

作者：吕俊华

一、变态表现之一：人我不分，物我一体

前言(1) 前言(2) 前言(3) 1 从“对牛弹琴”说起(1)

1 从“对牛弹琴”说起(2) 2 抒情是审美的，也是道德的(1) 2 抒情是审美的，也是道德的(2) 2 抒情是审美的，也是道德的(3)

3 抒情是自发的、自由的(1) 3 抒情是自发的、自由的(2) 4 人我不分即推己及人(1) 4 人我不分即推己及人(2)

4 人我不分即推己及人(3) 5 物我一体即推己及物(1) 5 物我一体即推己及物(2) 5 物我一体即推己及物(3)

5 物我一体即推己及物(4) 5 物我一体即推己及物(5) 6 非对象性思维谈(1) 6 非对象性思维谈(2)

6 非对象性思维谈(3) 7 “与天地精神相往来而不傲倪于万物” 8 “宇宙即是吾心，吾心即是宇宙”(1) 8 “宇宙即是吾心，吾心即是宇宙”(2)

8 “宇宙即是吾心，吾心即是宇宙”(3) 9 真善美都源于爱并趋于爱(1) 9 真善美都源于爱并趋于爱(2) 10 “由仁义行，非行仁义”(1)

10 “由仁义行，非行仁义”(2) 10 “由仁义行，非行仁义”(3) 10 “由仁义行，非行仁义”(4) 11 “知的同情”与“高峰体验”(1)

11 “知的同情”与“高峰体验”(2)

二、原始思维与儿童思维

1 “人由于不理解事物，就变为一切事物” 2 儿童生活在错觉、幻觉的宇宙中(1) 2 儿童生活在错觉、幻觉的宇宙中(2) 3 儿童的字典里没有“不可能”一词

4 “我就是那只死去了的鸭子” 5 对儿童“不能以理智的律令相绳” 6 儿童独具慧眼(1) 6 儿童独具慧眼(2)

7 童心是“绝假纯真”之心(1) 7 童心是“绝假纯真”之心(2) 7 童心是“绝假纯真”之心(3) 8 因正常而反常，因反常而正常(1)

8 因正常而反常，因反常而正常(2) 8 因正常而反常，因反常而正常(3)

三、变态表现之二：想象、错觉和幻觉

引言(1) 引言(2) 1 “极幻极真，愈幻愈真”(1) 1 “极幻极真，愈幻愈真”(2)

1 “极幻极真，愈幻愈真”(3) 1 “极幻极真，愈幻愈真”(4) 2 虚静致幻(1) 2 虚静致幻(2)

3 虚静即脱俗(1) 3 虚静即脱俗(2) 4 天才是纯粹客观性(1) 4 天才是纯粹客观性(2)

4 天才是纯粹客观性(3) 5 炽情致幻(1) 5 炽情致幻(2) 5 炽情致幻(3)

6 幻觉与内驱力或期望、定势及心理场(1) 6 幻觉与内驱力或期望、定势及心理场

(2)**四、两种思维方式——有指向思维和横向思维**

- 1** “立身须先谨慎，文章且须放荡” **2** “后主为人君短处，亦即为词人所长处” **3** “四时可爱惟春日，一事能狂便少年” **(1)** **3** “四时可爱惟春日，一事能狂便少年” **(2)**
4 不狂而狂，狂而不狂

五、潜意识的创造功能

- 1** “知性在模糊不清的情况下起作用最大” (… **1** “知性在模糊不清的情况下起作用最大” (… **2** 潜意识功能种种 **(1)** **2** 潜意识功能种种 **(2)**
3 潜意识是心灵中最本质的东西 **4** “我爱对于将来的无知” **5** 如何进入潜意识 **6** “酒自引人著胜地” **(1)**
6 “酒自引人著胜地” **(2)** **6** “酒自引人著胜地” **(3)** **6** “酒自引人著胜地” **(4)**
6 “酒自引人著胜地” **(5)**
6 “酒自引人著胜地” **(6)** **6** “酒自引人著胜地” **(7)** **6** “酒自引人著胜地” **(8)**

六、潜意识与理性的矛盾

- 1** 不用理性反而更好 **2** “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫” **(1)** **2** “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫” **(2)** **2** “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫” **(3)**
2 “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫” **(4)** **2** “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫” **(5)** **2** “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫” **(6)** **3** 艺贵自然 **(1)**
3 艺贵自然 **(2)** **3** 艺贵自然 **(3)** **3** 艺贵自然 **(4)** **4** 自然与自由
5 自由与目的 **(1)** **5** 自由与目的 **(2)** **6** 鲁迅论创作目的 **(1)** **6** 鲁迅论创作目的 **(2)**
6 鲁迅论创作目的 **(3)** **6** 鲁迅论创作目的 **(4)** **6** 鲁迅论创作目的 **(5)** **6** 鲁迅论创作目的 **(6)**

七、潜意识中的理性

- 1** 非理性是更高的理性 **2** 疯人有理性吗？ **(1)** **2** 疯人有理性吗？ **(2)** **3** 本能和自然中的理性 **(1)**
3 本能和自然中的理性 **(2)** **4** 情中之理 **(1)** **4** 情中之理 **(2)** **4** 情中之理 **(3)**
4 情中之理 **(4)** **5** “无私心即是当理” **6** 仁与智 **7** “创作总根于爱” **(1)**
7 “创作总根于爱” **(2)** **8** 人类行为的根源是情 **9** 理不是先导而是事后的反省

八、潜意识与理性的统一

- 1** 你中有我，我中有你——从无意到有意，从… **2** 人的心理生活是多种水平、多层次的统一过程 **3** 意识与潜意识的界线是模糊的 **4** “心灵之运行，非直线而为圆形” **(1)**
4 “心灵之运行，非直线而为圆形” **(2)** **5** 有我在而无我执 余论 **(1)** 余论 **(2)**
余论 **(3)**

前言 (1)

精神病学家证明，所谓变态心理，其最显著的特征就是虚实不分，真假莫辨，混淆现实与

想象或幻想的界限，把想象或幻想当成真实，把心理的东西当成物理的东西。他们在内心里建立一个现实世界。在这个世界里，他们似乎觉得有充分的信心；他生活在自己的世界里，人们所理解的现实的共同因素对他来说是不真实的。他根据自己的感觉来解释一切事物，而不顾也不了解实际的情况。总之，对精神病人来说，真正的现实被抹杀了，而代之以内在的现实，所以精神病患者实际生活在想象或幻想的世界中，他们在自编自导自演地做戏，他们时哭时笑，时而手舞足蹈，时而装神弄鬼，时而自言自语。这些征象都表明他们完全失去了与客观世界的真实联系而过着一种梦幻的生活。其实做梦也正是一种变态，不过这是常态的变态。美国精神病学家C 费希尔指出：“梦是正常的精神病，做梦是允许我们每个人在我们生活的每个夜晚能安静地和安全地发疯。”《生理心理学》科学出版社**1981**年版第**372**页。由此可知，心理正常的人有时也会发生变态。这不仅表现在梦中，即使在日常生活中也会见到。德国文学家瓦肯罗德讲过一个例证，说有一位性情急躁的画家，由于生病，手不听使唤，作画不便，“这令他万分恼怒，甚至于对自己的双手施暴；然而正当他愤怒地咒骂之时，画棒或画笔又从手中滑落在地”，这时“他甚至会与影子争吵，或为了一只苍蝇暴跳如雷”。《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》三联书店**2000**年版第**76**页。这不免让我们想起《世说新语》中《王蓝田性急》那则故事：“蓝田侯王述性情急躁”，“尝食鸡子”，用筷子去刺，刺不到“便大怒，举以掷地，鸡子于地圆转不止”，他就跳下地，提起脚用木屐的齿去踩，又没踩住，怒甚，又从地上捡起鸡蛋，放进嘴里把鸡蛋咬破又立即吐出来。请问，鸡蛋何辜让他恨得如此咬牙切齿？

心理学家说，情感反应过激，而导致行为反常皆谓之癫狂。这两位性急之人，一时冲动，竟把影子、苍蝇、鸡蛋视为有知觉有灵性能解人意的同类而作为发泄怒气的对象，这不是发狂吗？

再说一件人人都可能经历到的事，那就是俗话说的“唱戏的是疯子，看戏的是傻子”。对这两句话，梁漱溟先生有一番解释，不可不知。梁先生说：“我是没唱过戏，不过以我推想，唱戏的在什么时候唱得最好？我想，大概是在他唱得忘了他自己，忘了他自己是在唱戏，唱得最入神最得味的时候就最好。可是唱戏的唱得最入神最得味，忘了他自己的时候，他就成了半疯。如果不疯，他的戏就唱得不好。那么看的人呢？大概也是看得最入神最得味，忘了自己是在看戏，把自己也融化到剧情里的时候，看得最好”，也就是所谓“替古人担忧”之际，“这个时候，大概总得有点傻。如果看不出这种味来，他的戏也就看不到。所以要唱好戏，必须有点疯。要看得好戏必须有点傻”。他就此发挥说：“唱戏听戏的最大特征，是使人解脱于分别计较。从支离破杂的心理得到很浑然整个的生命，发扬出真的有力的生命，把一切俗俚琐碎的事都忘了，这个时候正是人类的生活最活泼最真切的时候。”因此，他希望“不但唱戏的人要疯，看戏的人要傻，就是实在的人生也要如此。实在的人生也要疯一点傻一点才好”。《人生的省悟》百花文艺出版社**2005**年版第**197—198**页。

前言（2）

哲学家唐君毅先生对此问题也有很精到的见解：“我们虽都是常人，但亦都有疯狂的可能性，我们都是可能的疯子，亦都是幸而未疯的人。而我们之幸而未疯，并不证明我们之人生无其颠倒性。所谓颠倒性即人生价值轻重高下易位——引者注。此颠倒性，不表现于一般所谓疯狂及变态心理之中。反之，却可表现于一切所谓常态的人生事相及一般认为较常人更高之非常人物，如学者、政治家、哲学家、宗教家之各种思想与活动之中。在此处，我们与疯狂的人可谓并无本质的分别，而只有形态的分别，与所表现之人生颠倒相之种类及程度上的分别。”《人生之体验续编》台湾学生书局出版第138页。

由此可见常态与变态并没有绝对的界限。世上没有绝对常态之人，也没有绝对变态之人。任何常态之人都有几分变态，而任何变态之人也都有几分常态。就心理内容来说，变态心理与常态心理是没有区别的，变态心理并没有特殊的不同于常态的心理内容。两者只是表现形式不同。如电影《城南旧事》中的疯子那种思念亲人的心理是人人都有的。只是常人不用那种混淆现实与想象的界限的方式来表现罢了。也可以说，变态行为和心理过程是常态功能的扩大或缩小。在常态中，更多的是受现实的逻辑法则支配，在变态中则主要受生物—社会本能支配。任何人都不可能不同时受这两种法则支配，只是轻重有所不同而已。

而且，同样的心理现象，可因不同的人，不同的时间、地点，不同的社会历史环境而有不同的含义。例如，原始民族就分不清虚幻世界与实在世界的界限，一个原始人梦见有人袭击他，他把梦当做实在，就跑去杀掉那个人。还有，他们白天可有幻听、幻象，可以和鸟兽草木进行对话。他们实际生活在幻想、迷妄与实在世界相混淆的状态中。这在今天看来显然是变态表现，但在他们却是司空见惯的常态。

这个道理我们的古人也注意到了。

清初学者恽敬谈到他的一位朋友谭子晋把其诗集题名为《听云》时说：“敬尝讯之子晋，曰，此幻也。噫，天下孰为幻、孰为非幻哉？则请为子晋毕其辞。夫圣人之作也，必正名百物焉。自百家出，而梦可言觉，觉可言梦者有之；生可为死，死可为生者有之；……至佛氏之书沿之，而音可观，林木可闻焉。未已也，自文人沿之，而天可问、风可雌雄焉。自诗人沿之，而云可养，日月可沐浴焉。近世且有以听月名者。若是，则子晋听云之说，何独不然。虽然云之中万籁未尝息也，则所听者，非云也，盖浅之乎言听也。夫天下之动者，必有声，形与形值则有声，气与气值则有声，形气相值则有声。云在形气之间而动者也。夫人之耳，不可执不可恃也，蚁动而以为牛斗，蜻蜓翼而以为曳大木，震雷发乎前，而聋者不闻，使……师旷之徒，侧耳于氤氲变灭之中，必有如水流之悠然，如火炎之爆然者矣。若是，则子晋听云之说何独不然。”《大云山房文稿·听云楼诗钞序》。恽敬对幻觉的解释有点“玄”，不够科学，他不了解致幻的原因在主观而不在客观，但他究竟认识到幻觉与真实之间并没有绝对的界限，这总是可贵的。

科学史告诉我们，今天我们认为事实的东西，明天可能会被证明是错觉。认真说来，我

们的感觉知觉并不是像我们想象的那样可靠，那样客观，在感知过程中不可避免地存在着明显的主观加工。恩格斯说：“就一切可能来看，我们差不多处在人类历史的开端，而将来会纠正我们的错误的后代，大概比我们有可能经常以极为轻视的态度纠正其认识错误的前代要多得多。”《马克思恩格斯选集》第3卷第125页。比如，“太阳绕地而行”、“重物下落较快”、“太阳在早晨大些”、“筷子放到水里变弯”等等，都曾经被认为是不言而喻的事实。现在，稍有物理常识的人都知道事实并不如此。现代科学证明，人们据以生活的诸多真理，在一个新的参考系统中也许不得不承认是一种幻觉，一种变态心理的反映。1955年，爱因斯坦的好友贝索去世，爱因斯坦为他，也为自己的信仰写了一篇短文，其中有一段说：“现在他虽然比我早一点离开了这离奇的宇宙，但这并没有什么，我们相信物理学的人都知道，过去、现在和未来之间的区别，只不过是一种顽固地坚持着的幻觉而已。”我们知道，普遍适用的、统一的时间概念，是整个经典物理学的一个出发点。但按相对论，绝对的、统一的时间是不存在的，也就是说，不同的测量者一般将测到不同的时间，“天涯共此时”不对了，而且，运动状态不同，时间流逝也不同，飞机上的钟和地面上的钟其时间是有差别的，这已是被证明了的事实。所以说人们习惯上的时间概念不过是一种幻觉而并非真实的存在是有科学根据的。

前言（3）

泰戈尔认为，“即便是幻觉之作为幻觉也是真实的”，世间万物可能只是幻象，但要是没有幻象，真实就不能存在。我们甚至可以说，假如没有幻象，真实本身也将是空虚的。泰戈尔愿意把世界看做是一种幻象、幻觉或幻境，但他又提醒我们，它的虚幻正是它的真实的一部分，它就是它好像是的东西，它好像是的东西就是它。我们可以进一步说，绝对正是通过幻觉世界来表现自己的，而幻觉又是通过进达绝对来证明自身的存在的。《泰戈尔评传》湖南人民出版社出版第50页。泰戈尔的意见完全符合物理—哲学原理。

从社会学的角度看，由于人们的思想基础不同，更可以对变态常态作出截然不同的评价。众所周知，贾宝玉用当时世俗的眼光看来是变态反常的，他“无故寻愁觅恨，有时似傻如狂”，“行为偏僻性乖张”，但在警幻仙姑的眼中，却是“天分高明，性情颖慧”的人。而且，在宝玉眼中，“行为偏僻性乖张”的并不是他自己，而是那些中了八股流毒的“沽名钓誉之徒”，“国贼禄鬼之流”。

以上这些引述意在说明，所谓变态心理或心理变态并不那么神秘，也并不那么反常，而作为具有特殊天赋本来就有点反常和敏感的艺术家的，一旦进入创作过程其心态无可避免地发生类似精神病或者简直就是精神病的变化也就不难理解了。由于这是一个涉及到复杂的人性的大问题，自然就受到哲学家们的关注。很早人们就注意到才智多近于疯狂，天才就是具有疯狂症状的人。英国哲学家约德（M Joad）称：“天才皆稍有变态之情形”，“天才之行为亦每予人以柄而被谤为疯狂也”。故“天才被视为变态个体”。《物质生命与价值》商务印书馆旧版第276页。“凡伟大的创作思想无不是疯狂的混合”，这句话几乎成为人们的共识。柏拉图直截了当地说：“没有某一种的疯癫就成不了诗人。”亚里士多德

也说：“没有一个伟大的天才不是带有几分疯癫的。”他在《诗学》里还告诉我们：“诗是以快活的、自然的天才要求于诗人或以疯狂的气质要求于他。”叔本华则坚信“天才与疯狂”有“亲合性”，认为，“在天才和疯子之间存在着以某种方式相汇合、相交错的一些因素”。《叔本华》中国社会科学出版社1987年版第13页。在《作为意志和表象的世界》中，他又进一步指出：“天才的性能和疯狂有着相互为邻的一条边界，甚至互相交错，人们甚至于把诗意盎然的兴致称为一种疯癫。”他并引另一位哲学家的话说：

才智和癫狂，诚如亲与邻。

隔墙如纸薄，莫将畛域分。

此外，他还从智力平衡的角度进行阐释。他说天才人物“确实有某些精神上的优越性，而这种优越性同时就带有些轻微的疯狂性。这样看起来，好像是人的智力每一超出通常的限度，作为一种反常的现象就已有疯癫的倾向了”。美国心理学家詹姆士有类似的说法：

“将天才归入精神病态现象的企图，可以说明天才的本质。介于正常与癫狂之间，胡思乱想，疯狂的气质，心理失衡，精神病性的退化等现象。它们一旦与个人的优秀智力相结合很可能使他名垂青史，影响他的时代机会远远超过不那么神经质的人。当然，怪癖与优秀智力之间没有特别的联系……不过精神病态的气质，无论与何种智力相联，往往带有热烈而亢奋的性格。”《宗教经验种种》华夏出版社2005年版第13、24页。令我们感兴趣的是作家黄宗英结合自己与冯亦代的爱情也谈到这个问题。在给冯亦代的情书中她这样写道：

“天才与疯狂本来是一根线两个面，不能严格分别。这是总难以割舍，有一时是天才，有一时看是疯狂。问题不在你本人，问题在第三者不知的人要误解，而我看你的正是这个。有人说你处世疯狂，而我看来却是你的本色，天才就是这样的。但是凡人就看不惯。我好不容易找到一个天才，岂能交臂失之。所以有天才的人，也须有人识货，否则为凡人所笑，我就是这样看你的。我爱你，钦佩你，要好好地培养你这一面，而不计较这疯狂的一面，我爱的就是这一面。……世上能有几个天才的人，能有几个疯狂的人。”《纯爱》作家出版社2005年版第484—485页。这些话，给人一种亲切感。

最后还要说明，变态与病态是有区别的。以上的引述中也可以看到这一点。我国早期心理学家张耀翔说过：“变态：离开正常、健康一般情形很远的意思。人往往把它与‘病态’混为一谈。其实病态只是变态之一种。异常健康之态，或超越常人之态，例如天才感觉过敏也是变态。”《心理学讲话》世界书局民国三十六年版第159页。张氏此说比较符合实际。依此看来艺术家或天才人物，其变态或反常多属于常态的变态，或正常的反常。纯粹的精神病患者是比较罕见的。

1 从“对牛弹琴”说起（1）

让我们从“对牛弹琴”说起。不消说，在日常生活中，任何心理正常的人都不会去做对牛弹琴的蠢事。但在有情要抒、除了牛以外又一时找不到抒发对象的情况下，“对牛弹琴”这种反常或变态的举动却是可能出现的，而且应该认为也是正常的，这叫不得已而求其

次。高尔基在《我的大学》里写到他在流浪的日子里，在一家面包作坊里当伙计，得到他外祖母——他的“最知心的人”，“最了解、最珍贵的人”逝世的消息的时候，他强烈地想要对人讲述一下他的外祖母，借以抒发他的痛苦和哀伤，但他一时找不到任何可以做抒发对象的人。

“过了许多年以后，当我读到契诃夫关于马夫的异常真实的故事的时候，我想起了这些日子。在契诃夫的故事中，马夫对马诉说着自己儿子的死。遗憾的是，在那些辛酸悲哀的日子里，我的周围既没有马，也没有狗，我没有想到把悲哀分一些给老鼠——在面包作坊里，老鼠是很多的，我和它们的关系也很友好。”

契诃夫的这篇小说名叫《苦恼》，写的是在寒冷的冬夜里，一个马车夫像幽灵似的坐在马车上，载着旅客赶路。一路上，他先是向军官诉说自己儿子的死。但那军官却“闭着眼睛，分明不愿再听”。接着他又向另外几个旅客诉说，但当他刚刚开口说出“这个星期……我的儿子死了”时，对方就打断他：“大家都要死的……算了，赶车吧！赶车吧！”对他毫无同情之心，自然也诉说不成。他的眼睛焦灼而痛苦地打量大街两边川流不息的人群：“难道在这成千上万的人当中，连一个愿意听他讲话的人都找不到吗？”他又试了两次，都没人理会。最后，他只好走到马棚里对他的小母马诉说了。“是这么回事，”他告诉对方，“小母马……我的儿子下世了……他跟我说了再会……他一下子就无缘无故死了……哪，打个比方，像生了个小崽子，你就是那小崽子的亲妈……突然间，比方说，那小崽子跟你告别……死了……你不是要伤心吗？”这一次的情形却不同，“小母马嚼着干草，听着，闻闻主人的手。”于是，马夫“讲得有了劲，就把心里的话统统讲给它听了”。如同对牛弹琴一样，把老鼠和马当做同类，视为知音因而人畜莫辨。这也是把想象当真实的表现，也是一种虚幻、迷妄的心理状态。这种变态现象，在人们感到孤独无依、百无聊赖之际是容易发生的。这是情感抒发的要求，而情感是不能区分自我与外界事物的。“春来心事凭谁问？惟有帘前双燕知”。双燕在这时便成了知音。唐朝张祐有一首七绝：

禁门宫树月痕过，媚眼惟看宿鹭窠。

斜拔玉钗灯影畔，剔开红焰救飞蛾。

写的是宫女深夜孤寂无聊，灯前斜拔玉钗，从灯焰里救出一只可怜的铁蛾。铁蛾投火正如良家女子入宫。这无意识的动作表现了她对生命、对自由的向往。她不忍看见铁蛾同自己一样，陷入如此悲惨的境地。在这一瞬间，她泯灭了人类和昆虫的界限，把铁蛾看成自己的同类，与它同病相怜——实则是怜惜自己的凄惨命运。只是她没有意识到而已。

当一个人孤寂时，不仅动物可以成为知音，山川草木日月星辰风雨雷电一切有生之物和无生之物都可以成为抒发对象，对月伤情，见风流泪便是例证。约翰·克利斯朵夫在孤独

中，曾把莱茵河作为惟一的知己：“他惟一的朋友，听到他吐露思想的知己，只有在城里穿过的那条河，就是在北方灌溉他故乡的莱茵，在它旁边，克利斯朵夫又想起了童年的梦境。”一位英国年轻姑娘珍妮·古多尔，只身在非洲丛林考察黑猩猩的行为习性时，曾这样写道：“一年以后我发现自己有些古怪了。比方说，我开始和没有生命的东西谈话。我总是向我的峰顶道早安，或者走在路上向我汲水的小溪问候。我突然对树木发生了兴趣，用手去抚摸老树粗糙弯曲的树身，或者去抚摸光滑凉爽的幼树，仿佛能感到它们的汁液在搏动。……我顶喜欢下雨时坐在森林里，闻着湿润的空气，倾听雨点打在叶子上的‘嗒嗒’声，仿佛我已融进这梦幻似的绿褐色的世界里了。”《黑猩猩在召唤》科学出版社1981年版第55—56页。

1 从“对牛弹琴”说起（2）

这种心理变态现象无论在日常生活中，还是在文艺创作中都是习见的。人在悲哀、寂寞、孤独中，在人世间得不到温暖和同情之际，就必然寄情于自然，和小草对话，听天籁之乐。“乡无君子，则与云山为友；里无君子，则以松柏为友；坐无君子，则以琴酒为友。”元结：《丐论》载《全唐文》第三八二卷。尤其在忠贞贤士、怨悱君子眼中，则美人明月、芳草珍禽，无往而不可借之抒发我之怀抱，亦无往而不可自其窥见我之性情。荷兰画家谷诃(Gogh)曾经对一朵小花这样说：“小小的花，你也能唤起我一种用眼泪都不可测知的深刻的思想！”转引自丰子恺：《绘画与文学》开明书店1934年版第23页。在我国古典诗词中这类诗句俯拾即是：

溪水无情似有情，入山三日得同行。(温飞卿)

一松一竹真朋友，山鸟山花好弟兄。(辛弃疾)

绿水解人意，为余西北流。(李白)

山光水色与人亲。(李清照)

带酒邀青山，青山虽云远，亦似解公颜。(苏轼)

旧交只有青山在，壮志皆因白发休。(陆游)

正须闭口林间坐，莫道青山不解言。(王阳明)

月亮也是亲爱的伴侣和知音。

多情只有春庭月，犹为离人照落花。(张泌)

惆怅归来有月知。(姜夔)

与谁同坐，明月清风我。(苏轼)

南窗两横卷，

一读一沾巾。

只有三更月，

知予万古心。(杨万里)

李白对月最是一往情深，他说：“举杯邀明月，对影成三人。”他把月作为自己的知己，想象明月可伴他饮酒。后来苏轼也这样写道：“已托西风传绝唱，且邀明月伴孤斟。”明月又可送他远行，“湖月照我影，送我到剡溪”；明月还可带着他的心送朋友到远方：“我寄愁心与明月，随君直到夜郎西。”竹子也特别受到人们的喜爱。晋王徽之把竹作为不可须臾离开的亲密伴侣，他对朋友说：“何可一日无此君耶！”苏轼有诗曰：

可使食无肉，不可居无竹。

无肉令人瘦，无竹令人俗。

人瘦尚可肥，俗士不可医。《于潜僧绿筠轩》。

清代画家戴熙这样写道：

微风报竹，修竹自语。

下有幽人，与竹为侣。

若闻竹语，属我写汝。

写竟问竹，竹笑而许。《历代论画名著汇编》第567页。

最使人动情的大概莫过于花了。古往今来咏花诗不知凡几。杜荀鹤的《春闺怨》：

朝喜花艳春，暮悲花委尘。

不悲花早落，悲妾似花身。

是其一例。这是以花自况，花亦我，我亦花，寄托了青春难再的感伤。《红楼梦》里黛玉的《葬花吟》更极沉痛之至：

尔今死去侬收葬，未卜侬身何日丧，

侬今葬花人笑痴，他年葬侬知是谁……

黛玉为怜惜桃花落瓣，将它葬于花冢。后来来到花冢又哭吟此诗。她这种行为的确是够“痴”的。但是不“痴”，她那红颜薄命之叹便没着落了。

2 抒情是审美的，也是道德的（1）

正如饥思食、渴思饮一样，人有情就要宣泄、抒发，否则便活不下去。这是人的生物、生理—心理要求，是普遍的自然—社会现象。而宣泄、抒发就要有点反常或变态；不反常、不变态则感情无由宣泄和抒发。变态的深浅、久暂是与感情的强度成比例的。

我们应该正确认识和对待人类的情感。我认为情感是人类生命的本质力量，是人类创造力量的源泉。狄德罗说：“凡有感情的地方就有美。”马克思说：“热忱、激情是人类向他的对象拼命追求的本质力量。”《经济学—哲学手稿》人民出版社1957年版第134页。列宁也说过，如果没有“人类的情感，那么过去、现在、将来都永远不能寻到人类的真理。人类的情感是寻求人类真理的强大动力”。人愈是有情便愈具有人的本质，愈富有创造力量。“无情未必真豪杰，怜子如何不丈夫”，古往今来的英雄豪杰和一切杰出人物都是至情至性之士，冷血动物、薄情之人是不足取的。一个感情枯窘的人，不能成为创造者；为了创造就必须是自己事业的热烈而执着的追求者，必须体验着一切喜悦和痛苦。感情冷淡便没有行动的愿望和力量，一切真正伟大的人都具有伟大的情感。赫尔岑说：“没有心的人总是一架冷淡无情的思维机器。他既没有家庭，也没有朋友，也没有祖国；心是精神发展的美妙而不可或缺的基础。”

这还不够，要赢得真理，是不需要冷淡无情的，而需要热情。有时还需要思想的偏爱。

“没有偏爱就是一种不定式，就是无情……也许偏爱比公正更需要”。有一次赫尔岑看完哈姆雷特在写给妻子的信中说：“莎士比亚是伟大的，伟大无比！我刚才看完回来……我不但流了眼泪，而且还号啕痛哭……我全身激动着走回家。”《心理学中的哲学问题》科学出版社1958年版第216—217页。赫尔岑就是这样一个热情澎湃之人。A 托尔斯泰明确肯定：“文学的一个总的目的是：从感情上去认识伟大的人。”《论文学》第14页。梁启超指出：“天下最神圣的莫过于情感，用理解来引导人，顶多能叫人知道那件事应该做，那件事怎样做法，却是与被引导的人到底去做不去做没有什么关系。有时所知道的越发多，所做的倒越发少。用情感来激发人，好像磁力吸铁一般，有多大分量的磁便引多大分量的铁。丝毫容不得躲闪，所以情感这样东西可以说是一种催眠术，是人类一切动作的原动力。”《中国韵文里头所表现的情感》。他说得完全正确。如上所述，情是需要抒发、宣泄的。“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”《文心雕龙》。汤显祖也说：“人生而有情，思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇，或一往而尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽以至巴渝夷鬼（指少数民族——引者注）无不能舞能歌，以灵机自相转活，而况吾人？”转引自《形象思维问题参考资料》第二辑上海文艺出版社1979年版

第28页。抒发是自然而然、不得不然的，是人的本性使然，特别是怨怒之情，尤其要发泄。古人说，“怀怒未发，休祲降于天”，怀怒不发，老天爷都要降灾。鲁迅所说“敢说，敢笑，敢哭，敢怒，敢骂，敢打”实在也就是一种强烈的抒发。司马迁在《屈原列传》里写道：“夫天者，人之始也，父母者人之本也；人穷则反本，故劳苦倦极，未尝不呼天也；疾痛惨怛未尝不呼父母也。”人在智力穷竭、走投无路之际，不这样呼叫是不可能的。拜伦有诗说：

2 抒情是审美的，也是道德的（2）

告诉你，歌手啊，我必须哭泣，

不然，这沉重的心就要爆裂；

因为它曾经为忧伤所哺育，

又在失眠的静夜里痛得久长；

如今它就要受到最痛的一击，

使它立刻碎裂——或者皈依歌唱。《拜伦抒情诗选·我的灵魂是阴沉的》。

眼泪之于逆境的变化是毫无作用的，但对抒发来说却是必要的。因为“我们把悲痛告之于友人就等于减轻了一半悲痛。我们谈出了什么，那我们在这一方面的激动也就减弱了。”

《费尔巴哈哲学著作选集》三联书店1962年版下卷第110页。生理学告诉我们，情绪一经产生，如外部的躯体反应全被禁止，则内脏被发动起来的力量势必向内发泄，于是产生一种深切而持久的内在感觉，最终可导致精神病或更加严重的后果。现代科学研究发现，人在悲伤时的眼泪与激动兴奋时或风沙迷眼时的眼泪的化学成分迥然不同。悲伤时体内产生一种有毒、有害的化学物质，而带有感情色彩的泪水可以把这些有毒的化学物质净化，从而减轻或消除忧愁。可见抒发是人的生理—心理的需要，有情不抒是违反自然的。心灵需要呼吸，不纳不吐，精神就会窒息。我国古代医书《黄帝内经》早有“悲哀愁忧则心动，心动则五脏六腑皆摇”的记载。祖国医学还指出精神刺激引起的抑郁可使人神经衰弱、内分泌紊乱、精神失常，发生高血压以及其他心血管疾病，同时大大降低人体的免疫力。如果这种情绪和情感能得到适当疏导和抒发，就可避免或防治各种疾病。心理医学家认为，积贮的烦闷忧郁就像是一种势能，若不释放出来，就会像感情上的定时炸弹一样埋伏心间，一旦触发就会酿成大难。但若能及时用倾诉或自我倾诉的方式予以宣泄，就可取得内心平衡而免灾祛病。这与苏联医学家提出的感情应力学说不谋而合。这种学说认为，人的各种感情，一定要通过心理上的应激反应以各种不同的方式表露出来，否则将有损身心健康，甚至发生疾病。现在国外流行一种发泄疗法或喊叫疗法，就是医治心理压抑症的。这种“心病”一般疗法很难收效。而喊叫疗法通过急促、强烈、粗犷、无拘无束的喊叫，可将内心郁积宣泄出来，使人回到童年时代，享受那种无忧无虑、天真活泼年华中的温馨和

幸福，从而恢复精神状态与心理状态的平衡一致。而且，有些胆小怕事的人，经过喊叫疗法，变得性格坚毅、果断、刚强。《发泄疗法初探》载《大众心理学》1984年第2期。

但是，痛苦对于艺术家来说，却并非完全不幸。因为伟大的艺术总是出自巨大的痛苦。

“千古绝调，必成于失意不可解之时。惟其失意不可解，而发言乃绝千古。”《清诗话·汉诗总说》。从这一点来说，痛苦是艺术的源泉。尼采曾把母鸡下蛋的啼叫和诗人的歌唱相提并论，认为二者都是痛苦使然。费尔巴哈也说：“痛苦是诗歌的源泉。只有将一件有限的事物的损失，看成一种无限损失的人，才具有抒情的情感和力量。只有回忆不复存在的事物时的惨痛激动，才是人类的第一个艺术家。”《费尔巴哈哲学著作选集》上卷第106页。他还说，“苦水必须吐出来；艺术家不由自主地拿起琴弹起来，为的是吐露自己的苦痛，他倾听自己的苦痛，并且把自己的苦痛对象化，以此来消散自己的苦痛，他为了减轻压在自己心头上的重负，就让空气来分担，将自己的痛苦当做普遍的本质。”同③下卷第154页。而艺术家又常常是痛苦的人。因为他们比别人敏感，易受刺激，易陷于极端。他们爱得更火热，恨得更强烈。“一方面他比所有的人扶摇直上，另一方面，也许比所有的人都彻底地沉没到生活的泥潭中去”。(别林斯基)这样，不可避免地就要比别人承受更多的痛苦。瓦格纳(Wagner)写道：“生活如意时，艺术可以不要，艺术是到生路将穷处出来的，到了无论如何都不能生活的时候，人才借艺术以鸣，以鸣其所欲。”转引自郭沫若：《文艺论集》第194—195页。所以不幸与艺术有不解之缘。小泉八云断言：“伟大的作品，在过去或在将来，没有一种是一个不知道痛苦的人所写成的。一切伟大的文艺都是于悲哀这种沃壤中得到它的根源。”《文艺谭》北新书局1931年版第67页。中国古代美学理论和文论，也一直强调这一思想。司马迁在他有名的《报任安书》中所写的那一段话，是人们都熟悉的：“盖文王拘而演《周易》，仲尼厄而作《春秋》，屈原放逐乃赋《离骚》，左丘失明厥有《国语》，孙子膑脚兵法修列，不韦迁蜀世传《吕览》，韩非囚秦《说难》、《孤愤》，诗三百篇大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者”，“思垂空文以自见”。并在《屈原列传》中结合屈原的作品作了具体说明：“屈平正道直行，竭忠尽智以事其君，谗人间之，可谓穷矣，信而见疑，忠而被谤，能无怨乎，屈平之作《离骚》，盖自怨生也。”司马迁以后，许多作家、诗人都约而同地作过同样的表述。如：“正声何微茫，哀怨起骚人。”(李白)“文章憎命达，魑魅喜人过。”(杜甫)“和平之音淡薄，而愁苦之声要妙”，“欢愉之辞难工，而穷苦之言易好。”(韩愈)“秀句出寒饿，身穷诗乃亨”，“酒狂宁限老，诗思正须穷。”(陆游)“世事穷来见，文章病后工。”(袁宏道)“国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工。”(赵翼)等等，这样的诗句举不胜举。陆游且有诗云：“天恐文人未尽才，常教零落在蒿莱。不为千载离骚计，屈子何由泽畔来。”刘鹗在《老残游记·自序》中这样总结道：“《离骚》为屈大夫之哭泣，《庄子》为蒙叟之哭泣，《史记》为太史公之哭泣，《草堂诗集》为杜工部之哭泣，李后主以词哭，八大山人以画哭，王实甫寄哭泣于《西厢》，曹雪芹寄哭泣于《红楼梦》。”“吾人生今之时，有身世之感情，有家国之感情，有社会之感情，有宗教之感情，其感情愈深者，其哭泣愈痛。”他说得并不过分。巴金谈他自己的创作体验时

说：“我拿起笔写小说，只是为了探索，只是在找寻一条救人、救世也救自己的道路。说救人、救世未免太狂妄……说拯救自己，倒是真话。我有感情无法倾吐，有爱憎无处宣泄，好像落在无边的苦海里，找不到岸，一颗心无处安放。倘使不能使我的心平静，我就活不下去。”《探索与回忆》第15页。不写就活不下去，这最能说明艺术与痛苦的关联了。

2 抒情是审美的，也是道德的（3）

孟子说，“君子有终身之忧”，这话用在艺术家身上尤为切合。艺术史证明，艺术家多是有终身之忧的人，他们都有一颗赤子之心，这就注定要终身受累。艺术家又是有所追求、渴求的人，他们憧憬和向往真善美，他们见不得和容不得假恶丑，这也必然导致痛苦和忧患。只有浑浑噩噩、不识不知的人才没有痛苦。基督教的教义说，谁的知识增长谁的苦恼就增加。这话有一定的道理。

从另一方面来说，美的事物本身就含有悲痛的成分。“康德言接触美好事物，辄惆怅类羁旅之思家乡。”《管锥编》第982页。钱钟书先生指出：“心理学即谓人感受美物，辄觉胸隐然痛，心怦然跃，背如冷水浇，眶有热泪滋等种种反应。”同②第949页。这样说来，艺术家又多了一层痛苦。

但痛苦对艺术家来说，不仅是必然的而且是必须的。痛苦其实是宝贵的精神财富和创作的源泉。一帆风顺的人常常是浅薄的，因为思考的机会太少了。孟子说得好：“人之有德慧术知者，恒存乎疚(chèn音趁)疾，独孤臣孽子，其操心也危，其虑患也深，故达。”《孟子·尽心章句上》。(人之所以有道德，聪明，有本领、才能，经常是由于他们遭到灾难。只有那孤臣孽子，他们时时感到不安，考虑祸患深远，所以才通达。)尼采甚至说：“只有大苦痛才是心灵的解放者。”《快乐的知识·原序》商务印书馆1940年版。罗曼·罗兰也深刻指出：“一切伟大的东西都是善良的，而极度的痛苦则近似于解放。压迫、侮辱和摧毁灵魂的，只是中等程度的痛苦和欢乐。”《罗曼·罗兰传》第136页。是的，人们常常由于极度痛苦而走向大彻大悟。痛苦是一种深刻的灵魂之苦，从痛苦的深度可以看出个性的深度。只有完备的个性才能经历痛苦。痛苦是一种神圣的力量，个性在痛苦中向深处发展而走向成熟。一个人洞察自己和时代社会的深度是与他所受痛苦强度成正比的。不曾经历过精神或心灵巨变或剧变的人，无异是在生命的户外徘徊，也许偶尔猜想到几分墙内的动静，但总是肤浅的，不切实的，甚至完全是隔膜的。“不曾哭过长夜的人，不足以语人生”，“一切伟大的人是由泪里生长，从苦恼和穷迫中迸出来的”。《拜伦传·原序》湖南人民出版社1982年版。罗曼·罗兰在《贝多芬传》里说：“我称为英雄的，并非以思想或强力称雄的人；而只是靠心而伟大的人。”“他们永远过着磨难的日子；他们固然由于毅力而成为伟大，可是也由于灾患而成为伟大。”

痛苦使人深沉，痛苦也使人向善。席勒曾说最高的道德快感总有痛苦伴随着。雪莱认为：“我们往往选择悲愁、恐惧、痛苦、失望来表达我们之接近于至善。”《为诗辩护》。傅

雷指出：“辛酸的眼泪是培养你心灵的酒浆，不经历尖锐痛苦的人不会有深厚博大的同情心。”《傅雷家书》（增订本）第133页。宗白华说：“深于情者，不仅对宇宙人生体会到至深的无名的哀感，扩而充之，可以成为耶稣、释迦的悲天悯人；就是快乐的体验也是深入肺腑，惊心动魄；浅俗薄情的人，不仅不能深哀，且不知所谓真乐。”《美学散步》第128页。痛苦使人向善，而向善又往往造成痛苦。痛苦使人爱，也往往来自爱，爱而不得所爱便又陷入痛苦。

在艺术家深沉的哀痛中也有深沉的欢乐。心理学家认为，“情感是复杂的、模糊的”，“即使在最惬意的欢乐和情爱中也包含着痛苦和乡愁。”《手势心理学》英文版第36页。理想的快乐本来就是一种极其近乎悲哀的心情。柏拉图说，痛感和快感是混合在一起的。“有些快感只是表面的，而不是真实的；另外一些快感，看来是很大而且很多的，实在是和痛感混合在一起。”《柏拉图文艺对话集》第297页。李博说：“忧郁，甚至深沉的痛苦，曾使诗人、音乐家、画家、雕刻家产生最美好的灵感。”“还有一种艺术，公然而且故意地悲观厌世。”见《外国理论家、作家论形象思维》中国社会科学出版社1979年版第187—188页。（以下凡引此书均简称《论形象思维》）“这样的人，他们有一种吸聚烦恼的天才，他们喜爱忧伤，像喜爱酒一样，不愿损失一点一滴。”《现代音乐家评传》第17页。詹姆士引用他人的话说：“吾以为忧郁之感情乃感觉中之最逸乐者。吾乐乎流涕，吾乐乎绝望。”《社会心理之分析》商务印书馆1933年版上册第75页。到了这个地步，已经苦乐不分而近乎心理变态了。

把上面这段话的意思总括起来就是，人是有情的，有情就要抒发，哀怨之情更要抒发，也该抒发。这是人类求生存的需要，也是创造的需要。“感情，真的感情，是难得的，是名贵的，是应当共有的；我们不当拒绝感情，或是压迫感情，那是犯罪行为，与压住泉眼不让上冲，或是掐住小孩不让喘气一样的犯罪。”《徐志摩作品选·落叶》。可以说抒情是道德的，也是审美的。

3 抒情是自发的、自由的（1）

所谓自发即自我自然生发之意，而自我生发是自然而然不知不觉的，陶渊明“云无心以出岫，鸟倦飞而知还”两句诗，就是对自发性的形象描绘。云固无心，鸟也决非有意，它们各依其本性自然地自动地而又自由地进行活动。作为心理学概念，自发的心态，从某种意义上说，乃是一种高水平的心态，表现着人的深层本质。但长期以来，却被视为低水平的心态，甚至作为政治概念予以贬抑。人们所强调和看重的是自觉性。认为自觉性才是最可贵的具有决定意义的高水平的心态。因而自发性只有提高到自觉性才是高境界。其实，这是严重的误会和误解。应该知道，在许多情况下，如果硬将自发性转变或提高到自觉性，反而破坏了自然纯真那美好的心态和性向。卢梭说得好：“为了高高兴兴去做一件好事，我必须要有行动的自由，不受拘束。而只要一件好事变成了义务，那做起来就索然无味了。”《漫步遐想录》人民文学出版社1986年版第75页。出于义务或责任去做好事，难免有几分勉强和虚假，这是自觉的结果。

印度哲学家奥修指出：“所有美好的事，都是自然发生的。爱是自然发生的，你无法去做它，静心是自然发生的，你无法去做它。事实上，生命也是自然发生在你身上的。关于它，你并没有做任何事。它也不是你去挣得的。……一切很美的深奥的事都是自然发生的，只有那些微不足道的事是由人做的。

“你甚至连呼吸都无法做，呼吸也是自然发生的。你要跟自然发生的世界进入同一个步调。

“如果你问我的看法，我认为物质世界是‘做’的世界，而灵性世界是‘自然发生’的世界。当你做，那么你只能达到物质的世界；当你只是存在，而让事情自然发生，那么你将达到存在的本质。”《老子心解》陕西师范大学出版社2007年版第16页。存在的本质即事件的本来面目。

不过，在我们的生活工作学习中，时时事事都离不开自觉，即都要有目的有计划有考虑地去从事各种活动，自觉性愈强，其活动的成效就愈好。自觉性的这种重要性是显而易见的，很容易理解。而自发性同样重要，甚至更重要。由于它是无意识的，很难被意识和认识。尼采说过：“人是如任何有生命的动物一样，是不断地思想的，但自己并不知道这；而自觉的思想只是它的最小的一部分，不妨说罢，是最肤浅最坏的一部分。”《快乐的知识》商务印书馆民国二十九年版第281页。应该承认，人的情感，人的深层本性是自发的存在的；而愈是自发便愈意味着正常和健康。庄子说：“忘是，履之适也。”一个人脚上穿了很合适的鞋，他决不会想到他的脚；他若时时意识到他的脚，肯定是脚有了毛病。詹姆士说，不到疾病把脊髓的功能妨害了的时候，要一个人觉悟到他受赐于脊髓的自动作用很多，那是不可能的。总之，当你自觉到你身上某一部位存在的时候，你的某一部位准是出问题了。生理现象如此，心理现象也是如此。心理学家证明：神经症患者和非自我实现的人不可能自发地活动。他们总是歪曲引起他们自感惭愧和内疚的那些方面，即他们不能坦诚或泰然自若地对待自己和自己的内心世界。美国哲学家爱默生曾说，不屑于做点什么或说点什么去讨好他人，这种泰然自若的气质正是人性健康的态度。从这一角度而论，儿童比成人更健康，因为儿童没有机心，没有得失的考虑，他的能力也不会耗费在自我保护上。他是坦诚的、泰然自若的、富于自发性的。爱默生还说，一个人“越有自发性我们就越喜爱，一个人对自己的德性考虑得越少，了解得越少，我们就越喜欢他”。所以，他接着说，“天性优于意志”，即自发优于自觉；而“我们的道德本性，由于我们意志的横加干涉而遭到了破坏”。《爱默生集》三联书店1993年版第339页。

3 抒情是自发的、自由的（2）

这样，我们就可知道，任何强烈的感情都不是通过有意识的努力而产生的。情感不听“应该”的使唤，你该有什么感情，不该有什么感情，不能招之即来，挥之即去。这叫“心不可求，不求自至，求之转不可得也”。所以抒情必然是自发的。人们在抒发之际往往不知为什么也不问为什么。情动于中而形于外，“不知手之舞之，足之蹈之。”有如疯子之为

疯子就是他不自觉其疯，一旦自觉到自己是疯子，他就不疯了。又如儿童的天真并不自觉其天真，一旦自觉到自己天真，他早已不天真了。情感的抒发也是这样，正当抒发之际，他总是不自觉在抒发，他当时不能反思自己的感情，一旦自觉或反思自己的抒发，抒发活动将立即停止。心理学家正是这样告诉我们：“感情不能直截做注意的对象……感情一经注意则立即消失，或变成别的东西。”比如，“我们正在发生快感的时候去注意，去内省，要分析这快感是怎样的一种性质，此时所谓快感的本身就逃去，因为内省之态度与快或不快之感情是不两立的。”《心理学概论》世界书局民国二十一年版第121—122页。美国哲学家鲁一士（Royce）也证明：“我感到欢乐最浓的时刻，乃是我对此知道得最少的时刻，亦即我反省最少的时刻。”《西方现代资产阶级哲学著作选辑》商务印书馆1964年版第112页。曹丕就有这样的情感体验：“每至觴酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗。当此之时，忽然不自知乐也。”丹麦世界著名物理学家波尔从物理—心理角度指出：“在内省过程中，明确区分现象本身和现象的感受是不可能的，……当我们试图分析自己的感情时，我们就会失去自己的感情。”《原子物理学和人类知识》商务印书馆1964年版第30页。我国早年著名科学家、教育家王星拱，对感情活动的这种特点，也有过精到的分析。他写道：“情感是盲目的，它只知道——或不知道——愉快、悲哀、雄壮、缠绵。它决说不出来：愉快何自而来，悲哀底于何境，雄壮之内涵如何，缠绵之外延奚似。倘若你能够把这些答案原原本本地说出来，情感的本身已经过去了。”《科学概论》商务印书馆民国二十四年版第246页。

《美学与艺术讲演录》一书中讲过一个现实的例子：“在一个雨后的初晴的下午，我走在小河边，冷不防，从我身后冲过一个狂奔呼号的青年妇女，直奔前面的一堆人群，我不自觉地跟随而至。只见地上躺着一个奄奄一息的男孩，身上水淋淋的，面色惨白。那母亲——青年妇女发疯似的拨开人墙，猛扑过去，狂呼大叫，声泪俱下，当抢救的人厉声制止她时，她止住了哭声，嘴咬住了手指抽泣着，惊恐的双眸，磁石般地紧盯着孩子的脸，周围鸦雀无声，母亲的呼吸也仿佛停止了，静观抢救者的人工呼吸动作，直到那孩子吐出一腔黑水，发出一声喘息时，这一瞬间，母亲的眼里闪出希望之光，她再也控制不住自己，直扑过去，呼叫男孩的名字，以求点燃那垂危的生命之火。当孩子微微地睁开双眼时，接着又是一阵带着喜悦的哭声和呼唤。”

我们不妨想一想，那位母亲在听到儿子溺水的一瞬间，想些什么？她会考虑自己怎样狂奔、怎样哭叫、怎样猛扑过去、怎样用嘴咬住手指，又怎样急切呼叫儿子的名字？她会意识到自己的这些动作表情吗？会意识到自己的双手怎样摇动儿子的身躯、眼睛里的泪水怎样夺眶而出、自己的呼喊怎样凄切吗？她会自觉地去表达感情吗？还有，她能考虑到自己这样爆发感情究竟有没有实用价值或实际“效益”？如果这样，她的感情就不存在了。

詹姆士对情感的不能分析有非常精当的比喻，他说，要想对感情“作内省分析，事实上等于捏住正在旋转的陀螺，想捉到它的运动。或是等于想快快点亮煤汽灯，看黑暗的样子

子。”《心理学原理》商务印书馆1993年版第92页。神经生理学家说，情感的生发是自主神经系统以及有机体的五脏六腑的总动员。故情感不受意志控制。而越企图控制就越失去它。我们自己的体验也可证明，如果把感情仔细思索起来，并予以特别注意，结果反而会降低感情的强度而且阻止其自然流露。“此中有真意，欲辨已忘言”正此之谓。

艺术的本质是抒情的，在艺术创作中，感情活动的非自觉性，意味着自我意识的完全的或一定程度的丧失。而自我意识的丧失又意味着主客一体或人我不分、物我两忘。这很类似精神病患者误把幻想当现实的那种心理状态。惟一的区别是，艺术家能够控制自己的心态，他能纵能收，能进入变态，也能恢复常态，返回现实。而精神病患者却陷入虚幻世界不能自拔了。英国精神病学家哈特（B Hart）曾指出，常人虽也有变态的时候，但并不完全丧失和实在界的接触，“他的朋友看见他心不在焉的样子，沉浸在他自己的念头之中，对周围发生的事全不理睬，但是如果需要，他是能够把自己拉回现实中来的，尽管这是很费力的。这就是说，他与日常生活已分裂到某种程度，但这种分裂是部分的、不完全的，并且是暂时的，假使再进一步发展，真的病了起来，这种分裂就要加剧并经常化。那病人（现在可以这样称呼他了）就完全把自己从现实世界分离出去，而把他的精神力量全用在白日梦中去了，他永远生活在一个自造的世界里了。”《疯狂心理》英文版第147页。从哈特的分析中，我们不但了解到两者的相异处，也了解到两者的相同或相通之处了。

4 人我不分即推己及人（1）

在文艺创作中，人我不分、主客一体、物我两忘是很自然的、普遍的心理现象。按中国的说法叫神游，外国的说法叫移情。先说人我不分，人我不分即推己及人、设身处地或易地而处，也就是以己之心度人之腹。鲁迅说：创作就是“借别人以叙自己，或以自己推别人的东西”。李博说：“诗人、小说家、剧作家、音乐家甚至雕刻家和画家都能感受到自己所创造的人物的情感和欲望和所创造的人物完全融合为一，这是一个众所周知的事实，几乎也是一条规律了。”《论形象思维》中国社会科学出版社1979年版第186页。高尔基更明确地指出：“科学工作者研究公羊时，用不着想象自己也是一头公羊，但是文学家则不然，他虽慷慨，却必须想象自己是个吝啬鬼，他虽毫无私心，却必须觉得自己是个贪婪的守财奴，他虽意志薄弱，但却必须令人信服地描写出一个意志坚强的人。”《论文学》人民文学出版社1978年版第317页。蒙田说：“……我设身处地，常把别人的痛苦变为我亲身的痛苦，让旁人的情感篡夺了我本心的情感，一个咳嗽不停的人会使我觉得自己的肺和喉咙都不舒服。”《论形象思维》第11页。这表明，艺术家不仅在想象中，在心理上与对象合而为一，而且在生理上都引起了反应，达到与所创造的人物感同身受的境地。左拉也曾谈到他在观察工人的生活时的这种真切的感受：“我觉得我背上就是穿着他们褴褛的衣服，我的脚是穿着他们的破鞋子在走路；他们的愿望，他们的需要——一切东西都渗进我的灵魂来了，或者我的灵魂走进他们的肉体去了。这是一个醒着的人的梦。当他们说到某些工头，或者讲及一些坏顾客，他们跑来跑去而不把钱给他们时，我也同他们一道变得愤激了。完全抛弃自己的习惯，用精神的沉醉，使自己变成另一个人，而且可以任意这样地

做——这使我的精神错乱。”转引自艾芜：《文学手册》第77页。列宾在绘制《伏尔加河纤夫》这幅名画时，他觉得自己似乎也是那群纤夫中的一员，心情十分沉重，在炎热的夏天拉着沉重的驳船，受着灼人的酷热和疲劳的折磨，纤绳紧紧地“咬着”胸脯，“磨出血”的双脚陷入滚烫的沙土里。罗曼·罗兰谈到创作《约翰·克利斯朵夫》时说：“我的主人公所经历的一切危机把我震动得像他一样，甚至比他更厉害，因为我的身体不如他。”^A 托尔斯泰回忆他写一本小说时，一连数日，忧心如焚，好像真的经受死亡一样。他说写作时“作悲惨的呼号，跟人家挤眉弄眼，同人物交谈以及在工作室里奔跑——这是一门很大的学问”。转引自《艺苑趣谈录》第298页。狄更斯曾在他的手稿上哀哭，果戈理却是哈哈大笑。富尔曼诺夫说：“刚刚结束了《夏伯阳》的最后几行，修改完了，我仿佛离开了亲爱的朋友，剩下了一个人，我感觉自己像个孤儿。”有一次一个朋友去看巴尔扎克，发现他从椅子上滑倒在地，脉搏微弱，脸色苍白，以为他病了，连声大嚷要请大夫，巴尔扎克被惊醒，他满怀悲痛地说，刚才我写《高老头》，写到高老头死了，心里难受得很，一下子就昏过去了。在巴尔扎克看来，他的人物都是活生生的、亲密的朋友，他忽而气得呼哧呼哧地骂他们是坏蛋、傻瓜，忽而微笑着，称赞地拍拍他们的肩膀，忽而笨拙地安慰他们的不幸。作家都有这个本领，“他可以随时是他自己，也可以随时是别人……他可以随时进入每个人物的体内。”《波德莱尔散文选》百花文艺出版社1992年版第28页。

4 人我不分即推己及人（2）

巴尔扎克相信自己的人物确实存在，相信他们对他们的情况所描写的确切性，这种相信完全是虚无缥缈的。《金蔷薇》第133页。福楼拜写《包法利夫人》也这样，他说：“爱玛——这就是我。描写爱玛——包法利服毒的时候我自己口里仿佛有了砒霜气味，我自己仿佛服了毒，我一连两天消化不良，当时我连饭都吐了。”《福楼拜评传》商务印书馆1935年版第71页。福楼拜曾写过一部历史考古小说《萨朗波》，他在致乔治·桑的信中谈到他创作这部小说的体验时说：“我的回忆一直溯到埃及的帝王。我清清楚楚地看见自己，在历史的不同时代，经营不同的职业，遭遇繁复的命运。我现存的个体是我过去的个性的终结。我做过尼罗河的船户；当布尼之战，我在罗马正好做人贩子；在徐布尔我做过希腊辩师，饱经臭虫的蹂躏。当十字军之役，我在叙利亚的海滨吃多了葡萄，腹胀而死。我做过海盗、僧侣、车夫、魔术师。或者东方的皇帝，也许？”《福楼拜评传》第115页。柴可夫斯基谈到他的歌剧《欧琴·奥涅金》时写道：“如果以前所写的音乐曾经带有真情的诱惑，而且附带着对于题材和主角的爱情，那就是对于《奥涅金》的音乐，当我写这篇音乐时，……我甚至完全融化了，身体都在颤抖着。”格林卡回忆说，苏萨宁和波兰人在树林中的一幕情景激动着他，甚至头发都竖起来了，而且全身打着寒噤。我国明代作家汤显祖创作《牡丹亭》，当写到杜丽娘感伤致死时曾一个人悄悄跑到柴屋失声痛哭。巴金说：

“我在写《家》的时候，我仿佛在跟一些人同受苦，一同在魔爪下面挣扎，我陪着那些可爱的年轻生命欢笑，也陪着他们哀哭。”老舍说得最生动：“我是一人班，独自扮演许多人物，手舞足蹈忽男忽女”，“我总是一面出着声儿，念念有词，一面落笔。比如说我设想张三是个心眼爽直的胖子，我即假拟着他的宽嗓门，放炮似的话直说，同样地，我设想

李四是个尖嗓门的瘦子，专爱说刻薄话挖苦人，我就提高了调门儿，细声细气地绕着弯子找厉害话说。这一胖一瘦若是争辩起来，胖子便愈来愈急，话也就愈短而有力。瘦子呢，调门大概会愈来愈高，话也愈来愈尖酸。说来说去，胖子是面红耳赤，呼呼地喘气，而瘦子则脸上发白，话里添加了冷淡……”《出口成章》第53页。

文艺创作中的这种心理状态，我们的古人也是谈过的。李渔在《闲情偶寄》中说：“言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心，若非梦往神游，何谓设身处地？某人之心端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪辟者，我亦当舍己从人，暂为邪辟之思，务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。”他又进一步解释说：“我欲做官，则顷刻之间便臻富贵；我欲致仕，则转盼之际又入山林；我欲作人间才子，即为杜甫、李白之后身；我欲娶绝代佳人，即作王嫱、西施之元配；我欲成仙作佛，则西天蓬岛，即在砚池笔架之前。”《曲律》的作者王骥德说作曲必须“以自己之肾肠代他人之口吻”，“设以身处其地，模写其似”。刘熙载《艺概·诗概》云：“代匹夫匹妇语最难，盖饥寒劳困之苦虽告人人且不知，知人必物我无间者也。杜少陵、元次山、白香山不但如身入閤阎目击其事，直到疾病之在身者无异。”梁启超在《诗圣杜甫》中说杜甫写《石壕吏》时，他已经化身做那位儿女死绝、衣食不给的老太婆，所以，他说的话完全和他们自己说的一样。众所周知，斯坦尼斯拉夫斯基体系，要解决的也就是这么一个问题。即如何使演员真诚地相信舞台上所发生的一切而进入角色的问题。他写道：

“创作是从那个富有魔力的创造性的‘假使’在演员的心灵与想象中出现的那个时刻开始的。仅仅有真实的现实存在时，仅仅有人所不能不信的实际存在时，创作还没有开始，等到创造性的‘假使’出现了，就是说虚假的、想象的真实出现了，演员便能够像相信真正的真实一样真诚地并且怀着巨大的热忱相信这种想象的真实，正如儿童相信他的洋娃娃是活的，相信它的本身和周围全有生命一样，从‘假使’出现的那个时刻起，演员便从真实生活的现实范围过渡到另一种生活范围——过渡到他自己所创造所想象出来的生活范围，相信了这种生活以后，演员才能开始创作。”转引自《论演员的自我感觉》中国戏剧出版社1958年版第12—13页。他以奥赛罗自杀时的道具——刀为例说：“在剧场中，重要的并不在于奥赛罗的刀是硬纸做的还是金属做的，而在于演员本人用来给奥赛罗的自杀提供根据的内心情感是否正确、诚挚和真实。重要的是，假使奥赛罗的生活条件和生活情况是真实的，假使他用来刺死自己的刀是真的，那么作为人的演员要怎样行动？”这时候，演员“是相信剧场和剧本里所存在着的物质世界的真实事实和事件呢，还是演员心灵中所产生的、由现实中并不存在的舞台虚构所激起的真实而正确的情感呢？”没有在剧场中的情感真实，“没有这样的真实和信念就没有真正的艺术。”《演员自我修养》第一部艺术出版社1956年版第244—245页。艺术家是想象力丰富又极端敏感的人，他们很容易设身处地地把自己想象为描写的对象。有位哲学家说：“天才自身包含最大量的他人特征”，“理想的天才艺术家应当生活在每一个人的心里，应当让自己融入每一个人的心里”，“因此，天才就是那种禀赋更复杂、更丰富、更多样的人。一个人个性中容纳的人越多他就越接近于天才。”《性与性格》中国社会科学出版社2006年版第112—113页他的说法不无道理。

4 人我不分即推己及人（3）

从以上论证可以得到这样的认识，艺术家在创作过程中必然生活在自己虚构的场景中，虚构的人物脱离他而独立存在，并左右作者的笔锋，好像幻觉的强度成为真实性的惟一源泉。对他来说，整个世界都不存在了，他忘了他自己，他的人物反而成了真我。在更前进的创作过程中，在情感的影响之下所创造出来的形象本身就变成情感的源泉了，它能够激动创作它们的艺术家较比真实生活的事件的力量并不少。泰纳说他写作时会“失掉了外界事物的概念，甚至于不认识城里的街道”，他把自己作品里的故事信以为真，“把自己虚构世界的消息，当做现实世界的消息告诉朋友。”和精神病患者一样，他完全把想象当现实，甚至觉得想象的真实超过现实的真实，以致连城里的街道都不认识了。《巴尔扎克论》载《文艺理论译丛》1957年第二期。邓肯也有这种体验，她在舞蹈中常常达到“这样的状态：似乎外在世界的一切都显得阴沉、冷冰、虚假，对我来说惟一的真实就是发生在剧场里的事情”。《邓肯自传》第159页。艺术创作中的这种心理变态体验说不胜说，事实证明，没有一个真正的艺术家在创作高潮中不曾进入这种境界、有过这种情绪体验的。心理学家证实，人的大脑不能区别现实与想象中的“现实”，比如一个人在梦中身居险境，会猛然惊醒，甚至满身大汗，呼吸加剧；一个催眠被试者被告知，他正在北冰洋上，他不仅会冷得发抖，而且身体上出现鸡皮疙瘩；当被试者确信他的痛觉非常迟钝时，他甚至可以在没有麻醉的情况下被施行外科手术。在这些事例中，大脑和神经系统都作出了相应的反应，表明他们相信自己是处于一个真实的情境中，可见大脑并不能完全区别现实与想象中的“现实”，人的大脑和神经系统是根据他认为是真实的或想象成真实的作出反应的。详见《大众心理学》1984年第5期第25页。所以在艺术创作中把想象当真实的现象是有科学根据的。

艺术家虽然常与他们所创造的人物一同经历磨难痛苦或痛苦的磨难，却获得了最大的幸福和满足。也许正因为有这种痛苦，他们才更觉得幸福。这样的幸福感本身就有点变态。福楼拜说：“写书时把自己完全忘去，创造什么人物就过什么人物的生活，真是一件快事。比如我今天就同时是丈夫和妻子，是情人和他的姘头……”转引自《朱光潜美学文集》第一卷第44页。陀斯妥耶夫斯基说：“如果我过去什么时候有过幸福的话，那么，这也并不是我因为成就而陶醉的最初瞬间，而是当我还没有把我的手稿读给任何人听，拿给任何人看的时候，在那些漫漫的长夜里，我沉湎于兴奋的希望和幻想以及对创作的热爱之中；我同我的想象，同我塑造的人物共同生活着，好像他们是我的亲人，是实际活着的人，我热爱他们，与他们共欢乐，同悲伤，有时甚至为我的心地单纯的主人公洒下最真诚的眼泪。”《古典文艺理论译丛》第十一期第111页。请看，这种变态心理境界是多么令人神往啊！是的，艺术家的最大幸福就是如痴如狂地沉迷在艺术创造之中，最大的满足不是在目标达到之时而是在充满希望和幻想的途程之中。

5 物我一体即推己及物（1）

艺术家在创造中还常常把无灵魂、无生命的东西看成有灵魂、有生命的。也就是说，他不但人我不分，还常常物我不分或物我两忘，即把物看成自己，或把自己看成物。“何方可

化身千亿，一树梅花一放翁。”陆游的这句名诗，正道出了这种体验。这就是王国维所说：“词人之忠，不独对人事亦然，即对一草一木亦须有忠实之意。”英国大诗人华兹华斯这样写道：

对每一种自然形态：岩石、果实或花果，

甚至大道上的零乱石头，

我都给予有道德的生命：我想象它们能够感觉。

英国小说家高尔斯华绥说得更深切：“蔚蓝的天，天空下褐色的土地、青草、绿树、动物、风雨、星辰，对我从来不是陌生的，因为我在它们之中，属于它们，和它们打成一片；我的血肉与土地是一体，我血液中的热和阳光中的热是一回事，风、暴风雨和我的激情是一回事。只有对我的同类我才感到‘陌生’。尤其在城市里。”《高尔斯华绥散文选》百花文艺出版社2002年版第178页。

最可惊异的是1983年诺贝尔生物遗传学奖获得者美国生物学家麦克林托克对待她研究对象的态度。据介绍，她终身不婚，生性怪僻，独来独往，只对生物学“情有独钟”。她一进实验室就是16小时。乐此不疲。她与所研究的生物浑然一体，发生深厚的感情。甚至在休息时耳边也总是缭绕着玉米的呼唤和小草的尖叫。因而被认为是个不可理解的神秘的、甚至是发疯的人物。她曾这样说：“我发现我研究染色体的时间越长，它们就越大，当我真正同染色体在一起工作时，我就成为其中的一员了。我钻了进来，我成为体系的一部分。我跟它们在一起，它们变大了。我甚至能够看到染色体的内部……那使我惊诧不已，因为我真的感到好像我已钻了进去。这些染色体全是我的朋友。”她常常感到“我不复存在了，自我意识的‘我’完全消失了”。《情有独钟》三联书店1987年版第131—132页。

纵观历史，艺术家们都曾写下主体与客体融合为一的体验。科学家同样有这种自我消逝的体验。“科学家们常引为自豪的是，他们能把主体和客体分离开来并放在一定的距离之外。但他们最丰富的学问仍大部分来自把一件事同其他事联系起来，把客体转变为主体”，达到主客一体之境。

生物学家对生物情有独钟，把染色体看成有灵性的东西。爱书的人也会对书情有独钟把书看成有灵性的东西。请看季羡林老是怎么说的：“我的藏书，都像是我的朋友，而且是密友。我虽然对它们并不是每一本都认识，它们中的每一本却都认识我，我每走进我的书斋，书籍们立即活跃起来。我仿佛听到它们向我问好的声音，我好像看到它们向我招手的情景。倘若有人问我，书籍的嘴在什么地方，而手又在什么地方？我只能说：‘你的根器太浅，努力修持吧，有朝一日你会明白的。’”《生活沉思录》国际文化出版公司2008年版第47页。说书籍有嘴又有手，能向人类表达情意，这不是疯话吗？然而这却是季老的真

切感受。大概季老一进书斋就犯“病”了。

文物收藏家则对他的收藏品情有独钟，一往情深。一位收藏家说他把收藏品看做“自己抚养的孩子”。觉得收藏“就是收藏一份心情”。“每当我静静地凝视这些笔筒时，我耳边就仿佛能听见它们的诉说，诉说它们一段段平凡而又曲折的经历。此时，它们一个个在我眼中都是有生命力的。浮想之间，我常常和它们进行一次心灵的对话。”《文汇报》2008年1月18日第12版。在常人看来，这不是“疯”话，也是“怪”话了。维柯指出：“诗的最崇高的劳力就是赋予感觉和情欲于本无感觉的事物。”凡高说：“艺术，这就是人被加到自然里去，这自然是他解放出来的……即使他画的是瓦片、矿石、冰块……那宝贵的呈到光明里来的珍珠，即人的心灵。我在全部自然中，例如在树木中，见到表情，甚至见到心灵。”《宗白华美学文学译文选》第223页。也正如金圣叹所说“人看花，花看人。人看花，人到花里去；花看人，花到人里来”。花是人，还是人是花，是庄周梦蝴蝶，还是蝴蝶梦庄周？“假作真时真亦假，无为有处有还无”，真是难分难解，真假莫辨了。卢梭谈他的这种体会说，当他置身在大自然中之际，就使他远离使他“感到依赖之苦的事物：这一切解放了我的心灵，给我以大胆思考的勇气，可以说将我投身在一片汪洋般的事物中……遇到合我心意的东西便与之物我交融，浑然成为一体”。《忏悔录》第一部第199页。现代派作家卡夫卡的代表作《变形记》可算是物我不分的一个突出例证。作品叙述一个推销员一觉醒来发觉自己成了一个令人怵目惊心、毛骨悚然的大甲虫。人变成甲虫，也是甲虫变成人，人与甲虫的界限泯灭了。而法布尔的《昆虫记》更是难得的好例。法布尔怀着对渺小生命的尊重与热爱，来描写微不足道的昆虫。在《昆虫记》里，人性与虫性交融，仿佛虫就是人，人就是虫。虫人乎，人虫乎，真是难解难分了。但丁说得好，“画像者若其不能成为该物体，则不能画之”，可谓一语破的。画家布拉克也说：“一个人不应该只解释事物，他必须沉湎于物体之中而将自己变成该物体。”中国古代画论中有不少这样的例证。

5 物我一体即推己及物（2）

苏轼描写文与可画竹诗：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神。”（凝神——简直与神一般）苏轼的兄弟苏辙虽不能画竹，但能论画竹。在他的《墨竹赋》中说，墨竹画家既须“朝与竹乎为游，暮与竹乎为朋，饮食乎竹间，偃息乎竹阴”，这样来“观竹之变”，更须体会到“竹之所以为竹”，特别体会到“苍然于既寒之后，凜乎无可怜之姿”，于是就感到非画竹不可了：“忽乎忘笔之在手，与纸之在前，勃然而兴，而修竹森然。”《中国画论研究》北京大学出版社1983年版第74页。

