

从文艺功能论重谈“境界”

赵毅衡

内容提要 很多学者认为“意境/境界”是贯穿中国文艺思想史的核心观念乃至总纲。自20世纪初王国维重新启用此二术语以来,学界景从如云。但到80年代后,争议极多,辩论纠缠枝蔓。“意境”与“境界”两个概念虽经常混用,但中国古代论者以及王国维本人都赋予它们不同的意义。这是解开“意境”纠缠的办法,而且单独讨论“境界”是有文献根据的。“境界”既是创作者的对世界的观照,也是接收者对艺术作品的观照,是艺术进入的超越庸常利害的程度。“境界”借用中国古典文艺学,尤其借自佛教影响下的中国诗话批评,同时也是在呼应十八、十九世纪德国哲学的直观说。“境界说”值得推崇,因为它比较完美地体现了对艺术的本质功能的中国式理解。

关键词 境界;意境;佛教;德国哲学;王国维

一 “境界”与“意境”

“意境”与“境界”此二词在中国文艺学中历史悠久,自王国维《人间词话》之后,学界更是蔚然响应,成为普遍的诗学及美学原则。

“意境”与“境界”被认为“是中国传统美学的最后总结……可以用来分析和解读西方名著”^[1]。大部分讨论者对此不吝赞美,视此说为中国文艺理论贯穿古今的核心概念,全面地展示出中华民族的文艺理想,甚至被认为是文艺学的普遍真理。蓝华增的赞誉比较全面:“一部诗的美学史,就是一部以意境说为审美理论核心的诗学史。”^[2]因为,“意境/境界”说可以统摄中国文艺史上出现过的绝大部分概念:“我国诗论史上曾流行一时的‘兴象’‘意象’‘兴趣’‘情景’‘境’‘境界’‘神韵’等概念,仔细加以考察,就可以发现它们都是意境的别名或与意境相关的概念,实际上都是古代诗学家攀登意境高峰留下的脚印”^[3]。薛福兴认为:“(王国维)个人的努力体现了历史的必然,荣幸地成为历史逻辑的代言人。”^[4]高名璐甚至提出中国文艺学不需要“再现”这个意义理论的基本范畴,可以完全称为“意派论”^[5]。彭锋则提出,“中国当代艺术的发展历程,应该给我们展示通向

意象之路”^[6]。蓝华增甚至认为,到王国维的理论总结,我国的“这一古典诗美学达到成熟”。^[7]此说如此重要,它的每个方面都值得做细致的分析。

为了不至于让本文主线淹没在浩如烟海的文献回顾中,在此先亮明一个基本观点,即“境界”与“意境”是两个不同的概念:“意境”重点是文艺文本的基本发生与表现方式,而“境界”主要讨论的是艺术的效果,是一种文艺功能论。“境界”不仅是作为观者的艺术家达到的体悟,也是艺术作品给予欣赏者的效果,因此“境界”讨论的基本上是创作者与接受者共有的艺术观照方式。而且,这两个术语覆盖的范围很不一样:“意境”说的是艺术表意过程的一般原则,处理的范围大得多,也模糊得多;“境界”指的是艺术的功能效果,讨论的范围比意境窄小一些,但更清楚。因此,仔细区分“意境”与“境界”,或能厘清一百多年来学界讨论二者时的复杂纠缠。

在文艺学历史上,究竟论者是否认为“境界”与“意境”不同?一部分学者认为二者实为同一个术语,例如蒋寅认为,到晚清,“‘境界’与‘意境’大致相同,都指诗歌所表达的观念”^[8]。但罗继祖发现王国维用此二术语有先后之别:“‘意境’‘境界’一字之异,同出于静安先生笔端,而有前后之不同。两者实在没有太大的差别,大概后

来静安先生决定用‘境界’。”^[9]

王国维对此二词的前后使用频率和方式，应当说不是个难题，仔细一查就知：《人间词话》之前的文稿中，用“意境”比较多，例如发表于1907年的《人间词乙稿序》通篇用“意境”。而发表于1909年的《人间词话》，几乎全部用“境界”，“意境”只有一处，^[10]似乎是不小心未改尽。无论如何，王国维早期用“意境”较多，中后期用“境界”较多。在《人间词话》中，甚至在王国维没有发表的“未刊稿”“删稿”“附录”三文稿中，也只见“境界”，未见“意境”。因此，王文生认为王国维“显然是想在传统的‘意境’之外，另立新说”^[11]。本文同意：《人间词话》只谈“境界”并非偶然，而是王国维思想的某种重要变化。

