

March 2017

Analyzing Poetics with Calligraphy: Calligraphy and Poetics of the Classicist School in the Ming Dynasty

Xianpo Yuan

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Yuan, Xianpo. 2017. "Analyzing Poetics with Calligraphy: Calligraphy and Poetics of the Classicist School in the Ming Dynasty." *Theoretical Studies in Literature and Art* 37, (2): pp.79-87.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol37/iss2/6>

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.

以书喻诗：明代复古派的诗学与书学

袁宪波

摘要：以书喻诗是明代复古诗学重要的批评策略，其上源自于苏轼与严羽，而后大盛于前七子、后七子以及末五子，这种将书学与诗学并举的言说方式，旨在取法书学的复古品格，为诗学上的复古找到理论上的根据，并形成了古雅的美学概念。进而言之，复古派突破书学与诗学外在美学形态的相通，上升到创作实践的高度，强调以书法临摹的方式来进行诗歌创作。总之，明代复古派正是以以书喻诗的方式确立了一套成熟的诗法观念，为复古思想在明一代的大行其道奠定了基础。

关键词：复古派；以书喻诗；临摹；古雅

作者简介：袁宪波，文学博士，天津科技大学法政学院讲师，主要从事中国文学思想史研究。电子邮箱：yxp8228@sina.com 本文为天津市哲学社会科学规划课题“明前期文人的书画活动与台阁文学研究”[项目编号：TJZW16-002Q]阶段性成果。

Title: Analyzing Poetics with Calligraphy: Calligraphy and Poetics of the Classicist School in the Ming Dynasty

Abstract: Analyzing poetics with calligraphy is an important strategy for the Ming dynasty classicist poetics. It originates from Su Shi and Yan Yu, flourishes with the first seven celebrities and the last seven celebrities, and ends in the five litterateurs. Such a combination of calligraphy and poetics aims to establish classical aesthetics by learning from calligraphy in terms of its classical characteristics, and thus to find a theoretical basis for ancient poetics. Furthermore, the classicist school moves beyond the connection of form between calligraphy and poetics by emphasizing practice, namely, composing poetry in the way of coping calligraphic works. In short, the classicist school establishes a well-developed poetics by relating it to calligraphy, hence anticipating the widespread of classicism in the Ming dynasty.

Keywords: The classicist school; analyzing poetic with calligraphy; copy; classical beauty

Author: Yuan Xianpo, Ph. D., is a lecturer in the School of Law and Politics, Tianjin University of Science and Technology (Tianjin 200033, China), with research focus on the history of Chinese literary thought. E-mail: yxp8228@sina.com

“复古可说是明代文学的主潮”（陈国球²），这一论断道出了明代诗学研究者的普遍心声。从前七子，到后七子，再到末五子，复古思潮不仅形成了声势浩大，壁垒森严的宗社团体，还生成了一套繁复杂多、辨析精微的诗歌法则，从而成就了独具明代特色的诗学复古观念。值得注意的是，复古派们的诗学观念是调动各种理论资源综合建构的结果，其中借用书法形成以书喻诗的批评模式

最应值得瞩目，却鲜有人论及。在明代复古派看来，书法与诗法异体而同功，书法曲折跌宕的笔势章法含有诗歌写作的不二法门。从这个角度来说，写诗如同书法临摹，二者具有相似的审美品格和学习理路。因此，正是以书学与诗学相互交融渗透为思想基础，明代复古派确立了取法于书学的诗学生成路径。

一、以书喻诗的渊源依据

以书喻诗是指打破不同艺术门类之间的界限,通过互位对比的方式,借喻书法艺术的理论品格与实践品格来标举某种诗学主张。明代前七子的主将李梦阳与何景明,在为复古诗学摇旗呐喊的同时,也为诗文观念的抵牾而相互致书辩诘,李梦阳前后有《赠景明书》《驳何氏论文书》《再与何氏书》三往,何景明亦有《与李空同论诗书》作答;其中反复譬喻,引类纷呈,尤其以书法喻诗文最为引人注目。李梦阳《驳何氏论文书》云:“作文如作字,欧虞颜柳,字不同而同笔,笔不同,非字矣。不同者何也?肥也,瘦也,长也,短也,疏也,密也,故六者,势也,字之,体也,非笔之精也。精者何也?应诸心而本诸法者也”(574)。又《再与何氏书》云:“夫文与字一也,今人摹临古帖,不嫌太似,反曰能书,何独至于文,而欲自立一门户邪”(576)。这种以书法喻诗文的批评方式在明代复古诗学史上不是孤例,后七子的主将王世贞、李攀龙也注意到书法艺术与诗学之间的微妙关系。王世贞《题于鳞手札卷》记载李攀龙常自言:“吾与元美,后世毋能轩轾者,独自恨少不解临池耳”(《弇州山人题跋》165)。因其拙于书而影响到其诗名的流传和诗艺的鉴赏,这又可以与王世贞所谓:“于鳞素拙书,不待发龄石七十函,已有讹笔。而余辈爱其辞,更取以为妩媚”(《弇州山人题跋》254)相佐证,以丑审美恰反证他们所认为的书法与诗文之间紧密的联系。王世贞则有“赋中有苏长公前后赤壁,余尝谓如文中之有漆园,书中之有飞白,画中之有董巨”比拟之论,并将书法传写诗歌的艺术形式称之为“两合”,其云:“今王子裕先生乃能纵笔以飞白写其辞,遒逸劲迅,神采飞动,真可谓两合矣”(《弇州山人题跋》450)。而缀后七子之尾,被王世贞褒奖有加的末五子之一的胡应麟,亦有以书法喻诗文说,他评鹭复古前辈李攀龙、何景明异同时说:“献吉学杜,趋步形骸,登善之摹《兰亭》也。于鳞拟古,割裂钉短,怀仁之集《圣教》也。必如献吉歌行,于鳞七律,斯为双雕并运,各极摩天之势”(《诗薮》360—61)。认为他们的诗歌具有书学模拟割裂之病。由此可见,明代复古诗学在诗学与书学之间建构出了一套修辞系统,形成了以书喻诗的批评模式。那么,

复古派何以能够出现这样的批评思想呢?

