

论异境与艺术的意境

夏开丰

(同济大学人文学院, 上海 200092)

[摘要] “意境说”的构建是中国现代美学最重要的一项成就。然而细究之下就会发现, 在几个最重要的奠基人那里, “意境”概念实际上是消失的。王国维在意境和境界之间一度摇摆, 最后抛弃了意境, 朱光潜没有使用过意境, 宗白华的意境一词的含义就是境界, 或者说是艺术境界。因此, 意境的意义要么没有被揭示出来过, 要么被揭示出来的只不过是多余的。意境必须有其自身的意义, 它使艺术作为一个独特的宇宙得以可能, 它必须与外在世界是相异的, 同时与作品再现对象也是相异的, 也就是说, 意境作为“异境”而存在。事物进入艺术作品中, 它们就脱离了日常世界, 变成了异境, 把实在变为非实在, 化实境为虚境, 把日常世界变为异境。艺术家通过剥离, 通过错置, 通过放大和缩小, 使熟悉之物呈现异样感。异境不是超验之境, 而是把我们熟悉的世界变成异境。异境是在画面上打开的另一个空间, 它并不是与日常世界完全切断联系的, 而是使日常世界发生了变形。意境作为异境所要表达的就是意境产生于艺术世界与外在世界之间的异质性裂缝之中。意境是意义的可能性空间, 是一个可能性之境, 它向所有的维度敞开, 剩余的意义无限扩展的过程。在意境中, 也就是在可能境界中, 意义不再处于单一的指称中, 它不再受到言说者的支配, 而是处于无限的意指运动中, 所以一幅绘画能够令人产生一种味之不尽的感觉。

[关键词] 异境 意境 境界 可能境界

[中图分类号] I01

[文献标识码] A

[文章编号] 2096-983X(2021)02-0129-08

“意境说”是中国现代美学的一项成就, 甚至是最重要的成就, 正是因为现代美学创立了“意境说”, 才让大量现代学者回溯古代

的意境概念, 对此作一番历史的解释, 虽然这些解释往往只是“以自己的理想把它换了一幅脸面”^{[1](P117-118)}。因此有一些学者力图抛开现代

收稿日期: 2020-09-29

作者简介: 夏开丰, 文学博士, 副教授, 博士研究生导师, 主要从事文艺美学、艺术批评研究。

“意境说”，回到古代“意境”的历史脉络中重新考察其涵义。刘卫林的博士论文《中唐诗境说研究》考察“境”一词的起源、转变，认为不能简单地用“意境论”去解释古代的诗境说。一方面王国维的“意境说”受到西方美学的影响，与中唐的以“境”论诗本不尽相同；另一方面“意境”概念至今众说纷纭，那么将两者等同更易引起混乱^{[2](P2-3)}。萧驰先生的《佛法与诗境》同样对中唐诗论中的“境”字做了考察和分析，认为古代的“境”之内涵正好与今天的“意境”内涵相反，中唐诗论中的“境”并不是涉及诗的整体，反而是局部性的、不连续的、静止的^{[1](P140-142)}。罗钢先生《传统的幻象》则是对现代“意境说”的奠基者王国维的学说做出了颠覆性的研究，认为它基本上就是德国诗学的翻版，而在古代则并不存在着连贯的、自成体系的意境说^{[3](P291)}。不过，也许颇为遗憾的是，这几位对“境界说”下了如此大工夫的学者，却没有意识到意境和境界之间的差异，而是不言而喻地在两者间自由混用。这种混用早已在王国维、朱光潜和宗白华这些现代意境说的奠基者那里就出现了，同时人们在梳理意境范畴史的时候，发觉古代使用意境一词非常少见，就只能把“境”及“境界”都纳入到意境范畴中，更强化了两个概念的同一，因此甚至可以说这种同一是现代意境说的基本共识。这样一来，不是把“意境”变成一个重复、多余的概念，就是把意境的内涵变得混杂不清、指向不明。

当然，不少学者也曾注意到“意境”与“境界”的不同之处，范宁在其《关于境界说》一文就已指出，“意境”一词已经出现在王昌龄的《诗格》中，而且意境只是境界之一种，因此不能将“意境”与“境”或“境界”等同^[4]。叶朗认为“意境”只能用于艺术作品，而“境界”则不仅用于艺术作品，也可以指艺术家描写的对象^{[5](P613)}。夏昭炎指出意境和境界的意义是不同的，境界只能包括却不能替代意境，境界一词所隐含的空间指向使它常常和意境一词

