

“感物”与“观物”

——兼论山水诗的产生

蒲友俊

内容提要 关于诗歌产生的本源,先秦以来多从“感物”说,但到了王国维则只讲“观物”而不讲“感物”。本文认为这是一个值得注意的现象,并由此切入,对“感物”和“观物”的理论内涵作了具体的分析、探讨,指出前者仅仅是关于审美表现形式的概念,后者则是关于审美表现对象及其与主体“物我同一”的理论,进而由此论述了中国古代山水诗产生的真正源头或契机不在儒家的“感物”,而在道家的“观物”。

关键词 感物 观物 以物观物 山水诗 老庄哲学

在中国古代文学理论史上,关于诗歌产生的本源,最早而又最有影响的一般都推“感物”说。但是到了王国维写作《人间词话》时,他却只谈“观物”,而不谈“感物”,这是一个值得注意的现象。它起码告诉我们中国古代诗歌理论的一个重要范畴,已经经历了从“感物”到“观物”的漫长演变过程,这期间必有值得我们深入探究的东西在。而且我们感到,中国古代山水诗的产生也与此有某种内在的联系。

“感物”说源远流长,最早可以追溯到先秦时期。作为儒家经典之一的《礼记·乐记》说:“凡音之起,由人心也。人心之动,物使之然也”;又说:“乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。”这就是最早的感物理论。它主要是就“乐”而言的。但是我们知道,先秦所谓的“乐”,并不等于现代意义的音乐,而是一种合音乐、舞蹈和诗为一体的综合艺术,论乐也就包含了论舞蹈、论诗。乐之“本”,也就是舞蹈之本,诗之本。“乐”是人心“感于物”的产物,舞也是,诗也是,从根本上讲,它们是同源的。而且从某种意义上讲,诗、乐、舞三者之间,诗是更接近本源的东西,就是说先有诗,而后有乐,有舞。《尚书·尧典》说:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。”《乐记》说:“诗言其志,歌咏其声,舞动其容,三者本于心然后乐器从之。”都说明了这个道理。朱熹对此阐述得更为明白,《朱子语类·乐类》中有一段话说:

诗之作本言志而已,方其诗也,未有歌也;及其歌也,未有乐也。以声依永,以律和声,则乐乃为诗而作,非诗为乐而作也。诗出乎志者也,乐出乎诗者也。诗者其本而乐者其末也。

所以,汉人的《毛诗序》就直接引述了《乐记》的原话以乐论诗。到了魏晋之际,人们阐述诗歌的本源,也都以先秦乐论的“感物”说为共识。陆机《文赋》说“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷”;刘勰《文心雕龙·明诗》指出:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然”;钟嵘《诗品序》开篇即云:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”这些说法都是对先秦“感物”理论的借鉴和发展,

从而构成了中国古代诗歌领域传统“感物”说的基本内容和权威表述。

但是，中国古代各种文化理论的表述往往过于简括或仅仅停留在现象的层次，这就给现代的诠释留下了广阔的空间并提出了深入思辩的必要。诗歌领域的“感物”说也不例外。在当代的古典美学和古代文论的研究中，“感物”说已经引起了人们广泛的注意和高度评价，但有一个比较流行的观点，认为“感物”说揭示了创作主体与客观对象之间的某种联系，包含了唯物主义的因素，是中国古代文学的“反映论”。这在我们看来，却是一种根本性的误解。

理论范畴是理论体系的有机组成部分，两者之间有着不可分割的内在联系。因此，对任何理论范畴（概念）的考察，都必须把它放到整个理论体系中去认识，这样才能把握其真正的涵义，从而作出科学的解释。否则很容易望文生义，以今说古。

