

佛教理论与意境范畴的生成转化

陈 伟

在中国古代文化中，意境是一个运用广泛的概念，它是我国古代文化长期孕育而形成的独特的美学范畴。意境范畴的生成、发展和深化的过程也显示着我国古代美学思想发展的过程。因此，为分析意境范畴丰富而复杂的内涵，我们应首先正本清源，对意境的起源作一个探索。

“意”、“境”两字在秦汉时代并不是一个词，“意”训为“志”，如《国语·越语》曰：“臣行意”，意思就是“我实行志向而已”。“境”是土地疆界的意思。如《礼记·曲礼》言：“入境（境）而问禁”，就是说，跑入一国的疆界之内首先要了解那一国的风俗习惯，问什么事能干，什么事不能干。在“意境”范畴形成之前，意境概念就已经存在了，但是，它的内涵却完全不同于“意境”范畴形成后“境界”的内涵。早期“境界”概念的内涵也是疆界的意思，《后汉书·仲长统传》曰：“当更制其境界，使远者不过二百里”，此“境界”便是指诸侯国领地的疆界。

境界概念的内涵从疆界的意义上超脱出来，并赋予新的、不同于以往的涵义，成为我国古典美学的一个重要范畴，这个转变的过程是漫长的，它是在从魏晋南北朝直至唐初这几百年中完成的。为什么意境概念会在这段时间里发生变化呢？要解答这个问题，我们必须把它与这段时期的社会发展联系起来看。

魏晋南北朝是中国古代学术思想非常活跃的时期，在经过汉末农民暴动的沉重打击后，汉代稳固形态下的播绅礼仪逐渐瓦解了。适应新的社会关系需要新的意识形态，于是，从《周易》、老、庄演绎出来的清谈玄学，从印度传入的佛教等动跃起来了，发展起来了；特别是佛教思想，对当时社会产生了很大影响。

在当时，空气里到处飘缈着供佛的香云青烟，艺术家们也受着这股时代风俗的熏陶，他们不但多信佛，而且许多人本身就成为了精通释道的佛教徒，他们把自己所从事的绘画、文学、音乐等艺术都与佛法相连接，开创了以佛理解释美学思想的先河。这样，使当时的美学思想，美学理论一方面充斥着令人窒息的香火味，一方面又在佛理的青烟萦绕中升腾，逐渐摆脱两汉以来琐碎的经学泥潭。

“每个原理都有其出现的世纪”^①。一种理论的产生，只有在社会向它提出了这种要求的情况下才是可能的。鲁迅先生说，魏晋南北朝是中国文学的自觉时代。实质上，从它开始了整个中国文艺的自觉时代。中国人的审美观念、审美理想于此发生了很大的变化，一些重要的艺术体裁，如山水画、风景诗等在这一时期真正具有了审美的性质；一些重要的美学范

①《马克思恩格斯选集》第一卷，第113页

畴，如形神、想象等在这一时期才真正变成了特定的艺术概念。

从艺术发展的角度看，我国秦汉时代的作品强调的是外形酷似。于是，就产生了荀子“画鬼神易，画犬马难”的理论。到了魏晋南北朝，艺术创作的形神观念发生了根本的变化。佛教的“神灭神不灭”之争，为艺术作品的创作——特别是当时发展得非常迅速的绘画创作等——从重视形似转向重视神似提供了理论基础，并在艺术理论和艺术实践两个方面都取得了重大的进展，它成了艺术意境说的先导。南宋有名的艺术理论家宗炳指出：“神也者，妙万物而为言矣，若资形以造，随之以灭，则以形为本，何妙以言几？夫精神四达，并流无极，上际于天，下盘于地，圣之穿机，贤之研微。”^①神是天地上下无所包含而无不包含的，任何形态去表现它都是有局限的。宗炳是一个信佛的人，这段话是他作为“神不灭论”的辩护者，在佛理论辩中就形神关系所阐述的看法。在我们看来，作为自然界和社会来说，存在先于意识，作为个人来说，他的意识将随着他肉体生命的停止而停止活动，这是一个常识。宗炳的观点显而易见是唯心主义的。然而，在当时特定的情况下，宗炳却基于这样的观点推动了艺术理论的发展。他对艺术实践提出了自己的看法：“应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣”^②。可以看出，宗炳对艺术创作的根本要求是“感神”。所谓感神就是在艺术创作中不局限于对象的客体形相，而去掌握其精神实质，去掌握对象的言外之意，象外之象，去把握深层次的蕴含，然后在作品中相应地表达出来。宗炳认为，掌握住了对象的精神实质，要胜过“应目会心”式的客观模仿，“虽复虚求幽岩，何以加焉？”他认为，作家创造的形象如果没有“神”“单单用形相的积叠来取胜的话，即使弄得很好，也没有生命力。因此，艺术创造应凭借丰富的想象力，取其神似，毋取形似，绝对不能去“以形写形，以色貌色。”^③宗炳对形神关系的总观点是“道在练神，不由存形”^④。

