

神与物游

——刘勰文艺创作理论初探

艾
若



人民艺术出版社

神 与 物 游

——刘勰文艺创作理论初探

艾 若

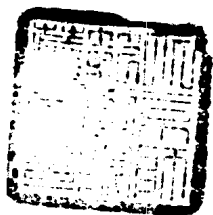
文化艺术出版社

首都师范大学图书馆



21034800

1034800



神与物游

艾 若

*

人文艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

*

开本 787×940 毫米 1/32 印张 2.75 字数 46,000

1985年6月北京第一版 1985年6月北京第一次印刷

印数 0,001—7,000 册

书号 10228·104 定价 0.38 元

066/63

目 录

一 “神与物游”是我国早期的现实主义 创作纲领	1
二 以“神与物游”为理论纲领所阐述的 创作过程诸原理	7
(一)“神与物游”从感觉开始	7
(二)感觉引起感情冲动	8
(三)感情激起想象	11
(四)想象以外物为依据	13
(五)想象以内心为主宰	17
(六)想象是能动性的发挥	21
(七)想象是真实性与倾向性相统一的桥梁	24
(八)想象按“以少总多”为原则	29
(九)“神与物游”的结果是情景交融	32
三 “神与物游”是我国最早的形象思维 理论	34
(一)我国形象思维理论的滥觞	34
(二)我国形象思维理论体系的建立	39
(三)我国形象思维理论的演变	49
(四)今日的我国形象思维理论	57
后记	81

“神与物游”，这是一个多么明确的创作原理，多么鲜明的我国早期现实主义创作纲领！

难道创作能离得开外界的事物么？难道创作能离得开作家的精神么？难道创作不是作家精神游恋于外界事物的受孕过程么？

刘勰的“神与物游”是一个宝库，其中装满了文艺创作的许多精粹见解。“神与物游”是刘勰所创立的整个文艺创作理论体系的总称。

一 “神与物游”是我国早期的现实主义创作纲领

刘勰所著《文心雕龙》五十篇。每篇一中心，篇篇相连，结构严密，自成体系。分四大部分。开头五篇“总论部分”，是他的宇宙观与文学观及其创作原则。总的口号是要“宗经”，即继承孔子的文学创作传统。“文体论部分”二十篇，按韵文、杂文、散文的次序论述各种文体特征与写作方法。“创作论部分”二十一篇，是这部著作的重点部分，依次论述文学创作的基本理论（六篇）、写作技巧（十三篇）、与现实生活的关系（二篇）。这是直到如今影响不衰，理论上光辉不减，即使对当代文艺创作也仍有其指导意义，因

而已引起理论界不得不重视的部分，“批评论部分”三篇，分别论述作家作品、批评原则与作家修养。最后一篇是全书的总序。

刘勰立志要在充分总结前人文学理论与文学批评的得失之中，把《文心雕龙》写成一部以创作理论为重点，又贯串了文学历史演变的论述与对作家作品的分析批评的全新的文艺理论专著。他的目的是令人钦敬不已的达到了。《文心雕龙》作为一部文艺理论巨著，的确作到了“振叶以寻根，观澜而溯源”，不仅体大虑周，备百代之精华，而且或是提出新颖观点，或是发展前人理论，或是痛斥淫靡文风，在他的时代，真个是“持独断以定群器，证往哲以觉来彦”，提供了他的前辈所没有提供的一系列新鲜见解所构成的完整体系，高高树起了一座理论的丰碑。

“神与物游”这一文艺创作的基本理论，就是在《文心雕龙》创作论部分二十一篇中的首篇——《神思》篇中提出来的。它是刘勰论述创作理论的纲，以下的二十篇是目。刘勰从文艺的想象活动开始，用二十篇专论，提出了他完整的文艺创作理论。包括论述文艺创作的起点，感情在文艺创作中的作用，想象的品质与诸特点，审美的主、客观关系，作家在创作中的能动作用，现实与想象的关系，形象的概括作用，真实性与倾向性的统一，以及文艺创作的最佳归宿等，把过程、关系、特点揭发得连他自己也认为

