

以梦释戏的心理分析方法臆说

——兼与弗洛伊德的心理分析方法比较

郑传寅

提起梦与文艺创作的关系,我们首先会想到弗洛伊德。但只要稍稍注意一下我国古代的文艺批评就不难发现,汤显祖、谢肇淛等批评家早就提出了“因情成梦,因梦成戏”、“戏与梦同”等重要论断,王骥德、李渔等踵事增华,使这一方法在戏曲批评中发挥出重要作用。

以梦释戏的第一点贡献在于揭示梦的心理奥秘。

柏拉图早就指出,“梦是一种感情的产物”^①。古代印度人则视梦为“肉体内在障碍的表现”^②。可是我国古人多视梦为“神谕”,以为梦乃神灵所“托”,可以预示吉凶祸福。因此,以推知神意为目的的“圆梦”竟成为一门“专业”,而且形成过一套复杂的“理论”。要以梦释戏,首先必须破除这种原始的神秘观念,对梦作出合乎实际的解释。四百多年前的汤显祖不为流俗所拘,指出梦是源于梦者自身情感活动的一种精神现象,它并不受制于身外的神秘力量。汤显祖在《复甘义麓》一文中提出了“因情成梦”的著名论断。梦不是神灵所“托”,而是因情而生,情是梦真正的心理动力。这就廓清了长期以来笼罩在梦这一精神现象之上的迷信雾瘴,汰尽神秘色彩,使梦成为可以解释的精神现象。

情何以成梦?汤显祖《〈牡丹亭记〉题词》说:情有“不知所起,一往而深”的特点。真挚而深沉的情感一旦受到遏阻,人便会因情无所寄而生梦。梦中可以出现生者死,死者复生的奇迹。与汤显祖同时的潘之恒在《鸾啸小品·情痴》中说得更加明确,“情痴而为幻、为荡,若莫知所以然者”,“杜之情痴而幻,柳之情痴而荡;一以梦为真,一以生为真。惟其情真,而幻、荡何所不至矣”。杜丽娘“情痴”而生梦,梦醒又寻梦伤情,以至愁病而死,身死而情未绝,最终又因情而复生。这说明梦既是个人情感生活的补偿,又是对不如人意的现实的修正。

弗洛伊德是精神病医生。由于职业习惯,他把梦视为精神疾患的心理症状,释梦是为了追溯梦者的病源,以便对症治疗。以梦释艺对弗洛伊德来说始终是一个附带的任务。他的主要着眼点在于梦与疾病的关系。这种职业眼光在很大程度上限制了弗洛伊德对梦的认识。他偏重于从生理本能的角度释梦,认为梦“均不会是空穴来风”,“没有所谓的单纯坦率的梦”,“一个看来单纯而坦率的梦,只要你肯花时间精力去分析它,结果一定是一点也不单纯的。如果用句较露骨的话来说,梦均表现出兽性的一面”^③。这里所说的“兽性”主要是指性本能。在弗洛伊德眼里,人只不过是动物。人的本性说到底就是动物本能,其中最重要的是性本能。由于种种原因,人的性本能总要受到抑制。只有在梦中“兽性”才会下意识地流露出来。这种解释是极为片面的。如果梦的心理动因果真是受抑制的“兽性”,那么,动物的性欲一旦受到抑制也必然会做梦。可是迄今为止,我们还不能证明,分别关在两只笼子里的公狼和母狼会因

为“性苦闷”而做梦。弗洛伊德的另一个失误在于把作家写入文艺作品的“假梦”也当作精神疾患的临床症状来加以解释，似乎作家和爱做梦的主人公都是些精神病患者。文艺作品——特别是那些描写了梦境的作品，都只不过是一些心理症状。尽管弗洛伊德对文艺创作心理过程作出了天才的描述，但他却始终未能提出一个判断作品优劣的标准。因为他单从作家个人生活天地甚至是动物本能的狭小圈子去寻求对作品的解释，所以正象病人的临床症状一样，文艺作品在他眼中也是无所谓优劣高下的。

