

《淡江中文學報》
第十八期 頁1~22
淡江大學中文系 2008年6月

中國古代詩學詩生成論探秘

毛正天

華南師範大學中文系（南海校區）教授

提 要

詩是人類審美意識的表現。審美意識來自於何處，即詩是如何生成是中國古代詩學探索甚多且果獲深刻的命題。源起於兩千多年前的中國古代心理詩學從「天人合一」的哲學基礎出發，探尋心物的審美感應，認為詩生成於主體與客體的審美關係中，是主體心靈與客體物象碰撞中所閃爆的靈光，是主客體微妙關係所結出的智慧之果。

關鍵詞：心物關係 審美感應 詩生成論 民族特色

中國古代詩學詩生成論探秘

毛正天

華南師範大學中文系（南海校區）教授

詩是人類審美意識的表現，審美意識來自於何處呢？在主體心中？還是在客觀事物本身？用得上蘇東坡那首〈琴詩〉作喻：「若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴？若言聲在指頭上，何不於君指上聽？」任何分割孤立的解釋都說不通，它來自於主體與客體微妙的審美關係中。是主體心靈與客體物象碰撞中所閃爆的靈光，是主客體微妙關係所結出的智慧之果。令人驚異的是，源起於幾千年前的中國古代心理詩學已對之做了最恰當的獨特的概括表述：來自於心物的審美感應。

一

讓我們沿著歷史的腳步，尋索先哲們對心物感應的理論建構。

最早提出藝術源成於主客體的審美感應（又稱「物感、應感」）的是總結先秦美學思想的《禮記·樂記》。云：「音之所由生也；其本在人心之感於物也」。「應感起物而動，然後心術形焉」。「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而後動，故形於聲。樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲；聲成文，謂之音。」這裏以音樂創作論之，提出了「本」在「人心之感於物」、「感物而動」的觀點。它明確肯定樂（指音樂、舞蹈、詩歌三合一的綜合藝術）是由人的心中產生的，是為了表達人的情感而產生的，而人的情感的產生是由於受到客觀外物的影響，是「物使之然」。從自然之聲到審美之音

是一個轉化過程，主體心靈是感發機制，但又不可缺刺激「物」的前提。這樣，「物→心→聲」的藝術產生邏輯連環首次被揭示開來，奠定了古代審美心理學的基礎。

〈樂記〉所組建的「物——心（感）——樂」的藝術生成模式反映了先哲時賢的共識。不用說，〈樂記〉是對先秦美學思想的系統總結，就是與〈樂記〉差不多同時代的其他著述中也反映出了同樣的見識。如荀子認為人的「性」是天生的、自然的（「無待然」），所以稱為「天情」，說明了人有情感被感發的機制和審美的心理需要，也就是具有「感物」的基礎。《淮南子》說得更接近些：「喜怒哀樂，有感而自然者也……情發於中而應於外」^①，「凡人之性，心和欲得則樂。樂斯動，動斯蹈，蹈斯蕩，蕩斯歌，歌斯舞，歌舞（無）節則禽獸跳矣。人之性，心有憂傷則悲，悲則哀，哀斯憤，憤斯怒，怒斯動，動則手中不靜。人之性，有侵犯則怒，怒則血充，血充則氣激，氣激則發怒，發怒則有所釋憾矣」^②。〈毛詩序〉更明確地表述為：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」這些論述都認識到了「情感」這種特殊的心理潛能，使人們產生諸如憂傷、悲哀、憤怒、喜樂等多種多樣的情感情緒，加上「血充」「氣激」的推動，心理需要轉化為活動動機，驅動著人們「嗟歎」「永歌」「舞蹈」。因此，人們需要進行審美活動來發洩其潛能，通過「飾喜」、「飾哀」、「飾怒」來獲得心理的平衡。有力地揭示了情感情緒鼓動後導致動機的必然性，抓住了藝術產生系統鏈中的重要一環。然而對促成需要轉變的表述卻語焉不詳，漏掉了「感於物」這一重要環節，忽略了不可或缺的「物」這一創作活動形成的心理動力條件。人雖有情感產生機制，但天性寧靜，無所感發，又將何以見其情之種種呢？正是在這方面，〈樂記〉顯示出比較完整的見識，使它獨放異彩，成為「物感」理論的源頭。

當然，〈樂記〉的表述，也是過於簡單粗疏的，尤其是它屬於儒家政教主義詩學，把「物」囿於王政倫理的狹小圈子內，忽視或閹割了作為審美的自然物，特別是個人

① 劉安：《淮南子·齊俗訓》（上海：上海古籍出版社，1989年）。

② 劉安：《淮南子·本經訓》（上海：上海古籍出版社，1989年）。

的人生遭際等等外物條件對產生審美創作動機的需要作用，使它的光華大打折扣，顯示其枯萎暗淡來。如〈樂記〉認為：「天高地下，萬物散殊，而禮制行矣；流而不息，合同而化，而樂興焉。春作夏長，仁也；秋斂冬藏，義也。仁近於樂，義近於禮。」無處不滲透著儒家政治倫理色彩。所以一再強調：「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。」而凡與王道興衰無關的「物」也就沒有列在應「感」之列，大量的個人命運遭際、自然風物，被這種僵癟的政教主義粗暴地疏棄和忽視，殊為可惜。這是早期「物感」說不可避免的生命缺失，以致一些感物抒懷的詩作得不到應有的重視。

