

“消融”与“投射”的批评之路

——王国维“无我之境”与朱光潜“移情说”在文学解读中的不同运用

李 平

新疆师范大学中国语言文学学院, 新疆 乌鲁木齐

收稿日期: 2026年8月17日; 录用日期: 2026年9月19日; 发布日期: 2026年9月24日

摘 要

在文学批评中, “情景交融” “物我合一” 等审美追求常被笼统归为同一范畴, 实际上其内在包含两种不同的审美批评机制: 王国维“无我之境”代表的消融式批评, 与朱光潜“移情说”代表的投射式批评。本文旨在对比两种批评路径的核心差异, 厘清其在文学文本解读中的不同运用逻辑与适用边界, 弥补现有研究对两种审美范畴辨析不清的不足, 为文学批评实践提供更精准的分析工具。本文采用文本案例分析法, 从文化哲学本源、主体情感状态、主客体关系三个核心维度, 选取古典与现当代文学经典文本展开对比分析: 以陶渊明《饮酒》、吴敬梓《儒林外史》对应消融式批评路径, 以李白《独坐敬亭山》、曹雪芹《红楼梦》黛玉葬花片段对应投射式批评路径, 同时结合辛弃疾《贺新郎》、徐志摩《再别康桥》探讨两种路径的融合形态。研究发现, 王国维“无我之境”的消融式批评追求主体隐退、人融于物, 以客观冷静的呈现实现物我平等合一, 形成克制间离的审美效果; 朱光潜“移情说”的投射式批评强调主体情感外射, 将外物人格化实现情感共鸣, 形成共情沉浸的审美效果。研究表明, 两种批评路径不存在优劣之分, 分别适配不同审美特质的文本: “无我之境”适用于分析淡远空灵、主体消融的文本, “移情说”适用于分析抒情强烈、主体外射的拟人化文本。本研究结论可为文学批评实践提供更清晰的分析框架, 帮助批评者更精准地挖掘文本的不同美学价值。

关键词

无我之境, 移情说, 消融, 投射

The Critical Path of “Dissolution” and “Projection”

—Different Applications of Wang Guowei’s “Selfless Realm” and Zhu Guangqian’s “Theory of Transference” in Literary Interpretation

Ping Li

School of Chinese Language and Literature, Xinjiang Normal University, Urumqi Xinjiang

Abstract

In literary criticism, aesthetic pursuits such as “fusion of scene and emotion” and “unity of object and self” are often loosely subsumed under a single category. In fact, they encompass two distinct mechanisms of aesthetic criticism: the “annihilative” mode represented by Wang Guowei’s “realm of no-self” and the “projective” mode represented by Zhu Guangqian’s theory of “empathy”. This paper aims to compare the core differences between these two critical approaches, clarify their respective logics of application and boundaries of applicability in the interpretation of literary texts, address the prevalent lack of differentiation in existing scholarship, and provide more precise analytical tools for literary-critical practice. Employing a method of textual case analysis, this study examines the two paradigms from three core dimensions—cultural-philosophical origins, affective states of the subject, and subject-object relations. It selects both classical and modern literary masterpieces for comparative analysis: Tao Yuanming’s *Drinking Wine* and Wu Jingzi’s *“The Scholars”* are examined in light of the annihilative mode, while Li Bai’s *“Sitting Alone in Mount Jingting”* and the episode of Daiyu burying flowers in Cao Xueqin’s *Dream of the Red Chamber* are analyzed through the projective mode. In addition, Xin Qiji’s *“Congratulations to the Groom”* and Xu Zhimo’s *“Saying Goodbye to Cambridge Again”* are discussed to explore hybrid forms where the two modes converge. The findings reveal that Wang Guowei’s annihilative mode—the “realm of no-self”—pursues the retreat of the subject, the immersion of the human into the object, and an objective, dispassionate presentation that realizes an equal unity of self and thing, producing a restrained and distancing aesthetic effect. By contrast, Zhu Guangqian’s projective mode—the theory of empathy—emphasizes the outward projection of the subject’s emotions, personifying external objects to achieve affective resonance, resulting in an immersive and sympathetic aesthetic effect. The study demonstrates that neither mode is inherently superior to the other; rather, each is suited to texts of distinct aesthetic qualities: the “no-self” realm applies to texts characterized by ethereal tranquility and the dissolution of subjectivity, whereas the empathy theory applies to intensely lyrical, personified texts marked by the outward projection of the subject. The conclusions offer a clearer analytical framework for literary-critical practice and enable critics to more precisely excavate the diverse aesthetic values embedded in literary texts.

