

doi:12.3969/j.issn.1672-0598.2012.05.019

王国维的“观”论

——兼论“境界”是艺术本体*

陈冬

(西南大学文学院,重庆400715)

摘要:本文拟就王国维所言之“观”,从生成背景、发生条件、与天才观及境界论关系等四个方面进行考察,进一步深化对“观”之认识。王国维所言之“观”,既以中国古典诗词为批评材料,脱离不开中国古代文论传统,又以西方哲学界叔本华等人的审美直观认识论为理论立足点。这两种理论传统存在深刻的文化背景差异。这种差异集中反映在审美观照的发生条件及与天才观、境界论的理论联系之中。并借此说明王国维拈出“境界”二字作为词的艺术本体,即作者以审美直观认识到世界、人生的普遍本质,并作词以表达之,此词即有“境界”。

关键词:王国维;境界;观;天才;本体

中图分类号:B259.9 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-0598(2012)05-0114-07

近年来,对王国维诗学理论的探讨,主要集中在境界与意境之关系、境界的本质特征与相关概念的界说、理论渊源等几方面。在王国维诗学体系中,“观”是最能反映中西文化交融、碰撞的范畴之一。《人间词乙稿序》说:“文学之所以有意境者,以其能观也”,又说:“抑观我观物之事自有天在,固难期诸流俗欤?”^{[1]77-78}在现代文艺研究语境下,“观”被普遍理解为叔本华的审美直观或静观。结合叔本华认识理论,把“观”作如是解,固然无错,但此类探讨忽略了中国古典诗词的文化根系,故在很多关键问题上还是众说纷纭、难有定谳。本文拟就王国维所言之“观”,从探讨中西文化背景差异出发,就“观”在发生条件、与天才论及境界论关系的问题上进行讨论,进一步深化认识。

一、生成背景

从古至今,“观”作为一个被广泛使用的美学范畴,无论在中国还是在西方,无论在美学理论还是艺术实践中,都得到广泛的引用和运用。在东方原始先民朴素思维中,“观”涉及“道”“天命”等终极意义的思索,而且,“观物取象”开启了原始先民的艺术思维方式。在仰观、俯察的文明探索进程中,早有孔子提出《诗》“可以兴,可以观,可以群,可以怨”,其中“可以观”,意味着《诗》可以认识、了解社会生活,郑玄注为“考风俗之盛衰”^{[2]2525},朱熹以为“考见得失”^{[3]178},如孤臣孽子、征夫思妇等,皆可观之情志、心绪。孔子言《诗》“可以观”,意味着“观”摆脱原始先民朴素

* [收稿日期]2012-04-24

[作者简介]陈冬(1982—),男,重庆涪陵人;西南大学文学院博士研究生,主要从事中国古代文艺理论研究。

思维方式,在复杂的社会、人群关系中去观照、审视,有更丰富的社会情感、个人意志的交流和碰撞。与此同时,以老子、庄子为代表的道家人物,针对天地万物及“道”的观照,提出了“涤除玄鉴”“见独”等范畴,从形上之学的角度,突破视觉观照的限制,以心灵观照为立足点,使观照具有了超越意义。沿此儒、道二家在观照方式上的分水岭,在后世艺术创作和理论批评中,形成了两种相互区别的审美观照方式。

一方面是强调观照主体主动介入对象的综合性心理活动,有个体情感、道德意志、欲望的掺入。就艺术形式而言,多表现在诗词歌赋之中。如《文心雕龙·诠赋》云:“原夫登高之旨,盖睹物兴情。情以物兴,故义必明雅;物以情观,故词必巧丽。”^{[4]137}《诗品》评说阮籍诗云:“言在耳目之内,情寄八荒之表。”^{[5]123}另一方面,则是强调观照主体的虚静、透彻、毫无功利考量,让对象自然投射到主体如镜子般的心胸之中。就艺术形式而言,集中体现在山水画中,被称为“庄学的独生子”^{[6]自序4}。当然,此两方面只是载体不同,我们并不强调二者截然对立,中国古典诗、画艺术,在对对象观照的意趣上,原本相互贯通,诗中有画,画中有诗。

