

现代意境说辨析

彭 锋

(北京大学艺术学院 北京 100871)

摘 要: 中国现代美学家在建构美学理论和话语时,明显受到西方美学的影响,他们关于意境的讨论也不例外。但是,我们并不能因此说中国现代意境理论是西方美学的中国变体,更不能说它是德国美学的中国变体。现代意境理论的主体思想来源于中国传统美学,由于吸收了西方现代美学的某些思想和方法,现代意境理论较传统意境思想显得更加清晰、更有条理和体系化。澄清现代意境理论的思想来源固然重要,更重要的是让意境理论来解决当代美学中的问题,激发古老的意境概念在当代美学理论和艺术批评中的活力。

关键词: 意境; 现代美学; 中国美学; 德国美学; 王国维

中图分类号: B 83 - 02 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2018)01-0133-11

在中国现代美学中,没有一个美学概念像意境这样引起广泛争议。先不说它的含义如何,就是有关它的来源问题,也有截然不同的看法。有人主张,意境是中国传统美学概念,中国现代美学中的意境理论延续或者应该延续意境概念在传统美学中的用法,我们将这种说法称之为正统说。有人主张,现代意境说是德国美学的中国变体,中国现代美学中的意境理论实际上是对德国美学有关思想的转译,我们将这种说法称之为西来说。还有一种看法介于二者之间,认为意境是中国传统美学概念,但是它在现代美学中的含义与在传统美学中的含义不同。我们将这种看法称之为演化说。在演化说中,又可以区分两种情形:一种认为现代意境理论与传统意境概念完全不同,在传统美学中,意境并不是一个突出的概念,在现代美学中它变成了一个核心概念。意境在现代美学中的这种变化,不是中国美学内部演化的结果,而且西方美学强势影响的结果,我们将这种看法称之为突变说。另一种认为,现代意境理论是对传统意境思想的发展,尽管它们之间已经有了一些变化,但是从总体上看,并没有质的区别,我们将这种看法称之为渐变说。

对于上述四种意境说的辨析,既有助于我们理解意境概念,也有助于我们理解中国现代美学的特质。毋庸讳言,中国现代美学是在西方美学的影响下建立起来的,中国现代学术在整体上都受到了西方的影响,就连作为现代学术的载体的现代汉语,也与古代汉语有了较大的不同,接近西方现代语言和现代思维。从这种意义上来说,中国现代美学受到西方美学的影响,是毋庸置疑的。比如,美、审美、崇高、悲剧、喜剧、荒诞、直觉、移情、模仿、表现、创造、天才、趣味、风格、典型等等概念,都是对西方美学概念的翻译,可以说在总体上属于西方现代美学的范围。但是,中国现代美学也有自己的独特内容。西方美学概念被译成汉语之后,它们的含义会发生变化。一方面,汉语概念本来的意思会掺杂进去影响它们要翻译的概念;另一方面,有一些西方美学概念没有汉语概念可以对译,存在不可翻译的难题,这些概念要在汉语中生根,就有可能被赋予新的含义甚至误读。因此,即使是对西方美学的翻译,也会打上中国美学的印记。不过,如果说中国现代美学都是对西方美学的翻译,即使打上了中国美学的烙印,也可以视为属于西方美学的范围,只能称之为西方美

收稿日期:2017-10-09

作者简介:彭锋,男,湖南祁东人,北京大学艺术学院教授,北京大学美学与美育研究中心研究员。

基金项目:本文系国家社科基金重点项目“20世纪中国美学主潮研究”(项目编号12AZD068)阶段性成果。

学在中国,而很难称得上中国美学。显然,中国现代美学中还有部分内容是西方美学所没有的,其中意境就是西方美学没有的概念,与意境相似的还有境界、气韵、气势、意象、感兴、空灵、飘逸、沉郁、玄妙、古拙、荒寒等等,它们继续活跃在现代美学和艺术批评之中,其中以意境和气韵最为活跃。西方美学概念被移译到中国之后,尽管会因为中国的影响而发生某些变化,但在总体上仍然属于西方;中国传统美学概念进入现代之后,尽管会因为西方的影响而发生某些变化,但在总体上仍然属于中国。各种版本的现代意境说,从不同的侧面显示了中国现代美学的复杂性。

—

西来说说是所有版本的现代意境说中最引人瞩目,也是最难辩护的。大部分西来说都源于对王国维美学的研究,研究者在王国维美学中发现了康德、叔本华、尼采等人的影响。这种影响是显而易见的,因为王国维本人就介绍和提到过他们的思想。对于王国维与西方美学的渊源,在20世纪80年代就有学者做了专题研究,比较有影响力的著述有李又安的《王国维的〈人间词话〉:中国文学批评研究》^①、叶嘉莹的《王国维及其文学批评》^②、柯宝山的《王国维与叔本华:一次哲学的相遇——中国文学自我理解在德国古典美学影响下的转变》^③、波恩纳的《王国维的思想传记》^④、佛维的《王国维诗学研究》^⑤,等等。这些研究者大多不在境界与意境之间做出区分。^⑥尽管这些

研究成果揭示了王国维的境界说与西方美学的关联,但是没有人断定它是西方美学的翻版,甚至是德国美学的变体,乃至叔本华美学的转译。比如,在李又安看来,“王国维在《人间词话》中的评论,大致可以归为两个方面:一方面是他自己诗歌理论的表述,另一方面是他对中国各种传统诗歌研究方法的褒贬。这两个方面都体现了中国与西方概念的融合,因此也反映了他的教育成长的两方面的张力”^⑦。叶嘉莹认为,王国维的“《〈红楼梦〉评论》一文,则是他完全假借西方之哲学理论来从事中国之文学批评的一种尝试之作,其中固不免许多牵强疏失之处。至于《人间词话》则是他脱弃了西方理论之拘限以后的作品,他所致力的是运用自己的思想见解,尝试将某些西方思想中之重要概念融会到中国旧有的传统批评中来”^⑧。佛维则说他要“努力弄清王氏‘境界’说的两种依据:传统诗学的与西方诗学的,从而确定这一诗说的历史位置,显出此说之中西‘化合’的崭新性质”^⑨。

