

# 禪宗與宋代詩歌創作論

林湘華

佛光山叢林學院講師、成功大學中文所博士生

## 一、前言

北宋中期由於詩文革新運動的發展與成功，詩文理論的重點，「也從著重對文學創作外部規律的探討而轉向著重對其內部規律的研究。」[註1] 宋代詩歌創作論側重於主觀的構思，而非詩歌客觀的規律（如中唐之前有關詩格、詩式之作），這一方面呈現在詩文革新運動中追求「意新」的傾向，另一方面又符合禪宗在心性論上的關注。在美感體驗和自性體驗相近的認知架構下[註2]，詩論也染上了是頓非漸的解脫精神，在創作論中經常論及這種具有「當下」精神的構思原則。無論在一些用語或實際涵義上，對創作的態度都有這種自度自悟、「本來無一物」、「應無所住而生其心」的色彩，而主要表現在與「悟入」有關的一些概念上。「悟入」（或「妙悟」）可說是宋代詩論中最常使用的一個術語，同時它也是禪學理念下，詩歌創作最典型的概念。事實上，宋代詩家在使用「悟入」（或「妙悟」）時，由於各自的理論淵源和理論脈絡的不同，也造成對其內涵的理解和運用個個不同，因此，整個「悟入」的意涵和其他的文學概念和術語（如「活法」、「飽參」等）相互不可分割；即使是同一個「悟入」（或「妙悟」）的術語，但各個詩家所使用的涵義也未必屬於同一層次。本文即從創作論中這些概念的分析著手，歸納宋代詩歌創作論中經常涉及的禪學思想，由詩論脈絡中，析出六項基本的觀念，據以探討詩歌創作論對禪學的吸收。

## 二、禪門思惟與創作規範

### （一）隨機性——一切現成的詩材與詩思

隨機性主要表現為自然詩趣（詩材和詩思）無所不在，這與南禪主張佛性無所不在的「立處即真」的精神有關。

隨機應物的精神，是禪宗到了洪州禪之後最重要的發展。惠能禪學中本有《金剛經》「應無所住而生其心」的精神，真心既無執著，加上「自性常清淨」的體認，由此衍申出佛法無

所不在，普現在一切應機接物中。從馬祖的洪州禪之後，這種「觸事即真」的精神變成了禪門主要的特色之一。[註 3]

南嶽懷讓向馬祖開示的「佛非定相，於無住法，不應取捨」（《五燈會元》卷三，「南嶽懷讓禪師」），除了具有般若掃蕩名相和分別見的色彩外，也蘊含著洪州禪的重要命題——「行住坐臥皆是道場」，這普見於許多質疑坐禪豈能成佛的公案中：

只如今行住坐臥，應機接物，盡是道。

諸法不出於真如，……體無增減，能大能小，能方能圓，應物現形，如水中月。（《景德傳燈錄》卷二十八「馬祖道一」）

論者指出：「在惠能、神會階段的南宗禪還努力在平常的妄心之外去尋求本來清淨心；發展到洪州禪，則平常心就是清淨心的表現。……自然就要肯定個人心性的流露，並認為這種心性的隨緣應用就是道的表現。」[註 4]自從馬祖提出「平常心是道」的命題後，禪門在應接外境上，肯定佛法無所不在，因此此平常之心，但要不起染執，「觸類是道而任心」，即是自性清淨心，也就是「即心即佛」。馬祖後來的「非心非佛」，也不過更強調了佛法無處可覓，當下「見性」的作用即是：

佛不遠人，即心而證；法無所著，觸境皆如。（《全唐文》卷五〇一，權德輿〈唐故洪州開元寺石門道一塔銘〉引馬祖說法）

真心的作用，如大珠慧海所說：「法身無相，應翠竹以成形；般若無知，對黃花而顯相。」[註 5]此種應物現形、當下見性的精神，呈顯為「青青翠竹，盡是法身；鬱鬱黃花，無非般若」，而般若的掃除名相和此種「觸境皆如」的精神結合起來，便顯出了禪的修行無縛無脫，處處自在的精神：

不攝不散，透過一切聲色，無有滯礙，……不能繫縛，處處自在。（《五燈會元》「百丈懷海」）

語默動靜，一切聲色，盡是佛事。（《黃蘗斷際禪師宛陵錄》）

但於見聞覺知處認本心，然本心不屬見聞覺知，亦不離見聞覺知；但莫於見聞覺知上起見解，亦莫於見聞覺知上動念；亦莫離見聞覺知覓心，亦莫捨見聞覺知取法。不即不離，不住不著，縱橫自在，無非道場。（《筠州黃蘗山斷際禪師傳法心要》）

呈現了以世間為道場的「不離世間法」的修行心態。

隨機應物的精神，使得（禪）「道」的體悟不僅存在於宗教實踐中，而且普現於生活的各個層面，在詩人的文化生活中也流露無遺。如蘇軾：「茶筍盡禪味，松杉真法音」；黃庭堅：「魚游悟世網，鳥語入禪味」；張耒：「鳥語演實相，飯香悟真空」。（皆見《苕溪漁隱叢話》前集卷五一「張文潛」條）

蘇軾在其道論中就已用了這樣的比喻：「水鑑唯無心，故能應萬物之變。」（《蘇軾文集》卷六，〈終始惟一時乃日新〉）而在文化的浸潤下，詩論中也出現了禪宗常用的水鑑之喻，來比喻在這種隨機應物的心態下，詩思與詩材的不虞匱乏：

……時從禪那起，遊戲於筆端。當其參尋時，恣意雲水間。……乃知心鏡中，萬象紛往還。皆吾所現物，摹寫初不難。（曾幾《茶山集》卷一，〈贈空上人〉）

學禪見性本，學詩事之餘。二者若異致，其歸豈殊途。方其空洞間，寂默一念無。感物賦萬象，如鏡懸太虛。不將亦不迎，其應常如如。向非悟本性，未免聲律拘。（史浩（一一〇六——一一九四）《鄮峰真隱漫錄》卷一，〈贈天童英書記〉） [註 6]

皆是以明鏡映物比喻心對外物「能照」的作用，認為心應如明鏡般映照萬物而不留影。

惠能「自性」清淨、無念為本的心性論強調無「心」可修，和洪州禪隨機應物的精神應用在作詩上，形成主張不作意、不起心動念的心識狀態，以不將不迎的態度面對宇宙萬象，如明鏡返照，一切如如，故能擺脫拘束，信筆能書。故能任由萬象紛遞，客觀地面對一切心識所現，盡饋我詩材，我自虛心納物，恣意摹寫，更無艱難窮愁之態。又如謝逸〈林間錄序〉也是以明鏡為喻，稱讚禪僧慧洪，因為體「道」之心能如明鏡照徹萬物，而在創作上兼具妙思美才：「惟體道之士，……心如明鏡，遇物便了，故縱口而筆，肆談而書，無遇而不貞也。」 [註 7]

就詩歌題材的開拓來說，詩歌創作題材和語言的俚俗化，在北宋末年已形成風氣。除了宋詩本身以「白體」為主調的創作條件之外，也與文學觀念的改變有關。歐陽修提倡的平易流暢的文風，加上文人廣泛地涉獵各種層面的知識，重視日用，隱然形成一種尚「俗」的風氣。詩歌語言與題材不限六經，喻示了與之對應的詩歌內涵、詩歌情味不必在典籍之內。這種詩歌取材的觀念，已超出儒家傳統的言志文學之外，詩「道」關係的內涵更加廣泛，是一種不同的詩學系統的觀念。

而禪學隨機應用的精神更給予這種創作風氣理論上的支持。在萬物存在之「理」的保證下，不僅在取材的範圍上，更在對構思的「質」的要求上，使其獲得「雅」化的養料，予以創作上點化凡俗，另創風雅的能力。因而在詩論中呈現的，並不是對語言俗化的強調，而是觸事而真的信念。俚俗的趨向，轉為詩趣和詩思隨時湧現、隨處可得的觀念，凸顯了構思和題材開發上隨緣運用的意義。

詩人強調構思之「活」，主張創作上的活潑通透，想落天外，也有取於禪宗隨緣運用的精神。例如晁冲之講他作詩時「悟」的過程：

上人法一朝過我，問我作詩三昧門。我聞大士入詞海，不起宴坐澄心源。  
禪波洞澈百淵底，法水蕩滌諸塵根。迅流速度超鬼國，到岸捨筏登崑崙。  
無邊草木悉妙藥，一切禽鳥皆能言。化身八萬四千臂，神通轉物如乾坤。  
山河大地悉自說，是身口意初不喧。世間何事非妙理，悟處不獨非風幡。  
群鵝轉頸感王子，佳人舞劍驚公孫。風飄素練有飛勢，雨注破屋空留痕。  
惜哉數子枉玄解，但令筆墨空騰騫。……（《全宋詩》卷一二一八，《晁具茨先生詩集》卷三，  
〈送一上人還滁州瑯琊山〉）

「三昧」是禪定時心止一境的定中的狀態，晁沖之認為作詩也有這等心境狀態，將詩境視同禪境，以念念無住的自性清淨心作為構思時的心上工夫。因為不起塵心垢念，更能洞徹萬物。觸事而真的立場，更導出「世間何事非妙理」的態度。經由禪學澄澈心源的修養，體悟到世事皆妙理、意無不適、信筆能書的創作，因此萬事萬物無不可點化成詩。

又如范溫論杜甫〈櫻桃詩〉：「如禪家所謂信手拈來，頭頭是道者。直書目前所見，平易委曲……其感興皆出於自然。」（《潛溪詩眼》）[註 8]所謂信手拈來、頭頭是道的境界，乃出自於隨機應物的感興。

楊萬里詩歌「活法」實踐的成功，主要也是表現在詩材和構思的隨機性上：

大抵詩之作也，興，上也；賦，次也；賡和，不得已也。我初無意於作是詩，而是物是事，適然觸乎我，我之意亦適然感乎是物是事，觸先焉，感隨焉，而是詩出焉，我何與哉？天也，斯之謂興。（《誠齋集》卷六十七，〈答建康府大軍庫監門徐達書〉）

詩人從心物（境）的交互作用來談詩歌本原，解放了詩歌創作方式和取材的限制。作詩有所執著者，無論是以內在情性或外在遭遇為主導，不免要刻意經營，耽湮於此心境中，在創作的方式和題材上受限於詩人個人的主觀因素；而誠齋體以活潑天趣自成一家，強調詩人主觀心境與外物客觀因素適然相遇，主張任其自然而不造作，「句妙元非作，人窮未必工」（《誠齋集》卷四，〈明發弋陽縣〉），同時反駁了重視主觀因素的「窮而後工」之說。不僅如此，他還導引出詩並不是某些特定心情下的產物，「至俟夫樂而後有詩，則不樂之後，

未樂之初，遂無詩耶？」（《誠齋集》卷七十八，〈陳晞顏詩集序〉）由於於念而離念，「我初無意於作是詩，而是物是事，適然觸乎我」，隨其所之而不著念，觸事而真的精神，使得他處處有詩，時時有詩，不為任何主客觀因素所限。

