

“法”、“悟”、“化”——《诗薮》的创作论

周效柱

(南京大学 中文系,江苏 南京 210093)

摘要:胡应麟在《诗薮》中继承了严羽、明代前后七子等前人的诗学理论并加以改造,将学诗的过程概括为“法”、“悟”、“化”三个阶段,极大地丰富了这些范畴的内涵,形成自己相对完整的理论体系,基本上完成了对明代主流诗学的整理和集成,为我们以新的视野来审视明代文学复古提供了有益的借鉴。

关键词:法;悟;化;《诗薮》;创作论

中图分类号:I206.09

文献标识码:A

文章编号:1008-5092(2008)01-0038-05

有明一代的诗歌复古,总体上是以格调说为理论基础,有关法与悟的论争贯穿于前后七子的诗歌理论中,此种论争是七子派维护诗歌艺术特征的必然结果。胡应麟在《诗薮》中对诗学理论的基本问题——法、悟、化进行了系统而深入的阐发,巧妙地将“法”与“悟”、“化”结合在一起,辩证地阐释了三者的关系,继承并发展了严羽、谢榛等人的观点,将诗歌与禅宗联系起来论说诗法,其说诗较切实,对“法”与“悟”、“化”进行了系统而深入的探讨,形成了独特的看法。

辨体论法之论于明臻于盛,李东阳云:“唐人不言诗法,诗法多出宋,而宋人于诗无所得。所谓法者,不过一字一句,对偶雕琢之工,而天真兴致,则未可与道。其高者失之捕风捉影,而卑者坐于粘皮带骨,至于江西诗派极矣。惟严沧浪所论超离尘俗,真若有所自得,反覆譬说,未尝有失。”^[1]李梦阳与何景明曾就如何学习古人有过争论,李梦阳提出“翕辟顿挫,尺尺而寸之”,“所谓圆规而方钜也”^[2],即以古人作品为法,寸步不失。何景明则反对将法看得太具体,太死板,提出应该:“富于材积,领会神情,临景结构,不仿形迹”^[3]。其后,多数格调派论者支持何景明的观点。王世贞认为法有“首尾开阖”、“抑扬顿挫”、“点缀关键”,分别为篇法、句法、字法,但“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”^[4]。实际上,李梦阳亦不是一味地要尺寸古法,他认为应从比兴着手,“感物突发,流动情思”。徐祯卿进而提出“因情立格”之说(《谈艺录》)王世贞又提出在发挥自己才思的基础上求格调,以格调规范自己的才思。如此就使格调派对法的认识从妙悟落到实处,然又不是单纯的字句格律之法,而和传统的以情志事理推论创作之法相通。由此可见,明代格调论法已由专讲讽吟声调逐渐地转为突出情思才性的因素,他们对法的认识都由偏重艺术形式转为形式和意义兼顾,显示出由偏及全的综合发展的迹象。

在学诗方法上,复古派提倡模拟与师古,旨在提高创作能力和诗歌鉴赏水平,并非像很多研究者在批判复古派时所说的那样,复古派对古人并非亦步亦趋,也不是无原则的提倡摹古和拟古,恰恰相反,他们亦极力反对那种食古不化的模仿。在《诗薮》之前,严羽的《沧浪诗话》和高棅的《唐诗品汇》都有指导后学学诗门径的想法,受之影响,《诗薮》亦将指导后学学诗作为目的,但其指导比前两者更加详尽具体,几乎为每一类诗歌的学习指定了相应的路向:“作排律先熟读宋、骆、沈、杜诸篇,仿其布格措词,则体裁平整,句调精严。益以摩诘之风神,太白之气概。既奄有诸家,美善咸备,然后究极杜陵,扩之以闳大,浚之以沈

收稿日期:2007-11-15

作者简介:周效柱(1965-),男,江苏阜宁人,南京大学博士生,江苏广播电视大学讲师,研究方向:中国古代文论。

深，鼓之以变化，排律之能事尽矣。”^{[5]76-77}“五言绝，须熟读汉、魏及六朝乐府，源委分明，径路谙熟；然后取盛唐名家李、王、崔、孟诸作，陶以风神，发以兴象。真积力久，出语自超。”^{[5]114}

