

# 严羽的诗歌哲学及其美学史意义

郑伟

**内容提要** 沧浪诗学是宋学语境下的产物，严羽以“体用”观念来思考文学问题，熔铸成“浑”的诗歌范式。一方面以此破斥江西诗的创作理据，另一方面又接着江西派继续谋划宋诗的出路，主张以“道说”代替“人言”。沧浪诗学在诗法论、批评论的背后，蕴含着深刻的诗歌哲学，带动了古代以浑论诗的潮流，具有转换古代意境论话语的重要意义。

**关键词** 体用；浑；范式；宋诗；意境

严羽《沧浪诗话》的篇幅不长，历来的研究也很丰富。反思这些成果，成绩卓著，学者们充分讨论沧浪诗学的基本观点、体系与辨体意识，在“以汉魏、盛唐为师”的框架下评估其历史影响，对“妙悟”“兴趣”“别才别趣”诸说之文艺美学、文艺心理学内涵的发掘尤为深入。但笔者注意到，这些研究常常借鉴现代理论来观照并阐释之，忽视了严羽所处的时代就是一个最富有哲思的时代，因而难以感受严羽诗论背后的中国哲学及其未来意识，仿佛严羽只是一位眼光高明却回头看的纯批评家。其实，《沧浪诗话》的不少提法都是典型的宋学话语，联系着宋学特殊的思维方式，以及思考文学问题的最高表述即文道论。本文即由此切入，重点分析严羽的“浑美”理想及其艺术哲学，包括对宋诗出路问题的思考及在意境美学史上的意义等，试图就这些问题做出新的解释。

## 一 宋学体用论与文道观念

严羽以禅喻诗，《沧浪诗话·诗辨》曾用禅家的“空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象”来形容盛唐诗“玲珑剔透，不可凑泊”的兴趣美。对此，钱钟书、周振甫等先生曾指出：

（严羽此论）也就是佛典上所说的“不即不离”，僧肇所说的“不与影合，亦不与体离”，“非离非合”，如同水中看月，镜中看花，可望而不可即，透澈有余而终不可得。水如明镜，

月映其中，月影与月既不能相合，也不能相离。可见他们都是以禅喻诗，解释诗的艺术性贵在形象思维，贵在神韵。<sup>[1]</sup>

二位先生准确地揭示了沧浪诗学所蕴含的禅家“体用即离”的思想<sup>[2]</sup>，但周氏所谓的“形象思维”恐非严羽之本意。因为严羽是围绕“不涉理路，不落言筌”来谈论唐诗兴趣的，最终落脚在“词理意兴，无迹可求”的审美体验上，核心乃在于语言及表现问题。而揆以禅家的“镜像”之喻，僧肇《宝藏论·离微体净品》云：“体不与物合，亦不与物离。譬如明镜光映万象，然彼明镜不与影合，亦不与体离。”<sup>[3]</sup>又说：“夫色法如影，声法如响。但以影响指陈，未足封为真实。故指非月也，言非道也。会道亡言，见月亡指。”<sup>[4]</sup>僧肇从“体物即离”的思想，引出“言而非道”“会道亡言”的文道关系，直指言说的可能性。实际上，《宝藏论》通篇所传达的便是真理不可言说，亦即“道难言显”“不须一切言说，及以离微之义”<sup>[5]</sup>的意思。禅家讲“思维路断，言语道绝”，严羽“不涉理路，不落言筌”之说本身也极具禅学意味，后来的元好问更宣称“诗家圣处，不离文字，不在文字”<sup>[6]</sup>，实际上都受到了禅家语言观念的影响。

又比如严羽的“妙悟”之说。众所周知，这个概念是从大慧宗杲禅师（妙喜）那里借用过来的，其心理特征已为学界所反复论述。但需指出，妙悟作为一种直觉体验，是与禅家的语言观念密切联系的。宗杲禅学“以悟为则”，在士林中的影响极大。

