

January 2013

The Concept of "Tianji" in Ancient Chinese Literary Criticism under the Perspective of Phenomenology

Jing Zhang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhang, Jing. 2013. "The Concept of "Tianji" in Ancient Chinese Literary Criticism under the Perspective of Phenomenology." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (1): pp.167-174.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss1/16>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

中国古代文艺理论中“天机”论的现象学观照

张 晶

摘 要:本文是从现象学角度对中国古典美学中很难明确阐释的“天机”范畴所进行的再度审视,认为“天机”是重要的创作论范畴,对“天机”内涵的把握应该关注其五个方面的内在质素:一是由外界事物触发审美创造主体灵性的偶然性契机;二是不可遏制、必欲涌动而出的艺术生命;三是独一无二、不可重复的内在审美构形;四是充盈着主体的审美直观的强烈意向;五是表征着宇宙生命和自然渊藪的神秘力量。现象学理论中的诸多思想对我们把握“天机”内涵有着重要的意义。利用现象学的“交互性主体”理论,我们能够较为清楚地理解“天机”理论中心物或情景“应感”关系的实质;而现象学对“意向性”及“意向体验”的强调,也可以帮助我们理解“天机”理论中所包含的关于审美构形的统一性和审美意象的生命感。实际上,中国文艺创作理论中对“天机”的阐释思路也的确与西方现象学有着诸多可沟通处,因此笔者认为对现象学理论的借用将使“天机”范畴的理论阐释有进一步的深化和拓展。

关键词: 天机 现象学 偶然性 审美构形 交互性主体 意向性

作者简介:张晶,中国传媒大学艺术研究院常务副院长、教授、博士生导师;北京市美育与文明研究基地主任兼首席专家;主要从事文艺美学及古典美学研究。电子邮箱:rb550915@163.com

Title: The Concept of “Tianji” in Ancient Chinese Literary Criticism under the Perspective of Phenomenology

Abstract: This paper attempts to reflect the concept of “tianji (Heaven’s secret)” from the perspective of phenomenology. It claims that “tianji” is an important concept in literary creation theory, and it maintains that the understanding of the concept should focus on the following five elements: 1) the accidental moment of spirituality in the aesthetic subject, 2) artistic vitality, 3) the intrinsic aesthetic formation, 4) the aesthetic intention within the aesthetic subject, 5) the secret power of universe and nature. The paper claims that quite a few concepts in phenomenology can be used to illuminate our understanding of “tianji.” The theory of intersubjectivity can cast light on our understanding of the essential relation of correspondence between mind and objects, and the highlighting of intentionality and intentional experiences in phenomenology may help us understand the consistency of aesthetic formation and the sense of life in aesthetic images in the concept of “tianji.” The paper concludes that the affinities between the concept of “tianji” in Chinese theory of literary creation and Western phenomenology may further explain and expand the concept of “tianji.”

Key words: tianji (Heaven’s secret) phenomenology contingency aesthetic formation intersubjectivity intentionality

Author: Zhang Jing is a professor and the executive vice president of The Institute of Art Research, Communication University of China, with research interests in classical aesthetics and aesthetics of literature and art. Email: rb550915@163.com

中国古代的文艺理论,包括诗论、文论、画论、书论、曲论等多个领域,而不等于惯常所说的“古代文论”,因为后者基本上指的是古代的文学理论。在中国古代的文艺理论资料里,“天机”是一个并不罕见的说法,不少诗人、文论家、画家等都以“天机”论艺。“天机”无论出现在诗论还是画论或其他的艺术理论中,都是指那种“来不可遏,去不可止”的神来之笔,给人以浓厚的神秘感。

笔者本人和其他个别论者,有对“天机”的理论阐释,但笔者最近在对古代文艺理论的重新检视中,对“天机”问题有了进一步的理解,故再撰此文以使这个论题向前推进,并且就中阐发其美学理论价值。借助于西方当代哲学中的现象学方法,对于理解“天机”可以有所深化,故本文中引入了这一角度进行诠释。

