

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2024.01.010

论王国维“境界”说的四个层次及其关系

张 文

(武汉大学 哲学学院, 湖北 武汉 430072)

摘 要: 王国维的“境界”并非是对文学作品的某个特征的界定, 而是对文学作品的语言、意象、意义、形上四个层次的全方位评价。所谓境界, 即表现为语言层次的天然性、意象层次的直观性、意义层次的世界性、形上层次的生命性。所谓有境界的文学作品, 就是用天然之语言、真切之意象, 直观地创造出一个艺术的世界, 由此传达出作者对于世界、人生之深刻而独特的生命体验, 进而使读者身临其境、感同身受。“境界”说是一个语言、意象、意义、形上的四重有机整体, 不可以拆开研究。

关键词: 王国维; 《人间词话》; “境界”说; 语言; 意象; 意义; 生命性

中图分类号: I01

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2024)01-0076-10

On the Four Levels and Their Relationships of Wang Guowei's "Realm" Theory

ZHANG Wen

(School of Philosophy, Wuhan University, Wuhan 430072, China)

Abstract: Wang Guowei's "Realm" Theory is not a summary of a certain feature of literary works, but an all-round evaluation of the four levels of language, image, meaning and spiritual vitality of literary works. The so-called realm is manifested in the naturalness of language, the intuitiveness of imagery, the worldliness of meaning, and the vitality of spirit. The so-called literary works with realm are to create an artistic world intuitively with natural language and real images, thus conveying the author's profound and unique life experience for the world and life, and then making readers feel the same. The theory of "realm" is a four-fold organic whole of language, image, meaning and spirit, which cannot be studied separately.

Keywords: Wang Guowei; *Poetic Remarks in the Human World*; "Realm" Theory; language; image; meaning; spiritual vitality

一百年来, 围绕王国维“境界”说的研究成果层出不穷, 对于“境界”说之理论内涵、文化背景、思想根源的认识也日益深入。随着研究的不断推进, 王国维在中国文学、美学发展历程中的地位也日益凸显。然而, 纵览百年来的研究成果会发现,

愈是深入地研究“境界”说的某个具体方面, 就愈使“境界”说的内涵模糊、混乱, 以至于一本《人间词话》, 却“如七宝楼台, 眩人眼目, 碎拆下来, 不成片段”^{[1]259}。于是, 从批评实践入手, 整体把握王国维“境界”说的体系和内涵, 以此作为王

收稿日期: 2023-09-23

基金项目: 中国博士后科学基金面上资助项目“宋代儒家生生美学思想研究”(2021M702534)

作者简介: 张 文, 男, 陕西眉县人, 武汉大学博士后, 助理研究员, 研究方向为中国美学和文艺美学。

国维研究的“地基”，就显得迫切而必要。

一、研究方法的转换

要达成对“境界”说的整体把握，首先要从研究方法上予以讨论。当前关于“境界”说的研究有以下三种路径：其一，探讨“境界”说的核心范畴，包括“境界”及其子范畴“隔”“不隔”“有我之境”“无我之境”等等；其二，探讨“境界”说之思想根源，或坚持“境界”说是中国古代意境说之发展，或坚持“境界”说是西方哲学、美学理论的变种，或认为中西文化共同作用成就了王国维的“境界”说；其三，从形而上学的层次探索“境界”说的美学意义。至于上述问题的研究成果，此处不作具体介绍。诚然，这些研究用力极深、思索极细，成果斐然，对于理解“境界”说有着重要的推动作用。

不过，之所以要重新反思“境界”说，是因为现有研究沉迷于王国维《人间词话》的字句之中，纠结于一字一句之本义与来源，却忽略了“境界”作为一个独特的批评标准的有机整体性。下面笔者将就现有的研究方法作批判性分析。

就范畴研究来说，解析王国维常用的关键词自然有利于理解他在范畴使用时的用意，但其失之琐碎而不成体系，容易造成各范畴之间的对立冲突。王国维之《人间词话》篇幅不大，但是所用范畴却不少，著名的有“境界”“隔”“不隔”“有我之境”“无我之境”“优美”“宏壮”“写境”“造境”“真感情”“真景物”“忧生”“忧世”“自然”等等，每一个范畴都有自己的理论根源，追溯起来，都能找到其背后深厚的底蕴。问题是，王国维是以“境界”为核心统领诸多范畴的，真正要理解各个范畴，应该是以“境界”释诸范畴，而不是以“诸范畴”释境界。如果各个范畴均可“自立门户”，那么王国维的《人间词话》岂不成了杂货铺，应有尽有，却毫无章法，这显然是不符合实际情况的。因此，以范畴为独立目标单打独斗的研究是难以全面揭示王国维之“境界”说的。彭玉平曾指出：“解读‘境界’的内涵，只是分析有关论述境界的条目是不够的，因为词话略显散漫的著述方式，决定了王国维在表述理论时，也很可能是散存多处的，只有将这种散存的观点整合起来，才有可能一窥‘境界’说的底蕴所在。”^{[2]40}

值得学界思考的是，如何整合才能既避免牵强附会地理解王国维，又能清晰明确地把握王氏之体系，这也正是后文要论述的。

就思想来源研究来说，“境界”一词出自中国文化，自然有中国文化传统的基因，况且王国维自己也将“境界”说放置在传统诗学的发展历程之中看待：“沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出‘境界’二字，为探其本也。”^{[3]325}这就说明，“境界”说必然与传统诗学一脉相承且有新的突破。那么突破何在呢？这就涉及到“境界”说的西方资源。在《人间词话》中，康德的审美超利害说和天才论，叔本华、尼采的唯意志论美学思想，席勒的审美游戏说，都不同程度地融汇到王国维的思想之中。然而，即使找到了王国维思想的根源，是否就可以确定王国维本人所述便是对某一思想的照搬呢？显然不可以。毛宣国在评论肖鹰文章时指出：

