

“文外之旨”：从佛学到诗学的意义转换

刘运好

内容提要 产生于东晋佛教经论的“文外之旨”由佛教理论范畴发展为美学范畴，经历了一个意义转换的渐进过程。从佛教上说，“文外之旨”强调超越文本语言的限制，证悟佛教义理的整体意义；从审美上说，“文外之旨”与同源於东晋佛教经论的“微言之妙”“象外之谈”交融叠合，构成了“韵外之致”的审美境界。然而，直至刘勰将其引入文学研究，论述“文情之变”，才真正完成了从佛学到美学的意义转换；皎然、司空图再引入诗学研究，论述“境”“象”“格”“味”以及“韵外之致”“味外之旨”，又完成了从佛学向意境说的意义转换。

关键词 佛学；美学；诗学；文外之旨；意境

“文外之旨”是中国美学的重要范畴之一，与“韵外之致”“味外之旨”等系列美学范畴在内涵与外延上互相包融，互相生发，不仅涉及到意义表达、语体风格，而且还涉及到意象创造、意境生成，因此成为中国美学研究的一个重要问题。然而，关于“文外之旨”及其相关美学范畴的研究，目前尚有诸多认识误区。认为“文外之旨”由皎然所提出，是学界的基本共识，因此大多专著、论文都是在皎然诗学研究中论及，如王运熙等《中国文学批评通史》、孙昌武《谈皎然〈诗式〉》、王运熙《皎然诗学述评》、蒋述卓《佛教境界说与中国艺术意境理论》等^①；并且有学者据此认为司空图的“韵外之致”“味外之旨”受皎然“文外之旨”的直接影响，如吴文治《皎然〈诗式〉蠡谈》、王龙《“言外之意”在诗学中的嬗变》等^②；也有部分论文认为“文外之旨”源于《文心雕龙·隐秀》“文外之重旨”，如张兮《皎然〈诗式〉的诗歌美学思想》、诸葛志《释“隐秀”》、童庆炳《〈文心雕龙〉“文外重旨”说新探》等^③。此外，日本学者兴膳宏还认为《文心雕龙·隐秀》“文外之重旨”，产生于中国传统的“书不尽意，言不尽意”的思想^④。上述研究在对“文外之旨”的源流考镜及其内涵阐释上都值得商榷。

作为范畴，“文外之旨”产生于东晋佛教经

论，强调超越文本语言的限制，证悟佛学义理的整体意义。与同源於东晋佛教经论的“微言之妙”“象外之谈”交融叠合，构成了“韵外之致”的审美境界。《文心雕龙·隐秀》首次将其引入文学研究，论述“文情之变”，完成了从佛学到美学的意义转换；皎然、司空图引入诗歌研究，论述“境”“象”“格”“味”以及“韵外之致”“味外之旨”，完成了从佛学向“意境说”的意义转换。

一 整体证悟 “文外之旨”的基本内涵

佛教传入华夏，由于梵汉语言的差异性、经义传播的特殊性，如何准确地理解佛经教义、翻译佛典，成为困扰着早期佛教传播者的重要问题。于是，先哲们在研究梵汉语言和佛经传播的特点、归纳佛经解读方法的同时，提出了一系列抽象的理论范畴。由于这些范畴既立足于西竺的佛经文本，又植根于华夏的诗学文化，从而影响了后来华夏诗学的发展走向。其中“文外之旨”就是一个重要的理论范畴。从佛教上说，“文外之旨”是指在佛教义理阐释与佛经翻译中超越文本语言的限制，证悟佛学义理的整体意义。

“文外之旨”始见于姚嵩《重上后秦主姚兴表》：“陛下爰发德音，光阐幽极，拓道义之门，演如来之奥，冥宗隐而复彰，玄扉掩而再敞，文

外之旨，可谓朗然幽烛矣。夫理玄者不可以言称，事妙者固非常词之所赞。虽欲心口仰咏，亦罔知所尽。”^⑤姚嵩认为，玄奥之理，微妙之事，本是不可言说，虽内心仰止，口中吟咏，亦难以穷尽佛理深奥的意义。然而，秦主之论阐幽发微，开拓佛理之门，演绎如来之旨，彰显幽隐，洞开玄奥之妙，对佛教义理的阐释深得文外之旨，可谓是烛照幽隐，显明滞义。从“理玄者不可以言称，事妙者固非常词之所赞”句看，这里所说的“文外之旨”，不是强调超越具体语言（即言语，langue）的限制获得局部意义的理解，而是强调超越文本语言（即符号，parole）的限制而获得佛教义理的整体领悟。为了进一步说明这一问题，我们必须回归到姚嵩所论的特定历史语境之中。秦王姚兴晚年笃信佛教，与鸠摩罗什等僧侣及臣下探讨佛经要义，先后著《通三世论》《通不住法住般若》《通圣人放大光明普照十方》《通一切诸法空》等论文，系统论述了佛教的三世因果、般若性空、佛性显默、诸法无为等问题。针对姚兴所论，姚嵩第一次上书，逐一提出了自己的疑问，而姚兴的答书则对姚嵩的疑问作了全面阐释。上文所引乃是姚嵩第二次上书，认为姚兴的答书对佛教义理的阐释“朗然幽烛”，深得“文外之旨”。可见，“文外之旨”是指超越佛教文本语言，对佛教义理的整体证悟。