等用，但意境只是其涵义之一^{[6](P4-5)}。寻找其中的区别极有可能就是在解构现代意境说，意境的内涵在某种意义上就是在去掉境界的内容之后所剩下的东西。本文并不止于这种区分，而且试图进一步去挖掘意境的新的维度，就笔者所见，目前尚未有学者从“异境”的角度去谈论艺术的意境问题，下文试论之。

一、意境和艺术境界

王国维先生的《人间词话》无疑是现代“境界说”谱系的开端，不过在他之前撰写的《人间词乙稿序》并没有使用“境界”，而是用了“意境”一词：

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，亦视其意境之有无，与其深浅而已。^{[7](P682-683)}

王国维重视意境应该是受到清代词学家陈廷焯的影响，不过在陈廷焯那里，意境是一个虚的概念，指的是诗词所创造的意味空间，这种空间是以深浅来评价，王国维吸收了这点，但他又增加了“有无”这个标准，也就是说有没有意境是一种评价标准。“有意境”就在于“能观”，“能观”直接来源于叔本华的“直观”概念^{[3](P68)}，直观之所以重要，是因为它所认识的是“理念”，王国维说：“美术上之所表者，则非概念，又非个象，而以个象代表其物之一种之全体，即上所谓实念者是也，故在在得直观之，如建筑、雕刻、图画、音乐等，皆呈于吾人之耳目者。”^{[8](P62-63)}叔本华把直观和理念密切地关联在一起，实际上是符合柏拉图的“理念”概念的，因为柏拉图的“理念”就是来源于“看”，所以我们看到西方学界已经开始用Form来翻译柏拉图的Idea，中文学界则用“相”替代了“理念”。如果这些分析没有错的话，那么可以确定

的是王国维用“意境”，后来改为“境界”一词替代了“理念”，因为“境界”一词不但与直观直接相关，它也与精神层次有关，能够直观理念的人就是精神达到一定层次的人，比如“此境界唯观美时有”，“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”^{[9](P424)}，这里提到的境界都与理念相关。

“境界”一词除了同时包含直观和理念之外，还因为该词在唯识学中意味着心不离境，境不离心，这让王国维看到了这种非主非客的“境界”概念与叔本华的学说之间的相似之处。在西方传统思维中，“观”与“境界”正好是主客对立的，叔本华试图建立的是“观”的本体论，这点被王国维加以继承，观即境界，境界即观，《人间词话》手稿第九十五则：“政治家之眼，域于一人一事。诗人之眼，则通古今而观之。词人观物，须用诗人之眼，不可用政治家之眼。”^{[10](P519-520)}政治家和诗人各有其观，也就是各有其境界。我觉得王国维要用“境界”替代原来的“意境”，不仅是因为看到了“境界”可以同时体现理念和直观两个方面，而且，如果说“上焉者意与境浑”，那么唯识学中的“境界”恰好表达的就是非主非客、也就是意与境浑然一体的意思，这也是“观”的本体论的最高层次。

朱光潜先生继承了王国维认为境界必能观的观点，认为“每首诗都自成一种境界”，“都必有一幅画境或是一幕戏景”^{[11](P45)}，“无论是欣赏或是创造，都必须见到一种诗的境界。这里‘见’字最紧要”^{[11](P47)}。诗的境界就是“情景融合”：“情景相生而且契合无间，情恰能称景，景也恰能传情，这便是诗的境界。”^{[11](P50)}

宗白华先生应该是第一个明确使用“意境”一词、并赋予它现代意义的人，他在《中国艺术意境的诞生》一文中将“意境”视为艺术的本

质，这里的核心是情景交融，在另一段话中他对情与景的互动和融合，作了更细致的描述：

在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深的情，同时也透入了最深的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，情具象而为景，因而涌现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富的想象，替世界开辟了新境，正如恽南田所说“皆灵想之所独辟，总非人间所有！”这就是我的所谓“意境”。^{[12](P72)}

