

王世贞与严羽的“隔空对话”

——《艺苑卮言》对《沧浪诗话》的隐性反驳与理论重构

杜小华

淮北师范大学文学院，安徽 淮北

收稿日期：2026年9月21日；录用日期：2026年10月13日；发布日期：2026年10月23日

摘要

在中国古代诗学的演进脉络中，宋代诗学革新代表人物严羽所著《沧浪诗话》、明代复古派核心领袖王世贞的《艺苑卮言》，均为极具标志性的诗学理论著作，二者存在深刻且紧密的理论承袭关系。王世贞在显性层面承接了严羽《沧浪诗话》中“兴趣”“妙悟”等核心诗学范畴，又结合明代文学发展语境，通过重构概念内涵、梳理诗学发展脉络、调整批评标准等路径，建构起以“格调说”为核心的创新性诗学体系，实现了对严羽诗学理论的突破与超越，并建构起契合明代复古思潮的文学规范体系。这一理论传承与改造的过程，集中体现了明代文人对宋代经典诗学理论的创造性转化与创新性发展，折射出不同时代文学观念与文化语境的深层博弈，为中国古代诗学理论的动态演进研究提供了新的视角。

关键词

王世贞，严羽，艺苑卮言，沧浪诗话，诗学对话

“Dialogue across Time” between Wang Shizhen and Yan Yu

—Implicit Refutation and Theoretical Reconstruction in *Yiyuan Zhiyan* against *Canglang Shihua*

Xiaohua Du

School of Literature, Huaibei Normal University, Huaibei Anhui

Received: September 21, 2026; accepted: October 13, 2026; published: October 23, 2026

Abstract

In the developmental trajectory of ancient Chinese poetics, *Canglang Shihua* by Yan Yu, an

innovative figure in Song-dynasty poetics, and Yiyuan Zhiyan by Wang Shizhen, the leading figure of the Ming-dynasty Archaist School, are landmark poetic treatises with profound theoretical inheritance between them. While Wang Shizhen explicitly inherits core poetic categories such as “xingqu” and “miaowu” from Yan Yu’s Canglang Shihua, he, against the literary context of the Ming Dynasty, reconstructs conceptual connotations, sorts out the developmental vein of poetics, and revises critical criteria. On this basis, he establishes an innovative poetic system centered on the “theory of style and tone”, achieves breakthroughs and transcendence over Yan Yu’s poetics, and formulates a literary normative system compatible with the Ming-dynasty archaist literary trend. This process of theoretical inheritance and reworking embodies the creative transformation and innovative development of classic Song-dynasty poetic theories by Ming literati. It reflects the profound interplay of literary ideas and cultural contexts across different eras, and offers a new perspective for the study of the dynamic evolution of ancient Chinese poetic theories.

Keywords

Wang Shizhen, Yan Yu, Yiyuan Zhiyan, Canglang Shihua, Poetics Dialogue

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

南宋严羽的《沧浪诗话》以“以禅喻诗”的诗学路径，构建起了以“妙悟”“兴趣”为核心的诗学体系，试图去矫正宋代诗歌“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”的弊病。降至明代，商品经济繁荣，江南文士群体崛起，文人结社成风、流派竞出，诗学革新诉求空前高涨。有明一代虽诗学思想迭起、流派纷呈，但严羽重兴趣、主妙悟的诗学观念并未随时代沉寂，反而作为一种核心潜在理论资源，持续参与着明代诗学的话语构建。明代中叶，为矫正台阁体的内容空泛、附庸政教，泛滥的模拟剽窃之风与俚俗化弊端以及摆脱诗坛“格调不立”的危机，前后七子力主复古正本、重构诗文法度，复古思潮成为文坛主流。王世贞作为明代后七子代表之一，在《艺苑卮言》中以宏阔的文学史视野与细致的文体批评，提倡“格调说”，将明代复古理论推向高峰。学界对二者的研究多聚焦于各自理论的独立性，或从明代复古思潮整体脉络考察王世贞诗学，而对二者跨越时空的对话关系关注不足。事实上，《艺苑卮言》中频繁引用《沧浪诗话》的概念与观点，却在具体论述中悄然转换其内涵，形成表面继承、实质重构的复杂关系。这种“隐性反驳”不仅反映出王世贞对前代诗学资源的批判性吸收，更揭示了诗学理论在不同时代语境下的嬗变规律。

