

“为情”话语的基本构成与双重建构

——以王国维的“境界论”为个案

方锡球

内容提要 作为资源的古代诗学理论，尤其是文学性话语理论，在重建中需要不断深化。王国维的“境界论”将真正的文学话语界定为：真景物、真感情、有境界。这一概括坚持“为情”中心，同时又整合“造文”价值，形成文学话语的基本构成，建构了“为情”与“造文”之间相互对立又相互激发的创作关系，同时也建构了内外具有生生之力的“情”与“文”互相征服、不断生成的文本结构关系。王国维以境界概念来容纳情与辞、情辞与“采”，且内中含蕴人格理想的审美体制。这一体制结构包含着丰富的关系，构成中国古代诗学关于“为情”的文本创作、文本话语结构与读者接受的完整认识。

关键词 “为情”；“造文”；话语建构；王国维；“境界论”

作为资源的古代诗学理论，尤其是文学性的话语理论，在重建中需要不断深化。比如，在古代诗学史上，“为情”与“造文”在创作上相互对立，其实也相互激发，形成具有内外生生之力的“情”与“文”互相征服、不断生成的文本结构关系。为了进一步深化古代诗学内涵与外延的认识，对“为文造情”与“为情造文”进行新的理论阐释和建构是非常必要的。

由于“为文造情”导致虚假文学泛滥，所以历代对之抵制、批判之声不绝^①。为了节约篇幅，本文不再从批评史角度进行梳理，仅就“为情”话语的基本构成和建构问题作一简要分析。“为情造文”话语的理论建构，从先秦以降，一直持续进行，至明清时期达到高潮。明代复古论者尽管关注话语“格调”与文本“体制”，似乎更重视形式问题，实际上对情感问题也多有探索。而“师心”一派在对格调论的批判中，将“情”的作用和意义发挥到极致^②。这些讨论为清代诗学对“为情造文”的最后理论建构提供了话语资源和思想准备。到王国维，这项工作基本完成。《人间词话》言：“故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”^③王国维将真正的文学话语界定为真感情、真景物、有境界。这一概括坚持“为情”中心，同时又整合“造文”价值，形成文学话语的基本构成；建构了“为情”与“造文”相互对立又相互激发的创作关系，同时也建构了内外具有生生之力的“情”与“文”互相征服、不断生成的文本结构关系。“为情”与“造文”是“为情”话语的基本构成，王国维对此反复强调，且用不同的语言多次表述“为情造文”的思想，这就是“能感之而能写之”^④。他以“境界”概念

① 从“诗言志”“诗缘情”“文以载道”到明清诗学的“师心论”，对“为文造情”的批判和纠正一直没有停歇，几乎贯穿整个批评史。这一过程是从批判到建构的过程，至清末完成了对“为情造文”的理论建构。

② 方锡球：《弘治到康熙间唐诗品评特征概述》，《社会科学辑刊》2009年第5期。

③ 彭玉平：《人间词话疏证》，中华书局2014年版，第159页。

④ 王国维：《王国维词论汇录》，彭玉平：《人间词话疏证》，第347页。

来指代“为情”话语，其内涵与外延重点吸纳先秦“形神论”思想和刘勰“风骨论”的艺术观念，经过文化和审美积淀，“境界论”成为含蕴人格理想的审美体制。这一范式结构包含着各种丰富的关系，构成中国古代诗学关于“为情”的文本创作、文本话语结构与读者接受的完整认识。

一 “能感之”：王国维“为情”话语的基本内质

王国维言能写真景物、真感情者，谓之有境界。“为情”话语的基本内质就从这三个方面展开，由这三个维度构成。

文学文本中的“真景物”有三层意思：其一，真景物是显于外的景，既“大”且“远”。“大”和“远”不是客观的尺寸和距离，而是审美和文化意义上的“大”和“远”，由“感”生发。在文学文本中，真景物是处于“感”中不断变化的生命景象，“当知神龙变化之妙：小则入乎微罅，大则腾乎天宇”^①。谢榛的这句话，是对显于外的景物的最好解释。其二，真景物是赤子心中的景观，是审美心理的感性显现，是客体“感”于心的动态特征。王国维说：“境非独谓景物也。感情亦人心中之一境界。”^②此处“境界”当作“景”解，而前句“景物”或“境”乃是客观的景，而非文本中的景物。心中之景则与人格及其境界相关，是“不失其赤子之心者”^③心中的景物，是故真正的文学家非“以自然之笔写情”^④。王国维认为“真正之大诗人”，“以人类之感情为其一己之感情”，属于高情远趣一类，其“一己之感情”蕴含天下襟怀和宇宙风物，绝非单纯“为文造情”者所有。其三，真景物具有极高的审美文化价值，“感”具有强烈的人性生机。由于以赤子之心观照自然之景，“对自然人生，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”^⑤。此景物“出乎其外”又“入乎其内”，是“能观之”与“有生气”的统一，最为紧要的是外在显现方面“豁人耳目”，具有显豁的形象。这一形象可以由小以扩乎大，因著以入乎微。这样，心中景必然耀乎其外，显出“高致”，既大且远。它用简约含蓄、意蕴丰赡的话语结构使之显现气象，具有言外之意、味外之旨和生机盎然、渊深朴茂的审美效果。

