

兴与移情：两种不同的物我同一

介晓茹

(郑州大学, 河南省、郑州市, 450000)

摘要: 我国的“兴”和利普斯的移情说都追求一种物我同一、人情与物理相通的状态, 朱光潜曾将二者互相阐释。但这两个诞生于不同文化背景下的概念, 既有相通之处, 也有极大的区别。在物我关系上, 天人感应传统下的“兴”是立于物我平等的基础上, 而主客对立传统下的移情, 物我则不是平等的; 在观物方式上, “兴”是以物观物, 物与人地位平等, “移情”是以我观物, 我的主体价值被彰显, 物的独立性则被取消; 在主体活动上, “兴”的主体是受动的, 主体与对象之间是由物及我、由我及物的双向互动, “移情”的主体具有极高的主动性, 主体与对象之间是单向的移注活动。

关键词: 兴; 移情; 物我同一

中图分类号: I0 **文献标识码:** A

在《西方美学史》中, 朱光潜先生这样来描述西方美学中的移情现象: “它就是在人观察外界事物时, 设身处在事物的境地, 把原来没有生命的东西看成有生命的东西, 仿佛它也有感觉、思想、情感、意志合活动, 同时, 人自己也受到对事物的这种错觉的影响, 多少和事物发生同情和共鸣……我国古代语文的生长和发展在很大程度上是按移情的原则进行的……特别是‘托物见志’中‘兴’。”^[1]他用“兴”来解释“移情”, 似乎把这两个诞生于不同历史文化背景中的理论画上了等号, 而实际上它们虽然存在着联系, 但也有着极大的差异。

一、兴与移情说的基本概况

“兴”在甲骨文中作, 指四方伸过来的手一起举着中间工具。《说文·舁部》解“兴, 起也。从舁, 从同。同, 同力也。”而因为对中间工具具体所指的理解不同, 对“兴”的本义解释也出现了两种。第一种是将中间工具理解为帆, 是指在现实实践劳动中, 众人合力举起工具劳作, 是一种外在形式; 一种是理解为圆盘, 圆盘举起来并不需要多大力气, 所以不是在现实中的劳作行为, 而是在摹拟中, 众人举起圆盘表演劳动, 这是起的则是内在情感。彭锋依据对先秦文献中“兴”字用法的统计, 得出“兴”更多时候是作为不接宾语的内动字使用, 所以认为把“兴”理解为一种摹拟性的表演更为合适。“兴”在金文中作, 中间部分为“口”, 劳动是喊的是号子, 那么在表演时就是节庆的欢呼, 这是原始诗歌的萌芽。这样就把“兴”与原始的宗教仪式、乐舞结合了起来。进一步看四方伸过来的手呈现一种对称的和谐状态, 彭锋认为这是原始乐舞中节奏感的表现。这种对称的节奏感究其根本是对内在生命节奏的表达, “根源于构成宇宙生命律动的实践与空间”^[2], 因此“兴”的本义就包含了宇宙具有内在生命的含义。而将“兴”与情感关联起来, 彭锋认为可能是由于“兴”可以与“嫔”通假的缘故。《说文·女部》: “嫔, 说也。”桂馥义证: “通作兴。”《广雅·释诂一》: “嫔, 喜也。”由此, “兴”便与“喜”的情感联系了起来, 再加上其原义“起”, 便有了“起情”之意。