第一次突破政教框範物感論的是魏晉時代的一批才人志士。

魏晉時代是「自覺的文學時代」^③，隨著《詩經》的感物抒情傳統的恢復，文學創作的空前繁榮和以政教為中心的漢代文學理論地位的衰落，「感物」被作為藝術思維的基礎，理論上得到了較全面的闡發，彌補了早期「物感」說的一些缺陷，「物」的內涵的枯萎狀況得到了改變。曹植、曹丕等都就其物感激發創作進行張揚。曹植說：「倚高台之曲山，處幽僻之閑深。望翔雲之悠悠。羌朝霽而夕陰。顧秋華之零落，感風暮而傷心。……信有心而在遠，重登高以臨川。何余心之煩錯，寧翰墨之難傳。」^④他的翰墨難傳之幽思是在登高臨川的過程中不斷鬱結深化而終於形諸筆端的。曹丕甚至以〈感物賦〉為題，並作序云：「南征荊州，還過鄉里，舍焉。乃種諸蔗於中庭。涉夏歷秋，先盛後衰，悟興廢之無常，慨然詠歎，乃作斯賦。」他強調了感物賦詩的心理活動。建安以後，認識再度深化。詩人張協說：「感物多所懷，沉憂結心曲。」^⑤陸機說：「感物多懷念，慷慨懷古人。」^⑥都是講「感物」觸發了詩人的情感活動。阮籍〈詠懷詩〉之十四云：「感物懷殷憂，悄悄令人悲。多言焉所告，繁辭將訴誰」；東晉孫綽〈三月三日蘭亭詩序〉云：「情因所習而遷移，物觸所遇而興感……高嶺千

③ 魯迅：《魏晉風度及文章與藥及酒之關係》（北京：人民文學出版社，1990年）。

④ 曹植：〈幽思賦〉，《曹植集校注》（北京：人民文學出版社，1998年）。

⑤ 張協：《雜詩十首》，參見劉殿爵等主編：《張華集逐字索引、張載集逐字索引、張協集逐字索引》（香港：香港中文大學出版社，1988年）。

⑥ 陸機：〈吳王郎中時從梁陳作〉，《陸機集》（北京：中華書局，1982年）。

尋，長湖萬頃……原詩人之致興，諒歌詠之有由」，則是說在感物過程中觸發了的情感只有在文學創作中才能得到排遣和抒發。類似上面的話，在魏晉詩文中可以看到很多，表明了魏晉文學家對「物感」與文學創作的關係有了成熟的理論化的認識。其中，「物」的內涵已從單一的王道興衰走向個人的人生遭際以及自然景觀了。

集詩人與理論家於一身的陸機是值得特別提出的，他在創作過程中對「感物」問題直接得出的許多認識以及他〈文賦〉中的有關專論，對「物感」說走向成熟起了很大的推動作用。首先，他明確地認識到作者對客觀世界的感興是文學的直接源泉。「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。心懍懍以懷霜，志渺渺而凌雲……慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文」^⑦。他認為創作時的情感和文思只能是植根於對自然和生活感受之上。他說：「行彌久而情勞，途逾急而思深。羨品物以觸感，悲綢繆而在心。」^⑧他說：「佇立望朔塗，悠悠迴其深。分索古所悲，志士多苦心。悲憤臨川結，苦言隨風吟。」^⑨其次，他不僅指出了感興對情感和文思的觸發，而且還指出了感興對作者情感文思由萌發到濫觴到深化鬱勃的推動作用。他說：「天悠悠其彌高，霧鬱鬱而四幕，夜綿邈其難終，日晼晚而易落，伊夫時之方慘，曷萬物之能歡，猿長嘯於林杪，鳥高鳴於雲端，矧余情之含瘁，恒睹物而增酸，歷四時以迭感，悲此歲之已寒，撫傷懷以嗚咽，望永路而汎瀾。」^⑩他還說：「歲靡而薄暮，心悠悠而增楚。風霏霏而入室，響泠泠而愁予。既遨遊乎川趾，亦改駕乎山林。伊我思之沉鬱，愴然感物而增深。」^⑪在這些創作經驗感悟中，陸機指出情感和創作欲望的形成是一個在時世遷變、自然景物、生活經歷等客觀事物的作用下不斷深化的過程，從而豐富了〈文賦〉的「物感」思想，成為「物感」理論的重要開拓者。

齊梁時期，是「物感」說成熟時期，對之做出巨大貢獻的是劉勰和鍾嶸。劉勰在其巨著《文心雕龍》中進一步發揮了魏晉以來的「物感」思想，在許多篇章中都給予

⑦ 陸機：〈文賦〉，《陸機集》（北京：中華書局，1982年）。

⑧ 陸機：〈行思賦〉，《陸機集》（北京：中華書局，1982年）。

⑨ 陸機：〈贈馮文龍〉，《陸機集》（北京：中華書局，1982年）。

⑩ 陸機：〈贈馮文龍〉，《陸機集》（北京：中華書局，1982年）。

⑪ 陸機：〈感時賦〉，《陸機集》（北京：中華書局，1982年）。

闡發和強調。〈明詩〉指出：「人稟七情，應物斯感；感物吟志，莫非自然。」以極簡的文字，高度概括了物情言的關係，進一步建構完善物——心（感）——詩的藝術生成模式。〈詮賦〉云：「原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。」也是在闡述感物而動的詩生成觀。而最引人注目，也最精彩的，莫過於他所列的專篇〈物色〉的論述：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華秀其清氣，物色相召，人誰獲安！是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高氣清，陰沈之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心，況清風明月同夜，白日與春林共朝哉？

這段論述，把自然寫活了，把人心寫活了，人心與外物是那樣靈犀與共，息息相通。一年四時的氣候景物，感應激發著人不同的情感意緒。人在這種物色感召之下，情不能已，便要用文辭表現出來，於是就有了創作的產生。這個過程就是「情以物遷，辭以情發」的過程，這個活動就是「應物斯感，感物吟志」——物觸心應而生詩。

劉勰的「物感」觀有四點引人注目。第一，把客觀的自然景物看作創作的源泉；第二，把作家的感情思緒看作是對自然景物的反映；第三，作家的創作是一種飽含情感的思維活動；第四，創作中物、情、辭的關係是：情依存於物，辭依存於情，情是物的主觀反映，辭是情的表現形式，三者之間具有密切的聯繫和內在的統一性。