我国古代戏曲批评家以梦释戏，重点在戏而不在梦。他们对梦的研究远不及弗洛伊德细致、深入，一般只是经验性的观察。但由于这一观察是以人为本位的，故避免了单以“兽性”释梦的偏颇。在汤显祖等批评家看来，梦不是“兽性”的流泄，而是情感活动的特殊方式，它是人类所独有的精神现象。这就更加切近真理。

二

以梦释戏的第二点贡献在于指出戏曲创作心理与梦心理有着许多相似之处。

“因情成梦，因梦成戏”并非说只有先做梦然后方可写戏，也不是说剧作家只能在梦中写戏。它只不过是一种借喻，旨在说明戏曲创作过程中的心理活动与梦中的心理活动有着颇多的相似之处。

梦是记忆复现为感觉的过程，而不是对视听感觉的记忆和对外界刺激的当场反馈。所以做梦必先行“关闭”视觉和听觉。梦一定是人入睡以后的事，眼观四面耳听八方当然不可能步入梦乡。这与文艺创作的心理活动颇为相似。陆机《文赋》说，艺术想象的第一步是“收视反听”，亦即暂时“关闭”视听，以便排除心灵运作的当场干扰，使记忆复现为鲜明的视听感觉。“因梦成戏”首先指明了作家在进入创作状态时，必须象进入梦乡的人那样，先行“关闭”视听，沉缅在想象所构筑的境界之中。

梦思有超越时空、不可遏止的特点。梦是不由自主的，谁都不能强迫熟睡中的自己做梦或不做梦，梦见什么或不梦见什么。梦思有上天入地的极端自由，它对梦材料的选择是不拘时限也不择地点的。梦“完全是一种主观心灵的运作，藉着当天的精神活动将往昔的刺激变成象是最近发生一般的新鲜”④，“那些在醒觉状态下所不复记忆的儿时经验可以重现于梦境中”⑤。这与文艺创作的心理活动极为相似。文思的激发与作家最近的生活经验有重大关系。感物起兴，触景生情是文艺创作不可缺少的一个环节和步骤。近期感触往往是灵感勃发的重要契机。但真正涌入心灵的材料则大多是过去的生活经验。这些“死去”了的记忆从心灵的近期刺激中获得能量，按照“正在进行时”鲜明地浮现在脑海中。刘勰指出，艺术思维是“思接千载”，“视通万里”，不受时空拘限，极其自由的⑥。陆机说，艺术思维“精骛八极，心游万仞”，死去了的记忆有可能从“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”的近期感触中获得能量而复活，方寸心灵之中会出现“情曛眊而弥鲜，物昭晰而互进”的奇景。灵感就象梦思一样，“来不可遏，去不可止”，虽然是主观心灵的运作，却又象做梦一样无法自行控制。因而陆机感叹道，“虽兹物之在我，非余力之所勦。故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由”⑦。“因梦成戏”的论断正是对这一特点的概括。戏曲有着高度的时空自由，一个圆场百十里，一句慢板五更天。戏曲创作中的心理活动是神驰八极，心游万仞的。

梦中的思维有极其迅疾之特点。这与文艺创作中的思维也是颇为相似的。弗洛伊德曾以剧作家波佐的梦为例说明梦思维的速度快得惊人。“某个傍晚，波佐想要去观看他剧本的第一次演出，但他是那样的疲倦，以致当戏幕拉起的时候，他就打瞌睡。在睡梦中他看完他全戏的五幕，以及各幕上演时观众们的情绪表现，在戏演完后，他很高兴地听到激烈的鼓掌并且高

叫他的名字，突然他醒来了，但他不能相信自己的耳朵或眼睛，因为戏不过才上演第一幕的头几句话。他睡着的时间不会超过两分钟”^⑧。梦内容的“特长”与做梦时间的“特短”说明梦思维确实无比迅疾。其原因何在？弗氏认为，“梦的运作喜欢利用梦思中现成的幻想而非利用梦思来另外制造一个”，“而且这长久以来即已准备的幻想并不必要在梦中一一展现，只要加以触摸一下就行了”^⑨。艺术创作是创造性思维，但它不是握笔时方才开始的向壁虚构，而是以平时的积累为基础的。当灵感到来之时，作家能把长期的生活储备一下子调动起来。平时不复记忆的情景，有可能突然变得格外清晰鲜明，思维速度呈现出无比迅疾的特点。陆机对艺术思维的这一特征作过生动的描述，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”^⑩。