最早使用“兴”是在《周礼·春官》：“大师教六诗：曰风；曰赋；曰比；曰兴；曰雅；曰颂。”又见于《毛诗序》：“诗有六义焉：一曰风；二曰赋；三曰比；四曰兴；五曰雅；六曰颂。”汉代郑众在《周礼》中注：“兴者，托事于物也。”指把要表达的意思寄托在事物上，是把“兴”作为一种表现手法来使用。晋代挚虞在《文章流别论》中认为：“赋者，敷陈之称也；比者，喻类之言也；兴者，有感之辞也。”他用“有感”来解释“兴”，改变了把兴作为表现方式的用法，而将“兴”与情的感发结合起来，这种结合不仅有人对物的单方面情感寄托，更有物对人情的反向感发，是一个双向的动态情境。南朝刘勰在《文心雕龙·比兴》中进一步指出“‘兴’者，起也……起情者，依微以拟议。起情，故‘兴’体以立。”又有唐代贾岛：“兴者，情也。谓外感于物，内动于情，情不可遏，故曰兴。”（《二南密旨》）宋代李仲蒙：“触物以起情谓之兴，物动情者也。”（《斐然集·与李叔易书》）朱熹：“兴者，先言他物以引起所咏之辞也。”（《诗集传》）以上用法都表明“兴”指外物触动人心产生情感并通过外物表现情感的过程。

再来看移情说。利普斯提出移情说是为了解释无生命的事物为何可以引起人的审美情感。作为一个心理学家，利普斯一开始并没有直接使用“移情”，他关注的是视觉活动中的心理错觉，即一种在客观事物中看到自我的错觉。受到休谟、博克等人的影响，他把将审美愉悦解释为“同情感”，这种同情感是借助于主体的联想，将自身的感觉、经历同对象联系起来，让对象呈现出符合主体情感的姿态，而不是直接把主体的情感移入对象当中，很显然这种审美同情还达不到物我统一的状态。而且很快他发现，联想把审美情感和日常情感混为一谈了，实际两者是不一样的。审美情感是当下感受对象形式后产生的愉悦，而日常情感是主体自身的生活体验。于是他又将费肖尔父子的移情说和谷鲁斯的内幕仿说结合起来发展，认为移情活动是：一方面，主体感觉到的活动完全来自于对对象的关照；另一方面，审美的摹仿是远离意志的，主体被对象吸引之后，完全处于对象的形态、动作中，从而意识不到自己的摹仿动作和身体反应。道芮式石柱是移情说著名的例子，这种柱子下粗上细，表面有凹凸的纵直槽纹，它本是一堆没有生命的无机大理石组成，而当人们观看它的时候，却感到它仿佛拔地而起，向上挺拔，仿佛一个顶天立地的雄伟巨人。利普斯给予了两种解释，一是从力量、运动、倾向等方面解释，他称为“机械解释”，即石柱要克服重力而保持自身屹立不倒的力量。另一种的人格化的解释，即人把自己的情感经历移置到外在事物身上，使得它们显得更生动、更亲切，无生命的立柱本身是无所谓情感的。这使他的理论出现明显的“唯我”倾向，利普斯认定审美主体是观念的自我，审美客体则是一个“客观的自我”，引起的感受是主体的主观感受，与对象无关。我们看到对象会有所情感，是因为“我们把亲身经历的东​​西，我们的力量感觉，我们的努力、意志、主动或被动的感觉，移置到在外于我们的事物里去，移置到在这种事物身上发生的或和它一起发生的事件里去。这种向内移置的活动使事物更接近我们，更亲切，因而显得更易理解。”^[3]因此，对外物的欣赏实际上是对被投射进外物中的自我的欣赏，情感是我的情感，无生命的外物无所谓情感。

二、物“兴”与情“移”

