

【文学与艺术研究】

现代“形式”意识的自觉

——以王国维“古雅”说为中心

贺昌盛

陈玥颖

摘要:文学的形式并非单纯指具体的文体,而是指人类的心灵呈现出来的其所感知的世界的样态。诗之于古典世界,小说之于现代世界,都是一种特定的心灵赋形活动。王国维以“古雅”对中国传统的古典文学形态进行了全新的形式提炼,“古雅”以其日常的普遍性显示了古典世界的总体性特质,“古雅”的叙事形态则为现代世界的赋形活动做好了铺垫。“古雅”在古典和现代之间搭起了一座沟通的桥梁,为中国文学真正实现由古典向现代的转型提供了可能。

关键词:王国维;形式;古雅;叙事

中图分类号:I024

文献标识码:A

文章编号:1003-0751(2022)05-0147-07

人存在于世界之中,但世界之于人却又无可捉摸。为了传达和呈现人的“心灵”(soul)所感知的“世界”的总体样态,文学艺术的创造就成为人类赋予“世界”以可把握的“形式”(form)的“赋形”(form-creation)活动。如同“诗(韵文)”与古典世界的对应一样,现代世界同样需要寻找与之相对应的心灵形式。从这个意义上讲,现代中国文学的演化历程,实际上也正是寻找与现代中国的变革形态相对应的形式的过程。王国维对于形式问题的发掘,新文化运动对白话语体的逐次推进,新文学初期小品散文及现代小说的萌芽与成长等,都可以看作是汉语新文学对其自身的形式探索。如果说迄今为止现代中国还远没有完成其自身之现代形态的定型化建构的话,那么,汉语文学的“形式”确立也将同样一直处在持续的探索过程之中。

一、现代形式的转换:从诗到小说

太初之时,人类与自然和神祇和谐共处,这个圆

融的统一体世界拥有其自身的完整的“总体性”(totality)。从“吟唱”的“歌”到书写留存的“诗”,即是早期人类的心灵感知和呈现这一世界总体性的最初形式。古希腊时代的“诗剧”或“史诗”借信使赫尔墨斯(Hermes)之名传达着来自统一体的诸般讯息与启示;中国的“古诗”以借仓颉造字为依托记录了天道人伦的序列与情感的本初形态。“口传”的“歌”被书写成为“诗”,富于结构、修辞、韵律和节奏的“诗”就被确定为真正能够与源初的统一体相沟通的可以把握的“形式”了。因此,“诗”一直被看作是对统一体本质最为切近的呈现,诗人则是被赋予了特殊秉性而有能力完美地传达天道、神谕、真理、德性和本心等隐秘信息的代言人。

在西方文学史上,处于最高“形式”位格的一直都是“诗”,这一点从西式理论思想的基本范畴如“诗艺”(poetic art)、“诗学”(poetics)、“诗性”(poetry)等之中即能得到证明。在中国文学史上,虽然有诗、骚、赋、词、曲等的主流文体之别,但源自《诗经》

收稿日期:2022-02-25

作者简介:贺昌盛,男,中南民族大学文学与新闻传播学院教授、博士生导师,文学博士(武汉 430074)。

陈玥颖,女,中南民族大学文学与新闻传播学院博士生(武汉 430074)。

的“诗”也同样始终处于绝对的正宗地位。当然,这里的“诗”无论在东西方,都并不单纯是指作为常用文体的诗歌,而更多的是指以富有节律的“韵”来对应世界总体完整性与规律性的“诗”的形式。尽管如此,东西方的“诗”在形式的所指意味上仍是有所差别的。西式的“诗”强调对统一体世界的本质呈现,其所偏重的是求真,带有追溯其先验/本源の意味;而汉语的“诗”从一开始就重在言志,在抒情的向路上更重视向善的内在道德诉求,所以与抒情者自身在具体生存境遇中的“经验”关系更为密切,而少有西式“诗”所呈现出来的某种神圣的、超验的“真理性”意味。西式的“诗”主要以“史诗/诗剧”的方式呈现,与对神谕、圣迹、英雄伟业等的“叙事”相互关联;中国古代的这类“叙事”却是由“文/史”来承担的。由此,中国古典的“诗”与“文”就有了大体区别于西方的不同分工,“诗”的言志功能主要提供一种个人情感宣泄的出口(宋诗的“说理”被证明是一种失败的尝试)。但无论如何,在文学范畴内,“诗”都始终是作为最高的形式来看待的,这一点在东西方是基本一致的。

