

東方叢刊

• 中华美学学会 • 中国比较文学学会 • 中国中外文艺理论学会 •

全国高校
广西师范

• 1996 •

第 1 辑

• 主办 •



东方丛刊

季羡林题

1996年第1辑

中 华 美 学 学 会
中 国 比 较 文 学 学 会
中 国 中 外 文 艺 理 论 学 会 联 合 主 办

广西师范大学出版社

(桂)新登字 04 号

东方丛刊

1996 年第 1 辑

梁潮 主编

责任编辑:王 昶

封面设计:阳 洋

广西师范大学出版社出版发行

邮政编码: 541001

(广西桂林市中华路 36 号)

广西师范大学计测中心照排

广西师范大学印刷厂印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 8.5 字数: 209 千字

1996 年 3 月第 1 版 1996 年 3 月第 1 次印刷

ISBN7-5633-2123-3/I·146

定价: 7.50 元

《东方丛刊》编委会

(以姓氏笔划为序)

主任委员

伍蠡甫 季羨林 金克木 林焕平 苏关鑫

特约编委

马 奇	韦旭昇	王向峰	王世德	乐黛云
朱维之	刘纲纪	刘安武	严绍溥	张鸿年
张朝柯	陆梅林	杨 烈	李 芒	周来祥
饶芃子	俞灏东	贾植芳	陶德臻	敏 泽
黄海澄	梁立基	蒋孔阳	程 麻	彭端智

常务编委

王 杰	王 昶	张葆全	张明非	沈家庄
贺祥麟	胡光舟	党玉敏	雷 锐	

常务主委：林焕平

苏关鑫

主 编：梁 潮

副 主 编：麦永雄

目 录

	东方美学
董志强	意境本质/P. 1
潘知常	审美观念的当代转型/P. 17
於 菟	伊斯兰的智慧观与审美意识/P. 39
邱紫华	古埃及雕塑艺术的美学特征/P. 54
陆 扬	阿拉伯影响和中世纪美学中的亚里士多德主义 /P. 68
	东方文化
俞樟华	巫史子文化的承传与重构
梅新林	——司马迁历史哲学论纲/P. 76
李建盛	庄子的美学思想与先秦历史文化语境/P. 101
何仁富	试论楚文化的“酒神精神” ——对古代长江文化精神特质的初步探讨/P. 114
韩云波	游侠三大模式与武侠四大功能/P. 130

编辑人员：宋瑞兰
梁启谈
刘 燕

东方文学	
肖四新	试论《金阁寺》的审美观/P. 146
姚继中	论《日本书纪》的产生及其文史价值/P. 158
张哲俊	论坂口安吾的“堕落文学”/P. 170
侯传文	《佛本生经》与故事文学母题/P. 188
罗筠筠	嵇康其人其艺其学/P. 202
东方文库	
李乃龙	中唐游仙诗的社会学阐释/P. 223
陈建中	吴宓的博雅之士观：清华外文系的教育范式/P. 234
蔡 恒	《美学意识形态》中译本序/P. 252
刘纲纪	东方书目（十四）/P. 256
	本丛刊发行的广泛范围
	——收藏本丛刊的图书馆与图书资料室名录
	本刊重要启事·稿约

广西师范大学 中 文 系 编辑
中国语言文学研究所

意境本质

四川师范大学中文系

董志强

意境在中国古典美学中具有十分重要的意义，是一个能集中体现或代表中国艺术精神之独特追求的美学范畴。意境的这一重要性已广为学人所关注，有关的研究论著可谓汗牛充栋。然而尽管如此，意境至今仍是一个模糊不清的概念。鉴于此，本人不揣浅陋，从一个新的理论视角，^①就意境之本质内涵抒一管之见。

关于意境这一范畴，古人在用词上或用“意境”、或用“境界”、或单用一“境”字，此外，还有诸如“物境”、“情境”、“实境”、“空境”、“神境”等与之相关的概念。这些概念之间因使用者和使用场合的不同而有着或多或少的差异，但立足于范畴的角度，其差异则可忽略。意境范畴的核心概念在于“境”，“境”的独特规定性即意境的本质内涵之所在。

