

欢迎按以下格式引用:张利群.刘勰“心物交感”理论构成及学术谱系新探——“文学批评价值源研究”系列论文之五[J].长江大学学报(社会科学版),2021,44(5):97-102.

刘勰“心物交感”理论构成及学术谱系新探

——“文学批评价值源研究”系列论文之五

张利群

(广西师范大学 文学院,广西 桂林 541004)

摘要:刘勰《文心雕龙·物色》既阐明从“感物”说到“物色”说再到“心物交感”说发展逻辑,又构成“感物—物色—心物交感”结构逻辑。“心物交感”作为思想观念、形象思维、创作方法、审美交流方式,在其文论批评体系中贯穿“文以明道”本体论、“神与物游”创作论、“情景交融”意象论、“因情立体,即体成势”文体论、“体性”“风骨”作品论、“知音”“通变”鉴赏论等内容。“心物交感”既是“感物”“言志”说集大成,更是会通“言志”“感物”为整体之心物关系认识之集大成,建构了中国古代文论批评传统。

关键词:文心雕龙;心物交感;物色;结构逻辑;理论构成

分类号:I206 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2021)05-0097-06

《物色》是刘勰《文心雕龙》的重要篇目,也是刘勰文论体系的重要结构内容。《物色》不仅阐明了文学创作从“感物”到“物色”再到“心物交感”的递进逻辑,而且构成了“感物—物色—心物交感”层次结构与构成逻辑,旨在基于“感物”而指向“物色”以达“心物交感”最终目的。因此,《物色》价值意义关键在于提出“心物交感”说,既传承发展中国古代文论批评“感物”说传统,又基于心物关系亦即创作主客体关系阐发和创新“心物交感”说理论意义。王元化针对《物色》所言“写气图貌,既随物以宛转;属彩附声,亦与心而徘徊”指出:“二语互文足义。气、貌、彩、声四事,指的是自然的气象和形貌。写、图、属、附四字,则指作家的模写与表现,亦即《骆注》所云‘倅色揣称’,摹拟比量之义。刘勰以此表述作家的创作实践过程,其意犹云:作家一旦进入创作的实践活动,在模写并表现自然的气象和形貌的时候,就以外境为

材料,形成心物之间的融汇交流现象,一方面心既随物以宛转,另一方面物亦与心而徘徊。”^{[1](P102)}由此可见,“心物交感”说不仅是《物色》篇主旨,而且也是《文心雕龙》一书主旨,更是刘勰文论批评思想以及文论批评主旨,由此构成其文论批评体系的一个重要范畴与命题,形成中国古代文论批评传统及特色。

一、“心物交感”的结构逻辑与理论构成

《物色》以文学创作中的心物关系问题讨论为纽带,围绕“心物交感”主旨提出“物色”“感物”“动物”“联类”“万象”“情貌”“物貌”“时见”“形似”“体物”“密附”“会通”“风骚”“吐纳”等一系列重要范畴,以及“物色之动,心亦摇焉”“物色相召,人谁获安”“情以物迁,辞以情发”“写气图貌,既随物以宛转;属彩附声,亦与心而徘徊”“以少总多,情貌无遗”“模山范水”“文贵形似”“吟咏所发,志惟深远;体物为妙,功

收稿日期:2021-05-10

基金项目:国家社会科学基金重大项目“改革开放40年文学批评学术史研究”(18ZDA276)

作者简介:张利群(1952—),男,湖北罗田人,二级教授,博士生导师,主要从事文艺理论与批评、古代文论研究。

在密附”“瞻言而见貌,印字而知时”“因方以借巧,即势以会奇”“善于适要,则虽旧弥新”“参伍以相变,因革以为功”“物色尽而情有余”“江山之助”“目既往还,心亦吐纳”“情往似赠,兴来如答”等一系列重要命题,使“心物交感”说内涵特征及结构逻辑得以阐发,揭示出文学创作规律特点及创作论要旨,成为刘勰《文心雕龙》思想观念及其理论批评体系构成的重要内容。

