

中國古代心理
詩學與美學

庆炳 著

文史知识文库典藏本

中華書局

中国古代心理诗学与美学

童庆炳 著



文史知识文库典藏本

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

中国古代心理诗学与美学 / 童庆炳著. —北京:中华书局,2013.4

(文史知识文库典藏本)

ISBN 978 - 7 - 101 - 08292 - 0

I.中… II.童… III.古典诗歌—文学理论—研究—中国
IV.I207.22

中国版本图书馆 CIP数据核字(2011)第 218922 号

书 名 中国古代心理诗学与美学

著 者 童庆炳

丛 书 名 文史知识文库典藏本

责任编辑 刘淑丽

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail:zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京天来印务有限公司

版 次 2013 年 4 月北京第 1 版

2013 年 4 月北京第 1 次印刷

规 格 开本 /880 × 1230 毫米 1/32

印张 6 $\frac{3}{8}$ 插页 2 字数 130 千字

印 数 1-6000 册

国际书号 ISBN 978 - 7 - 101 - 08292 - 0

定 价 28.00 元

目录

第一辑 古代心理诗学

从“物理境”转入“心理场”

——“随物宛转，与心徘徊”的心理学解_____2

美的极致与“格式塔质”

——浅议“气”、“神”、“韵”、“境”、“味”的超越性_____12

有所“吐”才能有所“纳”

——“才、胆、识、力”作为诗人的心理结构_____22

苦心危虑而极于精思

——“穷者而后工”说的心理学内涵_____30

胸次淡泊与美的发现

——“虚静”说浅释_____39

寻找艺术情感的快适度

——“乐而不淫，哀而不伤”新解_____48

情感的二度审美转换

——“情景交融”说浅释_____56

诗的潜在次序的发现

——释“无意于佳乃佳”_____66

刹那间的直接把握

——“即景会心”与艺术直觉_____74

出路在于超越语言

——如何摆脱“言不尽意”的困境_____82

拔地倚天 句句欲活

——“语不惊人死不休”的理论意义_____91

有限向无限的生成

——“含蓄”与“简化性”_____100

诗美常在咸酸之外

——“味外之旨”臆解_____110

第二辑 心理美学散步

从“断片的人”到完整的人

——谈现代人的审美需要_____120

主体心理意象的诗化

——谈审美联想_____129

心理定向与美的幻觉

——谈审美投射_____137

与天地万物相往来

——谈审美移情_____146

换另一种眼光看世界

——谈审美心理距离_____156

心灵与自然的沟通	
——谈“异质同构”	165
欲望的替代性满足	
——谈审美升华	173
返回人类精神的故园	
——谈心理原型	183
审美中的苦难与甘美	
——谈审悲快感	193
陋劣之中有至好	
——谈审丑快感	203
后记	212

第一辑

古代心理诗学

从“物理境”转入“心理场”

——“随物宛转，与心徘徊”的心理学解

我国古代的诗学理论是一座丰富的宝库，人们从中可以不断地发现一些被忽略的却是极有价值的瑰宝。王元化先生的《文心雕龙创作论》，从《物色》篇中挑出“随物宛转，与心徘徊”八个字加以细审深论，发前人所未发，深刻地揭示了创作活动中主体与客体的关系，是极有见地的。

刘勰在《文心雕龙·物色》篇中写道：“诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转，属采附声，亦与心而徘徊。”王元化说：“‘物’可解释作客体，指自然对象而言。‘心’可解释作主体，指作家的思想活动而言。‘随物宛转’是以物为主，以心服从于物。换言之，亦即以作为客体的自然对象为主，而以作为主体的作家的思想活动服从于客体。相反，‘与心徘徊’却是以心为主，用心去驾驭物。换言之，亦即以作为主体的作家思想活动为主，而用主体去锻炼，去改造，去征服作为客体的自然对象。”“刘勰认为，作家的创作活动就在于把这两方面的矛盾统一起来，以物我对峙为起点，以物我交融为结束。”不难看出，这是从哲学的角度进行解释的。下面