究竟“意境”与“境界”有什么区别？王国维在《宋元戏剧考》中写道：“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之曰：有意境而已。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”^[12]戏曲之“写情”“写景”“述事”三者都能引出“意境”。在《人间词话》中他说“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”^[13]。他的意思是感情喜怒哀乐，都能造成境界。

由此看来，“境界说”是文学艺术各范畴的最后归结，《人间词话·未刊稿》总结说：“言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也。气质、神韵，末也。有境界而二者随之矣。”^[14]为什么“境界说”更为优越呢？因为它超出了表象的感受，“有境界，本也”，讨论“境界”，就进入了艺术的本质，即根本的存在方式。这样境界说就是关于艺术本质的讨论，与讨论艺术作品的“面目”，即表象特征的各种论说，并不处于同一水平。

因此，郁沅同意：“境界的范畴大于意境，二者不能等同。”^[15]实际上王国维的很多表述也将“意”与“境”分别讨论，类似“以意胜者，莫若欧阳公，以境胜者，莫若秦少游”^[16]这样的评语，在《人间词话》随处可见。同样，“原夫文学之所以有意境者，以其能观也出于观我者，意余于境；出于观物者，境多于意，非物无以见我，而

观我之时，又自有我在”^[17]。这段论述中“意”与“境”也是两个不同的、彼此独立的概念，“意境”与“境界”并非同义词，这就给本文只谈“境界”而暂时搁开“意境”提供了理由。

“境界”说之所以成为对整个文艺理论遗产的总结，离不开许多理论家的呼应。不少中国现代论者讨论“境界”并加以发挥，例如李长之的“人生”说、徐复观的“精神层次”说、叶嘉莹的“感受（基准）”说、李泽厚、陈咏、张文勋、彭玉平等的“形象”说、佛雏、潘知常、王攸欣、罗钢的“理念”说等等^[18]。本文无法全面回顾现代论者对“境界”说的呼应，仅举现代美学奠基人宗白华、朱光潜以及现代哲学家熊十力、冯友兰为例。

宗白华在《中国艺术意境之诞生》一书中分析了五种“艺术意境”，有时候他也用“境界”一词，看来他认为二者可以交换使用。但是宗白华他影响极大的晚年作品《美的散步》中，却只用“境界”描述中国艺术的最高追求，使用超过200次之多，远远超过“意境”一词。虽然宗白华并没有在理论上区分二者，他如王国维一样，越往后期越倾向于使用“境界”。他认为“境界”是艺术家和欣赏者，“赏玩它（作品）的色相、秩序、节奏、和谐；借以窥见自我的最深的反映……使人类最高的心灵具体化、肉身化”^[19]。

20世纪40年代，朱光潜在其名著《诗论》中，专列一章“诗的境界”。朱光潜十分重视“见”产生“境界”的过程：“无论是欣赏或创造，都必须见到一种诗的‘境界’，这里‘见’字最紧要。”^[20]王国维的“观”很可能来自叔本华的“直观”，朱光潜却直接承认，他的“见”，来自克罗齐的“直觉”论，强调创作者与欣赏者在概念和逻辑认知之外获得艺术体验的能力。

深受唯识宗影响的熊十力对“境界”提出了很高的标准：“真如为正智所缘时，即名境界。心所返缘时，其被缘之心，亦名境界。”此“境界”接近佛家说的“正智”，即特殊的觉悟之心^[21]。

冯友兰从人生哲学的高度论述“境界，他认为人的心灵，即古代哲学家所说的‘知觉灵明’，有了人的这种灵性知觉，人对宇宙对人生的了解才得到必要的意义。如此产生的意义，才是‘境界’。冯友

兰延续佛家“觉解”说，提出不同人取得的境界有程度区别：“人对宇宙人生底觉解程度，可有不同。因此，宇宙人生，对于人底意义，亦不同。”^[22]

无论讨论限于艺术学，或延伸到艺术学之外，讨论“境界”比讨论“意境”清楚的多。故上引的学者多选择“境界”作为意义活动的较高目标。

二 “意境” “情境” 和各种“境”