可以知道,儒、道两家对世界万物表象及周行变化的亲近感悟,造就了中国古代文人艺术化或诗化的精神生活及现世的人生态度。但是,又因切近现实的态度、重于情感与想象,而又缺少了智性分析和体系建构。这就造成了中国古代艺术批评,在审美观照理论的运用和解释上,显得纷繁零乱,甚至自相矛盾。直到“西学中用”之前,文人墨客对于审美观照都没有自觉的理论意识,更缺少系统的理论建构。

只有在西方文艺理论引入的情况下,才有人开始专门思索审美观照的问题。毫无疑问,有西学背景的王维是筚路蓝缕的先行者。不过,他的《人间词话》等论著仍以中国古代诗词为批评对象,脱离不开中国传统诗学中审美观照思维方式。例如,王国维《人间词话》引秦观《踏莎行》中“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮”一句,为“以我观物”之“有我之境”,最可代表中国传统诗学

景中见情的“观”之方式。其中有所视之“孤馆”“斜阳”,有所感之“春寒”、有所闻之“杜鹃声”,视、听、触,叠加呈现,羁旅情感也就自然蔓延开来,不可言说,却可悟到。这首词传达的审美观照图景,亲近自然,充溢情感,使“观”不仅有目视,更重要的是,“观”的意象图景,还具有丰富的思想内涵和艺术感染力。这是西方智性、实证的审美直观、直觉所不能触及的。

毕竟由于中国古代文论缺少理论构架和逻辑论证,在近代中国空前的民族危机中,以救亡图存为目的的“西学中用”的思潮推动下,王国维的诗学理论,有意或无意地表现出对中国古代文论的疏离,而倾向于向西方“先进”文艺思想靠近。

不难想见,当时王国维从枯燥的私塾走进新式学堂,接触到康德、叔本华具有严密逻辑体系的认识论美学,当会心生向往,认真研读,以求透彻的理解和运用。西方近代哲学以笛卡尔奠基,黑格尔、康德、叔本华等承续之,皆重客观事实,以系统、逻辑地论证探讨认识什么、何以可能等问题,其中涉及审美观照或直观的问题。王国维读康德《纯粹理性批评》后,认识到时间、空间之感性形式与因果性等悟性之形式,“皆不待经验而存”,而纯粹理性之“知”不过是“外物之入于吾人感性悟性之形式中者”;于是,进入主体感性悟性形式中的经验之世界,不再是物之自身,“不过是现象而已”^{[7]77}。继而,王国维还认识到康德与叔本华之间认识论的联系和区别。叔本华首要命题就是“世界是我的表象”,如从认识论角度阐释,就是“对于‘认识’而存在着的一切,也就是全世界,都只是同主体相关联着的客体,直观者的直观;一句话,都只是表象”^{[8]26}。在主体直观与客体关系上,王国维认为,“叔本华于知识论上奉汗德(即康德)之说曰‘世界者,吾人之观念也’,一切万物皆由充足理由之原理决定之,而此原理,吾人智力之形式也。”而康德与叔本华认识论的最大区别在于前者是不可知论,后者为可知论。即康德认为经验之世界进入吾人之感性悟性形式中,其物之自身不可知;而叔本华用“自己的意志”替换了康德的“物自体”,认为物之自身通过直观是可知的,也就是“一切物之自身,皆意志也。”^{[7]77}

对于叔本华言“世界是我的意志”,王国维描述为“既由吾人之自觉,而发见意志为吾人之本质,因之以推论世界万物之本质矣”。进而追问,那“意志”作为本体与认识论是什么关系呢?王国维对此阐释道:“一切生物,其阶级愈高,其需要愈增,而其所需要之物亦愈精,而愈不易得,而其知力亦不得不应之而愈发达。”^{[7]78}这表明,知力是适应意志的需要而生,是“意志之奴隶也”。无机体及植物尚无知力可言,人类是最高级的生物,所谓“哀乐偏于我辈深”^{[7]275},意志欲望之需要最多,知力才真正发达起来,并与意志相区别。至于个别杰出之天才,王国维称之“知力遂不复为意志之奴隶,而为独立之作用”^{[7]77-78}。王国维对叔本华认识论的阐释,体现了王国维对叔本华认识论哲学背景及独到处的深刻理解,这将会影响到诗学理论建构。叔本华提出的“若直观之知识,乃最确实之知识”,他就在《人间词话》中提出“语语可以直观,便是不隔”等说法。