他认为：“道物之极，言、默不足以载。非言非默，议有所极。……要之，道与物至极处，不在言语上，不在默然处。言也载不得，默也载不得。”<sup>[7]</sup>为此，既反对离弃文字的默照禅，又反对泥于言象的文字禅；既批评前者“更不知妙悟”，并告以“欲识大道真体，不离声色言语”<sup>[8]</sup>的道理，又教导后者“禅无文字，须是始悟得”<sup>[9]</sup>。换言之，宗杲以“妙悟”指示禅门正途，关键是要使人明了禅和文字之间不即不离的关系。这种关系，即是其“文字语言，乃标月指也”<sup>[10]</sup>的思想。在宗杲看来，“道无不在，触处皆真”<sup>[11]</sup>，天地万物均为“道”的自身显现，语言文字则为道体的自我言说，而非“道”的外载。

这一点，曾被宗杲“尊以师礼”的惠洪说得 clearer，“心之妙，不可以语言传，而可以语言见”<sup>[12]</sup>，“大法非拘于语言，而借言以显发者也”<sup>[13]</sup>。按照他们的意思，禅乃是一种体验的真理，本质上是拒绝言说的；但若勉强为之，则言语就只能以“道之标指”，亦即道体之用的面目“显”“发”出来。这种道体文用的思想，二者孤不自成，乃是一并敞开或湮灭的关系。总之，由禅宗体用论所揭示的禅与物的关系，在宋代文字禅与默照禅泛滥的情况下，又突出指向了禅与语言文字之间的关系问题。当严羽拈出宗杲的“妙悟”概念，并作为诗、禅相通的“精子”，不可能避开禅家的语言观念，不然哪里谈得上“以禅喻诗，莫此亲切”呢？实际上，严羽以禅喻诗，除了以禅家教派来指示学诗的门径，更是在终极的语言之途上会通禅悟与诗悟，从“言而非道”的哲学角度来破斥宋人以文字、议论、才学为诗的创作理据。而在他以“浑美”范式来涵化诗歌要素，审查诗史并破斥江西诗派的论述框架中，我们都能够明显地感受到一种“道体文用”的思想的影子来。

话说开来，不光是禅学，理学本身即是“明体达用”之学，诸如理—气、性—情、动—静、知—行、已发—未发、天理—人欲等范畴各安其位，共同构成了一个精密的哲学体系。在体用论的指导下，宋人将“道”由客观认知的对象，转换为一种完满自足的内在体验；由此看待语言文字，也就不是载道之具，而成为“道说”的表征。只要翻检宋元人文集，就能发现他们普遍地“未尝敢有作文之意”<sup>[14]</sup>，

随处说着“道胜则文至”<sup>[15]</sup>“此文皆是从道中流出”<sup>[16]</sup>、“自理趣中流出”<sup>[17]</sup>、“多自胸中流出”<sup>[18]</sup>、“从德性中发出”<sup>[19]</sup>、“从般若中来”<sup>[20]</sup>之类的话语。这些都说明，宋学文论的精髓乃在于“道自说以成文”的思想，又主要是一个“涵养”的问题。平日里积学储宝，临文书写则空诸所有，无所强求而有文采义理之精妙，仿佛自然流出一般。宋人认为这才是文学的最高境界。

这些新质恰恰否定了人们长期以来关于宋人属于“载道”一派的认识，也为严羽诗学提供了一个高度普遍化的语境。若由严羽的师传关系上溯到朱熹和陆九渊那里<sup>[21]</sup>，朱、陆虽然各立宗旨，但文学之思却是一致的。朱熹的“文从道流”之说，原本就是针对周敦颐等人的“载道”“俱道”主张提出来的，其云：“文所以载道，犹车所载物。周子此章似犹别以文辞为一事而用力焉。”<sup>[22]</sup>陆九渊也提倡“从胸襟流出之辞”，反对把文、道打成两截儿：“艺即是道，道即是艺，岂惟二物？”<sup>[23]</sup>他还教导友人要涵养“根本”，“若根本壮，怕不会做文字？今吾友文字自文字，学问自学问，若此不已，岂止两段？”<sup>[24]</sup>在他看来，文辞并不具备独立的价值，而“道”也不是一件外在的物事；理想的情况应当是涵养道心，由一颗自得之心发为自然之文，无所间隔。此外，严羽的同门包恢也认为古人作诗“有穷智极力之所不能到者，犹造化自然之声也”<sup>[25]</sup>，并举咏春诗为例说：“春气自动，春声自鸣，乃春自咏耳，非有咏之者。”<sup>[26]</sup>他们都崇尚“道说”而反对“人言”，实则从体用角度重构了文与道的关系，已然放弃了语言工具论及其指导下的“载道”观念。总之，“道体文用”之说极力消解作家的主体意志，使得一切“刻意作文”和“强道入文”的态度失去了依据，这也就为严羽思考“江西诗派”并谋划宋诗出路提供了哲学上的视野。

