

# 意与境浑：意境论的百年演变与反思

肖 鹰

---

**内容提要** 1908年,王国维刊发《人间词话》,开启了百余年中国诗词本体和中国诗学核心范畴的学术研讨运动。它更深入的文化意义是对中国艺术的审美特征与中国美学基本精神的探讨。本文在梳理意境理论百年历史节点、阐述其演变逻辑的同时,尝试对其中的学术得失作纵观和反思。作者认为,中国百年学术历程对意境理论的认识,有丰富可观的学术推进,但也包含着诸多需要纠正的基本学理误解。作者特别指出,王国维意境说提出的“意与境浑”命题,是一个具有中国诗学—美学思想渊源的诗学命题,它对于揭示中国诗歌意境的美学特征的本质意义,在过去长期被忽视和误解,需要学界重新深入认识和研讨。

---

“意境”作为中国古典美学的一个核心范畴,在20世纪百年来的中国美学中经历了盛衰浮沉。在这一百年中,意境范畴的学术史经历了下面四个阶段:20世纪前半期,是“意境”的现代诠释—标举阶段;20世纪50—60年代,是“意境”的意识形态阐释—批判阶段;20世纪70年代末—90年代中期,是“意境”的文化溯源—重构阶段;20世纪90年代后期至今,是在全球化语境中的“意境”的质疑—反思阶段。追溯这四个阶段的演变,我们可以看到,意境范畴的百年学术史深刻地映现了当代中国政治、文化的风云变幻。

## 一、“意境”的现代诠释—标举阶段

众所周知,意境范畴的专题研究,肇始于王国维在《人间词话》中对“境界”概念的标举。他说:“词以境界为最上。有境界则自成高格,自有名句。”<sup>①</sup>在王国维之后,以朱光潜的《诗论》和宗白华的《中国艺术意境之诞生》为代表,“意境”(“境界”)被标举为中国诗歌乃至整个中国艺术的核心范畴——艺术本体,“意境”研究则成为中国古典美学研究的主线。

明清以来,评论诗词,学者更频繁使用与“境界”相近似的一个词:“意境”。王国维在《人间

词话》中仅一次使用“意境”(《人间词话》第四二则)。王国维为什么特别标举“境界”?就诗学而言,这出于他对严羽推举“兴趣”、王士禛推举“神韵”的否定。他认为,论诗词,“兴趣”和“神韵”,“犹不过道其面目,不若鄙人拈出‘境界’二字,为探其本也”(《人间词话》第九则)。但是,王国维标举“境界”还有更深刻的原因,即将诗词艺术的创作与作者人生境界的创造和升华相联系,并且认为前者是后者的体现。在《人间词话》等文学论著中,他一再谈到诗人的“胸襟”、“人格”、“气象”、“格调”对诗词境界创造的始基和根本作用。当然,最突出的是他提出了著名的“成大事业、大学问者三境界”说:

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。(《人间词话》第二六则)

冯友兰在评述《人间词话》时说:“哲学达到的全部精神状态应该称为境界,艺术作品所表达的可以称为意境,《词话》所讲的主要是艺术作品所表达的,所以应该称为意境。”<sup>②</sup>此说表达了冯友兰对“境界”概念在中国传统中的精神本义的充分理解。“境”“界”两字原指国界、边疆,汉代开始出现连用,后因魏晋以来佛经翻译的广泛运用而流行。但“境界”一词的社会化流行,当始于宋代理学对这个概念的儒学改造,即将它界定为“哲学达到的全部精神状态”。朱熹曾说:“武夷亦不至甚好,但近处无山。随分占取,做自家境界。春间至彼,山高水深,红绿相映,亦自不恶。”<sup>③</sup>其中所谓“自家境界”,自然是从儒家所追求的人生境界立意。王国维不用“意境”而用“境界”,其诗学主旨也是着眼于人生境界。就此而言,冯友兰主张应将《人间词话》中的“境界”调整为“意境”,就有违王国维倡导“境界”说的初衷了。

王国维倡导诗词要成为人生境界的提升和彰显,并不是原样祖述中国传统诗学的“诗言志”或“文以载道”观念。他说:“有造境,有写境,此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境,必合乎自然,所写之境,亦必邻于理想故也。”(《人间词话》第二则)这直接来自于席勒所说的素朴的诗歌和感伤的诗歌在人性概念下统一的概念。席勒认为,素朴诗歌模仿自然,感伤诗歌表现理想,体现的是人性的两极,而人性的根本观念是包括这两极的。两种诗歌具有的诗意的程度越高,它们就越是走向统一和融合,因为“真正的美必然既和自然一致,又和理想一致”<sup>④</sup>。把自然与理想结合的诗学观念引入中国诗学,并且将之作为诗歌境界的核心内涵,这赋予“境界”说在核心处的积极的、理想的人本主义精神,从而使之具有与儒家的“文以载道”诗学和道家的“妙悟体无”诗学相区别的意义。因此,王国维“境界”说明确展示出文学革命先驱的气质。

朱光潜继承了王国维用“境界”概念定义诗歌的观点。他认为诗歌构成的是“一种独立自足的小天地”,用“境界”来称呼它,比“兴趣”、“神韵”和“性灵”都更有概括性<sup>⑤</sup>。但是,他并没有沿着王国维的“自然与理想结合”的路线定义“境界”。对于诗的“境界”,朱光潜给出三个方面的定义,第一,诗的境界是直觉见出的一个独立的整体意象。“一个境界如果不能在直觉中成为一个独立自足的意象,那就还没有完整的形象,就还不成为诗的境界。一首诗如果不能令人当作一个独立自足的意象看,那还有芜杂凑塞或空虚的毛病,不能算是好诗。古典派学者向来主张艺术须有‘整一’(unity),实在有一个深理在里面,就是要使在读者心中能成为一种完整的独立自足的境界。”<sup>⑥</sup>此论是明确地用克罗齐的直觉说论诗。直觉是对客体的全神贯注的直观。因为主张直觉说,朱光潜就将传统诗学所推崇的沉思和联想降低为诗歌的“酝酿”活动,而

排斥在诗的创造和欣赏之外。第二,诗的境界是意象(景)与情趣(情)的契合。“情景相生而且相契合无间,情恰能称景,景也恰能传情,这便是诗的境界。”<sup>⑦</sup>以“情景交融”论诗,本是中国诗学的一个传统命题。朱光潜的新贡献是用西方的移情说(和内幕仿说)来解释“情景交融”,他的解释突出了诗的境界的创造性、个性化和变化的无限性。第三,诗的境界是主观与客观的统一。朱光潜认为,情趣是诗的主观方面,意象是诗的客观方面,诗的境界的创造,就是作者将主观情趣化为客观意象的过程。他借用尼采的悲剧理论来解释,这即是激烈的酒神精神接受沉静的日神洗礼而净化为美的形象的过程。“没有诗能完全是主观的,因为情感的直率流露仅为啼笑嗟叹,如表现为诗,必外射为观照的对象(object)。也没有诗能完全是客观的,因为艺术对于自然必有取舍剪裁,就必受作者的情趣影响。”<sup>⑧</sup>基于这三点,我们可以说,朱光潜的诗学是继王国维之后对传统诗学的深度西化,其成果是将中国诗歌的“境界”转化为立足于西方现代诗学而具有普遍意义的“诗的境界”。