将意境定义为情景交融也得到了后来学者的认同，现代意境论的谱系也逐渐建立起来。李泽厚先生的《“意境”杂谈》认为意境是生活形象的客观反应和艺术家情感理想的主观创造这两个方面的有机统一中所反映出来的客观生活的本质真实^{[13](P325-334)}。袁行霈先生《论意境》认为意境是指“作者的主观情意与客观物境互相交融而形成的艺术境界”^{[14](P26)}。陈望衡先生说到：“在情景交融的基础上，意境还有更为重要的构成引申，这就是：虚与实的统一，显与隐的统一，有限与无限的统一。”^[15]

实际上，意境一词把意和境分裂开来，反而有违情景交融，而境界一词则更合理地体现了情景交融的特点^①。王国维很有可能看到了这一点，才把“意境”最终改为“境界”，在唯识学中，境界一词是与心识关联在一起，甚至是心识所造，境界既不是主观的也不是客观的，而是主体和客体交融在一起，处于一种混沌的状态中。现代学者运用“意境”一词本来的目的是想强调意与境融合一体的观念，却反而强化了两者的分裂感，而且也去除了境界一词所具有的精神层次的含义。更为严重的是，这也抹去了意境一词本来的含义，即作为一个可能的境界。

然而，可能令人感到意外的是，即使在宗白华那里，“意境”的重点也并不就在“情景交融”上。在《中国艺术意境的诞生》这篇文章

^①郁沅认为意境由主体因素和客体因素组成，而境界则是把主客体融合在一个境字之中。参见郁沅：《“境界”与“意境”之辨异》，《文艺理论研究》2004年第2期。

中,宗白华对“意境”作了非常清晰的定义:

什么是意境?人与世界接触,因关系的层次不同,可有五种境界:(1)为满足生理的物质的需要,而有功利境界;(2)因人群共存互爱的关系,而有伦理境界;(3)因人群组合互制的关系,而有政治境界;(4)因穷研物理,追求智慧,而有学术境界;(5)因欲返本归真,冥合天人,而有宗教境界。功利境界主于利,伦理境界主于爱,政治境界主于权,学术境界主于真,宗教境界主于神。但介乎后二者的中间,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,这就是“艺术境界”。艺术境界主于美。^{[12](P69-70)}

这段文字可以有两种理解,第一种,意境就是境界的意思,本身没有实质含义,是层次、范围或领域的意思;第二种,意境即艺术境界,指的是艺术所独有的充满美的意味的世界。本文倾向于第二种解释,不过有一点可以肯定的是,意境并没有被分解成意和境两个方面,虽然它肯定包含了情与景,但更为重要的是意境指涉一个与现实世界相分离的、艺术所独有的世界或“灵境”：“艺术家以心灵映射万象,代山川而立言,他所表现的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;这灵境就是构成艺术之所以为艺术的‘意境’。”^{[12](P70)}“意境”作为艺术境界,它是艺术的本质,因为意境是与现实世界相区别的,是艺术独有的,它是美的境界,是情景融合的境界。

如上所述,王国维是在境界一词的多种意义上灵活地使用该词,既有诗境的直观性,也可以指现象学意义上境界,还可以指艺术独有的审美境界。由于他曾经使用过意境一词,所以让人感觉境界和意境是同一个意思,实际上他主要是从意与境的关系来对待该词的。朱光潜也是主要使用境界一词,很少使用意境,并且明确用情景交融来定义境界的意思。宗白华主

要使用意境一词,重点不是在于情景交融,而是表示艺术独特的世界。因此,在几个最重要的现代“意境说”的奠基人那里,意境却令人惊讶地消失了,王国维在意境和境界之间一度摇摆,最后抛弃了意境,朱光潜没有使用过意境,宗白华的意境一词的含义就是境界,或者说是艺术境界。因此,真实的情况似乎只能是:意境的意义要么没有被揭示出来过,要么被揭示出来的只不过是多余的。那么意境究竟是什么意思呢?