—

当代美术史家周积寅先生主编之《中国画论大辞典》中有“天机”的辞条,其谓:“1. 北宋苏轼《书李伯时山庄图后》:‘醉中不以鼻饮,梦中不以趾捉,天机之所合,不强而自记也。’谓指天赋之灵性。2. 明代练安《金川玉屑集》:‘画之为艺世之专门名家者,多能曲尽其形似,而至其意态情性之所聚,天机之所寓,悠然不可探索者,非雅士胜工,超然有见尘俗之外者,莫之能至。’谓指天的机密,造物者的奥妙”(357)。这部《画论大辞典》关注到“天机”的存在,将其列为中国绘画理论的一个范畴,无论是在画论史上,还是美学史上,都是一个发展,有很重要的理论意义。这部画论大辞典以具体的资料生发出对于“天机”的解释:一是主体方面的“天赋之灵性”;一是客体方面的“天的机密”,笔者读之是颇感欣慰的,但也同时感到难以满足。因为它只是对于“天机”的个别材料的简单解释,而缺少当代意义的美学阐释,甚至也没有上升到普遍性的界说。这当然是远远不够的,因为“天机”具有非常丰富的美学理论内涵,而且在某种意义上体现了中华美学的民族品性。在中国古代文艺理论中,“天机”明显属于创作论的范畴。“天机”并非是一般性的创作理论,而是指具有独创价值的艺术精品的创造契机。它不是属于单纯的主体灵性(如前引《古代画论大辞典》中所说的“天赋灵性”),也并非仅是属于客体的“造物的奥妙”。将“天机”分解为这样主体与客体各执一面,并不符合中国美学中“天机”的真实面目,也就难以真正揭示出其在美学方面的特殊内涵。如果说,“天机”是中国古典美学的独特产物,在某种意义上闪烁着华夏智慧的耀眼光彩,就在于它是主客体的偶然遇合中产生的奇妙升华。在这一点上,它与西方的灵感说有明显的不同。

“天机”其实是在偶然的契机触发下而光临艺术家头脑的艺术品的内在“胚胎”。它昭示着一个极具创新性质的艺术生命的诞生!可以认为,“天机”包含着这样一些质素:一是由外界事物触发审美创造主体灵性的偶然性契机;二是不可遏制、必欲涌动而出的艺术生命;三是独一无二、不可重复的内在审美构形;四是充盈着主体的

审美直观的强烈意向;五是表征着宇宙生命和自然渊藪的神秘力量。本来,“天机”是难以加以理论说明的,而用这五个方面的质素来描述本身是一个浑然一体的“天机”,是一种不得已而为之的办法,目的是进一步展现它的整体品性,同时,也是借此来阐发其中的当代美学价值。

在艺术创作中,“天机”的出现之所以带着某种神秘感,首先在于它的偶然性的出现契机。在较早提出“天机”的陆机《文赋》中,明白无误地体现了这种情形。《文赋》中写道:“若夫应感之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。藏若影灭,行犹响起。方天机之骏利,夫何纷而不理?”这是对“天机”来临之际的最佳描述。“天机”是指文学创作中的灵感之思。所谓“天机”,是说其难以由作家主体自己控御,“来不可遏,去不可止。藏若影灭,行犹响起,”有明显的自发性和偶然性。而这种自发性带着相当强烈的势能。徐复观先生阐释这段话时说:“《说文》六上:‘机,主发谓之机。’《国语·周语》:‘耳目,心之枢机也’。写作时,想象、思考之始,乃由内向外发动之始,谓之机。不知其然而然的发动,谓之天机”(转引自 张少康,《文赋集释》244)。这指出了“天机”的偶然性状态,是不期然而然的。宋代理学家和诗人邵雍有著名的《闲吟》一诗,其云:“忽忽闲拈笔,时时乐性灵。何尝无对景,未始变忘情。句会飘然得,诗因偶尔成。天机难状处,一点自分明”(转引自 徐中玉 21)。这里也把诗歌创作中的“天机”的偶然性明确揭示出来。在邵雍这里,“天机”似乎是一个倏忽往来于诗人头脑中的东西一样。明代诗论家谢榛论诗歌创作时说:“诗有天机,待时而发,触物而成,虽幽寻苦索,不易得也。如戴石屏‘春水渡旁渡,夕阳山外山’,属对精确,工非一朝,所谓‘尽日觅不得,有时还自来’”(3:1161)。这是说诗歌创作中的“天机”是不请自来的,或者说是难以驾驭的。它虽然不请自来、难以控御,却是艺术杰作的创造契机。

二

画论中也多有以“天机”论画者,其中也多是谈及画家灵思到来时的偶然状态,同时,画论中所率及的“天机”,更多地指向那种不可重复的艺术独创之作,艺术家的内在审美构形独一