南宋罗大经说：“曾云巢无疑，工画草虫，年迈愈精，余尝问其有所传乎？无疑笑曰：

‘是其有法可传哉？某自少时取草虫笼而观之，穷昼夜不厌，又恐其神之不完也，复就草地之间观之，于是始得其天，方其落笔之际，不知我之为草虫耶？草虫之为我也。此与造化生物之机缄盖无以异，岂有可传之法哉？’”《鹤林玉露·画马》。

宋代包鼎画虎，首先要“扫溉一室，屏人声，塞门涂牖，穴屋取明”，布置了这样一个“虎穴”后，自己便“脱衣踞地，卧起行顾，自视真虎也”，然后才挥笔作画。清代画家邱独醒亦“善画虎，为屋深山中，观生虎形状，得其神，仓忙走归，取笔就壁图之，犬见之，惊退，向吠不已”。传“独醒画虎尝灯下伏地作虎跳跃状，取影图之如活虎云”。

《廖燕全集》上海古籍出版社2005年版第693页。

相传赵子昂画马，也是“闭门伏地，对于马之动作，如长鸣，如蹴蹄，如奔驰，如滚卧于郊原，作种种状态。戚原画狗，客访之，闻室中犬声甚沸，有类数十狗若争骨者，若众雄逐雌者，又若孤村野店，陡见生客，吠声从水中出者，及辟户，则原据几画狗正酣，口中狺狺声犹未尽也”。《画论丛刊》人民美术出版社1960年版下册第723页。

心理学家认为这是精神专注时所起的幻境：“例如有人忽念及狐而全力专注之，遂自如感狐，再起狐之态貌声音等而拟之，而既于心内有如是之专制再想(即集中精神进行想象活动——引者注，下同)，遂示运动于外部而不之觉，所谓无识筋动(即无意识运动)是也，夫一方专注心力而他方无意识，自然之理，在此时意志全失其力，是更不知前后之事情，而入无意之境遇，独于或一点者，其影像非常判明，现显于感觉上，是所谓幻境。”蔡元培译：《妖怪学讲义》1913年版第180页。

清山水画家布颜图描写物我两忘的境界最好：“吾之作画也，窗也，几也，香也，茗也，笔也，墨也，手也，指也，种种于前，皆物象也。迨至凝神构想，则心存六合之表，即忘象焉，众物不复见矣。迨至舒腕挥毫，神游太始之初，即忘形焉，手指不复见矣。形既忘矣，则山川与我交相忘矣。山即我也，我即山也。恍乎恍乎，则入杳杳（杳杳，深远也——引者注）之门矣。无物无我不障不碍，熙熙点点，而宇泰定焉，天光发焉，喜悦生焉，乃极乐处也。”转引自王星拱：《科学概论》第248—249页。这与石涛所说“山川脱胎于予，予脱胎于山川”，“山川使予代山川而言也，山川与予神遇而迹化”的意思完全一样。拜伦也有过这样的诗句：“难道群山、波涛和诸天不是我的一部分，不是我心灵的一部分，正如我是它们的一部分吗？”转引自《作为意志和表象的世界》第253页。

5 物我一体即推己及物（3）

丰子恺说画家描写暴风必须“自己移入暴风中，变为暴风，而与暴风共动”，和暴风一同驰驱，“欲写树木，非亲感伸枝附叶之势不可。”古人所谓“身如枯枝，迎风萧聊”正是此意。他还举例说，“三只苹果陈设在眼前，作画的人须能见其为三个有生命的人，相向相依，在那里聚首谈笑，演成一幕剧景。然后能写出浑然统一的艺术品来，若不如是，而一味忠于局部的模写，虽周详如照相，毕肖毕似真物，也毫无艺术的意味，仅为一幅博物标本而已。一把茶壶与二三只茶杯，在作画者看来，犹似一个母亲与环绕膝前的二三个孩子，演成家庭融洽的一幕。展开的书犹似仰卧的人，墨水瓶犹似跌坐的老僧，花瓶犹似亭亭玉立的少女，一切器物，在作画者看来是有生命有性格的活动。故西人称静物曰**still life**。”《绘画与文学》第24页。

国画家贺天健谈他物我两忘的体验说，有一次他看奇峰，“天高高在上像着穹窿的样子四面复罩下来，平原上只有青青的草，一望无际。我卧在地上看，这时也忘记了我，只觉得我要画它还是它要画我，我又难以分解了。”《学画山水过程自述》人民美术出版社1962年版第87—88页。

创作中这种物我浑一的变态心理的体验，西方作家谈得也很多。朱光潜在《文艺心理学》中举过不少例子。在这一点上是人同此心，心同此理的。

法国作家乔治·桑说：“我有时逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞鸟，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条水平线，觉得自己是这样颜色或是那种形体，瞬息万变，去来无碍。我时而走，时而飞，时而潜，时而吸露。我向着太阳开花，或栖在叶背安眠。天鹄飞举时我也飞举，蜥蜴跳跃时我也跳跃，萤火和星光闪耀时我也闪耀。总而言之，我所栖息的大地仿佛全是由我自己伸张出来的。”

福楼拜描写他写《包法利夫人》的体验中有这么一段：“我骑马在一个树林里游行，当着秋天的薄暮，满林都是黄叶，我觉得自己就是马，就是风，就是他们俩的甜蜜的情语，就是使他们的填满情波的眼睛眯着的太阳。”

一位现代派画家说：“风景是一种尖锐理性飘浮着的微笑。我们的空气的温柔抚触着我们的精神的温柔。色彩是那个场所，我们的头脑和宇宙在那里会晤。”见《宗白华美学文学译文选》第218页。头脑和宇宙会晤即主观和客观、心和物相融合的疆界和境界。

当代美国艺术家弗兰克说：“当我作画时，我整个身心都集中于非我，而且一度自我解脱。我画那棵树，我就得变成那棵树，那棵树的每一个细微特点都感到有我：树身、树枝、茎干、树叶，作画的活动成为一种神灵的或宗教的体验。”当代美国音乐家伦纳德·伯恩斯坦说：“在我的一些演奏中，我变得精神恍惚起来，不知道我自己，不知道身在何处，也不知道那些鼓掌喝彩的是什么人……而且当我写作乐曲整整十四个钟头，我也不知道时光了，其中蕴含宗教因素。啊，非常非常地深刻。”《国外文学资料》1980年第4期第30页。

所有这些体验证明，艺术家对宇宙万物主要不是自觉地用理智去分析、宰割，而是非自觉地用感情，用变态心理去综合、把握。这便是形象思维的真谛。从认识论的观点看，这是万物有灵论。即把万物都看成像自己一样有生命，有灵魂，有喜怒哀乐之情的精神实体。这是一种仁民而爱物的情怀。艺术家无不是仁民而爱物的人。杜甫有诗云：“小奴缚鸡向市卖，鸡被缚急相喧争。家人厌鸡食虫蚁，未知鸡卖还遭烹。虫鸡于人何厚薄，吾叱奴人解其缚。鸡虫得失时无了，注目寒江倚山阁。”《缚鸡行》。这首诗表现了杜甫的仁民爱物之心。

5 物我一体即推己及物（4）

托尔斯泰同情和怜悯一匹疲病的老马的故事也十分动人。据屠格涅夫回忆，有一次他和托尔斯泰一起散步，在一个牧场上见到一匹瘦弱可怜的骟马，托尔斯泰非常同情地向他讲述这匹马，简直是代马立言，使屠格涅夫听得入了迷，觉得托尔斯泰过去什么时候似乎真的就是一匹马。卢那察尔斯基说：“托尔斯泰无疑是爱自然的，而且甚至爱得比普通人强烈得多——难怪他那么善于理解动物的心理，达到出神入化的境界了。他用他的身心的全部内蕴，用全部感官，用皮肤上的全部毛孔来感受自然。”《卢那察尔斯基论文学》人民文学出版社1978年版第324页。尼采也有怜爱马的一点体验：“我一生背负着同情的重托，我在林中看到一匹马被主人鞭打，就跑出房子，拥抱这只动物，为它的命运流下辛酸的泪。”《我妹妹与我》文化艺术出版社2003年版第158页。

诗人英格洛(Jean Ingelour)曾这样表白：“我有一种惯癖，就是不但把我自身所有那一种同量的智力委于各种生物，纵是顽石与各种制造品，我也都赋予它们这同量的智力。我常觉得路边的小石头若是勉强着静悄悄地卧在那里，只见周围事物的活动，不知有多少沉闷，所以要使它们得一种新鲜的境界。”《诗学原理》商务印书馆1924年版第30页。鲁迅在《秋夜》里描写小花的那段话也极好地表现了这种态度：“我记得有一种开过极细小的粉红花，现在还开着，但是更极细小了，她在冷的夜气中，瑟缩地做梦，梦见春的到来，梦见秋的到来，梦见瘦的诗人将眼泪擦在她最末的花瓣上，告诉她秋虽然来，冬虽然来，而此后接着还是春，蝴蝶乱飞，蜜蜂都唱起春词来了。她于是一笑，虽然颜色冻得红惨惨地，仍然瑟缩着。”花儿虽小，同样富有性灵，有痛苦、欢乐和希望，同样值得怜惜和同情。

古诗里这样的例证也随处可见，如杜甫的《秋雨叹三首》之一：

雨中百草秋烂死，阶下决明颜色鲜。

著叶满枝翠羽盖，开花无数黄金钱。

凉风萧萧吹汝急，恐汝后时难独立。

堂上书生空白头，临风三嗅馨香泣。

这首诗写的是秋日风雨中被吹打的一丛决明。开端“雨中百草秋烂死”的惨象真使人触目惊心。百草“烂死”之后，独能“颜色鲜”的决明益是珍贵。你看它绿叶满枝，宛如以翠羽为饰的伞盖，而盛开的黄色花朵则更如无数光灿耀目的金钱。从这里可以看出，诗人是以何等珍重爱惜的心情，来描写百草烂死之后鲜茂的决明之可贵，但好景不长，“凉风萧萧吹汝急，恐汝后时难独立。”这是多么痛心的事，对决明今后的遭遇，表现了极深沉的忧虑和无限的关爱之情。在百草都已烂死的整个大环境中，又有谁能够独立支持得长久呢？“堂上书生空白头，临风三嗅馨香泣”，面对这样酷烈的现实，徒然白首、老大无成

的书生对阶下惨遭风雨袭击的决明却爱莫能助，只能三嗅其馨香而潸然泣下，其爱之深，其痛之切，于此可见了。诗人笔下的决明是有知觉、有感情、有美好资质的生命。它隐喻着人物的高尚情操品格，但在诗人眼里花即人，人即花，花的品格即人的品格，人的品格即花的品格，花固然可以喻人，人也同样可以喻花。

季羨林老的一番表白也令人十分感动：

5 物我一体即推己及物（5）

“我是一个没有出息的人……经常为一些小动物、小花草惹起万解闲愁，……我甘为一些小猫小狗小花小草流泪叹气”，“世界上像我这样没有出息的人，大概是不多的。古藤的哭泣声恐怕只有我一个能听到。在浩茫无际的大千世界上，在林林总总的植物中，燕园的这一棵古藤，实在渺小得不能再渺小了。你倘若问一个燕园中人，决不会有任何人注意到这一棵古藤的存在。决不会有任何人关心它的死亡的，决不会有任何人人为之伤心的。偏偏出了我这样一个人，偏偏让我住到这个地方，偏偏让我天天走这一条幽径，偏偏又发生了这样一个小小的悲剧；所有这一切偶然性都集中在一起，压到了我身上，我自己的性格制造成的这一个十字架，只有我自己来背了，奈何，奈何！”《生命沉思录》国际文化出版公司2008年版第41页。

更不能不提到卢森堡这位德国工人运动和波兰工人运动的杰出活动家在她的《狱中书简》中所展示的大悲悯的情怀。她敬畏生命，从一只粪甲虫到一只蝴蝶，从一只土蜂到一只知更鸟，她都会无限深情地观察它们，关切它们，像亲人和朋友一样亲近它们，为它们经受的惨剧而悲愤、痛苦，而黯然神伤。她那般感动于青山雀的问候般的啼声。每次听到那“威威勃”的活像孩子嬉笑的声音，就忍不住发笑，并且模仿它的叫声来回应。她和它彼此就像亲爱的好朋友。

下面我们就摘录几段她的叙述：

“昨天我恰巧念到一段文章论及德国鸣禽减少的原因，是因为‘它们筑巢和觅食的天然条件都渐次被消灭了’，我念到这里，不禁痛心已极。我并不是为了人类不能聆听歌唱而难过，我是为了那毫无抵抗能力的小动物竟这样默默无声地不断灭绝下去而悲痛，我甚至要哭出来了。”

“我有时候有这种感觉，我不是一个真正的人，而是一只什么鸟，什么兽，不过赋有人的形状罢了；当我置身于像此地的这样的一个小花园里，或者在田野里与土蜂、蓬草为伍，我内心倒感觉比在党代表大会上更自在些”，“在心灵深处，我对我的山雀要比对那些‘同志们’更亲近些。”

“去年春天，我从田野间散步回来，在一条空旷的僻街上行步，这时地上一小团黑黝黝的东西引起了我的注意，我俯下身去，看见一幕无声的惨剧：一只很大的粪甲虫，正仰卧在

地上，用它的腿绝望地挣扎着，同时一大群小蚂蚁麇集在它身上，正要把它——活生生地吃掉！这景象使我感到恐怖，我拿出我的手帕来，着手把这些残忍的东西赶走。然而它们却是这样大胆、顽固。我不得不跟它们大干一场。等到最后，我把这个可怜的受难者解放了，远远地放在青草上面的时候，它的两条腿已经被咬断了，……我怀着痛苦的心情急忙走开。”

“最近来了这样一辆车，驾车的不是马而是水牛。这是我第一次在近跟前看见这种牲口。这种水牛比我们这里的牛更有气力，体格更健壮，它们的头是扁平的，角是平着往后弯的，头盖骨却和我们这里的绵羊相似。一抹乌黑，长着两只柔顺的大眼睛。这种牛产自罗马尼亚，是战利品……据赶车的兵士说，捕捉这种野兽很费力。但是更困难的是使这种过惯了自由生活的动物就范，利用它们驾车载重，要让他们懂得‘喂——吁’的吆喝声，先得把它们鞭打得头破血流……此外，它们也已享受惯了罗马尼亚肥美的牧草，到这里却只能得到一点点微不足道的草料。这些牲畜被毫无怜悯地役使着，用来拖曳各种各样的货车，这样很快地就死掉了。——几天前赶来了这么一辆满载布袋的货车，车上的东西垒得这样高，以致这些水牛在进门时拉不过门槛来。赶车的兵士是一个残忍的家伙，开始用鞭杆粗大的一头，没头没脑地鞭打起它们来。他打得那么凶，连女监管也愤愤地责问他，他对这些畜牲究竟有没有一点怜悯之心。‘对我们这些人谁又怜悯过！’那个士兵狞笑一声回答说，一面更凶狠地鞭打着……这些动物最后还是拖动了，走过这个难关。但是其中有一头血已经殷殷渗出……牛皮是厚而且坚韧的，如今也居然给打破了。卸货的时候，这些动物一动不动地站在那里，已经筋疲力尽了。其中那头淌血的，茫然朝前望着，它乌黑的嘴脸和柔顺的黑眼睛里流露出一副神情就好像是一个眼泪汪汪的孩子一样。那简直就是这样一个孩子的神情。这孩子被痛责了一顿，却不知到底为了什么，不知道如何才逃得脱这种痛楚和横暴……我站在它面前，那牲口望着我，我的眼泪不觉簌簌地落下来——这也是它的眼泪啊！就是一个人为他最亲爱的兄弟而悲痛，也不会比我无能为力地目睹这种默默的受难更为伤心了。那罗马尼亚的广阔肥美的绿色草原，已经失落在远方，再也回不去了！那里阳光普照，微风轻拂，和这里多么不同啊！那里鸟儿轻脆地鸣啭，牧人富有旋律的呼啸声也和这里多么不同啊！可是在这里——这个陌生的恐怖的城市，这阴郁的厩舍，这些掺杂着烂稻草的、令人作呕的腐朽的草料，这些陌生的、可怕的人们，以及这毒打，这从新的创伤涔涔流出的鲜血……

“啊！我的可怜的水牛啊，我的可怜的亲爱的兄弟，我们两个在这里都是那样软弱无力……”

在一段时间里，她经常为每天拖着包裹走到庭院来的水牛“痛哭流涕”；也为老云雀“在黄昏暮色和凛冽严寒中”觅食而心酸；更为小云雀因饥饿“发出那尖声的悲鸣”而“痉挛”。“每当我听见或看见这些时我就仿佛害了病似的”。还有“那欧惊鸟总是成天地在附近某处激动地啼叫个不停，一直叫得使人心烦了，可是如果它接连几日啞了，那么，

我的心又不安起来了。担心它会遭到什么不测，我焦灼地等待它重新唱起它那无聊的调子，好让我知道它平安无事，这样，我在自己的斗室中通过千丝万缕直接而微妙的细丝和外面千百种大大小小的生物联系起来。这一切在我心中激起不安啊，痛苦啊，自我谴责啊种种的反响”。“为了它们，我的内心在远处颤抖着”。因为“我的内心”和“生物自然界息息相关——与人类则并非如此——这几乎成为一种病态了，也许这与我的神经质有关系”。

类似的描述，在《狱中书简》中随处可见，不一而足。这里只摘录了实在难以割舍的几段以见其一斑。

由这一斑已是见其对一切有生之物的悲悯之情，竟如此之深，她确实是“病”了。

6 非对象性思维谈（1）

艺术创作中的这种推己及人及推己及物的心理变化，从思维方式上看当属非对象思维，艺术家是在非对象性思维中进行创作的。

所谓非对象性思维，就是把自己变成对象或把对象变成自己，亦即通过主客体融合为一而认识对象的一种认知或思维方式。它与对象性思维不同，对象性思维是概念性思维或理性思维，这种思维是将思维者和思维对象一分为二，在主客体之间作严格的区分，也就是将物对象化、概念化来认知事物。

但物一经对象化、概念化便失去物性，便不复保持其本色。这样认识的世界只能是死的僵化的世界而不是活的世界。活的世界须在生活中去体认，即置身其中去认识而不能用概念体系去把握。因为在活的世界中，我们接触的人和物是实在的具体的，其本质是体认出来的，不是冷静旁观出来的，“我是‘在世界中’来研究思考理解世界，而不是‘在世界之外’与‘世界相对’来将世界作为对象使之概念体系化”，此即所谓“置身题上者必先身入题中也”。

严格说来，真的世界、实际的世界并不是对象的世界、概念的世界，而是活的世界、体验的世界。人们都熟悉“红杏枝头春意闹”、“人面桃花相映红”这两句诗，诗中的“红”所描述和表达的就是“活”的“红”或“红”的活人，这就是人的体验，而体验是主客一体的。如果对“红”从概念上去理解，从《辞海》中找“红”的定义，再据以检查

“杏”、“面”是否符合这个定义；或者对红进行光谱测定，光谱仪器将红的光谱测出来了，但实在的“红”、活的“红”却不见了。

不言而喻，“红”的这种“活”义是由主客融合而来。主客融合既是一种境界，又是一种认知方式。在这种认知方式中，人与世界的关系不是主客关系，而是更深切的感情关系、精神关系。就是说人凭情感而不是用概念性的分析去了解对象的奥秘。如对于人，仅靠理智的分析永远不能弄明白一个人的人品，只有感情的交接才能理解其内在的价值。我们都

懂得“同病相怜”是什么意思，只有生过病的人才能理解他人之病，才可与病人作活生生的交流。而不是像医生那样作某种概念性的病理分析。要想通过一般性的概念来了解人是永远做不到的。有资料说，有些治疗精神分裂的最好医师自己就是或曾经是精神分裂症患者。时至今日，科学家们终于认识到，人之所以不能完全了解自然界，可能是因为他没有把自己视为自然界的一个交感与共的组成部分。

与非对象性思维相反，对象性思维则是用概念使主客体分离，以概念将世界甚至也将人的心灵规则化、逻辑化。

不仅如此，概念还有一种遮蔽作用。柏拉图那个有名的洞窟寓言，客观上就寓有此意。这个寓言描写人类好像生活在洞窟中，面对墙壁，洞外的光将外界事物投影到洞内墙壁上，人透过墙上的投影而认识世界。这投影正象征着人类的名词概念。通过投影认识世界就是通过概念认识世界。人与世界之间有一中间物，人不能直接认识世界，只能透过这个中间物认识世界。所以概念对人的心灵是一种遮蔽和限制。爱默生说，人是“被自己的意识关进了监狱”是有道理的。人的精神如时时都背负着许多概念的东西，其心胸就难以广大空阔，其创造性也将被窒息。要想取得对事物的直接体认就必须排除概念的支配。尼采深刻指出：“我们认识世界是什么：要求绝对的无条件的知识就是要求没有认识的认识。”没有认识的认识即排除概念性的认识的认识，就是直接的体认。钱钟书先生在《谈艺录》中也指出：“除妄得真，寂而息照，……艺术家之会心，科学家之格物，哲学家之悟道……莫不由此。”这种观点，可上溯到孔子的“四毋”，即“毋意，毋必，毋固，毋我”。

（不是空揣测，不全部肯定，不拘泥固执，不自以为是）其实旨就是破除成见、破除概念性思维之意。用今天的话说就是一切从零开始，无成见地去思考。当然这已是非对象思维的最高境界了。

6 非对象性思维谈（2）

其实，一切本源性本体性的东西全靠这种非对象性思维去体认而不是靠逻辑推理，逻辑推理的实质是把人关在已知事物的圈子里，对人是一种限制。即使是推理，其出发点或前提也并非来自推理，而是某种更根本的由非对象性思维而来的东西。真正终极的东西是不能凭概念推理切近的，它不能成为思维的客体，本体是不可当做外界事物去推求的。认识或亲证真理的惟一途径是使我们的生活、心灵融会于一切对象之中。主客二元性思维不能把握终极价值，概念性认识总是将对象与自己分开，从一定距离之外去看它，所以概念是离心的，外向的，而终极的东西必须是我们置身其中的东西，超越于主客体关系的东西，无限地高于或融化于一切存在着主客体的东西。熊十力有言：“内心外物，分成两界对立，此于真理太悖，悟到心境浑融，方是实际理地”，“就真理上说，境和心是浑融而不可分的。”这是悟道之言。

非对象性思维是一种创造性思维。在任何一种创造性活动中都有这种思维存在。著名德国心理学家韦特海默提供了一个很好的例证。他讲的是两个孩子打羽毛球的故事。两个孩子

一个**12**岁，一个**10**岁，姑以**A**代表大孩子，以**B**代表小孩子。**A**发球很刁，**B**接不住，最后**B**扔下球拍说他不打了。**A**劝他继续打下去，**B**不同意。他那呆滞忧愁的面容，使**A**觉得遗憾。**B**为什么那么忧愁，显然是因为屡次失败而觉得自己是个受害者。**A**第一次发觉他打球的方法，他刁钻的发球对**B**来说很像是捉弄，不像是游戏，觉得对**B**很不公平。**A**自问非这样不可吗，怎样才能改变一方对抗另一方的状况？他提出：“我们这样玩，我们打来打去，不让球掉下来，看看能打多少，我们能坚持十次二十次吗？开始时发容易的球，后来可以越发越难。”**B**愉快地同意了。他们又玩了起来。游戏的性质完全变了，他们互相合作、配合，打得很起劲，**A**不再捉弄**B**，但他打出的球却越来越难接，他叫着：“这不好接，你能接吗？”充满通情达理的友好态度。后来他们又这样打过球，**B**的技术大有进步。肯定**A**也有很好的体验和新的发现。

很显然，由于**A**能设身处地地替**B**着想，不再将**B**作为捉弄对象。这个问题才得以创造性地解决，两个人由竞争的对手一变而为一个共同目标互相合作的伙伴，这正是非对象性思维创造出来的新境界。《创造性思维》教育科学出版社**1987**年版第**146**页。

弗罗姆深刻指出：“无论是艺术家的创造性，还是手艺工人的创造性活动，在任何一种创造性工作中，创造者都把自己和他的材料融为一体。而材料则代表着外在于他的世界。无论是一位木匠做了一张桌子，还是一位金银制造商铸了一块玉宝，无论是农民种植粮食，还是画家作了一幅画，在所有各类创造性工作中，工作者和他的对象都成为一体。在创造的过程中，人将自身和世界结成一体。”《爱的艺术》工人出版社**1986**年版第**19**页。日本心理学家恩田彰说，在创造活动中，感觉成为创造对象这一点很重要，这样就可以“亲临其境地感受、体验它。例如，化学家想象自己变成了运动着的分子，自己亲身感受分子会遇到的情况”。另外，如果提出，“假如你成了兔子都会做哪些事”的问题，“就要考虑自己变成兔子时会做的事，这不是站在人类的立场上考虑兔子要做的事，而是以兔子的身份去考虑，所以往往有新的思想、观点出现。”依此类推，假如设计一台机器，这就要求设计者设身处地地“把人设想成机器的一部分”，“自己就仿佛是一种有魔力的小生物，为了制出具有预想性能的机械，必须以某种形式在其中‘工作’。”《创造性心理学》河北人民出版社**1987**年版第**158**页。另一位日本心理学家高桥浩也持同样看法，他是这样说的：“当就某事物进行思考时，譬如就水壶考虑水壶，‘怎样处理这把壶’，一般的思考法是把水壶作为相对的思考对象加以处理，但是，如果把自己充做水壶本身，结果又会怎样呢？站在水壶立场上去思考，‘我是水壶’，‘希望怎样来对待我这把水壶’，‘作为水壶有何不满之处’等，结果一定会获得与迄今不同的创造性思维。”为了证实自己的观点，这位心理学家曾经同某智囊团一块儿考虑过共同开发新的起重器。并亲自伏在地板上体验起重器该怎样启动。他想到“思考起重器首先要有辆小卧车”，他伏在地板上就是要当小卧车，这样，他就真的进入了“角色”，取得了小卧车的自我感觉。“难以想象的是，当你像上述那样动员全身参加，并把自己当成物品来思考问题时，在你头脑中会涌现出与单纯用脑子所想的完全不同的创见来。”《怎样进行创造性思维》科学普及出版社

1987年版第120、53页。应该指出，“在发明机械的场合，把人设想成机械一部分，当然是不合情理的”，甚至还有疯癫之嫌，但是，“在创造活动中，不合情理的感情因素是很重要的”，“创造活动就在合情理与不合情理之间反复不断进行”。两者相比，“感情的非合理性因素比理智的合理性因素更为重要”。同①第155、158页。“感情与认识可以是相互合作的，并且感情有助于真理的发现。”马斯洛如是说。

6 非对象性思维谈（3）

非对象性思维乃是一种直觉思维。直觉思维可使人与“实在”直接联系和接触，从而进入本原世界，也就是说，直觉可单刀直入，中间无须分析，无须概念介入，在物我同一中直达本质。这里不掺杂任何实用考虑或理智的先天图式，直接体认对象之所以为对象。我们看到许多天才人物都具有深刻的直觉力，都有一种透彻性的灵气，即直接洞察事物本质的直接性的能力。这似乎是与生俱来的天然的直接性，即叔本华所说的纯粹的或完全的客观化。这客观化即忘却自我，把我变为客观之物。庄子就是这样的天才，他与惠施游于濠梁之上，看到鱼儿的快乐，在一刹那间，他融己入物，把自己客观化为鱼了；而惠施却说：“子非鱼安知鱼之乐？”他是用概念思维看问题，当然不懂得“要体验自然中的最幽微的意义，个体必然融入自然的混一中去，化为自然的风草虫鱼，和单纯的存在”。《人的潜能和价值》华夏出版社1987年版第473页。

可想而知，这种客观化的能力对于艺术家具有何等的重要性。艺术家正是这样从事创作的。他必然也必须进入对象之中，从内部去感受它，去经历它的生活，在感觉中与对象达成一致。对艺术创作的这个特点，重逻辑分析的维也纳学派哲学家石里克也是认同的。他明确指出，艺术活动是体验的，而“体验则以主客观世界的一致为对象”，“体验世界与认识世界是绝对不同的。这个不同点自然不在于客观世界，仅在于我们对于它是体验或是认识。一切诗歌艺术等是以体验世界为目的。可是一切的科学则以认识世界为对象。所以前者所用的方法是丰富的理想与兴奋的情绪。所求对象的心神如入其境以及主客观世界的一致。”《洪谦选集》吉林人民出版社2005年版第23—24页。

以上所述与人本主义心理学家马斯洛的观点完全一致。马斯洛认为，非对象性思维乃是一种科学人本主义思维方式。这种方式的特点是认识对象的过程中，有神入有直觉，感到与对象相通。在某种程度和某种意义上则与对象完全相同。譬如，当一位心理学家想要预测一只老鼠的行为时，他就要将自己与老鼠等同起来，使自己感觉像一只老鼠，即取得老鼠的自我感觉。体会老鼠，“于是自己问自己：现在我该怎么做？”马斯洛说，用这种方法去认知，“哪怕天文学家，或者是地质学家，或者是化学家也可能更全面地领悟那些最不具人格的事物。”“因为我已深信一些天文学家和化学家，都暗自以与情人相爱的类似方式对待他们的问题。”“一个科学家要想获得长远的科学上的成功，需要的是激情，是心驰神往，是如醉如痴。一个富有成就的科学家总是这样一种人。他谈起他的‘问题’就如同他谈起他喜爱的女人一样，将其作为目的，而不是为了达到其他目的的手段，他超然于一切干扰之上，完全沉浸在他的工作之中。这意味着他并没有分心分神。他的全部智慧都完

全交给了他完全投身于其中的那个目标”，与其融合为一。马斯洛还说，“即便在不具人格性的最极端也有可能区分透过望远镜进行观看的两种不同的感觉。人们可以透过望远镜观看月亮，像一个偷看者（旁观者，局外人）透过钥匙孔偷看那陌生奇异的，那种手莫及的，那属于他人的，那茫茫远方的种种事物（我们不是，也永远不能成为这些东西）。或者，有时你可以忘掉自我，被深深吸引，心驰神往，进入那个世界之中，而不是身居其外往里窥测。这可以比做一个家庭成员与一个流落于漆黑寒冷的街头的孤儿之间的差别，那孤儿用渴望的眼光透过窗户望着里面温暖的一家。”

再以切近的听音乐跳舞为例作比较。“你可以细心地聆听乐曲，平心静气地审听音乐好到何种程度，是不是值得你花的门票钱。或许你突然为其攫住，变成了乐曲，可以感觉到它就在你的心中跳动。使你不再身在此地而神走他方。如果你在跳舞，节奏‘抓住了你’，你便可以轻轻地溜进节奏中去而与节奏融为一体，或者你可以成为一件甘为节奏效力的乐器”，因而进入物我两忘之境，体味到一种莫可言喻的愉悦和满足。《科学与科学家心理》北京大学出版社1989年版第122、127、128页。

7 “与天地精神相往来而不傲倪于万物”

艺术家在大自然面前，就像中国古代哲学家说的那样：“与天地精神相往来而不傲倪于万物”，他虽为万物之灵却不以万物之灵自居，在大自然面前虚怀若谷，此所以为万物之灵也。泰戈尔说得好：“当我们是大为谦卑的时候，便是我们最接近于伟大的时候。”事实上，多和大自然接触，本来就能在无形中使人恬静旷达，维持精神与心理的健康和平衡。傅雷指出：“在众生万物前面不身居为‘万物之灵’，方能祛除我们的狂妄，打破纸醉金迷的俗梦，养成澹泊洒脱的胸怀，同时扩大我们的同情心。”《傅雷家书》（增订本）第292页。而艺术家也只有借同情之心才能深入自然之中，与之化为一体，而生活于其中。这就是所谓形象地把握世界。勃来克说：“一切情感充极至尽皆可入天。”(All emotion if thorough enough would take one to heaven)钱钟书：《谈艺录》第347页。确有至理。陶渊明的有名诗句：“平畴交远风，良苗亦怀新”，描述的便是这种情怀和心态。谈到艺术家对自然的爱，我们不能不提到泰戈尔。泰戈尔告诉过我们，自然界就是他的亲爱的同伴，他从很小的时候起就热爱自然，他家里有一棵榕树，少年时他常到树下游玩，到了后来还记住它：“绕缠的树根从你枝干上悬下，呵，古老的榕树呀，你日夜不动地站着，好像一个苦行的人在那里忏悔，你还记住那个孩子，他的幻想曾同你的影子一同游戏的吗？”郑振铎译：《飞鸟集·泰戈尔传》。

再看看他的《花的学校》：

当雷云在天上轰响，六月的阵雨落下的时候，湿润的东风走过荒野，在竹林中吹着口笛，于是一群一群的花从无人知道的地方突然跑出来，在绿草上欢快地跳着舞。

妈妈，我真的觉得那群花朵是在地下的学校里上学。他们关了门做功课，如果他们想在散学以前出来游戏，他们的老师是要罚他们站壁角的。

雨一来，他们便放假了。

树枝在林中互相碰触着，绿叶在狂风里萧萧地响着，雷云拍着大手，花孩子们便在那时候穿了紫的、黄的、白的衣裳，冲了出来。

只有与宇宙生命共同生活的人才会这样去感受去想象。艺术家以这种情怀和心态去感受世界，便觉山川草木，动植飞潜，与自己是同一血统的生物，它们同样有性灵、有生命和性格。总之，他们“是极端尊重心灵活动的，他们在世间一切自然中看见心灵的姿态，他们所描写的一切自然都是有心灵的活物。他们对于风景，当做为风景自己的目的而存在的一种活物，就是一个花瓶，也当做为花瓶自己的目的而存在的一物。所以赛尚（塞尚——引者注）的杰作，所描写的只是几只苹果、一块布、一个罐头，然而这苹果不是供人吃的果物，这是为苹果自己的苹果，苹果的独立的存在，纯粹的苹果”。《东方杂志》第二十七卷第一号第6页。中国画论中所谓“迁想妙得”讲的就是这种态度，迁想即迁其想于万物之中，与万物共感共鸣。在“王维的山水画中，（如某评家所说）屋不是供人住的，是一种独立的存在；路不是供人行的，是田园的静脉管；其点景的人物不是有意识的人，而是与山水云烟木石一样的一个自然物”。《东方杂志》第二十七卷第一号第6页。这些话是对艺术家创作心理的最好说明。的确，在艺术家眼里，一株树，一朵花，一棵草，一片叶，都是独立的存在，都有独立的价值。中国艺术家尊敬地称梅、兰、竹、菊为四君子，名画家勃雷克(Black)、彭士(Burns)不是对于一朵花，一株树，一块石的存在都感到无上的伟大与庄严吗？同①第11页。爱罗先珂不是这样动情地描写一棵老树上的叶片吗？“是在春天，那棵老树上的年轻的叶儿唱着绿色的颂歌，颂赞太阳，颂赞温暖而多梦幻的夜晚，颂赞神秘的月亮，颂赞迷阵似的星儿们……”“他们为了欢乐而颤抖了，为了充塞于每个叶脉内的爱情而颤抖了。”爱罗先珂：《枯叶杂记及其他》商务印书馆民国十三年版第8页。泰戈尔也有这样美好的诗句：“小草呀，你的足步虽小，但你拥有你足下的土地。”在诗人看来，小草是多么可爱，多么值得自豪，小草凭借自己的内在力量，可以从它足下的大地中汲取丰富的营养，可以沐浴温馨的阳光，可以呼吸新鲜的空气。总之，可以同样享受生存、滋育、发展的权利和幸福。所以冰心寄语小草说：“弱小的草啊，骄傲些罢，只有你普遍装点了世界。”《繁星》。海涅且有“聪明的小草彼此讲述绿色的童话”《哈尔次山游记》。这样赞颂小草的瑰丽诗句。在这样的诗句中，蕴含着多么丰富的美、多么深沉的爱。而且，那具有旺盛生命力的小草，不仅能承受人类的爱，有时候，在某些情况下，还会反过来给人以力量和抚慰。刘再复在他的散文诗《在失去青山绿水的地方》中曾这样写道：“一位年迈的朋友告诉我，他在牢里时曾苦恋过青山，苦恋过一棵小草。当他偶然从门缝里发现对面屋顶上有一棵小草时，他发狂似的兴奋过。以后他每天都悄悄地凝视着这株青青的小草，对着小草思索着人生，……那小草帮助他度过了最寂寞、最痛苦的岁月，陪伴他征服了死亡与地狱的挑战。”没有比这样的诗句更能说明小草的崇高价值和它的生命的意义的了。一棵小草，对我们人类，竟有这般神奇的力量，能不令人作深长之思？王阳明认为：“人的良知就是草木瓦石的良知，若草木瓦石无人的良知，不可以为草

木瓦石矣。”《传习录》。他讲的是主观唯心论，但从心理学角度看却不无道理，实际上这是一种变态心理，一种艺术创作心理。

8 “宇宙即是吾心，吾心即是宇宙”（1）

用正常的理智眼光来看，艺术家的这种体验或感受方式乃是初民或儿童的心理状态，与今人或成人相比，应该认为就是一种变态心理了。但艺术家所以是艺术家，就在他能用这种变态心理来体物。就像爱默生所描述的，他可与“花草树木攀谈：他感到自己血管里流着紫罗兰、三叶草、百合花的血液；他跟浸湿他的脚的溪流絮语”。《爱默生集》三联书店1995年版第367页。我认为，艺术家通过变态心理所体验到的物我一体的境界，很类似中国古代哲学家所说的“上下与天地同流”，“浑然与万物同体”的“天人合一”境界。也就是“民吾同胞，物吾与也”，“亲亲而仁民，仁民而爱物”的仁者的境界。仁者不但爱人，而且爱物，不但推己及人，而且推己及物。用泰戈尔的话说就是：“我们的生命是天赋的，我们惟献出生命，才能得到生命。”《飞鸟集》。《中庸》云：“诚者非自成己而已，所以成物也。”这是把爱人与爱物包含在个人的人格完成之中，成己所以成物，而成物也所以成己。成物是人格的最后完成。所以说，“惟天下至诚，为能尽其性；能尽其性，则能尽人之性；能尽人之性，则能尽物之性；能尽物之性，则可以赞天地之化育；可以赞天地之化育，则可以与天地参矣。”仁者由爱人而爱物就可逐步达到“赞天地之化育”，“与天地参”的天人合一境界，《中庸》对这种境界的描写是：“肫肫其仁(肫，诚恳貌——引者注，下同)，渊渊其渊(渊渊，静深貌)，浩浩其天(浩浩，广大貌)，苟不固聪明圣知达天德者，其孰能知之(意谓惟圣人能知圣人也)。”肫肫其仁便是天人、物我合一，天人、物我合一便渊渊其渊、浩浩其天了。“渊渊”是形容此内在世界无限深邃，“浩浩”是形容此内在世界无限高远。因为无限深邃高远，所以便能涵摄天人物我合而为一。此种合而为一，便是天、人、物的内在化，同时便是小我的消失，小我的消失也就是我的彻底外化或客观化。这才是自我人格的最后完成。约德(C E M Joad)称此种关系为“自我与非我对面相见之关系”，认为“自我与非我相见之顷，因非我之宏远，自我之范围遂亦扩大，心因所沉思之宇宙为无限，故亦享有无限之性质”。《物质生命与价值》商务印书馆旧版下册第461页。他还有另一种情怀：“江水之冲拍岩石，浪花四溅，化为无数之单位，浪花之四溅……可形容生命之分化而为个体。”他认为这是生命闯入物质，因而物质就有了生命，“如果形成之每一独立之有机单位，无论其为猴为人，为花草，为哲学家，均皆一有生之有机体，均皆生命原理之客观化。”同①第164—165页。即均为生命之体现，他从另一个高度达到了万物一体的结论。在仁者看来，人与物不是对立的，而是一体的，人只有扩大自我，扩大同情心，扩大到无对，觉“万物皆备于我”，“宇宙即是吾心，吾心即是宇宙”，对宇宙起一种息息相通、痛痒相关之感，才是人的最高觉解和人的价值的最完满的实现。哲学家的体验是这样，艺术家的体验也是这样。从心理学观点看，两者都把个体生命与群体生命、心与物看做不可分割的整体，都能以纯真的心灵感通万物，涵摄万有。哲学家以这样的心灵体认宇宙的本体，艺术家以这样的心灵制造艺术生命。对这种不断扩大自我、扩大同情心的过程，王阳明作过很好的描写。其言曰：

8 “宇宙即是吾心，吾心即是宇宙”（2）

大人之能以天地万物为一体也，非意之也，其心之仁本若是，其与天地万物而为一也，岂惟大人，虽小人之心亦莫不然，彼顾自小之耳。是故见孺子之入井，而必有怵惕惻隐之心焉，是其仁之与孺子而为一体也；孺子犹同类者也，见鸟兽之哀鸣觳觫，而必有不忍之心焉，是其仁之与鸟兽而为一体也；鸟兽犹有知觉者也，见草木之摧折而必有悯恤之心焉，是其仁之与草木而为一体也；草木犹有生意者也，见瓦石之毁坏而必有顾惜之心焉，是其仁之与瓦石而为一体也。《大学问》。

王夫之在《诗广传》中亦发挥此意：“君子之心有与天地同情者，有与禽鱼草木同情者，有与女子小人同情者，……大以体天地之化，微以备禽鱼草木之几。”也是说要体会宇宙万有的生命，与之合流同化。

清代学者廖燕从文学创作角度提出，惟有对天地产生真情实感才可能有性情之真。“性情真则文自至”。这是他的慧识。他对《大学》中“格物”的解释也持此议：“‘格者’‘感’也，感通之谓也。人诚能于人情物理相为感通，则天下何物非我，何我非物，由是而诚正修齐治平。”《廖燕全集》上海古籍出版社2005年版第755页。

哲学家方车美总结说：“‘以天地万物为一体，从心之灵明发窍处感应，而一视同仁’之旨，乃是中国古今各派哲学家之共同宗趣……无论各派系统间之根本差异为何，盖崇信‘混化万物，一体同仁’之教则其致一也。体认道之大化流行，而兴天地万物一体同仁之感，乃是入圣之捷径。此种‘万物一体同仁’之情，存而养之，扩而充之，发挥极致，即为圣智圆满。”《生生之德》台湾版第369—370页。

哲学家胸怀如此，艺术家诗人的情怀亦如此。

陈白沙诗：“窗外竹青青，窗间人独坐。究竟竹与人，元来无二个。”《对竹》。所表达的也是此种情怀。湛甘泉发挥此诗的含意道：“以我对竹，动植虽殊类，而所以为生者，本乎宇宙一气，浑然同体，推之飞潜亦然。故周濂溪窗前草不除去，张子观驴曰，与自家意思一般，亦此意也。”《陈白沙哲学思想研究》广东人民出版社1984年版第100页。丰子恺说过：“所谓美的态度，即在对象中发现生命的态度”，“就是沉潜于对象中的‘主客合一’的境地”，即“无我、‘物我一体’的境地，亦即感情移入的境地。”《绘画与文学》第111页。这既是哲人的情怀，也是艺术家的心态；既是道德体验，也是审美体验；既是善的极致，也是美的高峰。哲学家、艺术家这种天地万物一体的情怀，现在看来，并不纯是诗意的想象，而是有生物学根据的。美国生物学家托马斯就指出：“地球上的生命形态千差万别，令人吃惊，但这些品类万殊的生命所包含的统一性则更加叫人瞠目结舌，觉得是件更大的奇事；然而这是可以理解的；因为大家很可能都是从某个单细胞起源和演变而来的。……我们至今仍然和世界上的生物一起享有一些共同的基因，而离离小草和庞庞巨鲸的身体里的酶也有相似的地方。这就是同宗同缘的亲近现象。”《观海窥

天——现代生物学的启迪》商务印书馆**1994**年版第**4**页。张岱年先生著文谈天人合一的问题说：“惟有承认天地万物‘莫非己也’，才是真正自己认识自己。西方有一种流行的见解以为把人和自然界分开，肯定主体与客体的区别是人的自觉，而宋明理学则不然，以为承认天人的合一才是人的自觉。应该承认，这是一个比较深刻的观点。我们可以这样说，原始的物我不分，没有把自己与外在世界区别开来，这是原始的朦胧意识。其次，区别了主体与客体，把人与自然界分开，这是原始朦胧意识的否定。再进一步，又肯定人与自然界的统一，肯定天人的统一，这可以说是否定的否定，这是更高一级的认识。”《北京大学学报》**1985**年第**1**期第**6**页。

8 “宇宙即是吾心，吾心即是宇宙”（3）

值得注意的是，不但哲学家、艺术家对大自然持这种态度，就是科学家们也愈来愈认识到需要改变以前那种征服自然、改造自然、以大自然的主人自居的态度，而应该与大自然和平共处。他们愈来愈意识到大自然是人类生存的基础，践踏或糟蹋周围的自然环境，破坏生态平衡就会威胁人类的生存。英国经济学家**E F** 舒马赫指出：“现代人没有感到自己是自然的一个部分，而感到自己命定是支配和征服自然的一种外来力量。他甚至谈到要向自然开战，忘却了：设若他赢得了这场战争，他自己也将处于战败的一方。直到最近，这场战争似乎进行得很顺利，使他产生力量无穷的幻觉。”《小的是美好的》商务印书馆**1984**年版第**1—2**页。面对大自然的生态平衡和生态健康的被破坏所造成的人类生存的危机，许多有识之士已经提出我们应该发展一种能够适应生态学规律的技术，我们不仅要改革制度，还要重新认识和处理人类与大自然的关系。必须懂得，自然界是一个巨大无比的、往复不已的循环系统，整个生态领域是一个有机系统，把生物环境与人，或者人与自然看做二元的看法是错误的。我们应当如实地把人类自己看做是大自然的一个组成部分，与大自然共存互惠，相得益彰。而不能超乎、凌驾自然之上，从而与大自然，与人类所处的总的环境建立一种合理的、健康的关系。这不仅为了求得生存，也为了提高物质和精神文明，为了使每个人都能最充分地发挥自己的潜力。不这样认识和对待大自然，肯定会遭到大自然的惩罚。而且，事实上，人类已经由于自己无知而正在受到大自然的惩罚。在这种情况下，一些科学家指出，破坏生态平衡不仅是科学问题，也是道德伦理问题，主张建立生物伦理学或生态伦理学，认为人类所面临的生物物理难题，不可分割地也是个伦理问题，这不是没有道理的。他们的这种领悟，给我们的观点提供了科学的依据。其实，恩格斯早就指出，“自然界中死的物体的相互作用包含着和谐和冲突，活的物体的相互作用则既包含有意识的和无意识的合作，也包含有意识的和无意识的斗争。因此，在自然界中决不允许单单标榜片面的斗争。”《自然辩证法》人民出版社**1971**年版第**283**页。

哲学家、艺术家、科学家从不同的角度，以不同的方式不谋而合地得出了共同的结论，这是非常耐人寻味的，如果说哲学家从善出发，艺术家从美出发，那么科学家则是从真（即认识自然规律，认识人与自然的真实关系）出发达到共同体验的，其途虽殊，其归趋则一。这表明，在最深的根底上，真善美本是相通或相同的。

9 真善美都源于爱并趋于爱（1）

真善美都源于爱并趋于爱，爱才是真善美的最深的根源。著名国画家朱屺瞻反复表白：

“我作画，喜‘厚’字。觉得厚近仁，仁近生”，“‘厚’之中多含生机也”。《癖斯居画谭》。而“天地之大德曰生”《周易》。，“仁是造化生生不息之理”（王阳明），所以他作画“不只侧重悠然自得”，而且主张“写生机当取‘惻然有动’之思！”他追述多年前看到的一幅农家老婆婆的画像，题曰：《我母中华》，满脸皱纹，“纹纹说出数千年的民族苦难；两眼透出的是一股坚忍不拔的宇宙间母性的生生大德神情！看后一夜睡不着。”屺瞻老人的话切中肯綮，深得艺术三昧。笔者认为，一切艺术的最高境界，特别是国画，都不知不觉地表现出一种宇宙感，一种天人合一、宇宙生命统一的思想，也就是一种泛神爱的思想。所谓写意画，无论画的是一竿修竹，一组怪石，山中烟雨或河上雪花，归根到底都是泛神爱的表现。这里不妨举歌德在《少年维特之烦恼》中所描写的置身大自然中的这种体验作进一步说明：

一种奇妙无比的欢畅沁透我的整个灵魂，正如我全心全意欣赏的这甘美的春晨一样。我这儿独享生命的欢乐，……我从未比此时此刻体验到更伟大的画家生涯。当雾霭自秀丽的山谷冉冉升腾，高悬的太阳照耀浓荫密布的森林，只有几缕阳光潜入林荫深处时，我便躺在涓涓溪流旁，倒卧在深草里，贴近地面，观赏千姿百态、形状迥异的细草，我感到我的心更贴近草丛间熙熙攘攘的小天地，贴近无数形态各异的虫蚁蚊蚋，这时，我便感觉到全能的上帝的存在，他依照自己的形象创造了我们，我感觉到那博爱众生的上帝的气息，他支撑我们在永恒的欢乐中翱翔。我的朋友：当我眼前暮色弥漫，天地渗入了我的灵魂，犹如映入情人的倩影时，我往往满怀渴望，潜心思忖：哦，在我心中活动的景物是如此丰富，如此温暖，……我慑服在这些景物的壮丽的神威之下了。

从前，我常常从岩石上眺望河那边的山丘和肥沃的溪谷，观看万物在我的周围萌芽生长；我看见那些山岭，从山脚直到山巅，都有高大茂密的树木覆盖，山谷蜿蜒曲折，隐藏在赏心悦目的树林的阴影里，平静的河水缓缓地从飒飒作响的芦苇丛中流过，可爱的云彩被晚风轻轻吹拂，在天空浮动，倒映在河面上；我又听到鸟儿在周围的树林里生气勃勃地啼唱，千百只蚊蚋迎着夕阳余辉翩跹起舞，……苔藓从坚硬的岩石里吮取它的养料，灌木丛在下面贫瘠的沙丘上生长，把大自然内部炽烈、神圣的生命向我袒露；这一切我全摄入温暖的心头，觉得自己在充溢的丰裕之中飘飘欲仙，无穷世界的壮丽形象活生生地在我心灵上浮动。……我看见种种不可测知的力量在地球深处彼此发生作用，互相创造，我又看见地面上和天空底下蜂拥着无数千姿百态的生物。芸芸众生以千差万别的形体栖息其间，人类图谋安全，聚居小屋中，自营巢穴，却自以为统治着这广阔的世界！可怜的傻子！因为你这么渺小，便把世间的万物也看得微不足道——从难以到达的深山，横越人迹不到的荒漠，直到如今无人知晓的海洋的尽头，永恒的造物主精神到处传播，每一颗尘埃由他赋予生命，都怡然自乐——哦，那时候，我常常朝思暮想，但愿自己像头顶上飞过的仙鹤，长着一双翅膀，飞往无边无际的大海的彼岸，从泡沫涌现的“无穷”（指上帝——引者注）的杯中饮取充溢着欢乐的生命佳酿，想让我胸中受到的限制的力量也感受他的点滴

福祉，哪怕只有一瞬间也好，是他出于自身并通过自身创造了一切。

9 真善美都源于爱并趋于爱（2）

罗曼·罗兰也有类似的体验。那是借约翰·克利斯朵夫的感受写出来的。约翰·克利斯朵夫在一个夏日的一天，躺在草地上，闭着眼睛，并用手托着头，“倾听着看不到的管弦乐队的演奏，倾听着昆虫在阳光下激怒地绕着多脂的松树的跳舞时的歌唱。他能辨别出蚋虫的吹奏铜号声，丸花蜂的大风琴的钟声一样的嗡声，森林的神秘的私语，被微风吹动的树叶的轻微的颤动，青草的温存的簌簌声和摇摆仿佛是湖面上明亮的波纹的一呼一吸的荡漾，仿佛听到轻软的衣服和爱人的脚步的沙沙声，——他走近了，走过去了，在空间消失了。”“所有这些声响，所有这些鸣叫，约翰·克利斯朵夫都听到了，而且是他自己一个人听到的。所有这些最微小的和较大的生物，都在同一个生命之流中奔流着，这些生命之流洗净了他。于是，他成了它们中间的一个，他和它们是同一个血统的生物。它们的力量使他的力量增加十倍，由于汇集于它的成百个溪流，而不断扩大着。”

这些描写非常鲜明地表现了一种泛神爱，好像大自然就是神体的庄严相。其中充满对大自然的热烈的赞美、虔诚的崇拜和深沉的爱，而大自然也给人以无穷的爱抚、慰安和启迪。好像大自然是慈母、良师、益友和爱人。爱到极致总要与爱的对象融合为一，可以拥抱大海，可以跟溪水一齐流淌，也可以化做一股清风，扑到白帆怀里……总之，爱的对象成为我，我成为爱的对象。这种爱，不但在心理上而且在生理上引起效应——对被描写的对象产生肉体感。把握世界到这样的程度才是艺术的最高境界，这样创作出来的作品才是真正的艺术品。艺术品的高下，不在作品的主题和题材，而在于究竟把自己放了多少到作品中去，可见这种爱从主观上说，乃是艺术创作的最深厚的根源。

前苏联著名教育家苏霍姆林斯基深刻指出：“当一个孩子认为，坏了一个轮子的玩具汽车像受伤的小鸟一样感到痛苦的时候，这不是多愁善感，而是一种同情心，是产生良知和诗意的土壤。”《教育的艺术》第19页。良知是善，诗意是美，两者都来自扩大的同情。所以他十分重视在教育的对象身上培养“对一切有生命的和美好的事物的怜悯心”，他认为“他们的道德和对人们的态度往往取决于他们小时候对飞鸟、花草、树木的态度”。《给儿子的信》第43页。所以他特别强调使教育的对象关心、热爱花草树木和鸟兽以及鱼缸中的鱼儿，以便磨炼他们的真挚的同情心。他指出：“薄情会产生冷漠，冷漠会产生自私自利，而且自私自利则是残酷无情之源。为了防止薄情的滋生”，必须“培养孩子们要学会真诚地关怀、惦念、怜惜一切有生之物和美好的东西——树木、花草、禽鸟、动物。如果一个孩子会深切地关心在隆冬严寒中无处栖身的小山雀并设法去保护它免遭灾难，能想到保护小树过冬，那么这个孩子待人也绝不会冷酷无情”。《帕夫雷什中学》第193页。他又说，如果“孩子们移栽并浇灌幼小嫩弱植物，保护它们免受严寒袭击，为它们的生命忧心忡忡”，“如果儿童亲手培育过，并且用自己呼出的微热温暖过娇嫩的小植物，如果他曾时刻把这棵植物的命运挂在心上，并为它坐立不安，感受过痛苦，如果他为了使那棵孱弱纤细的、毫无抵抗能力的幼苗成长为粗壮挺拔的大树而操过心，那他就会成为善良、真

诚、热忱和富于同情心的人。”反之，“如果你对这些生物冷漠无情乃至残忍相待，任意折树枝、摘生果，那就说明你是一个心地不善的人。”同③第76—77页。苏霍姆林斯基的这些意见，我国古代诗人和哲人早就注意到了。杜甫的两句诗：“帘户每宜通乳燕，儿童莫信打慈鸦。”（卷起门帘让燕子自由出入，不要放任儿童伤害慈爱的乌鸦。）不就是一种态度吗？熊十力说：“学校之教与个人自修，当于培养恻隐之同情注意，不待言已，……圣人立教，方春不折，《礼记》曰，伐一草一木，不以其时非孝也，云云，纯是培养同情，用意深远矣。周叔茂：窗前草不除……，美哉言乎。”“若有人焉，于春季伐草木是不仁也，不仁者不足列于人类，辱其亲矣。”《明心篇》龙门联合书局1959年版第39页。这话与苏霍姆林斯基的思想是完全一致的。

这些话表明，善与美不可分，爱美必然向善；还有，爱人与爱物不可分，有仁爱之心的人，不仅爱人，也会爱物，不但推己及人，而且能推己及物，这是爱的深化和扩大，两者完全是统一的，只有达到爱物的程度才能真诚地、深刻地爱人。古人所说“民吾同胞，物吾与也”，把民与物相提并论是有深意的。《红楼梦》里黛玉葬花是爱美与向善的一个最生动的例证。请看小说里的描写：

那日正当三月中浣，早饭后宝玉携了一套《会真记》，走到沁芳闸桥那边桃花岸下一块石头上坐着，展开《会真记》从头细看，正看到落红成阵，风过树上桃花吹下一大斗来，落得满身满书满地皆是花片，宝玉要抖将下来，恐怕脚步践踏了，只得兜了那花瓣来至池边，抖在池内。那花瓣浮在水面飘飘荡荡竟流出沁芳闸去了。回来只见地下还有许多花瓣。宝玉正踟蹰间，只听背后有人说道，你在这里做什么？宝玉一回头却是林黛玉来了，肩上担着花锄，花锄上挂着纱囊，手内拿着花帚。宝玉笑道，好好，来把这花扫起来，倒在那水里去吧，我才倒了好些在那里呢。林黛玉道，倒在水里不好，你看这里的水干净，只一流出去，有人家的地方什么没有？仍旧把花糟蹋了。那犄角上我有一个花冢，如今把他扫了装在这绢袋里，埋在那里，日久随土化了岂不干净。

宝玉、黛玉对花瓣这样痛惜，这样体贴入微，表现了他们既是美的维护者，也是善的追求者，两者都出自爱。依常理度之，他们这种举动实在“痴”得可以，但这是爱得发“痴”，是爱到变态的程度。而正是这种“痴态”才充分展示了他们内心深处所蕴含的爱和美。

10 “由仁义行，非行仁义”（1）

前面已讲过一些这种浑然与万物同体或泛神爱的境界是不自知或不自觉的，浑然即非自觉的、物我两忘状态。“初无舍己为人意，而其胸次悠然，直与天地万物，上下同流”，其爱人爱物是性之所至，自然而然，不得不然，并非有意为之。一旦意识到自己在爱，爱就消失了。古希腊有句名言：“真正行善者并不自知其为善。”惟其不自知才是真正的善。卢梭说：“顺乎自己的天性行事算不了美德。为天生所驱而给自己以做好事的乐趣，也算不了美德。”他还表示，“一件事只要是带强制性的，它尽管符合我的愿望，但也足以使

我的愿望消失。使之转化为厌恶之情……别人要求我做的好事，我只觉其苦；别人没有要求我做的好事，我就会主动去做。我所乐于做的是纯粹没有功利动机的好事。”《漫步遐想录》人民文学出版社1986年版第175—176页。我国古人也说：“孝父母非存心要做一孝子。存心要孝，转非纯孝。”（吕坤语）朱光潜说，感情“意识到自己活动时，移情作用就不能发生”。俄国教育家乌申斯基说：“我们可能深深地热爱一个同我们经常生活在一起的人，但是，在任何不幸使我们看到我们的全部眷恋深情之前，我们不会感觉到这种爱。一个人可能活了一辈子也不知道他是多么热爱自己的祖国，如果某种机遇（譬如说长期离开祖国）没有向他显示这种挚爱的全部力量的话。”转引自苏霍姆林斯基：《教育的艺术》第24页。苏霍姆林斯基指出，对人的爱应该达到这样的高度：“一个人在考虑他应当如何处世为人之前，他的良心就已经使他的行为正确而又高尚了。”《关于人的思考》第83—84页。相反，“一个没有真正善良和人情味的人，他总是在衡量他所处的情况，总在考虑，为了不使别人对他有所非议，他应该怎样行动才对，根据情况的需要，他也会施舍一份善心。”同②第91—92页。良知是不自觉的、是情不自禁的道德情感，因而是真正的爱；而“施舍善心”则是自觉的，有意识的，有心为善即有恶因，无心作恶犹有善意。

这一点，别林斯基也曾讲过：“如果有一个人，不是为了个人打算或夸耀，而是为了想行善，收养一个可怜的孤儿，他对待孤儿像对待自己底儿子一样，但同时，却让对方感觉到，他是他底恩人，在他身上花过钱，诸如此类……”《别林斯基选集》第二卷时代出版社1953年版第451页。别林斯基认为这种做法是违反人的天性的，所以，这不是真实的感情。他还举友情为例，指出友情是一种“不自主的感情，因为它是自由的；它被心灵而不是被理智和意志所支配。……朋友是可遇而不可求的，人们总是偶然和无意地成为朋友……真正的朋友不把联结他们在一起的共感形诸语言，不老在嘴上喋喋不休，不以友谊为名要求对方做事，而是尽可能地互为对方效劳”。“主要的是，他们底关系中不应该有强制的、威逼的、激动的、任何类似义务或责任的东西；有的人为朋友随便什么都肯牺牲，却是为了可以对自己、有时也对旁人发出这样的豪语：‘我交朋友便是这样！’”这就是说，“他们根据预定的计划交朋友，对于友谊底品质、责任与权利早已有了精确的规定；只差不跟朋友签订合同而已。他们需要友谊，是为了震惊世人，借此表示伟大的天性在友谊方面怎样地和普通人和群众不同。”《别林斯基选集》第二卷时代出版社1953年版第471—472页。

10 “由仁义行，非行仁义”（2）

鲁迅对此也有过精辟的论述，他以母亲哺乳婴儿为例说：

一个村妇哺乳婴儿的时候，也决不想到自己正在施恩。一个农夫娶妻的时候，也决不以为将要放债，只是有了子女，即天然相爱，愿他生存；更进一步的，便还要愿他比自己更好，就是进化。这离绝了交换关系利害关系的爱，便是人伦的索子，便是所谓“纲”，倘如旧说，抹煞了“爱”，一味说“恩”，又因此责望报偿，那便不但败坏了父子间的道德，而且也大反于做父母的实际真情，播下乖刺的种子。有人做了乐府，说是“劝孝”，

大意是什么“儿子上学堂，母亲在家磨杏仁，预备回来给他喝，你还不孝么”之类，自以为“拼命卫道”。殊不知富翁的杏酪和穷人的豆浆，在爱情上价值同等，而其价值却正在父母当时并无求报的心思；否则变成买卖行为，虽然喝了杏酪，也不异“人乳喂猪”，无非要猪肉肥美，在人伦道德上，丝毫没有价值了。

所以我现在心以为然的，便只是“爱”。……觉醒的人，此后应将这天性的爱，更加扩张，更加醇化；用无我的爱，自己牺牲于后起新人。《坟·我们现在怎样做父亲》。

鲁迅的意思很清楚：爱是利他的，是无条件的；爱是给予而不是索取，不是“将欲取之，必先予之”的买卖，爱纯出于天性，出于自然，出于非自觉，一觉到便是在“施恩”，便是为我，便不是爱了。这个道理孟子不是早就说过吗，“今人乍见孺子将入于井皆有怵惕惻隐之心，非所以内交于孺子之父母也，非所以要誉于乡党朋友也。”王阳明也讲过：

“舜常自以为大不孝，所以能孝；瞽瞍常自以为大慈，所以不能慈。瞽瞍只记得舜是我提孩长的，今何不曾豫悦我……舜只思父孩提我时如何爱我，今日不爱只是我不能尽孝，日思所以不能尽孝所以愈能孝。”《传习录》下。老子有言：“圣人不积，既以为人已愈有，既以与人已愈多。”（圣人不私自积藏，而是尽量帮助别人，自己反而更充足；尽量给予别人，自己反而更丰富。）这是一种最伟大的爱的表现。

可见我们的古人是很懂得这个道理的，所以早有“至善本无善”，“无善而至善”之说。老子说：“天下皆知美之为美斯恶也，皆知善之为善，斯不善矣。”又说“大道废有仁义”。苏子由注说：“大道之隆也，仁义行于其中而民不知。”《老子翼》。荀子也有“其善者伪也”之论。行善而知其善，且以善名之，这是有为善，有为善就是“伪”了。老子又说，“天地不仁以万物为刍狗，圣人不仁以百姓为刍狗”，意思是“天地生万物，圣人养百姓”，并非“有心于物，有心于人”，而是出于自然本性，完全是无意识的。“虽未尝仁之，而仁亦大矣。”同②。《庄子》进一步发挥老子的思想，提出“大道不称，大辩不言，大仁不仁”，并反复申述。

“利泽施乎万世，不为爱人。”

“（jī 饥）万物而不为义，泽及万世而不为仁。”《大宗师》。

“功盖天下而似不自己。”（功迹广被天下却像和自己不相干，即不归功于自己。）

“圣人并包天地，泽及天下，而不知其谁氏。……夫为大不足以为大，而况为德乎。”《徐无鬼》。（圣人包容天地，泽及天下，而人民不知他是谁，有心求取伟大倒不足以成为伟大，何况是修德呢。）

10 “由仁义行，非行仁义”（3）

“生而美者，人与之鉴，不告则不知其美于人也。若知之，若不知之，若闻之，若不闻

之，其可喜也终无已，人之好之亦无已，性也。圣人之爱人也，人与之名，不告则不知其爱人也，若知之，若不知之，若闻之，若不闻之，其爱人也终无已，人之安之亦无已，性也。”《则阳》。（生来美的，人给他镜子，如果人不相告便不知道比别人美。像是知道，又像是不知道，像是有所闻，又像是无所闻，他的欣喜是无止境的，人的喜好他也无止境，这是出于本性。圣人的爱人，是人们对他的称道，如果不相告便不知道他是爱人。像是知道，又像是不知道，像是有所闻，又像是无所闻，他的爱人是无止境的，人之安于他也无止境，这是出于本性。）永远无止境地爱人而自己却如生而美者不知道自己很美一样，不知道自己在爱人，而仍无止境地爱人，这才是最纯洁、最崇高的爱。孟子说“由仁义行，非行仁义”，行的是仁义却不觉得、不认为自己在行仁义，这才是真正的仁义。总之，以上所说就是大爱不爱、大仁不仁，或不仁之至乃大仁之至，如此说来，孔子的“民可使由之，不可使知之”这句被批判了多年的话，也可以重新理解了。“由之”是非自觉的，“知之”是自觉的，真情至性是非自觉的，一旦自觉就不是真情至性了。孔子的这句话包含着深刻的道德体验和审美体验。从教育观点看，更是至理名言。教育者不应以教育者自居，自觉到自己是在教育人，致使被教育者觉得是在受教育，因而伤害了被教育者的自尊。这样的教育一开始就失败了。教育者应出以爱心，以平等态度对人，不带有明确的教育者的自我意识，这样，被教育者才不会觉得是在受教育，这样的教育才是最好的教育——其实质是对人的爱——这才是“民可使由之，不可使知之”的精义。

行文至此，我们有必要征引西方一些学问家们对这个问题的论述了。

美国哲学家爱默生说：“伟大的人物并不知道他的伟大……他之所以做了他所做的事，因为他非做不可。”《爱默生集》三联书店1993年版第353页。

英国史学家卡莱尔（T carlyle）说：“渊深、伟大、真实的‘诚’是一切带些英雄性人们最重要的素质。这并不是那种自称谓诚的‘诚’……决不是的，这样子的东西是极卑劣的；——只是一种浅薄虚夸意识到的‘诚’；大半只是骄矜而已。‘大伟人’的‘诚’是他自己不可言说的，是不能意识到的；并且，他反意识到了‘不诚’。……所以大伟人决不自夸他的‘诚’，简直不会这样想，也许连责问自己诚不诚也不会的。我可以说，他的‘诚’并不靠他自己，他是无可奈何地必得要‘诚’……他的心灵是这样造成的。”“我们可以叫他‘诗人’、‘先知’、‘神’。”《英雄与英雄崇拜》商务印书馆民国二十六年版第69—70页。

德国伦理学家包尔生对自发性更有详尽的阐述。他说：“那种最高和最好的东西不是由理性发明的，不是根据意识的规则制作的，而是一种无意识的成长的结果。这对于善和对于美都是如此。美的东西并不是由理性的思维根据美学的规则构想和制造出来的。善的东西和完善也同样不是根据伦理学的规范设计和制造的。

10 “由仁义行，非行仁义”（4）

“真正的艺术作品是无意识地被天才领悟和创造出来的。美学在这一过程中并不发生什么

重要作用。所以，道德的天才、‘美丽的灵魂’也是可靠地受着本能的指引……而无需不断地思考道德的法则。美学和伦理学的规则并不具有一种天生固有的推动力，……它们不是创造性的，而是限制性的。在艺术品或道德行为的产生过程中，规则并不一定要出现在意识中，更不是一定要占据注意的中心；实际上这倒会妨碍和扰乱有机生长的过程。一个众所周知的事实是：当我们在写作时，如果老是考虑拼写的规则，我们就会变得困惑不安和犹疑不决。回答一个字怎么写的问题的最便捷方式就是无意识地写出这个字。同样，许多人在决定一个道德问题时，实行一个行为要比思考它更有效和更带确实性。正像歌德说的：

“‘所有我们最好的努力都是在无意识的活动中取得成功的。’

“因此，公正的人们不会根据一个人是否对义务考虑过很多和是否意识到以义务为动机来确定他的道德价值。特意计划的道德品格很容易带上某种‘故意性’——在我们把它跟自然的气质相比较时，对它会产生一种反感。……义务的感情可能防止了世界上的许多恶产生，但美好和善良的东西却不是从义务的感情萌生的，而是从心灵的生气勃勃的冲动中萌生的。”《伦理学体系》中国社会科学出版社1988年版第303—304页。

事实上，人的最深层最稳定最本质的东西，决定人的本质的东西都是不能省察到的。所以，人往往把忘却自己叫做恢复本性。忘却自己当然就不能省察到自己。这样说来，世界上最诚实的人也许是最不明白什么叫诚实的人。真正超脱世俗的人可能并不知道自己脱俗，反而常常为朋友的不懂人情世故大为惊讶，却不知道最不懂人情世故的正是他自己。

我们看到，古往今来许多伟大人物，特别是伟大的艺术家都有一种似乎与生俱来的自发性即自发的天性。在中国文人中，这种自发性表现最彻底的大概要算大诗人陶渊明了。苏轼评他说：“欲仕则仕，不以求之为嫌；欲隐则隐，不以去之为高。”这话道出了陶渊明的内在精神。有些名士，热衷于富贵名利，却扭扭捏捏说不愿干，这种丑态最可厌。至于丢了官不做，也不算什么稀奇事，而那些名士却以此标榜清高，实在可鄙。陶渊明的出仕与退隐为本性使然。“任吾性而动，行吾心之所安。”全然没有荣辱的自觉意识介入其间。杜甫有两句诗：“本无轩冕意，不是傲当时”，表述的也是这样的意思。如陶渊明一样，杜甫退隐纯出乎自然本性，虽属清高却并不以清高自傲自许。

不言而喻，自发的真诚和自发地真诚对艺术创作是性命攸关的。艺术作品的魅力来自真诚这是无人能够否认的。而真诚必须是自发的已为上述。处心积虑，刻意求真必然导致虚假。凡有意识地抱着某种目的的作品都很难完成其本来的目的。艺术创作，是靠内心感觉感受指引的，是听凭自己的感情驱动的。这里没有意志的干扰干涉，也无什么“应该”不“应该”，“正确”不“正确”等概念，也不考虑世俗的风习及种种条条框框，因而襟怀坦荡，光明磊落。当然，这里有技巧，但技巧并非一套客观存在的工具，而是某种发自内心的东西，真诚的东西。从血管里流出的都是血，从水管里流出的都是水。所以每一部伟

