

January 2017

Difference and Nexus between *Yijing* and *Chanjing*: a Brief Discussion and Response to Yang Chu

Zuzhao Gu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Gu, Zuzhao. 2017. "Difference and Nexus between *Yijing* and *Chanjing*: a Brief Discussion and Response to Yang Chu." *Theoretical Studies in Literature and Art* 37, (1): pp.67-77.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol37/iss1/7>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

简论意境与禅境之别及其绞缠

——兼答杨矗诸君

顾祖钊

摘要：诗与禅的关系，是文学史的一大难题。本文首先简要考察了意境论形成的历史过程，意在说明它是华夏文化独创的审美范畴，是外来文化篡改不了的；又根据南宗《坛经》，揭示了禅境无相、无情和它的不以审美为目的的特征，突出了禅境与意境的根本区别；并依此廓清文学史上的种种误解和误导，并对杨矗诸君的非难与误读，作适当辩解。而提倡尊重历史和讲究学理的建树与批评。

关键词：禅境； 意境； 境界； 区别与绞缠

作者：顾祖钊，安徽大学文学院教授，主要从事文艺学基础理论和中国古代文论研究。邮箱：gu_zuzhao@163.com

Title: Difference and Nexus between *Yijing* and *Chanjing*: a Brief Discussion and Response to Yang Chu

Abstract: The nexus between poetry and *Chan* is a hard issue in literary history. The paper outlines the formation of the theory of *yijing*, the ideo-mood-imagery, or the poetically evoked realm so as to tell that *yijing* is an original Chinese aesthetic category and it cannot be distorted by alien culture. The article, drawing on *Sutra Spoken* of Southern Buddhism, proceeds to show that *chanjing*, or the zen-induced realm, is characterized by the absence of images and emotions and aesthetic purposes, thus highlighting the basic difference of *Yijing* and *Chanjing*. The above argumentation aims to clarify various kinds of misunderstandings about this and respond to Yang Chu's critical views and misreading.

Keywords: *chanjing*; *yijing*; Artistic Realm; Difference and Nexus

Author: Gu Zuzhao is a professor in the College of Liberal Arts at Anhui University (Hefei 230039, China). His academic interests include theory of literary aesthetics and ancient Chinese literary criticism. Email: gu_zuzhao@163.com

1992年，拙作《艺术至境论》出版，书中意境论的主要观点写入了童庆炳主编的《文学理论教程》，沿用至今；后来《文学意境的特征》一节，又被编入上海市高中《语文》教材，使用多年，算是有了一些学术影响。但是，我自己觉得，自己对意境论一向贡献很少，不过是对既有的意境理论资源，做过一些客观的梳理、阐释和现代转换而已。可喜的是，杨矗先生对我的意境研究提出了批评，认为“对禅境的遮蔽是我们当代意境理论的重大缺陷”（110），他在《文艺理论研究》2007年第3期《王维的禅境与意境》一文中，指名道姓地批评了我的这一过错，使我不得

不重新思考这个问题。这是中国思想文化史上的重要难题之一，要回答这样的问题，一要慎重，二要作些准备。近年来我留意了佛经和禅宗，并认真拜读了李壮鹰先生的《禅与诗》，蒋述卓先生的《佛教与中国古典美学》和张节末先生的《禅宗美学》等大作，现在，终于可以对这个问题谈一点粗浅的看法了。并以此就教于大方之家。由于论题牵涉不同学科，历史时空跨度很大，资料纷繁，故引用和评述只能挂一漏万、提纲挈领，故名“简论”。

一、意境的主要特征及其与境界的区别

旧时文人多不分意境与境界,这是中国古代文论家模糊性思维的典型表现,给中国古代文论造成了明显的缺陷和诸多难解的问题。王国维是我国意境论的清理者和建设者,有许多建树,同时也受旧时模糊思维的局限,如一度在意境的称谓上拿不定主意,在“境界”与“意境”两个概念之间摇摆。《人间词话》开篇便倡导“境界”论:“词以境界为最上。有境界则自成高格,自有名句”(申骏 561)。然而一篇未了,又冒出了“意境”说,“古今词人格调之高无如白石。惜不于意境上用力,故觉无言外之味,弦外之响,终不能与于第一流之作者也”(571)。从这两则所强调的“最上”和“第一流”看,文中涉及的“境界”和“意境”实为可以互换的概念,也就是说,当王国维采用“境界”论词时,他指的实际是词的意境,当他用“意境”论词时,实际上是在说词中的艺术境界或审美境界。例如他在《人间词话》中曾说:“大家之作,其言情也,必沁人心脾,其写景也必豁人耳目,其辞脱口而出,无矫揉妆束之态[……]诗词皆然”(574)。如果这里说的是“境界”的话,而在《宋元戏曲史》中,又用几乎同样的话界定了“意境”。其云:“何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。古诗词之佳者,无不如是,元曲亦然”(王国维,“宋元”121)。这足以说明,王国维《人间词话》中多次的采用“境界”概念,实际上说的是诗词中的审美境界或艺术境界,即“意境”。虽说王国维在《人间词话》中主要是使用了“境界”的概念,但就其一生的倾向而言,主要还是在“意境”上。就在《人间词话》定稿的前一年,即1907年,他还在《人间词乙稿·序》中三用“意境”概念。^①而在成书于1912年的《宋元戏曲史》中,他又郑重其事的采用了“意境”范畴。并连用“意境”概念评鉴诗词、元曲凡五次,^②却一次也没有再使用“境界”。这说明,此时的王国维在“境界”与“意境”之间,已经有了更为理性的选择。因此,如果仅以《人间词话》评论他的文学理论思想,是很不准确的,往往会陷入某种误区。可是,至今振振有词地以“境界”论诗者仍大有人在。这说明认真区分“境界”与“意境”的不同,仍是一个有实践意义的

课题。同时,这也是王国维研究的重要问题之一。

其实,王国维最终选择以意境论诗词,是大有深意的。他自己虽然没有说明原因,而我们有责任搞清楚这个问题。

首先,“境界”是一个使用普泛的模糊性概念,只要是说事物所处的某种境地,都可以称“境界”。例如,东汉郑玄在解释《诗经·江汉》之“于疆于理”时,还将“境界”理解为国家的“疆界”。^③这是一个实指性范畴,而且这样的用法在当时文献中并非偶见。而出现于当时新译佛经中的“境界”,已经被虚化。如东汉支娄迦谶译的《无量清静平等觉经》(另译名《无量寿经》)的“至心精进第五”中有云:“比丘白佛,斯义宏深,非我境界。”^④意思是:比丘们对如来佛祖说,“您所说的那种宏大深刻的境界,我们尚未达到。”当时有比丘(男乞食僧)万余在听如来说法,他们深感自己心中的境界,还未达到佛祖的要求。“境界”以虚化的形态首次出现在这部佛经中,并不能说明当时社会语言中没有这种用法,相反,如果当时社会语言中没有这种虚化的用法,我相信支娄迦谶作为一个西域和尚,不可能有这样高的造词能力。他如此翻译,必有所本。道家思想作为理解佛经的第一个参照系,或者说在“以庄解佛”的初始阶段,支娄迦谶翻译的主要参考很可能是《庄子》。因为,《庄子》中虽说没有“境界”的概念,但却有着明显的境界论的思想。在《秋水》中,河伯在北海若面前深愧自己心中的境界“见笑于大方之家”,和井底之蛙在东海之鳖面前“适适然惊,规规然自失”的样子,都是觉得自己心中的境界不如人家的境界宏大深远:即自己的小境界比不上人家的大境界。而支娄迦谶对境界概念的翻译和运用,正与此在思路和逻辑相同。这个现象说明,当时佛经的使用“境界”概念,与当时社会话语中的境界概念,其涵义是没有分别的,不仅可以泛用于地域疆界,而且已经可以虚化用于精神境界;而且,不论是大境界还是较小的境界,高境界还是低境界都可以称“境界”,已经是一个可以泛用的中性概念。