二、作为异境的意境

宗白华先生指出意境就是在艺术中涌现一个独特的宇宙,替世界开辟了新境,意境不是艺术的某个组构成分,而是作为艺术的独有世界,即艺术境界。不过宗先生可能没有注意的是,如果把意境化约为艺术境界就有可能把艺术境界等同于作品的主题或再现对象。意境必须有其自身的意义,它使艺术作为一个独特的宇宙得以可能,它必须与外在世界是相异的,同时与作品再现对象也是相异的,也就是说意境是作为“异境”而存在。

以绘画为例,我们在一幅呈现意境的山水画中看到了我们能够辨析的一草一木、一丘一壑,但是它们就是我们从自然世界中所看到的那些东西吗?如果是的话,那么就不会产生意境这样的体验。实际上,由于异质性,绘画中所描绘的东西已经失去了世界的客观基础,恰恰由于这种丧失,呈现出了画家所创造出来的独特境界,是“于天地之外,别构一种灵奇”^{[16](P250)}。画境就是天地之外的“异境”。

事物进入艺术作品中,它们就已经开启了脱离疆土的运动,从实在世界中摆脱出来,变成了非实在的东西,也就是说它们都被境界化了。境界化就是把实在变为非实在,化实境为虚境,把日常世界变为异境。韩愈《桃源图》：“文工画妙各臻极,异境恍惚移于斯。”在韩愈看来,

文字和绘画所达到的极致就是异境的产生,而异境产生的方式是“恍惚”,异境“好似”在我们的面前。

事物进入艺术世界中,就会使该事物脱离它所处身的世界,那么即使是写实绘画,它也能传达出异境,尽管它努力要接近我们世界中的物体,要以逼真为己任,但是一旦绘画把物体转化成为形象,物体和形象之间的分裂就不可避免,绘画在两者之间设置了一道屏障,一道界限,就像看见也是一种失去一样,绘画向世界靠近也是一种远离。

意境就产生于绘画世界与外在世界之间的异质性裂缝之中,可以说,如果绘画境界越是接近于外在世界,那么意境产生的可能性就越小,相反,绘画的境界越是表现着与外在世界的异质性,就越具有意境。从绘画史上来看,意境的诞生正好开始于绘画从形似中摆脱出来而走向写意的那一时刻,线条、墨色,还有皴法都和事物分离了开来,它们有其自身的气韵,赋予形象新的意义。

绘画形象对世界的远离就让它从在场中摆脱了出来,可这是怎么实现的呢?沈括在评价董源和巨然的作画过程时说:“大体源及巨然画笔皆宜远观,其用笔甚草草,近视之几不类物象,远观则景物粲然,幽情远思,如异境。”^{[17](P113)}“远观”不是往远处看去,而是使近在眼前的事物变得遥远,景物反而绚烂起来,仿佛获得了一层灵奇之韵,重要的还是“远思”,不局限于眼下的“思”,这实际上就是一种“神思”,是神思让异境得以产生。

神思是非逻辑的、非线性的,它把事物的某个瞬间从世界的场域中分离出来,这种分离是对关系的扭曲,让我们看到被隐藏的东西,就像宗白华说的那样:“艺术的理想境界却是‘澄怀观道’(晋宋画家宗炳语),在拈花微笑里领悟色相中微妙至深的禅境。”^{[12](P75)}被隐藏的东西并不是在不可触及的彼处,而是就在此处,就像本雅明的“世俗启迪”一样,通过剥离,通

过错置,通过放大和缩小,使熟悉之物呈现异样感,“异境”不是超验之境,而是把我们熟悉的世界变成异境。异境是在画面上打开的另一个空间,它并不是与日常世界完全切断联系的,而是使日常世界发生了变形。山水画的境界不仅仅是外部的,当画家从外在境界中抽身出来之时,才有可能发现这个意境。山水画的诞生为意境的发现提供了可能,意境不是对外在世界的摹仿,它是超越的,意境是对外在世界的反转,只有这个反转,意境才是可能的。没有境界的境界化,就不会出现山水画。

异境把切近之物变得遥远,把熟悉之物变得陌生,神韵生焉,从而有可能使一幅绘画的合法性不再祈求于外在世界的在场,却使绘画纳入了另外一种更为真实的东西,它本身就具有生命,这种生命与画家的生命融为一体。布颜图说:“境界无情,何以畅观者之怀?”又说:“情景入妙,必俟天机所到,方能取之。但天机由中而出,非外来者,须待心怀怡悦,神气冲融,入室盘礴,方能取之。”^{[18](P288-290)}正是在形象失去其世界的联系之际,画家的情与意才能与形象产生化合,产生独特的形象,乃“灵想之所独辟,总非人间所有”。绘画的境界成了画家的境界,这就是作品风格的始源。