2. 《艺苑卮言》对《沧浪诗话》的理论继承

2.1. “妙悟”与“师古”

王世贞在《艺苑卮言》中对严羽的诗学理论表现出明显的继承性，这种继承首先体现在对“妙悟”说的认可与发展上。严羽在《沧浪诗话·诗辨》中提出：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。”([1], p. 12)他将禅宗的悟道思维引入诗歌创作与鉴赏领域，“参禅”与“参诗”，“禅悟”与“诗悟”在本质上都是一致的，都强调“妙悟”，即诗歌艺术需要一种超越逻辑分析的直觉体验能力。为培养这种能力，严羽主张通过“熟参”前人优秀作品来提高艺术鉴赏力，即所谓先学习“汉、魏之诗而熟参之”，再学习

“晋、宋之诗而熟参之”，最后学习“南北朝之诗而熟参之”。而对于诗人取向，则学习“沈、宋、王、杨、卢、骆、陈拾遗之诗而熟参之，次取开元天宝诸家之诗而熟参之，次独取李杜二公之诗而熟参之”，所谓学习“晚唐诸家之诗而熟参之”，“又取本朝苏黄以下诸家之诗而熟参之，其真是非自有不能隐者”。([1], p. 12)他要求诗人要广泛参考、学习前代的优秀诗人以及他们的诗歌作品。这种“妙悟”指向对诗歌本质“兴趣”的把握，要求诗人摆脱学问、议论的束缚，直探诗歌兴发感动的本源。例如，严羽《沧浪诗话》中就以孟浩然和韩愈为例，指出孟浩然的学力远不如韩愈，但是他的诗歌却在韩愈之上的原因就在于孟浩然的诗歌中有“悟”。

严羽把“妙悟”当作是作诗的本色当行，而其中又有“透彻之悟”和“一知半解之悟”两个层次。从“悟”的角度讲，汉魏之诗出于天然，不凭借“悟”。而谢灵运至盛唐诗人则为“透彻之悟”，都属于“第一义”之诗，其他诗人和诗歌就都算不上了。王世贞在《艺苑卮言》中多次使用“悟”的概念，如“惟悟乃为当行，乃为本色。”([2], p. 39)“诗有常体，工自体中。文无定规，巧运规外。乐、选、律、绝，句字复殊，声韵各协。下迨填词小技，尤为谨严。……故法合者，必穷力而自运；法离者，必凝神而并归。合而离，离而合，有悟存焉。”([2], p. 40)这与严羽“妙悟说”一脉相承。但王世贞将“悟”纳入“师古”的框架中，认为诗人需通过对汉魏盛唐诗歌的长期研习，在模仿经典的过程中获得创作灵感与技巧。这种“悟”不再是严羽式的纯粹直觉，而是以学习经典为前提的经验积累与技巧内化，将严羽超越性的诗学概念转化为复古派的实践方法论。同时，《艺苑卮言》中指出：“师匠宜高，据拾宜博。”([2], p. 24)他强调诗人应当广采博收，广泛涉猎前代优秀作品，通过沉浸式体验培养艺术直觉。王世贞认为文学创作重在积累，重在见多识广，“大抵须小包蓄千古之材，牢笼宇宙之态”([2], p. 31)。这种对广泛学习和积累的重视，与严羽的“熟参”理论一脉相承。

在师法取向方面，王世贞基本接受了严羽“以盛唐为法”的复古主张。宋朝时诗坛出现了“近代诸公乃作奇特会解，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”([1], p. 26)的文坛现象。严羽对此感叹道：“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。”([1], p. 148)宋代诗人作诗过于追求理性，而缺乏真情实感。故严羽在诗话中明确表达了“汉魏晋与盛唐之诗，则第一义也”，主张学诗者应当“以汉魏晋盛唐为师，不作开元天宝以下人物”([1], p. 12)。王世贞的《艺苑卮言》在品评宋诗时，他明显承接了严羽对于宋诗的评价，并继而指出虽然宋代由于理学与诗学的融合，诗派之间互相探讨诗学的现象空前繁荣。其中亦有提倡以杜甫为学习对象的诗派，但是他们的学习的方法却是南辕北辙。“而要究所称说，乃逐景研响，凿空附丽，标师其私言，而未有刻剐精推始究变，当于作者之旨。”[3] 1995 指出了宋代诗人并没有真正领会杜甫诗歌的真正意义，只是沽名钓誉之辈。所以，当明朝的诗坛也出现这种“拟古”风气之时，“国朝习杜者凡数家，华容孙宝得杜肉，东郡谢捧得杜貌，华州王维顽得杜一支，闽州郑善夫得杜骨，然就其所得，亦近似耳，唯梦阳具体而微。”([2], p. 194)王世贞认为明朝一些诗人提倡学习杜甫作诗之法也只是流于表面，大胆质疑“歌行则学放于张籍，诗句则学矫激于孟郊，学浅易于白居易，学淫靡于元稹”([2], p. 314)的做法，提倡“师匠宜高”。所以他推崇盛唐诗人高、岑、王、孟诸家，而其中又以杜甫为尊。他的诗歌创作充分继承了杜诗的“诗史”精神，如《乱后初入吴舍弟小酌》《送毛检讨起贬云南幕僚得鸡字》《送顾舍人使金陵还松江》《书庚戌秋事》《青州杂感十首》等作品充分反映了其心系家国天下与黎民苍生的胸怀，深得老杜精神。