但是,自从境界概念进入佛经之后,佛学逐渐把它变成了一个有特定涵义的佛学用语。丁福保编《实用佛学词典》云:“‘境界’(Visaya,按,梵文的拉丁化音译)意为自家势力所及之境土。又,我得知果报界域,谓之境界”(丁福保 724)这种

解释,仍不好懂。据我考察,“境界”的含义,在大小乘教派中,也有理解上的不同。佛学将人的认识感官称为“六根”,即眼、耳、鼻、舌、身、意,于是,人的认识也有六种,称为“六识”,即眼识、耳识、鼻识、舌识、身识、意识;六根发挥其视、听、嗅、味、触、思维的功能称为“六尘”,它与外在世界对象相接触便产生了六种认识的结果,称为“六境”,其实,“六境”就是六种境界的意思。唐代圆晖和尚在《俱舍论颂疏论本》中说:“功能所托,名为境界”“即说彼为此法境界”。这六境,大约都属于丁福保所说的“我得之果报界域”,即主体所认识到的一般因果报应的界域,所以,都称为“境界”。大乘佛教还提出“八识”说,除了上述六识之外,还有第七末那识,第八阿赖耶识。并认为前五识指人的感觉,以外界的声色香味触为对象,第六意识是综合以上感觉形成的知觉和思维,但仍以世界为对象;第七识是第六识的根源,又称为“意根”,第八识为世界之精神本源,又称为“含藏”。虽已空无,但含有一切现象之“种子”(即潜能),整个世界都由八识的作用所致(杨金鼎 600)。所以,日本《大正藏·唯识宗》有云:“依止阿赖耶识,一切诸种子,心如境界现,是说维世间”(第十六卷 740)。看来,阿赖耶识是佛学境界范畴的最高层次。由于“境界”一词在佛学中有这样严格的规定,成了佛学的专门术语,所以在历经东汉、六朝、隋唐至宋初的千余年间,人们都不以境界论诗。据敏泽先生的考证,“至宋代,美学范畴的境界说,才正式的出现”(敏泽 48-49)。不过,他的这个说法,也不够准确。其一,就他所选的例证而言,“境界”概念只是开始与文艺现象挂起勾来,严格说来,还不能说是“美学范畴”。例如,偶然出现于北宋画家郭熙《林泉高致·画意》的“境界”一语,原文云:“画之主意,亦岂易及乎?境界已熟,心手已应,方始纵横中度,左右逢源”(俞剑华 641)。从其上下文来看,此处的“境界已熟”,主要是就《庄子》中画史“解衣盘礴”而言,即“人须养得胸中宽快,意思悦适,如所谓易直子谅,油然之心生,则人之笑啼情状,物之尖斜偃侧,自然布列于心中,不觉见之于笔下”(俞剑华 640)。意指画家的人格修养和艺术修养的成熟境地。当然,对于具体的画作而言,也有画前艺术准备和艺术构思必须成熟的意思。因此不论怎么理解,这里的“境界”范畴,充其量不过

是艺术学范畴,而非“审美范畴”。其二,就敏泽先生所举李涂和蔡梦弼二例而言,李涂为高宗时代人(约 1147 年前后在世),蔡梦弼为理宗时代人(约 1241 年前后在世),都属南宋。考北宋诸大家,如欧阳修、苏轼、王安石等,都不以“境界”论诗,画论诸家,也不以“境界”论画,郭熙也只是偶然为之,因此,境界范畴与文论发生关系,从时间上看,应当说是从南宋开始。而李涂在《文章精义》中说的“作世外文字,须换过境界”(78),说的不过是题材或世界;蔡梦弼在《杜工部草堂诗话》卷二中所说的“子美此诗,非特为山光野色,凡悟一道理透彻处,往往境界皆如此也”说的则是诗中表现的哲理境界(顾祖钊,《艺术至境论》158-59),^⑤都没有在意境论的意义上使用这一概念。南宋之后,境界概念在文学批评中的应用的确频繁起来,但仍较少在意境论的意义上使用,而是被泛用在文学牵涉的各种元素和领域内,据我的不完全统计,有十余种涵义之多。如朱熹主张的“随分占取,做自家境界”(佛雏 154-55),是指一种在自然环境中随遇而安的自我修身境界;明人江进之在《雪涛小书》中说的:“诗之境界,到白公(居易),不知开扩多少”(转引顾祖钊,《艺术至境论》143),是指诗歌体裁范围的扩大;明人祁彪佳评戏剧《八仙庆寿》时说:“境界是逐节敷衍而成”(245),这里说的是戏剧情节;清人蒲松龄在小说中写道:“荣华之物,皆地狱境界”(转引自佛雏 157)说的是小说的结局;清人管同在评方东树古文时说:“无不尽之意,无不达之词,国朝名家无此境界”(转引自佛雏 157),指的是作家写作境地和水平;王国维《人间词话》说:“古今之成大事者,必经过三种之境界”(申骏 567),说的是一种人生境地。限于篇幅,仅罗列这几条,已足以说明境界概念使用的广泛性。此外,它还可以横跨多个学科和领域,广泛应用于表述人们的思想境界、道德境界、人格境界、学养境界、哲学境界、宗教境界以及武术和体育等活动。总之,它是一个宽泛无边的模糊概念。虽然文学作品中的意境,也是一种境界,但“意境”是一种指称明确的专指性概念。若用涵义模糊的“境界”概念取代它,不论是内涵还是外延,都是很不恰当的。俄国普列汉诺夫的一句话至今没有过时:“在任何稍微精确的研究中[……]一定要依据严格地下个定义的术语”(普列汉诺夫 3)。王

国维最终放弃以“境界”论诗词,而选取了“意境”范畴,是逐步克服模糊思维,符合现代学术规范要求的做法。萧遥天、叶嘉莹等先生,也从这个意义上,肯定了王国维的这个选择(叶嘉莹 216-17),只是国内学者不甚留意而已。