中国古代诗歌理论的基本体系，可以说一开始就是以抒情言志的表现说为其核心的。从《尚书·尧典》的“诗言志”，到魏晋六朝的“缘情”说，以至于唐司空图的“韵味”说，宋严羽的“兴趣”说，明清的“性灵”说、“神韵”说，甚至王国维的“意境”说，都是同一理论体系的承传发展。“感物”说作为与“言志”说差不多同时出现的诗歌理论，两者都建立在相同的创作基础之上，而且都反映了儒家对文学艺术某种本质特征的认识，不可能是两个不同体系的东西。就是说如果把“诗言志”看作是表现说的理论核心，那就很难把“感物”说看作是“反映论”的一个重要概念。

我曾经在一篇文章^[1]中谈到自己对中国古代“感物”理论的认识，主要有两点：一、所谓“物”指自然万物，不包括事，“感于事”不同于“感于物”，“感于事”差不多是唐宋以降的新概念；二、所谓“感物”就是“以情感物”，“情”是“感物”的审美前提，而不是“感物”的审美结果。我至今坚持这种看法，而且要强化“感物”和“感事”是两个本质不同的概念，分属创作活动的不同范畴，即“感事”是“生情”的问题，而“感物”则是“兴象”的问题。

中国古代的“感物”说，并不是认知哲学意义上的“反映论”，而是接近于现代西方结构主义心理学学派关于事物表现性的审美感知论。这种对事物表现性的审美感知，必须有一个主体的心理前提，即某种“预备情绪”或“接受心境”，正如刘勰所说的“物以情观”。这一意思《乐记》其实也说得比较清楚：

乐者，音之所由生也。其本在人心之感于物也。是故哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声柔以和。

这就是说《乐记》所谓“感物”的“人心”，绝不是一个生理或心理学意义上的抽象概念，不是指人的某种官能或知觉机制，而是指包含着各种不同具体情感的心理功能和心理状态。因此，“感于物而后动”不是指文学艺术所表达的情感来源于人对外物的感知、反映，而是指这种情感与其相对应的外物产生了某种审美联系，正如刘勰所说：“人禀七情，应物斯感”。在这里“情”是“感物”的主体前提，而不是“感物”的客观结果。不是因为“感于物”才产生了“情”，而是没有“情”就不能“感物”。“情”对于“物”来说并不是产生的东西，而至多只能是被提升的东西，表现的东西。在认知哲学的反映论看来，主观的“情”相对于客观的“物”来说，总是第二位的東西，但是在“感物”的审美现象中则恰恰相反，“情”成了“第一位”的东西。马克思说：“满怀忧虑的穷人对最美的戏剧也没有感觉”^[2]；我国的俗话讲：“情人眼里出西施。”都说明了这个道理。

“情”是“感物”的主体前提，这是一个审美心理学或审美表现论的问题。如果要问“情”的来源，这就是一个关于文学社会本质的“反映论”问题了。

“情”的来源,《乐记》没有明确指出,但它在紧接着“情动于中,故形于声,声成文谓之音”一段文字后又说:“是故治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。声音之道,与政通矣。”这意思是说“声音”(乐)作为艺术的一种形式,来源于内心的“情”,是这种“情”的表现;而“情”则最终植根于人的现实社会生活。“情”的来源是一个纯粹社会学的问题,它不一定与人的审美活动或艺术活动发生必然的联系。人在现实的社会生活中产生的种种自然情感,比比皆是,但未必都是审美表现或艺术创造。所以对艺术之“本”的考察应从“情”与审美活动发生联系的焦点切入,才算抓住了问题的关键,《乐记》的作者认为艺术(乐)“其本在人心之感于物也”,就表达了这种的美学思想,应该说是很正确而深刻的。我们不必因为“其本在人心”的说法而担心它有唯心主义之嫌,而用所谓唯物的“反映论”去曲解“感于物”的原义。其实《乐记》的表现说,无论从审美心理学还是社会心理学的角度看,都与西方纯粹“自我表现”或“自我流溢”之类的唯心主义毫无任何共同之处。那些无视艺术审美本源而喜欢追究社会本源的人,《乐记》“声音之道与政通矣”的论述已经给他们提供了“反映论”的可靠依据,而不必到“感物”说中去搜求。