如果說，在劉勰的「感物」框架裏，對社會性的「物」，尤其是個人的人生遭際還強調不夠的話，那麼，與劉勰同時代的鍾嶸則系統地彌補了歷代詩（文）論家論述的不足，把「物感」說完善化，成為「物感」說的集大成者。他不僅著眼於自然風物對審美意識創作動機形成的重要感發作用，更見智慧的是他特別強調人生遭際等社會之「物」的感發生詩作用。〈詩品序〉開篇即曰：「氣之動物，物之感人，故搖盪性情，形諸舞詠。」「舞詠」的形成和發生是性情為「物」搖盪的結果。這是鍾嶸對藝術創造過程的把握，對藝術本源的追溯。在對什麼是「搖盪」主體性情之「物」，即

感發人心，形成審美創作動機的媒化條件時，描述得至為精彩，也顯現出超人的灼見。一方面是撩撥詩意的「春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祈寒」等自然風物；另一重要方面則是感發性情意緒的社會人生的各種遭遇。其云：

嘉會寄詩以親，離群托詩以怨。至於楚臣去境，漢妾辭宮；或骨橫朔野，或魂逐飛蓬；或負戈外戍，殺氣雄邊；寒客衣單，孀閨淚盡；或士有解佩出朝，一去忘返；女有楊娥入寵，再盼傾國。凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？

鍾嶸注意了「物」的全方位涵義，突出強調了人生遭際的特別感發作用，並認識到物感生詩的必然性：「非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？」一旦物感，搖盪性情，藝術創造動機無可避免地迸發出來。鍾嶸在所論及的情感系統中又特別強調哀怨之情的感發及其對詩意的催生。他所列舉的社會性「物」中，除「嘉會」、「楊娥入寵」屬於歡悅性質外，其餘概是哀怨性質的，他具體分析品評的作家作品，也多是抑寒淒愴、磊落不平者。這種不平則鳴，反映了封建社會「人生苦多歡樂少」的現實，更切合了怨情造成心理的更大傾斜的科學原理。這樣，鍾嶸就從自然、社會兩個方面相當充分而有層次地闡述了「搖盪性情」之「物」的內涵，從唯物論的角度揭示了創作與「感物興情」間的內在關係。至此，我國的「物感」理論即告成熟，成為後世詩文論著作都不能不述及的重要組成部分。

如唐代遍照金剛云：「人心至感必有應說，物道萬象，爽然有如感應」^⑫；劉禹錫云：「為江山風物所蕩，往往指事而成歌詩」^⑬。宋代蘇軾云：「山川之秀美，風俗樸陋，賢人君子之遺跡，與凡耳目所接者，雜然有觸於中而發於詠歎」^⑭；朱熹說：「或有問余曰：詩何為而作也？余應之曰：人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，則言之所不能

⑫ 陸機：〈思歸賦〉，《陸機集》（北京：中華書局，1982年）。

⑬ 遍照金剛：《文鏡秘府·十七勢》，參見《文鏡秘府論匯校匯考》（全四冊）（北京：中華書局，2006年）。

⑭ 劉禹錫：〈劉氏集略說〉，《劉禹錫集》（北京：中國文聯出版社，2004年）。

盡而發於咨嗟詠歎之余者，必有自然之音響節奏，而不能已焉。此詩之所以作也。」

⑮明代徐楨卿《談藝錄》說：「情者，心之情也。情無定位，觸感而興，既動於中必形於聲。故喜則為笑啞，憂則為籲戲，怒則為叱吒。然引而成音，氣實為佐，引音成詞，文實與功，蓋因情以發氣，因氣以成聲，因聲而繪詞，因詞而定韻，此詩之源也」

⑯；宋濂說：「及夫物有所觸，心有所向，則沛然發之於文」⑰；李夢陽說：「情者，動乎遇者也。……故遇者物也，動者情也。情動則會，心會則契，神契則音，所謂隨景而發者也。」⑱清代劉熙載說：「在外者物色，在我者生意，二者相摩相蕩而賦出焉」⑲；吳喬說：「人心感於境遇，而哀樂情動，詩意以生」⑳等等，都是對鍾嶸、劉勰的「物感」基本觀點的引申，在共建「物——心（感）——詩」的詩生成模式，從而使從〈樂記〉源起以來的物觸心感生詩論生機勃勃，枝繁葉茂。

由上縷述可見，「物感」說是在古代創作經驗感悟的基礎上對藝術生產規律的探索認識。它經歷了相當長的形成和發展時期，是一代代智者認識精華的凝聚。同時，它又深深植根民族文化沃土，深得中華文化智慧，將複雜的藝術創作納入心物關係框架，並做出了富有民族獨創性的解答，從而使它歷久彌新。在西方話語充斥文藝理論的今天，依然爆發出擋不住的智慧魅力！