二、发生条件

王国维《人间词话》在材料选择和理论运用上的错位,使得他的诗学体系中,在审美观照的阐释和运用上,尤其是在审美观照的发生条件限定方面,显得并不融通、浹洽,甚至歧解多出。王国维说:“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。”^{[7]367}“能观”的前提条件是主体“出乎其外”,即主体进行审美观照,须是不受客体利害关系所扰。进而言之,如果纯粹、无欲的认识主体对客体进行审美直观,则客体肯定包括外物和自我两方面,“观物”“观我”由此而来。王国维《人间词话》云:“无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。”所谓“无我”,是指出了进行审美观照时主体的条件限定,即以纯粹的、无欲之主体才能直观“真景物”,而能彻悟万物之永恒本质。王国维称之为“以物观物”,早在《孔子之美育主义》一文中,就引述邵雍的“反观”理论加以说明^{[9]255}。“采菊东篱下,悠然见南山”“寒波澹澹起,白鸟悠悠下”,可谓直观“真景物”的最好注脚。至于“有我之境”,即“以我观物”,实质即“观我”,在审美观照的主体条件限定上,仍是规定只有纯粹认识

主体才能直观“真喜怒哀乐”,如“泪雨问花花不语,乱红飞过秋千去”“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮”之类例证。

可以说,对审美观照主体条件的限定,即处于纯粹的、无功利的审美观照状态,是王国维在批评中国古典诗词时的通约性条件。但是,我们注意到,中国古典诗词的创作模式,不可能其作者全是纯粹的、舍弃一切意志活动的主体。即使很多山水诗词,都往往充溢着情感的催化、流动、溶解。对“以我观物”“以物观物”的纯粹认识主体的规定,运用于中国古典诗词批评,在很多情况下显得扞格不通。朱光潜就对王国维在审美观照主体条件的限定,产生了误解。他说:“所谓‘以我观物,物皆著我之色彩’就是近代美学所谓‘移情作用’。移情作用的发生是由于我在凝神观照事物时,霎时间由物我两忘而至物我同一,于是在我的情趣移注于物……这种现象在注意力专注到物我两忘时才发生。可知王先生所说的‘有我之境’实在是‘无我之境’。”^[10]而如“采菊东篱下,悠然见南山”之类“无我之境”,朱光潜认为“都是诗人在冷静中回味出来的妙境,都是没有经过移情作用,所以其实都是有我之境”。朱光潜以“移情”理论来阐释这些诗词,就诗词本身传统而言,是甚为恰当的。但是,王国维对审美观照主体“无意志”条件的限定,是完全不涉及情感运动的。朱光潜并未言中王国维此论之关键。

这种误解是由于中国古典诗词的创作,深深根植于古典文化的审美观照思想之中。就对观照主体进行条件限制而言,老子言“涤除玄鉴”、庄子言“心斋”“坐忘”“见独”,以澄明虚静如镜的心胸,观摄万物,才能洞察幽深玄微之“道”。这种以知觉透视、心灵观照为特征的美的观照,对绘画创作有深远的影响。我们还注意到,“观”作为重要的佛教修行方法,即以正智,照见诸法^{[11]69}。修行者以佛教智慧观察世界、观察真如本体,即妄念俱灭,而一切归于空、寂。如禅宗的顿悟、观照理论,影响到诗歌创作,有以禅论诗。这些情况,虽然都在“观”的主体方面,为“观”的发生条件作了一些规定,与王国维对审美观照主体条件的规定,有近似之处,但是,对绝大多数古