无二，妙合无垠。艺术家在“天机”光临之时所产生的出神入化的巅峰之作。如宋人张怀为画家韩拙《山水纯全集》所作后序中说的“天性之机”，也即“天机”，其云：“且画者辟天地玄黄之色，泄阴阳造化之机，扫风云之出没，别鱼龙之变化，穷鬼神之情状，分江海之洪涛，以至山川之秀丽，草木之茂植，翻然而异，蹶然而超，挺然而奇，恢然而怪。凡域于象数，囿于形体，一扶疏之细，一岬嶂之微，覆于穹窿，载于磅礴，无逃乎象数。而人为万物之最灵者也，故人之于画，造于理者，能尽物之妙，昧乎理则失物之真，何哉？盖天性之机也。性者天所赋之体，机者至神之用。机之一发，万变生焉。惟画造其理者，能因性之自然，究物之微妙，心会神融，默契动静，挥一毫，显于万象，则形质动荡，气运飘然矣”（683）。张怀这里对“天性之机”即“天机”的描述，其内容是颇为丰富的。既指出了“天机”是在画家也即审美创造主体方面的内在秉赋，又认为天机之至，能尽物之妙，臻于“心会神融，默契动静”的境界。在画家挥毫之间，万象生于笔底，形质融于一体。宋代画论家董道以“天机”评画，认为画之极致者乃是“天机之动”，如评大画家李成云：“营邱李咸熙，士流清放者也。故于画妙入三昧，至无蹊辙可求，亦不知下笔处，不在得真形，山水木石，烟霞岚雾间。其天机之动，阳开阴阖，迅发惊绝，世不得而知也。故曰：‘气生于笔，笔遗于像。’夫为画而至相忘画者，是其形之适哉？非得于妙解者，未有能遗此者也”（277）。这是绘画的至高境界，为画却相忘于画，却是形神兼备。董道赞李公麟（伯时）之画：“伯时于画。天得也。常以笔墨为游戏，不立寸度，放情达意，遇物则画，初不计其妍蚩得失。至其成功，则无毫发遗憾。此殆进技于道，而天机自张者耶？”（290）。“无毫发遗憾”，当然是画中极品，这正是“天机自张”的产物。董道又论大画家范宽的画说：“伯乐以御求于世，而所遇无非马者。庖丁善刀藏之十九年，知天下无全牛。余于是知中立放笔时，盖天地间无遗物矣。故能笔运而气摄之，至其天机自运，与物相遇，不知披拂隆施，所以自来”（302）。董道以“天机自运”、“天机自张”等为赞语所评画作，都是一流的精品，达到出神入化之境。明

代大画家董其昌特别推崇唐代王维，如此评价王维画：“右丞山水入神品。昔人所评云峰石色，迥出天机，笔意纵横，参乎造化，唐代一人而已”（转引自 沈子丞，《历代论画名著汇编》259）。如上面所引这些画评，都是以“天机”称赏画史上最为杰出的画家和画作。“天机”并非仅指存在于主体头脑中的灵性，也并非指审美客体中的“奥妙”，而是主体与客体在互相的感应中所产生的强烈创作冲动、艺术灵思，也即陆机所说的“应感之会”。徐复观的解释较为准确：“应感，是就主客的关系而言。作者的心灵活动是主；由题材而来的内容是客。有时是主感而客应，有时是客感而主应。‘会’是主客应感的集结点，亦即是主客合一的‘场’。这是创作的出发点”（转引自 张少康，《文赋集释》242）。主客的应感，是“天机”的实质所在。值得指出的是，在中国古代的文艺理论中的“天机”所蕴含的“应感”含义，并非就意味着艺术家的心灵就是“主”，外在事物就是“客”（在原典中表述为“心物”或“情景”的对待关系），“天机”中的主客关系，已经远非你就是你、我就是我的对待，而是相融互摄，也就是你中有我，我中有你。进入主体视野的外物，这时已经不再是物质的、被动的，而是赋予了灵性的，具有了主动的势能。这也正是刘勰在《文心雕龙·物色》的赞语中所写的：“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”（刘勰 范文澜 659）。在“天机”论的话语中，“天机”都是主客体应感的产物，而外物并非是被动的、僵硬的，而是主动的、充满性灵的，如董道评李成画云：“观咸熙画者，执于形相，忽若忘之，世人方且惊疑以为神矣，其有寓而见耶？咸熙盖稷下诸生，其于山林泉石，岩栖而谷隐。层峦叠嶂，嵌歆山律，盖其生而好也。积好在心，久则化之，凝念不释，殆与物忘。则磊落奇特，蟠于胸中，不得遁而藏也。他日忽见群山横于前者，累累相负而出矣。岚光霁烟，与一一而下上，漫然放乎外而不可收也。盖心术之变化，有时出则托于画以寄其放，故云烟雨，雷霆变怪，亦随以至。方其时忽乎忘四肢形体，则举天机而见者，皆山也”（306）。艺术家的灵性是与对象相互呼应的，正如魏晋时期的著名画家宗炳所说的“至于山水，

