

純駁互見

——王國維與中國純文學觀念的開展

李貴生

香港教育學院中文系副教授、通識教育統籌主任

一、引言：過度的詮釋

「純文學」是二十世紀以降中國文學研究的基礎觀念。這個源自西方的觀念引領國人以現代學術的眼光理解「文學」，重新「剪裁中國文化」¹。於是，過去被視為不登大雅之堂的小說、戲曲等獲得前所未有的重視；相反，那些長居廟堂的頌贊祝盟、制藝詩文等卻被摒棄在文學的範圍之外。在新觀念的啓發下，我國學者陸續撰寫出不同類型的文學史著作，確立了二十世紀「中國文學史」、「中國新文學」及「中國文學批評史」等各門學科的研究範圍²，影響深遠。

近年不少研究者嘗試檢討現代中國文學觀念的形成過程，出現了為數不少的著作³。翻閱這些研究成果，不難發現參與討論的學者所關心的課題雖然不盡相

¹ 參陳平原：《中國現代學術之建立——以章太炎、胡適之為中心》（北京：北京大學出版社，1998年），頁262。

² 例如陳平原在〈《嘗試叢書》總序〉中指出：「文學史書寫的內在理路，其中一個關鍵點，便是所謂的『大文學史』與『純文學史』之爭。」（見《博覽群書》2005年第9期，頁77）除了「中國文學史」外，「中國新文學」與「中國文學批評」的研究也是建基於類似的觀念上。如周作人在《中國新文學的源流》（上海：華東師範大學出版社，1995年）中，亦以純文學與原始文學、通俗文學等觀念，劃分文學的範圍（頁4-5）。又郭紹虞也是以純文學觀念理解中國文學觀念的演進，認為「『文』『筆』之分也就和近人所說的純文學雜文學之分有些類似的。」見郭紹虞：《中國文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁4-5。

³ 如王瑤主編的《中國文學研究現代化進程》（北京：北京大學出版社，1996年）和陳平原主編的《中國文學研究現代化進程二編》（北京：北京大學出版社，2002年）是較有

同，視野亦各有差異，但他們大都不約而同地肯定王國維在這段歷史進程中所扮演的先導角色。例如十多年前，袁進已說：

早在金松岑、黃人等介紹西方近代文學思想之前，王國維便已介紹西方近代文學觀念，他是近代中國最早認識文學本體，因而提出中國傳統文學觀念急需變革的理論家。⁴

趙敏俐、楊樹增也認為：

（王國維）是第一個把具有現代意義的文學、美學觀念應用於文學研究，首先承認了文學所具有的獨立於其他意識形態之外的性質，它的美學價值。⁵

此後學者對這個問題的理解仍然十分一致。舉較近期的著作為例，尹康莊說：

文學純粹論，就是主張文學的純粹性，認為文學除了追求美和表現自我之外不再有其他目的，而美在這裏又被確認為一種形式的體現。……對於中國來說，較完整意義上的文學純粹論，應當是自 20 世紀開始……。而此過程中，王國維扮演了先導和奠基者的角色。⁶

又王劍說：

真正獨立自覺的現代的「純文學」意識，是王國維在現代美學的基礎上開始建立起來的。……而王國維卻是將文學置於藝術的範疇，探討文學本身的獨立價值、內在規律以及文藝美學的各種問題。⁷

這些意見顯示王國維引入純文學觀念的貢獻已得到廣泛的認同，儼然已成為學界的共識。不過似乎較少人注意到，此一共識背後其實潛藏著頗為重要的分歧，值得研究者認真思考。

代表性的論文集。此外，以此為題的專書尚有趙敏俐、楊樹增：《二十世紀中國古典文學研究史》（西安：陝西人民教育出版社，1997年）；董乃斌、薛天緯、石昌渝主編：《中國古典文學學術史研究》（烏魯木齊：新疆人民出版社，1997年）；杜書瀛、錢競主編：《中國 20 世紀文藝學學術史》（上海：上海文藝出版社，2001年）；馬以鑫等：《現代化進程中的中國人文學科·文學卷》（上海：上海人民出版社，2005年）等。其他涉及相近課題的專書論文數量繁多，難以在此縷述。

⁴ 袁進：《中國文學觀念的近代變革》（上海：上海社會科學院出版社，1996年），頁 78。

⁵ 趙敏俐、楊樹增：《二十世紀中國古典文學研究史》，頁 41。

⁶ 尹康莊：〈王國維與中國文學純粹論的理論體系構建〉，《廣東社會科學》2005 年第 6 期，頁 125-126。

⁷ 王劍：〈中國文學現代演進的三個環節——以梁啟超、王國維、周作人為個案的考察〉，《周口師範學院學報》第 23 卷第 1 期（2006 年 1 月），頁 35。

學界普遍同意王國維是較早引入現代文學觀念的學者，可是他所引入的新觀念，到底確指甚麼？或者說，所謂「現代意義的文學觀」或「純文學」，究竟有什麼具體的涵義？對於這個問題，學者之間的見解顯然不甚一致。從上述引文可見，有人從「文學本體」的角度理解這個觀念，也有人認為它指「文學所具有的獨立於其他意識形態之外」的「美學價值」，或是一種「追求美和表現自我」的「形式的體現」，甚或指「文學本身的獨立價值、內在規律以及文藝美學」等。這些表述涉及不同的觀念內涵，當中既有彼此涵蘊、也有互相牴牾的地方，究竟哪種說法才是王國維實際引進的文學觀念？

學者們莫衷一是的意見，反映了他們對有關問題只有相當籠統的理解。其實純文學這個觀念，可以有不同程度的深淺層次。今天大家聽到「純文學」一詞，也許會聯想到著重形式表現的文學觀念，就像著名文學理論家韋勒克(René Wellek)和沃倫(Austin Warren)所說「文學研究的合情合理的出發點是解釋和分析作品本身」⁸，而非外部的研究。不過很少人意識到，這種「純度」較高的文學本體論，實際上是眾多學者經年累月地引介和推廣的共同成果。毫無疑問，王國維「預流」的卓越成就絕對值得大家認真重視，可是他所介紹的純文學是否就是大家現在熟悉的文學觀念？這個問題似乎仍然有詳加考察的必要。余英時曾聲言自己：

一向是從史學的觀點研究中國傳統的動態，因此不但要觀察它循著什麼具體途徑而變動，而且希望儘可能地窮盡這些變動的歷史曲折。⁹

對文學觀念史研究者而言，這段話同樣有參考的價值。要弄清現代的文學觀念的形成過程，我們不能僅僅滿足於純文學觀念已被引入中國這一簡單的事實，而應該盡量窮盡這個過程的歷史曲折，不要大而化之、漫不經心地簡化整個過程。現在不少學者簡單地把王國維所介紹的純文學觀與文學自足論等量齊觀¹⁰，這種

⁸ 韋勒克、沃倫著，劉象愚等譯：《文學理論》（北京：三聯書店，1984年），頁145。按：此書早在一九七六年已有王夢鷗、許國衡的譯本（《文學論——文學研究方法論》〔臺北：志文出版社，1976年〕），後又有梁伯傑的翻譯（《文學理論》〔臺北：水牛圖書出版事業公司，1986年〕）。幾種譯本各有優劣，針對本段所引用的部分，劉象愚等人的譯文較為簡潔清楚。

⁹ 余英時：〈關於「新教倫理」與儒學研究——致《九州學刊》編者〉，《錢穆與中國文化》（上海：上海遠東出版社，1994年），頁299。按：余氏頗為重視這幾句自白，曾在另一篇文章再度轉引這番話，參余英時：〈自序〉，《中國思想傳統的現代詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，1993年），頁7。

¹⁰ 這類例子可謂俯拾皆是，除上文提及的論著外，類似的說法還見於郝宇民：〈二十世紀中

「過度的詮釋」不但抹煞了其他學者的功勞，為王國維添上不虞之譽，同時犯上時代錯置 (anachronism) 的毛病，影響了我們對歷史發展過程的認知。

為了彌補現有研究的不足，在以下的篇幅裏，我們會首先釐清純文學的觀念層次，建立後設的評鑑架構；繼而以這套架構為參考指標，逐一考察王國維的文學批評理論觀念，分析這些文學觀念的純粹程度。我們希望這些討論能為王國維的實際貢獻作出恰當的定位，澄清各種不必要的誤解，並且深化大家對現代文學觀念形成過程的理解。

二、純文學觀念的光譜

要建立一個足以評量文學觀念「純粹」程度的批評架構，必須先回顧「文學性」這個更為基礎的觀念，從中找出評鑑標準和參考指標。所謂「文學性」，乃指文學有別於其他文類的特性，亦即文學之為文學的基本性質。正是根據這些特性，學者才能區別出合乎標準的「純文學」、尚未完全達標的「雜文學」，以及與文學無關的「非文學」等不同觀念。卡勒 (Jonathan D. Culler) 曾經指出，關於「文學性」的探討乃專門的文學研究興起之後的結果：

19 世紀末以前，文學研究還不是一項獨立的社會活動：人們同時研究古代的詩人和哲學家、演說家——即各類作家，文學作品作為更為廣闊意義上的文化整體不可分割的組成部分而成為研究對象。因此，直到專門的文學研究建立後，文學區別於其他文字的特徵問題才提出來了。¹¹

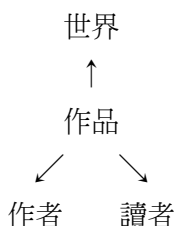
這段話為我們提供了釐定文學觀念純粹程度的基本原則。文學性既然旨在回應文學有別於其他文字的特徵問題，那麼越是能展示文學與一般文字表達之間的分別的文學觀念，自然越是純粹了。有了這條基本原則，接著便要考慮能夠評量不同觀念的概念架構。

回顧過去眾多的後設文學理論，艾布拉姆斯 (M. H. Abrams) 在上個世紀五十

國文學觀念發展及演變論綱》，《承德民族師專學報》1997 年第 1 期，頁 1-8；曠新年：〈現代文學觀的發生與形成〉，《文學評論》2000 年第 4 期，頁 5-17；何郁：〈梁啟超論小說與群治之關係和王國維紅樓夢評論之比較批評〉，《東方論壇》2002 年第 2 期，頁 49-53；閻文傑：〈王國維與中國近代文學批評、美學思想的轉型〉，《陝西師範大學繼續教育學報》第 19 卷第 4 期（2002 年 12 月），頁 63-64。

¹¹ 喬納森·卡勒：〈文學性〉，收入馬克·昂熱諾等主編，史忠義、田慶生譯：《問題與觀點：20 世紀文學理論綜論》（天津：百花文藝出版社，2000 年），頁 30。