大作品的精华部分总是无法解释清楚的，只能说因为它好，所以它好。其中的“真意”只能意会而不能言传了。

艺术家的这种超脱世俗的自发态，在世人眼中不免有几分呆傻失态，岂不知从本来意义上讲这正是很正常的常态。

11 “知的同情”与“高峰体验”（1）

我们所说艺术创作中的浑然与万物同体这种境界绝不是宣扬白痴和愚，浑然与万物同体也绝非白痴和愚，白痴和愚是智力低下的结果，而浑然与万物同体却是大智大仁的表现，是人作为万能之灵所可能达到的最高精神境界。这种境界是有点不可思议的，只有很高的理性和经过智力训练的人才可能对这种不可思议进行思议。别林斯基所说的“神秘的灼见”指的就是此种境界。好个“神秘的灼见”，“神秘”而又有“灼见”，可见自有大智在；但“灼见”而又“神秘”，则又有几分不可言传或理喻，泰戈尔说：“小理可以用文字说清楚，大理却只有沉默。”《飞鸟集》第28页。大概就是有感于此吧！从心理学观点看，语言所能表达的是自觉的常态心理状态，而浑然与万物同体是非自觉的神秘的变态心理境界，也只有在变态中才能达到此种境界，故非语言所能形容。对此种境界解释最好的是柏格森(Bergson)。他称之为“知的同情”(Intellectual Sympathy)，而“知的同情”就是“吾人赖之以神游于物之内面而亲与其独特无比(unique)不可言状(Inexpressible)之本质融合为一者也”。《形而上学序论》商务印书馆民国十八年版第8页。这是说，真知灼见必须以把自己的同情扩大到物的途径才能达到。“认识真理必须放弃自我，沉溺在对象中。”与科学的认识比较来看，在科学之中，我们在把事实与物看做是身外的与我们互相隔离的东西而分析，辨别并重新综合的时候，我们是抱一种居高临下，物为我用的态度，而“知的同情”却是把我们的心情和同情融化于万物中，将意义和价值与万物相沟通，这是由仁到智、仁智一体的过程，与中国古代哲学家的由道德的积累达到对宇宙本体的认识的主张是一致的。

美国心理学家马思洛(Maslow)称此种境界为高峰体验(Peak experience)。马思洛认为，高峰体验是生活中最奇妙的体验。只有在出奇的关键时刻或伟大的创造时刻才会产生。在高峰体验中，可体验到自足的给人以直接价值的世界。这时外部世界的知觉具有急剧变化的趋势：知觉被看做为自足的整体，经验者感到他对知觉对象正付出全部注意力而且可能达到心醉神迷的程度。我们通常列入认知范畴的那些知觉或者暂时消失，或者属于从属地位，即对其他物象听而不闻，视而不见，注意力只被一种知觉对象全盘吸引。有时达到把知觉者和被知觉的事物融为一体的感觉。人一旦进入这个境界，就会失去自我意识而与宇宙合而为一。

他所说的知觉被看做是自足的整体，就是知觉者的知觉不完全依赖于被知觉的物象。知觉者感到他的经验是自我证实的，不需外来的肯定。“万物皆备于我”，“宇宙即是吾心，吾心即是宇宙”，就是这种自足的知觉。这种知觉的存在不需要被知觉的东西证实。所以

马思洛说“高峰体验似乎本身产生价值,可用完整、真实、尽善尽美、自足、圆满、公正、有生气、善和美等词来描写”。但是,“这种经验的许多方面,简直是一般语言所无法表达的。”《心理学纲要》文化教育出版社1981年版下册第472—473页。

马思洛是把这种高峰体验作为异常意识即变态心理来看待的。这表明,人生的最高境界是在变态心理中达到的。他对高峰体验的论证,对我们理解“浑然与万物同体”的创造心理是有启发的。巴甫洛夫曾从人的气质和性格类型的角度来解释这种现象。他证明,有一种“远离社会的冷僻性和孤独性”类型的人,“这乃是一些有着顽固而片面的主观世界的人。他们老早就受到了某种癖好的支配,他们老早就集中注意于某一项任务,他们老早就令人惊异地迷恋于某一种观念。在他们看来,不仅不需要别的人们,而且他们甚至于认为别的人会妨碍他们,会使他们转移开最主要的生活兴趣。”《巴甫洛夫选集》第213页。他所说的这种类型的人,显然就是易于产生高峰体验的人。

11 “知的同情”与“高峰体验”(2)

这种高峰体验或神秘体验是前逻辑的或非逻辑的。表面看来虽然不“科学”,但创造性活动往往离不了它。福利德尔(Egon Friedell)断言:“前逻辑的思想方式是一切有创造性活动的纯正证明:一切艺术,一切宗教,一切真正哲学,甚至于一切真正科学都离不开这种思想,因为生活本身就是前逻辑的,自然界的一切全是个谜,每一个对于经验事实的犀利解释不过是一个谜的陈述。语言学家的对象是语言的奇异,植物学家的对象是植物的奇异,历史学家的对象是世界过程的奇异,都是要想法解释这个奇异,猜想这个奇异,化奇异为平常,但结果尚没有一个人能全部解释清楚。甚至于物理学家,假如他是一个天才家的话,一定可以继续不断地碰着新的奇异。一门科学侵入奇迹的程度愈深,它科学的程度也愈大,假如碰不着奇迹了,这个事实并不能证明我们是益发聪明,只证明了我们已失去某种重要的性质,我们的玄想力和直觉已经软弱了,我们已经软弱了,我们已变成精神空洞者了;简而言之,我们不是更聪明而是更蠢笨,冥顽不灵了。”《现代文化史》商务印书馆民国二十四年版上册第278页。就是对神秘体验持有异议的罗素也承认,“胸襟之开阔、态度之沉着、思想之深刻,都可起源于这种情感(指神秘体验——引者注),当沉浸于这种情感时,一切私欲都暂时消失,思想成了反映宇宙广阔的镜子。”《宗教和科学》商务印书馆1982年版第99页。爱因斯坦以自己的亲身体证明:“我们所能有的最美好的经验是神秘的体验。它是坚守在真正艺术和真正科学发源地上的基本感情。谁要是体验不到它,谁要是不再有好奇心也不再有惊讶的感觉,他就无异于行尸走肉,他的眼睛是迷糊不清的。……我们认识到有某种为我们所不能洞察的东西存在,感觉到那种只能以其最原始的形式为我们感受到的最深奥的理性和最灿烂的美——正是这种认识和这种感情构成了真正的宗教感情;在这个意义上,而且也只是在这个意义上,我才是一个具有深挚宗教感情的人……我自己只求满足于生命永恒的神秘,满足于觉察现存世界的神奇的结构,窥见它的一鳞半爪,并且以诚挚的努力去领悟在自然界中显示出来的那个理性的一部分,即使只是其极小的一部分,我也就心满意足了。”《纪念爱因斯坦译文集》第50页。他反复表示:“同深挚的感情结合在一起的、对经验世界所显示出来的高超的理性的坚定信仰,这

就是我的上帝概念。照通常的说法,这可以叫做‘泛神论的’概念(斯宾诺莎)。”同①第34页。“谦恭地崇拜一个具有更高本性的永恒的精神存在,它显示在微小的细节之中,这些细节,尽管我们的感官薄弱和不完善,还是能为我们接受的。这种深挚地直觉地深信存在有一种更高的思维力量显示于不可思议的宇宙中,就是我的上帝的定义的内容。”在另一场合,一位日本教授曾问他喜欢哪种宗教,他回答道:“一个深邃感觉到直觉信念,深信有一种显示于经验世界的高超智慧那就是我的上帝概念。……可以称它为泛神论。”同①第132页。爱因斯坦肯定神秘体验是最美好、最高级的情感体验;肯定只有通过这种体验才能领悟存在于自然界里最深奥的理性和最灿烂的美;也肯定了这种体验是艺术创造和科学创造的基本感情。据了解爱因斯坦的人说,他的性格最显著的特点是富有人的感情:“他之与一切有生之物浑为一体。”同①第184页。可见爱因斯坦的神秘感也就是他的推己及人和推己及物的仁者之心的最高表现。正是他的仁者之心的高度发扬使他领悟到宇宙间有某种不可思议的理性存在着。

这种高峰体验也可称做神秘体验,一般认为许多天才人物和神秘主义者都有这种体验,他们“禀赋不凡,资才高迈”(约德语)。柏格森说:“伟大的神秘主义者”,“天生有超出众人的意识”并承认在神经体验中会有“沉迷、幻觉和狂喜”的“反常状态”。但“要区别正常不正常是很困难的一件事”。“本来仅仅非正常的东西可能伴随有显然病态的东西”,即“神经的紊乱与神秘主义者有时居然结伴而行,那是不足为怪的;这种反常我们也常常在其他天才身上看到”。但他反对“断定神秘念头都是不正常的,所有的神秘主义都是病理性状态”。并认定“神经失常决不是神秘的灵感来源”。《道德与宗教的两个来源》贵州人民出版社2000年版第200—201、214页。依柏格森的看法,我们认为,如果说高峰体验或神秘体验是反常或变态的话也并非病理意义上的反常或变态,而是正常状态下的反常或变态,与其说反常不如说超常。如果说变态,那也是在超常层面上的变态,是超常态的变态。实质上是高情感高智能两者有机统一的状态,还是柏格森那句话——“知的同情”,即“仁智一体”的状态。

1 “人由于不理解事物,就变为一切事物”

先说原人心理。原人心理的一个显著特点是神秘性,他们觉得一切事物都是神秘的、有灵的。例如图腾氏族的人把动物看做是他们的祖先,把一切自然物都当做有生命的东西,都像人一样地生活着。对禽兽草木都同样地尊敬,以为它们同样有力量。在他们眼里,纯物质的东西,纯物理现象是没有的。他们用与我们同样的眼睛来看,但却用与我们不同的心理去感受。在感知事物的心理活动中,他们无主观客观之分,他们还没有把自己从自然界区别开来,而是浑然与万物同体。依费尔巴哈说,这是人把自然神化了:“野蛮人,凡看见有运动,便以为有生命;滚动着的石头,他们以为不是逃避他们便是追赶他们;河流向他们汹涌而来,他们便以为有个发怒的精灵藏身在起沫的波涛里面;咆哮的风是痛苦或威吓的表示;岩石的回声就是预言或对答。若是欧洲人拿指南针给野蛮人看,他们就要以为这是一个受人诱拐离弃乡土的活物,现在正渴望回转到那里去的。”《费尔巴哈哲学著作选集》下卷第693页。法国哲学家列维—布留尔说:“原始人的思维不像我们的思维那样

对存在物和客体的区别感到兴趣。实际上，原始人的思维极其经常地忽视这种区别。例如悬崖和峭壁，因其位置和形状使原始人的想象感到惊惧，所以它们很容易由于凭空加上的神秘属性而具有神圣的性质。江、河、云、风也被认为具有这种神秘的能力。”《原始思维》第30页。原始人的知觉根本上是神秘的，所以不能区别实在的知觉与纯想象的知觉，“在一切具有逼真的表象的场合中，原始人都相信这些表象的客观性。”同①第50页。例如，他们在梦中体验的东西，他相信如同他在清醒时见到的东西一样是实在的，至少不亚于相信自己寻常的知觉。福利德尔说：“初民对于每件事物，每个生物，每棵树，每一兽，每一人，每幅画，每件器具都给予一个看见的和看不见的生存，而看不见的尤为重要；梦中的经验都以为是真实的，比醒时的经验还真实”，所以，“初民用不着经验上的证明使他坚信视而不见的性质，所以经验中和这种性质的相反，他一点也不为所动，因为这种经验只限于可见、可触的具体真实，把最重要的部分忽略了。”《现代文化史》上册第276—277页。总之，“客观的东西和主观的东西的混淆，乃是不文明人思想中的极大的混乱。”同①第50页。茅盾在《神话研究》中也说：“原始人或现代野蛮民族把人、物的界限没有分清；他们看来，天空的日月星辰、动植物、土石，都是和他们自己一样是活的，有感情的，知道喜怒哀乐，有脾气的。所以他们把土石说成有性别，把日月星辰说成和他们自己一样，能想，能说，知道恋爱。”对于这种心理特点，维柯分析说：“人由于不理解事物，就变成一切事物。”“因为当人能理解时，人把他们的心伸展出去，把事物搜罗进来；但是当人还不能理解时，人用自己来造事物，由于把自己转化到事物里去，就变成那些事物。”《西方文论选》上册第543页。

原始人的这种心理，在现代文明人看来，就是一种变态心理，但这正是他们创造神话和传说的基础。维柯指出，原始人因为没有推理能力，“浑身都是强旺的感觉力和生动的想象力，……这种形而上学就是原始人的诗”，“在他们的强旺而无知的状态中，他们全凭身体方面的想象力去创造”，“原始人仿佛是些人类的儿童，由于还不会形成关于事物的通过理解的类概念，就有一种自然的需要，要创造出诗的人物性格”，而“他们的诗开始是关于神的”。《西方文化选》上册第537、540页。神话和传说虽似荒唐、荒诞，违背常理和逻辑，但原始人却真诚地信仰着。列维—布留尔指出：“原始思维专注意神秘力量的作用和表现，完全不顾逻辑及其基本定律——矛盾律的要求。原始思维不寻求矛盾，但也不回避矛盾。它看不出把两个客观上不同类的事物等同起来，把部分与整体等同起来，有什么荒谬之处；如果用神学的语言来表示，它可以毫不为难地容许一个客体的许多存在；它不考虑经验的证据；它只是关心事物和现象之间的神秘的互渗，并受这互渗的指导。”

《原始思维》第460页。但细究起来，这种思维虽不符合逻辑和常理，却服从感性需要，符合感性活动之理。神话、传说表现着原人的各种喜、怒、哀、乐、爱、恶、惧和种种欲望愿望。原始人的任何知觉都充满了感性。在原始人的表象中，知觉和感性，客观的东西和主观的东西，彼此都是紧密相连、水乳交融的，所说原始人知觉的神秘性实际上也就意味着知觉受情感左右。列维—布留尔证明原始人“要独立地观察客体的映象或心象而不依赖于引起它们或由它们所引起的情感、情绪、热情，是不可能的”。他们的任何知觉都是

被充满运动冲动的情感直接裹住了的。荣格(Jung)也说：“古代心灵的幻想活动能艺术地创造异常的美质。其兴趣似不在如何尽可能地客观地、准确地把握真实的世界，而是审美地适应主观的幻想和期望。……古代幼稚的人……认为万物都是有灵的，在他看来人类和动物是兄弟，他们同样有灵性。他们对一切东西都是依照拟人化或受崇拜的兽形神的属性来考察的，他们都把它们看做是人和动物。就是圆盘形的太阳，他们也认为有翅膀和四条腿，以便说明它的运动。可见，这种关于万物有灵的观念，不仅是远离现实的，并且要符合主观的幻想”的需要。《潜意识心理学》英文版第13页；着重点为引者所加。他所说“审美地适应主观的幻想和期望”，“符合主观幻想”的需要，指的就是感性的需要和满足，而感性的需要和满足则是一切创造活动、审美活动的基础。

2 儿童生活在错觉、幻觉的宇宙中（1）

和原人的心理一样，儿童也是用感性的态度去感知世界和理解世界的。在儿童眼里，宇宙万物也都是有生命、有感情的。荣格指出：“对儿童来说，月亮是一个人或一张脸，或是星星的保护者，乌云似乎是小羊，玩具娃娃也喝水、吃饭、睡觉……牛是马的妻子，狗是猫的丈夫……”同①第13页。如果你要告诉儿童月亮是什么，是地球的卫星，围绕地球转动，月球的表面是不毛之地，月亮的光是反射太阳的光而来，那么儿童一定不懂得。而如果说月亮是嫦娥仙子，表面上的黑影是吴刚在砍树，月食就是月亮被天狗吃了进去，所以我们要打锣打鼓去救，对这样充满诗意和想象的解释，儿童很快就懂得了。李白诗曰：

小时不识月，呼作白玉盘。

又疑瑶台镜，飞在青云端。

仙人垂两足，桂树何团团。

白兔捣药成，问言与谁餐？《古朗月行》。

儿童是多么天真，他们的想象又是多么丰富而美丽！儿童也分不清心理、物理的东西，分不清知觉到的东西和想象的东西的界限。有这样一首也是关于月亮的儿歌：

月亮走，跟我走，我和月亮手拉手。星星哭，我不哭，我给星星盖瓦屋。

儿童认为，月亮和自己一样有智力。他散步，月亮也跟着他走来走去。儿童还认为星星也会哭会笑；星星哭是因为无家可归，所以要给它盖瓦屋。给它安个家。儿童不仅认为月亮星星是有生命有意识的，而且认为所有事物都是有生命有意识的。参见《皮亚杰认识论述评》人民出版社1987年版第165页。他会把帽子看做是自己的亲密朋友，他们用身体去碰撞桌子，以示惩罚它们。也会怜悯一块石头，因为它总是躺在一个地方。对于儿童，可能的或假设的幻想世界并不次于实在世界。在儿童眼里，自我与外部世界，梦和醒，现实与幻觉，有生命的和无生命的，昨天和今天，完全混杂在一起。在成人看来，儿童是生活在

错觉和幻觉的宇宙中。但也正因为如此，儿童才最天真，最淳朴，赤条条毫不掩藏、遮盖。他的心灵完全是袒露着的。就笔者所见，在中国现代散文作家中，对童心最一往情深，并且描写最生动最透彻的要算丰子恺先生了。他在《给我的孩子们》一文里，对他的小瞻瞻这样写道：

瞻瞻！……你是身心全部公开的真人。你甚么事体都像拼命地用全副精力去对付。小小的失意，像花生米翻落地了，自己嚼了舌头了，小猫不肯吃糕了，你都要哭得嘴唇翻白，昏去一两分钟。外婆普陀烧香买回来给你的泥人，你何等鞠躬尽瘁地抱他，喂他；有一次你自己失手把他打破了，你的号哭的悲哀，比大人们的破产、失恋、**broken heart**、丧考妣、全军覆没的悲哀都要真切。两把芭蕉扇做的脚踏车，麻雀牌堆成的火车、汽车，你何等认真地看待，挺直了嗓子叫“汪——”“咕咕咕……”来代替汽笛。宝妹妹讲故事给你听，说到“月亮妹妹挂下一只篮来，宝妹妹坐在篮里吊了上去，瞻瞻在下面看”的时候，你何等激昂地同她争，说“瞻瞻要上去，宝妹妹在下面看！”甚至哭到漫姑面前去求审判。我每次剃了头，你真心地疑我变了和尚，好几时不要我抱。最是今年夏天，你坐在我膝下发现了我腋下的长毛，当作黄鼠狼的时候，你何等伤心，你立刻从我身上爬下去，起初眼瞪瞪地对我端相，继而大失所望地号哭，看看，哭哭，如同被判定死罪的亲友一样。你要我抱你到车站里去，多多益善地要买香蕉，满满地擒了两手回来，回到门口时你已经熟睡在我的肩上，手里的香蕉不知落在哪里去了。这是何等可佩服的真率、自然，与热情！大人间的所谓“沉默”、“含蓄”、“深刻”的美德，比起你来，全是不自然的、病的、伪的！《丰子恺散文选》。

2 儿童生活在错觉、幻觉的宇宙中（2）

请看，儿童的真假不分、虚实莫辨可以达到何种程度！在《谈自己的画》一文中，他又赞扬孩子们道：

我家没有一个好凳，不是断了脚的，就是擦了漆的，它们当凳子给我们坐的时候少，当游戏工具给孩子们用的时候多。在孩子们，这种工具的用处真真广大，请酒时可以当桌子用，搭棚棚时可以当墙壁用，做客人时，可以当船用，开火车时可以当车站用。他们的身体比凳子高得有限，看他们搬来搬去非常吃力。有时汗流满面，有时被压在凳子底下。但他们好像为生活而拼命奋斗的劳动者，决不辞劳。汗流满面时可用一双污的小手来揩摸，被压在凳子底下时只要哭过几声，就带着眼泪去工作了。……总之，他们无论干什么事都认真而专心，把身心全部的力量拿出来干。哭的时候用全力去哭，笑的时候用全力去笑，一切游戏都用全力去干。干一件事的时候，把这件事以外的一切别的事统统忘却。一旦拿了笔写字，便把注意力全部集中在纸上。纸放在桌子上的水痕里也不管，衣袖带翻了墨水瓶也不管，衣裳角拖在火钵里燃烧了也不管。一旦知道同伴们有了有趣的游戏，冬晨睡在床里的会立刻从被窝钻出，穿了寝衣来参加；正在换衣服的会赤了膊来参加，正在浴池的也会立刻离开浴盆，用湿淋淋的赤身去参加。被参加的团体中的人们对于这浪漫的参加者也恬不为怪，因为他们大家把全精神沉浸在游戏的兴味中，大家入了“忘我”的三昧境，

更无余暇顾到实际生活上的事及世间的习惯了。《丰子恺散文选》。

他在另一篇文章里又写道：

当他热衷于一种游戏的时候，吃饭要叫到五六遍才来，吃了两三口就走，游戏中不得已出去小便，常常先放了半场，勒住裤腰，走回来参加一歇游戏，再去放出后半场。看书发现一个疑问，立刻捧了书来找我，茅坑间里也会找寻过来。得了解答，拔脚便走，常常把一只拖鞋遗剩在我面前的地上而去。直到划袜走了七八步方才觉察，独脚跳回来取鞋。《缘缘堂随笔·随感十三》。

孩子们的想象力多么丰富，生活兴味又是多么浓厚！他们在游戏时怀着多大的热情创造着种种幻想的属于他们自己的世界！他们是多么认真地对待他们的创造物。实在说来，孩子们对游戏的这种态度比游戏本身更重要。游戏的态度是自由的态度，有了这种态度便不很注意于事物的物质性，也不计较它能否代表某种意义，这样，儿童就从受束缚的现实中，从成人强加给他们的限制中逃避出来，于是各种生活领域中的界限被消除了，或者说，这种界限在儿童那里本来就不存在。当儿童以竹为马，以椅为车时，竹虽不足以代表马，椅虽不足以代表车，可是儿童觉得这无关紧要。当游戏中的事物仅成为暗示的工具时，远远超越了原来的事物，这当然是孩子们的丰富的想象力所致。

3 儿童的字典里没有“不可能”一词

由于想象力的丰富，和不受实际生活的限制，孩子们的世界就非常广大自由，年纪愈小，他的世界就愈广大，“他见到了天上的月亮，会认真地要求父母给他捉下来；见了已死的小鸟，会认真地喊它活转来；两把芭蕉扇可以认真地变成他的脚踏车；一只藤椅子可以认真地变成他的黄包车，戴了铜盆帽会立刻认真地变成新官人；穿了爸爸的衣服会立刻变成爸爸。照他的热诚的欲望，屋里所有的东西应该都放在地上，任他玩弄；所有的小贩应该一天到晚集中在我家的门口，由他随时去买来吃或玩；房子的屋顶应该统统除去，可以使他在家随时望见月亮、鹞子和飞机；眠床里应该有泥土，种花草，养着蝴蝶与青蛙，可以让他一醒觉就在野外游戏。看他那热诚的态度，以为这种要求绝非梦想或奢望，应该是人力所能办到的。他以为人们的一切欲望应该都是可能的。所以不能达到目的时候，便那样愤慨地号哭”。《谈自己的画》。在儿童眼里，世界上没有办不到的事。拿破仑的字典里没有“难”字，孩子的字典里没有“不可能”这个词。这是丰子恺对小瞻瞻的描写。在另一篇文章里，他又写道：

你又要将一杯茶水横转来藏在抽斗里，要皮球停在壁上，要拉住火车的尾巴，要月亮出来，要天停止下雨。在这等小小的事件中，明明表示着你们的小弱的体力与智力不足以应付强盛的创作欲、表现欲的驱使，因而遭逢失败。然而你们是不受大自然的支配，不受人类社会的束缚的创造者，所以你的遭逢失败，例如火车尾巴拉不住，月亮呼不出来的时候，你们决不承认是事实的不可能，总以为是爸爸妈妈不肯帮你们办到，同不许你们弄自鸣钟同例，所以愤愤地哭了，你们的世界何等广大！《给我的孩子们》。

4 “我就是那只死去了的鸭子”

还应该提到的是，同情和怜悯在儿童身上也显现得很早。“一个二十七个月的婴儿，在给他看到一张画上面画着一个被锁链锁着的人在哭泣时，他便哭了。一个三岁的男孩用拳头追打每一个打了他的狗的人，口中嚷道：‘你怎么不明白它疼呀。’这个男孩在四岁时，在听到有人对他所读的童话，狗奔向刺猬而且要用牙咬它时，他便用哭和嚎叫特别强烈地反应着。一个五岁的男孩，在画上看见一只兔子被狗追着，他曾非常不安起来。只有在他发明了独创的方法，从狗那里拯救了兔子时他才安心；这方法就是把这张画对半一折，使狗和兔子各在画的相反的方面。这儿童确信兔子现在完全安全了。”《高等心理学》商务印书馆1953年版第403页。皮亚杰举过一个例子，说有一个小女孩“在厨房桌上看到一只杀死的拔去了羽毛的鸭子，深受感动。当晚发现她沉默地躺在沙发上，引起别人把她当做正在生病。开始时，她并不回答问题，后来以大声回答：‘我就是那只死去了的鸭子。’”《儿童心理学》第47页。斯特(Stern)谈过一个四岁的女孩的故事：“一天晚上——寝室已经完全黑暗下来——她突然非常焦急地喊叫着要知道她的某个玩具娃娃是否已经卷在厚毛毡里；她显然是担心，如果没有，她的玩具娃娃将要在十一月寒冷的气候里患感冒，当我们劝她安静下来的时候她的眼泪流下来了。”斯特(Stern)：《早期儿童心理学》英文版第276页。一位初中一年级的同学在一篇作文中写了这样一件经历：

一天，我的伙伴——小黑猫被车撞死了，我很伤心。小猫再也不能跟我玩了。我用小铁锹挖了一个小小的坑，把小猫埋葬了。我看着这个小小的坟，不觉泪水模糊了视线。

由此可见，儿童不仅把万物看成有生命的，而且还把自己的纯真的爱灌注于万物。他的物我不分是出于情爱也表现情爱。把万物看成有生命的本来就是一种情感态度。是用饱含着情感的知觉去认知万物的结果。因为“情感从不能区分自我和物理环境或人类环境”。皮亚杰：《儿童心理学》第18页。

5 对儿童“不能以理智的律令相绳”

从认识论角度看，儿童心理的这些特点表明，他们没有因果观念或逻辑观念，如同原始人一样。郭沫若说：对儿童“不能以理智的律令相绳，而其中自有赤条条的真理”。这赤条条的真理，便是高尔基所说的“儿童要求娱乐，他的要求合乎生物规律”。人的冲动是先天的，对于外界的顾忌是后天学来的。原始人和儿童是受自己性情支配的，而文明人则不如此，后者知道怎样去适应社会，这是后天的第二天性。我们的第一天性是服从自然，服从欲望，儿童只有第一天性，只知满足自己的欲望，只凭一时冲动行事，他要随心所欲，一意孤行，一厢情愿。他的一举一动都出于自然，不懂得道德、法律、习俗。可以说儿童时代是随心所欲的时代。他服从的是感情活动的规律。一位心理学家举例说，一个女孩学开店，她的母亲从她那儿买了点东西，说是第二天派人来取。为了使第二天快点来到，她就走到自己的“店铺”，站在那里，认真地、大声地打了几声鼾，这就表示过了一夜，接着她满意地说，“现在是早晨了！”可见，对她来说，所谓夜，并不需要床，不需要黑暗，甚至也不用躺下——打几声鼾已足够构成她的“夜”的幻想知觉的基础了。斯特

(Stern): 《早期儿童心理学》英文版第**271**页。皮亚杰从儿童的游戏机能上证明了这一点。他说游戏“就是把真实东西转变成为他所想要的东西，从而使他的自我得到满足。玩洋娃娃的儿童是按照他所喜欢的那个样子来重演他自己的生​​活。他重新生活在他所喜欢的生活中，他解决了他所有的一切冲突。尤其是他借助一些虚构的故事来补偿和改善现实世界”。“游戏并不是主体想服从现实，而是想把现实同化于自己。”《儿童心理的发展》第**43**页。就是说游戏是通过同化作用来改变现实，以满足他自己的要求。“例如，倘若儿童有一个吃中午饭的场面的话，我们可以断定在一两个小时以后儿童便会用玩具娃娃重新作出这种场面，并且会带来一个较为愉快的结局。例如一位女孩会训练她的玩具娃娃比她的父母对她的训练更明智些，或是在游戏中她接受了她在吃中饭时所有没接受过的东西(例如她在吃中饭时没有喝完一碗她不爱喝的汤，而玩具娃娃却在这里象征性地喝完了它)，同样地，倘若那孩子被一只大狗给吓坏了，在象征性游戏中狗会变成不再那么恶劣了，或是儿童变得勇敢大胆了。一般说来，象征性游戏可帮助解决感情上的冲突，也可以帮助对未满足的需求得到补偿，角色的颠倒(例如服从与权威的颠倒)，和自我的解放与扩张等等。”《儿童心理学》第**47**页注(1)。

6 儿童独具慧眼(1)

比起成人来，儿童的这种心理如同原始人一样更富有创造性，更近似于艺术创作心理。考林乌德说，“那些根本不可能对科学和哲学有什么高深见解的儿童却不断地表示了一种高度的艺术能力，有些很小的儿童都能比他们的长者更好地即兴作诗或歌唱……而同样情况也适合于野蛮人和原始部族。野蛮人在讲故事、唱歌、绘画、雕刻和舞蹈方面的能力和他们对周围世界的知识和控制能力比较起来是完全不相称的。”朱狄：《艺术的起源》第**21**页。这种现象是不难理解的，因为儿童不受束缚，没有硬性禁锢，无章可循，无法可遵。他们只能依照他们所知道的，而不是实际上所能准确观察到的样子去精确地表现事物，他们是“变形”的天然大师，是强调主观表现的无意识的先驱。儿童能任性地造世界上绝无仅有的物，没有指点反而使他无拘无束，免得步人后尘。

儿童的思想是不定向的，由于他们的理智欠发达，心理上很少受概念的侵犯，因而不能认真地思考一个问题，不能在某一事物上投注长久的注意力，这就使儿童能够驰骋活泼的意象。这种意象是不招而自来的，是完全由易变的情绪和突发性遐想唤起的。也正由于他的注意力分散、易变、跳跃，就使他对生疏事物永远保持着好奇与新鲜感。在未知事物的底蕴的时候，一方面激发他的好奇心，另一方面又尽力调动自己极有限的感知去类比、去揣测，去猜测呈现在眼前的新事物。这样，他们往往对万物进行“添加”和“移位”——赋予事物本无的性质，将不同类，不同属的东西搅在一起。如儿童在绘画中就常常面对面临的物或想象的物进行无情的破坏，随意重新分布和组合——把鱼弄到天上，把树栽到屋顶，替牛或狗添上双翼，甚至一个人的脑袋下赫然地长着两腿而无身躯。儿童的杜撰和想当然，是幻境的发祥地。他们的涂抹和捏造，创造出令人惊异的场面。

儿童的这种态度昭示我们：一切都明了和明确了的地方，就不再有想象力施展身手的机

会。精确的知识和概念不啻是对想象力的重大打击，在早已知道太阳是不断进行巨大的热核反应的炽热天体的今日，阿波罗神就不再拥有魅力；而月宫的嫦娥和白兔只对童稚才有意义。魅力来自遐思，遐思不需太多实在的确知，它宁可求助于猜想。而这些，恰恰是儿童得天独厚的。自然的魅力往往在它的尚未展开全部秘密之时；生活的魅力则往往在于它的尚未来临的时刻和它的神秘期待之中。此段参考《儿童艺术的启示》载《艺谭》1983年第2期。

所以，丰子恺说，儿童有“明慧的心眼，比大人们听见的完全得多。天地间最健全的心眼，只是孩子们的所有物，世间事物的真相，只有孩子们能最明确、最完全地见到。我比起他们来，真的心眼已经被世智尘劳所蒙蔽，所斲丧，是一个可怜的残废者了”。《丰子恺散文选·儿女》。安徒生的童话《皇帝的新装》可视为这段话的最好注解。丰子恺自己也讲过一件事：有一次，他问四岁的华瞻最喜欢什么事，华瞻率然地回答说：“逃难。”逃难对于大人来说是多么惊慌、紧张、忧患的一种经历，但在孩子的心目中逃难却是“爸爸、妈妈、宝妹、软软……娘姨，大家坐汽车，去看大轮船”。这是多么有兴味的事。原来他所见的是逃难的这一方面。“不止这一端；我们所打算、计较、争夺的洋钱，在他们看来个个是白银的浮雕的胸章；仆仆奔走的行人，扰扰攘攘的社会，在他们看来都是无目的地在游戏，在演剧。”这说明：“他能撤去世间事物的因果关系的网，看见事物的本身的真相。”丰子恺由此想到，“我在世智尘劳的实生活中，也应该懂得这撤网的方法，暂时看看事物本身的真相。”《丰子恺散文选·从孩子得到的启示》。这意思是天真淳朴地接受自然。

6 儿童独具慧眼（2）

的确，儿童的眼光和成人的眼光是不一样的，成人虽有所见，也必然有所蔽，人们有时是需要用儿童眼光看事物的。因为，“对于孩童，那物件的实用的，合目的性仍是陌生的；他拿未熟悉的眼睛看每一件事物，他还具有未被沾染的能力，把物作为物自身来吸取。对于一个感觉庸常的人，一般熟悉的东西的影响，对于他，是极为表面的。人的一个完全单纯的动作，当人们不知道他的实用目的时，作为一个有意义的神秘的、庄严的动作，将在自身为自身作用着。”《宗白华美学文学译文选》第299页。所以画家亨利·马蒂斯说：

“‘看’，在自身是一创造性的事业，要求着努力。在我们日常生活里所看见的，是被我们的习俗或多或少地歪曲着”，而摆脱世俗“需要某种勇气，对于一位眼看一切好像是第一次看见的那样，这种勇气是必不可少的。人们必须毕生能够像孩子那样看见世界，因为丧失这种视觉能力就意味着同时丧失每个独创性的表现。例如我相信，对于艺术家没有比画一朵玫瑰更困难，因为他必须忘掉在他以前所画的一切玫瑰才能创造”。《宗白华美学文学译文选》第239页。法国画家柯罗表示：“我每天都要请求造物者，要他把我变成一个孩童，就是说，要让我不要带成见地去观察和表现大自然，像小孩一样。”《柯罗——艺术家·人》人民美术出版社1983年版第83页。

鲁道夫·阿恩海姆对此也有精到的分析。他认为，人们总是习惯于按照生物和非生物、人

类和非人类、精神和物质等等范畴，去对各种存在物进行分类，如果在分类时，只以表现性作为对各种存在物进行分类的标准，那么，那些具有同种表现性质的树木和人就有可能被归并到同一类之中了，他们之间在这方面的类似程度甚至比人与人之间的类似程度还要高。这样，人类社会就可以与自然界事物归为一类，如果人类社会中所发生的某种风云变幻与暴风雨来临之前天空中所发生的那种变动相同，那么这两种事件就可以归到一类。他指出，由于我们总是习惯于从科学的角度和经济的角度去思考一切和看待一切，所以我们总是要以事物的尺寸、轻重和其他尺度去衡量它们。“这些习惯上的有用和无用、敌意和友好的标准，只能阻碍我们对事物的表现性的感知，甚至使我们在这方面不如一个儿童或一个原始人。”“在人与人之间的交往关系中，我们同样也是习惯于按照人们的社会地位、经济收入、年龄、职务、民族或种族去衡量一切——而用这样一些范畴去解释人时，就会完全忽视人的内在本质的外部表现形式。”《艺术与视知觉》第625—626页。

这段话也告诉我们，成人多习惯于用实用和实利的眼光看事物，只有涉世未深的儿童才能够用审美的或艺术的态度去感受和知觉世界。

7 童心是“绝假纯真”之心（1）

但是，从成人眼光看来，儿童的心理类似变态。然而，从某种意义上说，也许成人的心理倒是变态的。丰子恺说：“我自己明明觉得，我是一个二重人格的人。一方面是一个已近知命之年的、三男四女俱已长大的、虚伪的、冷酷的、实利的老人（我敢说凡成人，没有一个不虚伪、冷酷、实利）；另一方面又是一个天真的、热情的、好奇的、不通世故的孩子。这两种人格，常常在我心中交战。虽然有时或胜或败，或起或伏，但总归是势均力敌，不相上下，始终在我心中对峙着。为了这两者的侵略与抗战，我精神上受了不少的苦痛。”《丰子恺散文选》第192页。一位心理学家甚至指出：“假如每个人知道并且坦白地承认他们的信仰和行为的真实动机，那么社会便几乎无法继续存在下去。”《正常与反常心理学》英文版第295页。依丰子恺看，“人的心都有包皮。这包皮的质料与重数，依各人而不同。有的人的心似乎是用单层的纱布包的，略略遮蔽一点，然而真的赤色的心的玲珑的姿态，隐约可见。有的人的心用纸包，骤见虽看不到，细细摸起来也可以摸得出。且有时纸要破，露出绯红的一点来。有的人的心用铁皮包，甚至用到八重九重。那是无论如何摸不出，不会破，而真的心的姿态无论如何不会显露了。”所以，“人们谈话的时候，往往言来语去，顾虑周至，防卫严密，用意深刻，同下棋一样。我觉得太紧张，太可怕了。”可是“我家的三岁的瞻瞻的心，连一层纱布都不包，我看见是赤裸裸而鲜红的”。《丰子恺散文选·随感六则》。詹姆士大概也有感于此。他写道：“祖传的盲目简直是压住我们的一厚层云堆——这云堆只是一两地方暂时裂开，偶然一下露出真相。要希望这种情形会大变更，是枉然的。我们内心秘密总是大部分为别人看不透的。”《论人生理想》商务印书馆民国二十四年版第62页。丰子恺还说：“我——我们大人——的举止谨惕，是为了身体手足的筋觉已经受了种种现实的压迫而痉挛了的缘故。孩子们尚保存有天赋的健全的身手与真朴活跃的元气，岂像我们的穷屈？揖让，进退，规行、矩步等大人們的礼貌，犹如刑具，都是戕伐这天赋的健全的身手的。于是活跃的人逐渐变成了手足麻

痹，半身不遂的残废者。残废者要求健全者的举止同他自己一样，何其乖谬！”成人“比起他们的天真、健全、活跃的生活来，明明是变态的、病的、残废的”。《丰子恺散文选·儿女》。詹姆士对那些世故的成年人也极为反感。相比之下，他觉得那些最底层的没有什么文化教养的普通劳动者才是真正可爱可敬的。他“痛恶一切世俗上认为优异的，而专崇奉那不自觉的自然人的勇敢、忍耐、仁慈与沉默”。这使他对宗教有了新的认识：“在上帝的眼睛里各人的那些关于社会上的地位、智力、文采、清洁服饰的不同以及他们狂热的引以自豪的一切希世与例外的特色一定是微末到事实上等于没有的程度；应该剩下的只是那个平常的事实。”“假如有什么人类的属性只是某某个人才有，那么，这些属性一定只是表现展览的服章与装饰品。”这样一来，“我眼中的称量标准好像毁掉了，并且同情像一阵浪似的充满了我的心灵来了。——我从来对于平常人的平常生活没有感到这么大的同情。我才觉得好像只有带有胼胝的双手、污垢的皮肤的美德才是真实和紧要程度够得算数的美德。别的美德件件都是假装的；没有一件是绝对不自觉的纯朴的并不期望勋章和称道的像这个一样。我在想，这些人是我们的兵士，是养活我们的人，简直是我们的生活所自出的父母。”他有一段具体的叙述：“多年前，在维也纳，看着村妇从乡下因有事来到那一天的市集的，我也曾觉到相似的敬畏与尊崇之感。她们许多是老丑，枯槁了的，棕黑的，皱纹很多的，戴着头巾，穿着短裙子，瘦胫骨上穿双很厚的毛袜子，蹒跚地穿过那些灿烂的街道，眼睛不向左右旁望望，专心做本分事，一点不艳羡别人，谦卑的，恬退的；——然而，你把这些事情想一想的时候，就觉察到事实上维也纳的豪华与腐败的全部建筑都是她们劳苦地背着。因为假如没有她们在田间不断地并无奖赏地工作，哪里来的这个城市的任何好坏呢？”《论人生理想》商务印书馆民国二十四年版第54—58、69页。

7 童心是“绝假纯真”之心（2）

在詹姆士眼里，这些被社会歧视的下等人才是社会财富的创造者，而他们那质朴无华的高尚品质，才是最值得崇敬的。就品德的纯净而言，他们与孩童更为接近。难怪诗人们赞美说孩子离天堂不远，我们所看不见感不到的，他们都能见得感得。维柯说，假如但丁“生在更野蛮的九、十、十一或十二世纪的意大利，既不懂经院哲学，又不通拉丁文，那么，他就会是个更伟大的诗人”。《论形象思维》第25—26页。随着年龄的增加，童稚的心渐渐被尘世生活浸染，幻想生活也日益被实际生活所取代，终于，他从“天国”降到人间，他的想象的人生，也变成实际的现实主义人生。总之，他从“诗人”变为“凡人”了。

李贽在《童心说》中提出，童心就是真心，而真心就是“绝假纯真”，一个人“若失却童心，便失却真心，失却真心，便失却真人”。童心怎样失去的呢？这非止一端，李贽说：

其长也，有道理从闻见而入，而以为主于其内而童心失；其久也，道理闻见日以益多，则所知所觉日以益广，于是焉又知美名之好也，而务欲以扬之而童心失；知不美之名之可丑也，而务欲以掩之而童心失……

夫既以闻见道理为心矣，则所言者皆闻见道理之者，非童心自出之言也。言虽工，于我何

与？岂非以假人言假言，而事假事文假文乎？盖其人既假，则无所不假矣。……天下之至文，未有不出于童心焉者也。

李贽所说从闻见而入的道理，即封建礼教。人是在这种礼教中被异化而丧失真我的。同时，适应现实的需要也促进此种演变，高觉敷曾举例描述：“记得某年某日我在上海坐黄包车过宝山路，在天通庵路转弯时，忽然有一个七八岁的孩子提起一只手臂喝令停止。这大概因为他那天或前几天看见行使职权时的印度巡捕，他看得眼熟了，于是幻想自己为一个不拿棍的巡捕，可是黄包车夫太不识趣了，居然冲过去，打破他的幻想，但是他的幻想也许并未打破，他仍可以自己为巡捕，而以这黄包车夫为不服从命令的呆子。所以你虽冲过去，他却依旧在幻想中做他的巡捕”，但是，随着“孩子们的年纪逐渐长大，他的宇宙便逐渐为成人所征服，幻想只好在年纪小的时候才可以给他一点帮助，到后来便敌不过实在世界的势力了。做一次巡捕，固然像煞有介事的耀武扬威，你的车拉过去，不因他举臂而停止，我的车也拉过去，又不因他举臂而停止。不服从命令的车夫若逐渐多起来，他的幻想便逐渐失去效力，于是他乃不得不自觉其渺小，无力足恃，只好拜倒在实在界的势力之下了。”《现代心理学》商务印书馆1933年版第160—162页。皮亚杰则把儿童心理比喻为两架不同的织布机，说儿童的心理是在两架不同的织布机上编织出来的，而这两架织布机好像是上下层安放着的。儿童头几年最重要的工作是在下面一层完成的。这种工作是儿童自己做的。它在混乱状态中吸引着他，而且，看来会满足他的需要的东西都聚结在这些需要的面前了。这就是主观性、欲望、游戏和幻想层。而上面一层是一点一滴地在社会环境中构成的，儿童的年龄越大，这种社会环境影响越大。这就是客观性、言语、逻辑观念层。总之，是现实层。一旦上层的负担过重，它就会弯曲、叽嘎作响乃至崩溃，于是构成上层的这些因素便会落到下层而和原来的下层因素混起来。见《儿童的语言与思维·序言》。这样，儿童期就逐渐地结束了。

7 童心是“绝假纯真”之心（3）

童心是宝贵的，令人神往的。童心不懂得别人希望他、要求他喜欢什么，它只知道真诚，它不可能不真诚。古今中外，不论什么人、什么艺术派别，没有不喜欢赤子之心的。这大概是人的本性使然吧！但这种童心是不能持久的。龚自珍感叹说：“少年哀乐过于人，歌泣无端字字真。既壮周旋杂痴黠，童心来复梦中身。”这意思是说：在虚伪的官场中周旋，丧失了少年的真诚，真正的童心只有在梦中复现，这是多么可悲。对于成年人来说，时过境迁，他们只能从儿童身上发现那久违的、早已淡忘，甚至消逝了的淳朴单纯、未经浸染的天真好奇和那种非功利态度，以及对大千世界的最初热情。

王国维主张主观之诗人不可多阅世，认为阅世愈浅，性情愈真。大概就是有感于此吧。丰子恺无限深情地说：“我的孩子们！我憧憬于你们的生活，每天不止一次！我想委屈地说出来，使你们自己晓得。可惜到你们晓得我的话的意思的时候，你们将不复是可以使我憧憬的人了。这是何等可悲哀的事啊！”“我眼看见儿时的伴侣中的英雄、好汉，一个个退缩、顺从、妥协、屈服起来，到像绵羊的地步。我自己也是如此，‘后之视今，亦犹今之

视昔’，你们不久也要走这条路呢！”《丰子恺散文选·给我的孩子们》。他甚至怪怨他的阿宝“何不永做一个孩子而定要长大起来”，何以她变得懂事起来，懂得爱护比她更小的弟妹。“开始遏制自己的要求，忍耐自己的欲望，而谋他人的幸福”；“开始在尝人类之爱的辛味了”。《缘缘堂随笔集·送阿宝出黄金时代》。

人类的童年虽然一去不复返，但人类的童心却仍然应该而且可以保持和再现。所谓大人不失其赤子之心者也。马克思说：“成人不能再成为儿童，否则，他就稚气了。但是儿童的天真难道不使他感到愉快吗？他自己不该努力在更高的程度上使儿童的淳朴的本质再现吗？”《政治经济学批判导言》。艺术创作就是人类的童心在更高的程度上的复活和再现。艺术家就是最具有童心的人。都德(Daudet)说：“诗人是还能够用儿童的眼光去看的人。”鲍德莱(Baudelaire)说：“天才不是别的，只是童年能够自由恢复。”郭沫若也说：“小儿如何有可以尊崇之处？我们请随便就一个小友来观察吧，你看他终日之间无时无刻不是在倾倒全我从事于创造、表现、享乐。小儿的行径正是天才生活的缩型，正是全我生活的规范！”《文艺论集》第184页。英国文学家兰姆(Lamb)说：“难道最智者和最善者的心中并没有存留着一些童心，以适应早年醉心的事吗？难道在最智者尤其在最良善的妇女心中，没有一些童稚的气质，不但在行动上表现出来，且在语言和思想的习惯上表现出来吗？……我认识一个妇人，大约有三十五岁左右，她还是将无生之物比拟人类，称之为He或She，或者对它们说话。有一天，她走过一片石墙，墙后有一丛向日葵花，正开得美茂，她说：‘看呀，这些花都由墙上露出脸窥我们，而且在轻颦浅笑呢！’”《诗学原理》第33页。

以上的论述证明，原人和儿童的心理过程全凭感情支配，这是他们丰富的想象力和创造力的基础。就这一点来说，与艺术创作的心理过程非常近似。而一任感情支配便会陷入常人所认为的心理变态。但不陷入变态就不能绝假纯真。如果视绝假纯真为常态的话，那就可以说正因为变态才常态。而失却绝假纯真的常人，反而正因为常态而变态了。

8 因正常而反常，因反常而正常（1）

常态与变态或正常与反常两者互为因果、相互转化是个很重要的问题，不能不着重地谈一谈。下面我们就引用几位哲人的话来说明吧。

弗罗姆直截了当地断言：“最正常的人也就是病得最厉害的人；而病得最厉害的人也就是最健康的人。听起来这话显得有些过分和诙谐，其实不然，我说这话是很认真的，不是开玩笑。在病人身上，我们能看到某种属于人性的东西尚没有被压抑到无法与诸种文化模式相对立的程度，只不过是产生了患病的症状……但是许多正常的人只知道适应外界的需要，身上连一点自己的东西都没有，异化到变成了一件工具，一个机器人的程度，以至于感觉不到任何对立了。他们真正的感情、爱、恨都因为被压抑而枯萎了。这些人看起来像患有轻微的慢性精神分裂症。”《当代西方思潮》社会科学文献出版社1988年版第62—63页。弗氏在另一本著作中又说：“我们文化中大多数都是随机应变的”，“他们心甘情愿

地接受大多数人的判断”，“尽管从‘适应’的观点看他们是健康的，但从实现作为人的目标的观点来看，他们病得比精神病人更重”。所以他批评那些“适应者”是将“自己变为一种商品的人。他需要追求欢乐，时刻准备改变自己的角色。除此之外，他没有任何稳定和确切的品质”。《精神分析与宗教》中国对外翻译出版公司1995年版第50、55页。俄国哲学家别尔嘉夫也这样说：“人是个病态的存在物。”“人不但欺骗他人，而且还欺骗自己。”《论人的使命》学林出版社2000年版第89、90页。奥修说得更具体：“目前那些深入研究人类头脑的人有一个共同的想法，认为所有的人都是神经病的，差别只是在于程度。”他引另一位学者的话说：“人是疯狂的动物，是惟一发了疯、脱了线、并且走入歧途的动物。……他变得跟自己疏离了，他变得跟他自己的源头分开了。”《生活智慧》学林出版社1996年版第416页。他甚至称：“整个社会都存于一种精神分裂的状态，每一个人都是分裂的。”（同上书第198页）这是因为，“人一直在欺骗自己和欺骗别人”，人开始成熟的时候，他就开始虚假，然后，“变得越来越虚假。一个虚假必须用另外很多虚假来掩盖，然后就没完没了，你变成只是一堆垃圾，那就是所谓的人格。人格必须被丢弃，惟有如此，个体性才会浮现。”因为“人格只是一项展示橱窗的东西，它是一种展示。它不是真实的存在”。他接着说：“每一个人都在耍政治手腕。你微笑是因为你从微笑当中可以获取某些利益，你哭是因为别人期望你哭。为了使事情变得容易进行你就说出某些不真实的话。”他借用尼采的话说，“人无法没有谎言而生活，对百分之九十九的人来讲，他是对的。人为什么没有谎言不能生活？因为谎言可以作为缓冲剂，或避震器，谎言就好像润滑剂，使你不会一直跟别人相撞。你微笑，别人也微笑，这是润滑作用。”

《沙的智慧》学林出版社1996年版第75—79页。奥修这里所讲的，全是理性的作用。可以说理性的自我是一种面具，是它装腔作势扮演的一个取悦于人的角色。可是一个人如果不按社会的要求来塑造自己，他真是无法生活。所以每个人都创造了一个虚假的自己。这是无可如何也无可奈何的。最后，还不能不提到梁漱溟先生的一席谈：“人类最大的长处是理智，就是会计算、会较量，俗话说就是心眼多，任何动物不及人的心眼多；而人类最大的危险也就是理智能使生活阴冷、沉滞、麻痹。计算是人类行为之前的一种心理作用。其他动物不能。但是计算太多了，便会落于寡情而沉滞。凡事计算、较量、左右瞻顾，便会至于麻痹。人类至此，是最大危险，而生活也必感觉痛苦。这时候最大的毛病，是把一切的生活，都一节一节地化为手段。凡事总先想想为着什么的。譬如，为何念书，为的是将来做事；为何做事，为的赚钱；为何赚钱，为的是吃饭养家等等。一切都先看看是为了什么。把一切都化做手段，生活不能于当下得满足。当下的都不是目的，都感不到舒快。这就是到了阴冷、沉滞、麻痹的时候。”“在人类文化未进步，人还是很粗野的时候，我想一定比后来的人都疯都傻。文化越进步，人越不疯不傻。……现在人都不疯了，不傻了，就得唱戏，从唱戏上教人再疯一点，傻一点，要让生活有生气，戏是很需要的。人类文化越进步，越加需要。”《人生的省悟》第198—199页。

8 因正常而反常，因反常而正常（2）

但是，在芸芸众生中，要寻找真实的自我是非常困难的。而创造一个合成的、人造自己似乎非常容易。因而“保持你的本色”这一项要求，就构成了许许多多道德体系的核心。怎

奈在现实生活中，一个人受到周围的人责难最多的，莫过于这种本色。一个人越是忠实地、不折不扣地以他的本色出现，他的磨难就越多越大。上面说过，柏拉图那个洞窟的寓言用在这里也是合适的。寓言设想一些人生长在地下洞穴里，用链子拴在地上，不能移动他们的头。他们从来没有见过阳光，但在他们的背后有一堆火在闪耀，火把他们的影子投在洞穴壁上。囚犯们逐渐把这些影子看成是真实的对象。突然有一个人挣断了他的锁链，爬出了洞穴，发现自己在地面上，看见了阳光下的世界。起初他是如此茫然和眼花缭乱，以至于不相信自己的感觉。最终，他认识到已经发生了什么。然而，如果他回到洞穴里去，试图把他的发现告诉其余的人。他们将把他当做疯子来辱骂，而不承认他们自己一直在受骗。他们看到的是假相。艺术家就是那看到真相的人，而艺术家恰恰就是这种最让人反感、诟骂的人物。作为艺术家他需要保持本色，他也不能不保持本色。创作需要保持本色，也只有保持本色才能创作。所以艺术家需要勇气，需要独立不群，甚至需要孤傲狂妄。柏拉图谓：“薄世荣而修天道，则庸人斥之为狂妄。”《柏拉图五大对话集》商务印书馆民国二十二年版第267页。叔本华称：“具有天才禀赋的人总是孤僻厌世，不讨人喜欢。”《叔本华论说文集》商务印书馆1999年版第403页。培根则慨乎言之：“下德法得到民众的赞许，中德法获得他们的钦佩，上德法则不获理解。”转引自《叔本华思想随笔》第31页。所以“伟大的心灵在这个世界更喜欢独自自己与自己对话。如果他屈尊降贵和凡夫俗子们谈话，那么，这其中的空虚乏味立刻会把他拽回到自己的独白中”。同②第403页。再说一遍。天才或艺术家是不适应者，是牺牲了对社会的适应，从事创造活动的人。这就是弗罗姆说的一个内心充实的、正直的人，“常常可能不如不择手段的邻居那样成功，但他会有安全感、判断力和客观性。这些东西使他不太容易被命运和舆论左右，并在许多领域中增强创造性工作的能力。”《精神分析与宗教》第50页。丹麦哲学家克尔凯戈尔就是这样一个典型。他曾写下这样一段箴言：

“衡量一个人的标准是：在多长的时间里，以及在怎样的层次上他能够甘于寂寞，无须得到他人的理解。

“能够毕生忍受孤独的人，距离孩提时代以及代表人类动物性的社会最近。”《克尔凯戈尔日记选》上海社会科学院出版社1992年版第103页。

他还作过这样的表白：“我宁可和传播家丑的老妇交谈，其次是精神病人，最后才是非常理智的人们。”同⑥第2页。由于他不能按世俗的方式处世待人，而坚持以“最确切的方式来表达我的思想”，因而“被视同疯子，遭人怠慢”。人们很容易把才华出众、恃才傲物、棱角分明的人视为狂人。克尔凯戈尔也知道：“要是我也像当今真正的伟人那样，十分之一的精力花在理智的追求上，十分之九的精力花在追名逐利，斤斤计较我微不足道的工作能否得到金钱和荣誉的充分报酬上，那么我也会成为一个伟大的人物，一个受人尊敬高山仰止的人物。”《克尔凯戈尔日记选》上海社会科学院出版社1992年版第115页。台湾学者傅佩荣对克尔凯戈尔评述说，他的性格与一般人格格不入，“譬如，他在宴

会上同别人聊天，聊得最开心的时候，往往会忽然产生一个念头，觉得自己非常可耻，竟然与群众处得这么愉快。”

8 因正常而反常，因反常而正常（3）

“克尔凯戈尔只有在离开群众的时候才觉得自己关怀群众，若是与群众在一起，则会感到恶心不已。他认为群众基本上是‘庸俗’的。聊天的话题总是离不开日常生活的衣食住行和流行娱乐。虽然这是相当正常的事情，可是克尔凯戈尔对这些言论却非常不能忍受。他有一次甚至说，‘每当我在宴会中和别人谈笑风生时，就会有一种冲动，想拿一把枪自杀算了。’因为他觉得这种生活充其量不过是在浪费时间，浪费生命。”《哲学与人生》东方出版社2005年版第162页。他对群众的这种态度，在他谈到苏格拉底探索“做一个人究竟意味着什么？”的问题时，表现得最为彻底。他认为苏格拉底“所真正表明的是：那庸庸碌碌的千百万人不过是一种假相、一种幻觉、一种骚动、一种噪音、一种喧闹等等。从理念的角度看他们等于零，甚至连零也不如，因为这些人竟然不能以他们的生命去寻找理念”。同①第129页。这是苏格拉底的态度，也是他的态度。

像克尔凯戈尔这样的人与所谓的庸众拉开的距离太大了。其实，这正是艺术家、哲学家乃至科学家们的通病，不如此便不足以成为什么家。杨振宁就强调：“保持一定距离在任何研究工作中”都是必要的。不仅仅“在艺术和文学创作上”如此。他指出，“在最权威的爱因斯坦的科学传记”中，“作者选择这样一个词来描写爱因斯坦的性格：孤持

（**apaitricss**）”，并引述道：“与其他人保持距离：单独地、孤立地、独自地（牛津英文词典）。的确，孤持、距离、自由眼光是互相联系的特征。是所有科学、艺术与文学创造活动中一个必要因素。”《曙光集》三联书店2008年版第380页。

从世俗观点看，不能不说他们是有严重缺点的怪人。但明代张岱却说“人无疵，不可与交，以其无真气也”。一个人如果完美得连一缺点都没有也就意味着纯洁得连一点人情人性都不存在了，那还算人吗？只能是个十足的伪君子。林语堂也说过这样的话：“一个没有道德弱点的人，也不是可以完全信任的。他惯于持严肃的态度，从不做错误的事情，他的习惯大概是有规则的，举动较为近于机械性，智能时常控制心情。我很喜欢富于理性的人，也同样专嫌专讲理智的人。”《生活的艺术》北方文艺出版社1987年版第143—144页。

忠厚长者如季羨林老也说：“我从小就有一个偏见，我最不能忍受四平八稳处事接物面面周到的人物。我觉得，人不应该像牛一样，看上去都差不多。人应该有个性。然而人类的大多数都是看上去都差不多的角色。他们只能平稳地活着，又平稳地死去。对人类对世界丝毫没有影响。真正大学问大事业是另外同一般人不一样，甚至被他们看做怪人和书呆子的人做出来的。我自己虽然这样想，甚至也试着这样做过，也觉有人认为我有点怪；但我自问，有的时候自己还太稳妥平稳，同别人一样的地方太多。”难怪他对那些个性怪异的朋友就有一种“说不出的景仰了”。《留德十年》中国人民大学出版社2005年版第201

页。

这样看来有缺点的怪人更具人的本色。莎士比亚甚至说：“常言道，最优秀的人们由他们的缺陷铸就。”转引自《爱默生集》第1216页。艺术家是真情至性之人，是“真”气十足的人，他们的缺点是少不了的。但正如古人所说，“君子之过也，为日月之食焉，过也，人皆见之。”（《论语·子张》）君子有过不掩盖，为人所共见，此所以为君子。凡真情至性之人不会也不屑掩盖自己的缺点，这是必然的。而“小人之过也，必文”（同上）小人就要掩饰自己的过错了，这也是必然的。叔本华对这种现象有过详细的分析：“具有闪亮和伟大素质的人并不介意承认自己身上的缺点和不足，或者让别人看见这些东西。他们觉得自己已经偿还了因为这些缺陷而欠下的债务了；他们甚至会认为：他们其实为这些不足争了光，而不是这些缺陷真会贬低了他们自己。如果这些缺点、不足是与他们的伟大素质直接联系在一起，‘作为必不可少的条件’，那情况就更是这样。”这与“乔治·桑的这句话不谋而合：‘每个人都有自己的美德所带来的缺点’”。然而“某些享有清白的名声和一副无可指责的头脑的人却从来不会承认自己哪怕是一丁点的不是，他们小心翼翼地想尽办法把它们遮盖起来，对任何关于这些不足的暗示都相当敏感，这是因为这些人的全部优点就在于没有缺点”《叔本华思想随笔》第122—123页。。

以上我们不惜篇幅，广泛征引，反复论述，归根结底是想从根本意义上说明常态与变态，正常与反常很难区分。毋宁说正因正常而反常，正因反常而正常。这就是我们的结论。

引言（1）

艺术创作中的心理变态的另一种表现是发生错觉和幻觉。在物我同一状态中，已有错觉和幻觉的因素，但主要还是想象的作用，还没有发展成错觉和幻觉。下面，我们就从想象谈起。

众所周知，艺术创作需要想象力，艺术家是想象力特别丰富的人。高尔基有句名言：“艺术家是靠想象而存在的。”康德说：“属于天才本身的领域是想象力。因为它是创造性的，并且比别的能力更少受到规则的强制，却正因此而更有独创力。”他给想象力下的定义是：“想象力是一种即使对象不在场，也能具有的直观能力。”因而使具有这种能力的人，“能够相信在自身之外看到和感到了仅仅在他头脑中的东西”。《实用人类学》重庆出版社1987年版第119、49、62页。而“一物的真实意象引起身体上的感触与那物即在当前，其效力是一样的”。斯宾诺莎《伦理学》商务印书馆1991年版第114页。易言之，“虚构的力量，如果人们误以为是实际的力量，就会与实际的力量同样强大。”《心理学中的哲学问题》1958年版第210页。所以蒙田说：“强烈的想象会产生真实的事件。”一位英国心理学家说，许多人有生动鲜明的想象力，假使他们想象某一物象，譬如一只花瓶，他们就真的看到了一只花瓶，那只花瓶可以遮断他们的视线，花瓶后面的东西，他们就看不见了。康德就属于具有这种想象力的人；他的想象非常逼真，他能实际看见他所想象的东西。换句话说，他能自动地产生幻觉。参见《正常反常心理学》英文版第280—281

页。

喜剧大师卓别林则从哲学的高度谈想象的认识功能：“凡是可以凭头脑想象的，它们（指想象——引者注）和那些可以用数学证明的同样接近真理。我们不能永远通过推论去接近真理；推论需要具备逻辑性和可信性，而这就把我们束缚在一种几何形式的思想方法上。”“有一些事情是超出理解范围以外的。我们怎能理解一秒钟的万万万分之一呢？根据数学的规律，这肯定是存在的。”还有，“我相信那些未知的事物，那些我们不能凭理智去了解的事物；我相信，那些超出我们理解范围以外的东西，只不过是其他维度内的简单事实。”超出理智理解的范围正是想象用武之域。

卓别林还讲到信仰：“随着年岁的增长，我更多地体会到了信仰的意义，我们靠信仰生活，比自己所想到的为多；……我相信，信仰是我们一切思想的先行官，……有了信仰，我们才可以不承认有不可能的事情。否定信仰，即等于反对自己，反对我们一切创造力的精神源泉。”《卓别林自传》中国戏剧出版社1980年版第351页。信仰“能令我们与另一个高尚而出乎自然的宇宙接触”，“能令我们达到超乎人类的宇宙”。《信仰心理》商务印书馆民国三十四年版第4页。这当然离不开想象。这里有想象心理的作用。其实，这就是神秘体验，体验的是一种超自然的感情，是超乎常态的心理体验，可称之为超常态的变态心理。

艺术家不仅想象力丰富，同时也是最敏感之人。这就决定了艺术家很容易陷入心理变态。丹麦心理学家海甫定（Hoffding）讲过一个实例：

“英国一画家，凡在其座者，虽仅半时许，彼能唤起其象，就其容貌颜色长短等，与亲见其人无异，而得就此象而绘之，彼时时就其所绘者与其所唤起者互相比较，以决其类似与否，久之遂不能辨想象之人物与实在之人物。而居于癫狂病院者，垂三十年而卒。健康之人亦有视虚象为实物之力。”王国维译《心理学概论》商务印书馆民国二十四年版第157页。不过，那只是转瞬之间的事。康德说，人的注意力“老是集中于同一个对象，就有可能导致癫狂”。《实用人类学》第96页。柏格森也认为：“心不在焉是可以不知不觉地发展成为精神错乱。”《笑》中国戏剧出版社1980年版第101页。所以“心不在焉”是因为心有旁骛，使他沉在想象中而“流连忘返”，终至不能回到现实。

引言（2）

卓别林亲见过一个想象丰富而又“极度敏感的心灵怎样开始离开这个……残酷的被破坏了的人间，进入另一个他自己梦想的世界”。他说的是一位天才的舞蹈演员尼真斯基，“世界上的天才，我只见过少数几位，其中有一位就是尼真斯基。他像是一位仙人，具有一种催眠的力量，那种忧郁的表情给人一种超凡出世之感；每一个动作都富有诗意，每一次跳跃都引起我离奇的幻想。”卓别林惊叹“尼真斯基的演技是空前绝后的”。在某一舞剧的演出中，他毫不费力地创造了一个“神奇的世界”。那个世界里的种种景象和气氛，他“只用了几个简单的手势就表达出来了”。《卓别林自传》第225—227页。这样的天才人

物进入梦想世界而不返绝不是偶然的。

不过，像尼真斯基这样真疯的艺术家究竟是少数例外，多数艺术家、诗人的疯是暂时的，是疯而不疯。如诗人李白，他在月下花间，孤独一人饮酒，他感到寂寞，于是举杯邀明月，对影成三人，他把自己的影子当成实际的人，又把月当做请来的朋友，于是他有了酒友舞伴，“我歌月徘徊，我舞影零乱。醒时同交欢，醉后各分散。”（《月下独酌》）这不是疯子是什么？“再如苏轼那样，在一个中秋之夜，‘欢饮达旦’大醉之后，他把酒问天，‘明月几时有？’还问‘天上宫阙，今夕是何年’，他想乘风归去，‘惟恐琼楼玉宇，高处不胜寒。’《水调歌头》。这不是疯子是什么？”参看《诗人的创造》三联书店**1987**年版第**70—71**页。

艺术家需要想象，科学家同样需要想象，甚至形式逻辑的创立者亚里士多德也意识到表象对思维的必要性，他在《论灵魂》中写道：

“缺乏一种心理上的画面，思维甚至是不可能的，它在思维中影响，如同在绘图中的影响一样。”转引自《右脑与创造》北京大学出版社**1992**年版第**38**页。

法国大数学家普恩加莱就说过：“潜伏之我”“有精微之感觉，能作选择，并能想象，吾人并可云此潜伏之我其想象力且较自觉之我为胜。盖后者不能有结果之外，前者每能得之也。”《科学与方法》商务印书馆民国二十三年版第**49**页。不能否认，在科学的创造方面想象所起的作用并不亚于其他因素。如有的科学家在想象中看见六翼天使，有的科学家看见原子，有的看见了电子，这样的例证，不胜枚举。爱因斯坦的例子更为人们所熟知。

“对于爱因斯坦来说，数学本身是‘看得见’的。他写道：‘几何涉及的对象看来同好处感觉的直觉方式并无不同。’那是能看到和触到的。”所以，“想象的对象对爱因斯坦来说是显然可信的真实、可看到的材料。”《情有独钟》第**169**页。量子理论之父马克斯·普朗克认为，富于创造性的科学家必须具有“……一种对于新观念的鲜明的直觉想象力，它不是依靠推论而是依靠艺术家创造性的想象而产生出来的”。《右脑与创造》第**38—39**页。在运用想象力这一点上，科学家与艺术家并无什么不同。

按法国十八世纪哲学家孔狄亚克的说法，“在那些想象丰富，活力横溢的头脑中，印象时而消失，时而复生，于是精神错乱的状态，也起伏不息。”所以，“必须将疯狂的本质主要归之于一种想象。”这种想象“是以一种彻头彻尾混乱和颠倒的方式把观念结合起来的”。《人类知识的来源》商务印书馆**1989**年版第**65—66**页。俄国教育家乌申斯基也说：“精神失常的人会发生人们的心智所不能防止的强烈、迅速而鲜明的想象。不仅伟大的诗人，还有伟大的思想家和学者”无不如此。“而微弱、缓慢和无生气的想象不会使人精神失常。但也不会产生天才。”《人是教育的对象》科学出版社**1958**年版第**285**页。精神病学家罗夏指出：“本然地具有想象力的精神分裂症患者当然比本然地不具有想象力的病人更能产生不同的、丰富的更加多彩的妄想。”《心理判断》浙江教育出版社**1997**年版第

116—117页。唐君毅先生同样注意到这种心理现象。他说：“以幻游之境界代现实，遂恒导致特殊之人生疑情与生活上之悲剧，而古今天才之诗人、艺术家、哲学家之悲剧亦皆恒多多少少由其所幻游之境代现实境而来者也。若人将此幻游境与现实境相代相错杂而更无一念知其分别，即入于疯狂。此即天才与疯狂之所以邻近。”《人生之体验续编》第**156**页。

他们都一致认为丰富鲜明的想象力能导致心理失常或变态。对艺术创作而言，这不但是势所必至，亦理有固然。

艺术家的想象是如此这般，下边再谈谈错觉和幻觉。

所谓错觉，即对客观物象的一种错误的知觉。在错觉里，还有一种实际的感觉刺激物，只是被错误地知觉了，或在经验中被歪曲了；幻觉则是没有外物刺激而出现的虚假的知觉，即知觉到某种东西好像存在，而实际上并无感觉刺激来自那个地方，但也和那种有实在物象刺激的真实知觉一样真实。所以幻觉是知觉的一种异常状态，可称变态知觉。但“错觉与幻觉很难明确划分，我们永远不能判断某些感官印象在产生幻觉中不发生作用。实际上感官印象比较明晰时，我们称为错觉；而当感官印象不那么确定、不那么重要时，我们就说它是幻觉”。麦独孤：《变态心理学大纲》英文版第**344**页。

错觉和幻觉在艺术创作中是常见的，甚至是必然出现的现象。在精神病中还有一种迷妄症，迷妄(Delusion)和幻觉(Hallucination)密切相关，而且常随同幻觉发生。事实上，两者有别：迷妄不是错误的感觉，而是错误的信念。所以倘病人看见一件实际上并不存在的物象，这是幻觉。倘使他自信他是世界的最高统治者，那便是迷妄了。迷妄的种类极多，常见的有两种，一种是夸大型，一种是恐怖型。在夸大型中，病者自信是杰出的人物，具有种种特性，远远高出侪辈之上。恐怖型者以为人人都在暗算他，企图伤害他，他生活在虚构的恐怖世界之中。迷妄常与幻觉相混，迷妄可补充或促进幻觉，幻觉又促进或增强迷妄。详见哈忒：《疯狂心理》英文版第**31—32**页。艺术家在创作中，也每每发生错觉和幻觉，仿佛丧失了自我意识的指导而陷入迷妄混茫状态，有如精神病患者一样。老子所说“惚兮恍兮其中有象，恍兮惚兮其中有物”，倒可以用来形容此种心理状态。从抒发的需要来看，幻觉所表达的常是不能表达的东西。艺术家当他们熟悉了自己的创作对象，进入艺术构思时，往往如醉如痴，产生幻觉，陷入变态，达到神与物游的境界。直接感知到所描写的东西，只觉现实生活和幻觉世界一起流逝，两者以最出人意料的方式交错。这方面的例证前面已谈得很多，此处不赘。

1 “极幻极真，愈幻愈真” (1)

所谓“精骛八极，心游万仞”，所谓“忽然兴至风雨来，笔飞墨走精灵出”，所谓“操笔如在深山，居处如同野墅，松风在耳，林影弥窗”，等等，描写的就是此种幻景或幻境。歌德说：“每一种艺术的最高任务，即在于通过幻觉，达到产生一种更高真实的假相。”《西方文论选》上册第**446**页。中国古代文论中也提出过“极幻极真”、愈幻愈真的观

点, 如《西游记题词》中说: “文不幻不文, 幻不极不幻, 是知天下极幻之事, 乃极真之事; 极幻之理乃极真之理。”这是强调只有通过幻象才能写出真实。这个真实不是现实的真实, 只能是情感的真实。这与马克思所说的“人不仅通过思维而且以全部感觉在对象世界中肯定自己”的意思也是相通的。别林斯基说: “当艺术家的创作对于大家还是一个秘密, 他还没有拿起笔来的时候, 他已经清楚地看见他们, 已经可以数清他们衣服上的褶皱、他们额上的犁刻着热情和痛苦的皱纹, 已经熟识他们, 比你熟识你的父亲、兄弟、朋友、母亲、姐妹、爱人更清楚些。”“他仿佛在浓雾里看见有着肤色黝黑、满布皱纹的前额的热情的非洲人奥瑟罗, 听到他的爱、恨、绝望和复仇的粗野的号叫, 看见温柔可爱的苔丝德蒙娜的迷人的容貌, 在寂静的深夜听到她的徒然无益的祈祷和呻吟。”一直达到“熟知他们的语言、行动、姿态、步调、容貌, 从多方面整个儿看见他们, 亲眼目睹, 清楚得如同白昼迎面相逢”《别林斯基选集》第一卷第178—179页。的程度。这种虚幻的知觉难道不比现实更真实?