质而有趣灵”(14)。清代画家沈宗骞论画说：“盖天地一积灵之区，则灵气之见于山川者，或平远以绵衍，或峻拔而崱嶭，或奇峭而秀削，或穹窿而丰厚，与夫脉络之相联，体势之相称，迂回映带之间，曲折盘旋之致，动必出人意表，乃欲于笔墨之间，委曲尽之，不綦难哉！原因人有是心，为天地间最灵之物，苟能无所觊蔽，将日引日生，无有穷尽。故得笔动机随，脱腕而出，一如天地灵气所成，而绝无隔碍。虽一艺而实有与天地同其造化者。夫岂浅薄固执之夫所得领会其故哉！要知在天地以灵气而生物，在人以而成画，是以生物无穷尽而画之出于人亦无穷尽，惟皆出于灵气，故得神其变化也”（转引自李来源林木，《中国古代画论发展纪实》398）。沈氏认为作画在于灵气，灵气既在画家主体方面，又在主体所观照的外物方面。人与物的灵气相通为一，方能有杰作出现。“天机”思维中的创作主体，似乎是被外物所感兴，被动地受到外物的触发，但其实，主体的审美情感被唤起的同时，就已经有了丰富的内涵、强烈的指向和内在的审美构形。我认为审美构形是艺术创作思维重要的环节，它的功能是与想象不同的，也是想象所无法替代的。在美学范围内，构形指在艺术想象基础上借助艺术家主体独特的艺术语言而生成的艺术形象的过程。它是艺术创作得以物化为作品文本前的最后一个环节，它是相对稳定和明晰的。伟大诗人歌德认为，“艺术在早其成为美之前，就已经是构形的了。然而在那时候就已经是真实而伟大的艺术，往往比美的艺术本身更真实、更伟大些。原因是，人有一种构形的本性，一旦他的生存变得安定之后，这种本性立刻就活跃起来”（60）。歌德在这里所主张的是，构形在艺术创作中是艺术表现的前提，同时也是人的一种本性。黑格尔也特别重视艺术创造中的构形：“通过渗透到作品全体而且灌注生气于作品整体的情感，艺术家才能使他的材料及其形状的构成体现他的自我，体现他作为主体的内在的特性。因为有了可以观照的图形，每个内容（意蕴）就能得到外化或外射，成为外在事物；只能情感才能使这种图形与内在自我处于主体的统一”（1:359）。这个“可以观照的图形”是在艺术家的头脑中预先构成的，作品的最后表现正是依据于此，刘勰在其创作论名篇《文心雕龙·神思》中所说的“窥意象而运斤”，正

是此意。黑格尔明确指出：“艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力，而且还是一种实践性的感觉力，即实际完成作品的力量”（1:363），将构形能力的内在形成和外在艺术实践结合起来论述。德国著名思想家卡西尔不满于艺术创造中泛泛认为艺术是“强烈感情的自发流溢”，并认为艺术不应该停留在“复写”的层面上——无论是“作为对物理对象的事物之复写”，或是“对我们的内部生活，对我们的感情和情绪的复写”，而应该以构形为艺术表现的前提。卡西尔认为：“艺术确实是表现的，但是如果没有构形（Formative）它就不可能表现”（180）。从中国美学来看，“天机”恰是催生艺术家内在的构形的最佳契机。陆机《文赋》中所称：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”（郁沅 张明高 149）。是说景物变化对人的情感的感染召唤，而“天机骏利”之时，“思风发于胸臆，言泉流于唇齿。纷葳蕤以馥馥，唯毫素之所拟。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳”。（郁沅 张明高 149）。则是形容作家头脑中已经充满了美妙的文辞。作家、艺术家被外物兴发起创作冲动后，头脑中并非仅是空洞的抽象的意志，而是形式感的审美意象。刘勰描述了这种情形：“是以诗人感物，联类不穷，流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”（刘勰 范文澜 693）。诗人与外物的感兴，产生的是头脑中的视听美感和内在构形。因而就不仅是“随物宛转”的问题，同时伴随的还是“与心徘徊”。董道论画时说：“然寓物写形，非天机深到，取成于心者，不可论也”（290）。指出了“天机深到”是“寓物写形”的最佳契机，也即是画家在头脑中产生了整体的构形。董氏还在评燕仲穆画山水画时说：“山水在于位置，其于远近阔狭，工者增减，在其天机。务得收敛众景，发之图素。惟不失自然，使气象全得，无笔墨辙迹，然后尽其妙。故前人谓无真山活水，岂此意也哉？燕仲穆以画自嬉，而山水尤妙于真形。然平生不妄落笔，登临探索，遇物兴怀。胸中磊落。自成邱壑。至于意好已传，然后发之。或自形象求之，皆尽所见，不能措思虑于其间”（297）。燕仲穆的山水画，在董道眼里，是最得“天机”的，画家不是闭门造车，而是登临探索，遇物兴怀，而山水之形都尽得于画中。