这种论诗方式最早见于宋代的苏轼。作为集诗人与书画家为一身的文艺大家,其深谙书法与诗歌的汇通之理,他在《书黄子思诗集后》中说:“予尝论书,以谓钟王之迹,萧散简远。妙在笔画之外。至唐颜、柳,始集古今笔法而尽发之,极书之变,天下翕然以为宗师,而钟、王之法益微。至于诗然,苏、李之天成,曹刘之自得,陶、谢之超然,盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿,凌跨百代,古今诗人尽废,然魏晋以来,高风绝尘,亦少衰矣”(苏轼 120)。从诗歌与书法的集大成与变化相通点着眼,苏轼认为钟、王和李、杜各自达到了艺术发展的极致,这与他在《书吴道子画后》中“故诗至于杜子美,文至于韩退之,书至于颜鲁公,画至于吴道子,而古今之变天下之能事毕矣”(苏轼 253)的观点相一致。这就意味着后来者只能是在追模前人的基础上力求重新开拓艺术的疆域。虽说苏轼《书黄子思诗集后》中的“天下宗之”一语透露了一点复古的气息。但真正将复古诗学与以书论诗的批评方式紧密结合在一起的,则肇端于南宋的严羽。他在《答出继叔临安吴景仙书》中说:“坡公诸公之诗,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,其不同如此也”(252)。他主张“以汉魏晋盛唐为师,不作开元天宝以下人物”的诗学路径,在《沧浪诗话》一书中建立了一套严格清晰的诗学等级体系,因此,这里将东坡之诗与米元章之书,盛唐诸公与颜鲁公之书并列对举,正是着眼于不同的时代文化背景与审美形态之间的差异,这完全是对他复古主义倾向之论诗旨趣的展开。众所周知,严羽和他的《沧浪诗话》是明代复古诗学推崇的典范,成为诗学思想和诗话作品的重要理论来源。王世贞在《艺苑卮言》中称:“独严氏一书(《沧浪诗话》),差不悖旨”(949),胡应麟《诗薮》仿《沧浪诗话》而作,他对严羽评价亦甚高:“南渡人才,非前宋比。而谈诗独冠古今。严羽崛起烬余,涤除榛棘,如西来一苇,大畅玄风。昭代声诗,上追唐汉,实有赖焉”(231)。又云:“严羽卿之诗品,独采玄珠”(191)。伴随着严羽和他的《沧浪诗话》在有明一代复古诗学的广泛影响,他的以书喻诗的批评方式也同样被这一诗学思潮所全盘接受。

除了诗学传统的影响,我们还不应该忽视的是,这种批评策略的形成也应与复古诗人的多重身份有关,即正像宋代文人苏轼和严羽一样,复古诗人或是有书法作品流传的书法家,或者是有书法题跋入集的书法鉴赏家。朱谋㙔《续书史会要》列明代善书之人就包括了李梦阳、何景明、徐贞卿、王世贞、王世懋等一大批复古诗人,其中论李梦阳谓:“诗文力追古法,为国朝大家第一,书仿颜鲁公”(345);论何景明谓:“诗赋与李空同齐名,[……]亦善书”(346);论王世贞谓:“书学虽非当家,而议论翩翩,笔法古雅,[……]诗文名动天下”(360);论王世懋谓:“书无俗笔,多从晋帖流出,能诗文”(360)。朱谋㙔在这里这仅仅是进行诗书并举的理论评价,这些复古诗人还有书法墨迹流传为证,王世贞《国朝名贤遗墨五卷》举能书且有书墨流传的有李梦阳、何景明,“尝见李先生写七尺碑,大有颜平原笔”,“何先生效李长沙而指小滞,三诗出语便不自不凡”(《弇州山人题跋》211)。清顾复《平生壮观》卷十亦载有李梦阳《竹亭诗》《昆仓见过对雨诗》,王世贞“自书诗十五首”“灵虚二札”(196)等书法作品。另外我们还可以于他们的别集题跋中见其精于书法品鉴。如王世贞《弇州山人四部稿》及《续稿》共有书法题跋十三卷,《艺苑卮言》附二、三有论书一卷。故时人詹景凤《詹士小辩》评论其云:“虽不以字名,顾吴中诸书家,唯元美一人知法古人”(1236)。王世懋《王奉常集》有书法题跋二卷,其兄王世贞也激赏其“嗜书法”。胡应麟《少室山房集》亦有书法题跋两卷,可以称得上是书法理论家。总之,他们于艺术上兼擅多能的身份,促使他们不仅深谙诗文和书法之理,更能体悟这两种艺术门类之间的互通之理。复古诗派的以书论诗的批评实践便自然而然得以确立了。

二、以书喻诗的复古品格

以书喻诗批评手法看似是将书学与诗学进行简单的比配并论,实则蕴含了复古派通过书法隐喻系统确立诗学取法经典的复古品格,从而为诗学的复古旨趣寻找理论根据。前七子高举“文必秦汉,诗必盛唐”、“宋无诗”、“诗至唐,古调亡矣”的旗子;后七子又提出师法盛唐十四家,“熟读之以夺神气,歌咏之以求声调,玩味之以哀精华”这