与朱光潜大致同时,宗白华也在运用“境界”概念指称艺术本体,而以“意境”限指艺术家的“意识状态”。但不久后在《中国艺术意境之诞生》一文中,宗白华明确使用“意境”概念指称中国艺术本体(最高境界),反而只是在抽象普遍的意义上使用“境界”于艺术界定,即“艺术境界”<sup>⑨</sup>。为什么他要在“境界”之外以“意境”特指中国艺术本体,甚至不顾及自己早期对“意境”的限定性使用?他在写于1944年的《中国艺术意境之诞生(修订稿)》中增补了“引言”,说道:

现代的中国站在历史的转折点。新的局面必将展开。然而我们对旧文化的检讨,以同情的了解给予新的评价,也更显重要。就中国艺术方面——这中国文化史上最中心最有世界贡献的一方面——研寻其意境的特构,以窥探中国心灵的幽情壮采,也是民族文化的自省工作。希腊哲人对人生指示说:“认识你自己!”近代人对我们说:“改造世界!”为了改造世界,我们先得认识。<sup>⑩</sup>

这段话非常明确地表明,宗白华选择“意境”指称中国艺术本体,是出于在现代历史转折点上民族文化自省的初衷。他认为中国艺术意境是中国文化“最有世界贡献的一方面”,主张在改造中国文化之前先要认识到这一点。这种明确的民族文化自省意识奠定了宗白华与朱光潜对待中国艺术截然相反的态度:在王国维之后,朱光潜引用西方资源将中国诗学观念普世化,而宗白华却在中西对峙的语境中越过王国维,对传统中国艺术给予新的评价。这就无怪乎与朱光潜在《诗论》中要将其“境界”概念溯宗到王国维不同,而宗白华却对王国维始终深缄其口。

以《中国艺术意境之诞生(修订稿)》为代表,宗白华对“意境”做了如下论述:第一,意境是艺术家创造的“‘情’与‘景’(意象)的结晶品”。他说:“艺术家以心灵映射万象,代山川而立言,他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗,成就一个鸢飞鱼跃,活泼玲珑,渊然而深的灵境,这灵境就是构成艺术之所以为艺术的‘意境’。”<sup>⑪</sup>第二,意境是一个境界层深的创构。“意境不是一个单层的平面的自然的再现,而是一个境界层深的创构。从直观感相的模写,活跃生命的传达,到最高灵境的启示,可以有三层次。”<sup>⑫</sup>宗白华认为,意境不仅不限于对景物的客观模仿,也不限于生动传神,而是必须达到对宇宙生命(道)的体悟和象征——最高灵境的启示。第三,意境的创构根源于中国人特有的宇宙观。“中国人的最根本的宇宙观是《周易传》上所说的‘一阴一阳之谓道’。我们画面的空间感也凭借一虚一实、一明一暗的流动节奏表达出来。”<sup>⑬</sup>宗白华认为,正是基于这种宇宙观,中国人的空间意识不仅是虚实相生、动静一体,而且是时空合一的。这种空间意识决定了中国人的基本的心灵境界和艺术境界。“所以我们的

空间感觉随着我们的时间感觉而节奏化了、音乐化了！画家在画面所欲表现的不只是一个建筑意味的空间‘宇’，而需同时具有音乐意味的时间节奏‘宙’。一个充满音乐情趣的宇宙（时空合一）是中国画家、诗人的艺术境界”<sup>⑭</sup>。第四，意境是虚实结合的无限的艺术境界。宗白华特别强调意境构成的虚实结合特征，指出“虚和实的问题，这是一个哲学宇宙观的问题”<sup>⑮</sup>。他认为，“虚实结合”是超越了儒道对立的中国人共同的宇宙意识。“他们都认为宇宙是虚和实的结合，也就是易经上的阴阳结合。”<sup>⑯</sup>对于宗白华，意境构成的虚实结合特征的重要意义在于，它是中国艺术境界与西方艺术境界的根本区别。相对于中国意境构成的虚实结合，西方艺术境界是由立体模仿构成的。虚实结合，使中国艺术意境的创构是虚灵而物我浑融的，它呈现全幅的天地；立体模仿，使西方艺术境界的构成是写实而物我对立的，它呈现单个的对象（人体）。

宗白华主张“意境是‘情’与‘景’（意象）的结晶品”，与朱光潜“境界是情趣与意象的契合”相近，两人都秉承传统文论的“情景交融”说。但是，朱光潜所谓“意象”，指的是艺术家情趣的外化而成的艺术形象，而宗白华所谓“景”（意象）指的是映射了艺术家心灵的自然景象。宗白华说：“艺术意境的创构，是使客观景物作我主观情思的象征。我人心中情思起伏，波澜变化，仪态万千，不是一个固定的物象轮廓能够如量表出，只有大自然的全幅生动的山川草木，云烟明晦，才足以表象我们胸襟里蓬勃无尽的灵感气韵。”<sup>⑰</sup>因此，对于宗白华，意境创构的“情景交融”，并非普遍的“情趣与意象的契合”，而是特定的中国人的心灵与“大自然的全幅生动的山川草木”的融化。“所以艺术境界的显现，绝不是纯客观地机械地描摹自然，而以‘心匠自得为高’（米芾）。尤其是山川景物，烟云变灭，不可临摹，须凭胸臆的创构，才能把握全景。”<sup>⑱</sup>正因为这样，意境的创构必须有两个前提：一方面，艺术家要在大自然的万千气象中陶冶胸襟、培植天机；另一方面，艺术家要化景物为情思，化山川草木为心灵的象征（意象）。

与宗白华明确主张意境创造的自然意识不同，朱光潜主张诗境的创造是“作者将主观情趣化为客观意象的过程”。因此诗境的创造有两个要点：第一，感受情趣而能在沉静中回味，即提炼、净化情趣；第二，将情趣外射为观照的对象（意象），即情趣的客观化。因为对诗歌的创造有不同的认识，他们对诗歌存在的形态的认识也是不同的。对于宗白华，艺术意境是一个虚实相生、生气活跃的无限世界。他说：“我们（的）宇宙既是一阴一阳、一虚一实的生命节奏，所以它根本上是虚灵的时空合一，是流荡着的生动气韵。哲人、诗人、画家，对于这世界是‘体尽无穷，而游无朕’。”<sup>⑲</sup>对于朱光潜，诗的境界是一个独立自足的意象：“凝神观照之际，心中只有一个完整孤立的意象，无比较，无分析，无旁涉，结果常致物我由两忘而同一，不知不觉之中人情与物理互相渗透。”<sup>⑳</sup>