对佛教文本“文外之旨”的整体证悟，不仅体现在佛理阐释上，也体现在佛经翻译上。道标《舍利弗阿毗昙序》曰“但以经趣微远，非徒开言所契，苟彼此不相领悟，直委之译人者，恐津梁之要，未尽于善。……若乃文外之功，胜契之妙，诚非所阶，未之能详，并求之众经，考之诸论，新异之美，自宣于文。”^⑥道标此序，主要是记述《阿毗昙经》的翻译过程，然而又恰恰揭示了佛经翻译必须把握佛教义理的整体意义的基本特点。道标认为，佛经意趣幽微深远，并非止于语言本身的意义，假如不能领悟彼此意义的联系而直接翻译，则失其要义，不能达到尽善的境界。至于佛经的文外之意，妙悟之美，诚非所能达到，也难以详尽，惟有稽考众多经论，方可得其“新异之美”，然后才能翻译成文。所谓“文外之功”，直言之，是指佛经翻译必须追求“文外之旨”的表达功能；意言之，则指佛经翻译必须超越语言、

把握佛教的整体意义。因此，佛经翻译所使用的语言又称为“文外之言”。僧叡《毗摩罗诃提经义疏序》曰“既蒙鸠摩罗什法师正玄文，插幽指，始悟前译之伤本，谬文之乖趣耳。……故因纸墨以记其文外之言，借众听以集其成事之说。”^⑦这里所说的“文”是佛经的整体意义，“言”是传达意义的物质载体；语言不能直接表达整体意义，整体意义存在于语言之外。因此强调佛经意义的整体性、相关性，领悟彼此之间的意义联系，是佛经翻译的基本准则。

无论阐释佛教义理，抑或翻译佛经，之所以都强调超越文本语言对佛教义理的整体性、相关性的领悟，是由佛教及佛经翻译的特点所决定的。

佛教认为，一切教义只可意会，难以言传，故以默然无言为上境。然而，“且其经也，进咨第一义以为语端，退述权便以为谈首。”^⑧语言是表达佛经义理的主要物质载体，是权宜方便的法门。“是以致虽远，必假近言以明之；理虽昧，必借朗喻以证之。”^⑨借助语言以阐明佛经意旨，运用比喻以证悟佛教真谛，是佛教传播的基本形式。但是，佛教的语言观又充满二元辩证色彩，“菩萨依言语音，证离言语”^⑩，即借助语言而又超绝语言是佛教对待语言的基本态度。因此，任何迷执于语言者，都不能进入解脱的境界，也无法证悟佛教的终极真理，故道安曰“然凡谕之者，考文以征其理者，昏其趣者也；察句以验其义者，迷其旨者也。何则？考文则异同每为辞，寻句则触类每为旨。为辞则丧其卒成之致，为旨则忽其始拟之义矣。若率初以要其终，或忘文以全其质者，则大智玄通，居可知也。”^⑪佛教的同一义理往往有不同的语言表达形式与比喻类型，“并废理以证言，莫触类以取意”^⑫，若迷执于语言的概念意义或喻体的象征意义，则丧失佛祖的初衷，经论的终极。惟有推原始终，超越语言而把握整体意义，才能智同玄理，领悟佛教真谛。

佛教初生天竺，其文化背景、历史语境、言语概念、表达方式、哲学要义等，都与华夏本土文化有很大的差异性，因此要准确翻译佛经义理，确实不是一件容易的事，所以学者感慨“又诸佛兴，皆在天竺。天竺言语与汉异音。云其书为天书，语为天语，名物不同，传实不易。”^⑬道安更明确提出“译胡（《释文纪》作梵，下同）为秦，

有五失本也：一者胡语尽倒，而使从秦，一失本也。二者胡经尚质，秦人好文，传可众心，非文不合，二失本也。三者胡经委悉，至于叹咏，叮咛反复，或三或四，不嫌其烦，而今裁斥，三失本也。四者胡有义说，正似乱辞，寻说向语，文无以异，或千五百，刈而不存，四失本也。五者事已全成，将更傍及，反腾前辞，已乃后说，而悉除此，五失本也。”^⑭梵语句式倒装，语言质朴，表述繁复，义说重复前语，叙事旁征博引，与汉语追求直致、华美、简洁，都大相径庭，因此译梵为汉，易失其本旨。加之，“圣必因时，时俗有易，而删雅古以适今时”，因为历史语境、文化习俗的变迁，以及在“迭察迭书”过程中的语言舛讹，要真正领悟佛经真谛，必为“不易”。因此，道安强调“以不闻异言，传令知会通”，即超越语言的差异，在整体上融会贯通佛教意旨，作为翻译的基本要求。

综上，无论是佛教义理阐释还是佛经翻译，都必须遵循整体性、相关性的原则，从历史的、逻辑的两个方面把握佛经的“文外之旨”，才能真正证悟佛教真谛。

二 “微言之妙” “象外之谈”：“文外之旨”的逻辑起点

因为佛教的基本特点是“图大成于末象，开微言而崇体”^⑮，借助言、象以阐释义理仍然是佛教传播的主要手段。无论佛教如何强调神秘的直觉体验，但是“验之以理，则微言而有征；效之以事，可无惑于大道”^⑯，任何整体意义与局部意义都具有不可分离性，都离不开语言与事相，所以“文外之旨”强调对佛教义理的整体领悟，又建立在对“微言之妙”“象外之谈”的局部意义把握的基础上。