关于“境界”的讨论，之所以十分纠缠，是因为汉语喜用双音词。而在双音构词中，有些时候两个单音词已经开始，但尚未完全融合成一。这些双音词可视为双词词组，另一些则完全结合，成为一个不能拆开的双音词。“境界”两字同义，单字“境”实为“境界”的简称。谈某种“境”，就是在讨论某种“境界”。也就是说，“境界”是单词，而“意境”至今有可能被视为词组。

前文说过，王国维在《人间词话》之前，例如在《人间词乙稿序》中，已经建议把“意”和“境”分开讨论：“文学之事，其内足以摅己而外足以感人者，意与境二者而已。”^[23]施议对20世纪90年代讨论王国维的论文，标题就明确说“意境”等于“意+境”^[24]。明代朱承爵《存余堂诗话》云“作诗之妙，全在意境融彻，出音声之外，乃得真味”，通常被学界视为“意境”一词最早的用例，其实“意境”在这里明显是两个词^[25]。

“意境”在唐初被誉为诗学原则时，王昌龄《诗格》实际上提出的是“各种境界”：“诗有三境：一曰物境，二曰情境，三曰意境。物境一，欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽极秀者，神之于心。处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。情境二。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后用思，深得其情。意境三。亦张之于意而思之于心，则得其真矣。”^[26]这里说的是“意境”，是“关于某种‘意’的境界”或“通过某种‘意’取得的境界”。此种理解也得到后世许多论者的赞同。如明代孙鑛《月峰画跋》中的“真境”^[27]，李日华《竹懒论画》中的“妙境”^[28]，唐志契《绘事微言》中的“佳境”^[29]，笪重光《画筌》中“神境”“真境”“神

境”“妙境”与“意境”并列，等等^[30]。他们的讨论都单用“境”字，讨论的是“某种境界”。

本文之所以反复提议“境界说”可以单独讨论，因为“意境”并非“境界”同义词，而只是某种“意”的“境界”。关于“意境”说的大部分学理论辩，是在追索这个“意”究竟是什么，而“意”是汉语中最不容易弄清的一个词，可以一直追到《周易》的“立象以尽意”^[31]，王弼的“象者所以存意，得意而忘象”^[32]，以及魏晋玄学的言意之辨。在论者的理解中，这个“意”，可以是文艺家的“意志”，可以是作品中的“意象”，甚至可以是现代的“意识”，以及贝尔“有意味的形式”的“意味”^[33]。它也可以是朱光潜的说法，“每个诗的境界都必有‘情趣’（Feeling）和‘意象’（Image）两个要素”^[34]；或是宗白华的说法，“中国人艺术心灵与宇宙意象”^[35]；或是王文生的说法：“意境的核心在于意的无穷广延效应。文艺作品中的景、物、言、象，都是‘意’的特殊存在方式。”^[36]

实际上，“意义”也是许多语言中最捉摸不定的一个词，英语的 meaning 与汉语一样，有“意图”（to mean）的含义，奥格登与瑞恰慈的《意义之意义》（1922）提出意义有16类22种定义^[37]。谈“意境”者，也难免越谈越复杂。王国维一度把“意境”与“境界”二者作为同义词使用，给后人理解增加了困难。

蒋寅认为“意境”到清代中期，甚至一直到王国维之前，“已逐渐固定于立意取境的意思”^[38]，就是通过“意”取得的“境界”。但也有相反意见，萧遥天《语文小论》一书中批评王国维用“境界”是选词不当，未能兼顾情、意，认为“定词必要兼顾两方面，则‘意境’‘意象’都比‘境界’完美得多”^[39]。一百多年来的批评实践，由于“意”的意义过于复杂模糊，这种“完美”变成了负担。王国维另外启用“境界”一词，看来是先见之明。如此多学者主张分开讨论这二词，对本文试图单论“境界”，暂时搁置“意”，提供了支持。

“意境”问题过于复杂，无穷讨论而无澄清之日，早就引起了学界的抗议。黄维樑在2006年首先发难。他认为王国维的《人间词话》“没有什么创见”，“不值得这样受推崇”；“只是觉得三十年来，