## 二 “浑”与宋诗的出路

严羽提出了“妙悟”“兴趣”“别才别趣”等诸多著名的观点，落实在“浑”的诗歌存在方式，包括“理”的显现问题上。《沧浪诗话·诗评》说：

诗有词、理、意兴。南朝人尚词而病于理，

本朝人尚理而病于意兴，唐人尚意兴而理在其中，汉魏之诗词理意兴无迹可求。

严羽从诗歌中析出词、理、意兴<sup>[27]</sup>三个要素，认为三者相互包摄，化合无迹，方显诗道之极。以此判断前代诗歌史，严羽认为，汉魏古诗全然一片赤诚坦恻的生命情感，只见情性而不睹文字，“不假悟”即达到极致；盛唐诗歌由人工而臻于自然，仿若天籁自鸣，这是由于“透彻”地领悟了诗道。至于南朝诗与本朝诗，或者“尚词而病于理”，或者“尚理而病于意兴”，三者总是有所隔阂，不能完全地归为一体。因此，严羽才批评他们有所“分限”，“但得一知半解”，总之未能悟得诗道的真谛。

严羽标举盛唐诗歌以为法，试图拨除江西诗歌的流弊，同时又认为“唐人尚意兴而理在其中”，也还主张做“读书”“穷理”的准备，甚至认为“然非多读书，多穷理，则不能极其至也”。由此看来，严羽并不提倡宋人写唐诗，而是要以汉魏盛唐诗“词理意兴，无迹可求”的诗道来容纳宋诗创作的新经验。实际上，严羽将“理”纳入诗歌的基本构成，而他的诗史论说都有一个“理”字在其中，这本身就表明了严羽对宋诗主理经验的肯定。按照严羽的意思，宋诗的弊端不在“尚理”，而唐诗的高妙也不在“言情”，而是将情与理融化在诗歌的“意兴”之中。人所周知，在古代文学批评史上，所谓“兴”密切联系着“触物起情”“睹物兴情”的思想。而在这里，严羽用“意兴”代替了传统的“情兴”话语，其所接纳的正是一种“尚意”“尚理”的创作思想。

这一点，许学夷曾看出其中端倪，他评论说：

“（严羽）前言‘兴趣’，而此言‘意兴’，正兼诸家与子美论也。宋人尚意，而此言‘病于意兴’，盖子美之意深而宋人之意浅也。”<sup>[28]</sup>许学夷认为“子美能以兴御意，故见兴不见意”<sup>[29]</sup>，这是符合严羽之意的。《沧浪诗话·诗评》举杜甫《北征》《兵车行》《垂老别》等叙议之诗来说明其“沉郁”风格，又说“少陵如节制之师”，最后表彰杜甫“至其自得之妙，则前辈所谓集大成者也”。严羽很清楚杜诗之理与法度，但他认为杜甫已然将其涵化于心，流露为文也就呈现出“尚意兴而理在其中”的浑成风格。

严羽“断千百年公案”所澄清的就是这个道理，《沧浪诗话·诗辨》举江西诗派为例说：

近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗。夫岂不工？终非古人之诗也，盖于一唱三叹之音，有所歉焉。且其作多务使事，不问兴致，用字必有来历，押韵必有出处，读之反覆终篇，不知着到何在。其末流甚者，叫噪怒张，殊乖忠厚之风，殆以骂詈为诗。诗而至此，可谓一厄也。……至东坡、山谷始自出己意以为诗，唐人之风变矣。山谷用工尤为深刻，其后法席盛行，海内称为江西宗派。