宗炳的形神理论是站在当时艺术创作理论的先进行列之中的。特别是他的“感神”观点，其中已孕育了后代艺术意境说的萌芽。后代意境说认为，艺术作品“不涉理路，不落言筌者上也”，要求艺术作品“羚羊挂角，无迹可求”，“透彻玲珑，不可凑泊……言有尽而意无穷”。宗炳的观点可谓与之不谋而合。

但是，意境说理论的萌芽毕竟不是意境说理论本身，作为一种新的审美范畴，它在魏晋南北朝虽已到了瓜熟的地步，却未能蒂落。这段时期里，艺术理论家们也提出各种概念来规范这种新的艺术的内涵。然而，基本都未得到广泛的认可，如晋朝的顾恺之提出“迁想妙得”的观点，梁朝的钟嵘提出“滋味”的概念，它们在某种程度上都与“意境”有属性相近之处，说明了意境的某些特质，却都未能完满地把境界范畴所含的意义完全表达出来。一直到了初唐晚期，意境概念才被文艺理论家所应用，施诸文艺评论，并日益产生了广泛的影响。

作为美学范畴的意境在汉朝不能被提出是容易理解的，因为当时的文艺实践还没有为它的诞生提供足够成熟的内涵，至于在魏晋南北朝，艺术实践为它提供了充分的内涵之后，理论家为什么还不能提出意境这个概念来，我们就不能不先佛教输入及其占统治地位的教派教义所发生的变化和发展之中来找原因了。

①④《明佛论》

②③《画山水序》

佛教传入中国之初，主要有两大教派，一派是安世高系统的禅法，一派是支谶、支谦系统的般若学，般若就是智慧的意思。北方盛行禅法，着重于苦修，倾向于神秘的寺院戒律，所以没有对社会意识形态产生广泛的影响；南方盛行的般若学倾向于思辩，它与当时玄学的理论相互照应，主要面对社会，因而对社会的意识形态产生了广泛的影响。

境界概念存在于般若学派之中，但是，它在被运用中内涵却不尽相同，般若学有“六家七宗”之说，照基本观点可分成三派，即本无派，心无派，即色派，这三派对意境概念各有各的理解。

本无派的代表人物是道安和慧远，这一派非常善于用老庄的观点来解释佛经，他们与魏晋玄学的中心论调是一致的。慧远说：“是故反本求宗者，不以生果其神，超落尘封者，不以情累其生，不以情累其生，则生可灭；不以生累其神，则神可冥，冥神绝境，故谓之泥洹”^①。慧远的“反本求宗”和“超落尘封”是一个意思，就是超脱尘世，而超脱尘世是以“生可灭”和“神可冥”为基础的，也就是“无”。“神可冥”的“冥”是穷高极深之意，是玄默的状态，是既深奥而又灭寂般静止的精神现象。郭璞《游仙诗》“中有冥寂士”，按李周翰注曰：“冥，幽”，幽就是静的意思。慧远认为，佛教的更高状态只有在精神和肉体同时消失的时候才可以达到，因为涅槃不是精神积极活动的结果，而是停滞的结果，境界在涅槃状态下不是升华而是灭绝，境界本身的性质不是精神纯化的标志而成了精神没有超脱的标志，这样对境界的界定与当时文艺领域所需要的、解释新的美学状态的审美范畴是格格不入的。所以，本无派的境界概念不可能成为审美范畴而被文艺界接受。