Keywords

State of Selflessness, Transference Theory, Dissolution, Projection

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

文学批评中常用“情景交融”“物我合一”“情景交融”等说法，实际上这代表了两种审美机制，王国维在人间词话中重点提到了一对审美范畴，无我之境与有我之境，其中无我之境备受推崇，其代表了消融式批评，朱光潜的移情说则代表了投射式批评。

“无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。” [1]无我之境是客观刻画事物，情感含蓄，不动声色，不刻意雕琢主观情感。处在平等的视角上，我和物是和谐的，我不傲视它，也不俯视它，物我平等，物我合一。“人惟于静中得之”，创作者的内心保持着主观上的静穆的、和谐的、安静的、无欲无

求、纯粹客观地观察外物的状态，作为了一个纯粹的审美者和创造者。朱光潜在《谈美》中以云飞泉跃和山鸣谷应为例引出了移情作用，“原来我们只把在我的感觉误认为在物的属性，现在我们却把无生气的东西看成有生气的东西，把它们看作我们的侪辈，觉得它们也有性格，也有情感，也能活动。”[2]其实就是把自己的情感投射到万物的身上，让万物都带有主观色彩。

(一) 文化哲学本源在批评中的体现

以陶渊明的《饮酒其五》为例，“结庐在人境，而无车马喧”[3]，开篇作者已经点明了自己远离热闹的繁华地带，转身投入到安静闲适的自然环境中，“心远地自偏”中“心远”就有了王国维所说的“无我之境”的前提，说明作者虽然身处喧嚣的地方，但自己的内心已经超脱于世俗，更注重自己的内心真实感受，后面一句“采菊东篱下，悠然见南山”[3]，“见”字向读者传达出了一种偶然，无意的心境，而非“我”故意寻找，菊花不会因为我来没来而发生变化，它只会按照四季规律，就在那里静静地开着，南山也静静地矗立在那里，都是自然地映入眼帘。陶渊明正是以这种淡泊名利，恬淡闲适的品性才能映照出宁静淡然的万物。“山气日夕佳，飞鸟相与还”[3]，诗人把自己的目光从开放着的菊花和静穆的南山转移到天边于晚霞中归家的鸟儿，表明了陶公心中羡慕自由自在的鸟儿，是诗人厌恶官场，向往和平安宁的生活。“因此，‘无我之境’常常就是‘美善合一’的‘大我’之境，是主体扩展到万物，与宇宙融合的天人之境。这种境界就是将作者主观的悲欢隐藏到景物背后，似乎忘却了自我的存在而完全融入眼前的情景，以清澈纯净的心境来观照外物，在一种平静的心绪中达到物我交融，让读者感受到一种忘我的、纯自然审美的宁静状态。”[4]陶渊明正是在摆脱官场束缚之后，才能真正回归本心，融入自然，把自己内心的得失抛到脑后，以最纯真的眼光感受观照眼前的一切，从而达到物我合一的境界。

移情说起源于德里希·费肖尔的审美象征作用，通俗来讲就是在审美活动中，人会把自己的情感投射到原本没有生命和情感的自然事物中，从而使自然事物好像也有了人的情感和生命。“我看见花凝愁带恨，不免自己也陪着花愁恨，我看见山耸然独立，不免自己也挺起腰杆来。概括地说，知觉的外射大半纯是外射作用，情感的外射大半容易变为移情作用。”[5]大自然的一切都染上了人的主观情感，在这个过程中物被“人化”了。以李白的《独坐敬亭山》为例，情感的投射：从“厌世”到“爱山”。