严羽认为江西诗病源自苏、黄的“始自出己意以为诗”，这使人想起了彼时“无意为文”的普遍意识。根据“道体文用”的思想，道自说以成文，作家的意志几乎消匿不见。以此来衡量宋诗的弊端，它的文字化、才学化和议论化倾向，以及种种“多”“必”“骂詈”的行为，也就过于固执“己意”，过于“用工深刻”了。质言之，乃是把“道说”作成了“人言”。这一点，包恢所著《石屏诗后集序》也说得明白：

陶靖节言：“此中有真意，欲辨已忘言。”故读书不求甚解。黄太史称“杜诗无一字无来处”，然杜无意用事，真意至而事自至耳。黄有意用事，未免少于杜异，不知四诗、三百篇用何古人事若语哉？石屏自谓少孤失学，胸中无千百字书。予谓其非无书也，殆不滞于书与不多用故事耳，有靖节之意焉。果无古书，则有真诗，故其为诗多自胸中流出，多与真合。<sup>[30]</sup>

包恢是严羽的同门，戴石屏（戴复古）是严羽的至交，以上论述庶几为沧浪诗学的注脚。严羽提倡“别材别趣”，主张读书穷理而不露行迹的表现。揆以包恢之言，陶诗的“忘言真意”，正和严羽“诗有别趣，非关理也”之说相当；而杜甫的“无意用事”以及戴复古的“胸中无千百字书”，也即是严羽“诗有别材，非关书也”的意思。在包恢看来，戴复古“为诗多自胸中流出”，乃是读书穷理而无意为文的典范——学识和义理已经内化为一颗深造自得的心灵，由此随处流露为文，则文不期然而工矣，道不待思勉而至矣。这就是严羽强调“然非多



读书，多穷理，则不能极其至”，同时又主张“不涉理路，不落言筌者，上也”的最真实的意蕴。

沧浪诗学颇有“自得”之意，认为都是“自家实证实悟者，是自家闭门凿破此片田地，即非傍人篱壁、拾人涕唾得来者”<sup>[31]</sup>。这种“自负”之言也是典型的宋学话语。宋儒论学莫不以“自得”为贵，强调“为己之学”的真义。因而不同于那种学尚兼通、以使天下归宗的汉学旨趣，宋人注重体验认知，追求真理之切于己身的完满。所以宋人普遍地以真理独断者的面目自居，即便有所授受，也都宣称是自家所体贴出来的学问。严羽诗学也不例外，这有两层意思。

第一，历代好诗皆由自得而臻于自然之境。《沧浪诗话·诗评》说：“少陵诗宪章汉魏，而取材于六朝。至其自得之妙，则前辈所谓集大成者也。”又说：“《胡笳十八拍》混然天成，绝无痕迹，如蔡文姬肺肝间流出。”这些都是“道流”之说的提法，认为“混然”之诗不待人力安排，不假外求，乃是作家涵化学识、义理与诗法，一颗自得之心自然“流出”的结果。《诗评》又说：“太白天才豪逸，语多卒然而成者。学者于每篇中，要识其安身立命处可也。”所谓“语多卒然而成”，就是临时起兴、无意作文的意思。这里固然也是强调诗歌的真情实感，但确切地讲，严羽是从“道说”的高度来理解诗歌本性的，认为诗歌乃是生命的自在流行，唯其自得之深，唯其内在生命之充盈完足，则好诗天然自成。这样来看待江西诗的文字化、议论化、才学化流弊，由于割裂了道与文的体用联系，也就无所谓诗了。

《沧浪诗话·诗法》还提出了一些很具体的诗法建议，比如“学诗先除五俗”，“不必太着题，不必多使事”，“押韵不必有出处，用字不必拘来历”，“最忌骨董，最忌趁贴”，“须参活句，勿参死句”等等。此类琐碎的诗法颇见于唐五代的“诗格”类作品中，反倒是宋人的谈论少了许多<sup>[32]</sup>。其实严羽并无为诗强立法度之意，这些建议乃是出于矫正时弊的需要，更是张扬了一种“诗人彻首彻尾的诗则乃是心思的独立”<sup>[33]</sup>精神。《沧浪诗话·诗法》曾说学诗有三个阶段，“其初不识好恶”，继而“始生畏缩，成之极难”，终而“及其透彻，则