依照通常的共识,古典形态的世界总体性的根本转型,是源自“现代性”的发生,也即人类社会从“神本”向“人本”的转换,其标志是人的“主体性”的确立。所谓“主体”(subject),是指“人”无须接受“神”的指引而可以“自行决断/自主其体”,其根基即是“人”自身所本有的“理性”;现代世界不再是“神造世界”的“摹本”,而是人依据其理性自行设计、规划、建构、修正和最终定型的人生世界。如此,世界的总体性的基本面貌也就发生了根本的转变,而借以呈现这一现代世界之总体性的形式也将必然地发生改变。就西式的形式而言,诗对于本源/真理的呈现不再是对神谕/启示的单向传达,而变成人对于源初统一之总体性的追溯、探寻与回归,诗成为“人之思”的载体;而诗在“史/剧”层面上的叙事维度衍生出了小说(romance/novel)这种更具自由度和开放性的新形式。

卢卡奇曾指出:“小说是这样一个时代的史诗,在这个时代里,生活的外延总体性不再直接地既存,生活的内在性已经变成了一个问题的,但这个时代依旧拥有总体性信念。”^①“史诗为从自身出发的封闭的生活总体性赋形,小说则以赋形的方式揭示并构建了隐藏着的生活总体性。”^②“小说的结构类型与

今天世界的状况本质上是一致的。”^③伊恩·瓦特也认为:“自文艺复兴以来,一种用个人经验取代集体的传统作为现实的最权威的仲裁者的趋势也在日益增长,这种转变似乎构成了小说兴起的总体文化背景的一个重要组成部分。”^④小说由此成为与现代性相呼应的能够更为准确地呈现现代世界样态的最为典范的形式。小说赋予了现代世界以可感知且可把握的形式,小说从诞生、成熟到变形、否定的过程可以折射出现代世界从规划、成型到变异、反思的清晰的轨迹。即此而言,写实性可以看作是小说几乎与生俱来的本性;小说呈现的是人类心灵所感知的现世/当下的实存世界的总体性经验事实,这是以倾听和传达来自超验世界的信息为目的的“诗”,以及剖面式展示有限时空的现代生活的“剧”等所无法实现的。

毋庸置疑,发源于西方的现代性浪潮一直都在向世界的各个角落蔓延,东方中国也同样受到了强有力的冲击。但这是否就意味着西式的“romance/novel”也会顺理成章地成为中国文学对应于现代中国之总体性的必然形式呢?答案恐怕没有那么简单。一方面,汉语语境中的所谓小说实际上并非与西式的“romance/novel”完全对应,作为形式的汉语小说在为现代中国赋形的过程中会做出自主的调整,甚至生成出有别于西式“romance/novel”的新的形式;另一方面,基于现代性在中国的外源性与后发性,以及自身传统历史延续的相对稳定性,中国的现代性尚处在逐渐推进的过程之中,而远未达至最终成熟、完善和定型的程度,与之相呼应的汉语小说也就同样处在持续寻找真正契合于自身形式的焦虑与演化之中。有鉴于此,重新返回古典与现代交织的晚清民初之时,以王国维的“古雅”构想为切入点,来进一步追溯现代中国文学的形式诉求,或许能够寻找到更加切合于中国文学实际的未来发展向路。

作为文学评鉴的“古雅”概念并非王国维的首创,但将“古雅”纳入与“优美”“壮美”相并列的纯粹审美形式,却是王国维的独特发明。佛雏即曾指出,“古雅”范畴的提炼虽有其内在的矛盾之处,却仍需要被看作是一种抽象而不空洞的“有意味的形式”。刘成纪认为“古雅”传统对中国美学史的影响具有纵观性,它重新激活了华夏民族对自身人文传统的追忆与复现。日本学者须川照一则认为“古雅”的构想在康德和叔本华之外更可能与席勒的

“典雅”形式之论有内在的关联。陈鸿祥也指出,“古雅”之所以有别于传统的“雅正”,正是为了将文艺创造的权力从“圣”的手中交还给俗世的普通人,或者说从康德所谓“天才”之“制”转向“凡人”之“作”,且因其更为普遍和常有,“古雅”甚至比“优美”和“宏壮”更加纯粹,因而属于“形式之美之形式之美”^⑤。

