是不言而喻的。

不过,这里需要说明的是,所有这些以飞翔意象来描述或解说艺术想象的超时空现象,最终都出自一种原因,那就是“文以气为主”的基本观念。深入分析曹丕《典论·论文》则会发现,其在文学创作与体气之间,引进了一个中介物——音乐:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检,至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以移子弟。”已有不少学者注意到,魏晋时期文学理论之所以好用音乐为喻,其根源还在前此元气之说^①。“气之清浊有体”就意味着“道集于虚廓,虚廓生宇宙,宇宙生气,气有涯垠,清阳(扬)者薄靡而为天,重浊者凝滞而为地。清妙之合专易,重浊之凝竭难,故天先成而地后定”(《淮南子·天文训》)。这里的“清扬”与“重浊”之分,从深层观念上确定了元气清扬而飞翔的思维定式。由此,可以说,轻扬而飞翔、高引而升腾、意气峻爽是向上一路,慷慨激昂也是向上一路,凌虚飘缈,也还是向上一路,在这个意义上,审美想象的超时空性,最终也只能概括为令人振作奋发而使意气飞扬的审美想象,也就是司马相如所谓的“得之于内”“架虚行危”“气号凌云”“骨气端翔”。一言以蔽之,“风清骨峻”之“行”“凌”“翔”也就是精神自由翱翔。独立的思想者,其最为难

① 张伯伟:《中国诗学研究》,见《略论魏晋南北朝时期音乐与文学的相互关系》,辽海出版社2000年版。

能可贵的精神,就在于敢用大于现实的思维方式去思考历史和现实。所谓大于现实,就是在价值选择上不随同于现实,也不屈从于现实,当然,也不因个人意气而嫉恨于现实。正因为作为独立思想者的超越意识要求创作主体决不因循于既定之价值标准,所以才有了创造性意义上的主观与客观的统一。尤其重要的是,司马相如作为独立的思想者,又是与其人格清浊的辨别意识相同一的。从这样的理解出发,司马相如的辞赋创作虽以类相从而丰富多样,但其审美想象的超迈,最终还在“虚廓”之“生气”上。

“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的想象活动与“苞括宇宙,总览人物”的想象活动是不同的,后者的“宇宙”与“人物”等,偏向于意象的显现,而“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的想象活动中的“架虚”“凌云”“凌虚”则象虚而物实,偏重于无中生有、虚中构实,追求在飘逸的用思中蹈虚逐无、抟虚为有,以创造意与象融的“金相玉式,艳溢缛毫”的杰作。它要求在不思不想、“寂然”“悄焉”中,以“虚静”空明的心境洞见宇宙生命真谛,在精骛八极,心游万仞,神思方运中直视古今,达到无所不想其极的审美境界。“通”不是思绪的具体展开,而是心灵的自由飞跃,自致广大,自达无穷,也是深层生命意识的涌动;“枢机”方通,“关键”敞开,在无意识中让自我情愫飘逸到最渺远的所在,在追光蹑影,蹈虚逐无,“规矩虚位,刻镂无形”中完成审美创作构思活动。司马相如在写作《上林赋》《子虚赋》时,就出现“意思萧散”,“忽焉如睡,焕然而兴”的精神状态。受到这种诗情的鼓荡,他便快捷地完成了该赋的创作。

“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的想象活动和夸饰既有联系又有区别。刘勰说得很好:“意翻空而易奇,言征实而难巧。”(《文心雕龙·神思》)创作构思中凭空想象,容易设想得奇特;语言太实在,则很难达到巧妙。艺术创作,离不开奇思妙想、异想天开。一般认为,想象是一种构思活动,夸饰是一种表达技巧。夸饰有时离不开奇妙的想象活动,例如说上林苑如何巨丽,和齐楚之国的园囿如何巨大,以至于“吞若云梦者八九,其于胸中曾不蒂芥”,等等,就是借助于想象。但想象又不完全是夸饰,夸饰是以现实为基础的夸张增饰,想象则不受时间和空间的限制,“思接千载”,“视通万里”,“我才之多少,将与风云而并驱”(《文心雕龙·神思》)。“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的想象活动和“苞括宇宙,总览人物”不同;“苞括宇宙,总览人物”是依附于视听等感知觉的直观体验,是“宇宙”与“人物”,即自然天地与社会生活给创作主体提供一个“联类不穷”的场所,一个“文思之奥府”,创作主体在此“意思萧散”,“忽焉如睡,焕然而兴”向“物沿耳目”“物无