但是,进入20世纪90年代之后,对于王国维美学的看法发生了很大的变化,有人认为境界说既不是王国维的独创,也与中国传统美学无关,而是直接译自叔本华美学。比如,王攸欣指出“境界说与叔本华哲学有关联,这已是学界共识,但如果指出境界说的全部观念直接来自叔本华《作为意志和表象的世界》,王国维只在选择传统文化概念,新创译名,融理论与批评为一体上显出创造

① Adele Austin Rickett, *Wang Kuo-wei's Jen-chien Tz'u-hua: A Study in Chinese Literary Criticism* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1977).

② 叶嘉莹《王国维及其文学批评》,广州:广东人民出版社1982年版。

③ Hermann Kogelschatz, *Wang Kuo-wei und Schopenhauer, eine philosophische Begegnung: Wandlung des Selbstverständnisses der chinesischen Literatur unter dem Einfluss der klassischen deutschen Ästhetik* (Wiesbaden: F. Steiner, 1986).

④ Joey Bonner, *Wang Kuo-wei: An Intellectual Biography* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986).

⑤ 佛维《王国维诗学研究》,北京:北京大学出版社1987年版。

⑥ 王攸欣特别强调境界与意境不同,见王攸欣《论王国维境界说及其与中国传统意境论之异同》,《湖南师范大学学报》2009年第1期。

⑦ Adele Austin Rickett, *Wang Kuo-wei's Jen-chien Tz'u-hua: A Study in Chinese Literary Criticism*, p. 12.

⑧ 叶嘉莹《王国维及其文学批评》,第173页。

⑨ 佛维《王国维诗学研究》,第148—149页。

性,仍会引起人们惊诧。可这是事实……”^①王攸欣试图论证这一事实。然而,如果真的是事实的话,就无须论证,仅仅指出即可。但是,围绕王国维境界说思想来源的争论,说明它远非指出事实那么简单。卜松山介绍了欧洲学术界对于这个问题的看法的分歧。^②比如,柯宝山断言王国维所说的境界就是叔本华所说的理念(Idee)。^③但是,高利克针锋相对,断定王国维的境界概念来源于康德《判断力批判》,“准确地说,境界就是审美理念(aesthetic idea)”。^④这些争议的存在,表明王国维境界说的来源是复杂的。退一步说,就算王国维的境界说来源于叔本华美学,但是考虑到叔本华的思想与佛教的关系,也很难说王国维的境界说与中国传统美学无关,王国维美学也有可能经过绕道叔本华而与中国传统美学发生关联。在介绍西方关于王国维境界说思想来源的分歧之后,卜松山指出“这些诠释上的分歧或许就在于中国传统思想与西方智慧之间存在一种令人困惑、无法简单拆解的联系。如果考虑到叔本华显然深受佛教思想的影响,那么在王国维身上就不仅体现了中西传统的双重影响,而且还显示了中国(或东方)对西方的影响。”^⑤

即使王国维的境界说受到叔本华的影响,也很难支持西来说。西来说主张,中国现代美学有关意境的讨论与中国传统美学中的意境概念无关,^⑥其思想渊源全部来自西方,尤其是德国美学,于是有了“意境说是德国美学的中国变体”的

说法。^⑦为了证明意境说是德国美学的中国变体,罗钢扩大了考察范围。他不仅考察了王国维境界说的思想来源,而且还考察了梁启超、朱光潜、宗白华、李泽厚等人的意境说的思想来源,最后得出结论说“20世纪意境研究的全部成果,都指向同一种误认。”^⑧也就是将德国美学误认为中国美学。罗钢的批判精神值得尊重,但他的工作的疏漏是明显的,“意境说是德国美学的中国变体”这种说法是难以成立的。

首先,罗钢的某些论证过于勉强。以宗白华为例,为了证明宗白华的意境说来自德国美学,罗钢发现“在宗白华身后,站立着一位20世纪德国著名美学家恩斯特·卡西尔”。^⑨罗钢大量用卡西尔在《人论》中的观点来证明宗白华受到卡西尔的影响,这明显是不符合事实的。宗白华的意境说发表在先,卡西尔的《人论》发表在后,从时间上看卡西尔的《人论》绝不可能影响宗白华的《中国艺术意境之诞生》。^⑩卡西尔差不多到1940年代才开始处理艺术和美学问题,而且那时他已经移居美国。宗白华20世纪20年代留学德国时期,卡西尔发表的成果主要是认识论和科学哲学,他的符号哲学体系尚在创建之中,而且处理的是语言、神话和知识问题。1923年卡西尔出版《符号形式哲学第一卷语言》,1925年出版《符号形式哲学第二卷神话思维》,这时宗白华已经回国。1929年卡西尔才出版他的《符号形式哲学第三卷知识现象学》,完成他的符号哲学体系。这个体

① 王攸欣《选择·接受与疏离:王国维接受叔本华、朱光潜接受克罗齐美学比较研究》,北京:三联书店1999年版,第91页。

② 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》,向开译,上海:华东师范大学出版社2010年版,第345页。

③ 有关论述,见Hermann Kogelschatz, *Wang Kuo-wei und Schopenhauer*, pp. 241-329。

④ Marián Gálík, “Studies in Modern Chinese Intellectual History: V. Young Wang Guowei (1901—1911),” *Asian and African Studies*, Vol. 24 (1988), p. 60. 该卷实际出版年份是1989。

