

“十五”国家重点图书出版规划



文化艺术大讲堂

ZHONGGUO MEI XUE
FAN KAO CONG SHU

心物感应与情景交融

中 · 国 · 美 · 学 · 范 · 畴 · 丛 · 书

· 上卷 ·

◎ 郁沅 / 著

蔡锺翔 / 邓光东 / 主编



“心物感应”是实现“情景交融”的基础。“情景交融”的低级层次是情景组合，高级层次是情景互融，而情感在艺术中具有本体的地位。

百花洲文艺出版社

“十五”国家重点图书出版规划



文化艺术大讲堂

心物感应与情景交融

中 · 国 · 美 · 学 · 范 · 畴 · 丛 · 书

· 上卷 ·

◎ 郝沅 / 著

蔡锺翔 / 邓光东 / 主编

“心物感应”是实现“情景交融”的基础。“情景交融”的低级层次是情景组合，高级层次是情景互融，而情感在艺术中具有本体的地位。

百花洲文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

心物感应与情景交融/郁沅著. —南昌: 百花洲文艺出版社, 2009
(《中国美学范畴丛书》)

ISBN 978-7-80647-994-0

I. 心… II. 郁… III. 文艺美学—研究—中国—古代 IV. I01
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 017239 号

书 名: 心物感应与情景交融·上卷 (《中国美学范畴丛书》之十四)

作 者: 郁 沅

丛书主编: 蔡锺翔 邓光东

责任编委: 黄保真

责任编辑: 朱光甫

出版发行: 百花洲文艺出版社 (南昌市阳明路 310 号)

网 址: WWW. BHZWY. COM

经 销: 各地新华书店

印 刷: 北京昌平新兴胶印厂

开 本: 787mm×960mm 1/16

印 张: 24

字 数: 22.7 万

版 次: 2009 年 10 月第 2 版第 1 次印刷

印 数: 1—5000 册

定 价: 47.80 元 (全二册)

书 号: ISBN 978-7-80647-994-0

邮政编码: 330008

电话号码: 0791-6894736

(江西文艺版图书凡属印刷、装订错误请随时向承印厂调换)

顾问：王元化 徐中玉 王运熙

《中国美学范畴丛书》编委会

主 编：蔡锺翔 邓光东

副 主 编：陈良运 关小群

执行副主编：洪安南

常 务 编 辑：朱光甫

编 委：邓光东 刘文忠 关小群

成复旺 朱光甫 陈良运

李壮鹰 张海明 洪安南

党圣元 袁济喜 黄保真

蒲震元 蔡锺翔

内 容 提 要

在中国古典美学中，“情景交融”与“心物感应”是相互纽结和沟通的两个重要美学命题。“心物感应”是实现“情景交融”的基础。“情景交融”的低级层次是情景组合，高级层次是情景互融，而情感在艺术中具有本体的地位。“心”与“物”之间的感应存在不同模式，有“物本感应”、“心本感应”和“平衡感应”等。不同的感应模式，其审美观照方式有“以物观物”、“以我观物”、“物我两忘”之别，其形象构成方式有“以形写神”、“离形得似”、“形神相亲”之别；其情感表达方式有“寓情于景”、“缘情写景”、“情景合一”之别。“情”与“景”通过各种途径达到交融，它是构成“意象”、“意境”和“境界”范畴的核心。



总 序

中国美术学院美术考级教材 素描分册 九年级 上下册

蔡锺翔 陈良运

范畴，是对事物、现象的本质联系的概括。范畴在认识过程中的作用，正如列宁所指出的，它“是区分过程中的梯级，即认识世界的过程中的梯级，是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结”（《哲学笔记》）。人类的理论思维，如果不凭借概念、范畴，是无法展开也无从表达的。美学范畴，同哲学范畴一样，是理论思维的结晶和支点。一部美学史，在一定意义上也可以说是一部美学范畴发展史，新范畴的出现，旧范畴的衰歇，范畴涵义的传承、更新、嬗变，以及范畴体系的形成和演化，构成了美学史的基本内容。