在20世纪上半期，王国维、朱光潜和宗白华对意境的现代性诠释和标举，出于应对中国文化现代转型的需要。王国维将席勒的理想的浪漫主义诗学注入意境（境界），使之成为新的诗歌精神内涵，朱光潜以克罗齐、尼采和里普斯诸人的美学来改造意境（境界）概念；与此二人不同，宗白华则是在中西对比之中，通过对意境的哲学特质的探寻，揭示出意境的创造是中国文化史上最中心最有世界贡献的一方面。

## 二、“意境”的意识形态阐释——批判阶段

1949年之后，中国经历了以国家文艺政策的形式推行全国文艺理论的马克思主义化改造。在这种意识形态背景下，源自中国古典美学的意境说被中国学者们小心回避了近十年。这不仅因为意境说包含着浓重的“主观主义”色彩，而且因为它与源自西方的典型理论（更不用



说恩格斯进行马克思主义改造后的典型论)并不合辙。但是,在50年代下半期“古为今用,洋为中用”、“百花齐放,百家争鸣”的政策导向下,对中国古典美学遗产的重新发掘,又成为一个新的学术动向。在此背景下,李泽厚发表了《“意境”杂谈》<sup>②</sup>。

李泽厚在这篇《“意境”杂谈》中以黑格尔式思辨在恩格斯的艺术典型论原理下系统阐释意境论。他说:

艺术的生命、美的秘密就在这里。就在:有限的偶然的具象里充满了那生活本质的无限、必然的内容,“微尘中有大千,刹那间见终古”。艺术正是这样把美的深广的客观社会性和它的生动的具象性两方面,集中提炼到了最高度的和谐统一,而用“意境”、“典型环境中的典型性格”这样一些美学范畴把它呈现出来。

这是李泽厚关于艺术本质的看法。基于这个看法,他认为诗画中的“意境”与小说戏剧中的“典型环境中的典型性格”是“美学中平等相同的两个基本范畴”,原因在于“它们同是‘典型化’具体表现的领域,同样不是生活形象简单的摄制,同样不是主观情感单纯的抒发,它们所把握和反映的是生活现象中集中、概括、提炼了的某种本质的深远的真实。在这种深远的生活真实里,艺术家主观的爱憎、理想也就溶在其中了”。他指出,“意境”和“典型”都包含两个方面:生活形象的客观反映方面和艺术家情感的主观创造方面。前者是“境”,后者是“意”,“‘意境’是在这两方面的有机统一中所反映出来的客观生活的本质真实”。他进一步将“境”分为形与神,“意”分为情与理,并说“在情、理、形、神的互相渗透、互相制约的关系中或可窥破‘意境’形成的秘密”。

在用典型论诠释意境论时,李泽厚的黑格尔式思辨表现在三个方面:第一,把传统对“意境”范畴的“意”与“境”二分诠释进一步划分为两对四分的诠释:情—理,形—神。这种四分法的诠释,不仅使“意境”范畴内涵的丰富性和矛盾性得到进一步的阐释,而且无所不包地容纳传统诗学遗产。在具体论述中,李泽厚几乎将自刘勰至袁枚的重要诗学理论都纳入到“意境”范畴下,并赋予高度的统一性。第二,把传统对情、理、形、神的论述完全纳入典型论的阐述体系中,认为它们的基本特色是或从创作或从欣赏、或从主体或从作品的角度要求艺术“深刻地去反映生活”。在解释传统的形—神观念时,李泽厚说:“通过艺术,人们认识的远远不只是‘眉睫之前’的那个形象本身,而是获得对实际生活的感受。生活本身的深广的客观社会性质通过眼前的这个生动的具象展开出来了,生活的韵味通过这‘神似’的形象传出来了。”而对于传统的情—理观念,他则解释为:“艺术家的情感等主观因素必须有它的客观规定性,是与生活本质相一致相符合的主观。只有这样的主观,在艺术创作的意境塑造中才能起它可能起和应起的作用——忠实地去把握住客观,反映出客观,把握反映出那种深远的生活的本质、规律和理想。”第三,明确规定以“反映生活本身的深广的客观社会性”为核心的意境四概念(形、神、情、理)的统一性。李泽厚认为,形统一于神,情统一于理,这两对概念又统一于“生活本身的深广的客观社会性”。他用刘勰的话表述这个统一体系说:“‘神用象通,情变所孕,物以貌求,心以理应。’这四句对创作‘神思’的总结,也可以作为我们这里对艺术‘意境’的分析的总结。因为它已把主观的‘情’‘理’(‘意’)与客观的‘形’‘神’(‘境’)的互相制约的辩证关系精炼地概括了:生活的风神必须通过形象来表现,主观的情感在这里起了催生的作用;虽然对象必须根据事物的外部形貌塑造出来,但其深入的本质却已早为心灵所把握和领会。”

李泽厚对“意境”范畴的典型论诠释,是对它进行彻底的唯物反映论改造。这种改造在为

“意境”范畴提供“古为今用”的合理化论证的同时,也清洗掉“意境”范畴原有的中国古典美学的独特内涵。在他的论述中,把刘勰的“神思”说、司空图的“象外”说、严羽的“兴趣”说、王士禛的“神韵”说和袁枚的“性灵”说纳为一体,本身就有很多问题,而且笼统地将这些诗学观念的意旨都归结为“要求深刻地去反映生活”,显然是不符合这些观念的传统意义的。李泽厚对刘勰“神用象通,心以理应”一句的解释,也与其原意相悖。“神用象通”之“神”,绝不是李泽厚所谓“生活的风神”,而是指艺术创作思路,即所谓“神思”;“心以理应”之“理”,也不是李泽厚所谓“事物的深入的本质”(或“深远的生活的本质、规律和理想”),而是艺术家内心的“神与物游”的心理活动,即所谓“思理”。李泽厚作上述解释是为了赋予这两个概念“客观社会性”从而实现对“意境”范畴的“典型论”改造。这种“古为今用”,实质上是以今换古、即旧瓶装新酒的做法。李泽厚运用经他改造的“唯物反映—典型论”的意境说对朱光潜境界说的“主观唯心主义”进行了批判。李文的意识形态批判开风气之先,引导了学术界对王国维的“境界说”的唯物反映论批判和典型论改造<sup>②</sup>。