⑤ 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》,第345页。肖鹰在讨论意境的时候,也强调叔本华受到佛教思想的影响。见肖鹰《意与境浑:意境论的百年演变与反思》,《文艺研究》2015年第11期,第14页。

⑥ 就像蒋寅直截了当地指出的那样,“我们说的意境和20世纪以前古人使用的意境概念没有关系”。见蒋寅:《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》2007年第3期。

⑦ 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。

⑧ 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。

⑨ 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。

⑩ 宗白华的《中国艺术意境之诞生》1943年3月发表于《时事潮文艺》创刊号,增订版1944年1月发表于《哲学评论》第8卷第5期。卡西尔的《人论》英文初版出版于1944年,中译本初版出版于1985年。

系没有处理艺术问题。卡西尔在1942年5月13日给席尔普(Paul Schilpp)的一封信中提到,他的朋友们催促他尽快出版《符号形式哲学》英译本,但他不以为然,因为他对他的符号形式哲学体系有了新想法,他想用英文直接写作一本新书,这就是1944年出版的《人论》。在卡西尔的新想法中,艺术成了重要内容。卡西尔在信中写道“就[新书的]内容来说,它应该是新的,因为我在这里想第一次给我的美学理论一个全面彻底的展示。尽管我在《符号形式哲学》的第一份概要中已经考虑了要给艺术专门撰写一卷,但是由于没有时间,一再推迟它的写作。”^①由此可见,卡西尔在他的三大卷《符号形式哲学》中没有处理艺术问题不是偶然的,因为他还有一卷专门处理艺术的写作计划没有完成。在《人论》一书中,卡西尔弥补了此前的缺陷。在此之前,卡西尔只是非常零散地讨论过美学和文学问题。^②因此,在卡西尔出版《人论》之前,他没有发表系统的符号形式论美学。如果说卡西尔有系统的符号形式论美学的话,它与宗白华的意境说差不多同时发表,而且卡西尔的《人论》是用英文发表的,卡西尔不懂汉语,宗白华英文不是很好,不存在谁影响谁的问题。至于用苏珊·朗格在《艺术问题》中的观点来证明宗白华受到西方的影响,就更离谱了,因为苏珊·朗格的《艺术问题》初版出版于1957年,中译本初版出版于1983年,宗白华在1943年发表他的意境说时绝不可能读到这部著作。何况朗格只是有德国血统而已,她的学术活动基本上都在美国,著作多用英文写成,尽管跟卡西尔有关系,但很难称得上是德国美学。为了证明意境说是德国

美学的中国变体,罗钢不惜弄错年代,用后发表的《人论》证明宗白华受到卡西尔的影响。这从一个侧面表明,要证明意境西来说是非常困难的。

其次,尽管罗钢的考察范围已经扩大了,但是以王国维等人的学说来代表中国现代意境理论,仍然有以偏概全之嫌疑。比如,邓以蛰、伍蠡甫也有关于意境的论述,这些论述也是德国美学的变体吗?或者这些论述不属于现代意境理论的范围吗?显然,中国现代美学中的意境理论是德国美学的中国变体这种说法,在总体上看是难以令人信服的。

意境西来说的另一个困难,体现在西方美学中没有与意境类似的概念。没有类似的概念,就很难说有类似的思想。德文中没有与意境类似的词语,德国汉学家们坦承很难将意境翻译成德文,到目前为止他们也没有统一的译法。比如,顾彬将意境译为 Sinn-Bild(意义图像)^③,卜松山将意境译为 künstlerische Idee(艺术理念)^④;柯宝山将境界译为 Vorstellungswelt(想象世界)^⑤,席克将境界译为 Die Welt im Auge des Dichters(诗人眼中的世界)^⑥。无论哪种译法,都是他们现造的词语,并不是德国美学中固有的概念。

英语中的情形也一样,到目前为止,没有对意境的固定译法。《现代汉语词典》汉英双语版中将意境译为 mood of a literary work or a work of art(文学作品或艺术作品的情态); artistic conception(艺术构想); artistic mood(艺术情态)^⑦。目前国内学者大多采用 artistic conception 的译法,尤其是在近年来的论文摘要英译中,意境基本上都被译成 artistic conception,由此可见《现代汉语词

① Donald Phillip Verene, "Introduction: Cassirer's Thought 1935 - 45," in Donald Phillip Verene (ed.), *Symbol, Myth, and Culture: Essay and Lectures of Ernst Cassirer* (New Haven & London: Yale University Press, 1979), p. 25.

② 有关考证,见 Donald Phillip Verene (ed.), *Symbol, Myth, and Culture: Essay and Lectures of Ernst Cassirer*, pp. 145, 209.

③ 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》第145页注释②。

④ 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》第344页。

⑤ 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》第345页注释①。

⑥ 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》第345页。

⑦ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编《现代汉语词典》(英汉双语),北京:外语教学与研究出版社2002年版,第2279页。括号中的文字系笔者试着将意境的英译译回汉语。

典》的影响之广泛。但是 ,artistic conception 在英文文献中很少出现。根据从 jstor 收集的文献的检索来看 ,在 19 世纪末至 20 世纪上半期一些讨论艺术的文章中 ,有人使用 artistic conception ,但很不活跃。笼统指艺术构思、酝酿、想象、想法观念等等 ,没有特别的含义。^①到了 20 世纪下半期 ,artistic conception 便销声匿迹了。因此 ,当我们今天将意境译为 artistic conception 的时候 ,大部分西方学者都不太明白这种译法的意思 ,尤其是这种英文用法跟西方美学、艺术理论和艺术批评没有什么关系 ,很难嵌入西方学术语境。孙迎春建议将意境译为 ideorealm ,并进行了详细的论证。^②这种译法有它的道理。不过 ,考虑到意境中的“意”与 idea 不同 ,前者没有后者的抽象性 ,更没有柏拉图意义上作为原型的意思 ,因此用 idea 来翻译意境总感觉不很妥当 ,不过它也没有流行开来。英语圈的中国文学研究者喜欢将意境和境界译为 world ,realm ,state ,sphere。^③比如 ,在宇文所安的《中国文学思想读本》中 ,在翻译关键的“境”字时就做了简化的处理 ,通常译为 world ,有时也译为 realm。^④考虑到意境或者境界在中国美学中具有特别的含义 ,并非一般的世界、领域、范围 ,将它简单地译为 world 或者 realm 都不能传达意境的特殊含义。李又安在考察了意境和境界的英文翻译之后 ,主张最好是音译 ,她和叶嘉莹在翻译境