胡应麟把指导初学者作诗作为《诗薮》的一项基本任务，安排了具体的学习计划，而宋元时期的诗法著作，仅仅关注具体的创作技法，并规定出比较生硬死板的规则与教条。通过胡应麟的一些具体阐述，我们能感觉到他对前人复古理论的精神实质理解、把握得很准确。他认为，模拟是学诗必经的手段和门径，从高处入手，从典范入手是关键所在，即师法贵上：“行远自迩，登高自卑，造道之等也。立志欲高，取法欲远，精艺之衡也。世之日降而下也，学汉、魏，犹惧晋、宋也；学晋、宋，靡弗齐、梁矣。”^{[5]144}胡应麟从“入门须正，立志须高”的原则出发，提倡师法汉唐诗歌的古调高格：“汉人诗，质中有文，文中有质，浑然天成，绝无痕迹，所以冠绝古今。”^{[5]22}“盛唐绝句，兴象玲珑，句意深婉，无工可见，无迹可寻。”^{[5]114}古人在“师法贵上”的前提下，大多主张博采众家，胡应麟对此以五言诗为例作了精辟的阐述：“五言古，先熟读国风、离骚、源流洞彻。乃尽取两汉杂诗、陈王全集，及子桓、公干、仲宣佳者，枕藉讽咏，功深日远，神动机流，一旦吮豪，天真自露。骨格既定，然后沿回阮、左，以穷其趣；颜、陆、谢，以采其华；旁及陶、韦，以淡其思；博考李、杜，以极其变。超乘而上，可以掩迹千秋；循辙而趋，无忝名家一代。”^{[5]24}他认为“博采众家”不仅应“师法贵上”，偶尔也可眼光向下，研读一些格调不是很高的作品，那些具备了一定的诗歌创作和鉴赏水平的学诗者有必要如此：“齐、梁、陈、隋，世所厌薄，而其琢句之工，绝出人表，用于古诗不足，唐律有余。初学暂置可也，若终身不敢过目，即品格造诣，概可知矣。”^{[5]29-30}前人所云多从正面着眼，重视模仿和研习典范作品，胡应麟对前贤理论的超越之处，正在于他没有忽视非典范作品甚或反面作品的示范或垂戒之用。

《诗薮》从整体的美学原则谈起，结合典范的作品来分析和理解具体的技法，特别注重技法的因体制宜和因时制宜，将作品体制因素、作家主观因素均考虑在内，形成了比较完善的学诗理论，可以说，为初学者确立基本路径的做法是无可指责的，利亦大于弊，但问题是，如果每个人均按照一个相同的路径去学习，必然会出现千篇一律的结

果，胡应麟亦意识到了此问题，故而，他于“法”之外，以“悟”救之。他说：“然乐府贵得其意。不得其意，虽极意临摹，终篇剿袭，一字失之，犹为千里；得其意，则信手拈来，纵横布置，靡不合节，正禅家所谓悟也，然殊不易言矣。”^{[5]25}胡应麟和前人的不同之处在于，他把学诗的过程和具体的诗歌创作过程区分开来论述，把学诗的过程分为三个阶段，分别对应于法、悟、化，其优点不言自明，即巧妙地避开了法与悟的对立，共同构成了一套完整的理论，在其理论中，“悟”已经是“法”之后的另一个创作阶段了。