其次,王国维对意境称谓选取的同时,也对它作了一系列的符合现代学术规范“现代转换工作”。例如,古代学者多半不给某个术语下定义,而王国维如前文所引,他在《宋元戏曲史》中就试图给意境下个定义。虽然这个定义不怎样成功,但说明他已是在按现代学术规范的要求,试图将一个古代的文论术语转换成一个现代批评范畴,这是其一。其二,王国维还试图把意境的主要特征揭示出来。如他在《人间词话》中说:“能写真景物,真感情者,谓之有境界”(申骏 562)。^⑥这就突出了意境的最主要本质特征,为意境的确立了某种质的规定性。没有这一条,意境论就无法成立。此外,王国维还描述了意境的情景交融、虚实相生、韵味无穷的特征及其空灵飞动美学追求,这里不再一一详述。其三,王国维在《人间词话》“删稿”中提出:“词乃抒情之作,故尤重内美”(申骏 588)。他还在“删稿”中强调:“一切景语皆情语”“词家多以景寓情”(申骏 579)。这里对“抒情”和情感的强调,就为意境论划定了适用的范围。那些非抒情型的作品,如叙事型、象征型(包括寓言体),大约不应在意境论适应范围之内。这一条也会让那些企图让意境论统辖整个文学世界的现代学者无地自容。^⑦由此看来,王国维对“意境”称谓的最终选择,并非随意为之,而是他的意境论思想基本成熟,实至名归,一种理性自觉的表现。

再次,王国维对意境称谓的选择也是意境范畴自身发展逻辑的体现。正如美国学者诺斯罗普(Filmer S. C. Northrop)所指出的那样,与西方人多用“假设”得到概念不同,中国人的创造概念的方法,是“用直觉得到的”。这种“用直觉得到的概念[……]它表示某种直接领悟的东西,它的全部意义是某种直接领悟的东西给予的”(冯友兰 21)。而“意境”就是这样一个“用直觉”,靠“某种直接的领悟”得到的概念,所以,它形成的时间特别长,意境的范畴史几乎与中国古典文学史一样长久。可以分为若干个阶段。第一个阶段可以称为前范畴阶段。即在意境的概念出现之前,意

境在中国古代文学现象中的典范形态已经出现:如《诗经》中《蒹葭》等诗,已经把我们民族审美理想中意境美,完美的呈现出来;《庄子》中“庄周梦蝶”的故事,已经把意境美的形成的双向交流、主客共鸣的模式揭示出来;这样,中国人感悟到意境美的存在,并用适当的概念将它从理论上描述出来,便是迟早的事了。所以意境论发源于中国文化艺术,而不是佛教、佛经等什么外来的东西,这是铁定的。第二是意境论萌发的阶段,即以“境”论诗的阶段。我国文论史上,以境论诗可以说自刘勰始。他在《文心雕龙·隐秀》中,论述了诗歌立意的“蕴藉”和“蓄隐”问题,这就牵涉诗歌的意境的问题。在评论阮籍玄言诗时说:“境玄思淡,而独得乎悠闲”(陆侃如 255)。准确地概括了阮籍诗诗境的美学风格。由于这句话出现在《隐秀篇》阙文之明人据阮华山宋本补上的四百字中,所以,有人以为,此文的可靠性值得怀疑。但是我以为,若从意境论的角度看,补文也是文理通顺、十分真实的。因为,保存在残文中的“隐以复意为工”和“隐也者,文外之重旨也”句子(陆侃如 251),强调的就是未来意境论的重要特征。而补文“使玩之者无穷,味之者不厌矣”(251-52),正是对上述特征自然承接;对嵇康、阮籍、陶潜诗境的评价,不过是对上述“文外重旨”“韵味无穷”这些诗境佳作的实证而已。而且补文中说的“夫立意之士,务欲造奇,每驰心于玄默之表;工辞之人,必欲臻美,恒溺思于佳丽之乡”(255),不正是对作品诗境构思的美好畅想吗?如果把宋代张戒在《岁寒堂诗话》所引的“情在辞外曰隐,状溢目前曰秀”(郭绍虞,第二册 375-76, 379)^⑧也算上,《隐秀篇》几乎成了意境论的专章,仅差“诗境”二字的称谓而已。所以,盛唐以后,“诗境”便在唐人诗论中,合乎逻辑地出现了。这便进入了意境论的自觉期和称谓的艰难孕育、选择期。盛唐前期,“诗家天子”王昌龄(698年-757年)的《诗格》影响天下并远播东瀛。他说诗有三境:一曰物境,二曰情境,三曰意境。他与刘勰一样,从诗歌创作的角度谈诗境,并发现了诗境的三个基本层次,认为“立意”最重要,“意高则格高”(35),所以处在诗境的深隐之处,“意境”虽说仅仅是三境中的一境之名,但称谓是否准确是次要的,重要的是此论说明了王昌龄对“诗境”的自觉和认识的深入。所以“诗境”,在中唐之后被广泛接受。

如白居易诗云：“闲中得诗境，此境幽难说”；“诗境忽来还自得，醉乡潜去与谁期”。^⑨此后，皎然提出“缘境不尽曰情”说。刘禹锡提出“境生于象外”论，司空图提出“思与境偕”论，都是中唐时意境论的自觉和深入的表现。同时这种“深入”也表现在对诗境称谓的思考上。权德舆（759年—818年）说：“凡所赋诗，皆意与境会”（5002）。这可能是意境范畴史上意、境连用的第一人，已包含着对意境称谓的一定看法。不想，五代时后唐人孙光宪（？年—968年）却将二字颠倒过来，给诗境提出了一个“境意”的新称谓。他在《白莲集序》中评贯休诗时说：“骨气混成，境意卓异”（2）。这在当时也并非孤例，在旧题为白乐天《文苑诗格》中，竟有两节的标题是“杼折入境意”和“招二境意”。据罗根泽考证，这本书应是五代或北宋初年人的伪作，几乎与孙光宪同时。而且以“境意”论诗，在宋代的影响并不小。苏轼在评陶渊明《饮酒》时说：“因采菊而见山，境与意会，此句最有妙处”。^⑩南宋释普文论诗时也说：“大凡识得境意明白，觑古人千载之妙，其犹视诸掌”（郑奠283—84）。而叶梦得大约是不满于这种说法的，又将二字的顺序颠倒过来。说：“诗人以一字为工[……]（今人）不知意与境会，言中其节，凡字皆可用也”（何文焕420—21）。就是这样，中唐以来，人们一直在诗境的称谓上如此翻来复去，而“意境”的概念始终没有破唇而出。直到元人赵沅（1319年—1369年），才算完成这一工作。他在评杜甫《江汉》诗时说：“中四句，情景混合如化。东坡诗‘浮云世事改，孤月此心明’，亦同此意境也”（陈祥耀55）。从此以后，就再也没有人以“境意”的概念论诗了。明清以后，多数学者基本上以意境论诗，意境范畴史才算进入了称谓的确立阶段，这里不再详述。而王国维的选择，正符合这一历史的逻辑。