此外，梦思的心理功能与艺术创作的心理学功能亦有相似之处。譬如，梦思有整合、凝缩功能，可将两个以上人物、事件的特点凝缩于一人一事之上，能把纷乱的互不关联的心理资料整合成一个完整的梦。这与艺术创作中“万取一收”，“杂取种种，合成一个”的心理功能是颇为相似的。又譬如，梦思有一种“仿同”功能，能将自己仿同如他人。这与艺术思维中“设身处地”，“为旦者常自作女想，为男者常欲如其人”的体验也颇为相似。

以梦释戏的第三点贡献在于对戏曲创作的心理学过程作出描述。



“因情成梦，因梦成戏”既是对戏曲创作心理特征的概括，也是对戏曲创作心理过程的描述。它指出了艺术创作心理过程与梦的心理程序极为相似这一特征，举其大者言之，在于两个环节：一是“痴”，二是“幻”。

所谓“痴”是指理智的“疲乏”和抑制。梦是睡眠状态的精神活动。睡眠意味着白天主宰心灵的强大理智暂时处于抑制状态。梦是潜意识活动的产物，平时受显意识抑制的意念、欲望，趁理智“疲乏”，心灵对意念的批判和检查一度松懈而越过理智这道“关卡”，浮现到意识层。人在完全清醒的时候是不会做梦的。我们都有这样的经验，本来正在做梦，但过于强烈的刺激一旦唤醒沉睡的理智，梦会立即中断。可见，理智是梦的消蚀剂和阻抗力量，梦的产生有待于理智的“疲乏”和抑制。

艺术创作是有明确目的的行为，和不由自主的梦是不完全相同的，不可能抛开理智和显意识。如果艺术创作只能在丧失理智的情况下开展，艺术作品岂不是精神病患者歇斯底里的排泄物和梦游者杂乱无章的呓语？但是，艺术思维又不同于靠强大理智制约的纯理性的逻辑思维。过于强大的理智只会成为艺术灵感的闸门。艺术思维的充分展开，有待于理智一定程度的“疲乏”和抑制。艺术思维的心理过程是理智与情感，显意识与潜意识交互作用的复杂过程。对此，许多作家都深有体会。席勒曾在的一封信中对抱怨自己缺乏灵感和创作力的友人说，“就我看来，你之所以会有这种抱怨，完全应归咎于你的理智加在你的想象力之上的限制。……如果理智对那已涌入大门的意念，仍要作太严格的检查，那便扼杀了心灵创作的一面。……就我看来，一个充满创作力的心灵，是能够把理智由大门的警卫哨撤回来的”^⑪。我国古人很早就注意到艺术创作心理过程与梦的心理过程的相似之处，指出作家灵感的激发，有待于强大理智的抑制，作家创作时的精神状态与常人大不相同。“司马相如为《上林》、《子虚》赋，意思萧散，不复与外事相关，控引天地，错综古今，忽然如睡，焕然而兴，几百日而后成”^⑫。为赋尚且如此，创造以假当真的戏曲就更是如此。如果剧作家不能如梦如痴，“把理智由大门的警卫哨撤回来”，而是坚持让强大的理智对心灵的每一个意念作严格的检查，那么，台上骑马行舟、登山涉水的虚拟表演立即会变得滑稽可笑，一梦而死，死而复生的“荒诞”情节也不可能由心灵涌出。所以剧作家一旦灵感到来，更是异于常人而显出一定程度的“疯魔”。“临川作《还魂记》，运思独苦。一日，家人求之不可得，遍索，乃卧庭中薪

上，掩袂痛哭。惊问之，曰：填词至‘赏春香还是旧罗裙’句也”^⑬。

所谓“幻”是指情感投射为视听感觉的过程。情既是梦的心理动因，也是戏的内核。无情不足以成梦，无梦不足以成戏。“成戏”的过程，实际上是情感活动变化的过程。但情只不过是喜怒哀乐的心理表现，无论多么真挚强烈都不会是戏。戏是活生生的生活画面。“因情成梦，因梦成戏”说明了情要变成戏必须经过梦这一中转程序实现转化。