贝多芬则有幻听, 他曾在答问中说: “您问我的乐思是从哪里来的吗? ……它们不请自来, 像是间接地、又像直接地出现, ……”转引自《江汉论坛》1983年第4期第44页。“直接地出现”, 显然是真切的幻听。

有不少作家过分敏感和病态地感受到想象的情境, 比如, 福楼拜的书信就证明了这一点, “我从午后两点起(除吃午饭的二十五分钟而外), 我一直在写《包法利》。我正聚精会神地在描写骑马漫游, 走在中途, 汗流浹背, 口干舌燥。我度过了一生中少见的一天, 自始至终生活在幻觉中。”彼得罗夫斯基: 《普通心理学》第389—390页。狄更斯在写小说的过程中, 似乎一刻也不能摆脱他笔下那些人物的纠缠, 仿佛白日碰见鬼; 有时走在路上, 居然看见他作品中的人物, 并煞有介事地要躲开。他在《大卫·科波菲尔》一书第五十五章开端叙述他几年前经历的一场暴风雨时写道: “多年以后, 我还时常梦见这场风暴, 如此逼真, 以至我从梦中惊醒, 仿佛惊涛骇浪还在我这安静的斗室内震荡喧嚣, ……我要把目睹的一切如实地写在纸上。我并不在回忆, 而是看到这景象, 因为此刻它又在我眼前浮现了。”

西门德(J A Symonds)说: “雪莱一生无时不在幻觉之中, 有时他的幻觉在梦中发现, 景物极离奇活现, 虽至清醒之时, 犹不消灭。有时在沉思中呈露, 或者不知不觉间荡漾于他眼前, 所有他的感觉都是变态的, 且极敏锐, 他的永远活动的想象常和真境的边界及幻想的境域相交错。”“有一次他以为已死的Auegna由海中升起了, 轻拍玉手, 展眉对他巧笑, 招他来前。又有一次他在夜中忽狂叫, 把全家惊醒, ……总之, 雪莱一生实足以证明幻觉的权利常和他诗的机能相连着。”《诗学原理》商务印书馆民国十三年版第15—16页。

1 “极幻极真, 愈幻愈真”(2)

法国女作家乔治·桑也常有幻觉, 当她嬉戏于弯曲的河边时, 她说: “我忘却了外界的真

境，我相信我能看见树木、水、山石，——一片旷野——天空，忽而华光闪耀，忽而层云成阴，使我渡过河边更觉可怕。”在她的某部作品中几乎每章都叙述她童年时代的梦境和幻觉。她听莫斯科的败耗，想象就兴奋了。她说：“我做了一个奇梦，且想象的伸张几要破空飞去，我因是得了热病，睡眠中充满幻想……我好像生了两翼，向空中冲去，飞渡过天边，伏视白雪迷茫，一望无际的俄罗斯国土……”《诗学原理》第17页。她还说一块小石头就可以使她“所从拾取这石块的那座山底全景在我身边复苏起来，于是我看见了那座山的从上到下的最纤小的细节。常春藤的气味在我面前引出了荒野的西班牙的风景”。《高等心理学》商务印书馆1953年版第271页。

巴尔扎克在创作中的幻觉也非常真切、鲜明。有一天早晨，他要外出散步，为了不让来访者久等，便在大门上写了两行字：“巴尔扎克先生不在家，请来访者下午来！”他一边散步，一边构思着他的小说，忽然感到肚子饿了，转身往家门口走去，当他上前开门时，忽然看到门上那两行字，很遗憾地叹了一口气，说：“唉，原来巴尔扎克先生不在家！”说着竟转身离开了。这说明，他完全生活在幻境而忘却了现实，也忘却了自己。

巴尔扎克一生常常生活在这种幻境，直到他濒临死亡的时候，他还不断地呼唤着他笔下的人物：“到我这儿来，我的孩子们，都到我这儿来！”他快乐地叫着他们的名字：“高里奥！葛朗台！皮罗多！高迪萨！于洛！克勒维尔！高布赛克！……”最后，他气喘吁吁地喊着自己作品中最有才华的医生：“皮安训！皮安训！……叫皮安训来呀！他，能救我的命！”《巴尔扎克之死》载《译林》1980年第3期；转引自《美学初步》四川人民出版社版第29页。

罗曼·罗兰谈他创作《约翰·克利斯朵夫》过程的一段心理体验说：

一八九〇年三月，在霞尼占勒山上，我沉浸于遐思中，夕阳照耀，罗马城上红光闪闪，围绕着城市的田野如同一片汪洋，天上的眼睛吸引我的灵魂，我立足不定，失去了时间概念，忽然间，我将闭着的眼睛微微张开，在远处，我望见祖国，看到我的那些成见和我自己。我第一次意识到我的生命，自由的、赤裸裸的生命，这是一道闪光……

这段描述，有实景也有幻景，虚实交融，浑然一体，一刹那间达到了天人合一，物我两忘之境。就在这一刹那间，约翰·克利斯朵夫的幻象从地平线上站立着涌现出来，额头先出来，接着是眼光。克利斯朵夫的眼睛、身体的其余部分，慢慢地、从容不迫地、年长月久地，都涌现出来了。见《艺苑趣谈录》北京大学出版社1984年版第157页。

还应该谈谈托尔斯泰在这方面的体验。他曾回忆说：“当他睡在温暖而轻软的床榻上，他忽然‘坠入于极香甜的梦境和回忆之中’，他凝视着被褥的叠痕，好像看见他的情人，神情态度都极清晰，好像一点钟以前……和她握别时一样。”《诗学原理》第11页。创作《安娜·卡列尼娜》时，他也是真切地看见了这个出身贵族的妇女形象：

那回也和现在一样，是在午饭后，我躺在一张沙发上，抽着烟。当时是在沉思，还是在和瞌睡作斗争，现在记不清了。忽然在我眼前闪现出一双贵妇人的裸露着的臂肘，我不由自主地凝视着这个幻象。又出现了肩膀、颈项，最后是一个完整的穿着浴衣的美女子的形象，好像在用她那忧郁的目光恳求式地凝望着我。幻象消失了，但我已经不能再摆脱这个印象……转引自《艺苑趣谈录》第158页。

1 “极幻极真，愈幻愈真”（3）

A 托尔斯泰述说他如何用功发展自己的文学技巧时写道：“我开始学习看，就是学习产生幻觉。后来，我自己便发展了这种能力，达到如是清晰的境地，甚至当我回忆时，时常把已有过经历的和现在所想象的材料掺混在一起了。”转引自《高等心理学》第180—181页。他认为：“每个作家对自己要写的东西都应当达到产生幻觉的地步。应该在自己身上发展这一素质。”《论形象思维》第162页。

邓肯甚至把幻觉看做她创作的源泉。当她听音乐的时候，她能够把“音乐的光芒和颤动涌入内心这个独一无二的源泉——在那里它们反映为心灵的幻觉，不是大脑的反映，而是心灵的反映，从这个幻觉出发，我能够在舞蹈中把音乐的光芒和颤动表现出来”。《邓肯自传》第80页。

画家作画，也常常借助幻觉。我国宋代画家宋迪谈作山水画时说：“先求一败墙，张绢素讫，朝夕视之。既久，隔素见败墙之上，高下曲折，皆成山水之象，心存目想：高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远。神领意造，恍然见人禽草木飞动往来之象，了然在目，则随意命笔，默以神会，自然景皆天就，不类人为，是为活笔。”转引自《美学散步》第63页。

达·芬奇在他的《笔记》中也有一段类似的议论：“假如你凝视一堵污渍斑斑或嵌着各种石子的墙，而正想构思一幅风景画，那么你会从墙上发现类似一些互不相同的风景画面，其中点缀着山、河、石、树、平原、广川，以及一群的丘陵。你也会看到各式各样的格斗，许多人物的疾速动作，面部的奇异表情，古怪的服装，还有无数的事物，这时候你就可以把它们变化为若干个别形象，并想象出完美的绘画。”转引自《艺苑趣谈录》第136页。

作画没有幻境，画就不能传神，对画家来说，“境由心造”不但是可能的，而且是必要的。中国画讲意境，而意境常常如梦幻之境。

这种幻境在诗词、散文等各种体裁的文艺作品中也是极为常见的。如李白的《梦游天姥吟留别》是直接写梦幻之境的，固不必说了，就是写实境的《蜀道难》那丰富的想象中，难道就没有错觉和幻觉？如“白发三千丈，缘愁似个长”，“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”，“举杯邀明月，对影成三人”；杜诗《醉时歌》：“灯前细雨檐花落，但觉高歌有鬼神”，《古柏行》：“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”，以及“感时花溅泪，恨

别鸟惊心”，“岱宗夫如何？齐鲁青未了。造化钟神秀，阴阳割昏晓。荡胸生层云，决眦入归鸟。会当凌绝顶，一览众山小！”等等，也同样存在着不同程度的幻觉。范成大《游峨眉山记》写到他“复登岩眺望”，“岩后岷山万重”时，竟有这样的发现：“山绵延入天竺诸蕃，相去不知几千里，望之但如在几案间，瑰奇胜绝之观，真冠平生矣。”其为幻觉更是无疑了。再看下面一段描写秋夜的散文：

一到半夜，照例就醒，醒了不觉就悄然。窗外有虫叫着，低低地颤动地叫着，仔细一听，就是每夜叫的那条虫。

我不知于什么时候哭了，低低地颤动地哭了，忽而知道，这哭的不是我，仍是那个虫。转引自《夏丏尊文集》第81—82页。

这也是真中有幻，幻中有真。

1 “极幻极真，愈幻愈真”（4）

鲁迅的小说《白光》，也借助于幻觉描写来揭示人物的内心世界。小说截取了陈士成一天生活的一个横断面，写他清早进城观看县考榜文，又一次名落孙山的内心体验。这个头发都斑白了的老童生，已经是十六回进考场了，而今“隳了秀才，上省去乡试，一径连捷上去”的平步青云的幻想，又“像受潮的糖塔一般，霎时倒塌，只剩一堆碎片了”。回家的路上，他听到有人说：“这回又完了！”他大吃一惊，“分明就在耳边说话，回过头去却并没有什么人，仿佛又听得‘噙’地敲了一声磬，自己的嘴边也说道：‘这回又完了！’”这幻听显然就是他绝望心灵上的一声裂帛似的惨叫，接着作者就转向以白光为中心的幻象描写：

陈士成回到家中，“他耳边又确凿听到急促的低声说：‘左弯右弯……’

“他耸然了，倾耳听时，那声音却又提高地复述道：

“‘右弯！’”

原来幼时，听祖母说，“陈氏的祖宗是巨富的，这屋子便是祖基，祖宗埋着无数的银子，”至于处所，那是藏在“左弯右弯，前走后走，量金量银不论斗”这样一个谜语中间，现在有声音昭告他了。他“向自己的房里转过眼光去”，果然，“白光如一柄白团扇，摇摇摆摆地闪在他房里了”。他于是“狮子似赶快走进那房里去”，扑向“白光”，“但跨进里面的时候，便不见了白光的踪影……他爽然地站着，慢慢地再定睛，然而白光却分明地再起来了，这回更广大，比硫磺火更白净，比朝雾更霏微，而且便在靠东墙的一张书桌下。”于是陈士成用锄头向那地下深挖下去，但挖到的不过是“一个锈铜钱”，“几片破碎的瓷片”，此外，还有一块“烂骨头，上面还带着一排零落不全的牙齿。他已经悟到这也许是下巴骨了，而那下巴骨也便在他手里索索地动弹起来，而且笑吟吟地显出

笑影，终于听得他开口道：

“‘这回又完了！’

“他栗然地发了大冷，同时也放了手……忽而耳朵边又听得窃窃的低声说：

“‘这里没有，……到山里去……’”他终于遵着幻音的指引，奔向城外的西高峰方向，
“而且这白光又远远地就在前面了。”第二天，有人在西门外的万流湖里，看见一具浮尸……

陈士成的这些幻觉说明他处于异常的心理状态之中，说明他的心灵被功名欲、财利欲深深地毒害、扭曲到何等程度。显然，没有这样的幻觉描写，是不可能这样深刻揭露人物灵魂的底蕴的。

在现代意识流小说中，这种幻觉描写更为常见。这里不妨摘引王蒙的中篇小说《蝴蝶》的开头一段为例。开头写张思远从山村回来，坐在小汽车里回机关去。作者是这样写的：

那是什么？忽然，他的本来已经粘上的眼皮睁开了。在他的眼下出现了一朵颤抖的小白花，生长在一块残破的路面中间。这是什么花呢？居然在初冬开放、在千碾万轧的柏油路的疤痕上生长？抑或这只是他的幻觉？因为等到他力图再把捉一下这初冬的白花的时候，白花已经落到了他乘坐的这辆小汽车的轮子下面了。他似乎看见了白花被碾轧得粉碎。他感到了那碾轧的痛楚。他听到了那被碾轧的一刹那的白花的叹息。啊，海云，你不就是这样被轧碎的吗？你那因为爱，因为恨，因为幸福和因为失望常常颤抖的、始终像儿童一样纯真的、纤小的身躯呀！而我仍然坐在车上呢。

在这段文字里，一朵颤动的小白花是作为心灵的幻象在他的眼里出现的。小白花在他乘坐的小汽车下面被碾轧的痛楚和叹息也是幻觉。但他坐在车上却是实觉。这里幻觉与实觉相混、相交，这是张思远的潜意识的流露。由小白花的惨遭碾轧联想到海云的凄惨命运，是由潜意识向意识的转化。从这里可以看到张思远的内心深处充满着对亡妻海云的负疚、悔恨和哀悼之情，所以这一段文字就是张思远这种心情的意识流描绘。而意识流又是靠幻觉来表现的。

类似的例证是不胜枚举的。这表明幻觉在艺术作品和艺术创作中是普遍存在的。在某种意义上，艺术作品就是艺术家的幻觉系统。

2 虚静致幻（1）

幻觉在两种情况下容易出现。一是在感官倦怠或身心闲逸之际。在所谓“清醒世界的边境与梦中世界的边境相连接时”，即处于又睡又醒、半睡半醒的状态时，这时最容易陷入沉思冥想、忘却现实而进入幻境。这是最好的创造时刻。所谓“凝神入混茫，万象成空

虚”，便是此种虚幻之境。又如，当我们心地空明之时，小立窗前，远望外界实景往往不知不觉间忽觉渺渺茫茫，宛如置身上界清都，忘却尚在人世。这也是虚静致幻。王维诗：“大漠孤烟直，长河落日圆。”其中有想象，但又不止想象，“必须在想象中睁开眼睛来看这十个字所构成的一幅图画”。叶圣陶、夏丏尊：《读书与写作》第91页。在想象中张开眼睛看，即幻象，而这种幻象显然是在虚静状态下出现的。正如波德莱尔所说：“你聚精会神地观赏外物，便浑忘自己存在，不久你就和外物混成一体了。”《朱光潜美学文集》第一卷第43页。

普希金有几行诗写到他在沉静中文思奔涌的情况：

我常常忘记世界——在甜蜜的静谧中，

幻想使我酣眠。

这时诗歌开始苏醒：

灵魂洋溢着抒情的激动，

它颤抖，响动，探索，像在梦中，

最终倾泻出自由的表现来——

一群无情的客人朝我拥来，

是往日的相识，是我幻想的果实。

于是思想在脑中奔腾、澎湃，

轻妙的韵律迎面奔来。

于是手指儿忙着抓笔，笔忙着就纸，

刹那间——诗句就源源不断地涌出……

法国剧作家丘莱尔想写剧本时首先到空无一人的剧场去，他凝视着无人的舞台，他想象人们在舞台上移动。再以此想象为基础开始撰写剧本。“不过他写了擦，擦掉再写”，直到“疲惫不堪，以致精神模糊起来”，“于是，突然，开始出现幻觉，舞台上显出幻影，开始演戏了。当然，别人看不出台上有什么活动，而丘莱尔却仿佛观看实际的舞台，他感到舞台上的演员在清清楚楚地活动着。在明明白白地对谈着。丘莱尔全神贯注一丝不苟地记录着台词。就这样，丘莱尔的剧本写成了。”《怎样进行创造性思维》科学普及出版社

1987年版第114页。这是逼真的想象导致的幻觉。其实逼真的想象就是幻觉。

叔本华说：“吾人发现幻境之强正与吾人感觉之未受外界刺激成比例，长时期之僻静，如在监狱或在病室中，静寂、朦胧、幽暗——诸如是等，皆能引起幻想。”《悲观论集》商务印书馆民国二十四年版第**63**页。幻想如此，幻觉尤然。麦独孤(McDougall)证明视觉幻象可由凝视水晶球或堵住耳朵引起。在凝视水晶球时，受试者一般地可以转入催眠状态。因为这样的视觉，要求高度集中于玻璃或石英球的折射。其实凝视任何光滑的表面几乎都有同样的效果。凝视水晶球的视觉幻象是在这种情况下出现的：先在水晶球的前面设置一层屏障，弄得朦胧一些，犹如笼罩一层白雾，这样过了一會兒，就觉雾气消散，受试者于是看到了画面：这画面有时是各式各样的；有时是某种场景连续重复出现；出现最多的是，在水晶球中好似有小型彩色电影在演出，在不同的背景中，图像时往时来，时聚时散。其场景常常是幻想的，在另外的情况下，它们是如此真实以致使受试者觉得他是通过某些奇怪的望远镜偷看在某种距离之外的真实的生活。《变态心理学大纲》英文版第**344—345**页。麦独孤所讲，也是虚静致幻。感觉剥夺的实验(如将受试者限制在小室里的大型人造呼吸器中，以及在全黑的，或在有微光的、或在散射光的大水箱中，他们采取各种身体姿势：坐、躺或浮在水面，有些人将耳朵堵住，另一些人以单调而毫无变化的声音将听觉掩蔽)表明，受试者大多数自发地产生视幻觉。详见《感觉世界》科学出版社**1983**年版第**254**页。所谓剥夺感觉就是排除外界的刺激使心里保持平静状态。现代心理学证明，在感觉剥夺的状态中往往发生自动催眠，“梦常在半闭的眼睛前荡漾”就是自动催眠，W 赫伦做过这种实验，被试者在长期隔离，摒除了刺激以后，他们的思维内容逐渐改变了，“许多人开始看到‘意象’。一位男人再三地看到一棵树遮着一块岩石的景象；另一位被试者老看到一些婴儿的图片，而不能摆脱它们。有些被试者在他们醒着的时候，‘似乎在做梦’。”《生理心理学》第**384**页。亚里士多德指出：“求知是人类本性，我们乐于使用我们的感觉，就是一个说明；即使并无实用，人们总爱好感觉。”《形而上学》商务印书馆**1959**年版卷一。感觉剥夺意味着停止接受信息，而这是不能忍受的，出现幻觉在某种程度上是补偿被限制的信息量。贝多芬耳聋后产生幻听就是补偿现象。中国古代文论、画论、书论都强调虚静的作用。陆机在《文赋》里提出：“伫中区以玄览”，中区即区中，谓伫立天地之中，而起幽玄之观览。意思是创作前必须净化思想感情以达到虚静境界，因而不受外物和各种杂念干扰，统观全局，烛照万物，思虑清明，心神专一。苏轼解释说：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。”他又说，“罄澄心以凝思，眇众虑而为言”也是同样的意思，“澄心”、“凝思”就是玄览虚静。刘勰在《文心雕龙·神思》篇中更明确地指出：“陶钧文思，贵在虚静”，“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。”在虚静中，才能“思接千载”，“视通万里”，发生种种幻象。刘宋时期著名画家顾骏之“常结构层楼以为画所。风雨炎燠之时，故不操笔；天和气爽之日，方乃染毫。登楼去梯，妻子罕见。”他所以要躲在高楼里，正是为了保持虚静的精神状态。明代吴宽在《书画筌影》中分析王维的创作时说：

2 虚静致幻(2)

以余观之，右丞胸次洒脱，中无障碍，如冰壶澄澈，水镜渊渟，洞鉴肌理，细观毫发，故落笔无尘俗之气，孰谓画诗非合辙也。世传右丞雪景最工，而不知其墨画尤为神品。若行旅图一树一叶，向背正反，浓淡浅深，穷神尽变，自非天真烂发，牢笼物态，安能匠心独妙耶？

这里说的“胸次洒脱，中无障碍，如冰壶澄澈，水镜渊渟”，正是虚静的心理状态。惟其虚静，这才能“洞鉴肌理，细观毫发”，“天真烂发，牢笼物态”。

宋代理学大师朱熹也很重视虚静在创作中的作用。《晦庵诗话》中记载着他这样一段话：

今人所以事事做得不好者，缘他不识之故。只如个诗，举世之人尽命去奔做，只是无一个人做得成诗。他是不识，好底将做不好底，不好底将做好底。这个只是心理闹不虚静之故。不虚不静，故不明，不明故不识。若虚静而明，便识好物体。虽百工技艺做得精者，也是他心虚理明，所以做得来精。心理闹，如何见得？

明朝学者吴廷翰在《醉轩记》一文中，谈虚静致幻最为尽致，其言曰：

吾每坐轩中，穷天地之化，感古今之运，冥思大道，洞贤玄极，巨细始终，含濡包罗，乃不知有宇宙，何况吾身；故始而茫然若有所失，既而怡然若有所契。起而立，巡檐而行，油油然若有所得，欣欣然若将遇之。凭栏而眺望，恢恢然、浩浩然不知其所穷，反而息于几席之间，晏然而安，陶然而乐，煦煦然而和，盎然而充然，淡然泊然入乎无为。志极意畅，则浩歌颓然，旅舞翩然、恍然、惚然、恍然，不知其所以也！童子谓吾曰：“翁醉矣乎？”是时也，四大泯洽，三极混融，万物酣畅，六合浮游，若登太和之堂，坐玉烛之台，而翱翔乎极乐之国也；若吸呼偃仰乎醍醐之岑，而泛醺醺之海也；若餐沆瀣而饱溟滓也。

他写的是醉态，极迷离恍惚迷茫之至，但这不是酒醉致幻，而是虚静致幻。考夫卡用心理场的概念解释虚静状态：“设想你闲坐在山麓下或海滩上晒太阳。在这个时候万籁无声，心旷神怡。你无所事事，你的环境也好像一件软绵绵的外衣包围着你”，这时，“你的场是纯一的，你的心意是单纯的，你和你的场合而为一了。不动作，不紧张。其实，这种情景之下我与环境为一，我即山野的一部分，山野亦我之一部分。”《格式心理学原理》商务印书馆1936年版第47页。这样，人就进入了幻境。许多艺术作品特别是书、画都是在虚静状态下发出种种幻象而创造出来的。所谓“澄观一心而腾踔万象”就指的这种情形。没有虚静的精神境界，不能排除各种身外之物的干扰，就不可能在想象甚至在知觉中涌现出千景万象。刘禹锡说得好：“能离欲，则方寸地虚，虚而万景入。”慧远也说：“故令入斯定者，昧然忘知，即所缘以成鉴，鉴明则内照交映，而万象生焉。”而后“天地卷而入怀”。《念佛三昧诗集序》。内心虚静，才能洞明百物，使万象萌生，出现幻境。晚清况周颐对虚静在创作中的作用曾有一段生动的描绘：

人静帘垂，灯昏香直。窗外芙蓉残叶，飒飒作秋声，与砌虫相和答。据梧冥坐，湛怀息机，每一念起，辄设理想排遣之。乃至万缘俱寂，吾心忽莹然开朗如满月，肌骨清凉，不知斯世何世也。斯时若有无端哀怨柎触（柎触，一触发触动——引者注）于万不得已；既而察之，一切境象全失，惟有小窗虚晃，笔床砚匣，一一在吾目前。此词境也。《蕙风词话卷一》。

这段话描绘了意识和潜意识、实境和幻境的相交、相混、相融的状态，正表示了虚静的作用。而由虚静引起的“词境”即是美的意境，创造的意境。虚静所以致幻是因为在虚静中，意识的控制力减弱，因而潜意识得以涌现；自觉性削弱，非自觉性提高；常态心理放松，变态心理增强。这就为感情充分自由的活动创造了条件。

3 虚静即脱俗（1）

虚静的实质是脱俗，脱俗就是使心灵摆脱世俗的物欲、个人利害、势利及实用的束缚而获得自由的境界。不进入这种自由的境界就不足以言创造。叔本华说天才即纯粹的客观性，所谓纯粹的客观性，据郭沫若解释，“便是把小我忘掉，融合于大宇宙之中，——即是无我。”《文艺论集》第96页。这是彻底脱俗的境界。用詹姆士的话说，天才则是“用非常的看法去知觉的才能”，非常的看法即不用世俗的实用或实利的态度去知觉世界。美国心理学家乌特洼说，天才好比儿童的游戏，儿童对东西的兴趣，不是为其有实用，用为达到某种目的的方法，他的兴趣在物自身，所以天才的活动实在是游戏，而游戏的进行是由于它自身固有的兴趣而不是它以外的什么动力，游戏是情不自禁，一往情深地找寻心灵的归宿。《动的心理学》商务印书馆1923年版第188页。他们的意思与叔本华所说纯粹的客观性是相通的，用这种态度去看事物就是不受消极的心理定势的左右，不戴主观的实用的有色眼镜，这样才能看到事物本身的内在价值，而不至于一叶障目，不见泰山。这一点，爱因斯坦讲得最好，他指出：“把人们引向艺术和科学的最强烈的动机之一，是要逃避日常生活中令人厌恶的粗俗和使人绝望的沉闷，是要摆脱人们自己反复无常的欲望的桎梏。一个修养有素的人总是渴望逃避个人生活而进入客观知觉和思维的世界。”《纪念爱因斯坦译文集》第41页；着重号为引者所加。“客观知觉”也就是“纯粹的客观性”和“用非常的看法去知觉”或用游戏的态度去知觉的意思。他们的看法如此一致绝不是偶然的。因为只有这样地去知觉世界才能有所创造。例如居里夫人对镭的知觉就纯粹是客观的、非常态的。在她看来，镭是化学元素，有其特有的属性，而不是价值连城的财宝，把镭看成财宝就歪曲了镭的内在本质和价值，是用世俗的态度去知觉的结果。而人们的知觉多被尘世污染，只有真正的科学家、艺术家才能“进入客观知觉”世界，进行创造活动。柏格森曾把这种污染比做帷幕。他说：“在大自然和我们之间，不，在我们和我们的意识之间，垂着一层帷幕。一层对常人说来是厚的而对艺术家和诗人说来是薄得几乎透明的帷幕。是哪位仙女织的这层帷幕？是出于恶意还是出于好意？人必须生活，而生活要求我们根据我们的需要来把握外物。生活就是行动。生活就是仅仅接受事物对人有用的印象，以便采取相应的行动，而其他一切印象就必然变得暗淡，或者模糊不清。我看，并且自以为看到了；我听，并且自以为听见了；我研究我自己，并且自以为了解我的内心。然而我在外界所见所

闻都不过是我的感官选择来指导我的行为的东西。我对我自己的认识只是浮在表面的东西，在行动中表现出来的东西。因此，我的感官和意识显示给我的现实只不过是实用的简化了的现实。在感官和意识为我提供的关于事物和我自己的景象中，对人无用的差异被抹杀了，对人有用的类同之处被强调了，我的行为应该遵循的道路预先就被指出来了，这些道路就是全人类在我之前走过的道路。事物都是按照我可能从中得到的好处分好类了。”这就是说：“我们看不见事物的本身；我们十九只是看一看贴在事物上面的标签。”

《笑》中国戏剧出版社1980年版第92—93页。柏格森的分析确有一面之理，是值得重视的。对于科学家、艺术家来说，世俗的实际价值是不大在乎的，他所能够“不以世眼之青白，作吾心之冰炭”。他们热衷的是创造，所以他们能客观地去知觉事物。有人说艺术家宁可让老婆饿肚子、儿女赤脚，也要创造他的艺术作品，因为艺术使他心醉神迷。这真可以说是为艺术而艺术了。科学家也是这样，他们为研究而研究，他们的兴趣也不在实用。爱因斯坦就常常表示：“他宁愿与世隔绝，这个世界是属于他一个人的，在这里没有(人间的)是和非，而只有(客观的)真理和谬误。”《纪念爱因斯坦译文集》第184—185页。他还说，“我实在是一个‘孤独的旅客’，我未曾全心全意属于我的国家、我的家庭、我的朋友，甚至我最亲近的亲人；在所有这些关系面前，我总是感觉到有一定距离并且需要保持孤独——而这种感受正与年俱增。”同①第48页。他在自白中表示，“我总是生活在寂寞之中，这种寂寞在青年时代使我感到痛苦，但在成年时却觉得其味无穷。”

《爱因斯坦文集》第三卷第138页。不可否认，在人类的关系中，世俗的束缚是不可避免的，对爱因斯坦来说，孤独就意味着脱离这种束缚而保持心灵的自由，这是从事创造活动所必不可少的。爱因斯坦还指出：“‘务实’的思想习惯所造成的人类互相体谅的窒息，这种思想习惯好像致命的严霜一样压在人类的关系之上。”同③第293页。“务实的思想习惯”就是考虑实际利害。一个人如果完全被实际利害所控制，就很少有心灵自由活动的余地，而他的思维空间就极为有限了。英国史学家汤因比指出：“人类本性中的一个光荣是，我们对没有直接使用价值的东西怀有好奇心。还在人认识到星辰可以对农民或航海者具有实际用处以前很久，人早就对星辰怀有好奇心了，没有这种分明是人的、超越于动物之上的对宇宙的态度，那么使用价值也就不会接踵而至了。”《现代西方史流派文选》第141页。从总的方面说，科学上的创造发明是受生产发展的需要推动的，但就发明创造者的个人来说，却是出于他们的兴趣和爱好——那是他们的心灵自由活动的天地和自由思维的空间。美国心理学家吴伟士说：“发明虽受节制，但真正天生的发明家大半使其工作成为游戏。他决不会时时顾及经济的目的，也不会刻刻虑到社会的迎拒。发明家的传记，读之令人惊异。他们所惨淡经营的事业，大半纯然出诸发明的愉快，非受实际利害驱使的。这种游戏能益助他天才的发展，使他摆脱传统思想的束缚”，“需要为发明之母，只是半面的真理。”谢循初译：《心理学》中华书局1936年版第445—446页。鲁迅是主张人生要“留有余地”的，在谈到书的形式时，他表示：“在书的开头和每个题目前后”，“总喜欢留些空白”，而较好的书，“每本前后总有一两张空白的副页，上下的天地头也很宽”。如果“没有副页，天地头又都很短”，“翻开书来，满本是密密层层的黑字”，就不免“使人发生一种压迫和窘促之感，不特很少‘读书之乐’，且觉得仿佛人生已没有

‘余裕’，‘不留余地’了。在这样‘不留余地’空气的围绕里，人们的精神大抵要被挤小的”。而且，“人们到了失去余裕心，或不自觉地满抱了不留余地心时，这民族的将来恐怕就可虑。”《华盖集·忽然想到二》。鲁迅的话小中见大，发人深思。这一点对艺术创作来说，尤其重要。卢梭的体会可以为证，他说过：“为面包而写作，不久就会窒息我的天才，毁灭我的才华。我的才华不在我的笔上，而在我的心里，完全是由一种超逸而豪迈的运思方式产生出来的，也只有这种运思方式才能使我的才华发荣滋长。任何刚劲的东西，任何伟大的东西，都不会从一支惟利是图的笔下产生出来。需求和贪欲也许会使我写得快点，却不能使我写得好些。企求成功的欲望纵然没有把我送进纵横捭阖的小集团，也会使我尽量少说些真实有用的话，多说些哗众取宠之词，因而我就不能成为原来有可能成为的卓越作家，而只能是一个东涂西抹的文字匠了。不能，绝对不能。我开始感觉到，作家的地位只有在它不是一个行业的时候才能保持……当一个人只为维持生计而运思的时候，他的思想就难以高尚。为了能够和敢于说出伟大的真理，就绝对不能屈从于对成功的追求。”见《忏悔录》第二卷第497—498页。他表示他绝不需要靠人们的赞美来生活。马思洛经过研究一些著名的艺术家、科学家的性格特征后发现，这些人物常能体验到某种神秘体验，他们比一般人更倾向于纯自然；他们具有创造精神和脱俗倾向；对人类有同情心，不以自我为注意焦点；能超然度外，甚至能过隐居和独处生活；具有民主的态度和价值标准等等。这进一步证明创造活动确实需要脱弃凡俗。

3 虚静即脱俗（2）

这些论述，用不同的语言，从不同的角度，把我们要说的意思说清楚了。叔本华说天才就是纯粹的客观性。詹姆士说天才是用非常态的看法去知觉。爱因斯坦说进入客观知觉。卢梭说超越而豪迈的运思方式。汤因比说超越于动物之上的对待宇宙的态度等等，都是我们所说的“虚静”的内涵。中国的古代文论，特别是书论、画论很强调脱俗，认为只有怀抱清旷，情兴洒然，清纯淡雅之际，才是进行创作的最佳状态。唐太宗论笔法说：“欲书之时，当收视反听，绝虑凝神，心正气和，则契于妙。心神不正，字则欹斜，志气不和，书必颠仆……”“心神不正”、“志气不和”就是未能脱俗。唐代大书法家欧阳询说作书当“莹神静虑，端已正容，秉笔思生，临池志逸”。强调的也是排除杂念，清心寡欲。宋代画家米友仁说：“画之老境，于世海中一毛发事泊然无着染，每静室僧趺(趺，佛教之盘足坐法——引者注)忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流。”转引自《美学散步》第62页。

明李日华说：“乃知点墨落纸，大非细事，必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色，与天地生生之气，自然凑泊，笔下幻出奇诡。若是营营世念，澡雪未尽，即日对丘壑，日摹妙迹，到头只与髹采圻埆之工争巧拙于毫厘也。”转引自《中国古代文学创作论》第7页。意思是说一个人如“营营世念”不能“澡雪精神”则绝不能有高妙之作，而只能与一般的油漆工、泥瓦工争巧拙了。

明董其昌说：“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营……随手写出，皆为山水传神。”《画禅室随笔》。

清恽正叔说：“清如水碧，浩如霜露，轻世贱俗，独立高步，此仲长子昌言也，余谓画亦时作此想。”又说，“意贵乎远，不静不远也……绝俗故远，天游故静。”《历代论画名著汇编》第331—334页。

清王原祁说：“作画于搦管时须要安闲恬适，扫尽俗肠，默对素幅，凝神静气……若毫无定见，利名心急，惟取悦人……扭捏满幅，意味索然，便为俗笔。”《雨窗漫笔》。

清王昱说：“未动笔前，须兴高意远，已动笔后，要气静神凝。”又说，“胸中空空洞洞，无一点尘埃，丘壑从性灵中发出。”《东庄论画》。

清钱杜说：“作画必明窗净几，笔墨精良，胸无尘渣，然后下笔。”《松壶画忆》。

老画家江翊云也说：“前人说喜气画兰，怒气画竹，此说未确，画竹之前必是胸怀淡定，一无尘渣子，然后命笔，自然清韵秀色。”《艺坛百影》第12页。

作画如此，做人亦然。“君子坦荡荡，小人常戚戚。”许多画家都是襟怀坦荡，孤高耿介，谨守自我之士，恽正叔可为代表。他“落拓雅尚，遇知己，匝月为之点染，非其人视白金如土芥，以故遨游数十年，而贫如故，顾从未见戚戚之容，惟吟咏诗画自娱。”《历代论画名著汇编》第328页。

这样看来，虚静并不是个消极的概念，而是一种高度平衡的心理状态，是一种积极的最富于创造性的情态。虚静并非无情而是更深沉更强烈的情，是更高级的情，或情的升华，美国学者奈斯比特认为：“静坐、按摩、瑜伽、禅等，都是非常深厚的感情活动。”《大趋势》新华出版社1984年版第54—55页。虚静是创作活动必不可少的。诸葛武侯有一句流传千古的隽语：“淡泊以明志，宁静以致远。”他指出，清贫淡泊的生活，正足以明志，宁静才能达到深远的境界，这确是至理名言。心气平和，神闲志逸的人常能排除杂念的困扰，遇到麻烦也能传神经系统的兴奋和抑制得到平衡。爱因斯坦认为这种心理状态有利于创作活动，他说：“我注意到单调的清静生活怎样激起了创造性的心理活动。”《爱因斯坦文集》第三卷第119页。清代诗人张问陶诗：“名心退尽道心生，如梦如仙句偶成。”说的也是这个意思。凝神静虑能促使大脑思维的敏锐和沉着。这已是心理学家证明了的事实。

虚静所以不是消极的，还因为它体现的是仁者之心和爱人之情。熊十力说：“仁心长存，则其周行乎万物万事万变之中，而无一毫私欲掺杂，便无往不是虚静。仁心一失，则私欲用事，虽瞑目静坐，而方寸间便是闹市，喧扰万状矣。”《明心篇》第94页。联系到上面所谈的天人合一问题，虚静也可以说是天人合一的另一方面的含义。“周行乎万物万事万变之中”，即物我同一、天人合一境界，即亦泛神爱的表现，这是一种创造心理。丰子恺说“非参与造化之机不能创造艺术”即此之谓。一方面与天合一，一方面必然要“遗世独

立”，即脱离世俗，从名缰利锁中解放出来。能在多大程度上与天合一，便能在多大程度上脱俗；反过来也一样，能在多大程度上脱俗，便能在多大程度上与天合一。从一方面说是虚，从另一方面说却是实；从一方面看是实，从另一方面看又是虚。虚则实之，实则虚之，虚实原来是相生的。从心理学观点看，世俗的利害考虑多出于常态心理，是自我意识控制的；而虚静多处处在变态状态中。它要求忘却自我意识，达到忘我、无我之境。这是两种不同的知觉方式和运思方式。

以上讲的是虚静致幻问题。

4 天才是纯粹客观性（1）

上面已经谈到了天才是纯粹客观性的问题，接下来我们就可以进一步专章讨论这个问题了。

说天才是纯粹客观性，也可以说天才人物的知觉是一种审美知觉。而审美知觉正是脱离世俗的非功利化知觉。用叔本华的话说就是“审美的个人变成了一个纯粹认知着的不带意欲活动的主体。”这就是说，“当我们开始认识美的时候，意欲也就因此完全从意识中消失了”。《叔本华思想随笔》上海人民出版社2005年版第42页。此种知觉能按照对象自身的存在来看待它，不是我们希望或不希望的样子，或把它作为某种可欲可畏之物来看待它。比如蚊子，从蚊子本身的目的来看，它乃是一种奇妙之物。当它在你耳边嗡嗡，是在扰乱你的睡眠吗？它们不知道，它们根本不认识你。对它而言，你只是它们的食物，它们只是在找寻它们的食物，那是一件很单纯的事，它们并无恶意。就是蚂蚁在你身上爬，也并不是恶意的，它们根本就不知道你的存在。它们或许正在旅行，而你挡了它们的路。事实上是你在打扰它们而不是它们在打扰你。此段参见奥修《老子心解》陕西师范大学出版社2007年版第121—123页。一位美国文艺家说：“只要人们从它们本身来考虑价值，价值就是审美的。”《小说美学》燕山出版社1987年版第45页。罗曼·罗兰说得更好：“任何东西都有价值。无论是人还是苍蝇，一切都有生命：猫、壁炉、桌子、在阳光中飞舞的尘埃。”《小说美学》燕山出版社1987年版第45页。这就是天才或艺术家的眼光或认知，可称做存在的认知。这种眼光或认知所看到的是一个迥然有别于其他人所看到的世界。他能够洞察眼前的世界进而发现世界的另一面。这一世界在艺术家头脑里得到更为客观全面更为纯净和清晰的反映。在艺术家眼里，即使是病毒，在显微镜下也是迷人的东西，甚至透过显微镜观察癌肿瘤切片，只要不想到它是癌，也能看到它那美丽复杂令人惊异的组织。参看《存在心理学探索》云南人民出版社1987年版第69页。这样一来，对艺术家来说就不存在主客对立，不存在物我之分了。客体对于他将不再是客体。比如，一朵玫瑰花，对他就不再是思想中的一个对象。当一般人“我看到一朵玫瑰”时，他是在把一个物体（玫瑰）放在“玫瑰”这个概念范畴里；而艺术家看一朵玫瑰，是以“是一朵玫瑰的玫瑰是一朵玫瑰”的态度来看待的，玫瑰就是玫瑰，它不是别的什么。

由于撤去了习惯屏障，知觉与被知觉物融为一体，达到意与境会，心与物冥。上面说过庄

子与惠子游于濠梁之上观鱼的故事即寓有此意。庄子看到鱼儿在水中自由地游来游去，就说这“是鱼之乐也”。惠子却说：“子非鱼安知鱼之乐？”惠子是实用态度，他把鱼归在“鱼”类，鱼是他的知觉对象；而庄子的态度则是审美的，他鱼我不分，鱼之乐就是他之乐，他之乐就是鱼之乐。人在此时，其心灵处于一种解禁开放、自由自在、天真烂漫的状态，没有什么预期，没有什么先入之见，也没有意志的干预。总之，只有接受而无要求。实际上，是主体完全专注于对象因而知觉暂时消失或居于从属地位。在《作为意志和表象的世界》一书中，叔本华明确解释说：“主体，当它完全沉浸于被直观的对象时，也就成为这对象的自身了。因为这时整个意识已只是对象最鲜明的写照而不是别的什么了。”这正是庄子所说“用志不纷，乃凝于神”的那种状态。这时，撤销心理上的主观，使知觉解除与实用的联系，心处无为，不留一物，虚怀若谷，听其自然，任凭自己完全沉浸或自失于对象之中；同时，也将对象摄入自身之中，自我成为对象的一部分，正如对象也成为自我的一部分一样。我赋予对象以生命，对象亦赋予我以生命。这时的知觉不再是认识外物的手段，也不是作为行动的指导，而是止于知觉自身，不问知觉后边是什么。这样的知觉就是自足的。请看袁小修一段听泉的审美描述：“其初至也，气浮意嚣，耳与象不得入，风柯谷鸟犹得而乱之。及暝而息焉，收吾视，返吾听，万缘俱却，嗒然丧偶，而后泉之变态百出。”这就是自足的审美知觉的一个显证。这表明，只有忘我出神地全心贯注于自己感官对象之际才能产生审美感受。

4 天才是纯粹客观性（2）

依人本主义心理学观点，此种自足的知觉乃是一种无需求、无驱力、无动机的知觉。一言以蔽之，即无缺失性的知觉。以此种知觉观物，就不再因我们的欲求或恐惧而将物抽象为有用的或有威胁性的。这样，就可知觉到物自身客观的、固有的特点。于是，知觉更无选择、更开放、更具接受性，因而大大扩展了我们的知觉领域，在我们面前展开一片新天地。

比较起来，我们日常生活中的认知或知觉是在手段价值支配下，即对我们的目的是否有益、是否合乎需要、是好是坏的考虑下进行的。也就是说，我们是在与我们的自我与我们的目的的关联中来感知万物的。所以，把世界万物仅仅看做达到某种目的的手段，这就难以客观地真实地知觉万物，而只是在觉察万物中我们自己或我们心目中的世界。在此情况下，我们是以缺失性的动机来知觉世界的。世界万物对我们来说不过是满足缺失性价值的。“常无欲以观其妙”，只有无欲求，无缺失地感知，是什么就看见什么，才能觉察万物自己的价值而不是我们自己的价值。

这种缺失性或手段性知觉也就是分类或归类知觉。因为这种知觉将万物按实用价值分成有用的或无用的，危险的和无危险的。这也是一种选择作用，选择对象的哪些方面对我们有用有益；哪些方面对我们无用有害。这种选择或类化是通过语言范畴和成规体系来完成的。类化起过滤作用，经过过滤对象就失去了独立价值，它充其量不过是类的实例或样品而不是这一个。其实，我们大部分知觉体验都经过了这种范畴结构和成规体系的过滤。以

致我们经常生活在用词表述的抽象概念这样刻板化的世界里，而不是生活在自然真实的世界中。所以奥修说：“任何你所了解的将永远都不是真正的了解。除非你的眼睛完全没有烟幕，完全没有意识形态，完全没有固定概念、形象理论和观念。除非你从一个自发性的存在来到一个自由人那里——当然必须很有觉知，但是不带着概念，也不带着头脑——惟有如此，你才能够判断”，否则，“一切你所能够做的只是从外在来判断。当你看到一个情景，你的头脑会立即编织”，“然后创造出一个解释，你的解释并不是真相。你是不真实的，你的解释怎么能够是真实的呢？来自一个不真实的人只能够有不真实的解释。”

《老子心解》第186—187页。詹姆士也同样指出：“理智对一个对象要做的第一件事就是把它与其他东西归为一类。可是凡是我们认为无限重要并引起我们崇拜的对象，都使我们觉得它必定是自成一类，而独一无二的。假如一个螃蟹能够听见我们不费心不抱歉地把它归入甲壳类，就算了事，大概它会大大觉得它是身受侵侮，它会抗议说：‘我并不是这种东西，我只是我自己，我自己！’《宗教经验种种》商务印书馆民国三十六年版上册第8页。只注意共相，否定了事物的个体性。同理，当我们说这个人是一个黑人或白人时，我们就已经给他归了类，完成了一个抽象操作。这就在一定程度上排除了把他作为一个独特的完整的人的可能性了。详见《存在心理学探索》第116—117页。在这一点上，成人的眼光不如儿童，儿童的知觉尚未被污染，他们有天真的眼睛，当他们看见某种东西时，就好像是第一次所见，并能以惊奇的眼光凝视对象，考察它的方方面面，接受它的全部属性。对他们来说，陌生对象的某一属性并不比其他属性更重要。对于成人来说，如果他能阻止抽象、分类、命名、比较和联系，他就能看到更多的东西，如同儿童一样，这就是审美知觉。

4 天才是纯粹客观性（3）

叔本华特别注意到天才的孩子气性格。其实，天才就是还能用儿童的眼光看世界的人。对儿童来说，“充裕的认识能力超过了意欲的需要，由此导致纯粹认识活动占据了优势。事实上每个小孩都在某种程度上是一个天才，而每个天才都在某种程度上是一个孩子。”又说，“每一个天才就已经是一个大小孩子了，因为他审视这一世界就像审视某样奇特、陌生的东西，……他是怀着一种纯粹客观的兴趣。”而平常人则不然，“平常人的兴趣只是出于自己的个人利益。”他们只看到对他们有利有用的东西。“谁要是在其一生中，不是在某种程度上保持像一个大小孩，而是成了一个严肃认真、冷静、现实，成熟老练，明智和理性的人，那么，这个人可能是世上一个有用、能干的公民，但他却永远不会是一个天才。”而“具有天才禀赋的人多多少少在生活中成了无用的人。事实上，这种人的行为有时候使我们想起来疯癫”。因为“人们通常观察到的天才与疯癫之间的相似之处，其主要原因就在于智力和意欲的分离——这是天才的本质”。（以上引文均见《叔本华思想随笔·论天才》）就天才的本质——智力与意欲分离的问题，叔本华在《论天才》一文中曾反复予以强调。他一则曰：“意欲只引向个人的目的，而一旦带有个人的目的，艺术诗歌或者哲学就永远不会受到严肃认真的对待。”“只有智力脱离了意欲及其所有目的、打算的控制因而可以自由地活动时，我们才具备了认真创作的能力。”再则曰：“只有当一个人处于纯粹认知的状态，当他完全脱离了自己的意欲及其目标……他才可以纯粹地直观事

物。”但“人们通常无法做到这一点，所以一般来说，他们没有能力获得对事物纯粹客观的认识——而这正是这种能力造就了艺术家的天赋本领”。三则曰：“天才的认识方式，在本质上脱离了所有意欲活动以及与意欲活动有关的事情。由此可以得出这一结论。天才创作的作品，并不出于某一目的，或人的主观随意，天才在创作作品时其实受着一种本能必然性的指引，人们所说的才思泉涌，灵光乍现，迷醉狂喜的瞬间等等，其含意不是别的，而是当智力暂时获得了自由，不用为意欲效劳的时候……这时智力变得至为纯净，它成了反映这一世界的一面清晰的镜子。”四则曰：“天才为了客观的目标而牺牲了个人的安乐。天才这样做也是身不由己的。因为客观的目标才是他的关注所在。”而“追求纯粹客观的目的，而不是谋取个人利益的人，才是伟大的。哪怕在现实生活中，这一目的受到了人们的误解，哪怕这一目的因此缘故变成一种过错或者罪过，这种人仍然是伟大的。他并没有谋取自身利益——就凭这一点，那他无论在何种情况下都是伟大的了。相比之下，所谓指向个人目的的行为和努力都是渺小的”。

詹姆士也有关于纯粹世界的论述，同样值得我们重视。他也深感“我们私人的实际上的利益的要求，弄得我们对一切其他事物那么样盲目，那么样麻木”，“假如要希望得到对于非私人的纯粹价值的世界的稍微广大的见解”和了解，“就必定在实际生活方面变成毫无用处的人”。《论人生理想》商务印书馆民国二十四年版第44页。因为“在我们的全部意识中，占了绝大部分的不是自我意识，而是他物意识，或者说是认识能力。这种认识能力竭尽全力在适应外界”。《叔本华伦理学的两个基本问题》商务印书馆1996年版第41页。满脑子“他物意识”只能受他物左右，艺术家的意识中缺乏“他物意识”，他能不成为无用之人吗？英国哲学家柏克莱也见到“我们注意周围事物的程度是按照它们或损或益我们的身体以为衡的，是按照它们在我们心中产生或苦或乐的感觉以为衡的”。《视觉新论》商务印书馆1957年版第23页。事实就是这样，你有什么办法。詹姆士发现，愈是文明者，其纯知觉愈退化。他不无感叹地写道：“属于所谓高等教育的我们大多数离开自然远之又远了……我们饱（**tiǎn**诱取）抽象的概念，并且满嘴都是空言赘语；由于培养这些高等功能，那些与我们简单相关的特别的快乐来源往往干枯了。”我们本有的纯知觉功能就消失了。“在这些方面，野蛮人和天真未凿的人民，我们自己以为比他们好得那么多的，实实在在是活的；我们在这些方面往往是死的。”同①第54页。这就是说，对宇宙万物，对大自然我们的知觉麻木了。一位印度哲学家也如是说：“没有朴素，一个人不可能是敏感的，——对树、对鸟、对山、对风，对我们周围世界所发生着的一切事物；如果一个人不是朴素的，那么，这个人便不可能敏感到事物内在的暗示。我们大多数人是如此浅薄地在我们意识的表层上生活着。”《生活的问题——克利希那穆尔提文选》上海三联书店1992年版第95—96页。

但在某种场合、某种环境中，在无所为而为的心境中，这种纯知觉功能又可复苏。詹姆士就有过这种体验。那是在一次深入密林打猎的活动中体验到的。他这样写道：“我到那里并无目的，也没什么可以说得的动机”，“实际上也并没有可打的东西”，也“没看见一

只兽”，“我只是不知不觉地”行动着。“在我当时的心境里思想成了不可能了”，“我不知道我与我的理智中间已经起了隔膜——一直到了我回到故我”。即返璞归真了。

“无疑，我那时是退着走”，而“高级理智的功能”则告“中止”，“而代之以纯乎蛮人的心境。蛮人很少思想，很少推理，他的纯乎感官的知觉是更靠得住的指导，他与自然界完全调和”，“甚至有时与他捕食的野兽在精神上差不多是在同一平线上”。《论人生理想》第54、58页。

以上所引述，是从不同角度，不同方面论证了纯粹客观性。可谓殊途同归，不谋而合。正可互相补充。

写到这里，我们可以结论说，纯粹知觉或审美知觉与普通知觉是有质的区别的。普通知觉以自我或人类为中心组织起来，以思想或概念把握知觉后面的东西，将知觉引向实用方面；而纯粹知觉则是以客体为中心组织起来，它往往超越实用界限，而仅专注专念于知觉自身。这其实是知觉的孤立化，但正因其孤立，知觉才得专注自身而得以集中而强化；而集中和强化究其实乃是打破实用封闭的限制和束缚而走向开放，使之直接知觉对象本身并直观其本质以通过自然之心。这同时就使自我得到扩大、再扩大直到无极无限。不难想象，这是心力或爱力使然，是心力或爱力决定着知觉的广度和深度。故美的知觉或纯粹知觉即爱的知觉。美的心性与爱的心性交流合一是人生的最高境界。只有爱才不问实用，才无所希求、无所企望。爱的目的就是爱。费尔巴哈说过：“只有为自己本身而存在的东西，才是真正的、完美的、属神的。”爱正是这样的东西。爱天然地趋向同一、整合、平等，趋向于把自己变成对方，变成爱的对象。爱看不到差别，它不分高下，它一视同仁，它把自然看做一个整体。爱的知觉强烈地倾向于对象的独特的非类化，不论人对物的知觉都倾向于被看做是独特的、独一无二的，与日常掌握世界的方式只停留在一般化或类化上截然不同，对于艺术家尤其如此。艺术是以全人类、全宇宙为对象，艺术的社会性是以同情心为起点的，伟大艺术家与人类、宇宙自然的关系是爱的关系。上面说过，“吾心即宇宙，宇宙即吾心”，爱是沟通有限自我与无限自我的桥梁。

5 炽情致幻（1）

处在某种强烈的情绪支配之下，也可以使人发生偏见，使知觉模糊，进而产生幻觉，如胆小的人傍晚独自经过旷野，心中恐惧，以至会把自己走路的声音误认有人追赶，把远处物件的影子当成盗贼。对亲人长久悬念，有时会把风声误认为有人敲门。《红楼梦》中“死缠绵潇湘闻鬼哭”一节写黛玉死后，宝玉在潇湘馆内听见哭声则是对亲爱的人过度思念引起的幻听。在激情或痴情和炽情的推动下，想象会完全歪曲或夸大事物，强烈的感情会产生真实的事件，即真切的幻象。心理学证明，在感情积郁太厚，不是一般想象所能表达出来，便会不知不觉地发生幻象。人类早期(或儿童早期)的意识状态、情感因素和认识因素还没有明确分化，其中情绪情感因素比重较大，甚至处于优势地位。在这种状态下会生出离奇古怪的幻觉和迷信观念，也证明着感情与幻象的这种关系。

霍布士说：“对于某物之情感超乎寻常者为癫狂。”

伏尔泰说：“当想象过于热烈，过于纷乱的时候，它就坠入疯狂。”

癫狂就意味着进入幻境。

让·保罗说：“幻想所产生的形象只仿佛现实世界里的纷纷落叶飘聚在一起；发高烧、神经病、酒醉都能使那些幻象长得结结实实、肥肥胖胖，凝固成为形体，走出内心世界而进入外物世界。”《论形象思维》第36—37页。

葛拉多利说：“情人为他的爱情对象所激动，心目中充满了这种形象。例如他的热情使他以为自己 and 意中人做伴调情是世界上最大的幸福，一切事物，甚至一朵花一棵草，都旁观艳羡，动心叹气。……这种幻象是被爱情颠倒的想象所产生的。”同①第21页。

莎士比亚说：“疯子、情人和诗人，都是满脑子结结实实的想象，疯子看见的鬼比广大的地狱里所能容纳的还多。情人和疯子一样癫狂，他从一个埃及人的脸上会看到海伦的美。诗人转动着眼睛，眼睛里带着精妙的疯狂，从天空看到地下，地下看到天上。”同①第13页。中国俗语里也有情人眼里出西施的说法。这是错觉，但也有幻觉存在。不仅如此，在有些情况下，情人不在眼前也会看见情人出现。被贝多芬称做“不朽的爱人”的苔莱斯，由于种种原因，他们最后未能结合，但贝多芬始终热恋着苔莱斯。直到晚年，一个朋友去看他，无意中撞见他正拿着苔莱斯的相片，贴在胸前哭泣，一面自言自语：“你这样地美，这样地伟大，和天使一样！”朋友看见这情景，马上退了出来，一会儿再进去，见贝多芬在弹琴，就对他说：“我的朋友，今天你脸上没有一点可怕的气色啊！”贝多芬回答说：“因为我的好天使来访问过我了。”见罗曼·罗兰《贝多芬传》人民音乐出版社1978年版第21页。这真切的幻象来自贝多芬一往情深的痴情。

当人沉溺于某种狂热的追求、追忆，或处于某种险境，也会有幻觉体验。所以幻觉常常直接或间接地体现着幻觉者的所爱、所欲、所求、所悔或所憎、所惧。例如上面说过的鲁迅小说《白光》中陈士成就是由于财迷心窍，才产生了白光的幻觉。《红楼梦》里写柳湘莲悔婚，致使性格刚烈的尤三姐拔剑自刎，柳湘莲痛悔不已，在无可如何之际，便产生了幻象：“正走之间只听得隐隐一阵环佩之声，尤三姐从那边来了，一手捧着鸳鸯剑，一手捧着一卷册子向柳湘莲哭道：‘妾痴情待君五年，不期君果冷心冷面，妾以死报此痴情。’”这是柳湘莲对尤三姐的一片痴情和极端的渴望所生的幻觉。还有，妙玉这个出家人也发生过幻觉，她凡心犹存，不免时作怀春之想，那日与宝玉言语一番之后，晚间收摄心神走进禅房坐到禅床上，便觉神不守舍，“一时如万马奔驰，觉得禅床便恍荡起来，身子已不在庵中，便有许多王孙公子要来娶她，又有些媒婆扯扯拽拽扶她上车自己不肯去，一会儿又有盗贼劫她持刀执棍的逼勒……”这是因情成梦，显然也是妙玉内心情欲的幻化，是她潜意识的表现。《聊斋志异》中关于幻觉的描写更多，同样是某种情欲的具象。

5 炽情致幻（2）

前苏联作家**A C 绥拉菲莫维奇**叙述说,《铁流》是由于铭刻在心的高加索山脉形象的作用而产生的,高加索山脉鲜明的图景处处跟随作家。“……不论是在残破的街道上走着,在低垂的电车线下的雪堆上不出声地颠簸着,或是在劣等烟草的浓重的烟气中坐着开会,——我时常会耳朵也听不见了,眼睛也看不见了:仿佛山在泛着蓝光,雪山的峰顶在发着白光,无边无际的透明而发绿的浪头在滚滚奔腾,耀眼欲眩地卷舞着浪花。”“我只感觉,这些灰色的悬崖,无底的深壑,这些看不见的涧水从烟雾迷漫的深谷中传出永久不息的奔流声,这些发着白光的雪峰顶以及它们周遭的蓝色阴影,这些只有鸟兽居住的、无法通行的、茂密苍翠的森林……”**A C 绥拉菲莫维奇**:《〈铁流〉的创作过程》载《论写作》人民文学出版社**1957**年版;着重号是引者所加。这是对高加索雄伟壮丽群山刻骨铭心的热爱,激发了作家丰富的想象和幻象。

小说《北方的河》也有幻觉描写。在主人公眼中,黄河竟是燃烧着的烈火:

他抬起头来。黄河正在他的全部视野中疾驶而下,黄河映着红色。黄河烧起来啦,他想。沉入陕北高原侧后的夕阳先点燃了一条长云,红霞又洒向河谷。整条黄河都变红啦,它烧起来啦。他想,没准这是为我在燃烧。铜红色的黄河浪头现在是线条鲜明的,沉重地卷起来,又卷起来,他觉得眼睛被这一派红色的火焰灼痛了。他想起了凡高的《星夜》,以前他一直对那种画不屑一顾;而现在他懂了。在凡高的眼睛里,星空像旋转翻腾的江河,而在他年轻的眼睛里,黄河像北方大地燃烧的烈火,对岸山西境内的崇山峻岭也被映红了,他听见这种神奇的大河正在向他呼唤。

这时,黄河,他看见黄河又燃烧起来了。赤铜色的浪头缓缓地扬起着,整个一条大川长峡此刻全部融入了那片激动的火焰,山谷里蒸腾着朦胧的气流,他看见眼前充斥着、旋转着、跳跃着、怒吼着又轻唱着的一团团通红的浓彩。这是在呼唤我呢,瞧这些一圈圈旋转的颜色。这是我的黄河父亲在呼唤我。

这种错觉和幻觉来自主人公——作者的强烈的爱国主义激情。

当人受了强烈刺激,感受着浓厚的情绪,因而导致神经错乱,也会出现幻觉。在《静静的顿河》中写葛利高里抱着阿克西尼亚的尸体,抬头看到天上挂着的是一个黑色的太阳,太阳是红的而不是黑的,但在极度悲痛、绝望的情况下,葛利高里产生了错、幻觉。相传拜伦的好友司各德一听到拜伦的死耗,立刻看到他的朋友出现在眼前,他分明见了衣服的样式,当走近仔细审视时,才知是幻象,衣服的形影乃是帷帐的褶皱。详见《诗学原理》第**8—9**页。邓肯也有过这样的经历。她的亲爱孩子的惨死,使她整个身心都受到了致命的摧残。有一天,她独自一人在沙滩上散步,走着走着,突然看见她的两个孩子正在手拉手地走着。她喊他们,但是他们一边笑一边跑,让她刚好赶不上。她跟在后面追,一面跑着,一面喊叫他们,突然他们消失在浪花之中。详见《邓肯自传》第**321—326**页。更使人惊奇

的是，在她的孩子惨死之前，她也曾有种种幻觉，好像神灵给了异常的预兆，预示将来注定要发生的事件。那是一天早晨，她乘雪橇去旅行，“突然非常清楚地看见马路两旁摆着两排棺材，但不是一般的棺材，而是儿童的棺材。”其实“那儿除了雪，什么也没有。大雪堆在马路两旁”。同②第288页。这种类似预兆的幻象的出现，可能是出自对亲人命运的深切关注和忧惧。在我国古籍中也有很多幻觉记载。如《汉书》中武帝思念李夫人的故事就是最生动的一个。李夫人死后，武帝思念不已，方士言能致其神，“乃夜张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还屋坐而步，又不得就视，上愈益相思悲戚，为作诗曰：‘是邪非邪，立而望之，偏何姗姗其来迟！’”这段文字把汉武帝对李夫人的幻觉写得何等真切。对于自己所热恋的人，正因可望而不可即，其思念才益加殷切，而愈殷切愈易致幻。古典诗词中也有这样的例证，有一首怀念在战争中死去的故人的唐诗：

5 炽情致幻（3）

前年戍月氏，城下没全师。

蕃汉断消息，死生长别离。

无人收废帐，归马识残旗。

欲祭疑君在，天涯哭此时。

因思念之深，故人的音容笑貌历历在目，依稀觉得甚至看见他还活着。这便是“欲祭疑君在”的含意了。

依同理，古代圣徒或宗教神秘主义者也往往产生幻觉。心理学家指出：“由感情专制之炽（即被炽热的感情所控制——引者注）而现种种之幻境，如见别世界者，观宗教信者之热度高而现见地狱极乐之景况可知。”蔡元培译：《妖怪学讲义》第186页。由于斋戒、禁欲、生理发生变态，感觉昏蒙，这种变态与宗教狂热相混杂，更易引起幻觉；有时由于太注意所崇拜的对象，便发生一种自动催眠，由于这种状态所引起的幻觉在古籍和《圣经》中有很多记载。《礼记·祭义篇》上说：“斋之日，思其居处，思其笑语，思其志意，思其所乐，思其所嗜。斋之日，乃见其所为斋者。祭之日，入室，俨然必有见乎其位；周还出户，肃然必有闻其容声；出户而听，忼然必有闻乎其叹息之声。”这是“祭如在，祭神如神在”的有意的想象阶段发展到不自觉的幻觉阶段。这就是所谓心诚则灵。灵就是出现幻象。《圣经》中记载说，彼得登上屋顶祈祷，当腹饥沉入昏迷时，忽见天开了。据詹姆士研究，宗教天才往往表现为神经不稳症状，宗教领袖常陷入变态心理症象，常听见虚幻的语声，常看见幻象，据说英国文学家邦扬，宗教感情强烈时往往眼见种种幻象，外界事物，他熟视无睹，他只注意幻象，只“注视着经过他的心灵里的事物。他独行于乡野，工作于牢狱，无时不眼见幻象，耳听幻声”。详见《诗学原理》第13页。

我国的一位带着圣洁的感情把自己的青春献给敦煌艺术的女考古学家樊锦诗讲过这样一段故事：“一千六百多年前，有一位高僧乐僔云游天下，来到敦煌城东南的三危山，四野茫茫，大漠寒风，戈壁落日，突然风静云停，乐僔迎着夕阳极目远眺，只见三危山三个尖顶金光万道，仿佛有无数尊佛在金光中显现。他屏息静气，顿时感到耳边鼓瑟声起，金钟齐鸣，‘佛……佛……’乐僔立即顶礼膜拜，他深深感到这是佛对他的启示。他抽出戒刀，一刀将手臂砍断，立下誓言，无论碰到多少艰难困苦，也要在这里开凿石窟，兴造佛像。”《敦煌的女儿》载于《光明日报》1984年1月3日。这当然也是宗教圣徒的幻觉。

英国现代派作家劳伦斯的代表作《骑马出走的女人》中的主角，由于对现代文明的失望和厌倦，她就狂热地向往大自然和古老的宗教崇拜。在一次献身前的宗教迷狂中，她经历到一种灵魂飞升的喜悦。当此之时，她忽然觉得：

她的感官便被释放出去，进入一种高亢、神秘的敏锐状态，产生一种她仿佛美妙地扩散出去，与万物和谐地合为一体的感觉。到了后来，这便成为她惟一真正的意识状态了。这是一种渗入万物的更加崇高的——美与和谐之中的绝妙的感觉。在这种状态中，她真的听到了空中巨大的星球的声音。她透过她的房门，能够看到这些星星。她听见它们在移动中银光闪闪地说话。那番话完全是说给宇宙听的。

这段描写，完全符合神秘体验的心理状态，绝不是作家的凭空想象。

艺术创作是强烈的感情活动，就这一点而言，它与以上所讲的各种因情成幻的情况如果有什么不同的话，那就是在艺术创作中，幻觉的出现更为普遍和经常。真正的艺术家无不真诚地相信他所虚构的一切，并进而产生种种幻象，这一点我们前面已经谈过了。

6 幻觉与内驱力或期望、定势及心理场（1）

关于幻觉这种变态心理现象，有些心理学家用内驱力来解释。所谓内驱力是指未经意识到的一种发自本能的情绪力量。诸如饥思食、渴思饮、渴望钟情、愤怒和吃惊。据研究，几乎所有各种动物的行为，以及相当大部分的人类行为，都可被认为是内驱力控制的行为。我们往往不意识，为什么我们偏偏会这样做，这种不知不觉，具有许多形式。幻觉便是其中之一，“例如有人忽念及狐而全力专注之，遂自如狐感。再起狐之态貌声音等而拟之。”又，“例如父母死而慕之甚切，则所见现父母之貌。或怖蛇者无蛇处见蛇，怖虫者无虫处见虫。”《妖怪学讲义》第180页。皆是。再如：“正在等候女友约会的人，可能跑到一个陌生人面前，把她当成他所期待的人。他不了解，由于他的渴望，使一个陌生人变成他所期待的人。他却以为是他的视力不好而受窘。这里，内驱力使知觉起了变化，发生了错觉。”其中也有幻觉成分。“一个儿童在一个陌生的房间里醒来，惊慌哭泣，确信他看见一只老虎，不知道那是因为他自己害怕而产生出来的老虎，一开电灯，老虎便消失了。这里，内驱力产生了幻觉。”《生理心理学》第318页。那种风声鹤唳、草木皆兵、杯弓蛇影等等错、幻觉也属此类。

人在饥饿时也会产生错觉和幻觉。据心理学研究,当饥饿时,你正要读一本书,会将单词 **streak(纹理)** 当成 **steak(牛排)**, **flood(洪水)** 误读为 **food(食物)**。有的心理学家研究饥饿对于模棱两可的图形知觉所起的影响。被试者是十名儿童,在饭前和饭后将图形呈现给他们。当问他们图形像是什么时,作出图形与食物有关的东西相像的回答者,饥饿的儿童为饱食的儿童两倍。研究者认为,随着饥饿的增强,受试者将更有可能把模棱两可的图画当成与食物有关的东西。详见《感觉世界》第240页。由此令人想起,卓别林的《淘金记》中困在雪山上的那个饥饿的淘金者,会把人看成是火鸡的幻觉。那不是天才的想象,一定是卓别林从体验过饥饿的人嘴里得知的。还有,安徒生在他的著名童话《卖火柴的小女孩》中,对那个孤苦伶仃、饥寒交迫的小女孩的幻觉描写,也是生动的例证。那个小女孩在寒风凛冽、大雪纷飞的新年之夜,身子冻得发僵,为了取暖,她一连擦了三根火柴。每擦一根火柴,眼前就出现一幅幻景:她看见了发光的蜡烛,温暖的火炉;她看见了冒着香味的烤鹅从盘子里跳出来,背上还插着刀叉;她还看见了慈祥的老祖母突然降临人世,把她搂在怀里,向光明和快乐的天国飞去。……四根火柴所呈现的四幅幻景,正是她渴求温暖的外化。