在《“意境”杂谈》中,李泽厚将“意境”的本质等同于艺术的本质。他认为“‘意境’是经过艺术家的主观把握而创造出来的艺术存在”,“它们所把握和反映的是生活现象中集中、概括、提炼了的某种本质的深远的真实”。他不仅将意境范畴的独特内涵抽象掉了,而且将意境范畴的外延扩大到整个艺术领域。他指出,对意境范畴的系统分析“不但需要深入到中国古典艺术理论和作品的遗产中去追寻探索,而且还更需要结合今天艺术创作和理论批评工作中的许多问题来论说”。李泽厚在这里阐述的是将“意境”范畴泛艺术化的主张。程至的撰文表示反对这种泛艺术意境论。他说:“以意境作为评价一切文学艺术作品唯一的尺度,那是不对的。这实际上,就是把文学艺术作品中意境的独特性取消了……我们不能要求所有的绘画或别的艺术作品,都有意境。意境只是某种艺术作品的意境,而不是所有艺术作品中共同的不可缺少的要素。”<sup>③</sup>应当说,在20世纪中期的中国学术背景上,反对用典型论同化意境范畴,反对将意境泛艺术化,主张意境具有与其他艺术类型不同的特点,是难得的艺术见识。但在当时意识形态批判氛围的压力下,更多的学者认同或附和与李泽厚以“唯物反映—典型论”为核心原则的泛艺术化意境论,关于意境理论的学术讨论是不可能真正展开的。

### 三、“意境”的文化溯源—重构阶段

20世纪70年代末期,中国社会进入经济改革和开放的新时期。这个变化为中国学者重新开启了走向学术研究的前提。80年代上半期,意境论研究呈现空前繁荣的景象,不仅发表了数百篇专题论文,而且当时所有重要的美学、文艺理论学者都参与了意境问题讨论;当然,更为重要的是,研究论题从意境范畴的历史根源、意境的文化属性、意境的美学特征,到意境与典型的比较、意境与现当代艺术创作的关系等都涉及到,并且进行了相当深入的研讨。应当说,80年代中期以后至今的意境研究,主要受惠于这个阶段的研究成果,此后新的研究工作主要是将既有的研究成果细致化、强化或转换性运用。

对意境概念的语义史溯源,在20世纪80年代早期,较有代表性和影响的是范宁的《关于境界说》<sup>④</sup>一文。这篇文章对“境界”一词的语义史做了考辨,指出“境界三义”:其一,“境界”一词形成于汉代,指“疆土界线”;其二,后来佛经译者借用“境界”,“把一个原指实体的词用以表明抽象的思想意识和幻想”;其三,人们受佛学的影响,把人生经历视为“虚中有实,实中有虚”的“境界”。“把现实的说成非现实的,客观存在变成了主观意象。境界这个词起了变化,诗人和词

人也逐渐使用起这个词,这样境界就闯进文学创作的园地。”范宁特别赞同唐代王昌龄的“诗有三境”说,认为“诗的三境”正符合他说的“境界三义”。他说:“他(王昌龄)这里所说的物境,和境字的原始意义,指疆土范围,自然景物,大体是相同的。情景和境字的引申义人生经历,生活感受,是符合的。意境和想象、幻想中的事物也是一致的。这就是说‘诗有三境’和境字的三个意义是对得上号的。”换言之,范宁根据王昌龄,将诗的境界划分为描写景物的“物境”、表达人生感受和情意的“情境”、由想象和虚构形成的“意境”。但他又认为“自唐以来,关于境界,说来说去,只是一个实境和虚境的问题”。物境是实境,情境则“有实有虚”,而意境则是虚境。范宁还将他关于实境与虚境的划分与王国维的“写境—造境”说相联系,意谓实境即写境、虚境即造境,并且据此认为“这造境和写境的提出,总结了唐宋以来境界说的基本内容”。

范宁的境界说溯源,试图用自己的“虚实两境界”在王昌龄的“三境界”和王国维的“两境界”之间架设桥梁,包含着对“二王”观念的含混运用,是并不成功的。但是《关于境界说》特别强调意境与其他诗境的区别,明确主张意境的特质是王昌龄所言“张之于意,而思之于心”,并用“境生象外”(刘禹锡)、“象外之象”(司空图)和“趣远之心”(欧阳修)来解释,这是20世纪80年代继宗白华意境本质论的先声。范文更值得注意的是,作者明确指出,诗境观念在唐时兴起,根本原因不是佛学渗透,而是唐人反对齐梁诗歌“彩丽竞繁,而兴寄都绝”<sup>⑤</sup>,主张诗歌要表现真情实感,即要有寄兴。“寄兴就是寓思想感情于景物形象中,也就是兴象。”<sup>⑥</sup>基于这个认识,范宁特别重视王国维对诗歌境界的情感真实性的要求。王国维说:“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。”(《人间词话》第六则)范宁指出,王国维论境界,“把真与境界串联在一起,比前人只讲境界有虚有实,就更进入了一步”,“是王国维在境界说上的一个重要贡献”。范宁还指出,王国维之所以标举“境界”为中国诗词之本,就在于王国维主张境界是真实性与形象性的统一。范宁说:“境界是文学的形象性和真实性的结合,才成为‘本也’。”<sup>⑦</sup>范宁从真实性着眼解释王国维境界说,并称其为对境界说的“一个重要贡献”,是真得王国维精髓的,但范宁此论在后来的王国维研究中并没有得到重视,许多对王国维境界说的批评很大程度上都是基于忽视了他关于境界真实性的主张,而不少学者把他的境界说归于叔本华禁欲主义美学,更是因为完全忽视他主张唯有“写真景物、真感情”才可称为“有境界”的论说。

在20世纪80年代的意境理论重构运动中,揭示并强化意境构成中的“虚实结合”和具有超越意蕴的审美特征是学术主流,因此,通过宗白华阐发的意境论的道、易、禅资源被引申和张扬。袁行霈的《论意境》<sup>⑧</sup>一文,指出“意境是指作者的主观情意与客观物境互相交融而形成的艺术境界”,这是援用传统通行的“情景交融”的诗学理论定义意境,但它得到的回应是批评多于认同。张少康的《论意境的美学特征》<sup>⑨</sup>一文指出,只讲意境是情景交融、主客观统一的艺术形象,只揭示了意境作为艺术形象的一般规律,还未揭示出意境的特殊规律:“中国古代艺术意境的基本特征是:以有形表现无形,以有限表现无限,以实境表现虚境,使有形描写和无形描写相结合,使有限的具体形象和想象中无限丰富形象相统一,使再现真实实景与它所暗示、象征的虚境融为一体,从而造成强烈的空间美、动态美、传神美,给人以最大的真实感和自然感。我国古代艺术意境的这种基本特征的形成是和老庄与佛教的哲学和美学思想的影响有密切关系的。”张少康明确指出,无论依据古代文艺家的论述,还是通过对古代诗歌创作的分析,“诗歌意境的特殊性最主要的就表现在‘境生象外’这一点上”。

在20世纪80年代中期以后,作为以“境生象外”、“虚实结合”界定意境的总结性阐述,叶朗的意境说不仅明确主张将意境的思想根源确定为老子开拓的道家哲学,而且特别强调将作为