七纵八横，信手拈来，头头是道矣”。那么，在从“不知法”到“畏于成法”再到“忘法”的过程中，以上弊端应是第二阶段的通病，即泥于诗的成法与旧习，写作成为一件辛苦事。在严羽看来，理想的诗应是“信手拈来，头头是道”的。“头头是道”本是禅学概念，本质上是一种无拘无执的心灵自由境界，前提则在于本心的涵养与自足。在这里，严羽表达的乃是由自得之心发为本色之文，无所谓雅俗、工拙与法度，乃透彻之悟的意思。

第二，沧浪诗学以“浑”自得。这个“浑”字，联系着他的“别材别趣”“妙悟”“兴趣”“词理意兴”诸说，也包括《诗评》对汉魏诗“气象混沌，难以句摘”、建安诗“全在气象，不可寻枝摘叶”、《胡笳十八拍》“混然天成，绝无痕迹”等特点的揭示。严羽还在《沧浪诗话·考证》中认为，将谢朓诗“‘广平听方籍，茂陵将见求’一联删去，只用八句，方为浑然”。《答出继叔临安吴景仙书》也说：

又谓：盛唐之诗，雄深雅健。仆谓此四字，但可评文，于诗则用“健”字不得。不若《诗辨》雄浑悲壮之语，为得诗之体也。毫厘之差，不可不辨。坡、谷诸公之诗，如米元章之字，虽笔力劲健，终有子路事夫子时气象。盛唐诸公之诗，如颜鲁公书，既笔力雄壮，又气象浑厚，其不同如此。只此一字，便见吾叔脚跟未点地处也。<sup>[34]</sup>

严羽以“浑”属诗，以“健”属文，认为苏黄诗的“笔力劲健”，不能与“气象雄浑”的盛唐诗同日而语。这里辩论“雄浑”与“劲健”之别，认为“浑”是自然如此的，“健”是力强而至的，表现为苏诗的“骂詈”和黄诗的“用工尤深”。这种看法乃是时代的共识，当时的诗坛，“学苏者乃指黄为强，而附黄者亦谓苏为肆”<sup>[35]</sup>。张皋评黄诗亦云“太着意”“雄健太过，遂流而入于险怪”<sup>[36]</sup>。由此来看，严羽所谓“健”，实际上联系着宋诗好议论、逞才学的特征，反映的是这派诗人种种“意必如此”的创作态度。“雄浑”与“劲健”，不仅联系着唐、宋诗之别，也把黄庭坚和陈与义（号简斋）两位江西派的宗师区别开来。《沧浪诗话·诗体》云：“陈简斋体：亦江西之派而小异。”对此，严

羽没有具体的阐述。在时人看来,比如刘辰翁就认为简斋诗“望之苍然,而光景明丽,肌骨匀称”<sup>[37]</sup>;刘克庄也评价他能“以简严扫繁缛,以雄浑代尖巧”<sup>[38]</sup>。简斋体的“小异”之处,即在于此。

总之,沧浪诗学是一个圆满的整体,它用“体用不二”的观点来阐明“浑然无迹”的诗道,并以此涵化宋诗的创作经验。可惜后人常常以工具论思之,见不出沧浪诗论的哲学意蕴来。工具论执着于“文以载道”,把写作当成是主体意志支配的过程,从而导致了以才学、议论、文字为诗的江西诗敝。体用思维则不同,它认为“道自说以成文”,诗人则不过假手之具耳。这样,重心落在作家主体心胸的涵养之上,写作乃成为一种随处洒落的自我实现。根据宋人和严羽的意思,作家读书明理、积学练艺而涵养自得,则宇宙天理与万千境象皆莹然心体之上,即是对世界最完满的表现。就此而言,艺术的本质非关人力,或只能以一种不滞、不碍的“道说”面目出现。严羽就是从这个高度来审视江西诗敝的,其中涉及两种写作理念的深刻对立,或曰“道说”与“人言”之间的界限。所谓“浑”,即是“道心”的呈现,是一颗自得之心随处显露出来的样子。在《沧浪诗话》中,诸种概念和范畴都指向了“浑”的诗美理想,前代诗史也都或正或反地诉说着“浑”的普遍经验。理一分殊,“浑”化万有,唐诗与宋调各有自得。严羽批判江西而标举盛唐,又何尝执着于较量二者之短长?实际上,唐诗不是一个设定好的目标,江西诗敝也不是论说的止端。毋宁说,沧浪诗学接着江西派,继续谋划宋诗的出路问题,具有鲜明的未来意识。

