

经典重读：论“境界”说

安徽 | 刘运好 程海滨

摘要：学界研究《人间词话》多以手稿本为研究对象，将“意境”和“境界”混为一谈，这是一个必须严肃辨正的问题。虽然“意境”和“境界”都涉及主体和文本的两个方面，但是二者观照点不同。“意境”说的观照点是文本的审美形态，由文本的审美形态逆推主体的生命精神，是沿波讨源；“境界”说的观照点是主体的生命哲学，探究主体生命精神与文本审美形态之间的关系，是循本求末。作为诗学范畴的“境界”说也经历了一个由朦胧到清晰的发展过程，发端于手稿本，自觉于初刊本；初刊本通过对手稿本的严苛选择、逻辑排列，才使“境界”说成为一个具有文学本体意义的诗学范畴，并形成了理论的内在逻辑层次。因此研究“境界”说，必须以初刊本的文本为依据。

关键词：王国维 《人间词话》 境界 意境 初刊本

王国维《人间词话》的“境界”说，几乎成为学术史的一个神话。相关研究积案盈箱，诸家论述挥霍纷纭。若要细致梳理，非列专题不可。这里需简要说明的是：“境界”说与“意境”说论述角度不同，理论内涵有别，二者不可混淆；作为诗学范畴的“境界”说经历了一个由朦胧到清晰的过程，发端于手稿本，自觉于初刊本；初刊本通过对手稿本的严苛选择、逻辑排列，才使“境界”说成为一个具有文学本体意义的诗学范畴，并形成了理论的内在逻辑层次。

自此之后，“境界”说成为中国诗学的经典范畴。经典的阐释有两种基本方式：一是经典的本原义，即经典文本原有的理论内涵；二是经典的增殖义，即经典文本在重复阐释（自我丰富和他人阐释）过程中所叠加的理论内涵。因此，经典研究也有两种基本方式：一是研究经典的本原义，二是研究经典的增殖义。目前，学界的“境界”说研究更多关注的是经典的增殖义，而不是经典的本原义。重读经典，追溯本原，庶几还原“境界”说庐山面目，是十分必要的。所以，本文在辨正“境界”和“意境”微妙差异的基础上，以经典文本初刊本

《人间词话》为依据，阐释境界说本原意义的四层理论内涵。

引论：“境界”与“意境”之别

“境界”和“意境”是一对孪生范畴，在王国维之前——从唐宋到明清诗话词话并无明确区分，而且所论之“境”或指境界或指意境，到了王国维手中，似乎亦未辨析判然。所以现代学者几乎不加分别，如台湾姚一苇《论境界》说：“‘境界’或‘意境’一词是我国所独有的一个名词，作为艺术批评或文学批评的一个重要术语。但是它的语意非常抽象而暧昧，因此在比较实际的西洋的美学或艺术学的体系中，几乎找不出一个同等的用语来传达，至少我在西文中找不出一个可以概括它的所有的内涵的一个用语。”^①将“境界”说和“意境”说完全等同，并非姚氏一人，与此同调者比比皆是。从20世纪40年代宗白华《中国艺术意境之诞生》（《美学散步》，上海人民出版社1981年版），到80年代范宁《关于境界说》（《文学评论》1981年第1期），再到新世纪韩经太、陶文鹏《也论中国诗学的“意象”与“意境”说》（《文学评论》2003年第2期），概莫如此。

对“境界”和“意境”不加区别，实际上源于王国维本人。王氏论文学，既重境界，又主意境。然而，仔细考察，不仅所言之意境前后微有区别，而且意境与境界的理论内涵、观照维度也有微妙差异。

王氏早期所论之意境是一个复合性概念。1907年出版的《人间词乙稿序》即完整地论述了意境问题：“文学之事，其内足以摅己，而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一，不足以言文学。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。而出于观物者，境多于意。然非物无以见我，而观我之时，又自有我在。故二者常互相错综。能有所偏重，而不能有所偏废也。文学之工不工，亦视其意境之有无与其深浅而已。”^②由于意境是意与境的叠合，所以在文学中有以意胜、以境胜、意境浑融胜三类。所谓“意境”，乃生成于作者的“能观”，即静观默察之所得。这种静观默察有两种基本形式：观我，观物；

形成两种文本审美形态：“观我”则“意余于境”，“观物”则“境多于意”。然而，王氏所言之“观我”又非庄子式的“朝彻见独”，而是类似于叔本华的“意志之完全客观化”，既包含情感，也包含理念，形诸作品则是借物以见“意”；“观物”亦非陆机所谓“伫中区以玄览”，而是类似于黄宗羲的“以月露风云花鸟为其性情”，既包含物态，也隐寓性情，形诸作品则染情而为“境”。所以，情与境虽有偏重、有显隐，却呈现出错综交融的状态。简要言之，文学之所以能够“内足以摅己，而外足以感人”，乃取决于意与境的二元构成。意境最完美的审美状态有二：一是创作主体“意境两忘”，达到“物我一体，高蹈乎八荒之表，而抗心乎千秋之间”；二是文本形态“意境两浑”，唯有“太白、后主、正中数人足以当之”（《人间词乙稿序》）。但是，王氏始终将意与境作为衡量“文学之工不工”的唯一标准。而文学之“工”与“不工”，从创作过程上说，是表达技巧；从文本呈现上说，是审美形态。这说明这一时期王氏所论之意境，其立足点乃在于文本的审美形态，而不是主体的精神境界。