胡应麟认为“法”就是作家熟读和揣摩前人作品，对文字艺术本身基本的法则认识清楚和娴熟运用，是对体格声调的掌握；而“悟”就是因这个认识和掌握，而自然达到得心应手的境界，同时也增强鉴赏作品的能力，是对诗歌兴象风神的感悟，“悟”即灵感的突发、思维的闪光。禅之悟，旨在超脱现实，指向彼岸世界，顿悟之后，视色相为虚空，功德于是圆满；而诗歌则指向现实或未来的人生，灵感爆发，使头脑中丰富多彩的现象材料活跃融合，变得鲜明生动，而要形成诗，仍需经过构思与表达，否则，只能半途而废。经过艰苦的构思与表现，才能达到“言在带衽之间，奇出尘劫之表，用意警绝，谈理玄微，有鬼神不能思、造化不能秘”的玄妙境界。创作前有一个主体与外物碰撞激发而产生灵感的阶段，然后即进入苦心经营的构思和熔铸陶冶的表现阶段，作品的诞生是此过程的最后结果。顿悟在创作中的作用颇为重要，非单纯学古所能得，《诗薮》强调构思和顿悟缺一不可，学古中求变化，顿悟后再深造，此即重格调、求神韵的合乎逻辑的展开。《诗薮》主张学古，目的在于掌握某些规律性的方法，并从中求变化，创造出新的诗歌来，而强调顿悟，正是为了摆脱陈俗旧套对创作才能的阻碍和束缚，对于用事的讨论，就是有力的证据，胡应麟反对为事所役，变成古人的奴隶。

二

和大多数明代诗论家一样，胡应麟论诗宗严羽的妙悟说，对诗歌的艺术特征非常重视，对严羽等人以禅喻诗的主张甚为折服，如他的推崇盛唐、以禅论诗以及“兴象风神”说均和严羽有关系，他的诗歌批评在很多时候更像是对严羽诗歌理论的具体发挥，同时又有所发展。如严羽在方法论上

的突出特征是“以禅喻诗”，主于“妙悟”，并将“妙悟”作为诗和禅相通的关键所在，其重心旨在说明诗歌创作不同于理论文字的特殊审美思维方式，胡应麟对严羽的“妙悟”说颇为赞赏，将其贯穿在自己的诗歌批评实践中，而且进一步以禅论诗，从佛禅的角度来发掘诗的意境。然而他又看到了空言“妙悟”容易产生的弊病，故而对“妙悟”说进行了修正和补充。尽管胡应麟承前后七子余绪，但在“悟”的问题上却与之不尽一致，他引入李梦阳所主张的“法”与“悟”相辅相济，他说“汉、唐以后谈诗者，吾于宋严羽卿得一悟字，于明李献吉得一法字，皆千古词场大关键。二者不可偏废，法而不悟，如小僧缚律；悟不由法，外道野狐耳。”^{[5]100}他将严羽的“第一义之悟”转为“法”，而将“透澈之悟”作为在“法”的基础上的“悟”。他认为“悟”并非终点，只是一个阶段，他说：“严氏以禅喻诗，旨哉！禅则一悟之后，万法皆空，棒喝怒呵，无非至理。诗则一悟之后，万象冥会，呻吟咳唾，动触天真。然禅必深造而后能悟，诗虽悟后，仍须深造。自昔瑰奇之士，往往有识窥上乘、业阻半途者。”^{[5]25}这确是通达之论，切中了严羽之要害，严羽的认识仅停留在“悟”的阶段，相比较而言，胡应麟更重视悟入之后自身的努力，认为唯有如此方能真正达到所悟之境界，严羽“妙悟”说重在强调诗与禅之间的内在相似性，胡应麟则在此基础上指出诗与禅之间的区别所在，他认识到了诗歌创作在艺术传达方面的艰巨性和复杂性，认为诗人虽有妙悟仍不能放弃努力，实际上，这正是谈诗人的灵感、审美直觉与艺术功力的关系问题，在诗歌创作中，这两者缺一不可。他不太赞成李梦阳之拟则前人，又不赞成何景明之登岸舍筏，李何论诗，至此始得到调和，此即是胡应麟诗论重要之处了。由对“悟”的重视，他反对“事障”“理障”，由对“法”的推崇，他反对无“法”，这无疑是一种辩证的审视。胡应麟在严羽、谢榛诗论的基础上，对诗与禅的关系阐释得很详尽，更深入地阐述了禅悟和诗悟的差异；《诗薮》中对诗悟后乃须深造的强调，将严羽的妙悟说向前推进了一大步，完善了严羽的妙悟说。胡应麟从“法”、“悟”关系入手，对严羽神秘莫测的“妙悟”说做了可操作性的论述，严氏的“妙悟”说，代表了诗歌审美的最高理想境界，在中国古典诗学纯艺术化的发展过程中，起到了纲领性的指导作用。但是，在平时具体的诗歌创作、鉴赏和评