“真感情”亦有丰富内涵和审美规定性，是融乎内的既“深”且“长”的情感，是“赤子之心”与“澄明”之境的融合。文本的情感要达到“深长”的程度，作者就必须在整个创作活动中保持真诚，并在文本中蕴含读者所期待的真诚。它是用赤子之心和澄明之境观照、体验、感知的结果，这就是“感”的取向。首先是创作主体要用真心、最初一念之本心。“夫境界之呈于吾心而见于外物者，皆须臾之物。惟诗人能以此须臾之物，铸诸不朽之文字，使读者自得之”^⑥。这一取向的特征之一是“呈于吾心而见于外物”，也就是坦白、诚挚和精诚，是一种天真或崇高的单纯，是以主体“去己”“去欲”“去智”为前提生成的“澄明”之心，并非经过思考、有了打算，才进入写作状态的杂念之心，所以王国维称之为“须臾之物”。以这样的“本心”去观照景物，既能须臾即得，又能使外在的一山一石瞬间生成无限的、云卷云舒的世界，其间蕴含的深长情感，艺术地表达出来就是王国维所说的“境界”。其次是全心全意，是真实地全身心地拥抱外在的一切。王国维评李煜作词是“以血书”：“尼采谓：一切文学，余爱以血书者。后主之词，真所谓‘以血书者’也。”^⑦“血书”不仅是无私的真心，亦是忠实于生命的全部情怀：“词人之忠实，不独对人事宜然，即对一草一木，亦须有忠实之意；否则所谓‘游词’也。”^⑧在中国古代，对生命的“忠实”，来自庄子的思想，它不仅蕴含对生命本真的追求，而且是超越一切外在——

① 谢榛：《四溟诗话》卷4，宛平校点，人民文学出版社1961年版，第118页。

②③④⑤⑦⑧ 彭玉平：《人间词话疏证》，第159页，第285页，第316页，第304页，第289页，第281页。

⑥ 王国维：《王国维词论汇录》，彭玉平：《人间词话疏证》，第347页。

人、事、一草一木的纯真境界，是寂静中的生机，是精神上洁净无瑕的生命样态，以这样的生命状态对待自己和外在的存在，进而形诸文字，一定会情满话语世界，不会有一点虚假和世俗，更无“为文”之作的“矫揉装束之态”和“言与志反”的“造情”文本。这种情感显于外在的话语，给人极其真诚、自然、深切之感，具有强大的感染力。所以王国维指出，“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目，其辞脱口而出，无矫揉装束之态。以其所见者真，所知者深也。持此以衡古今之作者，百不失一”^①。再次，真感情体现着一种人格意志，是人的灵魂的灵动超越样态，绝非“为文造情”那样见“文”不见“魂”。有学者认为，王国维的“境界说”体现着“中国古老的士大夫精神人格与西方启蒙主义思想的融合，特别是德国自康德、叔本华、尼采等人对于主体性与人生意志，以及对于人生意志的实现，人生痛苦的超越思想”^②。面对人的灵魂流离失所的现实，王国维将人生意志的实现与人生痛苦的超越，作为感情之真的重要内涵。表达这种感情是“为情之文”作者的使命，将“为情”作为使命，是真心、真诚、忠实的另一番面目。王国维说：“一切境界，无不诗人设。世无诗人，即无此种境界。……遂觉诗人之言，字字为我心中所欲言，而又非我之所能自言，此大诗人之秘妙也。境界有二：有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境界，惟诗人能感之而能写之，故读其诗者，亦高举远慕，有遗世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深浅焉。若夫悲欢离合、羁旅行役之感，常人皆能感之，而惟诗人能写之。故其入于人者至深，而行于世也尤广。”^③诗人“能感之而能写之”的这些能力，绝不仅仅是技艺层面的，更是人格意志的体现。王国维将“入于人者至深，而行于世也尤广”作为文本语言的功能，若文内是没有灵魂的人格，就达不到这样大的审美力量，也达不到如此深的社会效应。文本话语只有具有人格意志力量，才能在审美和社会双重层面发挥重要作用，这不是“为文造情”所能做到的。王国维将诗人分为普通人与真正的诗人，用意也在此：真正的诗人是具有“心灵境界”的人，以心灵修养、人格精神对于外物进行境界的升华，从而产生以心传心的审美感染力。他再三强调常人境界与诗人境界不同，诗人能以自己的“心灵境界”形诸文字，即文学文本的境界是作者人格境界、人格意志的鲜明体现。

二 “能写之”：王国维“为情”话语的造文品质

综合王国维《人间词话》对境界的阐释可见，并不是有了“真景物”“真感情”就属于“有境界”的作品，“境界”还有品质要求。一般文字也有景物和感情，但不一定具有很高的文学属性；王国维并非将文学性的基本水准和文学话语的基本构成界定为有“真景物”“真感情”，有“真景物”“真感情”只是写出“有境界”作品的基本前提条件，要使“有境界”成为文学文本的现实，并达到较高的品质，还依赖“造文”的技巧能力、水平和襟怀。具体而言，王国维的“有境界”大致包括如下内容。