学界有关“古雅”问题的研究已经相当丰富,但在整体上一一直主要偏向于对“古雅”与西学的影响及其与中国传统文化的渊源关系的辨析上。就审美范畴而言,王国维对于“古雅”的构想也许确有其局限之处——王国维在后来的诸多论述中也不再使用这一概念。“古雅”虽然无法进入西式审美理论系统中得以存身,但依然可以在汉语诗学语境中光大其彩,“古雅”说可以看作王国维“境界”论的前兆。换言之,正是因为“古雅”的构想剔除了传统文学中向善的道德诉求因素,才使得“古雅”本身成为一种去除了功利色彩的纯粹的、无目的的形式。进一步说,我们不妨将“古雅”视为王国维心目中一座尝试连接古典和现代世界的形式之桥,借此以完成古典→现代的延续性转换(而非断裂或否认),“古雅”或许会具有完全不同的启发意义。如果说康德和叔本华的西式理念只是王国维建构“古雅”说的触媒的话,那么,对于中国诗性传统有意识的形式提炼,则无疑是王国维在西学之外的全新发掘。

二、“古雅”的形式意味

王国维有言:“凡一代有一代之文学:楚之骚,汉之赋,六代之骈语,唐之诗,宋之词,元之曲,皆所谓一代之文学,而后世莫能继焉者也。”^⑥王氏的这一论断与清代中叶经学家焦循所言的“一代有一代之所胜”有着密切的关系。焦循的思想颇富创见,他认为,上古之所谓“易”绝非简单的“变”,而恰恰是指诸多个别“异”元素的叠加,并且这种叠加不是杂乱无序的,而是遵循一种内在隐含的秩序,由此,宇宙才能够显示为一种生生不息的有序过程。所以,“易”的根本正是于表面呈现的“异”的变化之中隐含有内在恒定的法则。循此理路,他认为,就学术思想而言,众生各异的“性情”(“六经注我”式的自我诠释)与“经学”考据的“求真/求实”(宗经征圣之“道”)并不矛盾。据此,他对袁枚所倡导的“性灵说”给予了充分肯定。焦循甚至认为,经学的实证

考据同样也需要“性灵”的融入,主张“以己之性灵,合诸古圣之性灵,并贯通于千百家著书立说之性灵”^⑦。由此可见,焦循之所谓“一代有一代之所胜”,实际上是在强调不同时代的不同个体之间总是会呈现出差异性的“变/易”,但这种有所差异的“层叠/累加”又都是依据宇宙总体的有序来展开的;如果说“性灵”可以视为“人”的心灵感知“天道/伦常”序列的通道的话,那么,经学之“道”中也必然蕴含了前代先辈各个有“异”的性灵的“叠加/延续”。虽然呈现的形态有“变”,但其中蕴含的“道”却是恒定不变的;无论言说/书写的形态如何变化,实际上都是对宇宙“本源—秩序—形态”的呈现。焦循以此解《易》的目的,是为了协调清代学术关于“汉学”“宋学”孰为“正统”之争,但他对于《易》的创造性诠释,却直接启发了王国维对于“心灵”为世界赋形的“形式”问题的追问,《宋元戏曲史》即是这一追问的最初成果。

在以诗为正宗的传统文学视域中,“卑下”的戏曲从来都未曾荣登大雅之堂,更遑论将其纳入“史”的层面上来给予高度肯定了。王国维以“宋元戏曲”为研究对象,由“考”而入于“史”,正显示出他从边缘出发来重新观照中国文学之精神内核的独特眼光。在王国维看来,所谓诗、骚、赋、词等,都不过是表层文体形态的“变/易”,文学本身则是这种“变/易”的“叠加/延续”,其作为内核的文学特质实际上一直是保持恒定的。他将这种恒定的文学特质具体概括为“道人情,状物态,词采俊拔,而出乎自然”^⑧。据此而论,兴盛于宋元时代的戏曲也同样属于以恒定为内质的“变/易”。如果考虑到戏曲与上古巫舞形式之间的转型关系的话,戏曲也许是更能够综合性地呈现文学特质的最佳形式。既然诗、骚、赋、词都只是呈现文学内质的表层“变/易”形态,那么戏曲也应当享有与楚骚、汉赋、唐诗、宋词等文学样式同等的地位,这才是王国维充分肯定“一代有一代之文学”的真正用意。