三

“天机”的这种思维状态,其实是完全可以用现象学的“意向性”来解释的。意向性是胡塞尔现象学中最为基本的概念,也是它的逻辑起点。胡塞尔从他的老师布伦塔诺那里继承和发展了“意向性”观念,指意识活动中的最基本的结构,简单而言,按此结构,任何意识都不是空洞的,而是关于某物的意识,意识总是指向某种对象。胡塞尔论述意向性说:“意向体验的特别之处在于,它们是以不同的方式与被表象的对象发生关系。它们恰恰是在意向的意义上做这件事。一个对象在它们之中被意指,被瞄向,并且是以表象的方式,或者同时也以判断的方式,如此等等。但在这里所包含的无非是,某些体验是体现性的,它们具有意向的特征,并且特殊地具有表象意向、判断意向、欲求意向等等特征”(413; Vol. 2; B. 1)。胡塞尔在这里所说的“意向体验”,也就是意向性的基本的内涵,可以看出它是颇为丰富的,但其基本的意义,是认为任何的意识都必然是包含着、呈现着作为对象的“某物”的。而意向体验又有着强烈的指向性,带有明显的主动特征。它不是空洞的,抽象的,而是表象的、充盈的。意向性被胡塞尔更多地表述为“意向体验”,是因为在互为主体性的建构中产生了意向,而不是既定的、现成的。现象学家施皮格伯格对于胡塞尔的“意向性”有这样的解释:“意向的构成:就是在《逻辑研究》第一版以后的这个时期,对象便成了意向活动的‘成就’(Leistung)。因此,意向对象不再被看作预先存在的,意向活动当作已经给定的东西与之发生关系的相关物,而被看作是发源于活动的某种东西。意向活动的这种构成作用只有借助于胡塞尔称作意向的方法才能揭示出来”(158)。斯皮格伯格还概括了意向性活动的一些特征,他说:“意向是任何一种活动的这样一种特征,它不仅使活动指向对象,而且还(a)用将一个丰满的对象呈现给我们意识的方式解释预先给与的材料,(b)确立数个意向活动相关物的同一性,(c)把意向的直观充实的各个不同阶段连接起来,(d)构成被意指的对象”(158)。斯皮格伯格用较为通俗明白的语言将意向性的丰富意蕴呈现出来。中国古代艺术理论中的“天机”,可以从这方面得到

理解。一是艺术家主体在“天机骏利”时心意状态是呈现着直观的审美意象并产生了强烈的指向性和统一性,它不是空洞的抽象的,而是充盈的、明见的。如陆机所描述的:“其致也,情瞳眬而弥鲜,物昭晰而互进。倾群言之沥液,漱六艺之芳润。浮天渊以安流,濯下泉而潜浸。于是沉辞怫悦,若游鱼衔钩而出重渊之深;浮藻联翩,若翰鸟缨缴而坠层云之峻”(张少康 34)。这也正是“天机骏利”的思维状态,它是专指文学创作的灵感爆发时头脑中物像纷呈、妙语联翩的感觉,刘勰则用“夫神思方运,万途竞萌,规矩虚位,刻镂无形,登山则情满于山,观海则意溢于海,我才之多少,将与风云并驱矣”(刘勰 范文澜 493)。“神思”在其主要的意义上与“天机”类似。如此之时,内在的诸多意象聚集笔底,并且瞬间形成了完整的构形。清代画家沈宗骞所说的“机神凑合”,正是这种情形,他说:“若士大夫之作,其始也曾无一点成意在胸中,及至运思动笔,物自来赴,其机神凑合之故,盖有意计之所不及,语言有所难喻者,顷刻之间,高下流峙之神,尽为笔墨传出。又其位置剪裁,斟酌尽善,在真境且无有若是其恰好者,非其能得大意之所在,何以若是耶?”(转引自 俞剑华,《中国古代画论类编》905)。这里的“机神凑合”也就是“天机”的光临,此其时,先前所没有预想到的,语言所难形容的,都以完整的形式凸现出来。明代诗论家谢榛论作诗的“天机”说:“作诗本乎情景,孤不自成,两不相背。凡登高致思,则神交古人,穷乎遐迩,系乎忧乐,此相因偶然,著形于绝迹,振响于无声也。夫情景有异同,模写有难易,诗有二要,莫切于斯者。观则同于外,感则异于内,当自用其力,使内外如一,出入此心而无间也。景乃诗之媒,怀乃诗之胚,合而为诗,以数言而统万形,元气浑成,其浩无涯矣”(1180)。“天机”虽然如邵雍所说那样“难状”,也即难以名状,难以预测,但它并非是空洞的、抽象的,而是意象联翩、生机盎然的。它呈现于不自主的涌出状态,而且是与凡庸之作迥然不同的独创意象。如董道论宋代大画家李成画时所说:“于画妙入三昧,至无蹊辙可求,亦不知下笔处,故能都无蓬块气。其绝人处,不在得其形,山水木石,烟霞岚雾间。其天机之动,阳开阴阖,迅发惊绝。世不得而知也”(277)。董氏谈论“天机”,又认为天机在艺术创作中具有不可控御的自发性,如其评范宽的山水

图时说:“故能笔运而气掇之,至其天机自运,与物相遇,不知披拂隆施,所以自来”(303)。评李伯时画时说:“伯时于画,天得也。常以笔墨为游戏,不立寸度,放情荡意,遇物则画,初不计其妍蚩得失。至其成功,则无毫发遗憾。此殆进技于道,而天机自张者耶?”(290)。董氏所论“天机”,都是不由自主的自我发动。