### 三 意境论话语的转换

众所周知,以禅喻诗是宋代的风气,时人论诗也都频繁地引用禅语。不过,严羽似乎更受唐代诗禅理论的影响。《沧浪诗话·诗评》就提到了一批唐代“诗格”作品,其中王昌龄、皎然分别著有《诗格》和《诗式》,他们以禅论诗都表明了诗境的一种构造。把沧浪诗学置于唐五代诗禅理论的谱系中,更置于中国意境美学史的脉络中来考察,更能见出它的意义来。

大概说来,六朝及以前,中国诗学史较多地谈论诗歌的本体问题,即是“诗言志”与“诗缘情”两种基本观点,并由此生发出各自的修辞观念。前者从社会功利目的出发来规定诗歌的本体,突出美刺讽喻、伦理教化的功能;后者体认诗歌的生命情感与文采,如六朝的“感物”说、“骋情”说所提示的那样,诗歌的合法性源于个体的生命需要,无关政教善恶之宏旨。

六朝至唐代,古代意境美学得到了极大的发展。刘勰首次以“意象”论诗,提出“窥意象而运斤”的著名观点。到了唐代,以“境”论诗的情况就很普遍了。皎然《诗式》认为,诗人“取境”,离不开“精思”的作用。其云:“彼天地日月,玄化之渊奥,鬼神之微冥,精思一搜,万象不能藏其巧。”<sup>[39]</sup>又说:“有时意静神王,佳句纵横,若不可遏,宛若神助。不然,盖由先积精思,因神王而得乎!”<sup>[40]</sup>所谓“精思”,也就是禅家的心观之法。不同于介入式的对象化认知,禅家主张以心为镜,把宇宙境象映现在自家心体之上进行完满的直观。所以皎然才认为好诗都不是人力勉强做出来的,而是“精思”之心的自然流露,“若不可遏,宛若神助”一般。在皎然之前,王昌龄《诗格》论“物境”时就说过:“神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。”<sup>[41]</sup>又论“生思”说:“久用精思,未契物象。力疲智竭,放安神思。心偶照镜,率然而生。”<sup>[42]</sup>这里所谓“物”或“物象”,并非外于心的客体,而是“视境于心”“心偶照镜”的心象之物,也就是皎然“先积精思”的道理。总之,在他们看来,万象皆由心造,诗境先行地呈现在诗人的心灵反观之中,蕴于心而发于外,自是天然的好诗。这种思想合乎“诗文道流”之说,实为沧浪诗学之先声。

但值得注意的是,六朝唐代的意境美学大抵谈论的是诗歌的意象特征和意义层次的问题。刘勰和皎然都很关心诗歌的“复意”和“重旨”。《文心雕龙·隐秀》“隐以复意为工”“文外之重旨”,以及《诗式》“两重意以上,皆文外之旨”的观点,都主张通过“意象”来克服“言不尽意”的困境,从而点染出幽远的诗意来。六朝钟嵘和晚唐司空图以“味”论诗,前者追求“文已尽而意有余”的兴味,

后者提出“韵外之致”“味外之旨”“象外之象”“景外之景”的“四外”之说，已经把虚实相生、韵味无穷的意境美讲得相当清楚了。晚唐五代更出现了大量的诗格类著作，每每以“内外之意”言诗，而将“物象”作为沟通内外的枢纽。《金针诗格》云：“诗有内外意。一曰内意，欲尽其理……美刺箴海之类是也。二曰外意，欲尽其象。”<sup>[43]</sup>徐寅《雅道机要》亦云：“内外之意，诗之最密也……求象外杂体之意，不失讽咏。”<sup>[44]</sup>《二南密旨》也称：“外意随篇自彰，内意随入讽刺。”<sup>[45]</sup>齐己《风骚旨格》和徐寅《雅道机要》也都结合“物象”来阐述讽喻诗的写作方法，把物象当成了譬喻政教的符号。