《乐记》的理论为《毛诗序》的作者以及刘勰、钟嵘等人所继承、发展,都表明了一个共同的思想:诗歌是抒情言志的,情志植根于社会生活,而通过“感物”的途径得到形象的表现。这就是说“物”不是艺术表现的对象,而是艺术表现的形式。作家由社会生活所产生的抽象情志,要借助物象的感性形式才能获得生动而具体的表现。“物”作为自然万物,在具体的创作活动和诗歌作品之中,就体现为赋比兴的艺术手法,而不是艺术追求的对象和终极本体。所以在《诗经》、《楚辞》中大量关于草木鸟兽,香草恶禽的描写,它们都不作为表现对象而存在,而只是情感寄托的比兴和象征之载体。比如《诗经》的中“关关雎鸠”或“硕鼠硕鼠”,显然既不是诗人歌咏的对象,也不是诗人所表达的情感之终极来源,关雎、硕鼠对于诗人的情感,只起到一种比兴寄托的审美作用。这就说明,所谓“物感”,不是感情生于物,而是情感比兴于物,换言之,“感物”不是一个表现对象或“反映论”的问题,而是一个关于艺术形式或表现论的问题。所以在这个意义上,我们不采用时下流行的“物感”这个词,而用“感物”这个概念,窃以为更准确一些。

总而言之,“感物”属于创作活动中的形式表现范畴,而不是属于内容对象范畴。前者与自然发生关系,“感物兴象”,是艺术形式的审美本源问题,后者与生活发生关系,“感事生情”,是艺术内容的社会本源问题。这两个不同的范畴,既有一定的联系,又有本质的区别。但是,人们往往容易把这两者混淆起来,以为“感于物”也包含了“感于事”的内容。最典型的例子可以明代刘基的说法为代表,他在《书绍兴府达鲁花赤九十子阳德政诗后》中这样写道:“予闻国风雅颂,诗之体也,而美刺风戒则为作诗者之意。故怨而为《硕鼠》、《北风》;思而为《黍苗》、《甘棠》;美而为《淇奥》、《缁衣》,油油然感生于中而形为言。其谤也,不可禁;其歌也,不待动。故嚶嚶之音生于春,而恻恻之音生于秋,政之感人,犹气之感物也。”^[3]这就把“感于事”和“感于物”这两个性质不同的心理现象完全等同起来了,曲解了传统“感物”理论的美学意义。造成这种混淆的原因,从语义学的角度看,大约因为“物”有时也兼有“事”的含义,《周易·象传下》:“物,事也。”但是语言学意义上的概念,并不等于某种理论的概念。理论的概念,有其特殊的规定性。所以,在某些理论家那里,话就说得比较审慎或模糊。例如白居易说:“大凡人之感于事,则必动于情,然后兴于嗟叹,发于吟咏,而形于歌诗矣。”^[4]他的话思路和句式都是摹仿传统“感物”说的,只是把“物改作了“事”。欧阳修说:“诗之作也,触事感物,文以言之。”^[5]“触事感物”可以当作互文来理解,“感事”和“感物”性质相同,属于“反映论”的观点,也可以当作连动式来理解,那末“触事”就是关于文学社会内容的“反

映论”，“感物”则是关于文学形式的审美表现说，即诗人触事而生的情要通过“感物”的方式才能得到形象的表现。也有一些理论家注意了对“感物”和“感事”这两个概念不同性质的区分和联系的认识，比如梅尧臣论诗云：“圣人于诗言，曾不专于中。因事有所激，因物兴以通。”^[6]梅氏区分了事与物在诗歌创作中的不同意义和功能，“因事有所激”是“感于事”的问题，“因物兴以通”则是一个“感于物”的问题，前者指文学作品反映的对象、内容，说明这种对象、内容与社会生活的关系；后者指文学作品的表现手法、形式，说明这种手法、形式与表现对象和内容的关系。我们不当把“感于事”和“感于物”都看作是文学创作的题材问题，也不应当从内容的角度分划出“感事”的诗和“感物”的诗。从根本的意义上说，一切诗歌创作都有“感事”的前提和内容，但未必都有“感物”（传统诗论意义的）的环节和形式。

