

行知递变，可信可爱： 对“境界”说的主体论身体美学解读

——纪念王国维先生《人间词话》发表 100 周年

文 / 马正平

摘要：王国维先生《人间词话》“境界”说美学是一种主体论身体美学或身体主体性文艺美学理论。其基本特点在于，审美活动、审美感受、感觉是身体主体性的一种切身性的形式时空、生命时空的“不隔”“真切感”身体感感受、感觉。其“所见者真，所知者深”和“能感之”与“能写之”就是一种身体主体性建构的体现。在主体论身体美学、或身体主体性美学的审美活动过程中，身体主体会产生一系列身体感感受、感觉：“境界”（“意境”“气象”）“不隔”“真切”“工”（即“美”）“爱”。因此，王国维的身体主体性美学才是“可信”而又“可爱”的生命美学。从主体论身体美学或者说身体主体性美学的学术视野上讲，20 世纪以来的中国现代美学，除了王国维先生的“境界”说美学以外，没有一个美学家的美学理论能够真正深入到如此深的生命境界。因此，未来中国当代美学研究的基本方向就是两个“回到”与两个“转向”：回到鲍姆嘉通，回到王国维。转向“身体现象学”、转向“默会致知论”的后批判实践哲学和思维现象学。

关键词：主体论身体美学；“境界”说；行知递变；默会致知论；时空美学。

DOI:10.16129/j.cnki.mysdx.2019.02.004

笔者在研究 20 世纪以来的百年美学思想史的时候发现：自王国维的“境界说”以后，中国传统美学就被尘封冻结，于是，欧美和苏联的现代主义理性化、概念化、二元对立的美学大潮一次又一次地泛滥于中国美学界，这是中国现当代美学最为严重的问题。这个问题的本质就是自王国维的“境界说”以后的中国现当代美学的各种美学理论都使用第三人称的言说方式对“美”和“审美”问题进行外部的客观化解读、阐释，缺乏对审美活动进行现象学的直观与第一人称的描述。用王晓华教授的“身体主体论美学”理论来讲，就是说，中国现当代美学的各种美学理论缺乏一种“身体主体论美学”的哲学基础和研究方法论维度。在笔者看来，王国维先生的《人间词话》“境界”说之所以伟大，就是因为“境界”说美学正是一种主体论身体的美学，而且是中国传统美学的现代转化的先驱，也正是因为如此，我们才能将其转化为一种新现代主义的“时空美学”。

本文的目的就是依据“主体论身体美学”的方法对王国维的境界说进行重新阐释，从而建构中国当代美学研究的“主体论身体美学”的研究理念与方法论。

一、“身体美学”和

“主体论身体美学”：一个准备性的阐释

当代是一个“身体哲学”的时代。身体哲学的基本哲学

宗旨是肯定人的个体身体在认识和实践中的本体地位。20 世纪 50 年代，美国学者迈克尔·波兰尼所开启的“默会致知论”的后批判哲学也是一种真正的“身体哲学”，其“内居”性思想已经涉及身体美学的深层次哲学问题。到了 70 年代，米歇尔·亨利（Michel Henry）出版了《身体哲学与身体现象学》一书，开启了“身体哲学”的新篇章。在身体哲学的思想大潮中，“身体美学”是一个迟早都必然会提出的美学命题和美学思想。梅洛-庞蒂率先开启了“知觉现象学”层面的身体美学研究。20 世纪 80 年代，伊格尔顿参与到身体美学建构的美学思潮中去，进行“身体话语”的主体论身体美学的研究。

1992 年，美国美学家舒斯特曼（Richard Shusterman）在《实用主义美学》涉及到了身体美学问题。1997 年，他在《哲学实践：实用主义和哲学生活》一书中首次提出了构建“身体美学”这门学科的想法。他认为：“哲学需要给身体实践的多样性以更重要的关注，通过这种实践我们可以从事对自我知识和自我创造的追求，从事对美貌、力量和欢乐的追求，从事将直接经验重构为改善生命的追求。处理这种具体追求的哲学学科可以称作身体美学。”这里所谓“这种追求”应该是身体塑造修身实践的追求，所谓“哲学学科”，应该是就“身体感性学”或“身体艺术学”而言。

1999 年舒斯特曼正式发表了《身体美学：一个学科建议》

的长篇论文,并对“身体美学”下了正式的定义:“对一个人的身体——作为感觉审美欣赏(aisthesis)及创造性的自我塑造场所——经验和作用的批判的、改善的研究。”^[1]在这篇长文中,他将“身体美学”分为三个分支:第一个是“分析的身体美学”,它是身体美学的一门描述性与理论性的分支,主要解释身体感知与身体训练的本质以及身体在我们认识世界与建构世界中的作用;第二个是“实用的身体美学”,它提出了一些改善身体的特殊方法并对其进行比较批评,从而建构知识体系^[2];第三个是“实践的身体美学”,它追求的是身体训练实践,通过实践提升和改良身体自我。从2002年出版《实用主义美学》(第二版)到2007年出版《生活即审美:审美经验和生活艺术》再到2011年出版《身体意识和身体美学》一书,舒斯特曼的“身体美学”还是坚持1999年对“身体美学”三个分支的划分。实际上,舒斯特曼的“身体美学”并非一般意义上的“身体美学”而是一种“身体感性学”或“身体艺术学”。于是,中国学者普遍认为:“舒斯特曼所说的第二、三两个分支的区别并不明显,将一些身体训练技巧隶属于美学理论也不太妥当,国内学者对此已有批评。”^[3]

三年后,在2011年《光明日报》上发表的《身体美学:理论与实践的结合》^[4]一文中,舒斯特曼却对1999年、2002年以及2011年出版的《身体意识和身体美学》中的“身体美学”概念的三个层面做了修改,认为“身体美学”包括这样三个分支:一是作为美学新方向的身体美学;二是作为实践哲学的身体美学;三是改善生活品质的身体美学。但实际上,这时的“身体美学”还是身体感性学或身体艺术学。