一是文本的景真、情真要有“感发”的条件和作者较强的表达能力，即“造文”的能力，也就是王国维所言的“能感之而能写之”，“能感”与“能写”两者缺一不可。真实景物是第一位的，虚拟的景物违反“感物而动”的原理，有可能导致情感的虚假。“为文造情”往往借助虚假的景物造情，故而它不是感物而动的结果。从这一点看，王国维是坚持古典诗学传统的^④。有了真实景物，当你面对它时，还需要有“感发”的条件和个人较好的表达能力，即“造文”品质。不是任何人面对现实景物都能将之

① 彭玉平：《人间词话疏证》，第93页。

② 袁济喜：《从人生忧患到审美升华——王国维境界说的人文探幽》，《宝鸡文理学院学报》2005年第5期。

③ 王国维：《王国维词论汇录》，彭玉平：《人间词话疏证》，第347页。

④ 学界有王国维“境界说”是反传统的说法，认为他吸取的是西方哲学思想的有关论述。从王国维理论文本的实际解读看，这一说法仍需要斟酌，需要认真体会“真景物”的内涵。

转化为具有上文内涵的“真景物”，也并非人人面对现实景物都能激发起真感情，只有真正的诗人对着现实景物时，才能使日常的景物激发其“真感情”，转化为文本的“真景物”。从这个意义上说，“真景物”是经过诗人处理过的“景”，它已然成为用“真感情”浸泡过的“景物”，故王国维用写“真感情”来表达这一创作过程。“真感情”是“写”即表达的结果。作家以高超的“造文”能力，运用真景物来承载它，而非存在于内心。它以文字或话语作为载体，这就需要主体有较高的表现或表达才能。

二是情景交融的形象特征需要高超的“造文”水平。如上所述，现实的景物经过真感情的处理融化，日常的景物才成为“真景物”。这时，“真景物”中就已经有了作家的性情和主观意识。由于“真景物”“真感情”都是在形之于文字的一刹那才生成的，故而情景交融是“有境界”文本的显于外的形象特征。情景交融生成的是一个灵动的文学话语世界，在这样的世界里“不知何者为我，何者为物”^①，有的甚至从物我不分到物我两忘。达到这种境界需要文化修养和艺术创造的水平。王国维《文学小言》说：“文学中有二原质焉：曰景，曰情。……自一方面言之，则必吾人之胸中洞然无物，而后其观物也深，而其体物也切；即客观的知识，实与主观的感情为反比例。自他方面言之，则激烈之感情，亦得为直观之对象、文学之材料；而观物与其描写之也，亦有无限之快乐伴之。要之，文学者，不外知识与感情交代之结果而已。苟无锐敏之知识与深邃之感情者，不足与于文学之事。此其所以但为天才游戏之事业，而不能以他道劝者也。”^②这段话，内涵之一说的就是文学中的情、景相生相伴，互相发动，水乳交融，而“真”的生成，既离不开“锐敏之知识”，又需要“深邃之感情”，还要有物我两忘的修为。也就是说，达到“情景交融”这一目标，要依赖作者“观物也深”“体物也切”的创造素质、高超的艺术修养和审美水平，还需要通过高超的“造文”水平表达出来，才能呈现出情景交融的生机形态。

三是创造虚实相生的结构需要“造文”的襟怀。王国维强调“胸中洞然无物”的“澄怀”，这是情景交融之“真”达于“锐敏”“深邃”的条件。有了这样的条件，其文本结构必定有虚空来安放真实的灵魂律动，其中的理想、生命感悟和虚实相生的话语思维能有相应的文本结构来承载，显示出应有的“深邃”或深长。夏中义认为：

若承认诗魂为“本”，则诗之“兴趣”“神韵”当为面目无疑。这就是说，在王氏看来，“境界”首先是指诗词中被艺术地呈现出来的生命感悟；而这感悟又发自诗人的价值襟怀或精神高度。……通观“境界说”，拟可将诗人的生命感悟，按其深浅而大致分三种水平：趣，性，魂。……“魂”：生命感悟之极致，以参悟宇宙的遥深情志取胜，它植根于诗人对人生真谛的终极关怀……^③

这段话对王国维的“有境界”作了深层的剖析。由此可知，“真景物”“真感情”不仅需要上述内容所要求的精神性内涵，还是一种“造文”的心理能力和技艺水平，它不是一般的心理能力，一般的心理能力呈现不出生命感悟、价值襟怀和精神高度；亦不是一般的“造文”技艺水平，一般的技艺水平写不出虚实相生的境界。“造文”必须和“境界”的精神性内涵一起，共同指向“对人生真谛的终极关怀”。这就自然关涉“为情”话语的文本结构。

三 “为情”文本理想结构的文化溯源

关于“为情”文学文本的理想结构，按照王国维“境界论”的基本内质和“造文”品质，它具有

① 彭玉平：《人间词话疏证》，第154页。

② 王国维：《文学小言》，《王国维遗书》第3册，上海书店出版社1983年版，第626页。

③ 夏中义：《“境界说”新论》，《文艺理论研究》1993年第3期。

三个基本层面，即哲学观念—理论设想—文学实践。这三个层面的递进，就是“境界论”或“为情”文本理想结构的建构过程。这一过程，亦是循着哲学观念—理论设想—文学实践的路径逐渐实现的。从观念层面的艺术理想结构，发展到文学实践层面的艺术理想结构，“为情”话语的文本生机结构或生命精神才能得以生成。王国维在“为情”文本理想结构的建构过程中，全面吸取前人的思想智慧和审美经验。本文选取最为关键性的也是代表性的“形神论”和“风骨论”加以阐释，说明它们是“境界论”或“为情”文本建构过程的重要关节点。