样的口号;直至晚明的许学夷,把“《三百篇》、楚辞、汉魏六朝唐人诗”进行了梳理,并强调“积久悟入而得”的诗法理路,故于诗学上追求复古模拟是这一派贯之于始终的行动纲领。他们论诗所借用的书学媒介,是一种通过临摹前人作品而达到得心应手的线条艺术,这已经是书学创作家和理论家的普遍共识。号称书圣的王羲之自序其学书历程:“少学卫夫人书,复将谓大能;及渡江北游名山,见李斯、曹喜等书。又之许下,见钟繇、梁鹄书。又之洛下,见蔡邕《石经》三体书。又于从兄洽处,见张昶《华岳碑》,始知学卫夫人书,徒费年月耳。遂改本师,仍于众碑学习焉”(27)。遍历诸家而终得心源,即要师法益广也。复古派的以书喻诗正是着眼于此,意在夯实确立其复古品格。开复古之伟业的李东阳即认为“古之名能家者,未始不有所师法”(201—202);前七子的李梦阳《戏郑生求欧贴看》一诗道出了以书论诗的旨趣所在。其云:“徽州郑季子,动辄古人师。昨特冲秋雨,因来问墨碑”(304)。“古人师”即“师古人”,因求韵谐而用倒装句式,其可见杜甫“绿垂风折笋,红绽雨肥梅”;“香稻啄余鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝”等拗句句法,李梦阳可谓习杜而能“具体而微”(《艺苑卮言》1050)。这里师法古人而求墨碑,正是对书法艺术复古品格的肯定,并熔炼于杜甫句法的模仿中而相得益彰。边贡《题空同书翰后》对此评论道:“鲁公圣于书者也,子美圣于诗者也,李子兼之,可谓豪杰之士已矣。”梳理出了李梦阳对颜真卿书法和杜甫诗法的继承关系;边贡进一步推衍道:“今之学者之为诗若书,莫不曰乃所愿,则学李子也。及其成也,弗颜弗杜。则顾曰:非我也,天也。嗟乎,诗有宗焉,曰三百篇,书有祖焉,曰虫沙鸟迹。斯李子之学矣,今之学者求颜杜于李子,无乃已疏乎。古之人有言乎:‘取法乎上,仅得乎中’,斯李子之谓矣”(237)。这里通过考镜源流的方式,指出诗书创作要秩越李梦阳,上溯到颜真卿与杜甫,从而指出诗学与书学在复古品格契合的向上一路。其《八月四日定斋侍御过我小轩,索观古刻〈左传〉及〈圣教序〉诸帖,留咏次韵荅之》一诗正是对此的展开与落实,云:“舸屋亲劳柱史登,履痕新破石苔层。疎帘不为看山卷,曲几还留听雨凭。左传癖成怜晋客,右军书在感唐僧。停杯剧论怀千古,坐对流云思转凝”(124)。强调怀古思于书法、诗

文诸艺中,不正是以书喻诗批评策略的理论基础吗?

如果说李东阳与前七子是求诗学复古于书法艺术的始作俑者,那么后七子的王氏兄弟和末五子的胡应麟等人才真正是将诗学与书学相通于复古这一目标的展开者。王世贞主盟诗坛二十余年,是李攀龙之后影响复古思潮的最强劲者。他在《淳化阁帖十跋》第二卷中认为;“书法至魏晋极矣,纵复贗品,临摹者,三四割石,犹足压倒余子。诗一涉建安、文一涉西京,便是无尘世风,吾于书亦云”(《弇州山人题跋》286)。确立了魏晋书法的无上等级地位,成为评判后人书法优劣的重要标准,他称赞薛道祖“书学最古,法最稳密”,“足以轩轾六朝,追踪魏汉”(《弇州山人题跋》164)。王世贞虽然认为诗歌不局限于建安,提出“师匠宜高,捃拾宜博”的观点,但并没有跳出复古的窠臼。他在《徐汝思诗集序》中提出近体师法盛唐的要求:“夫近体为律,夫律法也,法家严而寡恩,又于乐亦为律,律亦乐法也,其翕纯皦绎,秩然而不可乱也。是故推盛唐,盛唐之于诗也,其气完,其声铿以平,其色丽以雅其力沉而雄,其意融而无迹,故曰盛唐其则也”(《弇州山人四部稿》135)。而选体则是以西京、建安、齐梁纤调、李杜变风为取法准则,“贞元以后,方可覆瓿”。他的文章观同样也确立了文章以秦汉为准则的取法对象,他说:“李献吉劝人勿读唐以后文,吾始甚狭之,今乃信其然耳。[……]自今而后,拟以纯灰三斛,细涤其肠,日取《六经》《周礼》《孟子》《老》《庄》《列》《荀》《国语》《左传》《战国策》《韩非子》《离骚》《吕氏春秋》《淮南子》《史记》、班氏《汉书》,西京以还至六朝及韩柳,便须铨择佳者,熟读涵泳之,令其渐渍汪洋”(《艺苑卮言》964)。因此,王世贞整体文艺观是以复古为基调的,其后学孙鑛将此提炼为“艺文三昧”,他在题跋王世贞书画题跋的《书画跋跋》卷二上说:“书一涉魏晋,诗一涉建安,文一涉西京,便是无尘世风,此是艺文三昧”(944)。俨然已经深谙诗书相通于复古的道理。但书法与诗法之间的相通不应仅局限于以古为师的不同等级次序的取法,更是要在具体的操作实践中使诗书在体貌上达到与古人的神理相会。王世贞提出“文徵仲先生诗有致、书有格,王履吉先生书有致,书有格”(《弇州山人题跋》230)的看法,以互文对举的方式指出书法与诗歌