慧远论佛经的特点是，“辞朴而义微，言近而旨远。义微则隐昧无象，旨远则幽绪莫寻”^⑰。可见，言近旨远、微言大义，不仅是华夏文化的基本特点，也是佛教文化的基本特点。因此，要追寻无象之微义，幽绪之远旨，就必须超越语言的表层义而洞悉语言的深层义，此即僧叡所说的“微言之妙”。其《大智释论序》曰“夫万有本于生生，而生生者无生；变化兆于物始，而始始者

无始。然则无生无始，物之性也。……然而照本希夷，津涯浩汗，理超文表，趣绝思境。以言求之，则乖其深；以智测之，则失其旨。……像末多端，故乃寄迹凡夫，示悟物以渐，又假照龙宫，以朗搜玄之慧，托闻幽秘，以穷微言之妙。”^⑱《大智释论》即《大智度论》。其佛理要义乃在于实相无相、法性性空，即万物的生灭变化（实相），本原于无生无始（无相）；无生无始（性空），乃万物的本性（法性）。“所谓‘无生无始’就是‘性空’，所以‘性空’既是世界的本源，也是万物的普遍本质。”^⑲其表达特点是“理超文表，趣绝思境”——寂照本体而无形无象，且又周遍一切。其真谛超越于语言，其归趣妙绝于思境，故不可因言以求其意，惟有以般若的智慧探求玄理，托闻幽微，方可妙达微言之外的要义。为了进一步申述这一问题，僧叡还特别指出《大智度论》的论说特点“其为论也，初辞拟之，必标众异以尽美；卒成之终，则举无执以尽善。”即立论之始，标举诸家异说，以求尽美；书成之后，又破除执着言象，以求尽善。而僧叡所言“初辞拟之”，是因辞见意，然惟有穷“微言之妙”，才能体味众异之美“卒成之后”，则是因文寓理。然而，惟有妙达“文外之旨”，才能证悟法性之空。这就无意中揭示了“微言之妙”与“文外之旨”的联系与区别。

一般地说，“文”即文辞，“言”即语言，二者在佛教中并无严格区别，如“辞朴而旨深，文约而义博”（佚名《法句经序》），“言既稽古，义又微妙”^⑳。有时，“言外”就是指“文外”，如“冥契于昔，功在言外”^㉑。但是，“言外”与“文外”意义的完全叠合，遍检魏晋经论，仅此一例。因此，就上文所论看，“微言之妙”与“文外之旨”仍有明显区别：从表达方式上说，“微言之妙”意在言中，是语言的共时性所表达的表层义；“文外之旨”则意在言外，是语言的历时性所表达的深层义。从义理构成上说，“微言之妙”是由语句与句群的聚合关系而产生的语境义，“文外之旨”是由层次与结构的组合关系而产生的整体义；从结构功能上说，“微言之妙”凸显了言语的联想想象功能，“文外之旨”凸显了语言的整体表达功能。因此，在本质上，二者之间是部分与整体的关系。虽然都具有“理超文表，趣绝思境”的超

越性,但是“微言之妙”是因言以领悟妙趣,“文外之旨”是离言而证悟真谛,后者比前者更强调证悟佛理过程中的超越性。

如诗家之言,佛教之“言”也往往与“象”密不可分。如谢敷《答郗敬舆书》曰“至理深玄,非言象所喻也。”²²虽象不可喻理,然理又不得不藉象以喻之。“象”即物象。然而以象指称物象,乃佛教中国本土化的产物。早期佛典并不以象指称物象,而是以“色”“相”指称物象,至佛陀耶舍翻译《长阿含经》始见“象数”一词。可见,中国佛教之言象论乃“格义”的产物,远源于《周易》,近承于玄学。但是,重视物象的象征意义则是佛教传达教义的重要手段。“世尊拈花,迦叶微笑”是一个典型例证。因此,超越物象而寂照佛理,成为证悟佛教真谛的不二法门,于是僧肇明确提出“象外之谈”说。其《般若无知论》曰“用即寂,寂即用。用寂体一,同出而异名,更无无用之寂,而主于用也。是以智弥昧,照逾明;神弥静,应逾动。岂曰明昧动静之异哉?故《成具》云‘不为而过为。’《宝积》曰‘无心无识,无不觉知。’斯则穷神尽智,极象外之谈也。”²³从佛教哲学上说,是乃论述体用关系。寂静之心为体,智照万物为用,汤用彤说“体用一如,诸法不异。‘智虽事外,未始无事。神虽世表,终日域中。’凡入之心,因有言象之攀缘,所以生有无内外种种分别。实则体超言外,智绝思境。”²⁴从美学意义上说,又涉及到言象意的审美关系问题。也就是说,“体超言外”,方可谓之“穷神尽智”;“智绝思境”,方可达到“象外之谈”——超越语言与现象,才能证悟本体的意义。在《涅槃无名论》中,僧肇直接将“象外之谈”与“微言之美”有机联系在一起,曰“夫众生所以久流转动生死者,皆由著欲故也。若欲止于心,则无复生死。既无生死,潜神玄默,与虚空合其德,是名涅槃矣。既曰涅槃,复何容有名于其间哉?……斯乃穷微言之美,极象外之谈者也。”僧肇认为,姚兴《答安城侯姚嵩书》所论述的心去其欲、解脱生死、神寂性空的涅槃之境,既已妙绝微言,深得涅槃境界之美;又超越现象,证悟佛教真谛。故僧卫又概括说“抚玄节于希声,畅微言于象外。”²⁵“微言之美”与“象外之谈”构成了一种二元共生的关系。