自然之物为何可以“兴”起人情？这要从中国的宇宙生成论说起，老子对此给出了阴阳二气相生的答案。“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”（《老子·第四十二章》）“一”就是道，道是宇宙万物的混沌统一，“二”是相对的阴阳二气，“三”即阴阳二气交通和合产生的和气，万物就在这种交通和合状态中感应产生。《周易·咸卦》也有对这种感应的说明：“彖曰：咸，感也。柔上而刚下，二气感应以相与”，孔颖达在《周易正义》中解释说：“雷之与风，阴阳交感，二气相与，更互而相成，故得恒久也。”“窃谓乾、坤明天地初辟，至屯乃刚柔始交。故以纯阳象天，纯阴象地，则咸以明人事。人物既生。共相感应。”在中国朴素的唯物论中，气是构成物质世界的基本元素，阴阳二气的不同和合便产生了不同的万物，万物产生之后也因同质相生可以继续互相感应。由此形成的天人合一是中国传统文化中长期占据主导地位的天人关系理论，“天地与我并生，而万物与我唯一”（《庄子·齐物论》），“天生德于予”（《论语·述而》），无论是讲究自然之天的道家，还是将就道德之天的儒家，都无一不认可天与人之间的相互感应。因此，从宇宙论和本体论层面，天与人都是同根共生的，天人感应是自然之物可以兴起人情的哲学基础。

不仅在物质层面上天与人可以相互感应，在精神层面也是如此。“天地感而万物化生，圣人感人心而天下和平。”（《周易·咸卦》）天地之间的物质感应化生了万物，圣人和百姓之间的精神感应使得天下太平。当然，这种精神感应并非仅限于圣人与百姓之间，更可以推广到人与人之间的情感交流，人与自然之间的情感呼应。《周易·系辞传》曰：“《易》无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故。非天下之至神，其孰能与于此。”意思就是《易》中的卦象虽然是没有思想、没有作为、寂然不动的，但经过人的占卜，卦象中显现了神的旨意，人则可以通过卦象窥探神的意志，于是实现了人与神的相互感应。这里的神就是天，中国古代的天不仅是宗教意义上的神，也是物质世界中的自然，所以人神感应也有人与自然感应的意思。庄子便致力于追求人鱼自然在精神层面的合一，庄周梦到自己变成了一只蝴蝶，“不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化”，却又不知道是人变成了蝶，还是蝶变成了人，他将这种人与蝶之间的精神感应称为“物化”。

在物质感应和精神感应的基础上，郁沅先生还区分出来审美感应，审美感应正是由精神感应中人与自然的感应得来的。中国美学中审美感应由来已久，萌芽于荀子的《乐论》：“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而淫乐兴焉。正声感人而顺气应之，顺气成象而和乐兴焉。”意思是人有顺逆二气，奸邪之声会引起人的逆气，造成不良后果，雅正之声则可以引起人的顺气，产生良好影响。荀子将音乐的正邪于人的善恶和社会治理联系起来，被《乐记》继承，并进一步由声音推广到音乐创作领域：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也……乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声哌以缓；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，其声和以柔。六者，非性也，感于物而后动。”指明音乐产生于心物感应，并且阐明了心物感应之间由物及心和由心及物的双向互动过程，不同物感发人心产生不同的情绪，不同情绪又可以创作出不同的音乐。魏晋时期陆机真正从审美和艺术创造的角度阐了

心物感应的思想，他在《文赋》中写道：“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。”四季流转让人们感到时间的流逝，万物的变化让人思绪万分，秋天的落叶让人感到悲伤，而春天的枝条则显得生机勃勃，这很显然是物对人情的感发。刘勰在《文心雕龙·物色》中写道：“物色之动，心亦摇焉……是以献岁发春，悦豫之情畅；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。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉！”在四时情感不同的基础上，刘勰进一步阐发了四季不同的自然面貌与人心之间的感应所引起的不同情感。还明确了情、物、辞之间的关系，即外面容貌的变化彰显出不同的情感意味，引发诗人不同的情感思绪，再表达为辞。唐宋时期，审美感应理论继续发展，郭熙在《林泉高致》：“真山水之云气，四时不同：春融洽，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡……真山水之烟岚，四时不同，春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡……春山烟云连绵人欣欣，夏山嘉木繁阴人坦坦，秋山明净摇落人肃肃，冬山昏霾翳塞人寂寂。”四季的区分延续了前人传统，在此基础上更细致地区分了云气、烟岚等景物在四季变化中于人情之间的感应关系。