后来，王氏重论“意境”说时，却将“意境”由复合概念而整合为整体范畴。1925年初版的《宋元戏曲史·元剧之文章》曰：“元曲最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之曰：有意境而已矣！何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，叙事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是。元曲亦然。”^③也就是说，如果将元曲作为文学文本而不是演员脚本加以研究，其最美之处并不在于思想的深刻和结构的缜密，而在于有意境，即抒情怡人爽心，写景如在目前，叙事声口逼真。这里所论之意境与《人间词乙稿序》所论之意境，虽有复合概念和整体范畴之别，本质却无二致，都是意在凸显文本由审美技巧而产生的审美效应，立足点仍在文本的审美形态，而非文学的自体。然而，《元剧之文章》超越《人间词乙稿序》处，就在于初步涉及文学的自体问题：“元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。”作者还进一步说明：

元曲作家放下了传统文人注重名位学问的身段,“藏之名山,传之其人”的理想,唯在于“以意兴之所至为之,以自娱娱人”而已。这种兴之所至、脱去教化的文章,发诸性情,得乎天真,故为“自然”。换言之,主体发诸性情、得乎天真的生命本体与文本不加雕琢、自然真淳的审美形态,构成了内在的因果关联。以“自然”为本体,标志着“意境”说开始成为一个成熟的理论范畴。

差不多在提倡“意境”说的同时,王氏又提出“境界”说。在1908年写就的125则的《人间词话》中,首次提出“境界”说。而后又选择其中的64则,分四期刊载于1908、1909年《国粹学报》,学界称之为初刊本。1926年俞平伯将此辑出,标点印行。后来陆续出现了靳德峻《人间词话笺证》(1928)、许文雨《人间词话讲疏》(1937年)、徐调孚《校注人间词话》(1940),以及最后面世的《人间词话手稿本》。比较手稿本和初刊本,即可看出:前者只是读词感悟的直观呈现,并无贯穿全篇的核心,“境界”说只是感悟的直观抽象而已;后者则将读词感悟的材料,通过严苛的删削及自觉的逻辑编排,凸显“境界”说的核心范畴。所以,如若研究《人间词话》诗学思想的生成、发展、变化,必须以手稿本为基础,按照时间序列,逐层追寻;如若研究“境界”说,则必须以经过作者本人手订删削的初刊本最为可靠。今之通行的源于俞平伯标点本的靳德峻笺证本,即完整保留了初刊本的原貌。

初刊本《人间词话》开宗明义标举“境界”,并且以此为核心,编辑经过刊削的词话,使前后呈现出显明的逻辑关系。不仅摆脱了纯粹的文学技巧研究,试图以生命哲学为基点,阐释文学的审美形态,标志着王氏文学研究的视角转换,而且推崇“后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意”,强调“古今之称大事业大学问”的三种境界,“忧生”“忧世”亦为境界,凸显胸次高远,自成高格,自有境界,从而使王氏的文学研究超越前贤,独标今古。

从时间节点上看,从《人间词乙稿序》的“意境”说,到《人间词话》的“境界”说,再到《元剧之文章》的“意境”说,似乎王氏更注重“意境”说。

但如若比较二者的理论内涵即可看出:无论是《人间词乙稿序》还是《元剧之文章》,所论之“意境”都不是文学的本体范畴,而是着眼于文学的审美技巧及其审美效应,亦即审美形态。唯有从生命哲学的角度所提出的“境界”说,才属于文学的本体范畴。概括地说,在王氏的诗学理论中,“意境”说的逻辑基点在于阐释文本审美技巧与审美效应的关系,“境界”说则在于作者境界与审美形态的关系;“意境”说的主体是以华夏传统的“意”与“境”为二元构成,“境界”说的主体则是以叔本华的“意志”和“表象”为二元构成,范畴的理论内涵并不相同。

然而,意境和境界又密不可分。不仅意境之“境”和境界之“境”在审美形态上有叠合关系,而且王氏所论也并未截然分明。如《人间词乙稿序》的“观我”“观物”之说,以意胜、以境胜、意境浑融胜的三种类型,“写情”“写景”“述事”的意境所呈现的三种审美形态,等等,都直接引入《人间词话》。《元剧之文章》论文章的意境,一从审美主体上说,元曲之佳处出乎本体的自然;另一从审美形态上说,元曲之佳处在于文本的意境。换言之,《元剧之文章》所论之“自然”,恰恰是从生命哲学的角度揭示文学的本体属性,与“境界”说有学理上的血缘关系。并且《人间词话》也有一处论及意境:“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,终不能与于第一流之作者也。”^④本质上也是论述审美技巧与审美效应的关系,而作品的“格调之高”也是作家胸襟气象的冰山一角,将“格调”与“意境”割裂开来,实际上就自我否定了主体境界和文本境界的不可分割性。

可见,究竟以“意境”还是“境界”作为文学的本质,王氏自己也摇摆不定,或者说缺少高度的理论自觉。不仅没有对境界和意境做出严密的界定,而且理论的维度也不尽统一。所以,后人在接受这一学术神话时,忽略了王氏理论的缺失,也将“意境”和“境界”混为一谈。但是,如若细绎二者的理论内涵,即可看出“境界”说比“意境”说更为丰富,甚至可以说,在王国维诗学中“意境”只是“境界”的一种审美形态而已。这正是以“境界”说作为王

氏本体诗学范畴研究的意义之所在。

性情：境界的主体生成

王国维《人间词话》的核心是“境界”。他不无自负地说：“然沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道到其面目，不若鄙人拈出‘境界’二字为探其本也。”认为兴趣、神韵不能揭示文学本质，唯有“境界”直达本体。所谓文学本体，既从文学与主体的关系上探寻其生成本原，又从文学与人生的关系上追寻其终极关注。所以，一旦涉及文学本体，必然无法绕开生命哲学。其中，“文学是人学”，是一个经典性的命题。