年代提出來的批評座標，在今天看來仍然有很大的參考價值¹²：



這個圖式基本上窮盡了藝術理論的四個基本元素。儘管後來不少學者如雅克慎 (Roman Jakobson)、施友忠、劉若愚、葉維廉等，都曾對這個圖式作出富有意義的發揮和補充¹³，然而就像艾氏所預期：「增門添類固然加強了我們的辨識力，卻使我們喪失了簡便性和進行提綱挈領式分類的能力。」¹⁴艾氏圖式的好處是簡單而全面，在這套座標之下，他臚列了四種偏向不同的文學理論類型，包括：(1) 偏重「世界」的模仿說；(2) 偏重「讀者」的實用說；(3) 偏重「作者」的表現說；(4) 偏重「作品」的客觀說¹⁵。

當然，現實世界中的文學理論不一定專屬某一種類型，譬如大家熟悉的〈詩大序〉便既有「情動於中而形於言」的表現成分，同時又有「主文而譎諫」的實用功能。不過，這種跨類型的現象完全無損艾氏圖式作用；恰恰相反，正是在這套圖式框架的幫助下，我們才能細緻分辨〈詩大序〉潛藏的不同取向，進而辨析哪一種取向占有更為主導的位置，甚至把它與其他文論互作比較。

艾氏主要從描述的 (descriptive) 而非規範的 (prescriptive) 立場闡明他的圖式，因此上述四種模式原則上只反映不同的理論取向，當中並不一定蘊涵深淺高下之別。然而，假如以「文學有區別於其他文字的特徵」作為判分的準則，不難發現從世界、讀者、作者到作品這個序列，其實已經蘊含一套觀念結構，正可用來評量文學理論的純粹程度。假如用數字表示這種遞進的關係，可以得出以下的

¹² M. H. 艾布拉姆斯著，鄭稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學出版社，1992年），頁5-7。按：艾氏原文用 *artist* 及 *audience* 這兩個含義較寬的字眼表示作品的創作者和受眾，鄭氏等分別譯為「藝術家」與「欣賞者」。然而，由於本文主要針對文學方面的問題，為了方便下文的討論，這裏改譯為較常見的「作者」和「讀者」二詞。

¹³ 參黃慶萱：〈文學義界的探索——歷史、現象、理論的整合〉，《中國文哲研究集刊》第5期（1994年9月），頁30-36。

¹⁴ M. H. 艾布拉姆斯著，鄭稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，頁7。

¹⁵ 同前註，頁7-34。

圖表：

(1) 世界 → (2) 讀者 → (3) 作者 → (4) 作品

在這一架構中，偏重「世界」的取向顯然純度最低，因為任何文字表達最基本的功能就是記錄或表述世界，以達到溝通的作用。試想像街上的路標、草地上的告示牌、電話簿上的紀錄等，這些文字的價值主要在於它們能否正確表達某些訊息；假如文學也僅僅是關於世界的表達，那麼它與這些文字便不見得有清晰的界線了。相較之下，偏重「讀者」的取向無疑更能揭示文學之為文學的特性，因為這類理論強調文學有感動人心的功能，能夠令讀者產生愉悅的審美效果，或能有效地達到說教、感化的目的，這些特殊的作用已超出描述世界的範圍。接著是從「讀者」到「作者」的轉向，此一轉向稱得上是文學觀念演進過程中的一次跳躍，因為它淡化了文學的溝通功能，進一步劃清文學與其他文字的疆界；從此「詩人的聽眾只剩下孤單的一個，即詩人自己」¹⁶，文學的地位越來越是獨立，不再為世界或他人而存在。這種取向繼續深化下去，很自然會發展出以「作品」為中心的文學本體論。布拉德雷 (A. C. Bradley) 在一九〇一年發表的〈為詩而詩〉聲稱文學有獨立自足的價值，清晰地展現了這種純度最高的文學觀念：

（詩本質上）是一個自足的世界，獨立、完整而自律 (autonomous)。要充分掌握它，你必須進入這個世界，遵從它的法則，並且暫時撇下你在另一真實世界中的信仰、目標和特殊狀態。¹⁷

布氏認為所有關於作者及讀者的外在考慮，都會減損詩歌本身的價值。這些說法後來得到新批評文論家發揚光大，他們通過「意圖謬誤」和「情感謬誤」等理論否定過去那些訴諸作者和讀者的文學批評¹⁸，堅持文學有獨立的範疇、自足的世界，與其他文字表達有鮮明的界線。

從以上的推演可見，艾氏圖式中四種取向的順序，基本上漸次反映了文學觀念的純粹程度。有了這個參照框架，我們便可以系統地剖析王國維的文學觀念了。王國維早年借鑒西洋哲學和美學的成果研究文學，其後鑽研中國傳統詞曲之

¹⁶ 同前註，頁 29。

¹⁷ A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (London: Macmillan; New York: St Martin's Press, 1965), p. 5.

¹⁸ M. H. 艾布拉姆斯著，鄭稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，頁 31-34。

學，因此不少學者把他的文學研究分爲前後兩期¹⁹，前期以引介西方美學的雜文及〈紅樓夢評論〉爲代表，後期的重要著作則有《人間詞話》、《宋元戲曲考》等。這種分法大體上能夠客觀反映王氏文學研究的實況，爲了方便討論，下文我們也會按時間的先後次序，逐一考察王氏的主要文學觀念與純文學之間的關係。

三、猶有未達的前期探索

（一）非實用的真理觀

要瞭解王國維早期的文學觀，〈論哲學家與藝術家之天職〉無疑是不可忽視的關鍵文章。在這篇名文中，王國維開宗明義地表述了他的非功用文藝觀：

天下有最神聖、最尊貴而無與於當世之用者，哲學與美術是已。天下之人囂然謂之曰無用，無損於哲學、美術之價值也。²⁰

他強調美術有超越實用的獨立價值，並且感嘆說：

嗚呼！美術之無獨立之價值也久矣，此無怪歷代詩人，多託於忠君愛國、勸善懲惡之意，以自解免，而純粹美術上之著述，往往受世之迫害而無人爲之昭雪者也。……甚至戲曲、小說之純文學，亦往往以懲勸爲旨，其有純粹美術上之目的者，世非惟不知貴，且加貶焉。²¹

文中屢見「獨立價值」、「純粹美術」、「純文學」等字眼，難免令人產生錯覺，以爲王國維與布拉德雷〈爲詩而詩〉的觀點一樣，主張文學有完全自足的純粹價值。這類解讀似乎也有一定的根據，因爲王國維在〈論近年之學術界〉也說：

又觀近數年之文學，亦不重文學自己之價值，而唯視爲政治、教育之手段，與哲學無異。如此者，其褻瀆哲學與文學之神聖之罪，固不可逭，欲求其學說之有價值，安可得也！故欲學術之發達，必視學術爲目的，而不

¹⁹ 如葉嘉瑩在《王國維及其文學批評》（香港：中華書局香港分局，1980年）把王國維的文學批評分爲兩章：〈靜安先生早期的雜文〉及〈《人間詞話》中批評之理論與實踐〉，又佛雛《王國維詩學研究》（北京：北京大學出版社，1987年）則分別稱二者爲「第一時期」和「第二時期」。

²⁰ 王國維：〈論哲學家與藝術家之天職〉，《靜安文集》，《王國維遺書》（上海：上海書店出版社，1996年），第3冊，頁534。

²¹ 同前註，頁536-537。

視爲手段而後可。²²

文學有「自己之價值」，不能被視爲一種手段，言下似指文學確有獨立自足的內在價值。我們認爲，這種論調雖然不能說是完全錯誤，卻也不夠準確，很容易令人誤解王國維的主張。

細閱原文，王國維所說的獨立價值，僅指文學有獨立於政治、教育等實用層面以外的價值而已，它與完全獨立的文學自足論仍然存在相當大的差異，因爲後者完全脫離了世界、讀者和作者等各個範疇，而前者不過是獨立於這些範疇之內的某些成分而已。從上下文理可見，王國維從來沒有說過美術或文學有無復依傍的獨立價值，更沒有說過它們毫無用處：

夫哲學與美術之所志者，真理也。真理者，天下萬世之真理，而非一時之真理也。其有發明此真理（哲學家）或以記號表之（美術）者，天下萬世之功績，而非一時之功績也。唯其爲天下萬世之真理，故不能盡與一時一國之利益合，且有時不能相容，此即其神聖之所存也。²³

美術之所以有超越一時一國的神聖價值，純然因爲它是有關萬世不變的「真理」的表述而已。換句話說，美術從屬於真理，它的地位也是由真理所賦予的。參觀王氏其他著作，不難看出他對美術與真理的獨特理解，實深受叔本華哲學的影響：

叔氏謂直觀者，乃一切真理之根本，唯直接間接與此相聯絡者，斯得爲真理。……而美術之知識全爲直觀之知識，而無概念雜乎其間，故叔氏之視美術也，尤重於科學。²⁴

王國維對美術的見解完全適用於文學的範疇，因爲他相信「美術中以詩歌、戲曲、小說爲其頂點」²⁵。美術以直觀的方式獲得真理，這種無概念雜乎其間的知識就是「實念」的知識：

問此實念之知識爲何？曰：美術是已。夫美術者，實以靜觀中所得之實念，寓諸一物焉而再現之。由其所寓之物之區別，而或謂之彫刻，或謂之繪畫，或謂之詩歌、音樂。然其惟一之淵源，則存於實念之知識，而又以

²² 王國維：〈論近年之學術界〉，同前註，頁 523-524。

²³ 王國維：〈論哲學家與藝術家之天職〉，頁 534-535。

²⁴ 王國維：〈叔本華之哲學及其教育學說〉，同前註，頁 401、409-410。

²⁵ 王國維：〈紅樓夢評論〉，同前註，頁 422。

傳播此知識為其惟一之目的也。²⁶

詩歌、繪畫、音樂等不同的藝術門類全都可以溯源於實念知識，並且以傳播這種知識為其「惟一之目的」。「美之知識，實念之知識也」²⁷，所以詩歌的「價值全存於其能直觀與否」²⁸，並沒有完全自足的價值。

由是而言，王國維與其他文論家只有百步與五十步之別而已。他雖然希望大家不要把文學視為政治或教育的手段，但他本人卻把文學視為表述和傳播實念知識的手段，不斷從內容角度理解文學的本質，如謂：

美術之務，在描寫人生之苦痛與其解脫之道。²⁹

文學中有二原質焉：曰景，曰情。前者以描寫自然及人生之事實為主，後者則吾人對此種事實之精神的態度也。³⁰

詩歌者，描寫人生者也（用德國大詩人希爾列爾之定義）。此定義未免太狹，今更廣之曰：描寫自然及人生，可乎？³¹

根據上節的評量架構，這種追求純粹「真理」或實念知識的文學觀仍然停留在表述「世界」的層次，也就是四種模式中純度最低的層次。艾布拉姆斯曾明確表示，世界「既可能是想象豐富的直覺世界，也可能是常識世界或科學世界」³²。實念知識此一觀念脫胎自柏拉圖的理念 (Idea) 論，不過是直覺世界的其中一個面相而已³³。當然，王國維並沒有像柏氏那樣貶低美術的價值，反而申論美術有超越一時一國的普遍價值。這種想法與亞里士多德《詩學》中的名言遙相呼應：詩歌比歷史更富哲學性，高於歷史，因為詩歌表述普遍的事物，而歷史則敘述個別的事件³⁴。然而無論是柏拉圖的先驗理論還是亞里士多德的經驗主義，二者均致力描繪人們理想中的世界，只是模仿論 (mimetic theories) 兩種不同的表現形式罷了³⁵。由此可見，王氏腦海中的文學獨立價值，跟文學自足論完全是兩回事，不

²⁶ 王國維：〈叔本華與尼采〉，同前註，頁 459。

²⁷ 王國維：〈叔本華之哲學及其教育學說〉，頁 392。

²⁸ 同前註，頁 470。

²⁹ 王國維：〈紅樓夢評論〉，頁 430。

³⁰ 王國維：〈文學小言〉四，《靜安文集續編》，同前註，頁 626。

³¹ 王國維：〈屈子文學之精神〉，同前註，頁 633。

³² M. H. 艾布拉姆斯著，鄭稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，頁 6。

³³ 參王攸欣：《選擇·接受與疏離：王國維接受叔本華、朱光潛接受克羅齊美學比較研究》（北京：三聯書店，1999年），頁 63-66。

³⁴ See Aristotle, *Poetics*, trans. Ingram Bywater (New York: Modern Library, 1984), p. 235.