由此可见，物可以兴的基础在于天人感应。也正是这种天人感应的宇宙生成论使得中国传统自然观中的自然是有生命、有情感的，在此基础上发展而来的“兴”，不仅指自然物对人情的感发，人对自然的回应，更表示了中国文艺创作者的审美理想，即物我交融的统一状态。

与“兴”的“感”情不同，移情的前提是我有情而物无情。洛慈说：“我们还用这类情感把本是一堆死物的建筑物变成一种活的物体，其中各部分俨然成为身体的四肢和躯干。”^[4]洛慈认为外物害死僵死的、没有情感的。移情说的正式提出者费肖尔父子同样如此，弗里德里希·费肖尔认为“在审美观照中，形象与它所象征的观念融为一体，我们‘半由意志半不由意志地，半有意识半无意识地，灌注生命于无生命的东西’”^[5]，他的儿子罗伯特·费肖尔外物就是“我自己身体组织的象征，我象穿衣一样，把那形式的轮廓穿到我自己身上来”^[6]，比起父亲，罗伯特认识到了外物存在的价值，但这种价值来自于外物的形式和轮廓，外物依旧是无情的。因此，能够被“移”的情完全来自于作为审美主体的我，“审美欣赏的原因就在我自己，或自我，也就是‘看到’‘对立’的对象而感到欢乐或愉快的那个自我”^[7]。这也构成了移情说最重要的规定性，移情并不是随意发生的，“表现给我看的一种心境如果要对我产生快感，那就只有一个条件：我须能赞许它……赞许就是我的现在性格和活动与我所见的事物之间的实际谐和”^[8]，所以在利普斯的移情说中，对物的欣赏归根结底是对自我的伦理价值的欣赏。

那么如何通过将我的情感移注入外物来达到物我同一的状态呢？早期利普斯借助了联想，晚期则投入内摹仿的怀抱。内摹仿说的提出者谷鲁斯认为“假如一个人看赛马比赛，在这里活跃的摹仿当然不能实现。没有人愿意放弃座位，所以他只能心领神会地摹仿马的跑动，享受这种内摹仿产生的情感。这就获得一种最简单、最基本也最纯粹的审美欣赏了”^[9]，因为对象的运动会引发我们的运动知觉，比如肌肉的兴奋和呼吸的紧促，我们的这些内在器官

的运动实际上是对马的运动的摹仿。在此基础上，利普斯区分了日常生活的摹仿和审美的摹仿，日常的摹仿是带有目的性的有意志摹仿，主体明确意识到自己在摹仿对象的动作。而审美的摹仿是远离意志的，主体被对象的运动吸引以至于全身心沉浸其中，进而忘了自己在摹仿，是一种无意志的下意识摹仿，对对象运动的感受代替了我们自己亲身的运动，动作完全融于对象中，而情感则是来自于我们自己，因而达到物我同一的状态。也就是说主体必须否定客体，取消其存在的独立性，物就容易丧失其本来的样子，而只剩下人格化色彩。

三、两种物我同一：交融和投射

中国的“兴”和西方的“移情”都是对外物与人情关系的探讨，二者都追求一种物我同一、人情与物理相通的状态。作为一种审美思维，二者都发生于无意志的直觉心理过程中。所以二者有相通之处，但深挖其背后的生发机制，二者又存在着极大的区别，不能完全互相阐释。

首先，在物我地位上，正如前文提到的，在天人感应的传统下，自然和人都是由“道”产生的，具有相同的本质，自然和人一样有生命和情感，二者可以相互沟通感应，所以在“兴”的审美过程中，自我与外物、主体与对象的地位是平等。表现在文艺作品中亦是如此，辛弃疾说“我见青山应多妩媚，料青山见我应如是”，在他的观照中，我与山成了不同角度的客体，二者之间的关系更像是主体与主体之间的双向沟通，相互触引。而移情的前提是物无情，人有情，所以在基本出发点上，物与我之间的关系就不是平等的。哈姆雷特说“人是宇宙的精华，万物的灵长”，人始终居于更高、更根本的地位，物作为一个静止不动的对象，只是被动地为人所观照。而其因这种观照使人产生的美感，也不过是人的情感向外的移注，移情讲究的是“对象的变形，而不是自我的变形”^[10]。

