

现代“意境”说的形成：从格义到会通

姜荣刚

内容提要 通过对“意境”概念古今使用的全面考察，可知现代“意境”的基本内涵在古代已大体备具；晚清经由中西诗学的交互格义，传统“意境”不仅在他者镜照下得以自我“发现”，同时还整合了中西相关文论资源，促成了意义上的增殖。王国维、朱光潜等学者更是在此基础上借助西方理论，使“意境”理论得以进一步现代化、系统化。但是传统“意境”的理论内核并未因此而消失，作为文学艺术本质问题的认识与概括，它是普适的、常新的。从这个意义上讲，“意境”说的形成既是中国的也是西方的，既是传统的也是现代的，割裂这些属性只能导致理解与阐释上的混乱与悖论。

关键词 意境；传统；现代；格义；会通

“意境”是否可以作为中国文论乃至美学的核心范畴，目前学界尚存在一定争议。其实这一问题的提出本身就是一个悖论：承认“是”，就不得不面对“意境”不仅是一个晚起，且直至近代都还未升格为一个具有本体意味的核心概念，这就难免被人质疑它仅是后来人为阐释与建构起来的学说神话；回答“否”，则“意境”在今天传统文论与美学批评中的普及与使用，便成一不可解之事——尤其是在外来话语普遍水土不服的情况下。毫无疑问，对这一难题最终解决的期望都落在了王国维身上，因他被认为是第一个赋予“意境”以现代性品格、从本体角度使用这一个概念的学人。虽然自“五四”以来其理论一直牵动着学界的神经，但因其概念阐释的模糊性及相关参照史料的缺乏，近百年来关于其理论来源及内涵阐释尽管新见迭出，却大多停留在假说的层面上，而无法证实。“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”眼光过分集中于王国维，是这一研究范式的根本症结所在。如果将研究视野拓宽，不难发现：对“意境”的新用在近代是一个十分普遍的现象，这除了人们熟知的梁启超“新意境”外，在此之前严复实际已将其运用于西学翻译之中，这种中西概念义理的相互格义，才是“意境”现代意义生成的直接源头。

要理清“意境”意义的现代嬗变，必须首先了解传统“意境”的形成渊源及其基本内涵。如所周知，“意”“境”始初皆为独立之诗学概念，一起连用较为晚起。“意”作为诗学概念形成尤早，中国诗学的源头是“诗言志”，后又有“诗缘情”之说，无论是“志”还是“情”，皆为心生之意，故就普泛意义言，“意”可总而有之。创作首须立意，“意”自然也就成了文学艺术创作的核心与关键，所谓“意在笔先”。“境”最初只是一个物质概念，指疆域之界限，经佛教吸纳改造，转而成为人精神对象化的意中之境^[1]。由于意之兴必有赖物境之感发，而境亦必得意之灵光灌注方能进入艺术世界，所以“意”与“境”及其交融自然就成了中古以降诗家研讨的焦点，这无疑为二者趋于融合创造了条件。

“意境”一起连用最早见于王昌龄的《诗格》，其中分诗境为三：物境、情境、意境，而释“意境”曰：“张之于意，而思之于心，则得其真矣。”^[2]由于该著过去一直被疑为伪作，随着《文镜秘府论》的发现，肯定者越来越多。当然也有人因此后文论中“意境”一词迟至元、明才再度出现，对其仍不予采信。

实际上,宋代文论“意境”亦有使用,如王安中《次韵题李公休辋川图》中说:“平生经行意境足,朽木不运笔已操。”^[3]唐、宋文论“意境”用例虽极为有限,但关于“意境”生成及意、境关系的认识却已颇为深刻,这恰从侧面说明“意境”在此一时期出现并非突兀而生,而是有其生成之土壤的。权德舆就曾言“凡所赋诗,皆意与境会”^[4],苏轼评析陶潜诗时亦云“采菊之次,偶然见山,初不用意,而景与意会,故可喜也”^[5],这就是说诗是意、境交融互汇的艺术结晶,而诗的妙处也正在于此。对于这种“意与境会”产生的心理机制,王昌龄曾做过生动描述:“置意作诗,即须凝心,目击其物,便以心击之,深穿其境。如登高绝顶,下临万象,如在掌中。以此见象,心中了见,当此即用。”^[6]这即是说,心物交感是“意与境会”的媒介与纽带。这样,意与境自然就构成了诗歌创作的两大要素。南宋僧人普闻就说“天下之诗莫出于二句:一曰意句,二曰境句”,同时还特别指出“意句之妙”正在于“意从境中宣出”^[7]。可见,所谓的“意句”与“境句”仅是相对而言,从根本上讲它们仍都是“意与境会”,只是二者多寡有所不同而已。同时,在实际创作过程中,二者还应达到某种程度的均衡,否则必如题名白居易的《文苑诗格》所说“若空言境,入浮艳;若空言意,又重滞”^[8]。