二

從物觸心感探尋詩之生成本源，是中國古代詩學的獨特思路。它所建構的「物——心（感）——樂」的藝術生成模式不像西方詩學割裂主客體，而是從主客體諧和

⑮ 蘇軾：〈南行前集序〉，《蘇東坡集》（北京：商務印書館，1958年），前卷，卷二四。

⑯ 朱熹：《詩集傳·序》（上海：上海古籍出版社，1958年）。

⑰ 宋濂：〈葉夷仲文集序〉，《宋文憲公全集》（台北：中華書局，1965年），卷四一。

⑱ 李夢陽：〈梅月先生詩序〉，《空同集》（長春：吉林出版集團，2005年），卷五十一。

⑲ 劉熙載：《藝概·賦概》，參見徐志嘯編：《歷代賦論輯要》（上海：復旦大學出版社，1991年）。

⑳ 吳喬：《圍爐詩話》，參見郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年）。

互生中去追尋，以「感」為樞紐，將心與物緊緊地融合在一起，體現了對詩生成心理規律的深刻把握。

在西方，亞里斯多德的「摹仿說」幾乎與中國的「物感」論同時產生，但觀點迥異。它把客體「物」抬到極至，認為藝術起源於對它的摹仿。主體仰視膜拜於「物」，自身心靈萎縮，渺小可憐，至多不過是代神立言而已。^{②①}其後的科學主義文論更把作品當僵屍解剖，其模仿幾乎成為攝影，人的靈性被全部抹去。人文主義文論在反駁科學主義的同時，則又走入另一極端，片面突出強化主體，而忽視「物」之作用。尼采宣佈「上帝死了」，一切重新估計，「個體是某種全新的東西和創新的東西，某種絕對的東西，他的一切行為都完全是他自己的」^{②②}。狄爾泰的生命論、胡塞爾的意向論以及海德格爾的生存本質論等都把人心無原則放大，推向極端，又消融了「物」的存在。這是植根西方民族文化的詩生成觀。他們在心物之間劃界，築起高高的圍牆，也就是在主體（心）與客體（物）的關係上始終處於一種消融或對立狀態，要麼是侵凌消融客體，要麼被客體侵凌消融，兩者之間缺乏一種調節機制。

中國的「物感」說從來不強調主客體的對立，而強調二者的諧和互生。它不是在二者之間劃界築城，而是從《周易》所構築的思想體系中拈出一個「感」字將二者溝通契合，深得中華文化「和」之至味。

「物感說」認為人之情感為天性所有，但又待物而動，一旦有所感動又將形諸舞詠，凝成詩章。從物到感到外現構成一個邏輯連環，即自然——感物——生情——訴諸形式。這是符合現代心理學觀點的。心理學認為，生物的進化和人類自身發展的歷史使人類具備了一套完整的接收傳遞和整合資訊，控制機體與內外環境保持動態平衡的生理機制。心理資訊的傳遞和整合是由內分泌系統和神經系統來執行的。內分泌系統由某些特殊的細胞組成，通過釋放激素的化學物質來調節體內活動，還能調節心理的資訊活動，它對感知、記憶、情緒和意志都有一定影響。資訊的傳遞是感覺的功能，

②① 亞里斯多德從批判柏拉圖「摹仿論」出發，張揚自己的摹仿論，認為一般寓於個別之內，本質就在實物之中，因此對於實物的摹仿，不僅能夠反映本質，而且「因為詩所描述的事帶有普遍性」，所以詩比歷史「更富於哲學意味」。

②② 尼采著，張念東、林素心譯：《權力意志》（北京：商務印書館，1991年），頁696。

自然的社會的大量資訊是通過感覺系統而進入大腦的。列寧指出：「感覺是運動著的物質的映象，不通過感覺，我們就不知道實物的任何形式，也不能知道運動的任何形式；感覺是運動著的物質作用於我們感覺器官而引起的」。²³這個感覺的過程是由物質向心理內化的過程。先由感受器接受適宜感受器的刺激並將這些刺激變成一連串的運載客觀資訊的神經生物電運動，這些資訊沿著一定的感覺神經通路傳到脊髓以上的各級神經中樞，神經中樞將資訊傳到大腦皮質的一定區域，在這裏進行皮層水準的資訊加工，將外界刺激資訊內化成心理資訊。新的心理資訊生成又對原來的心理結構進行改塑，參與內化資訊的運動。美國心理學家曼德勒指出，由每一系統傳來的輸入都被送進由過去的體驗和先天因素與情感經驗相結合而成的情感反應模式，從而對客體資訊不斷作出選擇評價反應，內化為情感情緒資訊。而情感情緒一經生成，便躁動不羈，撩撥動機，尋求發洩表現，以達到新的心理平衡。這是物感生詩的內在機制。

從客體之物本身而言，它作為巨大的刺激源是通過喚情結構實現的。喚情結構即能表現或喚起某種情感的整體結構。整體性結構具有某種驅力和暗示的性質，使人的心理獲得對應、互構性反應。這種整體性結構被稱為「力的式樣」，「外部自然事物和藝術形式中與情感生活有關的東西實際上是由它們的各種形式因素和關係體現出來的力的式樣，這種力的式樣與某種人類情感生活中包含的力的式樣達到同形或異質同構時，我們就覺得這些事物和藝術形式具有了人類情感的性質。」²⁴「力的式樣」並不神秘，從根本上說，它來自於人類生活經驗的積澱塑形。在日常生活中，人們要同各種事物打交道，要經歷各種不同的情感體驗，因此，就自覺不自覺地與各種事物建立了情感的定向聯繫，使人覺得它具有某種情感性質。即便「那些不具意識的事物——一塊陡峭的岩石、一棵垂柳、落日的餘輝、牆上的裂縫、飄零的落葉、一汪清泉、甚至一條抽象的線條，一片孤立的色彩或是在銀幕上起舞的抽象形狀——都和人體具有同樣的表現性。」²⁵可以說，是人類的生活經驗發掘認識或創造了客觀事物的表現

²³ 列寧：《列寧全集》（第14卷）（北京：人民出版社，1957年），頁319。

²⁴ 滕守堯：〈藝術形式與情感〉，載《美學》第4期。

²⁵ 魯·阿恩海姆：《藝術與視知覺》（北京：中國社會科學出版社，1984年），頁623。

性。

客體物的喚情結構可以分為兩類。一是靜態喚情結構，一是動態喚情結構。

靜態喚情結構以其色彩、線條、塊面、聲音、靜態關係等因素構成，具有一種「材料感情」，以抽象含蘊著人類生活經驗的資訊。如阿恩海姆所論：「不僅在於它對那個擁有這種結構的客觀事物本身具有意義，而且在於它對於一般的物理世界和精神世界均有意義。像上升與下降、統治與服從、軟弱與堅強、和諧與混亂、前進和退讓等等基調，實際上乃是一切存在物的基本存在形式。」²⁶ 它以其靜態的「力的式樣」感發人心，促成人的審美創作動機。如屈原創作的〈橘頌〉，這是中國詠物詩形成的標誌。詩人借物詠懷，表現自己堅強的意志和不隨波逐流的品格，寄託了對祖國、對鄉土的深沉摯愛之情。從所詠之物可以想見，也是物感生情而作。詩中之桔，外觀精美，內瓢潔淨和植根深固、獨立不遷，顯然是一種靜態喚情結構形成對詩人的刺激，以驅力和暗示召喚詩人心理資訊的遇合。詩人本是潔身自好、襟懷坦白而意志堅強，嫉惡如仇，因此，「應物斯感」，情意頓湧，並尋求表現，訴諸詩文。

