

“动心”与“移情”

——中西文论两个相似范畴的比较

刘 良 明

西方的“审美移情说”与我国古代的“动心说”都主张人们在观察外物时设身处地,与外物在心理、情感上打成一片,融合为一。但“移情说”多从审美鉴赏着眼,无论费肖尔、立普斯、谷鲁斯莫不如此;而“动心说”则着重探讨创作过程中“作者实有设身处地之劳”的本质。“移情说”偏重于讨论由人及物;“动心说”则主要论述由人及人,——尽管移情论者并未把讨论对象局限于物,也包括人类。“移情说”强调审美的同情特征,“动心说”则无此限制,它所论及的对象要宽泛得多。

“审美移情说”是近百年来在西方影响极为深广的一种美学理论。它首先由德国美学家明确提出,而后风靡西方各国美学界。西方甚至有人将这个理论比作生物学中的“进化论”;将给予“移情作用”以系统论述的美学理论家立普斯比作“达尔文”^①,仅此即可见它在西方美学理论中的重要地位。

关于“移情说”与我国古代文论的对照与比较,以前的研究者已进行过一些工作^②。这些工作给我们许多很好的启发,但他们比较的对象多限于诗文理论,而较少论及我国古代小说理论与“移情说”更为契合的情况。因此,本文打算着重就这个问题谈谈个人的一些浅见。

什么是“移情作用”?用“移情说”的代表人物、德国美学家立普斯(1851—1914)的话来说,它指的是人们在进行审美观照时,审美的主体与观照的对象融合为一种精神现象:“我感觉到我在这(对象的)动作里或在这发动作的形体里活动,并且由于我把自己外射到那个动作的形体里,我感觉到我自己也在使力完成那个动作。……总之,这时我连同我的活动的感觉都和那发动作的形体完全打成一片,就连在空间上我也是处在那发动作的形体的地位;我被运转到它里面去了。就我的意识来说,我和它完全同一起来了。既然这样感觉到自己在所见到的形体里活动,我也就感觉到自己在它里面自由、轻松和自豪。这就是审美的摹仿,而这种摹仿同时也就是审美的移情作用。”^③“移情作用所指的不是一种身体的感觉,而是把自己‘感’到审美对象里去。”^④在立普斯之前,为“移情说”奠定基础的另一位德国美学家弗列德里希·费肖尔(1807—1887)也说,移情是“人把他自己外射或感入到自然界事物里去。艺术家或诗人则把我们外射或感入到自然界事物里去。”^⑤他们的阐释都揭示了移情作用有着如下一些特点:

人在观察外界事物时,设身处在事物的境地,把原来没有生命的东西看成有生命的东西,仿佛它也有感觉、思想、情感、意志和活动。同时,人自己也受到对事物的这种错觉的影响,多少和事物发生同情和共鸣。^⑥

“移情”,本是中国早已产生的语词。梁代文学家任昉在《王文宪集序》^⑦里已有“六辅殊风,五方异俗。公不谋声训,而楚夏移情”的句子。但此处的“移情”只是一般的转移,改变性格、感情的意思,并不具备美学范畴的内容。唐代吴兢《乐府古题要解》叙述成连教伯牙学琴将成,谓曰:“吾师方子春,在东海中,能移人情。”乃送之东海蓬莱山,而后离去。伯牙“闻海水汨汨崩渐之声,山林窅冥,群鸟悲号,怆然叹曰:‘先生将移我情。’”后来清代吴敬梓的小说《儒林外史》二十九回用此典实,“杜慎卿道:‘小弟得会先生,也如成连先生刺船海上,令我移情。’”这些地方“移情”的意思仍与任昉的用法类似。清初诗论家吴乔在《围炉诗话》中讨论“情”、“境”关系时说:“情能移境,境亦能移情。”其中的“移情”虽仍与前人用法相近,但吴乔以此说明人的感情与外物互相影响的关系,和审美移情说的内容开始发生联系,只是吴乔此处语焉不详,并未深入讨论。

从以上例证看来,现代美学家在借用“移情”的语词形式转译西方美学范畴时,与这个语词原有的本来意义并不完全相同,而古代文论家许多并不名以“移情”的论述,却在实际上道出了移情作用的本质。

