

江西师范大学学报(哲学社会科学版)

1988年第4期

禅宗与宋代江西作家

王琦珍

北宋诗文革新运动结束之后,宋诗进入了新的发展阶段,一个以江西作家为领袖与主体的诗派大规模崛起,形成了“要知诗客参江西,正似禅客参曹溪”^①的蓬勃局面。

一个文学运动的成功,一个文学流派的兴起,固然有着多方面的原因,但都有个基本点,这就是必须顺应时代的思潮。自北宋中后期起,江西文人便开始接受禅宗思想的渗透,从而使他们的诗论与创作,都从根本上迎合了儒道释三教融合的历史潮流。

唐宋两代禅宗在江西的发展

惠能南来,传法于韶州曹溪,门下除神会北上之外,青原与南岳两系都在南方蔓延开来,吉安青原山成为南禅最初的两大基地之一。“江西主马祖,湖南主石头”,青原行思传石头希迁,入湖南。希迁弟子天皇悟道门下繁衍出云门与法眼两宗;另一弟子惟严三传至良价,良价重返江西,住新昌(今宜丰)洞山普利院,弟子本寂得其心印,往抚州宜黄之曹山崇寿院,开创了著名的曹洞宗。与此同时,南岳一系也在江西迅速发展,怀让弟子道一先传法于南康(今星子一带),后至洪州,创洪州禅,成为江西禅的代表。道一弟子怀海居洪州百丈山(今属奉新),定“百丈清规”,南岳禅风于是得以大振。百丈门下,先有灵祐开法于潭州洑山,慧寂得其心印,于唐乾符六年返江西,居袁州(今宜春)仰山,开洑仰宗。百丈另一弟子希运往黄檗山(今属宜丰),后传义玄。义玄北上,于唐大中八年前后建临济院于镇州滹沱河畔,别立一大宗派,史称临济宗。

这样,至唐末五代,南禅便由青原、南岳两系派生出了云门、法眼、曹洞、洑仰、临济五家,佛祖菩提达摩所期望的“一花开五叶,一叶一如来”的兴旺局面,便终于形成了。

经五代至两宋,五宗发展极不平衡。其中洑仰、法眼、曹洞先后衰竭,只有云门与临济一直鼎盛于两宋。临济一宗次第相承,传至慧南及方会。慧南于宋景祐三年往洪州黄龙山(今属修水),大树法幢,门下出黄龙祖心、东林常总、宝峰克文,创黄龙一派。同时,方会也南归,往袁州杨岐山(今属萍乡),传白云守端,再传五祖法演,后来出了著名的“三佛”,成杨岐一派。自此,黄龙、杨岐与五宗并称,号为“五家七宗”。

综上所述,唐宋两代,江西实际上成了南禅主要的滋生与繁衍基地,这不只因为有四宗创立于江西,而且其余三宗也和这里有着密切的联系。而在江西境内,禅院最为集中之处又在西北。苏辙谪官筠州(今高安一带),作《筠州圣寿院法堂记》,记述当地禅寺与名僧之盛说:“唐仪凤中,六祖以佛法化岭南,再传而焉兴于江西。于是洞山有价,黄檗有运,真如有愚,九峰有虔,五峰有观。高安虽小邦,而五道场在焉。则诸方游谈之僧,接迹于其地。至

于以禅名精舍者二十有四。此二者皆他方之所无。”黄庭坚在《送密老住五峰》一诗中，也描述说：“我穿高安过萍乡，七十二渡绕羊肠。水边林下逢衲子，南北东西古道场。”除苏辙所记之外，自洪州以西，尚有永修云居、靖安宝峰、高安圣寿、宜丰三峰诸处，确是禅寺名僧遍布丛林，成为了南禅的圣地。