“形神论”是哲学观念层面的文学理想结构，这要溯源至先秦时期。当时，不同文化背景的艺术家和理论家，提出一些抽象性的观念，至魏晋方与艺术相关联，出现诸如骨法、形、神、势、态、气韵等概念。他们亦在学术层面展开多方面的揣摩、感悟和研究。“以形写神”或“形神兼备”，这一哲学层面的审美理想来自《淮南子》提出的“君形”概念：“画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。”^①说明“君形”在艺术表现中极其重要。为什么“君形”具有这样的地位？高诱作了回答：“生气者，人形之君。规画人形，无有生气，故曰君形亡。”^②因为“君形”的存在，规画之人形才能生机勃勃。所以《世说新语·巧艺》亦有记载：“顾长康画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处；传神写照，正在阿堵中。’”^③这段话证明，传神不是依靠实际形体完全相似，而是有赖于对一种虚无的体悟。虽然形神还是观念上的审美追求，尚未有可供操作的技巧范式，但其包含的精神，已是后世意境生机美学原理滥觞。正如他评《伏羲神农》：“虽不似今世人，有奇骨而兼美好，神属冥芒，居然有得一之想。”^④这里的传神规定性包含三个方面：一是不似“今世人”，亦即不追求“形似”；二是有“奇骨”，须是有内涵的有品质的美；三是“神属冥芒”，虚实间有无穷生意。这三个方面综合在一起，是“有得一之想”。古代典籍中的“得一”，与“道”相关，此处即“得道”之意，有此“得一”才能生宇宙万物，才能有生生不已的言外、味外意义生成。所以他评《小列女》画说：“面如恨，刻削为容仪，不尽生气，……难可远过之也。”^⑤这里评画的准则，无疑是感性的观念，无法进入到艺术创作层面，只能当作是作画追求。从以上材料皆能看出，他已认识到“形”不是客观的物貌物形，“形”之内外皆有不可言传的时空及其意义。这与西方摹仿说提倡主体对客体的摹仿，“形”的生成靠焦点透视完全不同。传神之“形”依靠知觉的客观准确无法成形，它不在知觉而在心灵。顾恺之画人形，显然是把对“心象”的揣摩与把握当作求“形”的关键，而不是为了知觉的客观。一旦揣摩感悟到传神的特征性细节和部位，就可以凝聚人形的全部“神情”，使“形”生意盎然，而达于“传神”通“道”的效果，“形”包孕的意义生生不息。获得这一效果，绝非一时之功，常常需要花费数年心力去反复感悟。可见，特征性的细节和部位在整个形体中是极少的点睛之处，是小和实，但这“少”“小”与“实”则包涵着“多”“大”和“虚”，“形神”就通过这一理念寓含了“境界论”艺术的哲学原理。虽然这一原理没有提供如何让“形”气韵生动的途径，但为后来中国古代艺术境界的生成，提供了基本理论根基。因为从艺术观念到艺术实践的漫长演进过程，其间多来自对哲学思想的理解、哲学层面或本质论层面的艺术理想，为实践层面——艺术创作过程的具体技巧和艺术规定性——提供原理和方法论。所以古人讨论“形神论”，往往与形上的“道”“气”等问题联系在一起。

“形”“神”在魏晋之前，确实一直与哲学思想关联。《管子·内业》云：“天出其精，地出其形。”^⑥万物之“形神”，由天地媾和而出，也就是生命是天地精气的产物。这里的“形神”之源是“气”。《庄

①② 刘文典：《淮南鸿烈集解》卷16，冯逸、乔华点校，中华书局2013年版，第652页，第652页。

③ 刘义庆撰，刘孝标注，余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》，中华书局2016年版，第796页。

④⑤ 张彦远：《明嘉靖刻本历代名画记》，毕斐点校，中国美术学院出版社2018年版，第124页，第124页。

⑥ 黎翔凤：《管子校注》卷16，梁运华整理，中华书局2020年版，第879页。

子·知北游》“夫昭昭生于冥冥，有伦生于无形，精神生于道，形本生于精，而万物以形相生”^①，以“道”释“形神”，因为其中充盈“生”，于是“道”与“形神”方能密切关联。《荀子·天论》“形具而神生”^②，认为“气”见于人形而化为精神。可见，在先秦，“形神”之母是“道”“气”，它理所当然具有“道”或“气”的属性。所以在顾恺之的时代，艺术“形神论”来自哲学“形神论”，也就是说，当时对审美理想结构的认识，尚在本质论的哲学层面，也就是必然的了。因此“形神论”既是审美的本质追求，亦成为“为情造文”的哲学依据。