“境”本义表一定的疆土范围，其本字为“竟”。《周礼·夏官·掌固》有“凡国都之竟”句，下释说：“竟，界也。”《说文·音

部》释“竟”曰：“竟，乐曲尽为竟。”段注云：“曲之所止也，引申凡事之所止，土地之所止皆曰竟。”《说文·田部》释“界”曰：“界，竟也。”段注云：“竟俗本作境。今正。乐曲尽为竟，引申凡边界之称。”故“境”字产生于“竟”之引申义，“境”是一表空间性的概念，而“竟”之本义则为一表时间性的概念。由“竟”到“境”，展示出一种从时间向空间的引申转化，即时间的空间化。而“境”与“竟”之间的今古字关系，使表空间性概念的“境”内在地蕴含着“竟”之本义所具有的时间性。这从“境”所表的疆土范围义亦可看出。疆土范围并非是一恒定性的存在，而是在时间的流逝中变化着的。其空间上的确定性，以时间上的确定性为前提，否则便不可能有明确的疆土观念。故“境”字本义是一个以空间蕴含时间的概念，即时空一体化的概念。而这种时空一体化又是有限的、现实的时空一体化。

魏晋时期，佛教传入，“境（界）”被用于表示佛家的超越世界。所谓“了知境界，如幻如梦”，②“一切境界，本自空寂”，③等等。这里“境”指的是一种超越现实时空的空无存在。于是“境”便具有一种超越性的含义。同时，“境”在文人的使用中又获得了另外的含义。陶渊明《饮酒》诗云：“结庐在人境，而无车马喧。”《世说新语·排调》载：“顾长康啖甘蔗，先食尾。人问所以，云：渐至佳境。”显然，“人境”、“佳境”既非具体的疆域之境，亦非空无的佛家之境，而属于一种体验之境。这种“境”，既实亦虚，既现实亦超越，既是有限的同时又有某种不确定性而通于无限。

以上通过字源学的粗略考察，显示出“境”字具有十分丰富的含义，正是在这种背景下，“境”步入了美学天地成为一美学范畴。那么，“境”字本身所具有的这些含义是否仍保存于意境范畴之中呢？如果是，它们是如何实现和展示的？它们意味着什么？

二

“境生于象外”，④这是刘禹锡对意境所作的最基本的规定。显然，“境”离不开“象”，“象外”是相对于“象”而言的，有“象”然后才可能有“象外”；同时“境”又不是“象”，而是对“象”的超越——“生于象外”。故对“境”的理解，首先有待于对“象”和“象外”的把握。

何谓“象”？《易传》有“观物取象”之说，又云：“象也者像也”，“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”故“象”即具体的物像，指对象的诉之于感观把握的外在存在形态，亦即对对象进行现象学直观所得之物。在这个意义上，“象”也就是“物”，或者更确切地说，是物之向人显露的存在之代表。作为物之代表，“象”的最大特点是具有感官把握上的空间存在的具体限定性。老子曾云：“大象无形。”“大象”是相对于一般的“象”而言。强调“大象”之“无形”，缘于“象”之“有形”。“有形”即“象”之存在的限定性。“象”的这种限定性是人在认识世界时所不得不赋予的。正是通过这种限定性，才得以使物——对象从其浑然一体的本然世界中凸现出来，从而为人们所认识和把握。然而与此同时，这种对物的个别化和孤立化，使物仅仅作为个别的存在者而显现，而不是作为其本然的存在而显现。亦即使物从一种本体存在转化为一种现象存在。

由此可见，“象”是一种把握物的中介。通过这一中介，一方面因“象其物宜”使物显露，使我们得以确切地计算物、与物打交道；一方面又使物个别化而遮蔽着物，使物从我们身边隐退，与我们相疏远。针对“象”的这一局限性，强调“象外”便是一种克服“象”所造成的物之疏远性的企图，从而使物的本然存在得以出场和显现。在这个意义上，“象外”与“大象”是相通的。故意境说之精神可一直追溯于老子。这已为许多论著所详述，不作赘言。

“象外”在古人那里是一个缺乏界定的概念，故其意义模糊而

又丰富复杂。在此我们拟从逻辑的角度而不是按历史顺序，对其意义作出具体的分析和界定。“象外”是与“象”相对的概念，这是其基本的规定性。这一规定性便是我们分析的出发点。