但是,异境的保存不会是一劳永逸的,异境会被我们的世界征服和吸收,异境不断地丧失它的异质力量,神思的暴力性必须被展现出来,“象忘神遇非笔端”,逸品画打破象形体制的规范,撕裂画面空间的幻觉性和连贯性,追求逸笔草草,不受外在对象的束缚,展现笔墨的纯粹力量,“意”在这里处于挫败的状态,所以异境是一个无意的意境。

三、作为可能境界的意境

现代美学中的“意境”概念一方面成为“境界”一词的替代性概念,吸光了境界原有的含义,另一方面把意境理解为意与境,或情与景的

融合。这两种做法都没有顾及“意境”一词的原初语境,以致纷争不断。“境界”作为一个独立概念最先是由唐代王昌龄提出的,在传为王昌龄所作的《诗格》中他指出了“诗有三境”:

诗有三境。一曰物境。二曰情境。三曰意境。物境一。欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心。处身于境,视境于心、莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。情境二。娱乐愁怨,皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情。意境三。亦张之于意,而思之于心,则得其真矣。^{[19](P172-173)}

这里的“意境”可能是历史上首次作为合成词出现,但与我们今天所理解的并不一样,它不是“意”与“境”两个不同要素的统一,不是情景融合,也不是主客观的结合,而只是纯以意为主,而且此意也没有情意因素,只是个意义或哲思。意境实际上就是“意之境”^①，“境”字并无实义,就是层次、领域的意思。因此,在王昌龄这里,意境这个概念不能简称为“境”,它的核心词素是“意”,加上“境”乃是为了强调意的范围领域,这是“境”字最为一般的用法,比如色境、心境等等。因此,意境最初的意思就是意义领域。

在王昌龄那里,三境都是不能彼此化约,也不能彼此覆盖,物境得形似,情境得其情,意境得其真。一首山水诗不仅仅是描绘了山水的形相,它也寄托了诗人的情感,甚至开显了真理。这样的三境实际上在宗白华那里也得到了类似的表达:“艺术意境不是一个单层的平面的自然的再现,而是一个境界层深的创构。从直观感相的模写,活跃生命的传达,到最高灵境的启示,可以有三个层次。”^{[12](P74)}当然,王昌龄所说的意境主要还是指诗歌传达的意义,由于诗歌所采用的并不是概念语言,而是一种非概念的、模糊的、隐喻性的语言,因此它所开显的真理也不是像概念真理那样确切,它似乎难以捉摸、若即若离,

就像陶渊明所说,“此中有真意,欲辩已忘言”。因而“意境”的义界本身就是开放的。

刘禹锡就是在意境的言外之意这个维度上进一步推进的,他在《董氏武陵集纪》中说:

诗者其文章之蕴耶!义得而言丧,故微而难能。境生于象外,故精而寡和。^{[20](P517)}

学界普遍把“境生于象外”理解为意境,我的看法恰恰相反,这句话实际上更接近于“造境”,而“义得而言丧”才是意境的意思,因为意境最初的意思是指意义领域,刘禹锡则把这个意义领域与道家的“得意忘言”思想联系起来,使得这个意义变得不可言说、不可确定,因而“微而难能”。如果是这样的话,刘禹锡的观点应该更接近于荀粲:

盖理之微者,非物象之所举也。今称立象以尽意,此非通于意外者也,系辞焉以尽言,此非言乎系表者也;斯则象外之意,系表之言,固蕴而不出矣。^{[21](P319-320)}

荀粲也是把“象外之意”理解为“理之微”,它“蕴而不出”,不可言说。在诗歌中,这种“蕴而不出”就被表达为“言有尽而意无穷”^{[22](P26)},这种言外之意,从而也是意义之外的意义,仅仅称之为“意”就显不出它的独特性,因此像王昌龄那样称之为意境真有豁人耳目之功用,而且谁说“意”就不能产生“境”呢?叶燮《原诗》中有一段话正好说明了“意”如何达致于“境”:

诗之至处,妙在含蓄无垠,思致微妙,其寄托在可言不可言之间,其指归在可解不可解之会,言在此而意在彼,泯端倪而离形象,绝议论而穷思维,引人于冥漠恍惚之境,所以为至也。^{[23](P30)}