综上所述，中国诗论为什么弃“境界”而取“意境”，这值得每个学人深思，今人不应再犯糊涂。有几点值得明确：第一，意境是民族理论智慧长期孕育的并确定的针对诗境和审美的专业术语，而境界只是一个用处广泛的模糊概念，在佛教中还有其特殊涵义。第二，意境范畴具有审美性和理想性，符合审美活动和艺术至境的要求；境界却是一个地道的中性范畴，具有理想性和审美性的境界在艺术之外虽然有，但仅是境界统辖的领

域的一小部分。因此混淆二者，在学理上是不通的、有害的。第三，中国意境论有自己独特的发生发展的历史，一切关于意境的言说首先应该尊重这种历史。

二、禅境为什么不能与意境相混

意境的专业性和艺术至境性告诉我们，并不是什么境界都能取代的。但学界却有人说“禅境乃中国意境之魂”，我们的意境研究抹杀了“禅境”（杨矗11—15）。要弄清这个问题，还必须从弄清禅境的特殊内涵说起。然而正确理解“禅境”这个宗教范畴、这种宗教境界，是必须有严格的前提条件的。南宋严羽在《沧浪诗话》中说：“禅家者流，乘有大小，宗有南北，道有邪正。具正法眼者，是谓第一义”（郭绍虞1423）。他的意思是说在讨论禅宗时应以“正宗”“正道”为标准。这个说法虽然连他自己也没有做到，但是就这个主张本身而言，还是正确的。我们谈论佛教问题、禅宗问题，首先应确定以什么为标准。特别是在讨论禅宗问题时，首先你要确定应以何宗何派的说法为准。而要确定谁是“正宗”“正道”，也不能以他们自己的说教为准，而应当尊重历史的选择。佛教门派的复杂性，我们这里就不去管它了，仅就禅宗而言，在中唐之后，历史便有了结论。由于六祖禅师慧能的理论比较符合中国人的文化心理和宗教教义，所以，南宗很快地取得了禅宗的正统地位，在全国传播，而由神秀开山的北宗，则日趋式微，以至消亡。柳宗元撰写的《大鉴禅师碑》中说：“天下言禅者皆本曹溪”，应当是历史的真实写照。因此，我们讨论禅宗，也应应以慧能的《坛经》为主要理论依据。

慧能在《坛经》中曾将南宗“法门”概括为三个要点：即“无念为宗，无相为体，无住为本”。其中的“无相”最为关键，他进一步解释说：“外离一切相，名为无相，能离于诸相，则体清净”（2005），才能做到“无住”，不执著、不牵挂于外物，才能实现心无杂念的“无念”的目的。关于“坐禅”与“禅定”的定义，也在这个意义上展开。其云：“何名坐禅？此法门中，无障无碍，外于一切善恶境界，心念不起，名为坐；内见自性不动名为禅”（2005）。又云：“何名禅定？外离相为禅，内不乱为定。外若著相，内心即乱，外若离相，心即不乱

[……]若见诸境心不乱者,是真定也。善知识,外离相即禅,内不乱即定,外禅内定,是为禅定”(2005)。从这两个定义可以看出禅宗(南)修练的方式便是坐禅,而坐禅的目的便是要达到一种“外于一切善恶境界”而“心念不起”的无牵无挂、唯见“自性”的境界,这便是禅境。要达到这种境界,就要通过“禅定”来解决。而实现禅定的关键是“外离相”,即坐禅时要努力排除一切外在形象,因为,“外若著相,内心即乱”,坐禅的一切目的都无法实现,所以又有“般若无形相”“离一切相即佛”之说(《坛经·般若品第二》《坛经·机缘品第七》)。《金刚经》中 also 说:“离一切诸相,则名诸佛”。看来,禅境第一的、或绝对的特征,便是“离相”或者说是“无相”。

其次,禅定的目的是心的“不动”“不乱”“外于一切善恶境界”。而要外于“善恶境界”,除了“离相”,还须“离情”,即排除一切情感的因素,“心不乱”,即不被外界一切善恶是非感染而生情,“心不动”,即禅心不为外界的善恶、是非之情所动。慧能认为“当用大智慧打破五蕴烦恼尘劳”,“憎爱不关心,长伸两脚卧”(《坛经·般若品第二》),^①以便“内见自性不动”,以达“禅定”而入禅境。于是,禅境便有了第二个特征即“离情”或“无情”。这一点,也被现代学者发现。蒋述卓先生说:“在佛教那里”“情是需要排除的对象”(12)。李壮鹰先生也说:“禅宗则是排斥感情的,在他们看来,感情是人们执着于有限事物的表现,如果超离了有限事物,回复到空明寂静的本来心,那是不会发生感情活动的”(118)。

论述至此,禅境与意境的区别已经泾渭分明。意境讲究“情真景真”,而禅境则追求情、相全无!禅境的这两个特征便使一切所谓“禅宗美学”的罗织,成了“皇帝的新衣”。试问,无情无相(“相”,换一种说法就是“景”)哪来的美?

其实,意境与禅境在思维的性质、方式和结果上也存在着根本的区别。就二者思维的性质而言,意境是一种本能式自发性思维,它的发生是由人的爱美天性使然自发地、自由地产生的,基本不需要对象之外的条件;而禅宗的思维,则是一种目的性思维,要进行这样的思维,必须有一种自觉的目的性追求的冲动,并不可能随时随地自由发生。就思维的方式而言,意境的思维是一种审美互动的双向思维,如“不知周之梦为蝴蝶与,蝴蝶之梦

为周与?”(庄子),“相看两不厌,只有敬亭山”(李白),“我看青山多妩媚,料青山见我应如是”(辛弃疾)。所以刘勰从理论上概括道:“目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒;情往似赠,兴来如答”(牟世金 348),这的确是意境思维即审美思维的真实状态。我在2003年就揭示了审美思维的这种双向性,蒋述卓先生也发现了这一点,真是“英雄所见略同”(顾祖钊,“中西文艺理论”430;蒋述卓 6)。在这种双向运动过程中,人的生命和思维一直处在愉悦的积极的活跃状态,其目的是获得更多的美感享受。而禅境思维却是一种不断地回归内心、寻求解脱的单向的运作过程。李壮鹰先生认为禅宗采用的思维方式是“减法”,即要把客观世界存在的一切,乃至主观的经验和思维,都从脑中减去,“减之又减,最后我们脑子里剩下一片虚空”,只有一个“自我”“再也取消不了了”,这才是“实在的本体”“禅家的‘心’、亦即佛性”和“永恒真相本身”(李壮鹰 51-52)。蒋述卓先生则进一步指出:禅境思维“最后的目的却是要‘息心’,要‘泊然若死’”,“使生命力进入到宗教幻想中去得到解脱”,“它只能使现实的生命力萎缩”,所以艺术意境与禅境在思维的“最后的归宿(也)是截然不同的”(蒋述卓 17-18)。这里李、蒋二先生的概括都很精辟。禅境的最高追求是佛教的“涅槃”,即生命的“不生不灭”之境,此时心无一念,“泊然若死”而归于冥寂。质言之,禅境是一种宗教境界,并不以审美为追求,故不能以审美言说之;与禅境冥寂的生命境界不同,意境则是一个鸢飞鱼跃,活泼飞动的生命境界,一个审美境界,因此,这些更使禅境与意境判豁然。若要理清诗与禅的关系,理应从这一角度出发。看杨矗先生浑说了半天,原来他是一点禅境的理论也不懂得、也不讲究的。