西北山地禅院的高度集中，显然与洪州作为江西水陆交汇中心，便于文人和禅僧交往有很大关系。而这又为江西诗派中许多作家的成长及整个诗派的崛起，提供了得天独厚的地域性条件。因为江西诗派的大部分作家如黄氏家族及其甥舅诸人，正是集中活动于这一地区，面对禅风长期的濡染与薰陶，他们的文学思想不能不受到禅学的渗透。

宋代江西作家与禅僧的交往

禅宗对江西作家发生大规模影响，主要还在北宋中后期，这首开风气的是王安石。王安石参禅在他见张方平之后。面对社会变乱，张方平以为“儒门淡泊，收拾不住，皆归释氏”。这使他大为叹服。此后便时与禅僧往来。他舍金陵家宅为报宁寺，便与其弟王安礼特撰疏往靖安延请黄龙慧南的传法弟子宝峰克文前往住持。在晚年的诗词中，他多次表示了对禅宗的倾羡。《达本》说：“未能达本且归根，真照无知岂待言。枯木崖前犹失路，哪堪春入武陵源？”《寓言》说：“本来无物使人疑，却为参禅买得痴。闻道无情能说法，面墙终日妄寻思。”

江西作家中浸淫禅学最深的还是黄庭坚。《鹤林玉露》便记载有他从黄龙祖心禅师闻木樨花香而悟道的故事。他与祖心、悟新、法秀、惟清、惠洪等著名禅师有很深的交往，《五灯会元》也将他列入黄龙派法嗣之中。他自己则俨然以禅门中人自居，自称“是僧有发，似俗无尘，作梦中梦，见身外身”^[1]。但倾慕不等于领悟，真正要参透禅关并非易事。所以，当死心悟新禅师问他“新长老死，学士死，烧作两堆灰，向何处相见”时，他竟不能顿悟。本来，“新长老死”既可解作“悟新死”，也可解作“新长”“老死”，而后者正体现了佛家生死轮回的平等观。悟新有意以此禅机来启发他看清新长老死的规律，从个人遭际与成败的苦痛中解脱出来，而他却一直到了谪官黔州路上，才“忽然廓尔”。禅关参透，于是“诗变前体”，从此便“妙脱蹊径，言谋鬼神”^[2]。

江西的禅风影响了本土一大批文人。“江西诗派”中人如徐俯、谢翱、谢逸、李彭、汪革等，都常与禅僧往来，其他如汪藻、胡铨、周必大、黄次山等也与禅僧过从甚密。葛天民《寄杨诚斋》诗，也说杨万里“赵州禅在口头边”。甚至连朱熹、陆九渊这样的雍容大儒，也倾慕禅学，以禅治儒。《朱子语类》说：“今之不为禅学者，只是未曾到那深处，才到深处，定走入禅去也。”他甚而引名僧玄觉的《永嘉证道歌》来释“理”，认为世间万物“虽各自有一个理，却又同出于一个理。……释氏云：‘一月普现一切水，一切水月一月摄。’这是那释氏也窥见得这些道理”。这些都可见禅风对江西文人影响之深。

士大夫们礼佛参禅，有的是出于对政治的厌倦，如王安石、黄庭坚与饶节等。苏辙在《筠州圣寿院法堂记》中说：“夫多病则与学道者宜，多难则与学禅者宜。”因为这可使人“照了诸妄，还复本性，而忧以自去，洒然不知网罟之在前与桎梏之在身”。这其实可视为仕途坎坷的士大夫们的共同心理，不过这并不能真正给他们以解脱。王安石晚年参禅，既体味到“细数落花因坐久，缓寻芳草得归迟”^[3]的闲适，也经历着“尧桀是非时入梦，固知余习