之间神理相通的联系,可以说是对书法与诗歌复古路径的具体展开。所谓的“格”指的是外在的体式,也就是说书法与诗歌必须于外在体式上确立古人经典的标准。以体裁而论“诗有常体”,分别具有“乐选律绝,句字复殊,声韵各协”(《艺苑卮言》964)的不同风貌。各鼎盛于汉魏、六朝与盛唐;书体可以分为隶、行、楷、草。则又分别以秦汉魏晋为典范,具有“章草,古隶之变也;行草,今隶之变也;芝旭草,又行草之变也”^①的体式发展谱系。这种区分的意义在于,不同的体裁之间不能随便逾越界限和统合法则。如称“古乐府、选体歌行有可入律者有不可入律者,句法、字法皆然,惟近体必不可入古耳。”书法亦是如此,如称“隶书人谓亦扁,殊不知妙在不扁,挑拨平硬,如折刀头,方是汉隶书体”。^②“致”指是内在的神韵,王世贞在复古的思维基础上,提出了“古雅”说,成为其建立复古艺术的最高美学准则。他在论《淳化阁帖》时说:“《阁帖》真书,自锺太傅《宣示》外独有王世将、僧虔四疏启耳。行草自二王外,独有皇象、索靖及《亮白》一纸耳何?以其体最古雅,不落尘也”。^③因此古雅成为了魏晋书法经典作品的典型特征,也是后世能否与之抗衡的重要标准。其《祝京兆文稿》云:“祝京兆希哲《操缦稿》一卷,[……]书体二,曰真、曰直,行法错锺、欧、吴兴,凡六千三百三十九字,盖弘治以前书也。故不能尽脱滞俗,而中有绝佳,与古人争胜毫发者,世眼或未之识耳”(《弇州山人题跋》220)。又《文氏停云馆帖十跋》云:“林藻《郭郎帖》,古雅殊胜,非后人可及”(《弇州山人题跋》299)。王世贞同样也以这样的标准来评判诗文,认为每一类文体的典型风貌即是古雅。其云:“拟古乐府,如《郊祀房中》,须极古雅,发以峭峻。《铙歌》诸曲,勿便可解,勿遂不可解,须斟酌浅深质文之间。汉魏之辞,务寻古色。《相和瑟曲》诸小调,系北朝者,勿使胜质;齐梁以后,勿使胜文。近事毋俗,近情毋纤。拙不露态,巧不露痕。宁近无远,宁朴无虚。有分格,有来委,有实境,一涉议论,便是鬼道”(《艺苑卮言》939)。又云:“《子虚》《上林》材极富,辞极丽,而运笔极古雅,精神极流动,意极高,所以不可及也。长沙有其意而无其材,班、张、潘有其材而无其笔,子云有其笔而不得其精神流动处”(《艺苑卮言》928)。而那些后世不佳的诗文则缺乏古雅。如称张文隐“如药铸鼎,灿烂惊

人,终乏古雅”之语可谓明证。

与其兄王世贞一样,王世懋论诗歌与书法也重视师法源流而以复古为旨归。他跋《赵魏公十五诗真迹》云:“赵魏公者十五诗,句句步骤唐人,其书学字字规模《圣教序》。然诗愈工愈远,终隔一层;不若书法直接右军,遂绝宋人蹊径也”(《王奉常集》711)。这里所说的书法“规模《圣教序》”,“直接右军”,即以魏晋为书学最高美学典范,这也成王世懋评判书法优劣的重要标准,如其论书常云“字字规《兰亭》”(《王奉常集》172),“其书法得右军三昧”(709),“赵文敏公书多从二王法中来”(710)等语。但王世懋这里所说“句句步骤唐人”,反而“诗愈工愈远,终隔一层”,又当如何理解呢?案:王世懋《艺圃撷余》有相似表述,我们可以摘引过来加以对比:“做古诗先须辨体,无论两汉难至,苦心模仿,时隔一尘。即为建安,不可堕落六朝”(775)。又云:“予谓学于鳞不如学老杜,学老杜尚不如学盛唐,何者?老杜结构自为一家言,盛唐散漫无宗,人各自以意象声响得之。正如韩、柳之文,何有不从左、史来者。彼学而成,为韩为柳。我却又从韩、柳学,便落一尘矣”(778)。这里是说,学习前人诗学典范必须首先辨体明确,门户清晰,在此基础上直接模仿第一义的汉魏、盛唐诗歌,才算得上真正达到了复古极致。而作为宋元诗人代表的赵孟頫虽然取法唐人,但未能脱尽宋诗蹊径,自然于复古一品不入有明复古家的法眼。因此,对赵孟頫诗学的非议却恰恰体现了王世懋以书喻诗的真谛,即诗学复古应以等级次序为准要。这种从体格的角度来追求诗书复古的批评路径,到了胡应麟那里发挥到了极致。胡应麟同样把诗歌的典范确定在了汉魏与盛唐,把书法的典范确定在了汉晋。其《题艺苑五游册》论书云:“八法纵横晋永和,鸾笺十幅照春罗。科头独抱《兰亭》帖,散步临池看白鹅”(《少室山房集》571)。又论诗歌流变云:“曰风、曰雅、曰颂,三代之音也,曰歌、曰行、曰吟、曰操、曰辞、曰曲、曰谣、曰谚,两汉之音也。曰律、曰排律、曰绝句,唐人之音也。诗至于唐而格备”(《诗薮》1),正是基于以格论书法和诗歌的思想,他在具体的批评实践中便将以书论诗的标准完美融为一体,其《跋何仲默诗卷》说:“第二君诗文皆学秦汉,而书不能越唐人,何邪?”(《少室山房集》783)。更有甚者,胡应麟以书品论诗品,建立起