把“感物”和“感事”这两个不同范畴的概念混为一谈，在中国古代文学理论的研究中，似乎是一个颇有历史的普遍现象。南北朝时期著名的文学理论家钟嵘在他的《诗品序》中，有两处强调了“感物”说，又研究了赋比兴的问题，似乎是看到了“感物”与赋比兴的关系。他对赋对兴的解释，极有新意，说：“文已尽而意有馀，兴也；因物喻志，比也；直书其事，寓言写物，赋也。”比兴的解释比较明确，兹不赘言。赋的解释却比较含混，可以有两种理解，第一种指赋有两体：一是书事的，它的方法是直接铺陈，就是朱熹所说的“铺陈其事而直言之也”^[7]；一是写物的，它虽以“物”为对象进行铺陈，但“物”本身还不是目的，而只是“寓言”寄托的形式和手段，那末从本质上看赋的此体还是“感物”的，“书事”的一体则不是。第二种是把“直书其事”和“寓言写物”当作互文来理解，在这里“物”和“事”互相包融，如前所述，语义学的“物”不仅指自然万物，也指社会人事。这两种理解，第一种比较符合赋体创作的实际情况，第二种则显然有些强牵，于文理不顺。但是，联系《诗品序》全文来看，这第二种理解似乎正是钟嵘意之所在。他说：

若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。

这段话讲的显然是“感物”的问题。紧接着他又写道：

嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫。或骨横朔野，魂逐飞蓬。或负戈外戍，杀气雄边。塞客衣单，霜闺泪尽。或士有解佩出朝，一去忘反。女有扬娥入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？

这段话讲的显然是“感于事”的问题。钟嵘把这两个问题摆在一起，没有明确地指出它们不同的性质，它们的关系仿佛不是连动的，因果的，而是并列的，这就说明在他的意识里，可能已经混淆了“感于物”和“感于事”的界限，消解了表现对象和表现形式的区别。读了他这段话，给人的印象是：有感物的诗，有感事的诗。换言之，作家所抒发的情感（“吟咏情性”是钟嵘诗论核心），有两个方面的客观来源：一是自然现象的感召，一是社会生活的感召。郭绍虞先生主编的《中国历代文论选》（《诗品序·说明》）就是这样理解的。“两个感召”的说法是否就是钟嵘的原意，确乎很难辨定。

如果把两种“感召”相提并论，就使我们想到了山水诗。中国古代的山水诗是以自然现象为内容对象进行创作的一种诗体。但是我们不能称这种诗为“感物”诗，道理很简单，因为“感物”从来并不是指诗的内容对象，而是指形式手法。还有差不多与山水诗同时出现的“咏物诗”，其中有大量以自然物为描写对象的作品，同样也不能称作“感物诗”。“咏物”和“感物”完全是两码事。事实上，在中国古代浩如烟海的诗歌作品中，根本不存在以题材为依据而划分的“感物”诗类。

由此，我们可以推论，中国古代山水诗的源头不应当沿着“感物”说的思路去寻找，仅仅宥于“感物”的审美方式，不可能产生以自然物为独立表现对象的山水诗。山水诗产生的真正源头不在