三、怎样理性看待诗与禅绞缠与误解

既然意境与禅境这样不同,于是我们对待文学史上诗与禅的绞缠与误解,便有了区分原则和标准。可将这一复杂纷乱的文学现象分为四个方面来梳理。

首先,应当肯定那些比较合理的理论和现象。对于诗境与禅境的不同,早就有明白人。中国文学史上第一位明白人要数刘勰。由于他本人深通

佛学经义,所以特别不敢以佛学混乱诗学,所著《文心雕龙》,其“原道”“征圣”“宗经”“辨骚”“明诗”各篇,着重阐释的是中国诗学传统,几乎连一丝佛光禅影也没有出现,不仅首次以“境”论诗,而且明确提出“覩物兴情”“为情造文”,这就为诗境与禅境设置了一条无法逾越的鸿沟。如果不是一个深知二者不能相混的自觉而严肃的学者,是不会有这样的表现的。第二个明白人要数唐代诗僧皎然。除了文化学养、知识结构与刘勰相似外,历史语境却为他预备的十分混乱的理论前提。其一,隋唐以来儒道释进一步融合,三元混一的局面已成思想文化潮流,盛唐时佛门甚至出现了像寒山、拾得那样的似儒非儒、似道非道、似僧非僧、亦僧亦俗的狂怪诗人,思维的模糊性已成一种社会习惯;其二,在禅宗北宗的影响下,盛唐诗人早就把诗与禅混淆起来,出现了像王维、孟浩然等追求所谓“禅趣”著名诗人;其三,历史当然也是公正的,中唐以后,“南禅”终于取代了“北禅”,如白居易所说,“天下言禅者皆本曹溪”。即使是在这样的语境中,皎然依然不以禅境说诗,仍以文学理论家的理性眼光,深化意境论的建构。第一他把“取境”作为创作质量的首要环节来看待,表现了对意境论的自觉和重视;第二,他提出“缘境不尽曰情”,再次强调了意境的抒情本质;第三他发现“境象非一,虚实难明”“可以偶虚,亦可以偶实”(郭绍虞 76, 78, 88),表现了对意境形象构成特征认识的深入。因此皎然的理论贡献,在中国意境理论史上有着重要的里程碑意义。而皎然之所以能够如此,是因为他深知诗境与禅境不同,也常常为自己流连于诗而苦恼。他在《答权从事德舆书》中说,“贫道隳名之人,万虑都尽,强留诗道以乐性情,盖由瞥起余尘未泯”,因而深深自责。第三个明白人是宋代诗僧文珣。他明确地认为诗有害于禅。其诗云:“平生清净禅,犹嫌被诗污”!又云:“吾本学经论[……]书生习未忘,有时或吟诗。聊以识吾过,吾道不在兹”(《潜山集》卷四:《遣兴》)。类似于这样持“诗有害于禅”的明白僧人还不少,这里不再一一列述。除了诗僧之外,第四个明白人要数南宋刘克庄。当有人要为他的诗室起名“诗禅方丈”时,他反对说:“诗家以少陵为祖,其曰‘语不惊人死不休’;禅家以达摩为祖,其说曰‘不立文字’,诗之不可为禅,犹禅之不可为诗也”。^⑩刘克庄这里将诗、禅视如水火。他所说

的实际上是诗境与禅境的第四个重要区别。前文为简便而省略,这也是诗境禅境不能相混的原因之一。第五个明白人是明末的学者陈宏绪。他说:“诗以道性情,而禅则期于见性而忘情”。“诗之所谓性者[……]悉征之于情。而禅岂有是哉?一切感触等于空华阳焰,漠然不置于怀[……]既已出尘垢而学禅,其又安以诗为?”(李壮鹰 126)。之后,还有清人李重华和今人陈寅恪,这里不再一一罗列,都是从抒情的角度判定诗境与禅境不能混淆。看来,坚守文学自己的传统,不以禅境论诗者,真是大有人在,几乎贯穿了整个文学史,由于他们手中有真理,本应当得到今天文学理论家更多的尊重和肯定。但是,我们却没有尊重古今这些明白人!

其次,我们应认清北宗的误导和王、孟“禅趣”的道境实质。根据冯友兰的研究,“佛学著作往往被人用道家哲学的观念进行解释”,而禅宗是“与道家哲学相互作用”的结果(冯友兰 207),所以其中“以庄解佛”的因素更明显。虽在中唐时南宗终于取代了北宗。但北宗在盛唐时期却是声势浩大的,北宗开山禅师神秀,曾一度成为武则天的“国师”,于是盛唐人多视北宗为真禅。而稍后王维、孟浩然等理解的禅境,便与这种炙手可热的北宗有关。在慧能的《坛经》中,曾客观记录了神秀的一首偈子:“身是菩提树,心如明镜台,时时勤拂拭,勿使惹尘埃”。此偈依今天的观点看,不过是老子“涤除玄鉴”和庄子“至人用心若镜”观念的翻版。这样解禅,与其说是禅家,不如说是道家,与其说是禅境,不如说是道境!所以,慧能的师傅弘仁当面批评神秀说:“汝作此偈,未见本性,只到门外,未入门内。如此见解,觅无上菩提,了不可得”(2005)。这就彻底否定了北宗的正统性。可是,神秀虽然悟性很差,但谋权有术,北宗很快取得了皇家的认可,统治者的思想往往会成为社会普遍接受的思想,而对于本来就习惯于老庄思想的盛唐诗人来说,谁能看透北宗还“未入门”的实质呢?于是,一些源于老庄,以追求归隐、闲适和静寂之美的诗人,便以追求“禅趣”的新名号出现了。其中的佼佼者,便是王维和孟浩然。王维诗“空山不见人,但闻人语响,返景入深林,复照青苔上”(《鹿柴》),“独坐幽篁里,弹琴复长啸,深林人不知,明月来相照”(《竹里馆》)。这里的“空山”“深林”,“人语”“长啸”,皆在“六

尘”之内,没有“忘相”;“独坐”与“弹琴”,“不见人”与“人不知”,显然是在抒发什么,寻觅什么,心念已动,亦没“离情”。所以,自然之美和它背后的哲理意味油然而生。这仍然是华夏自古就有的澄怀味象、目击道存的审美模式。这里诗境依然是中国的意境,其中的哲理意味,依然是道家的“自然之道”,而未入南宗那样的真禅,因为“道境”是审美的。孟浩然的所谓禅趣诗,也只能作如是观,这里不再详述。禅宗的禅境心内心外都是一个空寂的世界,而王、孟诗境留给我们的却是一个有声有色的客观世界,是与佛学境界对立的。请问,像这样只能用道家美学眼光来概括的意境型诗歌,为什么一定要用“禅境”来概括呢?今天,当北宗因其“未入门”而被遗忘埋葬在历史的深处时,中国文学史还应该因袭这样的误读与误导吗?

