

# 王夫之的现量说与审美感兴

向天华

(达州职业技术学院 四川 达州 635001)

【内容摘要】现量是不以联想比较记忆等思维活动为基础的,是眼、耳、鼻、舌、身等的感官活动,是纯粹感觉知识,是感官与物象世界相接触的瞬間形成的一种直觉感悟。王夫之化用印度因明学的现量说来谈感兴,使感兴具有佛学色彩,也使感兴更有虚心滤志的意味体现在现量说和情景观中,很注重身之所及目之所及耳之所及的主体空间上的在场性和时间流中的当下性,主体要与过去作切割,以避心和逸情去观照审视物象,显现形象的真实。

【关键词】现量 情景 直觉 审美感兴

中图分类号:J206.2

文献标识码:A

文章编号:1007-9106(2011)09-0097-04

清初的王夫之(1619-1692),字而农,又字姜斋,湖南衡阳人,晚年隐居湘西石船山,世称船山先生。他的诗歌理论具有承上启下的桥梁作用,一是对中国古代诗歌史特别是宋元以来的诗歌理论进行了总结;一是在精心研究的基础上提出了一系列精辟的见解,开清代诗歌理论研究的先导。他把中国古典美学研究和发展推向了一个新的高峰,叶朗先生把他喻作中国美学史上的双子座之一<sup>[1](P452)</sup>。他提出的如情景说、现量说、意象说等,有完整的体系性,具有重要的美学价值。

就感兴研究而言,王夫之引入了佛教因明学的现量说。“量”在因明学中指知识,是“识所显著之相,因区划前境为其所知之封域也”<sup>[2](P536)</sup>,分为现量和比量。佛教法相宗认为心与境的关系,有现量、比量、非量三种差别。现量,是佛教因明学中的术语,佛家用来阐说心与境的关系。通过眼耳鼻舌身等感觉器官直接接触客观事物,把握事物的自相(即个别)就是现量。现量是纯感性的知识。比量则以事物的共相为对象,由记忆、联想、比较、推度等思维活动所获得的知识<sup>[3](P118-127)</sup>。“现量谓无分别,若有正智于色等义离名种等所有分别,现现别转,故名现量。言比量者,谓借众相而观于义。相有三种,如前已说,由彼为因于所比义有三。智生,了知有火,或无常等,是名比量。”<sup>[4](P52-53)</sup>在陈那以前,除现量、比量外还有许多量,如譬喻量、声量、义准

量、无体量等,陈那对这些量进行了简化,只取现量和比量,“这是由所量(即认识对象)决定的,有几种认识对象就有几种量,对象不外两种:自相境和共相境。不论什么时间,也不论什么地方,只要是亲切经验到的就是自相,与概念联系的则是共相。……认识自相的量就是现量,认识共相的量就是比量。”<sup>[4](P51)</sup>从以上可见,界定现量与比量是离分别,以没有达到无分别的程度为现量的界限,一旦超过了这一界限,便不是真正的现量,也就是说现量是不以联想比较记忆等思维活动为基础的,而是感官与物象世界相接触的瞬間形成的一种直觉感悟。现量是眼、耳、鼻、舌、身等的感官活动,是纯粹感觉知识。王夫之在《相宗络索·三量》中说:“‘现量’现者,有现在义,有现成义,有显现真实义。现在,不缘过去作影。现成,一触即觉,不假思量计较。显现真实,乃彼之体性本自如此,显现无疑,不参虚妄。……‘比量’,比者,以种种事,比度种种理。以相似比同,如以牛比兔,同是兽类;或以不相似比异,如以牛有角比兔无角,遂得确信。此量于理无谬,而本等实相原不待比。此纯以意计分别而生。……非量,情有理无之妄想,执为我所,坚自印持,遂觉有此一量,若可凭可证。”<sup>[2](P536-537)</sup>