“心物交感”说逻辑结构与理论构成可分为三个层次:“感物”“物色”“心物交感”。其既逐层递进形成层次结构逻辑,又相辅相成地形成三位一体的理论构成逻辑。

首先,以“感物”说为创作基础之存在现象层次。刘勰《物色》可谓“感物”说集大成,概括总结了文学创作“感物”规律特点及作家“感物”经验。《物色》曰:“是以诗人感物,联类不穷;流连万象之际,沉吟视听之区”;“若乃山林皋壤,实文思之奥府,略语则阙,详说则繁。然屈平所以能洞鉴《风》《骚》之情者,抑亦江山之助乎!”同时,刘勰又针对晋宋以来创作现象分析更进一步深化“感物”认识:“自近代以来,文贵形似,窥情风景之上,钻貌草木之中。吟咏所发,志惟深远;体物为妙,功在密附。故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥。故能瞻言而见貌,印字而知时也。”刘勰在肯定“感物”所带来的“文贵形似”效果中进而提出创作要求和准则:“然物有恒姿,而思无定检,或率而造极,或精思愈疎。且诗骚所标,并据要害,故后进锐笔,怯于争锋。莫不因方以借巧,即势以会奇,善于适要,则虽旧弥新矣。”其中论及“诗骚所标,并据要害”所取成就,关键在于“感物”,必须抓住“适要”,即善于抓住现象要点与特点,由此带来了从“感物”到“物色”之论的深化。

其次,以“物色”为观物视角之审美反映层次。《物色》以“物色”名篇,显然是贯穿全篇的主要内容,不仅是对“感物”说传承发展乃至超越的创新点所在,而且也是“心物交感”逻辑与依据所在,目的指向“心物交感”主旨。《物色》所提“物色”范畴多处,贯穿全篇。开篇即云:“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞。微虫犹或入感,四时之动物深矣。”继而,“若夫珪璋挺其惠心,英华秀其清气,物色相召,人谁获安?是以献岁发春,悦豫之情爽;滔滔孟夏,郁陶之心凝;天高气清,阴沉之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深”,“是

以四序纷回,而入兴贵闲;物色虽繁,而析辞尚简;使味飘飘而轻举,情晔晔而更新。古来辞人,异代接武,莫不参伍以相变,因革以为功,物色尽而情有余者,晓会通也”。由此可见,文学创作“感物”所感之物为“物色”,亦即物之“色”或有“色”之物,所指物之千姿百态,绚丽多彩的色彩、线条、形态、斑纹、形象、容貌、气象、运动、变化,及其所承载的生命力、活力、气韵、精神,构成“物色”之表现形式与内涵精神统一体。类似“物色”概念表述还有诸多形容、比附、拟人化文辞,如“珪璋挺其惠心,英华秀其清气”“物有其容”“物貌难尽”“摘表五色”“物有恒姿”等,构成“物色”范畴群或话语系统。显然,“物色”指物之文、物之象、物之美,抑或自然美、生活美、形式美,这正是文学创作源泉所在,也是文学创作对象与材料所在。“物色”对文学创作心物关系亦即主客体关系中的“物”界定和选取,无疑为“心物交感”提供了基础条件与逻辑依据。

最后,以“心物交感”为主客体交流关系之创作心理层次。“感物”说早在《礼记·乐记》中就提出了,此所谓“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也”,故乐者“本在人心之感于物”,由此形成了从“物”到“心”的单向性、序列性、原生性“感物”过程及其接受过程。“心物交感”说则提出从物到心而又从心到物的双向交流与循环往复过程,亦即“心—物”构成的交流机制。《物色》以“写气图貌,既随物以宛转;属彩附声,亦与心而徘徊”典型句式提炼出“心物交感”模式,骆鸿凯释曰:“气谓物之神气,采谓物之色采也;既随物以宛转,亦与心而徘徊,二语互文足义,犹云写气图貌,属采附声,既随物以宛转,亦与心而徘徊也。夫气貌声采,庶汇各殊,侔色揣称,夫岂易事?又况大钧槃物,块垠无垠,揽之已逝,智通胶柱,事等契丹,然则物态各殊既如彼,无常又如此,自非入乎其内,令神与物冥,亦安能传其真状哉?”^{[2](P225)}以“互文足义”阐明心与物交融关系之机理。《物色》更多的是采取描述、形容、比附方式阐明“心物交感”状态和效果,诸如“一叶且或迎意,虫声有足引心”,“故灼灼状桃花之鲜,依依尽杨柳之貌,杲杲为出日之容,漉漉拟雨雪之状,喈喈逐黄鸟之声,嚶嚶学草虫之韵。皎日曄星,一言穷理;参差沃若,两字穷形”,“物色尽而情有余者,晓会通也”,等等,均包含“心物交感”之义。刘勰“赞曰”作出概括性总结:“山沓水匝,树杂云合。目既往还,心亦吐