隐貌”、物我陶然相融、氤氲满怀的审美境界升腾;而“架虚行危”“气号凌云”凌虚翱翔的想象活动则已经超越了这种境界,是在激荡中心灵自由飞跃,向更高层次上的升华,是心与象通,心灵与意象融贯,意中之象与象外之象凝聚,审美心态与宇宙心态贯通。

具体说来,司马相如辞赋创作中的“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的想象活动,就是指审美创作主体“疏瀹五藏,澡雪精神”,通过“驰神运思”的心灵体验、神游默会以体悟宇宙万物间的生命内涵与幽微哲理,从而完成的“蹈虚逐无”“转虚成有”的审美构思虚拟想象活动。刘勰《文心雕龙·神思》篇说:“夫神思方运,万涂竞萌,规矩虚位,刻镂无形。登山则情满于山,观海则意溢于海;我才之多少,将与风云而并驱矣。”在《隐秀》篇中又说:“夫心术之动远矣,文情之变深矣,源奥而派生,根盛而颖峻。”在《养气》篇中说:“纷哉万象,劳矣千思。”从这些论述中也可以看出,司马相如“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的想象活动,其“架虚”“凌云”“凌虚”中所凭借的就是刘勰“规矩虚位,刻镂无形”的“神思”中所谓的“神”。这种“神”是指一种自由的精神。有时刘勰也用“神理”,或者用“神道”“神明”“神气”“千思”“心术之动”等来表述。而所谓“规矩虚位,刻镂无形”的“神思”,就是指审美创作主体于“从容率情,优柔适会”的空明虚静的心境中,一任自由平和之心灵跃入宇宙大化的节奏里,以“穷变化之端”,去“穷于有数,迫于无形”“源奥而派生”“神道阐幽,天命微显”;在刘勰看来,“规矩虚位,刻镂无形”的“神思”,是去体悟“道(气)”这种自然万物的生命本原,领悟宇宙天地间最为神圣、最为微妙的“大音”“大象”以及“大美”,从而表现为达到“万物为我用”“众机为我运”“寄形骸之外”“俯仰自得”“理通情畅”的审美境界的一种心灵体验方式。这种心灵体验方式的最大特色是“规矩虚位,刻镂无形”,追虚捕微,转虚为实,即如桓谭《新论》所指出的:“夫体道者圣,游神者哲,体道而后寄形骸之外,游神然后穷变化之端。故寂然不动,万物为我用,块然之默,而众机为我运。”又如嵇康诗《赠秀才参军》所云:“目送归鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄。”在我们看来,所谓“游神”“游心”,也就是“规矩虚位,刻镂无形”的“神思”中的“神通”。

在中国古代哲人看来,作为宇宙万物生命本原的“道”,是不可能通过感知觉以把握到的。《文心雕龙·征圣》篇说:“天道难闻,犹或钻仰。”《文心雕龙·夸饰》篇说:“神道难摹,精言不能追其极。”创作主体要在创作构思活动中把握并领悟深藏于自然万物深层内核的“道”这种生命真谛,则必须借助于心灵。《文心雕龙·知音》篇说:“心之照理,譬目之照形,目瞭则形无不分,心敏则理无不达。”人