论中只凭“妙悟”还是不够的，至于初学者和文艺天赋平平的作者来说更是感到玄乎，无从下手，作诗须“悟”，本为严羽论诗之主旨，“诗虽悟后，仍需深造”，则是胡应麟的新见，而这一点，恰好可以纠正严羽诗学神秘、玄虚之弊端。胡应麟论诗歌创作有独到之见，认为诗歌有体格声调和兴象风神两个层面，前一层面如水如镜，有规律可循，是为法；后一层面如水中月、如镜中花，无迹可求，无方可执，是为悟。优秀的诗歌必须由前一层面而臻于后一层面。他巧妙地将“法”与“悟”结合在一起，辩证地阐释了二者的关系：“作诗大要不过二端，体格声调，兴象风神而已。体格声调有则可寻，兴象风神无方可执。故作者但求体正格高，声雄调逸，积习之久，矜持尽化，形迹俱融，兴象风神，自尔超迈。譬则镜花水月，体格声调，水与镜也；兴象风神，月与花也。必水澄镜朗，然后花月宛然，诂容昏鉴浊流，求睹二者？故法所当先，而悟不容强也”^{[5]100}。以上这些阐述既是胡应麟诗歌创作与欣赏方法论的体现，同时又是其诗学审美境界观的反映。严羽镜花水月之喻，犹嫌过于抽象，而胡应麟则把此种理论建筑在格调说之上，这尤其是他的巧为调和之处。从学诗与作诗的角度来看，“法”即是对典范作品体格声调的摹习与领会；“悟”即是在领会体格声调的前提下所获得的艺术灵感或对诗歌特有的审美特质的理解与把握。他认为法是悟的前提，体格声调是兴象风神的基础。光有法，并不意味着就肯定能达到悟的理想境地，这也从某种意义上揭示了个人天赋在达到“悟”的理论境界中的地位。刘勰《文心雕龙》、陆机《文赋》都论述过创作构思过程，胡应麟结合作者自己的创作实践阐述道：“神动天随，寢食咸废，精凝思极，耳目都融，奇语玄言，恍惚呈露，如游龙惊电，倚角稍迟，便欲飞去。须身诣其境知之。”（《诗薮》外编卷一）在创作论上，尽管他受明七子拟古之风影响，但是他提倡师其意，师其技巧而不师其辞，“国朝学杜者：献吉歌行，如龙跳天门；明卿近体，如虎卧凤阁。献吉得杜之神，明卿得杜之气。皆未尝用其一语，允可为后学法”^{[5]356}。

胡应麟强调“法”、“悟”并重，相辅相济，强调悟，推崇创造的自由境界，在创作的自由境界主体的个性得到充分的体现，胡应麟称之为“天真自露”，这从理论上已进入性灵说的范围。但因为胡应麟强调悟由法极而得，所以与性灵说的差异仍

比较大,由法而达到的悟是由主体征服法而臻于的自由境界,法本身经过了外在于主体到内在于主体的过程,在此种境界主体的自由是合法则的。性灵说反对以外在的法则来束缚主体的创造力,而胡应麟所谓的悟并没有摆脱格调,但强调悟即具备了向性灵说和神韵说过渡的可能性。胡应麟在论诗歌之“变”中强调变中有复,在论创作过程时强调“悟”不离“法”,由此在诗歌表现形式上强调“文中有质,质中有文”,在诗歌风格的追求上强调“体格声调”与“兴象风神”的统一。无论是创作中的“悟”不离“法”,还是风格追求上的“体格声调”与“兴象风神”的融汇,目的均是达到一种“浑成无迹”“天工自然”的意境。