王国维在《古雅之在美学上之位置》一文中指出:“一切之美,皆形式之美。”^⑨这一论断显然直接来源于康德。不过,王国维在此对康德所阐发的形式给予了一种全新的解读和改造。康德对形式曾有“先验形式”和“经验形式”的区分,前者是时空本有的形式,能够生成出人的直接的优美感和崇高感,且只有天才之人才能感知和表现出,后者所生成的

艺术只是一种处于“低位格”的附存之美。但王国维直接将这两种形式并置为“第一形式”和“第二形式”,由此,在经验层面上,“优美”和“壮美”也能够得以呈现了(这也是各式争论所指出的王国维与康德思想的矛盾错位之处)。不仅如此,王国维还特意在“优美”与“壮美(宏壮)”之间嵌入一种全新的审美范畴,那就是“古雅”。“天下之物,有决非真正之美术品,而又决非利用品者。又其制作之人,决非必为天才,而吾人之视之也,若与天才所制作之美术无异者。无以名之,名之曰‘古雅’。”^⑩换言之,在王国维看来,“古雅”既蕴含有先验形式(恒定)的内质,虽非“天才”之作,却能在经验层面上以人为的不同(艺术)形式呈现出来,所以被视为“优美”和“壮美”之外的一种特定“形式”。以此为据,王国维认为:“戏曲小说之主人翁及其境遇,对文章之方面言之,则为材质;然对吾人之感情言之,则此等材质又为唤起美情之最适之形式。故除吾人之感情外,凡属于美之对象者,皆形式而非材质也。而一切形式之美,又不可无他形式以表之,惟经过此第二之形式,斯美者愈增其美,而吾人之所谓古雅,即此第二种之形式。即形式之无优美与宏壮之属性者,亦因此第二形式故,而得一种独立之价值,故古雅者,可谓之形式之美之形式之美也。”^⑪

王国维界定“古雅”的核心策略主要有以下四点:第一,作为“艺术”的“天才”之作毕竟鲜见,而常人之“制艺”绝非必然就输于“天才”,“古雅”作为“常人之艺”的普遍性形式意味需要得到肯定。第二,“古”的“恒定/延续”意味可以直接通向作为“第一形式”的“美”的本源;“雅”的审美取向则彻底剔除了现世的功利性诉求,并以此获得纯粹审美的“形式”功能。所以,“古雅”虽属人为的经验性的“第二形式”,却同样具备“美”的无目的的合目的性的特质。第三,与康德所谓“美”的先验判断的必然性有所不同,“古雅”的判断主要是基于后天的经验与偶然性,此种判断往往会因人因时因地而呈现出“变/易”的差异性,但这种“变/易”的叠加却是在遵循美的恒定原则的前提下逐次层累起来的。第四,“古雅”之所以能够被视为纯粹形式,关键在于,它不再接受事实(真)和道德(善)的制约,而仅仅只是为人的精神/心灵提供其必要的栖息与慰藉之所。如果说“优美”与“壮美(宏壮)”终究属于一种常人无法轻易企及的高阶形式的话,那么,“古雅”恰恰

是任何普通人都能够以修养而达至的日常化的形式。也因此,“古雅”的养成正可被视为人间通向美育之道的最佳途径。“(宏壮)由一对象之形式,越乎吾人知力所能驭之范围,或其形式大不利于吾人,而又觉其非人力所能抗,于是吾人保存自己之本能,遂超越乎利害之观念外,而达观其对象之形式,如自然中之高山大川、烈风雷雨,艺术中伟大之宫室、悲惨之雕刻象,历史画、戏曲、小说等皆是也。”^⑫