与唐、宋相比,元代文论“意境”使用亦无明显变化,除《诗家一指》“意境周流”^[9]一例外,尚有吴渭评诗所云“意境俱融”^[10]语。前例有论者认为仍属意、境对举,而非紧密结合之术语^[11]。不过,该诗话阐释诗之“十科”中有“意”“情”“境”三科,论述颇有胜义,对意境理论的发展应该说是具有促进作用的,如其中说“境”：“耳闻目击,神寓意会,凡接于形似声响,皆为境也……心之于境,如镜之取象;境之于心,如灯之取影,亦各因其虚明净妙,而实悟自然。”^[12]这虽是单论境,但既言心、境交接,自然“神寓意会”,故亦是一种意之境,尤其绝妙的是,这里竟以“镜”与“灯”做比喻,来阐释这种“虚明净妙”的心、境交接过程,可谓生动形象,较之王昌龄无论认识还是阐释都更深入到位。更值得注意的是,元代诗论家还明确提出了意外意与境外境的说法,题名揭傒斯的《诗法

正宗》就称诗味之妙者在“意外生意,境外见境,风味之美,悠然辛甘酸咸之表”^[13]。这显然是将唐代诗论中已经成熟的“象外之象(或象外之旨)”与“韵外之味”理论引入到了意、境理论的建构与阐释之中,意境表里两个层次的揭示与阐发无疑使其上升到了一个新的理论高度。

唐、宋、元三代意境一词尽管使用不广,但关于意境的认识与阐释大体奠定了此后意境理论发展的基础。无独有偶,意境在明代的使用开始出现明显变化。明初中期,除学界常提的朱承爵《存余堂诗话》“意境融彻”^[14]外,还可举出张宁《于景瞻浮玉山诗卷跋》“意境昭融”^[15]、吴国伦《东岱诗序》“意境偕忘”^[16]两例。迨至晚明,意境使用更是呈现出普及的趋势,仅陆时雍《古诗镜》唐诗镜》用以评诗就多达12例,如“意境自合”“意境清微”“意境深”“意境最老”“意境苦弱”“意境不老”“意境之妙”“意境既成则神色自传”“意境落晚”“意境自然”“意境何其清旷”“意境清远”^[17]等。赵宦光《弹雅》更有“诗中名境,其例不一。有景境,有事境,有意境,有义境,有兴境,有情境”^[18]之说。由此可以肯定,作为内在统一的完整诗学概念,“意境”在明代起码已经形成,而非迟至清代才出现^[19]。尤其是陆时雍,其“意境”大多是对诗或诗人的总体评价或风格特点的概括,显然已非意、境对举,这种用法在清代意境理论成熟时期乃至近现代都是十分常见的。赵宦光的“诗境”说当是受到了王昌龄《诗格》的影响,而划分较之更为细致,这显然更不是意、境对举了。

明代文论将意境作为评价作家与作品的一个重要价值尺度,并在具体的文学批评实践中予以自觉使用,这无疑为清代文论意境的全面普及打开了方便之门。清初使用意境以纪昀为最,他评《瀛奎律髓》使用次数超过20例,此后主持编纂《四库全书总目》情况亦复相当,这一使用频率是惊人的。综合考量这些用例,其使用与明代意境尤其是陆时雍的用法是接续的,而描述意境特点的词语如“奇恣”“深微”“平正”“超旷”“沉郁”等,与陆一样皆具有一定的价值评判性质。不过较之明代,清代意境使用更有值得高度重视的地方。首先是意境的使用面空前扩大,使用意境的批评家非常广泛,

一些重要的诗论家如沈德潜、洪亮吉、方东树等均有运用。其次是意境开始由诗论向其他文论乃至艺术领域扩散。意境在词论中较早出现于《听秋声馆词话》，其后使用一直不断，至陈廷焯则次数猛增，达19次之多，足见意境在词论中日渐受重视的趋势。意境在艺术领域中的使用主要是在书论和画论中，其深广程度虽不及文论，但也十分可观。由此可见，意境在近代诗学地位的凸显是渊源有自的，绝非西学单方面影响的结果。

不过清代意境用例虽多，但仍缺乏明确的内涵阐释，这使得研究者在清理完这段时期意境的使用情况后，不免得出这样的印象，即意境“通常指作品的立意取境，进而泛指艺术表现的总体”，“言意境高卑广狭深浅，而不言有无意境”，故尚非文学生命价值之体现^[20]。这应该说只看到了清代意境使用的表层现象，虽有论者对此做过批评，但似乎并未提出有力的证据。事实上如果仔细辨析清人的用法，不难发现他们实已注意到了意境的深层意味，如纪昀所谈一例：“秋厓曰：‘韦苏州‘流云吐华月’句，兴象天然，觉张子野‘云破月来花弄影’句，便多少著力处。’谷村未答，忽阁中人语曰：‘岂但著力不著力，意境迥殊……’”^[21]从表层意境或象的层面讲，韦、张二句只能说是大体相同，而算不上迥殊，之所以说迥殊，着眼点显然是在作者寄寓于象中的旨趣或精神寄托。而这正是意境内涵的精髓，只有它的注入，才能使诗句表现出与众不同的精神旨趣与艺术风貌。可见，对清代意境的使用并不能仅从作品所显示的艺术风貌方面去把握与理解。另如黄生说“欲追古人，则当熟读古人之诗，先求其矩矱，次求其意境，又次求其兴象风骨”^[22]，将意境与体现矩矱的法度及艺术风貌的兴象风骨区别开来的做法，十分清楚地显示出清人对意境的把握与使用已不限于艺术表现层面，而触及到了体现作者精神寄托的深层内涵。同样的用法还有朱庭珍，他在阐释何为“诗中有我”时说：“我有我之精神结构，我有我之意境寄托，我有我之气体面目，我有我之材力准绳。”^[23]将“意境”与“寄托”连用，其指向性是很明确的。当然对此种用法阐释最为明晰的是潘德舆，他曾说：“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。”^[24]前两者应属意境内涵阐释的内容，意境在潘氏看来就是“关系寄托”“直抒己见”。