一套精致完备的诗学等级体系。其《诗薮·外编》卷二论诗歌“品第秩如”的等级次序时说:“汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈、隋,八代之阶级森如也。枚、李、曹、刘、阮、陆、陶、谢、鲍、江、何、沈、徐、庾、薛、卢,诸公之品第秩如也”(143—44)。品本为汉魏选拔中人伦识鉴术语,指的是人物的等级次序,后来诗学中有《诗品》《二十四诗品》之体例,书画学中有“神、妙、能、逸”诸品说,诸品之说中,胡应麟的“品第秩如”即用张怀瓘《书断》“妙之企神,非徒步骤,能之仰妙,又甚规随”书画论的递进次序(174)。《诗薮·内编》卷二论古体五言云:“五言盛于汉,畅于魏,衰于晋、宋,亡于齐、梁。汉,品之神也;魏,品之妙也;晋、宋,品之能也;齐、梁、陈、隋,品之杂也”(22)。又说:“画家最重逸格,惟书家论亦然,昔人至(逸)品诸神品之上,乃以张颠、怀素、孙位、米芾当之,其能与鍾、王、顾、陆并乎?虽谓书画无逸品可也”(185)。以品来揉会诗歌与书法理论,正是基于复古思想中体格不可错乱的观点;更为重要的是,他把王世贞古雅思想进一步细化成了不同时代语境下的复古审美品格。

可见,从李东阳、李梦阳到王世贞再到胡应麟,以书喻诗说具有浓重的复古品格,这显示出诗学向书学品级的靠拢,进而建立诗学的等级次序,彰显诗歌文体的体格特征与古典风貌。那么,复古派的以书论诗具体又是如何在诗学创作层面上阐发与实践的呢?这实际上关系到以书论诗这种批评方式能否真正在复古诗学层面展开。

三、临摹与诗法

明代复古派虽以复古为宗旨,但并不意味着这一派别铁板一块,前七子中的李何相争,后七子中的谢榛被逐,都显示出复古阵营在有关复古的途径和方法上的分歧。如胡应麟云:“舍筏之云,以献吉多拟则前人成句,其一切舍去,当狗糟粕之谓,规矩谓也。献吉不忿,起欲盖非拈法字降之。学者但读献吉书,以舍法为废法,与何规李本意,全无关涉,细绎仲默书自明”(《诗薮》101)。又《明史·文苑传》云:“梦阳主摹仿,景明则主创造”(7350)。这一争论同样出现在了以书喻诗说中,围绕着书法中的临摹观念,一派的想法是在严格遵循法则规律基础上,学习诗歌经典作品,达到

“摹临古帖,不嫌太似”的高度;另一派的看法是超越法度,“舍筏登岸”,自创一家,即临摹诗法不求太似而达到以神运形的高度。

李梦阳与谢榛可以说是主张以书法临摹方式创作诗歌的代表,他们将书法亦步亦趋的字画线条临摹方法应用到诗歌经典的学习当中,因而强调诗歌创作中书法、句法、篇法的重要性,以期达到与取法对象外在形貌的完全一致。这正是李梦阳多被后人所贬抑的原因所在,朱彝尊论及李梦阳诗学创作经历的时说:“献吉五古、源本陈王谢客,初不以杜为师,所云杜体者,乃其摹仿之作,中多生吞语,偶附集中非得意诗也。至效卢骆张王诸体,特游戏耳。惟七古及近体,专仿少陵,超然蹊径之外”(260)。其模仿杜甫更是达到了“面目大肖处”的艺术高度;钱谦益亦批其为“剽窃模拟”。即使当时同属一派的何景明也不满其作为“影子诗”的创作方式。这些批评颇中李梦阳要害,但这并不能否定李梦阳诗歌复古的终极目标也具有某些合理性因素。李梦阳以书论诗的批评方式恰恰显示出,其试图借助书学求得“真”的艺术境界,最终建构属于自己的诗学体系,在实现这一诗学目标的过程中,他的诗法更多的倾向于书学中的“临摹”之法。如他论道诗歌和书法主观客观要素构成时,诗是“格古、调逸、气舒、句浑、音圆、思冲、情以发之。七者备而后诗昌矣”;书是“肥也、瘦也、长也、短也、疏也、密也,故六者势也、字也体也非笔之精也。精者何也?应诸心而本诸法也”。又说诗歌和书法所追求的终极审美风格:诗是“子之诗非真也”中的“真”,书是“今人临摹古帖,不嫌太似,反曰能书”中的“似”。我们且以下表来展示这一思想。

	客体因素						主体因素	风格
诗文	格	调	气	句	音	思	情	真
	法							
书法	长	短	肥	瘦	疏	密	心	似
	势							

众所周知,临摹是书法学习的必经环节,在这一环节中,学习强调的是对字体的结构行笔的模仿,这便是李梦阳所说的法则。就诗歌句法而论,“前疏者后必密,半阔者半必细,一实者必一虚,