凭借感知觉能把握客观事物的形状,而对蕴藉于形状之内的“理”也即生命本原“道”的把握,则只有依靠心灵之光的映照。“心敏则理达”,“神用则象通”。佛教教义云:“神道无方,触象而寄。”佛教所揭示的人生真谛就有如道家所谓的“天地有大美而不言”“可得而不可见”“可传而不可受”。“神道无方”,它是宇宙自然生命节奏和旋律的表现,故不许道破,不落言诠,而是要将这种“神道”也就是人生真谛、宇宙之美,也即佛理即“神道”与佛像浑融一体,借助佛像以表现佛理即“神道”的庄严、崇高,及其生命奥秘,从而把佛教具象化、生动化,以产生巨大的感染力。因此,这种佛教效应并不仅仅限于对佛教塑像的敬畏,以及由此而来的顶礼膜拜;也不仅仅限于对佛理的图解。就佛理所揭示的人生真谛与宇宙之美来说,它还要指向更高处,即取“象”外之义。这是因为,佛家以超脱为旨归,不执着于物象,而认为“四大皆空,一切惟识”,故贵悟不贵解,以“求理于象外”。这种象外之理,能启人深悟,但不易为言语所表述,人们只有凭借心灵的俯仰去追寻与体悟,于空虚明净的心态中让自己的“神”与象外之理汇合感应,从而使心悟到这种象外之理,也即宇宙间无言无象的“大美”。相传当年佛祖释迦牟尼在灵山聚众说法,曾拈花示众,是时众皆默然,唯迦叶尊者破颜而笑,默然神会。此即佛在心内,不在心外,故不假外求,不立文字,世尊拈花,迦叶微笑,只可意会,不可言传的“求理于象外”、假象以通神的典型事例。这种假象以通神,而神余象外的审美观念,在六朝绘画美学思想中较多。如宗炳强调“神超理得”;谢赫则提出“取之象外”;刘勰则吸收这种思想到文学审美创作中,提倡“思表纤旨,文外曲致”“文外之重旨”“义主文外”“情在辞外”(《文心雕龙·隐秀》),并提出审美创作体验应“凭虚构象,气号凌云”“架虚行危,凌虚翱翔”。正是受此影响,后来遂形成唐代诗歌美学思想中的“象外”说,如贾岛的“神游象外”、皎然的“采奇于象外”、司空图的“象外之象”、“超以象外,得其环中”,等等。可以说,刘勰所提出的“凭虚构象,气号凌云”“架虚行危,凌虚翱翔”说是中国审美心理学史上最早从审美创作的角度来对神象关系学加以论述的命题。

第二节 架虚行危,凌虚翱翔

具体分析起来,司马相如辞赋创作中任想象自由驰骋,“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的想象活动所规定的基本内容又可以分为“驰心于玄默之表”与

“神游象外”等两个层次。其第一个层次是“驰心于玄默之表”(《文心雕龙·隐秀》)。所谓“玄默之表”,指极为沉静地深思,玄默:深沉静默;表,意为末端,形容思考深入。故而“驰心于玄默之表”又可以看作是“使玄解之宰,寻声律而定墨”(《文心雕龙·神思》)。“玄解之宰”,意指懂得深奥生命真谛的心灵。它要求审美创作主体“游心内运”,在“寂然凝虑”“悄焉动容”中“驰心”于自己内心世界的深处,去沉思冥想,以参悟本心。《文心雕龙·情采》篇说:“心术既形,英华乃瞻。”《文心雕龙·隐秀》篇说:“心术之动远矣,文情之亦深矣。又意之士,务欲造奇,每驰心于玄默之表。”这些地方所谓的“心术”“心术之动”“驰心于玄默之表”,在我们看来,也就是“游心内运”。萧子显说:“蕴思含毫,游心内运,放言落纸,气韵天成。”^①李世民说:“收视反听,绝虑凝神。心正气和,则契于妙。”^②他们都指出,创作主体在进行审美体验时,必须脱身而出,“绝虑凝神”,在空灵明静的心境中审视、体验自己心中的意绪和情感。“心以求境”,“万涂竞萌”;“收视反听”,“以意授于思”,“言授于意”,反身内求,通过心灵的内运以反观无意中记忆下来的、潜移默化在“玄解之宰”“玄默之表”,即心底深处的意识,使那些先前有了的在心中活动的处于朦朦胧胧的表象,以及“被长期保存在灵魂中,长期潜伏着”的意识,“脱离睡眠状态”^③,“锐思于几神之区”(《文心雕龙·论说》),“驱万涂于同归,贞百虑于一致”(《文心雕龙·附会》),从而在意识深层获得一种无上的喜悦和美感,“我才之多少,将与风云而并驱矣”,以体悟一种平日苦思不得的人生哲理,使审美创作构思“枢机方通,则物无隐貌”,进而达到“众物之表里精粗无不到,而吾心之全体大用无不明矣”^④的最高审美境界。在刘勰看来,通过这些,创作主体则可以“规矩虚位,刻镂无形”,从无而得有,因虚而见实,虚构出现实中不存在而又能表现现实的新颖独特的意象。可以“图状山川,影写云物”(《文心雕龙·比兴》),“高谈宫馆,壮语畋猎”(《文心雕龙·杂文》);创作出“腴辞云构,夸丽风骇”(《文心雕龙·杂文》)的审美作品;还能够以“虬龙喻君子,云霓譬谗邪”,创作出“惊采绝艳,难与并能”(《离骚》)的杰作和“移山跨海之语”“倾天折地之说”(《文心雕龙·诸子》)的神话。也就是说,通过“驰心于玄默之表”这样的心灵体验活动,促使自由心灵飞跃,创作主体就可以超越具体时空的束缚,上下千百载,