海峡两岸三地对它的研究、讲解，似乎甚少新意，所花费的时间，实在可惜……陈陈相因的讲解，套话、废话、空言一堆堆、一篇篇”^[40]。蒋寅指责王国维使用“意境”一词不当：“很难厘清（“意境”）这个现代美学概念与它的语源之间本义和引申义、比喻义的种种缠夹，而作为涵摄中国古代美学精神的范畴和作为历史名词的概念之间更有着尚未弄清的学术史链接……当我们忘记意境只是个晚起的概念，先验地将它作为中国美学和文论的核心范畴来讨论时……就不可避免地导致种种方法论的悖谬和阐释的含混。”^[41]当然也有不同意见，例如，杨鑫批评蒋寅矛头指错了，认为王国维的“意境说”并没有与传统诗学脱钩，相反“境界说”才“难圆其说”而且“让人费解”^[42]。他的观点，与本文开始所引用诸家的看法（即王国维重视“境界”超过“意境”）正好相反，但他主张二者不应合为一说，这立场与本文暗合。

2012年罗钢发表长文，尖锐地指出：“稍具中国文学批评史常识的人都会承认，相较于‘言志’‘缘情’‘比兴’‘自然’以及‘气’‘韵’‘势’等许多中国古代诗学观念，‘境’‘意境’‘境界’等观念，在中国诗学史上并不具有今天人们赋予它的那种重要的思想地位和历史影响，更不是中国美学和诗学的‘中心范畴’。”^[43]这与2001年王一川提出的观点有些相似，王一川认为，“意境为现代美学概念”，“把意境看作古典美学概念，是错以现代人视点去衡量古代人”^[44]。也就是说，王国维是把现代文艺的范畴“意境”套用到古人身上。

以上这些争论中，我们可以总结出一点同意者比较多的看法，即在“意境”概念中，“意”与“境”不一定结合的那么紧，应当理解为与其他各种“境”一样，是文艺之“境”的一种。这样一来，“境界”可与“意境”分开讨论。哪怕王国维本人对两个术语有所混用。本文重点讨论“境界说”在文艺理论中的地位。前引各种极端观点形成乱局，反而帮助本文廓清了阵地。

三 中国文艺学史上的“境界说”

“境界”，尤其是其单音词“境”，在中国学术

史上，尽管经常使用于文艺学，却主要是个哲学概念。“境”古字作“竟”，《说文解字》云：“境，疆也。”^[45]“境界”是同义词复合成的双音词，写成“境”时依然保留原意。当佛教进入中国，梵文 visayo 或 vishaya，原词意义也很实际，指的是领地、疆界、范围，英译作 realm, domain, scope, range^[46]，译成中文“境界”非常自然贴切。

正因如此，visayo 的宗教引申意义，“眼、耳、心所够及的范围”（reach of the eye, ear, mind, etc）^[47]也毫无障碍地随着佛教教义，传给了中文本来就浅近的词“境”或“境界”。经过诗学或哲学复杂应用，中文的“意境”一词，现在已经很难译成英文，有些人译成 association（联想），太泛；有些译者生造一个词 ideorealms（思想领域），需费一番功夫解释。而“境界”在中文中，借佛学之助，从实至虚，顺势而行，顺利成章，虽然意义复杂化，却几乎没有理解障碍，无怪乎如此通用。

玄奘系统译介了印度瑜伽行派的代表著作，以瑜伽行学派的“六经十一论”为典据，创立了中国佛教的法相唯识宗。唯识宗主张外境（色境）非有，内识却是非无，一切都由阿赖耶识变现，这就是“唯识无境”之意。被唯识宗列为核心经典的《楞伽经》中记载：大慧菩萨向佛提出了一百多个问题，佛并不具体作答，而是直指人的身心性命。宇宙万象是自心所见，虚假不实，唯有第八识（即心）才是认识世界一切的根本。对此，“大慧菩萨摩訶萨而为上首，一切诸佛手灌其顶，自心现境界，善解其义”^[48]。一切诸法犹如梦幻，生灭无常，离了心意识，便一无所有，此即唯识宗“识外无境”的主观境界理论：从“外境”转变成“内识之境”。

玄奘的弟子窥基在《百法明六论解》解释色法时说，“境”为一种“缘”，由“识”所转变的“境”。所以“境”经常指超越“六识”所认辨的超感知对象，如眼识以色境为其境界，意识以法境为其境界，现实世界不真实，唯心识方为真实。只有宗教修养，才能达到高层次的“真如境界”。《俱舍论疏》释“境界”为“心之所游履攀援者”^[49]，即心灵超度后才能达到的极乐世界，此解真切。