方法的解脫，也導致了詩材的豐富，所以「閉門覓句非詩法，只是征行自有詩」（《誠齋集》卷二十六，〈下橫山灘頭望金華山〉）。從劉勰以來，創作論就有「江山之助」的說法，但多指環境有「暢達情性」或「應物斯感」的作用，畢竟主體須對心識和外境有所投注或沈溺。但如楊萬里「我何與哉」的態度，則在於虛心待物，不「著」於客觀事物，他的「境與意會」，是心無所住之「意」，由於「無意於」（不滯著）任何情、任何物，故能處處皆有詩題，故是「好詩排闥來尋我」。

楊萬里論及創作經歷，從「學之愈力，作之愈寡」「擇之之精，得之之艱」的「詩人之病」，到「悟」的心得：「萬象畢來，獻予詩材，蓋麾之不去，前者未讎，而後者已迫，渙然未覺作詩之難矣。」（《誠齋集》卷八十，〈誠齋荆溪集序〉）主要的轉折即在於詩材的源源不絕，使他深得創作之樂。

這種樂於創作的心態（「不惟未覺作詩之難，亦未覺作州之難也」），與蘇軾自述創作之樂（「某平生無快意事，惟作文章，意之所到，則筆力曲折，無不盡意。自謂世間樂事無逾此者」[註9]），都呈現一種在創作中得到自我實現的快意和滿足。禪宗「觸事而真」的精神本是由其解脫論所導出的方法上的自由，相較於其他汲汲於創作，沈溺於句法，卻在當中心靈異化了的詩人，他們以活潑的創作方法，作為向廣大的存有（宋人謂之「道」）開放的一種方式，開顯了個體存在的意義，啟發了生命的意趣，在「無意」於作詩的詩情中，產生了最好的創作。

而在詩材的開發上，隨機性的精神，助長了詩人對創作的客觀條件「文章本天成」[註10]的觀念。葉夢得「悟」得黃庭堅詩（「馬齷枯萁喧午夢，誤驚風雨浪翻江」）之「好奇」：「然此亦非可以意索，適相遇而得之也。」（《石林詩話》卷上，見《歷代詩話》本）認為佳作非僅主觀成心強加鍛鍊可得，也須待客觀條件而成。從這種觀點來看，即使詩材能夠預為儲蓄，能否成詩，尚取決於客觀條件的遇合，故應「無意於必用」。[註11]

而同樣針對黃詩之「奇」，陳師道認為黃庭堅詩「過於出奇，不如杜之遇物而奇也。三江五湖，平漫千里，因風石而奇爾」，也是從隨物賦形的觀點，認為黃有意出奇，故不得好[註12]，便就在其有意出奇，缺乏不存成心、「遇物而奇」的旨趣。

同樣的例子還有：

城中那有此，觸處皆新詩。（《陳與義集校箋》卷十三，〈赴陳留〉二首其一）

學詩如學禪，所貴在觀妙。……冥心游象外，何物可供眺。……曠觀宇宙間，璀璨同輝耀。但以此理參，而自足詩料。持以問觀空，無心但一笑。（張汝勤）

學詩原不離參禪，萬象森羅總現前。觸著現成佳句子，隨機釘釘便天然。（《南宋群賢小集》第二十三冊，南宋詩人楊夢信（一二三〇年前後在世）為詩僧紹嵩業愚〈江浙紀行集句詩〉題詞）  
[註 13]

對詩論而言，創作上的「隨機性」主要表現為詩材上應接萬物和詩思上不刻意經營的觀點。這可說是基於創作上開拓的需要，而豐富了創作的泉源；另一方面，從批判性的意義來看，也有針砭江西詩派末流和宋末標舉晚唐之風的作用。

南宋幾位重要的詩論家，如劉克莊、戴復古、張戒、嚴羽等對江西末學和四靈等晚唐風氣均有所糾彈和批評。江西詩派作詩專注於言句法式，關於題材則多以作學問的態度取自文獻書籍，而導致詩歌不免陳腐失真。[註 14]這裡觸及了內外兩種層次的創造，一是外在語言能力的重新編碼，二是內在情感的重新審視。如江西詩人的「務去陳言」，雖在前一個方面，表面的語言結構上下很深的工夫，卻在內在的層面（情志）上陷入自蔽。

「最強的印象是由描繪這些東西的第一個詩人產生出來的。」[註 15]由詩歌接受史研究可知：在對同一詩題的創作中，極多的後來者受到第一位成功此詩題的詩人影響，採取詩中的典型意象。對第一個詩人而言，的確很可能是心有所感，「為情造文」，但是對其他直接承襲這些意象的詩人而言，很可能亦不免於「為文造情」。

因此，欲矯江西之弊者，在創作上便多從語言表達情性的原創性來反省。許多詩論家提倡直接向自然界、向原初對象汲取材料。如楊萬里「晚唐異味」的內在意義，除了給予讀者清新的審美感受外，另則是啟發詩人重新思索，重新體驗那原始的感情，純粹是自我的加工，自我的創造，而不是囫圇接受前人的成品。

崛起於南宋的四靈詩歌，標舉晚唐，主張抒寫性情，提倡山水景物精細白描的手法，也是為此而發。但其「精工」的追求，卻因「驗物切近」的心態，在小範圍內鑽營，陷於「專固狹陋」，也使有識之士意識到詩材的寬廣與生活和心胸視野的開拓有重要的相關；而四靈率近淺陋之弊，也令人認識到情性的品質與詩歌格調的關係，那種純屬任性而發的「感覺」層次，並不是宋人理想的感情價值[註 16]。

而這些弊病在詩人向禪宗自省的「觸事而真」的思考中得到解脫。禪宗「觸事而真」的內涵，在於不離開事物當下的真實，具現一切事物的普遍天機。正如方岳論詩所說的：「往往精睨始能逼真，而閑澹之氣易至偏失，要在不相謀而兩得也。」（《深雪偶談》）[註 17] 觀物精微，往往易失從容天真的韻味，關鍵在於要有與物「不相謀而兩得」的如實觀照的心態。

從楊萬里的詩論可知，隨緣應物所觸發的，並不只是「情」的層次，他本身的創作可以印證：點化俗情，妙現天機，伸展「意」的觸角，才是跳脫江西困境的正路。比較前述楊萬里和蘇軾的創作心態，其「樂」與四靈的吟詩之「苦」，可知禪宗之「道」如何對詩之「技」產生解放的作用。

## （二）直證之悟——直觀的審美觀照和「超出情識之外」的構思

南禪頓悟說所強調的直證之悟，在方法上主張無次第、無階漸、不假方便，「一念清淨，頓入佛地」；在形式上，即「如何悟」的問題，採取無名理判斷、無價值介入的立場；在內容上，即所悟的「自性」是什麼的問題，則融入了般若「實相無相」的精神，以種種遮詮的說法來隱喻、暗示此一超脫一切名理知識、截斷情識、不可卜度的佛性問題。

本節討論與「悟」的形式與內容密切相關的創作主張——直觀的審美觀照和「超出情識之外」的構思。

### 1. 直覺觀照

《指月錄》卷三十二載大慧宗杲講無住無著的佛法，既不可有所歸（坐實），又不可無所歸（落空），故曰：「亦謂之不涉義路，亦謂之當機透脫。」又云：「直得言語道斷，心行處滅。無言可說，無理可伸，不起纖毫修學心。百不知，百不會，不涉思惟，不入理路。……方知佛法無人情。」[註 18]就在強調觀照的直截性中，突顯出禪宗與概念思惟對立的立場。

作為佛家通法的般若[註 19]，主張否定智性思惟，超越一切對立分別的概念和判斷，禪宗的語言觀和知識論，正是其具體實踐；而後洪州禪又在於念離念的立場上，會通牛頭禪「無心」之說，而帶有「無心默契」的直覺觀照的工夫論色彩：

不可以心更求於心，不可以佛更求於佛，不可以法更求於法。故修道人直下無心默契，擬心即差，以心傳心，此為正見。（《景德傳燈錄》卷九，〈黃蘗希運禪師傳心法要〉，《大正藏》第五十一冊，第二七二頁上）

「無心默契，擬心即差」，禪宗觀物方式與藝術的審美觀照有類似之處，同是超越一切功利價值和邏輯理性，即所謂「無關心」的立場。西方美學中形式主義和柏格森的生命直覺說[註20]，都強調美感經驗是先於邏輯概念思惟，甚至先於意義理解的一種純粹的直覺，美感經驗是一種相當孤立而超然的狀態，相當地排除了概念、邏輯等智性判斷的要素，而在這一點上，禪宗反智（世間分別智）的立場與這樣的理念有相近處。

禪宗超然情解、不涉思惟的觀點，與詩歌美感觀照中不涉推理、不關道德功利的特質，有其相似處，這正是「詩法不相妨」。豈僅不相妨，禪心亦有助於詩情。

蘇軾「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故納萬境」（《蘇軾詩集》卷十七，〈送參寥師〉）。從詩歌表現審美體驗的心靈歷程來看，禪家「空寂」與「無關心」的立場的近似，正有助於心靈狀態專注於純粹的審美活動。禪宗工夫論當中所具有的神秘的直覺的色彩，也提供詩人進行創作所必須的凝神觀照、物我合一所必須的心靈狀態：「這種詩禪相通之論，使禪由『本來無一物』的清淨空明心境的神秘體驗，成為詩人觀物的特殊方式。由否定世俗情欲而尋求人生解脫和精神歸隱的禪悅情趣，變為活潑心靈和自由精神『了群動』、『納萬境』的藝術創造。」[註21]

經由禪學的中介，嚴羽的「妙悟」說更加觸及詩歌的藝術性質。「（嚴羽）『妙悟』是人們從長時期潛心地欣賞，品味好的詩歌作品中養成的一種審美意識活動和藝術感受能力，它的特點在於不憑藉理性的思考而能夠對詩歌形象內容的情趣韻味作直接的領會與把握，這種心理活動和能力便構成了詩歌創作的原動力。……鍾嶸的『直尋』和它相類似，但局限於詩歌形象方面的感悟；皎然的『神會』也有幾分的接近，而更側重於一時的興到神會一都不同於『妙悟說』的本旨。……倒比較近於西方美學家所講的『藝術直覺』而又結合了中國古典美學中對興象、韻味等的探索和追求。『妙悟』說的真正思想淵源，應該是佛教禪宗學說。……撇開禪宗講的佛性不談，它所宣揚的那種不經過生活實踐和理性思考，一悟即至佛地的直覺式的心靈感應，與滄浪論詩崇尚『一味妙悟』，不是分明有著一脈相通的關係嗎？滄浪特別強調『以禪喻詩，莫此親切』，正表明他確實看到禪道與詩道的相通處，不同於他人大多借用禪學上的名詞而已。」[註22]

夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。……所謂不涉理路，不落言筌者，上也。……（《滄浪詩話·詩辨》）

嚴羽以「不涉理路，不落言筌」指稱詩歌創作中的「別材」、「別趣」，藉著禪宗說法中與世間分別智對立的直證之「悟」，指稱創作活動中與概念思惟無關的直覺觀照。

詩論強調直覺觀照和詩人對宋詩之弊的反省有關。嚴羽指陳宋詩「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩」，殊乏一唱三嘆之「興致」。好議論、使才學的特色與宋代文化背景有關，嚴羽的批評，部分是由於唐音宋調的主觀偏好，然而就詩歌藝術表現性的問題，回顧宋詩創作的功過，也確應有其客觀評價。

如部分「以理為主」的創作，由於缺乏「詩意」[註 23]，而有「非詩」之譏，這以宋人對韓（愈）詩的批評為典型：

韓退之詩乃押韻之文爾，雖健美富贍，而格不近詩。（魏泰《隱居詩話》記載沈括論韓詩，  
《苕溪漁隱叢話前集》卷十八「韓吏部」下）

退之於詩本無解處，以才高而好耳。（陳師道《後山詩話》）

大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之遠甚，而其詩獨出退之上者，一味妙悟而已。惟悟乃為當行，乃為本色。（嚴羽《滄浪詩話·詩辨》）

韓詩雖是「才高而好」，終究「不近詩」，比不上「韻高而才短」的孟詩。以學力為詩者，並不缺乏構思方面的素養，但卻不一定作得好詩，嚴羽是從審美態度上來看它。無論是重視學力也好，注重情性也罷，從美學的角度來看，文學藝術的問題在表現得好不好，而不僅在於內容或形式單方面的問題[註 24]。

孟浩然與韓愈之詩的高下，關鍵在藝術思惟的比重，嚴羽對「韻」與「才」的取捨，正是詩有「別材」、「別趣」的機關所在。古文運動發展了文章議論說理的豐富形式和技巧[註 25]，韓愈「以文為詩」的創作方式又將這種傾向帶進詩歌中。韓愈詩歌由於歐陽修的喜好，影響到宋詩意念化的傾向，這種意念化的傾向，常流於說理直露，被詩論家認為是損及詩歌韻味的原因，經常成為宋人爭議的話題。而在這樣的文化背景下，如何再捕捉詩歌應有的美感，敏銳的詩論家，採取了從美感經驗的特徵著手，這正是嚴羽講「妙悟」的意義。

## 2. 「超出情識之外」的構思

「直證之悟」在審美態度上，雖與西方直覺說的美學觀點有相似之處。然而在構思的內容上，後者肯定感覺和情感的地位，而宋代詩論則還強調「超出情識之外」的審美旨趣。這就顯出這種「悟入」概念的另一重意義。不僅是作為形象思惟的方法，從創作構思的角度，「悟入」還有意念超脫的鍛鍊。

以直覺思惟的立場，主張審美觀照的立場是非理性思惟的，但這並不代表詩歌內容不能「說」理，不能表現理趣，如蘇軾〈題西林壁〉[註 26]一詩簡直是一套大道理、大議論，但幾乎沒有人能否定它的藝術價值，或說它不是詩。初時蘇軾欣賞廬山之美，可以是一種純粹審美的觀照，不必摻雜任何智性因素，而當他開始構思此詩時，卻可以理趣展現他對廬山之美觀照的心得。初時的純粹直覺觀照，也許是他沒辦法下筆的原因之一，但就整個創作的歷程而言，這種審美的欣賞對創作的成功卻是不可缺少的。 [註 27]

詩論「超出情識之外」的主張，一方面正是基於創作上像這類超出常情之外的「理高妙」的追求，追求構思時深刻的理趣。如葉夢得「無所用意」之說：

「池塘生春草，園柳變鳴禽」……此語之工，正在無所用意，猝然與景相遇，借以成章，不假繩削，故非常情之所能到。詩家妙處，當須以此為根本，而思苦言難者，往往不悟。鍾嶸詩品論之最詳，其略云：「……古今勝語，多非補假，皆由直尋。……」（《石林詩話》卷中，歷代詩話本）

鍾嶸「直尋」指的主要是「為情造文」，還不是這種直證之悟的思惟方式，「直證之悟」主要在超脫情識，強調審美感受中異於一般經驗思惟的成分，葉夢得講「非常情所能到」，強調「悟」的無所成心，在主客觀因素交會的當下，不期而遇，故有渾然天成之趣。

葉夢得浸習禪學，傾向於雲門宗。他的以禪論詩最有名的是他將杜詩與雲門三句相比附（《石林詩話》卷上）。在其「參」詩的境界中，以杜詩「百年地僻柴門迴，五月江深草閣寒」為「截斷眾流」句的典範。范溫《詩眼》曾論及此句，認為杜詩以「寒」繫月令，乃有所發明，必有深意。而此深意，就是五月「蓋不當寒」[註28]。這一層「深意」，經過了重重理的跳躍，刻抉深入，具有超出常情常理之外的意趣，這便是葉夢得所謂「超出言外，非情識所到」的「截斷眾流」句。

江東禪學曾受玄學的洗禮，盛行於此地的牛頭禪便融入了玄學本體論的精神，講「道本虛空，無心合道」。石頭一系與其合流，主張超出意識卜度，「觸目會道」，強調截斷情識，無心解脫。[註29]在這個意義上，「直證之悟」的精神還包含「不起成心」、「無心合道」的要求。

「不起成心」，可遠溯莊子的虛靜說。但道家美學的「不起成心」重在主客交融，游心物外；而禪宗講「不起成心」，則又偏重於「無心合道」的精神，更傾向於合於一種超乎常情之外的深刻理趣。借助禪宗語言藝術的跳躍、非邏輯性的語序，造成瘦硬生新的效果，黃庭堅詩歌「彭澤意在無弦」的理想，便常透過這種非常情所能卜度的理趣來呈現。

又如蘇軾以「返常合道」[註30]稱柳宗元「漁翁夜傍西巖宿」一詩有奇趣，就在其具有超出情識之外的理趣。（《詩人玉屑》卷十引）沈括評杜詩「紅稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」句「語反而意全」（《夢溪筆談》卷十四），也近似這種返常合道的理趣。

姜夔《白石詩說》提出四種高妙：「礙而實通」的「理高妙」；「出自意外」的「意高妙」；「寫出幽微」的「想高妙」；「非奇非怪，剝落文采，知其妙而不知其所以妙」的「自然高妙」，也都具有這種超出一般情識之外的色彩。

唐詩善於表現情景交融的意象，宋詩則大異其趣，多屬於經歷過審美經驗之後、情感經過精鍊之後的冷靜反思，而非重現審美經驗當下的感受。宋詩長於表達意念，宋人主要藉著結構安排來補足其藝術性，江西詩派的崛起和盛行正是為此。另一方面詩人也經由此種「鍊意」工夫使其意念刻抉深入，以與「鍊句」「鍊字」的精神融為一體，禪宗這種截斷尋常意念的觀照方式，對宋詩「鍊意」正有相當的助益。

### (三)主觀性——「自得」和「離境」的主體自由

詩論從禪宗汲取到的重視主觀性的精神，表現在創作中「自得」和「離境」觀照的態度上。

### 1. 「自得」

《壇經》：「一切萬法，皆從自性起。」惠能所講「自性」，乃是以解脫的立場，從當下見性即是解脫來定義人本有佛性，以此自證自覺的立場來證成人能成佛，異於經教對人皆有佛性的論證。又因解脫取決於當下之迷悟，而不在既有之「理」，故重視當下自證自悟。洪州禪更重視此「心」的當下作用，強調「即心即佛」、當體現成，要從自家身心去體會。以「平常心」作為清淨自性的表徵，使得解脫端賴個人當下的體會，如法眼文益（？——〇四），論師法非屬見聞覺知，要在真有穎悟，大用現前：

岩頭謂雪峰云：「一一從自己胸中流出。」是知言語棒喝，非假師承，妙用縱橫，豈求他合？[註 31]（《宗門十規論》〈記持露布臨時不解妙用第七〉）

正說明此當下本心對解脫的決定作用。而這也形成了對主體性的強調。

禪宗重視親證體驗的立場，可以看作是對釋迦牟尼佛前期佛教精神的復歸。禪宗談「自得」、「自悟」、「自度」等主觀性立場，正如如來親證實踐的佛法，都離不開解脫的目的。而詩論也常在追求成功之境的目的下，借用禪學自證自度的精神，凸顯創作的主觀意會，將它轉化為重視個體的主觀感受和體驗的「自得」的精神。如包恢曾藉前述岩頭「一一從自己胸中流出」之語，稱許戴復古的詩歌之「真」，強調創作上一空依傍的價值：

果無古書則有真詩，故其為詩多自胸中流出，多與真合。（包恢〈石屏詩集序〉，見《石屏詩集》卷首）

包恢之意，非真要「捐書為詩」，而是在於強調不可食古不化，食人唾餘，應肯定自我的真情性。又如呂本中主張「要到自得處方是詩」，在「活法」說中提到：「詩有活法，若靈均自得，忽然有入，然後惟意所出，萬變不窮」（〈江西詩社宗派圖序〉），也是強調主觀體驗的精神。

對「自得」、「自悟」的強調，也引導出「自我作主」的精神。惠能禪學本就強調自證自度，到了馬祖「平常心是道」，更肯定了自心的自足不假外求，亦不求法，亦不求作佛，主體徹底自求解脫。禪家常說「還我本來面目」（南泉普願），作個「自由人」（黃蘗希運），甚至成佛作祖（臨濟義玄，《古尊宿語錄》卷四），就是這種精神的表現。「由北宗的求淨心，到南宗的頓悟自性清淨心，再到南宗興盛期的肯定平常心，禪宗的心性觀念沿著肯定個性的路線深化」[註32]。

這種精神，在詩論中則表現為肯定自我和一空依傍、自成一家的氣概。吳可〈學詩詩〉，用了「頭上安頭」、「丈夫志氣」等禪宗術語，強調自身的獨特領會[註33]；楊萬里所謂「不聽陳言只聽天」（《誠齋集》卷四十，〈讀張文潛詩〉）的「無法」的精神，正是出自其「信己以俟於人」的主觀性，因此才有「作家各自一風流」的不同面目。又如戴復古：「須教自我胸中出，切忌隨人腳後行」（〈論詩十絕〉之四），他所謂「個裡稍關心有悟，發為言句自超然」（〈論詩十絕〉之七），也就是這自身體驗對詩歌創作的關鍵性作用。金王若虛：「文章自得方為貴，衣鉢相傳豈是真？已覺祖師低一著，紛紛法嗣復何人？」（《滄南遺老集》卷四十五），便是藉禪宗反對迷信祖師、法嗣的精神，比喻文章貴在自得，以批評黃不如蘇，並抨擊江西依傍宗派規範，減師半德，更無是處。