① 萧子显:《南齐书·文学传论》。

② 《唐太宗论笔法》。

③ 伍蠡甫:《现代西方文论选》,上海译文出版社1983年版,第185、186页。

④ 朱熹:《大学章句》第五章。

纵横亿万里,大至整个宇宙,小至草木鱼虫;实则拟于万物,虚则悬测鬼神;显即雕镂山川,隐则洞烛幽微,任意驰骋,无比活跃,珠玉吐纳,风云卷舒。

所谓“入兴贵闲”,“架虚行危”“凭虚构象”“驰心于玄默之表”“锐思于几神之区”,让主体之“神”内“通”之先,创作主体必须“意思萧散”“忽焉如睡”“不与外事相接”,以保证心灵的自由专一。即主体应该放松紧张的心理,清心静虑,“清和其心,调畅其气”,使创作主体“无务苦虑”“不必劳情”,既为主体敏锐地捕捉自己心理细微变化的创造条件,又能够心灵积极主动、兴奋活跃构筑出必要的心境。刘勰在《文心雕龙·神思》篇中说得好:“神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。枢机方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心。是以陶钧文思,贵在虚静,疏淪五藏,澡雪精神。”这种“贵在虚静”的审美心理势态,即使在创作构思的进程中也极为重要。《文心雕龙·神思》说:“方其搦翰,气倍辞前;暨乎篇成,半折心始。何则?意翻空而易奇,言征实而难巧也。是以意授于思,言授于意;密则无际,疏则千里。或理在方寸,而求之域表;或义在咫尺,而思隔山河口是以秉心养术,无务苦虑,念章司契,不必劳情也。”就强调指出“意思萧散”“忽焉如睡”“不与外事相接”,保持宁静的构思态势在审美创作活动的重要作用。王昌龄说得好:“夫作文章,但多立意。令左穿右穴,苦心竭智,必须忘身,不可拘束。思若不来,即须放情却宽之,令境生。然后以境照之,思则便来,来即作文。”^①现代审美心理学认为,在紧张的审美构思活动中,由于神经系统负责诱导规律的作用,使构思兴奋中心周围的神经活动受到抑制,从而导致主体思路的狭窄,并且在现时的思路之内又并没有问题的答案,因此,这时就应该放松紧张的构思,让周围处于抑制状态的神经区域恢复兴奋,这样一来,就可以保证有更多的相关记忆表象在无意识中活动,为兴会的到来提供信息。所谓“人闲桂花落,夜静春山空”。没有“人闲”,就不可能体验到“桂花落”这种空灵静寂的审美意趣;同理,如果没有心境的静谧澄澈,也不可能体悟到似“春山”一样空灵透彻、精微神妙的意境。因此,要“驰心”到“玄默之表”,沉潜到意识的底蕴,灵心内运,精思入神,以洞达天机,就得忘形忘骸,以进入无物无我的空明澄清的审美心境,才能在静静的反观内求中,促使潜意识活动,以再度唤起过去储存的种种带有内心情感的表象,获得妙悟心解。