综上，可大体对传统意境理论的形成及其基本内涵做如下总结：一、意、境始初皆为独立之诗学概念，一起连用始于唐代，宋、元使用不多，明代才被运用于具体的文学批评实践，清代得到全面普及；关于意境生成及意、境关系的认识在唐、宋、元三代已趋成熟，为明、清意境的理论建构与广泛使用奠定了基础。二、意境是意、境交融互汇的统一体，是心、物交感的产物。三、意境包含两个层次：一是象，二是象外之旨，前者属于作品艺术表现层面的，后者乃作者之精神旨趣与寄托。传统意境理论的形成及其基本内涵既已明晰，则晚清意境在西学影响下如何发生变化便容易理清了。

二

从晚清开始，意境又出现了一种新的使用形态——对西学的格义。笔者曾指出，这种用法最早见于严复翻译的《天演论》下卷《真幻》案语中，其中引用特嘉尔（即笛卡儿）《道术新论》（即《方法论》）观点说：“吾生终始，一意境耳。”并借赫胥黎语阐释云：“世间两物曰我非我，非我名物，我者此心，心物之接，由官觉相，而所觉相，是意非物……故此一生，纯为意境。”^[25]赫胥黎有《论笛卡尔的〈方法论〉》一文，但英文版找不到与此对应文字，当为严复隐括，就其中“意境”生成及其内涵而言，它应指的是笛卡尔的主观观念（idea）。其后严复翻译《穆勒名学》，意境亦为其中常见译词，对应概念有“idea”“sensation”“feeling”“states of consciousness”“mental states”等^[26]。

1906年严复又将意境运用于文艺学翻译领域——《美术通论》，由于以往未见原著，翻译情况不得其详，今知原著为*Judgment in Literature*（《文学批评》），作者倭斯弗即W. Basil Worsfold（1858—1939，今译沃斯福德）。《美术通论》实仅译该著的前三篇，依次为《艺术》（*Art*）、《文辞》（*Literature*）、《古代鉴别》（*The Criticism of the Ancient World*）^[27]。《艺术》篇将艺术定义为“托

意写诚是为美术”，英文原文为：“Art, then, is the presentation of the real in its mental aspect.”^[28]其中“意”为“意境”之省称，如《文辞》篇云：“托意写诚谓之美术，意主观也，诚客观也；是故，一切之美术，莫不假客观以达其意境”，这个“意境”也是“我（主观）”与“非我（客观）”交感的结果，与上引赫胥黎阐释笛卡尔观点基本相同。可知“托意写诚”完整的意思实际是“假客观以达其意境”，其对应的英文是：“All art reproduces external reality in its mental aspect; but the arts—except poetry, which is the highest form of literature—employ representations of the objective aspects of reality to assist in the presentation of this mental aspect.”“意境”翻译的是“the real in its mental aspect”“external reality in its mental aspect”，其意为主观精神的对象化。原文中类似的词组较多，严复或译为“意境”，或译为“意”，这种翻译体现了传统文论二者的密切联系，此点留待后文再论。

尤其值得注意的是“意境”在该译著中是体现艺术生命价值的核心概念，如《艺术》篇称艺术价值的体现是“意境之显晦”，其原文为：

“the greater or less prominence which it gives to the mental aspect of the reality which it thus presents to the mind”，“意境”对译的是“the mental aspect of the reality”。这样，“意境”呈现的多少也就决定了艺术价值的高低，如译文中说：“夫其术既为耳治，其所托之物质自少，而非显然可见如前三术者，亦惟其托质之少，其意境之事愈多”，这里的“前三术”指的是建筑、雕塑与绘画，此三术为目治（视觉）艺术，因其意境呈现所需要的物质材料较耳治（听觉）艺术为多，意境被掩蔽的自然也就较后者为多，故倭斯弗说音乐艺术高于视觉艺术。这里的“意境”，原文对译的也是“the mental aspect of the realities”。

《美术通论》中“意境”虽对译的多为英文词组，但实际指称的概念是“idea”或其显明与具体表达，故译作“意境”的词组，原文往往又以idea来代替或加以补充说明，如《艺术》篇说：