由于“传神”之“形”具有通“道”的性质，又必须生意盎然。可以想象，要达到“传神”的目标，描摹物形貌时的揣摩感悟，不仅运用大智慧，更需要投入全部情感，用情感拥抱规画的对象，通过“情”的浸润，方能赋予对象之“神”，才能使对象具备生机特性。如此，“神”实际是“情”作用的结果。“神”与“情”一方面视之不见，听之不闻，具有通“道”属性；另一方面，又是具体可感的，生生之力弥漫。神、情的这两种属性，既具有“道”的特性，即无限性、无解性、无言性；亦具有感性的“形”的特点，即有限性、经验性、可言性。因而，“道”与“形”，通过“传神”或“传情”联系起来。达于传神或传情这一目标，就不能放弃感性的“形”或具象的一方，要在“道”与“形”二者之间保持张力，避免“过而不及”，方能形神兼备。这为实现日后文学实践上“为情”与“造文”的统一，在操作层面进行双重建构提供理论支持。比如就“造文”能力来说，对“形”的建造，也就是言辞表达，既不能落到实处，又不能在表达上一点不像，还要超越真实达于无限的言说空间。这就是以有限之“形”传“神”。从上述对“形神论”的原理阐释可以感受到，王国维的“境界说”显然是吸取了这一哲学“形神论”的思想，他懂得“传神”的语言应该是对特征的体验、描写求得整体，方能获得形神兼备的理想效果。但是，对如何获得这一特征，或者说，对如何以形传神、以有限体现无限、以实写虚等问题，哲学“形神论”还没有述及。

刘勰的“风骨论”与哲学上的“形神论”一脉相承，并将其引入文学领域。“风骨论”不仅是对“形神论”的重要补充，而且将审美理想传“神”通“道”的美学本质论，下移或延伸至理想文学模式的观念设计。由于是观念上的规划，不是文学实践经验的总结，所以“风骨论”虽然没有在实际上落实到“造文”的审美技巧和规范上，但对“情”与“辞”提出的观念性设计，在“为情”文本理想结构的建构过程中，向前推进了一大步，成为王国维建构“为情”文本理想结构的概念蓝图。

刘勰生活的时代，文学创作上“为文而造情”的风尚，导致情假辞滥的形式主义盛行。一方面，文本中情感虚假；另一方面，“理过其辞，淡乎寡味”^③，使得“辞”滥浮靡。在总结文学创作这方面教训的基础上，《文心雕龙·风骨》篇对创作中的“情”与“辞”提出设计，思考如何处理“情”“辞”关系，才能在创作上达到一种文本结构的应有理想状态，这一状态被刘勰概括为“风清骨峻”^④。在刘勰看来，任何一篇作品，最基本的要求是具备“情”“辞”两个方面，可是，有情和有辞并非一篇作品的最好构造，因为情、辞有不同的品质，这品质是无形的，是一种内在的美，具有动人的生命属性。“风”与“骨”分别是经过艺术处理的作品之情、辞的内在品格和内在力量^⑤。“故辞之待骨，如体之树骸，情之含风，犹形之包气”^⑥。他将辞与骨、情与风对举，以人的体骸为喻，将文辞的内在力量要求、人形的生气与文学情感的内在感人性对应起来，用以设计有内质美的文学作品的理想样态和内部结构。

① 郭庆藩：《庄子集释》卷7，王孝鱼点校，中华书局2016年版，第743页。

② 王先谦：《荀子集解》卷11，沈啸寰、王星贤点校，中华书局2016年版，第365页。

③ 钟嵘：《诗品序》，钟嵘著，曹旭集注：《诗品集注》（增订本），上海古籍出版社2011年版，第28页。

④⑥ 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》卷6，人民文学出版社1958年版，第514页，第513页。

⑤ 童庆炳：《〈文心雕龙〉“感物吟志”说》，《文艺研究》1998年第5期。

前述“形神”通“道”，这里则是往可感的一端下移，从观念上推测、规划理想文学文本的特征。文学文本仅仅停留在有内质的“风骨”之美仍然不够，它还需要外形美。因此，刘勰将“风骨”与“采”对举，把追求外在美与内在美的张力结构当作文学性的理想结构。内外两种力量若缺乏张力，就难以取得“文质彬彬”的理想结构或效果：“若风骨乏采，则鸷集翰林，采乏风骨，则雉窜文囿：唯藻耀而高翔，固文笔之鸣凤也。”^①对“风骨”与“采”这两端不能偏执，唯致中和，才能达于“风清骨峻，篇体光华”^②的效果。这里的价值取向不在通“道”，而在作品本身应有的完美品格。刘勰提出这一理论设想，影响到初唐陈子昂呼唤的“汉魏风骨”和“盛唐气象”的形成。盛唐诗歌在实践着风骨理想的同时，也创造出有意境或有境界的艺术形态。但刘勰对自己所规划的审美结构如何成为文本的审美现实，也没有提出具体的操作范式，仍在观念层面。

