

直觉与顿悟：古典美学中的感兴论

向天华

(达州职业技术学院,四川 达州 635001)

摘要:感兴在我们的审美活动中作为一种重要的活动,是艺术生成的源动力,也是欣赏活动中兴致和韵味得以激发的源动力,是一种艺术直觉,也是一种情感顿悟。中国美学中的感兴主要就是沿着这两条主线向前发展着,在艺术创作和艺术欣赏中得到了充分体现,也在文艺理论和美学理论研究中进行了阐释。

关键词:感兴;审美活动;艺术生成;艺术欣赏;情感动力

中图分类号:I01 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2011)06-0104-05

在中国古典美学中,感兴是一种审美情思和情感的激发,作为一种审美活动,要求对主体与物象世界之间的关系与日常生活经验进行切割,消解生活中功利关系,作一种超越性的体验。

感兴,或者称兴感,是由感和兴两者组合而成^{[1]2}。魏晋以前,单言感或单言兴者居多,感兴二者连用者较少。

感,其意义比较单一,本同“咸”和“撼”,《周易》有咸卦,其彖辞曰:“咸,感也。柔上而刚下,二气感应以相与,止而说,男下女,是以亨利贞取女吉也。天地感而万物化生,圣人感人心而天下和平。观其所感,而天地万物之情可见矣。”^{[2]46}《说文解字》:感者,“动人心也”^{[3]222}。唐孔颖达《周易正义》曰:“感者,动也。”^{[2]16}

兴,其义繁富,历来的理论研究者分歧颇大。兴,《说文解字》训为“起也。从舁,从同,同力也”,“舁,共举也”^{[3]59}。意为四只手共同举托起物体。共同举托起的物体究竟是什么?历来的解释和考证是不相同的。有说是盘、船帆,有说是祭祀时的酒杯^{[4]123}。不论是劳动的举托的物体还是祭祀祖先和神祇时所托举的酒杯,其举托的意义是明确的。从这个方面看,许慎训“兴”为“起也”还是有一定的道

理的。《吕氏春秋·淫辞》中记载:“今举大木者,前呼舆謦,后亦应之。此其于举大木善矣。”^[5]这是劳动的场面,举大木的人们为了减省劳动的强度,把体内憋足的劲和凝聚的气用一种方式释放出来,于是就“前呼舆謦,后亦应之”,实际上就是兴,兴发出体内那种力和气。这与许慎《说文解字》训兴为“起也”是相通的,即举托之意。

感兴合用最早见于何处,学界观点也不一致。一说始于东汉末年,见于王延寿《鲁灵光殿赋并序》中的“诗人之兴,感物而作”^{[1]2};一说始于魏晋时期^{[6]57},魏晋时期的诗文作品中,就出现了许多感兴的诗句,如庐山诸道人的《游石门诗》“超兴非有本,理感兴自生”,谢灵运《九日从宋公戏马台集送孔令》“良辰感圣心,云旗兴暮节”,陆机《赠弟士龙诗序》“感物兴哀”,孙绰《三月三日兰亭诗序》云“物触所遇则兴感”,等等。在诗歌理论方面,王昌龄《诗格》中的十七势之第九:“感兴势者,人心至感,必有应说,物色万像,爽然有如感会。”^{[7]156}遍照金刚《文镜秘府论》中说:“感兴势者,人心至感,必有应设,物色万象,爽然有如感会。”^{[8]41}这些见解一是从文句和诗赋句中使用“感兴”这一词语的角度而言的,属于诗文创 作 实 践 活 动;一是从诗歌研究理论方面而言的,

收稿日期:2011-05-22

作者简介:向天华(1971—),男,四川平昌人,达州职业技术学院副教授,主要从事美学和高等职业教育研究。

是属于诗文理论研究活动。

在古典文献中,对感兴从文艺理论和美学理论视角进行研究,形成了自己一定的理论体系。综观这些理论研究及发展过程,有个基本转向,那就是从感兴的训诂注解特别是对兴的训诂注解向感兴的阐发以及主体深层心理生成转向。这一研究的转向,不再是对感或兴作单一的训诂和字源的考证,实质是探讨主体的宇宙历史观,追索主体的生存体验意识,更重要的是求得一种生命的感悟意蕴。