典诗词而言,并没有刻意规定创作主体必须在内心澄彻、空如明镜情况下,才可以进行创作和鉴赏。

早有周代采诗观风的政治行为,如季札观乐于鲁,从音乐中观到了民情风俗、政教盛衰;又赵孟要求郑国七名大夫赋《诗》,“亦以观七子之志”^{[12]1997};韩宣子请郑公卿赋《诗》,“亦以知郑志”^{[12]2080}。如此言之,此观照主体是无法具有虚空、澄彻如镜的观照心胸的。萧统《文选序》云:“风雅之道,粲然可观。”^{[13]2}如果说在诗教背景下,只有如《风》《雅》才“可观”的话,那么,观照主体就暗自接受一种“观”的政治、道德条件,在成千上万首古典诗词中,如此之例,层出不穷。

随着诗词创作的繁盛,文人言“可观”的对象就大大扩展了。苏轼《南行前集序》言:“山川之秀美,风俗之朴陋,贤人君子之遗迹,与凡耳目之所接者,杂然有触于中,而发于咏叹。”^{[14]323}此种情境之下,“观”之主体就不一定真正处于虚静、无欲之状态。又如欧阳修《梅圣俞诗集序》说:“凡士之蕴其所有而不得施于世者,多喜自放于山巅水涯,外见虫鱼草木风云鸟兽之状类,往往探其奇怪。内有忧思感愤之郁积,其兴于怨刺,以道羁臣寡妇之所叹,而写人情之难言。”^{[15]612}所以,在中国古代文论中,对“观”之发生条件的思索,并非皆以虚空、无利害的心胸为限制的。

但是,王国维却是近代以来审美观照无功利、无利害限制的首倡者,用之于古典诗词批评中,以叔本华认识论体系为理论据点。叔本华认识论体系对审美直观活动的主体作了规定,即须是摒弃一切个人欲望的纯粹主体,才能实现美的直观而彻悟理念。叔本华哲学体系认为“吾人之本质,既为生活之欲矣”^{[7]79},人生最高境界须是舍弃政治等功利欲望。在审美活动中,可以实现对现实欲望的超越而达到对永恒的理念的直观。王国维曾描述道,“唯美之为物,不与吾人之利害相关系,而吾人观美时,亦不知有一己之利害。”所谓的“不知一己之利害”,即是说主体在审美直观中,完全不含任何意志或欲望,成为“纯粹的、无意志的、无痛苦的、无时间的主体”^{[8]250}。从另一方面言之,唯有把无欲的主体作为审美直观的主

体,才能彻底地摆脱意志的控制,审美认知才不再为意志或欲望之附庸。在这种审美直观的情形下,现于时间空间者,“已非特别之物,而代表其物之全种”,这就是代表万物永恒形式之理念,同时与纯粹的、无欲的审美认识主体相互融合在一起了。恰如王国维《端居》一诗曰:“安得吾丧我,表里洞澄莹”^{[7]272},彻底地弃绝意志、泯灭自我,自失于对象中。

三、天才与“观”

王国维提到的“观”,是一种摒弃现实欲望与利害关系的认识能力,每人之能力必不同。如果说普通人多“终身局于利害之桎梏中”,那么,王国维也认识到,叔本华推崇的“独天才者,由其知力之伟大,而全离意志之关系,故其观物也,视他人为深,而其创作之也,与自然为一”^{[7]79-80}。天才之“观”,为审美直观的最高阶段,最能洞穿世界、人生的本质。按叔本华意志论哲学体系,知力或为意志之附庸,或脱离意志之束缚,而划为种种之阶级,其中必有“知力贵族主义者”。王国维称“于知识论及美学上,则分之谓为种种之阶级,故古今之崇拜天才者,殆未有如叔氏之甚者也。”^{[7]64}这知力上的种种阶级,实质是多大程度上达到纯粹、无欲的认识境界,能接近于天才的直观。

叔本华哲学中的“知力”,是一种主客二分的认识能力,即主体多大程度上认识客体的能力,而不是中国传统文化中注重的主客交融的情感体验。正如当代叔本华研究者麦基所言,对叔本华美学而言,“艺术本质上是认识的,它不是例如情感的表现,艺术家企图传达的是一种知识形式,一种对事物本质的真正洞察。”^{[16]167}在西方语汇中,审美直观(德语:sthetische Ansohaung,英语:Aesthetic intuition)又称审美直觉,最终目的要达到对普遍本质的认识;而中国哲学的思维方式,是悟性的、体知的,带有非理性的、直觉体验的特征,以获得情感的宣泄、满足。故西方注重智性、对未知事物的探知,而中国古代更注重自然、社会与私人情感的和谐共处。