2.2. “兴趣说”与“性情说”

严羽认为“抒情，吟咏情性”是诗歌的基本审美特征，提倡要以发掘“兴趣”作为诗歌的本质特征。

“诗者，吟咏情性也。盛唐诸人，唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”([1], p. 26)所谓兴趣，是指诗人主观感情

与客观环境接触碰撞时所产生的的一种审美心态和创作灵感。“兴”侧重心物相触的感发过程，“趣”指向感兴之后所生成的含蓄空灵的诗境韵味。在这里情是兴的基础。诗人只有具备强烈的真情感奋，“登山则情满于山”，“观海则意溢于海”，才能创作出形象饱满、韵味无穷的作品[4]。严羽追求的是一种纯粹的审美体验，认为诗歌应超越语言与理性的束缚，以意象的跳跃、情感的流转营造含蓄深远的艺术境界，以此来反对宋诗以学问、议论入诗的倾向。

王世贞同样秉持“诗者，吟咏性情者也”的核心观念，构建了以“性情”为核心的诗学理论，与严羽诗学形成对话与互补。他明确将主体真情视为诗歌创作的本源，提出“情者文之经，辞者理之纬。经正而后纬成，理定而后辞畅”([2], p. 7)的核心理论。相较于严羽偏向审美意境的“兴趣”，王世贞的“性情”范畴更侧重创作主体的本真生命情志。诗人在创作中，应当明确将诗人主体的“性情”放在第一位，在诗歌中抒发真情实感，所谓“先有真我方后有真诗”。王世贞主张“诗人篇什，为情而造文，为情者要约而守真”([2], p. 8)，诗人不能“为文而造情”，若是因为写诗而虚构真情，诗歌就显得矫揉造作了。创作一首好诗，诗人要在遵守法度的规范充分地表达主体的“真性情”。王世贞以真情、性情为根本，兼顾诗歌法度与自然审美，以修正复古派模拟雕琢的创作弊端。为了达到“真性情”的诗歌，则往往离不开“兴”。王世贞极为重视“兴”，即主体之情感物而发的过程。他在《艺苑卮言》中称赞王维的诗歌：“诗以意兴发端，神情传合，浑融疏秀，不见穿凿之迹，自出宫商之表可耳。”([2], p. 180)王维的诗歌是出自诗人内心真挚的情感，有感而发，诗歌的情感自然而然地流露，这才是真正的诗歌。

3. 《艺苑卮言》对《沧浪诗话》的隐性反驳

尽管王世贞在《艺苑卮言》中表现出对严羽诗学的大量继承，但仔细分析可以发现其中蕴含着深刻的隐性反驳与理论修正。这种反驳并非直接对抗，而是通过对严羽《沧浪诗话》中核心理论的重新解释和扩展来实现的，尤其在复古路径、论诗视角和审美标准等方面表现得尤为明显。