如果说,1999年的“身体美学”定义的分析的、实用的、实践的三个层面的侧重点是身体塑造、身体训练的“身体感性学”的话,那么,舒斯特曼在2011年“身体美学”的三个层次则聚焦于1999年的“身体美学”定义中的“对一个人的身体——作为感官—审美欣赏(aisthesis)——经验批判的研究”这个层面的“身体美学”内涵:我们必须认识到在所有的行为(无论是艺术性的还是政治性的)中,身体都是展开生命活动的首要工具。这里强调的是“身体在艺术创造和审美欣赏的核心位置”。这样一来,第一个层次上的“身体美学”讲的就是身体主体论美学原理或者说主体论身体美学原理。所以,舒斯特曼最后落实到美学研究的身体化境界,或身体主体性美学境界。因为他说:“一旦从美和艺术的狭义的理解之中解放出来,美学的研究领域被拓宽到关于心灵和感觉的哲学探讨的广阔天地之中。通过身体美学的解释,人们可以更好地理解审美活动中基本的感觉形式。”因为,“审美活动中基本的感觉形式”其实就是身体感的身体化形式、生命形式。

虽然舒斯特曼对第二个层面的“作为实践哲学的身体美学”进行阐述时强调的是身体训练、身体塑形方面的身体美

学内涵,但他最后却回到了身体化审美活动过程上面:“身体包括了身体的主体性层面和感觉层面,而这两个层面无论是对审美实践(艺术创造)抑或是一般的审美经验而言,都是至关重要的:只要谈到经验,身体就必须被涉及。‘身体美学’,(清晰地显示了身体和美学联合)对我所设想的研究而言就是一个合适的名称,因为我想给身体以更审慎的审美关注:不仅仅把身体作为一个外在展示美丽、雄伟、优雅和其他审美品质的对象,更是以身体为主体性存在去感觉这些品质,去经历这些身体品质所带来的审美快感。”这是“身体美学”的拓展版,涉及人类一般审美活动的身体化现象学描述的审美新形态。这是一般身体化审美原理在对象性身体审美中的具体化审美过程,将其拓展开来就可形成主体论身体美学或身体化审美原理。

当中国学者接受舒斯特曼的“身体美学”后,“身体美学”的内涵却发生了嬗变。于是,两种对立的“身体美学”出现了。一是将身体作为审美对象、客体的“客体论身体美学”,这相当于“人体美学”,于是,“身体美学”成为一种审美范畴、类型的概念,它与“自然美”“艺术美”“社会美”并列为四大审美类型、范畴。张法、彭富春是“客体论身体美学”的代表。二是将“身体”作为审美活动实施、发出者、承担者、感受者。持后一种立场的中国学者充分敞开了舒斯特曼身体美学中的深层含义。例如,程相占的“身体化审美活动”和王晓华的“主体论身体美学”就是如此。虽然程相占、王晓华的“身体美学”与舒斯特曼的“身体美学”具有内在联系,但其理论旨趣和研究重点完全不同:梅洛-庞蒂、程相占、王晓华关怀的审美活动的身体现象学问题,是审美活动的身体性关怀,而舒斯特曼关注的则是身体训练实践层面的“身体关怀”。

中国哲学界和美学界较早进行身体哲学的研究是深圳大学教授王晓华博士。早在2001年出版的《个体哲学》一书中,他就已经提出了“我是身体”“身体作为世界中心”“身体创造的世界”等身体本体论的“个体哲学”思想。2016年他在《身体美学导论》提出了一种区别于“客体论身体美学”的一种身体现象学或思维现象学的新现代美学思想,亦即“身体主体性美学”思想。主体论身体美学或身体主体性美学是20世纪以来最重要的美学方法论,是一种新现代美学方法论。其哲学基础应该是“后批判默会致知论”哲学:心灵、精神是身体的意义,换句话说,身体感是心灵、精神这种焦点目标的支持系统、附带觉知,它们是一个整合的融贯体:身心融贯,身心打通。因此,生命感就是身体感,身体感就是心灵感。基本特点就是审美活动中的感觉性、内居性、切身性、真切性、具身性、自我性、生命自由的不隔性。

“主体论身体美学”的基本贡献在于揭示了,在审美活动中,审美主体的心灵、精神、生命是与审美主体的身体感

相统一的,心灵的时空感就是身体的时空感、生命的时空感。

“主体论”身体美学的提出顺应了这一中国当代美学的发展逻辑,他巧妙地把舒斯特曼和中国学者的“客体论”的“对象性”身体美学转化为“主体论”的“方法论”的身体美学,开启身体化美学的新方向,这就超越了作为消费美学、生活美学的客观论身体美学,因此提高了身体美学的学术品味,成了当代美学转型升级的美学方法论,使美学研究更加逼近艺术创作和审美活动的真相。

主体论身体美学中审美之身与审美之心的统一,可以运用波兰尼的“默会致知论”的后批判哲学进行确证。默会致知论认为,人类认识和实践的技能知识不是批判哲学所认为的那样是明言的客观的、理性的、概念的知识,而是“只可意会,难以言传”的个体性身体化内居性默会知识。而默会知识是一个由意识性的“焦点目标”“焦点觉知”和下意识、无意识的形式化、图样化的“附带觉知”的“辅助系统”或“支援系统”整合而成的共时性立体系统。在这个共时整合状态中实现了真正的致知、认知。在这里,下意识、无意识的支援系统的附带觉知是意识性的“焦点目标”“焦点觉知”的本质。在审美的默会致知活动中,意识性审美价值、审美意义的审美判断(这是“美丽”的)就是审美默会致知活动的意识性的“焦点觉知”“焦点目标”,而审美活动从初始活动中创生出来的(“生于象外”之“象”)就是意识性的“焦点觉知”“焦点目标”的“支援系统”“辅助系统”表达系统。也就是说,作为意识化的审美判断的形容词的“焦点觉知”的“美”是现象,作为下意识、无意识的“附带觉知”的“辅助系统”或“支援系统”的“象外之象”则是其本质。附带觉知、支援系统是焦点目标、焦点觉知的本质。于是,美的本质被揭示出来。“默会致知论”的后批判哲学认为:下意识、无意识的“附带觉知”的“辅助系统”或“支援系统”是个体的身心内敛、内居、寄托、信托之所(中心、场所),因此,它是审美活动中的“真理”。所以,“默会致知论”的后批判哲学、后批判美学其实就是一种主体论身体哲学或主体论身体美学或身体主体化美学,简言之,是一种“身体化美学”,也可以说是“身体现象学美学”或“思维现象学”。