在中国传统文化中，将“境界”由地理空间的意义开始赋予精神性内涵时，最初即是指人的精神所能达到的高度。《庄子》一书称之为“竟”（境）。《齐物论》曰：“忘年忘义，振于无竟，故寓诸无竟。”郭象注曰：“夫忘年故玄同死生，忘义故弥贯是非。是非生死荡而为一，斯至理也。至理畅于无极，故寄之者不得有穷也。”^⑤意即了悟生死齐一、是非齐一的至理，就进入了广漠无穷的生命境界。庄子所谓“逍遥游”“齐物论”“养生主”等，本质上都是一种生命境界。所以《淮南子·修务训》将“无外之境”作为“圣人之所以游心”的前提。事实上，“无外之境”就是宇宙之道。逍遥于宇宙之道，是一种精神境界，也是一种最高的审美境界。佛教传入中土之后，佛教徒以“境界”一词翻译梵语的 Visaya。简要的意思就是：通过修正所达到的色空一如的精神高度。于是，境界一词经过道家和佛教的淬炼，成为常人难以企及的精神高度。

按照彭玉平先生的说法，王国维的学术历程经历了“从哲学到文学的转变”，“曾经极度膜拜的叔本华在其哲学思想中浸染了一定的佛学内涵”。^⑥虽然经历了从哲学向文学的转变，但是其哲学思想依然左右着文学研究的切入路径，所以王国维的文学创作及其诗学研究，始终以“人间”名之。“人间”，实际上是宇宙人生的现象表述。也就是说，从生命哲学观照文学，是王国维既定的审美观照点，其“境界”说尤为彰显。

从世俗的角度说，境界是人的行为格调、精神风貌的综合体现；从佛道的角度说，境界是主体超越宇宙现象而达到的精神高度。王氏所言之“格调之高”和“意境两忘”是这两种生命境界的呈现。对于一位文学家来说，主体的境界决定文本的境界，文本的境界是作者境界的审美呈现；主体境界取决于性情，因而主体性情又成为决定文本境界的核心要素。所以，王国维论述“境界”首先从我与境、性情与境的关系入手。

王国维认为，从表达的角度说，文本的境界分为“造境”（理想）和“写境”（写实）；从主体的角度说，文本的境界有“有我之境”和“无我之境”。但是，二者却无法截然分开。即便是“写实”（写境），作家也必然超越客观现象之间的“互相关系，互相限制”，而必须按照自己的审美理想加以取舍、拼接、虚化、补充，构成一种新型的审美关系；“理想”（造境）——文本的“虚构之境”，也是“取之以自然”，且必须遵循“自然之法律”。所以，“造境”和“写境”、“有我”和“无我”、“理想”和“写实”，仅仅是理论上的切分，仅仅是形态上的主次。从绝对意义上说，都是造境、有我、理想——主体的性情起决定性的意义，只不过必须遵循自然现象的“合规律性”而已。

因此，他推崇李煜，反复列举其作品，论述真性情与词品的关系。《人间词话》说：“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。……‘自是人生长恨水长东！’‘落花流水春去也，天上人间！’《金荃》《浣花》能有此气象耶！”为什么词至李煜即“变伶工之词而为士大夫之词”？伶工之词以消遣娱乐为基本目的，以倚红偎翠为主要内容，以绵软柔媚为风格特征。士大夫之词则以抒写情怀为基本目的，以忧时伤世为主体内容，风格虽有刚柔之别，境界则与伶工之词大不相同。王国维所举例证皆是李后主成为亡国之君的作品。亡国之前，后主之词也属于伶工之词，如《菩萨蛮》（花明月暗笼轻雾），风格绮靡；《浣溪沙》（红日已高三丈透），声色豪奢。但是，亡国之后，身世经历，打并入词，而且其“心”其“意”，上升到人

类共同的生命意识、宇宙意识的高度。“自是人生常恨水长东”（《相见欢》），“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改”（《虞美人》），不正是人类面对自然所共有的无可奈何的悲剧情结吗？“通过‘感慨深’‘境界大’的诗境把人类的本相——人类共同的悲哀真切地表现出来，具体一点说，所谓‘人类之感情’，也就是那个‘罪恶的生活意志、欲望所必然引起的人生长恨以及作为这种长恨之插曲的短暂的快乐’。”^⑦简单地说，李煜后期的词，既追忆曾经的生命快乐，抒写亡国之痛，又带有对于一切美好逝去之后无奈的生命体验，这种生命体验超越了亡国之君而具有普遍的人性意义，也是人类“罪恶的生活意志、欲望”所带来的必然结果。所以王国维说，“后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意”，唯有“大小固不同矣”的区别而已。

王国维赞成“尼采谓一切文学余爱以血书者”的观点，并且认为“后主之词，真所谓以血书者也”。所谓“血书”，就是从生命中流出的真性情之书，这种性情来源于生命的本真，是现象的直观，而不是理性的判断，所以他说：“客观之诗人不可不多阅世，阅世愈深则材料愈丰富、愈变化，《水浒传》《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真，李后主是也。”客观诗人再现现实，故须阅世之深；主观诗人抒写性情，故须离俗守真。这持守的性情必须源于生命的本原状态，所以王国维将老子的“婴儿”之心和李贽的“童心”糅合一起，明确指出：“词人者，不失赤子之心者也。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。”在王氏看来，李煜即使做了亡国之君，既没有像刘禅那样“此处乐，不思蜀”的全无心肝，也没有像孙皓那样唱着《尔汝歌》的无奈解嘲，而是抒写一种欢乐不在、青春不在、爱情不在的人生无奈。“不堪回首月明中”的故国，只是这一切生命体验的承载对象罢了。这就将个人的亡国之痛升华到生命哲学的高度。他之所以不赞成古今独赏李璟的“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，而推崇其“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，正是因为前者缺少后者“大有众芳芜秽，美人