動態喚情結構是以動態的組合形成一種驅力，進入主體情緒反應模式之中，進而起到順應或改塑作用，動的本身就有喚情特性。蘇珊·朗格認為，這乃是生命的運動：「姿勢是生命的運動，對它的表演者來說，非常明顯，它就是一種動的感受，即一種動作。」²⁷ 並從「生命的運動」這一基本命題出發，認為由動作構成的舞蹈，是表現著生命的活力的。而且這種表現受情感所控制，並直接表現著情感。以此觀羅丹的雕塑《思想者》，便知它也是作為一種動態喚情結構作用於欣賞者的。它沒有凝縮什麼故事情節，就只一個動作：一個強壯的男人赤身裸體地坐在那裏，高高隆起的雙眉緊蹙著，那大而有力的右手托著上頤，隆起的強健肌肉使人感到無盡的肉體力量，而深邃的雙目則透露出沉思中靈魂燃燒的強光。對這樣一個蘊藏無限力度的喚情結構召喚驅動和暗示，你的感受通道能不為之洞開，能不為這種深沉之感震撼，並進而由此去調動既往心理資訊，追思人世滄桑，宦海沉浮，離愁別緒，歷史未來？！作為詩人在

²⁶ 魯·阿恩海姆：《藝術與視知覺》（北京：中國社會科學出版社，1984年），頁625。

²⁷ 蘇珊·朗格：《情感與形式》（北京：中國社會科學出版社，1985年）。

這種情緒鼓蕩之中怎不會去適應審美和自我表現需要而發言為詩呢？

這裏只是講舞蹈雕塑中的動態喚情問題，其實，生命在於運動，世間萬事萬物包括主體自身無時不處於運動之中，因此，動態喚情結構是無處不見的。「日月忽其不淹兮，春與秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之遲暮」。²⁸春秋交替，物色榮枯，年華流逝，人世滄桑等等，無不具有鮮明的動態特徵，發射出強烈的刺激資訊，啟動主體感受通道，進入心理系統。唐朝詩人陳子昂的〈登幽州台歌〉以其慷慨浩歎絕響千古：「前不見古人，後不見來者，念天地之悠悠，獨愴然而涕下」。詩境所造，決無花言俏語，其巨大的感情衝力來自於一種巨大的動態喚情結構召喚。四句詩後，躍動著理想與現實、宇宙和人生、小與大、短暫與永恆、有限與無限的急劇的衝突。詩人立於滄桑之變的幽州台，眺望祖國北方遼闊壯麗的山河，神馳於茫茫無際的宇宙，又由燕地的史實，聯想到自己的遭遇、人生沉浮和歷史變遷。昔日明君選賢任能，樂毅、郭隗等英雄豪傑能盡情施展才智，而今古賢人不復見，後來的明君也沒遇上。這一滄桑巨變，以一種強大的驅力促使他弔古傷今，啟動生不逢時、懷才不遇的悲涼之情，使他興發感動，衝口而出的幾句詩，負荷了人類心靈的共感而千古感動人心。

客觀觸發之物更大量的是人生遭際、社會生活，如「物感」論代表人物南朝鍾嶸所列舉的「嘉會」、「離群」、「負戈戍邊」、「寒客衣單、嬭閨淚盡」等等能引起人們情感變化的社會生活。上舉的幽州台也是社會歷史內容的凝聚表徵。而無論自然風物，還是社會生活，只要構成活動物件，與主體發生關係，便既以顯在的又以潛在的方式向主體發放資訊，向主體尋求同構。而這種刺激資訊一旦為主體接納內化，它便以其「擾力」作用，攪亂既存心理秩序，尋求新的平衡重組。我國古代文論家認為「情生於性，非性之適」²⁹，即是說情感是在安靜平和的心理機制遭到騷擾所致，故謂「性」不得其「適」而生「情」，情又驅使人產生新的動機。正所謂「人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然」³⁰。亦如湯顯祖所說：「人生而有情。思歡怒愁，

²⁸ 屈原：〈離騷〉，《楚辭》（北京：人民出版社，1953年）。

²⁹ 陸機：〈演連珠〉，《陸機集》（北京：中華書局，1982年）。

³⁰ 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注·明詩》（北京：人民文學出版社，1958年）。

感於幽微，流乎嘯歌，形諸動搖。或一往而盡，或積日而不能自休、蓋自鳳凰鳥獸以至巴、渝夷鬼無不能舞能歌，以靈機自相轉活，而況吾人？」^{③①}這些論述說明觸物生情是自然的，而情生成之後渴望表現也是自然的，甚至是必然的。英國表現論美學家科林伍德認為，當藝術家的胸中躁動著不能完全自識的情感時，他想從這種沒有希望的和沉重的壓迫的條件下擺脫出來，於是他做某些能解救他自己的事情，……當情感還沒有被表現時，他所感到的就是那種沒有希望的壓迫感，而當情感得到表現時，他感到在這種方式中沉重的壓迫感消失了。他的心多多少少變得輕鬆和舒坦了^{③②}。科氏從心理生理角度明確揭示了「躁動」起來的情感成為一種極大的「擾力」，迫使主體行動的原理。正是從這個意義上說，感物生情而形於言，是一種生命的律動。日本平安時代著名文人、儒士菅原道真在由他自己編纂的《新撰萬葉集》寫的序言中指出：「古者飛文染翰之士，興味吟嘯之客，青春之時，玄冬之節，隨見而興既作，觸聆而感自生，凡厥草稿不知幾千。」、「飛文染翰之士，興味吟嘯之客」由於在「青春之時，玄冬之節」，「觸聆而感」，因而激發了各種情感，產生了進行創作的激情和欲望，形成了「不知幾千」的文作。日本學者也是在明確強調物感生情、情動欲言的邏輯過程，與中國的「物感」說驚人地拍合，顯然可證：物感是審美衝動的終極之源，詩生成於物觸心感之中。