叠景者意必二。此予之所谓法”(李梦阳 575)。这其实就是书法中所谓“字贵平正安稳”的要求,即“有偃有仰,有敝有侧有斜,或小或大,或长或短”;“必注意详雅起发,绵密疏阔相间”;“若作一纸之书,须字字意别,勿使相同”(王羲之28—29)。因此李梦阳以书论诗强调的是主体对客观法则的掌握与运用,以期达到合乎自然的艺术效果——“非法式古人也,实物之自则也”。后来的徐学夷继承了此种论诗方式,并领悟到这一真谛。其《诗源辩体》云:“或问:‘诗与书画,一也,学书者模拟古人,谓之书家奴,学诗者焉得亦冒此名耶?’曰:诗无象,而书画有迹,有形者易于似,无象者难于似也。今观献吉、昌谷五言律,仲默五七言律,体制、声调靡不唐也,而命意措辞而自己出也,若并变其体制、声调而为诗,而野狐外道也”(323)。论诗歌模拟以李梦阳为例,正是看出了李梦阳的创作出于临摹,但又能自抒己意。

与李梦阳相似,谢榛也将书法的临摹运用到诗歌的创作中,认为临摹经典诗法是学诗的重要方法。他说:“学诗者当如临字之法,若子美‘日出篱东水’,则曰‘月堕竹西峰’;若‘云生舍北泥’,则曰‘云起屋西山’;久而不顿悟,不假临也”(1164)。这里的临摹看似是在偷句,实则是达到不假借悟的必要步骤;如果拘泥于模拟久之不能顿悟,则就不必依靠临摹诗句的方法学习诗歌了。故此,他所谓的临摹是以顿悟为最终目标,顿悟则是必须以临摹为基础。在此基础上,谢榛进而将这种临摹之法上升为一种诗歌的全新再创——往往改前人诗句以体悟诗法之运用。如“杜牧之清明诗曰:‘借问酒家何处去,牧童遥指杏花村。’此作宛然入画,但气格不高。或易之曰:‘酒家何处是,江上杏花村。’此有盛唐调。予拟之曰:‘日斜酒策马,酒肆杏花西。’不用问答,情景自见”(1152)。又如“杜牧之《开元寺水阁》诗云:‘六朝文物草连空,天澹云闲今古同。鸟去鸟来山色里,人歌人哭水声中。深秋帘幕千家雨,落日楼台一笛风。惆怅无因见范蠡,参差烟树五湖东。’此上三句落脚字,皆自吞其声,韵短调促,而无抑扬之妙。因易为‘深秋帘幕千家月,静夜楼台一笛风’。乃示诸歌诗者,以予为知音否邪?王摩诘《送少府贬郴州》、许用晦《姑苏怀古》二律,亦同前病。岂声调不拘邪?”(1187—88)。四库馆臣对谢榛这种做诗之法不屑一顾:“今观其书,大旨

主于超悟,每以作无米粥为言。犹严羽‘才不关学,趣不关理’之说也。又以练字为主,亦方回‘句眼’之说也。如谓杜牧《开元寺水阁诗》‘深秋帘幕千家雨,落日楼台一笛风’句不工,改为‘深秋帘幕千家月,静夜楼台一笛风’。不知前四句为‘六朝文物草连空,天澹云闲今古同,鸟去鸟来山色里,人歌人哭水声中’。末二句为‘惆怅无因见范蠡,参差烟树五湖东’。皆登高晚眺之景,如改雨为月,改落日为静夜,则‘鸟去鸟来山色里’,非夜中之景,‘参差烟树五湖东’,亦非月下所能见。而就句改句,不顾全诗,古来有是诗法乎?”(2770)。岂不知谢榛已经通过临摹之法体悟到了诗歌的“声调”与“情景”之美,这实际上与李梦阳一样,追求的是艺术之“真”的境界。

如果说复古派前期诗法临摹偏重的是有度可循的法则形式的话,那么后期以王世贞、胡应麟为代表的复古诗人则超越法度的临摹,上升到对无则可寻的风神情韵的体悟。王世贞等人对复古诗学模拟弊端的批评便是从“临摹”着眼点的,王世贞论李攀龙云:“于鳞拟古乐府诗,无一字一句不精美,然不堪与古乐府并看,看则似临摹古帖耳”(1066)。又胡应麟《书二王评李于鳞文语》记载王世贞语:“余初年亦步骤其作,后周览战国、两京诸家,乃翩然改辙”(《少室山房集》773)。前引胡应麟评论亦是如此。在这种反思精神指导下,王世贞对“临摹”的优劣特点进行了详细的论析,他说:“临书易得意,难得体。摹书易得,难得意。临进易,摹难进。离之而进者,临也;合者而远者,摹也”。^④这段话可注意的是关于临摹中离与合的论述。其一是对“离之而进者”取其意的重视,王世贞在诗学批评著作《李氏拟古乐府序》中有相似的论述:“夫合而离者也,毋宁离而合者也,此承伯旨也”(《弇州山人四部稿》129)。这在王世贞论书之语中也常见,其《宗室家怀素千文》云:“今得豫章宗侯所藏绢素《千文》,阅之圆熟丰美,又自具一种姿态,大要从山阴派中来。而间有李怀琳、孙过庭结法,或以素生平遁放疑之。当是种芭蕉浓渌染叶时笔,不然,恐亦非周越高闲辈所辨也”(《弇州山人题跋》78)。凸显了豫章宗侯所藏绢素《千文》超脱法则之对意的体悟。其二对“合者而远者”并不是一味的否定,他主张临与摹相互交融,互补短长。王世贞《艺苑卮言》卷一说:“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”(964)。通过离与合交融达到“悟”境界,实际上是对艺术创造中个人主体才能的有意彰显。王世贞在诗学论述中亦有“才生思,思生调,调生格,思即才之用,调即诗之境,格即调之界”(964)之说,书学论述当中亦有“才、学、姿、礼、力、度”之说,并常将学与才对举连用。其《艺苑卮言》云:“智永、伯施有书学而无书才,颠旭、狂素有书才而无书学,河南、北海有书姿而无书体,平原、诚悬有书力而无书度也”。^⑤又云:“米元章有书才而少书学,黄长睿有书学而少书才”(148)。又云:“唐文皇以天下之力募法书,以取天下之才习书学,而不能脱人主面目。玄、徽亦然,智永不能脱僧气,欧阳率更不能脱酸馅气,旭、素、颜、柳、赵吴兴不能脱俗气,南晋、宋、齐之间可以脱矣”。^⑥因此,王世贞以更加清醒的临摹态度来看待诗法的学习,辨析了临与摹的关系,更指出了融合二者的向上一路。