³⁵ M. H. 艾布拉姆斯著，鄭稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，頁 48-62。

可混爲一談。

（二）永久的精神利益說

在王國維的非實用文學觀中，尙有一點必須予以澄清，那就是他所謂文學「無與於當世之用」一說，絕不表示文學完全無用。相反，正是由於文學無與於當世的政治和教育之類功用³⁶，有超越一時一國的大用，所以我們才不能以短淺的實用眼光來衡量其神聖的價值。爲了闡明其說，王國維比較了美術家與政治家的作用，認爲後者只滿足人類與禽獸共有的生活之欲，而前者則能針對人類異於禽獸的特質，滿足人們對「純粹之知識與微妙之感情」的訴求，二者「性質之貴賤，固以殊矣」³⁷；此外，美術家表述恒久的真理，能裨益千載以下、四海以外的人類，而政治家的事業卻只能維持數代，二者的影響亦有「久暫之別」³⁸。這兩項意見在〈文學與教育〉中有更爲簡潔的綜述：

生百政治家，不如生一大文學家。何則？政治家與國民以物質上之利益，而文學家與以精神上之利益。夫精神之於物質，二者孰重？且物質上之利益，一時的也；精神上之利益，永久的也。³⁹

總而言之，文學能爲世人帶來永久的精神利益。此說雖然也是源自叔本華，卻又不完全囿於叔氏的美學觀。

〈叔本華之哲學及其教育學說〉云：

吾人之本質，既爲生活之欲矣。故保存生活之事，爲人生之唯一大事業。……然則，此利害之念，竟無時或息歟？吾人於此桎梏之世界中，竟不獲一時救濟歟？曰：有。唯美之爲物，不與吾人之利害相關係，而吾人觀美時，亦不知有一己之利害。何則？美之對象，非特別之物，而此物之種類之形式；又觀之之我，非特別之我，而純粹無欲之我也。⁴⁰

根據以上的敘述，叔本華只表示人在審美時能忘記一己之利害，暫時離開爲利害之念所桎梏的世界，卻沒有說過這種作用就是美術的終極功能，更沒有說過這是

³⁶ 參註 20 引文。

³⁷ 王國維：〈論哲學家與美術家之天職〉，頁 535。

³⁸ 同前註。

³⁹ 王國維：〈教育偶感四則〉，同前註，頁 546。

⁴⁰ 見同前註，頁 390-391。

美術存在的目的。然而，王國維在〈紅樓夢評論〉中對叔氏的理論作了非常獨特的推演：

茲有一物焉，使吾人超然於利害之外，而忘物與我之關係。……然物之能使吾人超然於利害之外者，必其物之於吾人無利害之關係而後可。易言以明之，必其物非實物而後可。然則，非美術何足以當之乎？⁴¹

這段話固然與叔氏之說如出一轍，不過較少人注意的是，王國維進而申論：

美術之務，在描寫人生之苦痛與其解脫之道，而使吾儕馮生之徒，於此桎梏之世界中，離此生活之欲之爭鬪，而得其暫時之平和，此一切美術之目的也。⁴²

叔本華只認為美術有救濟的功用，但王國維卻把這種功用演繹為美術存在的目的和任務。

嚴格地說，王氏從功用的角度衡量美術的價值，視美術為達致解脫的手段，實際上等於否定美術本身的價值，與那些視美術為政治或教育之手段的論者並無二致。難怪他在〈紅樓夢評論〉第三章「《紅樓夢》之美學上之價值」之後，特立「《紅樓夢》之倫理學上之價值」一章，並謂：

《紅樓夢》者，悲劇中之悲劇也。其美學上之價值，即存乎此。然使無倫理學上之價值以繼之，則其於美術上之價值，尚未可知也。今使為寶玉者，於黛玉既死之後，或感憤而自殺，或放廢以終其身，則雖謂此書一無價值可也。⁴³

他從倫理學的角度理解《紅樓夢》的價值，認為賈寶玉要是自殺或終身放廢，未能直面憂患，尋求解脫，此書便一無價值了。倫理價值既然是美學價值的必要條件，那麼後者根本談不上什麼獨立之價值。

反過來說，要是作品毫無意義，卻能感發讀者忘記一己之利害，安慰讀者的心靈，王國維便認為它們仍然有一定的閱讀價值：

《三國演義》無純文學之資格，然其敘關壯繆之釋曹操，則非大文學家不辦。《水滸傳》之寫魯智深，《桃花扇》之寫柳敬亭、蘇崑（昆）生，彼其所為，固毫無意義。然以其不顧一己之利害，故猶使吾人生無限之興味，發無限之尊敬，況於觀壯繆之矯矯者乎？若此者，豈真如汗德所云，

⁴¹ 見同前註，頁 418-419。

⁴² 同前註，頁 430。

⁴³ 同前註，頁 439。

實踐理性為宇宙人生之根本歟？抑與現在利己之世界相比較，而益使吾人興無涯之感也？則選擇戲曲、小說之題目者，亦可以知所去取矣。⁴⁴

葉嘉瑩雖然注意到「靜安先生在衡量文學作品之內容時，却自有其一套倫理學上的價值標準」⁴⁵，可是她根據上引文字，把王氏的倫理標準理解為對崇高人格之重視，斷言王說「與傳統之獎善懲惡的狹隘的載道說之觀念」等關注「一己之名利」絕不相同⁴⁶。這種意見忽視了王國維對「美術之務」的基本看法，並未能全面反映王氏的見解。要真切理解王國維的倫理標準，我們必須正視他所強調的永久精神利益說，承認文學能為知識分子帶來的精神慰藉。在王氏心目中，這些慰藉作用，甚至可與宗教相提並論：

吾人之獎勵宗教，為下流社會言之，此由其性質及位置上有所不得不如是者。……若夫上流社會，則其知識既廣，其希望亦較多，故宗教之對彼，其勢力不能如對下流社會之大，而彼等之慰藉，不得不求諸美術。美術者，上流社會之宗教也。⁴⁷

可見他所標舉的「非實用」、「非功利」之類說法只是從反面立論，描述文學不是甚麼而已，但要是從正面立說，他則主張文學要能感動讀者、洗滌讀者的精神，這些說法仍然屬於文學功用說的範疇。在艾氏的架構中，這種以影響讀者、教化讀者為目的的理論屬於第二層次，其純粹程度較崇尚真理的文學觀僅略勝一籌。

(三) 天才之遊戲事業

在王國維早期引介的西方美學觀念中，純文學程度最高的，當推其天才遊戲說。〈文學小言〉第二則云：

文學者，遊戲的事業也。人之勢力用於生存競爭而有餘，於是發而為遊戲。……故民族文化之發達，非達一定之程度，則不能有文學；而個人之汲汲於爭存者，決無文學家之資格也。⁴⁸

⁴⁴ 王國維：〈文學小言〉十六，同前註，頁 631。

⁴⁵ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，頁 159。

⁴⁶ 同前註，頁 160。

⁴⁷ 王國維：〈去毒篇〉，《靜安文集續編》，頁 658-659。

⁴⁸ 同前註，頁 624-625。

文學是一種遊戲，這種遊戲乃人類追求溫飽之後，發洩多餘精力的結果，因此一個缺乏閒暇、只能掙扎求存的人，並沒有做文學家的資格。當然，這不表示所有不愁衣食的有閒人士都能成為文學家，〈文學小言〉第四則便補充說：

文學者，不外知識與感情交代之結果而已。苟無銳敏之知識與深邃之感情者，不足與於文學之事。此其所以但為天才遊戲之事業，而不能以他道勸者也。⁴⁹

文學的確是一種發洩多餘勢力的遊戲，但這種遊戲須要有「銳敏之知識與深邃之感情」，所以不是一般人可以參與的遊戲，而是「天才」專擅的遊戲事業。

王國維的說法顯然綜合了叔本華的「天才」說與席勒 (Friedrich Schiller) 的「遊戲」說而成。不過就像他對美術之務的理解一樣，王國維對叔本華的天才說也有個人的發揮和演繹。如叔本華明明表示「故美者，實可謂天才之特許物也」⁵⁰，又云：「美術之知識全為直觀之知識，而無概念雜乎其間。」⁵¹他相信天才乃是直觀能力特別強的人物，而這些能力並不是知識所能取代的，「書籍之不能代經驗，猶博學之不能代天才」⁵²，甚至進而把直觀之能力與讀書之能力對立起來：

且人苟過用其誦讀之能力，則直觀之能力必因之而衰弱，而自然之光明反為書籍之光所掩蔽。且注入他人之思想，必壓倒自己之思想，久之，他人之思想遂寄生於自己之精神中，而不能自思一物。故不斷之誦讀，其有害於精神也必矣。⁵³

可是王國維卻認為文學上之天才需要有「莫大之修養」⁵⁴，不能光靠直觀：

天才者，或數十年而一出，或數百年而一出，而又須濟之以學問，帥之以德性，始能產真正之大文學。⁵⁵

天才也須輔以學問，此說與叔氏反對誦讀的主張截然不同。這些獨特理解到底是出於無心的誤讀還是有意的引申，並非本文討論的範圍。無論如何，正是基於這些不甚準確的解讀，他才會把叔氏與席勒的學說融合起來。