這也許是宋詩在學古風氣中，還能出以本來面目，具有獨創精神的原因之一。

## 2. 「離境」觀照

以「念」為自性之用，又於「念」所生諸境上心無染執，是惠能「三無」之說的要義：

……無念為宗，無相為體，無住為本。……於諸境上心不染，曰無念。於自念上，常離諸境，不於境上生心。……真如自性起念，六根雖有見聞覺知，不染萬境，而真性常自在。（《法寶壇經·定慧第四》）

禪宗又常藉「心」、「境」對立的說法，以不爲境遷，「於相而離相」，強調自性之用。如黃蘗希運（？—八五〇）：

今學道人不向自心中悟，乃於心外著相取境，皆與道背。（《黃蘗山斷際禪師傳法心要》）

惠能「念念相續而不住」之說，以念爲真如本性之用，引申出於境而離境，於境上不起染心的解脫工夫，所說「見性成佛」，便是「於自念上離境，不於法上念生」[註 34]，不染萬境而常自在。《壇經》從戒禪一致的觀點解釋坐禪：「外於一切境界上念不起爲坐，見本性不亂爲禪」（敦煌本《壇經》，〈坐禪第五〉），已將對外境不起心動念作爲見性工夫。

「心」、「境」、「識」的關係，是佛學重要的課題。禪宗自得的精神，常藉助「心」、「境」的對照來凸顯，心與境會而不起識心不爲外境所遷。故永嘉玄覺說（六六五—七一三）：

見道忘山者，人間亦寂也；見山忘道者，山中乃喧也。（《禪宗永嘉集·大師答朗禪書第十》）

又如百丈懷海：

夫讀經看教，語言皆須宛轉歸就自己。但是一切言教，祇明如今鑒覺自性，但不被一切有無諸境轉，是汝導師。能照破一切有無諸境，是金剛慧。即有自由獨立分。（《五燈會元》卷三，「百丈懷海」）

對一切境，心無靜亂，不攝不散。……（《佛祖歷代通載》卷十五）

二家論點，都以「不被一切有無諸境轉」的對境不起的智慧來解釋見自性。

不同於北宗「淨心」、「無念」，南禪肯定起念為自性之用。而這肯定念的作用應是詩禪一致發生的起點。文學創作不可能主張無念，文學創作的內容不可能是毫無意念的全然空寂，但紛至遝來的意念又必須有所汰擇、安排，使之形成藝術形式。禪宗念念相續而不染不著的戒定工夫，正是詩人澄定思慮，進行純粹藝術觀照的一道進路。只有在承認「念」的前提下，才有可能「納萬境」、「了群動」，而在對境不遷的工夫下，詩人才更能保有創作上的主體性，將耳目所見的資材化作具有藝術意義的詩意。如劉禹錫所說：「能離欲則方寸地虛，虛而萬景入，入必有所泄，乃形乎詞……因空而得境，故翛然以清；由慧而遣詞，故粹然以麗。」（〈秋日過鴻舉法師寺院便送歸江陵〉，《劉賓客文集》卷二十九）詩人能夠自覺到不受外來刺激的支配，將創作體驗與尋常快感的反應分辨開來，對境表現不即不離的物我情趣的交流，這種自覺，與禪家對境觀照的自主性脫不了關係。

中唐以來，佛禪思想促成詩學意境理論的成熟，習禪詩人日益注重心境的關係，觀物日益演化為觀心，一直到司空圖「思與境偕」，外境與內心雙向交流，「境」與「心」一直相即相隨。[註35]

而南禪的「離境」之說，強調不為境遷，更偏重在主體心靈體驗這一方。[註36]禪學著重從心物的關係上、作用上來實踐解脫的理想，使得詩論往往也轉向心對境的表現關係來思考，從賦予美感的能力重視心對境的主動作用。如楊萬里「至其詩皆感物而發，觸心而作，使古今百家、景物萬象皆不能役我而役於我。」（《誠齋集》卷八十三）

楊萬里的「感興」之說正是六朝「物感說」的超越，更強調景物萬象皆役於我的「觸心而作」。這樣的詩歌往往將境與心的關係抽離，脫離一切意向性的目的，以呈現一己的心靈狀態為主，擅長以靜攝動，在一種靜觀自得的意趣上表現主體絕對的自由。而迥然不同於「神與萬物交」、「浮想連翩」等長於靜中思動的自由聯想。

宋詩佳處不同於唐詩的特色也在此。唐詩重視情景交融，宋詩重視主體悠然自得的表現，這就出自於構思中對「境」的態度。[註37]比較王昌齡《詩格》「詩有三境」、皎然《詩式》「詩情緣境發」的觀點，從唐代詩學對「境」的重視，轉變到宋代詩學之重「韻」，有這一層差異。嚴羽謂唐詩「入神」（指李、杜），著重在唐詩「意興」所具有的高度的藝術感染力，這是嚴羽「興趣」說（吟詠情性）的作詩宗旨所看重的。[註38]宋詩「離欲」、「離境」的心靈狀態，則要求讀者要具備與作者心靈狀態對等的省思，方能認識到這種專屬於作者思想深度的意趣。陶詩和韋柳詩歌之成為宋人心中的典範，與此不無相關。「誠齋體」詩歌，

作為與詩論同步的一種創作典型，其妙處並不訴諸情境動人的力量，而在思致盎然的心理狀態上。宋詩「浮華落盡見真淳」的意義，一部分也在這擺脫對外境的依賴上。

這種主體精神狀態的重視，也是宋代文化中人文省思的反映。宋代文人社會的精神，傾向於內省和超越[註 39]。這種傾向，已無分儒禪、無分學派地瀰漫著整個學術環境。文化上的內省精神，使得審美態度更趨向主觀與冷靜，這表現在書畫寫意的精神，也表現在詩論對主觀自得的強調。

#### (四)整體性——美感的統一與心靈狀態的整一

禪學中般若智慧的精神，強調實相大智超出一切世間分裂分歧的理性知識，並在宋代禪教一致的潮流下，與華嚴合流，主張圓滿成佛，一切平等。在最清淨平等法界中，一多無礙，相即相入。[註 40]禪師們經常強調一即一切，全體之悟的精神，強調自性圓滿具足，渾涵萬有，一多相即。

汝每日行住坐臥，一切言語，但莫著有為法，出言瞬目，盡同無漏。（黃蘗希運《筠州黃蘗山斷際禪師傳法心要》）

世間一切萬物，莫不大用現前，這種全機大用的精神，正是伴隨隨緣運用而來。即宗密總結洪州禪的特點所云：「起心動念，因所作爲，皆是佛性全體之用，更無第二主宰，……故云觸類是道也。……但任心即爲修也」（《圓覺經大疏鈔》卷三之下），並在全體之用的觀點上，顯現出禪宗與華嚴「理事圓融」精神的相應。如永嘉玄覺的水月之喻：

一性圓通一切性，一法遍含一切法，一月普現一切水，一切水月一月攝。直截根源佛所印，尋枝摘葉我不能。（玄覺〈永嘉證道歌〉）

這種禪宗整體之悟的精神與美學上對整體性的追求，有相似處。也因此，當宋人基於詩歌創作整體美感的意識，超出詩歌可見的言、象等元素之外，追求整體情境的創造時，往往借助禪宗全體之悟的說法。如黃庭堅便借用了永嘉玄覺有名的「一月普現一切水」的說法來比喻其句法[註 41]：「無人知句法，秋月自澄江」（《豫章黃先生文集》卷二，〈奉答謝公靜與榮子邕論狄元規孫少述詩長韻〉），強調句法理論並不是尋枝摘葉的工夫，而是有著整體意義的追求，說明他的技巧訓練，目的還是要掌握整體，達到圓滿美感。

而宋人「圓成」的觀念更凸顯這整體性的要求。如呂本中：「筆頭傳活法，胸次即圓成」（《東萊先生詩集》卷六，〈別後寄舍弟三十韻〉），就著眼於點化整體的美感，要求胸次能「活」，「字字自響」。或如宋人常以謝靈運「池塘生春草，園柳變鳴禽」句為「圓成」的典範，也是著眼於其「意與境會」，意象與整體的情境相融，在具體的描繪中，卻能具有普遍而深遠的藝術概括，如禪宗所謂全機大用。

「寓雜多於整一」（Variety in unity）本是一般藝術基本的原則，視藝術作品為一有機整體的生命。「藝術作品中些微部分都與全體息息相通，都受全體的限制。全體有一個生命一氣貫注，內容儘管複雜，都被這一氣貫注的生命化成單整」[註 42]。

文章中常把這一點表現為「以意為主」的主張。文章要求意脈貫連，詩歌則常呈現為意象跳躍，表現的美感內容雖有不同，然而整體概括能力的要求，對兩者是同樣重要的。詩歌中意象的統一，也有其美感效果本身的需求。詩歌意象所引發的聯想，如能融為一體，則有擴大美感的作用，相反則否。因此著眼於美感價值，詩歌創作也有整體性的要求。

劉勰早已提出「以少總多」的理想，詩人不僅要「隨物以宛轉」，還需「與心而徘徊」，在以情統文的前提下，對意象作適當的選擇與裁剪，「物色雖繁，而析辭尚簡」，要在文章完整的風貌。[註 43]蘇軾「一點紅」渲染「無邊春」的說法，作為詩畫「傳神」的重要觀念，以具體準確概括抽象，反過來說，正是將雜多的可能素材，成功地收束在統一的作品情境中，說明藝術中整體概括的必要性。而詩歌整體性的講求，便是著重於以此整體的藝術效果作為創作的指導，強調詩歌緣情體物要能夠表現得具體生動，必與全體物象美感的統一有關。

葉夢得評杜詩「江山有巴蜀，棟宇自齊梁」句：「遠近數千里，上下數百年，祇在『有』與『自』兩字間，而吞納山川之氣，俯仰古今之懷，皆見於言外。」（《石林詩話》卷中，《歷代詩話》本），這兩字貫穿了宏闊的胸懷與氣象，故稱「意與境會，言中其節」，正在其有效地表現了統一的美感。

宋人論詩所謂「氣格」，有時亦繫於全體美感的統一上：

詩語固忌用巧太過，然緣情體物，自有天然工妙，雖巧而不見刻削之痕。老杜「細雨魚兒出，微風燕子斜」，此十字殆無一字虛設。……至「穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。」深深字若無穿字，款款字若無點字，皆無以見其精微如此。然讀之渾然，全似未嘗用力，此所以不礙其氣格超勝。使晚唐諸子為之，便當如「魚躍練波拋玉尺，鶯穿絲柳織金梭」體矣。（《歷代詩話》本，《石林詩話》卷下）

晚唐詩和宋末學晚唐的四靈和江湖詩人，雖工於白描，卻由於缺乏統一的意趣貫串其中，故流於意象破碎，因而常被評為「格卑」。葉夢得所舉以與杜詩作對照的「魚躍練波拋玉尺，鶯穿絲柳織金梭」句，觀察不可謂不細膩，卻焦點渙散，失於零碎，如蘇軾讀孟郊詩所謂「初如食小魚，所得不償勞；又似煮蟾越，竟日嚼空螯」，整體還少於部分之和。