事实证明:“我们的心境、情感、内驱力和愿望,常常润色和改变着我们周围的所谓客观世界。我们的动作受种种无意识的内驱力所指导,我们所觉察到的那些需要与愿望是加在它们上面的。”《生理心理学》第318页。

有些心理学家把这种现象解释为期望或定势对知觉的影响。殷切期望什么便会产生关于什么的幻觉。美国心理学家利用定势原理进行过一次威信对人的心理影响试验。试验是在大学生中进行的:在开始上课前,教授向学生介绍了一位来宾——“冈斯·施米特博士”,说他“是世界闻名的化学家,这次是被特别邀请到美国来研究某些物质的物理化学特性的”。接着,施米特博士用德国人特有的腔调向学生们解释说,他正在研究他所发现的几种物质的特性,其中特别使他感兴趣的是,这些物质的扩散作用极快,人们能够马上闻到它们的气味。他说,由于大家都是研究感觉问题的,所以他就同大家一起来做实验,说完后,他就从皮包中拿出一个装着液体的玻璃瓶,并要求学生们参加这个小小的实验,他说:“现在我就拔出瓶塞,这种物质马上就会从瓶子里挥发出来,这种物质是完全无害的,不过有那么一点气味,就跟我们在厨房里闻到的那种气味差不多。这个瓶子里装的是样品,气味很强烈,大家很容易闻到。不过,我有一个要求,你们一闻到这种气味,就请立刻把手举起来。”之后,实验者拿出一个秒表,上了弦,并问大家有没有什么问题。停了一下,“化学家”拔出了瓶塞。不久,就看见学生们从第一排到最后一排依次举起了手。“施米特博士”向学生们表示感谢,并带着满意的神情离开了教室。

6 幻觉与内驱力或期望、定势及心理场(2)

于是,心理学教授向学生们宣布:“施米特博士”并不是别的什么人,他是德语教研室的一位老师化装的。而带有强烈气味的物质,不过是一种蒸馏水罢了。

为了测试视觉强度，也进行过类似的实验。一位蛮有样子的眼科医生站在远处给大家看一张白纸，说那纸上靠近中间的地方好像有一个黑点，要求学生们一经发现这个黑点，就立即举起手来。这个实验获得了类似的结果，而实际上那张纸上并没有什么黑点，但却似乎所有受试者都“看见”了这个黑点。《宣传心理学》新华出版社1984年版第81—82页。清人沈复有一段记述他童年时代观察物象的有趣文字，可以说明期望对知觉的影响：“余忆童稚时，……见渺小微物，必细察其纹理，故时有物外之趣，夏蚊成雷，私拟作群鹤舞空，心之所向，则或千或百果然鹤也。昂首观之，项为之强，又留蚊子素帐中，徐喷以烟，使其冲烟飞鸣，作青云白鹤观，果如鹤唳云端，怡然称快。于土墙凹凸处，花台小草丛杂处，常蹲其身，使与台齐，定神细视，以丛草为林，以虫蚊为兽，以土砾凸者为邱，凹者为壑，神游其中，怡然自得，一日，见二虫斗草间，观之正浓，忽有庞然大物，拔山倒树而来，盖一癞蛤蟆也，舌一吐，而二虫尽为所吞。余年幼方出神，不觉讶然惊恐。”《浮生六记·闲情记趣》。

詹姆士证明：“一个人在暗中等待某人某物到来，或怕某人某物到来，怕得很厉害，只要突然受了一种感受，就会把他解做该人或该物来到了。像儿童做躲藏游戏时，像罪犯躲避缉拿人，像迷信人子夜穿过森林或寺院时，急急忙忙地走；像走路人迷失在深林里；像女郎颤抖抖地和小伙子约定宵间幽会。这些人都容易为视听两觉上的错感所中。这些错感使他们的心脏直跳荡，等这些错感消散为止。一个男情人心中预为空想所据，尽在那里想他的情女，以致一天工夫走在街上，要有二十趟想起她，感知他的意中人的花冠就在面前。”《心理学简编》商务印书馆1933年版第二十章第55页。日本心理学家井上圆了也谈过这类现象，他称之为预期意向，“预期意向者于吾心所预期以意迎之之谓，凡有此者，耳目之感觉，多少从之。而意向渐进其度，以来思想之专制（即思想全被这种预期意向所控制——引者注）。至于感觉全受思想之支配，则现种种之幻象妄觉。”他还举过一个实例：

据一教士所说，有一妇人涉毒杀其婴儿之嫌疑者，乃发棺于墓，将与医师检其尸体，监视之州官，感腐败之气，不复能忍，仓皇去之。及开棺，棺中无人。且其后知此妇人并未产儿，亦无曾杀人之事。《妖怪学讲义》第147—148页。

所以会发生此种变态现象，詹姆士说是因为“当时我们的心灵里充满了这个对象的思想。只要和他有一点连属的感觉，都有发放力”。《妖怪学讲义》第二十章第54页。而心灵里充满了某个对象的思想则是内驱力作用的结果，是人的生理—心理的深层需要的表现，对于艺术创作中出现的幻觉，也可以作如是观。

格式塔派心理学家考夫卡(K. Koffka)则用“心理场”这个概念来解释错觉和幻觉。什么是心理场呢，考夫卡讲过一个例子：

某冬夜，大雪纷飞，寒风凛冽，平原一片尽被冰雪所蔽，途径莫辨，一人飞骑而过，幸抵

一旅舍，得避风雷之所。店主人出户相迎，惊问曰：“君自何处来？”此人指向来处，店主人惊愕万状，告曰：“君其知己飞骑渡过康斯坦湖耶？”客闻言惶恐而毙。

这位客人把结了冰的康斯坦湖，错误地知觉(其中难免有幻觉成分)为一片白雪平原。这位客人的错觉就是“心理场”，或称“行为环境”，而康斯坦湖就是“地理环境”或“物理场”。“地理环境中的行为是实在的动作，而行为环境中的行为是活动者心里所想的动作”。“行为的环境与地理的环境”“属于两个不同的宇宙”，“在这两种环境中的行为也当属于两个不同的宇宙”。骑马过康斯坦湖，“他的地理环境是一个大湖，他的行为环境是一片白雪的平原，在地理环境他的行为是骑马过湖，然而在行为环境中他的行为是走过平地。或者照常人的说法，他心想他是在平地上奔驰，他并没有想到他是在薄冰上跑马。”《格式心理学原理》第28、39页。

用这个观点看艺术创作，就可以说艺术家所写的不是直接的现实生活，而是他的心理生活，不是“物理场”而是“心理场”，而心理场是主观的，是“境由心造”的，这境就包括了错觉和幻觉，艺术世界就是一个“心理场”，一个虚构世界，一个错、幻觉系统，产生和决定这个系统的力量当然是本能、情绪、情感。考夫卡说行为环境中的“行为是趋向某种对象的动作”，趋向某种对象的力量来自本能、情绪、情感。那个骑马过湖的人所以发生这种“心理场”，主要是由于冰雪掩盖了湖面，但与他急于赶路以避风雪之苦的迫切愿望也大有关系，因为感情不能区分自我与物理环境。不难想象，心理场在日常生活中也是常见的，是任何人都会经历到而当时并不意识到的心理现象。在艺术创作中更是经常出现。但在常人，心理场主要是由客观条件引起，如那位骑马过湖的旅客的心理场主要是由于地理环境的变形或改观造成，可称为常态的心理场。这种心理场主要是错觉。而艺术家在艺术创作中的心理场则往往是主观的情感因素所致，实质上是一种“情场”，可称为变态的心理场。这种心理场主要是幻觉。

前面谈到虚静致幻，这里又谈了炽情(或痴情)致幻。如果虚静导致意识放松而致幻，那么，炽情则是淹没理智、瘫痪意识而致幻。两者殊途同归，各尽其妙。就是说，幻境是非自觉或不自知的，在“感情专制而当其炽时，诸思想全为感情之命令所左右，其悲时是非不能辨，其畏时进退不能处，而达其专制之极，不但一方生不觉而已。有一心全入于无意识之境遇者，故人愤怒而至其热度最高，有不自觉其举动”。《妖怪学讲义》第186页。在艺术创作中，如果承认错觉、幻觉是普遍存在的，也就必须承认非自觉状态，不但是必然的，而且也是必需的。

1 “立身须先谨慎，文章且须放荡”

依精神分析家的观点看，人类有两种不同的思维方式：即有指向的或智力的思维和无指向的或横向思维(**autistic thinking**)。有指向的思维是自觉的，它追求一个目的，而这个目的在思维者的心里；它是理智的，即它适应于现实并试图影响现实，而且它能用语言沟通。横向思维是潜意识的，非自觉的，它所追求的目的和试求解答的问题并不在意识之

内；它不适应于现实，而为自己创造一个想象的幻梦世界，它不寻求真理而只求满足欲望，而且它严格保持私人的特性，而不能借助语言互相沟通。我向思维主要靠形象发生作用，而且它通过间接的方式或变态的方式表现自己，借助于象征手段来激发、产生它的感情。这两种思维方式从属于两种不同的法则，有指向的思维越来越比较严格地受经验法则和逻辑法则支配。我向思维则服从于象征主义和直接满足的法则。详见皮亚杰《儿童的语言与思维》第61—63页。荣格称指向思维为直接思维，称横向思维为幻想思维，他说直接思维是能够用语言因素进行传达，是麻烦的、费力的；而横向思维则没有什么麻烦，是自发地靠暗示活动。“第一种思维与现实密切联系并依靠现实而活动，后者却从现实转开追求主观自由”，它“不约束我们，它很快引导我们离开现实而进入过去和未来。这时表现在语言中的思维停止活动，而想象纷纷聚集，感情生发感情。”这时，感情是“依照它们自己的引力自由浮动、升沉”。《潜意识心理学》英文版第10—11页。简单地说，这两种思维一侧重理智，一侧重感情；一侧重常态，一侧重变态；一侧重实用，一侧重抒情。常态是实用的，变态是抒情的。我们不但要了解和承认常态的价值，更要了解和承认变态的价值。也就是说，不但要了解和承认人的合乎逻辑的行为，更要了解和承认人的不合逻辑的行为。这两种不同的思维方式就是我们常说的逻辑思维与形象思维。依我们的观点，从心理学上看形象思维应是变态心理的研究范畴，以常态心理度之是很难说清楚的。这种区别，许多理论家和艺术家也是承认的。别林斯基说：“人生活在两种领域里：他生活在主观的领域里，从这一点来说，他只属于自己，此外再不属于任何人；同时，他又生活在客观的领域里，这使他跟家庭、社会、人类联系起来。这两个领域是互相对立的：一方面，他是自己的主人，无须向任何人报告自己的追求和意向，而在另一方面，他又完全依赖于外部关系。”《别林斯基选集》第二卷第114页。别林斯基并且指出，客观世界服从理性法则。人们为了适应现实也不得不服从这个法则。很明显，艺术家在进行创作时，他将暂时脱离客观的领域而生活在主观的领域，即他主要受横向思维或幻想思维的支配。恩格斯评价歌德说：“在他的心中经常进行着天才诗人和法兰克福市议员的谨慎的儿子、可敬的魏玛的枢密顾问之间的斗争：前者厌恶周围环境的鄙俗气，而后者却不得不对这种鄙俗性妥协、迁就。因此，歌德有时非常伟大，有时极为渺小；有时是叛逆的、爱嘲笑的、鄙视世界的天才，有时则是谨小慎微、事事知足、胸襟狭隘的庸人。”从政治思想上看，这就是人们通常说的是世界观与创作实践的矛盾，从心理学上看却是智力思维和情感思维的矛盾。列宁对托尔斯泰的关于伟大的艺术家和渺小的哲学家的矛盾也可以从这个角度去理解。这种矛盾是任何一个艺术家都有的。依上述观点，艺术世界与实际世界或世俗世界是两个不同的世界，各自遵循不同的规律，不能以此例彼，也不能以彼例此，“道不同不相为谋”，昔梁简文帝有云：“立身之道与文章异，立身须先谨慎，文章且须放荡。”一语道破，片言居要，说的正是这个道理。

2 “后主为人君短处，亦即为词人所长处”

自古至今，很多人都认为艺术家是神经不健全的人，甚至说天才就是疯狂，是有组织的神经病等等。“这种观念所以站得住，是由于事实上有许多天才已经是疯狂了。譬如陀思妥耶夫斯基和拿破仑有癫痫病；尼采患了许多年绝望的疯狂病；约翰·克来(John Clare)的

一生在疯狂院过了大部分的生活，有许多著名的诗是在疯狂院中写出来的。斯马特(Christopher Smart)所写被人公认为最伟大的诗正是他患宗教疯狂症时写出来的……其他可列入此中的尚不在少数”，这是美国心理学家康克林在他的《变态心理学原理》一书中论述的。但是他又说，许多天才和伟人是没有疯狂病的。而疯狂症患者中有许多是智力低下的。根据统计可知，神经病与天才或艺术家并没有必然的联系。“如果疯狂是天才的一个主要现象，则疯狂医院应当是产生哲学、文学和艺术的策源地了。显然，实际情形并非如此。”

但要说艺术家有比较偏执、热烈和易于激动的气质和性格，如像尼采所说艺术家不可缺的要素一是带几分酣醉欢悦的性格，二是敏感——能将人之苦视若己之苦，则不无道理。果戈理就是具有这样气质和性格的一个代表人物。车尔尼雪夫斯基说他“是一个不知道有中庸的天生的热狂家；不是沉沉酣睡，就是生命沸腾，不是沉醉于生命的欢乐感，就是去受苦受难，如果二者都没有，就会感到沉重的苦闷。一切别的人很容易处之泰然的事情，对于这些人就并不总是安全无恙的，哪一个男子不钟情？哪一个女子不怀春？可是也有一些人，是不能同他们玩弄爱情的：他们一旦爱上了，就决不后退，决不害怕破裂先前的关系，损失社会地位。……‘理性的中庸之道’的人可以抱定随便什么一种理论，仍旧和平而幸福地过完自己的一辈子。可是，果戈理却不是这样”。《文学的战斗传统》新文艺出版社1953年版第148—149页。别林斯基也这样讲过：“对于艺术的天性来说，理智是消失在才能、创作幻想里面的，因此，在作品里，作为诗人看，他们是非常智慧的。然而作为人看，是狭隘的，几乎是愚蠢的。”《别林斯基选集》第二卷第442页注(1)。其实，别林斯基自己也是这样的人。赫尔岑说他不是用理智而“是用自己的血，用自己的神经在写作着，你可以感觉到，他怎样地消耗着它们，又怎样地烧毁了自己，他是病痛的、易怒的，不知道爱的限度，也不知道仇恨的界限。他常常为感情所驱，有时甚至非常偏颇，可是永远总是深刻的、披肝沥胆地真诚的”。同①第207页。是的，艺术家的这种特点，在现实生活中可能会成为弱点或缺点，但在艺术创作中却是难能可贵的优点，因为艺术需要感情，而现实生活却需要理性。荣格说：“意识必得有理性，首先是为了从宇宙中发生的个别的和不规则事件的紊乱现象中找出某种系统。其次，至少在人事范围内，是为了行动。”《西方心理学家文选》第414—415页。艺术家是感情用事的人，这在艺术创作中是必不可少的，但在“人事范围内”就不能那样恣情任情了。王国维是懂得这一点的。他指出：“后主为人君短处，亦即为词人所长处。”托尔斯泰也曾经对他的一个兄弟说过，你具备做一个作家的全部优点，然而你缺少作为一个作家所必须具备的缺点，那就是偏激！性格偏激，在现实生活中是很大的缺点，它使人不能很好地适应现实，但在艺术创作中却是难能可贵的东西。托尔斯泰正是从这两种角度看问题的。王国维的话与托尔斯泰的话正可互相证明。有位哲人说：“测验一个人的智力是否属于上乘，只看他脑子里能否同时容纳两种相反的思想，而无碍于其处世行事。”转引自《预测与前提》国际文化出版公司1984年版第7页。这话用在一般人身上或许有理，用在艺术家身上则断然不行，因为艺术家大都是赤诚和真诚的人。心理学家证明：“情感对人的影响，是随着人格的不完整和

适应现实的失败而增长的，适应能力愈受限制，潜意识的作用愈占优势并代替自觉活动。”《手势心理学》英文版第**166**页。这些话为上述观点提供了根据。荣格的一段话也可以看做是对这个问题的解释：“一个人不必把自己完全看成理智的，因为人并不是也不是完全理智的，人也永远不会变成这样。这是应该为所有文人学士所记住的事实，不合理的东西不可能也不必被扫除。”因为这意味着“吸引着最大量的心理能量……通常自我被吸引到能量的这个中心，并且被吸引到这种程度，以至它成了与这个中心完全一致，同时认为它再不希望和需要别的什么了。可是这样就发展出一种狂热，一种偏执狂或着迷，一种对心理平衡危害最厉害的极度夸张的片面性。这种片面性的能量无疑是成功的秘诀”。《西方心理学家文选》第**415**页。荣格认为这样的偏执狂或热情能够激起心理“能量的堆积”。不言而喻，这种“能量的堆积”对于艺术创作来说是绝对必要的。事实上，如果停留在一般心理水平上就不能创作，要创作总会有某种程度的反常或变态。这样，才能和一般心理水平区别开来，和一般人区别开来，和日常生活区别开来。

3 “四时可爱惟春日，一事能狂便少年”（1）

所以，说艺术家是疯狂病患者固然不对，但要说艺术家在创作过程中必须也必然出现不同程度的疯狂或变态也完全是**有根据的**。美国加州大学洛杉矶分校的心理学家贾米森的最新研究表明，人的创造才能与情绪有明显的联系，贾米森对四十七位杰出的英国艺术家和作家作了一次调查（作家必须是文学大奖的得主，画家和雕塑家必须是皇家艺术学会会员），发现其中十八人或者因精神失常住过院，或者曾经用锂碳酸盐或电痉挛治疗过，尽管调查的规模不大，但**38%**的人有情绪失常现象的比例，高于正常人的六倍。照此看来，精神疾患并非完全是不幸。

这种现象在历史上已非新鲜，贾米森有一张躁郁性精神病患者的名单，看上去像是第一流艺术家和文学家的人名录，其中有：作曲家韩德尔、柏辽兹和舒曼；诗人兼画家罗塞蒂，剧作家尤金·奥尼尔；作家巴尔扎克、弗吉尼亚·沃尔夫、罗斯金、海明威、弗兹杰拉尔德和兰姆；诗人在这方面的比例更是高得惊人：拜伦、雪莱、柯勒里奇、坡·库柏、托马斯·查特顿都是。当代美国诗人中则有哈特·克兰、西奥多·罗特克、德尔默·施瓦茨、约翰·贝里曼、罗伯特·奥威尔、安·塞克斯顿和西尔维亚·普拉思。

不过，贾米森也承认，情绪失常绝非创造才能的先决条件，大多数有创造才能的人并非都是躁郁症患者。以莎士比亚为例，就找不出他有任何反常的地方。

许多受精神病患困扰的艺术家拒绝治疗，理由是随着症状的消失他们的创造力也将消失。许多人在发病高峰时觉得特别敏锐、冲动、热情和富有创造力。例如，韩德尔就是在狂躁症发作最厉害的二十四天内完成著名的《弥赛亚》的。

贾米森认为，躁郁性精神病与高度的创造能力是可以共存的，因为患者的思想是清醒的，而他们在忧郁时所受的痛苦为他们在狂躁时的工作带来了深度。详见《精神疾患与创作才能》载《大众心理学》**1985**年第**1**期。巴甫洛夫也曾指出，歇斯底里病人具有异常的幻想

性和朦胧状态，这个问题，过去许多人也都是谈过的。奥斯本指出：“据说德谟克利特曾断言：诗人只有处在一种感情极度狂热或激动的特殊精神状态下，才会有成功的作品……这种情绪上的昂扬自得的特殊精神状态被认为本身就是一种疯狂，并且在习惯上总是把它看做是与一个人在控制着他的全部机能时的那种正常状态相对立的。”《论灵感》载《外国文艺思潮》第一集。我国古代美学理论也强调这一点，东汉文学家、书法家蔡邕说：

“书者，散也，欲书先散怀抱，任情恣狂，然后书之，若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。”转引自《写字与写志》载《艺谭》1984年第1期。他也认为“任情恣狂之际才能创作”。王国维诗：“四时可爱惟春日，一事能狂便少年。”发狂使人变得天真年少，也只有天真年少才能“任情恣狂”。相传清代画家傅山，有一次给友人作画，但谢绝友人参观，这位友人就躲在远处偷看。只见傅山动笔之前，手之舞之，足之蹈之，像是着了魔一样，吓得这位友人急忙跑过去从背后把他抱住。傅山感叹地叫道：“完了，你这就败坏了我的画兴。”于是他掷笔不画了。《历代画家的故事》第144页。发狂和变态是情的王国，人情和人性往往在狂态中才可以淋漓尽致地表现出来，许多艺术家都有这种创作体验。法国大画家柯罗谈他的作画过程时说：“我每次旅游之后都要把‘大自然’请到家里做客，如痴似醉地画上几天：我手持画笔，在我那画室的森林里寻找榛果，听百鸟歌唱和树叶在风声中沙沙作响，看潺潺流水映出天和地气象万千。甚至太阳也在我的画室里起落。”《柯罗——艺术家·人》第80页。郭沫若说他的《地球，我的母亲》是在“神经性发作中”写出来的。曹禺在创作《日出》时，感情激动得令人害怕：“在情绪的爆发当中，我曾经摔碎了许多可纪念的东西，……我绝望地嘶哑着，那时我愿意一切都毁灭了吧，我如一只负伤的兽扑在地下，啮着咸丝丝的涩口的土壤。”《日出·跋》。这样的例证是不胜枚举的。

3 “四时可爱惟春日，一事能狂便少年”（2）

以上所谈是艺术家在创作中的变态心理。从中我们可以看到艺术家与某种疯狂症的某种类似。现在，我们还可以谈谈精神病患者的变态心理，从中我们可以看到疯狂症与艺术家的某种类似。

有人去一家精神病院探望一位患者，发现这位患者正弯腰弓背，伏着身子，在那里专心致志地用右手指按平一个个橡皮制的山羊乳头状的凸起物。那一排排的橡皮乳头，宛如英文打字机的键盘。这是医师为他特制的一种医疗器械，这种橡皮乳头具有良好的弹性，只要手指一松，它便立即复原。因而患者尽可不停地按平十几个这样的橡皮乳头而得到情感上的满足。因为在这位患者眼里，这个世界处处都是凸的，都充满了不平，这使他深感不满而痛苦不堪。他的生命的全部意志便是用手指去按平这个处处凸起的可恶世界。不按平它，决不罢休，他生生死死的惟一追求，就是他所理想的平坦世界。只有在平坦的世界中，他才感到安稳、感到舒服和满足。

这位患者的精神世界多么使人惊愕。显然他完全生活在虚幻的世界中，是某种思想、某种情绪顽固地盘踞在他的意识中，以致使他那么执著、那么恒定地重复着同一的动作。还有

的患者内心感到有一种不可抗拒的意向去数一数他所看到的一切，如对窗子、钱包里的钱、街上的行人和电线杆等，都要作毫无必要、毫无意义的顽强计算，精神病学家称这种意向为“计算癖”。从创造心理学观点看，大数学家也经常处在类似状态，例如，十九世纪苏格兰大数学家哈密顿对四元数的运算便怀有一种疯狂的热情。成年累月，他一直处在这种状态而不能自拔。直到十五年后一个偶然的机会他感到问题解决了为止。就是说，这种疯狂状态至少纠缠了他十五年之久。这是多么令人惊叹的创造精神！没有这种固执性和恒定性，没有这种十几年乃至数十年如一日的创造毅力和乐此不疲、欲罢不能的强烈渴望，就不会有创造发明，人类就不会有进步！当然哈密顿的“变态心理”和按橡皮乳头的精神病患者的变态心理并不完全相同。哈密顿还能从变态中返回常态，回到现实，而精神病患者却失掉了这种能力。再有，哈密顿的意向是有意义的，而那位患者的意向是无意义的。但两者的心理机制和根源却是相同的。歌德说过：“真理与谬误出自同一起来源，这是奇怪的但又是确实的，所以我们任何时候都不应该粗暴地对待谬误，因为在这样做的时候，我们就是在粗暴地对待真理。”精神病患者的心理对我们理解艺术创作的心理是非常有启发的。艺术家在创作过程中的心理状态，同科学家一样，也是顺从某种顽固而恒定的意向的，几乎每一本艺术家的自传都会向我们披露这种状态。有位作家曾这样表白：“我写文章好像是顺从一种冲动。我常常是不由自主地拿起笔来写。写完了就仿佛从一个梦境中醒过来似的，觉得心上的重压去掉了，身子轻松了许多。这时候我的心才感到片刻的安静，但这样的安静并不能持续多久。一篇文章刚送出去，第二篇文章又不得不开始写。好像那个推动我的力量从没有把我放松过。我疲倦，但却不能休息，好几次我忍不住要发出一声叫喊：饶了我吧！然而我并不曾被饶恕过。”转引自《处在“强迫状态”中的科学家、艺术家和哲学家》载《医学与哲学》1984年第10期。这多么像那位不断按橡皮乳头的精神病患者的心理状态，恐怕每一个真正的艺术家都有过这种亲身体验。作为艺术家，他们注定要一生一世受“苦”，艺术家是“痛苦”的人，他之所以“痛苦”是由于创作；他之所以创作，是由于痛苦。他总被某种强烈的形象和创作欲搅得心神不安，激情难却，可以说他们为形象而生，为形象而死，也就是为艺术而生，为艺术而死。当贝多芬发觉自己变成聋子时，他几乎陷于绝望。他后来表白：“我的不至自杀也是间不容发的事了——是艺术就只是艺术留住了我，啊！在我尚未把我感到的使命全部完成之前，我觉得不能离开这个世界。”《贝多芬传》第50页。艺术犹如猎人，艺术家不过是猎物。艺术是胜利者，艺术家总是幸福的失败者，这时候艺术成了内在的策动力，它抓紧艺术家使他成为工具。这是因为艺术家的主动的自觉意识在这时已失去其作用，完全被潜意识所规范。艺术家在创作时，总要忘记自己，他成了他的作品的一个仆人。他们往往是在“病态”中一往情深地追求和寻找自己心灵的归宿。他们根本不是想创作，而是必须创作！

4 不狂而狂，狂而不狂

对上述问题，还有必要作进一步的阐述。

一般论者都认为，在某种意义上，艺术家大都是怪人、病人、狂人。我们也注意到，大凡非常可怪的议论，不是神经病者断不能想，就是能想，也不敢说，说了以后遇到艰难困苦

之时，不是神经病人，断不能百折不回，孤行己意。所以古来有大学问成大事业的，必得有神经病才能做到。辜鸿铭有言：“世上所有伟大宗教创始者都是性格特殊、感情强烈的人。”又说，“要成欧洲意义上的宗教创始者一个人就必须有着强烈的、变态的个性特征。”《中国人的精神》海南出版社1996年版第67、71页。叔本华也说：“天才是以激烈、狂热的性格为前提条件的。”《叔本华思想随笔》上海人民出版社2005年版第26页。这里补充一句：“叔本华之天才即艺术家也，所不同者名称而已。”《物质生命与价值》460页。就笔者所见，对这个问题说得较详尽的是卢那察尔斯基。他说：“文学中的病态现象完全不是比如说工程艺术中的病态现象”，如果一个工程师“精神错乱达到某种界限，他将丧失制造机器和建筑房屋的可能性，理由很简单：这种非常客观的职业要求极大的健全思考能力，而精神失常的作家，却能够有重大的成就，不仅仅是不顾自己的疯狂，而且是由于自己的疯狂”。“在绘画领域中……也有很多被认为是肯定的病态创作的现象。其实，在远古艺术家或者诗人一定是病态的典型。或者说得正确些——只有病态的典型才被宣称为诗人。”他还“发觉灵感同轻度的癫痫有许多共同点，有时则和干脆是癫痫也有许多共同点”。“总之，我们到处都看到最初文学家是病态典型的痕迹。”“很难想象没有高人一等的强烈的感受能力的艺术家；很难想象，如果一个人没有具备高人一等的敏感性会被认为艺术家。”“所有这些艺术家所固有的特征差不多是不可避免的。这些特征就已经证明某种精神不稳定性。”而“完全正常的人不能选艺术专业”。他确信：“在俄国文学中有许多极其伟大的作家需要一般地看做是病态的。”不仅在俄国，而且“在欧洲，也有大量富于病态的典型”。“因此，不能认为杰出作家天赋与变态心理、甚至与直接的心理上的疾病往往结合在一起是偶然的。”《关于艺术的对话》三联书店1991年版第214—220页。

必须说明的是，艺术作品不一定是、至少不完全是艺术家的“病”中之作，许多作品是“病”后完成的。是时过境迁之后的回忆之作。柏格森曾有言及此：“凡画家所绘画的，总是他在某年某日某时所看见并且不能再次看见的光景。凡诗人所唱的诗歌是他自己的情态，并且是不能二次重复的情态，凡戏曲家所启迪于我们”的“是灵魂之发展史，是情感与事件”的有机组合。“总之是曾经一度碰过而不能重复的东西”。张闻天译：《笑之研究》商务印书馆民国十二年版第160页。约德也说：“艺术作品非表现艺术家当时之灵感，乃表现其曾经有过灵感，而此灵感业已消失也；艺术作品所昭示吾人者非当时艺术家之所有，而是其所失，今欲追忆之者，……艺术作品所具体实现者是记忆而非灵见之自身，乃所忆得之情感之产物。”《物质生命与价值》商务印书馆旧版第462页。这就意味着，许多艺术作品其实是在艺术家出离病态，恢复正常之际完成的。范曾先生对清初大画家八大山人的精辟分析，可为佐证：“他老境来临的时候，八大山人的心灵愈趋宁寂、平静、恬淡，他远离了生平所经历的劫难和心灵上的震恐、挂碍、颠倒梦想，具有了一颗真正的平常心。当一个人能以平常心对待一切色相的时候，那目之所见绝不是奇谲怪诞的所在。惟有这样的人，才有可能达到无心无待而与天地精神相往还的境界……然而这无心所栽之柳，却宛在和风拂煦之中抽丝吐绿，给人类的艺术林苑带来一片碧绿的无限春色。”

但“有人以为八大的艺术创作方式是怪诞的，缺乏正常性，‘山人玩世不恭，画尤奇肆’；还有人以为八大山人作画必处于异常的感情状态、一种不平常的精神状态之中；这是一种误解，甚至是一种妄评。这是由于他们念兹在兹地不忘八大山人的‘哑’，不忘记他哭笑无端，不忘记他佯狂市肆，不忘记他遗矢堂中。啊！忘记这一切吧，当八大山人已经‘吾丧我’回归平常心时，你还抓住在八大山人八十一年生涯中短暂的异行以为解决八大山人艺术的永恒的钥匙”。“你不只没有走近八大，而正是远去”。《大丈夫之词》北京大学出版社2007年版第46—47页。范曾先生接着又说，“在中国美术史上，的确有真发神经病的——这便是徐渭。”“然而他却是一个不需争议的天才。他的行为够得上怪诞荒唐，不可思议”，袁宏道说他“晚年愤益深，狂益甚”，“或自持斧击破其头，血流被而头骨皆折，揉之有声；或捶其囊，或以利锥锥其两耳，深入寸余，竟不得死”。范曾先生说，与徐渭比起来，“八大之‘狂’，则佯狂也，文狂也，短期而即愈可，愈可而转宁静，与徐渭有着根本的不同。徐渭发疯时完全失却理智，可以真正杀人，而八大山人之狂则如前述，惟可视为精神之裂变状态，是灵魂处于‘迷’与‘悟’的交汇的蜕变期。”

《大丈夫之词》北京大学出版社2007年版第49页。这里所说的悟是指八大学禅悟道，之后他的人生和画作则另有一番境界了。此时“他生平的怨恼、孤愤早已化为对万物生灵的广大恻隐与同情”。因而他“作画之时，心中无挂碍、无渣滓，于是用笔既研润而又峻发，亦若百炼钢成绕指柔，外包光华，内含坚质，线条笔墨无丝毫迫促湍沦痕迹，《老子》‘善行无辙迹’者，‘八大有之’矣”。同①第50—51页

对上面的引征，如果仔细分析，可以发现狂中也有不狂，不狂之中也有狂。美国学者来勒克说：“癫狂被视做介乎神经质与精神病之间。”《文学理论》江苏教育出版社2005年版第83页。到底是狂还是不狂？我们只能说狂而不狂，不狂而狂。狂与不狂，归根到底，扑朔迷离，模糊不清。

但我们应该知道，晚近有些心理学家对此问题，则持相反的观点。他们也承认“变态心理的某些症状，诸如精神分裂、抑郁和歇斯底里等倾向，较之一般天赋不高的作家，创造性作家”更为显著。但是，“另一方面，一种与之抵消的心理因素也存在。在创造性作家测试组中，这些作家在自我力量测试项目上的得分高得异乎寻常。这意味着他们有一种控制自己精神变态的心理机制。”《艺术的心理世界》中国人民大学出版社2003年版第248—249页。

此外，他们还证实，艺术家另有一种组合、综合、整合的能力。说艺术家有“组合与整合多种意念和意象的能力”以及“整合经验的能力”。因此，“艺术家比其他人更正常、更冷静，对自己的情绪稳定性更自信”。所以，“诗人应该是一个有广泛兴趣和正常心理结构的人”。《艺术的心理世界》中国人民大学出版社2003年版第243页。这样，他们就否定了艺术创作与变态心理的关系。

这种观点，虽与我们不同，却很耐人寻味，值得仔细研究。世界著名德国物理学家玻恩警

示说：“相信只有一种真理，而且自己掌握着这个真理，这是世界上一切罪恶的最深刻的根源。”《我的一生和我的观点》商务印书馆1979年版第97页。这才真正是一句顶一万句的至理名言。

1 “知性在模糊不清的情况下起作用最大”（…

潜意识在创造中的作用，许多思想家、科学家、艺术家都是承认的。约德明确指出：“天才所以异于常人之才具与创造力，皆发自潜意识，并受——不能避免，不能控制之力量指使也。”《物质生命与价值》第262页、264页。康德曾意味深长地提出：“知性在模糊不清的情况下起作用最大……在模糊中能够产生知性和理性的各种活动。”他没有明确提出无意识，但无意识的能动作用却明白无误地表达出来了。康德还曾谈到思维的自生性和知性的再生想象力，认为知性能够自生地即自发地创造自己的概念，“想象的能力就是自生性”，这是《纯粹理性批判》的中心思想之一。《康德传》商务印书馆1981年版第115页。中国古代哲人所说“胸无滞碍，天地万物之理自尔贯通，而不知其所以”。“胸无滞碍”就是一种潜意识状态，达到这种状态便自然而然能够领悟天地万物之理，这与康德的意思十分相近。爱因斯坦指出：“物理学家的最高使命是要得到那些普通的基本定律……要通向这些定律，并没有逻辑的道路；只有通过那种对经验的共鸣的理解为依据的直觉，才能得到这些定律。”《纪念爱因斯坦译文集》第42页。直觉产生于头脑的潜意识活动，大脑已不再自觉注意这个问题了，然而，却还在通过潜意识活动思考它。“在潜伏期间，让思维像孵化一样慢慢地潜滋暗长”，使“所获的材料重新组织，事实和原则，自然融合在一起，隐的显了，纠纷的厘清了，结果是疑难涣然解释了”。杜威：《思维与教学》商务印书馆1936年版第254页。可见创造性思维是潜意识地完成的，是在意识的阈限下实现的。在创造性思维中主体并不意识到探求解决问题的全部过程，意识或逻辑的作用不在创造，而在证明。许多事实证明，创造性往往出现在思想放松，甚至出现在睡眠和梦境中。心理学的最新研究表明：意识控制的暂时消失，使心灵摆脱了常规思想的束缚限制，而创造性得到了解放，这时，较原始的精神组织都活跃起来。鲁道夫·阿恩海姆也证明：“在睡觉的时候，人的意识下降到了一种较低的水平，在这一水平上，生活的情景并不是以抽象的概念呈现出来的，而是通过含义丰富的形象呈现出来的。睡觉在所有的人身上唤醒的创造性想象力，都会使人惊叹不止，而艺术家进行艺术创造时，也正是依靠了这种潜伏在深层意识中的绘画语言能力。”《艺术与视知觉》第636页。有的心理学家进一步解释说，做梦也是人的大脑的一种活动程序，它能为大脑中储存的信息进行去芜存菁的筛选，能使灵感彼此交汇，人们有时可以通过梦来重新安排我们已经感受过或认识过的东西。使“新”和“旧”的认识合理地沟通和结合从而获得更深、更多，甚至带来某种规律性的认识。

心理学家乌尔曼指出，梦的创造性表现在四个方面：

第一，梦能构思出新事物。英国名著《海底两万里》的作者斯蒂文森回忆说，他早年就梦见过所写的故事，如果故事结尾不完满，下次梦里会出现更好的结尾。他把自己的梦描述

为每天夜里在舞台上为自己提供神话魔杖的小人儿。

第二，梦能把分散的表象组成一种新形式。

第三，梦能使做梦者联想到事物的实质。

1 “知性在模糊不清的情况下起作用最大”（…

第四，梦的创造性使做梦者感觉到一种不自觉的经验反映——一种和非梦境的创造过程相似的反映。《梦与创造心理》载《大众心理学》1984年第6期。

心理学家发现，灵感是位于睡与醒之间的过渡性区域。剑桥大学的调查告诉我们，有百分之七十的科学家从一些梦中得到启示，日内瓦大学的数学家的调查结果是六十九人中有五十一人是在睡眠中解决问题的。精神上如此，体力上也如此。“精诚所至，金石为开”，硬气功的头撞石碑，腹托千斤等惊人的力量，也是由放松训练即由发挥潜意识力量而来的。“无极而太极”，无为而无不为，只有充分放松才能充分积蓄和发挥潜能。

这种现象在艺术创作中更是常见。据说意大利著名提琴家塔提尼(1692—1770年)梦见他给魔鬼一把提琴，魔鬼演了一首美丽的乐曲片断。塔提尼醒后立即写下了令人难忘的《魔鬼的颤音》。德国著名歌剧作家瓦格纳在意识蒙眬中创作了《歌唱大师》和《莱茵的黄金》的部分乐章。俄国作曲家斯特拉文斯基的一些乐曲是在睡梦中写成的，海顿和莫扎特的创作都利用过无意识或睡眠状态。转引自《新美学原理》广西人民出版社1983年版第339页。在我国古代文学家中也有在潜意识中进行创作的事例。相传谢灵运的佳句“池塘生春草”就是在梦中得到的：“寤寐间，忽见惠连，即成‘池塘生春草’，故尝云：‘此语有神助，非吾语也’。”《东坡志林》载苏轼《记梦赋诗》曰：“轼初自蜀应举京师，道过华清宫，梦明皇令赋《太真妃裙带词》觉而记之。……”云：“百叠漪漪水皱，六铢云轻。植立寒风广殿，微闻环佩摇声。”南宋刘后村在《沁园春词序》中谈道：“癸卯佛生之翌日，梦中有作，既醒但易数字。”

据记载，清代画家高其佩，曾以独特的指画艺术传之后人，并且远播日本、朝鲜等地，史料说，高其佩八龄学画，遇稿辄摹，积十余年，盈二簏。弱冠恨不能自成一家，郁悒寡欢。一天，倦而假寐，梦一老人将他引至土室，室内四壁皆画，理法无不俱备，但却没有文具，不能模仿。惟一水盂，爰以指蘸而习之，觉而大喜，无奈得于心而不能应之于笔，辄复闷闷。偶忆土室中用水之法，因以指蘸墨，仿其大略，尽得其神。信手拈来，皆成妙谛。从此，遂废笔而作指画，并镌一印章云：“画从梦授，梦自心成”，这就是有名的“梦授指成”的故事。《历代论画名著汇编》第551页。

这类在梦中进行创作的故事绝不是个别的，《红楼梦》里描写香菱作诗，白天苦思苦想，终于在梦中想出八句，黛玉等人看了都称赞是一首新巧而有趣的好诗。苏联大舞蹈家乌兰诺娃常在梦中跳舞，她说：“如今，我还在梦里跳新的舞蹈，排练新的节目，这对一生

从事芭蕾舞的演员来说，是很自然的。”转引自《艺苑趣谈录》第415页。

目前，尽管对潜意识的功能、机理还不能作出科学的解释，但潜意识的存在这个事实则是不能否认的。弗洛伊德早就指出：“神经病症状，清楚明白地使人确信有一种无意识的存在。”并强调说：“承认无意识的精神过程，这就是向世界和科学的新方向迈出了决定性的一步。”（《心理分析引论》）其实，关于潜意识的思想资料，许多国家都有，我国的《庄子》中早就提到过：

喜怒哀乐，虑叹变热，姚泪启忘，乐出虚，蒸成菌，日夜相代乎前，而莫知其所萌。（时而欣喜，时而愤怒，时而悲哀，时而快乐，时而忧虑，时而嗟叹，时而反复，时而恐惧，时而浮躁，时而放纵，时而张狂，时而作态，好像音乐从虚器中发出来，又像菌类由地气的蒸发而成一样。这种情态日夜在心中交侵不已，但不知道它们是怎样发生的。）

方其梦也，不知其梦也，梦之中又占其梦焉。觉然后知其梦也，且有大觉而后知此其大梦也。而愚者自以为觉，窃窃然知之！君乎牧乎，固哉！丘也与汝皆梦也，予谓汝梦亦梦也。《齐物论》。

不知深也，知之浅也。弗知内矣，知之外矣。（不知道的是深奥，知道的是浅薄；不知道的是内行，知道的是外行。）……弗知乃知乎？知乃不知乎，孰知不知之知？《知北游》。（不知道的便是知道吗？知道的便是不知道吗？谁知道不知就是知呢？）

这里的知与不知包含着意识与无意识的意思在内。特别值得注意的是第一段，他说人的各种思绪轻浮荡逸，变化不已，其意思已与意识流相差无几。前苏联心理学长期以来一直否认潜意识，但近年来明确提出要加强这方面的研究，并出版了有关这方面的著作。

2 潜意识功能种种（1）

变态心理学早已证明，人在清醒状态下做不到的事，在变态或潜意识状态中，却能轻易做到。很多心理学家都认为，潜意识是一种具有强烈心理能量的负荷体。比如记忆，在催眠（也是一种变态）状态中的记忆常比清醒时更清楚，更迅速。1979年联合国教科文组织在索菲亚举行了教学提示法国际会议。这种教学法的原理就是在催眠、半睡眠状态下使用暗示法进行教学。一批毫无外语知识的人，经过三天教学，开始能比较自由地使用一定数量的英语词汇。这种方法，可大大节省时间，如原来289个学时的教学内容，现在可以在160个学时教完。详见《应当重视和加强无意识心理的研究》载《心理学科普园地》1984年第一期。还有一例，有位从未学过英语的女医生，经过28个晚上的催眠学习，不仅掌握了英语会话，而且考试证实，已达到了专业一年级水平。我国古代艺术家常从其他物象中得到启发的事例，也是潜意识作用。据记载，怀素曾从嘉陵江的流水声以及闪电雷鸣中体会到大自然生生不息的运动变化，而使笔力倾注于草书之中；张旭见公孙大娘舞剑器始得低昂回翔之状，而使他的龙飞凤舞的狂草力透纸背；雷简夫因闻平羌江暴涨声，想其波涛浩荡奔腾之势而顿悟用笔；王羲之从鹅颈的伸缩中看到自然事物的弹性变化，而使他的书法达到

翰墨淋漓、兴象万端的化境；文与可学书十年未得古人笔意，偶见道上蛇斗遂得其妙；黄山谷出峡，见长年荡桨而知书法；司马迁遍游名山大川之后，文章气势日益浩壮。凡此种都说明鱼跃鸢飞，风起水涌等等物象当其接触感官时，我们虽不自觉在心灵中有何影响，但到挥毫运斤时，它们都会不自觉地涌到手腕上来，好像这些印象和意象都作为能量在潜意识中储存起来，在创作过程中就从手腕流到笔端。这些意象在无形中左右、驱遣着艺术家的手腕和笔端，在作品的外表上虽看不出这些意象的痕迹，但一笔一画、一字一句中都潜寓着它们的神韵和气势。这尤足证明潜意识对艺术创作的重大作用。最令人惊异的是这样一些事例：“有位女病人，尽管没学过德语，但在梦游症中，却可以轻易而又自信地全部用文雅的德语讲话”。详见荣格：《分析心理学论文集》英文版第18页。显然，她虽未有意识地学过德语，却通过潜意识进行过学习。柏格森指出：“我们应当分别意识的自我及下意识的自我，凡影致当前，意识的自我先只感觉一个全体的印象，其详细的节目却都是较外界的刺激稍后些；而下意识的自我却把这些节目一个一个地都同时照了下来。”《心力》商务印书馆1923年版第127页。这说明潜意识能够收入大量信息，它的力量大大超过意识。还有些梦游症患者，在梦游中能做出醒时所不能做的动作，甚至平时已失去作用的器官在睡梦中也能恢复机能，双腿瘫痪的人在梦游中往往比平时跑得更灵速。斯梯克(Stekcl)说，有一种梦游症患者，向往月亮，他们可以毫无恐惧地、灵巧地爬到屋顶上，不论屋顶多么高。《本能和情感的反常》英文版第一卷第34页。对这种特异现象，我们的古人早就注意到了。《庄子·达生》中曾屡次讲到：如“至人潜行不窒，蹈火不热，行乎万物之上而不栗”。(至人潜行水中不受阻碍，脚踏火上不觉炎热，行走在万物之上而不畏惧。)《庄子·大宗师》又说，“登高不栗，入水不濡，入火不热。”为什么会这样呢？《达生》篇的解释是：“是纯气之守也，非知巧果敢之列。”(这是保守纯和之气的缘故，不是知巧果敢能做到的。)知巧果敢是有意识的指导，而纯守之气是潜意识的，不自觉的。至人的那些惊人之举是出自潜意识，根本不知道那是什么知巧果敢之举。依庄子看来，所谓“纯守之气”应是未曾受尘世污染的纯真之气，是潜意识存在。印度各派教徒都把受热作为苦行的主要内容。其功力较深者可不畏刀砍，锤击，月牙刀对顶，甚至赤脚在灼热的炭火上如履平地，在尖利的碎玻璃堆上任意跳跃。

2 潜意识功能种种(2)

关于所有这些特异现象的记载极其繁多，它们都是在原始民族或宗教信仰徒身上发生的，他们还保有未受文明“污染”的“纯和”之气，很容易陷入迷狂而听任潜意识支配。《庄子·达生》中还讲到“醉者之坠车，虽疾不死，骨节与人同而犯害与人异，其神全也。乘亦不知也，坠亦不知也，死生惊惧不入乎其胸中，是午(wù，同迕，逆也)物而不愠”。这是很有道理的，完全符合生理—心理规律。醉者坠车“虽疾不死”，是因为在醉中意识蒙眛，虽坠车而不知坠车，虽伤害而不知伤害，一经潜意识去发挥作用，这样伤害便可大大减轻。此种不识不知的状态便是“神全”。神全者自觉意识未侵入，“纯和”之气未受侵害之谓。这与原始民族或宗教徒蹈火不热是同一机理，都是潜意识或变态心理现象。

为了进一步揭示潜意识的意义和作用，还可以举另外一个例子。有一部日本电影，其中有

一幕是要考验应聘的武士的剑道的，主试人设计了一个办法考验受试者的剑道，叫一个年轻人藏在门后，那是每个受试者必经之处，当一个武士正要通过这个门时，那年轻人就拿棍子从门后突然袭击，看受试者如何行动。第一个被狠狠打了一棍，没有通过测验。第二个躲开了袭击，并回击了年轻人，被认为不够好。第三个走到入口处停住了，警告门后的人不要玩弄诡计，他已感到门后有人。

在封建时代，武士在日本日常生活中随时随地都必须警觉，他们对隐藏的敌人之觉察发展到极为有效的程度。即使在睡觉时都准备应付意外事件。剑道哲学家们把武士们所获得的这种感觉认做是潜意识作用的结果。这种潜意识是当他达到了无我、无心境界时才能达到的。他们认为当一个人受到最高程度的剑道训练，他就不再有一般的相对意识而达到浑然与万物同体的心理状态。不再意识到他是处于生与死的战斗中。这时他们的心便可澄明如镜，对方心里的每一个动静都能在其中反映出来，而他立刻知道如何攻击对方，他的剑向着对手移动，似乎完全出于自动，出于无意。而对方将无从自卫，因为剑就落在他完全没有设防的地方。武士的无意识来自无我，同“天地之理”应合，而把与此理不合的任何事物击倒。武士的竞争或战斗，胜利并非属于最快、最强或技艺最高者，而是属于心地纯洁无我的人详见《禅与心理》香港版第45—49页。。

事实是，当武士站在他的对手面前，他并不意识到彼我双方的身份，没有生死惊惧的意识，也忘掉自己的技巧而完全遵从潜意识法则，甚至连对方被击倒也没意识到。显然，武士学的不仅是剑术而是剑道，就像《庄子》中善于解牛的庖丁说的，“臣之所好者道也，进乎技矣。”（我所爱好的是道，已经超过技术了。）技巧到了极致就是道，技术入于道的境地就能开张心灵，止住官能的活动，听任潜意识指挥。

以上这些例证足以说明，潜意识不但存在而且具有极大的潜能，在今天，它对我们还是一片广大的未知领域。它储蓄着巨量的心理能量和力量，等待着开发，极应引起我们的重视和研究。钱学森指出：“思维科学似乎是专门研究人的有意识的思维，即人自己能加以控制的思维”，“下意识不包括在思维科学的研究范围，而归入人体科学的研究范围，是心理学的事”。他不但肯定潜意识存在，而且也指出了潜意识的范围。

3 潜意识是心灵中最本质的东西

——“能行所谓善，但不自知其为善”潜意识不仅是先天的生物学本能，如像弗洛伊德所主张的那样，而是包括后天获得的各种印象和影响，包括后天有意识形成而后来变成无意识的东西。荣格指出，“人在幻想思维中保持他的心理发展史中所凝结的东西”，《潜意识心理学》英文版第19页。就肯定了这一点。他认为，人的大脑在历史中不断进化，长期社会的（主要是种族）经验经过无数代人无数次的重复，在人脑结构中留下了生理痕迹，形成了各种无意识原型，它们不断地向下遗传，成为人人生而有之的集体无意识。艺术创作就是这种无意识的象征，而不是有意识的象征，这就是说无意识心灵是深远宏大的，其所趋的范围与种族的心灵相近。柏格森对潜意识的构成和活动也曾有精细的描述。他写道：

“我们所有的记忆，无论在什么时候，都是联为一体，像金字塔一样，其尖端恰与现在相符合——这个现在，不断地运动，以侵入于未来。但是聚集于现在事业之上且借之以发生的记忆，在他们的后面，尚有许多别的记忆，无虑数千百万，都藏于意识域之下。我相信我们既往的生活，以至于微细的节目，都仍然保存；丝毫未有遗忘；自我们一有意识起，凡所知的，所思的，所欲的，都是永久存在的。存在于这些深奥地方的记忆，据我们看，好像是一种不可见的鬼怪。他们或者很希望升到光明的地方来，可是他们从未努力上升过；这都因为他们知道这是不可能之事。……假设我睡着了，这些被压迫的记忆，最初本拘禁于意识域之下，觉得此时我已经把障碍物除去了，遂升至于活板门那里起首活动。”

《心力》第102—103页。在这段话里，柏格森肯定了潜意识主要是后天的各种记忆，其内容无比丰富复杂，同时也指出潜意识只能在意识作用减弱或消失的情况下才能活动。

根据以上论述，可知潜意识是心理的深层结构，它包括一个人的先天遗传，种族特质，长期形成的内心愿望、情欲、创伤的回忆、遗忘、追念、忏悔等细微复杂的隐藏在内心最深处的心理活动，构成内在的个人人格的一部分。如果意识只触及表面，则潜意识就是心灵中最本质的东西，或是决定人的本质的东西，爱因斯坦在《爱因斯坦传·序》一文中说：

“被作者所忽视的，也许是我性格中的非理性的，自相矛盾的，可笑的，近乎疯狂的那些方面。这些东西似乎是那个无时无刻不在起着作用的大自然为了它自己的取乐而埋藏在人的性格里面的，但这些东西只有当一个人的心灵受到严重考验的时刻才会分别流露出来。”《爱因斯坦文集》第三卷第41页。爱因斯坦讲的正是潜意识的东西。可以说，决定人的本质的东西往往是不被人意识到的东西，而不是意识到的东西。还是爱因斯坦说的：

“我们接人待物的态度大部分取决于我们在童年时代无意识地从周围环境吸取来的见解和感情，换句话说，除了遗传的天赋和品质以外，是传统使我们成为现在这个样子的。但我们很少意识到，同传统的强有力的影响相比，我们的自觉的思想对于我们行为和信念的影响竟是那么微弱。”同①第210页。我们的直觉可以证明，未表现于行的心理，未浮到意识层的心理可能是人生中最真实的部分。人的最伟大、最宝贵、最稳定深沉的品质是非自觉的。杜甫《独酌》诗：“本无轩冕意，不是傲当时”也是无意识的，《杜诗言志》云：

“此自明退隐之意，乃因乎其时，非有意于行遁以博名高也。夫圣人之用行舍藏，行所无事，绝无有皦皦自好，傲倪公卿之想”，“若以我之无轩冕傲彼有轩冕者，则是先有轩冕之见在其意中矣。若华歆之锄金而挥之，是先有金之见在其意中也。”此说极是，杜甫退隐纯出乎自然本性，虽是高尚行为，却并不以高尚自许、自傲，也就是并不自觉高尚。华歆就不是这样，他与管宁一同在园中锄菜，见地有片金，管宁视同瓦石，毫无反应，而且他并不意识到自己的无反应，也就是他不认为自己的这种态度有什么值得夸耀的。华歆却分明看到那是金子，拾起来又扔出去，表明自己不爱财，因而自觉品德高尚。两相比较孰优孰劣不是十分清楚吗？托尔斯泰说：“当你意识到自己是个谦虚的人的时候，你马上就已经不是个谦虚的人了。”《托尔斯泰最后的日记》第168页。这时他愈装作谦虚便愈远离谦虚。《三国志》记载曹操称道荀攸说：“公达外愚内智，外怯内勇，外弱内强，不伐善，无施劳，智可及，愚不可及。”人的品质、品德是潜意识的，荀攸的内智、内勇、内

强也是潜意识的，因而不自觉自己的智、勇、强，意识到的东西是可以学的，而不意识到的是很难学的，这就是“智可及，愚不可及”的意思。孟德斯鸠这样说过：“我见过一些人，德行美好，而态度自然。使人不感觉到他们身怀美德；因为他们克尽天职，毫不勉强，一切表现如出本能，他们绝不至于长篇大论，指出自己稀世的优点，因为他们仿佛根本不知道有这回事。上述的人，是我所喜爱的。我不喜爱那种对于自己的德行似乎不胜惊叹的人，他们拿自己的善举作为奇迹，讲给人听，非让人大吃一惊不止。”《波斯人信札》。这段话把潜意识的可贵说得再清楚不过了。所以叔本华称：“任何心性(**quality of mind**)或特性，真实而悠久者，必源于无意识；仅由不知不觉而显其作用，此所以有神秘之印象。若有任何同上之性质，经由意识之练习，即为造作而成，既变为有意故其事属于人为，换言之即为做伪。”《悲观论集》商务印书馆版第**53**页。他肯定美德的神圣性不是出自思考，而“一切伪装的假情假意都是思索的产物”。古希腊悲剧家苏福克里(**Sophocles**)曾在惊愕中喊道：“哀斯奇勒斯(希腊悲剧诗人——引者注)能行所谓善，但不知其为善。”(**Aeschylus does what is right without knowing it**)《诗学原理》第**58**页。惟其如此，这才是最高的善。

4 “我爱对于将来的无知”

基于这种认识，不难了解潜意识对于艺术创作具有何等重要意义。可以说潜意识是艺术创作的源泉(这与生活是艺术的源泉并不矛盾，来自生活的原料需要在潜意识中贮存和酝酿)，也是创造力的所在或创作性的前提条件。许多思想家、艺术家都非常重视。叔本华强调说：“每一个想要……在文学、艺术上有所成就的人都必须遵从无意识法则。”《悲观论集》第**53**页。尼采说：“我的思想应该指示我站在那里：但不应该向我泄漏我将往何处，我爱对于将来的无知，不欲因不耐与先尝允许给我的事物而劳损。”《快乐的知识》商务印书馆**1940**年版第**204**页。他强调的是无意识。法国小说家约翰·瑞希特说：“无意识是我们心灵中最大的一片区域。考虑到这种无意识，这一片内在的非洲，它的未被认识的疆界是伸得很远的。”英国哲学家怀海特说：“清晰的意识有一种简单性，不能成为衡量完全的经验的复杂性的尺度。”詹姆士认为：“记忆、思想和感情是存在于主要的意识之外，自从我研究心理学以来，这一个发现乃是这门科学所迈出的最重要的一步。”《西方现代文学研究》第**192**、**196**页。歌德把诗的创作看做是生理机能，完全不受意识的控制。在谈到特殊与一般的问题时，他指出：“诗的本质”就在于“它表现出一种特殊，并不想到或指明到一般，谁若是生动地把握住这特殊，谁就会同时获得一般，而当时却意识不到，或者只是到最后才意识到”。转引自公木：《诗要用形象思维》第**59**页。这个观点，在歌德和席勒的通信中说得更明确。席勒在给歌德的信中说：“经验说明，诗人在无意识之中获得惟一的出发点，……如果没有一个类似于此的一个完整、模糊而强有力的观念，如果这一观念不是产生在技术能力之前，要想产生诗歌是不可能的。但愿我没有弄错，诗歌恰恰在于表现和传达这一无意识，亦即把它体现于一个对象之中。”歌德复信说：“你在上一封信中所提出的观点，与我的看法完全一致。我走得甚至比你更远。我认为，只有进入无意识中，天才方成其为天才。天才的人可以像其他人一样，按照理性行动，他可以经过深思熟虑并且充满自信地去行动，但这些可以说是附带的。”英国小说家

萨克雷谈到他是怎样受潜意识的支配时说：“似乎真好像有一种神秘的力量在移动我的笔。”美国小说家托马斯·沃尔夫也这样说：“我真的不能说我的书是写出来的，它好像是由某种东西掌握并占有了我。”纳马丁说：“用思想的人并不是我，只是我的心像代我用思。”乔治·伊洛(**George Eliot**)说，“她以为最好的作品另有一个非她(**notherself**)代她创造，她自己的个性仅是一种工具，供这‘非她’的精灵驱遣。”《诗学原理》第**62**页。法国小说家普鲁斯特说：“我的生活，对生活中喜怒哀乐的回忆，构成了一种储备，就像植物胚珠中的蛋白质一样。植物正是从这里面获取养料，以转变成种子。在你还不知道的情况下，植物的胚芽就由于化学作用在生长着，并发生了悄悄的、但是很活跃的呼吸作用。我的生活也是这样，经常和使它成熟的各种因素保持接触，那些往后从其中得到养料的人，对这一滋养过程会一无所知。”《现代西方文论选》第**128**页。嘉莱尔从技巧和自然的比较中看出无意识的可贵，他说：“在所有含有生命的事物里，人们能区别出一种技巧的和一种自然的……因是我们有一种技巧的诗，而我们所赞美的只属于自然的。”其差别就在：“那技巧的就是有意识的，机械的；那自然的就是无意识的，有生命力的”，所以“无意识是创造的象征；有意识充其量不过是制造的标记”。同①第**59**页。德国大音乐家瓦格纳直言不讳地宣称：“追随我内心冲动是我至上的法律；我服从本能所完成的就我所要做的；本能底吐露是被诅咒抑或被祝福呢？我不知道；但我服从它，我决不使自身与心底趋向背道而驰。”罗曼·罗兰：《现代音乐家评传》群益出版社**1950**年版第**89**页。毕加索表示：“我并不预先知道我将在画布上画些什么东西，我所能预先知道的，只是我将用什么颜色。当我正在作画的时候，我也并不注意我在画布上画些什么。每当我开始一幅画的时候，我就感觉到我好像在把自己投入一个太空里去一样。我从来不知道我会不会得再脚踏实地。至于我把工作的结果更准确地评量一番，那是以后的事了。”“事实上，他是依照着那些从他自己的感官之外来给予他的暗示而动作的。”施蛰存译：《今日之艺术》商务印书馆旧版第**93**页。这就是说，他是听从潜意识支配的。最能说明潜意识作用的也许是斯坦尼斯拉夫斯基体系。大家知道，这个体系的主旨就是通过有意识的活动去激发无意识，从而达到感情的自然流露。斯坦尼斯拉夫斯基认为，没有这种自然流露的无意识或潜意识活动就不可能有创造体验的艺术。而这种活动是可以借助于体系的一整套心理技术有意识地激起的。其中最有力的手段就是动作。演员在角色的规定情境中动作得愈积极，他的动作的个别成分就愈会无意识地进行。所以他说：“对这一部分(指潜意识)应予极大注意，因为创造和整个体系的实质就在这里。”《高级神经活动生理学和哲学》第**421**页。

5 如何进入潜意识

——“吾辈用功只求日减，不求日增”以上的引证和论证足以说明，不管什么派，什么家，在创作心理的根本原则上都是相同的。一位日本学者说：“感性是认识的无意识的结果，这是成千上万个人的切身体验。”《哲学译丛》**1982**年第**1**期第**52**页。这表明，感情活动与潜意识密切相关。而艺术创作主要是感情活动，要使感情充分自由地活动，必须进入潜意识。如何达到潜意识，上面已经谈了很多，这里借用《庄子·达生》中的一个故事，作进一步的说明：

梓庆削木为(，乐器)，成见者惊犹鬼神，鲁侯见而问焉，曰：‘子何术以为焉？’对曰，‘臣工人，何术之有！虽然，有一焉。臣将为，未尝敢以耗气也，必齐(齐，通斋，斋戒也，下同)以静心，齐三日，而不敢怀庆赏爵禄；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四枝(枝，同肢)形体也。当是时也，无公朝(不知有朝廷)，其巧专而外滑消(滑，扰乱；消，排除)；然后入山林，观天性(指观察树木的质性)形躯至矣(指形态极合于做)，然后成见(见即现，恍然一成在目)，然后加手焉(加手，施工)，不然则已(不是这样就不做)。则以天合天(用〔我的〕自然，合树木的自然)，器之所以疑神者，其由是与？’

这一段文字，是对创作心理的精辟说明，道尽一切艺术精神。作者认为只有一步步摆脱世俗的影响，彻底清除尘世的污染，“不敢怀庆赏爵禄，不敢怀非誉巧拙，辄然忘吾有四枝形体也”，从而进入心理变态，达到忘我之境，听任潜意识支配。这便是天才的秘密，便是艺术生命之所在，这是一个“为道日损，损之又损”，以至于无为的过程，也就是王阳明所说“吾辈用功，只求日减，不求日增，减得一分人欲，便是复得一分天理”《传习录》上。的过程。这样就能恢复本有的真纯之气，升入“神气”之境，而得以客观地、真切地观察自然、感受自然从而获得审美体验，这也就是前面所讲的天人合一的境界。

和前面所讲的虚静致幻一样，这个故事所讲的也是用虚静的办法诱发潜意识活动的。

中国古代的画家和诗人常常借助接触大自然诱发潜意识。清代画家王昱有言：“未作画前，全在养兴，或睹云泉，或观花鸟，或散步清吟，……俟胸中有得，技痒兴发，即伸纸舒毫，兴尽斯止。”《历代论画名著汇编》第401页。

大自然之美给人抚慰，而不是刺激感官。大自然使人心恬意适，脱弃凡俗，所以很容易令人坠入梦幻，进入潜意识境界。爱因斯坦对这一点也有很深的体会。“他喜欢幻想，他喜欢遥远的景色、阳光、色彩和宁静的岸边，喜欢轻轻掌着舵，让船缓缓地溜去。这一切在他心中产生出一种愉快的自由的感觉。”在这样的气氛里，“抽象思维的过程和这位科学家的最深邃的感情激动的过程如此互相渗透，以致使你体会到，在他那种自由的存在和专心致志的工作在他身上得到了统一。”爱因斯坦对大自然的感受和热爱，“曾经影响着他的全部发展过程。”对爱因斯坦来说，“心灵的奇迹表现在自然里；自然的奇迹表现在崇高的智慧中。”《纪念爱因斯坦译文集》第186—187页。是大自然常常使他进入潜意识，发展了他的创造力。

中国的书、画家和诗人还特别喜欢酣饮大醉后进行创作。这是炽热致幻一途。黄庭坚诗：“酒浇胸次不能平，吐出苍竹岁峥嵘。卧龙偃蹇雷不惊，公与此君共忘形。”转引自《中国画论研究》北京大学出版社1983年版第92页。陆游诗：“方我服酒时，江山入胸中，肺肝生崔嵬。”这都是好例。在封建社会，几乎没有一个诗人不喝酒的，书、画家差不多也是这样。据说，贺知章“每醉辄属辞，笔不停书”。李白更是如此，他“斗酒诗百篇”；

他“醉中操纸，兴来走笔”；他“兴酣染翰恣狂逸”。其他诗人也时常如此。至于书、画家，他们酒后创作的也很多。苏轼诗：“空肠得酒芒角出，肝肺槎牙生竹石”可为明证。

这样的记载，举不胜举，其中或有夸张，但绝非毫无根据。因为酒醉确有麻痹意识、激发幻觉、亢奋情绪、诱发潜意识，使心理发生变态的作用。必须说明，封建时代的文人多遭遇坎坷，借助酒兴，挥毫抒愤是可以理解的。但一般说来，多数人的作品并非都是醉中之作，而醉中也不一定都能进行创作，这就因人而异了。

6 “酒自引人著胜地”（1）

“酒自引人著胜地”，“酒自使人人自远”，“三日不饮酒，自觉形神不复相亲”。这是《世说新语》里的几句话。意思是酒能使人进入美妙的世界。能使人超脱世务，心怀高远。多日不饮酒便没有精神，好像丢了魂一般。生活变得平淡无味，毫无生气。这是因为饮酒改变了身体中的化学性质，造成心理感受机能的失常，使心理和思维变态，从而开拓意识的新维度。古人说：“饮酒之后，忧者以乐，壮者以狂，不知其然而然。”《清诗话续编》479—480页。这正是最适宜艺术创作的状态。因为“在任何时间任何地点，艺术的目的总是相同的，即完美地表现处于心醉神迷状态的某一独特的美的意境”。《文明》商务印书馆1990年版第53页。说醉境造就诗人是有道理的。“英国一位作家说过‘女神带着酒味’”（杨绛语）。尼采说酒神象征情绪的放纵，在酒醉中“整个情绪系统激动亢奋”，“是情绪的总激发和总释放”，“是一种解除个体化束缚复归原始自然的体验”。并指出：“醉的本质”是“力的过剩”是“力的提高和充溢之感”，即“高度的力感”。认为这种“酒神状态”是“对人生日常界限的规则毁坏”。《悲剧的诞生》。而“常规惯例对思想感情和行动都是一种限制。既然如此，就必然也是创造性和个性的敌人。因而对富于创造性的人或个性突出的人说都是可憎的东西”。《文明》第56页。酒神的力度正可使人突破“日常界限的规则”或“常规惯例”而进入“胜地”。即打破现实生活的逻辑和时空限制，在恍惚迷离中，自由地将非逻辑的、无因果联系的超时空因素组化在一起。对艺术创作来说，缺乏酒神精神处处都讲逻辑、规矩未免太平庸单调，太没意思。醉意是入神入化状态，是一种自由本能。是的，酒后蘸墨挥毫，信马由缰，百无禁忌，行文走笔，种种意象纷至沓来，快何如之。许多作家都有过这种体验。在西藏生活过的诗人阿坚这样写道：“藏族的男女老幼全喝酒。”“不喝酒怎么能唱歌呢？歌就像是船，酒就像是江；不喝酒怎么能跳舞呢？舞就是云，酒就是天；不喝酒怎么能爱呢？男儿女儿若是风，酒就是雨。总之吧，不喝酒怎么能活呢？没有酒，血液仿佛不动。”《流浪西藏》中国文联出版社1999年版第141页。这是对酒的最好礼赞。有位作家抒发醉意说：“哦！醉了多好，醉了多爽，醉了多么的惬意！我愿常醉不愿醒。因为醉眼好来看景物，醉眼好来观世事，醉心好来品味人生哟！”《上海文汇读书周报·读张俊彪的红菩提·紫橄榄》2007年9月28日。确实，饮酒可以提高个人自信，可以战胜阻力，可以人为地达到一种状态，而这个状态是“常规惯例”生活中不可能获致的。所以罗素说：“从古希腊那时候起直到今天，头脑醉醺醺的，始终都被认为里面有着某种神圣的东西。只要它有着精神陶醉的特性，全然清醒的世界规则始终被认为表现着一种心灵的局限和平庸。”《论历史》三联书

店**1991**年版第**48**页。其实，这就是叔本华所说的：“醉酒是引起激情的一种状态，因它促进直觉的表象的活跃，使抽象的思维减弱。”《意志自由论》商务印书馆民国二十六年版第**129**页。据现代医学界研究报告，酒精能够刺激大脑的右边（主管想象力，形象化创造力的），却会麻木大脑的左边（主管抽象思维的）。原来醉态是有生理基础的。说酒醉是灵感的源泉并非无据。许多杰作确实是酒后创作出来的。由于饮酒，艺术家的才情和创造力便从日常生活的琐屑和庸俗中解放出来。按某些心理精神病学家的解释：某些创作天才，常常在心理上有种堵塞，必须用酒来开通，使创作灵感能够源源流出。清初学者廖燕也这样说：“酒似无与于文章，然当其搦管欲出时，不得一物以助其气，则笔墨亦滞其难通。”他推断“孔子删述六经与诸子百家之为文，必先尽数斗而后下笔，问何以知之，曰以其文章之妙知之。虽无其事，而有其理，而天下古今之理，遂莫有妙于此著……酒中别有天地，文章中亦别有天地。其欲以酒掩者，又安知不以酒传也。”“则酒实为文章之先驱，有不可诬者，然文章成，只见文章而不见酒之功。酒有功于文章而文章实无负于酒，遂觉诗酒文章中别开一天地。”《廖燕全集》上海古籍出版社**2005**年版第**67—68**页。