界时都用汉语拼音。不过 ,如果一定要翻译成英文的话 ,李又安建议境界可以译成 sphere of reality delineated(划分出来的现实领域) ^⑤ ,意境可以翻译成 meaning and [poetic] state(意义和[诗的]状态)。^⑥李又安经常直接用 poetic state 来翻译意境。poetic state 避免了 idea 所具有的特殊含义 ,在这种意义上说是相对较好的译法 ,但是鉴于意境不仅适用于诗歌 ,也适用于绘画 ,它同时包含诗情和画意的意思 ,如果只是强调诗情的一面 ,也有失偏颇。高友工建议将境界译为 inscape ,看重的也是境界指的不是一般的世界 ,而是某种特殊的精神境界。^⑦高友工借用卡勒关于 inscape 的界定。在卡勒看来 ,inscape 是“瞬间显灵”是“在瞬间的启示中把握形式 ,让表面变得深刻”。^⑧与 world ,realm ,sphere ,state 等等相比 ,inscape 的优点是能够传达意境在中国美学中所具有的特殊含义 ,尤其是精神高度和深度方面的含义 ,不足之处是容易与超现实的梦境联系起来 ,具有过于浓厚的心理学色彩。为了进一步了解意境在英语中的翻译情况 ,我分别咨询了安乐哲、卜松山、梅勒三位既掌握汉语又熟悉西方哲学的专家 ,他们都表示在英语中没有适合的词语用来翻译意境。安乐哲建议译为 aesthetic or literary inspiration(审美或文学灵感) ,卜松山建议译为 poetic idea(诗的理念) 或者 ideal state of mind(心

- ① 比如 ,在霍利的一篇讲鉴赏中国地毯的文章中 ,就用到了 artistic conception ,意思是指中国地毯设计采用了广泛的主题 ,体现了艺术想象的宽度。见 Walter A. Hawley, "A New Appreciation of Old Chinese Rugs," *Arts & Decoration*, Vol. 3 (1913), p. 239. 再如 ,闵斯特堡比较中国和印度佛教造像时 ,指出它们对待图像的看法不同 ,artistic conception 也有艺术观念的意思。见 Hugo Münsterberg, "Buddhist Bronzes of the Six Dynasties Period," *Artibus Asiae*, Vol. 9, No. 4 (1946), p. 278.
- ② 孙迎春《“意境”译法探索》,《中国翻译》2002 年第 5 期 ,第 86—88 页。文中指出 ,Ideorealm 中的 idea - 来自希腊语 idea.
- ③ 根据李又安的考证 ,刘若愚最早将“境界”“境”翻译为 world。见 Adele Austin Rickett, *Wang Kuo-wei's Jen-chien Tz' u-hua: A Study in Chinese Literary Criticism*, p. 23.
- ④ 其中译为 world 六次 ,译为 realm 两次 ,见 Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992), pp. 341, 446, 480, 536, 558, 576, 530, 533.
- ⑤ Adele Austin Rickett, *Wang Kuo-wei's Jen-chien Tz' u-hua: A Study in Chinese Literary Criticism*, p. 23.
- ⑥ Adele Austin Rickett, *Wang Kuo-wei's Jen-chien Tz' u-hua: A Study in Chinese Literary Criticism*, p. 26.
- ⑦ Yu-kung Kao, "The Aesthetics of Regulated Verse," in Shuen-Fu Lin & Stephen Owen (eds.), *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang* (New Jersey: Princeton University Press, 2014), p. 385.
- ⑧ Jonathan Culler, *The Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1975), p. 175. 转引自 Yu-kung Kao, "The Aesthetics of Regulated Verse," p. 385.

灵的理想状态) 梅勒建议译为 spiritual dimension (精神维度)。我自己提议译为 mindscape(心灵景观),一方面 scape 可以与“风景”(landscape) 形成对照,另一方面 mind 可以与心灵的觉解、神思、卧游等传统美学概念发生关联,而且没有 spirit 所具有的神怪方面的意思。^①总之,英语中不同的译法,说明英语中也没有与意境类似的概念,因而也很难说有与意境类似的思想。

二

意境西来说暗含着意境正统说。意境西来说的主张者并非同情地理解中国现代美学家对西方美学的吸收和转译,而是用批判的眼光来审视这种误认或者自我他者化,即误认德国美学为中国传统美学,或者说将中国美学他者化为德国美学。正如罗钢所说:

意境说的理论家们其目的原本是在西方文化的冲击下重建民族美学和诗学的主体性,然而结果是完全丧失了自身的主体性;他们的初衷是与民族的诗学传统认同,结果是与一种西方美学传统认同;他们力图克服近代以来中国所遭遇的思想危机,结果却是更深地陷入这种危机。这些理论家们留给我们的教训是,为了抵抗西方文化霸权,我们必须时时对这种自我的他者化保持足够的警惕。^②

罗钢对作为德国美学变体的现代意境理论的揭示和批判,暗含着存在一种非他者化的意境理论,也就是传统的意境理论。不过,罗钢认为中国传统美学中只有意境的一些零散用法,并没有系统的意境理论。罗钢说:

在中国古代诗学史上,曾经出现种种“以境论诗”之说,但却从未存在一种以王国维的意境理论为基础建构起来的“中国古代意境说”。在历史上,“境”“境界”“意境”等都是些高度语境化的术语,

只有把它们放在特定的思想语境之内,我们才能对它们的意义获得一种历史性的理解。^③

罗钢这里说的,应该是一般的方法论,对任何历史概念,都应该将它放回到特定的语境之中去理解。但是,这并不意味着我们真的能够摆脱今天的视界的限制,像古人那样理解他们使用的概念。一方面,今人对古人使用的概念的理解,不可避免会打上今人的烙印。另一方面,古代文本也可以向不同的解释开放。因此,特别是从反意图主义解释学的角度来看,我们应该鼓励不同的解释相互竞争,而不应该将某种解释当作事实去终止其他的解释,尤其是将作者的意图当作唯一正确的解释,对此比尔兹利在他的意图的谬误说中做了有力的论证,这里不再赘述。^④而且,考虑到中国传统思想的非体系化和现代思想的体系化,今人对中国传统思想的研究,必然有体系化的成分在内。这一点不仅在意境研究中有所体现,在美学、哲学乃至整个人文学科的研究中都有所体现。不过,即使今人在理解古人的意境时可能会受到王国维意境理论的影响,他也不可能疯狂到认为在王国维以前就存在一种以王国维的意境理论为基础建构起来的“中国古代意境说”。更何况从严格的理论体系的角度来说,王国维的《人间词话》根本就谈不上是一个理论体系。

罗钢这里说的“历史性的理解”,可能受到萧驰的影响。在《普遍主义,还是历史主义?——对时下中国传统诗学研究四观念的再思考》一文中,萧驰认为现代中国学者对中国传统诗学的探讨,多半采取了错误的“普遍主义”。这种“普遍主义”引发的问题“不仅在削华夏之足以合泰西之履,甚至亦有为彰显中国诗学与西方诗学的对

① Peng Feng, “Defining Yijing: Intension, Extension and Beyond”, 澳门大学讲演稿, 2017年8月30日。括号中的文字系笔者试着将意境的英译译回汉语。

② 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。

③ 罗钢《学说的神话——评“中国古代意境说”》,《文史哲》2012年第1期,第21页。

④ “意图谬误”的主张最早于1943年由比尔兹利和威姆塞特在替《世界文学词典》(Dictionary of World Literature)撰写的辞条“意图”(intention)中提出。1946年比尔兹利和威姆塞特于《斯旺尼评论》(Swanee Review)联合发表《意图谬误》(The Intentional Fallacy)一文,该文被收入多种文集,产生广泛影响。比尔兹利后来在他的《美学》(Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism)一书中做了更详细的论证。

比而忽视中国传统本身历史脉络的问题”。^①萧驰指出,今天的中国传统诗学研究,“亟待克服的历史的普遍主义方法皆出自某种先入之见。而种种先入之见,又都因与西方理论这样或那样的纠结而产生。此中的提示是:在当今开放的文化形势下,如何不悖离历史主义方法的传统,也许是学界时下的努力所在”。^②萧驰考察的第三个观念就是“意境”是否恒为中国传统诗学之核心审美范畴?在萧驰看来,现代中国诗学中的意境理论,是在“两极图式”下建构起来的。所谓“两极图式”,就是将中国与西方对立起来。西方的学者采取“两极图式”,目的是为了凸显西方中心主义;中国学者采取“两极图式”,目的是为了标举民族独创性。萧驰说:

此“两极图式”在中国并非为了凸显西方中心,而相反是为了标举中国诗学的民族独创性。但持此苦心之余,仍然不免有将中国诗学作为西方诗学的“他者”(other)的意味。而对中国传统诗学研究本身而言,此一思维方式往往因着眼与西方的共时性的平行比较,而忽略了中国传统诗学历时性的发展和具体的历史渊源。对“意境”范畴研究的失误,“两极图式”是其中的原因之一,因为“意境”常被锁定为西方“典型”的“反命题的对应”。^③

尽管萧驰与罗钢都批判中国现代美学中的意境理论背离了中国传统美学中的意境概念,但是他们的看法刚好相反。罗钢认为,中国现代意境理论源于对德国美学的翻译,他所说的自我他者化,意思是将他者当作自己。萧驰认为,中国现代意境论源于与西方美学相对,他所说的他者意味,意思是我们刻意将自己视为西方的他者,与西方对立起来。这两种看法如此针锋相对,足可以用来相互解构。按照罗钢的说法,现代意境理论中,西方美学的成分太多了;按照萧驰的说法,现代意境理论中,中国美学的成分太强了,为了凸显民族性,某些成分被片面放大了。萧驰并不否认现代

意境理论源于中国传统美学,只不过他认为意境并不是中国美学的“基本范畴”,如果将意境视为基本范畴,就会遮蔽其他范畴,特别是“势”这个范畴。萧驰采用朱利安的说法,认为真正与西方思想不同的不是意境,而是“势”。西方的本体论重视存在或本质(being),中国思想如《周易》重视生成或变化(becoming),只有变化才有“势”。