我想从心理学的角度作点解释。创作中的心、物关系，或者说主体与客体的关系，是诗歌创作中一大难题，值得从不同的角度加以讨论。

现代心理学一个基本的出发点就是关于“物理境”（physical situation）和“心理场”（psychological）的联系与区别。这个问题早在现代心理学的奠基人冯特那里就提出来了。他的忠诚的学生、构造主义学派心理学家铁钦纳则对此进行了精辟阐述。他认为存在着两个不同的世界，一个是物理世界，一个是心理世界。物理世界是事物的原初存在，它完全不依赖于任何特殊的个人经验。他以物理学中的时间、空间和质量这三个事物为例，就物理空间而言，它处处时时都同样是恒定的。它的单位是厘米，而每一厘米，不管应用于何处都完全是等值的。就物理时间而言，它也是同样恒定的，其恒定单位是秒。就物理质量而言，也是恒定的，它的恒定单位是克，也是时时处处都是同样的。总之，在物理世界里，时间、空间、质量都不依赖于经验着的人们。然而当我们把经验着的人考虑在内的话，我们就面对着人的不同的心理世界。在这里，物理世界恒定的尺度就发生了变异，两个世界并不存在着一对一的同步对应关系。同样是一间 12 平方米的房子，在一个住惯了宽阔房子的人的眼中，它简直小得可怜；可如果把它分给一对正在为结婚找不到房子而苦恼的年轻情人来说，它变得够宽阔了。同样是半小时，如果你在炎热的太阳下做苦活，你会觉得它太长了；可如果你是在愉快的舞会上，与你心爱的姑娘在一起，你会觉得它太短了。总之，物理世界是对象的客观的原

本的存在，而心理世界则是人对物理世界的体验，其主观性是很强的。一方面，心理世界是物理世界的反映，无论如何，物理世界是人的心理活动展开的基础；另一方面，由于不同人的个性不同，原有的心理定势不同，他们面对同一物理世界所构建的心理世界是不相同的，或者说物理世界和心理世界之间存在着距离、错位、倾斜。心理世界对物理世界的这种距离、错位、倾斜，在科学研究那里是不允许的，因此科学家宁可相信精密仪器的测量，也不愿相信自己的眼睛和心理印象；相反，在诗人这里却是求之不得的，因为这种距离、错位、倾斜正是他个性的表现和心灵的瞬间创造，这正是诗意之所在。因此对于诗人来说，从对物理境的观察，转入到心理场的体验，是他创造的必由之路。刘勰提出的“随物以宛转”到“与心而徘徊”，其旨义是诗人在创作中要从对外在世界物貌的随顺体察，到对内心世界情感印象步步深入的开掘，正是体现了由物理境深入心理场的心理活动规律。

“随物以宛转”，强调诗人对客观世界的追随与顺从，也就是强调作为本原存在的物理境是创作的起点与基础。“存在决定意识”，诗人的创造作为一种意识活动，只有一个来源，那就是客观的世界。“物”，或者说“物理境”即是我们所说的生活，是诗的创作链条中的第一链。诗人一定要以非常谦恭的态度，“随物以宛转”，长久地、悉心地“在物理境”中体察，而不是匆忙地拾取零碎的表象拼凑自己的世界，才会有深厚的根基。对此，古代诗论有丰富的论述。《礼记·乐记》写道：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然。感物而动，故形于声。”刘勰在

《文心雕龙·明诗》篇中说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”钟嵘《诗品序》中说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”后来许多诗人都沿着这一唯物主义思路，反复强调创作之前的“身历目到”。如杨万里说：“我初无意于作是诗，而是物、是事适然触乎我，我之意亦适然感乎是物、是事，触先焉，感先焉，而后诗出焉。”（《答建康府大军库监门徐达书》）把这个意思说得最透彻的是王夫之和金圣叹，王夫之说：“身之所历，目之所到，是铁门限。”（《姜斋诗话》）金圣叹则说：“十年格物而一朝物格。”（《〈水浒传〉序三》）“随物以宛转”的说法，不但与上面所引述的看法完全一致，而且还特别强调诗人在“物”或“物理境”面前应有的虔诚、皈依、归顺的态度。“宛转”者，即曲折随顺之意，要求诗人之“心”完全服从“物”的支配、调遣，要求诗人按物之原来的形体状貌如实地去体察和了解。也许正是在这个意义上，歌德才说艺术家在用尘世的事物来进行工作时，是自然的奴隶。