纳。春日迟迟,秋风飒飒。情往似赠,兴来如答。”由此揭示文学创作“心物交感”规律特点,不仅达到“感物”之“物色”的审美效果,而且达到“会通”的审美交流效果。

周振甫阐释“心物交感”对于“感物”而言大体可分为“触景生情”和“缘情写景”两种模式:“这里有触景生情与缘情写景之别。‘春风花鸟香’,‘霜叶红于二月花’,是触景生情,情由景生。作者的心境较平静,没有激情,见花鸟霜叶而引起喜悦之情。不过触景生情的情还是作者原有的,作者原有喜爱花鸟霜叶的心情,所以看到花鸟红叶又唤起了这种喜爱的感情。喜爱的感情不是外物传来的,是内心原有的。以红叶为离人泪行染,以及‘感时花溅泪’是缘情写景。作者当时的心情比较激动,把这种激动的心情加在景物上去,喜悦时看到一切景物都在喜悦,悲哀时看到一切景物都在悲哀,所以是缘情写景。”^{[8](P8)}这两种情况应该都与创作主体之“心”与客体之“物”相关,都是“心物交感”状态。“触景生情”从心物关系角度而言,似乎侧重于“物”,但此“物”当为“物色”故为“景”,此“心”当为“有心”故为“情”,因此,“触景生情”也是情景交融的一种方式,正是“心物交感”所致;“缘情生景”从心物关系角度而言,似乎侧重于“心”,同理,缘自于心之“情”而“生景”不仅是心生之景,而且更是情景交融之景,亦为“心物交感”所致。当然,中国古代文论批评类似表述还有借景抒情、托物言志、融情于景、融景于情、意与境偕以及“以我观物”“以物观物”(王国维《人间词话》)等各种表现方式,都可谓“心物交感”所致“情景交融”效果。

探究“心物交感”原因与逻辑,主要依据在于:一方面基于文学创作心物关系以确立“心”“物”含义,故处于心物关系之“物”呈现“物色”,处于心物关系之“心”为带着“有色”眼睛亦即“有心之器”(《原道》)之心,因此心物基于“色”而交感同构;另一方面,基于文学创作动机意图及创作思维、想象、联想、比兴方式而形成所“感”者之感应、感兴、感怀、感动,故“心”有所待而感物,“物”有所应而动心,由此形成“心物交感”双向交流机制;再一方面,基于文学创作表达方式而在心物关系基础上加入“辞”要素,由此形成心、物、辞关系,以“辞”(文)表现心物,无论是“心”还是“物”,当然都能呈现“心物交感”特征。因此,“心物交感”不仅具有创作与生活(自然)关系之“感物”说意义,而且具有创作心物关系亦即主客体

关系意义。更为重要的是,“心物交感”与“神人以和”“物我为一”“天人合一”“神与物游”“情景交融”“意与境偕”等命题异曲同工,具有文学本体论、创作论、方法论、作品论、批评论意义。

二、“心物交感”说在文论体系中的定位及作用

刘勰《文心雕龙》是一个“体大而虑周”的博大精深理论体系,其内在结构逻辑形成体系的严密性和完整性。“心物交感”说是刘勰文论批评体系中的重要组成部分,作为思想观念、思维方式、创作方法贯穿其理论体系始终。