未全忘”^⑤的苦痛。黄庭坚礼佛最为虔诚，但也终未能跳脱三界之外，他所谓“自是钓鱼船上客，偶除须鬓着袈裟。佛祖位中留不住，夜来依旧宿芦花”^⑥，这便是明证。

但就大多数江西作家来说，他们的参禅与政治并无太直接的关系。这中间，真正起主导作用的还是时代风尚，是三教融合的历史潮流，是禅学对诗歌创作的启发作用。

到宋代，禅僧其实已经完全士大夫化了。他们历游名山大川，与士大夫结友唱和，既高雅淡泊，又偶觉风流。“江西诗派”中如临川饶节、靖安善权，本身即是禅僧。他如黄龙祖心与惟清禅师、三峰靓禅师及豫章乾明寺僧景浮，也都工于诗。最突出的还是惠洪，他“于禅门本分事则无之”^⑦，却擅于诗文，《宋诗钞》推之为“宋僧之冠”。

为了在与士大夫往还中阐释禅机，文字禅也开始出现。这些“公案”本身既隐藏着幽默与深意，其颂赞与偈语也往往极具文学色彩。《五灯会元》记秀州德诚禅师偈语云：“千尺丝纶直下垂，一波才动万波随。夜静水寒鱼不食，满船空载月明归。”依偈本意，原在于阐明随缘任运的禅理及“不计功程便得休”的内省功夫。但其意境的丰富深远与清静虚空，并不亚于张志和的《渔歌子》和柳宗元的《江雪》，将它置于历代渔父词中是一点也不逊色的，因而也为诗人们所喜爱。黄庭坚便曾把它改成为一首长短句：“一波才动万波随，蓑笠一钩丝。金鳞正在深处，千尺也须垂。吞又吐，信还疑，上钩迟，水寒江静，满目青山，载明月归。”这显然是禅宗与文学互相靠拢与渗透的表现。

禅宗给文学的影响主要在诗歌方面。宋人“以文为诗”使北宋诗歌革新取得了成功，但也带来不少弊端，如多尚赋而寡比兴，重形象而轻意象等，这都在一定程度上影响了诗歌的艺术美感，因而也多为人所诟病。北宋中叶以后，诗人们便一直在为诗歌寻求新的出路，他们终于从禅学中得到了启发。

江西作家中从理论上阐释诗禅关系较早的是吴可，他是自苏轼到严羽之间承先启后的诗禅论者。除《藏海诗话》之外，他还有《学诗诗》三首，主张学诗一贯“悟”，二贵有自家面目。其一说：“学诗浑似学参禅，竹榻蒲团不计年。直待自家都了得，等闲拈出便超然。”其诗一出，传扬极广，江西文人中有赵蕃也和诗三首进一步阐发。此外，如曾几、杨万里也一同此论。其后，以禅喻诗、以禅入诗便成了南宋诗坛的风尚。杨万里还借“禅家三关”来比喻对前人的取法，主张从参王安石开始，上溯晚唐，进而取法《国风》，以一畿而破三关。固然，以禅论诗既非创自也不限于江西作家，但他们在其中起了主导作用，这应是无疑的。如谢枋所说：“要将余事付风骚，已悟玄机窥佛祖”^⑧，他们顺应了三教融合的思想潮流，将宋代诗论提高到了一个新的水准。

禅宗对江西作家诗论的渗透

禅宗呵佛骂祖的治禅态度与静默观照、直指本心的思维方法，对江西作家的诗论发生了相当大的影响，这一是顿悟，二是活参，三是提倡创新精神。

黄庭坚论诗，以为诗家之病有二：一是所谓“妄念”的干扰，二是文字的束缚。先说去“妄念”。客观事物一结合于诗人的主观情感，便会染上明显的色彩，有时还难免出现偏执。“啼猿非有恨，行客多自悲”，这就是情绪干扰的结果。因为心为绪使，便不能忘我；迷于外物攀附，便不能忘象。尤其是在险恶的仕途中，由政治的失意而导致的内心惆怅与哀怨也就更易于使他们自缠自缚。这种所谓的“妄念”，也就被视作诗家之大忌。宋代诗人们

尤为喜欢提及百丈怀海传法为山灵祐时让他拨灰寻火的一则公案，道理也就在这里。因为只有“拨尽寒炉一夜灰”，才能如同在灰中寻出炭火那样照见本性。心境澄澈，诗文自妙，所以应以治心为上。

