

朱 序

前 言

- 一 我們對於一棵古松的三種態度——實用的·科學的·美感的
- 二 「當局者迷·旁觀者清」——藝術和實際人生的距離
- 三 「子非魚·安知魚之樂？」——宇宙的人情化
- 四 希臘女神的雕像和血色鮮麗的英國姑娘——美感與快感
- 五 「記得綠羅裙·處處憐芳草」——美感與聯想
- 六 「靈魂在傑作中的冒險」——考證、批評與欣賞
- 七 「情人眼底出西施」——美與自然
- 八 「依樣畫葫蘆」——寫實主義和理想主義的錯誤
- 九 「大人者不失其赤子之心」——藝術與遊戲
- 十 空中樓閣——創造的想像（例：王昌齡的〈長信怨〉）
- 十一 「超以象外·得其環中」——創造與情感
- 十二 「從心所欲·不踰矩」——創造與格律
- 十三 「不似則失其所以為詩·似則失其所以為我」——創造與摹倣
- 十四 「讀書破萬卷·下筆如有神」——天才與靈感
- 十五 「慢慢走·欣賞啊！」——人生的藝術化

三 「子非魚·安知魚之樂？」——宇宙的人情化

「莊子與惠子遊於濠梁之上。

莊子曰：『儵魚出遊從容，是魚樂也！』

惠子曰：『子非魚，安知魚之樂？』

莊子曰：『子非我，安知我不知魚之樂？』」

這是《莊子·秋水》篇裏的一段故事，是你平時所歡喜玩味的。我現在藉這段故事來說明美感經驗中的一個極有趣味的道理。

我們通常都有「以己度人」的脾氣，因為有這個脾氣，對於自己以外的人和物纔能了解。嚴格的說，各個人都祇能直接的了解他自己，都祇能知道自己處某種境地，有某種知覺，生某種情感。至於知道旁人、旁物處某種境地、有某種知覺、生某種情感時，則是憑自己的經驗推測出來的。比如我知道自己在笑時心裏歡喜，在哭時心裏悲痛，看到旁人笑也就以為他心裏歡喜，看見旁人哭也就以為他心裏悲痛。我知道旁人、旁物的知覺和情感如何，都是拿自己的知覺和情感來比擬。我祇知道自己，我知道旁人、旁物時是把旁人、旁物看成自己，或是把自己推到旁人、旁物的地位。莊子看到儵魚「出遊從容」便覺得牠樂，因為他自己對於「出遊從容」的滋味是有經驗的。人與人，人與物，都有共同之點，所以他們都有互相感通之點。假如莊子不是魚就無從知魚之樂，每個人就要各成孤立世界，和其他人物都隔著一層密不通風的牆壁，人與人以及人與物之中便無心靈交通的可能了。

這種「推己及物」、「設身處地」的心理活動不盡是有意

的，出於理智的，所以牠往往發生幻覺。魚沒有反省的意識，是否能夠像人一樣「樂」，這種問題大概在莊子時代的動物心理學也還沒有解決，而莊子硬拿「樂」字來形容魚的心境，其實不過把他自己的「樂」的心境外射到魚的身上罷了，他的話未必有科學的謹嚴與精確。我們知覺外物，常把自己所得的感覺外射到物的本身上去，把牠誤認為物所固有的屬性，於是本來在我的就變成在物的了。比如我們說「花是紅的」時，是把紅看作花所固有的屬性，好像是以為縱使沒有人去知覺牠，牠也還是在那裏。其實花本身祇有使人覺到紅的可能性，至於紅卻是視覺的結果。紅是長度為若干的光波射到眼球網膜上所生的印象。如果光波長一點或是短一點，眼球網膜的構造換一個樣子，紅的色覺便不會發生。患色盲的人根本就不能辨別紅色，就是眼睛健全的人在薄暮光線暗淡時也不能把紅色和綠色分得清楚，從此可知嚴格的說，我們祇能說「我覺得花是紅的」。我們通常都把「我覺得」三字略去而直說「花是紅的」，於是在我的感覺遂被誤認為在物的屬性了。日常對於外物的知覺都可作如是觀。「天氣冷」其實祇是「我覺得天氣冷」，魚也許和我不同意；「石頭太沉重」其實祇是「我覺得它太沉重」，大力士或許還嫌它太輕。