中国传统美学范畴，由于文化背景的特殊性，呈现出与西方美学范畴迥然不同的面貌，因而在世界美学史上具有独特的价值。中国现代美学的建设，非常需要吸纳融汇古代美学范畴中凝聚的审美认识的精粹。自20世纪80年代后期以来的十余年中，美学范畴日益受到我国学界的重视，古代美学和古代文论的研究重心，在史的研究的基础上，有逐渐向范畴研究和体系研究转移的趋势，这意味着学科研究的



深化和推进，预期在 21 世纪这种趋势还会进一步加强。到目前为止，研究美学、文艺学范畴的论文已大量涌现，专著也有多部问世，但严格地说，系统研究尚处在起步阶段，发展的前景和开拓的空间是十分广阔的。中国传统美学范畴的特点是很突出的，根据现有的研究成果，大致可以归结为以下几点：

一、多义性和模糊性。范畴中的大多数，古人从来没有下过明确的定义或界说，因此，这些范畴就具有多种义项，其内涵和外延都是模糊的。如“境”这个范畴，就有好几种涵义。标榜“神韵”说的王士禛，却缺乏对“神韵”一词的任何明晰的解说。不仅对同一范畴不同的论者有不同的理解，同一个论者在不同的场合其用意也不尽相同。一个影响很大、出现频率很高的范畴，使用者和接受者也只是仗着神而明之的体悟。

二、传承性和变易性。范畴中的大多数，不限于一家一派，而是从创建以后便一代一代地传承下去，成为历代通行的范畴，但于其传承的同时，范畴的内涵却发生着历史性的变化，后人不断在旧的外壳中注入新义，大凡传承愈久，变易就愈多，范畴的内涵也就变得十分复杂。如“兴”这个范畴，始自孔子，本是属于功能论的范畴，而后来又补充进“感兴”、“兴会”、“兴寄”、“兴托”等涵义，则主要成为创作论的范畴了。

三、通贯性和互渗性。古代美学中有相当数量的范畴是带有通贯性的，即贯通于审美活动的各个环节。如“气”这个范畴，既属本体论，又属创作论；既属作品论，也属作家论，又属批评、鉴赏论。至于各个范畴之间的互渗，如“趣”和“味”的互渗，“清”和“淡”的互渗，包括对立的互转，如“巧”和“拙”的互转，“生”和“熟”的互转，就更加普遍。因而范畴之间千丝万缕、交叉纠缠的关系，形成一个复杂的网络。

四、直觉性和整体性。许多范畴是直觉思维的产物，其美学内涵究竟是什么，只可意会，不可言传。典型的例子如“味”这个范畴，什么样的作品是有滋味的，如何赏鉴作品才是品“味”，怎样才是“辨于味”，“味外味”又何所指等等，都是不可能用言语来指实，只能是

一种心领神会的直觉得悟。既然是直觉的，即不经过知性分析的，就必然是整体的把握。如风格论中的许多范畴，何谓“雄浑”，何谓“冲淡”，何谓“沉着痛快”，何谓“优游不迫”，都不可条分缕析。直觉性与模糊性无疑是有不可分割的联系。

五、灵活性和随意性。汉语中存在大量的单音词，其组合功能极强，一个单音词和另一个单音词组合便构成一个新的复音词。中国古代美学利用组词的灵活性，创建了许多新的范畴，如“韵”和“气”组合构成“气韵”，“韵”和“神”组成“神韵”，“韵”和“味”组成“韵味”，等等。而这种灵活性可以说达到了随意的程度，一个主干范畴能繁育孳生出一个庞大的范畴群或范畴系列，举其极端的例子而言，如“气”，不仅构成了“气韵”、“气象”、“气势”、“气格”、“气味”、“气脉”、“气骨”，还演化成“元气”、“神气”、“逸气”、“奇气”、“清气”、“静气”、“老气”、“客气”、“麝气”、“伧气”、“山林气”、“官场气”等等，当然这些衍生的名称未必都算得上范畴，但确有一部分上升到了范畴的地位。