一

在原始的带有浓郁的宗教仪式的歌舞乐一体的艺术中,就已存在着感兴。在宗教祭祀、祖先祭拜和原始劳动中,用歌舞乐一体的形式祭祷被认为掌控自然界的鬼神,以期能得到庇佑,远祸避害;用以祭拜祖先,以期能得庇护,延续种族生命;用以协调劳动节奏,以期释放疲劳情绪。在这种形式中,歌舞乐一般都是偶然感发而生的,没有预先的设想,而是即兴的瞬时性形成的。只不过这时的歌舞乐还不是完全意义上的艺术。《诗经》中,用偶然的感发来形成诗篇,在一定程度上是一种自觉了。这时感发生成的诗篇,已经成为了比较成熟的艺术形式,关关的雎鸠,参差的荇菜,夭夭的桃花,依依的杨柳,霏霏的雨雪等等,都是用来兴起一种情感情绪,方才有后文所咏之词出现,乃“先言他物以引起所咏之词也”^[9]。《诗经》中,偶然触发以兴起情感已成为作诗的普遍现象。在《礼记·乐记》中,就直接提出了“感物”,“人心之动,物使之然也,感于物而动”^[10]²⁵²⁷,外物的触动而使人心感发。汉代乐府在《乐记》“物感”说的基础上提出了“事感”说,“自孝武立乐府而采歌谣,于是有代赵之讴,秦楚之风,皆感于哀乐,缘事而发,亦可以观风俗,知薄厚云”^[11]¹⁷⁵⁶。乐府歌谣是感于社会事物和现象而形成起来的,采诗者以观世风民俗,以晓得失。这物感和事感对后来的诗歌等艺术创作影响很大,或者说,后来的诗歌等艺术创作都是沿着这两条线发展。不管是感于物还是感于事,都是一种感兴,是由于物事的刺激而诱使主体兴发出情感。《古诗十九首》及汉末五言诗中,兴句的大量运用,倍增诗歌的情感魅力。在魏晋以降的文学艺术创作中,感兴就发展成为了一种普遍的自觉的情感表达活动。文艺理论家们从理论

的高度对艺术创化生成中的情感兴发进行了经验的概括。陆机《文赋》云:“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜,志眇眇而临云。”^[12]²⁴⁰就是世间万物对诗人情感的刺激而诱发出诗兴,正如钟嵘所说:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”^[13]¹这亦是诗人感于自然物象而生发出诗情诗兴。刘勰在《文心雕龙·物色》中云:“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。……岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发。”^[14]⁶⁹³自然世界四时物候的变换,摇曳着激荡着诗人的情感,诗人的诗兴随着物候更替而被兴发。“山沓水匝,树杂云合。目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒。情往似赠,兴来如答。”^[14]⁶⁹⁵诗人受到自然物象信息的刺激而作出反应,在刺激与反应的双向交流活动中,在“情往似赠,兴来如答”中,诗人潜伏的情感被激活而兴发出来。杜甫在《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》中云“东阁官梅动诗兴,还如何逊在扬州”^[15]⁷⁸¹,诗人的诗兴也是在与自然物像相触的一霎那而激荡生发的。葛立方在《韵语秋阳》中说:“自古工诗者,未尝无兴也。观物有感焉,则有兴。”^[16]⁴⁹⁷这些理论前贤们都认为自然世界的物像信息能够触动诗人的情感,诱发出诗兴。

从创化生成角度来看感兴,可以从兴情、兴象和兴味三个层面来进行。这也是感兴的情感兴发渐进的三个层级。一个层级是情感的兴起,即起情。这是主体与物像相触的霎那间,便激发出主体的情感,物像信息印射在主体的视觉感官中,形成郑板桥所说的“眼中之竹”。同时,主体调动其格局内潜伏的情感对“眼中之竹”进行同化调节,使之能与主体格局中储备的情感特质相吻合,于是主体便调动各种情感活动如想像、联想、记忆等以促使“眼中之竹”形成朦胧的意象并渐次清晰,也即郑板桥的“胸中之竹”。胸中萌动的意象,正如贾岛所说“外感于物,内动于情,情不可遏”^[7]³⁷²而产生迫切想表达出来的欲望,于是便会借助恰当的艺术载体形式表现出来,形成“手中之竹”,即艺术作品。在创化艺术作品的过程中,主体兴发起来的情感始终激荡着,促使主体一气呵成地形成“手中之竹”。当“手中之竹”完成后,兴发起来的情感并没有立即消失,而是继续萦绕着主体,使主体细细回味。“眼中之竹”、“胸中之竹”和