即色派是怎样看待境界的呢？当时即色派的代表人物是支道林，他说：“夫色之性也，不自有色，色不自有，虽色而空。故曰：‘色即为空，色复异空’。”^②即色的“即”，谓就而近之也。“色”指世界上存在的万事万物。他认为，世界上存在的一切都没有独立自主性的，都要依赖其它条件才能存在，所以是空的。但它们又与能作为本体的空是不同的，物质的空无是一种消极的无生命的空无。而作为本体的空无是一种积极的有生命力的空无。支道林在颂扬佛祖、为菩萨作赞时，把作为本体的空无和菩萨的修炼、造詣联系起来，他把这种修炼、造詣的程度称为境界，如他的《不陶菩萨赞》曰：“有爱生四渊，渊况思路永。未若观无得，德物物自静。何以虚静间？悟智翳神颖。绝迹迂灵梯，有无无所骋，不陶冥玄和，栖神不二境”^③。它颂扬不陶菩萨超脱尘世，保持虚静，住在空无之中，神达不二境界。“不二境”就是别人难以达到的修炼造詣程度，这里的境界概念是指某种程度。程度本身并不能规范程度，而它也谈不上有什么有意味的内涵。由于佛教即色派在魏晋南北朝属于早期派别，它所使用的境界概念与秦汉时所用的境界概念的内涵也十分相近，如支道林非常推崇的好朋友郗超，在其佛学文章中写道：“凡在有方之境，总谓三界”^④。支道林自己也说：“三界皆勤求，善宿独立泯。”^⑤郗超和支道林都用“三界”来解释“有方之境”，这里的境界概念便是疆界的意思了。即色派的境界概念无论其内涵是指程度还是指疆界，与当时文艺领域所需的审美范畴都相去很远。所以，即色派的境界概念也不可能被文艺界假为审美范畴。

①《求宗不顺化三》据《弘明集》卷五

②《世说新语·文学》注引《妙观章》

③《广弘明集》卷一五

④《奉法要》据《弘明集》卷一三

⑤《善宿菩萨赞》据《广弘明集》卷一五

心无派也是般若学的六家之一，是当时有影响的重要派别。由于心无派著作如今大部分流失，因在他们对他们的境界概念也不甚了了。从效果上来看，他们也没有对文艺境界理论产生根本的影响。

从魏晋南北朝早期的情况来看，文艺的发展已经为境界说理论的产生作了充分的实践准备，审美范畴的内涵已在不知不觉中日益成熟，然而可作为它的有意义的形式外壳却迟迟没有光临人间。

到了魏晋南北朝后期，随着印度佛教经典输入越来越多，在中国流传的佛教派别也越来越丰富，一些派别由于它们综合发展了以前各大有影响的佛教派别的观点，他们的理论也就比较全面，如活动于陈朝的慧思就是这样一个在理论上综合并发展了前期南北两派观点的名僧。