儒道释三家对此有着极相近的认识。儒家历来主张“反求诸己”，将声色景物“把做道理看”，由物得趣，因象见道，即物穷理，南宋理学诗便是这种认识的具体表现。老庄则主“心斋”与“虚静”，主张离形去知，不靠感官与理性，不靠逻辑思辨，而靠直觉，在虚静中摆落一切外象的攀附，使我与物、主与客无一毫间隔，进入“欲辨已忘言”的境地。于是在艺术世界中，可以有雪中芭蕉、六月冰壶，可以有墨梅，“无言”之中也有至言妙道在。禅宗如何呢？禅家一个基本思想是佛即本心，无须外求。《鹤林玉露》载有某尼一首悟道诗：“尽日寻春不见春，芒鞋踏破陇头云。归来笑捻梅花嗅，春在枝头已十分。”《林间录》也辑有白云禅师一首诗偈说：“为爱寻光纸上钻，不能透处几多难。忽然撞着来时路，始觉平生被眼瞒。”他们说的其实是同一种体验，在对佛性佛理的参悟中，所以会有“不见春”与“不能透”的苦恼，就是因为被正常的逻辑思维所局限，而当他一旦省悟，才发觉这“道”原本就在自己心里。心既一解于执缚，再以心应物，便万物森然，活活泼泼，进入了自由自在的境界。

禅宗的理论与思维方法渗入了江西作家的诗歌理论，使他们尤为注重顿悟与活参。这种“参悟”功夫包括两个方面，一是读书与师法前人时切勿死抠，而重在领悟微言妙谛。吴可《藏海诗话》所叙对“多谢喧喧雀，时来破寂寥”的解悟，杨万里所谓遍参前人、要蹈“上关”的比喻，都属此类。其次，这种“参悟”也贯穿在整个艺术构思的过程中，在静默观照时“忽然撞着来时路”那种对瞬间顿悟的执着追求里。他们所以强调创作前的治心功夫，原因也在这里。黄庭坚《次韵高子勉诗》便借用百丈传法为山的“公案”来说明这个道理，所谓“寒炉余几火，灰里拨阴何”，目的还是要求助于内心的默领神会去活化胸中的学问见识，去对待前人的经验。他之所谓“点铁成金”、“夺胎换骨”便以此为前提。《潜溪诗眼》引他论学诗的话说：“学者要先以识为主，如禅家所谓‘正法眼’者，直须具此眼目，方可入道。”观物与作诗一造此境，也就进入了艺术创作的最高境界，“禅心默默三渊静，幽谷清风淡相应”^①，观物时心应其境，胸中见识能活活泼泼，表达时也易于手应其心，便可自然地将诗人内在的艺术素养和他对美的观照领悟变成为艺术的创造。江西作家中，如惠洪、吴可、曾几、杨万里、徐俯、罗大经都赞同这一理论。惠洪《天厨禁脔》所谓言意不言名，从物外见道；罗大经《鹤林玉露》说的“道不远人”、“活处观理”；吴可说的“自古圆成有几联”^②；曾几所追求的“纵横无不可，乃在欢喜处”，“辛苦终不遇，忽然毛骨换”^③的境界等，指的都是同一意思。杨万里对此发挥得尤为透彻，其《送彭元忠县丞北归》诗说：“三春弱柳三秋月，半溪清冰半峰雪，只今六月无此物，君能唤渠来入笔。”这正是前人所谓雪中芭蕉的境界，而这恰恰是借助“参悟”的结果。

“参悟”的另一影响是使诗出于自然。黄庭坚告戒徐俯“不可凿空强作，待境自生则自佳尔”，指的就是在瞬间顿悟中对心境相合、手心相应的自然境界的期望与追求。《赠高子勉》诗说：“拾遗句中有眼，彭泽意在无弦”。“有眼”便“钩深入神”；“无弦”即“和光同尘”。他追求的是这种有法又不拘成法的妙脱，总要以透彻无碍、活泼自在为目的。不过，江西作家中真正将此悟透并广为运用的还是杨万里，所谓“诚斋活法”便是这种参悟的