迟暮之感”。显然，其切入点也在于生命哲学，以及缘诸性情的生命体验。

这种真性情，用道家哲学的观念来看，就人的自然本性。“纳兰容若以自然之眼观物，以自然之舌言情。此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此。北宋以来，一人而已。”所谓“自然之眼”“自然之舌”，就是用自然本性观照自然万物，然后再用“血书”的形式表达出来。王国维认为，因为纳兰性德初入中原，受汉族礼教浸染较浅，所以能保持性情的本真。性情本真，一旦进入创作，“以自然之眼观物”，故“其写景也，必豁人耳目”；“以自然之舌言情”，故“其言情也，必沁人心脾”。而且语言也如脱口而出，丝毫不矫揉造作。从而形成一种自然、显豁、真切、深挚的艺术特点。一言以蔽之，作家性情的真伪是决定作品的境界高下的生命之源。

文气：境界的生命张力

中国传统的“文气”说，始终将文学作为主体生命的精神性呈现。曹魏时期，曹丕即将生命之“气”引入文论之中，《典论·论文》就强调“文以气为主”。所谓“气”，源于主体的情性、气质、禀赋，形诸文章则是文气之中所蕴涵的生命张力。与意境说侧重于文本的艺术技巧不同，王国维的境界说还具有饱满的生命张力。他所说的“苏辛词中之狂，白石犹不失狷”，正是文气之中所透出的生命精神。

这种境界的生命张力，内来源于作家主体的情性，外表现为一往必达的文气。《人间词话》所谓的“隔”与“不隔”，本质上也是以生命哲学为基本维度。所谓“隔”，就是抒情写景，文气不畅，甚至涩断绝。所谓“不隔”，就是写景自然显豁，如在目前；抒情直写胸臆，真切深挚；且“意”与“境”融彻贯通，浑然一体。

《人间词话》先举诗人论之：“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。”从诗境上说，陶诗自然平淡，谢诗出水芙蓉，情余言外，所以“不隔”；颜延年诗雕绘满眼，情隐辞中，所以“隔”。苏东坡诗“随意吐属，自然高妙”（方东

树《昭昧詹言》),所以“不隔”;黄庭坚诗刻意雕琢,强调“化腐朽为神奇”,所以“隔”。从写景上说,谢灵运《登池上楼》“池塘生春草,园柳变鸣禽”,薛道衡《昔昔盐》“暗牖悬蛛网,空梁落燕泥”,状物写景如在目前,所以“不隔”。再举词人论之:“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,晚碧远连云,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‘酒被清愁,花消英气’,则隔矣。”《少年游》“阑干”数句,写春日晚暮,思妇凭栏远眺,唯见碧草萋萋,远接浮云,遥想游子一别数月,行行万里,旅途春色,何其撩人别愁。状物抒情,情深语浅,故为“不隔”;“谢家”云云,用谢灵运“池塘生春草”、江淹“送君南浦”之典写别离之地,则意涩气滞,故“隔”。同理,《翠楼吟》“玉梯”数句,写登楼远望,连天芳草,蓊郁葱茏,当年与友人嬉游并且“度曲言志”的情境犹在眼前,然离别已是十年,离恨恰如千里芳草,渐远渐生。景情浑融,不知何者为我,何者为物,故曰“不隔”;“酒被清愁,花消英气”,虽也略见英雄之气,然岂如“对酒当歌,人生几何”(曹操《短歌行》),“想当年,金戈铁马,气吞万里如虎”(辛弃疾《永遇乐·京口北固亭怀古》),痛快淋漓!

为了进一步说明,王国维又举例说:“‘生年不满百,常怀千岁忧,昼夜苦短长,何不秉烛游’,‘服食求神仙,多为药所误,不如饮美酒,被服纨与素’,写情如此,方为不隔。‘采菊东篱下,悠然见南山,山气日夕佳,飞鸟相与还’,‘天似穹庐,笼盖四野,天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊’,写景如此,方为不隔。”状难写之景,如在目前,如陶渊明《饮酒诗》;抒胸中之情,如秀才夜话,如《古诗十九首》,其特点就在于“所见者真,所知者深”。“见真”“知深”云云,也是王氏悬置的一条重要的审美标准。唯有如此,才能言情“沁人心脾”,写景“豁人耳目”,“其辞脱口而出,无矫揉装束之态”。如此,则“不隔”矣。在王国维看来,造成“隔”的原因主要有以下几端:

第一,使用代指,造成物境描摹的朦胧。《人间词话》曰:“词忌用代字。美成《解花语》之‘桂花流瓦’,境界极妙,惜以‘桂花’二字代‘月’耳。”周邦彦《解花语》“桂华流瓦。纤云散,耿耿素娥欲下”,写月光如水,流动于屋瓦之上;纤云飘散,仿佛嫦娥飘然而下,本是写境不隔,境界美妙,然而作者却用“桂花”代指月光,不仅造成阅读的思维停顿,而且桂花意象的本身也缺少月光如水的鲜明质感,所以如雾中看花,朦胧模糊,则文气“隔”矣。他批评沈义父《乐府指迷》以“红雨”“刘郎”代指“桃”,用“章台”“霸岸”代指“柳”的创作主张,也正是以此为出发点。作为反证,《人间词话》也列举了周邦彦写景不隔之句:“美成《青玉案》词:‘叶上初阳干宿雨,水面清圆,一一风荷举。’此真得荷之神理者。”雨过日出,荷上宿雨初干,水面清漪,烘托翠盖溜圆,微风吹拂,根茎亭亭而立,唯有叶面飘然远举。描摹物态,语言直寻,风神物理,却一蕴其中。然后笔锋一转,又批评姜夔曰:“觉白石《念奴娇》《惜红衣》二词犹有隔雾看花之恨。”造成二人这种差异的原因,乃在于“周邦彦写荷花近乎实写,姜夔则近乎虚写,所以周邦彦笔下的荷花宛然生姿,而姜夔笔下的荷花则隐约迷离”^⑧,故姜词“隔”,周词“不隔”。