从王国维对于“古雅”的形式界定来反观他对宋元戏曲的论述,就不难发现,在王国维看来,戏曲正是一种能够最为真实地呈现世俗的本然生存境况的具备“古雅”特征的典范形式。“元曲之佳处何在?一言以蔽之,曰:自然而已矣。古今之大文学,无不以自然胜,而莫著于元曲。盖元剧之作者,其人均非有名位学问也;其作剧也,非有藏之名山,传之其人之意也。彼以意兴之所至为之,以自娱娱人。关目之拙劣,所不问也;思想之卑陋,所不讳也;人物之矛盾,所不顾也;彼但摹写其胸中之感想,与时代之情状,而真挚之理,与秀杰之气,时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学,无不可也。”“然元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。古诗词之佳者,无不如是,元曲亦然。”^⑬在以诗为正统本位的中国传统文学范畴内,戏曲终于获得能够与诗相等量的地位。作为特定形式的“古雅”,在王国维前所未有的提炼和抽绎下,也最终有了真正的“形式自觉”。

虽然“古雅”借助了“西学”的外衣,以康德的“优美”和“壮美”作为参照,但王国维的思考重心却是源于东方中国的审美经验。如通常所认为的那样,1907 年是王国维从“(西式)哲学阶段”(可信)转向“(中国)文学阶段”(可爱)以开始自行建构其审美思想系统(“境界”说)的关键过渡时期。作为“诗之余”的词成为王国维考察其“境界”之论最为“独绝”的对象,自五代至于宋代的词是诗达至顶峰之后再创极致的一种形式,如同诗的没落之后有词一样,词的没落之后更有戏曲和小说的繁盛,所有曾经被视为“末技”的形式最终都可能取代前代之形式,成为呈现一个时代总体性的真正形式。进一步说,“一代”之文体是一个时代的总体性的“表征”(“变/易”),而在呈现出来的不同“(具体)文体”背

后,真正起着支撑功能的正是被王国维称为“古雅”的(恒定)审美精神。王国维的用意实际是在暗示,“古雅”可以作为呈现古典时代总体性的形式,同样也完全可以被视为呈现现代中国总体性的最佳形式;“古雅”绝非古典时代的精神要素的单纯延续,而恰恰可能是现代中国人值得保存的“诗性”文化传统。唯有如此,才可能使中国文化既立足于现代世界,又不迷失自身的传统特性,“古雅”可以成为展示和确认华夏文化身份的真正的呈现形式。在由“俗”转“雅”的“雅化”过程中,“古”之凡俗,今人视之为“雅”;今之凡俗,未始不会被后人视为“雅”。循环此道,正是中国文化能够得以恒久延续的奥秘。

三、古典叙事的“古雅”特性

王国维的“形式自觉”首先体现在,他寻找到了戏曲与不同时代各种具体文学样式所共同拥有的“古雅”特性,并在此基础上衍生出了“悲剧”与“小说”的问题。在《宋元戏曲史》中,王国维曾多次肯定戏曲与小说内在的密切关系。他特别强调,两者的关系不单是体现在戏曲对于小说人物、结构及“演史”题材等的全面借鉴上;戏曲与小说的共同取向在于叙事,它们都能够细腻地描摹和叙述俗世人众最为本然的真实生存境遇(表象),并以此揭示人生于世的内在的苦悲本质。他认为,宋元戏曲中最具价值的,并不是那些再现历史或者训诫善恶果报的剧作,而是那类能够真正切实地展示以意志力量直面人生苦难的作品。“明以后,传奇无非喜剧,而元则有悲剧在其中。……其最有悲剧之性质者,则如关汉卿之《窦娥冤》,纪君祥之《赵氏孤儿》。剧中虽有恶人交构其间,而其蹈汤赴火者,仍出于其主人翁之意志,即列之于世界大悲剧中,亦无愧色也。”^⑭王国维的“悲剧”观念源自叔本华。“由叔本华之说,悲剧之中又有三种之别:第一种之悲剧,由极恶之人,极其所有之能力以交构之者。第二种,由于盲目的运命者。第三种之悲剧,由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者;非必有蛇蝎之性质与意外之变故也,但由普通之人物、普通之境遇,逼之不得不如是;彼等明知其害,交施之而交受之,各加以力而各不任其咎。此种悲剧,其感人贤于前二者远甚。何则?彼示人生最大之不幸,非例外之事,而人生之所固有故也。”^⑮“叔本华置诗歌于美术之顶点,又置悲剧于诗歌之顶点;而于悲剧之中,又特重第三