与之相似,胡应麟欣赏的是书学与诗学的内在神态,于论诗时标举风神、神韵等概念,于书论时标举笔意、意脉等概念。其《文太史效山谷书跋》云:“‘劲逸苍劲清,思照人眉睫间。’诗亦萧散有余,读之令人意外作一诗。又长幅大书《早朝》七言四律,字纵横三寸余,沈雄伟丽,雅与题合,盖八诗皆征仲得意,而境地不同。故俱作黄体,而能各致其工,如此信前辈未易材也”(《少室山房集》782)。又云:“卷首王禄之江左名流四大篆《江南春》画意一帖,题文太史而行书三诗于后。王次公过江右访余,斋头偶阅此卷,谓文太史书,及吏部篆皆真迹。画则贗本也。文寿承小草二文,休承小楷二,甚工。王禄之行草二,彭孔嘉行楷二,周公瑕行草二,精极。盖初年得意书也。袁鲁望行草二,袁为两琅琊姍家,覩此知临池非长存之,如见次公耳诸诗大类宋人长短句,然则谓江南春词可也,诗不可也”(782)。故此,胡应麟在以书喻诗的批评中,认为诗法临摹也应超越法进入到风神意蕴的高度。其《诗薮》卷四云:“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”(58)。犹是格调派口吻,但是临摹的对象已经是“风神”“才气”“真澹”等诗歌内在

的“意”,如论古乐府的学习“诗不易作者五言古,尤不易作者古乐府。然乐府贵得其意,不得其意,虽极意临摹,终篇抄袭,一字失之,犹为千里;得其意,则信手拈来,纵横布置,弥不合节,亦禅家所谓悟也”(25)。这里,他把对意的临摹落脚于“悟”之上,但如若要实现这种突破,就需要精神意志沉溺于对象中,久而自悟。这一点胡应麟更是汲取了书学的灵感,他说:“‘世人但学《兰亭》面,欲换凡骨无金丹’,鲁直诗也。‘古人遗墨,率有蹊径可寻,惟《楔贴》则探之莫得其端,测之莫穷其迹’,光尧语也。二君所论书法耳,然形容十九首,极为亲切。非沈涵其中,不易知也”(《诗薮》26)。因此,和王世贞一样,胡应麟也注重凸显主体才能在临摹诗法中的关键作用。他批评:“献吉学杜,趋步形骸,登善之摹《兰亭》也。于鳞拟古,割裂钉短,怀仁之集《圣教》也。”又同时称赞道:“必如献吉歌行,于鳞七言律,斯为双雕并运,各极摩天之势”(《诗薮》360—61)。胡应麟在《诗薮》中多次提到李梦阳的歌行“宗师子美,并夺其神”(57),“龙跳天门,[……]得杜之神”(356);李攀龙的七律“高华杰起,一代宗风”(362),可见,胡应麟激赏李梦阳歌行与李攀龙七律诗正是由于他们突破了形似的局限,而上升到了神韵的体悟与运用,这正是取意于书学的用意所在。

综上所述,明代复古派的以书喻诗说,书是能指,诗是所指,确立了诗学的复古品格,形成了临摹法则和神韵的创作方法。这一言说模式隐含了为诗学复古辩护的策略,显示出明代复古诗学取法书学的批评路径和创作实践,并最终建立起了与书学具有相似话语型构的诗学体系。

注释[Notes]

①②③④⑤⑥引用均出自于王世贞“艺苑卮言”附录二、附录三部分,皆是论书的内容,载于崔尔平选编点校《明清书论集》(上海:上海辞书出版社,2011年),141,141,152,152,148,148。

引用作品[Works Cited]

边贡:《华泉集》,《四库全书存目丛书》。济南:齐鲁书社,1997年。

[Bian, Gong. “Collection of Huaquan.” *Collection of Works Mentioned in the Catalogue but Not Included in the Complete Collection of the Four Treasuries*. Jinan: Qilu

Press, 1997.]

陈国球:《明代复古派唐诗研究》。北京:北京大学出版社,2007年。

[Chen, Guoqiu. *A Study of the Classicist Tang Dynasty Poetry Written in the Ming Dynasty*. Beijing: Peking University Press, 2007.]

顾复:《平生壮观》。上海:上海古籍出版社,2011年。

[Gu, Fu. *Spectacular Life*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2011.]

胡应麟:《诗薮》。上海:上海古籍出版社,1979年。

[Hu, Yinglin. *Gathering Poetry*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1979.]