需要特别注意的是,在身体主体审美活动瞬间,最终的作为“焦点觉知”的审美价值意义的判断产生之前,由于身体主体对从初始审美对象、客体上创生出来的“象外之象”是具有个人化内居、寄托的身体化、身体感、生命感的身体体验,因此必然产生切身性的真实性的身体感和生命感、心灵感,这就是海德格尔讲的艺术作品中的“真理自行植入”,正是由于这一“真切”的艺术之“真”的身体生命存在时空的体验,最后的作为“焦点觉知”的审美价值意义的判断(这是的“美的”’)才能产生出来。换言之,艺术之“真”的“真理自行植入”

环节是作为下意识、无意识的“附带觉知”的“辅助系统”或“支援系统”的“象外之象”到作为“焦点觉知”的审美价值意义的判断产生的“中介”“桥梁”。因此,没有这种艺术之“真”的“真理自行植入”状态的产生,最终的作为焦点觉知的审美判断是产生不出来的。“纸花”一样的虚假、应酬的文学不能产生美的判断原因,正在这里。

二、王国维《人间词话》第一手稿之前的 身体主体论“境界”说美学研究成果

王国维先生在1907年写的《自序(二)》中夫子自道地说:“余疲于哲学有日矣。哲学上之说,大都‘可爱者不可信,可信者不可爱’。余知真理,而余又爱其谬误。伟大之形而上学,高严之伦理学,与纯粹之美学,此吾人所酷嗜也。然求其可信者,则宁在知识论上之实证论,伦理学上之快乐论,与美学上之经验论。知其可信而不能爱,觉其可爱而不能信,此近二三年中最大之烦闷,而近日之嗜好所以渐由哲学而移于文学,而欲于其中求直接之慰藉者也。要之,余之性质,欲为哲学家则感情苦多,而知力苦寡;欲为诗人,则又苦感情寡而理性多。诗歌乎?哲学乎?他日以何者终吾身,所不敢知,抑在二者之间乎?今日之哲学界,自赫尔德曼以后,未有敢立一家系统者也。居今日而欲自立一新系统,自创一新哲学,非愚则狂也。近二十年之哲学家,如德之芬德,英之斯宾塞尔,但搜集科学之结果,或古人之说而综合之、修正之耳。此皆第二流之作者,又皆所谓可信而不可爱者也。此外所谓哲学家,则实哲学史家耳。以余之力,加以以学问,以研究哲学史,或可操成功之券。然为哲学家,则不能;为哲学史,则又不喜,此亦疲于哲学之一原因也。”^[5]

从这里可以清楚看到,王国维的“境界”说美学产生的哲学基础、思想基础是发轫于对康德的“人是目的”的主体论、生命论、德性论理性化明言性批判性美学和叔本华的实在论知识论的生命意志论庄严的形而上学“可爱而不可信”,和芬德和斯宾塞尔经验美学的“可信而不可爱”,在这双重不满中,王国维感到从哲学和美学中很难解决“可爱”与“可信”的统一协调的问题。于是,他“告别哲学”、美学,“转向了文学”:一方面进行中国古典诗词的创作;另一方面由于诗词创作的成功,于是萌发了进行诗词创作经验分析总结的“诗话”“词话”写作,最后完成了《文学小言》和《人间词话》的诗话、词论的写作。由于王国维先生是由美学家的身份进入诗话、词话写作的,因此,这些诗话、词话中,对诗词创作的分析、描述就是诗论、词论的诗学著作,而对诗词的欣赏、鉴赏、品评就成了文艺美学著作。王国维的“境界”说美学就是这样不经意地自然生长出来的,所以非常真实可信。

王国维美学不像康德、黑格尔、叔本华那样的“自上而下”地演绎出自己的美学思想,而是从自己的亲身真实的诗

词创作活生生的经验中进行“自下而上”的总结、分析、概括、升华出来自己的“境界”说身体现象学或身体主体性美学思想。首先,在1906年的《文学小言》诗话中,王国维先生直接从文学创作的时病中提出了提倡“真正的文学”的批判性文学创作论,他说:“昔司马迁推本汉武帝时学术之盛,以为利禄之途使然。余谓一切学问皆能以利禄劝,独哲学与文学不然。何则?科学之事业,皆直接间接以厚生利用为旨,古故未有与政治及社会上之兴味相刺谬者也。至一新世界观与新人生观出,则往往与政治及社会上之兴味不能相容。若哲学家而以政治及社会之兴味为兴味,而不顾真理之如何,则又决非真正之哲学。以欧洲中世哲学之以辩护宗教为务者,所以蒙极大之污辱,而叔本华所以痛斥德意志大学之哲学家也。文学亦然;舖綴的文学,决非真正之文学也。”^{[6]185}何谓“真文学”?他说:“人亦有言,名者利之宾也。故文绣的文学之不足为真文学也,与舖綴的文学同。古代文学之所以有不朽之价值者,岂不以无名之见者存乎?至文学之名起,于是有因之以为名者,而真正文学乃复托於不重于世之文体以自见。逮此体流行之后,则又为虚玄矣。故模仿之文学,是文绣的文学与舖綴的文学之记号也。”^{[6]185-186}怎样创作“真文学”呢?他说:“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。”^{[6]186}又说:“‘燕燕于飞,差池其羽’。‘燕燕于飞,颉之颃之’。‘眼黄鸢鸟,载好其音’。‘昔我往矣,杨柳依依’。诗人体物之妙,侔于造化,然皆出于离人孽子征夫之口,故知感情真者,其观物亦真。”^{[6]187}又说:“屈子之后,文学上之雄者,渊明其尤也。韦、柳之视渊明,其如贾、刘之视屈子乎!彼感他人之所感,而言他人之所言,宜其不如李、杜也。”^{[6]187}这就是王国维后来《人间词话》中的“能感之”与“能写之”的“不隔”说的最早思想基础、渊源。这“能感之”与“能写之”的“不隔”就是王国维先生所说的文学之“真”。故《文学小言》13则云:“诗至唐中叶以后,殆为羔雁之具矣。故五季、北宋之诗,(除一二大家外)无可观者,而词则独为其全盛时代。其诗词兼擅如永叔、少游者,皆诗不如词远甚。以其写之于诗者,不若写之于词者之真也。至南宋以后,词亦为羔雁之具,而词亦替矣。(除稼轩一人外。)观此足以知文学盛衰之故矣。”^{[6]188}

