

人間詞話新注

田
司
新
堂

7
107.23/18

10

人间词话新注

王国维 著

滕咸惠校注

首都师范大学图书馆



20848470

齐鲁书社

一九八一年·济南

848470

人间词话新注

王国维 著

滕咸惠校注

*

齐鲁书社出版发行
山东新华印刷厂印刷

*

787×1092毫米32开本 4.875印张 94千字

1981年11月第1版 1981年11月第1次印刷

印数：1—20,000

书号 10206·47 定价 0.48元

序

咸惠同志把他的《人间词话新注》的清样寄给我，要我说几句话。咸惠同志说：“《人间词话》原稿顺序与《国粹学报》发表的王氏手定本完全不同，文字亦有出入”，“并多出十三条”，“前此尚未公开发表”，“从原稿中比较容易看清王氏的思路，从而更准确地理解王氏的文艺思想”。他的注也同以前的注不同，以前的注只是引出王氏文中提到的诗词原文，他的注根据王氏的论点，征引叔本华的说法来说明王氏论点的来历，再引各家的说法来作参证，对研究《人间词话》有帮助。我没有见过王氏《人间词话》原稿，更没有把原稿同《国粹学报》上发表的王氏手定本作过比较，也不知道原稿上多出来的十三条何以没有收入手定本，更没有研究过手定本的次序何以和原稿不同。不过我觉得手定本《人间词话》已经流行很久，原稿本外间没有看到，现在采用原稿本，让读者看到原稿本的面目是好的，不过不该忽略手定本的面目。建议在原稿本的编次数字后附注手定本的编次数字，使得在这个原稿本中保存手定本的面目。

这部新注既注出了王氏论点的根据，又引各家说法来作参证，有利于进一步探讨王氏的词论。这里试用境界说作例，结合新注来作些探索，可以看到新注对这种探索是有帮助

的。

王氏提出境界说，说：“有造境，有写境”，“有有我之境，有无我之境”。“造境”就是“有我之境”，“写境”就是“无我之境”。他的举例，以“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”为造境，为有我之境；以“采菊东篱下，悠然见南山”为写境，为无我之境。这样说，容易使人迷惑。“乱红飞过秋千去”，是诗人所见，是写境，何以说是造境？“悠然见南山”，这个“悠然”是诗人的感觉，是有我，何以说是无我？倘说诗句不能这样割裂来看，乱红飞去同泪眼问花结合，所以是造境，是有我。那末，即使把“悠然见南山”同“采菊东篱下”结合，这个“采”和“见”里也有我在。要是说这里没有作者所表达的感情，那末，“悠然”不正是诗人的感情吗？再说，诗句既不能割裂，诗人所以要“见南山”，正由于“山气日夕佳，飞鸟相与还”。这山气又有什么好呢？好在“鸟倦飞而知还”，正表达了他弃官归隐的心情，正是感情的自然流露，正是造境，正是有我，为什么说是写境，是无我呢？这时来看新注，新注引王氏说：“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。”经过这样一注，上面的疑问就解决了。所谓造境和有我，即观我，是意余于境，观我之时又自有我在，“乱红飞过秋千去”，是观我时的自有我在。“悠然见南山”，即出于观物者，境多于意。然非物无以见我，在“悠然”里正是观物中所见的我。原来所谓造境中还有写境，无我中还有我，所谓造境和有我之境，只是说偏重于抒情，在有我之境中还是有物；所谓写境和无我之境，只是说偏重于写景，在无我之

境中还是有我在，只是感情不强烈而已。

王国维深受叔本华美学思想的影响。那么，有我之境和无我之境的说法与叔本华美学思想有什么关系呢？新注指出叔本华认为“抛开个人利害关系，抛开主观成分，纯粹客观地观察事物，并且全神灌注在事物上……以前在意志之路上追求而往往失诸交臂的宁静心情立刻不促而至，那就对我们好极了”。叔本华追求的是扼杀“生的意志”的绝对宁静，他认为生的意志永远得不到满足，造成永久的苦痛，要追求排除这种痛苦的绝对宁静。王氏的无我之境是受叔本华的影响。但他把叔本华追求的唯心的绝对宁静说运用到词论里作了修改，使它中国化了，使它成了中国的词论，他引“悠然见南山”就是例证。“悠然见南山”，不是扼杀“生的意志”的绝对宁静，是充满生的意志的悠然自得，不是以人生为永远得不到满足的永久的痛苦，是以归田园居的保持淳朴生活的愉悦。无我之境实际上是排除了叔本华的悲观思想，吸取他抛开主观较客观地观察事物的合理成分，确立了新的文艺论。