其一,“心物交感”说的“原道”本体论意义。《文心雕龙》首篇《原道》讨论“本乎道”(《序志》)的文学本体论问题,对文学本原、本源、本元、性质、特征、功用、价值、意义进行探讨,涉及到文学存在和定位的根本性问题。刘勰“原道”旨在原“文”之“道”,将“文”放置在宇宙乾坤以及天地人关系的大背景中来定位,故所原道为“自然之道”。刘勰开篇即云:“文之为德也大矣,与天地并生者何哉?夫玄黄色杂,方圆体分,日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形。此盖道之文也。”一方面,阐明天地之“文”(纹、色彩、形象、形式)所显现出万物之色、体、叠、象、绮、形等表现形态和呈现方式,故天地之“文”与时序变化中的“物色”之“色”无异;另一方面,阐发天地之“文”来源于而又显现出“自然之道”,故为“道之文”,可以印证“天地有大美而不言”(《庄子·知北游》)、“美是理念的感性显现”^{[4](P142)}之理。继而,刘勰基于“惟人參之,性灵所钟,是谓三才”提出天地人并举之人“为五行之秀,实天地之心”的地位,故“心生而言立,言立而文明,自然之道也”。刘勰不仅提出人为“天地之心”,而且还提出“言之文也,天地之心哉”,故《文心雕龙》以“文心”命名,成为其文论批评体系之核心所在。因此,文之“原道”旨在“原人”“原心”,或者说从“原道”到“原人”再到“原心”,构成“道一人一心”结构逻辑。再而,刘勰基于天地之“文”与“天地之心”关系发出感慨:“夫以无识之物,郁然有彩;有心之器,其无文欤?”由此延伸出人文创造及文学创作之心物关系探讨,可见心物关系也是“原道”本体论探溯的一个重要途径。最后,刘勰基于“人文之元,肇自太极”历数圣贤制文功绩后指出:“莫不原道心以敷章,研神理而设教,取象乎河洛,问

数乎蓍龟,观天文以极变,察人文以成化。然后经纬区宇,弥纶彝宪,发辉事业,彪炳辞义。故知道沿圣以垂文,圣因文而明道,旁通而无滞,日用而不匮。”所言“道心”“神理”作为范畴均可作为“原道”视域下“道”的内涵外延的深化拓展,作为词组可作为道与心、神与理关系理解。“心生而言立,言立而文明”依循“自然之道”,亦可视为心物关系逻辑,故“道—圣—文”结构关系,亦可视为“物—心—辞”结构关系,由此形成“心物交感”之逻辑与理据,具有“原道”之文学本体论意义。

其二,“心物交感”说的“神思”创作论意义。《神思》是创作论中最重要的篇章,刘勰通过“神思”讨论了创作构思中形象思维、想象、灵感等重要问题。“神思”的一个基本观点和重要命题就是“神与物游”,所指创作主体的精神思维之“神”伴随着思维对象之“物”而遨游时空,“故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色,其思理之致乎?”因此,作者创作之“神思”,必然是“神与物游”之“神思”,因为“神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。枢机方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心”。由此可见,创作的关键就是通过“神思”处理好心物关系,只有通过“心物交感”才能达到“神与物游”境地,创作才能取得最佳效果。因此,文学创作中“神”与“物”,“心”与“物”是不能分离或对立的。“心物交感”是“神与物游”的基础条件,“神与物游”是“心物交感”的最佳效果,两者相互印证,互文足义。刘勰创作论除《神思》外,还有《体性》《风骨》《通变》《定势》《情采》等皆同此理。“心物交感”作为基本理念、思想观念、创作思维方式、审美交流机制、艺术辩证法,其精神贯穿创作论诸篇。

其三,“心物交感”说的“体式”文体论意义。刘勰文体论针对齐梁“去圣久远,文体解散”(《序志》)之弊,提出“正体”主张与“体式”要求。一方面“秉经以制式”(《宗经》)以追溯文体源流传统而建立“体制”,另一方面遵循“因情立体,即体成势”(《定势》)规律探讨文体形成原因。《明诗》对诗体讨论既着眼于“诗主言志”(《宗经》)提出“诗者,持也,持人情性”之“言志”说,又立足于“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然”之“感物”说。由此基于心物关系阐发诗歌创作“心物交感”现象,既说明“感物”而“吟志”之理,又进一步阐明“应物斯感”建立在“人禀七情”