“进行这样的知识清理和学术谱系的梳理，应该从‘境界’理论的实际情况出发，而不能站在某种理论预设的立场上，将‘境界’说中所表现出来的思想与某个哲学家、美学家思想简单对应起来，对‘境界’说做出过度的阐释。”^[4]可见，思想根源的探索，只能作为理解王国维思想的辅助，但不能成为解释王国维思想的标准。王国维曾明确表示，“学无新旧、无中西，无有用无用”，这就意味着他在做学问时对一切资源持开放态度，认为一切学问皆可以为我所用，而“为我所用”之标准便在于此种理论可以有效地解释问题。可以说，问题意识才是王国维思想之根本，其余一切资源皆为工具，可用即用，不可用即弃，不必拘泥。因此，在研究王国维“境界”说之思想根源的时候，必须坚持一个基本原则，那就是要以王国维之思想为基本立足点来理解西方思想如何显现于“境界”说之中，而不能以西方思想为根据来解释“境界”说。可以说，西方思想在“境界”说中俨然已经历了一番“视界融合”。

就美学意义的研究来说，王国维关于“生命”的思想成为理论家关注的焦点。夏中义以人本忧思解释王氏，潘知常以生命美学阐释王氏，陈望衡以“生命意志”作为王氏美学之本体论。经过诸多学者的挖掘，王国维之美学意义不仅仅在于其新理论的提出，更在于其对中国美学的创造性

发展,他被公认为中国古典美学的终结者与现代美学开创者,其文学、美学思想在中国文学史、美学史上起到了承上启下的作用。所谓承上,即王国维文学、美学思想是中国传统美学的延伸;所谓启下,即王国维文学、美学思想形成了不中不西的独特性并最终构成一种兼具民族性又具现代性的独特话语体系。这一话语体系的建构也最终奠定了王国维学术史上的崇高地位。

不过,学术地位的不断拔高却导致了一个问题:王国维“境界”说之本义逐渐模糊。按理说,一切对王国维的研究都应该建立在其批评实践之中,否则就有凌空虚蹈之嫌。可是,当王国维的“价值”“渊源”被过度关注之后,作为“地基”的“境界”就显得无法支撑这么多“研究成果”了。于是,从批评实践,即“境界”之本义入手,就显得必要而迫切。

从王国维的批评实践入手,把握“境界”的本义,有两个基本原则:其一,搁置其他一切思想在王国维话语中的作用,仅以王氏的批评实践为唯一标准;其二,直面文本,放弃对特殊范畴的过度解释,转而关注“范畴运用”的意图,透过“运用”理解王国维对文学作品(词)的看法。就第一种方法来说,就是回归《人间词话》文本自身,就文本逻辑来解释文本意义,坚持以王国维之学术立场——中西理论为我所用——为基本出发点,既不拘泥于千头万绪的西方资源,也不深究其源远流长的中国资源,而是根据王国维的批评实践做最直接的推论。就第二种方法来说,就是以王国维对文学作品四个层次的批评作为新的研究路径。这四个层次即是诗词之语言层次、意象层次、意义层次、形上层次。与范畴研究的不同在于,范畴的选择具有一定的偶然性、随机性,范畴之间互有间隙,只是择重要问题讨论,无法形成层次清晰的理论体系,而这四个层次恰恰包含了文学作品的全部问题,且与王国维批评实践相吻合。由是,借助文学作品之四个层次,结合王国维批评实践之展开,对《人间词话》进行文本分析,可以有效解决当前“终隔一层”的研究困境,并进而解析出“境界”说之内涵。

在王国维的理论体系中,“境界”即文学之审美理想。他认为,有境界之文学就是好文学,因此,“境界”就成为其文学批评的最终标准,亦即判

定何为好文学的标准。那么这个标准就一定是对文学作品的语言层次、意象层次、意义层次、形上层次共同适用的,只有每一个层次都达到了“境界”之标准与要求,最终才能保证“境界”全出。

二、语言层次的天然性

文学作品的语言是文学作品最基本的结构层次,文学亦可以说是语言的艺术。自古以来论文学,都不能避开语言问题。刘勰在《文心雕龙·章句》中说:“夫人之立言,因字而生句,积句而为章,积章而成篇。篇之彪炳,章无疵也;章之明靡,句无玷也;句之清英,字不妄也。”^[5]金元好问的《论诗三十首·其四》论道:“一语天然万古新,豪华落尽见真淳。南窗白日羲皇上,未害渊明是晋人。”^[6]如此种种,都说明了语言在文学中基础且重要的地位。语言是文学作品呈现给读者的最直接的东西,因此,好的文学作品一定有好语言,这也是为什么古今中西文论家均对语言有莫大的关心之原因。王国维谈“境界”,也不可能忽略语言问题,他曾明确说道:“词以境界为最上。有境界则自成高格,自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。”^{[3]149}这句话,向来被研究者重视的是前半句,即“境界为最上”一句,因为这句直接表明了“境界”在王国维诗学中的地位,但后半句“自有名句”这一句我们也不能忽略。这里,王国维似乎是说“有境界”会导致“有名句”,但从“境界”与“名句”的不同层次来讲,一定是先有“名句”,再有“境界”。