一般艺术本体的“意象”和作为中国古典美学独特范畴的“意境”作区分。叶朗认为,意象的基本特征就是“情景交融”,是任何艺术作品都应当具有的特征,意境是特殊的意象,在具有一般意象的共同规定的同时,它的独特性是“境生于象外”。“‘意境’不是表现孤立的物象,而是表现虚实结合的‘境’,也就是表现造化自然的气韵生动的图景,表现作为宇宙的本体和生命的道(气)。这就是‘意境’的美学本质。意境说是以老子美学(以及庄子美学)为基础的。离开老、庄美学,不可把握‘意境’的美学本质。”<sup>②</sup>叶朗以“境生于象外”定义意境,就是着重揭示意境的本质是以表现宇宙本体生命(道)为目的,“就要突破具体的‘象’,因为‘象’在时间和空间上都是有限的,而‘道’是无限的”<sup>③</sup>。

认为意境主要来自于佛学的影响并且形成于唐代,是80年代以后对意境范畴史研究的较为流行的看法。许多人都看到唐代既是诗境观念形成并流行的时代,也是佛学昌盛、禅宗中兴的时代,因此不仅认为禅境与诗境在形成方式和表现形式上有共同点,而且认为前者正是后者的催生因素和学术资源。蒋述卓的《佛教境界说与中国艺术意境理论》<sup>④</sup>一文是一篇表达这种看法较有代表性的文章。在该文中,蒋述卓以“佛教教义最基本的观点,是主张宇宙间一切事物都是因缘和合而生,彼此相缘相依而共存的”论点立意,引述自唐代以来学者诗人的言论,论证“(佛学理论)在与中国文化认同与消融的基础上,终于培养出了中国艺术意境理论这朵灿烂的艺术哲学之花”,“艺术意境是由艺术家心灵与客观物境相融彻之后而产生的一种精神产品”。

佛理中的“心法不二”、“色空不异”确与中国古代诗境论说可互相借喻,以严羽《沧浪诗话》为代表,宋人“以禅喻诗”采用的即是借喻理路。但是,佛学境界观与中国诗境观有着根本的精神区别,佛学不仅讲“万法唯心”,而且讲“万境皆空”,而中国诗境不仅讲“思与境偕”(司空图),而且讲“深得其情”(王昌龄)。持意境佛学论者,把王昌龄和皎然的诗论中的“取境”(取相)溯源甚至类同于佛学“取境”。从佛教的根本教义讲,境生于妄执攀缘,是“令心造作”、“役心为业”,是迷误。“外境随情而施設,故非有如识;内识必依因缘生,故非无如境,由此便遮增减二执。”<sup>⑤</sup>在佛学中,“取境”(取相),即“心外取境”“执于心外之境”,是一个否定术语,全称为“妄取境界”。“一切法空故无相可取,种种取相皆为虚妄。”<sup>⑥</sup>佛学修行指归,不是“取境”(取相),而是心境寂灭。“心寂故无取境,寂故无起。”<sup>⑦</sup>王昌龄和皎然论诗境创作(取境),所主张的是与佛教境界观相背离的、主动积极的态度,是“置意”之下的“深穿其境”(王昌龄)和“精思”之后的“意静神王”。他们的诗境创作观的哲学渊源,与其说来自于佛学境界观,不如说来自老庄的“凝神静观”和《易传》的“仰观俯察”的体认精神。王昌龄论“诗有三境”和皎然论“辨体有一十九字”,均无一涉及佛学观念(“空”、“色”等佛学概念均无)。皎然说:“为文真于情性,尚于作用,不顾词彩而风流自然。”<sup>⑧</sup>这是明显违背佛学“心境寂灭”的境界观的。

21世纪初,张节末的系列文章提出了更为极端的看法,即认为意境就是佛教空观中国化的诗歌产物。他认为佛教空观的介入,直接屏绝了中国诗歌传统的比兴、联想,阻绝了抒情之路,使诗境成为“纯粹现象”的“刹那直观”。他说:“在中国古代诗歌中,绝妙、最有深度的诗思不假道于比兴,也不走象征一路。中国古人的诗歌经验,最让人击节叹赏的,是刹那间的感悟。它固然是一种心境,不过,作为纯粹现象,它却建基于针对自然之物声色动静的刹那直观。”<sup>⑨</sup>我们知道,任何诗歌都不可能真正成为“纯粹现象”的“刹那直观”。皎然说:“夫诗者,志之所之也。”<sup>⑩</sup>“纯粹现象”当然是排除或寂灭一切“志”(情意)的“空境”。张节末以王维小诗为其所主张的“纯粹现象”意境诗作的代表。但是,即使是张节末文中用作特别典范的王维小诗《华子冈》(“飞鸟去不穷,连山复秋色。上下华子冈,惆怅情何极”<sup>⑪</sup>),不仅在后两句表现了诗人王维难以“寂灭”的意绪,而且前两句以动见静、即色悟空的“立意”(皎然所谓“志之所之”)也是显



然可见的。就此我们可以说,张节末以佛教“空观”作诗歌意境的唯一基石,并且以为意境就是“纯粹现象”的“空境”,不仅极度窄化了诗歌意境(依此,绝大多数中国古诗被排斥在意境范畴之外),而且是将诗歌意境抽象为水月镜花式的想象之物。

#### 四、颠覆与反观——王国维意境说再检讨

进入21世纪,在王国维倡导意境论(境界论)百年之际,意境论遭到“颠覆性”的挑战。考察这些挑战,我们发现,历经百年现代学术拓展的意境说需要应对三个基本问题的检讨。

其一,意境说的传统属性与现代学术的关系。王一川指出,意境说在现代风行无可否认的是“它适时地满足了现代中国人在全球化时代重新体验古典性文化韵味的特殊需要”,“意境与其说是属于中国古典美学的,不如说是专属于中国现代美学的”,“它的出现,为急于在全球化世界上重新‘挣得地位’的中国人,铺设出一条与自身古典性文化传统相沟通的特殊通道”。王一川此说是在传统属性与现代学术的二元对立中,将意境说归入了他试图建立的“通向中国现代性诗学”的叙事体系<sup>⑩</sup>。针对他的识判,我们要提出的是:意境说究竟是在传统与现代的二元对立中立于现代一极,还是现代学术对传统资源的反思创进——因此不是伪今为古?