其次，在观物方式上，“兴”的审美过程中，主体对物的欣赏是“以物观物”。中国的文艺创作者在创作中也讲究如其本然地欣赏、展现自然的面貌。最早提出以物观物的是宋代理学家邵雍，他在继承老庄“以道观物”的基础上融入了许多新的思考。“夫所以谓之观物者，非以目观之也。非观之以目，而观之以心。非观之以心，而观之以理也。”（《观物内篇》）邵雍同样主张以自然本身的规律观照自然，又说“既能以物观物，又安有我于其间哉”（《观物篇》），即以物观物的前提是“无我”，显然也是来自于老子的“涤除玄鉴”，庄子的“心斋”“坐忘”，但邵雍所提倡的“无我”并不是对主体的消极否定，而是要求剔除主体的成心杂念、固执偏见，以纯真的性情本然地观照自然之物。所以“兴”是不经过理性、抽象的分析推理，而凭借主体自身感性的直接生命体验，对自然景物进行本然、全面地观照，也就是宗炳在《画山水序》说的“澄怀味象”，是张彦远追求的“凝神下乡，妙悟自然，物我两忘，离形去智”（《历代名画记》），也是苏轼提倡的“身与竹化”，“兴”是自由创造必不可少的审美心理过程。而“移情”则是“以我观物”。被观照的外物本身没有生命和情感，“每逢我们说到有一种‘力量’藏在某个事物里或是造成某个事件的原因时，我们就已在运用这种看待事物的方式”^[11]，看待事物的方式来自于我们自己长久积累的生活经验形成的习惯和价值标准，对物的观照实际上是对自我的观照。威廉·沃林格把移情视为机体与生命中产生合理快感的主体性：“移情是一种客观化的自我欣赏，审美欣赏就是在

一个与自我不同的感性对象中玩味自我本身，即把自我移入到对象中去。”^[12]在移情说中，审美的根源在于主体，物的独立性被取消了，人与物的地位不是平等地。

第三，在主体活动上，“兴”是物的触引在先，情的感发在后，正如杨万里说：“我初无意于作是诗，而是物、是事适乎我，我之意亦适然感乎是物、是事；触先焉，感随焉，而是诗出焉。我何与哉？天也！斯之谓兴。”在外物触引的瞬间，心中的情感灵动起来，这个是一个灵感的思维过程，具有偶然性。被触引起来的情感在胸中还属于模糊未明的不确定状态，这也是为什么刘勰说“兴”具有“隐”的特征。但并不是说受动的主体完全处于被动位置而丧失其主观能动性，“兴”的感发契机虽借助于天然，但仍不能缺乏后天的培养。刘勰就主张要“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞”，这样才能做到“登山则情满于山，观海则意溢于海”。所以“兴”的过程看似随意，实则背后有着主体长久以来的经验积累，虽说物的触引在先，但也离不开主体对审美思维的训练，灵敏的审美感知才能及时对物的触引给予积极的回应，这是一个由物及我、由我及物的双向活动。而在“移情”中，主体的主动移置活动被置于审美活动的核心地位。在移情发生之初，主体心中便已经有一个清晰、明确的情感，无生命的世界需要主体的灌注活动。为对象注入生命和情感的过程，也是主体征服并主宰世界的过程。移情活动发生之后，我和物外之间只剩下我，这是单向的移注，外物完全处于被动的无能状态。“在对美的对象进行审美的观照之中，我感到精力旺盛，活泼，轻松自由或自豪，但我感到这些……是自己就在对象里面。”^[13]在移情中，主体的地位不断被凸显，自我的价值不断被确证，人以自我的情感价值统一了世界，这也是19世纪后半期浪漫主义运动对自我价值无限伸张的表现之一。