为了更好地理解王国维对于文学语言的看法,再举一例。《人间词话》第七则写道:“‘红杏枝头春意闹’,著一‘闹’字,而境界全出。‘云破月来花弄影’,著一‘弄’字,而境界全出矣。”^{[3]181-182}这句话向来为人们津津乐道,但是“闹”“弄”与境界究竟何干,却从来没有人解释清楚。例如钱钟书以“通感”释,吴调公以“移情”释,王攸欣以“生命意志”释,冯友兰以“意境”释,罗钢以“内模仿”释^[7],但都没有真正点明两个词与“境界”之关联。之所以会出现这种困境,恰恰是因为人们往往将“境界”分割而论,以为王国维每每论及“境界”,都是对“境界”之某一特征的阐释,而没有意识到,文学作品作为一综合体是无法割裂开来的。一旦割裂开,就

会导致语言层次的“境界全出”与“有我之境”“无我之境”等范畴无法作统一理解。因此，要真正理解“闹”“弄”与“境界”之关系，就必须认识到，王国维对文学语言艺术性的要求只是“境界全出”的基本条件之一。语言作为文学作品之基本层次，其表达方式与文学最终所呈现出的“境界”息息相关。可以说，“有境界”之文学，其语言一定是充满艺术性的。那么关键问题就不再是研究“闹”“弄”等词语与境界之直接关联，而是要从整体上考察，欲使“境界全出”，文学之语言应该具备什么样的特征？而这一特征最终会与文学作品之其他层次相互融合，共同构成文学之“境界”。

其实，王国维所提到的“红杏枝头春意闹”“云破月来花弄影”两句，自宋代始就不断引发人们的讨论。北宋陈正敏《遁斋闲览》记载：“张子野郎中，以乐章擅名一时，宋子京尚书奇其才，先往见之。遣将命者，谓曰：‘尚书欲见云破月来花弄影郎中乎？’子野屏后呼曰：‘得非红杏枝头春意闹尚书邪？’遂出，置酒尽欢。”^[8]王又华《古今词论》载刘公勇言：“‘红杏枝头春意闹’，一闹字卓绝千古。字极俗，用之得当，则极雅。”^{[1]600}刘熙载在《词概》中道：“词中句与字，有似触著者，所谓极炼如不炼也。晏元献‘无可奈何花落去’二句，触著之句也；宋景文‘红杏枝头春意闹’‘闹’字，触著之字也。”^[9]此皆激赏者也。当然否定二字者亦有之。李渔《窥词管见》认为：“闹字极粗极俗，且听不入耳。”^{[1]553}贺裳《皱水轩词筌》认为，“词虽以险丽为工，实不及本色语之妙”，而“红杏枝头春意闹尚书，安排一个字，费许大气力”，非本色也^{[1]716}。加之前文所述钱钟书、吴调公、王攸欣、冯友兰、罗钢等，虽然都是从不同角度解释词句，且观点各异，但其争论焦点却只有一个，那就是“闹”与“弄”的使用是否有助于诗中情境的表达。具体地讲，“闹”字是否形象生动地表达出红杏花开的活泼景象，使之如在目前；“弄”字是否形象生动地呈现出花影绰约的楚楚动人，使之真切可及。此处，王国维拎出“闹”与“弄”两个动词，显然是看重此二字赋予静景以动态的作用。

“境界”说对语言的要求皆是要求动态感吗？并非如此。且看一例：

美成《青玉案》词：“叶上初阳千宿雨。水面清圆，一一风荷举。”此真能得荷之神理者。觉白石《念奴娇》、《惜红衣》二词，犹有隔雾看花之恨^{[3]121}。

这里，王国维认为周邦彦荷花描写之成功就在于“能得荷之神理”。什么是“荷之神理”，其实就是说，周邦彦所写不仅描述了荷花之样貌，还展示了荷花的精神，使荷花之亭亭玉立如在目前。再看一例：

人知和靖《点绛唇》、圣俞《苏幕遮》、永叔《少年游》三阕为咏春草绝调。不知先有正中“细雨湿流光”五字，皆能写春草之魂者也^{[3]192}。

这一则对语言的要求更加明显，王国维认为林逋、欧阳修、梅尧臣、冯延巳写春草之绝妙处在于能够“写尽春草之魂”。这里的“魂”与前文之“神理”一致，均是对景之特质的描写。这里的特质当然不是景的客观特征，而是景在人心中所呈现出的艺术特质。这种艺术特质既能显示景之本来面貌，又能彰显景之动人之处。

从正面把握王国维之语言要求之后，再来看看王国维对语言问题的批判。在《人间词话》中，王国维特别反对“代字”，他说：

词最忌用替代字。美成《解语花》之“桂华流瓦”，境界极妙，惜以“桂华”二字代月耳。梦窗以下，则用代字更多。其所以然者，非意不足，则语不妙也。盖语妙则不必代，意足则不暇代。此少游之“小楼连苑”、绣毂雕鞍”，所以为东坡所讥也^{[3]99}。

王国维反对“代字”的原因是“意足则不暇代，语妙则不必代”。意思是说，“代字”完全是没必要的，诗词语言之根本在于“意足”“语妙”，此二词依旧指向了前文所述的“神理”“魂”。也就是说，王国维认为，语言只要能表达出外物之艺术特质即可，语言自身的过度加工只会影响表达的效果。

综合“闹”“弄”“神理”“魂”等描述可以看出，王国维对语言的基本要求就是：好的语言应该是最天然的方式表达外物之艺术特质，只有对事物的特质有敏锐的体验、观察和理解，再以高妙之语言将所体验、观察和理解的妙处展现出来，才有可能使眼前之景物与艺术之境界浑然一体、不可分割。元好问之“一语天然万古新，

“豪华落尽见真淳”与王国维对语言的要求可谓一致。语言之天然,一方面是就语言自身而言,强调语言表达的不假雕饰;一方面是就语言所描述之对象而言,强调语言能显现外物之特质。二者兼有,是文学语言的最高水平。

由此,就基本把握了王国维对语言的要求——天然,而这一要求是决定文学是否有境界之基础,王国维恰恰是因此断定好的语言会导致“境界全出”的。那么接下来要思考的问题就是,好的语言如何为境界的最终呈现打基础呢?