《楞伽经》既是唯识宗经典之一，也是禅宗

首依的经典。禅宗强调心与境相互依存，观心才可观“境”。将色和空、性和相统一起来，这种统一体现为境界，即禅宗达到了圆融精妙的“心境”。^[50]唐代禅宗大盛，“境界说”从佛学很顺利地过渡到诗学。皎然借佛学论诗，提出诗中“取境”“造境”“缘境”等取得“境”的途径：“夫境象不一，虚实难明。”^[51]“境”属于意识的幻象，所以是虚；“象”乃是文字固定下来的东西，因此是实。二者相合成一词，意义很难辨明。

皎然以后，诗论家们以“境界”论诗蔚为风气。如唐人权德舆的“意与境会”^[52]，晚唐司空图的“思与境偕”^[53]，一直到梁启超的“境者，心造也”^[54]。境界的超越性，产生某种更让人难以捉摸、猜测和把握的存在。在这个问题上，刘禹锡提出了一个精彩的文艺学命题：“境生于象外。”^[55]“境”既然能在语言之外生成，也就能在形象之外生成，这可以说是分别讲解“意”与“境”最简洁的尝试。在刘禹锡看来，意境有两个层面，一是作品表现的诗情画意，就是“境”；另一层是意象。这两个层次，一是手段，一是目的。司空图则谈实境与虚境具体谈“外”字深意，“实境”是《诗品》中的一品：“清涧之曲，碧松之阴，一客荷樵，一客听琴……语语如在目前。”他认为“诗家之境”是“象外之象、景外之景”：“如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前。”^[56]他们两人一致的地方是：“境”在深层，是意象追寻的目标，但并非靠象能取得。

文艺的本质在“象”之外，这也是唐之前中国古典文艺学家很早就理解到的。谢赫在《古画品录》中写道：“若拘以形体，则未见精辟；若取之象外，则方见高腴，可谓微妙也。”^[57]他已经点出了文艺所追求的“象外”微妙，只是他尚未用“境界”这个词。此后，北宋的梅尧臣提出：“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，然后为至矣。”^[58]既要极“象”之生动性和真实性，更要富有“意”之不可穷尽性。南宋严羽以禅喻诗，对诗歌文艺的“象外之境”更是推崇备至：“诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊。”^[59]文艺的最高境界不在“象”，而在“象外”，“象”固然重要，

但“象外之意”更为重要。

《文心雕龙》则提出“余味曲包”^[60]，既是“余味”，隐而不露，需要观者体验来实现。“境界”从作品而得，但又不直接在作品之中，只是“曲包”在内，因此需要观众同情性的理解与冥思。而一旦得到这种认知，就进入了高层次的精神世界。因此，这里需要一个新的因素，那就是主观的审视和融入。此时，对现代文艺学起了重大作用的另一个因素，进入了文艺学家的视野。

20世纪伊始，王国维留学日本，耽读德国哲学，兴奋地称之为“第二佛教”^[61]。在德国哲学的推动下。王国维的“造境与写境”“有我之境和无我之境”的论述，则把“境界说”主观性的讨论引入了一个新的高度。很多论者认为这是得诸德国古典美学，罗钢直截了当指出：王国维“境界说”构成首先来自叔本华的直观论美学，是德国十八、十九世纪哲学的译介，“观”就是叔本华的“直观”，只是他以席勒关于自然诗与理想诗的区分来补充^[62]。马正平直截了当地认为，“境界”一词实际上是对席勒的“审美心境”的翻译^[63]。魏鹏举认为，王国维的“境界”说实际上是受席勒自然、道德、审美三境界之说的启发^[64]。因为“境界”二字首先出现于王国维对文德尔班《哲学史教程》中转述的席勒一段话的翻译里：“故美术者，科学与道德之生产地也。又谓审美之境界，乃不关利害之境界。故气质之欲灭，而道德之欲得由之以生，故审美之境界，乃物质之境界与道德之境界之津梁也。”^[65]

可以说，这是王国维借道德国哲学回到禅宗的“顿悟”说，也就是说他在两个完全不同的文艺学思潮中找到共通性，找到文学艺术的真谛。指责王国维“只不过是在翻译西方概念”的人，可能忘了“境界说”在中国文艺学和哲学传统中的悠久历史，王国维的重新启用功不可没。

四 文艺“境界”的超越功能

“境界”有两个显著的精神特点，即观照的“主观性”与认知的“超越性”。这两点在中国文艺学传统中早就明显存在，任何人无法忽视。受

禅宗影响的宋明理学，早就点出了文艺欣赏的主观性。朱熹就挑明“境界”是个人心灵的产物：“随分占取，做自家境界。”^[66]心学更加强调领悟的主观成分。而文艺学家对此心里很清楚，宋人郭熙的《林泉高致》强调“境界已熟，心乎已应”，元代方回特撰《心境记》，说“心即境也”，都是佳例^[67]。