“虽然设为所成之物皆真相，而无有意境之事寓于其间，则大不可。”其英文为：“Nevertheless, the external masses which he creates, though they are real, are also realities presented in a mental aspect. In other

words, they are expressive of ideas.”后一句显然是对前一句的补充说明，“idea”指代前句的“realities presented in a mental aspect”。另如：“员宇岌岌而拔地，神尖峥嵘而刺天，凡此皆营建之家意法之所寓也。”其英文为：“But, although architecture here presents a place of worship in its mental aspect—that is to say, the Cathedral which the architect builds is representative of his ideas of a place of Christian worship.”这种以“idea”补充说明或直接代替“the mental aspect of the reality”“the mental aspect of the real”“mental picture”“mental image”等词组的情况，在倭斯弗的原著中非常普遍。

综上所述，在严复那里意境对译的西学名词尽管并不固定，但均为偏于主观精神层面与意识有关的概念，如“idea”“feeling”等，由于在西方哲学与美学思想里，不存在外在于客观世界的纯意识，因此归根结底它们仍是一种意境。所以，从内涵相似性角度而言，它们接近于中国传统的“意”概念，表达为双音节词即“意境”。同时，考虑到“idea”作为西方一以贯之的体现艺术生命价值的核心概念，因此，近代学人在文论与美学领域以相关中国传统义理对译或指称这一概念时，主要用的就是“意”或“意境”，这也符合中国传统对文艺创作根本问题的认识。如王国维《论哲学家与美术家之天职》中说：“人积年月之研究，而一旦豁然悟宇宙人生之真理，或以胸中惆怅不可捉摸之意境一旦表诸文字、绘画、雕刻之上……此时之快乐，决非南面王之所能易者也。”^[29]该文是对西方哲学美学的介绍文字，与翻译无异，其中的“意境”应指称的是“idea”（理念）。

严复等人以意境对译或指称西学概念，准确与否对于本文的讨论来说不是最为重要的，关键在于其做法无疑给中国传统文论一次全面反思与检讨的机会，而且是在完全异质的他者文化参照之下。有时为便于读者理解，他们甚至还会对这些概念进行中西的比较分析，这无论对我们了解传统意境概念的内涵还是其现代性品格的生成来说，都是一个绝好的观察视角。在《艺术》篇中，为便于读者理解艺术的本质，严复就以按语的形式说：“孙虔礼言，存真寓赏，绎其象旨，即写诚托意之谓也。”“存

真寓赏”在孙氏《书谱》原文作“存精寓赏”，虽一字之差，意思却已大变。孙意在作书应存精华而弃糟粕，以得观者之赏鉴；而严意则指寓作者旨趣于书法作品之中，这显然与“托意写诚”意义更为接近，很可能是其有意改动。按照严复的理解，孙虔礼的“寓赏”即其所言之“托意”，“意（境）”自然指的是作者所寓之“赏”或“象旨（象外之旨）”。严复同时称韩愈的《送高闲上人序》亦可用来参悟“托意写诚”，韩文称“往时张旭善草书”，“观于物”，见“天地事物之变，可喜可愕，一寓于书”^[30]。“天地事物之变”，物之真也；“可喜可愕”，人之情也；二者的交融，即书法中所寓之物，也即所托之意（境）。

无独有偶，同时期的王国维在介绍叔本华美学观点时，也使用了类似的传统文论资源，他在《孔子之美育主义》一文中以苏轼的“寓意于物”（《宝绘堂记》）与邵雍的“以物观物”（《皇极经世·观物内篇》七）来比拟阐释叔本华“纯粹无欲之我”的观美境界^[31]。“寓意于物”与“存真寓赏”可以说是同义之异语，严复与王国维不约而同地以中国传统文论中的类似资源来解释西方艺术美产生的根源所在，这显然不是巧合。

通过对严复与王国维的比较分析，我们可以发现他们所理解的传统文论中的意境，其义即前文所总结的意境的象外之旨这一层，在传统文论中实际更多情况下是由“意”这一概念来承担的，有学者对此已有很深入的研究，此不赘述^[32]。这是由古文单音词表达习惯所决定的，一旦用之翻译西学，显然不够显明准确。王国维就说：“日本人多用双字，其不能通者，则更用四字以表之。中国则习用单字，精密不精密之分，全在于此。”^[33]由于在西学中根本不存在脱离客观世界的纯意识，中国传统文论的“意”概念不能说完全没有此种意义倾向，但在概念层面没有得到明确显示。所以即使用中国传统义理来对译西方主观意识的概念，“意境”也较“意”更为直观准确，但因古文表达的需要，很多情况下又不能不用“意”来代替“意境”，这是研究者具体分析时必须注意的地方。