慧思综合了南北佛派的主要精神，认为：“我今病者，皆从业生。业由心生，本无外境。反见心源，业非可得，身如云影，相自伴空。如是观已，颠倒想灭。心性清净，所若消除。又发空定，心境廓然。”^①这是慧思的基本理论。慧思指出，一切痛苦都是由业而生的。业就是孽，为恶因。业由心生，即谓罪孽是由内心修炼不够而产生的，并不是因为外在的原因。这里的外在也包括了身体本身。慧思指出，只要静修，使自己的内心清净，所受的痛苦就会自然而然地消除，这个过程他称之为“又发空定，心境廓然”。“空定”是一念不生的静修。“廓然”就是纯净，什么东南纯净呢？心境。但是这心境不是空定的主体，而是空定的主体所产生的对象。换句话说，此心非那心，而是那心产生的对象，是那心的对象化。如何规范主体的修炼到主体的产品纯净这个过程呢？慧思用了情、识、境三个概念，他说：“内受、外受、内外受，内受是六根，名为六情，外受是六尘，名为六境，内外受名为六识，亦名为心思维分别”^②。对于情、识、境三者的关系，慧思指出：“六识由心，意但少分，不能尽知，攀缘计较，名之为心，属当受持，名之为意”^③。慧思认为交通主体与主体产品的六识是由心决定的，是为心所支配的，而不是由主体产生“意”所能干涉的。在修炼的过程中，起主观能动作用的“名之为心”，也就是他所说的“六根”、“六情”。当然，此情并不是指世俗所说的感情。通过识而被心所制约的，在修炼过程中处于被支配地位的，“名之为意”。那是主体的产品，也就是他所说的“六尘”、“六境”。“六识”是维系主体和主体产品之间的纽带，也就是维系“情”和“境”的纽带。主体的性质是情，主体的活动对象是心。主体产品的性质是境，主体产品活动对象是意。那么，作为“情”、“境”纽带的“识”其活动对象是什么呢？慧思对此作了引经据典的阐述，他说：“是故《大集经》中，坐禅学道法行比丘，但观三性，一者心性，二者眼性，三者意性，比之法轻利用事疆故。复次，法念处，内法、外法、内外法。内法者，是六情。外法者，是六尘。名为六境。内外法者，名为六识，亦名六神”^④。慧思作为立论依据的佛典表明，和尚的禅定修炼，只看其活动的对象“心”、“眼”、“意”三者的本质。心、眼、意作为活动的对象，与修炼中情、识、境三种性质相匹配。识的活动对象就是眼，于此可知，所谓“定慧双开”的过程，在主体方面，是“心”中的“情”，在主体产品方面，就是“境”中的“意”，两者之间维系的手段就是“眼”的“识”。“识”的内涵也就是“神”。于此，他们也可以知道为什么后人假借佛家概念来品评文艺作品时，把“意”和“境”联用为“意境”。它并不象有些人所认为的那样，“意”

①《续高僧传·慧思传》

②③④《诸法无净三昧法门》

和“境”各是一种解释，仿佛意境是两个概念的合成。不，它们其实在佛经中是一个事物的两个方面，是给予同一个精神实体的两种角度的不同称谓。因此，真正懂佛教的文艺理论家那怕他只用一个“境”字来论艺术作品，他的实质涵义还是这个范畴。

可以看出，在魏晋南北朝的后期，由于佛教派别的发展，境界概念也有了相应的发展，它不再仅仅囿于疆界的内涵，它已经成了佛教修炼过程中不可缺少的主体的产品，是佛家定慧双开过程中有机的组成部分。从生成上来说，它是主体精神的对象化。就存在物来说，它是对象化了的主体，它具有独立的自足性，这是它非常重要的内涵转变，是它将来成为审美新范畴的重要条件之一。

从另一方面来看，慧思的主要佛学理论中所用的概念与魏晋南北朝文艺领域所运用的概念有异曲同工之妙。它们都是在继承中国传统的心理机制概念的基础上发展起来的。情、心、识、神、眼、意诸概念在秦汉时期就已被学者们研究，如“情”，《礼记·礼运》曰：“何谓人情？喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲，七者弗学而能。”“识”指知、认识，《礼记·乐记》曰：“识礼乐之文者能述。”“意”在早期心理学理论中作思考解释。《礼记·王制》曰：“意念轻重之序”。“神”是指带有不可知性质的事物，如《孟子·尽心》曰：“圣而不可识之谓神。”“心”的概念，现代人把它作为名词来称谓人的内脏。在先秦，它亦指心理活动。如《诗·小雅·巧言》谓：“他人有心，予忖度之”。这里的心就是指思维活动。而眼作为主要传神的身体器官，也就与心理状态的外观结下了不解之缘。在魏晋南北朝时期，随着文艺的发展，心、情、神、眼、意诸心理概念作为文艺创作所涉及到的心理状态，文艺作品所达到的心理活动程度被引入了文艺领域。如晋代文学家陆机谈创作过程说：“思慷慨以怀霜，志眇眇而临云……诗缘情而绮靡。”^①他把“心”和“情”作为文艺创作的动力来理解。再如，晋代画家顾恺之，他画的人物形象有时几年不画眼睛，人家有问他原因，他说：“四体妍媸本无关于妙处，传神写照正在阿睹中”^②。“阿睹”是当时的土语，即谓“这个”，在此当然是指眼睛了。文艺作品要眼睛传神，这是顾恺之对自己艺术实践的理论总结。晋代大书法家王羲之在论书法艺术时说：“夫欲书者，先乾研墨，凝神静思，预想字形大小，偃仰平直，振动令筋脉相连。意在笔前，然后作字”^③。王羲之所说的“意”便是指表现在作品中的作者的精神。他认为，要写好字应该主体精神先对象化，落笔成字只是对象化的主体精神从意识形态向物质形态的落实而已。