这首诗完整地展现了诗人情感从向外索求而不得到向内安顿的移情过程。诗的开篇“众鸟高飞尽，孤云独去闲”[6]，鸟儿飞向自己的小窝，一片白云也随风而去，万事万物都有自己的归宿，只有诗人一人留在原地，看似写景，实则处处是情。王国维在《人间词话》中就提到“昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。”[7]王国维这一论断深刻揭示了艺术创作中主体与客体的关系。他告诉我们在真正的艺术没有纯粹的客观写景，所有的景物都是诗人内心世界的投射和外化。李白当时正值政治失意，漂泊十年，内心充满了孤独和怀才不遇的苦闷。在他眼中，天上的鸟儿都结伴高飞远去，连天上那片孤独的云朵也悠闲地飘走，似乎世间万物都离他而去，厌弃了他这个漂泊在外的“局外人”。这是典型的以我观物，诗人将自己的孤独和失落感投射到了“众鸟”和“孤云”身上。这是李白在孤独中的第一层移情。

当所有的喧闹和陪伴都消失后，天地间只剩下诗人和眼前静默的敬亭山。这时，诗人的情感发生了微妙的转变。“相看两不厌，只有敬亭山”[6]，“不厌”二字是理解移情关系的关键词，它的含义不仅仅是厌倦的意思，它还包含着满足和欣赏的心情，在名利场上经历了失败被世人厌弃后能在敬亭山中找到一片属于自己的不厌宁静之地，在被厌弃和不厌的这种情感的反差中，也反衬出了内心与世隔绝以及对现实失望的情感。诗人越是把自己浓厚的情感转移到山上，突显山的有情，就越是反衬出人世的无情。他不再把自己当成一个被世界抛弃的孤独者，而是把这座山当成了与自己心意相通的唯一知己。“移情的主体之我是一个充满了生命情趣的自我，物已不是承载主体情绪色彩的假相而是富有生命姿态和情调的真实存在，移情作用也就不是主体向对象的生命灌注或情感投射，而是生命与生命之间的沟通和往

复回流。”[8]诗人凝视着山，在山中享受自然的宁静，山也默默地看着他，彼此之间不依靠语言联系，达到了精神上的默契与共鸣。这是“物我两忘”的境界，诗人的情感完全融入了敬亭山，山不再是客观的景物，而是被赋予了生命和情感，成为了能理解他、陪伴他的“人”，这也就是物的“人化”。敬亭山本身没有任何情感，只不过是诗人当时孤独郁闷的心境投射而已。这就是这首诗中诗人转变自己心境之后的第二层移情。

这两种批评方式在具体的文本分析中就能体现其两者之间的不同，无我之境的消融式批评探寻文本中主体退场的痕迹，移情说投射式批评则挖掘主体情感的投射线索。在《饮酒(其五)》中诗人作为主体已悄然退场，留给后人的只有他那种天人合一的淡然心境。而在《独坐敬亭山》中能明显感受到诗人的感情变化并且把自己的情感投射到自然事物中。

(二) 两种主体情感状态的批评观察

黛玉葬花是古典小说中“移情”的巅峰绝唱。它不仅仅是黛玉难以言喻的悲伤，更是一场以黛玉为主体与落花为客体彻底融合的表达仪式。

黛玉的葬花不只是对落花的怜悯，更是以自己比作落花，既是葬花也是在葬我，黛玉“肩上担着花锄，上挂着花囊，手内拿着花帚。”[9]，这完全是丧葬仪式的缩小版。她将落花视为有灵性的生命体，而非无情物。当她说“搁到水里不好，流到脏臭处把花糟蹋了。”([9], p. 232)想让落花不被脏水污染掉，有一个好的归宿。这已不是惜花，而是移情于自身“花谢花飞花满天，红消香断有谁怜……一年三百六十日，风刀霜剑严相逼……无尽头，何处有香丘……”([9], p. 277)自己无父无母，寄人篱下就像这满天飞花一样无人怜惜，将自己孤苦无依的情感投射到落花上。她深知大观园“风刀霜剑”，要承受冷眼与压力，生怕自己像花一样被碾入污泥，所以黛玉才会细心捡拾掉落的花朵埋进土里，这才是她渴望的质本洁来还洁去。此刻，黛玉的最终命运与落花的归宿彻底重叠，落花的漂泊感成了她未来命运的谶语。