境界说同中国传统的情景说又有什么差异呢？新注里提出了传统的情景说来做比较。《文心雕龙·物色》里说：“情以物迁，辞以情发。”提出情和物，认为情受到物的影响。“写气图貌，既随物以宛转，属采附声，亦与心而徘徊。故灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌，杲杲为日出之容，漉漉拟雨雪之状，啾啾逐黄鸟之声，嚶嚶学草虫之韵。皎月嗜星，一言穷理，参差沃若，两字穷形，并以少总多，情貌无遗矣。”诗人怎样描写情景呢？就写气说，即描写天气，象用杲杲来写日出，用漉漉来写下雪。就图貌说，即描写景物，象用灼灼来描写桃花的鲜艳，用依依来描写杨柳的姿态。就附声说，

即描写声音，象用啾啾来描写黄鸟的鸣声，用嚶嚶来描写草虫的叫声。这些描写，既是跟着景物的不同来曲折表达的，也是跟着心情的变化来抒写的。换言之，它是情景交融的。象在灼灼里，不光写了桃花，也反映了诗人的情绪；在依依里，不光写了杨柳的柔弱，也反映了诗人恋恋不舍的感情。因此，这里主要是讲情景交融，所以说“情貌无遗”。它没有把抒情和写景分开来说，同造境和写境分开来说的不同。

梅尧臣说：“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外。”景指景物，意指情意，即写景和抒情分开说。姜夔说：“意中有景，景中有意。”即情景既可分别，又互相关联。王夫之说：“情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”这里把情景和心物联系起来，指出情景和哀乐荣悴的关系，比前人讲得更深刻了。但即使是王夫之的诗论，也还没有达到《人间词话》的高度。王氏境界说提出造境、写境，类似前人讲的状态、含意，情生景，景生情，尤其是情生景具有造境的意思。但王氏提出有我之境和无我之境，强调一以情胜，一以景胜，强调前者“物皆着我之色彩”，后者“不知何者为我，何者为物”，实际是指情感的色彩比较淡；指出前者“于由动之静时得之”，后者“于静中得之”。这样讲，就超过王夫之。还有，王夫之看到情景和心物以及哀乐的关系，没有触及到自然中的景物和作品中的景物的不同。王氏境界说指出“自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处。故虽写实家，亦理想家也”。反过来，理想的材料“必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法。故虽理想家，亦写实家也”。从造境写境联系到理想和写实，联系到自

然中之物和文学中之物，指出文学美术中所写的有其不同于自然之处，指出理想和写实的关系。这样的境界说，就远远超过前人的情景说了。刘勰只谈到情景交融，王夫之谈到了情和景，谈到了情景和心物、哀乐、荣悴。王氏的境界说则突破前人，提出了新的命题。他吸收了叔本华的合理成分，但又不同于叔本华，还是成为中国的文艺论。这是王氏的境界说，在谈情景论上确有其超越前人的地方。

以上，只是就新注中的注释结合境界说来谈谈。就是这样，也可看到这个新注提供的材料，对我们研究王氏《人间词话》确实是有帮助的。这点粗浅看法，是否有当，还请戚惠同志以及专家和读者指正。

大约在十七八年前，我就见到本书的初稿。这次重加修订，由齐鲁书社出版，是值得高兴的事。

周振甫

略论王国维的美学思想

滕 威 惠

王国维（1877—1927）是中国近、现代之交的著名学者。他的主要成就是在史学方面。郭沫若同志称他为“新史学的开山”，说：“他的甲骨文字的研究，殷周金文的研究，汉晋竹简和封泥等的研究，是划时代的工作。西北地理和蒙古史料的研究也有些惊人的成绩。”^①但是，他的史学研究是在一生的最后十五年进行的，前此，他主要研究哲学、美学和艺术史。他在美学上的成就虽然比不上史学上的成就，但是，他的《人间词话》《宋元戏曲考》等是有影响的美学和艺术史著作^②，他的美学思想虽然有不少唯心主义的杂质，却也不乏真知灼见和独到创新之处，应该给以正确的分析和评价。

王国维于一八七七年生于浙江海宁一个没落的中、小地主家庭，幼年时所受的是传统的封建教育。在他的青年时代，受到当时社会上主张维新变法的资产阶级改良主义思潮的影响。他不喜科举时文，甚至在参加科举考试时“不终场