从我们以上所举之例看，慧思佛教理论中的重要概念大都与中国古代的心理机制概念有所联系，而这些概念在当时文艺领域中也找到了生根开花的土壤。当时的文艺理论家们就是借用古代心理学理论的概念，渗入佛教理论的内涵来说明和阐发文艺的特殊规律。在魏晋南北朝的后期，由于文艺实践和理论的飞速发展，文艺领域所期待的能够说明文艺作品新质的审美范畴，其内涵已经酝酿成熟。另一方面，由于佛教派别的综合发展，在有些佛教派别的理论中，它们所运用的主要概念综合了各派的成果，使这些概念得到了具有独立自足性的规范，并且由于这些概念在渊源上与中国古代心理机制的概念有了不可分割的关系，而这些心理机制的概念和中国传统的文学品评又有千丝万缕的联系。因此，这些佛教概念也就与我国古典美学领域产生了有机的联系。从慧思的佛教理论中，我们可以看出，他所运用的重要概

①《文赋》

②《世说新语·巧艺》

③《王右军题卫夫人笔陈图后》，据《王氏书画苑·法书要录》

念，除了境之外，在文艺领域里都可以找到。而还没有被文艺领域所应用的境界概念亦与文艺领域所期待的审美范畴在属性上有相通之处。这样，为境界概念成为新的审美范畴产生了两个有利条件。第一，由于慧思佛教理论中大多数概念与文艺领域所用的概念在渊源上有联系，并且在实际使用中已经存在了假借的关系，那么，这种假借的关系必然也会涉及和影响到暂时还没有这种关系的境界概念。第二，当时文艺领域产生的新的审美内涵急需一个新的概念作为形式外壳来规范它。“境界”在佛教理论中作为具有独立自足性的精神产品与文艺产品属性有某些相似之处，因此，这个概念成为审美范畴的形式外壳便也是偶然之中的必然了。

到陈朝的慧思为止，境界概念作为审美范畴的形式外壳已经发展成熟了，已经为它在文艺领域中的使用做好了最后的准备。但是，境界说在文艺批评领域的最早应用却在唐代，而不是在魏晋南北朝，究其原因，主要是慧思的佛学理论影响还不很大；其次，每个领域对它其它领域新理论、新概念的理解、假借都还存在着一个过程。

唐初，一个具有全国影响的佛教理论派别崛起了，它就是唯识宗学派。其代表人物是玄奘。唯识宗的佛教理论主要体现在用他们的观点所翻译的《成唯识论》中。《成唯识论》对作为主体的“识”和作为主体产品的“境”两者之间的关系作了相当充分的论述。《成唯识论》写道：“外境随情而施设故，非有如识，内识必因缘生故，非无如境，由此便遮增减二执。境依内识而假之故，说是假境所依事故，亦胜义有。”^①在这段话里，“情”、“识”、“境”三者关系被作了既简单又明确的解释。首先，它指出“情”和“境”的关系不是直接的，作为精神产品的境虽然随着作为主体的“情”而变化，但要通过“识”做中介。在对“情”的关系上，“境”和“识”是不同的。其次，“识”也并不是精神主体本身，它是理于某种条件之下而生成的东西。从这一点上看，“识”又和“境”有某些共同的性质。唯识宗认为，“情”只是未经修炼的精神主体。“情”不能外化为“境”，而“识”却能外化为“境”。“境”由于“识”而得以存在，“识”也在“境”中肯定自己。佛教唯识宗的根本大纲是“实无外境，唯有内识，似外境生。”，因此，炼识也就成为这一佛派的根本修炼手段，故名之曰“唯识宗”。

