



中國
古代心理詩學
與美學

童慶炳◎著



中國古代心理詩學與美學

童慶炳著

國立中央圖書館出版品預行編目資料

中國古代心理詩學與美學／童慶炳著。——初版
。——臺北市：萬卷樓發行：三民總經銷，民
83
面；公分。——（文學類叢書；18）
ISBN 957-739-111-7（平裝）

1.中國詩—哲學，原理 2.美學

821.01

83003361

中國古代心理詩學與美學

著者：童慶炳
發行人：葉曉珍
總編輯：許鈺輝
責任編輯：李冀燕
發行所：萬卷樓圖書有限公司
台北市和平東路一段67號14樓之1
電話(02)3216565・3952992
FAX(02)3944113
劃撥帳號15624015
總經理：三民書局股份有限公司
台北市復興北路386號
訂書專線(02)5006600（代表號）
FAX(02)5164000・5084000
承印廠商：彩邑製版印刷有限公司
定價：180元
出版日期：民國83年8月初版
出版登記證：新聞局局版臺業字第伍陸伍伍號

（如有缺頁或破損，請寄回本社更換，謝謝）


◎北京中華書局授權出版 翻印必究◎

ISBN 957-739-111-7



童慶炳，福建省連城縣人，西元一九三六年生。一九五八年畢業於北京師範大學中文系，留校任教。曾任國立河內師範大學外語系和國立地拉那大學歷史語言系教授。現任北京師範大學教授，文藝學博士生導師，中國文藝理論學會副會長，中國作家協會會員。已出版的理論著作主要有《文學概論》上下卷、《文學活動的美學闡釋》、《藝術創作與審美心理》、《文體與文體創造》、《中國古代心理詩學與美學》、《藝術與人類心理》（主編）、《現代心理美學》（主編）、《中國古代詩學的心理透視》（合著）等，另外主編「心理美學叢書」十三種，主編「文體學叢書」五種，主編「文藝新視角叢書」五種，發表論文一百餘篇。文學創作方面已出版的有長篇小說《生活之帆》和《淡紫色的霞光》等。

序



我的這本小書包括兩輯短文，第一輯「古代心理詩學」，共十三篇，我從豐富的中國古代詩論中，選擇了一些範疇和概念，以西方現代的審美心理學加以詮釋；第二輯，共十二篇，則從西方的審美心理學中選擇了一些概念和範疇，進行介紹，並力圖舉出中國古代美學相關的一些論述，加以比較。我想做一點嘗試，即通過中國與西方的詩學、美學比較研究，尋找中西對話的可能性。我高興的是我的這種嘗試在大陸引起了不少讀者的興趣，也得到了台灣同行的注意，這是我始料未及的。

我一直認為在中西文化之間，不是誰取代誰的問題，而應該是「對話」問題。中西文化作為當今世界最重要兩種文化，誰也不可能把對方「吃掉」。近百年來，與西方相比，中國落後了。有人就認為中國的傳統文化不行，主張「全盤西化」，完全喪失民族自信心。這裡存在兩個問題，一

是傳統作爲一個民族的「經歷物」，是永遠不會消失的，中國的文化傳統在每一個人的血液中流淌著，你想擺脫也擺脫不掉；二是傳統文化中果真一切都不好嗎？果真都要擺脫掉嗎？有人則認爲中國的傳統文化一切都好，必須固守傳統，把西方文化拒之門外。這裡也存在兩個問題，一是我們學習西方，能不能單純學習西方的市場經濟的運行機制及其某些管理制度，而對其精神文化完全不屑一顧？實際上這是不可能的，在一個社會中，作爲精神產品的文化，並不是孤立的存在，它是跟經濟、政治、哲學等密切聯繫在一起的，是難於分割開的。以西方的情況來說，西方社會發達經濟背後是文化思想，在文化思想背後是哲學思想。西方目前社會的狀況是其經濟、文化、哲學三者相互運動和相互作用的結果。西方的經濟發展與文化形態、哲學思想的形態是密不可分，它們是一個整體。因此，在社會轉型中，我們學習西方市場經濟的運行機制，不可避免也要有鑒別地學習他們的文化思想以及哲學思想，我們很難把他們的經濟與文化、哲學切割開來，說這一部分我們要，其他的部分我們不要。現實的情況也已證明，完全的切割是做不到的；二是西方文化果真都不好嗎？果真都要拒之門外嗎？我認爲「全盤西化」與「固守傳統」這兩條路都走不通，走的通的是彼此「對話」之路。