雲何嘗能飛？泉何嘗能躍了？我們卻常說雲飛、泉躍；山何嘗能鳴？谷何嘗能應？我們卻常說山鳴、谷應。在說雲飛、泉躍、山鳴、谷應時，我們比說花紅、石頭重，又更進一層了。原來我們祇把在我的感覺誤認為在物的屬性，現在我們卻把無生氣的東西看成有生氣的東西，把牠們看作我們的儕輩，覺得牠們也有性格，也有情感，也能活動。這兩種說話的方法雖不同，道理卻是一樣，都是根據自己的經驗來了解外物。這種心理活動通常叫做「移情作用」。

「移情作用」是把自己的情感移到外物身上去，彷彿覺得

外物也有同樣的情感。這是一個極普遍的經驗。自己在歡喜時，大地、山河都在揚眉、帶笑；自己在悲傷時，風、雲、花、鳥都在嘆氣、凝愁。惜別時蠟燭可以垂淚，興到時青山亦覺點頭。柳絮有時「輕狂」，晚峰有時「清苦」。陶淵明何以愛菊呢？因為他在傲霜殘枝中見出孤臣的勁節；林和靖何以愛梅呢？因為他在暗香、疏影中見出隱者的高標。

從這幾個實例看，我們可以看出移情作用是和美感經驗有密切關係的。移情作用不一定就是美感經驗，而美感經驗卻常含有移情作用。美感經驗中的移情作用不單是由我及物的，同時也是由物及我的；牠不僅把我的性格和情感移注於物，同時也把物的姿態吸收於我。所謂美感經驗，其實不過是在聚精會神之中，我的情趣和物的情趣往復迴流而已。

姑先說欣賞自然美。比如我在觀賞一棵古松，我的心境是什麼樣狀態呢？我的注意力完全集中在古松本身的形相上，我的意識之中除了古松的意象之外，一無所有。在這個時候，我的實用的意志和科學的思考都完全失其作用，我沒有心思去分別我是我而古松是古松。古松的形相引起清風、亮節的類似聯想，我心中便隱約覺到清風、亮節所常伴著的情感。因為我忘記古松和我是兩件事，我就於無意之中把這種清風、亮節的氣概移置古松上面去，彷彿古松原來就有這種性格。同時我又不知不覺的受古松的這種性格影響，自己也振作起來，摹倣牠那一副蒼老、勁拔的姿態。所以古松儼然變成一個人，人也儼然變成一棵古松。真正的美感經驗都是如此，都要達到物我同一的境界；在物我同一的境界中，移情作用最容易發生，因為我們根本就不分辨所生的情感到底是屬於我還是屬於物的。

再說欣賞藝術美，比如說聽音樂。我們常覺得某種樂調快活，某種樂調悲傷。樂調自身本來祇有高低、長短、急緩、宏

纖的分別，而不能有快樂和悲傷的分別。換句話說，樂調祇能有物理而不能有人情。我們何以覺得這本來祇有物理的東西居然有人情呢？這也是由於移情作用。這裏的移情作用是如何起來的呢？音樂的命脈在節奏。節奏就是長短、高低、急緩、宏纖相繼承的關係。這些關係前後不同，聽者所費的心力和所用的心的活動也不一致。因此聽者心中自起一種節奏和音樂的節奏相平行。聽一曲高而緩的調子，心力也隨之作一種高而緩的活動；聽一曲低而急的調子，心力也隨之作一種低而急的活動。這種高而緩或是低而急的心力活動，常蔓延、浸潤到全部心境，使牠變成和高而緩的活動或是低而急的活動相同調，於是聽者心中遂感覺一種歡欣鼓舞或是抑鬱悽惻的情調。這種情調本來屬於聽者在聚精會神之中，他把這種情調外射出去，於是音樂也就有快樂和悲傷的分別了。