“手中之竹”实是感兴生发的三个层级。

二

在感兴中,主体的当下心理状态是感兴生成的情状条件。感兴,是主体的一种生命体验活动,体现在主体与客观物象的关系之中。主体在与客观物象的关系中,一定程度上起主导作用,这种主导作用不是主体用智识的、伦理的和科学的理性方式进行分析解释,而是一种感性的情感体验式的观照。虽然主体与客观外物的关系有多种,但在感兴中,这种“物与我”的关系却需要过滤和纯洁,以使这种关系变得单纯和简单。那么在审美感兴中,“物我”关系又怎样过滤和单纯呢?这就要求作为主体的“我”能够静心去欲,也就是说,作为审美主体的“我”要让浮躁于尘世的心静下来,如《老子》第十六章所谓“致虚极,守静笃”^{[17]64},陈鼓应先生说:“‘虚’‘静’形容心境原本是空明宁静的状态,只因私欲的活动和外物的扰动,而使得心灵蔽塞不安,所以必须时时做‘致虚’‘守静’的工夫,以恢复心灵的清明。”^{[18]124}就是要让浮躁的心灵回复到生命本真的原初的“虚”“静”状态,这是感兴所求的理想境界。庄子所主张的“心斋”,也是要求主体从浮躁的尘世把心灵回归到虚静本真的状态,“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。虚者,心斋也。”^{[19]147}主体感受体验物象世界的存在,但不得耽溺于耳目的迷恋,而是要循耳目通于心灵,摒弃心智对物像的离析,洗却物欲对心灵的蒙蔽,要用气的柔弱虚空促使心灵寂泊忘怀,感受物象的存在,即是说主体凭着体内的真气流动让心灵去与物交游,达到“神与物游”的最佳境界,才能与物象相呼应。主体还应“坐忘”,要忘却自我的存在,忘却物欲的拘限,也就是要“忘己”“忘物”以使物我二而一,“堕肢体,黜聪明,离形去知,同于大通,此谓坐忘”^{[19]284}。眼、耳、鼻、舌、身等肢体器官是感受物象世界的途径和手段,容易受到功利得失等物欲的误导和牵累,主体的知识聪明等容易蒙蔽心灵,使物象远离本来的真实存在。这些外在的局限,很容易使主体失却本真,所感受到的物象就脱离了真实。所以,关键的还是心灵,心灵虚空,万境空寂,就需要废弃四肢百体,屏黜百智心虑,这样才能真切地感受体悟到物象世界的本然纯一的

存在。宋代吉州青原惟信禅师说:“老僧 30 年前未参禅时,见山是山,见水是水。及至后来,亲见知识,有个入处。见山不是山,见水不是水。而今得个休歇处,依前见山只是山,见水只是水。”^{[20]1135}这体现了主体观照外在物象的三种境界:一境界是主体与物象完全对立,互不相涉,山是山,水是水,物是物,我是我,我与物之间完全陌生化;二境界是主体对物象由陌生化而进到侵蚀物象世界,以“我”为中心,用智识的理性的伦理的视角评判物象,以利害得失考量利用物象,物象其实就是为“我”所用,为“我”所有,这是智识利益参考其中的原故;三境界是物我二而融合为一,物我界限彼此消失,这是由于主体的躁动的心灵“得个休歇处”,摒弃了物欲的蒙蔽,纯洁了性灵,让心灵归于宁静禅定的状态,用静寂的心灵去感受体悟自然物象,也就是在感受体悟自然物象中生命的律动。第三种境界是感兴的最高境界,也是感兴的极致,也只有在这种境界中主体才能在静听心灵跳动和生命之气息流动的律动去感受领悟自然,也就是感悟自己的性命人生,思索宇宙历史。

在感兴中,主客双方的互动关系是感兴生成的动态条件。《乐记》提出“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动”^{[10]1527}的“物感”说,就给感兴中主体与外物的关系作了界定。主体心之摇动,是由于受到外物的触动感染而生成的。这种触动,有两方面的关系。一方面是主体观物当下的心理状态,主体的情感情绪范型,或者说情感情绪定势,早已积淀在记忆之中,成为人生先在的体验,沉睡在主体的生命之中,没有被激活。用发生认识论心理学的观点来说,主体心理原已有一个格局,外物的刺激以及主体的反应都是在这个格局中进行的。那么,主体的情感情绪范型也是沉淀于主体原有的心理格局之中,需要外在物象信息的刺激触动而激活。另一方面是客观物象外在的形质和内在的蕴涵,这是唤醒沉淀于主体格局之中的情感情绪定势的介质。自然界中的物象,随着四季物候的更替而变化,摇荡着主体的心旌和性情,使主体有所触动。但是,在物我两者的关系中,最关键的还是主体“我”,主体观照物象时的心理状态起决定性的作用,主体在观照物象时要过滤其心灵,摒弃物欲的拘束,以这样的心理状态即心胸去对待物象,才能将客观物象作为审美感兴的对象,激活主体宁静的心灵,使心灵在物象的刺激诱使下萌动,让情思驰骋飞扬。