第二,过度修饰,造成情感表达的晦涩。如“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。”所举例句分别出自姜夔的《扬州慢》《点绛唇》《惜红衣》,都是写景抒情名句,从写景角度上说,都不算是“隔”。为什么王国维批评他“如雾里看花,终隔一层”呢?“二十四桥”数句,作者感慨“自胡马窥江去后”扬州的萧条冷落,但是写二十四桥下的水波,用一动态的“荡”字,破坏了“冷月无声”的萧条冷落,淡化了作品的“黍离之悲”,试比《红楼梦》“寒塘渡鹤影,冷月葬诗魂”的融情入境,自然终隔一层;“数峰清苦”二句的前两句是“燕雁无心,太湖西畔随云去”,是说北方鸿雁在太湖西畔,随云翻飞。但接下则说:黄昏中,萧瑟愁苦的几座孤峰,酝酿雨势。“无心”

是指没有心机，自由自在；清苦，清峻寒苦，是心情沉重。融情入景，前后表达情感并不一致，在语言的过度修饰中反而阻断了文气，所以是“隔”。同样，“高树晚蝉”二句，也用拟人手法，语言灵动，表达的情感却相当晦涩。这也是“隔”。

第三，胶着物态，造成抒情主体的缺失。《人间词话》有一段颇有意味的叙述：“东坡《水龙吟》咏杨花，和而似唱；章质夫词，原唱而似和作。才之不可强也如是。”所谓“才”，指才能亦指才性；既包含天然禀赋，也得益后天淬炼。所以孟子强调“养气”，刘勰注重“积学储宝”。词人才性固然不可“力强而致”，但是创作是一个复杂的审美生成过程。作者的取景取境，不惟受主体才性制约，也受刹那之间审美视角的影响。章质夫对杨花之描摹，“亦堪称得其神韵，特别是‘闲趁游丝，静临深院，日长门闭。傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被、风扶起’数句，确如魏庆之《诗人玉屑》所云是‘曲尽杨花妙处’”^⑨那么何以被王国维批评为“原唱而似和作”呢？因为和作强和人韵，难以妥溜贴切。仔细考察章词，全篇皆胶着于杨花物态的描摹，没有将“有我”融贯于“无我”之境中，造成了抒情主体的缺失。所以，从描摹物态而言是“不隔”，从抒写情性而言则是“隔”。苏词虽为和词，却如无复依傍，随性而作，尤其是“春色三分，二分尘土，一分流水。细看来不是杨花，点点是离人泪”，既有杨花飘零的物态神理的描摹，又融入词人深挚的叹息和身世飘零的感伤。无论从物态描摹或情感抒写上，都是不隔的典范之作。

补充说明的是，《人间词话》既反对胶着物态，又强调描摹物态，二者并非对立。王氏批评“白石《暗香》《疏影》，格调虽高，然无片语道着”，就是批评其用典过多，遮蔽了物态神理。这一批评与赞美周邦彦《青玉案》“得荷之神理”，内涵是一致的。“超以象外，得其环中”是文学创作的一条重要原则。

文气，是文学的生命。所以，西晋陆云《与兄平原书》就强调文学创作需要“管管流泽”“清绝滔滔”，也就是文气流畅，一往必达。一旦文气阻隔，就破坏了诗词境界的生命活力。王国维“隔”与“不隔”论，就是从诗词内在生命力，论述了境界问题。要做到

“不隔”，“诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必重视外物之意，故能与花草共忧乐”（《人间词话》）。也就是说，必须景情统一，以情为主，切莫在雕章琢句上迷失了文学的生命精神。

高致：境界的审美情调

《人间词话》所提出的“重视外物之意”和“轻视外物之意”的矛盾命题，实际上也就是创作主体如何处理情景的审美关系。“重视”是“入乎其内”，是审美观照中的主体移情；“轻视”是“出乎其外”，是创作过程中的情景构思。如果将这种处理情景审美关系的方法移植到观照宇宙人生，就涉及到作品的“生气”和“高致”问题。

无论文学还是哲学，它的根本价值都在于对宇宙人生的终极关怀。但是哲学的形式是抽象思辨，文学的形式是审美观照；哲学是理性判断，文学是形象呈现。因此，文学有着特殊的审美属性。要准确呈现文学这一审美属性，就必须处理好“入”和“出”的关系。“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”

从一般意义上说，“宇宙人生”包含着宇宙奥义和人生真谛两个方面。虽然《人间词话》也偶然涉及宇宙奥义，如评价辛弃疾《木兰花慢》（可怜今夕月），“词人想像，直悟月轮绕地之理，与科学家密合，可谓神悟”，但是他更多强调的是宇宙人生的生命意义。因此，所谓“入乎其内”，就是回归生命本体，以直觉观照生命本然状态的“赤子之心”；所谓“出乎其外”，就是跳出直觉观照，藉审美判断抒写生命应然状态的“青云之慨”。所以王国维认为，入乎其内，能够写出生命本来具有的状态，所以有饱满的生命活力；出乎其外，能够观照生命的应该呈现的状态，所以有高远的审美情致。周邦彦的词，人称“词中老杜”，对生命状态的体悟深刻，抒情也生气饱满，如《兰陵王·柳》下阕：“凄恻，恨堆积！渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。”写伤别之凄恻遗恨，萦绕难以驱遣。离人远去，送别的江浦水波回旋，

渡口一片冷清静寂，唯有斜阳之下，春色无限。面对此境，回忆起月落亭榭携手漫步，露上桥头闻笛呢喃的温馨情境。往事已如梦中，不禁潜然泪下。平心而论，情浓景真，意象生动，然而情至浓处，过于粘滞，“入”之过深，难以自拔，缺少高远的情致。因此，王氏颇有微词。那么，如何词中的境界，如何才能产生高远的情致呢？