上述这些传统美学范畴的特点，也就是研究中的难点，要给予传统美学范畴以现代诠释，而不是以古释古，难度是很大的。根本的问题在于古今思维方式的差异。我们现代的思维方式，基本上是采纳了西方的思维方式，因此在诠释中很难找到对应的现代语汇，要将传统美学范畴装进现代逻辑的理论框架，便会感到方枘圆凿，扞格难通。中国的传统思维，经历了不同于西方的发展道路，即没有同原始思维决裂，相反地却保留了原始思维的若干因素。我们不能同意西方某些人类学家的论断，认为中国的传统思维还停留在原始思维的水平。中国古人的理论思维在先秦时代已达到很高的水平，所保留的原始思维的痕迹，有些是合理的，保持了宇宙万物的整体性和完整性，不以形式逻辑来切割肢解，是符合辩证法的原理的，在传统美学范畴中也表现出这种长处。因此，研究中国美学范畴，必须结合古人的思维方式，联系整个中国传统文化的大背景来考察，庶几能作出比较准确、接近原意的诠释。范畴研究的深入自然会接触到体系问题。中国古代美学家、文论家构筑完整的理论体系者极少，但从范畴的整体来看是否构

成了一个统一的体系呢？范畴的层次性是较为明显的，如有些研究者区分为元范畴、核心范畴（或主干范畴）、衍生范畴（或从属范畴）等三个或更多的层次。但范畴之有无逻辑体系，研究者尚持有截然不同的观点。我们倾向于首肯“潜体系”的说法，即范畴之间存在有机的联系，范畴总体虽然没有显在的体系，却可以探索出潜在的体系。但要将这种“潜体系”转化为“显体系”并非易事，因为这是两种思维方式的转换，转换实际上是重建。有些研究者梳理整合出了一套范畴体系，只能是一家之言，是一种先行的试验。由于对各别范畴还未研究深透，重建整个中国美学理论体系的条件就没有完全成熟。于是我们萌发了一个构想，就是编辑一套《中国美学范畴丛书》，每一种（或一对）范畴列一专题，写成一本专著，对其美学内涵作详尽的现代诠释，并尽量收全在其自身发展的不同历史阶段上的代表性用法和代表性阐述，力争通过历史的评析揭示各范畴内涵逻辑地展开的过程。《丛书》选题主要是元范畴和核心范畴，也包括少量重要的衍生范畴，在这些范畴之内涵盖若干相关的次要范畴。这是对中国传统美学范畴的一次全面深入的调查，工程是浩大的、艰难的，但确是意义深远的，它将为中国美学和中国文论的史的研究和体系研究打下坚实的基础。

这一工程从1987年开始策划，历时13年，得到许多中青年学者的热烈响应。更有幸的是，在世纪交替之年，获得江西省新闻出版局和百花洲文艺出版社领导的大力支持，在他们的努力下，《丛书》被列入“十五”国家重点图书出版规划，《丛书》共计30本，预定在4年内分三辑出齐，为此组织了力量较强的编委会，投入了充足的人力、物力、财力，力争使《丛书》成为精品图书。我们万分感佩江西出版部门充分估计《丛书》学术价值的识见和积极为文化建设作贡献的热忱。最终的成果也许难以尽惬人意，但我们相信《丛书》的出版，必将在中国美学范畴研究的长途跋涉中留下一串深深的足印。

2001年3月



目 录

总 序(蔡锺翔 陈良运)	(1)
第一章 “景”与山水诗画	(1)
第一节 “景”有三义	(1)
第二节 山水景色	(5)
第三节 图景构造	(18)
第二章 “情”与情景交融	(31)
第一节 情感本体	(31)
第二节 情景组合	(50)
第三节 情景互融	(72)
第三章 “感应”的内涵与不同层次	(93)
第一节 “感应”的涵义	(93)

第二节 物质感应	(101)
第三节 精神感应	(107)
第四节 审美感应	(113)
第四章 审美感应是情景交融的基础	(154)
第一节 内外感应	(154)
第二节 审美意识	(166)