基础上,即基于人自身的情感需要而“应物斯感”,缘情以感物,感物而吟志,因此诗歌是“心物交感”的结果。《诠赋》对赋体讨论也是着眼于文体特征及表达方式,所言“赋,铺也;铺采摘文,体物写志也”。纪评:“‘铺采摘文’,尽赋之体;‘体物写志’,尽赋之旨。”^{[3](P494)}这说明辞赋文体基于“铺采摘文”特征极尽铺排、陈述、修饰、浓艳、骈俪等表达方式,但仍然不失“体物写志”主旨与内容,主要原因在于“原夫登高之旨,盖睹物兴情。情以物迁,故义必明雅;物以情观,故词必巧丽”,可见辞赋创作也必须遵循“心物交感”规律。《史传》所论史传体:“史者,使也,执笔左右,使之记也。古者,左使记事者,右史记言者”;“传者,转也,转受经旨,以授于后,实圣文之羽翮,记籍之冠冕也”。也就是说,史传体既必须依“史”而记事纪实,又必须依“传”而传达经圣之义,由此“史”“传”结合实质也是“事”“义”结合,故史传体事义交融的表达方式正是“心物交感”的印证。《论说》阐明“论者,伦也;伦理无爽,则圣意不坠”“论之为体,所以辨正然否”的论说文性质特征,尽管所论有不同表达方式,但都指向“研精一理”目标,故“议者宜言,说者说语,传者转师,注者主解,赞者明意,评者平理,序者次事,引者胤辞,八名区分,一揆宗论。论也者,弥纶群言,而研精一理者也”,由此提出“故其义贵圆通,辞忌枝碎,必使心与理合,弥缝莫见其隙;辞共心密,敌人不知所乘,斯其要也”的要求。“心与理会”无疑也是基于“心物交感”之理而应用于论说文的结果。刘勰文体论其他诸篇皆可作如是说。

其五,“心物交感”说的“知音”鉴赏论意义。《知音》开篇即云“知音其难哉!音实难知,知实难逢,逢其知者,千载其一乎”,提出“知”与“音”阻隔的知音难问题。“知音”也就成为无论作者创作还是读者阅读所追求的目标,成为主客体交流融合的最佳状态。“知音”源于伯牙鼓琴、钟子期善听之“高山流水遇知音”典故,其概念出自《礼记·乐记》:“是故知声而不知音者,禽兽是也。知音而不知乐者,众庶是也。惟君子为能知乐。是故审声以知音,审音以知乐,审乐以知政,而治道备矣。”将“知音”视为懂得音律之人,后引申喻为知己,指志同道合的挚友。刘勰所论“知音”指善知作者作品的读者、接受者,即“知音”者,也用以指称阅读、鉴赏、接受活动的主客体交流融合的情感共鸣状态。“知音”作为“知”“音”并列词,还可表达作者之“音”与读者之“知”相互交流交融,可谓

对“知音”交融的主客体交流状态的描述。从文学接受角度而言,主客体交融吻合“心物交感”特征。刘勰在《知音》中论及创作与阅读两个有所区别的文学活动过程,创作活动是“缀文者情动而辞发”,即从情到辞的过程;阅读活动是“观文者披文以入情”,即反向为从辞到情的过程。但无论创作活动还是阅读活动都是文学活动不可分割的构成部分,只不过分属文学活动的不同阶段而已。因此,将创作与阅读作为文学活动整体观,作者之“音”需求“知”,读者之“知”需求“音”,两者相知相通达到契合,故文学活动实质上即为主客体互为寻觅“知音”以及基于“知音”的主客体交流活动。从“心物交感”角度而言,作者创作呈现“物一心(情)一辞”之作品创作过程及构成,读者阅读呈现“辞一心(情)一物”之接受反应及构成,吻合“心物交感”规律特征。更为重要的是,读者阅读活动在一定意义上说是再创造活动,其特点在于:“缀文者情动而辞发,观文者披文以入情,沿波讨源,虽幽必显。世远莫见其面,观文辄见其心。岂成篇之足深,患识照之自浅耳。夫志在山水,琴表其情,况形之笔端,理将焉匿。故心之照理,譬目之照形,目瞭则形无不分,心敏则理无不达。”由此读者接受再创造特征与作者创作特征可谓殊途同归,读者必须与作者“心有灵犀一点通”,才能达到相互交流沟通的“知音”状态,才能取得情感共鸣的审美效果。因此,文学阅读规律及接受特征,也吻合“心物交感”之义。