王国维的“观我”“观物”要求一个超乎物我关联之上的观照出发点，即西方现代哲学再三强调的主体性。有了主体性，被观察的自然或文本，就成为意识对象。这种文学观，促使王国维从人本体的立场来把握境界，赋予其文学本质性的价值，为“境界”的主观取向找到了根据。正如罗钢所论，“叔本华的直观说可以说为我们解释王国维的‘境界说’提供重要的帮助”^[68]。

“境界说”对艺的功能效果作出了更精辟的理解。对此“超越性”，王国维的理解非常清晰，且毫不讳言这是他的文艺理论的根本目标所在。他指出，“境界”的对立面是日常平庸的、被各种“利害”束缚的生活，而文艺（王国维所说的“美术”）“使吾人超出利害之范围之外，而徜徉与缥缈宁静之域”^[69]。他又更加明确地阐说：“使吾侪冯生之徒，于此桎梏之中之世界之中，离此生活之欲之争斗，而得其暂时之拼合，此一切美术之目的也。”^[70]只有文艺才能让观众读者得以摆脱庸常的束缚，超脱出“日常之压迫”，这就是艺术作品激发“境界”功能所在。

在这一点上，唯识学、禅宗、心学是他的前驱：唯识宗的文献中，对外境都持否定态度。“唯识无境”正在于反对“执迷于境”，回到心识。《成唯识论》论辩说：“如何但言唯识非境？识唯内有，境亦通外。恐滥外故，但言唯识。或诸愚夫迷执于境，起烦恼业，生死沉沦，不解观心，勤求出离。哀愍彼故，说唯识言，令自观心，解脱生死。”^[71]而禅宗追求“禅境”，于静观万象中超越社会与逻辑思维的束缚，实现以主观心灵的超越，获取刹那间的体悟，化为一体的高层次审美境界。

更接近王国维所需要的角度的，是王夫之对“境界”的解释：“作者以一致之思，读者各以其情而自得。”^[72]叶燮也呼应这种“艺术本质在接受”

的观点：“言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引人于冥漠恍惚之境，所以为至也。”^[73]而王国维则再三坚持认为，追求境界敞亮的文艺家，至少必须“去功利”“去虚伪”这双重自蔽。他认为李煜沦为阶下囚后仍不失“赤子之心”，纳兰容若则是“初入中原，未染汉人风气”而保留“自然之眼”^[74]。此类评论听起来颇为极端，但古今中外不少诗人的确在为人处世上很笨拙。正因为他们较少了解世事，尚未被功利性所左右，没有完全丢失对自我的那份纯真。

王国维关于“境界”意在超脱的论辩，更明见于他关于“常人—诗人”的讨论。他认为这两种人的分别，不是职司分立，而是身份性疏离，但他们有相类的认识方式，即能感觉“境界”。“诗人”是能创作的文艺家，而“常人”是能领悟的观者，也包括文艺作品的读者观众，在文艺过程中，“常人—诗人”在创作与理解位置不一，领悟角色有别。“常人皆能感之，而惟诗人能写之”，而文艺文本中的境界，已经“镌诸不朽之文字，使读者自得之”^[75]。对于文艺的“境界”，观者读者哪怕没有能力创造，也有能力“得之”。这点是本文讨论最关键处：文艺本质的最终确立，在于其功能，在于读者观者对文艺的接受理解。

正因为文艺的“境界”是功能性的，文艺作品的“境界”有程度之别，即激发读者观者体会此境界的潜力之强弱。《人间词话》有中国历代诗话的本色，经常借作品做评比，而王国维常用的评语是：此人作品的“境界不如彼人”，境界是作品“功能性”评判标准。因此，“境界”是在作品与接受的对话交流中产生的，是作为“常人”的文学艺术接受者，在对文艺文本意义的领悟中产生的。

正因为文艺对接受者有如此功能，王国维对能让人取得境界领悟的文艺，不吝赞美之词：“兹有一物焉，使吾人超然于利害之外，而忘物与我之关系，此时也，吾人之心无希望，无恐怖，非复欲之我，而但知之我也。……然物之能使吾人超然于利害之外者，非美术何足以当之乎！”^[76]