第一章 “景”与山水诗画

第一节 “景”有三义

“心物感应”与“情景交融”是中国古典美学中两个互相联结而又交错的重要命题。其中，“心”、“物”、“情”、“景”属于基本范畴，而“心物感应”、“情景交融”的美学命题是在上述基本范畴的基础上建构起来的。“心”与“物”，一为主体，一为客体，所以“心物感应”探讨的是主客体的关系问题。“情景交融”也牵涉到主客体关系问题，不过，它的内涵却要宽泛得多，其关键是对作为基本范畴的“景”如何理解。由于对“景”的内涵理解不同，“情景交融”的内涵也就不同。

归结中国古典美学家的论述，“景”的美学含义有三：

一指存在于诗歌、绘画等艺术作品中的山水景物，也即艺术家对于自然景色的描写。沈颢《画麈》云：“伸毫构景，天然拈出自家面目。”皎然《诗式》云：“彼清景当中，天地秋色，诗之量也；庆云从风，舒卷万状，诗之变也。”有的诗论家把文学作品中的山水景物描写直接称之为“景语”，如《文镜秘府论·十七势》云：“凡景语入理语，皆须相惬，当收意紧，不可正言。”王夫之则说：“不能作景语，又何能作情语耶？古人绝唱多景语，如‘高台多悲风’，‘蝴蝶飞南园’，‘池塘生春草’，‘亭皋木叶飞’，‘芙蓉露下落’皆景也，而情寓其中矣。”

二指作品中的艺术图景或形象。它包括对自然景物和一切社会人事的具体描绘，是指广义的“景象”。如《文镜秘府论·十七势》中说：“凡作语皆须令意出，一览其文，至于景象，恍然有如目击。”在王夫之那里，不但景色描写，一切社会人事、性情、器物的具体描写，都可称之为“景”。例如杜甫《登岳阳楼》中有两句诗：“亲朋无一字，老病有孤舟。”显然并非自然景物描写，但王夫之评道：“‘亲朋’一联，情中有景。”（《唐诗评选》卷三）说的是把情感表现为具体的图景。王夫之的另一段话把“景”的艺术形象含义表述得更为明确和清晰：“于景得景易，于事得景难，于情得景尤难。”（《古诗评选》卷一）第一句中的前一个“景”



是指外界的自然景物，后一个“景”是指对自然景物的形象描写。第二句和第三句中的“景”都是指艺术形象。这三句话是说：形象地描写自然景物容易，形象地表现社会人事难，把情感化为艺术形象更难。王国维所说的“景”，也是泛指文学作品对于自然与社会人事的形象描写，如云：“文学中有二原质焉：曰景，曰情。前者以描写自然及人生之事实为主，后者则吾人对此种事实之精神的态度也。”

三指客观存在的自然景物，并进而泛指一切社会和自然的客观存在物。如皮日休云：“（孟浩然）先生之作，遇景入咏，不钩奇抉异。”（《全唐诗话》卷一）《文镜秘府论·论文意》云：“言其状，须似其景。”其中之“景”皆指狭义的自然景物。王夫之所说的“情、景有在心在物之分”（《姜斋诗话》卷一），其中的“景”就泛指存在于人心之外的“物”了。何景明《与李空同论诗书》云：“空同子刻意古范，铸形宿模，而独守尺寸。仆则欲富于材积，领会神情，临景构结，不仿形迹。”其中“临景构结”之“景”并非仅指面对的自然景色，而是泛指客观存在于生活中的一切事物。他批评李梦阳写文章一心模仿古人，就像在模子里铸造形器一样，一点尺寸都不敢走样。而他自己，平时注意多积累材料，领会其中的意蕴，面对生活中的各种事物，由此出发来结构文章，而不去模仿古人的形迹。

由于“景”的美学含义有上述三种差异，“情景交融”