三、意象层次的直观性

中国古代文论研究中常以“言”“象”“意”来分析文学之层次,这种分析对于把握古典文学之特质有着积极的意义,而对言、象、意分析最为重要的当属王弼的《周易略例·明象》:“夫象者,出意者也。言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可寻言以观象;象生于意,故可寻象以观意。意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言;象者,所以存意,得意而忘象。”^[10]言是语言文字,象由语言来表达;象不是客观之物,而是有意味之象,故象外有意。文学语言的直接目的是表达意象,意象进而会在文学作品中创造一个艺术的世界,这个世界便会将读者置入其中,使之与文本共鸣,产生独特的审美感受。艺术世界的创造是本文第三个层次要谈的,这部分主要探讨王国维对意象描写的要求。王国维对意象的基本要求是真切,这一点可以从王国维对“隔”与“不隔”的描述中看出。

白石写景之作,如“二十四桥仍在,波心荡、冷月无声”、“数峰清苦,商略黄昏雨”、“高树晚蝉,说西风消息”,虽格韵高绝,然如雾里看花,终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病,皆在一“隔”字。北宋风流,渡江遂绝。抑真有运会存乎其间耶?^{[3]229-230}

问“隔”与“不隔”之别,曰:陶、谢之诗不隔,延年则稍隔矣;东坡之诗不隔,山谷则稍隔矣。“池塘生春草”,“空梁落燕泥”等二句,妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论,如欧阳公《少年游》咏春草上半阙云:“阑干十二独凭春,晴碧远连云,二月三月,千里万里,行色苦愁人。”语语都在目前,便是不隔。至云“谢家池上,江淹浦畔”,则隔矣。

白石《翠楼吟》“此地。宜有词仙,拥素云黄鹤,与君游戏。玉梯凝望久,叹芳草、萋萋千里”,便是不隔。至“酒袂清愁,花消英气”,则隔矣。然南宋词虽不隔处,较之前人,自有浅深厚薄之别^{[3]231-232}。

关于“隔”与“不隔”,亦有所争论。朱光潜先生以“显”“隐”对举,认为文学要以“隔”来显示其含蓄性;王国维否定“隔”,其实是忽略了文学的艺术性。饶宗颐观点似之。对此,钱钟书持不同看法。钱钟书认为“不隔”是一种“透明洞彻的状态”,“隔”作为一种艺术手法其实有利于“不隔”的实现。彭玉平则认为“隔”是意与境分,“不隔”是意与境浑。就王国维所论而言,“不隔”是文学应有之特征。何为“不隔”?就是“话语都在目前”,不假思索,便可以进入诗词所描述之意境。这就涉及到审美直观的问题。关于诗歌意象的直观性,严羽在《沧浪诗话》中讲道:“夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书、多穷理,则不能极其至。所谓不涉理路,不落言筌者,上也。”^{[11]26}就是说好的诗歌“惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊”^{[11]26}。这里的无迹可求与王国维的“不隔”意义相似。

王国维之所以用“隔”与“不隔”这种形象的词语,与他接受西方美学审美直观思想有关联。在《叔本华之哲学及其教育学说》中,王国维指出:“美术之知识全为直观之知识,而无概念杂乎其间,故叔氏之视美术也,尤重于科学。”^{[12]50}他又说:“故科学上之所表者,概念而已矣。美术上之所表者,则非概念,又非个象,而以个象代表其物之一种之全体,即上所谓实念者是也,故在在得直观之。如建筑、雕刻、图画、音乐等,皆呈于吾人之耳目者。唯诗歌(并喜剧、小说言之)一道,虽藉概念之助以唤起吾人之直观,然其价值全存于其能直观与否。”^{[12]50}所谓直观,在王国维看来,就是诗歌要能唤起人之直观,而不是唤起人之知识。这里讲意象的直观性,并非是指人的直观能力,而是讲文学作品能够让人直观感受之。能让人直观感受的即为好作品,不能直观感受者即落下乘。王国维正是以此为标准对诗歌进行评判的。

在王国维看来,姜夔之诗句“波心荡,冷月无声”等确实格韵高绝,但是其意象很难被读者直

观感受，观其词句，如雾里看花。那么什么样的词句是好词句呢？王国维认为陶渊明之词句是“不隔”之典范。陶诗淳朴自然，所写意象朴实无华而又沁人心脾，这就与经历了思虑加工之后的意象完全不同。此外，王国维对欧阳修《少年游》上阙的评价是“语语都在目前”，所以不隔；下阙则因“谢家”“江淹”典故之使用而被评价为“隔矣”。关于隔与不隔，王国维论述不少，可以达成共识的是，“不隔”便是文学意象如在目前，不假思索，便可感知。这就是所谓“意象的直观性”。