⁴⁹ 同前註，頁 626。

⁵⁰ 王國維：〈叔本華之哲學及其教育學說〉，頁 392。

⁵¹ 同前註，頁 409。

⁵² 同前註，頁 408。

⁵³ 同前註，頁 408-409。

⁵⁴ 王國維：〈文學小言〉五，同前註，頁 627。

⁵⁵ 王國維：〈文學小言〉七，同前註，頁 627。

從學理上說，叔氏的天才說與席勒的遊戲說分屬不同的哲學體系，二者不能隨便混為一談。叔本華所說的天才擁有超越常人的知力，而這些知力既非概念的亦非感性的。因為如前所述，天才純以直觀的方式獲得美術知識，並無概念雜乎其間；此外，他們能夠脫離意志的桎梏，諦觀事物⁵⁶，由於意志與身體有不可分割的關係⁵⁷，所以天才的知力與感性器官的感受和能力原則上應該有所區別。然而，席勒所說的「遊戲驅動力」卻兼有感性與理性的成分⁵⁸。他認為人有兩種相反的內在驅動力：

第一種驅動力我想稱為感性驅動力，它來源於人的肉體存在或人的感官天性……。這些內在驅動力中的第二種可稱為形式內在驅動力，它源出於人的絕對存在或他的理性的天性。⁵⁹

感性驅動力的對象包括「感官中的一切物質存在和一切直接現實」，而形式驅動力的對象則「囊括了事物的一切形式特性和事物對於思考力的一切關係」⁶⁰。遊戲驅動力可以被視為第三種驅動力。在這種驅動力裏，感性驅動力與形式驅動力「二者相互結合起來發揮作用」⁶¹。因此它並不像叔本華所描述的天才知力那樣，全然脫離身體感官和理性概念的範疇。

王國維並沒有理會叔本華與席勒兩套學說之間的差異，反而在〈人間嗜好之研究〉中，以大而化之的方式融會天才說與遊戲說：

人類之於生活，既競爭而得勝矣，於是此根本之欲復變而為勢力之欲，而

⁵⁶ 王國維〈叔本華之哲學及其教育學說〉：「獨天才者，由其知力之偉大，而全離意志之關係，故其觀物也，視他人為深，而其創作之也，與自然為一。」（頁 392）

⁵⁷ 這個問題可參叔本華著，石沖白譯，楊一之校：《作為意志和表象的世界》（北京：商務印書館，1997年）第2篇〈世界作為意志初論〉。當中明言：「感性器官也屬於意志的客體性之一種」，又云：「我對於自己的意志的認識，雖然是直接的，卻是和我對於自己身體的認識分不開的。」（頁 153）

⁵⁸ 「遊戲驅動力」原文為 *des Spieltriebes*，英譯為 *play-drive*，王國維把它譯為「遊戲衝動」。參席勒著，張佳珏譯《人的美學教育書簡》，收入席勒著，張玉書選編，張佳珏等譯：《席勒文集》（北京：人民文學出版社，2005年），第6冊，頁 167-276；Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters*, ed. and trans. Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford: Clarendon Press, 2002)；又王國維〈叔本華與尼采〉有云：「此說雖本於希爾列爾 (Schiller) 之遊戲衝動說，然其為叔氏美學上重要之思想，無可疑也。」（頁 461）這種譯法亦見於近人譯作，參弗里德里布·席勒著，馮至、范大燦譯：《審美教育書簡》（北京：北京大學出版社，1985年）。

⁵⁹ 見席勒著，張佳珏譯：《人的美學教育書簡》，頁 206-207。

⁶⁰ 同前註，頁 217。

⁶¹ 同前註，頁 215。

務使其物質上與精神上之生活超於他人之生活之上。……若夫最高尚之嗜好，如文學、美術，亦不外勢力之欲之發表。希爾列爾（筆者按：今譯席勒）既謂兒童之遊戲存於用賸餘之勢力矣，文學、美術亦不過成人之精神的遊戲。⁶²

文學既是勢力之欲的發表，而勢力之欲又是由生存的欲望變化而來，那麼文學便是源自人不可抗拒的內在力量。根據這種說法，文學家之所以創作，並不是爲了描述世界，也不是爲了影響讀者，而是爲了宣洩一己的勢力之欲，以遊戲的方式表現出「吾人之勢力所不能於實際表出者」⁶³。順著勢力遊戲論的思路，文學便不再只是天才專利，大詩人與一般人的分別僅僅在於前者的勢力更爲充實雄厚而已：

若夫真正之大詩人，則又以人類之感情爲其一己之感情。彼其勢力充實，不可以已，遂不以發表自己之感情爲滿足，更進而欲發表人類全體之感情。⁶⁴

他的主張已突破了叔氏所謂美乃「天才之特許物」的說法。這種以作者爲中心的表現論文學觀，強調文學並不是爲了自身以外的功能而存在，而是因應作者的內在需求而出現，其純粹程度與前面提及的崇尚真理和精神利益的取向並不相同，屬於更高的層次。

（四）功虧一簣的古雅說

討論至此，我們已清楚看到王國維並不是毫無批判地接受西方的哲學和美學觀念。他在一九〇四年撰寫的〈紅樓夢評論〉便嘗批評叔本華的哲學未夠圓融：「故如叔本華之言一人之解脫，而未言世界之解脫，實與其意志同一之說，不能兩立者也。」⁶⁵其後他對美術之務與天才特質的見解，亦與叔本華不盡一致，反映出他對西方哲學實有個人的消化和解會。王國維雖然謙稱自己充其量只能做一個哲學史家，不能成爲一個哲學家⁶⁶，但他在〈古雅之在美學上之位置〉中卻作

⁶² 見王國維：《靜安文集續編》，頁 581、585。

⁶³ 同前註，頁 585。

⁶⁴ 同前註，頁 585-586。

⁶⁵ 見王國維：《靜安文集》，頁 445。

⁶⁶ 王國維：《靜安文集續編·自序二》，頁 612。

出極富原創性的貢獻，體現了現代學者所津津樂道的「東西對話」的研究氣魄。

該文開篇即否定西方美學的「定論」：

「美術者，天才之製作也」，此自汗德以來百餘年間學者之定論也。然天下之物，有決非真正之美術品，而又決非利用品者。又其製作之人，決非必為天才，而吾人之視之也，若與天才所製作之美術無異者。無以名之，名之曰「古雅」。⁶⁷

在闡釋「古雅」的涵義時，王國維聲言「一切之美，皆形式之美也」⁶⁸，並且進而區別「第一形式」和「第二形式」：

就美術之種類言之，則建築、彫刻、音樂之美之存於形式，固不俟論，即圖畫、詩歌之美之兼存於材質之意義者，亦以此等材質適於喚起美情故，故亦得視為一種之形式焉。……一切形式之美，又不可無他形式以表之。惟經過此第二之形式，斯美者愈增其美，而吾人之所謂「古雅」，即此第二種之形式。……故古雅者，可謂之「形式之美之形式之美」也。⁶⁹

這番論述實有不少意義含糊、模稜兩可之處，難怪學者言人人殊，莫衷一是。如有學者認為「形式」本身不是「材質」，所以第一形式「實質上近乎藝術的種類，乃至體裁」⁷⁰；另有學者恰好持相反的意見：「王國維之『形式』（第一形式）主要是繼承了從柏拉圖到康德的西方理論，是類似『內容』的那種東西。」⁷¹

他們的見解到底孰是孰非，並不是本文要解答的問題。這裏只想指出，王氏的主張之所以難以索解，其中一個原因乃是，他所闡述的美學觀念有極高的抽象性，涵蓋了不同的藝術媒體，包括音樂、繪畫、建築、文學等，而這些媒體之間又有很大的差異，結果令人難以恰當歸納他的觀點。試看他所列舉的實例：

即同一形式也，其表之也各不同。同一曲也，而奏之者各異；同一彫刻、繪畫也，而真本與摹本大殊；詩歌亦然。「夜闌更炳燭，相對如夢寐」（杜甫〈羌村詩〉）之於「今宵剩把銀釭照，猶恐相逢是夢中」（晏幾道〈鷓鴣天〉詞），「願言思伯，甘心首疾」（《詩·衛風·伯兮》）之於

⁶⁷ 王國維：〈古雅之在美學上之位置〉，同前註，頁 614-615。

⁶⁸ 同前註，頁 616。

⁶⁹ 同前註，頁 616-617。

⁷⁰ 見黃霖：《近代文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁 821。

⁷¹ 李鐸編著：《中國古代文論教程》（北京：北京大學出版社，2000年），頁 400。

「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」（歐陽修〈蝶戀花〉詞），其第一形式同。而前者溫厚，後者刻露者，其第二形式異也。⁷²

在音樂的領域裏，第一形式可以指個別的樂曲，其第二形式則是該曲實際演奏的具體情態，而在雕刻和繪畫中，真本屬於第一形式，摹本則是第二形式。根據這些例子，說第一形式沒有材質的成分固然不當，因為繪畫之美「兼存於材質之意義」⁷³，而真本與摹本在材質上也不見得有甚麼分別；可是說第一形式有「類似『內容』的那種東西」也有不妥之處，因為一首樂曲不一定會有類似內容的東西。

當然，本文主要關注王國維的文學思想，要是撇開其他藝術不談，僅著眼於文學的範疇，那麼王國維對第一形式和第二形式的解說，其實仍然算是相對清楚的。王國維舉出杜甫〈羌村詩〉與晏幾道〈鷓鴣天〉的作品為例，認為二者的第一形式相同，第二形式則有分別。按兩首作品所描述的情景十分相似，但卻予人「溫厚」與「刻露」的不同感覺，然則他所理解的文學的第一形式，的確是類似內容的東西，而第二形式則較為接近我們現在所說的形式。反覆細讀王氏原文，這種理解大體站得住腳：

雖第一形式之本不美者，得由其第二形式之美（雅）而得一種獨立之價值。茅茨土階與夫自然中尋常瑣屑之景物，以吾人之肉眼觀之，舉無足與於優美若宏壯之數，然一經藝術家（繪畫若詩歌）之手，而遂覺有不可言之趣味。此等趣味，不自第一形式得之，而自第二形式得之無疑也。⁷⁴

文中清楚表明第一形式近乎題材和內容，第二形式則是第一形式的展現方式。前者針對文學作品表達「甚麼」(what)，而後者則涉及作品「怎樣」(how) 表達的問題。王國維對第二形式的發明和重視，與二十世紀初在俄國興起的形式主義文論非常相似⁷⁵。在艾氏的架構中，第二形式的純粹程度已高於以作者為中心的表現論，儼然進入文學自足論的範疇。

令人惋惜的是，王國維雖然揚棄了康德的美學觀念，聲稱「一切之美皆形式

⁷² 王國維：〈古雅之在美學上之位置〉，頁 617-618。

⁷³ 見同前註，頁 616。

⁷⁴ 同前註，頁 618。

⁷⁵ 如俄國形式主義文論家什克洛夫斯基說：「文學作品是純形式，它不是物，不是材料，而是材料的對比關係。」參方珊：《形式主義文論》（濟南：山東教育出版社，1999年），頁 54。