叶燮把这种冥漠恍惚的意境作为诗的最高境界,它是一个难以言说、难以思索的“异境”,它差不多就是一个空无,却又蕴含着无尽的意

^①童庆炳先生也指出“意境”就是意之境,意思是诗意情感疆界的无限的绵延、扩张的艺术效应。(童庆炳:《“意境”说六种及其申说》,《东疆学刊》2002年第19卷第3期。)

义,在这种弥漫中,文字的意义获得了一个空间,一个潜在的空间。因此,意境是意义的可能性空间,是一个可能性之境,它向所有的维度敞开,剩余的意义渗透开来,无限扩展。

意境作为意义的可能性空间,一个潜在空间,却使诗境或画境弥漫着一种难以把捉的神韵。神韵构成了距离,无论多么切近之物,在神韵下显得又是如此之远,“使人忘其鄙近,自致远大”^{[24](P123)},意义弥漫开来,但并不臻至理念之境。这是一种“远”的能力,“远”是一种扰乱,让形象处于不定之中,无论是情感还是意义都会在这种不定中扩展出去,境界也变得不可穷尽,境界的深度同时是情感的深度和意义的深度。

神韵的距离则被归结为“兴”的能力,陈廷焯:“所谓兴者,意在笔先,神余言外,极虚极活,极沉极郁,若远若近,可喻不可喻,反复缠绵,都归忠厚。”^{[25](P209)}“意”在画笔作画之前就已先行敞开,神韵在语词之外成为剩余的意义,因此意境就是在诗人的感兴之中生成的,它不可预期,甚至也不可捉摸,然而它却在诗人的存有中具备了一种“若远若近”的能力,“若远若近”就是距离本身,是在空间中也是在时间中自由来回摆荡,意境就在这个摆荡的过程中产生。

绘画的境界,比如一幅山水画都或多或少地表现了某个自然景观,它是充实的在场,而作为可能境界的意境仿佛幽灵一般飘浮于绘画的上空,影影绰绰,随时变得稀薄,在虚无中耗尽能量,最后烟消云散。然而,只要我们仍然处于本真的存有之中,意境作为一个“异境”总也是表达了我们的可能性,意境并不表示它绝对地外在于绘画的境界,外在于我们,它始终具有一种可能性,如果它失去了这种最终得以在场的可能性,那么它必将是一个空洞的概念。

意境还可能内在于绘画境界之中,只是它不与境界重叠,不为境界所覆盖,而是始终保持着自己的差异性。意境正是通过这种差异性

实现了对绘画境界的渗透,这种渗透使意义在形象的结构中扎根,它变成了新的感官形象呈现在我们面前,在我们的经验中打开了一个新的场域,意义在这个新的场域的间隙中涌动,笪重光在《画筌》中说:

真境现时,岂关多笔?眼光收处,不在全图。合景色于草昧之中,味之无尽;擅风光于掩映之际,览而愈新。密致之中自兼旷远,率易之内转见便娟。山之厚处即深处,水之静时即动时。林间阴影无处营心,山外清光,何从著笔?空本难图,实景清而空景现;神无可绘,真境逼而神境生。位置相戾,有画处多属赘疣;虚实相生,无画处皆成妙境。^{[26](P7)}

画家感兴趣的是一个持续的过程,事物在有无之间的转化。有与无,虚与实,不再是对立的,它们相互支撑、相互补充,事物既是在场又是缺席,既是涌现又是退隐,既是澄明又是遮蔽。当然,这里虚或无更具根本性,它使形象摆脱了它的领域,即在场的“实境”,从而向无限的“妙境”开放,“有结有散,应知境辟神开”^{[26](P4)}。

对古代画家而言,他不希望将他所面对的物象与其境域割裂开来,将事物与画家的精神割裂开来。为此,他不能就存有物的在场性来思考和把握对象,他必须留下余地、留出一个空隙,以便让“意”能够在这个空隙中涌动,从而阻止绘画形象的形迹化,始终能够超越形迹的樊笼。正如叶维廉所说,这个“意义浮动的空间”使“读者在其间来来回回,解释多层经验面与感受面的交参竞跃,而触发语言框限之外,指义之外更大整体自然生命的活动,在这个诡谲的空隙里,读者以不断的增订、润色初触经验面的方式,进入多重空间和时间的延展,同时,只要我们感到有可能被锁死在义的当儿,立刻可以解框而作重新的投射”^{[27](P43-44)}。在意境中,也就是在可能境界中,意义不再处于单一的指称中,它不再受到言说者的支配,而是处于无限的意指运动中,所以一幅绘画能够令人产生一