然而，刘勰深知，外物若不转变为心中之物，创作仍然是不可能的。于是紧接着“随物以宛转”，又提出“与心而徘徊”，用心理学的术语说，就是要从物理境转入心理场。诗人如果只“随物宛转”，永久滞留在物理境中，就只能永远当自然的奴隶，那么他就只能成为一个机械的刻板的模仿者，不可能成为创造者。他眼中也就只有物貌，而不会有诗情。他最终也就丧失了诗人的资格。从这一点看，“与心而徘徊”比“随物以宛转”更为重要。所谓“与心而徘徊”，就是诗人以心去拥抱外物，使物服从于心，

使心物交融，获得对诗人来说是至关重要的心理场效应。这一思想是刘勰反复强调的。他在《诠赋》篇中提出“睹物兴情”、“物以情观”的思想，《神思》篇中又提出“神与物游”的说法，而在《物色》篇的“赞”词中又强调“目既往还，心亦吐纳”、“情往似赠，兴来如答”。上述这些说法虽有细微区别，但其旨意都是讲不能滞留于物貌的了解上面，而要以情接物，使物成为诗人目中心中之物，成为一种心理印象，成为一种与物貌的僵死状态不同的、富有诗情画意的图景。铁钦纳在谈到由物理境转入心理场问题时举例说：热是分子的跳跃；光是以太的波动；声是空气的波动。物理世界的这些经验形式被认为是不依赖于经验着的人的，它们既不温暖也不寒冷，既不暗也不亮，既不静也不闹。只有在这些经验被认为是依赖于某个人的时候，才有冷热、黑白、彩色、灰色，乐声、嘶嘶声和呼呼声等效应（参见杜·舒尔茨《现代心理学史》）。饶有意思的是，刘勰早在一千五百年前就指出过这种现象了。他在《物色》篇写到“与心而徘徊”后，也举《诗经》中的艺术描写为例，他说：“‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌，‘杲杲’为出日之容，‘瀟瀟’拟雨雪之状，‘啾啾’逐黄鸟之声，‘嚶嚶’学草虫之韵……。”他的意思是这些事物本来都是与人的感知、感情印象无关的（即物理境），但经诗人“与心而徘徊”之后，就用“灼灼”、“依依”、“杲杲”等具有感情的词去着色，而使无感情的事物带有感情色彩，这其实也就是铁钦纳所讲的心理场效应了。至于说到在诗歌创作中，诗人注重“与心徘徊”而不自觉地运用了心理场效应，则在历代诗

歌中几乎成为一种“惯例”，举不胜举。如物理时间，那是恒定的，无论年、月、日，是多少就是多少，既不会多，也不会少。但在诗人的心理世界里，既可以把它拉长，也可以把它缩短，如“一日不见，如三秋兮”（《诗经·采葛》），把一日拉成三年；“人寿几何？逝如朝霜”（陆机《短歌行》），把几十年缩短为几十分钟。“来日苦短，去日苦长”（同上），则在一句诗中既把时间拉长，又把时间缩短。又如物理空间，也是恒定的，以山水而论，它们的存在及状貌形态是不以人的经验为转移的，可是在经过诗人“与心徘徊”后，在他的心理世界里，就可千变万化，如王维的名句“江流天地外，山色有无中”，就写出了水与山在诗人眼中心中的变幻。此外，像“一雁下投天尽处，万山浮动雨来初”；“一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红”；“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”；“露从今夜白，月是故乡明”；“春色满园关不住，一枝红杏出墙来”；“荷尽已无擎雨盖，菊残犹有傲霜枝”……都是“以情观物”，都是心理场，物在这里被诗人之心自由地支配和调遣。也许正是在这个意义上，歌德在说完作家要做自然的奴隶之后，又强调作家要做自然的主人。

值得注意的是，在中国古典美学中，对此也进行过深入的理论的探讨。如宋代画论家郭熙说：“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。真山水之云气，四时不同，春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。尽见其大象而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。真山水之烟岚，四时不同：春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如状，冬山惨淡而如睡。画见其大意，而

不为刻画之迹，则烟岚之景象正矣。”（《林泉高致·山水训》）郭熙所说的“斩刻之形”、“刻画之迹”，实际上是指不在人的经验中的山水的原初存在，即山水的物理境，而他所说的“见其大象”、“见其大意”则是画家“与心而徘徊”时的眼中、心中的印象，即山水在画家那里所形成的心理场。清代画家郑板桥著名的“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”的说法，则把画家那里所形成的心理场，分成了由浅及深的三个层次，说明“与心而徘徊”是一个不断深入、变幻的过程。