由此可见，意境在晚清新用以前，首先存在一个对接西学的格义过程；这尽管是翻译，但在他的映照下，意境不仅获得了一次重新“自我发现”的机会，

同时还因此吸收了新的理论成分，从而生长成为一个亦中亦西且具有自足性美学体现的崭新概念。

三

如果我们不将梁启超、王国维对意境的新用视为无源之水的话，那么对西学的格义应该是其直接的理论源头，不过这需要通过严格的学理分析予以证实。梁启超《夏威夷游记》（1899年）中曾说：“欲为诗界之哥伦布、玛赛郎，不可不备三长：第一要新意境，第二要新语句，而又须以古人风格入之。”^[34]这一表述后来又被精简为“以旧风格含新意境”，有时又表述为“以新理想入古风格”^[35]。“意境”与“理想”何以能互换与对等使用？原因是“理想”是经由日本转贩的外来词，语源为“idea”^[36]。晚清是西学东渐的初期，西学翻译无统一标准，这样就出现了一词多译现象。概括来说，其时翻译有两大系统：一是格义，即运用中国传统义理拟配；二是借用新造学语，这主要转贩自日本。这两种翻译各有利弊，前者易解但不准确，后者准确但不易解，这就出现了二者互用的情况。由此可见，梁氏的新“意境”必然受到了西学格义的影响，蒋寅认为梁氏的“意境”“基本上就是观念的换一种说法”^[37]，虽是臆断却也颇富眼光。在后来的《晚清两大家诗钞题辞》中，梁氏甚至将“意境”“技术”对举，认为前者是诗歌创作的实质，没有“好意境”就“算是实质亏空”，“任凭怎样好的技术，也是白用”^[38]。视“意境”为诗的实质，并与诗的内容（好资料）区分开来，这样就凸显了“意境”在文学创作中的决定作用，其本体意味可谓呼之欲出。

不过，明确从本体论角度把握与使用意境的工作最终是由王国维完成的，他在托名“樊志厚”撰的《人间词乙稿序》中说：“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。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，亦视其意境之有与其深浅而已。”^[39]在这里，王氏抽象出了一个超越物、我的观者——主体，这显然非中国传统所固有。对照前文严复译著关于“意境”（idea）

产生的论述，二者可以说如出一辙。由此可知王氏“意境”理论之所以有别于传统，关键在于他引入了西方的主体观念，作为主观意识的“我”，既是观照的主体，又是被观的对象，然而它却不能自己认识自己，必须通过外在世界的反观，所以王氏才会有“非物无以见我，而观我之时，又自有我在”的说法。而且，由于主、客观的同时并存，以及主、客观照之不同，便会出现“出于观我者，意余于境”与“出于观物者，境多于意”的情况；前者主观之境多于客观之境，后者反之。这是西方的基本理论，不专属某一家，因此那种认为王氏“意境”理论完全来自叔本华或其他某一家学说的观点是不符合实际的。当然，虽然我们承认王氏“意境”理论吸收了西方美学理论，但并不是说其内核完全是西方的。中西文论虽产生于不同的文化环境，但人类相同的心理结构使他们在基本问题的认识上仍存在诸多相通之处，所以王氏能圆融地将其受到西方文论熏染的“意境”理论放在中国传统文论话语体系中予以建构与言说。如他说“文学中有二原质焉：曰景，曰情”，并认为前者为主观，后者为客观，文学就是此二者“交代之结果”^[40]。这虽如有论者所言是一种“很糊涂的说法”^[41]，但并非毫无道理。中国传统不做主、客观的区分，情、景（或意、境）在某种程度上承担了类似的功能。如此则王氏的“意境”理论建构无论是从西方还是中国传统文论角度出发，几乎都能说得通。如他说：“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。”^[42]这是其理论较为集中的体现，这些理论在中国传统文论中皆可找到根据，但如果将景、情换成西方的主、客观，也一样适合。所以王氏的“意境”虽因融入西方文学理论而焕发出新的光彩，但它在批评中国传统文学时完全可以做到去西方化，从这种意义上讲，西方资源的介入不过促成了传统“意境”理论的自我“发现”与系统化而已。

梁启超、王国维将经过格义后的新“意境”纳入中国文论批评，无疑奠定了“意境”理论现代转变的基础。嗣后刘伯明说：“凡吾人之所意思，虽不必吻合事实，然必合情理。即吾取已知之事，而配合之。其中亦必具有条理，且合乎自然之理势。