而归”^③。在读到康、梁论疏后“弃帖括而不为”^④。一八九八（即戊戌变法那年）年初，他来到上海，在梁启超当主编的《时务报》馆工作，任书记校讎之役，并为馆主汪康年司笔札。同时，以业余时间，在罗振玉主办的东文学社学习。戊戌变法失败，《时务报》关闭后，王国维一方面在东文学社当职员，一方面继续学习哲学、数学、物理、化学、英语，一直到庚子事变后学社解散，前后共两年半。一九〇一年在罗振玉资助下留学日本，为学习物理而首先学习数学，因病在东京仅四、五个月即于当年夏季归国。回国后曾任苏州和南通师范学堂教习，讲授心理学、伦理学、哲学、社会学。一九〇一年到一九〇五年，王国维主要研究哲学和美学。

一九〇六年，由于罗振玉的推荐，到北京任学部（教育部）总务司行走，后改充京师图书馆编译、名词馆协调，一直到辛亥革命爆发，清王朝倒台。这一时期，王国维主要从事美学和艺术史的研究工作，主要研究成果是一九〇八年的《人间词话》和一九一二年的《宋元戏曲考》。

辛亥革命后，王国维随罗振玉亡命日本，成了所谓“胜朝遗老”。一九一六年从日本回国。此后曾任仓圣明智大学教授和清华大学研究院教授。一九二三年受清废帝溥仪征召，任南书房行走。这一时期，王国维主要研究史学，在甲骨文字研究，殷周金文研究等方面做出了辉煌的贡献，成为誉满中外的学者。一九二七年，由于长期思想的苦闷和生活的惨淡，更由于罗振玉和他绝交的刺激，自沉于颐和园昆明湖。他的死并不是对清王朝的“殉节”^⑤。

王国维的出身和他幼年所受的教育，是封建地主阶级的，但是，在青年时代他的世界观逐步形成的时期，他却大量学习西方资产阶级的哲学社会科学和自然科学。西方资产阶级哲学社会科学思想和近代自然科学的治学方法给予他的思想以深刻的影响。对于中国封建社会中的统治思想儒家学说，王国维仅作为一种学术思想来加以研究，并不盲目的信从和崇拜。他批评孔子的政治思想，说：“孔子政治思想一遵先王之道，为君主封建专制主义，专尚保守。”^⑥他还认为：“今日之时代已入研究自由之时代，而非教权专制之时代。”^⑦他批评中国封建社会的伦理观念，说：“东方伦理之缺点，在详言卑对尊之道，而不详言尊对卑之道，以是足知家长制度之严峻专制，……而今日不得不改正也。”^⑧他认为：“人有生命，有财产，有名誉，有自由，此数者皆神圣不可侵犯之权利也。”^⑨他还断言：“异日发明光大我国之学术者，必在兼通世界学术之人，而不在一孔之陋儒。”^⑩所以，从他的世界观的整体看，王国维是一个资产阶级思想家，而不是封建地主阶级的思想家。“体素羸弱，性复忧郁”的王国维，虽曾一度倾向于维新运动，但在戊戌变法失败后，却看不到前途，找不到出路。他对于正在蓬勃发展的孙中山领导的革命运动不理解，甚至骂孙中山、陈天华为“不逞之徒”^⑪，政治上渐趋保守。但是，他的最高的生活理想不过是脱离政治，不问世事专门从事学术研究而已。可是，由于长期以来生活上对于罗振玉的依赖，他先不得不流亡日

本做“遗老”，更想不到还成了食五品禄的文学侍从之臣。这在王国维恐怕也不是心甘情愿的吧。他的思想充满了深刻的矛盾。在资产阶级的政治、伦理、社会思想和他的很可能并非自愿采取的顽固保守的政治态度之间，在思想上的软弱、保守、妥协和学术研究上的勤于思索、实事求是、敢于创新之间，都存在着尖锐的对立。作为一个“遗老”，王国维是不足称道的，尽管他的死是令人同情的^②。作为一个学术家，王国维却给我们留下了一笔宝贵的遗产，不论在史学方面还是美学方面，他都是代表了近代中国资产阶级的最高成就的重要学者之一。龚自珍、魏源、康有为、梁启超、章炳麟和王国维是中国近代最重要的思想家、学术家。