我所說的「對話」，是平等的對話。中國傳統文化作爲一個主體，西方文化也作爲一個主體，兩個主體之間進行平等的對話。通過對話，彼此溝通，互相借鑒，取長補短，共同「富裕」。不同

民族的文化，由於地域和歷史等多方面的原因，都可能有短處。就以中國傳統文化來說，千好萬好，就是缺少兩樣東西，這就是科學與民主（請注意，我這裡說的是「缺少」，不是說完全沒有）。我們的「五四」先輩早就覺悟到這一點了，所以不論左派還是右派，都不約而同地把眼光轉向西方。另外，我這裡想提出「共享」這個概念，人類的文化（不論是東方的文化還是西方的文化）是人類智慧的結晶，理應共享，西方人可以採用東方的文化，以補己之不足，東方人也可以吸取西方的文化的精華，以補己之不足。我們吸收西方的某些文化，只是利用人類的創造，這並沒有辱沒自己，不是什麼可恥的事情。

現在的問題是，中國的傳統文化有沒有資格作為一個主體，與同樣是作為一個主體的西方文化進行對話呢？

我長期從事文藝學的教學與研究，我想從這方面來談點意見，從一個側面來說明中國傳統文化是完全有資格作為主體，跟西方文化進行平等的對話。

「五四」以來，我們的一套文藝學概念、範疇、體系基本上都是從西方引進的。特別是在大陸，在五十年代「全面學習蘇聯」的口號下，這種趨勢有增無減，我們用「反映」、「再現」、「表現」、「形象性」、「真實性」、「傾向性」、「典型性」、「階級性」、「黨性」、「題材」、「主題」、「情節」、「結構」、「現實主義」、「浪漫主義」、「現代主義」等等概念和範疇，構成一個完全是外來的

文藝理論體系，在這個體系中，中國傳統的文藝理論幾乎完全被擯棄了。問題在於這個體系是有很大的弱點的，它往往不能解釋全部文藝現象，比如在講文學理想時，就只有「典型」這個概念，敘事性作品以塑造人物為主，用「典型」、「典型性」概念，還勉強可以說明作品所達到的文學理想的高度，但用「典型」來說明詩歌，就十分困難。這就暴露了這套西方的文藝理論話語的重大缺陷。實際上，中國古代文藝理論也提出過藝術「至境」的問題，它與西方所說的文學理想是一致的。中國古代的詩學家，經過長期的研究，也提出了自己的文學「至境」觀，這就是「意象」與「意境」。

與人的知、情、意的心理結構相對應，文學作品可分為三類。

第一類，再現類文學，它注重對人的生活經驗的客觀描寫，並且往往以塑造人物形象為主，它主要表現人對世界的生動性與普遍性的認識，西方從古希臘思想家亞里斯多德開始，就提出了「典型」這個概念，中間經過像狄德羅、巴爾扎克、黑格爾、別林斯基等理論家、作家的闡發，這種理論已成熟，確能運用它來分析古今一批以反映現實經驗和塑造人物形象為主的再現類的作品，中國自「五四」新文化運動以來，以再現為特點的現實主義文學一直處於主流地位，很自然地引進了以「典型」論為核心的一套文藝理論，這對缺少「典型」論的中國古文論來說，是有現實意義的，是一個重要的補充。