但是诗的结尾“花影不离身左右，鸟声只在耳东西。”([9], p. 280)却与前文不同，这句诗是宝玉听见黛玉的《葬花吟》之后极度悲痛，但哭完之后环顾四周，便写下眼前所见，诗中完全没有“我悲”“我痛”“我悟”等表达主观情绪的词汇，与黛玉的多愁善感不同，宝玉看到落花并没有太多的悲伤情绪，而是只管客观地接受眼前的客观事物。“这种对自我的否定同时也就是对意志的否定，因为我们的自我意识，包括情感的流动，如欢乐、忧伤、激情、梦想等，都是意志活动的表现。通过这种对自我和意志的否定，人就从一个认识个体转化为一个纯粹认识主体。”[10]看着眼前的花影，听着耳边的鸟语，鸟儿和花儿在四面环绕，宝玉被自然包围，心中的情绪消退在这些美好事物之后。宝玉看见这些只是客观地描述出来，不带任何抒情，只是如镜子般映照万物，退隐自我，让物自呈现。“左右”和“东西”两个方位词构建了一个弥散，没有中心和边界的空间。如果是有我之境，焦点会集中在一处。但这里的花影无定向地伴随，鸟声无方向地环绕，这种包围感恰好消解了“我”作为世界唯一焦点的执念。“我”不再是悲欢离愁的表达主体，只是万物流动的世界中一个偶然的坐标点。结合前文，宝玉听完黛玉的葬花吟刚经历“恹倒”的悲痛之感，这里明显是有我之境，宝玉也将这强烈的情绪投射到落花之中。但这两句突然转入极为客观的白描。王国维认为无我之境能使人从激烈痛苦中暂时超脱。花影与鸟声是客观事物不因宝玉的悲痛而消失，反而愈发鲜活热闹。这种自然的永恒不变与个体情绪的并置，让悲痛在客观景物中自然稀释，无需说理劝慰，自然物象本身便完成了对哀伤的疗愈。此时他将投射在黛玉身上的全部情感，均匀地分散给了花草鸟雀。当情感不再执着于一人一事，而是把自己的身心放置于天地间时，个人的主观情绪就此融入了自然的大生机。这句诗的最高明处在于，不写宝玉极度悲痛的情绪如何被抚平，只写感官如何被花影鸟声包围，让物替宝玉说话，让景替心疗伤。

这两种批评方法在语言表达上也有很大的区别，不写宝玉如何想通，只记录外部环境，物如何存在，绝不进入人物内心，不揭示人物内心活动，绝不解释为什么。而在《红楼梦》黛玉葬花中语言直接联通

了人物意识，落花身上也有了黛玉多愁善感的特质。葬花时心理活动与动作交织，读者也能同步感知到她的委屈与孤独，叙述者与人物形象完全重合，更加能引起读者的共鸣。

其次，宝玉所写的只是把眼前的景物一一客观地呈现在读者眼前，不带有作者的主观情绪。而黛玉饱含情感的《葬花吟》是典型隐喻语言。既是写花也是人，黛玉直接以花自喻。语言中拟人、设问、对比层层堆叠。“语言符号所指称的事物传递的不再是物理信息，而是情感信息和美感信息。语词表达的不再是概念，而是心灵化的意象。”^[11]黛玉把自己的主观情感投射到落花上，将客观落花彻底人格化。

(三) 主客体关系的批评判断

一种是人融于物，一种是物被人灌注情感：辛弃疾的《贺新郎·甚矣吾衰矣》中“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”^[12]它虽然更接近有我之境，但又蕴含着向无我之境过渡的物我两忘特质。