按照弗洛伊德的说法，梦是愿望的实现。梦受愿望所驱使。但愿望本身并不是梦。梦的一个重要心理程序是将愿望化作视觉或听觉上的幻象。戏曲创作过程也正象做梦一样，要“情痴而幻”，把使剧作家激动不已的情感化作视听之幻象，投射到心灵这面神奇的“屏幕”上。否则，就不可能有活生生的艺术形象诞生，而只有喜怒哀乐的赤裸渲泄。

四

以梦释戏的第四点贡献在于从心理学方位对戏曲作品的艺术特征作出概括。

如果说“因情成梦，因梦成戏”主要是对戏曲创作心理特征和过程的描述，那么“戏与梦同”^⑭则主要是对作为这一心理过程之凝冻的戏曲作品艺术特征的概括。这一论断既准确又别开生面，亦包含着相当丰富的内容，试分述之。

“戏与梦同”指出了戏曲作品传神写意的美学品格。

梦中的思维自始至终都伴随着视听幻觉。但梦境通常是似真非真，似幻非幻，恍恍惚惚，可望而不可即的。梦中之象只是表达梦者意念的符号，而不是客观外物在梦境中的逼真再现。这与戏曲中的人物形象颇为相似。戏曲讲究传神写意，其美“不在声音笑貌之间”，而在“风神”。戏曲创作“不贵说体，只贵说用。佛家所谓不即不离，是相非相；只于牝牡骊黄之外约略写其风韵，令人仿佛中如灯镜传影，了然目中，却摸捉不得”^⑮。“体”乃形迹，“用”为灵识。所谓“不贵说体，只贵说用”即是说戏曲不以客观对象的逼真再现为贵，而以主体精神的强烈抒发为上。以假当真的戏曲与以假乱真的话剧不同，它不重视感觉的真实而强调想象的真实。戏曲中的生活画面带有浓重的抒情性和写意性，人物形象极富符号之特征：鲜明而又朦胧，具体而又抽象，有很强的暗示性。古代戏曲批评家用“戏与梦同”来概括戏曲的这一美学品格，可谓片言居要。

“戏与梦同”还指出了戏曲作品多虚少实的美学品格。

梦境是虚而不实的。它由梦者的幻觉构筑而成。戏曲舞台上的生活画面也并非实际生活的真实存在，多半出于作者的假托。“戏与梦同。离合悲欢，非真情也；富贵贫贱，非真境也”^⑯。戏与梦之所同在于境之“非真”。关于戏曲的这一特点，古代曲论进行过较充分的论述。早在南宋，耐得翁就以宋杂剧为对象作过初步观察，指出戏曲“真假相半”，“多虚少实”^⑰。明清两代戏曲批评家纷纷指出，戏曲是一种“寓言”艺术。徐复祚《曲论》说，“传奇皆是寓言，未有无所为者，正不必求其人与事以实之也”。李渔《闲情偶记》说，“传奇无实，大半皆寓言耳”，“非特事迹可以幻生，并其人之姓名亦可以凭空捏造”。

戏曲多虚少实的美学品格是戏曲的功能所要求的。戏曲与史传虽然都描述古人古事，但史传乃鉴世之作，重在存真，要求“其事核，不虚美，不隐恶，故谓之实录”^⑱。戏曲则是讽世之作，旨在供人玩赏，重在求美。“文人游戏，何施不可？必求其故，则反凿矣。……惟是柔克所讥，盖属世情之常，不必意中实有其人，即以为讽世之作可也”^⑲。《苏英皇后鸚鵡记》第一折有几句诗说得最为透辟，“戏曲相传已有年，诸家搬演尽堪怜，无非取乐宽怀抱，何必寻求实事填”^⑳。