以沧浪诗学影响之深远，它为后世揭起了“以盛唐为法”的大旗，同时更有力地承接与推动了古代以“浑美”论诗的潮流。比如明代谢榛的《诗家直说》、王世贞《艺苑卮言》、胡应麟《诗薮》、许学夷《诗源辨体》，以及清人王夫之、李重华、贺贻孙等人的诗学思想，其中以“浑”、以“化”论诗的情况都非常普遍。无论如何，宋元以来的诗学史绕不过“辨体”的问题，诸家在古近、唐宋之间斟酌取舍，反思六朝近体诗蔽而标举汉魏古诗的自然浑成，对照宋调而观察出唐诗的人工浑然之美，其论述基调即是由严羽所奠定的。同时，诗歌的要素分析也十分常见，诸家常常以“盐水”和“镜花水月”来喻说“浑”。比如揭傒斯论“道理”：“当如水中盐味，知味不知盐”<sup>[46]</sup>；张以宁《蒲仲昭诗序》论“学问”：“故问学者贵乎融者也。……如投盐于水”<sup>[47]</sup>；周叙论“用字”和“押韵”也说：“要如水中着盐，饮水乃盐味”<sup>[48]</sup>；王廷相论“意象”亦云：“夫诗贵意象透莹，不喜事实粘着。古谓水中之月，镜中之影，可以目睹，难以实求也。”<sup>[49]</sup>又如明清学者论述诗歌的情景和理趣，包括谢榛“情景适会”之说、王夫之“情景妙合无垠”之说、沈德潜“议论须带情韵以行”的著名观点，以及叶燮“必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也”<sup>[50]</sup>的表述等，也都涵摄在以“浑”论诗的语境中。

宋元以来的诗学史，由意境审美的深度模式过渡到对诗歌呈现方式的言说上来，表现为从“韵味”“象外”“重意”向“浑”“融”“化”等文

论术语的演进，而背后则涉及诗学观念的深刻变化。六朝唐代的意象或意境理论，是以先秦以来的言意哲学为底蕴的。诸如“言不尽意”“立象以尽意”的哲学命题，十分完整地投射到六朝“文不逮意”的困境以及“窥意象而运斤”的解决方案上。实际上是把诗歌当做表意之具，一种克服语言局限性的写作技术。与此不同，“浑美”联系着体用思维，是以作家化合学识阅历、心性修养与美学领悟而来的生命状态为根本的。这样一来，意境美学史的重心发生了变化。如果说六朝唐代盛谈文学的创作论及其写作技术问题，那么，宋元以后则更瞩目于读书、穷理等后天积养的工夫。尤其是明代复古诗学，继承了严羽“熟参”“妙悟”的思想，而将明理、积学、练艺等置于更加突出的位置。这并不是偶然的。在理学语境下，“从容中道”的人生理想与“文从道流”的文学境界相表里，都谋求一种心灵涵养臻于至境，不思而得、不勉而中的人文风范。由此审视文学的问题，写作也就不是出于指事陈情或文以载道的工具性诉求，而是一颗自得之心的随处洒落、自由流通和自我实现。这样说起来，写作本身成为了一种自明本心的体验空间，而“浑美”在本质上乃是一种内视之境，非关文辞之传达，也不依赖他者之观赏而实现，而是在写作之前已被作家先行领略过了。

总之，沧浪诗学是宋学语境下的产物，严羽从“道体文用”的角度来破除江西诗蔽，并以“浑美”范式来谋划宋诗的出路问题。所谓“浑美”，即是作家化合学识、义理与诗法而臻于自得之境的显现，也即是“从道中流出”的样子。实际上，沧浪诗学蕴含着深刻的艺术哲学，而包括其在内的整个宋学文论构成了与传统“载道”话语所不同的另一套艺术理论系统——从作家论、写作论、语言与境界论诸方面转换了人们对艺术本质问题的看法，也带动了古代以“浑”论诗的潮流。这是我们今天应当注意的。

[1] 周振甫、冀勤编著：《钱锺书〈谈艺录〉读本》，第327页，上海教育出版社1992年版。

[2] 这一点，清代刘大勤《师友诗传续录》最早指出：“所



谓如镜中花,如水中月,如水中盐味,如羚羊挂角,无迹可求,皆以禅喻诗,内典所云不即不离,不粘不脱,曹洞宗所云参活句是也。”