王夫之借用因明学的现量说来论述审美感兴,阐述审美意象的特性,从审美欣赏视角来分析审美意象,用审美情感来审视审美意象。用现量来

\* 作者简介:向天华(1971-),男,达州职业技术学院副教授,硕士,研究方向为美学和高等职业教育。

释绎诗歌的感兴生成,王夫之现量的现在、现成和显现真实三层意义,体现了审美感兴三个方面的特性:

一是强调审美感兴的时间流的当下性。“现在”是一个时间概念,是与过去和将来相对而言的时间概念,是时间流在目前这一刻的流动过程,强调的是当下的直观领悟。王夫之讲究“即景会心”<sup>[5](P52)</sup>,感官与客观物象相接触的一霎那而引起心的感动。同时要求主体与过去作垂直切割,即“不缘过去作影”,主体不是凭借记忆来获取客观物象的意象,而是凭眼耳鼻舌身等感官与客观物象的接触,在不期然而然的瞬间感触心灵生成意象。王夫之说:“‘僧敲月下门’,只是妄想揣摩,如说他人梦,纵令形容酷似,何尝毫发关心。知然者,以其沈吟‘推敲’二字,就他作想也。若即景会心,则或推或敲,必居其一,因景因情,自然灵妙,何劳拟议哉?长河落日圆’,初无定景。‘隔水问樵夫’,初非想得。”<sup>[5](P52)</sup>贾岛的“推敲”典故是中国文学史上遣词炼句的佳话,而王夫之却对其进行了批评和否定,因其只是凭借储存在过去的时间流中的记忆,结合当下时间流中的联想来作推度和揣摩,没有主体发自内心的深切体会和感受,即使能与客观物象在外在形态上惟妙惟肖,达到“形容酷似”,毕竟还是缺少些来源于内心深处的真实感受和领悟,“何尝毫发关心”就只能是“说他人梦”、“他作想”而已。在王夫之看来,那些具有浓郁情感的领悟和体会才是诗家的最佳境界,主体与客观物象接触的当下能够“即景会心”、“因情因景,自然灵妙”,就能引起主体心的感动和灵魂的颤动,这是不需要用外在的精炼语言来进行修饰。王维《使至塞上》<sup>[5](P133)</sup>(单车欲问边,属国过居延。征蓬出汉塞,归雁入胡天。大漠孤烟直,长河落日圆。萧关逢侯骑,都护在燕然。)中“长河落日圆”一景,把塞外黄昏时节那种空旷、辽远的景致以及大自然深沉浑厚凝重的气度描绘得很是触动人心,让人生一种深度的急促感和压迫感。王夫之这样评价道:“右丞每于后四句入妙,前以平语养之,遂成完作。一结平好蕴藉,遂已回异,盖用景写意,景显意微,作者之极致也。”<sup>[6](P1003)</sup>“用景写意,景显意微”,用感官所触之景物来发抒内心之意,达到一种极致的境界。这种极致的景致,不是作者储存在过去记忆中的景致,而是“初无定景”,是感官与物象世界即触而生的景致。王维的《终南山》<sup>[7](P193)</sup>(太乙近天都,连山接海隅。白云回望合,青霭入看无。分野中峰变,阴晴众

壑殊。欲投人处宿,隔水问樵夫。)描述了终南山的绵延起伏辽阔,刻画了终南山的高峻险要,描绘了终南山烟雾缭绕的景致,特别是阴天与晴天终南山的不同景致。虽然该诗前面几联描绘了终南山的奇丽景色,但全篇的诗眼却是最后“欲投人处宿,隔水问樵夫”一联,和着潺潺流动的涧水,询问隔河打柴的樵夫,想在这荒无人烟的终南山中寻找借宿的人家。一“隔”一“问”,衬托出了终南山的荒远幽静。王夫之评价道:“工苦安排备尽矣!人力参天,与天为一矣!……结语亦以形其阔大,妙在脱卸,勿但作诗中画观也。此正是画中有诗。”<sup>[6](P1001)</sup>这不仅是诗,而且是画中的诗,是“以小景传大景之神”<sup>[5](P92)</sup>的画中诗。“隔水问樵夫”,不是在过去记忆的时间流中形成的,而是“初非想得”的当下偶然兴感而至。