要实现“架虚行危”“凭虚构象”“驰心于玄默之表”“锐思于几神之区”还离不

^① 王昌龄:《诗格》。

开“寂然凝虑”,“悄焉动容”,疏通“枢机”,开理“关键”。这种“寂然”“悄焉”,沉寂宁静,思考专一,梳理开通支配心灵自己飞跃的关键,使内心通畅,精神净化的心理活动,又称之为“秉心”“率志”,保养“玄神”,资养“素气”,“清和其心”。“驰心于玄默之表”或谓“收视反听”又称“内视反听”。董仲舒说:“故聪明圣神,内视反听,言为明圣;内视反听,故独明圣者,知其本心者皆在此耳。”^①《史记·商君列传》云:“反听谓聪,内视之谓明。”“纷哉万象,劳矣千想”,天地间万事万物是纷纭复杂的,千百度思考这些现象十分劳神,只有通过“秉心率志”,即“内视反听”,才能“知其本心”。刘勰在《神思》篇中说:“秉心养术,无务苦虑。”在《总术》篇中又说:“……因时顺机,动不失正。数逢其极,机入其巧,则义味腾跃而生,辞气丛杂而至。”由此可见,“收视反听”也就是“秉心养术”或“秉心率志”,就是把外向的耳目等视听感官转化为内向,“秉心”以听自己的心声,观自己的心象,“因时顺机,动不失正”,这样,“则义味腾跃而生”,意象纷至沓来。从现代审美心理学理论的视角来看,“驰心于玄默之表”或谓“收视反听”,则是要求主体通过心气平和的心境,使“理融而情畅”“从容率情,优柔适合”,以让自己的构思指向内心深处,注意接收来自潜意识的信息,让那些潜在的或半潜在于“玄解之宰”的意识在主体“率志委和”,“清和其心”,“使刃发如新,腠理无滞”,气脉畅行无阻,“无扰文虑,郁此清爽”的细微精密的内省中涌现出来,于“义味腾跃而生”,“才英秀发,驭飞龙于天衢,驾骐驎于万里”(《时序》)“兴会”心理中,以帮助审美创作主体更加深入地认识自己幽邃的心灵。同时,主体亦只有通过“秉心养术”“收视反听”来感悟生命奥秘,始可能在进一步的审美创作构思中,以更强烈的烙印着主体意识的情感渗透于客体之中,进而使客体幻化为主体,再由主体转变为客体。如金圣叹所描述的:“人看花,花看人,人看花人到花里去,花看人花到人里来。”(《鱼庭鱼闻》。虚中也说:“心合造化,言含万象。且天地日月草木烟云,皆随我用,合我晦明。”^②从而促成审美创作主体之“神”与审美对象之“神”经过“写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊”的相互作用与相互融汇,以达到“焕然若兴”的审美境界。陆机在《文赋》中曾对这种审美心灵体验过程做过生动形象的描述,他说:“其始也,皆收视反听,耽思傍讯,精骛八极,心游万仞。其致也,情瞳眈而弥鲜,物昭晰而互进,倾群言之沥液,漱六艺之芳润,浮天渊以安流,濯下泉而潜浸。于是

① 《春秋繁露·山川颂》。

② 《诗学指南·流类手鉴》。

沉辞怫悦,若游鱼衔钩而出重渊之深;浮藻联翩,若翰鸟缨缴而坠曾云之峻。收百世之阙文,采千载之遗韵。谢朝花于已披,启夕秀于未振。观古今于须臾,抚四海于一瞬。”显然,陆机也推崇心灵体验,并且在这里,陆机的这段话可以说是对司马相如“架虚行危”、凭虚构象式审美体验的生动说明。他把审美创作构思活动中的“架虚行危”、凭虚构象、“驰心于玄默之表”“秉心养术”式心灵体验分为相对三个阶段:第一,“其始也”,放松意识活动。“耽思傍讯”,增强心灵的“穿透力”,静思默会,“收视反听”,“秉心养术”,“率志委和”,“万虑一交”,以促使主体精神的自由往来和心神的悠游驰骋。第二,“其致也”,则是“枢机方通”,心灵摆脱常规思想的束缚,自由搏击,在空明的心境中“秉心”“游心”,进行自我体验,并发现心灵的扩散,原来潜沉着的表象交互重叠,渐趋明晰,纷至沓来。最后,“沉辞怫悦”。以形象的语言,把在审美体验中的独特感受用物态化形式表现出来。从这段话中,我们也可以看到司马相如所推崇的“架虚行危”、凭虚构象这种审美体验的重要特点:即通过“意思萧散”“忽焉如睡”,在保持清明、虚静的心态中,让心灵超越现实时空,“寂然凝虑,思接千载,悄焉动容,视通万里”,超越显在意识而进行的以“神”“心”为主的遨游和自我体验。其中“意思萧散”与“忽焉如睡”对自我体验的实现起着极为重要的作用。