三

僅僅從主體具有感物心理機制及其必然運動過程來探尋詩的本源是不夠的，還必須揭示主體心與客體物的聯結關係。只有這樣才能解釋物感作為詩的本源的種種現象，也才能把握古代詩學「物感」說的心理內涵。

對於心與物的聯結關係，古人具體論之不多，但就一個「感」字已經包孕無窮。這也是中國藝術思維的獨特性所在。誠如西方智者愛因斯坦所感覺到的：「西方科學

^{③①} 湯顯祖：《湯顯祖集》（北京：中華書局，1962年）。

^{③②} 科林伍德：《藝術原理》（北京：中國社會科學出版社，1985年），頁115。

的發展是以兩個偉大成就為基礎，那就是：希臘哲學家發明的形式邏輯體系（歐幾里德幾何學中），以及通過系統的實驗發現有可能推出因果關係（在文藝復興時期）。在我看來，中國的賢哲沒有走上這兩步，那是用不著驚奇的，令人驚奇的倒是這些發現（在中國）全都做出來了」³³。「感」便是一種超越性的悟性思維。

「感」是從《周易》所構築的思想體系中拈出來的。在《周易》的思辨框架中，乾與坤、天與地、陰與陽，是一種彼此依存不可分割的自然而必然的關係，分則兩失，合則兩生，整個宇宙的生命存在都根源於這兩極之間的神秘結合。「彌綸天地，無所不包」的生命存在的本源，正在於陰陽兩極的交合感應。古人之謂「感」者，正是兩極交合而成為一體的創化活動。因此，「物觸心感」的運動形態，就不僅是人有感於物而生的喜怒哀樂愛惡欲，同時也將意味著人的情感與自然的交通。「夫喜怒哀樂之發，與清暖寒暑，其實一貫也。喜氣為暖而當春，怒氣為清而當秋，樂氣為太陽而當夏，哀氣為太陰而當冬，四氣之心也。」³⁴這也就是說，「天亦有喜怒之氣，哀樂之心，與人相副，以類合之，天人一也。」³⁵也是因為「心」有與物交通的屬性和功能，不僅能敏銳地為「物」所感，而且摒棄了傳統行為主義的刺激→反應的「白板」理論，而與「格式塔」心理學派的「同構」說拍合了。「物觸心感」的基本層次就是這樣一種微妙的「同構」運動。

格式塔心理學認為，心理現象是一種「場」效應，「場」效應必須借助於兩種力的推動而實現。一種力是主體的動機和需要形成的內趨力，即「張力」。當一個人具有一定的動機和需要的時刻，在他的身體內部就必然會出現一個「張力系統」，這個「張力系統」隨著需要的滿足或目標的實現，就會趨於鬆弛，以至於消失。反之它就會在一定時期內繼續保持下去，並且促使它具有努力滿足需要或者重新實現目標的意向。另一種力即來自客體的結構性功能和目的。上述兩種「力」的碰撞，便在場內產生應力和應變效應，也就形成一定的心理現象，並進一步轉化為相關行動。這種應力

³³ 愛因斯坦：《愛因斯坦文集》（第一卷）（北京：商務印書館，1976年）。

³⁴ 董仲舒：《春秋繁露·陰陽尊卑》（上海：上海古籍出版社，1989年）。

³⁵ 董仲舒：《春秋繁露·陰陽義》（上海：上海古籍出版社，1989年）。

和應變現象產生的機制則是主體與客體「同質因素」間的「對位效應」，但決不是刺激→反應的一對一的機械模式，更不是各元素間的簡單組合的結果。這種「對位效應」完全是在「場」的基本規律支配下進行的，也就是「場」整合的結果。「場」就是在主客體生理功能和神經系統的調控下，由主客體的諸多「同質」間不斷發生應力和應變的心理效應空間，它整合出的是一種全新的結構體——格式塔質。從詩意的感發來說，這種格式塔質，就是由物觸心感而生的詩胚或詩心。

且以白居易〈長恨歌〉創作的動因來說明。白居易青年時期，大約二十五歲那年，同鄰里一位十五、六歲的女子湘靈相戀。由於父亡家貧，白居易須外出謀生，求取前程，便和相戀兩年的湘靈離別。別時贈詩表達悽愴纏綿和說不盡的依戀的情懷，爾後，白居易多次以詩作念，離情別緒再度增殖。後白居易得中進士，做了官，又造成兩家門第懸殊。白氏家族力阻這門親事，致使白居易徹底與湘靈別離。這一悲劇性結局給白居易帶來深深的心靈創傷。他曾多次表白過這種痛苦感受。當他受到唐明皇與楊貴妃愛情悲劇的歷史傳說這一「引觸物」感發時，使情感由之迸發，產生了〈長恨歌〉的創作衝動，並寫出了這一不朽詩作。

通過分析即可發現，此詩的生成在於物與心有著深刻的同構對應關係，便引發其情，感召其事。明皇楊妃的悲劇正同詩人與「湘靈悲劇」存在著歷史同現實、心外同心內的深刻的異質同構關係，因而能成為詩人創作《長恨歌》的誘發因素。李（唐明皇李隆基）、楊悲劇本發生在帝妃之間，而白、湘則是普通百姓；李楊的愛情複雜而不够純潔，而白湘則是純情的青年男女摯情；兩出愛情悲劇的結局也不一樣。這些是「異質」，但在這個「感物場」中，這些「異質」都不足以掩蓋和抵消李楊悲劇同白湘悲劇的相似性和同構性，不能影響「類之相應而起」，即因為它們都是悲劇，都是震撼人心、催人淚下的一種巨大的人生缺陷。造成悲劇的本質原因不同，但都是外力干預的結果，形態上是一致的；李楊之間的一往深情同詩人與湘靈悲劇後兩人的感情心態也極為相似，故也導致同構，使詩產生。沒有這種深刻的同構，就沒有《長恨歌》這一絕唱。