3.1. 从绝对复古到辩证师古

严羽的《沧浪诗话》具有明显的单一复古倾向，他对诗歌进行了严格的等级划分，认为“论诗如论禅。汉魏晋与盛唐之诗，则第一义也；大历以还之诗，则小乘禅也，已落第二义矣；晚唐之诗，则声闻辟支果也。学汉魏晋与盛唐诗者，临济下也；学大历以还之诗者，曹洞下也。”([1], pp. 11-12)这套以禅喻诗的批评方式，以汉魏晋盛唐为诗学最高典范，建立起清晰的取法标准，为后世学诗者指明了理想的审美范式。但与此同时，这种等级式评判带有较强的价值排他性，将大历以后尤其是晚唐诗歌归入较低的诗学层级，客观上收缩了诗歌师法的资源边界。同为明代复古思潮中的核心理论家，王世贞同样高举师古旗帜，但他的复古观念更加包容和辩证。王世贞并不将师古对象局限于汉魏盛唐，而是针对不同诗体分别确立取法源头，提出分体师古的学习路径，如“四言诗须本《风》《雅》，兼及韦、曹”“古乐府，须古雅”“汉魏之辞，须古色。”([2], pp. 23-24)在他看来，各体诗歌皆有自身的文体本源与艺术法度，诗人应当顺着文体渊源广泛研习，积累丰厚的艺术积淀，方能落笔从容、驭典自如。写诗歌方能胸有成竹，方可引经据典。同时，他警戒诗人写诗“勿偏枯，勿求理，勿搜僻，勿用六朝强造语。”([2], p. 28)对选用冷僻题目、拘守狭隘体格与险韵持批判态度，认为这损伤诗歌的文体本色，败坏整体诗坛审美风尚。对于晚唐诗歌，严羽极力反对诗人效法晚唐诗歌，但王世贞却允许诗人在“骨格已定”的情况下，见识和适当运用晚唐诗人的著作。“衰中有盛，盛中有衰，各含机藏隙。盛者得衰而变之，功在创始；衰者自盛而沿之，弊繇趋下……胜国之败材，乃兴邦之隆干；熙朝之佚事，即衰世之危端。此虽人力，自是天地间阴阳剥复之妙。”([2], p. 169)王世贞对晚唐诗并没有一概排斥，而是有所分析借鉴。纵观《艺苑卮言》，无论是作诗还是写文，王世贞实际上提出了一种分阶段的师古方法：初始阶段需严守高格，待艺

术鉴别力成熟后,可以博采众长,甚至包括晚唐及当代诗人的优秀作品。这种方法打破了严羽的绝对化复古模式,使诗学体系更加开放和灵活。

3.2. 从“以禅论诗”到“以史论诗”

“以禅论诗”不仅是严羽诗歌理论的一大特色,也是宋朝诗人写诗歌的独特之处。宋朝时期禅学思想渗透到社会文化的各个方面,尤其是文人士大夫的生活和创作中。严羽生活在南宋末期,这一时期禅宗的影响力已经深入文学批评领域,尤其是禅学融入诗词的创作。“宋人多好比学诗与学禅”([5], p. 257)的现象一时成为宋朝诗学的时尚。严羽以禅宗“正法眼藏”的传承模式来构建诗史,将汉魏盛唐诗歌视为诗歌发展的“第一义”,而将宋诗视为“小乘禅”“声闻辟支果”,认为诗歌发展呈现由盛转衰的线性轨迹。这种以禅宗宗派传承类比诗史演进的方式,突出诗歌本质的纯粹性与不可替代性,强调回归本源的重要性。

王世贞在《艺苑卮言》中则构建了更为复杂的诗史图景。在《艺苑卮言》卷一开篇,王世贞便提出了一个震撼性的命题:“天地间无非史而已。”([2], p. 32)这一论断将史学提升到了前所未有的高度。他虽认同汉魏盛唐的典范地位,但并未将诗史简单化约为衰落史。在王世贞的文艺观念中,诗歌与历史有着内在的统一性。他特别强调诗歌的历史记载功能,这一点在与杨慎等人的论战中表现得尤为明显。明代诗学界曾对“诗史”概念进行广泛讨论,核心问题是诗歌应该如何记载历史。杨慎、许学夷等认为诗与史有区别,应该比兴含蓄,而不该明白直露。而王世贞则认为诗歌本就有“赋”的手法,可以大方地记载时事。例如,他指出“宋诗谈理,意求透澈,然失之浅薄;多议论,未免露圭角。然其学之博、气之昌,实有足多者。”这种辩证态度突破了严羽非此即彼的评判模式。王世贞以文体演变为线索,将诗歌发展视为不同时代文化语境与创作传统共同作用的结果,强调“代不能废人,人不能废篇,篇不能废句”,王世贞对陶渊明诗歌的评价尤其体现其“以史论诗”的特点。他认为:“‘问君何尔?心远地自偏。’‘此中有真意,欲辨已忘言。’清悠淡永,有自然之味。然坐此不得入汉、魏果中,是未庄严佛阶级语。”([2], p. 107)这表明他一方面欣赏陶诗的艺术成就,另一方面又从文学发展史的角度认为其未能达到汉魏诗歌的崇高境界。