首先，从事物的存在方式来看，世上没有绝然孤立的存在者，而总是与其它存在者处于千丝万缕的联系中。在此意义上，与“象”相对者有“他象”，“他象”是在“此象”之外的，即属于此“象”之“象外”的范畴。这是可赋予“象外”的最表层含义。南朝谢赫曾云：“若拘以体物，则未见精粹，若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙处。”^⑤这里他并没解释“象外”为何物，又如何“取之象外”。但显然“取之象外”是针对于“拘以体物”的，后者意即局限于对物象本身的体察，可以说是一种“入乎其内”的功夫。强调“取之象外”，也就是说艺术创造不能停留于“入乎其内”，还必须做到“超乎其外”，即要超越对对象的孤立的体认，从对象之外对其进行体味，这样才能达到“微妙”的境界。那么如何超越呢？对此，东晋顾恺之的一段话可看作是对“取之象外”的一种解释。他说：“凡生人无有手揖眼视，而前无所对者。以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣。……一象之明昧，不若悟对之通神也。”^⑥这段话的意思是，表现人物必须从人物与其周围之物的关系入手，才能捕捉和展视人物的内在神韵，即“悟对之通神”；反之，仅仅着眼于对象自身，是不能达到传神之目的的。这里，“所对者”即我们所说的“象外”之“他象”；“空其实对”而专注于“形”即“拘以体物”；而“悟对”便是“取之象外”。故在此意义上，“取之象外”的实质便是，强调艺术创造必须从对象与其周围的关联物的联系中去把握对象，表现对象，这样才能超越“象”对物的孤立化和疏远化，而呈现出物的内在神韵。如果仅“拘以体物”，就不可能克服“象”本身所具有的对物的遮蔽性，艺术也就失其作为艺术的存在价值。顾、谢二人所强调的“拘以体物”和“取之象外”之别，亦即后来唐皎然所说的“取象”和

“取境”之别。顾、谢二人虽一讲“传神”，一讲“气韵”，都没使用“境”的概念，但他们的理论实质上是一脉相通的，从中国美学的宏观角度来看，都属于意境说的有机构成部分。

“象外”的这一层含义，在具体的艺术创造中又表现为三种出场方式。其一，他象作为烘托或陪衬所表现对象之手段而出现在作品的整体形象中，即所谓“彩云烘月”。如顾恺之画谢幼舆将其置于丘壑中，在此丘壑即他象，其意义在于表现谢幼舆之精神品格。^⑦在此情况中，他象仅具有手段的意义而从属于主要表现对象，而他象作为一“象”其自身则仍处于遮蔽之中，从而所著之“象”亦仍处于某种程度的遮蔽中。其二，他象并不直接出现于作品之中，但却又潜在地到场，存在于作品之中。这种关系类似法律上的缺席审判，被审判者是缺席的，但在整个审判过程中，他又一直是在场的。例如齐白石笔下的虾，是在水中游动的虾，这里，“水”便是他象。但画面对水未着任何笔墨，而水却自然地画面呈现出来。这种情况，是了悟所造之象（虾）与他象（水）之本质关联性，而将他象内在地融入所造之象中，从而一方面使所造之象因获得内在的生气和神韵及其存在的丰富性而澄明，一方面也使没有出场的他象暗中到场，获得一种无形的存在而一起澄明。这样整个作品便实现了对对象的孤立限定性的超越，展示出从有限到无限的拓展和延伸。其三，他象不是作为烘托手段而是作为作品整体的有机构成因素直接出场于作品中，亦即艺术整体中的各“象”之间相对而言又是相互作为他象而出场的。例如诗句“明月松间照，清泉石上流”是由四个意境构成的整体形象，对于其中的每一“象”来说，其它的都属于它的“象外”——他象。每一“象”都从属于他象的制约，使“象”与“象”之间互相规范着、涵盖着、生发着，每一“象”都借助于他象而获得其存在的规定性及超越自身的力量，成为一活泼泼的有生命力的存在，从而构成一气韵生动的艺术整体。这艺术整体也就在各象相互关联

的自我超越中，实现了其整体的自我超越，呈现出一澄明的存在之境。“象外”的这一出场方式，王国维曾用“隔”与“不隔”的概念来说明。“不隔”谓之有境界，“隔”谓之无境界。“隔”指艺术整体中的各“象”缺乏有机的本质的关联性，亦即是没能立足于“象外”来体悟和塑造“象”，自然无境界之生成。“不隔”指艺术整体中的各“象”之间具有内在的关联性而互相融通和生发，于是“象”质变为“境”，而此即“取之象外”之果。故王国维的“隔”与“不隔”之别亦即前述“取象”与“取境”之别，只不过一取鉴赏的角度，一取创造的角度，其实则一也。“取象”必“隔”，“取境”则自然“不隔”。之所以“取境之时，须至难至险，始见奇句”，^⑧因为“取境”意味着须对事物之间的本质关联性及其自身的本然存在的了然彻悟，唯如此，才能实现“采奇于象外”，获意境之生成。