从解释学的立场看,一切学术研究,无论对象是古是今,均不可能彻底摆脱学者的学术视野的局限,因此解读总是误读——一切历史都是当代史。如果因为意境说显示了倡导者的现代学术视野而将之归判入“现代美学概念”而非“古典美学概念”,这不仅意味着现代学术对古典诗学的研究是不可能的,而且意味着“古典诗学”是不可能有任何发展变化的“永恒之物”。在这个地球上,这种“古典诗学”显然是不存在的。其实,作为现代意境说的开拓者,王国维和宗白华等人对于自己标举意境说的现代学术立场,是具有清醒自觉而且并不讳言的。王国维标举“境界”为诗词本体,明言是“鄙人拈出‘境界’二字”,这就是申明他所论意境说并非附庸或挪用古说,而是经历了自己的斟酌提炼的。如本文前述,宗白华在《中国艺术意境之诞生(修订稿)》中申明他的意境说是立足于“现代的中国站在历史的转折点”,遵循西哲“认识你自己”的精神,检讨旧文化并作出“同情之了解”的新评价。作为意境说的现代倡导者,宗白华所表现的学术自觉本身就回应了对“意境说误解和妄加古人”的质疑。

其二,意境说的“能观”要义究竟是出于中国古典美学,还是西方现代美学?王国维说:“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。”(《人间词话》“附录”第二二则)蒋寅认为,“这段话看似脱胎于前人的情景二元论,其实思想基础完全不同。情景二元论着眼于物我的对立与融合……而王国维的‘观我’‘观物’,却有了超乎物和我之上的观者,也就是西方哲学的主体概念”<sup>⑪</sup>。罗钢则直接指出王国维此处所说的“观”就是叔本华的“直观”的“观”,王氏的意境说“是以叔本华的直观说为核心的认识论美学”<sup>⑫</sup>。就此我们要提出的是:“观”或者“能观”是否违背了中国传统诗学精神,而且只能是西方哲学的主体概念?

在中国思想史上,“观”是一个具有核心意义的认知和体认性概念。老子说:“万物并作,吾以观其复。”<sup>⑬</sup>《易传》说:“仰则观象于天,俯则取法于地。”<sup>⑭</sup>程颢诗说“万物静观皆自得”<sup>⑮</sup>,“观万物生意”则被规定为宋儒治学修身的基本功课。值得注意的是,“观”在中国传统思想中具有自我超越的形上意义。邵雍说:“圣人之所以能一万物之情者,谓其圣人之能反观也。所以谓之反观者,不以我观物也。不以我观物者,以物观物之谓也。既能以物观物,又安有我于其间哉?”<sup>⑯</sup>邵雍的“反观”观念,是可与西方传统的客观主义认识论类同的——客观化并不是西方认识论

的特权。中国传统形上意义的“观”思维,对中国诗歌的创作和理论,均具有深刻的影响。王昌龄说:“欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。”<sup>⑦</sup>皎然说:“夫诗者,众妙之华,六经之菁英。虽非圣功,妙均于圣。彼天地日月、元化之渊奥、鬼神之微冥,精思一搜,万象不能藏其巧。”<sup>⑧</sup>将王、皎之说与王国维在论境界(意境)时的“能观”之说比较,我们可以见到前后精神上的内在传承,而且三者均渊源于中国传统哲学观物思想。

佛教的观照是觉悟性空的“止观”。“无发无碍即是观,其性寂灭即是止。止观即菩提,菩提即止观。”“但了能观之心,所观之境各各性离,即妄心自息,此名为止,常作此观不失其照,故名为观。斯则即止即观,即观即止,无能所观是名止观。”<sup>⑨</sup>叔本华的“直观说”,是严重受到佛学“止观”影响而反西方传统认识论的,因为它既不承认观照对象是一个具有客观意义的认识对象,也不同意观照活动中的主客二分。尽管叔本华用柏拉图哲学核心概念“理念”来定义直观对象,但对于叔本华,这个理念因为本性无意义而类同于佛学的“实相无相”。叔本华说:

用句富有趣味的话说,我们完全消逝在这个对象中,换言之,我们忘记了我们个性、我们的意愿,而仅仅是作为纯主体继续存在着,是这对象的一面明镜,因而好像对象是在人的感知之外存在的,这样,我们不再能够将直观者与直观活动区分开来,而是两者合为一体了,因为整个意识完全被一个直观的对象充满和占据了。<sup>⑩</sup>

将王国维的“能观”等同于叔本华的“直观”或西方哲学的主体概念,是缺少学理依据的附会。王国维的“能观”思想,显然是秉承中国传统哲学—美学的,他对诗词“有我之境”与“无我之境”的划分,直接脱胎于邵雍“以我观物”与“以物观物”划分。邵雍说:“以物观物性也,以我观物情也。性公而明,情偏而暗。”<sup>⑪</sup>王国维说:“有有我之境,有无我之境……有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。”(《人间词话》第三则)当然,与邵雍以物观物求“无我”的性理不同,王国维的无我之境,就表述而言著染了禅宗的“智与理冥,境与神会,不分能证所证”<sup>⑫</sup>观念,但是究其实质是一种深契道学精神的主客不分、物我融合的诗境界。

就中国诗歌创作而言,“能观”是“取境”的要件,是意境创造的基础,“原夫文学之所以有意境者,以其能观也”,王国维此说是抓住了意境理论的要害之论,而且切合了中国诗学传统的命脉。“能观”的实质,就是从日常叙述和表达飞跃到诗歌艺术表现,即意境(境界)的创造。正是在这个意义上,王国维才主张“境非独谓景物也。喜怒哀乐,亦人心中之一境界”(《人间词话》第六则)。“能观”,当然必须有一个超越对象的观者作为前提,但“能观”的目的却又是创作“意与境浑”的诗境。王昌龄、苏东坡等前人和王国维都深刻认识并且揭示了意境创作中的“能入能出”的辩证关系:“入乎其内,故能写之。出乎其外,故能观之。”(《人间词话》第六〇则)蒋寅因为王国维的意境论“有了超乎物和我之上的观者”而认定王氏持西方哲学的主体概念,由此表现的正是对中国传统诗歌创作和诗学理论“无我说”的理想抽象和严重曲解。

其三,“意境”的本质是什么?它能否成为中国传统诗学的核心概念(“本”)?蒋寅说:“这种基于西方哲学思想的文学观,不仅给王国维的文学理论带来主体性的视角,还促使他从本体论的立场来把握意境,赋予它以文学生命的价值。所谓‘文学之工不工,亦视其意境之有无,与其深浅而已’。前人用‘意境’论诗,言意境高卑广狭深浅,而不言有无意境,以有无意境论文学,即赋予‘意境’以价值。这正是王国维对‘意境’概念最大的改造或者说曲解。”<sup>⑬</sup>蒋寅此说除

了从“意境西来”立论否定意境说外,还根本否定了“意境”具有中国诗学内涵(价值)。在这里我们面对的问题是:以中国传统诗学着眼,究竟应当怎样认识和定义“意境”?