在同一年,王国维鲜盛以这种“真文学”的理念,对自己的词创作进行总结,写出了《人间词甲稿序》。在这里,他首先揭示了南宋以后词道衰微的根本原因:“夫自南宋以后,斯

道之不振久矣。元明及国初诸老,非无警句也,然不免乎局促者,气困也。嘉道以后之词,非不谐美也,然无救榆浅薄者,意竭于摹拟也。”这就是说,南宋以后词人创作,虽音调谐美,但“意”不能真切感知,故显“浅薄”。并以樊志厚之口,当仁不让,对自己的词做了高度评价:“及读君自所为词,则诚往复幽咽,动摇人心,快而能沈,直而能曲,不屑屑于言词之末,而名句间出,殆往往度越前人。至其言近而指远,意决而辞婉,自永叔以后,殆未有工如君者也。君始为词时,亦不自意其至此,而卒至此者,天也,非人之所能为也。若夫观物之微,托兴之深,则又君诗词之特色,求之古代作者,罕有伦比。呜呼,不胜古人,不足以与古人并,君其知之矣。世有疑余言者乎?则何不取古人之词,于君词比类而观之也。”这里所写,已经是《人间词话》初稿的初稿了。在王国维看来,《人间词话》里的作品之所以能够使读者“往复幽咽,动摇人心,快而能沈,直而能曲,不屑屑于言词之末,而名句间出,殆往往度越前人”,那是因为,自己的词在创作之前是“观物之微”,在创作的时候是“托兴之深”,即“能感之”与“能写之”,这就是“真文学”:只有真的感受,真的表达,才能产生真的价值判断,最后才能产生美的审美判断。这就是一切文学、艺术创作的基本美学原理,既是文艺创作原理也是文艺审美原理。

那么,那个被鉴赏者称为“真”的东西是什么呢?王国维先生在1907年9至10月撰写的《人间词话》第一稿(即手稿前30则)中的第12则(通行本42则)中写到:“古今词人格调之高,无如白石。惜不于意境上用力,故觉无言外之味,弦外之响,终落第二手。(按:此五字原已删去)其志清峻则有之,其旨遥深则未也。”在这里,“意境”只是无意间不经意的一提,并未专门讨论。但是,王国维认为,正是这个“意境”才是让鉴赏者产生“真理”感受的关键、本质。于是,在他于1907年11月间写的《〈人间词〉乙稿序》中对《人间词话》第一手稿中提及的“意境”这个概念进行专门深入地讨论,成了《〈人间词〉乙稿序》唯一的“关键词”。《〈人间词〉乙稿序》云:“文学之事,其内足以摅己而外足以感人者,意与境二者而已。上焉者意与境浑,其次或以境胜,或以意胜。苟缺其一,不足以言文学。”注意,王国维这里所说的“意”和“境”并非他讲的文学的“二元质”的“情”和“境”,而是从文学作品中所表达的“情意”和“景物”中创生出来的“象外之象”的两种“意境”,就是王昌龄的“诗有三境”的“情境、意境”与“物境”。“意与境浑”是指“情景交融”或“理景交融”作品而产生出来的一种“意境”;“以境胜”之“意境”则是以景物之美感人而产生的一种“意境”;而“以意胜”之“意境”则是以情感或思想深度感人而产生的一种“意境”。前一种意境就是《人间词话》中的“无我之境”,后两种意境类似于《人间词话》中的“有我之境”。

所以,他说:“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。”在这里,我们可以看出,鉴赏者能够在文学作品中产生“意境”,还是由于是诗人、词人能够“观”,“观”有两种,一种是“观我”,悲剧作品的创作、鉴赏就是如此,二是“观物”,及时对美丽的自然景物的直观。虽然“观物”好像是“无人之境”但是,“观物”之诗间接地“观我”,因为“然非物无以见我”,所以作为“以境胜”的“物境”好像是“无我之境”,实际上,归根结底还是一种间接的“有我之境”,而“以意胜”或“意境两浑”的“有我之境”之诗直接的主要的“有我之境”,因此,无论两翼中“意境”都是“观我”之“境”,广义的“有我之境”。由于我就是“身体”,就是“生命”,因此,“有我”的感觉是一种身体、生命的存在感、生命时空感,因此,它是文艺作品的“真理的自行植入”,这就是“真文学”,只有“我”面对艺术真理时,身体主体性的审美判断才能最终产生出来。在意识到这点以后,王国维先生重新进行了《人间词话》的写作。通过分析两个《人间词话》手稿,我们发现,第二稿是对第一稿的提升、展开、框架化、建构化,因而更能体现身体美学意蕴。

三、《人间词话》中的 “境界”说与身体化美学体系框架

在《人间词话》第二手稿(以及后来由此框架选编出来的《人间词话》64则通行本)中,首先,王国维先生将《〈人间词〉乙稿序》中的“意境”概念换成了“境界”,并随着《〈人间词〉乙稿序》中对“意境”范畴类型的本质论述,将“境界”说作为《人间词话》第二手稿(以及后来由此框架选编出来的《人间词话》64则通行本)的理论关键词和核心概念。在第二手稿第1则(全稿31)提出了“词以境界为最上”的理论主张,“有境界则,不期工而自工,自成高格,自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此。”在第二手稿第15则(全稿46)中有说:“言气质,言格律(按:三字原已删去),言神韵,不如言境界。有境界,本也。气质、格律、神韵,末也。有境界而三者随之矣。”在第二手稿第49则(全稿80)中再说:“严沧浪《诗话》曰:‘盛唐诸公,唯在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处,透彻玲珑,不可凑拍。如空中之音、相中之色、水中之影、镜中之象,言有尽而意无穷。’”“余谓北宋以前之词亦复如是。但沧浪所谓‘兴趣’,阮亭所谓‘神韵’,犹不过道其面目,不若鄙人拈出‘境界’二字为探其本也。”王国维在这里一再强调以“境界”论词之美的重要性,说明他看到了“境界”论的生命美学、主体论身体美学的本质。