更为重要的是,“心物交感”基于心物关系讨论具有文学本体论与方法论意义,形成文学观念、创作思维、表现方法上的艺术辩证法思想,着眼于文学创作诸关系二元对立思维的破除,遵循一分为二又合二为一的对立统一规律,强调协调、互补、中和的辩证法及方法论,由此形成“心物交感”以及神人以和、物我为一、天人合一、道器兼容、阴阳和谐、有无相生、虚实相生、形神兼备、情景交融、意与境偕的中国古代文论批评传统。基于“心物交感”,《文心雕龙》在具体处理文学之道与文、经与圣、源与流、正与奇、文与质、体与性、通与变、情与采、隐与秀、情与景、风与骨、言与意、形与神、意与象等诸关系时均执艺术辩证法思想方法,以之贯穿其文论批评体系整体。

由此可见,刘勰的“心物交感”说是与其理论体系密切相关的,与其他理论范畴、命题、原理、观点、方法也有着密切联系的。更为主要的是,“心物交

感”说是刘勰的基本观点和基本思路,不仅以此奠定其理论与实践基础,而且作为指导思想的元理论,从而衍生和演变成其他理论范畴和命题,在此地基上建构起其理论体系大厦。

三、“心物交感”会通“言志”“感物”的学术谱系

中国古代文论批评自先秦发端就形成“言志”说与“感物”说两条平行发展而又相互交织的线索,既同源分流,相互印证,又双向同构,殊途同归,共同建构中国古代文论批评薪火相传的优良传统,形成中国古代文论批评的一个重要特色及优势。

“言志”说源远流长,人类文明开启以凸显人文精神作用,即开始孕育“神人以和”的言志抒情萌芽。自《尚书·尧典》提出“诗言志”,经《左传·襄公二十七年》所云“诗以言志”,《庄子·天下》所言“诗以道志”,《荀子·儒效》所言“诗言是,其志也”,《礼记·乐记》所言“诗言其志也”等,延续形成赋诗言志、引诗言志、说诗言志、用诗言志、诗者言志、抒情言志的发展脉络。以“诗言志”论《诗》,先秦儒家着眼于文艺功能作用拓展其阐发空间,《论语》提出“不学《诗》,无以言”(《季氏》),“《诗》三百,一言以蔽之,曰‘思无邪’”(《为政》),“《诗》,可以兴,可以观,可以群,可以怨”(《阳货》)等诗教观;《孟子》从“说诗者”的批评角度提出“以意逆志”(《万章章句上》)、“知人论世”(《万章章句下》)批评方法,并将“志”的内涵外延拓展到“充实之谓美”(《尽心章句下》),“理义之悦我心”(《告子章句上》),“至大至刚”的“浩然之气”(《公孙丑章句上》)等诗学观。其后经汉儒将《诗经》经典化,概括提炼出风雅颂、赋比兴之“六义”以及“四始”“美刺”之旨,《毛诗序》提出“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗”,《诗纬》提出“诗者,持也”,将“持”含义具体化为“自持其心”和“扶持邦家”等,不仅阐明文艺表现作者思想感情与需求愿望的性质特征与功能作用,而且揭示“心”在“诗言志”中的地位和作用,形成中国古代文学言志抒情之“心学”传统,故“诗言志”被朱自清称为中国诗学“开山的纲领”^{[5](P4)}。

“感物”说亦源远流长,推动文明发生的人类社会实践活动,立足于认识自然而顺应自然与改造自然过程中,建立起人与自然对立统一规则,形成“感物”说及物我关系认识。《尚书·尧典》所言“诗言