以现象学的眼光来看,艺术创作中的“天机”,带来的是艺术家头脑中审美意象的“充盈”。现象学对于艺术创造之所以具有深刻的意义,在其对意向活动的“本质直观”。通过“本质直观”,在主体意识中所形成的是表象的“充盈”。胡塞尔认为,本质直观具有充实统一的特征,“在这个充实统一中,具有充实成分之特征并且也具有在最本真意义上给予充盈的成分之特征的是直观的成分,而不是符号的成分”(74; Vol. 2; B. 2)。由充实而上升到“充盈”,不是符号意向,而是直观意向,充盈则是意向活动中呈现于主体头脑的充满活力与生机的表象形态。胡塞尔指出:“在从一个符号意向到相应直观的过渡中,我们不仅只体验到单纯的上升,就像从一个苍白的图像或一个单纯的草图向一个完全活生生的绘画的过渡所体验到的那样。毋宁说,符号意向自为地缺乏任何充盈,只是直观表象才将符号意向带向充盈并且通过认同而带入充盈。符号意向只是指向对象,直观意向则将对象在确切的意义上表象出来,它带来对象本身之充盈的东西”(74; Vol. 2; B. 2)。胡塞尔这里已经揭示了由直观意向带来的充盈的特征,充盈是不同于“充实”的。充盈并非静止的,而是充满活力与生机的,是一个涌出的过程。它是以非常鲜活的表象形态呈现于主体的头脑中的。“天机”对于艺术家来说,正是这种充盈的状态。它是由“直观”或者说是主客体的直接遇合感兴而生成的。而由此生成在头脑中的画面非常真切、充满生机活力,也即是充盈的。清代画家布颜图论作画之天机时说:“夫境界曲折,匠心可能,笔墨可取,然情景入妙,必俟天机所到,方能取之。但天机由中而出,非外来者,须待心怀怡悦,神气冲融,入室盘礴,方能取之。悬缣楮于壁上,神会之,默思之,思之思之,鬼神通之,峰峦旋转,云影飞动,斯天机到也。天机若到,笔墨空灵,笔外有笔,墨外有墨,随意采取,无不入妙,此所谓天成也”(208)。布颜图所论“天机”到来之时的

情景云影飞动,充满灵机,眼前意象透彻玲珑,可以“充盈”视之。清人沈宗骞论画时所谓“机神”也即“天机”,也如此描述说:“当夫运思落笔,时觉心手间有勃勃欲发之势,便是机神初到之候,更能迎机而导,愈引而愈长,心花怒放,笔态横生,出我腕下,恍若天工,触我毫端,无非妙绪”(转引自李来源 林木,《中国古代画论发展纪实》399)。强调的是天机来临之时“勃勃欲发”的生机无限,这也可以“充盈”的观念加以理解。胡塞尔这段对“充盈”的论述很可以借鉴,他说:“因而这种充盈是各个表象所具有的与质性和质料相并列的一个特征因素;当然,它在直观表象那里是一个实证的组成部分,而在符号表象那里则是一个缺失。表象越是清楚,它的活力越强,它所达到的图像性阶段越高,这个表象的充盈也就越丰富。据此,充盈的理想可以在一个完整无缺地包含着对象及其现象学内容中达到”(75; Vol. 2; B. 2)。这种充盈的性质,与中国古代文艺理论中的“天机”的特征是可以互相参照的。

四

“天机”既非纯然主体的灵性,也非客体的奥妙,而是主客体在不期然而然的遇合中所产生的审美创造意向。仔细看来,“天机”是与宇宙自然的生机勃勃密切相关的,它所创造出的艺术品,并不止于意象呈现的自身,而是涵蕴着宇宙造化的生命感与神秘感。《庄子·大宗师》云:“其嗜欲深者,其天机浅。”陈鼓应先生注曰:“天机:自然之生机”(171)。这里的“自然”,一可以理解为不同于刻意求取的“自然而然”,二是通于宇宙造化,浑涵汪茫。董道评孙知微所画水图时说:“孙生为此图,甚哉其壮观者也。初为平漫潢沔,汪洋滢滢。依山占石,鱼龙出没。至于傍挟大山,前直冲飈。卒风暴雨,横发水势。波落而陇起,想其磅礴解衣,虽雷霆之震,无所骇其视听,放乎天机者也。岂区区吮笔涂墨,求索形似者,同年而语哉?”(302)。对他认为最得“天机”的范宽的山水图,董道又评道:“当中立有山水之嗜者,神凝智解,得于心者,必发于外。则解衣磅礴,正与山林泉石相遇。虽贲育逢之,亦失之勇矣。故能揽须弥尽于一芥,气振而有余,无复山之相矣。彼含墨咀毫,受揖入趋者,可执工而随其后耶?世人不识