种,以其示人生之真相,又示解脱之不可已故。故美学上最终之目的,与伦理学上最终之目的合。”^⑯从王国维对于悲剧的这一定位来看,“元剧”中虽然已经包含了揭示人生苦难的悲剧成分,但还只是属于善恶对抗的个别特例,尚不具有普遍性。所以,他才肯定地说:“至叙事的文学(谓叙事诗、史诗、戏曲等,非谓散文也)。则我国尚在幼稚之时代。元人杂剧,辞则美矣,然不知描写人格为何事。”^⑰以此推衍,被王国维视为摹写和洞察常人在常世之“常苦”本质的真正悲剧之作,就是达于小说典范之巅峰的《红楼梦》。其“正文”故事与“序”中“题诗”相互呼应,正可看作是“诗”的“赋形”向“小说”的“赋形”的转换(或所谓“有诗为证”)。“生活之本质何?‘欲’而已矣。……欲与生活、与苦痛,三者一而已矣。”^⑱“夫优美与壮美,皆使吾人离生活之欲,而入于纯粹之知识者。若美术中而有眩惑之原质乎。则又使吾人自纯粹知识出,而复归于生活之欲。”^⑲“吾人且持此标准,以观我国之美术,而美术中以诗歌、戏曲、小说为其顶点,以其目的在写人生故,吾人于是得一绝大著作曰《红楼梦》。”^⑳《红楼梦》能达于悲剧的极致,正在于其摆脱了“元剧”式的“个别之悲”,并发掘出了“生活之欲”的普遍生存本质。“生活之欲之先人生而存在,而人生不过此欲之发现也。”^㉑“宇宙一生活之欲而已!而此生活之欲之罪过,即以生活之苦痛罚之:此即宇宙之永远的正义也。自犯罪,自加罚,自忏悔,自解脱。美术之务,在描写人生之苦痛与其解脱之道,而使吾侪冯生之徒,于此桎梏之世界中,离此生活之欲之争斗,而得其暂时之平和,此一切美术之目的也。”^㉒

王国维这里的论述可以概括为如下的逻辑思路:叔本华认为,欲望是有限的时空世界的先验普遍本质,具体个别的“人生”样态(生存形态)是对欲望的“感知性”的自然呈现(或称第一形式)，“美术/艺术”则是“诗人/艺术家”对其所感知的“人生之欲”的经验呈现(或称第二形式)。这两种形式均属于常态,它们都蕴含了本质欲望的普遍性;而且,更重要的是,它不同于康德所强调的“天才”式的极致体验。在俗世中,所有的普通人都能够借助修养而在其“美”的“经验”之中得以感知和达致,这就是王国维所极力推崇的“古雅”。唯其属于常人常世之“常道”,“古雅”才成为呈现“当世人众”之生存境遇的最高“形式”范畴。诗、赋、词、戏曲、小说等具体形

态,不过是作为总体形式的“古雅”之“变/易”的结果而已。“夫美术之所写者,非个人之性质,而人类全体之性质也。……善于观物者,能就个人之事实,而发见人类全体之性质。”^{②3}为了证明作为“经验”的艺术“形式”与先验本质之间的呼应关系,王国维特意大段引述了叔本华的观点:

夫美术之源,出于先天,抑由于经验,此西洋美学上至大之问题也。叔本华之论此问题也,最为透辟。兹援其说,以结此论。其言曰(此论本为绘画及雕刻发,然可通之于诗歌、小说):……故美之知识,断非自经验的得之,即非后天的而常为先天的;即不然,亦必其一部分常为先天的也。吾人于观人类之美后,始认其美;但在真正之美术家,其认识之也,极其明速之度,而其表出之也,胜乎自然之为。此由吾人之自身即意志,而于此所判断及发见者,乃意志于最高级之完全之客观化也。……唯如是,故希腊之天才,能发见人类之美之形式,而永为万世雕刻家之模范。唯如是,故吾人对自然于特别之境遇中所偶然成功者,而得认其美。此美之预想,乃自先天中所知者,即理想的也,比其现于美术也,则为实际的。何则?此与后天中所与之自然物相合故也。……故唯自然能知自然,唯自然能言自然,则美术家有自然之美之预想,固自不足怪也。……诗人由人性之预想而作戏曲小说,与美术家之由美之预想而作绘画及雕刻无以异。唯两者于其创造之途中,必须有经验以为之补助。夫然,故其先天中所已知者,得唤起而入于明晰之意识,而后表出之事,乃可得而能也。^{②4}