“兴”与“移情”这两个诞生于不同文化背景下的概念，有相同之处，但并非完全等同。那么朱光潜先生为什么会在《西方美学史》中用二者互训呢？这与他移情说的接受和理解有关，在中西双重学术背景下，朱光潜的学术系统中容纳了两种不同的理论方式。从《西方美学史》《诗论》等著作中来看，朱光潜基本上接受了以利普斯为代表的移情说，但是对于人与自然物的移情现象上，朱光潜保留了中国传统美学的血液。在《谈美》中，他以关于古松的三种态度来说明移情作用，“真正的美感经验都是如此，都要达到物我同一的境界在物我同一的境界中，移情作用最容易发生，因为我们根本就不分辨所产生的情感到底是属于我的还是属于物的”^[14]，朱光潜认为物也是有情感，这与利普斯的物无情明显不同。所以朱光潜美学思想中的移情是中西两种文化交融之下的移情，这种移情是物我的双向互动，并不能因为他用“兴”来解释移情说就简单地把二者等同起来。

参考文献

- [1] [4] 朱光潜：《西方美学史》，杭州：浙江文艺出版社 2017 年版，第 550 页。
- [2] 彭锋：《诗可以兴：古代宗教、伦理、哲学与艺术的美学阐释》，合肥：安徽教育出版社 2002 年版，第 67 页。
- [3] [8] 利普斯：《空间美学》，转引自朱光潜《西方美学史》第 559 页。
- [5] [6] [9] 俞圣杰：《联想·内幕仿·移情利普斯审美移情说的发生学研究》，《审美心理与文论研究》，2021（23）：268,269。
- [7] 马奇：《西方美学史资料选编（下）》，上海：上海人民出版社 1987 年版，第 845 页。
- 利普斯：《空间美学》，转引自朱光潜《西方美学史》。
- [10] 李斯托威尔：《近代美学史评述》，上海：上海译文出版社，1980 年版第 63 页。
- [11] 蒋孔阳：《十九世纪西方美学名著选·英法美卷》，上海：上海复旦大学出版社 1990 年第 289 页。
- [12] 威廉·沃林格：《抽象与移情》，王才勇译，北京：金城出版社 2010 年版，第 124 页。
- [13] 中国社会科学院文学研究所：《古典文艺理论译丛（第 8 册）》，北京：人民文学出版社 1964 年版，第 43 页。
- [14] 朱光潜《谈美书简》，华东师范大学出版社 2014 年版，第 61 页。

Interest and empathy: Two different objects and the same self

Jie Xiaoru

(Zhengzhou University, Zhengzhou City, Henan Province, 450000)

Abstract: Both the "Xing" in our country and Lipps' theory of empathy pursue a state where the self and the object are the same and human feelings are connected with the physical. Zhu Guangqian once explained the two to each other. However, these two concepts, which originated from different cultural backgrounds, share some similarities as well as significant differences. In terms of the relationship between the object and the self, the "xing" under the tradition of the interaction between heaven and man is based on the equality of the object and the self, while the empathy under the tradition of the opposition between the subject and the object is not equal. In terms of the way of observing objects, "Xing" views objects from the perspective of objects, with the status of objects and people being equal. "Empathetic" views objects from the perspective of oneself, highlighting one's own subjective value while eliminating the independence of objects. In terms of the subject activity, the subject of "xing" is the recipient, and the interaction between the subject and the object is a two-way one from the object to me and from me to the object. The subject of "empathetic" has extremely high initiative, and the interaction between the subject and the object is a one-way shifting activity.

Keywords: "Xing"; Empathy The identity of the object and the self