中国古代文论也有关于“天才”的评说。如钟嵘所论,多是从作者的艺术表现功力方面谈“天才”的品质。他认为“至乎吟咏情性,亦何贵

于用事?”如曹植、徐幹的好词佳句,皆是即目所见,羌无故实,这才是天才所作,“观古今胜语,多非补假,皆由直寻”;但如果是“句无虚语,语无虚字,拘挛补衲,蠹文已甚……词既失高,则宜加事义,虽谢天才,且表学问,亦一理乎!”^{[5]180-181}即是说,在钟嵘眼中,诗歌不失“自然英旨”“皆由直寻”者,才能称得上是天才;仅仅在于添加些故实、事理,以表现学问高深者,是不能称得上是天才的。我们注意到,钟嵘所论“皆由直寻”主要还是强调艺术表现的功夫,并不是注重对生活本质的探知、洞察。

王国维虽引中国传统诗词为批评语境,但他的审美观照天才论,截断众流,以叔本华认识论为立足点,把对世界、人生普遍本质的认识,作为中国古代诗词艺术的最高追求。王国维所谈的“意境”可谓“境界”的同义表述,填补了中国传统意境理论重形式而轻内容的理论缺陷。王国维曾曰:“文学之工不工,亦视其意境之有无,于其深浅而已”^{[1]77}。且看何谓“意境之有无”?王国维称“能写真景物、真感情者,谓之有境界”。联系到叔本华哲学体系,世界万物皆是表象,唯意志存本质之真,故王国维此处谈“真”,为形上的、本质的道“真”,而非仅仅是现象层面之“真”。换言之,在认识论上能纯粹直观“景物”“感情”之永恒本质,才能称“有境界”。如果说意境之有无尚且好理解,那么,关于意境的深浅,则是自意境理论产生以来王国维首次论及。意境何来深浅呢?实际上,结合叔本华的“知力贵族主义”理论,这是很容易悟通的。因为知力存有种种阶层,所以纯粹直观的“境界”必有深浅,于是“意境”也有深浅了。王国维认为温庭筠、韦庄之词不如冯延巳词,就在于“意境有深浅”。

王国维认为,唯有审美直观主体在艺术表现时不受现实欲望、利害关系的遮蔽,以纯真性情,才能在诗词中直接敞开人生普遍本质,是谓之天才。他的理论基点在于叔本华提出的“天才者不失其赤子之心者也”。叔本华的“赤子之心”理论,亦是言主体如童子般不受意志、欲望牵制。在王国维看来,李煜可谓作词之天才,说:“词人者,不失其赤子之心者也。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。”^{[7]352}即是说李煜不受现实社会利害关系之侵蚀,有孩童般的纯粹之心,可似天才般直观人生本质。此即王国维所言,“主观之诗人,不必阅世,阅世愈浅则性情愈真,李后主是也”。但实际上,李煜并非不阅世者,他最优秀的词作,全是作于身为阶下囚之时,心中唯有对逝去繁华的追忆和留恋,对自身处境的忧虑和恐惧,哪能如孩童般不受意志、欲望、情感牵制呢?除此之外,王国维还评价纳兰容若之为词,说:“初到中原,未染汉人习气,则性情愈真。”又称:“以天赋之才,崛起于方兴之族,其所为词,悲凉顽艳,独有得于意境之深,可谓豪杰之士,奋乎百世之下者矣”^{[1]77}。纳兰容若亦非如叔本华所言纯粹的、无意志的天才般的认知主体,不过是稍稍远离汉人学问习气,以“自然之眼观物,以自然之舌言情”罢了。

四、境界与“观”