北宋文学家苏轼为当时著名画家文与可的画竹题诗时写道:“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。”^⑧苏轼本人擅长绘画,和文与可是表亲又是好友,所以他对文与可绘画创作的过程十分熟悉,并以形象的语言,写出了文与可“其身与竹化”,即与创作对象的竹在心理上融合为一体的移情现象。

类似以上对移情作用进行描述的人在苏轼前后还有一些,不过他们对移情作用的探讨往往点到即止,论述颇为简略。直至明清之际的文论大家金圣叹(1608—1661)方才对移情作用进行了较为深入的考察。

金圣叹关于移情作用的考察源于对小说创作中的人物性格塑造。他在评点自己名为“第五才子书”的《水浒传》时,十分赞赏《水浒传》出色的人物塑造:

别一部书,看过一遍即休,独有《水浒传》,只是看不厌,无非他把一百八个人性格都写出来。^⑨

……《水浒》所叙,叙一百八人,人有其性情,人有其气质,人有其形状,人有其声口。^⑩

那么作家是怎样进行如此成功的人物性格塑造呢?金圣叹除了要求作家“十年格物”即长期深入体验、观察社会生活外,还提出了著名的“动心说”。

在金圣叹看来,作家不可能事必躬亲,有些在作品中描绘的事件如打虎、盗窃、偷情等等,不仅作者难以亲身做到,甚至有些连实地观察也不可能。这类人物与事件如何写出?金圣叹在《水浒传》第五十五回《吴用使时迁盗甲,汤隆赚徐宁上山》的总评中回答了这个问题:

盖耐庵当时之才,吾直无以知其际也。其忽然写一豪杰,即居然豪杰也;其忽然写一奸雄;即又居然奸雄也;甚至忽然写一淫妇,即居然淫妇。今此篇写一偷儿,即又居然偷儿也。人亦有言:非圣人不知圣人。然则非豪杰不知豪杰,非奸雄不知奸雄也。耐庵写豪杰居然豪杰,然则耐庵之为豪杰可无疑也。独怪耐庵写奸雄又居然奸雄,则是耐庵之为奸雄又无疑也。虽然,吾疑之矣。夫豪杰必有奸雄之才,奸雄必有豪杰之气;以豪杰兼奸雄,以奸雄兼豪杰,以拟耐庵,容当有之。若夫耐庵之非淫妇、偷儿,断断然

也。今观其写淫妇居然淫妇，写偷儿居然偷儿，则又何也？噫嘻，吾知之矣！非淫妇定不知淫妇，非偷儿定不知偷儿也。谓耐庵非淫妇、偷儿者，此自是未临文之耐庵耳。……若夫既动心而为淫妇，既动心而为偷儿，则岂惟淫妇、偷儿而已。惟耐庵于三寸之笔，一幅之纸之间，实亲动心而为淫妇，亲动心而为偷儿。既已动心，则均矣，又安辨泚笔点墨之非入马通奸，泚笔点墨之非飞檐走壁耶？

金圣叹此处揭示了作家在艺术创作中的一种独特体验：“惟耐庵于三寸之笔，一幅之纸之间，实亲动心而为淫妇，亲动心而为偷儿。”这就是说，作家在未曾进入创作状态，还是“未临文之耐庵”时，他既非淫妇，也非偷儿，然而一旦握笔对纸，进入创作过程以后，他就可以“亲动心”而成为笔下的人物，他就和自己笔下的人物在思想感情上完全一致（“均”）了。这时他“泚笔点墨”，既可以“入马通奸”偷情；也可“飞檐走壁”盗窃；甚至不仅“惟淫妇、偷儿而已”，他可以成为其它形形色色的人或物，并在内心与脑海里“做”他所描绘的人物应有的各种事。从以上这些论述看来，金圣叹“动心说”与西方的“审美移情说”异曲同工，它们的实质是一致的。

由于各个艺术门类的基本规律有着相通之处，中国古代的文论家在探讨文学创作规律时，往往从其它艺术门类中汲取营养，寻求启示。前文提及苏轼题文与可画竹即属此类。无独有偶，金圣叹也从赵孟頫画马时“解衣踞地，先学为马”的体验悟出了“动心说”的精髓。金本《水浒传》第二十二回《景阳岗武松打虎》写武松与老虎搏斗时有夹批云：