种味之不尽的感觉。

综上所述,意境与境界概念存在着密切的联系,但是两者并不等同,意境指涉一个艺术世界从日常世界那里脱离开来的运动,意境使艺术作品作为一个异境而存在,事物进入艺术作品中,它就从实在世界中摆脱出来,变成了非实在的东西。可以说,意境作为异境使艺术世界得以可能。然而,意境作为异境并不只是强调艺术世界的独立存在,它将作为一个可能境界而向所有的维度敞开,成为一个无限可能的意义空间,从而使作品充满了神韵。

参考文献:

- [1]萧驰. 佛法与诗境[M]. 北京:中华书局, 2005.
- [2]刘卫林. 中唐诗境说研究[D]. 香港:香港中文大学, 1999.
- [3]罗钢. 传统的幻象:跨文化语境中的王国维诗学[M]. 北京:人民文学出版社, 2015.
- [4]范宁. 关于境界说[J]. 文学评论, 1982(1): 114-121.
- [5]叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海:上海人民出版社, 1985.
- [6]夏昭炎. 意境概说[M]. 北京:北京广播学院出版社, 2003.
- [7]王国维. 人间词乙稿序[M]//王国维全集(14). 杭州:浙江教育出版社, 2009.
- [8]王国维. 静庵文集[M]. 沈阳:辽宁教育出版社, 1997.
- [9]王国维. 清真先生遗事[M]//王国维全集(2). 杭州:浙江教育出版社, 2009.
- [10]王国维. 人间词话手稿[M]//王国维全集(1). 杭州:浙江教育出版社, 2009.
- [11]朱光潜. 诗论[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店, 1984.
- [12]宗白华. 美学散步[M]. 上海:上海人民出版社, 1981.
- [13]李泽厚. 美学论集[M]. 上海:上海文艺出版社, 1980.
- [14]袁行霈. 中国诗歌艺术研究[M]. 北京:北京大学出版社, 1987.
- [15]陈望衡. 谈意境[J]. 华东师范大学学报(哲学社会科学版). 1982(1):64-67.
- [16]方士庶. 天慵庵笔记[M]//周积寅. 中国画论辑要. 南京:江苏美术出版社, 1985.
- [17]沈括. 梦溪笔谈[M]. 上海:上海古籍出版社, 2015.
- [18]布颜图. 画学心法问答[M]//于安澜编. 画论丛刊(上). 北京:人民美术出版社, 1989.
- [19]王昌龄. 诗格[M]//张伯伟撰. 全唐五代诗格汇考. 南京:江苏古籍出版社, 2002.
- [20]瞿蜕圆笺证. 刘禹锡集笺证[M]. 上海:上海古籍出版社, 1989.
- [21]陈寿. 三国志(2)[M]. 北京:中华书局, 1959.
- [22]郭绍虞校释. 沧浪诗话校释[M]. 北京:人民文学出版社, 1961.
- [23]叶燮. 原诗[M]. 北京:人民文学出版社, 1979.
- [24]曹旭集注. 诗品集注[M]. 上海:上海古籍出版社, 1994.
- [25]陈廷焯. 白雨斋诗话[M]. 南京:凤凰出版社, 2014.
- [26]笮重光. 画筌[M]. 北京:人民美术出版社, 2016.
- [27]叶维廉. 庞德与潇湘八景[M]. 台北:国立台湾大学出版社, 2008.

【责任编辑 刘红娟】

On the Exotism and Poetic World in Art

XIA Kaifeng

Abstract: In the founders of several of the most important modern "poetic world theory", the meaning of poetic world has not been revealed, or it is only superfluous. In fact, what poetic world wants to express is a unique artistic world, and artistic conception exists as a exotism. When things enter into works of art, they break away from the daily world, become different, turn reality into non-real, turn reality into virtual, and turn the daily world into different. What poetic world is to express as a exotism is that poetic world originates from the heterogeneity crack between the artistic world and the external world. Poetic world is the possibility space of meaning and a possibility realm, which is open to all dimensions. The process of infinite expansion of the remaining meaning.

Keywords: exotism; poetic world; realm; possible realm