凡文学家所称之意境，皆具有此项表征也。”^[43]称文学家所使用的意境皆如其所理解，或许有点大而化之，但于此却可见当时对意境新解的大体情况，以及“五四”时期意境使用对晚清的承继关系。此期意境使用最突出的当属胡适，他编选《词选》，意境是其中重要的批评术语，并说“单有音律而没有意境与情感的词，全没有文学上的价值”^[44]。任访秋曾对胡适的“意境”与王国维的“境界”做过比较，并将论文寄呈胡适，胡适回信称他在王氏死前都没看过《人间词话》，承认他们见解“有一些相同之点”，但认为任氏的比较“太着重相同之点”，并直陈：“我的看法是历史的，他的看法是艺术的……如他的定义，境界只是真实的内容而已。我所谓的‘意境’只是一个作家对于题材的见解（看法）……我把‘意境’与‘情感’等并举，是要人明白‘意境’不是‘情感’等。”^[45]可见，胡适的“意境”是与“情感”“景物”等题材相分离的“见解（看法）”，是偏于“意”的“观念”。他称自己没有受到王氏的影响是可信的，就其内涵言，他应受到了梁启超的启发与影响。梁氏认为“意境和资料”是诗的实质，“意境”即为观念，“资料”虽未明言具体内容，但大体可知其为诗所表现的素材，这与胡适所说的诗的题材（情感与景物）应是一回事。如此则无论是“资料”还是“题材”，若无观念这一灵魂的贯注，那么它们自然都是没有生命的物化对象，所以“意境”才会成为诗歌的决定性因素。二者前后承继的关系斑斑可见。正是由于作为“见解（看法）”的“意境”具有时代性与当下性，胡适才会说其“意境”是历史的，而王氏的“境界”是艺术的。有论者以为胡适对王氏“境界”的理解是肤浅的^[46]，实则不然，胡适的区分是非常准确与到位的，因为在他那里“意境”是抽离于题材的“意”，而王氏的“境界”则是“意”与“境”的主客统一体，是象内与象外的完整生命体系，所以胡适说它只是“真实的内容而已”，评价虽不无自标其异的嫌疑，但绝非“信笔雌黄”。正如彭玉平所言：“胡适侧重词人主体，但意境毕竟要落实到作品本体，则主体与本体原就密不可分；王国维的境界说确乎注重词的本体，但这种本体特征正是通过主客体的交融而后形成的艺术特征。所以差别

并不是根本的。”^[47]将“意境”落实到作品本体，这正是王国维对梁启超“意境”理论的发展，也正因此其理论在被学界重新“发现”后，便很快取代了梁氏的地位。胡适提出“意境”在王氏之后，同样没有产生恒久的历史回响，其因或即在于此。

在现代诗学领域，对王国维“意境（境界）”理论有重要发展的首推朱光潜。他在《诗论》中认为“诗的境界是理想境界”，对于“这种独立自足的小天地”，“从前诗话家常拈出一两个字来称呼”，“都只能得其片面”，唯有王氏标举的“境界”“似较概括”^[48]，故可借以探讨诗的本质问题。朱氏首先指出“境界”源于所“见”，但这个“见”必须为“直觉”（intuition），因为有“见”即有“觉”，但“觉”可为“直觉”，亦可为“知觉”（perception）^[49]。前者形成个别事物的“意象”（image），为艺术所必须；后者形成诸事物之间联系的“知”，为学术所必备。这种区分在严译《美术通论》中有详细论述，王氏理论因多只言片语，于此未予深究，朱氏的解释可以说正弥补了这一缺憾。其次，朱氏认为，诗的境界除了必须具备完整的形象外，还要做到情趣（feeling）与意象的融合，即“情景的契合”^[50]。所“见”自身的创造性是这种融合的基础，因为“凝神观照之际，心中只有一个完整的孤立的意象……结果常致物我由两忘而同一，我的情趣与物的意念遂往复交流，不知不觉之中人情与物理互相渗透”；这种双向渗透蕴含两种现象，前者“是以人情衡物理，美学家称为‘移情作用’（empathy）”，后者“是以物理移人情，美学家称为‘内模仿作用’（inner imitation）”^[51]。这可以说是对王氏“出于观我者，意余于境”与“出于观物者，境多于意”理论的进一步深化，所不同的是朱氏又运用了西方新的“移情说”与“内模仿说”来阐述它们，使其更加具体可感。当然，熟悉西方美学的朱氏知道这种解释看似圆融，实际还不足以从根本上解决情趣与意象融合的理论问题，因为“情趣是感受来的，起于自我的”，“意象是观照得来的，起于外物的”，“二者之中不但有差异而且有天然难跨越的鸿沟”^[52]。他认为尼采的《悲剧的诞生》是“这种困难的征服史”，“宇宙与人类生命，像叔本华所分析的，含有意志（will）与意象（idea）”，“有意志即有需

求，有情感，需求与情感即为一切苦恼悲哀之源”，这种苦痛只有通过意象才能解脱，“意象是意志的外射或对象化（objectification），有意象则人取得超然地位，凭高俯视意志的挣扎，恍然彻悟这幅光怪陆离的形象大可以娱目赏心”^[53]。诗的情趣都是从沉静中观照与回味意象中得来，“感受情感是能入，回味情感是能出”，前者是主观的，后者是客观的，一切大诗人都能做到能入与能出^[54]，这样诗就实现了主客观的统一。