萧驰从批判“两极图式”出发,不自觉地采取了“两极图式”,只不过用“变化”与“本质”之间的对立取代“意境”与“典型”之间的对立而已。与罗钢一样,萧驰对现代意境理论的批判,暗含一种具有原教旨主义色彩的意境论,一种既不受西方美学影响也不与西方美学对照的意境论。这就是所谓的正统意境论。萧驰自己对意境所做的历史主义研究,就应该被归入正统意境论之列。但是,被萧驰和罗钢批判的众多现代意境理论,尽管采取了普遍主义立场,也自认为是正统意境论。为了方便叙述,我们称前者为历史主义正统意境论,称后者为普遍主义正统意境论。从普遍主义正统意境论的角度来看,现代意境理论中根本没有任何西方美学的成分,被西来说主张者认定为铁证的案例,其实也可以找到它们的中国起源。例如,西来说主张者认定王国维《人间词话》中的“观”来源于叔本华的“直观”,但是肖鹰指出,“观”在儒道释三家的文献中都有广泛的运用,“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”。^④被西来说主张者认为源于西方美学的“有我之境”和“无我之境”,在肖鹰看来最好到中国美学中去找它们的起源。王国维“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”。^⑤不过,肖鹰并不是普遍主义正统意境论者,因为他承认现代意境理论中有西方美学的成分。但是,就像罗钢在《学说的神话》一文中所批评的那样,

① 萧驰《普遍主义,还是历史主义?——对时下中国传统诗学研究四观念的再思考》,《文艺研究》2006年第6期。

② 萧驰《普遍主义,还是历史主义?》,《文艺研究》2006年第6期。

③ 萧驰《普遍主义,还是历史主义?》,《文艺研究》2006年第6期。

④ 肖鹰《意与境浑:意境论的百年演变与反思》,《文艺研究》2015年第11期。

⑤ 肖鹰《意与境浑:意境论的百年演变与反思》,《文艺研究》2015年第11期。

的确存在不少普遍主义正统意境论的主张者。

正统说主张现代美学中的意境与传统美学中的意境是一致的,而且为了保持中国美学的纯粹性,现代美学对意境的阐发应该与传统美学保持一致,尤其是应该采取所谓的历史主义的态度,将意境放回到它的历史语境之中。这种具有原教旨主义色彩的历史主义是值得警惕的。首先,就像解释学家所主张的那样,今人对历史的理解不可避免地受到今人视野的限制。由于时代的变迁,即使我们想要恢复意境的原貌,似乎也不太可能。其次,研究历史的意义,除了忠实地复现历史原貌之外,还在于解决当前问题。对待意境的原教旨主义态度,会妨碍意境参与现代美学理论的建设,影响意境在现代美学和艺术批评中的生命力。意境今天之所以还能活跃在美学和艺术批评的话语之中,一个重要的原因就在于它具有很强的适应力。意境的现代用法,一定会与它的传统用法有所不同。一方面,我们不能像西来说主张的那样,因为有了不同,今天的意境说就是从西方舶来的。另一方面,我们也不能像正统说主张的那样,为了保持意境的纯正性,我们要消除意境的现代用法与传统用法之间的不同,或者无视它们之间的不同。事实上,不仅意境的现代用法与传统用法之间存在不同,而且意境的诸种传统用法之间也存在很大的差异。意境是一个内涵比较模糊的概念,可以使用在不同的语境之中,具有不同的含义。正是意境概念具有的这种灵活性,让它在现代美学中重获生机。其他美学概念,比如风骨、神思甚至比兴,因为不如意境这么开放,在现代美学和艺术批评中都不再活跃。

三

现在让我们来检查一下演进说。根据演进说,中国现代意境理论起源于中国传统美学,但是在历史发展进程中意境的内涵发生了变化,现代意境论有别于意境在古代诗论和画论中的用法。如上所述,演进说又可以区分为突变说和渐变说。

让我们借助维特根斯坦的家族相似概念来说明突变说与渐变说的区别。根据维特根斯坦的家族相似概念,A与B之间在某方面相似,B与C之间在某方面相似,C与D之间在某方面相似……A与Z之间在任何方面都不相似。A、B、C、D等等之间的演变,可以说是渐变;A与Z之间的演变,就是突变。西来说可以归入突变说,但是它们之间还是有重要区别。在西来说那里,现代意境理论有明确的甚至唯一的起源,那就是西方美学,特别是德国美学。在突变说这里,现代意境理论的思想渊源比较复杂,既有西方的,也有中国的,还有创造的,现代意境理论是各种因素混合或者化合的结果,这个结果与中国传统美学的关系,如同Z与A的关系。渐变说也承认现代意境理论与传统意境思想有了区别,但是它们之间的关系如同B与A的关系。例如,蒋寅宣称“我们说的意境和20世纪以前古人使用的意境概念没有关系”^①,这种主张就属于突变说。卜松山和肖鹰等人的看法,可以归入渐变说。卜松山认为,王国维境界说中讨论的,是中国传统美学中重要主题,对于这个主题历代诗论家都有所阐发。王国维的贡献在于,“他第一次专业地、巧妙地将中西方思想——特别是新发现的德国唯心主义哲学美学——熔于一炉”。^②

卜松山依据的是王国维自己的说法。在《人间词话》第九则中,王国维明确说“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由此可见,王国维承认他与严羽、王士禛讨论的是同一个东西,他没有改变那个东西,只是给那个东西一个新的名字。为了行文方便,我们姑且将他们讨论的那个东西称之为诗的本质。王国维的境界、严羽的兴趣、王士禛的神韵是对诗的本质不同说法,只不过王国维认为他的说法更准确、更深刻、更能说清楚诗的本质,严羽和王士禛的说法只是触及诗的本质的表面,但是诗的本质不是他们发明的。王国维没有改变诗的本质,他改变的只是对诗的本质