再比如說書法。書法在中國向來自成藝術，和圖畫有同等的身分，近來纔有人懷疑牠是否可以列於藝術，這般人大概是看到西方藝術史中向來不留位置給書法，所以覺得中國人看重書法有些離奇。其實書法可列於藝術，是無可置疑的。牠可以表現性格和情趣。顏魯公的字就像顏魯公，趙孟頫的字就像趙孟頫。所以字也可以說是抒情的，不但是抒情的，而且是可以引起移情作用的。橫、直、鉤、點等等筆劃原來是墨塗的痕跡，牠們不是高人雅士，原來沒有什麼「骨力」、「姿態」、「神韻」和「氣魄」。但是在名家書法中我們常覺到「骨力」、「姿態」、「神韻」和「氣魄」。我們說柳公權的字「勁拔」，趙孟頫的字「秀媚」，這都是把墨塗的痕跡看作有生氣、有性格的東西，都是把字在心中的所引起的意象移到字的本身上面去。

移情作用往往帶有無意的摹倣。我在看顏魯公的字時，彷彿對著巍峨的高峰，不知不覺的聳肩、聚眉，全身的筋肉都緊

張起來，摹倣牠的嚴肅；我在看趙孟頫的字時，彷彿對著臨風盪漾的柳條，不知不覺的展頤、擺腰，全身的筋肉都鬆懈起來，摹倣牠的秀媚。從心理學看，這本來不是奇事。凡是觀念都有實現於運動的傾向。念到跳舞時腳往往不自主的跳動，念到「山」字時口舌往往不自主的說出「山」字。通常觀念往往不能實現於動作者，由於同時有反對的觀念阻止牠。同時念到打球又念到泅水，則既不能打球，又不能泅水。如果心中祇有一個觀念，沒有旁的觀念和牠對敵，則牠常自動的現於運動。聚精會神看賽跑時，自己也往往不知不覺的彎起胳膊、動起腳來，便是一個好例。在美感經驗之中，注意力都是集中在一個意象上面，所以極容易起摹倣的運動。

移情的現象可以稱之為「宇宙的人情化」，因為有移情作用然後本來祇有物理的東西可具人情，本來無生氣的東西可有生氣。從理智觀點看，移情作用是一種錯覺，是一種迷信。但是如果把牠勾消，不但藝術無由產生，即宗教也無由出現。藝術和宗教都是把宇宙加以生氣化和人情化，把人和物的距離以及人和神的距離都縮小。牠們都帶有若干神秘主義的色彩。所謂神秘主義其實並沒有什麼神秘，不過是在尋常事物之中見出不尋常的意義。這仍然是移情作用。從一草一木之中見出生氣和人情以至於極玄奧的泛神主義，深淺程度雖有不同，道理卻是一樣。

美感經驗既是人的情趣和物的姿態的往復迴流，我們可以從這個前提中抽出兩個結論來：

一、物的形相是人的情趣的返照。物的意蘊深淺和人的性分密切相關。深人所見於物者亦深，淺人所見於物者亦淺。比如一朵含露的花，在這個人看來祇是一朵平常的花，在那個人看或以為牠含淚、凝愁，在另一個人看或以為牠能象徵人生和

宇宙的妙諦。一朵花如此，一切事物也是如此。因我把自己的意蘊和情趣移於物，物纔能呈現我所見到的形相。我們可以說，各人的世界都由各人的自我伸張而成。欣賞中都含有幾分創造性。

二、人不但移情於物，還要吸收物的姿態於自我，還要不知不覺的摹倣物的形相。所以美感經驗的直接目的雖不在陶冶性情，而卻有陶冶性情的功效。心裏印著美的意象，常受美的意象浸潤，自然也可以少存些濁念。蘇東坡詩說：

「寧可食無肉，不可居無竹；無肉令人瘦，無竹令人俗。」

竹不過是美的形相之一種，一切美的事物都有不令人俗的功效。