正因為詩的本源在於物觸心而同構，故古人曰：「夫萬景七情，合於登眺」。因為心中有「擾力」，外界有物觸，故登眺之際，而能「情滿於山」、「意溢於海」，

萬景與七情相關合，促發詩的產生。

這種「同構」屬於定向聯結，客體刺激資訊進入主體後，激發的是相類的心理資訊，使這一類資訊躍遷重組，變為審美創作需要和衝動。這種定向聯結在范仲淹的《岳陽樓記》中。作了典型描述：

若夫霪雨霏霏，連月不開。朔風怒號，濁浪排空，日星隱曜，山嶽潛形。商旅不行，檣傾楫摧，薄暮冥冥。虎嘯猿啼。登斯樓也，則有去國懷鄉，憂讒畏譏，滿目蕭然，感極而悲者矣。

至若春和景麗，波瀾不驚，上下天光，一碧萬頃，沙鷗翔集，錦鱗游泳，岸芷汀蘭，鬱鬱青青。而或長煙一空，皓月千里。浮光躍金，靜影沉璧；漁歌互答，此樂何極！登斯樓也，則有心曠神怡，寵辱皆忘，把酒臨風，其喜洋洋者矣。

劉勰的「人稟七情，應物斯感」也主要是指此對應關係。郭熙《山水訓》云：「春山煙雲連綿，人欣欣；夏山嘉木繁陰，人坦坦；秋山明靜搖落，人肅肅；冬山昏霾翳塞，人寂寂。」主體感物而吟志，內在心理資訊隨物態景觀而搖盪，景哀而情哀，景樂而情樂，互相融會，自然契合。這種範式實際在《禮記·祭義》中就已總結出來：

「秋，霜露既降，君子履之，必有淒愴之心，非其寒之謂也；春，春雨既濡，君子履之，必有憂錫之心，如將見之。」這是生活經驗、審美經驗積澱所達成的情感默契。

《鶴林玉露》云：「賀方回云：『試問閒愁都幾許？一川煙草，滿城飛絮，梅子黃時雨，』蓋以三者比愁之多，尤為新奇。兼興中有比，意味更長。」羅大經所闡論的也是這種定向聯結。「一川煙草」，感覺是淒迷的，使人心情黯淡而不開朗；「滿城飛絮」，感覺是混亂的，使人心情騷動而不寧靜；「梅子黃時雨」，感覺是膩倦的，使人心情冷鬱而不順暢。詞人應物斯感，所產生的正是一種淒迷、騷亂而膩倦的閒愁。這些被詩人生動摹寫的客觀景物，莫不以其特定的情狀感發於人，使其油然而生成一種與物態同構的情緒。

這類定向聯結，主要是主體心理機制的順勢感應。主體在人生經驗中形成的特定心理內容被外來刺激撩撥，強化激變，構成作詩衝動或詩胚。

另一種聯結則是非順勢效應。作者所撩撥起的情感心理資訊與外物的常見表徵不

甚協調或無甚關涉。但是客觀外物雖不是以其自身的感染力結構為主體情感資訊，但卻能以其擾力誘發心理資訊的躍遷組接，成為詩情，或者說它在更深的層次上產生心物感應。這時的感物就大異其趣了：「明月彎彎照九州，幾家歡樂幾家愁」。同是雨，可以是「好雨知時節，當春乃發生」的喜雨，也可以是「點點滴滴，這次第，怎一個愁字了得」的愁雨。自古傷秋，而劉禹錫卻獨有心得：「自古逢秋悲寂寥，我言秋日勝春朝。晴空一鶴排雲上，便引詩情到碧霄。」真是別開一生面。《紅樓夢》中寫林黛玉與薛寶釵詠柳絮詞也是如此。寶釵順勢感應，為其高揚同構：「好風憑藉力，送我上青雲」；黛玉則是非順勢感應，睹物體己，暗自傷情，高揚自在的柳絮反而成為她身世飄零無所依託的注腳。

心理學認為，內心心理資訊結構，在某些情況中，一敏感部位上最細微的變化能夠導致一巨大的全盤改變；其他的情況中，在一沒有感應的部位，不論施加多大壓力也不會導致最細微的全盤改變。而主體在大量刺激物中總是「只選出少數的刺激來，這些刺激是最強的或重要的，符合他的興趣、願望向他提出的課題」³⁶劉禹錫感秋是引發他「逢春」得意的敏感部位；林黛玉感柳絮是觸發她身世飄零、無所憑依、淒苦感傷的敏感部位，因此導致他們詩情結構與觸物表徵的變異。由於這種偶然性，會使感物類型概率極大降低以至於零，絕沒有完全相同者——那怕同樣有詩，同樣是悲詩或歡詩！

明代詩論家謝榛曾指出，「詩有天機，待時而發，觸物而成，雖幽尋苦索不得也。」³⁷無論順勢感應還是非順勢不規則感應都應是自然生成，是天籟式的遇合。它的創造值取決於主體心理建構的深度和遇合的強度。

主體心理建構是一個歷史的過程，而且往往處於無意識中，是一個自覺不自覺的歷史過程。古代詩論家藝術家們主張「讀萬卷書，行萬里路」便是對此的感悟。其含義是要求建構一個包藏深厚而又極其敏感的藝術心理結構。「讀萬卷書」使心靈變得深厚博大，「行萬里路」既增益了這種深厚博大，又疏通了深厚博大的心靈與蒼茫自