同樣是刻畫精微，杜詩「翡翠蘭苕」式的創作被譽為「天然工巧」，而四靈及部分江湖詩人的作品則是「寒儉刻削」，其區別就在這構思的整體性。詩欲工巧，必須刻畫精微，而刻畫精微又恐落於「驗物切近」，故出於觀照的精細之外，尚須得力於意象整體的把握。

嚴羽接近直覺說的詩歌體系裡，體察到審美的心靈活動整一不可分割的狀態，近似禪門之「悟」的心理狀態，更大量運用禪門說法，強調「瑩徹玲瓏，不可湊泊」、「難以句摘」、「不可尋枝摘葉」的整體觀照（《滄浪詩話·詩評》）。「破碎雕鏤」之弊，是自宋初西崑體以來宋代詩人極力批駁的詩病，特別出現在詩人致力於藝術加工時所造成的異化，而嚴羽藉助禪宗整體之悟的說法，回歸到詩歌本身的完整美感。嚴羽講「興趣」、「氣象」的透徹之悟，學者認為他指的就是「美感觀照之中物象與情意的能夠充分契合，完全表現出成爲一個富涵象徵效果的美感情境」[註 44]。這樣的美感情境正只能在完整的藝術直覺的心靈狀態中產生。

如蘇軾欣賞陶詩「悠然見南山」句，批評無識者以「望」爲「見」，如砒砒之與美玉，便是從詩歌整體統一的美感觀點著眼。在這一點上，藝術整體的效果統合了創作中各個枝節；「見」之遠勝於「望」，在於能夠提領出整首詩的精神所在，統合了「採菊」、「見南山」的動作，統合了東籬和南山，統合在「悠然」的心境中，若改以「望」字，將造成意與氣之索然無味。

在藝術原有的整體性的原則之下，宋人又借助了禪宗整體境界的精神，在「道」的觀照下，從形上之美的觀點，從心靈體驗的層次，來強調這種整體情境，賦予了詩歌的整體特徵一種超越的精神，也因而與禪宗的整體之悟有了更深的契合。

蔡夢弼《杜工部草堂詩話》卷二引張子韶《心傳錄》讚美杜詩：「凡悟一道理透徹處，往往境界皆如此也」，便與禪宗一「悟」即悟全體境界的觀點有關。

蔡夢弼又續引張子韶評陶杜二詩，認為杜詩「水流心不競，雲在意俱遲」，之所以更勝陶詩「雲無心而出岫，鳥倦飛而知還」，就在於：「觀其云『雲無心』、『鳥倦飛』，則可知其本意。至於水流而『心不競』，雲在而『意俱遲』，則與物初無間斷，氣更混淪……」[註 45]。正是從詩境與作者心靈整體渾成的角度作為判準，觸及「物」「我」存在關係的形上內涵。

#### (五)不死於句下——「言」「意」關係與「胸中活句」

「不死於句下」，是禪宗演變到文字禪後，發展出的一種方法上的反省。在詩論中，這種活句精神，則透過詩人對詩歌藝術性的深度認識和「味外之味」的理想，使得創作上「言」如何表現「意」的問題，呈現為活潑透脫的胸中活句的追求。

1. 禪門與詩歌對言意關係的認識從解脫的立場來看，在自性反照的意義下，語言無所著力。然而就證悟的表徵而言，語言又同拈花微笑一樣，有相當的意義[註 46]。在這種由「能照」的作用開顯本體「清淨」的意義下，禪家「出世間法不離世間覺」的精神，也吸收了中觀真俗並觀的方法，這就是「無縛無脫」，所以要求對語言保持一種不即不離的立場[註 47]。

言語是緣，不是心。……離言語無心。……心無形相，非離言語，非不離言語。心常湛然，應用自在。祖師云：若了心非心，始解心心法。（《景德傳燈錄》卷二十八，〈越州大珠慧海和尚〉）

所以大珠慧海說「言語是緣，不是心」，便是從主體頓悟解脫的立場，要學者但觀自性，勿馳心於語言；而「離言語無心」，則是以自性開顯的立場，說明體不離用。兩者合觀，則「心常湛然，應用自在」就是語言運用的最高理想。又如大珠慧海視文字等「皆從智慧而生，大用現前」[註 48]，此「智慧」就是自性開悟的智慧，就是真俗不二、事理一如的智慧。

在語言表徵自性的觀點下，禪宗對語言採取一種不即不離的態度。而在中國早慧的言意關係的傳統中，詩論早已體會到，文字作為詩歌美感的表達媒介應有的省思。如同自性和語言的關係，詩歌「言」、「象」之後的感情價值與文字亦未必有一定的對應。此「妙趣」並不「即」是文字，因此專事文字工夫是沒有意義的，然而詩歌美感又不可能離開文字來傳達，

因而詩歌創作也必須與文字保持一種不即不離的立場。如嚴羽也講「參活句，勿參死句」，以為詩有「別材」，詩有「別趣」，指出詩歌特有的美感特徵，而以此為前提，主張「不涉理路，不落言詮」的表現。

詩人對文字即與離的關係，便緊緊扣住此種美感體驗：

欲參詩律似參禪，妙趣不由文字傳。箇裡稍關心有悟，發為言句自超然。（戴復古〈論詩十絕〉，《石屏詩集》卷六）

在禪宗，語言必須和自性的開顯相契，才有意義；對詩歌而言，文字必須與美感體驗緊密聯繫在一起，才有價值。所以「妙趣不由文字傳」，在破除刻意雕鏤「言」、「象」所造成的異化，而欲發為言句傳達妙趣的話，前提是「心有悟」一真切的美感體驗。

又如楊萬里認為創作的目的在超乎言象之外的「遺味」，正表現詩人對文字和美感體驗的深刻認識：

夫詩，何為者也？尚其詞而已矣？曰：善詩者去詞。然則尚其意而已矣？曰：善詩者去意。然則去詞去意則詩安在乎？曰：去詞去意而詩有在矣。然則詩果焉在？曰：嘗食夫飴與茶乎？……初而甘，卒而酸；至於茶也，人並其苦也，然苦未既而不勝其甘。詩亦如是而已矣。……「三百篇」之遺味，黯然而存也。近世惟半山老人得之。（《誠齋集》卷八十三，〈頤庵詩稿序〉）

以詩譬之飴與茶，其「味」甘、酸或苦，均代表詩歌文字（詞）、意念、意象（意）等可以確定之外在呈顯，但這些與詩歌真正的美感並無一定的對應。只有去詞去意後所謂的「遺味」，才是審美上真正「詩有在矣」的詩歌本質。對這種味外之味的藝術特徵的認識，「雪裡芭蕉」、「炎天梅蕊」[註 49]宋人常提到的超然象外的創作方式亦可為證。

楊萬里推崇王安石之詩能得此「遺味」，詩人們對半山詩的鑑賞，也有所謂「空中之音」、「不帶聲色」等評語[註50]，而禪宗思惟和此種超然言象、確而不定、難以捉摸的審美特質十分接近，能啟發詩人對此「遺味」（「味外之味」）之認識。此種「妙在筆墨之外」的精神，也正是詩人對禪宗「活句」接受上的背景。

## 2. 詩論的「參活句」

禪門「不死於句下」的態度，與詩論「意在言外」的精神結合起來，應用在構思上，常表現為強調迂迴、「遮詮」[註51]、不拘故常等句式講究。此即句法中種種「影略句法」、「象外句」（「言其用不言其名」）等等活句的運用：

唐僧多佳句，其琢句法比物以意，而不指言一物，謂之「象外句」。如無可上人詩曰：「聽雨寒更盡，開門落葉深。」是落葉比雨聲也。……用事琢句，妙在言其用而不言其名耳。（惠洪《冷齋夜話》）

嘗見陳本明論詩云：前輩謂作詩當言用，勿言體，則意深矣。若言冷，則云：「可嚙不可漱」；言靜，則云：「不聞人聲聞履聲」之類。（《詩人玉屑》卷十引《漫叟詩話》）

文章須於題外立意，不可以尋常格律而自窘束。東坡嘗有詩曰：「論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定非知詩人。」此便是文章關紐也。（陳善《捫蝨新話》下集卷四）

韋應物詩云：「心同野鶴與塵遠，詩似冰壺徹底清。」此可謂用事之法，蓋不拘故常也。（《詩人玉屑》卷七引《黃常明詩話》）

惠洪所謂「象外句」，陳本明「言用勿言體」，陳善要「題外立意」、不拘尋常格律，黃常明詩話要「不拘故常」，皆提倡胸中活句的實踐。

胸次要如此之活，方能刻抉深入。這樣的「活句」精神，與江西詩法的重視有關。章甫「人入江西社，詩參活句禪。」（《自鳴集》卷四，〈送謝王夢得監稅借示詩卷兼簡王僉〉）指出江西「活句」與禪門「活句」的關連。「詩到江西別是禪」，「要知詩客參江西，正如禪客參曹溪」（楊萬里《誠齋集》卷三十八，〈送分寧主簿羅宏材秩滿入京〉），江西詩派從祖師黃庭堅開始，就與禪宗，特別是活躍於江西一帶的臨濟宗有密切關係<sup>[註 52]</sup>，而其參活句的精神，也與這時期臨濟禪文字化的傾向有關。

前期禪宗基於重視體驗、親身實踐的立場對語言的反省，到了禪宗後期，有了立場和著眼點的變化。禪宗發展到五代以後，分宗別派，更重視接引學人的方式，各宗派之間最主要的分野，倒不是理論的差異，而是由接機特色來判分宗風，因此不期然地更重視說法。同時禪門發展出的頌古、參話頭、參公案等等文字禪的形式，更加深了對語言的依賴。然而這已悖於禪門教外別傳、不立文字的基本宗旨。因此禪師在不能免俗地大量運用文字禪說法之外，在語言的使用中更重視間接而靈活的說法，藉以顯現使用時對語言批判的態度，務使學者不滯於言句的表面意義，禪師甚至還根據了「活句」的語言特性提出了判準，如洞山良价（八〇七—八六九）：「語中有語名為死句，語中無語名為活句。」（惠洪《林間錄》卷上）而這種強調靈活透脫、不可常知常解的「語中無語」式的說法方式，便成為禪門語言的準則。

作為禪境的表徵，語言文字在禪門師友的問答中具有尋求印可的積極意義，而禪師認定學人是否解悟的首要依據，便是從佛法特徵與語言關係中得來的判準——「活句」。佛法與語言之間不即不離的關係，呈現在活句中不可義解、不循理路、不可執著，卻又有啟悟點化的功能，如惠洪（一〇七一—一一二八）贊說：「謂之語，則無理；謂之非語，則皆赴來機，活句也。」（《禪林僧寶傳》卷十二，〈薦福古禪師傳〉）