“亦几乎备矣”，使得当时的大学问家沈约“大重之，谓为深得文理，常陈诸几案”，从此对后代文艺创作的影响，对我国现实主义文学的发展，特别是在唐代以后，虽时有起伏，但却是愈来愈经住了时间的检验，是持久而深远的。如果说对孔夫子应当给以总结，承继其珍贵遗产，有利于指导当前的伟大运动；那么在今天为建立中国的文艺理论体系，振兴民族精神文明之际，对刘勰这样一位古代文艺理论大师给以总结，或者哪怕是部分的探讨，承继其珍贵遗产，以利于当前文艺创作的借鉴，应该是需要的了。

从字面上看“神与物游”，一眼就能意识到它的唯物主义倾向。“神”，古人叫精气，今人叫意识，是指人脑对客观现实的反映机能，是可知的。所谓“神游”，就是形不动而神则无处不到的意识活动，也就是“神思”。而“神思”，并非无目的的飘荡，相反，它是现实生活的反映，处处依从于现实的物，是片刻也离不开物的。“物”，自来就是指天地间之存在，一切外物外景，包蕴其中，无论动物、植物、矿物、景物、人物，以至一切事物，皆物也。“游”，即流动、来往、交流；也都是本意。那么，据说这为刘勰第一个构造出的“神思”这个词，和同样是他第一个提出的命题“神与物游”，经过了一千四百多年的运用，至今仍色泽未损，鲜活如旧，充分说明了这是创作规律的最好的中国式的概括。它准确、鲜明、生动。它重视源

于自然，源于现实，重视对自然与现实的遵循，按照自然的、现实的模样描画它们，描画它们的姿态与性格，矛盾与发展；同时特别是重视人的头脑的主体作用，这就提出主体中的爱憎倾向（即情志）和现实中的真实（即事物），二者如何能取得一致的问题；为此，还强调了以少概多的近似典型概括的理论问题等等。这些都不奇怪。一则，刘勰是孔子的热烈崇拜者，他的宇宙观是站在儒家的立场上；而儒家文学理论的一个根本特点，就是从实际出发。因而对文学与现实，文学的质文一致，文学的抒情言志，思无邪，以及兴、观、群、怨的社会、教育作用等，都很实在，因而提倡写作要事情的真、义理的正和感情的深。刘勰是充分继承并大为发挥、发展了这些观点的。范文澜同志还着重谈到刘勰所接受的是儒家学说的古文学派传统，其特点是哲学上倾向于唯物主义；虽然刘勰精通佛学，但在论文时，却明确表示了唯物主义的观点。^① 一则，中国的文学，自诗经开始，就有着丰富的现实主义创作传统。刘勰正是从他以前的大量文学创作中，总结出的理论。剖情析采，探幽索微，寻根讨源，发现规律。他是最早全面而深刻地认识了现实主义，认识了浪漫主义创作方法的某些特征，认识了这两者的区别而又可以相辅相成的关系之集大成者。在此基础上，第一个创立了中国现实主义文学创作理论体系。刘勰十分强调崇实、

主真，但不反对幻想、夸张，因而提出了著名的“酌奇而不失其真，翫华而不坠其实”的创作主张，把浪漫主义的成分融入到现实主义的精神中去，以增强作品的激动人心的感染力量。这一把幻想与真实结合起来的见解，也正是儒家从实际出发的观点的胜利。刘勰这位正统的现实主义鼓吹者，却包含着浪漫主义。他的这一观点，对中国文学历史中创作方法演变的研究，对今天革命现实主义创作传统的探源与进一步发展，仍具有现实的理论意义。当然，由于同样是受儒家观点的制约，在他的那个时代，他对浪漫主义的认识毕竟是有限的，如他对神话传说与寓言的态度就很保守。然而不管怎样，《神思》篇中“神与物游”的现实主义精神中的那种热烈、自由与强劲，没有浪漫主义精神的推动与贯注，是达不到那种“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”的气魄与境界的。