6 “酒自引人著胜地”（2）

换个角度说，创作需要温度和热度，达到一定热度才会有鲜明的意象，就象人在发高烧时就有鲜明意象一样。而酒醉就是自我燃烧，就可以大幅度地提高人的想象力和机体的敏感性。比如波兰作家霍夫曼的“许多灵感，许多幻象，那些开始只是出自想象、后来越来越认真的错觉（即真切的错觉——引者注），大都是得之于酒。在他的情况下，醉酒实际上可以产生新的幻想的诗歌。每逢在酒精的影响下，他会突然看见黑暗中闪现着磷火，或者看见一个小妖精从地板缝里钻出来，或者看见他自己周围是些鬼怪和狞恶的形体，以各种古怪装扮，出没无常”。但是，“他的心灵在酒馆的气氛中比在森林的寂寞里更感到适宜自在。”《十九世纪文学主流》人民文学出版社**1988**年版第二分册第**163**页。

心理学家也证实，酒醉后产生的幻觉中以形象生动、鲜明、逼真之幻视最为突出。美国当代著名心理学家阿瑞提描述此种心态说：“无论什么不可见到的人，说不出的、无法预料的内容都能以各种方式呈现出来，猝然地、意料不到地，就像一道闪光。它们在沉思冥想中，在白日梦里，在松弛状态下，在酒醉和睡梦之中浮现出来。”《创造的秘密》辽宁教育出版社**1987**年版第**108**页。所以俄国哲学家别尔嘉耶夫表示：“对我来说，思维具有真正的酒醉的特点，创作高潮具有真正的酒醉的特点。幻想和芳香气味具有真正的酒醉的性质。”《自我认识》广西师范大学出版社**2001**年版第**116**页。徐复观先生也言及：“酒的酣逸乃所以帮助摆脱（忘）尘俗的能力以补平日工夫之所不足，然必其人的本性是洁的，乃能借酒以成就其超越的高，因而达到主客合一之境。此之谓酒兴相激。酒对于一切艺术家的意味都应由此等处，加以了解。”《中国艺术精神》春风文艺出版社**1987**年版第**226**页。徐先生深谙此中三昧。

饮酒是中国古代文人生活和创作中一个说不完的话题。文人对酒总有一份特殊的情结。酒，能使他们暂时摆脱礼法的拘束，自由地交流思想，宣泄情绪；酒，能使他们淋漓尽致

地表现自己的才情和灵性，真切地品味人生。在中国古代的文人生活中，酒与诗、书、画都有不解之缘，他们在酒后往往能创作出一些艺术精品。唐代诗人张悦在《醉中作》中说：

酒后乐无极，弥胜未醉时。

动容皆是舞，出语总成诗。

清代文学家张潮在《幽梦影》中说：“有青山方有绿水惟借色于山；有美酒便有佳诗，诗亦乞灵于酒。”酒助诗兴，灵感得以闪现，信手拈来，便成佳句。比如好酒的苏东坡，他的诗词赋多是饮酒之后的杰作，是酒点燃了他创作灵感的火花，“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”，就是与友人在湖心亭饮酒后半醉半醒的即兴之作。“夜饮东城醒复醉，归来仿佛三更”，因回来得太晚，“家童鼻息已雷鸣。敲门都不应”，只好“倚杖听江声”。风一吹，倒使他清醒过来，便发出了“小舟从此逝，江海寄余生”的感慨。古代文人几乎没有一个不饮酒的，王维举杯送客：“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”杜甫“白日放歌须纵酒”。白居易更是嗜酒善诗，有人统计他的3800首诗吟酒诗800首。宋代词人也是“无酒不成句”。辛弃疾的“稼轩词”629首，与酒有关的347首。

6 “酒自引人著胜地”（3）

书画家同样离不开酒。他们往往醉酣兴发，泼墨临池，或作书，或作画，随兴挥毫。《书林纪事》卷二载：

“张旭嗜酒，每大醉，呼叫狂走乃下笔……既醒自视以为神，不可复得也。”

杜甫曾有诗叹道：“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落笔如云烟。”

《唐国史补》载：“旭饮酒辄草书，挥笔而大叫，以头搥水中而出之，天下呼为张癫。醒后自视，以为神异，不可复得。”

韩愈在《送高闲上人序》中对张旭草书的创作作过深刻的心理分析：“张旭善草书，不治他伎。喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平有动于心，必于草书焉发之。”此外，张旭对自然界的景观万象，“山水崖谷，鸟兽虫鱼，日月列星，风雨水火……天地万物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪。”书法大家丁文隽说，草书“欲其精妙，必须先有奇纵之气，盘亘胸中，跃跃欲出，然后落笔，始能得鸿飞兽骇之姿，电掣风飘之势。张旭多乘醉作草，非无故也”。《书法精论》北京中国书店1984年版第107页。

张以国说得更深：“张旭不是在‘澄神静态、端己正容’”的“理性状态下作书，而是在充满了激情、非理性状态下挥洒，尤其是他在酣醉的时候作草，就如同在梦境里遨游，为

同鬼神一样的出入，所以我们很难把握。”对这种无意识创作的意义，熊秉明分析得很透彻，他说：“他所显示的生命在酣醉的样态、意识、潜意识、情感、想象都纷然组成不可预测的韵律，最炽热、最酣欢、最有创造力的状态。这时候，理性的控制和拘谨丧失了，潜意识中所压抑的、积藏的、生命之原始的、基层的，得了畅然的吐泻，酒不是消极的‘浇愁’、‘麻醉’，而是积极地使人的精神获得大解放、大活跃，在清醒时候不愿说的，都唱着、笑着、喊着说出来。清醒时候所畏惧的、诚惶诚恐崇敬的、听命的都踏倒、推翻，正是杜甫《饮酒八仙歌》所赞美张旭的‘脱帽露顶王公前’。”《书法：心灵的艺术》北京大学出版社1991年版第73—74页。

“八大山人……工书法，狂草颇怪伟……性孤介，嗜酒，爱其笔墨者，多置酒招之，预设墨汁数升，纸若干幅于座右。醉后见之，则欣然攘臂搦管，狂叫大呼，洋洋洒洒，数十幅立就。醒时欲觅其片纸只字，不可得。虽陈黄金百镒于前勿顾也。”

饮酒的程度不同，有极端型的饮酒者，有适度型的饮酒者。张旭和八大山人属极端型的饮酒者。下面几位书画家则属适度型饮酒者：

杨雄作奇字，嗜酒。

吴道子……工书善画，好酒使气，每欲挥毫，必须酣饮。

苏舜钦负才气……发愤于歌诗，其体豪放，善草书，每酒酣落笔，争为人所传。

何子贞绍基工书有重名……酒酣兴至，一日可尽百余联，无懈笔，无倦容。

李静之正华工书嗜饮，终日不醉，将临池必饮酒，无日不临池，亦无日不饮酒也。微醺时作书，益淋漓酣畅，笔墨飞舞。

张元举……工之书法，画花鸟气韵生动，人以金帛请辄拒，酒酣兴至，纵笔挥染，无复吝惜。

最可惊异的是明画家：“王养蒙，画葡萄障，乘醉著新草履，渍墨乱步绢上就以为叶，布藤缀实，天趣自然。”《明画录》卷六、卷七。这与西方现代派画家使鸭子在画布上走颇类似。

6 “酒自引人著胜地”（4）

现代画家戈野也嗜酒成性。作画前，“喝他个半醒，逃过绘画技法程式对自己的严格控制，把笔意解放出来……”这就是他的高招。所以，“戈野的山水总带着几分醉意。晕晕乎乎，观众也就跟着他可观、可游、可居了。翠盖如云的芭蕉，其绿阴大过于树，画家的观照所向披靡，每每突破造物未至之境。”《书屋·醉意人生》2006年第六期。

忘了说东晋大书法家书圣王羲之。“他在著名的兰亭集会接近尾声时，乘着酒兴写下了传世名作《兰亭集序》，其笔法变化多端，千姿百态，凡有重字，则字体皆异，无一字雷同。第二天清醒后，他又一边挥笔写了几遍，都无法再现原书的神韵。”《中国古代的士人生活》三联书店2003年版第120页。

行文如此，我们要特别提到陶渊明，谈文人饮酒，绕不过陶渊明。这是一个非谈不可的话题。因为“诗人言饮酒，不以为讳，自陶公始之也”。（《围炉诗话续编》）王瑶先生说，陶渊明与前人不同的是把酒和诗连了起来。即使阮籍，“旨趣遥深，兴寄多端”（沈德潜《古诗源评》）的咏怀诗的作者，也还是酒是酒，诗自诗的；诗中并没有关于饮酒的心境描写。以酒大量入诗，使诗中篇篇有酒的，确以渊明为第一人。从此酒和文学发生了更密切的关系。饮酒的心境可以用诗表现出来，杜甫诗云：“宽心应是酒，遣兴莫过诗。此意陶潜解，吾生后汝期。”文人与酒的关系，到陶渊明，几乎已经打成一片了。《中古文学史论》北京大学出版社1986年版第173页。他在《饮酒》二十首序中说：“余闲居寡欢，兼比夜已长（比：近来），偶有名酒，无夕不饮。顾影独尽（顾：看），忽焉复醉（忽焉：很快地）。既醉之后，辄题数句自误。”（辄：就）其实，醉翁之意不在酒，这是借酒抒情写志。诚如萧统所言：“吾观其意不在酒，亦寄酒为迹也。”（《陶渊明集·序》）也可说，他是借酒逃避现实，也是借酒抵挡现实。他不满意于儿子时便说：“天运苟如此，且进杯中物”；感到岁月掷人时便说：“拨置且莫念（拨置：撇开），一觴聊可挥”（挥：一饮而尽）。酒的好处大矣哉：“试酌百情远，重觴忽忘天”（初饮可以断绝各种杂念，连饮可以很快忘掉天）。“‘忘天’二字甚奇，酒中有天，千古饮酒人惟渊明知之，亦能忘之。”《陶渊明诗文汇评》中华书局1961年版第83页。天的范围太大了，它包罗万象，生死是非祸福荣辱贵贱得失利害成败……世俗中一切的一切，甚至包括自我统统忘了。《饮酒》诗第十四首说：“故人赏我趣，挈壶相与至。班荆（班，铺陈；荆，杂草）坐松下，数斟已复醉。父老杂乱言，酌觴失行次。不觉知有我，安知物为贵？”这是写自己与意气相投的父老同在松下饮酒，大家自由自在，随随便便，无拘无束，饮得痛快淋漓，物我两忘。真是“汎此忘忧物，远我遗世情”。纵情饮酒可以更加使人忘记世上的一切了。在醉境中，人的精神彻底放松也不可能不彻底放松，一切听其自然，顺应自然，委运任化。“纵浪大化中，不喜亦不惧。应尽便须尽，无复独多虑。”这正如蔡宽夫指出的那样：“当忧则忧，遇喜则喜，忽然忧乐两忘，则随所遇而皆适，未尝有择于其间，所谓超世遗物者，要当如是而后可也。”《陶渊明研究资料汇编》第45页。《庄子·达生》写醉境云：“夫醉者之坠车，虽疾不死。骨节与人同而犯害与人异，其神全也。乘亦不知也，坠亦不知也，死生惊惧不入乎其胸中，是故遇物而不懼（遇：触忤；懼：震惊）。彼得全于酒而犹若是，而况得全于天乎？圣人藏于天（心处于天道）故莫能伤也。”清代学者孙人龙说，《五月旦作和郭主簿》中“居常待其尽”（居常即居贫，处于贫困之中；尽：终，指死）一句，与《连雨独饮》中“任真无所先”（听任自然，首先忘掉世俗之情）一句，“渊明一生大本领”此二句可以尽之……“人与万物生于天地之运行，必有归尽处，而不能长生。终古皆如此言而不爽者也。”《陶渊明诗文汇评》第82页。这是陶渊

明的委运任化。“夫人之不并于天，以有百情于胸也。苟去其百情并天而忘之，是即天矣。天岂远乎此哉？百情去则无所先矣。无所先而后真情见。真情者，天也。故曰：‘任真无所先’，则任天也。而酒之功乃能至于如此，我安得而不饮。”同①。这里所说的“天”就是自然，所说的“百情”就是追求世俗的功名利禄之情。先要去掉世俗百情，才能返璞归真。这就是“任真无所先”，实则是“无所先”才能“任真”。此句也可解作“任真”是首要原则，没有比“任真”更重要的了。“委运任化”和“任真”乃是陶渊明思想性格的核心。也是他人生观的所在。如上所述，“任真”即顺应自然，听其自然。自然就是“真”，而“委运任化”也就是“任真”。陶渊明的诗全都涵泳在一个“自然”或“任真”里面。陶渊明所全力追求的就是一个“真”，“开荒南野际，守拙归田园”，“长吟掩柴门，聊为陇亩民”，是为了保“真”，酒中有真味，追求醉酒正是要体验酒中的真味、真意、真境，进而达到无是非长短混沌一体的道境。苏东坡说陶渊明知道，其实岂止知道，陶渊明在饮酒中所能达到的是入道得道与道浑然一体之境。“无怀氏之民欤？葛天氏之民欤？”诚哉斯言！

6 “酒自引人著胜地”（5）

追本溯源，此种境界只缘“任真”而已。

对陶渊明来说，“真”本身便是最高的价值，真是本体论的境界，具有本体论的意义。

醉者忘怀得失，处于世俗中的醒者如何呢？陶渊明《饮酒》第十三首对比地描述了两者的不同。值得一说。诗云：

有客常同止，取舍邈异境。

一士长独醉，一夫终年醒。

醉醒还相笑，发言各不领。

规规一何愚，兀傲差若颖。

寄言酣中客，日没烛当秉。

三、四句说，醒者和醉者互相调笑，但他们说的话各自都不能领会。五、六句说小心翼翼的人是多么愚蠢，酒后意气旺盛的人还比较聪明。诗里的两个人物虽貌似友好，谈笑风生，实则同床异梦，取舍异路。“没有共同语言，惟此酒中趣难为醒者论。”（黄山谷）。这里的醉是悟道境界，精神上是清醒的，“任真”的，醉中犹醒；醒者处于世俗中，热衷功名利禄，则醒中犹醉。老子说：“俗人昭昭，我独昏昏；俗人察察，我独闷闷”，“昭昭察察”指精明计较的俗人，他们过分聪明。“昏昏闷闷”是指超越得失的“愚人”，他们不受具体功利之束缚而逍遥自得。聪明者锱铢必较，斤斤于现实的存在

物，其生活是贫乏平庸的卑琐的。愚者超越现实，忘怀得失，得到的是美的享受，这里的聪明人即醒者，愚人即醉者。“一士长独醉，一夫终年醒”说的正是老子的意思。从道德观点看，这现实是虚伪的，不真诚的，欺骗的，非本质、本真的。而醉境却赋予这个现实以意义和价值，在醉境中达到“任真”、享受“任真”的道境。但从世俗的层面看，醒者是正常的，醉者是反常的；从超世俗的层面看，则醒者是反常的，醉者是正常的，因而可以说因正常而反常，因反常而正常了。

还要说明的是陶渊明的酒醉，并非酩酊大醉，而是微醉。“惟酒无量，不及乱。”（《论语·乡党》）只有饮酒没有限量，以不饮到迷乱为准。陶渊明的饮酒也是“不及乱”的微醉状态，常语中所谓的陶醉也。这可能与他外祖父的影响有关。外祖父孟嘉是陶渊明所崇拜的人，是他做人的榜样，陶渊明身上有他的影子。陶渊明特为他外祖父写了一篇别传，说他外祖父“行不苟合，言无夸矜，未尝有喜愠之容。好酣饮，逾多不乱至于任怀得意，融然远寄，旁若无人”。这不有点像陶渊明的自我写照么。“好酣饮，逾多不乱”，实足称道。人亦称：“孟生善饮，不愆其意。”（愆：过失，指孟嘉喝醉了酒以后思想不乱。）这不正是陶渊明要遵奉的榜样么。此外，据心理学家说，“酒精对不同的人有不同效果。这取决于他们对麻醉物的敏感程度和他们的人格结构。”《正常反常心理学》英文版第480页。前面引徐复观先生的话也提到酒能助人摆脱尘俗“必其人的本性是洁的”。陶渊明正是本性高洁之士，绝非见酒就走不动路之徒，怎能又怎肯烂醉如泥，呕吐狼藉呢？果如此煞风景，还有什么酒趣、醉境之可言？

最重要的还有其作品所提供的信息。细读陶集，只觉其气势舒缓，意态从容，显然是微醉之作。他虽然常说纵饮大醉，其实他的大醉只是微醉或半醉而已，现其《饮酒》二十首的序文的语气及《饮酒》的意旨，实在只有微醉之时才写得出。盖饮酒“妙在醉与不醉之间。大醉为褻渎酒神，不醉为冷落仙子”。《酒人酒事》第325页。饮酒微醉，头脑发热，情绪高亢，神思飞动，情怀激越，意识朦胧，精神恍惚，飘飘欲仙，似幻似真。个中妙趣妙境只可意会不可言传也。毫无疑问，陶渊明的悟道体道之境就在半薄微醺中。

6 “酒自引人著胜地”（6）

林语堂说：“饮酒之乐，尤其是中国文学中所常提到的所谓的‘小饮’之乐，起初我总是视之为神秘，不能了解。直到一位美丽的上海女士在她半醉之时，以灿花妙舌畅论酒的美德之后，我方感到所描写的乐境必是真实不虚。‘一个人在半醉时，说话含糊喋喋不休，这是至乐至适之时’，她说，在这时节，一种洋洋得意的感觉，一种排除一切障碍力量的自信心，一种加强的锐敏，和一种好像介于现实和幻想之间的创作思想力，好似都被升到比较平时更高的行列。这时好像使人具有一种创作中所必需的自信和解放动力。……这种自信的感觉和脱离规矩及技巧羁绊的感觉。”是怎样的与创作“息息相关”。《生活的艺术》北方文艺出版社1987年版第148页。

梁宗岱对微醉境界有更加深入细致的体会：“对于一颗感觉敏锐，想象丰富而且修养有素

的灵魂，醉、梦或出神……往往带我们到那形神两忘的无我底境界。四周的事物，固已不再像日常做我们行为或动作底手段或工具时那么匆促和琐碎地挤过我们底意识界，因而不容我们有细认的机会；即当作我们认识底对象，呈现于我们意识的事事物物都要受我们底分析与解剖时那种主，认识的我，与客，被认识的物，之间的分辨也泯灭了。我们开始放弃了动作，放弃了认识，而渐渐沉入一种恍惚非意识，近于空虚的境界。在那里我们底心灵是这般宁静，连我们自身底存在也不自觉了。”可是，“我们正因为这放弃而获得更大的生命，因为忘记了自我底存在而获得更真实的存在。……在这难得的真寂顷间，再没有什么阻碍或扰乱我们和世界底密切的，虽然是隐潜的息息沟通了：一种超越了灵与肉，梦与醒，生与死，过去与未来的同情韵律在中间充沛流动着。我们内在的真与外界底真调协了，混合了。我们消失，但是与万化冥合了。我们在宇宙里，宇宙也在我们里：宇宙和我们底自我只合成一体”。《诗与真·诗与真二集》外国文学出版社1984年版第75—76页。荣格有同样的体验。有一次他参观了一个造酒厂，主人请他尝了尝样品酒，用诗歌的文字来表现就是：

可是现在送来的却是忘忧，

你知道，这种东西就是美酒。

品尝以后，“我飘飘欲仙，进入到一个全新的和出乎意料意识状态。再也不存在什么内部和外部，再没有什么‘我’和‘他人’，第一人格和第二人格也不见了；谨慎和胆怯无影无踪了，天和地、宇宙和在其中爬行、飞翔、转动、上升或落下的一切，全都变成了一体了。我原来是丢脸地、快乐无比地和凯旋般地喝醉了。我仿佛沉浸进一片极乐至福的冥想的汪洋里……太妙了，不幸的只是多喝了那么一点点，……但不管怎么说它却是一种发现，一种美和意义的征象。”《荣格自传》辽宁人民出版社1988年版第133—134页。

尼采认为人生最高境界就是“酒神状态”。在这种状态中，个人和宇宙，人与天合而为一，人自身成为宇宙的化身，人不再受任何外在东西的限制。参看张世英《天人之际》人民出版社1995年版第104页。在此种境界中，自我逃脱了无常之痛“忘记了死亡和时间给个体造成的焦虑，感到一种永远创造、永远富有春意的狂喜和慰藉，尼采称之为‘形而上的慰藉’，由于这种慰藉，人就在整体中能够得到肯定，能够勇敢地生活，能够有超然物外的自由”。参看《悲剧的诞生》第245页。只有这样，人才值得生存，才生活得有意义。否则，人就只能做现实事物的奴隶。所以尼采把这种“醉境”称为使生命有价值、有伟大意义的谎言。人就是用这样的谎言来战胜虚伪、残酷、无意义的现实。尼采的“强力意志”说在这里充分表现了他的“强者”的性质。参看《天人之际》第349—350页。

6 “酒自引人著胜地”（7）

老子说，“得道之人”，“聪明内作，外若聋盲思虑玄起，状若痴狂”。《道德真经指归》卷十第5页。“得道之人”是获得沉浸、着迷、如醉如痴心境的人。

我想我们应该这样领会陶渊明饮酒的心态、心境和饮酒的意义和价值。

不能忘记饮酒还有“嗜酒见天真”，“酒后吐真言”的一面。一般说来，这是醉酒程度比较深，属于大醉之后出现的状态。为什么会这样？还是看看一些心理学家哲学家是怎么解说的吧。

按英国心理学家麦独孤的说法，酒醉可以暂时改变人的性格，原来内向之人醉到一定程度可变为外向。本来沉默含蓄的性格将趋于崩溃。他发现，“愈是明显内向之人，愈需要酒精的刺激，愈需要更多的酒精使之变为外向。而本来外向之人，不多的酒精就可使他达到醉态。”《变态心理学大纲》英文版第68，442—443页。

蒙田说：“葡萄酒发酵时会使桶底的杂质往上漂浮，饮酒过度也会使心理的秘密不知不觉地吐露。

“圣贤纵酒作乐也会表现忧虑和暴露内心秘密。”《蒙田随笔全集》译林出版社1996年版中卷第17、12页。

英国哲学家霍布斯说：“饮酒过量的人的各种行为正和疯狂的人相同。有些人狂怒，有些人狂爱，有些人则狂笑；全都是循着当时支配他们的种种不同的激情狂放地表露出来。因为酒的效果消除了一切伪装，使他们看不到自己激情的丑陋。我相信一个最清醒的人……不会愿意让人公开看到他们思想上的浮夸和狂放的；这就等于是坦白地承认，不受规范的激情大部分就是癫狂。”《利维坦》商务印书馆1985年版第56页。尼采也说：“在感情的奔放中，在幻梦及疯狂的幻想里，人可以发现他的本来面目。”《朝霞》商务印书馆民国二十四年版第218页。

酒可放松舌头，亦可打开心扉。在酒醉中，人的本能抬头，使人回归朴素的自然状态，甚至有教养的彬彬有礼的绅士，往往也要失掉常态而丑态毕露。如此道貌岸然的谦谦君子在酒醉后也会露出根性。

美国心理学家康克林（Conkelin）说酒精对于中央神经系统的机能是有压抑效果的。“故一个人受着酒精的压抑效果之后，他便会将以前所隐匿的与过分自持的……解放出来，他并且喜欢说话，连他平常不肯说出的秘密都吐露出来。他的快乐也达到了狂态。”这时，“有些人的表情很可笑，有些人的脾气特别坏。情绪发生以后，时常不能抑制，哭笑怒都极容易跟着来。”《变态心理学原理》商务印书馆民国二十五年版第313—314页。

弗罗姆有更具体的分析：“在梦呓中，在幻觉中，在一个人喝得酩酊大醉时，某些原始的自我可能会溜出来，在感觉和思考此人已多年没有经历过的东西。通常，这些溜出来的原始的自我，是一些他对之深感害怕和羞耻，因而加以抑制的‘坏念头’。但是有时候，这

些溜出来的原始的自我，也可能是一些‘好念头’，只是因为他害怕这些念头一旦表现出来，会遭人攻击、奚落，所以才把它们压了下去。”《逃避自由》工人出版社1987年版第270—271页。

以上他们各自从不同角度、不同深度谈了全醉的情状。

从某种意义上说，喝酒的人可能私心最少。人在醉酒中，坦率天真，冲绝一切屏障。人与人之间才最肝胆相照，——互相开放，彻底透明。人在此际，心里什么念头都可以向别人讲，心扉完全敞开了。

6 “酒自引人著胜地”（8）

心扉敞开了，胆子也大将起来。“酒之为德久矣。樊哙解厄鸿门，非豕肩钟酒，无以奋其怒。”（孔融《与曹操书》）“酒使勇者拔刀而起，怯者引颈受戮。”（范曾语）酒之为用，岂可小觑哉？这里还有诗为证：“诗酒淋漓出狂怪”，“酒酣胸胆尚开张”（苏轼），“酒肠宽似海，诗胆大于天。”（刘叉）“佳节每从愁里过，壮心偶从醉中来。”（苏老泉）“偶因酒醉胆大气粗”（周作人）。大醉后产生意象的能力大增，自我也大大膨胀，伴有一种自高自大的幻觉。酒后胆大气粗，明显表现在蔑视世俗尤其蔑视权贵上。“以酒生思，傲然自得，不知王公之尊贵。”（唐画家李灵省）刘伶《酒得颂》中有言：“俯视万物，扰扰焉为江海之浮岸，二豪（二豪：指公子处士）侍侧焉如蜾蠃之与螟蛉”，酒热使他膨胀，真有点不知天高地厚了，在他眼里，天下万物好似芥浮，那些非议他的贵介贵子、缙绅处士简直如同蜂蛉一般，其疏狂之态一至于此。再看下面的诗句：

李白一斗诗百篇，

长安市上酒家眠。

天子呼来不上船，

自称臣是酒中仙。（杜甫）

黄金白璧罗歌笑，

一醉累月轻王侯。（李白）

饮酣视八极，

俗物皆茫茫。（杜甫）

诗万首，酒千觞，几曾着眼看侯王。（朱敦儒）

更有甚者是使酒骂座。如南朝文学家谢善勋：“饮酒至数斗，醉后辄张眼大骂，虽复贵贱亲疏无所择也。时谓之谢方眼，而胸襟夷坦，有士君子之操焉。”《南史》卷七十二新版**1785**页。厨川白村说：“酒间的骂詈杂言，实是不伪的最能道出这人的真情真意。在平时是虚伪，在酩酊的时候，方是真实。……平常顾虑着利害关系和周围，蜷伏着的骂例欲，当酩酊时，……脱于制遏，猛然地抬起头来，平常被课长与经理睨视着……在宴会席上谩骂经理，谩骂方面是这男子的本来面目。”刘大杰译《走向十字街头》启智书局民国十八年版第**194—195**页。

“放胆文章拼命酒”，许多诗人是酩酊大醉之后进行创作的。李白是最出名的。谁喝酒也没有号称“醉圣”和“酒仙”的李白出名。他“会须一饮三百杯”，“愁来饮酒二千石”，虽属夸张，谅必相当能喝。李白于宫中扶醉填词，“取笔抒思，略不停辍，十篇立就，文不加点”。见孟棨《本事诗》。“兴酣落笔摇五岳，诗成笑傲凌沧州”，“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人”都带有酩酊之气。苏轼也是惯于大醉作诗，“把臂开樽饮我酒，酒酣击剑蛟龙吼”，这是何等气势。他常常“欢饮达旦”、“醉复醒，醒复醉”、

“酒酣放浪，意忘工拙”地作诗。这样的诗人历代历朝所在多有。不必一一列举，就此打住。需要说明的是，我们欣赏推崇陶渊明式的饮酒，那可以充分体味酒中之趣，进而达到天人合一的人生最高境界。而豪饮、暴饮到底能进入何种境界就很难说了。不过，那些嘴上说痛饮大醉才作诗的人，也不可能经常烂醉的，比如“五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁”这样狂放的诗句，很可能是在薄有醉意乘兴喊出来的。如果泥醉，头昏脑涨，鼻塞口燥，出语决不会如此轻松。又如“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓”，更可能是酒到微醺情移心动，飘飘然神遇之笔。（此段参看《酒人酒事·谈微醺之意》）。可想而知，他们的诗篇，定有许多是微醺之作。董鼎山先生说：“饮了酒的人会沾沾自喜地以为自己能力非常。福克纳某次对他的朋友说：‘我饮了一杯马丁尼酒后，便会觉得大了一些，高了一些，聪明了一些，当我饮了第二杯，我会觉得超然。再饮几杯，我会觉得我的能力无限’。其实这些夸张的心情显然只是一时的，它绝对不会产生明晰清楚的作品。”《读书·名作家与酒量》**1986年3月**。他的话是实事求是的，是中肯的。

1 不用理性反而更好

《庄子·田子方》中讲过这样一个故事：

列御寇为伯昏无人射，引之盈贯（即拉满弓弦），措杯水其肘上（肘上放杯水），发之，适矢复沓（刚射出一箭又紧接着一箭），方矢复寓（第二箭刚射出第三箭又扣上弦）。当是时，犹象人也（象人即木偶，意思是像木偶一样〔屹然不动〕）。

伯昏无人曰：“是射之射，非不射之射也。”（是有心的射，不是无心的射）尝与汝登高山，履危石，临百仞之渊，若能射乎？

于是无人遂登高山，履危石，临百仞之渊，背逡巡（背对深渊向后退步），足二分垂在外（脚的三分之二悬在外空），揖御寇而进之，御寇伏地，汗流至踵。

伯昏无人曰：“夫至人者，上窥青天，下潜黄泉，挥斥八极，神气不变，今汝怵然有恟目之志(惊慌目眩的样子)，尔于中也殆矣夫(你射中的可能性太少了)。”

这个故事告诉我们“有心的射”只能用之于一般情况，在惊险关头，“有心”反而会妨碍人发挥潜力和技能。叔本华说：“在生活的紧急关头，需要当机立断，敢作敢为，需要迅速和坚定地对付事故时，虽然理性也是必要的，但是如果理论占了上风，那反而以心情迷乱妨碍直觉的、直接的、纯悟性的洞见和正确地掌握对策，从而引起优柔寡断，那就会很容易把全局弄糟。”所以，“人类虽有好多地方只有借助于理性和方法上的深思熟虑才能完成，但也有好些事情，不应用理性反而可以完成得更好些。”“例如在台球游戏中，在击剑中，在管弦调音中，在歌唱中，就是这样。在这些场合，必须是直观认识直接指导活动；如果掺入思索，反会使这些活动不恰当，因为思索反而会使人分心而迷乱。所以野蛮人和老粗正因为他们没有什么思维的习惯，反而能够既稳且快地完成一些体力活动，譬如同兽类搏斗啦，射箭命中啦；凡此都是惯于思索的欧洲人望尘莫及的。譬如（射箭），这个欧洲人，不论在空间上或时间上，他就要度量上下、左右、先后等等，然后在这一些两极之间找得等距的中点，（这何能如）一个自然人全不能在距离上思索，就能直接中的呢？同样，尽管我能够在抽象中指出应以几度几分的角度来使用剃刀，但是我如果不能直觉地知道，也就是在指头上没有敏感，抽象的知仍然于我毫无裨益。”《作为意志和表象的世界》第96、97、99、100页。心理学家阿德勒曾以口吃为例说明此理。他说许多口吃者当他们发怒的时候，能够顺口骂人而不见有一些期期艾艾的痕迹，有些经常口吃的人在朗诵诗文或谈情说爱之时也能很流利地发音吐语，“这些事实足以证明口吃的决定因素存在于口吃者对于他人的关系之中。其决定的时刻则为面面对的时候。当此之时，他必须于他自己及他人之间成立一种关系，或必须利用语言以表达其中心的要蕴。一种内心的紧张即由之引起，而口吃的习惯则为之抑住。其结果遂有流利的语言之出现。”意思很明白，口吃者与人对话所以不口吃，是因为他把注意力紧张地放在与人的关系之中，因而忘记了自己的口吃。这就是说，他愈意识到自己的口吃，愈把注意力放在口吃上，他便愈加口吃，反之，由于注意力转移，他暂时丧失了口吃的自我意识，听任潜意识支配，他就不口吃了。阿德勒还指出，当一个儿童学习讲话并不感到困难的时候，没有一个人会特别注意到他讲话能力的发展情形，但当他的学习讲话有困难的时候，其情况就不同了。全家的人随时都在留意他的讲话，一见不对之处，立即予以指导、矫正。这样就使他过分注意自己的讲话，他开始有意识地控制自己的表达，其结果必然是愈想讲好反而愈讲不好。久而久之，口吃就这样形成了。所以他说：“自动活动的机能之有意控制，每成为此机能的束缚及障碍。”阿德勒：《儿童教育》商务印书馆1937年版第71页。梅令克(Meyrink)在他的童话《蛙的遁逃》中曾举过一个很妙的例子：蛙在出外闲游时遇到一条千足的大蜈蚣，便问他说，在你这一千只脚中，你究竟先移动哪一只脚，其余的九百九十九只脚你又按什么次序移动？蜈蚣回答不出，于是开始思考并观察自己的脚的运动，结果他竟不能移动任何一足。正如古代一句谚语说的那样：“当毛虫试图说出它如何走的时候，它便寸步难移了。”《庄子·天地》中也有类似的故事，说是黄帝失去一粒大珠，让知寻找找不着，让

离朱寻找也找不着，让噢诟寻找又找不着。于是请象网寻找，象网找到了。(象网，无心之谓。这段话的意思是：愈是有意识地用心找愈找不到，无心寻找却一索得之。)《庄子·达生》中还讲过这样一段话：“以瓦注者巧，以钩注者惮，以黄金注者殢(hūn昏)。其巧一也，而有所矜(顾惜)则重外也，凡外重者内拙。”意思是说，用瓦做赌注的心思灵巧，用带钩做赌注的心性怖惧，用黄金做赌注的便心智昏乱。人们的技巧一样而有所顾惜便重视外物，凡重视外物内心就笨拙。这是说人的灵巧或笨拙，就看他有没有顾虑，而有没有顾虑也就是有意识还是无意识的问题。笛卡儿证明：“一个人如果有意去看一个远距离的东西，这个意愿便使他的瞳孔放大，但是假如那人只是想要放大瞳孔，这个意愿却不会产生所期望的结果。”斯宾诺莎：《伦理学》第221页。无意放大瞳孔而瞳孔放大，有意放大瞳孔而瞳孔却放不大，这是生理学规律，也是心理学规律。

最后，让我们引德国伟大军事理论家克劳塞维茨的一段话作结：

“虽然人的理智总是喜追求明确和肯定，可是人的感情却往往向往不肯定。人的感情不愿跟着理智走那条哲学探索和逻辑推论的狭窄小道……它宁愿和想象力一起逗留在偶然性和幸运王国里。在这里它不受贫乏的必然性的束缚，而沉溺在无穷无尽的可能性之中。”

《战争论》商务印书馆1978年版第41页。

2 “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫” (1)

当一个人越恬淡，越不以目标为目标，反而能达到目标。这叫“不求而自得”。反之，越是努力追求什么，反而追求不到什么。在这种情况下，努力本身就是一个障碍。努力就不是自然的自发的人，那只能是一种强迫性的现象，或是一种规范而不是一种自由。那将会变成一种枷锁。参看奥修《老子心解》第96页。

弗罗姆讲过与人谈话是自然自发好，还是有准备好。比如我们去见一个人，我们期望从他那里得到一份好的工作和赞扬。在这种情况下，许多人都变得紧张不安，并为这样重要的会见作准备。他们总在考虑哪些问题会使那个人感兴趣。他们预先计划好怎样开始这场谈话，一些人甚至单方面地列出谈话的提纲。某些人大概也会鼓足勇气，因为他们意识到自己所拥有的一切；他以前所谓的成功，他的风度，或者说他唬住别人的能力，他的社会地位，他的关系，他的外表和衣着。一句话，他心里在估价着自身的价值，并以此为根据，在谈话中亮出他的“商品”。如果他做得很巧妙，那他的确会赢得许多人的注意，但这不完全是因为他的表演，更主要的是由于大多数人缺乏判断力。

而不做任何准备，不夸耀自己，所做出的反应都是自发的和创造性的人，他的举止行为与前一种人是截然不同的。这样的人忘记了自身，忘记了他的知识和地位；他的自我不是其发展的障碍；恰恰是因为这个缘故，他完全可以适应别人和别人的思想观念。他创造新的思想观念，因为他无意去抓住什么东西不放。

前一种人依赖他所有的东西，而后一种人则相信他的存在这一事实，相信自己是活生生的

人，相信只要敢想敢干和敢于做出回答就会产生新的东西。在谈话中，他生动活泼，因为他不必因为心怀恐惧去吹嘘自己所有的东西而将自己窒息。他的这种生动活泼的气质具有感染力，另一方会因此而克服自己的自我中心心理。这样的交谈就不再是一种商品（信息、知识、地位）的交换，而成为一种对话。至于谁对谁不对就不起什么作用了。他们不会希望带着胜利或者失败感而分开，他们心中充满着快乐。《占有还是生存》三联书店1984年版第39—40页。

有所为而为会限制自己的创造性，无所为而为才能发挥自己的创造性。艺术创作尤其如此。这是一个普遍规律。这就是所谓“有心栽花花不发，无意插柳柳成荫”是也。

这个道理在谈感情活动的特点时已经说过，这里需要结合创作心理进一步说明。人的本质、本性是潜在的，不自知的，人的喜怒哀乐之情也是不自觉的，惟其不自知，不自觉也才能更深更真地表现其本性、本质和深层的心理内容。我国古代画论、文论很强调这一点，古人所谓“神机所到，不事迟回顾虑者，以其出于天也”，就体现了这一点。这里的天就是自然，用现在的话说就是无意识。唐张彦远已经指出：“夫运思挥毫，自以为画，则愈失于画矣；运思挥毫意不在于画，故得于画矣。不滞于手，不凝于心，不知然而然。”又说，作画“不患不了而患于了，既知其了，亦何必了，此非不了也，若不识其了，是真不了也”。《历代论画名著汇编》第38、40页。董其昌论气韵说：“气韵生动……尤要以淡为主。所谓淡者，天骨自生，脱去尘俗；若有意为淡，去之转远。”转引自《董其昌评画数则》载《艺术世界》1984年第5期。清张浦山论气韵则说：“气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。……何谓发于意者，走笔运墨，我欲如是而得如是，若疏密、多寡、浓淡、干湿各得其当是也。何谓发于无意者，当其凝视注想，流盼运腕，初不意如是，而忽然如是是也。谓之为足，则实未足，谓之未足，则又无可增加，独得于笔情墨趣之外，盖天机之勃露也。”同②第425页。他把自觉程度的高低作为判断气韵的标准，认为自觉性愈低，愈是气韵生动，只有气韵必须是无意中流露出来才是真气韵。国画家俞剑华曾指出：“古人只知作画，心中并未斤斤注意于气韵，以其学养之深，手法之高，气韵自然随笔墨流露于不知不觉之间。清人震于气韵之名，未下笔即满腹欲求气韵，已下笔又笔笔欲求气韵，遂至专注意于求气韵，而物象全乖，心手相戾，一幅既成，非支离破碎，即凝滞呆板，气韵反消失于不知不觉之间矣。”《国画研究》商务印书馆1948年版第67页。秦祖永论用笔说：“香山翁云，须知千树万树，无一笔是树，千山万山无一笔是山，千笔万笔无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有。”这是说画树不要想到自己在画树，画山也不要想到自己是在画山，最后甚至连自己作画也不要想到是在作画。这样完全进入无意识状态才能使笔墨传神。龚贤以画柳为例说：“画柳最不易”，“若胸中存一画柳想便不成柳矣，何也？干未上而枝已垂，一病也，满身皆小枝二病也，干不古而枝不弱三病也，惟胸中先不着画柳想，画成老树，随意勾下数笔便得之矣。”《历代论画名著汇编》第302页。戴熙也这样说：“有意于画，笔墨每去寻画；无意于画，画自来寻笔墨。

盖有意不如无意之妙耳。”同②第573页。基于这种认识，秦祖永总结说：“古大家笔精墨妙方能为山水传神，当其落笔时不过写胸中透气，虽意不在似，而形与神已跃跃纸上，今则与古相反，一落笔便意专在似，此有意于似者得其形反不能传其神也。太史公之于文，杜陵老之于诗，惟意不在似，此其所以妙也。画道亦犹是已。”《桐阴论画》。

2 “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫”（2）

我国古代文论对无意求工而自工的创作心理也多所论述。据记载，“易安以重阳《醉花阴》词函致赵明诚。明诚叹赏，自愧弗逮，务欲胜之。一切谢客，忌食忘寝者三日夜，得五十阕。杂易安作，以示友人陆德夫。德夫玩之再三，曰：‘只三句绝佳。’明诚诘之，答曰：‘莫道不销魂，帘卷西风，人比黄花瘦。’正易安作也。”转引自《艺苑趣谈录》第308页。李清照的词比赵明诚的词高出一头，自然是她的艺术素养高于赵明诚所致，但与创作动机的有意求工和无意求工也极有关系。李清照是有感而发根本无意求工，赵明诚则是“务欲胜之”，求工心切，难免矫揉造作，无病呻吟，技巧再高也不可能动人。明胡应麟评汉代诗赋说：“无意求工而无不工者，汉之诗也；有意于工而无不工者汉之赋，有意于工而不能工者汉之骚。”汉诗是这样，汉赋就不尽然了，汉代大赋刻意求工全无真情实感，这正是它的失误。他又说：“两汉之诗所以冠古绝今，率以得之无意，不惟里巷歌谣，匠心信口，即枚李张蔡，未尝锻炼求合，而神圣工巧备出天造。今欲为其体，非苦思力索所办。”《诗薮·内编卷二》。这就对了，这是因为“汉魏人的胸怀比较更近原始，味道浓，苍茫一片”。《傅雷家书》(增订本)第17页。金圣叹在《水浒传序》中也说，写文章有以下三种情况：“心之所至手亦至焉，心之所不至手亦至焉，心之所不至手亦不至焉。”第三种情况已谈不到写文章，可以不论。单就前两种情况说，金圣叹认为“心之所至手亦至焉者，文章之圣境也；心之所不至，手亦至焉者，文章之神境也”。圣境是人为的、有意的，神境则出于自然和无意，显然神境高于圣境。汤显祖更明确提出“情有者理必无，理有者情必无”这样一条原则。李笠翁在谈到如何插科打诨时说：“科诨虽不可少，然非有意为之，如必欲于某折之中，插入某科诨一段，或预设某科诨一段插入某折之中，则是觅妓追欢，寻人卖笑；其为笑也，不真，其为乐也亦甚苦矣，妙在水到渠成，天机自露，我本无心说笑话，谁知笑话逼人来，斯为科诨之妙境耳。”《李笠翁曲话》。他说得多么透彻、中肯！这与萧伯纳所说“真正的笑话就是我并非说笑话”(The real joke is that I am earnest)的意思完全一样。这个道理《庄子·渔父》中就讲过了，其言曰：“真者，精诚之至也。不精不诚不能动人，故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所以贵真也。”达·芬奇在说到画家如何学习画人体动态时说：“应当从别人不经意的自然手势里学习手势的敏捷。”“应当注意人们由于一时的激动而产生的姿态和动作，立刻写下来或记住，不要等到你必须从一个装出哭样但毫无痛苦原因的人身上临摹，因为这样描画下来的动作不是由真实的情况产生，既不生动也不自然。”心理学家华勒士说：“一个天才的演说家在他演说时，如能多注意于一般的听众，而少注意于他的手的姿势，那么，他在当时所用的手势一定会用得更好。”《思想的方法》商务印书馆旧版第59页。这可以看做是对创作心理的精确说明。

2 “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫”（3）

对这个创作心理问题，外国艺术家、理论家谈得更多。

叔本华说：“直观永远是概念可近不可即的极限。这也是何以在艺术中不能用概念获得良好成绩的理由。如果一位歌唱家或音乐家用反复思索来指导他的演出，那就会是死症，这种情况在作曲家、画家，乃至诗人，也是一样的真实。概念用于艺术总是无结果的。概念只能指导艺术中的技术部分，那是属于学术领域的。”《作为意志和表象的世界》第98页。弗罗姆说：“当我把一种体验完全转变为思想和语言的时候，这种体验就烟消云散了”。《占有还是生存》三联书店1988年版第94页。英国印象派名画家希克忒(Walter Sickert)告诫他的学生说：“当你们想到你们是在画手臂的时候，你们便不能画出一只特殊的手臂来，因为当你们想到你们在画手臂的时候，你们便自然会想到它应该像什么样子，或是什么东西了。”刘文潭：《现代美学》第44页。一位艺术家评论家告诫说，艺术家在创作过程中，应尽可能忘记自己所知道的有关艺术的东西。这样就会“从你的下意识心理中提出隐藏的先天的创造性潜力”。还有，“要是你任其自然；要是你不知道自己正在做什么；要是你忘记了正拿着笔的自己；那么，这种结果就会建立在你天生的具有无限可能性的创造基础之上。其结果不管它像四岁孩子的作品，还是成熟的伟大杰作，总是一幅艺术品。”《艺术的涵义》学林出版社1985年第80—81页。

加拿大一位摄影艺术家告诉人们，观察物象时，要记住文字定义是影响观察和想象的主要障碍。文字定义是概念的派生。概念派生会影响感知。看到杯子时只看到“杯子”，而未曾看到杯子耀眼的杯边、曲线形的手柄、斑驳的图案以及在杯子上的窗户倒影。总之，文字定义会限制进入人脑思维的物质总量。《摄影与视觉心理》中国摄影出版社1988年版第21页。所以，他引莫奈的话说，“为了观察，我们要忘记我们所观察的事物的名称”。总之一句话：“依靠定义我们只能认识事物，而不再是观察事物了。”比如当你看到一株蕨，当你不知道它的名字，不知它为何物的时候，就会注意到蕨的三角形，每张蕨叶的纤维，各种绿色的色调，以及随风飘动的舞姿等等，到此时你才发现蕨的一般定义所不能表达的形状和内在美。依同理，这位艺术家还提醒人们参观画廊。“在看到自己不懂的画面时，要克服询问‘这是什么’的欲念。对不理解的观察问题不要寻找字面解释。以克服文字定义的影响，假如你不能辨认题材，你也依照你自己的理解去解释一切，发挥你的想象力，用眼睛观察题材的形状、色彩、线条和质感。”同③第4、21—22页。

海甫定早就讲过：“严正之音乐家于奏乐时不先示其为何曲，此恐唤起听者之观念，而反弱直接感觉之势力也。”《心理学概论》第139页

他们这样不约而同地反对艺术中的概念充分说明非概念化、非自觉性乃是艺术创作（包括欣赏）的昭然若揭、无可怀疑的真理。因为概念表示的是事物的共相，是类，是事物性质的最小公分母。它遗漏了事物之特点或个性，而艺术创作正是出于对特殊性、新奇性的热烈向往。出于对“这一个”的真诚渴望。实质上是一种移情或感情活动。

2 “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫”（4）

冈察洛夫的下面一段话是人们都熟悉的：

我在描绘的时候，很少知道我的形象、肖像、性格意味着什么……

假如那时有人把杜勃罗留波夫以及别的人，还有，我自己后来在这个人物身上所发现的一切，告诉了我，我一定会相信的，而一旦相信了，我就会着意突出这个或那个特点来，——当然就会把它弄糟了。

那就会写成一个有倾向性的人物了！好在我不知道我在创作什么！

……假如我照这种批评家的劝告行事，我就不可能创造出，即使一个，生动饱满的人物、完整的肖像，而只能搞出一些枯燥的图画、模糊的影子、铅笔的草图了。《论形象思维》第107—109页。

歌德也这样说：“一般说来，我总是先对描绘我的内心世界感到喜悦，然后才认识到外在世界……我可以说，如果我要等到我认识了世界才去描绘它，我的描绘将会变成开玩笑的了。”《歌德谈话录》第33—34页。这是因为：“呈现于诗人心中的是形象，不是概念，他在形象背后看不见概念，而当作品完成时，比起作者自己来，更容易被思想家看见。所以诗人从来不立意发挥某种概念。”《别林斯基选集》第二卷第96页。对艺术家来说：

“惟一忠实可靠的向导，首先是他底本能，朦胧的、不自觉的感觉，那是常常构成天才本性底全部力量的。”下面一段话说得更为透彻：“一个诗人如果在创作时并不意识到自己的行动，不理解自己在干些什么，他比另外一个感觉到灵感袭来而高喊‘我想写作呀’的人，是更能成为诗人的。”有个很深刻的说法：好诗可以选诗人。歌德就有这种体会，

“不是我作诗，是诗作我。”事实上，诗人笔下往往无好诗。古往今来，多少本无意要作诗之人只因抒发了真情实感道出了人生真谛，其作品，便成为千古绝唱。但戴上诗人桂冠之后，便不免有意识地去作诗，带着“我是诗人”的意识去作诗，却再也不可能写出好诗来了。例如郭沫若曾与人说，他写《女神》根本没想到要靠写诗混稿费，更没有想到靠它去争地位。那时他在日本求学常穷得连吃饭钱都没有。《女神》发表后，成了名，北伐开始后，他的地位渐渐高了，就免不了逢场做戏，这是很可悲的。凡逢场做戏的人，肯定写不出好东西，因都是有意为之，生活在手段世界中。“再看写作民谣的是些什么人？这些人甚至没有想到有诗歌，有灵感，有诗人，有文学。他们是怎样写作民谣的呢？都是些即兴之作，在酒宴之间，在朋友欢叙之时写的，或者更常见的是，在苦闷和忧郁的时候写的，这时候心里闷得难受，或者流下眼泪，或者发出音响，要把心中的块垒一吐为快。”所以，“实在说来，一个诗人他写作而不知道什么是诗歌，什么是诗人，不知道曾经有人也跟他一样地写作过，他根据不可遏制的冲动来写作，而这种冲动是他既不能理解、也说不出所以然来的，——难道他主要不是一个诗人吗？”《别林斯基选集》第一卷第208、210页。拉法格也是这样评价民歌的：“民间歌谣是自发的、天真的。人民只是在受着激

情的直接的和立时的打动之下才歌唱，他们并不依靠任何巧饰……由于这种真实性和确切性，民歌就获得了任何个人作品所不可能具有的历史价值。”《拉法格文学论文选》第12页。这充分说明，艺术创作愈是不自觉地、潜意识地进行，便愈真实、真切动人。马克思对希腊艺术的经典性评价也证明了这一点：“它们……仍能给我们以艺术的满足，并且就某些方面说，还是当做规范和高不可及的模本。”

2 “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫”（5）

杜勃罗留波夫同样说过：“艺术家们所处理的不是抽象的思想与一般的原则，而是活的形象。思想就在其中而显现。在这些形象中，诗人可以把它们的内在意义——这对于自己甚至是不自觉的，远在他的理智把它们确定下来以前就加以捕捉，加以表现。有时候，艺术家可能根本没有想到，他自己在描写着什么，但是批评家之所以存在，就是为了说明隐藏在艺术家创作内部的意义。”《杜勃罗留波夫选集》第一卷第248页。

他们的意见如此一致，绝不是偶然的，这确实反映了艺术创作中的一条重要的心理规律。那就是：“在艺术工作里，如写作、绘画、音乐等，艺术者的心思，全用在创作的事物上，而不用在自己的动机和态度上。”《思维与教学》第254页。用在创作对象上，便与对象融为一体，进入无意识状态；用在创作动机和态度上便时时意识着自己在创作以及为什么创作、如何创作，那样，创作成了纯粹的理智活动，那真正的创作也就不存在了。大家知道理性与感情比较起来，理性趋向“单相度”，而感情却是多相度的。在艺术创作中感情是不能也不应该简单地被理性所范围，而也正因为如此，艺术才能使人突破理性单值性的界限，向人展现理性认识无力解答的谜。

从儿童的一些艺术创造活动中，我们可以得到佐证：艺术创造更多地依赖直观，依赖潜意识而不是概念和自觉意识。据马斯洛研究，儿童的创作性“是自发的，不费力的、天真的、自如的。是一种摆脱了陈规和陋习的自由”。“几乎所有的儿童都能自由地感知，他们没有那里可能有什么、什么东西应该放在那里、那里总是有什么等待的先验预期。几乎所有的儿童在受到鼓舞的时候，没有规划和预先意图的情况下，都能创作一支歌、一首诗、一个舞蹈、一幅画、一种游戏或比赛。”《存在心理学探索》云南人民出版社1987年版第124页。不能否认，儿童正因为概念较少，他的想象力才不同凡响，才更富有诗意，儿童自有一种无须指点便能凭着一股淳朴而天真的热切灵感去感受世界的能力，看见草上沾着露水，他便说草会哭，他用童稚的见解说明露的存在，这就是诗。爱尔兰著名小说家卡莱(Joyce Cary)对于儿童的创造性曾作过一段生动的记述：

我记得我的小孩中的一个，当他十四个月的时候，有一天，他坐在摇篮车里，注视着旁边草地上所放的几张报纸，当时平地起风，报纸被风吹动，起初顶上面的一张鼓张摇摆，继而三两张滚作一团，像是在打架；忽然全体离地腾空，拍动挣扎之状甚为惊人，高飞数码，又复蓦地跌落。婴儿不知道这东西原是被风吹动的报纸，只管全神贯注，以极强的好奇心面对这样东西，并且在他的心中，产生了全新的经验。透过婴儿的眼睛，我也分享

到有关报纸之纯粹的直觉，其时报纸之为物乃是一个动作特异的活动。

同一个小孩，当他六岁的那年，他完成了一张杰作，他画的是树林中的老虎。他所画的树木，强调了树干的坚硬性，只是在树枝上加上了几笔棕色的小枝和几点绿色的树叶。事实上，这孩子把握了树木的特性，……孩子们之所以能带给我们大量的精神上的快乐，全在于这种把世界看成新事物的能力。凭着这种能力，使我们重感世界的新鲜与趣味。只可惜一般人一旦开始接受教育，便把这种原始的感受力和表现力失掉。

2 “有心栽花花不发，无意插柳柳成荫”（6）

他还举过一个例子，一个七岁的小女孩画了一只天鹅，是一只正在游泳的天鹅，让人一看就知道是适于游泳的东西：脚掌画得很大，而且画得很细心，全部的结构是用又重又黑的线条表现的。原来这孩子花园尽头的溪流里常见到天鹅，她特别留意到天鹅的脚掌在水面之下。至于身体部分，则被画得相当模糊，轮廓很轻，头颈和翅膀都含于曲线之中，形状像一朵浮云——把水面上天鹅的像云一样的动态完全表现出来了。但是当另两个十三岁的小孩看了之后却说，这根本不像天鹅，于是他画了一只类似在圣诞卡上常见的天鹅，模样和趣味都十分平常。卡莱认为论资质两人都一样，若是早几年，后者也有能力靠他自己的眼睛接受独特的、专属于他个人的印象，但因他接受过注意事实、度量、分析与概念教育，他本有的那种能力便逐渐丧失掉。

为了说明这一点，卡莱又引证了法国印象派的名画家莫奈(Claude Monet)青年时代的一次遭遇：有一天，莫奈在田野间漫步，突然之间，他产生了一种新的体验，他发现眼前的一切，与往日所见大不相同。田野，不再是覆盖着青草、稻谷和点缀着树丛的坚实的地面，而是一幅由光与色交织而成的图画。他的这种发现，使他日后在画坛大放异彩。

卡莱还说，我们每一个人都可能有过这样的经验，在春光明媚的日子里，我们在林间漫步，猛一抬头，突然在眼前显示一件神奇之物，形态美妙，意趣横生，禁不住一阵惊奇之感，可是当我们定睛一看，却发现它原不过是一棵桃树，我们见得多了也叫得熟了。所以先前那点神奇之感顿时化为乌有，新颖的意趣也消失了。详见刘文潭：《现代美学》第57—59页。

这里需要说明：强调儿童的创造力，并不等于说儿童都是艺术家，我们只是说儿童的创造力令人羡慕，儿童的纯真令人神往。艺术家必须也应该保有像儿童一样的新奇的直觉，所谓大人不失其赤子之心。马克思曾不无感慨地说过：“难道每个时代的本有的特质不是在儿童的天性中毫不矫饰地复活着吗？为什么人类社会的童年，在它发展得最美好的地方，不应该作为一个永不复返的阶段，对于我们显示着不朽的魅力呢？”艺术家所以是艺术家还在于能将对事物和景象的新奇之感予以把握和捕捉，并能将处于特殊状态的事物所显示的魔力保持住。例如英国著名诗人济慈有一句诗：“**and she forgot the blue above the trees?**”济慈何不直截了当地用“sky”一字来代替“**the blue above the trees**”呢？原因在于他感觉sky不足以表现他感情的鲜明性。同①第45页。

3 艺贵自然（1）

上面讲的一番道理，照直说来就是主张艺术创作贵在自然展露。这就必须承认天才是自发的、自然的。歌德说，“不是我作诗，是诗作我。”杨万里说，“不是老夫寻诗句——诗句自来寻老夫。”雪莱有言：“诗是被那最高的机能创造出来的，这机能的御座，是在人之不可窥见的天性以内蒙蔽着。”转引自《诗学原理》第52页。车尔尼雪夫斯基也说：

“每一个有才能的人假使能够不受外来不相干的想象所拘束，而完全沉浸在天性里，他就会挣得许多东西。”他指出：“任何一种矫揉造作只会造成冷漠和甜腻，最好的蜜是从蜂巢中自动流出来的，挤压只对榨油坊才有好处；这不但是诗歌活动，同时也是一般生活的规则：每个人都应当按照他的本性以及他所创造的对象底实质而行动。”《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷第231—232页。他们所说的天性和本性就是自然的、自发的、无意识的。

中国古代文论、书画论也非常推崇艺术创作的天然美。

这种观点早在《庄子》中就已明确提出，如：

夫真者，不假于物而自然也。《大宗师》。

演门有亲死者，以善毁爵为京师，其党人毁而死者半。《外物》。（演门有个死了双亲的人，由于他伤心过度毁了容颜而被封为官师，——这是为表彰他的孝心——他乡里人于是也效法他以致哀毁而死的过半。）

孝心出于自然，为了做官而有意装出孝心则是虚伪，毫不足取，这是庄子所反对的。《天运》篇说：

夫鹄不日浴而白，乌不日黔而黑，黑白之补不足以为辩。（白鹤不必天天洗才白，乌鸦不必天天染才黑，黑白的本质不值得辩论。）

《骈拇》篇更集中地阐发了人的行为要合于自然的思想，有一个很巧妙的比喻足能表明全篇主旨：“凫颈虽短，续之则忧；鹤颈虽长，断之则悲。性长非所断，性短则所续，无所去忧也（没有什么可忧虑的）。”此所谓“长者不为有余，短者不为不足”。如果硬要人为地予以加工改造，使短者加长，长者去短，那就违反了自然，既“忧”且“悲”了。

《庄子》讲的是哲理，同样也是美学思想和艺术创作规律。

蔡宽夫说：“天下事有意为之，辄不能尽妙，而文章尤然；文章之间，诗尤然，世乃有日锻月炼之说，此所以用功者虽多，而名家者，终少也。”《蔡宽夫诗话》转引自《陶渊明研究资料汇编》第45页。胡应麟对汉代古诗推崇备至，就是因为古诗质朴自然，不假雕饰，“感于哀乐，缘事而发”的汉代乐府更是如此。请看胡应麟的评语：

“汉乐府歌谣，采摭闾阎，非由润色，然质而不俚，浅而能深，近而能远，天下至文，靡以过之。”“汉人诗质中有文，文中有质，浑然天成，绝无痕迹，所以冠绝古今。”“古诗短体如十九首，长篇如孔雀东南飞，皆不假雕琢，工极天然，百代而下，当无继者。”

“而枚张诸子，以无意发之，故能诣绝穷微，掩映千古。”“汉乐府杂诗……大率里巷风谣，如上古击壤，南山，矢口成言，绝无文饰，故浑朴真至，独擅古今。”

谈到“敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”这首民歌时说：

此歌成于信口，咸谓不知宿根，不知此歌之妙，正在不能文者，以无意发之，所以浑朴莽苍，暗合前古，推之两汉乐府歌谣，采自闾巷，大率皆然，使当时文士为之，便欲雕绩满眼，况后世操觚者（操觚者即执笔为文）。以上引文均见《诗薮》。

3 艺贵自然（2）

又如：“清水出芙蓉，天然去雕饰”（李白）；“文章本天成，妙手偶得之”，“琢雕自是文章病，奇险尤伤气骨多”（陆游）；“诗思如醴泉朱草，在作者亦不知所自来”《清诗话续编》486页。等等，都是主张写诗贵乎自然。明人谢榛说：“宋人谓作诗贵先之意。李白斗酒百篇岂先是许多意思而后措词哉？盖意随笔生，不假布置。唐人或漫然成诗，自有含蓄托讽。”（《四溟诗话》）写诗贵乎自然，写散文也同样贵乎自然。所谓风行水上——自然成纹（文）。苏轼有言：“夫昔之为文者，非能为之为工，乃不能不为之工也。山川之有云雾，草木之有华实，充满勃郁，而见于外，夫虽欲无有，其可得耶？”“非能为之为工”意即非力强而致，“不能不为之工”就是不得不然，自然而然。章学诚也比喻说：“文章如山之崖峭，水之波澜，气积势盛，发于自然，必欲作致之，无是理矣。”《古文十弊》。王国维推崇元曲：“元曲之佳处何在？一言以蔽之曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然为胜，而莫著于元曲。”《宋元戏曲史》。林语堂谈苏东坡创作之妙说：“苏东坡此人，是不可预测的，他诗的开端习惯上总是出之以轻松自然，随之用一两个历史的典故，再往后，谁也不知道，会有什么出现，诗人自己更不知道。有时，他笔下写出虽不相连贯的东西，却构成了惊人的妙文。一首毫无用意的歌，记载刹那之间奇特的印象然后忽然一变为苛酷，为讽刺……他不愧为诗文大家。动起笔来，真是如行云流水，‘常行于所当行，常止于不可不止’。”《苏东坡传》上海书店1992年版第179页。

对文贵自然这一点，叶燮（清）和林语堂都有生动的描述，值得一读。叶氏是这样说的：

天地之大文，风云雨雷是也。风云雨雷，变化不测，不可端倪，天地之至神也，即至文也。试以一端论：泰山之云，起于肤寸，不崇朝而遍天下。吾堂居泰山之下者半载，熟悉云之情状：或起于肤寸，弥沦六合；或诸峰竞出，升顶即灭；或连阴数月；或食时即散；或黑如漆；或白如雪；或大如鹏翼；或乱如散髻；或块然垂天，后无继者；或联绵纤微，相续不绝；又忽而黑云兴，土人以法占之，曰：“将雨”，竟不雨；又晴云出，法占者

曰：“将晴”，乃竟雨。云之态以万计，无一同也。以至云之色相，云之性情，无一同也。云或有时归；或有时竟一去不归；或有时全归；或有时半归，无一同也。此天地自然之文，至工也。若以法绳天地之文，则泰山之将出云也，必先聚云族而谋之曰：吾将出云而为天地之文矣。先之以某云，继之以某云；以某云为起，以某云为伏，以某云为照应，为波澜；以某云为逆入，以某云为空翻，以某云为开，以某云为阖；以某云为掉尾。如是以出之，如是以归之，一一使无爽，而天地之文成焉。无乃天地之劳于有泰山，泰山且劳于有是云，而出云且无日矣！《原诗》。

在这段话里，叶氏以泰山出云为喻，阐明了文贵自然之理，可以看出，他所描述的泰山出云的情状，正是对感情随机变化的形象说明。所谓文贵自然，就是尊重感情的随机变化，反对用条条框框限制，束缚感情的抒发。林语堂也这样主张，也以自然界的奇观为喻。其言曰：

3 艺贵自然（3）

文彩文理之为物，以奇变为贵，以得真为主，得真则奇变，奇变则文彩自生，犹如潭壑溪涧未尝准以营造法尺，而极幽深峭拔之气，远胜于运粮河。文章岂可以做法示人哉！天有星象，天之文也；名山大川，地之文也；风吹云变而锦霞生，霜降落叶而秋色变。夫以星球运转，棋列错布，岂为吾地上人之赏鉴，而天狗牛郎，皆于无意中得之。地层伸缩，翻山倒海，岂为吾五岳之祭祀，而太华昆仑，澎湃而来，玉女仙童，耸然环立，供吾赏览，亦天工之落笔成趣耳。以无以出岫之寒云，遭岭上狂风之叱咤，岂尚能为衣裳着想，留意世人顾盼，……推而至于一切自然生物，皆有其文，皆有其美。枯藤美于右军帖，悬岩美于猛龙碑……昔人批点左国史汉，辄喋喋惊叹，以为文高不可及，非八股笔法所可衡量，岂知古人行文本无笔法，本无体裁，亦尽其性……其措辞取义，皆一片自然，浑浑噩噩，而奇文奥理亦皆于无意中得之。后世文人，作文章规范以自茧，笔法章法以自缚，仁义道统以自绳，是非毁誉以自戒，先斫丧其生命，桎梏其性灵……削足适履，得一条臭裹布……。《有不为斋文集·作文六诀序》。

这段描写可谓淋漓尽致，把无意求工而自工之理说得很透彻。

书道，画道也莫不如是，秦祖永说：“画境当如春云浮空，流水行地，皆出自然，乃为真笔墨，方能为山水传神。”《历代论画名著汇编》第619页。这是不言而喻的，不必多说了。

事实证明，古今中外一切经得住时间考验的艺术作品无不符合真实自然这样一条原则，这大概是没人能够否认的。《红楼梦》是在完全自然的情况下写出来的，他在小说一开头就表示出一种心情：“满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味。所以我这一段故事也不愿世人称奇道妙，也不定要世人喜悦检读，只愿他们当那醉余饱卧之时，或避世去愁之际，把此一玩……”这种态度倒可以使他的心理完全放松。《水浒传》也是这样写出来的。施耐庵《水浒传序》说：“此传成之无名，不成无损心闲试弄，卷舒自恣”，所

以他“掖寒薄醉弄柔翰，语不惊人也不休”转引自冯友兰《新原人》第53页。态度何等洒脱、自然。袁枚“最爱周栎园之论诗曰：‘诗，以言我之性情也，故我欲为则为之，我不欲为则不为，原未尝有人勉强之，督责之，而使之必为诗也。’是以三百篇称心而言，不著姓名，无意于诗之传，并无意于后人传我之诗。嘻！此其所以为至与！今之人欲借此以见博学，则误矣”。《随园诗话》卷三。海甫定说：创造性的“想象得以无意识行之，而与梦中意识之性质，相去不远。此时一像之各原质之结合，大抵在意识之阈下”。“格代同谓数年之间，彼之创造力，未尝须臾离彼，苟欲用之则于无意识中自行活动，彼对其所作‘范尔台尔’小说，曰余如梦中行走者，不识不知而作此小册，后读之而自惊”。王国维译：《心理学概论》第197—198页。法国文化史家福利德尔谈到“拉斐尔”时说：

“‘拉斐尔’并没有什么意向和目的，他的作品一目了然。他的创作和自然一样，是自然而然的没有目的，一棵玫瑰花就是一棵玫瑰花，一点也不多，一点也不少。一只夜莺就是一只夜莺，一点也不代表什么。我们无须往深处去探求。”《现代文化史》商务印书馆民国二十四年版第260页。

3 艺贵自然（4）

克尔凯戈尔说，他曾给一些作家屡试不爽的建议：“将你们的思考，随随便便记下，打印出来在修改手稿时，很好的思想会渐渐自动浮出水面。”《非此即彼》光明日报出版社2007年版第4页。

日本作家川端康成称：“我们头脑里的思绪是不会按规章的规定而是更直观化杂乱无章地丰富地浮现出来。”《川端康成谈创作》三联书店1992年版第34页。正因杂乱无章，混沌无序，听之任之，自然而然，才有创造空间。福利德尔说：“自然的精华，生命和人类的精华是不规则，规则反是一种人为的蒸馏，或一个稀见的偶然事项。自然界最规则的形式是结晶体。但每一个矿物学家都知道，顶完全的结晶体并不存在。甚至于近似规则或趋向于规则都可以让一个结晶体变成了无生气。”《现代文化史》第259页。

英国史学家嘉莱尔（Canlyle）评说莎士比亚的话，最值得我们注意：“莎士比亚是最伟大的智慧，我就说尽了他的一切，然而在莎士比亚的智慧中，还有我们看不到的地方。那就是我们所谓下意识的智慧。这是他自己也意识不到的品德。”有人“曾经美丽地批评他，说他的戏曲也是大自然的产物，跟大自然一样地渊深。这句话里有极大的真理。莎士比亚的‘艺术’，绝不是人工的。他最高贵的价值绝不是从设计与筹划中得来的。它是从‘自然’的深渊中生长出来，凭借着这个高贵真诚的灵魂，它就是‘自然’的声音”。

“他这样变成了‘自然’的一部分。这是‘自然’给予一个真实简洁的灵魂最高的酬报。这种人的工作，不论他用怎样极端意识的努力与考虑去做它，它就是下意识地从他内在不可知的深渊中生长起来；——像一棵橡树般从‘地’的怀抱中生长起来，像名山大泽般，做成自己的形态；它的调谐是以‘自然’的规律作基础，谁知道莎士比亚的内在还蕴藏多少东西；他的悲哀，他的沉默的挣扎，只有他自己知道；大部分是不可知，大部分是不可言说的；就像树根，就像在地下工作的树汁与活力！言语固然伟大；但更伟大的还是沉

默。”《英雄与英雄崇拜》商务印书馆民国二十六年版第164—165页。事情就这样奇怪：许多作家的所谓力作，其实却是在最不用力的情况下写出来的，而且他们压根儿就不觉得那是什么“力作”；相反，有些人真正下了功夫，费了九牛二虎之力写出来的、自以为是“力作”之作，却多半没成为力作。马克思对这一点说得最深刻，他指出：“弥尔顿非创造《失乐园》不可，就像蚕非生产丝不可一样，这是他的本性的实际表现。”《马克思恩格斯论艺术》第一册第279页。说到底，自然就是至情至性的流露。