詩論也有相似的處境。從江西詩派發展出的句法理論，是宋代詩學重要的成果之一。句法理論意圖將詩歌的美感價值落實到具體的造語、結構安排上，指點學者可行之路。然而詩歌美感體驗和文字意象並不是成一種確定的相應，光是依賴前人總結的經驗法則畢竟不足，因此禪師講用語要活，詩人也有所謂「胸中活底」的說法：

胸中活底仍須悟，若泥陳言卻是痴。（張鎰〈題尚友軒詩〉，《南湖集》卷五）

如呂本中便認為黃庭堅得杜甫之髓，其佳處在「禪家所謂死蛇弄得活」的「活句」精神（張戒《歲寒堂詩話》卷上）。又如葛天民：「學詩參禪無兩法，死蛇解弄活潑潑。」（《南宋群賢小集·葛無懷小集》）禪宗「死蛇弄得活」，參見《碧巖錄》卷七，第六十七則傅大士講經竟：「雖是死蛇解弄也活」；《大慧普覺禪師語錄》卷十八〈普說〉：「這箇雖是死蛇解弄卻活」；《從容庵錄》卷四萬松老人評唱天童正覺頌古第五十九「青林死蛇」：「雖是死蛇解弄也活」。都是禪師在公案頌古等文字禪的背景之下比喻「活參」之道，而被詩人們借用來說明創作也要胸次活潑，機靈無比。其目的，正如曾幾所說：「學詩如參禪，慎勿參死句。縱橫無不可，乃在歡喜處。」借鑑禪師參禪的方法，拓展詩歌創作的活路。

#### (六)不拘泥法式——「活法」與「無法」

如果說「活句」的精神促成了對句法的講求，那麼在另一方面，詩論卻又借用禪宗活法之說，對句法的實踐提出反省或批判，要求創作上的不拘法式。

##### 1. 「活法」——形式上的、可學的不拘法式，從練「意」著眼

「悟」有時也講對句法的悟。曾幾說：「學詩如參禪，慎勿參死句。縱橫無不可，乃在歡喜處。……居仁說活法，大意欲人悟。」[註53]此「悟」的內容，就是呂本中所提出的「活法」。

學詩當識活法。所謂活法者，規矩備具而能出於規矩之外；變化不測而亦不背於規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法，知是者可以與語活法矣。謝元暉有言：「好詩（流）轉圓美如彈丸」，此真活法也。……然余區區淺末之論，皆漢魏以來有意於文者之法，而非無意於文者之法也。（呂本中〈夏均父集序〉，《四部叢刊》本《後村先生大全集》卷九十五〈江西詩派序〉引錄）

呂本中講「活法」，而論詩往往從「句法」的角度著眼，他在一連串地談到「老杜句法」、「東坡句法」、「魯直句法」之後，下一結論：「學者若能遍考前作，自自然度越流輩。」[註54]，可見其「活法」的實質仍然是「漸」非「頓」，離不開對「句法」的講究。「皆漢魏以來有意於文者之法，而非無意於文者之法也」，正說明這層意義下的「活法」尚肯定「有意而為」之作。

曾季狸所以將呂居仁的「活法」和陳師道「換骨」、徐俯「中的」、韓駒「飽參」[註 55] 等相提並論，並同以「悟入」為關捩，即是因為此「悟」離不開對句法的體悟。

「活法」雖是呂本中首為提出，但其精神事實上在句法理論提出時已蘊含。黃庭堅句法的精神，本有消除思惟惰性，營造詩歌語言新鮮感的努力，因此處處要求能夠推陳出新，另出機杼：

至於推之使高，如泰山之崇崛，如垂天之雲；作之使雄壯，如滄江八月之濤，海遠吞舟之魚，又不可守繩墨令儉陋也。（《豫章黃先生文集》卷十九，黃庭堅〈答洪駒父書〉）

又評李白詩：

如黃帝張樂於洞庭之野，無首無尾，不主故常，……蓋所謂不煩繩削而自合者歟。（《豫章黃先生文集》卷二十六，黃庭堅〈題李白詩草後〉）

可見「不主故常」、「不煩繩削而自合」本就包含在黃庭堅的詩歌理想中，

江西詩人主張由法度結構的安排，達到對句法外之氣格命意的要求。而初期的句法支持者，也未曾忘記對氣格命意的要求。故主張句法者，如黃庭堅、范溫、韓駒等，往往也從「意」的角度強調不拘於定式的精神：

蓋變體如行雲流水，初無定質，出於精微，奪乎天造，不可以形器求矣。然要之以正體為本，自然法度行乎其間，譬如用兵，奇正相生。（范溫《潛溪詩眼》）

范溫贊成「練字不如練意」，並從命意曲折的角度，認為句法理想境界的「自然法度」必須從「意」的嚴謹布置而來。

呂本中之後，詩人也往往從「參句法」的角度來看活法：

舍人早定江西派，句法須將活處參。參取陵陽正法眼，寒花乘露落毵毵。（魏慶之《詩人玉屑》卷十九引方北山詩）

詩禪在在談風月，未抵江西龍象窟。……我知桂隱傳衣處，玄機參透涪仙句。（史彌寧，約一二一五年前後在世，〈賦桂隱用王從周鎬韻〉[註 56]）

活法端知自結融，可須雕琢見玲瓏。（趙蕃《淳熙稿》卷十七，〈琛卿論詩用前韻〉）

李屏山說黃庭堅「以俗為雅，以故為新，不犯正位，如參禪……」（元好問編《中州集》卷二《劉西岩小傳》），也有認可黃庭堅創作中這層有法而不拘法式的意義。

## 2. 強調內容的開創精神的「活法」或「無法」，從「無所作意」著眼

關於呂本中主張之「活法」，許多人常與蘇軾「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」並提，然而兩者實質的精神仍有差異。

呂本中「活法」雖有禪學影響的影子，但主要是將「理學家胸中之活法」移為紙上之活法[註 57]，而理學家的心性論主要是北宗禪漸修的觀點。故云：「胸中塵埃去，漸喜詩語活」（〈外弟趙才仲數以書來論詩因作此答之〉，《東萊先生詩集》卷三），與南宗禪強調「頓悟」、「本來無一物，何處惹塵埃」異趣。蘇軾則不然，他所強調的仍是「無意於文」之法，即超出文字句式的考量之外的「妙理」與「新意」，要從詩人精神領域的開發，自然地開展

創作的境界。非江西詩派的詩論家，往往標舉的是蘇軾這一精神。如張元幹：「韓、杜門庭，風行水上，自然成文，俱名活法。」（《蘆川歸來集》卷九，〈亦樂居士文集序〉）

張元幹雖參加過蘇庠（養直）、呂本中等人的詩社活動，但對活法在創作上的理解又較呂本中更近於「無法」：「文章蓋自造化窟中來，元氣鬱結胸次，古今謂之活法。所以文章血脈貫穿，首尾俱應，如常山蛇勢。又如風行水上，自然成文。……吾友養直，平生得禪家自在三昧，片言只字，無一點塵埃。宇宙山川，雲煙草木，千變萬態，盡在筆端，何曾氣索」（《蘆川歸來集》卷九，〈跋蘇詔君贈王道士詩後〉），主張蘇軾那種自然天機，隨物賦形的創作。

「活法」與「無法」的問題，涉及句法理論先天上的缺點。初期黃庭堅等人在句法開闢上得到的成就雖獲得肯定，然而句法本身形式化、語句化的傾向也開始形成，如陳師道、魏泰等人已從「過於出奇」、「刻削」的問題來批評黃庭堅的創作。[註58]到了江西末學，因不善學所造成的死守成法的弊端更加明顯，葉夢得已見到多數江西詩人「偃蹇狹陋，盡成死法」。這也是呂本中提出活法的原因。

然而有另一些詩人則全然拋開句法的約束，提倡「無法」的精神。如張戒，他針對江西之弊，提出「詩人之工，特在一時情味，故不可預設法式也」（《歲寒堂詩話》）。基於這種「不可預設法式」的觀點，張戒對宋代幾位大家點名批評：

王介甫只知巧語之為詩，而不知拙語亦詩也；山谷只知奇語之為詩，而不知常語亦詩也。……惟杜子美則不然，在山林則山林，在廊廟則廊廟，遇巧則巧，遇拙則拙，遇奇則奇，遇俗則俗，或放或收，或新或舊，一切物，一切事，無非詩者。故曰「吟多意有餘」，又曰「詩盡人間興」，誠哉是言！（張戒《歲寒堂詩話》卷上，《歷代詩話續編》）

此處與呂本中講「不窘一律」有異曲同工之妙，都是提倡詩歌不拘法式的創作，然而他又進一步主張詩有「不可學」的一面。張戒在與呂本中論黃庭堅與杜甫詩時，曾跳出呂居仁所謂「死蛇弄得活」的句法角度，逼出「子美詩有可學者，有不可學者」的結論，從「一時情味」的立場揭示：屬於詩歌抽象的氣、韻、意、味等，為具體的文字結構法度無法全然涵蓋。這就是反對江西者的立場，從「不可學」的角度來思考詩歌的趣向。

造語、結構等形式問題雖與詩歌美感的營造在經驗法則上呈現某種程度的關連，但究竟不能涵蓋詩歌美學上的重要問題。詩歌創作中的「言」、「象」、「意」之間並沒有一定的對應關係，透過字詞精當來表現命意精思，這樣的意圖片面地忽略了創作並不僅是經驗法式的總結而已，還必須是詩歌感情價值的創造，感情價值的創造與經驗法則無關，而過度追求法度範式更可能有害於創造藝術價值所需要的真誠體驗。因此認為詩有不可學的這一面的詩人，如葉夢得[註 59]、張戒、楊萬里和嚴羽等，便主張直截根源地以「詩情」和「詩意」（藝術性和文學性）代替「詩法」（規律性）。嚴羽更是從江西借重禪宗參究言句的態度，轉向前期禪宗重視親身體驗、直覺領悟的精神，藉以展開他出自藝術特質立場所提出的詩歌「妙悟」說。

如對詩歌不可學這一面（美感體驗）的認識，在嚴羽之前，除了張戒，還有蘇軾、楊萬里等人，恰恰他們都運用了前期禪宗重視當下即悟、不假依傍的精神來作為詩歌的創作理念。

如蘇軾：「衝口出常言，法度去前軌。人言非妙處，妙處在於是。」（周紫芝《竹坡詩話》引蘇軾語）蘇軾和黃庭堅同是受禪宗影響很深的詩人，然而在兩人詩論中所吸收的禪宗精神卻大不相同。「蘇軾的思想比較駁雜，……他結交僧侶很多，……但他對當時流於形式化的文字禪興趣不深，所重在禪思想的純任主觀、任運隨緣的精神。而黃庭堅……他本人有參『言句』的經驗。……所參主要是當時流行的形式化、文字化的禪，影響於其詩創作也是這種禪。」 [註 60]