之美」⁷⁶，並且詳細地剖析了第二形式在文學上的獨立價值，可是他的見解仍然囿於康德的架構，未能如文學自足論者那樣，從語言形式的角度確立文學之為文學的獨特性。佛雛認為王國維是「一位最徹底的『美在形式』論者」⁷⁷，可是根據第一手材料，我們認為這位形式論者仍然不夠徹底，功敗垂成⁷⁸。

首先要指出的是，王國維未能認清第二形式就是文學有別於其他文字之處，因此在他的美術理論中，第二形式並沒有核心的位置。儘管他說「一切之美皆形式之美」，但按上下文理，這句話中的「形式」乃指兼存材質意義的第一形式，而非第二形式。假如模擬王國維的行文用語，一個徹底的「美在形式」論者應該主張「一切之美，皆形式之美之形式之美也」⁷⁹。此外他說第一形式之美「惟經過此第二之形式，斯美者愈增其美」⁸⁰，一個文學自足論者大概不會同意這番話，因為他們相信第一形式之美源自第二形式，沒有第二形式之美，第一形式根本沒有美可言，所以王氏應該說：「惟未經者此第二之形式，斯美過即不成其美」。

王國維對第二形式的核心地位既然缺乏清晰的掌握，自然難以完全突破康德的限制，所以他在文章開頭即說「古雅」這種第二形式之美，「決非真正之美術品」⁸¹。儘管他之後舉出各種例子論證第二形式有獨立之價值，並且指出美術評論中，「曰『神』、曰『韻』、曰『氣』、曰『味』」，皆就第二形式言之者多，而就第一形式言之者少⁸²，但他並沒有注意到第二形式在美術中的根本位置，最後仍然沿襲康德美學的標準，貶低了它的地位：

若夫優美及宏壯，則非天才殆不能捕攫之而表出之。今古第三流以下之藝術家，大抵能雅而不能美且壯者，職是故也。……故古雅之價值，自美學上觀之誠不能及優美及宏壯。然自其教育眾庶之效言之，則雖謂其範圍較

⁷⁶ 王國維：〈古雅之在美學上之位置〉，頁 616。

⁷⁷ 佛雛：《王國維詩學研究》，頁 93。

⁷⁸ 過去也有不少學者評論「古雅」說，如夏中義：《世紀初的苦魂》（上海：上海文藝出版社，1995 年）謂王國維「不明確『古雅』從屬於純形式，……並非泛指形式」（頁 25），又「未能圓說『古雅』與優美及宏壯的關係……，割裂了『古雅』與優美及宏壯的有機關聯」（頁 27），然而這些討論均未注意到王國維對第二形式的貶抑。

⁷⁹ 他曾說：「古雅者，可謂之『形式之美之形式之美』也。」見王國維：〈古雅之在美學上之位置〉，頁 617。

⁸⁰ 見同前註。

⁸¹ 見同前註，頁 615。

⁸² 見同前註，頁 619。

大成效較著可也。⁸³

形式主義者相信，一件作品不論屬於第一流還是第三流，均取決於作品的第二形式，但王國維卻把第二形式之美看成第三流以下作品常見的特色。令人尤其惋惜的是，他在這篇鴻文的末段甚至直接否定了古雅在美學上的優先位置，反而肯定它在教育上的成效。這一表述使得原來極富原創性的第二形式觀念，又再淪為以讀者為中心的文學論，亦令王國維也未能成為真正的文學自足論者。

四、每況愈下的後期實踐

（一）境界說的內容性

一九〇七年標誌著王國維治學生涯的一個重要轉折，他在該年四、五月期間撰寫〈古雅之在美學上之位置〉後，即於同年十一月匯集自己的詞作⁸⁴。根據他的自述，當時他「疲於哲學有日矣」，而填詞方面的成功則促使他把研究嗜好「移於文學」⁸⁵。告別哲學後，他很快便在《國粹學報》上連載《人間詞話》，提出享負盛名的「境界」說。王國維選擇以傳統「詞話」的形式撰寫這部詞學論著，正如夏中義所言，這種文體雖然「不乏伏脈千里之暗線，但較之演繹周正、辨析細密為特徵的西學思辨範式，畢竟稍遜明晰」⁸⁶。也許由於這個緣故，經過近一百年的討論，學者對境界說的涵義至今仍然未有定讞⁸⁷。以下我們無意比較哪一位學者的說法更為高明可信，也沒有興趣再多添一種新解釋，只希望從原文入手，弄清境界這個觀念在純文學範疇中所占有的位置。

王國維聲稱「詞以境界為最上」⁸⁸，並且自信「境界」二字較前人所謂「興趣」、「神韻」等說法更為深入透關⁸⁹。從他對造境與寫境的論述可見，他所說

⁸³ 同前註，頁 621-623。

⁸⁴ 參袁英光、劉寅生：《王國維年譜長編》（天津：天津人民出版社，1996年），頁 43-46。

⁸⁵ 王國維：《靜安文集續編·自序二》，頁 612。

⁸⁶ 見夏中義：《世紀初的苦魂》，頁 165。

⁸⁷ 要瞭解過去近百年有關《人間詞話》的重要解讀，可參王國維著，劉鋒傑、章池集評：《人間詞話百年解評》（合肥：黃山書社，2002年）。

⁸⁸ 王國維：《人間詞話》，《王國維遺書》，第 9 冊，頁 459。

⁸⁹ 同前註，頁 461。

的「境」首先是指自然界的景物：

有造境，有寫境，此理想與寫實二派之所由分。然二者頗難分別。因大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，亦必鄰於理想故也。⁹⁰

自然中之物，互相關係，互相限制。然其寫之于文學及美術中也，必遺其關係限制之處。故雖寫實家，亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之于自然，而其構造，亦必從自然之法律。故雖理想家，亦寫實家也。⁹¹

理想派的詩人所創造出來的虛構之境必須合乎自然，不能天馬行空，所以他們所做之境也有寫實的元素；寫實派的詩人雖然致力描寫自然，但這些素材必須經過作者的提煉剪裁，才能成為藝術品，因此這些作品也有作者的理想成分。王國維在討論時特別用上「自然中之物」一語，足證他所理解的境界乃以自然景物為基礎，儘管這些景物或多或少經過創作者的加工。淡化了造境與寫境之別後，他進而區分「有我之境」與「無我之境」：

「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」、「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮」，有我之境也；「采菊東籬下，悠然見南山」、「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」，無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。⁹²

文中引用的四句詞均提及自然景物，它們的分別在於前二者明顯帶有作者（我）的感情色彩，而後二者則近乎客觀的白描，未能看出作者的主觀判斷。既然作者的主觀感情也可以構成境界，那麼詩人所寫、所造之境便不能只局限於客觀超然的自然之物，而應該包括人的情感在內，所以王國維又說：

境非獨謂景物也。喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物、真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。⁹³

我們認為這一則詞話是瞭解整套境界說的鑰匙，因為王國維在此用了邏輯學上所謂「雙條件」(biconditional)的方式來說明「境界」賴以成立的充要條件(sufficient and necessary condition)⁹⁴，那就是：「真景物」與「真感情」。後世學

⁹⁰ 同前註，頁 459。

⁹¹ 同前註，頁 460。

⁹² 同前註，頁 459。

⁹³ 同前註，頁 460。

⁹⁴ Cf. W. V. Quine, *Methods of Logic* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), pp. 25-26.

者對此並無多大爭議，他們之間的分歧僅僅在於大家對「真」、「景物」、「感情」的涵義，以及三者之間的關係有不盡相同的理解而已。

蔣永青曾把前人對境界說的理解歸納為三大類，第一類認為境界說是「真情實感」的問題，能夠充分描寫人生、表現情感的作品就是有境界；第二類認為境界指「情景交融」，作者的主觀感受須與客觀的景物融會一起才稱得上有境界；第三類則相信「真」始是境界的核心⁹⁵，這種「真」指「由『直觀』而達到的『勢力之悟』」⁹⁶，而意境正是「『勢力之欲』『所發明所表示』的世界」⁹⁷。三類意見其實都指向作品所表達的東西，可見王國維所說的境界，主要側重內容方面問題。縱使像佛籬那樣，強調王國維的境界並非單純地再現自然之物，所謂寫景者「必遺其關係限制」⁹⁸，乃指「一種超時間超關係的『真』，是叔本華式的『純粹』的『真』」⁹⁹，而他們所寫之境「必鄰於理想」¹⁰⁰，「是『鄰於』柏拉圖式的對於『理念的回憶』」¹⁰¹。然而正如前文所言，這種超越自然的理想追求仍然屬於艾布拉姆斯所謂「模仿說」的範圍。艾氏把模仿說分成「經驗主義理想中的模仿對象」和「超驗主義的理想」兩類，後者與叔本華相似，認為「藝術作品比不盡完善的自然更加準確地反映了這一理想物」，能夠模仿柏拉圖的那些理念¹⁰²。因此我們可以確定，植根於真景物與真感情的境界說，仍然停留在表述世界的層次，它與王國維早期崇尚實念知識的文學觀有一脈相承的關係。

（二）「不隔」說與瑞恰慈

境界說雖然主要側重於內容方面，但這不表示它與藝術形式或表達技巧完全無關。葉嘉瑩在解釋境界的涵義時，即已注意到藝術表現方面的問題：

凡作者能把自己所感知之「境界」，在作品中作鮮明真切的表現，使讀者也可得到同樣鮮明真切之感受者，如此才是「有境界」的作品。¹⁰³

⁹⁵ 參蔣永青：《境界之真：王國維境界說研究》（北京：中國社會科學出版社，2001年），頁2-5。

⁹⁶ 見同前註，頁14。

⁹⁷ 見同前註，頁82。

⁹⁸ 王國維：《人間詞話》，頁460。

⁹⁹ 王國維著，劉鋒傑、章池集評：《人間詞話百年解評》，頁48。

¹⁰⁰ 王國維：《人間詞話》，頁459。

¹⁰¹ 王國維著，劉鋒傑、章池集評：《人間詞話百年解評》，頁48。

¹⁰² M. H. 艾布拉姆斯著，鄭稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，頁57。

¹⁰³ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，頁221。

境界固然指作品中富於內容性的東西，但要把這些境界鮮明真切地傳給讀者，便不得不涉及表現手法的問題了。王國維在《人間詞話》中間或以具體的評點方式帶出他對寫作技巧的看法，如謂：

「紅杏枝頭春意鬧」，著一「鬧」字，而境界全出。「雲破月來花弄影」，著一「弄」字，而境界全出矣。¹⁰⁴

可惜這類源自傳統詩話、詞話的印象式評斷意旨含糊，缺乏系統。縱觀全書，大概只有「隔」與「不隔」這組對立觀念，最能展示他對藝術表現的看法：

白石寫景之作，如「二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲」、「數峰清苦，商略黃昏雨」、「高樹晚蟬，說西風消息」，雖格韻高絕，然如霧裏看花，終隔一層。¹⁰⁵