① 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》2007年第3期。

② 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》,第349页。

③ 王国维《王国维文集》第一卷,姚淦铭、王燕编,北京:中国文史出版社1997年版,第143页。

的说法。正因为如此,王国维的境界说中有变与不变两个方面,不变的是诗的本质,变的是对诗的本质的说法。王国维说他“拈出‘境界’二字”,并不是说他发明了境界这个概念,在王国维撰写《人间词话》之前,境界已经在诗论、画论中广泛运用了,王国维发明的,是从众多概念中选出境界,用它来指称诗的本质,于是将境界由一般的批评术语变成一个专门的美学范畴,进一步照亮了历代诗人和诗论家对诗的本质的认识。在邓以蛰、朱光潜、宗白华、伍蠡甫等现代美学家那里的情形也一样,他们借助意境这个概念,将中国文学艺术中的某种本质性东西揭示出来了。他们并没有发明那种东西,他们阐释的案例都来自历代中国艺术家的艺术实践。

需要指出的是,中国现代美学家在阐释意境的时候,不全是用它来指诗的某种特征或本质,也用它来指画的某种特征或本质。邓以蛰、宗白华、伍蠡甫讨论的是中国画。从绘画的角度来看,西来说就更加难以成立,因为意境是中国绘画的独特追求。王国维本人就非常看重中国绘画,尽管他认为中国文化的许多方面都不及西方,但是“至图画一技,宋元以后,生面特开,其淡远幽雅实有非西人所能梦见者”。^①邓实在他与黄宾虹合编的《美术丛书》“原序”中也指出“自欧学东渐,吾国旧有之学遂以不振。盖时会既变,趋向遂殊。六经成糟粕,义理属空言。而惟美术之学,则环球所推为独绝。”^②宗白华则认识到“中国旧文化中实有伟大优美的,万不可消灭。譬如中国的画,在世界中独辟蹊径,比较西洋画,其价值不易论定。”^③20世纪初期,中国人在许多方面都感觉到落后于西方,但是在绘画上找到了自信。中国画之所以独辟蹊径,根据中国现代美学家的认识,就在于它对意境和气韵的追求。不仅中国美学家有这种认识,西方美学家和艺术批评家也有这种认识。比如,中国书画艺术启发弗莱认识到“书法的线”(calligraphic line)与“结构的线”(structural

line)的区别,认识到“书法的线”的审美价值在于:它“是对一种姿势的记录,事实上是对那种姿势如此纯粹、如此完整的记录。以至于我们可以带着一种愉悦来追踪它,就像我们追踪着一位舞者的运动一样”。^④包华石进一步指出,“唐宋理论家的‘形似’与‘写意’的对比是通过宾庸和弗莱直接影响到欧洲的现代主义理论而在现代形式主义理论的建构中起着关键作用”。^⑤

就跨文化传播来说,图像比文字具有天然的优势。中国绘画中的独特特征,就像事实一样,可以指认出来,不太会受到中西语言不同的限制。由此,中国绘画中特有的意境,为各种意境理论提供了一个明确的所指。意境是中国传统绘画和诗歌特有的艺术特征,中国现代意境理论并没有离开这种艺术特征,有些意境理论借助西方美学的概念来说明这种特征,可以被视为意境理论的发展。鉴于西方艺术中没有意境这种特征,说西方美学中有意境理论,这是不可思议的。

四

对于现代意境说的辨析,弄清楚它们的理论来源,这种“向后看”的追溯固然重要,但是更重要的是“向前看”,去探讨意境说对于当代美学是否能够有所贡献。正如包华石指出的那样,中国画论启发了欧洲的现代主义理论,参与到现代形式主义理论建构之中;在我看来,中国现代美学家对于意境的讨论,有可能有助于解决当代美学理论中面临的某些难题。

在当代美学的众多难题当中,艺术本体论是非常引人注目的。艺术本体论的首要问题是:艺术是什么?或者艺术作品是一种怎样的东西?它是真实的还是虚构的?是物质的还是精神的?是物理的还是心理的?是普遍的还是个别的?如此等等。这个问题之所以难以回答,就在于艺术不属于非此即彼的实体中的任何一项,或者说艺术

① 王国维《孔子之美育主义》,《王国维文集》第三卷,第158页。

② 邓实《原序》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》初集第一辑,杭州:浙江人民美术出版社2013年影印版,第2页。

③ 宗白华《自德见寄书》,见《宗白华全集》第一卷,合肥:安徽教育出版社1994年版,第336页。

④ 罗杰·弗莱《弗莱艺术批评文选》,沈语冰译,南京:江苏美术出版社2010年,第216页。

⑤ 包华石《中国体为西方用:罗杰·弗莱与现代主义的文化政治》,《文艺研究》2007年第4期,第144页。

兼具两方面的特征,艺术在挑战西方标准的本体论框架。正如托马森指出的那样,艺术作品的本体论地位问题,迫使我们“返回到基础的形而上学问题,重新思考形而上学中那个标准的二分,并发展出更广阔的和改良过的本体论范畴系统”。^①从目前的情况来看,西方美学家最早思考艺术本体论问题的是英加登,他在追问文学作品是什么的时候,意识到不能用非此即彼的方式来回答。英加登指出,人们总是习惯于把一个对象看作不是实在对象就是观念对象,当我们讨论文学作品,如歌德的《浮士德》时,就不知道怎样处理这种“非此即彼”。因为歌德的《浮士德》既是实在对象又是观念对象,或者说,既不是纯粹的实在对象也不是纯粹的观念对象。英加登将文学作品称作“纯粹的意向性对象”,并且认为对文学作品的研究,为我们克服二分的本体论框架提供了绝好的途径。^②英加登后来将研究对象从文学作品扩大到所有艺术作品,认为在审美经验中的艺术作品,都有类似的特征。例如,雕塑作品《米洛岛的维纳斯》,如果从审美的角度来看,它既不是石头,也不是女人,而是介于主观与客观、精神与物质之间审美对象。^③总之,英加登要求我们首先要将审美对象视为一类特别的事物,而不是去考虑它是否优美、是否道德、是否实用。英加登对作为审美对象的艺术作品的这种认识,启发了20世纪60年代以后的分析美学家去思考艺术作品的本体论地位。卜松山发现英加登的思想与王国维的境界论有相似的地方。卜松山说“‘境界’这一概念虽然简单说来是要求诗歌中的景物和语句生动形象、合乎情感,以求打动读者,但它更追求传达一种‘艺术完美性’(künstlerische Vollkommenheit)或‘整体性’(Totalität)——或许这一语汇(至少