我们不禁要问,为什么王国维在《人间词话》第二手稿

第1则(全稿31)中会说“有境界,则不期工而自工,自成高格,自有名句”呢?为什么王国维会在第二手稿第15则(全稿46)中有说:“言气质,言格律(按:三字原已删去),言神韵,不如言境界。有境界,本也。气质、格律、神韵,末也。有境界而三者随之矣”呢?为什么王国维会在第二手稿第49则(全稿80)中再说“沧浪所谓‘兴趣’,阮亭所谓‘神韵’,犹不过道其面目,不若鄙人拈出‘境界’二字为探其本也”呢?要回答这个问题,我们必须弄清王国维先生《人间词话》第二手稿中的“境界”的真实含义。

现在来看,王国维《人间词话》中多次提出“境界”生成的条件,他在《人间词话》第二手稿第4则(全稿35)中说:“境非独谓景物也,感情亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者谓之有境界,否则谓之无境界。”这里前一句讲的是诗词作品中的“境界”不仅可以从所写的“景物”中产生出“以境胜”的“物境”“意境”“境界”,还可以从所写的“感情”中产生出“以意胜”的“情境”或“意境”性的“境界”。但是并非写了情感和景物的作品,别人就自然能产生“境界”,而必须是“能写真景物、真感情者谓之有境界,否则谓之无境界。”注意,这里再次提醒人们,并非写了景物、情感就产生“境界”而是写了“真景物”“真感情”,并且是“能写真景物、真感情”,即在表达这些真景物、真感情时,能细节白描,不用典,不代字,这样才让欣赏者产生“有境界”的审美效果。正如第二手稿第19则(全稿50)说:“昔人论诗词,有景语、情语之别。不知一切景语皆情语也。”或如《人间词话》第二手稿第16则(全稿47)说:“‘红杏枝头春意闹’,著一‘闹’字而境界全出。‘云破月来花弄影’,著一‘弄’字而境界全出矣。”这里所谓“有境界”就是从诗人所写的景物、情感中创生出、涌现出“境界”。这时的“境界”既不是景物、也不是情感,也不是情景交融的形象图画,而是从这些初始审美对象客体形象上直观或折射地创生出来的无限的身体感、生命感的无限时空。由于这样的“境界”、无限生命时空就是审美默会致知活动中的支援、辅助意识性的焦点觉知的审美判断的附带觉知、支援系统,身体化的生命时空,十次作品的“高格”“名句”就自然产生了。由于下意识、无意识地附带觉知的“境界”、无限生命时空是意识性理性化的焦点目标。

于是,沿着这样的思路,王国维根据创作主体和审美主体的“我”呈现程度或直接间接类型,把欣赏文艺作品所产生的“境界”分类了“有我之境”与“无我之境”两大类型。故《词话》第二手稿第3则(全稿33)云:“有有我之境,有无我之境。‘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’,有我之境也。‘采菊东篱下,悠然见南山’,‘寒波澹澹起,白鸟悠悠下’,无我之境也。有我之境,物皆著我之色彩。无我之境,不知何者为我,何者为物。

此即主观诗与客观诗之所由分也。(按:此句原已删去)古人为词,写有我之境者为多,然非不能写无我之境,此在豪杰之士能自树立耳。”其第二手稿第4则(全稿34)云:“古诗云:‘谁能思不歌?谁能饥不食?’诗词者,物之不得其平而鸣者也。故‘欢愉之辞难工,愁苦之言易巧。’”显然,所谓“有我之境”是审美主体在欣赏悲剧性作品时由于对悲剧人物产生的同情怜悯从而折射出了审美主体的至善,再从这至善的道德情感中折射出了审美主体、身体主体自己的无限高远博大宽厚的心灵境界,生命时空,这就是“有我之境”。而所谓“无我之境”则是审美主体对优美景物的欣赏而产生的对景物之美欣赏,但是又折射出自己选择这种欣赏对象的高雅、淡远、无欲的心灵境界。显然,这是王国维对《〈人间词〉乙稿序》中的“以境胜”和“以意胜”或“意境两浑”的意境范畴分类的在此升华阐述,但不同的是,“有我之境”和“无我之境”的理论更加深刻地阐述了“境界”“美”与审美主体、身体主体、生命主体的深切关系。并且,王国维还吸收了叔本华美学中的审美思维差异的理论,并将其纳入康的美学中的“美”和“崇高”的审美范畴理论中去了。对“有我之境”和“无我之境”审美思维内在机制进行了大略的概括。故第二手稿第6则(全稿36)云:“无我之境,人唯于静中得之。有我之境,于由动之静时得之。故一优美,一宏壮也。”显然,“无我之境”的审美思维是“直观”,而“有我之境”的审美思维是“曲观”、“折射”。

现在看来,文学艺术作品的“境界”能否产生出来,关键是创作主体和审美主体的“我”与所写、所审的作品内容的“景物”“情感”的“真切”性,另一方面,艺术表达的艺术语言是否动人、感人的问题。因此,“真景物、真感情”与“能写”的境界产生的根本原因,二者缺一不可。于是,感受外物的“真切”与语言表达的“不隔”就成为王国维《人间词话》“境界”美学的核心与关键。故《人间词话》第二手稿第37则(全稿68)云:“唐五代北宋之词,所谓‘生香真色’。若云间诸公,则彩花耳。湘真且然,况其次也者乎!”“生香真色”就是那些能干比与能写之的作品产生的生动性身体感受、生命感受。第二手稿第93则(全稿124)云:“‘昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守’,‘何不策高足,先据要路津。无为久贫贱,轲轲长苦辛’,可谓淫鄙之尤。然无视为淫词、鄙词者,以其真也。五代北宋之大词人亦然。非无淫词,然读之者但觉其亲切动人。非无鄙词,然但觉其精力弥满。可知淫词与鄙词之病,非淫与鄙之为病,而游词之病也。‘岂不尔思,室是远而。’而子曰:‘未之思也,夫何远之有?’恶其游也。”第二手稿第94则(全稿125)又云:“纳兰容若以自然之眼观物,以自然之笔写情。此由初入中原,未染汉人风气,故能真切如此。北宋以来,一人而已。”这种“真切”就是一