“架虚行危”“气号凌云”、凌虚翱翔的想象活动是由主体的内在生命之力所释放的积极的艺术意绪,受自我“志气”的支配,有着强烈的自我意识。《神思》篇说:“神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。”这里的“志气”就是创作主体的审美理想与审美情趣,是主体自我心灵的内质。刘勰之后,符载说:“遗去机巧,意冥玄化,而物在灵府,不在耳目。”^①郭若虚也认为:“气韵本乎游心。”^②审美体验中通过“情往似赠,兴来如答”所体悟到的审美对象的内在生命,实际上是由主体灌注进去的,并由此而使对象具有一种灵趣和生命。此即所谓“登山则情满于山,观海则意溢于海”。因此,在“架虚行危”、凭虚构象、凌虚翱翔式审美体验中,自然界的一花一石一草一木都能够成为审美主体,“物以貌求,理以心应”“澄怀味象”“游心极目”“陶钧文思”的对象,并与“道(气)”相通。普洛丁说:“美是由一种专为审美而设的心灵的功能去领会的。”^③又说:“只要一件事

① 《观张员外画松石序》。

② 《图画见闻志》卷一。

③ 《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年。

物还外在于我们,我们就观照不到它,然而当它进入内在时,就会影响我们,但它只能是作为形式的内在才得以通过眼睛,否则怎能通过眼睛的窗口?”^①这里所谓的“眼睛”则是指存在于审美创作主体心中的“内在的眼睛”和“内在感官”,或阿瑞提所说有“申觉”。心理学的研究表明,人的大脑两半球可以产生“回忆表象”。在人们感知事物的过程中,在关事物的刺激作用在人们的第一信号系统内形成一定的暂时神经联系,因而,以后在条件刺激的影响下,特别是在词的直接影响下,人们的第一信号系统就可以把这种当时并未影响人们的任何分析器的事物形象创作出来。这就是“想象表象”。张载说:“若以闻见为心,则只是感得所闻见。亦有不闻不见自然静生惑者,亦缘自昔闻见,无有勿事空感者。”^②这里所谓的“昔闻见”就是“回忆表象”;而“不闻不见自然静生惑者”,则是在“回忆表象”上所产生的“想象表象”,或称“内在的眼睛”与“内在感官”。刘勰则称之为“玄解之宰”“玄默之表”,人们往往凭借它弥补见闻之知的不足。故张载说:“天下不御莫大其心,故思尽其心者,必知心所从来而后能。”^③这也就是司马相如美学思想在强调“苞括宇宙,总览人物”式审美体验的同时,还提倡“架虚行危”、凭虚构象、凌虚翱翔式审美心灵体验的理论基础。既然“架虚行危”、凭虚构象、凌虚翱翔式审美体验是以主体为主,是主体将自然生命渗透到对象之中,去体悟审美对象的气足神完,“体物写志”“宛转附物,怛怛切情”,在灌注自我生命中发现对象的生命,“以心求境,取境赴心”,从而达到主客一体的心灵活动,以表现“文外曲致”“言外重旨”“超以象外”、色尽情余的审美境界。那么,注重自我观照,通过自我观照以探求内心蕴藏的“真宰”,使“博而通一,亦有助乎心力”,以“综述性灵,敷写器象”,强调主体应该对自己的心灵有一种“内窥力”,“驰心于玄默之表”“秉心养术”“收视反听”“游心内运”,就显得极为重要。只有依赖于无意识或“玄解之宰”中的表象,即“当时没有作用于感觉器官的对象和现象在头脑里产生的映象”,它“是对过去的知觉进行加工和概括的结果”,它的“生理基础是留在大脑两半球皮层上的过去兴奋的痕迹,在刺激物的影响下在大脑皮层上的神经联系恢复起来产生的映象”^④。通过反身内求,“秉心率志”,使这些潜藏在脑海或“玄解之宰”中的回忆表象,经过重叠而形成心理结构的再结合,不但了解它们的层次、侧面和方位等表层

① CH·L·H·Nibbrig:《美学史料读本》,西德 Suhrkamp 出版社 1978 年版,第 44 页。

② 《语录上》。

③ 《正蒙·大心篇》。

④ 波果斯洛夫斯基等:《普通心理学》,人民教育出版社 1980 年版,第 235 页。