“意境论”在此基础上，对已被实践着的理想结构的艺术形象特征进行总结，并将哲学层面的“形神论”、文本理想结构的概念蓝图“风骨论”落实到具体的文学实践中。

“风清骨峻”阐释的核心理念或蓝图，成为艺术意境实践的内容。其对“情”的规定“要约而写真”^③，即文本中的真情是简约的；而“造情”的虚假，难免琐碎，难以精严和精要，必然不是一气贯之，做不到使“辞”承载之“情”明朗：“深乎风者，述情必显。”^④“述情”是作家、诗人通过生机原理增强“辞”的厚度，它的蕴藉性从内部得到了丰富。可见，它又是含蓄、厚重的简约。无“风”之作是“造情”的结果，缺少生机而零碎，“思不环周，索莫乏气”^⑤。所以《物色》提出“巧言切状”，“巧言”是描述对象富有特征性的部分，避免文辞繁缛、文意贫弱、缺乏力量。刘勰在《附会》中意识到仅仅“巧言切状”还不够，因为对作者来说，创作前思维中的物象、情理、言辞是紊乱的，必须整繁理乱，既“撮辞举要”，又要“物总纲领”，务使作品形式简约又意义生动丰富，充满了力的生机。“风骨论”就这样上承“形神论”精要性原理，下启艺术意境的形象特征、结构特征和审美特征。

在艺术意境或有“境界”的作品中，“真感情”既被形象承载，也被结构蕴含。其情景关系和虚实结构特征，没有半点虚假。意境的情感体验是感物会心，是心灵深处的自觉，生命性、生动性是基本的特征。所以有“境界”的言辞承载着虚与实的结构，宗白华曾将之与情景交融的形象放在一起进行概括，艺术意境“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”^⑥。他指出“空灵”是意境的核心组织，“空”是艺术结构中无边无际的空白，“灵”则是实中活跃的生命律动。这种虚实相生的建构，学界论述很多，其中的关键词或关键意涵皆是实像即真景物的“简约”。“简约”中寓含丰富无尽且变化不已的宇宙万象，能生发出丰富无尽的艺术蕴涵，具有韵味无穷的审美特征。这已经不是哲学层面的思想和观念层面的设计蓝图，而是有“状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外”^⑦的具体创作技巧，即如“倪云林画一树一石，千岩万壑不能过之”^⑧，以“简约”求空灵，简淡中包含无穷境界，从而完成了艺术理想的哲学观念—理论设想—文学实践上的文学形象形态的建构。

“为情”话语的理想建构之所以能够完成，是因为艺术理想结构由表及里的文学创作、理论设计和哲学观念三个层面，皆与生命意识相关。生生之力来自哲学上的“气”、思维方法上的“和”以及经验思维方式。此三者构成艺术理想建构的全部基点，最后融合成整体。

第一，中国古代艺术理想结构皆源于“气”之审美。这个认识，学界有极深极广的论述，虽是杂

①②④⑤ 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》卷6，第514页，第514页，第513页，第513页。

③ 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》卷7，第538页。

⑥⑧ 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第60页，第24页。

⑦ 欧阳修：《六一诗话》，《历代诗话》（上），何文焕辑，中华书局1981年版，第267页。

语喧哗，但也有一致性的观点。其中对艺术构造的认识，多认为是“气”充盈其间的内部精神与外在形体的统一。先哲将“气”看作生命和智慧之源，自然也是万物之源。“气”构成生命与精神的依据和条件。就“形神论”来说，“神”来自于天地相合：“天出其精，地出其形。”^①天地之形、神包孕的生机又离不开阴阳，阴阳乃生命之道与生命之源：“天地者，形之大者也；阴阳者，气之大者也；道者为之公。”^②可见“形神”为“气”所创生并赋予活力，并与“道”相通。刘勰论“风骨”，亦突出“气”之地位。童庆炳在引纪昀评《风骨》所说的“气为风骨之本”后认为，“彦和以刚柔言气”，“若是作家内心发动的气刚柔相济，那么表现于外在的形相，就是整个‘风清骨峻’的高品位的境界生成了”，可见，“‘气’作为生命的力，是根本的，是‘风骨’生成的原因”^③。就意境或有“境界”的作品而言，从其虚实相生之结构，可窥见其与“气”之关系端倪。意境结构“虚”的部分，充盈着“气”的生生之力，“‘化实为虚’，实为由实生命样态审美走向虚的生命功能之审美，即由象之审美入于广阔的气之审美领域了”^④。意境中的“虚”，与实生命样态或“象之审美”相互生成，是为“广阔的气之审美领域”。清代唐岱在《绘画发微》中说，“六法中原以气韵为先，然有气则有韵，无气则板呆矣”^⑤，因此能于寂静的虚空中达到“生气远出”“妙造自然”的效果。正因为形神、风骨与意境都与“气”之审美相关，因此也就都具有以少总多，以有限体现无限的特点，形成一种象外之象、味外之味、韵外之致的艺术效果。