除此之外，王国维关于“写境”“造境”的说法也是在强调意象之直观性。且看两例：

自然中之物，互相关系，互相限制，故不能有完全之美。然其写之于文学中也，必遗其关系、限制之处，故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造亦必从自然之法则，故虽理想家，亦写实家也^{[3]162}。

有造境，有写境。此理想与写实二派之所由分。然二者颇难区别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，必邻于理想故也^{[3]152}。

需要说明的是，王国维并没有认为“境界”是一种特殊的审美风格，而是认为“境界”乃是好文学之必然理想形态。因此，在王国维这里，“造境”“写境”没有水平高低优劣之分，在最终的文学“境界”面前，二者是平等的。王国维要求写境的作品能凸显外物之审美特征，而不是全部特征；造境的作品能合乎现实情况，不能一味编造。这里自然与理想的关联便在于意象的书写。王国维认为能在书写中做到揭示外物之审美特质同时显示外物之天然朴实的文学，才是真的好文学。没有对外物之审美特质的揭示，只有对外物之自然情状的描写，文学书写便会陷入琐碎之中；过度追求文学的艺术性，忽略外物之本然特征，文学书写又会增加许多人工痕迹。二者最终要么显示为意象的粗糙，要么显示为意象的晦涩。所以，王国维说：

大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目，其辞脱口而出，无矫揉装束之态。以所见者真，所知者深也。持此以衡古今之作者，百不失一，此余所以不免有北宋后无词之叹也^{[3]93}。

这里无“矫揉装束之态”，就是把握了意象的真正特征——直观性，而这种直观性在诗歌中就

展现为一种“沁人心脾”“豁人耳目”的阅读感受。

由此可知，王国维所强调者，其实就是希望文学意象可以使读者直观感受到诗词之意境，借助意象进入到诗词的意义层次。他认为，如果意象使用中过多隶事、用典、卖弄才学，就会使意象之直观性大大削弱。读诗如果是为了思索其中的知识，其感发就难以形成了。

四、意义层次的世界性

文学作品的第一个层次是语言层次，文学借语言构建意象，所以意象层次是第二层次，意象的相互交织则构成文学作品的意义世界，这是文学作品的第三个层次。所谓文学作品的意义世界，指的是文学作品借语言与意象构建的一个虚拟的空间。这个空间是超越作品的语言与具体意象的，是一个意义的世界。可以说，语言和意象层次的要求只是为“境界全出”作铺垫和准备，只有意义层次才真正凸显“境界”的内涵。在王国维的思想体系中，境界有两重内涵：其一是空间，其二是层级。所谓空间，即是指文学所创造之艺术的世界。在此世界中，作品中之语言及意象均已消融，读者感受到的是作者所创造之境地，于是就可以生发出作者欲传递之情。所谓层级，即是指超越文学作品审美感受之上生成的人生境界，这一层次下一部分再论。

文学的意义世界是境界生成之关键，之所以这么说，是因为语言与意象带来的审美体验尚未达到体验的高峰。语言与意象固然是体验产生的基础，但亦是表层，真正激发读者强烈审美体验的是作品的意义层次。透过语言与意象，读者可以进入作品构建的意义世界。如此，才可谈身临其境、感同身受。从这个意义上讲，是否有境界，关键要看是否创造出了意义的世界。《人间词话》中，王国维直接谈“境界”，就是从这个意义上讲的。比如：

太白纯以气象胜。“西风残照，汉家陵阙”，寥寥八字，独有千古^{[3]82}。

这里“寥寥八字，独有千古”的评价，就是赞许李白之诗句创造出了身临其境的意义世界。这个意义世界是超出语言与意象的。在评价姜夔时，王国维说道：“古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外

之响,终落第二手。其志清峻则有之,其旨遥深则未也。”^{[3]126}“不于意境上用力”,就是说姜夔的诗仅仅停留在语言与意象的层次,没有在作品之外构建出意义的世界。在王国维看来,这个意义的世界不仅仅是物的世界,也可以是情的世界。他说:“境非独谓景物也。喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者,谓之有境界。否则谓之无境界。”^{[3]159}这里,王国维特别提到了一个关键词“真”,这个“真”在王国维诗学体系中起着贯穿始终的作用。“真”,首先要求语言要天然,天然就是既有艺术特色又合乎景物之特质;其次要求意象要直观,不假雕饰,不倚才学;再次就是要求有“真感情”“真景物”。只有感情与景物是发自内心之真切感受,文学家才能做出千古流传的文章,而千古流传之关键就在于文学作品可以使后之览者有感于斯文,并与其表达之情感产生共鸣。

关于文学的意义世界,王国维并未作优劣之分,他主要论述了两个方面的:其一是境界大小方面;其二是有我无我之分。关于境界大小,王国维说:

境界有大小,不以是而分高下。“细雨鱼儿出,微风燕子斜”,何遽不若“落日照大旗,马鸣风萧萧”;“宝帘闲挂小银钩”,何遽不若“雾失楼台,月迷津渡”也^{[3]186}。

这一句的解释历来没有争议,王国维认为作品所写之境界可大可小,这是作品所书写的对象决定的,只要能传达出境界即可。由此可知,在王国维这里,合乎境界的基本要求就是有境界,这个基本要求现在看来有三个:第一是语言之天然,第二是意象之直观,第三是文学世界之创生。满足这三个条件,即是有境界,但境界并非某种单一之境界,文学所创造之世界自然因作品不同而有所差异,这是文学之必然,而不成为文学优劣之标准。明白了这一点,再去分析“有我之境”与“无我之境”就容易多了。关于此二者,王国维写道:

有有我之境,有无我之境。“泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去”,“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮”,有我之境也;“采菊东篱下,悠然见南山”,“寒波澹澹起,白鸟悠悠下”,无我之境也。有我之境,物我皆著我之色彩;无我之境,不知何者为我,何者为物。古人为词,写有我之境者为多,然非不能写无我之境,此在豪杰之士

能自树立耳^{[3]154}。

无我之境,人惟于静中得之;有我之境,于由动之静时得之。故一优美,一宏壮也^{[3]161}。

王国维此处区分“有我之境”与“无我之境”,与区分境界之大小思路一致。有我、无我不是作者创作水平的体现,而是作者自身气质的体现,因此就无高低优劣之分。王国维之所以会说“无我之境”唯有“豪杰之士能自树立”,是从写作难度上谈的。根据王国维所引名句可以看出,以物观物的无我之境,需要作者能够超出世俗之外,化解对现实世界强烈的感情。其具有一定的哲思,但又需要以文学之语言和意象传达这种“思”之理、“哲”之情,从而创造一种超然世外的意义世界。就这一点来说,对作者的思想层次要求较高,对作者之文学能力要求更高,这或可由王国维一段自述理解:

余疲于哲学有日矣。哲学上之说。大都可爱者不可信,可信者不可爱。余知真理,而余又爱其谬误。伟大之形而上学、高严之伦理学与纯粹之美学,此吾人所酷嗜也。然求其可信者,则宁在知识论上之实证论、伦理学上之快乐论与美学上之经验论。知其可信而不能爱,觉其可爱而不能信,此近两三年中最大之烦闷。而近日之嗜好,所以渐由哲学而移于文学,而欲于其中求直接之慰藉者也。要之,余之性质,欲为哲学家则感情苦多,而知力苦寡;欲为诗人,则又苦感情寡而理性多。诗歌乎?哲学乎?他日以何者终吾身,所不敢知,抑在二者之间乎?^[13]

能写“无我之境”的作家,恰以可爱之文学写出了可信之哲学,殊为不易,故王国维说豪杰之士方能做到。由此可以基本确定,王国维对“有我之境”与“无我之境”的区别只是为了区分文学世界之类型,只是说明文学之世界类型万千,但不分轩輊。如果说其中有些许区别的话,那就是“无我之境”得来更难些。至于何者才是真“境界”,他认为,二者并无本质区别。

至此,就基本把握了王国维“境界”说的基本要求。在王国维那里,能以天然之语言,写直观之意象,构艺术之世界,就是有境界,但这还不是境界的最终内涵。在谈论境界的世界性时,他还提到了境界的另外一个义项,那就是层级,即超越于文学作品审美世界之上的人生境界问题。

五、形上层次的生命性

文学作品是审美的，但往往不止步于单纯的美感。但凡阅读伟大的作品，读者以直观之方式进入其所创造之世界之后，还会有一种“思想境界”的提升。文学是有思想的，是给人以启发、以警醒、以陶冶的，但文学作品又不是以说教、以说理、以逻辑来传达其思想的，文学的思想性与艺术性并不冲突，且可以和谐并存。邓晓芒曾说道：“纯文学最重要的要素是思想性，当然不是直接表露的思想性（否则就成了哲学了），而是体现为作者素质和作品层次的思想性；有思想的作家也不一定是所谓‘学者型’作家（许多学者往往并没有思想，只会掉书袋子），而是对生活有深层次思考的作家。”^[14] 这里的思想性不是来自哲学之思辨，而是来自作者对现实世界的感悟；这里的思想性不是以逻辑推理的方式写就，而是以文学艺术的方式展示。可以说，文学之思想是以感动人心而传递，非以理性思维来说服。对于文学之思想性，英加登以形而上学质命之：“不管它有什么样的特殊的性质，是使人感到可怕，还是使人心醉神迷，忘却了自我，它都说明这个事件不同于那些平庸的灰暗的日子，它是那么五彩缤纷，光彩夺目，已经上升到了我们生活的顶点。……这些时不时显示的‘形而上学’质——因为我们要这么称呼——乃是我们的生命中有‘体验’价值的东西。……形而上学质的显示构成了我们的生命的顶点，同时也是我们的生命和所有一切存在的東西中最深邃的东西。”^[15] 这种形而上学质的存在来自于作家对世界的深沉的思考，来自于作家的生命体验与精神境界，借助文学世界潜移默化地传递给读者。当然，并不是所有作品都有形而上学质，只有伟大的作品才具有这种特质。

回到“境界”说，可以发现，王国维“境界”说并未仅仅停留在艺术世界的层次。艺术世界的构成，固然会给人带来审美的触动，但文学之真正价值却在于其“形而上学质”。这里的“形而上学质”就是王国维“境界”说的最高层次——宇宙人生之真理。在王国维看来，文学作品之最高境界恰在于作者于作品中传递出对于宇宙人生的独特体验，而这种体验赋予作品以至高之“境界”。此处的“境界”二字不再是艺术之世界性，

而是精神之超越。

关于“境界”说与宇宙人生问题，已有不少学者进行过论述。马正平在《生命的空间：〈人间词话〉的当代解读》一书前言中写道：“‘境界’说的本质就是一种对生命空间之美的向往。这种生命空间之美其实就是生命自由的感觉与体认。”^[16] 由此可见，“境界”之形上层面的生命性已经被普遍认可，因此本文不再过多论证。值得分析的是，王国维以“境界”说为其最终追求，是否可以说有境界之文学就必然要传递出作家对于宇宙人生的终极体验？文学之直观性与思想之形上性是否冲突？