本文并不认为王国维的“境界说”可以成为贯穿整个中国文艺史的总纲，也不想给他“站在中西文化的交汇点上”的光环。本文只是说王国维“境

界说”非常准确地指出了文学艺术的功能之本，它终于用明确的议论、精彩的例证，把中国文艺学对接受的研究推向成熟，可以说领先了西方现代接受美学半个世纪。

这一点是本文反复申说的关键点：无论我们谈的是哪一种体裁的文艺，哪一个时代的文艺，哪一个民族的文艺，文艺的本质依然在于它的功能：文艺能让关照作品的人得到一种从庸常解脱的超脱感。文艺的本质，在于为欣赏者开启一个世界，一个脱离凡庸日常的精神空间。这个空间等待着欣赏者心灵进入，只要我们足够真诚地观照之，我们就有机会进入这种“境界”。归根结底，艺术作为一种符号文本，决定其意义的是其“使用方式”。

甚至，“境界”这个术语已经被使用于设计、休闲、茶道、个人修养、社交礼仪、领导治理、翻译优劣等等，凡是可以与文艺沾边的任何体裁，或可比喻之文艺的任何领域，都在很自然地使用此词。要取得“境界”，当然可以用更郑重的哲学的或实践的方式，如冥思苦索、束身修行、献身事业、舍己为人，等等。王国维本人也用之来比喻“成大事业，大学问者”过程的各阶段，足见这个词已经成为中国思想的一部分。

对于文学艺术的接受者而言，欣赏作品的最终目的与至高效率，即要达到的“境界”，与哲理相通。因此，艺术的“境界”，实为一切超脱庸常的人类活动之共同追求。观者面对文艺，必须沉浸于其中，才可以到达类似的境界，尽管可能觉解程度有所不同，但“境界”却是文艺的精神功能所在。这就是为什么对于我们这些“常人”文学艺术作品弥足珍贵的原因。

[本文系国家社科基金项目“当代中国艺术产业的符号美学研究”(项目编号19XZW004)的阶段性研究成果]

[1][12][13][14][16][17][61][65][69][74][75][76] 周锡山:《人间词话汇编汇校汇评本》(增订本),第388—389页,第406页,第42页,第270页,第385页,第384页,第438页,第405页,第402页,第213页,第356页,第402—403页,上海三联书店2013年版。

[2][3][7] 参见蓝华增《古代诗论意境说源流刍议》,《文艺理论研究》1982年第3期。

[4] 薛富兴:《东方神韵——意境论》,第55页,人民文学出版社2000年版。

[5] 参见高名璐《意派论:一个颠覆再现的理论》,《南京艺术学院学报》2009年第3期。

[6] 参见彭锋《意象之路:有关中国当代文艺的一种试探性理论》,《东方文艺》2009年第11期。

[8][38][41] 参见蒋寅《原始与会通:“意境”概念的古今——兼论王国维对“意境”的曲解》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)2007年第3期。