4 自然与自由

艺术创作要做到自然天成，就要有千锤百炼功夫，还要有生活的积累，感情的酝酿。张问陶说：“敢为常语谈何易，百炼纯工始自然。”指的是苦炼的过程。何绍基说：“句之佳者，乃时至气化，自然流出，若勉强为之，则往往有椎凿痕迹。”这里所说“时至气化”就是指生活的积累和感情的酝酿，总之要有一个从自觉到自发，从有意到无意的过程。关于这一点，我们下文还要谈到。这里要说的是除此之外最重要的一条，即要自然首先就要自由。一切好的艺术作品都是在充分自由，充分放松状态下创作出来的。亚里士多德说：“人生的目的在求幸福，而幸福就是不受阻挠的活动。”马克思也指出：“自由自觉的活动恰恰就是人类的特性。”《经济学—哲学手稿》。如果说要求自由是人类的本性，那么创作便是人类这种自由本性的一种表现。马克思说：“动物只在直接的物质的需要统治下生产，而人类本身则自由地解脱着物质的需要来生产，而且在解脱着这种需要的自由中才真正地生产着。”同①。没有自由既违反人性，也谈不到创造，爱因斯坦对此有深刻而具体的说明，他指出：“这种自由给我们带来了各种知识上的进展和发明，要是没有这种自由，凡是有自尊心的人都不会觉得还有活下去的价值”；“要是没有这种自由，那就不会有莎士比亚、歌德、牛顿、法拉第、巴斯德和李斯特。人民群众就不会有像样的家庭生活，不会有铁路和无线电，不会有防治传染病的办法，不会有廉价的书籍，不会有文化，不会有艺术的普遍享受。也就不会有把人从生产生活必需品所需要的苦役中解放出来的机器。要是没有这些自由，大多数人会过着被压迫和被奴役的生活，就像古代亚洲的庞大专制帝国中所过的生活那样。只有在自由的社会中，人才能够有所发明，并且创造出文化价值，使现代人生活得有意义。”《文明和科学》载《爱因斯坦文集》第三卷。如果上面所说的是外在自由的话，爱因斯坦认为还需要一种内在的自由，即内心的自由。他指出：“科学的发展，以及一般的创造性精神活动的发展，还需要另一种自由，这可以称为内心的自由。这种精神上的自由在于思想上不受权威和社会偏见的束缚，也不受一般违背哲理的常规和习惯的束缚。这种内心自由是大自然难得赋予的一种礼物，也是值得个人追求的一个目标。……只有不断地、自觉地争取外在的自由和内心的自由，精神上的发展和完善才有可能。由此，人类的物质生活和精神生活才有可能得到改进。”《自由和科学》载《爱因斯坦文集》第三卷。爱因斯坦的话告诉我们：没有自由就没有创造，没有创造就不会有人类的物质文明和精神文明，就不会有人类的发展和进步。心理学的最新研究表明：内在的激情有助于创造性，但外部的刺激则是不利的。如果人们被自己的兴趣和乐趣所鼓舞，这将是他们探索不同途径的最好时机。如果他们的奋斗目标是别人强加给他们的，如果驱使他们的力量是怕犯错误或贪图金钱，他们的创造力就会枯竭。所以，对于创作性来

说，惟一最好的刺激就是自由——有权做什么和怎么做。事实证明，所有的发明创造都离不开自由，艺术创造尤其不能没有自由，因为艺术创造主要是感情活动，而感情是不听使唤的，不能强迫其有，也不能命令其无。甚至也不是个人的意志和愿望所能决定的，所以感情是自发的、潜意识的。不自由就不能自发，不能进入潜意识，而不进入自发和潜意识状态也就说不上自由。克罗齐说：“形象认识不需要主子，不需要任何人，形象认识自己的眼睛很好，不必借旁人的光。”《论形象思维》第194页。形象认识的这种特点也正是感情活动的特点。音乐家丹狄说：“什么样的政府、教皇、帝王或总统能强迫一位艺术家违反他底志愿去写，去想？自由——那是艺术家真正的财富和最珍贵的财产，思想的自由，没有人可以有权从我们这里拿走的自由——依照我们良心去写作品的自由。”《现代音乐家评传》第143页。他的意思也是说感情和良心不能强迫。《庄子·田子方》中有一则寓言说：

宋元君将画图，众史（指画工）皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僮僮然（安闲自若的样子）不趋，受揖不立，（不急于挤上前）因之舍。（随即返回住所）。公使人视之，则解衣槃礴嬴（嬴，同裸，光着身子），君曰：“可矣，是真画者也。”

解衣是从拘束的境地来到自由境地；槃礴是叉开腿坐在那里，表示动作随便，旁若无人的样子。是自由、自信的态度。没有这种“解衣槃礴”的精神就不能进行创作。同时也说明宋元君是懂得创作心理的。他理解并赏识“解衣槃礴”的态度，他从这种态度中看出这是一个真正会作画的人。林语堂谈自己的创作体会说：“执笔时如有人在背后怒目偷窥，这样是不宜于幽默写作的，惟有保持一点天真，有点傲慢，不顾此种阴森冷猪肉者才写得出一幽默。”《有不为斋集·方巾气研究》。这不就是“解衣槃礴”的气概吗？

胡启立同志在中国作家协会第四次会员代表大会上的祝词中提出“创作必须是自由的，这就是说作家必须用自己的头脑来思维，有选择题材、主题和艺术表现方法的充分自由，有抒发自己的感情、激情和表达自己思想的充分自由”。胡启立同志的话完全符合艺术创作的规律，那种执行命令式的写作，左顾右盼，在惟恐动辄得咎的心理状态中去写作，不是文学创作。张光年同志说作家们几乎都有这样的体会：“当他们处于心情舒畅，思想活泼，信心充沛的时候，他们就能够在创作竞赛中处于良好的竞技状态，发挥出较高的水平。而当他们由于主客观原因，一时思想紧张，心情忧虑，信心低落的时候，他们就感到笔下十分沉重。在这里，文艺创作的心理学原理，和体育比赛中的运动心理学原理，是有某些相通的。例如咱们引以自豪的女排名将，她们之所以能顽强拼搏，在奥运会上勇夺金牌，这和她们在比赛时克服了心情紧张、精神上处于一种自由舒展的状态是分不开的。”《新时期社会主义文学在阔步前进》。

当然，从作家这一方面说，也还有一个主观认识和主观努力使自己进入自由境地和自由状态的问题。如果这个问题解决得不好，还是不能获得自由。

5 自由与目的 (1)

——“乘兴而行，尽兴而返” 艺术创作或感情活动能否自由的一个关键问题是目的性问题。我们认为艺术创作可以有目的，也可以没有目的。这不能强求或强加，应该承认，感情的抒发或表达本身就是目的。《世说新语》中有一个颇为耐人寻味的故事：

王子猷居山阴，夜大雪，眠觉，开室，命酌酒。四望皎然，因起彷徨，咏左思招隐诗。忽忆戴安道，时戴在剡，即便夜乘小船就之。经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰：“吾本乘兴而行，尽兴而返，何必见戴？”

任性放达，这是魏晋文人的“通病”。王子猷这种行为在一般人看来不免怪诞或变态，但在这怪诞或变态的后边却又大有深意在：它符合情感活动的规律，情感是自由的，不受实用目的的拘束和限制。它不喜欢循规蹈矩，它常常是在怪诞或变态形式中抒发或表达的。朋友可以造访也可以不造访，想造访就造访，不想造访就不造访，对情感来说，充满希望的旅程胜于抵达目的地，旅程就是甚至高于目的地。梁启超提倡一种“知不可而为”主义与“为而不有主义”。“知不可而为”就是做事不管有无效果、效益都要热心去做；“为而不有”则更进一步，那便是“为劳动而劳动，为生活而生活，也可说是劳动的艺术化，生活的艺术化”，这就是“把人类计较利害的观念变为艺术的、情感的”，从而获得创造的自由。详见《梁启超哲学思想论文选》第321—322页。如果与游戏比较，这意思就更清楚。我们知道，游戏就是为游戏而游戏，游戏没有另外的目的，否则就不成其为游戏了。人类从事游戏正体现了一个人对自身精力具有支配的自由权（不为实用）。难怪席勒说：“只有当人充分是人的时候他才游戏，只有当人游戏的时候他才是完全的人。”古诗说：“想到空灵笔有神，每从游戏得天真。”（张问陶）也是这个意思。而艺术创作从心理学观点看就是游戏，游戏也正是创造。康德认为就是科学活动也是游戏：“关于科学，可以说，它实际上无非就是游戏。这是一种严肃的游戏，拿大自然的事实做游戏，与其他一切游戏不同的是，这种游戏乐趣无穷。”《康德思想今论》载《哲学译丛》1981年第5期。可见，真正的创作是无所谓目的的，这样创作才是自由的，而愈是这样，创作的效果就愈好。王国维在论元曲时指出：“盖元曲之作者，其人均非有名位学问也，其做戏也，非有藏之名山，传之其人之意也，彼以意兴之所致为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气时流入其间，故谓元曲为中国最自然之文学无不可也。”《王国维戏曲论集》第105页。这是无目的创作的一个好例。这个问题，别林斯基也曾屡次谈到。他指出：“诗歌在自身以外没有目的——它本身就是目的；因此，诗的形象对于诗人不是什么外在的、或者第二义的东西，不是手段，而是目的。”《别林斯基选集》第二卷第96页。在谈到果戈理的幽默时他说得更具体：“这幽默是平静的，也许这样就更容易达到目的。我得顺便指出，这里便是这一类作品的真正的道德性所在。作者在这里不插入任何箴言，任何教训；他只是像实际那样描写事物，它们究竟怎样，他管不着，他不抱任何目的地去描写他们，只为了享受描写时的愉快。继《智慧的痛苦》之后，我不知道有任何

一部用俄文写成的作品，能像果戈理君的中篇小说那样具有纯洁的道德性，对世道人心发生强烈而有益的影响。啊，在这样的道德性前面，我是随时准备屈膝下跪的！……作品中的道德性，应该表现在作者对于道德的或不道德的目的毫无奢求这一点上面。事实比空谈更为响亮，忠实地描写精神的丑恶，比一切攻击它的话要有力得多。然而，不要忘记：这样的描写，只有当它是无目的的时候，被创造出来的时候，才是忠实的。”《别林斯基选集》第二卷第195—196页。对于这个问题，郭沫若也写过一段很好的意见：“诗人写出一篇诗，音乐家谱出一支曲子，画家绘成一幅画，都是他们情感的自然流露；如一阵春风吹过池面所生的微波，应该说没有所谓目的。”《文艺论集》第87—88页。

5 自由与目的（2）

情感活动的这种非目的性，在对儿童进行识记实验中也得到了有力的证明。苏联心理学家曾经用归类方法作为识记图片的手段对儿童进行识记实验。实验结果表明，这样做会给被试者造成极大困难。“因为作为认识活动的归类方法本身就需要他们的紧张的智力积极性，特意的内心努力。因此，归类方法完全吸引了被试者的注意，排斥和抑制了记忆任务。如果在被试者把图片分放到各类中时提醒他们必须进行识记，通常就会使他们在一些时间内停止分放图片，又重新反复地审视图片而力求分别识记住各张图片。被试者在整个实验时间内的活动分成了两部分，他们交替地执行着认识任务和记忆任务。当他们对图片进行归类时，就忘记了进行识记，当他们经实验者提醒后努力进行识记时，又停止进行归类。”《不随意识记》科学出版社1965年版第240页。因而识记效果很差。如果让被试者把图片归类作为游戏来进行，不向他们提出识记任务，这样，对图片识记的效果却优于提出识记任务。《不随意识记》科学出版社1965年版第240页。因为游戏本身是感情活动，在游戏中被试者可以从作为识记图片手段的归类认识活动中解放出来而进入无拘无束的自由境界，充分体味和享受活动本身的内涵趣味，所以识记效果较好。但特定任务则使被试者处于紧张状态，不可能对图片采取游戏态度，而只能采取认识态度，即有意识地进行以完成这一任务为目的的认知活动，于是游戏乃由目的变为手段，而游戏本身也随之成为一种“苦役”，识记效果当然也就差了。这说明，作为情感活动的游戏，是不能受目的、任务支配的，它只能在自发、自由、自然的状态下进行。洛克早就说过：“儿童应学的事情，决不应该变成儿童的一种负担，也不应该当做一种任务去加在他们身上。否则他们立刻便会讨厌它，哪怕他们以前本来喜爱那件事情，或者不爱也不憎，他们对它都会感到厌恶。你可以吩咐一个儿童，叫他每天到了一定的时候就去抽陀螺，不管他高兴不高兴，你只要让抽陀螺变成他的一种责任，使他每天早晚都得因此花费许多时间，照这样子，你看他是不是不要多久就会厌倦一切的游戏。其实，成人又何尝不是一样？他们自己高兴去做的事情，一旦变成了他们的一种责任，他们是不是立刻就觉得厌倦，觉得忍受不住了？”《教育漫话》人民教育出版社1957年版第55页。杜威在谈到游戏与工作的区别时指出，游戏的态度比游戏本身更重要，“游戏的活动兴趣在于活动本身，至于工作兴趣在于活动完成后的结果。所以前者完全是自由的，而后者则束缚于所求的目的。”“但是兴趣如果专限于结果，那就使工作变成苦役了。所谓‘苦役’（Drudgery）是对于结果的兴趣不充满于过程的工作。做苦役的人，只管所得的结果，而完全不感着做的价值。他厌恶

用力，而以用力为免不掉的苦难。大家知道，这世界上有许多必做的工作是没有内涵的兴趣的。可是说儿童应该受苦役的训练，以养成忠于职务的能力，却大错了。强制儿童做厌恶的工作，结果是厌恶和躲避；而不是对于职务的忠诚。”《思维与教学》第189、256页。

从心理过程来看，艺术创作的无目的性有如儿童的游戏，以致有一种艺术起源于游戏说，不管这种看法是否有历史上的正确性，但从心理学观点看，却不能认为毫无根据。

6 鲁迅论创作目的（1）

写到这里，我想谈谈鲁迅的创作非目的性思想也许不是多余的。

鲁迅虽没有直接地、系统地谈过这个创作心理问题，但在他的许多文章里，却有不少涉及创作的非目的性的精辟见解，值得我们重视、研究和学习。

创作的非目的性这个观点，早在1913年，在一篇谈美术的文章中，鲁迅就已经提出来了：“主美者以为美术目的，即在美术，其于它事，更无关系。诚言目的，此其正解，然主用者则以为美术必有利于世。倘其不尔，即不足存，顾实则美术诚谛，固在发扬真美，以娱人情，比其见利致用，乃不期之成果，沾沾手用，甚嫌执持。”《集外集拾遗·拟传布美术意见书》。鲁迅不否认美术有实用价值，但他认为那不是美术创作之目的，而是事后“不期之成果”。后来在谈到易卜生的《傀儡家庭》没有回答娜拉走后怎样的问题时，他说得更明确：“娜拉毕竟是走了的。走了以后怎样？易卜生并无解答，而且他已经死了。即使不死，他也不负解答的责任。因为易卜生是在作诗，不是为社会提出问题来而且代为解答。就如黄莺一样，因为它自己要歌唱，所以它歌唱，不是要唱给人们听得有趣、有益。”鲁迅接着说，“易卜生是很不通世故的，相传在许多妇女们一同招待他的筵宴上，代表者起来致谢他作了《傀儡家庭》，将女性的自觉、解放这些事给人心以新的启示的时候，他却答道：‘我写那篇并不是这意思，我不过是作诗。’”《坟·娜拉走后怎样》。这说明易卜生创作《傀儡家庭》主观上并无明确的目的或指导思想，至于“将女性的自觉，解放这些事，给人心以新的启示”，那不过是不期然而然的客观效果，鲁迅显然赞同易卜生的说法。在《读书杂谈》一文中，他对这样一种观点，又作了进一步的阐述。他反对带着某种实用目的，或抱着想收到某种实效的态度去读书，而主张“嗜好读书”，他说这样的读书应“是出于自愿，全不勉强，离开了利害关系的”。并解释说：“嗜好的读书，该如爱打牌的一样，天天打，夜夜打，连续地去打，有时被公安局捉去了，放出来之后还是打。诸君要知道真打牌的人的目的并不在赢钱，而在有趣。牌有怎样的有趣呢？我是外行，不大明白。但听得爱赌的人说，它妙在一张一张地摸起来，永远变化无穷。我想，凡嗜好的读书，能够手不释卷的原因也就是这样，他在每一页每一页里，都得着深厚的趣味。自然，也可以扩大精神，增加智识的，但这些倒都不计及，一计及，便等于意在赢钱的博徒了，这在博徒之中，也算是下品。”鲁迅在这里强调的是读书本身的内在趣味，而不是外在的目的和效果；鲁迅谈的是读书的心理学而不是社会学。事实上，对于

“嗜好的读书”者来说，读书本身的趣味比实效更重要。读书的过程比要达到的目的更诱人，为读书而读书，读书本身就是目的。历史上许多有成就、有贡献的学问家，无不是嗜书如命的“嗜好读书”者，他们“焚膏油以继晷，恒兀兀以穷年”的“刻苦”攻读，实出于读书的嗜好，而并不是功利的考虑。鲁迅的这种观点，是符合实际的。法国哲学家拉梅特里说：“征服全世界也抵不上一个哲学家在他的书房里所尝到的那种快乐。”《人是机器》三联书店1956年版第7页。这是“嗜好的读书”的最高境界。它体现了“嗜好的读书”者的强烈的心理、甚至生理的要求和需要。事情很奇怪，愈是这样不计利害和成效的读书，便愈有成效。鲁迅还比喻“嗜好的读书，就如游公园似的，随随便便去，因为随随便便，所以不吃力，因为不吃力，所以会觉得有趣。如果一本书拿到手，就满心想道，‘我在读书了！’‘我在用功了！’那就容易疲劳，因而减掉兴味，或者变成苦事了”。变成苦事就成了精神负担，那还能有效地“扩大精神，增加知识”吗？可见强调目的和效果，高度自觉，有意为之，倒可能事与愿违，达不到目的，收不到实效。这是一条普遍的心理学规律，读书如此，创作亦然。愈急于达到某种目的，收到某种实效，愈是适得其反的情况是常有的。鲁迅借用罗喀绥夫斯奇的话说：“安特烈夫竭力要我们恐怖，我们却并不怕，契诃夫不这样，我们倒恐怖了。”《三闲集·铲共大观》。对这样一条规律，许多艺术家都有体验。我们已经谈了不少，这里再略作补充。雪莱指出：人们“常常抱有一种道德目的，结果他们越要强迫读者顾念到这目的，他们的诗的效果也以同样的程度越为减弱”。车尔尼雪夫斯基也说：“一个人只有在不想到效能的时候，他才会产生真正的效能，甚至在优秀的演员或者歌唱家身上都可以发现这一点，而作家不是演员，他应该更加接近这种除了自己的对象之外，把什么都忘怀的神往境界。”《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷第231—232页。表演艺术也是如此。斯坦尼斯拉夫斯基曾告诫演员：“不能只带着不要装假呀这种老是摆脱不开的念头走上舞台去进行创作，也不能带着无论如何都要创造出真实这种惟一的念头走上舞台，怀着这样的念头和想法，只会产生更多的虚假。”《演员自我修养》第一部艺术出版社出版第252页。美国著名戏剧作家阿瑟·米勒在指导中国演员表演他的名作《推销员之死》时对演员们说：“我要说的第一件事就是行为举止怎样才能像美国人。回答很简单，根本不要故意装成美国人的模样。要把这出戏演得美国味十足，办法就是把它演得中国味十足。你们真正进入了角色，表面上那点风土人情的难题也就迎刃而解了。”这是深通艺术三昧之言，米勒是很懂得创作心理的。

6 鲁迅论创作目的（2）

愈是强调创作的目的和效果愈造成虚假这个道理，鲁迅曾用做梦与说梦之别来加以说明：“做梦是自由的，说梦就不自由。做梦，是做真梦的，说梦，就难免说谎。”《南腔北调集·听说梦》。做梦所以自由，因为它不识不知，没有什么目的，不是要通过什么表现什么，不能有意为之，所以它真，也不能不真。即使是说谎，也是老老实实说谎，决无令人信以为真的企图。说梦，则是有目的、有意识的自觉活动，故难免掺假。所以鲁迅说：“与其说所谓真话之假，不如来谈谈梦话之真。”冰心所说的创作就是写出“真中的梦，梦中的真”，也有此意。做梦虽假，却是假中见真，说梦虽真，却是真中有假。而“一般的幻灭的悲哀”，“多不在假中见真，而在真中见假”。《三闲集·怎么写》。对这一

点，鲁迅是有切身体验的：“记得年幼时，很喜欢看变戏法，猢猻骑羊，石子变白鸽，最末是将一个孩子刺死，盖上被单，……大概是谁都知道，孩子并没有死，喷出来的是装在刀柄里的苏木汁，……但还是出神地看着，明明意识到这是戏法，而全心沉浸在这戏法中。万一变戏法的定要做得真实，买了小棺材，装进孩子去，哭着抬走，则反索然无味了。这时候，连戏法的真实也消失了。”同③。这些话，生动地说明了“假中见真”与“真中见假”的区别。变戏法所以能“假中见真”，关键是无意求真，故能得真，如果假戏真做，反而失真。在观众那一面，则明知是假，偏要真看，有意求真，反而觉假。鲁迅所讲的是艺术辩证法，也是创作心理学。鲁迅所以“宁看《红楼梦》，却不愿看新出的《林黛玉日记》，它一页能使我不舒服小半天”的道理也就在这里。还有清末学者李慈铭的《越缦堂日记》也使鲁迅非常反感：“我看了却总觉得他每次要留给我一点很不舒服的东西。为什么呢？一是钞上谕。……他提防有一天要蒙‘御览’。二是许多墨涂。写了尚且涂去，该有许多不写的罢？三是早给人家看、钞，自以为一部著作了。我觉得从中看不出李慈铭的心，却时时看到一些做作，仿佛受了欺骗。翻翻一部小说，虽是很荒唐、浅陋、不合理，倒从来不起这样的感觉的。”《三闲集·怎么写》。这当然是因为前者的写作有某种目的，有意作假，却希望别人相信是真，明明是有意欺人；而后者虽假却无意让人信以为真，因而倒有几分真意，并非有意骗人。鲁迅认为，“文人作文，农夫握锄，本是平平常常”，出乎自然的事，如果意别有在，有意为之，“若照相之际，文人偏要装作粗人，玩什么‘荷锄戴笠图’，农夫则在柳下捧一本书，装作‘深柳读书图’之类，就要令人肉麻。”《致郑振铎》1934年6月2日。在评论《二十四孝图》时，他也说，“讽刺和冷嘲只隔一张纸，我以为有趣和肉麻也一样。孩子对父母撒娇可以看得有趣，若是成人，便未免有些不顺眼。放达的夫妻在人面前互相爱怜的态度，有时略一跨出有趣的界线，也容易变成肉麻。老莱子的作态的图，正无怪谁也画不好。像这些图画上似的家庭里，我是一天也住不舒服的。你看这样一位七十多岁的老太爷整年假惺惺地玩着一个‘摇咕咚’。”《朝花夕拾·后记》。孩子对父母撒娇，是出于天真，自己并不意识，也没有什么目的，表现了孩子的童心之美，所以使人“看得有趣”；老莱子怀着“不可告人的目的”，有意作态，装憨卖傻，尽管动机可嘉，却也只能令人肉麻。

6 鲁迅论创作目的（3）

从对“老莱子的作态”的批判中，可以看出鲁迅是多么珍视纯真的童心，而纯真的童心必然是也必须是自发的、无目的的。纯真而自知，有目的就不再是纯真，而是“老莱子的作态了”。用这样的心理去创作实无异于老莱子的“摇咕咚”。那是鲁迅最不能容忍的。由此出发，鲁迅也反对作文秘诀之类的说教。认为如果有人真的以为能够“密授一些什么秘诀”，那只能是把“肉麻当有趣”了。作文真有秘诀的话，也不过是“有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄而已”。《南腔北调集·作文秘诀》。在谈怎么写时，鲁迅最后的结论是：“与其防破绽，不如忘破绽。”短短十个字，概括着丰富的内容，蕴含着深刻的哲理、心理内涵。“防破绽”是有目的的自觉心理状态，“忘破绽”是无目的的非自觉心理状态。

鲁迅很早就指出,“从喷泉出来的都是水,从血管出来的都是血。”这是对感情活动特点的准确而生动的概括。马克思主义认为,感情是在长期的社会实践中逐渐形成的,其形成过程不可能是有目的、有意识的。人们爱什么,恨什么,对什么人和什么事具有什么样的感情也必须是自发的、自然的,不受人的意志支配和决定的。它不能招之即来,挥之即去,而且人越是命令或乞求自己具有某种感情,则越不能产生某种感情。这里,我们不妨插叙一个有趣的例子。有一个很严重的成年结巴,说自己从懂事起就结巴,只有一次他没有结巴,那是他十二岁那年,一次他乘公共汽车不买票,想蒙混过去,结果被售票员抓住了,他暗自想,这下愈结巴愈好,好让售票员知道,他不过是个可怜的结巴孩子。于是他竭力想结巴,但却一点也没有结巴。(《人的潜能和价值》华夏出版社1987年版第406—407页)也如斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样:“一个演员愈是命令或哀求自己哭,他便愈哭不出。”别林斯基早已指出:“显然,一切被叫做创造出来的或者创造性的东西,是那些不能靠筹思、计算、人的理性和意志来产生的东西,这些东西甚至不能被叫做发明,却是靠大自然的创造力或者人类精神的创造力,直感地从无变有,并且跟发明相对照,应该被叫做天启。”《别林斯基选集》第三卷第108页。这里谈的创造心理的特点,正是感情活动的特点。雪莱深有体会地说:“诗不像推理那样凭意志决定而发挥的力量,人不能说:‘我要作诗’,即使是最伟大的诗人也不能说这类话。”“诗是不受心灵的主动能力的支配,诗的诞生及重现与人的意识或意志也没有必然的关系。”他们的体验,可以看做是对鲁迅这句话的具体说明。

说到这里,需要指出,鲁迅强调创作心理的非目的性,绝不意味着否定自觉意识的作用,更不是不考虑创作的目的和社会效果,主张放任自流。众所周知,鲁迅从从事文艺活动的那天起,就有非常明确的目的,那就是医治国民的精神,“启发明白的理性”,“揭出社会的病苦,引起疗救者的注意”,“传播被虐待者的苦痛的呼声和激发国人对于强权者的憎恶和愤怒”等等。可以说,没有比鲁迅更具有高度的社会责任感,更重视社会效果的人了。如上所述,鲁迅在谈到创作的非目的性时曾以黄莺歌唱为喻,但任何比喻都是蹩脚的,人究竟不是鸟儿,鸟儿没有社会性,人是有社会性的,不能不考虑创作的社会效果。鲁迅后来也说过这个意思:“记得有一位诗人说过这样的话:诗人要作诗;就如植物要开花,因为它非开不可的缘故,如果你摘去吃了,即使中了毒,也是你自己的错。”这就是说,诗人对自己作品的社会效果不负任何责任。鲁迅反对说:“这比喻很美,也仿佛很有道理的。但再一想,却也有错误。错的是诗人究竟不是一株草,还是社会里的一个人;况且诗集是卖钱的,何尝可以白摘。一卖钱,这就是商品,买主也有说好说歹的权利了。”鲁迅并且指出:“即使真花罢,倘不是开在深山幽谷,人迹不到之处,如果有毒,那是园丁之流就要想法的。”《花边文学·看书琐记三》。可见鲁迅不仅反对不讲社会效果、对读者有害的作品,而且还认为读者有权对作品“说好说歹”,“园丁之流”也有“想法的”责任。

6 鲁迅论创作目的(4)

如此说来,鲁迅的主张似乎是前后矛盾的,这是否涉及鲁迅前后期思想的变化发展问题

呢？我认为，不能这样认识，从以上引文中可以看出，鲁迅关于创作心理的非目的性的观点，是前后一贯的，而鲁迅对于创作的目的和社会效果的认识更是一开始就非常明确的。所以鲁迅的观点前后并不矛盾。只是鲁迅把创作目的即创作的指导思想考虑，和具体的创作心理过程，在实际和实践上作了区分。前者是认识活动，后者主要是感情活动，认识与感情既对立又统一，虽密切相关，不能截然分开，但究竟不是一回事。它们各自遵循不同的规律，所以不能混同和等同。两者的关系应是这样：越讲创作的目的和社会效果，就越要懂得，承认创作心理的非目的性，就越要尊重和遵循创作的心理活动规律；而越这样，便越能达到创作的社会目的，取得创作的社会效果。反其道而行之，其结果也必然是适得其反。鲁迅正是这样看问题的。正因为他重视创作的社会效果，他才强调创作本身的内在规律，《阿Q正传》的创作过程很可以说明这一点。众所周知，鲁迅创造阿Q这个形象就是“要画出这样沉默的国民的灵魂来”，而且，“阿Q的影象”在作者“心目中似乎确已有了好几年”，不但创作目的明确，并且早有准备。但在具体创作的时候，阿Q的形象却似乎脱离了作者的主观考虑而独立活动起来，不是它服从作者的意图，而是作者要顺从它的发展。当初有人嫌“阿Q之收局太匆促”，怪鲁迅“如此随便给他一个‘大团圆’”。鲁迅解释说：“其实‘大团圆’倒不是‘随意’给他的；至于初写时可曾料到，那倒确乎也是一个疑问。我仿佛记得；没有料到，不过这也无法。”《华盖集续编的续编·〈阿Q正传的成因〉》。这说明，阿Q的命运，阿Q的形象发展，不是事先有意计定，精心安排的，不是出于要达到什么目的，收到某种效果的考虑的，而是水到渠成，自然而然形成的。这意味着感情活动的规律在起作用，什么感情呢？那就是“哀其不幸，怒其不争”。正是鲁迅对阿Q这个人物的这种态度，在阿Q形象的运动中，潜意识地、自然而然地发挥着作用。这时，创作的指导思想，社会目的和效果的考虑，早已不是念兹在兹，而是由有意转到无意，由自觉转入自发，亦即在暗中潜在地发挥作用。而这种作用过程，是作者往往并不意识到的，而愈是不意识到就愈有创造性。王蒙说过：“创作之所以成为创作，不仅对于读者是新鲜的，而且对于作者也是新鲜的，不仅能出乎读者的意料，而且能出乎作者的意料。”这些话没有深切体验是说不出来的。

鲁迅在强调创作的社会目的和效果的同时，也重视创作的心理规律，他反对把问题简单化，反对创作的指导思想直接“干涉”、作用于创作的具体过程。他在逝世前不久写的《这也是生活》一文中，非常深刻而又非常生动地阐述了他对这个问题的认识。这篇文章，主要驳斥了那种要人们吃西瓜也应该想到国耻和爱国的“左”得可爱的怪论，其观点完全适用于艺术创作。鲁迅是这样说的：

教人当吃西瓜时，也该想到我们的土地的被割碎，像这西瓜一样。自然这是无时无地无事而不爱国，无可訾议的，但倘使我一面这样想，一面吃西瓜，我恐怕一定咽不下去，即使用劲咽下，也难免不能消化，在肚子里咕咚的响它好半天。这也未必是因为我病后神经衰弱的缘故。我想：倘若用西瓜作比，讲过国耻讲义，却立刻又会高高兴兴地把这西瓜吃下，成为血肉的营养的人，这人恐怕是有些麻木，对他无论讲什么讲义，都是毫无功效

的。

6 鲁迅论创作目的（5）

鲁迅认为对正常人吃西瓜时讲国耻，会使他难以下咽，因而有损他的健康；对听了这种宣讲而照吃不误的人——那肯定是麻木不仁者之流，讲得再多也毫无用处。总之，对前者有害，对后者无益，所以鲁迅反对这种做法，而且事实上，有谁会真的一面吃西瓜、一面想国耻、想政治的呢？鲁迅说：

我没有当过义勇军，说不确切，但自己问：战士吃西瓜，是否有大抵一面吃，一面想的仪式呢？我想：未必有的。他大抵只觉得口渴，要吃，味道好，并不想到此外任何好听的大道理。吃过西瓜，精神一振，战斗起来就和喉干舌敝时候不同，所以吃西瓜和抗敌的确有关系，但和应该怎样想的上海设定的战略，却是不相干。这样整天哭丧着脸去吃喝，不多久，胃口就倒了，还抗什么敌。

然而人往往喜欢说得稀奇古怪，连一个西瓜也不肯主张平平常常的吃下去。

鲁迅不否认吃西瓜与爱国有关系，但他认为吃西瓜有吃西瓜的生理、心理学的规律，那就是“口渴，要吃，味道好”，这样吃进去就容易被消化、吸收。可见吃西瓜纯是出于一种生理的需要，也是一种口腹之享。至于吃西瓜与抗敌救国，虽不能说风马牛不相及，至少也是终隔一层，吃西瓜时恐怕连想都没有想，而愈是不想，愈不意识到这种关系和联系，愈不懂得吃西瓜的目的性，吃西瓜的效果便愈好，因而吃西瓜的目的就愈能达到——“吃过西瓜，精神一振，战斗起来就和喉干舌敝时不同”。可见抗敌救国这个政治目的，只能通过吃西瓜本身的规律，间接地达到。如果不这样，不承认吃西瓜本身有什么规律，而简单地让抗敌救国直接干涉、参与和作用于吃西瓜的过程，那就会事与愿违，势必“整天哭丧着脸去吃喝，不多久胃口就倒了，还抗什么敌”。这时候连抗敌救国本身也不存在了。我们还可以吃饭为喻。谁都知道，吃饭是为了活着，而不是活着为了吃饭。但具体到吃饭的时候，谁会注意到吃饭的目的呢？人们在吃得津津有味的时候根本不会去注意和考虑要达到什么目的，这时起作用的只能是食欲和馋欲，这便是吃饭的规律。詹姆士说得十分直截了当：“当人吃饭的时候，一万万人中没有一个会想到它的有用。他所以要吃是因为食物的味儿好，使他吃了还要吃，假如你问他为什么还要再吃像这样滋味的东西，他不会尊重你是一个哲学家，而要笑你是个傻瓜，那香味的感觉和此感觉所唤起的动作之间的连结对于他是绝对的、自然而然的。那是最完备的一种先天的连结，它本身就是证明用不着旁的证明。”《疯狂心理》英文版第133页。心理学家证明，对于行动的强烈欲望“不一定意味着我们知道这类行动的最终目的、目标和后果。就连所谓‘生物组织需要的动机’也是如此。我们因为感到饿而吃东西，不是因为得到营养而可以生存”。《心理学纲要》文化教育出版社1981年版下册第360页。这些说法是实事求是的，是没人能够否认的。所以吃饭虽是活着的手段，但在真正吃饭时，它却由手段转化为目的了。岂止吃饭，很多事情都是这样，总体上愈是目的明确，愈是有意识的，那么完成总体过程中的个别成分就愈是

无目的，愈会无意识地进行，就连活着也是如此，人不是首先必须弄清楚为什么活着才活下去的，人活着常常是不自知的，人并不时时考虑生活的目的，然而人仍然会长久地活下去的。这叫为生活而生活。为生活而生活才是真正的生活。这同样适用于创作。创作是有社会目的的，但在实际的创作过程中，创作本身却成了目的，只有这样创作出来的作品才能较好地达到社会目的。格罗塞早就提出这样的观点：“人们致力于艺术活动最初只是自己直接的审美价值，而它们所以在历史上被保存下来和发展开去，却主要地因为具有间接的社会价值。”他所说的审美价值即艺术本身的价值，也就是为艺术而艺术的意思。他接着发挥说：“我们的确有权利要求艺术去致力于社会功效的方面——就是，在道德方面的，因为艺术是一种社会的职能，而每个社会的职能都应该效力于社会组织的维系和发达，但是我们倘使要求艺术成为道德的，或者正确一点说，成为道德化的，那我们就不对了，因为我们的那种要求等于使艺术不成其为艺术，艺术只有致力于艺术的利益的时候，才是艺术最致力于社会利益的时候。”《艺术的起源》商务印书馆1937年版第340页。厨川白村也主张“为艺术而艺术才能尽到为人生而艺术”。郭沫若曾说：“有人说文艺是有目的的，此乃文艺发生后必然的事实，为艺术的艺术与为人生的艺术，这两种派别大家都知道是很显著地争执着。其实这不过是艺术的本身与效果上的问题，如一棵大树，就树的本身来说并非为人们要造器具而生长的，但我们可以用来制造一切适用的器物。”《文艺论集》第88—89页。就是鲁迅自己也是这样主张的。他在谈木刻的一封信中强调指出：“木刻是一种作某用的工具是不错的，但万不要忘记它是艺术。它之所以是工具，就因为它是艺术的缘故。”《致李桦》1935年6月16日。话说得再明白不过了。马克思以最明确的语言这样写道：“作家绝不把自己的作品看做手段，作品就是目的本身。无论对作家或其他人来说，作品根本不是手段，所以在必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生存。”《马克思恩格斯论艺术》第四册第242页。照这样说，艺术作品本身成了目的，而艺术家倒成了手段了。

6 鲁迅论创作目的（6）

不但艺术创作是这样，就是科学研究也是这样。杨振宁博士最近在《关于知识分子和国家前途的演讲》中指出中国发展科学技术常常采用攻关的办法，但是，假如对于科技的发展，认为必须采用攻关这种惟一的方法，那就会犯相当严重的错误，因为真正突出的贡献，绝大多数是无法用攻关的办法可以取得的，必须同时采用散兵战术法。即不必有一个预先固定的目标，只需要一个不清楚的目标，让几个人放手去做科学研究。现代许多重大发现、发明都是这样做出来的。由此可见，即使在科学研究中也要懂得和承认感情的作用，也要懂得和尊重研究者个人的兴趣和爱好。科学家从事科学研究，追求真理，主要也是出于情感的需要，在很大程度上也是感情活动。就是纯数学，这个高度抽象领域的研究也不例外。英国心理学家M. 波兰尼说：“纯数学呈现给我们一个巨大的智力建筑，建立它完全是为了理解上的享受，它没有别的目的，任何不为它内在的光彩而热爱和赞赏数学的人，对数学都是一无所知的。”对于热衷于数学研究者来说，数学具有一种音乐美，“数学是概念的音乐，音乐是感觉的数学。”《自然科学哲学问题丛刊》1984年第3期第26页。

感情活动既是自发的，自由的，无目的的，就必然是不期然而然，或不可预期的、偶然的、随机的，“情无定位，触感而兴”即此之谓。别林斯基描述说：“艺术家感觉到创作的要求，这要求是突然地，出乎意外地，不得许可并且完全跟他的意志无关地临到他身上来的，因为他不能指定哪一天、哪一小时、哪一分钟来进行创作活动；这便是创作的自由，便是创作对创作者的独立！”《别林斯基选集》第一卷第177页。事实上，也只有处在这种状态，出现这种状况，才会有所谓创作。逻辑分析和推理不但不能创作，甚至还妨害创作。现代心理学称创作思维是发散性思维。这种思维总是沿着各种不同的方面和方向毫无拘束地进行活动，它能够自动重新组合眼前的信息和记忆系统中的信息，从而产生出新的信息，这便是创造。当然信息常常并不是一下子就变成完整、成熟的构思，要让它发酵，发酵得好就能成为醉人的甘醇，不用说，这一切都是在潜意识中完成的，而感情活动或艺术创作当然也是这样进行的。这显然不是有意识的逻辑思维力所能及的。现代心理学研究表明：“无意识受来自客体的信息太复杂和非线性所制约，以致借助逻辑——符号思维也无法完全理解这个信息。这个信息很难接受结构作用，以致它也无法符合这个思维的精确的框框。”《现代心理学发展中的几个基本理论问题》（译文集一）第91页。梁启超曾说：“我是感情最丰富的人，我对于我的感情都不肯压抑，听其尽量发展，发展的结果，常常得意外的调和。”《梁启超哲学思想论文选》第315页。他们的体验证明了感情活动的上述特点。

1 非理性是更高的理性

以上我们论述了创造心理中的意识与潜意识的矛盾，这种矛盾也可以说是常态心理与变态心理的矛盾。在论述中，我们充分肯定了潜意识在艺术创作中的作用。但肯定潜意识的作用，并不等于否定意识、否定理性，如像有些评论家所说的那样。时至今日，潜意识所以常常遭到非难、非议，就是因为它被认为是违反理性原则的。有人甚至说：“有人说创作仅仅是潜意识活动，那么愈是白痴，愈是没理性的疯子之类愈有资格创作出最好的作品。”这纯粹是误解。在对理性的认识上，我们和有些评论家是有分歧的。我们认为，什么是理性，什么是反理性，这是需要作具体的、科学的分析和深入研究的。马克思深刻指出：“理性永远存在，但它并不是永远存在于理性形式之中。”转引自《康德传》第92页。我认为，潜意识之中有潜在理性，只是没有意识到。没意识到有“理”，不见得就没理性或反理性，而意识到有“理”也未必就符合理性。有没有或反不反理性不能以能否意识到为划分的惟一标准。所以我们强调潜意识的作用，决不等于反理性，我们反对的只是那种通过自觉的形式强加给潜意识或情感活动和创作心理的外在的所谓理性。比如走路，我们走路自然是符合力学规律的，但并没有想到这些规律，如果只有想到这些规律，并且在这些规律的指导下来走，那我们就一步也不能前进了，这番意思上面已经说过很多。事实是，如果每一步履，每一呼吸都要受意识和理性的决定和支配，那肯定是生理缺陷。行走、呼吸、目视这些基本功能是在无意识中进行的，只有在运转不灵的情况下，大脑才得到警报，才意识到器官出了毛病。詹姆士引一位医师的话说：“不到疾病把脊髓的功能妨害了的时候，要一个人觉悟他受赐于脊髓的自动作用很多，那是不可能的。”《心理学原理》第13页。鲁迅说得好：“人必有所缺，这才想起他所需。穷教员养不活老婆了，于是

觉到女子自食其力说之合理，并且附带地向男女平权论点头；富翁胖到要发哮喘病了，才去打高尔夫球，从此主张运动的紧要。我们平时，是决不记得自己有一个头，或一个肚子，应该加以优待的，然而一旦头痛肚泻，这才记起了它们，并且大有休息要紧，饮食小心的议论。”《鲁迅全集》（四）人民文学出版社1957年版第390页。鲁迅在谈到汉唐时代的艺术风格时指出：“遥想汉人多少阔放，新来的动植物，即毫不拘忌，来充装饰的花纹。唐人也还不算弱。”因为“汉唐虽有边患，但魄力究竟雄大，人民具有不至于为异族奴隶的自信心，或者竟毫未想到，凡取用外来事物的时候，就如将彼俘来一样，自由驱使，决不介怀。一到衰弊陵夷之际，神经可就衰弱过敏了，每遇外国东西，便觉得仿佛彼来俘我一样，推拒，惶恐，退缩，逃避，抖成一团，又必想一篇道理来掩饰……”倘没有一点痛苦，也不感到一点缺乏，在我们的意识上就什么都浮不起来。没有一点烦恼，意识静止而清澄，这时候恍惚忘记一切而进入潜意识状态。

所谓非理性或反理性的潜意识，事实上并不是真的没理性或反理性。

2 疯人有理性吗？（1）

就以疯子来说吧，人们不是常说疯子没有理性吗？其实，疯子并非没有理性，毋宁说疯子是错用理性，或理性用过了头，比如许多迷妄症患者，其迷妄不是错误的感觉或知觉，而是在错误的信念或错误的解释，错误的解释即理性的误用。这是许多心理学家早就证明了的。哈忒说：

疯狂病最普通、最显著、最特别的属性就是表面的不合理性……他所表现的那些幻想都是虚妄的信念，他的那些幻觉都没有客观的真实……只看这些外部现象，只注意表面的观察家，只能断定病根是疯子失掉领会理性的能力，这些古怪的样子所以发生，只不过是因疯子的内心已丧失循理而思的能力。

但略为仔细地考察，很快就发现事实并非如此，有许多病人的推理能力似乎是很高的。只要不直接涉及他幻想系统里的事情。所以坚信自己是乔治第三的儿子的病人也许能解出最难的数学题，也许能曲尽自己在疯人院中的责任，而尽这种责任是需要极精细的判断力和辨别力的。

所以他说：

心理变态的根源不在推理能力本身的紊乱上，而在呈现在推理能力之前的那些材料上（即推理的前提——引者注），那疯人不是因为丧失了推理能力所以相信他是乔治第三之子，而是因为他心中有这样一个前提，使得他只有得到这样一个结论是可能的、合理的。他只不过是看上去似乎不合理，因为观察者没有看到产生这种结果的心理过程的线索，而只看到结果本身。《疯狂心理》英文版第127—129页。

文化史家福利德尔（E. Friedell）也注意到：“有些癫狂的人能特别富于正确的论理，

完全无缺，不犯错误。他们只是大前提弄错了。除此以外，便能用一种惊人的演绎能力，突出的聪明，非常锐利的思想，由这个大前提一步一步地往前推论。”《现代文化史》商务印书馆版中册之一第69页。这是说前提虽然错了，不合理性，但他从这前提出发进行推理的过程却是符合理性，合乎逻辑的。由此可知，在他的无理性中是包含着理性的，是无理性的理性。

对于疯人的理性英国哲学家洛克家有更具体的说明：“疯人们并没有失掉了他们的推理能力。”“他们虽然借着狂放的想象把幻想认为实在，可是他们会由此合理地演绎下去。一个疯人如果想象自己是一个国王，则他可以凭着合理的推断，来需要人们的服侍、恭敬和服从；反过来说，如果他以为自己是玻璃做的，则他又会小心谨慎只怕破坏了那个易碎的东西。”《人类理解论》商务印书馆1959年版第127页。

康克林对疯狂者的推理的心理过程作了具体分析。例如迫害狂，其“迫害的性质使病人极为小心提防，有意的准备或态度都是集中于个人与痛苦上。……假如一个人能承认这种迫害的事实，则他们的推理也不是那么不合理的。的确，他们想：这种不断的迫害一定有什么原因，他们必是比现在所想的更为重要的人，因此，富翁或贵族的后裔的故事，便浮现于他们的心里，他们于是结论说：他们一定是这种在社会上真正重要的人，他们的仇人是最希望他们失败的，这样一来，他们便确信他们的伟大；什么贵族和富翁的后裔及上帝的使者这一类的人物，都长篇累牍地列举出来”。《变态心理学原理》商务印书馆1936年版第58—59页。例如《狂人日记》中的狂人便是一个很喜欢推理，以至把理性用过了头的人。从“迫害的性质使病人极为小心提防”这一点来看，狂人的推理不是很合理吗？所以说，“合理化，在常态有，一些迷妄症患者的人也有……患者经常有一种自认为自己有一种特殊重要性的信念，他是以逻辑推理的整个体系来支持这种信念的。”《正常与反常心理学》英文版第296—297页。例如阿Q，就是一个迷妄症的患者，他的精神胜利法就是迷妄症的表现。他始终自认自己是个特殊重要的人物，他比秀才长三辈，还是赵太爷的本家等等，都是这种迷妄信念的表示，他常常生活在幻想系统里而不能自拔，但在他的幻想系统即精神胜利法中却不乏严密的逻辑推理，或者正是逻辑推理支持着他的幻想系统或精神胜利法。比如他因圆圈画得不圆而苦恼之际，他的精神胜利法却使他为画得不圆而庆幸。他想：

2 疯人有理性吗？（2）

“只有孙子才画得很圆的圆圈”，把这句话展开便是：

我阿Q画得不圆，

所以我阿Q不是孙子或者竟是爷爷。

这不正是一个很严密的三段论吗？他的幻想系统或精神胜利不就建基在这三段论上吗？谁说阿Q没有理性呢？

莎士比亚说：“虽说这是发疯，然而其中自有条理”，“疯狂的人往往能够说出理智清明的人所说不出的话。”《哈姆雷特》第二幕第二场。这绝非文学的夸张，而是有事实根据的。事实上，正常的有理性的人也常常会做出一些违背理性、违反逻辑的事情，其无理性的程度并不低于疯人。

所以，说疯子没有理性是不对的，这一点还可以从梦的心理分析中得到佐证。我们知道梦的心理类似狂人的心理，如果说狂人有理性，梦也同样有理性，在梦中我们对于自己作为一个人的表象并不发生根本的变化，梦中除了保留着各种简单的情感如恐惧、满意外，还保留着羞耻感、过失感、自尊感等这样一些受社会制约的复杂的情感。这表明梦中仍有明确的理性。据柏格森研究，“无论醒时梦睡，所运用的机能都是相同的，不过在一方面是紧张的，在那一方面是弛缓的罢了。所谓梦的就是全体心理生活减去聚精会神的努力（即有意识的控制——引者注）。在梦中我们仍有所知觉，有所记忆，有所推论。做梦的人可以富有知觉、记忆、推理等作用。”柏格森说梦与醒的区别仅在于醒时，“有所志愿”，而梦则“放身自由，不再聚精会神于一点之上，无所志愿”，即“做梦的人不能再有所努力，这就是梦中人与醒的人之区别，且只有这点区别”。费尔巴哈也曾指出，在梦中“我觉得心情活动仿佛是实际发生的事情”，“我承受了我在醒的时候所行的事”，所以，“在梦中有跟醒的时候一样的‘自我’、本质。”《费尔巴哈哲学著作选集》下卷第174—175页。既然如此，就不能认为梦没有理性，所以柏格森说：“在梦时，我们不顾论理则有之，但非不能运用论理，我甚至于要大胆地说（很像违反之论）做梦的人所以是错误的，正因为他推理的过分的缘故。”《心力》商务印书馆1923年版第108、112、113页。我们前面还举过不少在梦中进行创作的实例，这更能说明梦是有理性的。特别值得指出的是与梦境相似的酒醉状态其潜在理性也是不待言的，那证据就是我们前面谈过的中国古代艺术家醉酒后进行创作，最突出的是李白，他似乎只有在醉时才最清醒，“一醉累月轻王侯”就是明证，就是说只在醉时他才能清醒地认识现实，正确估量人的价值，但他在醒时却成了俗人，反倒糊涂了。还有，通过催眠诱发不道德的行为及这类课题的研究发现，人即使在催眠中对于犯罪也有某种程度的抗拒力，有位心理学家曾做过这样的实验，他命令50个人在催眠中偷钱，偷读别人的信，从抽屉中偷盗重要文件。这时，若对他们说：“请干吧！是我要你干的，可以干。但是干了以后出了问题，责任是你们的。”结果，谁都不去干。《犯罪心理学》知识出版社1982年版第27—29页。

疯狂心理与梦的心理都与艺术创作心理有某种近似，都是潜意识活动，都是变态心理。分析疯狂心理和梦的心理有助于我们理解艺术创作心理。

3 本能和自然中的理性（1）

下面我们还要进一步谈谈作为潜意识重要组成部分的本能是否具有理性的问题。我们认为本能也是有理性的。这一点，巴甫洛夫的先驱谢切诺夫在他的著名论文《脑的反射》中作了有力的论证。他根据自己的研究，得出了“对于思想的不依赖性”的本能动作是“有目的有理智的动作”的结论，他写道：“大概谁都曾听说过只能用存在着这种模糊感觉的观

点来解释人的行动底故事。人们甚至列举出一些能有效地说明理智的参与有时竟破坏了本能运动之目的性的事实。例如，大家知道：月夜梦行症患者能以完全清醒的人所不能有的敏捷动作，完成最危险的凌空漫游。其次，据说酩酊大醉的骑手，行至道路危险之处，常比清醒的骑手更善于驾驭马匹。在这些情况下，意识的存在可能会因发生恐惧而妨碍运动的目的性，并引起一系列有碍前一运动的新的不随意运动。”所以，“有时不随意运动（即本能运动——引者注）不仅不逊于有意识的运动（即完全醒时所发生的运动），而且在这方面甚至要超过它。”可见，“月夜梦行症患者和醉酒骑手的全部危险旅行过程中的整个一系列合乎保护身体之目的的动作”，“是有理智的动作”。还有，“不会踩绳索的人在失去意识时所能做到的那种惊人的平衡动作”，也是“在思考能力活动时不可能有的，而只有无思考能力时才可能有的”。“那么这种运动不可能是任何其他别的，而只能是不随意的、反应的、本能的运动。”《谢切诺夫选集》第161—163页。照他看来，就是“机器式运动”似乎也是“有理智的运动，即好像以思考和意志为基础的一些运动”。同①第159页。稍微思索一下就可知道，迅速而精力旺盛的反射动作，对个体的安全及保存种族上都是极为重要的。倘若你在动作之前，先要思考，那么，你的性命会在突然来车的车轮下送掉，或者在你想出如何动作才能免掉一些东西威胁你的眼睛时以前，你就变成瞎子了。由此看来，尼采所说“在你的肉体中有更大的理性，强过你的最聪明的智慧”并不是没有道理的。坎农（**Cannon**）的名著《躯体的智慧》一书，专门研究由不稳定的物质构成的躯体，处在变化多端、极不稳定的环境中却能保持平衡、稳定以利生存的惊人智慧，更为尼采的观点提供了有力的论据。别林斯基也说：“往往有这种情况：我们的天性替我们发生作用，不等我们的思想或者我们的认识作为媒介参与其间，在看来不可能没有自觉思考而行动的时候，我们仿佛是本能地在行动着。”《别林斯基选集》第三卷第105页。不能否认，在有些场合，我们仅凭感觉和知觉所采取的行动似乎表现了最大的智慧。鲁道夫·阿思海姆证明：“在初级的感觉活动和高级的思维或推理活动之间，是有着某些惊人的类似之处的。这种相似之点是如此之大，以至能使许多心理学家误把感官单独所取得的成就看做是在理性思维能力的‘秘密’帮助下取得的。他们还把这种秘密帮助称之为‘无意识推理’或‘无意识计算’。……现在看来，有某些机制，不仅在理性思维水平上进行着，而且还在知觉水平上进行着。因此，类似概念、判断、逻辑、抽象、推理、计算等字眼，同样也应该适用于描绘感官的工作。”他还说，“知觉活动，在感觉水平上也能取得在理性思维领域中称为‘理解’的东西。”《艺术与视知觉》第55—56页。

3 本能和自然中的理性（2）

关于本能的理性问题，似乎在动物身上都观察得到，这是恩格斯早已指出的，他说：“整个悟性活动，即归纳、演绎以及抽象……对未知对象的分析……以及作为二者的综合的实验，……是我们和动物所共有的。就种类说来，所有这些方法……对人和高等动物是完全一样的。”《自然辩证法》人民出版社1955年版第184—185页。近年来不少动物心理学、生态学以及有关科学的专家进行了大量观察和实验，作出了动物具有解决问题的能力即动物有智慧的结论。毫无疑问，解决问题必然以分析综合能力为基础。这证明恩格斯的结论是正确的。

其实，不仅高等动物有理性，就是低等动物，甚至植物是不是有理性，都值得研究。我们知道，所有生物生存的形式是多种多样的，令人惊奇的，大而言之，就连整个自然界都是有理可循的。自然界万事万物都是生灭有序、循环不息、生生不已的，其美妙和微妙简直无以复加。这个问题，黑格尔早就注意到了。他曾指出：“例如接受了自然界分为动、植、矿三界的区分，我们在这三个阶段里就仿佛预感到这种符合概念（符合概念即符合理性——引者注）的自然界分野之中有一种内在的必然性，而不是停留在仅仅对一种外在目的性的认识。在这三界的繁复的形象里，……还朦胧预感到一种符合理性的前进过程，在动植物的等级次第如此，在各种不同的山脉形成也是如此。个别动物的形体，例如昆虫，区分为头、胸、腹、尾等，也使观照者朦胧预感到这是一种本身符合理性的身体构造；再如五官，第一眼看来像是一些偶然的杂多的东西，但是也可以见出它们是符合概念的。歌德对于自然和自然现象的内在理性的观察和阐明可以为证。他以卓越的智力，用朴素的方式，对自然事物进行了感性的观察，而同时却完全预感到它们的符合概念的联系。”《美学》第一卷第167页。这就是说整个自然界都是有理性的。恩格斯说：“自然界和精神的统一，自然界不能是无理性的……而理性是不能和自然界矛盾的。”《自然辩证法》1971年中文版第200页。难怪爱因斯坦对世界的神奇结构表示惊叹，并且要“以诚挚的努力去领悟在自然界中显示出来的那个理性”。

比利时学者普里高津博士则从另一个角度分析了这个问题。他提出一个“混沌产生有序”的著名命题，他在一个生动的例子中，描述了白蚁是如何从无组织的活动中，筑成具有高度结构的蚁巢。开始的时候，白蚁在地面上随意爬行，这里停停，那里停停，积存一些“黏性物质”。这些黏性物的分布，纯是偶然的，但是这些物质含有一种化学引诱物，把别的白蚁也都吸引过去。

就这样，这些黏性物质在一些地方积集起来，慢慢地形成柱状或屏障状。如果这些累积物彼此隔离，工作也就停止了。但偶尔两个累积物彼此挨得很近，形成了一个拱形结构，于是就成了一个复杂的蚁巢的基础。一种任意开始的行动形成了高度精心修建的结构。就如普里高津所说的，我们看到了一个“自发形成的相干结构”。这就是混沌产生有序，偶然产生必然，自发产生自觉，无意产生有意，非理性产生理性。《第三次浪潮》三联书店1984年版第404—407页。

我们由人的本能的理性谈到动物乃至下等动物甚至还涉及到整个自然界的理性。这样，我们就可以看到，对于理性与非理性界限是愈说愈模糊，愈说愈不清楚。因此，那种轻易地否定人的潜意识，硬说潜意识违反理性的观点是多么没有根据，没有道理。

4 情中之理（1）

——情就是理写到这里，我们特别要谈谈感情的理性问题。感情活动是潜意识的。这，我们已谈了很多，这里不再重复。现在要说的是，依我们的观点，在社会科学领域，特别是在艺术领域，情与理根本上是一个东西，不是两个东西。率性而行，理在其中，率性便是

尽情，可以说有情即有理，合情即合理；无情即无理，逆情必背理。人们常说十年动乱是情感迷狂与理性冲突的时代，好像人们一时都丧失了理性，但仔细想来，是人们首先丧失了人情、人性，才丧失了理性的，没有人的感情，六亲不认，哪里会有什么理，所以没有理性正是没有人情的结果及其表现。情的基础是欲，欲有物质的，也有精神的；有生理的，也有心理的。偏重物质的、生理的是欲；偏重精神的、心理的是情。情欲是不能分也不可分的。人不但有物质的、生理的需求，还有精神的、心理的需求。我们所说情中之理，乃是生理—心理之理。包括伦理之理，不是物理之理和逻辑之理。如上所述，抒发情感便是一种心理的甚至是生理的需求。而抒情只能是也必然是随心所欲的，一意孤行的，一厢情愿的，就像阿Q“要如何便如何”，“要怎样便怎样”那样。就是说，他只知从主观愿望出发而不考虑实际的、客观的可能。费尔巴哈说人的心情“并不懂得自己以外的任何规律，就像俗话所说的，狗急跳墙”。“心情除了心情之必要——渴望——以外并不知道什么别的必然性；心情厌恶自然之必然性，厌恶理性之必然性。”《费尔巴哈哲学著作选集》下卷第181页。罗素有言：“情感的联结很少能够和外界的顺序相符合，它使我们用自身状态作镜子去看宇宙，忽而光明，忽而黑暗，全视反映的状态如何而定。”《哲学大纲》正中书局1948年版第238—239页。这正是一种生理—心理的需要，是符合规律的现象，为了这种需要，它不顾一切，不顾利害，不顾后果。这叫“情真之极，转而成痴，痴则非以理解矣。”刘永济《词论》。痴情最是看得不透，此所以为痴，在高兴至极会哭，悲痛至极会笑，这是生活中常见的。一个人在极度思念、沉迷于某人或某种事物而想入非非的时候，也会说出一些违反事理的“痴语”。痴语是很能表现人物强烈的感情和意绪的。李白诗：“狂风吹我心，西挂咸阳树。”这是他在山东送友人回长安的诗句，反映了他被谗离开长安后，对长安未能忘怀的强烈感情。从生活真实来说，有如痴人说梦，心怎能被狂风吹挂在树上呢？还有“南风吹我心，飞堕酒楼前”。这是李白思念他远在东鲁的女儿的诗句，同样是荒诞的痴语。但它又多么真实地道出了诗人恨不得一下子就回到东鲁家中的急不可待的愿望啊！再看辛弃疾的一首词《西江月·遣兴》：

昨夜松间醉倒，

问松：“我醉何如？”

只疑松动要来扶，

以手推松曰：“去！”

更是痴态可掬了。有一首藏族情歌：

我日夜的相思，

你是否在梦中看到？

托流水捎去的话，

背水时，你可用瓢舀到？

人在梦中怎能看到对方的相思，清清的流水又怎能捎去心里的话，而心思又岂是可以用瓢舀得起来的？只因其相思之深才有这种痴语。它深挚、专注，所以说是痴，是因为它与附着物之间没有必然的联系，从常理看来是荒唐、荒诞的。如辛词中的愁：“是他春带愁来，春归何处？却不解带将愁去！”愁是春带来的，春既归去，为何不将愁带走？其实人们的愁，春怎能带走？傅庚生先生说：“痴者，思虑发于无端也，情深则往往因无端之事，作有关之想也。”他还举了不少例证来说明。

4 情中之理（2）

李益《江南曲》云：

嫁得瞿唐贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿。

商人重利轻别离，这位痴情女专注情于“信”，竟云宁下嫁于趁潮水来去之海上弄舟之小子，“惟涎其乘潮有信无误而已，她不复计，其情痴可见。”但正因情痴才有尖新奇丽之感。贺黄公《皱水轩词筌》云：“唐李益诗‘嫁得瞿塘贾’云云，子野《一丛花》末句云：‘不如桃杏，犹解嫁东风’；此皆无理而妙。”思虑发于无端是无理也。然其妙处却正在无理。如果说，“不如桃杏，犹解嫁东风”是“无理而妙”，那么“落花一夜嫁东风，无情蜂蝶轻相许”则是愈无理而愈妙了。事实是，情之愈痴者，愈远于理也。

冯延巳的《蝶恋花》云：

谁道闲情抛弃久？每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有？独立小桥风满袖，平林新月人归后。

这首词写的也是一片痴情，而转折多妙，自谓久弃闲情，春来依旧惆怅，一转也。惆怅便一任惆怅，且借酒浇愁，不惜朱颜消瘦，再转也。年年见青芜杨柳，惹动愁思，痴情冥索不得，三转也。东风满袖，痴立小桥，待得月上平林，归来已晚，伤春之故，终是茫然，此其情所以愈痴也，是又复惆怅一日，毕竟闲愁欲抛未得，四转也。“此词写痴情人为春愁所苦，若负剑之蛇，盘旋左右，痛终不解；曲折多处，正缘春恨多耳。”周美成《菩萨蛮》后阕云：

天憎梅浪发，故下封枝雪。深院卷帘看，应怜江上寒。

雪下得连梅枝都封住了，居人惴虑江上心上人之寒。所以很不喜欢下雪，但雪因天时而降，不敢责怪，于是迁怒于梅花之浪发，谓天亦憎此，故下封枝之雪以示惩戒，致令江上人受池鱼之殃。离人本无闲情去看花开，花竟发而致天雪，则梅花岂非浪发乎？天怒人

怨，有其宜矣。既切女儿心事，又合女儿口吻。充分表明女儿的痴绝之情。牛希济《生查子》云：

春山烟欲收，天澹稀星少。残月脸边明，别泪临清晓。语已多，情未了，回首犹重道。记得绿罗裙，处处怜芳草。

月照泪光，纵横满面，语多情未了，回首犹重道，看他哭哭啼啼，絮絮叨叨，真是痴情彻骨。记得绿罗裙，从此眼前只理会得一片绿，再见芳草处处，辄动怜爱之心，是别已久情未了，岂止未了，更是颠颠倒倒，除却一片绿外，不晓他事矣。这是痴情男子的情态。详见《中国文学欣赏举隅·痴情与彻悟》。

吴宓在《诗学总论》里说：“柳宗元诗：‘一身去国六千里，万死投荒十二年’，又陈其年诗：‘百年骨肉分三地，万死悲哀并九秋’，夫二人之艰难困苦，虽至其极，然尚未死，即人死亦只一次，乃曰万死，是切挚之笔也。……切挚有二法：或加增其数量，或改易其事理。所谓改易其事理者，即诗人感情深挚激切之时，所言实与真理实象不合，与世中常理相悖，而写来又但觉其逼真，而颠扑不破是也。”转引自傅庚生：《中国文学批评通论》商务印书馆1947年版第80—81页。

袁枚说：“诗人者不失其赤子之心者也。沈石田《落花诗》云：‘浩劫信于今日尽，痴心疑有别家开。’卢仝云：‘昨夜醉酒归，仆倒竟三五。摩挲青莓台，莫嗔惊着汝。’宋人仿之云：‘池昨早添水三尺，失却捣衣平正台。今朝水退石依然，老夫一夜空相忆。’又曰：‘老僧只恐云飞去，日午先教掩寺门。’近人陈楚南《题背面美人图》云：‘美人背倚玉阑干，惆怅花容一见难。几度唤他他不转，痴心欲掉画图看。’妙在皆孩子语也。”

《随园诗话》卷三第十七；着重号是引者加。这都是痴情的好例。情到痴处，便再见童心，物我混一，由常态转入变态。以常理揆之，迹近疯狂，确实不可以理喻，但深入研究就会发现，在这痴情之中却自有至理在。“夫诗言诗不言理者，情愫则理在其中。”《清诗话·贞一斋诗说》。那反常或变态行为不正是心理乃至生理的需求吗？痴情所以被认为无理和背理，是离开了生理—心理的需求专用现实生活中的常理去衡量的结果。

4 情中之理（3）

确实，这类变态行为用现实生活的眼光去看是无一不荒谬的，但若用生理—心理的需要的观点去看则是无不合乎理的常态。倒是那现实生活之理显得荒谬和变态了。莱布尼茨曾这样写道：“要是几何学也和道德学一样地反对我们的情欲和当前的利益，我们对它的抵触和违反也不会少多少，尽管有欧几里德和阿基米德的那些推证，我们也会当它们是些梦呓，并认为它们充满了谬论。”《人类理智新论》上册第63页。感情活动的这个特点，许多人都是懂得的。斯宾诺莎说：“心灵总是尽可能去想象足以增加或助长身体活动力量的东西，这就是说心灵总是尽可能努力去想象它所爱的东西。”《伦理学》第126页。

感情向往不肯定，向往可能性和偶然性，就是向往侥幸和幸运，这是一厢情愿的欲望和愿

望的流露。这种一厢情愿，总是要转化为想象或幻想，而幻想也就是指向未来的想象。

车尔尼雪夫斯基说：“所谓想象就是把现实的事物转变为美的对象的力量。”现实不够理想和完美，单单否认现实是不够的，一定要有些东西来代替现实，代替品必然是一种现实希望和憧憬——一个在其中情感具有无边的力量、可以自己解放自己的梦幻的或想象的世界。这与马克思所说“美是人的本质力量的对象化”的意思是相通的。列宁不是被称为“克里姆林宫的幻想家”吗？他在《怎么办》一书中以赞赏的态度引用了皮萨列夫的言论，同意他关于“有益的幻想是工作的推动力”的见解。

可见，想象或幻想是一种与生活愿望相结合的心理活动，它常常是创造性活动的先导和动力。

感情活动的一厢情愿的这个特点，深深植根于人的本性之中。《燕山夜话》中《一个鸡蛋的家当》的故事就是一个很好的例证。故事说：

一市人，贫甚，朝不保夕，偶一日，拾得一鸡卵，喜而告其妻曰：我有家当矣，妻问安在？持卵示之，曰，此是，然须十年，家当乃就。因与妻计曰：我持此卵，借邻人伏鸡乳之，待彼雏成，就中取一雌者，归而生卵，一月可得十五鸡，两年之内，鸡又生鸡，可得鸡三百，堪易十金。我以十金易五牴，牴复生牴，三年可得二十五牴？妓 撙 指瓷鹵迹 听傻冒悦迨疇迹 耙兹 俳鸚印N 岢执私鸚跃焦 昙洌 腩BI鸚傻靡病？/p>

这个财迷愈说愈高兴，竟然忘却了眼前的现实，完全陷入迷妄状态。他的如意算盘最后落实到娶一个小老婆，以致使他老婆“怫然大怒”，“以手击卵，碎之”。他这才如梦初醒，一个鸡蛋的家当就这样毁掉了。他的幻想也因此破灭。这故事无异是一个财迷狂想曲，凭一个鸡蛋能发财吗？真是异想天开。他完全不考虑现实的可能性，只是一厢情愿，随心所欲地驰骋幻想，这不是财迷心窍而发狂吗？而这狂想的内驱力显然是生物的、生理的欲望和需要，也可以说是原始的、低级的情欲的反应。

这种需要是人所共有的，但如何对待和实现这种需要则人各不同。有的人能够“推己及人”，甚至舍己为人，这一点我们下文还要谈到；有的人能够按照社会的道德和法律规范，通过正当途径来实现；有的人却违背正轨，采取不法手段来实现，“例如见他人有钱，便记起自己以前借着这样的钱所得的愉快，想象又为他张大未来的同样的愉快，想象不断地张大这种愉快与享乐，以至想象的影子，遮住思路，而生财之道为其所蔽，乃仗赖其暴力或诡计，以夺取他人的金钱，俾得用以实现其所想象的利益，因而废弛真主所赋予的能力。”《回教哲学》商务印书馆1946年版第53—54页。大凡犯罪分子都是这样走上犯罪道路的。我们这里不是研究犯罪心理，只是想借此说明情感活动的具体内容尽管不同，但一厢情愿这个原则却是普遍的，共同的。

4 情中之理（4）

朱光潜先生在《变态心理学》中讲过一个类似的故事，说有一个卖牛奶的女佣，头上顶着一罐牛奶上镇市上去卖，边走边想，这罐牛奶可以卖许多钱，用这笔钱买一只母鸡；母鸡可以生许多鸡蛋，再把这些鸡蛋化为钱，可以买一顶花帽和一件漂亮衣服，我戴上这顶帽子，穿着这件衣服，还怕美少年们不来请我跳舞？哼，那时候谁去理会他们！他们来请我时，我就这样把头一摇，想到这里，她真的把头一摇，奶罐“噗”地一响，这才从美梦中惊醒，回到严酷的现实。

两个故事，各有千秋，各自符合他们的身份。前者要讨个小老婆，后者要个如意的郎君。这是他们潜意识中的情欲，这情欲促使他们想入非非，发生变态，忘却现实。心理学家指出：“那些极端的一厢情愿的思维即所谓我向思维，它完全受个人需要和感情的支配，极少甚至完全不顾及现实。”《心理学纲要》上册第189页。古人云：食色性也，在他们的愿望后面，分明是人的生物本性，人的生理—心理需求在模模糊糊地作用着。鲁迅不是说过吗，“大愿，原是每个人都有的，不过有些人却模模糊糊，自己抓不住，说不出。他们中最特别的有两位：一位是愿天下的人都死掉，只剩下他和一个好看的姑娘，还有一个卖大饼的；另一位是愿秋天薄暮，吐半口血，两个侍儿扶着，恹恹地到阶前去看秋海棠。”《且介亭杂文·病后杂谈》。第一位的愿望与前两个故事一样，体现着食色本性的需要；第二位则体现了第一性的需要满足之后发展了的第二性的需要——求雅兴，那纯是心理的或精神的需要了。