第二類，表情類文學，它著重人的情感的抒發，托物抒情，借景言情，力圖通過物象與景象表現人的激情、詩情等，這類情景交融的作品不但在中國古代十分流行，而且在新的歷史條件下，又得到了新的發展，對這些「主情」的作品用什麼標準去衡量它，以「典型」論為核心的西方文論就顯得不能勝任。事實證明，在蘇聯文論統治時期，有不少人用「典型性」概念去解釋中國的古代與現代的表情類的詩歌，都顯得十分牽強，甚至可以說，典型論根本無法切入表情類作品的藝術形象，而使文學批評歸於失敗。中國古代詩學中「意境」論則是從這種「表情」類作品的創作實踐中總結出來的，它揭示了「情」與「景」結合的規律，和表情類作品那種「空靈」、「飛動」、「真純」、「含蓄」的美學追求。意境論早在劉勰的《文心雕龍》和鍾嶸的《詩品》已露端倪，正式提出則是唐代的王昌齡的《詩格》，後經宋、元、明、清諸多詩論家的闡發，理論形態完全成熟，晚清王國維在《人間詞話》中作了總結，並提出了「詞以境界為最上。有境界則自成高格，自有名句。」把境界作為表情類作品的「至境」。意境論是完全屬於中國的，是中國古代文論的傑出創造的表徵，它不但適宜於分析中國的作品，而且也適宜於分析西方同類的作品。

第三類，表意類文學，這類作品著重通過象徵性的形象表達作家從生活中感悟到的意念、觀念或哲理，這類作品不但在原始時代十分流行，而且在現代主義文學興盛時期，更一度成為文學的主流，如西方的形形色色的現代派，與我國本世紀二、三十年代一度興起的「現代派」，大陸八

十年代興起的實驗小說，基本上都屬於這種表意類的作品。對於這類作品，用「典型」論和「意境」論去分析是不可能的，因為它既不創造典型，也不營構意境，它的特點是以象徵形象傳達意念。與它相適應的是「意象」論。「意象」這個概念已泛化，一般也當作「形象」來用，實際上，它在中國的古義是「表意之象」，這一界說早在《周易·繫辭》就提出來了：「子曰：書不盡言，言不盡意。然則聖人之意，其不可見乎？子曰：聖人立象以盡意。」「立象」的目的是爲了「盡意」。「象」是具體的，「意」是抽象的，因此這裡的「象」是「表意之象」，這裡的「意」是「象中之意」。但第一個把「意象」兩個字連用的，是漢代的王充，他在《論衡·亂龍篇》提出：「夫畫布爲熊麋之象，名布爲侯，禮貴意象，示義取名也。」這裏的「意象」是指以「熊麋之象」來象徵侯爵的威嚴，目的是「示義取名」這是象徵意象。從文學創作上來說，這種象徵意象正是表意類文學的美學追求。後來劉勰《文心雕龍》提出「窺意象而運斤」，司空圖《詩品》提出：「意象欲出，造化已奇」，雖意義有所變化，但說明《意象》論是中國古代詩論中一個重要範疇。

既然文學可分爲再現、表情、表意三大類，那麼完整的文學理想論也應是「三足鼎立」的，無論是西方的單一的「典型」論，還是中國的「意境」論、「意象」論，都是殘缺不全的，都不能解釋全部的文學現象，正確的選擇是中西「對話」，即在充分考慮到中西不同的文化背景的條件的前提下，通過認真的對話，互相補充，各取己長，整合成一個完整的、能夠說明一切文學現象的

文學理想論。

中國古代的詩學是一座豐富的寶庫，它的許多精微警闢之論，是舉世無雙的。如道、氣、神、韻、境、味、清、遠、淡、逸等等範疇，都是西方文論所缺少的。

中國是一個有著五千年文明的古國，她的文化世世代代流傳不斷，在歷史的航程中，雖然經歷過一次又一次的暴風驟雨，也沒有把我們的文化滌盪掉。她有許多西方文化所沒有的極其珍貴的東西，這是因為中國的文化的生成有其獨特的地域條件、獨特的歷史發展過程、獨特的思維方式、獨特的人文背景等。我們的文化完全有資格作為一個主體立於世界文化之林，並與西方的和其他的文化進行平等的對話。文化無優劣，重要的是民族的經濟要發展要富強，文化上也不能固步自封，要與外來的文化進行對話，在對話中不斷地發展自己，豐富自己。