其三,意象诗与禅宗思维过程是有某一小段的相似之处。汉代王充根据我国巫术文化传统和儒家象征文艺观,取《易传》“表意之象”的意思,首创了“意象”范畴,用以专指那些象征着哲理的有艺术意味的形象。这本是中国文论史上的重要理论发现。但是由于东汉之后的民族审美心理逐渐趋于抒情。“缘情”说取代了“言志”说,汉代人又将情志混而为一。后来,刘勰在这样的潮流面前未能免俗,不仅因袭了情志混一论,又放弃了意象的原意,将“意象”一语移作别用,成了内心之象。此后,主流学者多秉持一种不自觉一元论的抒情文学观,于是,作为表意之象的“意象”便被从文学史上删除了。但在20世纪西方现代派文学的冲击下,人们才发现,历史是不能被随便删除的,王充发现的有象征意义的“意象”,原来是一个有着世界意义和现代意义的理论范畴。但是,许多人仍习惯于一元论的抒情论,固执地认为:只有刘勰说的“意象”是意象,王充说的不算。^③可是哲理文学和象征意象,却坚硬地存在着,这是意境概括不了的,而它却与禅境思维有某些相似。南梁和尚慧皎在《高僧传·义解论》中说:“夫至理无言,玄致幽寂。幽寂故心行处断,无言故言语路绝。言语路绝,则有言伤其旨。心行处断,则作意失其真”。意象似乎也能达到这种程度。它可以引起人们一种求解的冲动,在有所解又不能全解,有所悟又不能全悟的情况下,了悟的兴奋和求解的冲动,便使审美的情感上升为崇高,达到一种审

美思维的峰巅状态。叶燮描述此境说:“所谓言语道断,思维路绝,然其中之理,至虚而实,至渺而近,灼然心目之间,殆如鸢飞鱼跃之昭著也”(郭绍虞,第三册 353)。例如我们对李商隐《锦瑟》的审美求解与猜测,便能达到“言语道断、思维路绝”的状态。许多人以为这就是“禅境”,其实不然。慧皎所言的“心行处断”是便是“无念”“幽寂”之境,已“无相”可观,其中的“至理”处于言语无法表述状态。而对《锦瑟》的审美求解进入“言语道断、思维路绝”之后,其意象世界仍处于“鸢飞鱼跃”的“昭著”状态,而“灼然”于“心目之间”,一点也不“幽寂”,并仍以审美为目的。因此,亦不能将意象世界混同于禅境。

其四,对于“以禅喻诗”的现象,应审慎甄别。唐代以来名士们谈禅说诗、以禅喻诗已经成为一种风气,不能一概否定。一方面应注意到:在整个北宗尚在禅宗“门外”的情况下,诗人名士所说的“禅意”,多不是真禅!例如,苏轼在《次韵僧潜见赠》一诗中说:“道人胸中水镜清,万象起灭无逃形”;“多生绮语磨不尽,尚有婉转诗人情”(曾枣庄 677)。显然,这仍是庄子的思路:“至人用心若镜”。在诗人的“心镜”面前,万象难“逃”,不能“无相”;“绮语”不尽,未能“无念”;诗情婉转,亦未“忘情”,“参禅”从何说起?而这种观念对苏轼来说,并非偶尔出现,他还在《盐官大悲阁记》一文中写道:“及宴坐,寂然心念凝默,湛然如大明镜。人鬼鸟兽,杂陈乎前;色声香味,交通乎吾体。心虽不起,而物无不接”(曾枣庄 236)。此处所言,意思与前诗相似,形象杂陈,色香通体,而要想心不起“念”,那是完全做不到的。说明了苏轼诗学观与禅学观的矛盾,而“物无不接”的结论,又使他回到传统诗学和意境论。苏轼一般便是在这种观念的指导下理解禅境的。当他吟唱道:“暂借好诗消永夜,每逢佳处辄参禅”(《夜直玉堂,携李之仪端叔诗百余首,读至夜半,书其后》)。实际说的不是参禅,而是细细“品味”;当他写道:“欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境”(《送参寥师》)。这里说的不是什么禅境,而是老庄的“虚静”,即主张通过虚静进行艺术构思。何以见得?因为下面句诗说得明白:“阅世走人间,观身卧云岭,咸酸杂众好,中有至味永”(《送参寥师》)。这不是认为,文学艺术不能脱离社会生活吗?哪里是佛门禅宗的出世思

想!同样道理,严羽主张的也不是什么真禅。他那“吟咏性情”之说,“水月镜花”之论。说的全是意境的特征,有情、有相而又空灵剔透,与禅境根本不是一回事。所以清代有人嘲笑他说:“但云水月镜花似,沧浪且未知禅理”。^④不过另一方面,虽说诗境与禅境不是一回事,可是,若从比喻的意义上,还是可以“以禅喻诗”的。例如,虽说诗道与禅道不同,但是它们都具有《淮南子·齐俗训》所说的那种的“不传之道”和“不共之术”。这种“道术”,只有通过个人体验和修练才能获得,因此,严羽提出“妙悟”说,应当说是有一定道理的。李壮鹰先生对此颇有研究。他把宋人以禅喻诗的理论概括为两个主要方面:“一是从诗的欣赏的角度,把赏诗的极致比成参禅的‘悟’;二是从诗人修养的角度,把诗人通过对前人作品的长期学习,而最后自己掌握作诗的规律,比成禅家的‘悟’”(李壮鹰 130)。如徐瑞《雪中夜坐杂咏》云:“文章有皮有骨髓,欲参此语如参禅,我从诸老得印可,妙处可悟不可传”。这是属于作品论的。再如吴思道《学诗》云:“学诗浑似学参禅,竹榻蒲团不计年。直待自家都了得,等闲拈出便超然”。显然是后者,属于作家论。如是例证,不胜枚举。依此看来,以禅喻诗,用得好的,可以加深人们对诗学理论的理解,并非全无好处。

四、几点值得深思的问题

中国文学史上,关于意境与禅境的误解与纠缠到如此地步,是什么原因呢?显然,有几个问题值得深思:一、全是“境界”惹的“祸”。中国思想文化中有一个模糊性概念“境界”,几乎可以用于一切精神领域和物质文化领域,是模糊性思维的挡箭牌,因此可以将诸如南宗与北宗,佛教与禅宗,禅境与诗境,意境与意象,审美境界、哲学境界、宗教境界、修养功夫、人格境界等等勾连起来。由于中国学者长期习惯于模糊思维,以为有境界的地方便可以汇通混解,意境与禅境等的纠缠便是由此引起。但模糊思维是与日趋精密化的科学思维背道而驰的。这里面对概念的严格界定特别重要。如果有人不注重概念的界定和基于这种概念之上的逻辑推理,便很难得出可靠的结论,这种研究也很难称得上是现代意义上学术研究。二、由于习惯于模糊思维和不注意概念的界定,便使