由此可见,“微言之妙”是藉于言而超越语言,妙达深微之义。“象外之谈”是藉于象而超越现象,证悟本体真谛。虽然“文外之旨”与“微言之妙”“象外之谈”都强调超越言象,妙绝思境,但是“文外之旨”是一种整体的超越,突出意义的相关性、整体性。“微言之妙”“象外之谈”是一种局部的超越,强调意义的限定性、局部性。然而限定与联系、部分与整体又是辩证统一的关系,整体存在于局部之中,限定是有联系的限定,二者互相依存,也可以互相转化。

三 “韵外之致”:“文外之旨”的审美境界

从思维层次上说,“微言之妙”“象外之谈”是构成“文外之旨”的逻辑起点;从美学内涵上说,“微言之妙”“象外之谈”与“文外之旨”的交融叠合,又构成了佛教“韵外之致”的审美境界。

道标《舍利弗阿毗昙序》曰“阿毗昙,秦言无比法……作之虽简,成命曲备,重微旷济,神要莫比,真祗洹之微风,反众流之宏趣。……会天竺沙门昙摩崛多、昙摩耶舍等义学来游,秦王既契宿心,相与辩明经理。起清言于名教之域,散众微于自无之境,超超然诚韵外之致,愔愔然覆美称之实。”²⁶在阐释“韵外之致”内涵之前,必须补充说明两点:第一,“名教”即声闻教化,是佛法传播的方便法门。“自无”即性空本无,是阿毗昙的理论核心。阿毗昙,又译阿毘达磨,后秦称“无比法”,中土称“对法”。《俱舍论本颂》曰“净慧随行名对法”,意思是伴随净慧所生的法就叫作对法。所谓净慧,就是无漏(无烦恼)的智慧,也就是般若。基本特点是“无心无识,无不觉知”,即性空本无。第二,“韵”,指音声、语言,即道朗《大般涅槃经序》“微言兴咏于真丹,高韵初唱于赤县”²⁷之韵。然佛教所言之“绝韵”“至韵”则又指超绝语言之意义。“绝韵”指超绝语言的义理,如王该《日烛》之“悟之豁于鉴先,体之冥乎意初。理重深而绝韵,畴克谅而业诸”;“至韵”指语言之外的韵致,如僧肇《维摩诘经序》之“法身无像,而殊形并应;至韵无言,而玄籍弥布”²⁸。二者既包含“微言之妙”之意,也具有“韵外之致”之美。而“美称之实”的

“称”则是指名相的概念。可见，“韵外之致”的“韵”是音声、言象（名相）、义理的三者统一。故道标之文的意思是：秦王姚兴与僧人昙摩崛多等辨析《阿毗昙》的理趣，虽然藉言象于声闻教化之中，却归众妙于本无之境，从而达到“超超然诚韵外之致，愔愔然覆美称之实”的美妙境界。从佛教哲学上说，“超超然诚韵外之致”，指超越言象，证悟佛教真谛。“愔愔然覆美称之实”，指性空静寂，智照名实之美。从审美境界上说，“超超然诚韵外之致”，凸显语言之外的情致。“愔愔然覆美称之实”，凸显名相之外的美感。而从句式上看，“韵外之致”与“美称之实”是互文，实质上是强调超越于言象的情致和美感。这种审美境界的产生，既是对微言之妙、象外之谈的语言局部意义的超越，也是对语言之外的文本整体意义的超越。

道标之所以用“韵外之致”概括佛经言象之外的情致与美感，与天竺文化和佛经的传播方式有密切关系。鸠摩罗什“论西方辞体”曰：“天竺国俗甚重文藻，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德；见佛之仪，以歌叹为尊。经中偈颂，皆其式也。”^②天竺风俗崇尚文辞藻饰，觐见国王，拜佛仪式都采用颂歌的形式，并伴随着音乐。而佛教的偈颂，在体式和音乐性上都与中国的诗颂非常近似。

中国早期佛教以北方龟兹、于阗为核心，其中龟兹最为发达。因而龟兹的佛教音乐也最为鼎盛，直至隋代尚存有《西国龟兹》《齐朝龟兹》《土龟兹》等部，故玄奘《大唐西域记》感叹曰：“管弦伎乐，特善诸国。”^③而华夏所言之梵呗就是中国佛教音乐的原声，起源于印度的声明学，本是和尚念经的声音。然而经师宣讲佛法，为了增加佛法感动人心的力量，特别追求音声的美感力量，《高僧传·经师论》所言之“亿耳细声于宵夜，提婆颺声于梵宫”，就是典型的例证。这种传唱佛经的目的在于使“身体不疲，不忘所忆，心不懈怠，音声不坏，诸天欢喜”。后来又与金石管弦结合，使经师宣讲具有浓郁的音乐审美特征，这就与中土的合乐之诗具有相同的审美特征和审美效果，故《经师论》又曰：“夫篇章之作，盖欲申畅怀抱，褒述情志。咏歌之作，欲使言味流靡，辞韵相属。……然东国之歌也，则结韵以成咏；