传闻赵松雪画马，晚更入妙。每欲构思，便于密室中解衣踞地，先学为马，然后命笔。一日管夫人（赵妻管道升）来，见赵宛然马也。今耐庵为此文，想亦复解衣踞地，作一扑、一掀、一剪势耶？东坡画雁诗云：野雁见人时，未起意先改。君从何处看，得此无人态？我真不知耐庵何处有此一副虎食人方法在胸中也。

关于元代著名画家赵孟頫画马时体验活马情态动作的轶事，前人有很多记载。吴升《大观录》引述明代文学家王稚登的说法，赵孟頫“曾据床学马滚尘状，管夫人自牖中窥之，政（正）见一滚尘马。”赵氏不仅平时注意仔细观察马的神态动作，《赵氏家法笔记》中曾记载他的观察结果：“马前足不过眉，后足与肩相对。水墨远观意，着色辨精神；走马看传神，举动看体势。”①而且在绘画创作时将自己全身心投入马中，在精神上与马合而为一，故清初文学家屈大均《广东新语》引述当时画家张穆评论前人画马时，谓“赵孟頫得马之情”，肯定他的作品充分表现了马的神情，对他最为推崇，不是偶然的。

金圣叹受赵孟頫画马经验的启迪，揣测“今耐庵为此文，想亦复解衣踞地，作一扑、一掀、一剪势耶？”这种摹仿描写对象形体动作与神情意态的方法，我们可以与德国美学家谷鲁斯的“内摹仿说”作一些对比。

谷鲁斯（1861—1946）是稍晚于立普斯的德国学者，他的“内摹仿说”可以看作是“审美移情说”的一个别支，——前引立普斯曾把移情也称为“审美的摹仿”。谷鲁斯认为，凡是知觉都离不开摹仿，审美的摹仿也建立在知觉摹仿的基础上，但它还有独具的特征：普通知觉的摹仿大多见于外在的形体动作，审美的摹仿则大多内在而不现于外观，只是一种“内摹仿”。“例如一个人看跑马，这时真正的摹仿当然不能实现，他不愿放弃座位，而且还有许多其他理由不能去跟着马跑，所以他只心领神会地摹仿马的跑动，享受这种内摹仿的快感。这就是一种最简单、最基本也最纯粹的审美欣赏了。”②由此可见，谷鲁斯的“内摹仿说”与立普斯的“移情说”颇有相通之处。而赵孟頫与施耐庵“解衣踞地”时不仅摹仿骏马或猛虎的筋肉动作，同时也在头脑里“心领神会”地摹仿、体验、揣摸骏马与猛虎筋肉动作的由来与依据，亦即它们的“感情”与“心理”（马与虎当然没有人类特有的感情，此处借用以说明其动作的依据），并考虑如何用线条、色彩、

文字,将外在的筋肉动作及其内在的动作依据二者表达出来。所以赵孟頫与施耐庵的摹仿直可视为内外兼行的“全摹仿”了。

二

有的学者认为,“移情说”与“内摹仿说”虽然有着密切联系,但也存在着“一些重要的差异”。“两人只在侧重点上有所不同:立普斯的‘移情说’侧重的是由我及物的一方面,谷鲁斯的‘内摹仿说’侧重的是由物及我的一方面。”^⑤并认为这点从谷鲁斯对立普斯“移情说”主要特征的评述看得十分明显:

1a,人心把旁人(或物)的经验看作仿佛就是它自己的。1b,假如一种本无生命的对象具有和我们人类一样的心理生活,它也就经历到某些心理情况,对这些假设它有的心理情况我们也亲身经历一遍。2a,我们内在地参加一个外在对象的动作。2b,我们也想到一个静止的物体会发出什么样的运动,假如它们实在有我们所认为它们有的那些力量。3,我们把自己的内心同情所产生的那种心情移置到对象上去,例如说到崇高事物严肃,美的事物喜悦之类。^⑥