辛棄疾稱道蘇軾〈題西林壁〉「詩句得活法，日月有新工」（〈水調歌頭（淵明最愛菊）〉），這種「活法」，像〈題西林壁〉（「不識廬山真面目，只緣身在此山中」）所表達的哲思，正不是憑藉言句的參究所能得到，而完全是出自一種整體的觀照和會心領悟，事實上是屬於不需因借句法的「無法」。

又如魏慶之引陳與義「忽有好詩生眼底，安排句法已難尋」，謂「詩之為詩，豈可以作意為之耶」（《詩人玉屑》卷五），以「不可作意」作為對句法理論的反省，反對構思還需多餘地經過一重句法的迂迴求索。

張鎡稱楊萬里詩歌完全擺脫言句的追索。：

造化精神無盡期，跳騰踔厲及時追。目前言句知多少，罕有先生活法詩。（《南湖集》卷七，〈攜楊秘監詩一編登舟因成二絕〉）

劉克莊《江西詩派·總序》中說：「後來誠齋出，真得所謂活法。所謂流轉圓美如彈丸者，恨紫微公不及見矣。」楊萬里是南宋活法實踐的典範，然而其「流轉圓美如彈丸」的活法，實質精神也較接近「無法」。楊萬里「問儂佳句如何法，無法無孟也沒衣」（《誠齋集》卷三八，〈酌閣皂山碧屋道士甘叔懷贈十古風〉），強調擺脫一切依傍和執著，在其感興說中，以隨機應物的精神，發現無所不在的自然詩趣，展現對「法」的超越。

楊萬里曾說明蘇黃「無法」和「活法」之間的分際。：

蘇似李，黃似杜。蘇李之詩，子列子之御風也。杜、黃之詩，靈均之乘桂舟、駕玉車也。無待者，神於詩者歟？有待而未嘗有待者，聖於詩者歟？嗟乎！離神與聖，蘇、李，蘇、李乎爾？杜、黃，杜、黃乎爾？合神與聖，蘇、李不杜、黃，杜、黃不蘇、李乎？（《誠齋集》卷七十九，〈江西宗派詩序〉）

蘇、李之「無待」，純粹是「意」（美感體驗）的創造；杜、黃之「有待而未嘗有待」，出入於句法之中，入而能出，從「藝」的訓練達到「意」的創新。「『無待者』就是無法，即超於法，『有待而未嘗有待者』，就是有法而不拘於法，即所謂『活法』」[註61]，楊萬里本身所持的也是屬於蘇李這種「無意於文」的態度。

蘇軾和楊萬里的「無法」主要表現在隨物賦形、立處即真的隨機性，而嚴羽則較強調美感體驗的特質。

嚴羽以「羚羊掛角，無跡可求」描述「惟在興趣」的創作，以「透徹玲瓏，不可湊泊」規範詩歌美感，嚴羽的觀點，可以說是一代詩學的結論，而這個結論，是整個宋代詩人，結合了禪宗思想，不斷探索詩歌藝術特徵的結果。在禪宗本來的理想裡，真正的頓悟是沒有歷程、當下的、不假依傍的「悟」。「拈花微笑」的意義，在重視實踐體驗，因此只能以心直解，不假思慮。故其「無法」的精神，不僅是方法論上的問題，也是解脫工夫的問題。詩人不僅在方法上擷取了禪宗對方法反省的態度，也在創作表現上強調直觀的「無法」工夫。從創作的角度來看，強調「觀」即「悟」，強調創作不能因循句法而構思，不可被成規限制了表現的可能性。如此將創作的問題聚焦在審美體驗上，藉禪學的實踐工夫，比喻對詩歌美感的親身體驗，強調了創作中藝術鑑賞力和感受性的問題，深刻反省了宋代與創作本質漸行漸遠的有「作」而無「詩」的情形，回到詩歌藝術的根本元素，回歸詩人的藝術人格，正如同禪宗處處強調無法可依，意圖回歸如來親身實踐、不假施設，直證佛法的境界。

### 三、結語

上述六項創作觀念，前四項主要是構思取材的觀念，五、六兩項則是創作表現方法的問題。其中「活法」與「活句」，尚涉及學習和鑑賞方法的問題，有必要在探討方法論時繼續處理。其他這些有關「悟入」的創作概念中，則涉及了觀物的心得、構思的方式和詩材的取擷，是詩歌創作的重要層面。

從東坡、山谷、韓駒、吳可、范溫、陳師道、晁沖之、葉夢得、呂本中、楊萬里、陸游等人至嚴羽的詩論，眾人在創作論上的以禪論詩，包括了所謂「妙悟」（「悟入」）、「活法」、「參活句」（「熟參」、「飽參」）等概念，而這些概念的涵義並不全在同一層次上。大抵蘇軾、吳可等近於前期禪宗精神，著重直覺觀照的思惟特徵；而黃庭堅、范溫則近於後期禪宗重接引技巧；到了嚴羽，則又回到前期禪宗精神。特別是嚴羽的「以禪喻詩」，相當能夠從審美角度去掌握「詩」應有的特質，並藉助禪宗思惟來表現這種審美體驗的特殊性。 [註 62]

總而言之，禪宗思惟和素養對詩「興」（構思和觸發）和詩「意」（感情價值的創造）作出相當的貢獻。綜觀詩人從禪學當中所汲取的精神，以及詩論接受的狀況，可知宋代詩學創作論在整體上，主要呈現為美學特徵和藝術設計的問題，前者是創作本質，後者是創作實際，兩者之間的辯證歷程，恰與禪宗的佛法理想與修行實際之間的理路相吻合。也許，這正是詩人接受禪學的內在基本的架構所在吧！

#### 【註釋】

[註 1] 參見顧易生等著，《宋金元文學批評史》（上海古籍出版社，一九九六年六月）第十六頁。

[註 2] 參見筆者論文「禪宗與宋代詩學理論」第三章「二、禪宗與詩歌極致價值——『味外之味』的審美意識」（台南：成功大學中國文學研究所碩士論文，一九九九年六月）。

[註 3] 《臨濟錄》：「向外作工夫，總是痴頑漢。爾且隨處作主，立處皆真。」（《大正藏》第四十七冊）禪學從自度自悟的精神出發，強調隨緣應用，自我作主。發揮了即事即理，佛法普現於一切大地山河的觀點。宗杲所謂「隨緣放曠，任性逍遙」《大慧普覺禪師語錄》卷二十七，〈答張提刑〉，見《禪宗語錄輯要》（上海古籍出版社，一九九五年二月），第四三四頁。

「觸事而真」的精神可以遠溯自僧肇「即物順通」的觀點，在其融合真俗，妙觀空有的推論中闡發出這種「青青翠竹，盡是法身；鬱鬱黃花，無非般若」的精神。而僧肇是由般若學渡向禪學的關鍵之一。

[註 4] 參見孫昌武，《禪思與詩情》（北京：中華書局，一九九七年八月），第二二八頁。

- [註 5] 見《景德傳燈錄》卷六。慧海同於神會、百丈等反對「無情成佛」的說法。這段持論本是慧海反對無情能具般若智慧、可等同法身而發。在慧海，是「心」能生萬法的作用，使得翠竹黃花等無情之物也具有映現佛法的意義，而不是翠竹黃花等即能代表佛法身的顯現。然而撇開無情是否有性的爭執，這種在心生萬法的作用下，即心而證，故能觸境皆如的精神，確是「平常心是道」等主體任運自在的基礎。
- [註 6] 《四庫全書》第一一四一冊，第五三五頁下。
- [註 7] 謝逸，《溪堂集》，《四庫全書》第一一二二冊，第五二〇頁下。
- [註 8] 郭紹虞，《宋詩話輯佚》本卷上（台北：華正書局，一九八一年十二月），第三一四頁。
- [註 9] 蘇籀，《欒城遺言》所載蘇軾對劉景文和蘇轍所說的話。見何蘧，《春渚紀聞》卷六。見《仇池筆記—外十八種》（上海古籍出版社，一九九二年七月），第四九八頁。
- [註 10] 歐陽修謂文與可詩「此非與可詩，世間元有此句，與可捨得耳。」（引自《冷齋夜話》卷一）陸游：「文章本天成，妙手偶得之。」（《劍南詩稿》卷八十三，〈文章〉）。
- [註 11] 《石林詩話》卷上：「前輩詩材，亦或預為儲蓄，然非所當用，未嘗強出。……則固無意於必用矣。」《歷代詩話》本（台北：漢京文化公司，一九八三年一月）。
- [註 12] 《後山詩話》：「詩欲其好，則不能好矣。王介甫以工，蘇子瞻以新，黃魯直以奇。而子美之詩，奇常、工易、新陳莫不好也。」《歷代詩話》本（台北：漢京文化公司，一九八三年一月）。
- [註 13] 轉引自周裕鍇，《宋代詩學通論》（成都：巴蜀書社，一九九七年一月），第三七九頁。
- [註 14] 劉克莊所謂「資書以為詩，失之腐。」《後村先生大全集》卷九十六，〈韓隱君詩〉，見《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，一九九八年十二月）第八五七五頁。
- [註 15] 陳文忠，〈古典詩歌接受史研究芻議〉，《文學評論》一九九六年第五期，第一三四頁引斯達爾夫人言。
- [註 16] 戴復古稱學習晚唐的詩人「群噪無才思，昏稚自滿林」（《石屏詩集》卷二，見《宋詩話全編》，第七五九七頁）。劉克莊：「雖窮搜索之功而不能掩其寒儉之態。」（《後村先生大全集》卷九十七，〈晚覺翁詩稿序〉）雖肯定江湖詩人「竭心搜索」，「娛耳而悅目」，卻仍是「捐書以為詩失之野」（《後村先生大全集》卷九十六，〈跋韓隱君詩〉）。莫不與寒儉刻削、氣格卑弱有關。
- [註 17] 見《宋人詩話外編》（北京：國際文化出版公司，一九九六年三月），第一三四三頁。
- [註 18] 《禪宗全書》第十二冊，（台北：文殊出版社，一九八八年四月）第二二八三頁、二二八八—二二八九頁。
- [註 19] 此採牟宗三先生的觀點，認為般若之蕩相遣執實為佛家共同之「通法」。參見《佛性與般若》上冊（台北：學生書局，一九九三年二月）。
- [註 20] 柏格森的美學建立在他的生命直覺說上，而他所界定的藝術的心理狀態，實質上就是「直覺」。而這種直覺有以下幾方面的界定：1.「指那種心智的體驗，它使我們置身於對象的內部，以便與對象中那個獨一無二、不可言傳的東西相契合」，直覺「是一個單純的進程」。2.通過直覺，「能夠趨向事物內在生命的真實的運動」。3.直覺是一種非理性的本能。4.要進入或達到直覺狀態，須有意識地努力擺脫日常理性思维的慣性，擺脫概念、語言、符號、邏輯、判斷、推理等等方式的束縛。5.直覺是無功利實用目