“戏与梦同”还指出了戏曲“谬悠”、“颠倒”的美学品格。

即使是把梦视为神谕的人也肯定这样一个事实：梦与事反。“圆梦”者常把梦中凶遇视为吉兆，而将喜庆之梦视为凶兆。以梦为祸福之兆当然是荒谬的，但梦与事反的认识则包含着几分合理因素。“把一件事扭转到反方向是梦运作最喜欢的表现方式”，因为“相反是逃避审查制度的有效方法”，“除了把主题颠倒以外，我们还要注意时间的倒置，梦的改装最常见的方法是把事情的结果，或者思想串列的结论置于梦的开始部分，而把结论的前题及事情的原因留在梦后段里”^②。

梦是理智处于抑制状态的精神活动，遵循的是情感逻辑，因此，梦常常是颠三倒四与客观事理不合的：生者与死者对话，没有翅膀的人竟能飞翔，分明是金榜题名却偏偏梦见考场受挫，而名落孙山者却反而梦见金榜题名……。但是这些不合事理的梦却是合乎情感逻辑的。日有所思，夜有所梦。从情感逻辑看，“梦思永远不会是荒诞无稽的”，因为“意念的材料会被置换以及取代，而感情却维持原状不变”，所以说“梦愈荒谬其意义就愈深远”^③。这一特征与戏曲也颇为相似。

“颠倒”是戏曲常用的表现方法和重要的美学品格。胡应麟说，“凡传奇以戏文为称也，亡往而非戏文也，故其事欲谬悠而亡根也，其名欲颠倒而亡实也；反是而求当焉，非戏也。故曲欲熟而命以生也，妇宜夜而命以旦也，开场始事而命以末也，涂污不洁而命以净也；凡此，咸以颠倒其名也”^④。戏曲角色名称之由来自古至今聚讼纷纭，胡氏之“颠倒”说是耶非耶难以尽言。“妇宜夜”云云实有侮辱妇女之嫌，自然难为男女平权之今日所接受。但“谬悠亡根，颠倒亡实”确实是对戏曲审美品格和表现方法的准确把握。戏曲不是按照生活本来的样子，也不是按照其可能有的样子去再现生活，而是有意驾虚，故意颠倒，用以虚图实、以谬显真的方法表现创作主体对生活的真切感受。

在角色扮演上戏曲往往“阴阳颠倒”——男人扮女人，女人扮男人。早在三国时，魏明帝就曾“使小优郭怀、袁信……作辽东妖妇”^⑤。至晚唐“弄假妇人”成为一项专门表演。元代以“旦末双全”称赞演员的技艺。京剧面世之后，以刚烈扮妩媚，以妩媚扮刚烈几成戏曲扮演的通例。“四大名旦”实际上是“四条汉子”。京剧世家梅兰芳一家实行彻底的“阴阳颠倒”，男扮小旦，女扮须生。这一“奇观”既不是“封建社会不许女性抛头露面，戏班子缺少女演员”所能解释，也不是“迎合剥削阶级的低级趣味”所能贬倒。它以戏曲的假定性为内在根据，以刚柔相济的传统美学趣味为生存的外部条件，故至今仍能活在戏曲舞台上。

在关目场面的安排上，戏曲往往“有意驾虚”。吕天成说，戏曲贵在“有意架虚，不必与实事合”^⑥。戏曲的关目和场面无法格之以理，只可会之以情。汤显祖说，“人世之事，非人世所可尽。自非通人恒以理相格耳。第云理之所必无，安知情之所必有耶”^⑦。象《牡丹亭》中一梦而死，死而复生，梦中寻欢，画里索配的情节是“理之所必无”，若以理相“格”，是为无稽。若从情感逻辑看，又是“必有”之事。因为“生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”。所以许多批评家都认为“幻便是真”^⑧，“情到真时事亦真”^⑨。

在我国戏曲批评家眼里，“颠倒”、“谬悠”之境不仅是允许存在的，而且是“难与俗人论”的艺术佳境。王骥德说，“元人作剧，曲中用事每不拘时代先后。……画家谓王摩诘以牡丹芙蓉、莲花同画一景，画《袁安高卧图》有雪里芭蕉，此不可易与人道也”^⑩。凌廷堪说，“元人关目，往往有极无理可笑着，盖其体例如此。近之作者乃以无隙可指为贵，于是弥缝愈工，去之愈远”^⑪。雪中芭蕉是“理之所必无”，但却是“情之所必有”。因为这种“谬悠”与“颠倒”的艺术处理，表现了艺术家对冬天的独特感受，它是艺术家心中的冬景，而不是俗人眼中的冬景。戏曲舞台上的生活画面当作如是观。