刘勰“神与物游”这一学说的建立，是继承前人研究成果的全面而深入的独创性发展。在他之前，发现创作中主、客观关系因而提出想象在创作中的能动作用的，是西晋著名文学家陆机。陆机在他专门研究文学创作的《文赋》中，着重论述了创作过程中的构思，论述了想象力的作用。他认为想象力是可以做到“精骛八极，心游万仞”，“恢万里而无阂，通亿载而为津”，无所不到的。而要有丰富的想象力，

就离不开对自然外物的深入观察，所谓“伫中区以玄览”，他认为这是第一位的问题。《文赋》正文的头一句，就这样明确地强调了深入观察宇宙万物的立足点与重要性。与此相联系，进一步谈到自然外物对人的情感的吸引与催发作用，诸如“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”，从而初步提出了“缘情”与“体物”的论点，即“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”，虽然对此缺乏论述，但对后来的影响很大。刘勰就广阔而深刻地发展了这两个方面的原理。陆机的贡献是提出了创作中的感觉与感情，体物与想象的问题，就此打住。若再深入探求，他自认为没能力弄清楚。约二百年后，刘勰就从“体物”“缘情”出发，全面展开了对于现实与想象、外物与内心、景物与情志等多种关系的论述。

“神与物游”作为创作的根本规律提出，是为了充分认识，从而尽可能去把握它。刘勰认为这是“馭文之首术，谋篇之大端”，搞创作的人必须懂得这一套。他认为创作是有法则的，又是自由的。所谓“思无定契，理有恒存”，作家创作，没有固定的框框，然而法则是永远存在的。他不同意有模式，但强调规律必须遵循。而掌握了规律，就能“乘一总万，举要治繁”。这是他在创作论部分，作为写作《总术》的结语中一再强调的。

二 以“神与物游”为理论纲领 所阐述的创作过程诸原理

(一)“神与物游”从感觉开始

混沌初开，乾坤始奠。刘勰承继儒学古文派观点，认为天地万物，由太极所生。所谓太极，与魏晋以来占据优势的玄学派的解释为“本无”相反，是一种宇宙间的自然元气。这种元气，上浮为天，下凝为地，是物质的东西，是“有”，而不是“无”。这个“本有”之体，不但产生了天地，而且产生了人。天地是美的，“日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形”。而人是万物的灵秀，因而与天地并列为三，“是谓三才”。由于其不同于万物的“性灵所鍾”，不但自身是美的，还能反映日月山川、天地万物之美。刘勰把我们现在叫做自然美的，他称为“道之文”，叫做艺术美的，他称为“人之文”。他用赞美诗一般的艺术语言感叹自然之美：龙凤以其瑞彩呈现吉祥，虎豹以其斑斓展示雄猛。朝霞晚色，画家难以点染其妙；草木繁花，巧匠叹服天工之奇。这些都不是艺术家们的创造，而只是自然的本色啊！②

刘勰从自然美谈起，紧接着转入艺术美。他说：天地间无知无识的万物，尚且如此多姿多彩，那么，有情有识的人，难道能没有文彩么！^③那么，艺术美是怎样出现的呢？刘勰从实际出发，沿波讨源，抓住根本，从人的感觉谈起：“夫耳目鼻口，生之役也；心虑言辞，神之用也。”^④他认为人的耳目鼻口是天生的感觉接受器，而思想活动与语言运用，才是神思。没有耳目鼻口接受外来的刺激出现感觉，也就没有思想的活动与语言的运用。创作是从感觉开始的，这是天经地义的自然现象。“人禀七情，应物斯感；感物吟志，莫非自然。”^⑤喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲是人的禀赋，接触外物就有感触；心有所感才发为吟咏，这是自然的。“神与物游”之神之所用，归根结蒂是外物吸引的结果。刘勰在专门论述创作活动过程中主、客观关系的著名的《物色》篇时，一开头就提出是自然美引起审美冲动这一最基本的原理。这是唯物主义的观点。他说：春去秋来，寒暑更替，自然万物，摇荡性情。又说：自然的美色在召唤着人们，谁能对此无动于衷呢！这就是说，感觉引起了感情的冲动。