二是强调审美感兴的空间上的主体在场性。现量有现成义,追求“一触即觉”的主体现成在场性,主体是客观物象的观照者和欣赏者,其感兴是在对客观物象的观照中生成的,这种观照不是通过记忆的提取来进行,也不是通过联想、比较和推度来进行,是“不假思量计较”而获得的。王夫之说:“‘池塘生春草’,‘胡蝶飞南园’,‘明月照积雪’,皆心中目中与相融洽,一出语时,即得珠圆玉润,要亦各视其所怀来而与景相迎者也。”<sup>[5](P50)</sup>池塘的春草,南园的蝴蝶,明月下的积雪,这些寻常的物象在诗人眼里却是另一番情趣和景致,诗人与客观物象“一触即觉”,通过感官与这些物象相交融,用一颗纯粹的心和审美的胸怀去接受物象的刺激,目中的物象与心中的形象相融合,这种刺激的接受要求主体必须在场,不应该退隐在物象的背景之中去,虽然有时好似主体不在场,但透过物象世界仍然能看到主体的存在,这是一种看似不很明显的在场。“身之所历,目之所见,是铁门限。即极写大景,如‘阴阳众壑殊’、‘乾坤日夜浮’,亦不必逾此限。非按舆地图便可去‘平野入青徐’也,抑登楼所得见者耳。隔垣听演杂剧,可闻其歌,不见其舞;更远则但闻鼓声,而可云所演何出乎?”<sup>[5](P55)</sup>在王夫之看来,诗人所写之景应是亲身所经历,所耳闻目染的,把亲历亲见视作诗人创作的“铁门限”,不是按着地图来虚构,与听戏一样,如果隔着墙壁听戏,只能听到声音,不能见到美妙的舞姿,隔着越远就越不知道所演的是什么。这就是要求必须要亲历亲见,才能有深切的体会,应该“阅物多,得景大,取精宏,寄意远。”<sup>[5](P238)</sup>诗人应该多亲历世事,多

阅历物象,才能做到诗的意蕴深远。也只有“心目相取处得景得句,乃为朝气,乃为神笔。景尽意显,意尽言息,必不强括狂搜,舍有而寻无。”<sup>[6](P999-1000)</sup>诗人应该精神和感官与物象相交融,才能得到有情的景写出有意蕴的诗句,这些不是通过搜肠刮肚的“推敲”来获得。诗人要“寓目吟成”,“诗歌之妙,原在取景遣韵,不在刻意也。”<sup>[8](P559)</sup>诗歌的妙处,是在诗人与物象的瞬间的直觉生成的,是眼目所适即兴而成的,不是刻意雕刻出来的。

王夫之的审美感兴,强调的是现成,注重的是主体的在场和主体的一触即发的瞬间直觉感悟,不假思量计较,要求诗人亲历亲见,进行艺术创作的主体应该有丰富的生活阅历和社会实践,这是诗歌创作的铁门限,是所有艺术创作的铁门限。