第一，情“入”而不滞，即抒情化浓腻为疏朗，化缠绵为豪放，“入”而超越，就有高致。《人间词话》曰：“永叔‘人间自是有情痴，此恨不关风与月，直须看尽洛城花，始与东风容易别’，于豪放之中有沉著之致，所以尤高。”此四句出自欧阳修《玉楼春》。要深入理解其词，须读全词。其词曰：“尊前拟把归期说，欲语春容先惨咽。人生自是有情痴，此恨不关风与月。离歌且莫翻新阕，一曲能教肠寸结。直须看尽洛城花，始共春风容易别。”同样是写情人离别，前二句别离席上，拟说归期，欲语未言，佳人已经是花容失色，忧伤哽咽。“尊（樽）前”，场景欢乐；“春容”，红颜怡心。美酒佳人，良辰美景，却因为欲说“归期”，翻成惨淡之境。与周邦彦不同的是，欧公并没有沉溺于忧伤之中，反而以人生有情、情深痴绝收束，用离别之恨、不关风月拓展出新的境界。与风月无关，何以产生“此恨”？心心相印，惺惺相惜。“乐莫乐兮新相知，悲莫悲兮生别离”，情痴于相知，既不是流连风月之景，也不是贪恋风月之情，是何等的人生境界！下片首句承接“归期”，二句承接“情痴”，一曲离别之歌已经让人愁肠百结，何况又翻唱新词。“且莫”是一种祈求语气，暗指新词愁人更胜过旧曲，“愁肠”程度之深，简直难以言喻。但是，词人仿佛大手一挥，只要你我同游，看尽满城洛阳鲜花，就淡然地与归去的春风辞别吧。“直须”“始共”的斩截语气，何曾有半点留恋？这一份洒脱、豪放，顿时将伤别伤春的情绪一挥而散。然而毕竟是“别”，虽说“容易”，却也深深地隐含着悲慨。所以，王国维说“于豪放之中有沉著之致”。抒情“入”而不粘滞，在疏朗的诗境，也透出了一份襟怀，一份情致。

第二，景“入”而不涩，即写景化质实为空灵，化局狭为高远，“入”而推宕，就有高致。《人间词话》

又曰：“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。”所举《诗经·蒹葭》的主题，或谓爱情诗，或言招贤诗，或曰讽喻诗，笔者认为或隐喻某种人生哲理，一时遽难定论。就写景来说，却鲜明而朦胧，动人又婉约，所以说深得风诗的情致。如首章：“蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。”所写的内容是追求“伊人”而不得。但是诗以写景为主，作者之情融入景中。首二句描绘芦苇葱郁，落满秋霜，点明季节，渲染凄冷的氛围。然后描绘追求伊人的情境：远望伊人，在水的那边，于是逆流而上，走过险阻的道路，追寻到河的那边，伊人却又犹如在水的中央，于是又顺流而下，继续追寻。诗用一“宛”字，不仅写出后来所见“宛在水中央”，也映照前文“宛在水一方”。伊人的缥缈不定，显然不可能是写实；伊人的缥缈不定，也使诗境隐约灵动，这就是化质实为空灵。不滞着摹写物态，而在于描绘诗境所呈现出的审美特点，这就使写景中透出一份韵味和情致。而晏殊《蝶恋花》上片：“槛菊愁烟兰泣露，罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。”这是婉约派伤春伤别的代表作品。开头借景抒情，槛外的菊兰笼罩难以驱遣的烟霭，室内的帷幕也带着寒意，梁上的燕子双双飞去，所有景物都浸透独守空闺的忧伤、落寞；最为不堪的是，夜晚的月光偏偏不解人意，整夜地照着无眠人。无论白天还是晚上，忧伤都是那样沉重。写景虽也有室外之菊兰，却都是女主人在狭隘的空间中所望。但是，过片“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，一下将笔触伸向辽阔的天宇。西风凄紧，绿树凋零，人登高楼，望断天涯，景虽萧瑟却空间辽阔，情虽悲怆却境界高远。景与情的互相振荡，情感低沉厚重却不滞涩堵心，这就是写景化局狭为高远所形成的审美情致。

第三，语“入”而不“游”，即化淫冶为真诚，化鄙词为精力饱满，“入”不颓荡，别有情致。《人间词话》举例曰：“‘昔为倡家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守。’‘何不策高足，先据要路津？无为久贫贱，轲轲常苦辛。’可谓淫鄙之尤。然无视为

淫词者，以其真也。五代、北宋之大词人亦然，非无淫词，读之者但觉亲切动人；非无鄙词，但觉其精力饱满。可知淫词与鄙词之病，非淫与鄙之病，而游词之病也。‘岂不尔思，室是远而’，而‘子曰，未之思也，夫何远之有？’恶其游也。”所举两例，出自《古诗十九首》的结尾。前首抒写思妇怀人，前六句是：“青青河畔草，郁郁园中柳。盈盈楼上女，皎皎当窗牖。娥娥红粉妆，纤纤出素手。”楼上，皎洁红润、顾盼多情的少妇用纤纤素手推开窗棂，凭窗远望，春色怡人，唤醒了心底的爱情遐想，想起游子远去，一别经年，回忆其欢乐的青春，顿时倍感空闺孤独和寂寞。后诗抒写壮志难酬，前十句是：“今日良宴会，欢乐难具陈。弹箏奋逸响，新声妙入神。令德唱高言，识曲听其真。齐心同所愿，含意俱未申。人生寄一世，奄忽若飘尘。”在欢乐的宴会上，新曲微妙传神，箏声飘逸回荡，知音者的高论，乐曲中的真情，正是众人欲言而未言的心声啊。人生犹如寄世的匆匆过客，风中的扬起尘埃，转瞬即逝。于是，刹那间，诗人雄心顿起，为何不扬鞭策马，捷足先登，超拔于沉沦之外，改变这贫贱坎坷的人生！前诗诗境艳冶，但语不浮荡，情出心底；后诗诗境浅陋，但语不卑俗，志由境生。二诗共同特点是，不作游荡漂浮之词，情真境真，所以“精力饱满”，这也是另一种情致的表现。