产物。杨万里说：“参时且柏树，悟罢岂桃花？”“学诗须透脱，信手自孤高”^④。惟其如此，便会“好诗排闥来寻我，一字何曾愁白须”^⑤，在默领神会中天机鸣发，于是，“句似金盘柘弹流”^⑥，拘于文字的弊病也就可以避免了。

禅宗的反叛精神也启发了江西作家的独创性。禅宗最忌死参不悟、株守陈法。所以禅门中可以呵佛骂祖，可以师徒对喝，提倡这种自在发展的随意性。这给了江西作家在文学上的开宗立派以直接的影响，所以黄庭坚表示“著鞭莫落后人，百年风转蓬科”^⑦，吴可说：

“头上安头不足传”^⑧，杨万里说：“衣钵无千古，丘山只一毛”^⑨，以传宗传派为耻辱。从某种意义上说，“江西诗派”的创立，“诚斋体”与“姜白石体”的出现，乃至朱、陆理学的崛起，都和禅宗的这种影响有很大关系。

禅宗对诗歌艺术的影响

黄庭坚的传心法师晦堂祖心有一首名偈说：“天下心知不可藏，纷纷嗅迹但寻香，端能百尺竿头步，始见林梢挂角羊”^⑩。江西诗人们悟透了这个道理，在创作中便极力追求这种羚羊挂角、无迹可求的境界，这终于促使宋诗出现了带根本性的变化。

这首先是对意象的自觉追求。诗歌注重意象，这在唐代就已经很强烈，但宋人“以文为诗”，在一定程度上对此起了抑制作用。北宋诗歌虽不乏意象的表现，但毕竟还是以追求形象的明晰为主，着力于刻画与塑造，因而也少有蕴藉。而“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会，言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引入于冥漠恍惚之境，所以为至也”^⑪。这种“离形象”、“穷思维”的要求和禅宗完全契合。青原惟信禅师说：“老僧三十年前来参禅时，见山是山，见水是水；乃至后来亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水，而今得个休歇处，依然是见山是山，见水是水。”^⑫这个“是一否一是”的参悟过程，正暗合着诗家由感官形象到借助联想，最后“离形象”而形成蕴含情感与哲理的意象，这样一种演化过程。禅宗将此称之为“随波逐浪”、“截断众流”、“涵盖乾坤”三关。至此，则外境的攀缘全被摆脱，于是色空无碍，境智融通，这时的“见山是山，见水是水”也就全然意象化了。诗人的作品中可以有多种形式的、多种层次的诗句，但惟有此种才是最高的境界。

这种追求大量地反映在他们的创作中。如黄庭坚《王充道送水仙花五十枝欣然会心为之作咏》：“凌波仙子生尘袜，水上轻盈步微月。是谁招此断肠魂？种作寒花寄愁绝。含香体素欲倾城，山矾是弟梅是兄。坐对真诚被花恼，出门一笑大江横。”除了“含香体素”四字淡笔点染了一下其形貌之外，其余则全在写意，诗人所咏全然超出了水仙之外，在诗人眼里心里直至笔下，这是一切美与崇高的象征，它是幽清高雅的洛神，是冰清玉洁的山矾与梅花，是不同流俗的仁人志士。惟其如此，诗人自己也就不再为个人的感情所羁绊，而能“截断众流”，从“坐对真诚被花恼”的眷恋中解脱出来，进入一个寥廓空阔、澄清明净的境地里。

与意象有关的，是促进了对诗歌艺术意境的追求。这又包括两个方面。首先是增强了意境的空灵感。早在唐代，诗家就注重创造一种“蓝田日暖玉生烟”的境界。这种追求在宋代因禅宗的渗透而得到了加强，而受影响最大的又是江西作家。如王安石《南浦》：“南浦随花去，回舟路已迷。暗香无觅处，日落画桥西。”这种迷漾其实也是一种“禅境”，虚静、空灵、清丽。所以黄庭坚说：“荆公暮年作小诗，雅丽精绝，脱去流俗。每讽咏之，便觉沉