[9] 罗继祖:《王国维与樊炳清》,《鲁诗堂谈往录》,第292页,上海书店出版社2001年版。

[10][15] 参见郁沅《“境界”与“意境”之辨异》,《文艺理论研究》2002年第4期。

[11] 参见王文生《王国维的文学思想初探》,《古代文学理论研究》1982年第7期。

[18] 参见刘锋杰《生命之敞亮:王国维“境界说”诗学属性论》,第1—20页,上海教育出版社2018年版。

[19] 宗白华:《美学漫步》,第120页,上海人民出版社2005年版。

[20] 朱光潜:《诗论》,第61页,三联书店2014年版。

[21] 熊十力:《佛家名相通释》,第77页,东方出版中心1985年版。

[22] 冯友兰:《三松堂全集》第4卷,第549页,河南人民出版社1986年版。

[23] 王国维:《人间词话》,第69页,广西人民出版社2017年版。

[24] 参见施议对《论“意+境=意境”》,《文学遗产》1997年第5期。

[25] 朱承爵:《存余堂诗话》,第18页,中华书局1985年版。

[26] 胡问涛、罗琴:《王昌龄集编年校注》,第316页,巴蜀书社2000年版。

[27] 孙鑛:《书画跋跋六卷》卷三,清乾隆5年刻本。

[28] 李日华:《竹懒论画》,转引自《中国历代画论选》下册,潘运告编注,第106页,湖南美术出版社2007年版。

[29] 唐志契:《绘事微言》,第5页,人民美术出版社2003年版。

[30] 笪重光:《画筌》,吴思雷注,第24页,四川人民出

版社1982年版。

[31]《周易正义》卷第七,王弼注,孔颖达疏,阮元校刻《十三经注疏》清嘉庆刊本,第171页,中华书局2009年版。

[32]王弼:《周易略例·明象》,《王弼集校释》,楼宇烈校释,第414页,中华书局2011年版。

[33]参见李倍雷《艺术:有意境的符式》,《书画艺术》2014年第3期。

[34]朱光潜:《诗论》,《朱光潜美学文学论文选集》,第189页,湖南人民出版社1980年版。

[35]宗白华:《美学的境界》,第107页,文化发展出版社2018年版。

[36]王文生:《论情境》,第10页,上海文艺出版社2001年版。

[37] C.K.Ogden & I.A.Richards, *The Meaning of Meaning*, New York: Harcourt, Grace Janovich, 1922.

[39]转引自叶嘉莹:《迦陵文集》第2卷,第189页,河北教育出版社1997年版。

[40]参见黄维樑《为意境(境界)研究热降温:中国古代文论探索札记》,《海南师范学院学报》(社会科学版)2006年第3期。

[42]参见杨鑫《意境说的建构性阐释:兼与蒋寅商榷》,《上海师范大学学报》(哲学社会科学版)2008年第3期。

[43]参见罗钢《学说的神话:评“中国古代意境说”》,《文史哲》2012年第1期。

[44]参见王一川《通向中国现代性诗学》,《北京师范大学学报》(人文社会科学版)2001年第3期。

[45]许慎:《说文解字》,徐铉校定,第290页,中华书局1963年版。

[46] Robert Caesar Childers, (ed), *A Dictionary of the Pali Language*, Delhi: Oriental Book Centre, 2007.

[47] Sir Minier Monier-Williams, (ed.) *A Sanskrit-English Dictionary*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2002.

[48]《楞伽阿跋多罗宝经》卷一,求那跋陀罗译,见《大正新修大藏经》第16册,第480页。

[49]丁福保编:《佛学大辞典》,第2489页,上海书店1991年版。

[50]张节末:《禅宗美学》,第134页,浙江人民出版社1999年版。

[51]皎然:《诗议》,《诗式校注》,李壮鹰校注,第374页,

人民文学出版社2003年版。

[52]权德舆:《权德舆诗文集》,第527页,上海古籍出版社2008年版。

[53][56]《诗品集解》,司空图撰,郭绍虞编,第50页,第33页、第52页,中华书局1963年版。

[54]梁启超:《饮冰室合集》第6册,第45页,中华书局2015年版。

[55]刘禹锡:《刘禹锡集》,卞孝萱校订,第238页,中华书局1990年版。

[57]谢赫:《古画品录》,第8页,人民美术出版社1959年版。

[58]欧阳修:《六一诗话》,《六一诗话 白石诗说 溇南诗话》,第9页,中华书局1962年版。

[59]《沧浪诗话校释》,严羽撰,郭绍虞校释,第26页,中华书局1983年版。

[60]《文心雕龙注》,刘勰撰,范文澜注,第633页,人民文学出版社1962年版。

[62]参见罗钢《意境说是德国美学的中国变体》,《南京大学学报》2011年第5期。

[63]马正平:《生命的空间:〈人间词话〉的当代解读》,第357页,中国社会科学出版社2000年版。

[64]参见魏鹏举《王国维境界说的知识谱系》,《文艺理论研究》2004年第5期。

[66]朱熹:《寄陈同甫书第六》,见《陈亮集》,第362页,中华书局1987年版。

[67]方回:《心境记》,见《全元文》,李修生主编,第295页,凤凰出版集团1998年版。

[68]参见罗钢《眼睛的符号学取向:王国维“境界说”探源之一》,《中国文化研究》2006年第4期。

[70]周锡山编校:《王国维文学美学论著集》,第9页,北岳文艺出版社1987年版。

[71]《成唯识论》,玄奘译,第109页,上海古籍出版社影印本1995年版。

[72]《姜斋诗话笺注》,王夫之撰,戴鸿森注,第4页,人民文学出版社1981年版。

[73]叶燮:《原诗·内篇下》,见《原诗 一瓢诗话 说诗碎语》,第30页,中华书局1979年版。

[作者单位:四川大学文学与新闻学院]

责任编辑:吴子林