儒家的“感物”，而在道家的“观物”。山水诗所反映的人与物的关系，主要不是儒家的自然观，而是道家的自然观。孔子“比德”的自然观，从“子在川上曰：逝者如斯夫”^[8]到“知者乐水，仁者乐山”^[9]，实际上就是“感物”美学的伦理表述。在“比德”的审美方式中，自然物不过是人的某种精神德性的形象比拟，并不是它本身独立的自在。我们在前文已经说明，“感物”这个概念具有很强的主体性，它植根于人的性情之中。在“感物”的审美活动中，我总是凌驾一切的，物与我的关系还未能达到平等交融的境界，更谈不上把自然本身的表现提到首要的地位。所以，在《诗经》、《楚辞》中尽管有大量草木、山水、鸟兽、鱼虫的描写，但自然美却未能得到独立而整体的表现，因而读来总有一种审美的隔膜之感。这种缺陷似乎早已被敏锐的孔夫子觉察到了，他在谈到诗可以“兴观群怨”之后，只说“多识于草木鸟兽之名”^[10]。即谓多记住一些物名，增长一点自然知识而已，与美学不大相干。

但“观物”有两种不同的方式。用王国维的话来说就是：“以我观物”和“以物观物”。

王国维以“境界”论诗词。他在《人间词话》中说：

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。”“寒波淡淡起，白鸟悠悠下。”无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。

这里所说的“以我观物”，比较接近传统理论所说的“感物”，“物”只是抒写情感的工具，如王氏所谓“以奴仆命风月”^[11]，在本质上是比兴寄托的方式。“以物观物”则不然，它是王氏所谓“以自然之眼观物”^[12]。这虽然并非“没有我”，但无论是“观”的方法还是“观”的目的，“物”本身都被提到了第一位。在王国维看来，“以我观物”有“轻视外物之意”，“以物观物”则有“重视外物之意”^[13]，它不是用我去改变“物”，使“物皆著我之色彩”，而是让“我”去冥合“物”，投入“物”，确保“物”呈现自然的本性。王国维所强调的“观物”正是这种显然出于老庄自然无为哲学思想的美学观。

“观”的本义是“目视”。但在老庄哲学中却有着极为丰富而深刻的含义，可以说它的意指包含了人的全部生命感觉和精神意识对自身及外物的把握和体认，因而成为生命存在的超越形式。《老子》十六章说：“至虚极，守静笃，万物并作，吾以观复。夫物芸芸，各复归其根，归根曰静，是谓复命。”所谓“观复”，就是“归其根”，也就是向自然素朴这个万物存在的共同形式的根始——亦即老庄哲学的最高本体道——皈依，还返。在道家看来，这种向客观自然本体的皈依和还返，从主体方面说就是通过“至虚极、守静笃”的功夫，排除一切私欲杂念，使精神达到虚静澄明的“忘我”状态，因为虚静就是道的境界。庄子继承发展了老子这一思想，把虚静当作把握人生和宇宙万有的功夫，一方面提出“惰肢体，黜聪明，离形去知，同于大通”（成疏：“大通犹大道也”^[14]）；一方面又主张“知与恬交相养”，“以反其性情之初”（郭注：“初谓性命之本初”^[15]）。所以，从万物这一客体方面说是“观复”，从我这一主体方面说则是“复命”。“观复”就是“复命”，“复命”才能“观复”。两者似殊途而实同归。这，也就是庄子所谓的通过“坐忘”“丧我”的“心斋”以“观天性”，“以天合天”^[16]。他认为，只有这样才能超越主客，泯灭物我，齐一万有而与道同体。这种哲学的认识论，实际上讲的是现代心理学所谓的审美直觉、生命体验，具有超感官、超概念的无意识性质。所以庄子曾借他人之口论“心斋”说：“若一志。无听之以耳，而听之以心。无听之以心，而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚也者，心斋也。”^[17]所谓“虚而待物”，也就是以物观物，即老子所说的“复命”、“观复”，倘能如此，“道德”（王弼《老子》三十八章注：“德者，得