³⁶ 魯利亞：《神經心理學原理》（北京：科學出版社，1983年），頁251。

³⁷ 謝榛：《四溟詩話》（北京：人民文學出版社，1961年）。

然之間的連結管道。於是，萬里路上的種種景象便與萬卷書中的種種蘊藏時時往還，逐漸積澱成心靈的自然結構。值得注意的是這種「讀」、「行」也不是純然理性的例行公事，而是與人生際遇緊緊連在一起的，往往是人生遭際促成了這種心理建構。屈原是如此，李白如此，杜甫如此，如李煜、陶淵明們亦何嘗不是如此。沒有哪一個偉大詩人的心理不是人生遭際的自然雕塑。人在生存中是不自由的，對命運是被迫的，故又可以說這種建構是潛痛苦建構。只有有了這種深度建構，詩人對於外物才能敏於感應，而且產生強量遇合。物感便成為詩作的無盡源泉。

陳子昂的〈登幽州台歌〉全然起於主體心靈的歷史感受與自然的特殊印記之間的巧遇，是自然的深度的強量遇合。李煜的「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流」相信非是強說愁者「幽尋苦索」得出。李白在黃鶴樓困詩也許更能說明這個問題。李白登黃鶴樓物觸心感，詩意頓生，但當發現崔顥已有高出於己的詩題時，愧覺「眼前有景道不得，前人題詩在上頭」，不敢題詩以較。李白何等樣人？一代詩仙。其心理建構是極有深度的，其詩藝更是出類拔萃，但是由於遇合的偶然性，他的心理結構的暫態態勢又因調動不夠而達不到深度，因此達不到深刻的心物感應，其詩遜於真情實感天然契合的崔顥詩。相反，他在黃鶴樓送別友人孟浩然，達到暫態深刻遇合，而得千古詩作，一代詩仙的光輝閃射出來。

因此，心理聯結還不應是皮相膚淺的，順向對應尤其有層次的分別，如見落花而感歎人生，見流水而惋惜時間，見夕陽而思暮年之愁，見朝陽而頌青春之美等等，既容易流於最表淺的層次，也可以深進內在的層次。流於最表淺層次者，雖也可成詩，但輕浮疲軟，衝不出慣常思路而朝生暮死，算不得真正的詩。只有在那暫態遇合之中，融進大容量人生資訊，成為歷史人生感受與自然外物的特殊印記的遇合渾化，也就是從內在層次上感應契合，才成為真正意義的詩。單是物，不是詩之源，單是心，也無以成詩，詩生成於心物聯結感應之中；但表層感應也算不得真正詩之源，深層的感應契合才是詩之本源所在。這，便是「物感」說不移的真理內涵。

主要參考及引用文獻

一、古代典籍

- 朱熹：《詩集傳》，上海：上海古籍出版社，1958 年。
- 宋濂：《宋文憲公全集》，台北：中華書局，1965 年。
- 李夢陽：《空同集》，長春：吉林出版集團，2005 年。
- 屈原：《楚辭》，北京：人民出版社，1953 年。
- 吳喬：《圍爐詩話》，參見郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1983 年。
- 曹植：《曹植集校注》，北京：人民文學出版社，1998 年。
- 陸機：《陸機集》，北京：中華書局，1982 年。
- 湯顯祖：《湯顯祖集》，北京：中華書局，1962 年。
- 董仲舒：《春秋繁露》，上海：上海古籍出版社，1989 年。
- 張協：《雜詩十首》，參見劉殿爵等主編：《張華集逐字索引、張載集逐字索引、張協集逐字索引》，香港：香港中文大學出版社，1988 年。
- 遍照金剛：《文鏡秘府·十七勢》，參見《文鏡秘府論匯校匯考》（全四冊），北京：中華書局，2006 年。
- 劉安：《淮南子》，上海：上海古籍出版社，1989 年。
- 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社，1958 年。
- 劉禹錫：《劉禹錫集》，北京：中國文聯出版社，2004 年。
- 謝榛：《四溟詩話》，北京：人民文學出版社，1961 年。
- 蘇軾：《蘇東坡集》，北京：商務印書館，1958 年。

二、現代中西論著專書

- 尼采著，張念東、林素心譯：《權力意志》，北京：商務印書館，1991 年。
- 列寧：《列寧全集》（第 14 卷），北京：人民出版社，1957 年。
- 科林伍德：《藝術原理》，北京：中國社會科學出版社，1985 年。
- 愛因斯坦：《愛因斯坦文集》（第一卷），北京：商務印書館，1976 年。

劉熙載：《藝概·賦概》，參見徐志嘯編：《歷代賦論輯要》，上海：復旦大學出版社，1991年。

魯迅：《魏晉風度及文章與藥及酒之關係》，北京：人民文學出版社，1990年。

魯利亞：《神經心理學原理》，北京：科學出版社，1983年。

魯·阿恩海姆：《藝術與視知覺》，北京：中國社會科學出版社，1984年。

蘇珊·朗格：《情感與形式》，北京：中國社會科學出版社，1985年。

三、單篇論文

滕守堯：〈藝術形式與情感〉，載《美學》第4期。

Exploring the Poetry Generation Theory in Chinese Ancient Poetics

Mao, Zheng-tian

Professor

Chinese Department

Huanan Normal University

Abstract

Poetry is the embodiment of human esthetic consciousness. What is the source or origin of this consciousness, i.e. how is poetry generated is a subject much explored in the Chinese ancient poetics. The Chinese ancient psychological poetics dating back to over 2000 years tries to explore the esthetic interaction between spirits and objects based on the philosophic idea of Unity of the Heaven and Man, whereby poetry is thought to be generated in the esthetical relationship between subject and object, and is the flash of inspiration out of the collision between subject and object, as well as the fruit of wisdom generated from the subtle relationship between subject and object.

Keywords: spirits-objects relation, esthetic interaction, poetry generation theory,
national characteristics