这个过程,有两种情形,一是主体在观审物象前,心灵比较活跃,当被眼前静美的物象刺激吸引时,会驱使主体活跃的心灵回归宁静的状态,以一种禅定的心灵去感受体悟自然界物象的生命律动;一是主体的心灵本是静谧的,面对物象时,很容易被物象打开心灵之窗,让神思牵引着,自由地天马行空地飞扬飘荡,如刘勰所谓“寂然凝虑,思接千载;悄然动容,视通万里;吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色;其思理之致乎?故思理为妙,神与物游”^{[14]493}。外物与主体之间最紧要的便是达到“神与物游”的境地,方是观照体悟到了物象的神韵。主体观照外在物象也有一个过程,正如朱良志先生所说,主体“完成了一个由物到非物再到物的否定之否定的运动,物再不是那种引人堕欲海、致人以躁乱的具体的物,而是一种亲近永恒的生命本体,它以无穷的魅力吸引着审美主体,为‘虚静’心理定势的形成创造了良好的客观条件”^{[21]292}。

在感兴活动中,虽然有一定的理性因子渗透其中,但这种理性因子的成分比较淡,其所起的作用也不是比较明显,只是主体与物相接的霎那间对物象作出一种质上的分辨认识。“兴是感情未经反省,或者说,只经过最低限度的反省,只含有最低限度的理智,即连此最低限度的理智也投入于感情之中,以感情的性格、面貌出现,所以兴的事物与主题的关系,不是理路的联络,而是由感情的气氛、情调,来作不知其然而然的融合。”^{[22]25} 理性认识在感兴活动中,只是最低限度地起着作用,这点儿作用最终都会被情感化解,消失于主体对物象的感性的情感涌动之中。

三

在发生认识论理论视域下,物我的关系是双向发生的一种互动关系,主体接触外物的一瞬间即会产生一种心里的触动,这种心理活动是受到外物的信息刺激而自动生成的即时反应。布迪厄认为,“艺术观照提供的惬意可能来自艺术品提供的一次机遇,这个机遇的内容就是按照被无动机强化的一种形式,达到成功的理解行为,这些行为使幸福仿佛是与世界达成的直接的、前意识的和前反思的经验,仿佛是实际意义和客观化含义之间的神奇巧

合”^{[23]380}。布迪厄重视的是观照者的“无动机”,强化的是经验获取的“直接性、前意识和前反思”。这就是主体接受外物信息刺激时无理性的瞬间即时反应。在主客双向互动的活动过程中,主体有一定的主动性,一方面是根据自己的人生经验积累和已有的格局选择物象,因为在这一选择中,主体的人生经验和智识积累会起作用,促使主体根据自己的人生经验去有选择性地接受物象的刺激信息,快意于我者或适意于我者的物象就会诱使主体主动地积极地去接受其刺激,并且会以一种愉悦的情感状态去接受其刺激,“夫艺也者,执心物两端而用厥中。兴象意境,心之事也;所资以驱遣而抒写兴象意境者,物之事也。物各有性:顺其性而恰有当于吾心;违其性而强以就吾心;其性有必不可逆,乃折吾心以应物。一艺之成,而三者具焉”^{[24]210}。钱锺书认为,触物而生兴,兴象意境即形成,这是受物象的刺激而生成;把兴象意境用恰当的形式或载体表现出来,即生成艺术形式。在艺术生成中,主体与外物之间的关系有三种。一是以我应物,即顺着物性,让主体之心自然而然地适应物性,就是根据物象的形质自动作出调整以适应物象。这种情况下,物占有主动,是主体在不经意间被外物所刺激触动,如我在青山绿水之怀抱中。二是以物适我,即顺着我心,违着物性,使外物来适应主体之心,“强以就吾心”,如青山绿水、鸟兽虫鱼等自来亲我。三是折心应物,就是心与物相互作用,物像刺激主体,主体亦对物像的刺激作出反应。

杨万里在《答建康府大军库监门徐达书》中说:“我初无意于作是诗,而是物是事适然触乎我,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。”^{[25]2841}是物象的信息刺激着诗人,触发了诗人的诗兴,诱发出诗人的诗兴。正如叶嘉莹所说,兴是“感发兴起之意,是因某一物之触发而引出所欲叙写之事物的一种表达方法”^{[26]11}。因为在诗人已有的格局中,潜伏着一种诗思意识,一旦外物信息诱发了其诗思和诗兴,于是这些外物便“适然触乎我,我之意适然感乎物”,诗人便有了诗歌艺术的生成,这种生成是物象与主体之间的双向互动关系,在时间上有先后的序列关系,先是外物的触动,后有主体的感发,先有物、事对主体的触动,后有主体的诗思意兴感发于物象。所以,“‘兴’的作用大多是‘物’的触引在先,而‘心’的情意