第二，“形神论”“风骨论”与“意境论”共同作为审美理想，与它们皆运用经验思维有关。经验思维是我国特有的文化传统，这一文化传统沉潜在形神、风骨和意境的结构中。从形神—风骨—意境的发展过程中，逐渐发生并形成一种审美范式。在这个范式里，经验思维以其特有的方式，建构着“为情”艺术的境界特性，在物与我、形与神、情辞与采、情与景、意与境等对立的方面，体现出一种超现实、超物累的精神追求。这种境界既在形上，又延伸至形下，且不丧失具象的生动性和感染力。连通这一境界的形上、形下两极，依靠主体感悟。通过主体的体验或感悟，形上、形下融成整体。这一思维方式，就是以“和”为方法论的思维。与主客两极对立的西方思维方式不同，融形上、形下为整体的体悟是直观的思维，架通形上、形下两者之间的桥梁是“象”，也就是依靠“象”来思维，“象”是“审美心理的基元”^⑥，“象”凝聚全部活跃着的心灵，用“象”融合物我，以之融汇宇宙的丰富性而形成整体。就“形神论”而言，形与神本是两端，要做到“形”能传“神”，一是“形”本身具有符合传达“神”的基本品质，二是形神之间的关联极为关键。这两个方面都依赖“心象”的运动，积累感悟经验和体验方式，达于“形”与“神”同一，使“神”以具象之“形”外化，获得整体性。“风骨论”的情辞联结亦离不开经验思维：“岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发。”^⑦这里隐含着—个动力原理，物—情—辞，中间有两度转化，两度转化都离不开感悟或体验。“情以物迁”说的是在“物”“情”两端，依赖人心感之于物，也就是靠“感”的思维，激发心理各要素的运动，使物、情同一。“辞以情发”，则是在第一度体验获得“情”的基础上，经过再度体验、感悟，通过一定的表达技巧加工，生成辞——审美形式。两度转化都离不开直觉体验。意境与经验思维相关，学界有深广的分析，本文不再重复。王国维《人间词话》附录《王国维词论汇录》也说：“夫境界之呈于吾心而见于外物者，皆须臾之

① 黎翔凤：《管子校注》卷16，第879页。

② 郭庆藩：《庄子集释》卷8，第913页。

③ 童庆炳：《〈文心雕龙〉“风清骨峻”说》，《文艺研究》1999年第6期。

④ 蒲震元：《中国艺术意境论》，北京大学出版社1995年版，第129页。

⑤ 唐岱：《绘事发微》，《画论丛刊》上册，于安澜编，人民美术出版社1989年版，第254页。

⑥ 汪裕雄：《审美意象学》，辽宁教育出版社1993年版，第9—11页。

⑦ 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》卷10，第693页。

物。惟诗人能以此须臾之物，铸诸不朽之文字，使读者自得之。”^①“须臾之物”既生之于“吾心”，必然与体验、经验相关。而将“须臾之物”“铸诸不朽文字”，是将内心之“象”再度进行心理体验，方能使“文字”与“须臾之物”相成、相融，生成物我相融的完整境界。“使读者自得之”，是从接受者的视点看，也离不开自我个体的直觉和感悟。通过接受者的体验，获得作者曾经有过的美感经验。可见，“形神论”“风骨论”“意境论”具有哲学和思维上的同源性，是相同的艺术理想形态或范式，只不过在不同的历史阶段呈现的面貌不同。

四 “为情”话语结构中的人格理想

上述哲学层面 / 艺术观念或蓝图层面 / 实践着的艺术理想体制或范式，是“境界论”或“为情”话语的建构过程。在这一建构过程中，当“形神论”发展到“风骨论”的时候，“为情”话语结构已经历史地积淀着文化和审美上的生命精神或人格理想，由于人格理想的存在，“为情”的艺术话语建构成为一种经典审美体制。因此，有必要就“风骨论”和“意境论”蕴含的生命精神作一简要阐释。

正如上述，“风骨”作为艺术理想结构，是比照人的内质美和外形美作为艺术的体制进行设计，其依据既包含自然人格，亦有社会人格。“风骨”生成的文化语境正如《文心雕龙·明诗》所言“庄老告退，而山水方滋”^②，古今之争与情礼冲突很激烈。在刘勰心目中，裴子野与萧纲的诗学论争虽是文化冲突，其实也包含人格之争、生命精神之争。刘勰更多地接受儒家人格智慧，力图做到“和而不同”^③，自觉运用“和实生物，同则不继”的原理，维系生生之德；用“中和”的方法，以“仁”为准则处理人己关系，对“新变”派与复古派之争加以折衷。避免“同”之偏执造成生机萎缩，保持双方的和谐与平衡，在此基础上相值相取。这里蕴含的“和而不同”的思想，使“风骨论”对情、辞不偏，也就是按“和”的原理去设计情、辞如何更合情合理、更趋向理想性，这正是儒家“中和”人格精神在诗学理论设想上的转化。可以说，“风清骨峻”与儒家伦理人格一脉相承。其间包含的尊重对方的宽容、又不丧失自身的价值观念，隐含着社会人格内容，与社会人格同构。

在“风骨论”积淀伦理人格和社会人格的基础上，中国传统文化也在不断整合创化，“意境论”或“境界说”在这样的文化语境里，长期整合各类生命精神和审美经验，于艺术结构中显示出理想人格特质。意境理论成熟之时，儒、释、道已从抵牾走向互补、会通之途，儒家的征实精神已与佛、道的体虚意识相结合，使“中和”观念朝精炼、玄远的方向发展。一方面，能对自身以外的现实世界关注关切，另一方面，面对外在于自己的强大存在，心灵与宇宙能自然达成默契贯通。由此，就能在有限的感性真实里展现出精神世界的无限性，因而能游心太玄，“独与天地精神往来”^④，达于身心的自在自由。这种自由人格的生成，若从儒、佛、道相互关系看，也是“中和”的方法发挥了核心作用。首先，佛教一方面影响儒家关切情怀、道之精神，另一方面也受到儒之通达旷放、道之质朴明快的改造，形成“修身以儒，治心以释”^⑤的人格模式。如此，在士人的人格结构上生成一种难以言传的自由之境：进退裕如、能屈能伸。由于心灵天地的无限开拓，个体以此心体悟的方式，即能面对外在于自己的世界，并超越它