之所以说它“有我”的，是因为辛弃疾将“妩媚”这种强烈的主观情感投射给了青山，让自然成为“我”情感的延伸。但同时，这句词又超越了单纯“有我”。辛弃疾不仅看山，还想象青山以同样眼光看自己。“情与貌，略相似”一句，表明他认为自己与青山在精神面貌上是相似的。诗人没有居高临下地评判青山，也没有强行抒情，而是把自己和青山放在一个同等的位置上，这构建了人与青山互观互赏，互猜互解的平等关系，他看青山潇洒多姿，实则是想映照自己的不屈的风骨，辛弃疾是在罢官闲居带湖的时候写下的这首词，对官场名利早已心灰意冷，不再用自己在世俗的标准衡量万物将自己融入青山，主体与客体开始交融，人与山都成了被观看的客体，进入了“物我两忘”的审美状态。

所以，这句词的精妙在于从强烈的“有我”出发，最终抵达了“物我同一”的境界。他并未完全消融自我，而是在与青山的深情对望中，放下世俗的执念，确认了自我的存在与价值，实现了主客体的和谐统一。这是一种更复杂、更富有张力的审美体验。——虽似拟人，但更接近互为主体的平等合一。

徐志摩的《再别康桥》，诗中含有大量的自然意象，这些自然意象含有大量作者的主观情感，诗中的“金柳”被比作“夕阳中的新娘”，可以感受到作者对金柳的爱慕与柔情，“青荇”被赋予“油油的在水底招摇”的姿态，表达了作者对此地的不舍之情，“榆阴下的一潭”被染上“彩虹似的梦”，可以联想到诗人在这里度过了一段美好快乐的时光。这里的一切都被诗人当做投射感情的对象，读者在朗读诗歌时，也会发生移情。我们跟着诗人的目光转移看到金柳、青荇，内心自然也产生轻柔的波动，使读者情感与诗人产生共鸣，完成了一次审美移情。辛弃疾的《贺新郎》是人融入青山，而达到了一种物我合一的境界，而徐志摩的《再别康桥》里面的自然意象充斥着人的丰沛情感，从而引起了读者的强烈共鸣。

在文学批评实践中，两种批评方法没有优劣之分，这两者都只是揭示不同美学价值的工具，细细比较就会发现这两种批评方式适用的文本有不同之处，“无我之境”适用于分析淡远、空灵、主体消融的文本；“移情说”适用于分析拟人化、抒情强烈、主体外射的文本。

参考文献

- [1] 王国维, 叶嘉莹. 人间词话叶嘉莹讲评本[M]. 沈阳: 沈阳万卷出版公司, 2021: 6.
- [2] 朱光潜. 谈美[M]. 北京: 中华书局, 2016: 19.
- [3] 陶渊明, 杨义, 邵宁宁. 陶渊明诗文选集[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2019.
- [4] 张林. 从陶渊明《饮酒(其五)》辨无我之境[J]. 开封文化艺术职业学院报, 2020, 40(5): 14-15.
- [5] 朱光潜. 文艺心理学[M]. 北京: 中国文史出版社, 2021: 27.
- [6] 李白, 王琦. 李太白全集[M]. 北京: 中华书局, 2011: 917.
- [7] 王国维. 人间词话[M]. 合肥: 安徽人民出版社, 2013: 77.
- [8] 陈琰. 论朱光潜的移情观[J]. 四川师范大学学报(社会科学版), 2001, 28(1): 103-107.
- [9] 曹雪芹. 脂砚斋批评本红楼梦[M]. 长沙: 岳麓书社, 2015.

-
- [10] 罗钢. 七宝楼台, 拆碎不成片断——王国维“有我之境、无我之境”说探源[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2006(2): 141-172.
- [11] 韩云梅. 移情说在文本语言中的使用[J]. 文学界(理论版), 2013(1): 175-176.
- [12] 辛弃疾. 辛弃疾词集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 299.