首先谈第一个问题，即王国维对文学形而上学质的要求是不是绝对的。这个问题之所以值得讨论，是因为如果王氏以此为境界之本的话，那么所有被评价为有境界的作品应该都具备对宇宙人生的关怀。那么事实是这样吗？根据《人间词话》文本可知，王国维最为赞赏的词人乃是后主李煜。在王国维看来，“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词”^{[3]284}。又说，“词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处”^{[3]285-286}。王氏态度鲜明地表达了自己推崇李煜的原因：眼界大，感慨深。这是李煜之词有形上之生命体验的集中表现。在王国维看来，李煜之所以能写出如此深沉的生命体验，恰在于其有“赤子之心”，能敏锐地感知生命之悲喜忧愁、痛苦无奈。虽然李煜书写的是个人的情怀，但这种情怀因其是人类之共同情怀，故而具备了人类之公共性。如此以个人之情表达人类之共同情感，方可称得上是“眼界始大，感慨遂深”，超越了词之一般襟怀。李煜之优势是至真至诚、至情至爱，此所谓“赤子之心”；有此赤子之心，才能写“真感情，真景物”，才可以使得个人的感情发乎世俗之内，超越人世之外。所谓“入乎其内，出乎其外”，落实到文学作品写作上即是落尽豪华、直抵真淳，最终以个人之真性情，体味到人类普遍的忧愁哀怨、悲欢离合，达到“俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意”的境界。此外，明显以生命体验之深沉为“境界”的还有如下例子：

《诗·蒹葭》一篇，最得风人深致。晏同叔之“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路”，意颇近之。

但一洒落,一悲壮耳^{[3]73}。

冯正中词虽不失五代风格,而堂庑特大,开北宋一代风气^{[3]91}。

南唐中主词“菡萏香销翠叶残。西风愁起绿波间。”大有众芳芜秽、美人迟暮之感。乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远,小楼吹彻玉笙寒。”故知解人正不可易得^{[3]90}。

这些词之共同特点便在于有深致,即对生命之悲欢忧乐有深入的体验,故王国维称之为“有所论之境界”。

不过,王国维亦有诸多所论之词未曾涉及生命之体验,但其也谓之有境界。比如周邦彦之“风消绛蜡,露浥红莲,灯市光相射。桂华流瓦”,便被认为“境界极妙”;比如杜甫之“落日照大旗,马鸣风萧萧”,“细雨鱼儿出,微风燕子斜”,秦观之“自在飞花轻似梦,无边丝雨细如愁,宝帘闲挂小银钩”,亦被认为有境界。但显然,这些诗句与李煜慨叹人生之苦相比,少了许多形而上层面的生命体验。那么为何王国维仍认定这些诗句有境界呢?其实本文在第三层级谈“意义层次的世界性”时已经提及,此处补充一下。王国维的“境界”说以形而上层次的生命体验为最高目标,但能达到如此水准的诗句、诗人毕竟还是少数,因此,王国维对意义层面能创造艺术世界的诗句同样有较高评价,仍认为其有“境界”,虽然这种诗句不是王氏心中之最佳。其实,第三个层次的“境界”与第四个层次的“境界”之最大区别就在于,前者更加重视诗之艺术性,接近“意境”之义;后者更加重视诗之生命性,是王国维在中国诗学中之首创。能达到第三层次之境界已然难得,所以,王国维以具备形而上学层面之生命体验的文学为最佳,而能创造艺术世界之文学亦属佳品。其实,王国维在“意境”与“境界”两个词的选择中有过徘徊,他使用“境界”主要集中在两个方面:地理意义上的疆域与哲学方面的心灵境界(层次)。使用“意境”见于其《论哲学家美术家之天职》《人间词乙稿序》一文,其所论主要在艺术层面,其精神更多是接续了中国古代意境论。随着王国维诗学思想的逐渐形成,“境界”兼艺术之境界(世界)与人生之境界,成为他论文之首选,这也就是他似乎在《人间词话》中对不同作品持有不同标准的原因所在。

接下来的问题是,文学作品强调直观、最忌说理,那么王国维追求的形上层次的生命性如何在文学作品中做到“透彻玲珑不可凑泊”?维科曾有“推理力愈弱,想象力也就愈强”判断,严羽也曾说“夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也”,这其实也是王国维深入思考的问题。

这一点从其著名的“三境界”说可见一斑。王国维说:“古今之成大事业、大学问者,罔不经过三种之境界:‘昨夜西风凋碧树。独上高楼,望尽天涯路’,此第一境界也;‘衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴’,此第二境界也;‘众里寻他千百度,回头蓦见,那人正在、灯火阑珊处’,此第三境界也。”^{[3]76} 前述李煜之词传递人生之悲苦,因而受王国维青睐。李煜只是特例,经历家国变迁、江山易主,其悲苦必然浓重,但若没有李煜的人生经历,是否就无法创作出有深刻生命体验之诗歌呢?王国维以晏殊、柳永、辛弃疾之名句为例谈人生之三重境界,至少已经表明,这三位词人所写是有大格局的,是有深刻人生体验的。最值得玩味的是,王氏在论述完三重境界之后讲道:“此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词,恐晏、欧诸公所不许也。”^{[3]18} 可见,王国维清醒地认识到,自己对于三句词的解读并非出自词句本义,也不符合作者之意图,但是“此等语皆非大词人不能道”表明,王国维认为如此解释有其合理之处,即大词人有大胸襟、大格局,有深刻的人生体验,且能将其深刻之体验与文学创作融为一体,将个人一己的感情与世间众生的处境紧密相连。所以,大词人看似表达的是个体之情感,但却赋予了词句以丰富的内涵,从而创造出了极大的解释空间。于是,看似写爱情之词句,因其感慨深、格局大、境界高,就容易转化为一种普世的情感,感动世人,并代世人言说江山风雨外的不得已之所在。此时,大词人的人生境界与生命体验并不直接参与文学创作,而是融入到诗人、词人之精神之中,不必显露,但却无处不在,诗词境界与人生境界浑然一体、密不可分。在这里,形而上学层次的“境界”便显示出自己的全部特色,它主要的着眼点虽在生命体验之上,但亦不可避免地因其人而融入文学创作之中,作品之形而上学层次的“境界”也就由此产生。总之,文学作品在形而上学层面的思想性并不影响作品之