概括言之，疏朗、豪放，空灵、高远，真诚、精力饱满，是由创作主体的生命情调所形成的审美境界。这种审美境界，内得之“入乎其内”的“生气”——文学是宇宙人生的审美呈现；外得之“出乎其外”的“高致”——文学又是超越宇宙人生的反观默照。所以，“高致”的审美境界的灵魂是创作主体的生命情调。

气象：境界的风格特征

《人间词话》论境界，特别重视“气象”。气象一词，是中国古代生命哲学的术语，《近思录》最后一卷即以“圣贤气象”作为研究对象，如称孟子是“泰山岩岩之气象”。“气”是所养的浩然之气，“象”即气的精神性呈现。这种集生命、精神、人格、襟怀于一体的气象，一旦投映到文学作品之中，就形成了作

品的气象。文学所说的气象，内取决于主体的性情、襟怀，外表现为文章的气势、格局，是性情襟怀、文气格局所呈现出来的审美境界。王国维甚至以“气象”作为境界的标志，正是这个原因。

虽然，《人间词话》曰：“境界有大小，不以是而分优劣。‘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？”王氏分别截取杜甫《水槛遣心》和《后出塞》、秦观《浣溪沙》和《踏莎行》诗句加以对比，意在说明取境有大小，如“细雨”“宝帘”诸句，取境也小，物态描摹则真；“落日”“雾失”诸句，取境也大，风格雄壮邈远。从审美效应上说，境界小见灵动，境界大见气象，二者难分轩輊。但是，从审美取向上看，王国维所重视的是雄浑、阔大、高远、澄澈的境界。所以他说：“‘明月照积雪’‘大江流日夜’‘中天悬明月’‘黄河落日圆’，此种境界，可谓千古壮观。求之于词，唯纳兰容若塞上之作，如《长相思》之‘夜深千帐灯’，《如梦令》之‘万帐穹庐人醉，星影摇摇欲坠’，差近之。”谢灵运《岁暮》“明月照积雪”、杜甫《后出塞》“中天悬明月”，澄澈、明丽、寥廓；谢朓《赠西府同僚》“大江流日夜”、王维《使至塞上》“长（黄）河落日圆”，高远、雄浑、壮阔。王国维称之为“千古壮观”。这里所说的境界也就是作品所呈现出来的“气象”。纳兰性德“身向榆关那畔行，夜深千帐灯”以及“万帐穹庐人醉，星影摇摇欲坠”，写尽了边塞军营夜宿时的宏壮、辽阔、苍凉。所以，王国维说与前面诗歌所描写的境界“近之”。

在王国维看来，“气象”既可能呈现在作家的整体风格之中，也可能呈现在具体的文学文本之中。从整体风格上说，“昭明太子称陶渊明诗跌宕昭彰，独超众类，抑扬爽朗，莫与之京。王无功称薛收赋韵趣高奇，词义晦远，嵯峨萧瑟，真不可言。词中惜少此二种气象。前者唯东坡，后者唯白石，略得一二耳。”陶潜《饮酒诗》之类善于“以酒寄迹”，文气洒脱、抑扬，文情显豁、爽朗，故萧统《陶渊明集序》称美无已；薛收《白牛溪赋》韵味高奇而意义幽深，风格峻伟而情境萧瑟，故王绩《答冯子华处士

书》赞叹系之。王氏引证二人对陶、薛的评价，表达对这一审美境界的深情向往；感慨词中很少这种气象，唯有苏轼、姜夔得其一二，对词境之狭隘的遗憾亦包含其中。从具体作品来说，“太白纯以气象胜，‘西风残照，汉家陵阙’寥寥八字，遂关千古登临之口。后世唯范文正之《渔家傲》，夏英公之《喜迁莺》，差足继武，然气象已不逮矣。”他赞赏李白“纯以气象胜”，特别列举《忆秦娥》“西风残照，汉家陵阙”。为什么这两句词达到了古今登山临水之类作品的臻境呢？因为不仅写出了苍凉、雄浑、悲壮、莽苍的尺幅千里的境界，而且特别含蕴一瞥千年的历史厚重。后来范仲淹《渔家傲·秋思》：“塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意。四面边声连角起，千嶂里，长烟落日孤城闭。浊酒一杯家万里，燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地，人不寐，将军白发征夫泪。”描写边塞风光，也浸透苍凉、悲壮、雄浑的境界。而且“燕然未勒归无计”，运用《后汉书·窦宪传》记载窦宪追击匈奴，出塞三千余里，至燕然山刻石记功而还的典故，显然也在边塞风光中积淀了厚重的历史，虽是勉强继承李白之风，但是境界的雄浑、厚重则有所不及。夏竦《喜迁莺令》：“霞散绮，月垂钩。帘卷未央楼。夜凉银汉截天流，宫阙锁清秋。瑶台树，金茎露。凤髓香盘烟雾。三千珠翠拥宸游，水殿按凉州。”虽有“夜凉银汉截天流，宫阙锁清秋”“三千珠翠拥宸游，水殿按凉州”境界比较阔大的词句，但整体上风格趋于柔媚，色调趋于绮丽，又不及范仲淹《渔家傲》。可见，王国维的审美理想与《文赋》“笼天地于形内，挫万物于笔端”基本属于同气相求的一类。词有如此气象，方为境界之上者。

值得提出的是，《人间词话》所说的“堂庑”“因约”，也是一种气象。“冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气”；“张皋文谓飞卿之词深美因约，余谓此四字唯冯正中足以当之。刘融斋谓飞卿精绝人，差近之耳”。堂庑特大，即格局宏伟；因约，即简约弘大。二者皆是就气象而言。