三是强调审美感兴的形象的真实性与情感性。现量的“显现真实”义,是要把主体所感兴到的物象直观地显现出来,体现客观物象的本来的“体性”,把握物象的“自相”,即个性,通过自相来显现物象的共相。王夫之论审美感兴形象的真实性,一方面是求物象的“体性本自如此,显现无疑”。诗人在描摹物象时应追求真实,要表现物象的体性自相,在形似的基础上追求神似,他在评论潘岳的《内顾诗》中“精爽交中路”一句说:“想象空灵,固有实际”<sup>[9](P693)</sup>,诗歌中的想象虽然很空灵很丰富,可它还是要以物象的固有实际为基础,在其上展开想象,离开了物象的固有实际,也就脱离了物象的体性本自如此的情貌,想象就变得很虚无空洞,不切实际,也就偏离了物象的真实。他评杜甫的《祠南夕望》“百丈牵江色”一句时说:“‘牵江色’,一‘色’字幻妙。然于理则幻,寓目则诚,苟无其诚然,幻不足立也。”<sup>[6](P1022)</sup>物象的描绘虽然很迷幻美妙,诗者目遇而观时显现的却是真实的物象,实实在在的物象存在,是物象的本性和自相,即“寓目则诚”。如果没有物象的真实,物象的神奇迷幻就显得虚无飘渺,“幻不足立”。另一方面是不参虚妄。在描摹物象时,要用真实的有情感有韵味的语言,“想象空灵,固有实际,不似杜陵魂来魂去之语设为混沌,空有虚声而已。”<sup>[9](P693)</sup>不能像“前有齐、梁,后有晚唐及宋人,皆欺心以炫巧。”<sup>[5](P55)</sup>作者应该“于心目相取处得景得句,乃为朝气,乃为神笔,景尽意止,意尽言息,必不强括狂搜。”<sup>[6](P999-1000)</sup>“诗歌之妙,原在取景遣韵,不在刻意也。”<sup>[8](P559)</sup>艺术反映生活,必须来源于真实的生活,虽然可用想象的虚拟的笔墨来描绘物象世界,但也不能违背现实物

象的真实,叙事要“身之所历”,写景应“目之所及”,抒怀也应是“心之所感”,做到“心目相取”,“不参虚妄”,真情与实景相结合,才能有完整的词章和文句。

王夫之认为,诗歌是诗人之最纯洁的心声,这最纯的声音是没有被理性思维和后天的知识所浸淫的心灵的吐露,是心灵的委婉含蓄的抒写,是真实情感的渲泄。他认为诗歌是“曲写心灵”的,“心灵人所自有,而不相贷,无从开方便法门,任陋人支借也……总以曲写心灵,动人兴观群怨,却使陋人无从支借。”<sup>[5](P120)</sup>诗人的情感世界是不相同的,对所观照的物象也会有不同的体会和感受,心灵不能相互“支借”,也就是说,诗人的生活阅历不同,情感范型不同,表露出来的人生体验和感悟也就不相同,这就与曹丕论说文人的“气”有相似之处。但是,诗人对物象世界的体验与感悟,需要用一定的形式来进行表现,而不是直接发抒出来,要“曲写心灵”,不管是“用事”还是化用古人诗句还是借用景物,只要不被这些所累而能使情感自然地表露出来。他提出了“元音”、“元声”说,认为诗歌是作者真实情感的自然流露,不需要矫饰,“中唐以兴会为主,雅得元音故也。元帝五言,于诗家最为卑下,而于此体则为元音。……王江宁七言小诗,非不雄深奇丽,而以原始揆之,终觉霸气逼人。”<sup>[10](P642)</sup>他评王俭《春诗》之一“兰生已匝苑”说:“此种诗直不可以思路求佳。二十字如一片云,因目成彩,光不面内,亦不在外,既无轮廓,亦无丝理,可以生无穷之情,而情了无寄。小诗之有此,犹四言之有二南、五言之有十九首也。允为绝句元声。”<sup>[11](P622)</sup>评《春诗》之一“风光承露照”说:“与前作自为合璧,前作深,此作密,其为元声一也。”<sup>[11](P623)</sup>“元音”、“元声”,是诗人一念之本心,是没有被理性和智识所蒙蔽的真实之心,“以心之元声为至”<sup>[5](P36)</sup>,是诗人的感官与物相遇的霎那间的心触动和摇曳,这就是诗人的“元音”和“元声”,“无轮廓,亦无丝理”。这也要求诗人不能“欺心以炫巧”,要有“陶令当时胸次”<sup>[5](P50)</sup>,“超事功之烦黷”<sup>[5](P36)</sup>才有真情实感,也才能写出感动人心的诗句,心有杂念、“夹杂铅汞”<sup>[5](P50)</sup>之人写不出心与景相融洽的珠圆玉润的诗句。