當我們自己說中國的文化這也不行那也不行的時候，西方一些有識之士早就當作一個文化主體與我們進行對話了。這個話題可以寫好幾部書。這裡我僅舉最近讀書遇到的兩個文學、美學上的例子略加說明。

蘇珊·朗格是美國當代著名的美學家、藝術理論家。她在她的兩部著作中，都引用了中國古典的材料。在《藝術問題》一書中，在談到藝術中與「模仿」不同的「轉化」問題時，蘇珊·朗格認為這是「由十世紀的中國藝術理論家荆浩提出來的」。所謂「轉換」，按蘇珊·朗格的理解：

「這就是：每當人們極力用模仿手段去取得某種情感上的意味時，就會完全超出模仿的範圍，而取得一種抽象的效果。這就是藝術家們對素材「處理」時所使用的一種比較特殊的手法。對這種手法，我們稱之為『轉化』，不再稱之為模仿。」（《藝術問題》，中國社會科學出版社，第九十四頁）朗格說：「荆浩曾經說過，筆墨大師可以隨心所欲地提高和降低繪畫的光度，以便去表現物體的深層部分和淺層部分，由此創造出來的光線看上去就像是自然本身發射出來的，而不是筆墨造出來的（明暗本身就可以表現物體的深層和淺層）。在說這段話之前，荆浩還對『和諧』問題發表過一番議論。當然，他在當時所說的『和諧』，就是我們現在所說的『構圖』。他說：那分辨不出輪廓線的和諧構圖，暗示的是一種形狀，這種模糊線不僅不會失去什麼，而且還能避免粗俗。……」（同上書，第九十五頁）我查對一下，這段話可能是五代時期著名的畫論家荆浩在《筆記法》中所說的繪畫「六要」中的「筆」和「墨」這兩「要」。荆浩說：「夫畫有六要：一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。」在談到筆與墨時，他說：「筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動；墨者，高低暈淡，品物深淺，文采自然，似非因筆。」所謂「不質不形」，就是講不要按事物的形、質，一筆一筆去模仿；所謂「高低暈淡，品物自然」，就是上面蘇珊·朗格所解釋的意思了。中國十世紀的東西，被一位西方的美學家發現，並被提升為一條藝術原理。

蘇珊·朗格在她的另一部專著《情感與形式》中，分析了唐代詩人韋應物的《賦得暮雨送李

曹》，詩的原文是這樣的：「楚江微雨裡，／建業暮鐘時。／漠漠帆來重，／冥冥鳥去時。／海門深不見，浦樹遠含滋。／相送情無限，／沾襟比散絲。」這在中國古代的送別詩裡，並不是特別傑出的。但朗格卻分析說：「即使用沒有保留原詩詩律（不管它是什麼樣子）的譯文寫出來，這也是一首詩，而不是李曹離去的報導。詩中所涉及的事物，創造了一個全然主觀的境況，而常識意義上的諸多事宜，如友人所往、行程幾何、何以成行以及偕誰而行等等，則被徹底芟除。灑落在江上、帆上和遮擋樹上的微語，最後化爲流淌的淚珠。雨水淋漓著整首詩，幾乎每一行都染上了雨意，結果其他細節如鐘聲、依稀難辨的飛鳥、視野之外的海門，均溶入雨中，最後又一併凝成全詩爲之淚下的深情厚誼。而且，那些顯然爲局部性的偶發事件——它們星散於雨意濃重的詩行中間——是使離別成爲傷心事的友誼象徵。建業的鐘聲在鳴響；征帆沉重，航行艱難；遠去的鳥在慢慢的飛，模糊的如影子一般；遙遠的海門——李曹的目的地望也望不見，因爲眼前的浦口的樹木擋住了對於這次遠航的注視。於是，淺近簡明的描述袒露了人類的感情；詩人的處理是一種高明的曲筆，就像外在的事件的一種比喻，而那些事件實際上也僅僅爲下述詩行作準備：『相送情無限，沾襟比散絲。』」詩人及其友人、雨、江、別離、意向、聲響以及時間都是僅由寫入詩內的詞語而創造出來的詩的因素。」（《情感與形式》，中國社會科學出版社，第二四六頁）朗格對韋應物這首詩的分析，是我所見到的外國人對於中國詩的最好的分析，她的確把中國古代詩的情