之感发在后”^[26]¹²。

感兴在我们的审美活动中作为一种重要的活动,是艺术生成的源动力,也是欣赏活动中兴致和韵味得以激发的源动力,是一种艺术直觉,也是一种情感顿悟。中国美学中的感兴主要就是沿着这两条主线向前发展着,在艺术创作和艺术欣赏中得到了充分体现,也在文艺理论和美学理论研究中进行了阐释。

在中国人的生命意识中,以儒家生生不息的生命意志为价值取向,追求理想的君子人格,“以圣贤人格为向度,以个体的道德自觉,卓然挺立于天壤间,不断地追求自我实现”^[27]³³⁷,企求修身齐家治国平天下。不过,在潜意识里,却有浓厚的道家自然山水情怀,“追求精神的逍遥和解脱”和“飘逸洒脱、高洁绝尘的风骨神韵”^[27]³³⁷,奢望达到“天地与我并

生,万物与我为—”^[19]⁷⁹的人生宇宙境界。在中国人的宇宙意识里,最高的精神企求是天人合一。通过探究宇宙的本质,探索自然的奥妙,追求生命的律动,体悟人生的意味,“以自己的生命通贯宇宙全体,努力成就宇宙的一切生命”^[27]³³⁵。在浓郁的中国文化浸润下,主体以直观的情感体验感悟宇宙生命。这就与西方文化所强调的主客二元对立,主体站在旁观者的立场以理性的科学分析态度对待客体完全不同。所以,在中国的艺术创化生成中,很注重主体情感的兴发和发抒,在艺术品评欣赏中也很强调情感的兴发和发抒。实际上,在艺术创化生成和品评欣赏中,更多的是主体对宇宙人生和生命意识的体验和感悟,体验宇宙人生存在的价值,感悟生命意识存在的蕴涵,在亦儒亦道的人生旅程中追求着精神上的本质和生命的本真。

参考文献:

- [1]陈伯海.释“感兴”——中国诗学的生命发动论[J].文艺理论研究,2005,(5).
- [2]孔颖达.周易正义[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [3]许慎.说文解字[M].北京:中华书局,1963.
- [4]傅道彬.“兴”的艺术源起与“诗可以兴”的思想路径[J].学习与探索,2006,(5).
- [5]许维通.吕氏春秋集释[M].北京:中国书店,1985.
- [6]薛富兴.感兴·意象·境界——试论美感的三阶段、三次第[J].烟台大学学报,2005,(1).
- [7]张伯伟.全唐五代诗格汇考[G].南京:江苏古籍出版社,2002.
- [8](日)遍照金刚.文镜秘府论·地卷[M].北京:人民文学出版社,1975.
- [9]朱熹.诗集传[M].北京:中华书局,1958.
- [10]孔颖达.礼记正义[G]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.
- [11]班固.汉书[M].北京:中华书局,1962.
- [12]萧统.文选[M].北京:中华书局,1977.
- [13]陈延杰.诗品注[M].北京:人民文学出版社,1961.
- [14]范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [15]仇兆鳌.杜诗详注[M].北京:中华书局,1979.
- [16]何文焕.历代诗话[G].北京:中华书局,1981.
- [17]朱谦之.老子校释[M].北京:中华书局,1984.
- [18]陈鼓应.老子注释及评介[M].北京:中华书局,1984.
- [19]郭庆藩.庄子集释[M].北京:中华书局,1961.
- [20]普济.五灯会元[M].北京:中华书局,1997.
- [21]朱良志.中国艺术的生命精神[M].合肥:安徽教育出版社,1995.
- [22]徐复观.中国文学精神[M].上海:上海书店出版社,2004.
- [23](法)皮埃尔·布迪厄.艺术的法则——文学场的生成与结构[M].北京:中央编译出版社,2001.
- [24]钱锺书.谈艺录[M].补订本.北京:中华书局,1984.
- [25]辛更儒.杨万里集笺注[M].北京:中华书局,2007.
- [26]叶嘉莹.叶嘉莹文集:第3卷[M].石家庄:河北教育出版社,1997.
- [27]张岱年,方克立.中国文化概论[M].北京:北京师范大学出版社,1994.

[责任编辑:唐 普]