——:《少室山房集》,《影印文渊阁四库全书》。台北:台湾商务印书馆,1983年。

[——. “Collection of Shaoshi Mountain Room.” *Photofacsimile Reprint of the Wenyuange Copy of the Complete Collection of the Four Treasuries*. Taipei: The Commercial Press of Taiwan, 1983.]

李东阳:《李东阳集》。长沙:岳麓书社,1985年。

[Li, Dongyang. *Collection of Li Dongyang*. Changsha: Yuelu Publishing House, 1985.]

李梦阳:《空同集》,《四库全书荟要》。长春:吉林出版集团有限公司,2005年。

[Li, Mengyang. “Collection of Kongtong.” *Abstract of the Complete Collection of the Four Treasuries*. Changchun: Jinlin Publishing Group Limited, 2005.]

苏轼:《东坡题跋校注》,屠友祥校注。上海:上海远东出版社,2011年。

[Su, Shi. *Su Dongpo's Prefaces and Postscripts*. Ed. Tu Youxiang. Shanghai: Shanghai Far East Publishers, 2011.]

孙鑛:“书画跋跋”,《中国书画全书》(第三册),卢辅圣主编。上海:上海书画出版社,1992年。

[Sun, Kuang. “Postscripts to Painting and Calligraphy Postscripts.” *The Complete Book of Chinese Painting and Calligraphy*. Vol. 3. Ed. Lu Fusheng. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 1992.]

王世懋:《王奉常集》,《四库全书存目丛书》。济南:齐鲁书社,1997年。

[Wang, Shimao. “Collection of Wang Fengchang.” *Collection of Works Mentioned in the Catalogue but Not Included in the Complete Collection of the Four Treasuries*. Jinan: Qilu Press, 1997.]

——:“艺圃撷余”,《历代诗话》,何文焕辑。北京:中华书局,1981年。

[——. “Picking in the Garden of Art.” *The Poetry Theories*

- in *All the Past Dynasties*. Ed. He Wenghuan. Beijing: Zhonghua Book Company, 1981.]
- 王世贞:《弇州山人四部稿》,《文渊阁四库全书》。台北:台湾商务印书馆,1983年。
- [Wang, Shizhen. "Four Manuscripts." *Photofacsimile Reprint of the Wenyuange Copy of the Complete Collection of the Four Treasuries*. Taipei: The Commercial Press of Taiwan, 1983.]
- :《弇州山人题跋》,汤志波辑校。杭州:浙江人民美术出版社,2012年。
- [---. *Yanzhou Shanren's Prefaces and Postscripts*. Ed. Tang Zhibo. Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 2012.]
- :《艺苑卮言》,《历代诗话续编》,丁福保辑。北京:中华书局,2006年。947-1088。
- [---. "Rambling in the Garden of Art." *A Sequel to The Poetry Theories in All the Past Dynasties*. Ed. Ding Fubao. Beijing: Zhonghua Book Company, 2006. 947-1088.]
- 王羲之:“书论”,《历代书法论文选》,华东师范大学古籍整理研究室编。上海:上海书画出版社,1979年。28。
- [Wang, Xizhi. "Theory of Calligraphy." *Theory of Calligraphy in All the Past Dynasties*. Ed. Institute of Ancient Books Collation, East China Normal University. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 1979. 28.]
- 谢榛:《四溟诗话》,《历代诗话续编》,丁福保辑。北京:中华书局,2006年。1133-230。
- [Xie, Zhen. "The Poetry Theories of Siming." *A Sequel to The Poetry Theories in All the Past Dynasties*. Ed. Ding Fubao. Beijing: Zhonghua Book Company, 2006. 1133-230.]
- 徐学夷:《诗源辩体》。北京:人民文学出版社,2001年。
- [Xu, Xueyi. *Origin and Style of Poetry*. Beijing: People's Literature Publishing House, 2001.]
- 严羽:《沧浪诗话校释》,郭绍虞校释。北京:人民文学出版社,2005年。
- [Yan, Yu. *Canlang's Remarks on Poetry with Annotations*. Ed. Guo Shaoyu. Beijing: People's Literature Publishing House, 2005.]
- 永瑢等:《四库全书总目》。北京:中华书局,1997年。
- [Yong, Rong, et al. *The Comprehensive Catalogue of the Complete Collection of the Four Treasuries*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1997.]
- 詹景凤:“詹士小辩”,《佩文斋书画谱》,孙岳颂等辑。杭州:浙江人民美术出版社,2014年。
- [Zhan, Jingfeng. "Excuse of the Man Surnamed Zhan." *Painting and Calligraphy of Peiwen House*. Ed. Sun Yueban. Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 2014.]
- 张廷玉:《明史》。北京:中华书局,1974年。
- [Zhang, Tingyu. *History of the Ming Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1974.]
- 张怀瓘:“书断”,《历代书法论文选》,华东师范大学古籍整理研究室编。上海:上海书画出版社,1979年。154-207。
- [Zhang, Huaijin. "Judgement of Calligraphy." *Theory of Calligraphy in All the Past Dynasties*. Ed. Institute of Ancient Books Collation, East China Normal University. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 1979. 154-207.]
- 朱谋㙔:《续书史会要》。杭州:浙江人民美术出版社,2012年。
- [Zhu, Mouyin. *Writing Calligraphy History*. Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 2012.]
- 朱彝尊:《静志居诗话》。北京:人民文学出版社,1990年。
- [Zhu, Yizun. *The Poetry Theory of Jingzhi House*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1990.]

(责任编辑:程华平)