三

前后七子论诗,力主法度,倡导格调。法度与格调是有形迹的东西,这样讲便于示人门径,但易将作诗变为匠艺。何景明、王世贞虽想补偏救弊,但是总体口号不变,其实亦是无甚差别。胡应麟之所以能向前迈了一大步,就因为他能将“法”与“悟”、“化”辩证地统一起来。“化”是中国古典美学中最高理论范畴之一,“天人合一”是其理论支点,历代学者对之进行了程度不同的探讨。胡应麟作为明代复古派诗论的集大成者,对“化”作了比较深入系统的探究,极大地丰富了此范畴的内涵,并将学诗的过程概括为“法”、“悟”、“化”三个阶段,这为我们以新的视野来审视“化”提供了有益的借鉴。他所说的“化”有两重涵义,一是指静态的美学意义上的艺术表现,即人们常说的“化境”;二是指动态的“化”,此种意义上的“化”作为动词使用,既注重变化的过程,又凸显“化”之后的结果。

胡应麟的诗学思想,就其对前人的演进而言,可用“穷神知化”一词概括之,此一进阶承前七子何景明而来。“化”本即是“拟议变化”说追求的最高境界和最后归宿。“穷神知化”源自《诗薮》:“永之以风神,畅之以才气,和之以真澹,错之以清新”,“极深研机,穷神知化”。《诗薮》虽以古、近各体诗从先秦到晚明的发展演变为线索,但其中心则是“兴象”、“化境”、“神韵”三个审美范畴。从前七子开始明确主张“拟议变化”,经过长久的论辩发挥,到胡应麟可说是臻于极致,再经明末许学夷、陆时雍等人进一步发挥,即与明清之际王士禛“神韵”说接轨。“化境”是对诗中富于兴

象、风神、神韵的最高概括,《诗薮》论杜甫诗云:“近体盛唐至矣,充实辉光,种种备美,所少者曰大、曰化耳。故能事必老杜而后极。杜公诸作,真所谓正中有变,大而能化者……不知变主格,化主境;格易见,境难窥。变则标奇越险,不主故常;化则神随天动,从心所欲。”^{[5]90})胡应麟对杜甫的近体诗是推崇备至的,称之为“大而能化”,认为杜诗有“变”有“化”。在具体运用中,“化”有创作阶段和审美特征两方面之意,前代论者对后一方面比较重视并且研究得亦精当深刻,而对前者的研究与探讨相比之下倒显得薄弱。胡应麟对此问题的研究较前人全面深入,他所讲的“化”可从以下两方面来解读。第一,就学习过程而论,“化”是对“法”和“悟”这两个阶段的继承与超越,并以前两个阶段为基础和前提而得以升华。和前人的不同之处即是,他把具体的学诗过程与创作过程区分开来并加以研究,将学诗的过程分为三阶段,分别和“法”、“悟”、“化”相对应,因而巧妙地避开了法和悟的对立,并且把两种对诗歌创作不可缺少的理论结合在一起,形成一个完整的体系。此体系的至高境界即是“化”,“化”亦是他诗歌美学的完美表现。为了阐释诗歌的至高审美境界,他在《诗薮》中,用了诸如入化、神化、化境、化工等此类术语,他说:“杜排律五十百韵者,极意铺陈,颇伤芜碎。盖大篇冗长,不得不尔。唯赠李白、汝阳、歌舒、见素诸作,格调精严,体骨匀称,每读一篇,无论其人履历,咸若指掌,且形神意气,踊跃毫楮。如周昉写生,太史序传,必夺化工。而杜从容声律间,尤为难事,古今绝旨也。”^{[5]72}

胡应麟所论之“化”大概和审美层次上的化境相等同,他认为化境是诗歌创作的至高境界,是对技法层面的超越,这正是自然高妙的境界,但化境并非是对技法的完全否定,而是“从心所欲不愈矩”。胡应麟认为,达到化境的诗人诗作十分罕见,能达到此种境界的只有汉诗和李白、杜甫的部分诗作,而且具体情况又不尽相同。他认为汉诗是“神化所至”,此正符合他一以贯之的“汉诗浑然天成”的观点,“天成”与“神化”均非单纯的人力所能及,亦正因为如此,他认为汉诗是后人不可企及的,当然,这并不是说汉诗的化境即是否定技法。胡应麟之所以把杜甫尊为律诗的典范,是化境的代表,其中最主要的原因即在于杜甫在循规蹈矩的同时,又能通于变化之道。胡应麟云:“唐法律甚严惟杜,变化莫测亦惟杜。”(《内编》卷