濯生齿间。”^①这种空灵感,在借用禅典或禅理来表现时显得尤为突出。这最典型的莫过于黄庭坚为祖心禅师写的烧香偈语,其一说:“海风吹落楞伽山,四海禅徒著眼看。一把柳丝扶不得,和风搭在玉栏干。”祖心圆寂,四海皆悲。但在禅门看来,生死原本平等,圆寂正是超脱。惠能说经,见风起幡动,他不是说风也未动,幡也未动,只是观者心动么?一同此理,对祖心之死也无须惊惧,要如同大风吹落楞伽山而柳丝却纹丝不动一样才好,而不应“和风搭在玉栏干”那样骚动。黄庭坚的《蚁蝶图》、《寂住阁》、《深明阁》;王安石的《宋朝议移法云兰》、《即事二首》及《拟寒山拾得二十首》中的一些篇章,都属此类。不过,其中一些诗因为过于追求禅家的机锋,有时反而削弱了它们的艺术价值。第二,是启发诗人们去寻求并表现一种禅悟式的意趣。这在王安石、黄庭坚及洪朋兄弟的诗中都有表现,又以杨万里为最突出。如《宿新市徐公店》:“篱落疏疏一径深,树头新绿未成荫。儿童急走追黄蝶,飞入菜花无处寻。”这种意趣带有明显的禅悟色彩,这是因为诗人是用禅悟式的观照方法,来指导他对自然景物的审美活动,所以能用一种独特的眼光,来捕捉内中所蕴含的诗意。

禅宗对诗歌艺术的第三种影响是章法。黄庭坚说:“作诗正如作杂剧,初时布置,临了须打诨,方是出场。”^②这也包含两层意思:一是结构上精于布置,二是从出人意料的转折中求得诙谐与风趣。这也是从禅宗得到的启发。禅宗为了“截断众流”以求“涵盖乾坤”的证悟,便往往惯用“棒喝”、“插科”与“打诨”。不过,相比较而言,黄庭坚所受的影响更多地表现在结构的追求拗硬奇崛上。他喜欢在诗的各层次之间作较大转折,而又有意使这种转折脉络藏锋不露。这就在诗中留下了多层次的想象余地。清人方东树评论说:“山谷之妙,起无端,接无端,大笔如椽,转折如龙虎。扫弃一切,独提精要之语,每每承接处,中亘万里,不相联属,非寻常意计所及。”^③这类诗在黄诗中俯拾皆是。受他的影响,三洪也都追求这种奇崛。如洪朋《晚登大梵院小阁》,洪刍《次杜公韵》、《次山谷韵二首》,洪炎《公实示间字韵诗,怅然有感,次韵奉和三首》等,都是如此。这种章法有助于纠正“以文为诗”的平铺直叙,使诗歌简炼凝劲,转折多变,但也不免于晦涩生硬,难以捉摸。所以到江西诗派的后期,便开始向追求自然流畅方面转化,谢逸、谢翱,李彭、徐俯都表现了这种倾向,这导致了吕本中和曾几“活法”论的提出,而又由杨万里集其大成。“居仁衣钵新分似,吉甫波澜并取将”,杨万里将这一理论广泛运用于创作,以致句律流动,诗语清丽。如《稚子弄冰》:“稚子金盆脱晓冰,彩丝穿取当银钲,敲成玉磬穿林响,忽作玻璃碎地声。”诗中借一关键性的转换来突现这种谐趣,这就类似禅宗的随机引发,在诗家则称之为“转语”,借此往往可以表现出一个令人耳目一新的意境来。这较黄庭坚的拗硬奇崛,就要自然流利得多了。因此,也为南宋诗人们广泛接受。