真山而求画者，叠石累土，以自诧也。岂知心放于造化炉锤者，遇物得之，此其为真画者也”(307)。董道所认为的“真画”，并非局限于山水形貌，而是在其呈现出“造化炉锤”的宇宙生命感。董其昌评王维画说：“王右丞诗云：‘宿世谬词客，前身应画师。’余谓右丞，云峰石迹，迥出天机，笔思纵横，参乎造化，唐以前安得有此画师也”(145)。认为王维的画是与宇宙造化相通的，而又是“迥出天机”的。艺术创造中的“天机”，决非静止的，而是在主客体的偶然遇合中超越“物色”的表层，而生成充满宇宙生命感的意象。如南朝画家王微论画所说：“以一管之笔，拟太虚之体”，也是认为画家在对自然的感发中表现出宇宙的整体生命。在此种情境下创造出的作品，是超越了主体，也超越了客体的，但它又融摄了主体与客体。它不局限于某个单纯的物象，而又将许多物象统摄于艺术家所创造的意象之中。邓椿在《画继》中，评米友仁画云：“友仁宣和中为大名少尹，天机超逸，不事绳墨，其所作山水，点滴烟云，草草而成，而不失天真”(3:29)。米友仁作画以“墨戏”著称，所作《云山墨戏图》等山水图卷，确如此处所评，云烟缥缈。不事绳墨，也即超越绳墨。在“天机”的创作契机中所创造出的艺术品，都突破了物色表层的形式，而吐纳造化的气息，鼓荡着来自宇宙深处的生命。正如钟嵘所说的“言在耳目之内，情寄八方之表”(23)。杜甫评画家王宰的山水图时所说：“尤工远势古莫比，咫尺应须论万里”(《戏题王宰画山水图歌》)。所谓“万里”，并非仅指空间感，而是那种宇宙鸿蒙的生命气象。《宣和画谱》论山水画时所说的“岳镇川灵，海涵地负，至于造化之神秀，阴阳之明晦，万里之远，可得于咫尺间。其非胸中自有丘壑，发而见诸形容，未必知此”(718)。颇得其意。“天机”是超越了主体和客体的对待的，而处在一种高度融合的激发状态，其意向性相当之强烈。艺术家所感受的绝非个别事物，而是造化生机，奔赴而来，也如董其昌所说：“迥出天机，笔意纵横，参乎造化者”(259)。而艺术家主体方向形成的意向具有深刻的统一性和融摄性，如前所说的“以数言而统万形”。“随物宛转”的同时，却又是“与心徘徊”。独特的凝炼的形式之美中则是蕴含着蓬勃而浩茫的宇宙生命与大地气息，石涛所说的“一画”，正谓此也。其中说：“一画者，众有之本，万象之根。见用于神，藏

用于人，而世人不知所以。一画之法乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。夫画者，从于心者也。山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度，未能深入其理，曲尽其态，终未得一画之洪规也，行远登高，愁起肤寸。此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此，而终于此，惟听人之握之耳，人能以一画具体而微，意明笔透。腕不虚则画非是，画非是而腕不灵。动之以旋，居之以旷。出如截，入如揭，能圆能方，能直能曲，能上能下，左右均齐，凹凸突兀，断截横斜，如水就深，如火之炎，是自然而不容毫发强也。用无不神，而法无不贯也；理无不入，而态无不尽也”(1:3)。石涛的“一画”，是表现和把握万象的根本。“一画”并非是虚空的、形而上的，却是“具体而微”的。但它可以贯通众法，统摄万象。这里所体现的意向性，万象森罗，昭晰互进，却又是呈现出强烈的主体指向的。斯皮格伯格称之为“意向的统一”，“意向对象化功能的下一步就是它使我们把各种连续的材料归结到意义的同一相关物或‘极’上。如果没有这种统一的功能，那就只有知觉流，它们是相似的，但决不是同一的。意向提供一种综合的功能，借助这种功能，一个对象的各个方面、各种外观和各个层次，全都集中并合并于同一个核心上”(157)。中国古代艺术理论中的“天机”，蕴含了这种内在的意向统一功能，从而也使作品呈现出强烈的个性化特征，是“常情所不能到”的。

“天机”在中国古代文艺理论中是一个不容易说得明白的创作论范畴，但它却是具有很深的民族文化渊源。它所描述的创作感受，与灵感类似，甚至有更强的神秘感。然而它却并不像灵感那样突出强调主体一方，而主张主体和客体的偶然遇合。现象学理论作为二十世纪西方最主要的哲学体系，固然与中国古代文艺理论没有什么“瓜葛”，但是以之阐释中国古代文艺理论的一些内容，却令人感到别有会心。

引用作品[Works Cited]

布颜图：“画学心法问答”，《中国古代画论类编》，俞剑华编。北京：人民美术出版社，2000年二版。

[Bu, Yantu. “Dialogues on Methods of Painting.” *Classified Essays on Ancient Chinese Paintings*. Ed. Yu Jianhua.