人的这种本性在艺术创作和艺术作品中得到最充分的体现。弗洛伊德甚至认为艺术就是性欲的升华。让我们举些实例来说明。

读过元杂剧《西厢记》的人都记得第三本第三折中，张生接到崔莺莺“待月西厢下”的书简后，在等待日落赴约时有这样一段独白：

（末云）……天！你有万物于人，何故争此一日？疾下去波！读书继晷怕黄昏，不觉西沉强掩门，欲赴海棠花下约，太阳何苦又生根？（看天云）呀，才晌午也！再等一等。（又看科）今日万般的难得下去也啊。碧天万里无云，空劳倦客身心，恨杀太阳贪战，不教红日西沉——呀，却早倒西也，再等一等咱。无端三足鸟，团团光灿灿，安得后羿弓，射此一轮落！谢天地！却早日下去也！……

这段独白，把张生的渴望，焦急的心情和神态活灵活现地刻画出来了。

在朱生豪翻译的莎士比亚戏剧《罗密欧与朱丽叶》的第三幕第二场中，朱丽叶等待天黑与罗密欧幽会时有一段独白，与张生的独白有着惊人的相似。

朱：快快跑过去吧，踏着火云的骏马，把太阳拖回到它的安息的所在。但愿驾车的腓通鞭策你们飞驰到西方，让阴沉的夜幕赶快降临，展开你密密的帷幕吧，成全恋爱的黑

夜！……来吧，黑夜！来吧，罗密欧！来吧，你黑夜中的白昼！

请看：作为热恋中的青年，张生和朱丽叶都急不可待地要在夜幕降临后和情人相会，因而都嫌太阳走得太慢；为了早见情人，一个要用后羿的弓箭把太阳射下来，一个要胖通用马车把太阳拖回安息处所。他们在急切热烈的向往中都情不自禁地作一厢情愿的非非之想。真是人同此心，心同此理！又如《牡丹亭》描写主人公杜丽娘在游园时梦见了理想中的人物柳梦梅，醒后日夜思念，以至生病，病中把自己真容描下，然后死去。三年之后，复生成人，与柳梦梅终成眷属。这更是一厢情愿的好例。正如汤显祖解释的那样：“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者皆非情之至也……第云理之必无，安知情之所必有耶。”

文艺作品中，这样的例证是随处可见的。

艺术作品如此，就是艺术创作本身也都与创作者的欲念、愿望和向往密切相关。这是许多作家都有体会的。康德说想象“有创出各种可能的感象，赋予以随心所欲的模样”。《论形象思维》第33页。维柯说，“诗的语句是用对情欲和情绪的感觉来造成的。”《西方文论选》上册。A 托尔斯泰也说：“艺术是对生活的一种理想的描绘。”理想的描绘当然是一厢情愿的。他又说，“大凡我们每个人写得得心应手的时候，所写的正是我愿意写的东西。这点我现在还要强调一下，艺术作品就是从愿意去创作、去写作什么东西而产生出来的，而不仅仅是由于他觉得应该去写什么东西而产生出来的。”《论文学》第264页。

要说明的是，人类还有一种幼子之爱的本性，这又是一种强大的感情力量。这是人和动物所共有的另一种本性。这种本性也是非常强烈而执着的。屠格涅夫的一篇短文《麻雀儿》就提供了这样一个范例。文章叙述了一只老麻雀忽然发现自己的幼子即将被狗扑食，说时迟，那时快，在千钧一发之际，老麻雀面对这庞然怪物，面向“那齿牙发光的张大的口”，“以一种比它的意志（意志即理智——引者注）更强的力扑下身来”，终于使狗惊愕而退。作者由此得出结论说：“爱，我想比死或者比死的恐怖还要强烈。全靠这个，全靠爱，生命才得以团结和进步。”《屠格涅夫散文诗》北新书局1934年版。鲁迅也看到这种现象：“动物界中除了生子数目太多——爱不周到的如鱼类之外，总是挚爱它的幼子，不但绝无利益心情，甚或至于牺牲了自己，让它将来的生命，去上那发展的长途。”《我们现在怎样做父亲》。动物的这种行为并不是如尼采说的是表示理智停止活动，稍加思索便可知道。所谓理智停止活动不正透露出一种更高、更深、更大的理性吗？为了保护幼子，为了种族的绵延，不惜牺牲自己，这难道不是更高、更深、更大的理性？难道不可以说至情至性就是至理？爱就是理！

5 “无私心即是当理”

同样是爱，但人与动物仍然有本质的不同，因为人有社会意识，而动物只有本能。动物不能设身处地，推己及“人”，而人却有同情心，人不但能推己及人且能推己及物。这是人的社会性所在。用中国古语说就是：己欲立而立人，己欲达而达人。己之所欲施之于人，

己所不欲，勿施于人。人饥己饥，人溺己溺。总之，是把爱扩大、推广、泛化或普遍化。这就是人的理性。恶是违反理性的，伤天必然害理。所以理推到最后仍然是爱人之情，是善。这一点王阳明说得很明确：“夫物理不外于吾心，外吾心而求物理无物理矣。遗物理而求吾心，吾心又何物邪？心之体性也，性即理也。故有孝亲之心，即有孝之理，无孝亲之心，即无孝之理矣；有忠君之心，即有忠君之理，无忠君之心，即无忠君之理矣。理岂外于吾心邪？”《传习录》中。他所说的心就是情感。离开其主观唯心论，专从心理学观点看，这话是不错的。从相反的一面看也是如此，左思在《咏史》诗里写道：“郁郁涧底松，离离山上苗。以彼径寸茎，荫此百尺条。世胄蹑高位，英俊沉下僚。地势使之然，由来非一朝。”杜甫也叹道：“纨袴不饿死，儒冠多误身。”“朱门酒肉臭，路有冻死骨。”在阶级社会和等级社会这种不合理现象，归根到底不就是不合人性、人道、人情而有违人与人之间本有的、应有的相互同情、爱护之道吗！所谓不合理实质上不就是不合情吗！请看卢梭的意见：“我倒很希望有人给我解释一下：在人类发明你的和我的这样可怕的字眼以前，在出现那种称做主人的残酷无情者……以前，在出现那种当别人正死于冻饿时竟敢保有多余之物的恶贯满盈者以前，在人间的从属关系迫使所有的人都变得狡诈、嫉妒和阴险以前，……人们究竟有什么必要为非作歹呢？……”转引自《伊利亚旅行记》第二、三卷第270—271页。这理性的呼声不就是义愤之情吗？说到这里，也许会发生这样一个问题，理既然是情，那么，人们常说的情和理的矛盾又怎样解释呢？我认为，所谓情理矛盾，根本上是情和情的矛盾。是这种情和那种情的矛盾，是高级之情和低级之情的矛盾。斯宾诺莎认为：“一种情感只能由另一种更强烈的情感制服。”《西方名著提要》第156页。克劳塞维茨分析刚强的一段话，对我们理解这个问题也是有启发的：

显然，所谓刚强不是指感情强烈，即不是指感情激昂，因为这样说就违反语言习惯。刚强是指在最激动或热情奔放的时候也能够听从智力支配的一种能力。这种能力仅仅是从智力中产生出来的吗？我们表示怀疑。当然，有些人具有突出的智力但不能自制，这个现象并不能证明我们的怀疑是正确的，因为有人会说，这里需要的是一种特殊的智力，不是全面的智力，而可能是更为坚强的智力。但是，我们仍然认为，在感情最冲动的时刻也能使自己服从智力支配的这种力量，即我们所说的自制力，是一种感情力量，这种说法是比较正确的。这是一种特殊的感情，它能使刚强的人在热情奔放时仍能保持镇静而又不损伤热情，通过这种镇静，智力的支配作用就得到了保证。这种感情无非是人的自尊心，是最高尚的自豪感，是内心深处的要求，要求随时随地像一个有判断力和智力的人那样行动。因此。我们说，刚强是指在最激动的时候也能保持镇静的那种感情。《战争论》第一卷第76页。

6 仁与智

仁与智的关系问题西方是情理二分的。中国哲学特别是儒家哲学是情理合一的，主张情中有理，理中有情，认为情感本身就是理性的。如古人说的良知，既是“是非心”，又是“好恶之心”，即为明证。又如孟子的“浩然之气”，既是智的，又是情的。曹聚仁称：“这股浩然之气，在理智中找不到，在感情中才有，将感情问题与认知问题搅和在一起，

是孔夫子的一大发明”。《天一阁人物谭》上海人民出版社2000年版第268页。孔子常说：“未知，焉得仁。”他是把仁智并举的，熊十力发挥说：“仁之为德。明睿之智，惻隐之情，兼备者也。”“仁是明睿之智与惻隐之情都发展到极高而浑然为一故名为仁。大易以乾为仁，而言大明，此有明证。”（既曰乾为仁，又以大明赞乾之德，是仁中具有智也。）《明心篇》龙门联合书局1959年版第36、38页。与孔子同时而生在西方的苏格拉底及柏拉图，以“仁”即是“智”为他们的根本学说。在他们看来，仁智本是一物，“仁者见之谓之仁，智者见之谓之智”，“自诚明”即是仁；“自明诚”即是智。斯宾诺莎说：“能知我们的精神与宇宙相通，能知我们的个体，只是一个大体之一部分，能知我们有尽，而此大体无尽，这一个‘知’即是最大的‘仁’。”叔本华也说：“个体之于其类，就像树之一叶。”布鲁诺说：“以宇宙为一体的‘知’即等于上天好生之‘仁’。”从这些说法中可以得到一个结论：大智即大仁，大爱即大理。与我们上述的观点是一致的。

黑格尔从人的精神生活的发展过程对上述问题作了说明。他说人的精神生活发展有三个阶段：第一个阶段是“自然存在”，人“作为自然的人”，其性本恶，与禽兽无异。第二阶段是“超出自然存在”，“达到人与自然分离”，在这个阶段里，人有了精神性，与自然区别开来，由“自然存在”成为“自我意识的存在”。但在这个阶段中，人只顾追求一己的私欲或殊相而离开了“共体”，成为个体的人，这就使人陷入了罪恶，因此，人不能停滞在这个“有限的”、“分裂的阶段”，而应该进展到第三阶段。第三阶段超出小我的个别性而达到与普遍性的统一，也就是达到我们所说的“天人合一”的境界。

使天人结合为一的就是“爱”。所以费尔巴哈说：“爱既是尘世之物，也是天国之物”，爱把“尘世”和“天国”结合为一。也就是“爱把有限的事物提升为无限的事物”。《费尔巴哈哲学著作选》第三卷第4页。这提高的过程即爱的扩大的过程，也就是推己及人的过程。这个“推”字最要紧，有无理性全在能否推己及人。朱熹作比喻说：“仁者如水。有一杯水，有一溪水，有一江水，圣人便是大海水。”转引自《中国人性论史》台湾商务印书馆版第98页。这是说仁没有界限，只有在无限地推展中才能深切地把握。这是从“推”的广度说的，还有从“推”的深度，也就是从推的心理内涵说的。如程伊川说，“公即是仁之理，不可将公便唤作仁，公而以人体之故为仁。”体便是体贴，体贴即推己及人，对人有一种痛痒相关之情。所以仁不是空洞的概念，不是苍白的理，而是具体的、活泼的情。程明道说：“医言手足麻痹，谓之仁。此言最善名状。”谭嗣同在《仁学》中也发挥此意：“医家谓麻木痿痹为不仁。不仁则一身如异域，是仁必异域如一身”，“是故仁不仁之辨，于其通与塞；……通者，如电线四达，无远弗届，异域如一身也。”熊十力阐发说：“古之遗诫曰：麻木不仁。麻木者，由于无智，不能于一身以外，体察同类之疾苦也。体察本是智，而足以引发情，令其生动。”《明心篇》第37页。他是将智和仁统一起来看的。

从心理学观点看，同情心或推己及人全靠想象，借助想象同情地再现别人的精神状态，尤

其是别人的感情状态。所以“经验之狭隘者，智力及想象之不活泼者，其同情之范围亦隘。由历史之所示，则知同情始于小范围，而渐扩于大范围者也。各小范围（家族、国家等）皆与大范围相关系，其终遂及于一切之生物及自然之全体。”王国维译：《心理学概论》商务印书馆1935年版第213页。雪莱早就说过：“要做一个至善的人，必须有深刻而周密的想象力，他必须设身于旁人和众人的地位上，必须把同胞的苦乐当做自己的苦乐，想象是实现道德上的善的伟大工具。”《为诗辩护》。想象是使感情升华的伟大力量。想象激发人情，这是人类重大的自我发现。

7 “创作总根于爱”（1）

最好的艺术作品总是那些宏扬人性美和人情美的作品。艺术家最能够爱人，最富有同情心。他们总是以爱的眼光去看，去听，去感受体验，去抒写。许多作家都这样表白过：

鲁迅说：“创作总根于爱。”

闻一多说：“诗人的主要天赋是爱，爱他的祖国，爱他的人民。”

巴金说他的写作是出于爱：“爱祖国、爱人民、爱真理、爱正义。”《回忆与探索》第284—285页。他一再披肝沥胆地表示：“我快要走到生命的尽头，我不愿空着双手离开人世。我要写，我绝不停止我的笔，让它点燃火狠狠地烧我自己，到了我烧成灰烬的时候，我的爱、我的恨也不会人间消失。”同①第293页。“我心里有一团火，在熊熊地燃烧；我脑子里不停地响着一个声音：‘写吧，快写吧！’我觉得满身波涛般奔腾的感情等待着倾吐”，“我的火是烧不尽的，我的感情是倾吐不完的，我的爱是永不消失的。”同②第299页。

傅雷也反复强调艺术家要“永远有一颗慈悲的心”，做“有一颗慈悲心的强者”，指出“真理和艺术需要高度的原则性和永不妥协的良心”，“处处要把科学的客观精神和大慈大悲的同情心结合起来”。“艺术家最需要的，除了理智以外，还有一个‘爱’字！所谓赤子之心，不但指纯洁无邪，指清新，而且还指爱！法文里有句话叫做‘伟大的心’，意思就是‘爱’。这‘伟大的心’几个字真有意义。而且这个爱决不是庸俗的，婆婆妈妈的感情，而是热烈的、真诚的、洁白的、高尚的、如火如荼的、忘我的爱。”《傅雷家书》1982年版第93、120、187、225页。

福克纳告诫作家说：“占据他的创作室的只应是心灵深处的亘古至今的真情实感、爱情、荣誉、同情、自豪、怜悯之心和牺牲精神，少了这些永恒的真情实感，任何故事必然是昙花一现，难以久存。”但他认为最重要的还是爱。如果“没有怜悯和同情”，他描写的就“不是人的灵魂而是人的内分泌”。《福克纳评论集》中国社会科学出版社1980年版第254—255页。

邓肯说：“艺术家是会爱人的人，只有他才能对美形成纯粹的意象，当心灵得以审视不朽

的美的时候，爱就是心灵的意象。”《邓肯自传》第6页。她认为爱是美的源泉，是创造的源泉。

这里，特别值得一提的是，波兰作家爱里曹·奥兹斯柯（**Eliza Orzesko**）在一篇短篇小说里揭示出人生的一个秘密，非常耐人寻味。

小说写了一个出身微贱的人，三十年来一直追求一个坚定的目标，终于跻到一个很高的地位，成为受人尊敬的人。他却慢慢感到不满足，好像有什么东西使他感到痛苦；但究竟是什么东西呢，连他自己也不知道。他找过医生，到过矿泉和疗养院，但一切都归无效。像他这样经过种种奋斗，使自己从一个卑微的人变成有地位、有名誉、又有金钱的人，对于人生依然很不满意，这真是一个猜不透的谜！

揭开这个谜的，是一封从故乡小村子里寄来的信。信是他姐姐写的，信里告诉他一些家乡故居的琐事，从这上面勾起他的回忆。她向他提到儿童时代的一切，父亲怎样和佃户们滔滔不绝地谈话，树林深处那个猎人小屋附近怎样使小伙伴们迷路，在散步时怎样倾听那树林中的窸窣声，晚间怎样在三株荫蔽甚广的老野栲树下吃蜂蜜面包，以及窗外园子里老是发散着香气的草药，母亲用药物医治面容惨白的瘦孩子……这一切，她在信里问道：

“你记得吗？”这询问使他陷入沉思，额上起着皱纹，显得更加衰老了。几分钟后，还没把信读完，他便坐下来写道：“一切我都早已忘记了，可是现在我都记起来了。不过男人实在是很奇怪的生物，他决不会了解自己的。而我现在却好像能够了解自己了。当我力图上进的时候，我总是想着；想着这个——但当我达到了目的之后——啊，这真是一个残酷的戏弄，——我们这种生活！你身受千辛万苦，像一个疯人似的奔驰，但当你获得了你所希求的东西之后，你才知道手中所拿到的，只是一个——乌有……一切都消逝了，只剩下了空虚。……我已经有二十年不说家乡话了，我的父母的语言。这几年，我对那种话已经是一个陌生人了……你真是比我快乐啊！你有许多东西：司塔克和乔尔嘉（她的孩子）……许多愉快的信息，抚爱，你自己的亲人，你爱的花草，你的野栲树、白墙、榛子、树林，你的农妇和她们的儿女……请你代我致敬那些树林、野栲树、我的木马和老何鲁薄娃（乳母）的坟墓吧！……一二年后，我将摆脱这里的一切，干脆回到你和我们自己家人身边去。”

7 “创作总根于爱”（2）

原来他虽有了地位、名誉和金钱，这些世俗的荣利，而仍然感到悒郁不安，感到人生的痛苦，乃是缺少一种最大最重要的享受——爱的享受。爱是无所不包的博大，是心灵的圣剂。一经离开自己的家乡和故居，离开自己的亲属，纵使获得世俗的荣利，人生依旧不能满足。和其曾经享受过的爱相比较，世俗的荣利实在微不足道。故乡和亲属，是自己所爱的，并且是以爱来哺养过自己的，一旦在自己的灵魂里复活，便具有不可抗拒的吸引力了。人生的丰富和意味，便在这里。

生命不能离开爱，有如花木不能离开泥土。凡是引人向善、向美，把人性引往高尚处的力

量，便是爱的力量。对故乡的眷恋，对乡亲的怀念，再扩展至对全人类的悲悯，其动力全是爱。追求世俗的荣利是泯灭人性的。“你记得吗？”这呼唤乃是一种使人回复善良人性的呼唤。此段参考王西彦：《书和生活》花城出版社1981年版第314—316页。

艺术家的爱特别表现在对人的痛苦和不幸的同情中。艺术家是敏感的，最容易与人息息相通、心心相印、痛痒相关、感同身受，他的忧人之忧，急人之急，视别人的苦难即自己的苦难，见人戴上锁链犹如自己也戴上镣铐。卢梭曾指出这一点：“爱我们的同类，与其说是由于我们感到了他们的快乐，不如说是由于我们感到了他们的痛苦；因为在痛苦中，我们才能更好地看出我们天性的一致。”《爱弥儿》商务印书馆1978年版上册第303页。鲁迅也说，“博大的诗人”感得“全人间世，而同时又领会天国之极乐和地狱之大苦恼的精神相通”。《诗歌之敌》。这就是他后来说的“一身就是大众的一体”及“心事浩茫连广宇”的意思，他自己是有深切体验的：“好像全世界的苦恼，萃于一身，在替大众受罪似的。”《二心集·序言》。这种同情不仅包括身体，也包括精神道德领域。以精神道德而论，他们能体察人的一切罪愆，感受无辜人们身上潜在的罪恶。罗曼·罗兰甚至说：“我对待我所爱的人，就同我熟识的某些妇女对待她们自己那样。她们不希望别人爱她们非天性所固有的东西，或者仅仅爱她们漂亮，而闭眼不看她们的缺点。她们希望别人也爱她们的缺点甚至毛病，因为这是她们天性不可分割的一部分。我正是这样爱她们的，甚至连她们身上我所仇恨的东西也一起爱。”《三人书简·罗曼·罗兰致高尔基》。无疑，这是一种更为深刻的爱。

在艺术家中，对爱讲得最彻底的是泰戈尔。他主张“对于一切生物都应得有无无限的爱。不管到什么地方都应当扩充没有界限的爱。行住坐卧都须想着要行这宇宙善意。爱就是完全的意识。……爱本是包围我们一切事物之究极意义。爱不仅是感情，并且又是真理”。

《塔果尔及其森林哲学》商务印书馆1922年版第189页。我们据此可以结论说，在艺术领域，生命科学的基本内容就是把个人的爱和关怀之心推广到他本身以外去，生命本质科学是爱的科学。一个人内心里充满了对整体的爱，充满了对别人的爱和关怀之情，就会获得充实的生命。所以爱是在献出自己中求得自己，爱将收受和抛弃自由和束缚两事合而为一。

根据以上所说，我们可以看到，潜意识是符合理性的，说潜意识无理性是有违事实的，因而也是违背理性的。即使依照习惯的说法也应该看到情是第一性的，理是第二性的。是情感在前，理性在后，从历史上、逻辑上说都是如此。

费尔巴哈说：“只有爱，只有赞赏，只有崇拜，一句话，只有激情，才能使个体变成类，比如我们为一个人的美丽和可爱激动的时候便会喊道：这就是美，就是爱，就是慈善。”

《费尔巴哈哲学著作选集》上卷第48页。他所说的类便是概念或理性认识，而概念或理性认识是从激情中得到的。必须承认是情感决定理性，是潜意识决定意识，是变态决定常态。换个说法是下层决定上层，是低级决定高级。宇宙间的任何事物都是像费尔巴哈所说

的那样：“较高的要以较低的为前提，较低的并不以较高的为前提，理由很简单，因为它必须要有件东西在它底下，才能站得更高。一件东西越是高高在上，所假定的东西也就越多，正因为如此，最高的东西并不是最初的东西，而是最晚、最后、依赖性最大、需要最多、最复杂的东西，正如在地球的形成史中，最重、最重要的石头并不是那些最早的岩石——板岩和花岗岩，而是那些最晚、最近的产物——玄武岩和密致的火山岩。一件东西有了没有任何前提的光荣，则它也就有什么都不是的光荣。”《费尔巴哈哲学著作选集》下卷第447—448页。据此可知，理性源于感情，理性离开了情感就成了无源之水，无根之木，那就不成其为理性了。冯德说感情是知识的先锋，“一种新奇的思想之达于意识，最初是以感情的方式出之。”《思想的方法》商务印书馆旧版第59页。

理虽来自情，并被情所决定，但我们并不否认理对情也有反作用，也能制约和引导情，正如大脑皮层对皮下中枢有制约作用一样，但从根本上说，理还是决定于情的。

8 人类行为的根源是情

这样，我们就应该承认，人类的一切行为的根源是情感而非思辨的理性，思辨不能导致行动，情感才是行动的力量。瑞恰慈对此曾作过明确的分析：“人在有了自觉与反省之后，便以为他的情感，他的态度，与他的行为都发源于他的知识。他以为他最好是尽力地在这方面安排自己，以知识为基础而把情感、态度和行为建置在上面。以实际而论，他是从不会这样组织自己的，……不过他总相信他是按照这种计划构成了自己，并且竭力想在这些路线上有进一步的建造。他搜求知识，以为知识会直接引人走入一个正确的生活方面，以为他若知道世界是像什么东西，这种知识本身就会指示他对于世界怎样感觉，指示他采用什么态度，并且抱着什么目标生活下去。他常常叫他在这种搜求中所发现的东西是知识，他不知道这种知识很难是纯粹的，他不知道他的情感、态度和行为已被他的生理和社会的需要所左右了，并且这些东西本身大半就是他自己以为应当知道的一切东西的本原。”

《科学与诗》商务印书馆1937年版第48页。

爱因斯坦也这样认为：“我们的有意识的行动都是来自我们的愿望和我们的恐惧。直觉告诉我们，对于别人和对于高等动物也都是如此。我们都力图避开痛苦和死亡，而寻求安乐。我们的行动都受冲动所支配，而这些冲动加以有机的组合，使得我们的行动通常总是适合于保存我们自己和保存我们的种族。欲望、喜爱、痛苦，恐惧等这些内在力量，支配着各个人的自我保存的本能。同时，作为社会的人，在同别人的关系中，我们被同情、骄傲、仇恨、追求权力、怜悯等等这样的感情所激动。所有这些不容易用文字描述的原始冲动，都是人类行动的原动力。如果这些强有力的原始力量不再在我们内心扰动，那么所有这些行动就会停止下来。”

对于理性的作用，爱因斯坦是这样看的：“思想是人的组织因素，它贯穿在作为起因的原始本能和作为结果而产生的行动这二者之间。这样，为原始本能服务的想象和理智就进入我们的生活之中。但是它们的参与，使得我们的行动不只是为我们本能的直接要求服务。

通过它们，原始本能也就同那些离得更远的目的联系起来。本能把思想带进行动中来，思想又激起居间的行动，这些行动为同样与最后目的有关的感情所鼓励。”《爱因斯坦文集》第三卷第154—155页。

詹姆士论述说，我们必须承认人生为合理主义（**Rationalism**）所能解释的那部分是比较肤浅的。虽然，“这个部分是具有威望的部分，因为它会饶舌，它能挑你举出证据，并摆弄逻辑，用言语把你勉强屈服。可是，假如你不能言的直觉反对它的结论，它仍是不能够说服你，或使你皈依。假如你有一丝丝的直觉，直觉是由你本性中比合理主义所占据的那个饶舌的阶层更深些的阶层而来。你的潜意识的生活，你的冲动，你的信心，你的需要，……已经准备好了前提，现在你的意识觉到结论的力量；并且你内心有个东西绝对知道那个结论一定比任何反对它的，摆弄逻辑的合理主义的饶舌（无论多么巧妙）更真实。”

“事实是，在形而上学和宗教的范围内，只在我们说不出的对于实在之感已经倾向于这一个结论之时，说得出的理由才会使我们崇信。……我们用言语说出的哲学只是将它翻成炫耀的公式罢了。这个不推理的，直接的担保，是我们的深刻部分；推理的辩证只是表面的展览。本能领导，智力只是跟随，假如一个人……觉得有个有实力的上帝存在，那么，你的批评的辩证，无论如何高明，要想改变他的信心，也是枉然。”《宗教经验之种种》商务印书馆1947年版上册第75—76页。

他们的分析和论述是中肯的、切实的、合乎理性的。他们都一致肯定情欲的力量，或非理性的力量是最深刻、最顽强的力量，是人类行为的最强大、最持久的内驱力。承认这个事实，丝毫无损于人类的尊严，而只能提高人类的尊严。

奥·科尔纽在《马克思恩格斯传》中说，“艺术是人的活动的最高尚的形式，因为只有通过艺术，人才完全地和彻底地肯定自己是类的存在物。”肯定自己是类的存在，即肯定自己是人的存在。所以在艺术创作中尤其要承认情欲情感的作用和力量。

9 理不是先导而是事后的反省

人的灵魂，是神秘而复杂的，人的感情是幽暗漂荡无从把握的东西，感情的发抒由幽暗而趋于明朗，由漂荡而趋于凝定。要达到这一步不能诉之于概念的陈述——这便脱离了情的本质——而是要形象化。这只有凭借想象，而想象是否合理不能用推理考证的眼光来加以衡量。如“白发三千丈”，显然不能用考证眼光看，而要用想象中所蕴含之情与想象出来的形象是否相称来衡量，也就是用上面所说的生理—心理需要的观点来衡量，所以艺术家应听从感情的支配而不要企图支配感情，这叫“不听陈言只听天”。苏轼描绘自己的创作体验说：“吾文如万斛泉源，不择地而出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是两已矣。”行所当行，止所当止，可见情感活动自有规律，不待有意安排。张耒也说过：“文章之于人有满心而发，肆口而成，不待思虑而工，不待雕琢而丽者，皆天理之自然，性情之至道也。”《贺方回东府序》转引自《历代论诗绝句选》第112页。“天理之自然”，

“性情之至道”二语最好地说明了情感自有情感之理。事实证明，最好的艺术作品都是遵从情感之理，在最自然的状态下创作出来的。这一点，我们已说得很多了。这里需要补充说明的是大凡成功、成熟的作品，在创作进程中，常常出现这种现象：作家笔下的形象仿佛受到另一种力量的支配，摆脱作家的意识控制而自行活动，许多场面会自动产生，而作家、艺术家也就心不由己，情难自禁地跟在人物后面，惊讶地看着他们自己在活动，在按照自己的性格说自己的话，走自己的道路，决定自己的命运。而这一切并非作家事先的安排，甚至完全背离初衷。这时好像作者成为他的创作对象的奴隶，“艺术家不是有所抉择地、而是不由自主地摄取它”，“不管是对象的抉择或是它的发展，他都无权过问。因为如果没有那绝对不依存于他的灵感，无论是命令、定货或是本人的意志，都不能使他创作：因而创作是自由而不依存于作者的，后者在这里既主动又被动。”如此说来，“他岂不是创作的奴隶，同时又是他的主人吗？”《别林斯基选集》第一卷第178、180、181页。别林斯基还指出，这就好像做梦，梦是不由自主的，但梦确实又因人而异，什么人做什么梦，有什么样生活就做什么梦。所以梦是自由的，同时又是依存于我们的东西。创作也是如此。这种现象意味着作家受潜意识支配，受情感力量支配。“它隐藏在艺术家的灵魂里面，占据它，压迫它。”对于他所描绘的人物“不是作为思辨理智的对象摄取它，而是对它那深刻神秘的意义充满着战栗的预感，通过自己的感情来承受它”。《别林斯基选集》第一卷第178页。难怪歌德说：“是歌曲创造了我，而不是我创造了歌曲，在它的力量中才有我。”列夫·托尔斯泰也有这样的体验。有人埋怨他使安娜·卡列尼娜卧轨自杀未免残忍时，托尔斯泰回答说：“这个意见使我想起了普希金的一件事情。有一次，他对他的一个朋友说：‘你想想看，达吉雅娜跟我开了多大一个玩笑。她结婚了。我万万没料到她会这样。’关于安娜·卡列尼娜我也完全可以这样说。一般说来，我的男女主角们，有时跟我开那种玩笑，我简直不大欢喜！他们做那些在现实生活中应该做的，和现实生活中常有的，而不是我愿意的。”《金蔷薇》上海译文出版社1981年版第47页。同样，他的《复活》中的玛斯洛娃也未按照他最初的构思去和聂赫留朵夫结婚，而最后嫁了一个政治犯。A. 托尔斯泰说：几乎所有作家都知道他所创作的人物刚愎自用。“我在工作极度紧张的时候，我不知道人物在五秒钟以后会说什么。我惊奇地跟随着他们。”同②第47—46页。还有这样的情况，有的时候，次要人物挤走了别人，自己变成了主角，把故事的整个进程扭转过来，带着它跑。

这种现象是非常普遍的，也是极自然的。假如反其道而行之，作家硬要人物不按照自己的内部逻辑去行动而迫使他们回到原来的提纲框子里去，那么人物便开始僵硬，变成会行走的图式，变成傀儡。而听任人物自行活动，却证明它非常符合生活的客观逻辑，并且具有很大的创造性和很高的真实性。由此可知，在很多情况下，使艺术家走入歧途的不是感情，而是错误的认识，是离开或违背情的所谓“理”。在艺术创造中，如果头脑用得太多，感情用得太少，这本身就不是遵从理性而是违反理性。

1 你中有我，我中有你——从无意到有意，从…

以上我们论述了在艺术创作中潜意识与意识的矛盾，论述了潜意识的理性，这并不意味着

我们否定意识的作用。如上所述，我们否定的只是那种违背情的所谓理，所谓自觉意识，这样的理和自觉意识确实是和潜意识的情感不相容的，但也不等于说，潜意识是一个针插不进、水泼不进的，自我封闭的，与世隔绝的独立王国，因而与意识互不相涉。我们以上说的只是艺术创作进程中的一个阶段，并不是创作的全过程，就全过程来说，我们认为意识与潜意识，常态与变态是你中有我，我中有你，互相渗透，互相转化，互相因依的，但所有心理活动的开始时，都是无意识的，意识从无意识发展转化而来的。当然，意识经过长期抑制和控制也可以转化为无意识，所谓习惯成自然即是。拉法格所说“本能是先天的思想”，即指由意识转化而来的无意识。他认为“人如果没有某种程度的脑筋紧张，便不能学习什么东西，无论是精神上的或是肉体上的都一样，这脑筋的紧张将随着所学的对象熟悉程度而减弱。例如某人开始学弹钢琴，他必须小心翼翼地注意着手和指的运动，以便准确地按下所想按下的琴键；习惯了之后，他就开始随心所欲地按，不再看琴键而且还可以想别的事情。同样地，在学习外国语时必须经常集中注意于选择词、前置词、词尾、形容词、动词等等；所有这些在以后熟悉了语言时就会本能地在记忆中发光。人和动物的脑子和身体具有一种性能，就是把开初由愿望、意识所引起的东西和作为紧张之注意之结果的东西转变为自动的行为。人如果不具备这种自动的动作性能，他就不能接受肉体的和精神的的教育。假如经常被迫注意说话、走路、吃饭等的一举一动，那他就只好永久停留于儿童的状态”。拉法格所讲就是习惯成自然的过程，习惯多少是有意识养成的，是意识前提下的无意识，习惯行为或举动虽不是当时考虑的结果，也是以前在大致相同的情况下经过考虑所作出的决定的产物，所以无意识可以理解为早已忘了的曾出现过什么的意义，但还坚持着此种意义并继续决定他的行为，你的记忆不会告诉你如何知道椅子是坐的，什么东西吃起来为何可口，什么东西为何不可口，所以无意识不外是被遗忘了的曾经引起过意义的情绪体验支配我们当前的行为而已，用条件反射来解释就更清楚，无疑习惯是一种条件反射，一旦形成就成为自发的、不由自主的，这是意识管不了的，至少是不能完全战胜的。拉法格还说：“成人的脑子按照他的个人教育的程度和社会文化高度或多或少地自动化了。像原因、实体、存在、数量、正义等等基本的抽象概念对于他已成为一种先天的和本能的东西，像饮食一样，人已经完全记不起来他是怎样获得它的，因为文明化了的人也会像会吠的狗一样，一生下来就继承了传统的习惯，一有可能就获得了这些概念，但是这种获得概念的倾向是他的祖先几千年间积累起来的经验的结果。”《思想起源论》三联书店1953年版第52—53页。这表明，随着时间的推移，原先似乎是抽象的东西，也可以逐步变成具体的东西，从而在人的头脑中形成一种新的直观。比如现在物理学家对四维空间世界的直觉把握，几乎像当时物理学家对牛顿空间和时间的把握那样清楚，新的直觉是抽象的产物，转而又成为进一步抽象的新起点。从这个意义上说人愈发展，思维能力愈高，潜意识就愈深，愈丰富。没有高度意识，也就没有潜意识，原始人大概很难说有什么潜意识的，艺术创作的全过程就是从意识到潜意识，从常态到变态的转化过程。也就是艺术家的理性不断消融于幻觉的过程，中国古人所说由炼到不炼，由出色而本色，由人籁归于天籁，非常精炼地概括了这个过程。人们都承认倾向本身不仅应该存在于头脑里，而且应该存在于心灵中，存在于写作者的血液中，它首先必须是一种感情，一种本能，然后大概才

是一种自然的思想。

理和情，意识和潜意识的不断转化过程还可以从电—化学的变化中得到说明。现代科学研究证明，人们心理过程乃是一系列电—化学变化。任何意识都伴随一定的运动感觉。这运动感觉就是能量的转换和传递。感觉过程就是物理能量或其他能量转变为心理能量的过程。心理能量不会全部消失。没有消失的一部分则以化学形式保存在脑结构中，成为记忆痕迹。各种心理能量聚集起来就是无意识。所以无意识是一种心理能量和动力状态。在一定条件下，比如受刺激，化学能就释放出来转化为其他能量，刺激比较强烈达到觉知水平就是意识，达不到觉知水平就成为无意识。

人的精神生活，实际上是心理能量不断地转化和传递，这类似一条河，我们知道的只是表面，而河下面有无数潜流，它决定着河面状态，然而我们都觉知不到其存在，我们的精神生活主要就是这部分。意识是河面，无意识是河下面的潜流，用意识流来称呼人的精神生活是很恰当的。

2 人的心理生活是多种水平、多层次的统一过程

因此，我们可以说，无意识与意识是人的心理活动两个方面的对立统一的整体。从一定意义上说，没有无意识也就没有意识，意识是以无意识的存在为前提、基础和条件的，当然，无意识又是受意识制约的。无意识和意识的辩证统一构成了人的精神生活的丰富多彩。人的心理过程总是同时在各种水平上和各种层次中进行，任何“高级的”心理活动过程都是以“低级的”为前提，并在它的基础上完成的。没有纯粹有意识的，也没有纯粹无意识的，人在清醒的状态下，精神也总是不自觉地顺从着各种暗示——从那幽暗的深处来的各种暗示。“研究表明，当完成随意识记的时候，同时也必然发生不随意识记。心理过程一下子就在几种水平上进行，而高级水平永远只能跟低级水平不可分割地存在着，它们始终是互相联系着，并构成一个统一的整体。任何认识活动，任何思维过程，就其实存在的具体性来说，都是同时在不同的水平上，多方面地完成着。在任何的，看来似乎完全抽象的思维活动中，都潜在地包含着感性的成分，感性的认识过程的产物。抽象的概念本身，作为实在的认识，仿佛是一种金字塔式的建筑物，愈高级的抽象物构成其塔顶，而其基础则是由不同水平的抽象层层掩蔽着的感性概括，比较初级的泛化的产物。”

认识思维活动是这样，“动机也有类似的情形。在解释人的任何举动的时候，应当考虑到实在交错着和复杂地相互联系着的不同水平和方面的各种诱因。多方面地思考问题，仅仅在一个水平上，在一个平面上来寻找举动的动机，这就意味着，明显地使自己失去理解人们的心理和解释他们的行为的可能性。”鲁宾斯坦：《存在和意识》三联书店1980年版第322页。

根据以上的论述，我们可以知道意识与潜意识的界限是模糊的，是很难截然分开的。这还可以从注意的心理功能来说明。注意到的地方即意识到的地方，不注意的地方就是不能被意识的地方。当意识指向一定的客体时，同时就不可避免地要离开其他客体，这就是“用

志不纷乃凝于神”。一方集心力而他方减心力这是注意现象中所表现出来的大脑工作的特性，那就是说，人在每一个瞬间，只能有一个主要的注意点，人们在从事某一项工作时，一定有很多对象，注意必然集中在主要对象上，其他客体则处于注意的边缘，注意的中心是意识的，注意的边缘往往是无意识的。

从生理学的分析来看，也可证明这一点。大家知道，大脑皮层有许多区域，人的经验、意识，并不会被消灭，在人的意识工作时，大脑皮层不是所有区域和意识发生联系，每一瞬间，只能有一个相应的区域，一个相应的兴奋点。由于人的思维不断地活动，这一相应的兴奋点，就沿着大脑半球不断地运动，而其他点，其他区域也不是毫无活动，它们完成着“早先作出过，在相应的刺激存在的情况下，又要一成不变地产生反射。这些区域的活动，正是我们主观称之为无意识的，自由活动的那种东西”。这就是说，当意识指向一定的区域，会产生有意识的相应的反应，与此同时，没有意识到的区域也会产生无意识的自动反应。这就是“在相应的刺激存在的情况下，又要一成不变地产生反射”。《美学与艺术讲演集》第544—545页。由此可见，当我们说有意识的活动时，并不意味着活动的所有部分，即并非组成活动的一切要素都是有意识地实现和表现出来的。一切比较复杂的活动其本身都包含着自动的即完全没有意识地进行着的个别过程、个别运动。而且，好多有意识的动作可以在无意识中做出来，如睡眠中说话；而好多无意的动作也可以有意地做，尤其是戏剧演员。谢切诺夫指出：“善于极高度集中思想的人们，对外界影响的迟钝性有时达到惊人的程度。例如，传说因酷嗜某种思想的人，在这种思想的影响下，好像便不觉得冷，不觉得饿，甚至感觉不到剧烈的疼痛。但无论如何，对一定种类的外界影响的迟钝性，永远可以在一个人的身上看到，如果其心思被另外一种事物占据了的话。”《谢切诺夫选集》第166页。因为“心力之偏倾凝集于一方，一者依人生来之性质，一者由内外一时之事情……如学者读书至会心处或呼其名而不觉，或至寻常眠食之时而不知之是也。尚有甚者，当棋客对局，或报其亲之死而不觉之”。这种现象以“宗教信者为最多。其最热心者，一朝处火刑自不觉苦痛，西洋昔日自耶稣基督始，宗教信者之处死刑，不知几人。……其他不论何国家宗教家犯千死百难更不意之者，征东西之历史，其例不遑枚举。其实因信仰之力，凝集精神于一点，自不觉身体之痛苦。若欲证之，吾人之于大火时，或在战场纵横奔走，虽身体负伤，更不感其痛苦。……今宗教热心家不感苦痛与之同一理也”。又如，一演说者，重病在身，“不胜苦痛而登讲坛，方喋喋演说，更不觉何等苦痛，殆如忘病气者，及其下讲坛，忽不堪苦闷而仆。”这都是精神“凝集全力于一方，遂于他部生不觉无识”的结果。详见《妖怪学讲义》第152—153页。

3 意识与潜意识的界线是模糊的

这些论证，使我们进一步懂得，意识和潜意识的界线是愈来愈模糊了，正如常态与变态，理性与非理性的界线说到最后也是模糊的一样。从理论上说，当我们说到意识的时候，本身就已意味着潜意识的存在，而说到潜意识当然也意味着意识的存在，因为只有自觉意识者才能有潜意识，没有自觉意识者根本谈不到潜意识。正如只有理性者才谈到非理性，没有理性者根本谈不到非理性。所以想把意识和潜意识作严格区分是不可能的。“这些界线

与其说是实际地存在，毋宁说是想象地存在着；至少，我们不能用手指，像在地图上指点国界一样地把它们指出来，艺术越来越接近到它底或一界线，就越会渐次地消失它底一些本质，而获得界线那边的东西底本质，因此代替界线，却出现了一片融合双方的区域。”《别林斯基选集》第二卷第441—442页。别林斯基的这段精辟的论述，具有普遍的意义，意识和潜意识的界线也是这样的。

在艺术创作中，这种界线更难划清，但是，“喜欢论述自己艺术的作家们……总是谈论自己创作活动中那些有意识的，自觉运用某些技巧的部分，而无视那些……非自觉地进行的部分。他们对自己自觉的创作经验感到荣幸，然而往往正是那些他们不愿谈论的部分反映或折射了他们的本质。”雷·韦勒克奥·沃伦：《文学理论》三联书店1984年版第84页。洛斯承认：创作能力在它发展到极致时，是有意识和无意识兼而有之，……麇集于脑海（即无意识的“深渊”）中的意象所经历的形变是无意识的，而对这些意象的控制是有意识的。同②第86页。这种说法比较符合实际，下面不妨以一个故事为例作具体说明：

唐代有位高僧香严闲禅师，一天，他和另一位和尚一起登临庐山。两人一路谈天说地，颇为投契，香严闲禅师发现这位同行者绝口不谈国事，而他已从传闻中得知此人是位不寻常的人物：他原名叫李忱，是宪宗皇帝的第十三个儿子，当今武宗皇帝的叔父。他放弃王公的富贵荣华，隐姓埋名，来到深山古刹，出家为僧，过着暮鼓晨钟的生活，老禅师心想，这么一个人物，他的内心果真断绝一切世俗之念了吗？

两人走了一程又一程，峰回路转，著名的庐山瀑布忽然展现在眼前，自然想到李白的名句：“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”，这壮美奇观的景色引得老禅师诗兴大发，他忽然心生一计，说道：

“怪不得古来多少诗人来到这里，都要歌咏瀑布，老僧才疏学浅，此时也想得两句诗，可是下韵就接不上了……”

李忱也随之兴起，说道：“师傅既然雅兴，咱俩何不联句，师傅先吟上句，小僧来续下联便是。”

香严闲于是朗吟道：“千岩万壑不辞劳，远看方知出处高。”

李忱玩味着豪迈的诗句，一股按捺不住的激情在胸中翻腾，也高声吟诵道：“溪间岂能留得住，终归大海做波涛！”

香严闲禅师听完下联，不觉一愣，这诗句好大气魄，再一想，不由一惊，面前这个人绝非等闲之辈，小小“溪间”怎能留得住他，他本是大海蛟龙，终究是要回归大海，掀起万丈波涛的呀！接着香严闲哈哈大笑起来，李忱很是奇怪，问道：“师傅何事大笑？”香严闲

风趣地说：“您这两句诗，倒使我记起白居易的两句诗来：‘何必奔冲下山去，更添波浪向人间’，你们两个，一个想留山上，一个要冲下山去，可叫老僧何去何从呀？”

李忱猛然省悟，刚才的诗句泄露了自己内心的隐情，他不能忘记父亲宪宗皇帝是被宦官谋害的，当今武皇帝也是在腥风血雨中登上宝座。……自己很想有所作为，重振大唐江山，然而，他觉察武宗嫉忌自己的才能，为韬晦计，他才远离朝廷，到此为僧。然而他身在山林，心怀魏阙，正像那狂泻的瀑布，总想“归大海”“做波涛”，这个隐藏在内心深处的真情，不料竟在即兴吟诗之间宣泄出来。后来，李忱经“千岩万壑不辞劳”的奋斗，终于接替武宗登上帝位，成为历史上的宣宗皇帝。《诗中见真情》载《文学报》**1983年9月22日**。

李忱即兴吟诗，是有意为之，是意识活动。但其底蕴却是无意识的，不自知的。这是意识中的无意识，是意识表现无意识，或无意识借意识来表现。所以李忱此时此刻的创作心理是有意识还是无意识是很难区分的。可以说又有意又无意，有意中有无意，无意中有有意。正是这种混茫朦胧状态构成了他的创作心理内容，使他吟出了那样两句诗。没有这种状态，他的诗是吟不出来的，所谓“诗言志”者，其“志”大半就是在这种无意中“言”出来的。“言志”而意识到是在“言志”，恐怕就“言不由衷”了。

4 “心灵之运行，非直线而为圆形”（1）

——“运冷静之心思，写热烈之情感”把以上的意思总括起来，艺术创作的全过程可以用这样一个公式表示：意识→潜意识→意识；或常态→变态→常态。这样循环往复，层转累进，构成一个圆形。柏落丁纳斯说，“心灵之运行，非直线而为圆形”，即《淮南子·精神训》所谓“始终若环，莫得其伦，此精神之所以能假于道也”。钱钟书先生说：“真学问，大艺术皆可以圆形象之”，也正是此意。傅雷说，“艺术不但不能限于感性认识，还不能限于理性认识，必须进行第三步的感情深入”。《傅雷家书》（增补本）第**121**页。这里所说的第三步的感情深入就表示了心灵的运行的反复深入。许多画家作画都有这样体验，画第一张，多半有点拘束感，第二张遂自在，第三张便放了，画到第四张就狂起来，只凭笔动却不知所以然。就是说不但意到笔随，而且意不到笔亦随之，这就是由有意到无意的转化，正是古人常说的胸有成竹和胸无成竹，意在笔先和意在笔后两者结合、统一的创作思想。钱钟书先生在《管锥编》中指出的“运冷静之心思，写热烈之情感”，“不为感情所奴，由其摆播，而做主以御使之”的主张则从主从角度揭示了意识和潜意识的关系。这与黑格尔所说“没有思考和分辨，艺术家就无法驾驭他所要表现的内容（意蕴）”的意见是一致的。许多作家都有这样的创作体验。果戈理说：“我创作肖像，但却是作为深思熟虑的结果，把它创作出来的。我越是把事物深思熟虑，我的作品就愈是写得逼真。”果戈理：《我的忏悔》见《古典文艺理论译丛》**1966**年第**11**册。

我以为这是一个以有意求无意、以常态写变态的过程。在这个过程中，好像有两个自我相生相克、相辅相成。剧作家伯鲁东美（**Sully Prudhomme**）说：“当创作这些剧曲时，我

像是一个看戏的人；我抱了极热烈的希望，注意舞台上的幕何者正演着，何者要续演，但我总以为是各种剧曲的作者。这些作品都是由我心灵的深处而来。由此可见我们不但似有两个心灵，而且有两重人格——一个会创造，一个只从旁观察，有时也来帮忙。”见

《诗学原理》第62页。柏格森也有这样的话：“一方面机械地演戏，（即按剧本的规定按部就班地演戏——引者注）一方面听他自己唱戏，看他自己演戏。觉得自己分为两个人格。一个在台上运动，一个在台下坐着，在一方面，他自己仍然知道他是谁。”《心力》第150页。文学创作也是如此。冯友兰先生在《新理学·艺术章》说：“艺术家以艺术作品示其经验时，亦系暂置己于旁观，以赏玩其经验，否则不能有艺术作品。诗人作诗，以示己之怨情，亦必旁观以赏玩此情；否则痛哭流涕之不暇，何能作诗？”渥茨华斯说：

“诗起于在沉静中回味过来的感情”；托尔斯泰说：“在自己的心里唤起曾经一度体验过的感情”；契诃夫说他总是抱着出奇的冷静来写作，都是同一个意思。狄德罗在《谈演员》中说：“你是否趁你的朋友或爱人刚死的时候就作哀悼诗呢？不，谁趁这个时候去发挥诗才，谁就会倒霉，只有等到激烈的哀痛已经过去，……当事人才想到幸福遭到折损，才能估计损失，记忆才和想象结合起来，去回味和放大已经感到的悲痛，如果眼睛还在流泪，笔就会从手里落下，当事人就会受感情驱遣写不下去了。”《西方古典作家谈文艺创作》第105页。鲁迅也讲过：“我以为感情正烈的时候，不宜作诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉。”又说：“长歌当哭，须在痛定之后。”痛定思痛，才能从痛苦中挣脱出来，静观默想，予以提炼，获得升华。心理学家说，情绪两极对智力活动是不利的，而情绪处于中等激活状态，才是智力操作的最好时机。钱钟书先生在《谈艺录》中写道：“作文之际生文之哀乐已失本来，激动转为凝神，始于觉哀乐而动心，继乃摹哀乐而观心，用心。”先激动，后回味、体验。作者在体验回味时，必脱身而出，从兴奋中冷静下来，审视、观照自己的激情，敏锐地捕捉自己当时心情的细微变化，只有这样，才能使感情形诸笔墨。这种冷静凝神的内省功夫，是作家构思不可少的。鲁迅所说“静观默察，烂熟于心，然后凝神结想，一挥而就”，就是此种过程。“静观默察”主要是意识活动，“凝神结想，一挥而就”主要是潜意识作用。陆机《文赋》论作家构思说：“其始也，皆收视反听，耽思傍讯。”“收视反听”，按《史记·商君列传》有“反听之谓聪，内视之谓明”之说，应该就是“收视反听”之意，与西方“收内视”之说不谋而合，所谓收内视即把外向的耳目转化为内向，让他听自己的心声，观自己的心象，这就是细微精密的内省，“耽思傍讯”也是静思而求之意。这当然要以头脑冷静澄心静虑为条件，而这只能在事过境迁之后。“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，人要对照和认识自己，的确要在脱离当时的自我，脱离所经历的生活之后，才有可能，所谓出乎其外，才能入乎其内。对这一点，美国哲学家鲁一士（Royce）说得最透辟：“我们没有一个人知道自己现在是什么，而只能知道自己曾经是什么。因此我们每一个人现在是什么，要等到今后才能由自己发现。这是内心生活的最深刻的矛盾。我们之能够据有自己，理解自己，认识自己，只是依靠我们不断地离开自己飞去，然后再返回身来察看我们曾经是什么。然而这种矛盾不仅涉及个别的时刻，而且涉及整个人生。青年时代并不认识自己深邃的心灵，成年或老年时期才通过反省发现一部分青春的意义，而感到事过境迁，其义方见，于是悲从中来。一切感情，一

切性格，一切思想，一切生活之对我们存在，只是系于它能够被反省，能够从外面看到，能够从远处望见，能够为另一个自我所承认，能够用新的经验来转述，你要是不越雷池一步，死守着自己，把自己的生命孤立起来，那你就立刻化为乌有。”《西方现代资产阶级哲学论著选辑》第113页。他讲的是自我认识，也完全适合于创作。根据这些论述，我们承认创作过程中有两个自我，但这两个自我是对立趋于统一的，是“异化”趋于“同化”的，是似对立而实统一，是似“异化”而实“同化”，并且是动态的，而不是静态的。所谓“运冷静之心思，写热烈之情感”，决不是冷者恒冷，热者恒热或者井水不犯河水，因为“一个人为一个过去或将来的东西的意象所引起的快乐或痛苦的情绪与为一个现在的东西的意象引起的情绪是一样的”。斯宾诺莎：《伦理学》第105页。情绪一旦被引发出来，想冷静也不行了。这种现象是心理学家公认的。可见冷与热会不断地对流、交流，这是必然的，势所必至的，在对流交流中形成一股合流，一股绵延不断的意识流。是冷是热，是意识还是潜意识，是常态还是变态，终于难解难分，混茫一片，莫可端倪，无起无迄了。用“抽刀断水水更流”，“剪不断理还乱”来形容是最恰当不过了。

4 “心灵之运行，非直线而为圆形”（2）

还要说明的是，冷与热、意识与潜意识、常态与变态，在创作过程中有没有如钱钟书先生所说的，主从或主奴关系问题，依照上述观点，孰主孰奴这是很难明确区分和界定的，可以说主从也是互相因依、转化终至主从莫辨或亦主亦从的，但从艺术的主旨在抒情这个基本观点来看，我们可借用体用这个哲学概念来说明两者的关系。我认为，在艺术创作中，情是本体，使情得以表现的是用。这就意味着，潜意识或变态是体，而意识或常态是用。

“运冷静之思”正体现这种用。也就是说，变态借常态来引发和外现，常态以变态为内涵和依归。从主客观的关系看，主观是体，客观是用，主观之情必蒙客观之形而外现。所以主从关系，实质上是体用关系。自以为是主者未必就真是主，也许不过是更深一层的本体之“用”而已。

在艺术创作中，有一派艺术家是理性主义者，好像他们的意识活动贯彻始终，主宰创作的全过程。他们所执意追求的是某种理性原则，而作品的形象不过是某种理性原则的外化。总之，他们始终在“运冷静之心思”，一冷到底。

按我们的观点，在艺术领域，理必然也必须来自情，符合情，代表情。说到底理就是情，情就是理，区别只在有意与无意、自觉与不自觉罢了：情是不自觉之理，理是自觉之情。由此看来，所谓冷静之心思并非是无情，而是一种更高、更深之情。因为理来自情，冷来自热。冷不过是情的一种形态。皮亚杰说：“情操中无疑地蕴含着冲突或危机以及再平衡的要求。”《儿童心理》第119页。冷表现的正是感情的平衡状态和再平衡的要求。他又指出：“情感构成行为模式的动力状态，没有一个行为模式（即使是理智的）不含有情感因素作为动机。”同①第118页。没有感情便不会有行动，“冷静之心思”何由“运”起。所以“运冷静之心思，写热烈之情感”，实是以情体情，以情生情，以情写情。情贯穿创作的全过程，情是起点也是终点。这就是“心灵之运行，非直线而为圆形”的具体含

义。莱蒙托夫对于情态曾有一段很好的描述：

热情不是别的，它只是内心的青春的属性，那么为一生都会被这种热情扰动的人简直是一个傻瓜；许多恬静的河流在发源的地方都是以激喧的瀑布来开始的，然而却没有一条河流会奔腾而溅沫地一直流入海洋。但是那种静谧往往是伟大的。虽然是潜藏起的力量标识。情感和思想的完满与深沉是不容易激狂地迸发的。《当代英雄》平明出版社1953年版第169页。

这段话也证明了冷静之心思是一种情态，一种深沉的情态。因此所谓追求理性到头来仍是追求情，只是追求者没有意识到而已。

而且，所谓追求理性，包含两层意思，一是追求理性，一是追求理性。追求是情感力量，是内驱力，追求本身就是情感活动。追求理性表明这种追求是出自对理性的热爱，是出于感情的需要和内心的冲动。就如追求真理是出于对真理的爱一样。别林斯基所说“激情能使我们思想的一般理性认识变成对这种思想的充满着力量和强烈愿望的热爱”（转引自《演员与电影剧作家》第76页）正是这个意思。从意识与潜意识的关系说自觉追求什么是意识活动或浅层意识，而意识往往来自潜意识或深层意识，并被潜意识或深层意识所决定。只是这种决定过程不被意识到而遂以为自己的追求是自觉的。究其实，这种自觉很可能是一种深层的、不自觉的心理力量的表现和流露。

5 有我在而无我执

写到这里，关于变态心理在艺术创作中的作用问题可以告一段落了。但有一点还需要再次明确，那就是我们所说的变态心理或潜意识绝不是一个黑暗王国，更不是一个假丑恶的世界。艺术与黑暗和假丑恶是绝缘的。恰恰相反，我们所理解的变态心理或潜意识是爱的王国，是真善美的世界。所以，我们所讲的变态心理或潜意识不是传统意义下的变态心理或潜意识。尽管形式是相同的，内容却不同了。艺术家在创作中发生变态是抒发的需要，是追求真善美的需要，也是自我发现、自我表现、自我实现的需要。黑格尔讲过，人有一种冲动，要外在事物中实现他自己，在这些外在事物上刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。“在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实”，“例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯串在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的在外在事物中进行自我创造（或创造自己）。”这就是把内在世界对象化，从而在“这些对象中认识他自己。当他一方面把凡是存在的东西在内心里化成‘为他自己的’（自己可以认识的），另一方面也把这‘自为的存在’实现于外在世界，因而就在这种自我复现中，把存在于自己内心世界里存在的东西，为自己也为旁人，化成观照和认识的对象时”，他就满足了“心灵自由的需要”。《美学》第一卷第39—40页。黑格尔讲的，正是自我实现的意思。但我认为这种自我实现不可能在常态中求得，只能在变态中求得；不能在有意中求得，只能在无意中求得；不能在有我中求得，只

能在忘我或无我中求得。有意表现和实现自我，不是真我、本我；无意表现和实现自我才能发现本我、真我。因为只有在无意、无我或变态中才能彻底脱离用功利的眼光看事物的习惯。借用一句佛家的话说，这就是有我在而无我执的境界。

余论（1）

多年来，我们比较重视和强调理性，强调意识和自觉性，而比较忽略情感，忽略非自觉性，忽略甚至否定潜意识。这种片面性，无论在理论上和实践上造成的消极的有害的后果至今尚未引起人们的足够认识和重视。

一味强调理性和自觉性，必然忽略甚至否定人情，以及人性，而忽视人性和人情就会导致对人本身的忽视和否定，甚至使人不成其为人而发生两极分化，要么是神，要么是鬼。

凡是人们的活动都离不开情，不可能离开也不应离开情，这本是不待证明的问题。但在过去，情却是禁区，是被“管制”、“专政”、“改造”直至消灭的对象，几乎无时无刻不在理性和自觉意识的严密监督和监视之下，流弊所至，竟出现了这样的情况，人愈是没有人情就愈先进；而愈先进就愈要没有人情。实际上是培植、制造矫情，迫使人做违心、昧心的伪君子，像鲁迅当年批驳过的，要人们吃西瓜“也该想到我们的土地的被割碎，像这西瓜一样”，因而“连一个西瓜也不肯主张平平常常的吃下去”的违反常情的事是太多了，据说只有这样才能防止资产阶级思想滋生，改造非无产阶级世界观。其实，人的思想感情只能有机地发展、成熟。其变化是靠潜移默化，靠熏陶渐染，是在无意识状态下发生的，所谓“徙善远罪而不自知”，小至一个观点的产生，大至某种思想体系的形成，都要经过一个无意识的社会心理过程，存在决定意识，但意识来自无意识，并且其决定过程也是不自知的，即在不受个人意识积极干预的情况下进行的。古人早就指出，“行之而不著焉，习矣而不察焉，终身由之而不知其道者，众也。”（如此去做却不明白其当然；习惯了却不知其所以然，一生都顺着这条路走，却不明白这是什么路，这是一般的人。）“民日迁善，而不知为之者。”《孟子·尽心章句上》。（人们每日向好的方面发展，却不知道谁使他如此。）这完全符合实际，也完全符合心理学规律。杜威曾说：“我们所恃以直接理解新事物的，是我们的习惯；硬要把习惯的反应，化成有意的观念反而阻碍了它们的作用。当然旧经验中有若干因素是必须转化而为有意的认识，像植物的生长，有时是必须靠移植一样。但常常挖掘经验，也和常常挖掘树苗一样，是生长的危害，我们最容易忽略观念的自己推动力，观念一经引起，学生自会增进新观念，和树苗的发生新芽一样。”

《思维与教学》第243页。杜威强调观念本身的推动力就是强调潜意识作用。他这里讲的是教学原则，当然也是一条很重要的教育原则。苏霍姆林斯基认为太强调自觉性会使“一切徒有其表的东西都在人身上培植虚伪的性格”。并说这是一种“不道德的行为”，“这种不道德的行为还有更巧妙，更隐蔽的表现——事先设计、故意生造一种教育的场景。”而当受教育者“非常准确地看穿这种矫揉造作的把戏”，“他的心灵，形象地说，便会扣上全部纽扣，整个封闭起来。”所以受教育者“愈少感到落在自己头上的教育设想”，则其“教育效果便愈大”。《教育的艺术》第31页。我认为如何对待人的感情涉及到对人的

认识和态度问题，从根本上说乃是是否把人当做人来认识和对待的问题。有意识地以教育者的身份向人说教，设计所谓教育活动，会使人感到他是被有目的地引到什么地方去而伤害他的自尊，因为这种态度和做法本身就带侮辱意味。这种现象在艺术创作中也是非常普遍的，不能否认，我们过去的所谓艺术作品，很多是在“通过什么表现什么”这样一个公式的指导下，经过“精心设计，精心施工”而炮制出来的。结果如何，社会效果如何，事实早已作了回答，不必我来说了。这样说，绝不意味着我们反对自觉意识和自我控制，只是要强调自觉意识和自我控制只能间接地起作用，人的深刻的情绪体验、感情和热情是不能受直接影响的。人在任何时候也决不会根据命令、按照要求，甚至是自己的命令和要求去爱什么和不爱什么。丹麦心理学家海甫定说：“在精神生活中，惟感情与感情之争耳。吾人所谓理性与情欲战者，自心理学上视之，甚为不确，何则？此二者不能直接相争，而一思想胜一感情惟存于唤起于其他感情后故也……所谓理性与欲情之争，实不外思想与思想之争。”《心理学概论》第315页。这是说感情只能靠感情来控制。一种感情可由另一种感情克服或取代，理智是无能为力的。马克思主义认为，人的感情是在社会实践中形成的，是生活实践的必然的和自然的结果。最能说明问题的莫过于如何进行思想改造了，思想改造的过程当然就是感情变化的过程，而这个过程是不可能自觉进行的，如像我们过去所一再强调的那样。鲁宾斯坦深刻指出：“人们常常说，人应当有意识地进行自我改造”，但是，这种改造，“只有作为一个环节而参加在直接为了解决对生活有意义的课题的劳动和活动中去的时候，才可能达到。”就是说，不能带着自觉的自我改造的意识去进行自我改造而只能在社会活动中无意识地进行。意志和性格的锻炼也是这样。意志和性格“不是在故意的锻炼中，而是在认真地旨在解决重大生活课题的活动中得到彻底的锻炼的”。“它们的形成不是主体的直接的、有意的目的，而是表现为它的活动的结果。如果有人把自我改造当做自己的关怀和行动的直接目的而直接来从事的话，那么，他通常是很少能够达到这个目的的。”在这方面最富有效果的是真正忘我的劳动。“人应当达到自我改造；可是他首先应当争取的不是使自己个人成为好的，而是在生活中要做出某种客观上良好的事情。”也就是“人在不是为自己而忙碌的时候，却在事实上进行着自我改造”。所以“自我改造表现为他的生活和活动的自然的结果”，而不是事先定好的目的和动机。

余论（2）

人的能力也是这样形成的。它“不是依靠以形成自己相应的能力为直接目的的锻炼来完成的，而是经由认真地解决客观上有重大意义的课题的活动来完成的。在这种活动的进程中，人的能力的形成是他的行动的自然的結果，而不是他的行动的直接目的”。

鲁宾斯坦强调，“这并不降低意识性的作用”，“真正的意识性首先在于意识到生活中客观上重要的东西，在于对主体个人有重要意义的东西，同客观上有重要意义的东西的一致。意识对自我控制是必要的，但意识到什么东西则是问题的所在。往往有这样的情境，即人必须了解自己的感情和充分地、彻底地、不加任何回避、隐瞒和掩饰地真正弄清自己的感情。可是，对自己的生活和活动的课题和目的意识，特别是对重大的生活课题和形成对它们应有的态度的意识，比专心致志于彻底弄清自己每一种极短暂的下意识的体验更为

重要些。对无意识的动机的有效的控制是通过被意识到的人所参加的活动的目的而实现出来的。从而，无意识东西虽始终都是没有意识到的东西，然而却是通过意识到的东西来加以控制的。”不用说，意识对无意识的这种控制是意识不到的，而愈是意识不到，则愈能促进无意识的变化。

总之，“人在行动中揭明自己，在生活感受中检验自己，比起只是专心致志于仅仅一种自我直观来能够更可靠，更确实地达到自我控制所必须的真正自我认识。同时人在自己的认识和直观中愈是集中于世界上的客观上有重大意义的东西，他的生活的内部内容就成为愈丰富的、愈可贵的、愈有价值的认识客体。相反地，人愈是集中于仅仅一种自我认识，集中于自己本身，他就会显得愈干瘪和愈贫乏，他就愈会成为缺乏重大意义的认识和自我认识客体。谁最少直接地和单纯地致力于自我认识，他就愈能从自我认识中获得最多的益处。”《心理学的原则和发展道路》三联书店版第181—182页。

以上是鲁宾斯坦对意识和无意识的辩证关系的最精辟的论述，它有力地证明了感情的变化是不能靠直接干涉的。

必须指出的是，我们过去所说的理性，认真说来并不是真正的理性，并不是从实际生活中抽象出来的科学概括，而是凭主观臆断而来的一些固定的思维模式。其最根本的是所谓阶级分析。阶级分析并不错，马克思主义的灵魂就是对具体问题作具体分析。所以阶级分析作为一种科学的认识论和方法论其关键是阶级分析，而我们过去所讲的阶级分析，根本谈不到分析，只是简单的分类。而分类又只是根据一些并不科学的标准用一刀切的办法把人“切”成几大类。这就决定了人的本质、人的价值和人的命运。更有甚者，把这一套模式推向极端，把它变成一把刀子。“人为刀俎，我为鱼肉”，其此之谓乎？人们处在被切的地位，而一旦被切在人民之外，那就永世不得翻身了。难道这是马克思主义的阶级分析吗？这是理性认识吗？凡理性，凡真理都不能蔑视和违背事实，也不能蔑视和违背人之常情和人类的良知。只有非理性和反理性的东西才会这样。《庄子·田子方》中讲过一句话，“中国（指鲁国——引者注）之君子，明乎礼义而陋于知人心。”礼义而违背人心，那只能是骗人的无理说教。鲁迅有言：“提倡虚伪道德，蔑视了真的人情。”虚伪道德是逆情背理的东西，其蔑视人情是必然的。

余论（3）

我们过去就是用这种并非理性的理性来规范人、改造人、塑造人的。要求人的视、听、言、动，全以这种理性为依归，务求非理勿视，非理勿听，非理勿言，非理勿动。这样，人就沦为理性的工具了。我们所讲的艺术创作与变态心理的这篇道理，就是企图对蔑视人情和蔑视人的那种理起一点廓清的作用，冀收矫枉之功于一耳。再版说明

很多事情都可以做“时尚”“经典”之划分。

时尚——新颖、鲜活、短暂、鱼龙混杂、来去如潮……

经典——陈旧、稳固、经久、精华荟萃、源远流长……

时尚中的浮华随风飘逝，时尚中的精华沉淀下来变成了经典。时尚令人狂躁，经典让人沉醉。人世，便是在无休止的时尚与经典的演变、交错、相生相克中进行下去的。于是，人们的工作也可分为制销时尚和延续经典两部分。今天，我们将吕俊华先生**20**多年前出版过的《艺术创作与变态心理》由作者修改后再版，便是做了一件延续经典的工作。有点像将贝多芬的音乐重新演奏、录音、灌制。至于将书名更改为《艺术与癫狂》，则纯属市场行为，绝无学术意义。几分无奈，几分投机。

改革开放初期，中国的文艺便试图摆脱政治的困困、猥亵，并开始踉跄地向正轨靠拢，《艺术创作与变态心理》便是那个时代背景下的作品。说这本书是经典，不仅因为它是新中国新时期文艺变态心理学研究的开山之作，有着显赫的历史地位，更因为它至今仍然放射着学术光彩，至今还是从心理学角度了解、研究文艺的必读之物。

人们应该从多角度、多层面研究文艺，包括心理学的角度，但在中国，这个角度的研究历来是较薄弱的。虽然我们已经翻译了不少这方面的论著，然而因为中国文艺与西方文艺存在着较大差别等原因，使得西方的这类著作在中国难免会有些水土不服，会有些隔靴搔痒之感。相比之下，吕先生的《变态》便有了“洋为中用，古为今用”的价值和地位。西餐到中国要“改良”，洋车到中国要调校，《变态》使国人倍感亲切和实惠。

文艺创作的主观精神情感特点，使得心理学角度的研究更容易寻到其根本，切中其要害。尤其是大师级的文艺家及其创作，心理因素的作用往往更大——屈子、李白、凡·高、八大山人、贝多芬、鲁迅……其实何止心理，生理因素的作用很可能也大大超出我们现在的认知。如果说复杂多变的文艺家及文艺创作被层层表象所包裹，那么《变态》的价值是它不止于揭开了文艺的面纱，也不止于扒掉了文艺的外衣，它已经触及了文艺的胴体。

归根结底，文艺当属人类抒情表意的一种途径。抒常人之情，表庸人之意，加之俗常的抒表形式，便有了平庸的文艺作品（甚至不能称之为文艺作品）。反之，便是非常态，便有了超凡脱俗的文艺家、文艺作品。非常态，必然倾向变态。文艺创作与变态心理就这样牵上了手。

这个手是怎样牵上的？牵成了什么样子？这就是《变态》一书所研究的问题。什么恍惚、梦幻、无我、移情、神游、痴迷、癫狂……之类的平常生活中的变态表现，到了文艺创作的世界，便都成了不可或缺的、难能可贵的常态。

大量的古今中外的旁征博引，还使《变态》具有了经典性的资料价值，可兼为一本独特的助学、助教的文艺工具书。

时下再版这本书，从市场的角度考虑可能不值得，但从文化、责任的角度看却很有必要。作家出版社选择了后者。

([EXC])