如果说朱光潜还是从西方美学角度对王国维的“意境”予以阐释发挥的话，那么大约与其同时的宗白华则完全是从中国文化的语境出发，寻绎“意境”产生的根源。他在《中国艺术意境之诞生》一文中说：“什么是意境？唐代大画家张璪论画有两句话：‘外师造化，中得心源。’造化和心源的凝合，成了一个有生命的结晶体，鸢飞鱼跃，剔透玲珑，这就是‘意境’，一切艺术的中心之中心。”^[55]造化与心源的合一可以简单化为“客观的自然景象和主观的生命情调的交融渗化”，也就是情和景的交融互渗，在这种境界里“景中全是情，情具象而为景”，犹如恽南田所说“皆灵想之所独辟，总非人间所有”。所以，在宗白华看来，“中国艺术意境的诞生，归根结底，在于人的性灵中”^[56]。在该文此后的增订稿中，上述观点基本未变，但阐释更为深入，并且也明显借用了西方文论话语；其中认为人与世界接触因关系层次不同会有五种境界，艺术境界介乎第四种学术境界（“主于真”）与第五种宗教境界（“主于神”）之间，是“以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深心灵的反映；化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化”，故“主于美”^[57]。这一阐释与朱光潜如出一辙，而在阐述意境是“情”与“景”的结晶品时，还特意注明“景”即“意象”^[58]，因此其增订稿很可能受到了朱氏的影响，而非更为远源的王国维。

四

纵观“意境”说现代演进的历史，不难发现它并非始于王国维，而是中西诗学的交互格义。应该

说，“意境”及其对接的西学概念涉及的都是中西关于艺术创作的根本性问题——对艺术起源与本质的认识。这种对接反映了中西对此一根本问题认识的相通之处，所不同者乃是话语系统及其背后所隐含的认识方式。中西文论都认为主观精神是艺术产生的根源，“意”与“物”的融合是艺术美的体现。但是二者如何融合，中西便表现出了思维上的显著不同，中国传统讲二者结合往往是感悟式或描述性的，如“境与意会”“情境交融”“寓意于物”等。这虽揭示出了问题的实质，但无细致的学理分析；而西方文论则不同，它首先抽象出一个独立于物、我之上的观者——主体，这样无论是“意”还是“境”都是一种被观之对象，这种主、客观照的同时并存与相互渗透，不仅实现了主观精神与客观物象的统一，也从根本上解释了艺术的产生问题。由此可见，中西关于艺术本质问题的认识，分歧的根本不在观点的异同，而在认识方式。

近代西学东渐，中国本土士人为西方缜密的学理思维与理论建构模式所折服，遂大量翻译西方的学术著作以补中国学术之不足。但这种输入不是简单的一方对另一方的话语征服，而是吸收新鲜血液与自我发现并存的过程。最初的“格义”翻译方式可以看作在他者镜照下的一种自我“发现”，不过这种“发现”不是义理概念本来面目原汁原味的再现，而是有所附会，有所增殖，甚至有所扬弃。同时，西方的学理思维也促成了中国传统文论概念阐释的理论化与系统化，从王国维到朱光潜的“意境”理论建构清晰地显示出了这一点。这必然导致西方话语与思想的大量渗入，给人的感觉似乎是“意境”的传统内涵已被完全挤占，留下的只是一个传统话语虚幻的躯壳。这实际是一种误解，它忽略了“意境”内涵的阐释与描述虽换了一套话语，但其理论内核并未因此而丢失。“意境”包括“意”与“境”两个方面，二者的融合构成了艺术表现的基础，这一点从王国维直至当代的“意境”理论建构从未改变。古风就说在古代对意境认识尽管不太一致，但对其内涵有基本共识，即“情景交融”，现代乃至当今的意境理论建构，此点“仍根深蒂固地被人们广为接受着”^[59]。这说明意境的原有理论内核并

未发生本质变化，改变的只是阐释的话语与方式。而且从意境理论的演变史来看，不同时期均有基于不同文化立场对“意境”所做的新诠释，但是它们大多被历史所淘汰，经得起检验的仍是王国维、朱光潜、宗白华等为数不多的几家，这说明意境不是可以任意诠释的符号，它有一个规定其本质的理论内核，违背这一点必为历史所淘汰。

当然质疑“意境”说是中国传统的另一个重要理由是在王国维之前找不到类似演进的痕迹，即在此之前中国并不存在一个可与之接续的“意境”理论。这一点必须考虑中国文学的创作实际及文论术语的表达方式。1924年，汪兆铭曾有言：“意境者，诗之素也；格律声色者，诗之绘事也。”虽然他认为应“以意境为先”，但不赞同“既有素在，则绘事可废”^[60]，二者仅有本末先后之别而已。这明显指出了中国传统文学创作有其自身的特殊形式——格律声色，使得“意境”不被特别强调，而往往是二者并重。其次，中国传统文论概念使用的感悟式以及语言表述的单音节取向，使得“意境”往往被简化为“意”，前文所论严复的译文“意”“意象”“意境”常为同义异语即为显证。不过这种简化并不是完全随意性的，中国传统讲“意境”往往认为它是“心造之境”或“意造之境”，归根结底“境”仍是一种“意”。更为重要的是，诚如前文所说，在“意境”理论形成以前中国诗学即已存在一个重意的传统及其流衍，这实际可以看作现代“意境”的理论前身。直至民国，文论家仍不时将二者予以对等看待与使用，如董巽观说：“意境是一种超然于‘视觉’‘听觉’‘触觉’之外便是我们所意想得到的一个意。”^[61]蔡嵩云《柯亭词论》先说“词以意境为上”，复言“作词之法，以造意为上”^[62]。当然这并不是说现代“意境”是完全自发生成的，西学的输入在这一演变过程中至关重要，它不仅促成了传统意境的自我发现，同时也整合了中西相关文论资源，使其涅槃为一个具有生长性的崭新概念。因此，这个新“意境”既是中国的也是西方的，既是传统的也是现代的，割裂它们必将陷入理解与阐释上的混乱与悖论。