从这个角度看来,金圣叹由画家轶事妙悟而得的“动心说”与立普斯的“移情说”更为接近。“动心说”与“移情说”之间也存在差异。二者最明显的不同在于“移情说”多从审美鉴赏着眼,无论费肖尔、立普斯、谷鲁斯莫不如此。而“动心说”则着重探讨创作过程中“作者实有设身处地之劳”^⑦的本质。当然,这并非说金圣叹未能发现审美鉴赏中的移情作用。恰恰相反,金圣叹的小说评点对于审美鉴赏中的移情作用也多有论列。如金批《水浒传》第二回《鲁提辖拳打镇关西》总评曰:“写鲁达为人处,一片热血直喷出来。令人读之深愧虚生世上,不曾为人出力。”同回又于小种经略回护鲁达时夹批曰:“此语本无奇特,不知何故读之泪下,又知普天下人读之皆泪下也。”这些评语,都如梁启超《论小说与群治之关系》中所说:“凡读小说者,必常若自化其身焉,入于书中,而为其书之主人翁。……夫既化其身以入书中矣,则当读此书时,此身已非我有,截然去此界以入于彼界。”这种在阅读与鉴赏中和作品中的人物同呼吸、共命运的精神活动当然是移情作用,只不过金圣叹并未将这种作用纳入“动心说”的范围。“动心说”主要着眼于创作过程,是非常明确的。从这点上看,西方的美学家虽与他不完全一样,西方不少作家的议论却和他颇相近似。如法国作家福楼拜谈及创作《包法利夫人》时说:他“写这部书时把自己忘去,创造什么人物就过什么人物的生活”,如写到她与情人在树林里骑马游玩时,“我就同时是她和她的情人,……我觉得自己就是马,就是风,就是他们的甜言蜜语,就是使他们的填满情波的双眼眯着的太阳。”^⑧莫泊桑也说,“所以无论在一个国王,一个凶手;一个小偷或者一个正直的人身上,在一个娼妓,一个女修士,一个少女或者一个菜市女商人的身上,我们所表现的终究是我们自己,因为我们不得不向自己这样提问题:如果我是国王、凶手、小偷、娼妓、女修士、少女或女商人,我会干什么?我会怎样地行动?”这些作家的议论与金圣叹的看法不谋而合,即此亦可见金圣叹对于小说创作的体会是十分细致、深刻的。

其次,“移情说”偏重于讨论由人及物,而“动心说”主要论述由人及人。尽管移情论者并没有把讨论的对象局限于物,也包括了人类,如弗列德里希·费肖尔说:“这种对每一个对象的人化可以采取很多不同的方式,要看对象是属于自然界无意识的东西,属于人类,还是属于无生命或有生命的自然。”^⑨谷鲁斯也说,移情乃是“人心把旁人(或物)的经验看作仿佛就是自己的。”^⑩但他们在具体讨论中举例设譬时却往往仅涉及“道芮式石柱”等无生命的物,很少涉及

到人。相反,金圣叹的“动心说”则着重探究人的情感行为,虽然他也不排斥由人及物的“动心”(如评点中谓施耐庵“想亦复解衣踞地,作一扑、一掀、一剪”,以得“虎食人方法”),但二者的着重点显然不一样。

第三,“移情说”强调审美的同情特征,“动心说”则无此限制,它所论及的对象要宽泛得多。立普斯要求“向我们周围的现实灌注生命的活动”时伴随“一种令人愉快的同情感”^⑨,他在《再论移情作用》中写道:“表现给我看的一种心境如果要对我产生快感,那就只有一个条件,我须能赞许它……‘赞许’就是我的现在性格和活动与我所见的事物之间的实际谐和。正是这样,我必须能赞许我在旁人身上发现的心理活动(这就是说,我对它们必须能起同情),然后它们对于我才会产生快感。”所以他强调“一切艺术的和一般审美的欣赏就是对于一种具有伦理价值的东西的欣赏”^⑩,把美和善紧密地联系在一起。在这个意义上,他认为反面人物难以引起审美的移情作用。而金圣叹的“动心说”则不避贤与不肖,皆可“动心”而成,无论圣人、豪杰、奸雄,乃至“入马通奸”的淫妇,“飞檐走壁”的偷儿,作家都可以在“泚笔点墨”时设身处地,与之心心相印,息息相通。

三

与“审美移情说”风靡西方各国相似,金圣叹的“动心说”影响也极为深远。在他身后不久,清代初年的许多文学理论家即纷纷继承他的理论遗产而又加以发扬光大。清初的小说戏曲名家李渔(1610—1680)十分推崇金圣叹,他曾热情肯定金圣叹的小说戏曲评点:

施耐庵之《水浒》,王实甫之《西厢》,世人尽作戏文小说看,金圣叹特标其名曰“五才子书”、“六才子书”,其意何居?盖愤天下之小视其道,不知为古今来绝大文章,故作此等惊人语以标其目。噫,知言哉!^⑪