一些著作显得缺乏基本的常识。比如审美和美学概念,它的构成应是有基本条件的,不能将“审美”和“美学”变成“膏药”到处贴。意境本身就是美学范畴,因为其中有情有相又有美,由于它具有康德说的“无目的的合目的性”,所以意境美具有一种自由的形上本质。禅境本身是宗教范畴,它的无情无相,哪有形成审美的条件,它是一种强制性目的性思维的产物,为的是获得生命的解脱,而“解脱”与审美的“自由”是一回事吗?它与意境的审美心态截然不同。所以,说禅境是审美的,是违反常识的;将禅境与意境混淆起来,也是缺乏常识的;而且,没有审美的思维和审美的心境,所谓“禅宗美学”,又从何说起?三、研究者常常缺乏历史意识,不知道佛教在中国的传播即中国化是一个历史的过程。谈禅,首先要弄清楚在哪个历史阶段的禅宗才是真禅。由于没有历史意识,便造成他们对各种佛学文献没有鉴别意识,研究时便将各种文献资料同时置于自己的砧板之上,为了罗织自己的“禅宗美学”体系,看哪儿对自己的“建构”有利,便在哪儿割上一刀,以图自圆其说。其实这种缺乏历史光照的学术研究,其科学性是值得怀疑的。如他们把庄子的审美境界与宗教境界混在一起说,不知它们是不同的境界;把佛经与禅宗混在一起说,不知它们的文化阐释模式是不同的;又把北宗与南宗混在一起说,而不知它们的思维尖锐对立而又属于不同历史时期。这样,他们怎会有科学的结论。而历史的结论是必须尊重的。如在南宗与北宗之间,由于北宗停留在“以庄解佛”的阶段,并没有获得宗教的应有品格,终被历史淘汰,为南宗所取代;而南宗因将禅境改造得符合佛教要求,又合民族习惯,所以终于获得了历史的胜利,而这种“胜利”,已经包含了是非真假,所以研究禅宗的人,只有尊重了历史,才能找到可靠的学术标准。而今天的许多研究诗与禅关系的人,由于不懂尊重历史,所以他始终没有学术标准,更不能分清是非。例如。有的著作能够将中国文化史上的“诗禅相异说”“诗禅相似说”“诗禅相同说”三大派梳理得清清楚楚(李壮鹰 124-45),但是在研究之后,却不敢下一个藏否的结论。真的没有是非吗?(王国维,“宋元”121)。这也是一种学术的悲哀。更有甚者,故意抬高禅境的地位和作用,浑说什么“意境的本质本色就是禅境”,不知他这样浑说时是否考虑过意境

与禅境孰先孰后?是谁依靠谁才得以在中国立足?为什么一定要将一个民族文化长期孕育和独创的审美范畴“意境”,让一个只有宗教境界和外来文化基因的宗教概念来冒充,来取代?这种做法也太缺乏对自己民族文化历史的尊重和自信了。四、上文特意考察了意境论形成的历史,并没有发现它是“一个不断禅化的历史”。如果真是这样,那么,华夏文化就没有自立于世界民族之林的能力了。究竟应当怎样看待这个问题,我觉得侯敏泽先生说过一个很好的意见:“正如佛教的输入只能影响、不能代替传统的思想文化一样”,同样,禅宗思想也“只能丰富、补充我国的传统美学思想,而不能代替或改变它”(敏泽 494—95)。^⑮杨矗先生将禅境说成是意境的“命根子”,岂不是想“代替或改变”“我国传统美学思想”意境论吗?当然,禅宗作为一种宗教对我国某些诗人还是能产生一定影响的,这主要表现在对他们的世界观和生活方式以及美学趣味的改变上。而这只是宗教对诗人世界观的影响,是不能浑说成禅境对意境的影响的。

注释[Notes]

- ① 如化名为“山阴樊志厚”的人在《人间词话附录》第22则中说:1.“文学之事,其内足以摅己,而外足以感人者,意与境二者而已。”2.“文学之工与不工,亦视其意境之有无,与其深浅而已。”3.“自夫人不能观古人之所观,而徒学古人之所作[……]遂不复知意境之为何物,岂不悲哉!”见申骏编《中国历代诗话词话选粹》下(北京:光明日报出版社,1998年),第594—95页。按:关于樊志厚,有人认为是王国维的朋友,有人认为就是王国维自己,笔者认为可能是王国维本人,故有是论。
- ② 王国维在《宋元戏曲史》第十二章“元剧之文章”中,曾四用“意境”概念,除前面有关意境定义的引文外,还有:1.“然元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。”2.“元曲亦然。明以后其思想结构,尽有胜于前人者,唯意境则为元人所独擅。”3.“以上数曲,真所谓写情则沁人心脾,写景则在人耳目,叙事则如其口出者。第一期之元剧,虽浅深大小不同,而莫不有此意境也。”见该书第120—24页。另在第十五章“元南戏之文章”,又再次使用意境范畴评元代南戏。其云:“元南戏之佳处,亦一言以蔽之,曰自然而已矣。申言之,则亦不过一言,曰有意境而已矣。见第146页。
- ③ 此处郑玄笺注云:“召公于有叛戾之国,则往正其境界,修其分理。”见《词源》第一卷(北京:商务印书馆,1980年),第0626页。
- ④ 同上,并参见净宗学会1991年印制的《无量寿庄严清平等觉经》,南京古鸡鸣寺赠送本。
- ⑤ 对李涂和蔡梦弼这两段活的评述,见拙作《艺术至境论》(天津:百花文艺出版社,1992年),第158—59页。李涂原文:“作世外文字,须换过境界。《庄子》寓言之类,是空境界文字。灵均《九歌》之类是鬼境界文字[……]《上清宫辞》之类,是仙境界文字。”李涂:《文章精义》第37条,见《文则·文章精义》(北京:人民文学出版社,1960年),第75页。梦弼原文:“横浦张子韶《心传录》曰:读子美‘野色更无云隔断,山光直与水相通’,已而叹曰:‘子美此诗非特为山光野色,凡悟一道理处往往境界皆如此。’”蔡梦弼《草堂诗话》卷二,见《历代诗话续编》,无锡丁氏校本。
- ⑥ 关于意境的“情真景真”特征,王国维也是采纳了前人成果:明人归庄有云:“情真景真”,“其词必工”。《归庄集卷三·眉照上人诗序》,见郭绍虞《中国历代文论选》第三册(上海:上海古籍出版社,1980年),第296页。清人况周颐亦云:“真字是词骨。情真景真,所作必佳”。见《蕙风词话》第15则。申骏编《中国历代诗话词话选粹》下(北京:光明日报出版社,1998年),第474页。
- ⑦ 古风先生的意境观,更应深刻反省这一条。不知文外有意境与境界之分,文内有言情、言史、言理之别,真是糊涂得可以。
- ⑧ 张戒《岁寒堂诗话》有云:“刘勰云:‘情在此外曰隐,状溢目前曰秀’。”张戒此说必有所本,注家认为是《隐秀》佚文,不无道理。参见《中国历代文论选》第二册(上海:上海古籍出版社,1979年),第375—76页、第379页。
- ⑨ 见白居易诗《秋池二首》之二:《将至东都,先寄令狐留守》。《白居易集》第一册(顾学颉校点本)(北京:中华书局,1999年),第22页。
- ⑩ 《东坡题跋》卷二(北京:人民美术出版社,2008年),第105页。
- ⑪ 同上书。见《坛经·般若品第二》(《金刚经·坛经》,曹溪南华禅寺,2005年敬印本)。
- ⑫ 刘克庄:《题何秀才诗禅方丈》,参见《后村大全集》卷五十九(台湾:台北出版社,1965年),第854页。
- ⑬ 对象征意象论的前途,也不必悲观。所幸此生遇到童庆炳先生,在他的支持下,象征意象论已经写入《文学理论教程》25年,反对的人虽仍然有,但可以说是一年比一年少。最近该书第五版正在修订,对三元式艺术至境观、对象征意象,几乎没有提什么意见。因此,我的眼前出现了亮色。
- ⑭ 李光昭:《铁树堂集·诗禅吟示同学》。
- ⑮ 敏泽:《中国美学思想史》第一卷(济南:齐鲁书社,1986年),第494—95页。按:虽然敏泽先生并没有很好地贯彻这个精神,但就这句话本身而言还是基本正确的。