上述讨论的是作为他象之“象外”的三种出场方式。其中第一种方式因他象尚处于遮蔽之中，从而使所造之象亦不能获完全的澄明，故这种方式只是艺术创造的初级阶段，而尚未达到意境的高度。因为意境所追求和呈现的是对象的完全的澄明，因此仅仅作为手段而出场的他象，严格来说不属于意境中的“象外”范畴的涵义，只能说是意境说思想的萌芽。故只有后二种出场方式，才真正具有意境之“象外”的内涵。而且后两种出场方式在具体的艺术创造中往往是交织一体的。限于篇幅，在此不作具体的分析。

以上讨论的是“象外”的第一层内涵，作为他象之“象外”，其基本涵义是：艺术创造须立足于他象来写“此象”，通过他象的到场和与之相互的生发使“此象”获得本真的生命存在，并且由此呈现于作品中的“此象”，也就内在地蕴含着他象，从而达到以有限蕴含无限，言有尽而意无穷的艺术效果，实现艺术自身的超越性。

与“象”相对的“象外”，从逻辑的角度看，除他象外，尚指不涉及他象的“象”在空间存在的本身之“外”，即与“象”的实体有形的空间存在相对的无形非实体性空间存在。

空间是物的存在场所，物的贴己之外即空间。但空间本身是一种纯粹的空无，按康德的说法只是纯粹的逻辑规定性，或者属于不可穿透的物自体范畴。那么我们是如何知觉到空间的表象的呢？便是通过光、影和气等的存在。这一类存在物，相对于物的实体有形，它们表现为无形的非实体性，显示出一种虚无的存在性；同时相对于空间本身的纯粹空无，它们又表现出一种实有的存在性，故可称之为“虚有”。正是由于它们充斥于空间，空间才获得了可以知觉的具有现实规定性的表象性存在形式。故虚有是空间之表象存在的中介。通过这一种中介，空间转化为现实性的存在，并且被时间化。现实性的表象空间是在时间的流动中变幻着的空间，因为其借以呈现的中介——虚有是在时间中变幻的。

“象外”的第二层含义便是虚有。它可以被感觉所把握，但同时这也是一种非限定性的把握，似存若无，似无又有，界乎存与不存之间，而显得空灵和缥缈。对此，司空图称之为“象外之象，景外之景”，并引戴叔伦的话“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前”加以解说。^⑥这里，玉是具体的物象，玉在阳光照射下所生的朦胧光泽与烟霭便是“象外之象”。显然，司空图所谓的象外之“象”不是前述之他象，而是作为“象外”的虚有。他象与虚有是具有质的区别的两个层次的“象外”。他象是与“象”有着本质关联性的同时又具有自身存在的独立性的存在者；虚有则不具备存在的独立性，而是与“象”具有本质的一体性。一方面，虚有缘“象”而生成和存在，没有玉，烟霭光泽便无从生发。另一方面，“象”又因虚有的到场而使其代表的物获得了本真性的存在。正如玉之为玉就在其有光泽、烟霭，如剥夺此特性，则与顽石无异，玉亦不显现为玉了。虚有作为一种无形的

存在，本质上属于物的本然存在的有机构成部分，“象”对物的遮蔽便是以其具体有形对物的无形存在属性的遮蔽，从而也就是以其有限性对物的本然存在的无限性的遮蔽。故虚有之到场，便是一种去蔽，而还物之本来面目，使“象”获得对其自身的超越而成为澄明之象，这种澄明即境之生成。皎然曾说：“采奇于象外，状飞动之趣。”（《诗评》）显然，象外之“奇”即“飞动之趣”即虚有。这“飞动之趣”并非空穴来风，而是“象”的飞动之趣，此即物的内在生命之流光溢彩，是物的本然的与造化自然的无限存在息息相通融为一体的生命力之显现。

虚有和他象作为“象外”的两个层次，既有区别又有内在的联系。如果说他象层面侧重的是物与物之间的存在的关联性和整体性，在整体性的把握中呈现一物之为此物的独特性，同时又通过整体性的把握而克服了物的个别化所造成的与他物与存在的疏远化，而使存在之整体性得以显现；那么虚有则侧重于物之存在本根，使物之与自然造化本为一体之本然属性得以敞亮。另一方面，他象与虚有又是不能截然分开的。他象层面强调的关联性必须以虚有为中介，故内在地包含着虚有层面，否则这种关联性就不是本质的关联性；反之，虚有层面所呈现的物与自然造化的一体性亦必需凭借他象层面的关联性、整体性而彰显，否则无限性便无从到场。故他象与虚有只是逻辑地区分的“象外”的两个层次，而在具体的艺术创造中，它们是融为一体一起到场的。