[本文系河南省高校创新人才支持计划“留学生与中国文学的近代转型研究”（2016-CX-011）

的阶段研究成果]

[1] [32] 陈伯海：《释“意境”——中国诗学的生命境界论》，《社会科学战线》2006年第3期。

[2] [6] [8] 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，第173页，第162页，第365页，凤凰出版社2005年版。

[3] 吴文治主编：《宋诗话全编》，第2664页，凤凰出版社2006年版。

[4] 董诰等编：《全唐文》，第5002页，中华书局1983年影印本。

[5] 李之亮笺注：《苏轼文集编年笺注》第9册，第175页，巴蜀书社2011年版。

[7] 陶宗仪等编：《说郛三种》，第1008页，上海古籍出版社1988年影印本。

[9] [12] [13] 张健编著：《元代诗法校考》，第276页，第280页，第321页，北京大学出版社2001年版。

[10] 吴渭编：《月泉吟社诗》，第76页，中华书局1985年版。

[11] [19] [20] [37] [41] 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》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）2007年第3期。

[14] [15] 吴文治主编：《明诗话全编》，第1960页，第1340页，凤凰出版社2006年版。

[16] 吴国伦：《甌甌洞稿》，第2001页，台湾伟文图书出版社有限公司1976年影印本。

[17] 据台湾商务印书馆1986年《景印文渊阁四库全书》本。

[18] 陈广宏、侯荣川编校：《稀见明人诗话十六种》，第866页，上海古籍出版社2014年版。

[21] [22] 张寅彭主编：《清诗话三编》，吴忱等点校，第6792页，第106页，上海古籍出版社2014年版。

[23] [24] 郭绍虞编选：《清诗话续编》，高寿荪校点，第2217页，第1902页，上海古籍出版社2016年版。

[25] 赫胥黎：《天演论》，严复译，第70页，商务印书馆1981年版。

[26] 姜荣刚：《王国维“意境”新义源出西学“格义”考》，《学术月刊》2011年第7期。

[27] 分别发表于《寰球中国学生报》1906年第3、4及5、6合期。文中所引该译著内容均直标篇名，不再赘注。

[28] W. Basil Worsfold, *Judgment in Literature*, Edinburgh: Turnbull and Spears Press, 1901, p.5. 文中所引该著均出于此，

不再赘注。

[29] [39] [40] [42] 周锡山编校：《王国维集》第1册，第182页，第245—246页，第23页，第211页，中国社会科学出版社2008年版。

[30] 马其昶：《韩昌黎文集校注》，第303页，上海古籍出版社2014年版。

[31] 周锡山编校：《王国维集》第4册，第4页，中国社会科学出版社2008年版。

[33] 周锡山编校：《王国维集》第2册，第307页，中国社会科学出版社2008年版。

[34] [38] 梁启超：《饮冰室合集》，专集22第189页，文集43第73页，中华书局2011年影印本。

[35] 梁启超：《饮冰室诗话》，第51页、第107页，人民文学出版社1982年版。

[36] 参见史群编：《新编日语外来语词典》（修订本），第13页，商务印书馆2003年版。

[43] 杨毅丰、康蕙茹编：《民国思想文丛·学衡派》，第337页，长春出版社2013年版。

[44] 胡适选注：《词选·序》，第7页，中华书局2010年版。

[45] 耿云志主编：《胡适遗稿及秘藏书信》第19册，第81—83页，黄山书社1994年影印本。

[46] [47] 彭玉平：《王国维与胡适：回归古典与文学革命》，《复旦学报》（社会科学版）2013年第5期。

[48] [49] [50] [51] [52] [53] [54] 朱光潜：《诗论》，第50—51页，第51页，第56页，第54页，第64页，第65页，第67页，生活·读书·新知三联书店1998年版。

[55] [56] [57] [58] 宗白华：《宗白华全集》第2册，第326页，第327—329页，第358页，第358页，安徽教育出版社1996年版。

[59] 古风：《意境探微》，第150—151页，百花洲文艺出版社2001年版。

[60] 陈去病：《陈去病全集》第1册，第1页，上海古籍出版社2009年版。

[61] 严家炎编：《二十世纪中国小说理论资料》第2册，第325页，北京大学出版社1997年版。

[62] 唐圭璋编：《词话丛编》，第4903页，中华书局2005年版。

[作者单位：许昌学院人文与传播学院]

责任编辑：吴子林