西方之赞也，则作偈以和声。虽复歌赞为殊，而并以协谐钟律，符靡宫商，方乃奥妙。故奏歌于金石，则谓之以为乐；设赞于管弦，则称之以为呗。”^④然而，由于梵音与汉语的区别，佛经初入中土，“译文者众，而传声者盖寡”，“始有陈思王曹植，深爱音律，属意经音”，“删治《瑞应本起》”，并以梵呗之音著《太子颂》及《跋颂》，从而成为“学者之宗”。当时的经师发明了用转读的方法颂唱汉译佛经，《经师论》又曰：“然天竺方俗，凡歌咏法言，皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。昔诸天赞呗，皆以韵入弦缩。”以梵音颂唱歌赞，以转读颂唱经文，成为当时佛经宣讲的主要传播方式。后来，庐山慧远又创造了“宣唱佛经，开导众心”的唱导方法，就是将说、唱结合，其实质也是以音乐的形式传播佛经，与转读有异曲同工之妙。随着佛经传播方式的改革，也完成了梵呗经音的中国本土化过程。

借助音乐的形式传播佛经，使玄奥生涩的佛经传播产生了警动人心的审美效果。《经师论》以生动的笔触描述道：“夫音乐感动，自古而然。是以玄师梵唱，赤雁爱而不移；比丘流响，青鸟悦而忘翫。昙凭动韵，犹令鸟马蜷跼；僧辩折调，尚使鸿鹤停飞。……故夔击石拊石，则百兽率舞；箫韶九成，则凤凰来仪。”玄师梵唱，竟能够使禽马驻足而听，并产生愉悦之情，可见此梵呗之音是何其警动人心！这与中国古典诗乐可使“百兽率舞”“凤凰来仪”的审美属性是完全一致的。《经师论》还以大量笔墨阐释了转读的具体审美要求：在音声表现上，“起擲荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇弄。动韵则流靡弗穷，张喉则变态无尽。……壮而不猛，凝而不滞；弱而不野，刚而不锐；清而不扰，浊而不蔽”，即起声高亢有力，转折平稳忌弱，萦绕回环，反复曲折。音韵圆转流利，变化无穷。雄壮而不猛烈，幽咽而不凝滞；音弱而不朴野，刚健而不尖厉；清亮而和谐，浑厚而清晰。在音义关系上，“转读之为懿，贵在声文两得。若唯声而不文，则道心无以得生；若唯文而不声，则俗情无以得入。故经言，以微妙音歌叹佛德，斯之谓也”。因为众生因文而产生向佛之心，俗情因声而进入佛国之境，故转读之美必须声文并茂，以微妙的音乐咏叹佛德之美。《经师论》所说的两点审美要求，前者强调音韵自

身的美,后者则强调“韵外之致”的美。而强调“韵外之致”的美感,则又包含着“覆美称之实”的意蕴。

由于“韵”是音声、言象(名相)、义理的统一,所以“韵外之致”又与“味”密切关联。就美学意义而言,不仅言之有味,如姚嵩《重上后秦主姚兴表》“仰味微言,研咏弥至”;理亦有味,如道恒《释驳论》“研究理味,则妙契神用”^②;而且象也有味,如宗炳《明佛论》“质味声色,复是情伪之所影化”^③。尤为值得注意的是:其论音声特别强调“余味”,道安《阿毗昙序》:“《阿毗昙》者,秦言大法也。……其身毒来诸沙门,莫不祖述此经,宪章《鞞婆沙》,咏歌有余味者也。”^④又佚名《婆须蜜集序》:“此经说三乘为九品,特善修行,以止观迳十六最悉。每寻上人之高韵,未尝不忘臭(《释文纪》作意)味也。”^⑤咏歌佛经而有“余味”,说经的高韵能使人忘其“臭味”,则又说明“韵外之致”包涵着“余味曲包”与“闻韶忘味”的双重审美情境。与钟嵘《诗品序》“使味之者无极,闻之者动心”具有相同的审美品质。

概括言之,从范畴生成上说,“韵外之致”产生于佛教音乐的发达以及梵呗经音的中国本土化过程;从理论内涵上说,“韵外之致”是超越微言之妙、象外之谈,而对文外之旨整体意义的把握;从审美境界上说,“韵外之致”既凸显语言之外的情致,又凸显名相之外的美感,并且包涵“余味曲包”“闻韶忘味”的审美情境。因此,“韵外之致”是超越名相之外的一种审美境界。

四 “文外之旨”从佛学向美学的意义转换

虽然,经论所言的“文外之旨”与“微言之妙”“象外之谈”互相交融叠合而构成“韵外之致”“美称之实”的审美境界,从而使这一范畴在客观上具有美学意义,但是经论的立论基点仍在于佛学而非美学。直至刘勰《文心雕龙》以“文外之重旨”论述“文情之变”,才真正完成从佛学向美学的意义转换。