（二）感觉引起感情冲动

当然，不是任何感觉都导致文艺创作。但文艺创作则一定是从外物引起感觉，从而出现感情冲动，非

要把这种冲动写成作品不可的结果。刘勰在《神思》篇的结语中回答如何将生活变为文艺这最初动因时，表达得极其准确又形象。他说：“神用象通，情变所孕。”作家创作，出现神思，是由于与外界物象有了一种“心有灵犀一点通”的交流，于是感情出现了一种了不起的变化，这是“神”与“象”两者相“通”而产生的“情变”，这“情”已渗进这“象”的内部，这才孕育出作品的胚胎。这样，刘勰就把文艺创作的首推作用表述得再清楚不过了。他回答了将生活变为文艺的最初动力不是别的，而是感情。所谓“情动而言形”，^⑥就是这个意思。当然，这情，这喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲等等，都是实践的产物，刘勰虽然不可能有今人的实践论观点，但他一直认为这情感的因素，自有其来源与道理，是同时具有理性的情。这理性可多可少，可高可低，程度不等，但决不是没有道理、脱离了正常思维的情。所以，刘勰在提到“情动而言行”时，一并提出“理发而文见”。^⑦也就是说，只有感情的冲动与思理的活跃，才能有创作的诞生。在一般情形下，刘勰谈到情时，其中就包括理。为此，他还构造了另一新词，把情理合而为一，叫做“情志”。这就免得人家误会这情是没有理的情。但刘勰既视“情志”为统一体，又对它有着严格、科学的区别。在论及文艺创作的动因时，总是偏重强调情的作用。《文心雕龙》中的“情”字很多，那是因为刘勰充分看

到了情在整个创作过程中的主导作用。情，不但是创作的推动力，起首推作用，而且是整个创作过程的推动力，不能中途减弱或消失；不但是整个创作过程的推动力，而且是整个创作的贯穿线。这就是他在《情采》篇中指出的另一著名原理：“情者，文之经”，他是作为“立文之本源”提出的。他认为“情”的作用在创作中要一贯到底，如同织布机的经线那样重要。刘勰大力提倡“为情而造文”，反对“为文而造情”，反对为了“鬻声钓世”的矫情，反对“心非郁陶”的无病呻吟。他用“桃李不言而成蹊”的比喻来强调真情实感的质朴美与重要作用，厌弃“采滥忽真”，即厌弃喜爱虚浮，忽视真实，厌弃那种“繁采寡情”的作品，花里胡哨却缺乏感情，真是“味之必厌”。

刘勰“神用象通，情变所孕”的理论，虽然指出一开始是作者精神因外界物象所引起，是先由物之“象”所引起，并没有立刻深入到“象”的内部去，但只要被引起而互通，出现了交流，出现了“神与物游”的游恋过程，那么，这就必然进入物象的内部，是由表而及里，又由里而及表地反复探寻过程，是一种与整个物的表里思维过程，是一种充斥着情感又包蕴着思理的创造性活动。所以刘勰在《神思》篇中说：“故思理为妙，神与物游。”这是说得何其严密啊！“神与物游”既是情变的开始，又是情变的完整过程。这就

是神思，这就是思理之妙，这就是感性与理性的一体酝酿活动，它是热烈的、逻辑的，是认识的上升运动。刘勰的“神思”“情变”理论，抓住了文艺创作的根本，道出了文艺创作的本性，是永远有益于用真情实感的文艺来抵制概念化文艺的。