诗人和科学家在对待心理场问题上分道扬镳。心理场作为人的一种主观印象，对科学家来说，可能是一个陷阱。科学家若是依赖心理场效应，他可能掉进偏见的深渊而不能自拔。但对诗人来说，诗所反映的生活就是经过诗人心灵折射的生活，因此心理场正是他求之不得的诗情与画意，他之所以要“与心而徘徊”，不正是企望它的出现吗？物理境属于全体，而心理场则属于个人。个人的背景经历、文化修养、审美理想、需要动机、气质才能、情绪心境不同，对同一事物“与心徘徊”也就会大异其趣。文学正是依靠了每个作家千态万状的心理场效应，而呈现出花团锦簇、仪态万千的风姿。

然而，“随物宛转”和“与心徘徊”是对峙的，物理境与心理场是疏离的，“奴隶”与“主人”是对立的。怎样解决这种对峙、疏离和对立，由“随物以宛转”深入“与心而徘徊”，由物理境转入心理场，由“奴隶”变成“主人”呢？对此，中国诗学提出一个很重要的字眼叫做“感”。刘勰说：“人禀七情，应物斯



清·郑燮《墨竹图》

感。感物吟志，莫非自然。”（《文心雕龙·明诗》）杜甫说：“感激时将晚，苍茫兴有神。”（《上韦左相十二韵》）元稹说：“凡所为文，多因感激。”（《进诗状》）李梦阳说：“天下无不根之萌，君子无不根之情，忧乐潜于中而感触应于外。”（《梅月先生诗序》）这里所说的“感”、“感激”、“感触”，不是单纯的感知，不是搜集材料，而是面对“物”的凝神的体察、体验。当然这种体察、体验可能是一瞬间的把握，也可能是长久的揣摩，无论怎样都是一种投入全副身心的审美的观照。这种观照越是深刻，从前者转为后者的可能性就越大。因此，通过诗人之“感”这一道窄窄的门，才能进入“与心徘徊”的自由天地，转入心理场的纷然杂陈的世界，并由自然的“奴隶”变成能够调动大千世界的“主人”。

从“随物宛转”到“与心徘徊”，或者从物理境到心理场，一个鲜明的特征就是从“无我”到“有我”。既然是“与心徘徊”，那么“我”之个性、思想、情感等就不能不粘带其中。这里所谓的“有我”，又可分为两种类型。这就是王国维后来说的“有我之境”与“无我之境”。王国维说：“有有我之境，有无我之境。‘泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去’，‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，有我之境也。‘采菊东篱下，悠然见南山’，‘寒波澹澹起，白鸟悠悠下’，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人之词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。”（《人间词话》）王国维这种

说法引起过批评。尽管他的说法不无弱点，可还是反映了诗歌创作的实际情况，有其价值和意义。笔者看来，无论是“有我之境”还是“无我之境”，都是诗人“与心而徘徊”的结果，都是诗人建构的审美心理场。“有我之境”中，“以我观物，故物皆着我之色彩”，因此这一类型的心理场“有我”是毫无疑问的。问题在“无我之境”中是否也“有我”呢？王国维认为在“无我之境”中，是“以物观物”，“不知何者为我，何者为物”，似乎其中“无我”。这个看法是有问题的。显然，这跟他所说的“一切景语皆情语”的说法是自相矛盾的。实际上“无我之境”也是“与心徘徊”的产物，也是作为心理场而存在，其中必然也“有我”。只不过在“有我之境”中是“明我”，“我”的感情是显露出来的；而在“无我之境”中是“暗我”，“我”的感情是隐藏起来的。前者属投入型的“我”，后者属静观型的“我”。从某种意义上看，“暗我”、静观型的“我”比“明我”、投入型的“我”更为深刻、透彻，更具有“我”的内在本质，更是“我”的本质力量的对象化，因为在“与心而徘徊”中，“我”与景物已迹化为一体，“我”即景物，景物即“我”。这就如同颜色中的白色，它不是无色，相反是一种具有膨胀感的颜色，因而穿白衣服者最能显示“我”的本来面貌。“采菊东篱下，悠然见南山”，是“与心徘徊”后的平淡，是烈火锻炼后的清冷，看似“无我”，实际上这是陶渊明所建构的独特的心理场，反映了他的独特的人生态度和独特的生活方式，其中的“有我”是确定无疑的。