景交融的特點摸透了，她在分析後對中國詩總結說：「詩中的每一件事都有雙重的性格：既是全然可信的虛的事件的一個細節，又是情感方面的一個因素。在整個詩歌中，沒有不具情感價值的東西，也沒有無助於形成明確（如上述的詩歌）而熟見的人類情境之幻象的東西。」（同上書）朗格的總結正是中國古代詩人畢生為之追求的理想，只可惜朗格沒有讀到王夫之等詩論家的關於「情景交融」等許多論述，否則她將會驚訝地發現，她提出的一些觀點，早於她幾百年前在中國的詩學家們那裡已是常識。

另一個例子是英國的藝術史家、藝術心理學家岡布里奇在他的《藝術與幻覺》一書中所引的中國古代畫論的材料。岡布里奇是當代英國十分博學的，在西方廣有影響的學者，他的《藝術與幻覺》是西方當代最傑出的藝術批評著作之一，在這部書裡主要討論藝術創作中的「投射」問題，他認為藝術家的創作不是對客體對象的模仿，而是主體的「預成圖式」對客體對象的「投射」，並在「投射」後，加以「修正」，創造出藝術品來。他的「投射」論與中國古代藝術理論中的「空白」論十分相似，所以他一再引用中國畫論中的材料。在談到投射屏幕時，他說：「對我稱之為『屏幕』的認識上，遠東的藝術比其他地方的藝術傳統要理解得更深刻，中國的藝術理論討論筆墨空白產生的表現力，『必須無目而若視，無耳而若聽，……實有數十百筆所不能寫出者，而此一兩筆忽然而得，方為入微。』凝聚了這種觀點的格言可以作為本章的一句箴言，即所謂『意到筆不到』。」

《藝術與幻覺》，湖南人民出版社，第一九五——一九六頁）在討論如何創造調動觀衆的投射能力的模糊形象時，岡布里奇又引用了「遠人無目，遠樹無枝」的中國畫論的精闢論點。

上述這兩個例子，說明西方一些不帶偏見的有識之士，是把中國古代的文化精華，作爲一個文化主體加以對待的，他們通過與中國文化的對話，吸收其有用的東西，以補西方文化之不足。我相信，一旦中國在經濟上真正地強大起來了，一旦人民的生活水平與西方諸強比肩而立時，一旦中國的文化爲更多的西方人所理解時，西方人不但會發現一個經濟的中國，也會發現一個文化的中國。到那時，讓中國走向世界，讓世界走向我們的願望，將得到徹底的實現。

我衷心感謝《國文天地》出版社在台灣印這本小書。我希望海峽兩岸的文化交流日益活躍起來。

目 錄

【第一輯 古代心理詩學】

從「物理境」轉入「心理場」

——「隨物宛轉，與心徘徊」的心理學解…………… 3

美的極致與「格式塔質」

——淺議「氣」、「神」、「韻」、「境」、「味」的超越性…………… 1 3

有所「吐」才能有所「納」

——「才、膽、識、力」作為詩人的心理結構…………… 2 3

苦心危慮而極於精思

——「窮者而後工」說的心理學內涵…………… 3 1

胸次淡泊與美的發現

——「虛靜」說淺釋…………… 3 9

尋找藝術情感的快適度

——「樂而不淫，哀而不傷」新解…………… 4 9

情感的二度審美轉換

——「情景交融」說淺釋	5
詩的潛在次序的發現	7
——釋「無意於佳乃佳」	6
剎那間的直接把握	7
——「即景會心」與藝術直覺	7
出路在於超越語言	5
——如何擺脫「言不盡意」的困境	8
拔地倚天 句句欲活	4
——「語不驚人死不休」的理論意義	9
有限向無限的生成	3
——「含蓄」與「簡化性」	10
詩美常在鹹酸之外	2
——「味外之旨」臆解	1