如果严羽的禅宗诗史观源于南宋理学语境下对心性本体的追求,试图以“妙悟”回归诗歌本体;那么王世贞的历史诗史观则反映了“诗史互照”繁荣的学术氛围,以及复古派“通变”的文学理念。王世贞通过重构诗史,既确立了复古的合法性,又为文学创新预留了空间,使诗学理论更具现实性。

3.3. 审美标准的重新审视

在王世贞与严羽的“隔空对话”中,关于诗歌体制规范的讨论尤为精彩地体现了前者对后者的隐性反驳。严羽在《沧浪诗话》中推崇崔颢《黄鹤楼》和沈佺期《独不见》等作品,认为它们代表了盛唐诗歌的典范。但王世贞在《艺苑卮言》中却提出了不同看法,他认为《黄鹤楼》“一用盛唐歌行语”,《独不见》“用齐梁乐府语”,皆非体制之正,谈不上压卷之作。其实,如此评价也多见于《艺苑卮言》卷三、卷四和《沧浪诗话·诗评》。现列举《艺苑卮言》和《沧浪诗话》对具有代表性的诗人和诗派的评价进而说明,如表1所示。

对照表1可以发现,论及陶渊明的诗歌,严羽看到了其诗歌“质”而“自然”,而王世贞则更加细致地总结为“冲澹”,是情感内蕴与语言技巧高度融合、内容与形式两相统一的自然,后世学人仅摹仿其外在平淡面貌,并未领会陶诗的内在功力。对于谢灵运,严羽是大力赞赏的,虽然严羽承认谢灵运的诗歌在风骨气力上不及建安文学慷慨任气的精神,却仍然认可其创作水准,称其“无一篇不佳”。而王世贞不仅赞赏了谢灵运诗歌的精雕细刻,但同时也指出谢灵运的诗歌过于雕琢而显得曲高和寡。在李、杜

的评判上，二人批评立场的差异更为突出。严羽秉持诗学平等的眼光，主张李杜“不当优劣”，不愿在二者之间强立高下。王世贞则立足创作路数对李杜的艺术特质加以分疏，辨析二者各自的优长与取向。他认为李白以气为主，以自然为宗，以俊逸高畅为贵。杜甫则是以意为主，以独造为宗，以奇拔沈雄为贵。李白的歌行，咏之可以使人飘扬欲仙。杜甫的歌行，则可以使人慷慨激烈。延伸至王维、孟浩然及其他诗人与诗派，二人都表达出了自己独特的诗歌见解。王世贞通过对诗人的诗歌及其作品的评价，实际上反驳了严羽过于拘泥盛唐范式的倾向，倡导一种更为本质性的诗学评价标准。他认为真正优秀的诗歌应该超越时代风格的简单模仿，达到内容与形式的完美统一，为诗学评价提供了更加灵活和开放的理论框架。

Table 1. Comparative table of evaluations of poets and poetic schools in Canglang Shihua and Yiyuan Zhiyan
表 1. 《沧浪诗话》与《艺苑卮言》诗人、诗派评价对照表

诗人/诗派	严羽《沧浪诗话》	王世贞《艺苑卮言》
陶渊明	“渊明之诗质而自然耳”(诗评·十)	“托旨冲澹”，“造语极工”，“後人苦一切深沉，取其形似，谓为自然，谬以千里。”(卷三)
谢灵运	“精工”(诗评·十) “无一篇不佳”(诗评·十一) “不及建安也”(诗评·十四)	“天质奇丽，运思精凿”“其雅缛乃过之。”(卷三)
李白	“太白天材豪逸，语多率然而成者”(诗评·二五)	“太白古乐府，窃冥恹恍，纵横变幻，极才人之致”(卷四)
杜甫	“宪章汉、魏，而取材于六朝；至其自得之妙，则前辈所韦集大成者也。”“节制之师”(诗评二三、二四)	“杜甫之诗妙在体制备全，而诸法俱善”(卷四)
高岑	“高岑之诗悲壮”(诗评·三十)	“岑气骨不如达夫，道上而婉缛过之。”“岑尤涉健。歌行磊落奇俊，高一起一伏。”(卷四)
王维	“盛唐诸人惟在兴趣”(诗辩)	“摩诘才胜孟襄阳，由工入微”(卷四)
孟浩然	“讽咏之久，有金石宫商之声”(诗评·四三) “孟襄阳学力下韩退之远甚”	“孟浩然之诗简淡而自然”(卷四)
柳宗元	“深得骚学”(诗评·三五)	“柳子厚诗幽峭不如韦苏州，而刻削更工”(卷四)
韩孟诗派	“韩退之诗雄健，孟东野诗瘦硬”(诗辩·四) “孟郊之诗，憔悴枯槁，其气局促不伸”(诗评·四二)	“韩愈以文为诗，虽极变化，而终非本色”(卷四)