的含义也就有了三种不同的层次：当“景”是指艺术作品中的自然景色描写时，“情景交融”探讨的是情感抒发与景物描写的关系问题；当“景”是指作品的艺术图景或形象描写时，“情景交融”探讨的是如何用具体生动的艺术形象来表达抽象的思想感情的问题，也就是如何构成“意象”和“意境”的问题；当“景”是指包括自然景物在内的一切社会和自然的客观存在物之时，“情景交融”探讨的是审美创造过程中主体之“情”与客体之“物”，相互作用、渗透融合的问题，也就是主体与客体如何合二而一的感应问题。“情景交融”这三个层次的意蕴是相互关联、环环相扣的。其中最基本的层次是主体之“情”与客体之“景”的感应交合。“情”属于“心”的范畴，为“心”所包容；“景”属于“物”的范畴，为“物”所包容。所以在这个层次上，“情景交融”所探讨的，其实就是“心物感应”的问题，“情景交融”与“心物感应”由此而纽结、沟通在一起。任何审美创造都是从如何处理“心”与“物”的关系开始的，审美的主客体问题是任何艺术创作与美学理论的基石。由这一基本层次，衍生而为“情景交融”的第二层次，即作品中思想情感与形象图景统一而形成的“意象”和“意境”；再进而衍生为第三层次：山水诗画中的抒情与写景相结合的原则和方法。

不过，这种衍生顺序是就艺术创作的流程而言的，由

“心物”审美的心理层次，到“意象”、“意境”的整体创造层次，到抒情写景如何结合的原则、方法层次。但就中国古典艺术发展和中国古典美学理论的流向而言，对“情景交融”这三层次意蕴的认识，最早是从抒情写景的山水诗画创作实践和审美理论开始的。

第二节 山水景色

“景”的本义，为“光”，为“大”。汉代许慎《说文解字》释“景”曰：“光也。从日，京声。”指太阳的光亮。《诗经·小雅·楚茨》云：“以妥以侑，以介景福。”汉代郑玄笺注曰：“景，大也。”因为阳光普照各处，所以为大。“景”转为外界存在的自然风物、山水景色之义，是从晋宋之际山水诗画兴起之时开始的。

山水诗画的产生，是以人们的物质和文化水平达到了能够欣赏山水之美，从而形成山水审美意识为前提的。所谓山水审美意识，就是把自然界的山水景物作为独立的审美对象来观照而产生的一种审美感受。山水诗画便是专门表现这种审美感受的艺术样式。所以并不是只要诗画中描写到山水景色、自然风光的便可称为山水诗或山水画。也就是说，只有

把山水自然景色作为诗画的独立题材，从而表现出作者的山水审美情趣的作品，才可称为山水诗或山水画。总起来说，自然景象进入文学领域，经历了三个历史发展阶段。第一阶段是神话传说中神化和人格化的自然。比如《列子·汤问篇》：“共工氏与颧顼争为帝，怒而触不周之山，折天柱，绝地维。故天倾西北，日月星辰就焉；地不满东南，故百川水潦归焉。”其中的天地日月山水，完全是人格神行为的结果或活动的背景。其它如“女娲补天”、“夸父逐日”、“盘古开天地”等神话中对自然界的描写无不如此。第二阶段是诗歌中用于托物比兴的自然现象，或作为人物活动的自然背景。如用“关关雎鸠，在河之洲”的自然景象作比兴，以引起下文的“窈窕淑女，君子好逑”（《诗经·周南·关雎》），因为雎鸠夜晚雌雄双双成对而宿，象征君子与淑女的爱情专一。“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”（《诗经·小雅·采薇》）“蒹葭苍苍，白露为霜，所谓伊人，在水一方。”（《诗经·秦风·蒹葭》）其中对杨柳、雨雪、蒹葭、白露等自然景色的描写，都是作为人物活动的环境，为刻画人物服务的。所以以上两个阶段中的自然景象描写，在作品中都处于从属地位，本身并不具有独立的意义。

第三阶段是西晋以后，自然景色成为诗歌的独立表现题材而出现了山水诗、山水画。山水田园诗人的出现，以陶渊明、谢灵运为代表。但是在陶、谢之前，其实已有零星的、