問「隔」與「不隔」之別，曰：陶、謝之詩不隔，延年則稍隔矣。東坡之詩不隔，山谷則稍隔矣。……即以一人一詞論，如歐陽公〈少年遊〉詠春草上半闕云：「闌干十二獨凭春，晴碧遠連雲。二月三月，千里萬里，行色苦愁人」，語語都在目前，便是不隔。至云：「謝家池上，江淹浦上」，則隔矣。¹⁰⁶

與不隔有密切關係的是使用典故或代字的問題。要做到「語語都在目前」便不宜增加讀者在理解上的隔闕，所以王國維認為「詞忌用替代字」¹⁰⁷，並且批評沈義父《樂府指迷》所謂「說桃，不可直說桃，須用『紅雨』、『劉郎』等字」這類「惟恐人不用代字」的主張¹⁰⁸。

錢鍾書並不十分推崇王國維的境界說，卻獨賞其「不隔」之論：

王氏其他的理論如「境界」說等都是藝術內容方面的問題，我們實在不必顧到；祇有「不隔」纔純粹地屬於藝術外表或技巧方面的。……假使我們祇把「不隔」說作為根據，我們可以說：王氏的藝術觀是接近瑞恰慈 (Richards) 派而跟科羅采 (Croce) 派絕然相反的。¹⁰⁹

瑞恰慈公認是英美新批評 (New Criticism) 的奠基人物，在艾氏的框架內屬於偏重「作品」的客觀論者。錢鍾書說王國維接近瑞氏一派，豈不表示前者的理論也接

¹⁰⁴ 王國維：《人間詞話》，頁 460。

¹⁰⁵ 同前註，頁 468。

¹⁰⁶ 同前註。

¹⁰⁷ 同前註，頁 466。

¹⁰⁸ 同前註，頁 467。

¹⁰⁹ 錢鍾書：〈論不隔〉，《寫在人生邊上的邊上》（北京：三聯書店，2001年），頁 95。

近文學自足論？我們的意見是，錢鍾書對王氏不隔說的演繹亦有過度詮釋之嫌，他本人對此也有一定的自覺，所以屢次明言其論「祇把『不隔』說作為根據」，「祇從『不隔』說推測起來，而不顧王氏其他的理論」¹¹⁰。我們同意不隔說確實牽涉到藝術表現的問題，但這不表示王氏的意見足可與新批評派相提並論。

首先，不隔說並非《人間詞話》的主旨，王國維只說「詞以境界為上」，卻從未說過「詞以不隔為上」。徵諸原文，不隔並非境界的必要條件，詞雖忌用代字，但有代字的作品亦可以有境界：

詞忌用替代字。美成〈解語花〉之「桂華流瓦」，境界極妙。惜以「桂華」二字代「月」耳。¹¹¹

以「桂華」代「月」字雖然有點可惜，但無礙其語「境界極妙」。「有境界則自成高格，自有名句」¹¹²，但徒有不隔，卻不一定有高格、有名句。前人引述《人間詞話》第四十則「問『隔』與『不隔』之別」時，經常忽視末後數語：

然南宋詞雖不隔處，比之前人，自有淺深厚薄之別。¹¹³

有境界的詞自是好詞，但不隔的詞卻不一定是好詞，南宋詞亦有不隔處，但這種不隔只造就淺薄的意蘊。白石也能寫出不隔的作品¹¹⁴，且詞格亦高，「惜不于意境上用力」¹¹⁵，結果始終不能成為第一流之作者。可見在王氏的理論中，境界與不隔有主從之別，後者最終要以前者為依歸，不能喧賓奪主。

退一步說，即使像錢鍾書那樣把不隔說孤立起來處理，不理會它在《人間詞話》的位置，我們仍可發現此說與文學自足論有很大的距離。錢鍾書認為「不隔」可演繹為「美學上所謂『傳達』說 (theory of communication)」¹¹⁶：

「不隔」不是一樁事物，不是一個境界，是一種狀態 (state)……；在這種狀態之中，作者所寫的事物和境界得以無遮隱地曝露在讀者的眼前。作者的藝術的高下，全看他有無本領來撥雲霧而見青天，造就這個狀態。¹¹⁷

¹¹⁰ 同前註。

¹¹¹ 王國維：《人間詞話》，頁466。

¹¹² 同前註，頁459。

¹¹³ 同前註，頁469。

¹¹⁴ 《人間詞話》云：「白石〈翠樓吟〉：『此地。宜有詞仙，擁素雲黃鶴，與君遊戲。玉梯凝望久，嘆芳草，萋萋千里。』便是不隔。」（頁468-469）

¹¹⁵ 同前註，頁469。

¹¹⁶ 錢鍾書：〈論不隔〉，頁95。

¹¹⁷ 同前註，頁98。

從文學性的角度著眼，錢氏所說的「傳達」說只是重申語言文字傳情達意的功能，並未能抓住文學的特性。根據他的說法，作者的藝術高下取決於他能否無遮隱地展現他所要表達的事物和境界；換而言之，「不隔」這種表現手法最終仍然是為內容服務，它本身並沒有客觀獨立的價值。在艾布拉姆斯筆下，這類「追求藝術與其應當反映的事物之間的某種一致性」的理論只是模仿說的其中一種類型，這種理論把藝術視為一面鏡子¹¹⁸，旨在準確無誤地反映事物和觀念，所謂藝術形式只是達致目的的手段而已。反觀文學自足論者認為，文學的形式就是文學之為文學的本質特徵，也是文學有別於其他文字之處，因此文學的表現形式本身即有獨立於內容以外的自足價值。這種取向與不隔說顯然不可同日而語。

最後不得不提的是，要求語言文字準確反映思想之說，幾乎無代無之。假如「『不隔』的正面就是『達』」¹¹⁹，這種主張可謂毫無新意。二千多年前的孔夫子便已說過「辭達而已矣」¹²⁰。司馬光遵從傳統注家的看法，從消極的角度把這句話理解為「明其足以通意，斯止矣，無事於華藻宏辯也」¹²¹。蘇軾則別出心裁，認為「辭至於能達，則文不可勝用矣」，因為「求物之妙，如繫風捕影，能使是物了然於心者，蓋千萬人而不一遇也。而況能使了然於口與手者乎？」¹²²司馬光的意見可與鍾嶸「吟詠情性，亦何貴於用事」之議互相發明¹²³，而蘇軾之說則遙承陸機所謂「恒患意不稱物，文不逮意」之旨¹²⁴，所以陸機相信作者若要對事物了然於心，必須要有「收視反聽，耽思傍訊」等準備¹²⁵。王國維的不隔說強調寫情、寫景要豁人耳目，忌用代字，又謂「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外」¹²⁶。這些意見雖有啓人神思之處，卻不見得能夠超越前人的樊籬。

錢鍾書企圖發揮王氏之說，把不隔說「和偉大的美學緒論組織在一起，為它

¹¹⁸ M. H. 艾布拉姆斯著，鄭稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，頁 47。

¹¹⁹ 錢鍾書：〈論不隔〉，頁 95。

¹²⁰ [清] 劉寶楠撰，高流水點校：《論語正義》（北京：中華書局，1990 年），頁 642。

¹²¹ [宋] 司馬光：〈答孔司戶文仲書〉，《司馬溫公集》（上海：中華書局，1936 年《四部備要》本），卷 10，頁 2a。

¹²² [宋] 蘇軾著，孔凡禮點校：〈答謝民師書〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1996 年），頁 1418。

¹²³ 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1992 年），頁 93。

¹²⁴ [晉] 陸機撰，張少康集釋：《文賦集釋》（上海：上海古籍出版社，1984 年），頁 1。

¹²⁵ 同前註，頁 25。

¹²⁶ 王國維：《人間詞話》，頁 474。

襯上了背景，把它放進了系統，使它發生了新關係，增添了新意義」¹²⁷。這種嘗試自然有其學術意義，然而他申論王國維的文學觀接近瑞恰慈派，卻有必要認真澄清，因為這種牽強的比附會令人產生錯覺，以為王國維的文學觀已臻於偏重作品的「客觀說」層次。

（三）一仍舊貫的自然說

王國維全身投入古史研究之前，耗費了大量精神鉤沉古代戲曲史料，先後完成《曲錄》、《戲曲考原》、《唐宋大曲考》等多種論著，並在一九一二年寫成《宋元戲曲考》，總結了他對這個課題的見解。儘管這些著作主要以考據的方法重構史實，然而當中仍有少數篇幅涉及文學批評理論方面的問題，如《宋元戲曲考·元劇之文章》謂：

元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。……其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以謂之有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出是也。古詩詞之佳者無不如此，元曲亦然，明以後，其思想結構儘有勝於前人者，唯意境則為元人所獨擅。¹²⁸

同書述及「元南戲之文章」時亦云：

元南戲之佳處，亦一言以蔽之，曰自然而已矣。申言之，則亦不過一言，曰有意境而已矣。¹²⁹

不少學者相信，文中所說的「意境」其實就是《人間詞話》的「境界」¹³⁰。王國維在此以「寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目」解釋「意境」，跟《人間詞話》「語語都在目前」的「不隔」說若合符節；難怪葉嘉瑩亦謂此書的「思想見解則大多仍為《人間詞話》之延續」¹³¹，因此索性略而不談。當然，也有學者注意到王國維在上引兩段文字中，均以「自然」二字概括元曲之佳處，並非完全蹈襲《人間詞話》的舊調，因此認為「意境」與「境界」並不完全相同¹³²。我們認

¹²⁷ 錢鍾書：〈論不隔〉，頁96。

¹²⁸ 王國維：《宋元戲曲考》，《王國維遺書》，第9冊，頁640-641。

¹²⁹ 同前註，頁672。

¹³⁰ 黃永健在〈境界、意境辨——王國維「境界」說探微〉（《雲南藝術學院學報》2005年第1期，頁69-74）中便清楚指出「絕大多數學者認為，王國維的『境界』說，其實等同於『意境』說」（頁70），並舉出聶振斌、陳元暉等人的說法為證。

¹³¹ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，頁125。

¹³² 如李鐸：〈王國維的境界與意境論〉（《華南師範大學學報》〔社會科學版〕2004年

爲，王國維既已表明「意境」乃「自然」的「申言之」，然則無論「意境」與「境界」是否確有分別，這種分別仍當從「自然」的涵義中求取，因此針對本文的主題，我們的討論焦點應該是「自然」說的意思，以及這個觀念的純粹程度。

聶振斌根據上述引文，認爲「自然」就是「意境」這種審美價值的根源，二者「形成了因果關係，是有機的統一」¹³³。他綜合王國維的其他曲論著作，指出王氏所說的「自然」主要包括三個方面：