种强烈的身体感、生命感的审美感受,这是王国维身体现象学、主体论身体美学、生命美学的基本特征。

“真切”是对“境界”的存在感、生命感、真实感的体验感受,而“不隔”则是身体、生命的无限自由感的体验感受。第二手稿第44则(全稿77)云:“白石写景之作,如‘二十四桥仍在,波心荡,冷月无声’,‘数峰清苦,商略黄昏雨’,‘高树晚蝉,说西风消息’,虽格韵高绝,然如雾里看花,终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病,皆在一‘隔’字。北宋风流,过江遂绝,抑真有运会存乎其间耶?”第二手稿第47则(全稿78)云:“问‘隔’与‘不隔’之别,曰:陶、谢之诗不隔,延年则稍隔矣。东坡之诗不隔,山谷则稍隔矣。‘池塘生春草’、‘空梁落燕泥’等二句,妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论。如欧阳公《少年游》咏春草上半阙云:‘阑干十二独凭春,晴碧远连云。千里万里,二月三月,行色苦愁人。’语语都在目前,便是不隔。至云:‘谢家池上,江淹浦畔。’则隔矣。白石《翠楼吟》:‘此地。宜有词仙,拥素云黄鹤,与君游戏。玉梯凝望久,叹芳草、萋萋千里’便是不隔。至‘酒袂清愁,花消英气。’则隔矣。然南宋词虽不隔处,比之前人,自有深浅厚薄之别。”第二手稿第50则(全稿81)云:“‘生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游?’‘服食求神仙,多为药所误。不如饮美酒,被服纨与素。’写情如此,方为不隔。‘采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。’‘天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。’写景如此,方为不隔。”

王国维先生所谓“隔”就是文艺作品在语言媒介的表达的生动性、生机性、鲜明性、传神性、无限性的生命时空、审美境界的死寂约束的身体感、生命感。所谓“不隔”就是文艺作品在语言媒介的表达的生动性、生机性、鲜明性、传神性、无限性的生命时空、审美境界的存在与自由的身体感、生命感。这就是王国维先生所说的“能写真景物、真感情”所产生的审美效果。即“着一‘闹’字而境界全出”的身体感、生命感、时空感。第一手稿第7则云:“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。此余所以不免有北宋后无词之叹也。”这也就是王国维在《宋元戏曲考》中所说的:“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。明以后其思想结构,尽有胜于前人者,唯意境则为元人所独擅。”在这里,“沁人心脾”“豁人耳目”“在人耳目”“如其口出”“无矫揉装束之态”的“不隔”的五官审美感受是百分之百的身体感,这就是身体主体性审美经验

的特征、标志、准则、指标。这是一种身体经验,也是一种生命感受,心灵感受,这种“不隔”的身体感、生命感既是一种身体生命存在、存活的鲜活感、永恒感,也是一种身体生命的无限感、自由感。正是这样的身体感、生命感才让我们信服:这种“不隔”的身体感和生命感的无限时空、审美境界是一种生活的理想、艺术的“真理”,于是,身体主体的审美判断才会最后产生出来:

艺术作品创作过程——能感真景物、真感情——能写

艺术鉴赏审美过程——有境界(生命时空)/不隔/真切/信/美的/爱

这是根据王国维《人间词话》的“境界”而解读阐释出来的文学艺术创作和鉴赏活动的(文艺)美学原理。文艺创作的基本原理就是“能感之”与“能写之”。文艺作品鉴赏审美的标志、指标、阈限是能够从“能写之”的作品中产生“有境界”的生命时空的身体感、生命感。由于这种“有境界”的生命时空的身体感、生命感既是一种生命的存在、鲜活、生机、茂盛、永恒身体感、生命感,同时也是一种生命自由、无限、旷远的身体感、生命感。于是,你将会感到这样的作品,这样的生活,这样的审美感受与生命生机与生命自由的理想“不隔”;于是,你将感到这样的作品、这样的生活、这样的审美感受是生命生机与生命自由的真理,十分“真切”;于是,你会感到这样的作品,这样的生活“可信”;于是,你会感到这样的作品,这样的生活是“美的”;于是,你会感到这样的作品,这样的生活是“可爱”的。在这里,我们真切地看到,整个文艺鉴赏的审美活动过程是一个不断地从附带觉知转向焦点觉知的默会致知的过程。如果说在这里,我们审美活动中产生的审美附带觉知是一种形式性表达性支援性的“行”的话,我们审美活动中产生的审美附带觉知是目标性、意义性、知觉性的“知”的话,那么,文艺作品肩上的审美活动过程就是一个“知行递变”的过程,这是审美过程的本质、规律、原理。这就是说,审美活动过程就是不断产生审美的附带觉知的过程,而附带觉知又必然转向指向审美判断的焦点觉知,而焦点觉知既是一种意识性理性化的判断,同时又是一种无意识的身体感、生命感、时空感的状态,因此就会成为新的附带觉知,最终转向指向审美判断的焦点觉知,最后终止于“爱”的焦点目标,于是,审美活动结束。

这样一来,审美活动的本质、规律就与文学艺术创作过程的“知行递变”的本质、规律实现了对称,实现了相互的可逆性。笔者在30多年前就提出了写作行为过程的内在机制“知行递变”的基本原理。当时笔者就曾指出:‘知行递变’原理揭示了文章写作的如下本质:写作过程就是作者不断地把主体的‘表达目的’(知)变成具体的写作行为,表达手段

(行),当把全部‘表达目的’变成最后一个写作行为、表达方式以后,文章的写作活动才算完成。因此,写作活动也是一个把抽象变成具体的过程。在这个过程中,当作者把写作目的变成一种行为方式以后,这个‘行’马上又变成新的‘表达目的’,这就是一次‘知行递变’。新的‘知’产生以后,为了表达它,必须采取新的写作行为(知→行),而这第二次行为伴随产生的成果又递变为新的‘知’,需要新的写作行为来表达它……。写作活动的全部过程就是由这种连绵不断的‘知——行递变’机制而构成的。”^{[7]68-69}换言之:“根据‘知行递变’原理,写作过程的内在机制可以这样叙述,‘动机’是‘知’,‘构思’,是‘行’,这是第一个层次。在第二个层次上,‘构思’这个‘行’的成品瞬间就递变为新的‘知’,这个‘知’的‘行’就是‘运思’。在第三个层次上,‘运思’这个‘行’的成品马上又变为新的‘知’,实现这个‘知’的‘行’就是‘传达’。在最后一个层次,‘传达’这个‘行’的成品又递变为新的‘知’,它的‘行’就是‘修定’。只有到这个时候,即作者捧着自己的文章欣赏的时候,才算把写作活动中的全部目的变换为具体的文字。于是,‘知行递变’终结了,一次写作活动才真正结束。”^{[7]69}