审美品质,相反,这种思想性(形上层次的生命性)会赋予作品以高绝的精神高度,给读者以无限的解释空间,从而增强和延长作品的审美价值。

其实,王国维之诗词创作最注重的就是人生的体验,而且很多是关于时光易逝、人生易老的主题。其词之精美不仅体现在语言层面、意象层面、意义层面,更是体现在他的词,句句中有我之情感,字字中饱含个人体验。其词诸如“人生只似风前絮,欢也零星。悲也零星。都作连江点点萍。”(《采桑子》)^{[17]642}“辛苦钱塘江上水,日日西流,日日东趋海。”(《蝶恋花》)^{[17]648}“试上高峰窥皓月,偶开天眼觑红尘,可怜身是眼中人。”(《浣溪沙》)^{[17]648}这些诗词无不兼具文学性与思想性,故可做理解“境界”说之佐证。

概言之,王国维心目中有境界之文学作品的特点就是用天然之语言、真切之意象,直观地创造一个艺术的世界,由此传达出作者对于世界、人生之深刻而独特的生命体验,进而使读者身临其境、感同身受。王国维的“境界”说是对文学作品之整体特征而不是某一个层次的评价。作品固然可以分为多个层次展开研究,但进入真正的阅读之时,作品的各个层次是有机融合的,是一个整体,因此,作品之“境界”也应该是作品整体表现出来的审美特质。从这个意义上来讲,我们不应单就某个层次就判定某部作品是否有“境界”。譬如,单有语言之天然,不一定会有意象之真切;有意象之真切,不一定能构造出深邃广大之艺术世界。因此,好的作品是一个有机整体,语言之天然决定了意象之真切,真切之意象可以让读者直观地进入艺术之世界,艺术世界又以其情境传达出人生之感,如此,方为“有境界”之文学。另外,“境界”虽为好文学之最高标准,但即使被称之为“有境界”的作品也有高下之分,王氏以饱含生命体验之作品为第一等,其余次之。

所以,必须从整体上把握王国维“境界”说的四个层次,防止孤立地关注某个问题。当前,王国维文艺思想研究中之所以存在大量关于范畴的

争论,皆因重局部而轻整体、重范畴而轻境界导致。因此,在解读“境界”说的时候,不必过于纠结范畴的确切所指,更不必过于细究某范畴的思想根源,而是要把握各个范畴之与“境界”的关联,找准王氏在使用范畴时之用意与目的,把握范畴“上手性”,进而将范畴研究融入“境界”内涵之中。如此,才能使得“境界”说真正成为一个具有整体性的理论体系。

参考文献:

- [1] 唐圭璋.词话丛编[M].北京:中华书局,1986.
- [2] 彭玉平.“境界”说与王国维之语源与语境[J].文史哲,2012(3):40.
- [3] 彭玉平.人间词话疏证[M].北京:中华书局,2014.
- [4] 毛宣国.“境界”说研究中值得注意的一种倾向[J].中国中外文艺理论学会年刊,2009(1):427-428.
- [5] 刘 勰.文心雕龙注[M].范文澜,注.北京:人民文学出版社,1958:570.
- [6] 元好问.元好问论诗三十首小笺[M].郭绍虞,笺释.北京:人民文学出版社,1978:60.
- [7] 罗 钢.著一“闹”字,而境界全出:王国维“境界说”探源之三[J].文艺研究,2006(3):60-68.
- [8] 胡 仔.茗溪渔隐丛话(前集)[M].北京:人民文学出版社,1962:252.
- [9] 刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1978:121.
- [10] 王 弼.王弼集校释[M].楼宇烈,校释.北京:中华书局,1980:609.
- [11] 严 羽.沧浪诗话[M].2版.北京:人民文学出版社,1983.
- [12] 王国维.叔本华之哲学及其教育学说[M]//王国维.王国维全集:第1卷.杭州:浙江教育出版社,2009.
- [13] 王国维.静安文集续编·自序二[M]//王国维.王国维全集:第14卷.杭州:浙江教育出版社,2009:121.
- [14] 邓晓芒.实践唯物论新解:开出现象学之维[M].武汉:武汉大学出版社,2007:226.
- [15] 英加登.论文学作品[M].张振辉,译.郑州:河南大学出版社,2008:284.
- [16] 马正平.生命的空间:《人间词话》的当代解读[M].北京:中国社会科学出版社,2000:前言10.
- [17] 王国维.词编[M]//王国维.王国维全集:第14卷.杭州:浙江教育出版社,2009.

责任编辑:黄声波