也”)就在其中了。

所以,老庄哲学的基本观点是自然无为,认为自然无为就是道的境界。这种自然无为的本体论导致他们对艺术美、文学美,乃至一切人文美都持否定态度,老子指责“五色令人目盲,五音令人耳聋”^[18];庄子主张“灭文章,散五彩。”^[19]但是,他们又肯定所谓“大音”、“大象”^[20],肯定一种最高的美:“大美”,主张“圣人原天地之大美”^[21]。这种“大象”、“大美”,实际上就是他们所理解的自然无为的“道”,自然无为就能让事物保持自身的本来面目而无所文饰,就是与道同一最高的美。“朴素而天下莫能与之争美!”^[22]它正象“天籁”一样,非“地籁”、“人籁”^[23]可比,是一种自然之籁,无声之音,是道的“至乐”。这种美学观,实际上在否定一切人文美的同时,又包含了肯定万物本身的自然美的深刻思想,或者是主张人文美(包括艺术美、文学美)向自然效法,皈依,使生命成为“天人一体”的审美存在,所以庄子又有“既雕既琢,复归于朴”^[24]的命题。在这个命题中自然无疑成了人的最高审美标准和审美追求。

魏晋玄学崇尚道家自然无为的思想,特别青睐庄子个体主义的“泛道论”倾向和他在《天地》篇中所强调“以道泛观”的认识论,认为道不是高居于万有之上的本体,而是万物天然而然的一种自性。郭象注庄子《齐物论》说:“故造物者无主,而物各自造,物各自造,而无所恃焉,此天地之正也。”这就是说万物自身就拥有自本自根,自然而然的天地人生之大道,大美。所以通过排除我执的对万物的观照(即“以物观物”)就能体悟自然之道,自然之美,从而使生命达到“天地与我并生,万物与我为一”^[25]的境界。只有到了这个时候,人才能彻底改变“奴仆风月”的主宰架势,以齐一万有的平等姿态“独与天地精神往来,而不敖(傲)睨于万物”^[26],在哲学和美学的高度上把“以天合天”的抽象命题升级为“以物观物”的具象实践。这样,在文学艺术领域,以自然美为对象、主题的山水诗创作势必就要发轫了。

山水诗产生伊始,就和玄学有着不可分割的微妙联系。中国文学史上山水诗的开山鼻祖谢灵运就同时是一位玄学大师,这绝不是偶然的现象。然而刘勰在《文心雕龙·明诗》中指出:“庄老告退,而山水方滋。”这话在当今理论界引起了争议,主要有两派意见。一派认为庄老并没有告退,而是遁入了山水;一派认为水山取代了老庄,自然美取代了玄言。这两派对刘勰的话要么赞同,要么否定,都太绝对了些。我们主张折衷两派不同意见,对山水诗的产生与老庄玄学的关系作一点更具体的分析。

如前所述,道家哲学本身有“非文学”的倾向,当“因谈馀气,流成文体”的时候,造成了“诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏”^[27]的不良现象,这本身也说明了玄学对文学的消解作用。庄老不退,文学难滋,这是当时的一种客观困窘。从这个意义上讲,刘勰的说法不无道理。但是老庄玄学特别是它“以物观物”的审美认识论,又对山水文学的源起形成起到了如前所论的催生作用。没有老庄玄学“以物观物”的自然观和审美态度,具有中国民族特色的山水诗的产生是难以想象的。从这个意义上讲,否定派的观点更无可非议。作为文学体裁,山水诗取代了玄言诗,但深入内容的本质看,自然美和老庄玄理并不是“取代”的问题,前者不过是后者的“感性显性”而已。因为,在魏晋以下的人看来,自然美和道是同一的东西。宗炳《画山水序》说:“山水以形媚道而仁者乐”;孙绰《天台山赋》云:“太虚寥廓而无阂,运自然之妙有”(李善注:“自然,谓道也”)。谢灵运的山水描写最后多归之于玄理,都说明了这一点。