王国维的哲学思想经历了一个从主观唯心主义到自发地倾向唯物主义的过程。大体看来，王国维哲学思想的发展经历了三个阶段：一九〇一——一九〇五年，是王国维研究哲学和美学、信仰和宣传叔本华哲学和美学的时期；一九〇六——一九一二年，是逐步摆脱叔本华思想的束缚，独立研究美学和艺术史的时期；一九一三——一九二七年，是在史学研究中表现了鲜明的朴素唯物主义倾向的时期。

在第一阶段，王国维系统地学习了西方哲学史，在他读了叔本华的哲学著作后，完全拜倒在叔本华脚下。他不理解叔本华哲学是一种腐朽反动的资产阶级哲学思想，误认为它是“破坏旧文化而创造新文化”^③的先进思想。他认为叔本华哲学是“凌轹古今”^④的伟大哲学系统。他歌颂叔本华：“公虽云亡，公书则存，愿言千复，奉以终身。”^⑤但是，勤于思索的王国维很快就发现了叔本华思想的内在矛盾，抓住了叔本华的不能自圆其说之处。很快，他就悟到叔本华的哲学思

非也
他时侯
地其
公
非也
心
之
其
元

想“半出于其主观的气质而无关于客观的知识”^⑥，这就是说叔本华哲学是一种主观臆造的东西，并不是客观真理。是不是从此就和叔本华一刀两断了呢？没有。理智上感到它不对，感情上却与它恋恋不舍。真是剪不断，理还乱。王国维这样说明他的思想矛盾：

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。^⑦

王国维于是从哲学研究转入文艺创作，力图回避这种矛盾。

在第二阶段，王国维虽然不能完全摆脱叔本华哲学的影响，但是，他在进行诗词创作的同时，大量涉猎了以诗话、词话为主的中国古典美学论著，接受了中国古典美学的优良传统。这更有助于他摆脱叔本华哲学的束缚。而在中国古代戏剧艺术史的研究中，更是初步表现了实事求是的治学作风和严谨缜密的治学态度以及朴素唯物主义倾向。

在第三阶段，王国维全力进行史学研究。他继承和发扬了清代乾嘉学派的优良学风并且和近代科学方法结合起来。他的实事求是的治学作风和严谨缜密的治学态度进一步发展和成熟了，朴素唯物主义倾向更加鲜明了，因而才能在史学研究中取得重要成果。正如郭沫若同志所说的：“他是很有科学头脑的人，做学问是实事求是，丝毫不为成见所囿，并且异常胆大，能发前人所未能发，言腐儒所不敢言。”^⑧

三

和哲学思想的发展相适应，王国维的美学思想分作一九〇一——一九〇五年和一九〇六——一九一二年前后两个发展阶段。

恩格斯指出：叔本华哲学是“适合于庸人的浅薄思想”⑨。它的主要特点是主观唯心主义、唯意志论和神秘主义以及悲观主义。根据叔本华的看法，世界是我的表象，意志是万物的基础，因而生活的本质就是生活之欲。生活之欲是不能满足的，就算是暂时得到满足也必然感到厌倦和空虚，因而人生是永远痛苦的。人类的彻底解脱则是灭绝生活之欲而达到涅槃之境。美或艺术的位置恰恰在这永恒的痛苦与彻底的解脱之间。因而美或艺术的本质是无利害的观照和暂时的解脱。王国维这样介绍叔本华的这一基本美学观点，他说：

夫吾人之本质既为意志矣，而意志之所以为意志，有一大特质焉，曰：生活之欲。……然则，此利害之念，竟无时或息欤？吾人于此桎梏之世界中，竟不获一时救济欤？曰：有唯美之为物，不与吾人之利害相关系，而吾人观美时，亦不知有一己之利害。何则？美之对象，非特别之物，而此物之种类之形式，又观之之我，非特别之我，而纯粹无欲之我也。⑩

叔本华从这点出发，根据达到无利害观照和暂时解脱的不同途径来解释优美和壮美（宏壮）这两个重要美学范畴。王国维介绍了叔本华关于优美和壮美的观点，他说：

美之为物有二种：一曰优美，一曰壮美。苟一物

焉，与吾人无利害之关系，而吾人之观之也，不观其关系，而但观其物；或吾人心中无丝毫生活之欲存，而其观物也，不视为与我有关系之物而但视为外物，则今之所观者非昔之所观者也。此时吾心宁静之状态，名之曰：优美之情，而谓此物曰优美。若此物大不利于吾人，而吾人生活之意志为之破裂，因之意志遁去，而知力得为独立之作用，以深观其物，吾人谓此物曰：壮美，而谓其感情曰：壮美之情。……而其快乐存于使人忘物我之关系，则固与优美无以异也。②