“神与物游”理论中的“游”，就是“神用象通”理论中的“通”，是“情”使之然。没有这个“情”，何来的想象？刘勰反复指出，正是感情这个东西，激起的想象。

（三）感情激起想象

想象，想象，只要想，就有象。想象活动中少不了这个“象”。想象是在原有的感性形象的基础上创造出新形象的思维过程，是对所积累的知觉材料进行加工、改造的状态。这也就是神思时的形象活动。离开了形象，就无从进行想象中形象的创造。《神思》篇开头说，“文之思也，其神远矣！”创作中的想象，是有着无远弗届的特性的啊！它是对于整个世界的思维，因而是受时间与空间的限制的：“故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。”它是有声有色，异采缤纷的：“吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。”在《物色》篇中，以《诗经》中众多形象的比喻为例，说明了想象的作用：描摹了物，传达了情，体现了美。而这一切在于创造形象。这

形象是作者所熟悉、喜爱，因而去追求，或熟悉、憎恶，因而去捕捉的。不但熟悉其形，而且了解其质。它们在想象中酝酿着、形成着。正是各种形象的活动，才能表现其各不同的品质。质这种东西，是内在的东西，是只有通过形的活动，在过程中逐渐显示出来。离开了物的形象，就无所谓物的实质；不描写形象的活动，就不能了解形象的意义。“夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振”^⑧ 水性虚柔，故有微波荡漾，木体沉实，方能振叶开花。形质一体，形表现质。在描写人物形象的时候，也往往出现“谈欢则字与笑并，论戚则声共泣偕”，^⑨ 写到欢快的情节，字里行间尽是笑貌，写到悲戚的时候，连音调也充满哭声。这是感情激起想象，想象携带感情的结果。这也就是“规矩虚位，刻镂无形”^⑩ 的奥妙作用，即在虚构中体现具体的东西，于无形中刻画出形象。刘勰说得多么的好！

所谓感情激起想象，这“感情激起”的作用与状态，刘勰在《风骨》篇中用一个“风”字作了生动的概括。“风”在《风骨》篇中是“风以动之”的“风”，并不是指风格。尽管刘勰以骨峻风遒为理想佳作，带有大力提倡这种风格的含义，但《风骨》篇不是论风格的专章，风骨二词的含义亦与风格无关。在这里，风骨并列，风是强调要有动人之情，骨是强调要有服人之理。前者说的是感染力，后者说的是说服力。“风

以动之”即“感情激起”的状态，刘勰认为要真实、强烈、能打动人心、激起想象。《风骨》篇的头一句，就以《诗经》为楷模说：“诗总六义，风冠其首。”这里至少有两层含义，一是六义之中风为首，它在各方面都是排第一位的，无论是思想，还是艺术、情志，还是文采等等。一是风之所以谓“风”，因为它有着与“雅”、“颂”部分不同的“义”。无论其反剥削压迫之诗，写恋爱婚姻之诗，述劳动或反映贵族生活的诗，大都是通过比、兴等手法，表现出鲜明的形象，洋溢着强烈的情绪，所以古人谓国风之感人，如风之动物，就是指风诗的感情、思想与形象的作用。因此刘勰紧接着说：“斯乃化感之本源，志气之符契也。”就是谈的这种感人动物的化感作用，其中包括思想气质相一致的作用。“是以怛怅述情，必始乎风”，这就是感情激起创作。而“深乎风者，述情必显”，这所谓“显”，就是通过形象。没有形象，这情是无法显出来的。而情之必显，依靠形象，“写气图貌，既随物以宛转”^⑩是不离外物的。下面着重谈谈这个问题。

(四) 想象以外物为依据

“岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”^⑪一年四季有不同的景物，景物又各有其外貌；情感被景物所吸引，创作是出于这情感之不得不发。于是就有一个了解自然，并在创作中表现自然的问题。