4. 《艺苑卮言》的诗学理论重构

4.1. 格调说的新变

作为明代“后七子”的领袖人物，王世贞和李攀龙将“格调说”推至文坛，并将“格调”提升为核心批评标准。王世贞所提出的“格调说”不仅包含诗歌的音律、结构等形式要素，更指向作品所体现的精神气度与时代风貌。他在《艺苑卮言》中指出“才生思，思生调，调生格”([2], p. 38)，继而又强调“思即才之用，调即思之境，格即调之界。”([2], p. 38)王世贞所说的“才”，就是文学创作的才能，“思”就是沉郁、深挚的思致，“调”就是沿袭秦、汉的高古、清和之声调，“格”就是具备了上述特征的诗歌所体现出的境界。他认为“才、思”形成之后才能有“格调”。王世贞强调，诗人应当充分认识到才思的重要性，并在创作过程中平衡好“才思”与“格调”的关系。王世贞没有将“才思”聚焦到诗人的先天才

华上,而是更偏重诗人后天的“才干”及“构思”能力。在王世贞看来,虽然不能在先天上改变个人的“才”与“思”,诗人却可以通过后天的训练来提高“才能”与“构思”。同时,王世贞是特别重视“格调”的,并且他把格调提升到了更高的一层,指出格调对于“才、思”有一定的制约和规范作用,因此格调才是影响优秀的诗歌形成的最后因素。才思是创作中内在因素,而格调则偏向于是一种外在因素。在《艺苑卮言》里,王世贞共评论古今作家三百余人,古今作品五百余篇,风格论述多达二百七十余条。通过对历代诗歌的细致分析,王世贞归纳出不同时代、不同诗人的“格调”特征,如他对建安三曹的评价“曹公莽莽,古直悲凉。子桓小藻,自是乐府本色。子建天才流丽,虽誉贯千古,而实逊父兄”([2], p. 110),他认为曹植逊于曹操和曹丕的原因在于曹植“材太高,辞太华”,但格调稍逊。《艺苑卮言》中王世贞对诗人和诗歌的评价可以明显看出他对“格调说”的提倡,甚至是有意识地用“格调说”取代之前的“兴趣说”,以此作为诗歌评价的核心标准,试图让诗学批评从强调个体审美体验转向构建群体性创作规范。因为“格调说”的提出,使诗歌批评具有更强的操作性与权威性,既延续了严羽对诗歌审美特质的重视,又适应了明代复古派统一文学标准、树立创作典范的现实需求,推动中国古代诗学批评从经验式感悟向理论化体系迈进。

4.2. 对“妙悟”理论的重构

王世贞对严羽的“妙悟”说进行了实践性转化与理论改造。严羽的“妙悟”说本以禅喻诗,高度重视审美直觉与主体内心的感通体悟,把“悟”视作抵达盛唐“兴趣”境界的核心途径,且侧重于内在体验。王世贞并未抛弃“妙悟”所代表的直觉审美内核,而是将这种抽象的内心体悟落实为可把握、可修习的创作法度,实现了悟由内向外的理论转译。以歌行体创作论为例,王世贞指出其有“三难”,即“起调”“转节”“收结”([2], p. 26),并针对这些具体问题提出解决方案,使抽象的“妙悟”理论具有了实践指导意义。更为关键的是,王世贞建构起“悟”与“法”辩证统一的诗学逻辑,弥补了严羽重悟轻法的理论偏向。他在《艺苑卮言》中提出:“篇法之妙,有不见句法者;句法之妙,有不见字法者。此是法极无迹,人能之至,境与天会,未易求也。”([2], p. 26)所谓的篇法、句法和字法,指的是文学的艺术规律,这就提升到了审美范畴领域,但同时王世贞也提出要追求超越规律的天然境界,从而达到文学艺术上的无迹,这种辩证思维比严羽单纯强调“妙悟”更为全面和深入。实际上,王世贞对“妙悟”理论的重构,植根于明代中期复古文学思潮的现实诉求。明代中期,面对台阁体的空洞、八股文的僵化,诗文创作失去活力,作为复古派的前七子曾经提出“文必秦汉,诗必盛唐”的口号,试图通过回归经典来重建文学的规范。严羽的“妙悟”说充分肯定诗歌的审美独立品格,排斥理性义理对诗歌的侵蚀,与复古派追求盛唐浑成诗境的价值取向高度契合。然而“妙悟”偏重心灵冥会,缺少循序渐进的师古门径,难以直接回应当下文坛树立创作范式的现实需要。但不可否认的是严羽的“妙悟说”仍然对诗歌有着理论性的指导意义。于是,王世贞创新性地将“妙悟”与“师古”结合,既保留了诗歌审美特质,又为复古实践提供了理论支撑,使严羽的诗学资源服务于明代文学革新的时代任务。