他对金圣叹的小说戏曲理论显然十分熟悉,才能作出如此“知言”的评价。他不仅能深入理解金圣叹的“动心说”,而且结合自己丰富的创作实践,将它发展成更为浅俗易懂的“代人立心说”:

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?无论立心端正者,我当设身取地,代生端正之想;即遇立心邪辟者,我亦当舍经从权,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;若《水浒传》之叙事,吴道子之写生,斯称此道中之绝技。^⑫

他十分生动地描述了在创作时这种“代人立心”所产生的美妙纷呈的艺术效果:

……我欲作官,则顷刻间便臻富贵;我欲致仕,则转盼之际又入山林;我欲作人间才子,即为李白、杜甫之后身;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;我欲尽孝输忠,则君治亲年,可跻尧、舜、彭、钱之上。^⑬

经过李渔的这一番展开阐发,金圣叹“动心说”稍显简略玄虚的缺陷得到了补充完善,李渔堪称弘扬金圣叹小说理论的功臣。

当时另一位被刘廷玑称为“可以继武圣叹”^⑭的小说理论家张竹坡在评点《金瓶梅》时,公开声明其中“即有与批《水浒》者之批相同者,亦不敢避”^⑮,足见他对金圣叹的钦仰之深。因此,他有关人物塑造方法的议论与金圣叹的“动心说”十分相似,连所举例证也如出一辙:

作《金瓶梅》者,若果必待色色历遍才有此书,则《金瓶梅》又必做不成也。何则?即

如诸淫妇偷汉,种种不同,若必待身亲历而后知之,又何以经历哉?故知才子无所不通,专在一心也。

一心所通,实又真个现身一番,才说得一番,然则其写诸淫妇,真乃各现淫妇人身,为人说法者也。^⑨

张竹坡在这里将“动心说”改头换面,称之为“一心所通”,“现身”“说法”。“一心所通”的说法明显与“动心”近似,“现身说法”则借用佛教典实,比喻作家在刻画人物时,有如佛祖一样,能“变化”、“显现”为各种人物,表达出他们各自的思想与行动。张竹坡的说法虽然源于金圣叹的“动心说”,但比金圣叹的论述更为形象而明晰。它在理论上的发展也是很显著的。

直到清代中叶,小说理论家冯镇峦在评点《聊斋志异》时,仍然特为揭橥“文有设身处地法”,他在引述了赵孟頫画马时“解衣踞地,先学为马,然后命笔”与苏轼题画雁诗后,肯定“此文家运思入微之妙,即所谓设身处地法也。”^⑩虽其所举事例及议论文字均未超出前人范围,但由此可见,作家描写人物时设身处于创作对象的方法已经深入人心,成为文家常谈了。

从以上简略的对照与比较中,我们可以看到,西方影响巨大的“审美移情说”与我国明末清初代有传人的“动心说”实质上都说的是人们在观察外物时,设身处地,与外物在心理、情感上打成一片,融合为一的一种精神活动。虽然西方学者们对这个问题的探讨比较充分、详备,然而我国古代理论家对同一课题精论要义的抉发却早于西方 100 多年。这是我们值得引以为自豪的。我们应该努力发掘古代文艺理论中的优秀遗产,为繁荣我们伟大祖国的新文艺作出贡献。

注 释:

① 见浮龙·李《美与丑论文集》

② 见钱钟书《管锥编》第三册。

③④ 均见《古典文艺理论译丛》第八辑。

⑤⑦ 《批评丛》第五卷。

⑥ 朱光潜:《西方美学史》,第十八章。

⑦ 《文选》卷四十六。

⑧ 《苏东坡集》前集卷十六。

⑨ 《读第五才子书法》

⑩ 金批《水浒传·序三》

⑪ 《涵芬楼秘笈》第四集

⑫ 《动物的游戏》

⑬ 朱光潜:《西方美学史》十八章。

⑭ 《人类的游戏》

⑮ 金批《水浒传》十八回夹批

⑯ 《通信集》第二卷

⑰ 《人类的游戏》

⑱ 《空间美学》

⑲ 《论喜剧与幽默感》

⑳㉑㉒ 《闲情偶寄·词曲部》

㉓ 《在园杂志》卷二

㉔㉕ 《金瓶梅读法》

㉖ 《读聊斋杂说》

(本文责任编辑 张炳煌)