以梦释戏的第五点贡献在于揭示美感的心理奥秘。

在现实生活中倍受拘限的人若能做一个美梦就是一种不可多得的精神享受。因为虚而不实的梦境能使梦者欲取而未获的东西、欲至而未达的境界顷刻间变成现实，从而实现了摆脱拘限为所欲为的愿望，得一时之慰藉。这与戏曲创作鉴赏过程中的美感心理颇为相似。李渔在《闲情偶记》中说，“文字之最豪宕，最风雅，作之最健人脾胃者，莫过填词一种。若无此种，几于闷杀才人，困死豪杰。予生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉，惟于制曲填词之顷，非但郁藉以舒，愠为之解，且尝僭作两间最乐之人，觉富贵荣华，其受用不过如此，未有真境之为所欲为能出幻境纵横之上者：我欲做官，则顷刻之间便臻荣贵；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，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙作佛，则西天、蓬岛即在砚池笔架之前；我欲尽孝输忠，则君治亲年，可跻尧舜彭夔之上。非若他种文字，欲作寓言，必须远引曲譬，酝酿包含”。李渔虽然只是从个人不得志的心境出发来谈幻境胜于真境，但由于他较深地触及了幻境之所以能“健人脾胃”的根本原因，因而具有普遍意义。

人活在世界上必然要受到自然、社会和自身条件的诸多限制。在真境中倍受限制的人，只有在子虚乌有的幻境中才能以“僭作”的方式“为所欲为”。剧作家都是天才的幻想家。他与一般人不同的是，能“以虚为实”，即凭借自己的天才，把幻想铸成一个个崭新而美丽的现实，使倍受生活拘限的人跟着他一同“为所欲为”，由“几于闷杀”而成“最乐之人”。

我国古代戏曲批评家以梦释戏比弗洛伊德以梦喻艺大约早三百年。尽管这一心理分析方法的运用还未能象弗洛伊德那样步入理论的高度自觉，而是一种经验性的笼统观察，立论时又受到“立片言以居要”的传统表述方式的影响，因此，反映在理论形态上，虽有整体把握之长，却难免散金碎玉之憾。但是，我国古代戏曲批评家不是把人的心理世界当作一个对外封闭的神秘系统，而是当作一个可以容纳大千世界的开放系统，从社会生活的广阔方位来透视戏曲创作和鉴赏过程的心理现象，因而避免了弗洛伊德单从个人生活的狭小圈子来解释文艺心理现象的偏颇，作出了自己的贡献。清理这份宝贵的遗产，对于我们今天建设有民族特色的文艺心理学，有着明显的积极意义。

注释：

- ①②③④⑤⑧⑨⑪⑫⑭ 弗洛伊德《梦的解析》，中国民间文艺出版社1986年版；分别见第20、19、109、107、116、414、412、37、284、262、379、362页。
- ⑥ 刘勰《文心雕龙·神思》。
- ⑦⑩ 陆机《文赋》。
- ⑬ 葛洪《西京杂记》。
- ⑮ 焦循《剧说》卷五。
- ⑯⑰ 谢肇淛《五杂俎》。
- ⑱⑲ 王骥德《曲律》。
- ⑳ 耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》。
- ㉑ 班固《汉书·司马迁传赞》。
- ㉒ 姚华《菴漪室曲话》。
- ㉓ 《古本戏曲丛刊》初集五函。
- ㉔ 胡应麟《庄岳委谈》下卷。
- ㉕ 《魏书》裴注引司马师《废帝奏》。
- ㉖ 吕天成《曲品》。
- ㉗ 汤显祖《〈牡丹亭记〉题词》。
- ㉘ 吴吴山三妇合评《新锦绣像玉茗堂牡丹亭》。
- ㉙ 《墨憨斋新定西雪堂传奇》。
- ㉚ 《论曲绝句》原注。