第一，語言通俗，語義易解，音韻也是「自然之聲音」。……第二，最爲重要的表現，是能真切生動地刻畫人物性格，描寫景物和命運遭遇，起伏迭宕（宕），合情合理。……第三，元曲的「自然」也表〔現〕在對社會歷史的真實反映。¹³⁴

我們大體上同意他的歸納，不過這三個特點卻又的確與《人間詞話》的觀點十分接近，似曾相識。如《人間詞話》早已提及第一和第二點，強調語言通俗易解及真切刻劃人物景物的重要：

大家之作，其言情也必沁人心脾，其寫景也必豁人耳目，其辭脫口而出，無矯揉妝束之態。以其所見者真，所知者深也。¹³⁵

又書中亦曾批評運用代字、典故的不當之處，希望語言能夠做到「不隔」。至於說元曲可以真實地反映當時的社會情況和語言現象，不過是前兩點派生出來的自然結果而已。由是而言，自然說的主要觀點均已蘊含在《人間詞話》中，前者只是後者的推展和應用而已。假如繼續深究下去，我們還可以發現，王國維對元曲的評斷基本上與他早期的文學觀念遙相呼應，反映出他對文學的性質實有相當一貫的看法。

前面說過「自然」是元曲意境的根源，然則「自然」這種特質的根源又是甚麼？王國維的答案十分清楚，《錄曲餘談》云：

士大夫之作雜劇者，唯白蘭谷（樸）耳。此外雜劇大家，如關、王、馬、鄭等，皆名位不著，在士人與倡優之間，故其文字誠有獨絕千古者，然學問之龕陋與胸襟之卑鄙，亦獨絕千古。¹³⁶

第4期，頁51-59）認爲「王國維的『意境』論是以『自然論』爲目標的而建立的」（頁56），與《人間詞話》的「境界」並不相同。

¹³³ 聶振斌：《王國維美學思想述評》（瀋陽：遼寧大學出版社，1997年），頁204。

¹³⁴ 同前註，頁204-205。

¹³⁵ 王國維：《人間詞話》，頁469。

¹³⁶ 見王國維：《錄曲餘談》，同前註，頁258。

爲甚麼名位不著、學問鄙陋的元劇作者能夠寫出獨絕千古的文字？《宋元戲曲考》對此有詳盡的申說：

古今之大文學，無不以自然勝，而莫著於元曲。蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非有藏之名山、傳之其人之意也。彼以意興之所至爲之，以自娛娛人。關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也；彼但摹寫其胸中之感想與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣，時流露於其間。故謂元曲爲中國最自然之文學，無不可也。若其文字之自然，則又爲其必然之結果，抑其次也。¹³⁷

王國維很早已注意到元曲的故事情節和人物描寫大有問題：「元人雜劇，辭則美矣，然不知描寫人格爲何事」¹³⁸，「其理想及結構，雖欲不謂至幼稚、至拙劣，不可得也」¹³⁹。元曲之所以能夠獨步古今，躋身於偉大文學的殿堂，純因元劇的作者發乎自然，直抒胸臆。他們並沒有崇高的地位或者淵博的學問，亦沒有想過要寫出藏之名山的偉大作品，只是隨興之所，摹寫胸中所知所感，藉此「自娛娛人」。

王氏這種見解與他早年提倡的非實用文學觀如出一轍：

披我中國之哲學史，凡哲學家無不欲兼爲政治家者，斯可異已！……豈獨哲學家而已，詩人亦然。……至詩人之無此抱負者，與夫小說、戲曲、圖畫、音樂諸家，皆以侏儒倡優自處，世亦以侏儒倡優畜之。……此無怪歷代詩人，多託於忠君愛國、勸善懲惡之意，以自解免，而純粹美術上之著述，往往受世之迫害而無人爲之昭雪者也。此亦我國哲學、美術不發達之一原因也。……甚至戲曲、小說之純文學亦往往以懲勸爲旨，其有純粹美術上之目的者，世非惟不知貴，且加貶焉。¹⁴⁰

那些沒有政治抱負的文學家，地位猶如侏儒倡優，不過這種卑微的地位反而有助他們拋開功利與實用的心態，表現個人的感想，創作戲曲、小說等「純文學」的作品。王國維在〈文學小言〉中甚至聲言這些戲曲小說家是「專門之文學家」：

吾人謂戲曲、小說家爲專門之詩人，非謂其以文學爲職業也。以文學爲職業，鋪餽的文學也。職業的文學家，以文學得生活；專門之文學家，爲文

¹³⁷ 王國維：《宋元戲曲考》，頁 640。

¹³⁸ 王國維：〈文學小言〉十四，同前註，第 3 冊，頁 630。

¹³⁹ 王國維：《靜安文集續編·自序二》，頁 613。

¹⁴⁰ 王國維：〈論哲學家與藝術家之天職〉，頁 536-537。

學而生活。¹⁴¹

參考同篇文字，可以看到「爲文學而生活」除了指不「以文學爲生活」外，尙有更深一層的涵義。〈文學小言〉第二則云：

文學者，遊戲的事業也。人之勢力用於生存競爭而有餘，於是發而爲遊戲。……而個人之汲汲於爭存者，決無文學家之資格也。¹⁴²

元曲作者的「專門」之處，尙須結合王國維引介的遊戲衝動說，才能獲得較爲全面的理解。

總括而言，王國維對元曲的評論只是綜合地運用他在早期雜文及《人間詞話》所發展出來的批評觀念，當中並沒有特別新穎的見解。根據他的說法，元曲的偉大價值在於作者順應內在的遊戲衝動，以不帶半點功利實用的心態，自然地展現個人的襟懷，因而營造出獨特的意境。至於元曲文章之妙，亦不過是作者真摯地流露一己感受的必然結果而已：「若其文字之自然，則又爲其必然之結果，抑其次也。」¹⁴³王國維把作者的地位置於文學形式之上，屬於「表現說」文學觀的層次，跟以文學文本爲中心的「客觀說」仍有一段距離。

五、結語：恰如其分的歷史定位

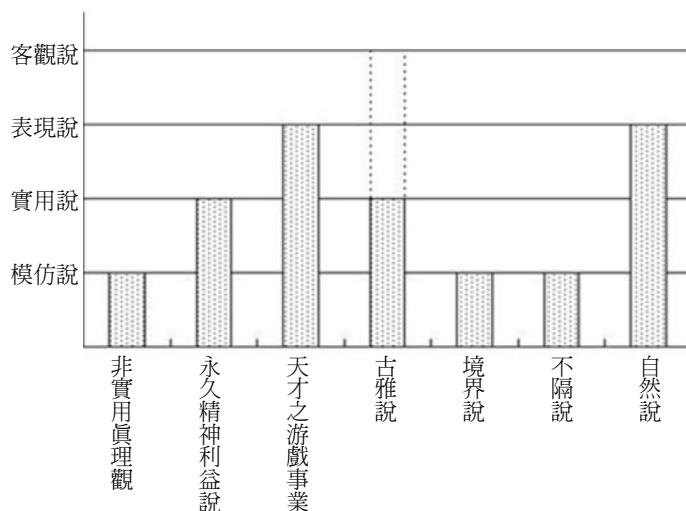
經過以上的剖析，王國維前後期各個文學觀念的純粹程度已經相當清楚，再無贖義。假如用圖表來表示，王氏的文學觀念與艾氏的評量架構之間的關係，可

¹⁴¹ 王國維：〈文學小言〉十七，同前註，頁 630。

¹⁴² 王國維：〈文學小言〉二，同前註，頁 624-625。

¹⁴³ 王國維：《宋元戲曲考》，頁 640。

以歸納如下：



當中純粹程度最高的觀念，無疑是王國維早年折衷於叔本華和席勒學說而得出來的天才遊戲論，以及後期以此為基礎發展出來的自然說。至於古雅說所闡揚的第二形式，本來相當接近文學客觀說的層次，可惜正如前文所指出，王國維並未能認識第二形式在文學上的優先地位，結果功虧一簣，所以圖中只能用虛線勾勒它的位置。

詳列王國維各個文學觀念的純粹程度，並不是要譏評他的文論未臻完全純粹之境，或是要貶抑他在現代中國文學批評研究史上的卓越地位。恰恰相反，這種分析能夠為王國維掃除那些因過度詮釋而產生的不虞之譽，還其本來面目，讓大家可以作出更為恰當的歷史評價。其實任何人只要稍稍回顧二十世紀初期幾位名家學者的文學觀，都不得不承認王國維的識見確實卓爾不群。

一九〇二年，梁啟超發表了〈論小說與群治之關係〉，從實用說的角度肯定小說改革社會的功能¹⁴⁴，這位思想先進的學者要到二十年後才闡發「以表現真情為主」的「情感中心」說¹⁴⁵。

一九〇五年，年僅二十二歲的劉師培先後寫成〈論文雜記〉、〈文章原

¹⁴⁴ 見梁啟超著，吳松等點校：《飲冰室文集點校》第二集（昆明：雲南教育出版社，2001年），頁758-760。

¹⁴⁵ 參夏曉虹：《覺世與傳世——梁啟超的文學道路》（上海：上海人民出版社，1991年），頁13-39。

始〉、〈文說〉等文章¹⁴⁶，反復申論「自古詞章，導源小學」¹⁴⁷、「欲溯文章之緣起，先窮造字之源流」之類乾嘉經師的文論¹⁴⁸。這位出生於經學世家的天才型學者雖然勇於接受各種新思潮，但其文學觀念始終囿於清代揚州學者阮元的範圍¹⁴⁹，對現代意義的文學觀念缺乏基本的認識。

一九一〇年，國學大師章太炎刊行《國故論衡》三卷¹⁵⁰，中卷〈文學總略〉開篇即云：「文學者，以有文字著於竹帛，故謂之文。」¹⁵¹該文耗費大量篇幅駁斥阮元之說，顯然針對劉師培而發。章太炎（枚叔）與劉師培（申叔）齊名，合稱「二叔」，二人對文章涵義的理解雖然各有差別，卻仍屬同一層次。

相較之下，王國維的文學觀念不但冠絕時賢，還遙遙領先於後來的新文化領袖。胡適談及「文學的性質」時表示「一切語言文字的作用在於達意表情，表達得妙，表情表得好，便是文學」¹⁵²，完全未想到文學應有獨立於其他語言文字的特性。其後他補充說：「文學有三個要件：第一要明白清楚，第二要有力能動人，第三要美。」¹⁵³第一點就是「懂得性」¹⁵⁴，要「使人容易懂得」；第二點是「逼人性」，「要人不能不相信，不能不感動」¹⁵⁵；第三點就是第一、第二點「二者加起來自然發生的結果」¹⁵⁶。他把梁啟超與自己視為「半新半舊的過渡學者」¹⁵⁷，難怪其文學觀念也與梁啟超一樣，仍然停留在影響讀者的實用說範圍。