文学艺术创作过程的“知行递变”基本原理和文艺接受鉴赏审美“知行递变”的基本原理,是很具有科学性的,因为,文学艺术接受鉴赏审美中的获得正是文学艺术创作过程所表达的,这是一个互逆的过程、联通的过程。

现在,我们才会明白,为什么王国维先生在“拈出”了“意境”“古雅”“境界”这些美本质概念的同时,还同时提出了“不隔”“真”“可信”“可爱”“工”的美学概念,原来他就是要揭示、描写在审美活动过程中出现的一系列下意识、无意识的附带觉知的概念,这一系列附带觉知的身体感、生命感的体验产生之后,才是实现了身体主体性的审美活动,只有这样,审美判断才会最后产生出来,“爱”之真心才会真正产生出来。从某种意义上说,这不仅是王国维先生对审美活动的全部细节、基本原理的深刻揭示与描述,也是对审美教育的美与原理的深刻揭示和描述。总之,审美过程和审美教育过程都是一个“可信”而又“可爱”的过程。

四、“不隔”“真切”“工(美)”的 审美效果生成的身体美学创作原理

文艺作品怎样才能产生“不隔”“真切”“工(美)”的审美效果呢?王国维认为,“不隔”“真切”“工(美)”的审美效果,一方面,是靠作家艺术家的“能感之”,另一方面,就是靠作家艺术家的“能写之”,而首先是“能感之”。那么,怎样才能“能感之”呢?王国维的第二手稿的结尾部分着力于此。第二手稿第70则(全稿104)云:“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。”第二手

稿第78(全稿109)则又云:“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。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚,后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意,其大小固不同也。”这里所谓“忠实”,所谓“以血书者”就是观人、观物都要满怀真情实感,产生一种有感受的“真景物”、“真感情”,这样才会“能感之”,产生表达的内容。

怎样才能“有忠实之意”,怎样才能“以血书”呢?王国维第二手稿第87则(全稿118)云:“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。入乎其内,故有生气。出乎其外,故有高致。美成能入而不能出。白石以降,于此二事皆未梦见。”第二手稿第90则(全稿121)又云:“诗人必有轻视外物之意,故能以奴仆命风月。又必有重视外物之意,故能与花鸟同忧乐。”这里的“入乎其内”就是“重视外物”,即“与花鸟同忧乐”,这里的“出乎其外”,就是“轻视外物”,即“以奴仆命风月”。“入乎其内”就是“与花鸟同忧乐”的体验生活、体验细节,获得一种身体化的生活感受、生命感受,这样才能写出人、物的精神风貌、生命气息,产生这种心灵史、生命时空、境界;“出乎其外”就是“以奴仆命风月”地安排组织调遣生活形象为自己的艺术表达服务,最后形成一种形式时空的审美感觉,产生一种形式时空、境界。

在“能感之”和“能写之”这两个条件中,其决定性的还是“能感之”,因为,“能感之”是“能写之”的动力、条件、原因,而“能写之”则是“能感之”的功能、后果,因此,首先让诗人艺术家作家产生“能感之”的身体主体性的素养和能力才是文学艺术创作、审美的第一前提,第一动力,第一原理。所以,王国维在《人间词话》第一手稿(全稿前30则)开宗明义就写到:“《诗·蒹葭》一篇,最得风人深致。晏同叔之‘昨夜西风凋碧树。独上高楼,望尽天涯路’意颇近之。但一洒落,一悲壮耳。”这就是说,诗词创作的本质、关键就是要能反映诗人词家的“风人深致”的“悲壮”或“洒落”的心灵境界、“意境”。诗人词家只有具备这样的“风人深致”的“悲壮”或“洒落”的心灵境界、“意境”,才能在面对自然、社会时,产生艺术灵感、发动文艺创作活动。正是因如此,他在《人间词话》第一手稿第2则才说:“古今之成大事业、大学问者,必不经过三种之境界:‘昨夜西风凋碧树。独上高楼,望尽天涯路。’此第一境也。‘衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度,回头蓦见,那人正在灯火阑珊处。’此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词,恐为晏、欧诸公所不许也。”这是宋人的三种词境,本来表达爱情过程的三种情感状态,但王国维将其用来表达文学艺术

创作的灵感过程的三个阶段、三种境界,亦即文艺灵感生成的一般模型原理。第一境是讲站在较高的视点上选准生活艺术方向;第二境是讲选定这个方向之后不断地追求、吸收、修炼、准备;第三境是讲经过前面这两个阶段之后,文学艺术的灵感就会不期而遇的到来。这里关键的是第二阶段的“衣带渐宽”的修炼过程。在王国维看来,这个过程就是“忧生”对人的生命关怀、对世界社会的人道关怀。故在第二手稿结尾部分的第88则(全稿119)云:“‘我瞻四方,蹙蹙靡所骋’,诗人之忧生也。‘昨夜西风凋碧树。独上高楼,望尽天涯路’似之。‘终日驰车走,不见所问津’,诗人之忧世也。‘百草千花寒食路,香车系在谁家树’似之。”只有通过“忧生”、“忧世”的主体性修炼塑造,才能产生“能写之”与“能感之”的体现身体主体性的艺术素养;故接着在第二手稿第89则(全稿120)便云:“‘纷吾既有此内美兮,又重之以修能。’文学之事,于此二者不可缺一。然词乃抒情之作,故尤重内美。无内美而但有修能,则白石耳。”之所以能既“够感之”又“能写之”,是因为,通过“忧生”和“忧世”的主体性修炼塑造,诗人词家生成了身体主体性的“自然之眼”与“自然之笔”。所谓“自然之眼”就是超越生活之欲能够直观审美境界、生命时空的审美感官,所谓“自然之笔”,就是能够不用代字,不用典故,用白描细节进行言语传神表达的言语技巧能力。