在艺术、文学及美学领域)才最贴近自唐代佛教一直延伸至中国近现代的这个最晦涩、但又最具魅力的概念。”^④在这段文字后面,卜松山以注释的形式补充说“现代西方研究类似课题的理论家主要有罗曼·英加登(Roman Ingarden)和沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser)。”^⑤卜松山的提示,暗含着意境说可以在艺术本体论方面有所作为。

根据庞朴的研究,意境、意象、象等思想,与中国传统哲学的一分为三的本体论框架有关,换句话说只有在—分为三的本体论框架中,这些概念才是可以理解的。中国形而上学将实体三分为道、象、器,而不是二分为主观与客观,精神与物质,心理与物理,抽象与具体等等。根据西方形而上学中的标准区分,我们可以勉强将道归结为抽象对象或心理对象,将器归结为具体对象或物理对象,但这种标准区分中没有象的位置。象在—分为二的本体论框架中无法得到描述,而象正是艺术作品所属的领域。正如庞朴总结的那样,“道—象—器或意—象—物的图式,是诗歌的形象思维法的灵魂。《易》之理见诸《诗》,《诗》之魂存乎《易》,骑驿于二者之间的原来只是一个象”。^⑥这样一来,在西方美学中难以言说的艺术作品的本体论地位问题,在中国美学中似乎并不困难,因为中国美学背后有一个—分为三的本体论框架,在这个三分框架中的象,正是艺术所属的领域。如果从这个角度来理解,叶朗的美在意象说就能得到更好的辩护。美在意象,并不是说意象都是漂亮的,而是说在美学中被称之为美的东西,也就是审美对象,是一类特殊的事物,我们可以将这类事物命名为意象。正如叶朗所说,美作为意象,“既不是一种物理的实在,也不是一个抽象的理念世界,而是一个完整的、充满意蕴、充满

① Annie L. Thomason, “The Ontology of Art,” in Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 2004), p. 88.

② Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, translated by George G. Grabowicz (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. 10–11.

③ Roman Ingarden, *Roman Ingarden Selected Papers in Aesthetics* (Washington, D. C.: the Catholic University of America Press, 1985), pp. 110–112.

④ 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》第344页。

⑤ 卜松山《中国的美学和文学理论:从传统到现代》第344页注释③。

⑥ 庞朴《—分为三——中国传统思想考释》,深圳:海天出版社1995年版,第235页。

情趣的感性世界”。^①由此可见,庞朴所说的象,叶朗所说的意象,对于解决当代美学中的艺术作品本体论困难或许可以提供某种启示。

意境也是一种意象,也分有意象的本体论地位。当西方学者将意境翻译为 artistic world, artistic realm, artistic sphere, artistic dimension 等等的时候,他们已经注意到了意境指的是艺术拥有自己独特的领地,艺术具有独特的本体论地位。当然,意境还有比意象更多的内涵。除了标明审美对象或艺术作品的本体论地位之外,意境还标明审美对象或艺术作品特有的价值,它适合用中国哲学中的境界论来阐释。对于意象与意境,叶朗做了一种有意义的区分:“‘意境’除了有‘意象’的一般规定性之外,还有特殊的规定性。这种‘象外之象’所蕴涵的人生感、历史感、宇宙感的意蕴,就是‘意境’的特殊的规定性。因此,我们可以说,‘意境’是‘意象’中最富有形而上意味

的一种类型。”^②

尽管意境和境界在许多文本中没有严格的区分,但是如果我们仔细体会它们的用法,会发现境界多含有价值论的判断,意象侧重于本体论的区分,意境则同时包含本体论和价值论两方面的含义,这也是意境引起广泛争议的原因之一。有些美学家偏重于意境的本体论含义,有些美学家偏重于意境的价值论含义,因此会出现这样的情况:同样都是意境论,因为侧重不同而显得不同。正因为意境具有价值论的含义,当我们以它为启示来解决艺术本体论难题的时候,仍然要意识到它与艺术本体论之间的区别。或许我们可以进一步借助意境理论,来沟通本体论与价值论的问题。美学研究的目的,不仅是识别艺术是一种怎样的事物,如艺术作品本体论所做的那样,而且要像中国哲学中的境界论主张的那样,借助对艺术作品的识别来提升人生境界。

An Analysis of Modern Theory of *Mindscape*

Peng Feng

(School of Arts, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: When modern Chinese aestheticians constructed their aesthetic theories and discourses in the early 20th Century, they were obviously influenced by Western aesthetics. Modern theory of mindscape (意境) was no exception. However, we cannot arrive at a conclusion that modern theory of mindscape is a Chinese version of Western aesthetics, especially a Chinese version of German aesthetics. Modern theory of mindscape is rooted in traditional Chinese aesthetics. Since it absorbed some concepts and methodologies from modern Western aesthetics, modern theory of mindscape seems to be more articulated, self-consistent, and systematic. It is important to clarify the sources of modern theory of mindscape, but what is more important is to apply such a theory to resolve the problems in contemporary aesthetics, that is, to revive the old concept of mindscape in contemporary aesthetic theory and art criticism.

Key words: *mindscape* (意境), modern aesthetics, Chinese aesthetics, German aesthetics, Wang Guowei (王国维)

(责任编辑 刘曙光)

① 叶朗《美学原理》,北京:北京大学出版社2009年版,第82页。

② 叶朗《美学原理》,第270页。