从哲学本体论的角度去分析唯识宗，显而易见，它是主观唯心主义的理论体系。它从主体推导出世界的境界说观点，实质上是为当时社会上存在的门阀等级涂上一层神圣而又神秘的色彩。然而从文艺领域所企求的审美范畴形式外壳方面去理解唯识宗的理论，它的境界说跨出了从宗教概念到审美概念这一过程中的最重要的一步。

唯识宗的理论从探讨的论题来看，是从慧思的理论发展过来的。因此，唯识宗境界说也继承和发展了慧思的境界观点。但是，与慧思的观点相比，玄奘的理论更简单而明确。在主体精神修炼过程的三个层次“情”、“识”、“境”中，慧思仅把“识”看成是维系主体精神——“情”和主体产品——“境”的纽带。而唯识宗尽管也把“识”看成是“情”、“境”之间的纽带，但更主要地把“识”本身看成是主体精神的一部分。如果用文艺作品与之相比拟，那就是，它不仅挑明了文艺作品是主体精神的对象化，而且强调了对对象化过程的重要性，强调了艺术家创作才能，审美能力在这一过程中的重要作用。这样，唯识宗的观点与文艺实践的理论归纳在某种程度上不约而同了，它为境界概念从宗教领域过渡到文艺领域铺平了道路。

（下转第120页）

^①《成唯识论》卷一第2页。

可以知道增益系数 D 相当于控制参量, 损耗系数 A 为某一定值时, 它相当于一个临界阈值, 学习效力 (序参量 X) 随着增益系数的变化而变化, 控制参量, 越过临界阈值, 教学系统形成新结构, D 的增大决定了系统结构的演化过程。因此, 教学中如何提高增益因素, 减小损耗因素十分重要。目前一般对学生学习效力问题的讨论, 大多是定性的思辨的, 说服力不强, 有很大的主观臆测性。也有些通实验方法定量描述的。如布鲁姆关于学习达成度的五因素, 定出影响学习达成度五因素的百分比^②。但它是对一种状态的描述而不是对过程的描述, 难以反映教学过程中临界突变现象, 是静态的而不是动态的描述。自组织理论中的演化方程定量描述却能科学地直观地反映过程的演化规律。

至此, 运用部份自组织理论“透视了”教学过程。通过对教学过程的系统分析, 得到了对教学过程本质的认识, 和教学过程的基本规律, 那就是教学过程中, 教学系统整体结构是演化发展的, 是由无序到有序。并基于这一规律探索了过程的演化, 认识到教学过程的整体优化来自有序的系统结构, 有序结构的形成取决于正反馈催化机制和控制参量的改变。教学过程是一个过程, 就要用反映过程的系统方法论思考, 当然, 新思维对教学过程的探索尚在起步, 随着系统思想日趋渗透, 会有幼稚到成熟, 会为更多的教育理论工作者、实践工作者所接受掌握, 以改革传统教学, 建立现代教学观。

② 钟启泉《布卢姆的教学论及其现实意义》

(上接第50页)

从社会影响方面来看, 唯识宗的社会影响要比别的宗教派别大得多。玄奘从印度、尼泊尔取经回国, 受到唐太宗李世民的热烈欢迎, 唐太宗派宰相亲自到长安城外迎接, 这种荣耀是任何一个佛教派别都比不上的, “统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。”^① 在唐代统治阶级的提携下, 唯识宗的理论在整个中国产生了广泛的影响, 它的理论中的境界观点也同样产生了广泛的影响。如果说, 唯识宗的境界理论和文艺领域所期待的审美范畴在内涵上的接近是文艺境界说产生的内在因素, 那么, 唯识宗的巨大社会影响不能不说是文艺境界说产生的外在因素。内因和外因的结合, 组成经纬, 织成锦毯, 终于使境界概念踏着它从宗教领域走到文艺领域来了。唐代的选家殷璠在他编的《河岳英灵集》中首先运用了“境”的他范畴, 评王维的诗是“一字一, 皆句出常境。”同时代的文艺理论家皎然, 在他的《诗式》中第一次全面而充分地阐述了审美境界的理论。从此以后, 境界作为中国古代美学、文艺理论的一个重要范畴而被广泛地运用于文艺领域了。它是中国文化中的一支奇葩。(本文有关佛教的某些观点参照了侯外庐主编的《中国思想通史》)

① 《马克思恩格斯选集》第一卷, 第52页