至此,王国维先生建构了一个以“真切”“不隔”的身体主体性的身体感为特征的生命美学体系。在这里,“境界”即无限生命时空就是“工”即“美”的本质;而审美判断源于“真切”“不隔”“可信”的“境界”感,源于无限生命时空感的身体化审美感受;只有审美判断作出后,“爱”的情感态度才能最终产生出来。

在这里,我们看到:王国维先生在西方的哲学和美学中,没有找到“可信”和“可爱”的统一、和谐,最后他转向了诗词文学创作和文学创作与鉴赏的研究。在诗词创作中,王国维发现了美,这是“能感之”;通过“情”“景”这“二原质”,表达出了“风人深致”的“意境”“境界”,这是“能写之”。这是他在文学创作中所感到的“可信”和“可爱”;在诗词鉴赏的审美活动中,要从诗人诗词作品的“真景物、真感情”中,产生“有境界”的审美感受,并通过审美活动产生“不隔”“真切”的一系列的审美附带觉知,最后产生美(“工”)的判断,产生“可爱”的情感态度。这是他在审美活动中产生的“可信而可爱”的审美感受。

这就是说,在学习和研究西方哲学和西方美学的过程中,王国维没有看到“可信”与“可爱”的统一,但是他在进行文学创作和文学鉴赏的审美实践过程中却弥补了这种欠缺。这种“可信”与“可爱”的统一、和谐正是一种强烈“真切”“不隔”

的、体现身体主体性的创作过程和审美过程。因此,可以看到,只有具有强烈的“真切”“不隔”的主体性身体感受,文艺理论和美学的建构才是“真切”“可信”“可爱”的。

五、结语

通过上面对王国维先生《人间词话》“境界”说产生过程及其美学范畴、术语体系的详细分析,我们发现:

(一) 王国维先生《人间词话》“境界”说美学是一种主体论身体美学或者说身体主体性文艺美学原理。其基本特点在于,王国维先生《人间词话》“境界”说文艺美学原理认为审美活动、审美感受、感觉是身体主体性的一种切身性、具身性的形式时空、生命时空的“不隔”、“真切感”身体感感受、感觉:诚如王国维先生《人间词话》所谓:“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。”或如他后来在《宋元戏曲考》中所说的:“何以谓之‘有意境’?写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。”这里的“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。”所谓“写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出”就是一种切身性、具身性的形式时空、生命时空的“不隔”、“真切感”身体感感受、感觉。这里的“所见者真,所知者深”,还有王国维先生一再强调所谓“能感之”就是一种身体主体性审美活动或主体论身体审美活动行为。

(二) 作为“美”的境界、生命时空不是一个现成的静态的客观的审美客体、对象,而是一个生成性、创生性的审美创造活动的产品的“似客体”“非客体”“类主体”的“生于象外”之“境”或“气象”即生命时空。王国维先生所谓“有境界”、“有意境”即是指此意。这里的“有”就是创生、生成之后的存有、存在。

(三) 在主体论身体美学、或身体主体性美学的审美活动过程中,身体主体会产生一系列身体感感受、感觉:“境界”(“意境”、“气象”)“不隔”“真切”“工”(即“美”)“爱”。这一系列主体论身体审美感受是一个有附带觉知到焦点觉知的不断递变的“知行递变”的瞬间生成的思维过程。这一个过程正好与文艺创作的思维过程的“知行递变”形成一个优美的循环互逆体系。

(四) 主体论身体审美或身体主体性审美活动的关键是要建构强大的身体主体性,或身体主体论。身体主体性建构身体主体的“担荷人类罪恶之意”的“忧生”“忧世”、对人事万物的“忠实”之意人格素养和“修能”“能写”的艺术表达能力素养,即“入乎其内,出乎其外”。

(五) 对于当代美学研究者来说,主体论身体美学或身

体化美学研究的前提,必须是研究者首先能够进行身体化,即身体主体性的审美活动,在这种审美活动中,研究者就是审美者,他必须能够“真切”“不隔”地直观或折射到“美”——“境界”“意境”“气象”“古雅”,即无限的形式时空、无限的生命时空这个“似客体”,即能够创生出无限的形式时空、无限的生命时空这个“似客体”这种“境界”“意境”“气象”“古雅”,即“美”。之后才能对身体化美学进行描述、建构。这种审美活动是一种默会致知的身体现象学、思维现象学的过程。

从主体论身体美学或者说身体主体性美学的学术视野上讲,20世纪以来的中国现代美学,除了王国维先生的“境界”说美学以外,没有一个美学家的美学理论能够真正进入主体论身体美学或身体化美学的学术境界和视野,“实践美学”是这样,“新实践美学”是这样,“后实践美学”还是这样。因此,未来中国当代美学研究的基本方向就是两个“回到”与两个“转向”:回到鲍姆嘉通,回到王国维;转向“身体现象学”、转向“默会致知论”的后批判实践哲学和思维现象学。

参考文献:

- [1] 舒斯特曼·实用主义美学[M]. 彭锋,译. 北京:商务印书馆,2002:354.
- [2] 舒斯特曼·身体意识与身体美学[M]. 程相占,译. 北京:商务印书馆,2011:1.
- [3] 程相占·论身体美学的三个分支[C]//山东大学文艺美学研究中心,编.文艺美学研究2012卷.济南:山东大学出版社,2012:236.
- [4] 舒斯特曼·身体美学:理论与实践的结合[N]. 李科林,译. 光明日报,2011-10-11(011).
- [5] 王国维·自序(二)[M]//王国维·文明国,编.王国维自述.合肥:安徽文艺出版社,2014:7-8.
- [6] 王国维·文学小言[M]//王国维·一个人的书房.北京:中国华侨出版社,2016:185.
- [7] 马正平·知行递变:写作行为的思维模式与内在机制[J]. 四川大学学报(社会科学版),1987(4):65-70.

作者简介:马正平,四川师范大学文学院二级教授、中西美学比较方向博士生导师、中国写作学会副会长、国务院“享受特殊津贴专家”、四川省政府文史研究馆馆员、四川省大学教育名师。主要研究时空美学、后批判实践哲学、新现代非构思写作学、语文课程与教学论和言语(音法、字法、词法、句法)学。

编辑:宋国栋