考察王国维以前古人论诗对“意境”一词的使用,大概可归结为四个层面。其一,指称诗人的胸襟气度。纪昀说:“古人培养其根柢,陶镕其意境,而后得其神明变化。”<sup>④</sup>其二,评点诗句。陆时雍说:“每读韦(应物)诗觉其如兰之喷,‘海上风雨至,逍遥池阁凉’,意境何其清旷。”<sup>⑤</sup>其三,对诗词整体评价。万时华说:“此诗(《蒹葭》)意境空旷,寄托玄澹,秦川咫尺已宛然,三山云气,竹影风声,邈焉如仙。”<sup>⑥</sup>其四,对诗人创作风格的整体评价。杨伦说:“放笔为直干,抒写淋漓,势若江河之决,子美晚年五古另有一种意境。”<sup>⑦</sup>自唐至明清,“意境”不仅逐渐成为中国诗学的一个熟语,而且具有日益发展为一个中国诗学核心范畴的趋势——在与“声律”、“文气”、“格调”、“气魄”、“风骨”等诗学概念的对举中,意境被赋予更高的诗学价值,甚至具有诗词美学价值的统率意义。陆时雍说:“大略意境既成,则神色自传,声调即不烦而合矣。此第一上流。”<sup>⑧</sup>尤其值得注意的是,“意境”具有的多层面的精神意蕴被揭示出来。潘德舆说:“神理意境者何?有关系寄托一也,直抒己见二也,纯任天机三也,言有尽而意无穷四也。”<sup>⑨</sup>以前人的意境论说作对照,我们可以明确判定王国维境界(意境)说是真正秉承中国诗学—美学传统的现代学术产物,而绝不是如蒋寅所说“以古代术语命名了一个外来概念”。

张少康在批评袁行霈“只讲意境是情景交融、主客观统一的艺术形象,还并没有揭示出意境的特殊本质来”时,将袁行霈的意境观念的最早渊源上推到王国维<sup>⑩</sup>。王国维说:“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。”(《人间词话》“附录”第二二则)张少康及许多学者都以此作为王国维只认识到意境的普通诗歌属性而没有认识到意境的独特属性的代表性论述,王国维所提出的“意与境浑”则被识同为“情景交融”,并被作为与这些学者所认定的意境基本特征“境生象外”相对立的观念。针对张少康所代表的学术批评,厘清“意与境浑”与“情景交融”的学理关系,把握“意与境浑”的真实内涵,就涉及对王国维意境理论的基本认识,进而言之,也涉及对意境本质的认识和界定。

在中国诗学传统中,以道家“大象无形”(老子)和“唯道集虚”(庄子)的哲学观念为引导,中国诗学衍生出追求超越言象的意蕴。这种意蕴的审美特征,用严羽所言就是“羚羊挂角,无迹可求”<sup>⑪</sup>的虚灵境界,也就是“境生于象外”。明清学者以“意境”评诗,通常有“意境超旷”、“意境深微”、“意境闲远”、“意境清远”、“意境旷逸”等评述。这些说法,都是揭示意境的超越虚灵的意味。王国维说:“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。”(《人间词话》第四二则)“格调”是指诗词的声律音韵等形式美品格,与之相对,“意境”是以精神寄兴为核心的诗词境界。王国维批评姜夔“不于意境上用力”,实质是指姜氏徒于诗词形式美追求,而缺少精神意蕴开拓。这是《人间词话》中唯一直接使用“意境”一词的一则词话。从这则词话可见,王国维对于意境具有超越直观形象的意蕴是有明确意识的,所谓“言外之味,弦外之响”,当然就是“境生象外”的意境。那么,王国维为什么不援用既有的“境生象外”而独自提出“意与境浑”作为意境的核心定义呢?

要回答这个问题,我们须先回顾古人的相关论述。举例如下。列子:“心凝形释,骨肉都融,不觉形之所倚,足之所履,随风东西,犹木叶干壳,竟不知风乘我邪?我乘风乎?”<sup>⑫</sup>柳宗元:“洋洋乎与造物者游,而不知其所穷,引觴满酌,颓然就醉,不知日之入。苍然暮色,自远而至,至无所见,而犹不欲归,心凝形释,与万化冥合。”<sup>⑬</sup>权德舆:“凡所赋诗,皆意与境会,疏导情性,含写飞动,得之于静,故所趣皆远。”<sup>⑭</sup>苏东坡:“陶潜诗‘采菊东篱下,悠然见南山’,采菊之次,偶然



见山,初不用意,而境与意会,故可喜也。”<sup>⑥</sup>“心凝形释,与万化冥合”,是出于道家哲学的天人观念,它倡导的是物我两忘而复归于天人一体的浑然境界。正是经由这种天人观念的孕育,中国诗学追求“意与境会—境与意会”的诗歌境界。意境的本质就是王国维在《人间词乙稿序》中所揭示的“意境两忘,物我一体”,即“意与境浑”(《人间词话》“附录”第二二则)。王国维用“意与境浑”定义意境的核心本质(最高品格),不仅是对中国诗学核心精神的张扬,进而言之,也是对中国天人观念的张扬。由此可见,王国维的批评者将“意与境浑”等同于一般诗歌具有的“情景交融”(以及“主客统一”)属性,是缺少细致深入的学术辨析的看法。

刘禹锡说:“诗者其文章之蕴邪,义得而言丧,故微而难能,境生于象外,故精而寡和。”<sup>⑦</sup>引文可见,刘禹锡论诗的美学特征(文章之蕴),是意(义)和境并举的,进而言之,是主张意境统一的。明代朱承爵说:“作诗之妙全在意境融彻,出音声之外,乃得真味。”<sup>⑧</sup>朱说秉承刘论而发挥。当代学者论意境,单独标榜“境生于象外”而偏废“义得而言丧”,是对刘禹锡诗说观的割裂。本文前面述及,范宁指出王国维境界说的重要进步是把“真实性”作为境界的核心。王国维强调意境中真实性的核心意义,实质是弘扬中国诗学的“寄兴”传统,这是与唐宋以来意境说兴发的深层动机一脉相承的。从其《人间词话》等著作可见,王国维坚持主张,意境的超越性是其与真实性统一的,两者统一于人生的理想境界。王国维自述诗词创作时说:“余自谓才不若古人,但于力争第一义处,古人亦当不如我用意见。”<sup>⑨</sup>“力争第一义”就是对人生理想境界的诗意开创(这与他批评姜夔“不于意境上用力”一致)。“意与境浑”,是中国天人合一精神背景下的超越性和真实性统一的诗歌境界;“境生象外”,则是对诗歌意境“有虚有实”的表象的描述。象以本生,本以象显,意与境浑,则自然境生象外。陶渊明诗名句“此中有真意,欲辩已忘言”,就其本体而言是“意与境浑”——“此中有真意”,就其表象而言是“境生象外”——“欲辩已忘言”。王国维论意境,立意于“意与境浑”而不言“境生象外”,乃是因为“意与境浑”才是直探意境之本,而“境生象外”不过“道其面目”。对于中国传统诗学的独特精神,王国维以“意与境浑”概括诗歌意境的本质,既是方法论意义上,又是价值论意义上的探本求源。范宁说王国维意境(境界)说“比前人只讲境界有虚有实更深入了一步”,其深刻真义就在此。从《人间词话》标举“境界为本”,到《人间词乙稿序》申明“意与境浑”,以“意境”替代“境界”,王国维在范畴和义理双至的意义上完成了意境说建构。王国维意境说是中国诗学—美学从传统向现代转型的奠基之作。