“观”人生之本质,也就是“观”人生之境界。冯友兰在《新原人》中说:“人对于宇宙人生底觉解的程度,可有不同。因此宇宙人生,对于人底意义,亦有不同。人对于宇宙人生在某种程度上所有底觉解,因此宇宙人生对于人所有底某种不同底意义,即构成人所有底某种境界。”^{[17]30}王国维认为拈出“境界”二字更能“探其本”,即相对于“沧浪所谓风趣”“阮亭所谓神韵”而言,这些古典诗学概念只言个体感觉,并只是针对事物的表象而言的,没有上升到超越现象的本真层面,而“境界”力求突破这种“道其面目”的古典诗评的缺憾,直寻中国古典诗词敞开的人生本质的内容。在根本层次上,王国维真正关注的自在自为的诗词审美活动的艺术本体,既涉及艺术,更关注人生。陈望衡认为,王国维“将‘意境’提升到艺术美本体的地位,在此之前,意境只是文学主要是诗歌的艺术形象构成的方法,或者只是作品的格调。”^{[18]193}但在王国维这里,境界指的是诗词内容呈现的人生普遍本质状态和意义。

王国维把“境界”作为艺术本体,是由西方康德、叔本华本体论哲学、美学思想的催化、提携的。叔本华认识论哲学是关于人生的艺术哲学,通过无意识地反思自己的存在和经历,与创作性艺术

深刻相连,与生活中的生与死密不可分^{[16]6}。他以如诗性般的想象能力^{[16]48},在艺术化的生活方式中,向自然、人生问题敞开,追问人生的本质境界。王国维说:“夫美术之所写者,非个人之性质,而人类全体之性质也。”^{[7]19}而且要忘记意志、摆脱欲望,使自己成为纯粹的、无意志的主体,“清旷淡人虑,幽茜遗世网”^{[7]272},才能直观人生普遍全体之性质。王国维曾如此描述道,“唯非常之人,由非常之知力,由洞观宇宙人生之本质,始知生活与苦痛之不能相离,由是求绝其生活之欲,而得解脱之道。”^{[7]8}例如李煜之词,王国维称“真所谓以血书者也”,而其“俨有释世基督担负人类罪恶之意思”,即是说,李煜词能洞观人生之本质,弃绝一切生活之欲。叔本华哲学很大程度上就是悲观人生的哲学,包含着他对自我、人生的深刻认识和理解。王国维曾引用“泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去”“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮”之例来说明“有我之境”,这是他对古典诗词中表达人生本质问题的思考。如“泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去”“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮”之类,虽是属于个别的、具体的欲望或意志现象,但纯粹主体在对其直观的过程中,最终能达到对于普遍、根本的认识,即那充满欲望与痛苦的全体人类之本质。

面对中国古代大量抒写人生感悟的诗词,王国维《人间词话》开篇即称“词以境界为上”,也就是说,诗词的内容要对人生本质存在状态敞开为佳。王国维在早些年所作《孔子之美育主义》一文中,说过:“无欲故无空乏,无希望,无恐怖;其视外物也,不以为与我利害之关系,而但视为纯粹之外物。此境界唯观美时有之。”^{[9]255}此“境界”与“观美”是相伴而生的。王国维以“境界”为“观”美活动的展开而得到呈现。可以说,“境界”指主体在审美直观活动中,超越了一切具体、个别的生活欲望和现实利害,进而直观到的宇宙、人生的普遍本质的状态。

王国维认为“五代北宋词所以独绝者”在于有“境界”,即五代北宋词的内容中传达出人生的普遍存在状态和本质。例如,五代李煜、冯延巳之词,其独绝者,在于写出了宇宙、人生永恒不变的

本质——悲与苦。王国维特别欣赏李煜的“自是人生长恨水长东”一句,他评价李煜词说:“词至李后主而眼界始大、感慨遂深,遂变伶工之词,为士大夫之词。”此不仅言作者身份地位的变化,还表明李煜词超越了个人体验与感受,进而抒写世界、人生之普遍本质。那近于悲观、虚无的人生体验,相比于桎梏于个人欲望的“伶工之词”,自然是“眼界始大、感慨遂深”的。另外,在创作方式上,王国维赞赏“无意而求工”,认为五代词以帝王为最工^{[1]107}。“无意”就是在审美认识方式上不以根据律的诸形态,而直接沉浸于直观,对对象进行宁静的观审,同时自己也自失在对象中。李煜词无矫揉造作之态,随性而成,就是在“无意”中对人生本质进行直观。至于被称为“深美闳约”的冯延巳词,多是流连光景,惆怅自怜之作,如“旧愁新恨知多少,目断遥天”,抒写的总是人生的孤独、寂寞;“每到春来,惆怅还依旧”,在王国维看来,冯延巳词直观了人生本质和生命体验,上升为一种哲理性的体悟、形而上的思考,不然又何能称为“堂庑特大”?