王国维也并不反对诗境萧瑟甚至衰瑟，但是萧瑟必须以雄浑之境出之，衰瑟必须以明丽之境振拔之。如：“‘风雨如晦，鸡鸣不已。’‘山峻高以蔽日

兮，下幽暗以多雨，霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇。’‘树树皆秋色，山山尽落晖。’‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。’气象皆相似。”为何王绩《野望》二句与《诗经·风雨》二句、秦观《踏莎行》二句与《楚辞·九章》四句气象相似呢？“风雨如晦”“树树皆秋色”，诗境萧瑟而雄浑；“鸡鸣不已”“山山尽落晖”，诗境静谧而有亮色。同样，“下幽暗以多雨”“云霏霏而承宇”与“可堪孤馆闭春寒”，诗境晦暗；“山峻高以蔽日兮”“霰雪纷其无垠兮”和“杜鹃声里斜阳暮”，在晦暗中也透出亮色，透出生机。“鸡鸣”和“落晖”振拔了萧瑟之境，峻岭上的太阳、云雨中的霰雪、斜阳中的杜鹃声振拔了衰瑟之境。可见，至少在《人间词话》中，王国维并不是一位悲观主义美学家。他之所以称赞《天净沙·秋思》“寥寥数语，深得唐人绝句妙境。有元一代词家，皆不能办此也”，也可以作如是观。

事实上，王国维论“成大事业、大学问者”的三种境界，也涉及气象问题。“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：‘昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。’此第一境也。‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度，回头蓦见，那人正在，灯火阑珊处。’此第三境也。”若渴望成就大事业和大学问的三种境界，从主体上来说，是一种胸襟；从表现上来说，就是一种气象。在整体上也就是冯友兰所说的“哲学达到的全部精神状态应该称为境界”^⑩。虽然所论并不是诗词的气象，却是借诗词的气象说明事业、学问的境界，这对于理解诗词气象是大有裨益的。

概括地说，性情、文气、情致、气象，既是王国维境界说的理论层次，也是不可分割的理论体系。所以《人间词话》总结说：“南宋词人，白石有格而无情，剑南有气而乏韵，其堪与北宋人相颉颃者，唯一幼安耳。……幼安之佳处，在有性情，有境界；即以气象论，亦有傍素波于青云之慨。”情深而有“格”；韵动而有“气”；既有性情，又有气象，就是有境界。另外，《人间词话》所谓：“温飞卿之词，句秀也。韦端已之词，骨秀也。李重光之词，神秀也。”虽是评价三人词作风格成就的不同，但如果作为一个整体

理解的话，恰恰说明，诗词创作以“句秀”为装束，以“骨秀”为形态，以“神秀”为境界。可见，王国维美学思想的核心范畴是“境界”，而不是“意境”。以意境作为中国诗学的核心范畴，实际上是当代美学的一种思想观念。

简短的结语

文学研究的核心集中于创作主体和文本两个方面。然而，不同研究者或同一研究者，在不同的时空中，观照角度不同，得出的研究结果必然不同，甚至大相径庭。王国维的“意境”说和“境界”说，虽然都涉及主体和文本的两个方面，但是作者的观照点并不相同。意境说的观照点是文本的审美形态，由文本的审美形态逆推主体的生命精神，是沿波讨源；境界说的观照点是主体的生命哲学，探究主体生命精神与文本审美形态之间的关系，是循本求末。简要地说，意境说立足于文本，境界说立足于主体。

研究境界说，必须以初刊本为文本依据，而不宜以手稿本为依据。因为王国维撰写《人间词话》主要是传统的印象式批评，最初并无心建构理论体系，提出理论范畴。但是，在词学批评的过程中，才逐渐形成体系，明确范畴，由直观的印象式的批评逐渐走向理性的范畴式的批评，其标志就是经过王国维刊定的发表于《国粹学报》的64则词话。所以研究“境界”说，必须以初刊本为依据。从手稿本到初刊本，恰恰证明了王国维“境界”说由朦胧到清晰的形成过程。手稿本以《诗经·蒹葭》开篇，初刊本以“境界”发端，即为明证。

顺带说明的是：中国传统诗学的境界和意境，学理源头不同。境界说源生于生命哲学，儒家的人格境界、道家的精神境界，经过《淮南子·修务训》的叠合，在汲取佛教境界、融贯西方哲学之后，成为一个独立的诗学范畴；意境说源生于《周易》的“意象”说，玄学的得意忘象、佛教的色相法相，经过司空图、严羽的叠合，成为一个独立的诗学范畴。境界说萌生于前，意境说成熟于后，在禅宗勃兴之后，二者经历了非常复杂的分合过程，这是一个尚

须深入研究的专门论题。■

本文系国家社科基金重点项目“汉魏佛教诗学研究”（项目编号：18AZW006）的阶段性成果

① 姚一苇：《艺术的奥秘》，（台湾）开明书店1968年版，第314页。

② 许文雨：《人间词话讲疏》（附补遗），成都古籍出版社1983年版，第268页。

③④ 王国维著，靳德峻笺证，蒲菁补笺：《人间词话》，四川人民出版社1981年版，第72页，第55页。

⑤ 郭庆藩：《庄子集释》（上），中华书局2012年版，第116页。

⑥ 彭玉平：《王国维词学与学缘研究》（上），中华书局2015年版，第91页、第92页。

⑦ 黄永健：《境界、意境辨——王国维“境界”说探微》，《云南艺术学院学报》2005年第1期。

⑧⑨ 彭玉平：《人间词话疏证》，中华书局2011版，第149页，第171页。

⑩ 冯友兰：《中国哲学史新编》第6册，人民出版社1989年版，第191页。

作者：刘运好，安徽师范大学中国诗学研究中心特聘教授、博士生导师。出版有《文学

鉴赏与批评论》《先唐文史考论》《魏晋经学与诗学》等。

程海滨，安徽芜湖市第二中学高级教师。

编辑：杜碧媛 dubyuan@163.com