4.3. 格调与神韵的融合

王世贞对严羽诗学的最大发展在于实现了理论体系的重构,这种重构主要体现在将格调与神韵融为一体,打破了严羽诗学的内在局限,构建了更加丰富多元的诗学体系。一方面,他继承了严羽对盛唐格调的推崇,重视诗歌的体制规范。另一方面,他发展了严羽的“妙悟”和“兴趣”说,强调诗歌的神韵和意境。郭绍虞先生曾说:“由格调说而言,李东阳可以说是格调说的先声,李梦阳可以说是格调说的中心,何景明可说是格调说的转变,所以后来到了王世贞便很有一些近于性灵、神韵的见解。”([6], p. 367)王世贞“格调说”的重心向着诗人的“才思”偏移,肯定了人在创作中的核心地位,从而颠覆了前人“格

调说”的主、客体的位序，其诗论初步具有自然传神、言外之意的“神韵”内涵，成为之后的“性灵说”、“神韵说”的灵感源泉。正是基于对“神韵”的重视，王世贞才反对徒有形似的拟古。这种综合倾向实际上是对严羽诗学的创造性转化。正如学者所指出的“王世贞的诗论受严羽影响颇多，尤其是以‘无阶级可寻，无色声可指’，‘兴与境诣，神合气完’为艺术极境，与严羽《沧浪诗话》中说的‘羚羊挂角，无迹可求’的‘兴趣’是相通的，后来王士禛的‘神韵说’，便不无这一观点的影响。”^[4]由此可见，王世贞在格调与神韵之间搭建了一座桥梁，实现了对严羽诗学的理论重构。

5. 结论

从宋朝诗话《沧浪诗话》到明朝诗话《艺苑卮言》，这场跨越时空的诗学对话，本质上是不同时代文化语境与文学诉求的碰撞。从“妙悟”与“师古”、从“以禅论诗”到“以史论诗”、从“兴趣”到“格调”的转变，王世贞《艺苑卮言》与严羽《沧浪诗话》的对话关系，展现了明代诗学对宋代诗学资源的隐性重构过程。严羽的诗学革新回应了宋代文学过度理性化的危机，而王世贞的理论重构则旨在解决明代文学规范缺失的问题。二者的对话揭示出中国古代诗学发展的内在张力——既要保持审美独立性，又需适应社会文化的现实需求；既要继承传统，又要寻求创新。这种跨越时空的诗学对话，为理解中国古代文学批评的发展脉络提供了新的维度，也为当代文学理论的建构提供了历史镜鉴。

参考文献

- [1] (宋)严羽, 著. 郭绍虞, 校释. 沧浪诗话[M]. 北京: 人民文学出版社, 1983: 11-148.
- [2] (明)王世贞, 著. 罗钟鼎, 校注. 艺苑卮言校注[M]. 济南: 齐鲁书社, 1992: 23-194.
- [3] (明)王世贞, 周维德, 校注. 明诗评叙[M]. 济南: 齐鲁书社, 2005: 1995.
- [4] 罗仲鼎. 从《沧浪诗话》到《艺苑卮言》——严羽与王世贞诗论之比较[J]. 浙江学刊, 1990(3): 72-76.
- [5] 钱钟书. 谈艺录[M]. 北京: 中华书局, 1984: 257.
- [6] 郭绍虞. 照隅室古代文学论集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1985: 367.