五、总结

王国维谈中国古典诗词的审美观照,却以叔本华本体认识论为理论基点,强调观照主体的纯粹、无意志牵制的条件,在材料选择和理论运用上存在着根本的矛盾。中国古典诗词生成的文化背景,对审美观照主体条件的限定,零光片羽,各云其是。尤其是大量古典诗词在“诗教”传统下创作,根本不可能让创作主体或观照主体保持纯粹的、澄彻如镜的心胸。王国维提出的审美观照的例证,也就无法说明他的审美直观理论,致使后代学者歧解纷纭、莫衷一是。我们认为,王国维的审美观照,完全是以西方叔本华认识论为立足点,进而发展为天才观,批评中国古代诗词在观照物我、创作诗词中,须以天才般纯粹、无欲的心胸,认识物我的普遍本质,而非情感的宣泄。据此天才般的审美观照达到的艺术层次,王国维提出境界说,以之为诗词艺术本体,要求作者超脱一切欲望、利益,以自己对世界、人生的审美观照,表达出对宇宙人生普遍、全体性质的形上认识,此即诗词的“境界”。故云:“境界,本也。气质、格律、神韵,

末也。有境界而三者随之矣。”^{[1]81}

[参考文献]

- [1] 王国维. 新订《人间词话》[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1990.
- [2] 孔颖达. 毛诗正义. 阮元校刻《十三经注疏》[M]. 北京: 中华书局, 1982.
- [3] 朱熹. 四书章句集注[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [4] 范文澜. 文心雕龙注[M]. 北京: 人民文学出版社, 2006.
- [5] 曹旭. 诗品集注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1996.
- [6] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2001.
- [7] 王国维. 王国维文学美学论著集[M]. 太原: 北岳文艺出版社, 1987.
- [8] 叔本华. 作为意志和表象的世界[M]. 北京: 商务印书馆, 1982.

- [9] 王国维. 王国维哲学美学论文辑佚[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1993.
- [10] 朱光潜. 诗的隐与显——关于王静安先生的《人间词话》的几点意见[J]. 人间世, 1934(1).
- [11] 张晶. 审美观照论[J]. 哲学研究, 2004(4).
- [12] 孔颖达. 春秋左传正义. 阮元《十三经注疏》[M]. 北京: 中华书局, 1982.
- [13] 萧统. 文选[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [14] 苏轼. 苏轼文集[M]. 北京: 中华书局, 1986.
- [15] 欧阳修. 欧阳修全集[M]. 北京: 中华书局, 2001.
- [16] Bryan Magee, The Philosophy of Schopenhauer[M]. New York: Oxford University Press, 2002.
- [17] 冯友兰. 新原人[M]. 北京: 中国书店, 1989.
- [18] 陈望衡. 中国古典美学史[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 1998.

(责任编辑: 杨 睿)

On Wang Guowei's "Guan" Theory

——Discussion on that "Jingjie" is a Word which Means Ontology of Arts

CHEN Dong

(School of Literature, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: This paper tries to examine Wang Guowei's "guan" from generating background, emerging condition, its relation to genius viewpoint and "jingjie" to further deepen the understanding of "guan". Wang Guo-wei's "guan" not only took China's ancient poems as critical materials which were rooted in Chinese ancient cultural discussion tradition but also theoretically stood on Aesthetic Epistemology of Floris Schopenhauer in the western philosophic world, whose two theory traditions have deep cultural background difference which is intensively embodied in the generating condition of aesthetic standard and the theoretical link between genius viewpoint and "jingjie" theory. This article also reveals that Wang Guowei took 'jingjie' as art ontology of ci, i. e. the author recognized the general essence of the world and human life by aesthetic intuition and then used ci to express it, so this ci has the meaning of "jingjie".

Key words: Wang Guowei; jingjie; guan; genius; ontology