¹⁴⁶ 參萬仕國編著：《劉師培年譜》（揚州：廣陵書社，2003年），頁76、79、85。

¹⁴⁷ 見劉師培著，陳引駿編校：〈文說〉，《劉師培中古文學論集》（北京：中國社會科學出版社，1997年），頁190。

¹⁴⁸ 見劉師培著，陳引駿編校：〈文章源始〉，同前註，頁210。

¹⁴⁹ 除了在〈文說〉諸文引用阮元的說法外，他又特撰〈廣阮氏文言說〉，證成阮說。他在一九一七年編輯的《中國中古文學史講義》（參萬仕國編著：《劉師培年譜》，頁264），仍以阮氏〈文筆對〉為本，辨章文體（參劉師培著，陳引駿編校：《劉師培中古文學論集》，頁5）。

¹⁵⁰ 參姚奠中、董國炎著：《章太炎學術年譜》（太原：山西古籍出版社，1996年），頁161。

¹⁵¹ 見章太炎著，傅杰編校：《章太炎學術史論集》（北京：中國社會科學出版社，1997年），頁43。

¹⁵² 胡適：〈建設的文學革命論〉，《胡適文集》（北京：北京大學出版社，1998年），第2冊，頁46。

¹⁵³ 胡適：〈甚麼是文學（答錢玄同）〉，同前註，頁149。

¹⁵⁴ 同前註。

¹⁵⁵ 同前註，頁149-150。

¹⁵⁶ 同前註，頁150。

¹⁵⁷ 見胡適著，曹伯言整理：《胡適日記全編》（合肥：安徽教育出版社，2001年），第3冊，頁775「一九二二年八月廿八日」則。

由此可見，王國維的文學觀念儘管未夠純粹，卻完全無損他在這個領域上的先導地位。根據英國文論家伊格爾頓 (Terry Eagleton) 的考察，二十世紀的西方文論要到一九一七年才出現重大的變化¹⁵⁸，開始自覺地從語言運用的角度理解文學，認為文學有自身特定的規律、結構和方法，不只是思想的載體，也不只是社會現實的反映或超驗真理的展現¹⁵⁹。王國維深受十九世紀德國哲學的沾溉，其文學觀念未能達至文學本體論的高度，根本不足為怪。正視王國維的實際貢獻，把他安放在合適的位置，我們才有可能作進一步的探究，發掘中國現代純文學觀念的演變史。

¹⁵⁸ See Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell Publishing, 1996), p. viiii.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 2-3.

純駁互見

——王國維與中國純文學觀念的開展

李貴生

「純文學」是二十世紀以降中國文學研究的基礎觀念。通過這個源自西方的觀念，我國學者開始擺脫涵義籠統的傳統文學觀，逐步確立中國文學史、中國新文學，以至中國文學批評史等現代學科的範疇。然而遺憾的是，不少學者對這個重要觀念在中國形成的過程並沒有足夠的認識，竟因而誤以為王國維早已引入以文學文本為本位的文學自足論。這些說法不但為王國維添上不虞之譽，還犯了「時代錯置」(anachronism) 的毛病。針對這些誤解，本文首先會建立後設的評量架構，然後逐一考察王國維各個文學觀念的純粹程度，藉此為他的實際貢獻作出恰當的定位，澄清各種不恰當的過度詮釋。我們相信，這些討論能夠深化大家對中國現代文學觀念形成過程的理解。

關鍵詞：王國維 純文學 晚清 文學批評 文學理論

Wang Guowei and the Development of the Idea of Pure Literature in China

LEE Kwai-sang

Since the twentieth century, pure literature has been one of the fundamental ideas in the studies of Chinese literature. With this imported idea from the West, Chinese scholars were able to get rid of the traditional ambiguous views on literature, and eventually established the scope of modern literary disciplines, such as the history of Chinese literature, modern Chinese literature and the history of Chinese literary criticism. Unfortunately, due to the lack of knowledge concerning the development process of that important idea, quite a lot of academics wrongly hold that the autonomous text-oriented literary theory had already been introduced to China by Wang Guowei. These views not only give Wang Guowei false praise, but are also anachronistic. With regard to such misunderstanding, this article will begin with a meta-evaluation framework. Under this framework, every single literary idea of Wang Guowei will be examined so closely that we can rightly position his authentic achievement and clarify all of the improper over-interpretations. We believe that these expositions can also deepen our understanding of the development process of the concept of modern Chinese literature.

Keywords: Wang Guowei pure literature Late Qing dynasty literary criticism
literary theory

徵引書目

- 尹康莊：〈王國維與中國文學純粹論的理論體系構建〉，《廣東社會科學》2005年第6期，頁125-130。
- 方珊：《形式主義文論》，濟南：山東教育出版社，1999年。
- 王欣欣：《選擇·接受與疏離：王國維接受叔本華、朱光潛接受克羅齊美學比較研究》，北京：三聯書店，1999年。
- 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，1992年。
- 王國維：《靜安文集》，《王國維遺書》第3冊，上海：上海書店出版社，1996年。
- _____：《靜安文集續編》，《王國維遺書》第3冊，上海：上海書店出版社，1996年。
- _____：《人間詞話》，《王國維遺書》第9冊，上海：上海書店出版社，1996年。
- _____：《宋元戲曲考》，《王國維遺書》第9冊，上海：上海書店出版社，1996年。
- _____：《錄曲餘談》，《王國維遺書》第9冊，上海：上海書店出版社，1996年。
- _____著，劉鋒傑、章池集評：《人間詞話百年解評》，合肥：黃山書社，2002年。
- 王瑤主編：《中國文學研究現代化進程》，北京：北京大學出版社，1996年。
- 王劍：〈中國文學現代演進的三個環節——以梁啟超、王國維、周作人爲個案的考察〉，《周口師範學院學報》第23卷第1期，2006年1月，頁33-36。
- 司馬光：《司馬溫公集》，收入《四庫備要》，上海：中華書局，1936年。
- 弗里德里布·席勒著，馮至、范大燦譯：《審美教育書簡》，北京：北京大學出版社，1985年。
- 佛羅：《王國維詩學研究》，北京：北京大學出版社，1987年。
- 何郁：〈梁啟超論小說與群治之關係和王國維紅樓夢評論之比較批評〉，《東方論壇》2002年第2期，頁49-53。
- 余英時：《中國思想傳統的現代詮釋》，臺北：聯經出版事業公司，1993年。
- _____：《錢穆與中國文化》，上海：上海遠東出版社，1994年。
- 李鐸編著：《中國古代文論教程》，北京：北京大學出版社，2000年。
- _____：〈王國維的境界與意境論〉，《華南師範大學學報》（社會科學版）2004年第4期，頁51-59。
- 杜書瀛主編：《中國20世紀文藝學學術史》，上海：上海文藝出版社，2001年。
- 叔本華著，石沖白譯，楊一之校：《作爲意志和表象的世界》，北京：商務印書館，1997年。
- 周作人：《中國新文學的源流》，上海：華東師範大學出版社，1995年。
- 姚奠中、董國炎著：《章太炎學術年譜》，太原：山西古籍出版社，1996年。
- 胡適：《胡適文集》，北京：北京大學出版社，1998年。
- _____著，曹伯言整理：《胡適日記全編》，合肥：安徽教育出版社，2001年。
- 韋勒克、沃倫著，劉象愚等譯：《文學理論》，北京：三聯書店，1984年。

- 夏中義：《世紀初的苦魂》，上海：上海文藝出版社，1995年。
- 夏曉虹：《覺世與傳世——梁啟超的文學道路》，上海：上海人民出版社，1991年。
- 席勒著，張佳珏譯《人的美學教育書簡》，收入席勒著，張玉書選編，張佳珏等譯：《席勒文集》，北京：人民文學出版社，2005年。
- 袁英光、劉寅生，《王國維年譜長編》，天津：天津人民出版社，1996年。
- 袁進：《中國文學觀念的近代變革》，上海：上海社會科學院出版社，1996年。
- 郝宇民：〈二十世紀中國文學觀念發展及演變論綱〉，《承德民族師專學報》1997年第1期，頁1-8。
- 馬以鑫等：《現代化進程中的中國人文學科·文學卷》，上海：上海人民出版社，2005年。
- 陸機撰，張少康集釋：《文賦集釋》，上海：上海古籍出版社，1984年。
- 梁啟超著，吳松、盧雪昆、王文光、段炳昌點校：《飲冰室文集點校》，昆明：雲南教育出版社，2001年。
- 郭紹虞：《中國文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1986年。
- 陳平原：《中國現代學術之建立——以章太炎、胡適之為中心》，北京：北京大學出版社，1998年。
- _____主編：《中國文學研究現代化進程二編》，北京：北京大學出版社，2002年。
- _____：〈《嘗試叢書》總序〉，《博覽羣書》2005年第9期，頁77-78。
- 章太炎著，傅杰編校：《章太炎學術史論集》，北京：中國社會科學出版社，1997年。
- 喬納森·卡勒：〈文學性〉，收入馬克·昂熱諾等主編，史忠義、田慶生譯：《問題與觀點：20世紀文學理論綜論》，天津：百花文藝出版社，2000年。
- 黃永健：〈境界、意境辨——王國維「境界」說探微〉，《雲南藝術學院學報》2005年第1期，頁69-74。
- 黃慶萱：〈文學義界的探索——歷史、現象、理論的整合〉，《中國文哲研究集刊》第5期，1994年9月，頁1-50。
- 黃霖：《近代文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 萬仕國編著：《劉師培年譜》，揚州：廣陵書社，2003年。
- 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，香港：中華書局香港分局，1980年。
- 董乃斌、薛天緯、石昌渝主編：《中國古典文學學術史研究》，烏魯木齊：新疆人民出版社，1997年。
- 趙敏俐、楊樹增：《二十世紀中國古典文學研究史》，西安：陝西人民教育出版社，1997年。
- 劉師培著，陳引馳編校：《劉師培中古文學論集》，北京：中國社會科學出版社，1997年。
- 劉寶楠撰，高流水點校：《論語正義》，北京：中華書局，1990年。
- 錢鍾書：《寫在人生邊上的邊上》。北京：三聯書店，2001。
- 閻文傑：〈王國維與中國近代文學批評、美學思想的轉型〉，《陝西師範大學繼續教育學報》第19卷第4期，2002年12月，頁63-64。
- 聶振斌：《王國維美學思想述評》，瀋陽：遼寧大學出版社，1997年。

曠新年：〈現代文學觀的發生與形成〉，《文學評論》2000年第4期，頁5-17。

蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1996年。

M. H. 艾布拉姆斯著，鄺稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，北京：北京大學出版社，1992年。

Aristotle, *Poetics*. Trans. Ingram Bywater. New York: Modern Library, 1984.

Bradley, A. C. *Oxford Lectures on Poetry*. London: Macmillan; New York: St Martin's Press, 1965.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

Quine, W. V. *Methods of Logic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.

Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. Ed. and trans. Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby. Oxford: Clarendon Press, 2002.