引用作品[Works Cited]

- 陈祥耀：“文论二则”。《古代文学理论研究》2（1980）：54—78。
- [Chen, Xiangyao. “Two Pieces of Literary Theory.” *Theoretical Studies of Classic Literature*. 2（1980）：54—78.]
- 丁福保编：《实用佛学词典》。上海古籍出版社，1994年。
- [Ding, Fubao, ed. *A Practical Dictionary of Buddhism*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 1994.]
- 冯友兰：《中国哲学简史》。北京：北京大学出版社，1996年。
- [Feng, Youlan. *A Short History of Chinese Philosophy*. Beijing: Peking University Press, 1996.]
- 佛雏：《王国维诗学研究》。北京：北京大学出版社，1978年。
- [Fo, Chu. *A Study of Wang Guowei's Poetic Thinking*. Beijing: Beijing University Press, 1978.]
- 郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- [Guo, Shaoyu, ed. *The Anthology of Chinese Literary Criticism*. Shanghai: Shanghai Guji Press, 1979.]
- 郭熙：《林泉高志集·画意》，《中国古代画论类编》，俞剑华编。北京：人民美术出版社，2005年版。
- [Guo, Xi. “Huayi” in *Linquan Gaozhiji* (The Lofty Messages of Forests and Streams). *The Collected Critical Essays of Chinese Ancient Paintings*. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2005.]
- 顾祖钊：《艺术至境论》。天津：百花文艺出版社，1992年。
- [Gu, Zuzhao. *The Supreme State of Art*. Tianjin: Baihua Wenyi Press, 1992.]
- ：《中西文艺理论融合的尝试》。北京：人民文学出版社，2005年。
- [——. *An Endeavor of Chinese-Western Literary Theoretical Synthesis*. Beijing: Renmin Literature Press, 2005.]
- 何文焕编：《历代诗话》上卷。《石林诗话》卷中，叶梦得编。北京：中华书局，1981年。
- [He, Wenhuan, ed. “Shilin Shihua.” *Lidai Shihua*. Ed. Ye Mengde. Beijing: Zhonghua Book Company, 1981.]
- 慧能：“坛经·定慧品第四”，“般若品第二”与“机缘品第七”，《金刚经·坛经》，曹溪南华禅寺，2005年敬印本。
- [Hui, Neng. “Meditation and Wisdom IV.” “Prajna II.” “Serendipity The Bob Hawke Administration's Investigation of Death Cases of Imprisoned Aborigines VII.” “Sutra Spoken.” *The Diamond Sutra*. Printed by Caixi Nanhua Temple, 2005.]
- 蒋述卓：《佛教与中国古典文艺美学》。长沙：岳麓书社，2008年。
- [Jiang, Shuzuo. *Buddhism and Classic Chinese Literary Aesthetics*. Changsha: Yuelu Press, 2008.]
- 李涂：《文则·文章精义》。北京：人民文学出版社，1960年。
- [Li, Tu. “Wenze” in *The Essence of an Article*. Beijing: People's Literature Press, 1960.]
- 李壮鹰：《禅与诗》。北京：北京师范大学出版社，2001年。
- [Li, Zhuangying. *Chan and Poetry*. Beijing: Beijing Normal University Press, 2001.]
- 陆侃如 牟世金：《文心雕龙译注》。济南：齐鲁书社，1982年。
- [Lu, Kanru, and Mou Shijin eds. *Dragon Carving and Literary Mind Annotated*. Jinan: Qilu Press, 1982.]
- 敏泽：《中国美学思想史》第二卷。济南：齐鲁书社，1989年。
- [Ming, Ze. *A History of Chinese Aesthetic Thinking*. Vol. 2. Jinan: Qilu Press, 1989.]
- 普列汉诺夫：《没有地址的信·艺术与社会生活》。北京：人民文学出版社，1962年。
- [Plekhanov. “Art and Social Life,” *The Letter without Address*. Beijing: People's Literature Press, 1962.]
- 祁彪佳：“远山堂剧品·八仙庆寿”，《中国古典戏曲论著集成》（六）。北京：中国戏曲出版社，1967年。
- [Qi, Biaoqia. “Eight Immortals in Birthday Celebration” *The Dramas of Yuanshan Hall. The Complete Anthology of Classic Chinese Dramatic Theories* Issue 6. Beijing: China Theater Press, 1967.]
- 权德舆：“左武卫曹许君集序”，《全唐文》第490卷。
- [Quan, Deyu. “Preface to Xu's Collected Essays.” *The Complete Essays of the Tang*. Vol. 490. Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.]
- 《大正藏》（日本大正新修大藏经）第十六卷。日本京都：大正一切经刊行会，1922—1934年。
- [*Tripitaka* (Japanese Revised Buddhist Scriptures). Vol 16. Kyoto: Tripitaka Scripture Publishing House, 1922 - 1934].
- 孙光宪：“白莲集序”，《白莲集》，释齐己。上海：上海明文书局，1935年。
- [Sun, Guangxian. “Preface” to *Bailian Poetry Collection*. Shi Qiyi. Shanghai: Mingwen Bookstore. 1935.]
- 王昌龄：“诗格”，《中国文学批评史》第二册，罗根泽编。上海：古典文学出版社，1957年。

（下转第46页）