(责任编辑: 聂言之)

注:

- ①杨万里:《送分宁主簿罗宏材秩满入京》,《诚斋集》卷38。 ②吴曾:《能改斋漫录》卷8。
③蔡肇:《西清诗话》。 ④王安石:《北山》,《临川先生文集》卷28。 ⑤王安石:《杖藜》,《临川先生文集》卷27。 ⑥《春渚纪闻》卷7。 ⑦胡仔:《苕溪渔隐丛话》后集卷37。
⑧谢翱:《有怀觉范上人》,《幼槃文集》卷3。 ⑨黄庭坚:《听崇德君鼓琴》,《山谷外集》卷2。
⑩吴可:《学诗诗》之三,《诗人玉屑》卷1引。 ⑪曾几:《读吕居仁旧诗有怀其人作诗寄之》,《南宋群贤小集·前贤小集拾遗》卷4。 ⑫⑬杨万里:《和李天麟二首》, (下转第47页)

在喜剧面影笼罩下的悲愤情感——一种对被扭曲的现象的情感认可，这种情感认可显然是以想象为表征的，由想象所承载的内容与情感又分明是影片本身的艺术假定所提供的。除了以上三个方面对想象的基础概括之外，在总体上想象作为艺术欣赏中情感的一种表现形态，其价值如何呢？黑格尔说“真正的创造就是艺术想象的活动”（《美学》第1卷，1962年版第47页）。对于艺术创作来说，是如此，对欣赏来说，亦然。因为真正意义上的欣赏作为一种观念形态的思维活动，是对创造本身的再创造。所谓听话听音，锣鼓听声，意在言外使人思而得之都指离开了想象，就无所谓理解，无理解也就无情感，无情感也就无艺术，无艺术何来艺术欣赏？所以，人们的欣赏过程，在某种意义上也表现为一种发挥想象力的过程。至于想象的丰富与否，则取决于影视艺术作品本身提供的余地以及欣赏主体的想象力的大小与强弱。陆机说“精骛八极，心游万仞”（《文赋》）与刘勰所说“思接千载”、“视通万里”（《文心雕龙》），都指的是想象的作用，而这种作用只有在欣赏的主客体互为一体时才能发生，表现为情感与想象的统一。一般说来，欣赏主体感知艺术及艺术形象是富于情感的，而想象则依赖于情感的推动并借助这种推动来丰富情感。正由于此，我们才得以在二者同一的命题下认为艺术想象是艺术情感的一种结构形态，并以“超越”来概括，而这种超越显然是指想象对艺术品固有情感的超前认同。吻合、离异、超越三种形态是艺术情感结构有序化的最基本的特征。显然，我们在分析这三者时，同时强调了受社会群体制约的个性原则，也正由于个性原则源出于社会的复杂性，欣赏主体的复杂性及作品本身提出的“对象属性”的复杂性，我们才将情感与个性联接在一起并放社会视角的观察范围之内，而不将情感与个性摆在纯粹心理—生理的位置上，这是一个问题的两个方面。

影视艺术欣赏是一个复杂的机制，情感、个性及其结构形态也仅仅是一个剖面而已。

（责任编辑：黄 頔）

（上接第29页）

《诚斋集》卷4。 ⑬杨万里：《晓行东园》同上书卷38。 ⑭杨万里：《和李子寿喜雨口号》同上书卷10。 ⑮黄庭坚：《再用韵赠子勉四首》《豫章黄先生文集》卷12。 ⑯吴可：《学诗诗》之二《诗人玉屑》卷1引。 ⑰《林间录》卷上。 ⑱叶燮《原诗·内篇下》。 ⑲《五灯元》卷17。 ⑳胡仔：《苕溪渔隐丛话》（前集卷35）。 ㉑《王直方诗话》《宋诗话辑佚》卷上。 ㉒方东树：《昭昧詹言》卷12。 ㉓杨万里：《题徐衡仲西窗诗编》《诚斋集》卷23。