补充说明的是,活动于齐梁之际的僧顺,针对世俗之士认为落发出家“有毁伤之疾”的谬论,

著《释三破论》而辩之曰“凡言不敢毁伤者,正是防其非僻,触冒宪司,五刑所加,致有残缺耳。今沙门者,服膺圣师,远求十地,剃除须发,被服法衣,立身不乖扬名,得道还度天属,有何不可而入毁伤之义?守文之徒,未达文外之旨耳。”^⑥将“文外之旨”由对佛经整体意义的领悟而转向对圣人言外之意的理解,是这一范畴从佛教到美学意义转换的理论过渡。

“文外之重旨”出自《隐秀》:“夫心术之动远矣,文情之变深矣。是以文之英蕤,有秀有隐。隐也者,文外之重旨者也;秀也者,篇中之独拔者也。”文学之美在于有秀有隐。隐即文外之重旨,秀乃独拔之意象。冯班《钝吟杂录》卷五《严氏纠谬》曰“隐者,兴在象外,言尽而意不尽也;秀者,章中迫出之词,意象生动者也。”^⑦“隐”是以“秀”的存在为前提,而仔细分析,“秀”外之“隐”又包涵三层含义:第一,言外之意。“隐以复意为工,秀以卓绝为巧。”范文澜注:“重旨者,辞约而义富,含味无穷。陆士衡云‘文外曲致’,此隐之谓也。”^⑧詹锳曰“‘重旨’就是‘复意’……就是除去表面的一层意思之外,还有言外之意,所以是‘文外之重旨’。”^⑨从意义的层面考察,文学语言既有表层的概念义,也有深层的语境义。深层的语境义就构成了“文外之重旨”,它是诗化语言的基本审美属性。刘勰所谓“《春秋》则观辞立晓,而访义方隐”(《宗经》),“遁辞以隐意,讷譬以指事”(《谐隐》),在内涵上都属于这一类型。第二,景外之情。张戒《岁寒堂诗话》卷上引“刘勰云‘情在词外曰隐,状溢目前曰秀。’”并认为刘勰的这一观点与梅圣俞“含不尽之意,见于言外;状难写之景,如在目前”的意义相同^⑩。也就是说,言之所“隐”者为情,句之所“秀”者为景,只有景外有余情,象外有余意,才能产生“文外之重旨”的审美效果。刘勰所谓“子云沉寂,故志隐而味深”,“士衡矜重,故情繁而辞隐”(《体性》),也包涵这一层的含义。第三,义生文外。“夫隐之为体,义生文外,秘响傍通,伏采潜发。譬爻象之变互体,川渚之韞珠玉也。故互体变爻,而化成四象;珠玉潜水,而澜表方圆。”(《隐秀》)若从篇章体制上说,“隐”的本质特征是“义生文外”,使隐晦的言辞通过触类旁通的联想,而理解万物之情,

由此而表达作者的隐秘心声。犹如《易》的爻象之有“互体”，变化而生成四象之不同；河流之含珠玉，波澜而呈现方圆之差异。詹锓曰“彦和取作比喻，以为根据文意相关之义理，可推断出作（者）秘而不宣之心声。”这就强调超越语言、意象的局部的语境义或隐喻义，从层次与结构的关系上把握文本“文外之重旨”的整体意义。刘勰所谓“《春秋》一字以褒贬”，“隐义以藏用”（《征圣》），“神宝藏用，理隐文贵”（《正纬》），也正是强调超越文本语言特殊的表达形式，把握文本的整体意义。概括地说，《隐秀》所论述的“文外之重旨”涉及到语言、意象、情志三者的辩证统一关系。

刘勰论“文外之重旨”，就出发点而言，是论述文学创作；就归结点而言，又是论述文本解读。因为文学创作所追求的境界，也正是文学解读所追求的境界。《隐秀》所说的“使玩之者无穷，味之者不厌”，正是文学创作与文本解读所期待达到的共同的审美境界。所不同的是，创作沿着整体—局部—言象的思维顺序展开，解读则沿着言象—局部—整体的思维顺序展开，二者在思维顺序上是互逆的关系。如果仅就文本解读而言，《隐秀》所论的“文外之重旨”有三层含义：第一层论述文学语言的表层义与深层义的关系，强调超越语言的表层义而探赜深层义，与佛教经论的“微言之妙”在理论内涵上类似；第二层论述状难写之景与含不尽之意的关系，强调探赜景外之情与象外之意，与佛教经论的“象外之谈”在理论内涵上叠合；第三层论述“秘响傍通”与“义生文外”的关系，强调探赜“互体”成象背后的整体意义，又与佛教经论的“文外之旨”在理论内涵上相同。如果说前两层是在文本解读过程中借助联想想象，超越言象，获得局部意义；那么最后一层则是在文本解读过程中把握互体成象的内在联系，超越言象，把握文本的整体意义。

童庆炳认为“‘隐’与‘秀’是刘勰提出的创作美学中的重要范畴，它是唐以后才开始成熟的‘意境’说的先声和理论准备。”^④但是比较刘勰“文外之重旨”与佛教经论“文外之旨”在理论内涵上的同异，就可以发现：虽然“文外之重旨”从语言、意象、情志三者的辩证统一关系入手，将文学作品作为一个整体而提升到审美境界的层

次，而且“玩之者无穷，味之者不厌”也包涵了“韵外之致”的意蕴，然而刘勰毕竟没有从理性自觉的层面提升到“韵外之致”的审美境界，而“韵外之致”又是构成意境说的主要元素。直至皎然、司空图之后，才逐渐对营构意境的主要层面作了全面论述。