上述“象外”的两个层次均属象外之象，它们所呈现的是意境突破有限通于无限的超越性层面。目前学界的一种流行观点便是将此看作意境的本质内涵。其实不然，因为我们的分析尚在途中，只有走完全部旅程，意境之本质内涵之全貌才会展现出来。现在让我们继续这一艰涩而饶有趣味的旅途。

“象外”除有“象”，还有“意”。从逻辑上讲，相对于“象”之空间有形的实体存在，除虚有外，还有无形的存在实体性纯粹

时间中的非，此即“意”。故“象外意”是“象外”在逻辑上的第三层含义。这里我们很高兴地看到，在开篇所揭示的“境”字含义中的时间性因素终于出场了。

有论者认为意不属于意境之“象外”的范畴，此论偏颇。古文论中说“象外意”者比比皆是。刘勰《文心雕龙·隐秀》曰：“隐也者，文外之重旨也。”皎然《诗式》强调诗应“至近而意远”，“意远”即指诗有“两重意”、“三重意”，而“两重意已上，皆文外之旨”。司空图在提出“象外之象”、“景外之景”的同时，亦强调“韵外之致”、“味外之旨”。北宋郭熙在《林泉高致·山水训》中则有“画之景外意”、“意外韵”之说等等。以上所举谈论的都是“象外”之“意”。故无论从逻辑还是从历史来说，“象外”都内在地包含有“意”的内涵。

那么，“意”之作为“象外”的内涵是什么？首先，它不同于“象内意”。“象内意”是对物之作为存在者的体认和感悟，它受象之限定性的制约因而是一种“有尽之意”。“象外意”则是对物之与自然造化融为一体的本然存在之领悟和体认，它超越于象的限定性因而是一种“无穷之意”。近人况周颐在《蕙风词话》中说：“吾听风雨、吾览江山，常觉风雨江山外有万不得已者在。此万不得已者，即词心也。而能以吾言写吾心，即吾词也。”所谓“万不得已者”即“象外”之“意”。显然，如果听风雨览江山仅止于风雨之声、江山之色——此只是对作为存在者之风雨江山的把握，无从获象外之“意”，只有超越其声色领悟到其外之“万不得已者在”——此已是对风雨江山之成其为风雨江山的自然造化的领悟，才是象外之“意”。这“意”是“词心”，而这“词心”既是“吾心”同时亦是风雨江山之“心”。故作为“象外”之“意”，不是对事物的一般性的感悟，而是对事物之作为事物、对人生宇宙之本质的领会。这“意”也不是主体的纯粹主观情怀的抒发，而是王夫之所谓的“两间之固有者”，即主体情怀与自然造化通而为一

的生命之本然。其次，作为“象外”之“意”，虽在象外，但又必须缘象而发，舍弃风雨江山之声色便无从领悟“万不得已者在”。“万不得已者”既超越于风雨江山之声色，也内在地存在于其中。故作为“象外”之“意”，又内在地存在于象中。“意”与“象”有着本质的关联性。再次，这种本质关联又不是直接的，而是以“象外”之“象”的到场为中介。因为能生发无穷的“象外意”之“象”，必是已超越其自身的限定性而具有活泼泼的内在生命之“象”之到场。由此可见，“象外”之作为“意”的层次的内涵与作为“象”之层次的内涵是内在地统一的。司空图曰：“超以象外，得其环中。”（《二十四诗品》）“超以象外”是“象外象”层面，“得其环中”是“象外意”层面。一方面，“超以象外”是为了“得其环中”，而且后者是前者的自然结果；另一方面，欲“超以象外”，如前所述，以对生命之本然存在的领悟为前提，即以“得其环中”为前提。二者所构成的互为因果互为前提的“解释学循环”的关系，显示出其内在的统一性。故“何象外之非圆中，何圆中之非象外也”。⑩“象外象”与“象外意”的有机统一构成“象外”的完整内涵。

三

通过以上的考察，“境”之面目已呼之欲出，“境生于象外”的真正含义是，由于“象外”的到场，使“象”获得了生气灌注而超越了自身的限定性，质变为一崭新之象或曰“大象”，此一“大象”之到场，即“境”之生成。而此“大象”即“象”与“象外”的浑然统一体，故圆满地说，“境”是生于“象”与“象外”的相互生发。正如清笪重光所说：“林间阴影，无处营心；山外清光，何从着笔？空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。……虚实相生，无画处皆成妙境。”（《画鉴》）这里，实者，山、林、实景是“象”；虚者，光、影、空、神是“象外”，二者相生遂成“妙境”。一方面，由实而生虚，所谓“实景清而空