这里虽然把优美之物与优美之情、壮美之物与壮美之情区别开来，但是，这种区别是毫无意义的。在叔本华哲学里，世界是我的表象，一切事物都不过是意志这种盲目的不可遏制的冲动的客观化和派生物。因而，优美之物和壮美之物决不是客观存在的，只要我们有了优美之情或壮美之情，就自然会有优美之物和壮美之物。王国维说：“苟吾人而能忘物与我之关系而观物，则夫自然界之山明水媚、鸟飞花落，固无往而非华胥之国、极乐之土也。”③这句话言简意明，很能抓住叔本华美学主观唯心主义的要害和本质。

叔本华极力宣扬天才论，认为只有天才才能进行审美静观，庸众是不可能真正欣赏美的。王国维介绍了叔本华的这种观点，他说：

夫自然界之物，无不与吾人有利害之关系，纵非直接，亦必间接相关系者也。……然此物既与吾人有利害之关系，而吾人欲强离其关系而观之，自非天才，岂易及此？于是天才者出，以其所观于自然人生中者复现之于美术中，而使中智以下之人，亦因其物之与己无关

系，而超然于利害之外。^②

叔本华从上述基本美学观点出发，必然否认艺术与政治的关系。鼓吹艺术的无功利性，否认艺术改造社会的积极的社会作用。王国维的艺术观点正是从叔本华来的。他认为美术（即艺术）和哲学一样是“最神圣、最尊贵而无与于当世之用”^③的，反对把艺术当成“道德政治之手段”^④，如果把艺术当成了鼓吹革命改造社会的工具，那就是犯了“褻渎哲学与文学之神圣之罪”^⑤，他甚至认为“生百政治家，不如生一大文学家”^⑥，那就不但认为艺术脱离政治，而且认为艺术高于政治了。因此，艺术的社会作用就被说成是脱离现实，逃避斗争，从而获得精神上的安慰和暂时的麻醉。王国维说：

“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。”^⑦艺术可以治疗人生“空虚之苦痛”^⑧，简直可以和鸦片、宗教相提并论了。

这就是王国维所介绍的叔本华美学思想，当时，也就是王国维的美学思想。王国维用这种观点为指导研究《红楼梦》，写下了《红楼梦评论》，其结果只能是根本抹煞《红楼梦》对封建社会制度和封建意识形态的批判精神，歪曲其思想意义，把它当成叔本华思想的图解和注脚。

四

王国维美学思想发展的第二阶段中，在一定程度上突破了叔本华美学的限制，继承了中国古典美学的优良传统，研究中国古典诗词和戏剧，在理论上表现出一定的创新精神。

王国维自己的美学思想是在这时形成的。在《人间词话》《宋元戏曲考》等著作中提出了境界说、诗人修养论和文学发展观，对中国美学思想的发展做出了一定的贡献。当然，王国维和叔本华美学的决裂并不彻底，在不少方面，我们仍能清楚地看到叔本华美学的痕迹。

境界（或意境）说是王国维美学思想的核心。境界说虽然主要用来评价中国词的发展史上的重要作家和作品，但是，它涉及到美学和艺术理论上的很多基本问题，表达了王国维的基本的美学和艺术观点。王国维说：“原夫文学之所以有意境者，以其能观也。”^②这个“观”并非孔子所说的“兴观群怨”的“观”，而是叔本华所说的“卓越的静观能力”即审美静观或审美观照。王国维还细致地说明了艺术境界的产生过程，他说：

山谷云：“天下清景，不择贤愚而与之，然吾特疑端为我辈设。”诚哉是言！抑岂独清景而已，一切境界，无不为诗人设。世无诗人，即无此种境界。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。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。^③

这就是说，因为诗人能忘物我之关系进行审美静观，对象才变成审美对象，所以，“一切境界无不为诗人设。世无诗人，即无此种境界”。这样，主观和客观，诗人和现实的正确关系被颠倒了。艺术境界似乎并不是社会生活或自然景物在诗人头脑中反映的产物，而是诗人主观的美感移情或外射（从“呈于吾心”到“见于外物”）的结果。当然，艺术境界对