- Beijing: Renmin Fine Arts Press, 2000.]
- 陈鼓应:《庄子今注今译》。北京:中华书局,1983 年。
- [Chen, Guying. *Zhuangzi Translated and Annotated*. Beijing: The Commercial Press, 1983.]
- 邓椿:《画继》(卷三)。北京:人民美术出版社,1963 年。
- [Deng, Chun. *Continuation of Paintings*, Vol. III. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1963.]
- 董道:“广川画跋”,《画品丛书》,于安澜编。上海:上海人民美术出版社,1982 年。
- [Dong, You. “Postscript to Paintings of Guangchuan.” *Series of Ranks of Painting*. Ed. Yu Anlan. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1982.]
- 董其昌:“画禅室随笔”,《历代论画名著汇编》,沈子丞编。北京:文物出版社,1982 年。
- [Dong, Qichang. “Ramblings from Painting Meditation Studio.” *A Collection of Writings on Painting across Dynasties*. Ed. Shen Zicheng. Beijing: Cultural Relics Publishing House, 1982.]
- 董其昌:《画禅室随笔》。山东:山东画报出版社,2007 年。
- [Dong, Qichang. *Ramblings from Painting Meditation Studio*. Shandong: Shandong Pictorial Publishing House, 2007.]
- 歌德:“论德国建筑”,《美学三讲》,鲍桑葵著,周煦良译。上海:上海译文出版社,1983 年。
- [J. Goethe. “On Architecture in Germany.” *Three Lectures on Aesthetics*. Ed. B. Bosanquet. Trans. Zhou Xuliang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1983.]
- 韩拙:后序,“山水纯全集”,张怀撰,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2000 年二版。683。
- [Han, Zhuo. Epilogue. “Collected Works of Shan Shui Chun.” by Zhang Huai. *Classified Essays on Ancient Chinese Paintings*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: Renmin Fine Arts Press, 2000.]
- 黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译。北京:商务印书馆,1981 年。
- [G. Hegel. *Aesthetics*. Vol. I. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: Commercial Press, 1981.]
- 胡塞尔:《逻辑研究》(第二卷第一部分),倪良康译。上海:上海译文出版社,1999 年。
- [Husserl, E. *Logical Investigations*. Vol. II. Book. 1. Trans. Ni Liangkang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1999.]
- 胡塞尔:《逻辑研究》(第二卷第二部分),倪良康译。上海:上海译文出版社,1999 年。
- [Husserl, E. *Logical Investigations*. Vol. II, Book 2. Trans. Ni Liangkang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House. 1999.]
- 卡西尔:《人论》,甘阳译。上海:上海译文出版社,1985 年。
- [Cassirer, E. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. Trans. Gan Yang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House. 1985.]
- 刘勰 范文澜:《文心雕龙注》。北京:人民文学出版社,1958 年。
- [Liu, Xie. *The Literary Mind and the Carving of Dragons*. Annotated. Fan Wenlan. Beijing: People's Literature Publishing House, 1958.]
- 沈宗骞:“芥舟学画编”,《中国古代画论发展纪实》,李来源 林木编。上海:上海人民美术出版社,1997 年。
- [Shen, Zongqian. “Writings on Learning Painting from Jiezhou.” *A Record of the Development of Painting Theory in Ancient China*. Ed. Li Laiyuan and Lin Mu. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1997.]
- :“芥舟学画编”,《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2000 年二版。
- [——. “Writings on Learning Painting from Jiezhou.” *Classified Essays on Ancient Chinese Paintings*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: Renmin Fine Arts Press, 2000.]
- 石涛:《苦瓜和尚画语录》(卷一)。山东:山东画报出版社,2010 年。
- [Shi, Tao. *Analects of Monk Bitter Melon on Painting*, Vol. I. Shandong: Shandong Pictorial Publishing House, 2010.]
- 斯皮格伯格:《现象学运动》,王炳文 张金言译。北京:商务印书馆,1995 年。
- [Spiegelberg, H. *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*. Trans. Wang Bingwen and Zhang Jinyan. Beijing: Commercial Press, 1995.]
- 徐中玉主编:“神思·文质编”,《中国古代文艺理论专题资料丛刊》。北京:中国社会科学出版社,1995 年。
- [Xu, Zhongyu. *Inspirational Thinking, Literary Textuality*. Beijing: China Social Science Publishing House, 1995.]
- 谢榛:“四溟诗话”(卷三),《历代诗话续编》,丁福保辑。北京:中华书局,1983 年。
- [Xie, Zhen. “Poetry Commentaries by Siming.” Book. 3. *A Sequel to Poetry Commentaries across Dynasties*. Ed. Ding Fubao. Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.]
- 《宣和画谱》:《中国古代画论类编》,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2000 年二版。718。

(下转第 201 页)