① 王国维：《王国维词论汇录》，彭玉平：《人间词话疏证》，第347页。

② 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》卷2，第67页。

③ 程树德：《论语集释》卷27，程俊英、蒋见元点校，中华书局2014年版，第1205页。

④ 郭庆藩：《庄子集释》卷10，第1100页。

⑤ 释智圆：《中庸子传》，《全宋文》第15册，曾枣庄、刘琳主编，上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版，第305页。

的有限实在性，使个体的内心世界达于无限。也就是能以心理体验超越生命与时空的隔阂，所谓“水鸟树林，皆演法音”“森罗及万象，法法皆尽禅”。这些内涵作为人格化的存在，易于转化为艺术审美领域的虚实、空灵、韵味、有限无限等审美理论。同时，这些文化人格本身已经包含丰富的艺术或审美的潜在意义，自然能建构出“为情”的理想话语结构或“境界”理论。

反观之，“为情”的理想文本建构或艺术“境界”的建构亦包含着人格理想。由于王国维的“境界说”与“形神论”“风骨论”一脉相承，在承续的基础上，对文学文本的内涵和外形进一步加以双重建构，亦即“为情”与“造文”的双向建构。这双重建构自然共同指向人格建构或人生境界，以期实现人生境界与艺术境界的双重审美文化属性。就文本内在而言，最为重要的是建构诗意的情感与审美人格，它是具有价值襟怀或精神高度的审美建构，而且这两个方面能够鲜明真切地表达出来，这是“为情”的建构。而真切地表达，又需要“造文”的能力和水平才能实现，在这个意义上，文学形式的建构也就变得十分重要。但它并不只是单纯的形式建构，而是通过艺术形式的建构，使文本外在形态能够充分承载、蕴含、体现内在的丰富情志、价值襟怀和精神高度。这就是说，“为情”必须“造文”，才能达于“情采”合一，生成艺术之境。可见，“造文”与“为文”是有区别的，“造文”是与情感的诗意建构交融的过程，是“为情”的另一个方面。从这里，我们可以判断，“为情”拒绝“为文”的做作，拒绝“为文”过程所显示的虚假。“为文”的虚假大致包括三个方面，即情感的虚伪、诗意的虚伪、人格的虚伪。王国维的“境界说”所包含的“为情造文”拒绝虚假建构，它不仅真诚地指向情感和诗意建构，也以“仁”的襟怀指向审美人格建构。因此，“为情造文”是来自“诗人的价值襟怀或精神高度”的“生命感悟”^①，通过审美建构艺术地呈现出来。而生命感悟的极致形态，则是“植根于诗人对人生真谛的终极关怀”^②。这里，蕴含着一个道理：创作主体的人格建构是“为情造文”的基本前提，若将这样一个健康的审美人格融汇到文学话语，接受者读其文，自然能够有同样的生命感悟，自觉建构审美人格，并将自己对外在世界和对自身的态度升华为终极关怀。这显然是真景物、真感情的至高品质和境界。

正因为“为情造文”或“境界论”与生命感悟、健康的人格和终极关怀联系在一起，是情景交融的至高品质和境界，所以，自古及今对“为文造情”的警惕和批判贯穿中国文化发展始终，且成为中国文学批评史坚守的主要文化立场之一。概略言之，从“言志说”“缘情说”“兴寄说”“童心说”“性灵论”等重要的理论范畴，及“风清骨峻”“情采说”“文笔之争”等美学追求，到统领上述诸说的“文以载道”对“造文”“为情”的整合，其中都有对“为文造情”的批判否定立场。只是到了当代，这种情况才发生一些变化，对“为文造情”大致有了另外的四种态度：一是一般的文学爱好者或作者之间，作家与较有影响的批评家之间，互相吹捧“为文”之作，致使批判缺席，对当下文学应有的现实维度的价值建构漠不关心，其理论话语必然存在重大缺陷；二是对“为文造情”没有关注，缺乏必要的鉴别；三是对“为文造情”反感但不发表意见，缺少责任、批评和坚守意识。四是受迷惑者对“为文造情”赞赏有加，以为是纯文学的典范。这四种态度，对文学价值的消解和伤害是十分明显的。

“为文”虽然能在方法、技巧层面提供价值，但若只是展示一己技艺，离开天下情怀、人格建构和精神境界，离开文学话语整体，其审美意义和文化价值就会消亡。而“为情造文”则是天下情怀、文学话语的审美意义和文化价值关怀的多样统一。王国维“为情”话语的当代意义也就在此。

[作者单位：安庆师范大学人文学院]

责任编辑：李超

①② 夏中义：《“境界说”新论》，《文艺理论研究》1993年第3期。