志”同时,还描述了“击石拊石,百兽率舞”之原始图腾崇拜场景中对自然物的模拟及自然神崇拜,由此推动了仪式化诗乐舞的产生,其中内含“感物”因素。《左传》:“铸鼎象物,百物而为之备,使民知神奸”(《宣公三年》),“夫礼,天之经也,地之义也,民之行也。天地之经,而民实则之。则天之明,因地之性,生其六气,用其五行。气为五味,发为五色,章为五声”(《昭公二十五年》)。《易经》遵循宇宙、乾坤、阴阳、天地、万物之运行变化逻辑而“始作八卦”,卦象可谓“感物”产物。《说卦》:“昔圣人之作《易》也,幽赞于神明而生蓍。参天两地而倚数,观变于阴阳而立卦,发挥于刚柔而生爻,和顺于道德而理于义,穷理尽性,以至于命。”《系辞上》:“圣人有以天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象”,“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情”。由此奠定“感物”说哲学思想基础。《诗经》之赋比兴创作方式中所蕴含“感物”因素,如《关雎》所云“关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑”,印证感物而比兴的“感兴”创作方法。道家思想在“感物”审美观上的体现,如《老子·二十五章》:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”《庄子·知北游》:“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而达万物之理,是故圣人无为,大圣不作,观于天地之谓也。”阐明基于“道法自然”而“感物”之理。儒家思想在“感物”文艺观上的体现,有《礼记·乐记》所云:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变。变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。”阐明心感于物而动之理。至魏晋南北朝文的自觉时代,“感物”说滥觞。曹丕《典论·论文》提出“文以气为主”的“文气”说,感慨“夫然则古人贱尺璧而重光阴,惧乎时之过已。而人多不强力,贫贱则慑于饥寒,富贵则流于逸乐,遂营目前之务,而遗千载之功,日月逝于上,体

貌衰于下,忽然与万物迁化,斯志士之大痛也”,正是基于万物迁化之“感物”而感悟到光阴及生命流逝之大痛。曹植《与杨德祖书》:“夫街谈巷说,必有可采。击壤之歌,有应风雅。匹夫之思,未易轻弃也。”正是从民间文学“感物”可取之处有所感思的结果。陆机《文赋》:“伫中区以玄览,颐情志于典坟。遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。”挚虞《文章流别论》:“文章者,所以宣上下之象,明人伦之序,穷理尽性,以究万物之宜者也。”钟嵘《诗品序》:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”萧统《文选序》:“盖踵其事而增华,变其本而加厉;物既有之,文亦宜然;随时变改,难可详悉。”由此形成“感物”说文论批评传统。

刘勰提出“心物交感”说既是“言志”说集大成,也是“感物”说集大成,更为重要的其是将“言志”与“感物”统一为整体,亦可谓心物关系讨论之集大成。尽管早在刘勰之前就有“心感于物而动”之论,也有创作心物关系之论,但其并未对心物关系的内涵特征及其内在逻辑予以梳理与辨析,也未能更深层次地揭示心物交感规律特征。刘勰基于“感物”说提出“物色”说,基于“言志”说进一步提出“文心”说,由此会通“言志”“感物”为整体,更进一步提出“心物交感”说,无疑是对“言志”说与“感物”说的发展与突破,无论对此后中国古代文论批评发展及其传统建构,还是对于当代中国文论批评体系建设,都产生了重要的影响和作用,不无借鉴和启迪的现实价值与理论意义。

参考文献:

- [1]王元化.文心雕龙创作论[M].上海:上海古籍出版社,1984.
- [2]骆鸿凯.物色第四十六[A].黄侃.文心雕龙札记(附录)[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [3]周振甫.文心雕龙注释[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [4](德)黑格尔.美学[M].朱光潜,译.北京:商务印书馆,1986.
- [5]朱自清.诗言志辨·序[A].朱自清.诗言志辨[M].上海:华东师范大学出版社,1996.

特约编辑 郑升

责任编辑 韩玺吾 E-mail:shekeban@163.com