总结本文研讨可见,经过后世学界百年努力,由王国维开启的意境理论研究,得到了很大程度的丰富和深化。但从基本学理阐发看,真正超越王国维论述的意境理论似未出现。回顾百年学术历程,我们应当更谨慎地对待王国维在百年前的学术创见,对其境界(意境)理论的认识,还有诸多需要纠正的严重误解。更准确地说,21世纪的中国诗学乃至中国美学研究,有一个从王国维再出发的必要课题。

① 王国维《人间词话》,徐调孚注,见王幼安校订《蕙风词话·人间词话》,人民文学出版社1960年版。以下凡引此书皆只随文中注明。

② 冯友兰《中国哲学史新编》第6册,人民出版社1989年版,第191—192页。

③ 朱熹《答陈同甫书》,《晦庵集》第36卷,台湾商务印书馆1983年版,第687页。

④ F. Schiller, *Friedrich Schiller's Works*, Vol. 8, London: John C. Nimmo, Ltd., 1903, p. 25.

⑤⑥⑦⑧⑨ 《朱光潜全集》第3卷,安徽教育出版社1996年版,第50页,第52页,第54页,第65页,第53页。

⑩ 在后论著中,如《中国诗画中所表现的空间意识》、《中国古代的音乐寓言与音乐思想》,宗白华又有以“境界”指称中国艺术本体的现象,然而在《中国美学史中重要问题的初步探索》中,则“意境”与“境界”混用。可见,在宗白华看来,“意境”与“境界”并无严格区别。

⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱ 《宗白华全集》第2卷,安徽教育出版社1994年版,第356页,第358页,第362页,第434页,第431页,第455页,第455页,第360页,第361页,第438页。



- ②① 李泽厚:《“意境”杂谈》,《美学旧作集》,天津社会科学院出版社2002年版,第300—316页。
- ②② 参见张文勋《从〈人间词话〉看王国维的美学思想实质》,载《学术研究》1964年第3期。此文是20世纪50—60年代之交对王国维意境说作意识形态批判的代表性文章之一。
- ②③ 程至的:《关于意境》,载《美术》1963年第4期。
- ②④②⑥ 范宁:《关于境界说》,载《文学评论》1982年第1期。
- ②⑤ 陈子昂:《与东方左史虬修竹篇序》,周祖诰编选《隋唐五代文论选》,人民文学出版社1990年版,第70页。
- ②⑧ 袁行霈:《论意境》,载《文学评论》1980年第4期。
- ②⑨⑥① 张少康:《论意境的美学特征》,载《北京大学学报》1983年第4期。
- ③① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年版,第276页。
- ③① 叶朗:《说意境》,载《文艺研究》1998年第1期。
- ③② 蒋述卓:《佛教境界说与中国艺术意境理论》,载《中国社会科学》1991年第2期。
- ③③ 玄奘:《成唯识论》卷一,《大正新修大藏经》本,河北省佛教协会2009年版。
- ③④ 迦叶摩腾:《大智度论》卷四三,《大正新修大藏经》本,河北省佛教协会2009年版。
- ③⑤ 释法藏:《大方广佛华严探玄记》卷二,《大正新修大藏经》本,河北省佛教协会2009年版。
- ③⑥④⑧ 李壮鹰:《诗式校注》卷一,人民文学出版社2003年版,第118页,第1页。
- ③⑦ 张节末:《比兴、物感与刹那直观——先秦至唐诗思方式的演变》,载《社会科学战线》2002年第4期。
- ③⑧ 李壮鹰:《诗式校注》卷二,第140页。
- ③⑨ 陈铁民:《王维集校注》第2册,中华书局1997年版,第415页。
- ④① 王一川:《通向中国现代性诗学》,载《北京师范大学学报》2001年第3期。
- ④①⑤③ 蒋寅:《原始与会通:“意境”概念的古与今——兼论王国维对“意境”的曲解》,载《北京大学学报》2007年第3期。
- ④② 罗钢:《意境说是德国美学的中国变体》,载《南京大学学报》2011年第5期。
- ④③ 朱谦之:《老子校释》,中华书局2006年版,第65页。
- ④④ 高亨:《周易大传今注》,齐鲁书社1979年版,第559页。
- ④⑤ 程颢、程颐:《二程集》上卷,中华书局1981年版,第482页。
- ④⑥⑤① 邵雍:《皇极经世书》,卫绍生校注,中州古籍出版社2007年版,第506页,第529页。
- ④⑦ 陈应行:《吟窗杂录》卷四,中华书局1997年版,第207页。
- ④⑨ 释延寿:《宗镜录》卷九/二〇,三秦出版社1994年版,第102、220页。
- ⑤① A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Vol. I, trans. E. F. J. Payne, New York: Dover Publication, 1966, pp. 178—179.
- ⑤② 普济:《五灯会元》下卷,苏渊雷点校,中华书局1984年版,第1239页。
- ⑤④ 纪昀:《纪文达公遗集》卷九“序”,上海古籍出版社2003年版,第357页。
- ⑤⑤ 陆时雍:《唐诗镜》卷三十中唐第二,台湾商务印书馆1986年版,第609页。
- ⑤⑥ 万时华:《诗经偶笺》卷四,上海古籍出版社2003年版,第181页。
- ⑤⑦ 杨伦:《杜诗镜铨》卷一九,中华书局1962年版,第942页。
- ⑤⑧ 陆时雍:《唐诗镜》卷十盛唐第二,台湾商务印书馆1986年版,第385页。
- ⑤⑨ 潘德舆:《养一斋诗话》卷一,朱德慈辑校,中华书局2010年版,第9页。
- ⑥① 郭绍虞:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社1983年版,第26页。
- ⑥② 《列子》卷二,中华书局1985年版,第18页。
- ⑥③ 《柳宗元集》第3册,中华书局1979年版,第763页。
- ⑥④ 郭广伟校点《权德舆诗文集》,上海古籍出版社2008年版,第527页。
- ⑥⑤ 苏轼:《仇池笔记·东坡志林》卷五,上海书店1990年版,第12页。
- ⑥⑥ 刘禹锡:《董氏武陵集纪》,周祖诰编选《隋唐五代文论选》,人民文学出版社1990年版,第229页。
- ⑥⑦ 何文焕辑《历代诗话》下册,中华书局1981年版,第792页。
- ⑥⑧ 滕咸惠:《人间词话新注》(修订本),齐鲁书社1986年版,第29页。

(作者单位 清华大学哲学系)

责任编辑 陈剑澜