五 “文外之旨”从佛学向意境说的意义转换

在刘勰论述“文情之变”的基础上，皎然、司空图又将“文外之旨”“韵外之致”引入诗歌研究，并且以“境”为审美起点，以“象”（景）为构成元素，以“格”为诗歌风骨，以“味”为美感核心，以“文外之旨”为立意归趣，以“韵外之致”为审美意境，从而完成了“文外之旨”从佛学向“意境说”的意义转换。

皎然《诗式·重意诗例》曰“两重意已上，皆文外之旨，若遇高手如康乐公览而察之，但见情性，不睹文字，盖诣道之极也。”^⑤皎然认为，语言之外的“情性”是“文外之旨”的主要内容，并赞赏谢灵运“池塘生春草”一联是“情在言外”，鲍照《西城廨中望月》“夜移衡汉落，徘徊入户中。归华先委露，别叶早辞风”四句是“意在言外”。就艺术构思而言，“文外之旨”产生于取境。其《辨体》曰“夫诗人之思初发，取境偏高，则一首举体便高；取境偏逸，则一首举体便逸。情性等字亦然。”而这种境界，第一，产生于奇险的“象外”，即“绎虑于险中，采奇于象外，状飞动之句，写冥奥之思”（《诗议》）^⑥。第二，产生于高逸的“体格”，即“风韵朗畅曰高”，“体格闲放曰逸”（《辨体》），其中“萦回盘礴，千变万化”的诗歌意象是“古今逸格，皆造其极”（《明势》）的典范，而境界阔大且意象丰富的作品则是“格高”“体贞”的标本。皎然评谢诗曰：“彼清景当中，天地秋色，诗之量也；卿云从风，舒卷万状，诗之变也。不然，何以得其格高，其气正，其体贞。”（《文章宗旨》）就诗歌美感而言，“文外之旨”产生于诗味。“夫诗工创心，以情为地，以兴为经，然后清音韵其风律，丽句增其文彩。如杨林积翠之下，翘楚幽花，时时间发。乃知斯文，味益深矣。”（《诗议》）“创心”指构思、

想象的创造性,即“诗人造极之旨,必在神诣”(《诗式》卷五序)之意。“兴”指诗歌立意,即“取义曰兴”(《用事》)之意。表现在诗歌文本中就是以情志为本,以风律为韵,以丽句文彩为形式,以翹楚幽花为意象,惟此才有深味。深味,也就是“文外之旨”的美感特征,与司空图所说的“韵外之致”“味外之旨”的美学内涵相当接近。

如果说皎然标举“取境”,凸显意境构成的选择;那么司空图强调“思与境偕”(《与王驾评诗书》)^①,则揭示了意境构成的特点。思即情思,境指意象,二者圆融统一就构成了诗歌的境界。诗歌的境界,既缘生于“象”(景),又超越于“象”(景),故《与极浦书》曰“戴容州云:‘诗家之景,如蓝田日暖,良玉生烟,可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象,景外之景,岂容易可谈哉。然题纪之作,目击可图,体势自别,不可废也。”所以能“目击可图”,是因为诗中有象。而诗中之象,既原生于现实的物象,如所举之《虞乡县楼诗》描绘的景物是“入境可见”;又超越于现实的物象,一方面是“蓝田日暖,良玉生烟”,具有空灵性;另一方面是“象外之象,景外之景”,又具有再生性。但是,意象空灵与“以格自奇”(《与李生论诗书》)必须是二者统一,否则就可能使诗格失之卑弱。他赞赏王维、韦应物“趣味澄澹,若清沆之贯达”(《与王驾评诗》)、“澄澹精致,格在其中,岂妨于遒举哉”(《与李生论诗书》)。“一则说它们趣味澄清澹远,像清澈的沆水一样流畅”,“再则说明它们风貌清澄澹远,而复语言精致,表现出高雅的品格;貌虽平和,却不妨其诗具有遒举的骨力”^②。惟因意象空灵且给人以丰富的想象,诗格平和又具有遒举的风骨,才能产生醇厚的诗味,所以《与李生论诗书》说“辨于味而后可以言诗也”。而生成于“象外之象,景外之景”的诗境、诗味、诗格的圆融合一,就构成了诗歌的“韵外之致”“味外之旨”。故又曰:“近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。……倘复以全美为工,即知味外之旨矣。”“近而不浮,远而不尽”的诗境,并非专指写景取象,也包涵诗味、诗格,还包涵耐人寻味的诗旨,惟此才能够进入“全美”的艺术境界。司空图虽然没有明确提出“文外之旨”,但是以“韵外之