的的。

參考朱立元《現代西方美學史》第七章「生命直覺主義美學」，（上海：上海文藝出版社，一九九六年一月），第二九八—二九九頁。

[註 21] 參見張毅，《宋代文學思想史》（北京：中華書局，一九九五年四月），第三三一頁。

[註 22] 陳伯海〈「妙悟」探源—讀《滄浪詩話》札記之二〉，《社會科學戰線》一九八五年第一期。此處轉引自黃景進《嚴羽及其詩論之研究》（台北：文史哲出版社，一九八六年二月）第一七二—一七三頁。

[註 23] 這個問題同樣並不出在詩歌的內容「主理」的關係，詩歌未必不適合「說」理（雖然在某些宋代詩論家的眼中是如此），問題在怎麼說。但是畢竟就宋詩實際的情形來看，損害詩歌美感較多的情況仍是過份說理的例子，這也是許多詩論家認為議論、說理妨害詩歌美感的原因。

嚴羽從詩歌不能講才學、使議論來看待宋詩的病徵，雖不見得正確，但他所下的藥——尋回詩歌美感特徵，倒是對的。

[註 24] 宋人的文道之爭、或詩歌本原論，往往集中在詩歌表達特定內容或形式的主張，這都屬於這個問題的混淆。嚴羽勝於前人的地方，一方面就在這裡，他的詩歌之「道」，並不僅止於對特定內容或形式的強調，而更多涉及藝術特徵與表現的問題。

[註 25] 參見程杰，《北宋詩文革新研究》第十四章「北宋詩文革新中觀物體物方式的變化與發展」（台北：文津出版社，一九九六年十二月）。

[註 26] 《蘇軾詩集》卷二十三（北京：中華書局，一九八二年二月），第一二一九頁。

[註 27] 同樣的，詩人筆下傳情達意時亦少不得理性的判斷思考，雖然這非關審美直覺，但卻不妨礙他用以表現審美時的心靈狀態。

部分學者主張詩與禪不可能會通，原因就在於認為禪所強調的直覺觀照和詩歌創作上的推敲研擬不相容，這正是混淆了創作中審美和構思兩個不同階段。

[註 28] 《宋詩話輯佚》卷上，第三二〇頁，「杜詩用月字例」。

[註 29] 參考印順法師，《中國禪宗史》（台北：正聞出版社，一九九四年七月）第三八九—四一〇頁。

[註 30] 「返常合道」常見於禪宗語錄，如：「如何是語漸返常而合道？」（《古尊宿語錄》卷二十三，〈汝州葉縣廣教省禪師語錄〉）「語漸也，返常合道；論頓也，不留朕迹。直饒論其頓，返其常，是抑而為之。」（《古尊宿語錄》卷二十六，〈舒州法華山學和尚語要〉）「論頓也，不留朕跡；語漸也，返常合道」（《宋高僧傳》卷九，〈唐均州武當山慧忠傳〉），意謂超出尋常情理之外而又具有相當的合理性，帶有一種似非而是的色彩。參見周裕鍇《文字禪與宋代詩學》第三章「二、以禪喻詩，莫此親切」（成都：四川大學中文所博士論文，一九九七年三月）。

[註 31] 《禪宗全書》第三十二冊，第六頁。

[註 32] 孫昌武，《詩與禪》（台北：東大圖書公司，一九九四年八月），第四十三頁。

[註 33] 參考孫昌武，《佛教與中國文學》（上海：上海人民出版社，一九八八年八月），第三六八頁的說明。

[註 34] 參考印順法師，《中國禪宗史》，第一四九頁。

- [註 35] 參考周裕鍇，《宋代詩學通論》，第三八〇頁。
- [註 36] 這種偏重指的是從主體心念當下作用的工夫意義上講自得，而不是一個可供修習的心體。
- [註 37] 如陳善云：「天下無定境，亦無定見，喜怒哀樂，愛惡取捨，山河大地，皆從此心生。……故釋氏之論曰：『心淨則佛土皆淨。』信矣。」（《捫虱新話》，見《宋人詩話外編》（上），第四二五頁）陳善並立足佛家的立場，著眼於心對境的決定作用，舉杜甫和孟郊之詩，批評「唐詩人多不聞道」。正代表與唐詩人截然不同的對「境」的態度。
- [註 38] 《滄浪詩話·詩評》：「唐人好詩，……往往能感動激發人意。」，《滄浪詩話校釋》（台北：里仁書局，一九八七年四月）。
- [註 39] 內省和超越是宋代文化普遍的精神，一般論及宋代文學思想的著述常會提及。可參考張毅《宋代文學思想史》，周裕鍇《宋代詩學通論》丁編「詩思篇」第一章，程杰《北宋詩文革新研究》，成復旺等《中國文學理論史》（隋唐五代宋元時期）。此處不再詳述其形成之因。
- [註 40] 參考印順法師，《中國禪宗史》，第四〇九頁。
- [註 41] 參考孫昌武，《佛教與中國文學》（上海：上海人民出版社，一九八八年八月），第三七三頁。
- [註 42] 參考朱光潛，《文藝心理學》第三章「美感與聯想」（台北：台灣開明書局，一九九六年七月），第九十六—九十七頁。
- [註 43] 劉勰認為只要能「辭殊而意顯」，善於鋪敘並不為過（〈鎔裁〉），因此其「以少總多」，並非只是辭簡的要求，而應該是「情貌無遺」的美感效果。
- [註 44] 柯慶明，《中國美學論集》，〈中國古典詩的美學性格〉（台北：南天書局，一九八九年五月），第二二二頁。
- [註 45] 見丁福保，《歷代詩話續編》（台北：木鐸出版社，一九八三年九月）。
- [註 46] 在這種意義下，語言作為一種「道」（本身）自然自發的開顯和揭露，取得了自身的價值。尤其在洪州禪「隨緣應用」的精神下，語言即使是為「俗諦」，也有反映自性清淨的作用。
- [註 47] 這節是從證悟的表徵的立場來解釋禪宗對語言文字的態度，另外，禪宗另有從方法論的角度來看待語言文字，這留待「方法論」中討論。
- [註 48] 《景德傳燈錄》卷六，〈越州大珠慧海禪師〉，《大正藏》第五十一冊，第二四七頁。
- [註 49] 陳與義〈題趙少隱青白堂〉三首之三：「雪裡芭蕉摩詰畫，炎天梅蕊簡齋詩。」關於王維「雪裡芭蕉」的爭議是宋代很有名的一則公案，可參見《冷齋詩話》卷四、《夢溪筆談》卷十七等。
- [註 50] 張舜民和蘇轍對王安石詩的評語。
- [註 51] 「遮詮」、「表詮」，原為佛家表達事物意義的兩種方式。宗密《禪源諸詮集都序》：「遮詮表詮異者，遮謂遣其所非，表謂顯其所是。又，遮者揀卻諸餘，表者直示當體。如諸經所云真妙理性，每云不生不滅，不垢不淨，無因無果，無相無為，非凡非聖，非性非相等，皆是遮詮。」以肯定方式來表述者為「表詮」，以否定方式來表述者為「遮詮」，佛家認為絕對智慧是超越任何建立在概念言說上的世間智慧，而「表詮」未免會受到概念言說的限制，是以往運用「遮詮」來破除概念或判斷的相對性，以表示最

高的真理，絕對的理境。又參見吳汝鈞編著，《佛教思想大辭典》（台北：商務印書館，一九九四年五月），第二十四 b 頁「二詮」、第三二四頁「表詮」、五一九 a 頁「遮詮」。

[註 52] 如黃庭堅為臨濟黃龍祖心法嗣，在燈錄中所記載的主要也是他與禪師參研活句的情形，而其詩論也較接近禪宗文字化以後重視言句鑽研的取向。而列名呂本中江西宗派圖的二十五人中，總體上也是傾向於臨濟宗（見周裕鍇，《文字禪與宋代詩學》第二章，二、禪門宗風與宋詩派別），而活躍於此時的臨濟禪，是圓悟客勤作為解釋公案和頌古的理論基礎的《碧巖集》，和大慧宗杲的「看話禪」，都具有強烈參言句的傾向。

[註 53] 陳起《前賢小集拾遺》卷四，〈讀呂居仁舊詩有懷其人作詩寄之〉。

[註 54] 《宋詩話輯佚》下冊，《童蒙詩訓》，第五八六—五八八頁。

[註 55] 陳師道「換骨」說可能承自黃庭堅「奪胎換骨」之說，著重在學習古人用字造語，並從中以己意點化；徐俯「中的」指對詩意的會心自得；韓駒「飽參」有遍參、學古的用意：（方法論中另有說明）幾乎都與句法和學古的精神有關。參考黃景進，〈韓駒詩論—兼論換骨、中的、活法、飽參〉，《宋代文學研究叢刊》（第二期）（高雄：麗文文化公司，一九九六年九月），第二八五—三〇六頁；以及周裕鍇，《文字禪與宋代詩學》第七十一—九十一頁。

[註 56] 《宋詩話全編》第七冊，第七〇五四頁。

[註 57] 呂本中，〈與曾吉甫論詩帖〉舉張旭見公孫大娘舞劍事講「悟入之理，正在工夫勤惰間」：「如張者專意此事，未嘗少忘胸中，故得遇事有得，遂造神妙」（《竹莊詩話》）。同一例子，程頤曾用來說明「須是思，方有感悟處」。（見趙齊平《宋詩臆說》（北京：北京大學出版社，一九九三年十一月），第二一七頁）而「專意此事，未嘗少忘胸中」，正是有意為文的觀點。

[註 58] 陳師道認為黃庭堅詩「過於出奇，不如杜之遇物而奇也。三江五湖，平漫千里，因風石而奇爾。」（《後山詩話》，《歷代詩話》本）魏泰批評黃詩：「句雖新奇而氣乏渾厚。」（《臨漢隱居詩話》）

[註 59] 葉夢得：「詩本觸物寓興，吟詠情性，但能書寫胸中所欲言，無有不佳。而世多役於組織雕鏤，故語言雖工而淡然無味，與人意了不相關。嘗觀陶淵明，……真是傾倒所有，借書於手，初不自知語言文字也。此其所以不可及。」（《玉澗雜書》，《說郛》本）見《宋人詩話外編》第三一三—三一四頁。

[註 60] 孫昌武，《詩與禪》，第一六五—一六六頁。

[註 61] 黃保真等，《中國文學理論史》（台北：洪葉文化公司，一九九三年十二月），第五五二頁。

[註 62] 如黃保真等，《中國文學理論史》也認為嚴羽具有較純粹的審美眼光：「『別材別趣』主要在於闡明什麼是詩；『詩道亦在妙悟』主要在於指出應當怎樣學詩；『以盛唐為法』說的是學什麼樣的詩；這是一個相當完整的理論體系。對於所有這些問題，嚴羽都是從審美角度去論述的，他的詩歌理論是詩歌美學理論。」見是書，第六〇二頁。