[3][4][5] 僧肇:《宝藏论》,第7页,第8页,第10页,中华书局1985年四部丛刊影印本。

[6] 元好问:《陶然集诗序》,引自郭绍虞编:《中国历代文论选》中册,第80页,中华书局1962年版。

[7][8][9][10][11] 宗杲:《大慧普觉禅师语录》,引自《禅宗语录辑要》,第391页,第325页,第384页,第422页,第427页,上海古籍出版社2011年版。

[12][13][20] 惠洪:《石门文字禅》卷二十五,山明复主编:《禅门逸书初编》第四册,第341页,第343页,第369页,台北明文书局1981年版。

[14] 《苏轼文集》,孔凡礼点校,第323页,中华书局1986年版。黄庭坚《大雅堂记》、汪藻《鲍吏部集序》、惠洪《题言上人所蓄诗》等也有类似的表述。

[15] 欧阳修:《与吴充秀才书》,《欧阳修全集》第二册,李逸安点校,第664页,中华书局2001年版。

[16] 黎靖德编:《朱子语类》,王星贤点校,第3305页,中华书局1994年版。

[17] 李塗:《文章精义》,刘明辉点校,第79页,人民文学出版社1960年版。

[18][25][26][30] 包恢:《敝帚稿略》,第804页,第717页,第741页,第804页,台北商务印书馆1983年文渊阁四库全书影印本。

[19] 许衡:《鲁斋遗书》卷一,王筱云等主编《中国古典文学名著分类集成:文论卷》第二册,第52页,百花文艺出版社1991年版。

[21] 黄公绍《沧浪吟卷·序》指出:严羽“尝问学于克堂包公”。克堂包公即包扬,先后师从陆九渊和朱熹,其子包恢。因此,严羽与包恢同门,实为朱、陆再传弟子。

[22] 朱熹:《通书·文辞注》,引自《周濂溪集》卷五,丛书集成初编本。

[23][24] 《陆九渊集》,钟哲点校,第473页,第443页,中华书局1980年版。

[27] “意兴”是一个整体概念,不应分拆开来。唐·康骞《剧谈录》即云:“长卿之词甚是才丽,与本事意兴不同。”

宋元时期,“意兴”概念颇为常见,如郭思《林泉高致》“掩映看之,令人意兴无穷”;王谠《唐语林》“虽美而与本曲意兴不同”;黄庭坚《山谷简尺》“少慰意兴,文极道存”;张仲深《过小洋》“意兴各有适,风霜共转颜”。

[28][29] 许学夷:《诗源辨体》,杜维沫校点,第183—184页,第194页,人民文学出版社1987年版。

[31][34] 严羽:《答出继叔临安吴景仙书》,见郭绍虞:《沧浪诗话校释》,第251页,第252—253页,人民文学出版社1961年版。

[32] 从唐五代“诗格”发展到宋代诗话,前者集中谈论诗歌的写作技术,而诗话主要谈论诗歌的原理和法则,偏重于品法和运法。

[33] 叶维廉:《中国诗学》,第105页,黄山书社2016年版。

[35] 晦斋:《简斋诗集引》,见《四部丛刊》影元钞本《简斋诗外集》卷首。

[36][38] 刘克庄:《后村诗话》,王秀梅点校,第67页,第27页,中华书局1983年版。

[37] 刘辰翁:《简斋诗集序》,《刘辰翁集》,段大林点校,第440页,江西人民出版社1987年版。

[39][40][41][42][43][44][45] 张伯伟:《全唐五代诗格汇报》,第222页,第232页,第172页,第173页,第351—352页,第447页,第372页,江苏古籍出版社2002年版。

[46] 张健:《元代诗法校考》,第322页,北京大学出版2001年版。

[47] 张以宁著,游友基编:《翠屏集》,第154页,鹭江出版社2012年版。

[48] 引自吴文治《明诗话全编》,第987页,江苏古籍出版社1997年版。

[49] 《王廷相集》,王孝鱼点校,第503页,中华书局1989年版。

[50] 叶燮:《原诗·内篇》,《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》,霍松林等校注,第30页,人民文学出版社1979年版。

[作者单位:山西大学文学院]

责任编辑:李超