致”为境界,以“味外之旨”为旨归的论诗理路,却与东晋佛教经论所言的“文外之旨”“韵外之致”有异曲同工之妙。

从皎然到司空图的诗论,几乎阐释了营构中国诗歌意境的所有元素。虽然,从一般意义上说,“意境是指作者的主观情意与客观物境互相交融而形成的艺术境界”^③,但是真正要厘清意境的构成元素却又谈何容易。从王昌龄《诗格》提出“意境”一词始,直至王国维《人间词话》正式标举“境界”说止,即便是古人的阐释,也是众说纷纭,焚丝难理。其实,从渊源上说,佛教传入之前,汉语“境”的意思是边界,或引申为终、穷之意。作为由心物交感而体悟宇宙人生所升华出的审美之境,亦即“意境”或曰“境界”,是佛教传入华夏的产物。佛教将心所游履、所攀缘的境界称之为“境”,眼睛所识之色为色境,意识所悟之法为法境。从佛教上说,“言”“象”“文”“韵”,属于色境“微言之妙”“象外之谈”“文外之旨”“韵外之致”则属于法境。而产生于佛教的后四个范畴,虽然从佛经解读或翻译上说,存在着一种思维次序上的层递关系,但是从思维属性上说,则都分别属于佛教之“境”的一种。刘勰首次将佛教之“境”引入论述文学,《文心雕龙·论说》曰“然滞有者全系于形用,贵无者专守于寂寥。徒锐偏解,莫诣正理。动极神源,其般若之绝境乎?”无论是执着于“有”的形之用,还是执着“无”的性之空,都是偏持一端,不可穷尽其理。推究动与静的义理渊源,唯在“般若之绝境”。所谓绝境,亦即泥洹,后谓之涅槃,是佛教修行的最高境界。刘勰虽以之比拟文学的境界,然并未展开论述。后来王昌龄虽提出“意境”说,也没有具体阐释意境的构成。唯皎然、司空图论诗,以“境”为审美起点,强调“境”“象”(景)“格”“味”以及“韵外之致”“味外之旨”,则几乎涵盖了营构中国诗歌意境的所有构成元素。所以说,皎然、司空图的诗论完成了“文外之旨”从佛学向意境说的意义转换。

①王运熙、顾易生主编《中国文学批评通史》(三),第339页,上海古籍出版社1996年版;孙昌武《谈皎然〈诗式〉》,《文学评论》1986年第1期;王运熙《皎然诗学述评》,《贵州大学学报》1991年第1期;蒋述卓:

- 《佛教境界说与中国艺术意境理论》，《中国社会科学》1991年第2期。
- ②吴文治《皎然〈诗式〉蠡谈》，《文艺理论研究》1981年第4期；王龙《从水中之珠到水中之月——“言外之意”在诗学中的嬗变》，《暨南学报》2012年第11期。
- ③张兮《皎然〈诗式〉的诗歌美学思想》，《中国文学研究》1988年第2期；诸葛志《释“隐秀”》，《中州学刊》2000年第2期；童庆炳《〈文心雕龙〉“文外重旨”说新探》，《陕西师范大学学报》2007年第2期。
- ④〔日〕兴膳宏《〈文心雕龙·隐秀〉篇在文学理论史上的地位》，《北京大学学报》1996年第3期。
- ⑤⑨⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺严可均《全晋文》，第1677页，第178页，第1553页，第1772页，第1793页，商务印书馆1999年版。
- ⑥⑦⑧⑩⑪⑬⑭⑮⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺僧祐《出三藏记集》，第373页，第311—312页，第263页，第263页，第273页，第273页，第344页，第391页，第385—386页，第255页，第344页，第328页，第372—373页，第314页，第309页，第534页，第376页，第376页，中华书局1995年版。
- ⑩菩提留支译《入楞伽经》卷五《佛心品》，见《乾隆大藏经》第36册，第310页。
- ⑱任继愈主编《中国佛教史》第二卷，第460页，中国社会科学出版社1985年版。
- ⑳萧统《文选》卷五十八《褚渊碑文》李善注引，第808页，中华书局1977年版。
- ㉑张春波《肇论校释》，第106页，中华书局2010年版。
- ㉒汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第237页，北京大学出版社1997年版。
- ㉓玄奘《大唐西域记》，见《乾隆大藏经》124册，第730页。
- ㉔慧皎《高僧传》，汤用彤校注，第507页，中华书局1992年版。
- ㉕严可均《全宋文》，商务印书馆1999年版，第196页。
- ㉖严可均《全梁文》，第831页，商务印书馆1999年版。
- ㉗冯班《钝吟杂录》，第45页，见文津阁《四库全书》第888册。
- ㉘范文澜《文心雕龙注》，第633页，人民文学出版社1958年版。
- ㉙詹锓《文心雕龙义证》（下），第1484页，上海古籍出版社1989年版。
- ㉚张戒《岁寒堂诗话》，丁福保《历代诗话续编》（上），第456页，中华书局1983年版。
- ㉛童庆炳《〈文心雕龙〉“文外重旨”说新探》，《陕西师范大学学报》2007年第2期。
- ㉜李杜鹰《诗式校注》，第42页，人民文学出版社2003年版。
- ㉝〔日〕遍照金刚《文镜秘府论·南卷》引，王利器《文镜秘府论校注》，第326页，中国社会科学出版社1983年版。
- ㉞祖保泉、陶礼天《司空表圣诗文集笺校》，第190页，安徽大学出版社2002年版。
- ㉟王运熙、顾易生《中国文学批评通史》（三），第679页，上海古籍出版社1996年版。
- ㊱袁行霈《中国古典诗歌的意境》，《中国诗歌艺术研究》，第23页，北京大学出版社1996年版。

[作者单位：安徽师范大学中国诗学中心、
浙江越秀外国语学院中文系]
责任编辑：王秀臣