从“一代有一代之文学”的立论出发,王国维将骚、赋、诗、词、戏曲、小说等具体文体形制定位在了“变/易”的“更迭/叠加”层面上,并借此发掘出了蕴含其中的带有普遍特质的深层恒定形式。王国维并没有完全套用康德或叔本华的理论思想来考察东方中国的审美现象,而是在西式理念之外独辟蹊径,提炼出了“古雅”这一形式范畴来对应于古典世界总体性。应当承认,东方中国以心灵来感知宇宙万物的方式确实有别于西方,“诗”虽然是东西方所“共名”的一种形式,但在内质上,以经验性抒情为指向的“诗”与以先验性真理为指向的“诗”是有着根本区别的。西式的“诗”可以从“神谕/圣言”转向“人

之思”,作为形式的“诗”本身并没有改变;中国的“诗”虽有诗词曲赋等具体文体形制的变化,但作为内质的“人心/人情”(精神形态)却没有改变。所以,在王国维看来,能够呈现这种“恒定人心”的经验性形式只能称为“古雅”;“古”意味着超越时空的与初民“心声”的衔接,“雅”则是顺应于不同时代的艺术形态的“累加/层叠”。恒定不变的“古”正是在“雅”的“变/易”过程之中,完成自身的形式呈现,王国维在《文学小言》中特别称颂的屈子(赋)、渊明(诗)、子美(词)、《窦娥冤》(曲)、《红楼梦》(小说)等即为最有力的证明。

当然,王国维在把“古雅”确定为形式常规的同时,也并没有忽视艺术家自身特定的修养与禀赋。他认为:“抒情之诗,不待专门之诗人而后能之也。若夫叙事,则其所需之时日长,而其所取之材料富,非天才而又有暇日者不能。”^{②5}“吾人谓戏曲小说家为专门之诗人,非谓其以文学为职业也。……职业的文学家,以文学为生活;专门之文学家,为文学而生活。”^{②6}“文学职业”与“文学生活”的区分或许是王国维有感于晚清时代在印刷技术和报章商业的刺激下粗制滥造的小说创作而进行的划界。实际上,更进一步说,即使在“为文学而生活”的范围内,王国维对于“天才”之作与“常人”之作也给予了明确的区分。他曾特意将《红楼梦》与歌德的《浮士德》和孔尚任的《桃花扇》做过具体的比较:

夫欧洲近世之文学中,所以推格代之《法斯德》为第一者,以其描写博士法斯德之苦痛,及其解脱之途径,最为精切故也。……且法斯德之苦痛,天才之苦痛;宝玉之苦痛,人人所有之苦痛也。其存于人之根柢者为独深。而其希救济也为尤切。^{②7}

故吾国之文学中,其具厌世解脱之精神者,仅有《桃花扇》与《红楼梦》耳。而《桃花扇》之解脱,非真解脱也。……《桃花扇》之解脱,他律的也;而《红楼梦》之解脱,自律的也。且《桃花扇》之作者,但借侯、李之事,以写故国之戚,而非以描写人生为事。故《桃花扇》,政治的也,国民的也,历史的也;《红楼梦》,哲学的也,宇宙的也,文学的也。此《红楼梦》之所以大背于吾国人之精神,而其价值亦即存乎此。^{②8}

《红楼梦》一书与一切喜剧相反,彻头彻尾之悲剧也。^{②9}

王国维所标举的“古雅”的形式意味,其核心即是心灵如何为世界赋形。王国维的特殊贡献在于,他为古典世界的总体性找到了一种与可之相对应的心灵形式,并以此尝试在古典与现代之间搭起一座诗性沟通的桥梁。但他对于行将到来的现代世界却充满了忧虑和怀疑。现代世界是一个以个体的自由欲望为出发点来寻求实现个人价值意义的世界,而个体欲望的自由释放将必然导致世界总体性的崩塌;以多元异质的观念形态出现的人为的真理已经彻底取代了源初统一性的“唯一真理”,现代世界因此变成一个分散的、碎片化的差异性世界,人也无可挽回地变成了各自孤立的原子式的个人,这就是我们通常所说的西方思想的危机或现代的堕落。当现

注释

责任编辑:采薇

— Focusing on the Form Meaning of Wang Guowei's Guya Concept

Chen Yueying

Key words: Wang Guowei; form; GuYa; show