因为山水诗反映的是道家的自然观,表现的是“以物观物”的审美态度,所以创作主体总要经过一番“忘我”的功夫,使精神进入虚静的状态,沉冥万象,化参无地,以成就心灵对万物之美的直

接观照,体验,投入,从而达到“不知何者为我,何者为物”的境界。所以在纯正的山水诗中,感情的因素总是趋向于淡到没有的。从谢灵运刻画山水“酷不入情”^[28]到陶渊明、王维等人的自然、冲淡,以至心迹两空的“禅境”,都体现了山水诗遗情入理的传统以及写照传神近乎白描的表现手法。这是中国古代山水诗的正体。

有人将李白的“朝辞白帝彩云间”或柳宗元的“海畔尖山似剑芒”^[29]之类,也称作山水诗。这在一般意义上亦无不可。但它们显然是“借景抒情”的产物,即“感物”或曰“以我观物”所造之境,同我们所说的“以物观物”的山水诗正体,还有一定的区别,可谓之山水诗的“变体”罢。正体、变体也罢,“感物”、“观物”也好,它们本身都绝非水火不能相容。在文学创作的具体实践中,一切都是相互影响、相互渗透的,一切范畴都可以打破,仅仅让它保留形而上的意义。儒与道尚且可以“互补”,“感物”和“观物”何尝不可以“交融”?何况“感物”和“观物”都不是唯物“反映论”意义上的认知方式;即使是“以物观物”所造的“无我之境”,前辈学者已经指出其实也有“我”在,只是比起“以我观物”所造的“有我之境”来,“我”藏得及为“隐而深”罢了^[30];并且分析了这种“我”简直就是叔本华式的“纯粹认识主体”^[31]。所以,在文学领域中,“感物”和“观物”从根本上说都属于表现论的范畴,这就更为二者的交融奠定了基础。试看柳宗元的《江雪》:“千山鸟飞绝,万径人踪灭。孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪。”诗中的自然万象,是手段邪?目的邪?是“感物”的比兴寄托邪?抑或“观物”的“天人合一”邪?一切都在浑然深广的意境中觅无端涯了。因为“以物观物”就是通过主体使方式与对象、手段与目的同一。换言之,它是一个融表现形式与表现对象为一体的概念。

事实上,这种“交融”的理论信息,早在刘勰的《文心雕龙》一书中已有所透露了。他一方面讲“比兴”,讲文学创作的“江山之助”^[32];一方面又讲“陶钧文思,贵在虚静”,主张通过“疏淪五脏,澡雪精神”的途径,进入“神与物游”^[33]的审美境界。前者显然是儒家“比德”、“感物”之类的老调,后者却带有道家“心斋”、“观物”的玄学色彩,说明刘勰已将老庄的审美认识论引入了艺术思维和艺术想象的研究之中,大有结合“感物”与“观物”的理论趋势。至于这种结合在创作中的具体情况及山水诗正体与变体发展的历史,大可作为一个专题来进行探讨,本文限于篇幅,就不再涉足了。

注释:

[1]《自然美——中国古代艺术精神的源泉》,见《四川师大学报》1990年6期。

[2]《1844年经济学哲学手稿》,《马克思恩格斯全集》第42卷第126页。

[3]《诚意伯文集》卷七。

[4]《策林》六九《采诗》,见《白居易集》第1370页。

[5]《诗本义·本末论》。

[6]《答韩三子华韩五持国韩六玉汝见赠述诗》,见郭绍虞《中国历代文论选》第二册,第237页。

[7]《诗集传》卷一。

[8]《论语·子罕》。

[9]《论语·雍也》。

[10]《论语·阳货》。

[11][13]《人间词话》六一,见《〈人间词话〉及评论汇编》第25页。下引《人间词话》同。

[12]《人间词话》五二,见同书第22页。

[14]《庄子·大宗师》,见《庄子集释》,下引《庄子》及注疏同。