四)他对李白同样亦是十分欣赏。胡应麟认为化境在诗歌作品中的表现无处不在,“用字”、“炼句”、“谋篇”,均可成为化境的表现,诗歌的用典亦是化境的表现,胡应麟非常注重用典,他曰:“凡用事用语,虽千熔百炼,若黄金在冶,至铸形成体之后,妙夺化工,无复丝毫痕迹,乃为至佳;藉读之少令人疑似,便落第二义;况颠搜隐僻,巧作形模,此昆体之所以失也。然本唐遗法,故格调风致,种种犹在。”^{[5]224-225}

胡应麟认为化境的产生必须具备以下几个条件:首先,作家应有一定的才华、灵感、功夫。胡应麟认识到在才力的基础上,灵感的作用亦是不可或缺的一个重要条件。他说:“欲罢不能,既竭尽吾材,如有所立卓尔”,本颜回见道语,然实诗人妙境。神动天随,寝食咸废,精凝思极,耳目都融,奇语玄言,恍惚呈露,如游龙惊电,倚角稍迟,便欲飞去。须身诣其境知之。”^{[5]126}其次,化境非

轻易即能达到,乃需长时间的准备和积累。具体来说,“法”和“悟”是作家在创作和学习过程中必须经历的两个阶段,如此方能臻于化境。胡应麟云:“学五言律,毋习王、杨以前,毋窥元、白以后。先取沈、宋、陈、杜、苏、李诸集,朝夕临摹,则风骨高华,句法宏贍,音节雄亮,比偶精严。次及盛唐王、岑、孟、李,永之以风神,畅之以才气,和之以真澹,错之以清新。然后归宿杜陵,究竟绝轨,极深研几,穷神知化,五言律法尽矣。”^{[5]58-59}

明代主流诗学以辨体为基础,力图恢复汉唐诗风,在其具体的发展过程中,内部渐渐分成“法”“悟”两种倾向,这主要表现在前后七子中,其实这正是后来格调、神韵两种学说在明代的最初萌芽。胡应麟从前后七子的争论中挣脱出来,重新对严羽、谢榛等前人的诗学理论进行继承与改造,形成自己相对完整的理论体系,基本上完成了对明代主流诗学的整理和集成。

参考文献:

- [1] 李东阳. 李东阳集(第二卷)[M]. 湖南:岳麓书社,1985:531.
- [2] 蔡景康. 明代论文选[M]. 北京:人民文学出版社,1993:100.
- [3] 朱志荣. 中国古代文论名篇讲读[M]. 北京:北京大学出版社,2006:237.
- [4] 周维德. 全明诗话(第三卷)[M]. 济南:齐鲁书社,2005:1886.
- [5] 胡应麟. 诗数[M]. 上海:上海古籍出版社,1979.

Law, Comprehension, Perfection ——The Theory of Creation in SHI SOU

ZHOU Xiao-zhu

(Department of Chinese, Nanjing University, Jiangsu Nanjing 210000, China)

Abstract: Hu Ying - ning inherited and reformed anew the poetry theory of Yan Yu and Qi Zi in succession of Ming Dynasty in SHI SOU. Furthermore, he summarized the process of poetry study in three stages - Law, comprehension, perfection. Thus, he enriched the connotation of these categories immensely, formed his own relative complete principle construct, finished arranging and synthesizing the essential poem academic theories in Ming Dynasty. He provided the beneficial reference for us to examine the literary in Ming Dynasty in a new view.

Keywords: law; comprehension; perfection; SHI SOU; the theory of creation

(责任编辑:李开玲;校对:沈爱琴,丁小玲)