王夫之的审美感兴,还体现在他的情景观之中。他认为情与景互为珀芥,互藏其宅。情是主体的情感情绪,与主体的情感气质类型有一定的关系,主体的人生体验和文化积淀在一定程度上也决定着主体的情感情绪。而景,是自然物象(当然



也包含社会生活,这里偏指自然物象)随四季更替而变换着,四时不同的景致摇曳着主体的心旌,使物象感染着浓厚的主体情愫。景也更多是带有主体之情,而情也会凭借景而变幻,情与景相互依存,相互激荡。而当主体的胸怀澄澈,有“遐心”的状态时,“人情之游也无涯,而各以其情遇”<sup>[5](P5)</sup>,主体之情与客观物象相遇,相互感染激荡着,于是情借景而生,景缘情而显。他说:“‘池塘生春草’,‘蝴蝶飞南园’,‘明月照积雪’,皆心中目中与相融洽,一出语时,即得珠圆玉润,要亦各视其所怀来而与景相迎者也。‘日暮天无云,春风散微和’,想见陶令当时胸次,岂杂铅汞人能作此语?’”<sup>[5](P50)</sup>主体与景相迎,其感兴触发要视所持的情怀和心胸,不同的情怀与心胸与景象相遇、相激荡,就会生出相应的触动和感兴,便会有珠圆玉润的语言和艺术形象表现出来。所以,在王夫之看来,“情景名为二,而实不可离。神于诗者,妙合无垠。巧者则有情中景,景中情。”<sup>[5](P72)</sup>在审美感兴中,景与情是相触相生的,是景中有情,情中有景,主体的情感可借景物而生,景物可凭时情感而显现,是“景以情合,情因景生”<sup>[5](P76)</sup>,两者不可截然分离。

综上所述,王夫之的感兴观,体现在现量说和情景观中。很注重身之所及目之所及耳之所及的主体空间上的在场性和时间流中的当下性,主体要与过去作切割,以遐心和逸情去观照审视物象,显现形象的真实。情与景相依相存,情借景生,景缘情显。主体所得的审美感兴,乃景语,乃情语,乃情境交融的艺术形象,是主体之本心的真切流露,没有掺杂智识和理性思维的唯情流露。王夫之化用印度因明学的现量说来谈感兴,使感兴具有佛

学色彩,也使感兴更有虚心滤志的意味,这得益于王夫之对印度佛学特别是因明学的深厚研究。自魏晋以来,对感兴的研究都在一定程度上受到佛学的影响,有的论者本身就是僧衣,有的或与佛门有相当深厚的交谊,有的论者对佛学研究比较深入,所以后来的感兴研究,都比较注重主体的领悟和感受,特别是主体在虚静的心态下的领悟和感受以及体验,可以说是从汉代言志诗论向注重主体个性情感的转向。

参考文献:

- [1]叶朗著.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,1985.
- [2]王夫之著.船山全书编辑委员会编校.船山全书(第13册)(《相宗络索》)[M].长沙:岳麓书社,1993.
- [3]石村.因明术要[M].中华书局,1981.
- [4]吕澂著,张春波整理.因明入正理论讲解[M].北京:中华书局,1983.
- [5]王夫之著,戴鸿森笺注.姜斋诗话笺注[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [6]王夫之著.船山全书编辑委员会编校.船山全书(第14册)(《唐诗评选·卷三》)[M].长沙:岳麓书社出版,1993.
- [7]王维撰,陈铁民校注.王维集校注[M].北京:中华书局,1997.
- [8]王夫之著.船山全书编辑委员会编校.船山全书(第14册)(《古诗评选·卷一》)[M].
- [9]王夫之著.船山全书编辑委员会编校.船山全书(第14册)(《古诗评选·卷四》)[M].
- [10]王夫之著.船山全书编辑委员会编校.船山全书(第14册)(《古诗评选·卷三》)[M].
- [11]王夫之著.船山全书编辑委员会编校.船山全书(第14册)[M].